SOLFÈGE-MÉTHODE

pour

L' OPHICLÉIDE-BASSE

Imp. Bertauts, r. St. Marc 16.

par **V. CAUSSINUS**

Paris, J. MEISSONNIER, *22, Rue Dauphine*

C.

Solfège-Méthode

POUR

L'OPHICLÉÏDE-BASSE

adopté pour l'enseignement

au Gymnase Musical Militaire,

DÉDIÉ À

à Monsieur **CARAFA** *Colobrano,*

Chevalier de la Légion d'Honneur, Membre de l'Institut, Prof.r de Composition au Conservatoire,
Directeur du Gymnase Musical Militaire &.a

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

PAR

V. CAUSSINUS.

Professeur au Gymnase Musical Militaire, Artiste du Théâtre Royal Italien,
Membre de la Société des Concerts du Conservatoire.

A.V.

En deux Parties. Chaque: 15.f net. Réunies: 25.f net.

N.o — 1

A PARIS, chez J. MEISSONNIER, *Rue Dauphine, 22.*
J.M. 1771.

1843

Vm.8 n. 7

1.re partie

J. Meissonnier

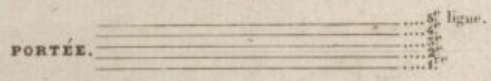
RUE DAUPHINE N.o 22.

PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES DE LA MUSIQUE.

Il y a sept notes ou caractères représentatifs des tons, que l'on désigne par les syllabes: *Ut*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*. Ces notes se posent sur cinq lignes qui prennent le nom de *portée musicale*.

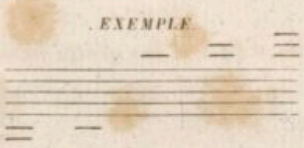
La Portée musicale est un assemblage de cinq lignes horizontales qui se comptent de bas en haut.

EXEMPLE.



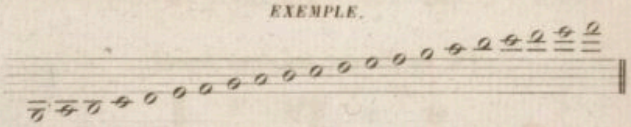
Outre ces cinq lignes, on ajoute au-dessus et au-dessous, autant que le permet l'étendue de l'instrument, de petites lignes, que l'on nomme, lignes additionnelles ou supplémentaires.

EXEMPLE.



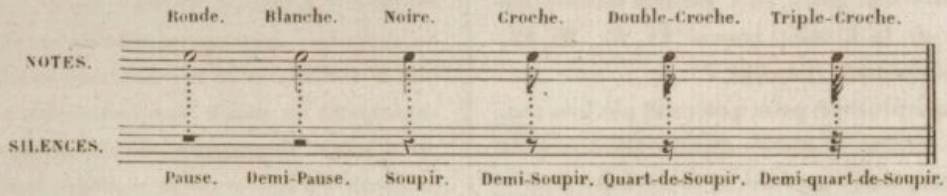
Les notes se posent sur les lignes, et entre les lignes de la Portée.

EXEMPLE.



On appelle *Notes*, les caractères dont on se sert pour écrire la musique; et l'on nomme *Silences*, les signes employés pour remplacer les notes, quand l'instrument doit en effet observer un silence momentané.

FIGURES DES NOTES ET DES SILENCES ÉQUIVALENTS.



REMARQUE. La Ronde est faite comme un zéro; la Blanche, comme la Ronde avec une queue; la Noire, ressemble à un gros point noir avec une queue; la Croche est comme la Noire avec un crochet à la queue; la Double-croche, avec deux crochets, et enfin, la Triple-croche, avec trois crochets.

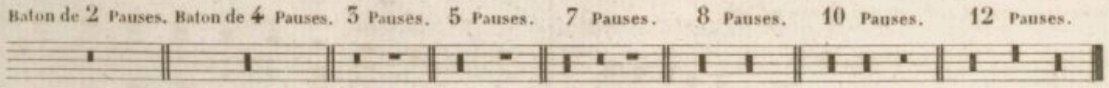
Les queues des notes peuvent être tournées vers le bas ou vers le haut, selon leur position.

Les Crochets peuvent être remplacés par une barre transversale quand les Notes sont par groupe, comme deux au lieu de ; les doubles-croches, par deux barres, comme quatre au lieu de ; et les triples-croches par trois barres.

La Pause est un petit carré que l'on place sous la 4e ligne; la demi-pause est faite comme la pause et se place sur la 3e ligne; le soupir est fait comme un sept retourné; le demi-soupir comme un sept; le quart de soupir comme un double sept; et le demi quart de soupir comme un triple sept.

Il y a aussi des signes de silences qui valent deux ou quatre mesures; on les nomme Batons de deux ou de quatre pauses.

EXEMPLE.



DES CLÉS.

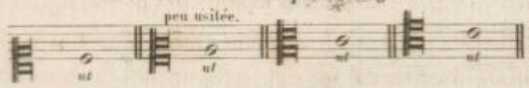
On appelle Clé le caractère de musique qui est placé au commencement d'une portée, afin de déterminer le nom de la ligne d'où l'on part pour nommer les autres lignes et les interlignes.

Il y a trois Clés: la Clé d'Ut, ; la Clé de Sol ; et la Clé de Fa .

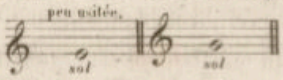
La Clé d'Ut se pose sur les 1.re 2.e 3.e et 4.e lignes; la Clé de Sol, sur les 1.re et 2.e; et enfin la Clé de Fa sur les 3.e et 4.e.

EXEMPLES

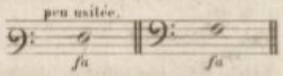
Clé d'Ut sur les quatre lignes.



Clé de Sol sur les deux lignes.



Clé de Fa sur les deux lignes.

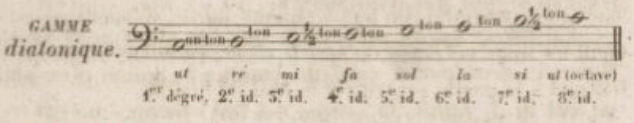


Quoique la musique d'Ophiclêide ne s'écrive que sur la Clé de Fa 4.e ligne, il est cependant essentiel de connaître les autres afin de n'être pas arrêté dans le cas où il faut transposer, c'est-à-dire, jouer dans un ton différent de celui qui est indiqué.

L'ensemble des sept notes, en y joignant l'octave, (qui est la répétition de la 1.re note) comme *Ut*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, *Ut*, se nomme gamme.

La gamme qui procède principalement par tons consécutifs, (qui se suivent) s'appelle gamme diatonique: cette gamme comprend cinq tons et deux demi-tons.

EXEMPLE.

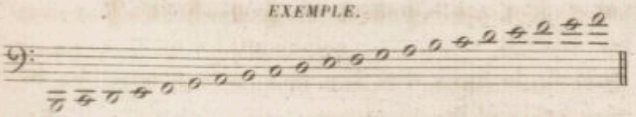


On voit par l'exemple ci-dessus, que les deux demi-tons de la gamme se posent du 3.me au 4.me degré, et du 7.me au 8.me

La distance d'une note ou d'un son, à une autre note plus aigue (haut) ou plus grave (bas,) se nomme intervalle: il y en a de quatre sortes: le conjoint, le disjoint, le simple et le composé.

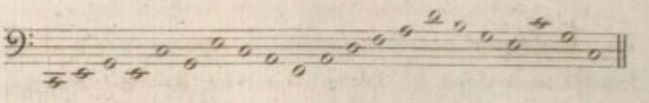
On nomme, intervalles conjoints, ceux dont les notes qui les forment, se suivent immédiatement dans l'ordre de la gamme, en montant ou en descendant.

EXEMPLE.



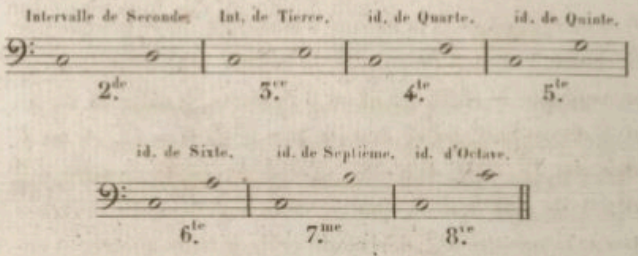
On nomme, intervalles disjoints, ceux dont les notes qui les forment ne se suivent pas immédiatement, et entre lesquels on pourrait en placer une ou plusieurs autres.

EXEMPLE.



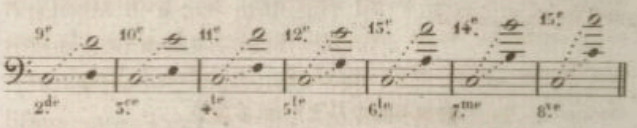
Les intervalles simples sont ceux qui n'excèdent point l'étendue de l'octave: ils sont au nombre de sept, savoir: de seconde, de tierce, de quarte, de quinte, de sixte, de septième, et d'octave

EXEMPLE



Les intervalles composés ou redoublés, sont ceux qui excèdent l'étendue de l'octave: on les nomme composés ou redoublés, parcequ'en effet ils ne sont autre choses que le redoublement des intervalles simples, ils sont par conséquent au même nombre, savoir: de neuvième, de dixième, de onzième, de douzième, etc, etc; ainsi, la neuvième est l'octave de la seconde; la dixième, celui de la tierce; la onzième, celui de la quarte, la douzième, celui de la quinte, etc, etc.

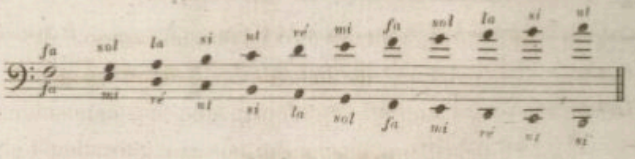
EXEMPLE.



ÉTUDE DE LA CLÉ DE FA.

On nomme *Fa* la note coupée par la ligne qui passe entre les deux points de la Clé de fa, et l'on part de ce *Fa* pour nommer les autres notes.

POSE DES NOTES SUR LA CLÉ DE FA.



REMARQUE. L'étendue de l'Ophiclêide possède un nombre égale de notes en montant comme en descendant, en partant du Fa sur la ligne de la Clé.

DES MESURES.

Il y a trois mesures simples ou fondamentales, savoir: la mesure à deux tems, qui se marque par le chiffre **2**, ou par un ¢ barré; la mesure à deux-quatre qui se marque par un 2 et un 4 au-dessous $\frac{2}{4}$; la mesure à trois tems, qui se marque par le chiffre 3; ou par un 3 et un 4 au-dessous $\frac{3}{4}$; la mesure à quatre tems qui se marque par un C.

Les autres mesures se nomment mesures composées parcequ'elles sont dérivées des mesures simples. Voici les plus usitées: la mesure à six-huit, qui se marque par le chiffre 6 et un 8 dessous, $\frac{6}{8}$; la mesure à trois-huit, qui se marque par le chiffre 3 et un 8 dessous, $\frac{3}{8}$; la mesure à neuf-huit, qui se marque par le chiffre 9 et un 8 dessous, $\frac{9}{8}$; enfin la mesure à douze-huit, qui se marque par le chiffre 12 et un 8 dessous, $\frac{12}{8}$. Voici d'où elles sont dérivées: la mesure à $\frac{6}{8}$ dérive de celle à deux-quatre; celle à $\frac{3}{8}$, de celle à trois tems; la mesure à $\frac{9}{8}$ dérive de celle à trois-quatre; et enfin la mesure à $\frac{12}{8}$, de celle à quatre tems.

On pourrait en démontrer davantage; mais les différentes sortes de mesures dont on ne parle pas ici n'étant presque plus usitées, ne sont vraiment d'aucune utilité; et avec celles indiquées ci-dessus on peut noter tous les chants possibles.

Quand il y a deux chiffres l'un sur l'autre, le chiffre supérieur marque la quantité des notes qui doivent entrer dans la mesure, et le chiffre inférieur en indique la qualité. Nous donnerons les exemples successivement en regard de la pratique.

DU MOUVEMENT.

Le mouvement étant le dégré de vitesse ou de lenteur que l'on donne à un Morceau de musique, chaque mesure peut avoir différens mouvements: celui qui convient au Morceau est ordinairement indiqué au commencement par des termes italiens. En voici les principaux.

TERMES ITALIENS.	EXPLICATION.
Grave, *Lento*, *Largo*	Le plus lent de tous les mouvemens.
Larghetto	Moins lent que le précedent.
Adagio	À l'aise, posément.
Andantino	Un peu plus vite que l'Adagio.
Affettuoso	Affectueusement, même dégre que l'Andantino.
Andante	Gracieusement et marqué.
Allegretto ou *All.tto*	Un peu plus vite que l'Andante.
Allegro ou *All.o*	Vif ou Gai.
Prestissimo, *Presto assai*	Très vite.

Ces termes suffiraient pour exprimer tous les mouvemens possibles, mais on en emploie beaucoup d'autres tels que:

Amorozo	Tendrement passionnément.
Vivace	Vivement presqu'aussi vite que le Presto.
Con Brio	Avec éclat.
Tempo Giusto	Dans le mouvement propre à la mesure.
Grazioso	Gracieusement.
Moderato	Modéré entre le lent et le gai.
Sostenuto	Soutenu.
Cantabile	Chanter sans gêne et sans presser.
Tempo di Marcia	Mouvement de Marche.
Maestoso	Majestueusement.
Agitato	Avec agitation, trouble.

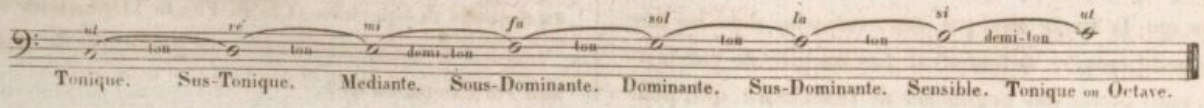
On emploie aussi le mot *ad libitum*, qui signifie à volonté, pour indiquer que le chanteur ou le concertant peut ralentir ou presser le mouvement, depuis l'endroit ou se trouve ce mot, jusqu'à celui, *a tempo*, qui signifie: en mesure dans le premier mouvement; pendant ce tems les accompagnemens doivent suivre strictement le concertant ou le chanteur; c'est pourquoi l'on met à chaque partie d'accompagnement les mots *col canto*, ou *avec le chant*, en même temps que l'on met à la partie principale le mot *ad libitum*.

DES TONS
ET DES DEMI-TONS

Le mot *ton* a plusieurs acceptions en musique. On s'en sert: 1.° pour désigner l'intervalle qu'il y a d'Ut à Ré, de Ré à Mi etc; 2.° pour désigner la note sur laquelle est établi et doit se terminer un chant ou une gamme.

La gamme est composée de cinq tons et deux demi-tons majeurs, en y joignant l'octave qui est la répétition de la tonique. On appelle tonique, la note principale ou fondamentale d'un ton.

EXEMPLE



Tonique. Sus-Tonique. Mediante. Sous-Dominante. Dominante. Sus-Dominante. Sensible. Tonique ou Octave.

Remarquez que les deux demi-tons sont du Mi au Fa et du Si à l'Ut; le Mi est la médiante du ton (ou la tierce de la tonique); le Si est la note sensible du ton, (ou la septième de la tonique.) Chacun des cinq tons de la gamme peut se partager en deux demi-tons: l'un majeur, l'autre mineur: ce qui fait en tout douze demi-tons.

Pour indiquer sur la musique l'élévation ou l'abaissement d'un demi-ton, on place devant les notes le signe dièze (♯) ou bémol (♭).

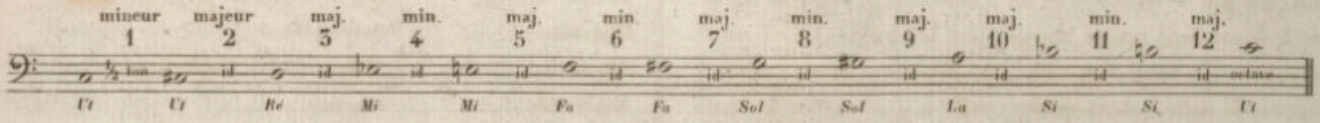
Le ♯ devant une note, fait élever l'intonation musicale d'un demi-ton mineur; le ♭ devant une note, fait baisser d'un demi-ton mineur; et le bécarre (♮) détruit l'effet du ♯ ou du ♭.

Quelquefois on emploie le double dièze (× ou ♯♯) pour élever l'intonation de deux demi-tons; et le double bemol (𝄫) pour baisser de deux demi-tons.

On appelle note dièzée, celle qui est précédée d'un ♯; note bémolisée, celle qui est précédée d'un ♭, et note naturelle ou bécarrée, celle qui est précédée d'un ♮.

Pour connaître de quelle nature est le demi-ton observez que lorsqu'il est majeur, les deux notes qui le forment ont une dénomination différente et ne sont point sur le même dégré; et que lorsqu'il est mineur, les deux notes qui le forment ont la même dénomination et sont sur le même dégré.

EXEMPLE.



DE L'OPHICLÉÏDE BASSE.

L'Ophiclëïde en général est un instrument de Basse, le plus grave des instrumens en cuivre, la seule basse d'harmonie et de musique militaire.

Il est en *Ut* ou en *Si*♭; son étendue est de trois octaves et une note; qu'il parcourt chromatiquement depuis le *Si*♮ au dessous des portées (Clé de fa) jusqu'à l'*Ut*♮ au-dessus (Clé d'Ut 4.e ligne).

L'Ophiclëïde en *Ut* est généralement adopté dans les orchestres et Simphonie: il s'écrit comme le Trombone basse ou comme la Contre-Basse.

On ne saurait trop recommander l'emploie de l'Ophiclëïde en *Si*♭ pour l'harmonie et pour la musique militaire: 1.e il est plus grave et généralement plus juste qu'en *Ut*; 2.e il est du même diapason que les Clarinettes en *Si*♭ dont on se sert dans la musique militaire; 3.e il simplifie naturellement l'exécution par la suppression de deux bémols à la clé. L'Ophiclëïde, étant donc par sa nature destiné à jouer la basse, on ne doit pas l'emploier comme partie intermédiaire: c'est à tort que beaucoup de chefs de musique l'emploient comme Basson, ce qui est d'un mauvais effet; bien que je ne prétende pas, pour cela, interdire le Solo à l'Ophiclëïde.

La plupart des compositeurs se plaignent avec juste raison, que la Basse n'est pas assez entendue dans les musiques militaires: ce défaut n'est pas un vice de l'instrument, mais plutôt une négligence de l'éxécutant, qui, pour ménager ses poumons, reporte les notes graves à l'octave supérieure; ou bien, se sert d'une embouchure de Trombone, dont l'orifice est beaucoup trop petit pour recevoir la Colonne d'air suffisante à la force nécessaire du son.

OPHICLÉÏDE ALTO.

Il est en *Fa* ou en *Mi*♭. Sa musique s'écrit sur la Clé de sol, comme celle du Cor. Son étendue est à peu près la même que celle de l'Ophiclëïde Basse: il est bon cependant, de ne pas prodiguer la 1.re octave ni les quatre ou cinq dernières notes aigues.

On emploie l'Ophiclëïde Alto dans la musique militaire, surtout dans un ensemble d'instruments de cuivre, pour remplir l'harmonie ou pour doubler le chant; mais son timbre est généralement désagréable: il manque de justesse; de là, l'abandon à peu près complet où ce dernier instrument est tombé aujourd'hui.

OPHICLÉÏDE à 3 Pistons ou BOMBARDON.

Le Bombardon est en *Ut*, en *Si*♭, en *La*♭, et en *Fa* grave.

On se trompe généralement sur son étendue au grave, en la supposant plus grande qu'elle ne l'est réellement: le Bombardon, par son mécanisme, ne descend qu'au *Fa*♯ au dessous des portées (Clé de Fa); or, l'Ophiclëïde en *Ut* ou en *Si*♭ à une quarte de plus au grave, que le *Bombardon* en *Ut* ou en *Si*♭.

Le Bombardon en *La*♭ a une tierce de moins, au grave, que l'Ophicléïde en *Si*♭.

Le Bombardon en *Fa* grave, a, pour dernière note en bas, un *Fa*♯; le quel *Fa*, en raison du ton de l'instrument, donne le *Si* naturel; c'est-à-dire la première note grave de l'Ophicléïde en *Ut*. Il s'en suit que l'Ophicléïde en *Si*♭, a une note de plus au grave, que le Bombardon en *Fa*.

L'Ophicléïde à piston est généralement moins juste que l'autre: outre que sa pose en est disgracieuse, il exige une dépense d'air qui fatiguerait l'homme le plus robuste: il est presque impossible d'en parcourir tous les tons, à cause de la difficulté qu'offre son mécanisme. On ne peut faire d'autres articulations que le détaché, qui, lui même, devient lourd, en raison de la course des pistons.

On ne peut aussi employer utilement le Bombardon que pour doubler l'ophicleide dans les simples basses: il ne peut réellement exécuter que des successions très lentes, et de cette sorte, les moindres traits lui sont interdits: chez lui, enfin, les pistons ne viennent point, comme pour les autres instruments en cuivre, tels que le cor, le cornet, le trombone, faciliter l'execution et le chromatique.

Les ouvriers ont généralement jusqu'ici négligé la facture de l'Ophicleide, qui est presque toujours faux et défectueux en quelques parties, et quelle que soit sa tonalité: ses imperfections, bien connues et la longue expérience que j'ai acquise de l'instrument m'ont donc engagé à des recherches minutieuses, qui m'ont amené à découvrir plusieurs vices de confection. M.r Besson facteur, Rue Tiquetonne, 14 guidé par mes conseils, et après de nombreux essais, est parvenu à en détruire tous les défauts. Ses Ophicléïdes sont aujourd'hui très bien faits et d'un doigté facile: ils ont de belles notes graves, une belle qualité de son; et de plus, ils sont très justes. Il serait à desirer, dans l'interêt de l'art, que les autres facteurs suivissent son exemple.

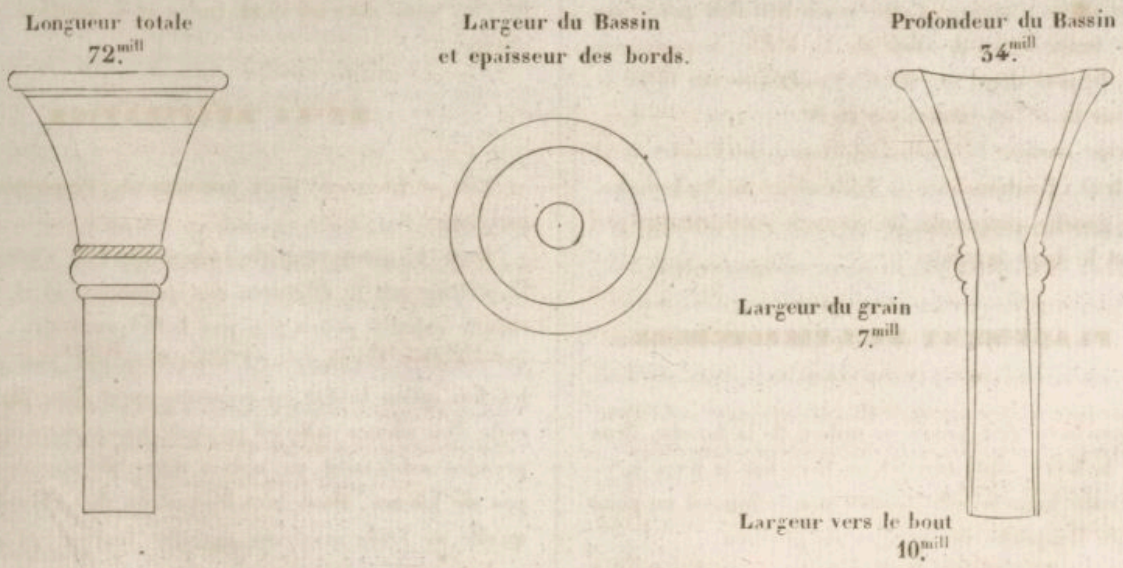
DE L'EMBOUCHURE

ET DE SES PROPORTIONS.

On distingue trois parties dans l'embouchure: 1.° le bord, qui repose sur les lèvres; 2.° le bassin, qui reçoit le volume d'air que l'on veut introduire dans l'instrument; 3.° la queue, ou le prolongement du bassin, qui, en resserrant, comprime l'air, et lui donne plus d'activité, lors de son introduction dans l'instrument.

L'Embouchure ne doit être ni trop grande ni trop petite: trop petite, elle donne un son faible et d'une qualité médiocre: trop grande, elle n'est guère propre qu'aux sons graves et ne permettrait pas de parcourir avec la même facilité l'échelle de l'instrument. Voici donc les détails de sa dimension.

Longueur totale	72	millimètres.
Largeur du Bassin	27	id.
Profondeur du Bassin	34	id.
Epaisseur des Bords	5	id.
Largeur du grain vers le Bassin	7	id.
Largeur vers le bout	10	id.



Les meilleures embouchures se font en cuivre; mais, pour éviter le contact désagréable et dangereux de ce métal avec les lèvres, elles peuvent, et même doivent être dorées ou argentées.

J. M. 1771.1.

DE LA POSITION DU CORPS DE L'EXÉCUTANT ET DE LA TENUE DE L'OPHICLÉIDE.

L'Élève doit se tenir debout, le corps incliné sur la hanche gauche; le pied droit un peu en avant, la tête droite et fixe, la poitrine effacée afin de faciliter le jeu des poumons.

Quand on joue en marchant il faut, autant que possible, conserver une pose qui favorise l'émission du son: nous engageons à cet effet les élèves à faire usage d'un cordon pour suspendre l'instrument.

Le Cordon devra être fixé à l'anneau de la grande branche de l'ophicléide par une petite agraffe: sa longueur sera calculée de telle sorte que l'embouchure se trouve placée naturellement devant la bouche: cette position laisse une grande facilité pour les combinaisons du doigté.

Pour tenir l'ophicléide selon les règles, il faut consulter la figure ( ) et reproduire exactement les indications qu'elle expose.

L'Ophicléide a neuf, dix, et quelquefois onze Clés, qui procèdent par demi-tons, (voir la figure où elles sont indiquées par des numéros)

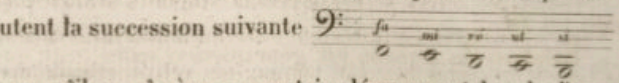
POSE DE LA MAIN GAUCHE. Cette main doit être posée au-dessous du support fixé sur la petite branche: le pouce et les autres doigts restent levés au-dessus des Clés fixées à la grande branche: l'index sur la 1re. Clé, le médium sur la 2e. le pouce sur la 3e. l'annulaire sur la 4e.; le petit doigt reste appuyé sur la grande branche à coté de la 4e Clé, afin que la main soit toujours arrondie.

POSE DE LA MAIN DROITE. Cette main doit être posée sur la grande branche au-dessous de la 4e Clé; le pouce sur la 5e. Clé, le petit doigt sur la 6e., l'annulaire sur la 7e., le médium sur la 8e., et l'index sur la 9e.

On dirige ensuite la partie inférieure de l'instrument du côté droit; l'embouchure à la hauteur de la bouche, le coude gauche rapproché du corps, le coude droit un peu éloigné, et le bras arrondi.

DU PLACEMENT DE L'EMBOUCHURE SUR LES LÈVRES.

L'embouchure doit poser au milieu de la bouche, deux tiers sur la lèvre supérieure et un tiers sur la lèvre inférieure, contre laquelle elle trouve naturellement un point d'appui qui l'empêche de changer de position.

Les lèvres doivent être tendues comme si l'on voulait imiter l'action de rire, la bouche restant toutefois fermée et ne conservant qu'une ouverture d'environ 5 millimètres pour donner passage à la colonne d'air nécessaire à l'émission du son. L'embouchure une fois placée sur les lèvres doit s'y maintenir; c'est de son plus ou moins de pression sur elles, de leur resserrement ou de leur élargissement calculés, que dépendent l'exécution et la justesse de tous les sons graves, aigus et intermédiaires. Cependant il est bien rare de trouver des Ophiclé̈distesqui éxécutent la succession suivante  sans qu'il ne s'opère un certain dérangement dans les lèvres. Le grand volume d'air nécessaire à la formation de ces sons, écarte les lèvres et les repousse en quelque sorte; l'embouchure à peine posée perd son point d'appui, l'air s'échappe des deux côtés de la bouche, et le bruit du souffle se fait entendre en même tems que celui du son, ce qui produit un mauvais effet: or, pour obvier à cet inconvénient, on devra baisser un peu la machoire inférieure, de manière à ce que l'embouchure ait toujours un certain appui sur les lèvres. Les lèvres ainsi resserrées des deux côtés de l'embouchure, mais laissant une ouverture suffisante au milieu de la bouche, permettent à cette grande abondance d'air de s'introduire tout entière dans l'embouchure, sans qu'il y ait aucune perte à l'extérieur, et les sons indiqués ci-dessus n'en ont que plus de volume et de rondeur.

Dans tous les cas, on doit éviter d'enfler les joues et de remuer le menton: une telle habitude nuit à l'émission du son et donne mauvaise grâce.

Jusqu'à ce que l'élève ait acquis l'usage de l'embouchure, il n'étudiera point de manière à se fatiguer les lèvres; car elles se durciraient et perdraient leur flexibilité; les sons deviendraient rudes et la justesse en serait altérée.

DE LA RESPIRATION.

Elle se forme de deux mouvements; l'aspiration et l'expiration.

Dans le mouvement de l'aspiration, l'air s'introduit dans la poitrine par la dilatation des poumons, et il se trouve ensuite expulsé peu à peu par l'effet contraire; c'est ce qui constitue l'expiration. L'aspiration est longue toutes les fois qu'on la fait au commencement d'une phrase précédé d'un silence: elle est prompte, lorsqu'on est obligé de la prendre subitement au milieu d'une phrase où il n'y a pas de silence. Dans tous les cas, on doit chercher à ce qu'elle se fasse avec une certaine facilité, et, pour ainsi dire, sans qu'on s'en aperçoive.

L'expiration se fait toujours avec lenteur, par dégrés d'affaiblissement, même quand la phrase ne serait pas as-

sez longue pour soutenir l'entière expulsion de l'air; car l'effet qu'il produirait en s'échappant avec violence, outre qu'il nuirait à l'exécution, serait encore fort désagréable.

Dans l'action de l'aspiration, les lèvres s'écartent, la langue fait un mouvement rétrograde, et l'air s'introduit dans les poumons; le volume d'air plus ou moins considérable étant introduit, les lèvres se resserrent, la langue s'avance pour fermer l'ouverture qui reste encore au milieu de la bouche et pour retenir l'air. La langue se retire ensuite avec précipitation, l'air aspiré s'échappe, frappe celui que l'instrument renferme, et cette collision ou ce choc de l'air, produit le son.[1]

FORMATION DU SON

ET DU COUP DE LANGUE.

Il y a quatre objets ou qualités à considérer dans le son, savoir:

1.° Le *ton*, c'est-à-dire le dégré d'élévation ou d'abaissement du son, qui dépend sur les instruments à embouchures, de la pression plus ou moins forte que celles-ci exercent sur les lèvres: plus cette pression est forte, plus les lèvres se resserrent plus le passage de l'air se rétrécit; or, l'air étant plus comprimé, produit les sons aigus: on obtient les sons graves par le moyen contraire, c'est-à-dire en diminuant la pression et la tension des lèvres;

2.° *L'intensité*, ou la *force:* le plus ou moins de force, ou de faiblesse donnée aux sons, dépend du mouvement plus ou moins énergique de la langue; et la continuité du son, au même dégré de force ou de faiblesse, dépend du même volume d'air fourni lors de l'émission du son. Sans cesse obligé de passer de l'une à l'autre de ces nuances, ainsi que par toutes les modifications qui séparent les deux termes tant dans le solo que dans l'accompagnement, l'artiste doit se rendre maître de tous les sons de l'instrument pour les modifier à volonté;

3.° Le *timbre*, qualité particulière du son, qui, dans un unisson éxécuté par plusieurs instruments, se fait remarquer par une nature et un caractère qui lui sont propres. Il faut remarquer encore que le timbre naturel à l'instrument, varie suivant l'individu: ainsi, de même que chacun a son organe particulier en parlant, de même tout éxécutant a une qualité de son qui lui est propre dans le jeu d'un instrument;

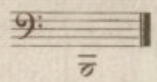
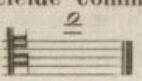
4.° La *plénitude*, ou *rondeur*. Cette qualité moelleuse, flatteuse, est opposée à la dureté, à l'âpreté, à la sécheresse des sons. La plénitude peut appartenir aux sons forts ainsi qu'aux sons faibles. Le talent de l'éxécutant consiste à la répandre sur tous les sons. Lorsqu'il y est parvenu, on dit de lui comme on dit aussi d'un instrument, *qu'il a une belle qualité de son*.

On a essayé de peindre, par divers monosyllabes, l'action de la langue dans la formation du son; on pourrait également peindre, d'une manière imitative, l'action de la langue, en disant qu'elle semble rejeter de la bouche un petit bout de fil lorsqu'elle dirige l'air dans l'instrument: elle n'articule aucunement le mot *tu* comme on se borne à le dire assez à tort, car alors elle frapperait intérieurement, tandis qu'au contraire elle s'élance à l'extérieur.

DE L'ÉTENDUE DE L'OPHICLÉÏDE

L'Ophiclé'ide réunit au privilège de parcourir d'une voix égale tous les dégrés de la gamme, l'avantage de la résonnance multiple sur plusieurs positions.

La pression des lèvres suffit alors pour faire raisonner toutes les notes du corps sonore de l'instrument.

L'échelle générale de l'Ophiclé'ide commence au *SI*  et finit à l'*UT* 

TABLATURE DE L'OPHICLÉÏDE

Chaque Clé ayant son numéro d'ordre, les sons à vide seront indiqués par un zéro.

On appelle *sons à vide*, les notes du corps sonore qui se font sans le secours des Clés; ainsi, la 1.re Clé étant toujours ouverte par la nature de l'instrument, le zéro indiquera qu'elle doit rester ouverte, et le chiffre 1.er quelle doit être fermée.

Les autres Clés étant toujours fermées, les chiffres indiqueront qu'elles doivent être ouvertes.

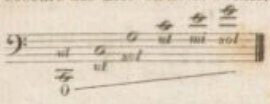
La Clé de *Fa* ♯, et celle de *La* ♭, ne pouvant s'actionner sans le concours de la Clé sur laquelle sa queue s'appuie, ne pourront être indiquées par des chiffres: ainsi l'une sera désignée par ce signe (*Cl.* ♯) et l'autre par celui-ci: (*Cl.* ♭). Il est impossible de rendre ces deux notes parfaitement justes, si l'Ophiclé'ide ne possède pas onze Clés au lieu de neuf. Non seulement ces deux Clés sont d'une utilité immense pour la force et la justesse des sons, mais encore elles sont indispensables à la justesse de plusieurs cadences.

REMARQUE: Lorsqu'une note sera indiquée par plusieurs chiffres, on devra prendre ensemble, les Clés qui correspondent aux chiffres. Ainsi, la 3.e Clé ne peut jouer sans le concours de la 2.e ou de la 4.e; la 4.e sans celui de la 2.e et de la 3.e; la 6.e, ne peut jouer sans le concours de la 5.e; la Clé de *Fa* ♯ sans celui de la 6.e; et enfin la Clé de *La* ♭, sans celui de la 7.e (Voyez la figure).

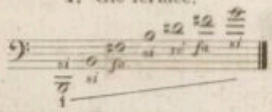
[1] On pourrait même dire que c'est ce qui constitue le coup de langue.

TABLATURE
DE
L'OPHICLÉÏDE.

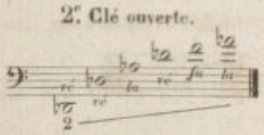
Notes que l'on obtient sans le secours des Clés ou notes à vides.



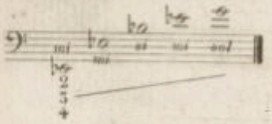
1.re Clé fermée.



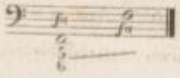
2.e Clé ouverte.



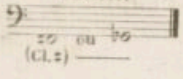
2.e 3.e et 4.e Clés ouvertes.

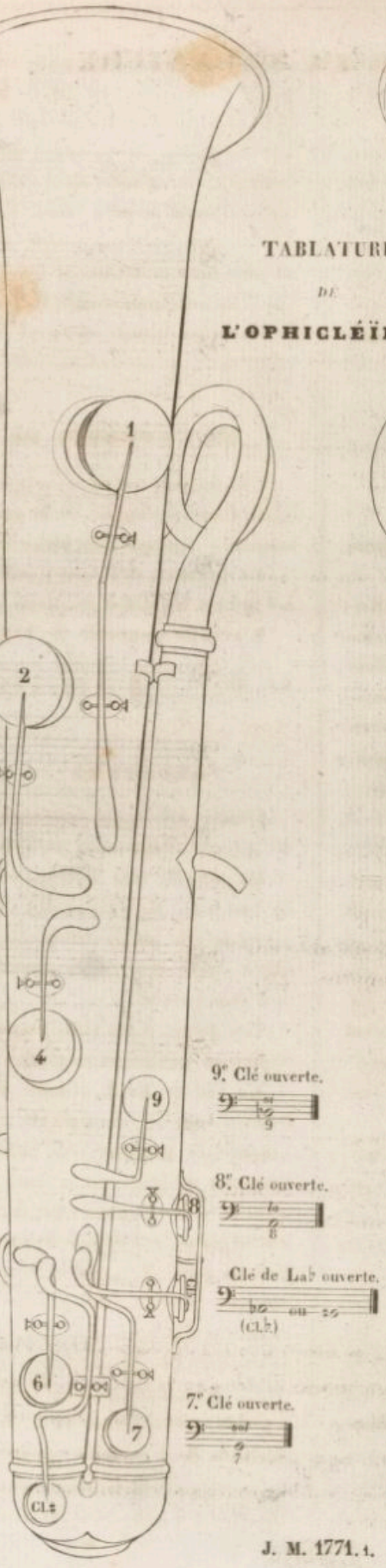


5.e et 6.e Clés ouvertes.

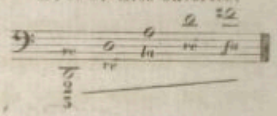


Clé de Fa♯ ou Sol♭ ouverte.





2.e et 3.e Clés ouvertes.



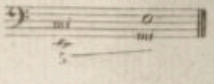
9.e Clé ouverte.

8.e Clé ouverte.

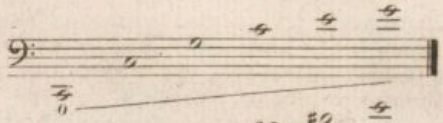
Clé de La♭ ouverte.

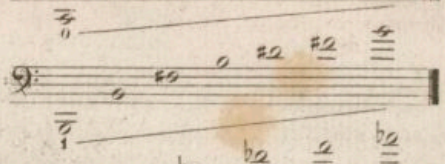
7.e Clé ouverte.

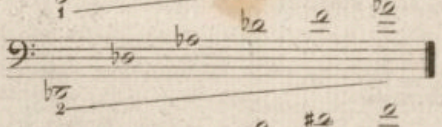
5.e Clé ouverte.

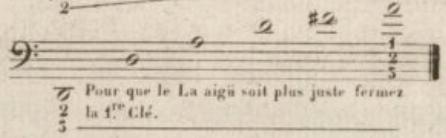


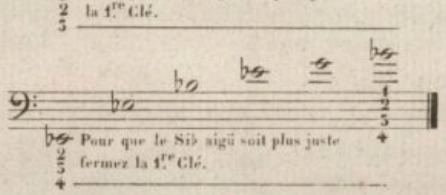
RÉSUMÉ DE LA TABLATURE.

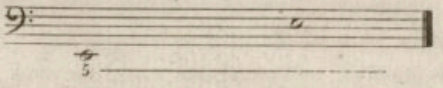
Notes ouvertes ou à vide ..... 

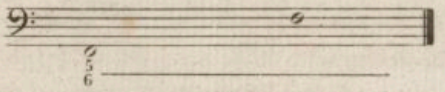
1.re Clé fermée ..... 

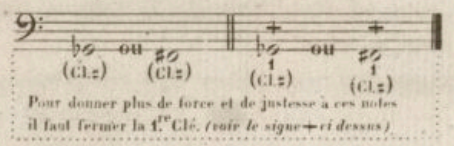
2.e Clé ouverte ..... 

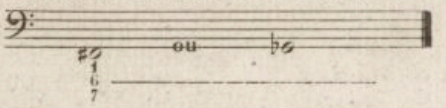
2.e et 3.e Clés ouvertes ..... 

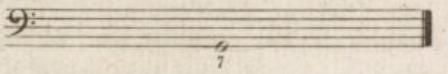
2.e 3.e et 4.e Clés ouvertes ..... 

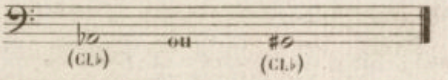
5.e Clé ouverte ..... 

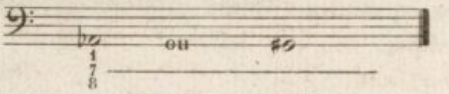
5.e et 6.e Clés ouvertes ..... 

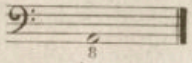
Clé de Fa dièze (Cl.♯) ou de Sol♭ ouverte ..... 

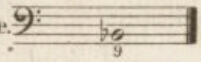
Si l'instrument n'a pas cette Clé: le Fa♯ ou Sol♭ se fait alors avec la 1.re Clé fermée et la 6.e et 7.e ouvertes ..... 

7.e Clé ouverte ..... 

Clé de La bémol ou Sol dièze ouverte ..... 

Si l'instrument ne possède pas cette Clé: le La♭ ou Sol♯ se fait avec la 1.re Clé fermée et la 7.e et 8.e ouvertes ..... 

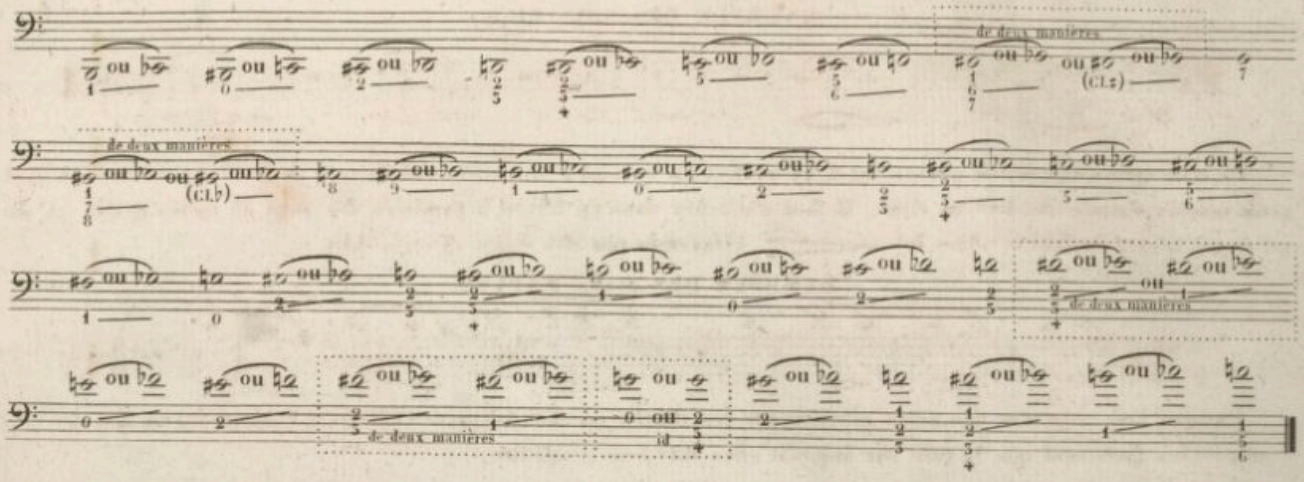
8.e Clé ouverte. 

9.e Clé ouverte. 

Le Tableau ci-dessus indique les principaux doigtés usités dans la musique d'Ophicléide; mais comme il arrive souvent qu'un trait, et même une phrase, deviennent inexécutables par la difficulté du doigté naturel de l'instrument, il est donc indispensable pour arriver à une bonne et brillante exécution, d'apporter des modifications aux doigtés qui lèveront tous les obstacles. Ainsi l'on trouvera plus loin des exemples qui indiqueront toutes les modifications possibles au doigté de l'instrument, et que nous désignerons par *doigté composé ou factice*.

J. M. 1771.1.

GAMME ENHARMONIQUE ET ÉTENDUE GÉNÉRALE DE L'OPHICLÉÏDE.

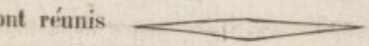


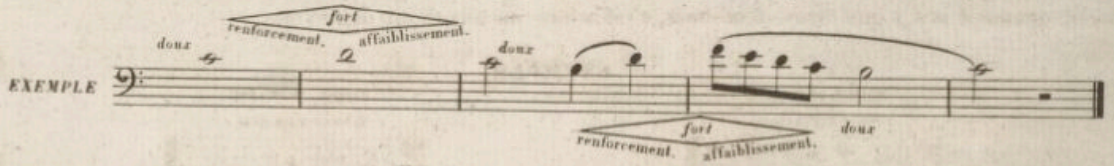
DES NUANCES EN GÉNÉRAL.

On emploie en musique certains mots italiens ou leurs abréviatifs, et quelques autres signes, pour marquer les principales nuances de gout et d'expression.

Par nuances, on entend une variation dans l'intensité d'un même son, ou de plusieurs sons qui se succèdent. Le signe de renforcement signifie qu'il faut commencer doux, et augmenter progressivement la force d'un son ou d'un trait au-dessous ou au-dessus duquel il est placé.

Le signe d'affaiblissement signifie, aucontraire, qu'il faut commencer fort et diminuer progressivement jusqu'au doux.

Lorsque ces deux signes sont réunis  ils signifient qu'il faut enfler puis diminuer le son.



Les termes suivants indiquent aussi les différentes nuances de force ou de faiblesse que l'on doit donner au son.

TERMES ITALIENS.	ABREVIATIONS.	EXPLICATIONS.
Piano	ou *p*	doux.
Dolce	*dol*	doux affectueux.
Dolcissimo	*dolciss*	très doux.
Rinforzando	*sforz.* ou *rf* ou *sf*	en renforçant.
Sforzando		
Mezzo forte	*mez. f.* ou *mf*	demi fort.
Forte	*for.* ou *f*	fort.
Fortissimo	f^{mo} ou *ff*	très fort.

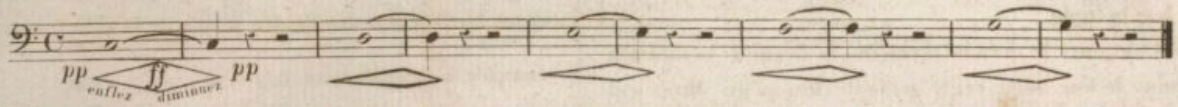
TERMES ITALIENS.	ABREVIATIONS.	EXPLICATIONS.
Pianissimo	$p.^{no}$ ou *pp*	très doux.
Crescendo	*cresc*	en augmentant le son.
Crescendo poco a poco	*cresc poco a poco*	en renforçant peu à peu.
Decrescendo	*decresc*	en affaiblissant le son.
Smorzendo	*smorz*	en laissant mourir le son.
Diminuendo	*dimin*	en diminuant.
Mezza voce	*mez voce*	à demi voix ou à demi jeu.
Sotto voce	*sot voce*	id. id.

Les mots Ritardando ou Ritard: et Rallentando ou Rallent: signifient qu'il faut rallentir un peu le mouvement jusqu'au mot *a Tempo* ou en mesure.

Pour enfler le son on donne un seul coup de langue en conservant à sa disposition la colonne d'air.

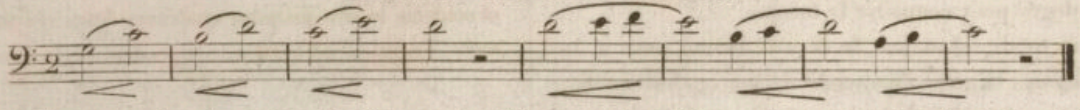
Prolonger un son en observant une gradation insensible du piano au forte et revenir ensuite au piano par la même gradation, c'est ce qu'on appelle filer un son.

EXEMPLE DES SONS FILÉS.



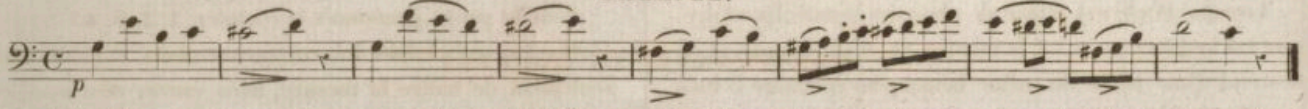
On voit qu'il s'agit ici de passer du doux au fort en enflant le son par gradation, et de le diminuer insensiblement pour revenir ensuite du fort au doux. Il faut s'attacher dans ce travail à produire des sons de même qualité et ne point en altérer le timbre dans le crescendo par des éclats désagréables.

EXEMPLE DES SONS ENFLÉS.



Lorsque l'on rencontre des notes altérées par des dièzes ou des bécarres (rarement des bémols,) on doit les accentuer plus fortement que la note sur laquelle elles font leur résolution.

EXEMPLE.



On voit par cet exemple, que la note accidentée sous laquelle est placé le chevron fait toujours sa résolution en montant, étant considerée comme note sensible.

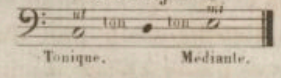
DES MODES.

On appelle Mode le caractère affecté au ton. Il n'y a que deux Modes, l'un majeur, et l'autre mineur, auxquels se rapportent tous les tons.

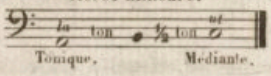
Le Mode est majeur, quand, de la tonique à la médiante, il y a quatre demi-tons, c'est-à-dire deux tons pleins; il est mineur, quand il n'y a que trois demi-tons, c'est-à-dire un ton et un demi-ton.

EXEMPLE.

MODE MAJEUR.
Tierce majeure.



MODE MINEUR.
Tierce mineure.



On voit par l'exemple ci-dessus, que le Mode mineur se prend à la tierce inférieure (au-dessous) de la tonique du Mode majeur, *et vice versa*.

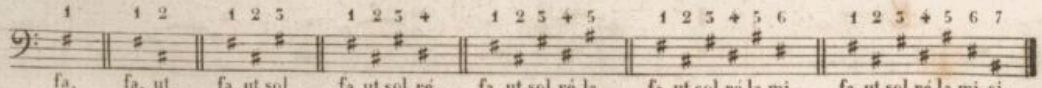
La même règle est applicable aux douze demi-tons contenus dans la gamme.

Chacun de ces douze demi-tons, peut être en particulier tonique dans l'un ou l'autre Mode; il faut pour cela employer les dièzes et les bémols à la clé; en voici les règles:

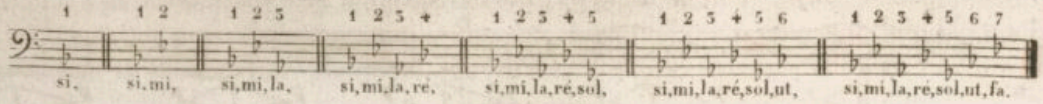
Les dièzes se posent après la clé, de quinte en quinte en montant.

Les bémols se posent après la clé, de quinte en quinte en descendant.

POSITIONS DES DIÈZES À LA CLÉ.



POSITIONS DES BÉMOLS À LA CLÉ.



On ne peut placer les derniers à la clé sans avoir placé ceux qui précèdent; par exemple: le dièze d'Ut ne se pose qu'après celui de Fa; celui de Sol, qu'après les deux précédents; et ainsi des autres. On observe la même règle pour les bémols.

C'est toujours le dernier dièze ou le dernier bémol qui détermine le ton: ainsi, règle générale; lorsqu'un Mode est majeur, le dernier dièze posé à la Clé, est toujours note sensible du ton (ou sous-tonique); on remonte d'un dégré pour connaître la tonique, et lorsque le Mode est mineur, le dernier dièze est toujours sus-tonique, par conséquent on descend d'un dégré pour connaître la tonique.

Lorqu'un mode est majeur, le dernier bémol posé à la Clé, est toujours la sous-dominante du ton, on descend d'une quarte pour connaître la tonique; et, si le Mode est mineur, le dernier bémol est toujours la sus-dominante; on remonte d'une tierce pour connaître la tonique.

Lorsque la clé est armée de plusieurs bémols, l'avant dernier est toujours posé sur la tonique du Mode majeur; et on descend d'une tierce du même bémol pour connaître la tonique du Mode mineur.

POUR APPRENDRE À BATTRE LA MESURE.

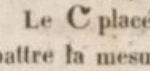
Pour battre la mesure, on fait des mouvements égaux de la main ou du pied, pour mesurer exactement la durée des notes et des silences.

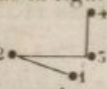
Les mouvements égaux que l'on fait en battant la mesure se nomme tems, que l'on divise en tems forts et en tems faibles.

La mesure marquée par deux mouvements se nomme mesure à deux tems; celle marquée par trois mouvements, mesure à trois tems, et celle marquée par quatre mouvements mesure à quatre tems.

Chaque mesure de musique est comprise entre deux traits perpendiculaires que l'on nomme barres de mesure. Les deux barres qui terminent un morceau ou qui en marquent les divisions se nomment barres de séparation.

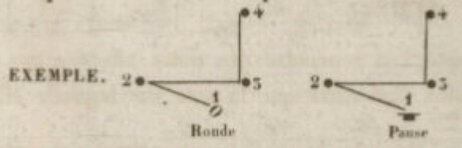
Chaque mesure d'un morceau de musique doit contenir des valeurs équivalentes, soit en notes, soit en silences.

Le C placé après la Clé  indique qu'il faut battre la mesure à quatre tems.

Faites plusieurs fois de suite quatre mouvements égaux, dans la direction des quatre points de la figure suivante, et comptez bien également 1. 2. 3. 4. 

La première figure de note de la musique, s'appelle Ronde; cette note est celle qui a le plus de valeur, puisque sa durée égale la mesure à quatre tems.

Pour éxécuter une Ronde, il faut la prononcer en frappant, et soutenir le son jusqu'au quatrième tems révolu de la mesure. La pause est le silence équivalent de la Ronde.

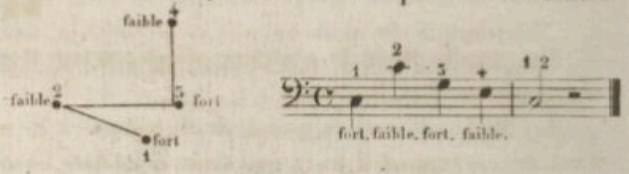


Pour la pause, prononcez et comptez 1. 2. 3. 4.

Il est essentiel, dans les commencements surtout, non seulement de battre la mesure, mais encore d'en marquer tous les tems.

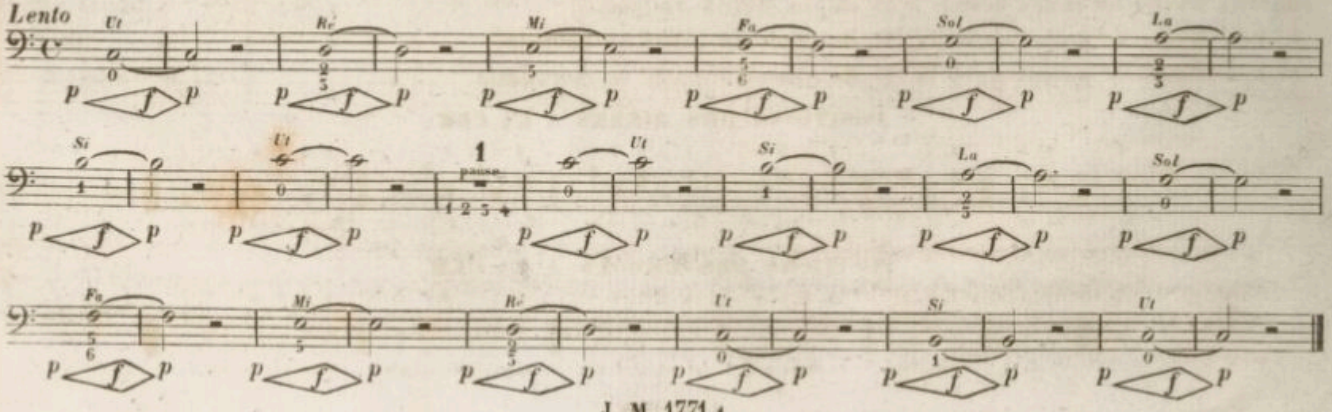
La mesure se partage en tems forts et en tems faibles.

Dans la mesure à quatre tems le premier et le troisième tems sont forts, et le second et le quatrième sont faibles.



Pour faire comprendre le Rhythme (la Mesure), il faut, dès le commencement, décider la mesure. Lorsque les tems forts sont bien marqués, l'oreille est satisfaite, et l'on suit avec plus d'intelligence le reste d'un morceau.

Avant de passer à l'étude des gammes, et afin d'acquérir l'usage de l'embouchure, nous engageons les élèves à s'éxercer quelque tems à l'étude suivante, comme étant indispensable à la souplesse des lèvres et à la formation des sons.



DES GAMMES MAJEURES ET MINEURES
À TOUS LES DEGRÉS.

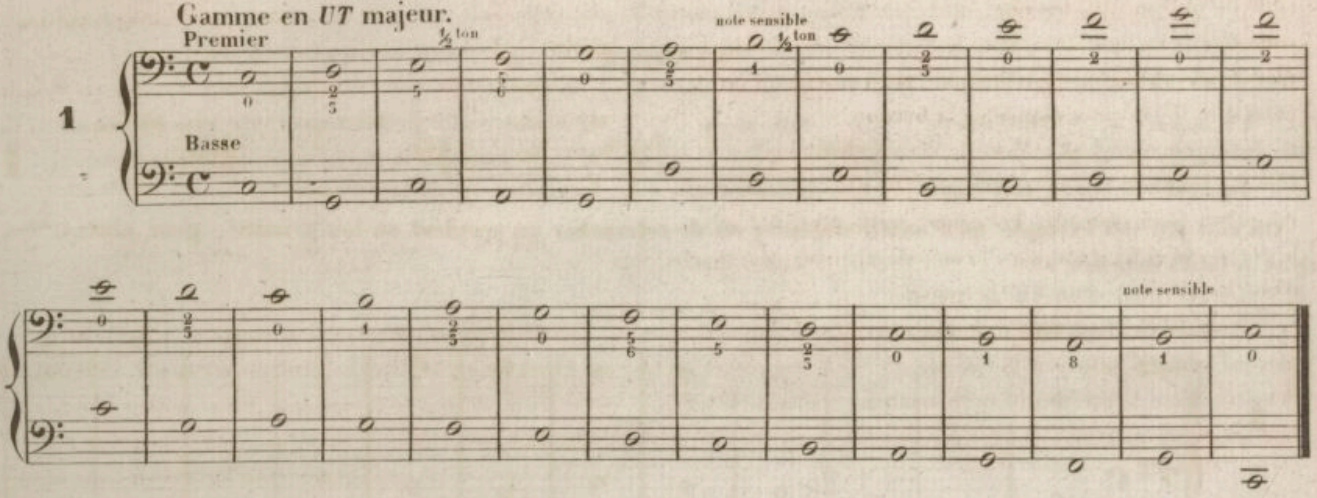
Le ton d'*UT* est le modèle de tous les Modes Majeures, et le ton de *LA* est celui de tous les Modes Mineures.

NOTA. L'Elève ne devra jouer la Basse d'accompagnement qu'après avoir passé toutes les gammes et les intervalles.

Toutes ces gammes devront être exécutées lentement. On doit aspirer une suffisante quantité d'air pour soutenir des sons égaux et droits.

Gamme en *UT* majeur.

1

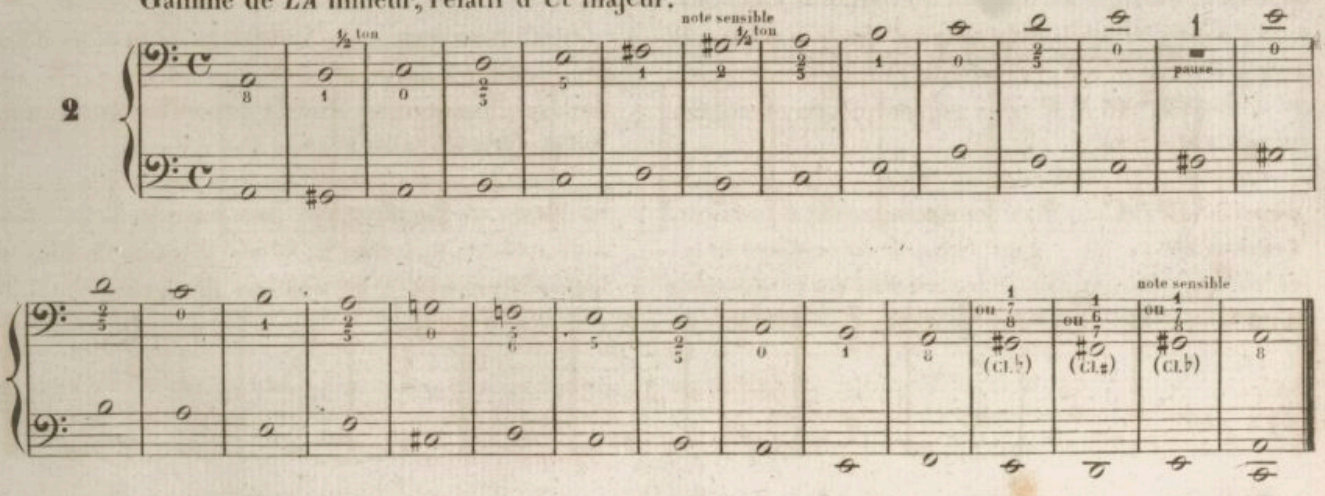


La tonique du mode mineur se prend à la tierce inférieure du ton relatif majeur.

Pour obtenir cinq tons et deux demi-tons dans les gammes mineures, la sixième et la septième note en montant sont ordinairement majeures.

Gamme de *LA* mineur, relatif d'Ut majeur.

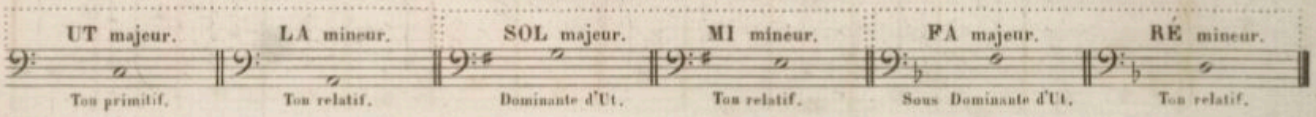
2



On peut maintenant passer à l'étude des autres gammes, mais en y procédant d'une manière méthodique. Cette manière est fixée par les limites que l'art s'est imposées dans certains cas: elle consiste à considérer la dominante (ou 5.me note au-dessus de la tonique), et la sous dominante (ou 4.me note au-dessus de la tonique), comme de nouvelles toniques, en faisant, sur chacune de ces notes une nouvelle gamme majeure.

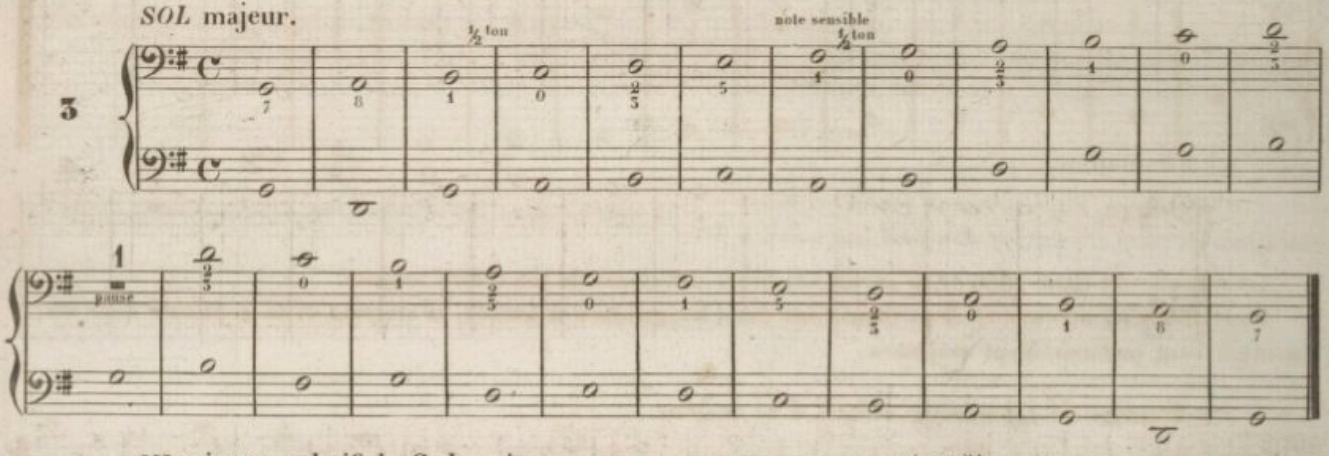
Dans la première de ces gammes (Ut majeur), la 5.te (Sol) devenant tonique, occasionne l'emploi du premier dièze; la 4.te au dessus ou 5.te au dessous de la tonique (Fa), produit le 1.er bémol. Ainsi; comme il est dit ci-dessus, chaque gamme majeure, a son ton relatif mineur à la tierce mineure au dessous de la tonique majeure qui est pour ainsi dire, sa propriété, et avec lequel elle a un rapport non moins intime que celui qui se voit entre la gamme tonique et celle de la dominante (ou 5.e note), et de la sous dominante (ou 4.e note). En conséquence, voilà donc six gammes, trois majeures, et trois mineures qui sont relatives entre elles par rapport à la gamme principale, et dans lesquelles une mélodie peut passer alternativement.

EXEMPLE.

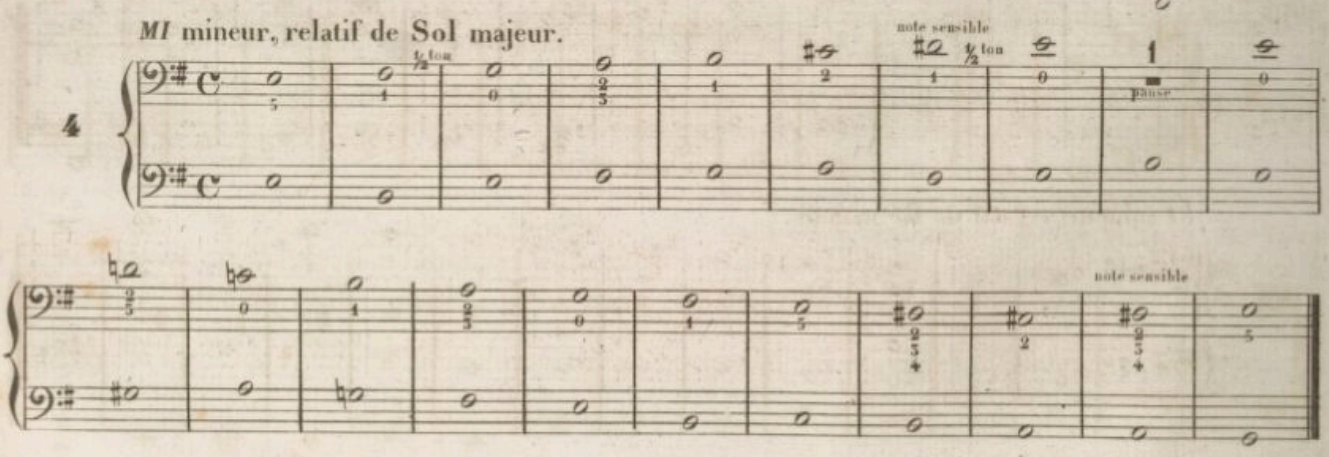


On voit par cet exemple qu'il suffit d'ajouter ou de retrancher un accident au ton primitif pour obtenir les deux relatifs majeurs.

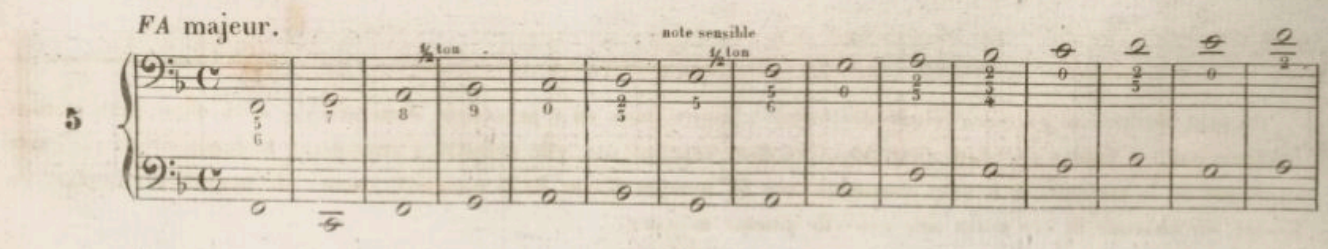
SOL majeur.

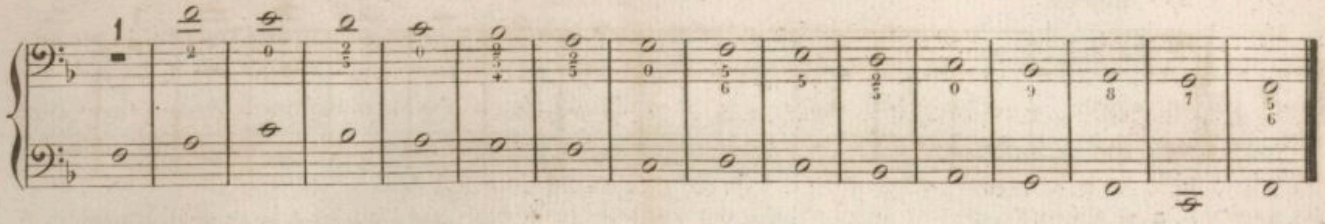


MI mineur, relatif de Sol majeur.

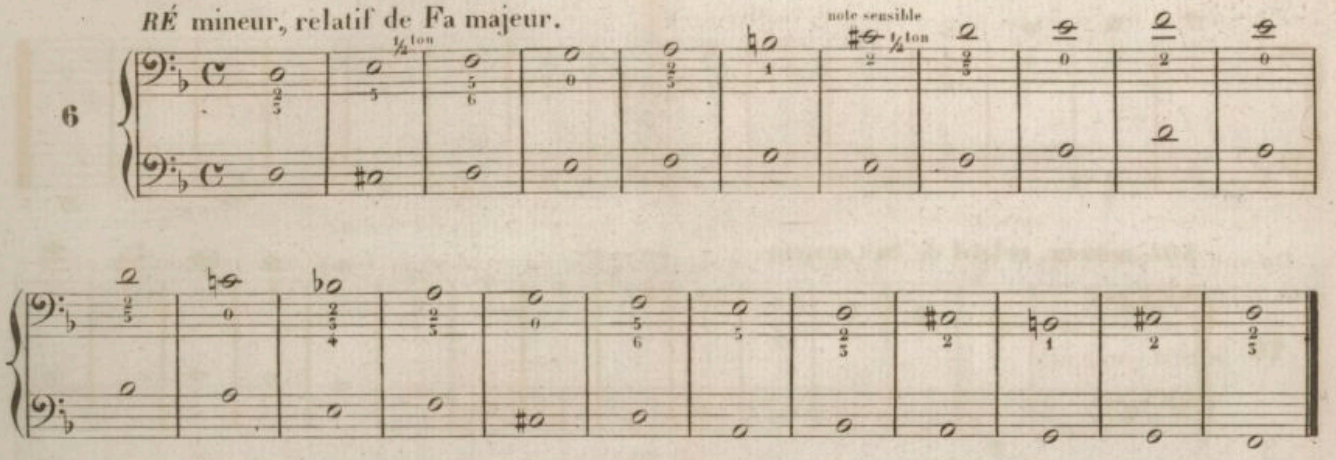


FA majeur.

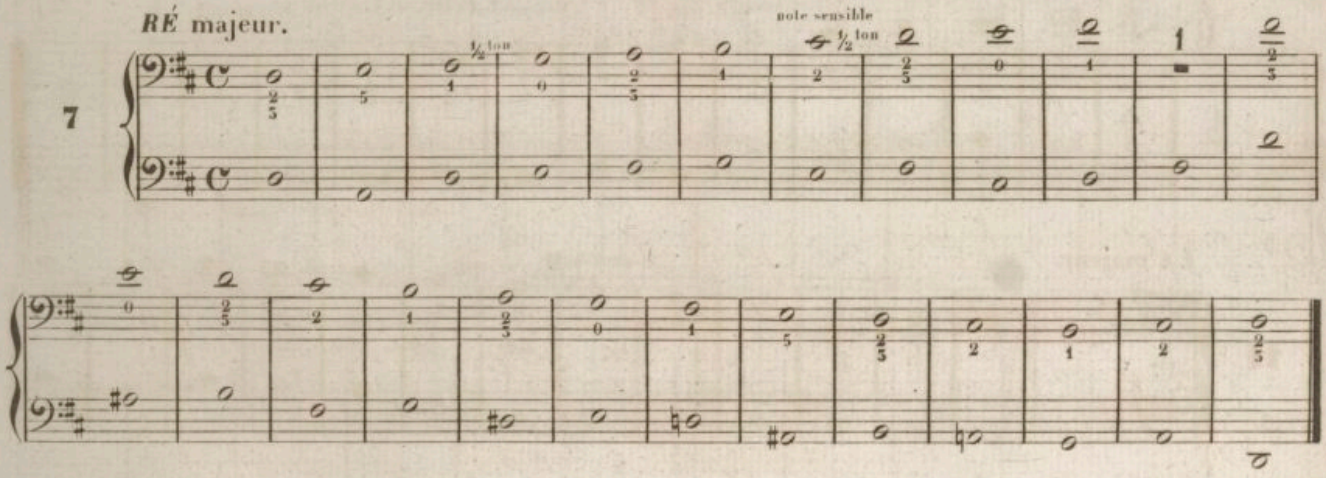




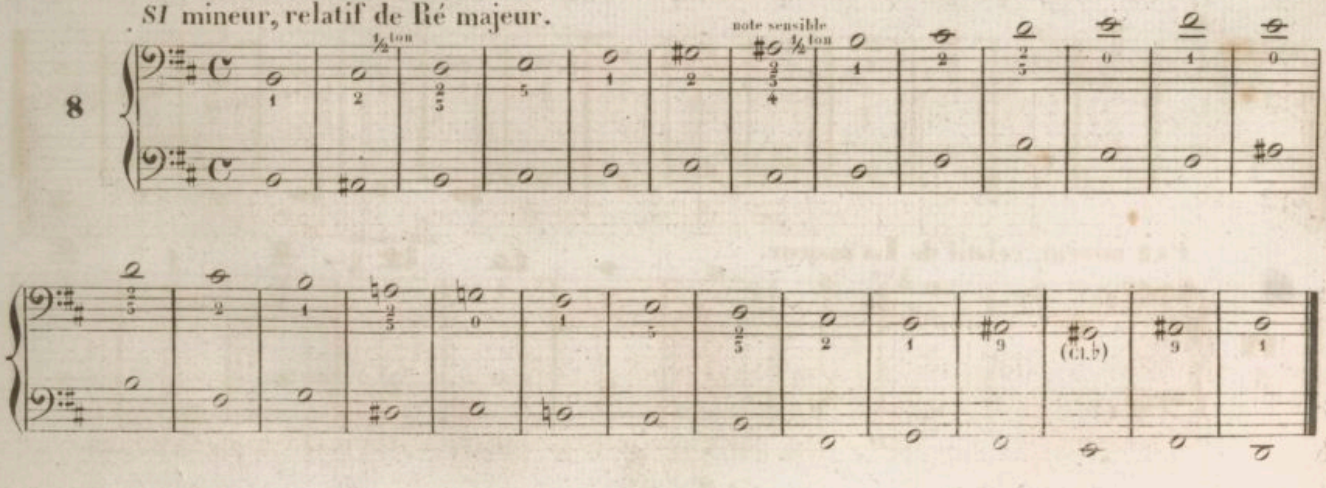
RÉ mineur, relatif de Fa majeur.



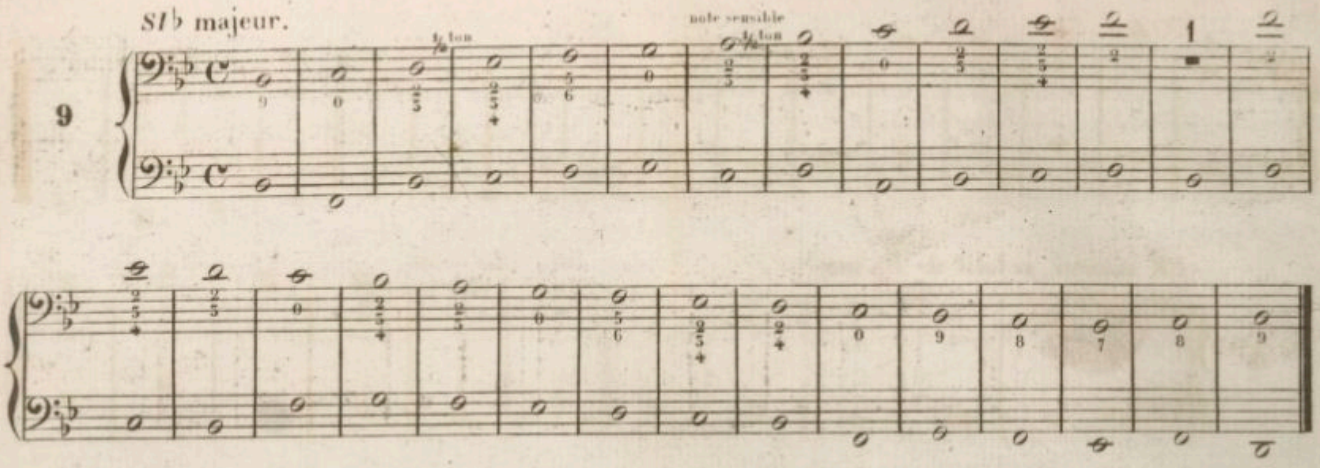
RÉ majeur.



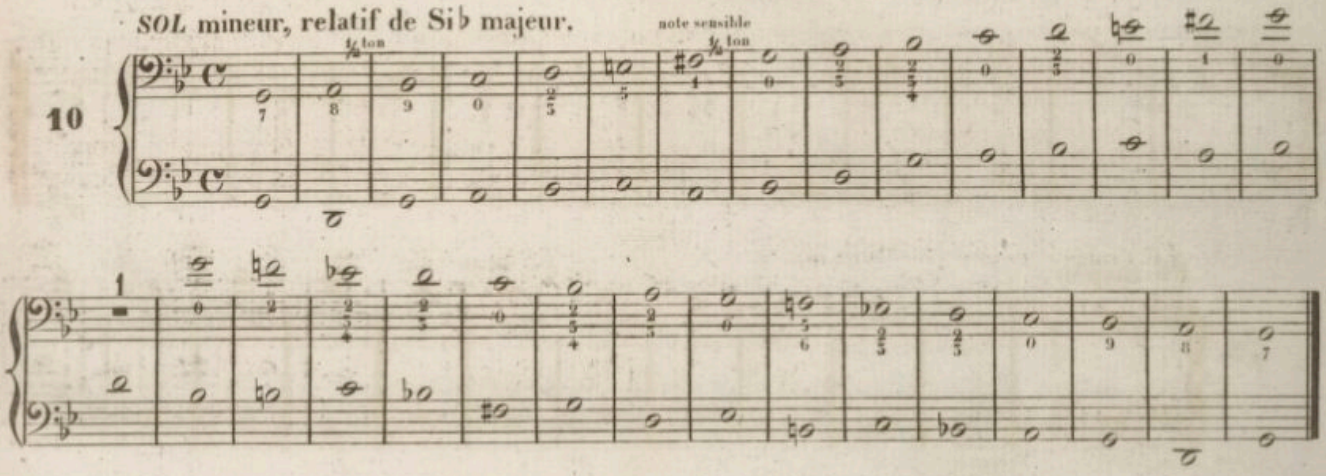
SI mineur, relatif de Ré majeur.



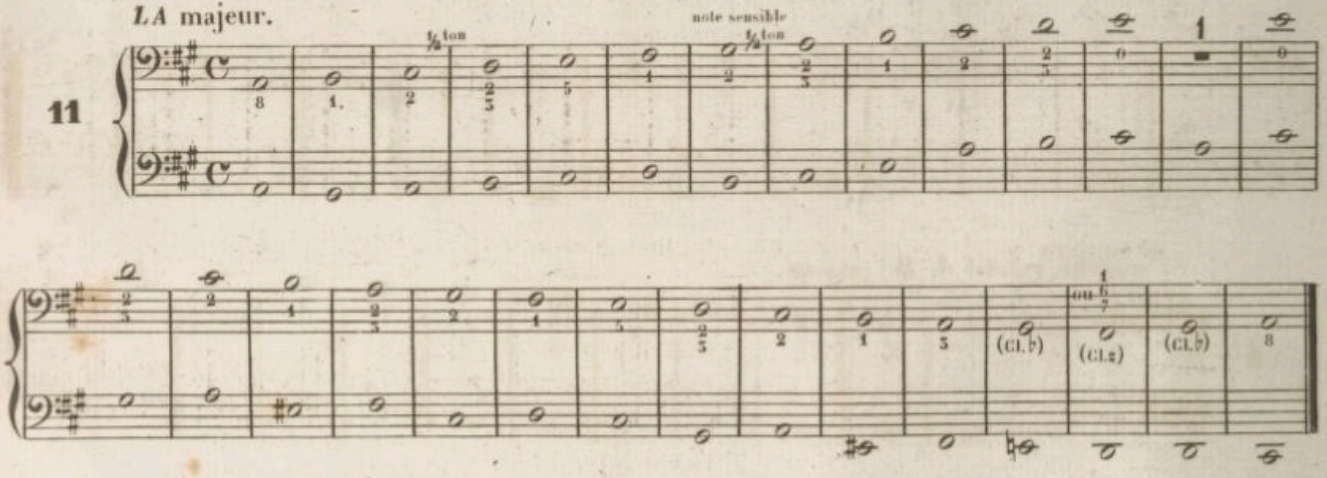
SI♭ majeur.



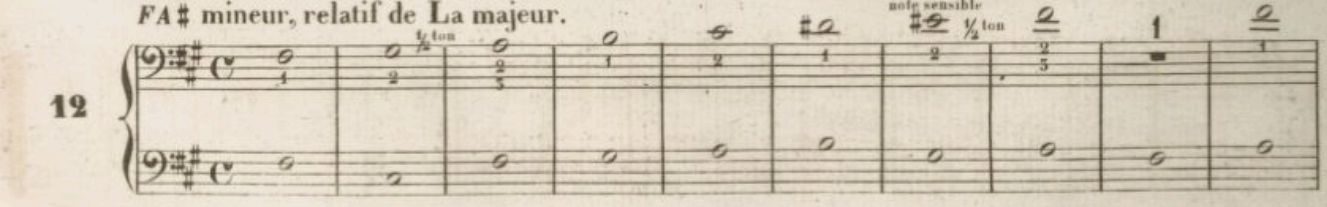
SOL mineur, relatif de Si♭ majeur.

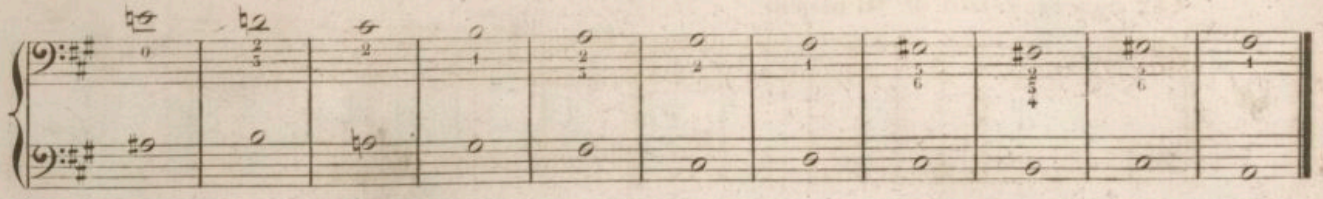


LA majeur.



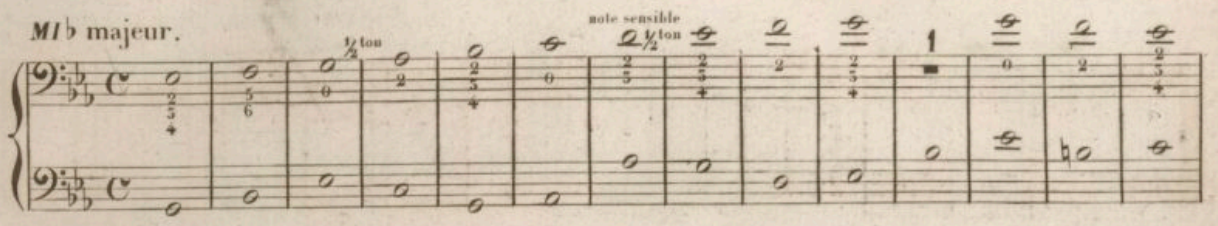
FA♯ mineur, relatif de La majeur.

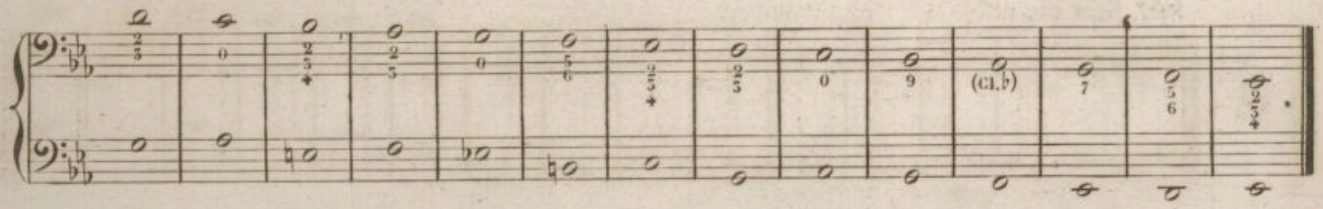




MI♭ majeur.

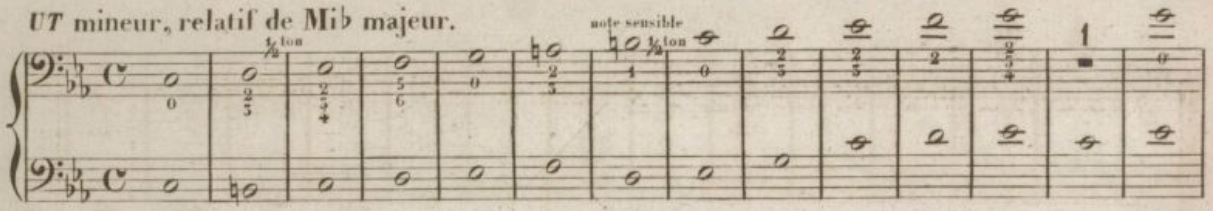
13

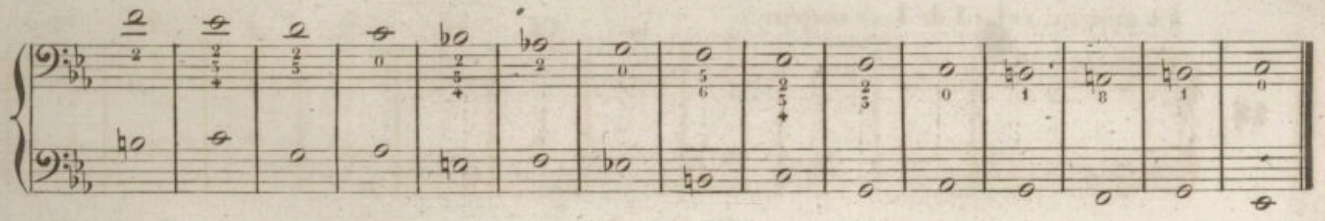




UT mineur, relatif de Mi♭ majeur.

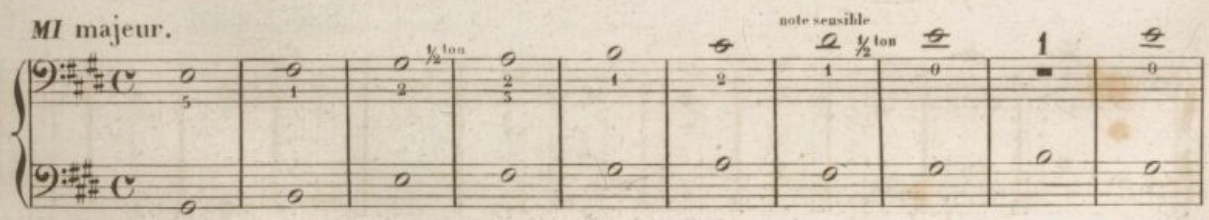
14

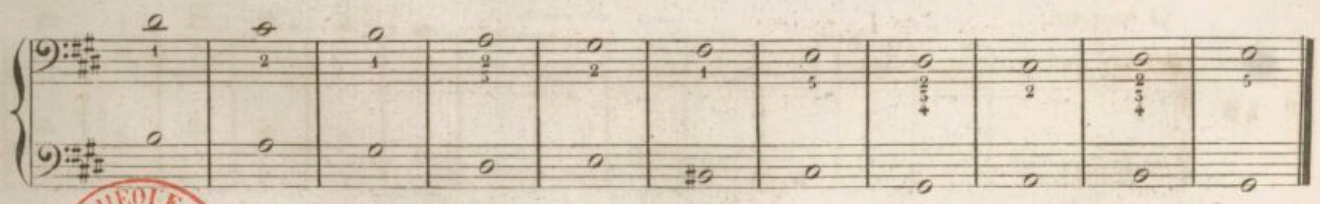




MI majeur.

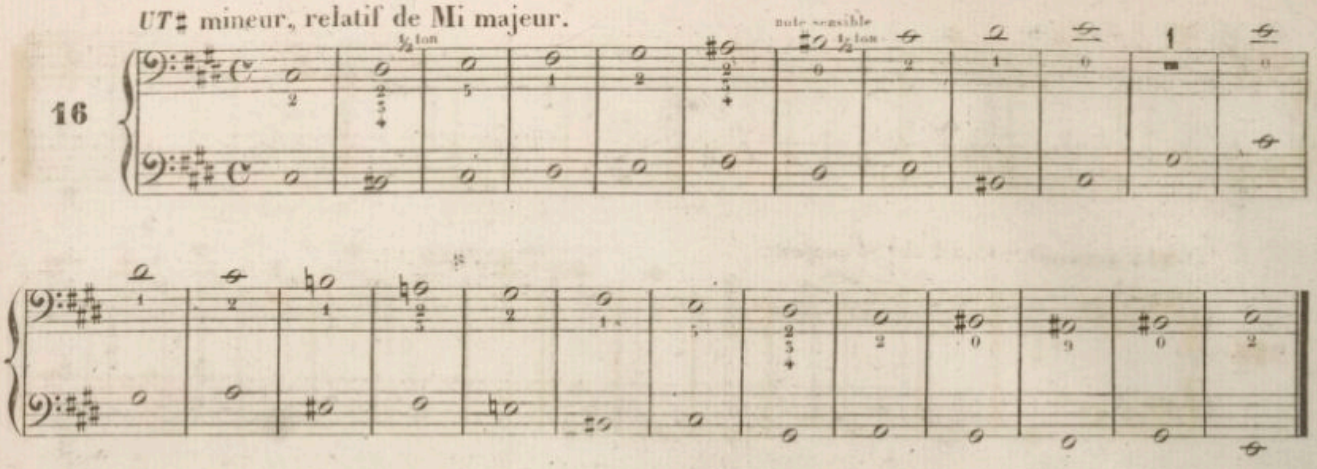
15



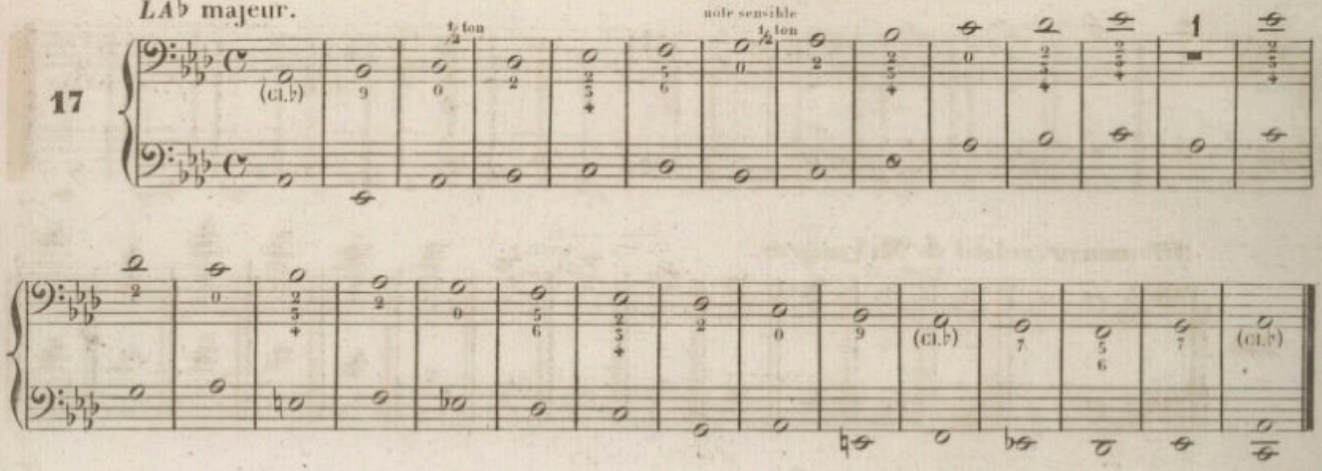


BIBLIOTHÈQUE ROYALE

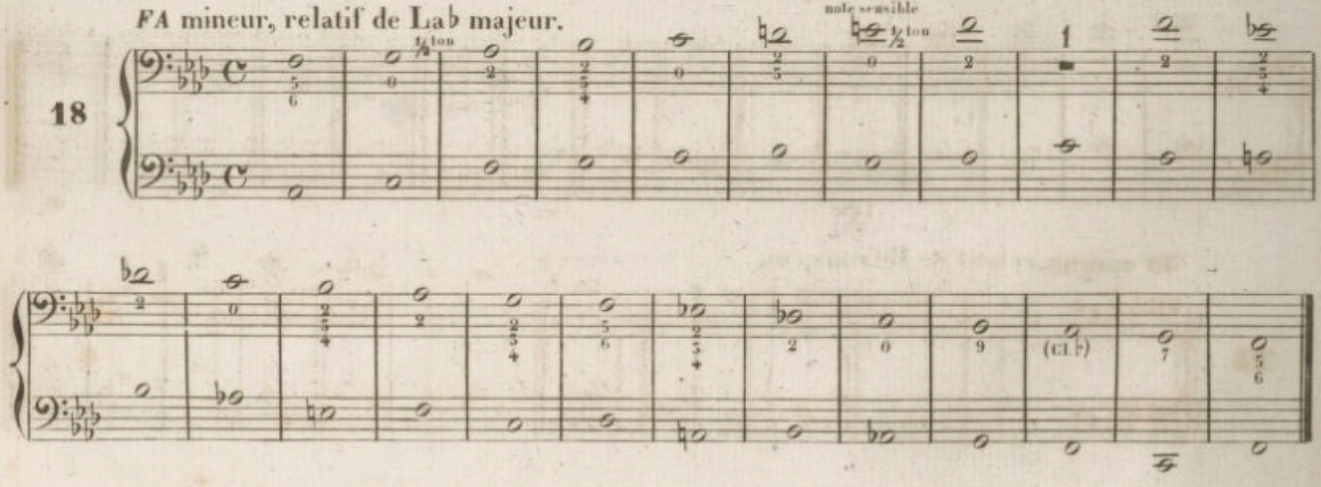
16 *UT*♯ mineur, relatif de Mi majeur.



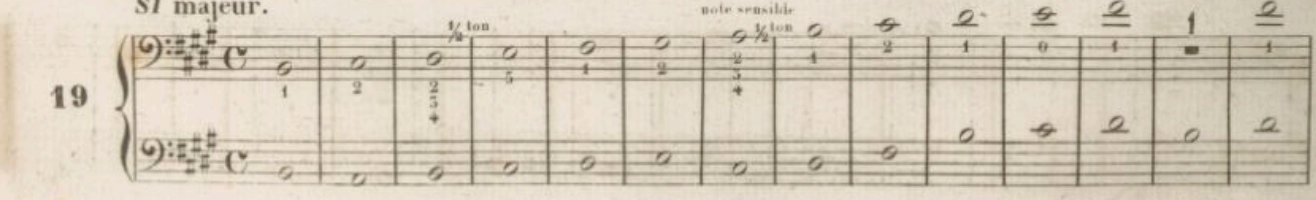
17 *LA*♭ majeur.

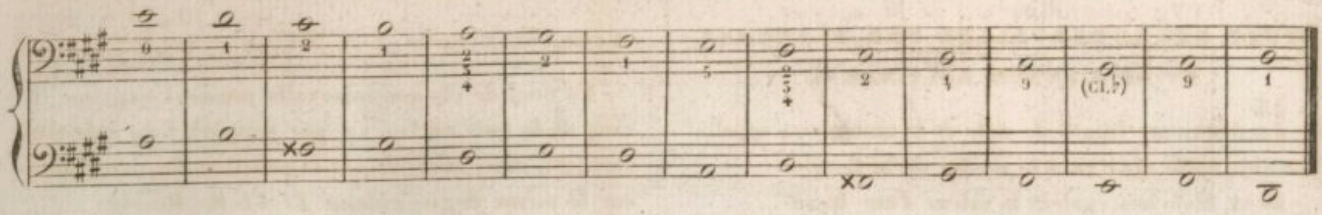


18 *FA* mineur, relatif de La♭ majeur.



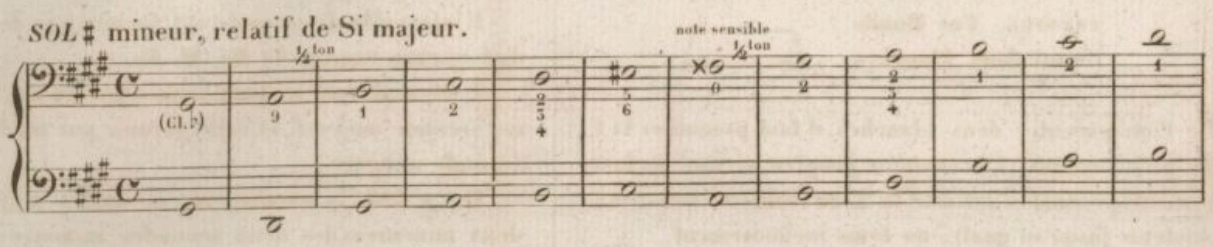
19 *SI* majeur.

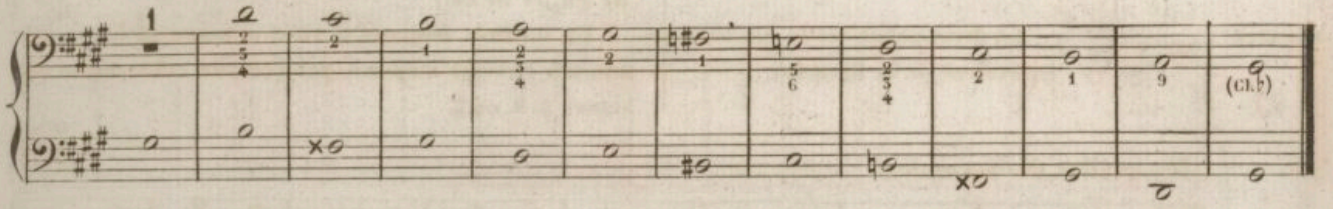




SOL♯ mineur, relatif de Si majeur.

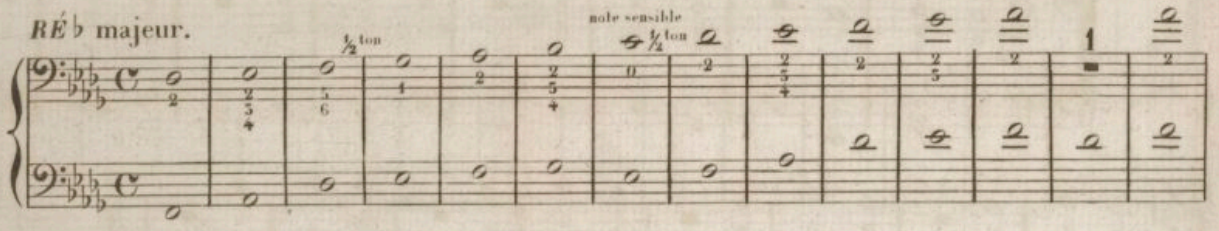
20

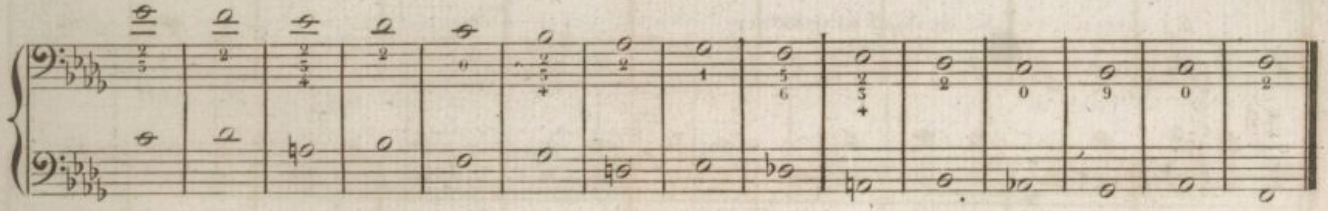




RÉ♭ majeur.

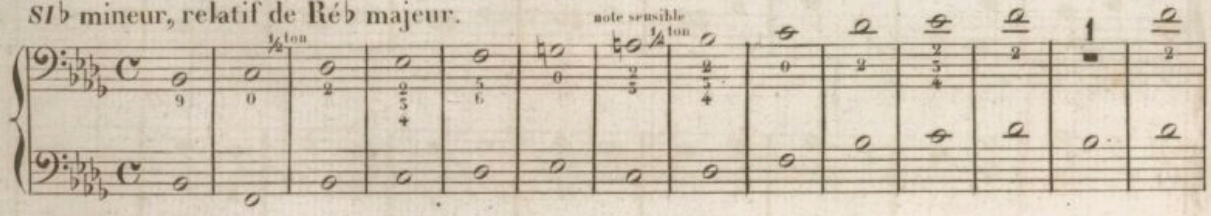
21

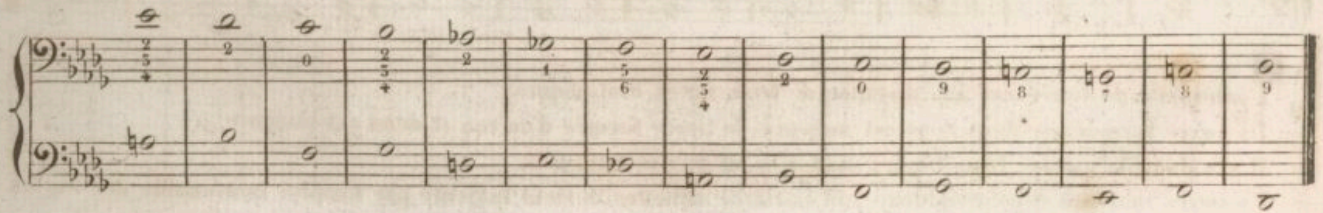




SI♭ mineur, relatif de Réb majeur.

22



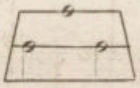


ÉTUDE DES INTERVALLES PAR BLANCHES ET LE SILENCE EQUIVALENT.

La deuxième figure de note de la musique, s'appelle Blanche; cette note vaut la moitié de la Ronde.

Deux Blanches, égalent la valeur d'une Ronde.

EXEMPLE. Une Ronde vaut deux Blanches.

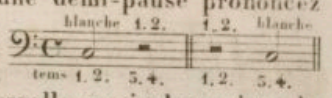


Pour exécuter deux blanches, il faut prononcer la 1re au premier tems, et la soutenir jusqu'au second inclusivement, prononcer ensuite la 2e au troisième tems, et la soutenir jusqu'au quatrième tems inclusivement.

EXEMPLE.

La demi-pause est le silence équivalent de la Blanche.

Pour une Blanche et une demi-pause prononcez et comptez: Blanche, 1. 2.



Le nom de chaque intervalle musical exprime le rang de la note où l'on va, par rapport à la note d'où l'on part: ainsi l'unisson est la position de deux notes sur le même dégré, comme *Ut, Ut. Ré, Ré.* etc.

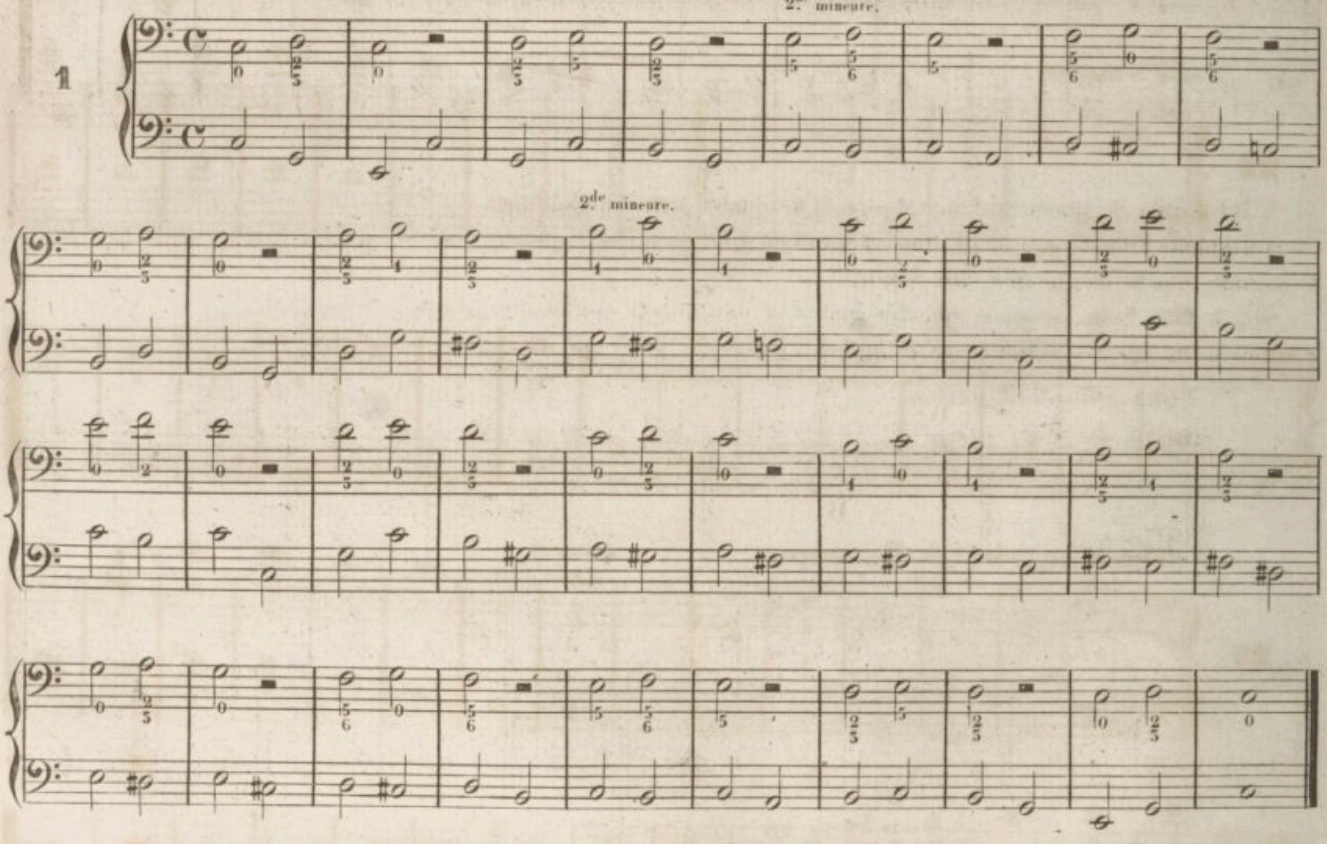
L'intervalle de seconde est formée par deux notes diatoniques, comme *Ut Ré, Mi Fa.* etc.

L'intervalle de seconde, formée par un ton, se nomme seconde majeure, et celle formée par un demi-ton, seconde mineure.

Il y a dans la gamme cinq secondes majeures et deux mineures: les deux secondes mineures sont, *Mi Fa*, et *Si Ut.*

La seconde majeure devient mineure, ou la seconde mineure devient majeure, par l'emploi convenable des signes ♯, ♭, ou ♮.

Intervalles de Secondes.



L'intervalle de tierce est une distance de trois notes diatoniques.

La tierce formée par deux tons est majeure; la tierce formée d'un ton et demi est mineure.

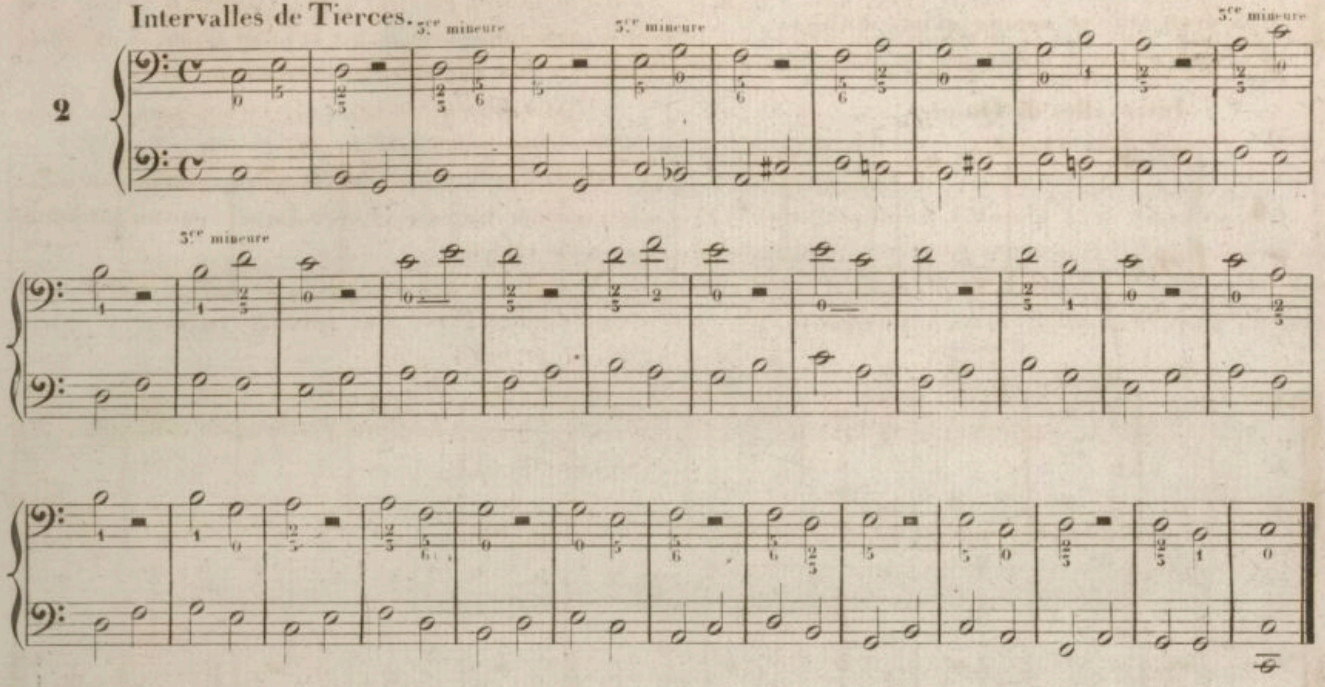
Il y a dans la gamme trois tierces majeures, et quatre mineures.

La tierce majeure devient mineure, ou la tierce mineure devient majeure par l'emploi convenable des signes *altératifs* ♯ et ♭.

Les notes placées à distance de tierce (intervalle impair) ont des positions semblables: elles sont de ligne en ligne ou d'interligne en interligne.

Intervalles de Tierces.

2



L'intervalle de quarte est une distance de quatre notes diatoniques.

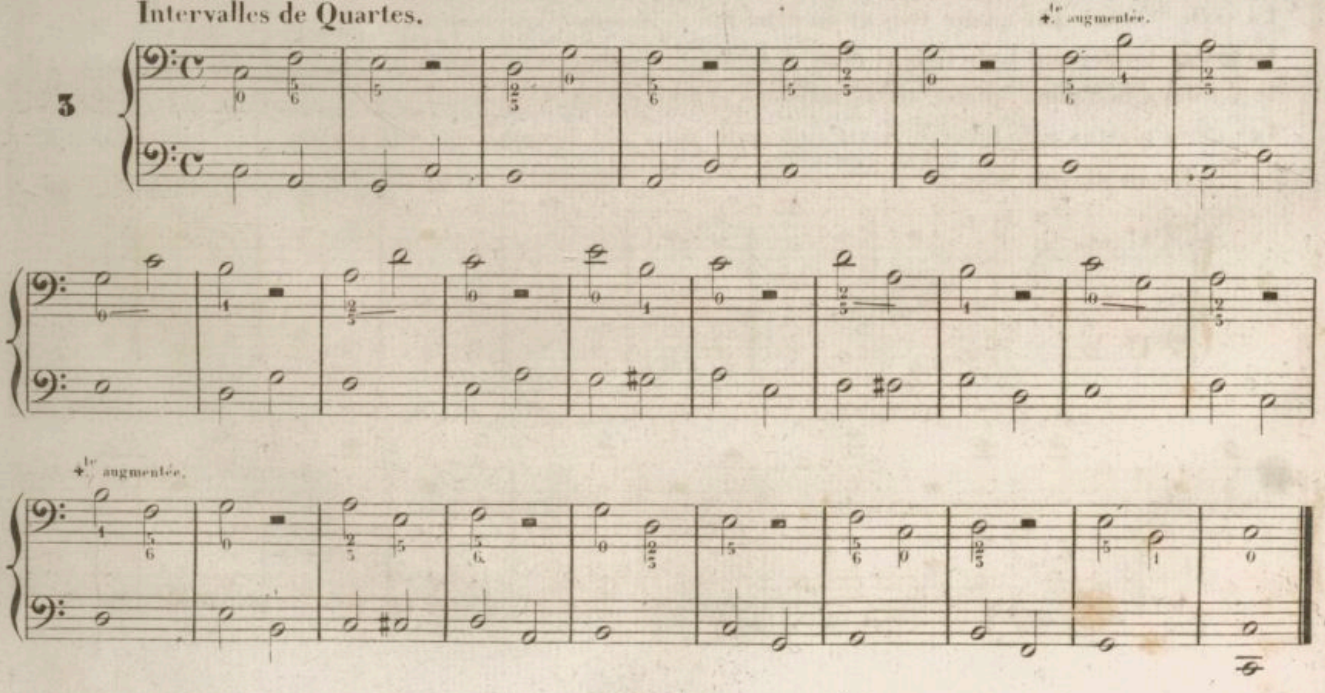
La quarte formée par deux tons et un demi-ton, se nomme quarte juste; la quarte formée par trois tons, se nomme quarte augmentée (ou triton).

Il y a dans la gamme six quartes justes et une quarte augmentée (*Fa Si*).

Les notes placées à distances de quarte (intervalle pair) ont des positions différentes.

Intervalles de Quartes.

3



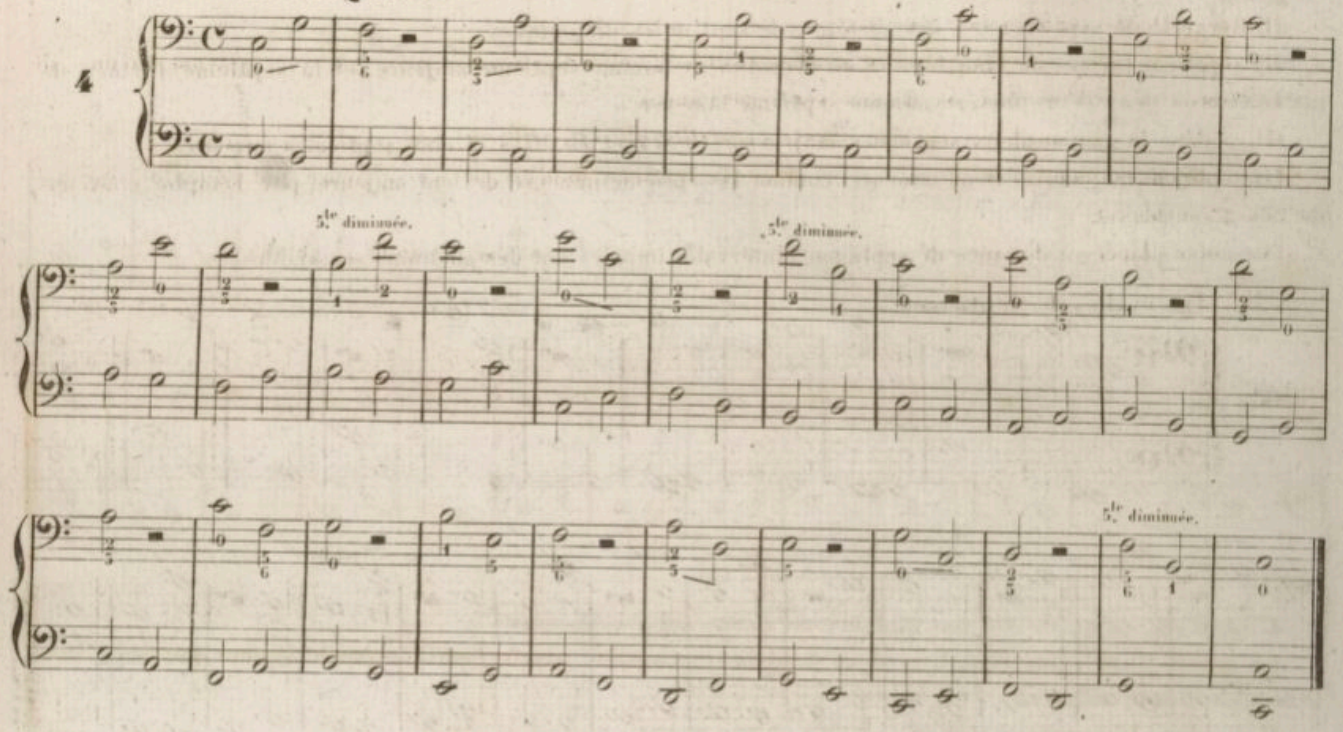
L'intervalle de quinte est une distance de cinq notes diatoniques.

Il y a dans la gamme six quintes justes, et une seule quinte diminuée (*Si Fa*).

La quinte formée par trois tons et un demi-ton se nomme quinte juste, et la quinte formée par deux tons et deux demi-tons se nomme quinte diminuée.

Les notes placées à distance de quinte (intervalle impair) ont des positions semblables.

Intervalles de Quintes



L'intervalle de sixte est une distance de six notes diatoniques.

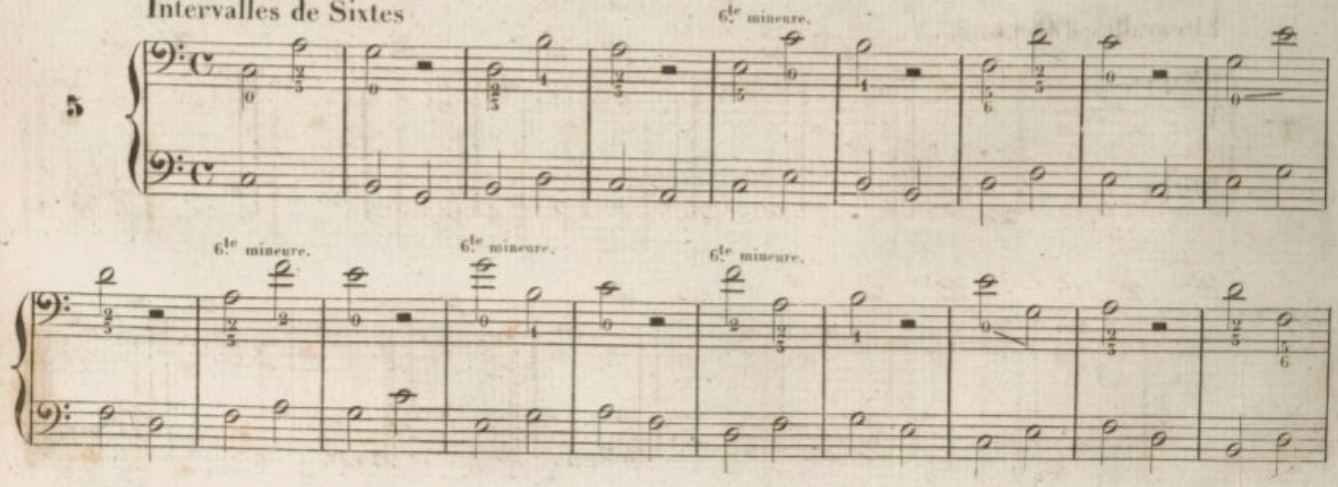
La sixte formée par quatre tons et un demi-ton se nomme sixte majeure.

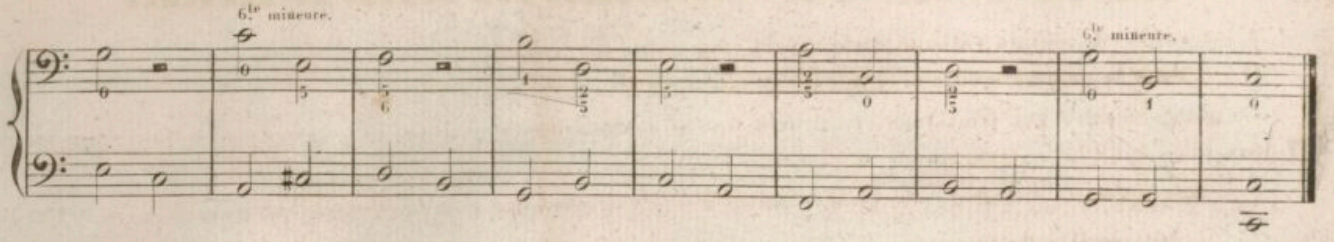
La sixte formée par trois tons et deux demi-tons se nomme sixte mineure.

Il y a dans la gamme quatre sixtes majeures et trois sixtes mineures.

Les notes placées à distance de sixte (intervalle pair) ont des positions différentes.

Intervalles de Sixtes





L'intervalle de septième est une distance de sept notes diatoniques.

La septième formée de cinq tons et un demi-ton, se nomme septième majeure, et la septième formée de quatre tons et deux demi-tons, se nomme septième mineure.

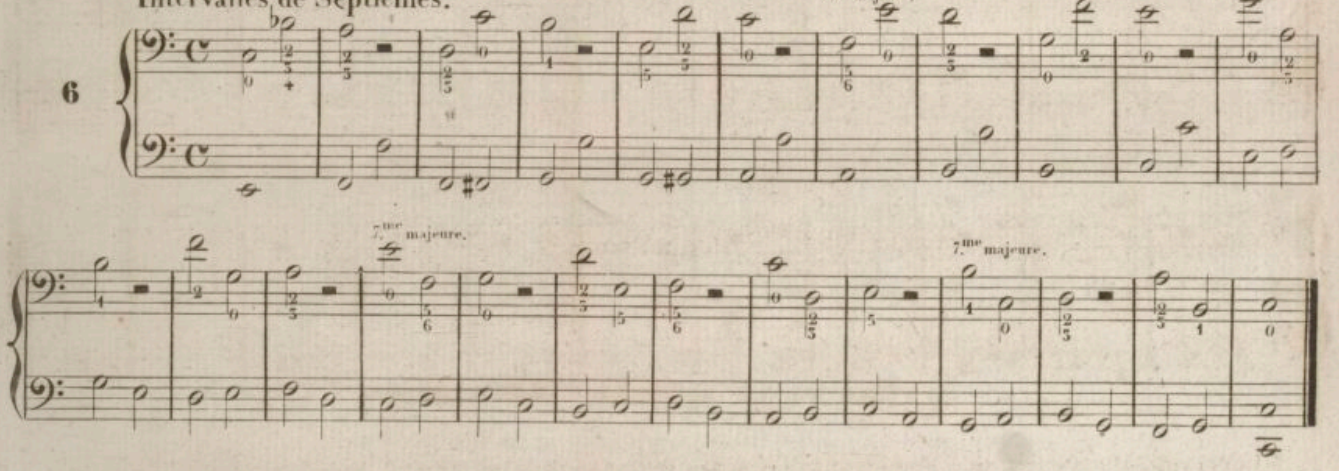
Il y a dans la gamme deux septièmes majeures *(Ut Si♮* et *Fa Mi♮)* et cinq septièmes mineures.

La septième majeure devient mineure, comme la septième mineure devient majeure, par l'emploi convenable des ♯ ou des ♭.

Les notes placées à distance de septième (intervalle impair) ont des positions semblables.

Intervalles de Septièmes.

6



L'intervalle d'octave est une distance de huit notes diatoniques.

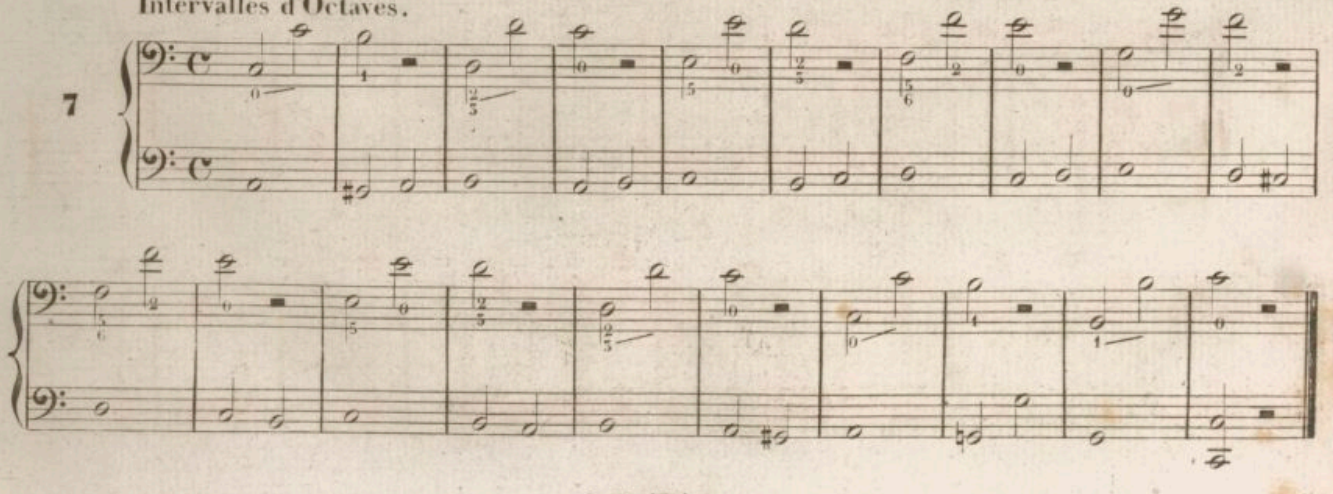
L'octave est juste quand les deux notes sont également naturelles, ou dièsées ou bémolisées.

Si le ♯ ou le ♭ n'affecte que l'une des deux notes, l'octave est diminuée ou augmentée.

Les notes placées à distance d'octave (intervalle pair) ont des positions différentes.

Intervalles d'Octaves.

7



MÉLODIES ET RÉSUMÉ DES INTERVALLES PAR RONDES ET BLANCHES

DANS TOUS LES TONS MAJEURS ET MINEURS.

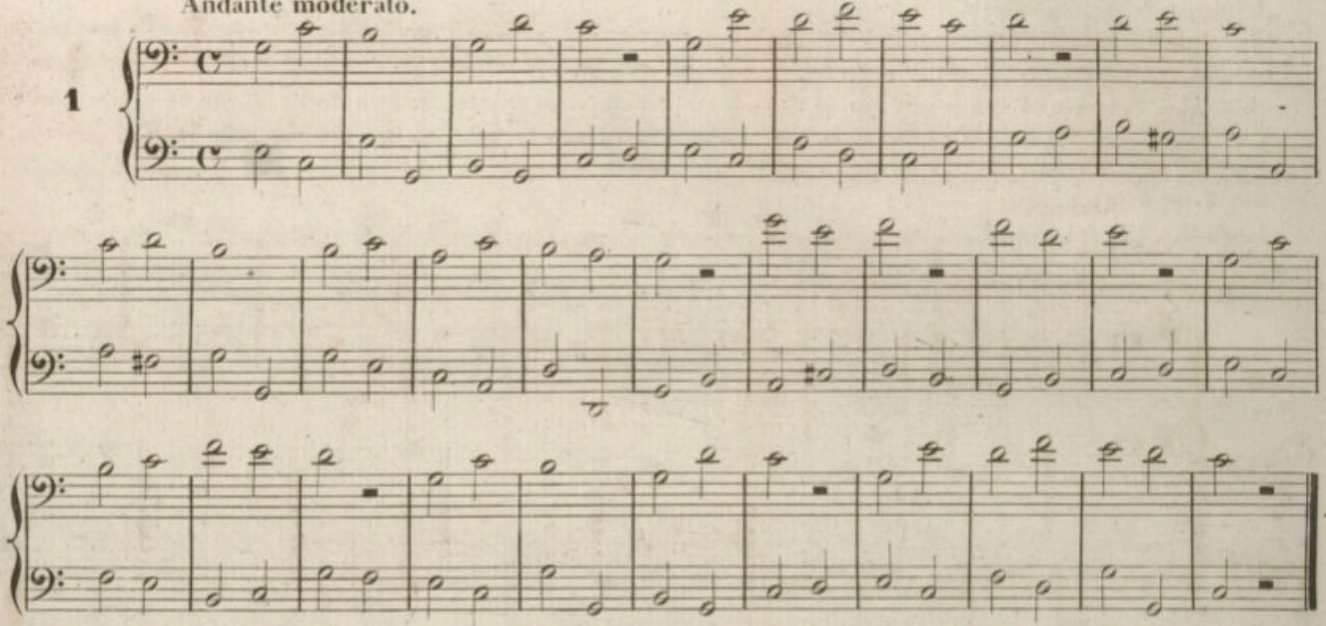
Il est essentiel maintenant de faire alterner l'élève dans la pratique de ces leçons, afin de le familiariser avec la Basse d'accompagnement.

Nota. Nous ne chiffrerons maintenant que les notes qui exigeront une modification de doigté: en conséquence les notes non chiffrées devront se faire avec leur doigté naturel.

Afin d'habituer l'élève de bonne heure à la connaissance des modes et des tons, le professeur devra le questionner sur toutes ces leçons.

Andante moderato.

1



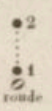
ÉTUDE DE LA MESURE À DEUX TEMS.

1° Pour battre la mesure à deux tems, on frappe le premier et on lève le deuxième.

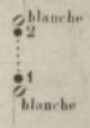
EXEMPLE.

2° La mesure à deux tems, s'indique, après la clé, par le chiffre **2** ou par un ¢ barré; et aussi par d'autres signes dont on trouvera plus loin des exemples.

Prononcez une Ronde pour la mesure.

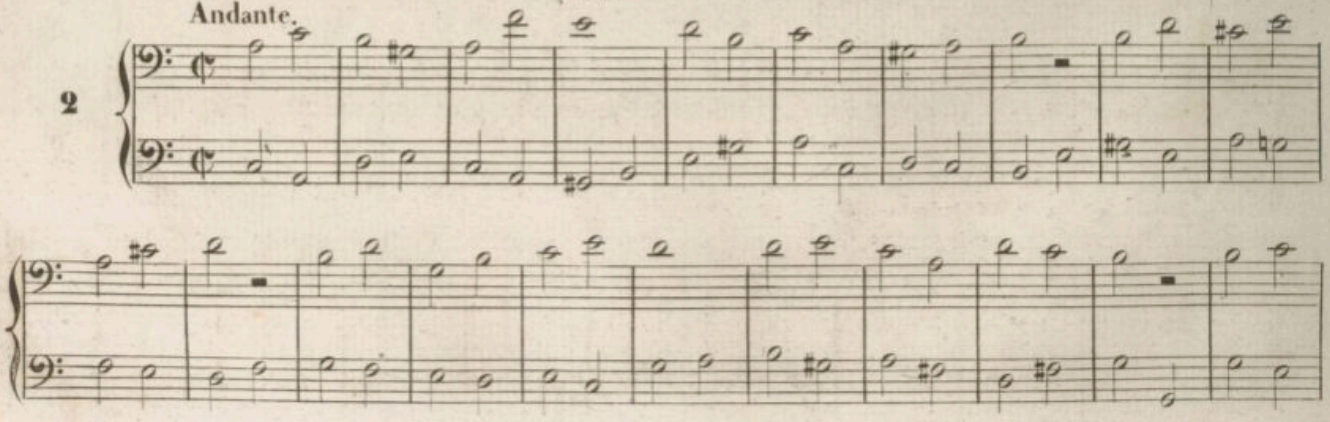


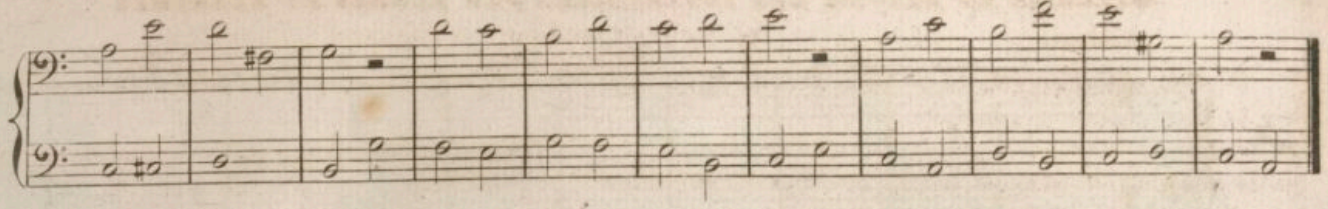
Prononcez deux Blanches, une pour chaque tems



Andante.

2

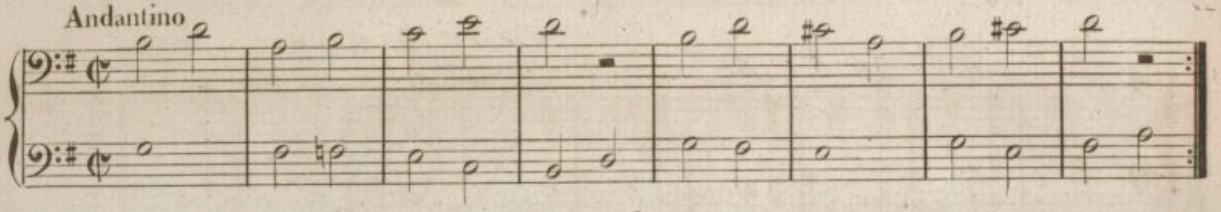


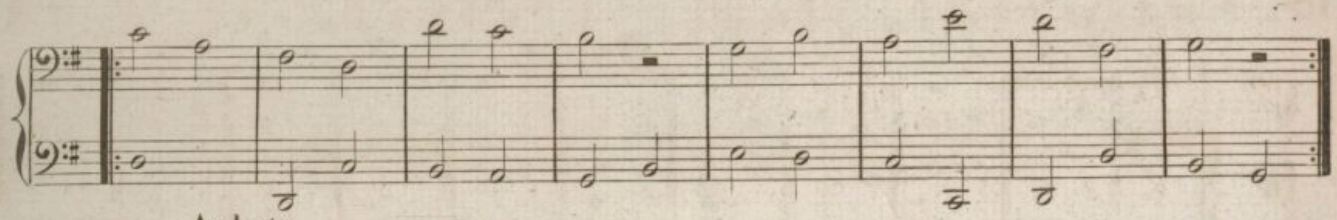


DE LA REPRISE.

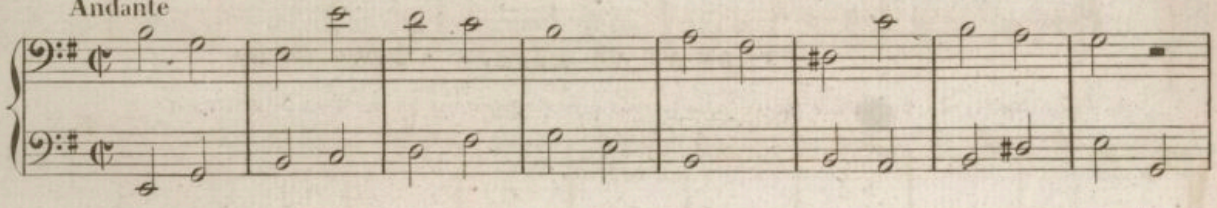
La Reprise est un signe de répétition. Quand la reprise est pointée à gauche et à droite, ‖: elle marque qu'il faut exécuter deux fois ce qui la précède et ce qui la suit. Quand elle est pointée seulement à gauche, :‖ on n'exécute deux fois que ce qui la précède et dans le cas ou elle n'est pointée qu'à sa droite ‖: on n'exécute deux fois, que ce qui la suit. Si elle n'est pointée ni à sa droite ni à sa gauche elle marque seulement la fin d'un morceau, et se nomme Barre de terminaison ou Barre finale.

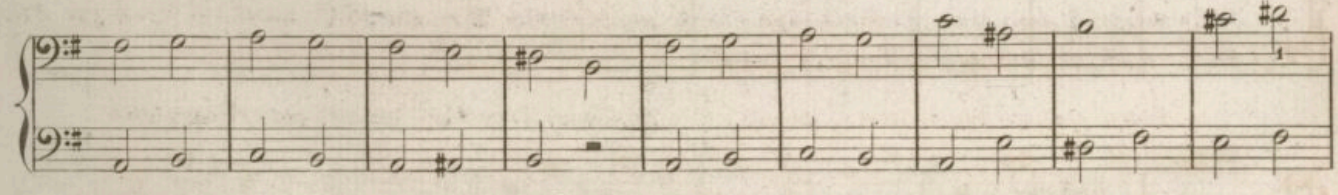
3 Andantino

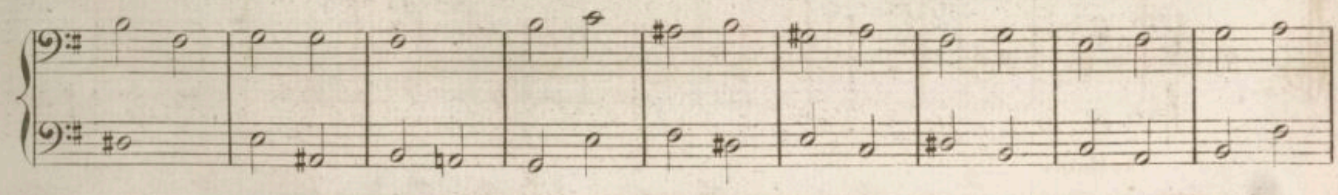


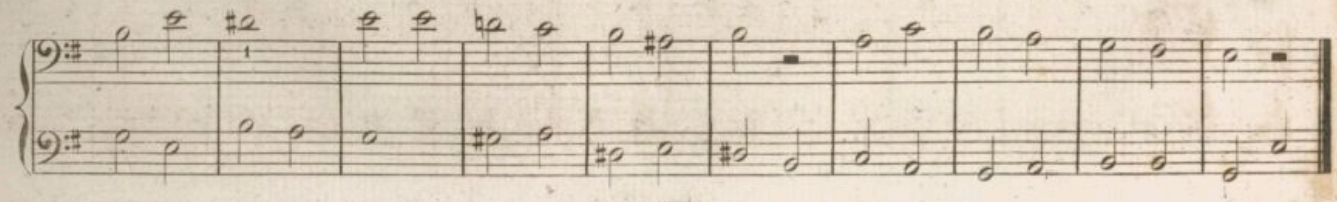


4 Andante



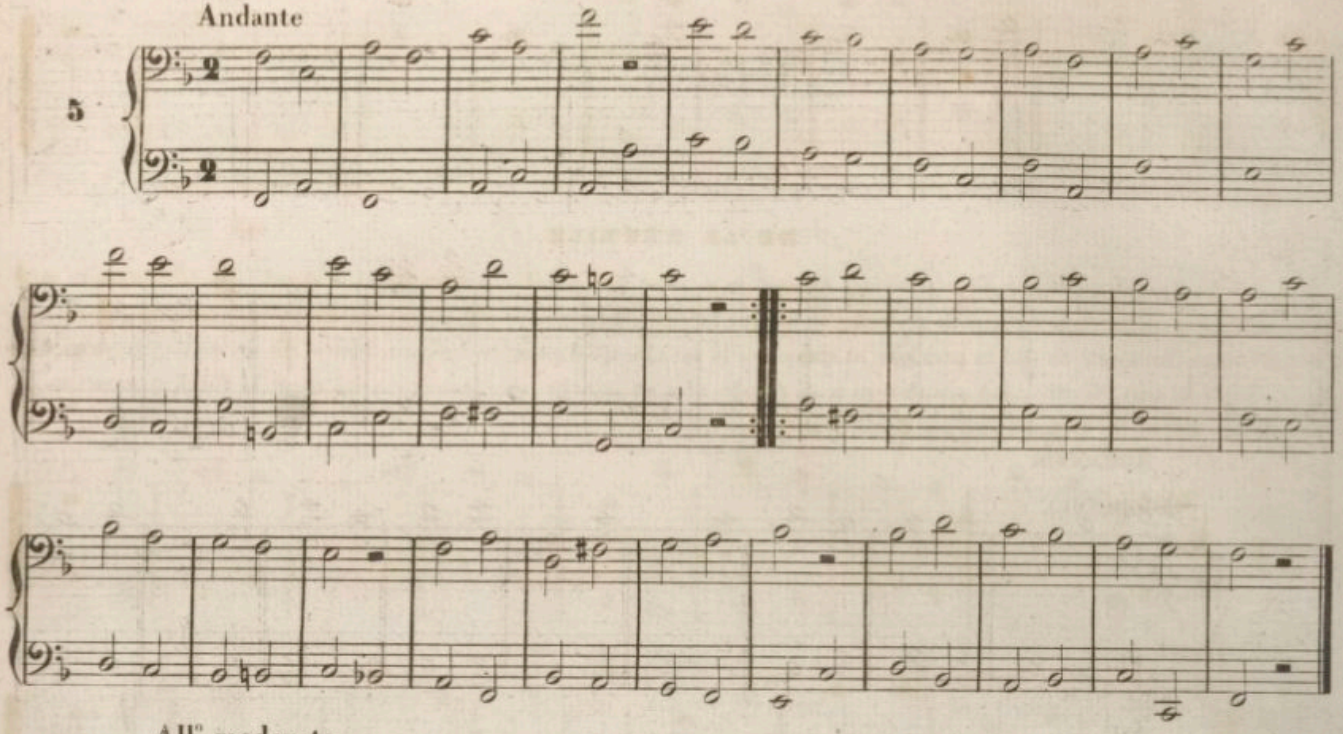






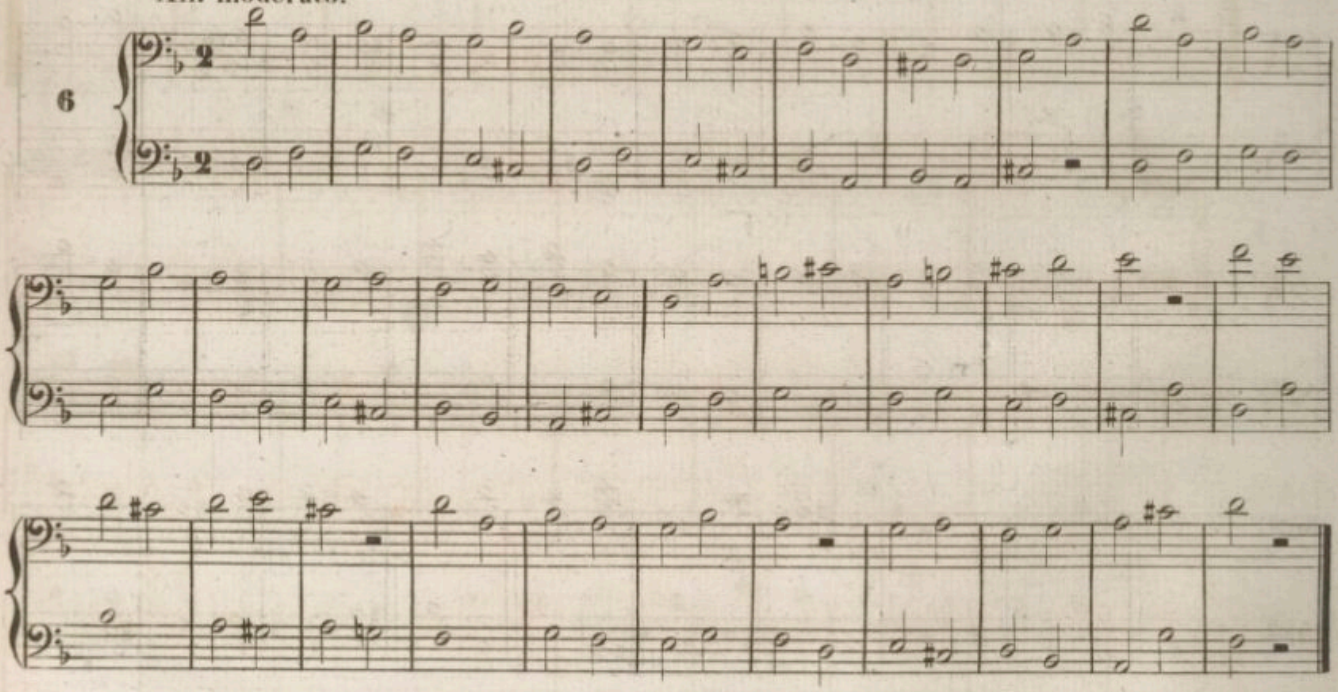
Andante

5



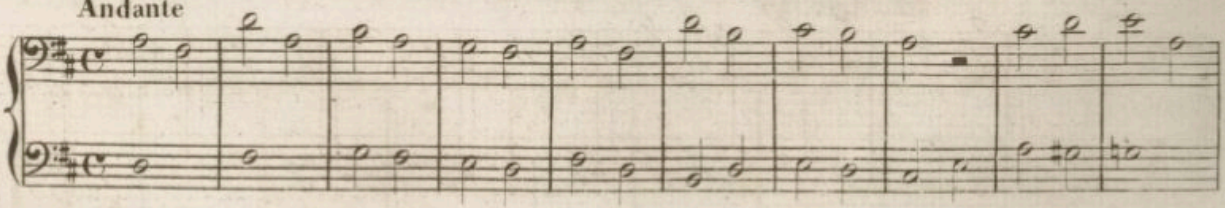
All.o moderato.

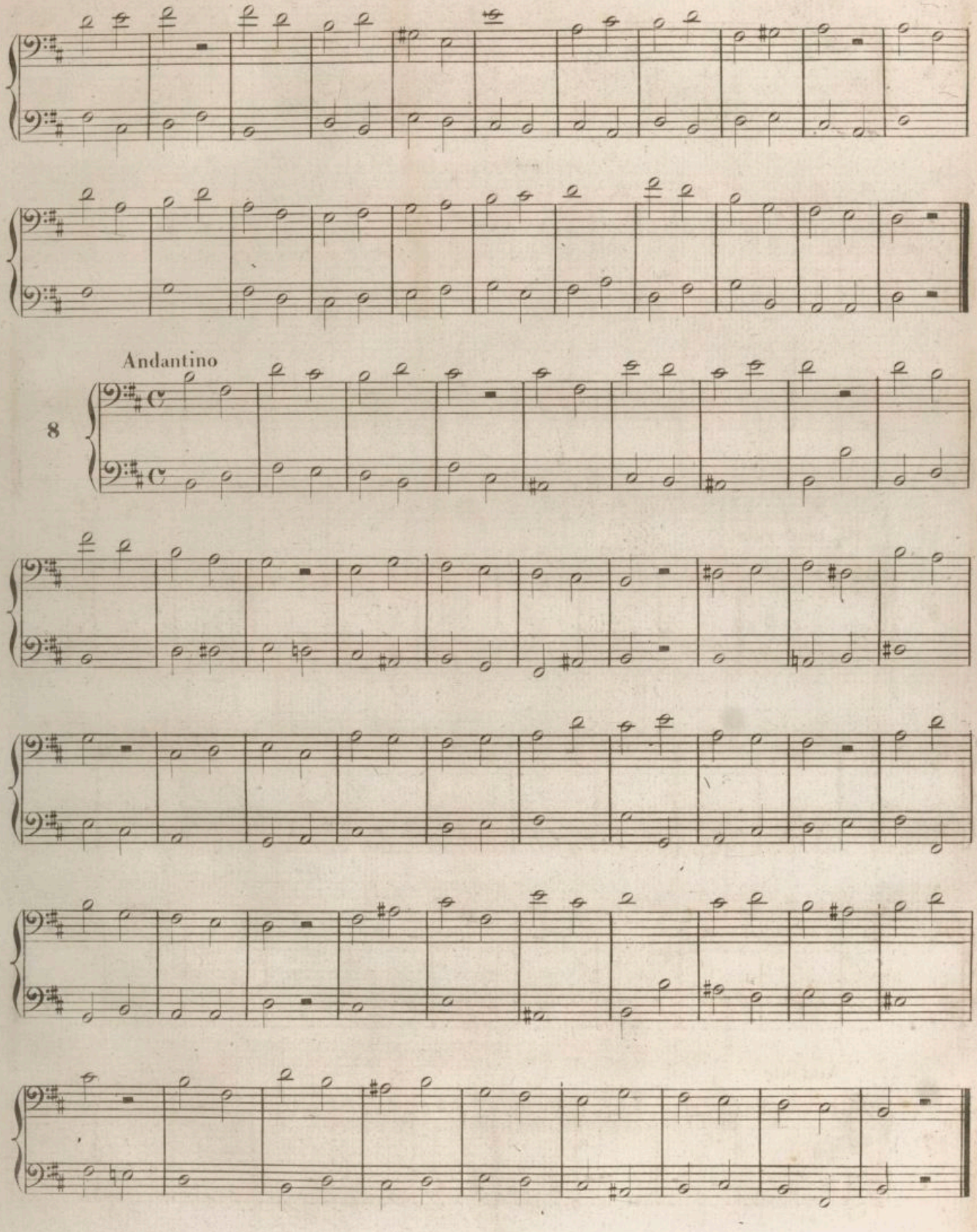
6



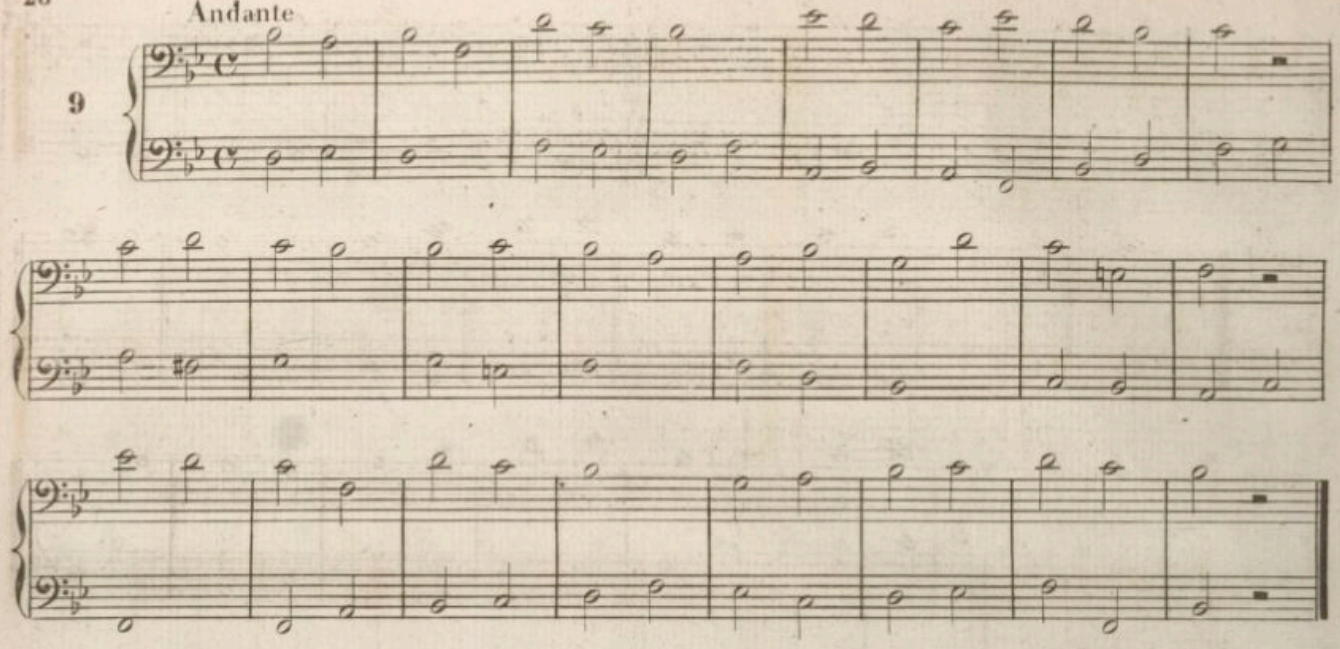
Andante

7

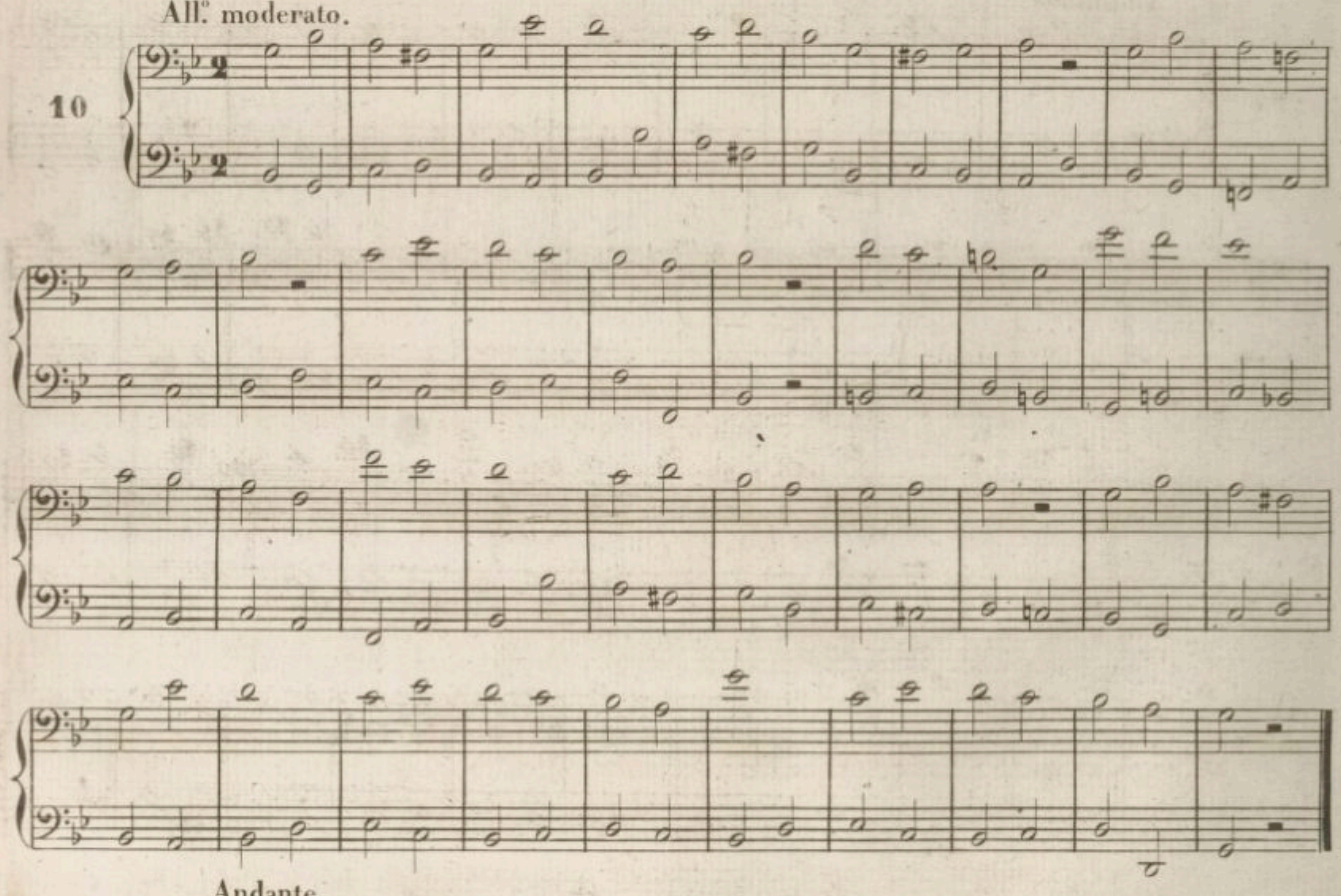



Andantino
8

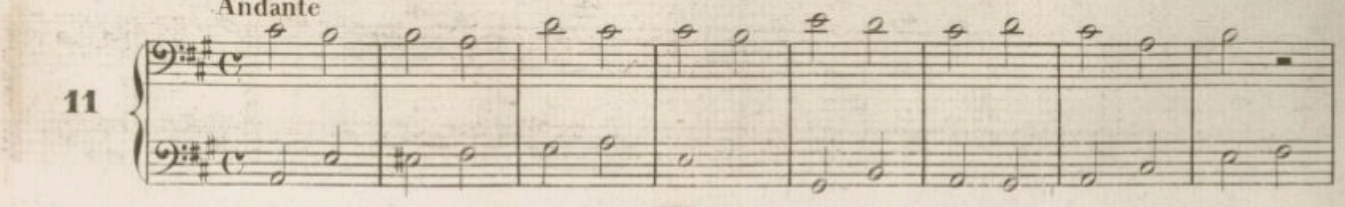
9 Andante

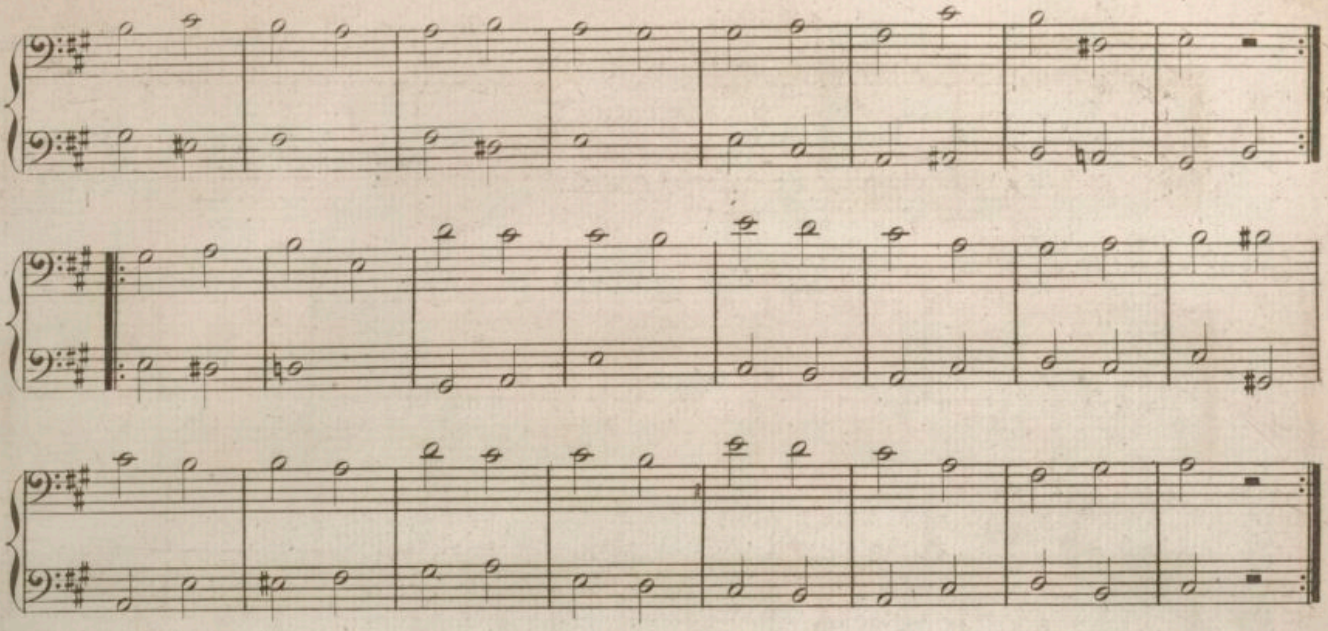


10 All.o moderato.



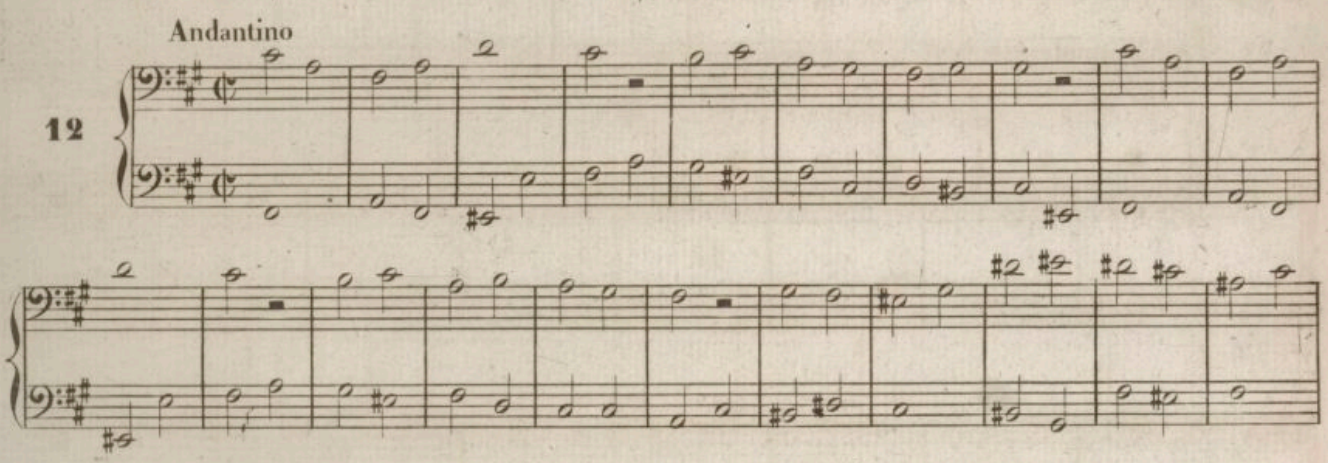
11 Andante

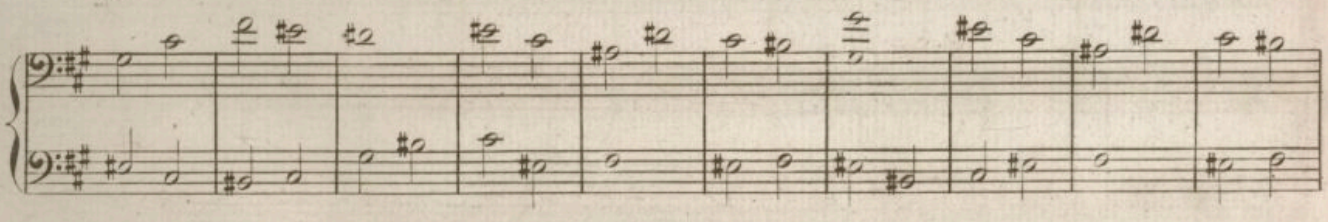


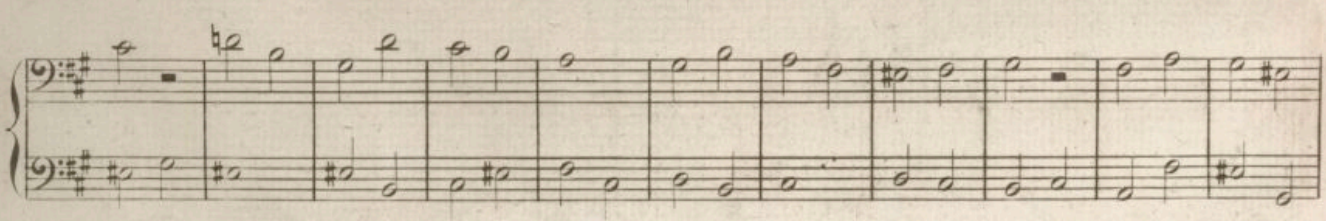


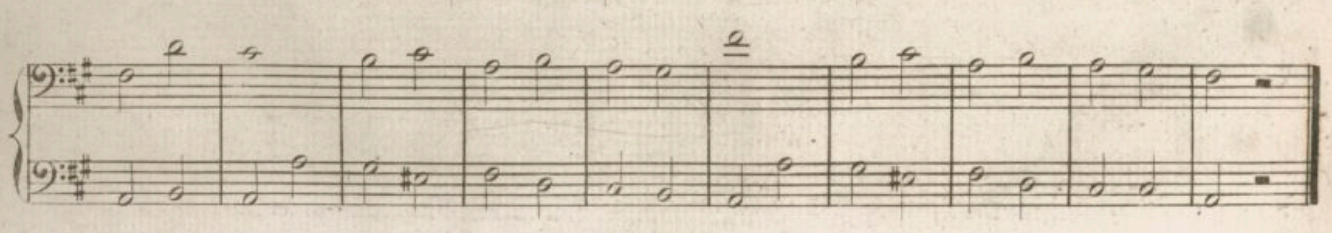
Andantino

12



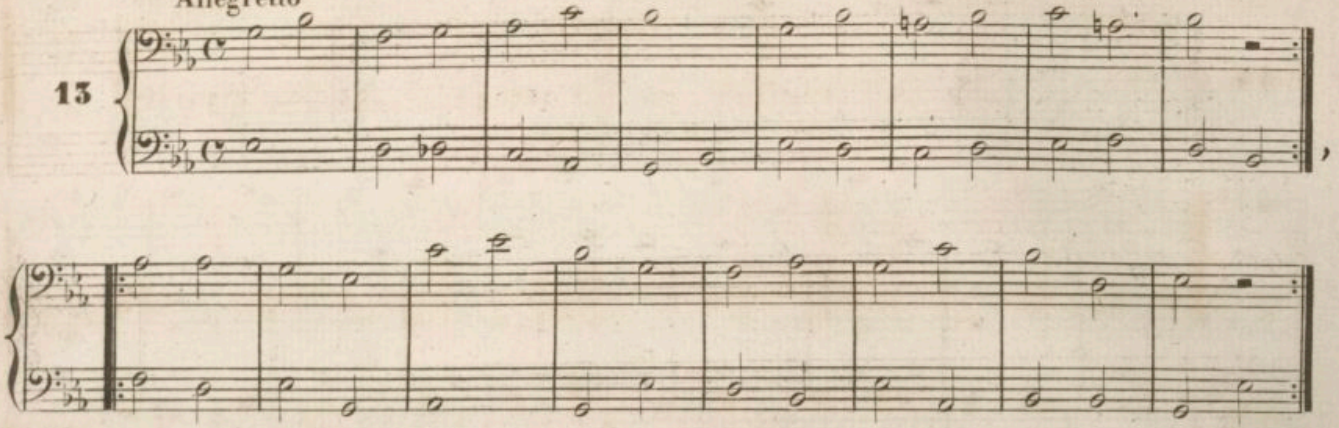






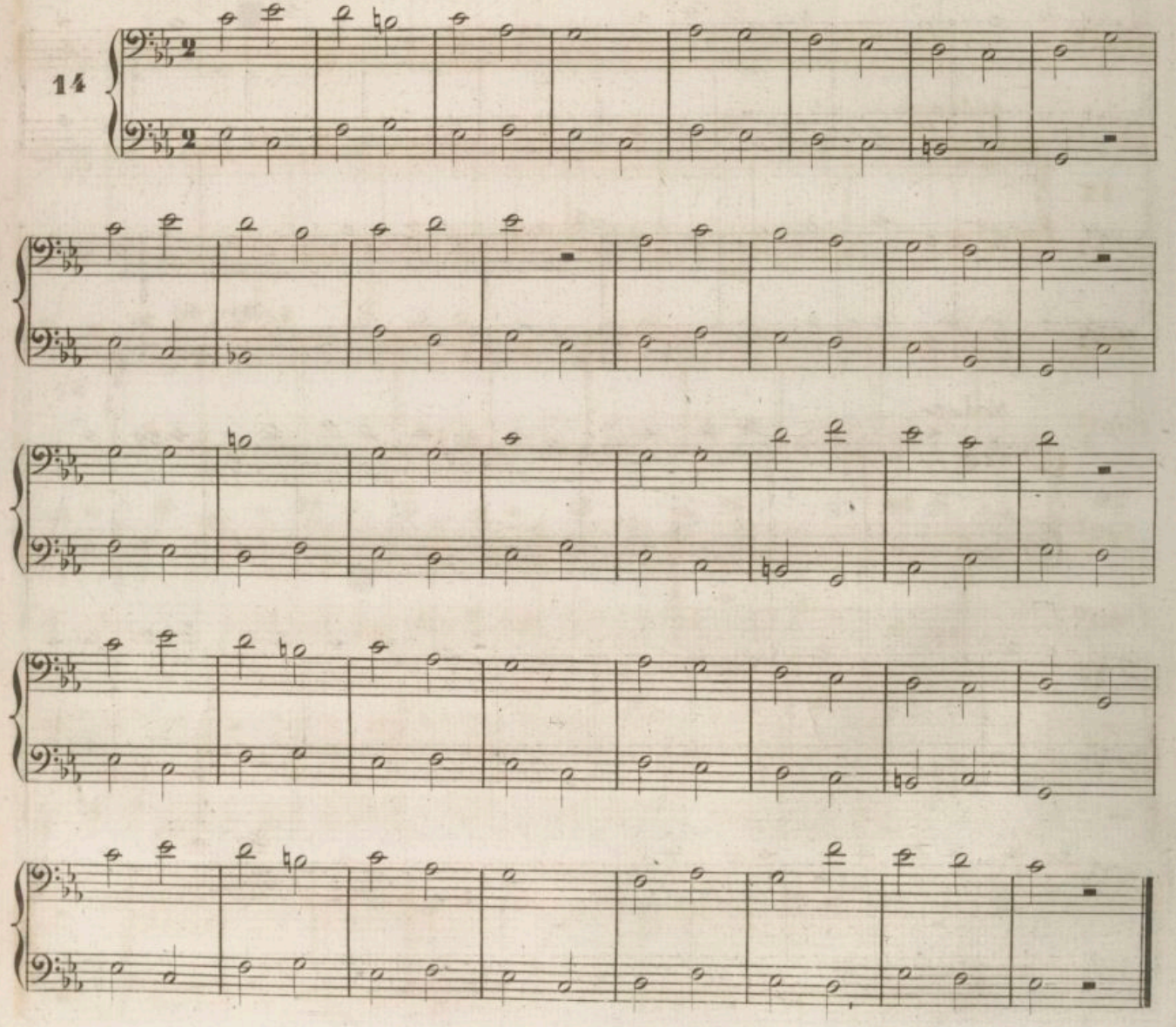
Allegretto

13

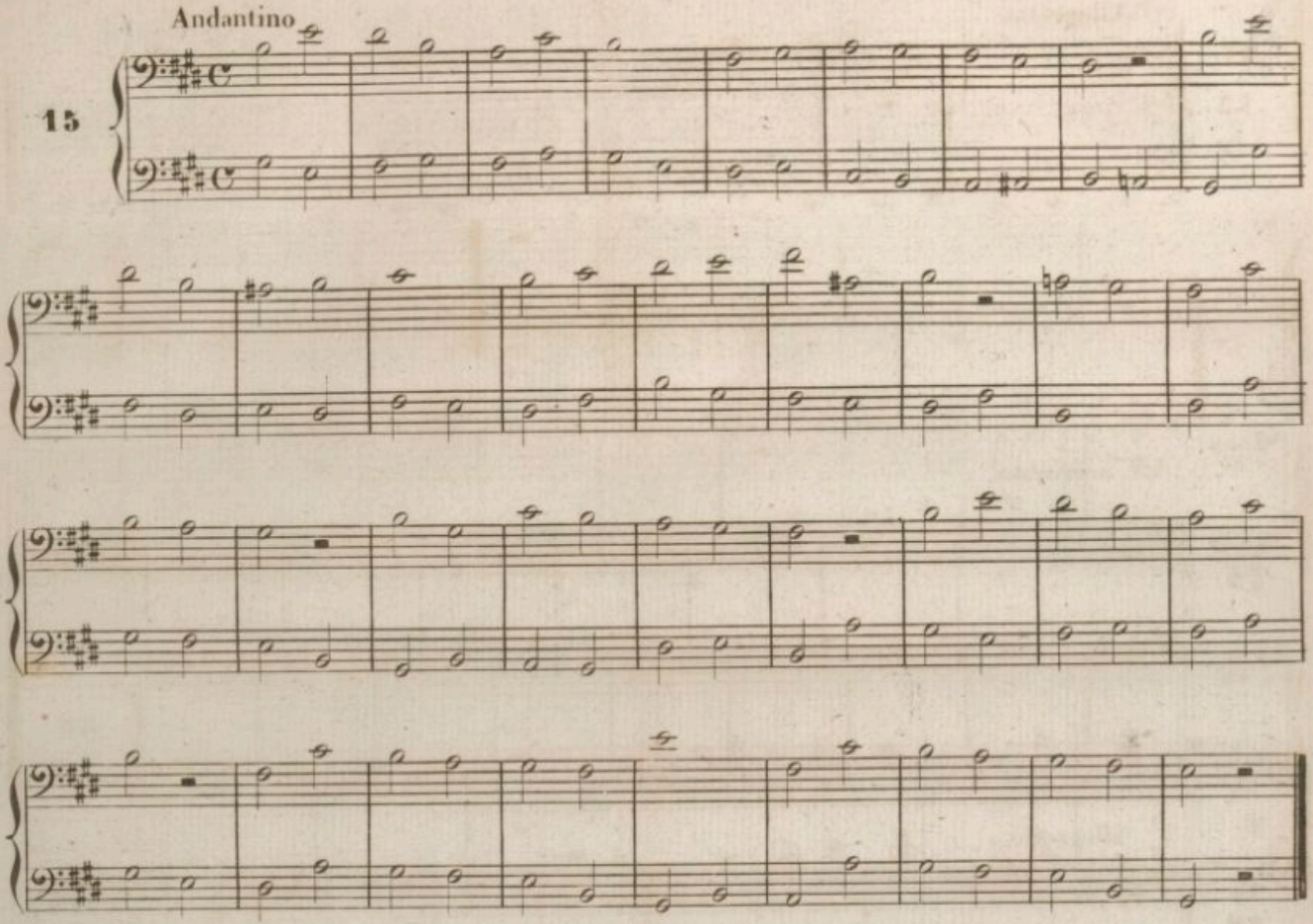


All.° moderato.

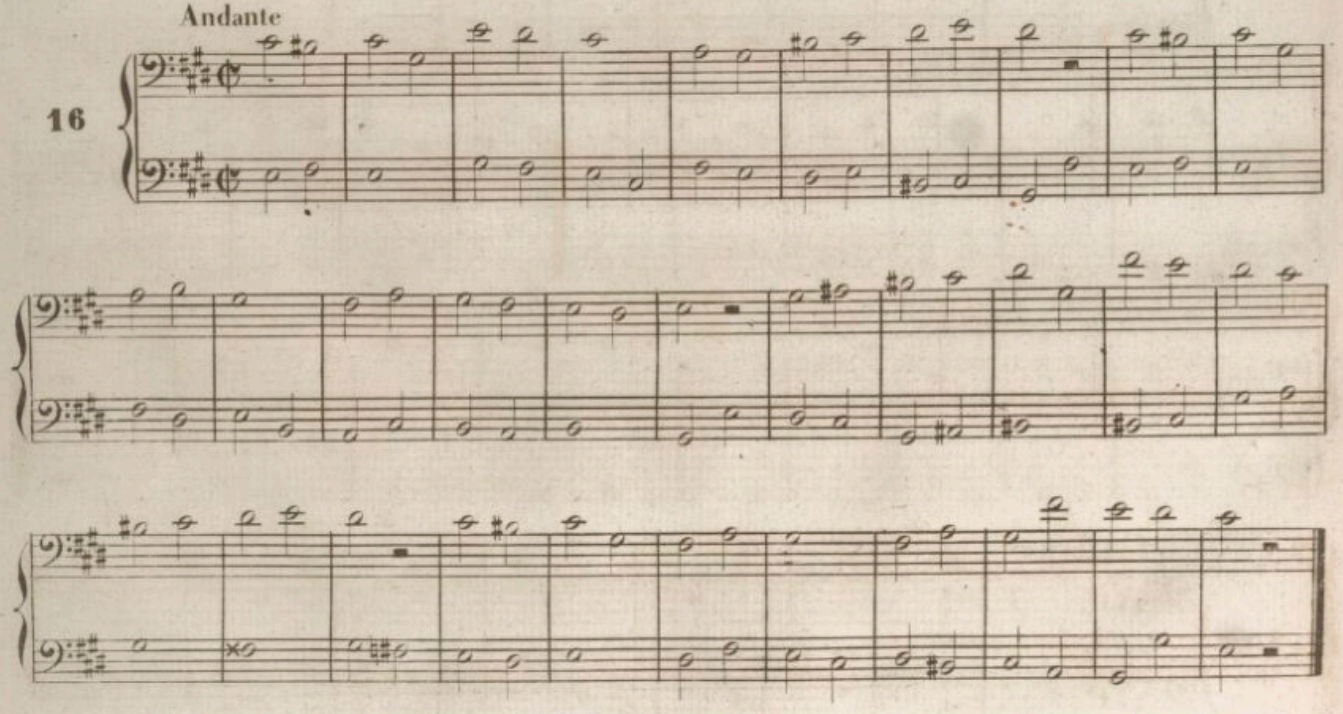
14



15 Andantino

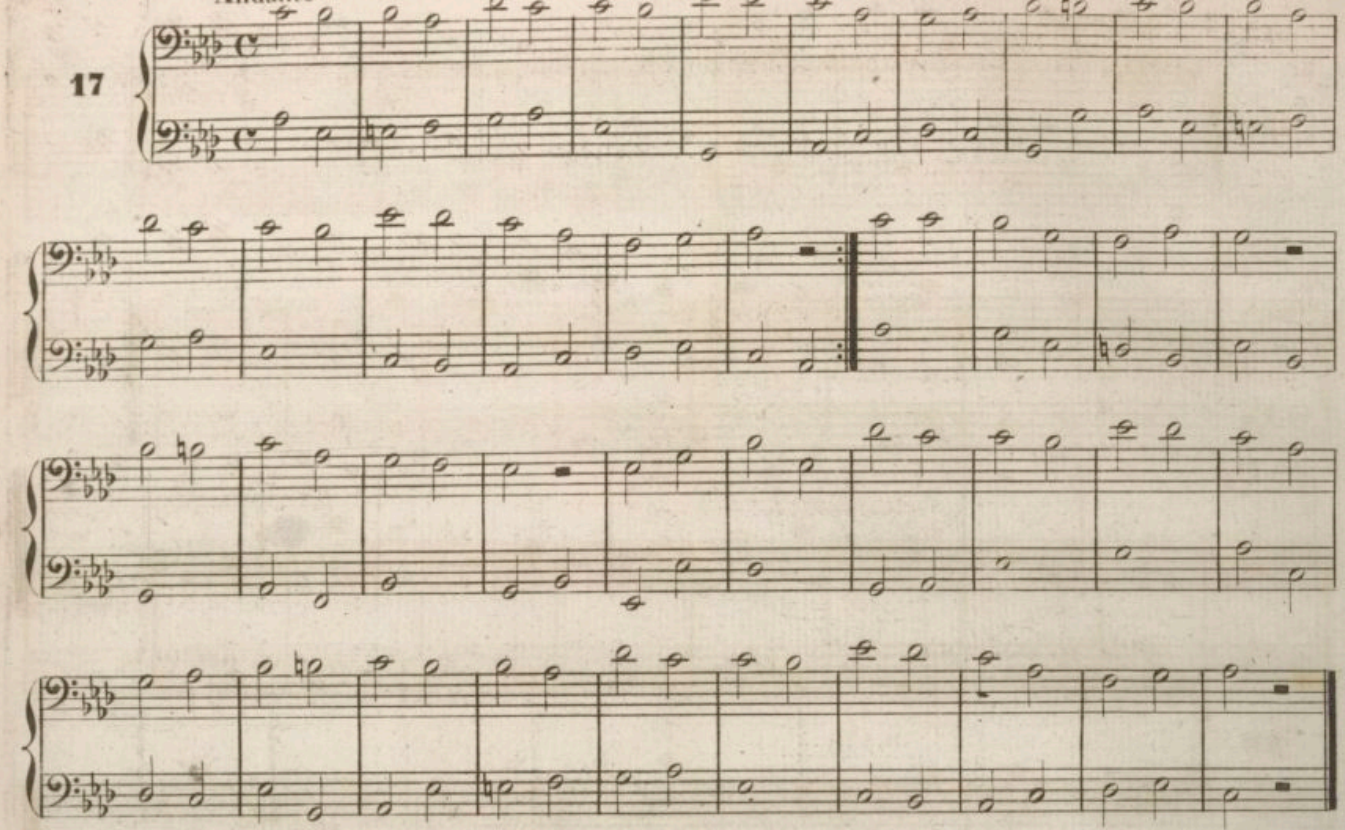


16 Andante



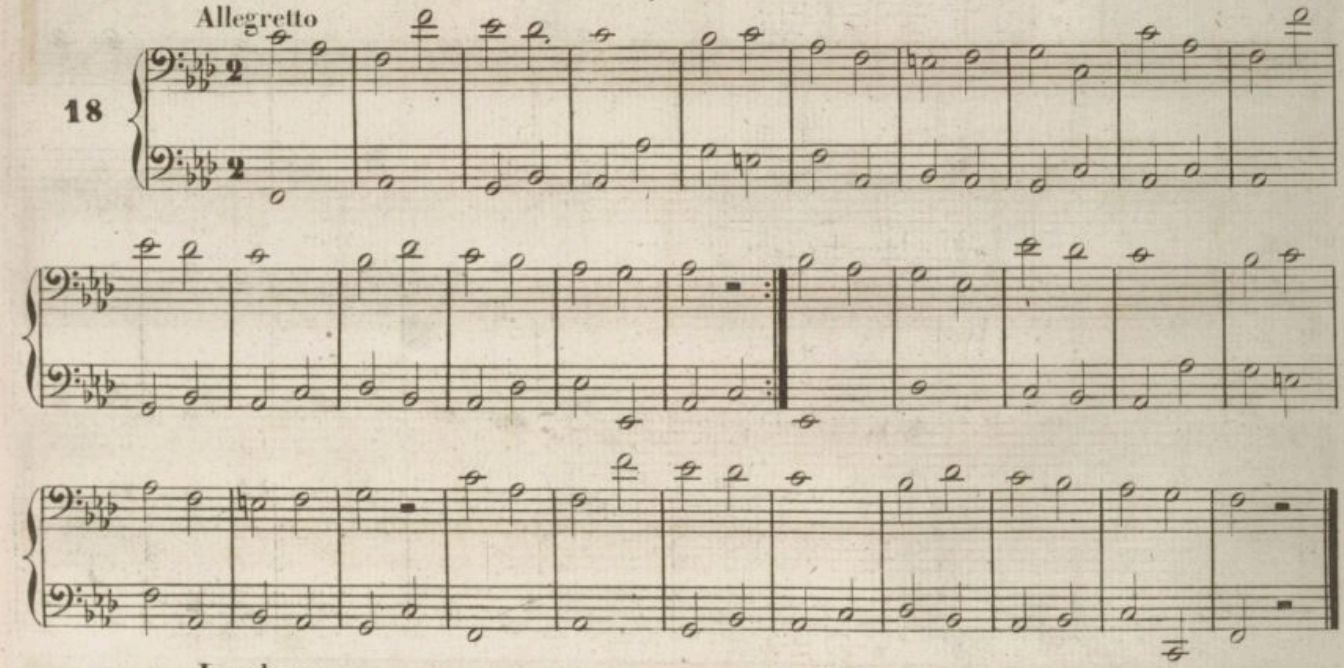
Andante

17



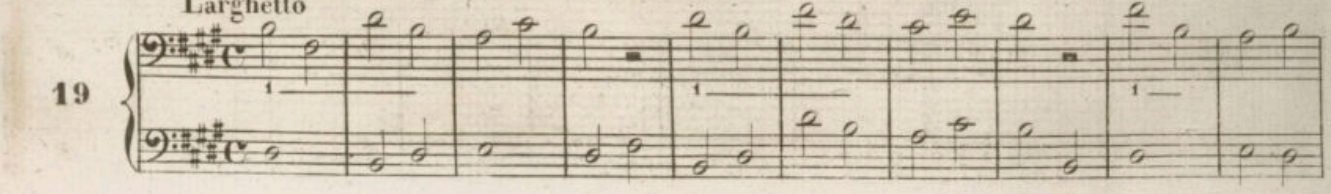
Allegretto

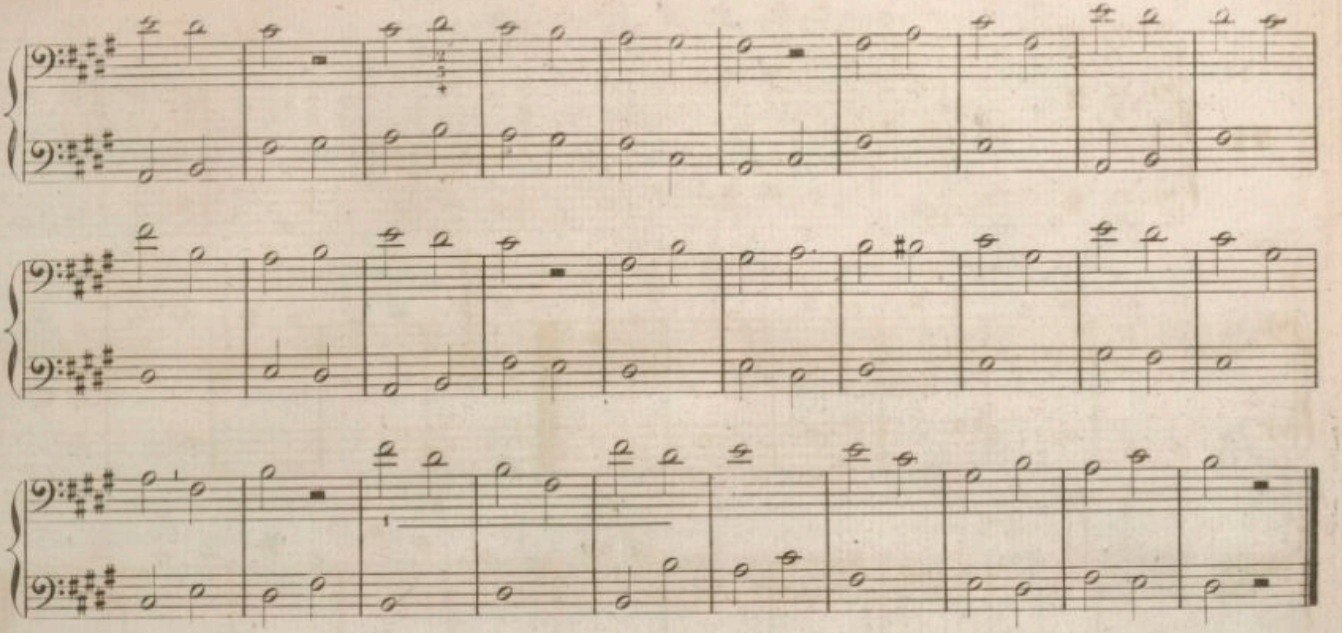
18



Larghetto

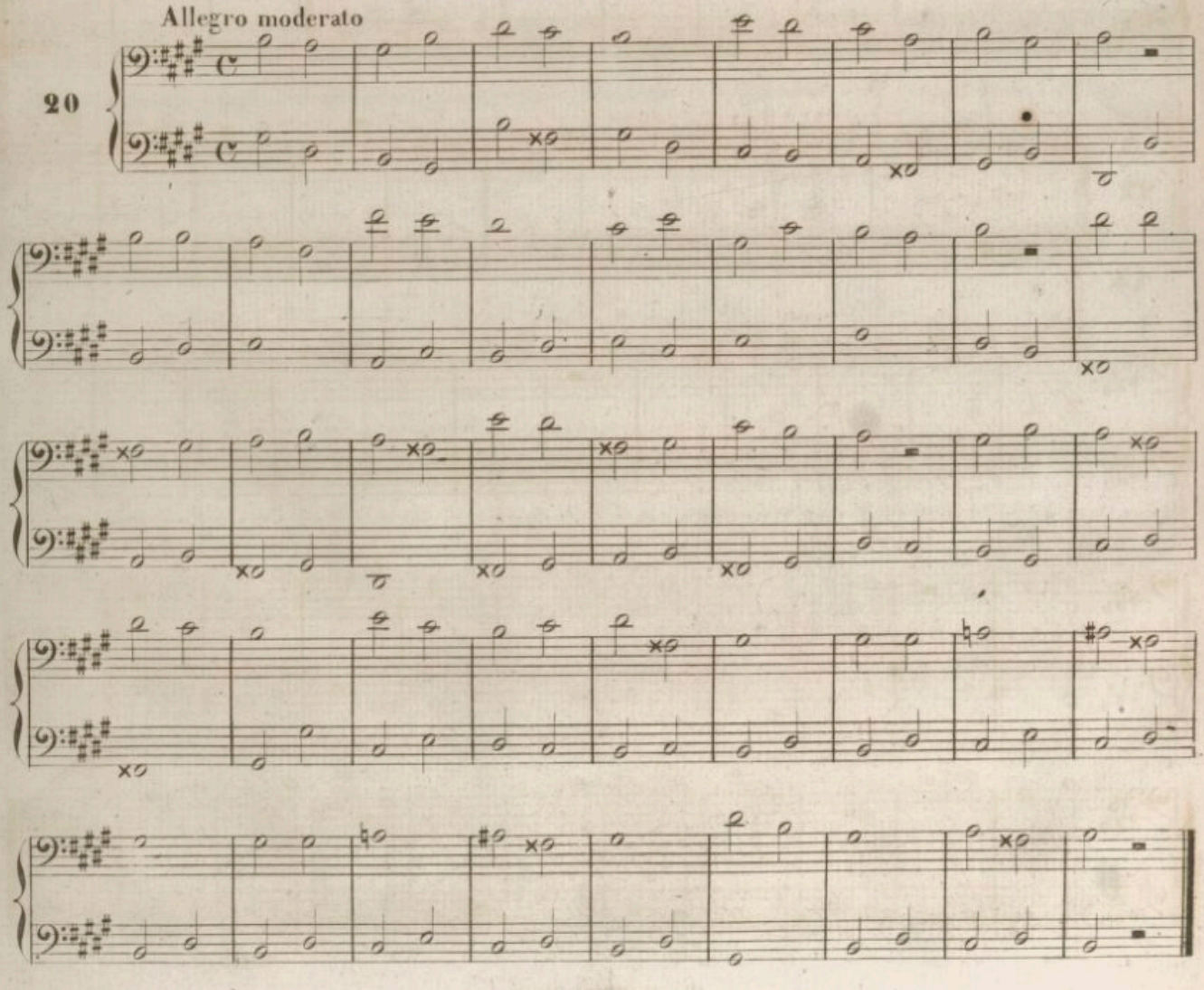
19



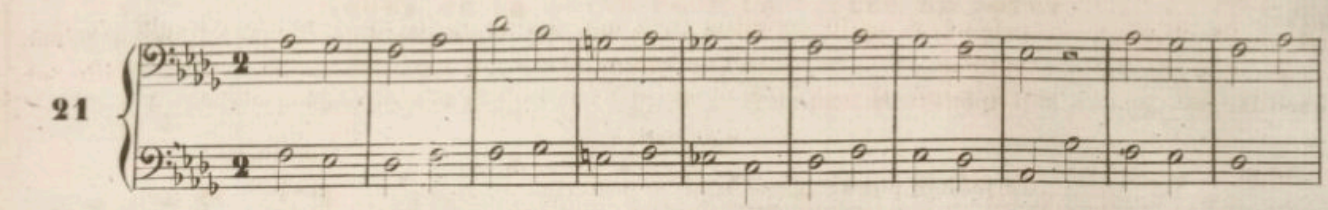


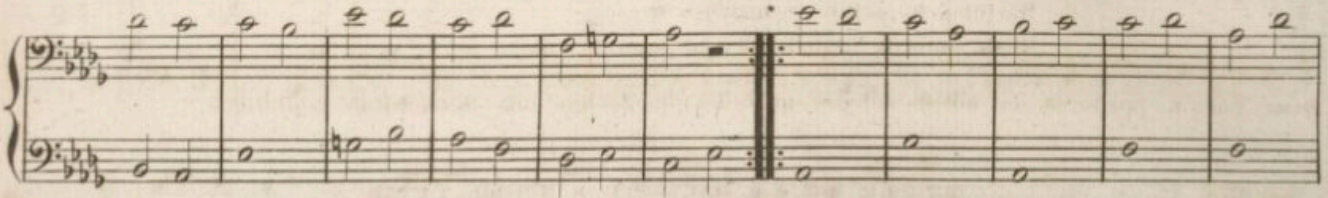
Allegro moderato

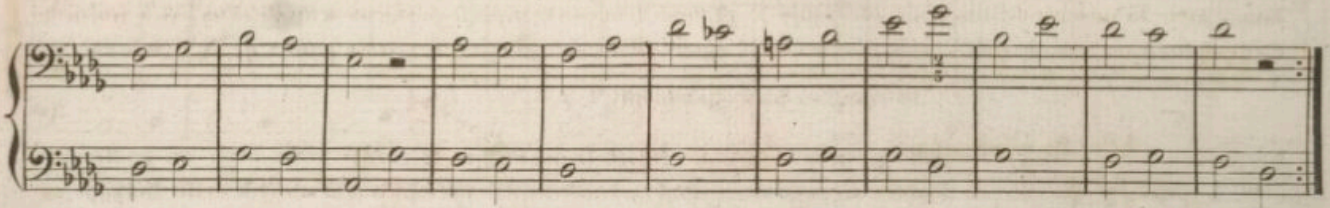
20



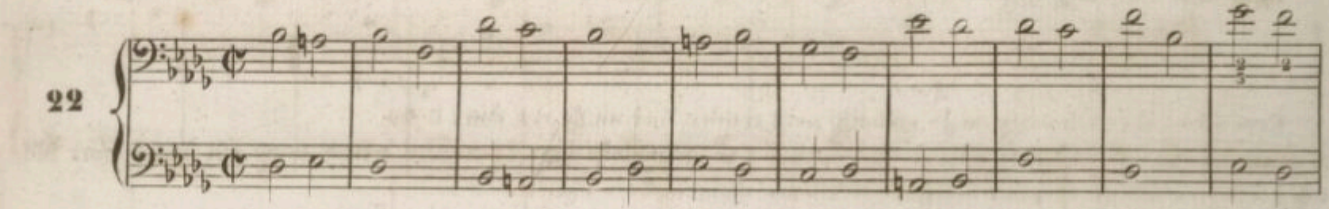
21

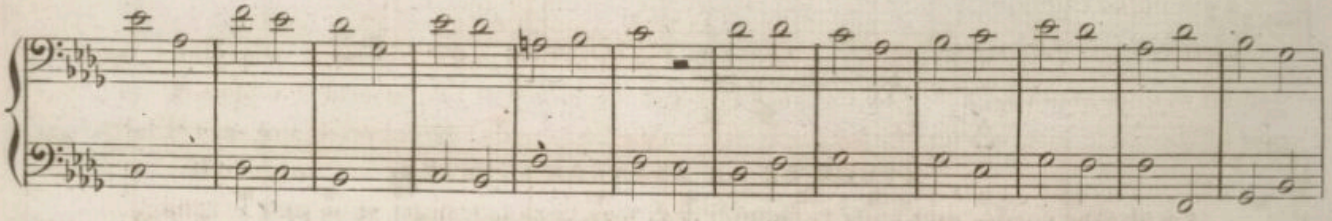


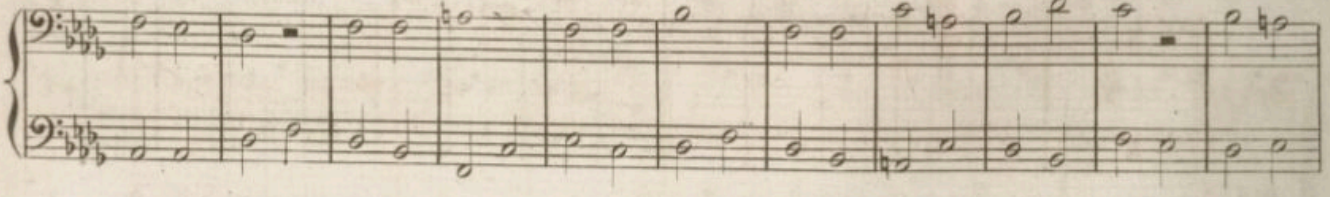


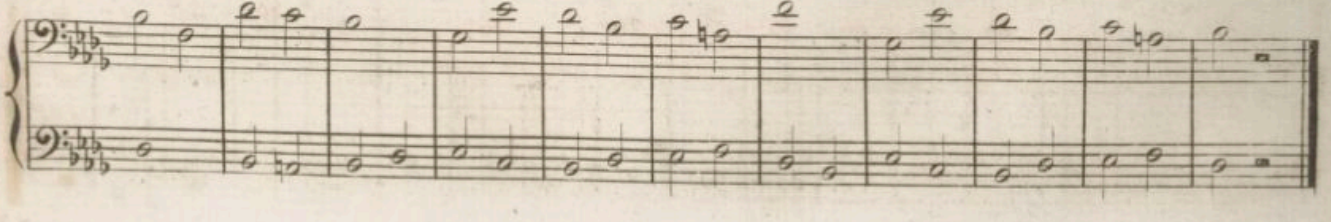


22







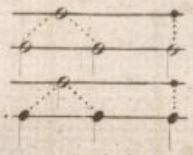


VALEUR DE LA NOTE POINTÉE.

Le Point augmente toujours de moitié la valeur de la note qui le précède: de sorte que s'il est après une Ronde, il augmente sa valeur d'une Blanche; s'il est après une Blanche, il augmente sa valeur d'une Noire, et ainsi de suite jusqu'à la Triple Croche.

EXEMPLE.

La Ronde pointée, vaut trois Blanches.
Deux pour la Ronde et une pour le point.....
La Blanche pointée, vaut trois Noires.
Deux pour la Blanche et une pour le point....

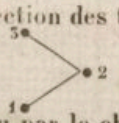


Nota. Nous ne parlerons des autres valeurs, qu'en les plaçant toujours en regard de la pratique.

ÉTUDE DE LA MESURE À TROIS TEMS.

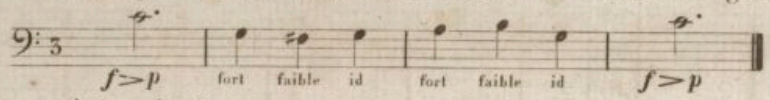
Pour battre la mesure à trois tems, on frappe le premier tems, on marque le deuxième à droite et on lève le troisième. Faites plusieurs fois de suite trois mouvements égaux, dans la direction des trois points de la figure suivante,

et comptez bien également. 1, 2, 3.



La mesure à trois tems s'indique après la clé par le chiffre trois, ou par le chiffre trois avec un quatre dessous $\frac{3}{}$ ou $\frac{3}{4}$ et par d'autres signes encore dont on trouvera des exemples à la suite de cette Méthode.

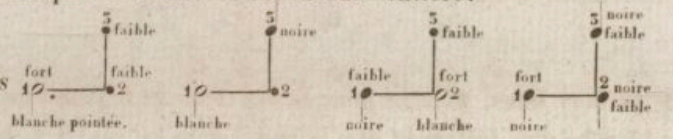
Dans la mesure à trois tems, le premier est fort; le deuxième et le troisième sont généralement faibles;



Cependant il est des cas où la mélodie peut rendre fort un de ces deux tems.

Remarque. Par exception le silence de la pause (𝄻) s'emploie dans la mesure à trois tems (et aussi dans toutes les autres mesures) pour marquer le silence d'une mesure entière.

EXERCICES PRÉPARATOIRES

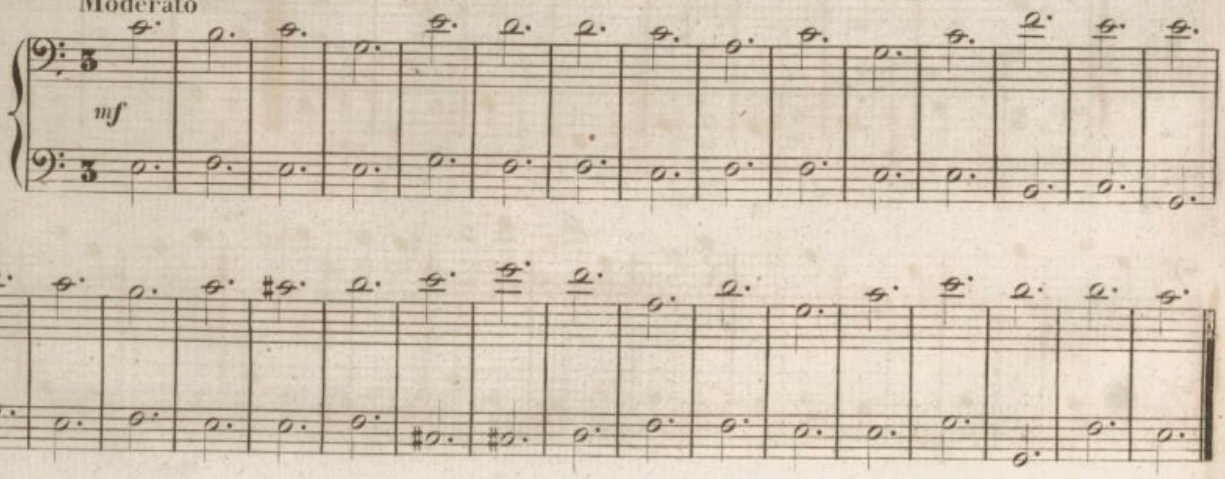


ÉTUDE DE LA BLANCHE POINTÉE.

La Blanche pointée vaut toute la mesure; deux tems pour la blanche et un pour le point.

Moderato

23

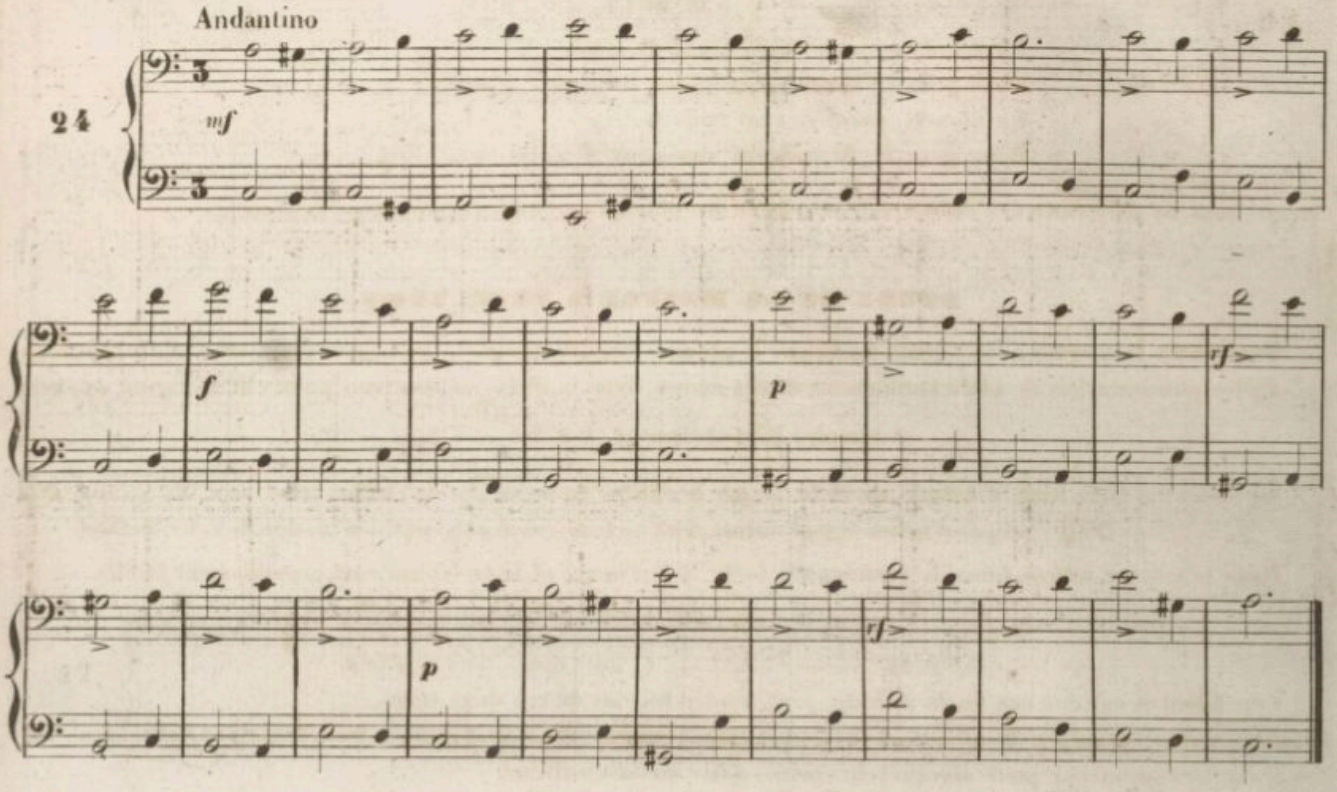


ÉTUDE DE LA NOIRE POUR LA VALEUR DU POINT.

La Blanche pour le premier et deuxième tems, et la noire pour le troisième.

Andantino

24

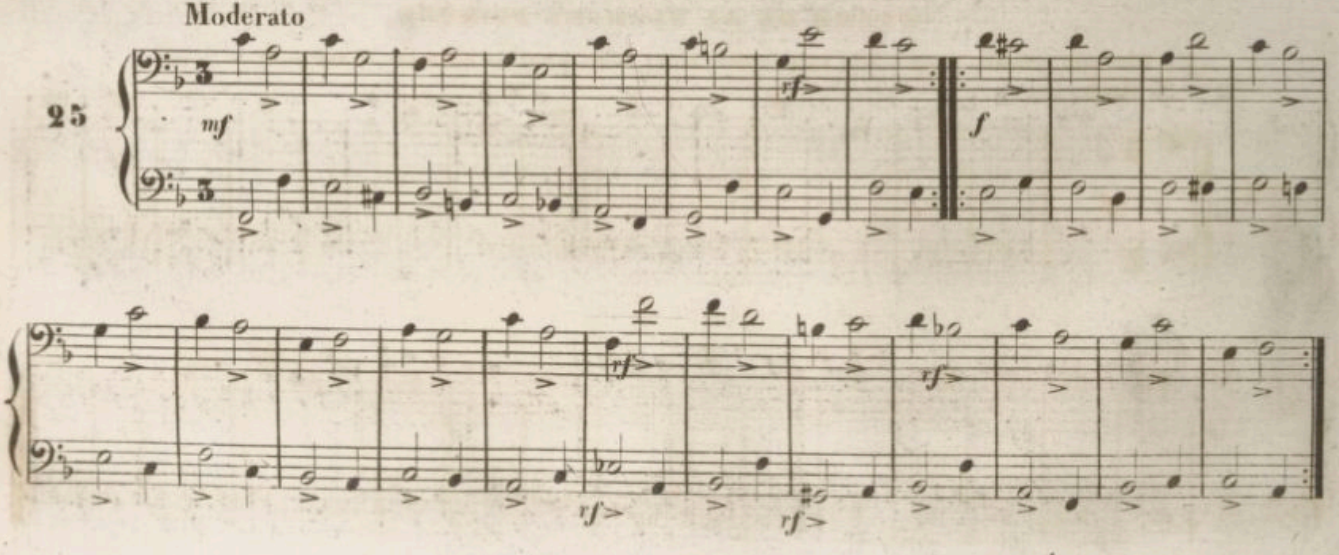


Noire pour le premier tems, Blanche pour le deuxième et le troisième tems.

Prononcez la blanche plus fortement que la noire; dans ce cas, le 1.er tems faible devient tems fort, et le tems fort devient tems faible.

Moderato

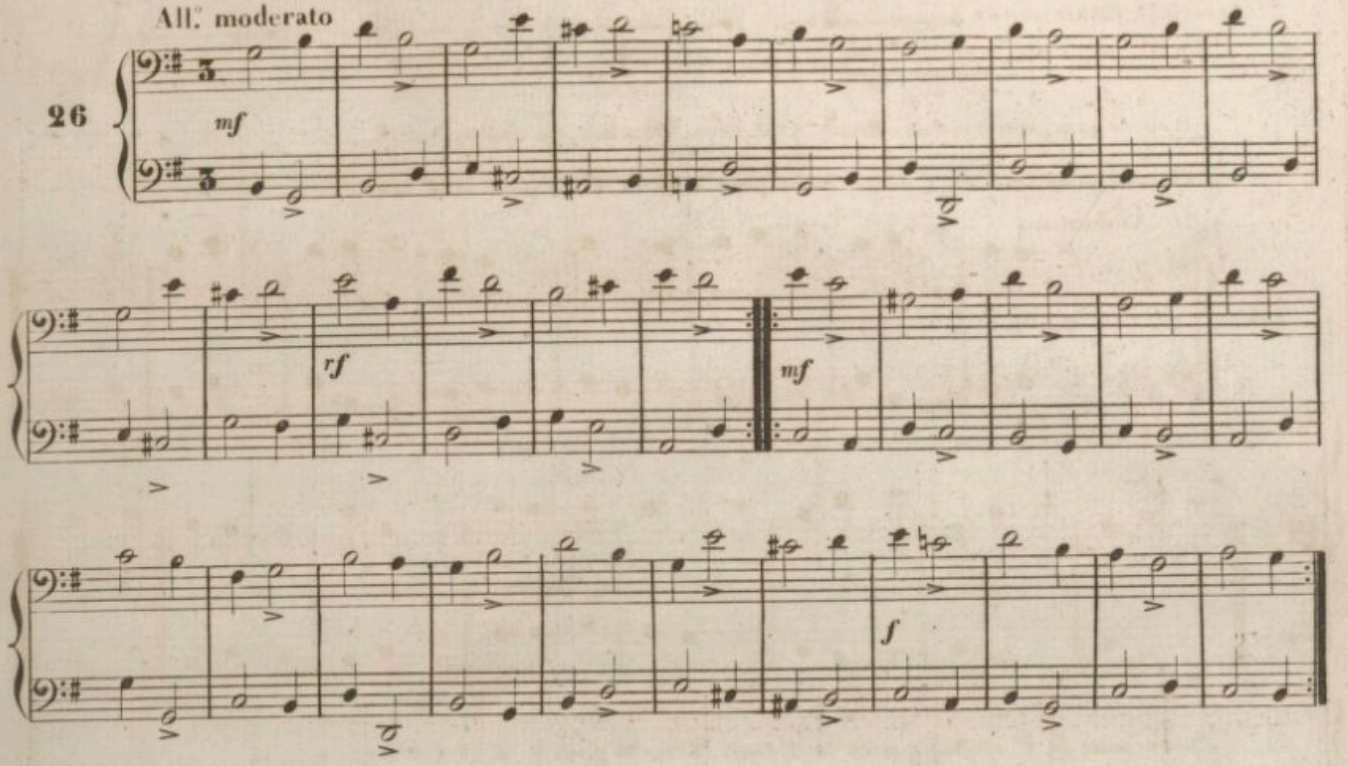
25



RÉSUMÉ DES DEUX ÉTUDES PRÉCÉDENTES.

All.° moderato

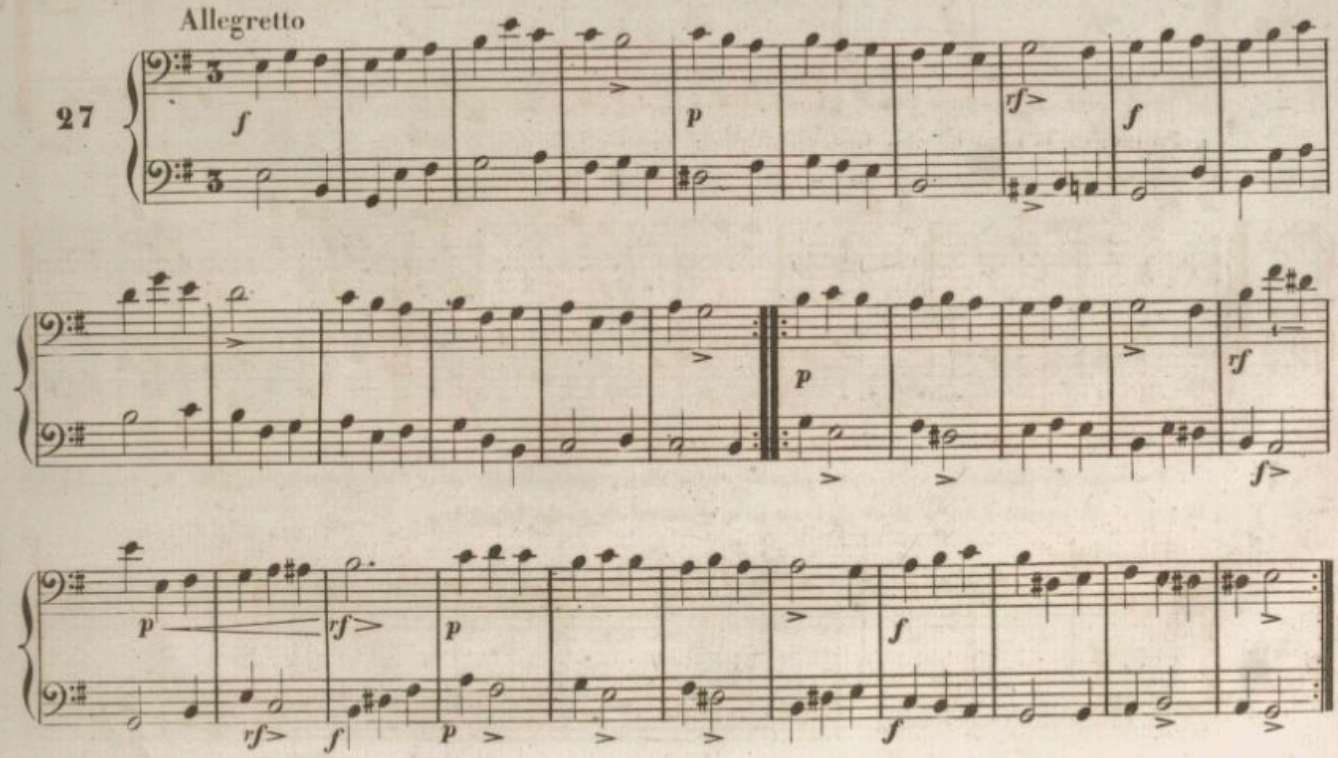
26



Trois Noires pour la mesure, une pour chaque tems.

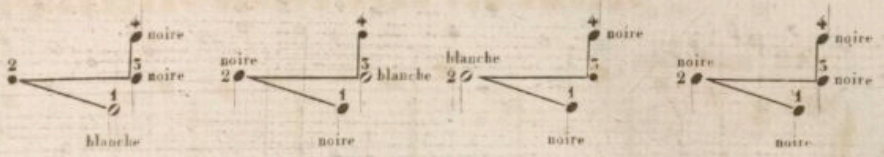
Allegretto

27



ÉTUDE DES NOIRES DANS LA MESURE À QUATRE TEMS.

EXERCICES PRÉPARATOIRES

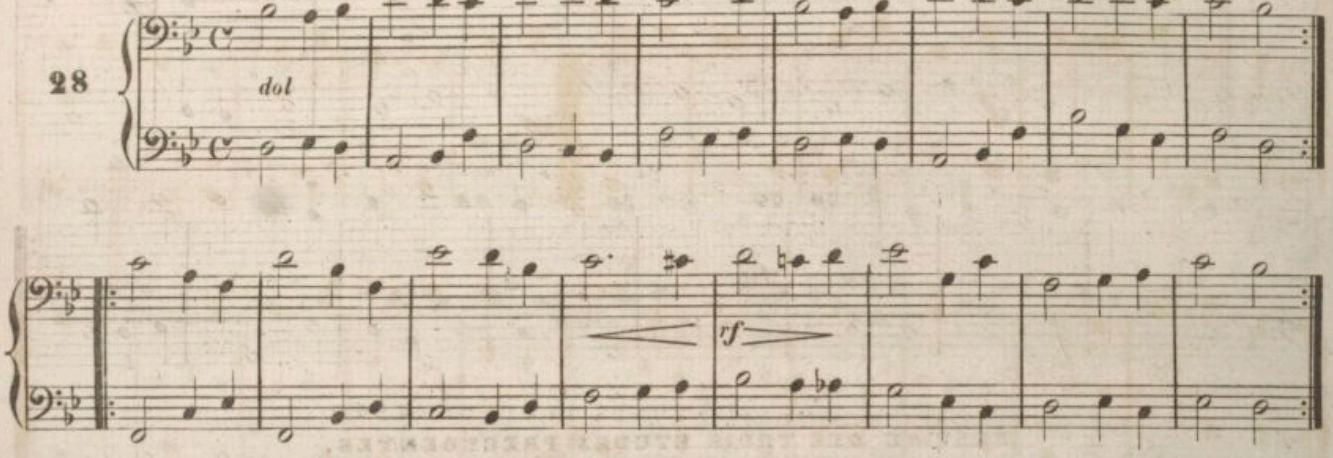


D'après ces exercices: une Ronde vaut deux Blanches, ou quatre Noires.

Blanche pour le 1.er et 2.e tems, Noire pour le 3.e et Noire pour le 4.e tems.

Andantino

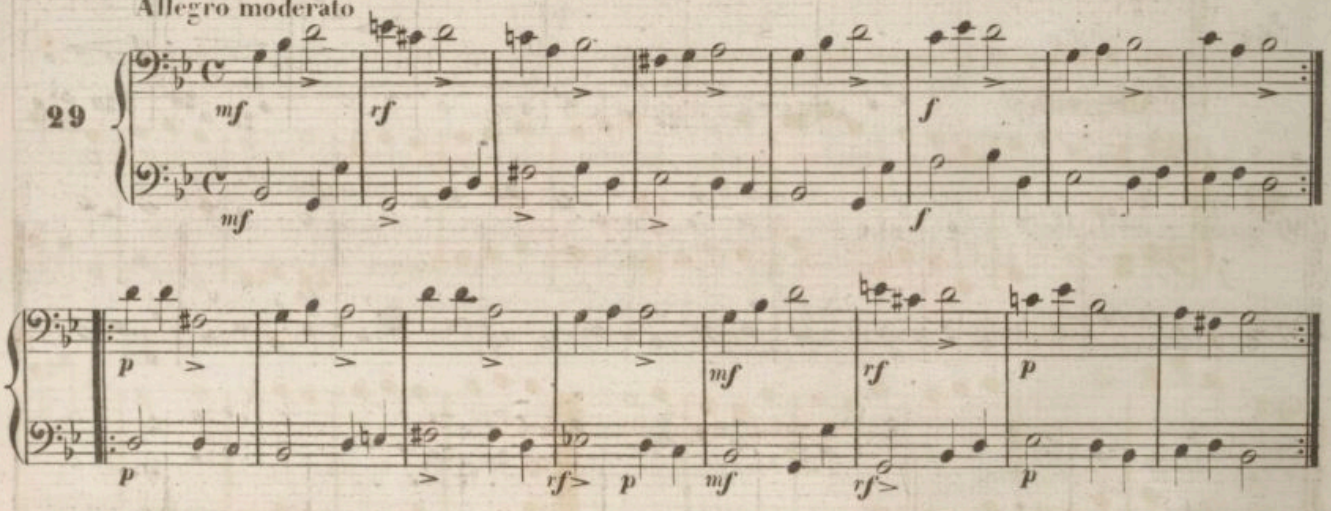
28



Noire pour le 1.er et Noire pour le 2.e tems, Blanche pour le 3.e et 4.e tems.

Allegro moderato

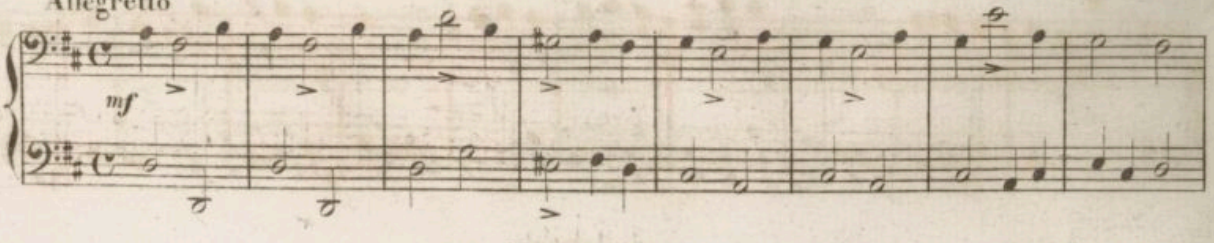
29

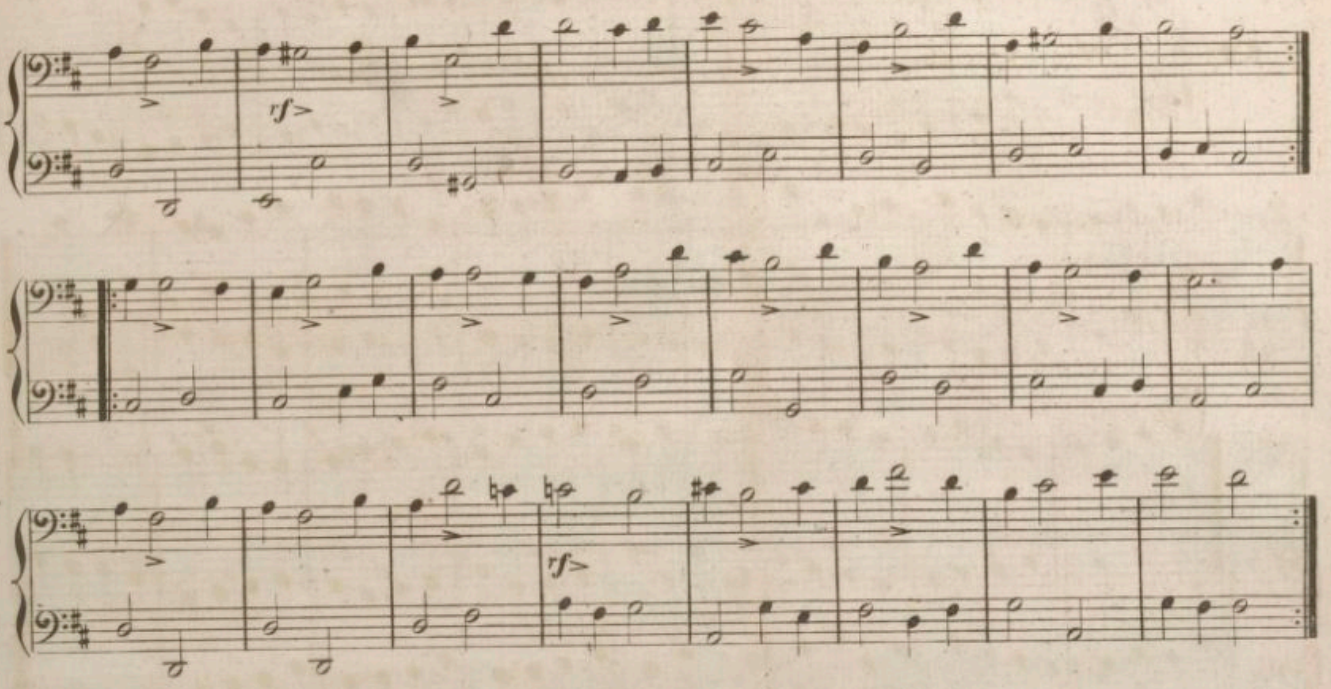


Lorsqu'une Blanche se trouve placée entre deux noires, elle doit être prononcée plus fortement, et la noire du premier tems doit être un peu séparée de cette blanche.

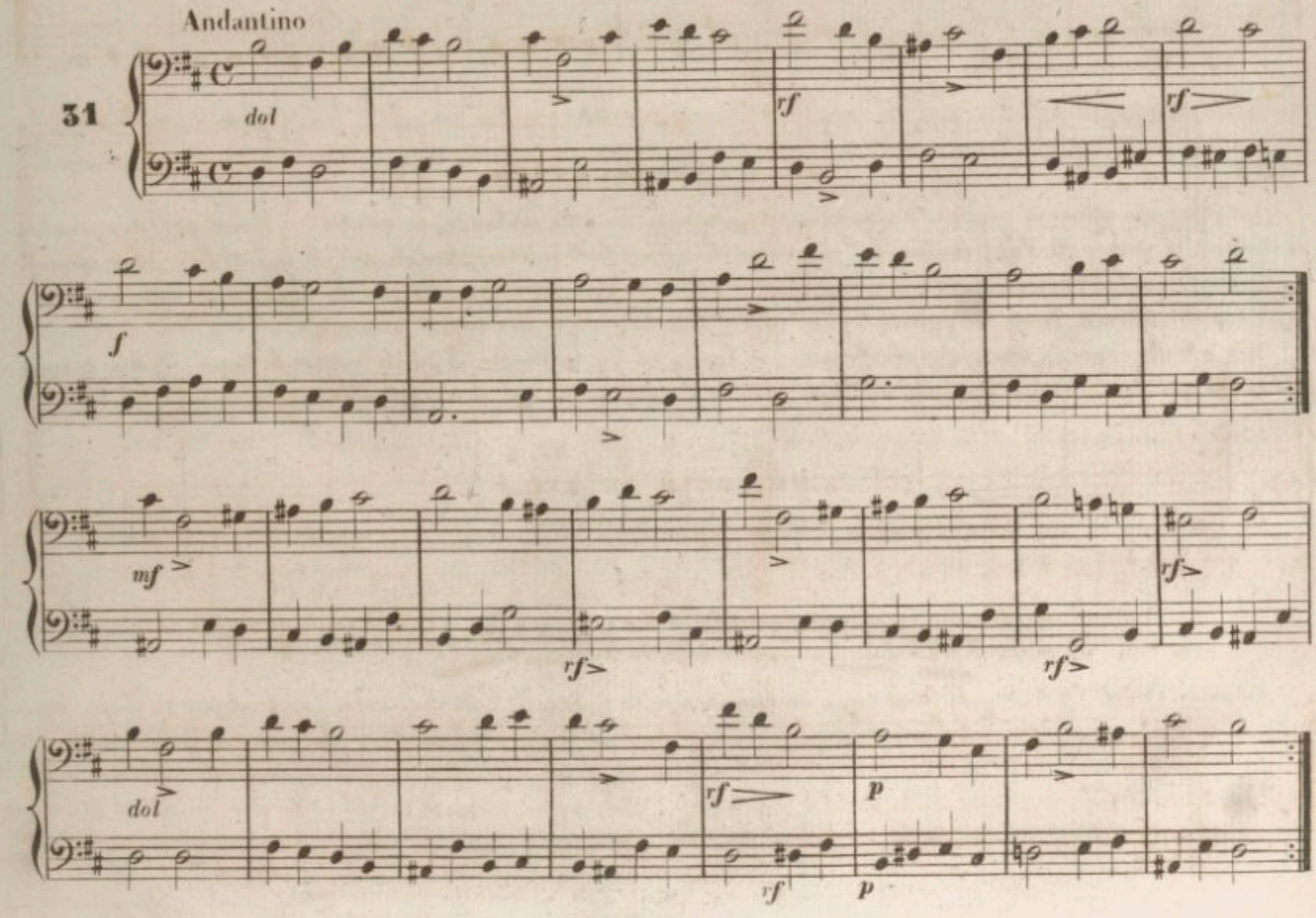
Allegretto

30

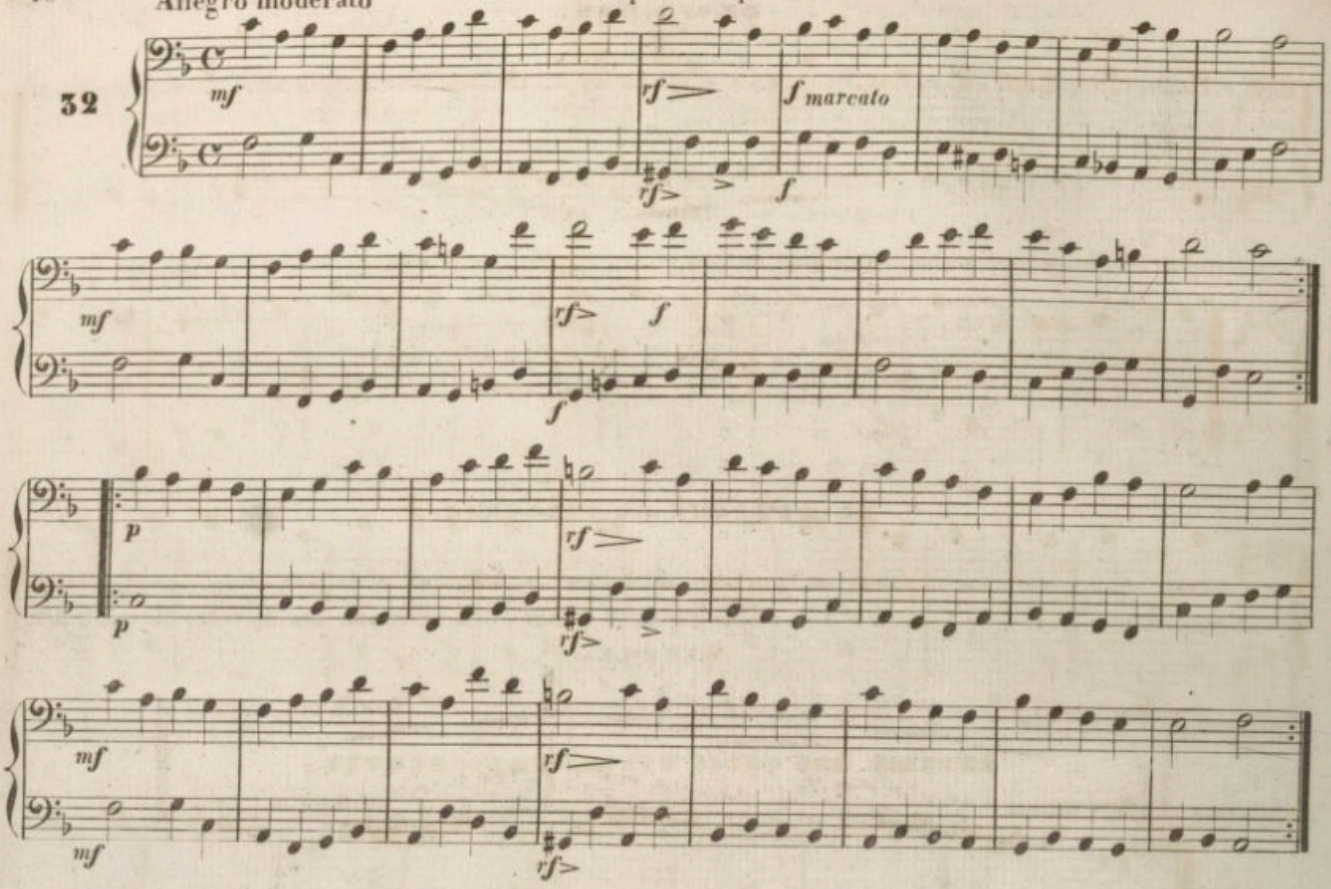




RÉSUMÉ DES TROIS ÉTUDES PRÉCÉDENTES.



Allegro moderato — Une Noire pour chaque tems.



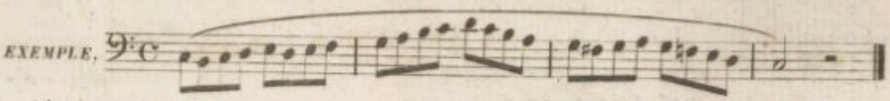
DE L'ARTICULATION.

La place que doivent occuper les diverses articulations, ou leur mélange, ne peut être fixée par des règles certaines: la nature de l'instrument, ses moyens d'exécution, le caractère des chants ou des traits, leur mouvement, leur nombre, déterminent les articulations. Elles sont plutôt indiquées par le sentiment que par des règles particulières. Nous ne pouvons donc offrir, à ce sujet, que des règles générales.

Il y a trois espèces d'articulations, savoir: le Coulé ou lié, le Pointé et le Détaché ou Piqué. Nous ferons observer que Coulé et lié, Détaché et Piqué, n'offrent réellement que deux articulations.

DU COULÉ OU LIÉ.

Le Coulé ou lié est indiqué par un trait un peu cintré ⁀ ou ⁀ qui embrasse le nombre des notes que l'on doit couler ou lier.



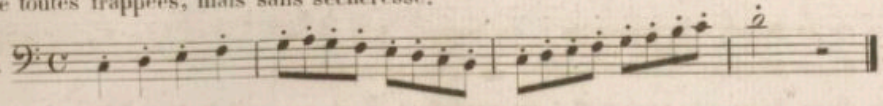
Dans le Coulé, on donne un seul coup de langue sur la première note; les autres se font par la même impulsion de l'air, sans répéter le coup de langue: il faut surtout qu'on n'entende pas d'intermittence entre-elles.

Si les notes sont d'une valeur égale, et qu'elles procèdent par dégrés conjoints ou disjoints, il faut articuler également tous les sons. Si la liaison a lieu entre deux notes formant un intervalle plus ou moins grand, par dégrés disjoints, on devra faire glisser le son vivement, par une liaison délicate de la première à la deuxieme note.

DU POINTÉ.

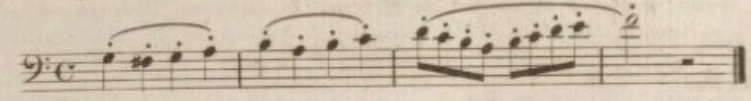
Le Pointé se marque par un point que l'on place au-dessus ou au-dessous d'une ou plusieurs notes, et qui indique qu'elles doivent être toutes frappées, mais sans sécheresse.

EXEMPLE.



Quelquefois les points sont accompagnés d'une liaison, ce qui signifie que le coup de langue doit être plus doux et moins bref que le pointé, afin que le son de chacune des notes soit soutenu et s'unisse au son de la note suivante.

EXEMPLE.



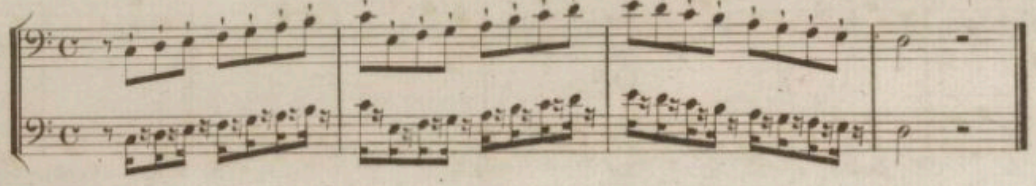
DU DÉTACHÉ OU STACCATO.

Le détaché ou staccato, marqué par un point allongé, au-dessus ou au-dessous de la note, indique que le son doit être attaqué sèchement, et que les notes doivent être séparées par des silences pris sur la valeur de ces notes.

EXEMPLE

Indication.

Exécution.

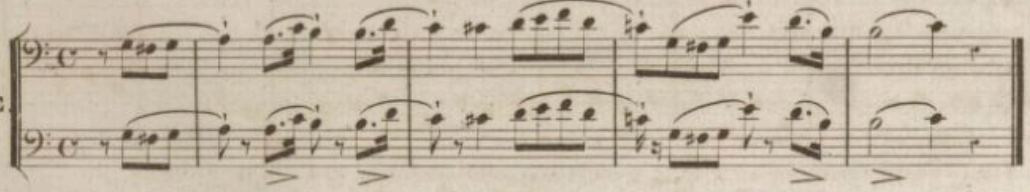


Il existe une espèce d'articulation, sur l'expression de laquelle beaucoup de musiciens se trompent: lorsqu'on voit des notes liées, terminées par une autre note pointée, il faut alors accentuer l'avant dernière note et jeter légèrement le son sur la dernière, en diminuant sa valeur de moitié.

Indication.

EXEMPLE

Exécution.

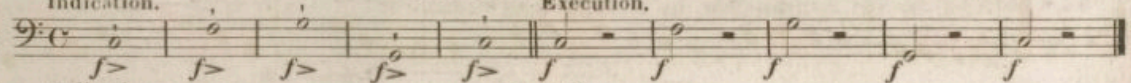


Quand la marque du détaché ou du pointé est placée sur des notes de longue valeur, et surtout quand ces notes doivent être attaquées fortement, le signe du détaché réduit ces valeurs à peu près de moitié.

EXEMPLE

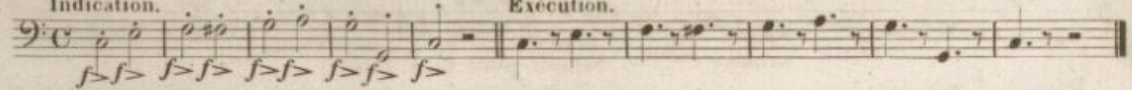
Indication. Exécution.

Notes détachées.



Indication. Exécution.

Notes pointées.



Nous ferons observer que beaucoup de musiciens croient devoir exécuter *forte* les notes surmontées d'un chevron >: c'est une erreur: il suffit d'accentuer la note plus qu'une autre, et la nuance convenable étant une fois donnée, il ne faut pas attendre la fin de la valeur de cette note pour affaiblir le son et le porter sur la note qui suit.

Quoique toutes les articulations ci-dessus soient propres à l'exécution de l'ophicléide, il se présente souvent des traits qui exigent un changement de doigté lorsqu'on veut le couler: nous donnerons plus loin un tableau qui indiquera ces changements.

PREMIÈRE LECTURE DU SILENCE ÉQUIVALENT À LA NOIRE.

Pour compter les tems ou portions de tems que les silences peuvent occuper dans une mesure, on prononce les chiffres 1, 2, 3, 4.

Pour le silence de la Ronde (la pause 𝄻), on compte 1, 2, 3, 4.

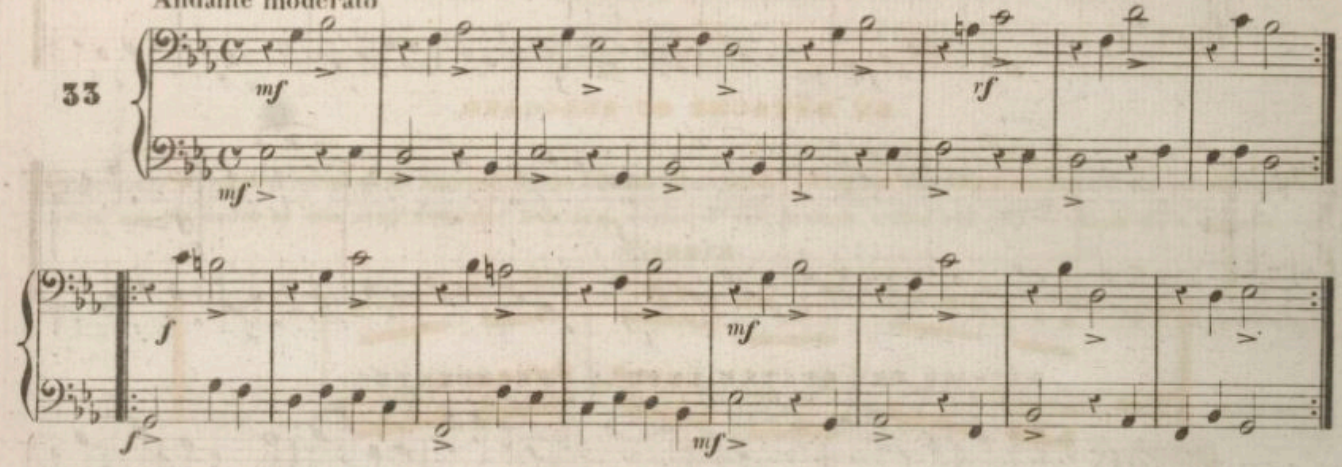
Pour le silence d'une Blanche (la demi-pause 𝄼), on compte 1, 2.

Pour le silence d'une Noire (le soupir 𝄽), on compte 1, quel que soit le tems de la mesure sur lequel il se trouve placé.

Dans cette leçon, comptez le soupir au 1.er tems, la noire du 2.e tems est faible et la blanche attaquée au 3.e tems est fort.

Andante moderato

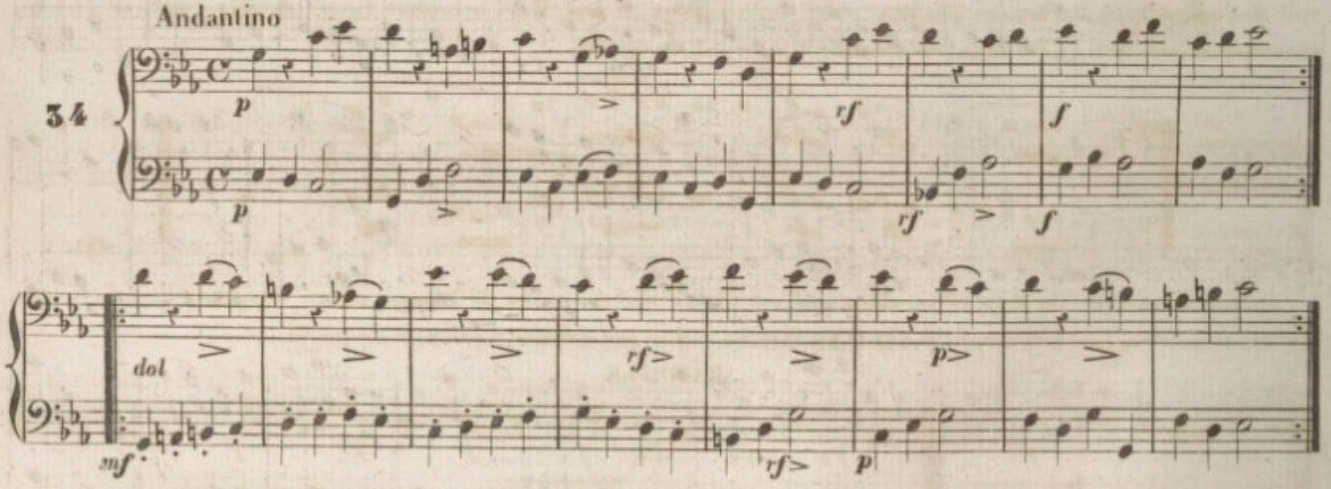
33



Soupir pour le 2.e tems.

Andantino

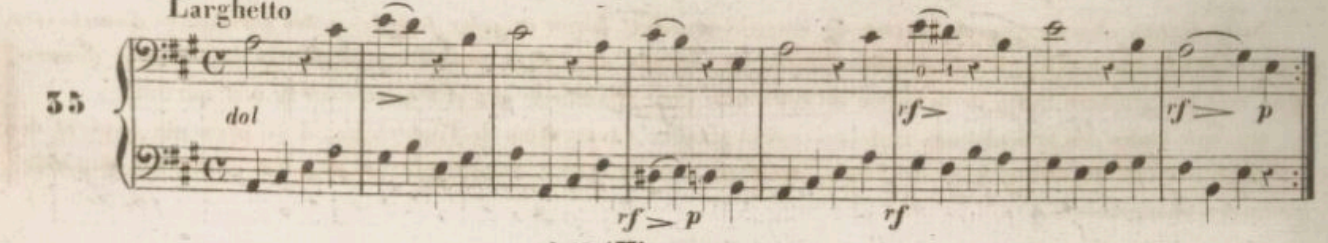
34

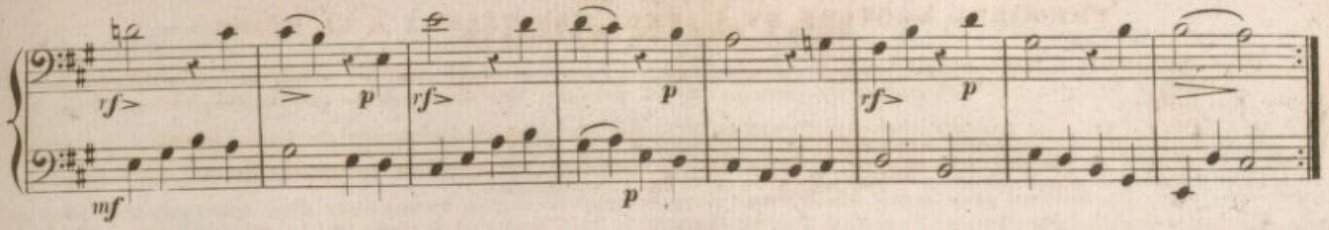


Soupir pour le 3.e tems.

Larghetto

35

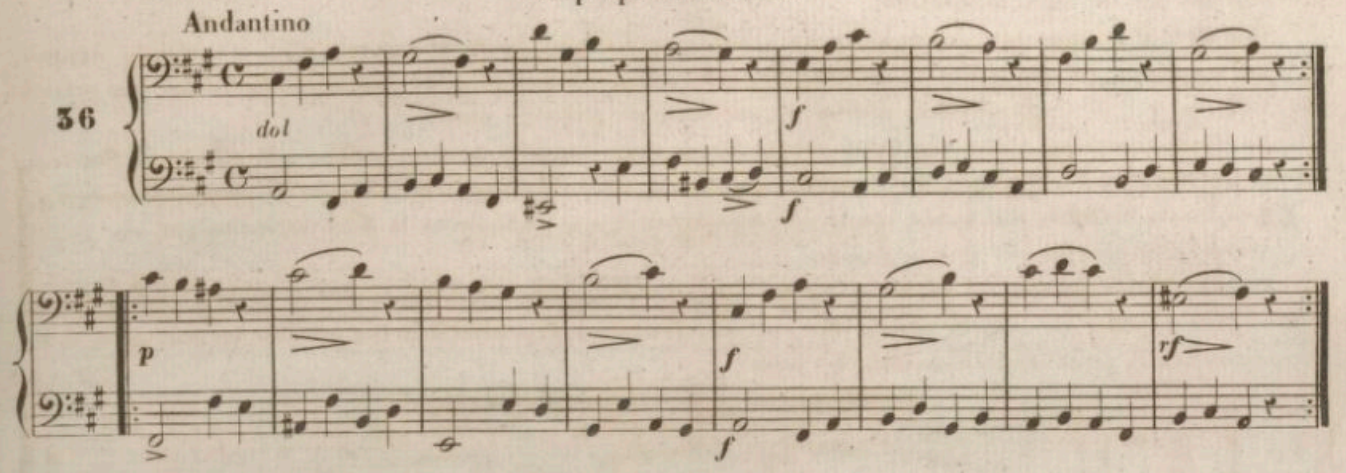




Soupir pour le 4e. tems.

Andantino

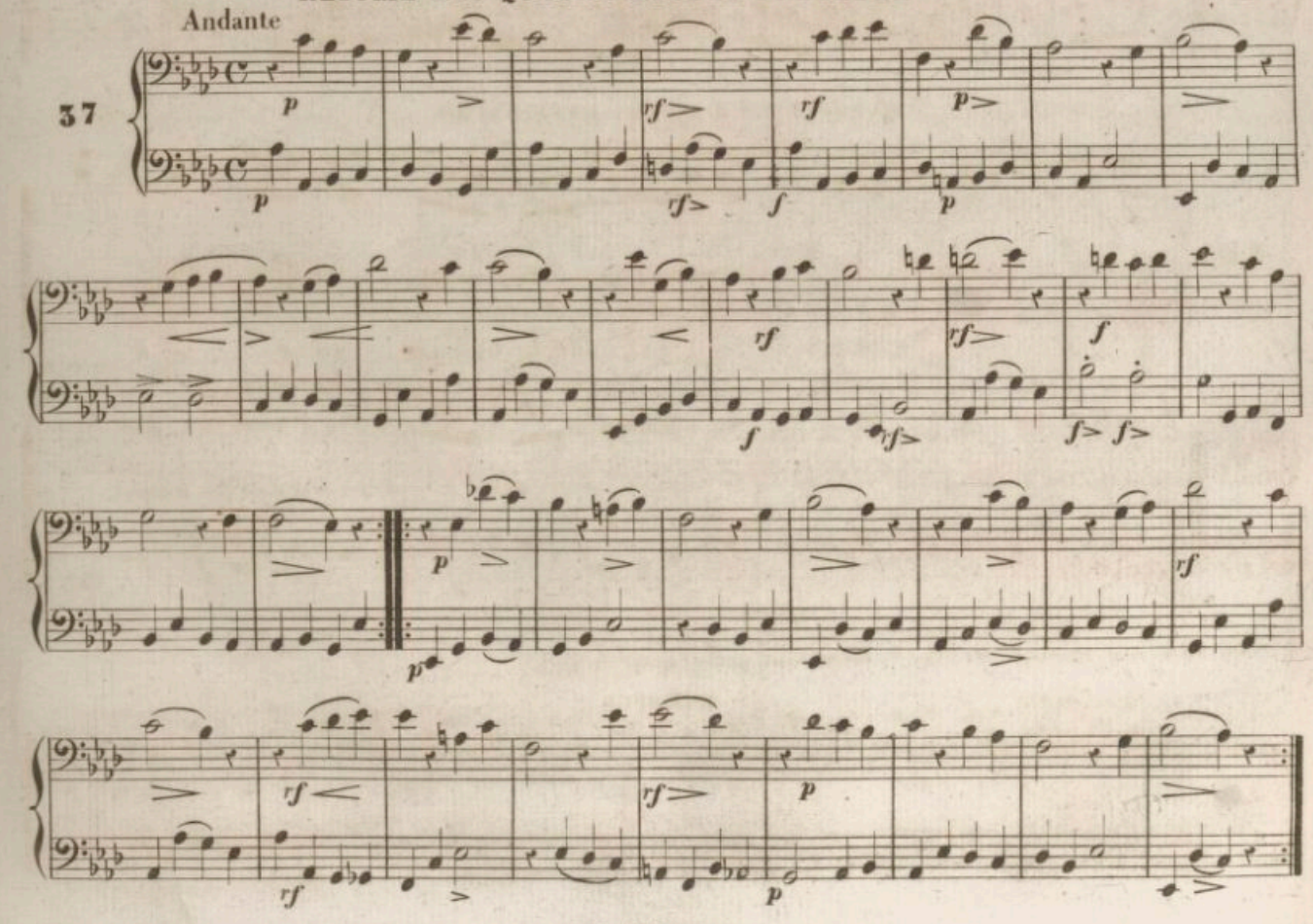
36



RÉSUMÉ DES QUATRE ÉTUDES PRÉCÉDENTES.

Andante

37



DE LA PHRASE MUSICALE.

La Musique a, ainsi que le discours, ses phrases et ses périodes que l'on ponctue par la respiration. Dans les bonnes compositions, les phrases sont ordinairement de quatre, de deux et quelquefois de trois mesures. La respiration ne devrait se prendre, à la rigueur, qu'à la fin de chaque phrase que l'on reconnaît, ou par un silence, ou par une note, qui, d'accord avec notre intelligence, nous fait appercevoir la terminaison d'un sens musical plus ou moins achevé. On voit ici combien une longue respiration est avantageuse ; cependant on peut prendre des demi-respirations sur les repos momentanés.

Il devient donc important de connaître les endroits où l'on peut respirer à propos.

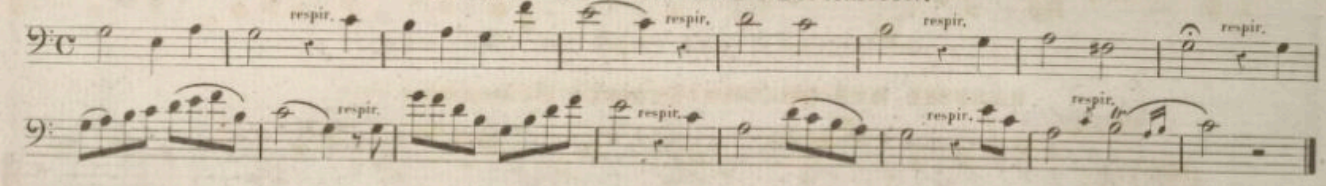
La respiration entière a lieu : 1.° sur les silences en général ; 2.° sur un point d'orgue ; 3.° sur la note qui précède un trille, un trait lié et d'une longue haleine, ou une tenue de plusieurs mesures.

La demi-respiration, tolérée en faveur des poitrines moins capables, peut se prendre à la rigueur sur les tems de la mesure, entre les syncopes, sur les valeurs pointés, etc. sans altérer pour cela, le sens de la phrase musical.

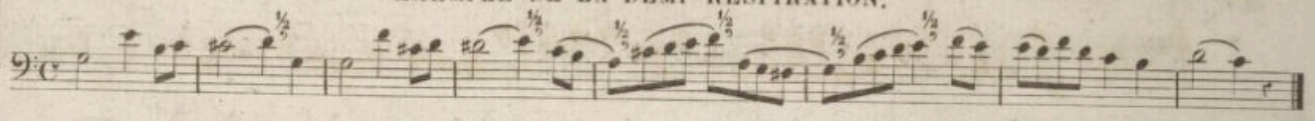
Pour suivre l'exemple d'un grand nombre de compositeurs, nous indiquerons la demi-respiration par une virgule, (') placée à l'endroit où elle doit se prendre.

Pour la demi-respiration, on entr'ouvre à peine la bouche (en conservant toutefois la position de l'embouchure sur les lèvres), afin de puiser une nouvelle vigueur pour continuer l'éxécution. Cependant il ne faut pas faire un abus de la demi-respiration, car ce serait couper l'ensemble des traits.

EXEMPLE DE L'ENTIÈRE RESPIRATION.

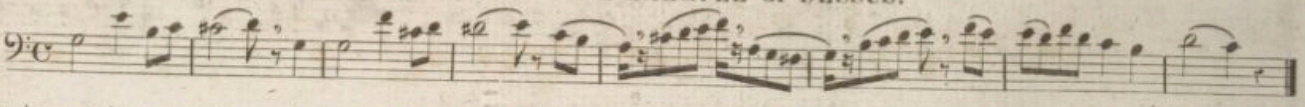


EXEMPLE DE LA DEMI-RESPIRATION.



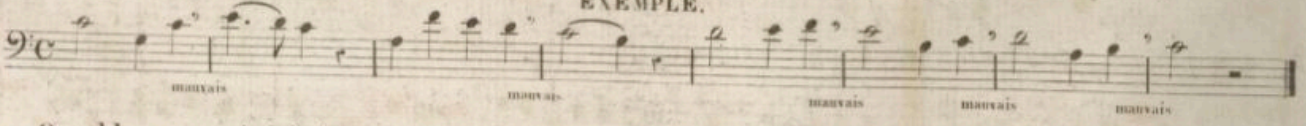
Pour donner plus de facilité à l'éxécution de la demi-respiration, il faut, quand elle se prend après des notes coulés, appuyer sur la 1.re de ces notes et donner à la dernière la moitié de sa valeur.

EXÉCUTION DE L'EXEMPLE CI-DESSUS.



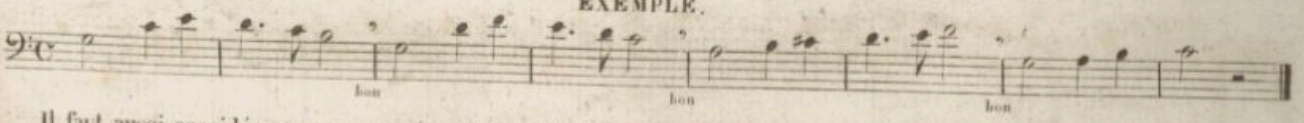
Règle Générale. On ne doit jamais respirer sur la barre de mesure quand le sens musical n'est pas complet.

EXEMPLE.



Quand le sens musical finit avec la mesure, on peut respirer.

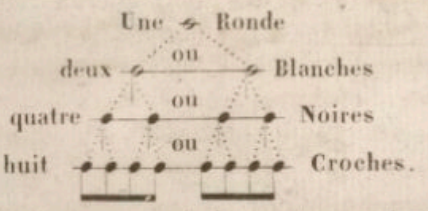
EXEMPLE.



Il faut aussi considérer comme agrément d'un chant, une demi-respiration, dont on se sert pour prendre un peu plus tard certaines notes auxquelles on veut donner une nuance particulière.

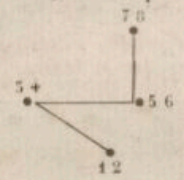
VALEUR DE LA CROCHE.

La Croche vaut le huitième d'une Ronde, le quart d'une Blanche et la moitié d'une noire: il faut donc pour la mesure à quatre tems.

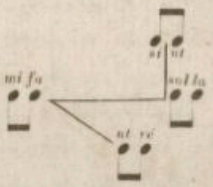


Ce qui fait deux Croches par tems. Or, en prononçant deux notes par tems, on prononce des valeurs de croches.

Pour apprendre à exécuter les Croches, faites plusieurs fois de suite quatre mouvements égaux dans la direction des quatre points de la figure suivante, et comptez bien également, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. C'est-à-dire deux chiffres sur chaque point de la figure.



Prononcez deux noms de notes sur chaque point de la figure.

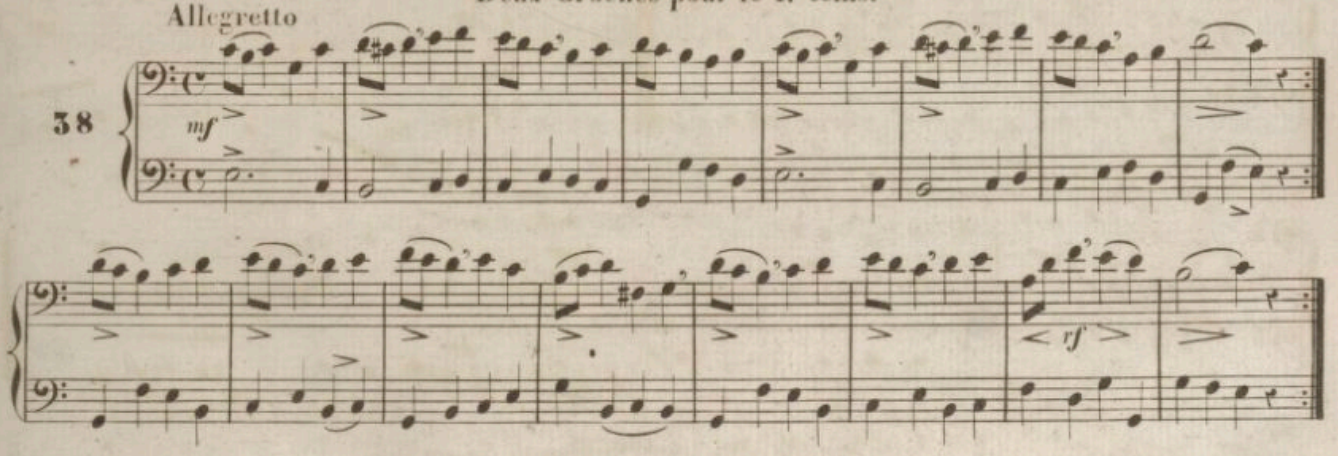


Une mesure quelconque pouvant toujours se diviser en demi-tems, les demi-tems *impairs* sont partout des demi-tems forts; les autres demi-tems sont *faibles*

PREMIÈRE LECTURE DE CROCHES.

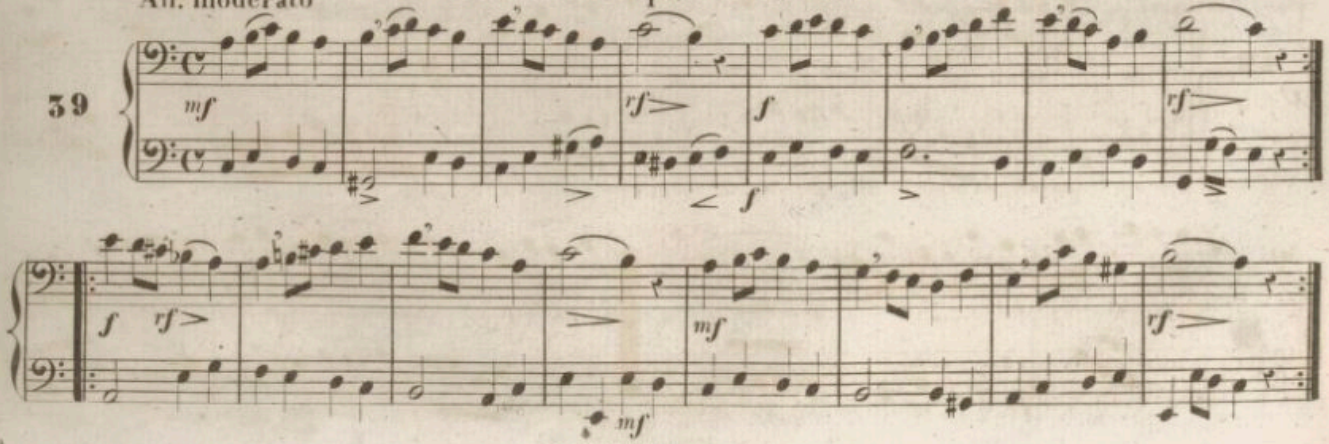
Deux Croches pour le 1.er tems.

Allegretto



Deux Croches pour le 2.e tems.

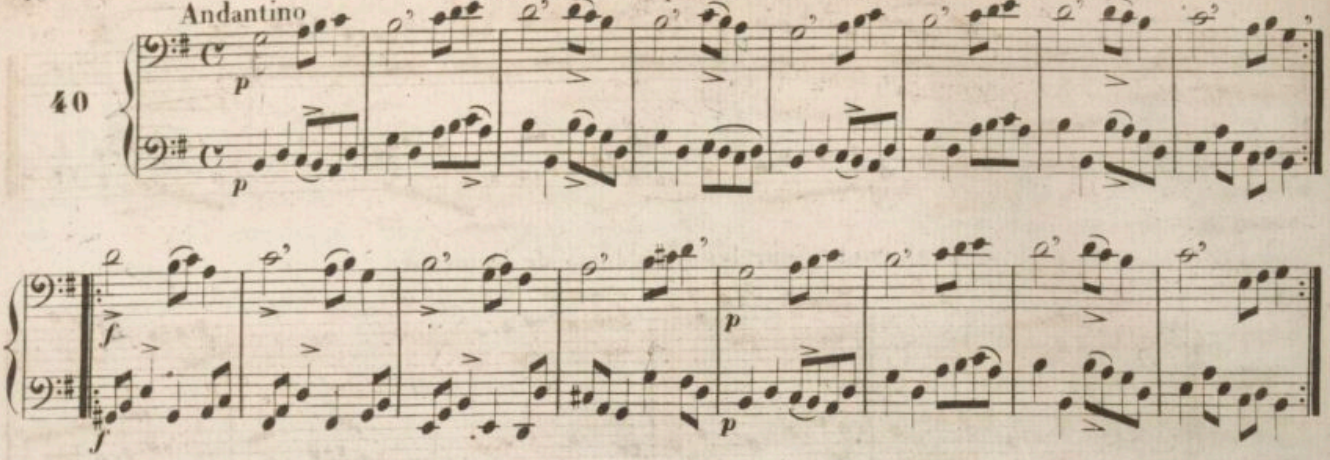
All.o moderato



Deux Croches pour le 3.e tems.

Andantino

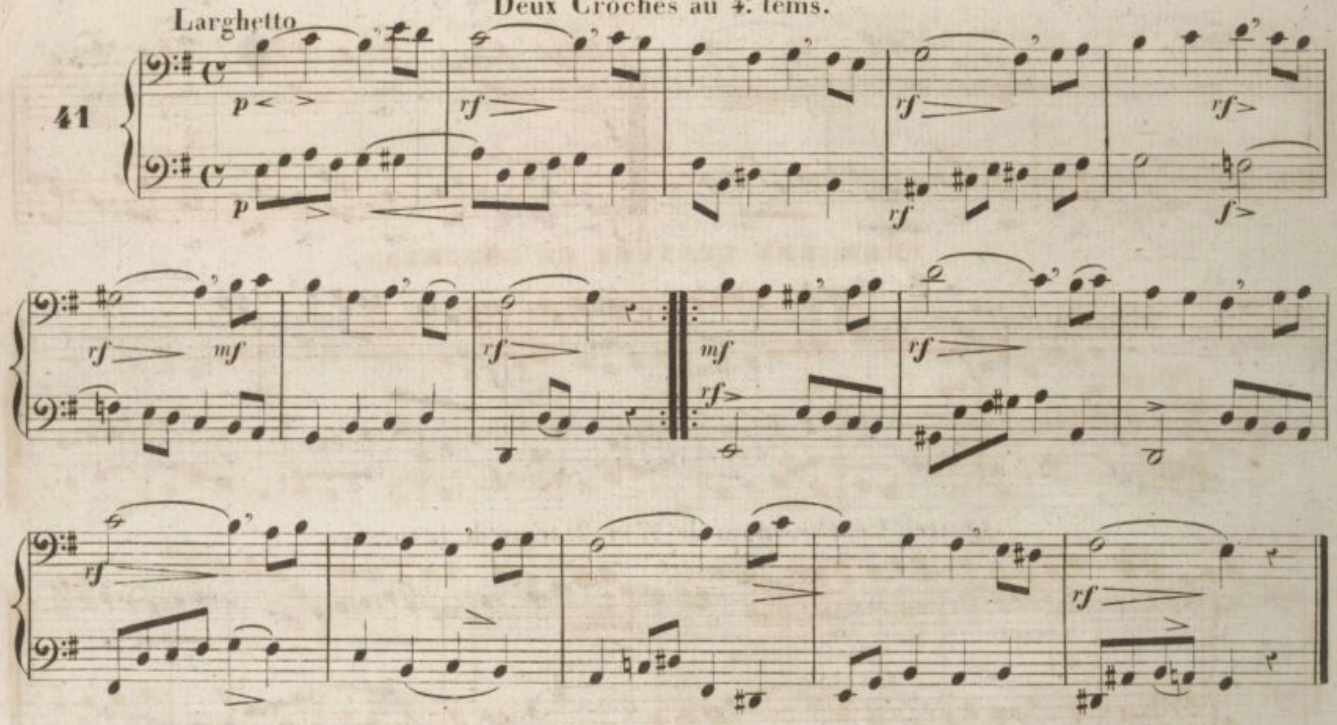
40



Deux Croches au 4.e tems.

Larghetto

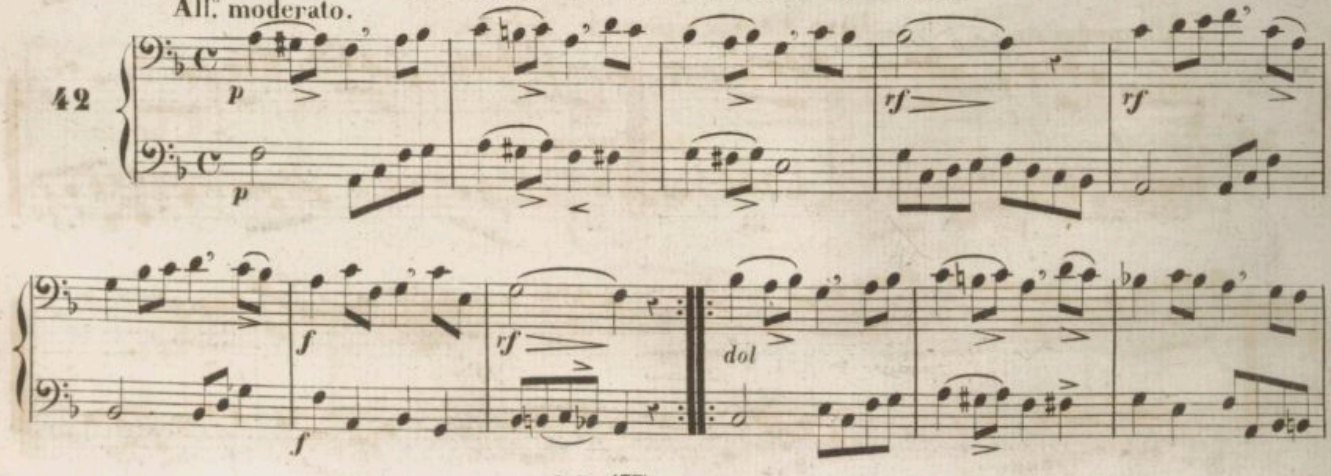
41

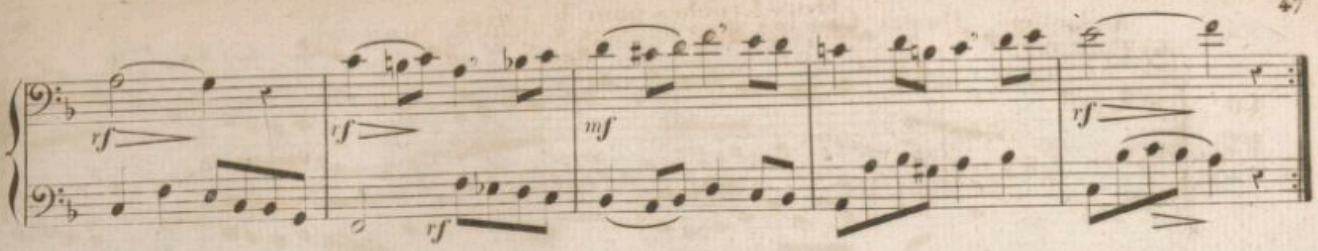


Croches sur les tems faibles de la mesure.

All.o moderato.

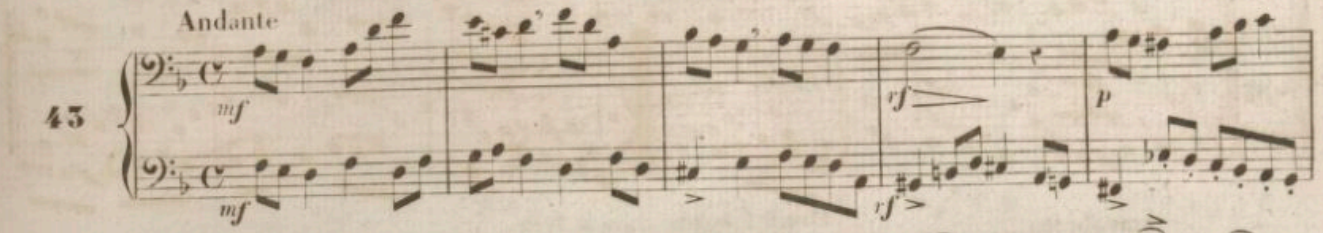
42

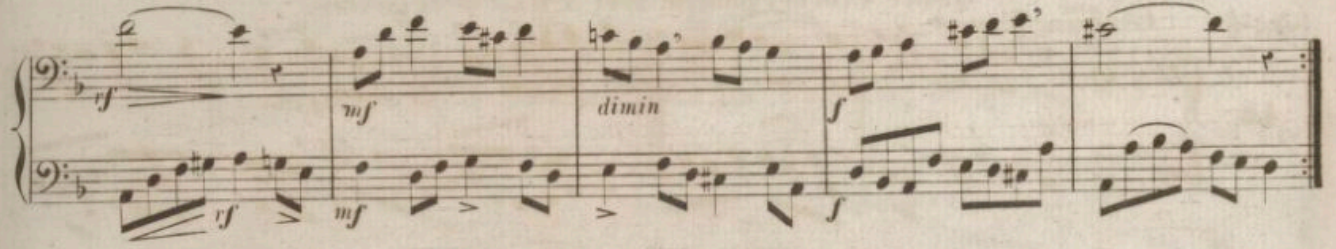




Croches sur les tems forts de la mesure.

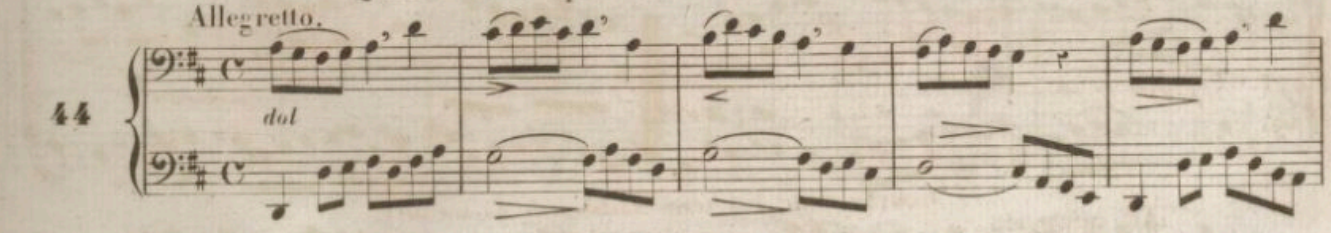
43 Andante

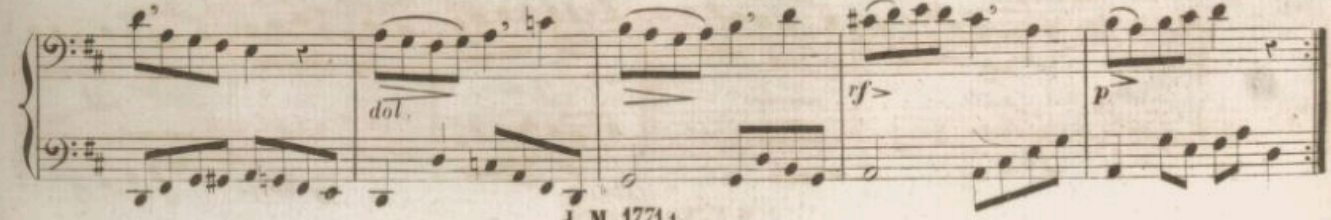




Quatre Croches pour le 1.er et 2.e tems de la mesure.

44 Allegretto.

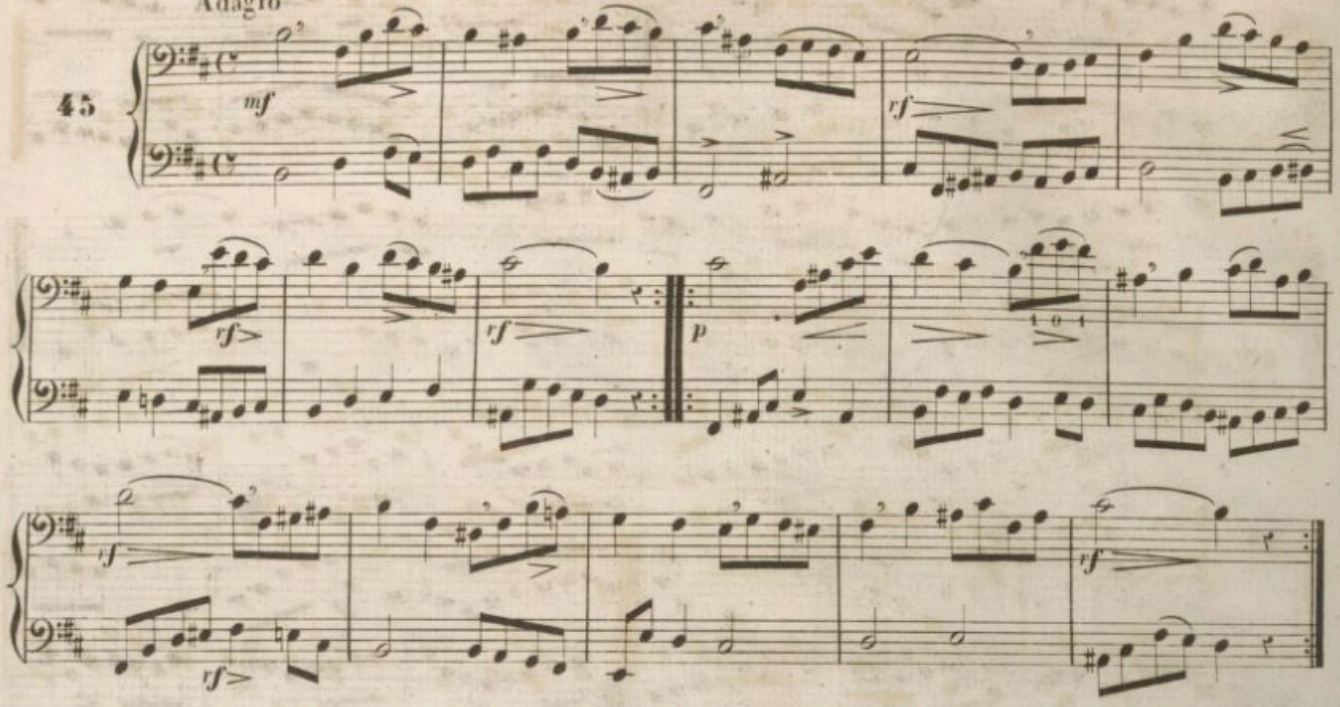




Quatre Croches pour le 3.e et 4.e tems de la mesure.

Adagio

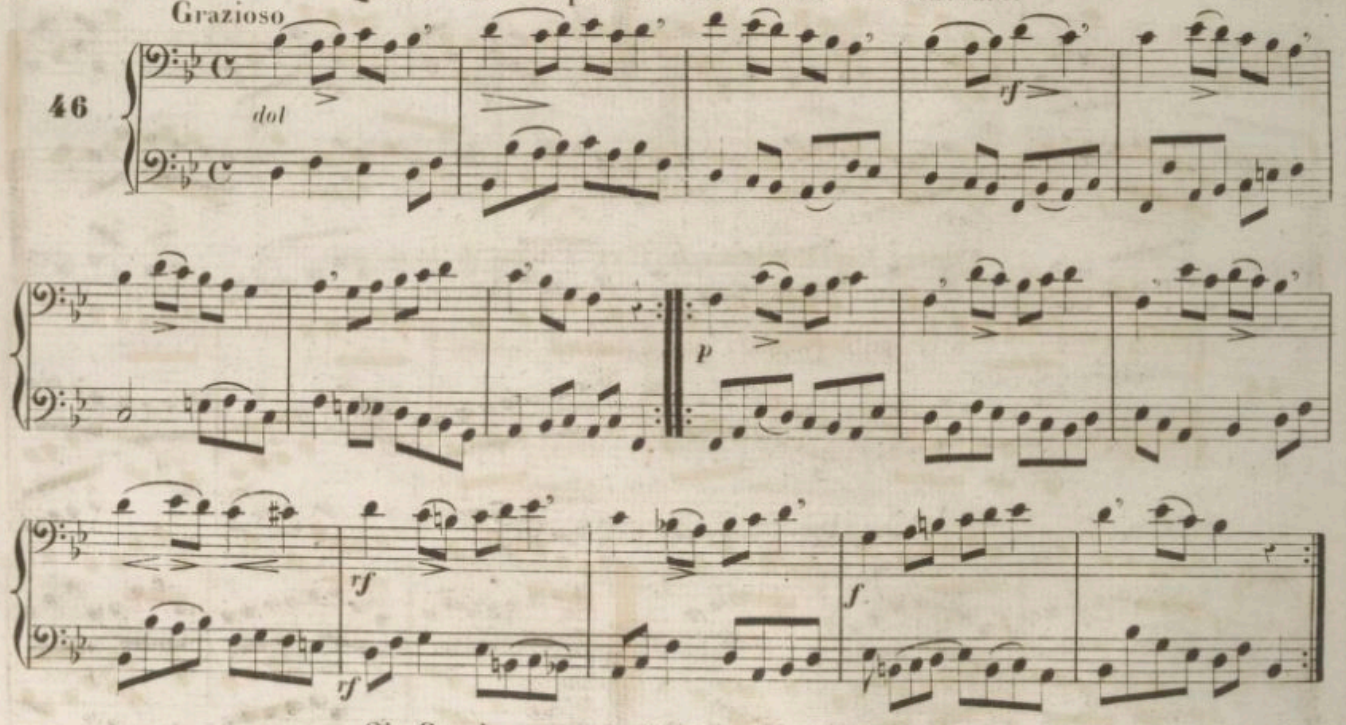
45



Quatre Croches pour le 2.e et 3.e tems de la mesure.

Grazioso

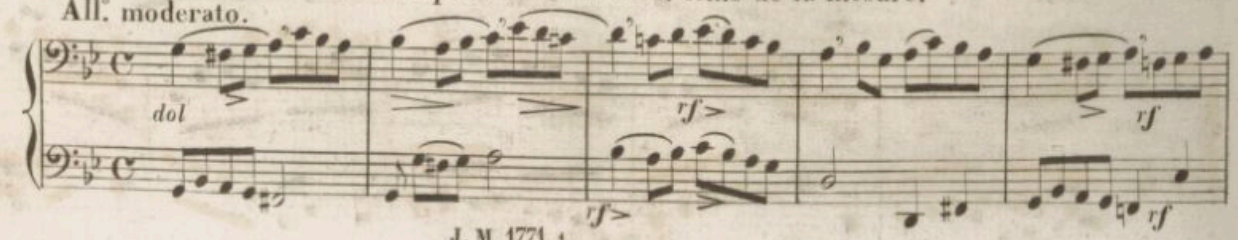
46

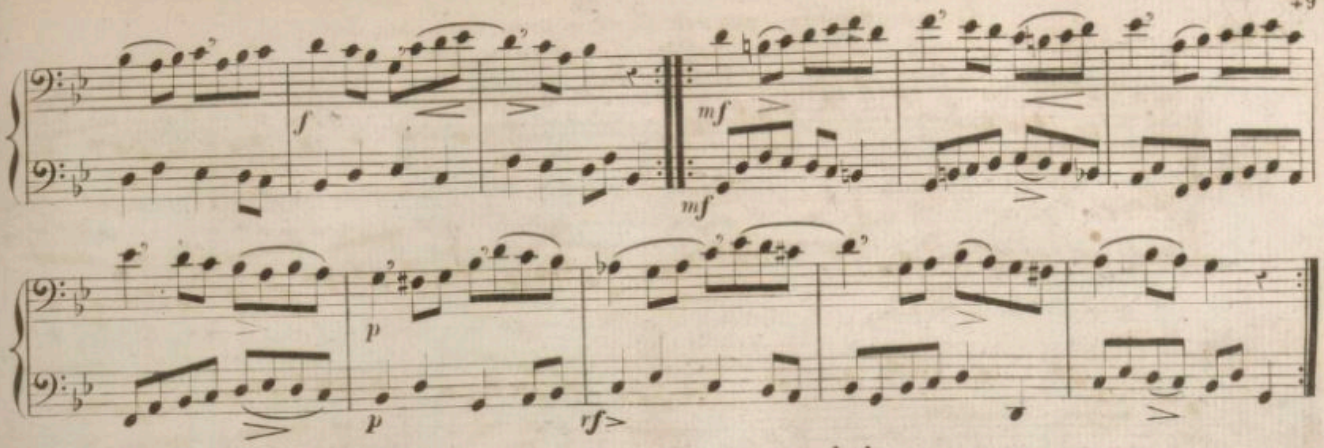


Six Croches pour le 2.e 3.e et 4.e tems de la mesure.

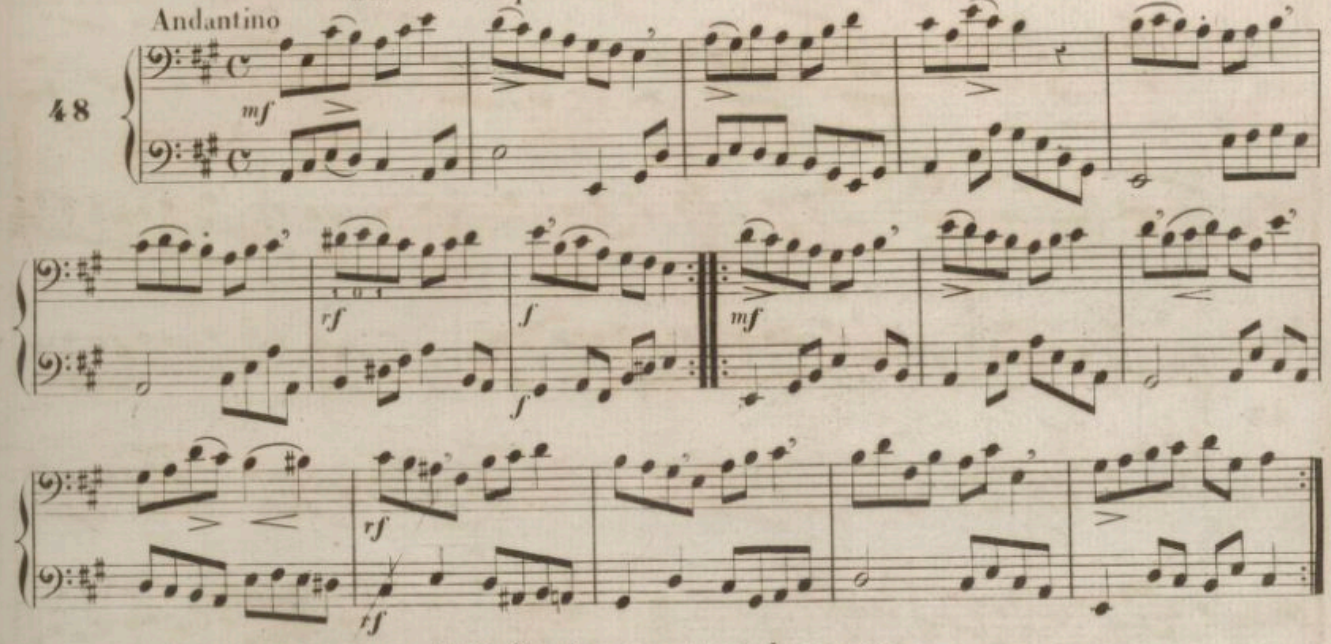
All.o moderato.

47

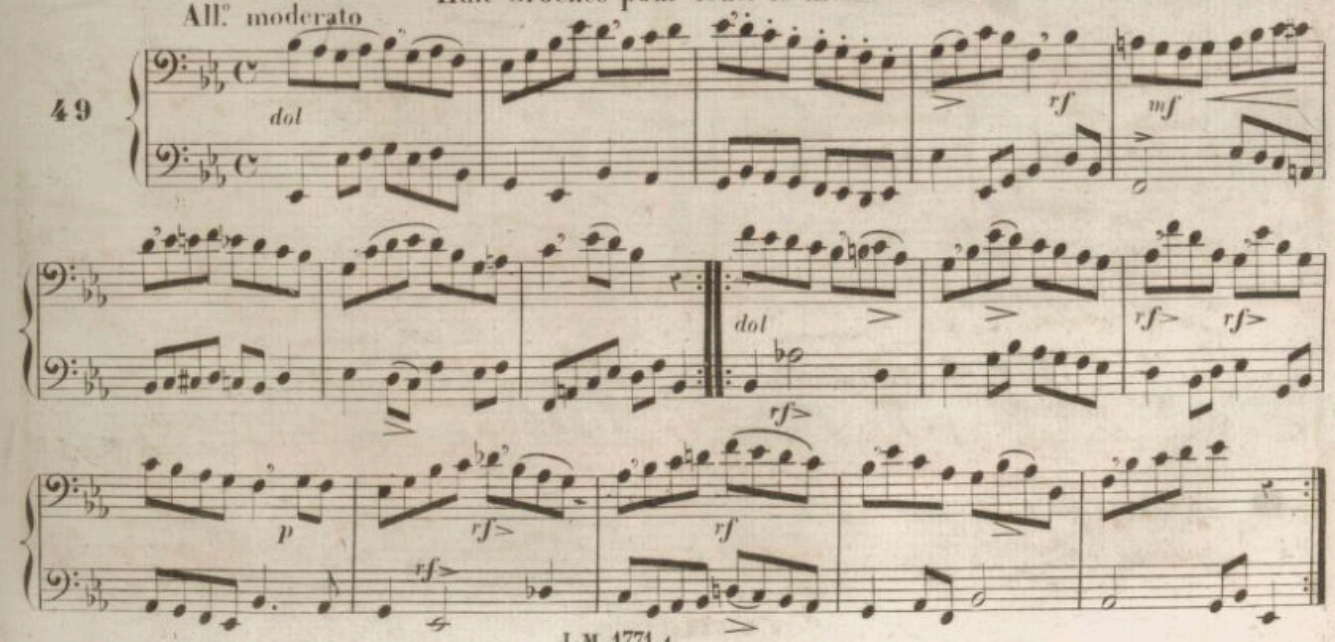




Six Croches pour le 1.er 2.e et 3.e tems de la mesure.



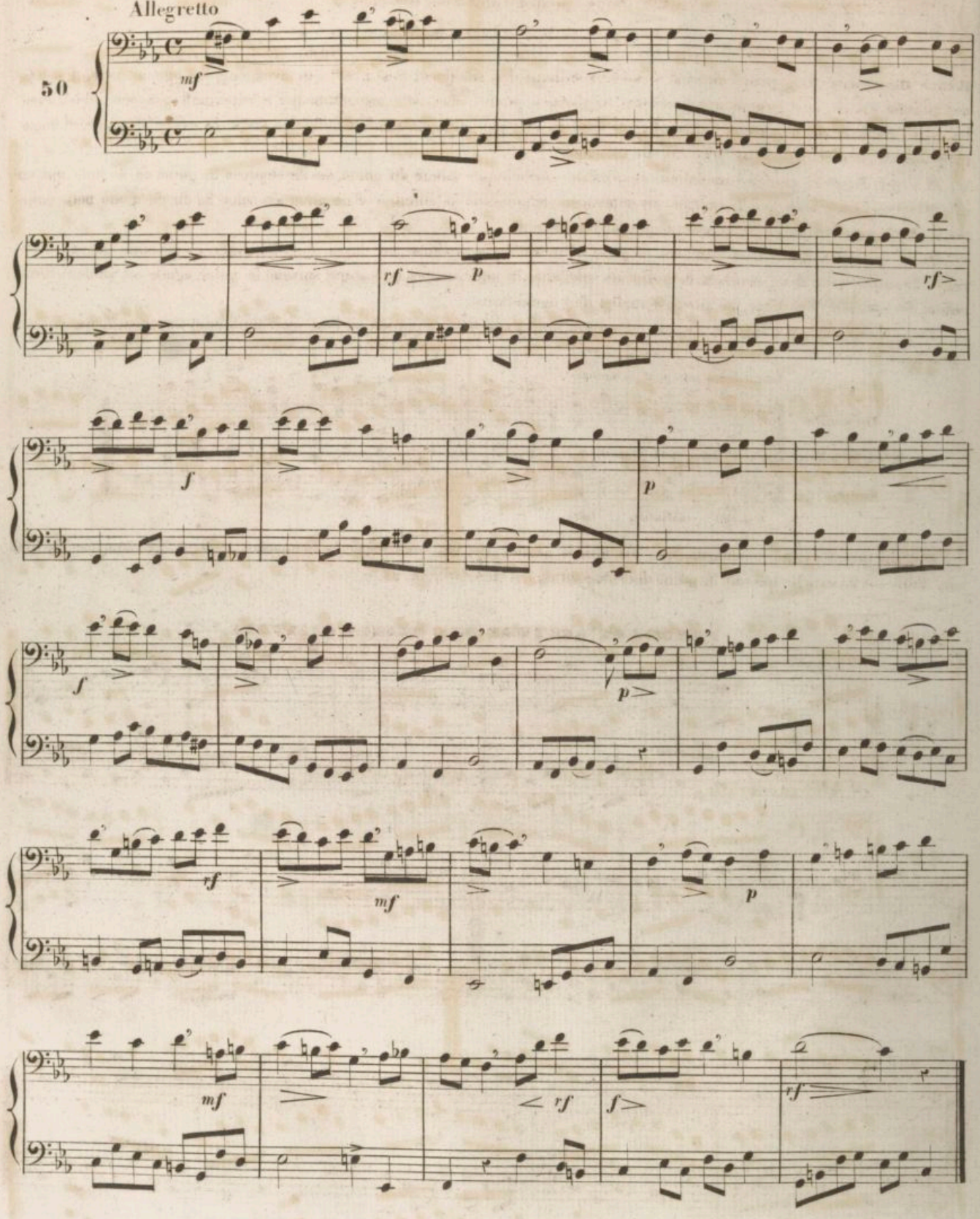
Huit Croches pour toute la mesure.



RÉSUMÉ DES DOUZE LEÇONS PRÉCÉDENTES.

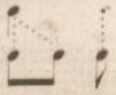
Allegretto

50



VALEUR DE LA NOIRE POINTÉE.

La Noire pointée vaut trois Croches

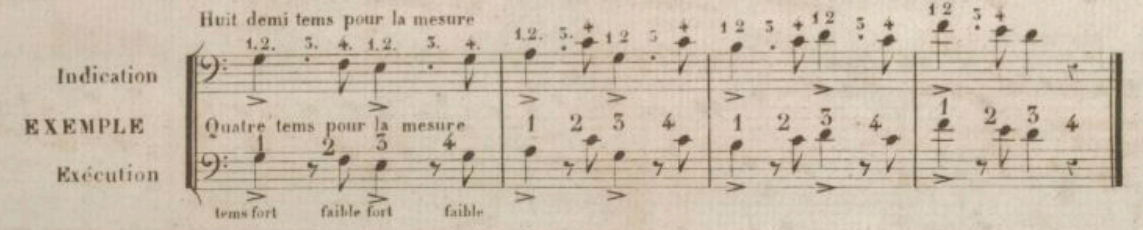
Deux pour la Noire, et une pour le point 

Règle Générale. Les points doivent s'éxécuter comme des silences; c'est à tort que beaucoup de musiciens font sentir ces points. Un de nos grands compositeurs modernes, pour éviter cette éxécution qui n'exprimait pas ses idées, écrit les parties d'instruments à vent telles qu'elles doivent être jouées; cela rend la musique difficile à lire; il vaudrait beaucoup mieux que l'éxécutant se pénétrât du principe.

Il s'agit donc de prendre une demi-respiration sur chaque valeur du point, ou de séparer le point de la note qui en est affectée, d'avec celle qui la suit; si, au contraire on poussait la colonne d'air pour éxécuter la durée d'une note pointée, le rhythme alors ne serait plus marqué suffisamment.

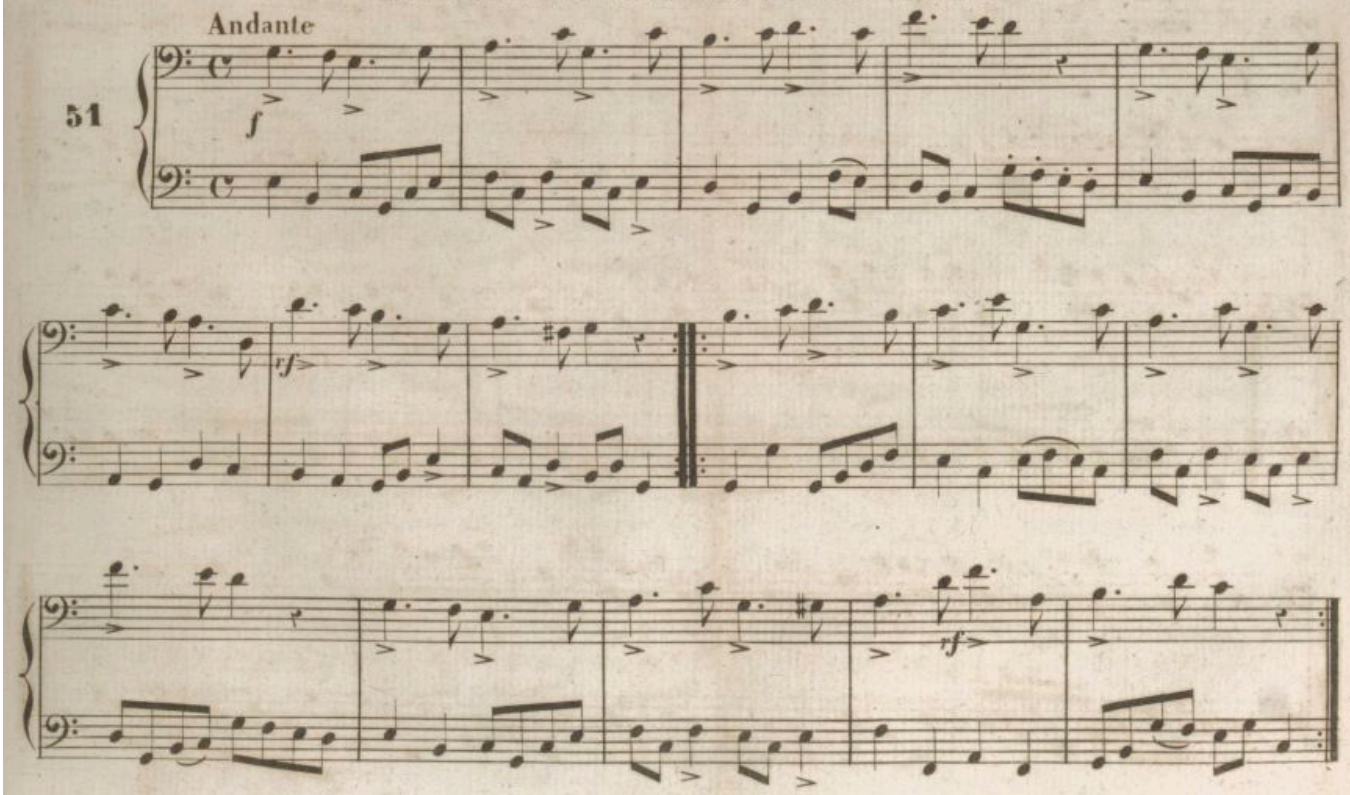
Pour éxécuter des noires pointées, et pour bien sentir le rhythme, on devra dans l'exemple ci-dessous suivre cette règle: la noire vaut deux croches, le point en vaut une, la note, ou les notes qui suivent le point, égale sa valeur; ainsi aulieu de compter des tems, on devra compter des demi-tems.

Pour la mesure à quatre tems, on comptera huit demi-tems, comme si l'on éxécutait huit Croches: deux chiffres par tems.



On voit par l'exemple ci-dessus, que les noires posées sur les tems forts de la mesure, doivent être attaquées du fort au faible; et la croche qui suit le point doit être attaquée très faiblement.

PREMIÈRE LECTURE DES NOIRES POINTÉES.

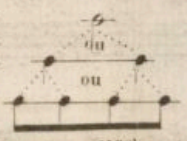


DES MESURES DÉRIVÉES ET COMPOSÉES.

La Mesure indiquée par le chiffre 2 et un 4 dessous $\left(\frac{2}{4}\right)$ est une mesure à deux tems; dérivée de celle qui s'indique par le chiffre **2** ou par un ¢ barré.

La Mesure à deux tems $\left(\frac{2}{4}\right)$ signifie deux noires (♩♩) pour la mesure, ou des valeurs équivalentes.

Il faut donc pour la mesure, une Blanche
deux Noires
quatre Croches

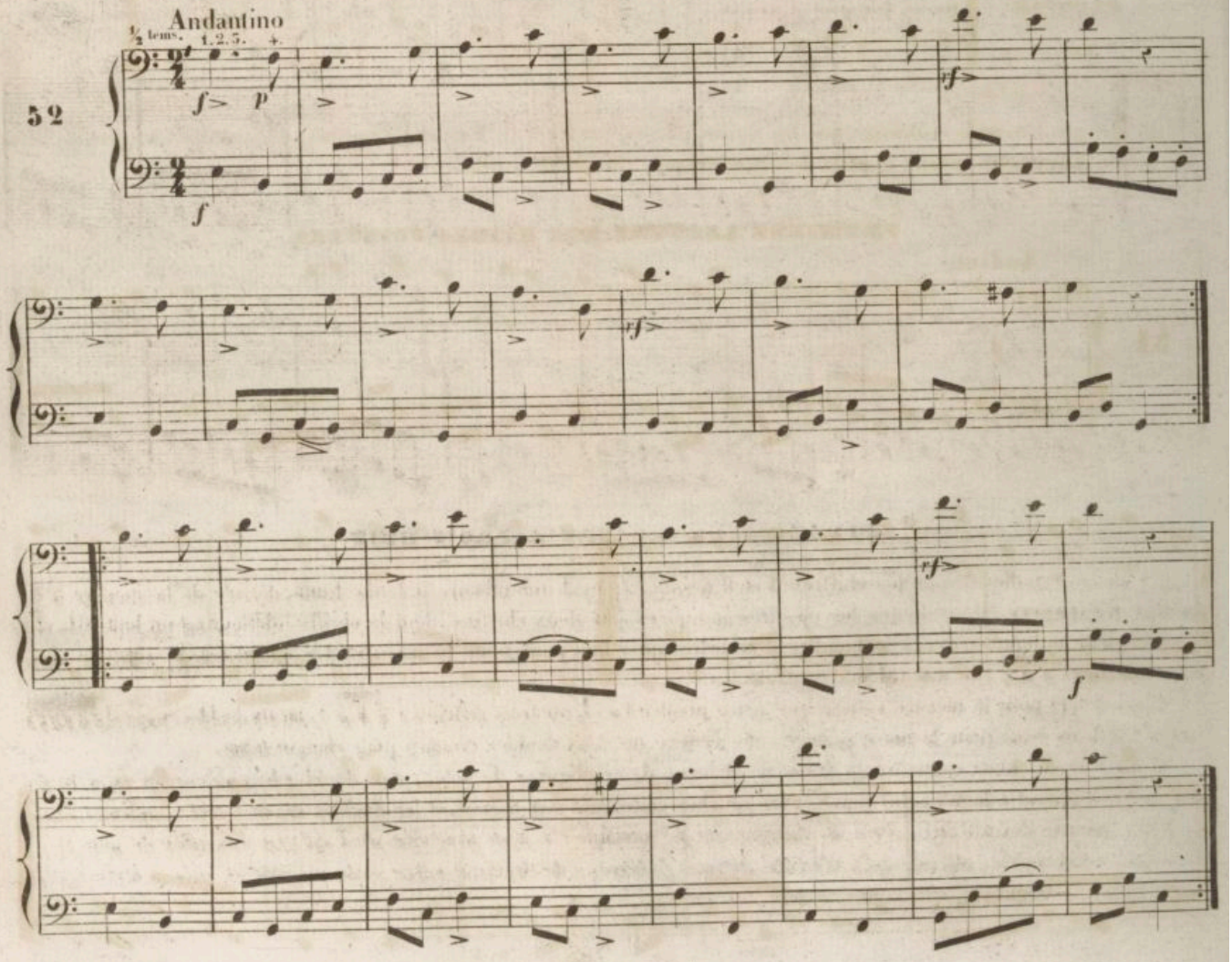


On voit par cet exemple que les valeurs de notes ne diffèrent point de celles de la mesure à quatre tems.

Nota. Nous désignerons sous le nom de mesures binaires toutes celles dont les tems se composent de deux Croches, et on devra compter par demi-tems; les mesures dont les tems se composent de trois croches, seront designées sous le nom de mesures ternaires, et on devra compter par tiers de tems.

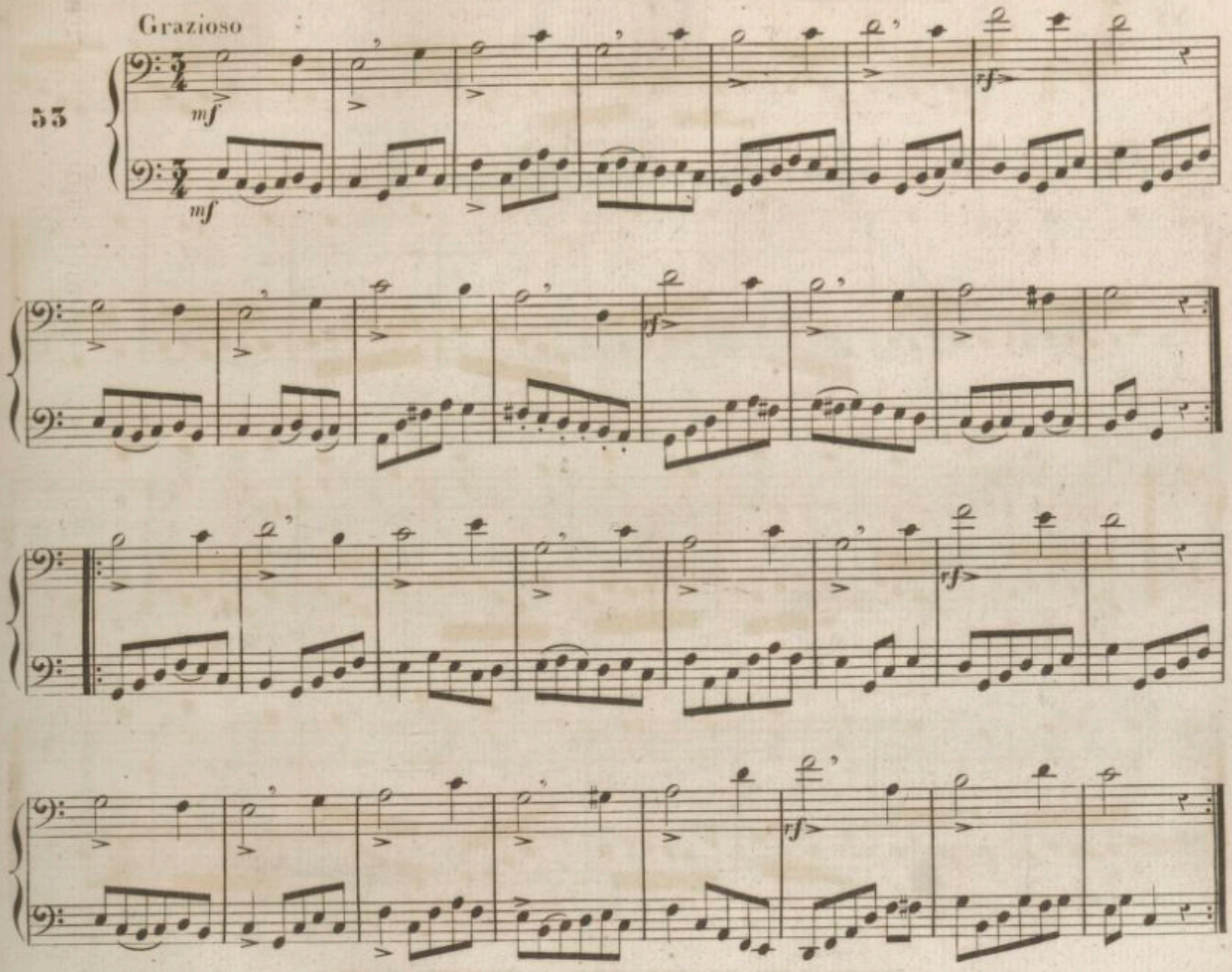
MÊME LEÇON QUE CI-DESSUS MISE EN DEUX QUATRE.

Observez la même règle pour le point, et comptez la mesure par demi-tems comme dans la précédente: la noire pour le 1.er tems, le point et la croche pour le 2.e



MÊME LEÇON MISE EN TROIS QUATRE AVEC UNE BASSE VARIÉE.

Dans cette leçon, la blanche est tems fort, et la noire est faible. La respiration se prend entre la blanche et la noire.



ÉTUDE DE LA MESURE À TROIS-HUIT.

La mesure indiquée par les chiffres 3 et 8 dessous, $\left(\frac{3}{8}\right)$ est une mesure à trois tems, dérivée de la mesure à $\frac{3}{4}$.

Règles Générales. Dans toutes les mesures indiquées par deux chiffres, dont le chiffre inférieur est un huit (8) le chiffre supérieur indique toujours le nombre de croches qu'il faut pour toute la mesure. La mesure à $\left(\frac{3}{8}\right)$ signifie donc trois croches ( ) ou des valeurs équivalentes.

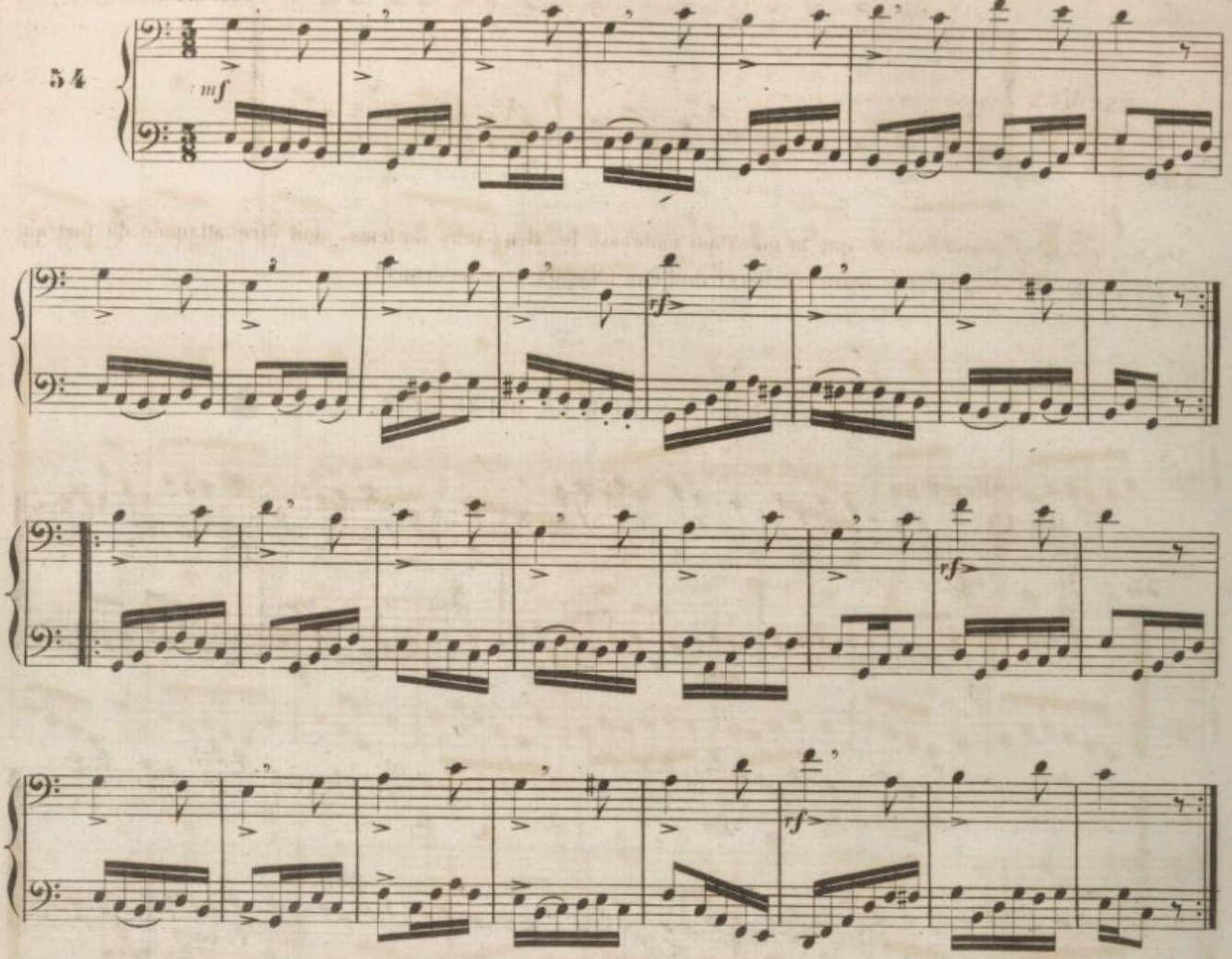
Ainsi il faut pour la mesure entière une noire pointée ( ), ou trois croches ( ), ou six doubles croches( ), ce qui fait trois tems pour la noire pointée, une croche ou deux doubles croches pour chaque tems.

Il s'agit donc, pour connaître la durée de chacune de ces figures de notes, d'en doubler leur valeur: en effet, la noire pointée équivaut à la blanche pointée, les croches équivalent aux noires, et les doubles croches, aux simples croches.

Cette mesure devrait être rayée du dictionnaire de musique; à mon avis elle n'est qu'une difficultée de plus, et devient tout-à-fait inutile, attendu qu'il n'éxiste aucune différence de rhythme entre cette mesure et celle à trois-quatre. Aussi je ne la donne ici que comme étude.

LA MÊME LECON MISE EN TROIS-HUIT.

Grazioso



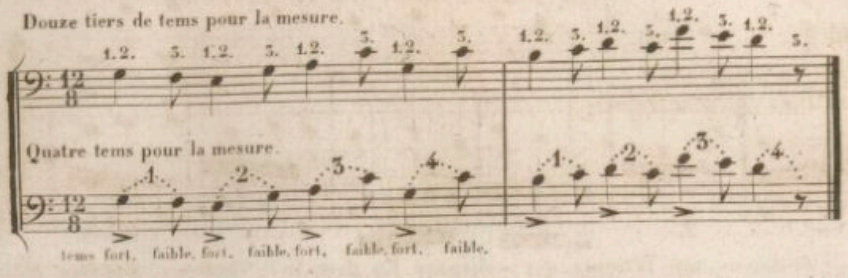
ÉTUDE DE LA MESURE À DOUZE-HUIT.

MESURE TERNAIRE.

La mesure indiquée par les deux chiffres 12 et 8 dessous $\left(\frac{12}{8}\right)$ est une mesure à quatre tems dérivée de la mesure simple. Le chiffre supérieur indique le nombre de croches qu'il faut pour toute la mesure, douze-huit $\left(\frac{12}{8}\right)$ signifie donc douze croches pour quatre tems, ou des valeurs équivalentes, ainsi il faut pour la mesure entière, une ronde pointée (𝅝.), ou deux blanches pointées (𝅗𝅥. 𝅗𝅥.) ou quatre noires pointées (♩.♩.♩.♩.) ou douze croches, (♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪) divisibles par trois, ce qui fait, quatre tems pour la (𝅝.), deux tems pour chaque (𝅗𝅥. 𝅗𝅥.), un tems pour chaque (♩. ♩. ♩. ♩.) ou une noire et une croche pour chaque tems (♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪) ou enfin trois croches, également pour chaque tems.

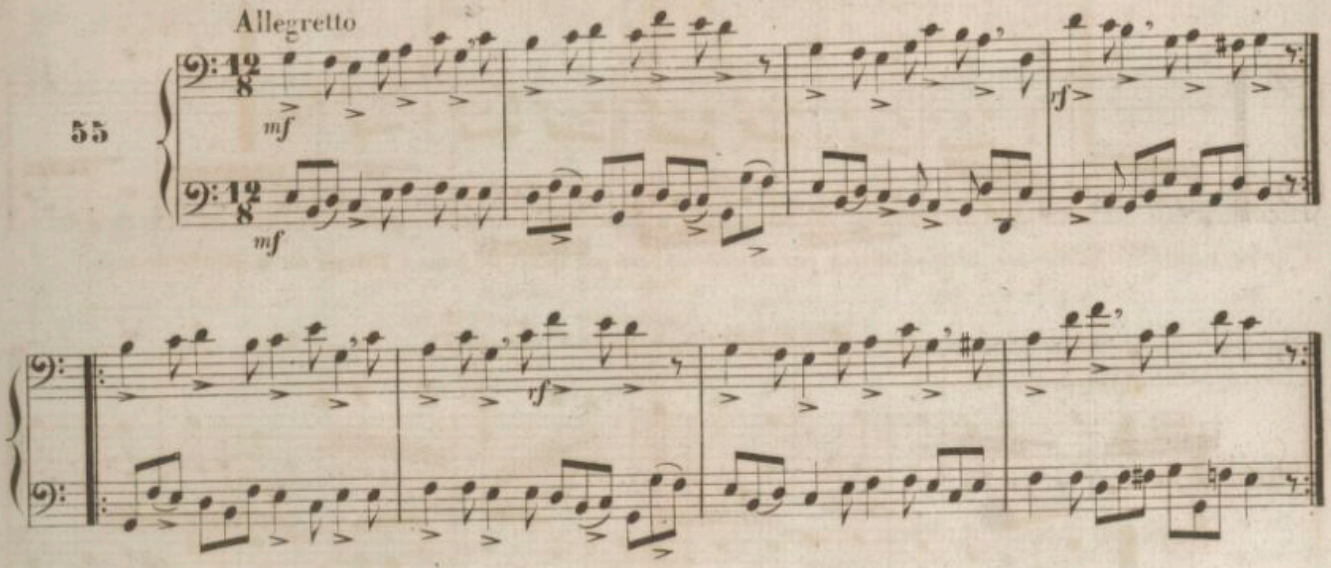
Pour exécuter cette mesure, et pour bien en sentir le rhythme on devra compter 1, 2, 3, sur chaque tems de la mesure: c'est-à-dire, diviser le tems en trois parties égales, et faire sentir le tems fort sur le premier tiers de chaque tems.

EXEMPLE



On voit par l'exemple ci-dessus, que la noire qui embrasse les deux tiers du tems, doit être attaquée du fort au faible, et que la croche qui suit la noire (3e. tiers) doit être attaquée très faiblement.

LA MÊME LECON MISE EN DOUZE-HUIT.



ÉTUDE DE LA MESURE À SIX-HUIT.

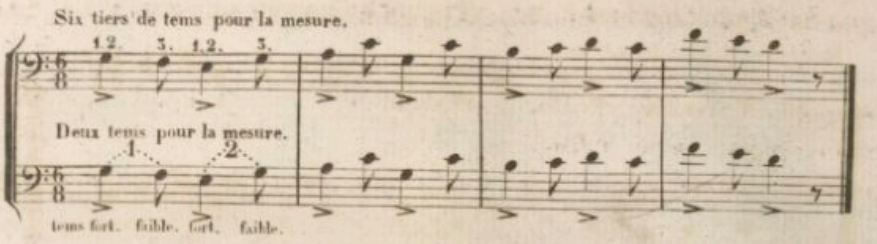
MESURE TERNAIRE.

La mesure indiquée après la Clé par les deux chiffres six et huit dessous $\binom{6}{8}$ est une mesure à deux tems longs, puisqu'elle contient trois croches (♪♪♪) par tems, tandis que chaque tems de la mesure à $\binom{2}{4}$ dont elle dérive, ne contient que deux croches (♫).

Le chiffre supérieur indique le nombre de croches qu'il faut pour toute la mesure. Six-huit $\binom{6}{8}$ signifie donc six croches pour deux tems, ou des valeurs équivalentes. Il faut donc pour la mesure entière: une blanche pointée, (𝅗𝅥.) ou deux noires pointées, (♩.♩.) ou une noire et une croche pour chaque tems (♩ ♪♩ ♪) ou enfin six croches, divisibles par trois.

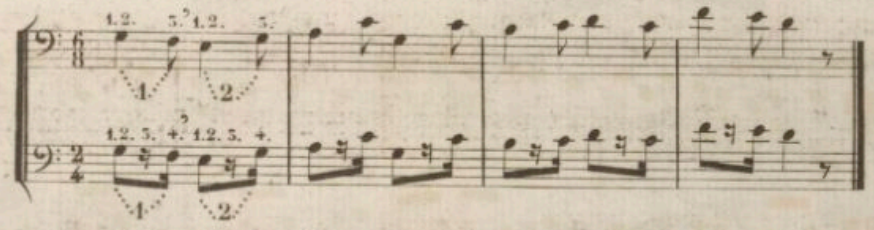
Pour exécuter cette mesure et pour bien sentir le rhythme; on devra, (comme pour la mesure $\frac{12}{8}$) diviser le tems, en trois parties égales, et faire sentir le tems fort sur le premier tiers de chaque tems.

EXEMPLE



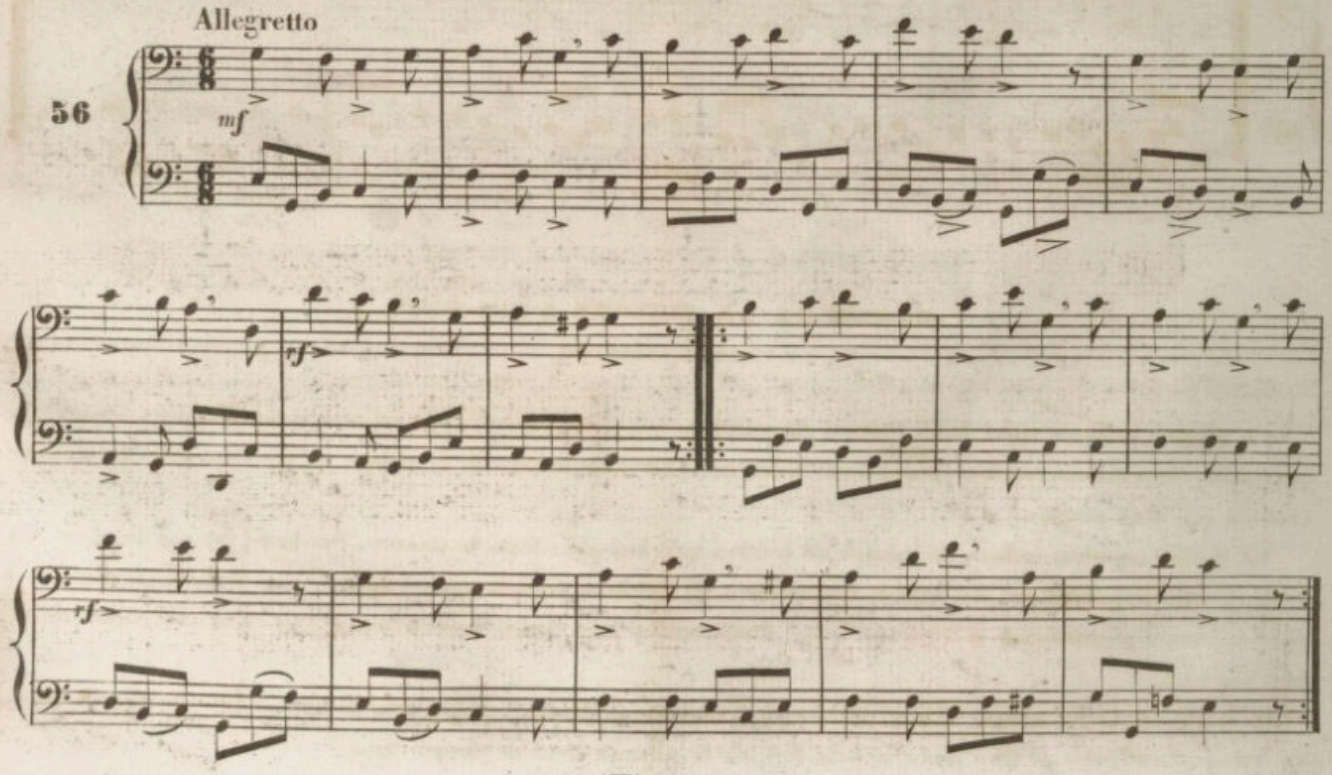
On voit par l'exemple ci-dessus, que la noire qui embrasse les deux tiers du tems, doit être attaquée du fort au faible, et que la croche qui suit la noire (3e tiers) doit être attaquée faiblement.

Une erreur assez commune, surtout dans les musiques militaires, est d'éxécuter le mouvement marqué $\frac{6}{8}$ comme s'il était écrit $\frac{2}{4}$; cela vient sans doute de ce que la mesure se bat en deux tems dans l'un ou l'autre cas. L'élève devra bien se pénétrer de la différence des deux Rhythmes. Voici un exemple ou l'on peut considérer un $\frac{6}{8}$ dénaturé en $\frac{2}{4}$.



On voit par cet exemple, que les tems de la mesure à $\frac{6}{8}$ se divisent en trois parties égales (ou tiers de tems) et et qu'au contraire, la mesure à $\frac{2}{4}$ se divise par demi-tems, ou par quart de tems (2 demi ou 4 quarts de tems).

LA MÊME LECON MISE EN SIX-HUIT.



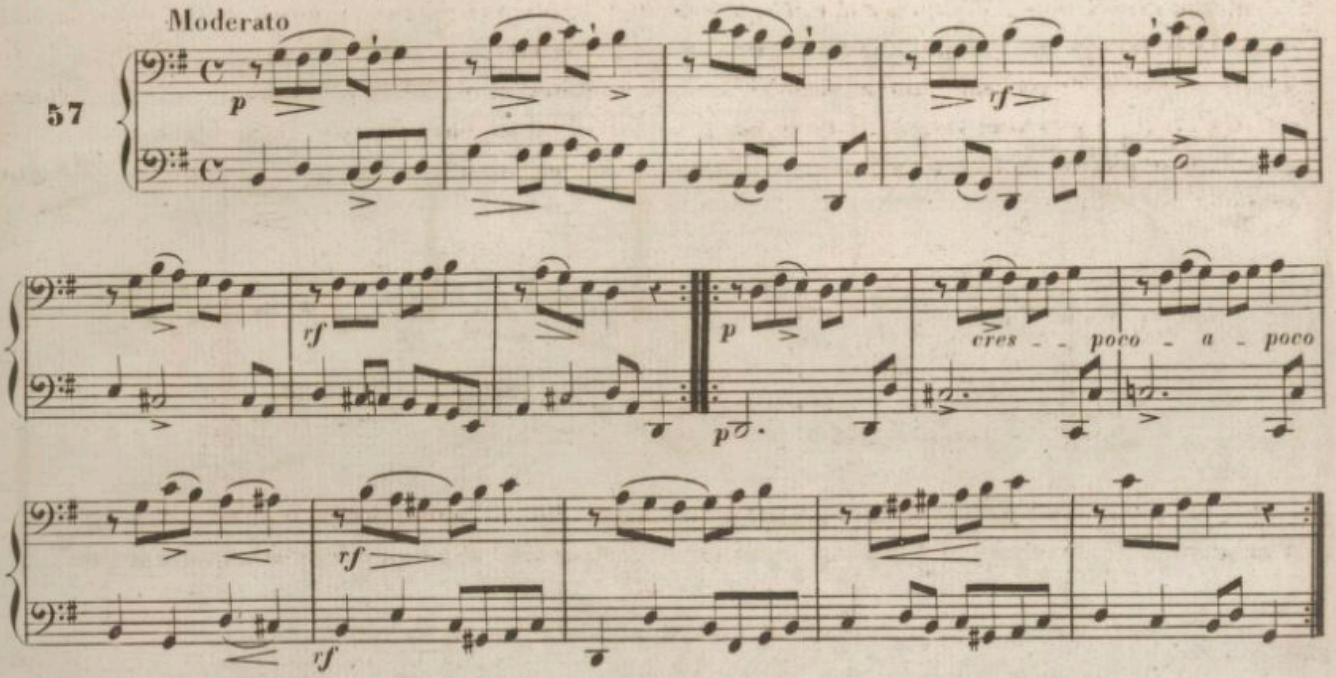
PREMIÈRE LECTURE DU SILENCE ÉQUIVALENT À LA CROCHE.

Le Demi-Soupir (𝄾) est le silence qui équivaut à la Croche.

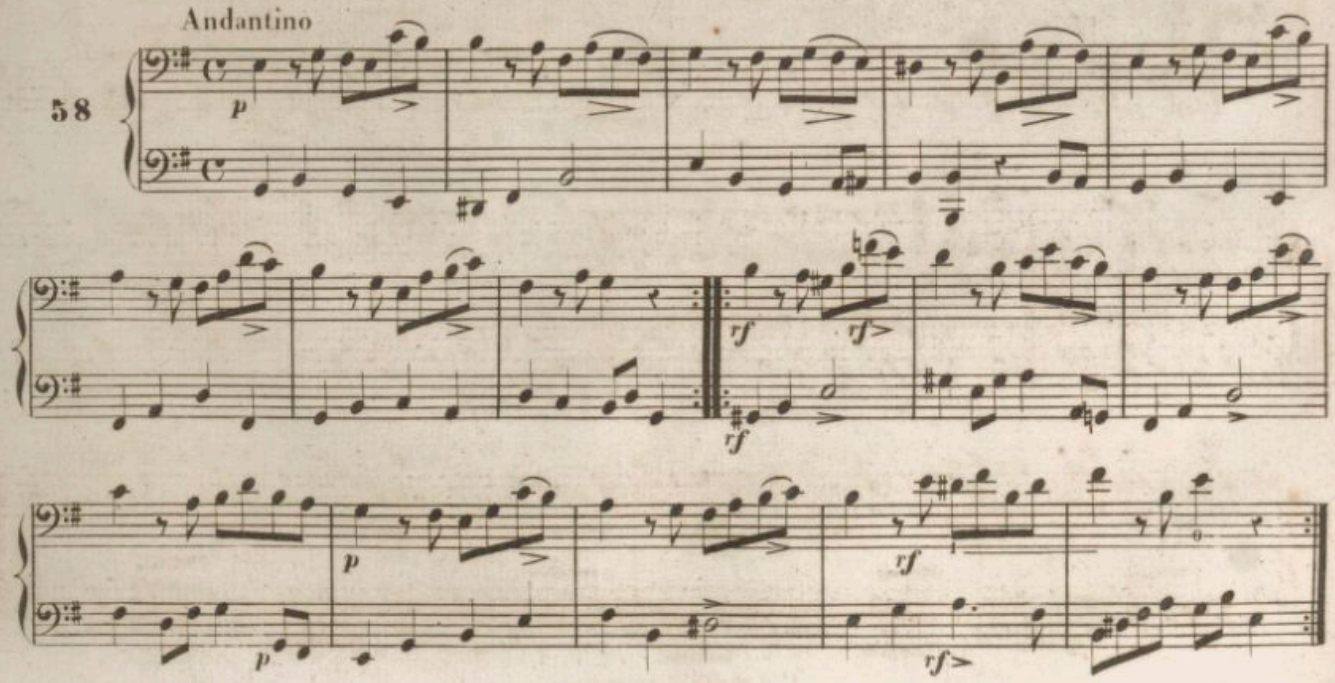
Dans les mesures usitées ou binaires, (quatre tems 𝄴 ou $\frac{2}{4}$ ou $\frac{3}{4}$) il faut pour chaque tems un demi-soupir (𝄾) et une croche (♪) ou des valeurs équivalents.

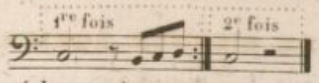
Lorsqu'un tems commence par un silence, (soupir 𝄽 ou demi-soupir 𝄾) on compte ce silence en prononçant la syllabe *un*.

LECON pour observer le silence du demi-soupir au 1.er tems.



LECON pour observer le demi-soupir au 2.e tems.



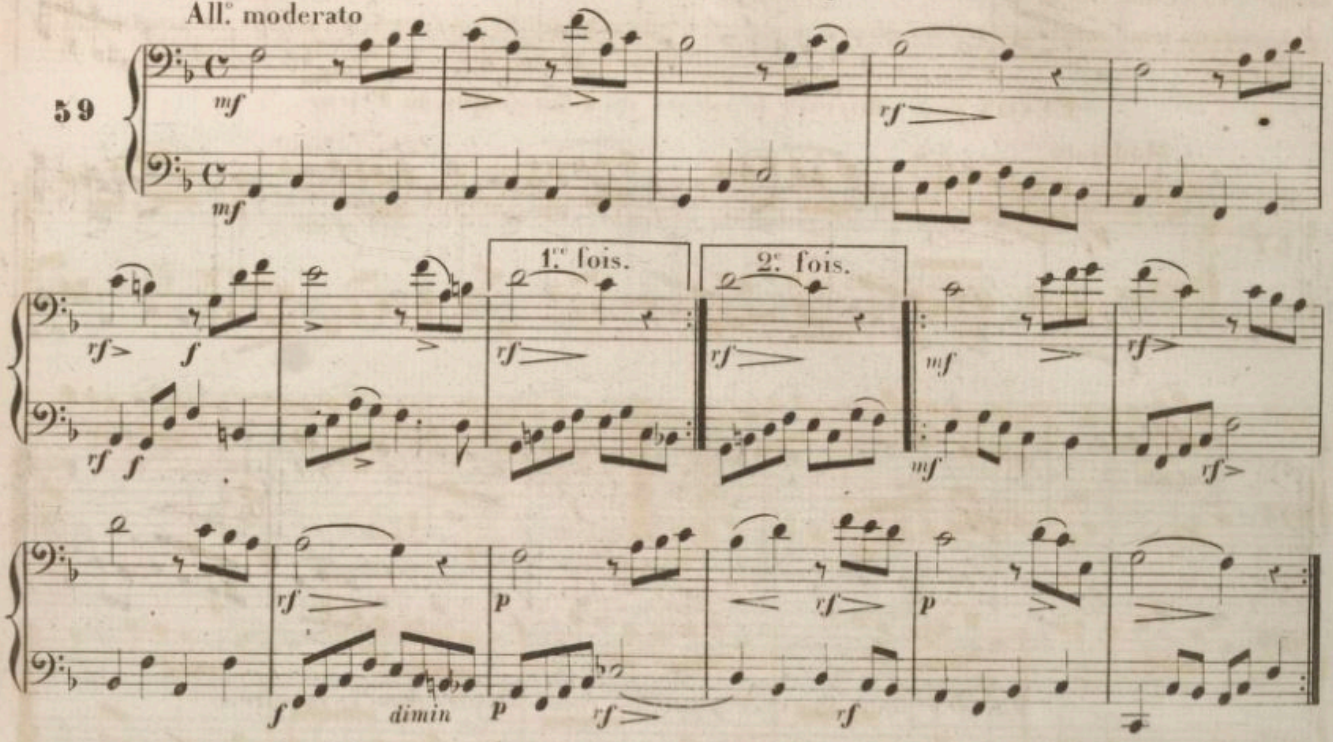
Nota. Lorsque l'on rencontre ce signe 

à la fin d'une reprise, il faut substituer la 2e mesure à la 1re apres avoir recommencé la reprise.

Leçon pour observer le demi-soupir au 3e tems.

All.o moderato

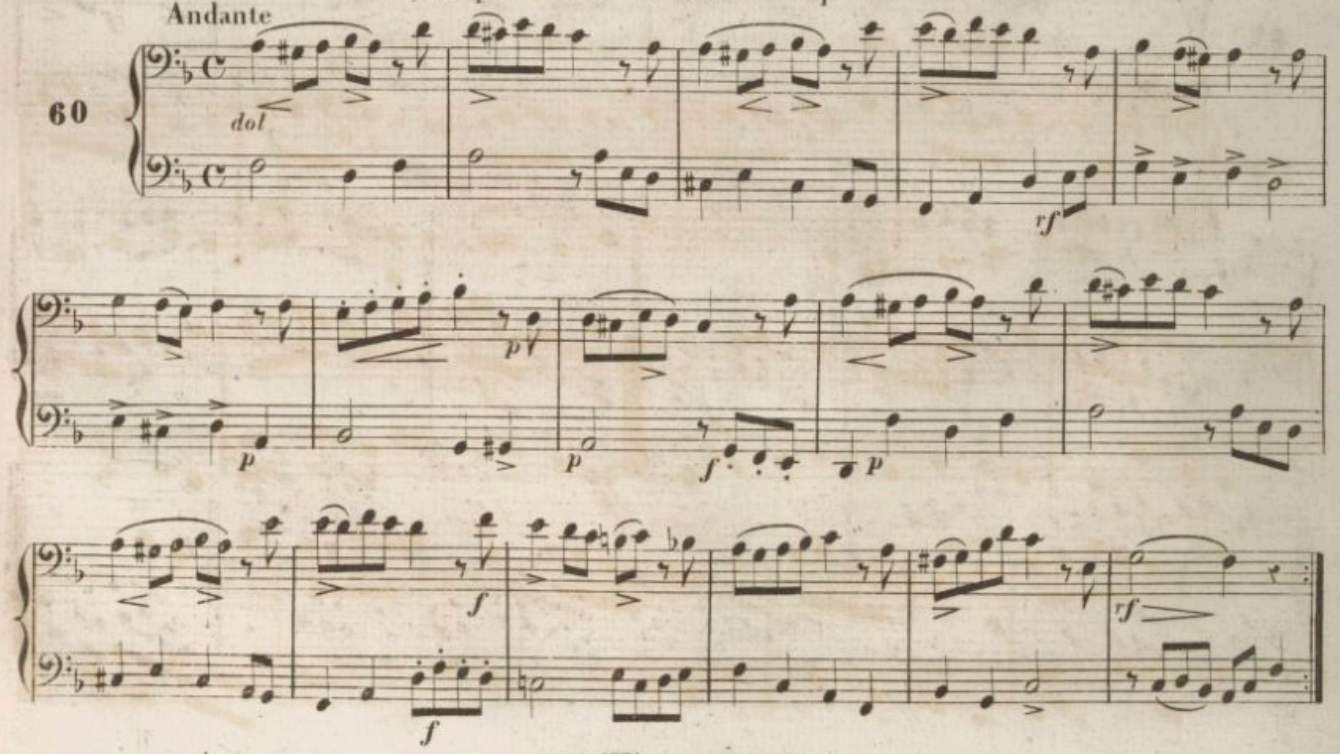
59

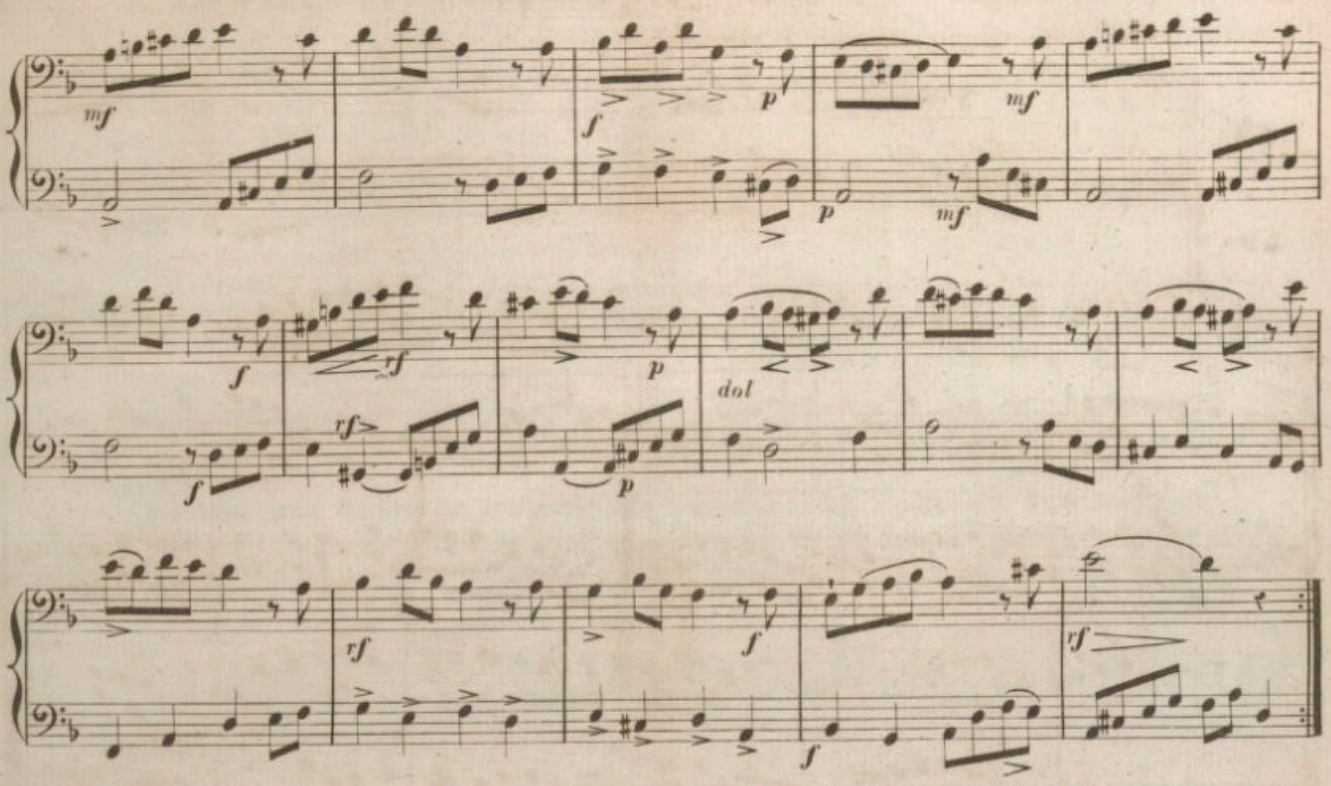


Leçon pour observer le demi-soupir au 4e tems.

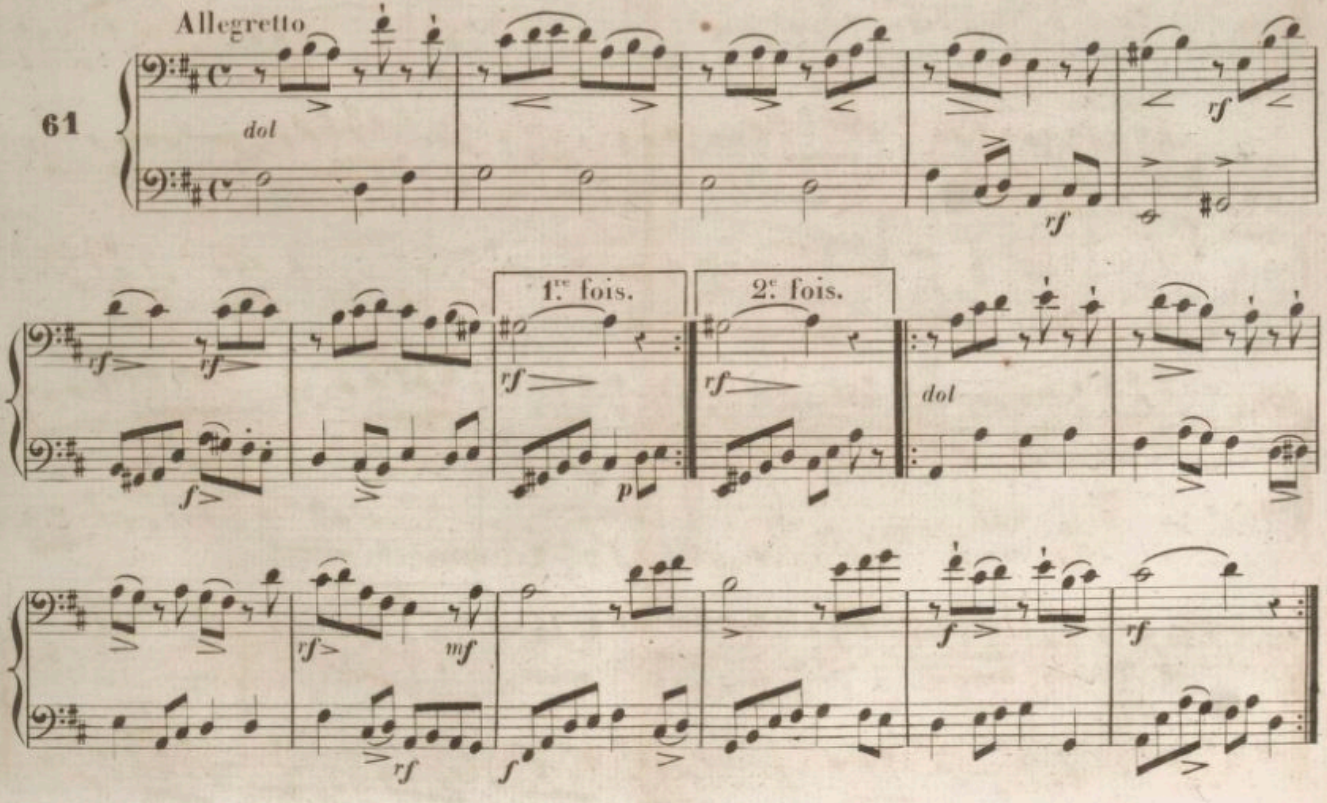
Andante

60





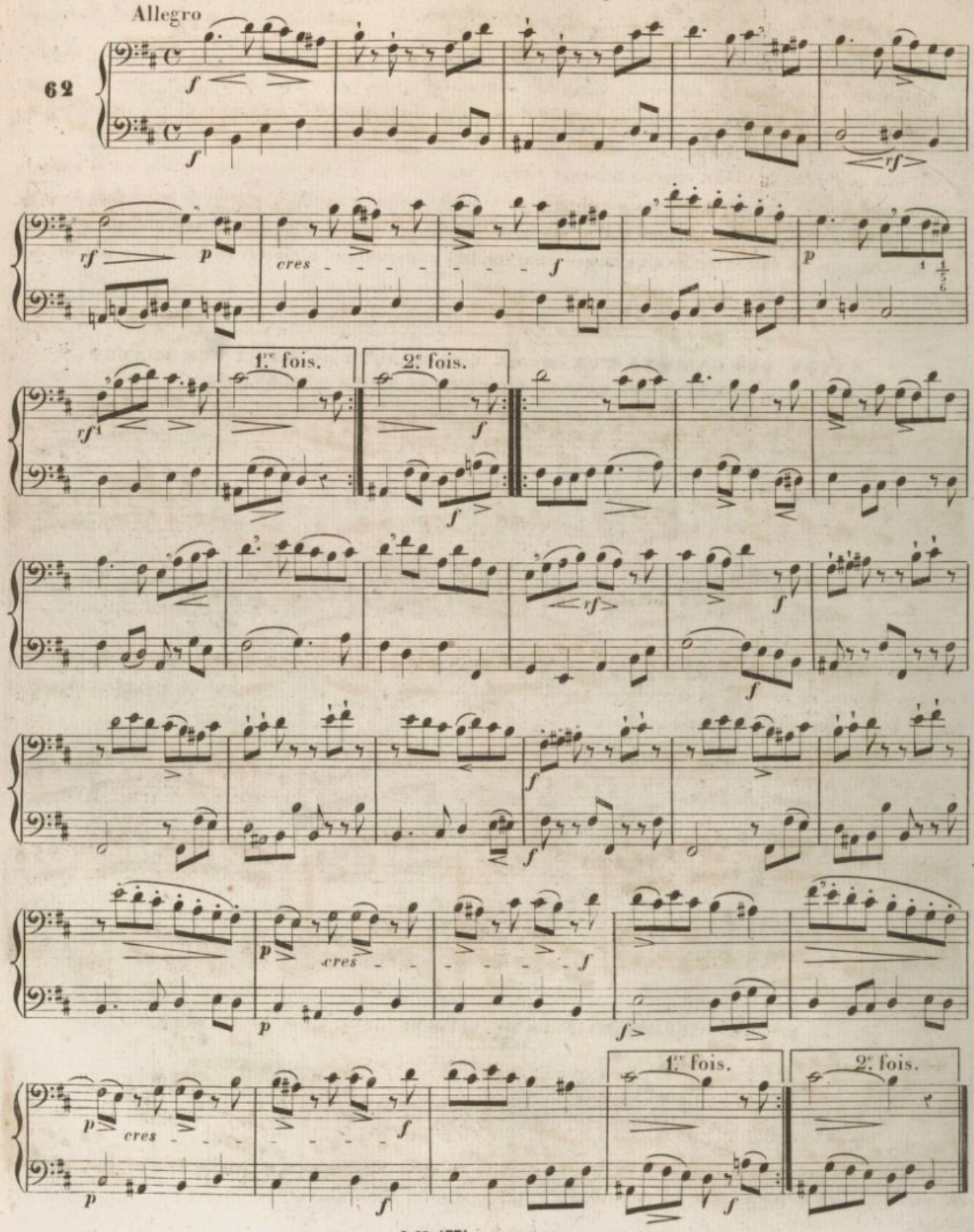
LEÇON pour observer plusieurs demi-soupirs dans la mesure.



LEÇON pour observer deux demi-soupirs successifs.

Allegro

62



DIFFÉRENCE D'ARMURE ENTRE LE MAJEUR ET LE MINEUR D'UN MÊME TON.

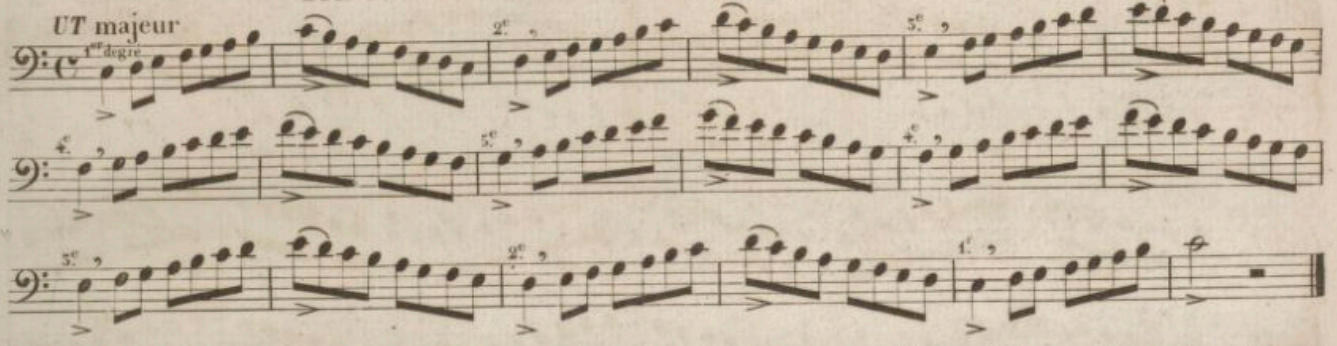
Dans le même ton, l'armure du mineur a toujours trois ♭ de plus ou trois ♯ de moins que l'armure du majeur.

Ainsi, pour passer d'un ton majeur au même ton mineur, on retranche trois ♯ à la clé; si, à cause de l'armure on ne peut ôter qu'un ♯, on ajoute deux ♭; si on ôte deux ♯, on n'ajoute qu'un ♭; s'il n'y a pas de ♯ à retrancher, on ajoute alors trois ♭: c'est toujours baisser trois notes.

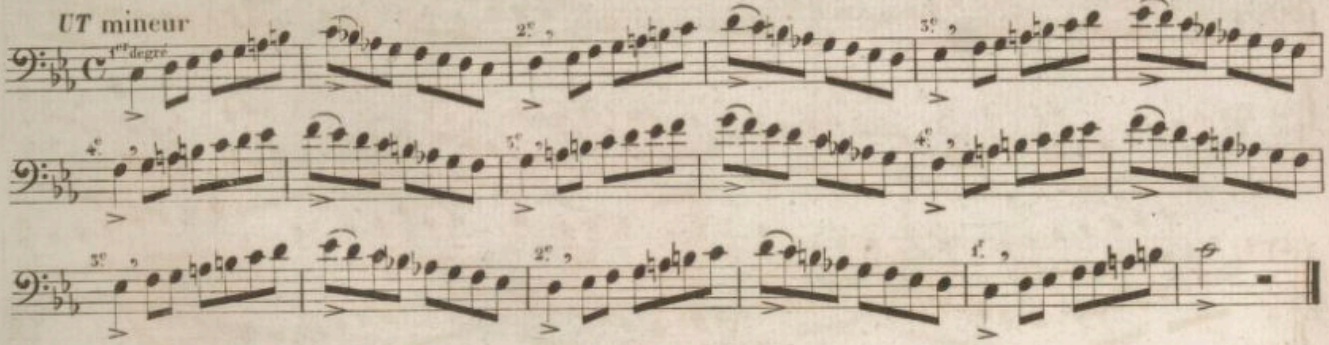
On voit, qu'il suffit de rendre mineure la gamme tonique, pour qu'il en découle naturellement cinq autres gammes relatives, qui, jointes aux six premières, (dont nous avons parlé) portent à douze, le nombre de celles dans lesquelles une mélodie d'une certaine étendue, peut se développer. Enfin, en rendant majeure la gamme mineure, relative de celle de la tonique, on obtient encore six gammes nouvelles, tant majeures que mineures; ce qui fait en tout dix-huit gammes relatives, neuf majeures et neuf mineures.

ÉTUDE DES GAMMES D'UN MÊME TON MAJEUR AU MÊME TON MINEUR.

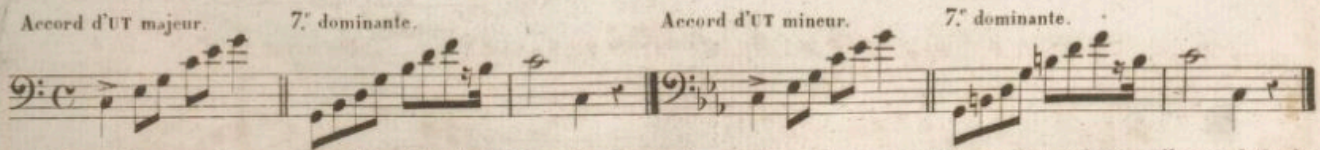
SUR TOUS LES DEGRÉS EN MONTANT ET EN DESCENDANT.



REMARQUE. Il suffit de baisser la tierce d'un demi-ton, pour que cette gamme majeure devienne mineure; la sixte est toujours majeure en montant, et la septième toujours note sensible, comme pour le majeur; en descendant elles sont l'une et l'autre presque toujours mineures.

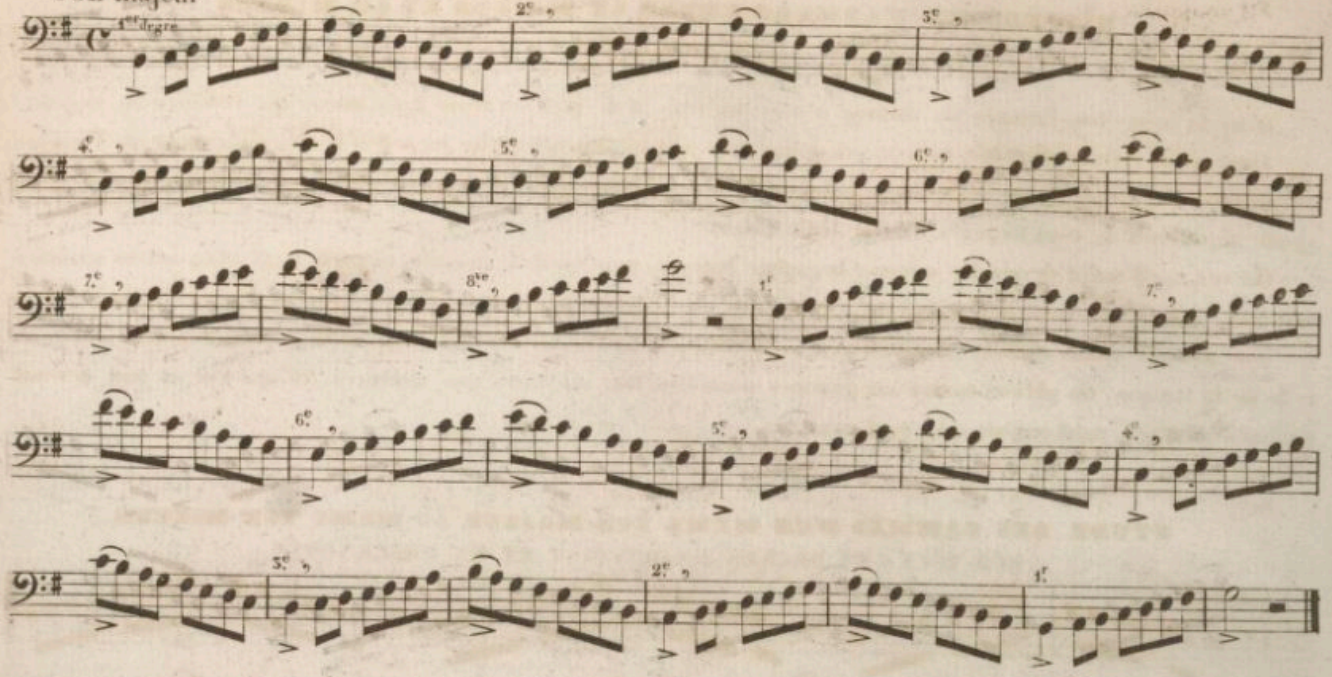


ACCORDS PARFAITS MAJEURS ET MINEURS, AVEC LA 7.e DOMINANTE.

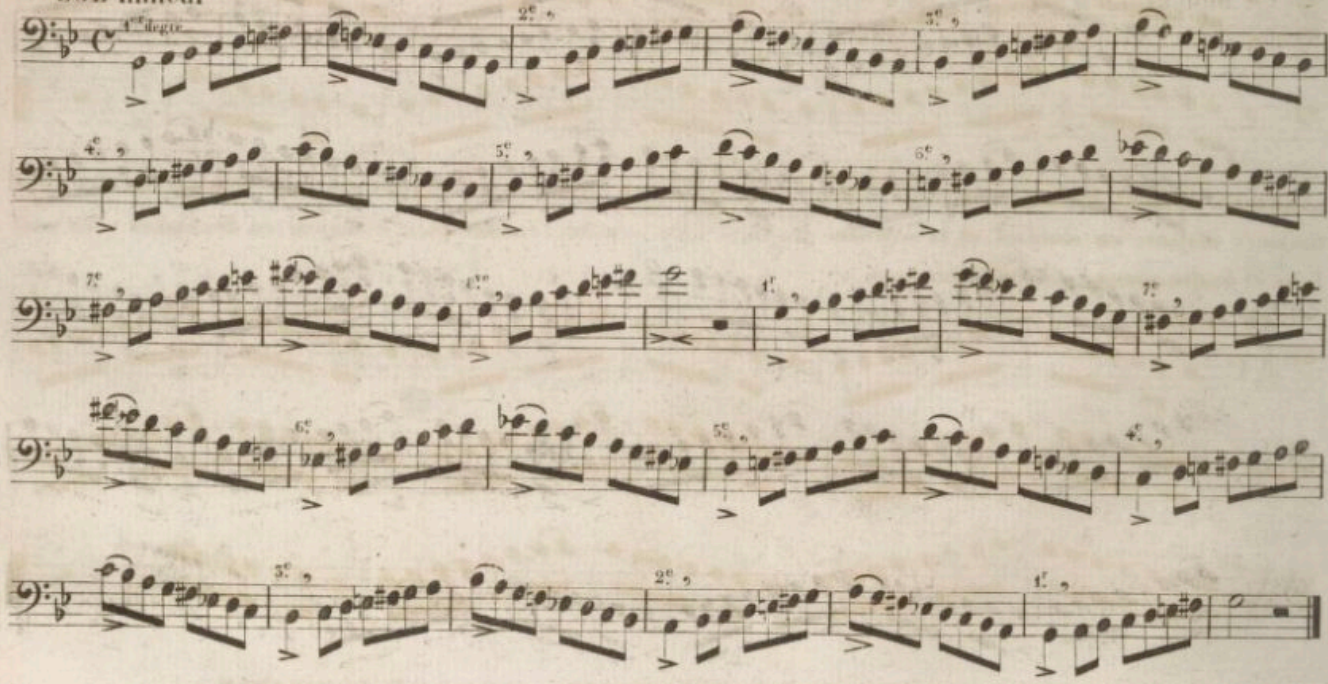


On voit par cet exemple, qu'il suffit de baisser la tierce du mode majeur, pour le rendre mineur: l'accord de la 7.e dominante est le même pour les deux modes.

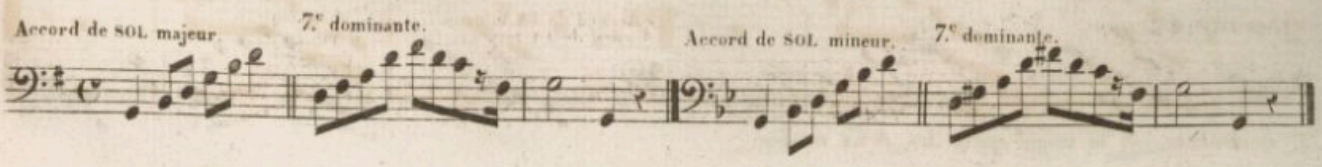
SOL majeur

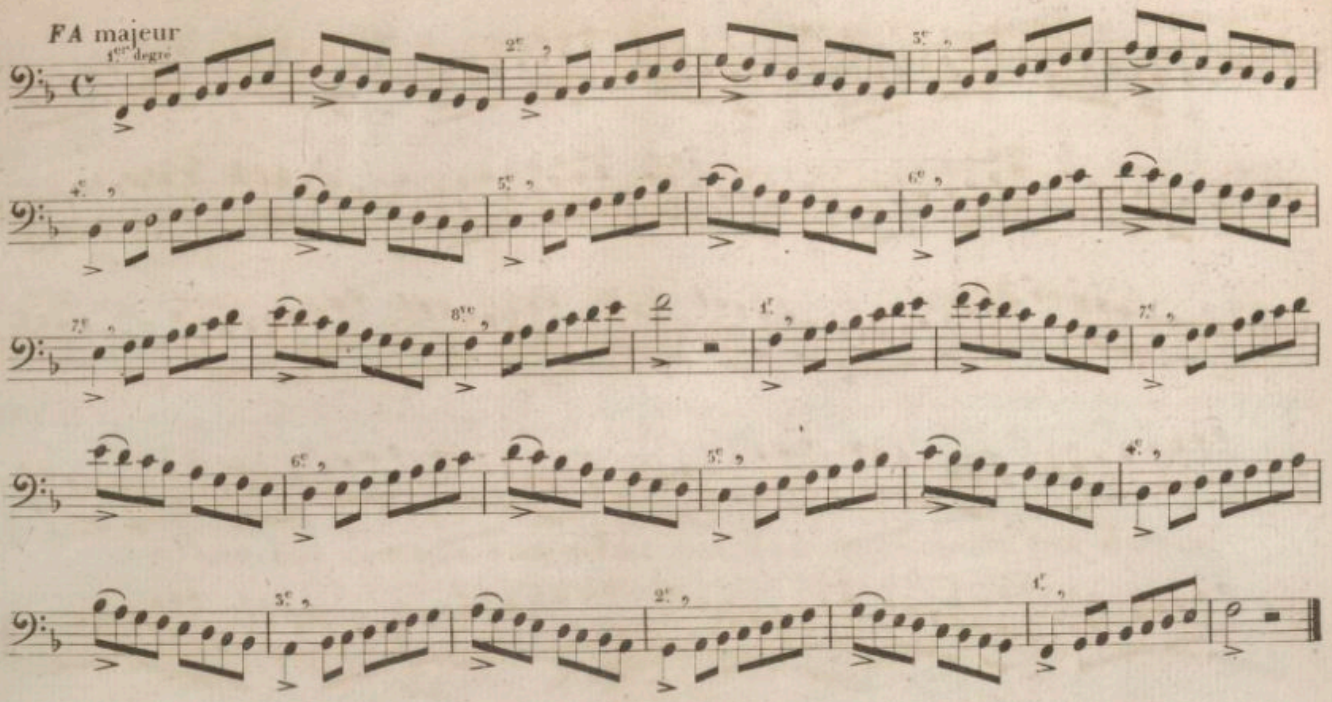


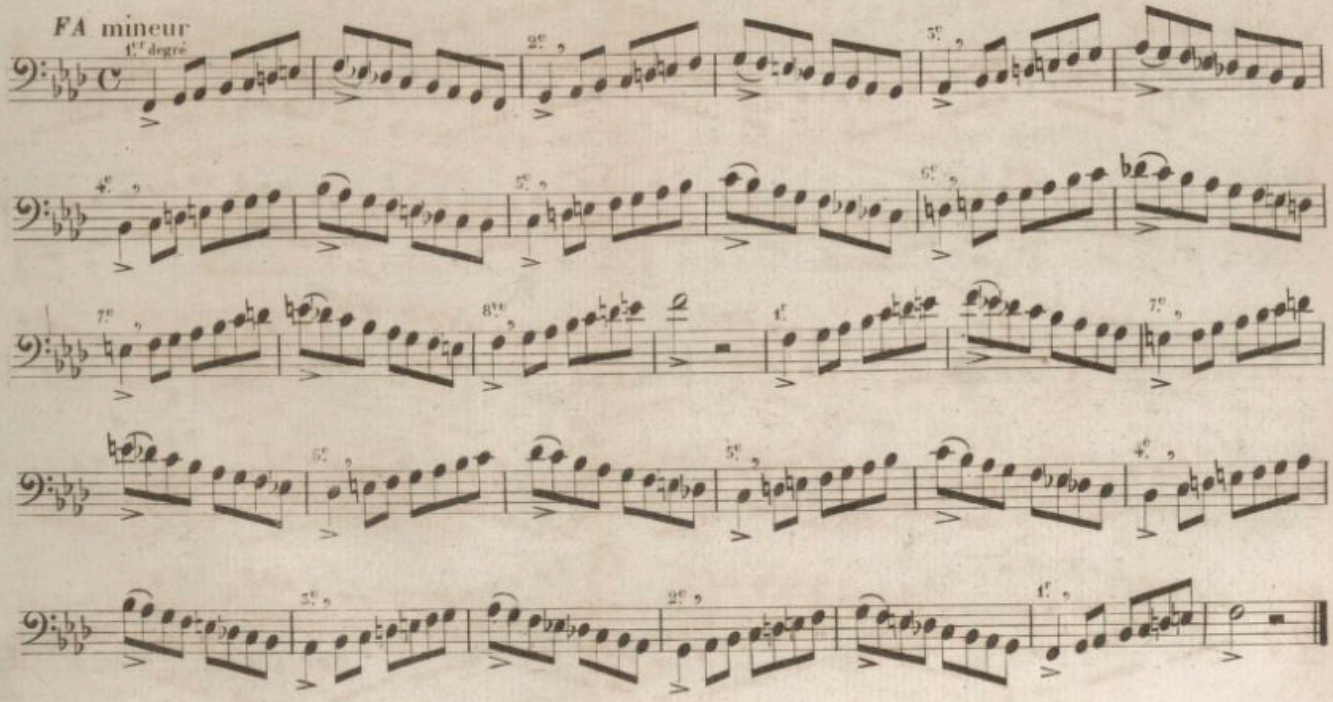
SOL mineur



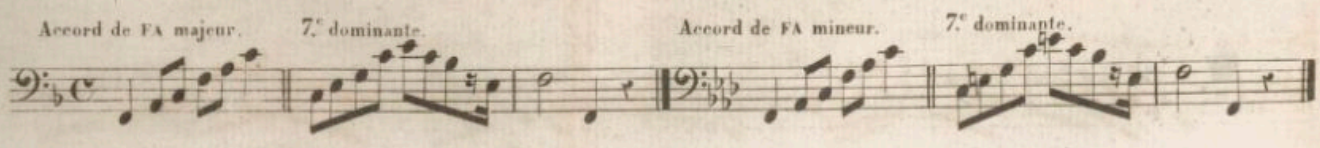
ACCORDS PARFAITS MAJEURS ET MINEURS, AVEC LA 7e DOMINANTE.



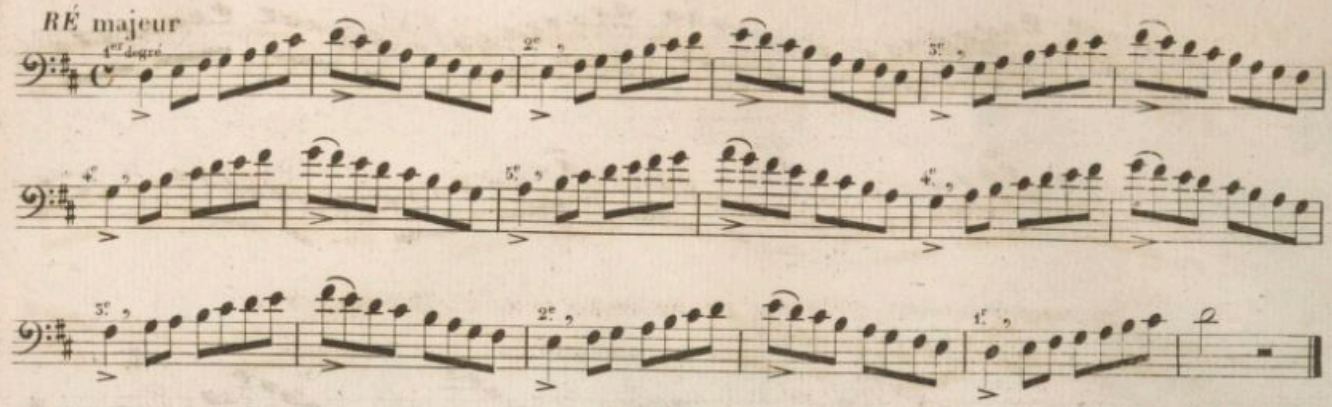




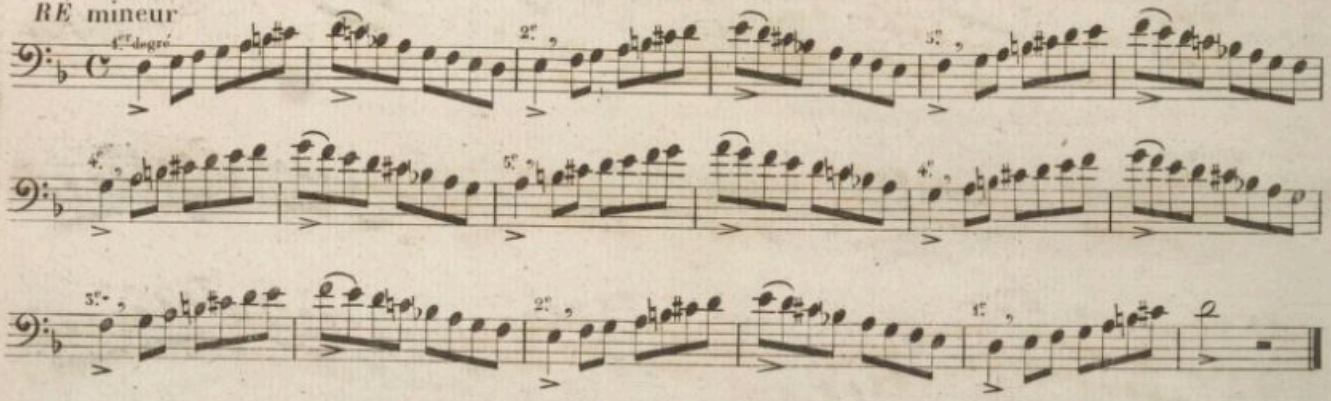
ACCORDS PARFAITS MAJEURS ET MINEURS, AVEC LA 7.e DOMINANTE.



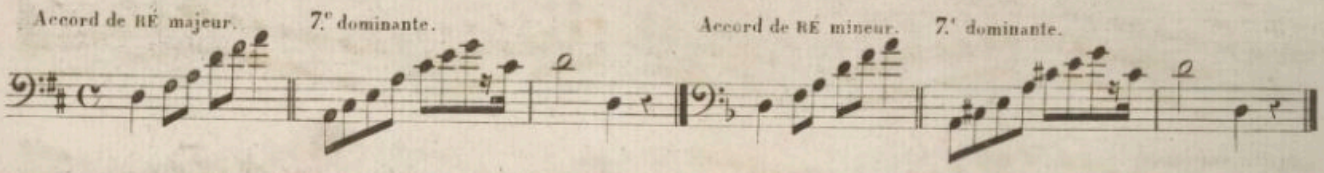
RÉ majeur



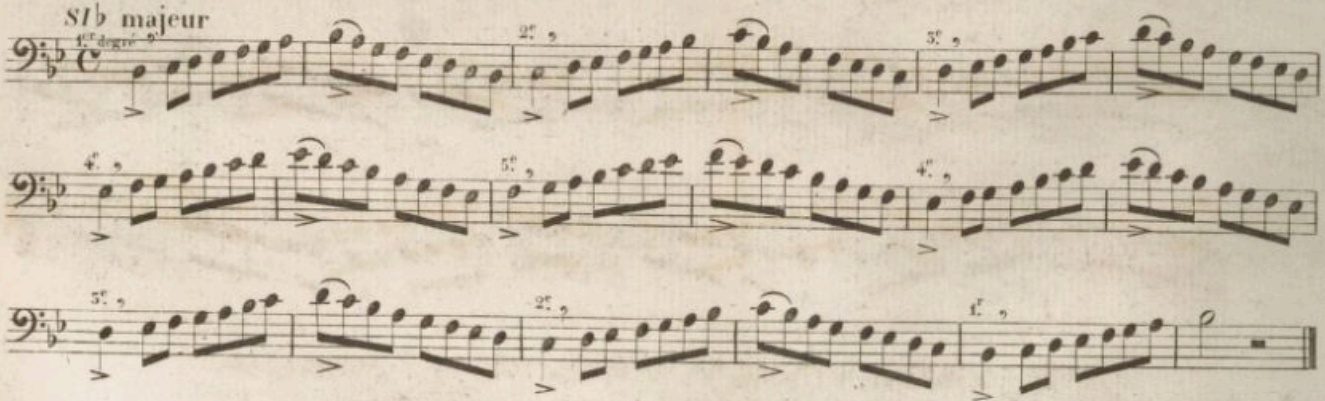
RÉ mineur



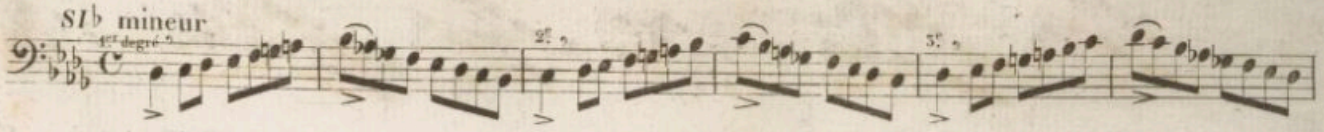
ACCORDS PARFAITS MAJEURS ET MINEURS, AVEC LA 7e DOMINANTE.

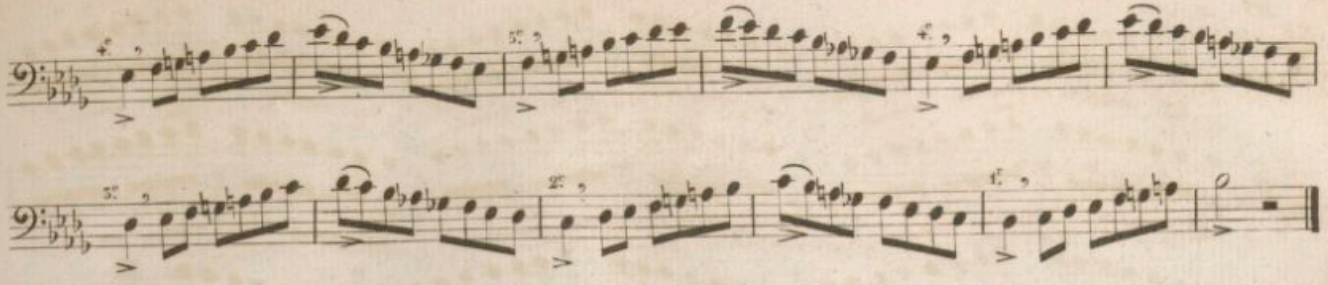


SI♭ majeur

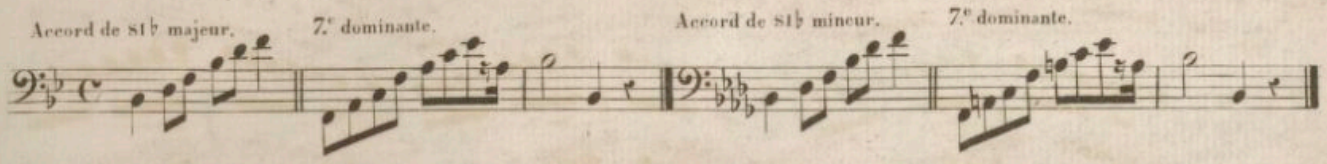


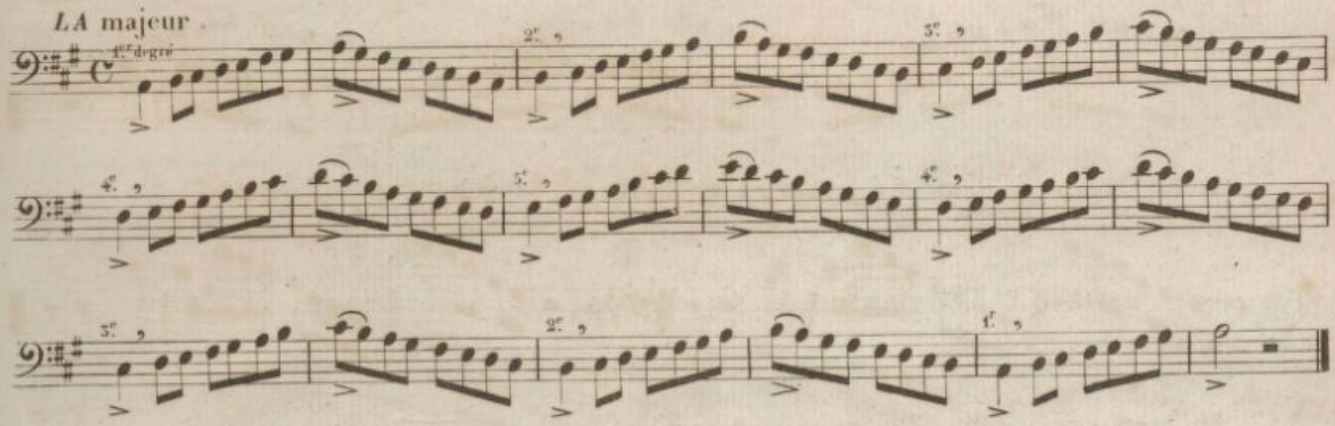
SI♭ mineur

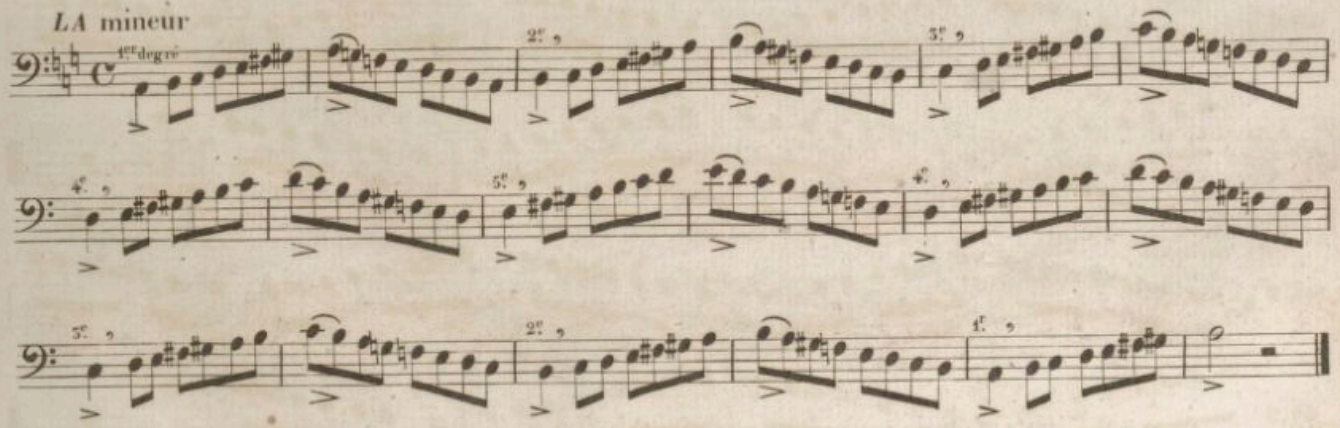




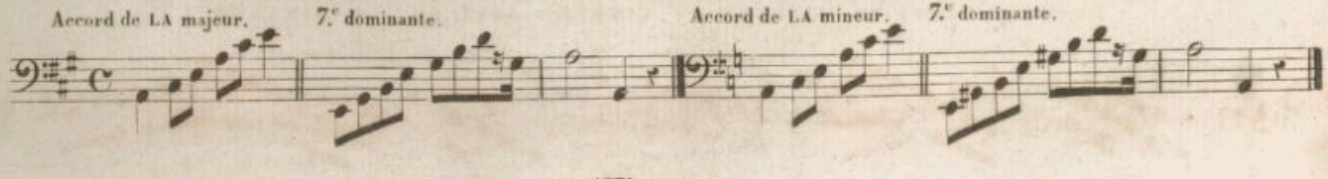
ACCORDS PARFAITS MAJEURS ET MINEURS, AVEC LA 7.e DOMINANTE.

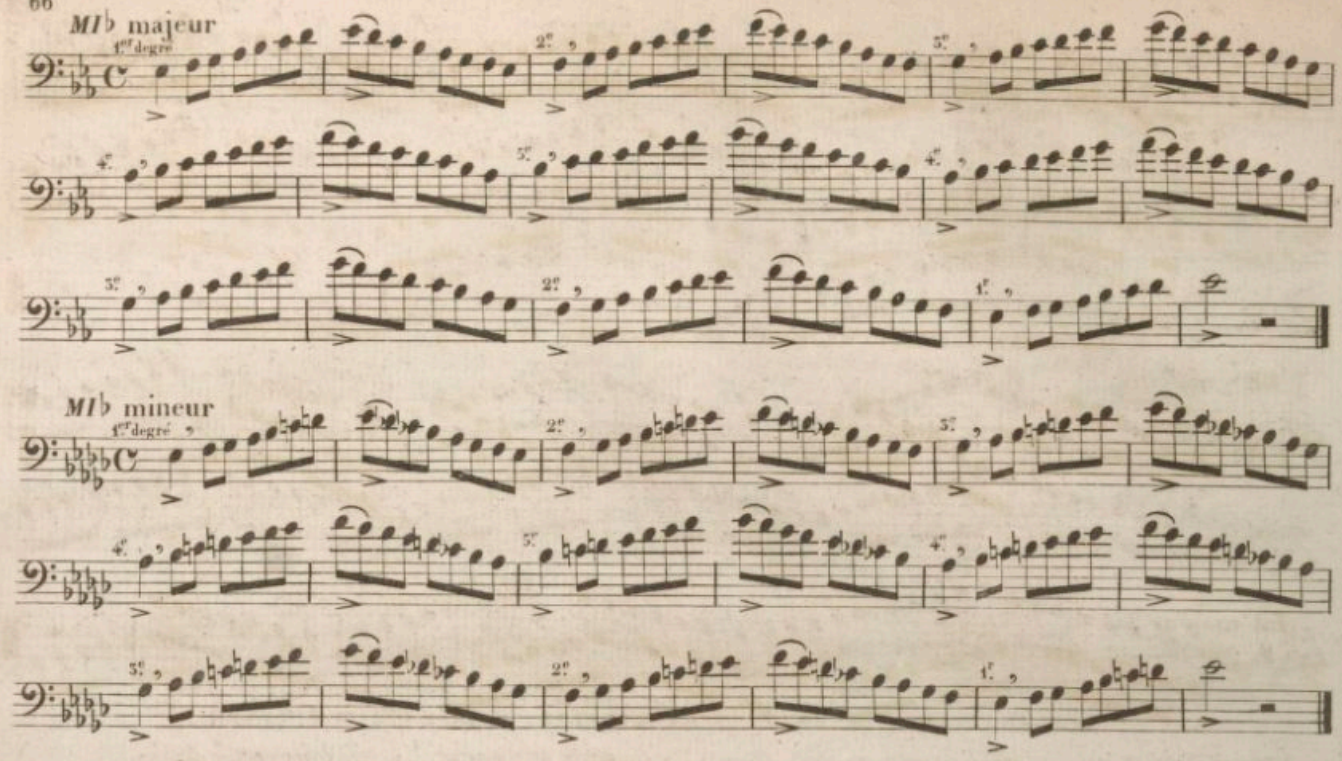




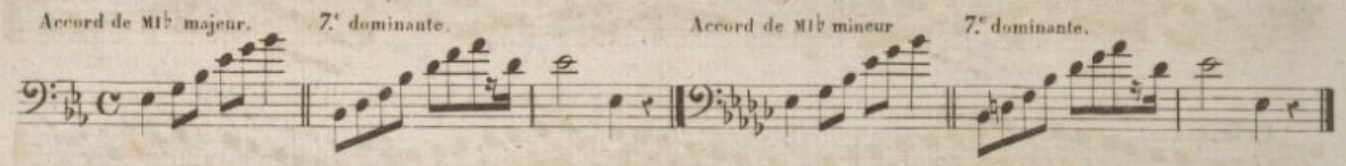


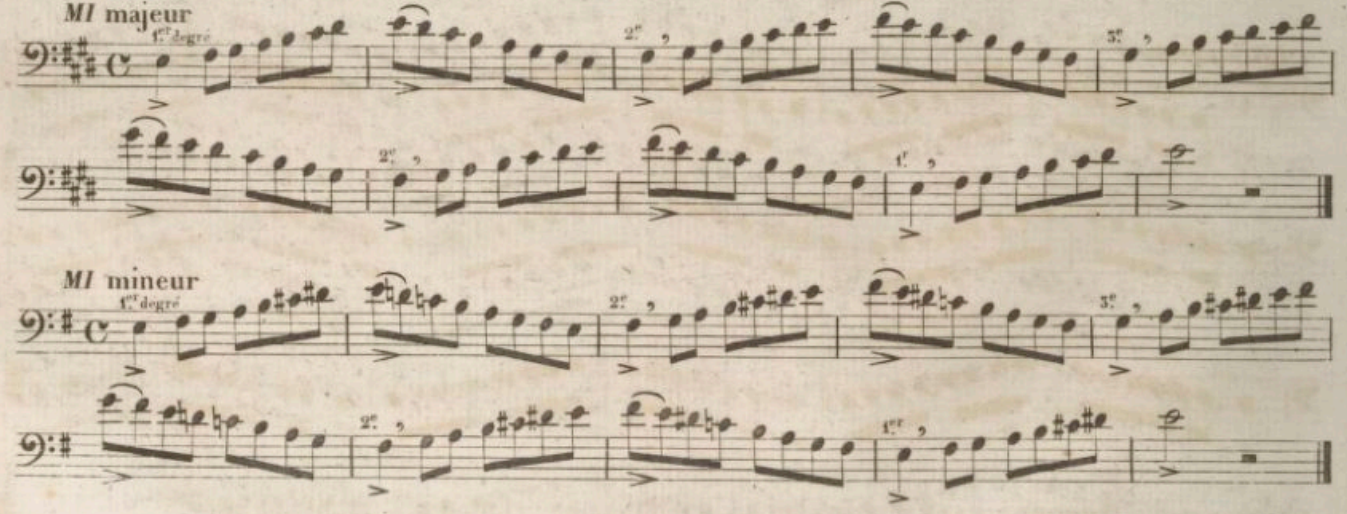
ACCORDS PARFAITS MAJEURS ET MINEURS, AVEC LA 7.e DOMINANTE.



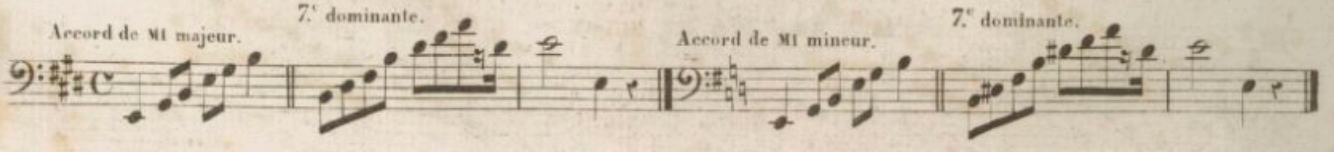


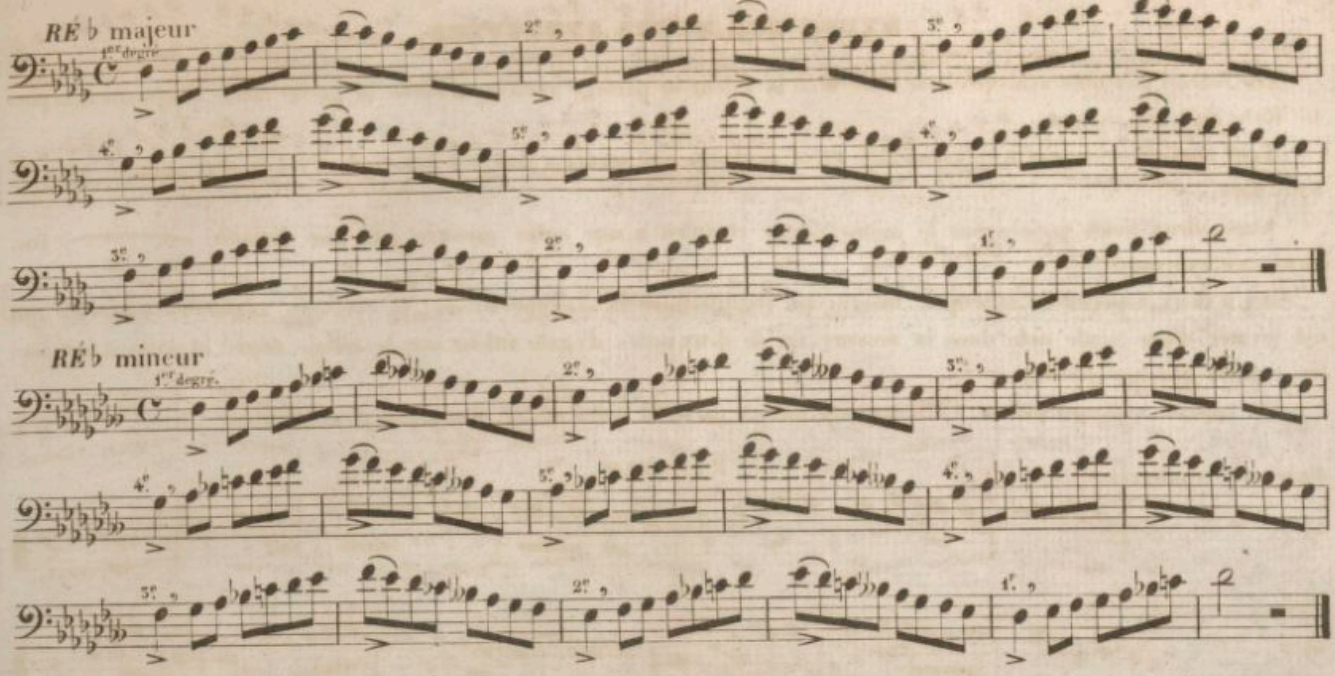
ACCORDS PARFAITS MAJEURS ET MINEURS, AVEC LA 7.e DOMINANTE.



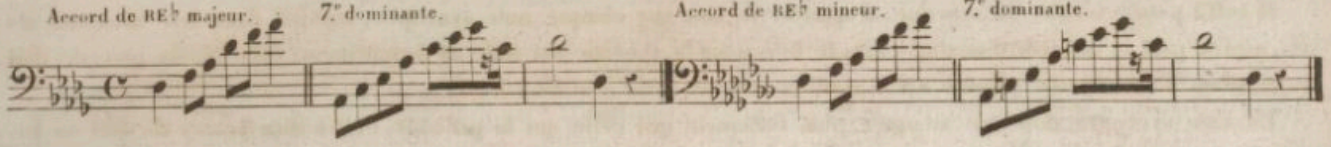


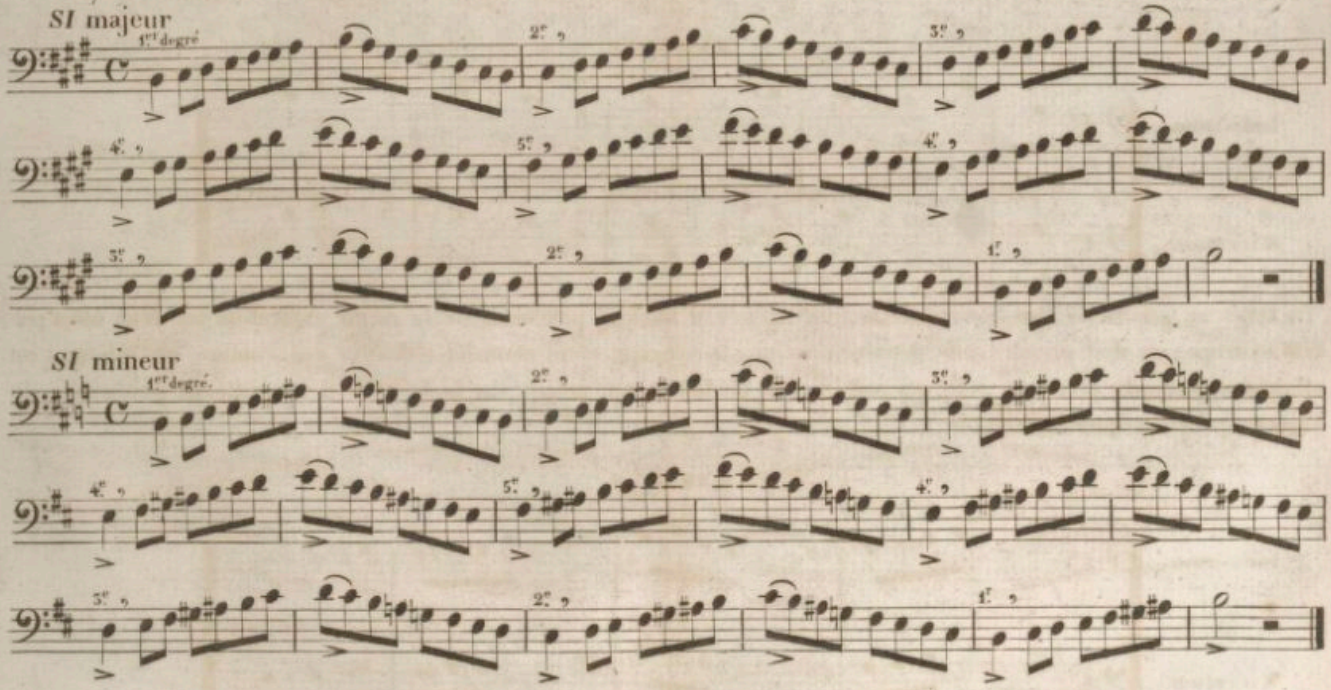
ACCORDS PARFAITS MAJEURS ET MINEURS, AVEC LA 7.e DOMINANTE.



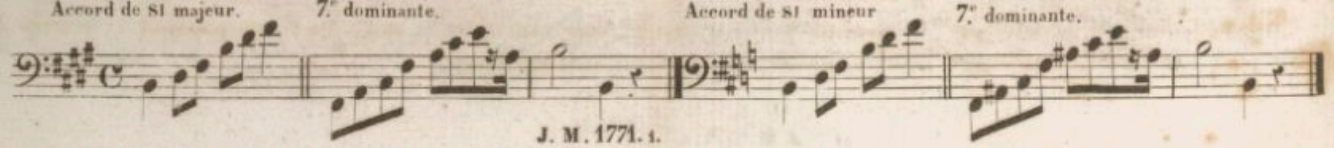


ACCORDS PARFAITS MAJEURS ET MINEURS, AVEC LA 7.e DOMINANTE.





ACCORDS PARFAITS MAJEURS ET MINEURS, AVEC LA 7.e DOMINANTE.



ÉTUDE DES NOTES SYNCOPÉES.

On entend par note syncopée, une note dont la valeur se partage également entre la partie faible d'un tems et la partie forte du tems suivant.

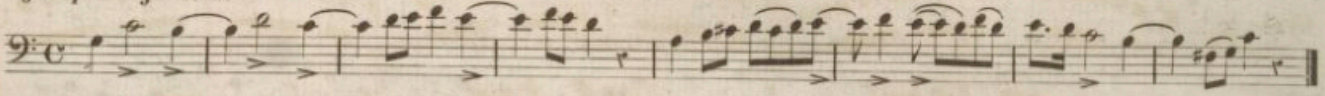
Tout son qui commence à un tems faible et se prolonge sur un tems fort, est syncopé, c'est-à-dire coupé par ce tems fort.

Ainsi, deux notes posées sur le même dégré et unies à une autre mesure par une liaison ⁀ forment une syncope.

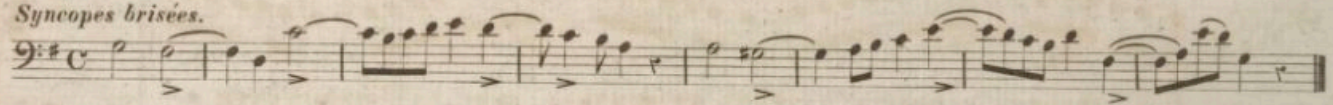
Il y a deux espèces de syncopes: la syncope régulière, et la syncope brisée; la syncope régulière est celle qui est formée d'une seule note dans la mesure, ou de deux notes d'égale valeur sur le même dégré et unies à une autre mesure par une liaison ⁀.

On appelle syncope brisée. Celle qui est formée de deux notes qui ne sont point d'égale valeur.

Syncopes régulières. EXEMPLE.



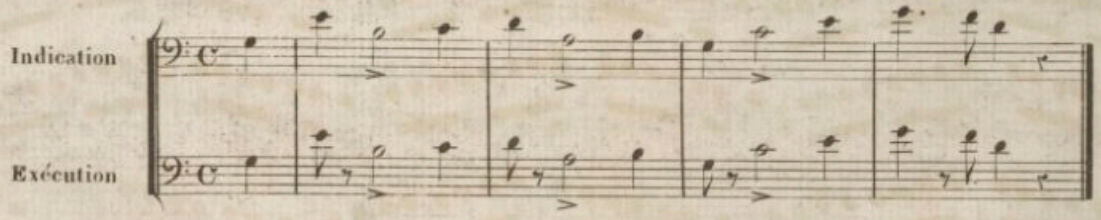
Syncopes brisées.



Il suffit pour exécuter la syncope, d'appuyer le son sur chaque note syncopée, surtout dans les mouvements vifs, où l'on peut la nuancer davantage, excepté le cas où la syncope est note de terminaison; celle qui la précède doit toujours en être séparée, comme s'il y avait un silence entre ces deux notes.

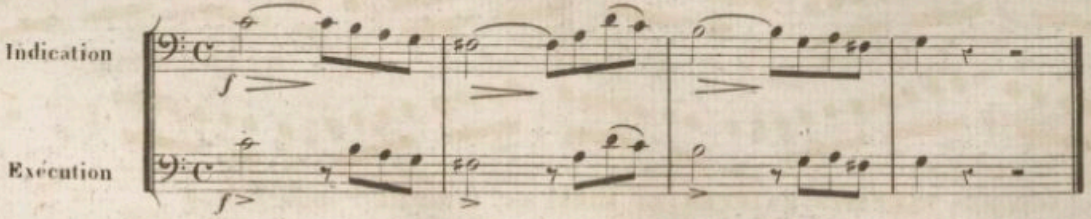
La note syncopée doit être attaquée plus fortement que celle qui la précède, c'est-à-dire passer du fort au faible: ainsi, dans l'exemple ci-dessous, on doit exécuter plus correctement la portée inférieure.

EXEMPLE.



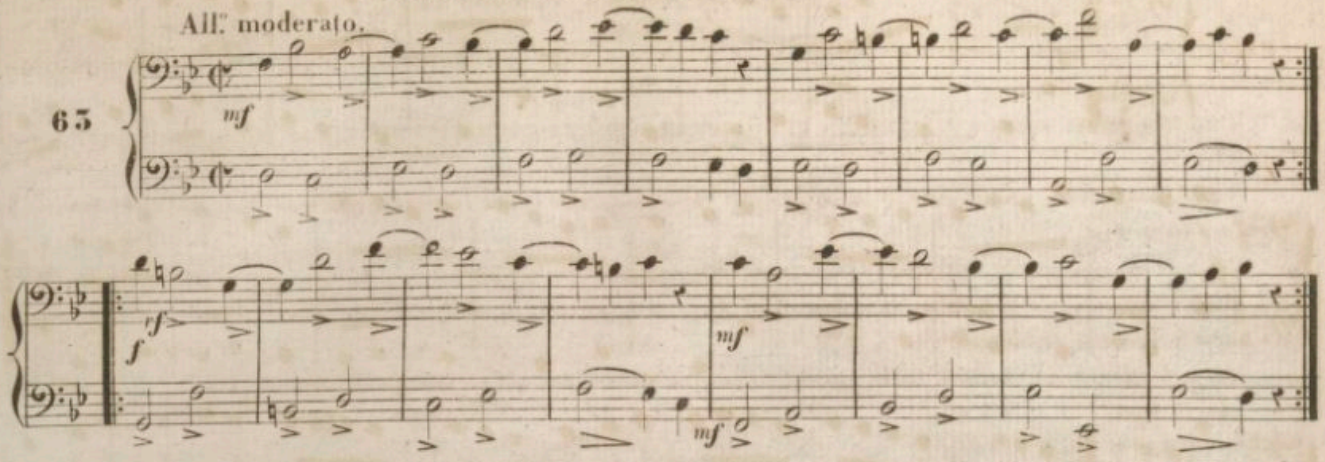
Dans un accord où l'on trouve une note syncopée, il ne faut pas faire de la même expiration les deux notes portant syncope; on doit prendre une demi-respiration, la syncope étant considérée dans ce cas comme un silence: on attaque ensuite la première note qui suit. Si l'on portait le son jusque sur la 1.re note il ne resterait pas assez de vigueur pour marquer la seconde.

EXEMPLE.

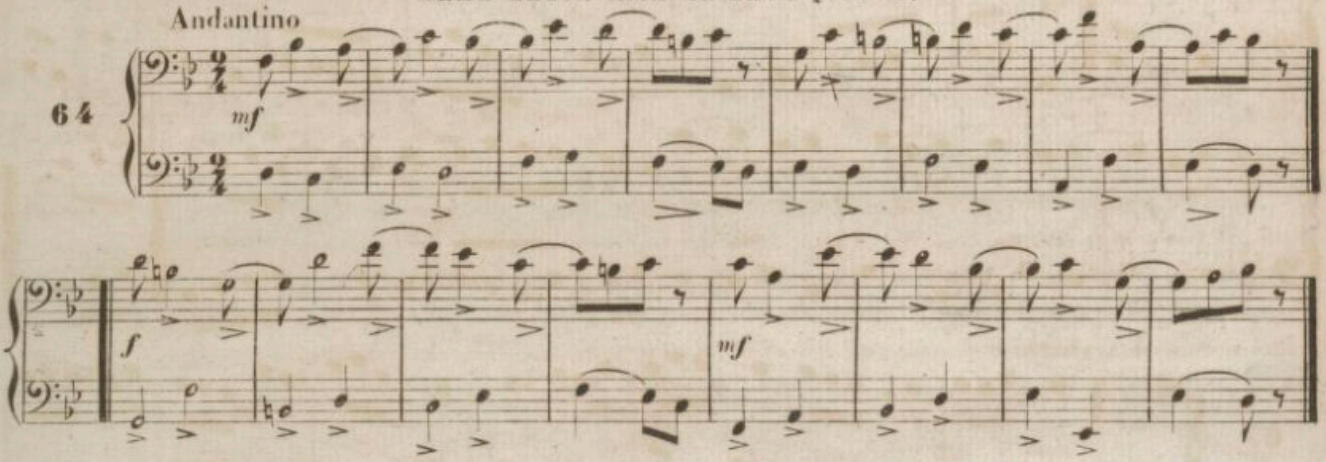


Il s'agit donc de prendre une demi-respiration sur chaque note syncopée; si au contraire on poussait la colonne d'air pour exécuter leur valeur, le rhythme ne serait plus senti suffisamment.

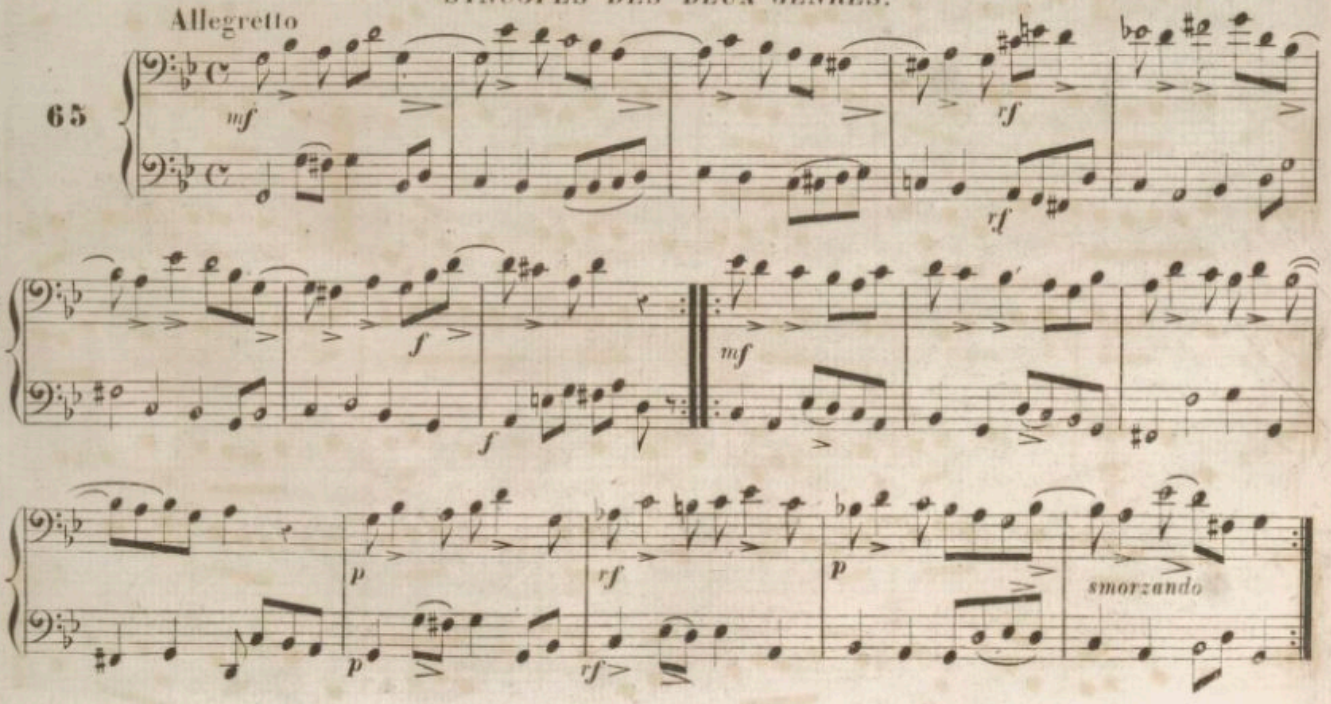
1.re LECTURE DES SYNCOPES RÉGULIÈRES.



MÊME LECON MISE EN DEUX-QUATRE.

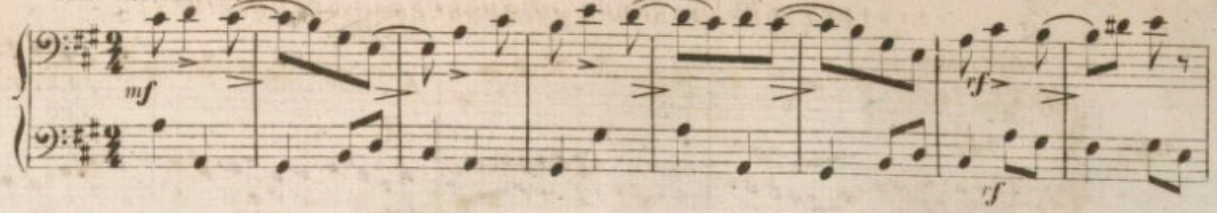


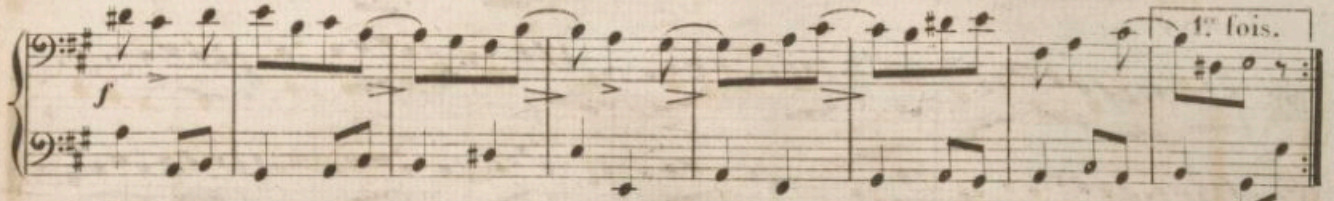
SYNCOPES DES DEUX GENRES.

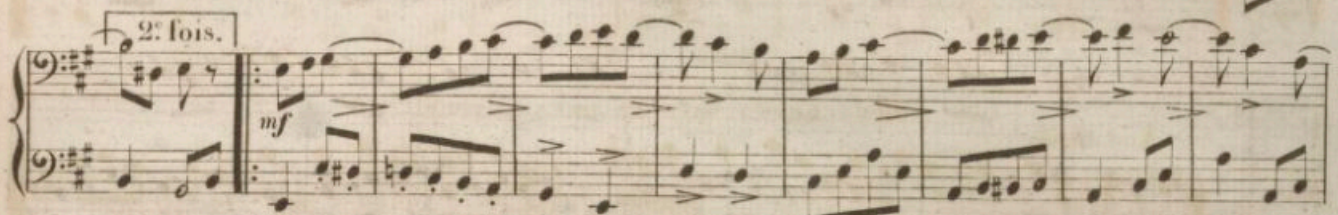


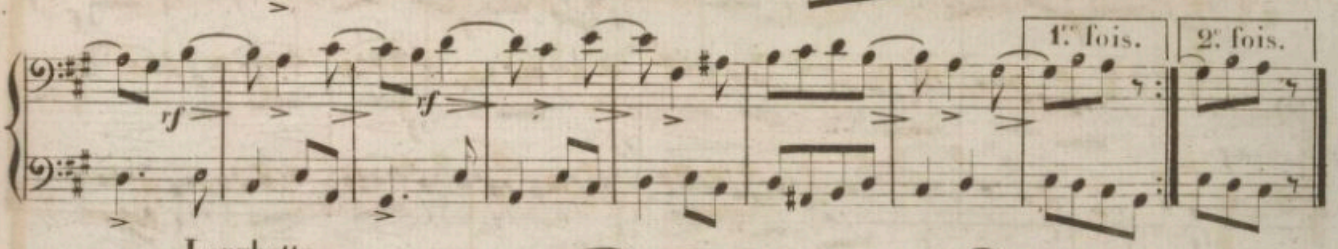
All.° moderato.

66



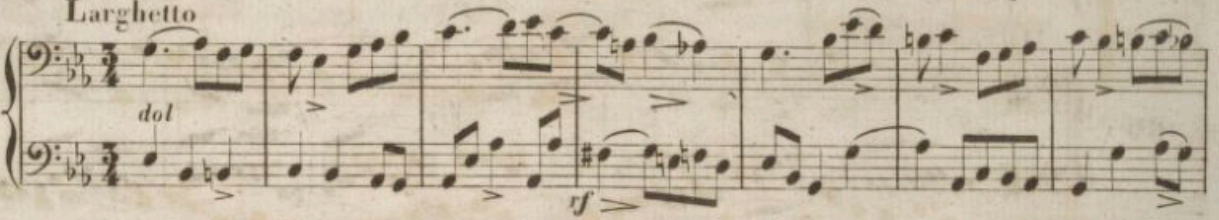


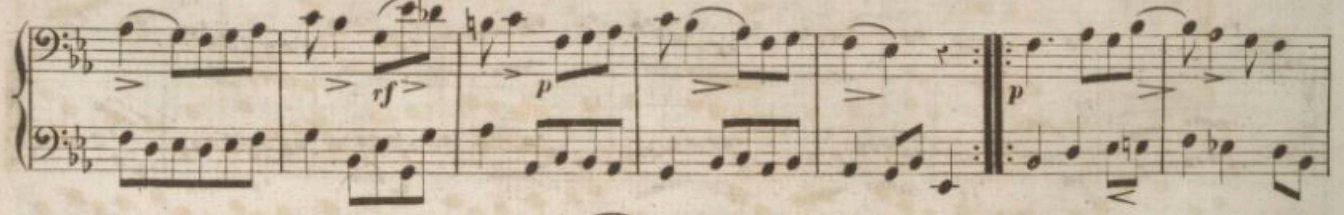


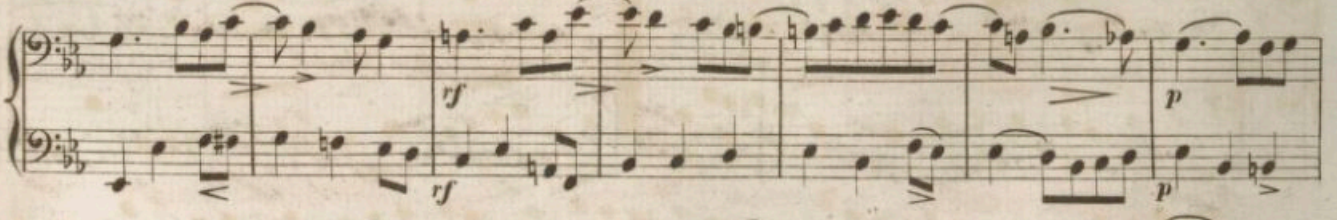


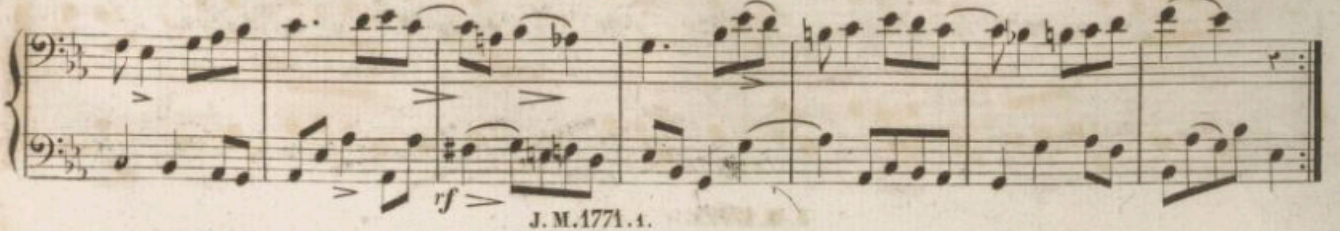
Larghetto

67



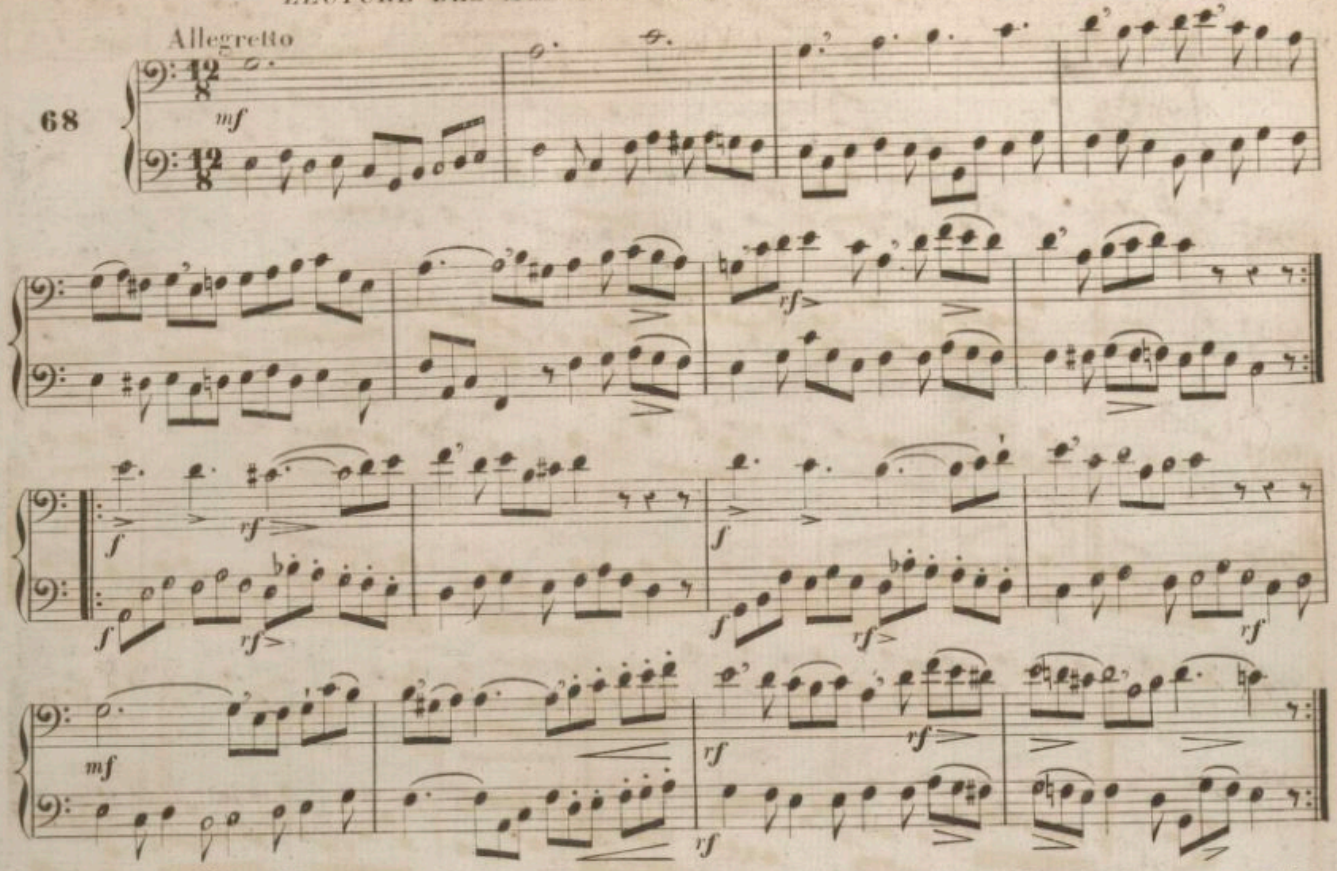






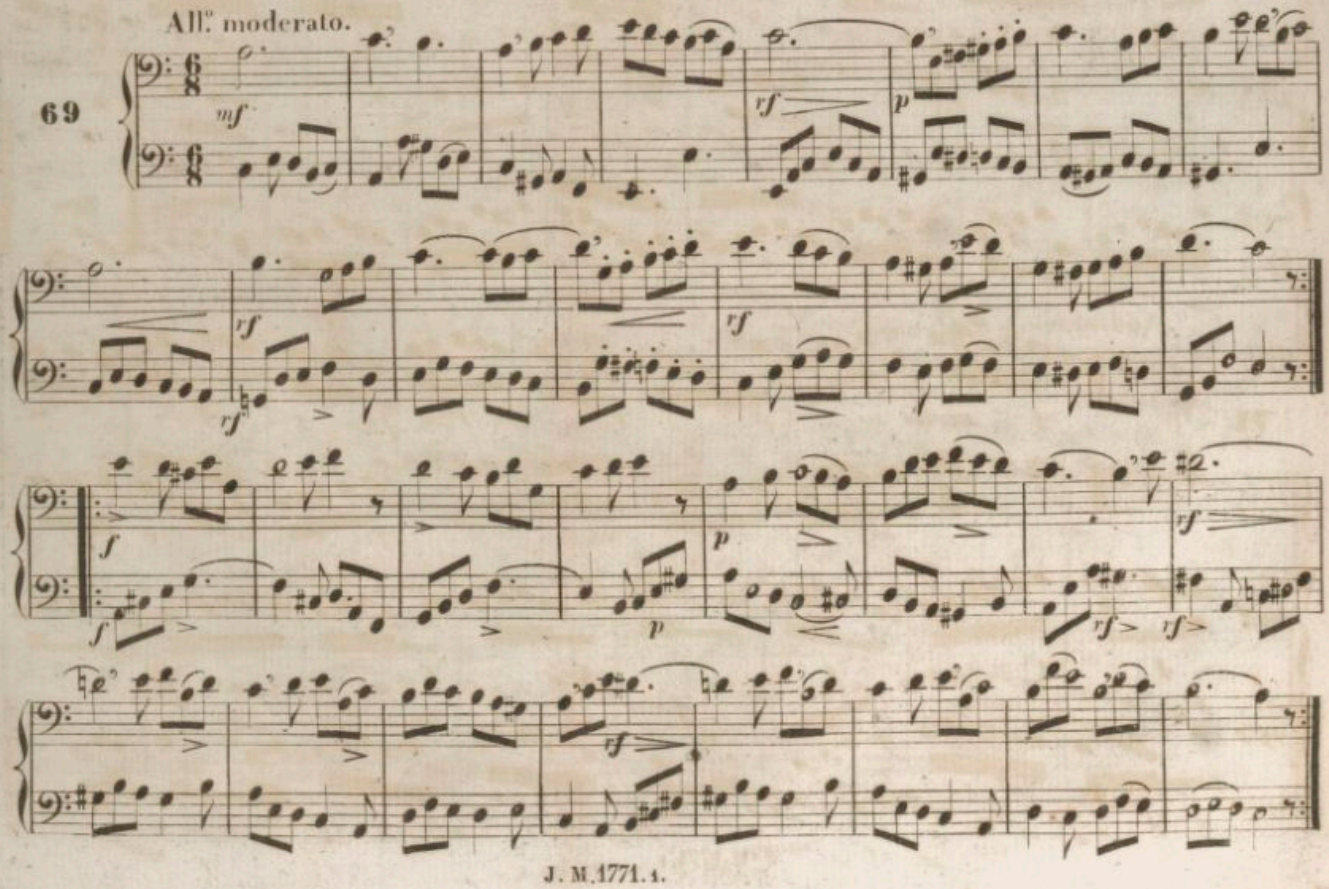
68

Allegretto

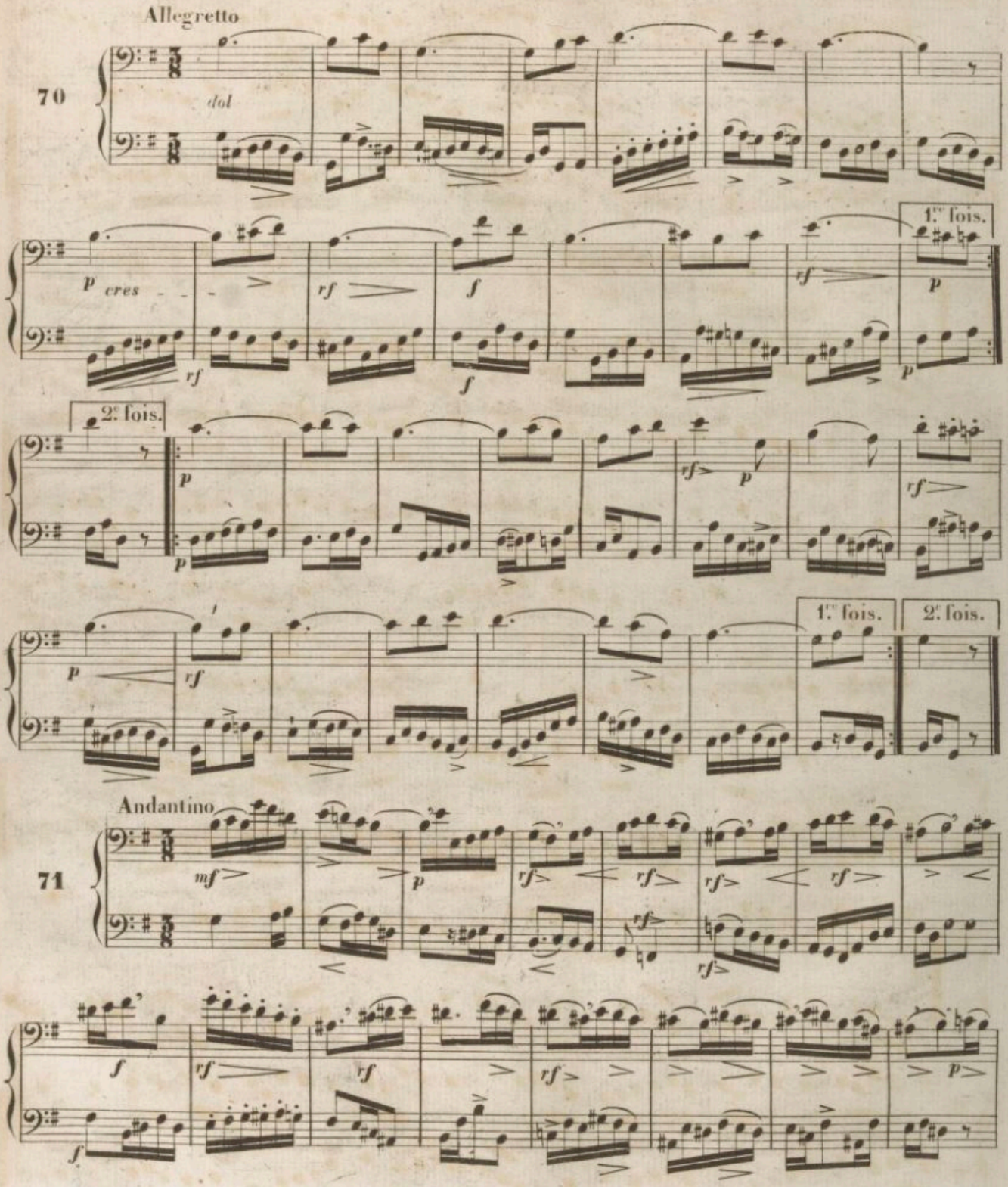


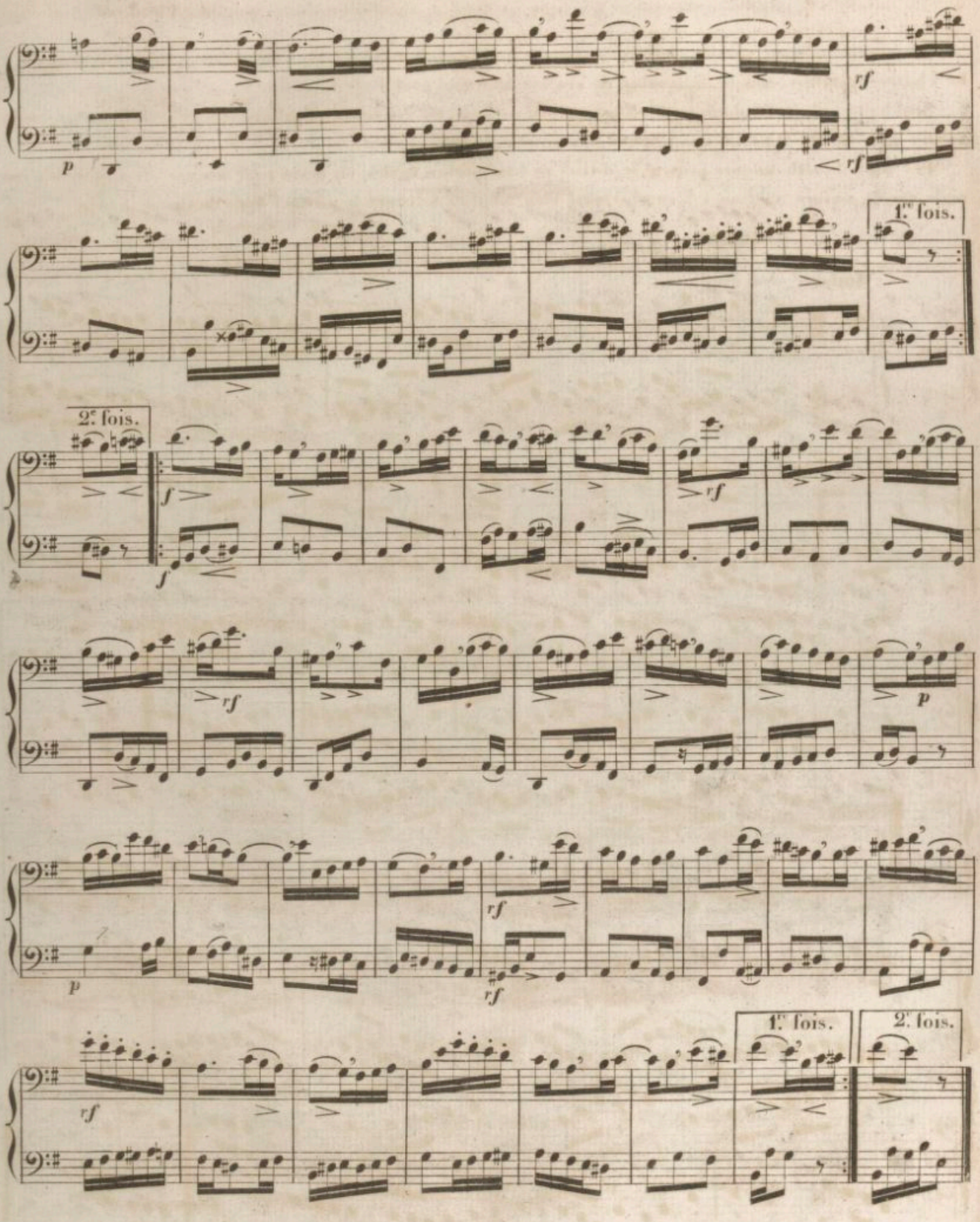
69

All.o moderato.



La mesure à $\frac{3}{8}$, dont la composition des tems est de deux doubles croches (équivalant à deux simples croches du $(\frac{3}{4})$, doit être comprise dans la classe des mesures binaires.




1.re fois.
2.e fois.
1.re fois.
2.e fois.

ÉTUDE DE LA MESURE À NEUF-HUIT.

MESURE TERNAIRE.

La mesure indiquée par les chiffres neuf-huit $(\frac{9}{8})$ est une mesure à trois tems, dérivée de la mesure à $\frac{3}{4}$. Le chiffre supérieur indique le nombre de croches qu'il faut pour toute la mesure.

Neuf-huit $(\frac{9}{8})$ signifie donc neuf croches pour trois tems, ou des valeurs équivalentes. Il faut donc une noire pointée pour chaque tems, ou une noire et une croche, ou trois croches.

Les tems de cette mesure peuvent se diviser en trois parties égales; on devra pour son exécution, suivre la même règle que la mesure à $\frac{12}{8}$ ou à $\frac{6}{8}$, en observant bien les tems forts sur le premier tiers de chaque tems.

PREMIÈRE LECTURE DE LA MESURE À NEUF-HUIT.

Andante sostenuto.

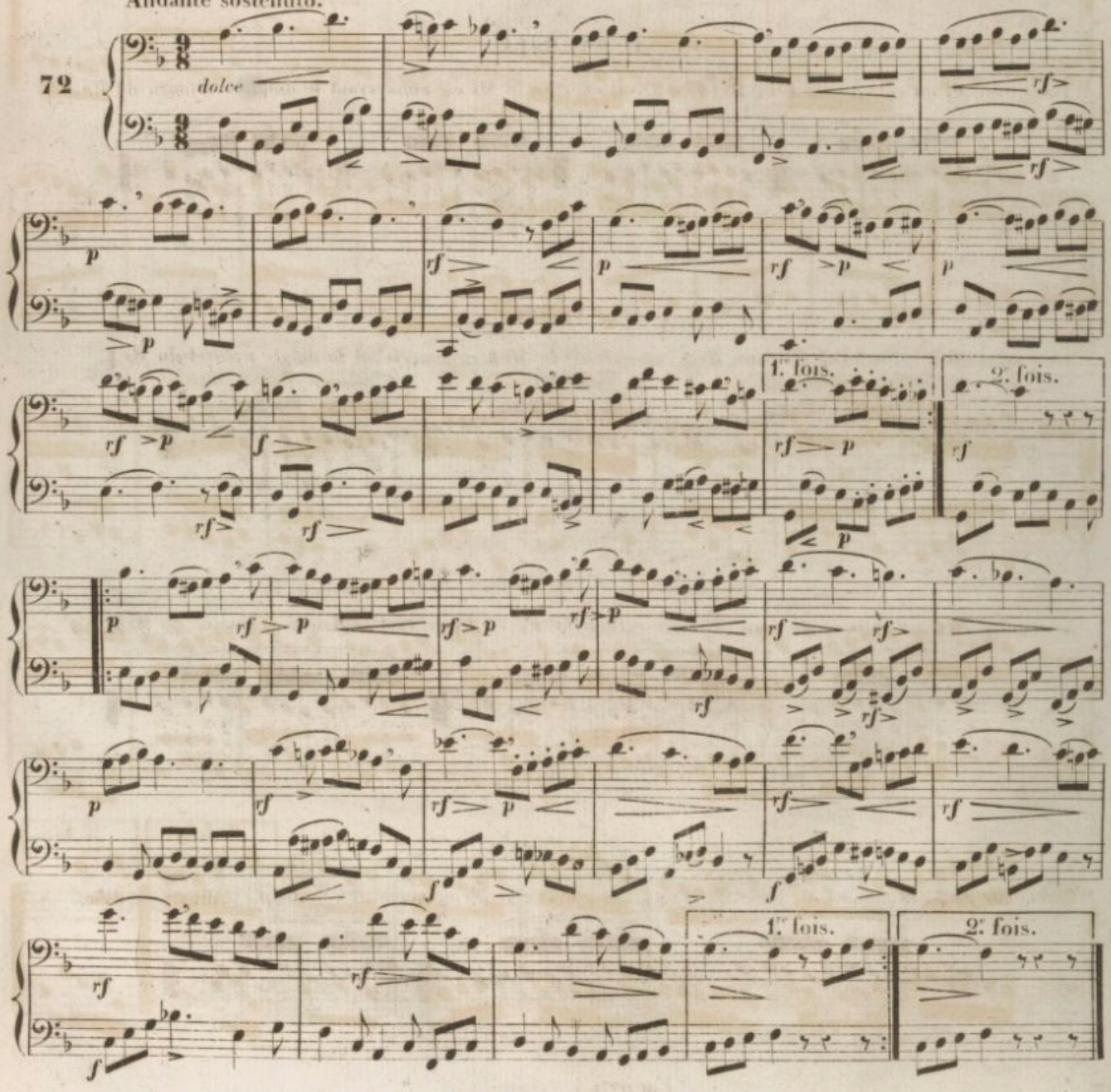


TABLEAU DES NOTES QUI EXIGENT UN CHANGEMENT DE DOIGTÉ LORSQU'ON VEUT LES COULER AVEC PLUS DE FACILITÉ DANS LES MOUVEMENTS VIFS.

Nota. Les notes indiquées dans les exemples ci-dessous n'étant point faites par les moyens ordinaires, nous les désignerons par un doigté factice ou composé.

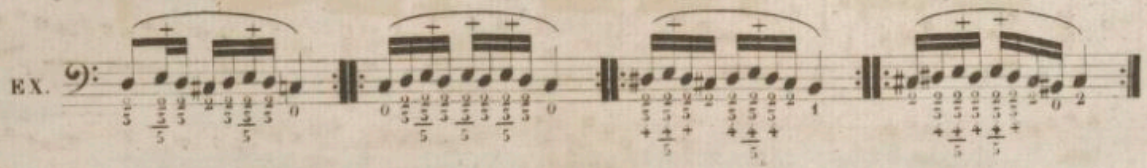
Ce signe + placé au-dessus des notes indiquera qu'elles sont factices, et les chiffres soulignés placés au-dessous, indiqueront les clés qu'il faut prendre en plus du doigté ordinaire.

On trouvera peut être quelques instruments sur lesquels il serait difficile de pratiquer toutes les modifications de doigté indiqués ci-dessous, cependant nos observations sont très précises et restent exacte pour le plus grand nombre des Ophicléïdes, et notamment pour ceux de *M.r Besson* facteur.

Les élèves devront travailler avec soin tous les exercices ci-dessous afin d'en appliquer les différents doigtés dans les morceaux de cette Méthode.

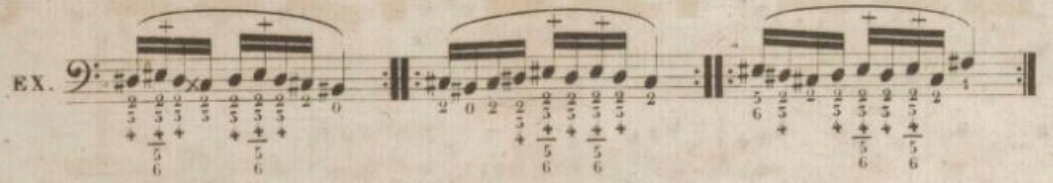
1.er EXEMPLE.

Lorsqu'un *Mi* est entouré de deux *Ré* (♮ ou ♯), on exécute le *Mi* en conservant le doigté ordinaire du *Ré*.



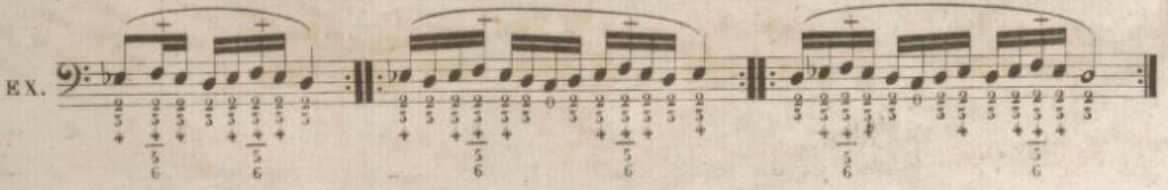
2.e EXEMPLE.

Lorsqu'un *Mi* ♯ est entouré de deux *Ré* ♯, on exécute le *Mi* ♯ en conservant le doigté naturel du *Ré* ♯.



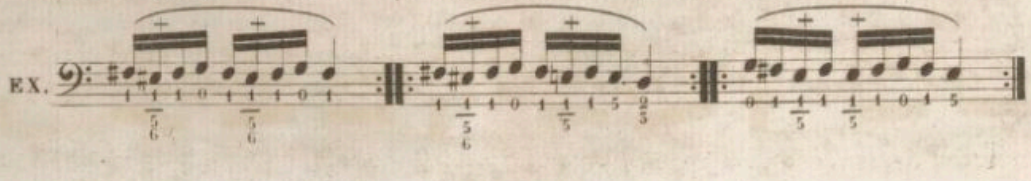
3.e EXEMPLE.

Lorsqu'un *Fa* ♮ est entouré de deux *Mi* ♭, on exécute le *Fa* en conservant le doigté ordinaire du *Mi* ♭.



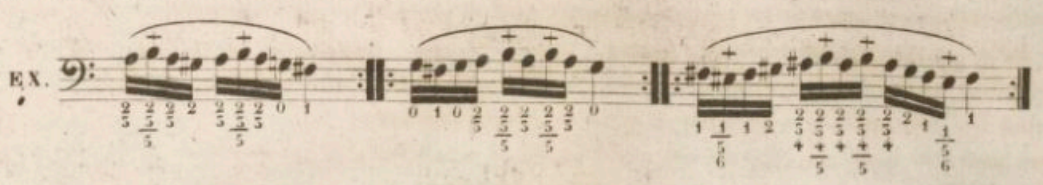
4.e EXEMPLE.

Lorsqu'un *Fa* ♯ est entouré de deux *Mi* (♮ ou ♯) on exécute le *Mi* en conservant le doigté ordinaire du *Fa* ♯.



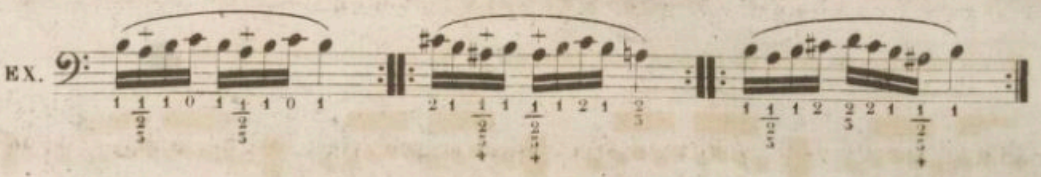
5.e EXEMPLE.

Lorsqu'un *Si* ♮ est entouré de deux *La* (♮ ou ♯) et que le *Si* ne fait pas sa résolution en montant, on exécute le *Si* en conservant le doigté ordinaire du *La*.



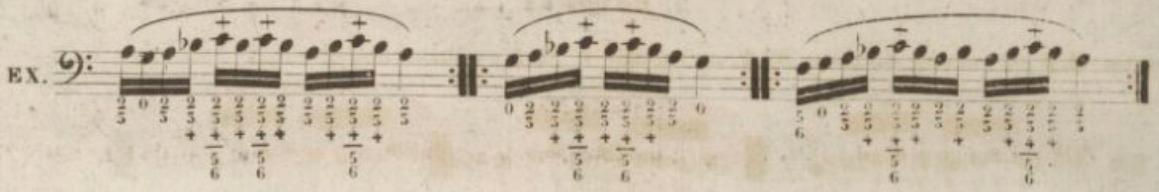
6.e EXEMPLE.

Lorsqu'un *La* (♮ ou ♯) est entouré de deux *Si* ♮ et que cette dernière note fait sa résolution en montant, on exécute le *La* en conservant le doigté ordinaire du *Si*.



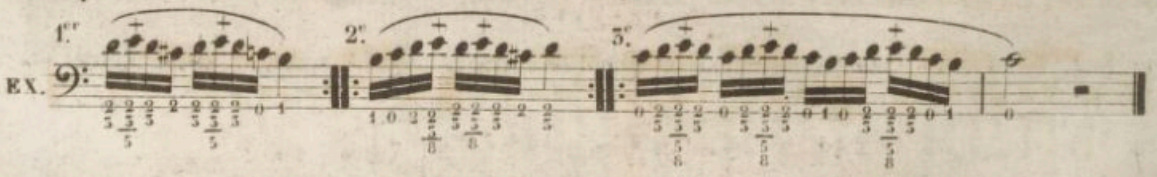
7.e EXEMPLE.

Lorsqu'un *Ut* est entouré de deux *Si* ♭ on exécute l'*Ut* en conservant le doigté ordinaire du *Si* ♭.



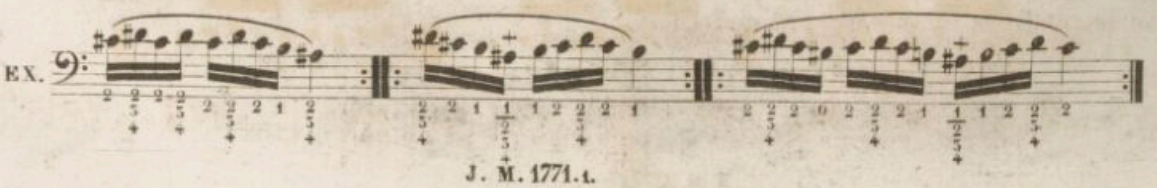
8.e EXEMPLE.

Lorsqu'un *Mi* ♮ au-dessus des lignes se trouve placé entre deux *Ré* ♮, on exécute le *Mi* en conservant le doigté ordinaire du *Ré*. (Le *Mi* factice se fait de trois manières différentes, on devra adopter celui des trois doigtés qui sera le plus convenable à l'instrument dont on se sert.



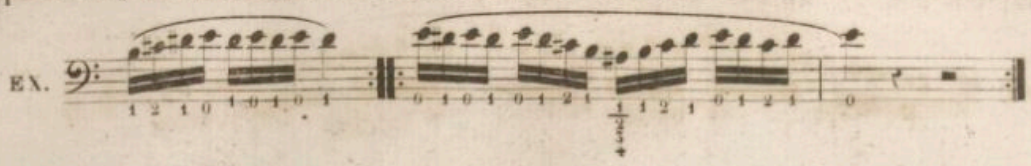
9.e EXEMPLE.

Lorsqu'un *Ré* ♯ est entouré de deux *Ut* (♮ ou ♯) et qu'il ne fait pas sa résolution en montant, on doit faire le *Ré* ♯ avec les 2.e, 3.e, et 4.e clés.



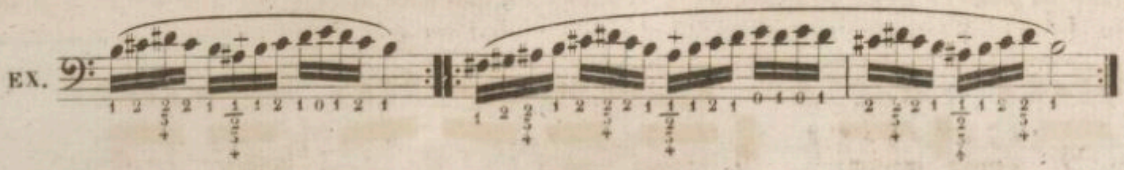
10.e EXEMPLE.

Lorsque le *Ré* ♯ fait sa résolution en montant, on doit le faire avec la 1.re clé.



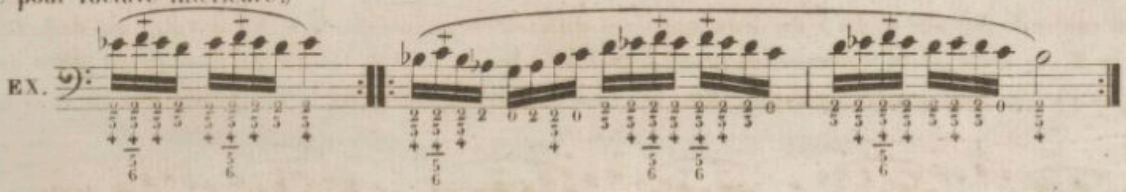
11.e EXEMPLE.

Il se présente souvent des cas où l'on doit prendre le *Ré* ♯ des deux manières indiquées ci-dessous, surtout lorsque cette note fait sa résolution en montant et en descendant.



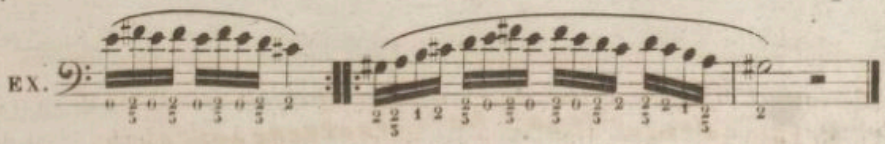
12.e EXEMPLE.

Lorsqu'un *Fa* ♮ est entouré de deux *Mi* ♭, on exécute le *Fa* en conservant le doigté ordinaire du *Mi* ♭. (Même doigté pour l'octave inférieure.)



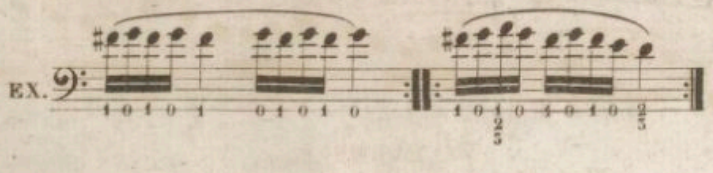
13.e EXEMPLE.

Lorsqu'un *Fa* ♯ est entouré de deux *Mi* ♮, et qu'il ne fait pas sa résolution en montant, on doit le faire avec les 2.e et 3.e clés.



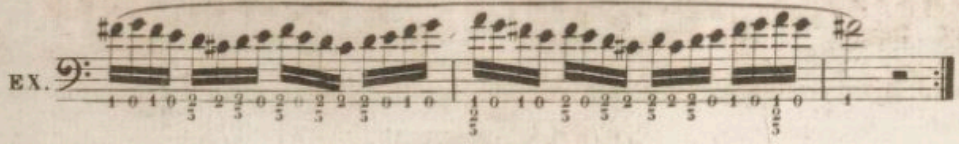
14.e EXEMPLE.

Lorsque le *Fa* ♯ fait sa résolution en montant, ou quand il se trouve entouré de deux *Sol*, on doit le prendre alors avec la 1.re clé.



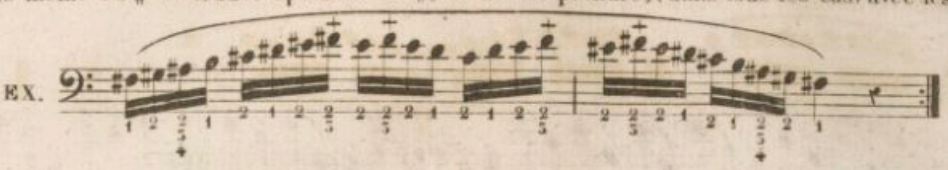
15.e EXEMPLE.

Il se présente souvent des traits où le *Fa* ♯ doit se prendre des deux manières indiquées ci-dessous, surtout lorsqu'il fait sa résolution en montant et en descendant.



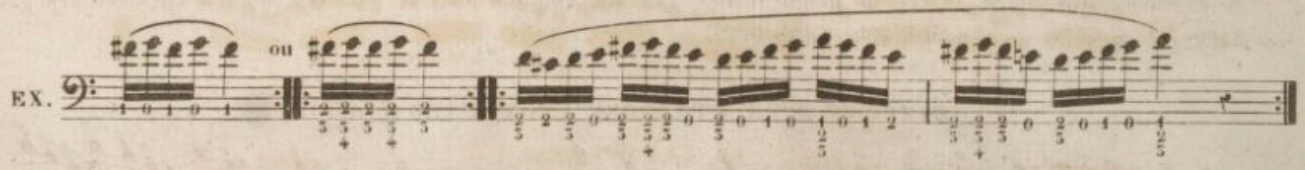
16.e EXEMPLE.

Lorsque le même *Fa* ♯ se trouve après un *Mi* ♯, on doit le prendre, (dans tous les cas) avec les 2.e et 3.e clés.



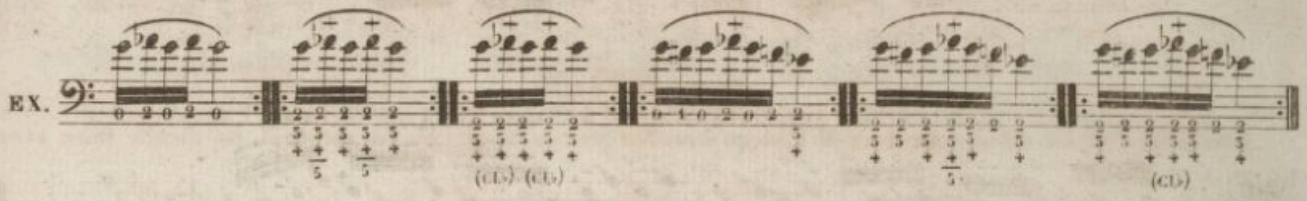
17.e EXEMPLE.

On peut couler le *Fa* ♯ sur le *Sol* de deux manières: si l'on prend le *Fa* ♯ avec la 1.re clé, le *Sol* se fait à vide; si, au contraire, on prend ce même *Fa* ♯ avec les 2.e et 3.e clés, on doit faire alors le *Sol* avec les 2.e 3.e et 4.e clés.

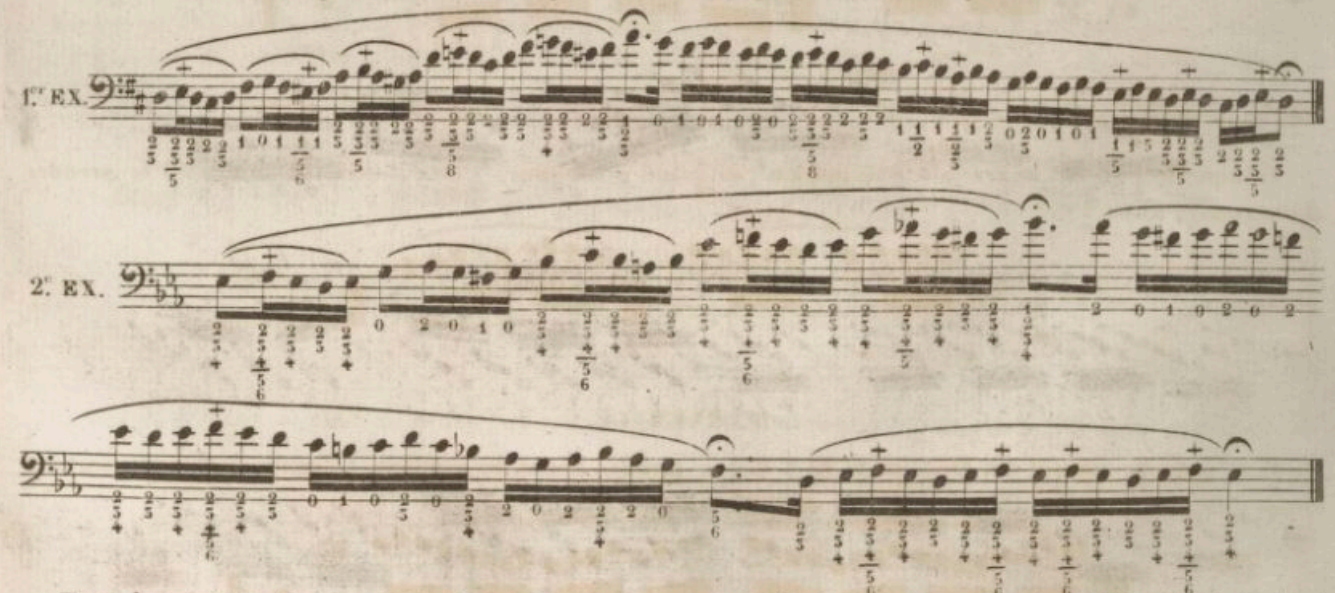


18.e EXEMPLE.

On peut couler le *Sol* sur le *La* ♭ de deux manières différentes; si on exécute le *Sol* à vide, on doit faire le *La* ♭ avec la 2.e clé seule; si au contraire on prend le *Sol* avec les 2.e 3.e et 4.e clés, le *La* ♭ se prend alors avec la 5.e clé, ou la clé du *La* ♭ grave (indiquée par CL.) en conservant toutefois le doigté du *Sol* (2.e 3.e et 4.e clés)



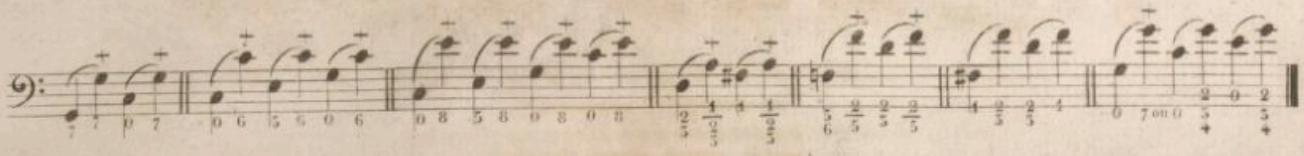
Voici deux exemples qui résument à peu près tous les doigtés factices indiqués ci-dessus.



Tous les doigtés factices indiqués ci-dessus, ne sont praticables que dans les traits liés et qui marchent par dégrés conjoints.

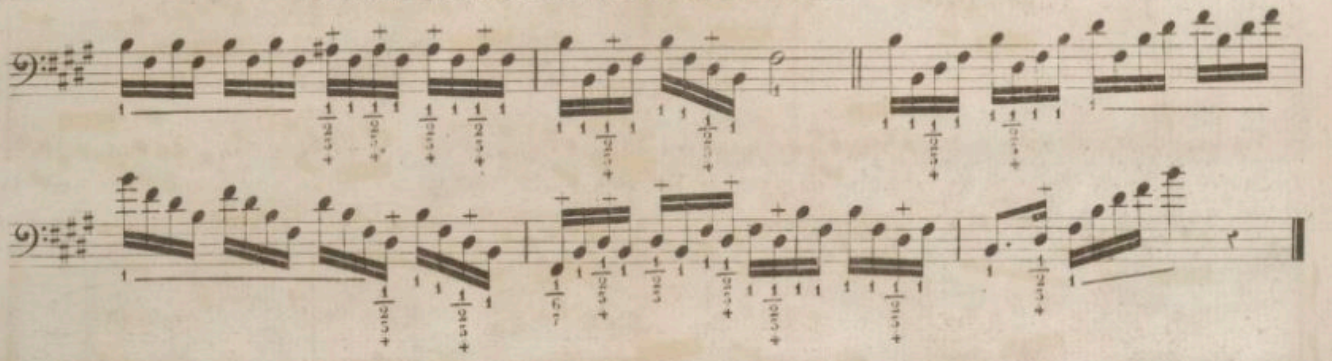
Il existe encore pour les dégrés disjoints une quantité de notes qui exigent un changement de doigté, pour les couler avec plus de facilité.

EXEMPLE

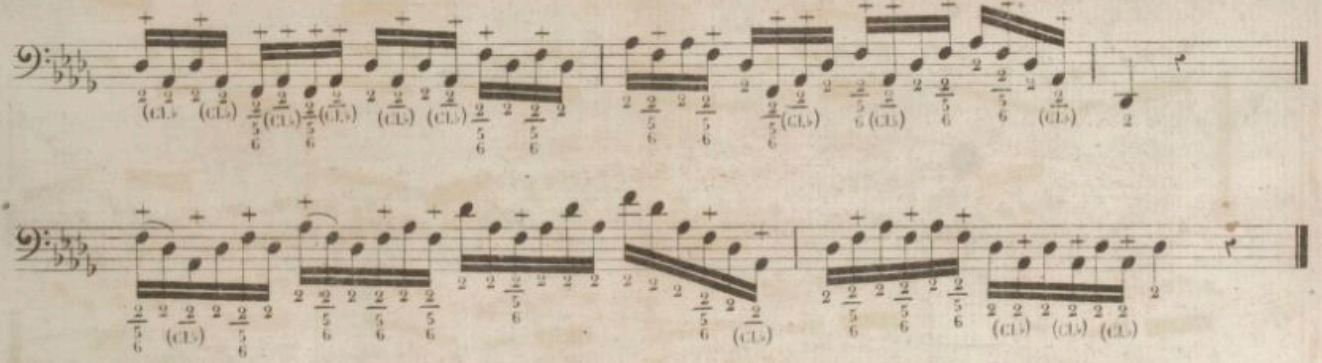


Voici encore une autre espèce de doigté factice, que l'on emploie pour faciliter l'exécution des traits en arpèges ou batteries, dans les mouvements vifs et détachés.

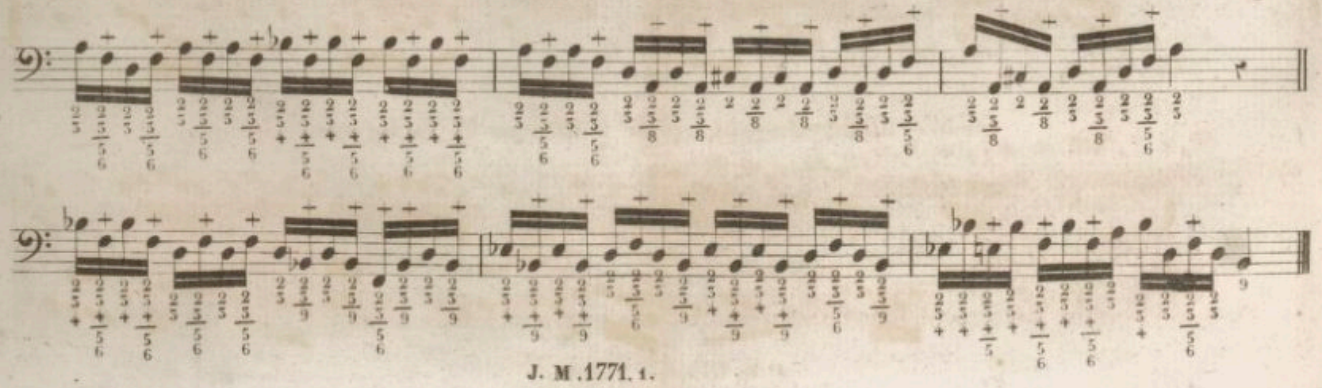
1.er EXERCICE POUR APPRENDRE À CONSERVER LA 1.re CLE.



2.e EXERCICE POUR APPRENDRE À CONSERVER LA 2.e CLE.

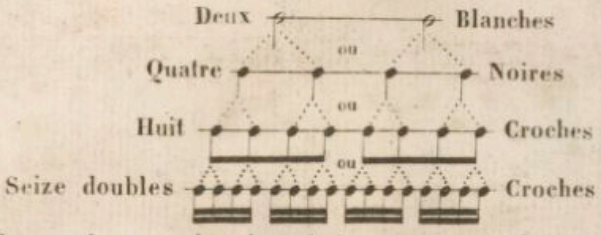


3.e EXERCICE POUR APPRENDRE À CONSERVER LES 2.e 3.e ET 4.e CLES.



ÉTUDE ET VALEUR DE LA DOUBLE-CROCHE.

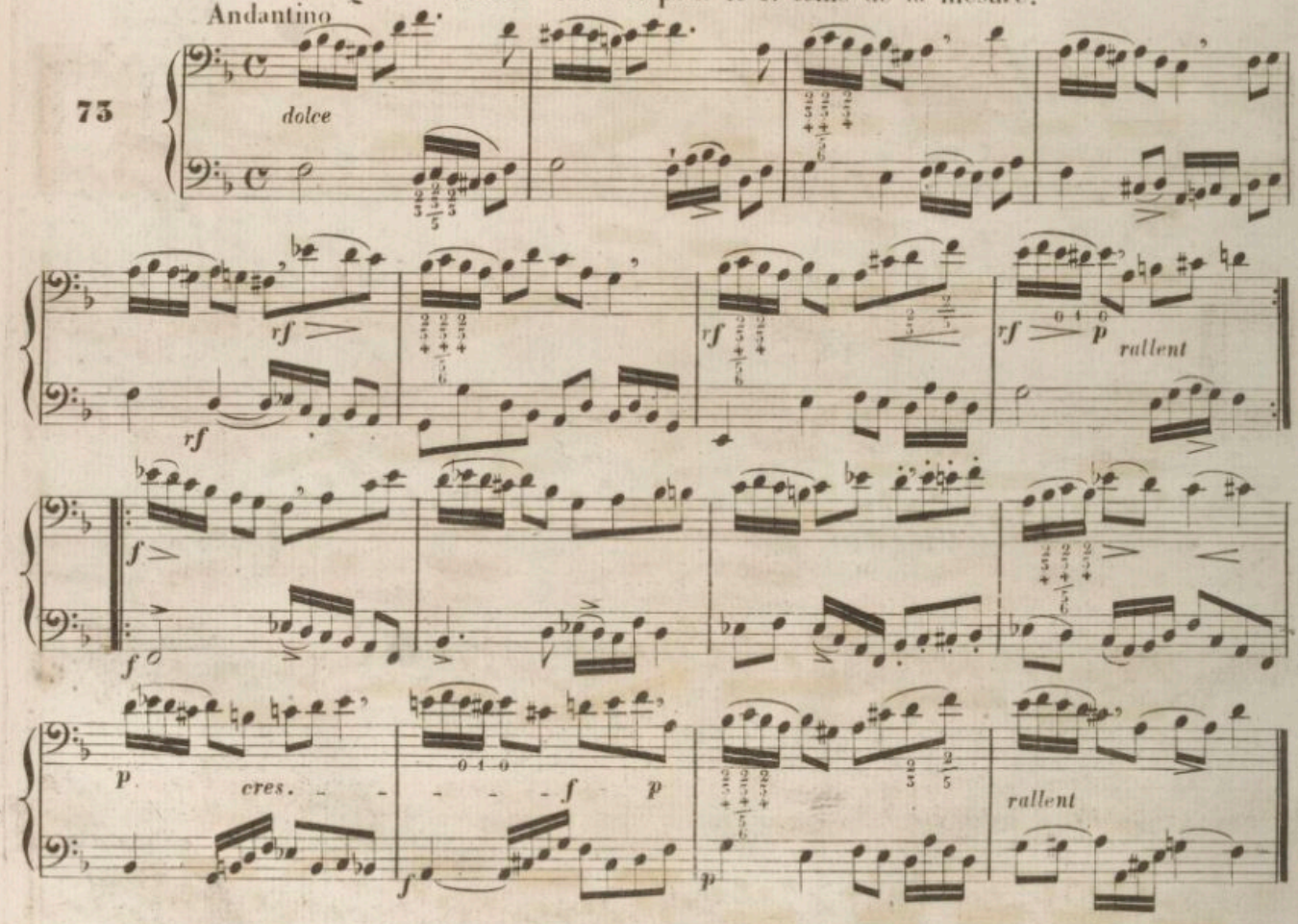
La double-Croche vaut le seizième d'une Ronde, le huitième d'une Blanche, le quart d'une Noire, et la moitié d'une Croche: il faut donc pour la Ronde ou la mesure à quatre tems.



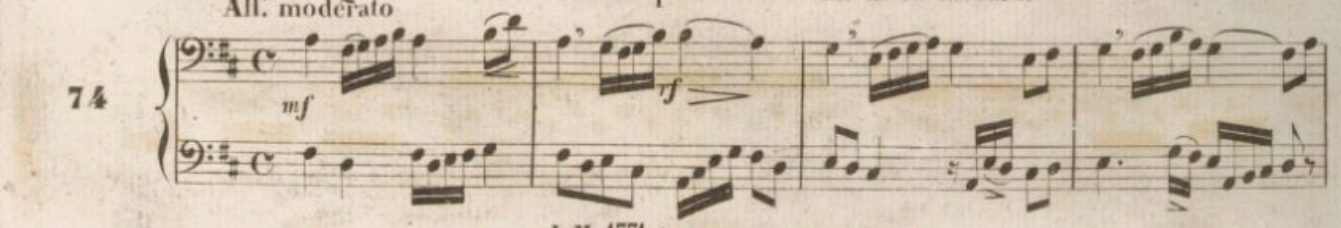
Ce qui fait quatre doubles-croches pour la valeur de la noire, ou de deux Croches: ainsi, en prononçant quatre notes par tems, on prononce des doubles-croches.

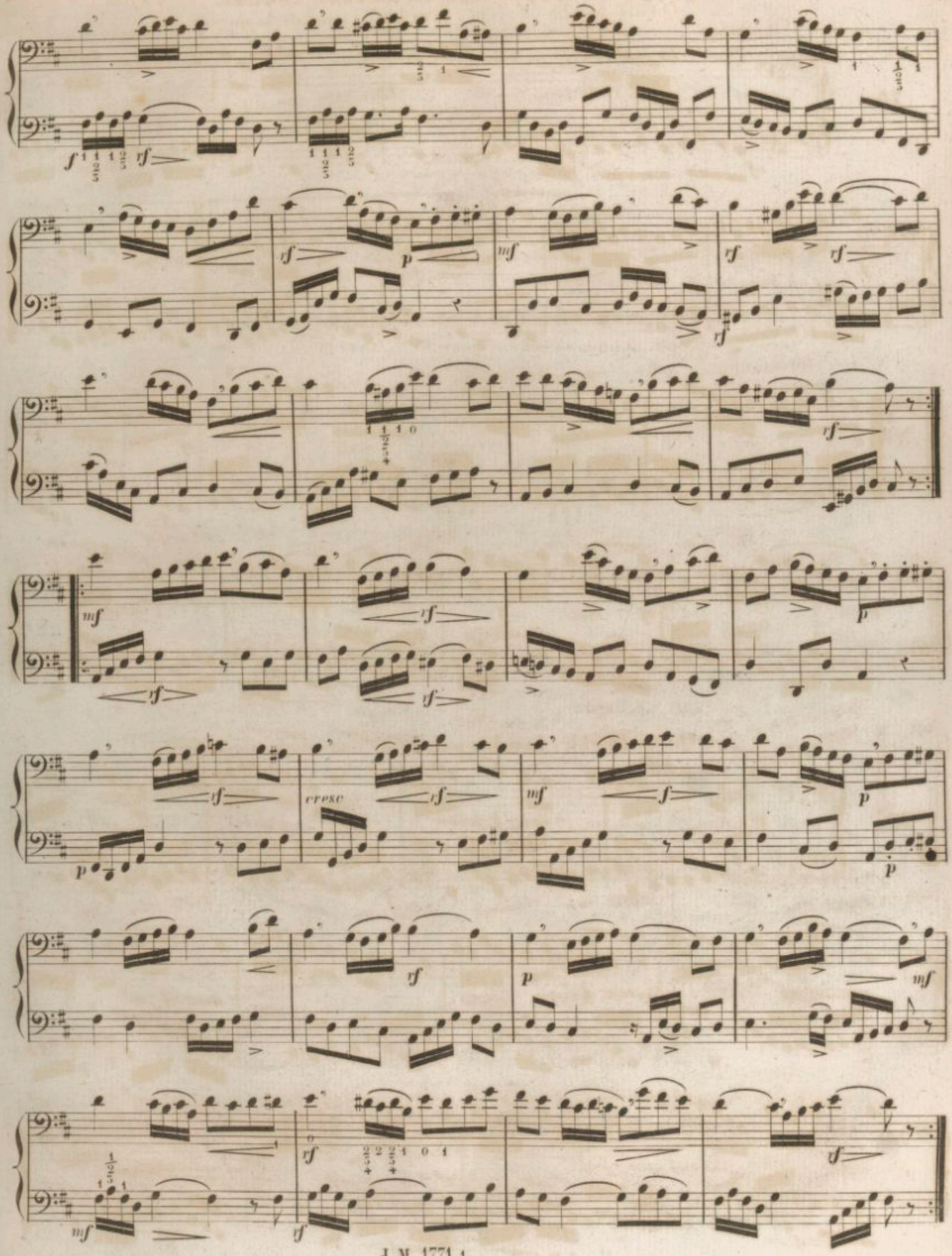
PREMIÈRE LECTURE DE DOUBLES-CROCHES.

Quatre doubles-Croches pour le 1.er tems de la mesure.



Quatre doubles-Croches pour le 2.e tems de la mesure.

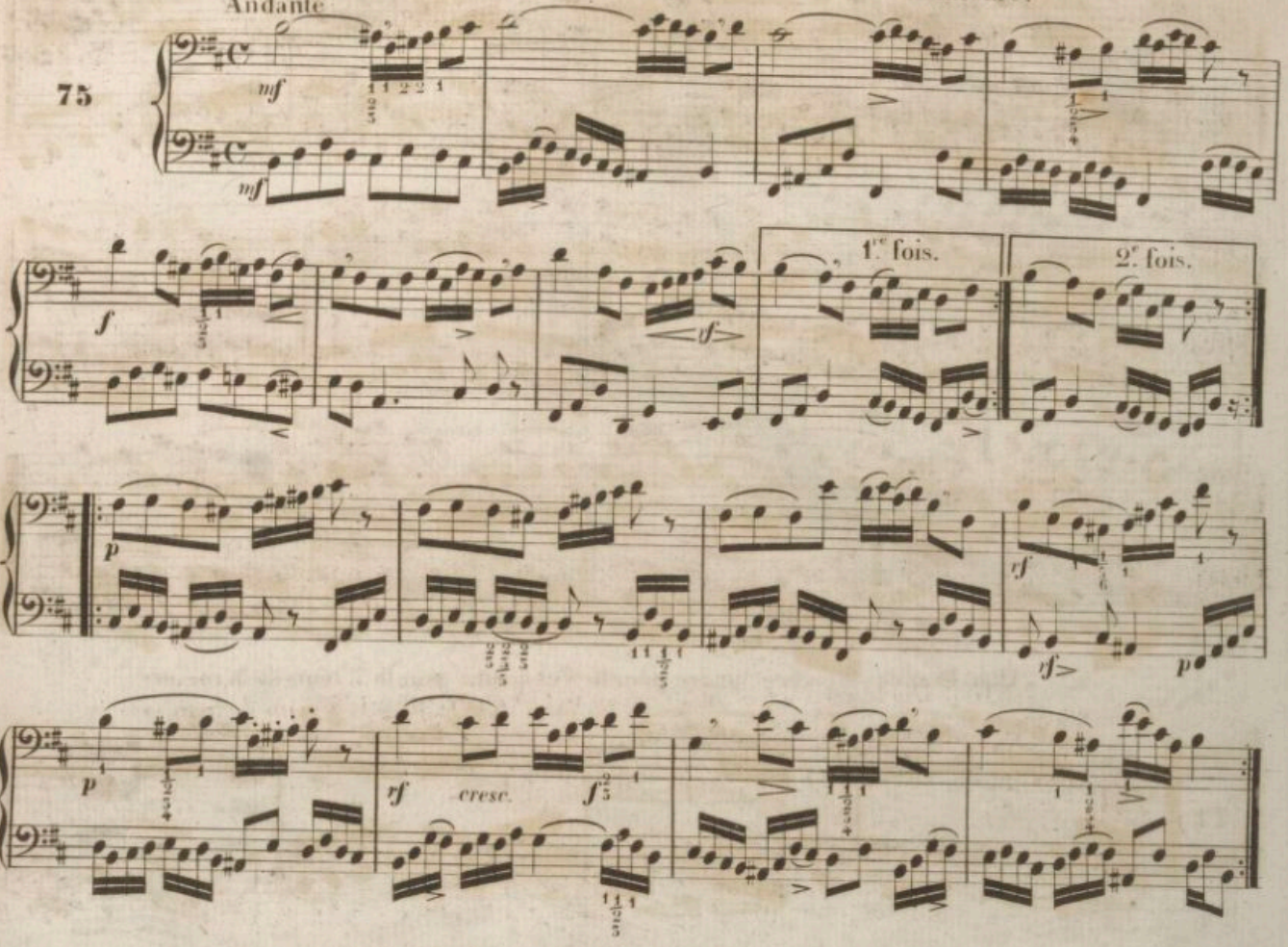



cresc

Quatre Doubles Croches pour le 3.e tems de la mesure.

Andante

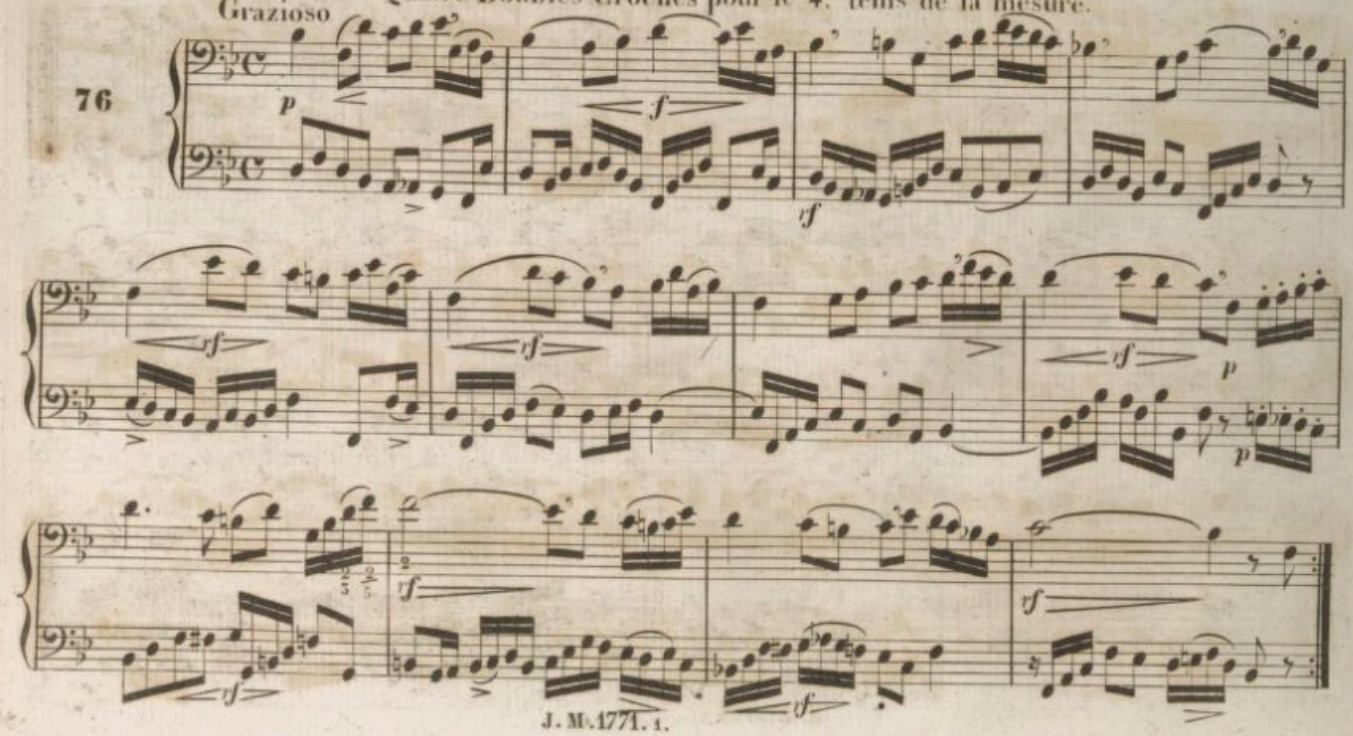
75

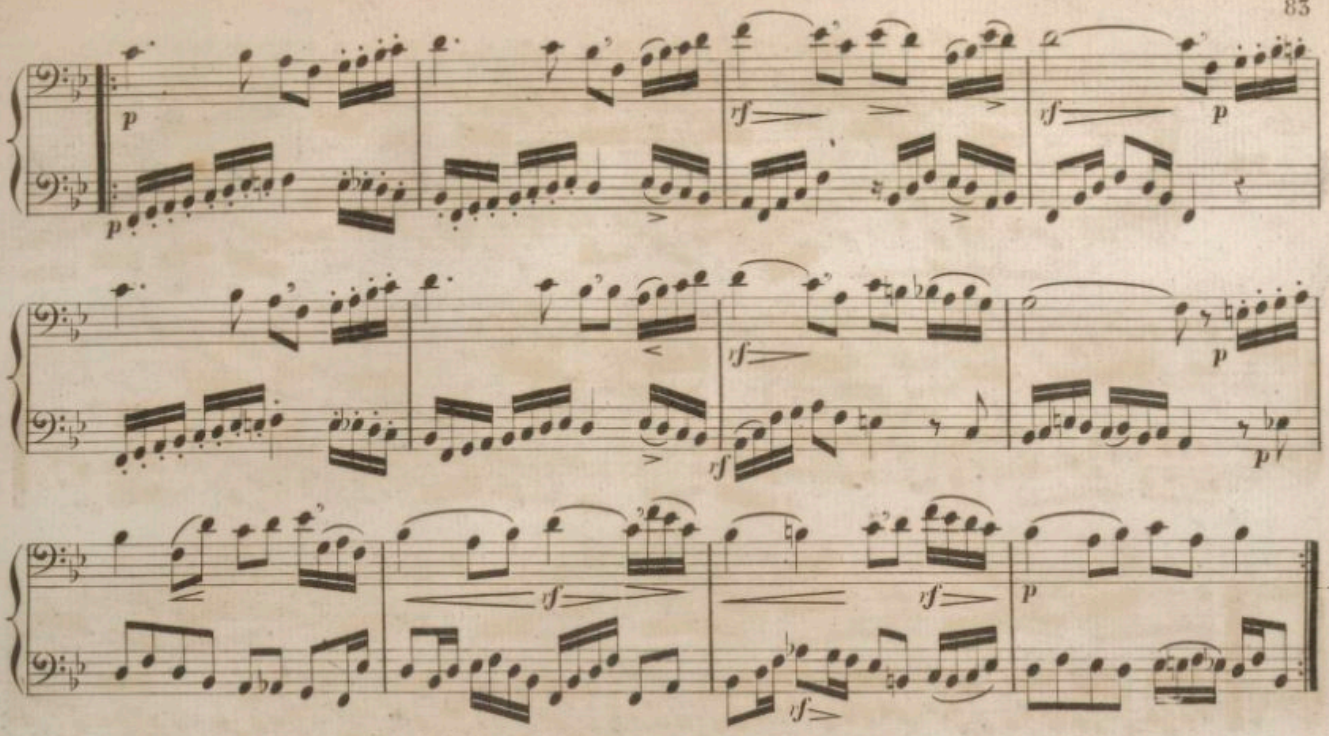


Quatre Doubles Croches pour le 4.e tems de la mesure.

Grazioso

76

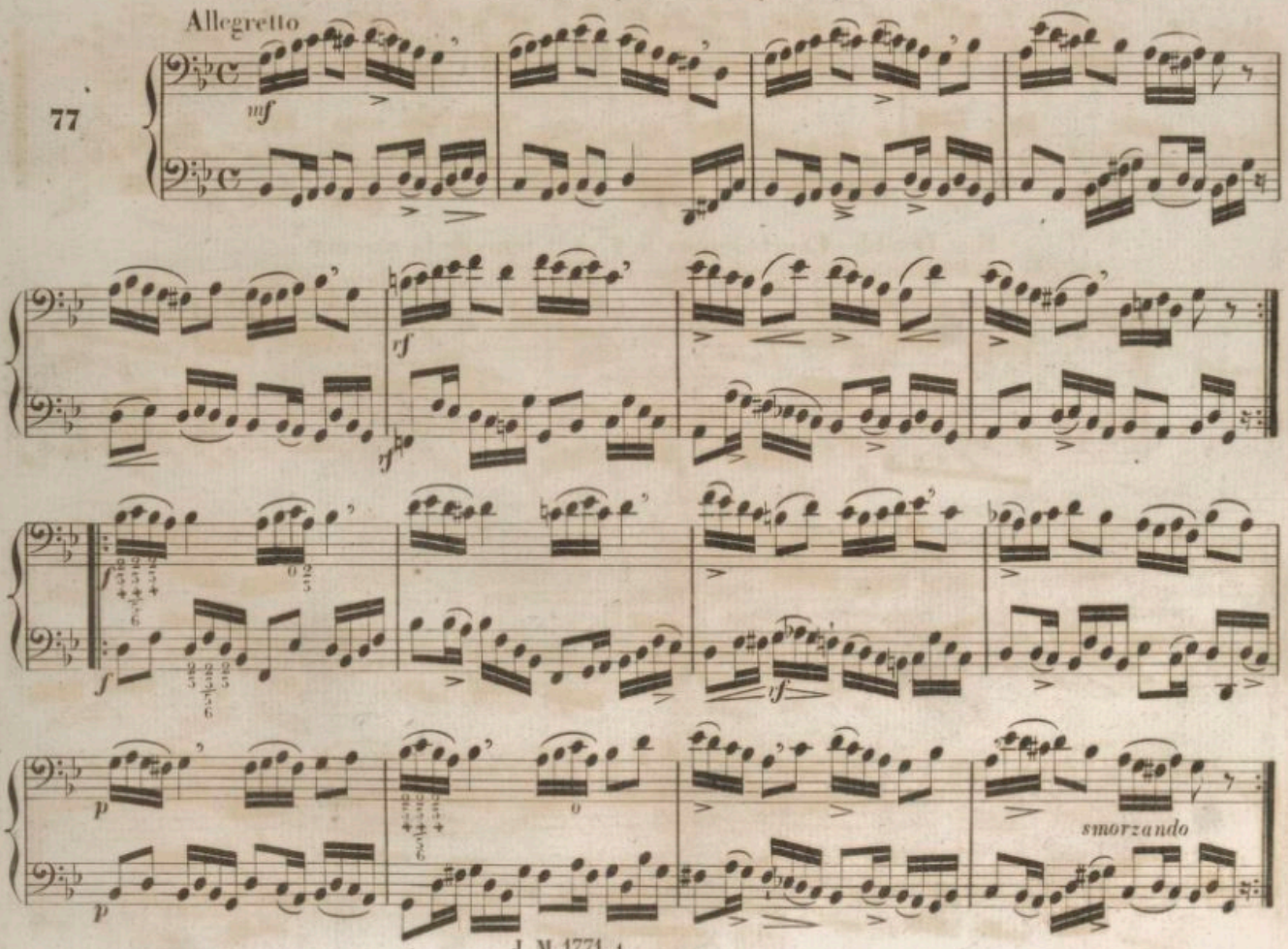




Huit Doubles Croches, quatre pour le 1.er et quatre pour le 3.e tems de la mesure

Allegretto

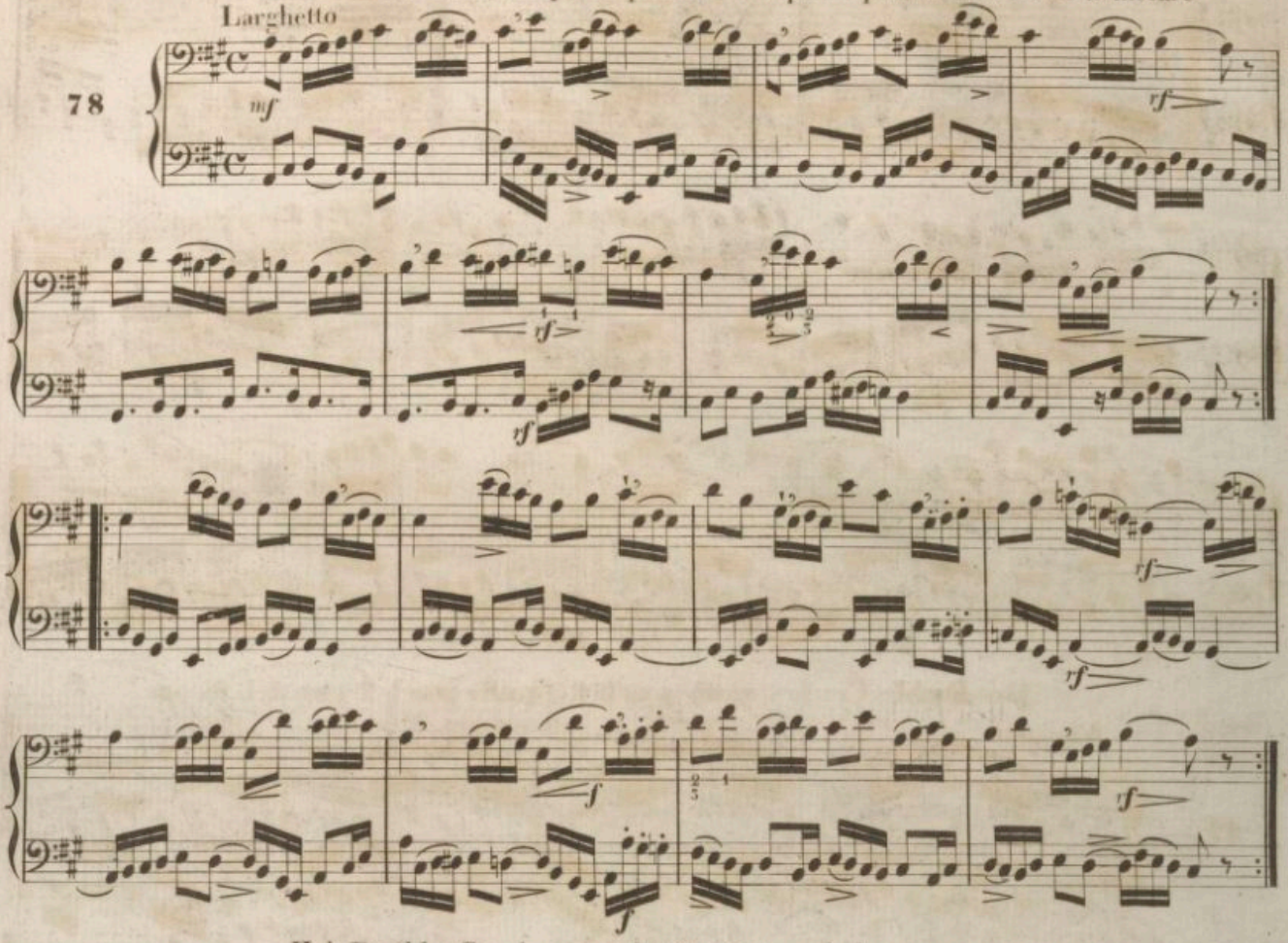
77



Huit Doubles Croches, quatre pour le 2.e et quatre pour le 4.e tems de la mesure

Larghetto

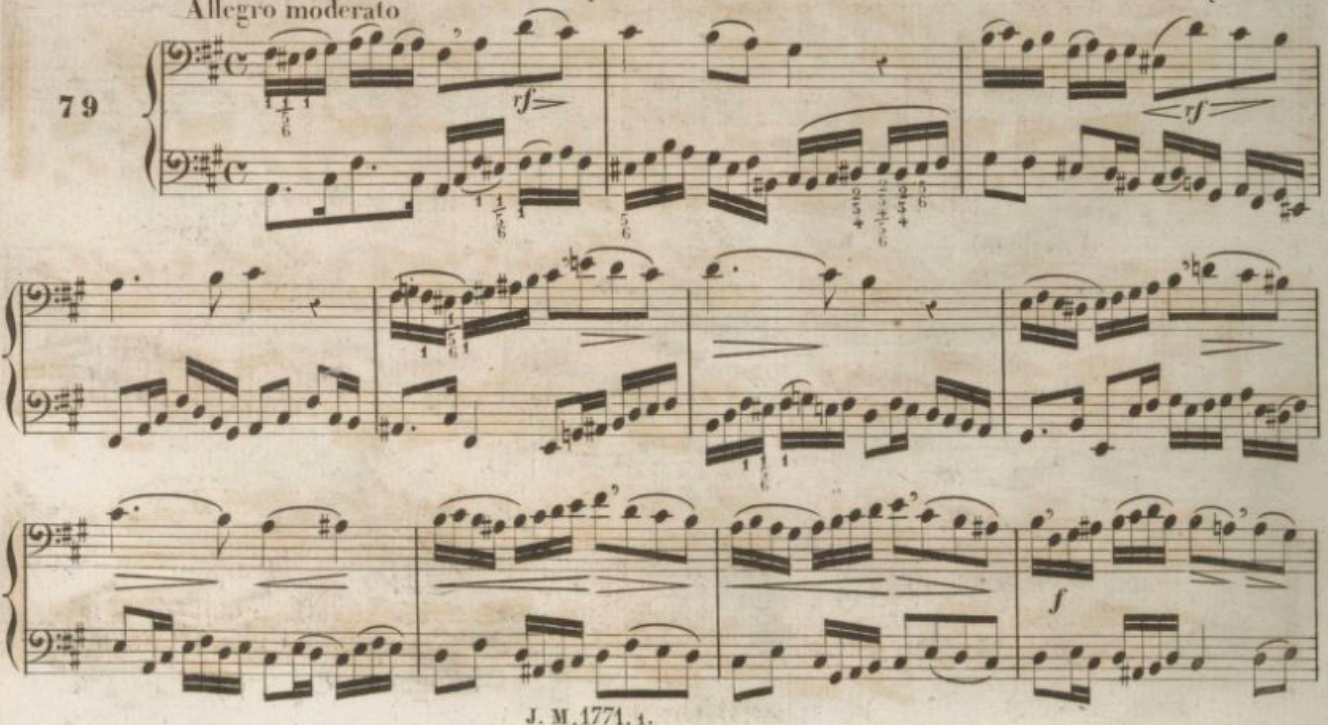
78

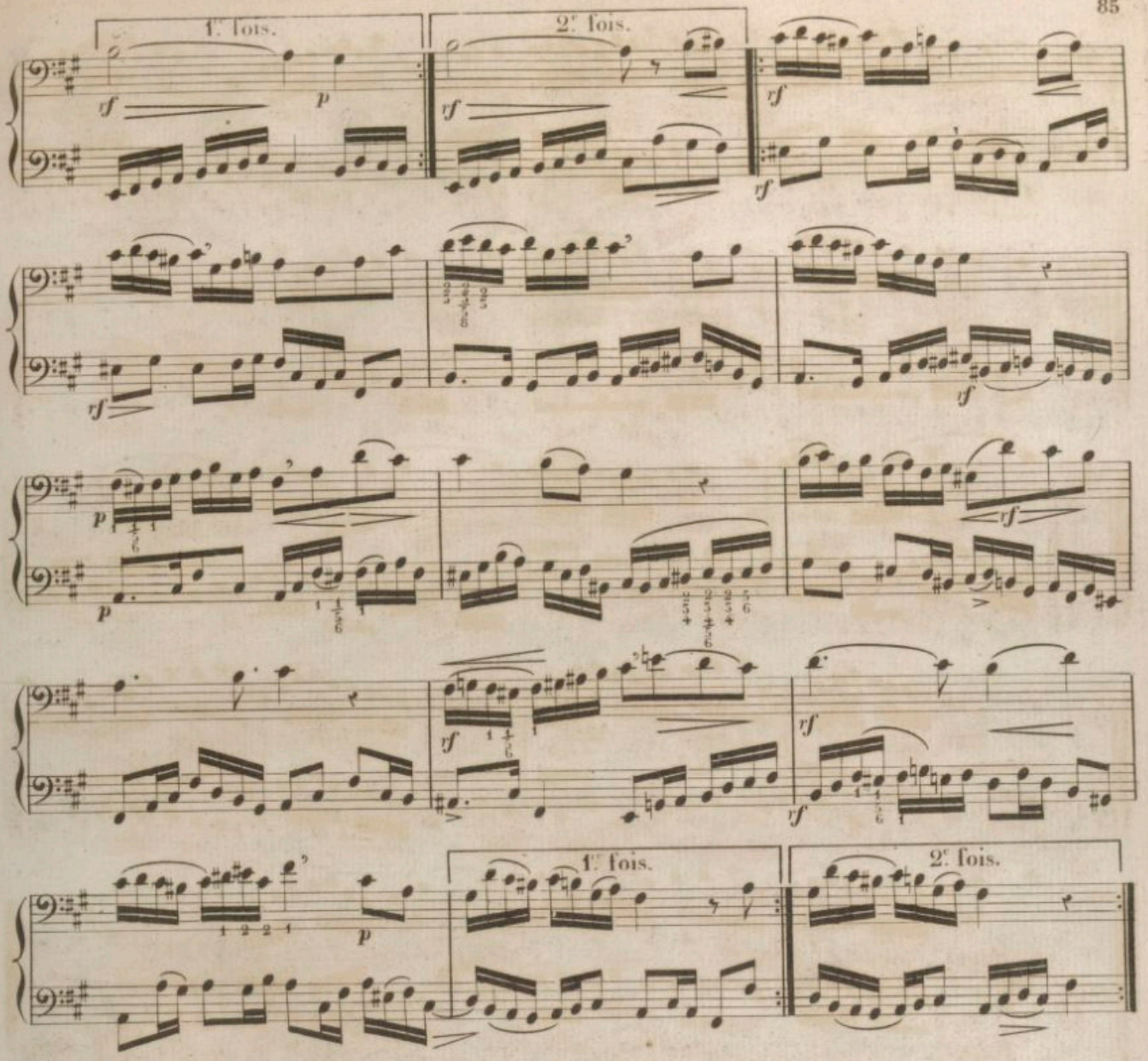


Huit Doubles Croches pour le 1.er et 2.e tems de la mesure.

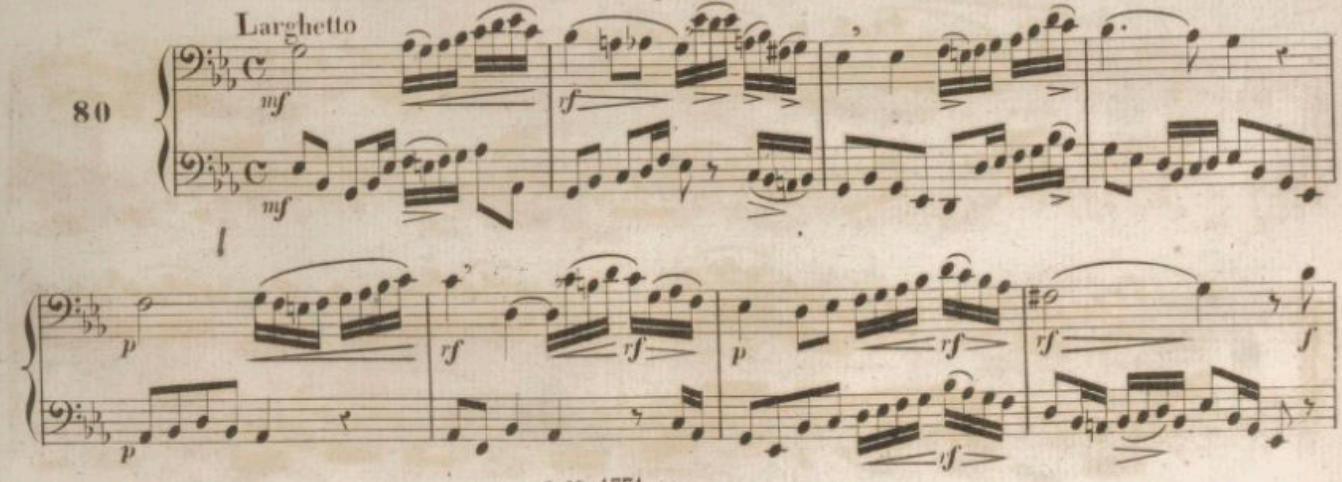
Allegro moderato

79

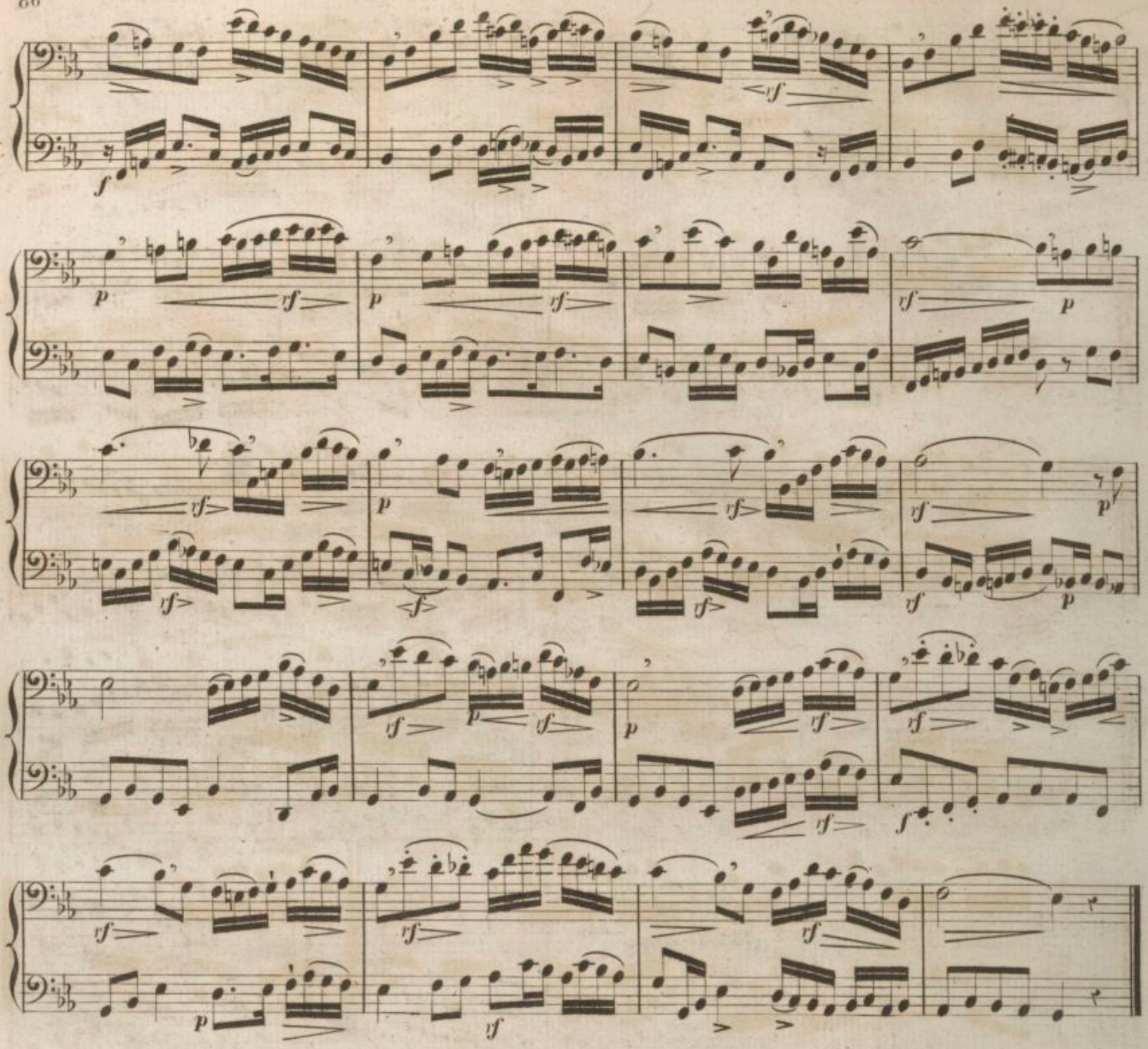




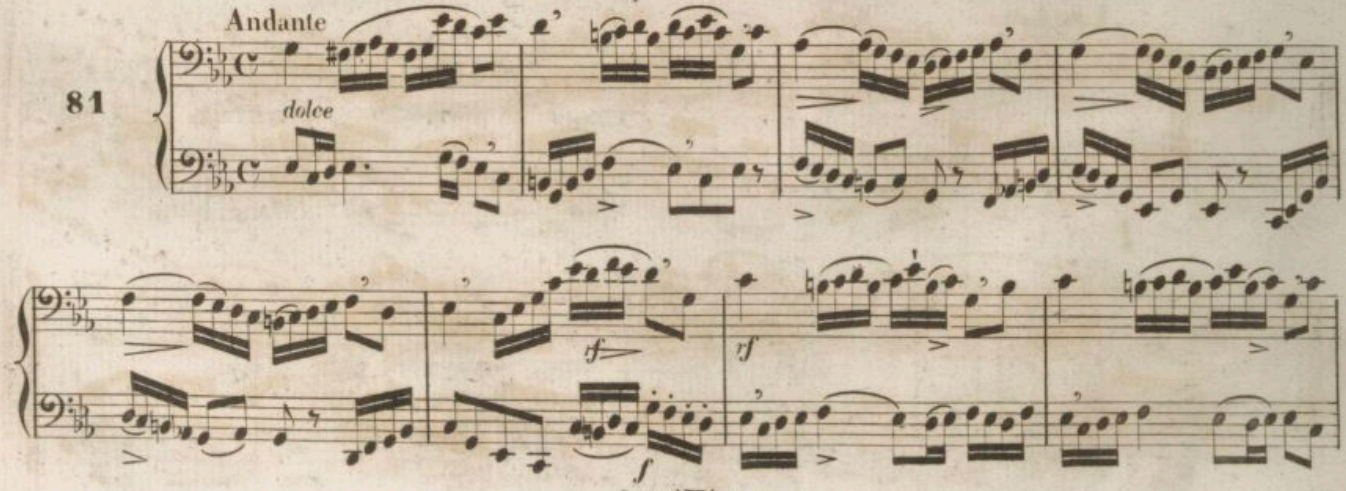
Huit Doubles Croches pour le 3.e et 4.e tems de la mesure.

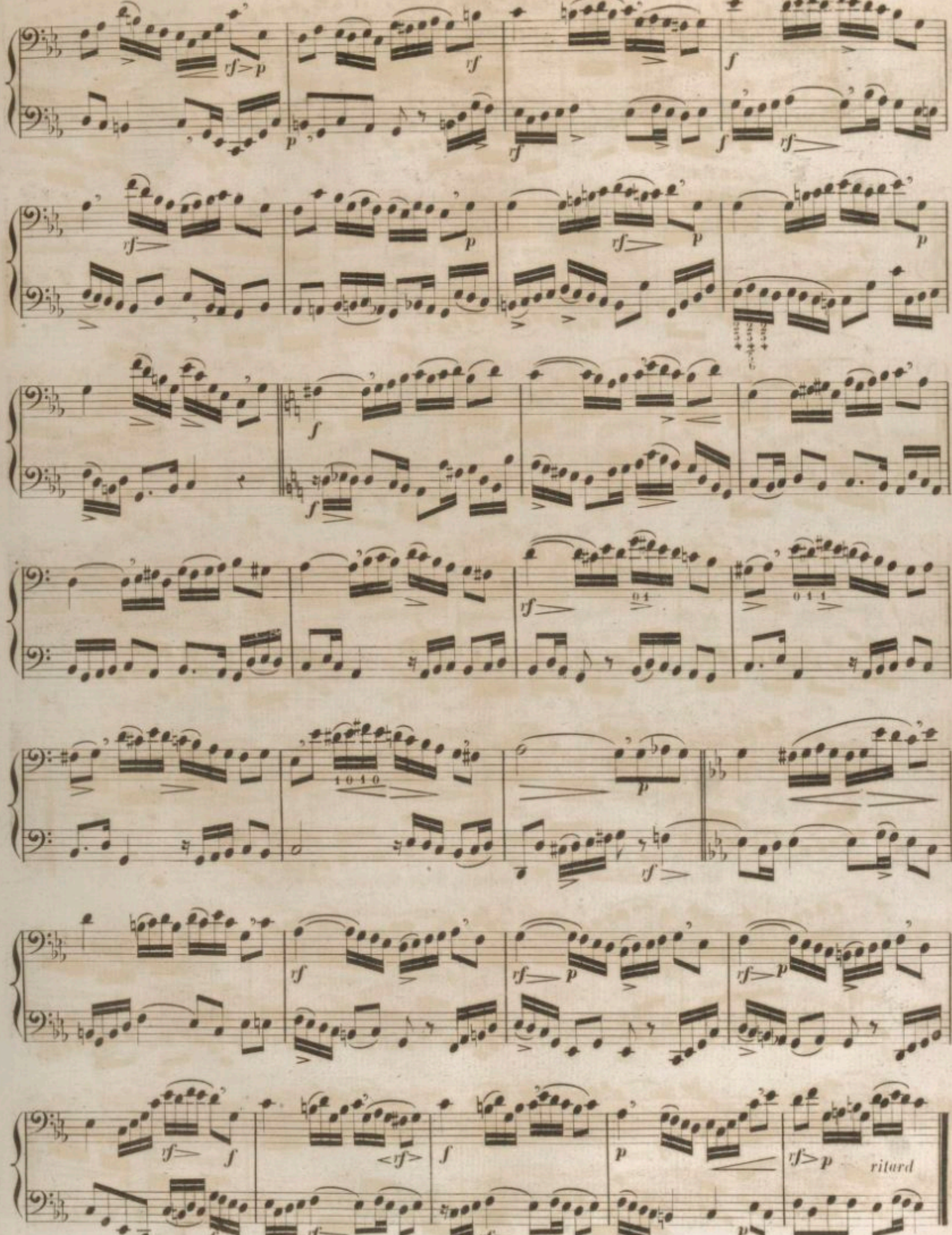


80



Huit Doubles Croches pour le 2.e et 3.e tems de la mesure.

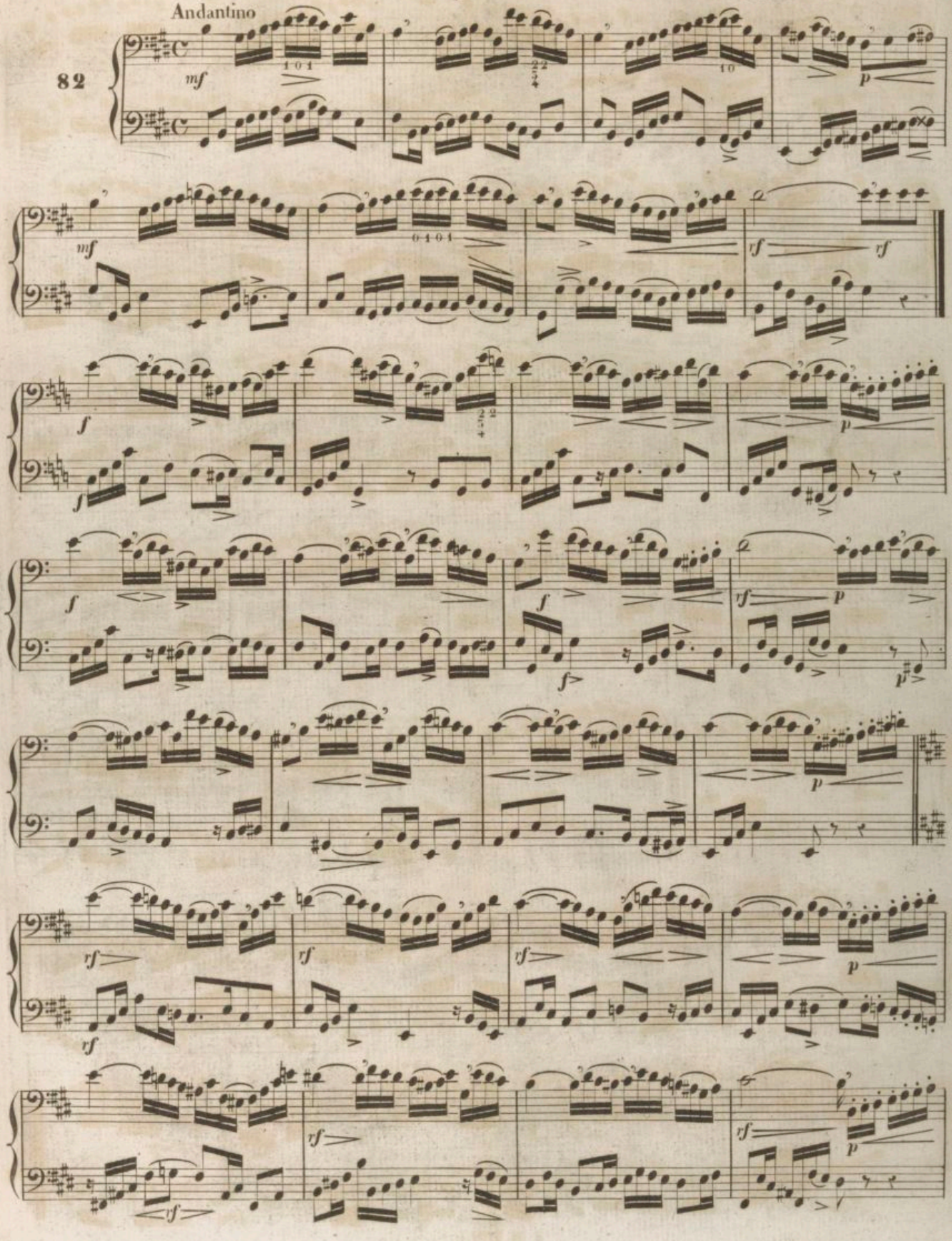


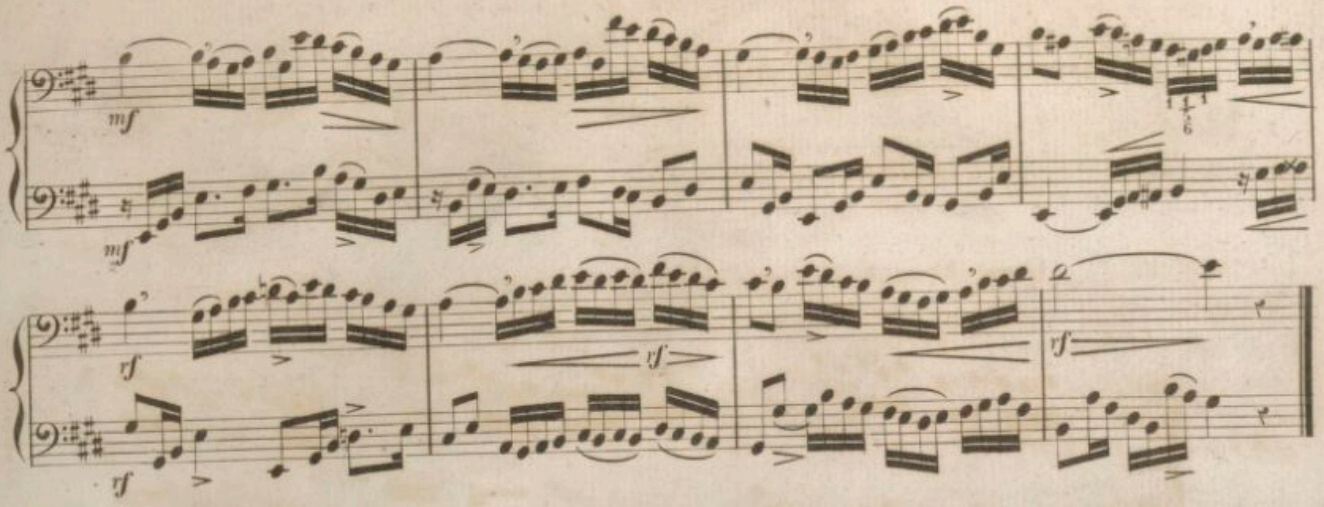

ritard

Douze Doubles Croches pour le 2.e 3.e et 4.e tems de la mesure.

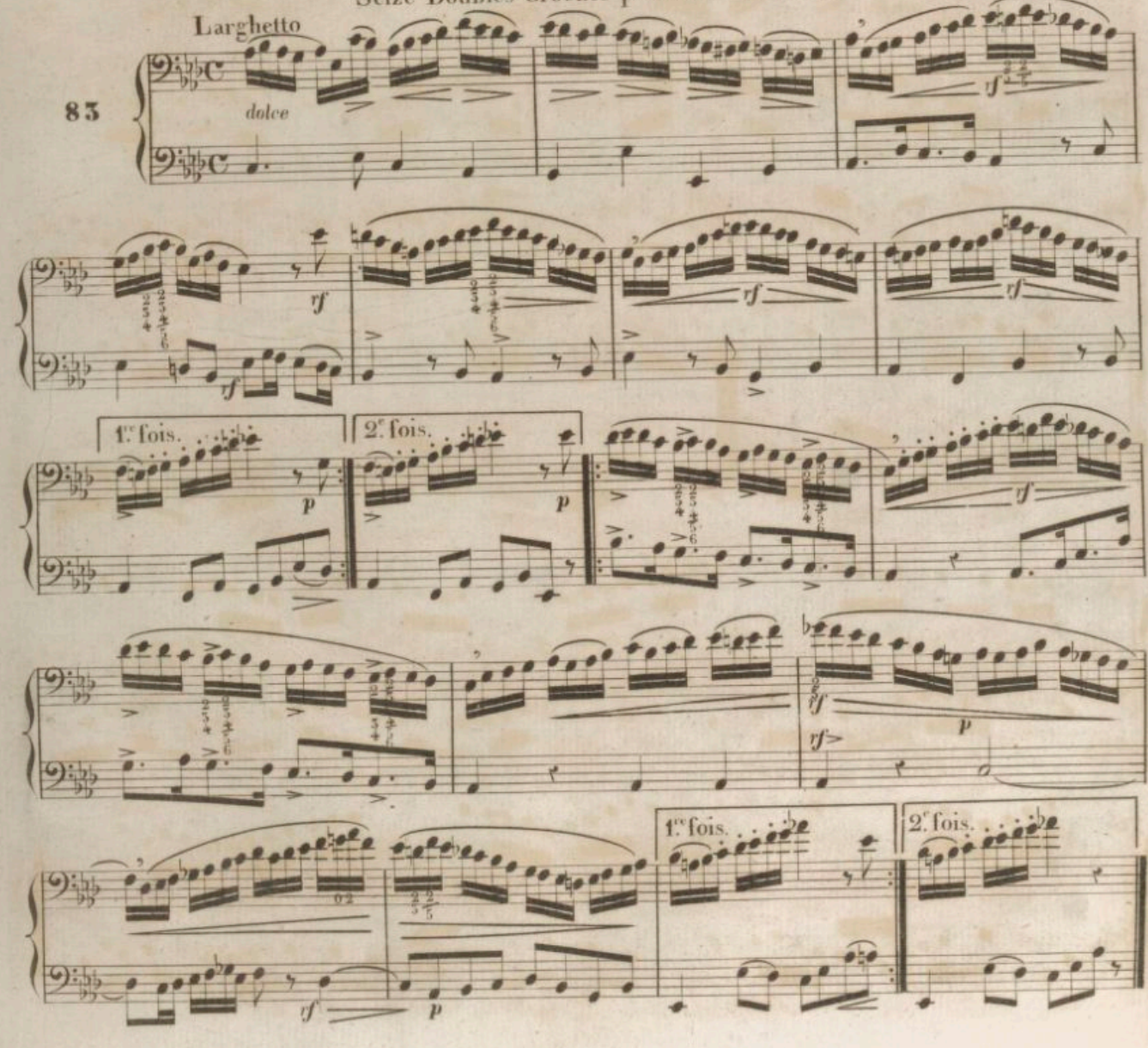
Andantino

82





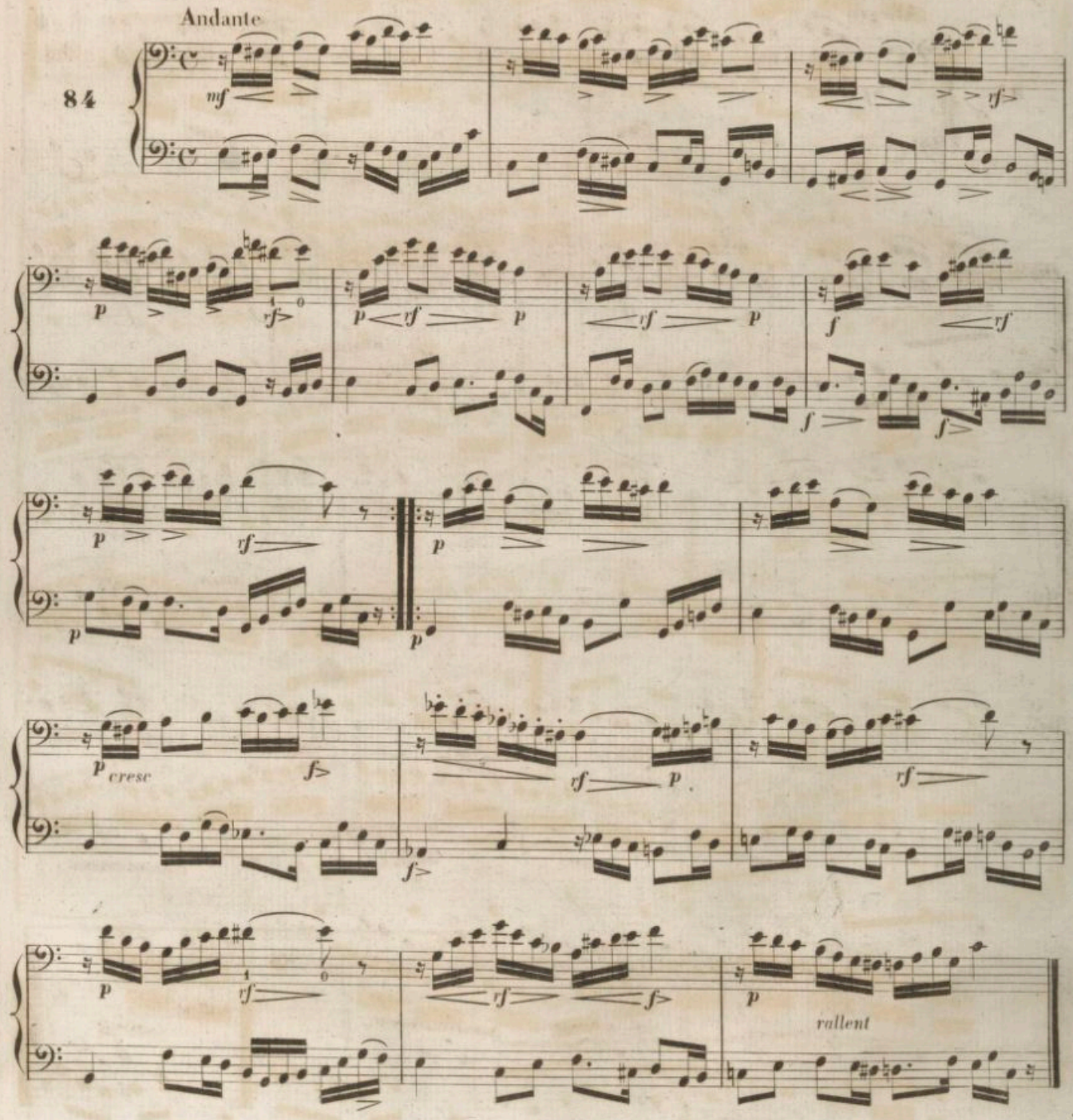
Seize Doubles Croches pour toute la mesure.



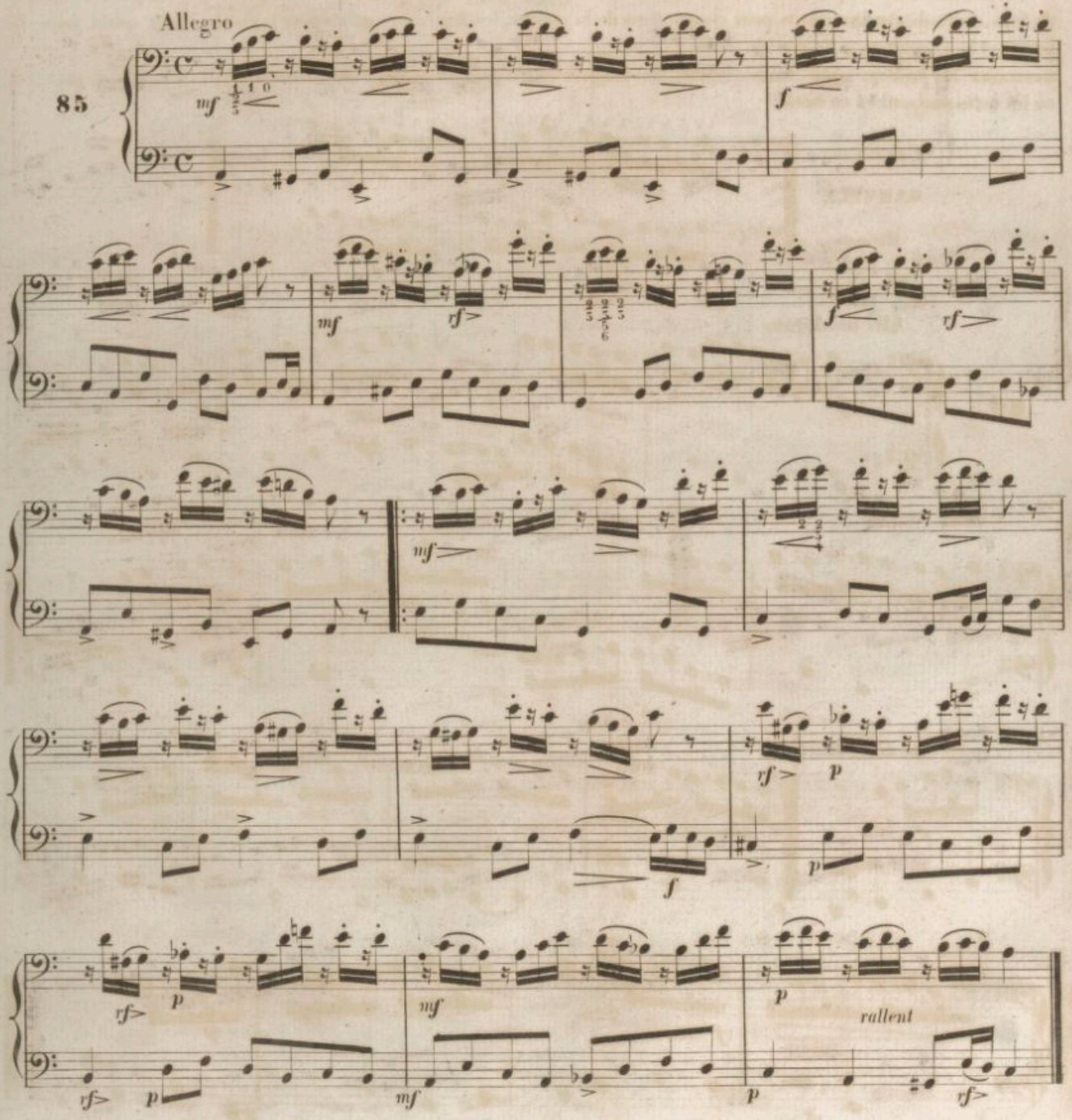
PREMIÈRE LECTURE DU SILENCE ÉQUIVALENT À LA DOUBLE CROCHE

Le quart de soupir (𝄾) est le silence qui équivaut à la double croche.
Continuation de la lecture des doubles croches, représentées sur différentes positions avec le silence équivalent.

Quart de soupir et trois doubles croches pour le 1er. tems de la mesure.



Le quart de soupir sur tous les tems de la mesure. Lorsqu'une double croche se trouve placée entre deux quarts de soupirs, elle doit être attaquée brève et avec sécheresse, afin de ne pas anticiper la valeur suivante.



ÉTUDE ET VALEUR DE LA CROCHE POINTÉE.

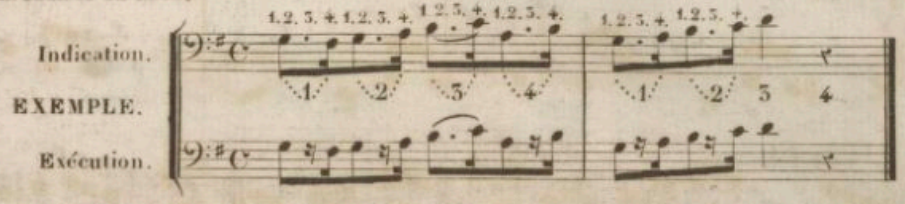
La Croche pointée vaut trois doubles-Croches.

Deux pour la Croche et un pour le point.....

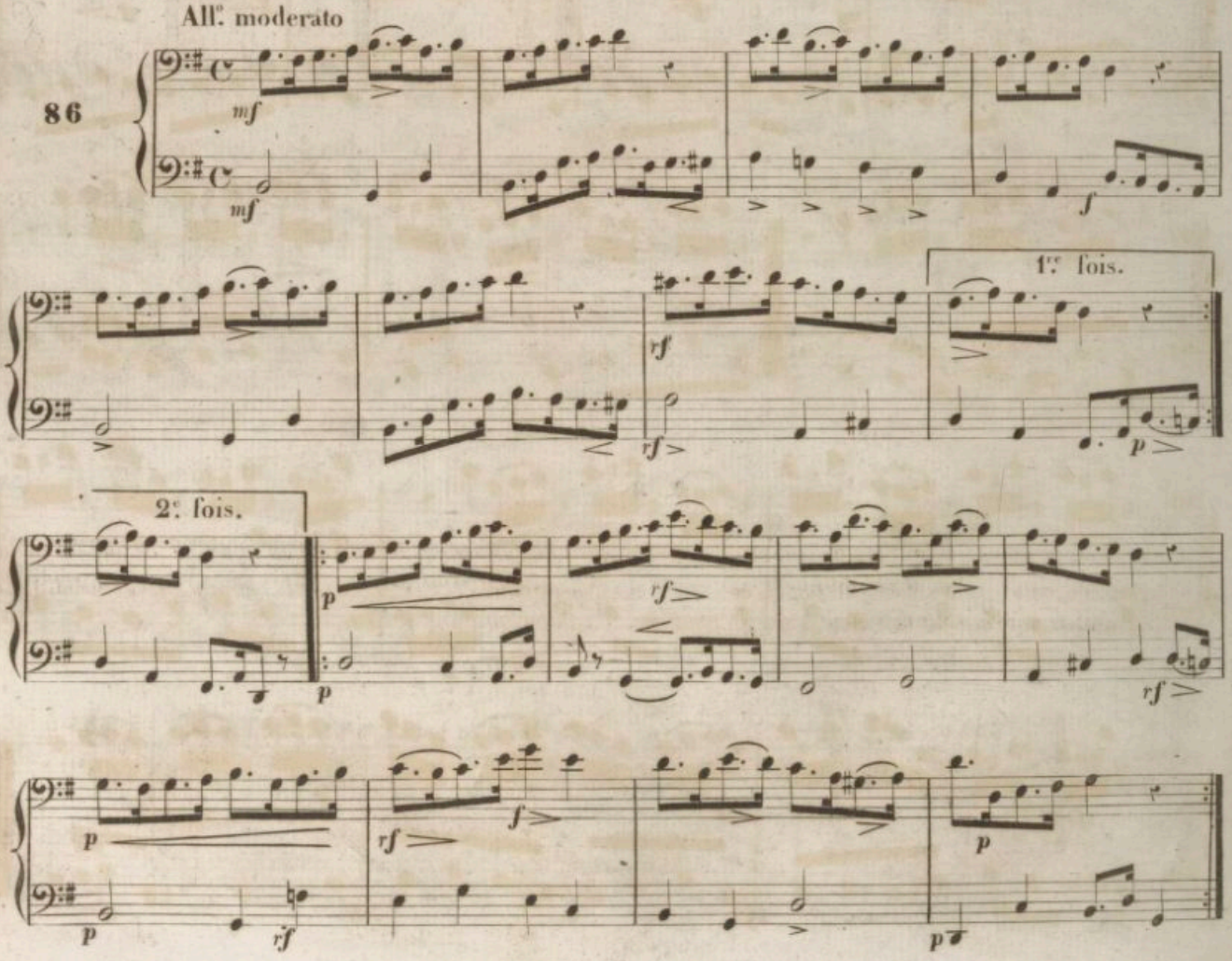
Règle Générale. Dans les mesures Binaires (celles qui se composent de deux croches pour chaque tems,) pour bien exécuter les croches pointées et en sentir le rhytme, on devra suivre cette règle: la croche vaut deux doubles-croches, le point en vaut une, et la note qui suit le point égale sa valeur, ce qui fait, une croche pointée et une double-croche pour chaque tems.

Ainsi, aulieu de compter les demi-tems (comme on a déjà fait pour la valeur de la noire pointée) on comptera des quarts de tems, c'est-à-dire quatre quarts pour chaque tems de la mesure; les 2 premiers quarts pour la croche, le 3.e quart pour le point, et le 4.e quart pour la double-croche.

Remarque. Le point qui représente le 3.e quart, doit toujours être considéré comme un silence de quart de soupir; excepté le cas où les notes sont coulées ou liées.



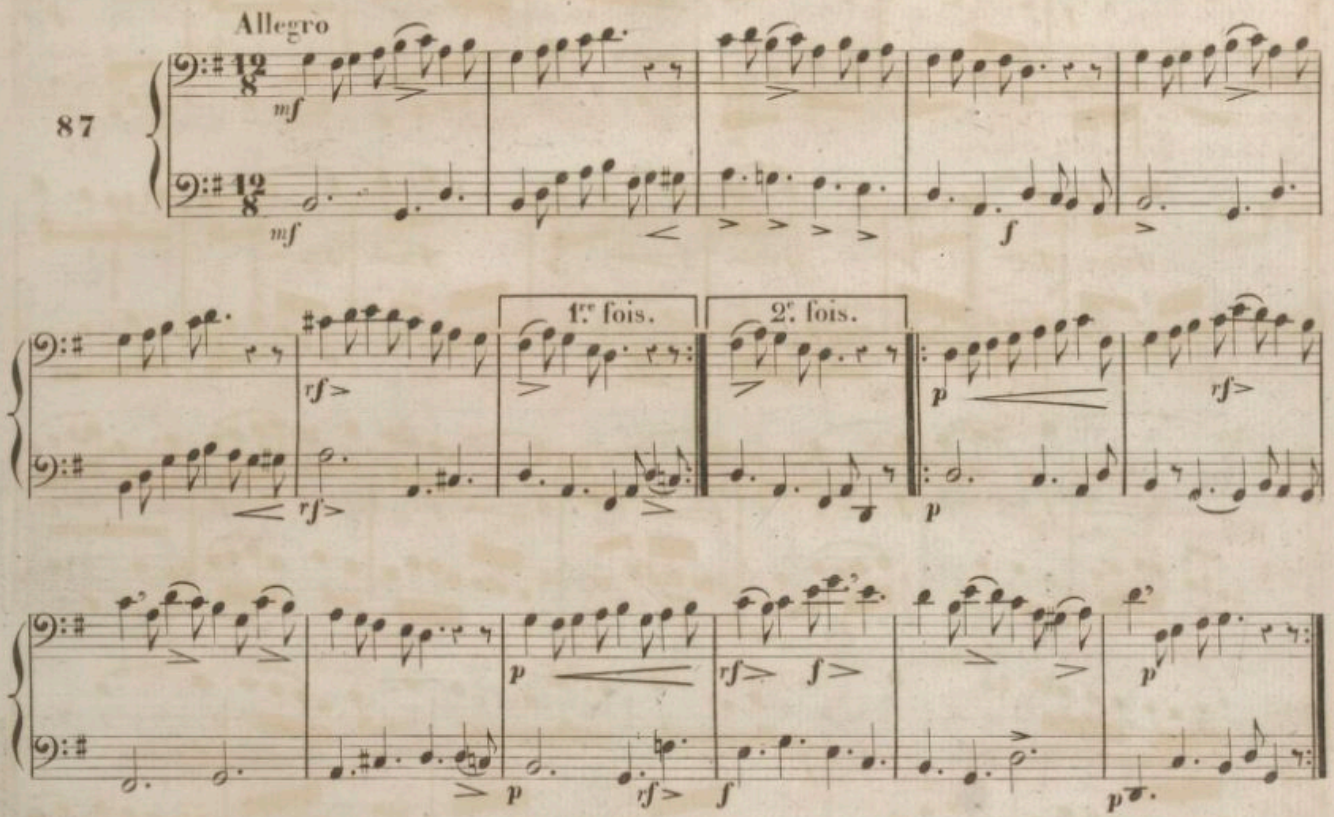
All.o moderato



Pour éviter que l'élève ne tombe dans l'erreur assez commune, de dénaturer la mesure à quatre ou à deux-tems en l'exécutant comme un $\frac{12}{8}$ ou $\frac{6}{8}$, j'ai cru bon de mettre en regard la même leçon en $\frac{12}{8}$ afin de faire comprendre à l'élève la différence des deux rhythmes.

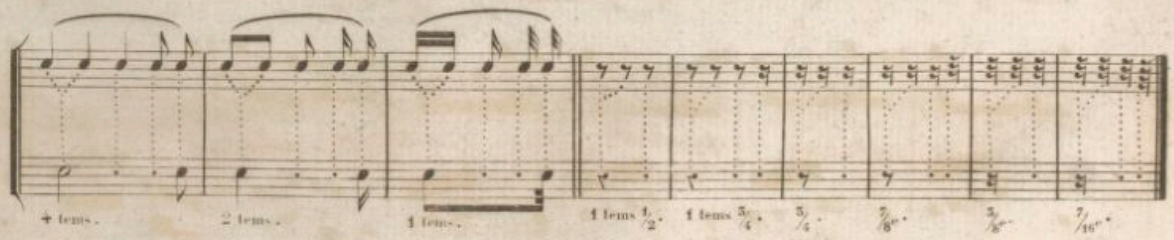
Règle Générale. Pour les mesures ternaires, on devra compter des tiers de tems (3 pour chaque tems,) les deux premiers tiers pour la noire, et le 3e pour la croche.

LA MÊME LEÇON MISE EN DOUZE-HUIT.



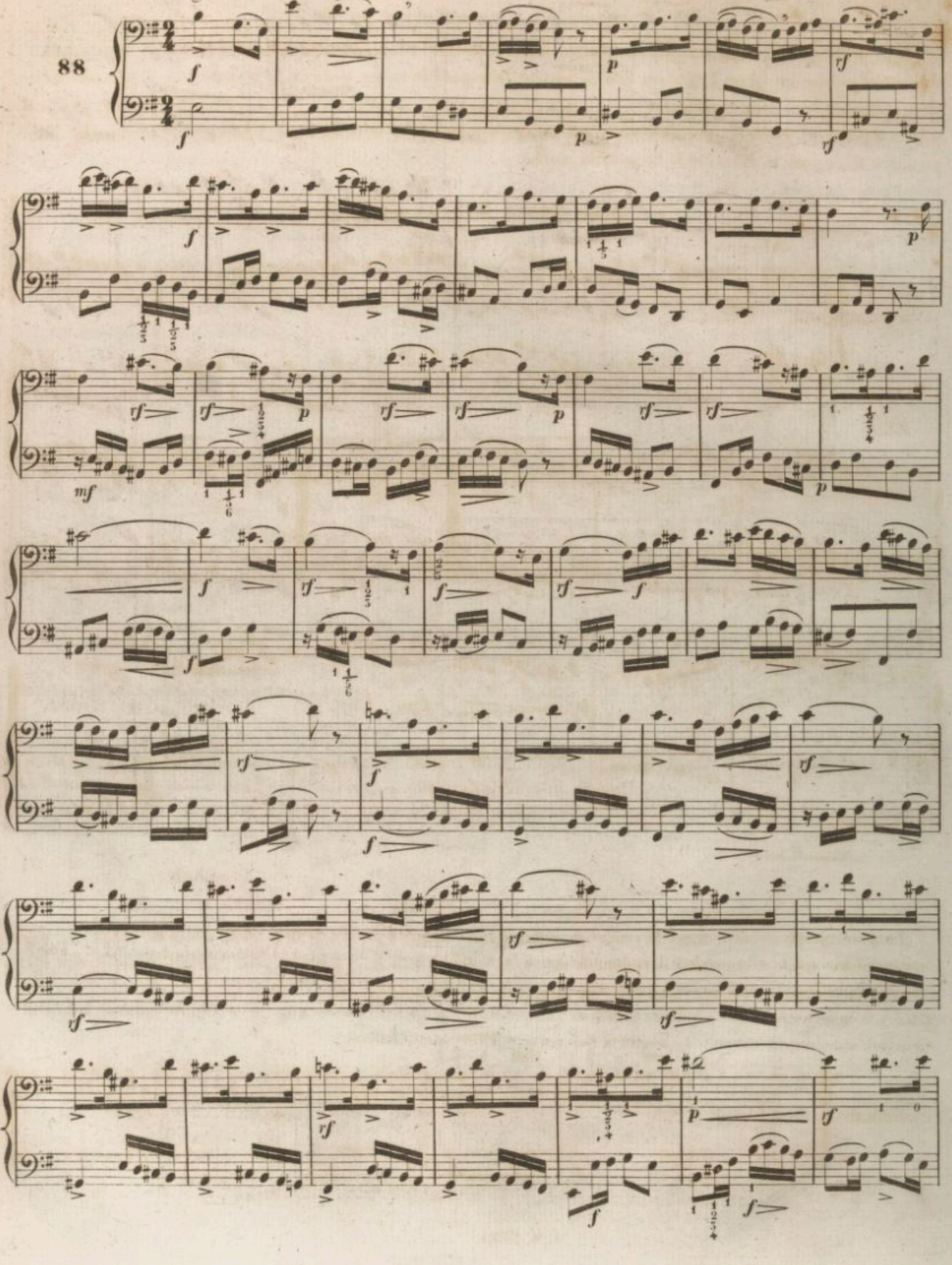
Le point se place aussi après le soupir, le demi-soupir, le quart de soupir et le demi quart de soupir; de même qu'après les notes, il augmente de moitié la valeur du silence dont il est précédé, et si, après le premier point, il s'en trouve un second, ce dernier vaut alors la moitié de la valeur du premier.

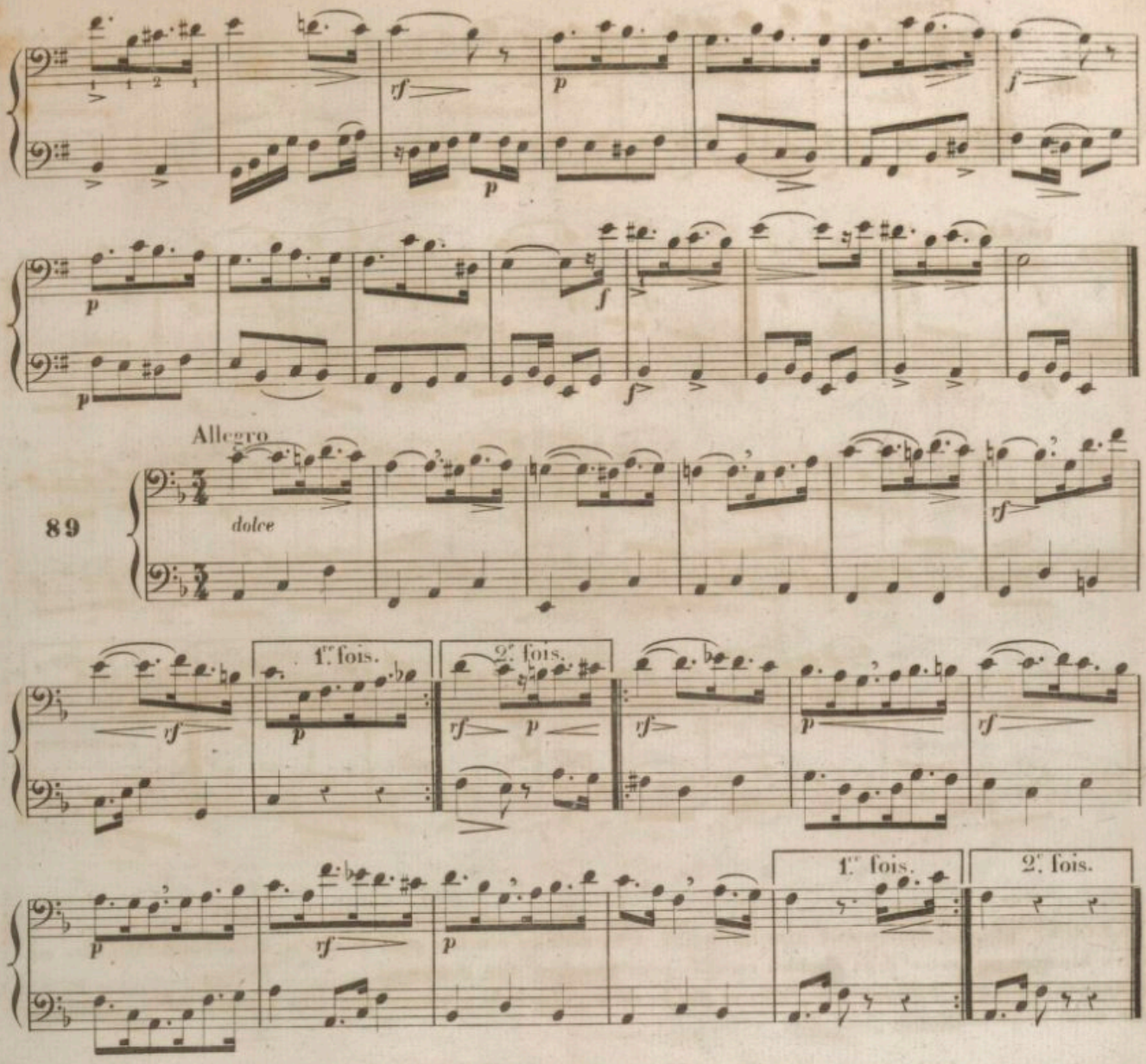
EXEMPLE



Allegro moderato

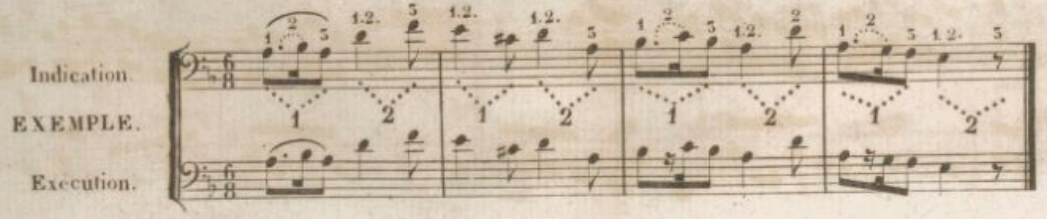
88





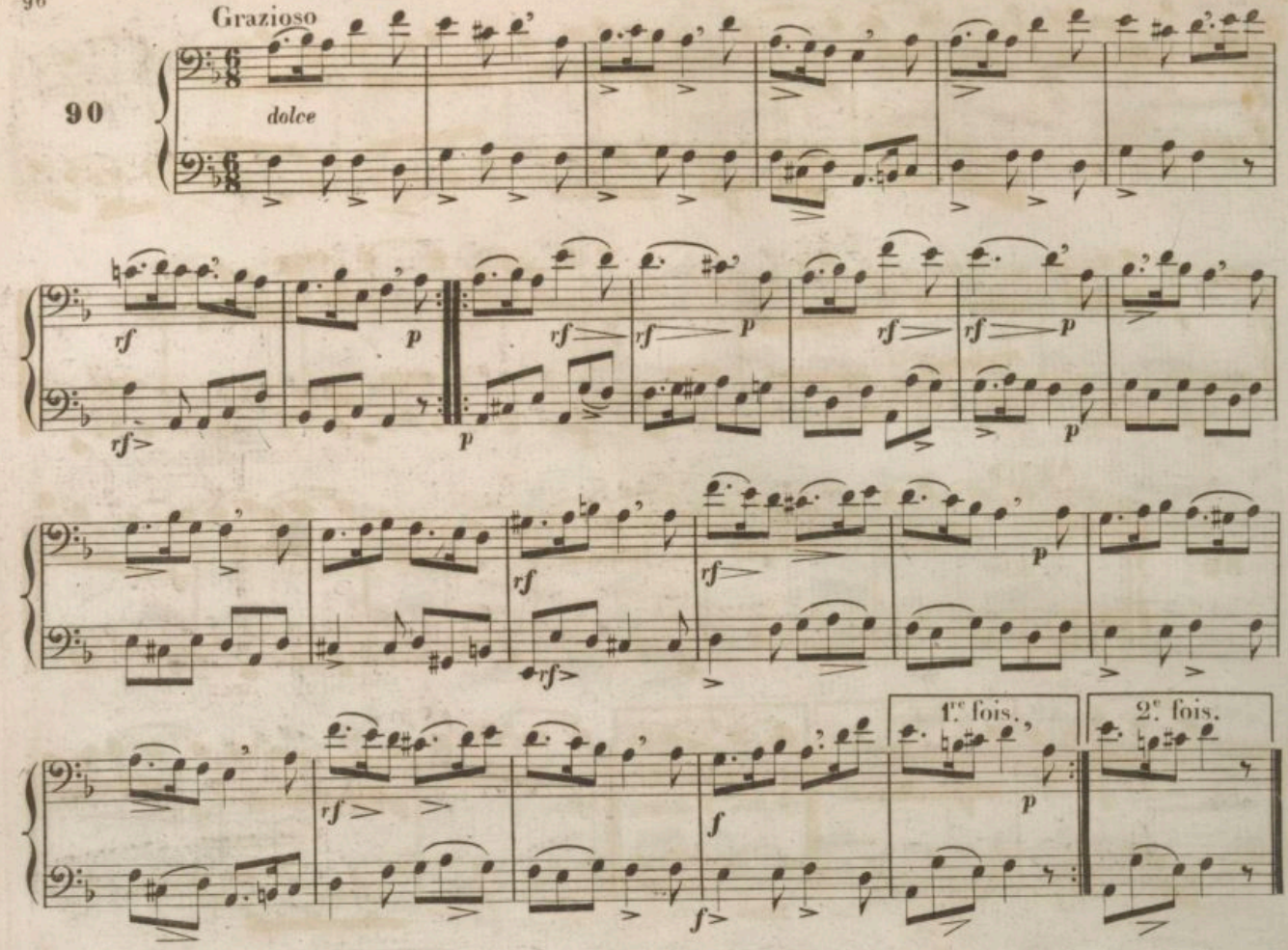
Dans les mesures Ternaires (celles qui se composent de trois croches pour chaque tems) pour bien exécuter la valeur du point placé après la croche, il faut compter des tiers de tems; le 1.er tiers pour la valeur de la croche, le 2.e pour la valeur du point et de la double croche, et le 3.e tiers pour la croche placée après la double croche.

NOTA. De même que dans les mesures Binaires, il faut dans les mesures Ternaires considérer le point comme un silence équivalent au quart de soupir (𝄽), excepté si les notes pointées sont coulées.



Grazioso

90

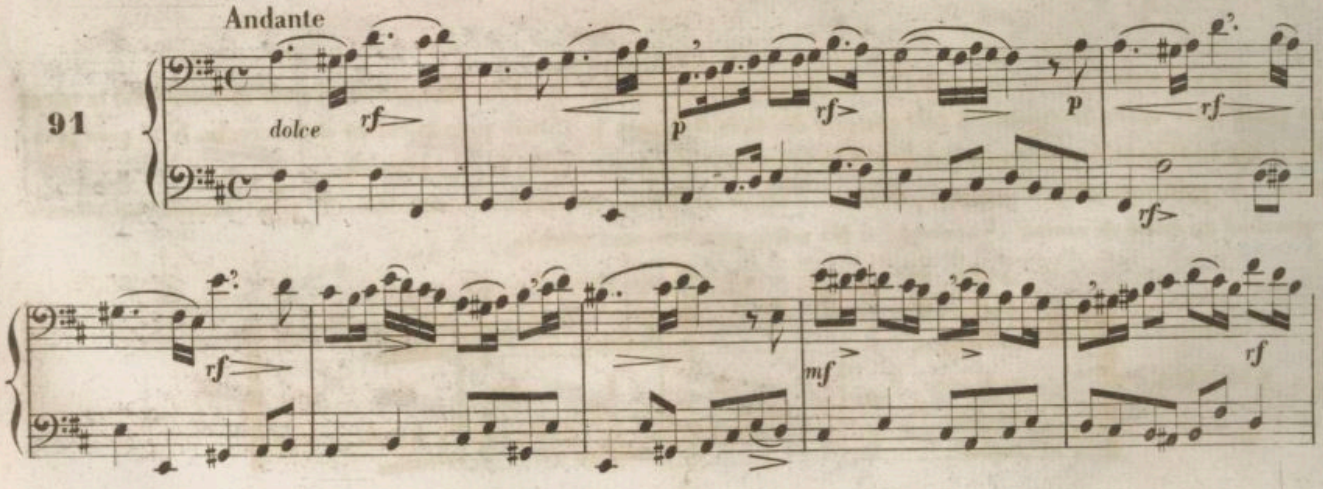


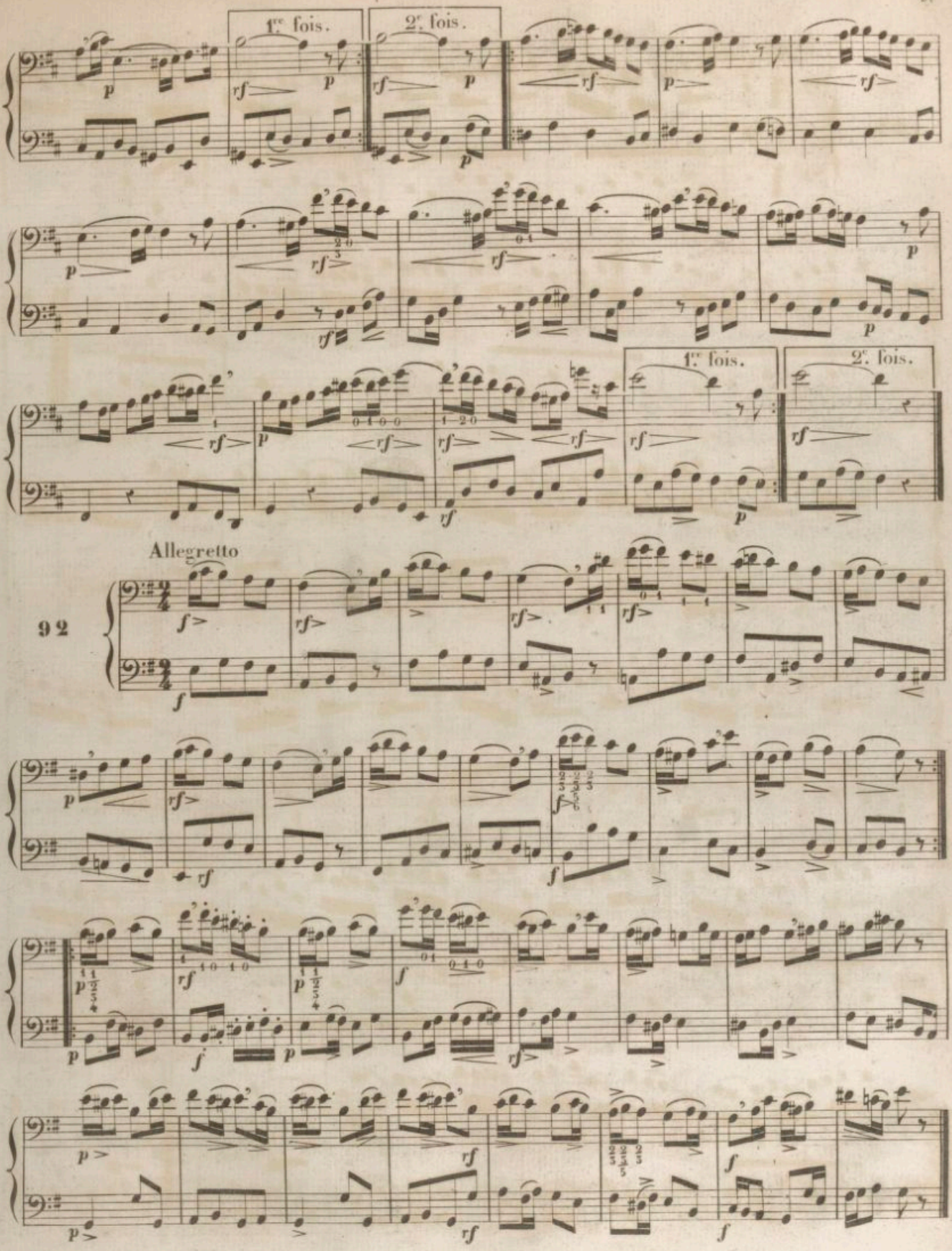
LEÇONS pour se familiariser à la lecture de deux doubles croches pour la valeur d'une croche: dans les mesures binaires on passe deux doubles croches pour la valeur d'un demi-tems.

REMARQUE. Lorsque deux notes se trouvent sur le même dégré, la première doit être séparée de la seconde par une demi respiration.

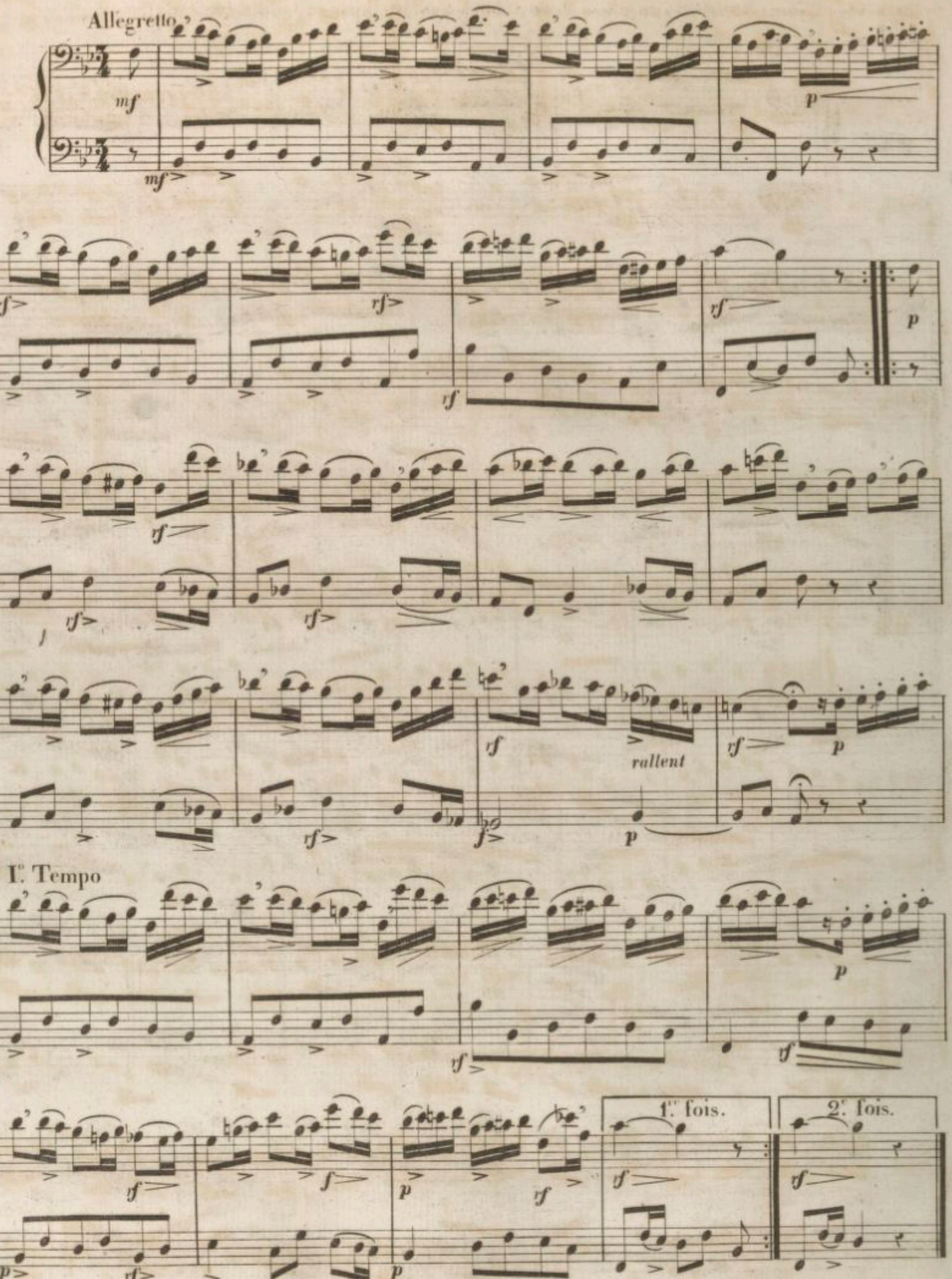
Andante

91




1.re fois.
2.e fois.
1.re fois.
2.e fois.
Allegretto
92

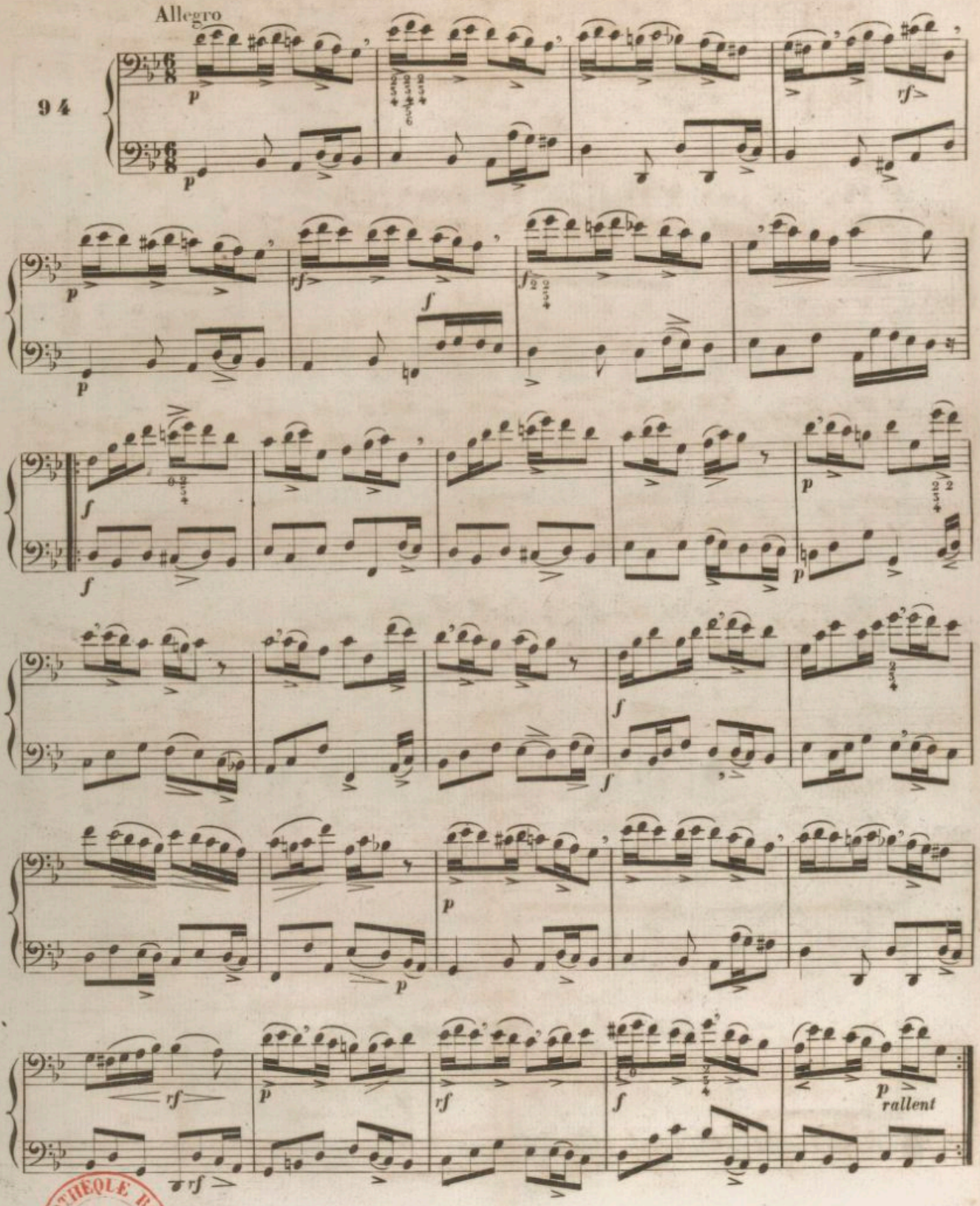
93



Dans les mesures ternaires, on passe deux doubles croches pour la valeur d'un tiers de tems.

Allegro

94



BIBLIOTHÈQUE ROYALE
1