Méthode complète

DE

FLÛTE

PAR

HENRY ALTÈS

Professeur au Conservatoire.

3 *PARTIE*

PARIS.

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

1880

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

DÉPÔT LÉGAL Seine

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS.

MÉTHODE

POUR

FLŰTE

SYSTÈME BOEHM

Contenant la Théorie complète de la Musique

PAR

Henry Altès

Professeur au Conservatoire National de Musique de Paris.

Œuvre : 31. *Propᵉ de l'Auteur.*

L'OUVRAGE EST DIVISÉ EN 3 PARTIES

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

Les 3 Parties réunies, Ouvrage complet, net 30ᶠ

PARIS.

chez MILLEREAU, Editeur, Fabricant d'Instruments de Musique (Flûtes, Clarinettes etc)

66, Rue d'Angoulême, Pavillon de l'Horloge

Déposée pour tous pays selon les Traités internationaux.

Droits de Traduction et de Reproduction réservés.

1880

Vm⁸. 9. 11

Ernest Altès

WETHODE

TABLE DES MATIÈRES

Contenues dans la 3me Partie de la Méthode.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPRIMÉS. R.F.

Pages.

De la justesse et des moyens de faciliter l'exécution de quelques passages injouables par le doigté ordinaire..... 253

TABLEAU D. Doigtés plus faciles..... 254

De quelques facilités obtenues par le doigté des trilles..... 260

EXERCICES JOURNALIERS..... 263

Des divers coups de langue..... 278.

Etude spéciale du *simple* coup de langue..... 278.

Etude spéciale du *double* coup de langue..... 279.

Etude spéciale du *triple* coup de langue..... 283

De la Perfection dans l'exécution..... 286.

ETUDE COMPLÉMENTAIRES..... 287.

1re, le Martelé..... 287

2me, le Perlé ou Sautillé..... 290

3me, Notes liées de deux en deux (simple coup de langue.)..... 293

4me, Notes liées de deux en deux (coup de langue *louré*.)..... 296

5me, Arpèges..... 299

6me, Coup de langue composé (Rythmes binaire et ternaire.)..... 303

7me, 2 notes liées et une note détachée..... 307.

8me, Emploi de la clef de *si* ♭ ou Application continue du *doigté D. 4*..... 311.

9me, Emploi du doigté des trilles, de celui des notes sensibles comme moyens de faciliter l'exécution et du danger qu'il y a à se servir de la clef de Si ♭..... 317.

10me, Octaves détachées et liées; emploi fréquent et subit de la clef de Si ♭ ou *doigté D. 4*..... 321.

11me, Sons soutenus. Expression. (Tons de *Sol* ♭ majeur et de *Mi* ♭ mineur.)..... 327.

12me, Trémolo détaché. (double coup de langue.)..... 330

Pages.

13me, Emploi du doigté des trilles comme moyen de faciliter l'exécution..... 335

14me, Emploi du doigté des trilles comme moyen de faciliter l'exécution..... 340

15me, Emploi du doigté des Mordants comme moyen de faciliter l'exécution..... 348

16me, Arpèges, Trilles et Points d'orgue..... 352

17me, 2 notes liées et 2 notes détachées, 1re et 2me Articulations..... 356

18me, 2 notes liées et 2 notes détachées, 3me et 4me Articulations..... 361

19me, Trémolo détaché (triple coup de langue) et Ton de *Sol* ♯ mineur..... 365

20me, Tons de *La* ♭ mineur et d'*Ut* ♭ majeur..... 372

21me, 3 notes liées et une note détachée. Applications diverses du triple coup de langue..... 375

22me, Emploi Alternatif des simple et double coups de langue..... 383

23me, Emploi rapide des intervalles de tierces, quartes, etc..... 392

23me bis, dito..... 399.

24me, Genre Chromatique, Mordants et Arpèges rapides (ou petits Arpèges.)..... 407.

25me, Sons aigus liés avec les sons graves, Gruppetti, Trémolo lié et mesuré, Emploi des doigtés des notes sensibles et autres comme moyens de faciliter l'exécution, etc..... 412.

26me, Récitativo, Arpèges, Emploi des doigtés des Gruppetti comme moyens de faciliter l'exécution, etc..... 419.

Bibliothèque du Flûtiste..... 428

MÉTHODE DE FLÛTE

3me PARTIE

De la justesse et des moyens de faciliter l'exécution de quelques passages injouables par le doigté ordinaire.

1° DE LA JUSTESSE.

Les moyens que nous avons indiqués pour garder la justesse sur la Flûte sont de deux sortes: 1° le *doigté des notes sensibles;* (voir dans la 2me Partie de la Méthode, page 120, le Tableau B); et 2° *le déplacement imperceptible de l'embouchure dans l'exécution des nuances*. (voir dans la 2me Partie de la Méthode, page 203, ce qui a rapport aux *sons soutenus*).

Ces moyens sont les seuls *importants* qui permettent d'arriver au résultat que tout musicien doué d'une oreille délicate doit avoir pour principal objet, c'est-à-dire, **jouer juste**.

Afin que la justesse soit irréprochable, il me faut encore appeler l'attention des élèves sur une petite défectuosité de l'instrument qui pourrait compromettre ce résultat si indispensable; ainsi, il est 3 notes qui, attaquées fortissimo, (mais dans le fortissimo seulement,) sortent difficilement et *tendent à s'élever d'une manière très sensible*. Ces 3 notes sont: le **mi ♮**, le **fa ♯**, et le **sol ♯ aigus**. En employant le moyen du déplacement de l'embouchure, c'est-à-dire en couvrant l'embouchure *à moitié*, on pourrait leur donner la justesse voulue, mais la difficulté de les faire sortir ne serait point évitée et l'égalité des sons se trouverait détruite, car en couvrant ainsi l'embouchure on ne pourrait leur donner toute la sonorité que comporte l'instrument. (N'oublions pas que: *Pour obtenir des sons pleins et sonores, il faut*, **dans le fortissimo**, *que l'embouchure ne soit couverte que d'un tiers au plus*)

Cette défectuosité disparait complètement en employant des doigtés particuliers qui permettent d'attaquer ces 3 notes sans danger pour la sureté du son et qui, en même temps, leur donnent toute la justesse désirable. Ces doigtés ont encore l'avantage de faciliter l'exécution de certains passages; on les trouvera dans le *Tableau D* qui suit.

2° DES MOYENS DE FACILITER L'EXÉCUTION DE QUELQUES PASSAGES INJOUABLES PAR LE DOIGTÉ ORDINAIRE.

Quelques passages sont inéxécutables par le *doigté ordinaire*, (Tableau A, page 94, 1re Partie de la Méthode) nous avons déjà indiqué que l'on pouvait remédier à cet inconvénient en employant le *doigté des notes sensibles*; (voir page 132, 2me Partie de la Méthode, ce que nous disons à ce sujet;) le *doigté des trilles* (Tableau C page 156, 2me Partie de la Méthode,) est aussi un moyen efficace pour faciliter l'exécution; donc, lorsque nous rencontrerons des passages qui offriront quelques difficultés, et dont l'exécution ne sera possible qu'avec l'emploi de ces doigtés, nous indiquerons le moyen à employer, soit le doigté des notes sensibles, soit celui des trilles, en plaçant, comme nous l'avons fait pour les notes sensibles, sous la note ou les notes qui devront subir un changement de doigté, la lettre qui correspond au tableau du doigté dont on devra se servir. — De même lorsqu'il faudra empoyer les doigtés plus faciles qui font le sujet du tableau suivant, nous les indiquerons par la lettre D.

Ces divers doigtés ne doivent être employés que lorsque les notes se succèdent rapidement, en un mot, ils ne doivent être considérés que comme *moyen* de faciliter l'exécution d'un passage *trop difficile* par le doigté ordinaire. Quelques uns de ces doigtés ont l'inconvénient de ne pas donner des notes d'une entière justesse, mais il ne faut point y attacher d'importance, la rapidité de l'exécution ne laissant pas à l'oreille le temps d'apprécier si elles sont trop hautes ou trop basses.

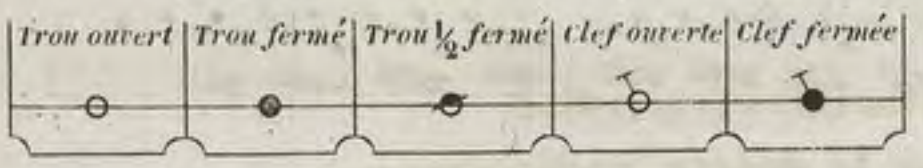
Il résulte de ce que nous venons de dire *qu'il sera toujours mieux de ne se servir que du doigté ordinaire ou de celui des notes sensibles*. On y gagnera en **habilité**, en **égalité** et en **justesse**.

L.PARENT, Grav. R.Rodier 61 M.P. 3791.

TABLEAU D.

DOIGTÉS PLUS FACILES.

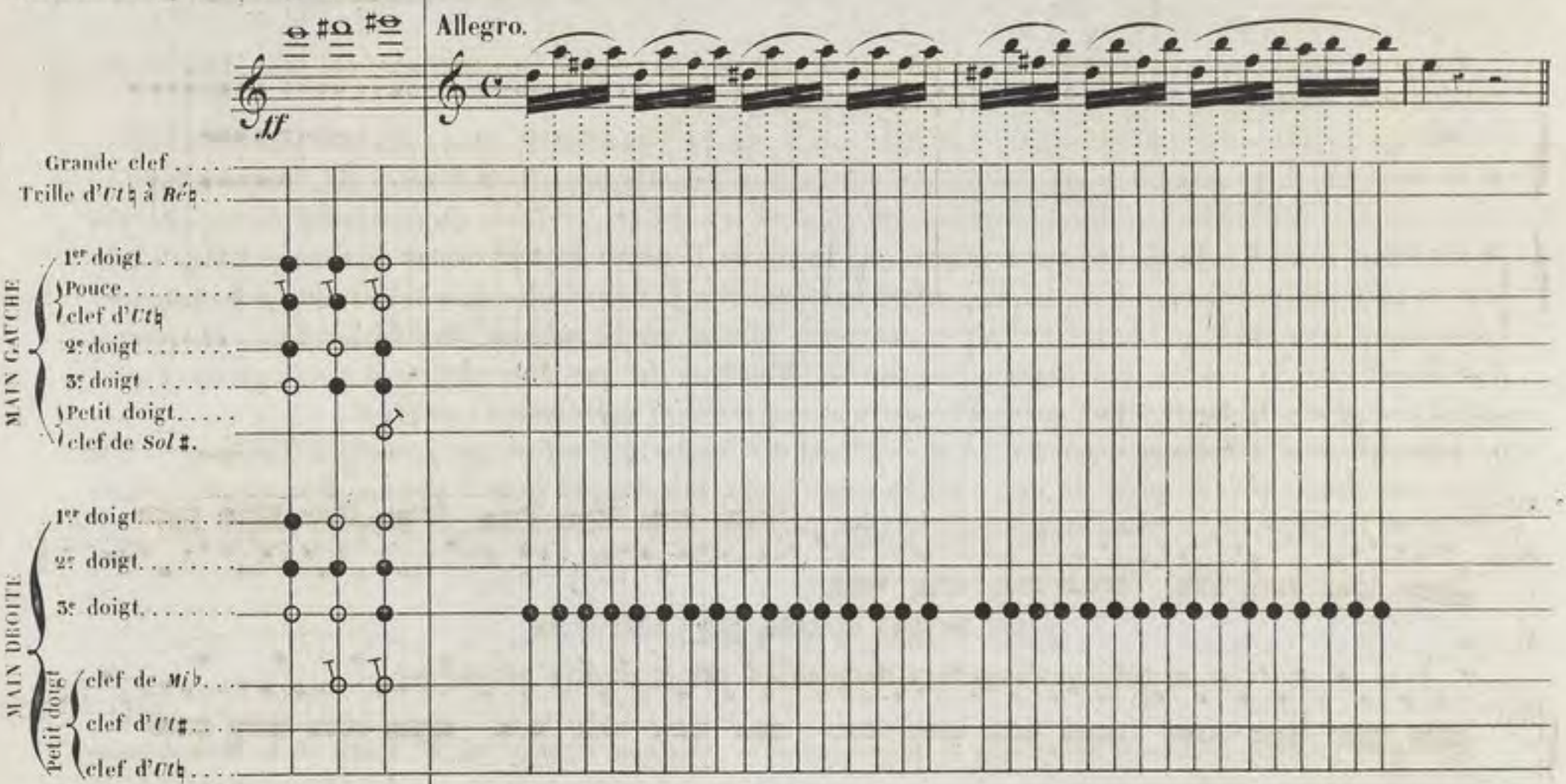
RÈGLE. *Il faut toujours*, dans un passage nécessitant l'emploi de doigtés particuliers, que la première et la dernière notes de ce passage *soient exécutées par le doigté ordinaire.*



Lorsque nous aurons à faire l'application d'un des doigtés de ce tableau, nous l'indiquerons par la lettre D, suivie ou non, selon qu'il sera nécessaire, du numéro d'ordre du doigté dont on devra se servir. Ex: D, ou D. 1., D. 2., D. 5., etc. L'endroit précis ou devra commencer et finir l'application d'un doigté particulier sera indiqué par le signe suivant placé sous la lettre du tableau que l'on aura à consulter. Ex: D.5. ou C.1.

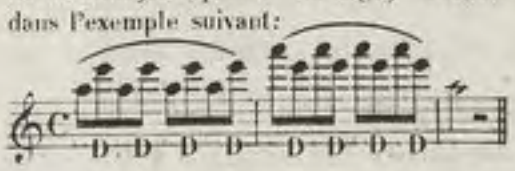
Ces doigtés donnent plus de facilité pour attaquer, dans le fortissimo, ces trois notes, sans danger pour la sureté du son, tout en leur donnant une justesse irréprochable.

N.° 1. Pour exécuter ce passage, il faut tenir le 3.e doigt de la main droite immobile sur le trou fermé, ce qui modifie le doigté ordinaire de la manière suivante, Ex:



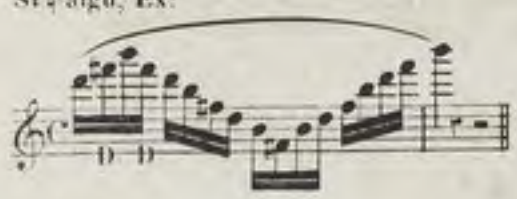
Ils facilitent aussi l'exécution de certains passages.

1º Lorsque le *Mi* se trouve après le *La* du médium, ou après le *La* aigu, comme dans l'exemple suivant:



il est impossible, avec le doigté ordinaire, de lier ces notes. En employant le doigté que nous indiquons ci-dessus, la liaison se fait facilement.

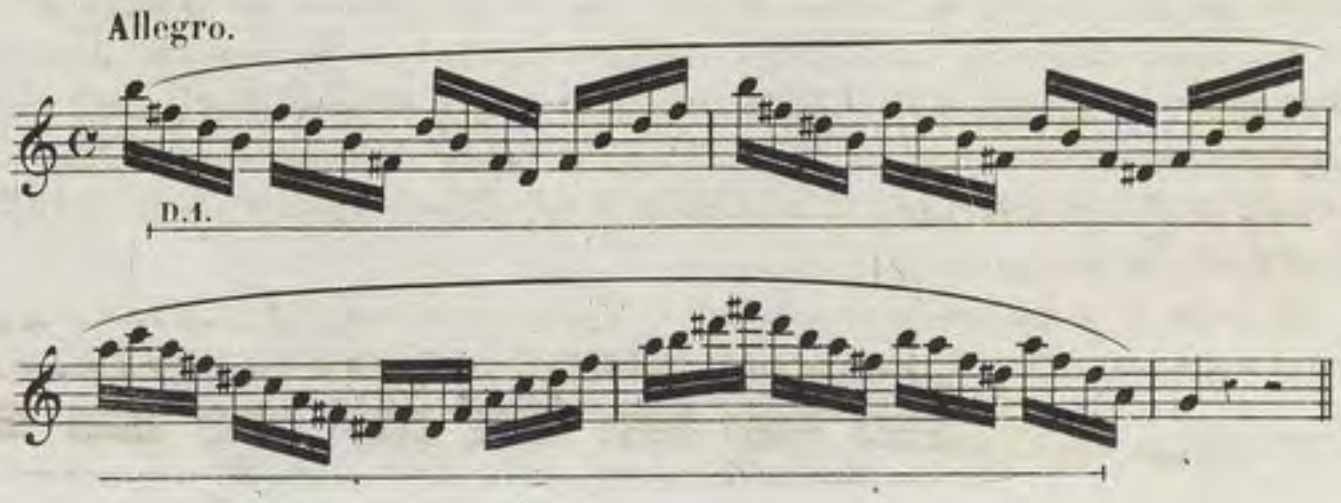
2º Lorsque le *Fa*♯ se trouve à côté du *Si*♮ aigu, Ex:



Le doigté que nous indiquons ci dessus permet de l'exécuter avec plus de facilité.

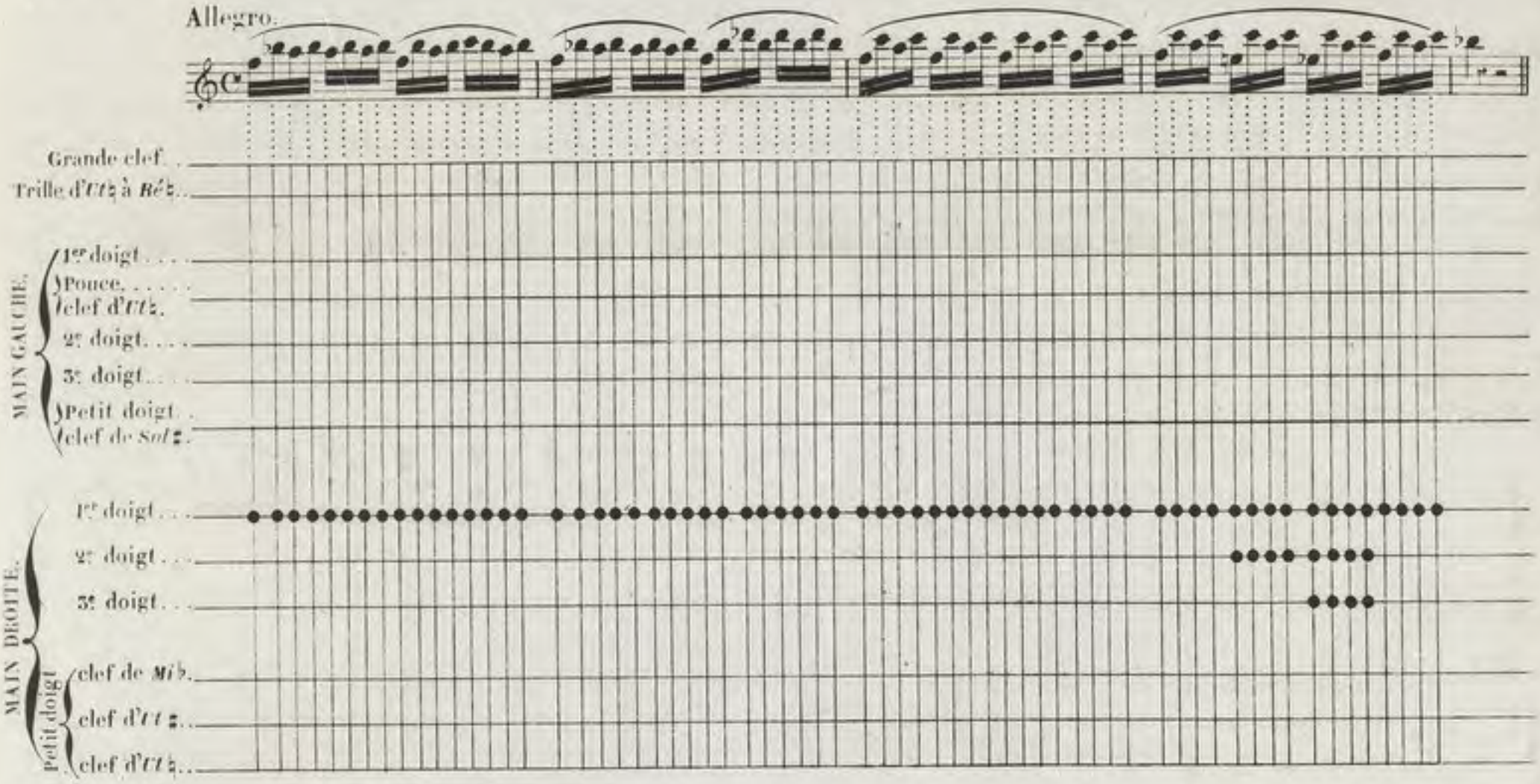
Lorsque ce passage est écrit à l'8.ve inférieure on l'exécute par le même procédé.

De même, pour le passage suivant, mais en appliquant la règle qui est au commencement de ce tableau, c'est-à-dire que ce n'est qu'à partir de la seconde note qu'il faut tenir le 3.e doigt de la main droite immobile sur le trou fermé. Ex:



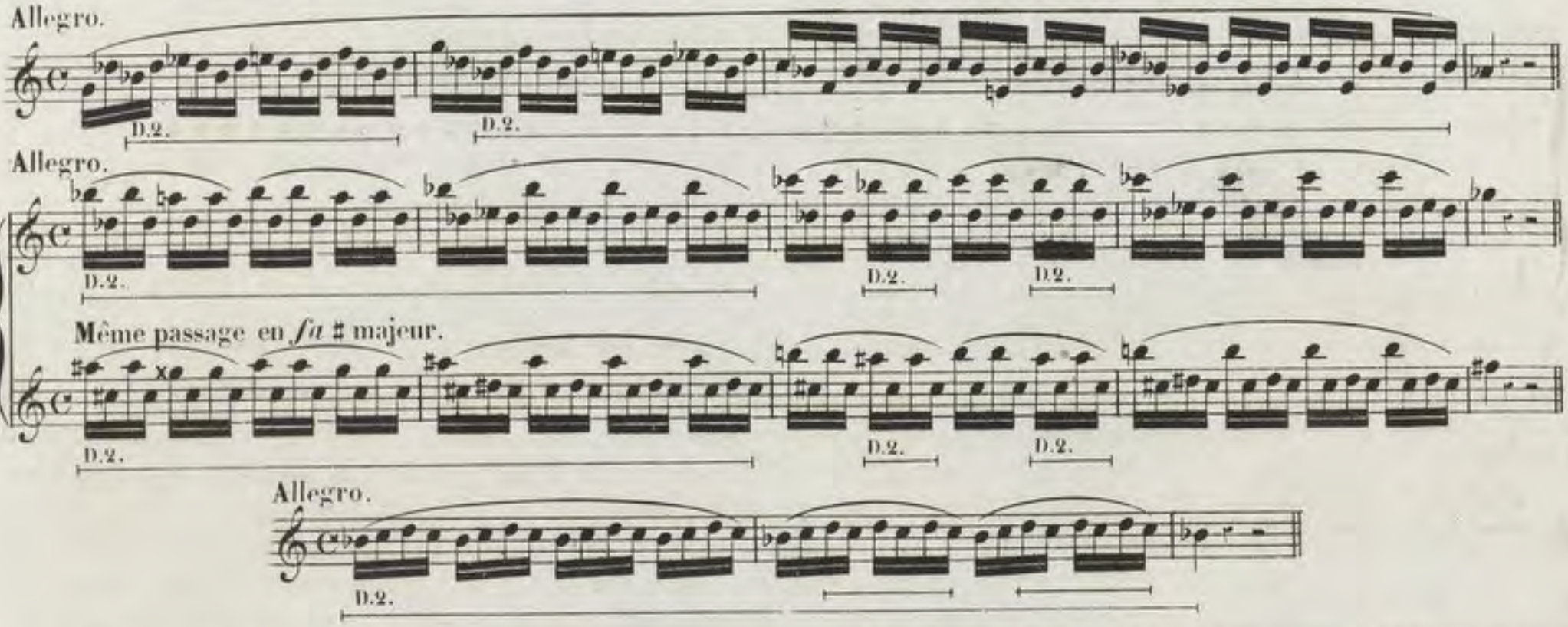
suite du **Tableau D**.

N°. 2. Pour exécuter ce passage, il faut tenir le 1.er doigt de la main droite immobile sur le trou fermé, puis de même et successivement, le 1.er et le 2.me et enfin, les trois doigts de la main droite immobiles sur les trous fermés, ce qui apporte au doigté ordinaire les modifications suivantes. Ex:



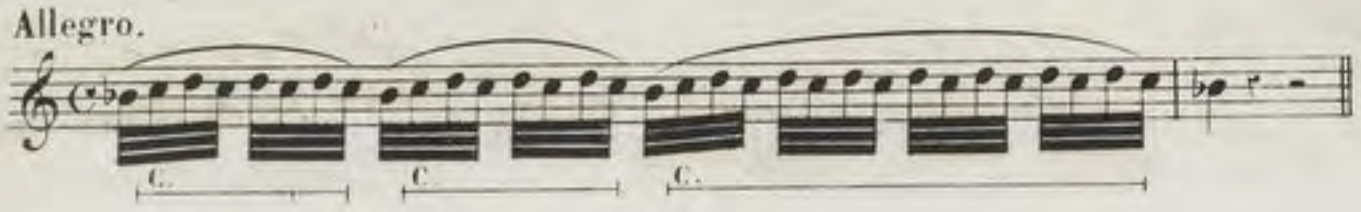
Lorsque ce passage est écrit à l'8.ve inférieure on l'exécute par le même procédé.

De même pour les passages suivants:



Pour parvenir à exécuter ce dernier passage, il faut, à partir de la 3.me note des 1.ers et 3.mes temps de la seconde mesure, abandonner la clef de *Mi* ♭ et tenir les 3 doigts de la main droite immobiles sur les trous fermés.

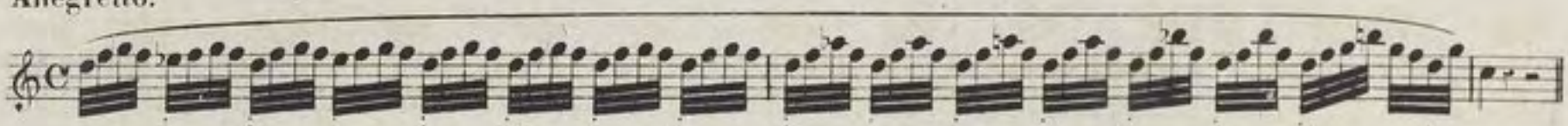
Lorsque ce même passage est écrit en triples croches, son exécution n'est possible qu'en employant le doigté du trille d'*Ut* à *Ré*. Ex:



suite du **Tableau D**.

N.° 3. Après avoir fait, en se conformant à la règle qui est au commencement de ce tableau, la 1.re note de ce passage avec le doigté ordinaire, pour en faciliter l'exécution, il faut le jouer comme s'il était écrit à l'octave inférieure, c'est-à-dire en tenant le 1.er doigt de la main gauche immobile sur le trou fermé.

Allegretto.



MAIN GAUCHE.

Grande clef . . .
Trille d'*Ut* ♮ à *Ré* ♮
1.er doigt . . .
Pouce . . . . . clef d'*Ut* ♮
2.e doigt . . .
3.e doigt . . .
Petit doigt. . clef de *Sol* ♯.

MAIN DROITE.

1.er doigt. . .
2.e doigt. . .
3.e doigt. . .
clef de *Mi* ♭
Petit doigt — clef d'*Ut* ♯.
clef d'*Ut* ♮.

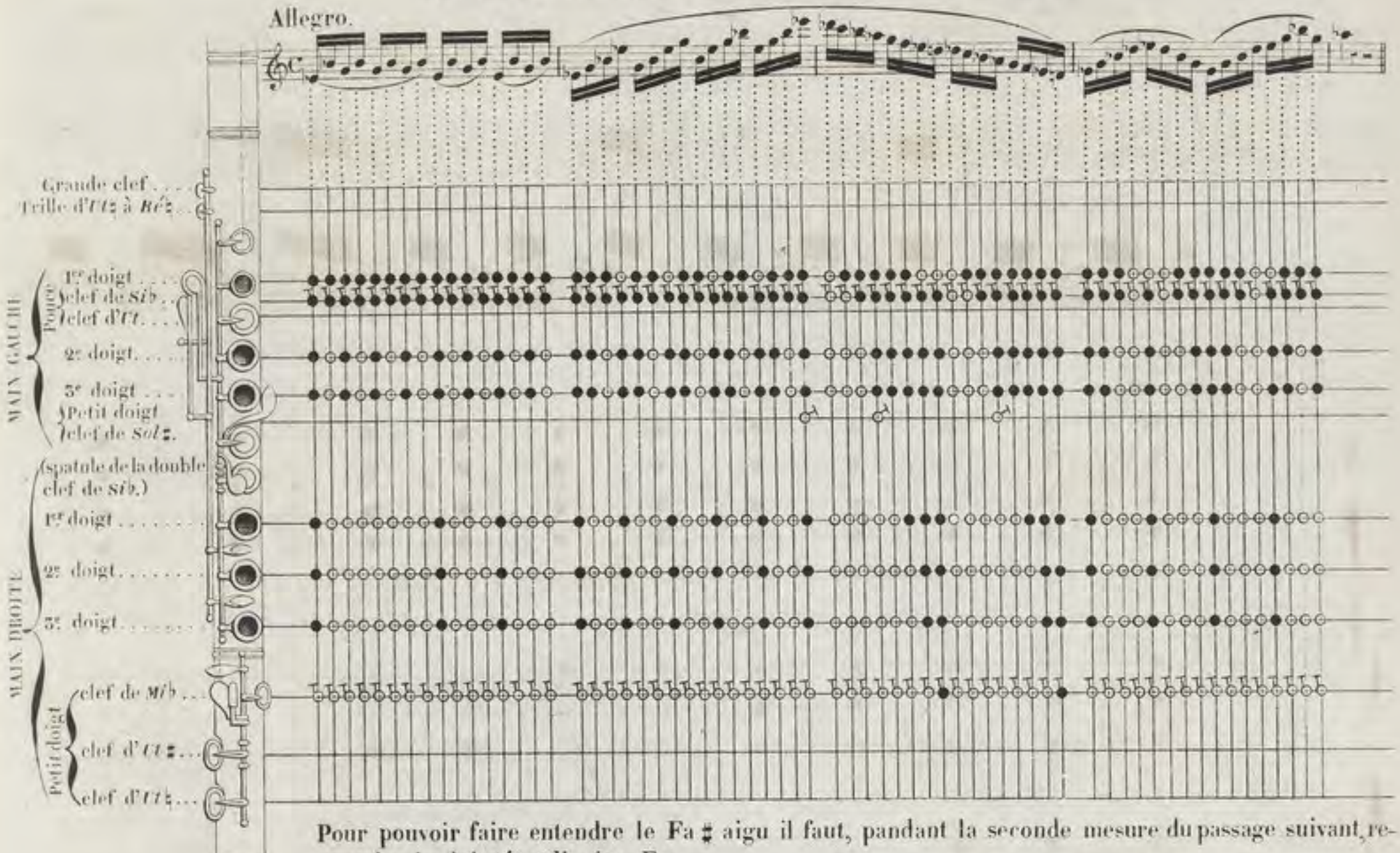
N.° 4. DE L'EMPLOI DE LA CLEF DE Si ♭.

Nous avons vu, (1.re Partie de la Méthode, page 17, figure et description d'une Flûte montée), que les clefs: d'*Ut* ♮ et de *Si* ♭ étaient mises en mouvement par le pouce de la main gauche. Si dans les divers tableaux présentés jusqu'à présent nous n'avons employé que la clef d'*Ut*, c'est qu'on ne doit se servir de la clef de *Si* ♭ que lorsque la difficulté de l'exécution le nécessite absolument, et cela, parceque le passage fréquent et rapide de la clef d'Ut à la clef de Si ♭ ou, de la clef de Si ♭ à la clef d'Ut, produit un déplacement trop subit du pouce qui nuit à la sureté de l'exécution en général.

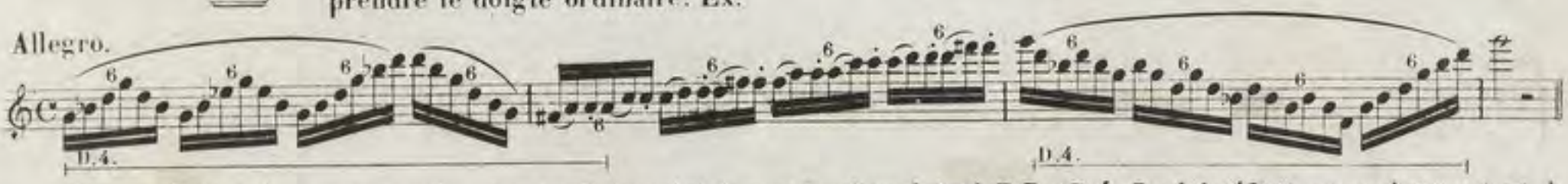
On emploie la clef de *Si* ♭ lorsqu'on rencontre le *Si* ♭ à côté: soit du sol ♮, du sol ♭ ou du la ♭; (ou les synonymes *La* ♯ à côté: soit du fa 𝄪, du fa ♯ ou du sol ♯,) on met alors le pouce sur la clef de Si ♭ et on exécute le passage comme si l'on faisait si ♮, ce qui, en rompant la difficulté insurmontable que présente le doigté ordinaire, produit le doigté ci-après Ex:

suite du **Tableau D.**

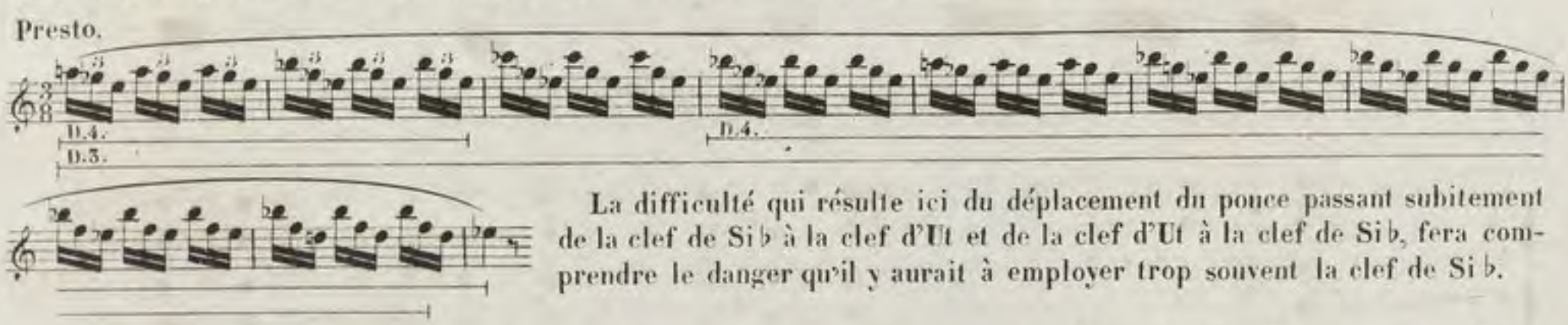
N°4. EMPLOI DE LA CLEF DE Si♭.—On fera remarquer à l'élève que dans ce passage, le Si♭ seul subit un changement de doigté, toutes les autres notes se font avec le doigté ordinaire.



Pour pouvoir faire entendre le Fa ♯ aigu il faut, pandant la seconde mesure du passage suivant, reprendre le doigté ordinaire. Ex:



Pour exécuter le passage suivant, on emploie conjointement les deux doigtés D.3. et D.4. Le doigté D.3 est maintenu tout le temps du passage; on interrompt le doigté D.4. pendant la 3e mesure afin de pouvoir exécuter l'*Ut* **♯. Ex:**



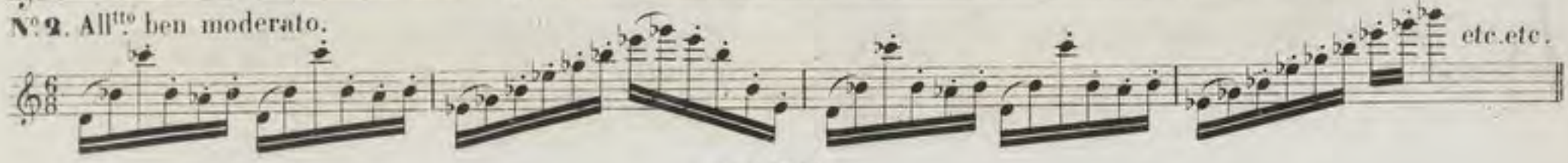
La difficulté qui résulte ici du déplacement du pouce passant subitement de la clef de Si♭ à la clef d'Ut et de la clef d'Ut à la clef de Si♭, fera comprendre le danger qu'il y aurait à employer trop souvent la clef de Si♭.

Pour appuyer cette observation, je donne ci-dessous, deux passages que malgré leur difficulté, on ne peut exécuter qu'avec le doigté ordinaire, le Si♮, l'Ut♭ et le Fa♯ ou Sol♭ aigu s'y présentant avec trop de rapidité pour qu'il soit possible d'employer la clef de Si♭.

N°1. Allegretto

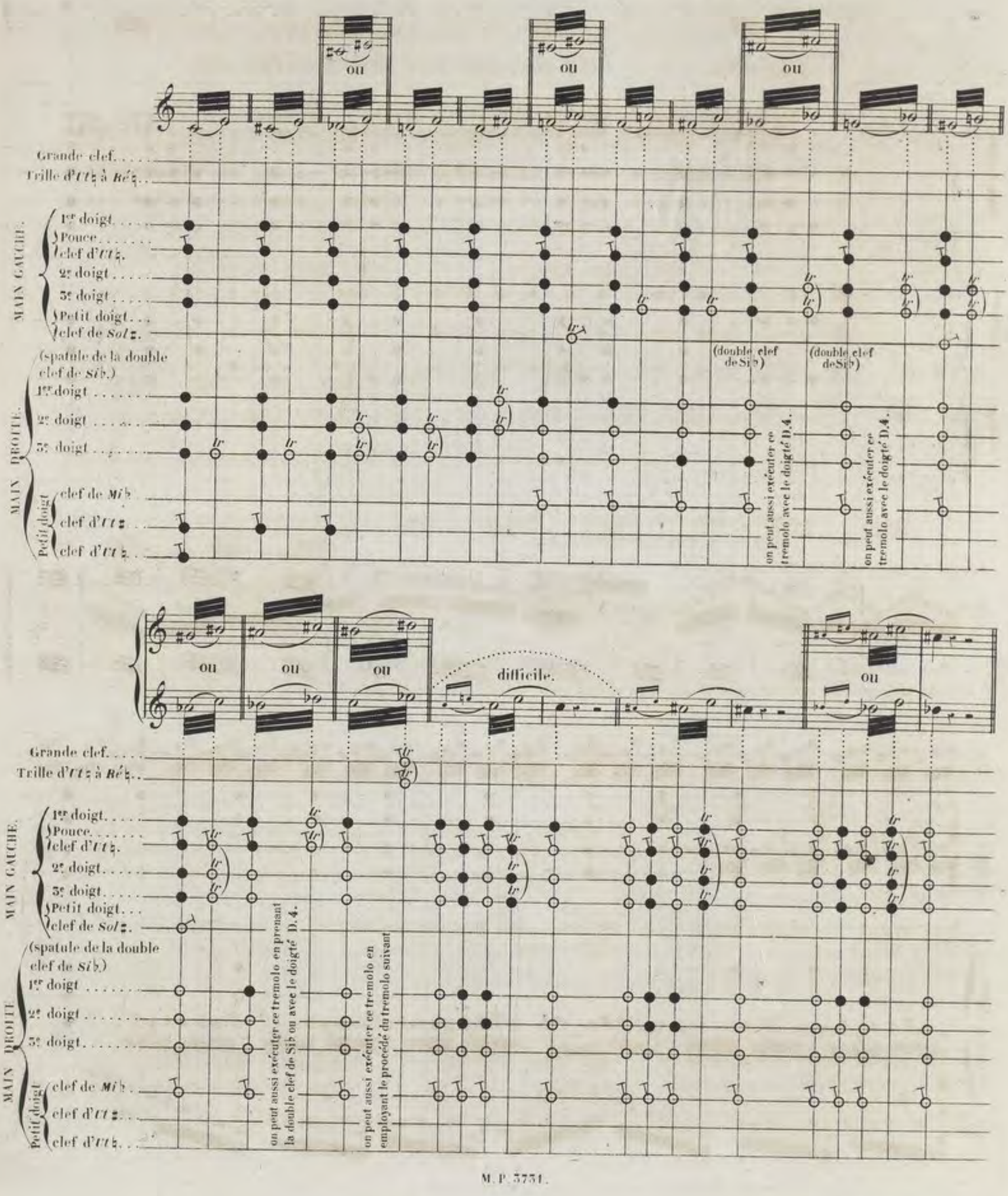


N°2. All^tto ben moderato.

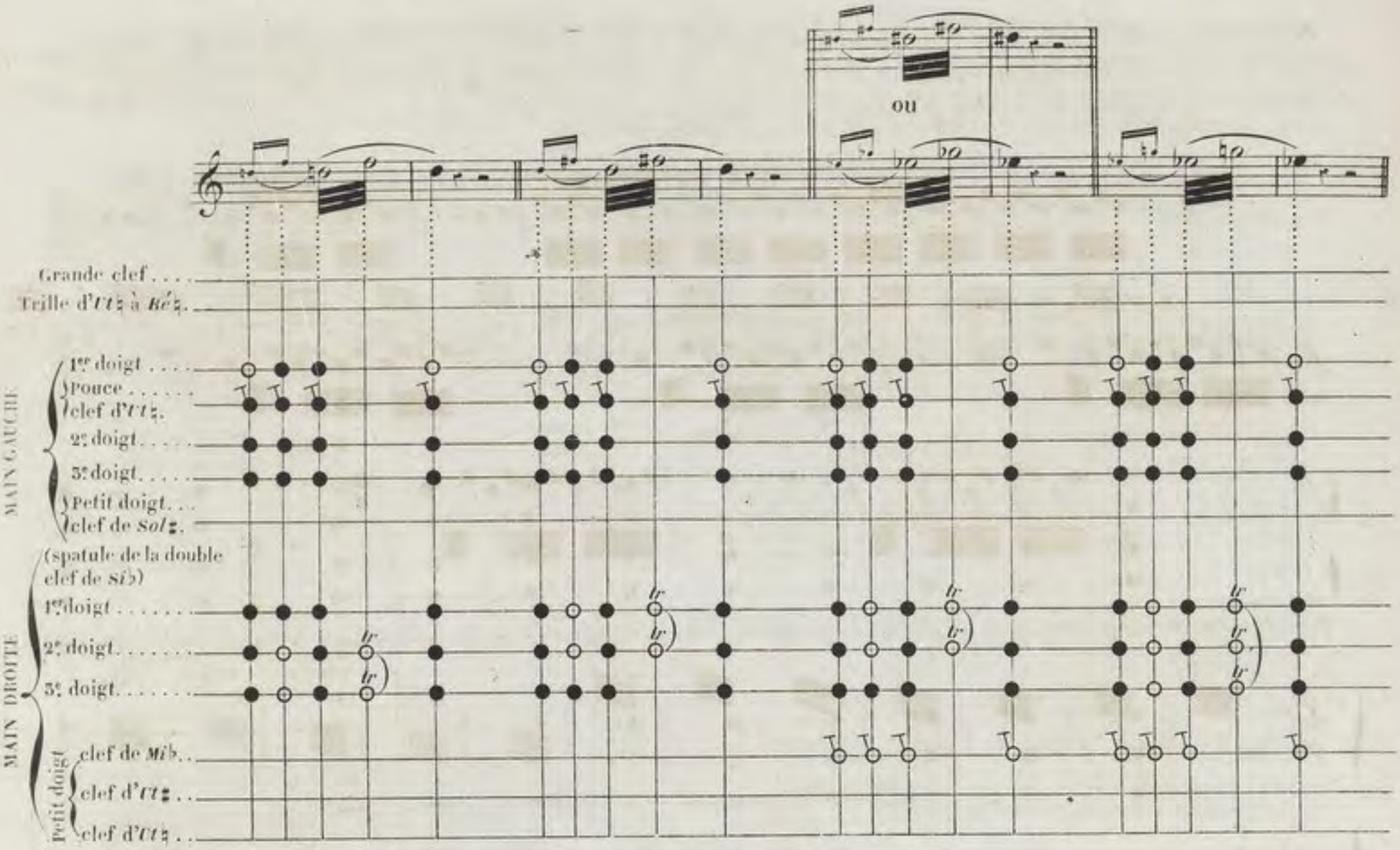


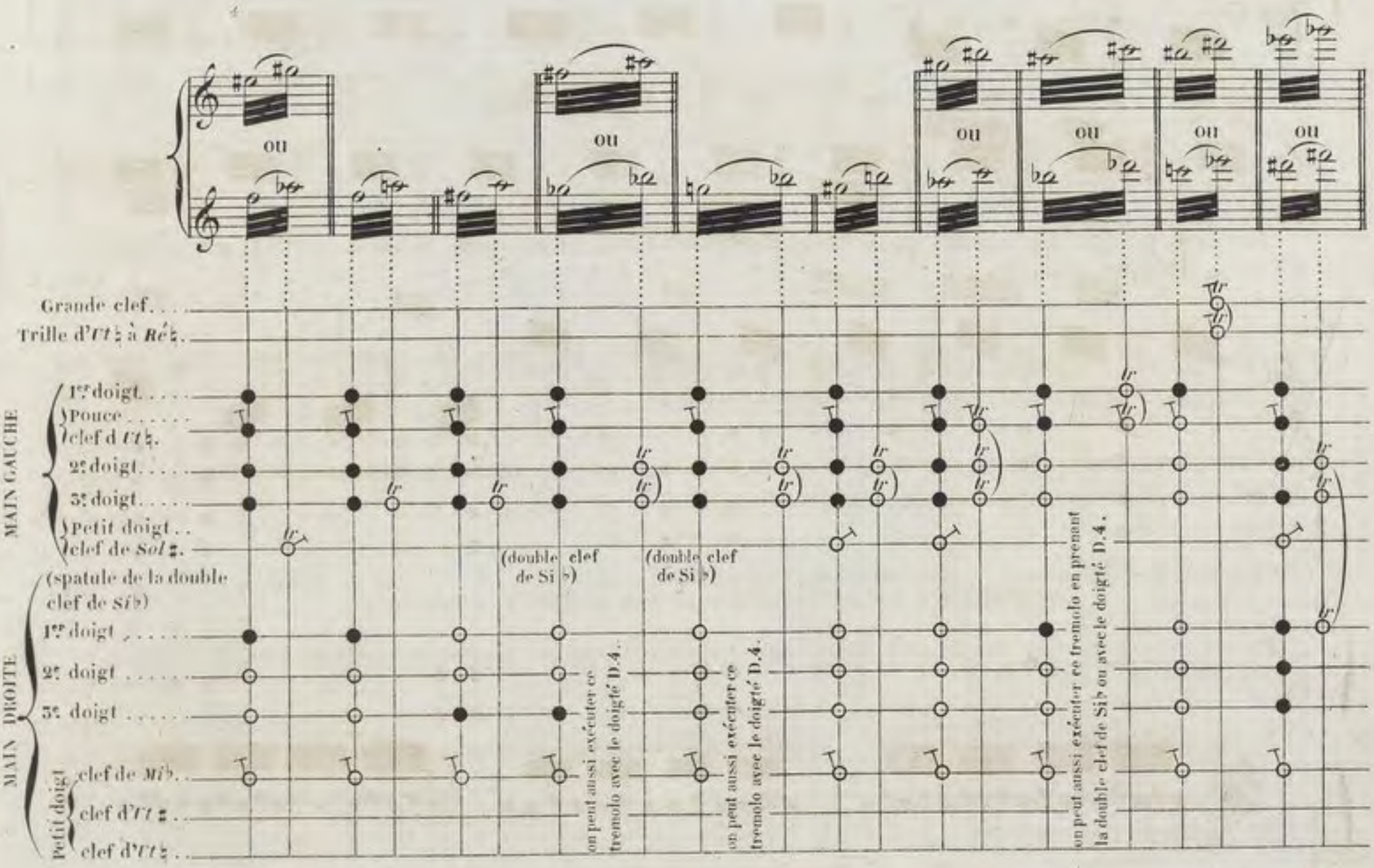
suite du **Tableau D**.

N.° 5. Sous ce numéro, D.5., nous comprendrons tous les doigtés particuliers qui facilitent l'exécution de certains trémolos.—Les notes du trémolo se succèdant avec la même rapidité que celles du trille, nous nous servirons dans ce tableau du même signe employé dans celui des trilles pour indiquer le doigté de la note supérieure.



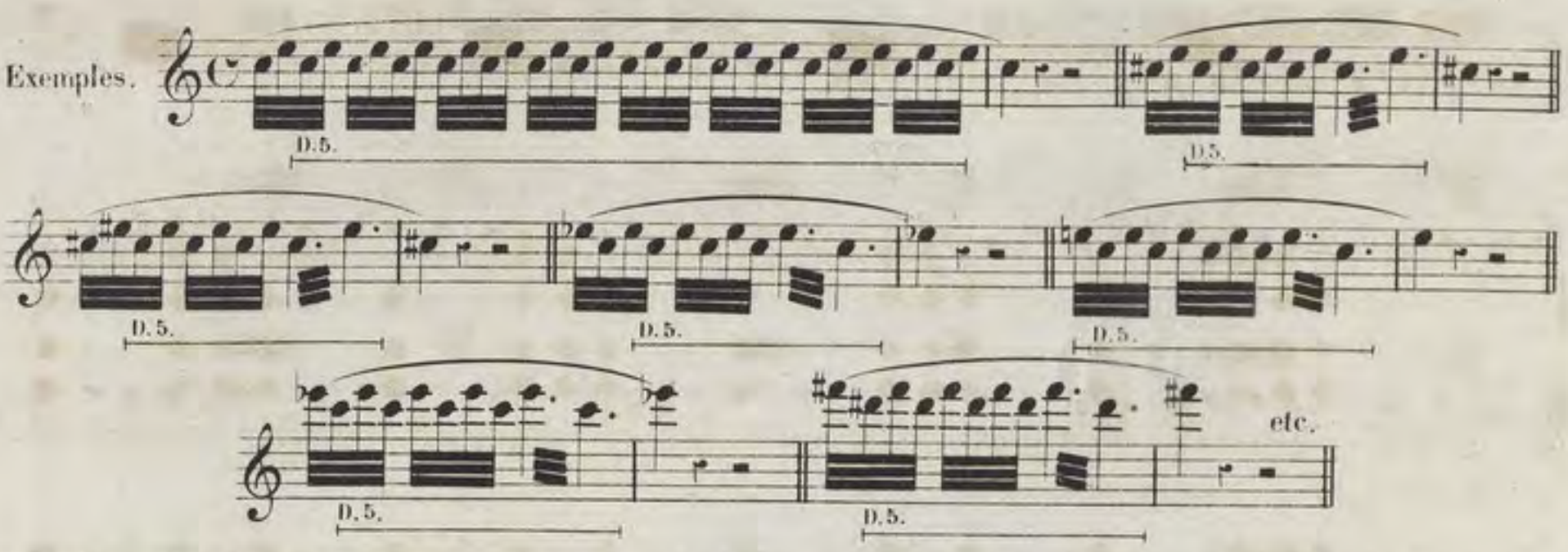
suite du **Tableau D**.



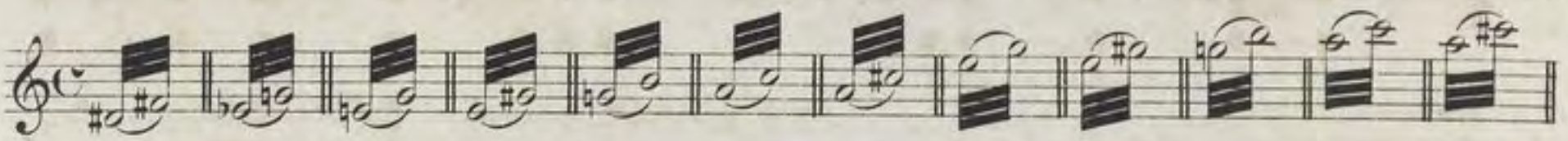


Lorsqu'un trémolo commence et finit par la note qui nécessite un doigté particulier, cette note n'étant pas toujours d'une entière justesse, il faut, comme je l'ai déjà indiqué pour le doigté de quelques trémolos précédents, appliquer rigoureusement la règle qui est au commencement de ce tableau, c'est-à-dire: que la première et la dernière notes du trémolo soient exécutées par le doigté ordinaire.

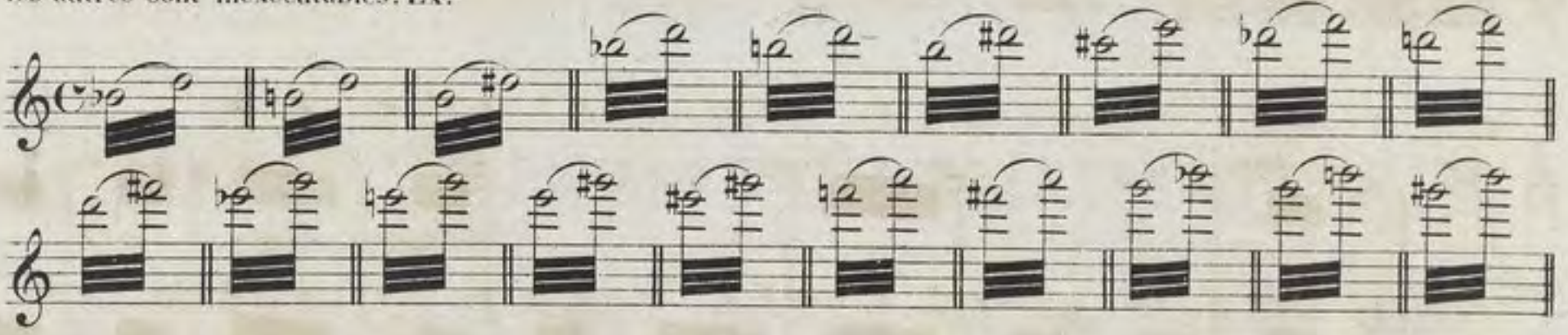
Exemples.



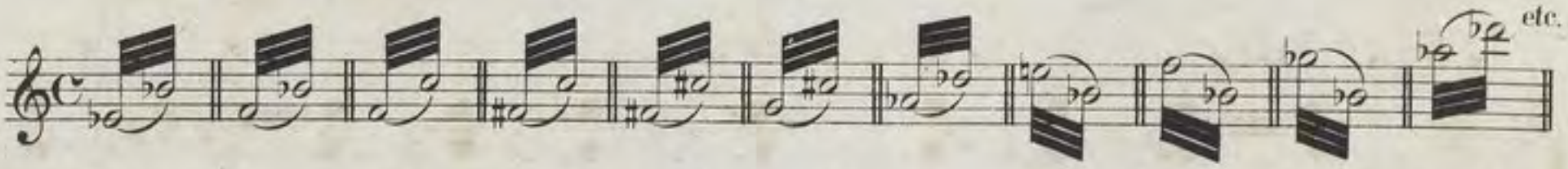
Parmi les trémolos pour lesquels je n'indique pas de doigtés particuliers, les uns se font avec le doigté ordinaire. Ex:



les autres sont inexécutables. Ex:



Tous les exemples de trémolos que je viens de donner sont à un intervalle de tierce; on en rencontre aussi à des intervalles différents, Ex:



je n'indique pas leurs doigtés, car il est très aisé, en employant les procédés ci-dessus, de trouver les facilités qui en rendent un certain nombre exécutables.

DE QUELQUES FACILITÉS OBTENUES PAR LE DOIGTÉ DES TRILLES.

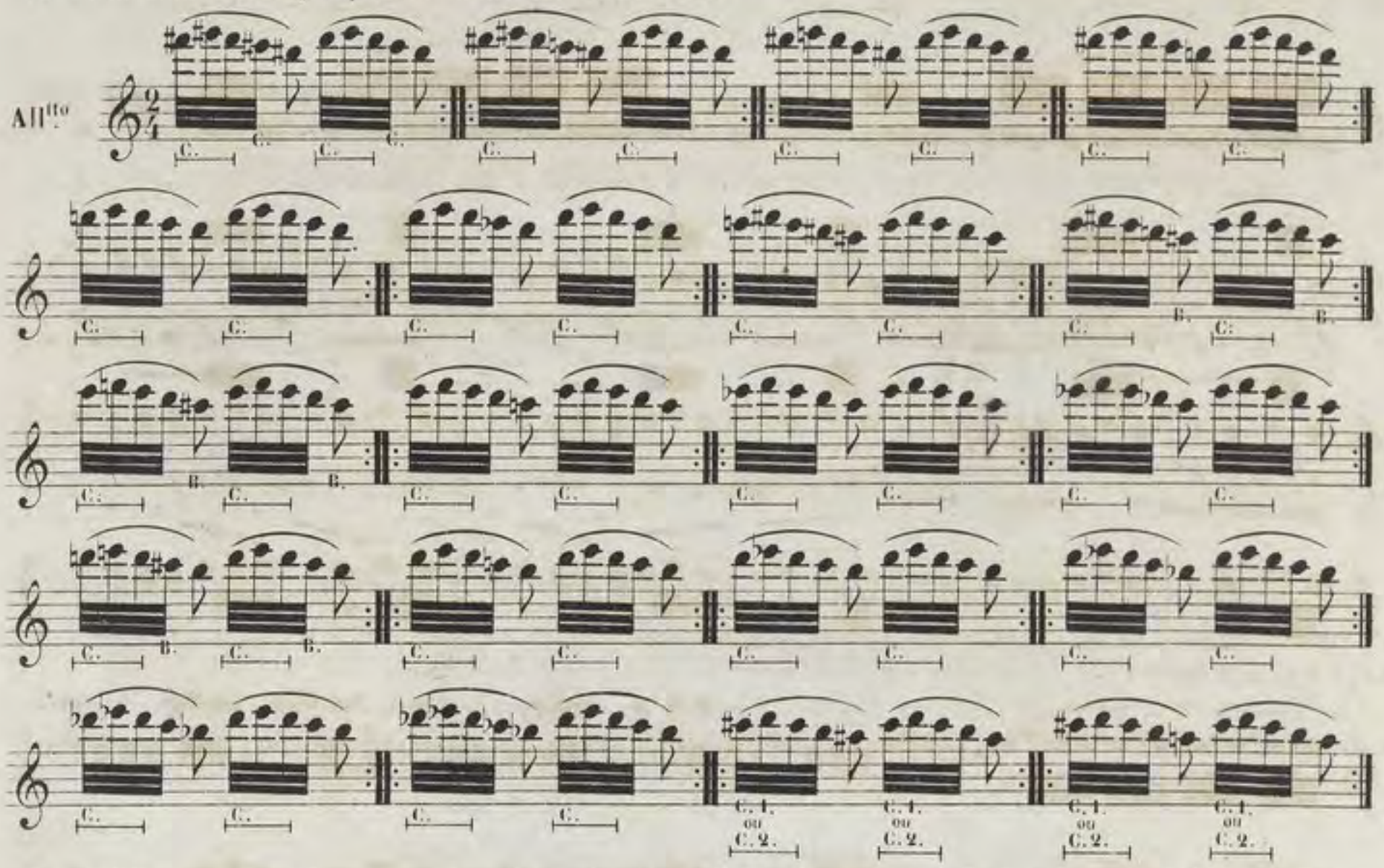
Pour terminer la série des doigtés exceptionels, je vais donner un aperçu de quelques facilités obtenues par le doigté des trilles.



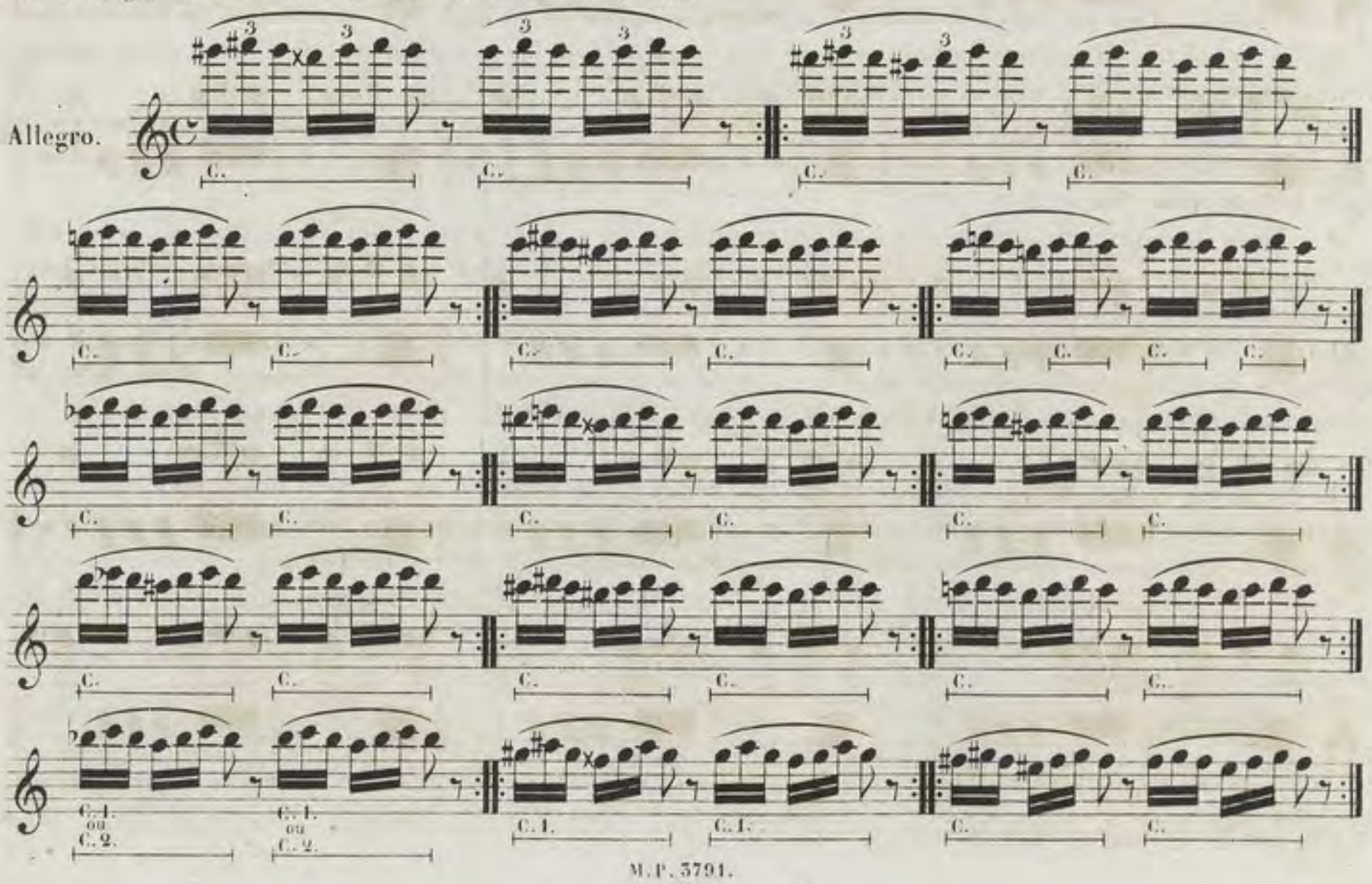
(4) Du signe 𝄋 au signe 𝄋 on emploie, pour exécuter à l'8ve supérieure ces mêmes notes ainsi groupées, les mêmes doigtés indiqués pour celle-ci.

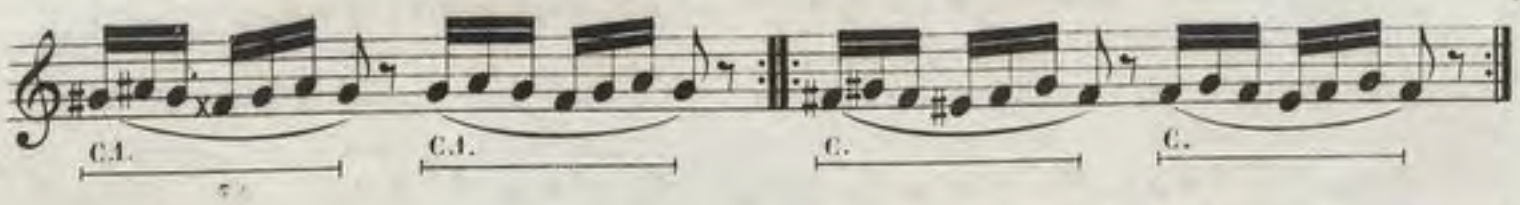
Il résulte des exemples précédents que chaque fois que les notes sont groupées ainsi et qu'on ne peut les exécuter avec le doigté ordinaire, on emploie celui des trilles.

De même si elles sont groupées de la manière suivante: Ex:



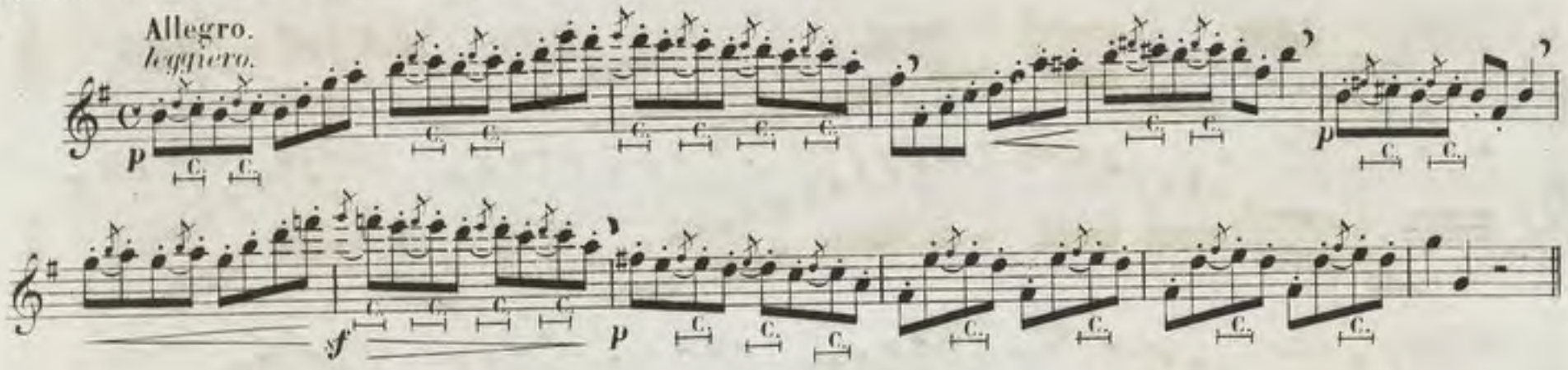
Lorsqu'elles sont groupées comme dans l'exemple suivant, il faut les exécuter par le même procédé, c'est-à-dire, avec le doigté du trille suivi de celui de sa terminaison. Ex:





Ces deux dernières séries sont écrites en forme d'*exercices*, lorsque l'occasion se présentera de faire l'application de ces doigtés on devra donc en répéter les reprises jusqu'à ce que l'exécution soit satisfaisante.

Pour donner plus de vivacité et de légèreté à l'exécution de quelques appogiatures *brèves*, on emploie quelquefois *le doigté du trille de la grande note qui les suit.* Ex:



On remarquera que ces appogiatures sont *supérieures*, c'est-à-dire, qu'elles sont à un degré *au dessus* de la grande note qui les suit et, qu'elles seules subissent un changement de doigté.

Je conseille de ne point abuser de ces facilités il ne faut les employer que lorsqu'il est impossible de faire autrement, enfin, je ne saurai trop le répéter: *il est toujours mieux de ne se servir que du doigté ordinaire ou de celui des notes sensibles.*

EXERCICES JOURNALIERS.

Les exercices que je présente ici doivent être regardés comme le *vade mecum* du flutiste.—Si l'on veut posséder avec certitude et sans hésitation le doigté très compliqué de notre instrument, (1) il faut, même quand l'exécution en est arrivée à sa plus grande perfection, *les répéter tous les jours.*

On les travaillera d'abord lentement et sans avoir égard aux mauvaises notes produites par quelques doigtés des *mordants*, ce n'est que lorsque l'exécution sera satisfaisante qu'on les jouera dans le dernier mouvement indiqué pour chacun d'eux.

J'ai divisé ces exercices en 3 séries que l'on travaillera séparément, c'est-à-dire: qu'il ne faut passer à la 2me. série que lorsque l'exécution de la première est satisfaisante; de même, on ne travaillera la 3me., que lorsque l'exécution des deux premières donnera un bon résultat.

La 1re. série comprend l'étude des *gammes* et des *arpèges.*— Afin d'accélérer les progrés des élèves il est nécessaire de joindre au travail de cette 1re. série: 18 *Exercices* ou études corrigés et extraits de la Méthode de BERBIGUIER, auxquels j'ai ajouté un accompagnement de seconde flûte et l'indication des respirations et des doigtés particuliers.

La 2me. série comprend l'étude des *mordants*, des *brisés* et des *trilles.*— On joindra au travail de ces deux premières séries: *Six Etudes* extraites de la Méthode de TULOU. (La sixième étant une étude *spéciale* pour le double coup de langue, on ne devra la travailler que lorsqu'on s'occupera de cette articulation.)

La 3me. série contient *un exercice de vélocité* et l'*etude des sons soutenus.*— On peut joindre au travail de ces 3 séries réunies, mes 3 petites Fantaisies caractéristiques, op: 4, 5 et 6 afin de s'habituer à jouer avec accompagnement de Piano.

(1) Je divise le doigté *général* de la Flûte en 2 catégories:— La première, *dont l'usage est permanent*, compreud: Le doigté *ordinaire*, celui des *trilles* et quelques doigtés *plus faciles*; ils sont contenus dans les exercices journaliers; la deuxième, dont l'emploi est peu fréquent, compreud: Le doigté des *notes sensibles* et celui des *tremolos*; on en fera l'objet d'un travail spécial chaque fois que l'on rencontrera un passage nécessitant leur application.

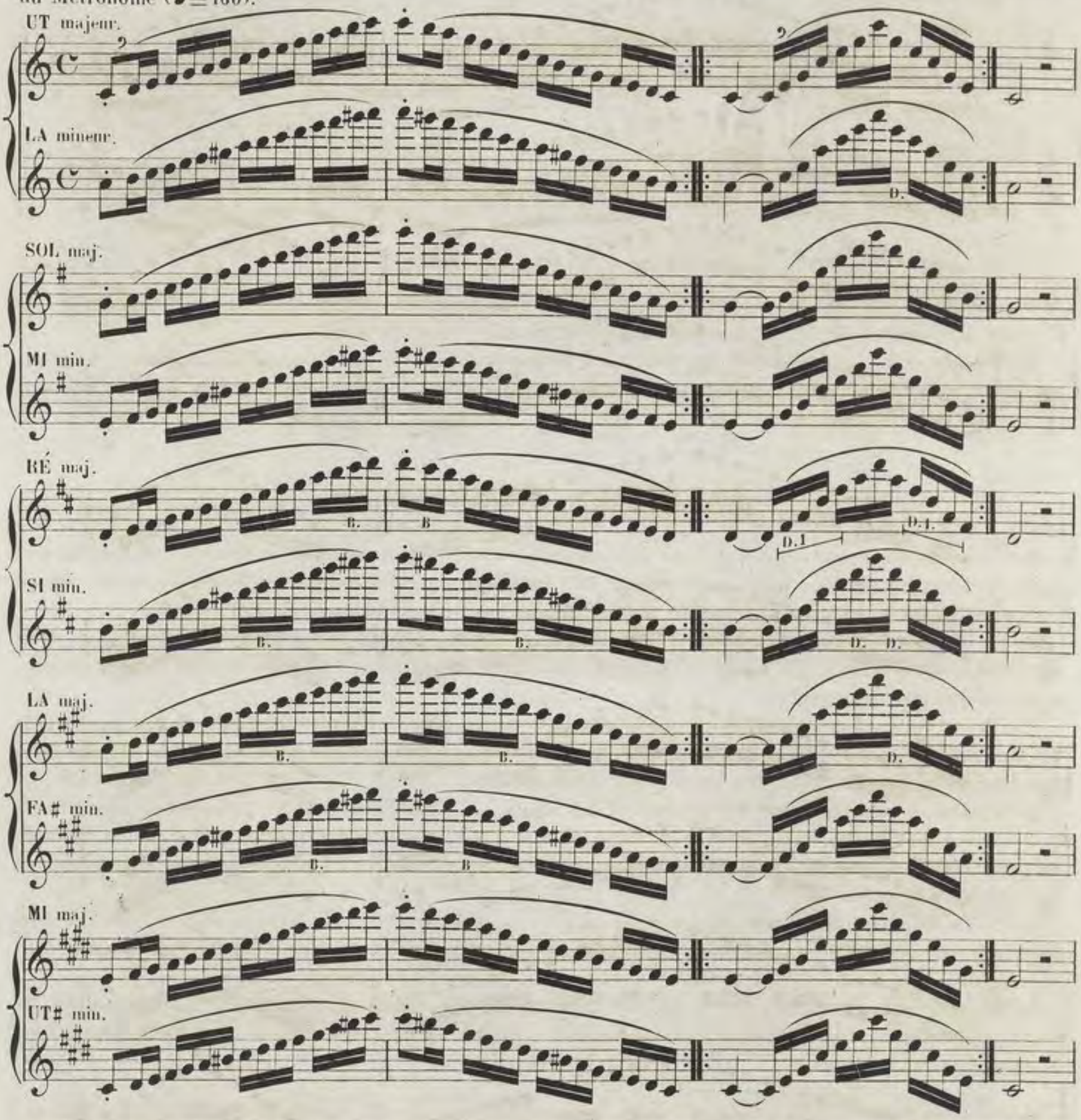
1re SÉRIE DES EXERCICES JOURNALIERS

ÉTUDE DES GAMMES ET DES ARPÉGES.(1)

Comme je l'ai déjà fait dans la 2me Partie de la Méthode, et pour les mêmes raisons énoncées page 100, je divise l'étude des gammes en deux parties alternatives; donc, un jour on travaillera la partie commençant par les gammes diézées, et le lendemain, celles commençant par les gammes bémolisées.

1re PARTIE DE LA 1re SÉRIE. — GAMMES ET ARPÈGES DANS TOUS LES TONS MAJEURS ET MINEURS SUIVIS DES GAMMES CHROMATIQUES EN LA ET EN UT.

Allegro (♩=126). A mesure que l'on progressera on augmentera la vitesse du mouvement jusqu'au chiffre du Métronome (♩=160).



(1) Ainsi que je l'ai indiqué précédemment, on joindra au travail de cette 1re série les 18 EXERCICES ou Etudes pour la Flûte, extraits de la Méthode de BERBIGUIER, avec accompagnement d'une seconde Flûte et l'indication des respirations et des doigtés particuliers donnant plus de facilité à l'exécution, par Henry Altès, chez Cotelle, 51 rue Jean-Jacques-Rousseau.

SI maj.

D.1. D. D. D.4.

SOL♯ min.

D.3.

FA♯ maj.

RÉ♯ min.

UT♯ maj.

LA♯ min.

D.2.

LAb maj.

D.3.

FA min.

MIb maj.

D.3.

UT min.

D.3.

SIb maj.

SOL min.

FA maj.

RÉ min.

UT maj.

Gamme chromatique en LA.

Gamme chromatique en UT.

2e PARTIE DE LA 1re SÉRIE. — GAMMES ET ARPÈGES DANS TOUS LES TONS MAJEURS ET MINEURS SUIVIS DES GAMMES CHROMATIQUES EN LA ET EN UT.

UT maj.

LA min.

FA maj.

RÉ min.

SI♭ maj.

SOL min.

MI♭ maj.

D.3.

UT min.

D.3.

LA♭ maj.

D.3.

FA min.

RÉ♭ maj.

SI♭ min.

D.2.

SOL♭ maj.

MI♭ min.

UT♭ maj.

D.1. D. D. D.1.

LA♭ min.

D.3.

MI maj.

UT♯ min.

LA maj.

FA♯ min.

RÉ maj.

SI min.

SOL maj.

MI min.

UT maj.

Gamme chromatique
en LA.

Gamme chromatique
en UT.

2ᵐᵉ SÉRIE DES EXERCICES JOURNALIERS

ÉTUDE DES **MORDANTS**, DES **BRISÉS** ET DES **TRILLES** (1)

Afin que le travail de cette série soit moins aride, je la divise en deux parties alternatives, un jour on travaillera les *mordants*, et le lendemain les *Brisés* et les *Trilles*.

On emploie pour l'exécution des Mordants et des Brisés, les doigtés des trilles. (Relire le § IV. du Chap: 18 et le § III. du Chap: 17.)

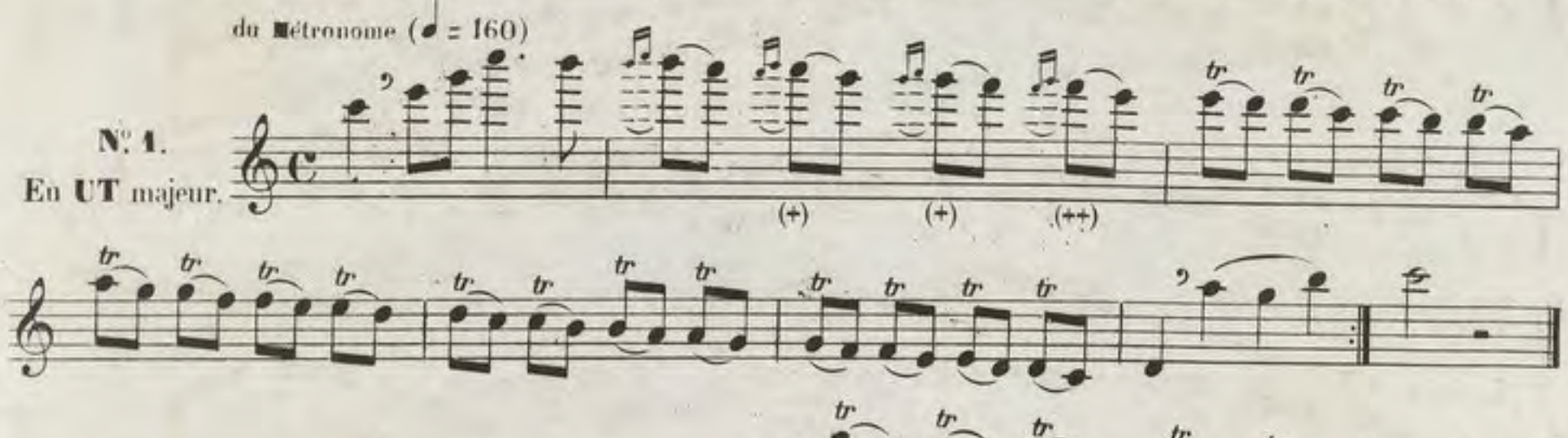
1ʳᵉ PARTIE DE LA 2ᵐᵉ SÉRIE — ÉTUDE DES **MORDANTS**

L'Etude des mordants a été regardée jusqu'ici comme une des grandes difficultés de la Flûte, cela vient de ce que MM. les Professeurs qui ont écrit des exercices pour faciliter cette étude, n'ont présenté aux élèves que des pages très longues et toujours insuffisantes; insuffisantes en ce que, après être arrivé, avec beaucoup de peine à les bien exécuter, on ne savait faire que quelques mordants.

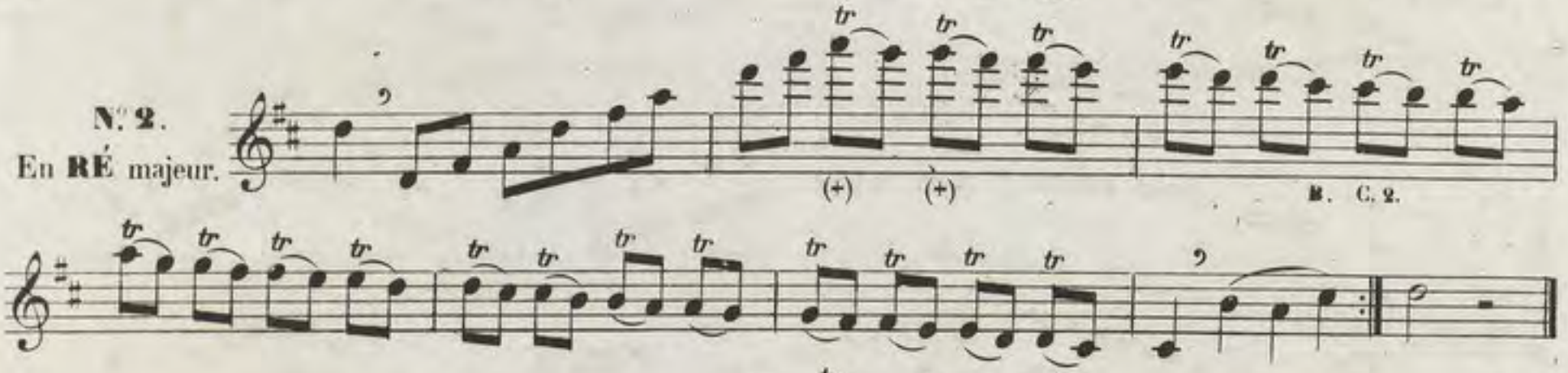
Je donne ici 7 petits exercices, (qui ne sont à bien parler que 7 gammes,) dans lesquels se trouvent réunis tous les mordants sans exception. Lorsqu'on sera parvenu à les jouer rapidement et avec netteté, on aura vaincu toutes les difficultés de ce genre.

Allegro (♩ = 126) A mesure que l'élève progressera on augmentera la vitesse du mouvt jusqu'au chiffre du Métronome (♩ = 160)

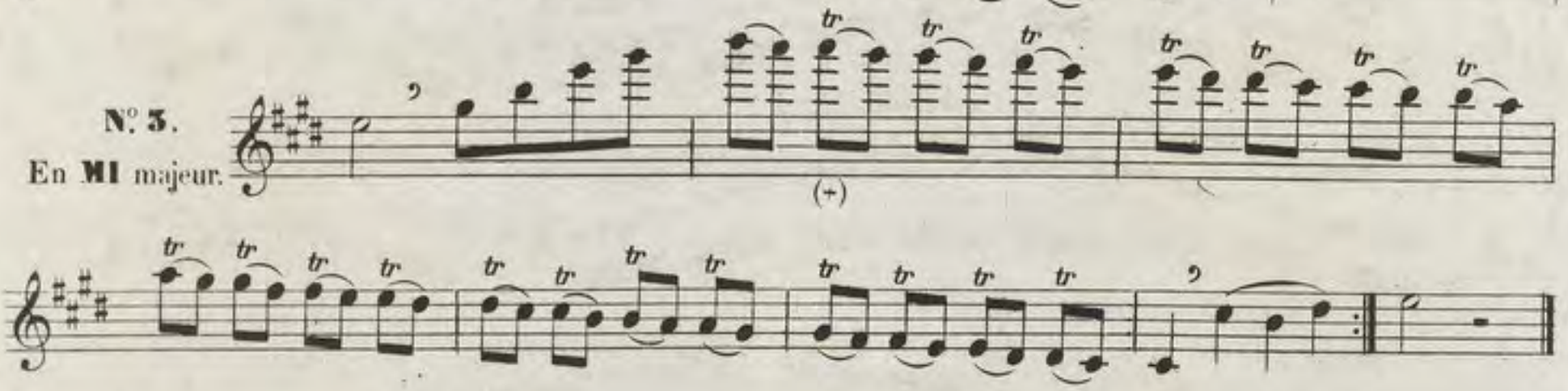
N°. 1.
En **UT** majeur.



N°. 2.
En **RÉ** majeur.



N°. 3.
En **MI** majeur.



(1) Joindre au travail de ces deux premières séries les 6 Etudes pour la Flûte, extraites de la Méthode de TULOU, éditées chez H. Lemoine, 17, r. Pigalle.

(+) Les trilles de *La♮* à *Si♮* aigus et de *Sol♮* à *La♮* aigus étant très défectueux, (Voir ce que nous en disons au *tableau* C) j'engage les élèves à faire les *Mordants* et les *Brisés* correspondants à ces deux trilles avec les doigtés des trilles de *La♮* à *Si♭* et de *Sol♮* à *La♭*; les mordants étant *toujours exécutés très rapidement*, l'oreille n'a pas le temps de saisir si l'on fait, dans le premier, *Si♭* au lieu de *Si♮*, et dans le second, *La♭* au lieu de *La♮*. ★

(++) Voir au *tableau* C. la remarque que nous faisons au sujet du trille de *Fa♮* à *Sol♮* aigus.

(+++) Le trille de *Si♭* à *Ut♮* aigus n'existant pas, (Voir le *tableau* C) on peut, par la même raison donnée ci-dessus, faire le *Mordant* et le *Brisé* correspondants à ce trille avec le doigté du trille de *Si♭* à *Ut♭* aigus. ★

★ Chaque fois que dans ces exercices nous rencontrerons ces Mordants et ces Brisés, le signe correspondant aux remarques ci-dessus sera placé sous chacun d'eux afin de rappeler *que l'on doit prendre* le doigté qu'elles indiquent.

N° 4.
En **SI** majeur.

C.2. C.1. C.2. C.1.

N° 5.
En **SI** ♭ majeur.

(+++) (+) (++) C.2. ou C.1.

C.2. ou C.1. C.2. ou C.1. C.2. ou C.1.

N° 6.
En **MI** ♭ majeur.

(+++) (++) C.2.

C.1. C.2. C.1.

N° 7.
En **RÉ** ♭ majeur.

(+++)

C.2. C.1. C.2. C.1.

On remarquera que le nombre des ***Mordants*** et des ***Brisés*** défectueux nécessitant un changement de doigté se réduit à trois qui sont ceux de: *Si*♭ à **Ut**♮ aigus, *La*♮ à **Si**♮ aigus et *Sol*♮ à **La**♮ aigus. (Ceux de *Fa*♮ à *Sol*♮ aigus conservent le doigté du trille correspondant.) Répétons une dernière fois, qu'il ne faut aucunement se préoccuper du mauvais effet produit par les notes bémolisées substituées aux notes naturelles; lorsqu'on sera parvenu à exécuter parfaitement les exercices ci-dessus, on se convaincra facilement qu'il est très peu sensible.

Les exercices suivants ne sont que la répétition des précédents, mais l'exécution en est plus difficile, 1°, parceque la note intermédiaire qui dans les premiers exercices sépare chaque mordant est supprimée dans ceux-ci, et 2°, que chaque mordant est représenté par un triolet dont les trois notes doivent être d'une *égalité* parfaite. Pour arriver sans trop de difficulté, à les bien exécuter, il faut les travailler avec les deux articulations que j'indique ici, d'abord liées 3 par 3, puis toutes les notes liées entre elles.

2ᵐᵉ SÉRIE DES EXERCICES JOURNALIERS

ÉTUDE DES **MORDANTS**, DES **BRISÉS** ET DES **TRILLES** (1)

Afin que le travail de cette série soit moins aride, je la divise en deux parties alternatives, un jour on travaillera les *mordants*, et le lendemain les *Brisés* et les *Trilles*.

On emploie pour l'exécution des Mordants et des Brisés, les doigtés des trilles. (Relire le § IV. du Chap: 18 et le § III. du Chap: 17.)

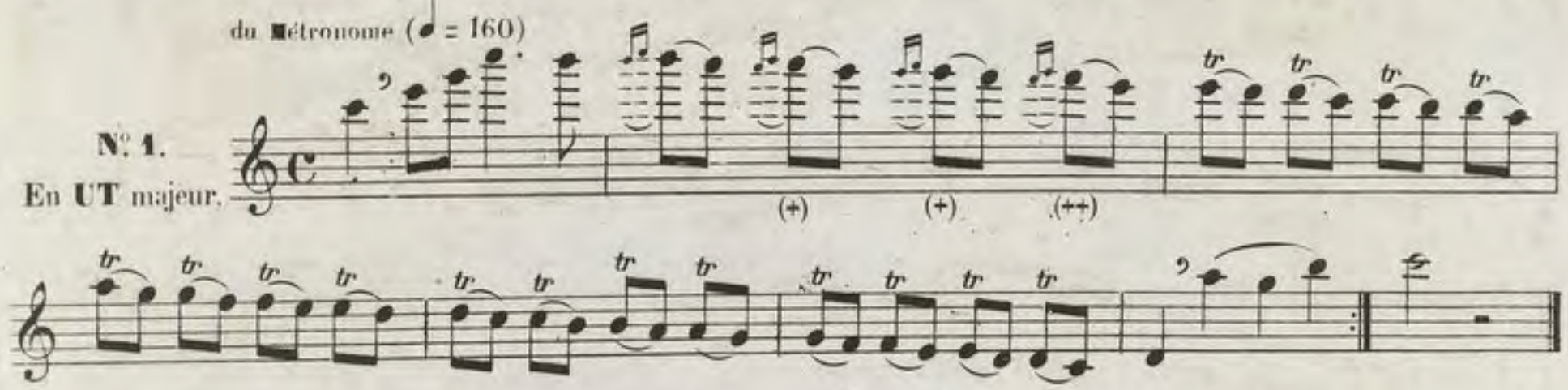
1ᵉ PARTIE DE LA 2ᵐᵉ SÉRIE — ÉTUDE DES **MORDANTS**

L'Etude des mordants a été regardée jusqu'ici comme une des grandes difficultés de la Flûte, cela vient de ce que MM. les Professeurs qui ont écrit des exercices pour faciliter cette étude, n'ont présenté aux élèves que des pages très longues et toujours insuffisantes; insuffisantes en ce que, après être arrivé, avec beaucoup de peine à les bien exécuter, on ne savait faire que quelques mordants.

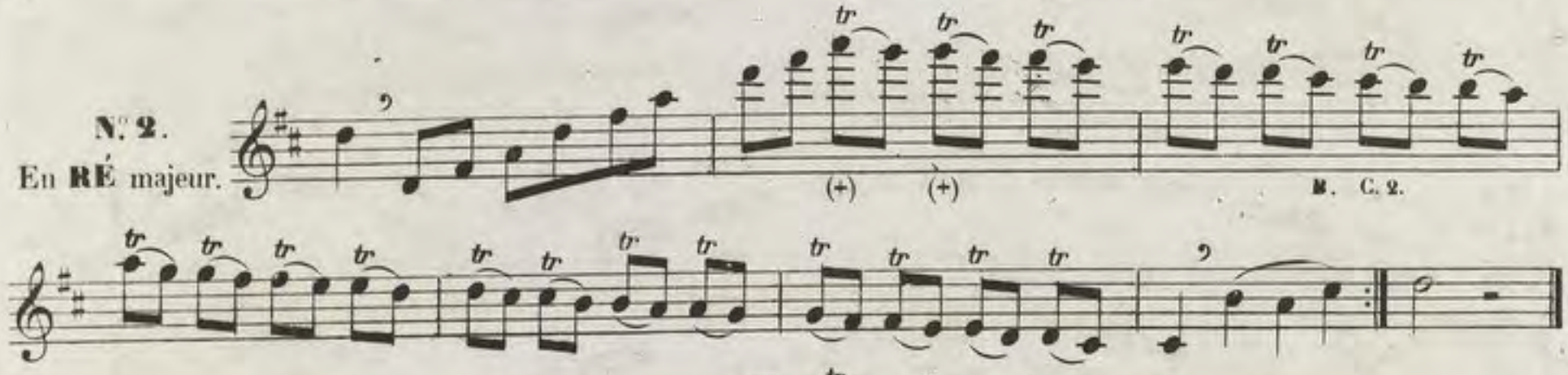
Je donne ici 7 petits exercices, (qui ne sont à bien parler que 7 gammes,) dans lesquels se trouvent réunis tous les mordants sans exception. Lorsqu'on sera parvenu à les jouer rapidement et avec netteté, on aura vaincu toutes les difficultés de ce genre.

Allegro (♩ = 126) A mesure que l'élève progressera on augmentera la vitesse du mouv! jusqu'au chiffre du Métronome (♩ = 160)

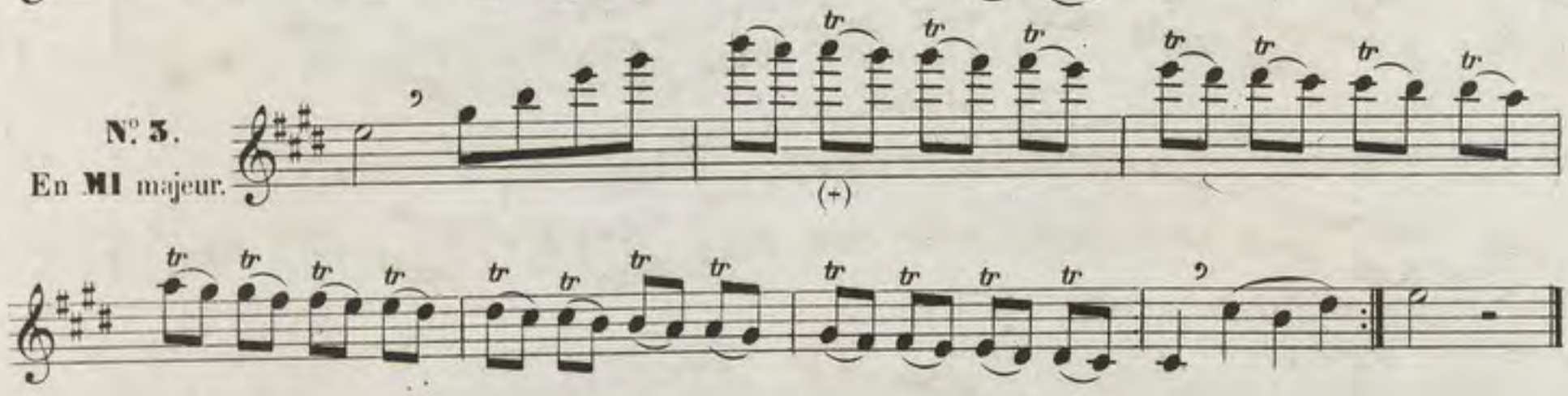
N.° 1.
En UT majeur.



N.° 2.
En RÉ majeur.



N.° 3.
En MI majeur.



(1) Joindre au travail de ces deux premières séries les 6 Etudes pour la Flûte, extraites de la Méthode de TULOU, éditées chez H. Lemoine, 17, r. Pigalle.

(+) Les trilles de *La♮* à *Si♮* aigus et de *Sol♮* à *La♮* aigus étant très défectueux, (Voir ce que nous en disons au *tableau* C) j'engage les élèves à faire les *Mordants* et les *Brisés* correspondants à ces deux trilles avec les doigtés des trilles de *La♮* à *Si♭* et de *Sol♮* à *La♭*; les mordants étant *toujours exécutés très rapidement*, l'oreille n'a pas le temps de saisir si l'on fait, dans le premier, *Si♭* au lieu de *Si♮*, et dans le second, *La♭* au lieu de *La♮*. ★

(++) Voir au *tableau* C. la remarque que nous faisons au sujet du trille de *Fa♮* à *Sol♮* aigus.

(+++) Le trille de *Si♭* à *Ut♮* aigus n'existant pas, (Voir le *tableau* C) on peut, par la même raison donnée ci-dessus, faire le *Mordant* et le *Brisé* correspondants à ce trille avec le doigté du trille de *Si♭* à *Ut♭* aigus. ★

★ Chaque fois que dans ces exercices nous rencontrerons ces Mordants et ces Brisés, le signe correspondant aux remarques ci-dessus sera placé sous chacun d'eux afin de rappeler *que l'on doit prendre* le doigté qu'elles indiquent.

N.° 6.

C. 1.

C. 2. ou C. 1.

C. 1.

C. 2. ou C. 1.

N.° 7.

(+++)

C. 2. ou C. 1.

C. 1.

C. 1.

C. 2. ou C. 1.

2.ème PARTIE DE LA 2.ème SÉRIE — ÉTUDE DES **BRISÉS** ET DES **TRILLES**.

BRISÉS

N.° 1.

6

(+)

(+)

(++)

Le mauvais effet produit par la substitution des notes bémolisées aux notes naturelles devient ici plus désagréable puisque ces notes sont répétées plusieurs fois; néanmoins, il faut continuer à ne s'en point préoccuper et considérer ces exercices principalement comme gymnastique des doigts.

N.° 2.

(+) (+)

B C. 2.

N.° 3.

(+)

Allegro. (♩ = 104 à 126)

N° 1.

N° 2.

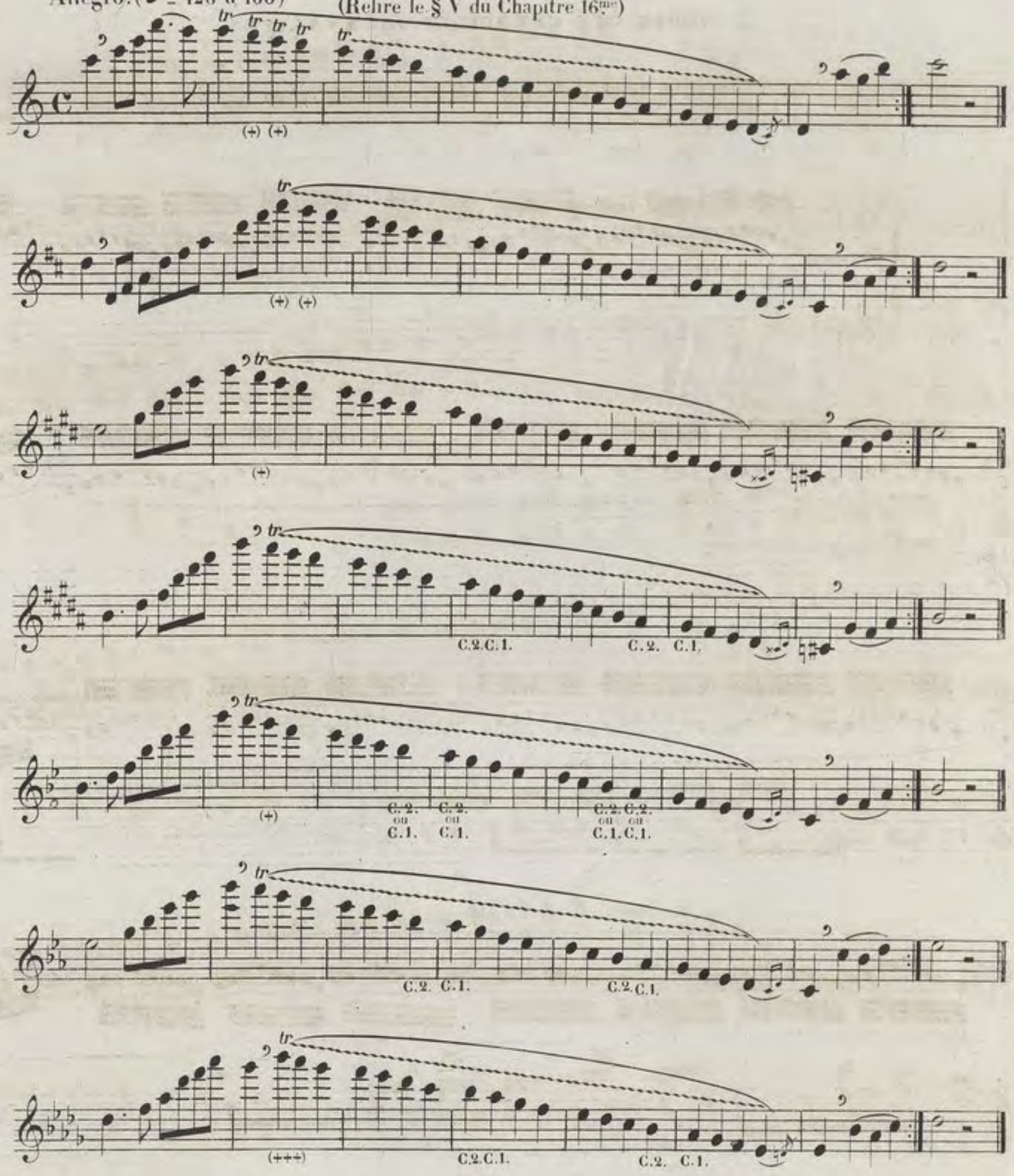
C. 2.

N° 3.

N° 4.

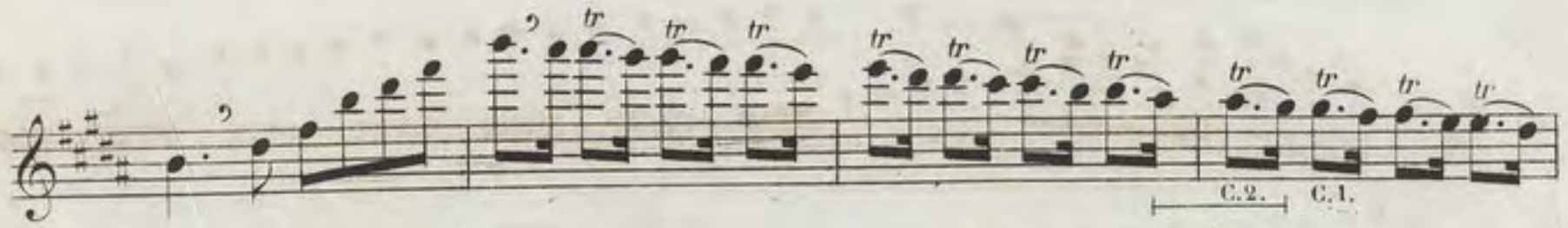
N° 5.

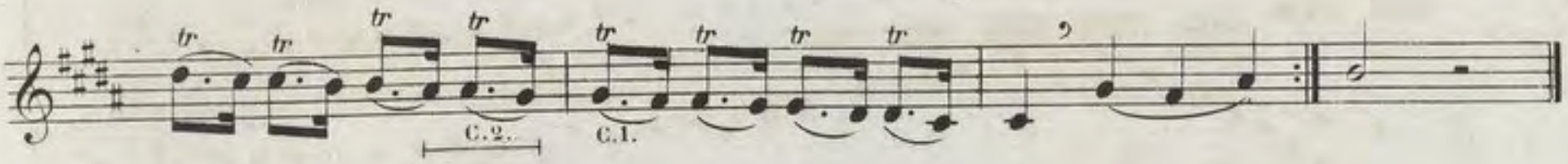
Allegro. (♩ = 126 à 160) (Relire le § V du Chapitre 16me)



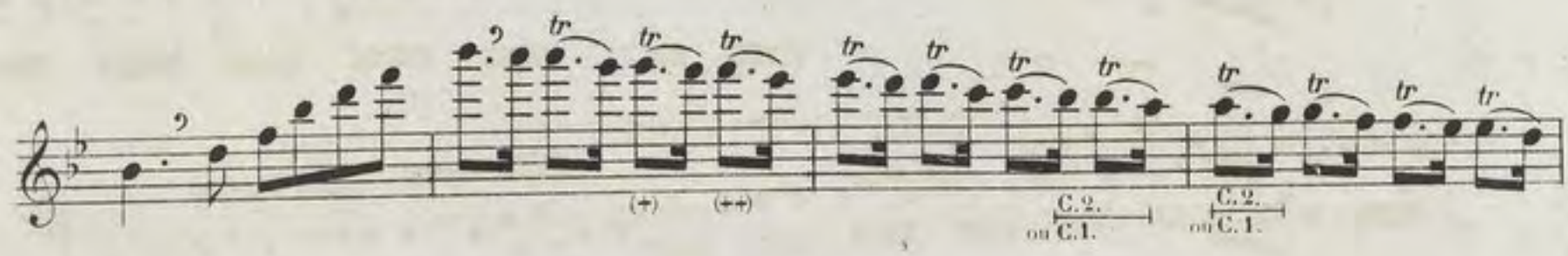
Maintenant que l'on est familiarisé avec le doigté de *tous les trilles*, afin de conserver à chacun d'eux la même égalité dans l'exécution, c'est-à-dire: que ceux qui sont *faciles* ne soient pas exécutés plus rapidement que les autres, on fera bien de revenir aux exercices que j'ai donnés dans la 2e Partie de la Méthode, page 160. Je l'ai déjà dit et je le répète encore: *L'exécution parfaite de ces exercices peut seule donner aux doigts l'indépendance et l'égalité nécessaires à la bonne exécution des trilles.*

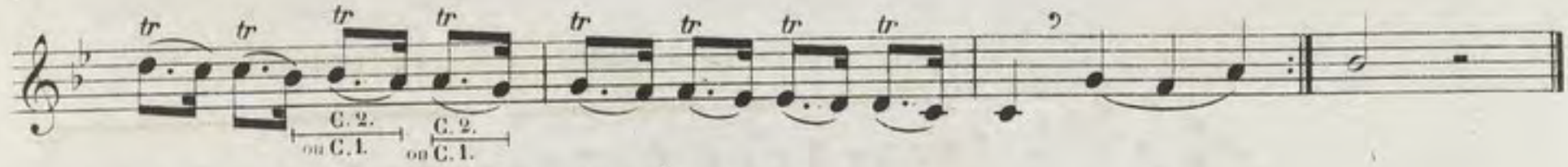
N°. 4.



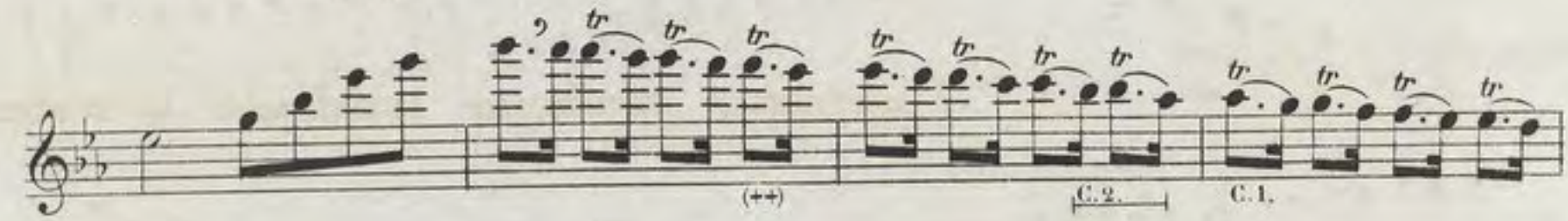


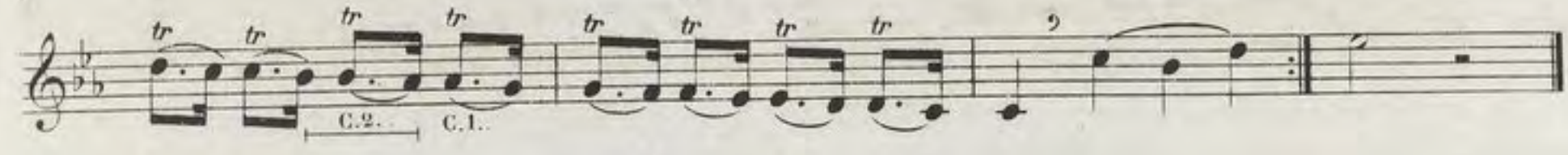
N°. 5.



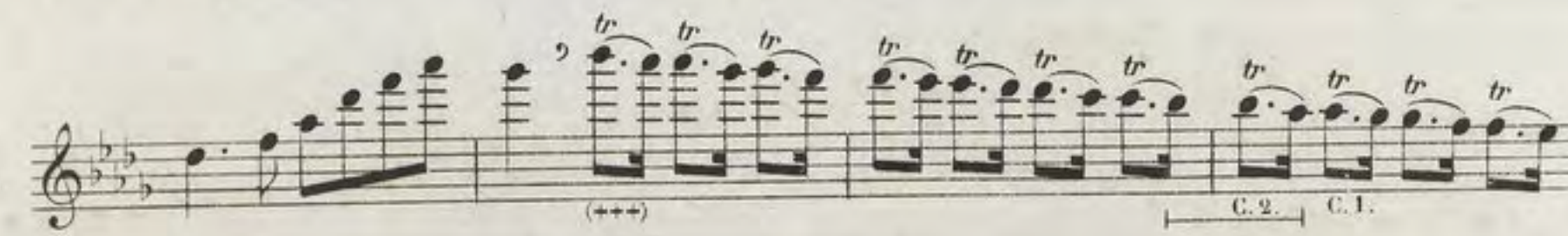


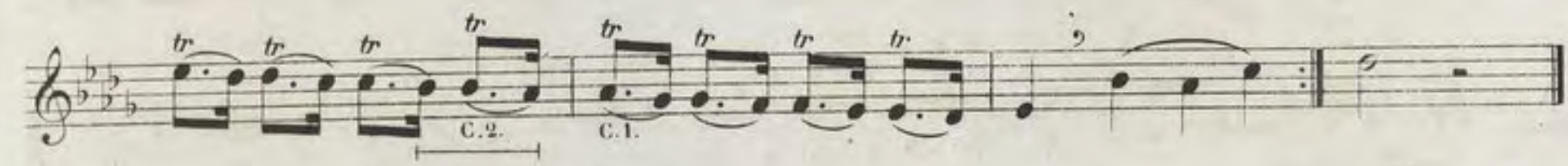
N°. 6.



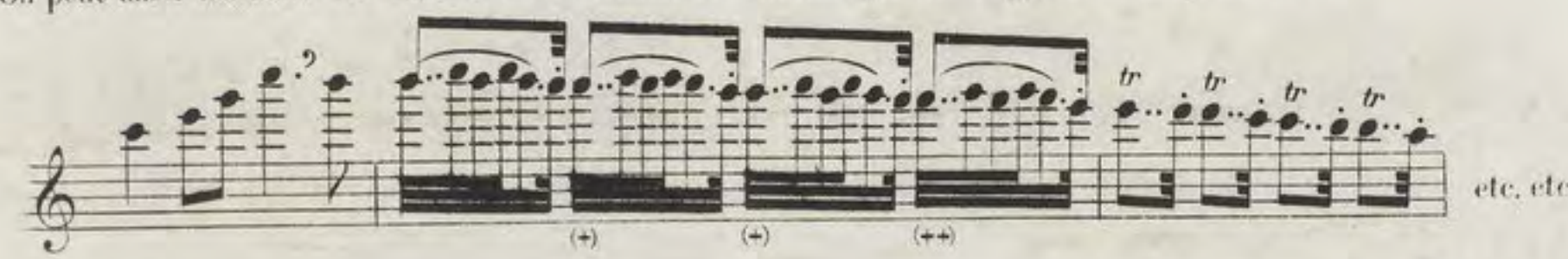


N°. 7.

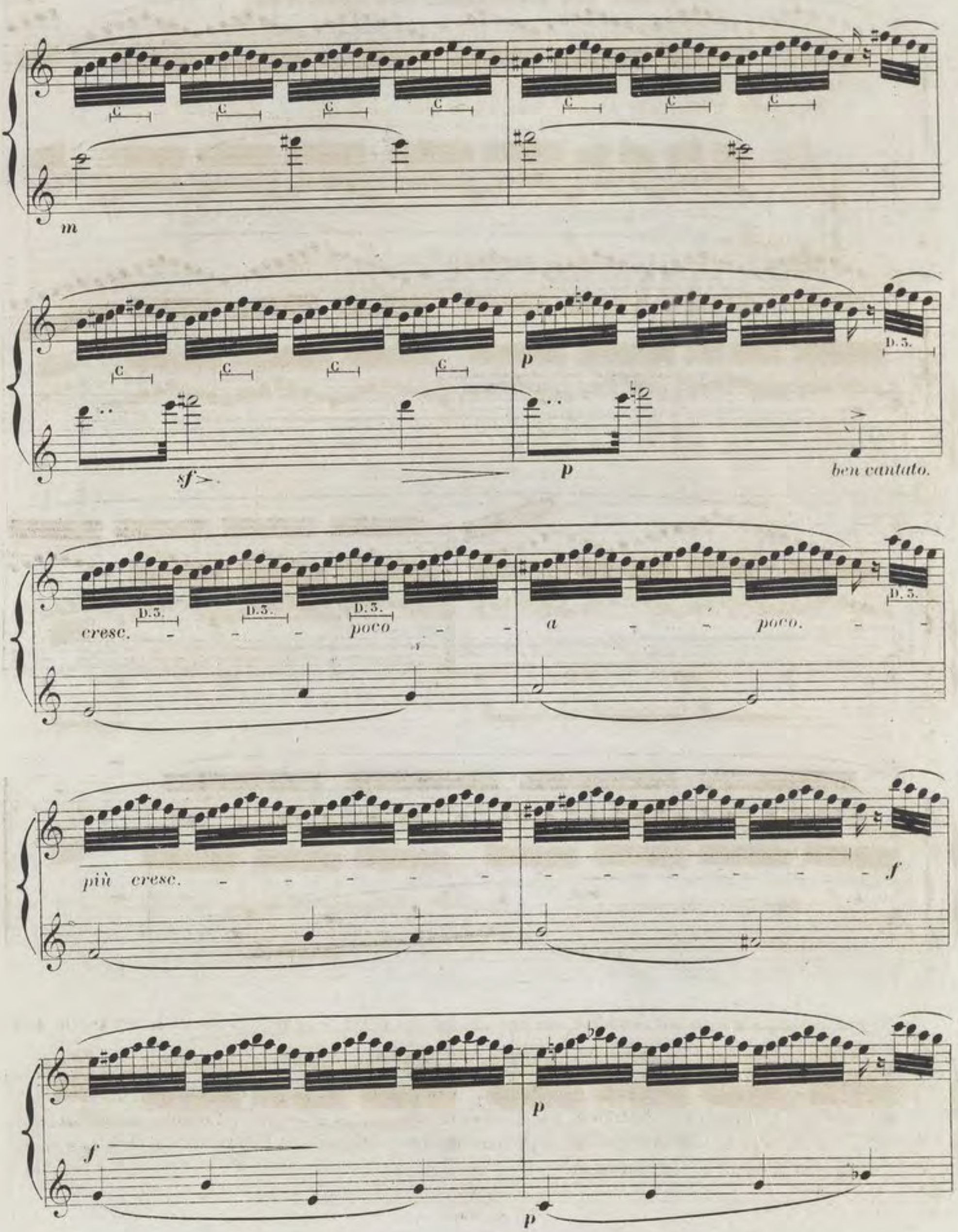




On peut aussi travailler ces exercices de la manière suivante; (Relire le § III du Chapitre 17.me)



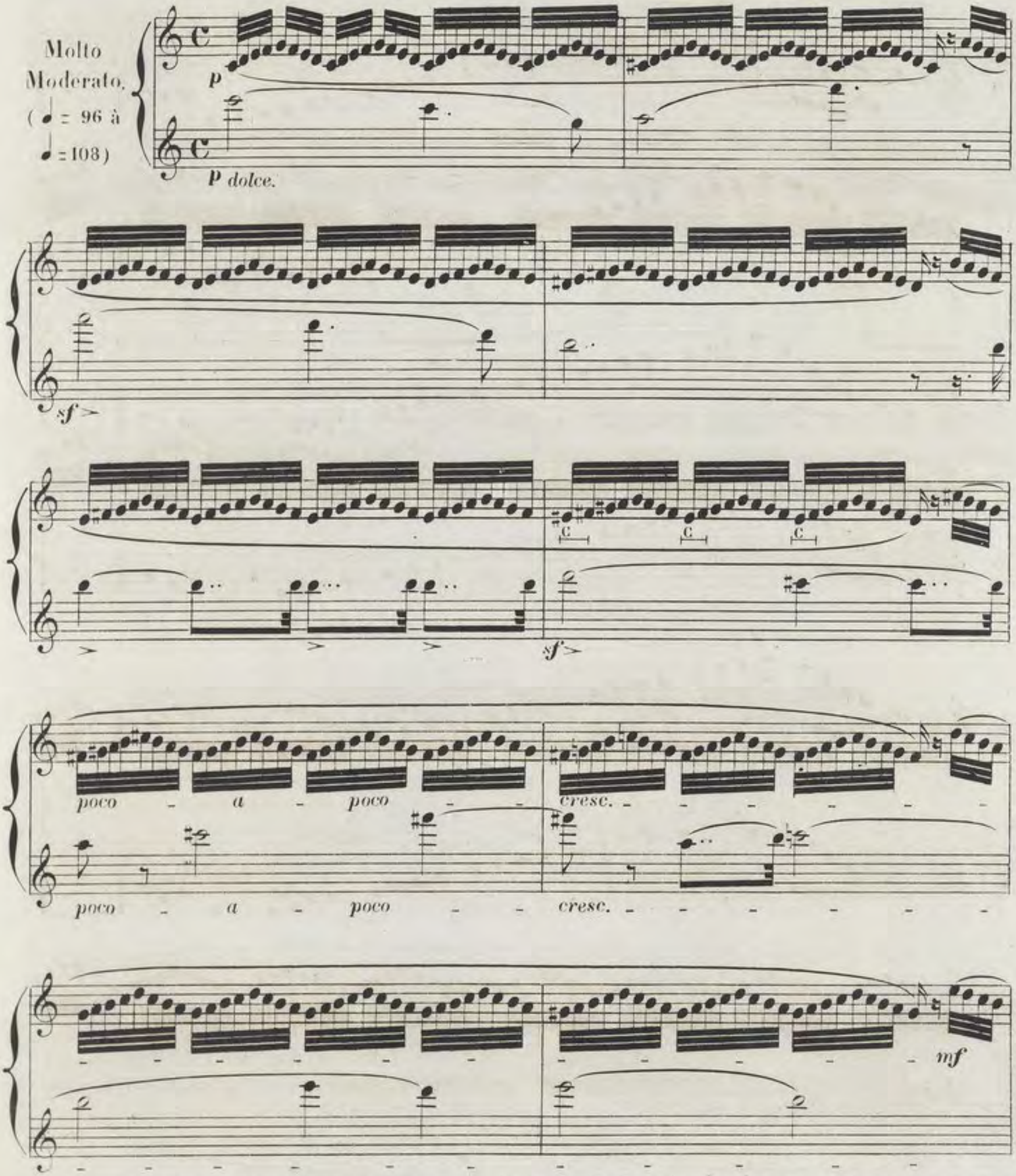
etc. etc.


m
sf
p
ben cantato.
D.3.
cresc.
poco
a
poco.
più cresc.
f

3.me SÉRIE DES EXERCICES JOURNALIERS.

EXERCICE DE VÉLOCITÉ ET ÉTUDE DES SONS SOUTENUS [1]

Exercice de Vélocité pour donner et entretenir l'agilité des doigts.



(1) Il sera bon, afin de s'habituer à jouer avec accompagnement de Piano, de joindre au travail de ces 3 séries réunies mes 3 petites Fantaisies caractéristiques, Op. 4, 5 et 6, Editées chez S. Richault 4, Boul.d des Italiens.

DES DIVERS COUPS DE LANGUE

L'articulation, qui pour ainsi dire remplace la parole, rend l'exécution intelligible sur les instruments.

Plus un instrument a de *moyens différents* pour articuler les sons, plus on peut donner de variété à l'exécution.

Nous avons vu au § III du Chapitre 13me, que les diverses articulations s'obtiennent, pour les instruments à vent, par des *Coups de langue*, c'est-à-dire que la langue doit remplir pour ces instruments, la fonction que remplit l'*archet* pour les intruments à cordes.

On possède sur la Flûte 5 *moyens différents* pour articuler les sons.

Ces moyens sont: Le *simple* coup de langue, le coup de langue *louré*, le coup de langue *composé*, le *double* coup de langue et le *triple* coup de langue.

On obtient ces diverses articulations en cherchant à rendre la prononciation des syllabes suivantes:

1°. **Tu** pour le *simple* coup de langue.
2°. **Du** pour le coup de langue *louré*.
3°. **Tudu** pour le coup de langue *composé*.
4°. **Tuku** pour le *double* coup de langue.
et 5°. **Tukutu** pour le *triple* coup de langue.(1)

Nous avons déjà etudié et fait l'application des trois premiers moyens d'articulation, il ne reste donc plus à apprendre que le *double* et le *triple* coups de langue.

On emploie ces deux dernières articulations principalement dans la vitesse, ou plutôt, *lorsque les notes se succédant avec trop de rapidité, il devient impossible de les exécuter par le simple coup de langue.*

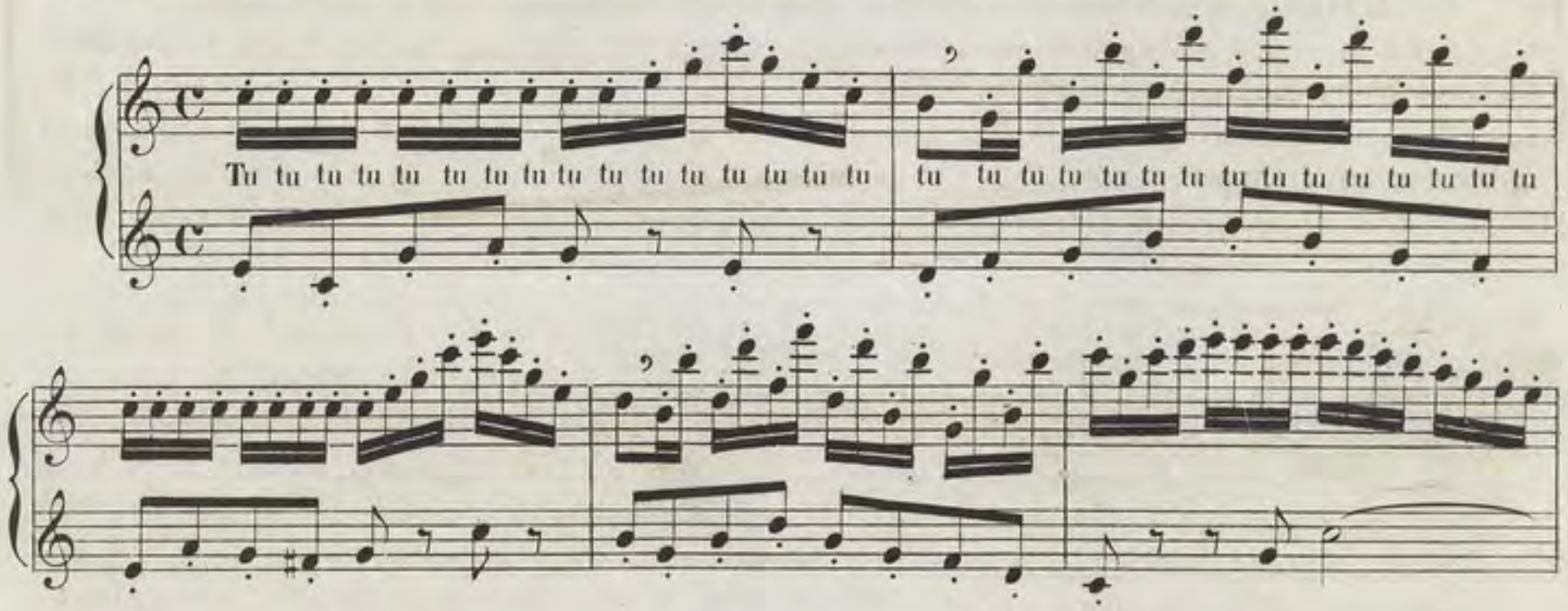
Afin que le travail de ces deux derniers coups de langue parvienne à un bon resultat et pour en faciliter l'étude, il faut que la langue ait acquis une grande agilité et une grande légèreté, ce que l'on obtient en exerçant le *simple* coup de langue jusqu'à ce que les mouvements en soient aussi rapides que possible.

ÉTUDE SPÉCIALE DU SIMPLE COUP DE LANGUE.

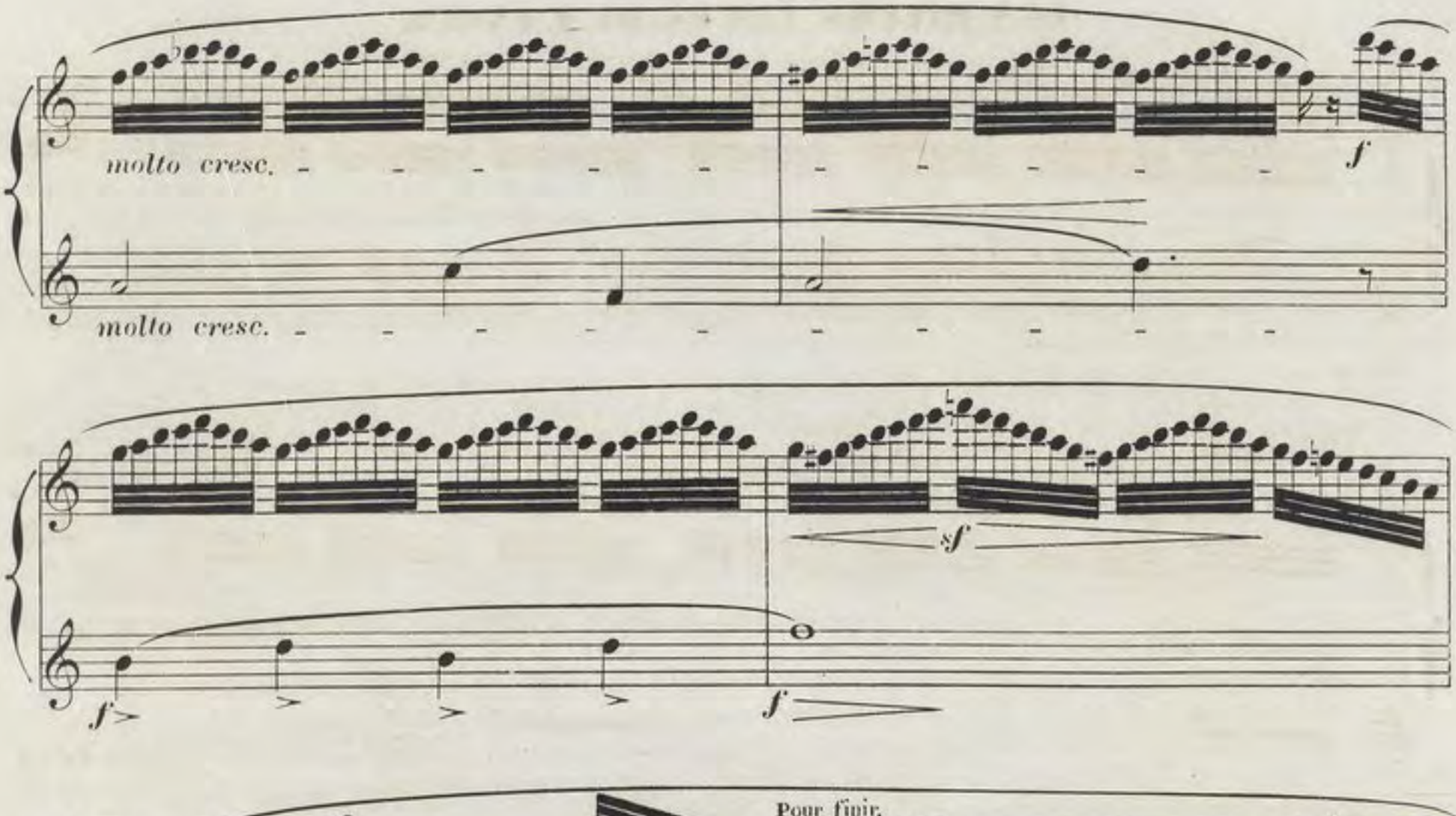
Le but de cette étude est de donner à la langue toute l'agilité et la légèreté qu'elle est susceptible d'acquérir; on atteindra ce résultat indispensable en travaillant l'exercice suivant, d'abord lentement, en détachant toutes les notes par des coups de langue *très secs, très brefs;* et, pour se garder de la précipitation et de l'inégalité occasionnées par ces mouvements longtemps répétés, on aura soin de maintenir l'exactitude rigoureuse de la mesure. On recommencera la reprise indiquée 4, 6, 8 fois de suite, enfin, on ne passera à la *Coda* que lorsque la langue fatiguée ne pourra plus articuler les sons avec la netteté qu'exige toute bonne exécution. La conclusion de ce qui précède peut se déduire de la règle suivante: *C'est en travaillant un organe avec persévérance et jusqu'à la fatigue, qu'on parvient à l'assouplir et à en maîtriser à son gré les mouvements.*

EXERCICE POUR L'ÉTUDE SPÉCIALE DU SIMPLE COUP DE LANGUE.

On travaillera cet exercice dans les deux mouvements suivants: d'abord *Moderato.* (♩ = 100) puis, *Allegro.* (♩ = 120)



(1) Relire, page 20, 1re Partie de la Méthode, la note relative aux syllabes représentant les divers coups de langue.



On terminera ces exercices par l'étude des sons soutenus qui fait l'objet de la 26ème Leçon de la 2ème Partie de la Méthode page 203.

Lorsqu'on sera parvenu à une bonne exécution de ces exercices, on reprendra le cours de la méthode, mais en ayant soin de ne pas rester un seul jour sans les travailler *tous*. A ce prix seul, les progrès seront réels et durables.

En observant la division que j'ai faite de ces exercices en deux parties alternatives, c'est-à-dire en étudiant un jour l'une et le lendemain, l'autre, ce travail prendra au plus, une demi-heure d'attention à l'artiste désireux de toujours posséder parfaitement le doigté de son instrument.

EXERCICES POUR L'ÉTUDE SPÉCIALE DU DOUBLE COUP DE LANGUE.

Allegro. (♩ = 138 à 176)

N° 1.

f Tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu ku tu ku tu

dim. *p* *sf* *p*

mf e cresc. *f* *p* *cresc.* *f*

Allegro. (♩. = 108 à 120)

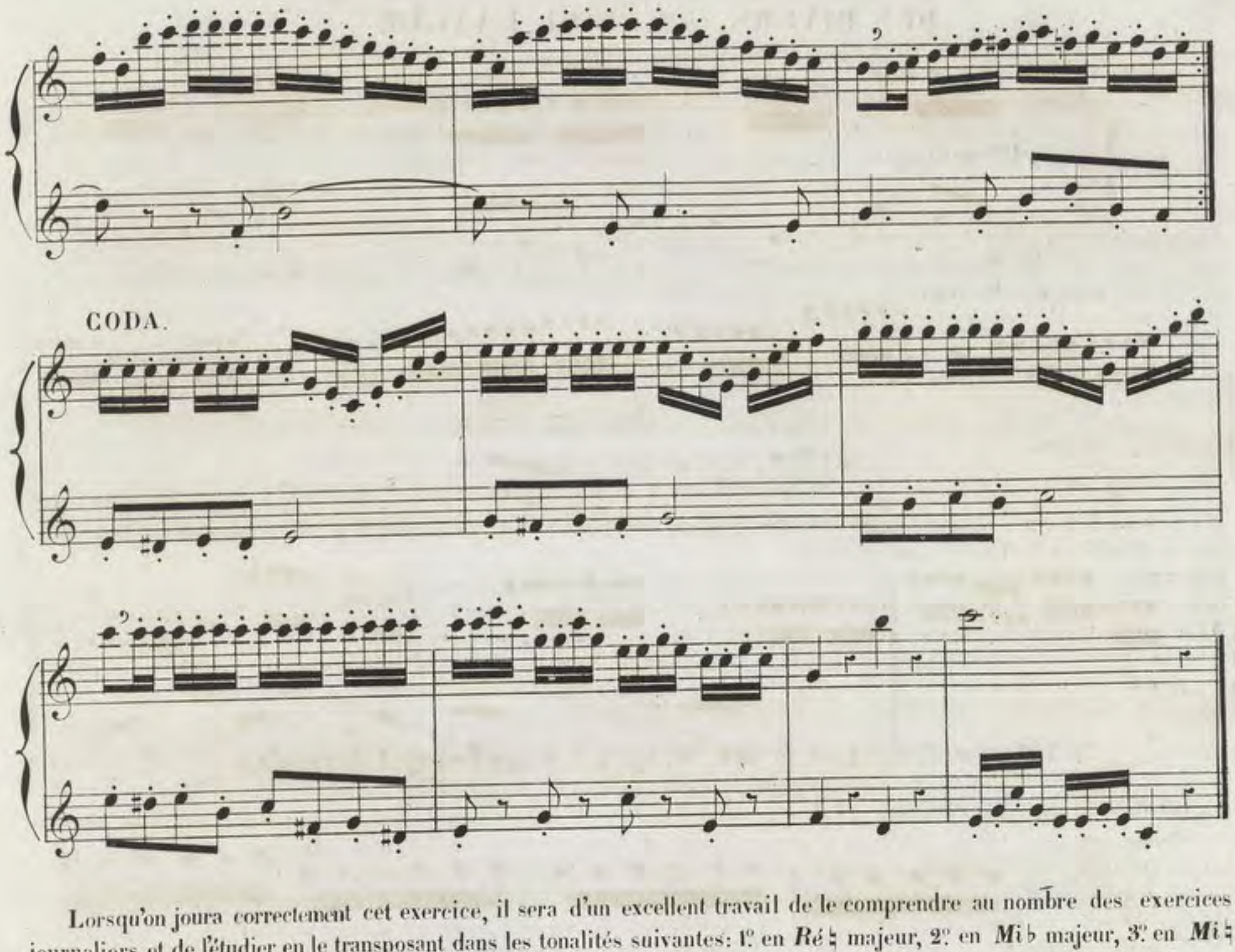
N° 2.

p Tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku

p

tu tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku *sf* *sf* *p* *p*

B *sf* B



Lorsqu'on joura correctement cet exercice, il sera d'un excellent travail de le comprendre au nombre des exercices journaliers et de l'étudier en le transposant dans les tonalités suivantes: 1.° en *Ré* ♮ majeur, 2.° en *Mi* ♭ majeur, 3.° en *Mi* ♮ majeur, et 4.° en *Ré* ♭ majeur.

ÉTUDE SPÉCIALE DU DOUBLE COUP DE LANGUE.

On produit le *Double coup de langue* en cherchant à rendre la prononciation des deux syllabes **Tuku**.

Il est inutile de revenir sur le principe indiquant comment on doit mouvoir la langue pour rendre la prononciation de la première syllabe *Tu*, on a exercé suffisamment le *simple* coup de langue pour que le mouvement en soit définitivement fixé; je ne parlerai donc que de la deuxième syllabe *Ku* formant le complément du *Double* coup de langue.

Après avoir articulé la première syllabe, il faut, par un second mouvement résultant de cette première impulsion, replier rapidement la langue sur elle même de manière à ce qu'elle vienne frapper le palais en cherchant à rendre la syllabe *Ku*.

De ces deux mouvements, ou plutôt de ce *double mouvement* imprimé à la langue par une seule impulsion, vient le nom de *Double coup de langue*.

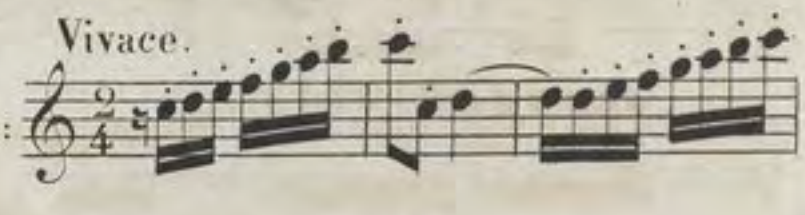
Ce moyen d'articulation permet à la langue de se mouvoir avec une rapidité telle, que l'on peut rendre sur la Flûte des effets analogues aux trémolos détachés des violons.

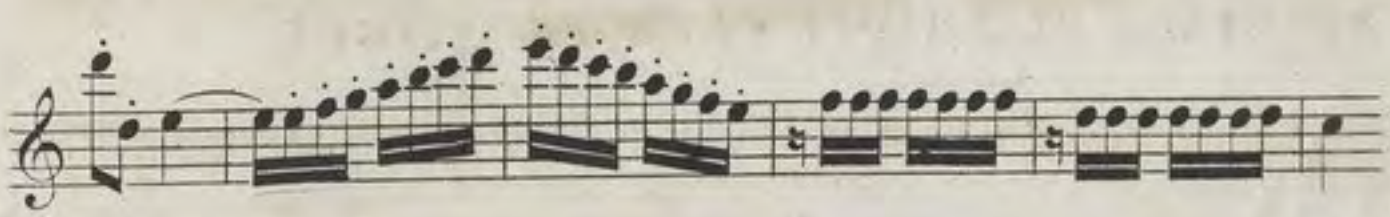
Son emploi n'est possible que lorsque les notes se succèdent très rapidement, et cela, parceque l'accent de la seconde syllabe *Ku* est plus faible que celui de la premiere syllabe *Tu*. Cette inégalite d'accent est atténuée par la rapidité de l'exécution, on la fera disparaître entièrement en travaillant le *Double* coup de langue lentement et en cherchant à donner à la syllabe *Ku* un accent *égal en force* à la syllabe *Tu*; on devra en outre maintenir entre elles la régularité la plus absolue, en un mot: ne pas précipiter l'une plus que l'autre.

Il résulte des exercices précédents que le *Double coup de langue* n'est applicable qu'à la division binaire, c'est-à-dire, *à la division des notes par groupes de deux.*

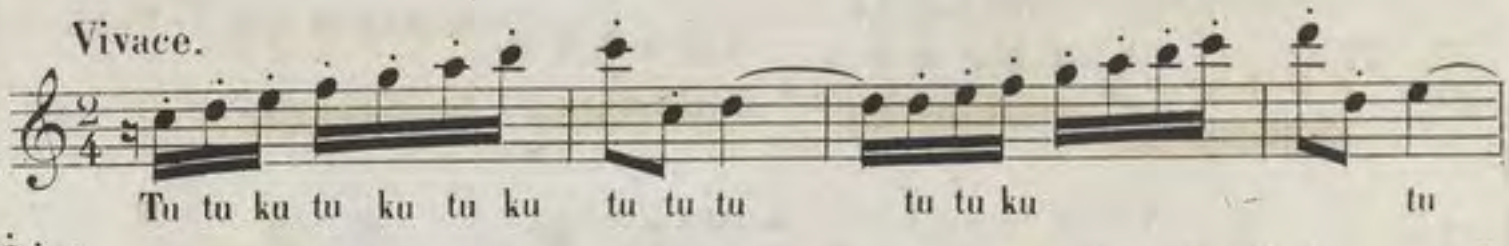
On remarquera que la syllabe *Tu* est affectée *exclusivement* à l'articulation de la première note, nous nommerons cette première note, *Note forte*, la deuxième note que nous nommerons *Note faible* est articulée par la syllabe *Ku.*

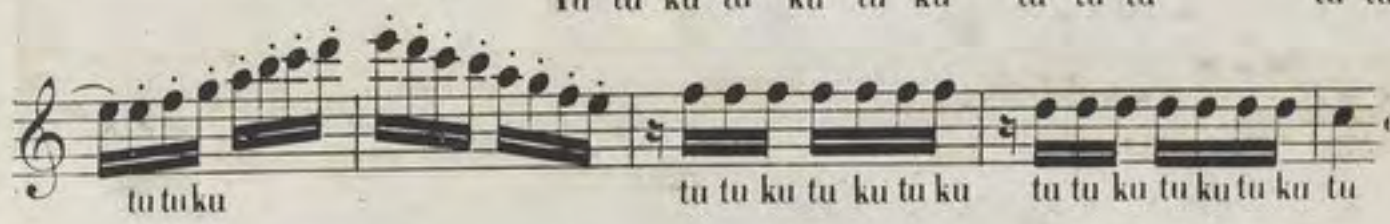
Lorsqu'on rencontre des traits commençant par la *note faible* comme dans le passage suivant où la note forte est remplacée par un silence ou par une note syncopée, Exemple:





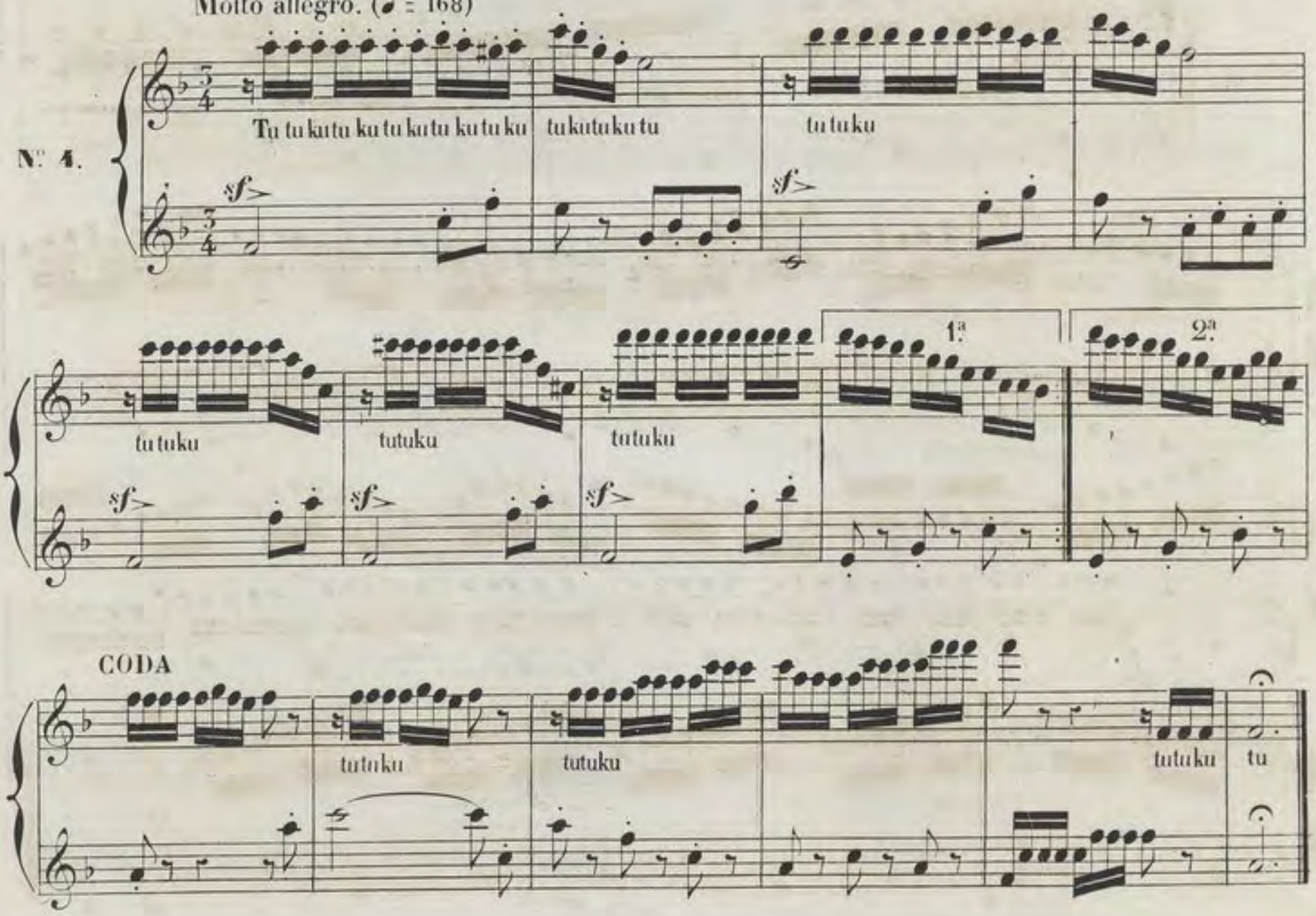
etc., *cette première note faible* doit etre articulée par la syllabe *Tu.* Exemple:

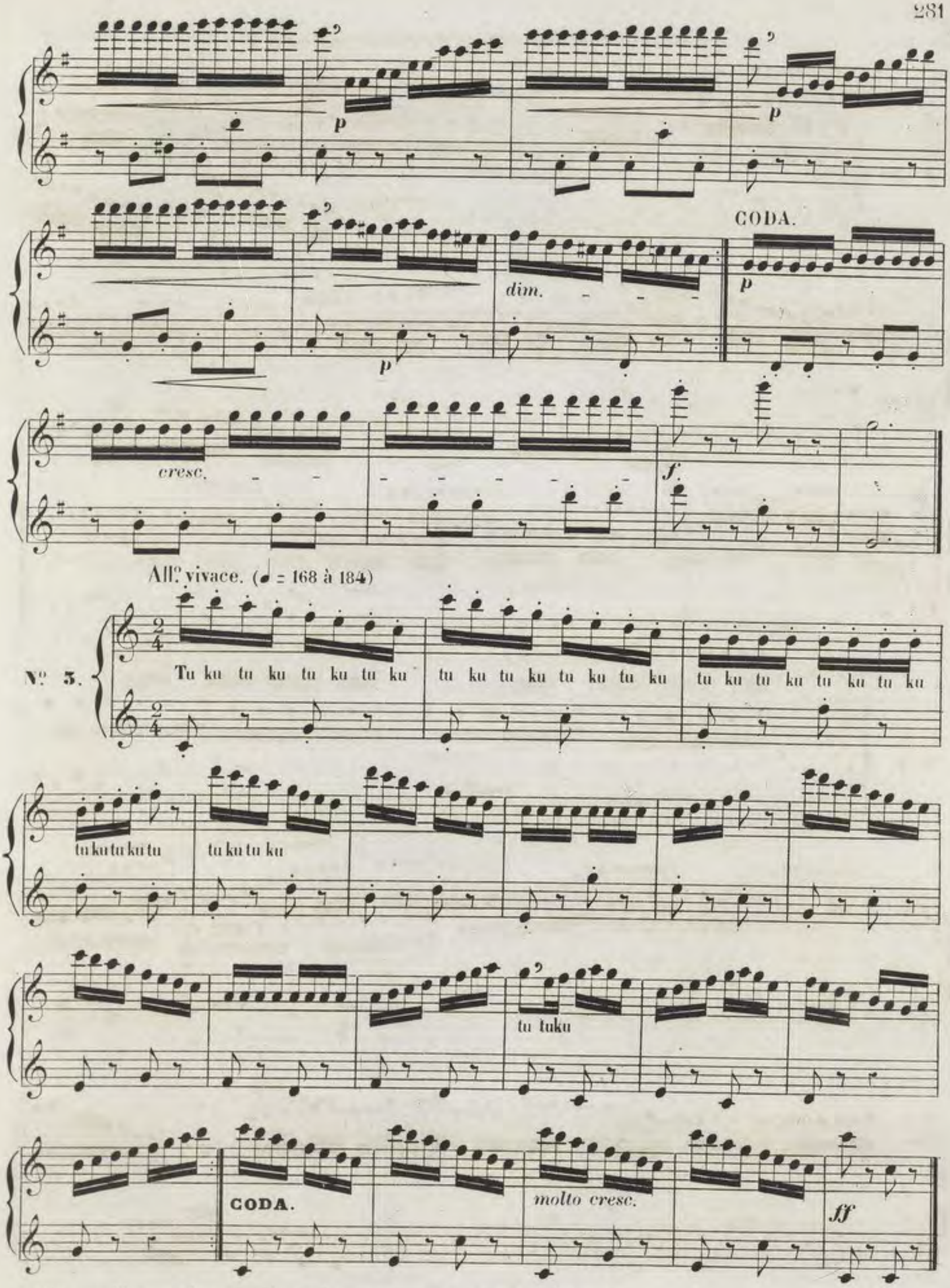




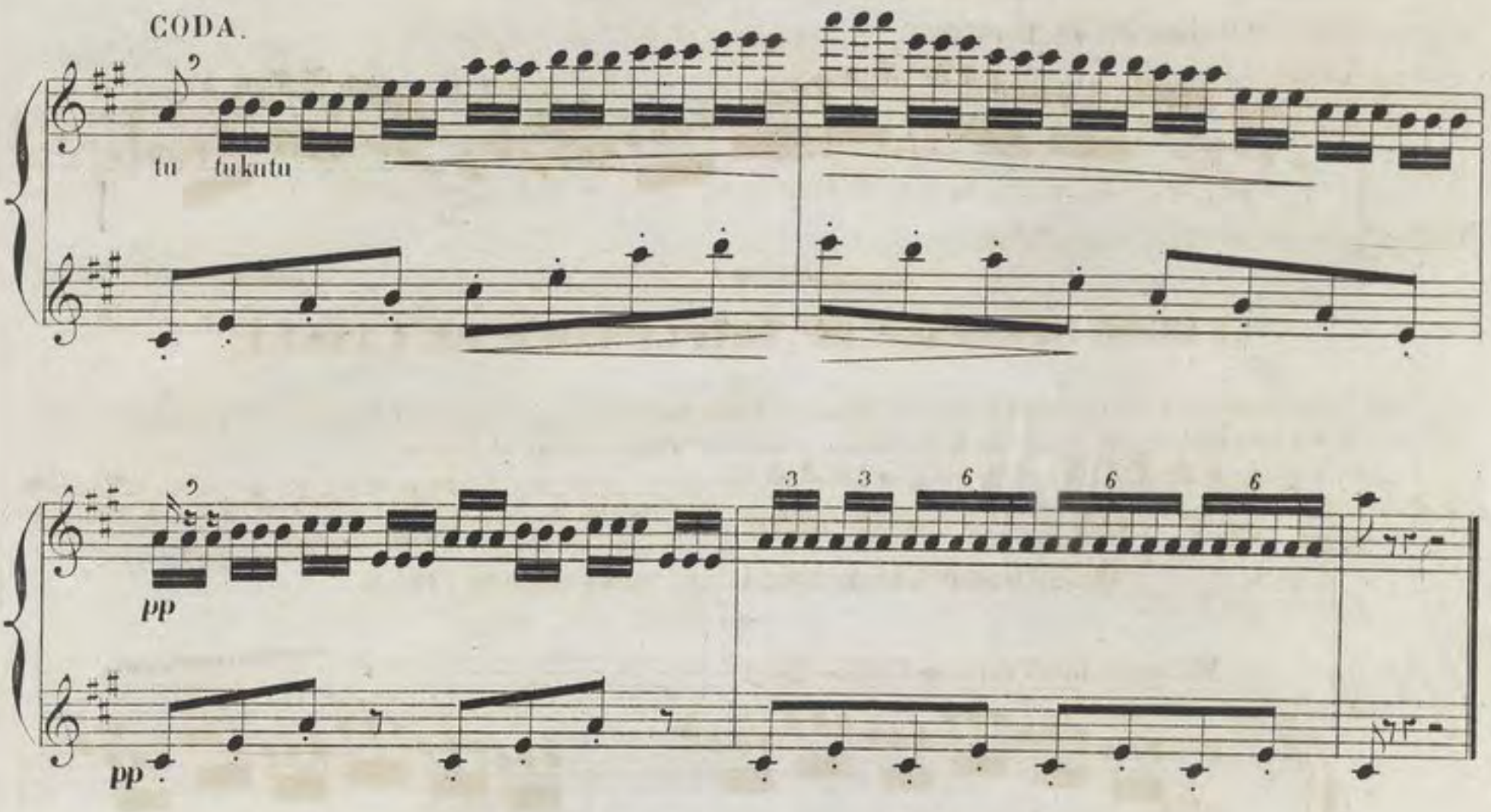
etc;

On se familiarisera avec le changement apporté ici à l'articulation, par l'étude de l'exercice suivant:

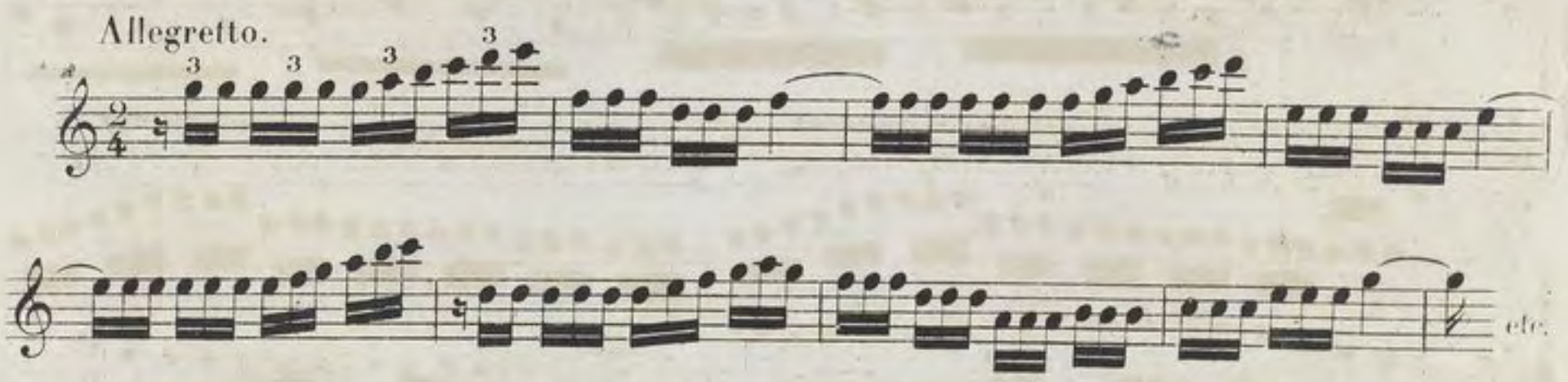




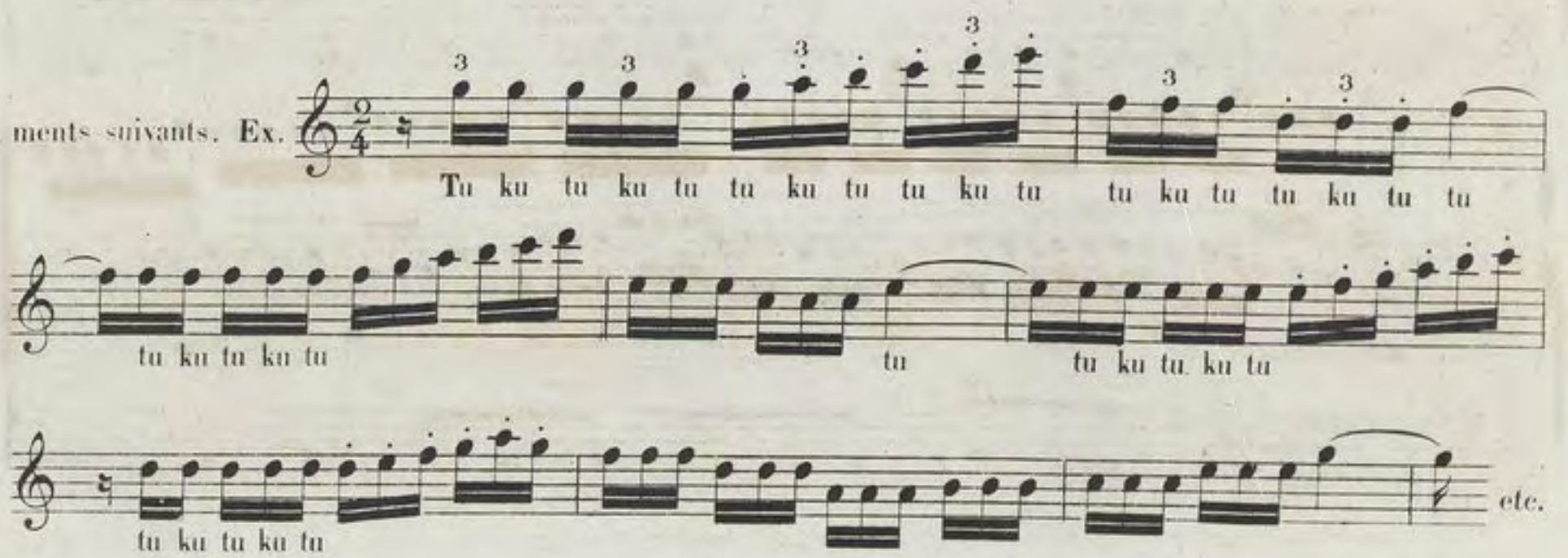
On travaillera aussi cet exercice en le transposant dans le ton de *Ré* majeur.



Lorsqu'on rencontre des traits commençant par la 2.me note ou *note faible*, comme dans le passage suivant, Ex.

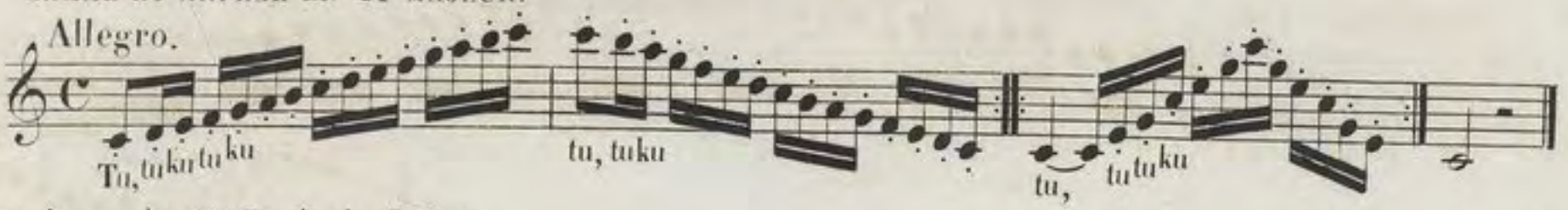


On articule cette *première note faible* par la syllabe *Tu*, ce qui fait subir au triple coup de langue les changements suivants. Ex.



Comme étude complémentaire et *résumant* tout ce que nous avons dit par rapport au Double coup de langue, on travaillera les gammes des exercices journaliers de la manière suivante, Ex:

GAMME ET ARPÈGE EN UT MAJEUR.



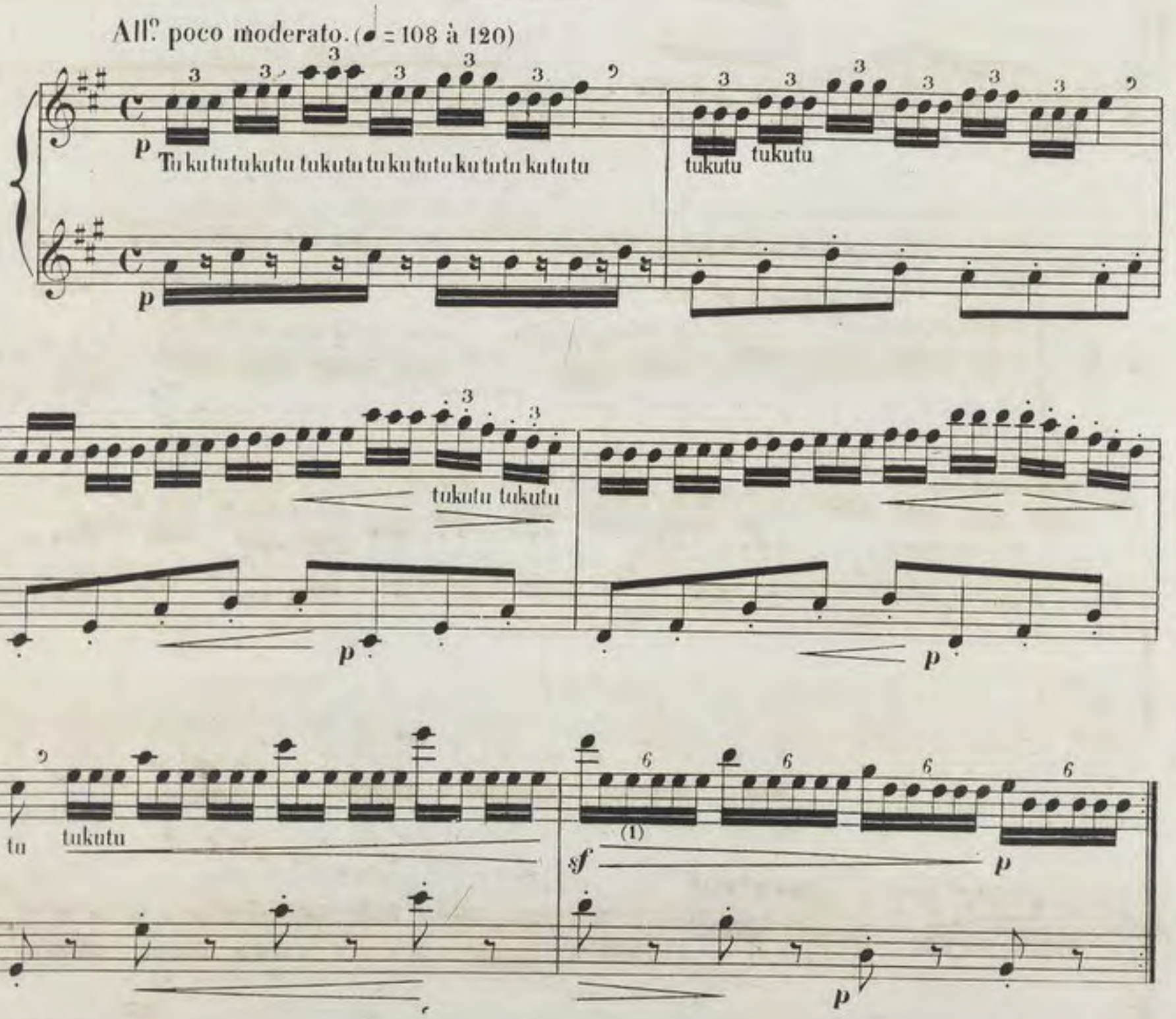
puis, on jouera la 6.me Etude de *Tulou*.

ÉTUDE SPÉCIALE DU TRIPLE COUP DE LANGUE.

Cette articulation est représentée par les 3 syllabes **Tukutu**, et n'est applicable qu'a la division ternaire ou *division des notes en triolets*, ou groupes de trois; de là son nom de *Triple coup de langue*.

Le moyen pour produire cette articulation est le même, quant à la prononciation, que celui qui produit le *Double* coup de langue; comme ce dernier, et pour la même raison, on ne l'emploie que lorsque les notes se succèdent rapidement.

EXECICES POUR L'ÉTUDE SPÉCIALE DU TRIPLE COUP DE LANGUE.



(1) On comprend que ces groupes de 6 notes sont des *Sixtolets*, et, par conséquent, doivent être divisés comme la mesure précédente par groupes de 3 notes ou *Triolets*.

DE LA PERFECTION DANS L'EXÉCUTION

Si l'on s'est bien pénétré, au point de vue théorique, de tout ce que j'ai dit sur l'étude de la Flûte, et si l'on est arrivé à une bonne exécution de mes exercices et de la musique des Maîtres que j'ai indiquée et, je le répète, *qu'il faut regarder comme faisant partie intégrante de la Méthode*, on doit posséder un degré d'habileté qui permet d'aborder *toutes les difficultés réalisables sur cet instrument*.

Les études qui suivent présentent un *important specimen* de ces difficultés, on le complètera par l'adjonction de la musique des Maîtres dont je donne un catalogue à la fin de cet ouvrage.

Atteindre le plus grand degré d'habileté est le but qu'on doit se proposer en entreprenant ce nouvel ordre de travail, aussi, est-il essentiel d'avoir toujours présentes à l'esprit certaines considérations qui mènent à la perfection de l'exécution.

Ces considérations sont de deux sortes: 1°, celles qui ont pour objet le mécanisme; et 2°, celles qui résident dans une application intelligente de la *théorie spéciale* à la Flûte tant sous le rapport de la qualité du son que sur l'opportunité de l'emploi des *divers doigtés*.

La principale qualité à acquérir pour jouer avec perfection et sans laquelle les autres seraient pour ainsi dire négatives est la *netteté*.

Les éléments qui constituent la netteté sont: l'observation scrupuleuse de la mesure, le *sentiment* de la valeur exacte des notes, une continuelle attention à ce qu'il n'y ait point de confusion dans l'articulation, c'est-à-dire, à ce que la langue et les doigts marchent avec un ensemble irréprochable, et enfin, la même aisance à exécuter les passages difficiles que les passages faciles. — La réunion des éléments ci-dessus est donc la première condition que doit rechercher tout artiste jaloux de bien rendre la musique qu'il interprete et que je résume par ces mots: ***Jouer nettement***.

On arrivera à ce résultat par le travail assidu des *exercices journaliers*. J'ai jugé inutile de multiplier ces exercices, parcequ'en étudiant les passages où l'on rencontre des difficultés, les répétitions nécessitées pour les vaincre donnent naturellement à ces passages la forme de l'exercice.

Nous n'avons, jusqu'ici, considéré le son qu'au point de vue de l'*intensité*, ou pour mieux dire, au point de vue du plus ou moins de force ou de douceur qu'on peut lui donner, il faut maintenant le considérer sous le rapport de la *qualité*.

La beauté du son ne consiste pas seulement en ce qu'il sorte pur et limpide tout en le nuançant et en en gardant la justesse; il faut encore, si l'on veut que l'exécution ne devienne point aride et sèche, que le son, (selon le genre des pièces qu'on interprète,) soit tour à tour: *énergique, pathétique, plein d'empleur, moelleux, velouté, suave;* enfin, il faut prendre garde que le timbre de l'instrument ne reste dans une uniformité qui pourrait le rendre *monotone*.

C'est par une grande flexibilité des lèvres et l'emploi, dans les passages *Dolce*, des doigtés des notes sensibles que l'on peut modifier d'une manière agréable le timbre de la Flûte. Ces moyens, employés avec sobriété, donnent beaucoup de charme à l'exécution.

Ajoutons encore que la musique doit etre ponctuée comme un discours, donc il ne faut point attendre pour respirer que la fatigue y oblige; il faut séparer les phrases, les membres de phrases, par des points ou des virgules et, pour ainsi dire, considérer la dernière note de ces phrases *comme un E muet*, c'est à dire, abandonner, éteindre cette dernière note avant la fin de sa valeur.

Les considérations que je viens d'énumérer sont d'un ordre matériel, et par cette raison, ne mènent qu'à une *perfection relative*. Mais, qu'on se le persuade bien, cette *perfection matérielle* est la route qui conduit l'élève à *l'expression naturelle*, base de la *perfection idéale* à laquelle il doit aspirer, et, comme l'a dit si excellemment **Baillot**: « On sait que l'expression matérielle est *insuffisante*, mais *on ne sait peut-être pas assez* qu'elle est aussi essentielle que l'expression poétique; » et ailleurs: « Il y a deux manières de rendre l'accent, l'une que l'on peut devoir au » *mécanisme* et l'autre que l'on doit à l'inspiration. — L'élève, dit-il, s'appliquera d'abord à jouer ses leçons *correctement*, il mettra dans chacune d'elles le sentiment qu'il sera naturellement porté à lui donner, mais sans y être aidé, » sans qu'on lui parle de style ni de la poétique de l'instrument. »

« S'il est né avec le génie de la musique, c'est alors qu'on s'en apercevra promptement à sa manière de deviner les in» tentions de l'auteur, mais on doit l'habituer avant tout à rendre avec une exactitude scrupuleuse ce que l'auteur à » matériellement indiqué.

« Que l'élève devenu habile dans le mécanisme de son instrument ne se croie donc pas à la fin de ses travaux; ce n'est que » lorsque toute difficulté est vaincue que le talent peut prendre son essor, qu'il ne connait plus d'entraves et devient tout » ce qu'il peut être; l'expression vient ouvrir à son talent des horizons nouveaux qui n'ont de bornes que dans les sensations » du genre humain; il ne suffit pas qu'il soit né sensible, il faut qu'il porte dans son âme cette force expansive, cette cha» leur de sentiment qui s'étend au dehors, qui se communique, qui pénètre, qui brûle. »

Ne quittons point notre auteur sans dire encore avec lui: « Que ceux qui cherchent une belle qualité de son com» mencent à la préparer par les moyens mécaniques que nous avons indiqués, mais qu'ils sachent qu'ils ne la trouveront » point ailleurs que dans la sensibilité, qu'ils s'appliquent à la tirer du fond de leur âme, car c'est là qu'ils trouveront sa source. »

On le voit par tout ce qui précède: Il n'est au pouvoir d'aucun professeur de comprendre dans les limites de l'enseignement la *Perfection de l'exécution*.

A ceux qui sont nés avec le sentiment du beau, à ceux qui portent en eux une expression et un goût naturels, à ceux enfin qui aspirent à une exécution idéale, à eux seuls la gloire d'environner leur talent de ces *rayons vivifiants*.

On se familiarisera avec les changements apportés ici à l'articulation, par l'étude de l'exercice suivant Ex.

Allegretto. (♪ = 184 à 208)

N°. 2.

f Tu ku tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu,

tu ku tu ku tu tu,

f

tu ku tu ku tu tu ku tu tu ku tu ku tu

tu ku tu ku tu *sf*

tu ku tu ku tu

tu ku

tu ku tu ku

tu ku *sf*

tu ku *p*

sf

p

C.1.

D.1.

D.1.

sf

sf *sf* *sf* *sf*

mf *cresc.*

f

dim.

mf

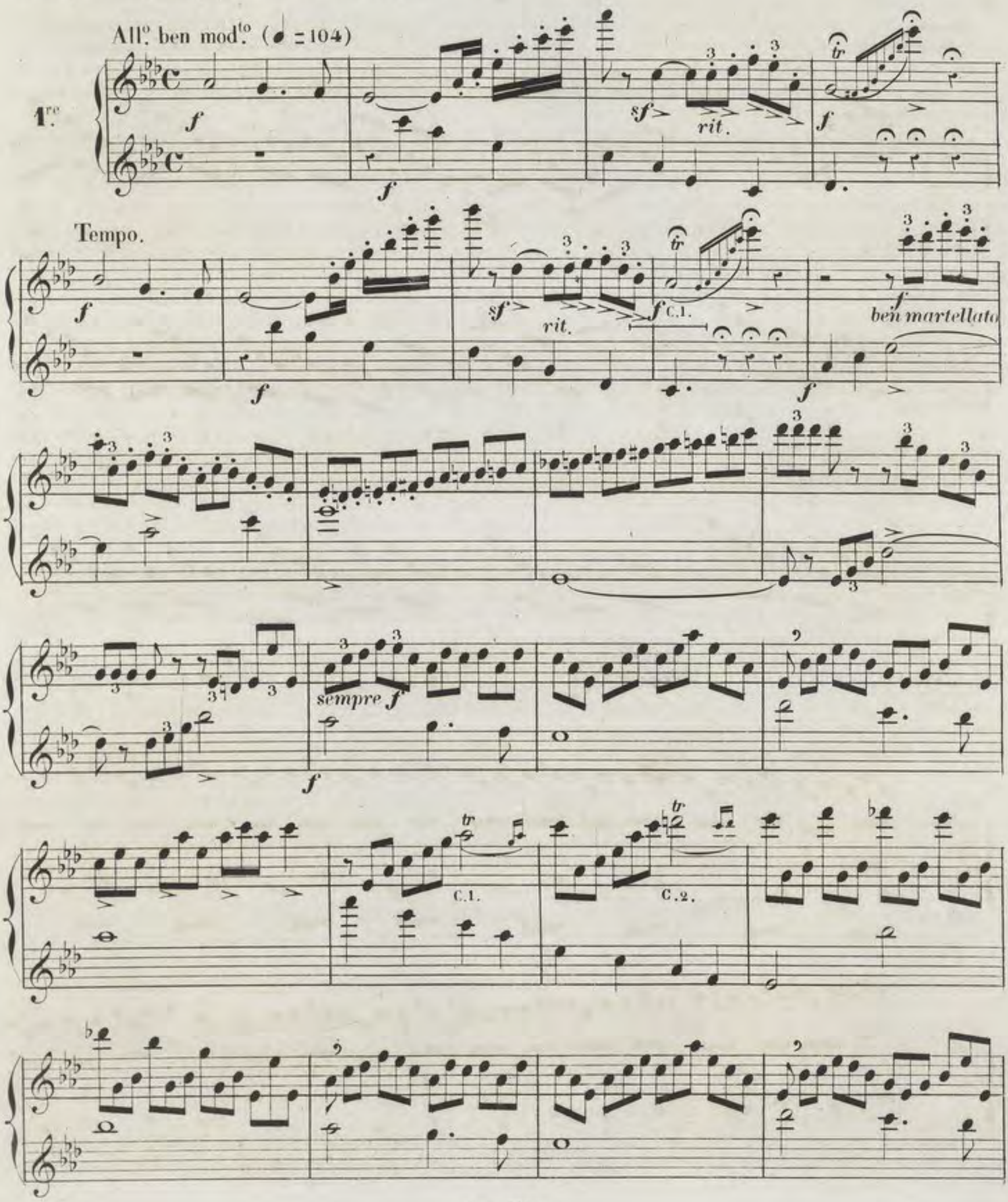
cresc.

ÉTUDES COMPLÉMENTAIRES.

LE MARTELÉ

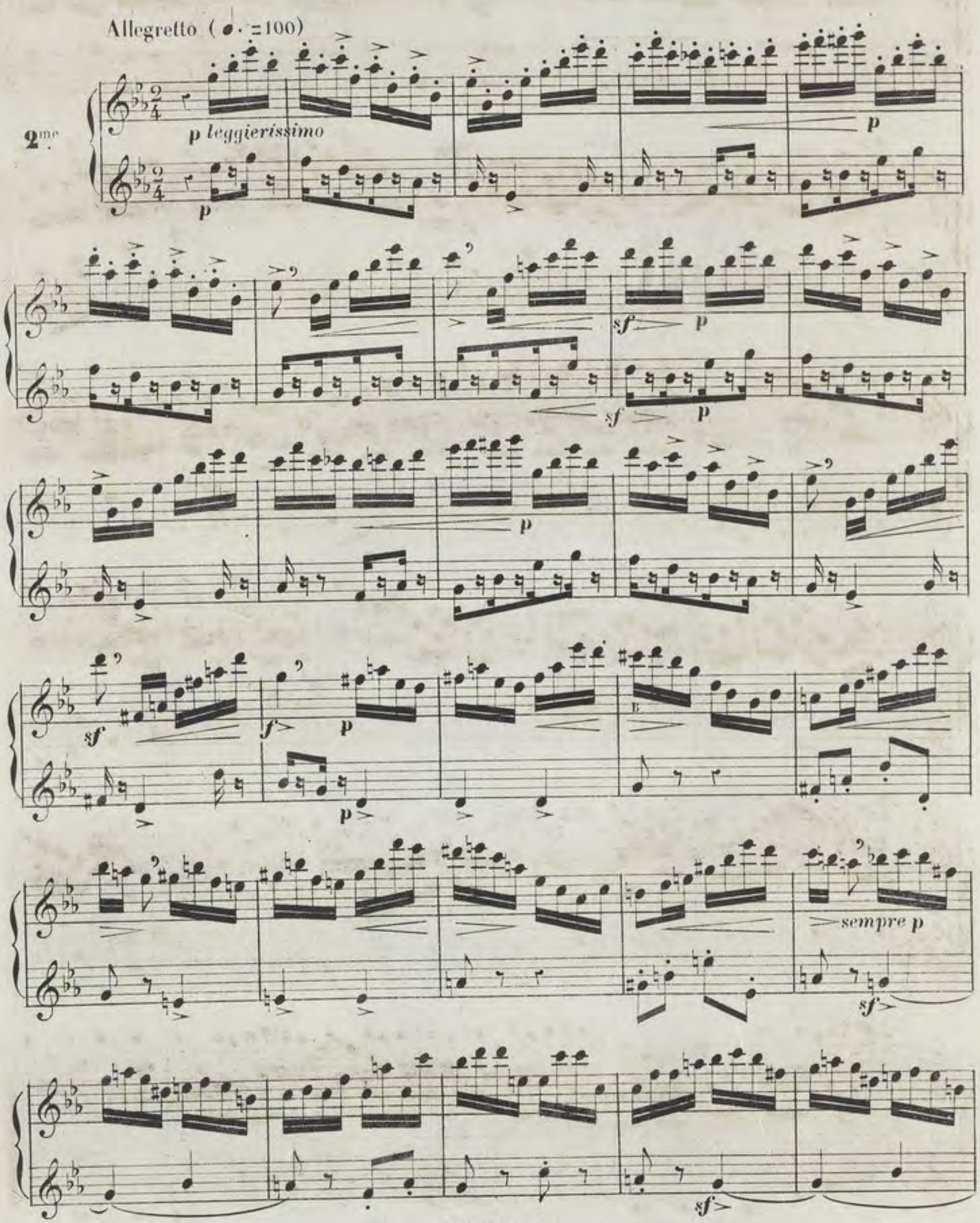
(SIMPLE COUP DE LANGUE)

Le *Martelé* est un détaché lourd, pesant; il faut l'articuler avec fermeté en ayant soin de donner assez de valeur à chaque note pour que le son soit rond et plein.



LE PERLÉ OU SAUTILLÉ
(SIMPLE COUP DE LANGUE)

Ce détaché un peu court, doit être articulé sans sécheresse et avec la plus grande légéreté.



piu cresc.

ff

C.1.

C.1.

tempo.

sf

rit.

ff

ff

tempo.

pp

pp

cresc.

p

sf

p

sf

p

cresc

poco a

poco.

mf

f sempre.

cresc.

cresc.

tempo.

f

f

f

f

ten.

dim. **pp**

D.1.

D.2.

dim. **pp**

D.1.

cresc.

f

dim.

p

sf

sf

sf

p

poco rit.

mf

p

D.4.

D.4.

NOTES LIÉES DE DEUX EN DEUX

(SIMPLE COUP DE LANGUE)

Cette articulation doit être accentuée avec vigueur afin que chaque groupe de *deux notes* soit nettement séparé.

Allegro (♩ = 160)

ben accentuare.

3.de

f Ire ARTICULATION.

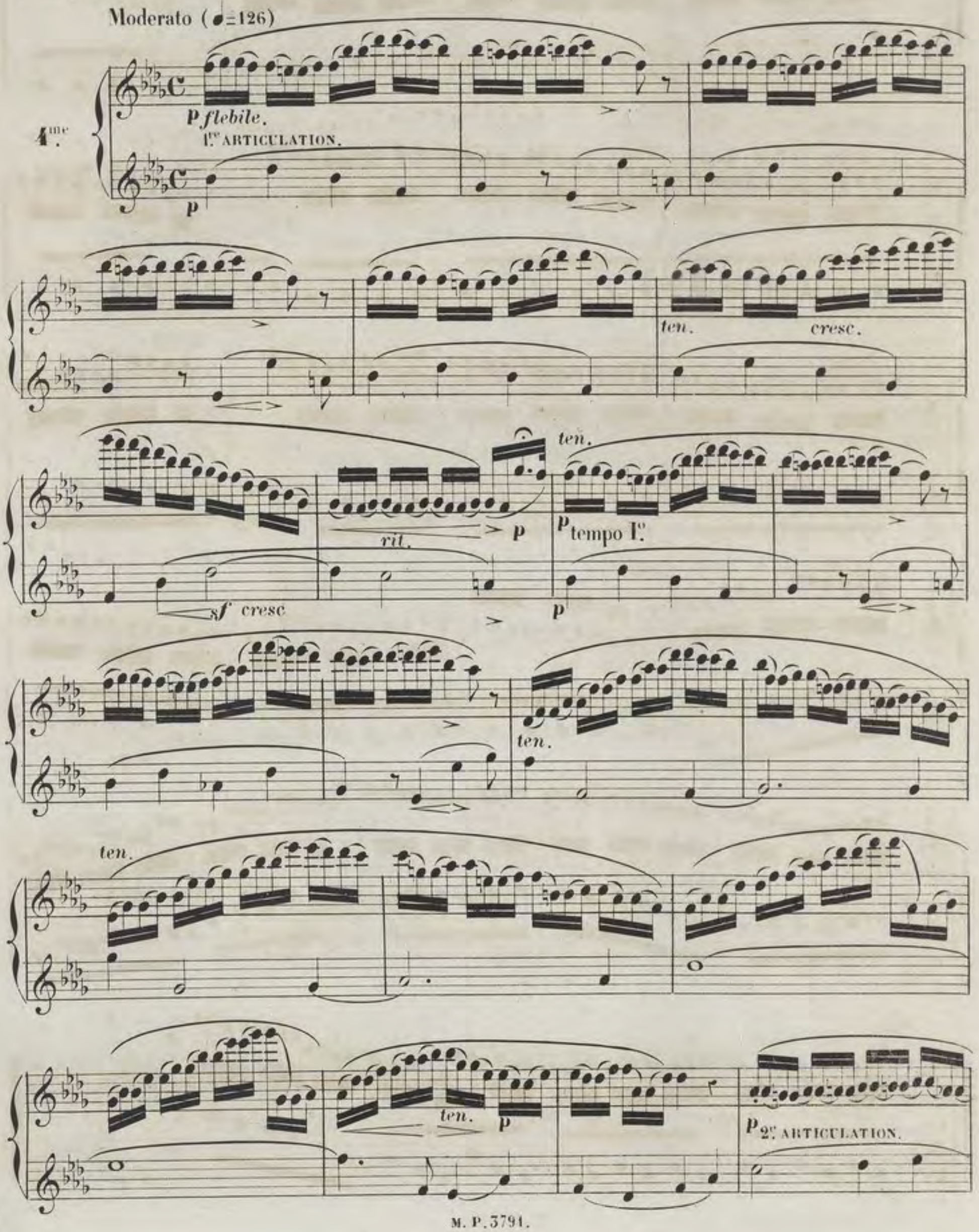
f

ff 2e ARTICULATION.

ff

NOTES LIÉES DE DEUX EN DEUX
(COUP DE LANGUE LOURÉ)

Cette articulation doit être, au contraire de la précédente, accentuée avec la plus grande douceur, de manière que le son paraisse, pour ainsi dire, agité par de légères ondulations.



p

mf cresc.

dim.

p

sf

p

sf

p

mf

mf

sf

pp

pp

cresc poco a poco

sf

p

p

len.

pp

pp

len.

cresc

rit.

p

sf

cresc.

Tempo 1°.

len.

sempre più ***pp***

ten.

ten.

ten.

morendo.

Allegro Moderato (♩. = 80)

5.me

p con grazia.

p

cresc.

f

f

dim.

dim.

p

p

cresc.

f.

cresc.

f

dim.

p

poco cresc.

più cresc.

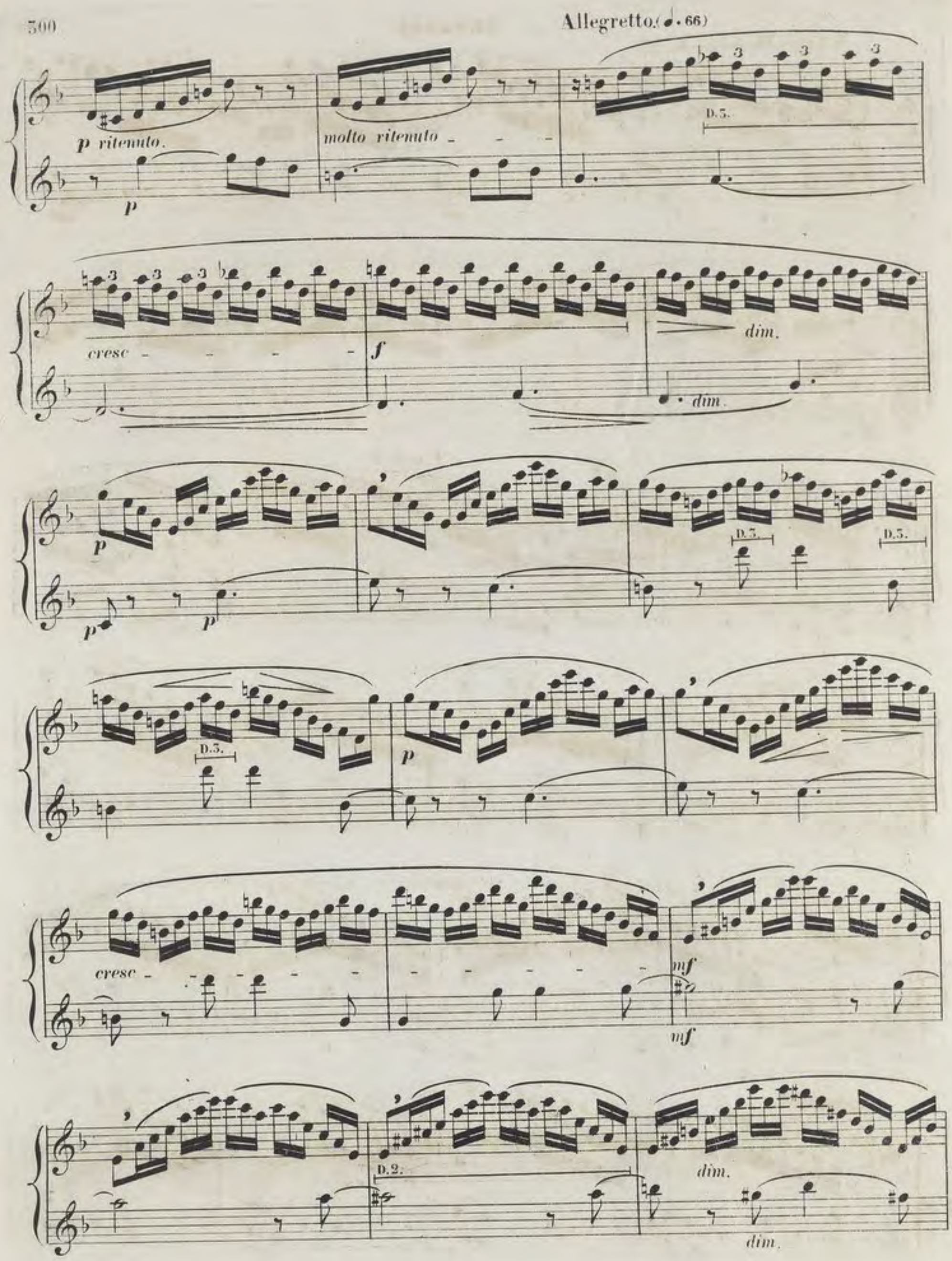
cresc.

mf

dim.

mf

sf


Allegretto. (♩. 66)
p ritenuto.
molto ritenuto
D.3.
cresc
f
dim.
dim.
p
D.3.
D.3.
D.3.
p
cresc
mf
mf
D.2.
dim.
dim.

p

p

cresc - - -

cresc _ _ _ _

f *accel* *poco* *a* *poco*

f

Vivace.(♩. 116)

ff

ff *mf*

sempre *ff*

Allegro molto moderato. (♩ = 104)

6me

mf

p

f

p molto cresc

f

cresc

f

f

p

p

p

p

B D

sf > *p*

D.

sf > *cresc.*

B

B B D

f *sf* >

D.

sf >

Les temps de ces 2 mesures sont égaux à ceux de la mesure à 4 temps.

molto cresc.

Allegro assai. (♩=132)

ff sempre.

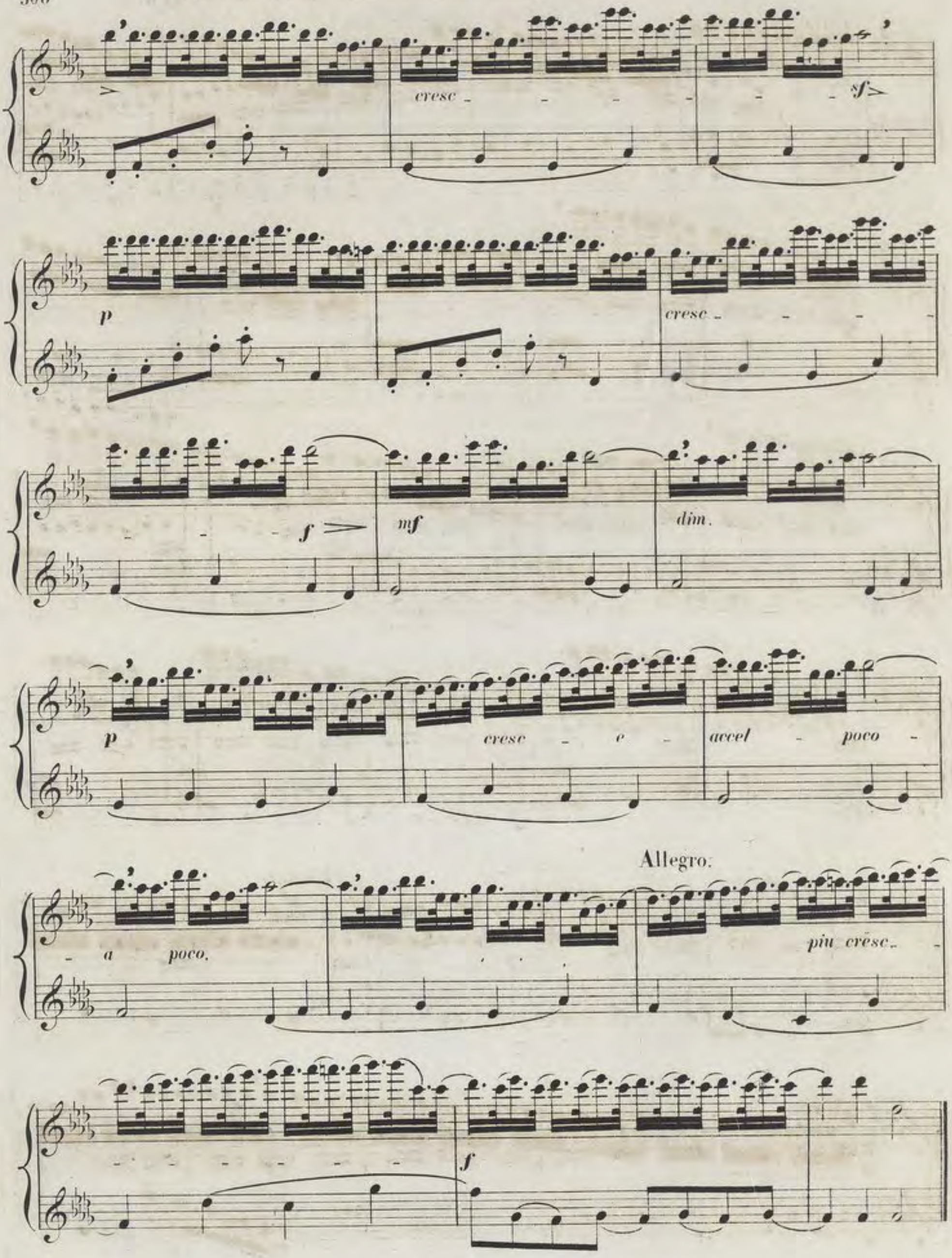
sempre ff

sf sf sf

mf sf mf

1º tempo.

sf dim. p p


cresc
sf
p
cresc
f
mf
dim.
p
cresc
e
accel
poco
a
poco.
Allegro.
piu cresc.
f

INTRODUCTION.

Allegro. (♩= 66)

7me

f

1re ARTICULATION.

f

dim e poco rit.

dim e poco rit.

Tempo 1°

mf

p

p

p

dim - - -

p

sempre p

ten.

pp

pp

poco cresc - - -

più cresc -

f

f

f

f

3 3 3

mf

mf

dim - - - - - *p*

sempre mf

D 4

D 4

3e ARTICULATION.

f

molto cresc - - - - - *ff*

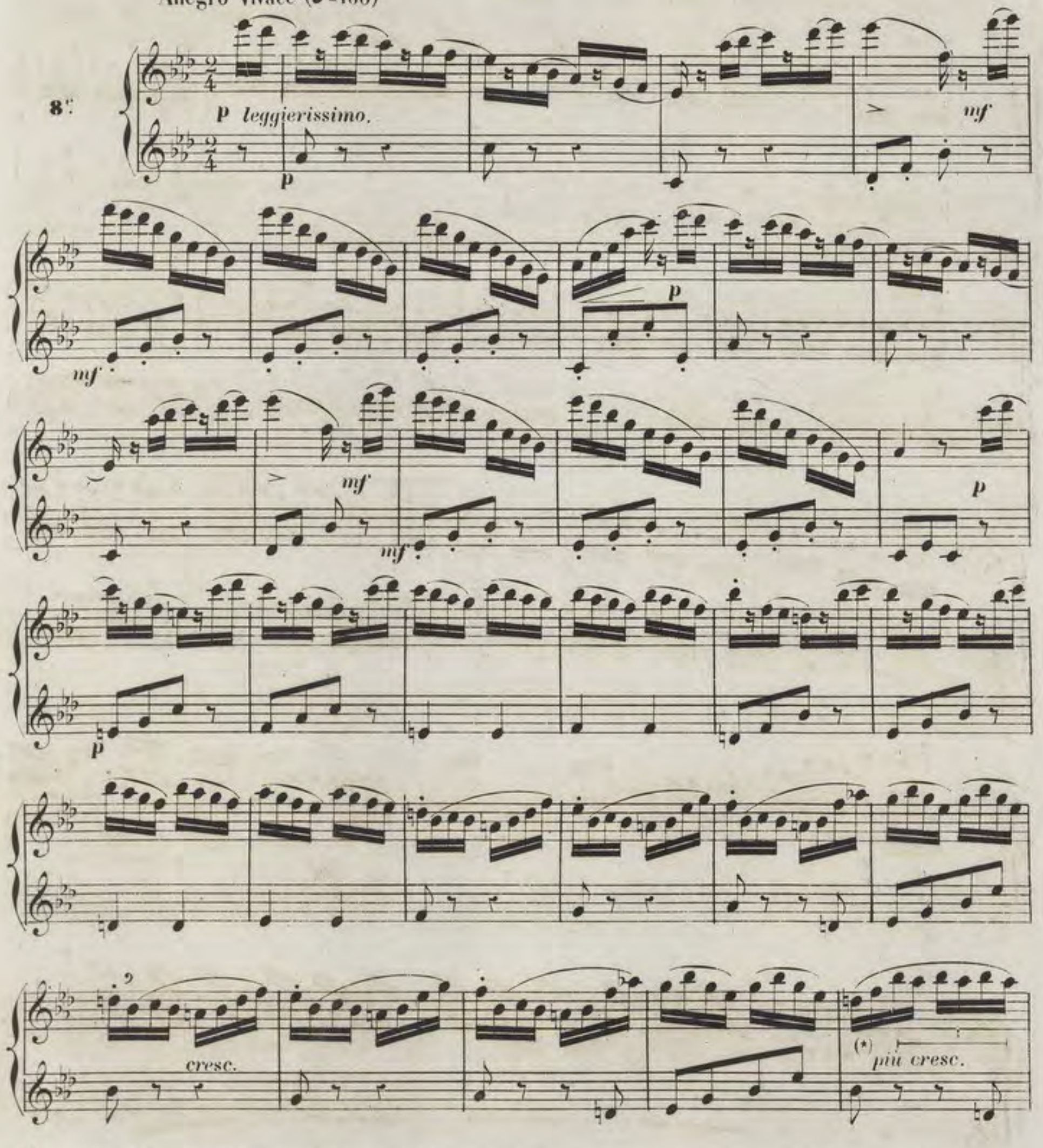
cresc - - - - - *f*

sempre ***ff***

EMPLOI DE LA CLEF DE SI ♭ ou APPLICATION CONTINUE DU DOIGTÉ D. 4.

On remarquera que dans toute l'étendue de l'étude suivante on ne rencontre aucun *Fa* ♯ ou *Sol* ♭ aigu, ni *Si* ♮ ou *Ut* ♭, ce qui permet de faire un usage continu de la clef de Si ♭ ou *Doigté* D. 4. (Relire page 256 ce qui a rapport à l'emploi de la clef de Si ♭.)

Avant de travailler cette étude en employant ce moyen qui seul peut amener à une exécution irréprochable, j'engage l'élève à tenter de la jouer avec le doigté ordinaire, afin de se bien convaincre qu'il y a impossibilité de l'exécuter ainsi.



(*) Pour faciliter l'exécution de ce passage, on peut tenir ici le petit doigt de la main gauche immobile sur la clef de *Sol* 𝄞; de même, si au lieu du *Si* ♭ et du *La* ♭ on rencontrait ainsi groupés leurs synonymes *La* ♯ et *Sol* ♯.

f

1

D. 2.

f

p

p

cresc

D. 3.

f

tr

tr

C. 2.

ff

sempre ff

D. I.

D. I.

leggierissimo.

dim poco ritard e sempre **pp**

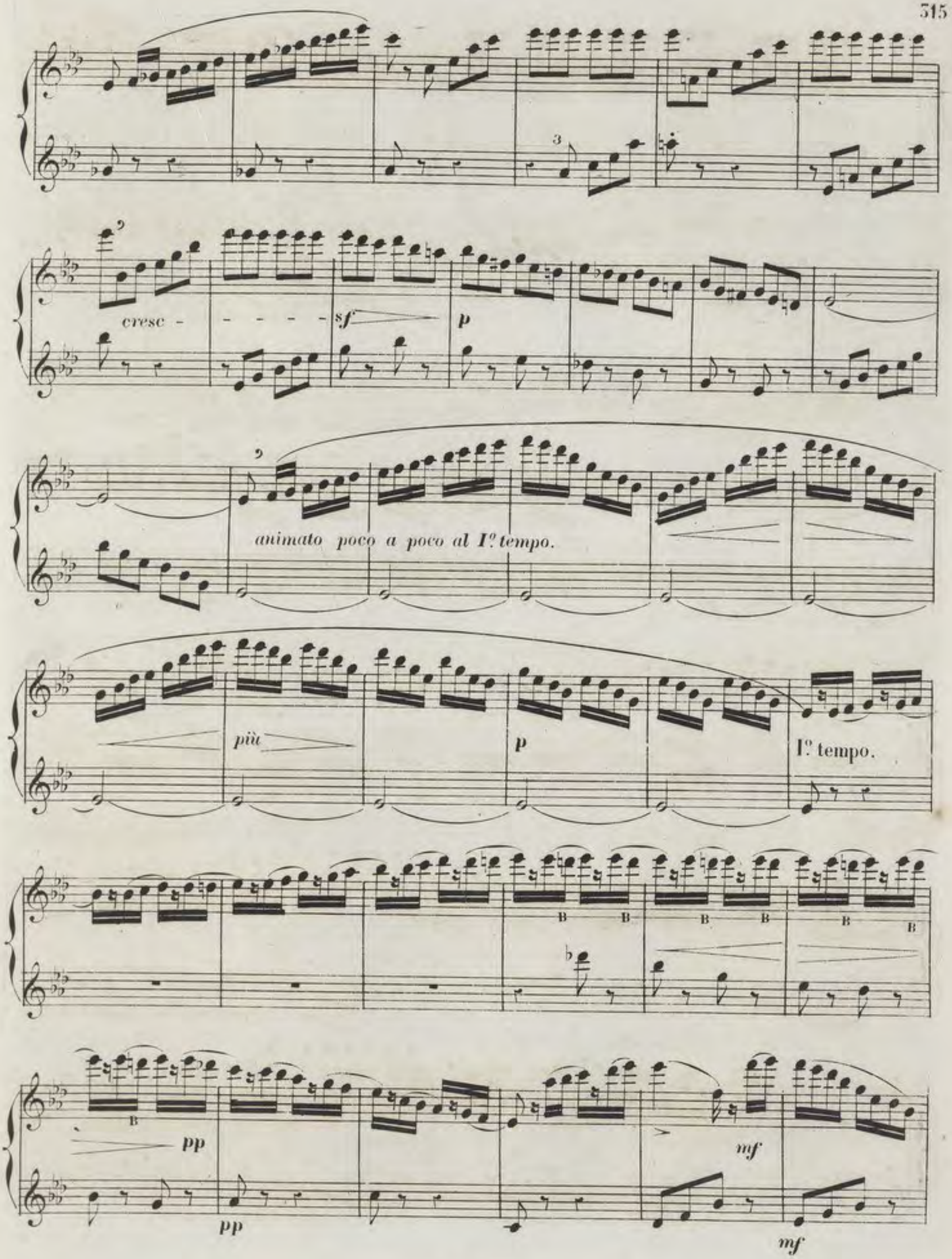
meno mosso

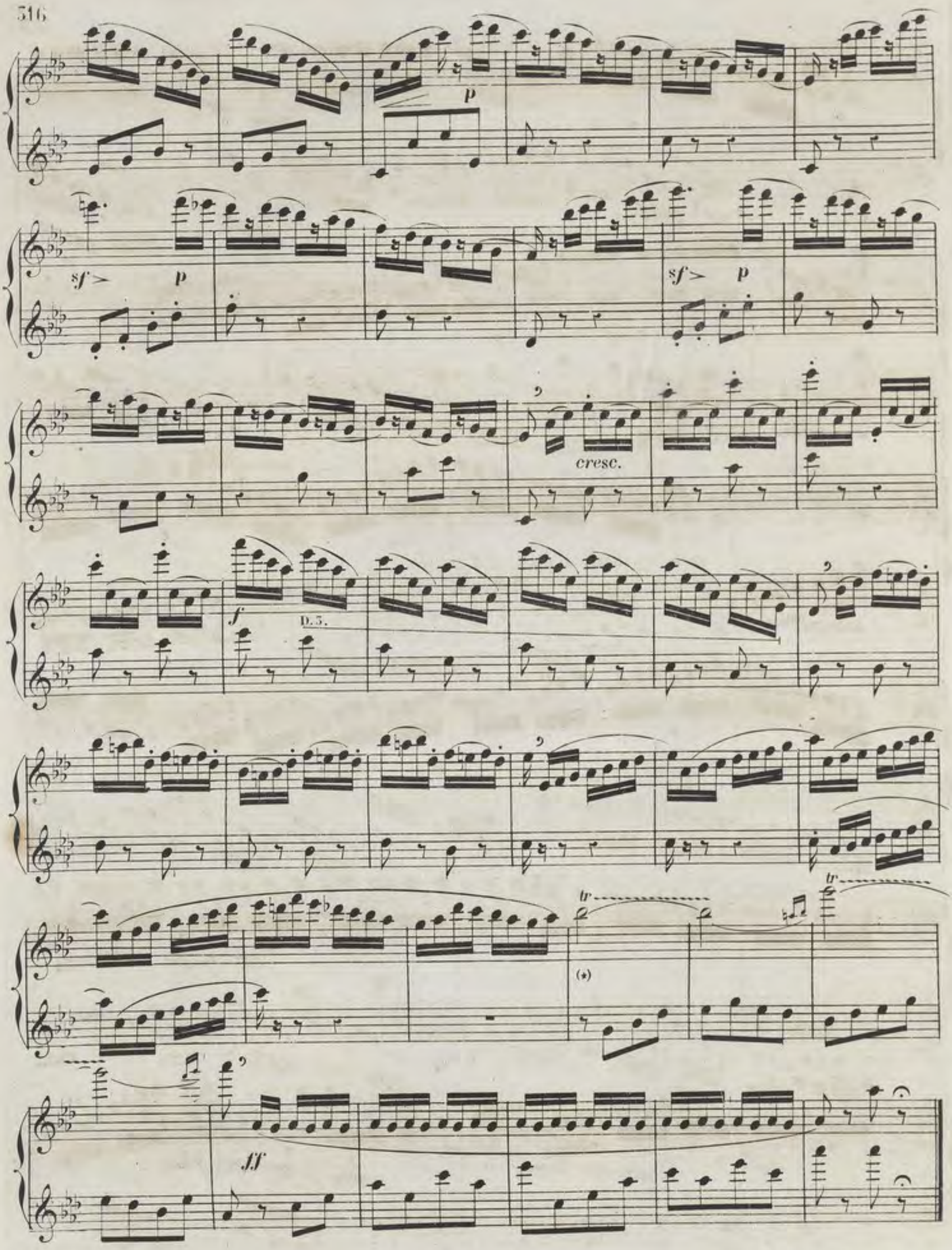
dim poco ritard - - **pp**

D.1.

D.1.

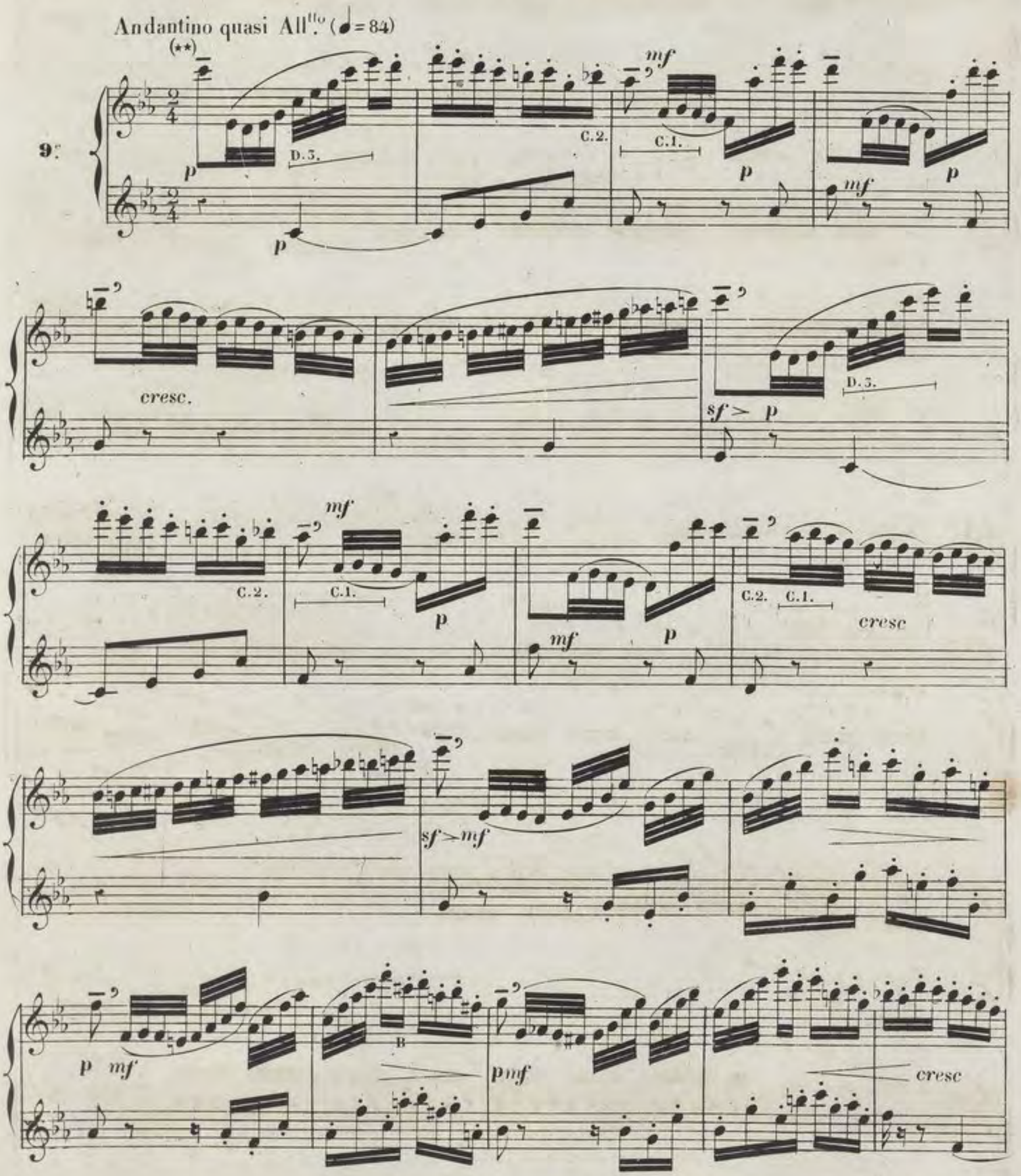
D.1.


cresc -
sf
p
animato poco a poco al I.º tempo.
più
p
I.º tempo.
pp
pp
mf
mf



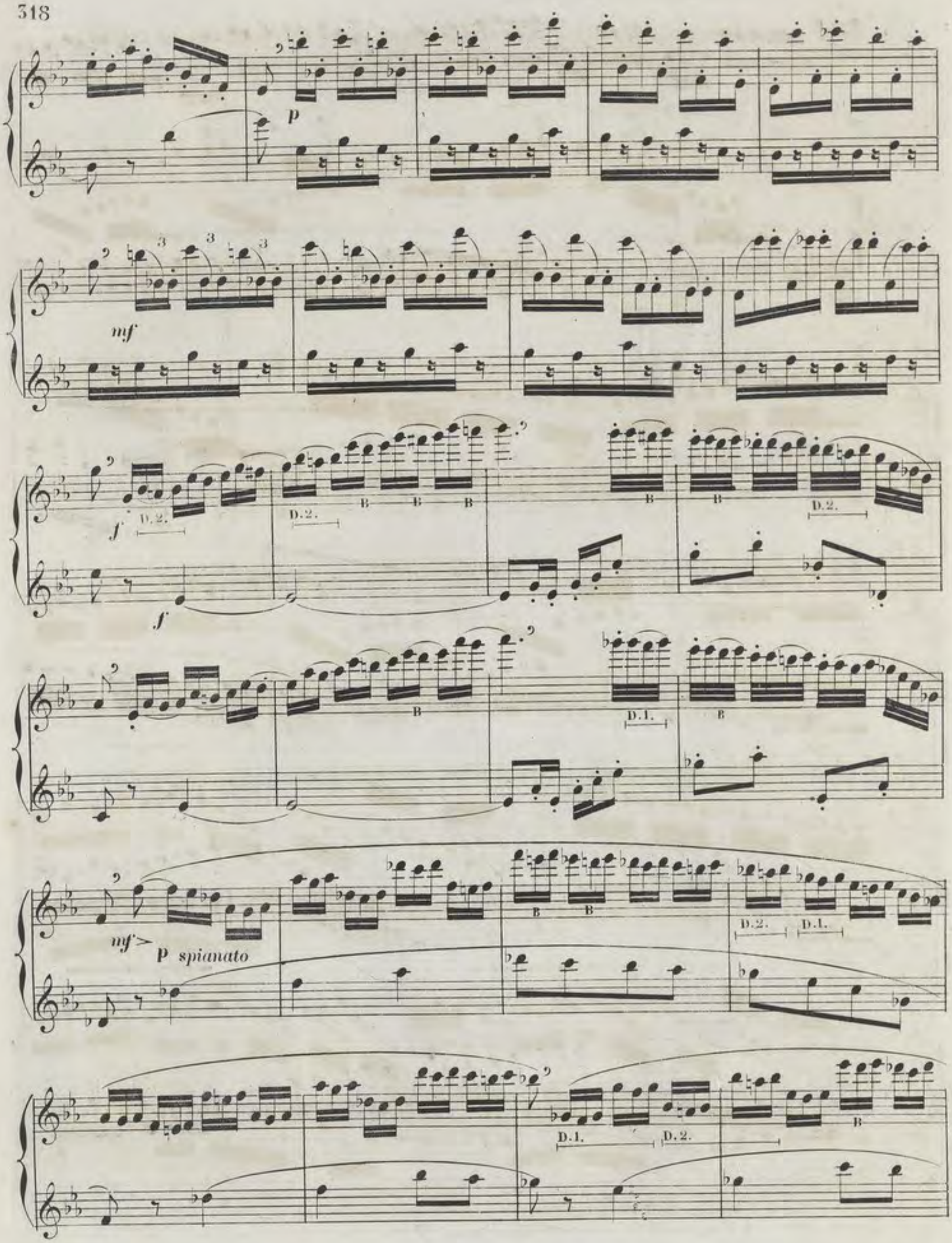
(*) L'emploi de la clef de Si ♭ ou *Doigté* D.4. crée ici une 3.me manière de faire ce trille; donc, quand nous devrons en faire l'application, nous l'indiquerons: C.3.

EMPLOI DU DOIGTÉ DES TRILLES, DE CELUI DES NOTES SENSIBLES COMME MOYENS DE FACILITER L'EXÉCUTION, ET DU DANGER QU'IL Y A À SE SERVIR DE LA CLEF DE SI ♭.(*)



(*) Contrairement à l'étude précèdente, on rencontre fréquemment dans celle-ci le *Sol* ♭ ou *Fa* ♯ aigu et le *Si* ♮ ou *Ut* ♭, ce qui rend *l'emploi de la Clef de Si* ♭ *ou Doigté* D.4. impraticable. On se convaincra de cette impossibilité si on essaye de la jouer en se servant de ce moyen.

(**) Ne pas oublier que ce trait: — représente le mot *Tenuto*. (Voir dans la 2me partie, page 195, Chap. 21eme ce qui a rapport à ce mot)


p
mf
f
D.2.
B
D.1.
mf
p spianato

B B B B B

D.2.

D.2. B D.3. C.2. C.1. *mf* *p*

mf *p* *cresc*

D.3. B

sf *p*

sf

D.S.

cresc.

D.S.

più cresc

D.S.

B

B B B

f

diminuendo

p

smorzando

pp

OCTAVES DÉTACHÉES ET LIÉES. EMPLOI FRÉQUENT ET SUBIT DE LA CLEF DE SI ♭ ou DOIGTÉ D. 4.

All° moderato (♩=104)

10 ème

f INTRODUCTION.

f tempo.

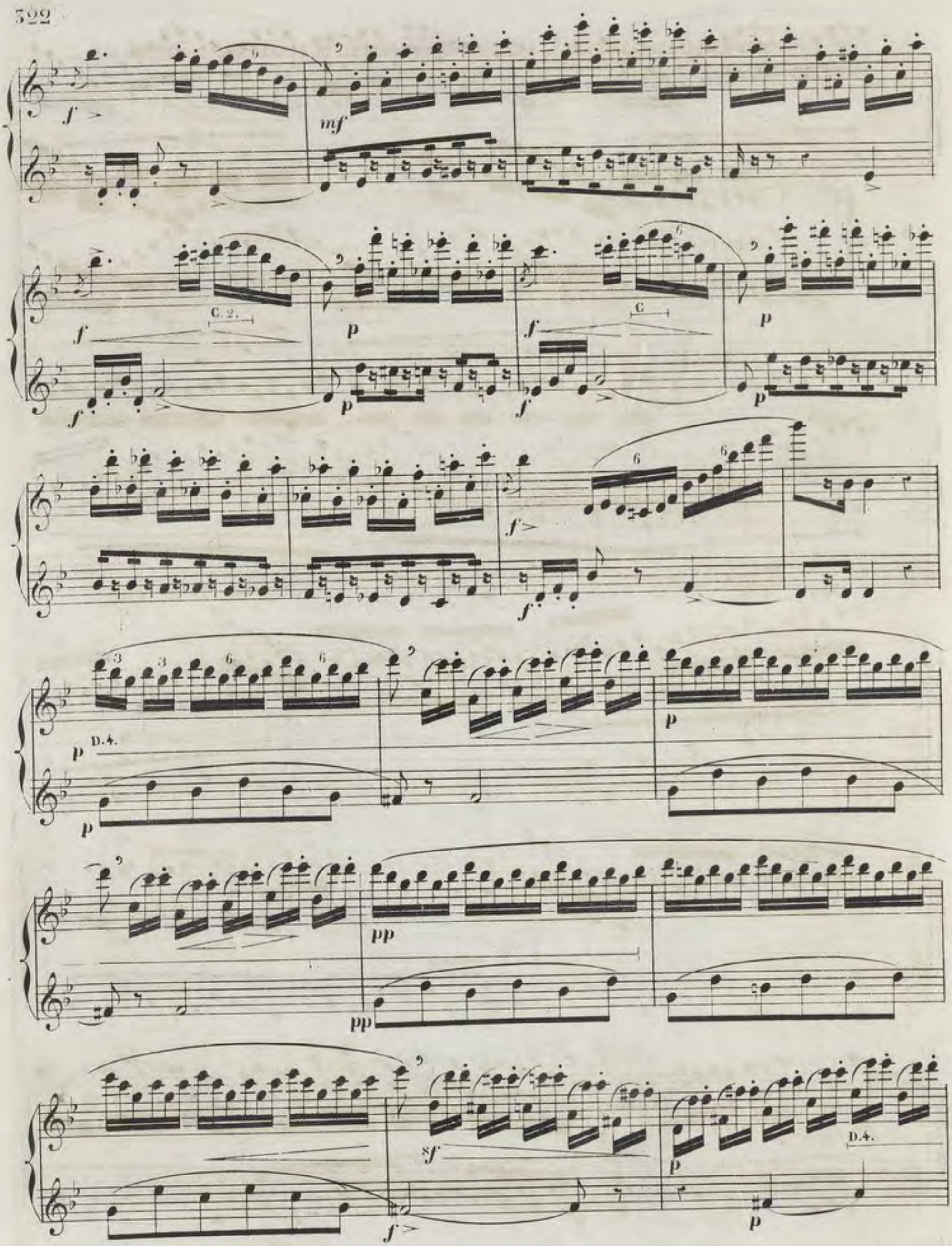
D.4.

pp tempo

D.3.

mf

f tempo.


C. 2.
C
D.4.
D.4.

C. 2. C. 2. B C. 2. C. 2.

più p

B C. 2. C. 2. C C

pp

pp

C C

poco cresc - - D. 4. - - - - - - -

più cresc - - - - D. 4. - - - - - - - - ff

f

mf(*)

(*) Il faut avoir pour principal objet dans l'exécution de ces octaves liées, de garder la valeur réelle des notes avec la même rigueur que si elles étaient détachées.

p

poco cresc.

sf

piu cresc.

sf

p

sf

p

p

p

(*)

Tempo.

cresc.

f

f

sempre f

(*) Le passage renfermé entre ces deux signes ⊕ est tiré du Prophète de Meyerbeer; on peut l'exécuter avec ou sans la clef de SI ♭, la difficulté étant la même soit qu'on emploie l'un ou l'autre doigté

CODA.

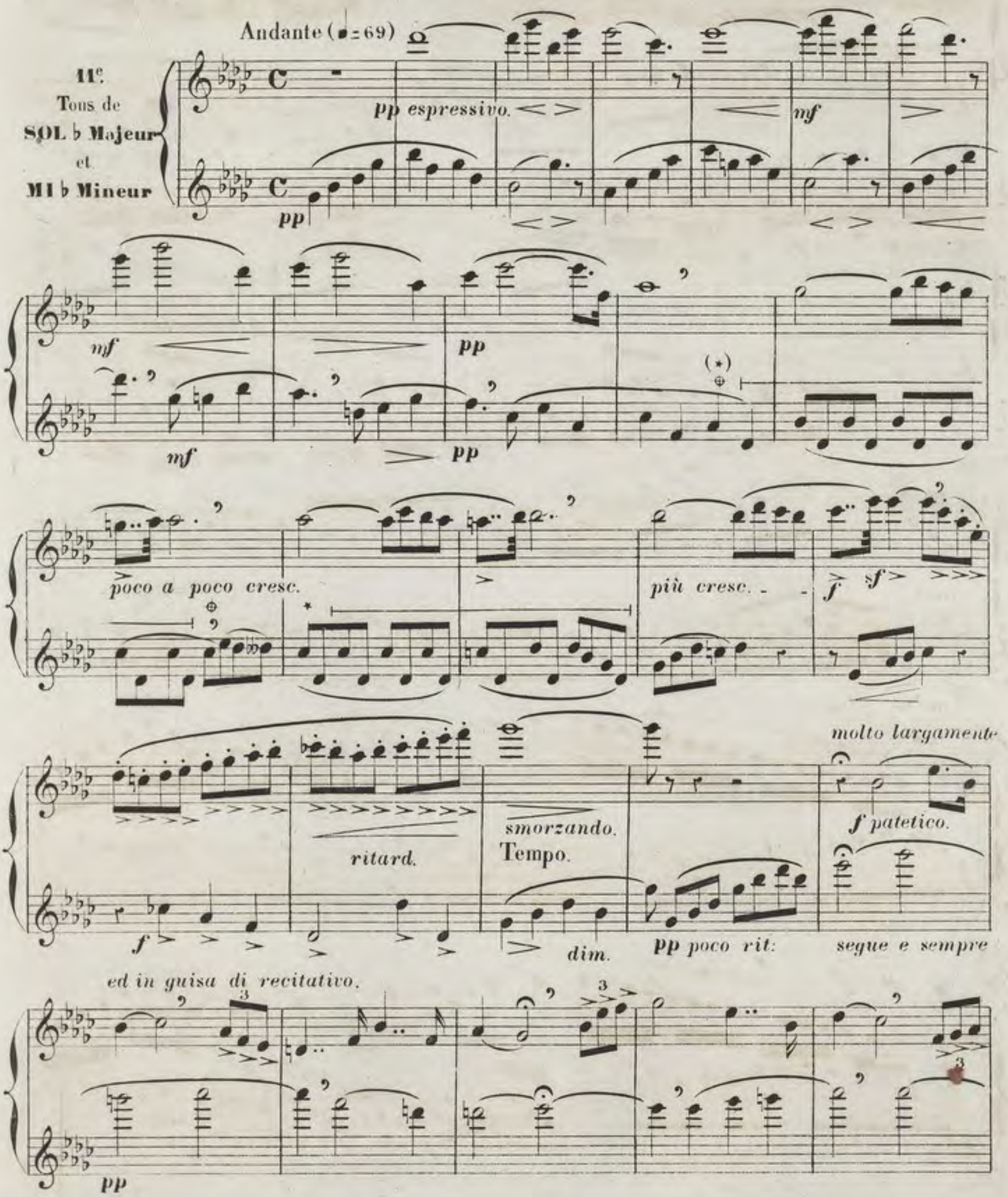
ff molto Allegro.

ff

sec.

sec.

Il est de toute nécessité, pour atteindre au *complet résultat* recherché dans cette étude, de travailler la partie d'accompagnement avec la même importance que la partie solo.



(*) On peut, afin de faciliter l'exécution des passages analogues à celui renfermé entre ces deux signes ⊕, tenir le petit doigt de la main droite immobile sur la clef d'UT ♯

poco animato e molto espressivo.

mf

più animato e poco a poco cresc.

più cresc.

f

ritard

dim.

dim.

pp Tempo, ma più moto.

mf

pp

mf

pp

mf

mf

mf

pp

dim.

poco a poco cresc.

più cresc.

D

f

D

sempre f

dim:

dim:

sf

p Tempo.

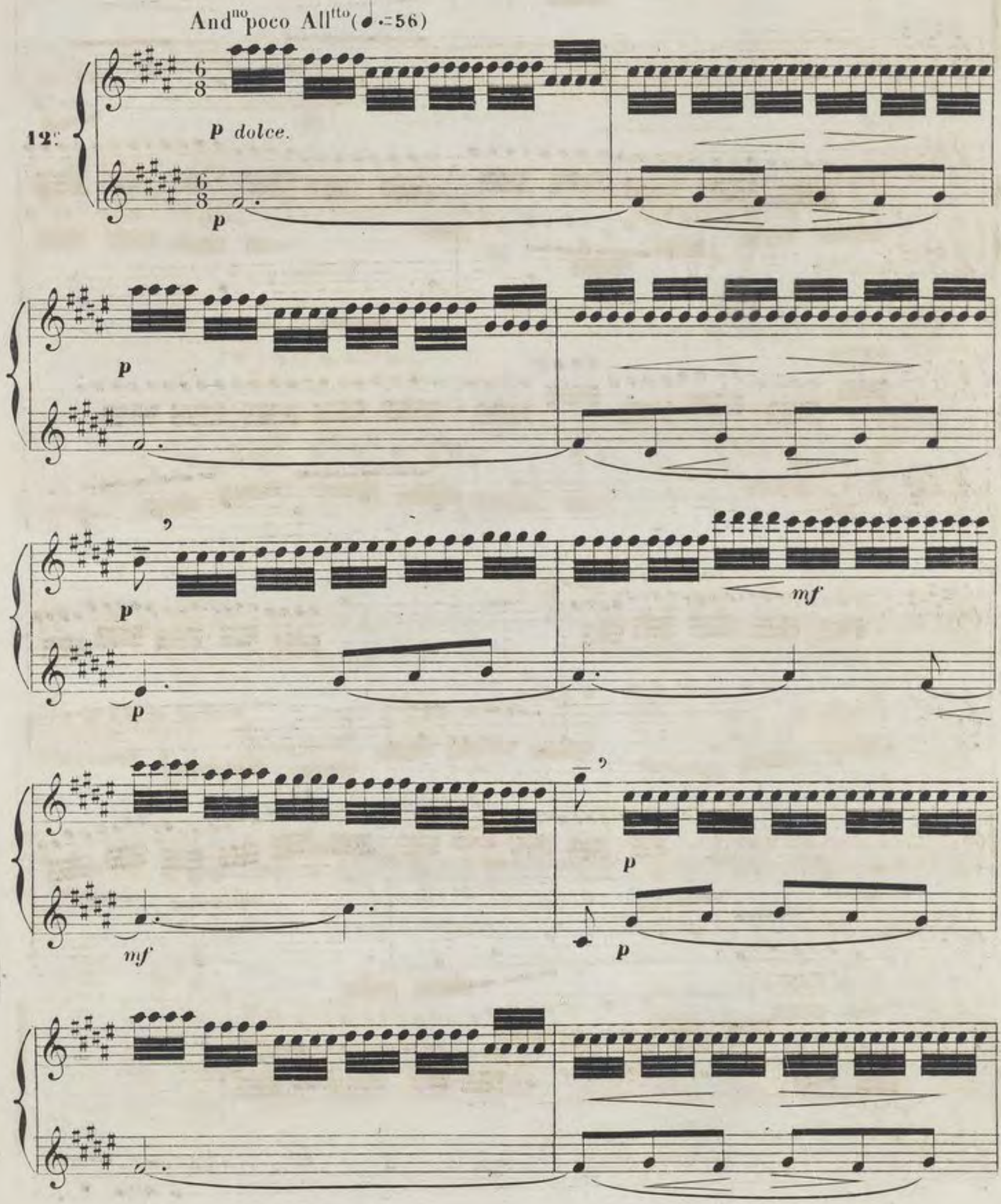
perdendosi.

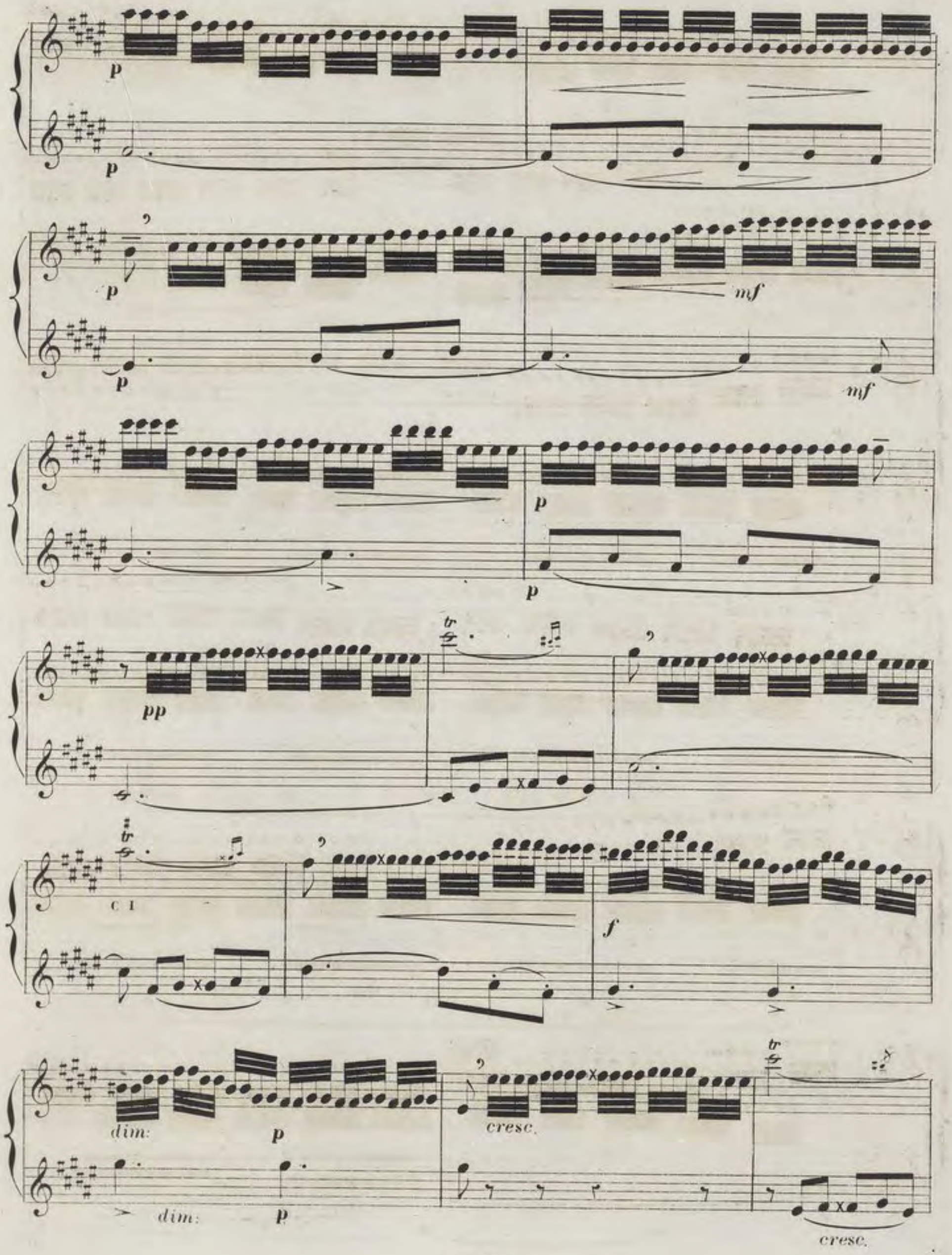
p

pp

TREMOLO DÉTACHÉ (DOUBLE COUP DE LANGUE)

Lorsqu'on sera parvenu à bien jouer cette étude dans le ton ou elle est écrite, il sera très profitable de la travailler en la transposant *un demi ton au dessus*. c'est-à-dire en ***SOL majeur***




p
p
p
p
mf
mf
p
p
pp
tr
tr
C I
f
dim:
p
dim:
p
cresc.
tr
cresc.

più cresc.

f

f

dim.

dim.

pp

poco a poco cresc.

pp

poco a poco cresc.

f

p

p

f

poco cresc.

f dim

sf dim

p

p

tr

sf

tr

sf

p

p

mf

mf

p

p

molto dim.

molto dim.

pp

pp

mf

mf

dim.

dim.

p

poco

sf

cresc.

cresc.

mf

mf

molto cresc.

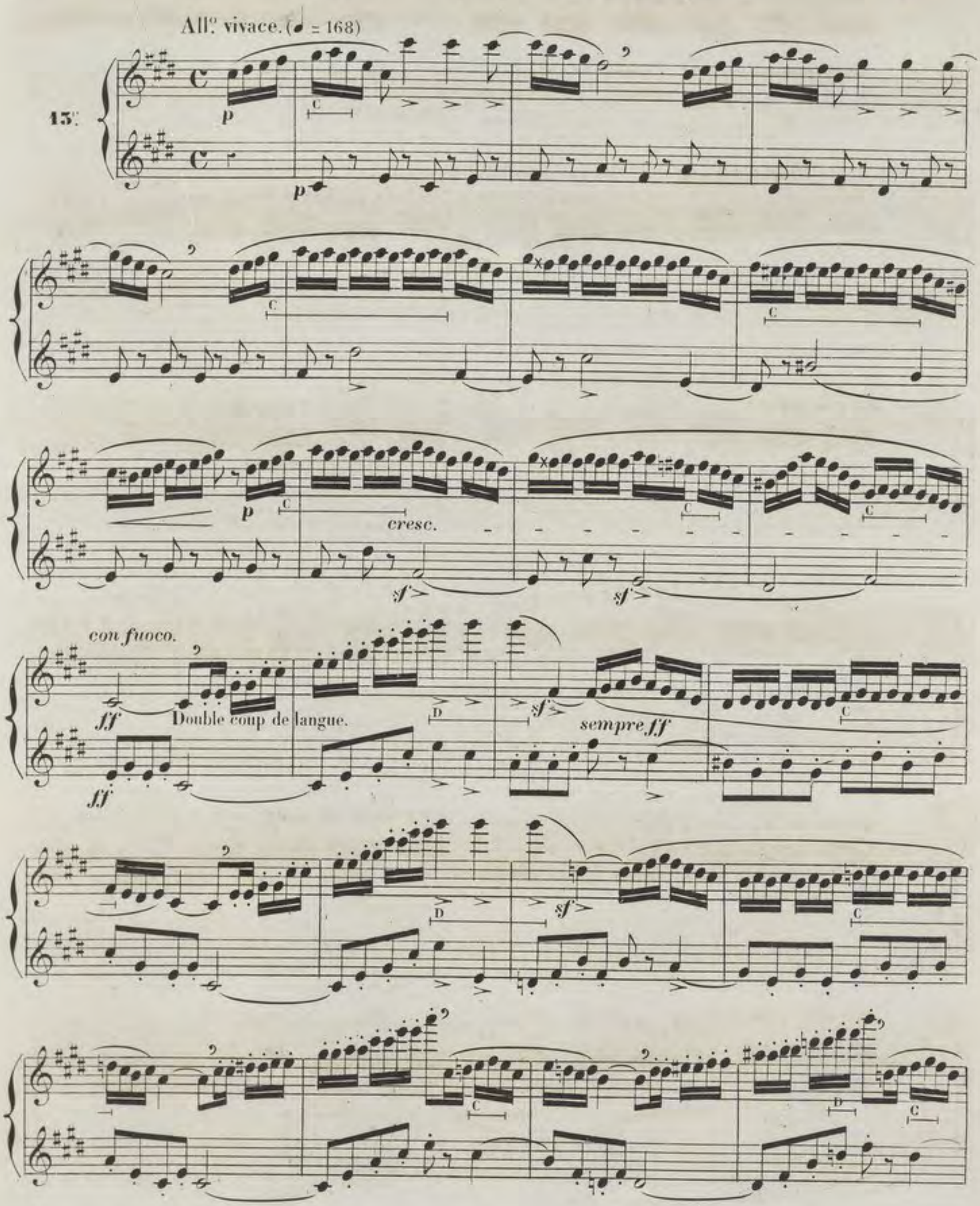
cresc.

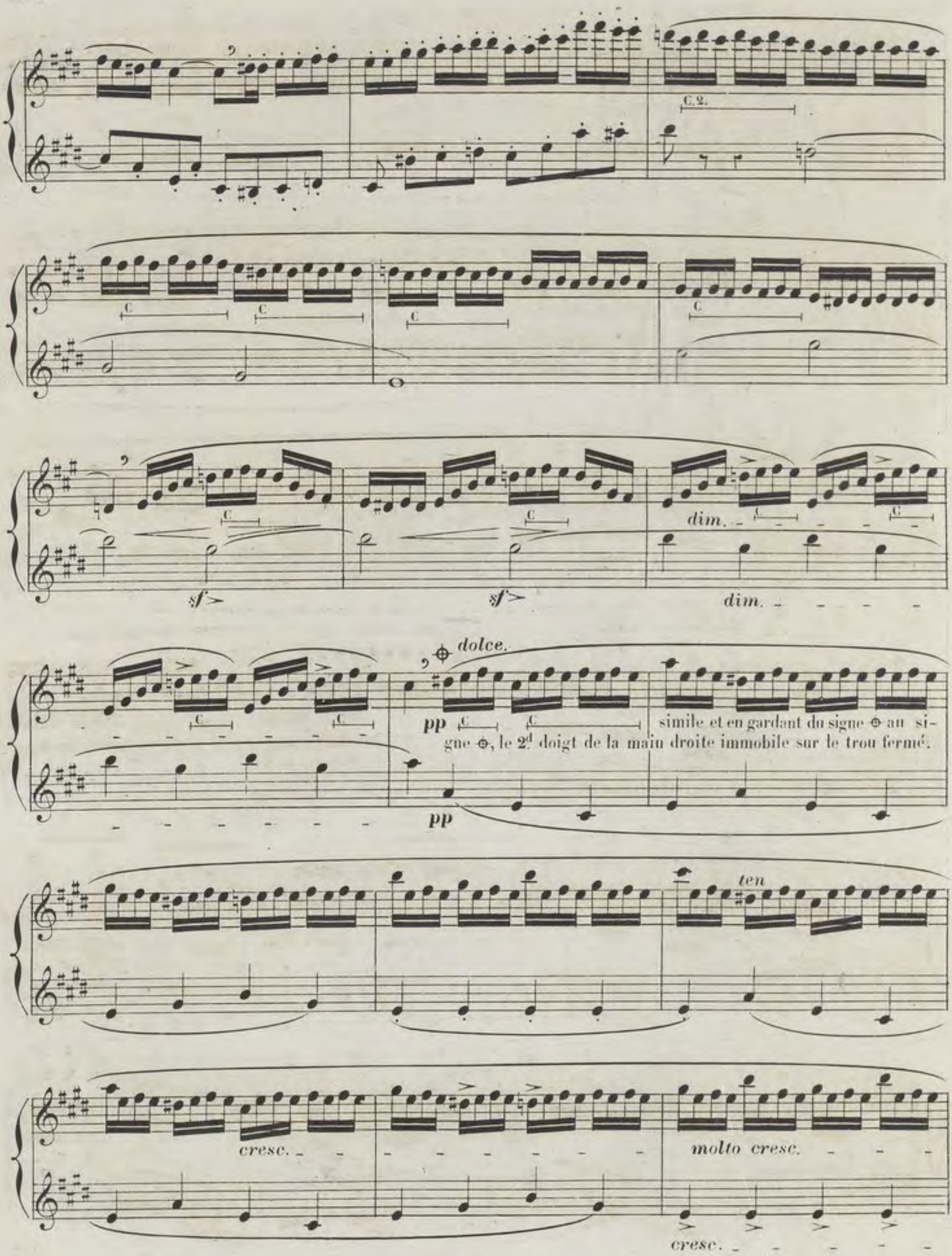
f

f

EMPLOI DU DOIGTÉ DES TRILLES COMME MOYEN DE FACILITER L'EXÉCUTION.

(Voir Page 260 les exemples que nous donnons à ce sujet.)




C.2.
C
sf
dim.
dolce.
pp
simile et en gardant du signe ⊕ au signe ⊕, le 2d doigt de la main droite immobile sur le trou fermé.
ten
cresc.
molto cresc.

f C C simile.

f

cresc. C C C C *ff* C C simile.

p C *mf*

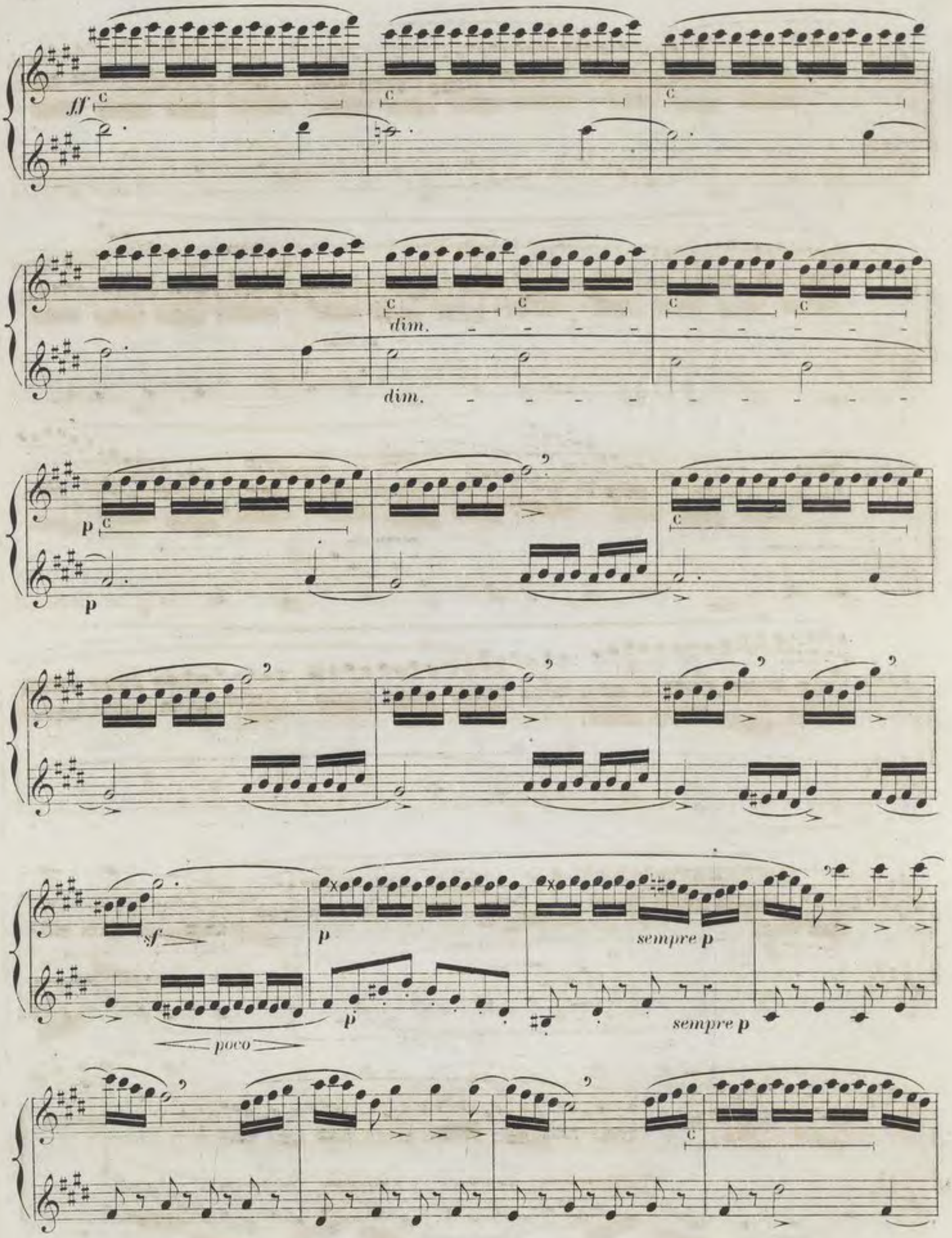
p

p C *cresc.*

f D

f

D D *sf*


ff
dim.
dim.
p
p
sf
poco
p
sempre p
sempre p

cresc.

sf

ff

sf

ff

dim.

dim.

p

ten

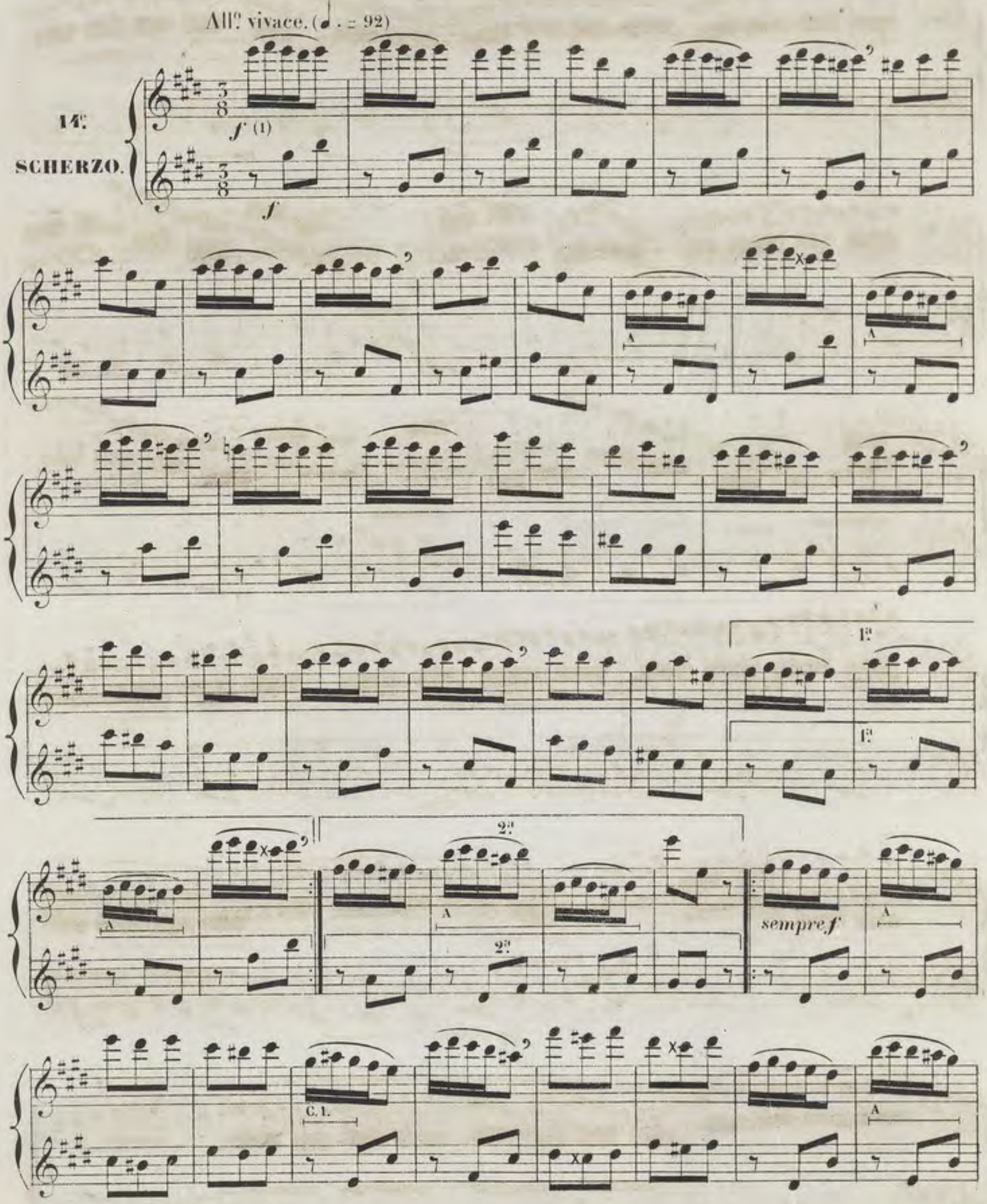
pp sempre.

ten dim.

pp sempre.

EMPLOI DU DOIGTÉ DES TRILLES COMME MOYEN DE FACILITER L'EXÉCUTION.

(Voir Page 262 les exemples que nous donnons à ce sujet.)



(1) Tous les groupes de cinq, six et sept notes formant le dessin de cette étude doivent être exécutés par les doigtés des trilles suivis, quand il y a lieu, de ceux de leurs terminaisons; lorsqu'une note nécessite le retour au *doigté ordinaire*, je l'indique par la lettre A.

C.1.

C.1.

cresc.

più cresc.

ff

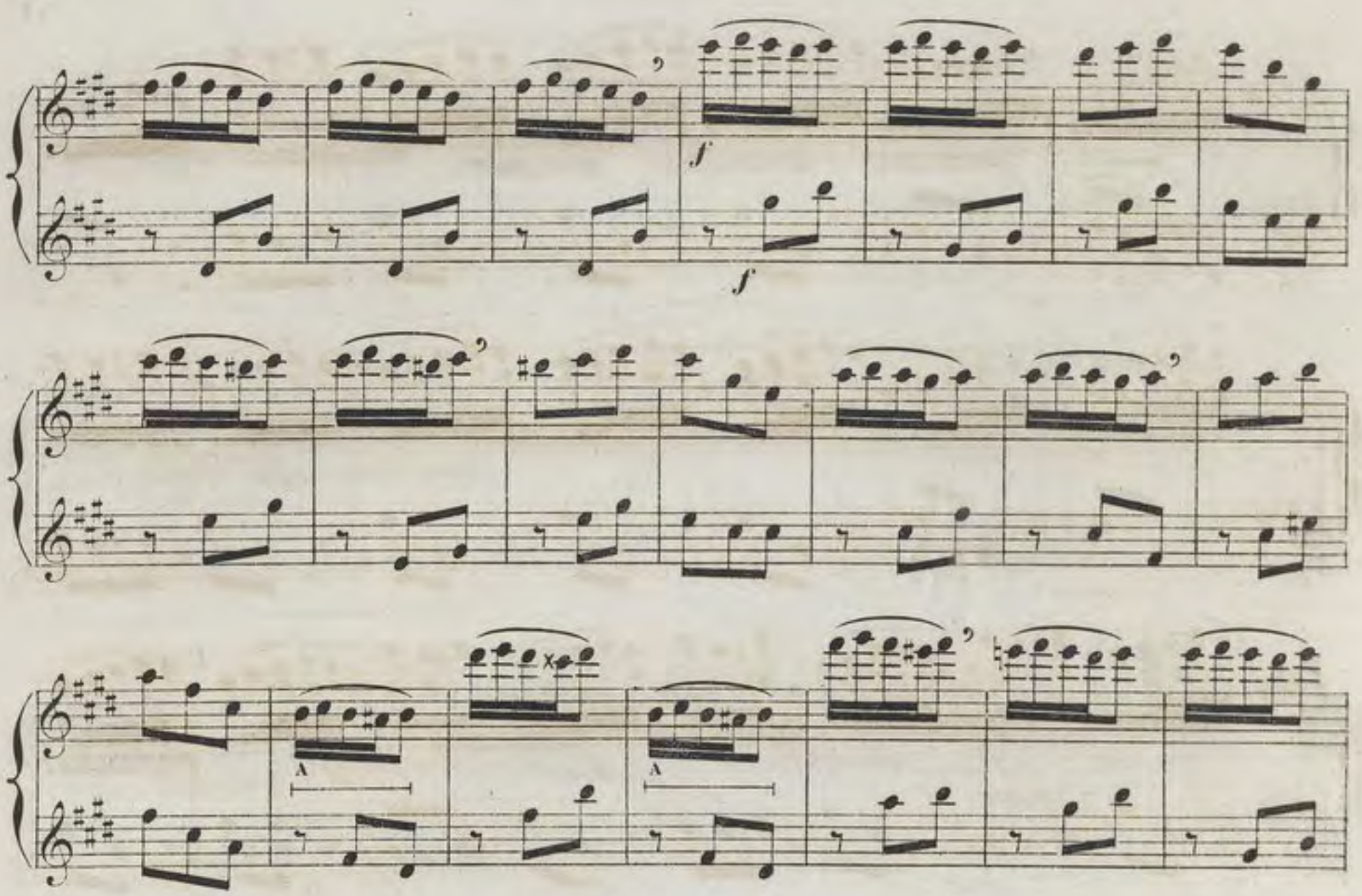
ff

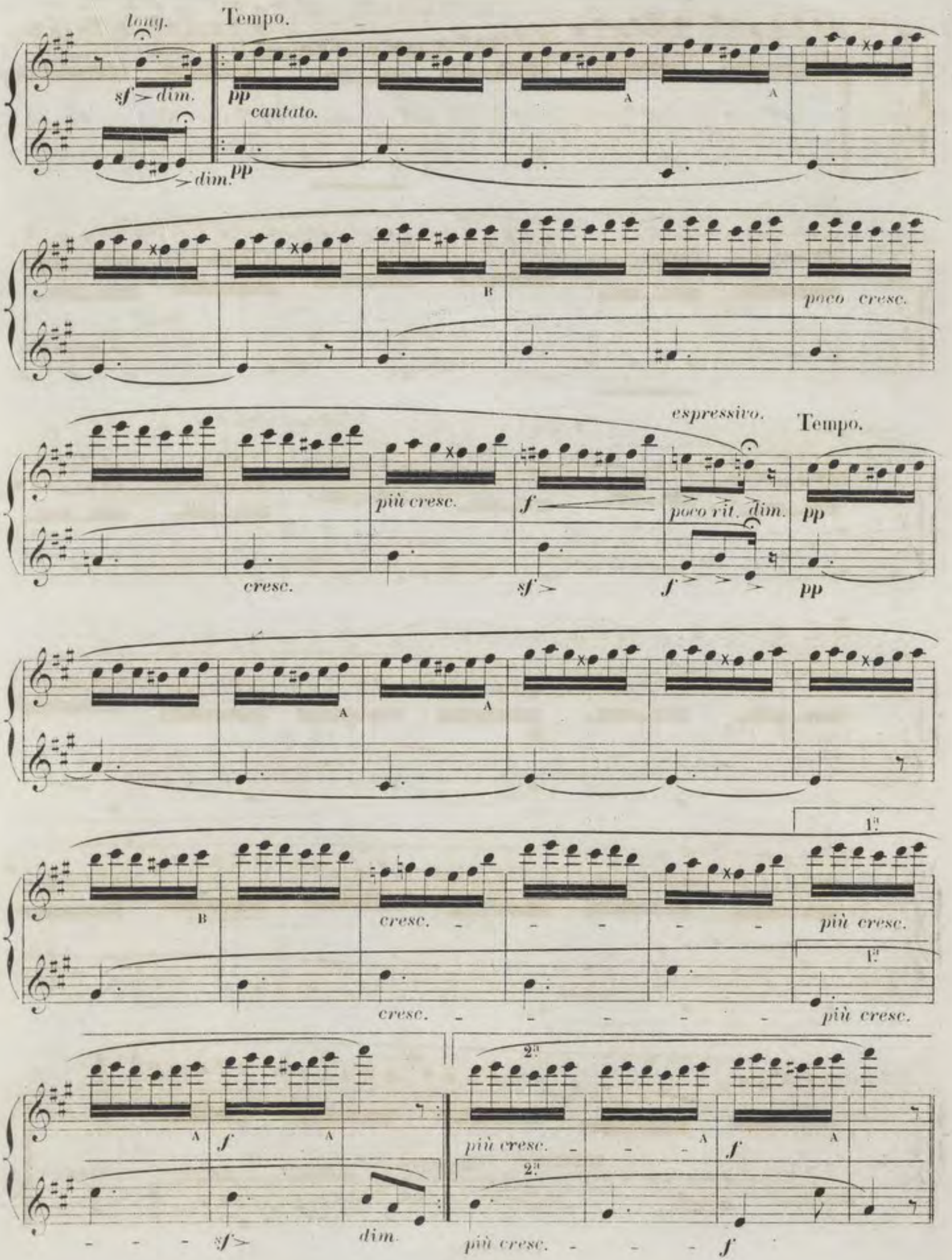
dim. *poco* *a* *poco.*

A

p

p


f
f
A
A
A
f
f


long.
Tempo.
sf > dim.
pp
cantato.
> dim.
pp
A
A
B
poco cresc.
espressivo.
Tempo.
più cresc.
f
poco rit. dim.
pp
cresc.
sf >
f
pp
A
A
B
cresc.
più cresc.
1ª
1ª
cresc.
più cresc.
A
f
A
2ª
più cresc.
A
f
A
2ª
sf >
dim.
più cresc.
f

f A

f

sf

sf

sf

dim.

più dim.

pp

pp

B

cresc.

cresc.

A

più cresc.

f

più cresc.

f

Tempo 1º

f

f

A

A

sempre f

A

C.I.

A

C.1.

C.1.

ff

ff

dim. - - - *poco*

- - - *a* - - - *poco* - - -

p

p

f

f

ff

ff

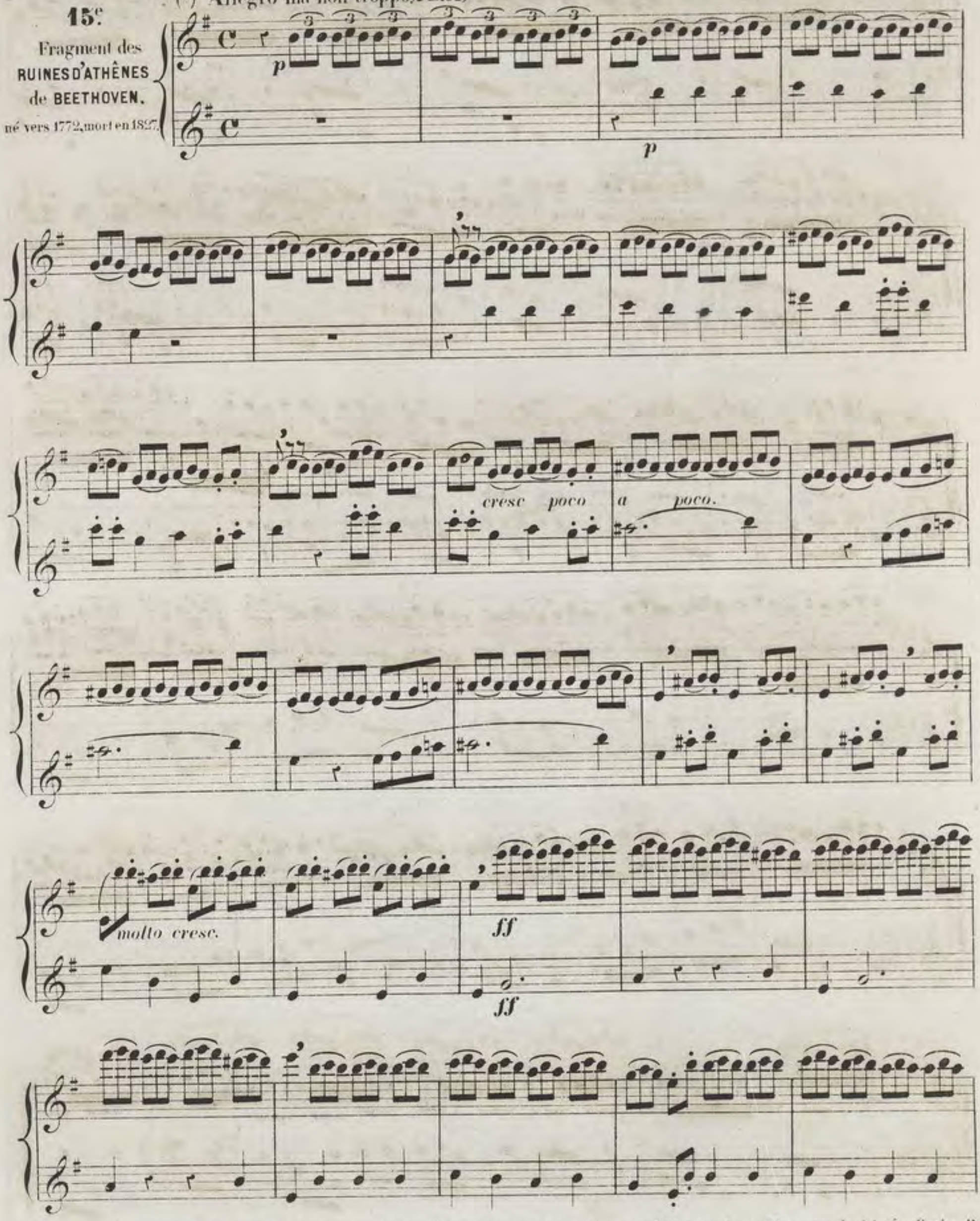
sec

sec

15e

Fragment des
RUINES D'ATHÊNES
de BEETHOVEN.
né vers 1772, mort en 1827.

(*) Allegro ma non troppo (♩=192)



(*) Quoique le mouvement de cette étude ne soit pas très rapide on ne pourrait pourtant en exécuter *tous* les triolets avec le doigté ordinaire; il faut donc la jouer en employant le doigté des *mordants*. (Voir ce que nous disons à ce sujet Pages: 269 et 270.)

sf sf sf

ff

ff

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

ff

C. 1.

C. 2.

C. 2.

C. 2.

C. 2.

C. 2.

ff

ff

ff

ff

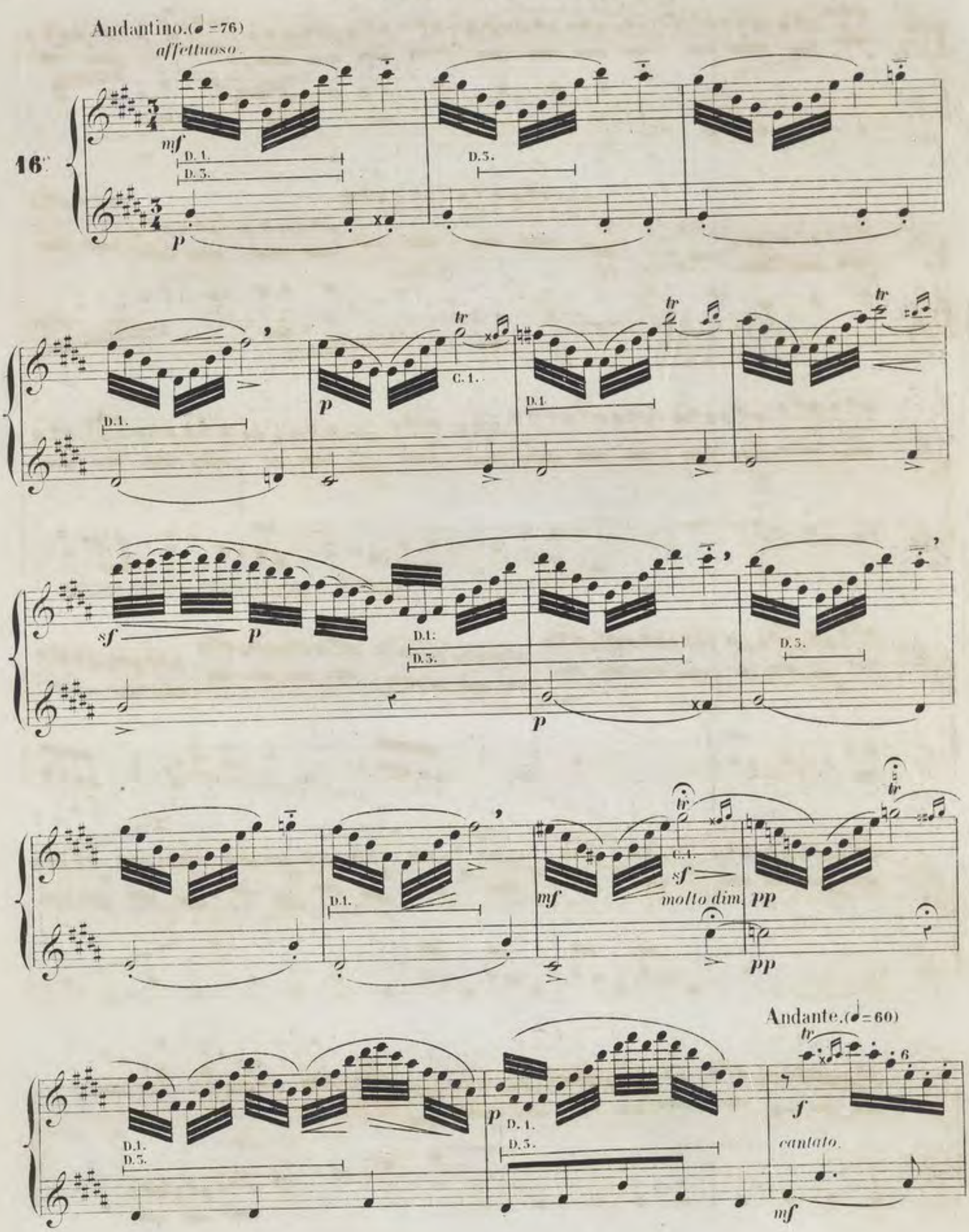
sf

sf

dim poco a poco.

p sempre dim.

pp


Andantino. (♩ = 76)
affettuoso.
16e
mf
D. 1.
D. 3.
p
tr
C. 1.
sf
molto dim.
pp
Andante. (♩ = 60)
f
cantato.

dim. p

dim

p

cresc.

dim.

p

poco ritenuto.

dim

pp

Tempo.

p

sempre pp

pp

poco cresc.
ritenuto
f *dim.* *p*
dim.
p
Tempo 1.
p
C.1.
sf *p*
C.1.
p
D.1.
D.3.
cresc.
f *p*
B
cresc.
cresc.
f
f
Cadenza.
f a piacere.
Cadenza.
mf

p *cresc.* *f*

Poco Allegretto.

C. 2.

sf *p* *long* *p* *poco rit.* *pp sempre*

Tempo 1°.

rapido. *cresc.*

D.1. D.3.

fr

f *largamente.*

f

Tempo.

ff sempre.

D.1. D.3. C D.1. D.3. D.1. D.3.

2 NOTE LIÉES ET 2 NOTES DÉTACHÉES.

1re ET 2e ARTICULATIONS.

(simple et double coups de langue)

Allegro (♩= 138)

17e

f SIMPLE COUP DE LANGUE.

1re ARTICULATION.

B

f

B B B

dim - - - -

p

p

pp

poco cresc.

f

dim.

p

cresc

dim

2e ARTICULATION.

cresc poco a poco

p

cresc.

mf

dim.

p

sf

dim

sempre p

cresc

più cresc.

f *sf* *sf* *sf*

Molto più mosso. (♩=168)

ff *p* tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

DOUBLE COUP DE LANGUE.

p *f* *p* *f* *p* *f*

sf

ff sempre.

ff

3e ET 4e ARTICULATIONS.

Allegretto (♩= 76)

(*) *con grazia.*

18e

3e ARTICULATION.

p

mf

dim.

p

cresc.

f

poco dim.

(*) La première note des 25 premières mesures de cette étude doit être un peu plus soutenue que les autres et cela, sans que la régularité du mouvement en soit altérée; la manière dont cette note est écrite ici est synonyme du mot *tenuto*.

dim.

p

p

mf

mf

ff

mf

ff

p

4e. ARTICULATION.

pp

sempre p

sempre pp

cresc

dim.

p

pp

poco cresc.

f

mf

mf

mf

B

cresc - - -

B

più cresc.

Allegro. (♩=138)

f sempre.

f

dim

sf

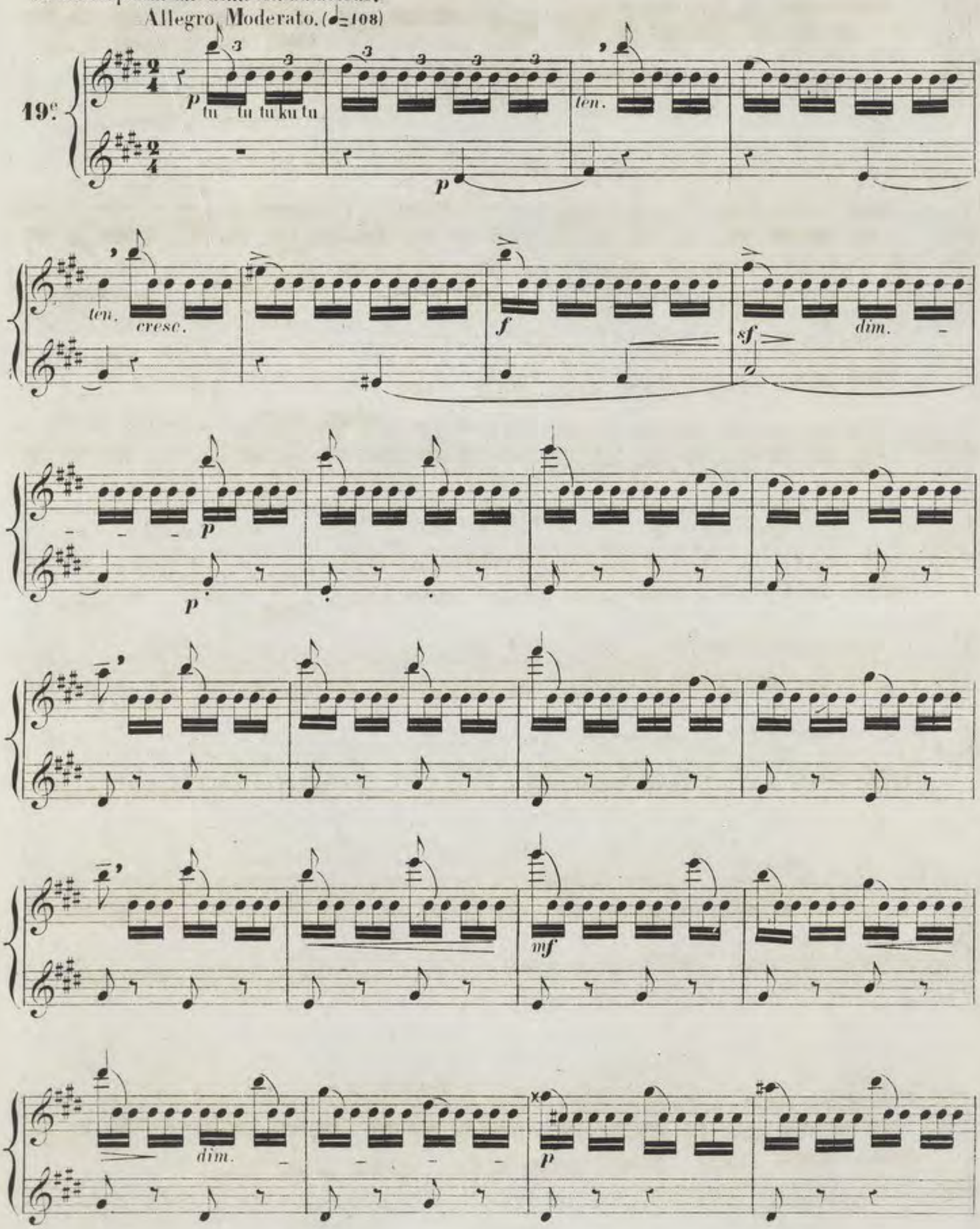
sempre f

mf

cresc

ff

Lorsqu'on sera parvenu à bien jouer cette étude dans le ton où elle est écrite, il sera très profitable de la travailler en la transposant *un demi ton au dessus.*



cresc

cresc

f

mf

dim.

p

f sempre

mf

dim.

dim.

p

p

mf

f

dim.

p

TON DE SOL ♯ MINEUR.

C.

f

C.I.

sf

f

dim.

p

C.

cresc.

f

C.

C.I.

sf

dim - - - *p*

C.

C.

C.

poco cresc

più cresc.

cresc.

f

f

dim.

dim.

mf

p

cresc.

cresc.

f *sempre.*

f

dim

dim

molto

p

p

mf

f

dim.

p

poco cresc.

molto cresc.

ff sempre.

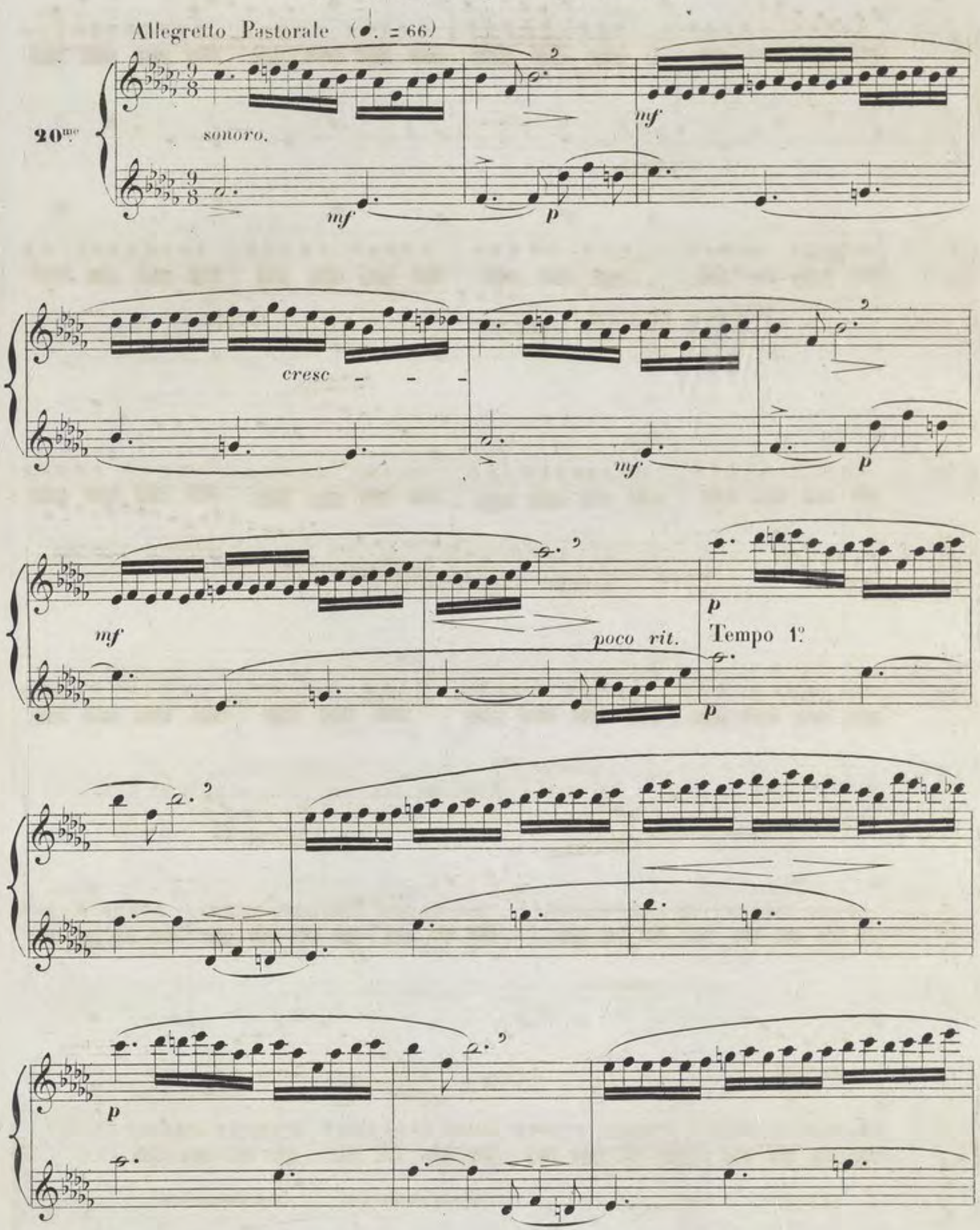
cresc.

f

fortissimo.

D

D


Allegretto Pastorale (♩. = 66)
20me
sonoro.
mf
p
cresc
poco rit.
Tempo 1º

mf

mf

cresc - - - -

sf

f

rit -

p

morendo.

pp sempre.

Tempo.

p

morendo.

pp

tr

tr

mf

cresc - - - - - -

C. 1

f

tr

scherzando.

accelerando.

rit - - -

1° Tempo.

f

dim - -

p

p

p

p

sf

p

mf

molto cresc - - - - - -

f

sf>

f

sf>

dim - - - - -

dim - - -

p

p

poco rit.

pp

Tempo 1°

poco rit.

sonoro

1º Tempo.

mf

cresc

p

mf

cresc

C 1

C.1.

molto dim.

pp

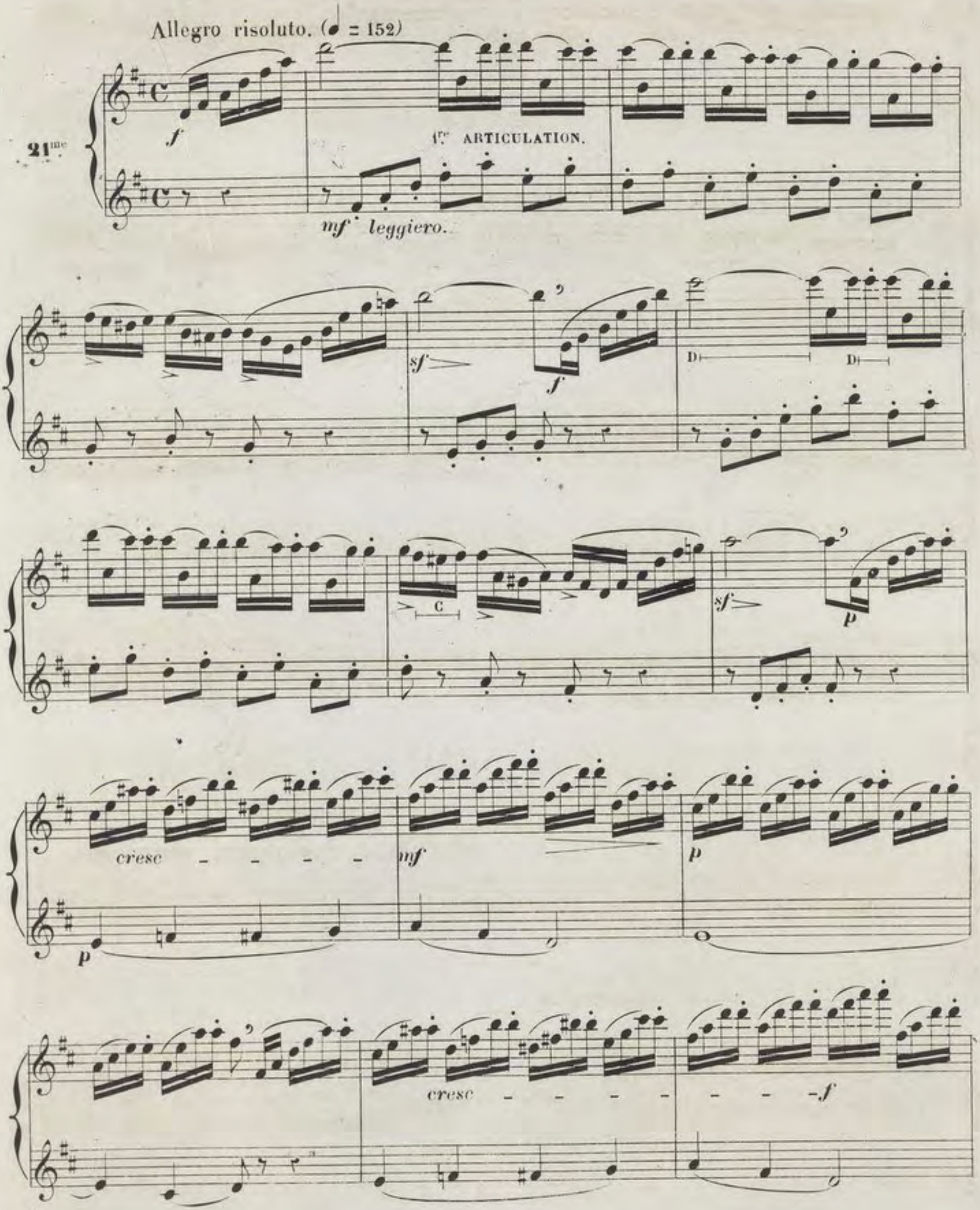
B

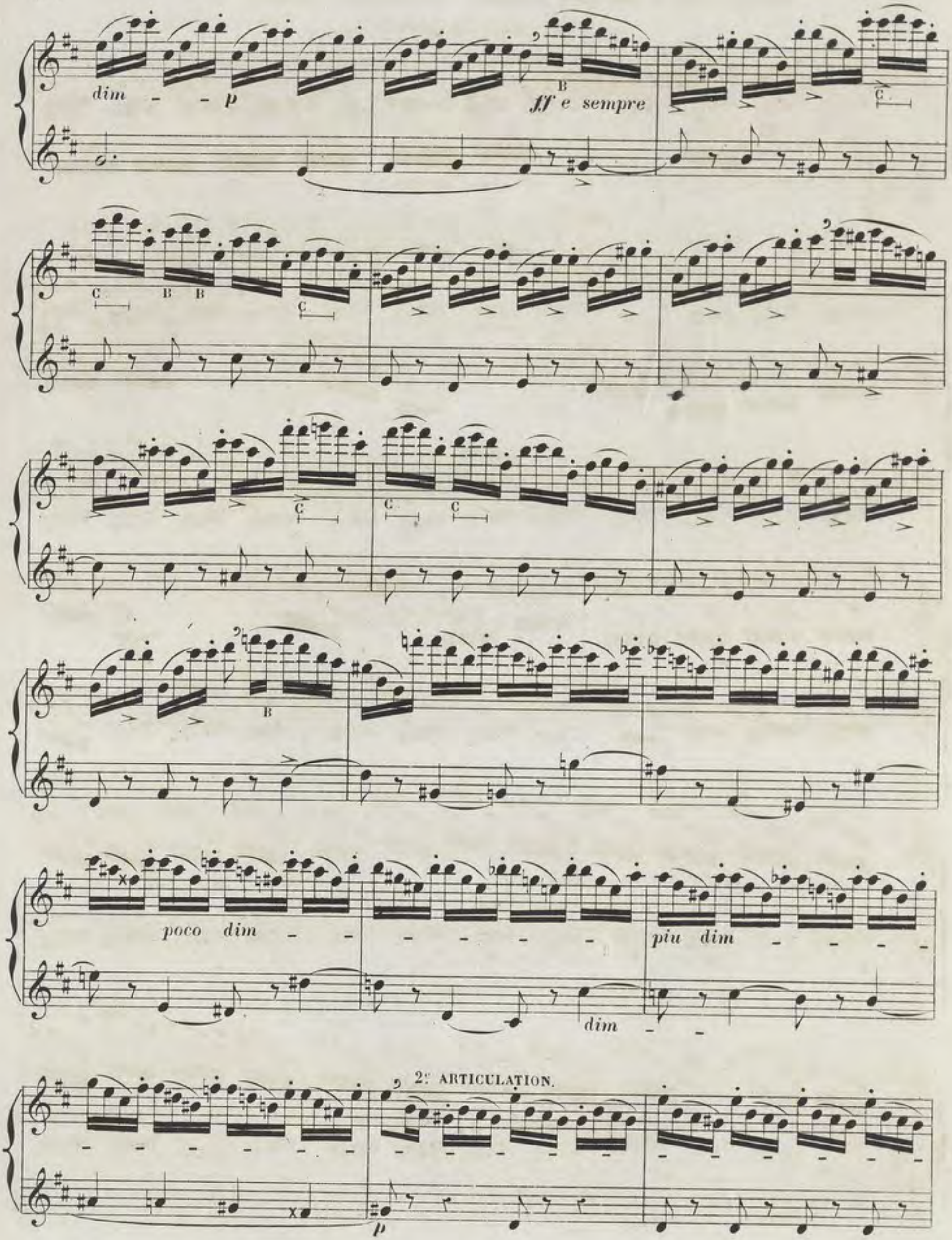
molto rit.

pp

molto rit.

3 NOTES LIÉES ET UNE NOTE DÉTACHÉE. APPLICATIONS DIVERSES DU TRIPLE COUP DE LANGUE.




dim - - p
ff e sempre
poco dim
piu dim
dim
2e ARTICULATION.
p

p

poco cresc

sf *dim*

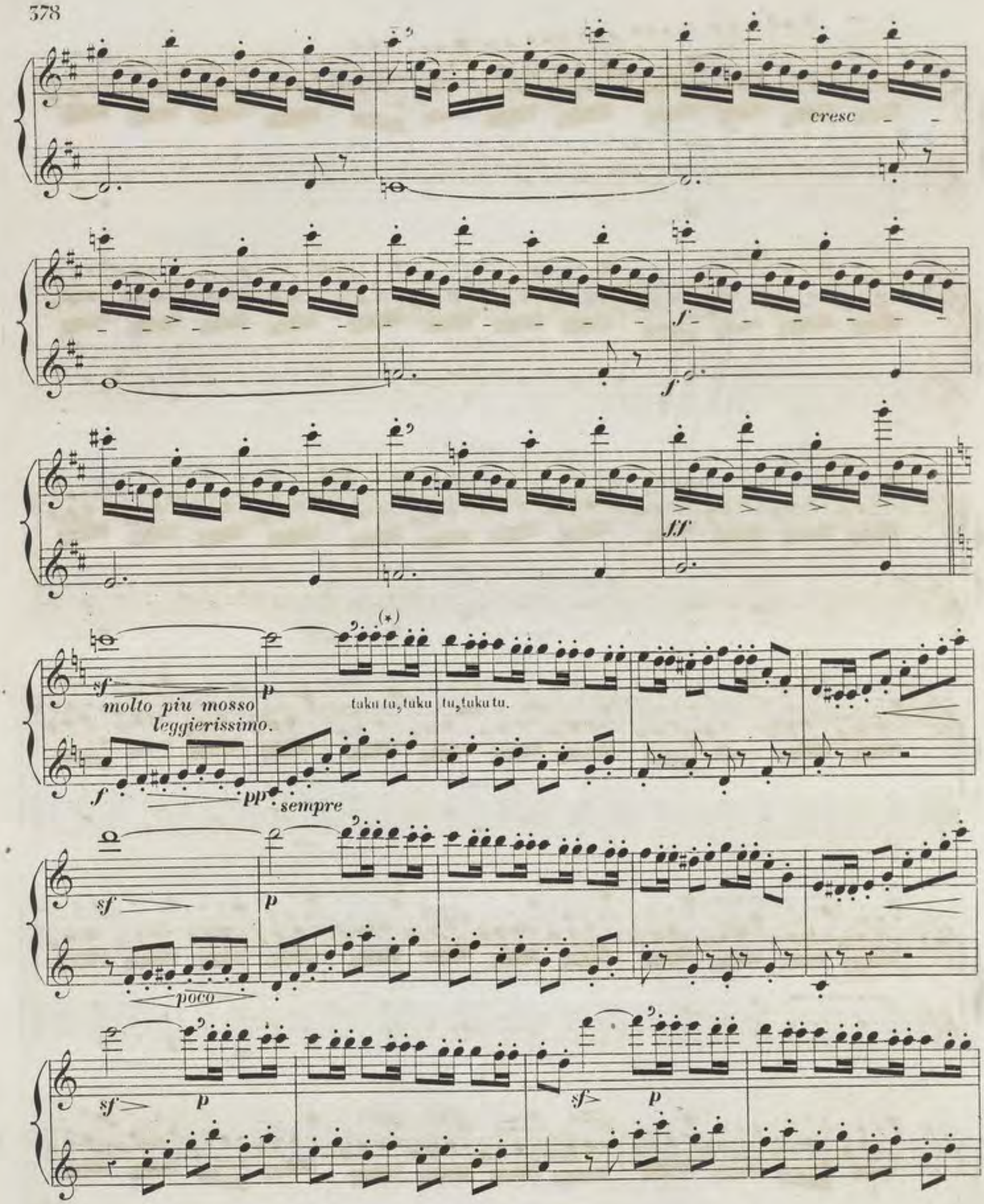
sf *dim*

p *p*

cresc

p

p



(*) On remarquera que dans cette reprise il y a un certain nombre de croches qui ne sont pas surmontées de points; il faudra donc les articuler moins brièvement que les autres, c'est-à-dire, les détacher avec la plus grande douceur et sans qu'il en résulte *une nuance*; en un mot: il faut les éxécuter en leur donnant leur valeur exacte.

sf

p

tukutu tukutu

sempre piu pp

p

p

meno

poco ritard *al tempo*

f

Tempo 1º.

mf

sf

f

D

D

C

sf

p

cresc.

mf

p

p

cresc - - -

mf

f B

poco dim

più dim

p

p

poco cresc

sf *dim*

sf

dim

p

p

cresc - - - - -

p

cresc - - - - -

f C. *e simile stringendo.*

f

cresc - - - -

ff

B

(*) Pour faciliter l'éxécution de cette phrase, les *at* ♯ placés entre ces deux signes ⊕ doivent être exécutés en *tenant les 3 doigts de la main droite immobiles sur les trous fermés*, on appliquera cette observation aux phrases analogues.

Le mouvement rapide de cette étude ne permet point de l'exécuter entièrement avec le simple coup de langue, il faut donc, comme je l'indique, employer tour à tour le *simple* et le *double* coup de langue.

SCHERZO.

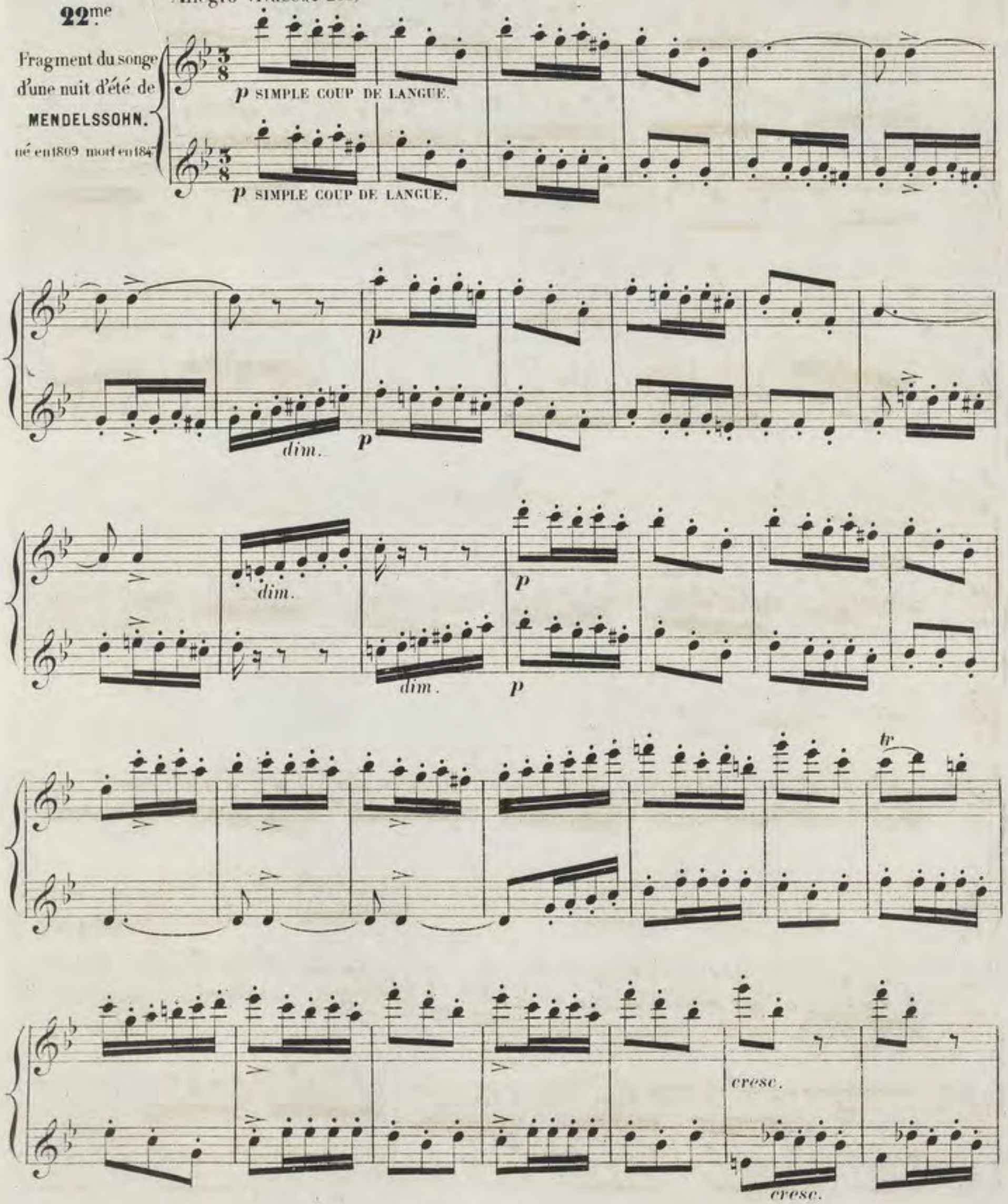
Transcription pour 2 flûtes concertantes.[1]

Allegro vivace (♩.=88)

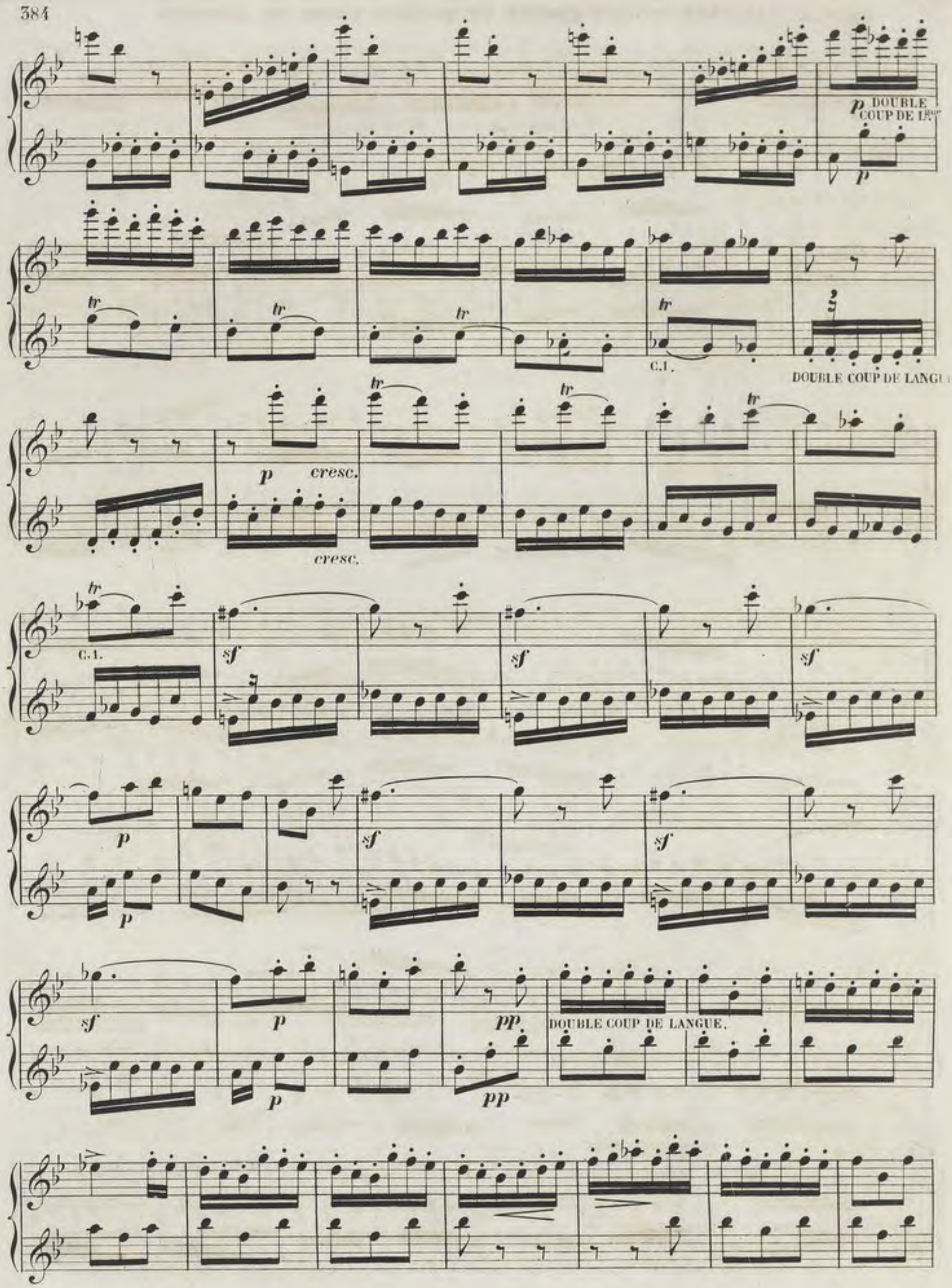
22me.

Fragment du songe d'une nuit d'été de **MENDELSSOHN.**

né en 1809 mort en 1847



(1) On fera bien de travailler alternativement la 1re et la 2me flûte.


p DOUBLE COUP DE LAN
p
tr
C.1.
DOUBLE COUP DE LANGUE
p cresc.
cresc.
C.1.
sf
p
pp
DOUBLE COUP DE LANGUE.

p

cresc -

B B B

- dim - - al -

p SIMPLE COUP DE LANGUE.

p SIMPLE COUP DE LANGUE.

p

p

B

DOUBLE COUP DE LANGUE.

p cre -

p cre -

scen -

scen

- do.

f cresc -

- do.

f cresc -

ff ff f dim. f dim. p p DOUBLE COUP DE LANGUE.

pp p SIMPLE COUP DE LANGUE.

cre _ _ _ _ scen _ _ _ do _ _ _

cre _ _ _ _ scen _ _ _ do _ _ _

f cresc _ f cresc _ _ _ _ _ ff ff DOUBLE COUP DE LANGUE.

sf dim p sf dim p

pp p cresc _ f SIMPLE COUP DE LANGUE.

cresc. *f* *sf*

sf *cresc.* *sf* *sf* *cresc.*

cresc. *f* *ff* *sf* *sf*

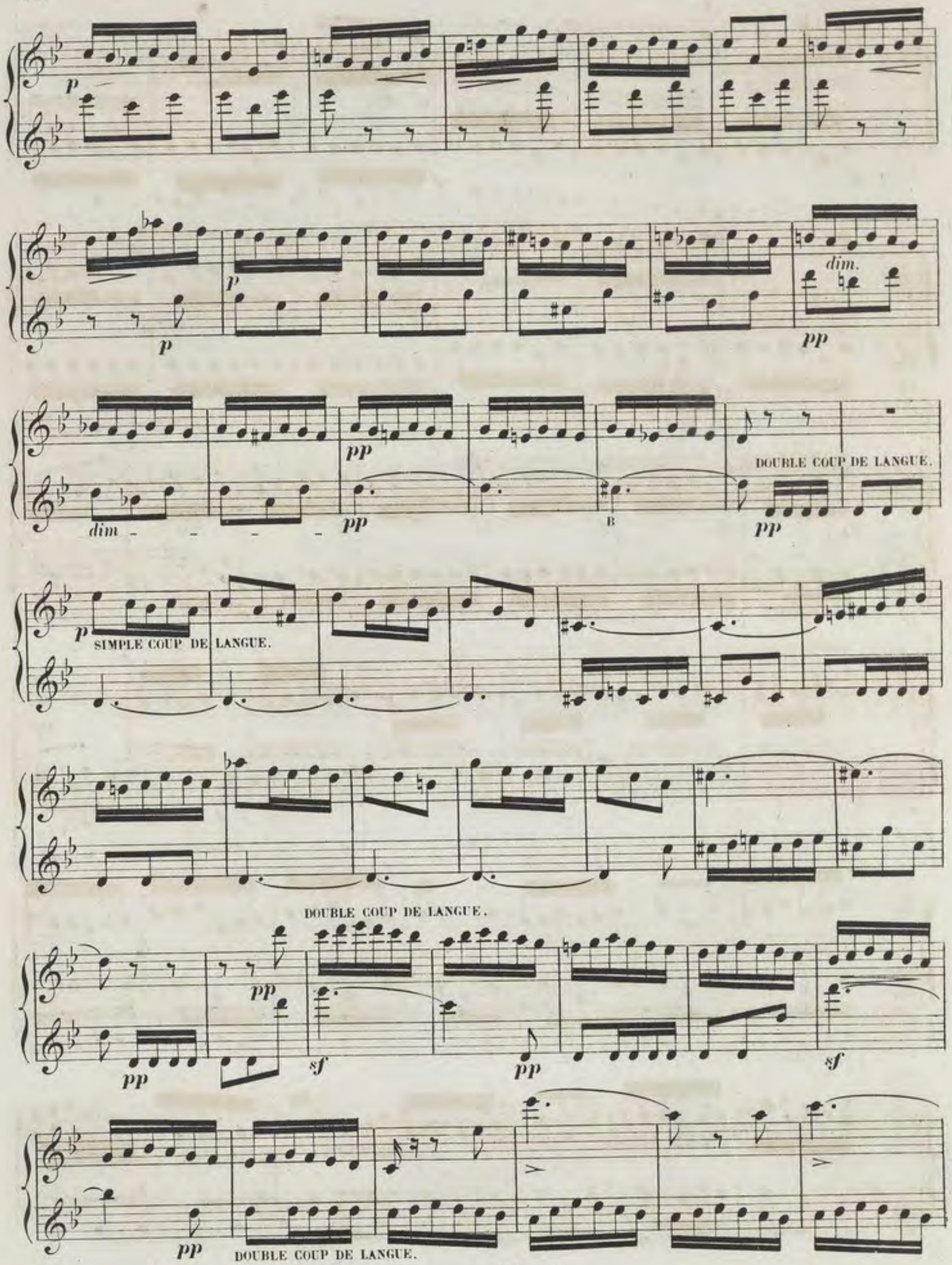
sf *sf* *sf* *ff*

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *dim.* *dim.*

sempre dim. *pp* *pp*

DOUBLE COUP
DE LANGUE.

p


p
p
p
dim.
pp
dim
pp
pp
B
DOUBLE COUP DE LANGUE.
pp
p
SIMPLE COUP DE LANGUE.
DOUBLE COUP DE LANGUE.
pp
pp
sf
pp
sf
pp
DOUBLE COUP DE LANGUE.

dim.

pp

pp

B SIMPLE COUP DE LANGUE.

SIMPLE COUP DE LANGUE.

DOUBLE COUP DE LANGUE.

cresc.

sf *cresc*

sf *sf* *p* *p* B

sf *sf* *sf* *p* B

f DOUBLE COUP DE LANGUE.

tr *tr* *tr* *tr*

p

C. 1.

p

p

cresc.

cresc.

sf f

f

dim

p

p

p

tr

tr

tr

C.2.

p

pp

sempre più *pp*

cresc.

dim.

pp SIMPLE COUP DE LANGUE.

pp SIMPLE COUP DE LANGUE.

Allegro con spirito. (♩=144)

23me.

p leggiero.

p

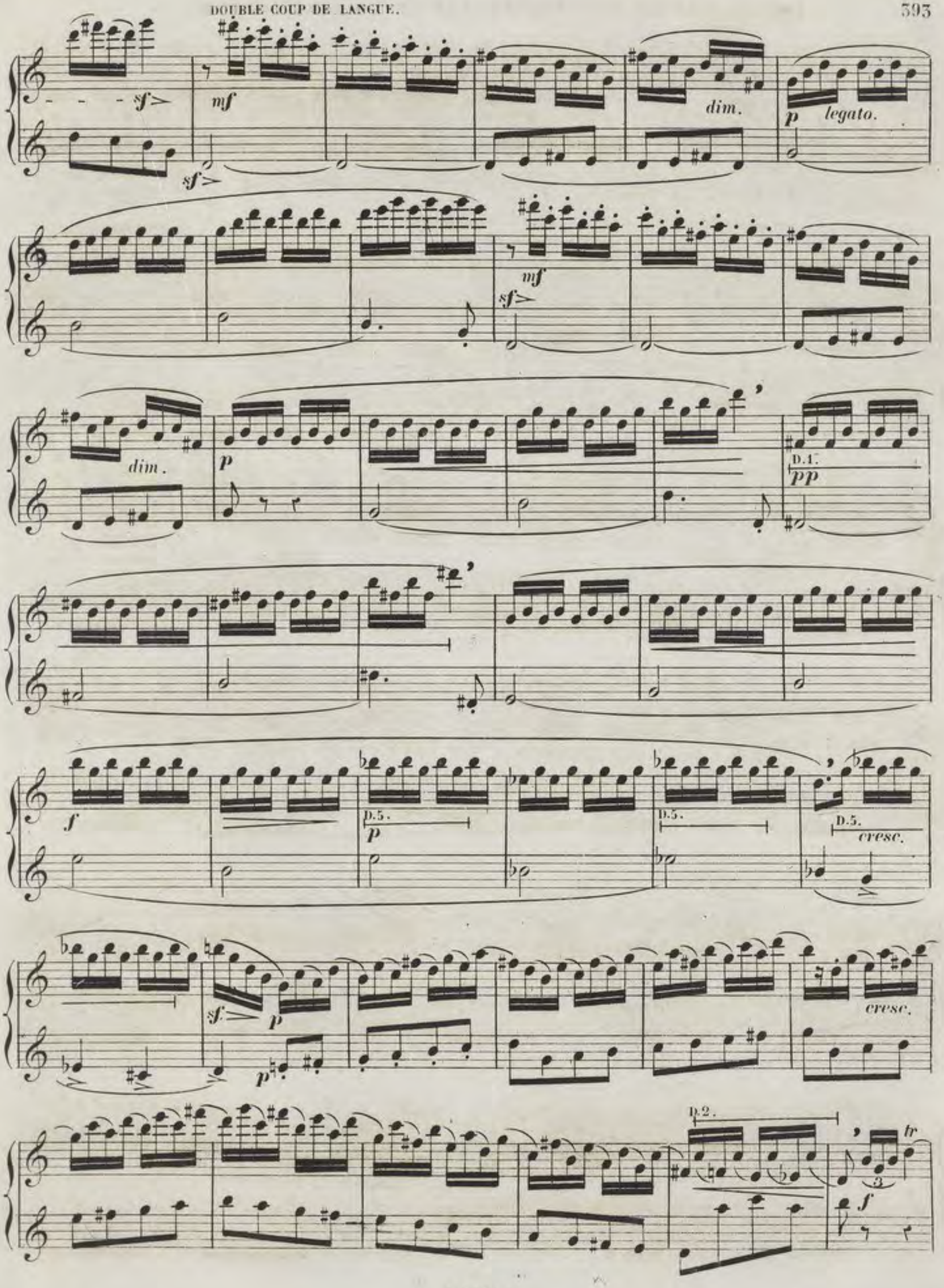
cresc.

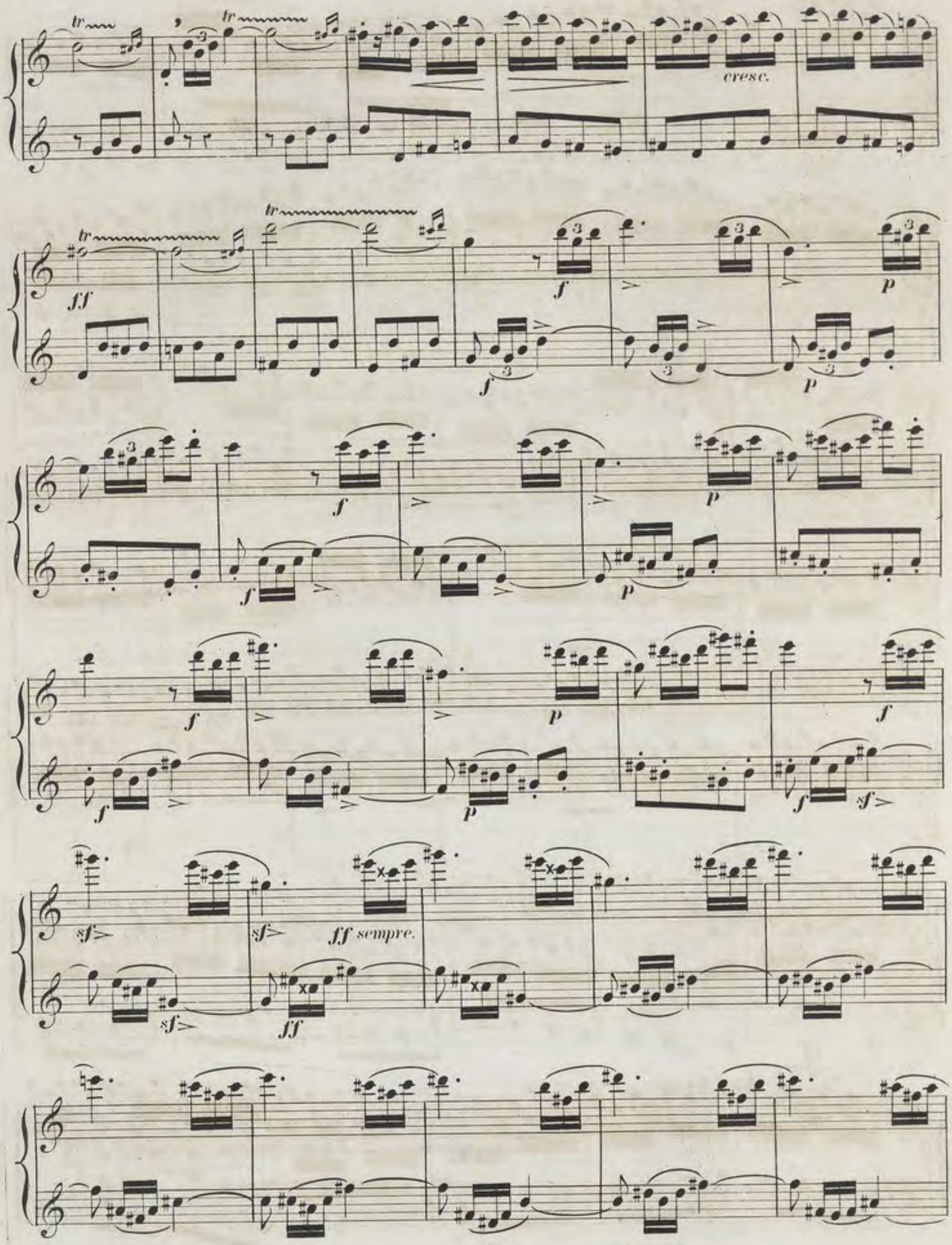
dim.

p

p

cresc.


sf
mf
sf
dim.
p
legato.
mf
sf
dim.
p
D.1.
pp
f
D.5.
p
D.5.
D.5.
cresc.
sf
p
p
cresc.
D.2.
tr
f


tr
cresc.
ff
f
p
sf
ff sempre.

sf *ritard.* *dim* - - - -

ff *molto dim.*

elegante.

p

Allegretto. (♩=96)

sf *p*

p

sf *p* *mf*

D.S.

mf

D.S. D.S.

dim. *dim.*

p *p*

sf *sf* *p*

f sempre.

f

SIMPLE COUP DE LANGUE.

D.1 et 3.

dim.

D.1 et 3.

p

p

3

cresc poco -

a -

poco -

animato - poco

a poco.

più cresc.

D.1.

DOUBLE COUP DE LANGUE.

dim.

All.assai. (♩=152)

p

p

cresc - - - -

dim.

p

p

p

cresc.

sf

sf

p

dim

p legato.

D.5.

mf

sf

p

dim. *p*

D.2

pp

p

D.5.

D.5.

f

p

cresc

p

f

sf

f

sf

Afin de s'exercer plus complètement dans ce genre de difficulté, je donne, ci dessous, *cette même étude transposée* dans le ton de SI ♭ majeur.

Allegro con spirito. (♩=144)

23.me Bis.

p leggiero.

p

cresc

dim.

p

p

cresc

sf

mf

DOUBLE COUP DE LANGUE.

sf

dim.

p legato.

D.S.

mf

sf

dim.

p

D.2.

pp

D.S.

D.S.

f

p

D.S.

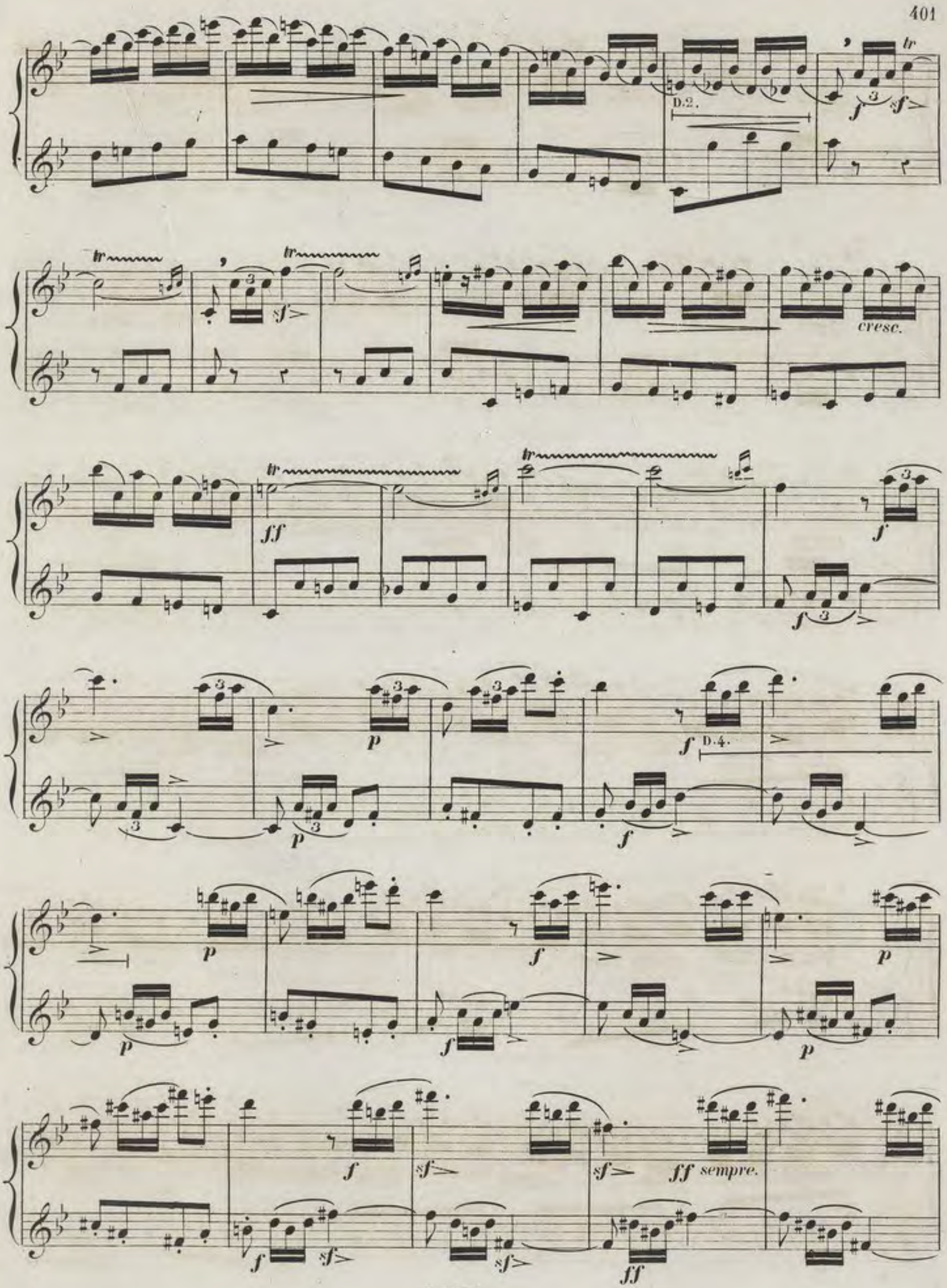
cresc.

sf

p

p

cresc.


D.2.
tr
cresc.
ff
D.4.
sempre.

sf *ritard.*

ff

Allegretto.(♩= 96)

dim.

p élégante.

sf

dim.

p

p

sf

p

mf

dim.

D.S.

p

dim.

p

sf *sf*

p

f *sempre.*

f

SIMPLE COUP DE LANGUE.

D.S. *simile.*

dim.

D.S. *simile.*

p *p*

cresc poco a poco. *animato*

poco a poco più cresc.

DOUBLE COUP DE LANGUE.

Allegro assai.(♩= 152)

p

dim.

p

cresc - - - - - -

dim.

p

p

p

p

cresc

sf

mf

sf

dim.

p legato.

D.S.

p

D.S.

mf

sf

p

dim.

p

D.4.

p.

pp

D.5.

p

p

cresc.

f

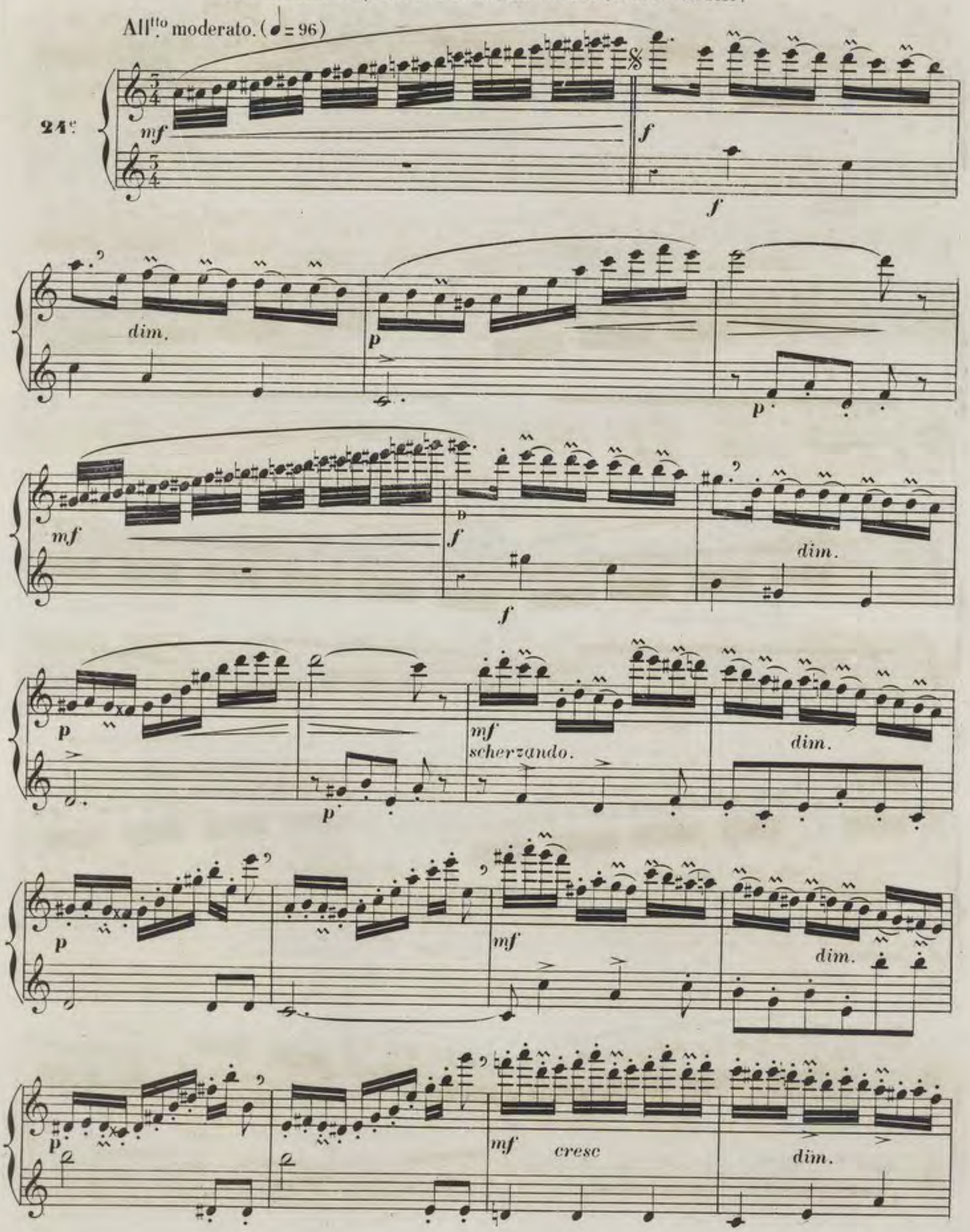
sf

f

sf

D.2.

GENRE CHROMATIQUE, MORDANTS ET ARPÈGES RAPIDES (OU PETITS ARPÈGES)



p

p

poco cresc.

più cresc.

f

mf

f sempre.

Fine.

mf

Meno mosso.

mf

p *leggierissimo.*

pp

ten. ten. ten.

D 1

f

p

cresc.

pp

dim.

p

ten. ten. ten.

D 1

rit.

cresc.

Adagio.

cresc.

mf

Tempo.

mf

p

p

cresc.

D.C.al segno 𝄋

Sons aigus liés avec les sons graves, Gruppetti, Tremolo lié et mesuré, Emploi des doigtés des notes sensibles et autres comme moyens de faciliter l'exécution, etc

Allegretto. (♩ = 108)

25

sonoro, e ben legato.

mf

cresc.

f

poco dim.

sonoro.

cresc. D

f con energia

f

simile.

p

cresc.

cresc.

ten.

poco rit.

Allegro. (♩ = 160)

p leggiero.

f

p

Double coup de langue.

p

cresc.

f

mf

p

cresc.

Vivace. (♩ = 92)

f

ff con fuoco.

tremolo.

ff

tremolo

D 5

D 5

D 5

D 5

Adagio. (= 92)

D 5 (chaque croche de cette mesure doit être égale à une blanche de la mesure précédente.)

pp

p

ben cantato

mf

D 5

D 5

D 5

D 5

D 5

poco cresc.

D 5

D 5

D 5

D 5

D 5

D 5

espressivo.

dim.

D5 D5 D5 D5 D5

p *mf*

D5 D5 D5 D5 D5

perdendosi. *rit.*

p *pp*

Allegro.

p *poco cresc.* *più cresc.*

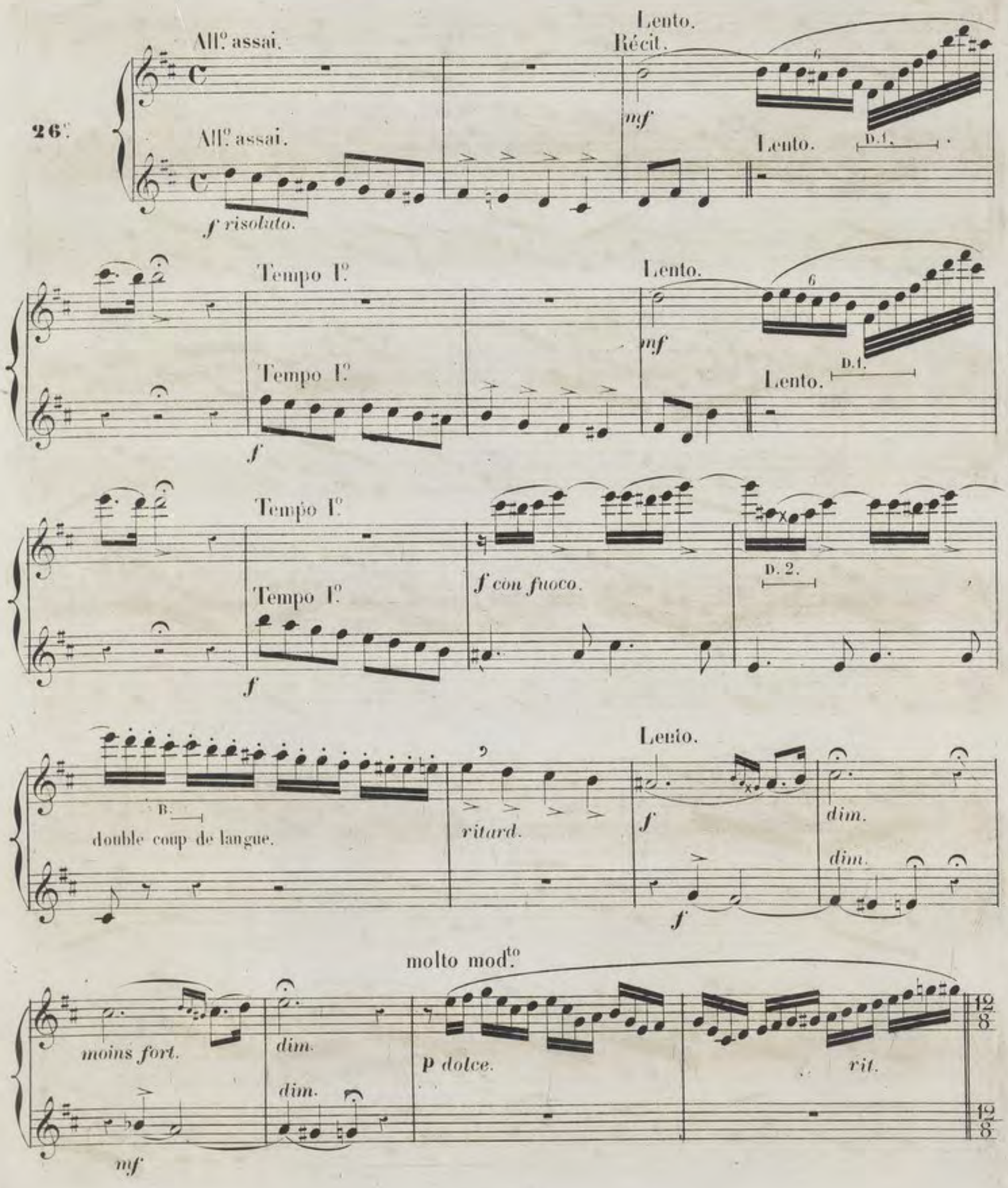
f

poco rit. *tr* *con calore.* tempo I°

mf

D 1 B D 2 B D 1 B D 2

Nota: Tous les sixains dont les cinq premières notes formeront un Gruppetto, devront être exécutés avec le doigté des Gruppetti. (Voir ce que nous disons à ce sujet, Page 177, 24.me Leçon.)



All.° ma non troppo.

p D. 1. B

p

accelerando. D. 1. *molto cresc.* *f* *ritard.*

segue. *cresc.* *f*

All.° con spirito. (♩.=104)

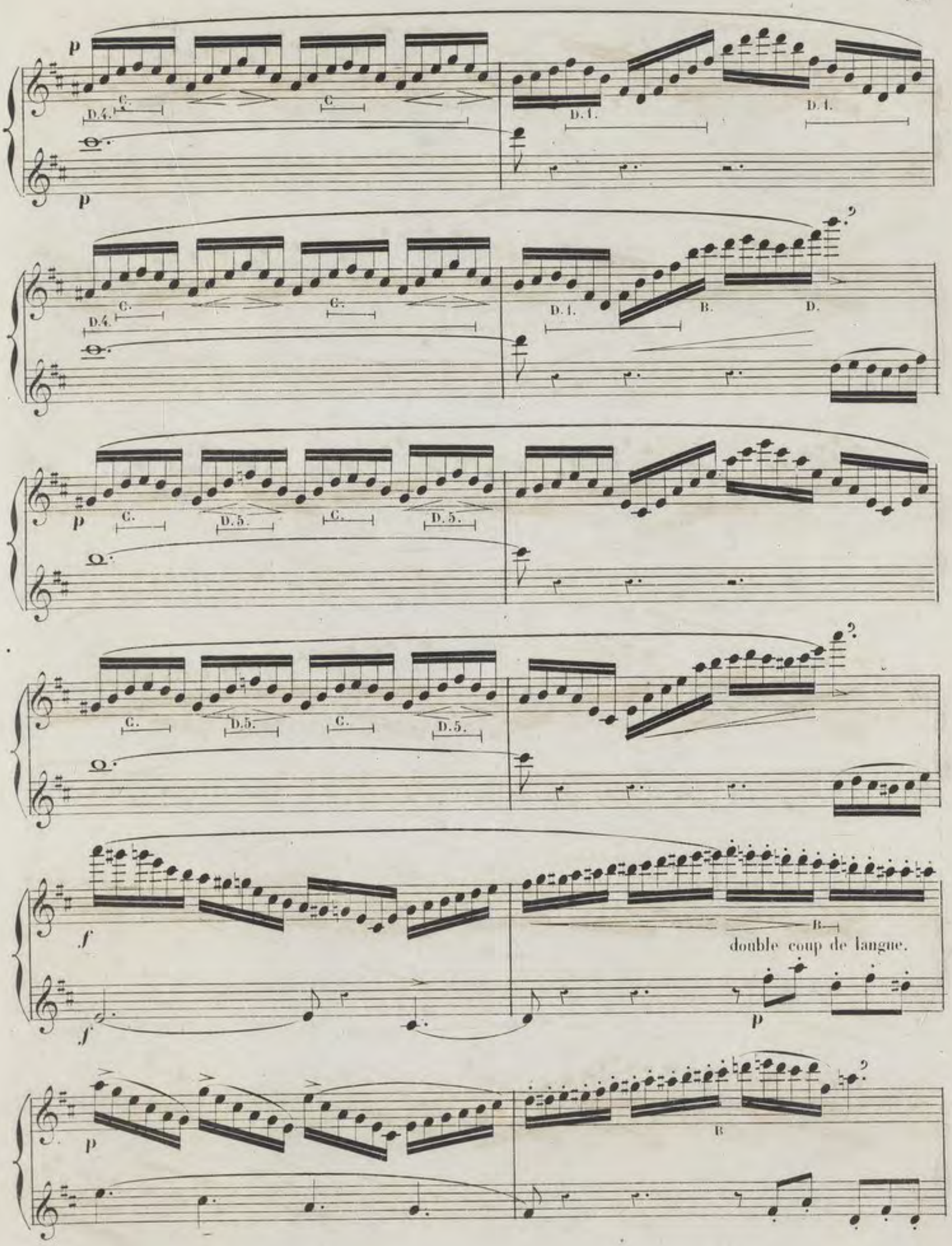
mf D. 1. D. 1.

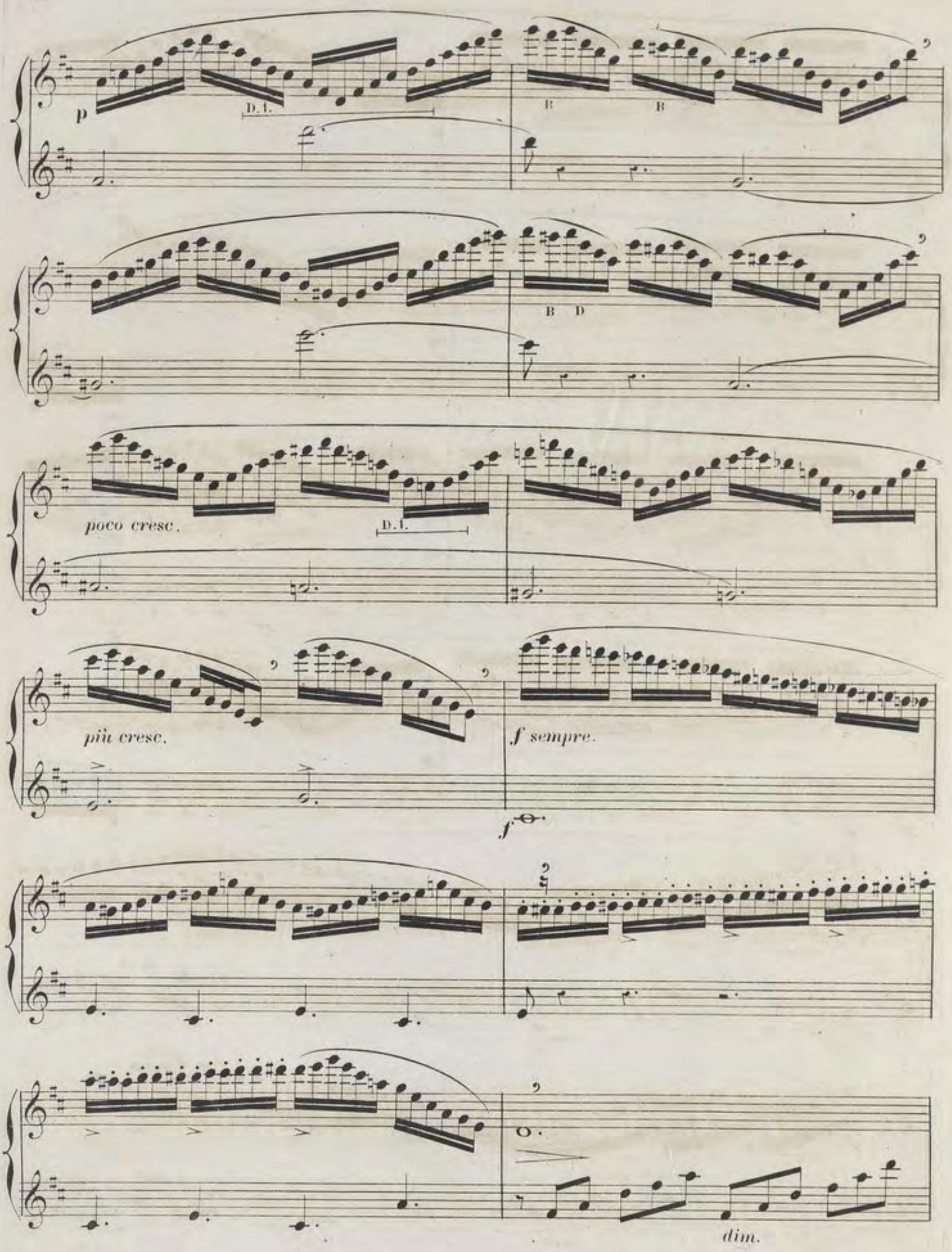
leggiero

D. 1. D. 1.

D. 1. D. 1.

D. 1. D. 4. *dim.*


p
C.
D.4.
D.1.
B.
D.
D.5.
f
double coup de langue.


p
D.1.
B
B
B
D
poco cresc.
D.1.
più cresc.
f sempre.
f
dim.

p

p

dim.

pp

pp

sempre pp

D.3.

C. 2.

f

f

D.3.

pp

pp

D.1.

D.1.

f

f

f

p

p

cresc.

cresc.

B *sf*

dim

dim.

pp

pp

D.1.

cresc.

sf

cresc.

più cresc.

più cresc.

sf

f

D.1.

f

D.1.

D.1.

D.1.

D.1.

D.1.

D.4.

D.4.

f

p

D.4.

p

D.1. D.4.

poco cresc.

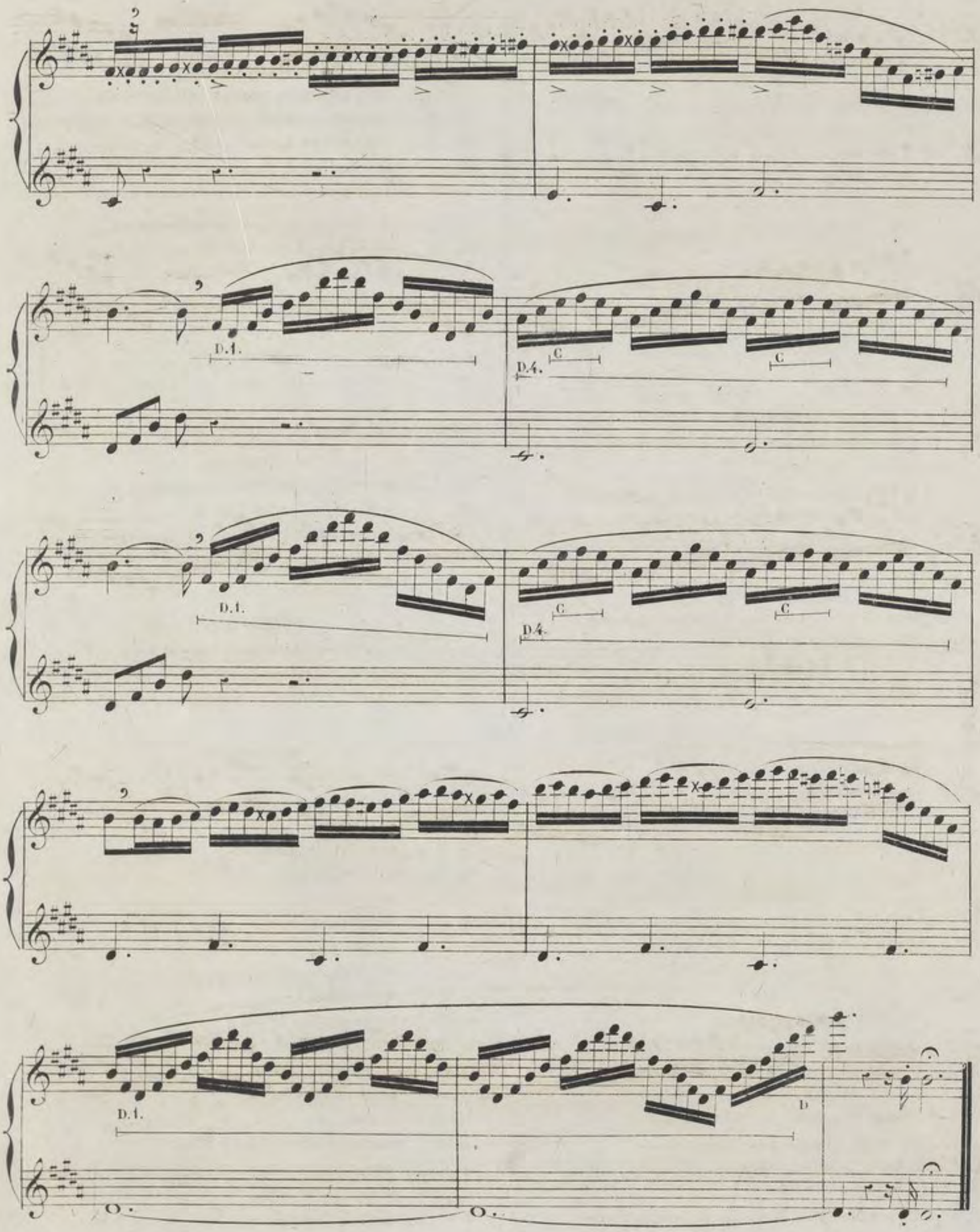
D.4.

più cresc.

f sempre.

D.1. D.1.

f


D.1.
D.4.
C
C
D.1.
D.4.
C
C
D.1.
D

BIBLIOTHÈQUE DU FLÛTISTE.

chez JUNG-TREUTTEL, (Edition PÉTERS)
à Paris, 12 et 14 Rue de la chaussée d'Antin

BACH. (SÉB.)

Op. ____ SIX SONATES (Duos) pour *Flûte* et *Piano* en deux suites, (Edition PÉTERS _ N.os 254 et 255.)

Op. ____ 2 SONATES (Trios) pour *Flûte, Violon* et *Piano.* (Edition PÉTERS _ N.o 257.)

---

chez RICHAULT et C.ie Editeurs,
à Paris, 4, Boul.d des Italiens.

BEETHOVEN. (L. van)

Op. 25. _ SÉRÉNADE pour *Flûte, Violon* et *Alto.*

Op. 41. _ La Même pour *Flûte* et *Piano.*

---

chez COTELLE, Editeur,
à Paris, 51 Rue J.J. Rousseau.

BERBIGUIER.

Op. 23. _ 6 DUOS FACILES pour 2 *Flûtes,* dédiés à Monsieur Bonnecorse.

Op. ____ 18 EXERCICES ou ÉTUDES, extraits de la Méthode de Berbiguier, avec accomp.t d'une 2.me *Flûte* par Henry Altès.

---

chez RICHAULT et C.ie

BERLIOZ. (HECTOR)

Op. 25. _ TRIO des jeunes Ismaëlites de L'ENFANCE DU CHRIST, pour 2 *Flûtes* et *Harpe* (ou *Piano*)

BŒHM. (THÉOB.)

Op. 20. _ VARIATIONS sur un air Suisse, Accomp.t d'Orchestre ou de Piano.

Op. 21. _ VARIATIONS sur une Valse de SCHUBERT, Accomp.t d'Orchestre ou de Piano.

Op. 22. _ VARIATIONS sur un air Allemand, Accomp.t d'Orchestre ou de Piano.

---

chez LUCCA, Editeur à Milan.

CIARDI. (C.)

Op. 64. _ LA FOLLE, FANTAISIE pour *Flûte* et *Piano* concertants.

Op. 129. _ GRAND CONCERTO en *Ré*, Accomp.t de Piano.

---

chez RICHAULT et C.ie

DEMERSSEMAN. (J.)

Op. 4. _ 25 ETUDES, (4.e Suite) pour *Flûte seule*

Op. 19. _ 1.er SOLO de concert, Accomp.t de Piano.

Op. 20. _ 2.e SOLO de concert, Accomp.t de Piano.

Op. 21. _ 3.e SOLO de concert, Accomp.t de Piano.

Op. 22, 23 et 24. _ TROIS SONATES pour *Piano* et *Flûte.*

Op. 43. _ HOMMAGE A TULOU, FANTAISIE originale, Acc.t d'Orchestre ou de Piano.

Op. 52. _ GRANDE FANTAISIE de Concert sur OBÉRON de WEBER, Accomp.t d'Orchestre ou de Piano.

---

chez B. SCHOTT, Editeur à Mayence.

DOPPLER. (FRANÇOIS.)

Op. 10. _ AIRS VALAQUES, FANTAISIE, Accomp.t de Piano.

Op. 20. _ CHANSON D'AMOUR, AIR VARIÉ, Accomp.t de Piano.

Op. 25. _ ANDANTE ET RONDO, pour 2 *Flûtes* concertantes avec accomp.t de Piano.

Op. 26. _ FANTAISIE PASTORALE HONGROISE, Accomp.t de Piano.

DOPPLER. (Les frères CHARLES et FRANÇOIS.)

Op. 24. _ SOUVENIR DE PRAGUE, DUO CONCERTANT pour 2 *Flûtes,* Accomp.t de Piano.

---

chez RICHAULT et C.ie

DROUET. (L.)

Op. ____ VARIATIONS sur le chœur du FREISCHÜTZ de WEBER, Accomp.t de Quatuor et de Piano.

Op. 129. _ AIR FAVORI DE L'AUTEUR, Acc.t d'Orchestre ou de Piano.

HAYDN. (JOS.)

Op. ____ TRIO pour *Piano, Flûte* et *Violoncelle.* (4.e Livraison)

Op. ____ SONATA, (N.o 5) *Piano, Flûte* et *Violoncelle.* (5.e Livraison)

Op. ____ SONATA, (N.o 5) *Piano, Flûte* et *Violoncelle.* (6.e Livraison)

HUGO. (A.) ou **HUGOT.**

Op. 43. _ 25 GRANDES ETUDES pour *Flûte seule.*

HUMMEL. (J. NÉP.)

Op. 3. _ 3 SONATES, LA 2.e pour *Piano* et *Flûte.*

Op. 64. _ GRANDE SONATE pour *Piano* et *Flûte.*

Op. 78. _ ADAGIO, VARIATIONS et RONDO sur un THÈME RUSSE pour *Piano, Flûte* et *Violoncelle.*

KUHLAU. (FRÉD.)

Op. 64. _ SONATE (Duo), ... pour *Piano* et *Flûte.*

Op. 69. _ SONATE (Duo) *sol.* majeur, d.o

Op. 71. _ SONATE (Duo) *MI* mineur, d.o

Op. 83. _ TROIS DUOS BRILLANTS, d.o

Op. 85. _ SONATA, *LA* mineur d.o

Op. 110. _ TROIS DUOS, d.o

Op. 10. _ TROIS DUOS, pour 2 *Flûtes.*

Op. 39. _ TROIS GRANDS DUOS, d.o

Op. 80. _ TROIS DUOS BRILLANTS, d.o

Op. 81. _ TROIS DUOS, d.o

Op. 87. _ TROIS GRANDS DUOS, d.o

Op. 102. _ TROIS DUOS BRILLANTS, d.o

Op. 13. _ TROIS GRANDS TRIOS, pour 3 *Flûtes.*

Op. 86. _ TROIS GRANDS TRIOS, d.o

Op. 90. _ GRAND TRIO, d.o

Op. 103. _ GRAND QUATUOR, pour 4 *Flûtes.*

Op. 57. _ TROIS GRANDS SOLOS pour *Flute seule* (ou avec Accomp.t de Piano ad libitum)

Op. 51. _ TROIS QUINTETTES pour *Flûte, Violon,* 2 *Altos* et *Violoncelle.*

---

chez BRANDUS et Cie Editeurs,
à Paris, 103, rue de Richelieu.

KUMMER. (GASP.)

Op. 24. — TRIO, pour 3 *Flûtes.*
Op. 30. — TRIO, pour 3 *Flûtes.*

---

chez RICHAULT et Cie

Op. 9. — TROIS DUOS concertants, pour 2 *Flûtes.*
Op. 20. — TROIS DUOS **TRÈS FACILES**, d°
Op. 25. — TROIS DUOS BRILLANTS, d°
Op. 69. — TROIS DUOS, d°
Op. 74. — TROIS DUOS **FACILES** et **INSTRUCTIFS**, d°

LINDPAINTNER. (P.)

Op. 28. — SOLO DE CONCERT, Accomp! de Piano par MOPSY.
Op. 29. — ANDANTE et RONDO, d°
Op. 46. — CONCERTINO, d°
Op. 47. — GRANDE POLONAISE d°
Op. 62. — FANTAISIE, (Thêmes originaux) d°
Op. 67. — TROIS THÊMES VARIÉS, d°
Op. 105. — GRAND SOLO PATHÉTIQUE, d°
Op. 106. — ANDANTE et RONDO PATHÉTIQUES, d°
Op. 126. — 50 ETUDES progressives pour *Flûte seule.*

---

chez BREITKOPF et HÄRTEL.
Editeurs à Leipzig

MOZART. (W. A.)

Op. 99. — CONCERTO pour la *Flûte*, Accomp! d'Orchestre.
Op ——— CONCERTO d° d°
Op ——— QUATUOR en *RÉ* majeur, pour *Flûte, Violon, Alto* et *Violoncelle.*
Op ——— QUATUOR en *LA* majeur, pour *Flûte, Violon, Alto* et *Violoncelle.*

---

chez RICHAULT et Cie

REBER. (H.)

Op. 31. — RÊVERIE pour *Piano* et *Flûte.*

---

chez COTELLE.

REICHA. (ANT.)

Op. 88. — SIX QUINTETTI pour *Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor* et *Basson.*
Op. 91. — SIX QUINTETTI. (Pour les mêmes instruments)
Op. 99. — SIX QUINTETTI. d°

---

chez RICHAULT et Cie

Op. 100. — SIX QUINTETTI. (Pour les mêmes instruments)

RIES. (FERD.)

Op. 107. — QUINTETTE pour *Flûte, Violon,* 2 *Altos* et *Violoncelle.*
Op. 145. — TROIS QUATUORS pour *Flûte, Violon, Alto* et *Violoncelle.*

SAINT-SAËNS. (CAMILLE)

Op. 6. — TARENTELLE pour *Flûte* et *Clarinette* avec Accomp! d'Orchestre ou de Piano.

Chez DURAND, SCHŒNEWERK et Cie,
Editeurs à Paris, 4, Place de la Madeleine.

Op. 37. — ROMANCE pour la *Flûte*, avec Acc! d'Orchestre ou de Piano.

Chez HENRY LEMOINE Editeur,
à Paris, 17, rue Pigalle.

TULOU. (L.)

Op. 10. — 3e CONCERTO, Accomp! d'Orchestre ou de Piano.

---

chez SIMROCK, Editeur à Bonn.

Op. 25. — 4e CONCERTO, Accomp! d'Orchestre ou de Piano.

---

chez BREITKOPF et HÄRTEL.

Op. 36. — FAUT L'OUBLIER, FANTAISIE, Accomp! de Quatuor ou de Piano.
Op. 37. — 5e CONCERTO, Accomp! d'Orchestre ou de Piano.
Op. 41. — UN BIENFAIT N'EST JAMAIS PERDU, FANTAISIE sur les 2 JOURNÉES DE CHÉRUBINI, Accomp! d'Orchestre ou de Piano.

---

chez BRANDUS et Cie

Op. 69. — 1er GRAND SOLO composé pour les concours du Conservatoire, Accomp! d'Orchestre ou de Piano.
Op. 70. — 2e GRAND SOLO, Accomp! d'Orchestre ou de Piano.
Op. 71. — VARIATIONS BRILLANTES sur ACTÉON d'AUBER, Accomp! d'Orchestre ou de Piano.
Op. 74. — 3e GRAND SOLO, Accomp! de Quatuor ou de Piano.
Op. 77. — 4e GRAND SOLO, d° d°
Op. 78. — FANTAISIE sur le DOMINO NOIR d'AUBER, Accomp! d'Orchestre ou de Piano.
Op. 79. — 5e GRAND SOLO, Accomp! de Quatuor ou de Piano.
Op. 80. — FANTAISIE sur le LAC DES FÉES d'AUBER, Accomp! d'Orchestre ou de Piano.
Op. 82. — 6e GRAND SOLO, Accomp! d'Orchestre ou de Piano.
Op. 87. — 7e GRAND SOLO, Accomp! de Quatuor ou de Piano.
Op. 88. — 8e GRAND SOLO, Accomp! d'Orchestre ou de Piano.
Op. 91. — 9e GRAND SOLO, Accomp! de Quatuor ou de Piano.
Op. 92. — 10e GRAND SOLO, d° d°
Op. 93. — 11e GRAND SOLO, d° d°
Op. 94. — 12e GRAND SOLO, d° d°
Op. 95. — FANTAISIE sur ROBERT BRUCE de ROSSINI, Accomp! d'Orchestre ou de Piano.
Op. 96. — 13e GRAND SOLO, Accomp! d'Orchestre ou de Piano.
Op. 97. — 14e GRAND SOLO, d° d°

---

chez GÉRARD et Cie Editeurs,
à Paris, 12, Boulv.d des Capucines.

Op. 59. — L'ITALIE et l'IRLANDE, DUO DE CONCERT, pour *Piano* et *Flûte.*

---

chez SIMROCK.

Op. 31. — TROIS GRANDS DUOS, pour 2 *Flûtes.* (Dédiés à Chevalier)
Op. 34. — TROIS DUOS CONCERTANTS, pour 2 *Flûtes.* (Dédiés à Mr Aug. Goix)

---

chez BRANDUS et Cie

Op. 72. — TROIS GRANDS DUOS FAVORIS, pour 2 *Flûtes.* (Dédiés à Türstenau)
Op. 83. — 6e GRAND SOLO arrangé pour 2 *Flûtes* concertantes, Accomp! d'Orchestre ou de Piano.

---

chez HENRY LEMOINE.

Op. 102. — TROIS DUOS ÉLÉMENTAIRES, pour 2 *Flûtes.*
Op. 103. — TROIS DUOS FACILES, d°

---

chez JUNG-TREUTTEL. (Ed. PÉTERS)

WEBER. (C. M. de)

Op. 63. — TRIO pour *Piano, Flûte* et *Violoncelle.* (Edition PÉTERS. N° 1473)

M. P. 3791. Imp. RAIMON-PARENT Rue Rodier 61.