PRINCIPES
DE LA
FLUTE TRAVERSIERE,
OU FLUTE D'ALLEMAGNE;
DE LA FLUTE A BEC,
OU FLUTE DOUCE;
ET DU HAUT-BOIS;

Divisez en differents Traitez:

Par le Sieur HOTTETERRE-le-Romain,
Flûte de la Chambre du Roy.

NOUVELLE EDITION.

DE L'IMPRIMERIE
De J-B-CHRISTOPHE BALLARD, Seul Imprimeur du Roy, et de l'Academie Royale de Musique;
A Paris, au Mont-Parnasse, ruë Saint-Jean-de-Beauvais.

M. DCC XLI.

Avec Privilege de Sa Majesté.

PRÉFACE.

COMME la Flûte Traversiere est un Instrument des plus agréables & des plus à la mode, J'ai crû devoir entreprendre ce petit Ouvrage, pour seconder l'inclination de ceux qui aspirent à en jouer. J'ai lieu d'esperer plus que jamais, que mon travail ne sera pas tout-à-fait indigne de la curiosité de ceux qui ont du goût pour cet Instrument, puisque mon principal but est de leur applanir les premieres difficultez, qui coûtent ordinairement le plus de peine. On pourra donc s'instruire des Principes de la Flûte Traversiere, par le secours de ce Traité: J'y donne des Démonstrations, pour faire tous les Tons naturels, Diézis *&* Bemols, *avec une Explication de la maniere dont il faut les ajuster: J'y enseigne aussi, comment on doit faire toutes les Cadences sur ces mêmes Tons; Enfin, quels sont les Agréments necessaires pour jouer proprement & avec goût. Ces Regles & ces Démonstrations pourront même suppléer au défaut des Maîtres, pour bien des personnes qui ont naturellement de la disposition à jouer de cet Instrument, et à qui il ne manque que d'en savoir les Principes.*

On trouvera ensuite, un Traité de la Flûte à Bec, ou Flûte Douce : Enfin une Comparaison de la Flûte Traversiere & du Haut-Bois, laquelle pourra servir de Methode, pour apprendre à jouer de ce dernier Instrument.

Je n'ai pas crû devoir parler ici de la valeur des Notes, ni de la Mesure ; Ce détail étant reservé aux Principes & aux Traitez de Musique.

Ceux qui croiront avoir besoin de Leçons, pour mettre en pratique les Instructions contenues dans ces Principes, en trouveront chez moi avec les agréments marquez. A l'égard de ceux qui sont plus avancez, je leur ai déja donné plusieurs Suites de Pieces composées exprès pour la Flûte, dont le Catalogue est à la fin de ce Livre.

On pourra aussi s'excercer sur les *Brunettes*, les *Parodies*, les *Tendresses Bacchiques*, la *Clef des Chansonniers*, les *Rondes* ou *Chansons à danser*, les *Menuets*, et les *Duo choisis pour la Flûte*, qui forment ensemble une espece de Biblioteque en seize Volumes portatifs.

Les trois Planches, A. B. C. *doivent être placées tout de suite, et tournées vers la page 38.*

Les trois Planches D. E. F. *doivent être tournées vers la page 50.*

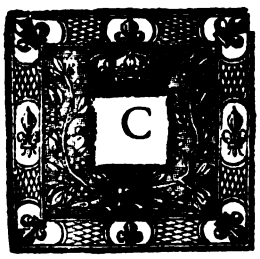
Celle de la Figure, se met vis-à-vis le Titre de ce Livre.

Et celle de la Flûte à Bec, vis-à-vis son Traité, page 39.

TRAITÉ
DE LA FLUTE TRAVERSIERE.

CHAPITRE PREMIER.

De la ſituation du Corps, et de la poſition des Mains.



COMME IL EST NECESSAIRE, pour arriver à la perfection des exercices dans leſquels ont veut réuſſir, de joindre autant qu'il eſt poſſible, la bonne grace à l'habileté; Je commencerai ce Traité par une explication de la poſture où l'on doit être, en jouant de la Flûte Traverſiere.

Soit que l'on joue debout ou aſſis, il faut tenir le Corps droit, la Tête plus haute que baſſe, un peu tournée vers l'Epaule gauche, les Mains hautes, ſans lever les Coudes ni les Epaules, le Poignet gauche plié en dedans, et le Bras gauche proche du Corps.

Si l'on eſt debout, il faut être bien campé ſur ſes Jambes, le Pié gauche avancé, le Corps poſé ſur la Hanche droite; le tout ſans aucune contrainte. On doit ſur tout, obſerver de ne faire aucun mouvement du Corps ni de la Tête, comme pluſieurs font, en battant

la mesure. Cette attitude étant bien prise, est fort gracieuse, et ne prévient pas moins les yeux, que le son de l'Instrument flâte agréablement l'oreille.

A l'égard de la position des Mains, on en peut voir ci-devant une Démonstration qui sera plus instructive que tout ce que je pourrois écrire sur ce sujet. On apprendra par cette Figure, qu'il faut mettre la main gauche *A* en haut ; Tenir la Flûte entre le Pouce & le premier Doigt *B*. Plier le Poignet en dessous ; Arranger les Doigts, ensorte que le premier & le deuxiéme soient un peu arrondis, & le troisiéme plus allongé.

Pour ce qui regarde la Main droite, *C*. il faut tenir les Doigts presque droits, le Poignet un peu plié en dedans, le Pouce vis-à-vis le Doigt du quatriéme trou, ou un peu plus bas ; Le petit Doigt posé sur la Flûte, entre le sixiéme trou & la moulure de la patte, (on voit tout cela démontré par la figure.) Il faut tenir la Flûte presque droite, un peu en baissant vers la patte *D*.

CHAPITRE II.

De l'Embouchure.

QUoique bien des Gens soient persuadez que l'Embouchure ne se peut enseigner par Regles, il y en a cependant quelques-unes qui facilitent extrêmement la recherche que l'on en peut faire. Les avis d'un bon Maître, joints à la Démonstration, peuvent épargner cette Embouchure.

Je ferai donc ici l'un & l'autre, autant qu'il se pourra

ſur le papier. Quant à la Démonſtration, on la voit dans la Figure qui eſt au commencement de ce Livre.

A l'égard des avis, il ne me ſera pas plus difficile de les écrire, que de les donner de vive voix ; ce que je ferai le plus intelligiblement qu'il me ſera poſſible.

On connoîtra par cette Démonſtration, de quelle maniere on doit diſpoſer les Levres ; Il faut qu'elles ſoient jointes l'une contre l'autre, excepté dans le milieu où l'on doit former une petite ouverture pour le paſſage du vent : On ne les avancera point, au contraire on les retirera du coin de la Bouche, afin qu'elles ſoient unies & applaties. Il faut placer l'Emboucheure vis-à-vis de cette petite ouverture, ſouffler d'un vent moderé, appuyer la Flûte contre les Levres, et la tourner ſans ceſſe en-dedans ou en dehors, juſqu'à ce qu'on ait trouvé le véritable point.

Pour obſerver toutes ces Regles, il ſera bon de ſe mettre devant un Miroir, (précaution qui ſera d'un grand ſecours.) Il ne faudra point ſonger d'abord à placer aucun Doigt, mais ſouffler ſeulement dans l'Embouchure tout à vuide, et chercher à en tirer du ſon. Enſuite, on placera les Doigts de la Main d'en-haut l'un après l'autre, et l'on reſtera ſur chaque ton, en réiterant le ſouffle pluſieurs fois, afin de s'en bien aſſurer : Après quoi, l'on placera les Doigts de la Main d'en-bas dans le même ordre que ceux d'en-haut. Les Commençants ne s'obſtineront point trop à faire le premier ton qui eſt tout bouché, parce qu'il ne ſe peut faire qu'en bien bouchant tous les trous, ce qui eſt plus difficile que l'on ne penſe, à moins qu'on n'ait un peu de pratique.

Lorſque l'on ſera parvenu à bien emboucher la Flûte, on pourra commencer à chercher la connoiſſance des

Tons. Pour cet effet, on regardera la Planche premiere des Tons & Semi-Tons, et on lira le Chapitre ſuivant.

☞ Au reſte, quelques Regles que j'aye preſcrites, tant pour l'Embouchure que pour la Poſition des Mains, il ne faut pourtant les obſerver avec exactitude, qu'autant qu'on ne ſe trouvera pas une diſpoſition tout-à-fait contraire. Par exemple, ſi une perſonne ſe trouvoit avoir les Lévres diſpoſées de maniere qu'il lui fût plus difficile d'emboucher la Flûte, en les uniſſant, et en les applatiſſant, qu'en avançant celle d'en-haut; alors il ne faudroit prendre de mes Regles que ce qui ne ſeroit pas tout à-fait contraire à cette diſpoſition, il faudroit plûtôt ſuivre ce qui paroîtroit le plus naturel. A l'égard des Mains, il y a quelques Perſonnes qui placent celle d'en-haut autrement que je ne l'ai démontré, c'eſt-à-dire qui tiennent le Poignet en dehors, (faiſant l'arc) et la Flûte appuyée ſur le bout du Pouce. Cette ſituation de main n'empêche pas que l'on ne puiſſe bien jouer; mais elle n'eſt pas ſi naturelle ni ſi gracieuſe, outre que la Flûte n'eſt pas ſi bien appuyée. Il y en a d'autres, qui, faute d'avoir eu des Principes, poſent la main gauche en bas, la droite en haut, et tiennent la Flûte à gauche: Je ne condamnerai pas abſolument cette poſition de main, puiſque l'on peut jouer auſſi-bien de cette maniere que d'une autre, et qu'il y auroit de la difficulté à en vouloir prendre une differente; mais ceux qui n'ont point encore contracté ces mauvaiſes habitudes, doivent ſe donner de garde d'y tomber.

CHAPITRE III.

Premiere Explication de la Panche I. sur les Tons naturels.

CEtte Planche represente deux choses principales.

1°. Les Notes de Musique démontrées sur les cinq lignes paralelles, en la maniere qu'on le voit au haut de la même Planche, & distinguées par les noms *Re*, *Mi*, *Fa*, &c. & par *D. E. F.* &c. J'ay mis ces noms de deux manieres pour la commodité des Etrangers qui se servent ordinairement des Lettres.

La Clef de *G*, *Re*, *Sol*, ou de *Sol*, que l'on voit au commencement des cinq lignes, est la plus en usage pour les Pieces de Flûte : Elle donne son nom à la premiere ligne sur laquelle elle est posée ; & c'est ce qui apprend à connoître celuy de toutes les Notes, selon l'ordre qui est observé dans cette Démonstration.

2°. Elle contient une Tablature qui sert à explique, la maniere de faire chacune de ces Notes sur la Flûter en bouchant plus ou moins les trous ; cette Tablature est démontrée par les sept lignes paralelles, lesquelles répondent aux sept trous de la Flûte.

On voit sur chacune de ces lignes un nombre de Zeros blancs & noirs, par lesquels on connoît si le trou qui répond à chacune de ces lignes doit être ouvert ou fermé, pour faire tel ou tel ton. On conçoit aisément que les Zeros noirs representent les trous qui doivent être fermez, & les blancs ceux qui doivent être ouverts. Par exemple, au dessous de la premiere Note, qui est le *Ré*, on voit sept Zeros noirs, sur la ligne perpendiculaire

décrite par de petits points: Il eſt encore aiſé de comprendre que cela repreſente les ſept trous de la Flûte, bouchez; les ſix premiers avec les Doigts, & le ſeptiéme bouché naturellement avec la Clef, ce qui fait ce Ton. L'on procedera de même pour tous les autres, ainſi que je l'explique enſuite plus intelligiblement.

On peut donc découvrir par cette Planche, toute l'étenduë de la Flûte Traverſiere, c'eſt-à-dire tous les Tons naturels, *Diézis* & *Bemols*. Cette étenduë conſiſte en deux Octaves & quelques Tons. La premiere Octave eſt compriſe depuis la premiere Note juſqu'à la treiziéme: La ſeconde Octave eſt renfermée depuis la Note treiziéme juſqu'à la Note vingt-cinquiéme: Cette ſeconde Octave ſe fait preſque toute, ainſi que la premiere, pour ce qui regarde la poſition des Doigts. Il n'y a que la maniere d'emboucher la Flûte qui en fait la difference, outre quelques changements de Doigts ſur certains Tons, comme on le verra démontré dans la Tablature. J'ay diſtingué les Tons naturels par des Notes blanches, & les *Diézis* & *Bemols* par des Notes noires. Ce que j'ay fait pour la commodité de ceux, qui n'ayant aucune teinture de ces Principes, ne doivent pas entreprendre d'abord trop de difficultez. Ils ſe contenteront donc de faire les Tons naturels, ſans avoir égard aux autres, juſqu'à ce qu'ils ſoient un peu plus avancez. Il faut remarquer que l'on ne doit donner que peu de vent, pour faire les Tons bas, & qu'on doit bien boucher tous les trous marquez dans la Tablature, par les Zeros noirs.

On connoîtra donc de quelle maniere ſe doit faire la
RE. Note *Ré*, par les ſept Zeros noirs qui ſont au deſſous, comme je viens de l'expliquer. Ce Ton étant fait, on
MI. paſſera au *Mi* naturel, qui eſt la troiſiéme Note, & qui ſe

fait en débouchant le sixiéme trou ; ce que l'on connoît par l'*O* ouvert, que j'appelle aussi Zero blanc, qui est sur la sixiéme ligne de la Tablature. Il faut donner un coup de langue à chaque Ton, c'est-à-dire, articuler le vent, comme si on vouloit prononcer bas cette sillabe, *Tu*.

FA. Le *Fa*, se fait en débouchant le cinquiéme trou, & en rebouchant le sixiéme. Ce Ton veut être ajusté avec l'embouchure, en tournant la Flûte en dedans pour le baisser, parce qu'il est naturellement un peu haut, à cause que le *Diézis* se fait sur le même trou ; comme nous le verrons dans l'explication des *Diézis* & des *Bemols*. Il faut se souvenir de mettre le petit Doigt entre le sixiéme trou & la moulure de la patte, comme je l'ay observé dans le deuxiéme Chapitre.

SOL. Le *Sol*, se fait en levant toute la main d'en-bas, & laissant le petit Doigt à l'endroit que je viens de marquer. Ce petit Doigt doit toûjours rester à cette place, à moins que l'on n'en ait besoin pour toucher sur la Clef. On observera de bonne-heure de ne pas beaucoup lever les Doigts, & de les laisser tomber bien à plomb sur les trous.

Comme on a été obligé de tourner l'embouchure en dedans pour le *Fa*, il faut la remettre dans son premier point pour le *Sol*.

LA. Le *La*, se fait en débouchant le troisiéme trou. Il faut alors mettre le sixiéme Doigt entre le cinquiéme & le sixiéme trou, ce qui ne sert (aussi-bien que la situation du petit Doigt) que pour tenir la Flûte en état, & ce qui est neanmoins important pour la liberté des Doigts. Il faut augmenter le vent peu à peu, à mesure que l'on monte.

SI. Le *Si*, se fait en débouchant le deuxiéme trou.

UT. L'*Ut*, en débouchant le premier, & en rebouchant le deuxiéme & le troisiéme.

RE'. Le *Ré*, en bouchant tous les trous, excepté le premier. On doit pour lors augmenter le vent, en sorte que le son soit aigu : cependant il ne faut point trop le pousser, de peur qu'en soufflant trop fort, on ne monte une Octave plus haut qu'il ne faut.

MI. Le *Mi*, se forme en débouchant le sixiéme trou, en rebouchant le premier, & en soûtenant le vent toûjours un peu ferme, ainsi que dans les Tons suivants.

FA. Le *Fa*, se fait en débouchant le cinquiéme trou, & en rebouchant le sixiéme. Il faudra tourner encore sur ce Ton, l'embouchure de la Flûte en dedans.

SOL. Le *Sol*, se forme en débouchant le quatriéme & le sixiéme trou, sans rien changer à l'égard des autres : On doit pour lors remettre l'embouchure dans sa situation.

☞ On nous permettra d'observer icy pour les Commençants, qu'à mesure qu'ils monteront sur cet Instrument, ils en trouveront l'embouchure plus difficile : Ainsi pour adoucir les Tons hauts, & les former plus facilement, ils auront soin de serrer les Levres de plus en plus, de les retirer du coin de la bouche, d'avancer la langue vers les Levres, & d'augmenter le vent peu à peu.

LA. Le *La*, se fait en débouchant le troisiéme trou, & en soûtenant toûjours le vent.

SI. Le *Si*, en débouchant le deuxiéme trou.

UT. L'*Ut*, se forme en débouchant le premier trou, & en rebouchant le deuxiéme, le quatriéme & le cinquiéme. Ce Ton est un peu délicat à ajuster ; car il y a des Flûtes où il est haut, & d'autres où il est bas. L'expedient dont on peut se servir pour le baisser, c'est d'adoucir & de

tourner la Flûte en dedans. Si cela ne suffit pas, il faut boucher le sixiéme trou à demi, sans rien changer aux autres ; ou bien le faire comme je l'ay démontré dans ma Tablature, (Note trente-cinquiéme.) Au contraire, si l'on remarque que ce Ton soit trop bas, en le faisant de la premiere maniere que je l'ai expliqué, on observera de ne boucher que le troisiéme, le cinquiéme & le sixiéme trou.

RE'. Le *Ré*, se fait en bouchant tous les trous, excepté le premier. Il faut forcer un peu le vent, & serrer les Levres.

MI. Le *Mi*, en débouchant le troisiéme, le quatriéme & le septiéme trou, & en bouchant tous les autres. Remarquez que le septiéme trou se débouche, en appuyant le petit Doigt sur la Clef. Il faut continuer à forcer le vent.

Tons forcez. Les Tons au-dessus du *Mi*, sont des Tons forcez, & ne peuvent entrer naturellement dans aucune Piece : Cependant comme on ne laisse pas d'en glisser toûjours quelques-uns dans le Prélude, je mettrai ici ceux que j'ay pû découvrir. Au reste, il ne faut point s'obstiner à les vouloir trouver dans les commencemens : c'est une peine que l'on doit s'épargner jusqu'à ce qu'on soit fort avancé. Il sera même à propos, pendant les premiers jours, de ne point passer le *Sol*, qui est la Note dix-huitiéme, à moins que l'on ne se trouvat une grande facilité à emboucher. Alors on pourroit monter plus haut, mais avec discretion, autrement ce seroit se donner beaucoup de peine sans se procurer aucun avancement, parce qu'il faut absolument commencer par bien former les Tons bas, avant que de faire les autres.

FA. Le *Fa* naturel ne se peut presque point faire tout au haut de la Flûte. Je l'ai neanmoins trouvé sur quelques-unes, en la maniere que je vais l'expliquer : mais il ne fau-

droit point s'opiniâtrer à le chercher indifferemment sur toutes sortes de Flûtes, non plus que les Cadences qui en procedent; car ce seroit vouloir tenter l'impossible: Il se fait en bouchant tout-à-fait le premier, le deuxiéme, & le quatriéme trou; en bouchant le cinquiéme seulement à moitié, en débouchant le troisiéme, le sixiéme & le septiéme, & en donnant le vent fort aigu. Au reste, je ne l'ai point démontré dans ma premiere Planche, parce qu'il n'est pas proprement un Ton sur lequel on puisse compter.

FAX. Le *Fa Diézis* se fait plus aisément: Il faut boucher tous les trous, excepté le deuxiéme.

SOL. Le *Sol*, se fait en bouchant le premier & le troisiéme trou, & en débouchant tous les autres.

On pourroit trouver encore quelques Tons au-dessus de ceux là: mais ils sont si forcez & si peu utiles, que je ne conseille à personne de se donner la peine de les chercher.

CHAPITRE IV.

Premiere Explication de la Planche II. sur les Cadences naturelles.

APrès avoir parcouru tous les Tons naturels, je vais parler des Cadences ou Tremblements qui se font sur ces mêmes Tons, & j'en vais proposer tous les exemples, marquez aussi par une Tablature dans la seconde Planche. J'ai mis tout de suite les Tons & les semi-Tons, ainsi que dans la premiere Planche: mais je ne parcourerai d'abord que les Cadences des Tons naturels, comme j'ai déja fait pour les Tons simples. On les verra distinguées de même par des Notes blanches.

Pour faire concevoir ce que c'eſt que Cadence à ceux qui n'en auroient aucune idée, on peut la définir, en une agitation de deux Sons éloignez d'un Ton ou d'un demi-Ton l'un de l'autre, & battus pluſieurs fois de ſuite. On la commence par le Son ſuperieur, on la finit par l'inferieur, & on ne lui donne que la premiere articulation. C'eſt le Doigt qui la continuë.

La premiere Cadence de nôtre Tablature, qui eſt celle du *Ré* en bas, ſe fait en débouchant d'abord le ſixiéme trou, avant même que de ſouffler, afin de la prendre du *Mi*, qui eſt le Son ſuperieur. On donne le coup de langue ſur ce *Mi*, & on frappe enſuite pluſieurs fois ſur le ſixiéme trou, ſans reprendre haleine, & ſans donner d'autre coup de langue. Enfin, le Doigt qui a tremblé, doit reſter ſur le même trou pour finir la Cadence. Le nombre des coups que l'on doit frapper, ne ſe regle que par la valeur de la Note. Sur-tout il faut obſerver de ne ſe point preſſer de battre la Cadence, mais au contraire la ſuſpendre, environ la moitié de la valeur de la Note, principalement dans les mouvements graves, comme je le démontre par la Tablature des Cadences. Le moins que l'on puiſſe frapper ſur les Cadences breves, c'eſt trois coups de Doigts, comme ſur les Noires, dans la meſure à 2. & à 3. temps legers.

Il ſeroit ſuperflu d'expliquer toutes les Cadences l'une après l'autre, puiſque l'on en voit une Démonſtration aſſez intelligible dans la ſeconde Planche, & que l'on doit ſçavoir déja tous les Tons dont elles ſont compoſées. On ſe ſervira donc pour toutes ces Cadences, des mêmes Regles que j'ai données pour la premiere; & l'on obſervera exactement les differentes poſitions des mains que l'on voit démontrées par la Tablature.

Je dois ſeulement diſtinguer la Cadence de l'*Ut* naturel, parce qu'en effet elle eſt differente des autres. Il faut la commencer en bouchant tous les trous, excepté le premier; trembler ſur le quatriéme, après avoir ſoûtenu le Port-de voix; & finir en levant le Doigt qui a tremblé; ce qui eſt prendre le contre-pied de ce que l'on doit obſerver dans les autres Cadences. A l'égard de la Cadence de l'*Ut* en haut (Note vingt-troiſiéme) elle eſt fort difficile à ajuſter, & eſt même fort peu en uſage. On voit dans la Tablature que le *Ré* qui la précede, ſe fait d'une maniere extraordinaire. Il faut trembler ſur le quatriéme & ſur le cinquiéme trou en même temps, & avancer un peu le Doigt ſur le ſixiéme trou. On peut encore faire cette Cadence en tremblant ſur le troiſiéme & ſur le ſixiéme trou tout-à-la-fois: Alors tous les trous doivent être bouchez, excepté le premier, & l'on doit en finiſſant la Cadence, relever les Doigts qui ont tremblé. On fait ſouvent ſur ce Ton un Flâtement, au lieu d'une Cadence.

Lorſqu'on aura appris toutes les Cadences naturelles, on pourra eſſaier à joüer quelques petis Airs faciles, pour s'accoûtumer peu à peu aux Tons, & pour ſe fortifier dans l'embouchure. On pourra même paſſer à cet exercice dès qu'on aura ſçu trouver les Tons ſimples de la premiere Planche. En ce cas, il faudra chercher les Cadences dans la ſeconde Planche, à meſure que l'on en aura beſoin; ce qui chargera moins la mémoire. Je donne dans le Chapitre ſixiéme une autre explication ſur les Cadences.

CHAPITRE V.

Seconde explication de la premiere Planche sur les Diézis, *et sur les* Bemols.

LOrsque l'on se sera fortifié dans l'embouchure sur les Tons naturels, on pourra commencer à faire les *Diézis* & les *Bémols* : Mais comme il y a plusieurs de ces demi-Tons, qu'il faut ajuster par le moyen de l'embouchure, je vais les expliquer chacun en particulier.

RE'. On commencera par le *Ré* naturel, (Note premiere,) afin d'enchaîner les Tons naturels avec les *Diézis* & les *Bemols*, et d'accoûtumer de bonne-heure l'oreille à en faire la difference.

RE' x. On fera ensuite le *Ré Diézis*, en mettant le petit Doigt sur la Clef, pour déboucher le septiéme trou.

MI. FA. Le *Mi* & le *Fa* naturel se feront, comme je l'ai marqué ci-devant, dans l'explication des Tons naturels. Si l'on me demande pourquoi il n'y a point de *Diézis* entre ces deux Notes? Je répondrai, que c'est parce qu'il n'y a qu'un demi-Ton de l'une à l'autre. Par cette raison,

MI x. lorsqu'il se trouve un *Diézis* sur le *Mi*; on se sert du *Fa* naturel, ce qui fait l'effet ordinaire du *Diézis*, qui est de hausser la Note d'un demi-Ton. Il faut se souvenir de tourner l'embouchure en dedans; ce qui se doit faire en baissant un peu la tête.

FA x. Le *Fa Diézis* se forme en débouchant le sixiéme & le septiéme trou, et en laissant le cinquiéme, débouché comme il l'étoit déja. J'explique cela de cette maniere, afin que l'on connoisse qu'il ne faut point remettre les Doigts à chaque Ton, et qu'il les faut lever tout de suite,

comme il est marqué par la Tablature. Pour ajuster ce Ton, on doit tourner la Flûte en dehors, et lever un peu la tête. Par ces termes, *tourner la tête*, ou *tourner l'embouchure*, on doit entendre la même chose.

Je n'expliquerai plus la position des Doigts; car je suppose que l'on connoît présentement assez la Tablature, pour n'avoir plus besoin d'explication; je parlerai seulement de la maniere d'ajuster les Tons.

Comme on a tourné la Flûte en dehors, pour ajuster le *Fa Diezis*, il faut la remettre dans sa situation ordinaire pour le Sol naturel, après quoi l'on fera le *Sol Diezis*, et l'on tournera la Flûte en dedans pour l'ajuster.

SOL.
SOL x.

On la remettra dans sa situation pour le *La* naturel, et l'on la tournera en dedans pour le *La Diezis*: On peut encore baisser ce demi-Ton, en ajoûtant quelques Doigts; ce que j'ai démontré dans la Planche des Cadences.

LA.
LA x.

On la remettra pour le *Si* & l'*Ut* naturel: Il n'y a point de *Diézis* entre ces deux Notes, par la même raison que j'ai expliqué, parlant du *Mi* & du *Fa*. On se servira donc de l'*Ut* naturel pour faire le *Si Diézis*.

SI. UT.
SI x.

On tournera ensuite la Flûte en dehors le plus qu'on pourra pour l'*Ut Diézis*.

UT x.

On la remettra pour le *Ré* naturel & *Diézis*: Et l'on fera tout de suite le *Mi* & le *Fa* naturel. Il n'y a qu'un demi-Ton entre ces deux Notes, comme je l'ai expliqué en traitant de celles d'en-bas.

RE'RE' x.
MI FA.

On ajustera le *Fa Diézis*, le *Sol* naturel & *Diézis*, comme je l'ai démontré parlant de leur Octave en bas. J'expliquerai au Chapitre septiéme quelqu'autre maniere de faire ce dernier; mais celle-ci étant la plus simple, nous commencerons par l'apprendre.

FA x.
SOL.
SOL x.

On remettra la Flûte pour le *La* naturel: Et on la tournera en dedans pour le *La Diézis*.

LA.
LA x.

Si. UT. On la remettra pour le *Si* & l'*Ut* naturel : Et on la tour-
UT x. nera en dehors pour l'*Ut Diézis*. J'expliquerai encore ce demi-Ton de quelqu'autre maniere, au Chapitre VII.

RE'. } On remettra la Flûte pour le *Ré* naturel & *Diézis*, à
RE' x. } moins qu'ils ne fussent trop bas, comme ils le sont à quelques Flûtes : En ce cas, il faudroit la tourner toûjours en dehors. Ces Tons hauts sont difficiles à ajuster; il faut pour cela de l'oreille & de la pratique.

On doit aussi tourner l'embouchure en dehors pour
MI. le *Mi*, et bien soutenir le vent.

J'ai expliqué ci-devant le *Fa Diezis*, & le *Sol* naturel tout en haut; ainsi il seroit superflu d'en parler encore ici. Passons donc tout de suite aux *Bemols*, lesquels se rapportent presque tous aux *Diézis*; avec cette difference, que ce qui sert de *Bemol* pour une Note, sert de *Diézis* pour sa Note inferieure; et cela par la raison que le *Bemol* baisse la Note d'un demi-Ton, et que le *Diézis* la hausse d'un demi-Ton. Les Cadences en sont aussi toutes differentes, comme on le peut voir dans la Planche des Cadences. Je ne parlerai plus des Tons naturels; neanmoins il sera bon de les faire tout de suite, comme ils sont dans la premiere Planche, et de les ajuster comme je l'ai expliqué ci-devant.

MI ♭. L'on voit donc par la Tablature, que le *Mi Bemol* se rapporte au *Ré Diézis*.

RE' ♭. Le *Ré Bémol*, se pourroit faire aussi comme l'*Ut Diézis*; mais il est plus parfait de la maniere que je le démontre dans la Tablature.

Si ♭. Le *Si Bemol* se fait comme le *La Diézis* : Il faut tourner la Flûte en dehors, ce qui fait quelque difference du *Si Bemol* au *La Diézis*, et il faut à quelques Flûtes déboucher le septiéme trou pour faciliter ce Ton.

LA ♭. Le *La Bemol* se forme comme le *Sol Diezis*.

SOL ♯. Le *Sol Bemol*, pourroit aussi se faire comme le *Fa Diézis*; mais il est plus parfait, comme je le démontre dans la Tablature : Pour l'ajuster, il faut tourner la Flûte beaucoup en dedans. Ce demi-Ton est fort peu usité, & ne se rencontre que dans des Tons forts chromatiques, sur lesquels on ne compose gueres pour cet instrument.

MI ♭. Le *Mi Bemol*, se fait comme le *Ré Diézis*. Il faut tourner la Flûte en dehors.

RE' ♭. Le *Ré Bemol*, comme l'*Ut Diézis*. On ne sçauroit tourner la Flûte trop en dehors, pour ajuster ce demi-Ton.

Si ♭. Le *Si Bemol*, comme le *La Diézis*.

LA ♭. Le *La Bemol*, comme le *Sol Diézis*. Il ne faut pas tant tourner la Flûte en dedans.

SOL ♭. Le *Sol Bemol* est different du *Fa Diézis* aussi bien que son Octave. On doit l'ajuster de même en tournant la Flûte en dedans. Plusieurs personnes ne font point cette difference.

MI ♭ Le *Mi Bemol*, comme le *Ré*.

Lorsque je compare un *Bemol* avec un *Diézis*, on conçoit bien que c'est entre les deux Notes, qui sont à peu près au même degré. Par exemple, je dis que le *Mi Bemol* (Note penultiéme,) se fait comme le *Ré Diézis*, j'entens le *Ré Diezis*, (Note deuxiéme,) & ainsi des autres.

Quelques observations que j'aye fait sur la justesse des demi-Tons, en faisant tourner la Flûte en dedans ou en dehors, on ne doit pas pour cela s'embarasser de cette délicatesse dans les commencements, où l'on ne fait, pour ainsi dire, qu'ébaucher. On se contentera donc alors d'acquerir la pratique de l'embouchure & des Doigts : Après quoi, l'on pourra s'exercer sur ces rafinements, qui sont essentiels pour la perfection, et que l'on ne peut posseder qu'avec le temps.

UT ♯. *en bas.* Je n'ai point démontré l'*Ut Diézis* tout en bas, dans

ma Tablature, parce que ce demi-Ton ne se faisant que par artifice, n'a point de position de mains, particuliere. On le fait comme le *Ré*, (Note premiere) en bouchant tous les trous; on tourne l'embouchure en dedans suffisamment pour gagner un demi-Ton, et l'on fait le tremblement comme sur le *Ré*.

CHAPITRE VI.

Seconde Explication de la Planche II. sur les Cadences.

POur l'intelligence des Signes que l'on voit auprès des Notes de Musique, et sur quelques-uns des *O.* de la Tablature dans la seconde Planche, j'en donnerai ici une explication.

1°. La liaison qui embrasse les deux Notes de Musique, faite de la maniere que l'on voit ici, marque qu'il ne faut donner qu'un coup de langue pour les deux Notes. Il se donne sur la premiere, qui ne sert que de préparation ou de Port-de-voix à la Cadence, et l'on continuë le même vent, sans reprendre haleine, jusqu'à la fin de la Cadence; ce que j'ai déja expliqué ailleurs. La petite Croix qui est au-dessus, signifie que c'est sur cette Note qu'il faut trembler.

2°. Le trait qui joint les deux *O.* de la Tablature, marque de quel trou vient le tremblement, & sur lequel il se termine. On connoîtra par-là les tremblements empruntez, c'est-à-dire, ceux qui ne s'achevent pas sur le même trou où l'on fait le Port-de-voix. Par exemple,

celui du *Ré*, pris du *Mi Bemol*, se commence du *Mi Bemol*, en mettant le petit Doigt sur la Clef, et il s'acheve du *Mi* naturel, en tremblant du sixiéme Doigt sur le sixiéme trou, & laissant rebouché le septiéme. On voit aussi un trait frisé sur le second Zero, pour marquer que c'est sur ce trou qu'il faut trembler.

La Cadence du *Mi* naturel, prise du *Fa Diézis*, est de cette espece. On la commence en débouchant le cinquiéme, le sixiéme & le septiéme trou pour faire le *Fa Diézis*, qui lui sert de Port-de-Voix; et l'on l'acheve en rebouchant le cinquiéme & en tremblant sur le quatriéme, ce qui éloigne le Son superieur, et marque davantage la Cadence; au lieu qu'en tremblant sur le cinquiéme, elle ne feroit pas assez d'effet. Il faut observer de relever le petit Doigt de dessus la Clef, lorsque l'on tremble, parce que cela haussèroit le *Mi* & le rendroit faux; ce qui est démontré par la Tablature.

Je donnerai aussi une explication de la difference des *Diézis* & des *Bemols* par les Cadences naturelles. Par exemple, le *Mi Bemol*, & le *Ré Diézis* simples se font de même maniere; mais on voit que la Cadence du *Mi Bemol*, est prise du *Fa* naturel, et que celle du *Ré Diézis* est prise du *Mi* naturel: La premiere est d'un Ton entier, et l'autre d'un demi-Ton, ce qui en fait toute la difference; il en est ainsi de toutes les autres.

Il faut remarquer que les Cadences ou tremblements ne sont pas toûjours marquées dans les Pieces de Musique, comme je le décris ici. On marque seulement la petite Croix faite de cette maniere. † Il n'y a rien qui marque le Port-de-voix; mais il ne faut pas laisser de le faire, et d'observer tout ce que j'ai expliqué là-dessus.

Il y a quelques Tons haut, où l'on ne peut pas faire de

Cadences. J'ai démontré celles qui se peuvent faire, mais on remarquera qu'on pratique rarement celles qui passent le *Si* en haut, (Note vingt-deuxiéme.)

Au reste, je n'ai point parlé de la maniere d'ajuster les Cadences; ce ne seroit qu'une répetition de ce que j'ai déja expliqué touchant les Tons simples, vû que ces Cadences sont composées de ces mêmes Tons. Je dirai seulement qu'il y en a quelques-unes qu'il faut commencer en tournant l'embouchure en dedans, & finir en tournant l'embouchure en dehors; telle est la Cadence du *Fa Diézis*, prise du *Sol Diézis*; parce que les deux Tons qui la composent, doivent être ajustez differemment. Il y en a d'autres où il faut observer tout le contraire, ce que l'on connoîtra par les explications que j'ai données sur tous les Tons, Chapitres III. & V.

Avec ces Explications, & les Démonstrations que l'on voit dans la seconde Planche, on pourra facilement apprendre à faire toutes les Cadences. Il s'en trouve quelques-unes qui se commencent en bouchant le trou sur lequel on doit trembler, & qui se finissent en débouchant ce même trou. Telle est la Cadence de l'*Ut*, (Note onziéme,) dont j'ai déja parlé au Chapitre IV. On connoîtra cette difference, par l'arrangement des Zeros: Dans celle-ci le Zero noir précéde le Zero blanc, ce qui est le contraire des autres.

CHAPITRE VII.

Remarques sur quelques demi-Tons, et sur quelques Cadences.

POur ne rien obmettre, je parlerai ici de quelques demi-Tons, et de quelques Cadences, qui se peuvent faire differemment, de la maniere dont je les ai démon-

trées. Je commencerai par le *Sol Diézis* en haut; (Note dix-neuviéme,) quoique je l'aye démontré dans ma Tablature de la maniere la plus simple. Mais comme il est un peu haut en le faisant de cette premiere façon, on se sert de plusieurs moyens pour le rendre plus bas.

1°. Après avoir bouché le premier, le second & le quatriéme trou, (comme on le voit dans la Tablature) on bouche encore le sixiéme trou, & l'on débouche le septiéme par le moyen de la Clef. Cette maniere est assez en usage, et même quelques personnes font la Cadence du quatriéme & du sixiéme Doigt en même-temps; mais elle n'est pas bien articulée, parce qu'il est difficile qu'une Cadence faite de deux Doitgs si éloignés l'un de l'autre, puisse être bien distincte. Je serois donc d'avis que l'on empruntât toûjours la Cadence du second Doigt, comme je l'ai démontré dans la Planche des Cadences, en l'ajustant par le moyen de l'embouchure, c'est-à-dire, en la tournant en dedans : Il faut aussi observer de ne pas beaucoup lever le Doigt en tremblant.

2°. On bouche le premier, le second & le quatriéme trou, et ensuite la moitié du cinquiéme, mais avec discretion. Cette maniere est un peu moins embarassante que l'autre, parce qu'elle n'occupe que deux Doigts de la main d'en-bas, lesquels étant voisins, agissent avec plus d'intelligence. La Cadence se prend toûjours du second Doigt, en tournant aussi la Flûte en dedans. Il y a certains passages où l'on doit faire ce demi-Ton, comme je l'ai démontré dans la Tablature, et cela pour éviter une trop grande difficulté.

Ce que j'ai dit du *Sol Diézis*, se rapporte aussi au *La Bemol*, (Note trente-neuviéme,) excepté la Cadence qui est differente, comme on le voit à la Planche des Cadences.

La

La Cadence de l'*Ut Diézis* en haut, (Note vingt-quatriéme) se peut faire aussi de plusieurs manieres. J'en donnerai ici l'explication, aussi-bien que de quelques autres, plutôt pour satisfaire la curiosité, que pour en prescrire un frequent usage; car ces Cadences ne se font pas sur toutes sortes de Flûtes avec la même facilité.

La premiere maniere se pratique en bouchant le deuxiéme & le troisiéme trou, et en tremblant sur le quatriéme & sur le sixiéme en même temps: Tous les autres trous doivent être débouchez, même le septiéme. Il faut aussi que les Doigts qui ont tremblé, restent sur leurs trous en finissant la Cadence.

La seconde maniere est de boucher tous les trous, excepté le premier & le cinquiéme. Il faut trembler sur le sixiéme trou & le laisser débouché, en finissant la Cadence. On peut encore trembler sur la Clef, et observer la même chose.

L'*Ut Diézis* sans tremblement, se peut faire aussi en bouchant le troisiéme & le quatriéme trou, et en laissant les autres débouchez. Le *Ré Bemol* se fait de même.

Je remarquerai encore touchant la Cadence du *Si* naturel en haut, (Note vingt-deuxiéme,) que l'on peut la faire en bouchant les trois trous de la main d'en-bas, et en tremblant à l'ordinaire sur le premier trou. Elle se fait aisément de cette maniere; mais elle est un peu trop haute; il faut donc tourner l'embouchure en dedans pour l'ajuster. Celle du *Si Bemol* en haut, (Note trente-septiéme) se peut faire en bouchant le deuxiéme trou à moitié, et en tremblant sur le premier trou: On la pratique encore en tremblant sur le premier & sur le troisiéme trou en même temps, laissant tous les autres débouchez; mais elle n'est pas bien naturelle de cette maniere.

La Cadence du *La Diézis*, (Note vingt-uniéme) se peut faire en bouchant tous les trous, excepté le troisiéme & le septiéme. Il faut trembler sur le deuxiéme trou, et tourner l'embouchure en dedans.

Celle du *Ré* naturel tout-en haut, (Note vingt-cinquiéme) prise du *Mi Bémol*, se peut faire aussi sur le cinquiéme & sur le sixiéme trou en même temps, en tenant les trois premiers bouchez, et en débouchant le quatriéme & le septiéme : On doit forcer le vent, et laisser les Doigts en l'air, en finissant la Cadence. Il y a quelques Flûtes où il faut déboucher le premier trou.

Je dirai encore touchant l'*Ut* naturel d'en-bas, (Note onziéme, Planche premiere) qu'il y a quelques personnes qui le font en bouchant le second, le quatriéme & le cinquiéme trou ; mais cette maniere ne me paroît pas bonne, parce qu'en le faisant ainsi, il n'est pas assez éloigné de son *Diézis*, et le demi-Ton ne se trouve pas juste.

CHAPITRE VIII.

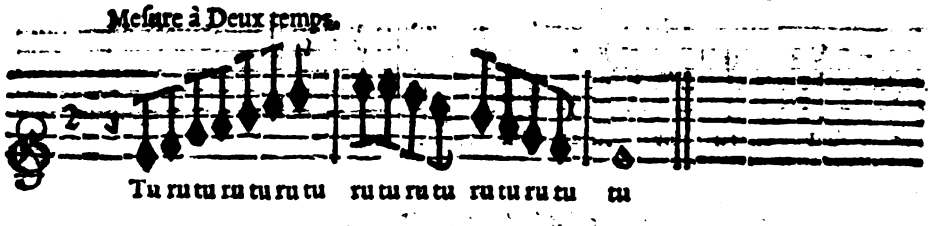
Des coups de Langue, Ports-de-voix, Accents et doubles-Cadences sur la Flûte Traversiere, et autres Instruments à vent.

APrès avoir expliqué la maniere de faire les Tons & Semi-Tons, avec toutes leurs Cadences, il nous reste encore à parler des coups de Langue, et des agréments qui sont absolument necessaires pour la perfection du jeu. Ces agréments consistent en *Ports-de-voix*, *Accents*, *doubles-Cadences*, *Flâtements*, *Battements*, &c.

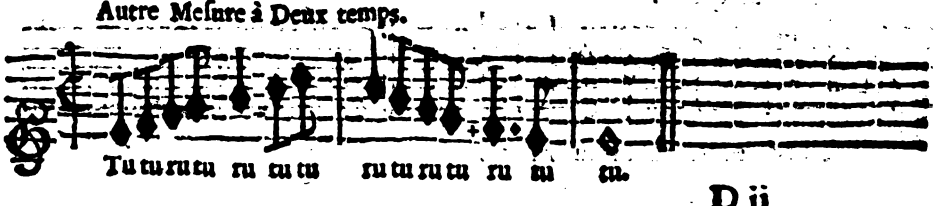
Je commencerai par une Explication de tous les coups de Langue articulez & coulez, desquels je donnerai plusieurs Exemples, comme aussi des Ports-de-voix, des Accents & des doubles-Cadences, ce qui pourra servir pour tous les Instruments à vent : Ensuite, j'expliquerai la maniere de faire les Flatements & les Battements sur la Flûte Traversiere.

Pour rendre le jeu plus agréable, et pour éviter trop d'uniformité dans les coups de Langue, on les varie en plusieurs manieres : Par exemple, on se sert de deux articulations principales ; Sçavoir, *Tu* & *Ru*. Le *Tu* est le plus en usage, et l'on s'en sert presque par tout ; comme sur les Rondes, les Blanches, les Noires, et sur la plus grande partie des Croches ; car, lorsque ces dernieres sont sur la même ligne ; ou qu'elles sautent, on prononce *Tu*. Lorsqu'elles montent ou descendent par degrez conjoints, on se sert aussi du *Tu* ; mais on l'entremêle toujours avec le *Ru*, comme l'on peut voir dans les Exemples ci après, où ces deux articulations se succedent l'une à l'autre.

Premier Exemple.



Deuxiéme Exemple.



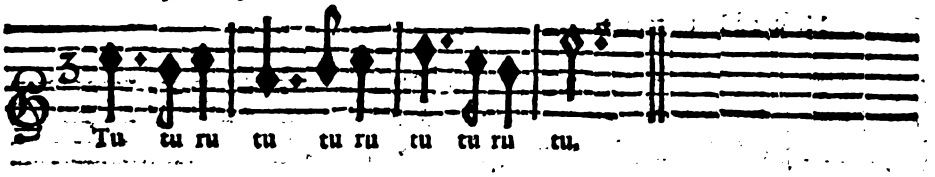
On doit remarquer que le *Tu*, *Ru*, se reglent par le nombre des Croches. Quand le nombre est impair, on prononce *Tu Ru* tout de suite, comme l'on voit au premier Exemple. Quand il est pair, on prononce *Tu*, sur les deux premieres Croches, ensuite *Ru* alternativement, comme l'on vient de le voir dans le deuxiéme Exemple.

On fera bien d'observer que l'on ne doit pas toûjours passer les Croches également, et qu'on doit dans certaines Mesures, en faire une longue & une breve ; ce qui se regle aussi par le nombre. Quand il est pair, on fait la premiere longue, la seconde breve, et ainsi des autres. Quand il est impair, on fait tout le contraire ; cela s'appelle Pointer. Les Mesures dans lesquelles cela se pratique le plus ordinairement, sont celles à Deux temps, celle du Triple simple, & celle de Six pour quatre.

On doit prononcer *Ru*, sur la Note qui suit la Croche, quand elle monte ou descend par degrez conjoints.

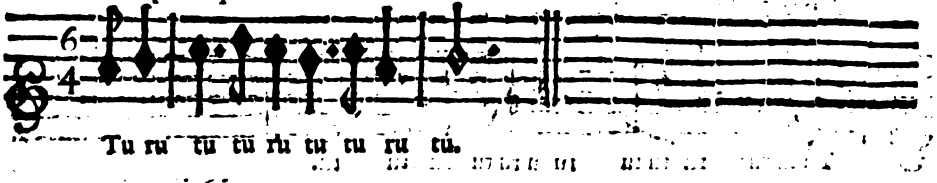
Exemple.

Triple simple.



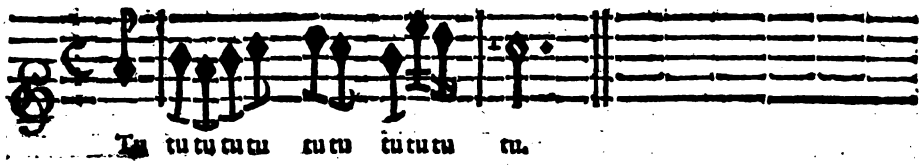
Autre Exemple.

Six pour quatre.

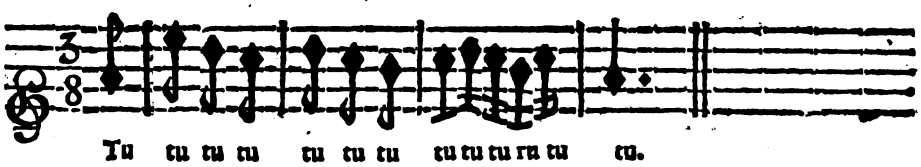


Il y a aussi certains mouvements où l'on ne se sert que du *Tu*, pour les Croches.

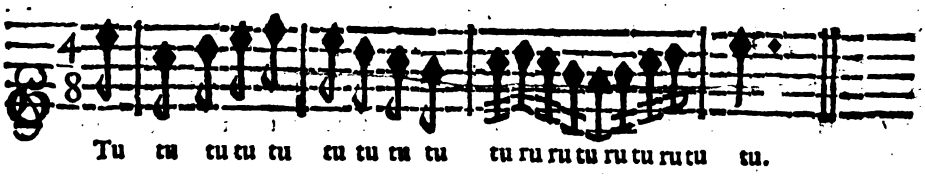
Exemple.



Autre Exemple.



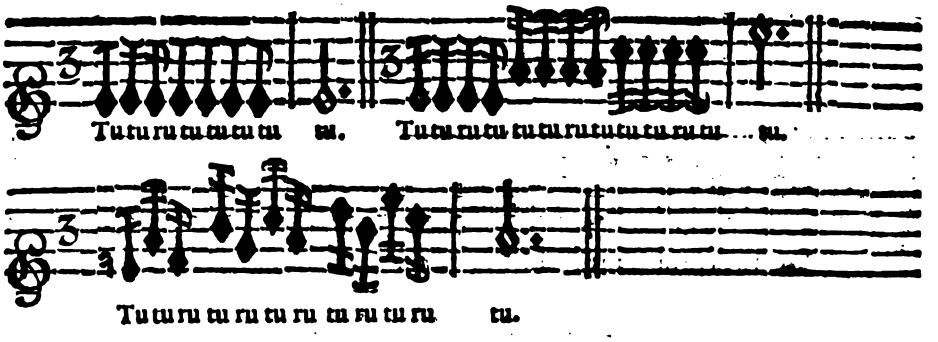
Autre Exemple.



On prononce *Tu* sur toutes ces Croches, et l'on ne se sert du *Ru*, que sur les doubles-Croches ; c'est parce que les Croches supposent des Noires, et que les doubles-Croches supposent des Croches simples dans ces sortes de mouvements, aussi-bien que dans les Mesures de $\frac{6}{8}$ $\frac{12}{8}$ & $\frac{9}{8}$. Il faut aussi dans ces Mesures, passer les Croches également, et pointer les doubles-Croches.

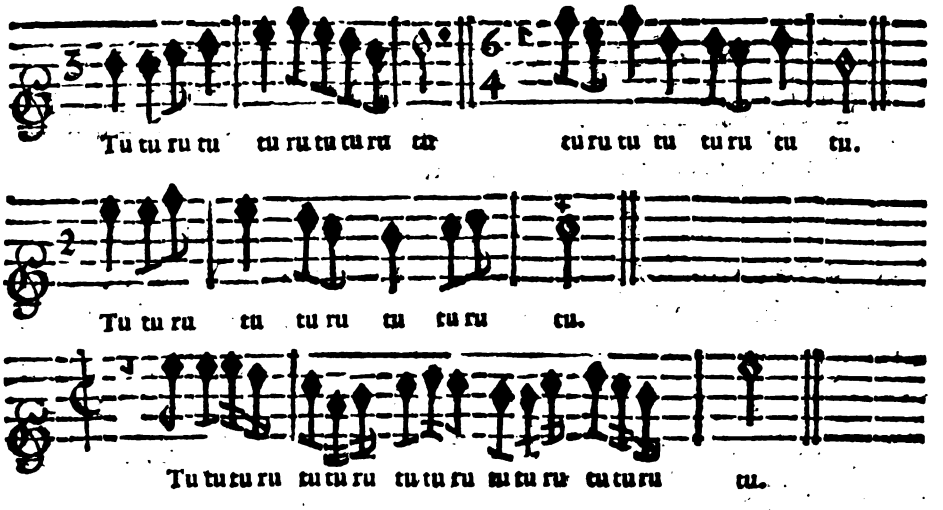
On se sert du *Ru* sur les doubles-Croches, suivant les Regles que j'ai données pour les Croches simples : On s'en sert même plus frequemment ; car soit que ces doubles-Croches soient sur la même ligne, soit qu'elles sautent, on ne laisse pas de le faire.

Exemples.



Quoique ces Regles ſoient générales, elles admettent cependant quelques exceptions, dans certains paſſages, comme on le peut voir ici.

Exemples.

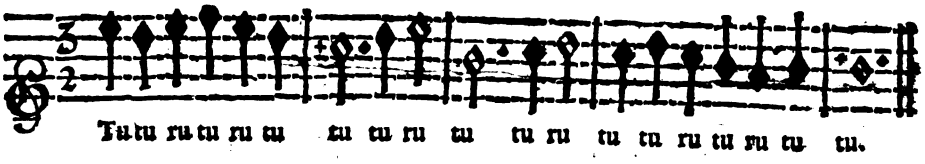


On conçoit qu'il faut prononcer *Tu*, *Ru* ſur les deux premieres Croches ſimples ou doubles, au nombre pair; ce qui ſe pratique frequemment lorſqu'il ſe trouve deux Croches entremêlées avec des Noires; ou bien deux doubles-Chroches, avec des Croches ſimples. Cela ſe fait

pour un plus grand adoucissement, et c'est le goût qui en décide. On doit donc consulter ce même goût, lorsque les coups de Langue paroîtront rudes, en les faisant de la maniere que je les ai expliqués dans les premiers Exemples; et l'on doit s'arrêter à ce qui semblera le plus agréable à l'Oreille, sans avoir égard à l'arrangement des Notes, ni aux differents mouvements. On observera seulement de ne point prononcer *Ru* sur les Tremblements, ni sur deux Notes de suite, parce que le *Ru* doit toûjours être mêlé alternativement avec le *Tu*.

Dans la Mesure du Triple double, on prononce *Tu*, *Ru*, entre les Noires, & *Ru* sur la Blanche qui est précedée d'une Noire, en montant ou en descendant par degrez conjoints.

Exemple.



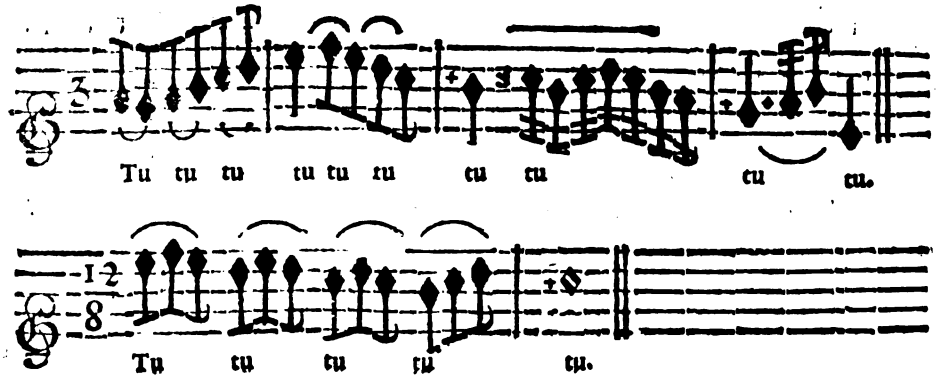
Nous pourrons donc avancer, que tous les Triples se rapportent au Triple simple, et nous pourrons dire que dans le Triple double, les Blanches supposent des Noires, et les Noires des Croches; c'est pourquoi il faut pointer les Noires dans cette Mesure, suivant l'explication que j'ai donné ci-devant au sujet des Croches.

Il sera bon de remarquer que les coups de Langue doivent être plus ou moins articulez, selon l'Instrument dont on joue: Par exemple, on les adoucit sur la Flûte Traversiere; on les marque davantage sur la Flûte à Bec; et on les prononce beaucoup plus fortement sur le Haut-Bois.

Des coulez.

Il faut encore faire attention aux Coulez. Ce sont deux ou plusieurs Notes passées d'un même coup de Langue, ce qui est marqué au-dessus ou au-dessous des Notes, par des liaisons.

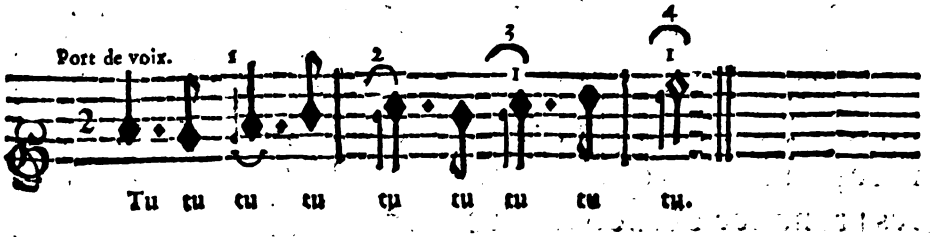
Exemple.



Du Port-de-voix, et du Coulement.

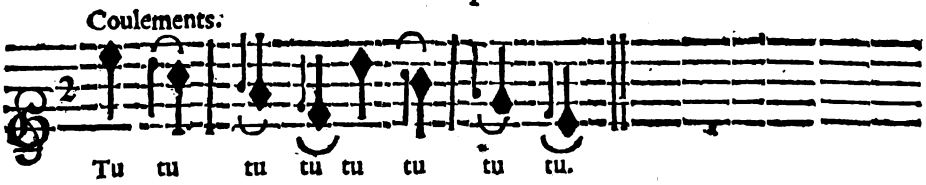
Le Port-de-voix est un coup de Langue anticipé d'un degré, au-dessous de la Note sur laquelle on le veut faire. Le Coulement est pris un degré au-dessus, et ne se pratique guere que dans les intervales de Tierces en descendant.

Exemple.



Exemple.

Exemple.

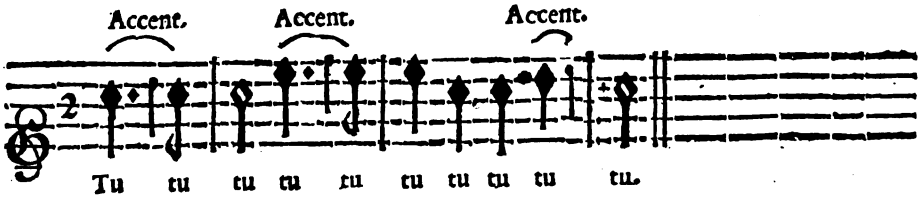


Ces petites Notes qui marquent les Ports-de voix, et les Coulements, ne ſont comptées pour rien dans la Meſure ; on les articule neanmoins, & on coule les Notes principales. Souvent on joint les Battements avec les Ports-de-voix, comme on le peut voir ci-devant au troiſiéme & quatriéme Chapitres. On apprendra à connoître les battements dans le Chapitre IX.

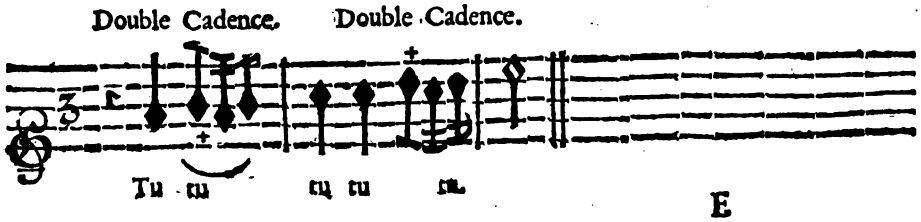
Des Accents, et des doubles-Cadences.

L'Accent eſt un ſon que l'on emprunte ſur l'extrémité de quelques Tons, pour leur donner plus d'expreſſion. La double-Cadence eſt un tremblement ordinaire, ſuivi de deux Doubles-Chroches, coulées ou articulées.

Exemple.



Exemple.



CHAPITRE IX.

Des Flattemens ou Tremblements Mineurs, et des Battements.

LE Flattement ou Tremblement Mineur, se fait presque comme le Tremblement ordinaire: Il y a cette difference, que l'on releve toûjours le Doigt en le finissant, excepté sur le *Ré*; De plus on le fait sur des trous plus éloignés, & quelques-uns sur le bord ou sur l'extrémité des trous: Il participe d'un son inferieur, ce qui est le contraire du Tremblement.

Le Battement se fait en frappant une ou deux fois de suite, & le plus vîte qu'on peut sur le trou toûjours plein, ou tout bouché, & le plus proche du Ton où l'on veut le faire. On doit encore relever le Doigt en finissant le Battement, excepté sur le *Ré*, comme je l'expliquerai ci-après; il participe aussi d'un Son inferieur.

Pour commencer par le Flattement du *Ré*, naturel en bas, suivant l'ordre de la premiere Planche, je dirai qu'il ne se peut faire que par artifice. Comme l'on ne peut se servir d'aucun Doigt pour le faire, (puisqu'ils sont tous occupez à boucher les trous,) on ébranle la Flûte avec la main d'en-bas, ensorte que l'on puisse imiter par ce moyen, le flattement ordinaire. Pour ce qui est du Battement, il n'y en peut point avoir.

Le flattement du *Ré Diézis*, ou *Mi Bemol*, se fait comme celui du *Ré* naturel. Le battement se forme sur la Clef avec le petit Doigt, et il y doit rester appuyé.

Le flattement du *Mi* naturel, se fait sur le bord du sixiéme trou. Le battement se forme sur le même trou plein.

Les flattements & les battements du *Fa* naturel & du *Fa Diézis* se font sur le cinquiéme trou : Sçavoir, les flattements sur le bord du trou, & les battements sur le trou plein.

Le flattement du *Sol* naturel, se peut faire de deux manieres : Sçavoir, sur le bord du quatriéme trou, ou sur le cinquiéme trou plein. Le battement se fait sur le quatriéme trou.

Le flattement du *Sol Diézis* ou *La Bemol*, se forme sur le bord du troisiéme trou : Le battement sur le même trou.

Le flattement du *La* naturel, se fait sur le quatriéme trou plein, ou sur le bord du troisiéme : Le battement sur le troisiéme.

Le flattement ~~du *La Diézis* ou *Si Bemol*,~~ se forme sur le sixiéme trou plein : Le battement sur le même trou, ou sur le deuxiéme, quand il est précédé d'un Port-de-voix.

Le flattement du *Si* naturel, se fait sur le troisiéme trou plein : Le battement sur le deuxiéme.

Le flattement de l'*Ut* naturel, se forme sur le quatriéme trou plein : Le battement sur le quatriéme & le cinquiéme trou en même temps, ou sur le premier, quand il est précédé d'un Port-de-voix.

Le flattement de l'*Ut Diézis* ou *Ré Bemol*, se fait sur le deuxiéme trou plein : Le battement sur le premier.

Le flattement du *Ré* naturel, se forme sur le deuxiéme trou : Il est different des autres, en ce qu'il faut tenir le trou bouché, en le commençant & en le finissant.

On doit obſerver de ne pas beaucoup lever le Doigt. Le battement ſe fait ſur le quatriéme trou, quand on joüe dans un Ton naturel, et ſur le deuxiéme & troiſiéme en même-temps, quand on joüe dans un Ton où l'*Ut* eſt *Diézis* : Il faut que les trous ſoient auſſi bouchez en commençant & en finiſſant.

Le flattement du *Ré Diézis* ou *Mi Bemol*, ſe forme ſur le premier trou, lequel doit reſter bouché avant & après : Le battement ſe fait ſur la Clef pour le *Mi Bemol*, de la maniere que je l'ai expliqué en parlant de celui d'en-bas. Quand au *Ré Diézis*, il ſe fait ſur le deuxiéme & le troiſiéme trou en même-temps : Le premier trou doit être débouché, & il faut reboucher le deuxiéme & le troiſiéme trou, en finiſſant le battement.

Les flattements & les battements depuis ce Ton juſqu'au *La Diézis* ou *Si Bemol*, ſe font comme à leurs Octaves en bas : Le flattement de ce dernier, ſe forme ſur le bord du quatriéme trou : Le battement ſe peut faire ſur le même trou, ou bien ſur le deuxiéme, principalement quand il eſt précédé d'un Port-de-voix.

Le flattement de l'*Ut* naturel, ſe fait en deux manieres : Sçavoir : ſur le ſixiéme trou, ou ſur le troiſiéme : Le battement ſe forme de même, & auſſi ſur le premier trou, quand il eſt précédé d'un Port-de-voix.

Le flattement du *Ré* naturel, ſe fait ſur le deuxiéme trou, ainſi qu'à ſon Octave : Le battement ſe forme ſur le deuxiéme & ſur le troiſiéme trou en même-temps.

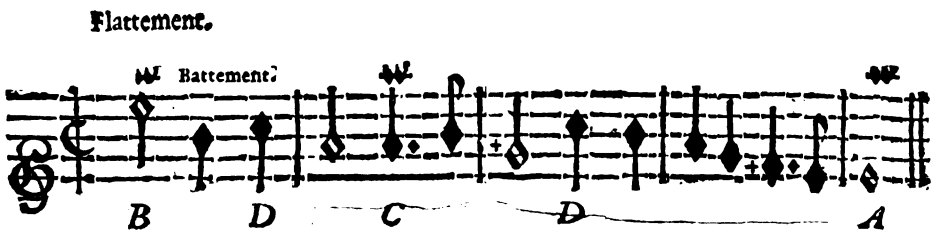
Le flattement du *Ré Diézis* ou *Mi Bémol*, ſe fait auſſi comme à ſon Octave : Le battement ſe forme de même, ou bien ſur le cinquiéme & le ſixiéme trou en même-tems. On doit tenir le quatriéme & le ſeptiéme débouchez, et on doit remettre les Doigts en finiſſant.

Le flattement du *Mi* naturel, se forme sur le bord du troisiéme trou ; Le battement sur le même trou plein.

Je laisse les Tons au-dessus, comme étant trop forcez; il ne faudra même faire quelques-uns de ces derniers, que lorsque l'on sera fort avancé.

Ces agréments ne se trouvent pas marqués dans toutes les Pieces de Musique, et ne le sont ordinairement que dans celles que les Maîtres écrivent pour leur Ecoliers ; voici de quelle maniere.

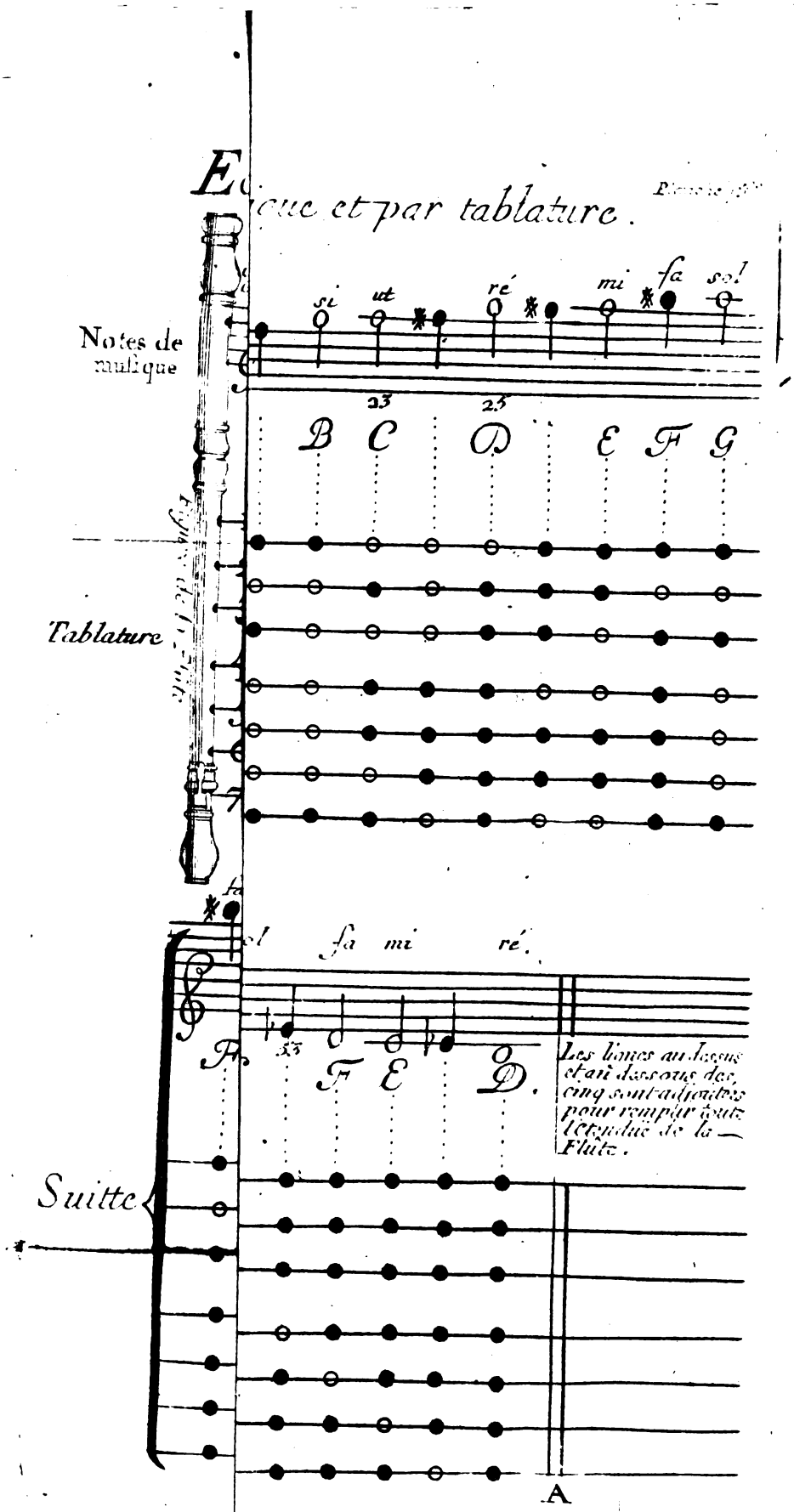
Exemple.



Au reste, il seroit difficile d'enseigner à connoître précisément tous les endroits où l'on doit les placer en joüant : Ce que l'on peut dire là-dessus en general, c'est que les flattemens se font frequemment sur les Notes longues ; comme sur les Rondes *A*, sur les Blanches *B*, sur les Noires pointées *C*, &c. Les battements se font plus ordinairement sur les Notes breves ; comme sur les Noires simples *D*, dans les mouvements legers ; et sur les Croches, dans les Mesures où elles se passent également. On ne peut guere donner de Regles plus certaines de la distribution de ces agréments ; c'est le goût & la pratique, qui peuvent apprendre à s'en servir

à propos, plûtôt que la Theorie. Ce que je puis conseiller, c'est de joüer pendant quelque-temps sur des Pieces où tous les agréments soient marqués, afin de s'accoûtumer peu à peu à les faire sur les Notes où ils réüssissent le mieux.

Fin du Traité de la Flûte Traversiere.


E
que et par tablature.
Notes de musique
si
ut
ré
mi
fa
sol
23
25
B
C
D
E
F
G
Tablature
fa
sol
fa
mi
ré
F
23
F
E
D.
Les lignes au dessous et au dessus des cinq sont ajoutées pour remplir toute l'étendue de la Flûte.
Suitte
A

ECHELle FLÛTE TRAVERSIERE

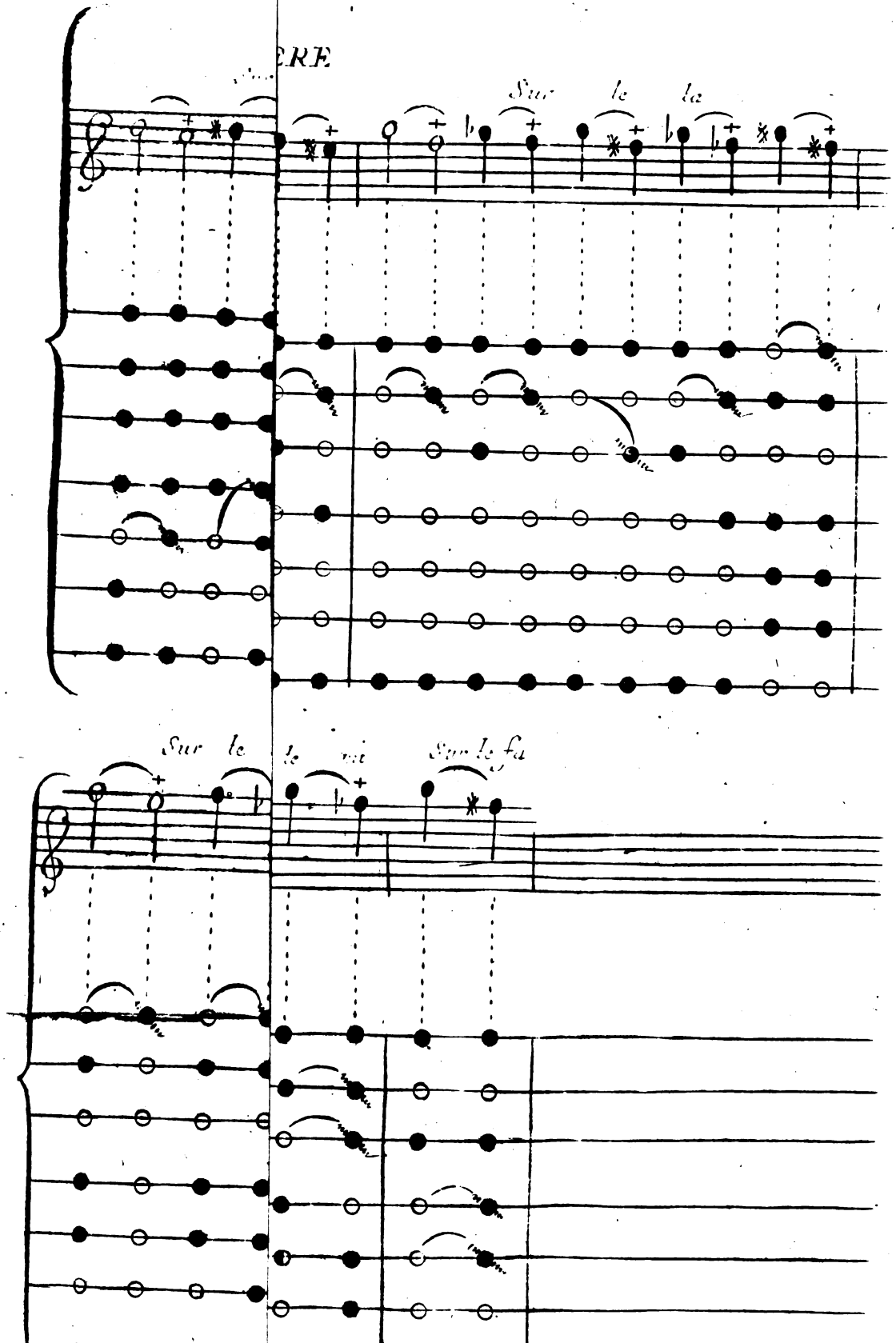
Cadences sur

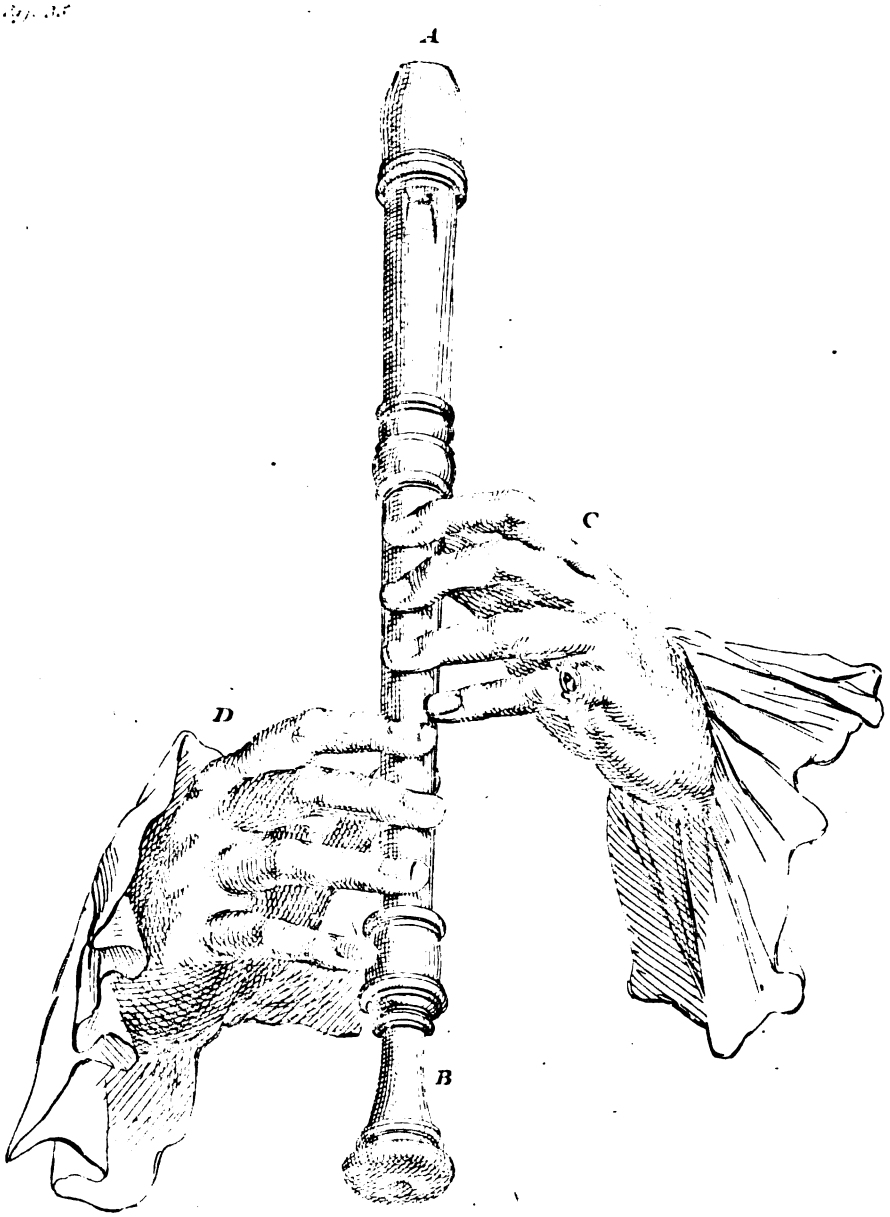
Sur le Sol

1
2
3
4
5
6
7

Sur

Sur le ré


ERE
Sur le la
Sur le le mi
Sur le fa



B. Picart, del. et sc.

TRAITÉ DE LA FLUTE A BEC.

CHAPITRE PREMIER.

De la ſituation de la Flûte, et de la poſition des Mains.

A FLUTE A BEC ayant ſon mérite & ſes Partiſans, ainſi que la Flûte Traverſiere ; j'ai cru qu'il ne ſeroit pas tout-à-fait inutile d'en donner ici un petit Traité particulier.

Je commencerai par une explication de la maniere dont l'on doit tenir la Flûte, et de la ſituation où les mains doivent être ; ce que l'on voit déja repréſenté par la Figure ci-devant.

1°. Il faut tenir la Flûte droite devant ſoi ; placer le bout d'en-haut *A*, (appellé le Bec) entre les Levres, le moins avant que l'on pourra: Le bout d'en bas *B*, (appellé la Pate) doit être environ à un pied de diſtance du corps; enſorte que l'on puiſſe poſer les mains deſſus la Flûte, ſans les contraindre. Il ne faut point lever les Coudes, mais les laiſſer tomber négligemment proche du Corps.

2°. On poſera la Main gauche *C*, en haut, & la droite

D, en bas, comme on le voit démontré. Le pouce de la Main gauche doit boucher le trou qui eſt deſſous la Flûte, & qui ſe trouve le plus élevé ; je l'appellerai le premier trou, celui d'après le deuxiéme, & ainſi des autres en deſcendant. Le pouce de la Main droite doit auſſi être placé deſſous la Flûte, vis-à-vis le Doigt du cinquiéme trou, ou un peu plus bas ; ce Doigt ne ſert qu'à ſoûtenir la Flûte. On doit, autant qu'on le peut, tenir les Doigts droits ; principalement ceux de la Main d'en-bas, et accoûtumer peu à peu le petit Doigt de cette Main à boucher le huitiéme trou ; ce qui eſt un peu difficile dans les commencements. Il ne faut pas boucher les trous avec l'extrémité des Doigts, mais il les faut avancer ſur la Flûte, enſorte que le bout du Doigt paſſe le trou environ de trois ou quatre lignes. Le Doigt du milieu de chaque main étant plus long que les autres, on le pliera un peu, afin qu'il tombe plus juſte ſur le trou, & que l'on ait plus de facilité à boucher.

CHAPITRE II.

Explication de la premiere Planche ſur tous les Tons.

COmme je me ſervirai dans ce Traité d'une Tablature ſemblable à celle qu'on a pû voir dans le Traité de la Flûte Traverſiere, il ſeroit ſuperflu d'en donner ici une ſeconde explication. Ceux donc qui voudront commencer par la Flûte à Bec, parcourront le Troiſiéme Chapitre du Traité dont je viens de parler. Ils pourront s'y inſtruire ſuffiſamment de la connoiſſance

noiſſance de cette Tablature, auſſi-bien que des Notes de Muſique ; mais pour cela, il ſera neceſſaire de changer quelques endroits des explications de ce même Chapitre, afin de les rendre tout-à-fait conformes à la Planche des Tons & ſemi-Tons de la Flûte à Bec: Par exemple, on voit qu'il y a huit trous à la Flûte à Bec, et qu'il n'y en a que ſept à la Flûte Traverſiere. On voit auſſi que la premiere Note de la Flûte à Bec eſt *Fa*, et que la premiere Note de la Flûte Traverſiere eſt *Ré*. On fera donc cette diſtinction, en liſant ce troiſiéme Chapitre, et on dira (page cinquiéme, ligne ſeiziéme.) *Cette Tablature eſt démontrée par les huit lignes paralelles, leſquelles répondent aux huit trous de la Flûte*, et un peu plus bas, (ligne vingt-cinquiéme) *Au-deſſous de la premiere Note qui eſt le* Fa, *on voit huit Zeros noirs ſur la ligne perpendiculaire, décrite par des petits points : Il eſt aiſé de comprendre que cela repréſente les huit trous de la Flûte bouchez, les quatre premiers avec la Main d'en-haut, et les quatre autres avec la Main d'en bas, ce qui fait ce Ton,*

On ſuivra juſqu'à la ligne quinziéme & ſeiziéme de la page ſuivante, où l'on fera encore ce changement. *Il n'y a que le pincé qui en fait la difference.*

On continuera juſqu'au bas de la même page, où commence l'Explication des Notes, et où nous laiſſerons ce Chapitre pour reprendre celui ci.

On voit donc par la Tablature de la premiere Planche, que pour faire la Note *F*, ou *Fa*, il faut boucher tous les trous. Il faut auſſi donner un coup de langue en ſoufflant, comme je l'ai expliqué dans le troiſiéme Chapitre du Traité de la Flûte Traverſiere ; mais la difficulté eſt de bien boucher ces huit trous ; car

pour peu qu'il se perde du vent, ce Ton ne se peut pas faire. Cette difficulté vient en partie du petit Doigt, que l'on a beaucoup de peine dans les commencements à écarter des autres, pour boucher le huitiéme trou. Il faudra donc commencer par le *Sol*, on y trouvera mieux son compte, et c'est aussi ce qui est le plus en usage. Cependant, pour suivre les choses par ordre,

FA x. je parlerai du *Fa Diézis*; Il se fait en débouchant la moitié du huitiéme trou, sur les Flûtes qui n'ont point ce trou double; mais sur celles qui l'ont, on débouche le plus éloigné des deux trous, ce qui se fait en retirant le Doigt, sans le lever. Il faut observer de donner peu de vent aux Tons bas, et de l'augmenter peu à peu, à mesure que l'on monte.

SOL. Le *Sol* naturel se forme en débouchant le huitiéme trou tout-à-fait.

SOL x. Le *Sol Diézis*, se fait en débouchant la moitié du septiéme trou, comme je l'ai expliqué parlant du *Fa Diézis*, ou s'il est double, le plus éloigné.

LA. Le *La* naturel se forme en débouchant le septiéme trou tout-à-fait, sans rien remettre.

LA x. Le *La Diézis* se fait en débouchant le sixiéme trou, et en rebouchant le septiéme.

SI. Le *Si* naturel se forme en débouchant le cinquiéme trou, et en bouchant tous les autres.

UT. L'*Ut* naturel se fait en débouchant le sixiéme & le huitiéme trou, et en laissant le Doigt qui étoit déja sur le septiéme. Ce trou doit être presque toûjours bouché, comme on le voit par la Tablature. Il n'y a point de *Diézis* du *Si* à l'*Ut*; la raison est qu'il n'y a qu'un demi-Ton entre ces deux Notes; c'est pourquoi on se

SI x. sert de l'*Ut* naturel, pour faire le *Si Diézis*.

UT x. L'*Ut Diézis* se forme en débouchant le quatriéme trou, et en rebouchant le cinquiéme & le sixiéme.

RE'. Le *Ré* naturel se fait en débouchant le cinquiéme & le sixiéme trou, sans rien changer aux autres.

RE' x. Le *Ré Diézis* se forme en débouchant le troisiéme trou, et en rebouchant le quatriéme & le cinquiéme.

MI. Le *Mi* naturel se fait en débouchant le quatriéme & le cinquiéme trou, sans rien changer.

FA. Le *Fa* naturel se forme, en débouchant le deuxiéme trou, et en rebouchant le troisiéme; ce trou doit rester presque toujours bouché. Il n'y a point de *Diézis* entre le *Mi* & le *Fa*, par la même raison que j'ai déja expliqué, touchant le *Si* & l'*Ut*. On se sert donc du *Fa* naturel,

MI x. pour faire le *Mi Diezis*.

FA x. Le *Fa Diezis* se fait en débouchant le premier trou, autrement le trou du pouce, et en rebouchant le deuxiéme trou.

SOL. Le *Sol* naturel se forme en débouchant le deuxiéme trou, sans rien changer.

SOL x. Le *Sol Diézis* se fait en bouchant tous les trous, excepté le premier & le huitiéme.

LA. Le *La* naturel se forme en débouchant le septiéme trou sans rien changer. Il faut ici augmenter un peu le vent, afin de rendre le Son de la Flûte, aigu. On fait

Tons pincez. encore ce Ton en pinçant, c'est-à-dire en faisant entrer l'ongle dans le trou du pouce, afin de le partager par la moitié; ce qui se pratique pour tous les Tons hauts, comme on le voit dans la Tablature par les Zeros à demi-fermez.

LA x. Le *La Diézis* se fait en débouchant le sixiéme trou, & en rebouchant le septiéme à moitié; il le faut pincer aussi-bien que les Tons suivants.

Si. Le *Si* naturel se forme en débouchant le cinquiéme & le septiéme trou, et en rebouchant le sixiéme.

UT. L'*Ut* naturel se fait en débouchant le sixiéme trou, ce qui fait lever toute la main d'en bas.

UT ✕. L'*Ut Diézis* se forme en débouchant le quatriéme trou, et en rebouchant le cinquiéme ; il faut moderer le vent. Il y a quelques Flûtes qui ont ce quatriéme trou double ; alors on le débouche à moitié, et l'on ne bouche point le cinquiéme.

RE'. Le *Ré* naturel se fait en débouchant le quatriéme trou, et en levant toute la main d'en-bas.

RE' ✕. Le *Ré Diézis*, se forme en bouchant le sixiéme, le septiéme & le huitiéme trou, sans rien changer aux autres. On peut encore déboucher le huitiéme trou sur quelques Flûtes.

MI. Le *Mi* naturel se fait en débouchant le septiéme & le huitiéme trou, et en bouchant le cinquiéme & le sixiéme, sans rien changer à la Main d'en-haut.

FA. Le *Fa* naturel se forme en débouchant le troisiéme trou, sans rien changer. Il n'y a point de *Diézis* en haut.

SOL. Le *Sol* se fait en débouchant le troisiéme & le sixiéme trou, et en bouchant tous les autres : Il faut donner le vent aigu.

Lorsque l'on aura parcouru tous ces Tons, je suppose que l'on connoîtra assez la Tablature, pour parcourir ceux qui restent, qui sont les *Bemols*. On le fera d'autant plus facilement qu'ils se rapportent tous aux *Diézis*, comme on le verra par la Tablature, excepté que ce qui sert de *Diézis* à une Note, sert de *Bemol* à l'autre, ce que j'ai déja expliqué au Chapitre cinquiéme du Traité de la Flute Traversiere. Je n'en don-

nerai donc point d'autre explication ; et je parlerai seulement du *Mi Diézis* tout en bas, que je n'ai point démontré dans la Tablature, parce que ce n'est autre chose que le *Fa* naturel, ainsi que je l'ai remarqué touchant celui d'en-haut : J'avertis aussi les Commençants de ne s'attacher d'abord qu'aux Tons naturels distinguez par des Notes blanches, pour éviter une trop grande difficulté. MI X. *en bas.*

CHAPITRE III.

Explication des Cadences.

APrès que l'on aura appris à connoître les Tons naturels, on pourra apprendre à faire les Cadences sur ces mêmes Tons ; et pour cela, on parcourra le quatriéme & le sixiéme Chapitre du Traité de la Flûte Traversiere, dans lesquels on trouvera une ample explication sur les Cadences, laquelle servira d'instruction pour celles de la Flûte à Bec, démontrées dans la seconde Planche ci-après. Je ne traiterai donc dans ce Chapitre que de quelques Cadencés en particulier, ce qui suffira pour l'intelligence de toutes en general. Je commencerai par la Cadence du *Fa* naturel d'en-bas, qui est la premiere de la même Planche : On voit par la Tablature que le huitiéme trou est débouché pour commencer cette Cadence, et doit ensuite être bouché pour la finir. On a vû dans le Traité de la Flûte Traversiere qu'il faut frapper plusieurs fois, en bouchant le trou sur lequel se termine la Cadence ; on observera donc de faire la même chose sur toutes les autres.

Le *Fa Diézis*, se tremble comme le *Fa* naturel, excepté que l'on ne bouche que la moitié du huitiéme trou en tremblant. Si le trou est double, on tremble sur le plus proche des deux trous, ce qui se fait en retirant le Doigt.

La Cadence du *Fa Diézis*, prise du *Sol Diézis*, se fait en débouchant d'abord la moitié du septiéme trou, en bouchant la moitié du huitiéme, sans rien changer, et en tremblant sur le septiéme trou plein : Ces trois mouvements se doivent faire l'un après l'autre, et d'un seul coup de langue ; mais cette Cadence est peu usitée.

Celle du *Fa* naturel, prise du *Sol Bemol*, se fait en débouchant d'abord la moitié du huitiéme trou, et en tremblant sur le même trou plein ; cette Cadence sert aussi pour le *Mi Diézis*.

L'explication de ces quatre Cadences doit suffire pour donner l'intelligence de toutes les autres, avec le secours de la Tablature. Je ne parlerai plus que de celle du *Sol* naturel de la premiere Octave, (Note quinziéme,) parce qu'elle se fait d'une maniere differente des autres. On la prépare du *La*, mais en ne bouchant que le troisiéme, le quatriéme, le cinquiéme & le sixiéme trou ; ensuite dequoi, on tremble sur le quatriéme, qui doit rester débouché pour finir : Cela est démontré par l'*O* ouvert, sur lequel est placé le trait frisé. Il y en a encore d'autres de la même espece, et aussi quelques-unes qui se font de deux Doigts à la fois ; ce que l'on verra démontré dans la Tablature, par deux traits frisez appliquez sur deux Zeros, l'un au-dessus de l'autre.

Il ne nous reste plus qu'à parler des Flattements &

des Battements, dont on trouvera une Explication dans le Chapitre suivant. A l'égard des *Coups de Langue*, des *Coulez*, *Ports-de-voix*, *Accents*, &c. on lira le Chapitre huitiéme du Traité de la Flûte Traversiere, où ils sont expliquez assez amplement.

CHAPITRE IV.

Des Flattements, et des Battements.

J'Ai expliqué au Chapitre neuviéme du Traité de la Flûte Traversiere, ce que c'est que le Flattement & le Battement, et la maniere de faire l'un & l'autre. On pourra donc lire le commencement de ce Chapitre, avant que de lire celui-ci; après quoi, l'on verra l'explication suivante sur la maniere d'en appliquer les preceptes à la Flûte à Bec.

Pour commencer par le Flattement du [illegible] naturel, (toûjours suivant l'ordre de la premiere Planche,) on ne le peut faire qu'en ébranlant la Flûte avec la Main d'en-bas, ainsi que je l'ai expliqué sur le premier Ton de la Flûte Traversiere : Il en est de même du *Fa Diézis* ou *Sol Bemol*. On ne peut point faire de Battement sur ces Tons.

Les Flattements du *Sol* naturel, du *Sol Diezis* & du *La Bemol*, se font sur le bord du huitiéme trou : Les Battements des mêmes Tons se font sur le même trou plein.

Le flattement du *La* naturel se fait sur le bord du septiéme trou : Le battement sur le même trou plein.

Le flattement du *La Diézis*, ou *Si Bemol*, se forme

ſur le bord du ſixiéme trou ; Il ſe peut faire auſſi ſur le huitiéme : Le battement ſe fait ſur le ſixiéme trou plein.

Le flattement de *Si* naturel ſe forme ſur le bord du cinquiéme trou : Le battement ſur le même trou plein.

Le flattement de l'*Ut* naturel ſe fait ſur la moitié du cinquiéme ou du ſixiéme trou : Le battement ſe forme ſur ce dernier trou plein, quand on joue dans un Ton naturel ; et ſur le cinquiéme, quand on joue dans un Ton où le *Si* eſt *Bemol*.

Le flattement de l'*Ut Diézis* ou *Ré Bemol*, ſe forme ſur le bord du quatriéme trou ; et le battement ſur le même trou.

Le flattement du *Ré* naturel ſe fait ſur le cinquiéme trou plein : Le battement ſur le quatriéme, ou bien ſur le cinquiéme & ſur le ſixiéme, quand il eſt précédé d'un Port-de voix *Diézé*.

Le flattement du *Ré Diézis* ou *Mi Bemol*, ſe forme ſur la moitié du ſixiéme trou : Le battement ſur le même trou plein, ou ſur le troiſiéme, quand il eſt précédé d'un Port-de-voix.

Le flattement du *Mi* naturel ſe fait ſur le quatriéme trou ; Le battement ſur le troiſiéme ou ſur le quatriéme, quand il eſt précédé d'un *Ré Diézis*.

Le flattement du *Fa* naturel ſe forme ſur le cinquiéme trou plein, ou ſur la moitié du quatriéme : Le battement ſur le deuxiéme ou ſur le quatriéme.

Le flattement du *Fa Diézis* ou *Sol Bemol* ſe fait comme celui du *Fa* naturel : Le battement ſur le quatriéme trou plein ou ſur le premier, quand il eſt précédé d'un Port-de-voix.

Le

Le flattement du *Sol* naturel se forme sur le quatriéme trou plein : Le battement sur le deuxiéme ou sur le premier, quand il est précédé d'un Port-de-voix naturel.

Le flattement du *Sol Diezis* ou *La Bemol*, se fait sur la moitié du huitiéme trou : Le battement sur le même trou, ou sur le sixiéme, en débouchant le troisiéme & quelquefois aussi le deuxiéme : Alors il faut reboucher le trou en finissant ; ce qui ne se pratique point dans les autres.

Le flattement du *La* naturel se forme sur le bord du septiéme trou : Le battement se fait sur le même trou plein ; mais quand il est précédé d'un Port-de-voix naturel, il se fait sur le quatriéme trou, le premier & le deuxiéme débouché ; il faut encore reboucher le trou en finissant.

Le flattement du *La Diézis* ou *Si Bemol*, se fait sur le bord du sixiéme trou : Le battement sur le même trou plein.

Le flattement du *Si* naturel se forme sur le bord du cinquiéme trou : Le battement sur le même trou plein.

Le flattement de l'*Ut* naturel, se fait sur le bord du cinquiéme ou du sixiéme trou : Le battement sur l'un de ces deux trous pleins.

Le flattement l'*Ut Diézis* ou *Ré Bémol*, se forme sur le bord du sixiéme ou du quatriéme trou : Le battement sur le quatriéme trou plein.

Le flattement du *Ré* naturel se fait sur le bord du cinquiéme trou : Le battement sur le quatriéme trou plein ou sur le cinquiéme, quand il est précédé d'un Port-de-voix *Diézé*.

Le flattement du *Ré Diézis* ou *Mi Bemol*, se forme sur le bord du quatriéme trou : Le battement sur le même trou plein.

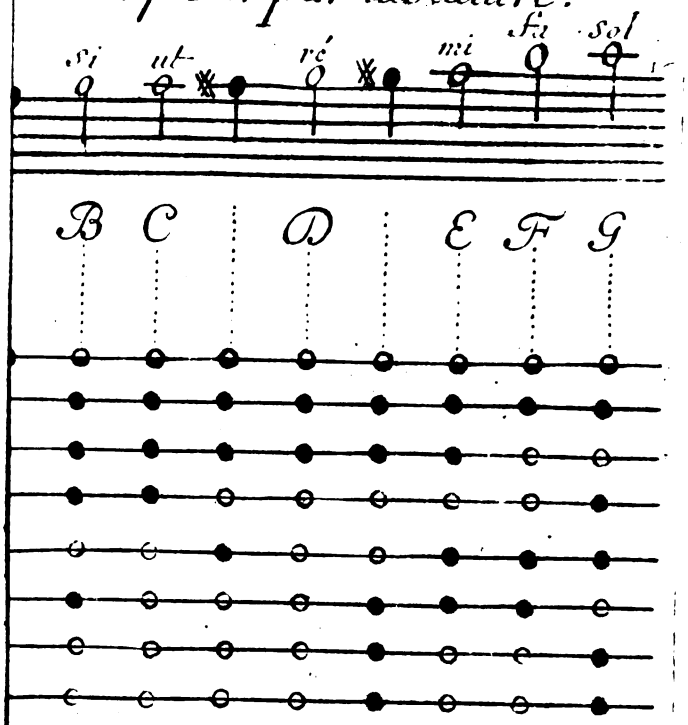
Le flattement du *Mi* naturel, se fait sur la moitié du septiéme trou : Le battement sur le même trou plein, ou sur le cinquiéme & sixiéme en même temps, quand il est précédé d'un Port-de-voix naturel.

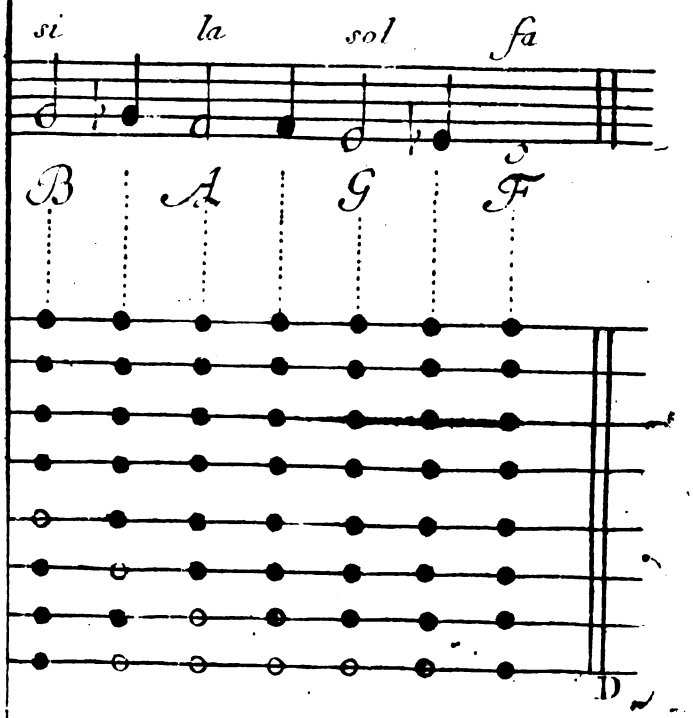
Le flattement du *Fa*, se forme sur le septiéme trou plein : Le battement sur le troisiéme.

Le flattement du *Sol*, se fait sur le sixiéme trou : Le battement sur le même.

Fin du Traité de la Flûte à Bec.

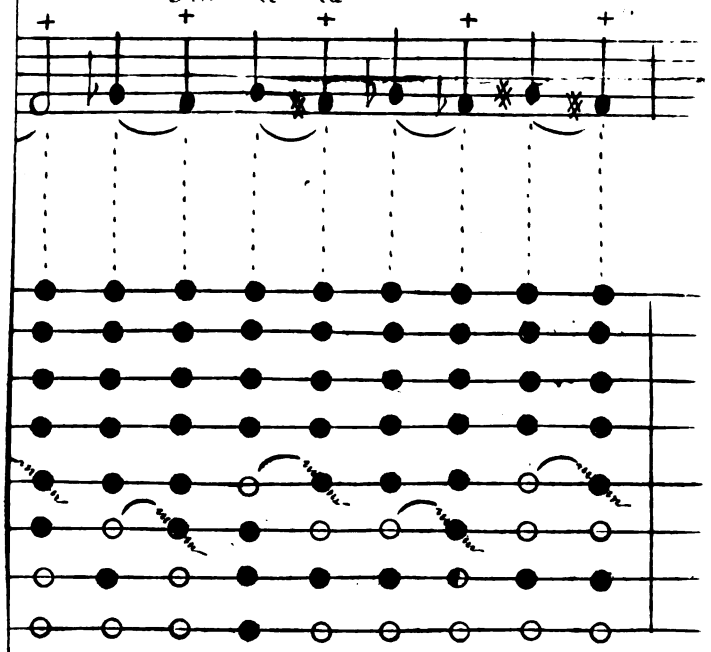
musique et par tablature.



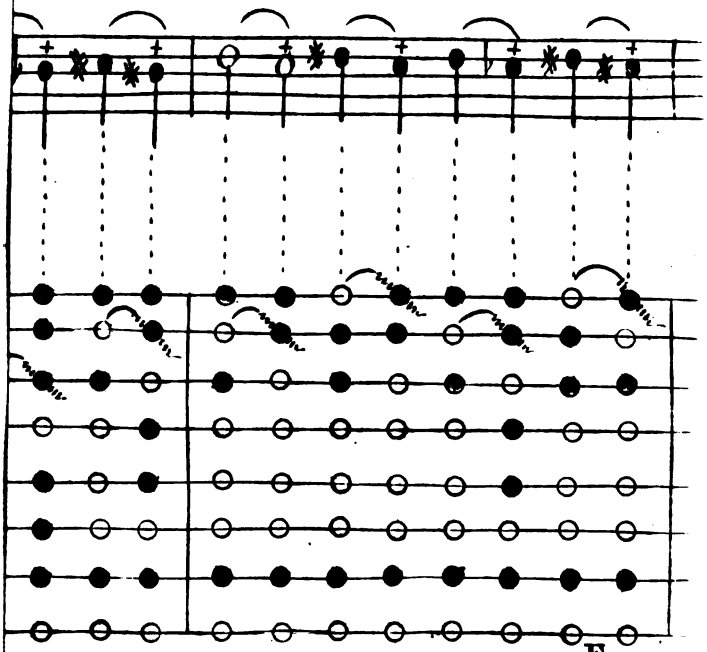


de la FLÛTE A BEC.

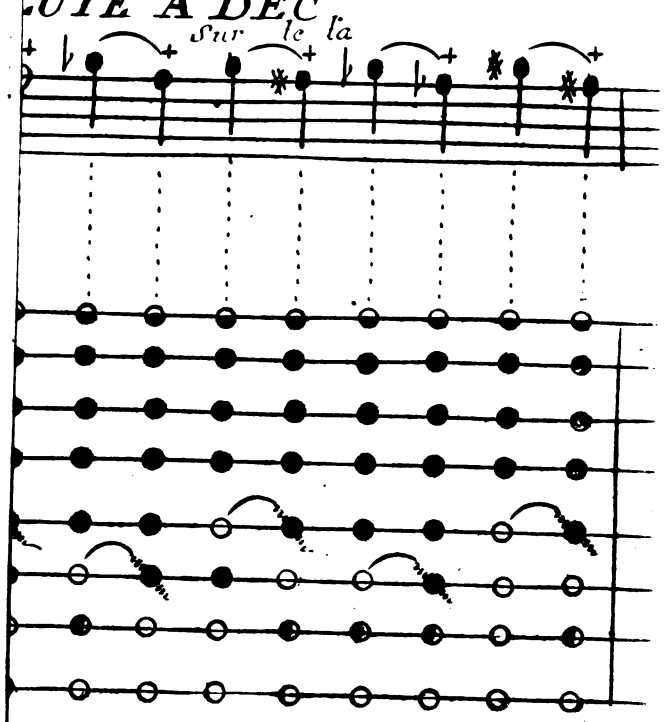
Sur le la

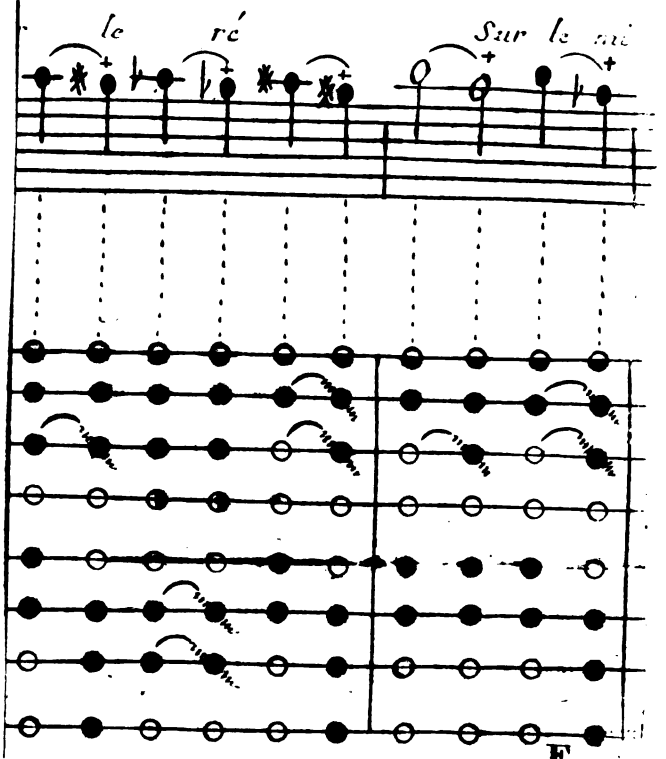


Sur le mi



LÛTE A BEC





METHODE,

POUR APPRENDRE A JOUER DU HAUT-BOIS.

LE HAUT-BOIS a tant de rapport avec la Flûte Traversiere dans la maniere de former les Tons, que l'on pourra facilement apprendre à en jouer, en se servant des mêmes Principes. Ces Instruments ne different, (quant à l'arrangement des Doigts) que dans quelques Tons : Cette difference est même si peu considerable, que l'on en sera parfaitement instruit, en lisant les Explications suivantes.

Explication de la maniere de tenir le Haut-Bois.

On doit tenir le Haut-Bois, à peu-près comme la Flûte à Bec, avec cette difference qu'il doit être une fois plus élevé : Par consequent on tiendra la tête droite, & on portera les Mains hautes ; on les posera dans l'ordre que j'ay expliqué, en parlant de la Flûte à Bec, c'est-à-dire la Main droite en bas, la Main gauche en haut, &c.

Explication de l'Embouchure.

Pour ce qui regarde l'Embouchure ; Il faut placer l'Anche entre les Levres, justement au milieu ; on ne

l'enfoncera dans la Bouche que de l'épaiſſeur de deux ou trois lignes, enſorte qu'il y ait environ l'épaiſſeur d'une ligne & demie de diſtance, depuis les Levres juſqu'à la ligature de l'Anche : On la placera de maniere que l'on puiſſe la ſerrer plus ou moins, ſelon le beſoin, et l'on obſervera de n'y point toucher avec les Dents.

Explication des Tons naturels.

Tous les Tons naturels ſe font comme il eſt démontré dans la premiere Planche du Traité de la Flûte Traverſiere, et comme il eſt expliqué dans le troiſiéme Chapitre du même Traité, à l'exception de l'*Ut* en haut & en bas, leſquels ſe font d'une maniere differente. Celui d'en bas, (Note onziéme) ſe fait en bouchant le deuxiéme trou, * & laiſſant tous les autres débouchez. La Cadence ſe fait comme ſur la Flûte Traverſiere, excepté que l'on doit trembler ſur le troiſiéme trou. (Voyez le Traité de la Flûte Traverſiere, Chapitre quatriéme, page 16.) Celui d'en-haut, (Note vingt-troiſiéme) ſe fait en débouchant tous les trous, ou bien en débouchant ſeulement les trois premiers, et en bouchant le quatriéme, le cinquiéme & le ſixiéme. Il y a de plus un *Ut* tout en bas, lequel n'eſt point démontré dans la Tablature, parce qu'il paſſe l'étenduë de la Flûte Traverſiere : Il ſe fait en bouchant tous les trous, en appuyant le petit Doigt ſur la grande Clef qui eſt au bas du Haut-Bois, et il ſe tremble ſur cette même Clef. Il faut remarquer que l'on ne monte guere plus haut que le *Ré* en haut, (Note vingt-cinquieme.) On obſervera auſſi d'augmenter le vent peu à peu en montant, et de ſerrer l'Anche avec les Levres.

* *Il faut compter les trous, ainſi que ſur la Flûte Traverſiere.*

Explication des Diézis *& des* Bemols.

Tous les *Diézis* & les *Bemols* se font aussi conformément à la Tablature de la Flûte Traversiere ; Il faut en excepter quelques-uns, dont je vais donner l'Explication.

Le *Sol Bemol* en bas (Note cinquante-troisiéme) se forme en débouchant le cinquiéme trou tout-à-fait & la moitié du quatriéme, en bouchant tous les autres trous, excepté celui de la grande Clef : Il se tremble sur le troisiéme trou. Le *Fa Diézis* (Note cinquiéme) se fait quelquefois de même, et se tremble sur la moitié du quatriéme trou ; mais on le fait plus ordinairement, comme sur la Flûte Traversiere. Le *Sol Bemol* en haut (Note quarante-uniéme) se forme en bouchant tous les trous, excepté le quatriéme & celui de la grande Clef: Il se tremble aussi sur le troisiéme trou. Le *Fa Diézis* (Note dix-septiéme) se fait de la même maniere, et se tremble sur le cinquiéme trou : Il se fait aussi comme sur la Flûte Traversiere.

Le *Sol Diézis* ou *La Bemol* se forme (en haut & en bas) en débouchant la moitié du troisiéme trou, en bouchant le premier & le deuxiéme tout-à-fait, en débouchant aussi tous les autres. Le *Sol Diézis* se tremble sur la moitié du troisiéme trou, et le *La Bemol* sur le deuxiéme trou plein.

Le *La Diezis* ou *Si Bemol* se fait en haut en bas, en bouchant le premier & le troisiéme trou, en laissant tous les autres débouchez.

L'*Ut Diézis* ou *Ré Bémol* (Notes douziéme & quarante-sixiéme) se forme en débouchant le premier trou, en bouchant tous les autres, et même celui de la grande Clef.

L'*Ut Diézis* se tremble sur la Clef avec le petit Doigt. Le *Ré Bemol* se tremble du sixiéme Doigt, tous les trous bouchez ; ou bien comme sur la Flûte Traversiere. Ce demi-Ton se fait aussi à l'Octave en haut, en forçant le vent & en serrant l'Anche avec les Levres.

A l'égard des Cadences, Coups de langue, Flattements, &c. on lira les Explications que j'ai données sur ces Agréments, au Traité de la Flûte Traversiere.

Malgré tous les soins que j'ai pris pour rendre ces Principes intelligibles, si quelqu'un y trouve des difficultez, je me ferai toûjours plaisir & honneur de les lui éclaicir, en ma demeure ruë de Seine-S. Germain, à l'Hôtel d'Arras.

FIN.

Oeuvres du Sieur HOTTETERRE *le-Romain.*

PRINCIPES pour la Flûte Traversiere, pour la Flûte à Bec, & pour le Haut-Bois par démonstrations & explications. *Oeuvre premier.* Nouv. Edit. 2. l. 10. s.

Premier Livre de Pieces pour la Flûte Traversiere, & autres Instruments avec la Basse, *Oeuvre deuxiéme.* 3. l. 10. s.

Sonates en Trio, en trois parties séparées, Liv. I. augmenté de plusieurs agrémens & propretez, *Oeuvre troisiéme.* 4. l.

Premiere suite de Pieces à deux Flûtes, *Oeuvre quatriéme.* 1. l. 5. s.

Deuxiéme Livre de Pieces pour la Flûte Traversiere & autres Instruments avec la Basse, *Oeuvre cinquiéme.* 3. l.

Deuxiéme suite de Pieces à deux Flûtes avec une Basse ajoûtée separément. *Oeuvre sixiéme.* 1. l. 15. s.

L'Art de Préluder sur la Flûte Traversiere, sur la Flûte à Bec, sur le Haut-bois & autres Instruments de Dessus avec des Préludes tous faits sur tous les Tons dans differents mouvemens & differens caracteres ; ensemble des Principes de Modulation & de Transposition. Plus une Instruction sur toutes les differentes especes de mesures, &c. *Oeuvre septiéme.* 4. l. 10. s.

Total desdits Oeuvres. 20. l. 10. s.

TABLE

Du Traité de la Flûte Traversiere.

CHAPITRE Premier. *De la situation du Corps & de la position des Mains.* Page 5
CHAPITRE II. *De l'Embouchure.* 6
CHAPITRE III. *Prémiere Explication de la prémiere Planche, sur les Tons naturels.* 9
CHAPITRE IV. *Prémiere Explication de la deuxiéme Planche, sur les Cadences naturelles.* 14
CHAPITRE V. *Seconde Explication de la prémiere Planche, sur les* Diézis *& les* Bemols. 17
CHAPITRE VI. *Seconde Explication de la seconde Planche, sur les Cadences.* 21
CHAPITRE VII. *Remarques sur quelques demi-Tons, & sur quelques Cadences.* 23
CHAPITRE VIII. *Des Coups de Langue, Ports-de-Voix, Accents & doubles Cadences,* &c. 26
CHAPITRE IX. *Des Flattements, et des Battemens.* 34

Du Traité de la Flûte à Bec.

CHAPITRE Premier. *De la situation de la Flûte, & de la position des mains.* Page 39
CHAPITRE II. *Explication de la prémiere Planche sur tous les Tons.* 40
CHAPITRE III. *Explication des Cadences.* 45
CHAPITRE IV. *Des Flattemens, et des Battements.* 47

METHODE *pour le Haut-Bois.* Page 51

FIN.

ATTRIBUTION DE LA CHARGE de Seul Imprimeur du Roy pour la Musique.

PAR Lettres Patentes du Roy données à Fontainebleau le cinquiéme jour du mois d'Octobre, l'An de Grace mil six cent quatre-vingt-quinze, Signées, LOUIS: Et sur le replis, Par le Roy, PHELYPEAUX; Scellées du grand Sceau de cire jaune; Confirmées par Lettres de Surannation, données à Marly le vingt-huitiéme jour de May mil sept cent quinze, Signées comme dessus: Toutes lesdites Lettres Verifiées & Registrées en Parlement le 7. Juin 1715. Il est permis (à J-B-Christophe Ballard, Seul Imprimeur du Roy pour la Musique, et Noteur de la Chapelle de Sa Majesté) d'Imprimer, faire Imprimer, Vendre & Distribuer toute sorte de Musique, tant Vocale, qu'Instrumentale, de quelque Auteur ou Auteurs que ce soit, avec très-expresses inhibitions & défenses à tous Imprimeurs, Libraires, Tailleurs, Fondeurs de Caracteres, et autres Personnes generalement quelconques, de Tailler, Fondre, ni contrefaire les Notes, Caracteres, Lettres grises et autres choses inventées par ledit Ballard; n'y d'entreprendre ou faire entreprendre ladite Impression de Musique, en aucun lieu de ce Royaume, Terres & Seigneuries de l'obeïssance de Sa Majesté, nonobstant toutes Lettres à ce contraires, sans le congé & permission dudit Ballard; A peine de confiscation des Livres ou Exemplaires, Notes, Caracteres & autres Instruments servant au fait de ladite Impression de Musique, et de six mille livres d'Amende; ainsi qu'il est plus amplement declaré esdites Lettres: Sadite Majesté voulant qu'à l'Extrait d'icelles mis au commencement ou fin desdits Livres imprimez, foy soit ajoûtée comme à l'Original.