SOLFÈGE-MÉTHODE PROGRESSIF

DE BASSE ET TROMBONNE A 4 PISTONS

PAR

V. CAUSSINUS

Ex Professeur au Gymnase musical militaire, artiste du Théâtre Italien,
Membre de la Société des Concerts du Conservatoire, auteur de Plusieurs ouvrages
Classiques approuvés par l'Institut de France etc. etc.

En vente, chez tous les Editeurs et Marchands de Musique.
et chez l'Auteur 3, Gde Rue à St Mandé
du même Auteur. Solfége méthode de Piano, de Cornet à Pistons.

1879

SOLFÉGE MÉTHODE PROGRESSIF

DE

BASSE ET TROMBONE

A QUATRE PISTONS

PAR

V. CAUSSINUS.

En 1844, lorsque j'étais professeur au Gymnase musical militaire, j'ai plublié un solfége méthode d'Ophicléïde basse. Cet ouvrage fut adopté par la direction du Gymnase et les chefs de musique civils et militaires de France et de l'Etranger, près desquels il obtint alors un grand succés.

Quelques années plus tard, l'organisation des musiques militaires fut complétement modifié. De nouveaux instruments de musique venaient de paraître; Monsieur, le Ministre de la guerre nomma une commission composée des plus grands artistes musiciens et la chargea d'adopter, après examen, tous les instruments qui étaient le plus en rapport avec l'organisation nouvelle.

C'est alors que l'Ophicléïde fut remplacé par la Basse à 4 pistons, qui parut superieure par sa sonorité et devint la seule basse usitée dans les musiques militaires. En présence de cette situation, j'ai du abandonner l'ophicléïde qui m'avait valu une certaine réputation et me livrer particulièrement à l'étude de la nouvelle basse.

Cet enseignement nouveau nécessitait une méthode nouvelle, attendu que le maniement des pistons n'a rien de commun, avec celui des clefs de l'ophicléïde. Malgré le temps qui s'est écoulé depuis la décision ministérielle, aucune méthode de ce genre n'a paru jusqu'à ce jour. De là, des difficultés nombreuses pour les commencants et les jeunes professeurs: de là, la routine pour les uns et des obstacles infranchissables pour les autres.

Cet état de chose m'a frappé, j'ai réfléchi aux difficultés que moi-même, malgré mes nombreuses années d'expérience, j'avais éprouvé dans l'étude de cette nouvelle basse: j'ai senti le dur labeur de ceux qui débutent dans cette étude et j'ai reconnu que l'absence d'une méthode spéciale est la principale cause du peu de progrés réalisé jusqu'à présent.

Alors je me suis mis à l'œuvre, j'ai recherché les difficultés, je les ai classées, et ordonnées dans des exercices nombreux et présentés de telle façon que l'élève peut marcher graduellement du simple au composé, du facile au difficile, du connu à l'inconnu: Tel est le but que je me suis proposé dans mon solfége Méthode de Basse à 4 pistons.

Sollicité par un grand nombre de chefs de musique civils et militaires, encouragé par le succés de mes œuvres précédentes et surtout poussé par le désir ardent d'être utile et de faire faire un pas de plus au progrès de l'art musical auquel j'ai consacré ma vie entière.

Je viens aujourd'hui présenter au pubic le fruit de mes recherches et de mes veilles qui seront largement récompencées, si j'atteins le noble but que je me propose en publiant cet ouvrage.

V. CAUSSINUS.

PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES.

CHAPITRE 1.er

NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

On écrit la musique avec des caractères ou figures qui se nomment *Notes*.

Ces figures sont au nombre de sept, savoir:

La RONDE..... 1.re figure.
La BLANCHE..... 2.e figure.
La NOIRE..... 3.e figure.
La CROCHE..... 4.e figure.
La DOUBLE CROCHE..... 5.e figure.
La TRIPLE CROCHE..... 6.e figure.
La QUADRUPLE CROCHE 7.e figure.

On emploie encore sept autres signes que l'on nomme *Silences* et dont la durée correspond à la valeur de chaque figure de notes.

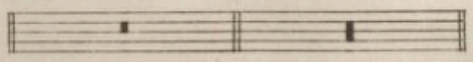
Ces silences sont:

La PAUSE..... qui *correspond* à la *ronde*.
La DEMI-PAUSE..... *id* à la *blanche*.
Le SOUPIR..... *id* à la *noire*.
Le DEMI SOUPIR..... *id* à la *croche*.
Le QUART de SOUPIR..... *id* à la *double cr:*
Le DEMI QUART de SOUPIR *id* à la *triple cr:*
Le SEIZIÈME de SOUPIR..... *id* à la *quadr: cr:*

On emploie quelquefois des signes d'une plus grande valeur que les précédents, on les nomme: Bâtons de deux ou de quatre mesures, parce que, seuls, ils valent deux ou quatre mesures.

Bâton de 2 mesures. Bâton de 4 mesures.

EX:

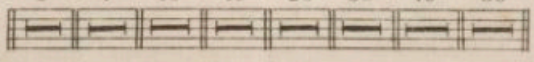


Lorsqu'on a plusieurs pauses à observer de suite, on remplace les bâtons par un trait oblique au dessus duquel on place un chiffre qui indique combien on doit compter de mesures.

Pauses à observer. (*Mesures à compter.*)

5 7 10 15 20 30 40 60

EX:



Cette abréviation n'est employée que dans la musique d'ensemble.

CHAPITRE 2.

DU NOM DES NOTES.

Dans la musique, on donne un nom particulier à chaque note:

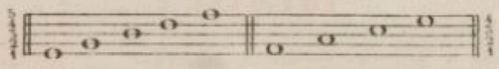
UT ou DO, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI.

La *portée* ou *échelle musicale* est la réunion de cinq lignes horizontales, et de quatre interlignes qui se comptent de bas en haut.

Les notes s'écrivent sur les lignes et entre les lignes de la portée.

Sur les lignes. Sur les interlignes.

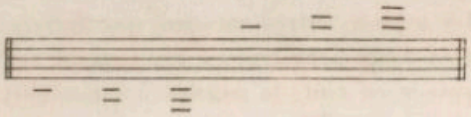
EX:



On augmente quelquefois le nombre des lignes de la portée, en traçant, tantôt au dessus, tantôt au dessous, de petits traits parallèles que l'on appelle, *Lignes supplémentaires*.

Le nombre de ces lignes varie selon l'étendue de la voix ou des instruments.

EX:



CHAPITRE 3.

DE LA LECTURE DES NOTES et DE LA GAMME.

On appelle *Gamme* la succession de sept notes.

La gamme selon l'étendue de la voix, ou de l'instrument; peut se répéter plusieurs fois, soit en montant, soit en descendant.

Ces successions de notes ou répétitions s'appellent gammes d'octaves; seulement il faut remarquer que la première note de la gamme se répète

après la septième et qu'on lui donne le nom de huitième note de la gamme ou d'octave.

NOMS DES NOTES EN MONTANT.

Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do.

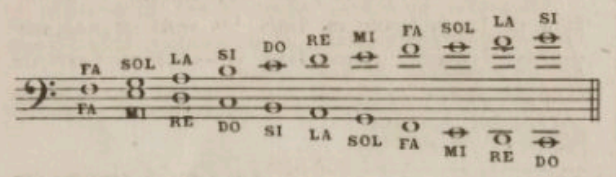
NOMS DES NOTES EN DESCENDANT.

Do, Si, La, Sol, Fa, Mi, Ré, Do.

On nomme **Clé** un signe conventionnel qui se place au commencement de la portée.

Les clés servent à désigner les différents sons, c'est-à-dire à donner le nom particulier à chaque note. La musique pour les instruments de basse s'écrit avec la clé de Fa.

La clé de Fa (𝄢) se pose sur la 4e ligne, qui devient ligne de Fa, et pour nommer les autres notes, on part de ce Fa en suivant la portée, soit en montant, soit en descendant.



CHAPITRE 4.

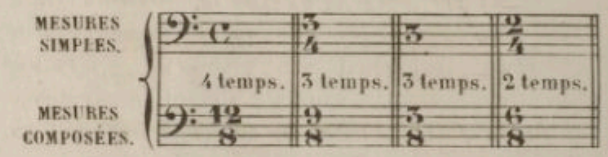
Il y a trois mesures simples ou fondamentales, savoir: la mesure à quatre temps, qui s'indique par un C ou un 4, la mesure à trois temps, qui s'indique par un 3, ou un 3 et un 4 $\left(\frac{3}{4}\right)$, et la mesure à deux temps qui s'indique par un 2 ou un 2 avec un 4 $\left(\frac{2}{4}\right)$, ou encore avec un C barré ₵.

Il y a trois autres mesures qui dérivent des mesures fondamentales; on les nomme mesures composées, ce sont: la mesure à douze-huit, qui s'indique par $\left(\frac{12}{8}\right)$, la mesure à neuf-huit qui s'indique par $\left(\frac{9}{8}\right)$ et la mesure à six-huit, qui s'indique par $\left(\frac{6}{8}\right)$. La mesure à $\left(\frac{12}{8}\right)$ dérive de celle à quatre temps (C); la mesure à $\left(\frac{9}{8}\right)$ de celle à trois temps $\left(\frac{3}{4}\right)$; et la mesure à $\left(\frac{6}{8}\right)$ de celle à deux temps $\left(\frac{2}{4}\right)$.

Il y a encore une mesure que l'on classe parmi les mesures composées, c'est la mesure à trois-huit, qui s'indique par $\left(\frac{3}{8}\right)$, elle dérive de celle à trois temps. Cette mesure à trois-huit est d'une faible importance, pour ne pas dire qu'elle est inutile.

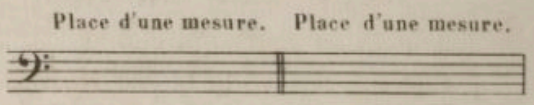
Les signes des mesures simples ou composées, se placent immédiatement après la clé, ou au commencement du morceau.

OBSERVATION: Les mesures simples, dont les temps se divisent par deux croches, doivent être considérées comme des mesures binaires, n'importe le nombre de temps de la mesure. Les mesures composées, dont les temps se divisent par trois croches sont des mesures ternaires.



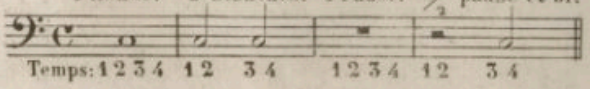
La mesure marquée par quatre mouvements se nomme mesure à quatre temps; celle marquée par trois mouvements, mesure à trois temps, et celle marquée par deux mouvements, mesure à deux temps.

La place des notes ou des signes qui doivent former ensemble une mesure est indiquée par des traits verticaux qui coupent la portée; ces traits se nomment barres de mesures.



Deux grosses barres réunies, placées dans le corps d'un morceau de musique en marquent la division et se nomment barres de division. (‖) Lorsque ces deux barres sont pointées, (:‖:) on les nomme barres de reprise; elles indiquent qu'il faut exécuter deux fois ce qui précède; si elles ne sont pointées ni à droite, ni à gauche (‖) elles indiquent seulement la fin d'une période d'un morceau; elles se nomment alors barres de terminaison ou barres finales.

Chaque mesure doit contenir des valeurs équivalentes, soit en notes, soit en silences.



Dès qu'on saura lire les notes, on devra s'exercer à lire en battant la mesure, c'est-à-dire comp-

ter des temps égaux. Ainsi; la ronde a une durée de quatre temps; on la nomme en frappant le 1.er temps, puis on compte les trois autres temps pour en compléter la valeur. EX: *Do*, 2, 3, 4, *Ré*, 2, 3, 4, et, ainsi de suite pour toutes les rondes.

Attendu qu'il est impossible de battre la mesure avec la main, quand on joue d'un instrument; on devra dans le début, battre la mesure avec la pointe du pied, en frappant sans bruit chaque temps de la mesure.

CHAPITRE 5.

DE LA BASSE A QUATRE PISTONS EN UT ou EN SI♭.

On se sert de la basse en *Ut* à 4 pistons, pour l'exécution de la partie grave des orchestres symphoniques.

La basse en *Si* ♭ à quatre pistons est employée généralement pour l'exécution de la partie grave de l'harmonie militaire. Cet instrument d'un timbre sonore et éclatant, a remplacé l'ophicléide.

CHAPITRE 6.

TENUE ET POSE DE L'INSTRUMENT.

Que l'on soit assis ou debout, le corps doit être d'aplomb, la tête droite et fixe, la poitrine effacée afin de faciliter le jeu des poumons.

L'instrument se place du côté gauche, appuyé entièrement sur la hanche et maintenu au corps par l'avant-bras.

POSITION DE LA MAIN GAUCHE.

L'index se place au-dessus du 4.e piston et sert au fonctionnement de celui-ci; le médium, l'annulaire et l'auriculaire se posent sur le gros tube du pavillon; le pouce se place entre la coulisse d'accord du 3.e piston et sert à maintenir l'instrument.

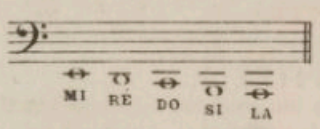
POSITION DE LA MAIN DROITE.

Le pouce se place au-dessous du gros tube du pavillon, entre le 1.er et le 2.e piston, l'index se pose sur le 1.er piston, le médium sur le 2.e, l'annulaire sur le 3.e piston, l'auriculaire est placé naturellement sur le gros tube du pavillon. Les doigts qui se posent sur les pistons doivent être arrondis afin de leur donner de la grâce et de l'élasticité quand ils doivent fonctionner.

DU PLACEMENT DE L'EMBOUCHURE SUR LES LÈVRES.

L'embouchure doit se poser sur les lèvres, et au milieu de la bouche contre laquelle elle trouve naturellement son 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 suffisante pour donner passage à la colonne d'air nécessaire à l'émission du son. L'embouchure étant placée sur les lèvres elle doit s'y maintenir; c'est de son plus ou moins de pression sur elles, de leur resserrement et de leur élargissement calculé, que dépendent l'exécution et la justesse de tous les sons graves, médiums et aigus. Cependant il est bien rare de trouver des exécutants qui puissent exécuter la succession suivante:



sans qu'il s'opère un dérangement dans les lèvres. Pour l'exécution des notes indiquées ci-dessus, on devra baisser un peu la mâchoire inférieure et détendre les lèvres, de manière à ce que l'ouverture qui donne passage à l'air, soit suffisante pour permettre à la grande abondance d'air de s'introduire tout entière dans l'instrument, sans qu'il y ait aucune perte à l'extérieur. Alors les sons indiqués ci-dessus, n'en auront que plus de sonorité et de justesse. Dans tous les cas, on doit éviter d'enfler les joues et de remuer le menton.

CHAPITRE 7.

DE LA RESPIRATION.

La respiration 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 s'en trouve ensuite expulsé peu à peu par l'effet contraire; c'est ce dernier phénomène qui constitue l'expiration.

L'aspiration est longue toutes les fois qu'on la fait au commencement d'une phrase précédée d'un silence; elle est prompte, lorsqu'on est obligé de la prendre subitement au milieu d'une phrase qui n'a pas de silence. Dans tous les cas, on doit chercher à mettre dans l'aspiration une certaine facilité qui la fasse passer inaperçue.

L'expiration se fait toujours avec lenteur et par degrés d'affaiblissement. Dans l'action de l'aspiration, la langue fait un mouvement rétrograde, et l'air s'introduit dans les poumons; le volume d'air nécessaire étant introduit, les lèvres se resserrent, la langue s'avance pour fermer l'ouverture qui reste encore au milieu de la bouche pour retenir l'air. La langue se retire ensuite avec précipitation, comme si l'on voulait rejeter un corps étranger de la bouche, alors l'air aspiré s'échappe, frappe celui que l'instrument renferme, et cette colision, ce choc de l'air, produit le son, on pourrait même dire que c'est ce qui constitue le coup de langue.

CHAPITRE 8.

DE LA FORMATION DU SON.

Il y a quatre objets ou qualités à considérer dans le son, 1.° *Le ton*, c'est-à-dire le degré d'élévation ou d'abaissement du son, lequel dépend sur les instruments à embouchure, de la pression plus ou moins forte que celle-ci exerce sur les lèvres, et plus cette pression est forte, plus les lèvres se tendent, se resserrent, et plus le passage de l'air se restreint; or, l'air produit des sons d'autant plus aigus, qu'il est plus comprimé; au contraire, les sons intermédiaires et graves, s'obtiennent en diminuant peu à peu la pression de l'embouchure et la tension des lèvres, ou, comme on dit vulgairement, en lâchant les lèvres.

2.° *L'intensité ou la force*. Le plus ou moins de force donnée aux sons dépend du mouvement plus ou moins énergique de la langue; et la continuité du son, au même degré de force ou de faiblesse, dépend du même volume d'air fourni lors de l'émission du son.

L'exécutant étant sans cesse obligé de passer d'une nuance à une autre, ainsi que par toutes les modifications qui séparent les deux termes de l'émission du son, doit se rendre maître de tous les sons de l'instrument afin de les modifier à volonté.

CHAPITRE 9.

DU COUP DE LANGUE.

On a essayé de peindre, par divers monosyllabes, l'action de la langue dans la formation du son; on pourrait également peindre cette action d'une manière imitative, en disant qu'elle semble rejeter de la bouche un corps étranger lorsqu'elle dirige l'air dans l'instrument. Elle n'articule aucunement le mot, *tu* ou *du*, comme on persiste à le dire assez à tort, car autrement elle frapperait intérieurement, tandis qu'elle s'élance à l'extérieur.

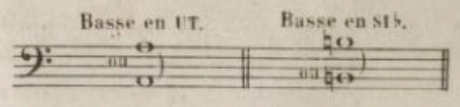
Dans un morceau qui demande à être exécuté avec énergie, le coup de langue se fait sentir avec force et vigueur, mais le coup de langue doit être doux lorsque la mélodie exprime la douceur et la mélancolie.

CHAPITRE 10.

MOYENS A EMPLOYER POUR L'ACCORD DES PISTONS et DE L'INSTRUMENT.

Chaque piston possède une coulisse qui sert à élever ou à baisser sa tonalité. Ainsi, pour l'accord des pistons, on obtient un son plus ou moins bas, selon qu'on allonge plus ou moins les coulisses; l'effet contraire a lieu en les enfonçant. De même que les pistons, le corps de l'instrument possède une coulisse, qui sert exclusivement à fixer son diapason à l'unisson des autres instruments.

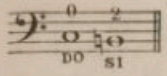
Ainsi, pour accorder le corps de l'instrument et atteindre à l'unisson la correspondance du *La* du diapason, on devra donner les notes suivantes:



On procède ensuite à l'accord des pistons en allongeant les coulisses à un degré que nous ne pouvons fixer d'une manière exacte, mais nous pouvons dire toutefois, que c'est à l'oreille de juger s'il est nécessaire de tirer ou d'enfoncer les coulisses pour obtenir une parfaite justesse.

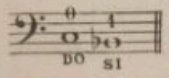
Cependant il y a une règle à observer pour l'accord des pistons, c'est de tempérer l'accord des pistons de manière à pouvoir moduler d'un ton à un autre, sans être obligé de recourir de nouveau à l'emploi des coulisses, et de telle sorte que l'oreille soit satisfaite.

1.er Exemple. — En baissant le 2.e piston, on baisse l'instrument d'un demi-ton, et l'on exécute:

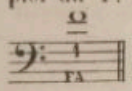


seconde mineure, que l'on doit tenir un peu sensible.

2.e Exemple. — En baissant le 1.er piston, on baisse l'instrument d'un ton, et l'on exécute:

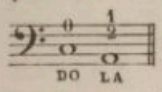


seconde majeure, que l'on devra tenir juste. Cependant nous ferons remarquer que l'emploi du 1.er piston servant à produire le *Fa* aigu



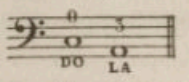
qui est généralement trop haut sur tous les instruments à pistons; qu'on devra pour obtenir la justesse de cette note, tenir l'accord de ce piston un peu bas de manière à obtenir la justesse des notes graves et du médium par la pression et la tension des lèvres.

3.e Exemple. — On baisse ensuite le 1.er et le 2.d piston ensemble déja accordé, et l'on exécute:

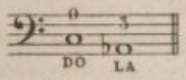


tierce mineure qui donne la preuve que l'opération précédente est juste.

4.e Exemple. — En baissant le 3.e piston seul, on doit produire la même tierce



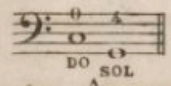
Nous ferons remarquer qu'un grand nombre de nos habiles fabricants d'instruments, afin de supprimer le doigté des fourches, ont eu l'heureuse idée de faire produire au 3.e piston seul, une tierce majeure



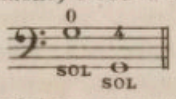
lequel ne donnait, avec l'ancien système, comme on le voit ci-dessus, qu'une tierce mineure.

NOTA: Attendu que ce perfectionnement semble se généraliser, nous n'indiquerons le doigté du 3.e piston dans cette méthode, que d'après le nouveau système.

5.e Exemple. — En baissant le 4.e piston seul, on baisse l'instrument de deux tons et demi, et l'on exécute



quarte juste. Mais la manière la plus sûre pour l'accord de ce 4.e piston, c'est de l'accorder à l'unisson du *Sol* du corps sonore de l'instrument, c'est-à-dire, obtenir une octave juste, *EX:*



Ainsi après avoir accordé les pistons, on peut procéder avec le mélange simultané des pistons, à la formation des gammes, dans tous les tons majeurs et mineurs les plus usités.

CHAPITRE 11.

La basse, ainsi que tous les instruments à pistons, possède des positions ou doigtés différents, c'est-à-dire, que sur chacune de ces positions, on obtient un nouveau corps sonore qui est la résonnance de la division harmonique du tube de l'instrument, et qui représente la tonique, la quinte, l'octave tonique, la dixième, la douzième, la quatorzième et la quinzième note ou double octave tonique.

REMARQUE GÉNÉRALE SUR LES NOTES DU CORPS SONORE SUR CHAQUE POSITION.

Les notes surmontées d'un 7, c'est-à-dire, celles qui représentent sur chacune des positions ci-dessous, la 14.e ou septième dominante, sont naturellement basses, et les notes indiquées par ce signe +, sont d'un timbre médiocre et manquent généralement de justesse, attendu qu'elles sont faites par des doigtés différents de ceux qui leur sont propres; nous les indiquerons par la dénomination des notes factices. Les autres notes, celles qui n'ont aucune des désignations indiquées ci-dessus étant faites par leur véritable doigté, devront être désignées par la dénomination des notes naturelles.

Nous devons dire que l'acquisition d'un bon instrument, est un point d'une importance capitale.

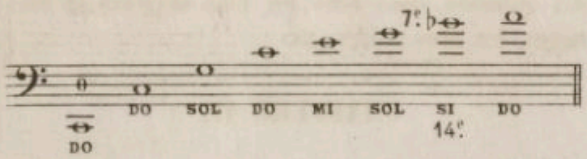
CHAPITRE 12.

TABLATURE GÉNÉRALE DES POSITIONS DE LA BASSE A QUATRE PISTONS.

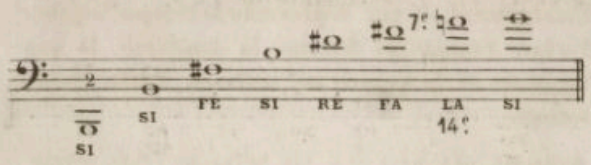
Chaque piston ayant son numéro, les sons à vide seront indiqués par un zéro. Le numéro 1 indiquera qu'il faut baisser le premier piston, le N.° 2 le deuxième, le N.° 3 le troizième et le N.° 4 le quatrième. Lorsqu'une note sera indiquée par plusieurs chiffres, on devra prendre ensemble les pistons qui correspondent à ces chiffres.

1.re Position. *Notes à vide.* On nomme ainsi les notes du corps sonore de l'instrument que l'on obtient sans le secours des pistons.

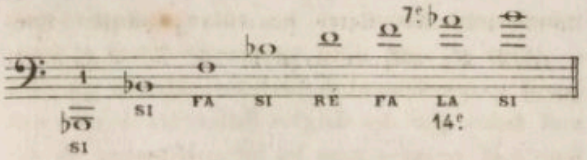
Cette position produit l'accord d'*Ut* majeur avec le *Si* ♭ 14.e 7.e dominante de *Fa*.



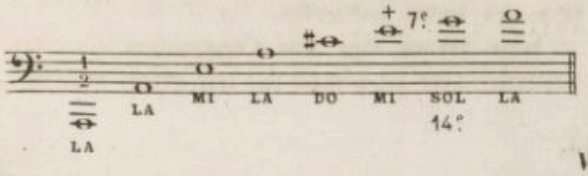
2.e Position. L'emploi du 2.e piston fait baisser la tonalité de l'instrument d'un demi-ton, seconde mineure, et produit l'accord de *Si* ♮ majeur, avec la 14.e 7.e dominante de *Mi* ♮.



3.e Position. L'emploi du 1.er piston fait baisser la tonalité d'un ton, seconde majeure, et produit l'accord de *Si* ♭ majeur, avec le *La* ♭ 14.e 7.e dominante de *Mi* ♭.

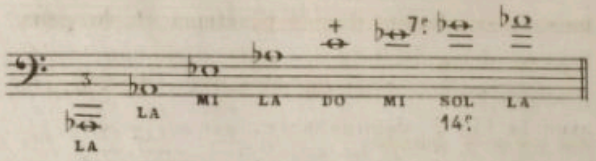


4.e Position. L'emploi des 1.er et 2.e pistons réunis, baisse la tonalité d'un ton et un demi-ton, tierce mineure, et produit l'accord de *La* ♮ majeur, avec le *Sol* ♮ 14.e 7.e dominante de *Ré*.



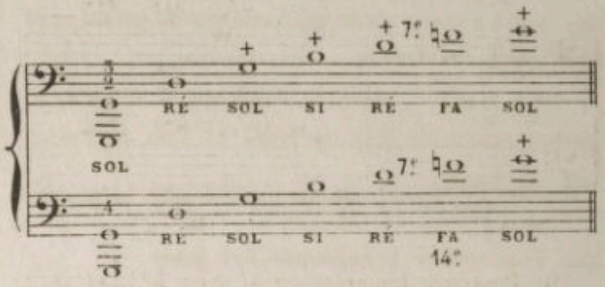
L'emploi du 3.e piston seul, ancien système, produit également l'accord de *La* ♮ majeur, indiqué ci-dessus à la 4.e position.

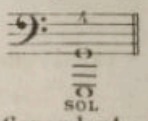
5.e Position. L'emploi du 3.e piston, nouveau système, baisse la tonalité de deux tons, tierce majeure, et produit l'accord de *La* ♭ majeur, avec le *Sol* ♭ 14.e 7.e dominante de *Ré* ♭.



6.e Position. L'emploi des 2.e et 3.e pistons réunis, baisse la tonalité de l'instrument de deux tons et un demi-ton, quarte juste.

Nous ferons remarquer que les notes produites par cette position, sont ordinairement peu sonores, et laissent beaucoup à désirer sous le rapport de la justesse; aussi devra-t-on les considérer comme étant comptées au nombre des notes factices. Par l'emploi du 4.e piston seul, on obtient la même tonalité, mais avec plus de sonorité et de justesse. Ces deux doigtés produisent l'accord de *Sol* majeur, avec le *Fa* ♮ 14.e 7.e dominante d'*Ut*.



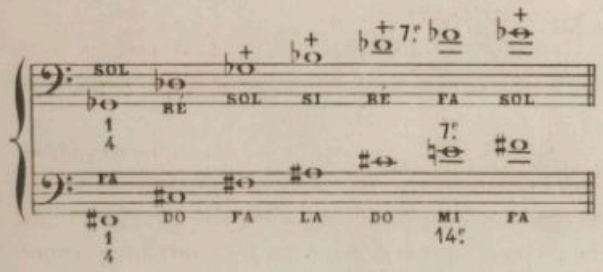
REMARQUE: On pourrait dire, que l'emploi du 4.e piston seul, produisant le *Sol* grave 

est la dernière limite des positions. Cependant, l'emploi de ce piston, avec le mélange des trois autres, devient indispensable pour produire la continuation de l'échelle chromatique en descendant. Par ce mélange de pistons, on pourrait obtenir encore six nouvelles positions, dont chacune produit des notes moins sonores et moins justes.

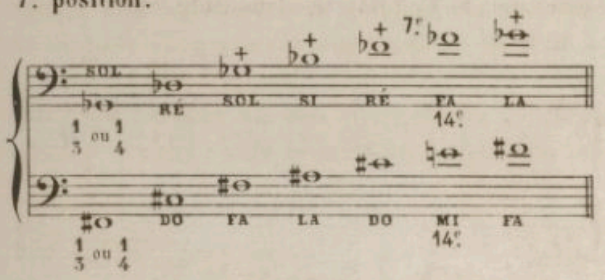
Cependant, comme il est urgent de bien con-

naître ces diverses positions, nous les donnerons afin d'indiquer les notes factices, c'est-à-dire celles qui ne sont pas faites avec le doigté naturel. On emploie souvent ce doigté pour faciliter et simplifier certains traits qui seraient difficiles à exécuter avec le doigté naturel.

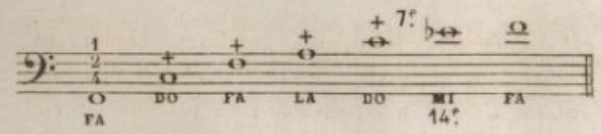
7.e Position. L'emploi des 1.er et 4.e pistons réunis, baisse la tonalité de l'instrument de deux tons et deux demi-tons, quinte diminuée. Cette position produit l'accord de *Fa* ♯ ou *Sol* ♭ majeur avec la 14.e 7.e dominanante.



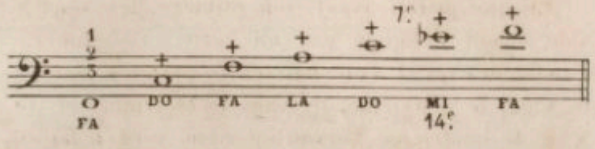
8.e Position. Par l'emploi des 1.er et 3.e pistons réunis, on obtient les mêmes notes qu'avec le doigté indiqué par le 1.er et 4.e piston à la 7.e position.



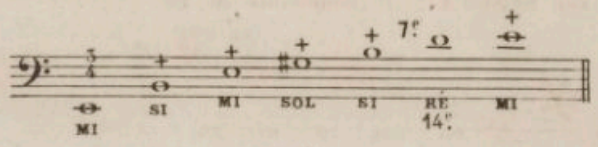
9.e Position. L'emploi du 4.e avec le 1.er et le 2.e piston réunis, baisse la tonalité de l'instrument de trois tons et un demi-ton, quinte juste. Cette position produit l'accord de *Fa* majeur avec le *Mi* ♭ 14.e 7.e dominante de *Si* ♭.



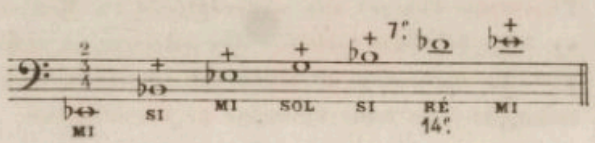
Par l'emploi des 1.er 2.e et 3.e pistons réunis, on obtient les mêmes notes qu'avec le doigté indiqué par le 1.er 2.e et 4.e piston à la 9.e position.



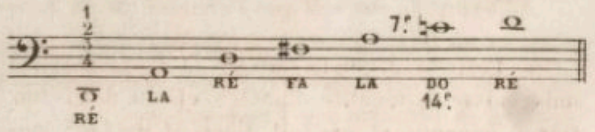
10.e Position. L'emploi des 3.e et 4.e pistons réunis, baisse la tonalité de l'instrument de trois tons et de deux demi-tons, sixte mineure. Cette position produit l'accord de *Mi* ♮ majeur, avec la 14.e 7.e dominante de *La* ♮.



11.e Position. L'emploi des 2.e 3.e et 4.e pistons réunis, baisse la tonalité de l'instrument de quatre tons et un demi-ton, sixte majeure. Cette position produit l'accord de *Mi* ♭ majeur avec la 14.e 7.e dominante de *La* ♭.



12.e Position. L'emploi des 1.er 2.e 3.e et 4.e pistons réunis, baisse la tonalité de l'instrument de quatre tons et deux demi-tons, septième mineure. Cette position produit l'accord de *Ré* majeur avec la 14.e 7.e dominante de *Sol*.

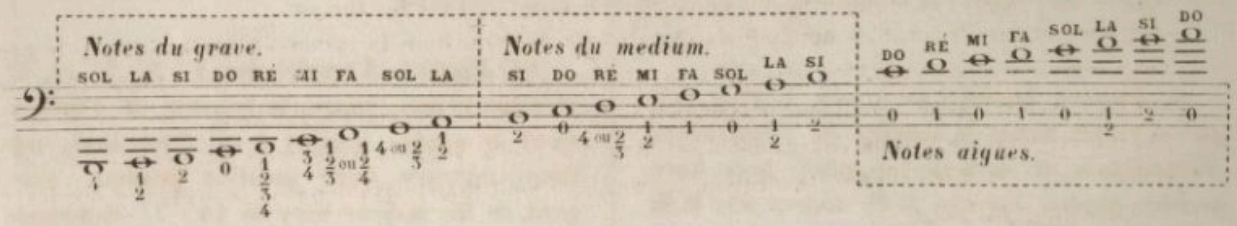


RÉSUMÉ DE LA TABLATURE DES POSITIONS, AVEC LE DOIGTE NOUVEAU SYSTÈME.

1re Position — 2e — 3e — 4e — 5e — 6e — 7e — 8e — 9e — 10 — 11e

Ici s'arrête le nombre des positions. Le *Do*♯ ou *Ré*♭ grave n'existant pas dans l'échelle chromatique de l'instrument, il faudrait pour l'obtenir ou avoir un 5e piston, ou avoir recours a l'allongement des coulisses des pistons. Cependant il est possible d'obtenir cette note par le relâchement des lèvres; mais comme la justesse laisse beaucoup à désirer, nous conseillons à M. M. les compositeurs, d'écrire cette note (la où l'harmonie l'exige) aux contre-basses en *Mi*♭ ou en *Si*♭.

RÉSUMÉ de la tablature des positions, en notes diatoniques, avec le doigté nouveau système. Par l'emploi des diverses positions, on obtient une suite de notes diatoniques, qui forment entre elles la gamme naturelle dans toute l'étendue de l'instrument.

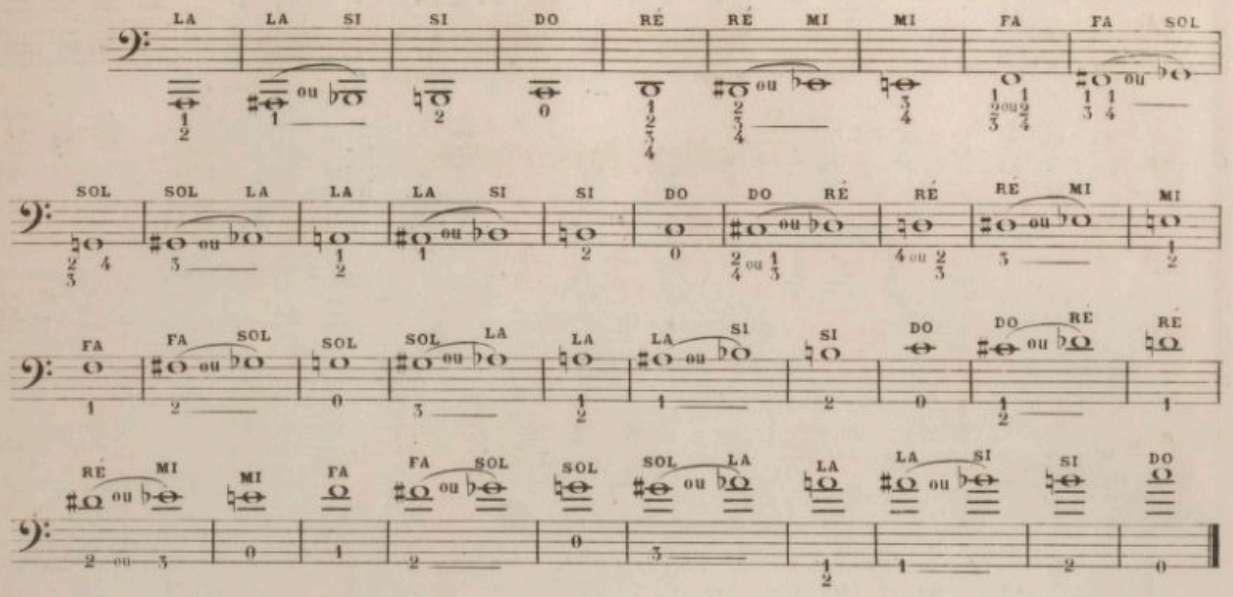


REMARQUE: On voit que l'étendue de la Basse à 4 pistons, est de trois octaves et trois notes, que nous divisons en trois registres distincts; le grave, le médium et l'aigu. Pour l'exécution des notes graves, il faut avoir une grande souplesse dans le maniement des lèvres, lesquelles doivent se détendre, de manière à donner peu de pression sur l'embouchure

Les notes du médium, sont les plus faciles à exécuter, on les obtient sans faire aucun effort de pression des lèvres sur l'embouchure. Pour les notes aigues, on ne les obtient qu'avec une grande tension des lèvres et une assez forte pression sur l'embouchure; aussi nous conseillons aux commençants qui n'ont pas encore acquit l'usage de l'embouchure, de ne travailler dans le début, que les notes du médium.

TABLATURE DE LA GAMME CHROMATIQUE ET ENHARMONIQUE,

EN DOIGTÉS NATURELS. (NOUVEAU SYSTÈME)



CHAPITRE 13.

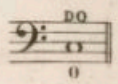
La première figure de note de la musique s'appelle Ronde, c'est celle qui a le plus de valeur, puisque sa durée égale la mesure à quatre temps.

Pour exécuter une ronde, il faut la prononcer en frappant le premier temps, et soutenir le son de cette note, jusqu'au quatrième temps de la mesure.

La Pause est le silence de la Ronde, ou d'une mesure entière. Il est essentiel, dans le commencement, non seulement de battre la mesure, mais encore d'en marquer tous les temps.

Les mesures se divisent en temps forts et en temps faibles. Dans la mesure à quatre temps, le premier et troisième sont forts, le second et le quatrième sont faibles. Pour l'exécution des temps forts, on devra les exécuter en les accentuant plus que les temps faibles, mais sans exagération.

Avant de passer à l'étude des gammes, et afin d'acquérir l'embouchure, nous engageons les élèves à travailler avec soin les exercices du commencement, qui sont indispensables pour la souplesse des lèvres et la formation des sons.

La note qui se produit le plus facilement sur la Basse à quatre pistons, étant l'*Ut* du médium 

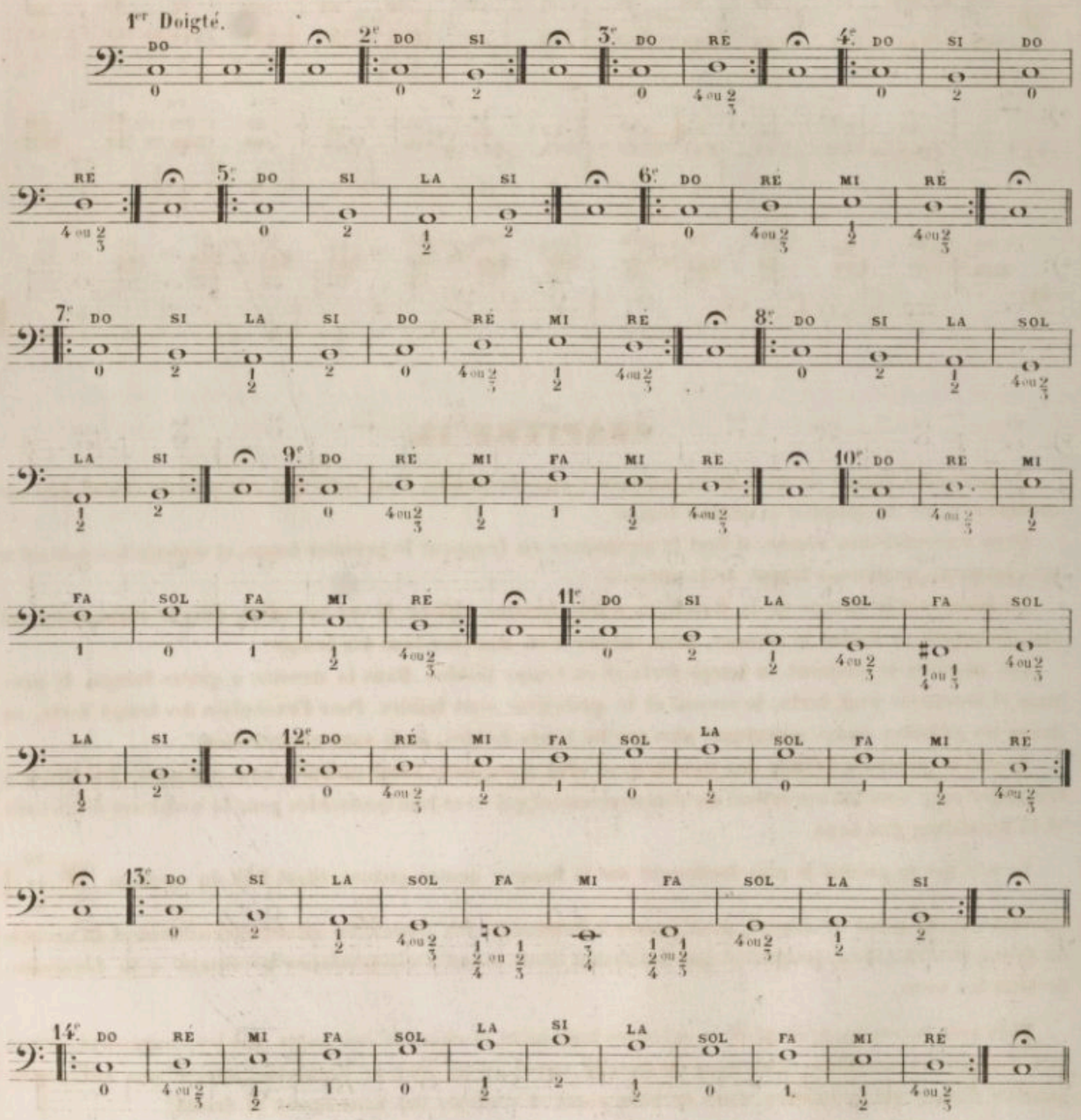
elle servira de point de départ, pour passer à l'emission des autres, en allant alternativement du medium au grave, et vice versa, jusqu'à ce que les lèvres aient acquit l'independance nécessaire à la formation de tous les sons.

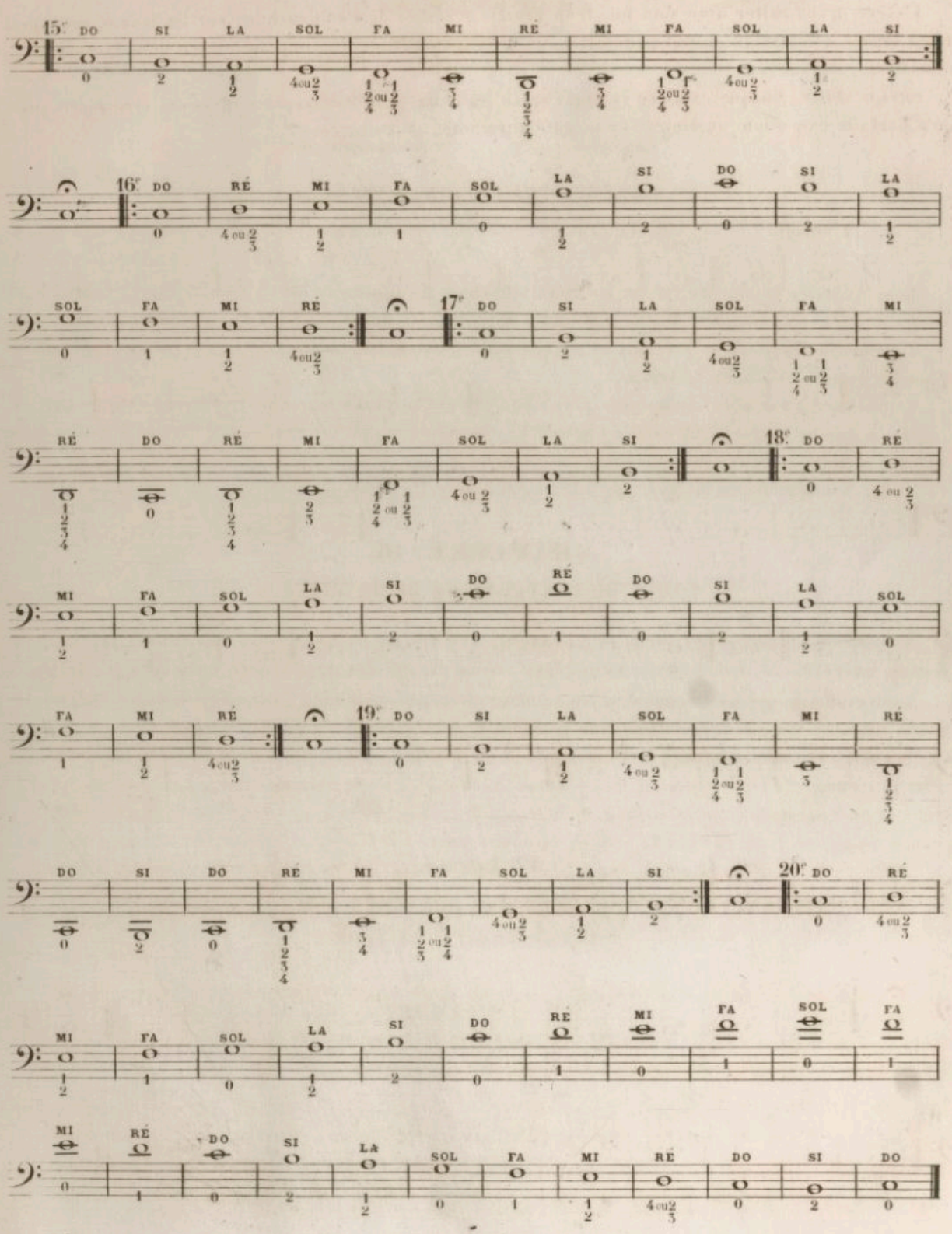
Tous ces exercices devront être exécutés lentement, et chacune des notes qui les composent, devra être frappée et accentuée d'un coup de langue, après qu'on aura au préalable, aspiré une suffisante quantité d'air, ce qui permettra alors de bien poser et soutenir des sons égaux et droits.

L'élève devra éviter avec soin une trop grande pression de l'embouchure sur les lèvres, ainsi que toute espèce d'effort qui aurait pour effet de nuire à la netteté du coup de langue et à la franchise des sons.

OBSERVATION. Chaque exercice compris entre les deux barres de reprise :‖: devra être répété jusqu'à parfaite exécution: on finira sur la note surmontée de ce signe: 𝄐 .

EXERCICES PRÉLIMINAIRES.

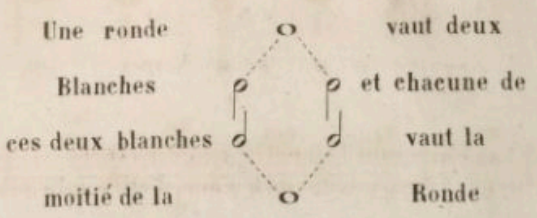



15e DO SI LA SOL FA MI RÉ MI FA SOL LA SI
16e DO RÉ MI FA SOL LA SI DO SI LA
SOL FA MI RÉ 17e DO SI LA SOL FA MI
RÉ DO RÉ MI FA SOL LA SI 18e DO RÉ
MI FA SOL LA SI DO RÉ DO SI LA SOL
FA MI RÉ 19e DO SI LA SOL FA MI RÉ
DO SI DO RÉ MI FA SOL LA SI 20e DO RÉ
MI FA SOL LA SI DO RÉ MI FA SOL FA
MI RÉ DO SI LA SOL FA MI RÉ DO SI DO

V.C.3.

CHAPITRE 14.

DE LA BLANCHE.



Pour exécuter la mesure formée de deux blanches, on nomme la 1re en frappant le 1er temps, et on soutient le son qui complète la durée de cette note, jusqu'à la fin du 2e temps; on prononce ensuite la 2e blanche en frappant le 3e temps et on soutient également le son qui complète la durée de cette 2e blanche jusqu'à la fin du 4e temps.

La distance d'une note à une autre plus aigue (Haut) ou plus grave (Bas) se nomme intervalle.

Il y a quatre sortes d'intervalles, savoir: l'intervalle conjoint ou diatonique, l'intervalle disjoint, l'intervalle simple, et l'intervalle composé ou redoublé.

NOTA. Nous étudierons les uns après les autres les intervalles, de même que les figures de notes.

CHAPITRE 15.

ÉTUDE DE L'INTERVALLE DE SECONDE.

La position de deux notes sur le même degré comme *Do, Do* ou *Ré, Ré* etc.... se nomme unisson. On nomme intervalle de seconde, deux notes qui se suivent dans l'ordre de la gamme, comme *Do, Ré, Ré, Mi,* etc.

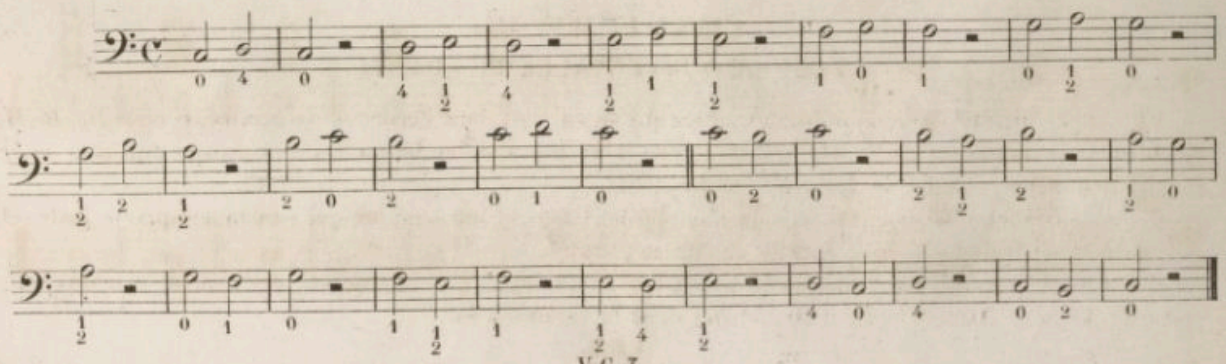
L'intervalle de seconde formé d'un ton, se nomme seconde majeure, et celui formé par un demi ton, seconde mineure. Il y a dans la gamme, cinq secondes majeures et deux secondes mineures.

Les deux secondes mineures se trouvent du 3e au 4e degré et du 7e au 8e (de *Mi* à *Fa* et de *Si* à *Do* dans la gamme d'*Ut*).

1re Leçon.

INTERVALLES DE SECONDES, PAR BLANCHES AVEC LA DEMI-PAUSE;

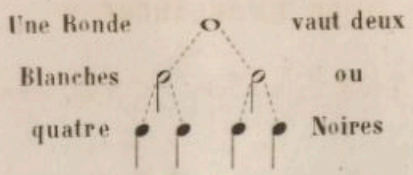
SILENCE ÉQUIVALENT A LA BLANCHE.



V.C.3.

CHAPITRE 16.

ÉTUDE DE LA NOIRE.



La Noire vaut la moitié d'une Blanche.

Pour l'exécution d'une Noire, on devra nommer chacune d'elles à la place du temps qu'elle occupe dans la mesure.

CHAPITRE 17.

ÉTUDE DE L'INTERVALLE DE TIERCE.

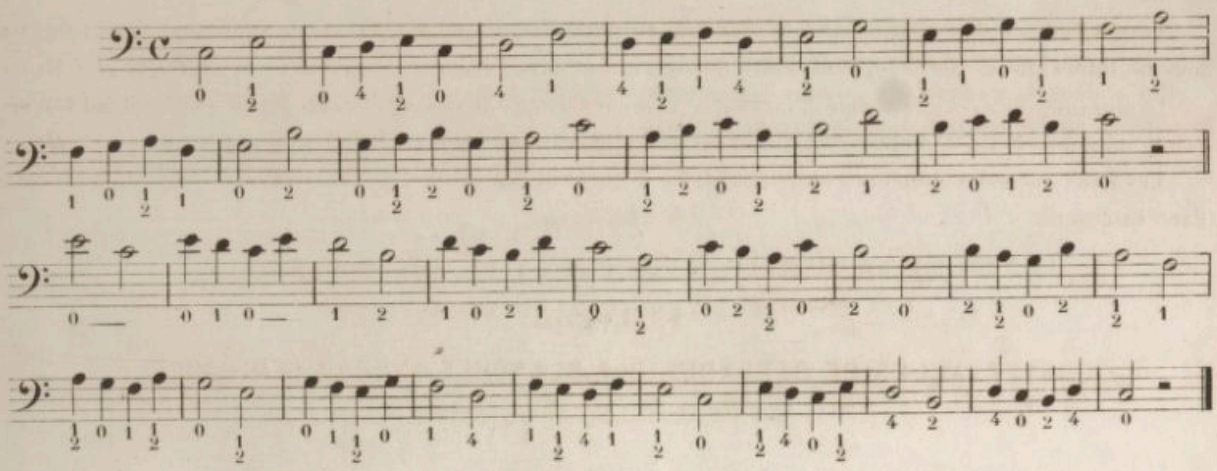
On nomme tierce diatonique trois notes qui se suivent dans l'ordre de la gamme, comme *Do, Ré, Mi*, on nomme intervalle de tierce deux notes, entre lesquelles il en faut une pour avoir la suite diatonique: comme *Do, Mi, Ré, Fa*.

Les tierces dans lesquelles il y a deux tons sont majeures, celles dans lesquelles il n'y a qu'un ton et un demi-ton sont appelées mineures.

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

2e. Leçon.

INTERVALLES DE TIERCES PAR BLANCHES ET NOIRES.



CHAPITRE 18.

ÉTUDE DE L'INTERVALLE DE QUARTE.

On nomme quarte diatonique quatre notes qui se suivent dans l'ordre de la gamme, comme *Do, Ré, Mi, Fa*. On nomme intervalle de quarte, la distance de deux notes, entre lesquelles il en manque deux pour avoir la suite diatonique, comme de *Do* à *Fa*, de *Re* à *Sol*.

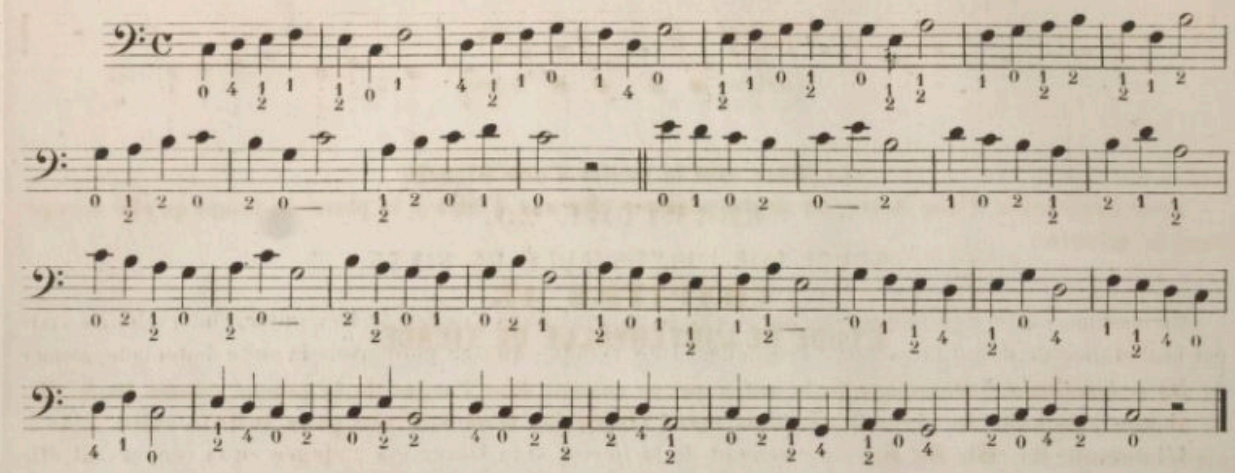
Il y a deux sortes de quartes: celle formée de deux tons et un demi ton qui se nomme quarte juste, et celle formée de trois tons qu'on appelle quarte augmentée.

Il y a dans la gamme six quartes justes et une seule augmentée. La quarte augmentée se trouve toujours du 4e au 7e degré (de *Fa* à *Si* naturel dans la gamme d'*Ut*).

3e Leçon.

ÉTUDE SUR LES QUARTES DIATONIQUES ET INTERVALLES,

AVEC UN RÉSUMÉ DES TIERCES.



CHAPITRE 19.

ÉTUDE SUR L'INTERVALLE DE QUINTE.

On nomme quinte diatonique, cinq notes qui se suivent dans l'ordre de la gamme. On nomme intervalle de quinte, deux notes entre lesquelles il en manque trois pour avoir la suite diatonique *Do, Sol* ou *Ré, La*.

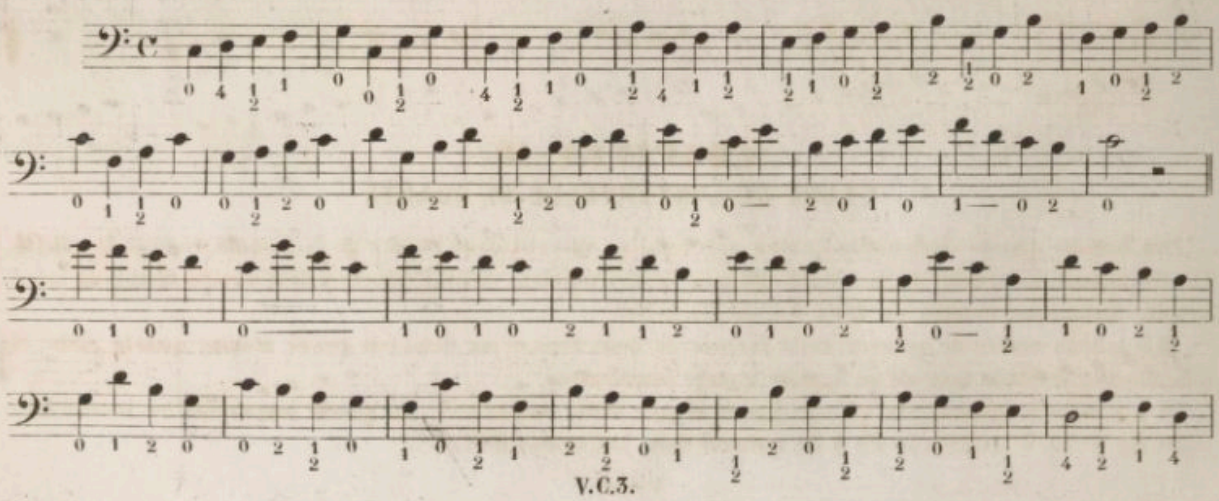
La quinte formée par trois tons et un demi-ton se nomme quinte juste, celle formée par deux tons et deux demi-tons, s'appelle quinte diminuée.

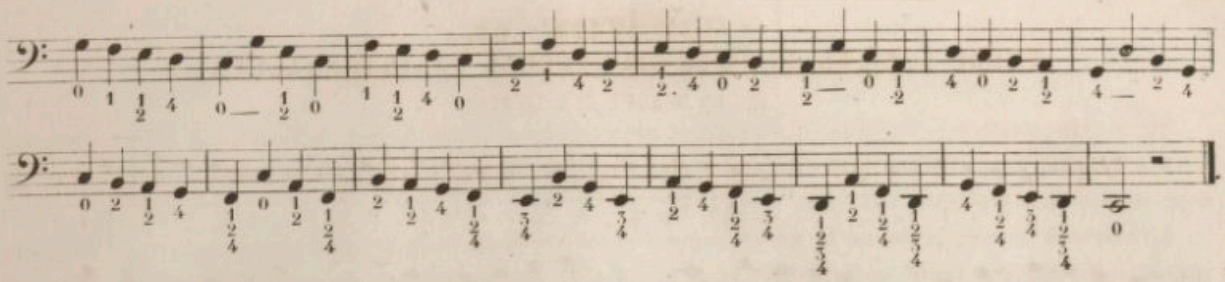
Il y a dans la gamme, six quintes justes et une quinte diminuée qui se place du 7e au 4e degré (du *Si* naturel au *Fa* naturel dans la gamme d'*Ut*).

4e Leçon.

ÉTUDE DE LA QUINTE DIATONIQUE ET DE SON INTERVALLE,

AVEC UN RÉSUMÉ DES TIERCES ET DES QUARTES JUSTES.





CHAPITRE 20.

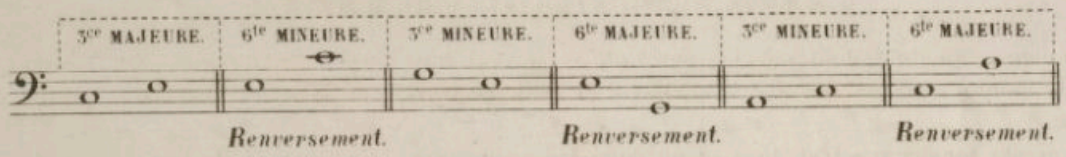
ÉTUDE SUR L'INTERVALLE DE SIXTE.

On nomme sixte diatonique, six notes qui se suivent dans l'ordre de la gamme, l'intervalle de sixte est la distance de deux notes entre lesquelles il en manque quatre pour avoir la suite diatonique, comme de *Do* à *La*, *Ré* à *Si*.

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

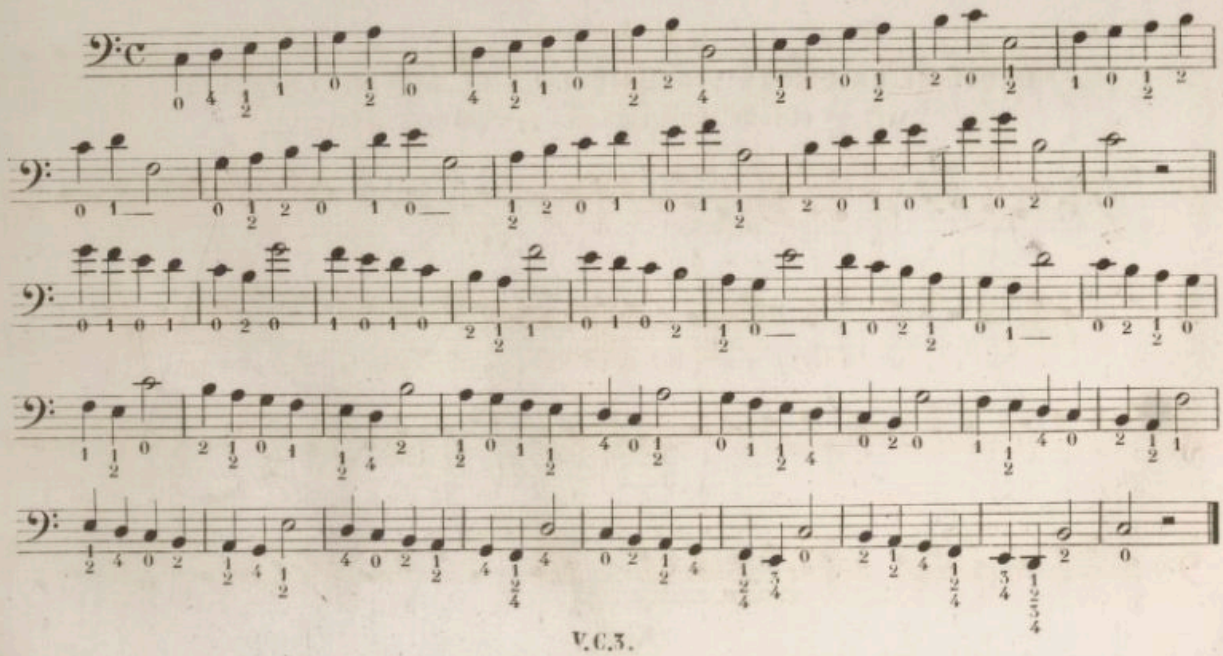
L'Intervalle de sixte est le renversement de la tierce; si la tierce est majeure en la renversant elle devient sixte mineure, et si la tierce est mineure, en la renversant, elle devient sixte majeure.

On entend par renversement le transport d'une note inférieure à une octave au dessus, ou d'une note supérieure à une octave au dessous.



5e Leçon.

ÉTUDE SUR LES SIXTES DIATONIQUES ET LEURS INTERVALLES.

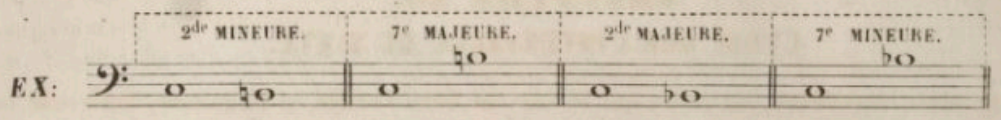


CHAPITRE 21.

ÉTUDE SUR L'INTERVALLE DE SEPTIÈME.

On nomme septième diatonique, sept notes qui se suivent dans l'ordre de la gamme. La septième, formée de cinq tons et d'un demi-ton, se nomme septième majeure, celle formée de quatre tons et de deux demi-tons, septieme mineure.

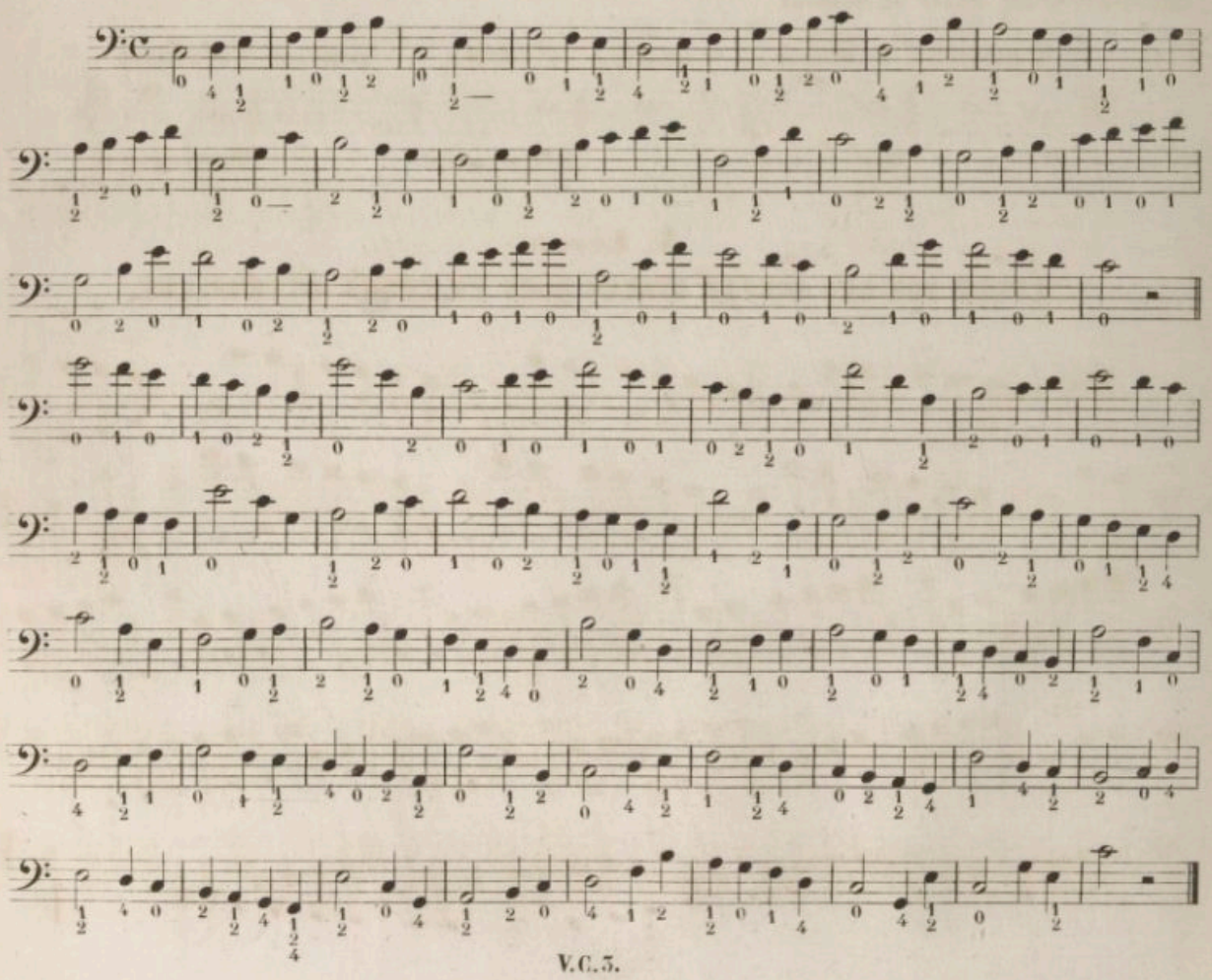
L'Intervalle de septième est le renversement de la seconde; si la seconde est majeure en la renversant elle devient septième mineure; et, si la seconde est mineure, en la renversant, elle devient septième majeure.



6e Leçon.

GAMME DIATONIQUE ET INTERVALLES DE SEPTIÈME,

AVEC LE RÉSUMÉ DES INTERVALLES DE TIERCES ET DE QUARTES.



CHAPITRE 22.

DE LA GAMME DIATONIQUE D'OCTAVE SUR TOUS LES DEGRÉS.

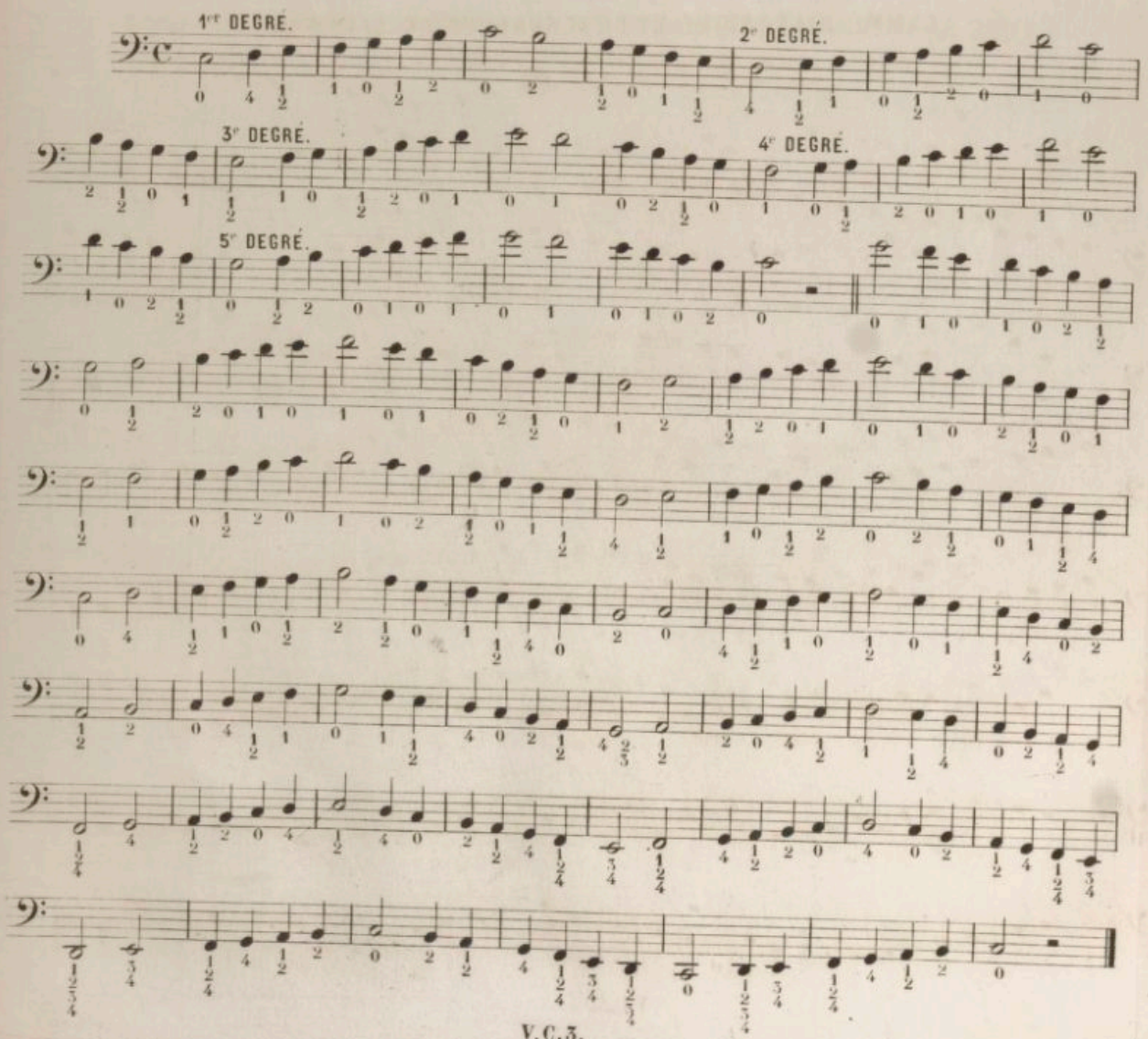
On nomme ainsi une suite de sept notes diatoniques auxquelles on ajoute une huitième note qui n'est que la répétion de la première.

Il est à remarquer qu'on peut faire sur chacune des sept notes diatoniques, une nouvelle gamme, sans changer le ton donné à la clef.

Par exemple, dans la gamme d'*Ut* naturel, si on commence par la 1re note qui est *Do*, on fait la gamme de *Do* du 1er degré, si on commence, au contraire, par la 2e note, c'est-à-dire *Ré*, et qu'aucune des notes suivantes formant l'octave n'ait subi d'altération quelconque, c'est-à-dire enfin, que les deux demi-tons se trouvent toujours de *Mi* à *Fa* et de *Si* à *Do*, il est évident que l'on est resté dans le ton indiqué à la clef; on a alors une nouvelle série de notes qui se nomme gamme du 2e degré, et non gamme de *Ré*. On procède de même pour tous les autres degrés jusqu'à la septième note.

7e Leçon.

GAMME D'OCTAVE SUR TOUS LES DEGRÉS.



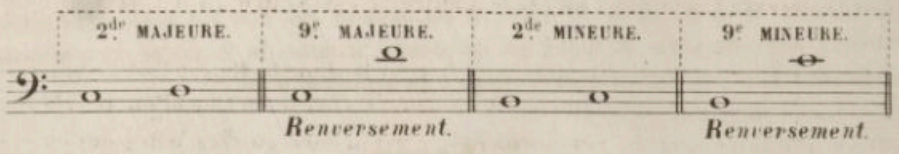
CHAPITRE 23.

ÉTUDE DE LA GAMME DIATONIQUE DE NEUVIÈME.

On nomme neuvième, la dernière note d'une série de neuf notes dans l'ordre diatonique: on l'appelle ainsi à cause du rang qu'elle a dans la série.

Il est à remarquer que la neuvième est toujours l'octave de la seconde répétée.

Il y a deux espèces de neuvième: la neuvième majeure et la neuvième mineure. On reconnait qu'une neuvième est majeure, quand la seconde (dont la neuvième n'est que la repetition) est majeure. On reconnait qu'une neuvième est mineure quand au contraire la seconde est mineure.



8e Leçon.

ÉTUDE DE LA GAMME DIATONIQUE DE NEUVIÈME SUR TOUS LES DEGRÉS.

CHAPITRE 24.

ÉTUDE DES SIGNES ALTÉRATIFS.

Les signes altératifs sont au nombre de cinq savoir: le *Dièze* (♯), le *Bémol* (♭), le *Bécarre* (♮), le *Double-Dièze* (𝄪) ou (x) et le *Double-Bémol* (𝄫).

Ces signes se placent immédiatement après la clef, ou à gauche des notes qui ne sont affectées que momentanément.

Le *Dièze* (♯) placé avant la note, en fait élever l'intonation d'un demi-ton.

Le *Bémol* (♭) au contraire la fait baisser d'un demi-ton.

Le *Bécarre* (♮) détruit l'effet de l'un et de l'autre, c'est-à-dire qu'il remet la note à son intonation naturelle.

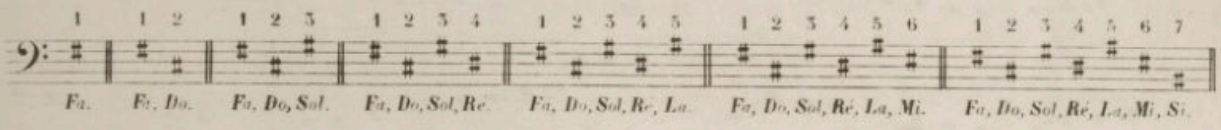
Le *Double Dièze* (𝄪 ou x) hausse la note d'un ton; et le *Double-Bémol* (𝄫) la baisse d'un ton.

REMARQUE. Quand une note est affectée d'un *Double-Dièze* (x) ou d'un *Double Bémol* (𝄫) le *Bécarre* (♮) n'efface que le second de ces accidents, c'est-à-dire que les notes qui en étaient affectées, redeviennent simplement *Diézées* ou *Bémolisées*.

Les dièzes et les bémols se placent devant toutes les notes de la gammes; par ordre symétrique et d'après les règles suivantes; le premier dieze se place après la clef, sur la ligne de *Fa*, on part alors de ce *Fa*, en comptant par quinte en montant pour trouver la place des autres.

EXEMPLE. Le premier dièze se place sur le *Fa*, le 2ᵉ sur *Do*, le 3ᵉ sur *Sol*, le 4ᵉ sur *Ré*, le 5ᵉ sur *La*, le 6ᵉ sur *Mi*, et le 7ᵉ sur *Si*.

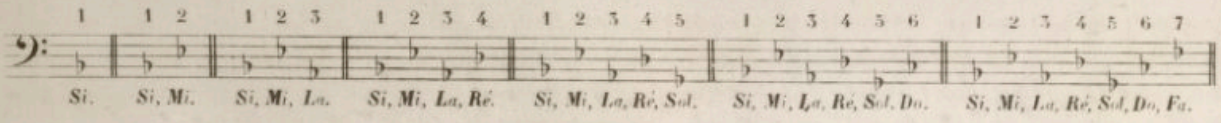
EXEMPLE DES POSITIONS DES DIÈZES A LA CLEF.



Les bémols se placent également après la clef, mais dans l'ordre contraire, c'est à dire que le 7ᵉ dièze étant placé sur le *Si*, le premier bémol doit être également placé sur le *Si*. On trouve donc les autres bémols en comptant par quinte en descendant à partir du premier.

Le premier bémol se place sur le *Si*, le 2ᵉ sur *Mi*, le 3ᵉ sur *La*, le 4ᵉ sur *Ré*, le 5ᵉ sur *Sol*, le 6ᵉ sur *Do*, et le 7ᵉ sur *Fa*.

EXEMPLE DES POSITIONS DES BÉMOLS A LA CLEF.



Pour ce qui est des dièzes et des bémols à la clef, il ne faut jamais oublier qu'on ne peut intervertir l'ordre, c'est-à-dire qu'il n'est pas permis d'écrire à la clef du 2ᵉ rang, si déjà ceux du 1ᵉʳ ne s'y trouvent, et ainsi des autres

Les doubles dièzes et les doubles bémols, ne se placent jamais à la clef; on ne les emploie qu'autant que la note est déjà diézée ou bémolisée

OBSERVATION. Lorsqu'une note; au commencement d'une mesure, est diézée ou bémolisée, toutes celles qui portent le même nom, dans la mesure, se trouvent affectées du même signe, bien que ce signe ne soit pas répété. Il n'y a d'exception que pour le cas où ces notes seraient précedées d'un bécarre.

CHAPITRE 25.

DES GAMMES ET DE LEURS MODES MAJEURS ET MINEURS.

On appelle *Mode* le ton dans lequel la gamme est formée. On en compte deux: le *Mode* majeur et le *Mode* mineur.

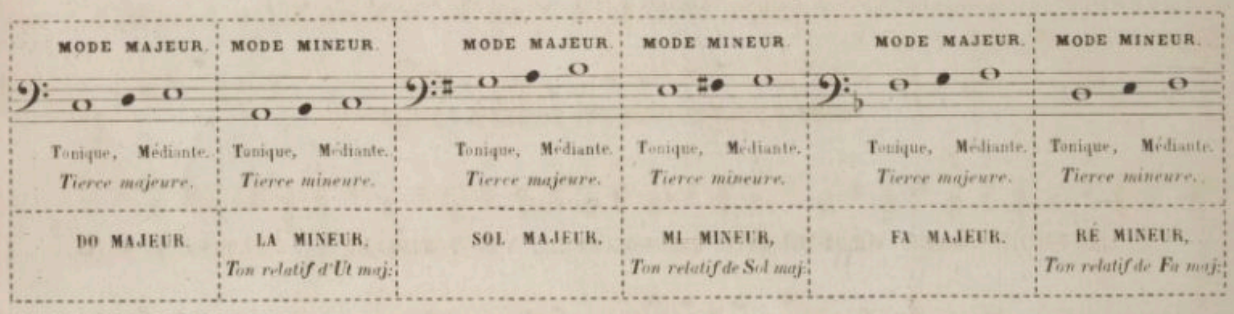
On reconnait qu'une gamme est du mode majeur, quand on compte quatre demi-tons de la tonique (1er degré) à la médiante (3e degré) c'est-à-dire deux tons pleins.

On reconnait qu'une gamme est du mode mineur quand de la tonique (1er degré) à la médiante (3e degré) il n'y a que trois demi-tons, c est-à-dire un ton et un demi-ton.

Les gammes dans les deux modes sont formées de cinq tons et de deux demi-tons; elles ne diffèrent donc que par la tierce.

Dans les gammes du mode majeur les demi-tons se rencontrent toujours du 3e au 4e degré et du 7e au 8e, tandis que dans le mode mineur, le premier demi-ton se trouve du 2e au 3e et le second du 7e au 8e, comme dans le mode majeur. Il résulte de là que le mode est toujours indiqué par la tierce.

La tonique du mode mineur se prend régulièrement à la tierce inférieure, c'est-à-dire à trois notes au dessous de la note du ton relatif, et ne diffère de cette dernière qu'en ce que sa tierce est mineure.



On voit par cet exemple que l'armure de la clef est la même pour les deux modes; il en est de même pour les douze demi-tons de la gamme, quelle que soit l'armure de la clef; il est question ici des 24 gammes (12 majeures et 12 mineures) que l'on forme avec la gamme naturelle, quand on procède par demi-tons, sachant que chacun produit une nouvelle tonique majeure ou mineure. Pour obtenir cinq tons et deux demi-tons dans les gammes mineures, il faut que la sixième et la septième note, en montant soit majeure, c'est-à-dire que ces deux notes soient haussées d'un demi-ton, au moyen d'accidents qui ne figurent pas à la clef. En descendant, les deux mêmes notes sont presque toujours mineures, c'est-à-dire qu'elles reprennent la tonalité, que l'armure de la clef leur avaient attribuée, alors le demi-ton sensible qui se rencontre du 7e au 8e degré en montant, se trouve en descendant du 6e au 5e degré.

Il y a une autre gamme mineure, dite à l'italienne. Il en sera question dans un article spéciale. Le ton d'*Ut* naturel est le modèle de tous les tons majeurs; le ton de *La* naturel est le modèle de tous les tons mineurs.

On pourrait dire que les deux modes le majeur et le mineur, ne sont qu'une même gamme, commençant sur des degrés différents; voilà pourquoi elles dépendent l'une de l'autre, ce qui les fait dire relatives.

Nous allons donner une suite de gammes dans les tons majeurs et leurs tons relatifs mineurs. Cette manière de procéder développera le goût musical et amènera promptement à reconnaître d'une manière facile, le ton et le mode dans lequel on joue.

Chaque gamme sera suivie d'une mélodie ou leçon, correspondant au ton avec une modulation à la dominante ou à la sous dominante.

On nomme, dominante, une nouvelle tonique, prise sur le 5e degré d'une gamme ou d'un accord parfait majeur ou mineur, sur lequel on construit une nouvelle gamme, ou un nouvel accord; il faudra bien se rappeler que la gamme ou l'accord de dominante est toujours majeur.

On nomme sous-dominante une nouvelle tonique prise sur la 4e note d'une gamme ou d'un accord parfait majeur ou mineur, sur lequel on construit une nouvelle gamme ou un nouvel accord.

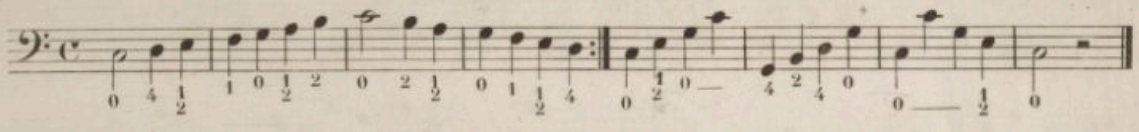
NOTA. Quand une gamme est mineure, l'accord de la sous-dominante est toujours mineur; l'accord de la dominante doit toujours être majeur pour les deux modes.

La dominante prend toujours un dièze de plus ou un bémol de moins que l'armure indiquée à la clef. Le contraire à lieu pour la sous-dominante, c'est-à-dire qu'il faut un dièze de moins et un bemol de plus que l'armure indiquée à la clef.

NOTA. Toutes les mélodies écrites dans cette méthode ayant une basse d'accompagnement calculée d'une manière aussi progressive que le chant, il sera de la plus grande importance, que le professeur fasse exécuter alternativement les deux parties, afin que l'élève s'habitue de bonne heure à parcourir l'étendue de l'instrument, et à se former une bonne embouchure.

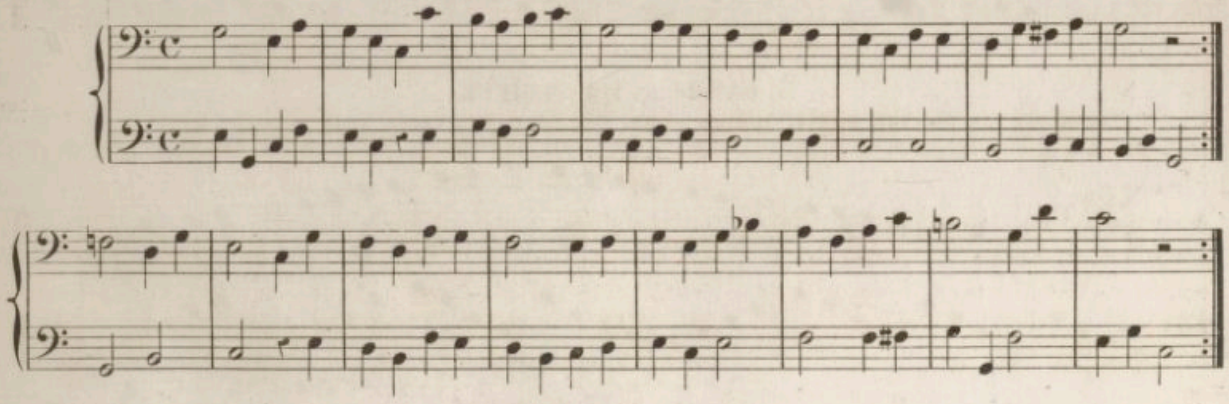
1re GAMME EN DO MAJEUR.

TERMINÉE PAR L'ACCORD PARFAIT DE DO ET L'ACCORD DE LA DOMINANTE.



9e Leçon.

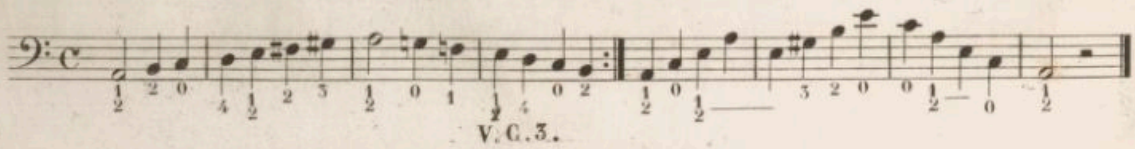
MÉLODIE EN DO MAJEUR AVEC UNE MODULATION A LA DOMINANTE et A LA SOUS-DOMINANTE.



2e GAMME EN LA MINEUR.

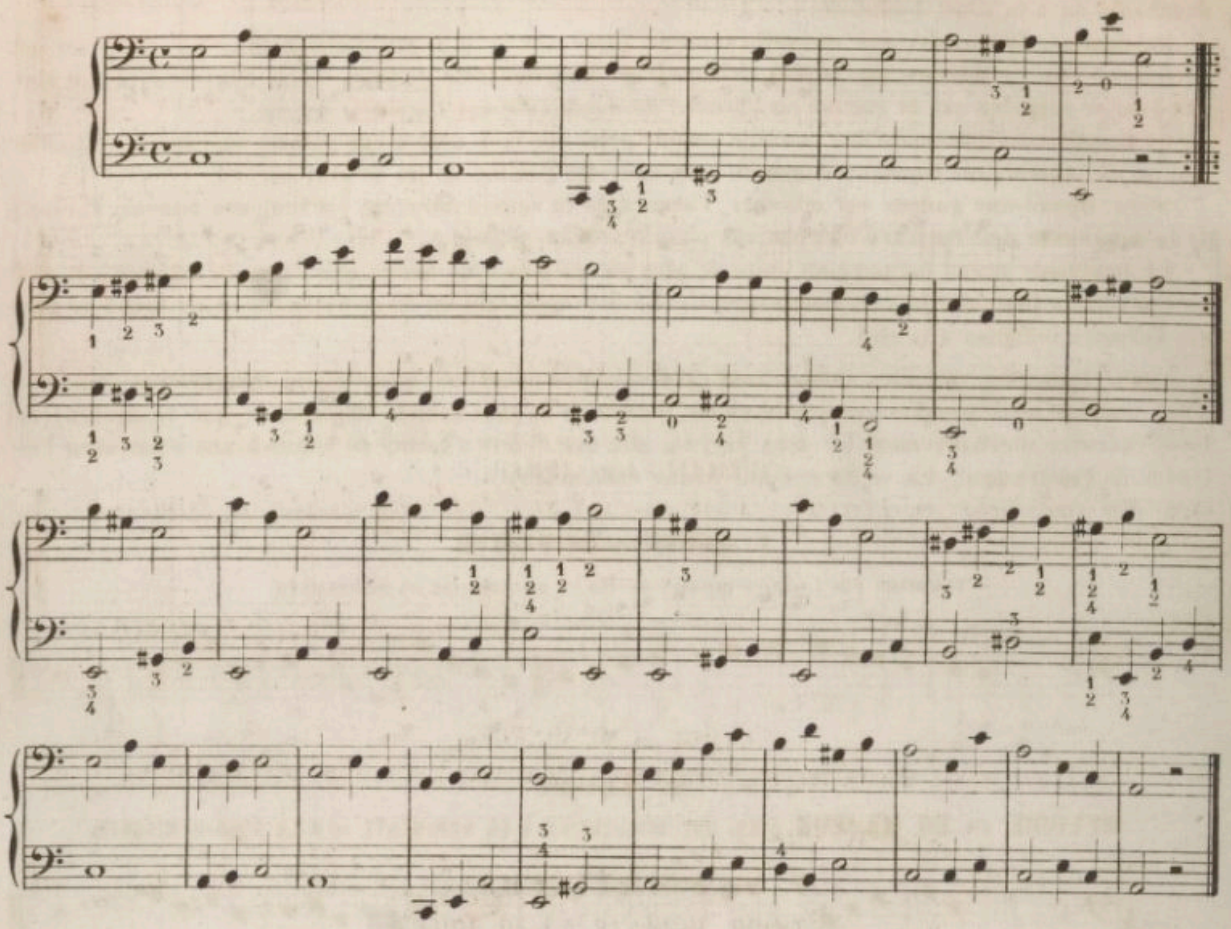
TON RELATIF D'UT MAJEUR, TERMINÉE PAR L'ACCORD PARFAIT MINEUR et DE L'ACCORD DE DOMINANTE.

REMARQUE SUR LES GAMMES MINEURES. On reconnait qu'on est en mode ou ton majeur, toutes les fois que la quinte (5e note du ton donné) n'a subi aucune altération, tandis qu'on est en mode mineur si la même note (la quinte) a été élevée d'un demi-ton par un accident qui ne figure point à la clef.



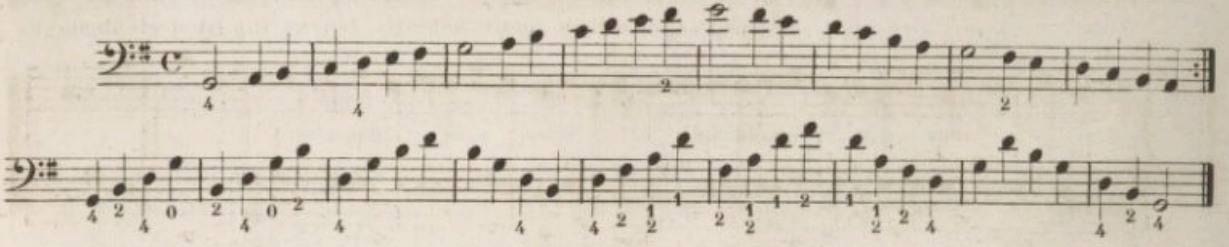
10.e Leçon.

MÉLODIE EN LA MINEUR, TON RELATIF DE DO MAJEUR, AVEC UNE MODULATION A LA DOMINANTE.



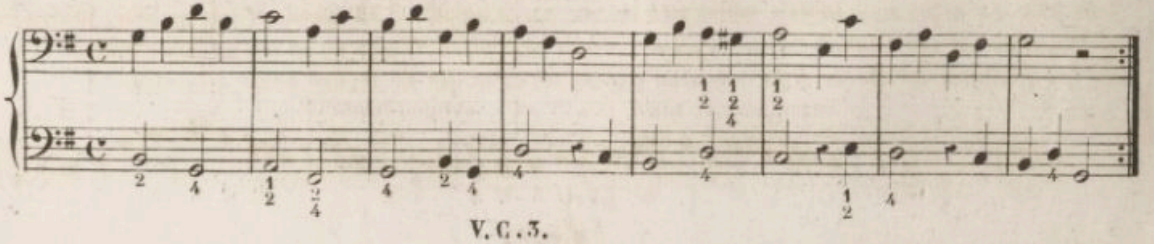
3.e GAMME EN SOL MAJEUR,

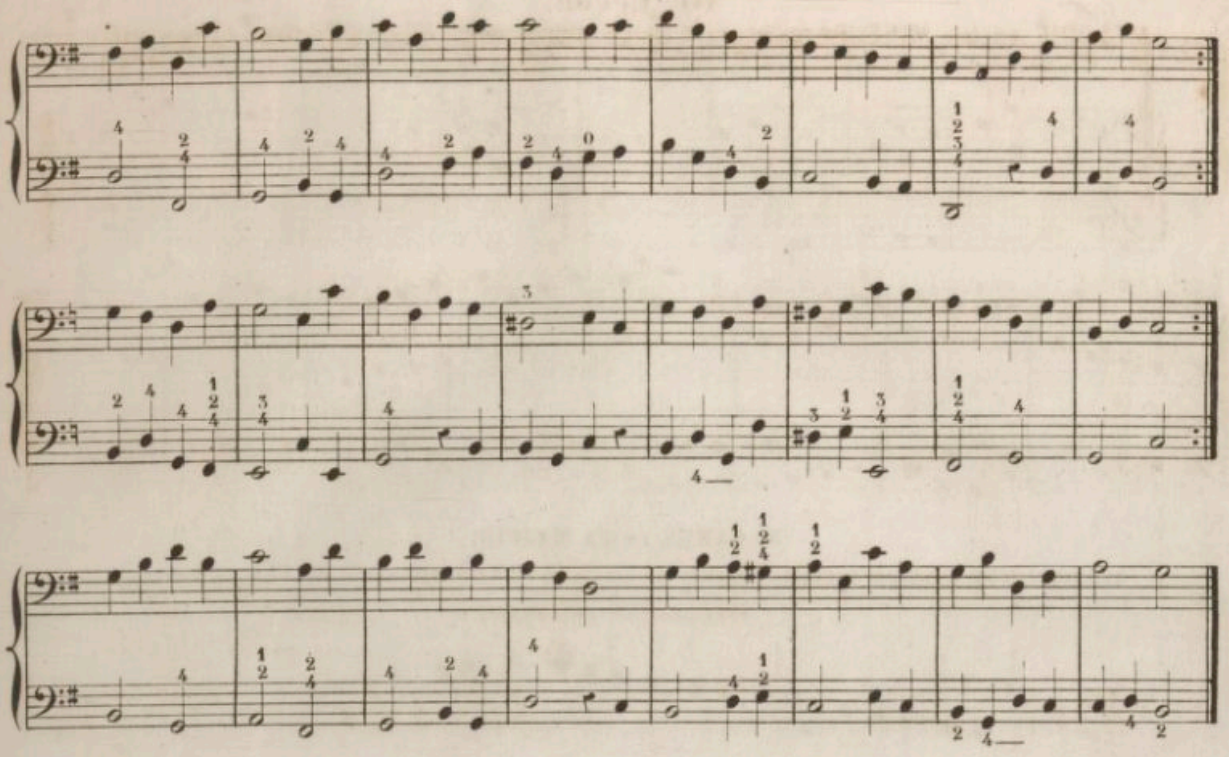
TERMINÉE PAR L'ACCORD PARFAIT TONIQUE et L'ACCORD DE LA DOMINANTE AVEC RENVERSEMENT.



11.e Leçon.

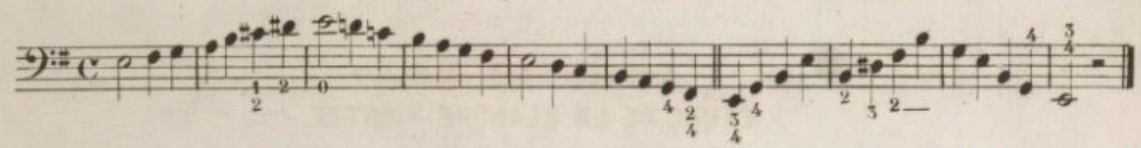
MÉLODIE EN SOL MAJEUR, AVEC MODULATION A LA SOUS-DOMINANTE.





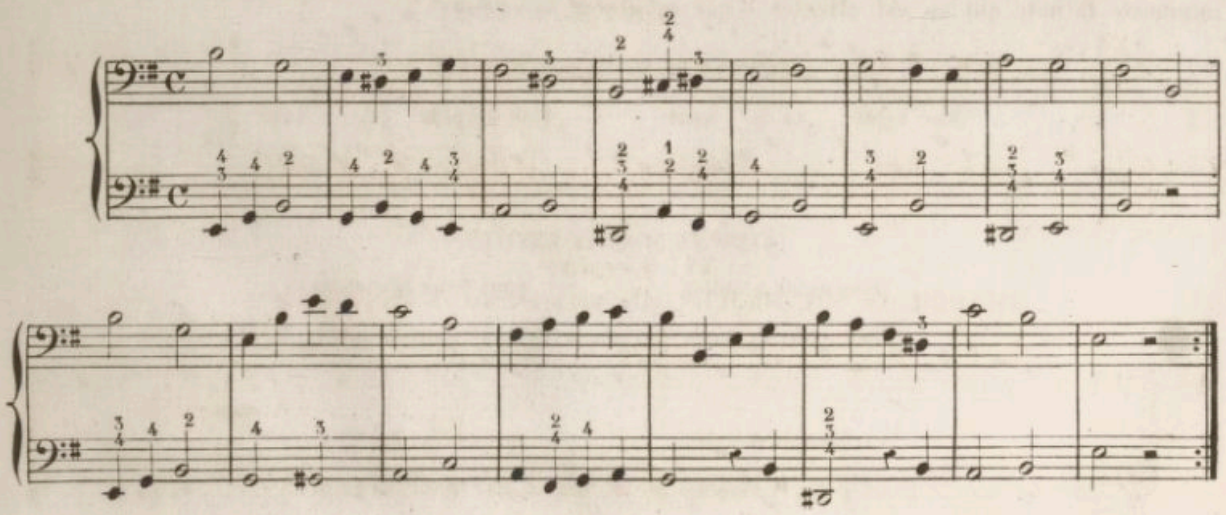
4.e GAMME EN MI MINEUR,

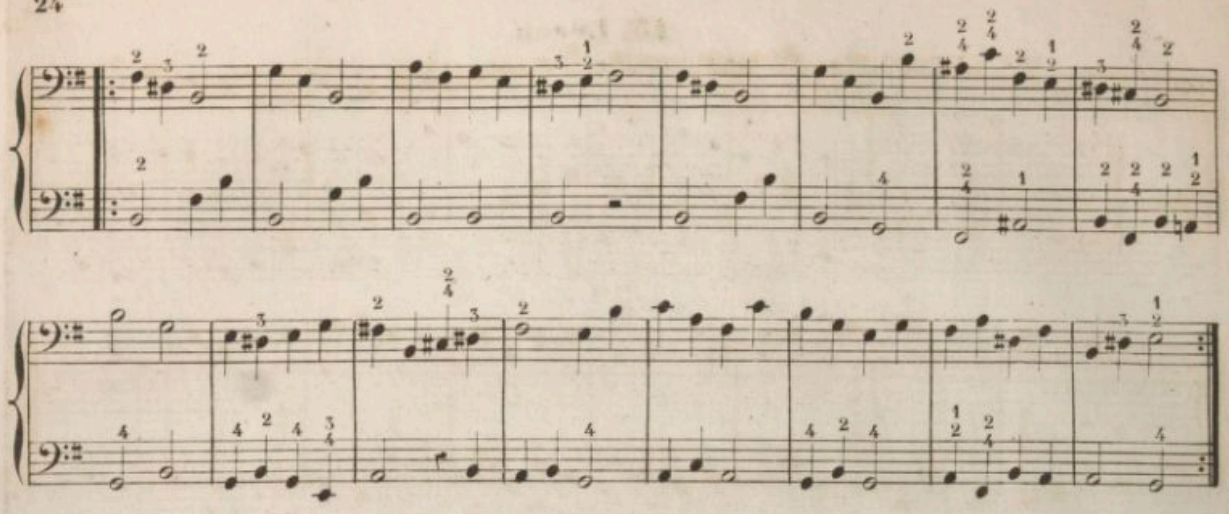
TON RELATIF DE SOL MAJEUR TERMINÉE PAR L'ACCORD PARFAIT MINEUR et L'ACCORD DE LA DOMINANTE.



12.e Leçon.

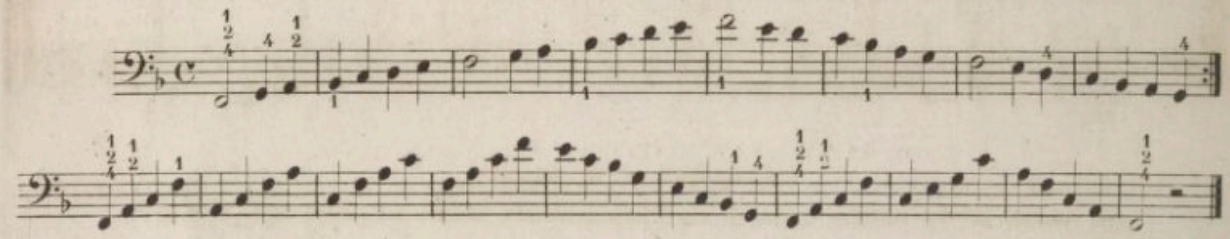
MÉLODIE EN MI MINEUR RELATIF DE SOL MAJEUR, AVEC UNE MODULATION A LA DOMINANTE.





5.e GAMME EN FA MAJEUR,

TERMINÉE PAR L'ACCORD PARFAIT TONIQUE, et L'ACCORD DE LA DOMINANTE et DE LA SOUS-DOMINANTE AVEC SES RENVERSEMENTS.



CHAPITRE 26.

ÉTUDE DE LA BLANCHE POINTÉE.

Un point, placé après une figure de note quelconque, est un signe d'augmentation; ainsi, toute figure de note suivie d'un point vaut toujours trois notes de la figure suivante, c'est-à-dire, que le point augmente la note qui en est affectée d'une moitié de sa valeur.

EXEMPLES DE NOTES NON POINTÉES.

Une ronde vaut deux blanches.

Une blanche vaut deux noires.

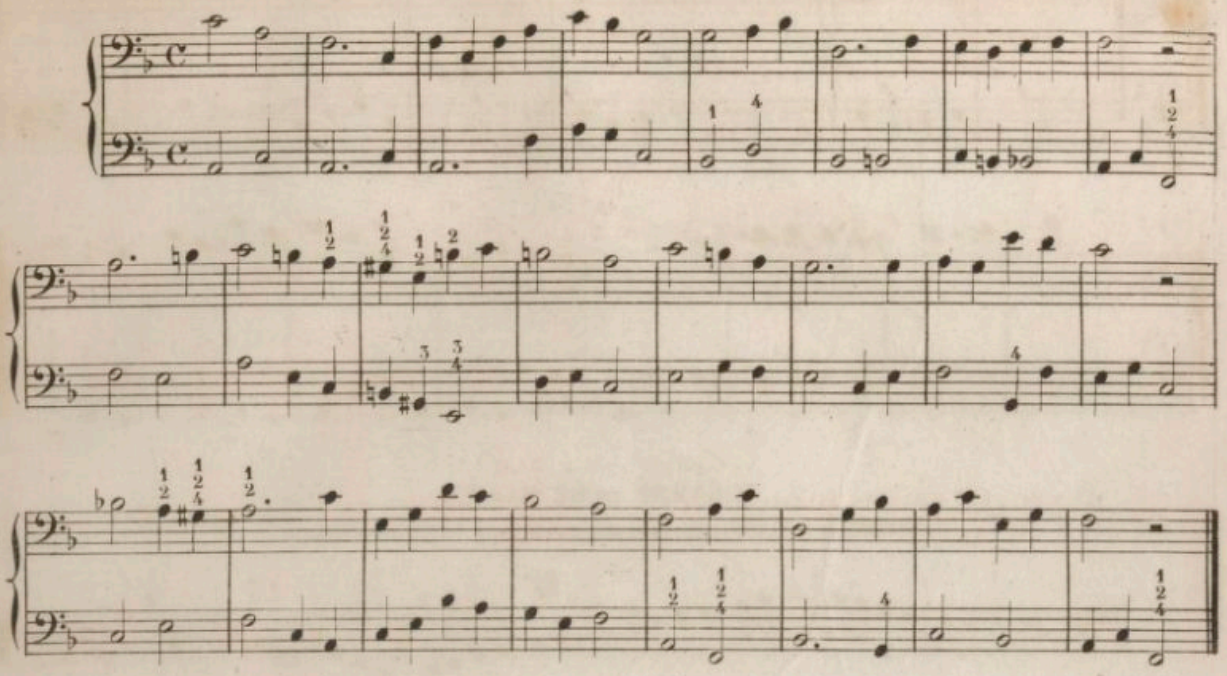
EXEMPLES DE NOTES POINTÉES.

Une ronde pointée vaut trois blanches, deux pour la ronde et une pour le point.

Une blanche pointée vaut trois noires, deux pour la blanche et une pour le point.

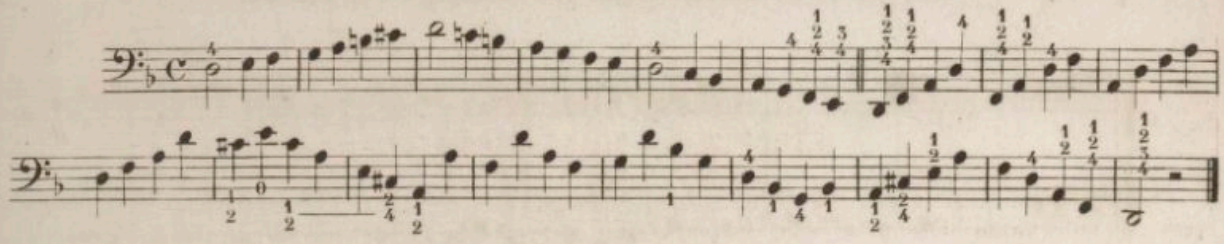
13.e Leçon.

MÉLODIE EN FA MAJEUR AVEC UNE MODULATION A LA DOMINANTE.



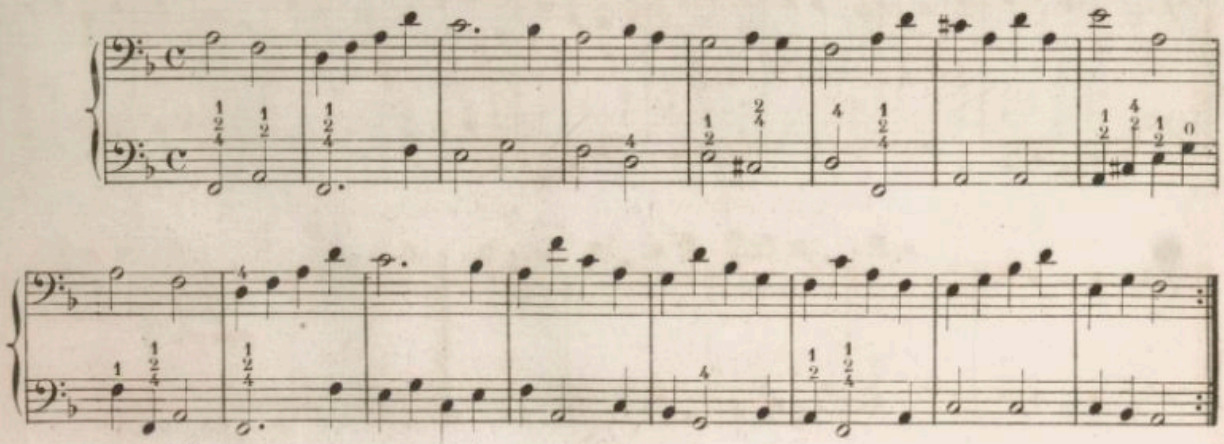
6.e GAMME EN RÉ MINEUR, TON RELATIF DE FA MAJEUR,

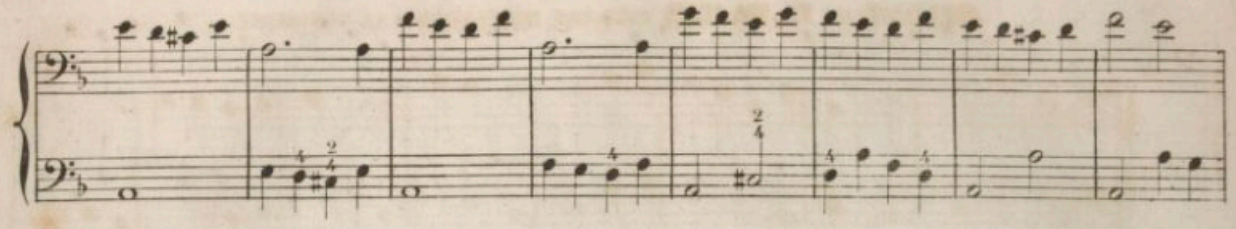
TERMINÉE PAR L'ACCORD TONIQUE et DE L'ACCORD DE DOMINANTE et DE SOUS-DOMINANTE, AVEC SES RENVERSEMENTS.

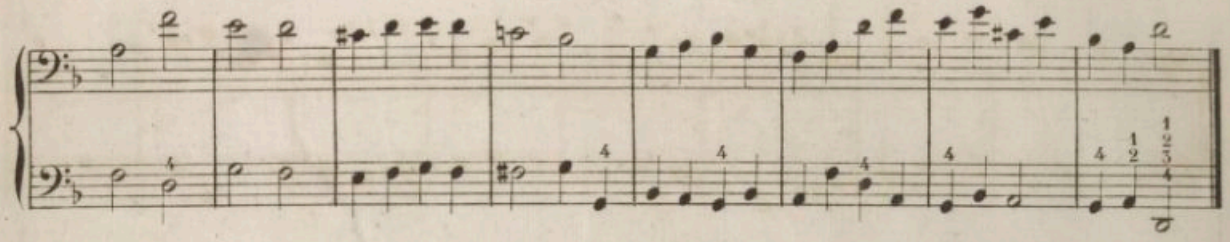


14.e Leçon en Ré mineur,

TON RELATIF DE FA MAJEUR AVEC UNE MODULATION A LA DOMINANTE.

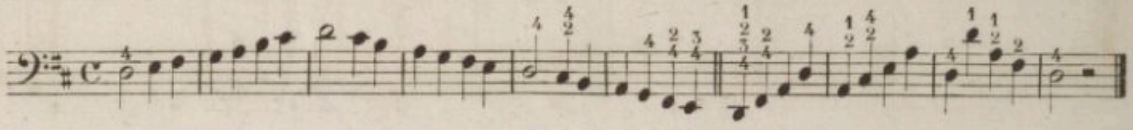






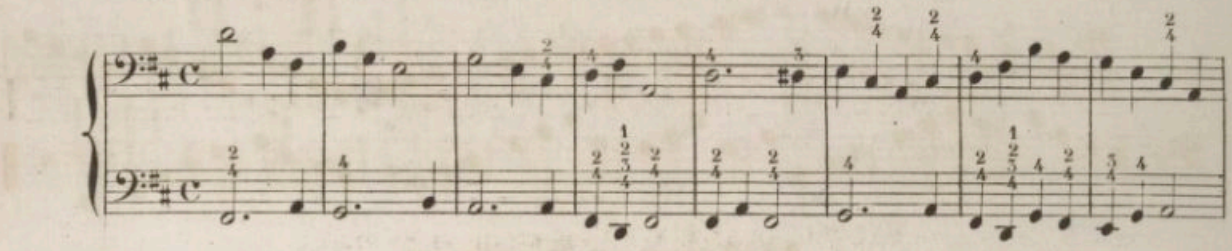
7.e GAMME EN RÉ MAJEUR,

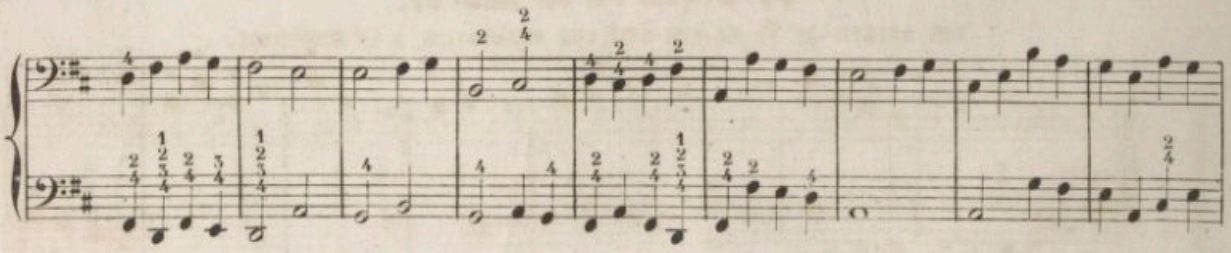
TERMINÉE PAR L'ACCORD TONIQUE et L'ACCORD DE LA DOMINANTE.

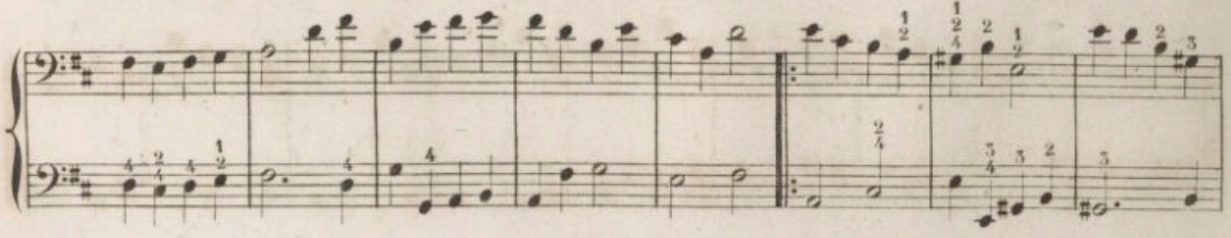


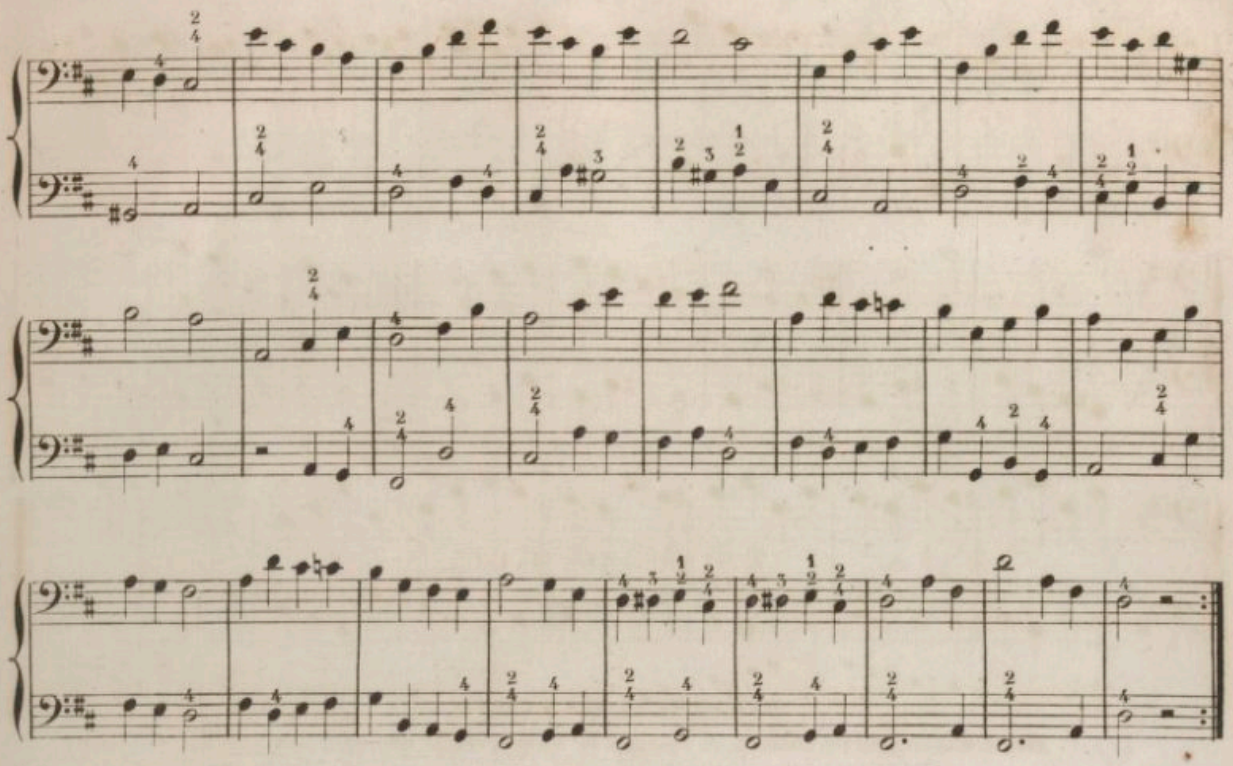
15.e Leçon.

MÉLODIE EN RÉ MAJEUR AVEC UNE MODULATION A LA DOMINANTE.



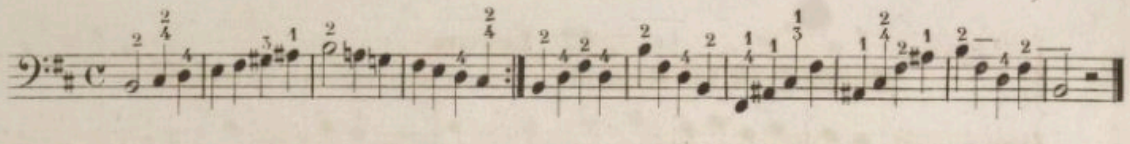






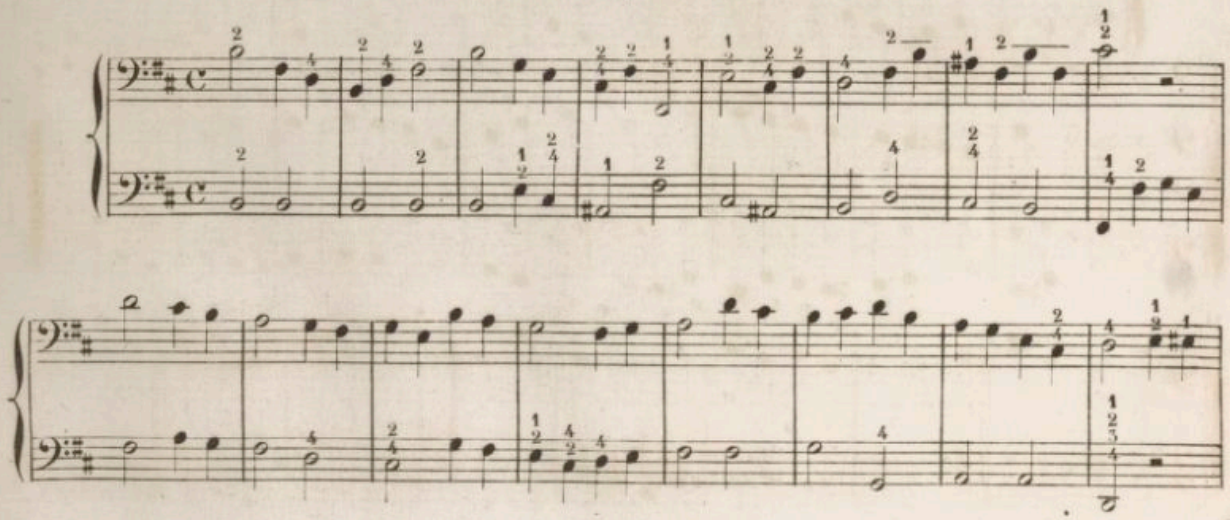
8.e GAMME EN SI MINEUR,

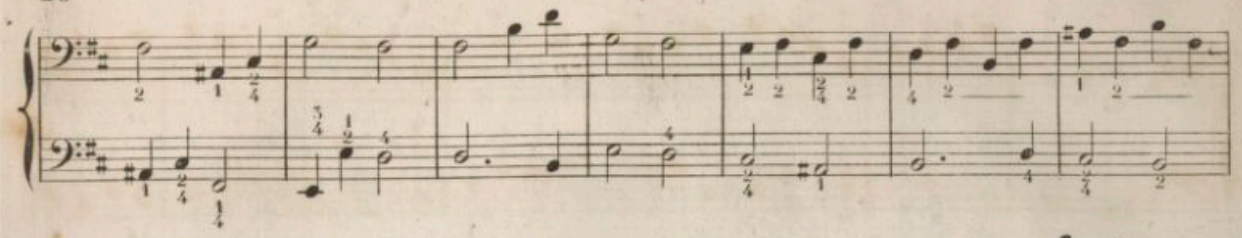
TON RELATIF DE RÉ MAJEUR, TERMINÉE PAR L'ACCORD TONIQUE et DE L'ACCORD DE DOMINANTE.

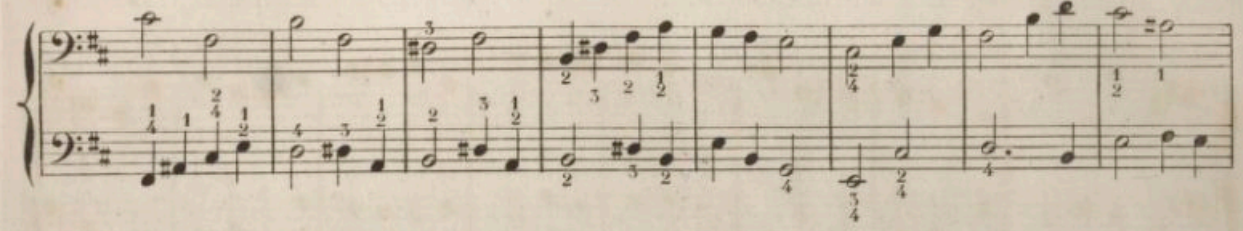


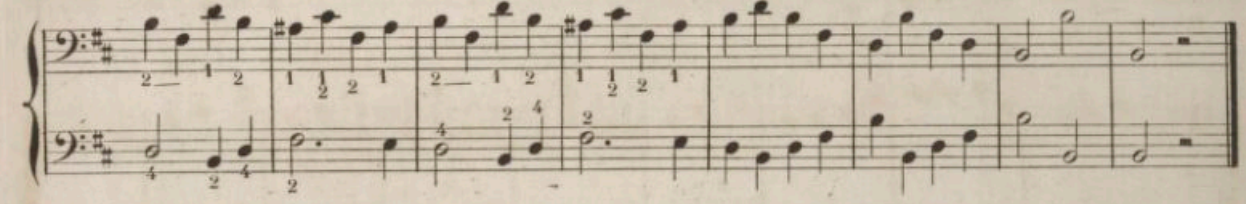
16.e Leçon.

MÉLODIE EN SI MINEUR, TON RELATIF DE RÉ MAJEUR.



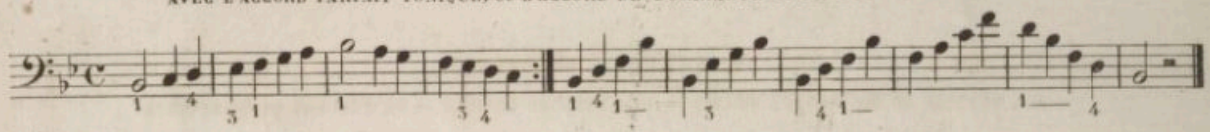






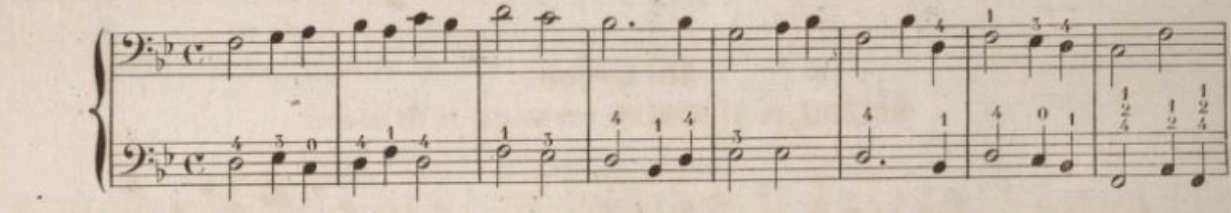
9e GAMME EN SI♭ MAJEUR.

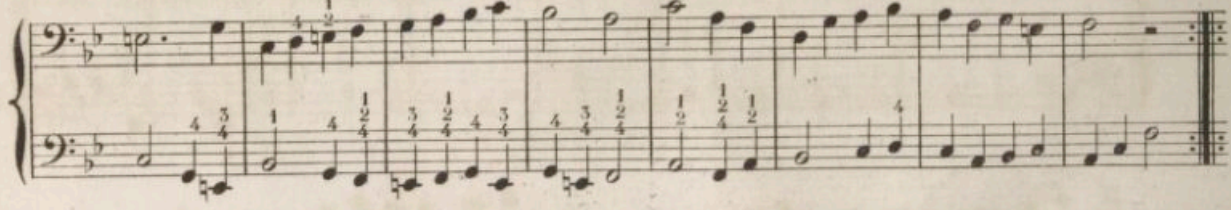
AVEC L'ACCORD PARFAIT TONIQUE, et L'ACCORD DE DOMINANTE et DE SOUS-DOMINANTE.

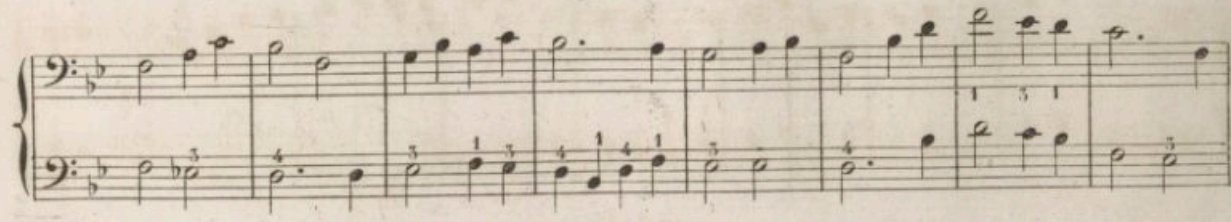


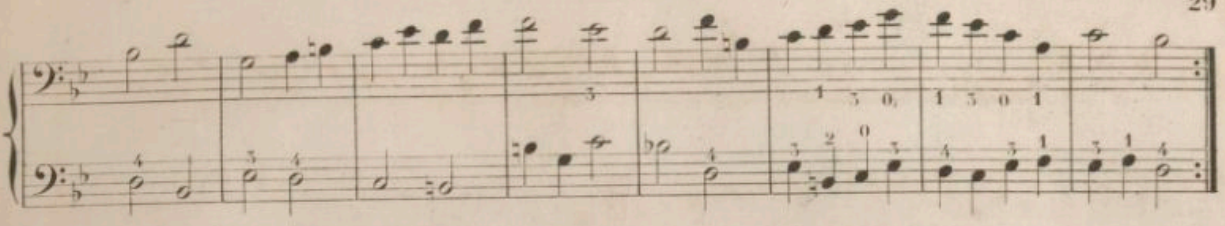
17e Leçon.

MÉLODIE EN SI♭ MAJEUR, AVEC UNE MODULATION A LA DOMINANTE.



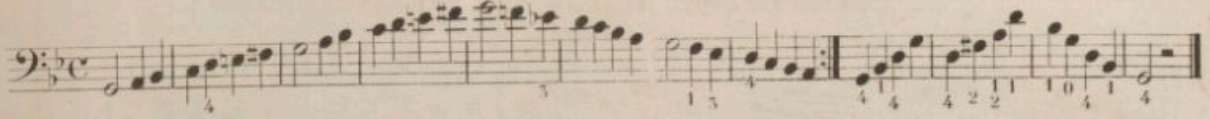






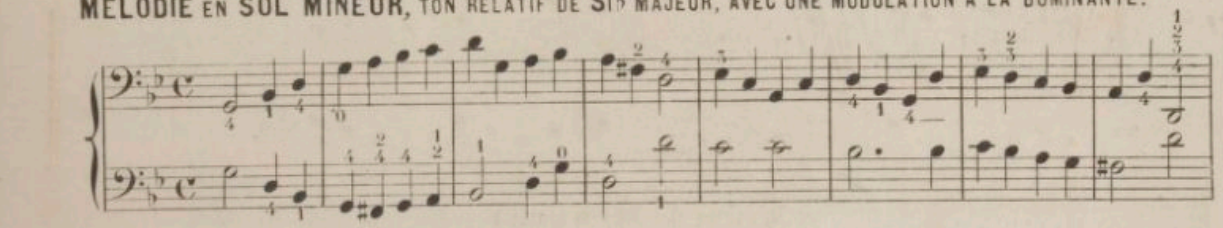
10e GAMME EN SOL MINEUR.

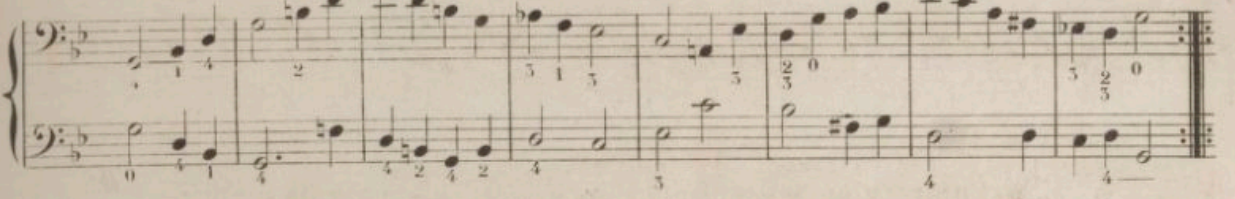
TON RELATIF DE Si♭ MAJEUR, TERMINÉE PAR L'ACCORD TONIQUE et L'ACCORD DE LA DOMINANTE.

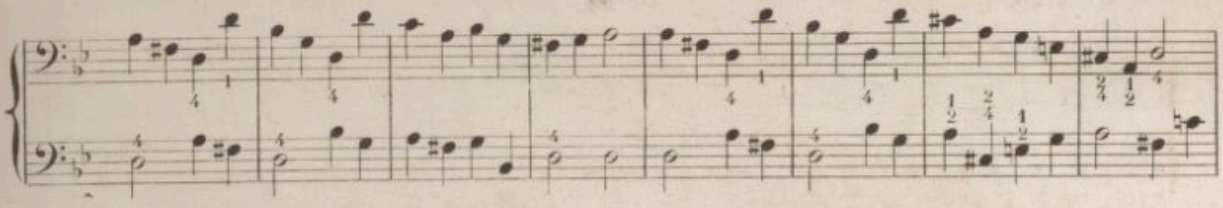


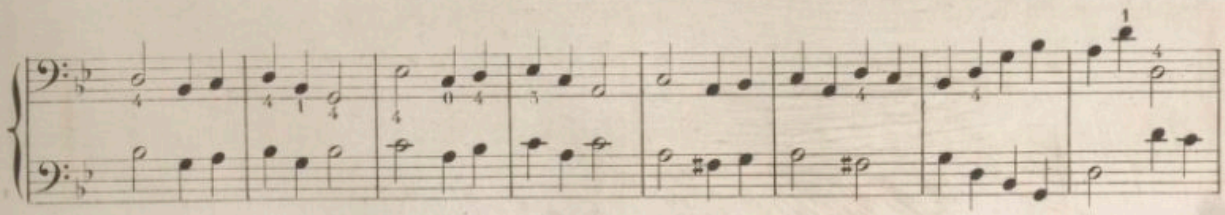
18e Leçon.

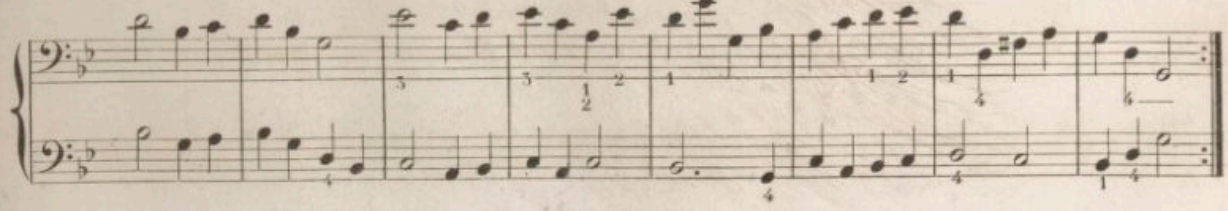
MÉLODIE EN SOL MINEUR, TON RELATIF DE Si♭ MAJEUR, AVEC UNE MODULATION A LA DOMINANTE.





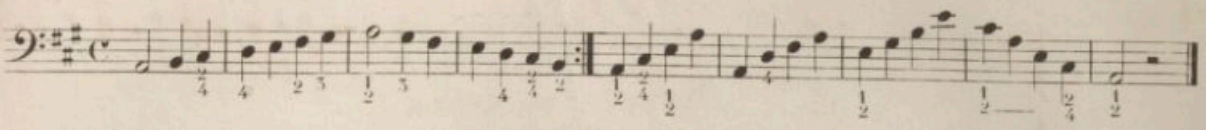






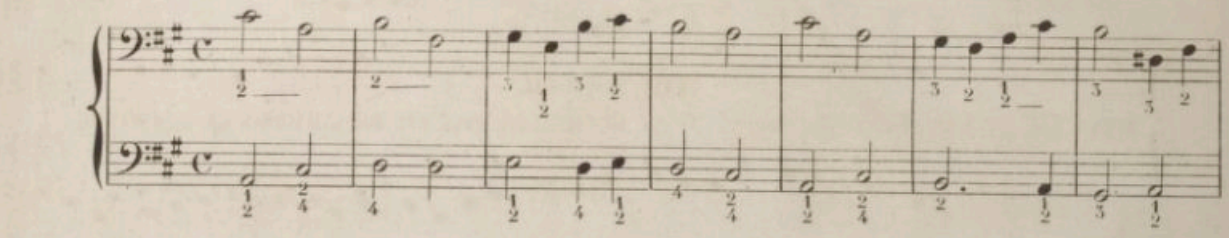
11e GAMME, EN LA MAJEUR,

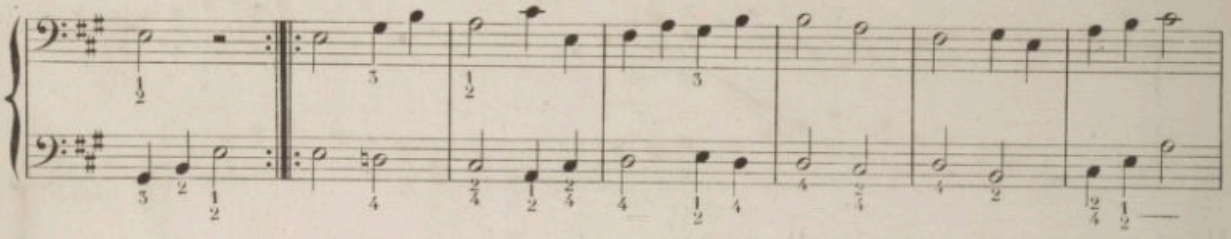
TERMINÉE PAR L'ACCORD TONIQUE, DE LA DOMINANTE et DE LA SOUS-DOMINANTE.

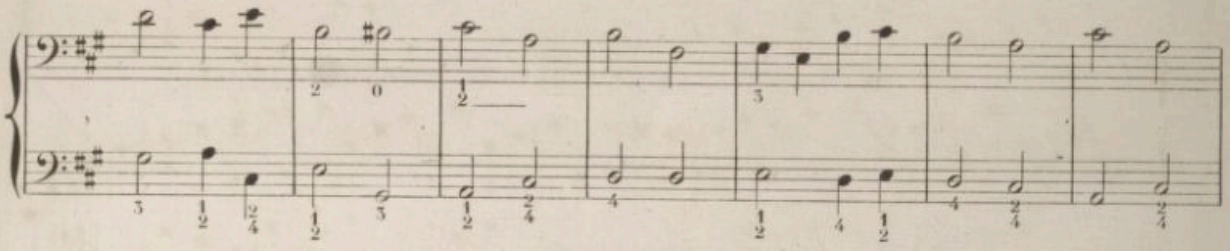


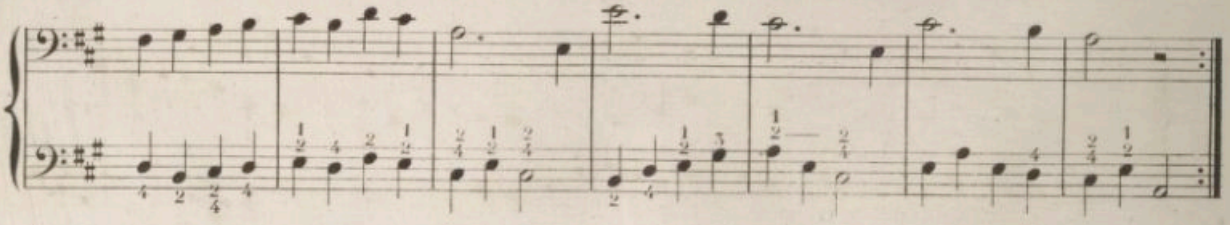
19e Leçon. MÉLODIE EN LA MAJEUR,

TERMINÉE PAR L'ACCORD TONIQUE, DE LA DOMINANTE ET DE LA SOUS-DOMINANTE.



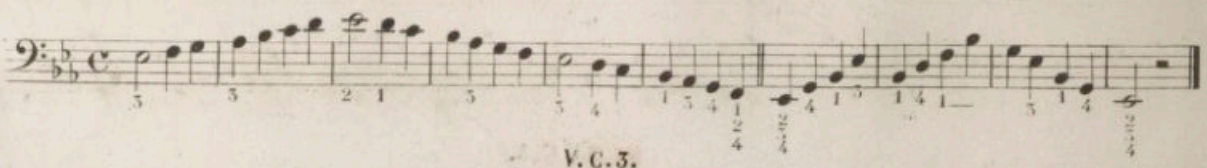






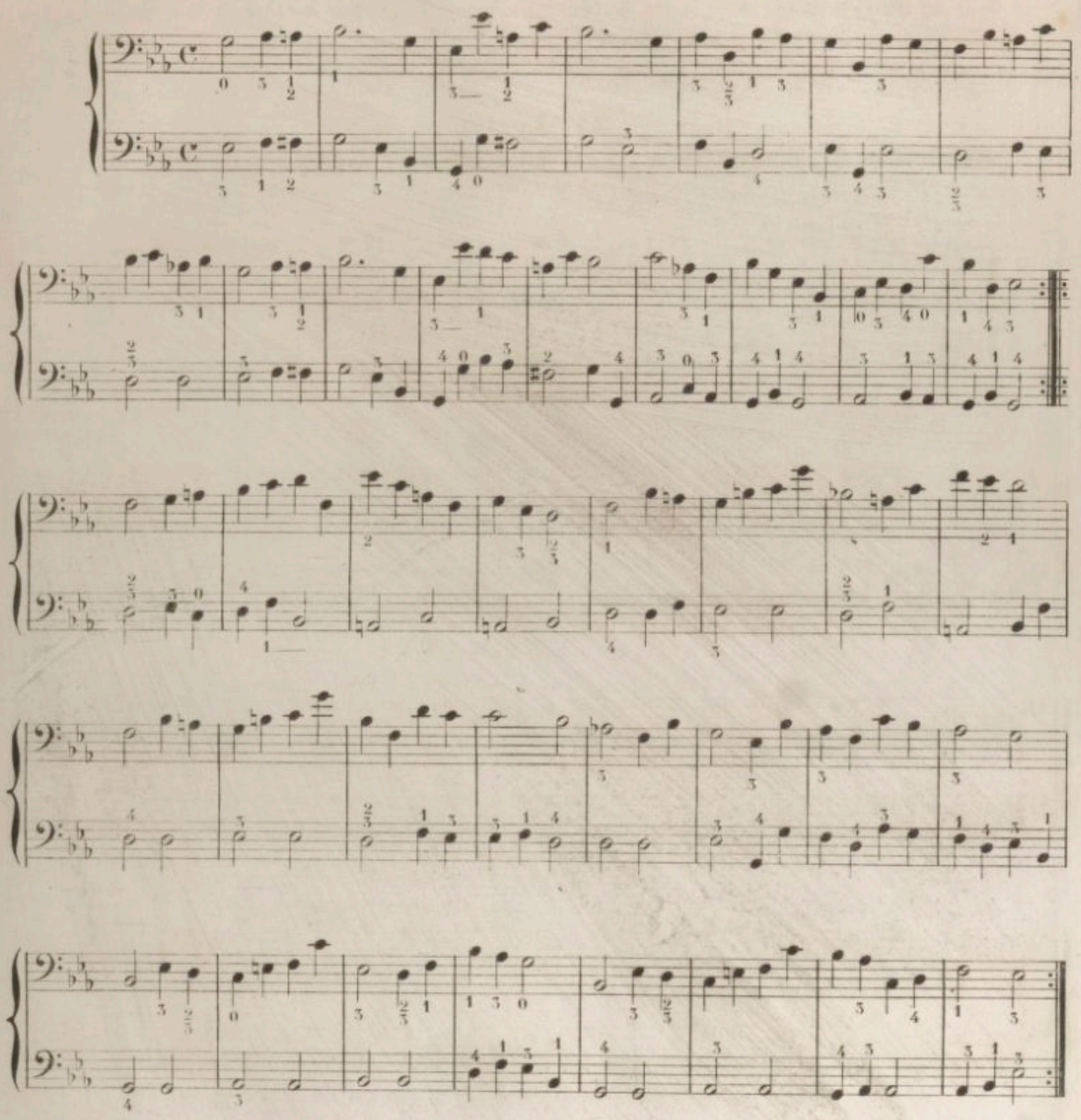
12e GAMME, EN MI♭ MAJEUR.

TERMINÉE PAR L'ACCORD TONIQUE et L'ACCORD DE LA DOMINANTE.



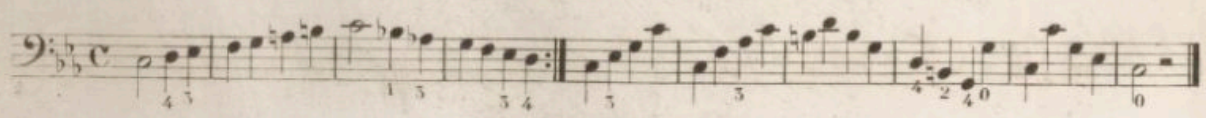
20e Leçon.

MELODIE EN MI♭ MAJEUR AVEC UNE MODULATION DE LA DOMINANTE.



13e GAMME EN DO MINEUR, TON RELATIF DE MI♭ MAJEUR,

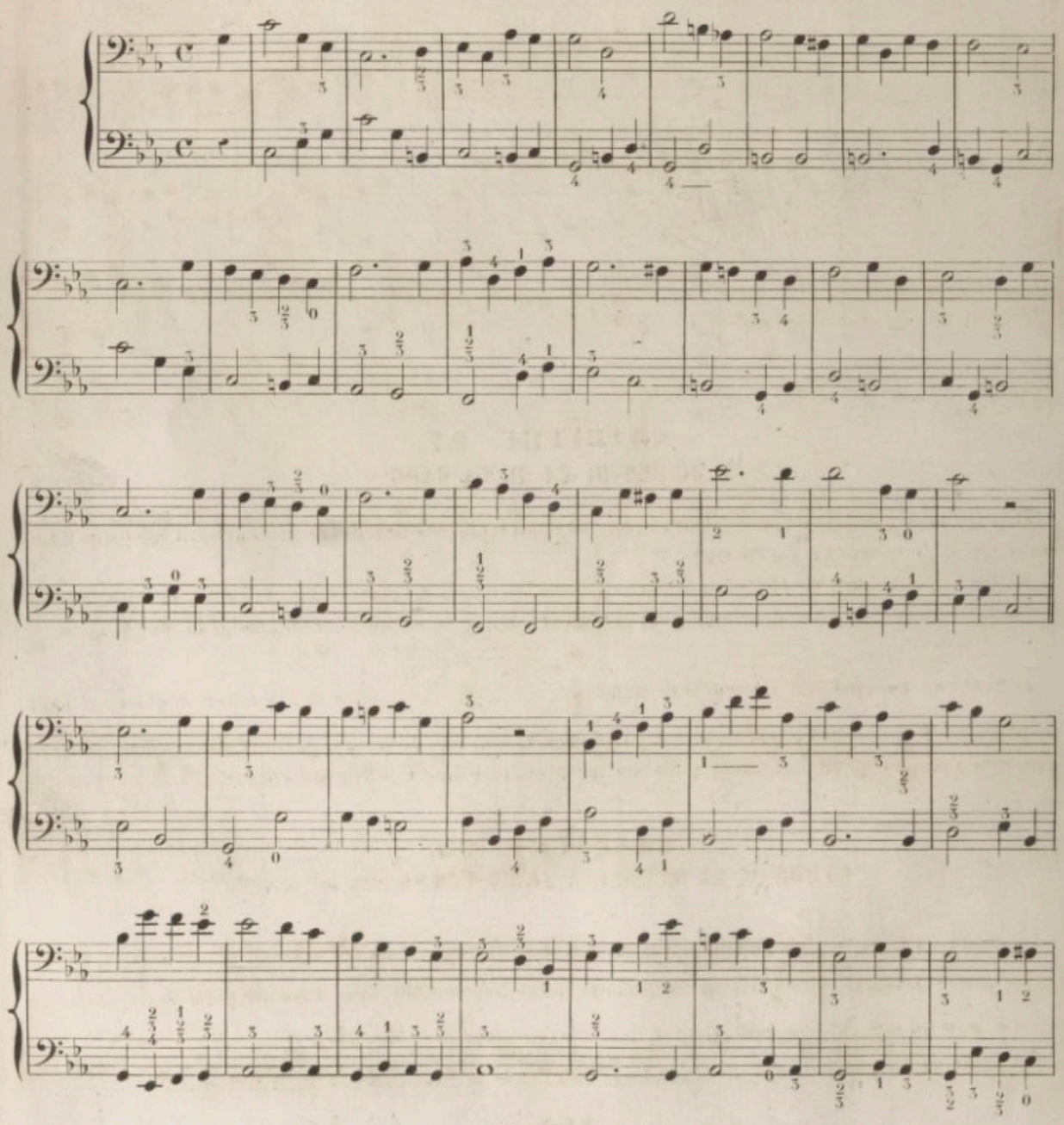
TERMINÉE PAR L'ACCORD TONIQUE, L'ACCORD DE LA DOMINANTE et DE LA SOUS-DOMINANTE.

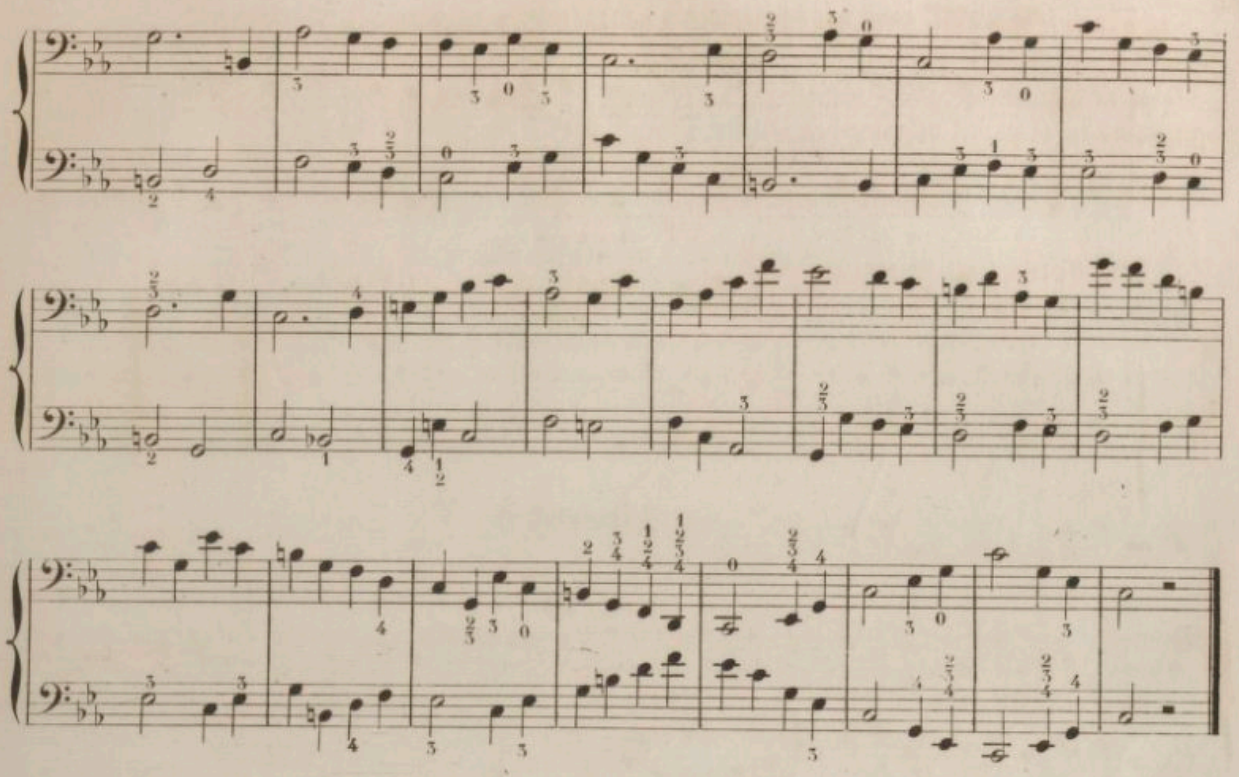


REMARQUE. Lorsque la première mesure d'un morceau ne renferme pas toutes les valeurs qu'elle exige, et se trouve incomplète, on doit la commencer en levant, pour arriver à frapper la première note de la mesure suivante; alors la fin de la phrase musicale est une mesure également incomplète, qui ajoutée à la première forme une mesure entière.

21e Leçon.

MÉLODIE EN UT MINEUR TON RELATIF DE Mi♭ MAJEUR, AVEC UNE MODULATION A LA DOMINANTE.

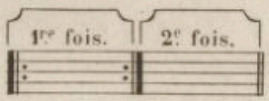




CHAPITRE 27.
DU RENVOI ET DU DA CAPO.

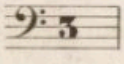
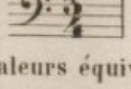
Lorsque ce signe 𝄋 que l'on nomme renvoi, se trouve placé à une barre de reprise, il indique qu'il faut reprendre où se trouve un pareil signe.

Le *Da Capo*, indiqué en abréviation par ces deux lettres, *D. C.* placées à la fin d'un morceau, signifie qu'il faut retourner au commencement pour continuer ensuite ce même morceau, jusqu'au mot fin.

REMARQUE: Lorsque l'on rencontre ce signe 

à la fin d'une reprise, il faut substituer la 2e fois à la 1re après avoir recommencé la reprise. Il arrive souvent qu'on emploie le même signe, pour indiquer qu'on doit sauter plusieurs mesures, et même une reprise entière.

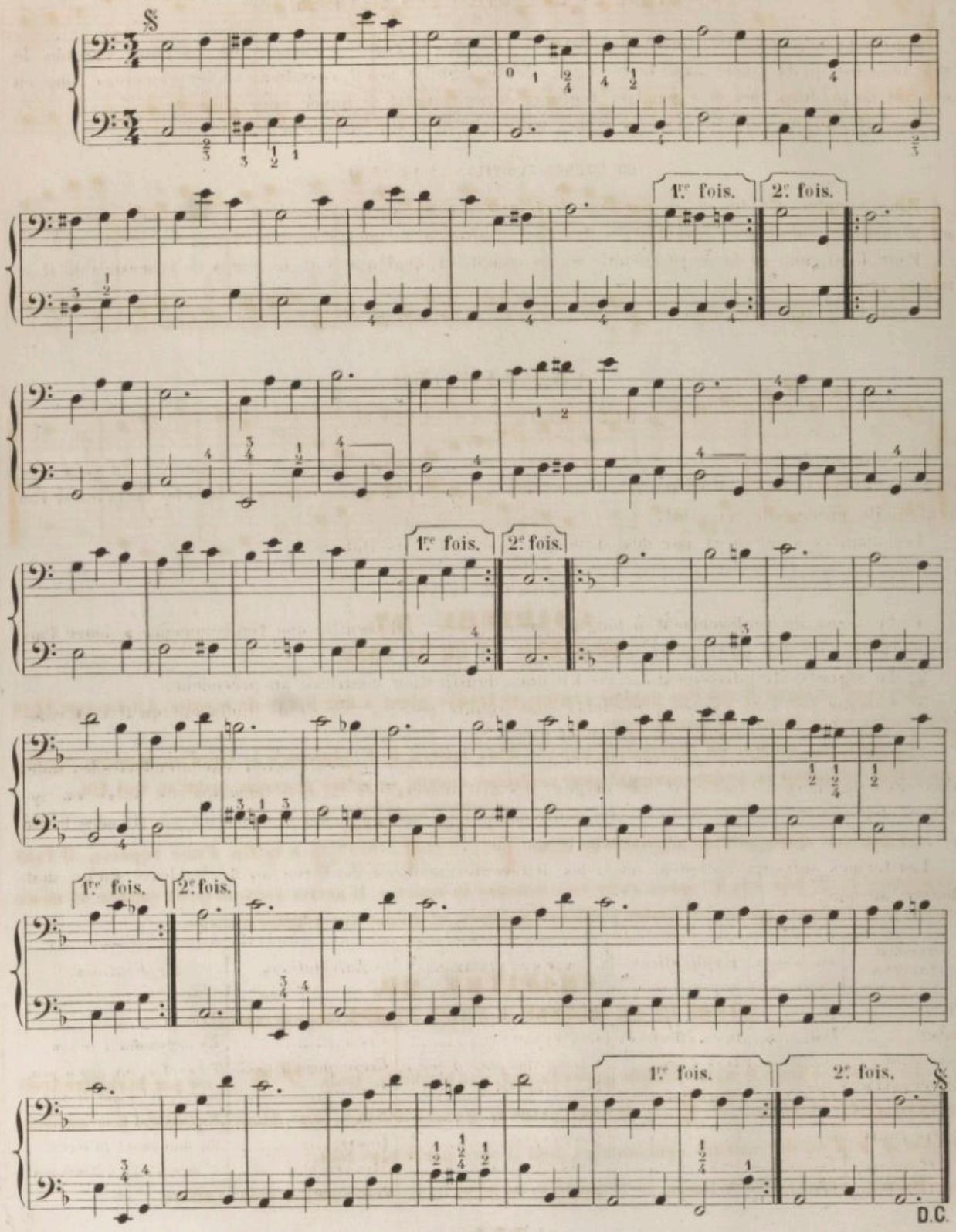
CHAPITRE 28.
ETUDE DE LA MESURE A TROIS TEMPS (MESURE SIMPLE).

La mesure à trois temps s'indique après la clef, par le chiffre trois  ou par le chiffre trois avec un quatre dessous  Il faut pour la mesure entière, une blanche pointée 𝅗𝅥. ou trois noires ♩ ♩ ♩ ou des valeurs équivalentes, dont il sera parlé plus loin.

Dans la mesure à trois temps, le 1er est fort, le 2e et le 3e sont généralement faibles.

22e Leçon.

MÉLODIE POUR SE FAMILIARISER A L'EXÉCUTION DE LA MESURE A TROIS-TEMPS.



CHAPITRE 29.

ÉTUDE ET EXÉCUTION DES SILENCES.

On comprendra bien facilement l'importance de bien observer les silences, en observant toujours le rôle immense qu'ils jouent dans la musique; silence signifie néant, cessation: on les observera donc en cessant de produire des sons pendant toute la durée qui est indiquée pour chacun.

Les silences en général sont les signes matériels de la ponctuation musicale.

DU SILENCE EQUIVALANT A LA NOIRE.

Pour compter des temps ou portions de temps que les silences peuvent occuper dans une mesure, on prononce mentalement les chiffres 1, 2, 3, 4, pour la mesure à quatre temps.

Pour le silence de la noire (soupir) on compte 1, quel que soit le temps de la mesure où il se trouve placé.

NOTA. La respiration ne devra se prendre à la rigueur que sur le silence du soupir.

CHAPITRE 30.

DES NUANCES EN GÉNÉRAL.

En musique, le mot *nuance* signifie variation dans l'intensité des sons. Les nuances ont pour rôle de faire disparaître la monotonie; il est donc de la plus grande importance de bien les observer si l'on veut qu'ils produisent cet effet.

Les nuances s'indiquent par des signes, ou avec des mots italiens.

SIGNES DES NUANCES.

1° Le signe de renforcement à longue portée ( ) il signifie que l'on commence à jouer doux et que l'intensité doit aller en grandissant.

2° Le signe d'affaiblissement ( ) a une signification contraire au précédent.

3° Lorsque les deux signes précédents sont réunis ( ) ils indiquent qu'il faut commencer doux et augmenter le son jusqu'au milieu, puis le diminuer.

REMARQUE: Nous ferons observer que beaucoup de musiciens croient devoir exécuter fortes les notes affectées d'un chevron ( ) c'est une erreur: il suffit d'accentuer la note plus qu'une autre en appuyant légérement le son, 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 sur la note suivante.

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

TERMES ITALIENS.	*Abréviations.*	*Explications.*	TERMES ITALIENS.	*Abréviations.*	*Explications.*
PIANO	*p*	Doux.	PIANISSIMO	*pp*	Très doux.
DOLCE	*Dol*	Doux, affectueux.	CRESCENDO	*Cresc*	En augmentant le son.
DOLCISSIMO		Très-doux.	CRESCENDO *poco a poco*	*Cresc poco a poco*	En renforçant peu à peu.
RINFORZANDO, SFORZANDO	*rf* ou *sf*	En renforçant.	DECRESCENDO	*Decresc*	En affaiblissant le son.
			SMORZANDO	*Smorz*	En laissant mourir le son.
MEZZO FORTE	*mf*	Demi-fort.	DIMINUENDO	*Dimin*	En diminuant la force.
FORTE	*f*	Fort.	MEZZO VOCE	*Mez voce*	A demi-voix, à demi-jeu.
FORTISSIMO	*ff*	Très-fort.	SOTTO VOCE	*Sot voce*	id.

CHAPITRE 31.

DU MOUVEMENT.

Le mouvement étant le degré de vitesse ou de lenteur que l'on donne a un morceau de musique, chaque mesure peut avoir son mouvement particulier. Celui qui convient au morceau est ordinairement indiqué au commencement par des termes italiens dont nous donnons les principaux.

TERMES ITALIENS.	*EXPLICATIONS.*
GRAVE, LENTO, LARGO	*Le plus lent de tous les mouvements.*
LARGHETTO	*Moins lent que le précédent.*
ADAGIO	*A l'aise très-posément.*
ANDANTE. AND^{te}	*Gracieusement et modéré.*
ANDANTINO. AND^{no}	*Un peu plus vite que l'Adagio.*
MAESTOSO	*Majestueux.*
AFFETTUOSO	*Affectueusement, même degré que l'Andantino.*
AMOROSO	*Tendrement, passionnément.*
GRAZIOSO	*Gracieusement.*
MODERATO	*Modéré entre le lent et le gai.*
SOSTENUTO	*Soutenu.*
CANTABILE	*Chanter sans gêne et sans presser.*
ALLEGRETTO. ALL^{to}	*Un peu plus vite que l'Andante.*
ALLEGRO. ALL^{o}	*Vif ou gai.*
VIVACE	*Avec vivacité.*
CON BRIO	*Avec éclat.*
TEMPO DI MARCIA	*Mouvement de marche.*
AGITATO	*Avec agitation et trouble.*

CHAPITRE 32.

DE L'ARTICULATION OU ACTION DE LA LANGUE.

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 pointé n'offrent réellement que deux articulations, auxquelles on fait subir des altérations selon le caractère qu'on veut leur donner, et que l'on désigne par des signes particuliers.

Le coulé ou lié est indiqué par un trait en arc ⌒ ou ⌣ qui embrasse le nombre de notes que l'on doit couler ou lier.

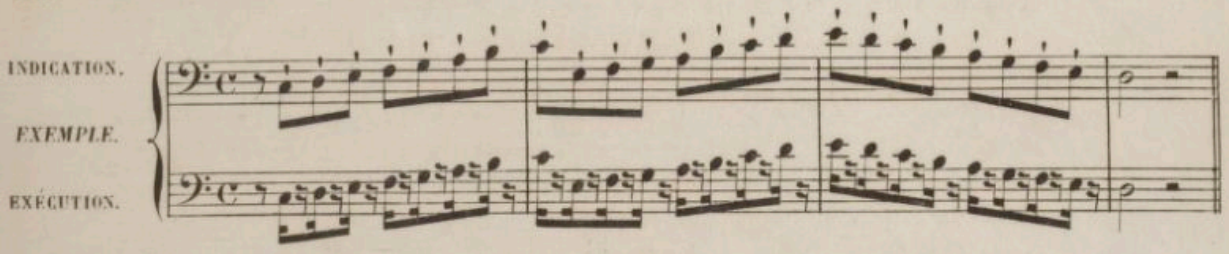
Pour l'exécution du coulé, on donne un coup de langue sur la première note seulement, les autres notes se font par la même impulsion de l'air sans répéter le coup de langue : il est surtout important qu'on n'entende pas d'intermittence entre elles. Si la liaison a lieu entre deux ou plusieurs notes formant un intervalle plus ou moins grand par degrés disjoints, on fera glisser vivement le son par une liaison délicate de la première à la dernière note.

DU POINTÉ.

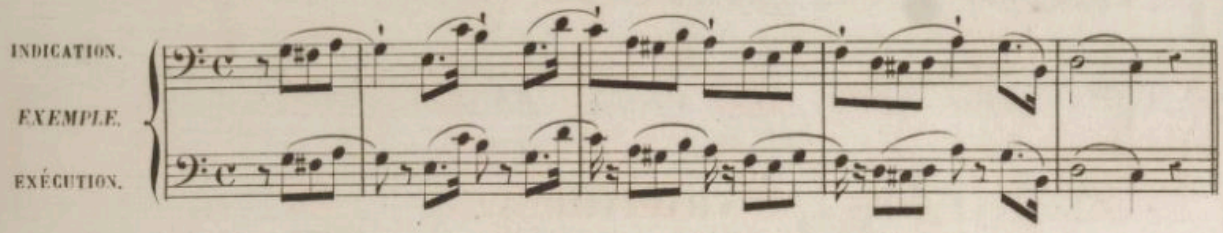
Le *pointé* se marque par un point que l'on place au-dessus ou au-dessous des notes, et qui indique que chacune d'elles doit être frappée d'un coup de langue mais sans sécheresse. Quelquefois les points sont accompagnés d'une liaison ce qui signifie que les sons doivent être conduits de l'un à l'autre sans séparation, en prononçant le coup de langue beaucoup plus doux et moins bref que le pointé, c'est ce qu'on appelle frapper dans le son.

DU DÉTACHE OU STACCATO.

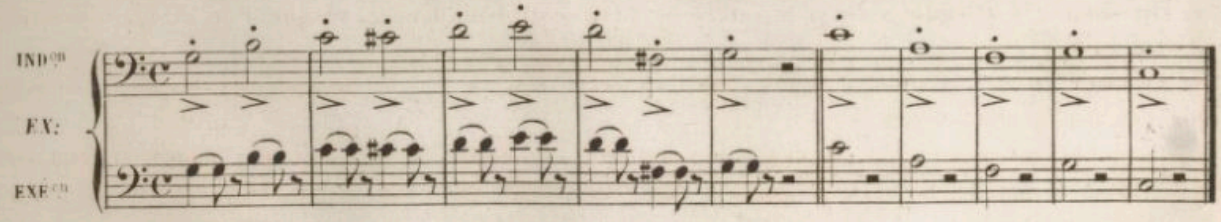
Le *détaché* ou *staccato* est marqué par un point allongé placé au-dessus ou au-dessous des notes; il indique que le son doit être attaqué avec sécheresse et que les notes qui sont affectées de ce signe doivent être séparées les unes des autres comme s'il y avait des silences entre elles de manière à ce que leur valeur en soit diminuée de moitié.



Il existe une espèce d'articulation sur l'expression de laquelle beaucoup de musiciens se trompent. Lorsqu'on voit des notes liées se terminer par une note affectée du signe du détaché, il faut accentuer l'avant-dernière, en diminuant de moitié la valeur de celle-ci.



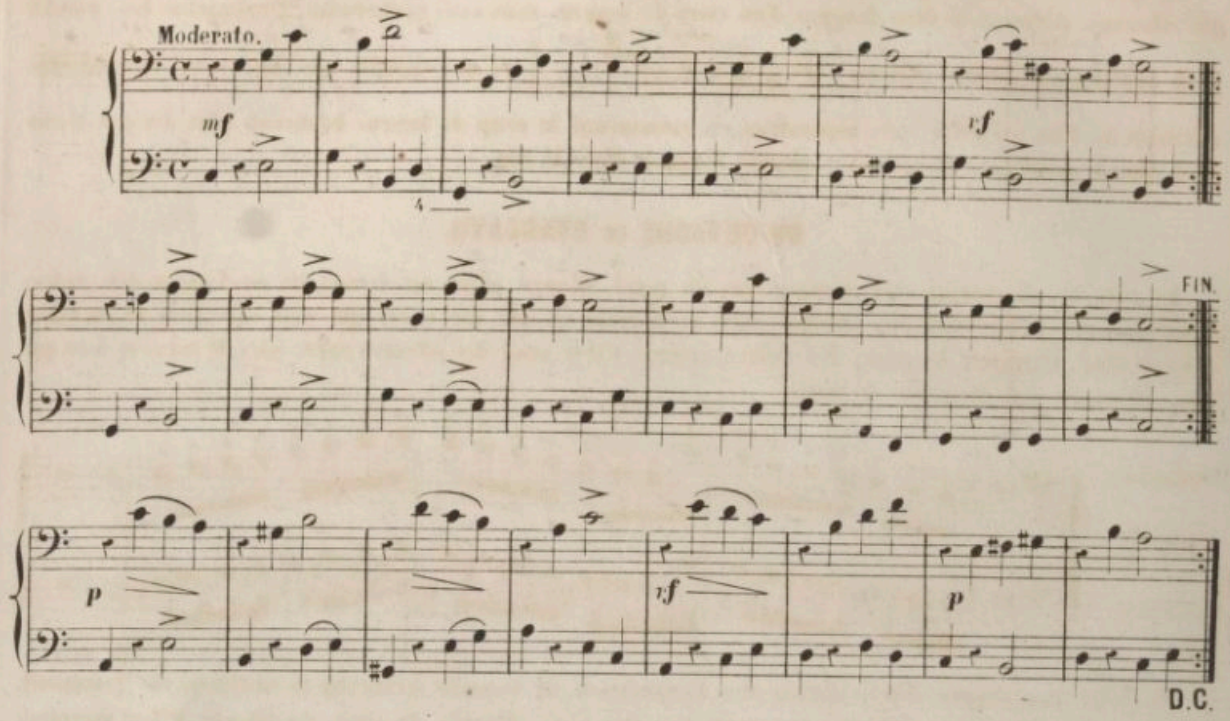
Quand la marque du détaché ou du pointé est placée sur des notes de longue valeur, surtout quand ces notes doivent être attaquées fortement et dans un mouvement vif, le signe du pointé réduit ces valeurs à peu près d'un quart, et le signe du détaché les réduit presque de moitié.



Les notes affectées d'un chevron > doivent être exécutées en appuyant légèrement le son, ne pas attendre la fin de cette note pour affaiblir le son et le porter sur la note suivante.

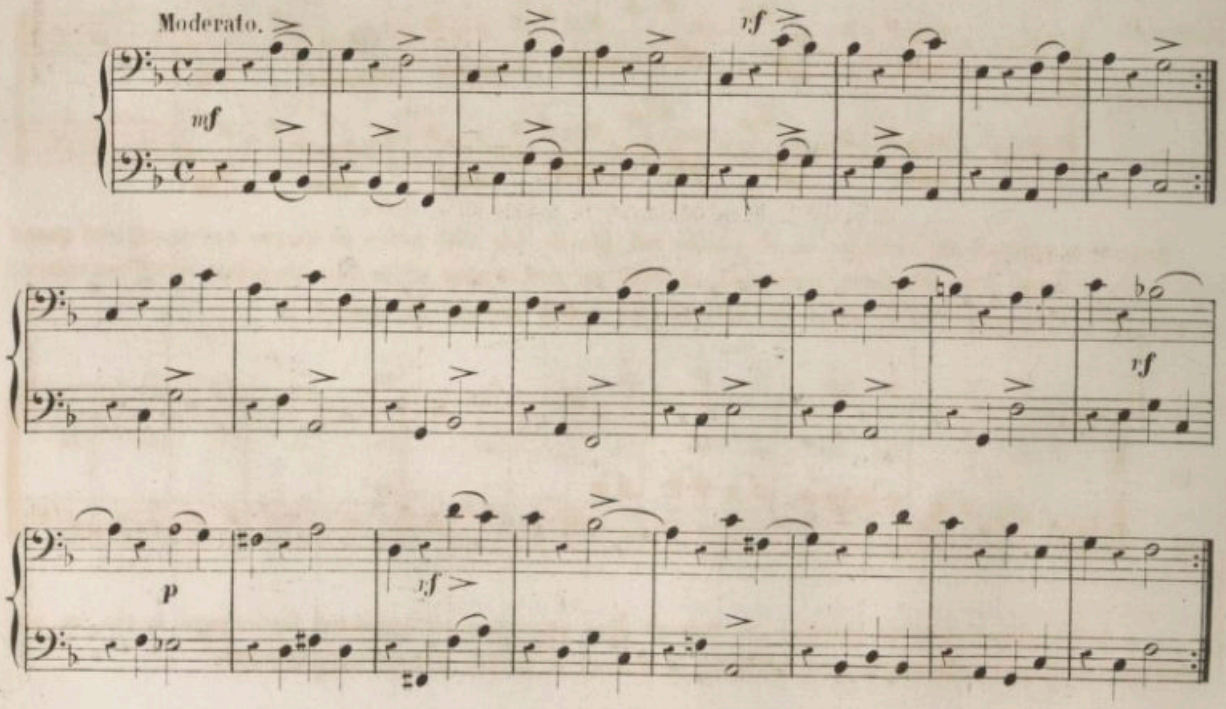
23.e Leçon.

MÉLODIE POUR OBSERVER LE SOUPIR AU 1.er TEMPS DE CHAQUE MESURE et AU 2.e TEMPS A LA BASSE.



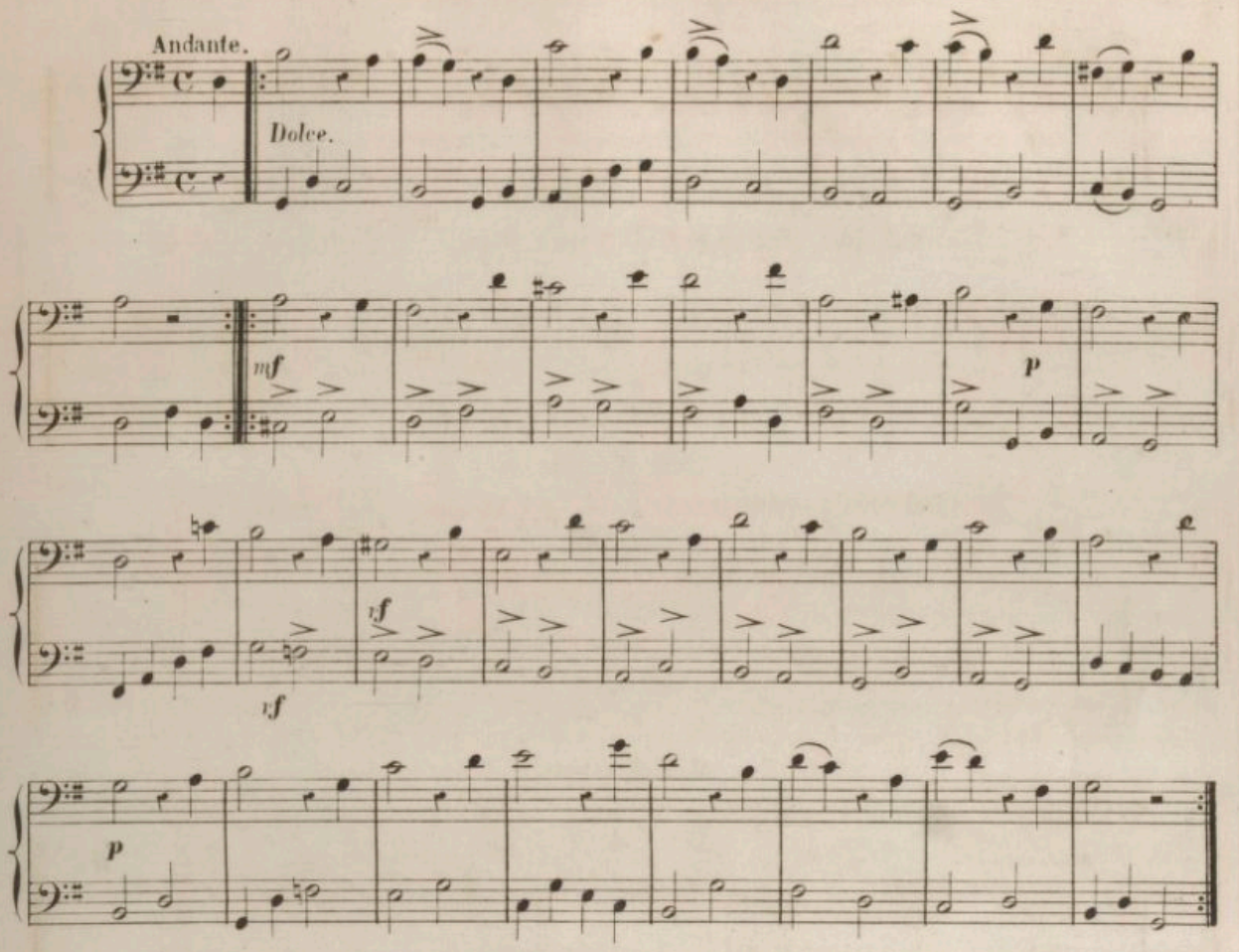
24.e Leçon.

MÉLODIE POUR OBSERVER LE SOUPIR AU 2.e TEMPS, et A LA BASSE AU 1.er TEMPS DE CHAQUE MESURE.



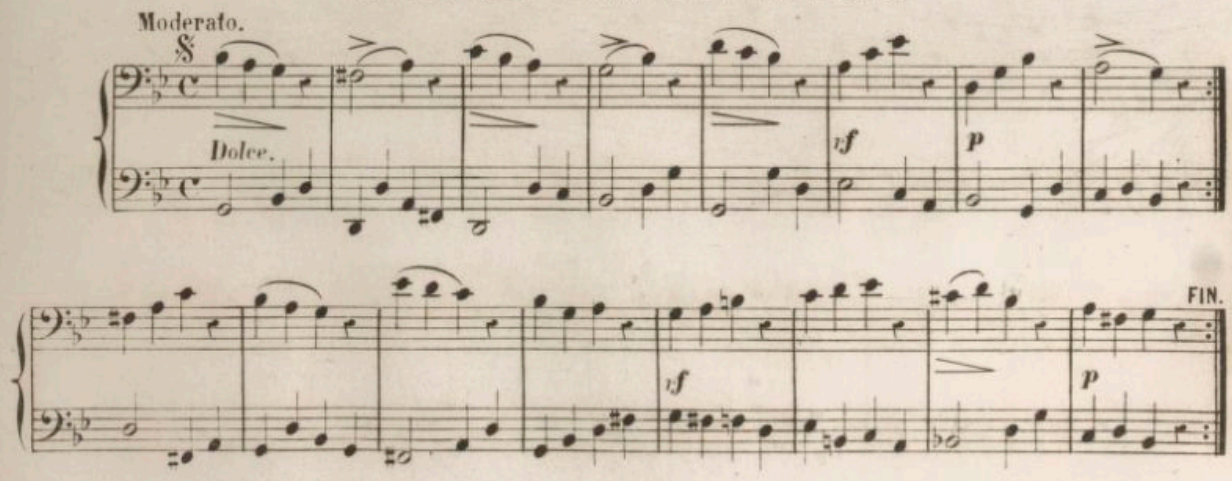
25.e Leçon.

MÉLODIE POUR OBSERVER LE SOUPIR AU 3.e TEMPS.

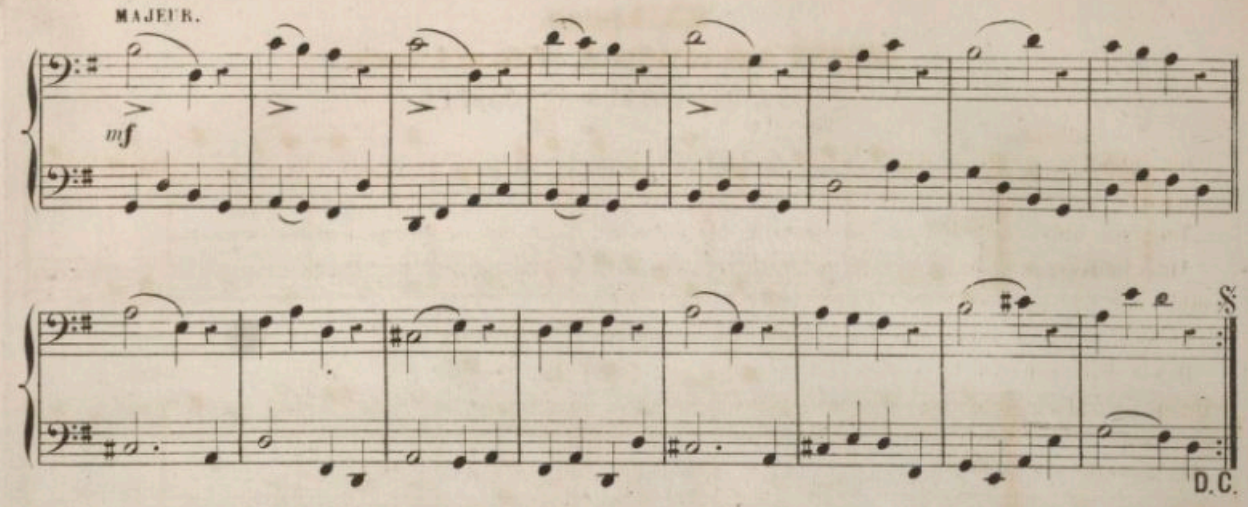


26.e Leçon.

MÉLODIE POUR OBSERVER LE SOUPIR AU 4.e TEMPS.

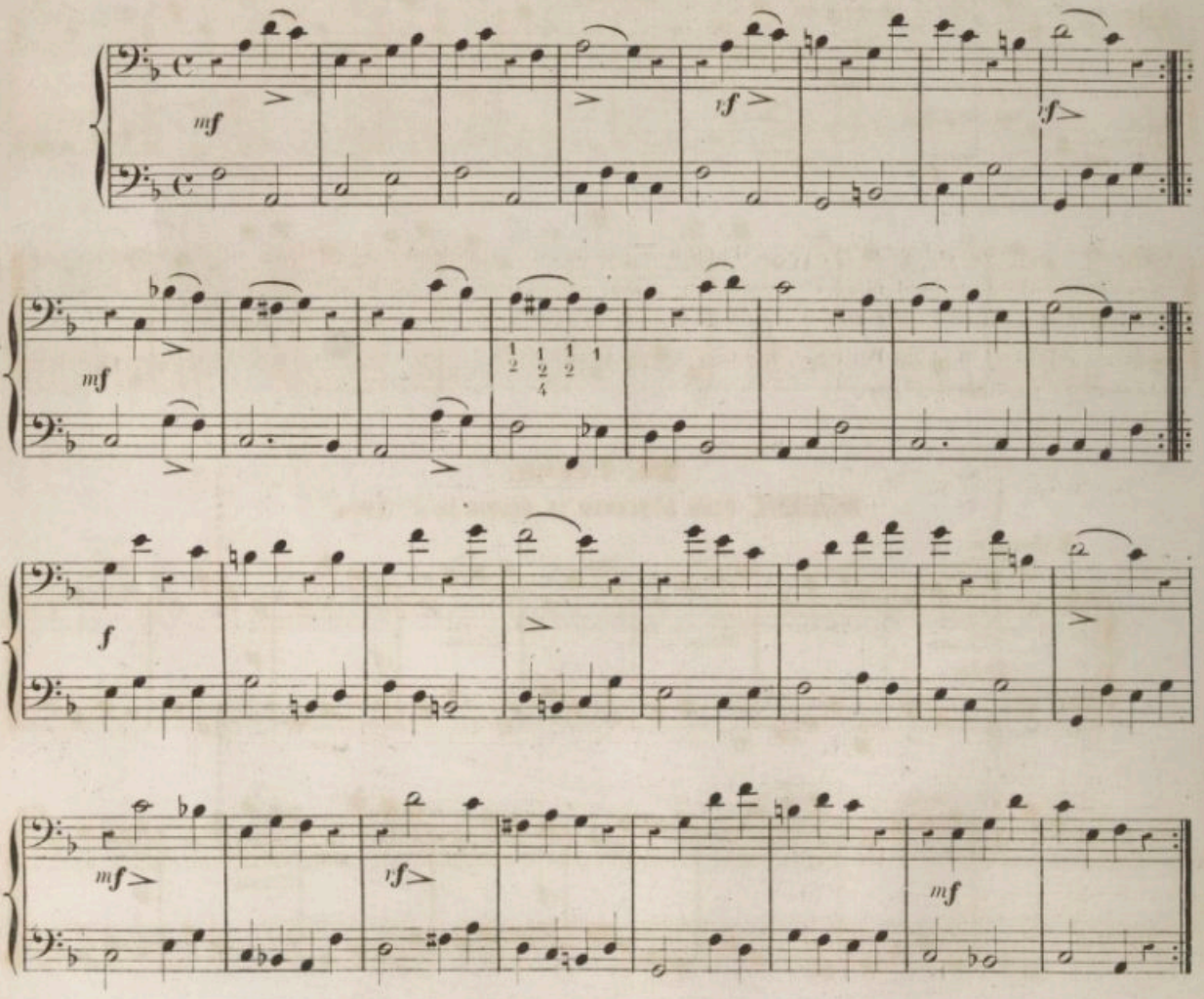


MAJEUR.



27e Leçon.

MÉLODIE POUR OBSERVER LE SOUPIR SUR TOUS LES TEMPS DE LA MESURE.



CHAPITRE 33.

ÉTUDE DES NOTES SYNCOPÉES.

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

Tout son qui commence par un temps faible et se prolonge sur un temps fort est syncopé.

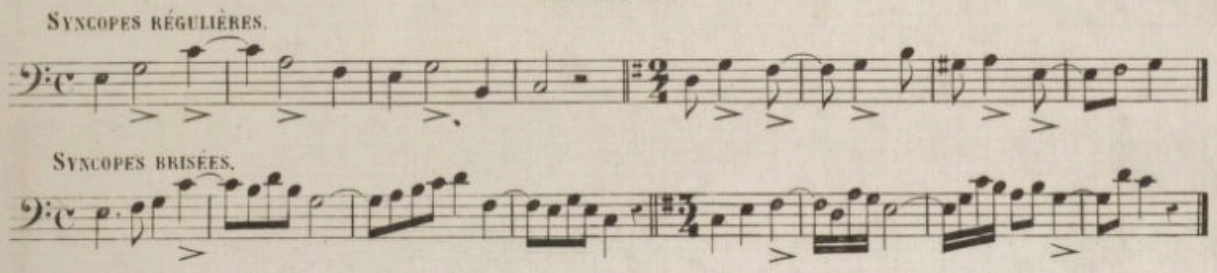
Ainsi deux notes posées sur le même degré, séparées seulement par une barre de mesure et unies ensemble par une liaison ⁀ forment une syncope.

La syncope peut avoir lieu aussi dans la même mesure entre deux temps successifs.

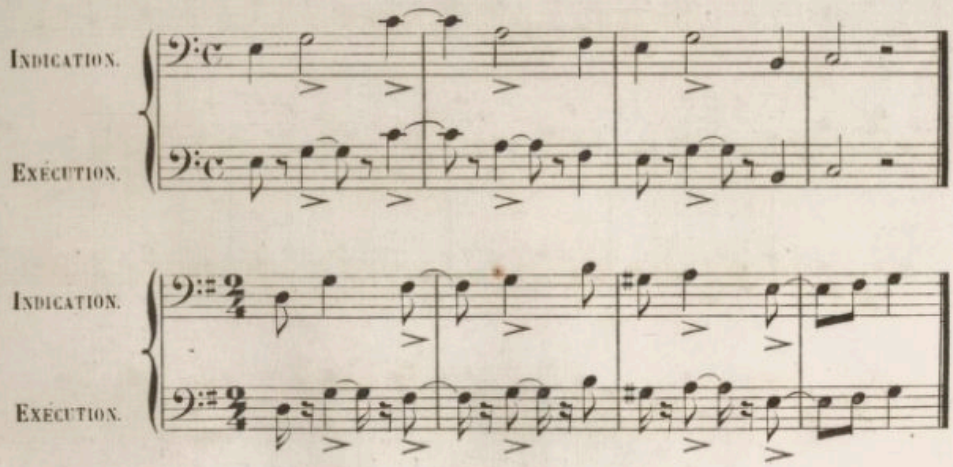
Il y a deux espèces de syncopes: la syncope régulière et la syncope brisée. La syncope régulière est celle qui est formée d'une seule note dans la mesure, ou de deux notes d'égale valeur sur le même degré et unie à une autre par une liaison ⁀.

On appelle syncope brisée, celle qui est formée de deux notes d'inégale valeur.

EXEMPLE.



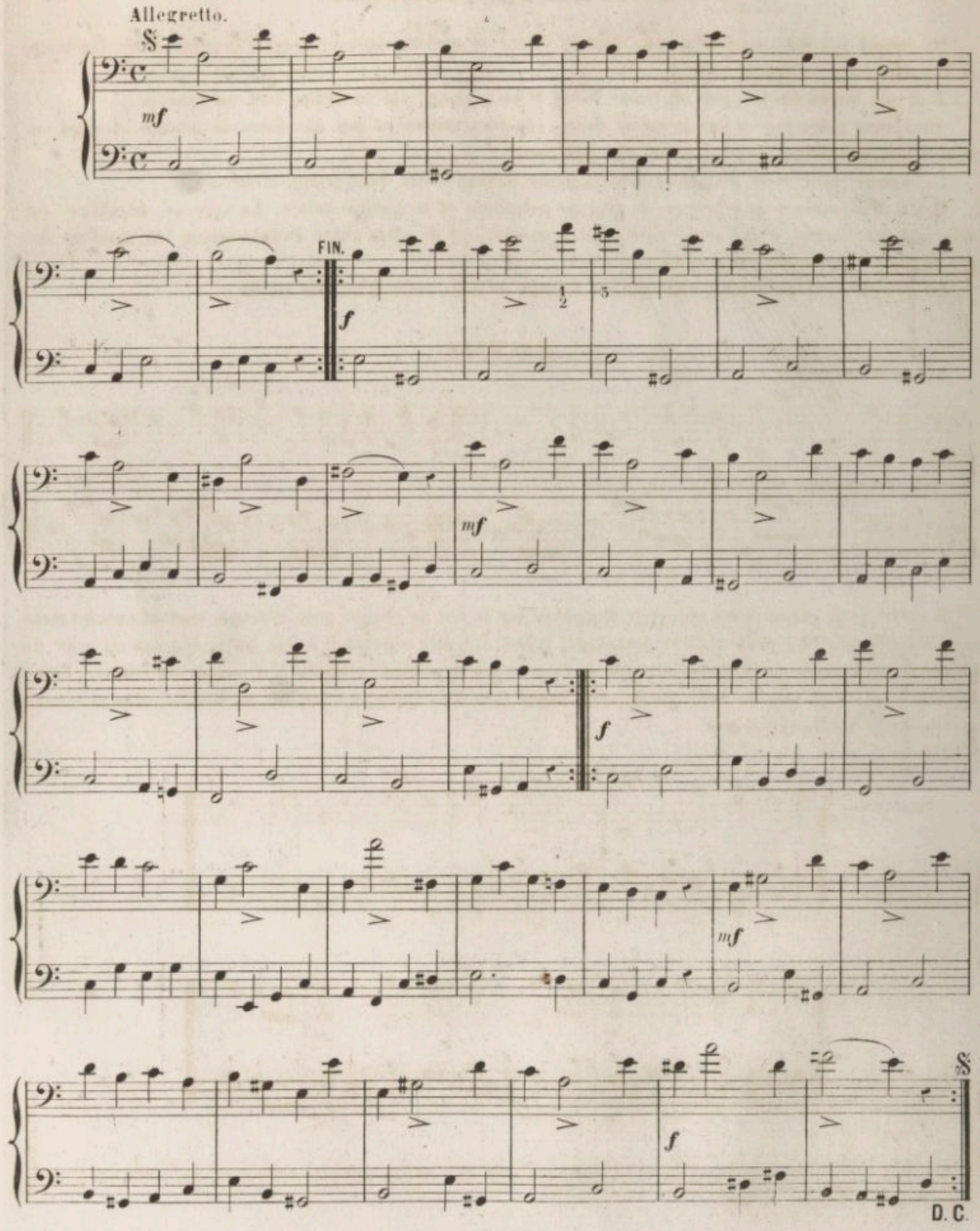
Il suffit, pour exécuter les syncopes d'appuyer sur le son de chaque note syncopée surtout dans les mouvements vifs, que l'on peut nuancer davantage; il faut excepter cependant le cas où la syncope est note de terminaison. La syncope doit être séparée de la note qui la précède (comme s'il y avait un silence entre ces deux notes) et non de celle qui la suit; aussi dans l'exemple ci-dessous, on doit exécuter plus correctement la partie inférieure.



On voit par cet exemple que la note syncopée doit être accentuée plus fortement que celle qui la précède et que celle qui la suit.

28e Leçon.

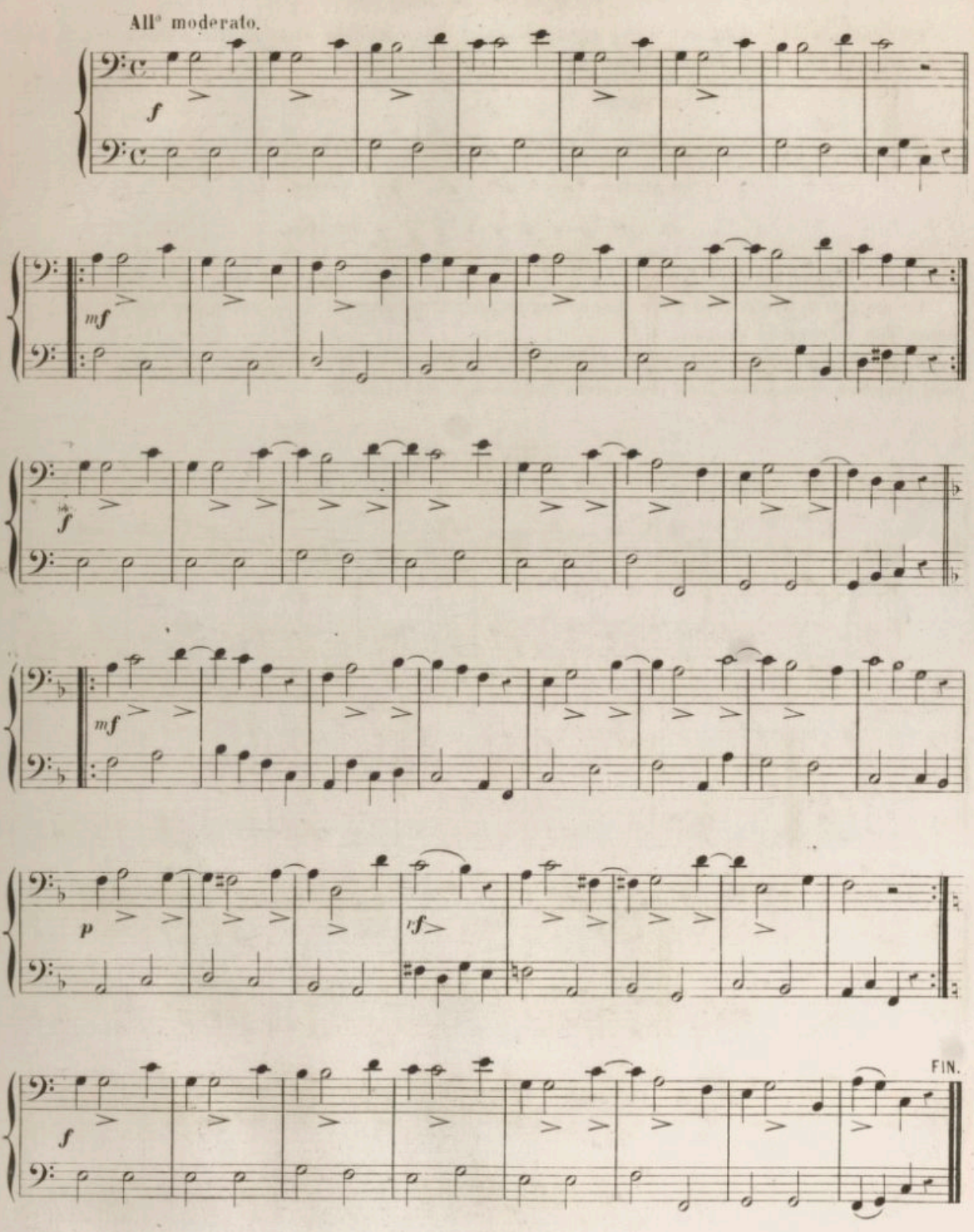
MÉLODIE POUR SE FAMILIARISER A L'EXÉCUTION DES SYNCOPES REGULIERES.



29e Leçon.

MÉLODIE POUR L'EXÉCUTION DES SYNCOPES RÉGULIÈRES AVEC DEUX NOTES SUR LE MÊME DEGRÉ.

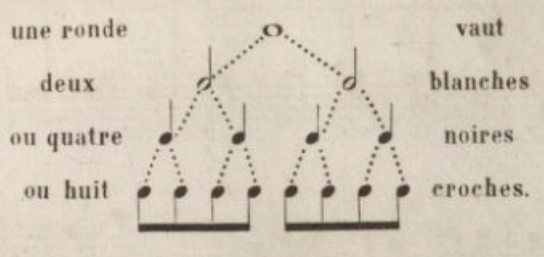
All° moderato.



CHAPITRE 34.

ÉTUDE DE LA CROCHE QUATRIÈME FIGURE.

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 temps:



Ce qui fait deux croches pour chaque temps, or en prononçant deux notes par temps, on prononce des valeurs de croches.

Toutes les mesures simples peuvent toujours se diviser en demi-temps, les deux temps impaires sont toujours demi-temps forts, les autres demi-temps sont faibles.

30e Leçon.

MÉLODIE POUR OBSERVER DEUX CROCHES AU 1er TEMPS DE LA MESURE AVEC UNE SYNCOPE DE BLANCHES.

§ Allegretto.

mf

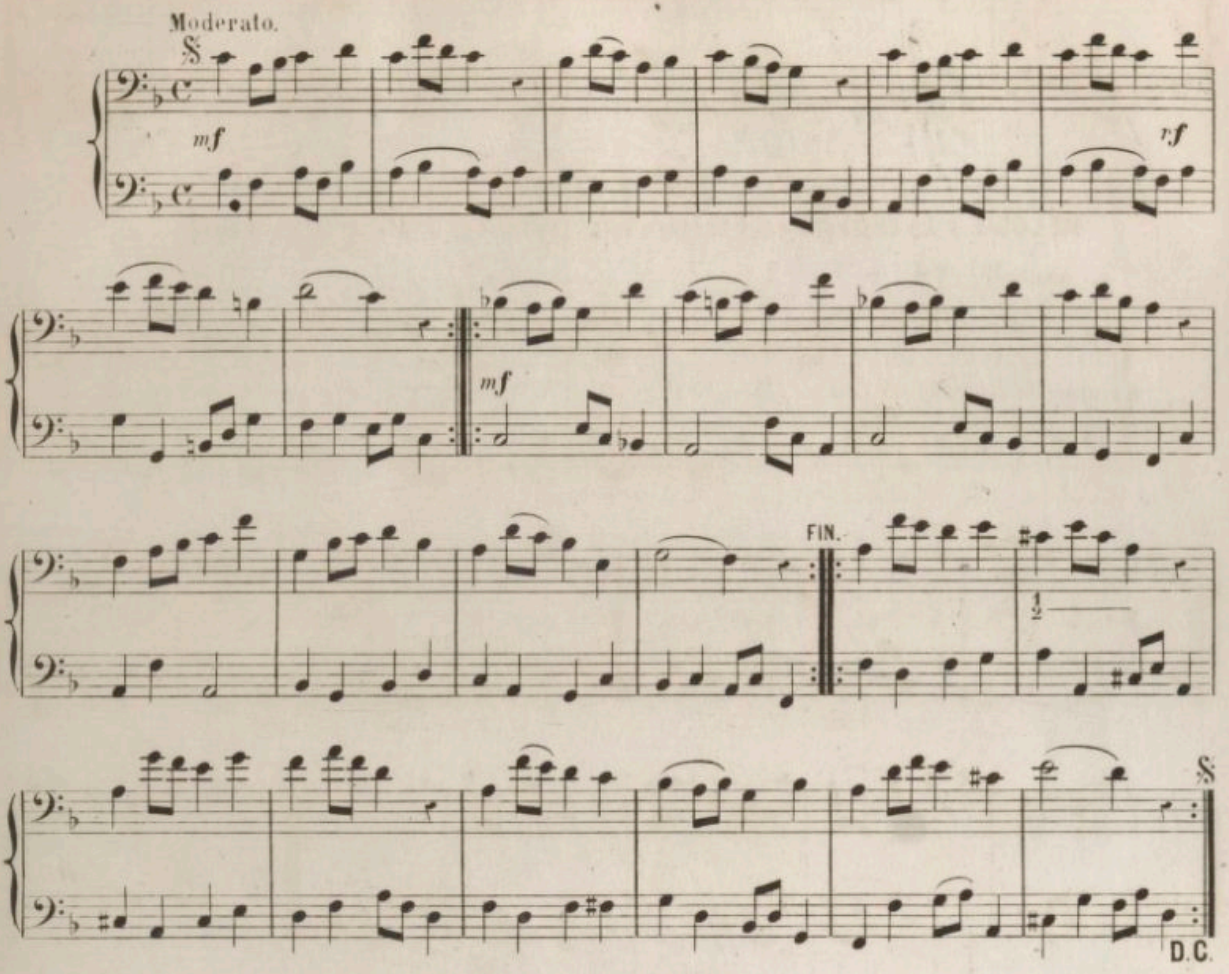
FIN.

mf

D.C.

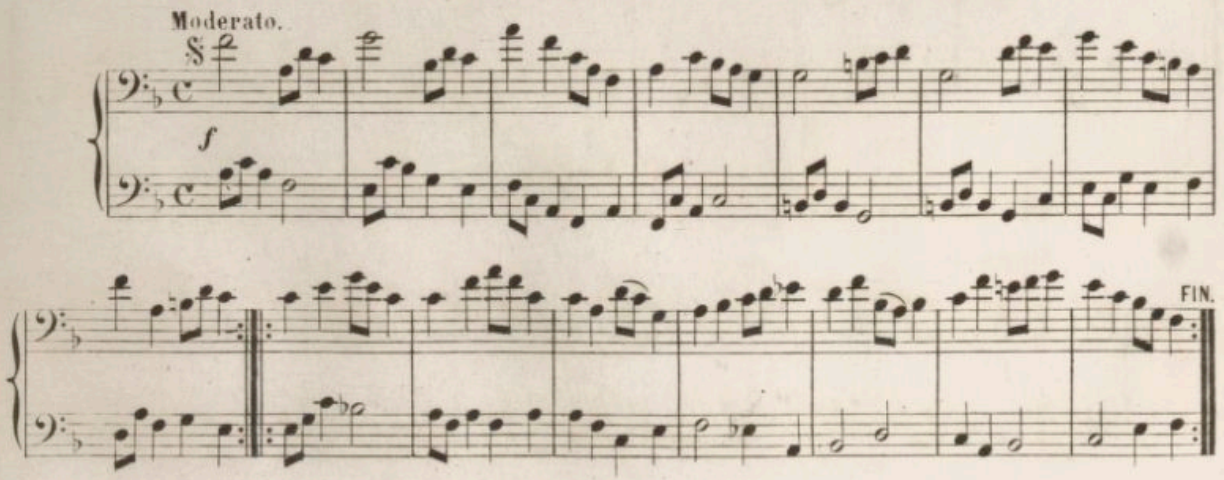
31e Leçon.

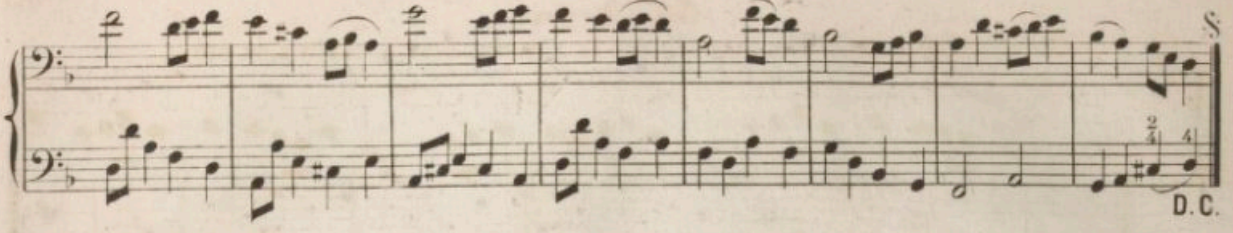
MÉLODIE POUR OBSERVER DEUX CROCHES AU 2e TEMPS, et AU 3e TEMPS A LA BASSE.



32e Leçon.

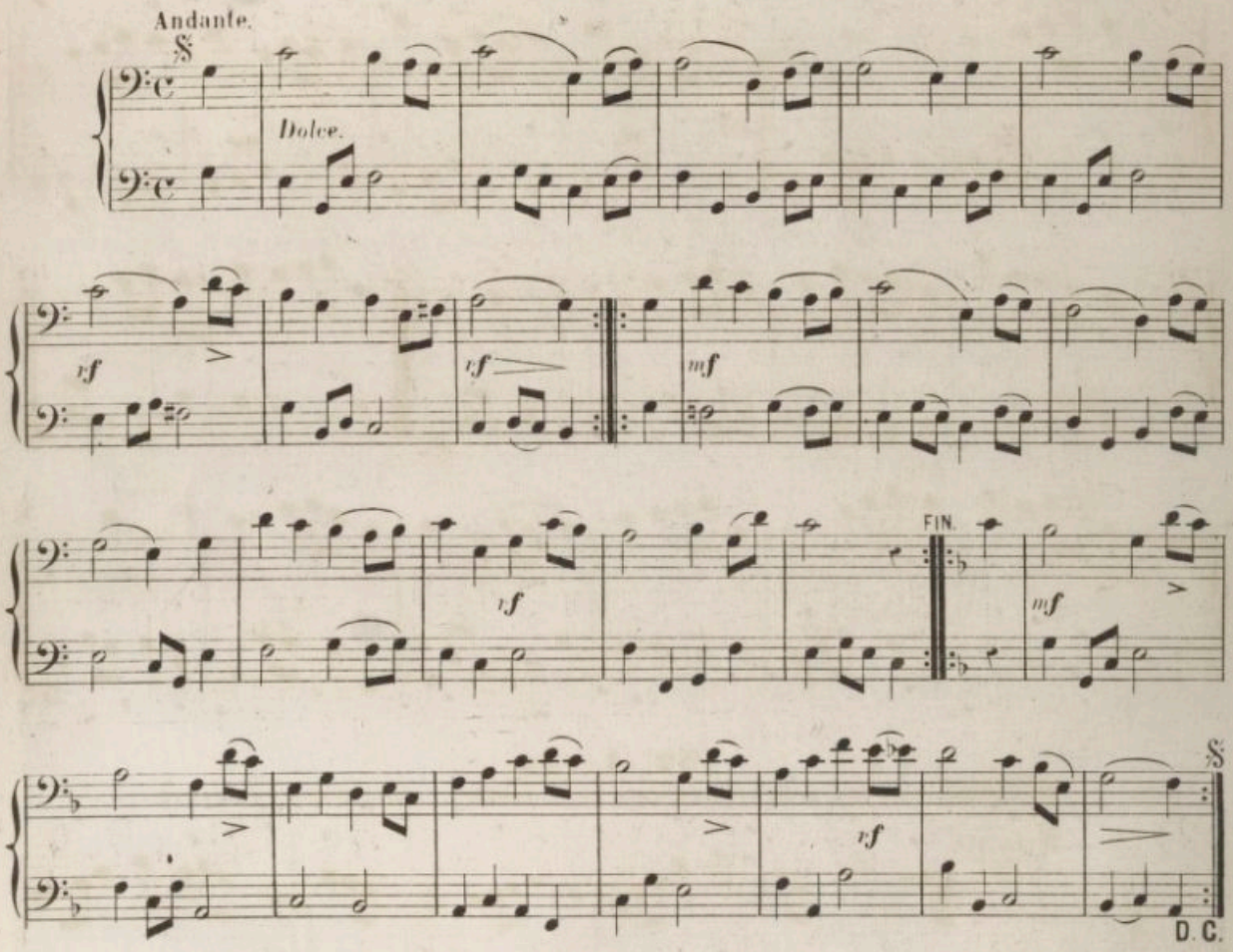
MÉLODIE POUR OBSERVER DEUX CROCHES AU 3e TEMPS, et AU 1er TEMPS A LA BASSE.





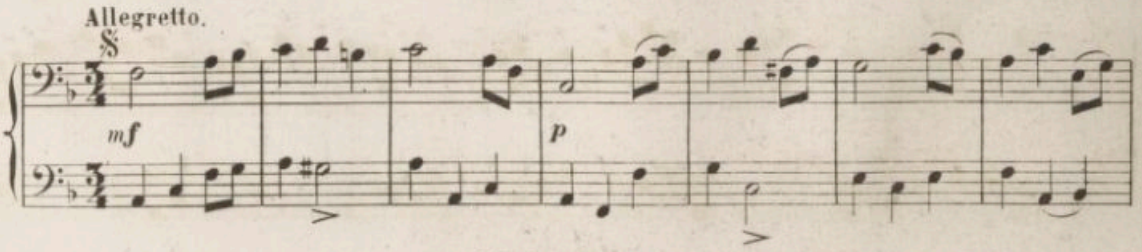
33e Leçon.

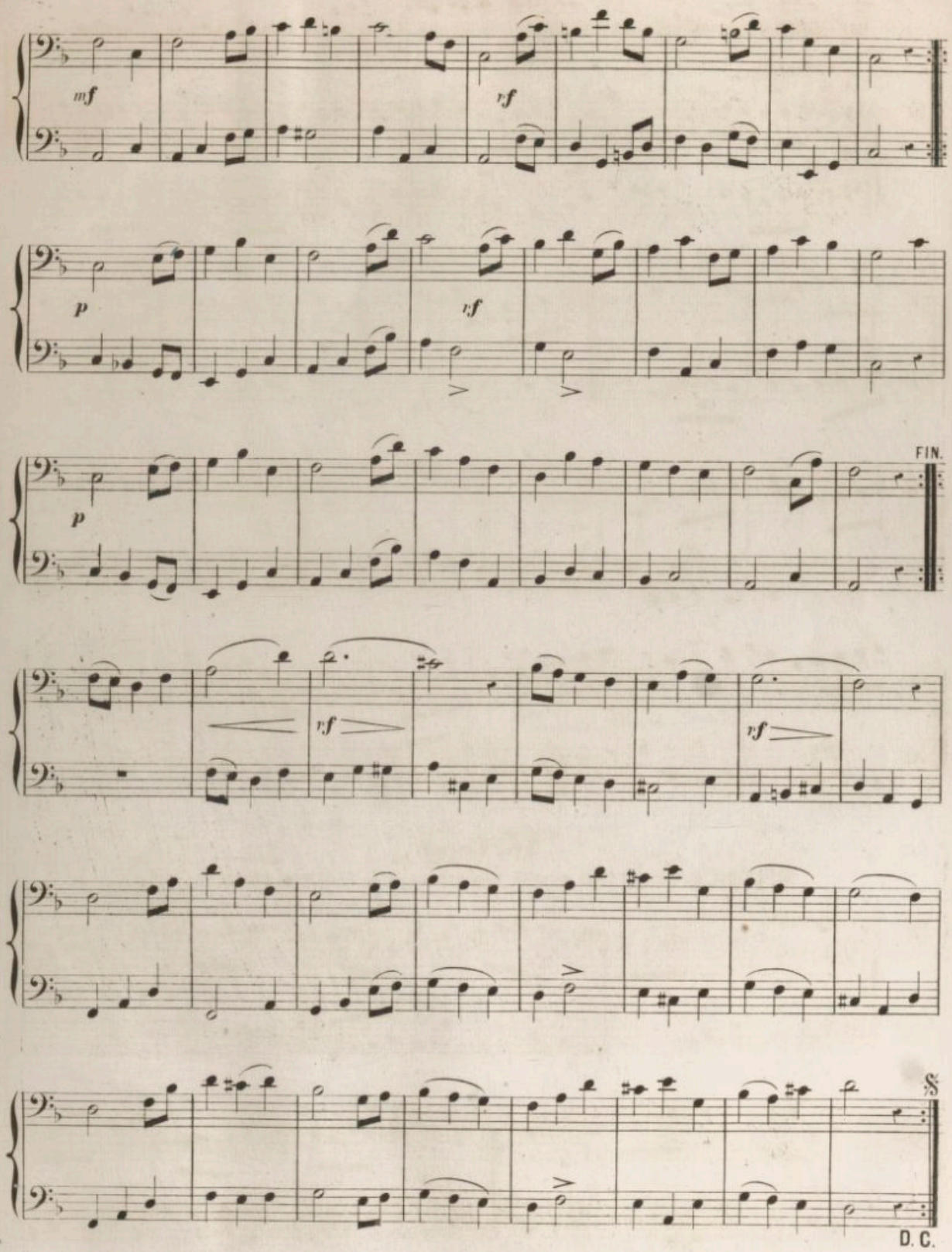
MÉLODIE POUR OBSERVER DEUX CROCHES AU 4e TEMPS et AU 2e 3e et 4e A LA BASSE.



34e Leçon.

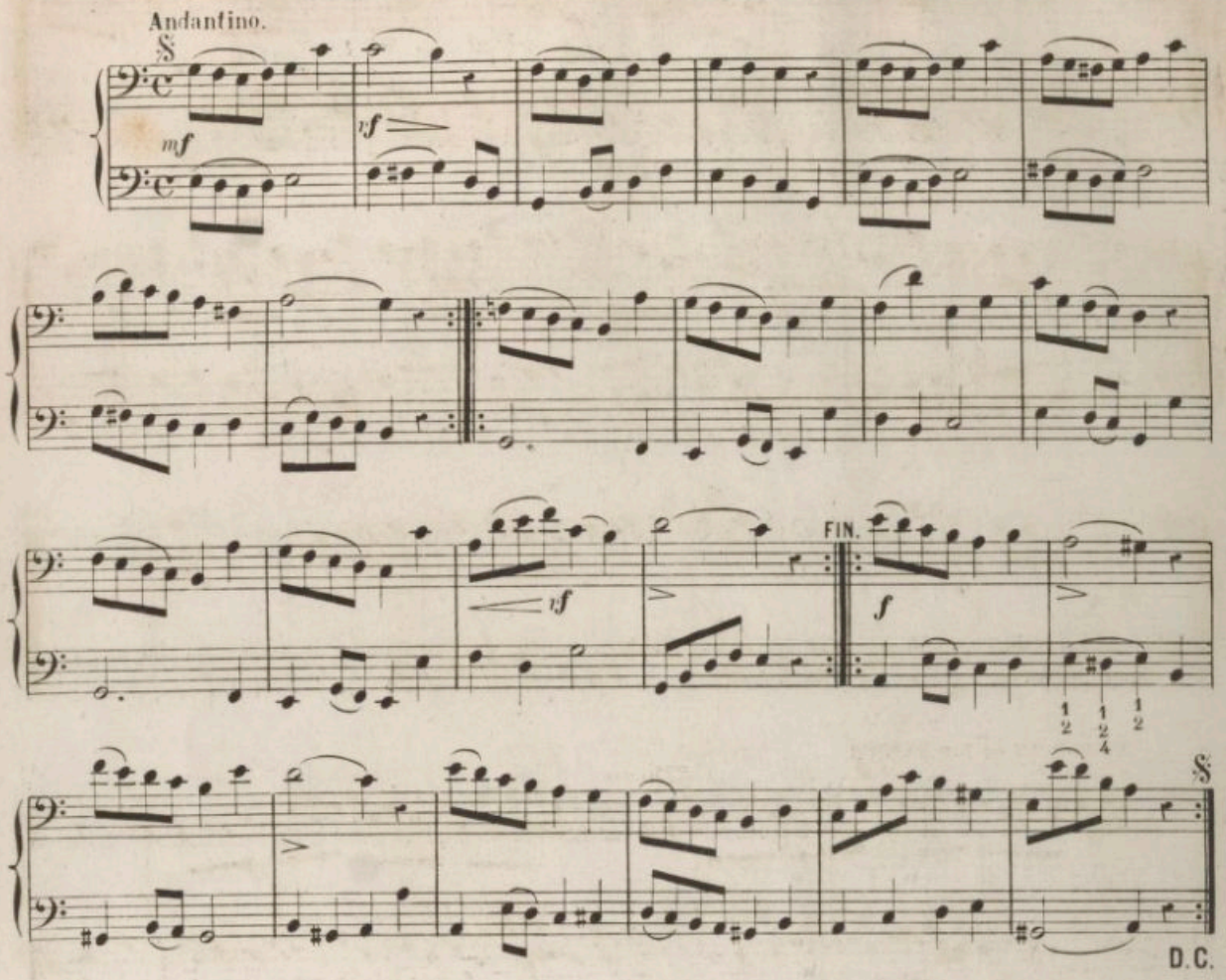
MÉLODIE POUR OBSERVER DEUX CROCHES AU 1er et 3e TEMPS DANS LA MESURE A 3 TEMPS.




mf
rf
p
rf
p
FIN.
rf
rf
D.C.

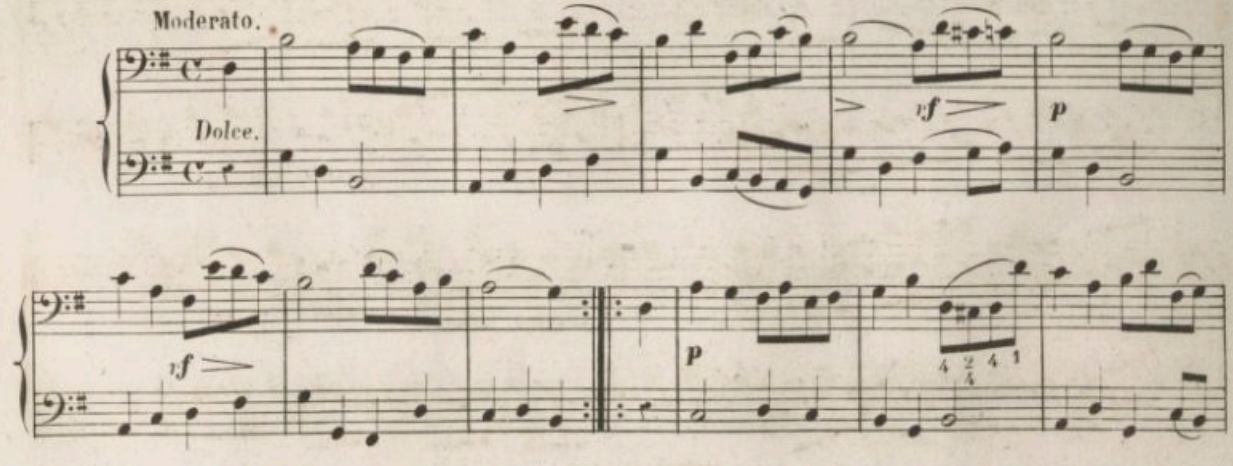
35e. Leçon.

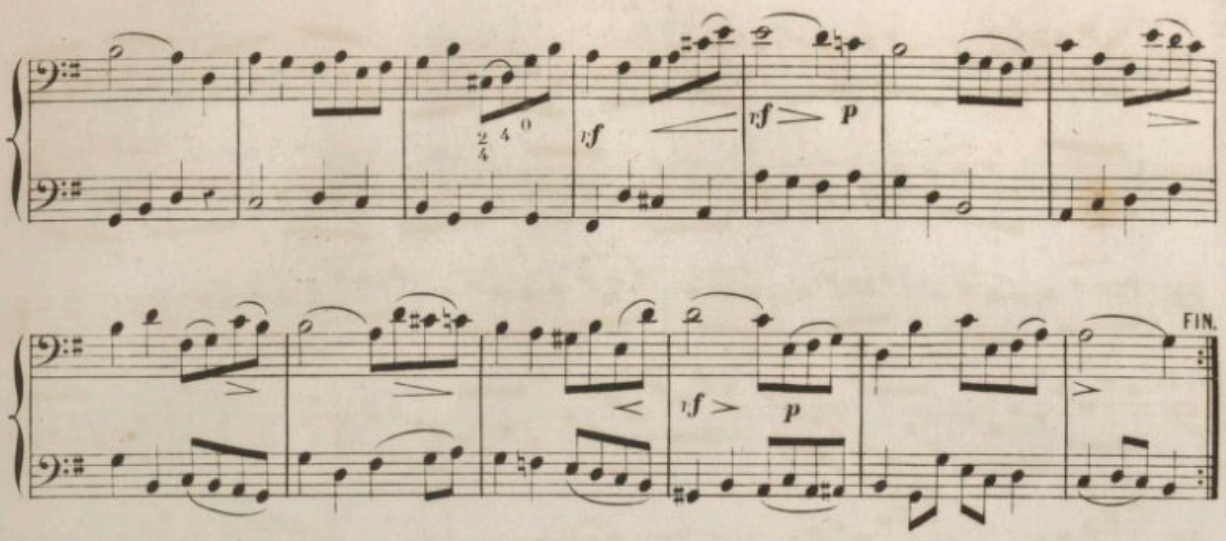
MÉLODIE POUR OBSERVER QUATRE CROCHES CONSÉCUTIVES AU 1er et AU 2e TEMPS DE LA MESURE.



36e. Leçon.

MÉLODIE POUR OBSERVER QUATRE CROCHES AU 3e et 4e TEMPS DE LA MESURE.



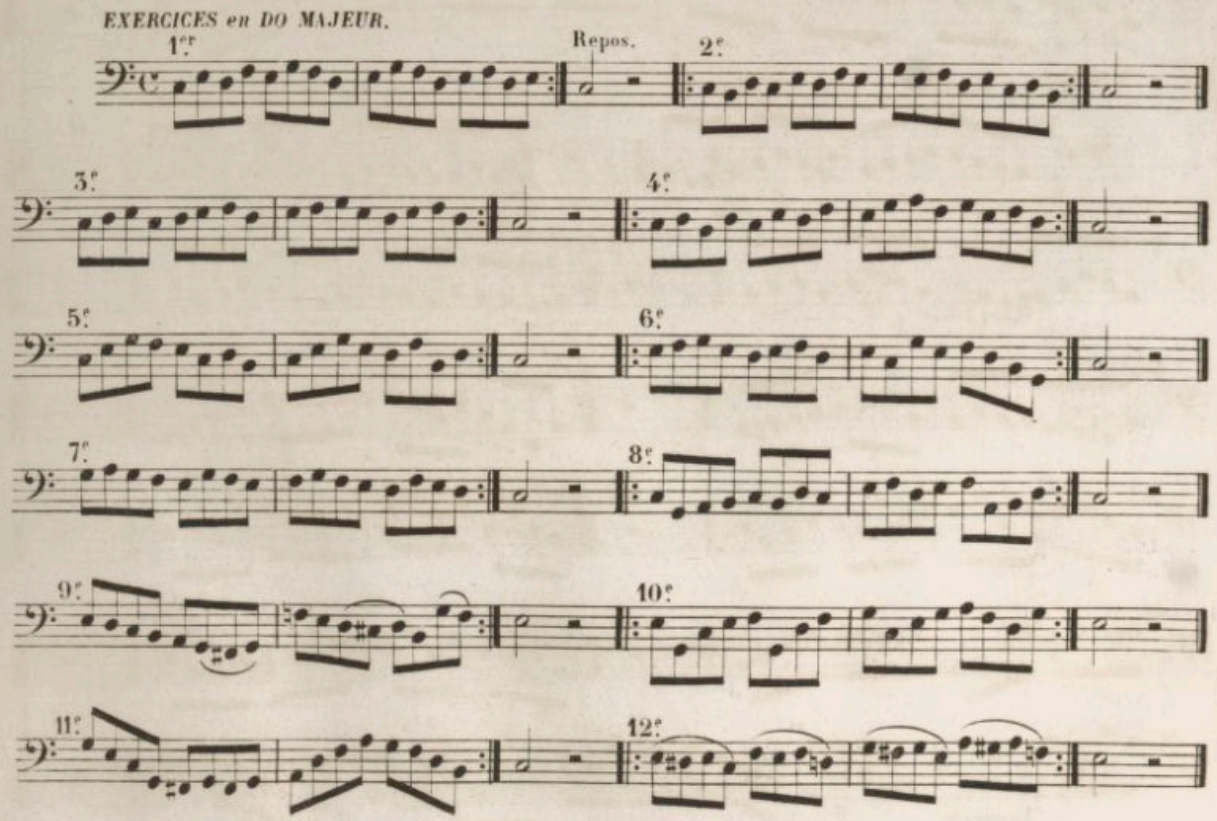


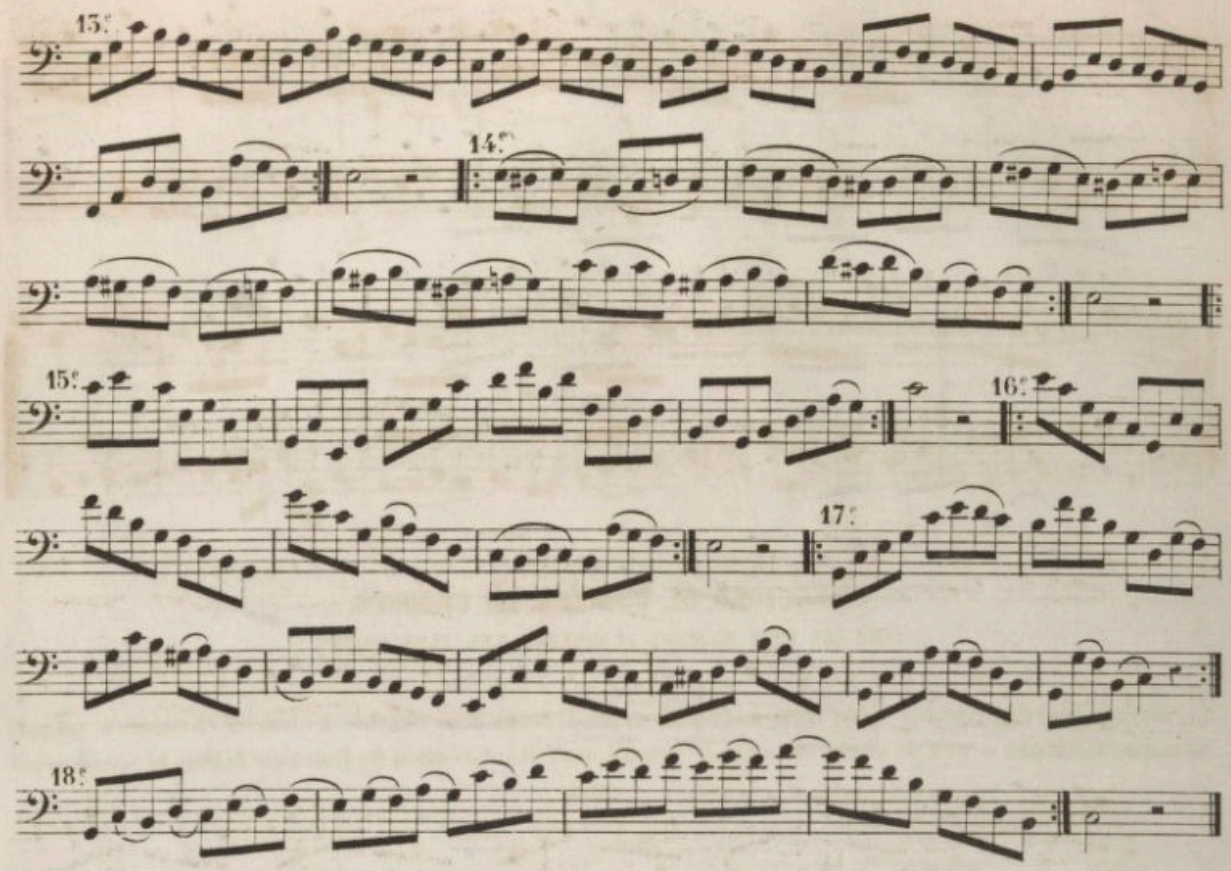
EXERCICES DE DOIGTÉS EN CROCHES,

DANS LES TONS MAJEURS et MINEURS LES PLUS USITÉS.

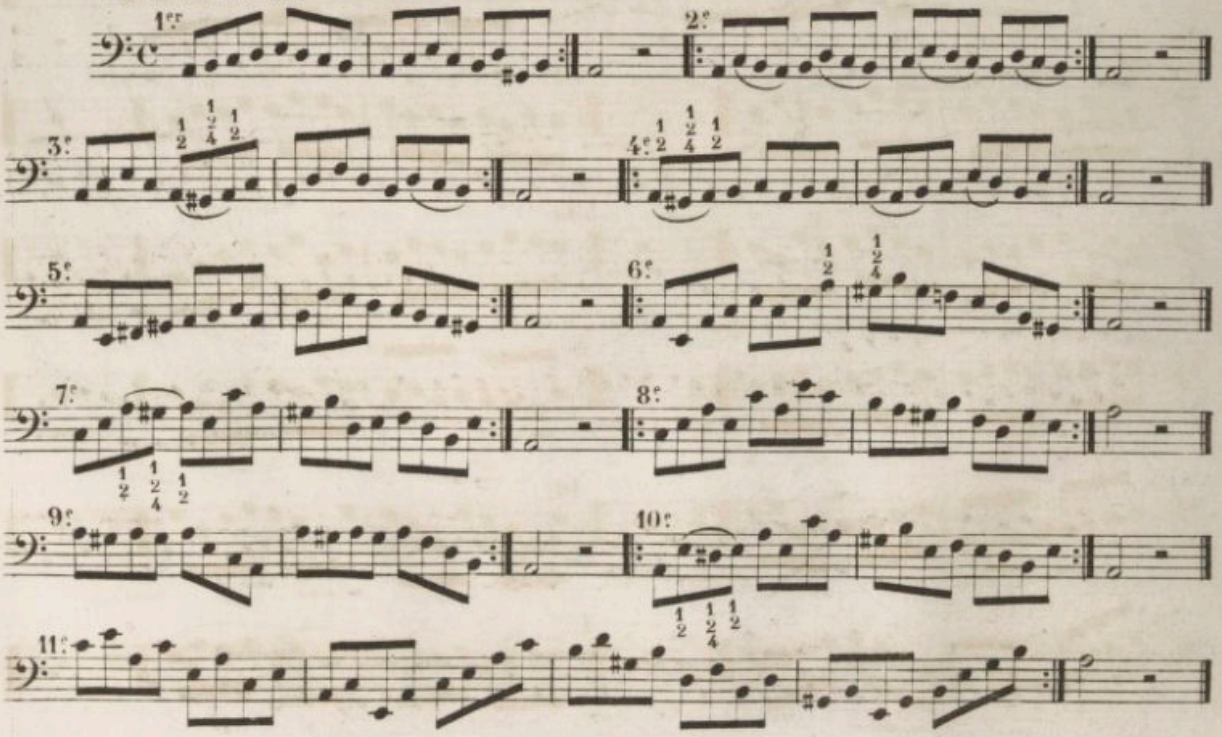
Chaque exercice compris entre deux barres de reprise, devra être exécuté lentement en commençant, puis on augmentera peu à peu le degré de vitesse jusqu'à parfaite exécution. On finira sur la blanche, note de repos.

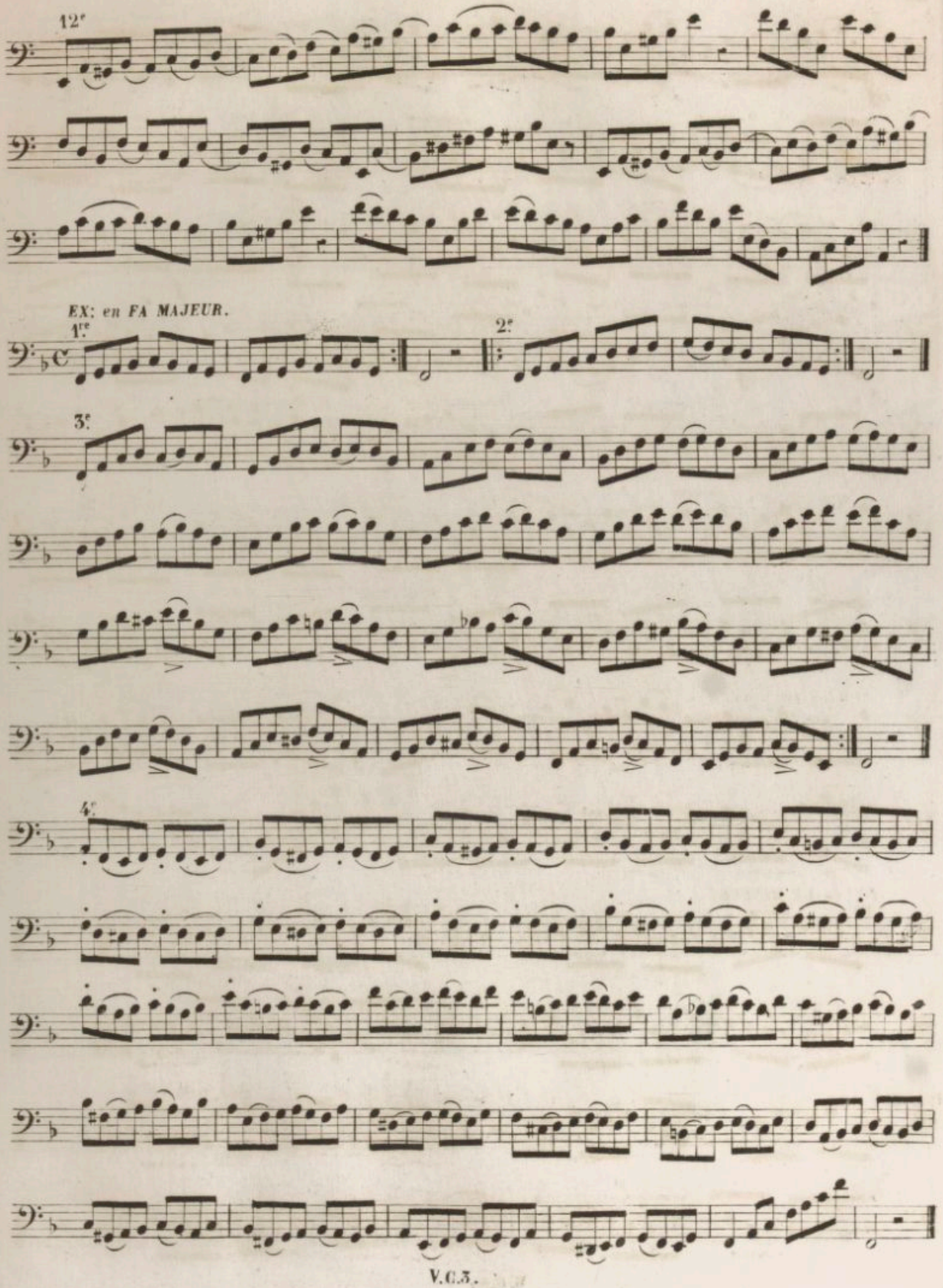
EXERCICES en DO MAJEUR.

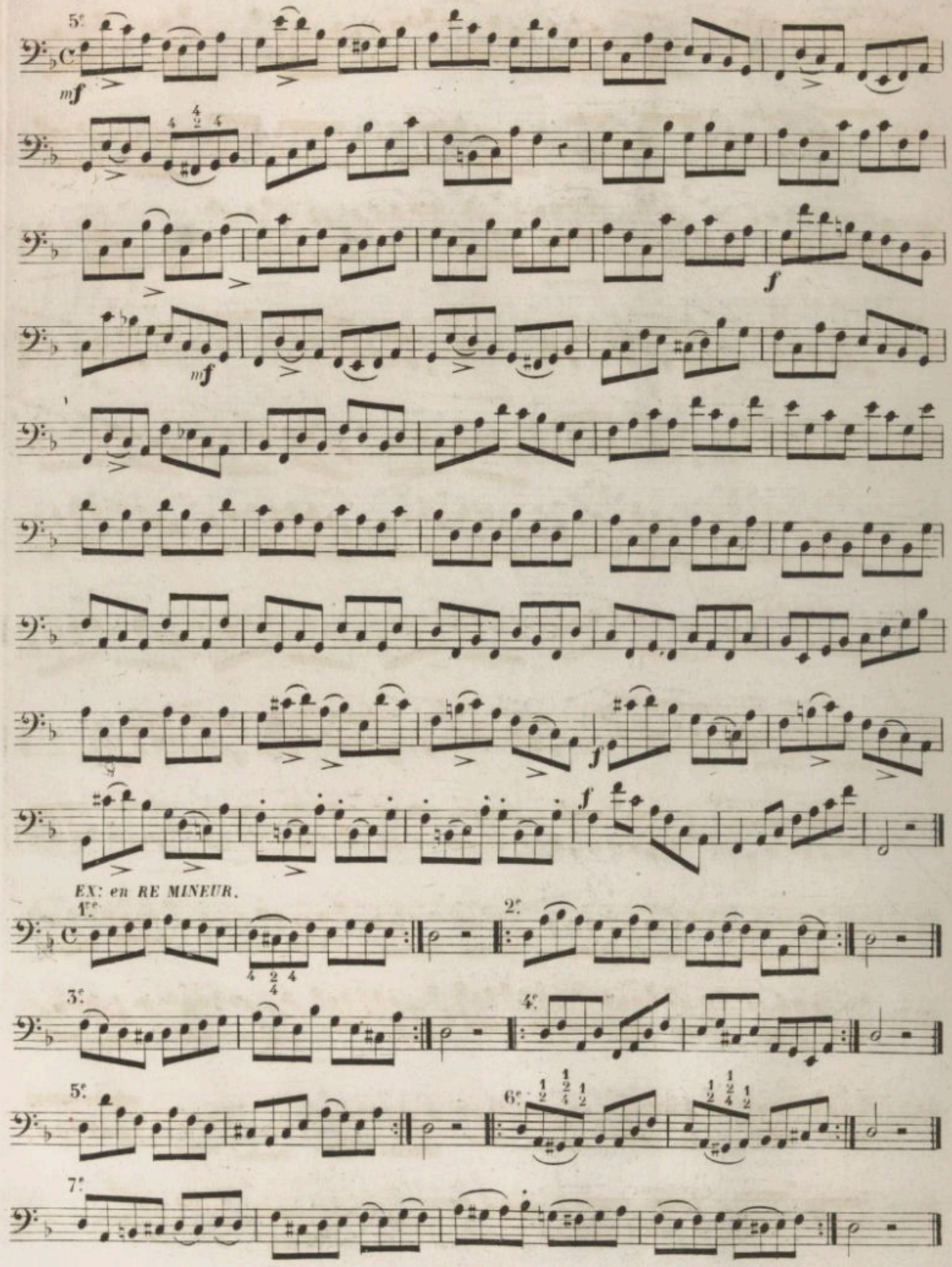


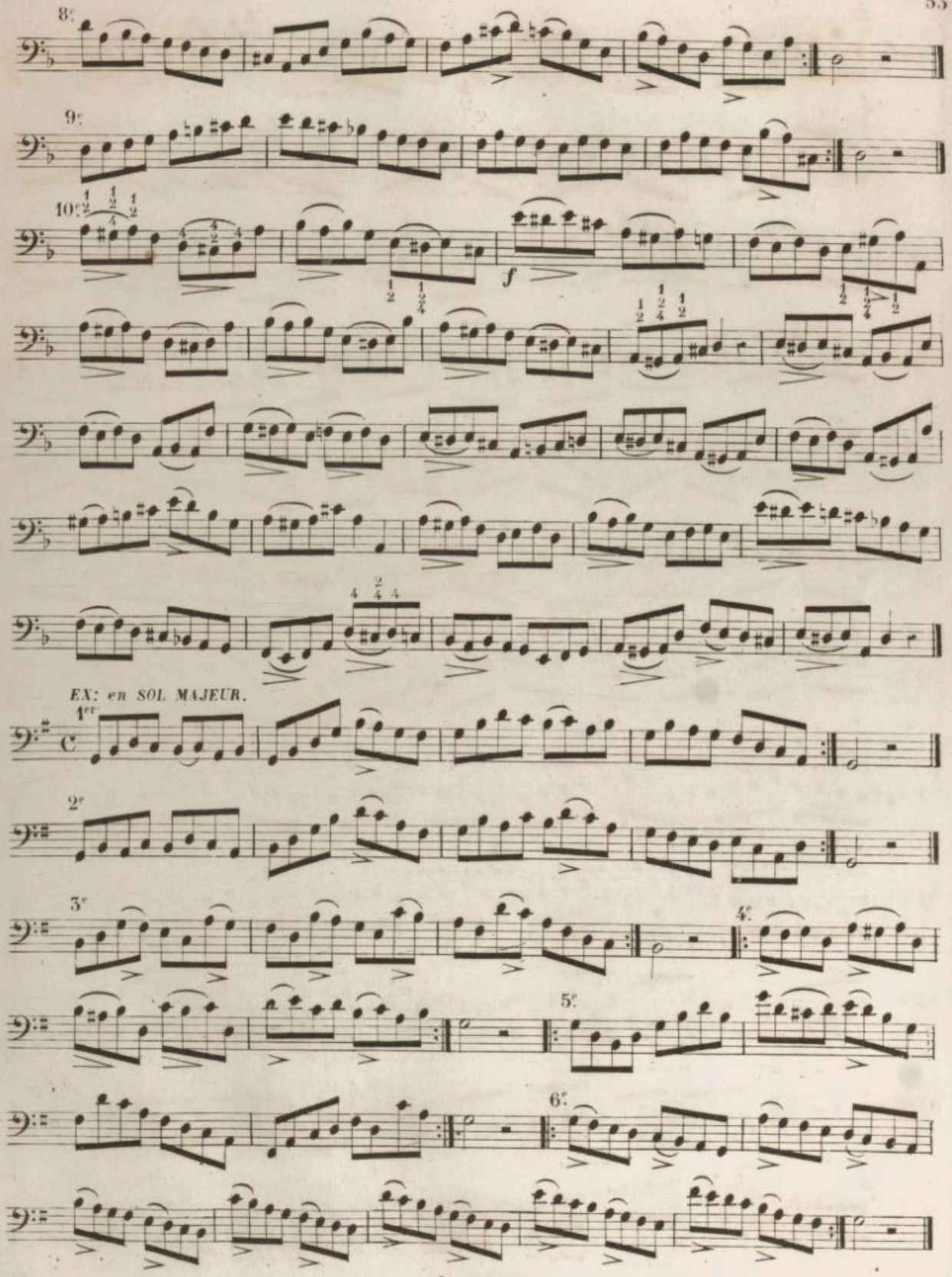


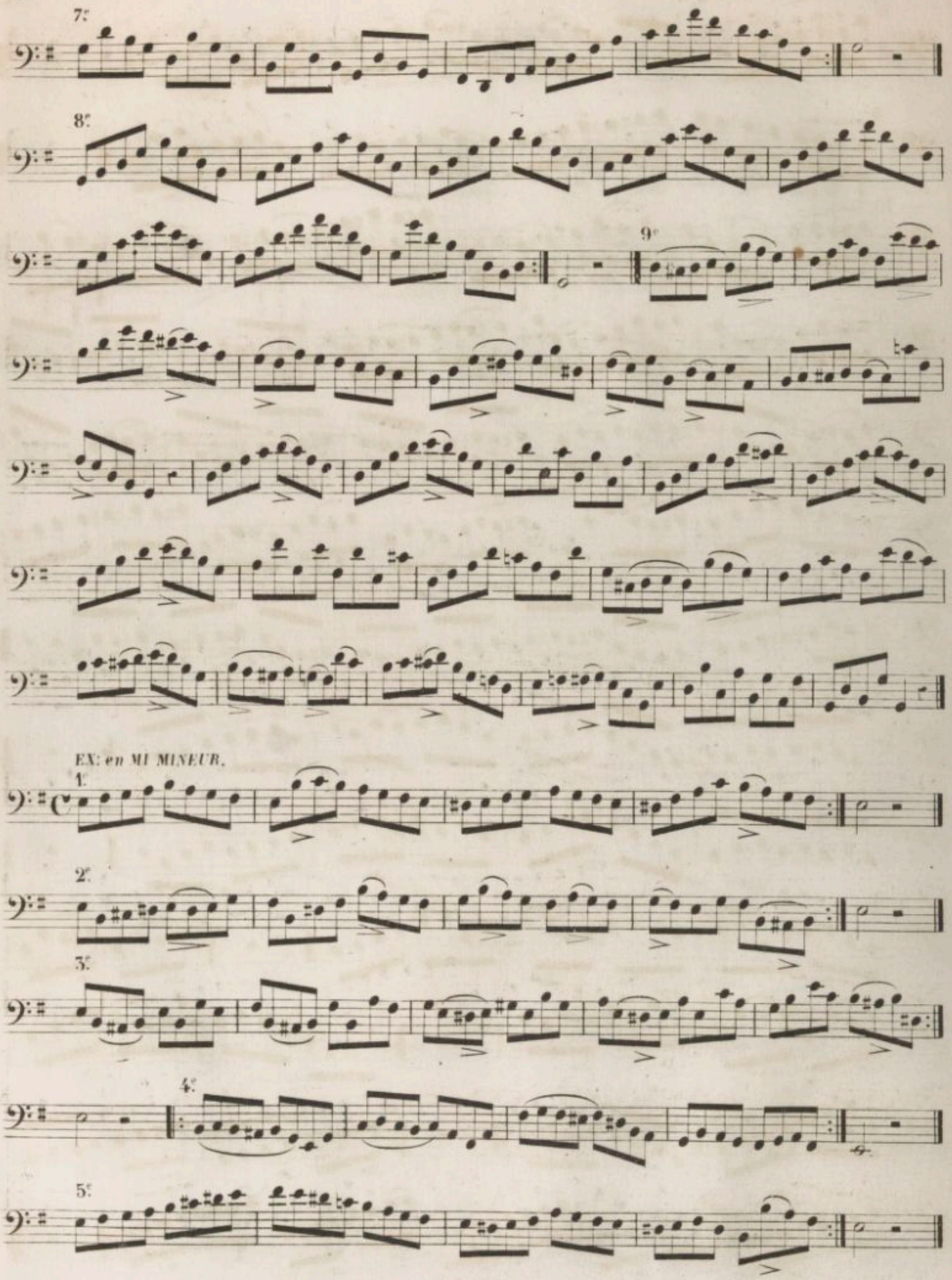
EX: en LA MINEUR.

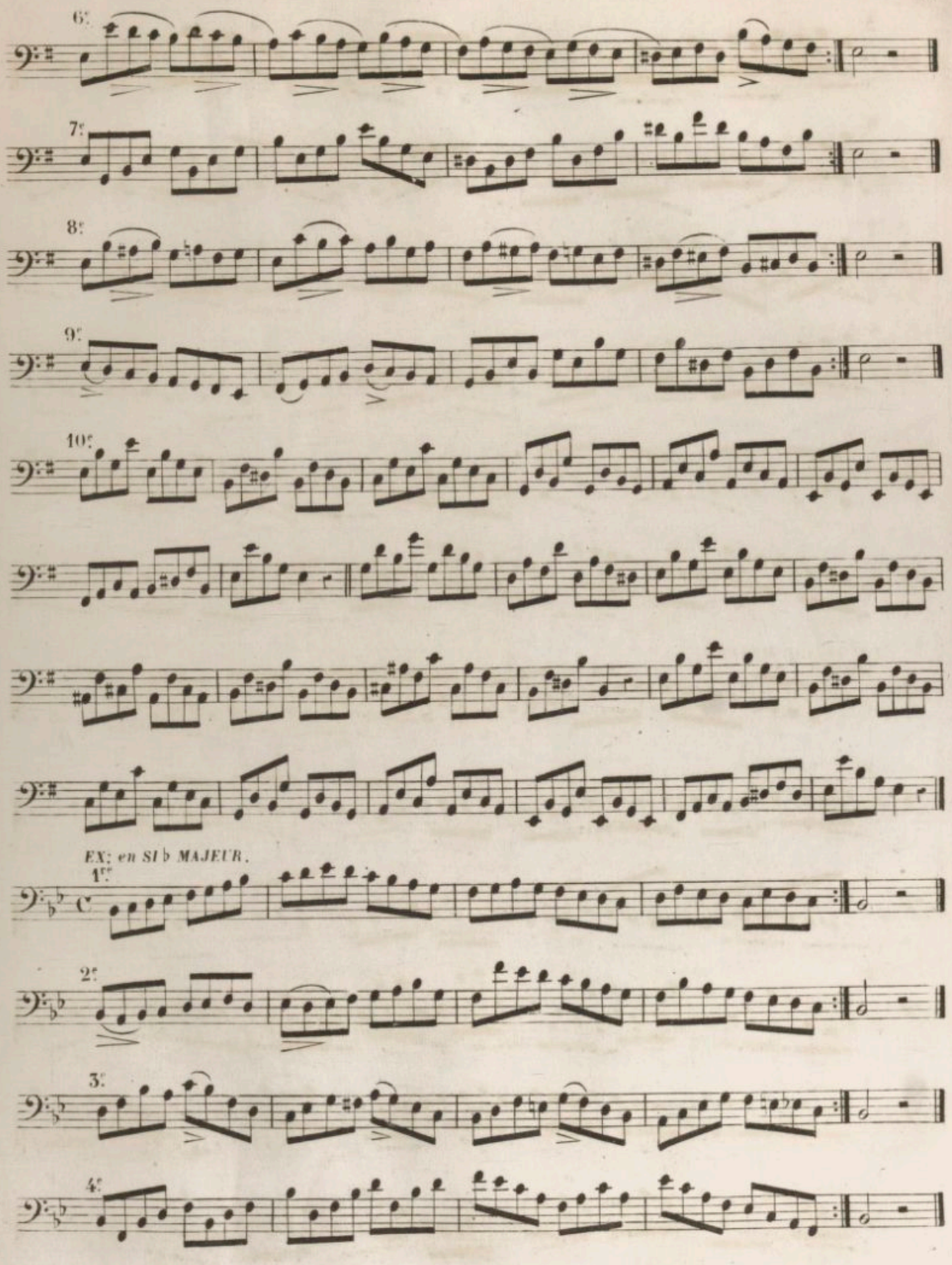


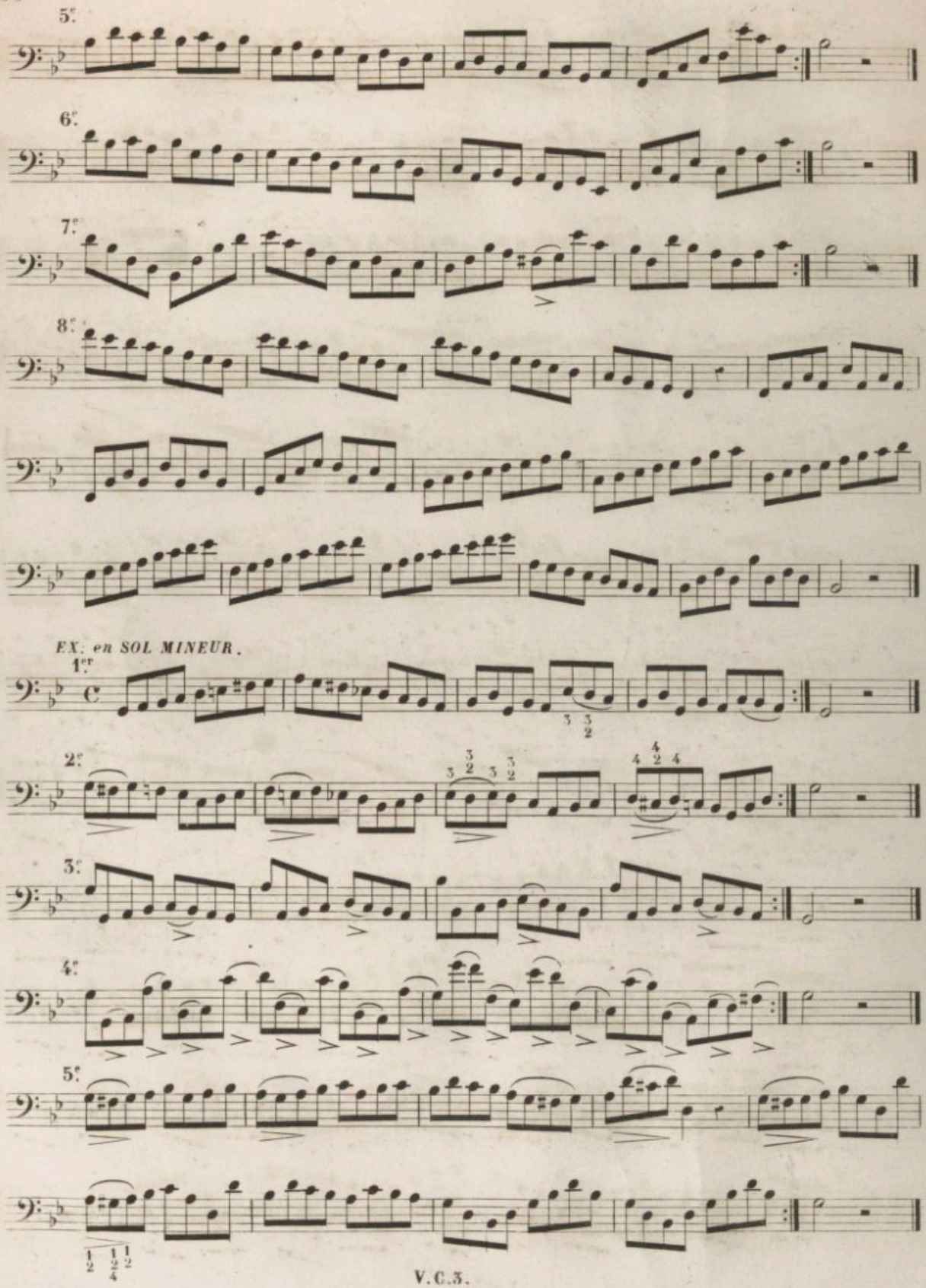

12e
EX: en FA MAJEUR.
1re
2e
3e
4e

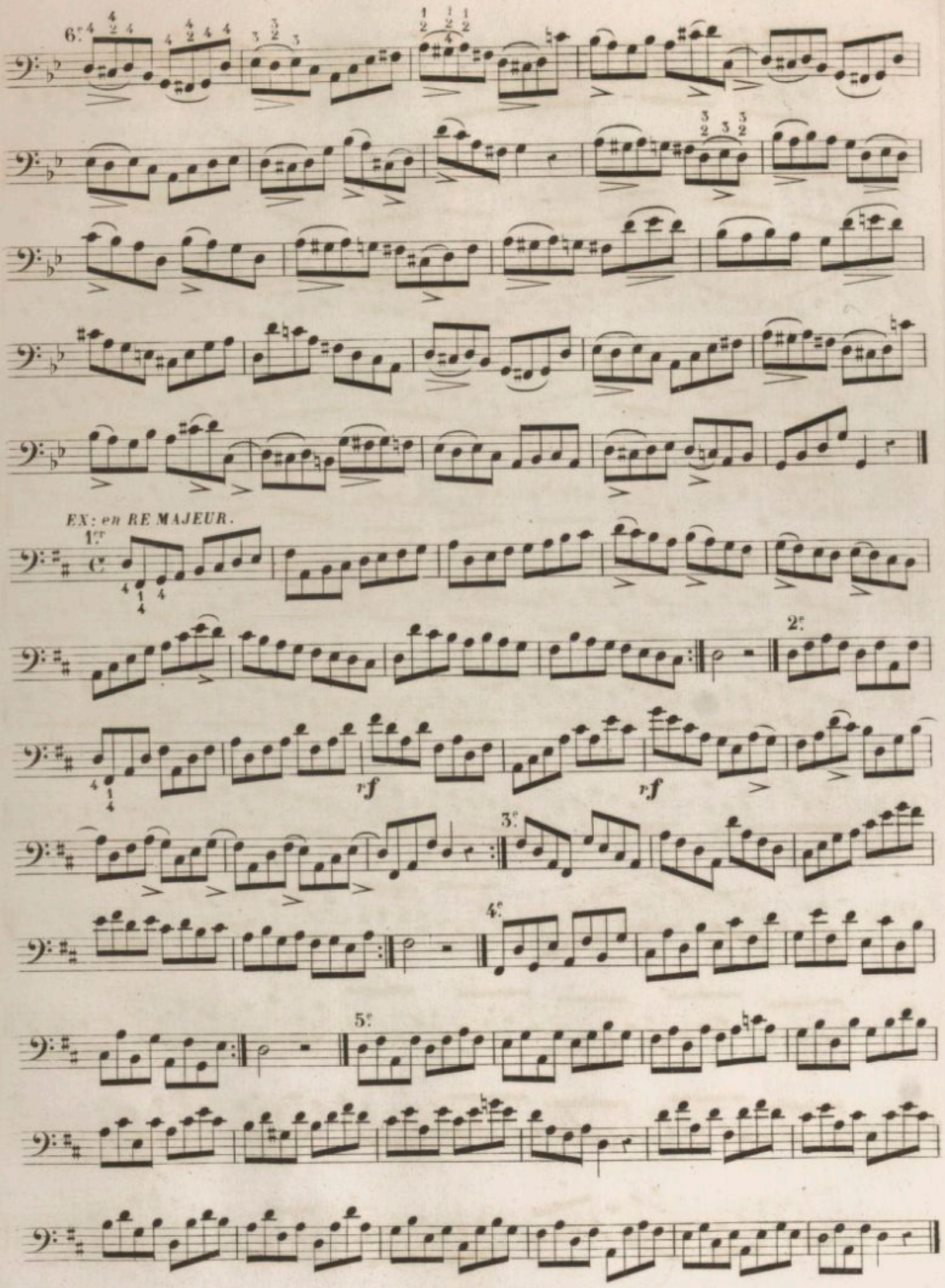

5e.
mf
f
mf
f
f
EX: en RE MINEUR.
1re.
2e.
3e.
4e.
5e.
6e.
7e.


8e
9e
10e
f
EX: en SOL MAJEUR.
1er
2e
3e
4e
5e
6e

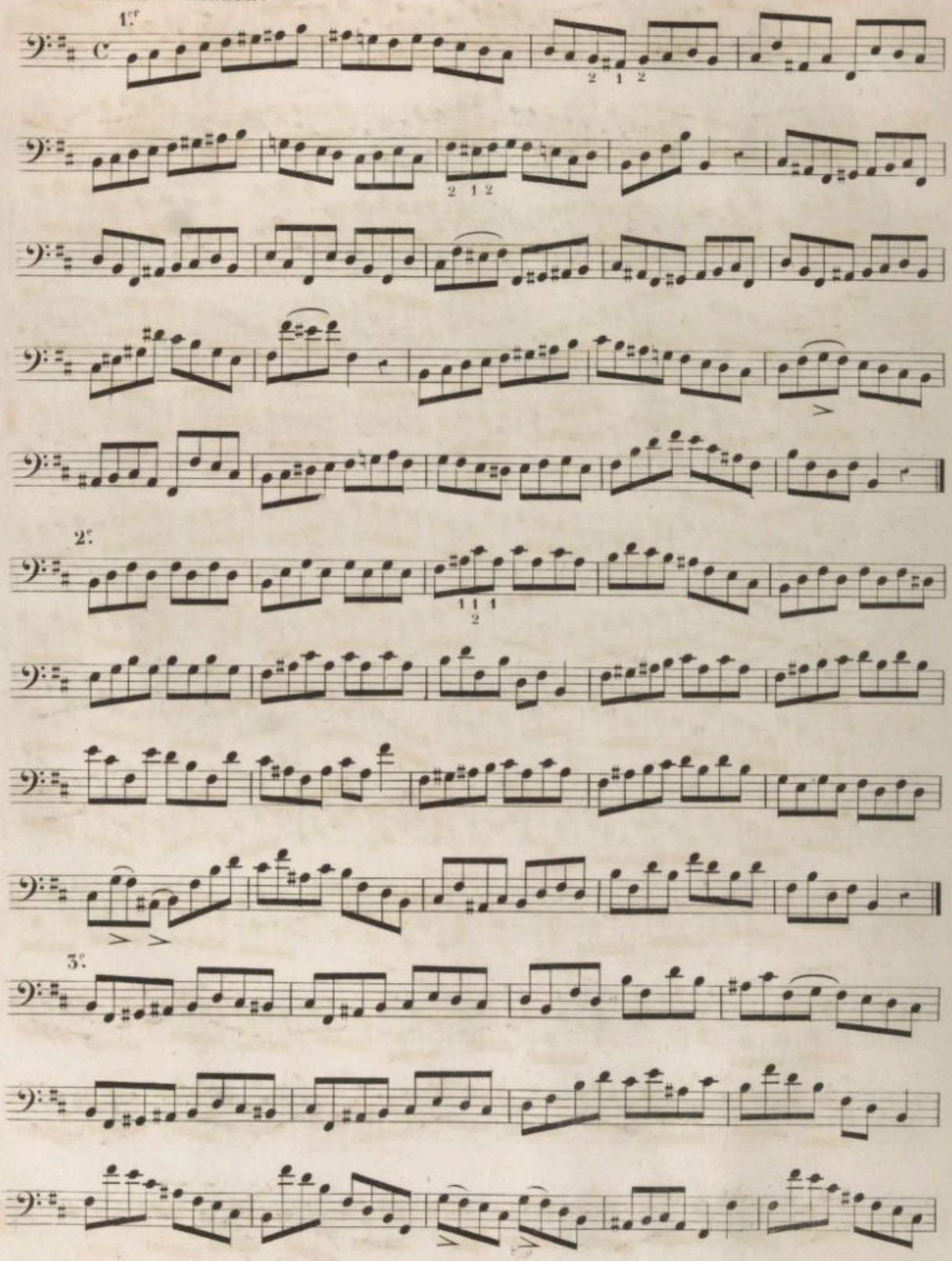

7e
8e
9e
EX: en MI MINEUR.
1e
2e
3e
4e
5e

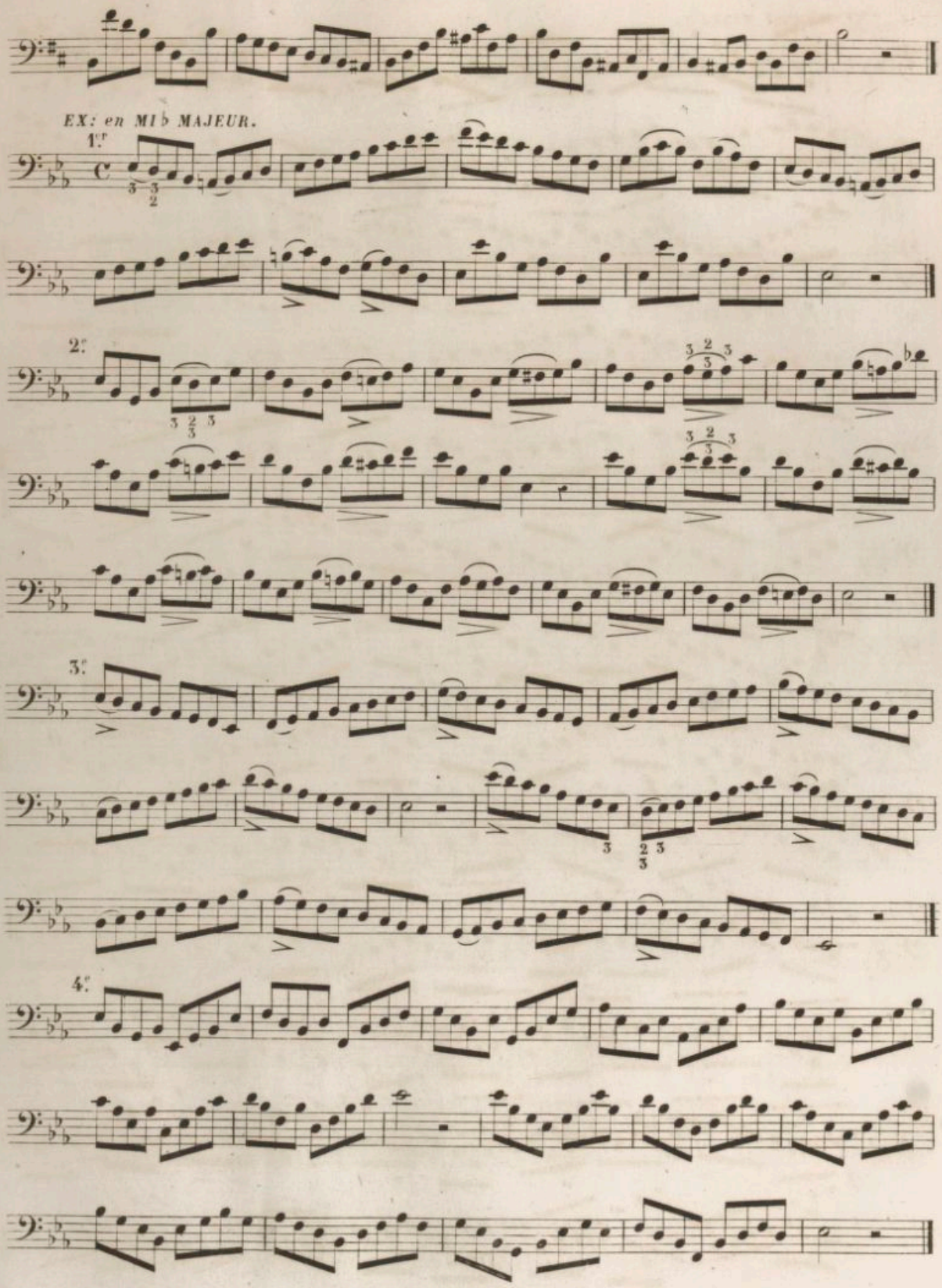

6e
7e
8e
9e
10e
EX; en SI ♭ MAJEUR.
1re
2e
3e
4e

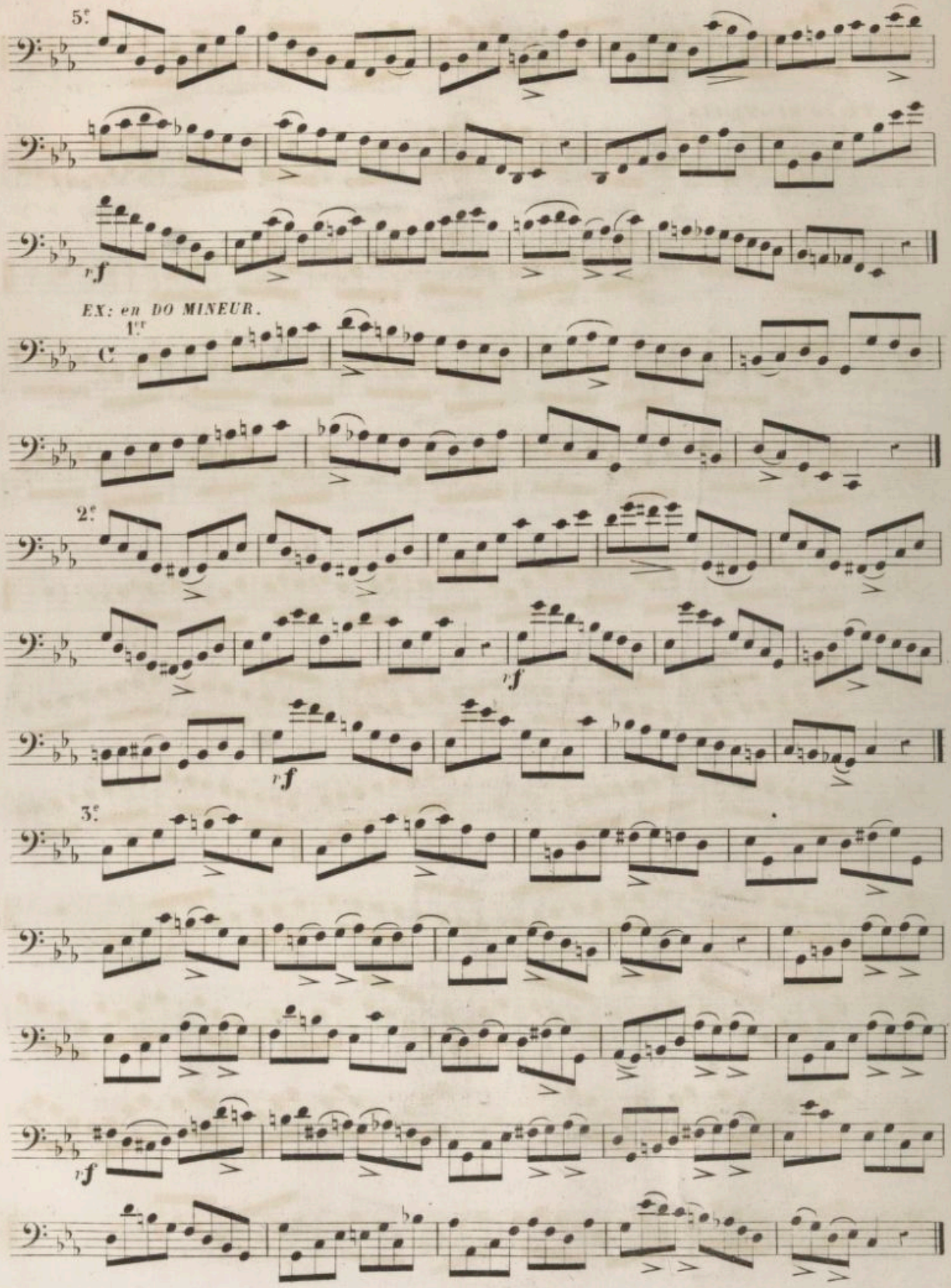

5e.
6e.
7e.
8e.
EX. en SOL MINEUR.
1er.
2e.
3e.
4e.
5e.


6.e
EX: en RE MAJEUR.
1er
2e
3e
4e
5e
rf
rf

EX: en SI MINEUR.



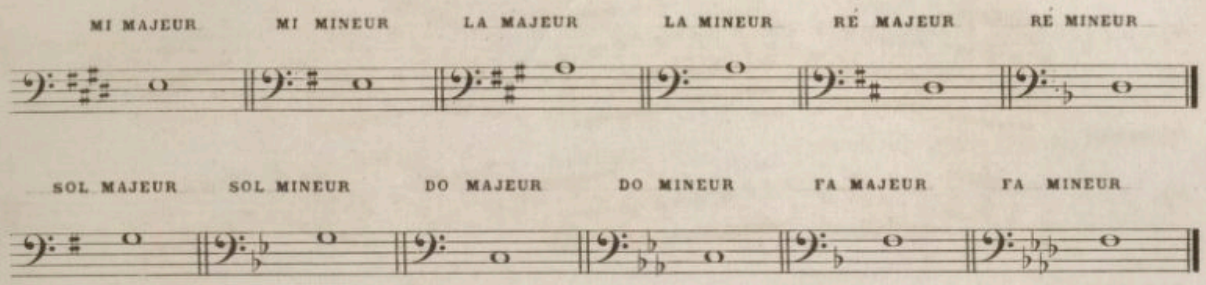

EX: en MI♭ MAJEUR.
1.er
2.e
3.e
4.e


5.e
rf
EX: en DO MINEUR.
1.er
2.e
rf
rf
3.e
rf

CHAPITRE 35.

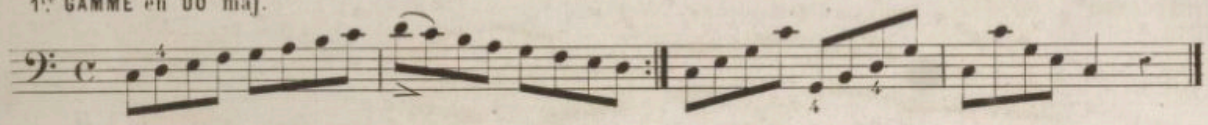
DE LA DIFFERENCE D'ARMURE ENTRE LE MAJEUR ET LE MINEUR D'UN MÊME TON.

Dans un ton quelconque, l'armure d'un ton mineur a toujours trois ♭ de plus ou trois ♯ de moins que l'armure d'un ton majeur. Ainsi, pour passer d'un ton majeur au même ton mineur, on doit retrancher trois ♯ à la clé et, si, à cause de l'armure, on ne peut opérer ce retranchement, on ajoute alors autant de ♭ qu'il manque de ♯ à la clé: c'est toujours baisser trois notes d'un demi-ton.



ETUDE DES GAMMES LES PLUS USITÉES EN CROCHES D'UN TON MAJEUR AU MÊME TON MINEUR, TERMINÉES PAR L'ACCORD PARFAIT TONIQUE ET L'ACCORD DE LA DOMINANTE.

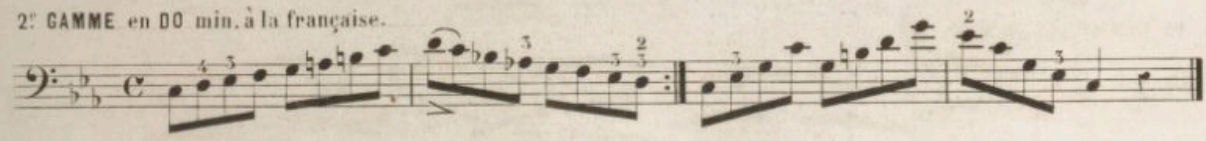
1re GAMME en DO maj.



REMARQUE. Il suffit de baisser la tierce d'un demi ton pour que la gamme majeure devienne mineure.

NOTA. Quand une gamme est mineure, la sous dominante est toujours mineure; l'accord de dominante reste toujours majeur pour les deux modes.

2e GAMME en DO min. à la française.



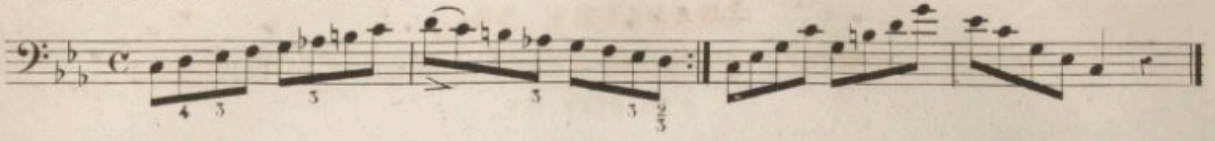
DE LA GAMME MINEURE DITE A L'ITALIENNE.

Cette gamme ne diffère de celle a la française que par la place qu'occupent les tons et les demi-tons; elle est formée de trois tons de trois demi-tons et d'une seconde augmentée. Les trois tons sont placés du 1er au 2e du 3e au 4e et du 4e au 5e degré. La seconde augmentée se rencontre du 6e au 7e degré.

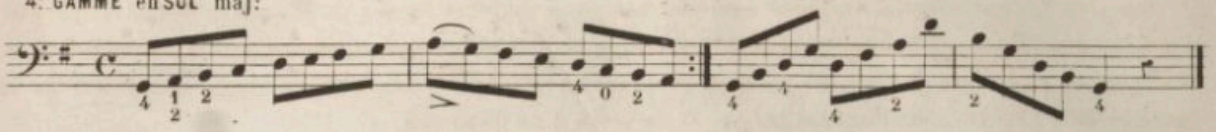
Les trois demi-tons, sont du 2e au 3e du 5e au 6e et du 7e au 8e degré.

L'exécution de cette gamme est très facile et remarquable, en ce qu'elle est la même en montant qu'en descendant:

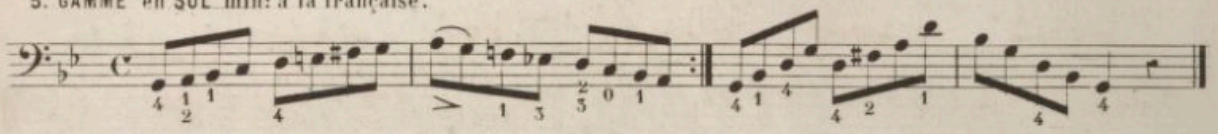
3e GAMME en DO min: à l'italienne.



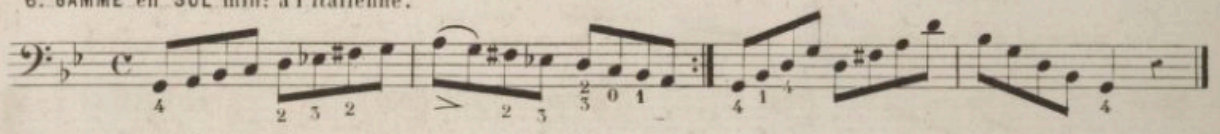
4e GAMME en SOL maj:



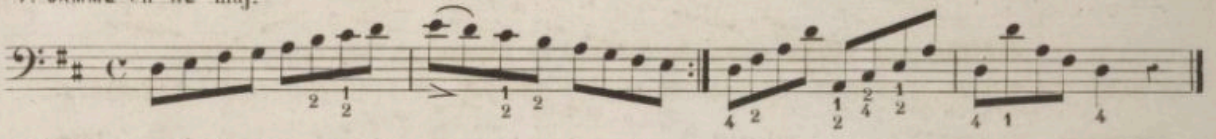
5e GAMME en SOL min: à la française.



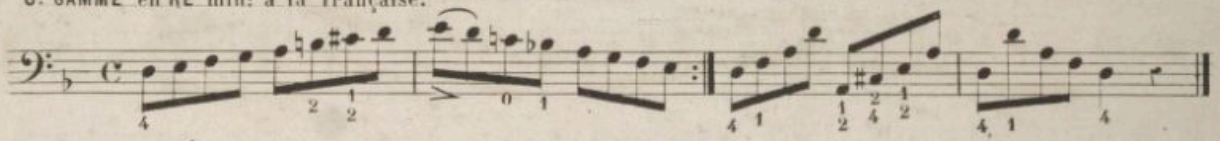
6e GAMME en SOL min: à l'italienne.



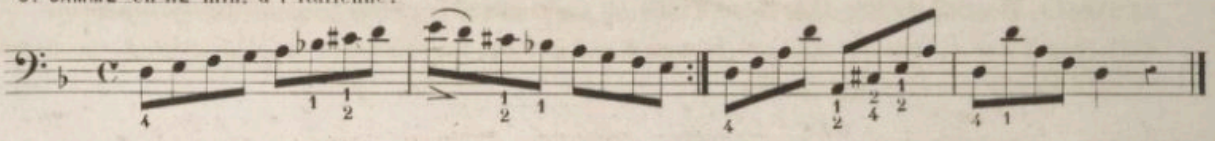
7e GAMME en RÉ maj:



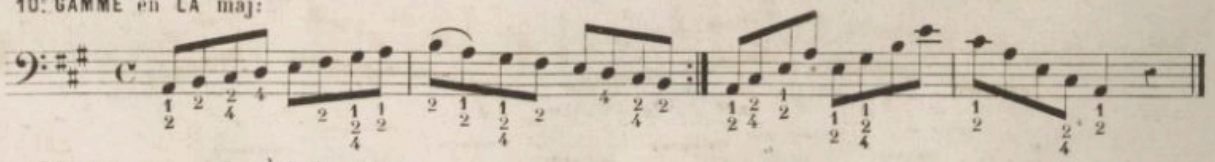
8e GAMME en RÉ min: à la française.



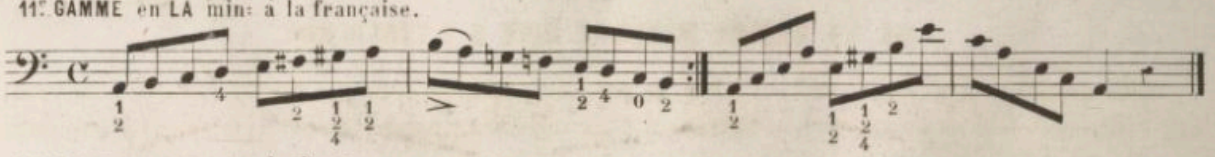
9e GAMME en RÉ min: à l'italienne.



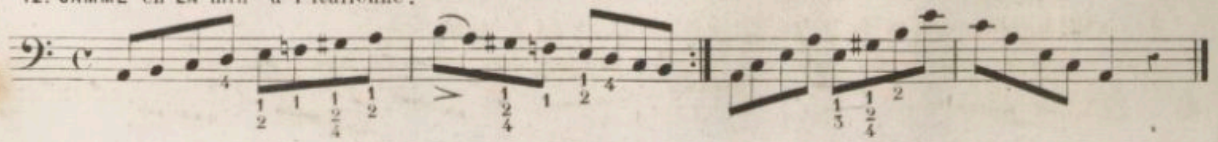
10e GAMME en LA maj:



11e GAMME en LA min: à la française.



12e GAMME en LA min à l'italienne.



13e GAMME en MI maj:

14e GAMME en MI min: à la française.

15e GAMME en MI min: à l'italienne.

16e GAMME en FA maj:

17e GAMME en FA min: à la française.

18e GAMME en FA min: à l'italienne.

19e GAMME en SI ♭ maj:

20e GAMME en MI ♭ maj:

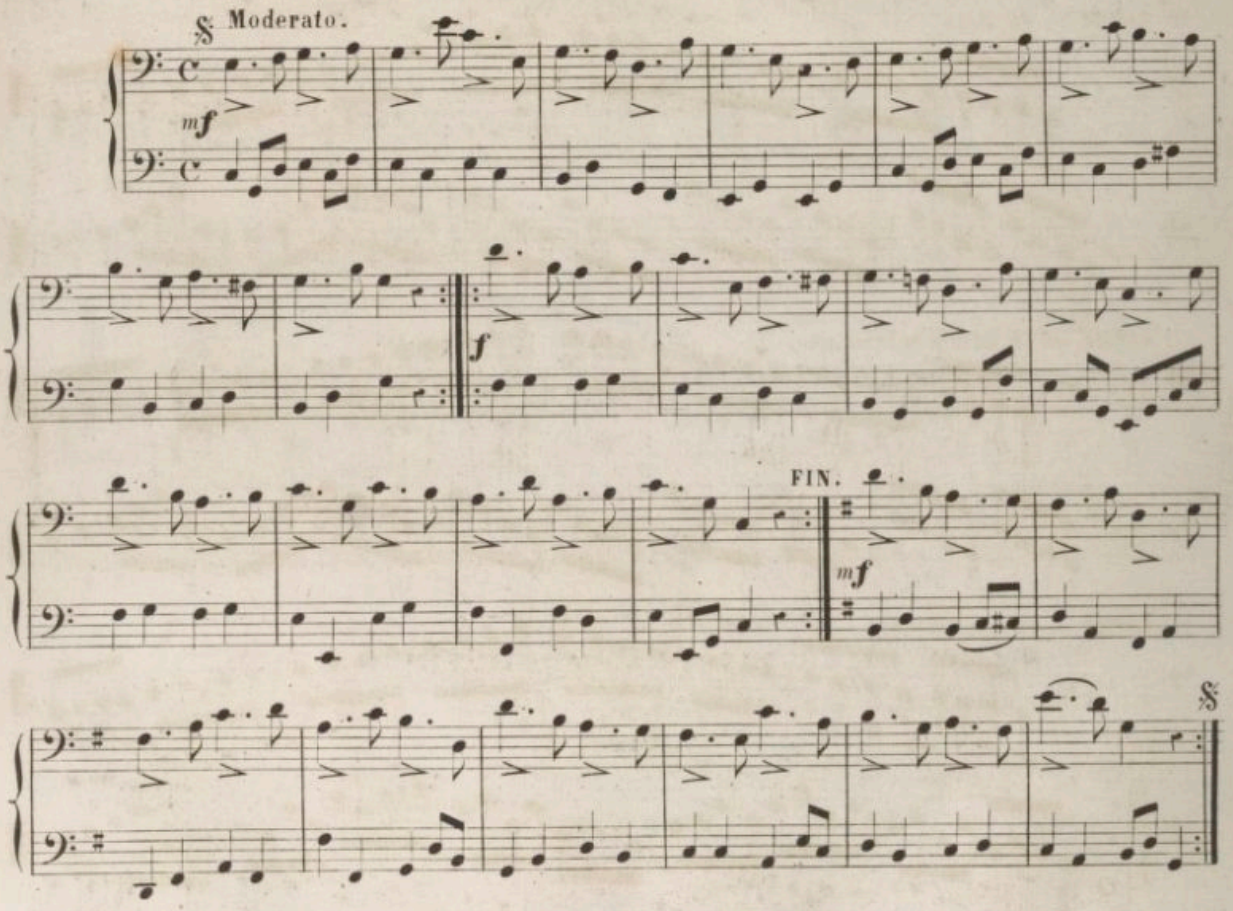
CHAPITRE 36
DE LA NOIRE POINTÉE.

Le point placé après une noire l'augmente de la moitié de sa valeur, c'est-à-dire qu'une noire pointée vaut trois croches deux pour la noire et une pour le point.

Les noires pointées sont posées ordinairement sur les temps forts de la mesure et doivent être attaquées du fort au faible, et au contraire, la croche qui suit le point doit être attaquée très faiblement.

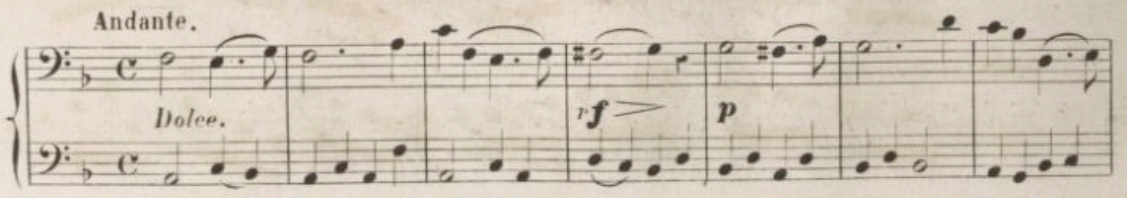
37.e Leçon.

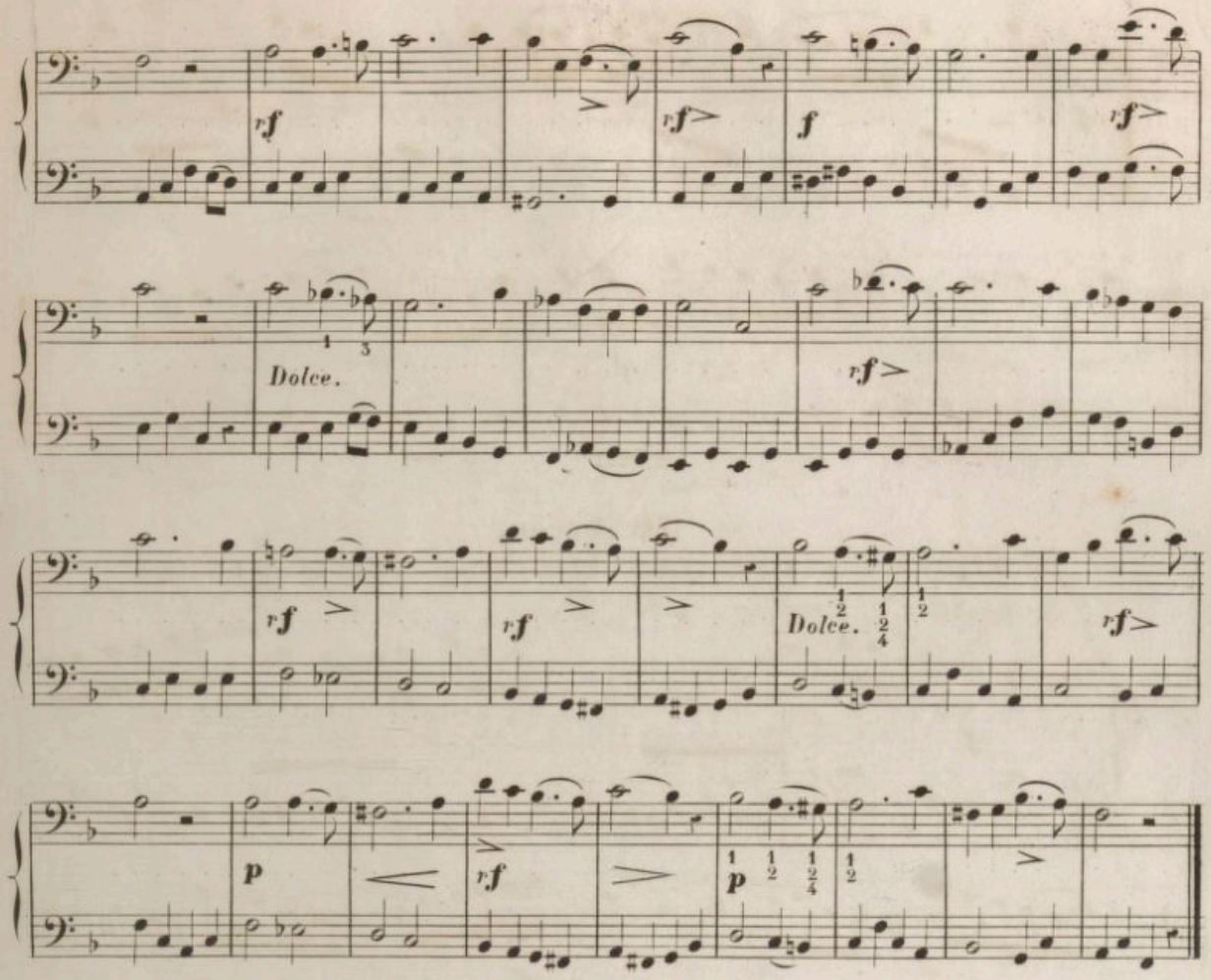
MÉLODIE POUR SE FAMILIARISER A L'EXÉCUTION DES NOIRES POINTÉES.



38.e Leçon.

MÉLODIE POUR L'EXECUTION DES BLANCHES ET DES NOIRES POINTÉES.

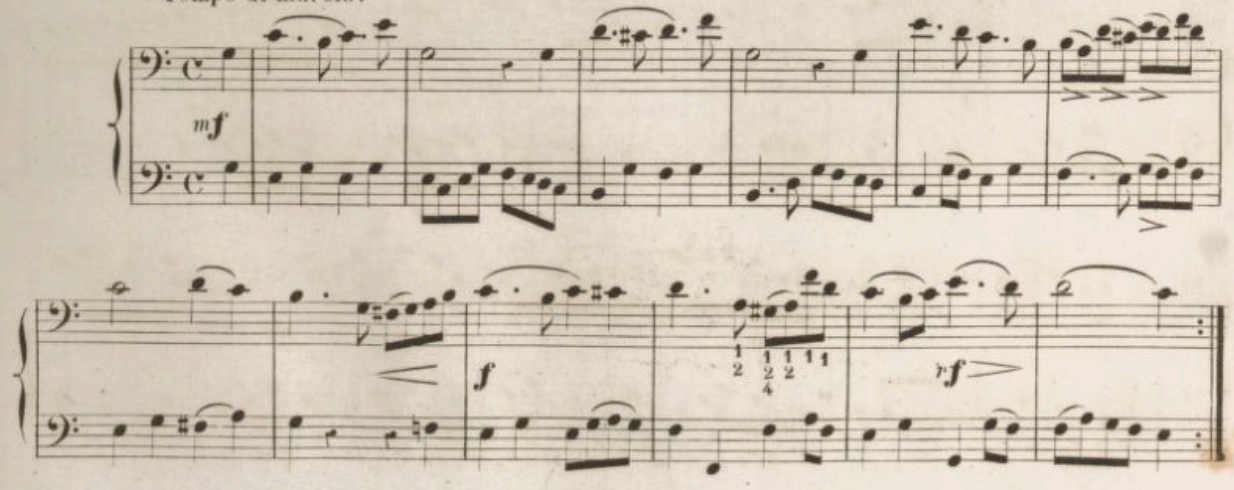


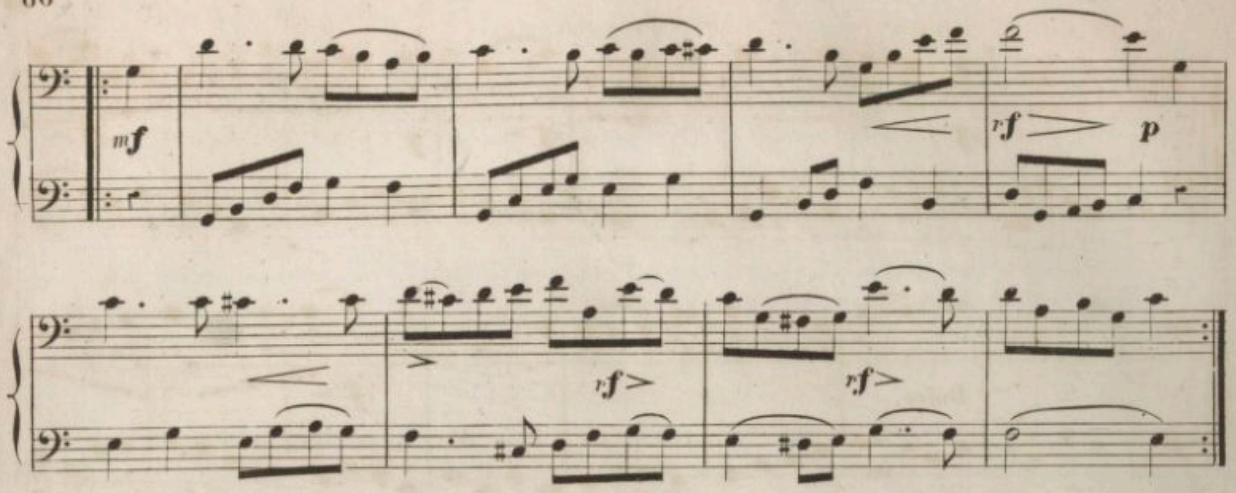


39e Leçon.

MÉLODIE POUR L'EXÉCUTION DES NOIRES POINTÉES AUX DEUX PARTIES.

Tempo di marcia.

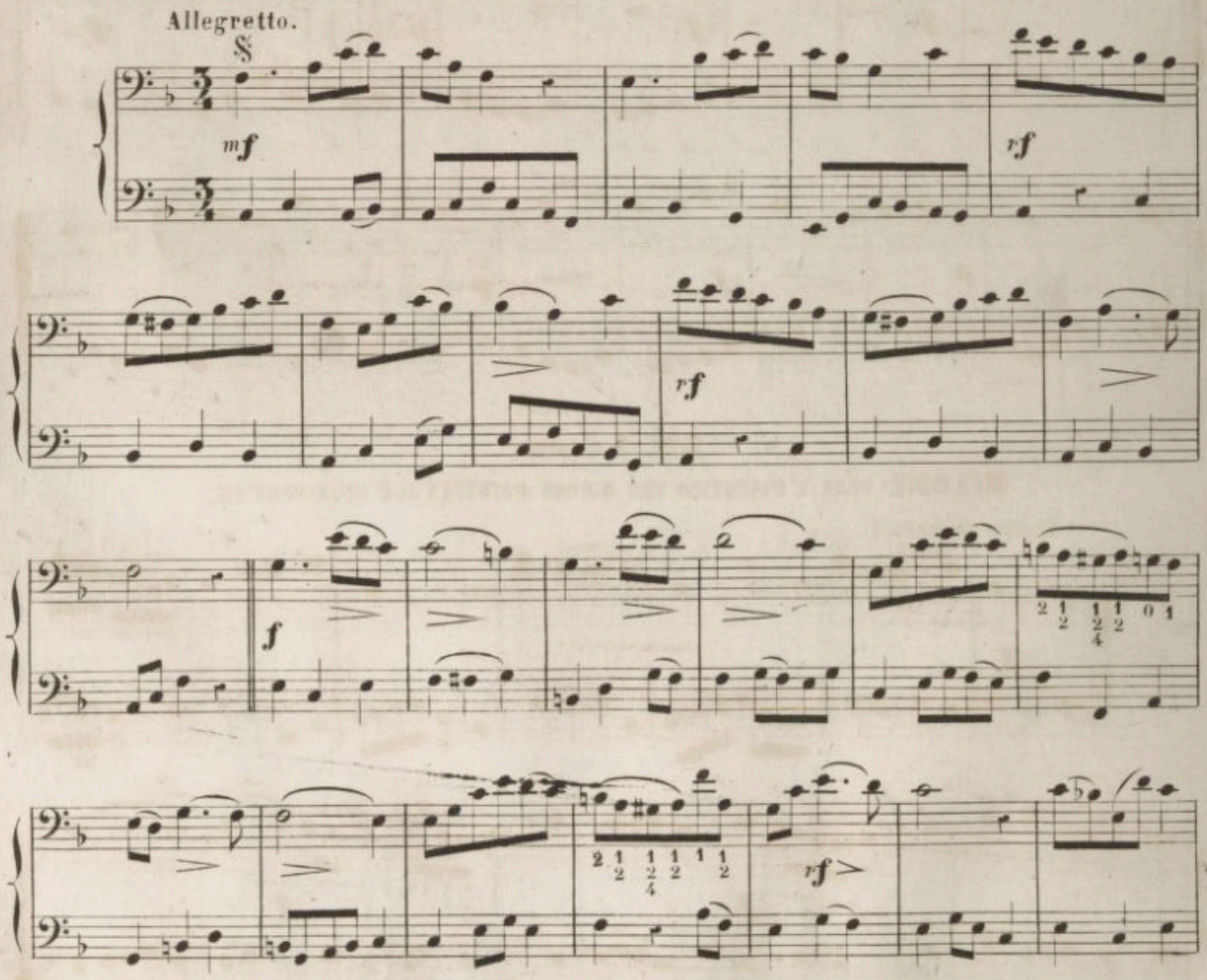


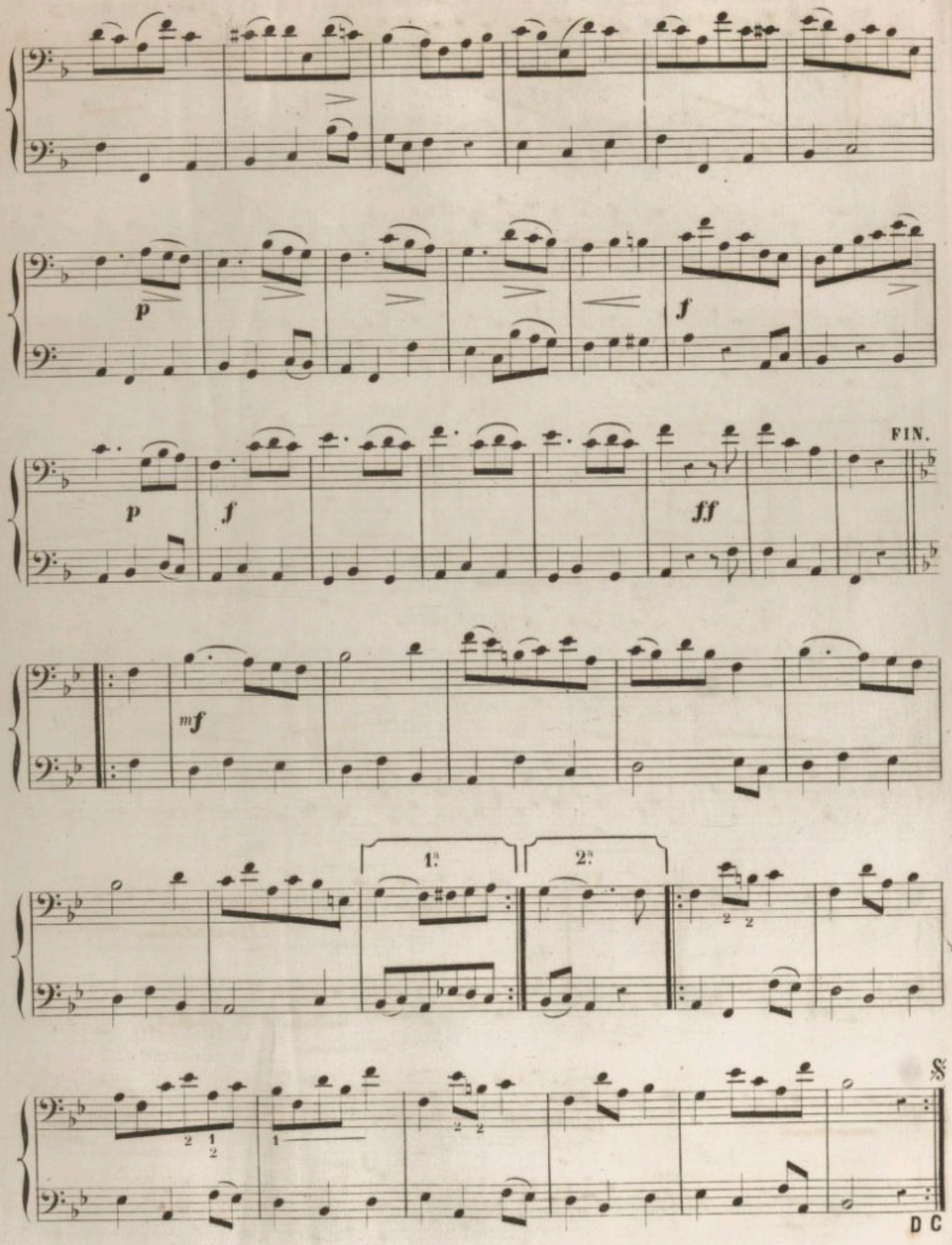


40e Leçon.

MÉLODIE POUR L'EXECUTION DES NOIRES POINTÉES DANS LA MESURE A 3 TEMPS.

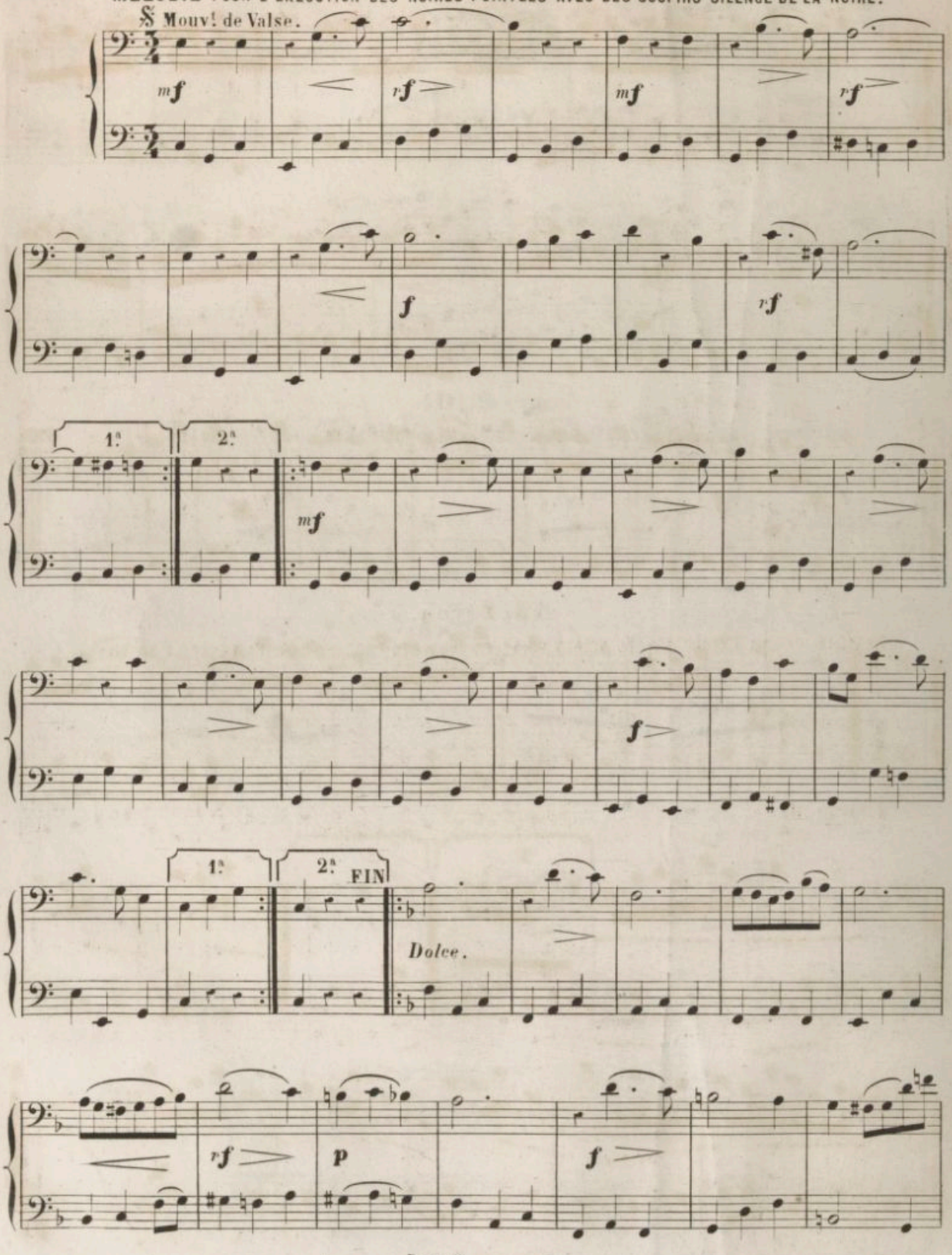
Allegretto.




p
f
p
f
ff
FIN.
mf
1.
2.
DC

41e Leçon.

MÉLODIE POUR L'EXECUTION DES NOIRES POINTÉES AVEC DES SOUPIRS SILENCE DE LA NOIRE.



1ª 2ª p p rf> p rf> p rf> rf> 1ª 2ª f> D.C.

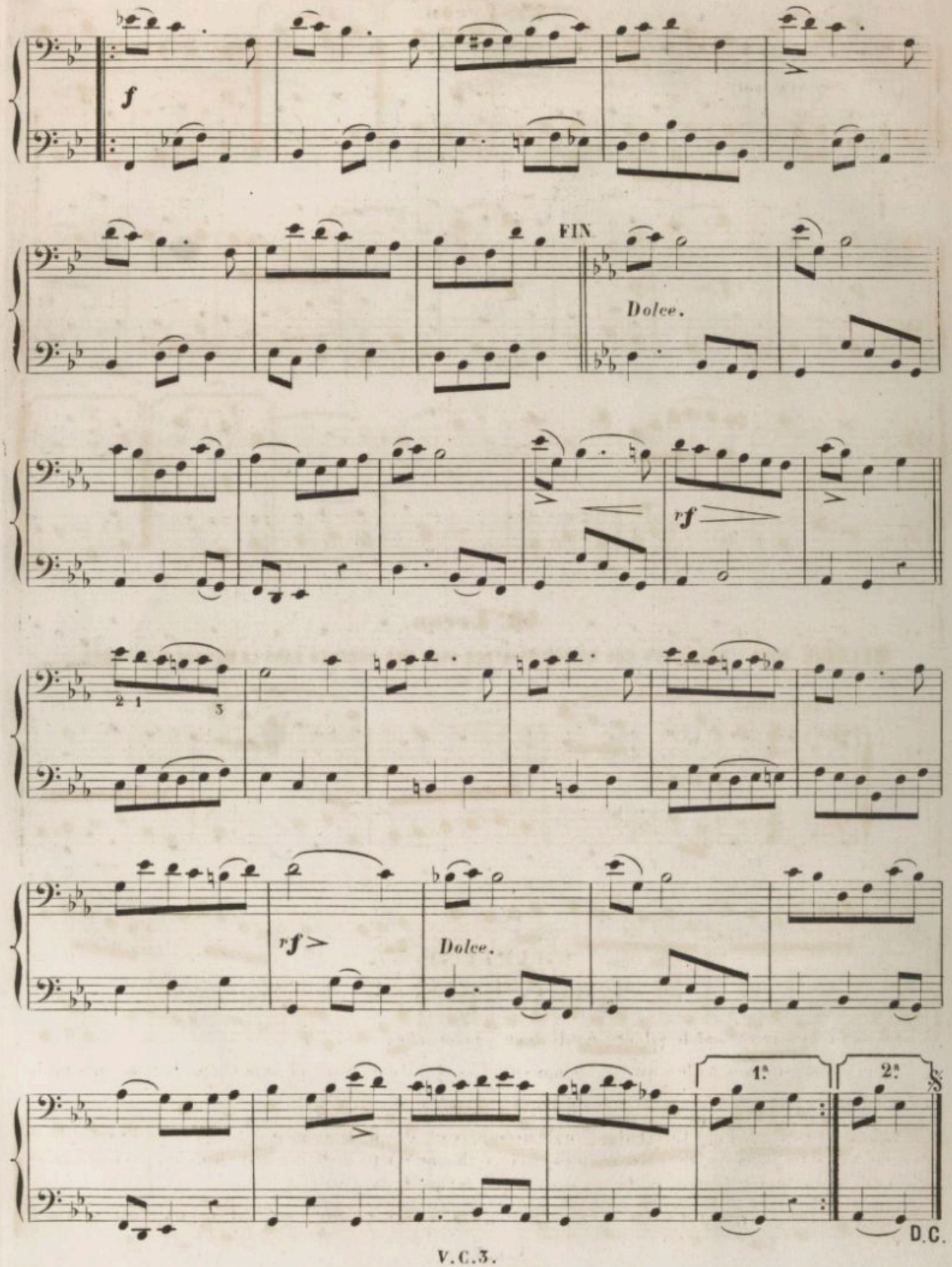
42e. Leçon.

MÉLODIE POUR L'EXÉCUTION DES NOIRES POINTÉES AVEC DES CROCHES DANS LA MESURE A 3 TEMPS.

Andantino.

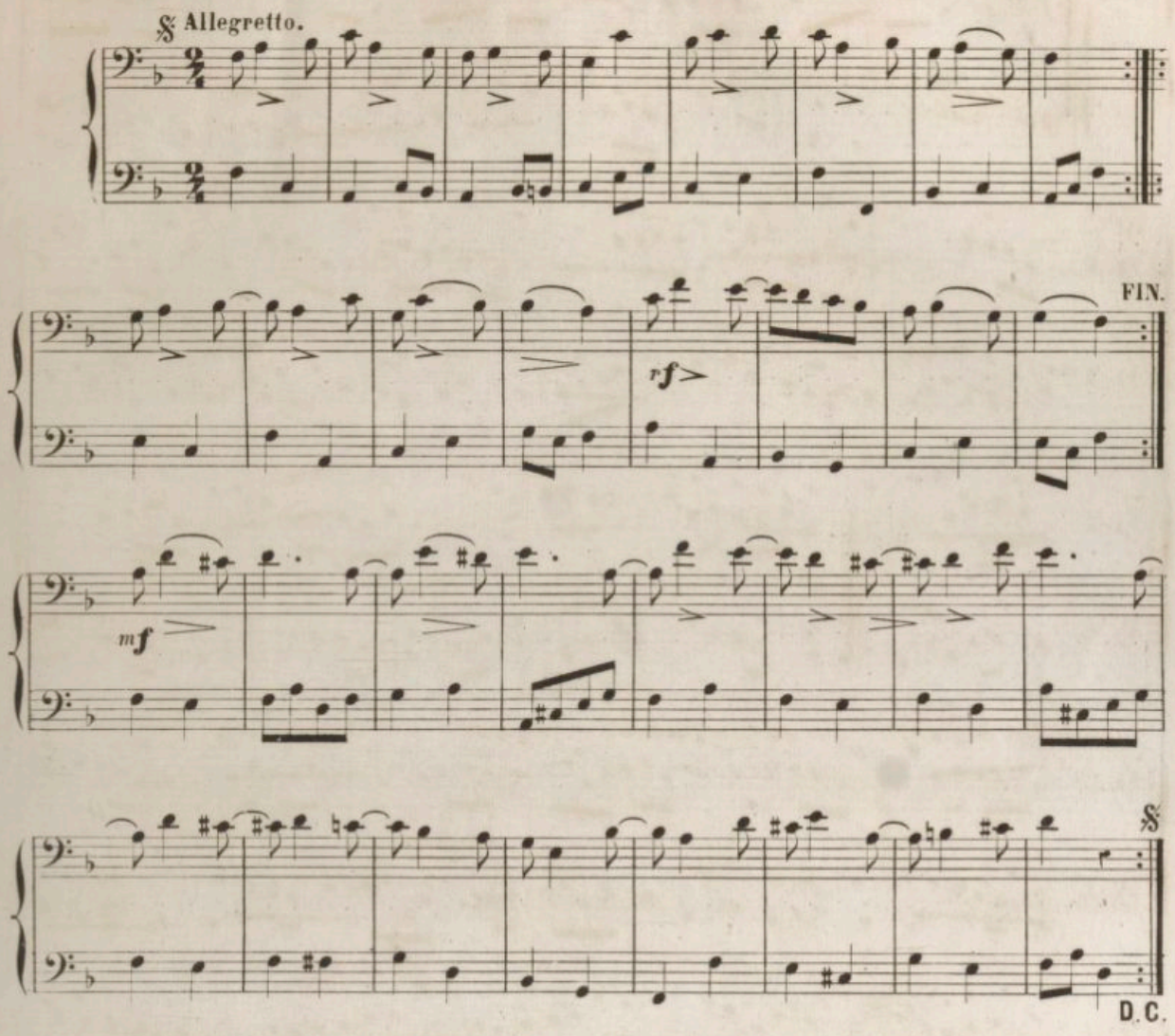
Dolce.

rf>


f
FIN
Dolce.
rf
2 1 3
rf
Dolce.
1.
2.
D.C.

43e Leçon.

MÉLODIE POUR SE FAMILIARISER A L'EXÉCUTION DE SYNCOPE DE NOIRE, MESURE A DEUX TEMPS.



CHAPITRE 37.

DU SILENCE EQUIVALENT A LA CROCHE.

Le demi-soupir (𝄿) est le silence équivalent à la croche.

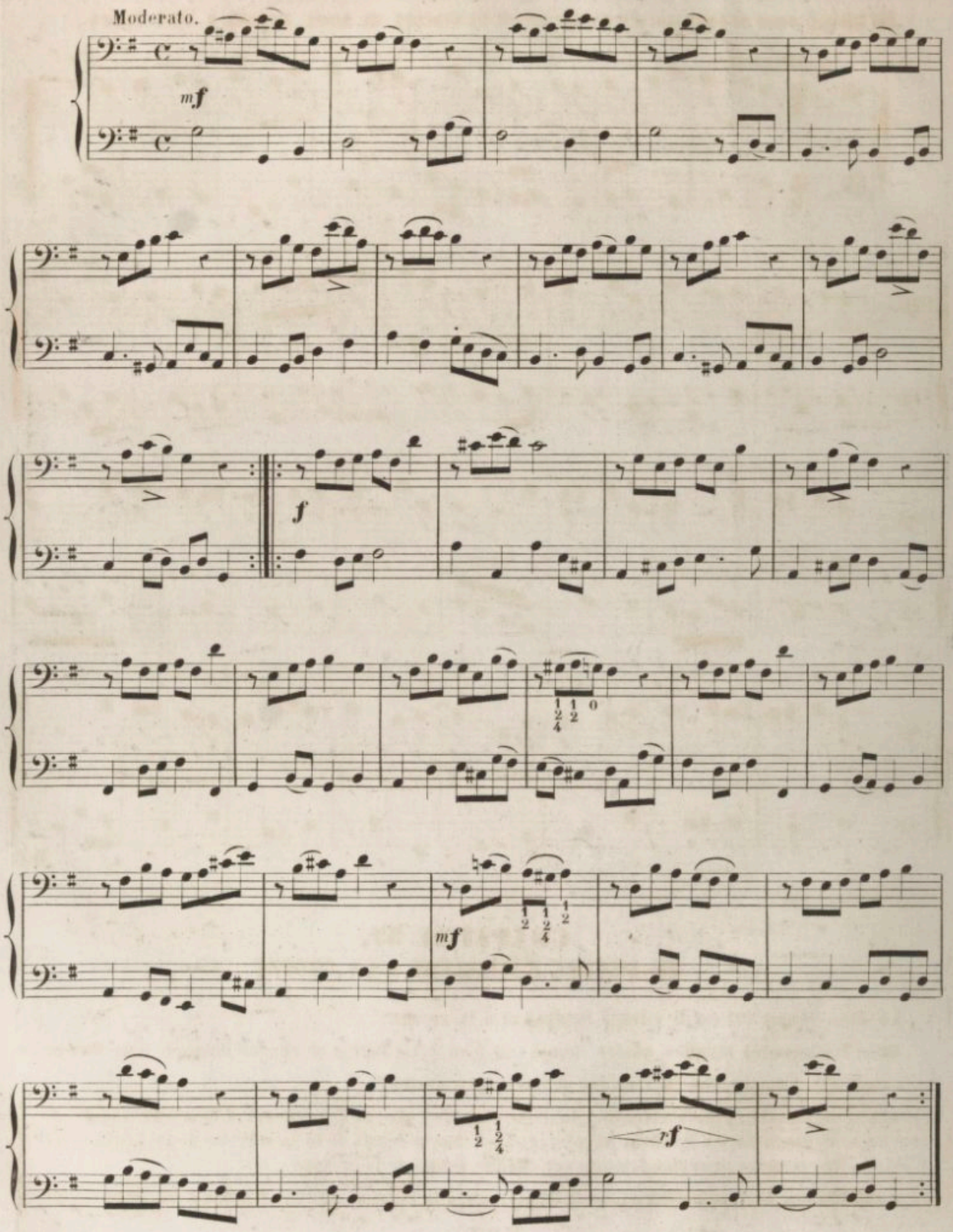
Dans les mesures simples, quatre temps (ou $\frac{2}{4}$, ou $\frac{3}{4}$,) il faut pour chaque temps de la mesure un demi-soupir (𝄿) et une croche (♪) où des valeurs équivalentes.

RÈGLE GÉNÉRALE. Pour l'exécution du demi-soupir et afin de le comparer a la valeur exacte de la croche, on devra, dans les mesures simples, diviser chaque temps de la mesure en deux parties égales, c'est-à-dire compter deux demi-temps sur chaque temps de la mesure.

OBSERVATION. La respiration ne devra se prendre, à la rigueur que sur le silence du demi-soupir.

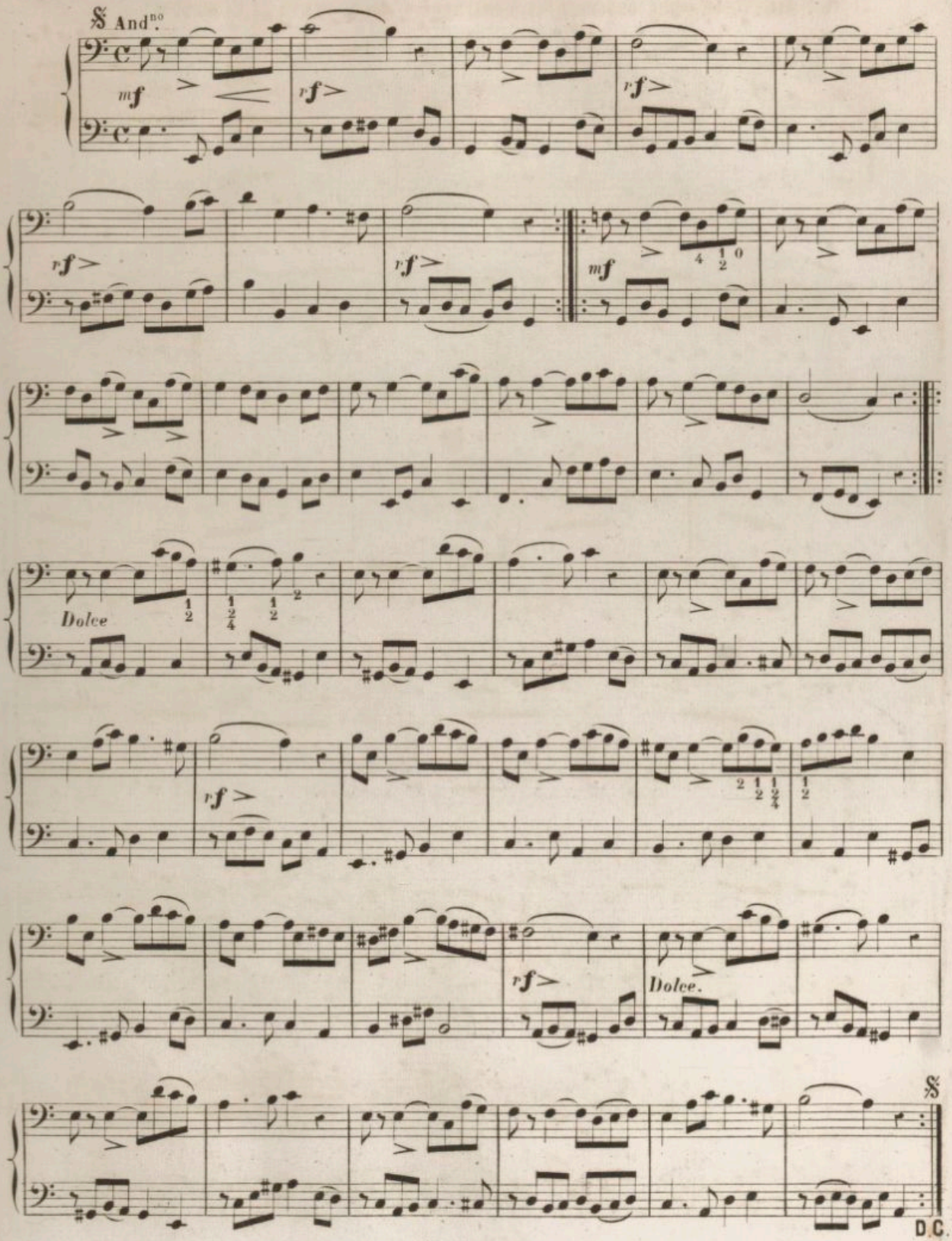
44e. Leçon.

MELODIE POUR OBSERVER LE DEMI SOUPIR AU 1er DEMI TEMPS DE LA MESURE.



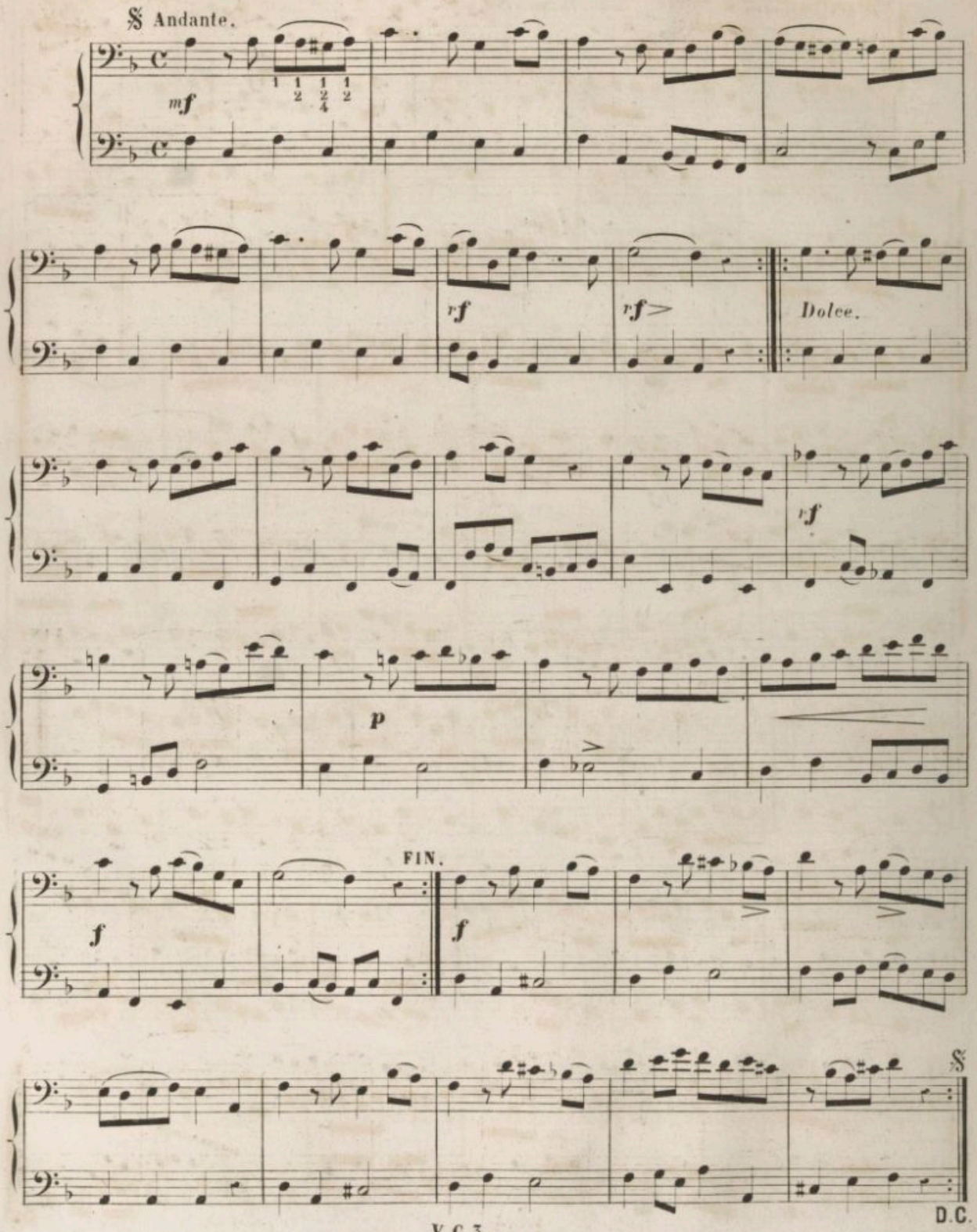
45e. Leçon.

MÉLODIE POUR OBSERVER LE DEMI SOUPIR AU 2e. DEMI TEMPS DE LA MESURE AVEC SYNCOPES IRRÉGULIÈRES.



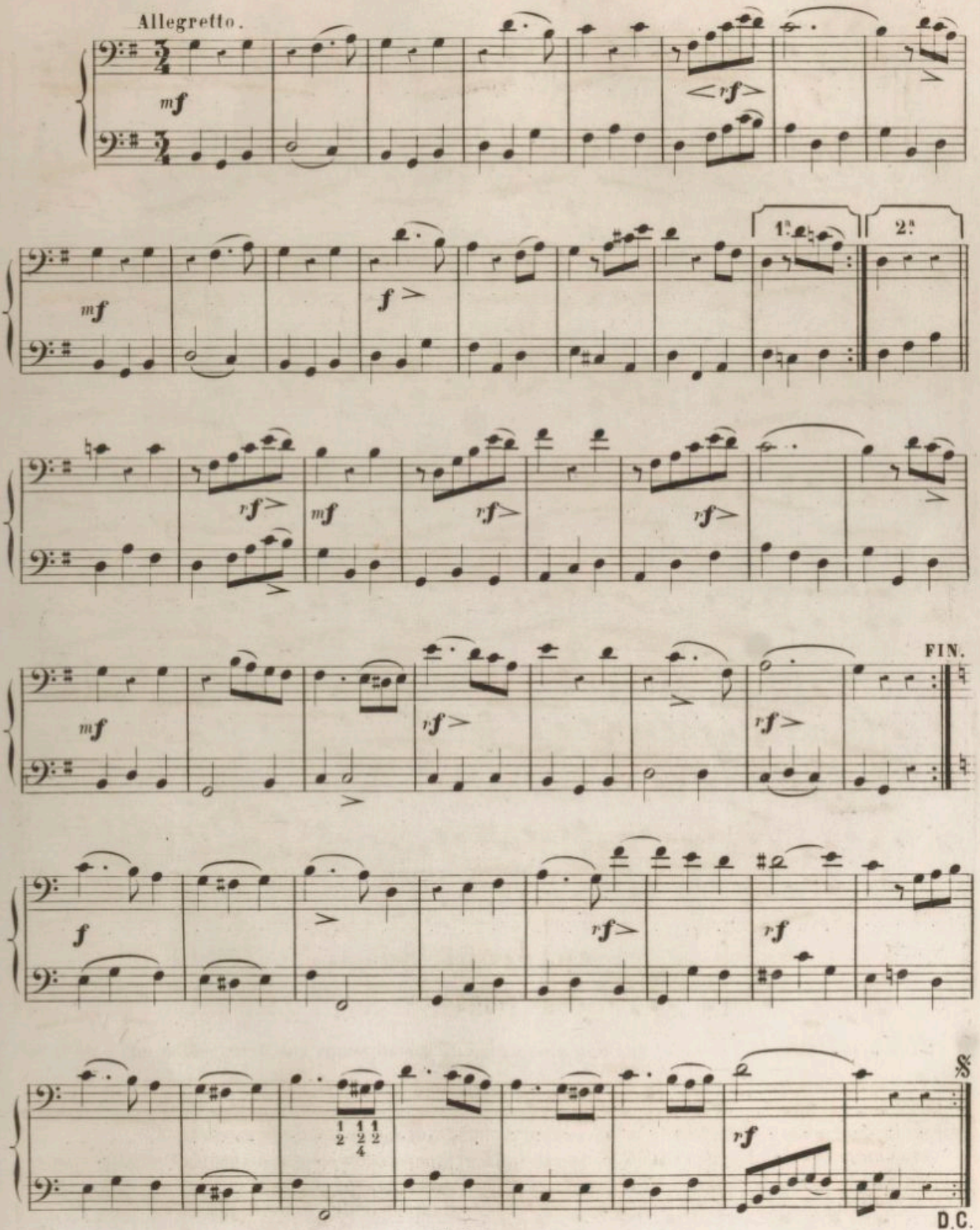
46e Leçon.

MÉLODIE POUR OBSERVER LE DEMI SOUPIR AU 2e TEMPS DE LA MESURE.



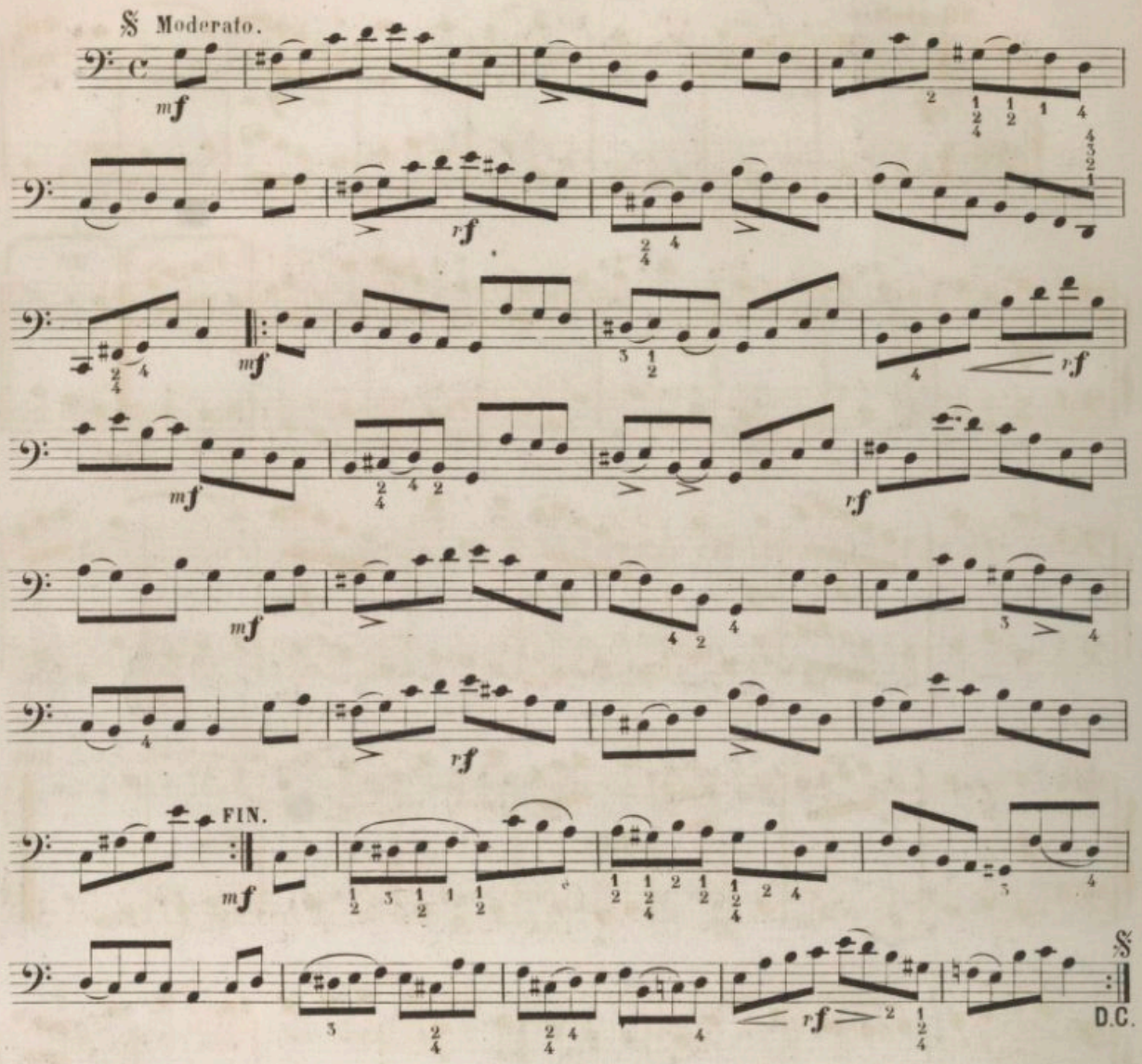
47e Leçon.

MÉLODIE POUR OBSERVER LE SOUPIR ET LE DEMI SOUPIR ALTERNATIVEMENT DANS LA MESURE.



48e Leçon.

ÉTUDE MÉLODIQUE DE DOIGTÉ.



CHAPITRE 38.

DES TRIOLETS.

Trois notes d'égale valeur et que l'on passe dans le même temps que deux autres notes de la même figure, comme trois croches ( ) pour deux ( ) se nomment triolets.

Les notes, groupées en triolets, sont ordinairement surmontées d'un (3) et doivent être passées dans la valeur de deux c'est-à-dire dans le même espace de temps; et sans ralentir la mesure.

REMARQUE. Les triolets de croches, ne se rencontrent que dans les mesures simples et doivent être exécutés dans le rhyme ternaire, c'est-à-dire en comptant par tiers de temps.

49e Leçon.

2e ÉTUDE MÉLODIQUE DE DOIGTÉ EN TRIOLETS.

Moderato.

mf

50e Leçon.

3e ÉTUDE. — MÉLODIE EN *UT MINEUR*, AVEC MODULATION EN *UT MAJEUR*.

Andantino.

mf

rf

rf

MAJEUR.

51.e Leçon.

4.e ÉTUDE MÉLODIQUE DE DOIGTÉ EN *FA MAJEUR*, MESURE A 3 TEMPS.

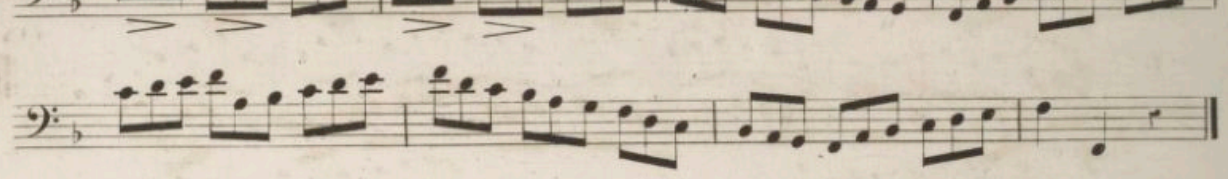
All.o Mod.to

mf

rf

rf f

mf rf



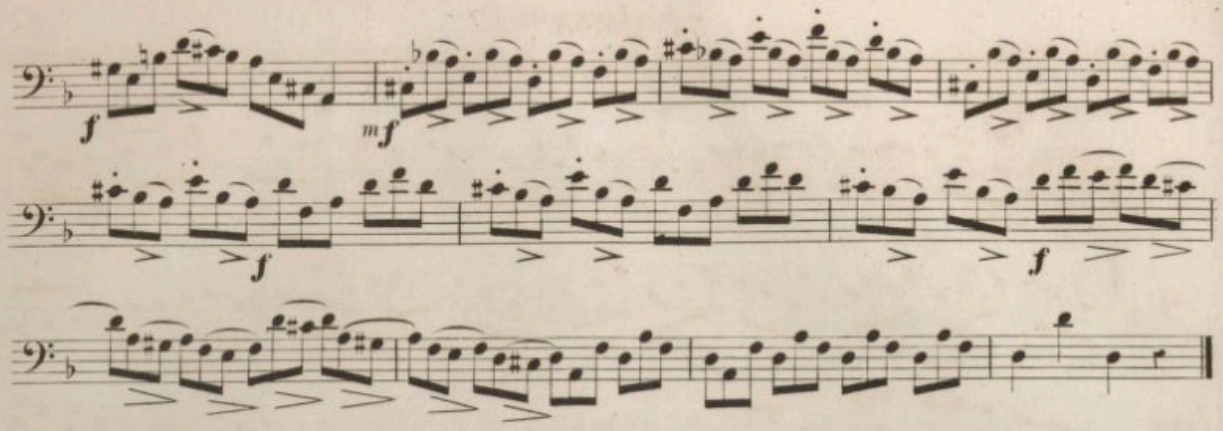
52.e Leçon.

5.e ÉTUDE MÉLODIQUE DE DOIGTÉ EN *RÉ MINEUR*.

mf

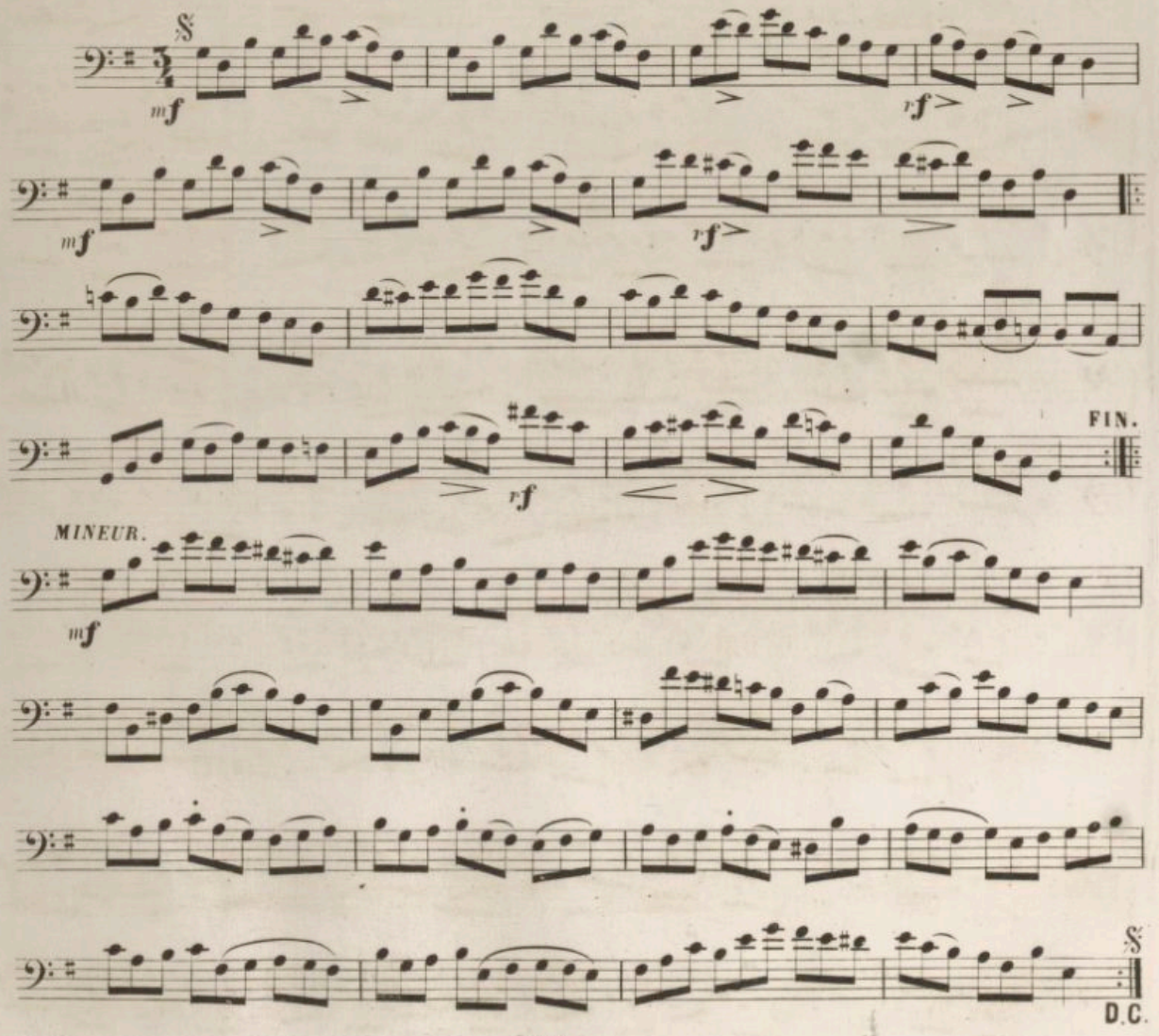
rf mf

rf



53e. Leçon.

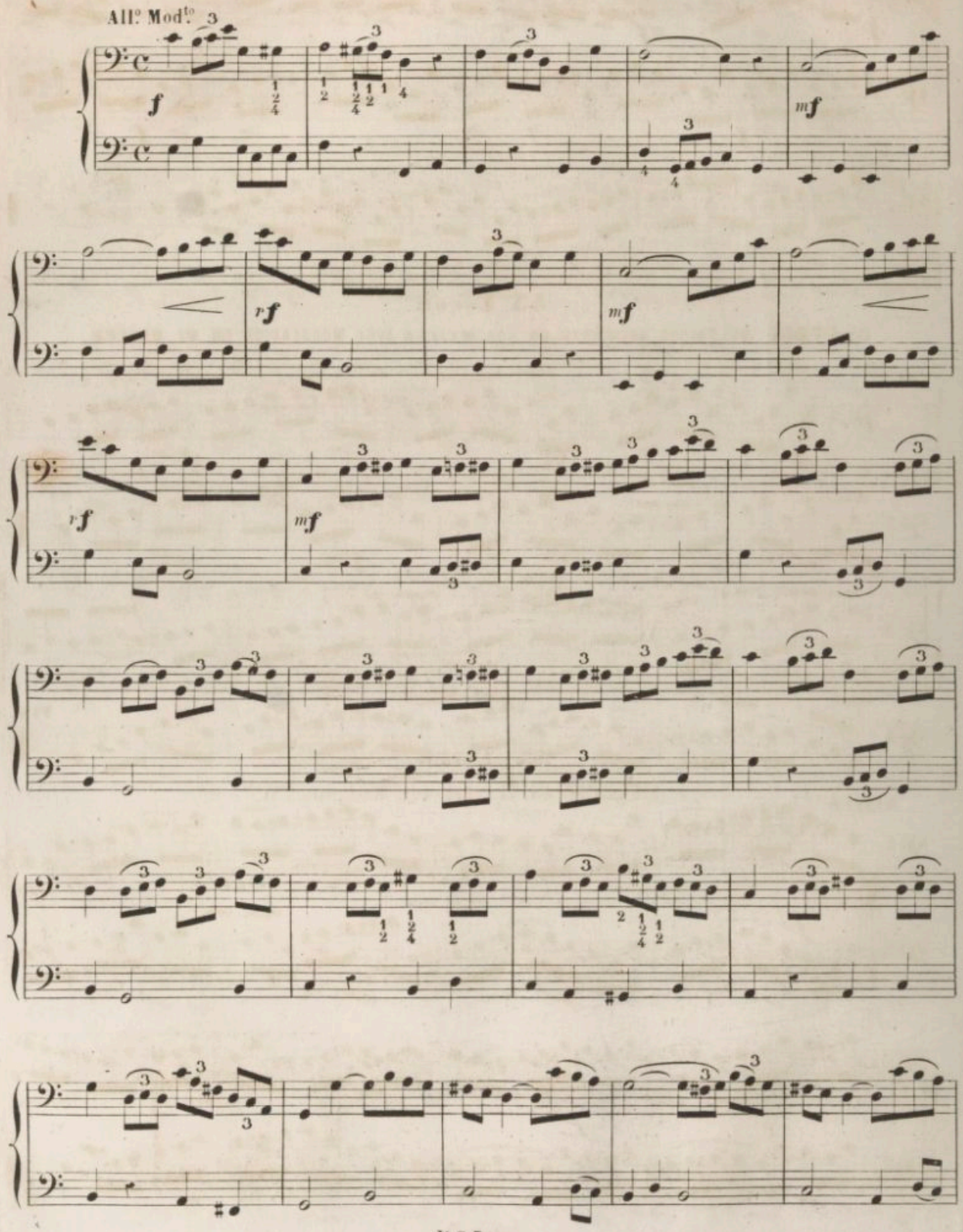
6e. ÉTUDE MÉLODIQUE DE DOIGTÉ EN *SOL MAJEUR* AVEC MODULATION EN *MI MINEUR*.

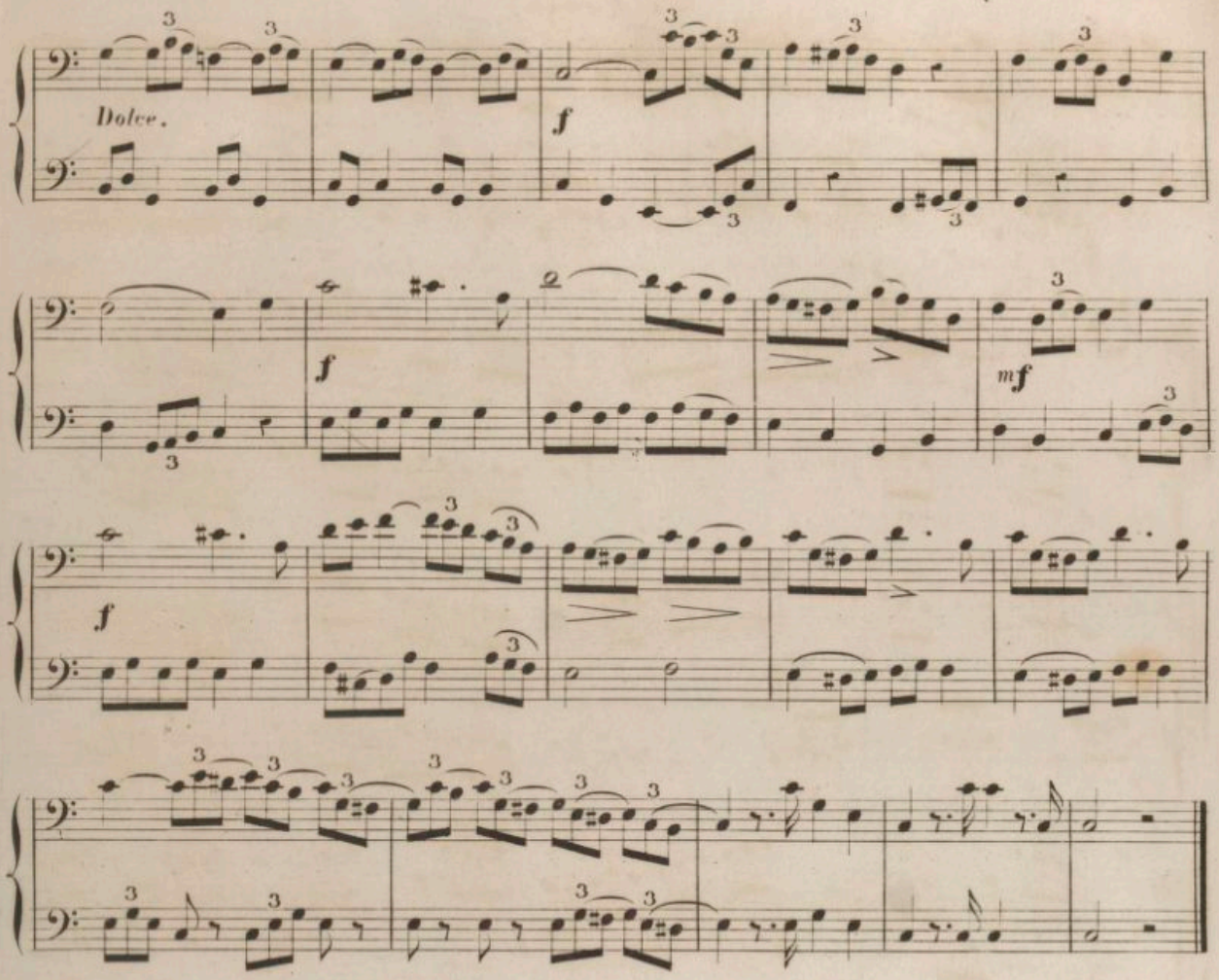


54e. Leçon.

MÉLODIE POUR L'EXÉCUTION DES TRIOLETS DE CROCHES AUX DEUX PARTIES COMPARÉS AUX SIMPLES CROCHES.

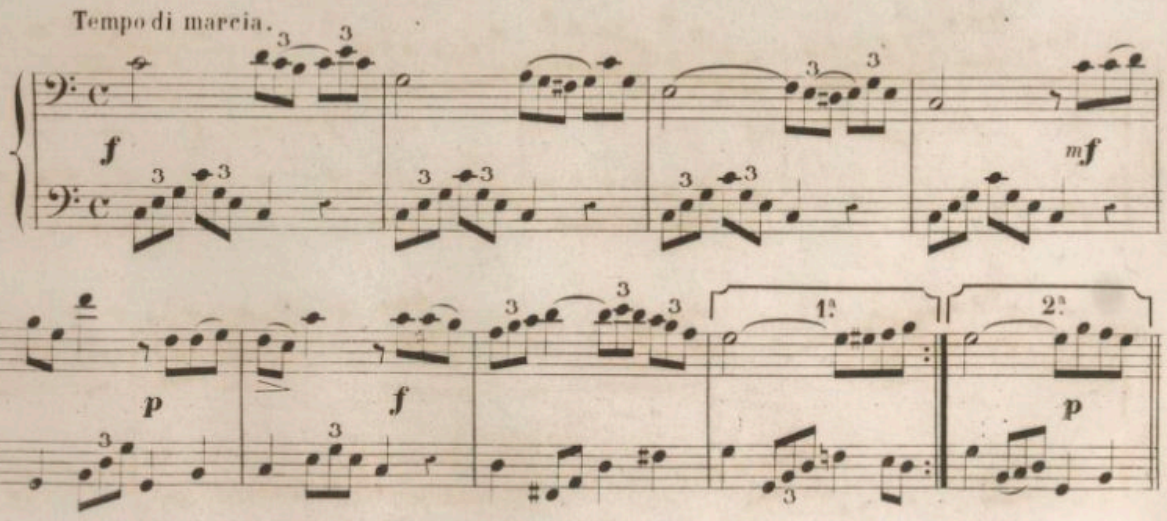
All.o Mod.to

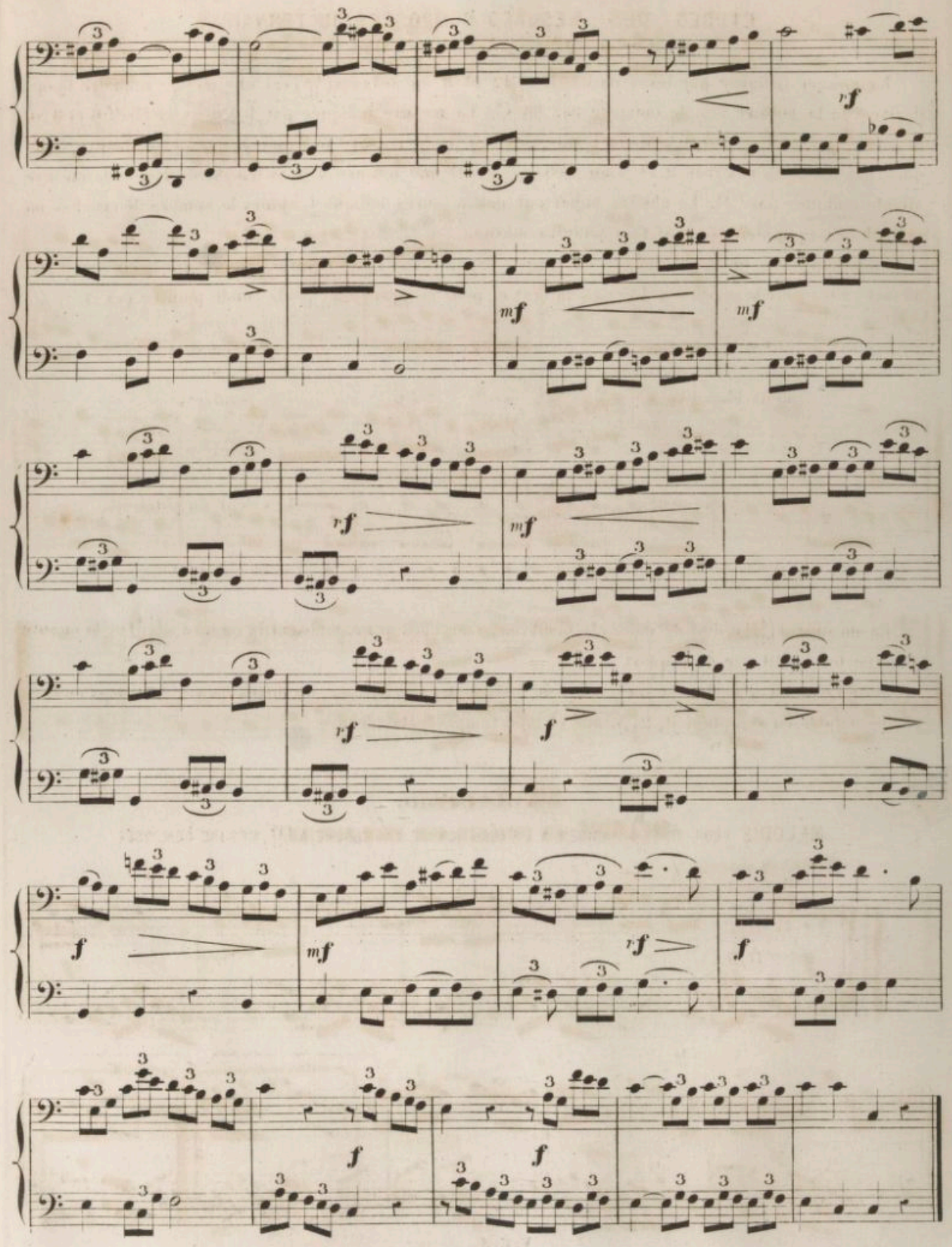




55e Leçon.

MÉLODIE EN TRIOLETS AUX DEUX PARTIES.




rf
mf
mf
rf
mf
rf
f
f
mf
rf
f
f
f

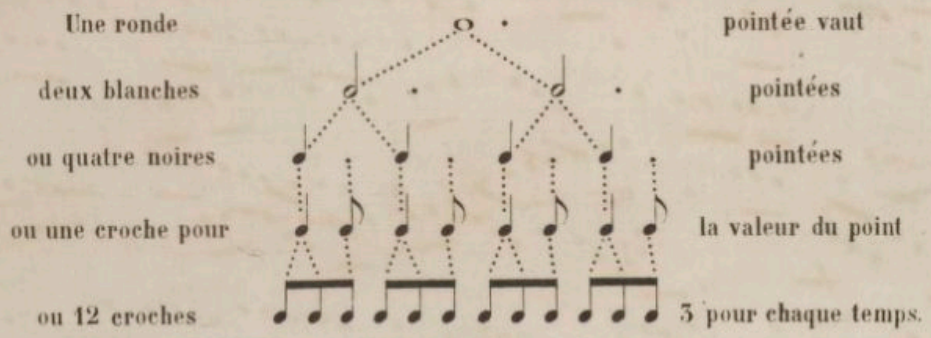
CHAPITRE 39.

ETUDES DES MESURES COMPOSÉES OU TERNAIRES,

COMPARÉES A LEURS DÉRIVÉES.

La mesure indiquée par les deux chiffres 12 et 8 au dessous $\left(\frac{12}{8}\right)$ est une mesure à quatre temps, dérivée de la mesure simple indiquée par un C. La mesure indiquée par les deux chiffres 6 et 8 au dessous $\left(\frac{6}{8}\right)$ est une mesure à deux temps, dérivée de la mesure indiquée par $\left(\frac{2}{4}\right)$. La mesure indiquée par les deux chiffres 9 et 8 au dessous $\left(\frac{9}{8}\right)$ est une mesure à trois temps, derivée de la mesure simple indiquée par $\left(\frac{3}{4}\right)$. Le chiffre supérieur des mesures indique toujours le nombre de croches, ou les valeurs équivalentes, qu'il faut pour la mesure.

Pour toutes les mesures, simples ou composées, on a une unité equivalente à la valeur entière d'une mesure; ainsi pour la mesure à 4 temps la (o) et pour la mesure a $\left(\frac{12}{8}\right)$ la ronde pointée (o ·).

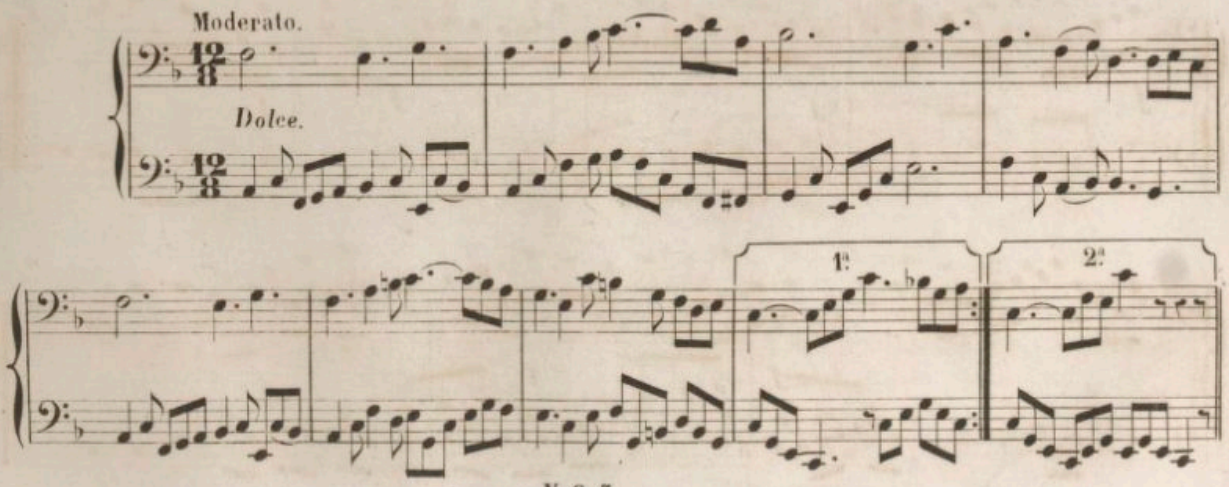


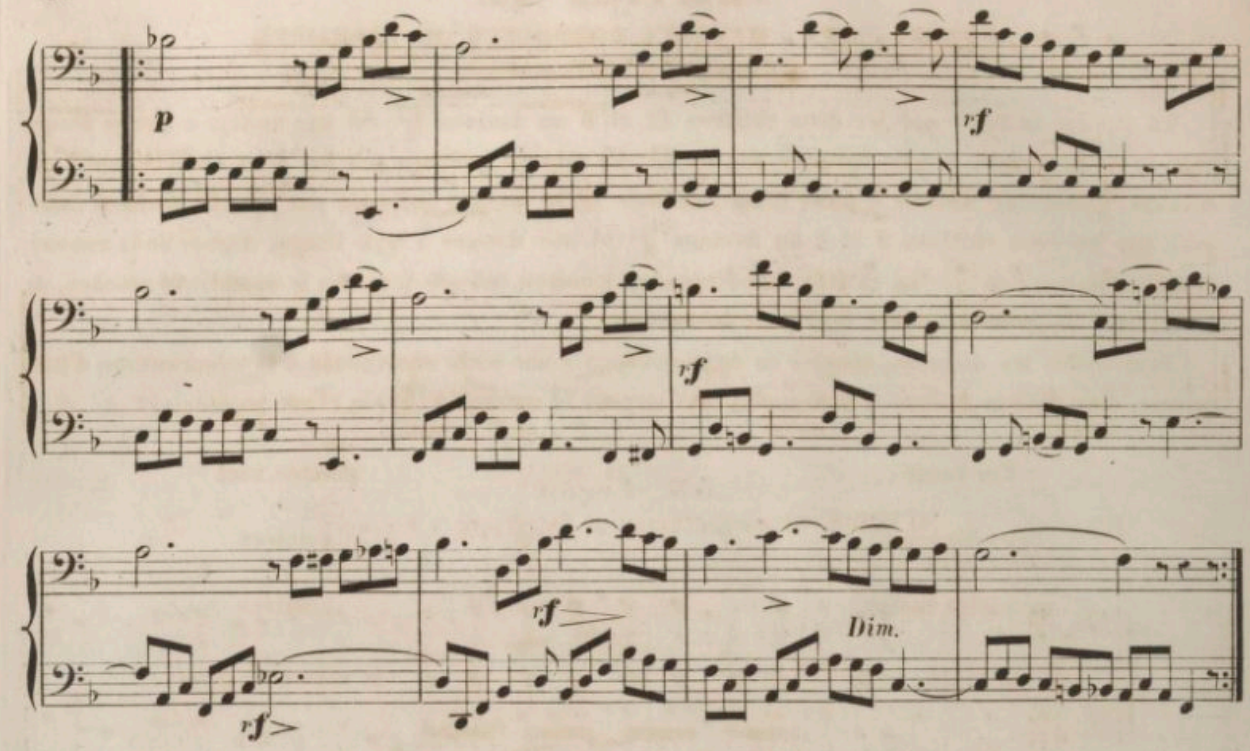
La mesure à $\left(\frac{6}{8}\right)$ réduit de moitié le nombre des croches qui composent la mesure à $\left(\frac{12}{8}\right)$ et la mesure à $\left(\frac{9}{8}\right)$ ne les réduit que d'un quart.

Pour l'exécution de ces mesures et pour bien sentir le rhythme, on devra diviser les temps en trois parties égales en comptant 1, 2, 3, sur chaque temps de la mesure.

56e Leçon.

MÉLODIE POUR SE FAMILIARISER A L'EXÉCUTION DE LA MESURE A $\left(\frac{12}{8}\right)$ MESURE COMPOSÉE.

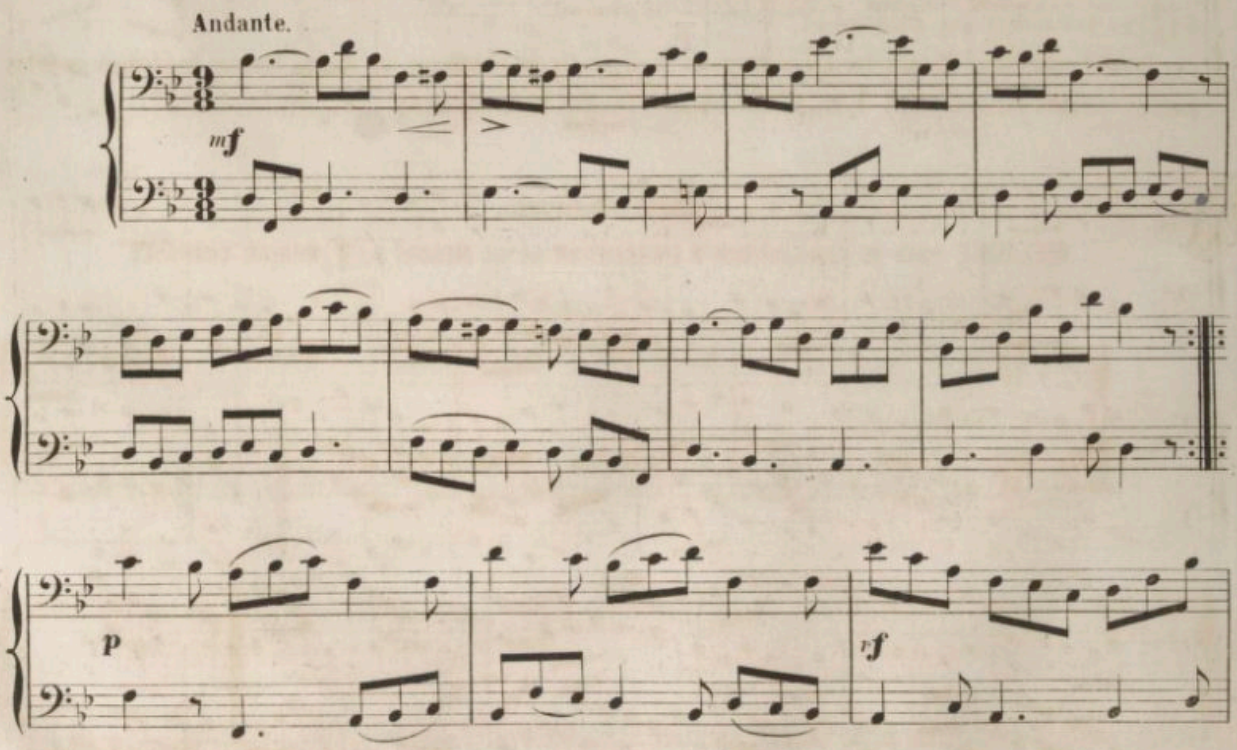


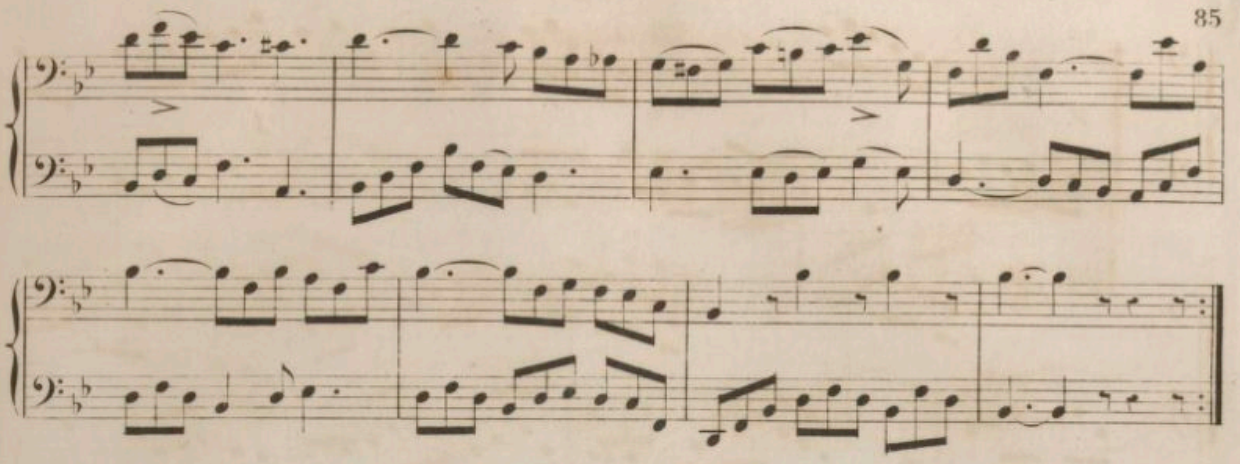


57e Leçon.

MÉLODIE POUR L'EXÉCUTION DE LA MESURE A NEUF-HUIT, MESURE COMPOSÉE.

Andante.

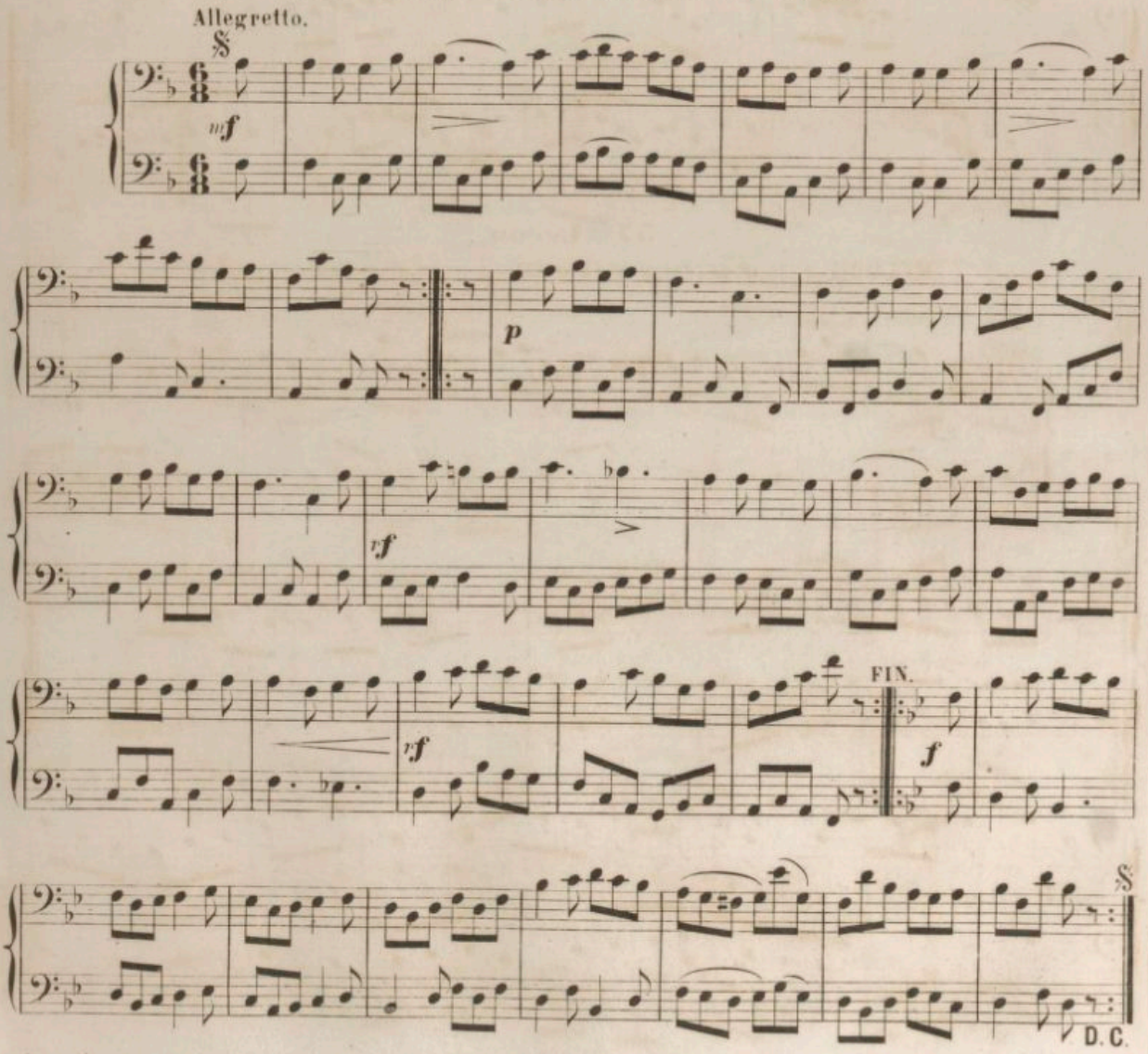




38e Leçon.

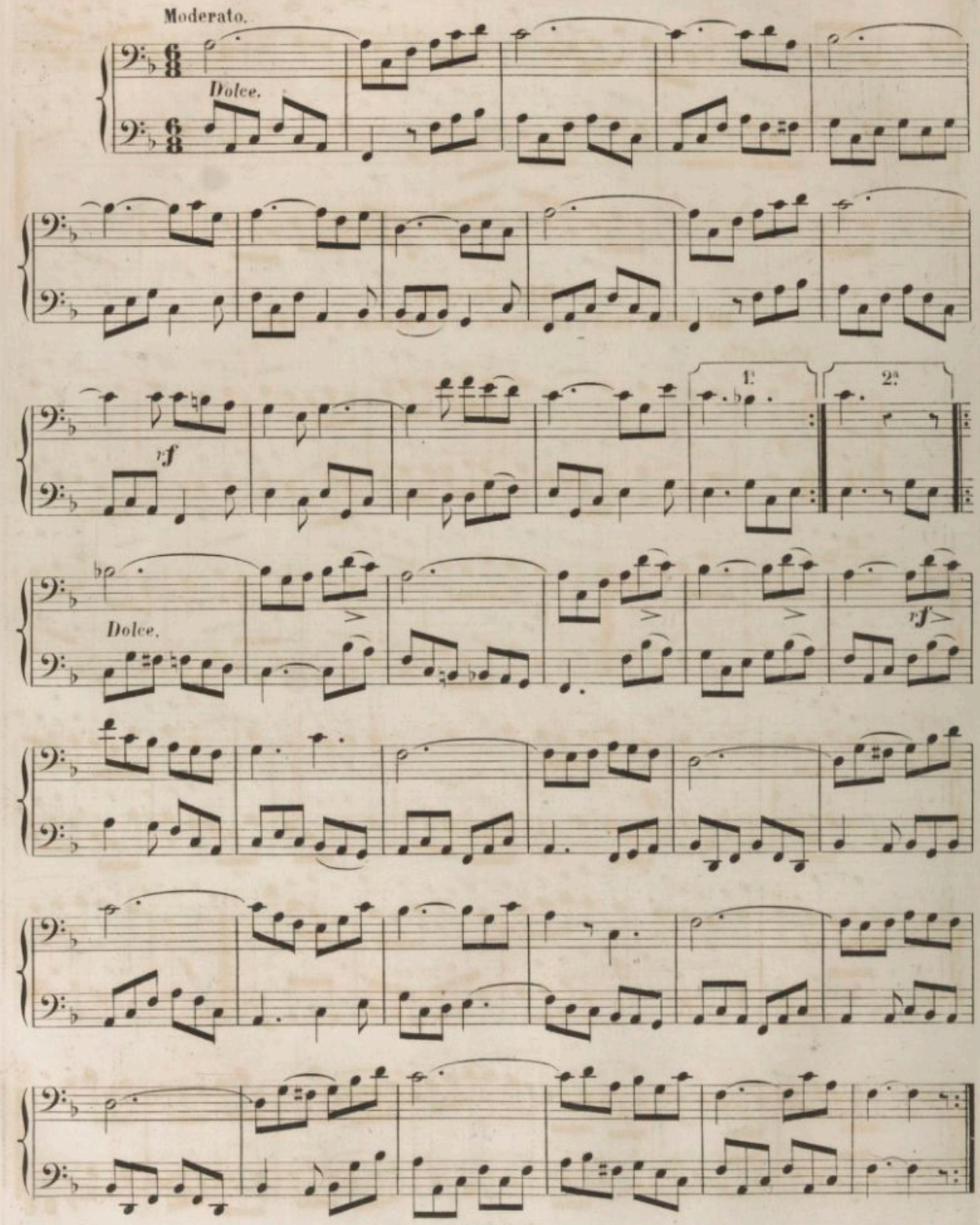
MÉLODIE POUR L'EXÉCUTION DE LA MESURE A SIX-HUIT.

Allegretto.



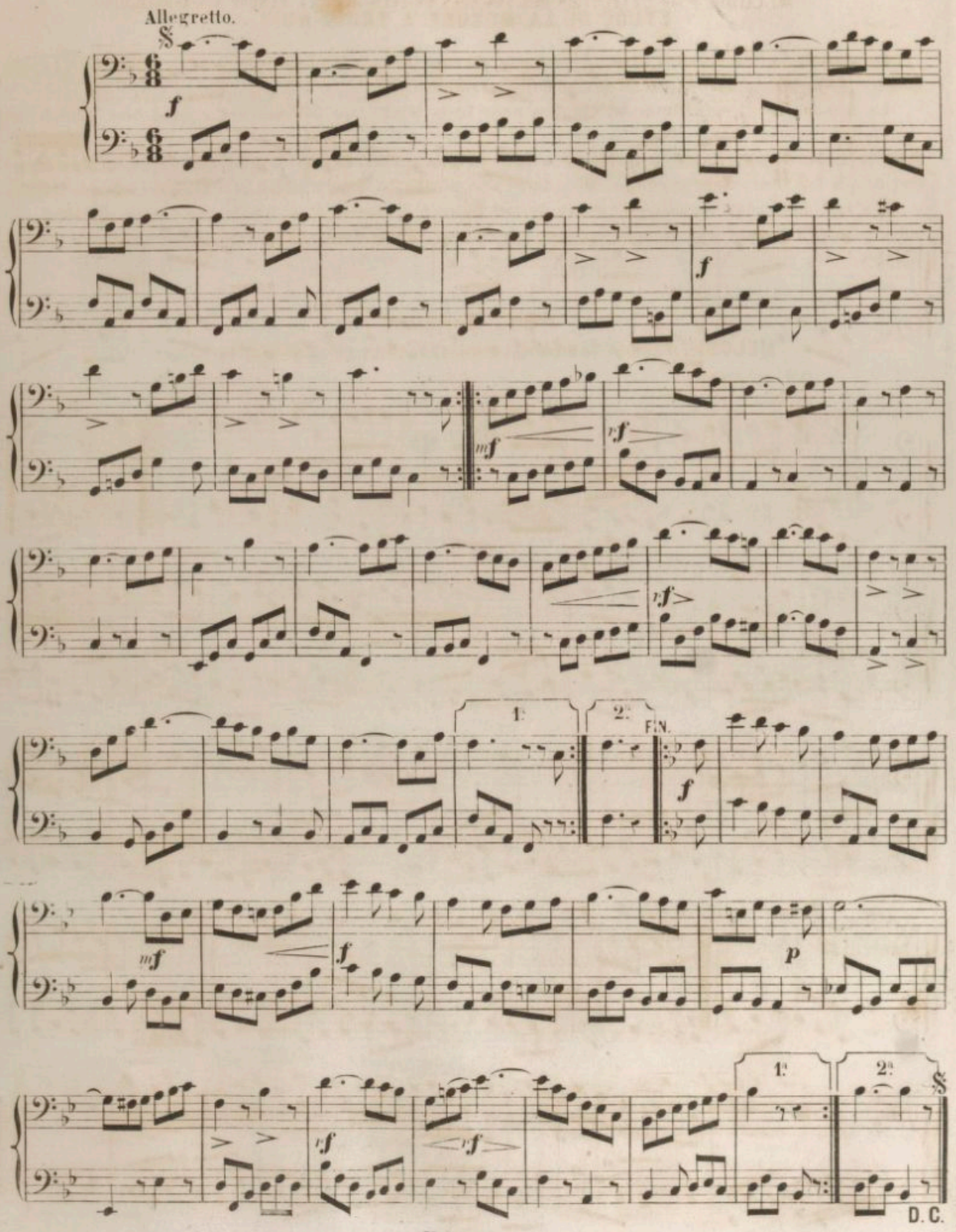
59e Leçon.

MÉLODIE POUR L'EXÉCUTION DES SYNCOPES BRISÉES DANS LA MESURE A SIX-HUIT.



60e Leçon.

MÉLODIE POUR L'EXÉCUTION DES SYNCOPES IRRÉGULIERES DANS LA MESURE A SIX-HUIT.



CHAPITRE 40.

ETUDE DE LA MESURE A TROIS-HUIT.

La mesure indiquée par 3 et 8 $\left(\frac{3}{8}\right)$ est une mesure à trois temps, dérivée de la mesure à $\left(\frac{3}{4}\right)$. Cette mesure doit etre comprise parmi les mesures simples.

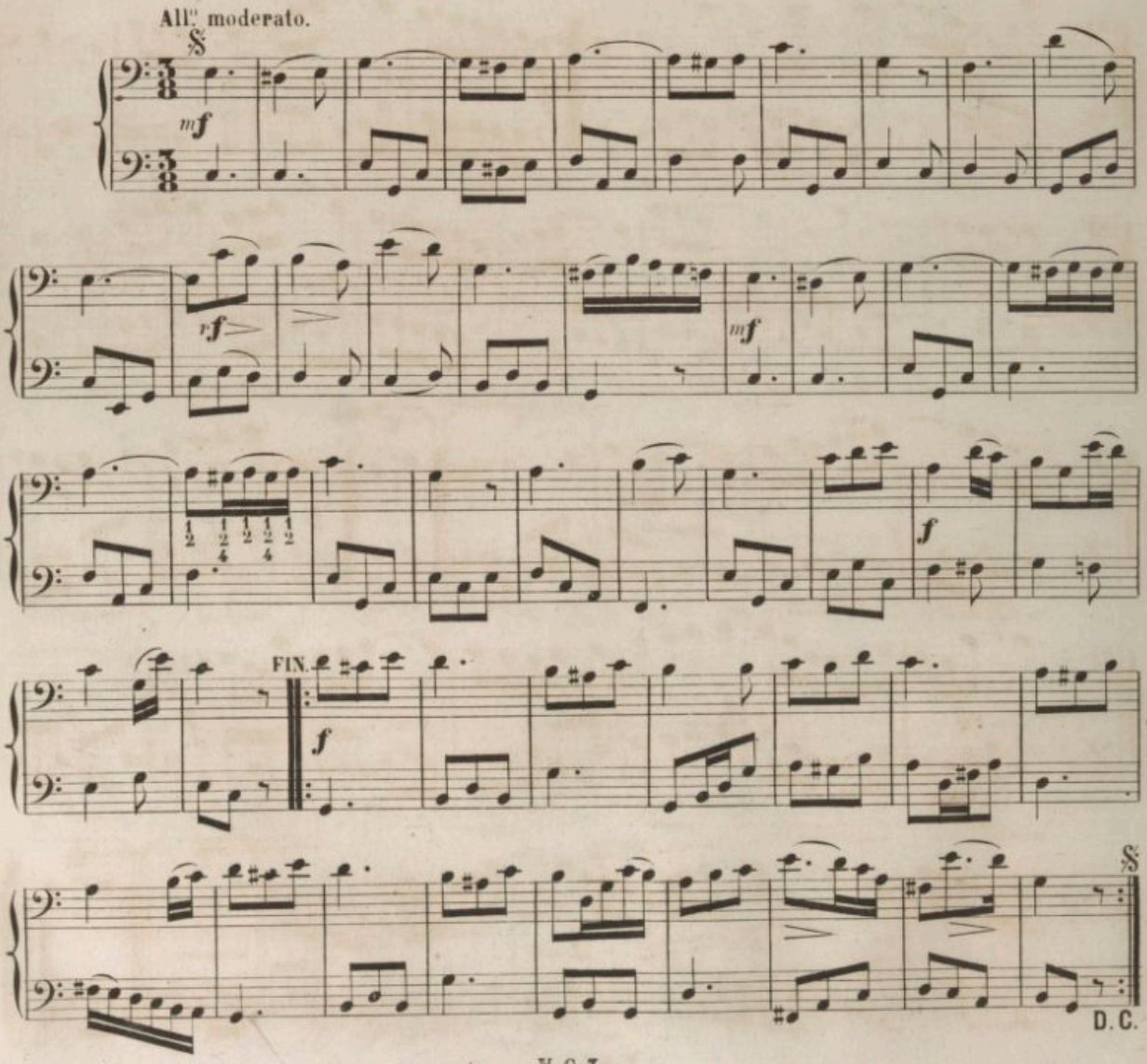
La mesure à $\left(\frac{3}{8}\right)$ signifie trois croches pour trois temps, ou des valeurs equivalentes. Ainsi, il faut, pour la mesure entière, une noire pointée (♩.) ou trois croches (♪♪♪) ou six doules croches (♬) etc; ce qui fait trois temps pour la noire pointée, une croche ou deux doubles croches pour chaque temps.

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

61e Leçon.

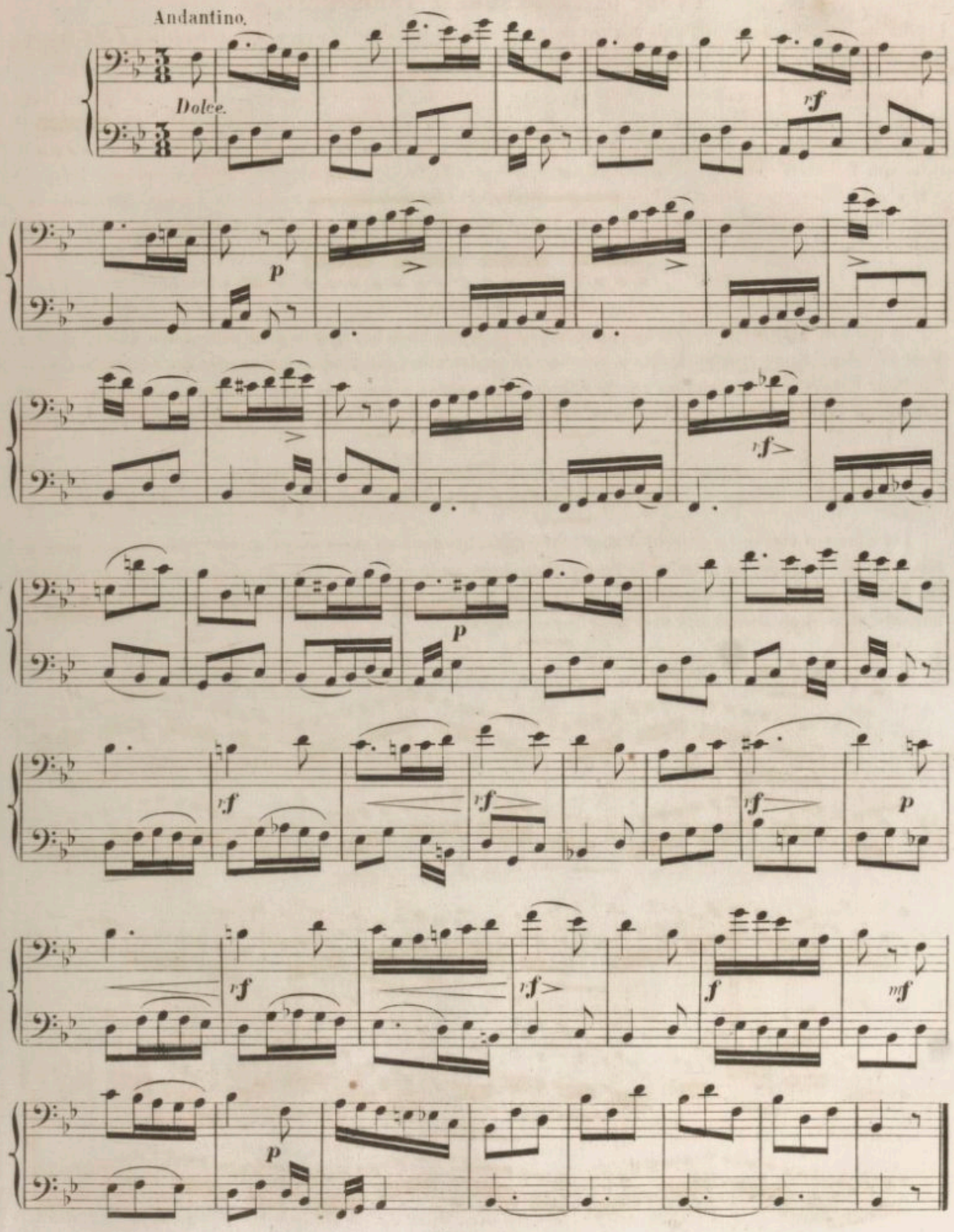
MÉLODIE POUR SE FAMILIARISER A L'EXÉCUTION DE LA MESURE TROIS-HUIT.

All.o moderato.



62e Leçon.

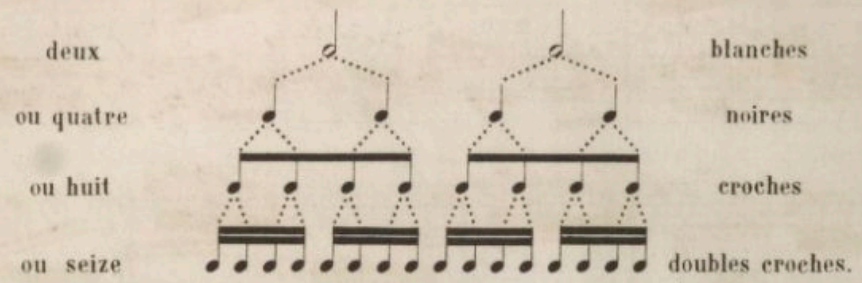
SUITE DE MÉLODIE POUR L'EXÉCUTION DE LA MESURE A TROIS-HUIT.



CHAPITRE 41.

ETUDE DE LA DOUBLE CROCHE.

La double croche, cinquième figure de note, 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 une ronde, ou la mesure à 4 temps:

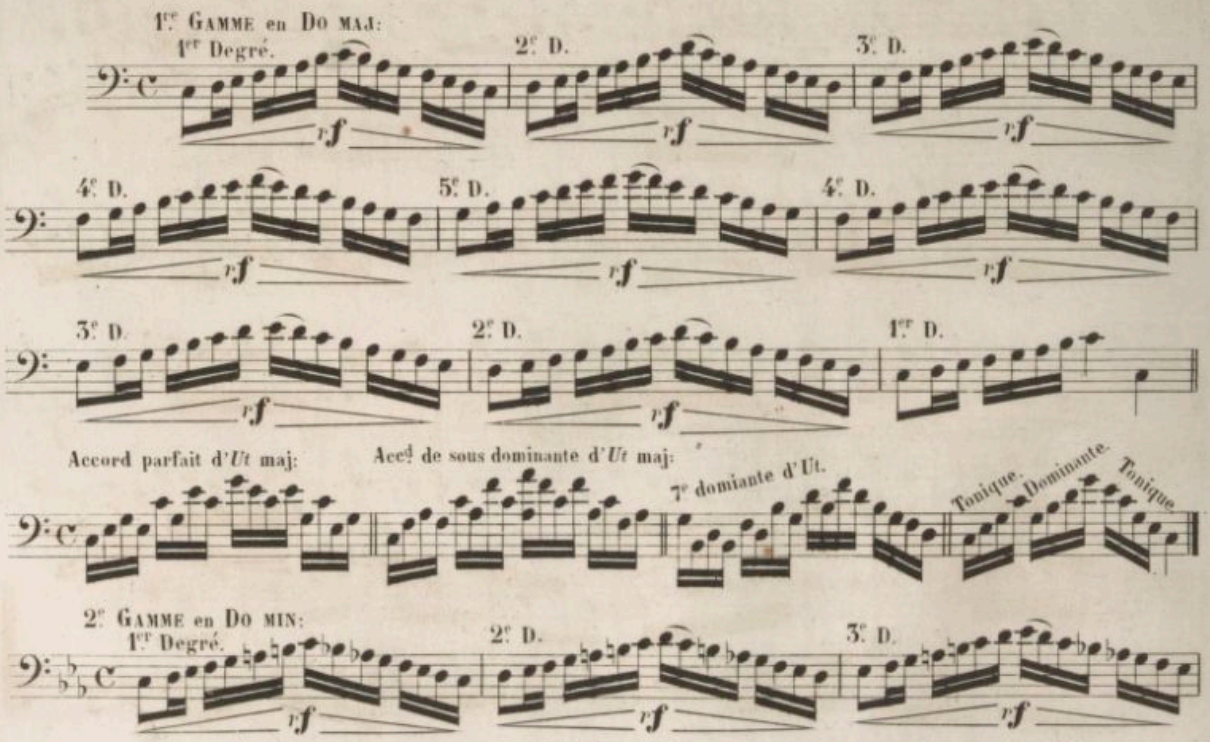


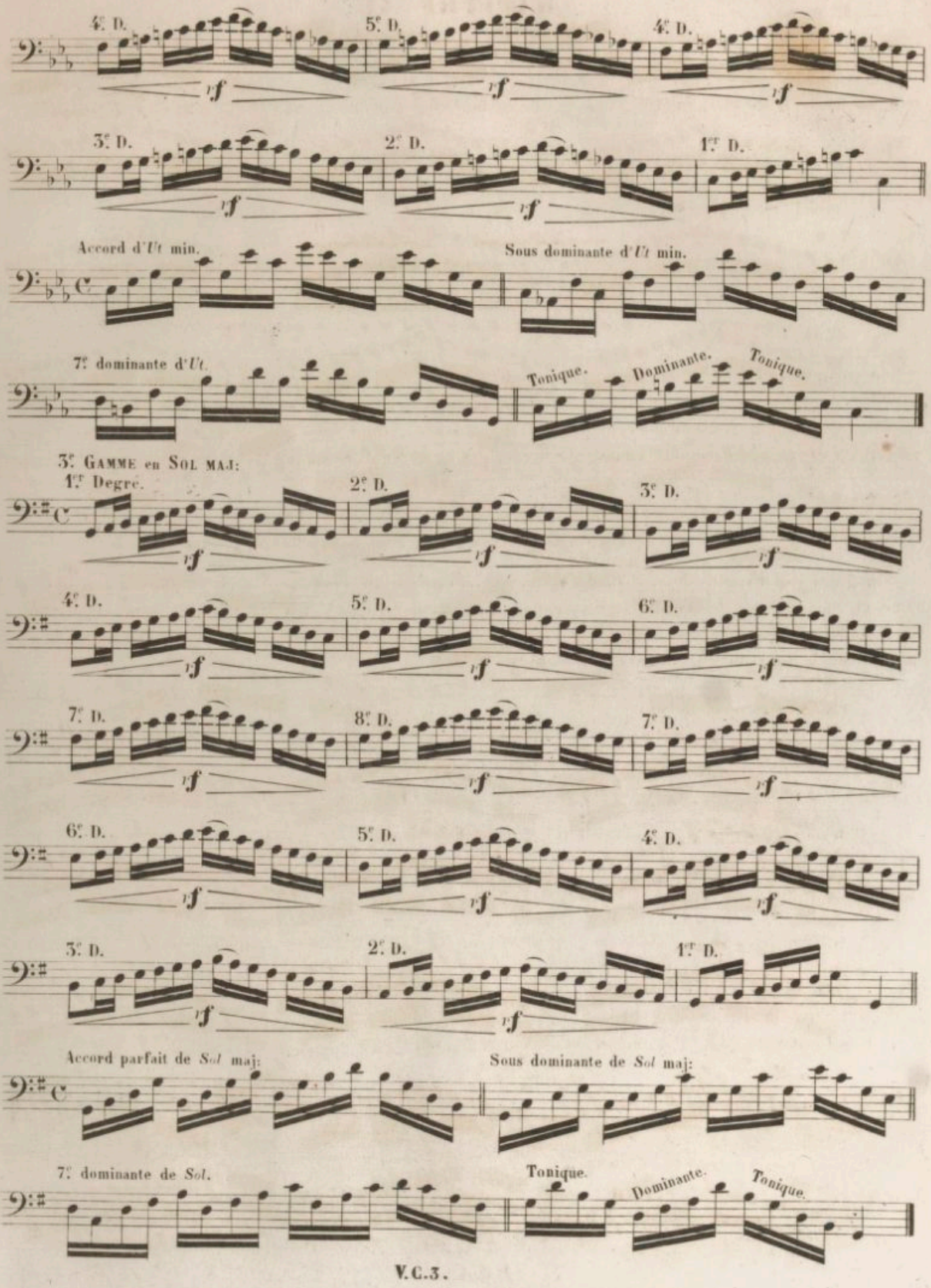
Ce qui fait huit doubles croches pour la valeur d'une blanche, quatre pour celle d'une noire, et deux pour la valeur d'une croche. Ainsi, en prononçant quatre notes par temps, on prononce des doubles croches.

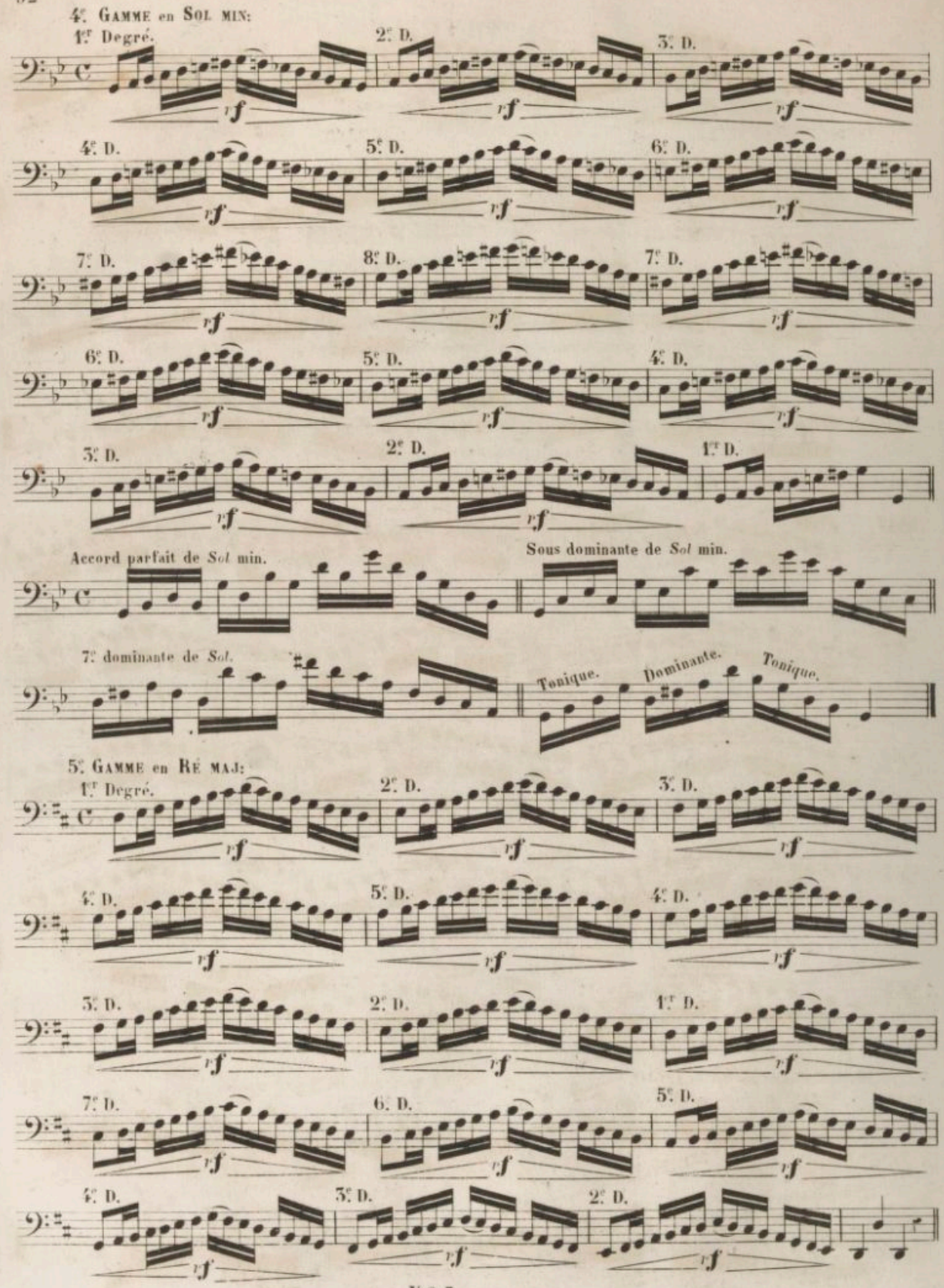
Pour l'exécution des doubles croches, dans les mesures simples, et afin de mesure exactement leur valeur, on devra, en marquant la mesure compter des demi-temps, ce qui fait 2 doubles croches par ½ temps.

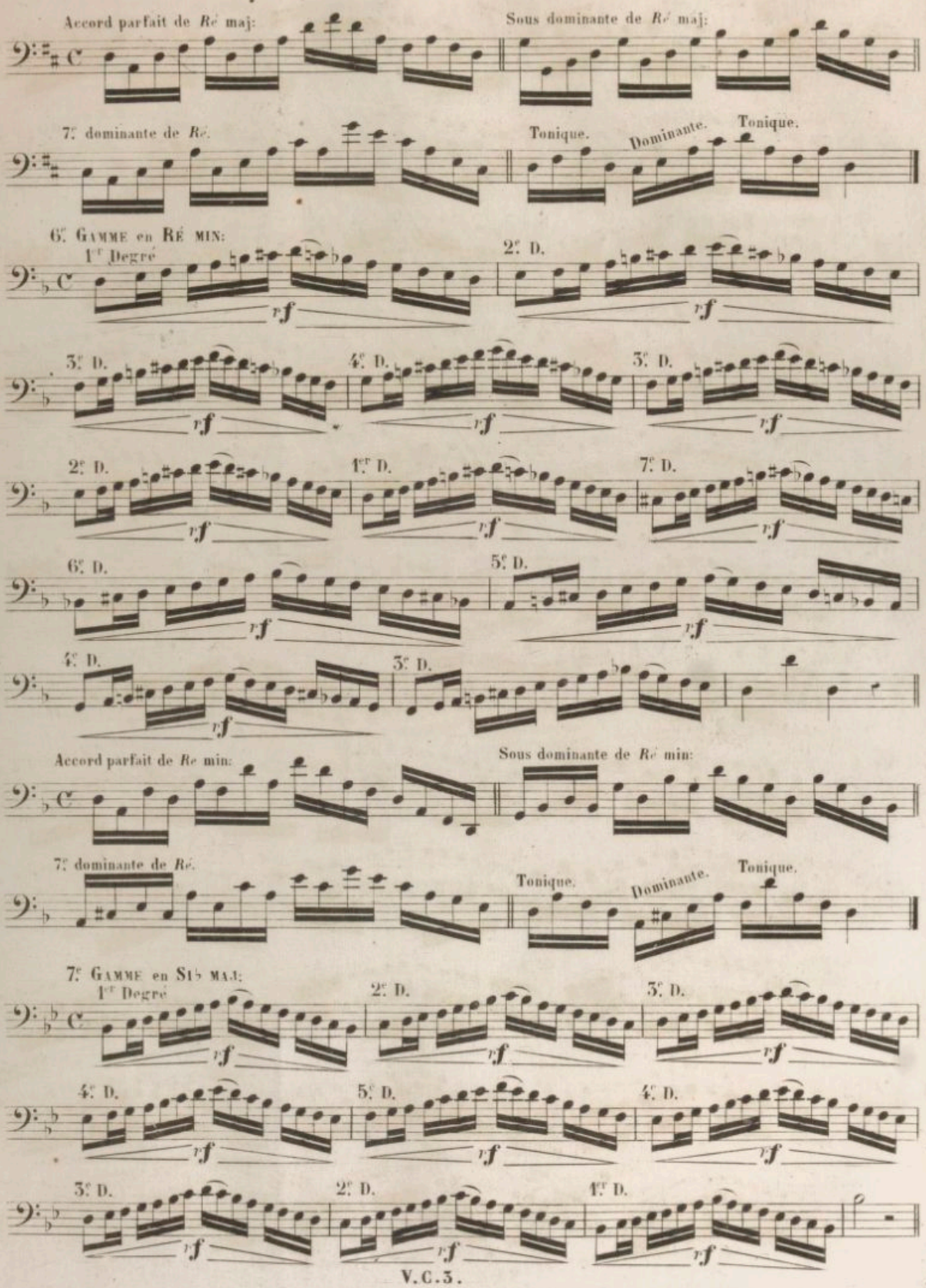
ETUDE DES GAMMES, EN DOUBLES CROCHES, SUR TOUS LES DEGRÉS, DANS LES TONS MAJEURS ET MINEURS LES PLUS USITÉS.

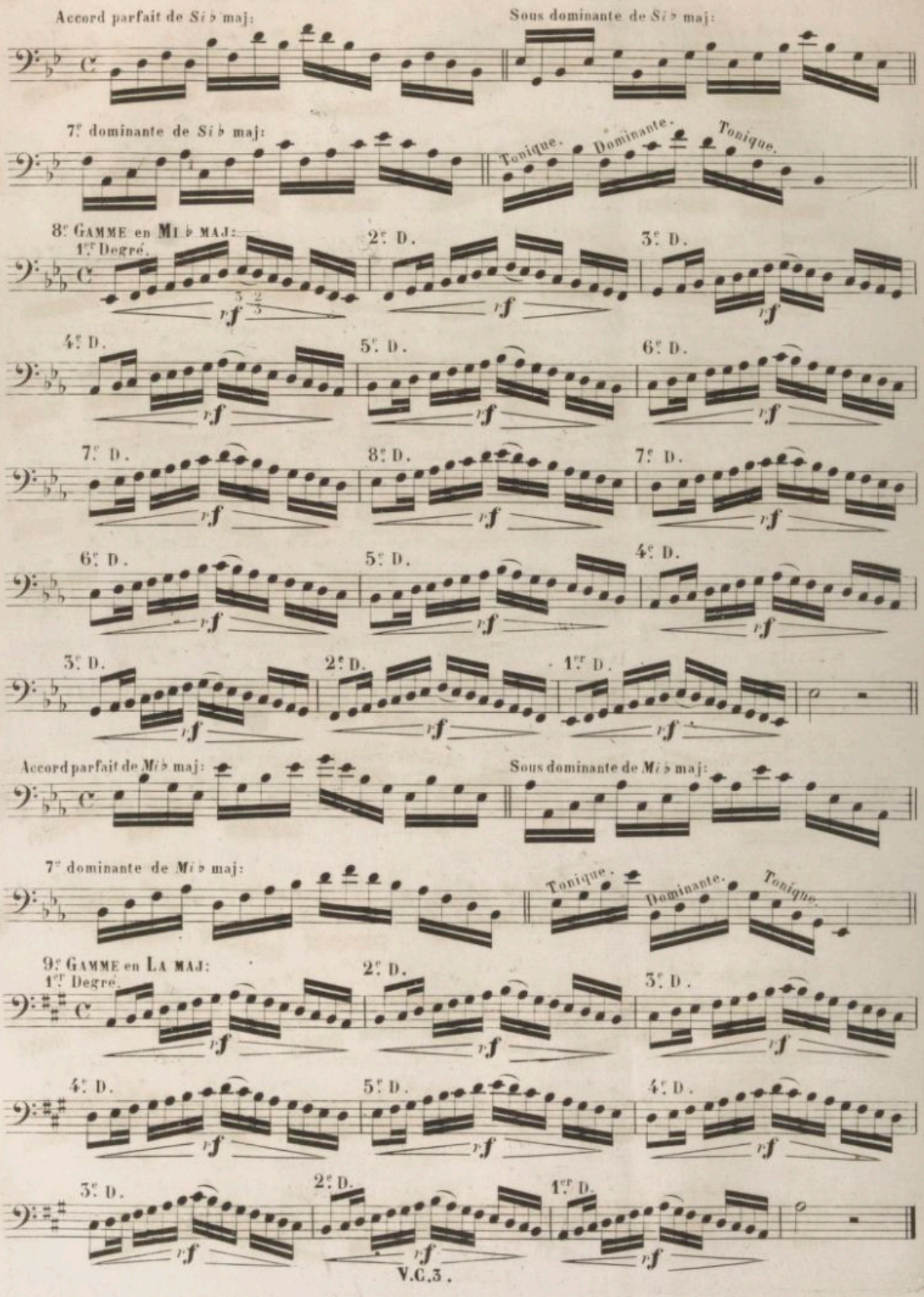
Les gammes suivantes devront d'abord être exécuter dans un mouvement modéré, puis un peu plus animé, en ayant le soin de prendre la respiration après avoir posé la 1re note de chaque mesure. Chacune de ces gammes sera suivie d'un exercice sur l'accord parfait, majeur et mineur, ainsi que sur ceux de la dominante et de sous-dominante avec leur renversement.

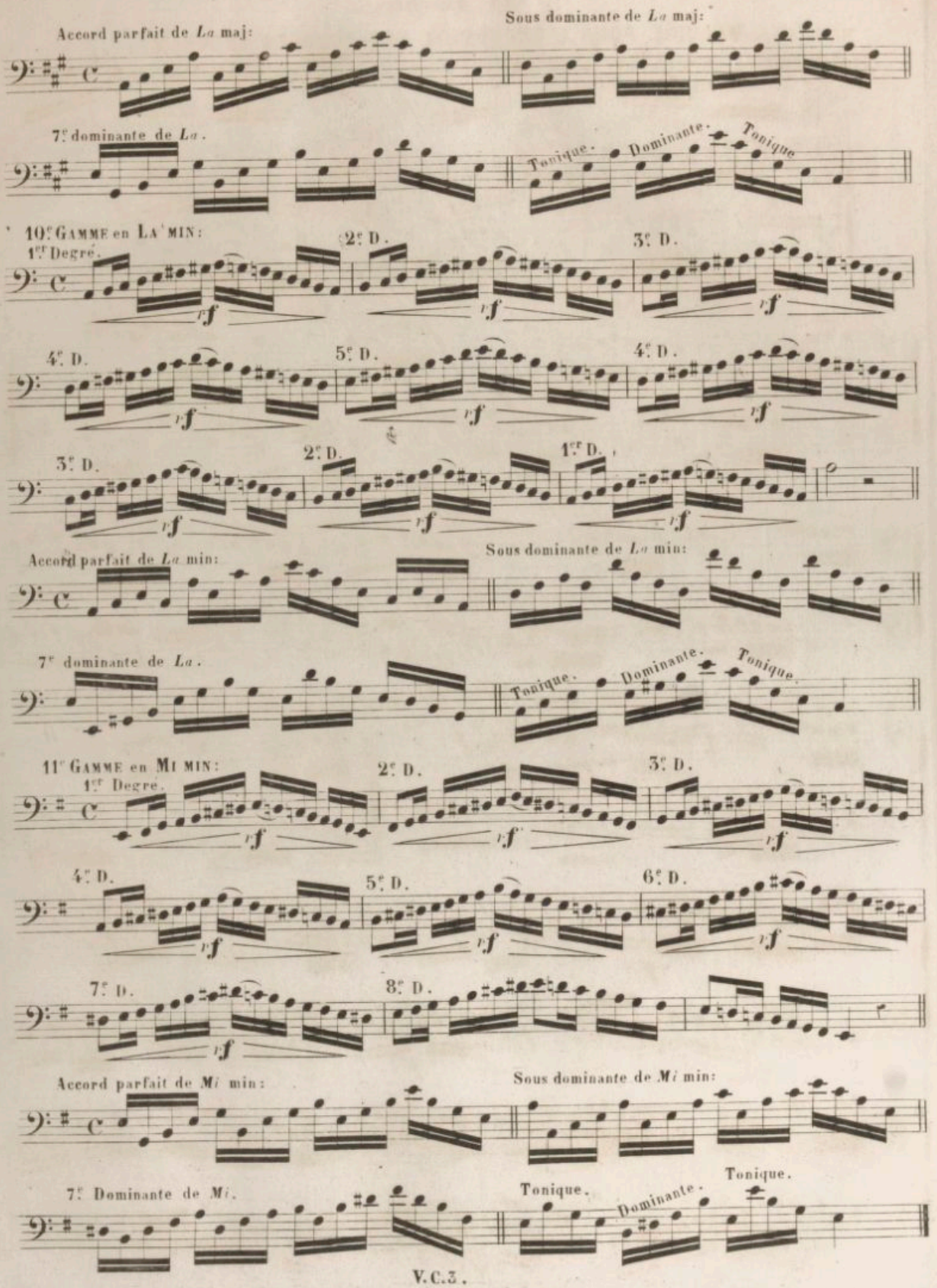



4e D.
5e D.
4e D.
3e D.
2e D.
1er D.
Accord d'Ut min.
Sous dominante d'Ut min.
7e dominante d'Ut.
Tonique.
Dominante.
Tonique.
3e Gamme en Sol maj:
1er Degre.
2e D.
3e D.
4e D.
5e D.
6e D.
7e D.
8e D.
7e D.
6e D.
5e D.
4e D.
3e D.
2e D.
1er D.
Accord parfait de Sol maj:
Sous dominante de Sol maj:
7e dominante de Sol.
Tonique.
Dominante.
Tonique.


4e. Gamme en Sol min:
1er Degré.
2e. D.
3e. D.
4e. D.
5e. D.
6e. D.
7e. D.
8e. D.
7e. D.
6e. D.
5e. D.
4e. D.
3e. D.
2e. D.
1er D.
Accord parfait de Sol min.
Sous dominante de Sol min.
7e dominante de Sol.
Tonique.
Dominante.
Tonique.
5e. Gamme en Ré maj:
1er Degré.
2e. D.
3e. D.
4e. D.
5e. D.
4e. D.
3e. D.
2e. D.
1er D.
7e. D.
6e. D.
5e. D.
4e. D.
3e. D.
2e. D.


Accord parfait de Ré maj:
Sous dominante de Ré maj:
7e dominante de Ré.
Tonique.
Dominante.
Tonique.
6e Gamme en Ré min:
1er Degré
2e D.
3e D.
4e D.
3e D.
2e D.
1er D.
7e D.
6e D.
5e D.
4e D.
3e D.
Accord parfait de Re min:
Sous dominante de Ré min:
7e dominante de Ré.
Tonique.
Dominante.
Tonique.
7e Gamme en Si♭ maj:
1er Degré
2e D.
3e D.
4e D.
5e D.
4e D.
3e D.
2e D.
1er D.
rf

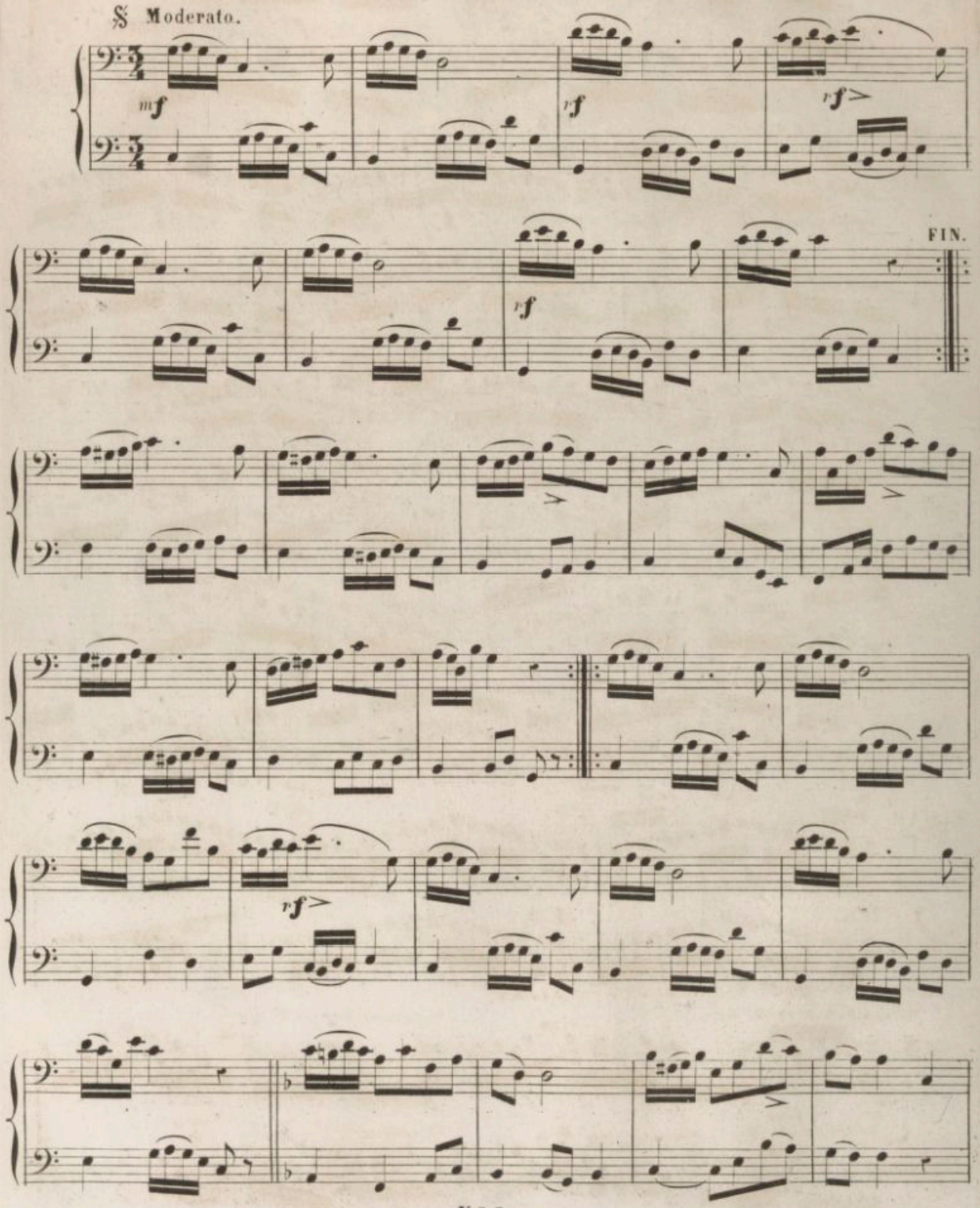

Accord parfait de Si♭ maj:
Sous dominante de Si♭ maj:
7e dominante de Si♭ maj:
Tonique.
Dominante.
Tonique.
8e Gamme en Mi♭ maj:
1er Degré.
2e D.
3e D.
4e D.
5e D.
6e D.
7e D.
8e D.
7e D.
6e D.
5e D.
4e D.
3e D.
2e D.
1er D.
Accord parfait de Mi♭ maj:
Sous dominante de Mi♭ maj:
7e dominante de Mi♭ maj:
Tonique.
Dominante.
Tonique.
9e Gamme en La maj:
1er Degré.
2e D.
3e D.
4e D.
5e D.
4e D.
3e D.
2e D.
1er D.

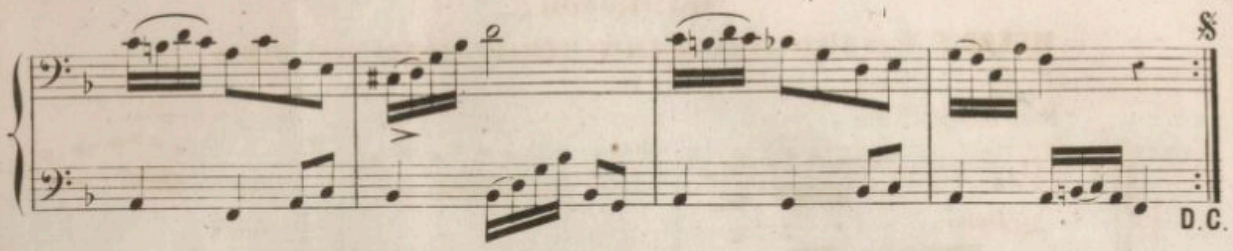

Accord parfait de La maj:
Sous dominante de La maj:
7e dominante de La.
Tonique.
Dominante.
Tonique.
10e Gamme en La min:
1er Degré.
2e D.
3e D.
4e D.
5e D.
4e D.
3e D.
2e D.
1er D.
Accord parfait de La min:
Sous dominante de La min:
7e dominante de La.
Tonique.
Dominante.
Tonique.
11e Gamme en Mi min:
1er Degré.
2e D.
3e D.
4e D.
5e D.
6e D.
7e D.
8e D.
Accord parfait de Mi min:
Sous dominante de Mi min:
7e Dominante de Mi.
Tonique.
Dominante.
Tonique.

63e Leçon.

MÉLODIE POUR L'EXÉCUTION DES DOUBLES CROCHES.

QUATRE DOUBLES CROCHES POUR LE 1er TEMPS, ET QUATRE DOUBLES CROCHES EN IMITATION AU 2e TEMPS.

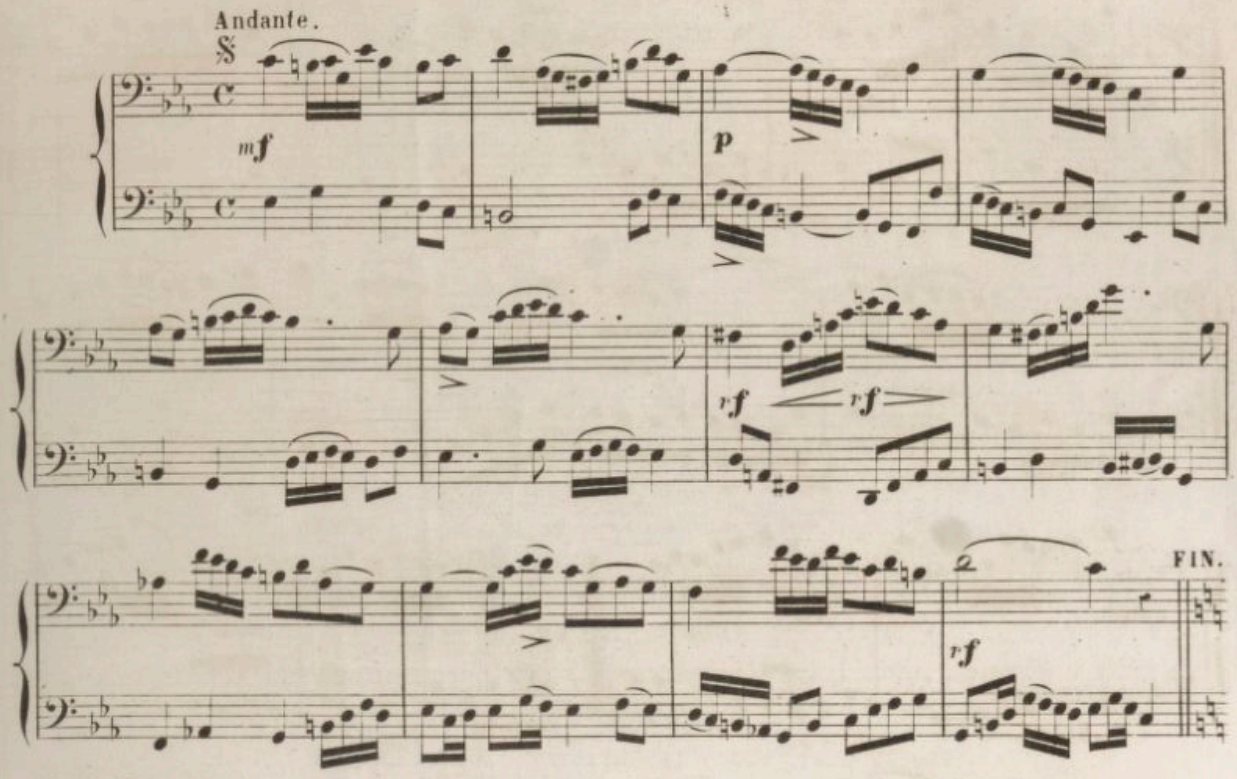




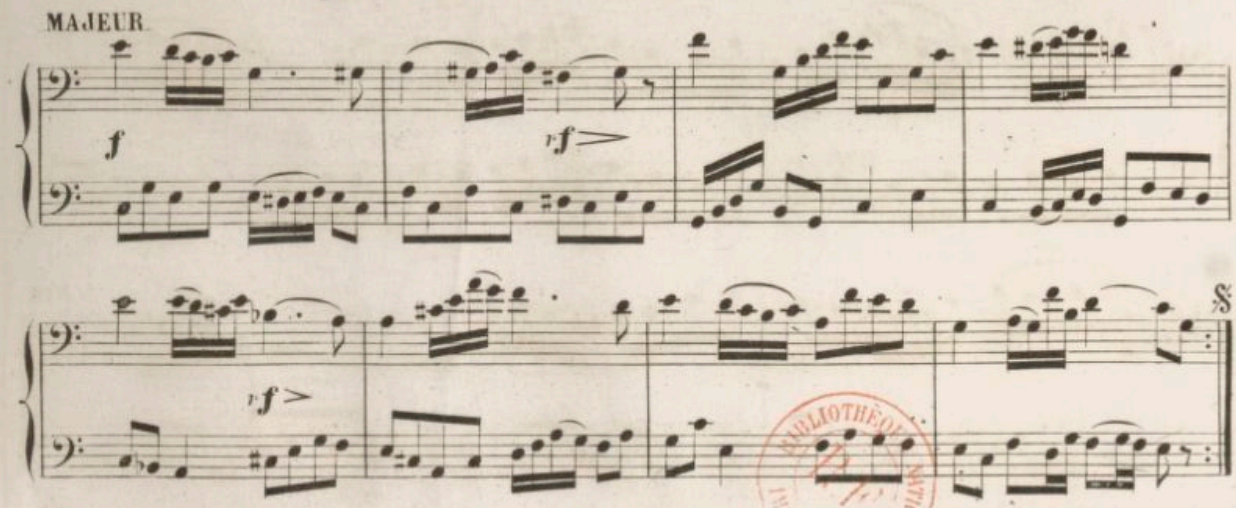
64e Leçon.

MÉLODIE POUR L'ÉXÉCUTION DE QUATRE DOUBLES CROCHES AU 2e TEMPS ET QUATRE DOUBLES CROCHES AU 1er ET 3e TEMPS A LA BASSE.

Andante.

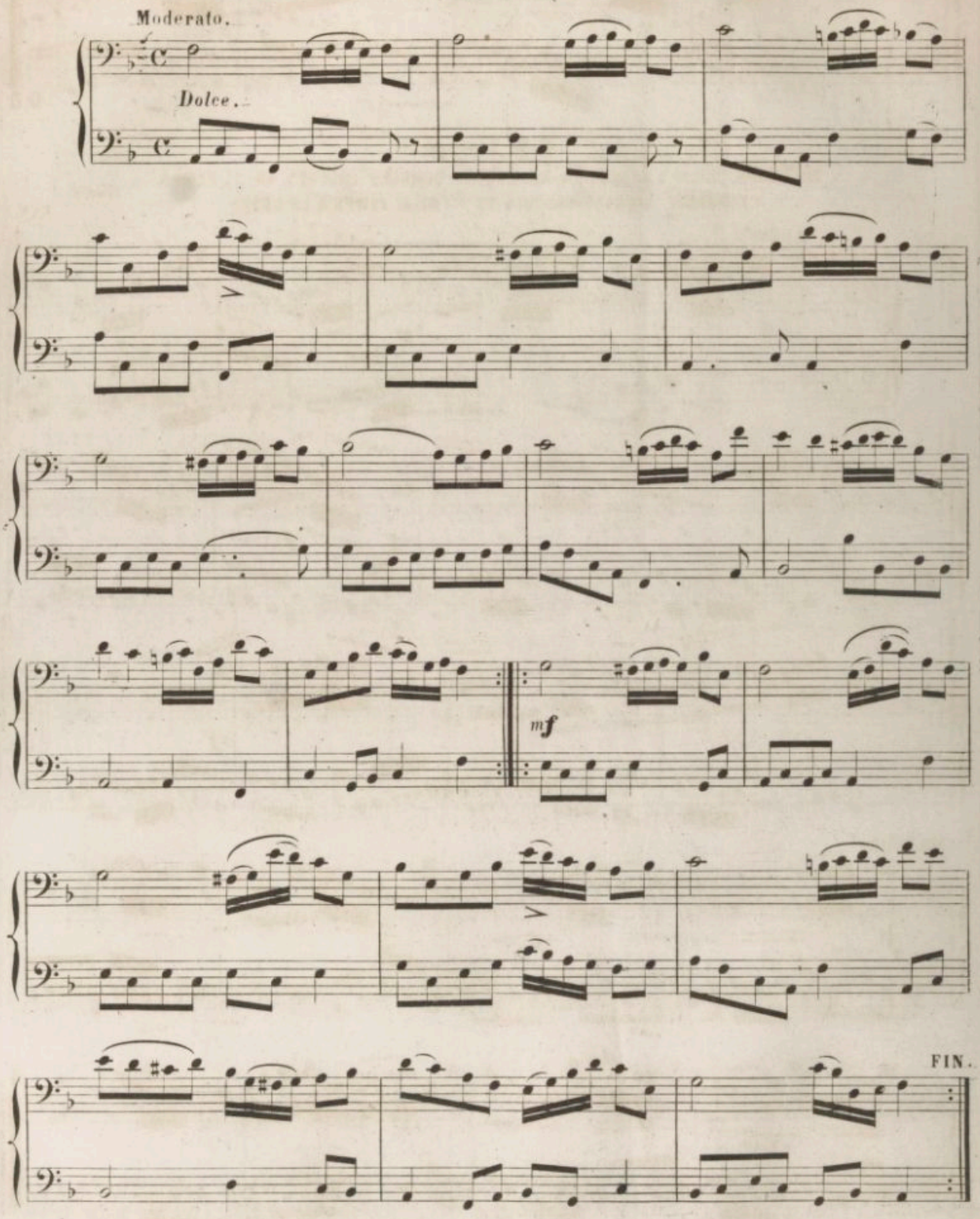


MAJEUR.



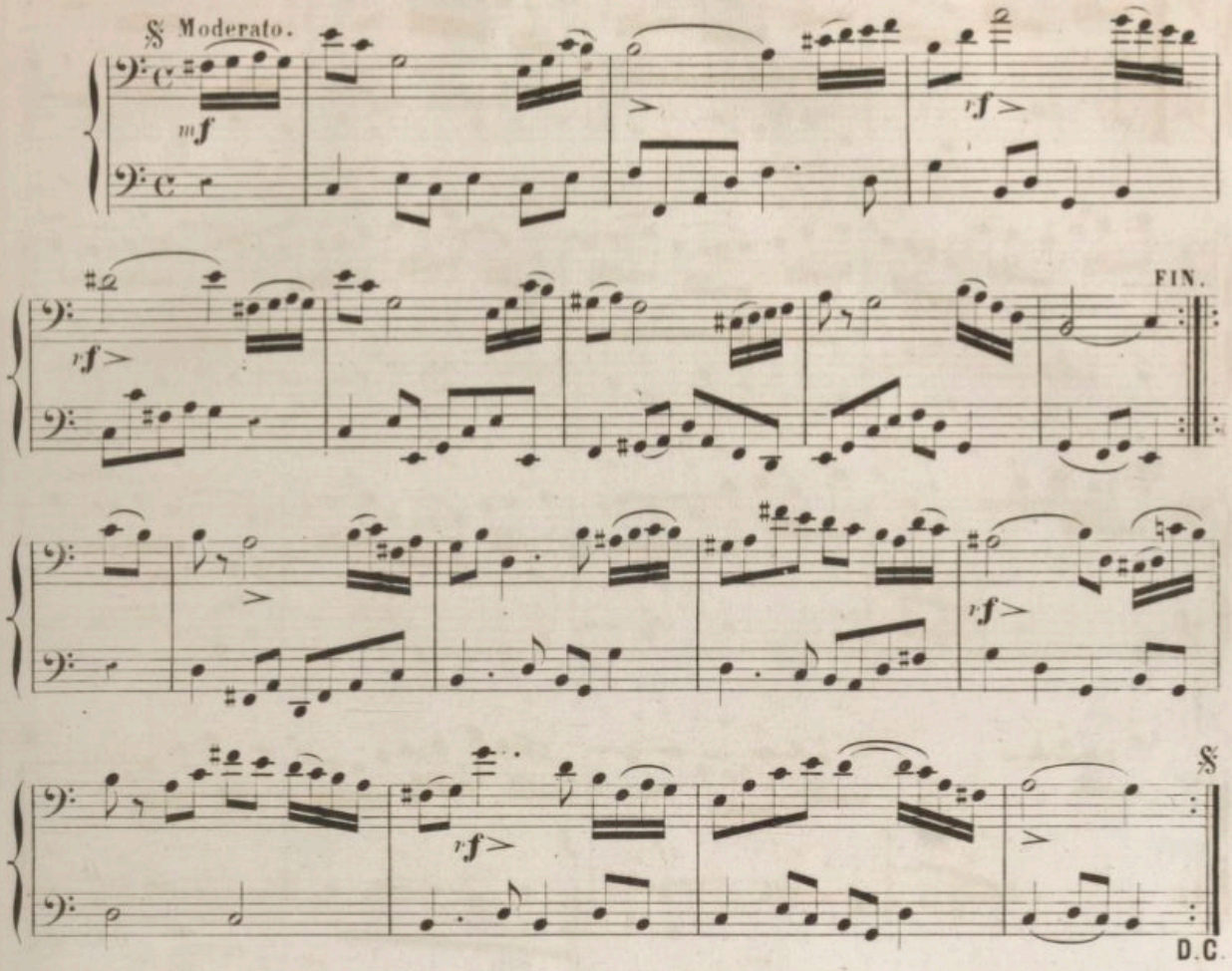
65e. Leçon.

MÉLODIE POUR L'EXÉCUTION DE QUATRE DOUBLES CROCHES AU 3 TEMPS.



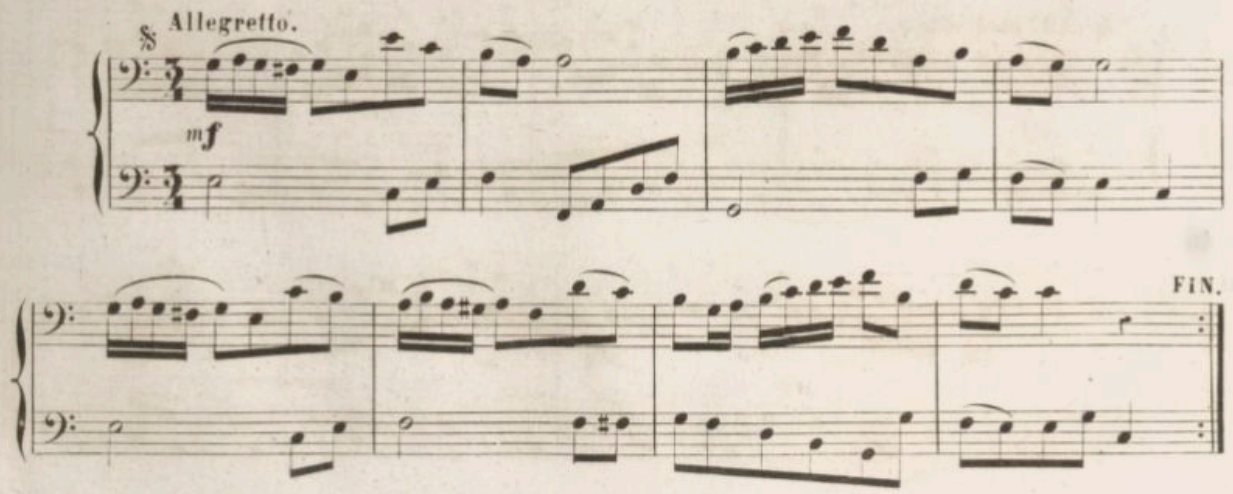
66e Leçon.

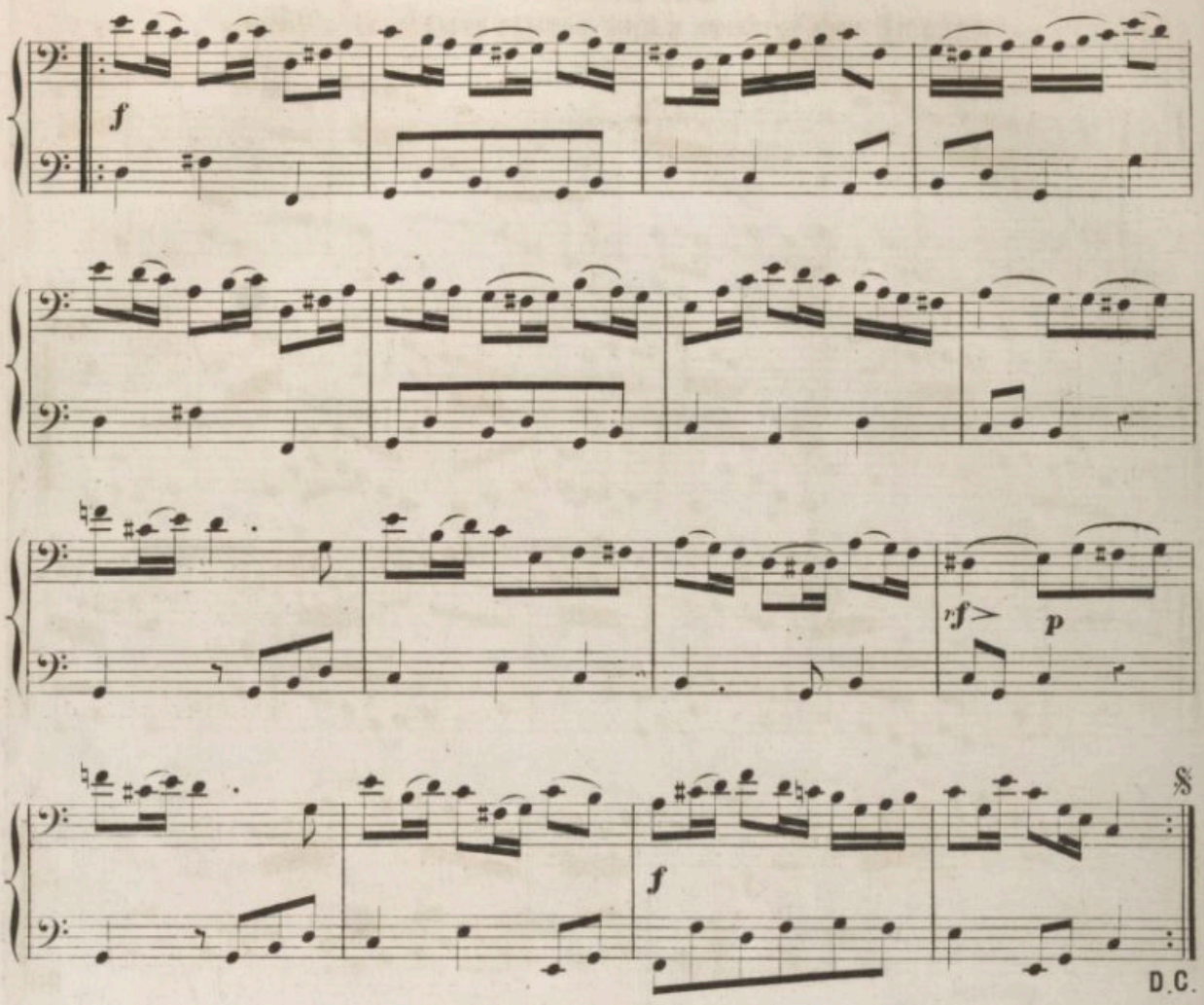
MÉLODIE POUR OBSERVER QUATRE DOUBLES CROCHES AU 4 TEMPS.



67e Leçon.

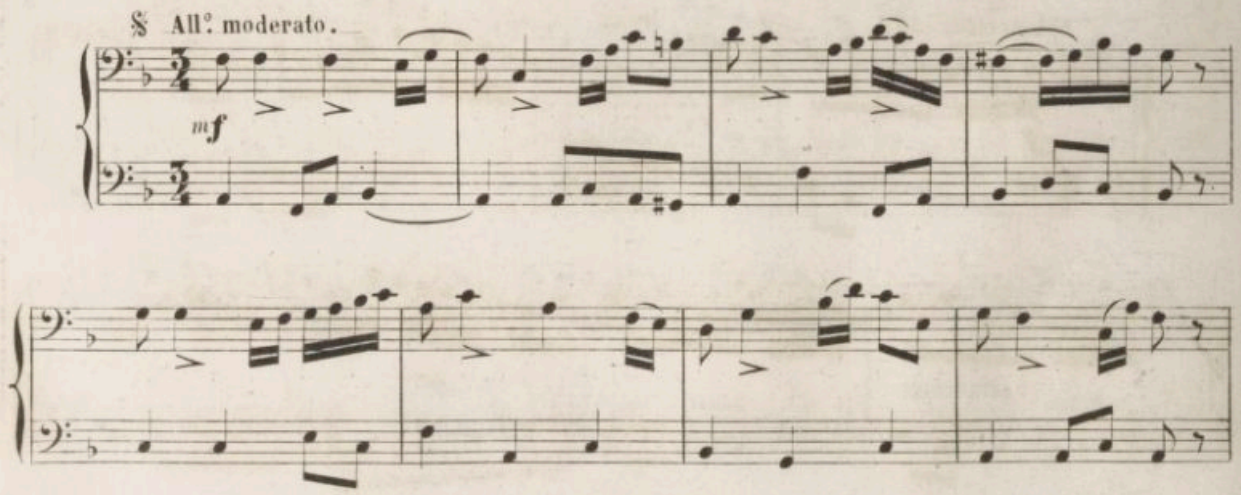
MÉLODIE POUR L'EXECUTION DE DEUX DOUBLES CROCHES.

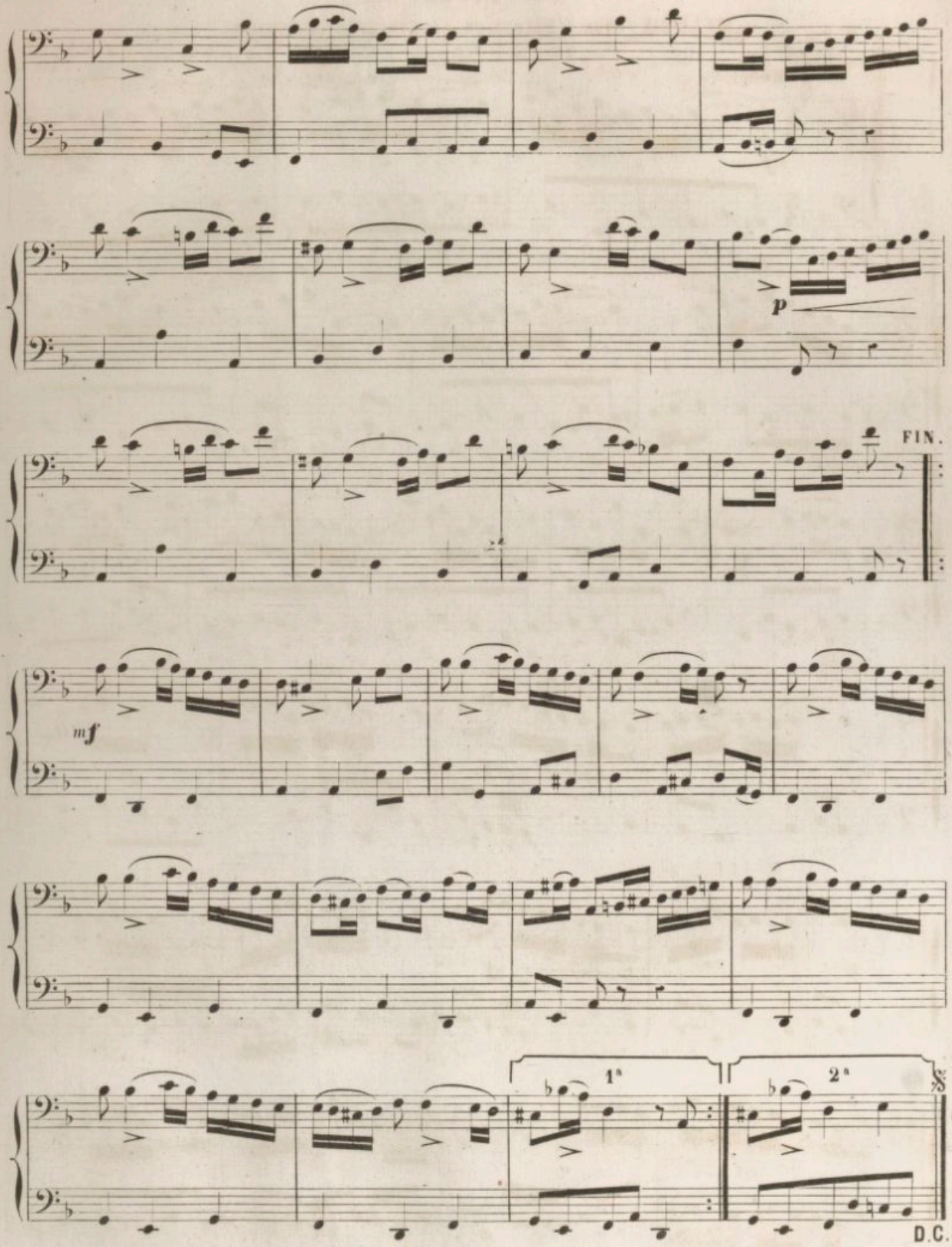




68e Leçon.

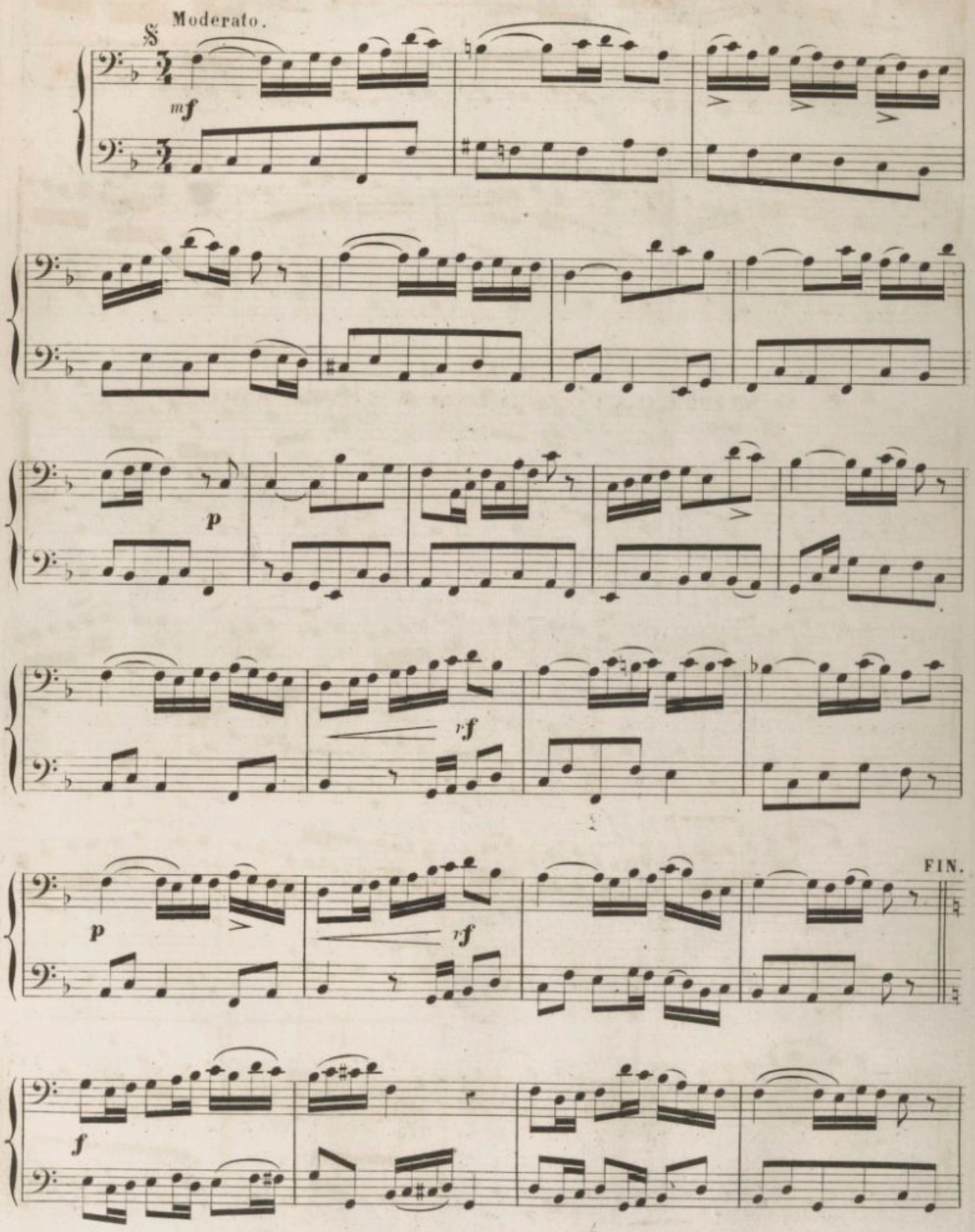
MÉLODIE POUR L'EXÉCUTION DE DEUX DOUBLES CROCHES AVEC SYNCOPES.

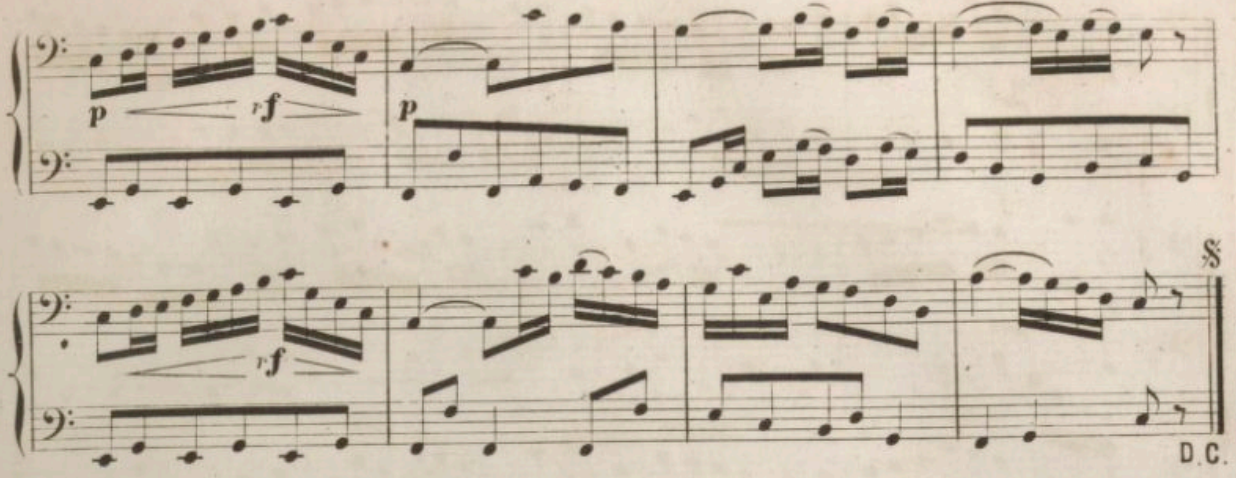



p
FIN.
mf
1ª
2ª
D.C.

69e Leçon.

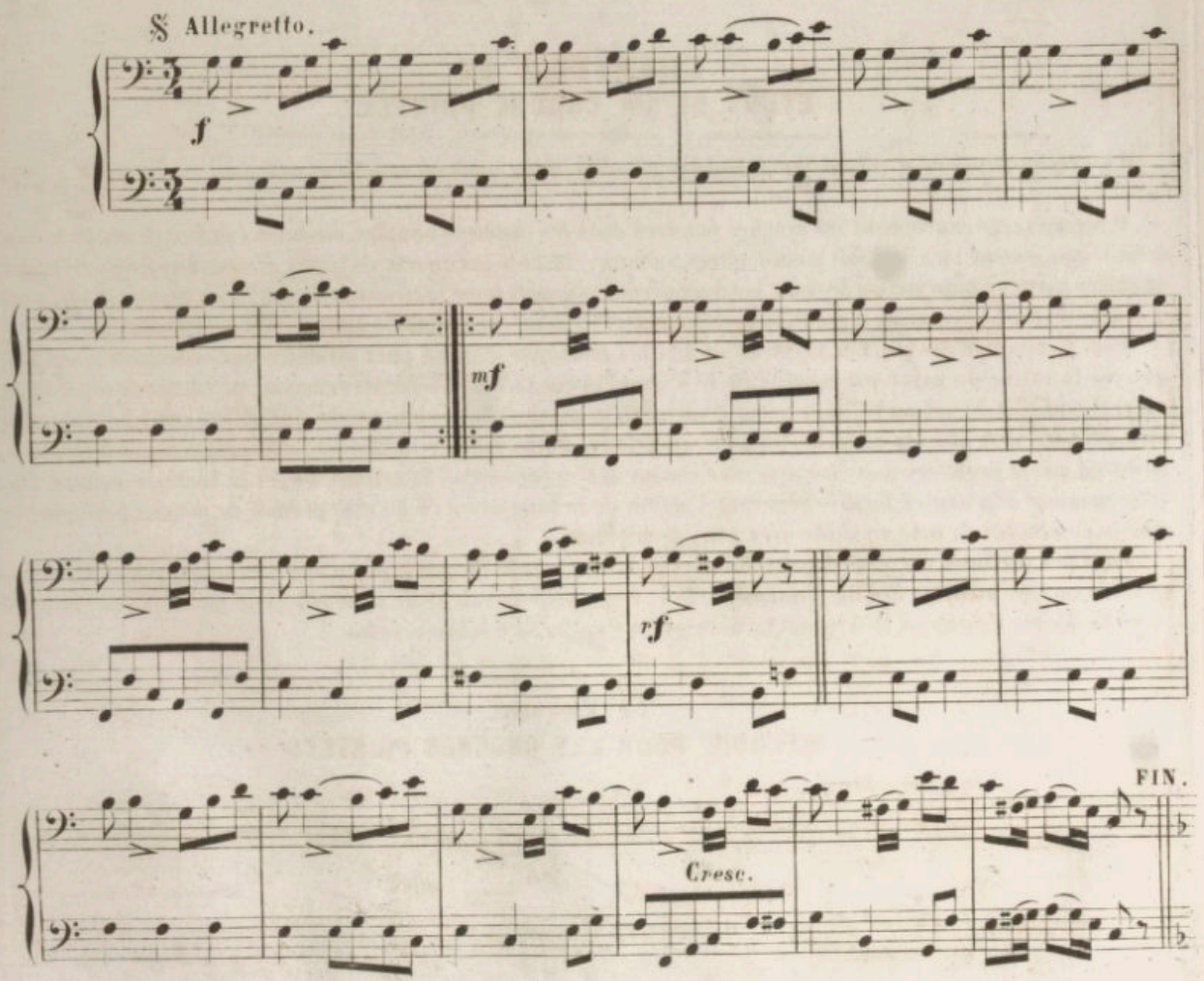
MÉLODIE POUR L'EXÉCUTION DE SYNCOPES IRRÉGULIERE.

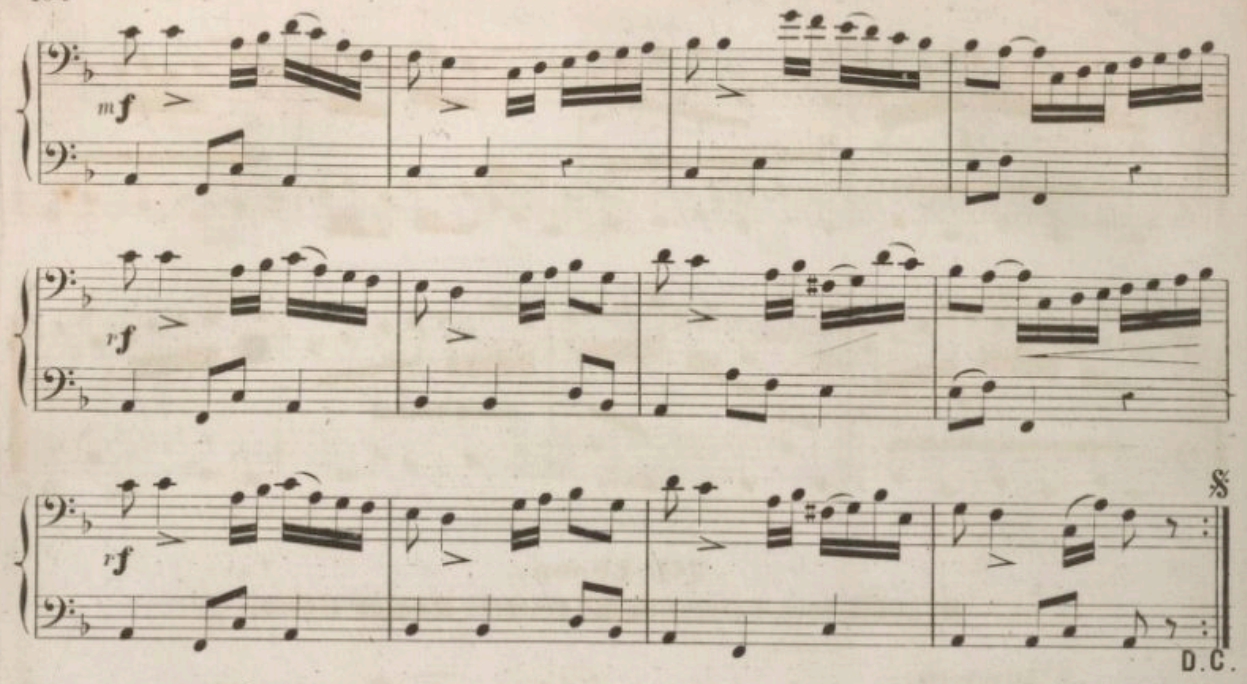




70e Leçon.

MÉLODIE POUR L'EXÉCUTION DES SYNGOPES DES DEUX GENRES.





CHAPITRE 42.
ÉTUDE DE LA CROCHE POINTÉE.

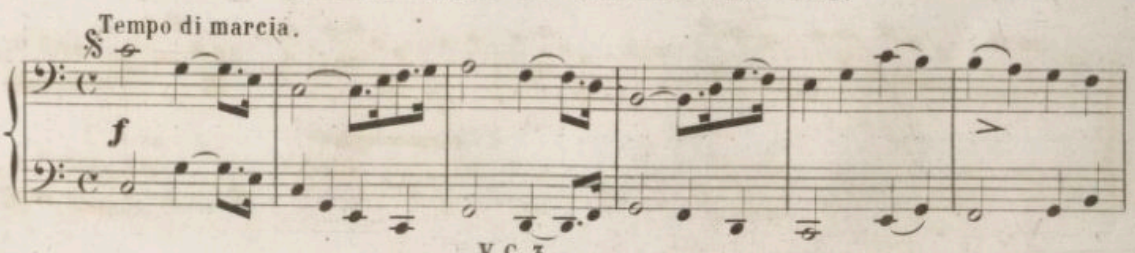
La croche pointée (♪·) vaut trois doubles croches, deux pour la croche et une pour le point (♪ ♪ ♪).

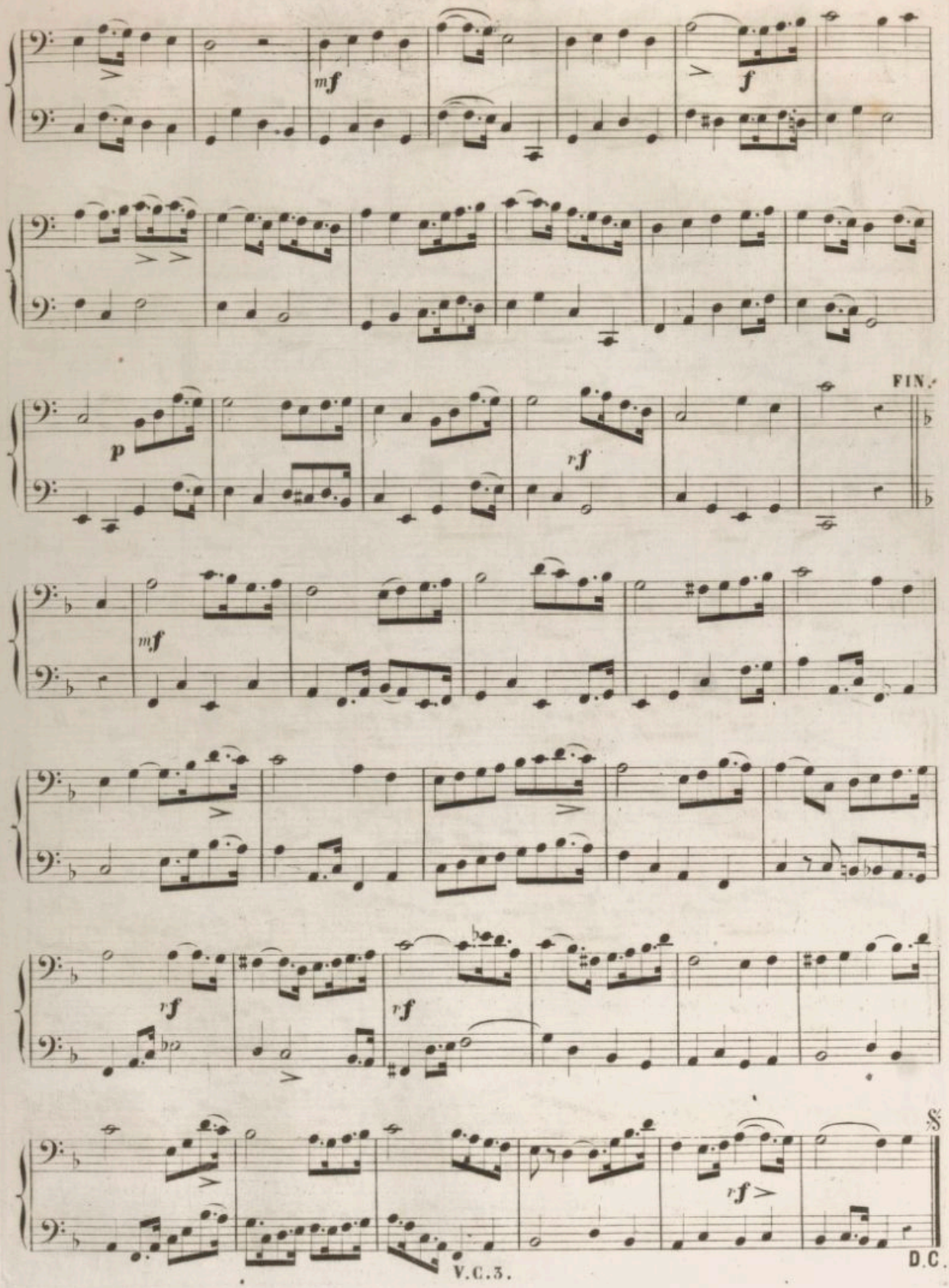
Pour mesurer exactement les croches pointees dans les mesures simples, on devra (au lieu de compter des demi-temps, comme on a déjà fait pour d'autres valeurs) compter des quarts de temps, c'est-à-dire, diviser le temps en quatre parties égales au lieu de deux, les deux premiers quarts pour la croche, le 3e quart pour le point, et le 4e pour la double croche placée après le point, ou pour toute autre valeur équivalente à cette dernière note.

Pour l'exécution des croches pointées on doit les accentuer d'abord, puis affaiblir successivement le son jusque sur la valeur du point qui représente le 3e quart, et que l'on doit considérer comme un silence de séparation; excepté toutefois, le cas ou les notes sont coulées ou liées; alors la double croche qui suit le point doit toujours être attaquée avec plus de douceur. On pourrait peindre d'une manière imitative l'expression de ces deux notes, en disant que la première doit être articulée comme si l'on prononçait la syllabe *Tu*, et la seconde comme *Du*, cette manière d'articuler facilite beaucoup l'action de la langue en ce qu'elle permet de pouvoir precipiter la double croche sur la note suivante avec plus de légèreté.

Dans les mesures composées pour bien exécuter la valeur du point placé après la croche, il faut, en marquant la mesure compter des tiers de temps; le 1er tiers, pour la valeur de la croche, le 2e pour la valeur du point et de la double croche, et le 3e pour la note placée après la double croche.

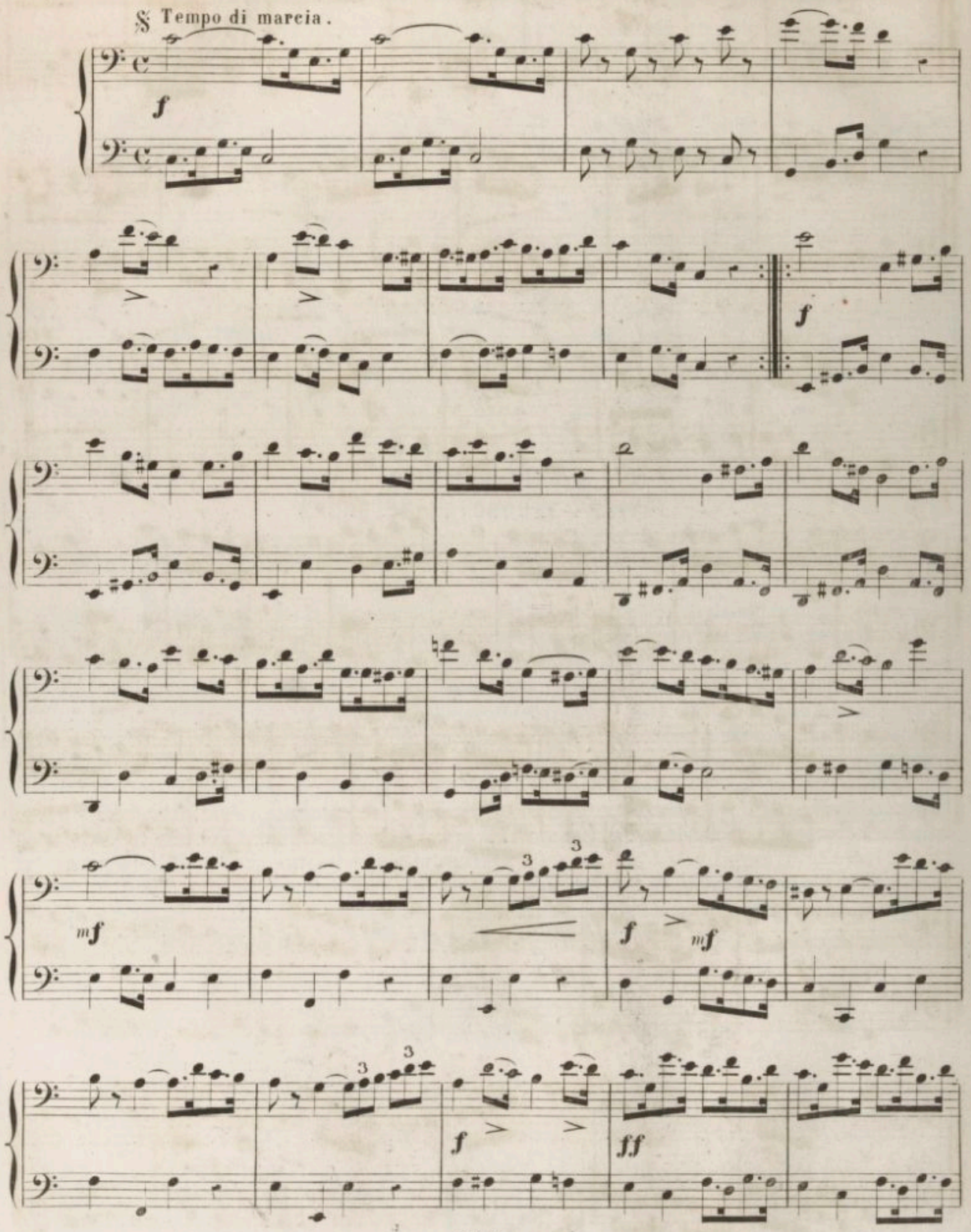
71e Leçon.
MÉLODIE POUR LES CROCHES POINTÉES.

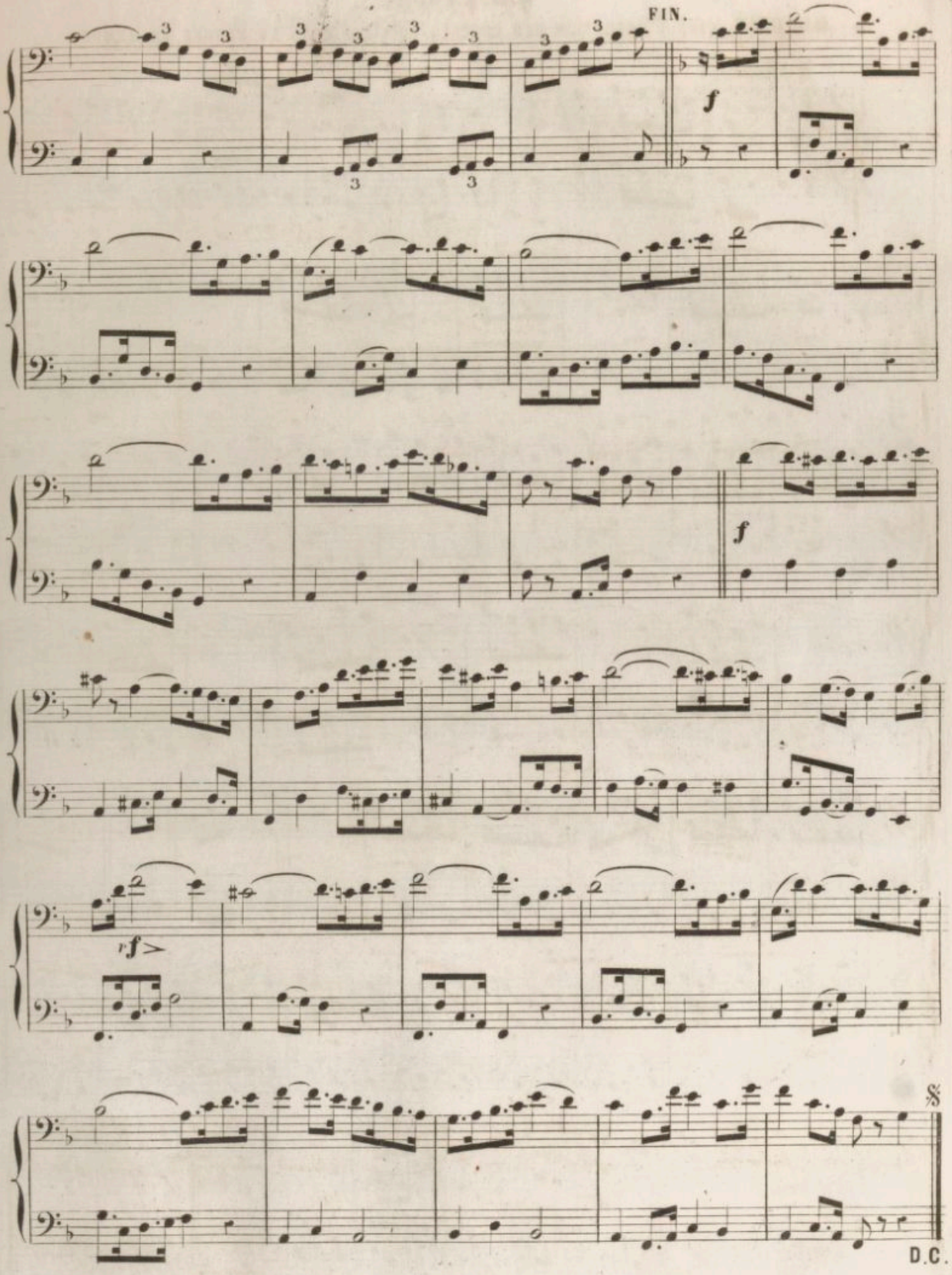



mf
f
p
rf
FIN.
mf
rf
rf
rf
D.C.

72e Leçon.

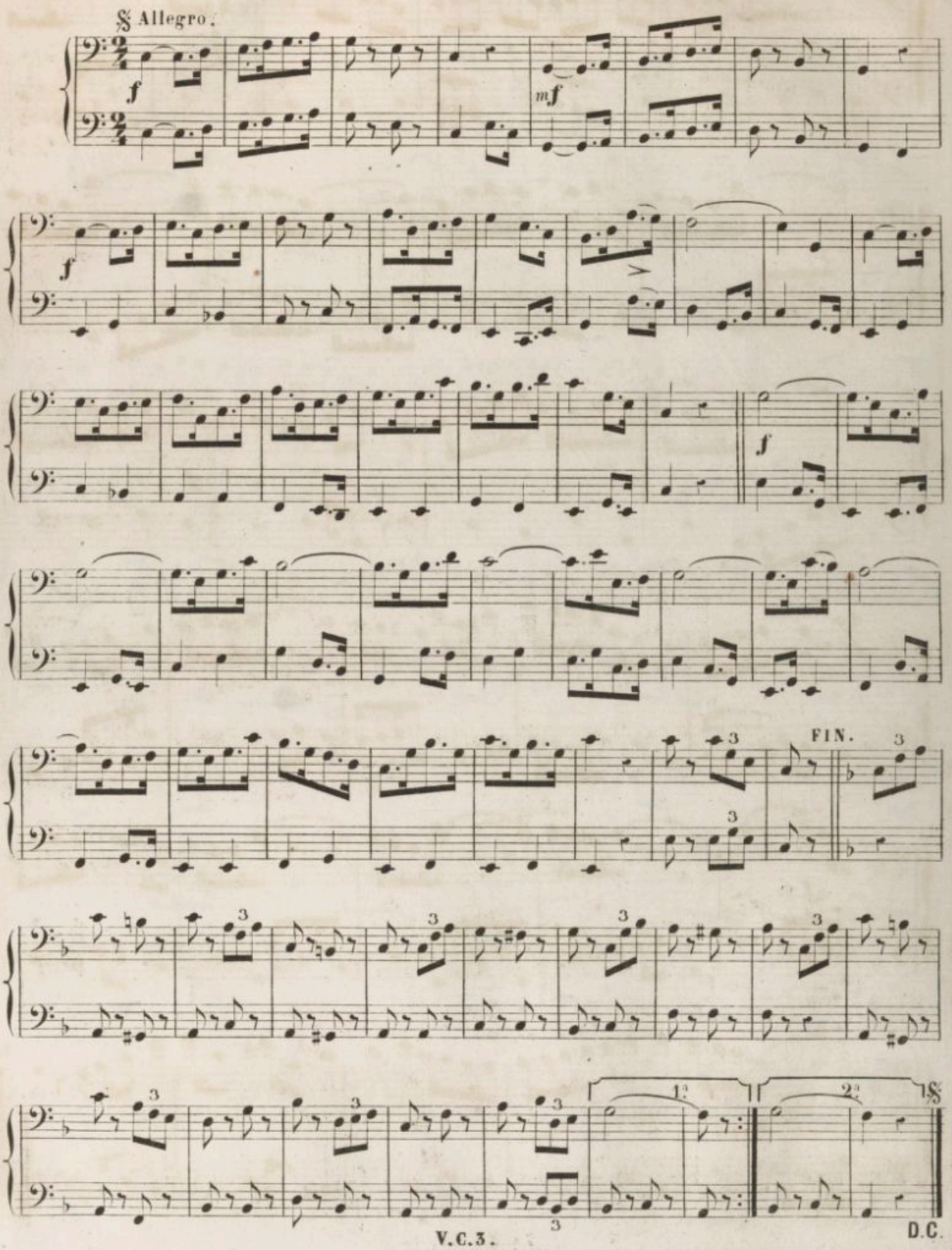
MÉLODIE POUR L'EXÉCUTION DE CROCHES POINTEES AVEC DES TRIOLETS DE CROCHES.




FIN.
f
f
rf
D.C.

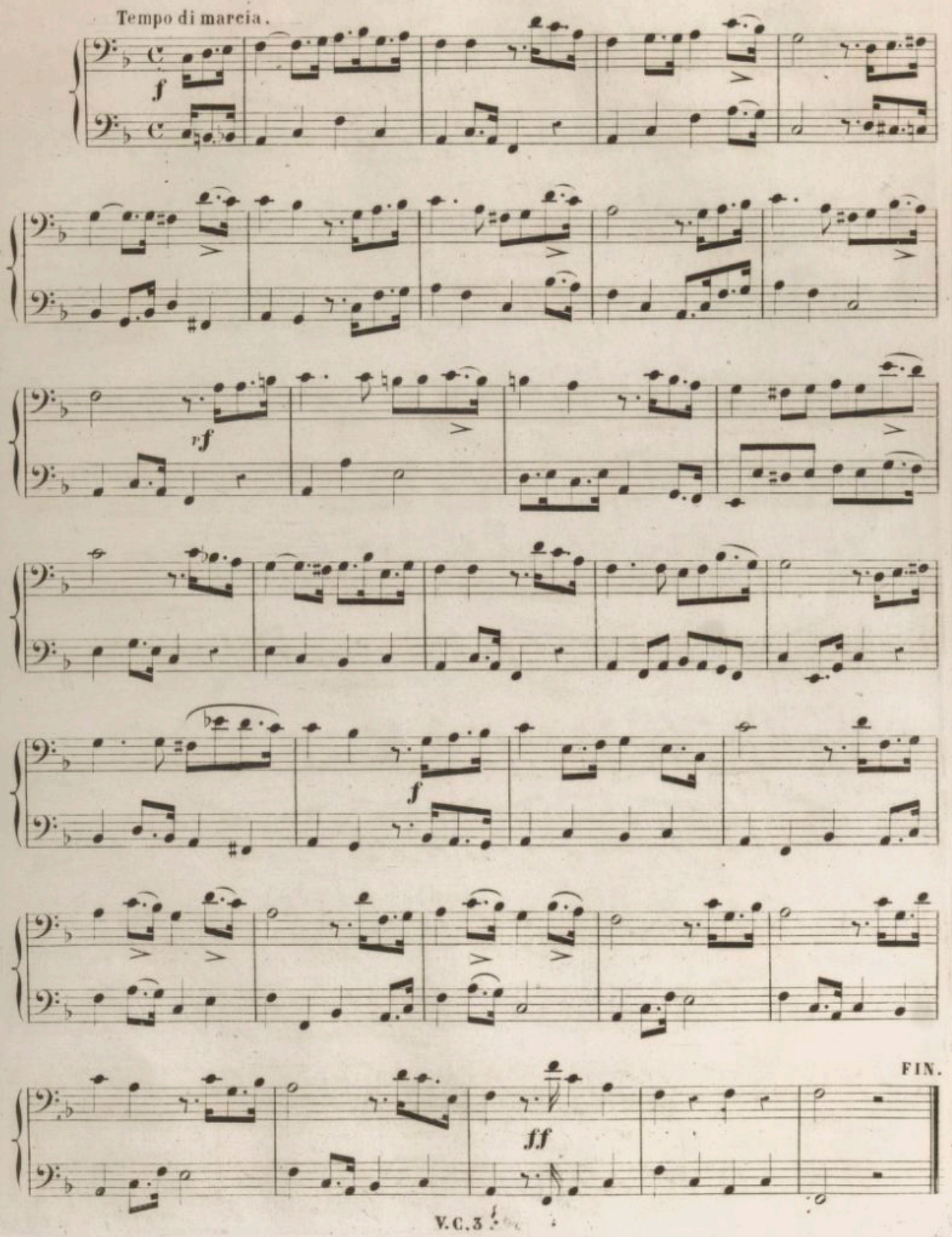
73e Leçon.

MÉLODIE POUR L'EXÉCUTION DES CROCHES POINTÉES DANS LA MESURE A 2 TEMPS.



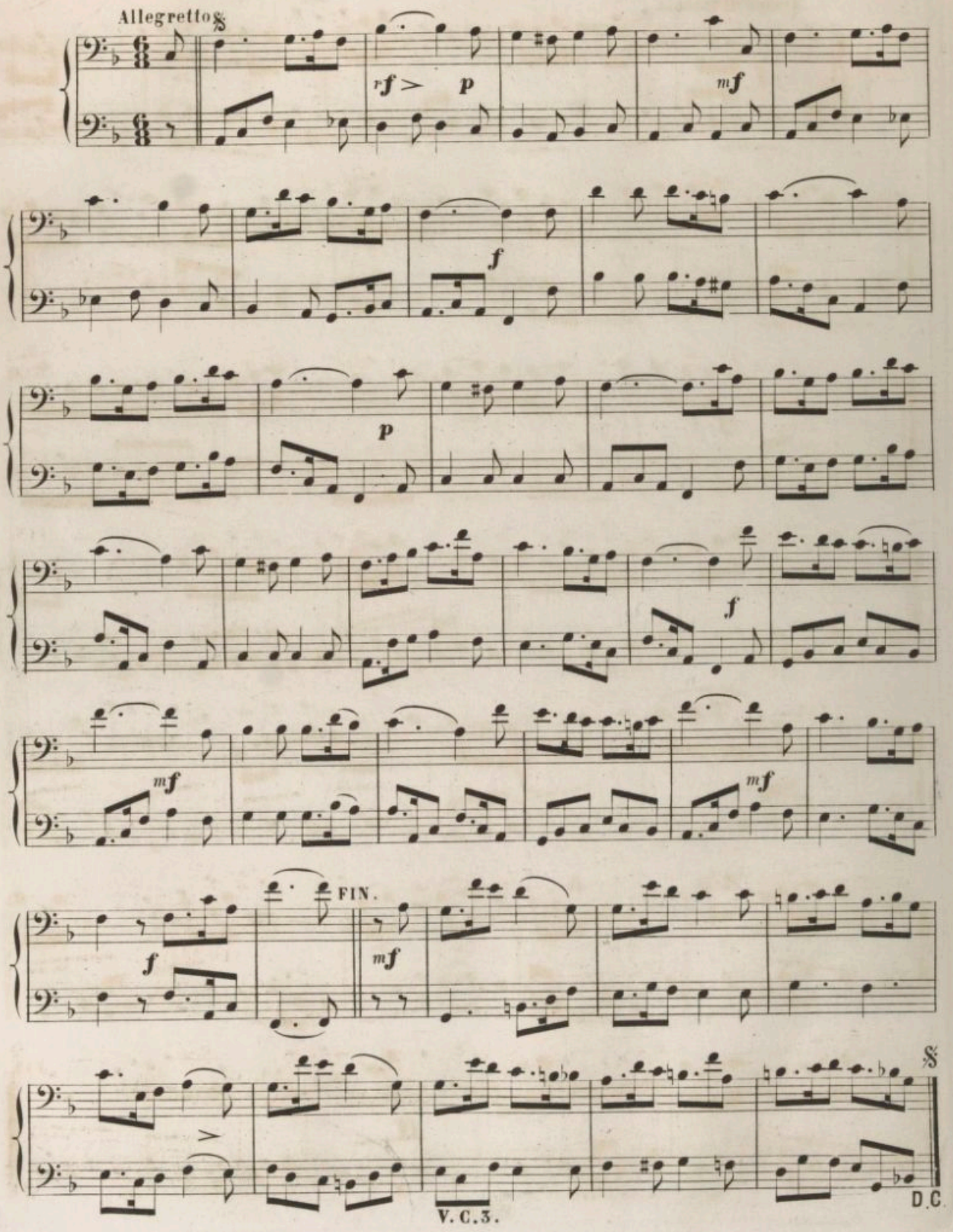
74e Leçon.

MÉLODIE POUR L'EXÉCUTION DU DEMI SOUPIR POINTÉ.



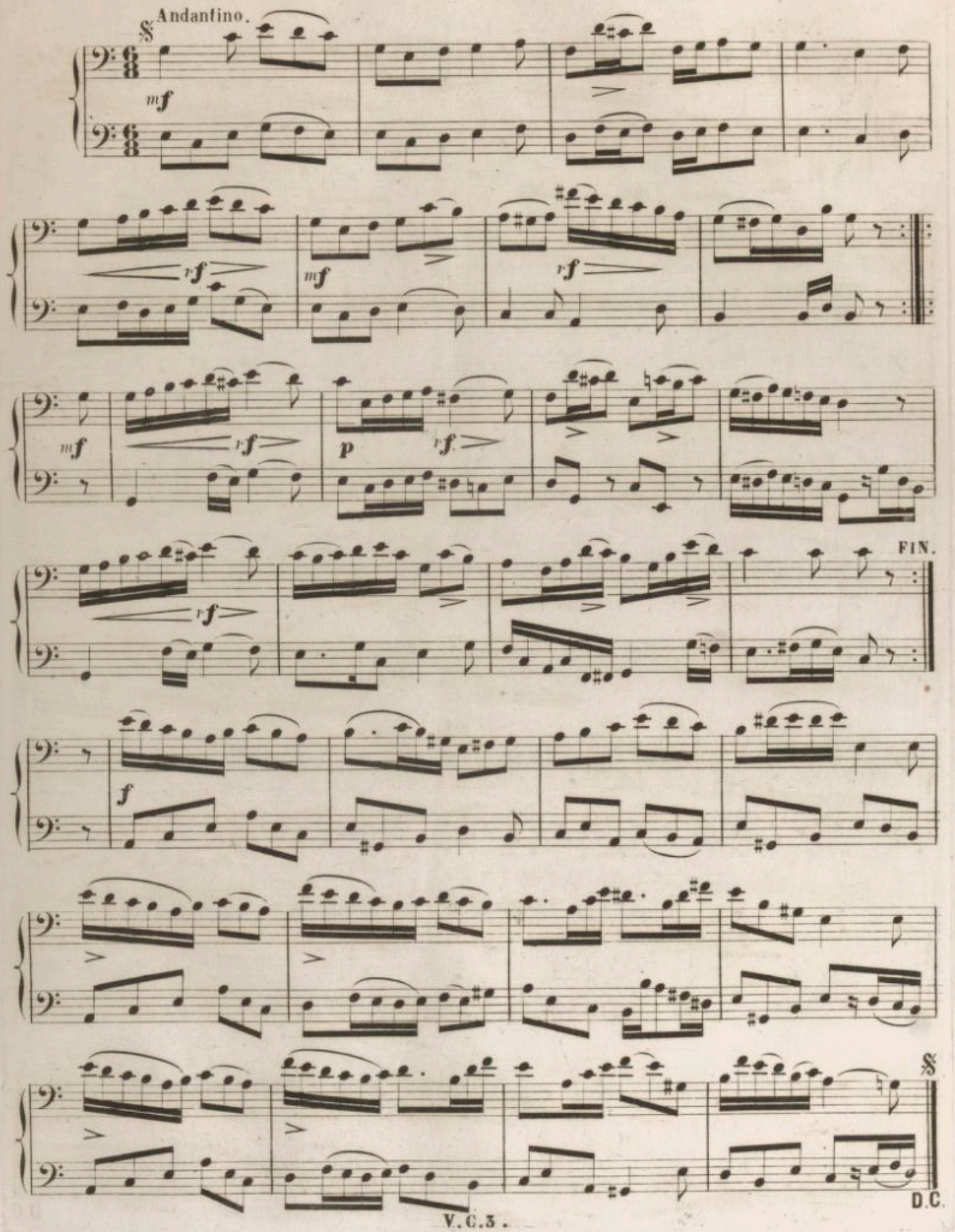
75e Leçon.

MÉLODIE POUR L'EXÉCUTION DES CROCHES POINTÉES DANS LA MESURE A SIX HUIT.



76e Leçon.

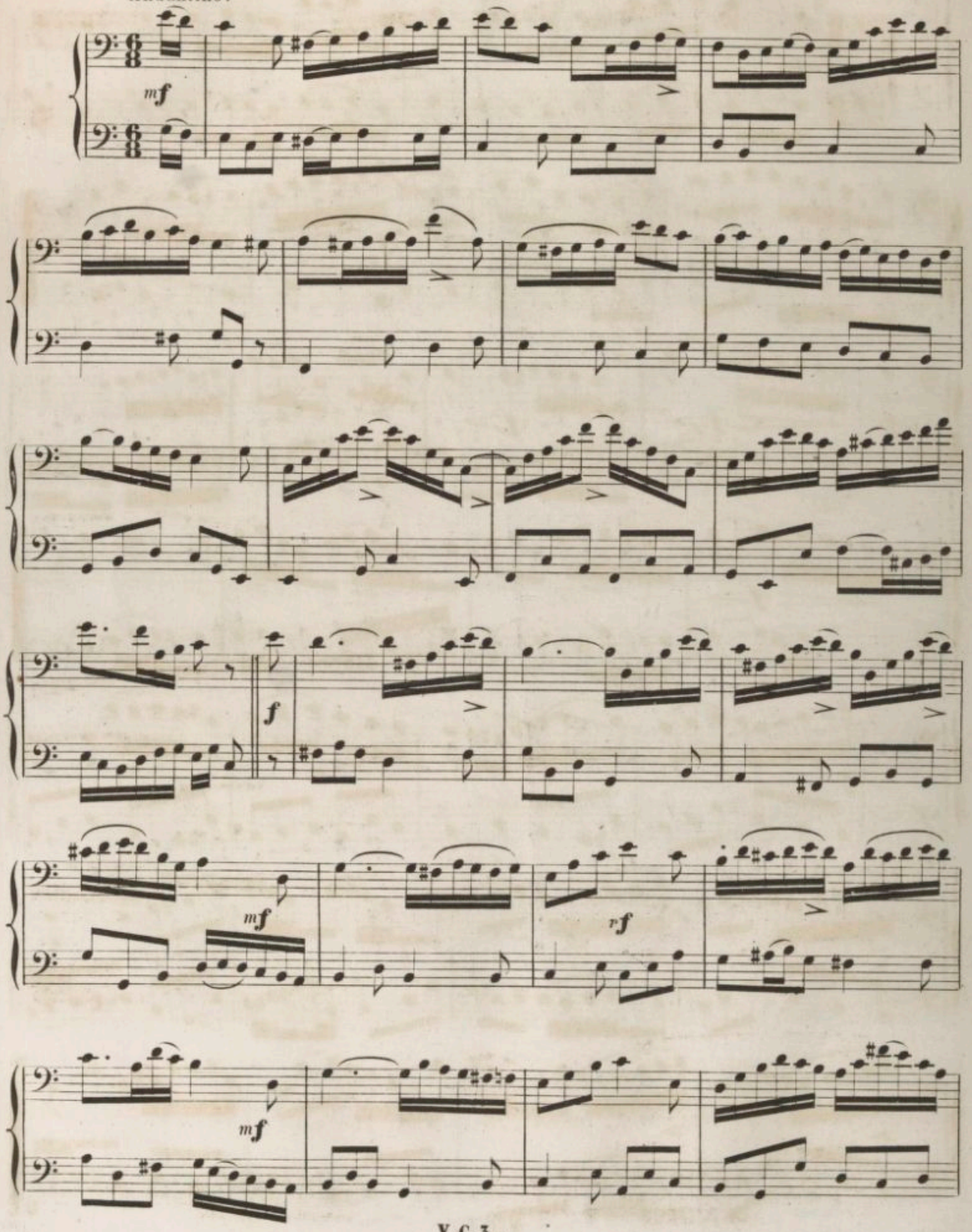
MÉLODIE POUR L'EXÉCUTION DES DOUBLES CROCHES DANS LA MESURE A SIX HUIT.

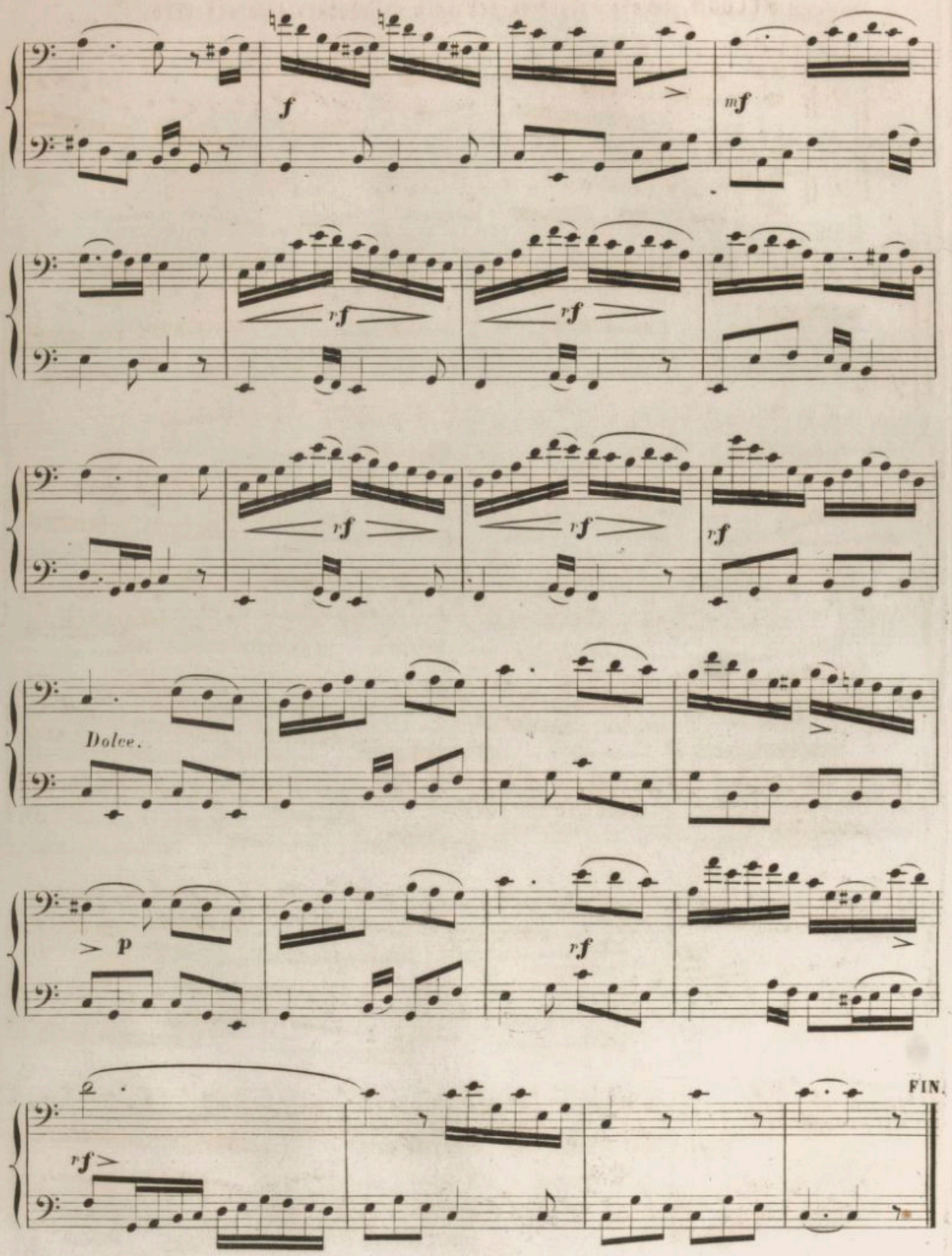


77e Leçon.

MÉLODIE POUR L'EXÉCUTION DES DOUBLES CROCHES AVEC SYNCOPES.

Andantino.

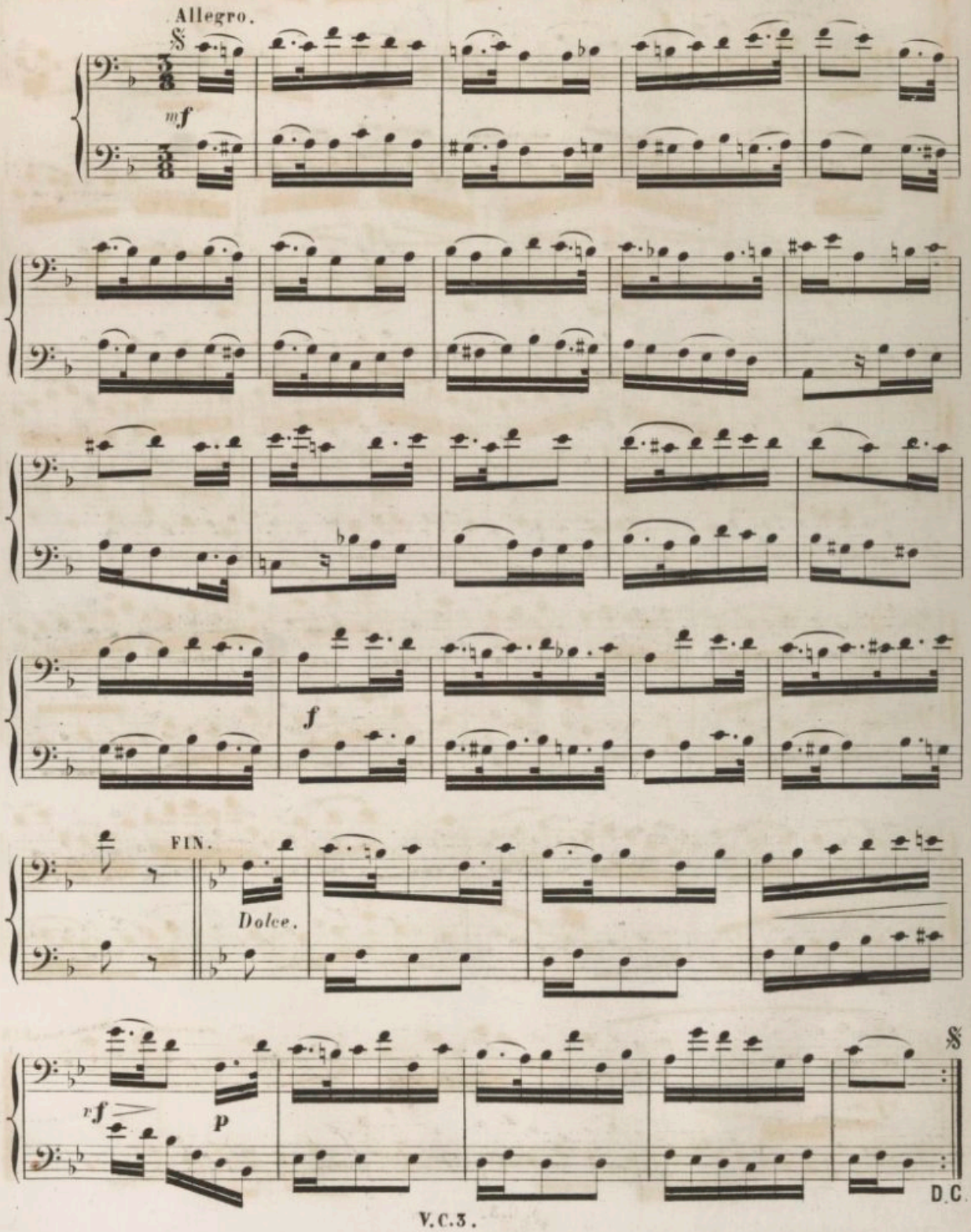



f
mf
rf
rf
rf
rf
rf
Dolce.
p
rf
rf
FIN.

78e Leçon.

MÉLODIE POUR L'EXÉCUTION DES DOUBLES CROCHES POINTÉES DANS LA MESURE TROIS HUIT.

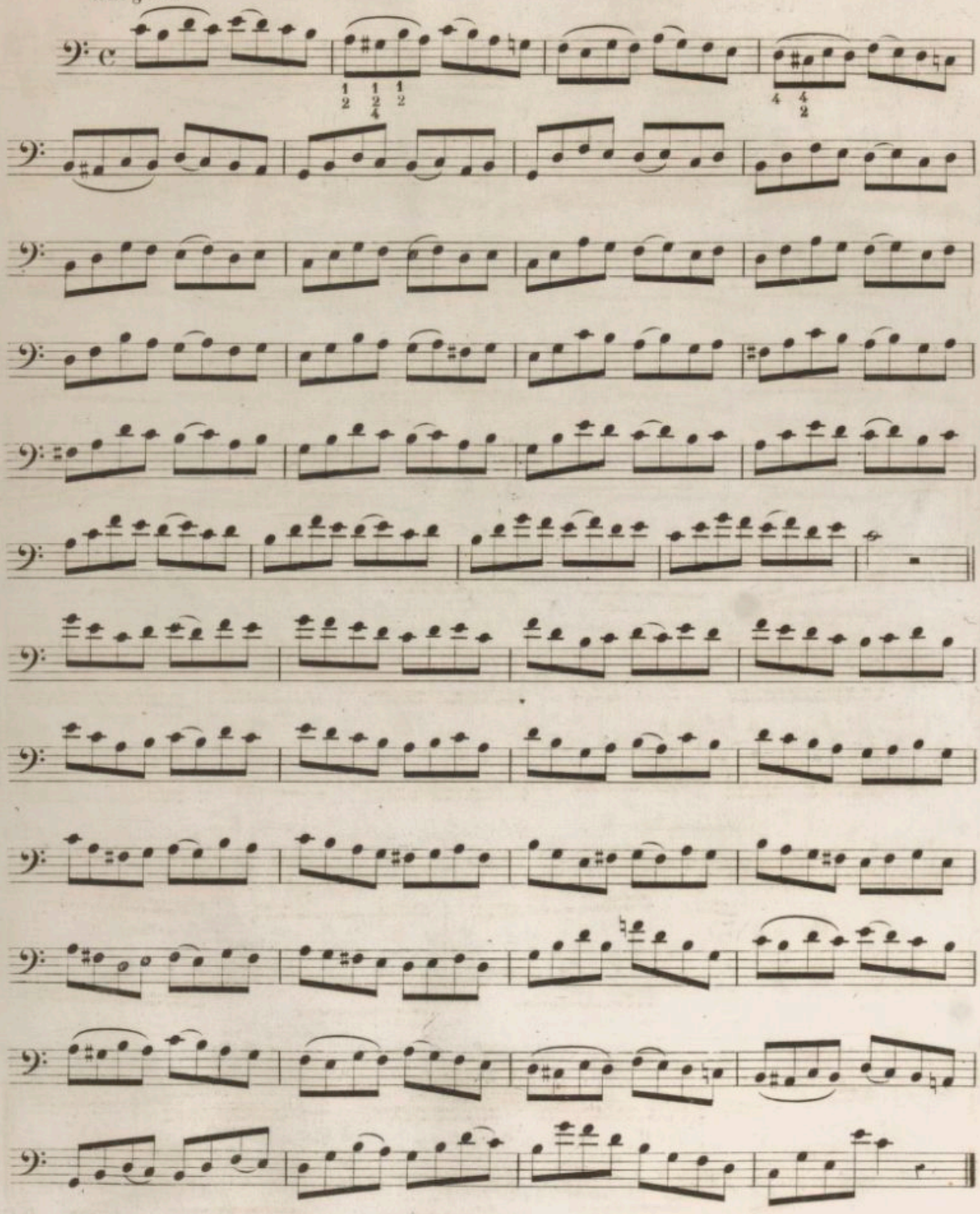
NOTA: Voir le chapitre 40 (mesure $\frac{3}{8}$) et le chapitre 42, (exécution de la croche pointée)



79e Leçon.

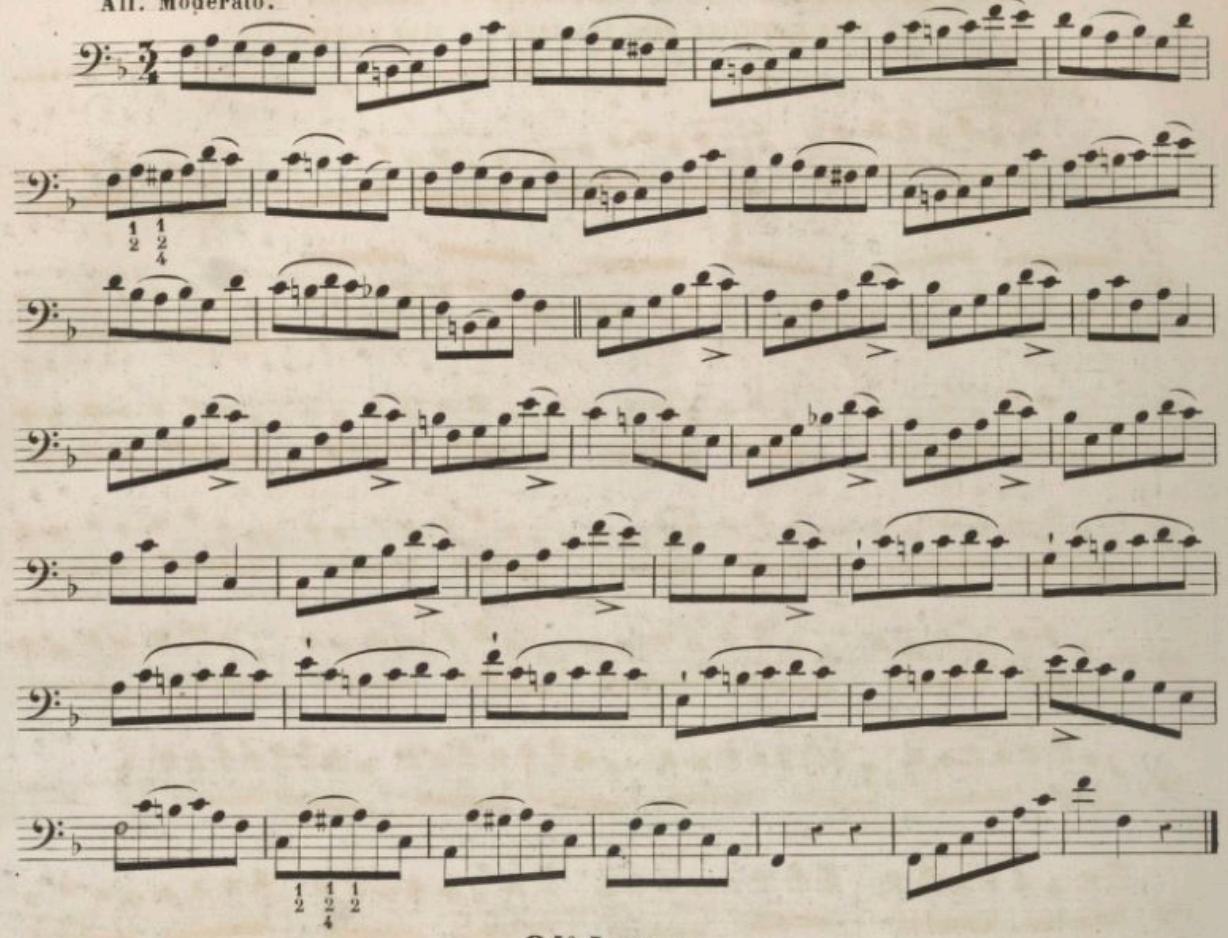
ÉTUDES CLASSIQUES POUR SE FAMILIARISER A L'EXÉCUTION DES DOIGTÉS LES PLUS DIFFICILES DANS LES TONS LES PLUS USITÉS.

Allegretto



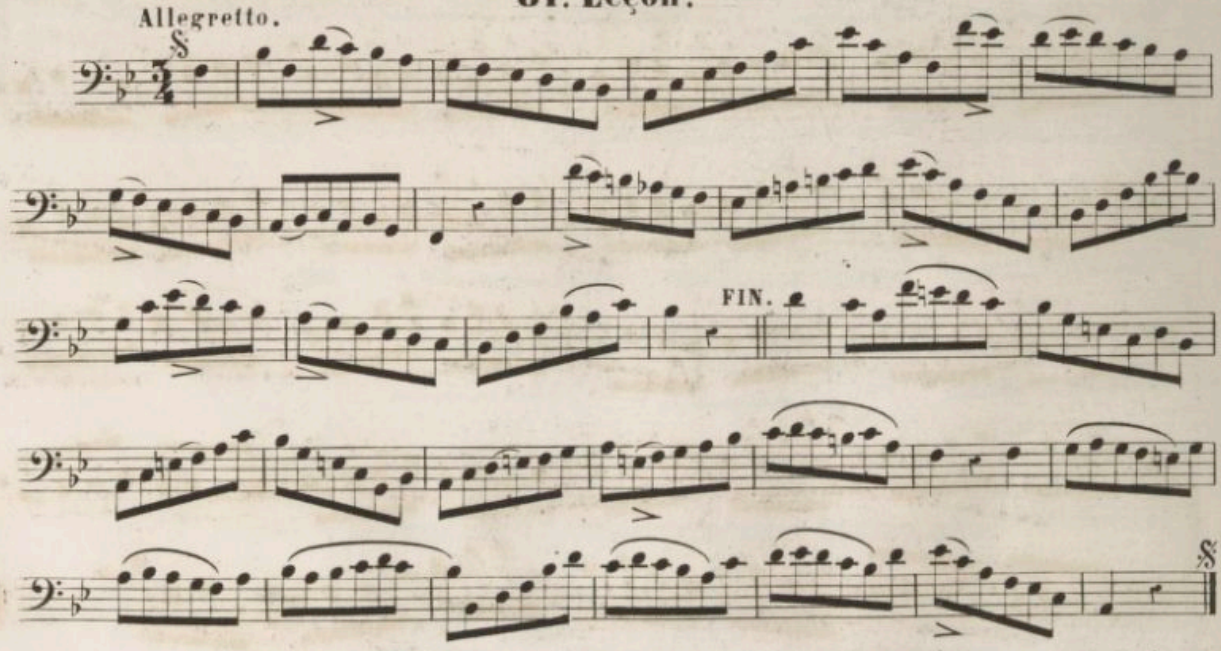
80.e Leçon.

All.o Moderato.



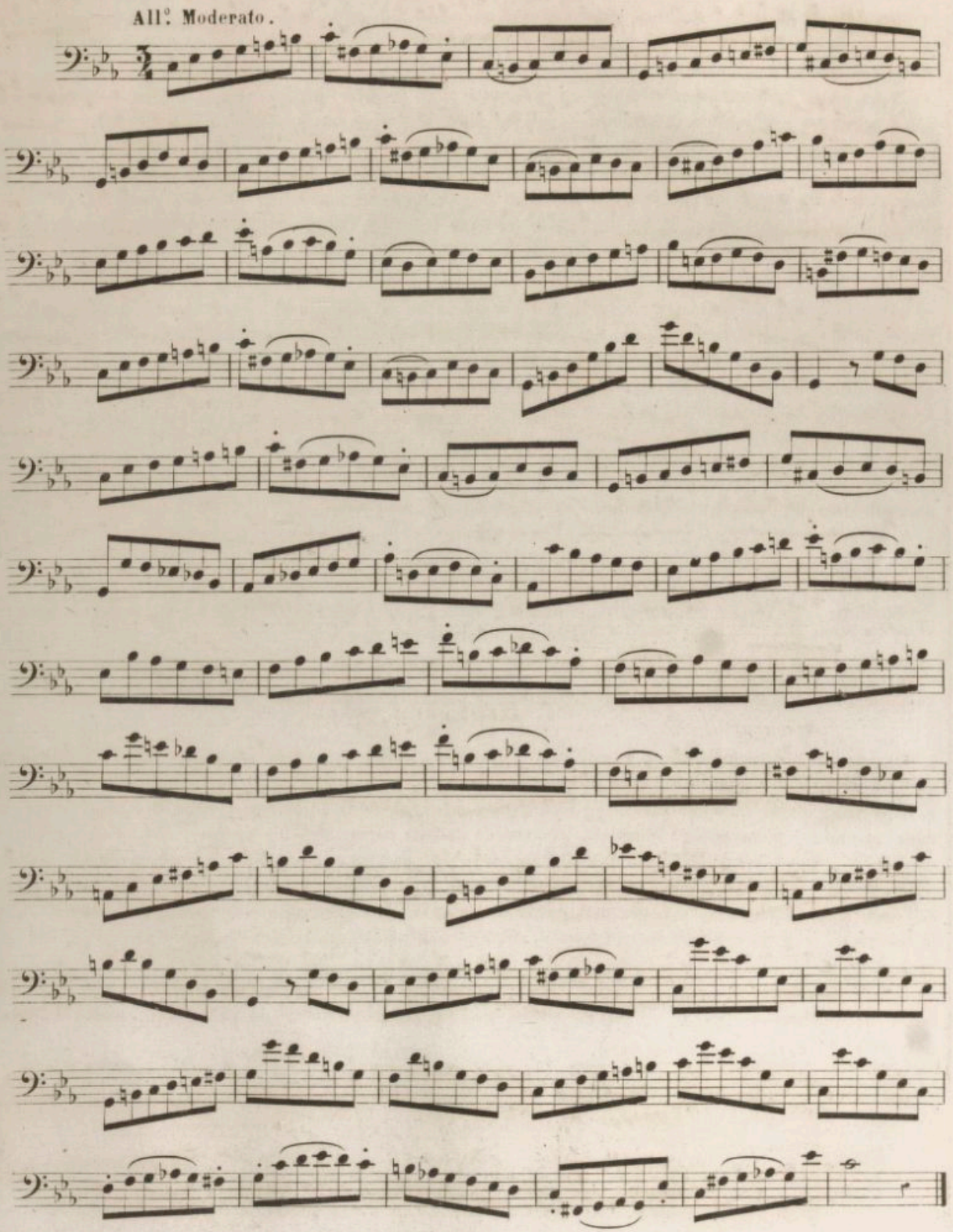
81.e Leçon.

Allegretto.



32e Leçon.

All.o Moderato.



CHAPITRE 43.
DES NOTES D'ORNEMENT OU BRODERIES MUSICALES.

On appelle *Broderies musicales* des petites notes intercalées dans les mesures, et dont la valeur n'a jamais été clairement indiquée; jusqu'ici la note d'ornement a été considérée comme une fantaisie que le goût et l'intelligence devaient indiquer et régler.

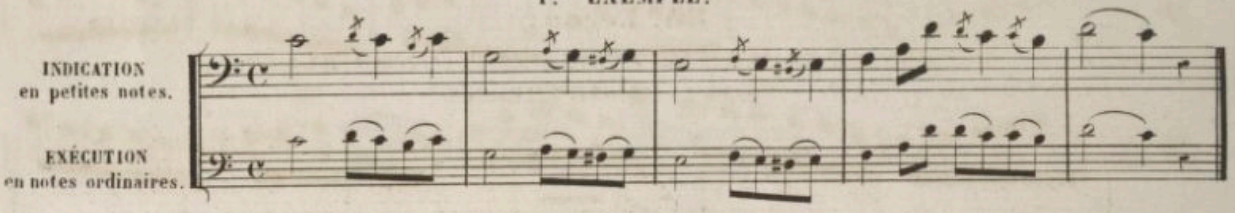
Nous allons nous efforcer d'établir des principes et de formuler quelques règles qui permettront de donner à ces notes des valeurs déterminées et réelles; puis nous donnerons par ordre; la manière de les exécuter.

Les notes d'ornement sont destinées, en général, à donner du brillant à l'exécution, à embellir les morceaux, à leur donner de l'action, de la vie; ainsi, dans certains cas, elles ont une importance sérieuse; mais il faut en user, comme de toutes les choses d'ornementation avec réserve et modération. Bien des auteurs en ont souvent fait un véritable abus. Nous même, dans cette méthode, en avons fait un usage peut être un peu trop étendu; seulement nous devons dire que notre unique but a été de laisser le moins possible à dire et à faire sur ces notes et sur leur exécution.

CHAPITRE 44.
DE L'APPOGGIATURE SIMPLE OU PETITE NOTE DE GOÛT.

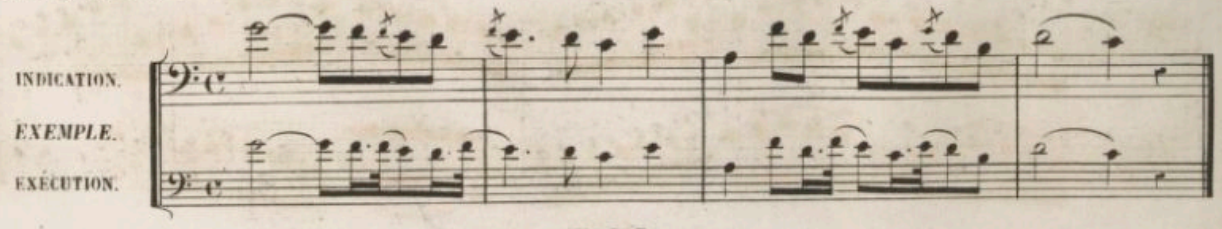
L'*Appoggiature* ou petite note, est un agrément sur l'expression duquel beaucoup de musiciens se trompent, quand ils croient devoir l'exécuter sur la valeur de la note qui en est affectée, en diminuant de moitié la durée de celle-ci. Cette erreur vient sans doute, de ce que les anciens maîtres italiens, pour distinguer les notes auxquelles on donnait, conventionnellement une nuance toute particulière, et auxquelles on supposait une valeur réelle équivalente à la moitié de la grande note suivante.

1er EXEMPLE.

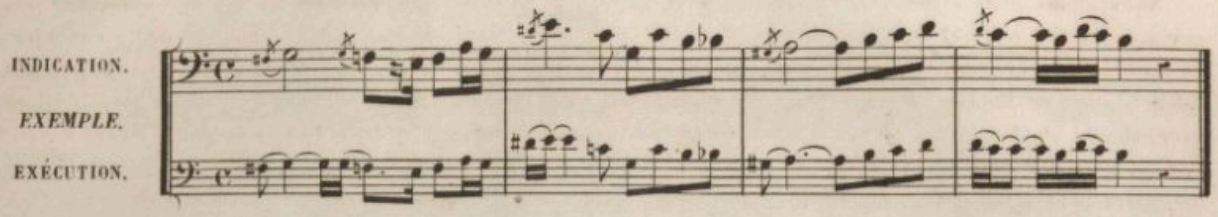


Les grands maîtres modernes, considérant l'inutilité d'écrire des notes auxquelles l'effet supposait des valeurs réelles, et comprenant aussi la nécessité de rendre aux signes musicaux leurs véritables significations, afin d'arriver à une exécution simple et facile, ont senti le besoin d'écrire l'appoggiature de deux manières: 1° en notes ordinaires; 2° avec de petites notes. Dans le premier cas, l'appoggiature considérée comme suspension ou retard de l'accord, doit nécessairement être exécutée avec les valeurs et les nuances prescrites par le compositeur; dans le deuxième cas, l'appoggiature écrite en petites notes, doit être considérée comme note de goût ou de broderie. La valeur de cette petite note peut varier selon le caractère et le mouvement du morceau, et aussi à cause de la valeur plus ou moins grande de la note ordinaire qui la suit.

RÈGLE GÉNÉRALE. La petite note est brève ou précipitée, quand elle est placée sur une note de courte durée ou dans un mouvement vif. Dans ce cas, on la passe légèrement, en prenant la valeur sur la grande note précédente.



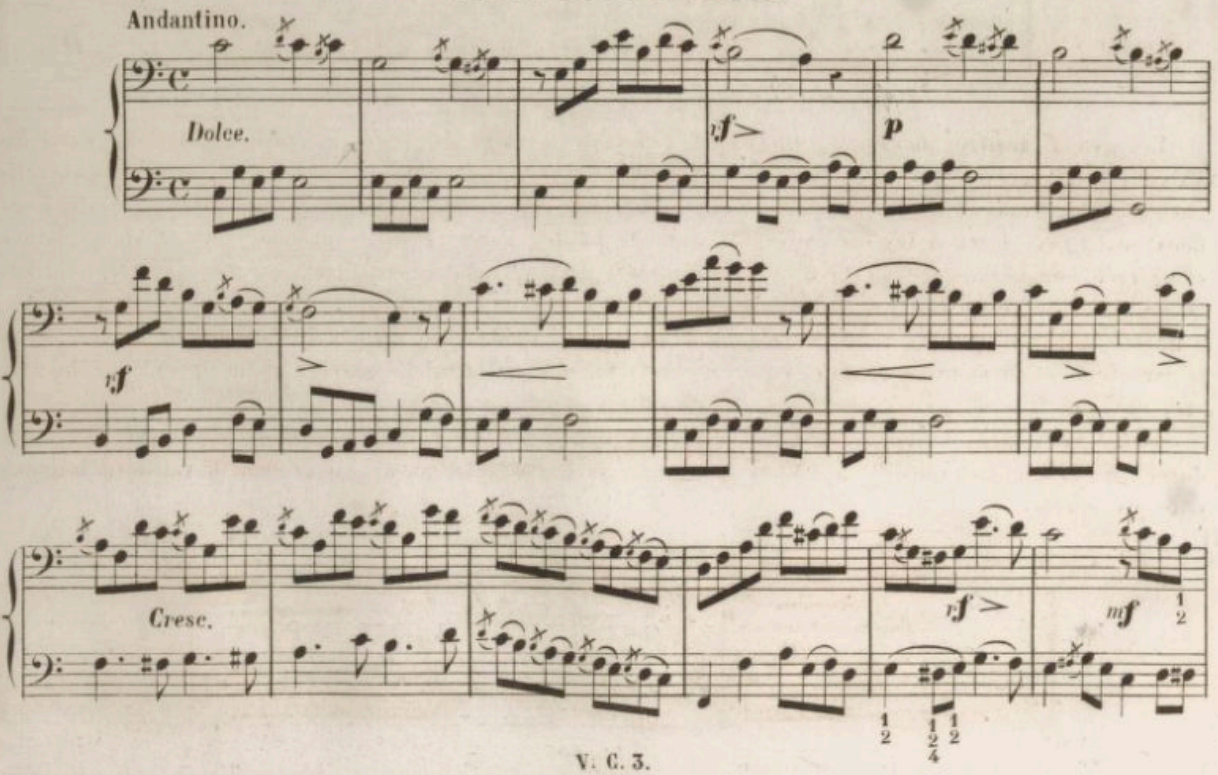
On l'exécute moins brève quand elle se trouve placée sur une note de longue durée ou dans un mouvement lent. Alors, une partie de sa valeur peut être prise sur la note précédente, et l'autre partie sur la grande note suivante. On observera cependant, que par exception, quand la petite note se trouve précédée d'une grande note très brève et suivie d'une grande note de longue durée, la valeur entière de la petite note se prend sur cette dernière.

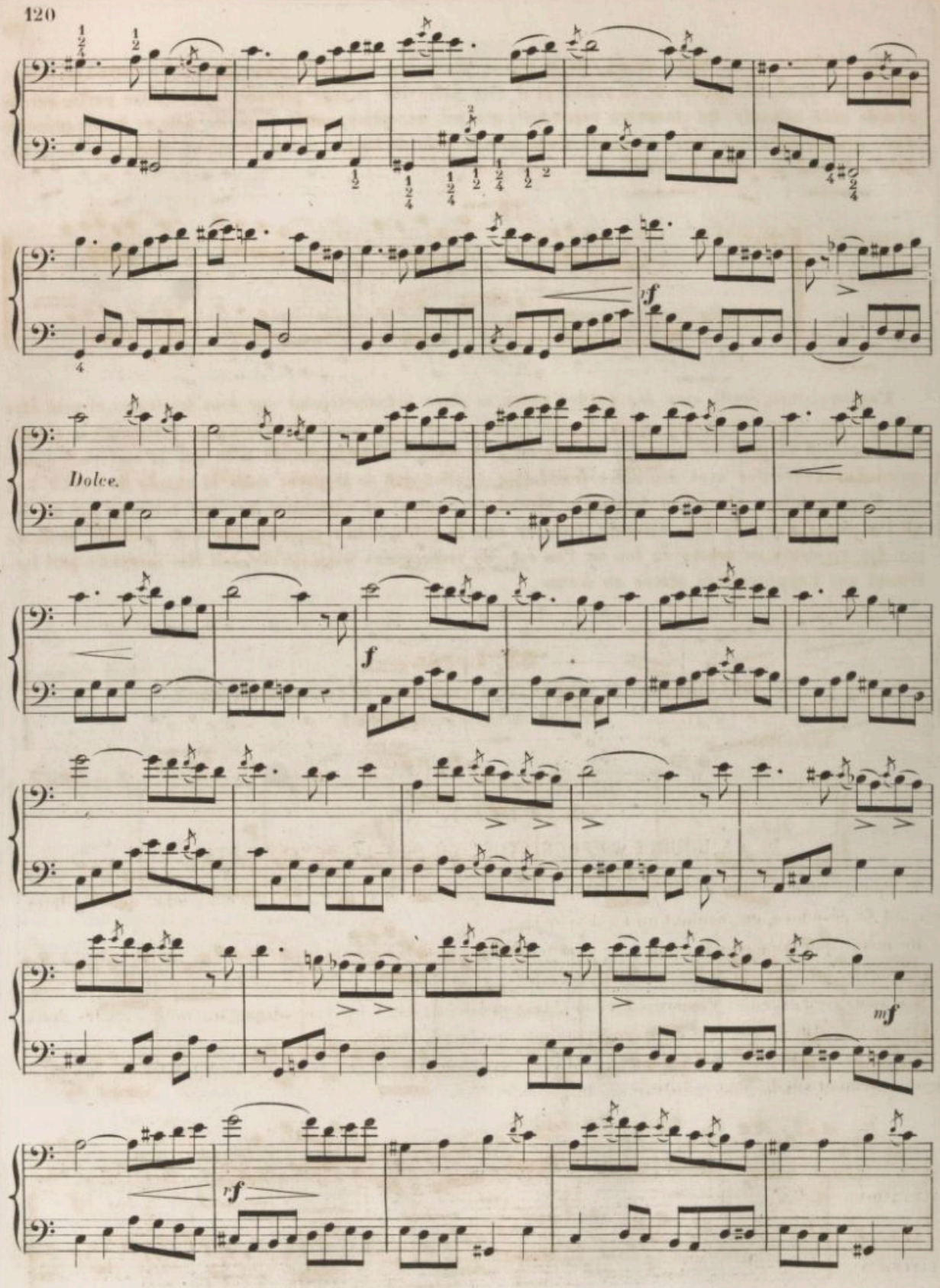


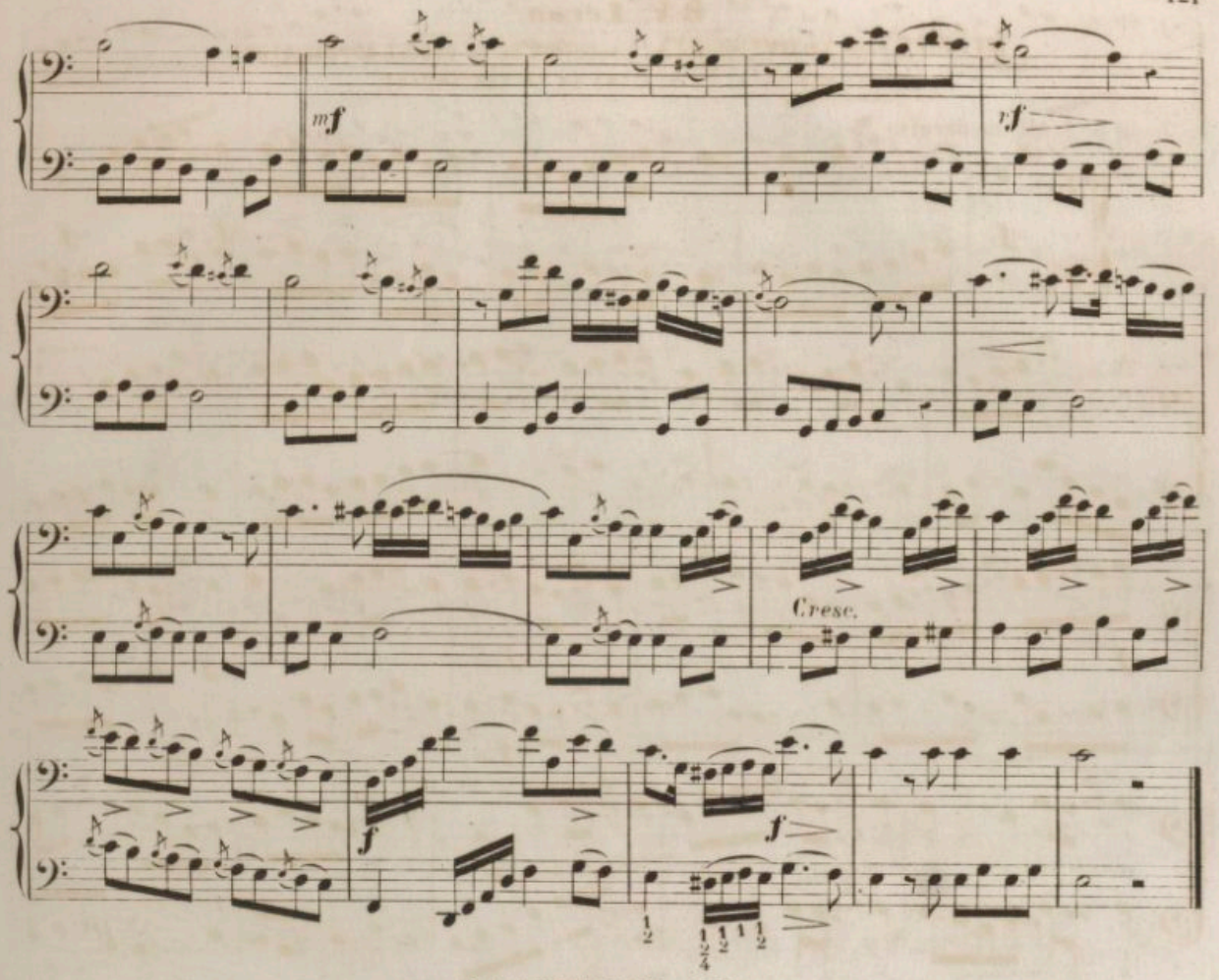
L'appoggiature, écrite avec des petites notes, se place indistinctement sur tous les temps, et peut être placée à un degré au dessus ou au dessous de la grande note suivante. Placée au dessus, elle se résoud, en descendant et peut se trouver à un ton ou à un demi ton de la grande note qui la suit, c'est-à-dire qu'on doit l'exécuter avec des notes semblables à celles qui se trouvent dans la gamme du ton où l'on est. L'appoggiature placée au dessous, se résoud, en montant et s'enchaîne presque toujours par un demi ton avec la grande note suivante. Dans ce cas, la petite note représente une note sensible, indiquée par des accidents en dehors du ton où l'on est. On remarquera aussi qu'elle doit être accentuée plus fortement que l'appoggiature placée au dessus.

83.e Leçon.

MÉLODIE POUR SE FAMILIARISER A L'EXÉCUTION DE L'APPOGGIATURE SIMPLE PLACÉE AU DESSUS et AU DESSOUS.




rf
Dolce.
f
mf
rf



CHAPITRE 45.

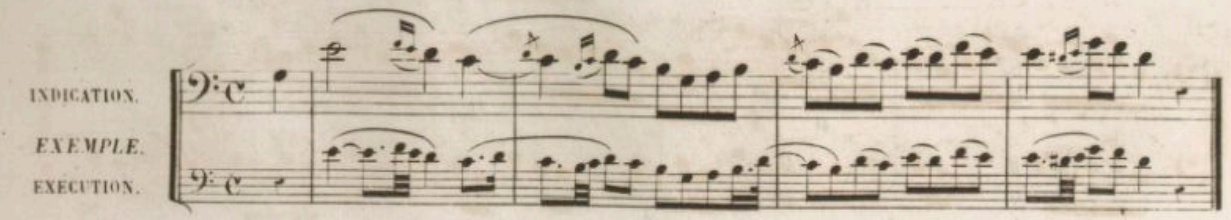
DE LA DOUBLE APPOGGIATURE OU DOUBLE PETITE NOTE.

L'appoggiature est dite double, lorsqu'elle est composée de deux petites notes conjointes ou disjointes, pouvant se résoudre, en montant ou en descendant.

De même que l'appoggiature simple, elle peut être placée au dessus ou au dessous de la note ordinaire. On en distingue deux: la conjointe et la disjointe.

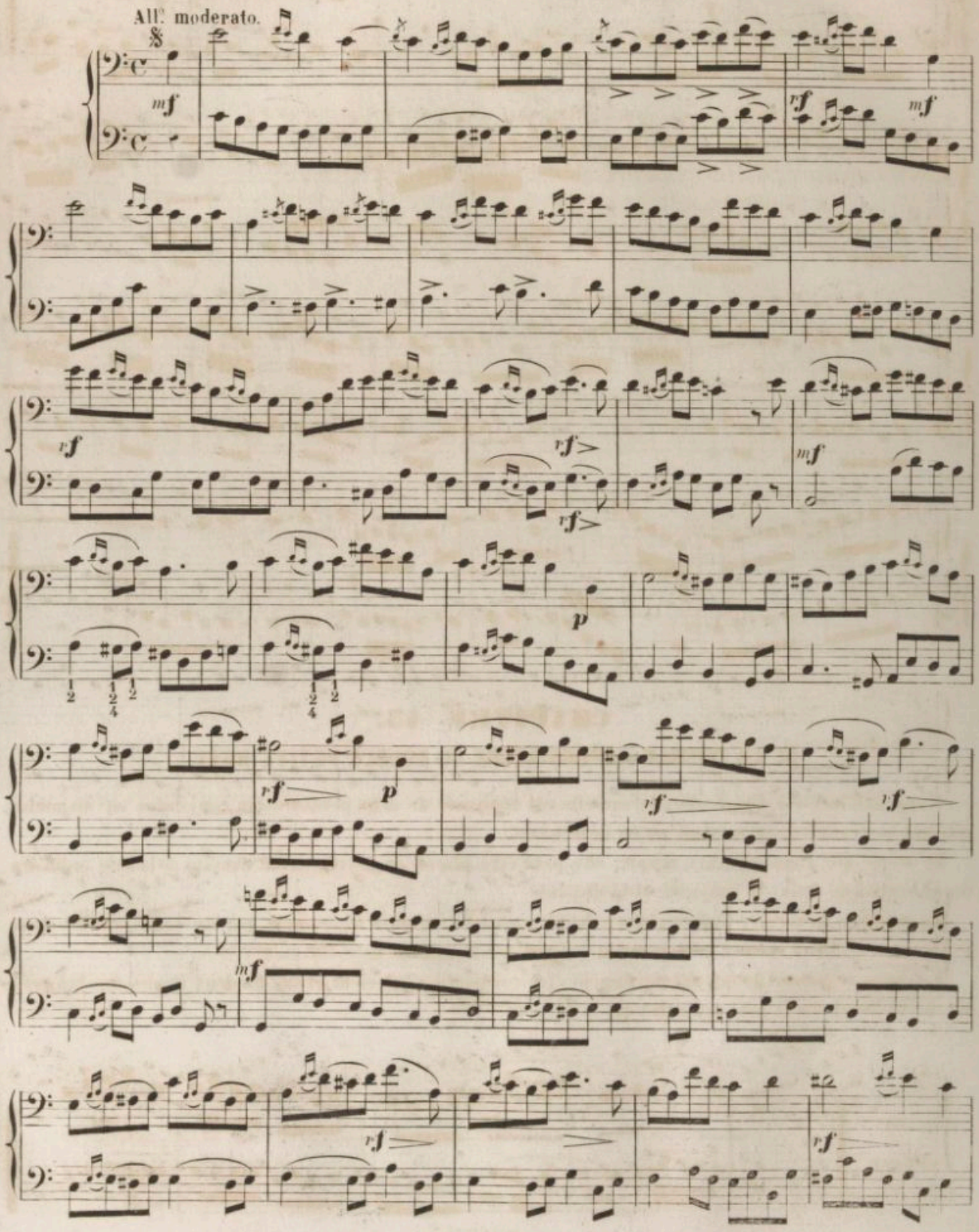
La manière d'exécuter l'appoggiature double, consiste à glisser légèrement, par un coulé, sur les deux petites notes, afin d'arriver à ne fixer le son que sur la grande note suivante.

La durée réguliere de cet agrément peut être comparée à la valeur réelle de deux triples-croches, prise rigoureusement sur la note ordinaire qui la précède.



84e Leçon.

MÉLODIE POUR SE FAMILIARISER A L'EXÉCUTION DE LA DOUBLE APPOGGIATURE, SE RESOLVANT EN MONTANT ET EN DESCENDANT.



FIN

rf

Dolce

rf

rf

rf

Dim

Dolce.

rf

rf

p

CHAPITRE 46.

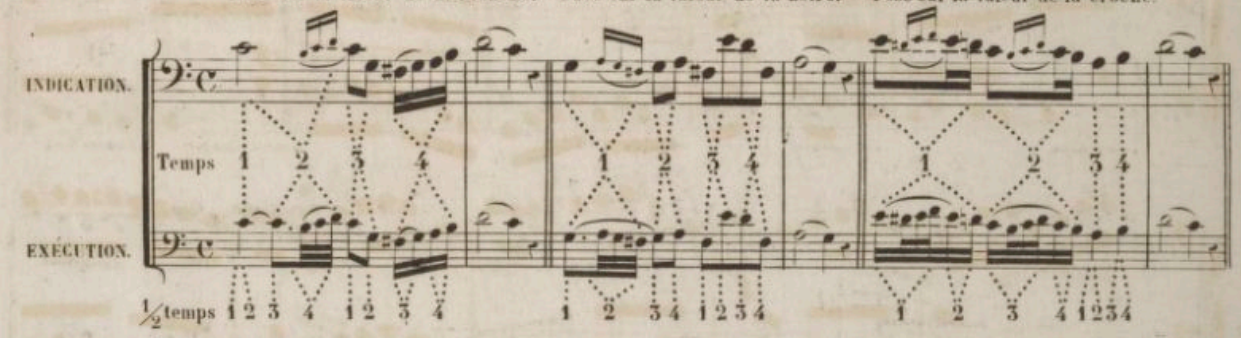
DU GRUPPETTO DE 1re ESPÈCE.

Le gruppetto est un groupe de petites notes dont on se sert pour orner un passage mélodique, on en compte deux espèces: la 1re est composée de trois petites notes conjointes, prises, non sur la valeur de la note qui en est affectée, mais sur le temps qui précède cette note.

Le gruppetto de la 1re espece peut se faire, en montant et en descendant. Dans les deux cas, il peut donner une tierce mineure ou diminuée, mais jamais majeure. Cet agrément, exécuté en montant ou en descendant, équivaut continuellement à la valeur d'un triolet de triples croches, prises sur la valeur de la grande note préparatoire. Par conséquent, dans les mesures simples, on passe le gruppetto de la 1re espèce sur le dernier quart de temps de la note préparatoire. Dans les mesures composées, on le passe sur le dernier tiers de temps de la grande note préparatoire.

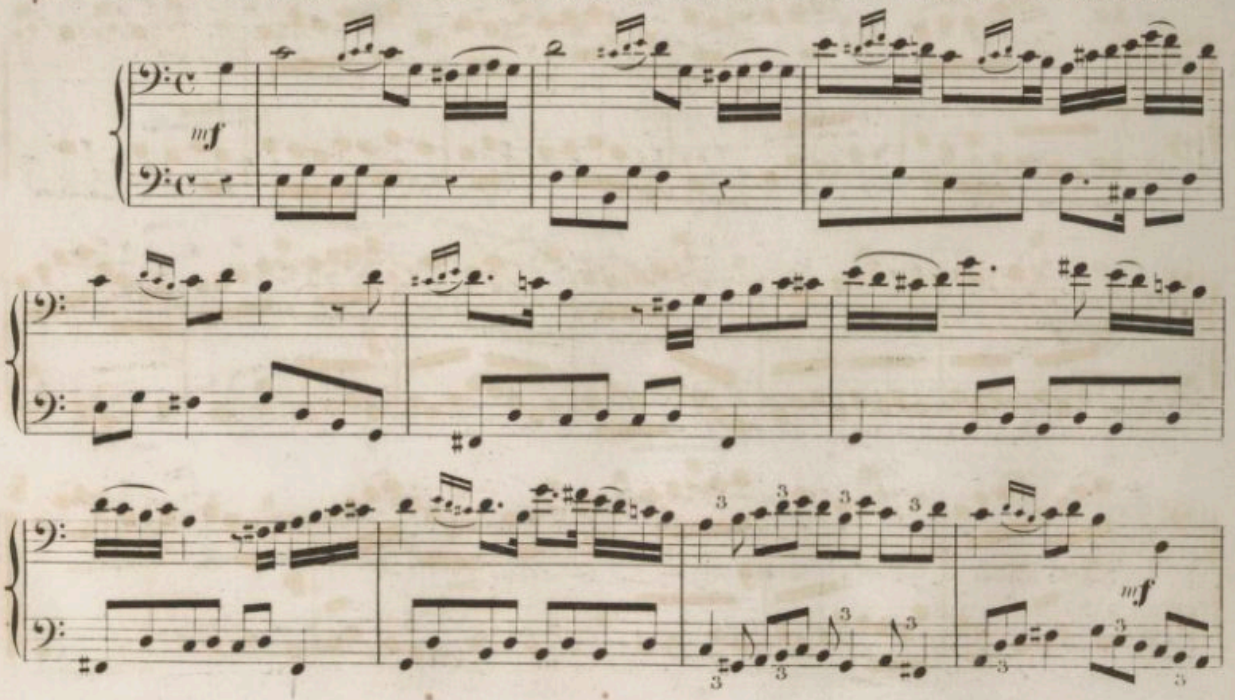
EXEMPLE DU GRUPPETTO DE LA 1re ESPÈCE, EN MONTANT ET EN DESCENDANT.

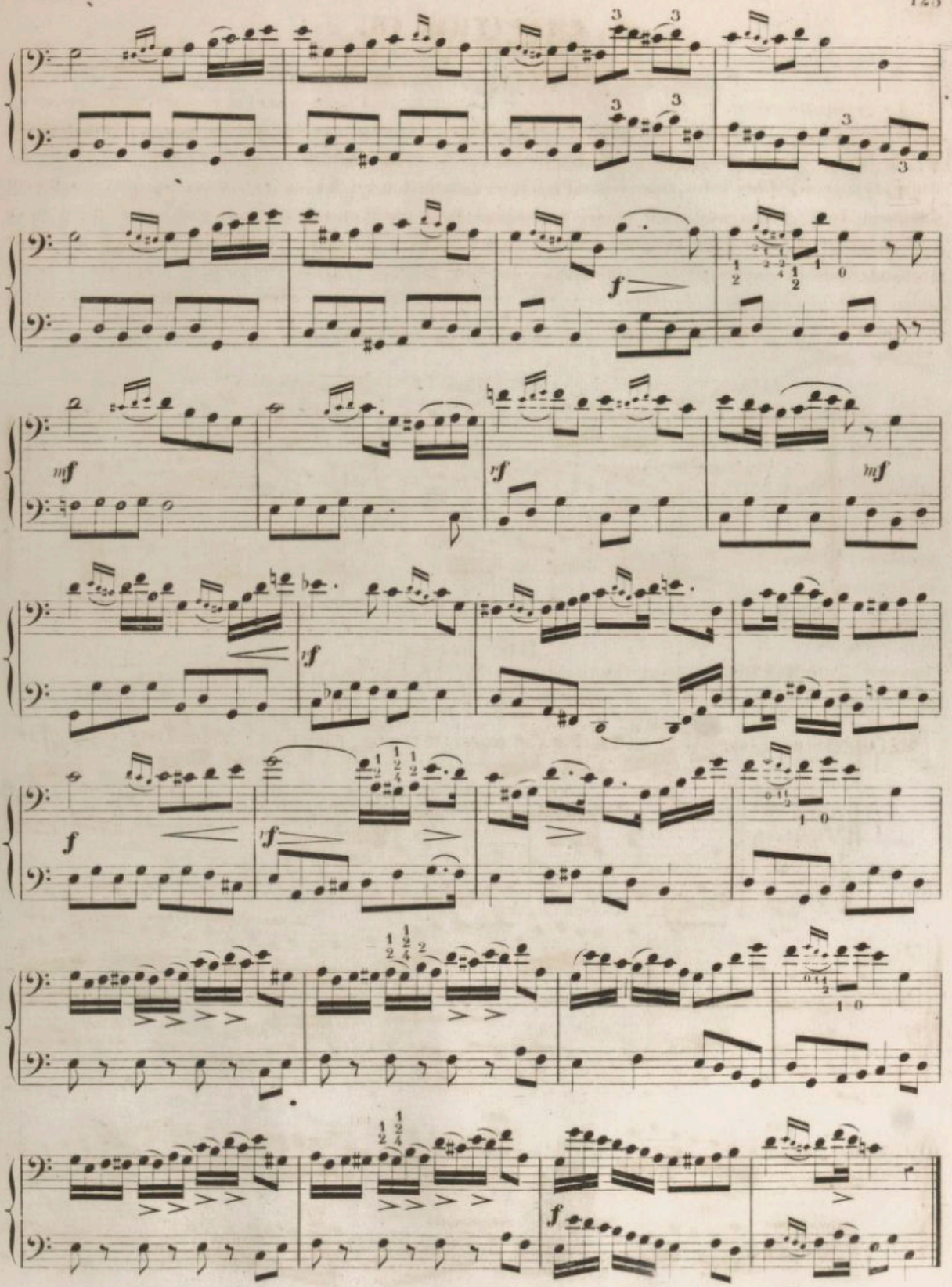
Posé sur la valeur de la blanche. Posé sur la valeur de la noire. Posé sur la valeur de la croche.



85e Leçon.

MÉLODIE POUR SE FAMILIARISER A L'EXÉCUTION DU GRUPPETTO DE LA 1re ESPÈCE EN MONTANT ET EN DESCENDANT.

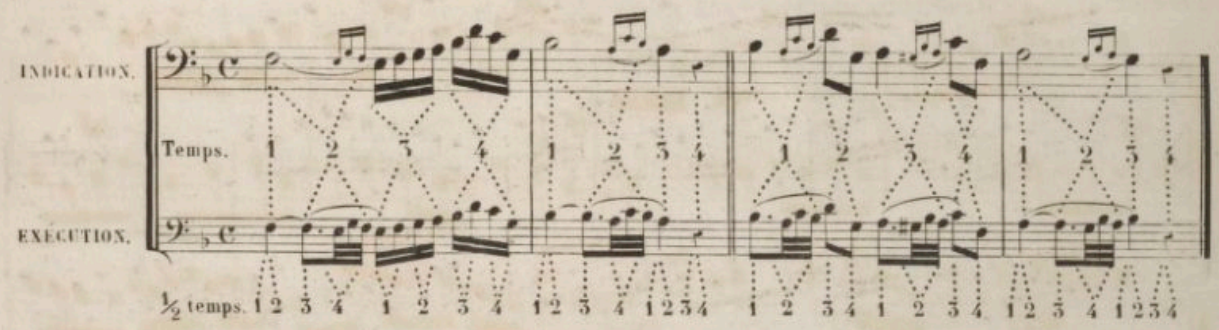



mf
mf
mf
f
f
f

CHAPITRE 47.
DU GRUPPETTO DE TERMINAISON.

On emploie souvent, pour la terminaison des phrases mélodiques, une espèce de gruppetto formé aussi de 3 petites notes également prises sur la précédente. Ce gruppetto diffère des deux autres en ce que les deux premières petites notes représentent un intervalle disjoint, pouvant donner une tierce mineure ou diminuée. La 1re petite note étant placée au dessous, la 2e au dessus et la 3e sur le même degré que la note préparatoire; par exception, il peut se résoudre, en montant ou en descendant. La valeur de cet agrément équivaut aussi à un triolet de triples croches, pris sur la grande note préparatoire.

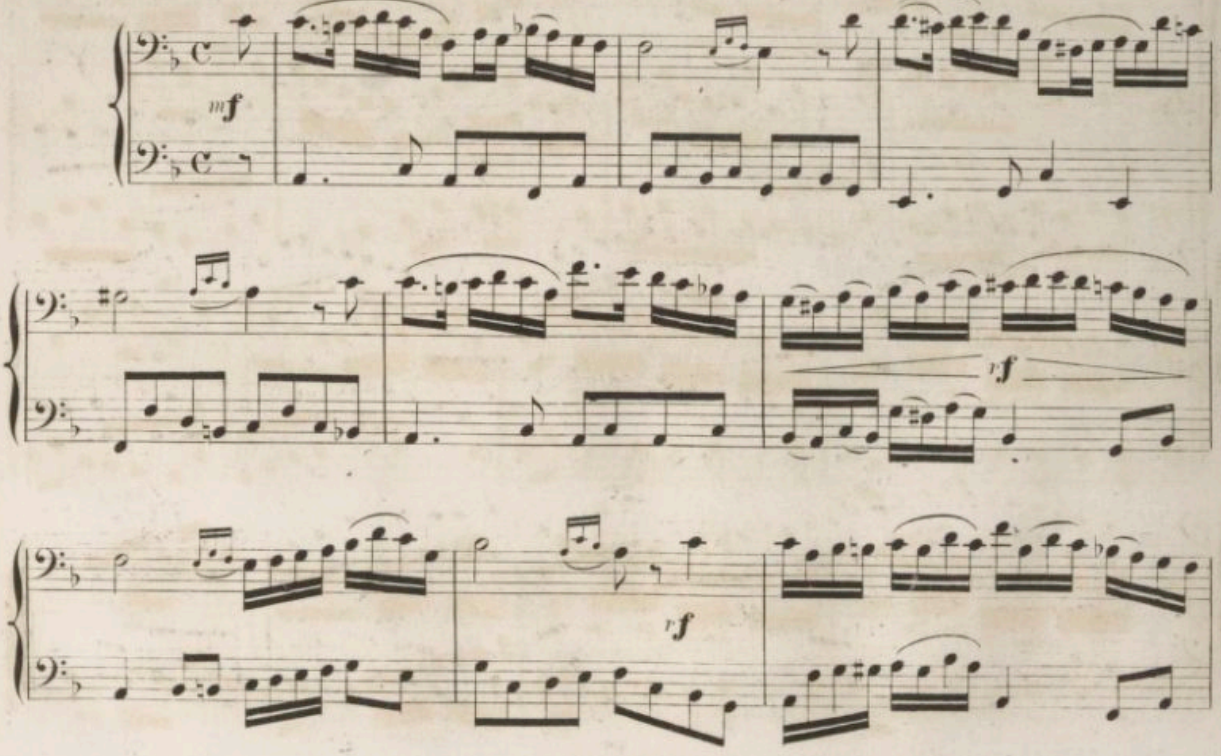
EXEMPLE DU GRUPPETTO DE TERMINAISON.

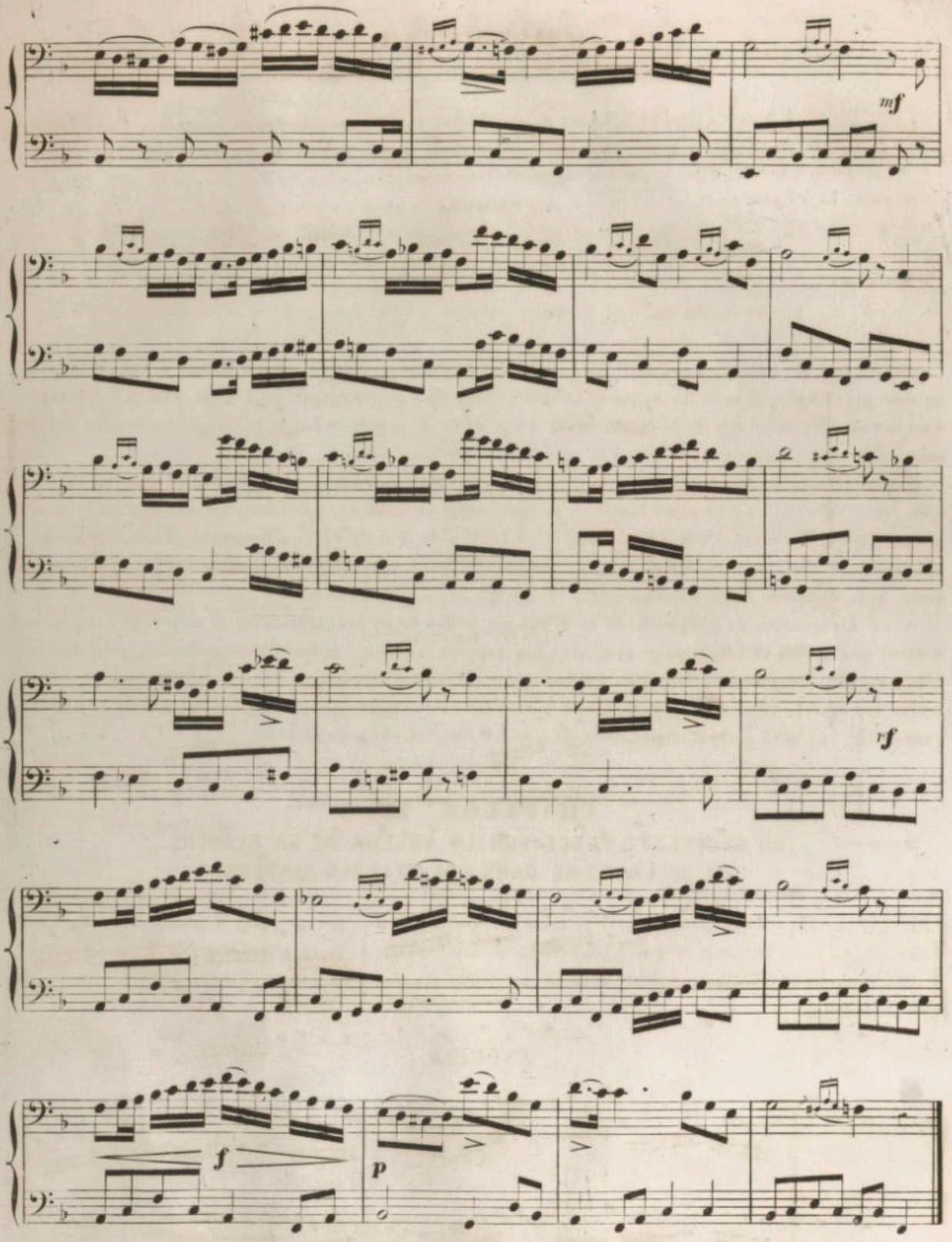


86e Leçon.

MÉLODIE POUR SE FAMILIARISER A L'EXÉCUTION DU GRUPPETTO DE TERMINAISON.

And.te moderato.



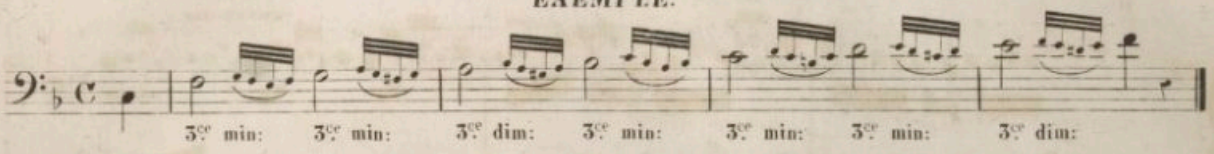

mf
rf
f
p

CHAPITRE 48.

DU GRUPPETTO DE LA DEUXIÈME ESPÈCE.

Le gruppetto de la 2e espèce se compose de quatre petites notes conjointes; il donne une tierce majeure, mineure ou diminuée, selon le mode et le degré de la gamme sur la quelle il est placé.

EXEMPLE.



On voit par cet exemple, que la 1re note du gruppetto se place toujours un degré au dessus de la grande note précédente, et la 3e un degré au dessous; aussi elles peuvent, l'une et l'autre, être à la distance d'un ton ou d'un demi ton de la grande note. La 2e et la 4e petites notes se trouvent constament sur le même degré et représentant toujours la grande note préparatoire.

On indique encore le gruppetto de la 2e espèce par un signe abréviatif (∾) accompagné au besoin d'un signe altératif (♯.♭.♮) placé tantôt au dessus, tantôt au dessous; (∾ ou ∾ ou ∾ ou ∾ ou ∾ ou ∾) pour indiquer l'altération que doit subir la 1re et la 3e note. Par exception, l'accident qui fait cette altération à la 1re ou 3e note du gruppetto, ne peut, dans aucun cas, altérer la tonalité des grandes notes du même nom dans une mesure quelconque.

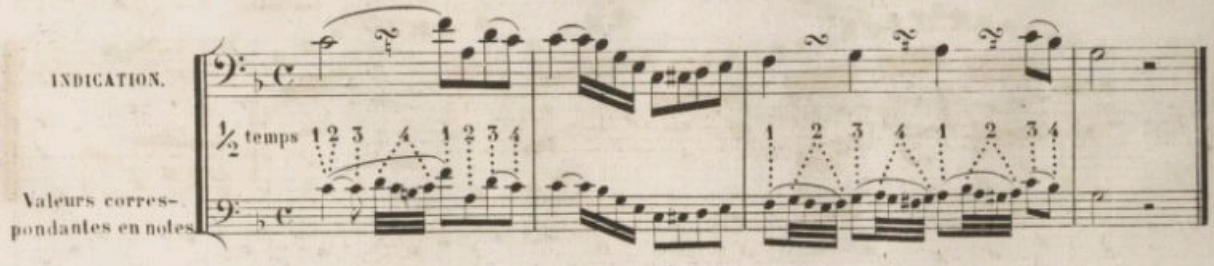
NOTA. L'exécution du gruppetto de la 2e espèce, celles de sa préparation et de sa terminaison, présentent quelquefois des difficultés si graves par rapport au doigté naturel de l'instrument, qu'il devient indispensable d'employer des doigtés factices pour que ces difficultés deviennent praticables et même facile. Lorsque l'exécution demandera une modification au doigté naturel dont nous parlons, le signe du gruppetto (∾) sera remplacé par de petites notes numértées, pour le doigté.

CHAPITRE 49.

DU GRUPPETTO PLACÉ SUR LA VALEUR DE LA BLANCHE OU DE LA NOIRE DANS LES MESURES SIMPLES.

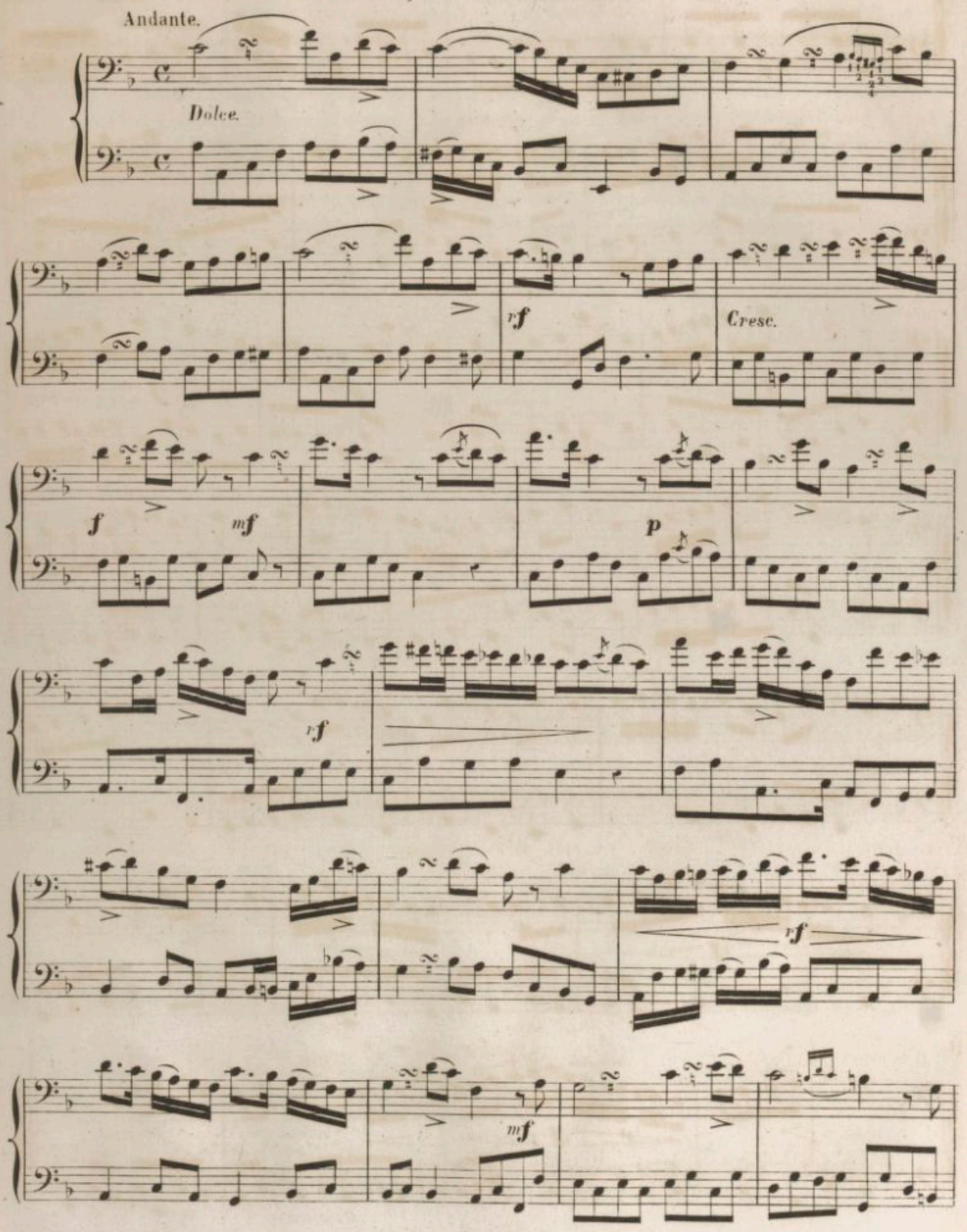
Le gruppetto se compose de quatre triples-croches quand il se trouve placé après une blanche, ou une noire des mesures simples; et il se passe sur le 4e demi temps de la blanche ou sur le 2e demi-temps de la noire. Dans les deux cas, la 4e note du gruppetto doit s'enchaîner, sans intermitence, avec la note de résolution.

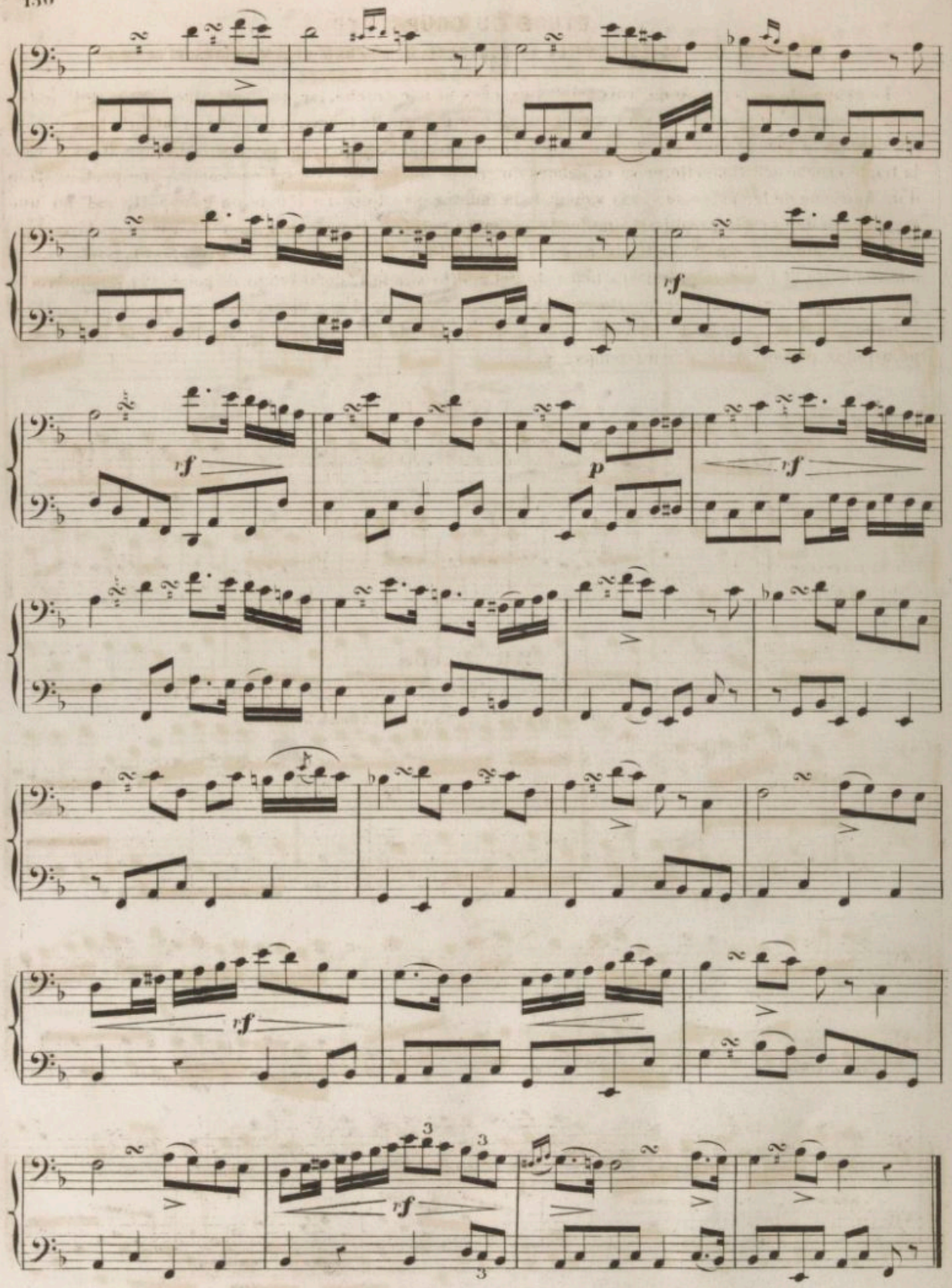
EXEMPLE.



87e Leçon.

MÉLODIE POUR SE FAMILIARISER A L'EXÉCUTION DU GRUPPETTO PLACÉ APRÈS UNE BLANCHE OU UNE NOIRE, DANS LES MESURES SIMPLES.



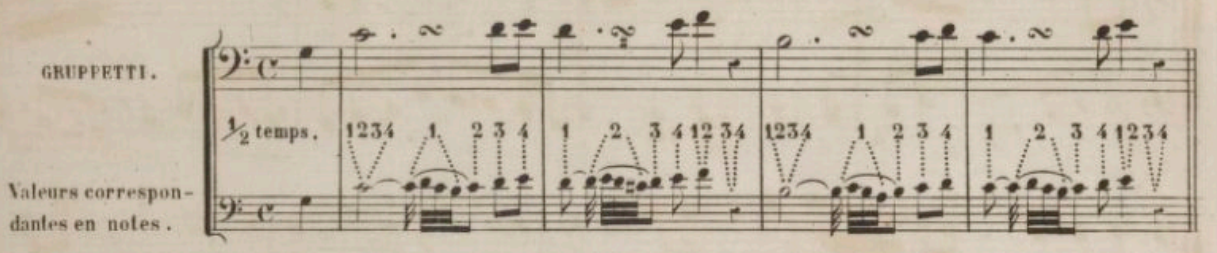

rf
p
rf
rf
rf

ÉTUDE DU GRUPPETTO

PLACÉ SUR DES NOTES DONT LA VALEUR EXCEDE 1 TEMPS DES MESURES BINAIRES.

Le gruppetto se compose de trois triples croches et une croche, lorsqu'il est placé apres des notes dont le point d'augmentation vaut un temps ou une portion de temps; mais pour en faciliter l'exécution on ajoute à la 1re note du gruppetto une triple croche complémentaire, qui permet la division. Dans ce cas, la triple croche additionnelle, prise en dehors du gruppetto; doit être considérée comme une prolongation d'un huitième de temps, prise sur la valeur de la note préparatoire. La 4e note du gruppetto est ici une croche, afin que sa valeur puisse simuler la durée du point de la note préparatoire. Ainsi dans l'exemple suivant, quand le gruppetto se trouvera sur la valeur d'une blanche pointée, on exécutera la triple croche additionnelle et les trois premières notes du gruppetto sur le 1er demi-temps du point, et la 4e note (croche) sur le 2e demi-temps. Si le gruppetto se présente sur la valeur d'une noire, on l'exécute en passant les premières notes, sur le 2e demi-temps de la noire: la 4e note (croche) prend alors la valeur totale du point, et se passe sur le 3e demi-temps.

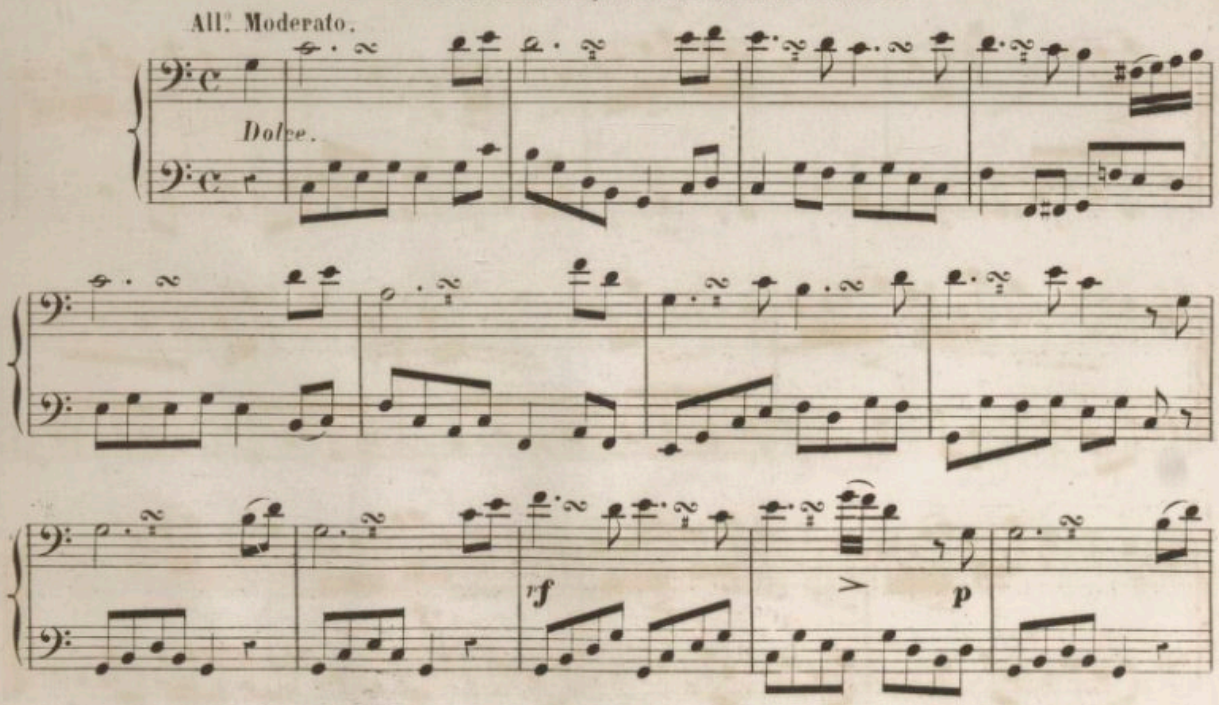
EXEMPLE.

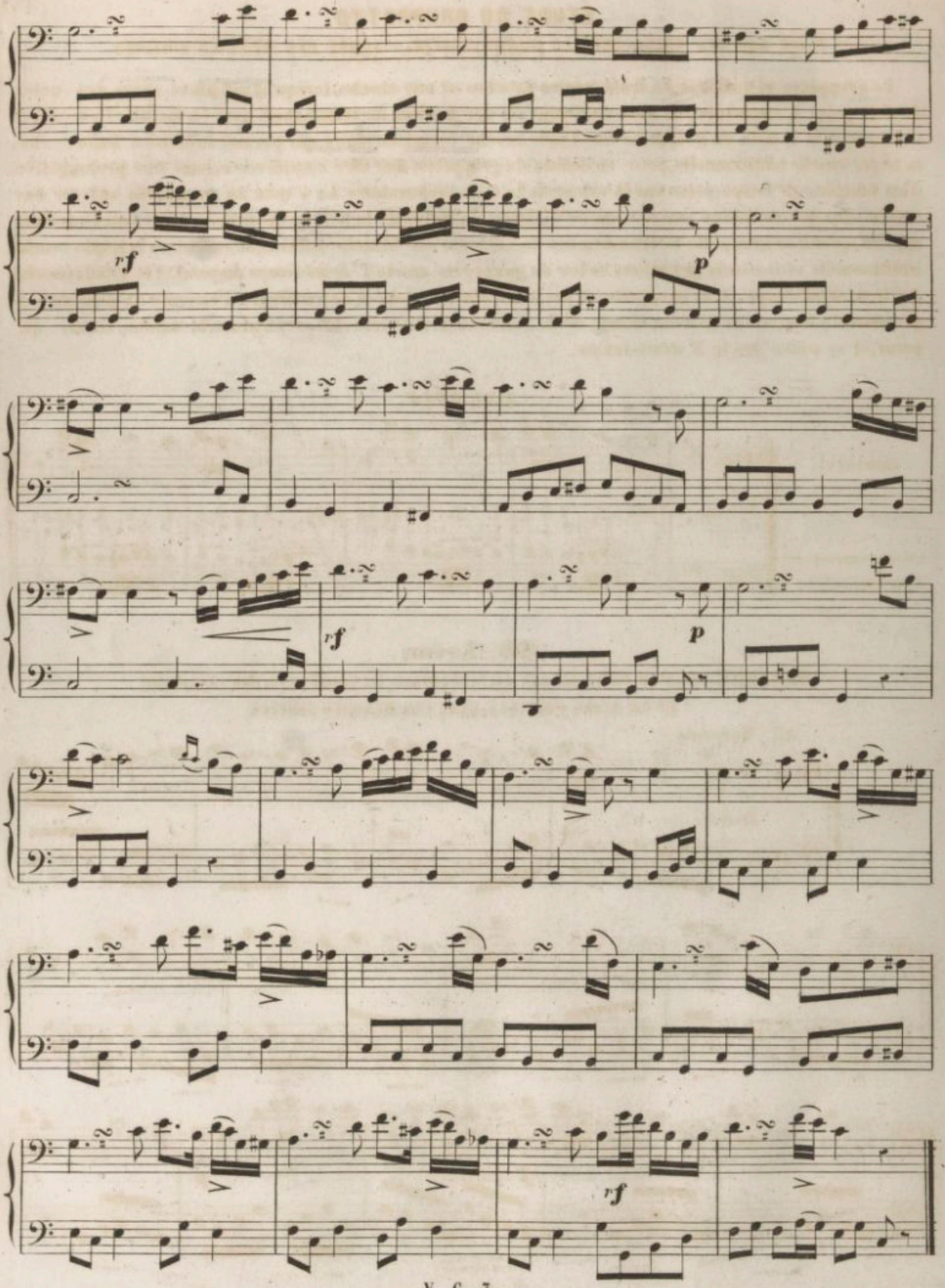


88e. Leçon.

MÉLODIE POUR SE FAMILIARISER A L'EXÉCUTION DU GRUPPETTO SUR LA BLANCHE ET LA NOIRE POINTÉES, DANS LES MESURES SIMPLES.

All.o Moderato.



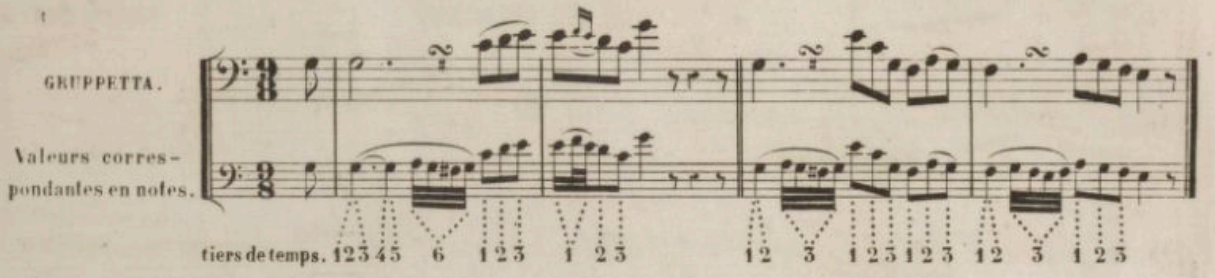

rf
p
rf
p
rf

CHAPITRE 50.

DU GRUPPETTO PLACÉ SUR LA VALEUR DE LA BLANCHE OU DE LA NOIRE POINTÉE DANS LES MESURES COMPOSÉES.

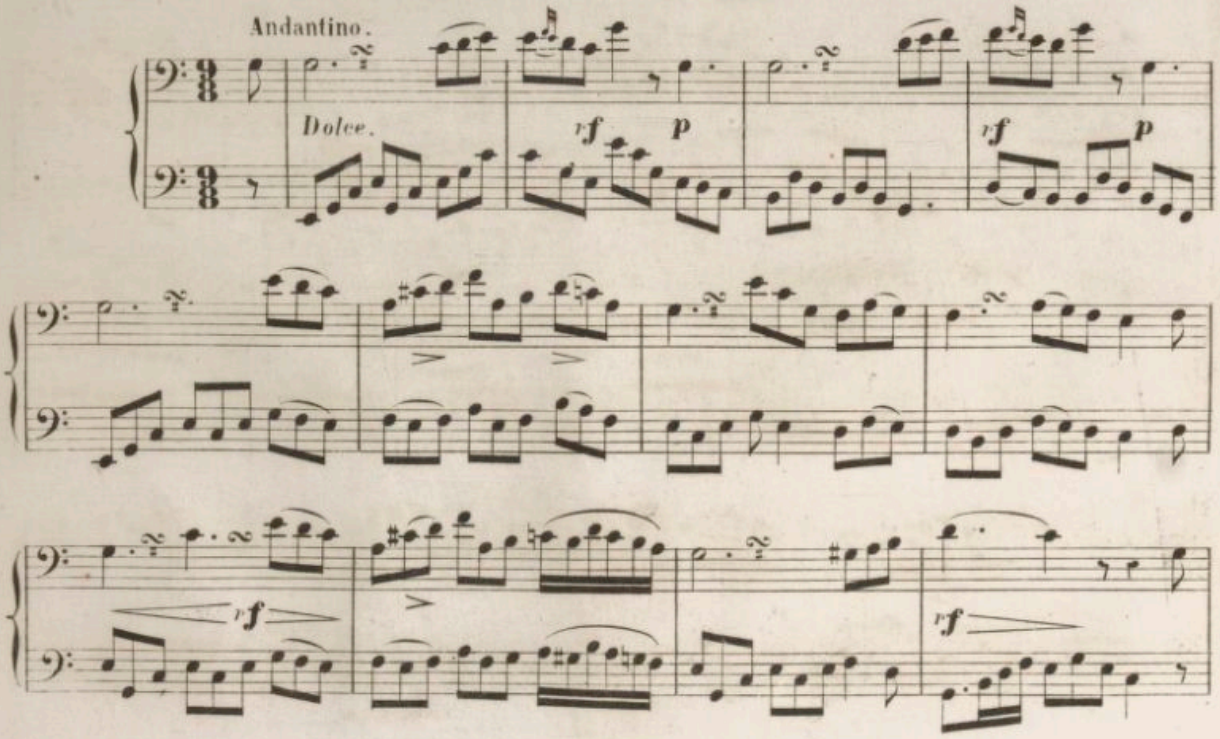
Le gruppetto dans les mesures ternaires, se compose de quatre triples croches, l'orsqu'il se trouve placé après une blanche ou une noire dont le point d'augmentation n'affecte pas le temps suivant. Le point n'étant ici que le complément de la valeur intrinsèque de la blanche ou de la noire, la dernière note du gruppetto devra s'enchainer, sans intermitence, avec la note de résolution, c'est-à-dire que cette dernière note ne doit pas être soutenue comme dans l'exemple précédent, de manière à faire supposer la valeur du point. Par conséquent, le gruppetto placé sur la valeur d'une blanche pointée, se passe sur le 6e tiers de temps; s'il est placé sur la valeur d'une noire pointée, on l'exécute sur le 3e tiers, représentent la valeur du point.

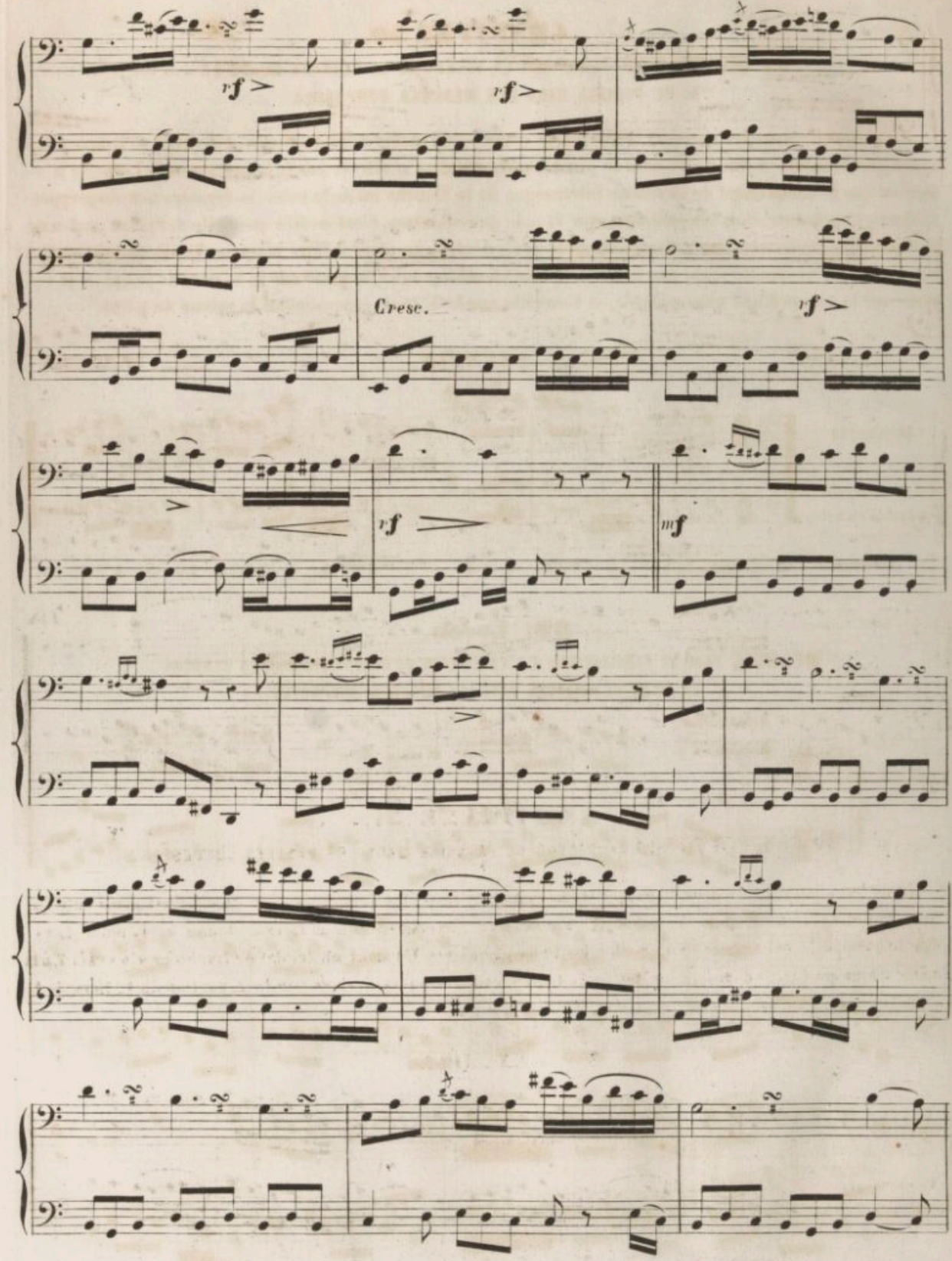
EXEMPLE.



89e Leçon.

MÉLODIE POUR SE FAMILIARISER A L'EXÉCUTION DU GRUPPETTO SUR LA BLANCHE ET LA NOIRE POINTÉES DANS LES MESURES COMPOSÉES.




rf
rf
Crese.
rf
rf
mf

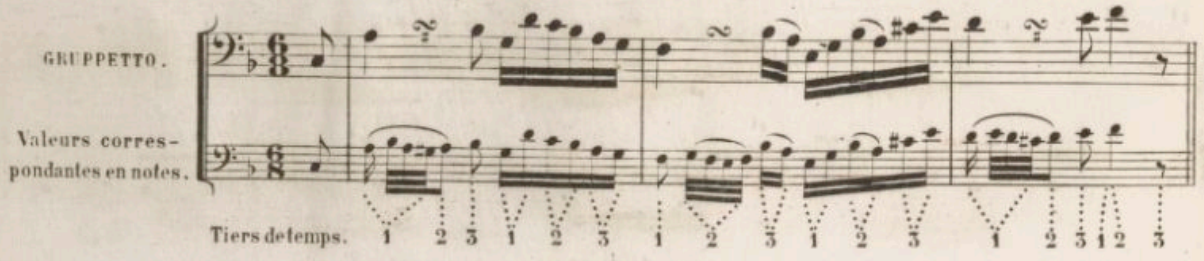
rf rf mf Cresc. f FIN.

CHAPITRE 51.

DU GRUPPETTO SUR LA VALEUR DE LA NOIRE DANS LES MESURES COMPOSÉES.

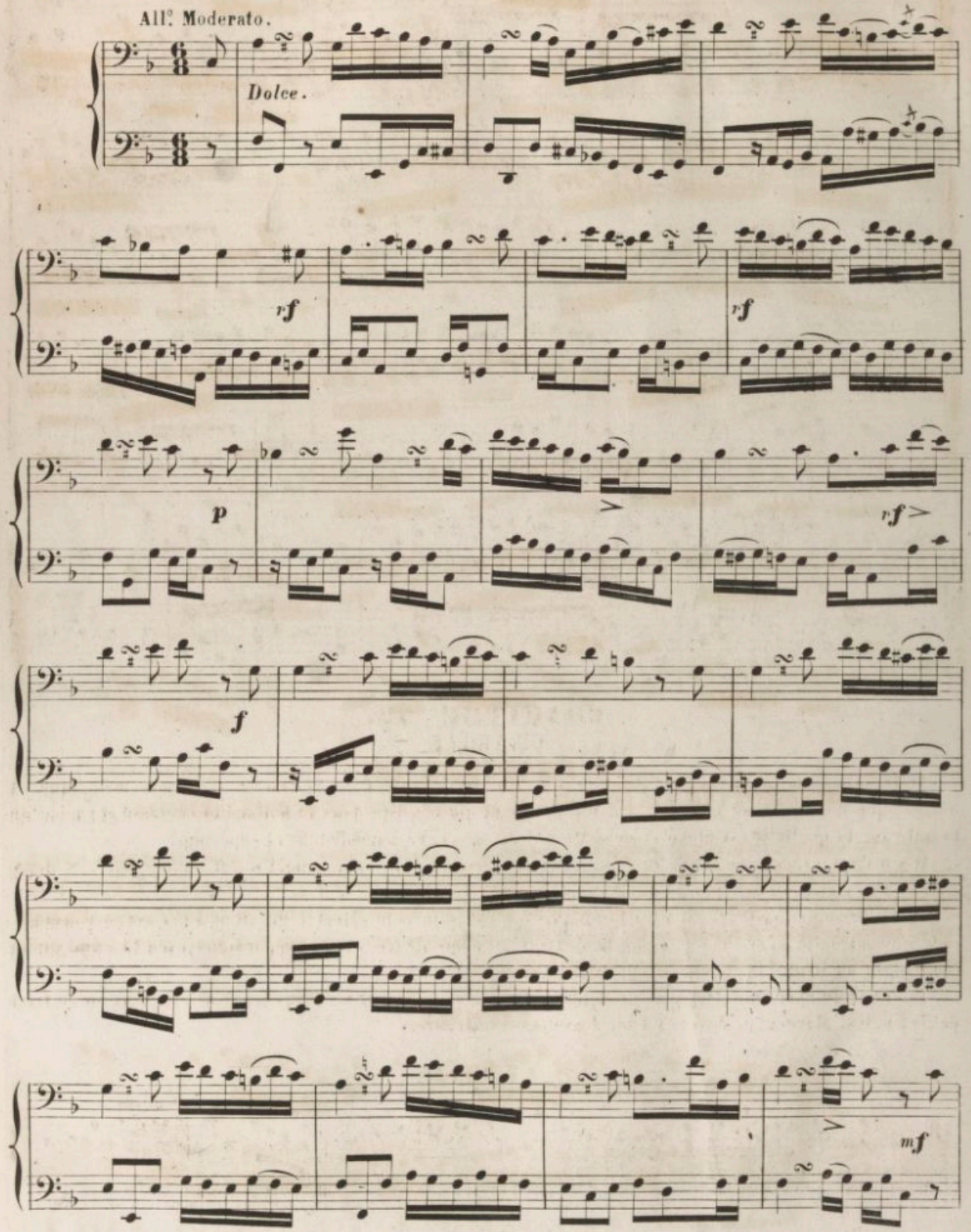
Dans les mesures ternaires, le gruppetto se compose de quatre triples croches quand il est placé entre une noire et un nombre pair de notes. Dans ce cas on l'exécute sur le 2e tiers de temps de la noire. Lorsque le gruppetto est suivi d'une croche, les trois premières forment un triolet de triples croches et la 4e à la même valeur que la note de résolution, les trois triples croches passent alors sur la 2e portion du 1er tiers de la noire, et la croche, 4e note du gruppetto, sur le 2e tiers.

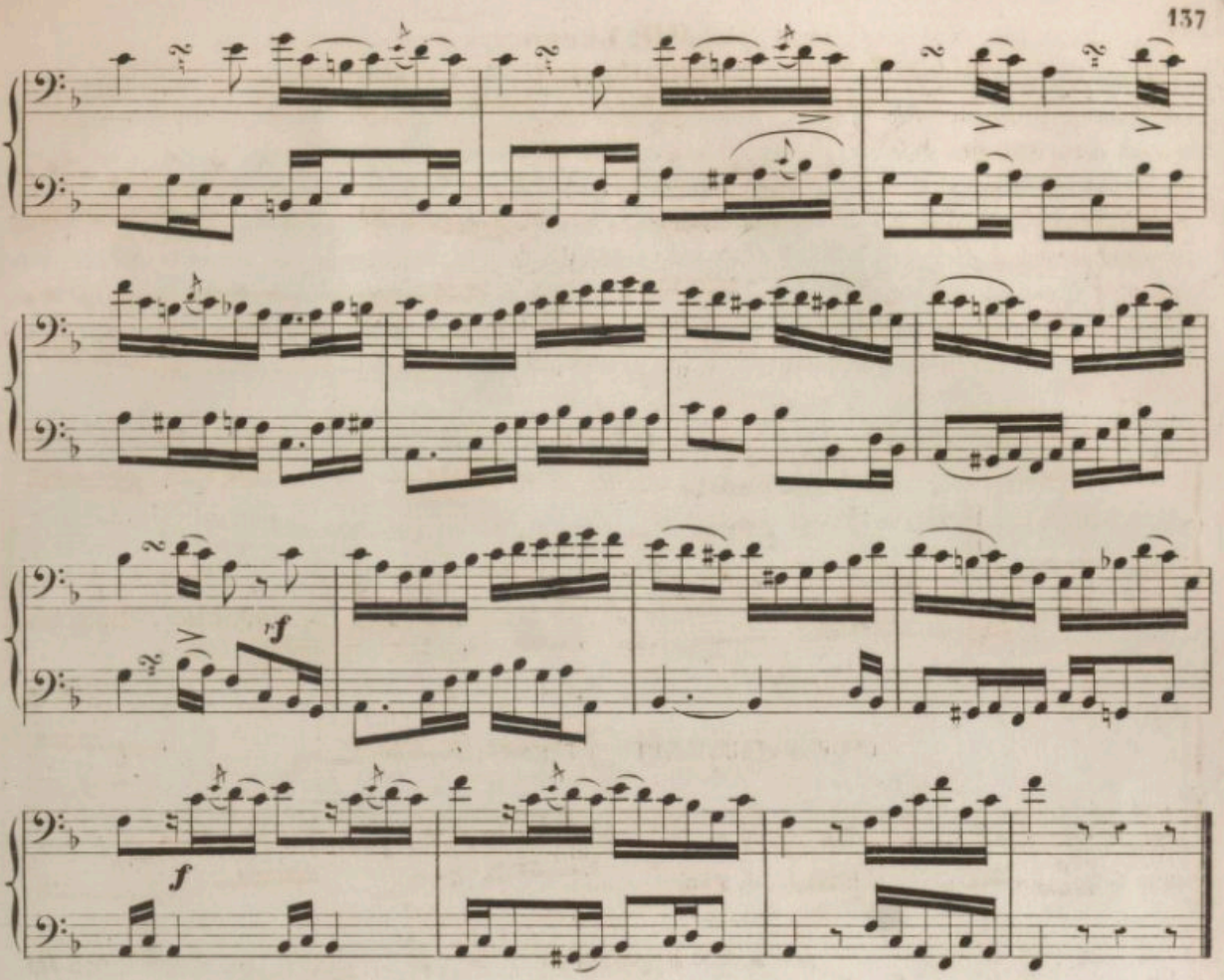
EXEMPLE.



90e Leçon.

MÉLODIE POUR SE FAMILIARISER A L'EXÉCUTION DU GRUPPETTO SUR LA NOIRE DES MESURES COMPOSÉES.





CHAPITRE 52.
DU TRILLE.

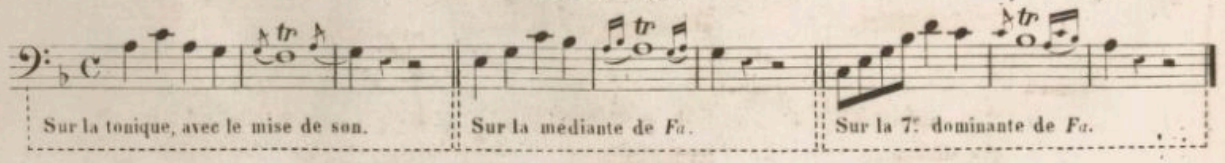
Le trille, appelé aussi cadence parcequ'il se fait ordinairement sur la cadence ou repos mélodique et harmonique d'une phrase musicale, est un agrément qui consiste dans le battement successif et rapide de la note sur la quelle il est placé et de celle qui est au degré immédiatement supérieur.

Il y a deux espèces de trille: le soutenu et, le précipité; on les indique, l'un et l'autre, par ces deux lettres abréviatives *(tr)*, placé au dessus de la note qui doit être trillée.

Le trille soutenu se reconnait à la longue valeur de la note affectée du signe *(tr)*, cet agrement précédé souvent de la mise de son, (note placée sur le même degré que la préparatoire,) n'a lieu que sur la tonique, la médiante, la dominante et la septième dominante.

Il s'exécute avec une préparation et une terminaison, pouvant se composer d'une, de deux ou de trois petites notes, placées au dessus ou au dessous de la trillée.

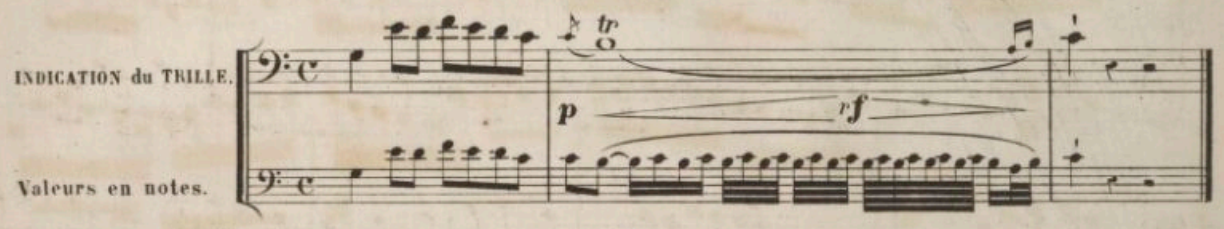
EXEMPLE.



L'exécution et l'expression du trille consiste à commencer lentement et piano, et augmenter successivement l'intensité du son et la vitesse, jusqu'à la terminaison, sur la quelle on diminu graduellement cette intensité et cette vitesse, afin d'enchaîner le trille à la note finale.

RÈGLE GÉNÉRALE. La préparation du trille se prend sur la dernière période du temps précédent; excepté, toute fois, quand celle-ci se trouve placé sur la mise de son; dans ce cas, la préparation doit se prendre sur la première période de la note trillée, et ne doit, dans aucun cas, alterer la grande note suivante. Il est de rigueur de n'employer que deux coups de langue et une seule respiration pour l'exécution du trille, y compris la préparation, la terminaison et la note finale, le premier coup de langue se donne sur la préparation, et le deuxieme, sur la grande note finale qui suit la terminaison.

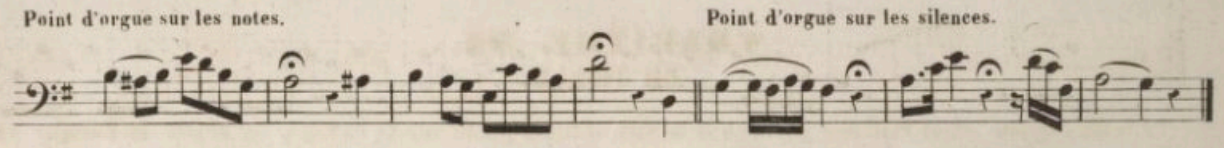
EXMPLE.



DU POINT D'ORGUE ou POINT DE REPOS.

Outre le point d'augmentation dont nous avons déjà parlé relativement à la valeur des notes, il existe encore une autre espèce de point que l'on nomme Point d'orgue ou Point de Repos. Il s'indique par le signe (𝄐), que l'on place au dessus des notes et des silences.

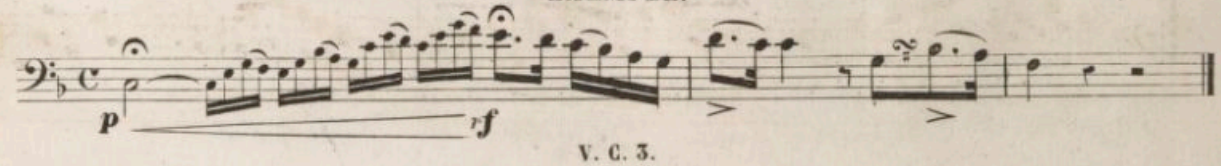
EXEMPLE.



Lorsque le point d'orgue est placé sur une note ou un silence, il indique que la valeur de la note ou du silence doit être augmentée; il est de règle, à peu près générale, de doubler alors la durée de la note ou du silence, mais on n'oubliera pas toutefois que la pensée, le goût de l'artiste, est ici la loi souveraine.

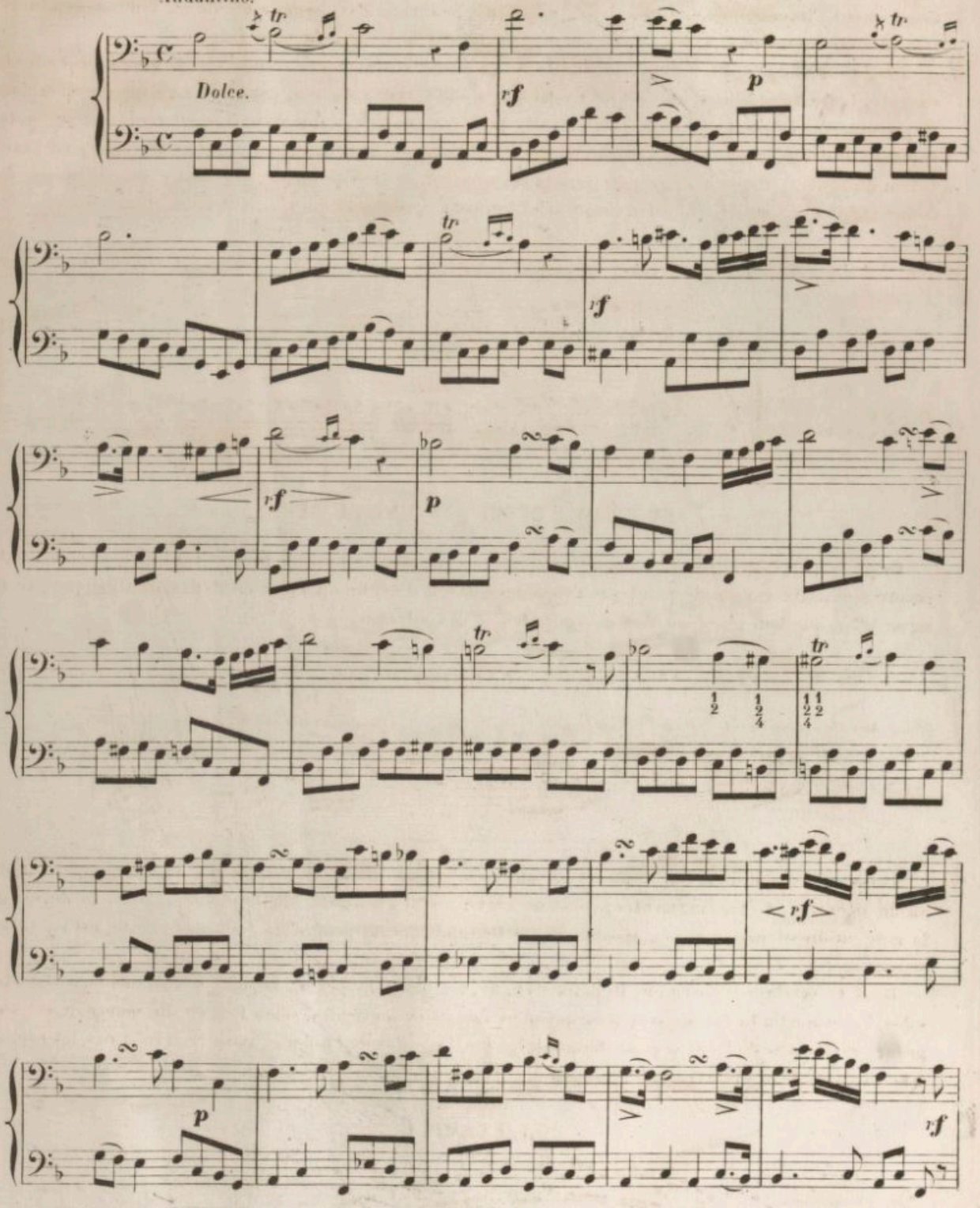
Dans la musique d'ensemble, le point d'orgue, marque toujours un repos général, tandis que dans les solos, l'exécutant a la faculté d'ajouter quelques fantaisies musicales, selon l'esprit du morceau et son propre goût; du reste l'auteur écrit souvent lui-même les notes de broderie. Dans ce dernier cas, les parties d'accompagnement observent un repos absolu, pendant toute la durée des notes de broderie.

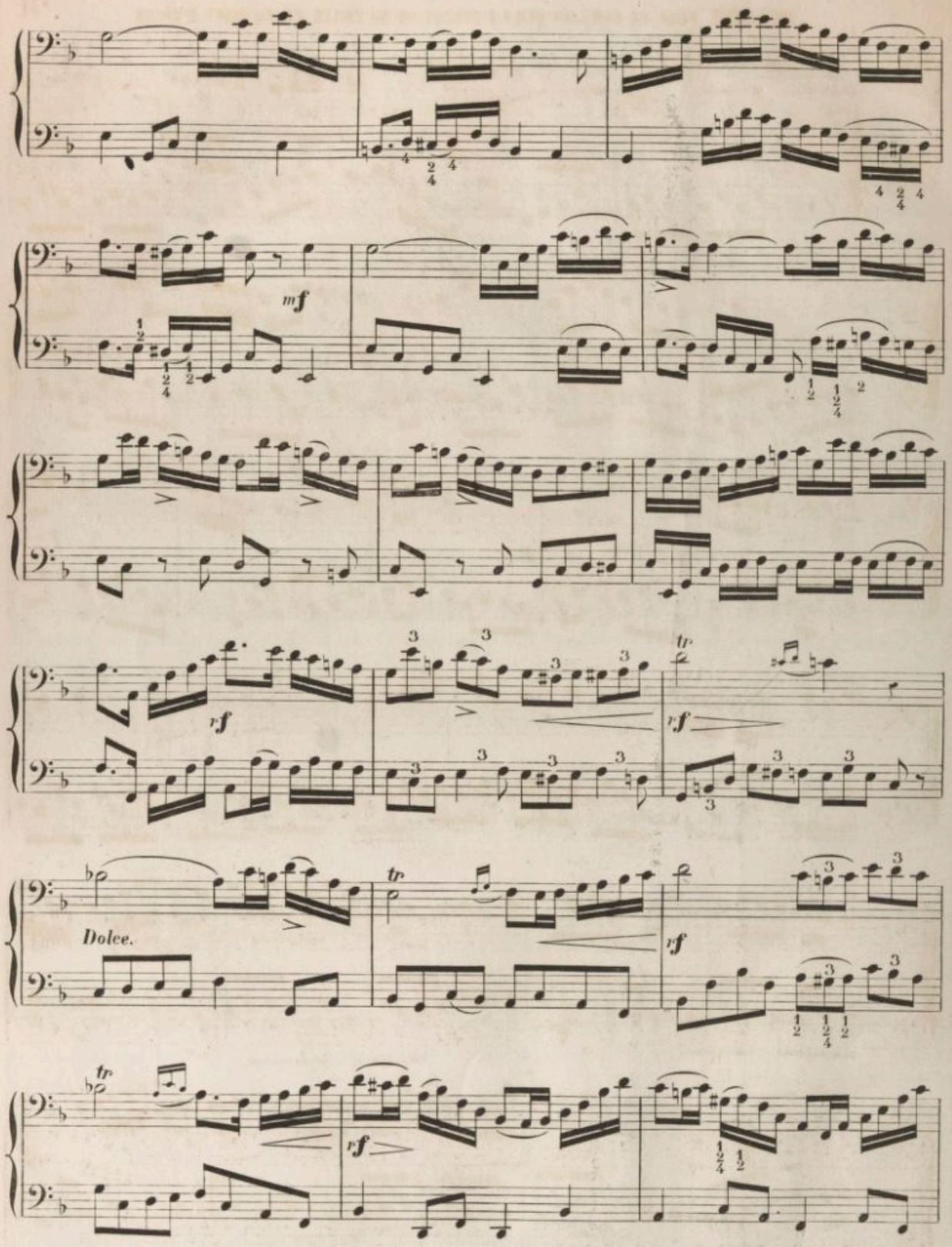
EXEMPLE.

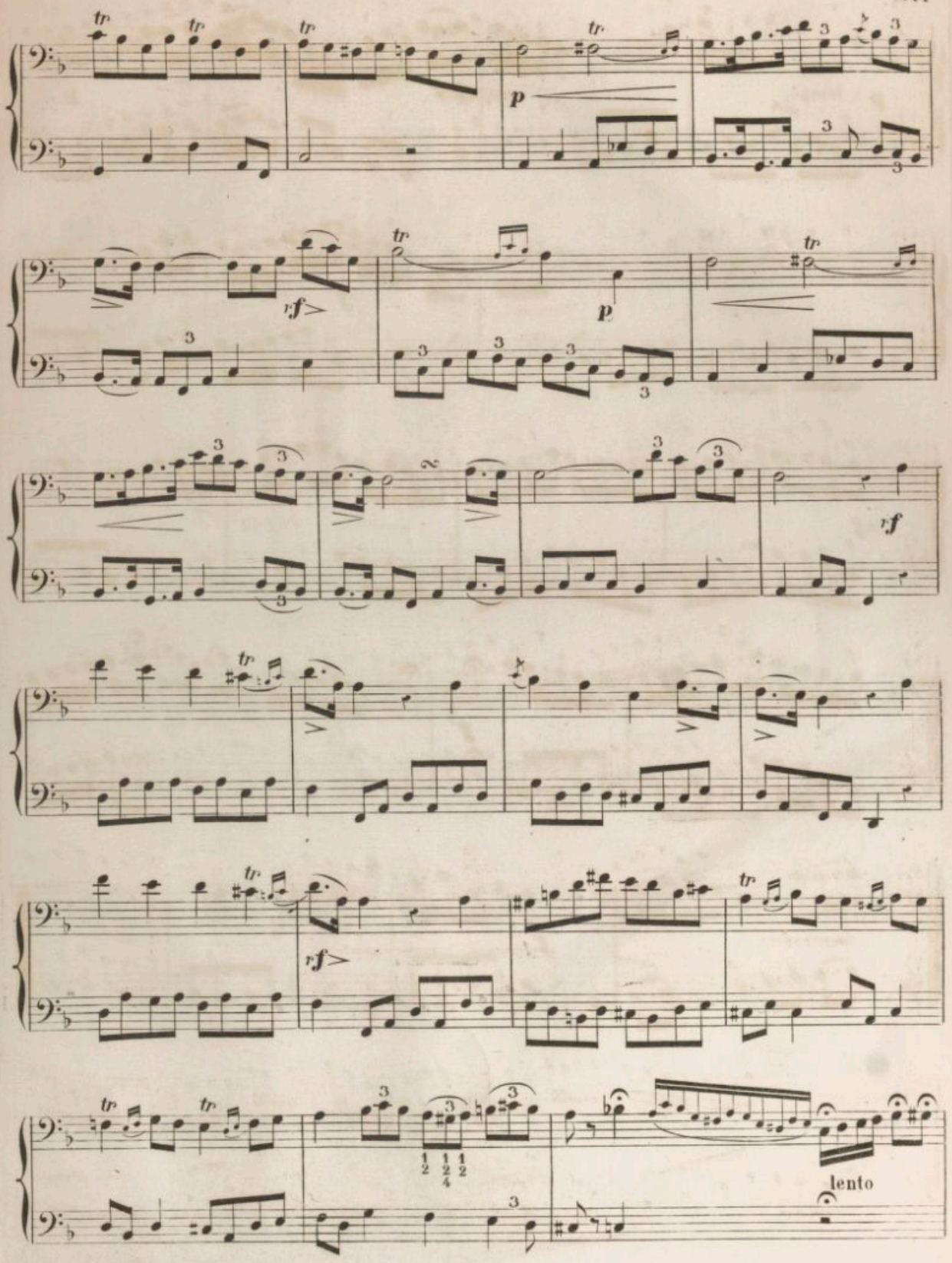


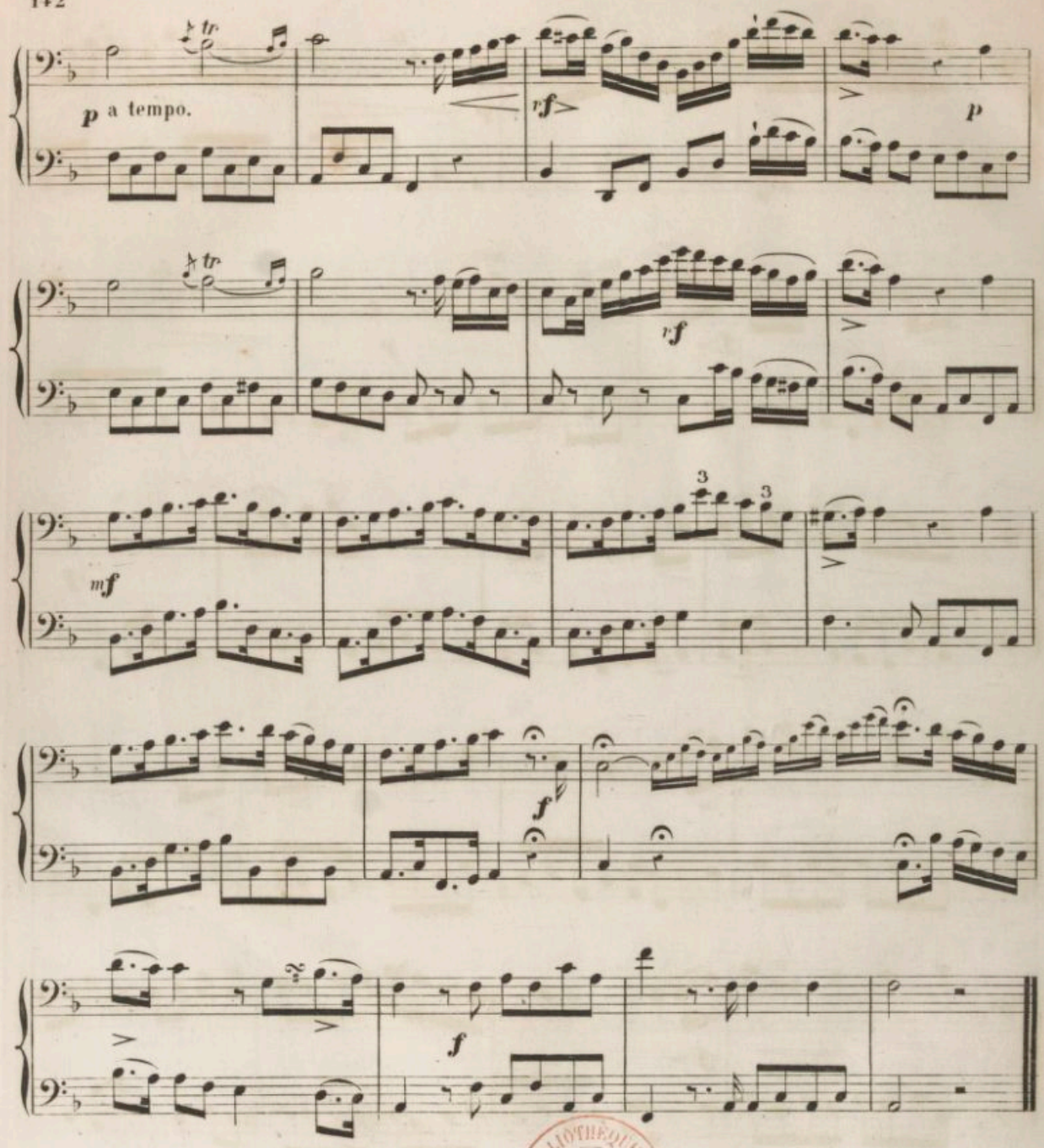
MÉLODIE POUR SE FAMILIARISER A L'EXÉCUTION DU TRILLE ET DU POINT D'ORGUE.

Andantino.




mf
rf
rf
Dolce.
rf
rf


tr
p
rf
lento



FIN.

Paris, Ch. JOLY Grav. Imp. Rue du Renard 14.