Bibliothèque Impériale
Musique
4393

Méthode

Théorique et pratique

POUR LE

BASSON

en 3 parties,

dédiée à Mr

D.F.E. Auber,

Membre de l'Institut, Officier de la Légion d'Honneur,
Directeur de la Musique du Roi et du Conservatoire Rle de Musique,

PAR

EUG. JANCOURT,

Basson Solo de la Société des Concerts du Conservatoire
1er Basson du Théâtre Impérial Italien
Membre de la Société Académique des Enfants d'Apollon.

Op: 15. *Complète 45 fr cs*

Bibliothèque Impériale Impr.

PARIS, **S. RICHAULT**, *Editeur,*
Boulevart des Italiens, 4 au 1er

R. 7380.

Vm.

1869

Vm. 8 J. 9

EUGÈNE JANCOURT

PRÉLIMINAIRES.

Le grand Ouvrage qui a traité de cet instrument, comme Théorie et pratique, est la Méthode d'Ozy. Elle a paru il y a plus d'un demi siècle, et depuis ce tems, la musique instrumentale a reçu tant de modifications, le style a fait des progrès si rapides, que, malgré le grand mérite de cet ouvrage, il est devenu indispensable de se conformer aux exigences de notre époque.

Je me permets donc d'offrir aux jeunes Artistes cette nouvelle Méthode dont les études, étant plus en rapport avec le style de notre époque, formeront davantage le goût de l'Elève, et lui feront apprécier les beautés et la richesse d'étendue du *Basson*.

Le BASSON, qui appartient à la famille des Hautbois et qui en forme la basse, a été inventé en 1539 par un Ecclésiastique de Ferrare, l'Abbé *Afriano*, né à Pavie en 1480. Les Italiens l'appellent FAGOTTO, en Français *Faisceau*, par opposition au Bombard, instrument précédemment connu qui ne se composait que d'un seul morceau.

Le BASSON se divise en effet en plusieurs pièces que l'on réunit en faisceau; peut-être encore les Italiens le nomment-ils *Fagotto* parceque les 2 principaux tubes se trouvent réunis.

Le P. KIRKER, au 17.me siècle, assurait avoir un bronze antique où cet instrument était représenté; il était presque semblable au petit *Courtaud* dont on se servait en 1580. Ce Basson antique avait 7 trous sur le côté et une espèce de clef au bas. Son étendue était de deux Octaves et une note à partir du *Fa* en bas jusqu'au *Sol* au dessus des lignes.

Le BOMBARD dont je viens de parler était en grand usage dans les siècles passés; il appartenait aussi à la famille des Hautbois dont il était la basse avant l'invention du BASSON; sa longueur était de 10 pieds; il possédait 4 clefs et une étendue du *Contre-Fa* de Basse au dessous des lignes jusqu'au *Fa* 4.me ligne de la même clef; il se jouait avec un bocal comme le *Basson*. Il a disparu entièrement depuis 3 siècles.

Le BASSON a été introduit dans nos orchestres français par CAMBERT en 1671; on l'entendit pour la 1.re fois dans l'Opéra de POMONE de ce Maestro; il était le seul, avec la Flûte, des instrumens en bois en usage dans les orchestres. Il ne possédait alors que 3 Clefs; celle de *Si* ♭, *Ré* et *Fa* graves. Son étendue s'arrêtait au *La* aigu.

Jusqu'en 1751 son perfectionnement avait été bien lent, puisqu'alors il ne possédait que la Clef de *La* ♭, outre les trois Clefs primitives; cependant, malgré la grande imperfection du Basson, plusieurs Virtuoses s'étaient déjà distingués au 17.me siècle; citons parmi ceux-là JADIN, SCHUBART et RITTER.

Il est donc tout naturel que le BASSON ait reçu depuis le XV.me siècle auquel remonte son origine, nombre de développemens successifs; des perfectionnements ont suivi notre tendance au progrès. Cela est si vrai, que le BASSON, tel que nous le voyons aujourd'hui, ne saurait être reconnu d'origine Italienne; sa forme d'ailleurs est beaucoup plus gracieuse.

Plusieurs Facteurs habiles ont contribué de nos jours à son perfectionnement; citons en 1.re ligne MM.rs SAVARY, ADLHER et TRIEBERT (Frédéric); ce dernier jeune encore, est appelé à pousser plus loin ces perfectionnemens; le soin qu'il apporte à la facture des clefs rend l'exécution plus facile.

Je parlerai dans le cours de cette Méthode, d'une nouvelle modification plus importante.

E. JANCOURT.

Imp.S Pointel R. Montorgueil 35.

7380. R.

MÉTHODE DE BASSON.

Par EUGÈNE JANCOURT.

CHAPITRE Ier

DU CARACTÈRE DU BASSON.

Le *BASSON*, devenu l'un des plus parfaits Instruments à vent, exécute dans tous les tons sans cors de rechange ; son étendue qui est de trois Octaves et demie depuis le *Si ♭* grave jusqu'au *Mi ♮* aigu, permet à l'artiste d'en déployer les ressources et la richesse dans les solos.

De même que les différentes nuances de la voix humaine expriment les sentimens, de même la différence de son des instrumens donne à chacun d'eux son caractère et ce qu'on appelle l'âme d'un instrument. Plus le son peut être nuancé, plus cet instrument peut exprimer de sentimens. La voix touchante du Basson le place au premier rang, car c'est l'instrument qui se rapproche le plus de la voix humaine. Le son en est majestueux dans le bas, touchant dans le haut, plein et sérieux dans le médium. Ces qualités lui donnent plus d'avantage sur les autres instrumens pour faire sentir les beautés d'un Adagio, car le Bassonniste doit s'attacher principalement à chanter, plutôt qu'à triompher d'une foule de difficultés sans charmes qui lui ôtent son caractère. Cela n'exclut cependant pas toute espèce de difficultés; un chant trop continu deviendrait monotone, et un trait gracieux ou brillant jeté adroitement dans un morceau ne peut que faire ressortir le chant, et faire apprécier le mérité de l'exécutant.

Il n'est donc pas étonnant qu'un artiste de talent qui a de la sensibité, sache produire sur cet instrument des effets merveilleux et assurés sur ses auditeurs par ses accents dramatiques et religieux. Il est de plus indispensable dans la composition d'un orchestre.

Instrument aujourd'hui universel, il module un *Soto* avec autant de grace que de suavité, et porte ensuite sa voix sur tous les points où il peut servir utilement, soit pour lier les différentes parties de l'Harmonie qui dans les grands effets serait trop faible si elle était abandonnée à l'Alto, soit pour renforcer un *Staccato*.

Possédant le timbre qui s'accorde le mieux avec tous les diapazons, il double successivement la Basse, la Viole, la Clarinette, la Flûte, le Hautbois; il remplit à la fois l'office de Ténor et de Basse des instrumens à anches; il suit la marche rapide des Violons ou la paisible lenteur des Cors. Ses accents sont pleins de vigueur et de sentiment; ils invitent au recueillement et inspirent une douce piété, lorsqu'ils accompagnent un chant religieux. Dans la composition d'une Musique militaire, aucun instrument ne peut le remplacer, surtout lorsque l'on fait de l'Harmonie, soit à huit, à douze, ou vingt, &c. &c..

GLUCK, *HAYDN*, *MOZART*, *BEETHOVEN*, *BOIELDIEU* et *SPONTINI* avaient une prédilection marquée pour le Basson, et c'était avec regret qu'ils se trouvaient quelquefois forcés de ne pas l'employer. Nos grands Maîtres modernes, MM.rs *AUBER*, *ROSSINI*, *HALEVY*, *CARAFA*, *ADAM*, *ONSLOW*, le font figurer principalement dans les masses intermédiaires, pour renforcer les Basses pour les entrées de Fugue, les unissons &c. &c.. Ils l'emploient fréquemment comme tenue avec les Cors et Clarinettes.

Gravée par M.me Chiarini.

7380. R.

Les tons qui lui conviennent le mieux pour le Solo, sont *UT* ♮, *RÉ*, *FA*, *SOL*, *SI* ♭ majeurs, *LA* et *RÉ* mineurs pour les mouvemens vifs et brillans; *MI* ♭ majeur, *UT*, *SOL*, *MI*, *FA* mineurs, *LA* ♭ et *RÉ* ♭ majeurs pour les mouvements lents, *LA* ♯ majeur et *MI* ♮ mineur aux mouvemens demi lents ou Andantino.

Je recommande aux Compositeurs qui écrivent pour cet instrument de bien observer les règles ci-dessus indiquées.

CHAPITRE 2.d

DE LA CONSTRUCTION DES DIFFÉRENTES PIÈCES DU BASSON.

Le *BASSON* est fabriqué généralement en bois d'érable. Il a la dimension d'un tuyau d'Orgue de 8 pieds; cependant comme il serait peu commode de manier un tube de cette longueur, on l'a divisé en deux morceaux parallèles de manière à pouvoir le tenir et le gouverner facilement avec les deux mains.

Plusieurs Artistes emploient maintenant la petite branche N.°2 en palissandre, et c'est encore une amélioration; le son file mieux, a plus d'éclat et fatigue moins l'exécutant: je ne crois pas favorable que le *Basson* soit entièrement en palissandre, les tons graves y perdraient leur rondeur et leur moëlleux, sans rien ajouter à ceux du haut; la petite branche seule en palissandre convient donc sous tous les rapports.

L'instrument en entier se compose de 5 pièces, savoir:

1.° Le *Bocal*, tube en cuivre qui a la forme d'une *ƨ*,

2.° Le *petit Corps*,

3.° La *Culasse*,

4.° Le *grand Corps*,

5.° Le *Bonnet ou Pavillon*.

On prend d'abord la Culasse, et, après y avoir mis le petit Corps et le grand Corps, on y ajoute le Bonnet, puis le Bocal.

Le *Bocal* est une des pièces les plus essentielles, et demande dans son usage beaucoup d'attention, car c'est de lui que dépend principalement la justesse des sons, et la facilité avec laquelle on monte et on descend.

Les *Bassons* modernes ont 16 Clefs, quelquefois plus, mais 16 sont suffisantes, car plus il y a de trous percés dans un instrument, moins on obtient de son; ces 16 Clefs sont:

Sur le *petit Corps*: les Clefs de *La*, *Ut aigu*, *Mi* ♭ *aigu*, *Ut* ♯, Clef de Bocal et *Mi* ♭,

Sur la *Culasse*: les Clefs de *Si* ♭, *Fa*, *Sol* ♯, *Fa* ♯,

Sur le *grand Corps*: les Clefs de *Ré*, *Mi* ♭, *Ut naturel*, *Ut* ♯ et *Si* ♭,

Sur le *Bonnet*: la Clef de *Si* ♮.

La plupart de ces Clefs rendent les tons plus justes et l'instrument plus facile.

Le *Basson* ainsi monté, il ne lui manque plus que l'*Anche*, la pièce la plus essentielle et la plus délicate; c'est d'elle que dépend la qualité du son et la légèreté du *Staccato*, il est donc très urgent de lui consacrer beaucoup d'attention. Nous en reparlerons aux Chapitres 3 et 4 de la 2.de Partie.

CHAPITRE 3.°

DE LA MANIÈRE DE CONSERVER L'INSTRUMENT.

Le *Basson* demande comme tous les instruments beaucoup de soin pour l'entretenir en bon état.

Il faut démonter chaque pièce après avoir joué, en laisser écouler l'eau et les nettoyer avec un goupillon fabriqué à cet usage. Il ne faut pas laisser séjourner l'instrument dans des endroits trop humides ou trop secs; car le bois pourrait se pourrir ou se courber. Les pièces qui ne contiennent pas d'eau doivent également être nettoyées, principalement les trous, qui ne se trouvant plus bien ouverts, perdraient leur justesse.

Une autre opération au moins aussi utile consiste à huiler 3 ou 4 fois par an les pièces qui gardent de l'eau. Il faut, avant cette opération, démonter les Clefs d'abord, pour ne pas imbiber d'huile la garniture qui doit en être préservée, ensuite pour en faciliter le nettoiement.

Le *Bocal* doit être nettoyé au moins tous les 15 jours avec de l'eau chaude et au moyen d'un petit goupillon flexible en fil de fer avec brosse de crin; il faut avoir soin surtout, en débouchant le petit trou de côté, de ne pas y introduire une aiguille plus grosse que le trou, car les notes du bas perdraient de leur volume de son et manqueraient de sûreté.

L'*Anche*, la pièce la plus subtile et la plus délicate de l'instrument, doit être nettoyée aussi avec beaucoup de précautions. Ce n'est que lorsqu'il s'est formé trop de limon qu'on doit la nettoyer avec de l'eau chaude et à l'aide de la barbe supérieure d'une plume. Un peu de crasse dans l'intérieur est nécessaire pour la faire parler facilement, car lorsqu'elle est trop séche ou neuve, elle produit un son nazillard et désagréable. Ayez surtout soin d'en éloigner toute poussière, ce que je recommande surtout à ceux qui prennent du tabac, car il suffit d'un seul grain dans l'anche pour intercepter l'émission du son.

Les Clefs demandent aussi beaucoup de soin. Aussitôt que vous éprouvez de la peine à les fermer, il faut mettre une goutte d'huile au ressort, et éviter surtout de les courber en démontant les pièces du Basson. Enfin, il est indispensable de bien entretenir les tenons, de manière à ce qu'ils ferment hermétiquement sans demander d'efforts; en montant l'instrument à cet effet, il faut les graisser, et surtout éviter de les mouiller avec de la salive, ce qui gonflerait le bois et pourrait peu à peu le pourrir.

CHAPITRE 4.°

DE LA PORTÉE DES NOTES ET DES CLEFS EN MUSIQUE.

(Nota.) Je ne traiterai ici que ce qui a rapport au *Basson*, et je laisserai de côté, tout ce qui concerne la théorie générale de la musique.

Avant que l'élève prenne un *Basson* à la main, il faut qu'il connaisse les notes qui représentent la hauteur et la durée des tons.

Les Clefs ont été inventées pour représenter toute l'étendue des tons sur les cinq lignes que l'on appelle *Portée*: Le Bassonniste doit connaitre la Clef de Basse et la Clef de Ténor, et doit s'exercer de bonne heure à les lire facilement; car il joue fréquemment dans toutes les deux. Ces deux Clefs ont été adaptées afin de pouvoir plus facilement déchiffrer les notes; leur forme est quelquefois différente, cependant elles doivent toujours se trouver sur la même ligne.

EXEMPLE.

Clef de FA.

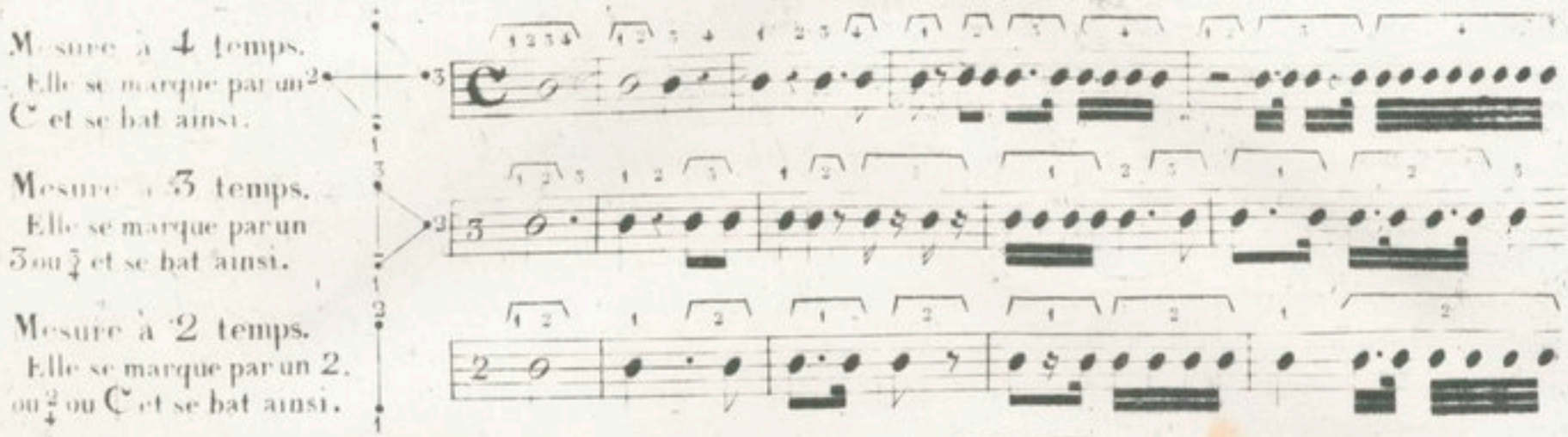
Sol. La. Si. Ut. Ré. Mi. Fa. Sol. La.

Clef de Ténor ou d'UT 4.me ligne.

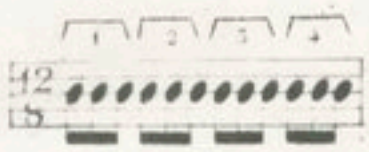
Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut. Ré. Mi.

L'on se servait autrefois de la Clef de *Sol* pour les notes supérieures, mais on y a renoncé, afin de faciliter la lecture de la musique.

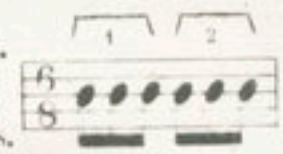
Exemple des differentes mesures, comme elles sont indiquées au commencement de chaque mo-
ceau, et de la maniere de les battre.



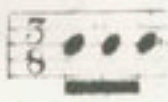
Mesure à douze huit.
Elle se marque par 12/8 et se bat à quatre temps.



Mesure à six huit.
Elle se marque par 6/8 et se bat à deux temps.

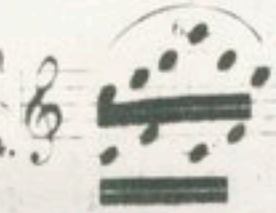


Mesure à trois huit.
Elle se marque par 3/8 et se bat à trois temps.



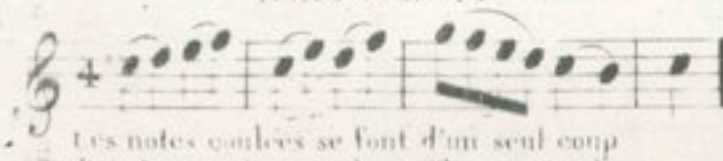
Du TRIOLET. LE Triolet est un grouppe de trois Notes indiqué par le chiffre 3 dont il est surmonté, ces trois Notes doivent être faites pour la valeur de deux.

Lorsque six notes sont surmontées d'un 6 elles n'ont la valeur que de 4.



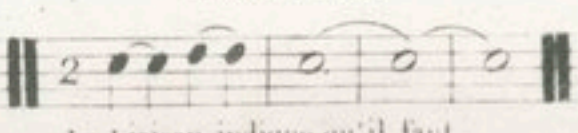
DU COULÉ, DE LA LIAISON ET DE LA SYNCOPE. Ces trois dénominations se marquent par un trait recourbé ——— qui lie plusieurs notes ensemble.

Notes coulées.



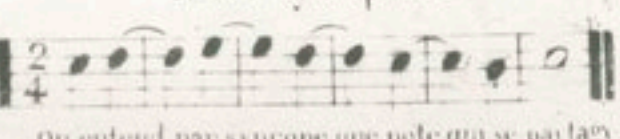
Les notes coulées se font d'un seul coup d'archet ou d'un seul souffle, et pour le chant d'un seul coup de gosier.

Notes liées.



La Liaison indique qu'il faut tenir les notes de toute leur valeur pendant la durée du signe.

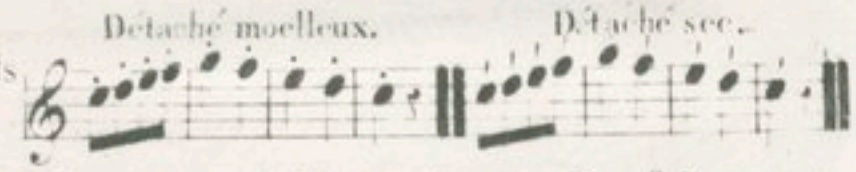
Notes syncopées.



On entend par syncope une note qui se partage également entre la partie faible d'un temps et la partie forte du temps suivant.

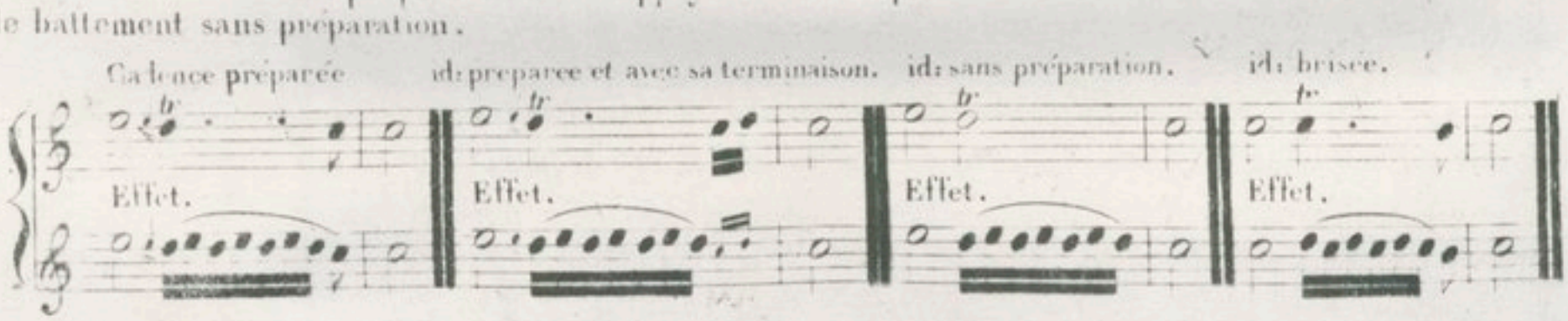
DU DÉTACHÉ. Le Détaché se marque par des points ou des petites barres que l'on met au dessus des notes.

Détaché moelleux. Détaché sec.

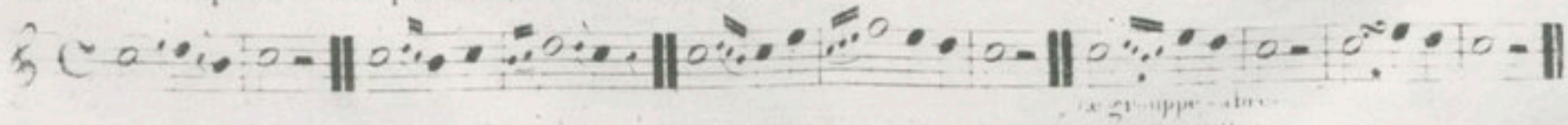


DU TRILLE ou CADENCE. La Cadence se fait par le moyen de deux notes que l'on fait entendre successivement; le battement de ces deux notes prend ordinairement son appui sur l'avant-dernière note d'une phrase musicale. Il y a deux sortes de Cadence: la Cadence pleine qui consiste à ne commencer le battement qu'après en avoir appuyé la note supérieure, et la Cadence brisée où l'on fait le battement sans préparation.

Cadence preparée id: preparée et avec sa terminaison. id: sans préparation. id: brisée.



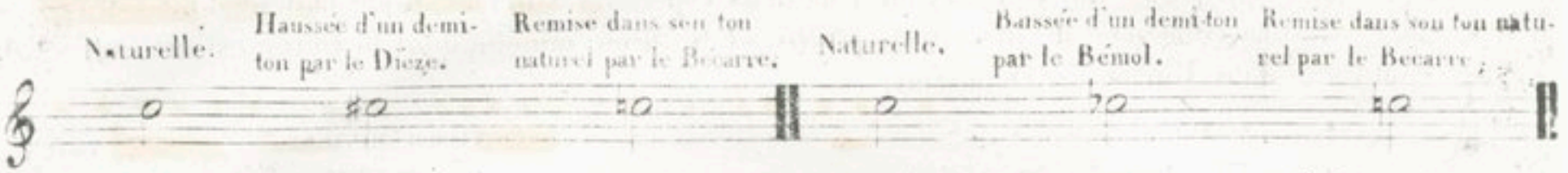
DES PETITES NOTES ou NOTES D'AGREMENT. Les petites Notes se distinguent des autres en ce qu'elles sont d'un caractère beaucoup plus petit, elles s'emploient seules ou par grouppe et n'ont pas de valeur dans la mesure. Les petites Notes n'appartiennent pas à l'harmonie mais seulement à la mélodie, on ne les nomme pas en solfiant, mais on les fait sentir en nommant la note à laquelle elles sont liées et sur laquelle elles prennent leur valeur. Ex:



Ce grouppe s'écrit ordinairement comme suit.

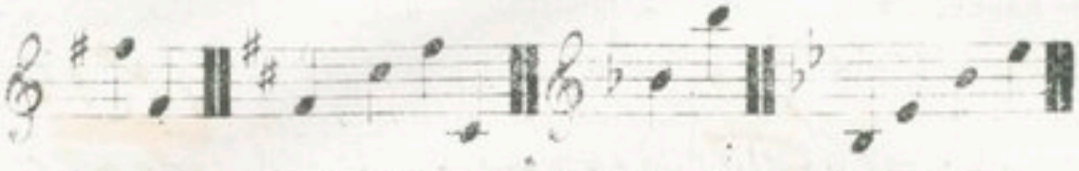
DU DIEZE DU BÉMOL ET DU BÉCARRE. (Signes d'alteration.)

Le Dièze (♯) est un signe qui hausse d'un demi-ton l'intonation de la note. Le Bémol (♭) la baisse d'un demi-ton et le Becarre (♮) remet dans son ton naturel la note haussée par le Dièze ou baissée par le Bemol. Ex :



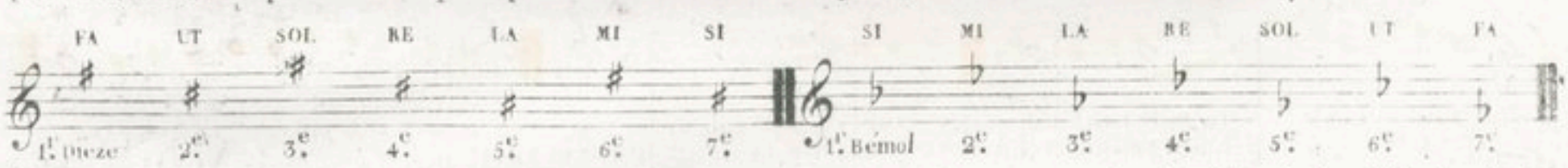
Le Dièze ou le Bémol employé ainsi se nomme accidentel et n'agit que dans la mesure où il est placé.

On vient de démontrer l'usage du Dièze ou du Bémol employé accidentellement, mais il y a une autre manière de s'en servir: on les place au commencement des morceaux de musique pour en designer le ton, alors toutes les notes qui portent le même nom que le degre où sont posés ces signes en prennent le caractère.



Dans ce cas, le Bécarre qui se trouve devant une note n'agit que sur cette note ou celles qui pourraient suivre du même nom et dans la même mesure.

Il y a autant de dièzes et de bémols que de notes; (sept) ils se posent comme elles sur les lignes et interlignes de la Portée et ont leurs positions d'après le genre de la Clef. Les Dièzes se posent (en commençant par le Fa) par quinte en montant ou par quarte en descendant. Les Bémols se posent (en commençant par le Si) par quarte en montant ou par quinte en descendant.



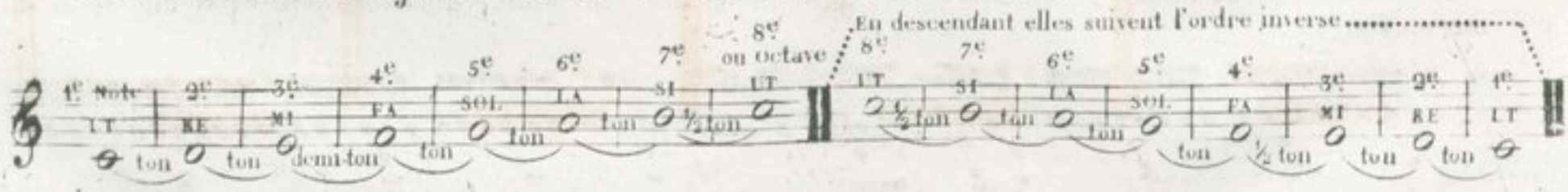
Il y a aussi le Double-Dièze (𝄪 ou ♯♯) qui hausse la note d'un ton, et le Double-Bémol (𝄫) qui la baisse d'un ton.

DES GAMMES, DES TONS ET INTERVALLES DONT ELLES SONT COMPOSÉES.

On appelle Gamme une suite de sons qui procèdent par Tons et Demi-tons soit en montant soit en descendant. Il y a deux sortes de Gammes, la Gamme majeure et la Gamme mineure. C'est en ajoutant à la succession des sept notes UT, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, la répétition de la première note UT, qui alors devient huitième ou octave, que se forme la Gamme nommée diatonique, ces huit notes sont séparées entr'elles par un intervalle nommé ton ou demi-ton. La Gamme soit majeure soit mineure se compose toujours de cinq tons et de deux demi-tons.

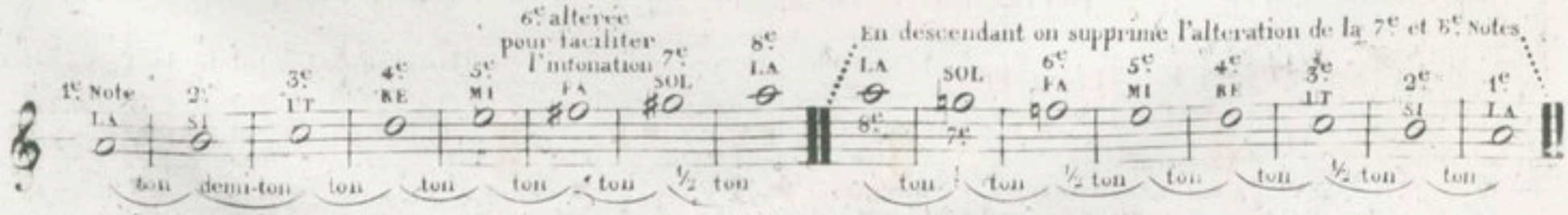
Ex: DE LA GAMME MAJEURE MONTANTE ET DESCENDANTE DANS LE TON D'UT.

Dans les Gammes majeures les demi-tons se trouvent de la 3.e à la 4.e note et de la 7.e à la 8.e



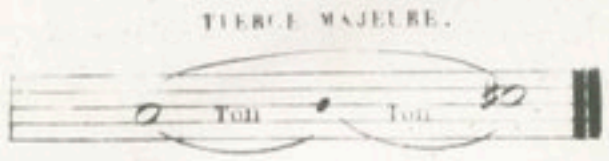
Ex: DE LA GAMME MINEURE MONTANTE ET DESCENDANTE DANS LE TON DE LA.

Dans les Gammes mineures les demi-tons se trouvent de la 2.e à la 3.e note et de la 7.e à la 8.e



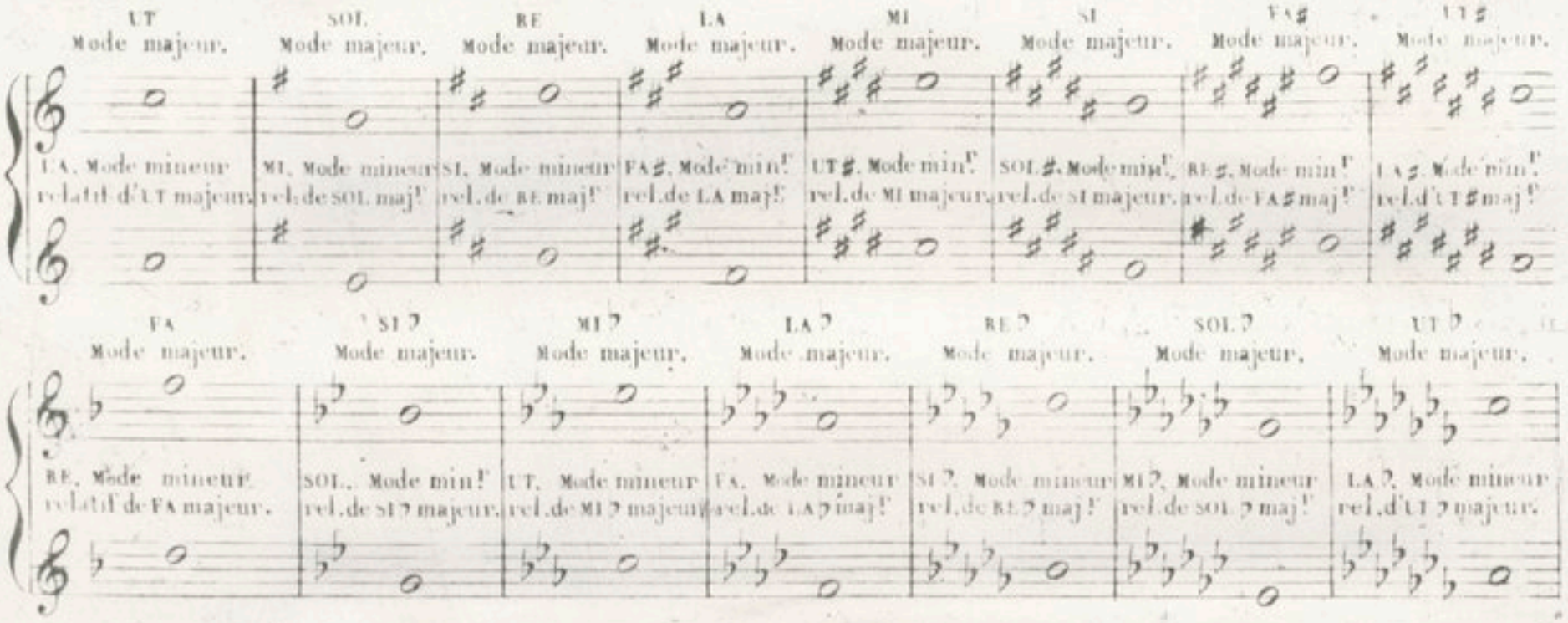
DU TON ET DU MODE. Le mot Ton a plusieurs acceptions; il est la mesure de l'intervalle qui existe entre les notes; il signifie aussi le degré d'élévation ou d'abaissement sur lequel est fixé l'accord des instrumens, et il se prend pour la note principale nommée tonique sur laquelle un morceau de musique est établi. Toutes les notes peuvent être touiques c'est-à-dire première note d'une Gamme.

Le Mode est le caractère du Ton, il y en a de deux espèces, savoir: le Mode majeur dont la tierce est majeure, c'est-à-dire composée de deux tons pleins, et le Mode mineur dont la tierce est mineure, c'est-à-dire composée d'un Ton et un Demi-ton.



Le Ton d'un morceau de musique se désigne par le nombre de Dièses ou de bémols qui se trouvent à la clef, excepte le ton d'Ut majeur et celui de La mineur où il n'y a rien à la clef.

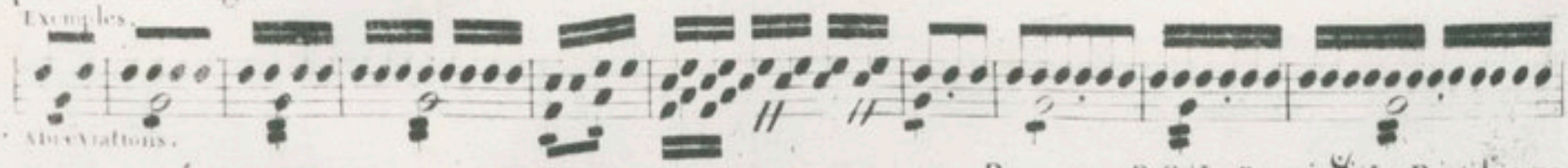
Chaque ton majeur a son relatif en mineur, le tableau suivant les fera connaître.



Pour abréger l'étude des tableaux precedens et savoir dans quel ton est un morceau; on remarquera que lors qu'il n'y a rien a la clef il est en Ut majeur ou en La mineur; avec les ♯ le ton majeur est un degré au dessus du dernier ♯ posé et le ton mineur un degré au dessous; avec les ♭ le ton majeur est quatre degrés plus bas que le dernier ♭ posé et le ton mineur deux degrés plus haut.

Pour connaître dans quel Ton et dans quel Mode un morceau est composé, il faut chercher dans les premières mesures soit au chant ou à la basse si la quinte du ton (la note du 5e. degré) est altérée, si elle ne l'est pas le ton est majeur, mais si elle est altérée le ton est mineur. On peut aussi s'assurer du ton dans lequel est un morceau en regardant la dernière note qui le termine, elle est toujours la principale du ton.

DES ABRÉVIATIONS. Abrévier est la manière de représenter plusieurs notes par une seule, ou par un seul signe.



DES DIFFÉRENS SIGNES ET TERMES USITÉS.

Les Reprises. pour reprendre du coté ou sont les points. Finale.

Da-capo ou D.C. pour reprendre du commencement

Le Renvoi 𝄋 pour reprendre au signe

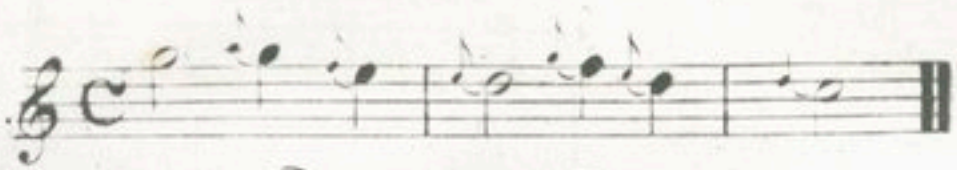
Le Point d'orgue suspension a volonté

Le Piano ou P doux	Les 2 PP très doux	Le F fort	Les 2 FF très fort	Crescendo ou — pour enfler le son	Decrescendo ou — pour diminuer le son	Largo lent	Larghetto moins lent que largo	Cantabile mouvement aisé et un peu lent	Andante ni trop lent ni trop vite
Andantino, un peu moins lent que l'andante	Allegro vif	Allegretto moins vite que l'allegro	Grazioso Gracieusem!	Affettuoso Affectueusement	Maestoso Majestueusem!	Moderato Moderem!	Vivace vif	Presto vite	Prestissimo très vite

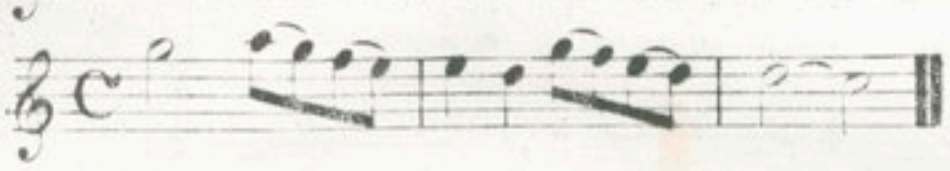
DES PETITES NOTES.

Les petites notes, ou notes d'agrément, s'indiquent de la manière suivante.

EXEMPLE.

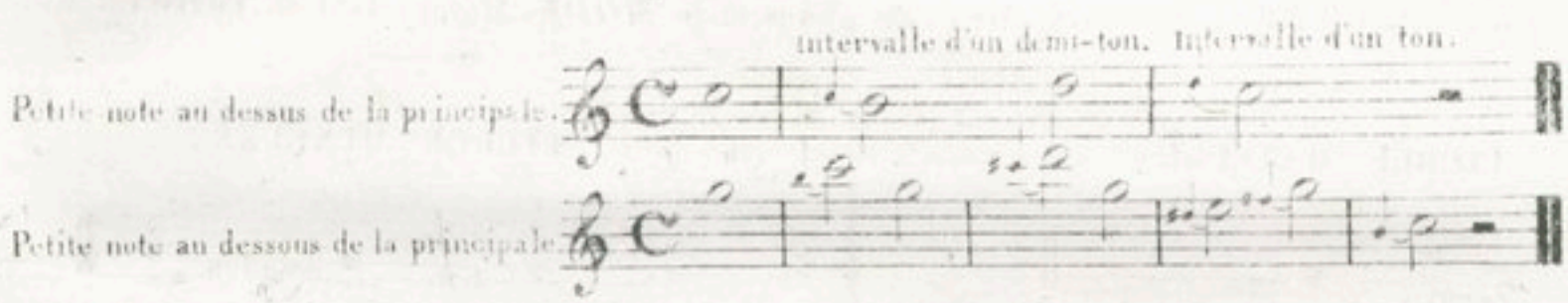


EXÉCUTION.



La petite note peut être posée au dessus comme au dessous de la note principale. Lorsqu'elle est posée au dessus elle peut être à un ton ou à un demi-ton d'intervalle de la grande note dont elle est suivie; mais quand elle est au dessous elle doit toujours se trouver à un demi-ton de cette même note.

EXEMPLE.

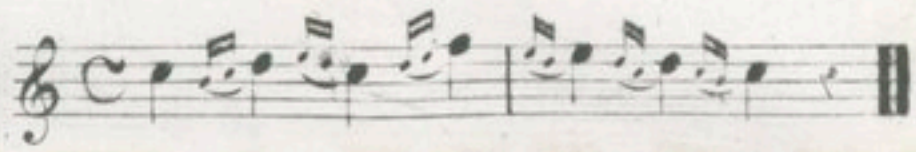


Une petite note vaut ordinairement la moitié de la note dont elle est suivie; cette valeur est prise sur celle de la note même.

On appelle petite note préparée celle qui est précédée d'une grande note placée au même dégré qu'elle, alors elle doit toujours valoir la moitié de cette note; c'est ce qu'on a du remarquer dans le premier exemple.

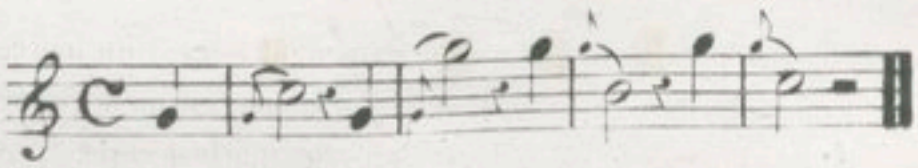
On remarque souvent dans les compositions musicales qu'une note principale est précédée de deux ou d'un plus grand nombre de petites notes; elles se font en articulant également et avec légèreté et en restant sur la note principale autant de temps qu'on le peut sans altérer la mesure.

EXEMPLE.



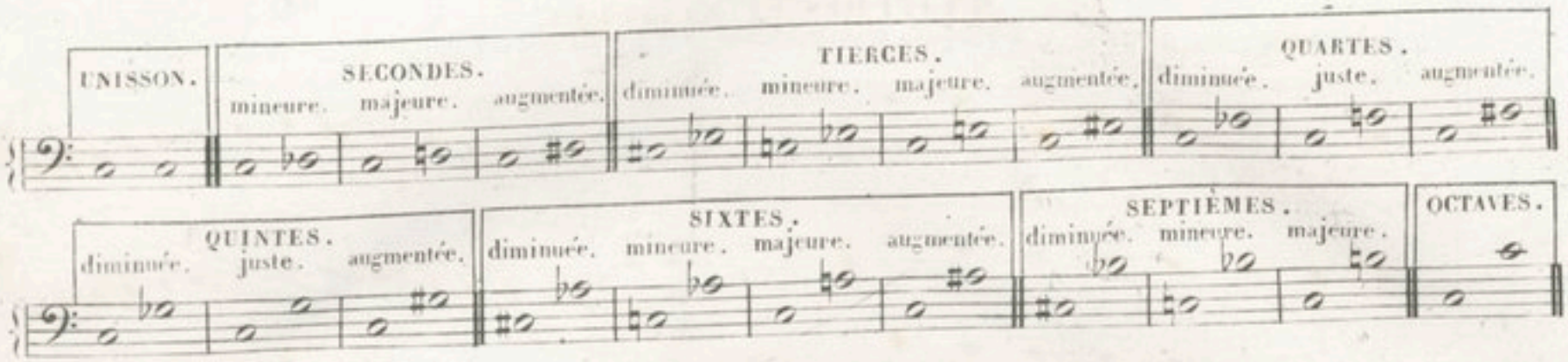
Les compositeurs employent quelquefois la petite note pour indiquer le port de voix.

EXEMPLE.



On ne doit jamais employer la petite note sur la note qui commence un chant, ni sur toutes celles qui sont précédées par des silences.

TABLEAU DES INTERVALLES .

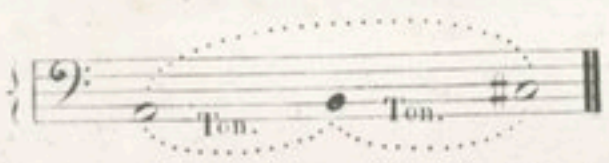


DU TON ET DU MODE .

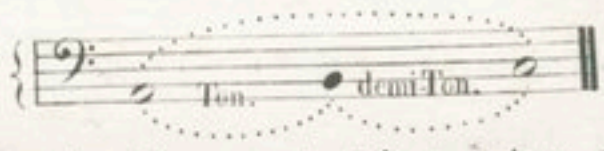
Le mot *TON* a plusieurs acceptions , il est la mesure de l'intervalle qui existe entre les notes : il signifie aussi le dégré d'élévation ou d'abaissement sur lequel est fixé l'accord des Instruments, et il se prend pour la note principale nommée *Tonique* et sur laquelle un morceau de Musique est établi. Toutes les notes peuvent être Toniques , c'est à dire première note d'une gamme .

Le ***MODE*** est le caractère du ***TON*** ; il est de deux espèces, savoir : le ***MODE Majeur***, dont la Tierce est Majeure, c'est à dire composée de deux tons pleins, et le ***MODE Mineur***, dont la Tierce est Mineure, c'est à dire composée d'un Ton et un demi-Ton .

TIERCE MAJEURE .

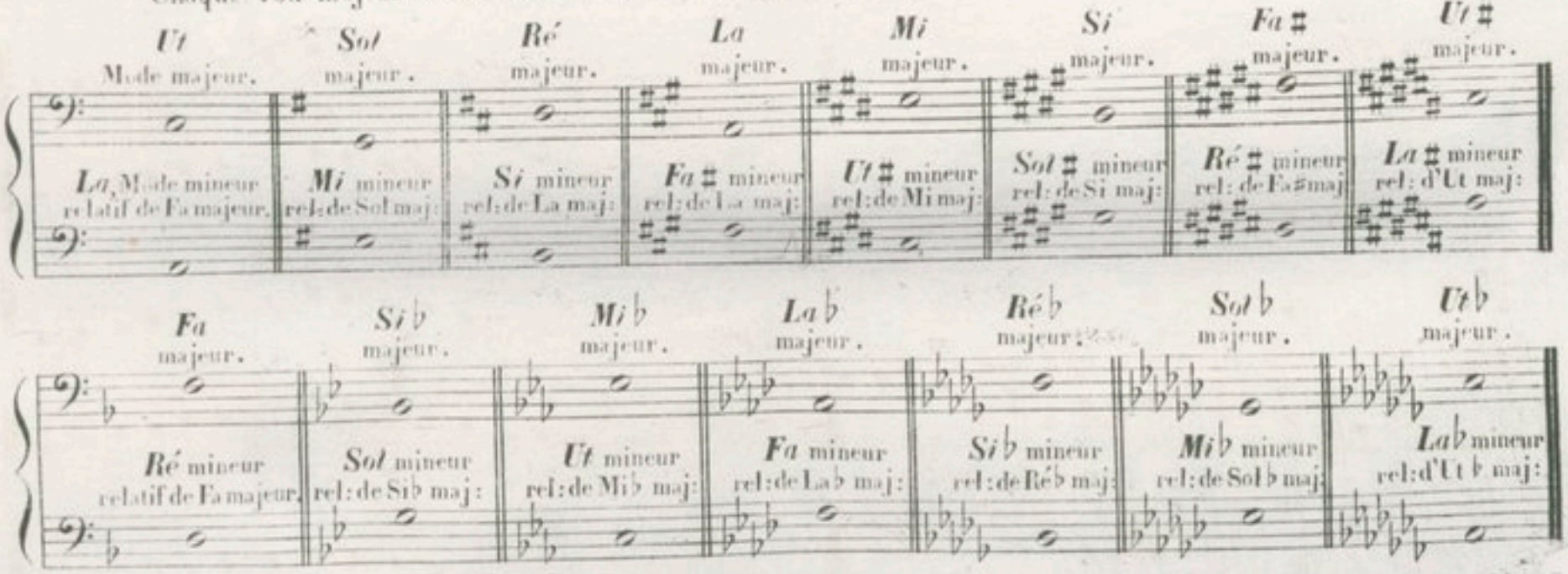


TIERCE MINEURE .



Le Ton d'un Morceau de Musique se désigne par le nombre de Dièzes ou de Bémols qui se trouvent à la clef, excepté le ton d'*Ut* majeur et celui de *La* mineur pour lesquels il n'y a rien à la Clef. C'est la gamme d'*Ut* et celle de *La* mineur qui servent de modèles, toute autre gamme s'appelle *Gamme imitée* ; on place seulement les accidents à la clef afin de n'être pas obligé de les répéter souvent .

Chaque Ton majeur a son relatif en Mineur . Le Tableau suivant les fera connaître .



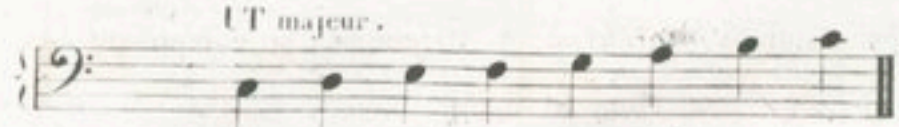
Pour abréger l'étude des Tableaux précédents, et savoir dans quel ton est un morceau, on remarquera que lorsqu'il n'y a rien à la clef il est en *Ut* majeur ou en *La* mineur; avec les ♯, le ton majeur est un degré au dessus du dernier ♯ posé, et le ton mineur un degré au dessous; avec les ♭, le ton majeur est 4 degrés plus bas que le dernier ♭ posé, et le ton min: 2 degrés plus haut .

Pour connaître dans quel Ton et dans quel *Mode* un morceau est composé, il faut chercher dans les premières mesures, soit au chant soit à la basse, si la quinte du ton (la note du 5.me degré) est altérée, si elle ne l'est pas, le ton est majeur; si elle est altérée, le ton est mineur . On peut aussi s'assurer du ton dans lequel est un morceau en regardant la dernière note qui le termine ; elle est toujours la principale du ton .

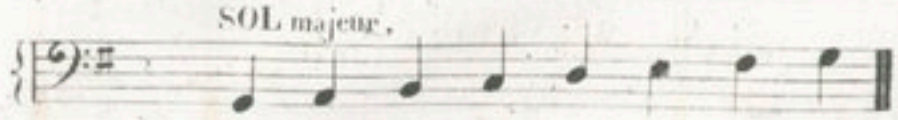
TABLEAU DE TOUTES LES GAMMES
MAJEURES ET MINEURES.

TONS MAJEURS.

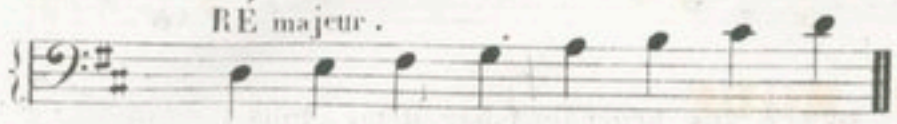
UT majeur.



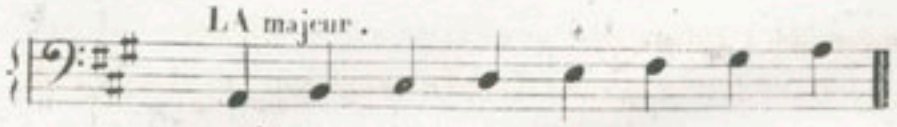
SOL majeur.



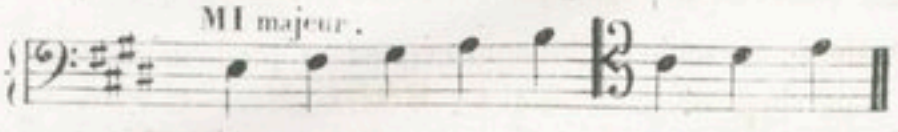
RÉ majeur.



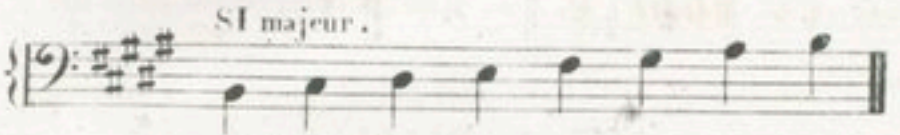
LA majeur.



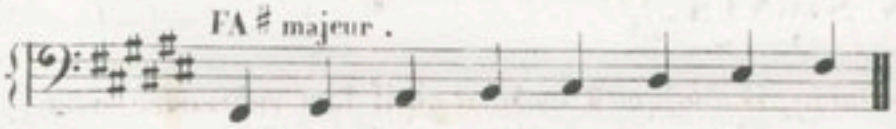
MI majeur.



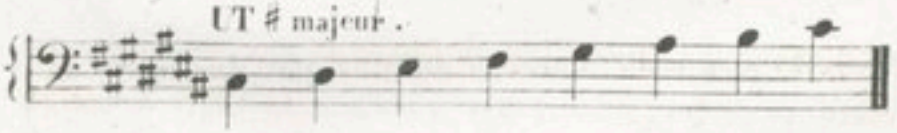
SI majeur.



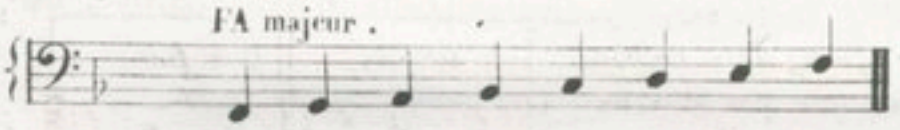
FA ♯ majeur.



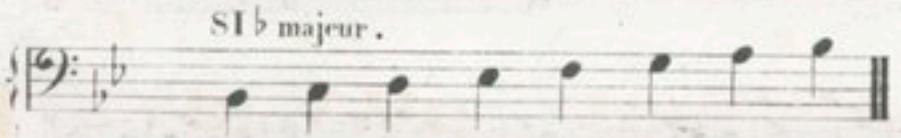
UT ♯ majeur.



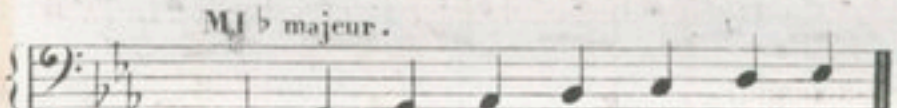
FA majeur.



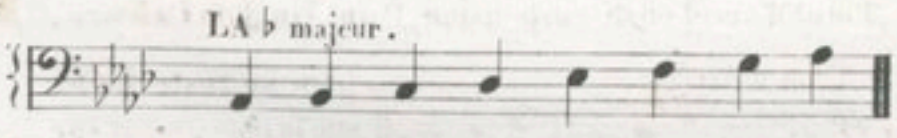
SI ♭ majeur.



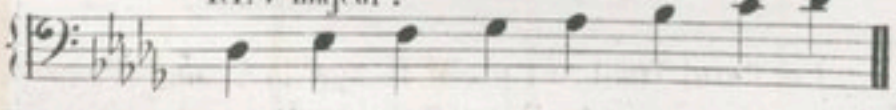
MI ♭ majeur.



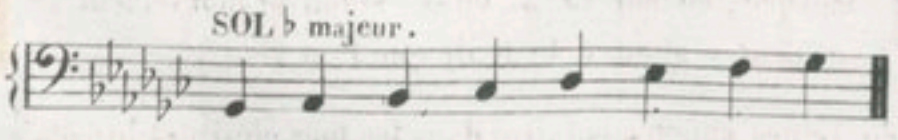
LA ♭ majeur.



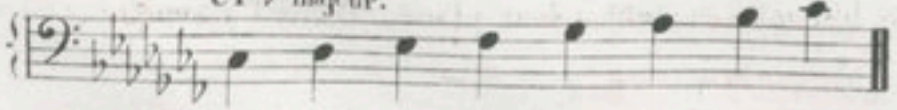
RÉ ♭ majeur.



SOL ♭ majeur.

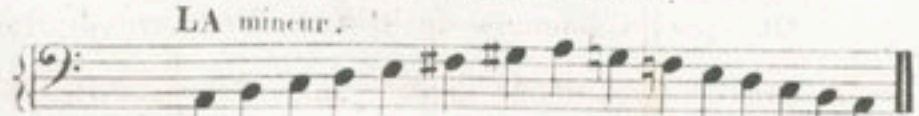


UT ♭ majeur.

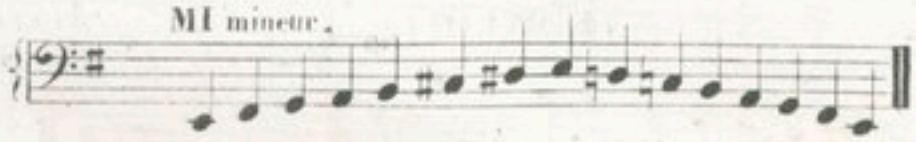


TONS MINEURS.

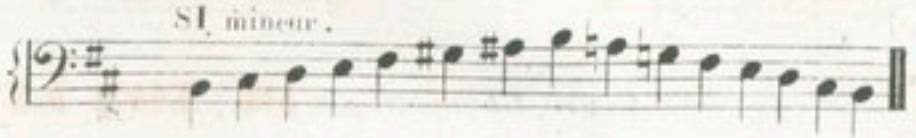
LA mineur.



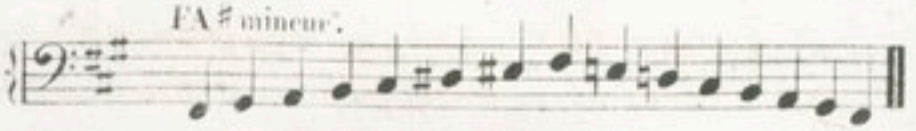
MI mineur.



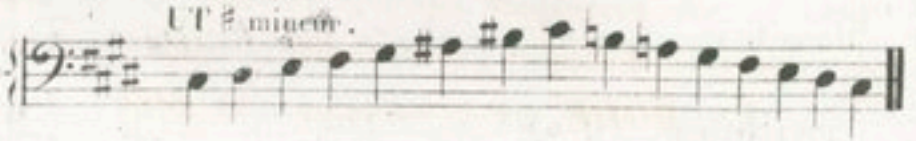
SI mineur.



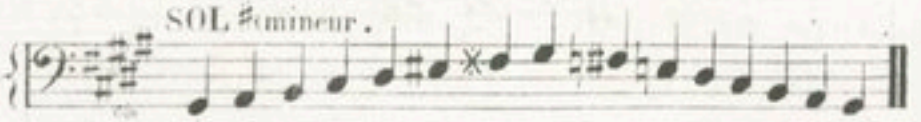
FA ♯ mineur.



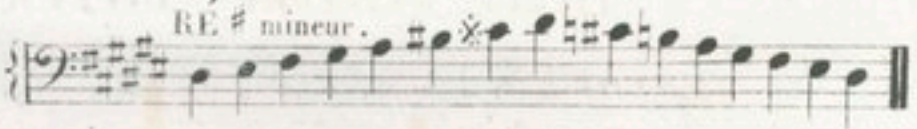
UT ♯ mineur.



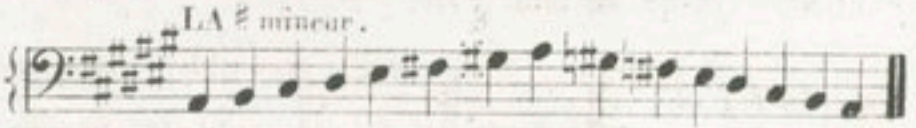
SOL ♯ mineur.



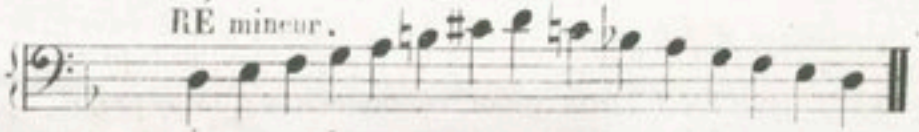
RÉ ♯ mineur.



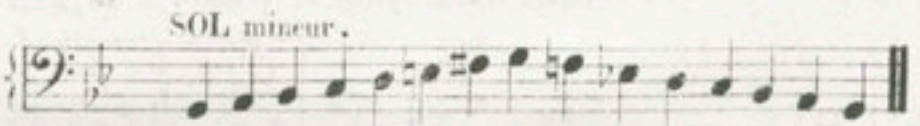
LA ♯ mineur.



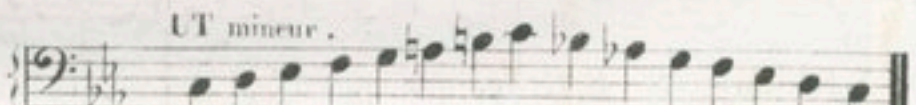
RÉ mineur.



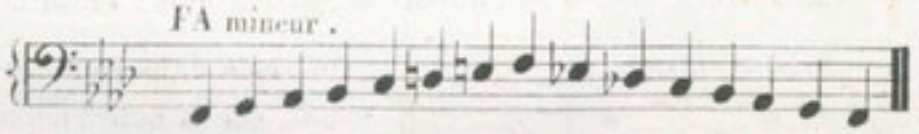
SOL mineur.



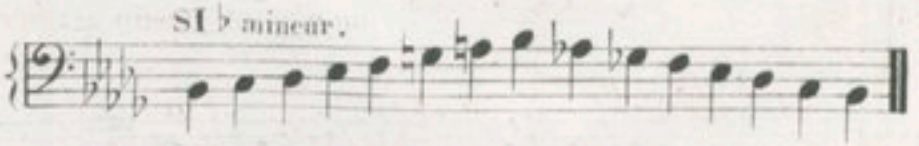
UT mineur.



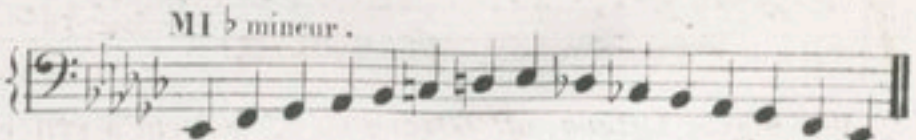
FA mineur.



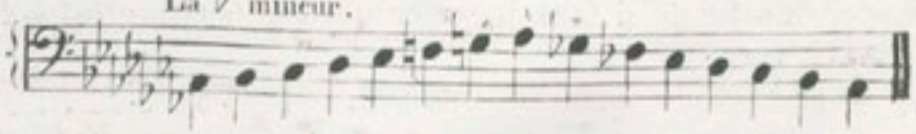
SI ♭ mineur.



MI ♭ mineur.



La ♭ mineur.



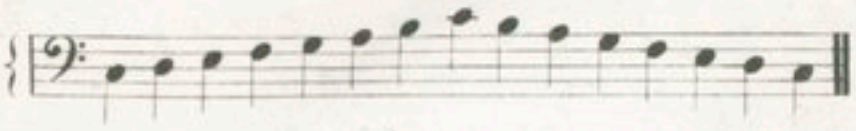
On a vu dans le Tableau précédent que pour la note déjà affectée par un accident, on est obligé, lorsqu'il s'agit de la faire monter ou descendre d'un demi-ton, d'ajouter un double-Dièze ou un double-Bémol dont l'effet peut être détruit par le Bécarre.

DES GENRES.

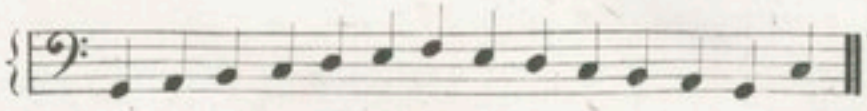
Il y a trois Genres : le **DIATONIQUE**, le **CHROMATIQUE**, et l'**ENHARMONIQUE**.

On appelle Gammes du Genre *Diatonique*, toutes les Gammes Majeures et Mineures, se composant de cinq Tons entiers et de deux demi - Tons. Elles procèdent donc par Tons et demi - Tons.

1.er EXEMPLE.

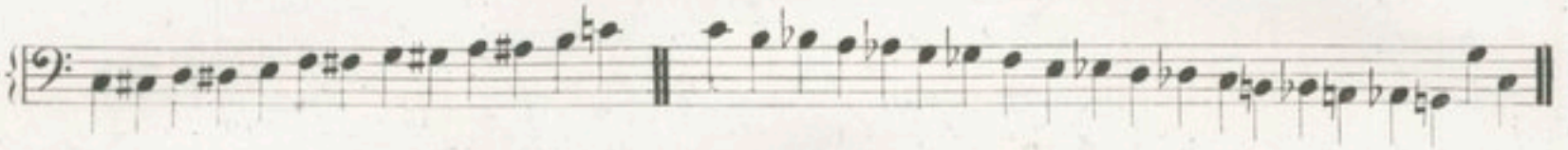


2.d EXEMPLE.



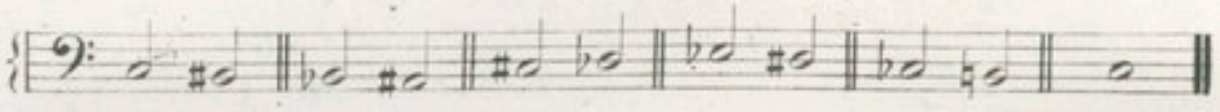
Le Genre *Chromatique* s'applique à toutes les Gammes qui procèdent par demi - tons.

EXEMPLE.



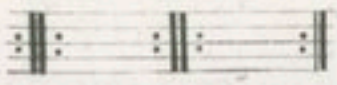
Dans le Genre *Enharmonique*, deux notes formant un intervalle de Seconde ne donnent cependant que le même son.

EXEMPLE.

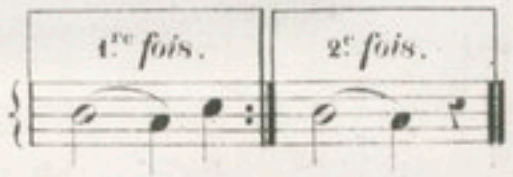


DES DIFFÉRENTS SIGNES.

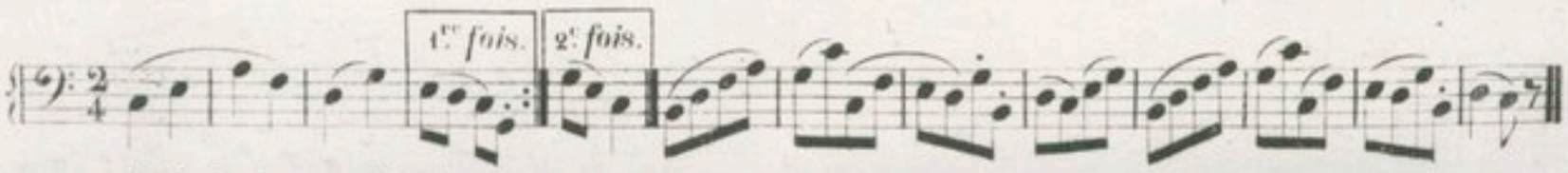
Le ***RENVOI*** (𝄋) correspond à un autre signe semblable, il indique l'endroit où il faut reprendre pour continuer jusqu'au mot *Fin*.

La REPRISE.  Oblige à répéter deux fois la partie du Morceau de Musique du côté où sont les points.

On écrit quelquefois à la fin de chaque reprise 1.re *fois*, 2.e *fois*; dans ce cas on exécute la 1.re *fois* pour recommencer la reprise, puis on saute par dessus la 1.re *fois* pour exécuter la 2.de *fois* et passer à la 2.de reprise.



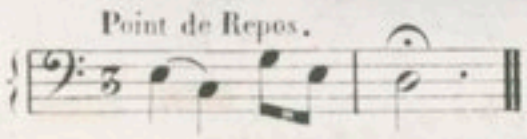
EXEMPLE.



Da Capo ou *D.C.* indique qu'il faut reprendre au commencement.

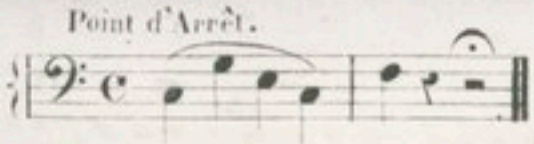
Le *Point d'Orgue* 𝄐 a trois significations : Point de repos, Point d'arrêt ou de suspension, Point final ou Cadenza.

Point de Repos.



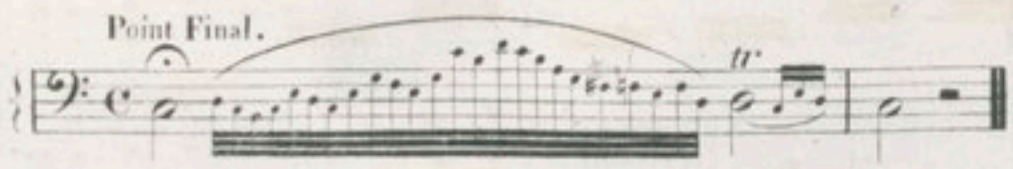
On reste dans ce Point de repos, sur la note à laquelle on n'ajoute aucun agrément.

Point d'Arrêt.



On ne reste point sur la note, mais sur le silence.

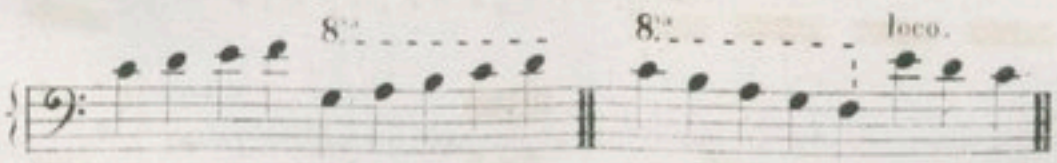
Point Final.



Le Point final est placé là sur la 1.re note d'une mesure, ou sur la 2.de ou 3.me selon le mouvement ; on peut y ajouter le trait que l'on veut.

Les Signes, *Ottava*, *all'Ottava* ou 8.va servent à éviter trop de lignes supplémentaires dans les tons élevés, et le mot *Loco* signifie qu'il faut jouer ce qui est écrit ; c'est à dire que les notes restent à leur place. Voyez l'Exemple.

EXEMPLE.



APPENDICE.

des Abréviations et des Termes Italiens qui indiquent le Mouvement et les Nuances.

TERMES qui indiquent le Mouvement.

En Italien.		En Français.
Grave		Gravement.
Largo		Largement.
Larghetto		Moins largement.
Adagio		Posément.
Sostenuto		En soutenant les sons.
Andante	*And.te*	Mouvement mesuré.
Andantino	*And.no*	Moins lent que l'Andante.
Lento		Lent.
Cantabile		Mouvement un peu lent.
Grazioso		Gracieusement.
Affettuoso		Affectueusement.
Maestoso		Majestueusement.
Moderato	*Mod.to*	Modérément.
Allegro	*All.o*	Gai, Vif.
Allegretto		Moins vite que l'Allegro.
Vivace		Vif.
Presto		Vite.
Prestissimo		Très vite.
1.° Tempo		Reprendre le 1.er Mouvement.
Accelerando	*Accel:*	En pressant le Mouvement.
Rallentando	*Rall:*	En rallentissant.
Allegro Brillante		Vif, Brillant.

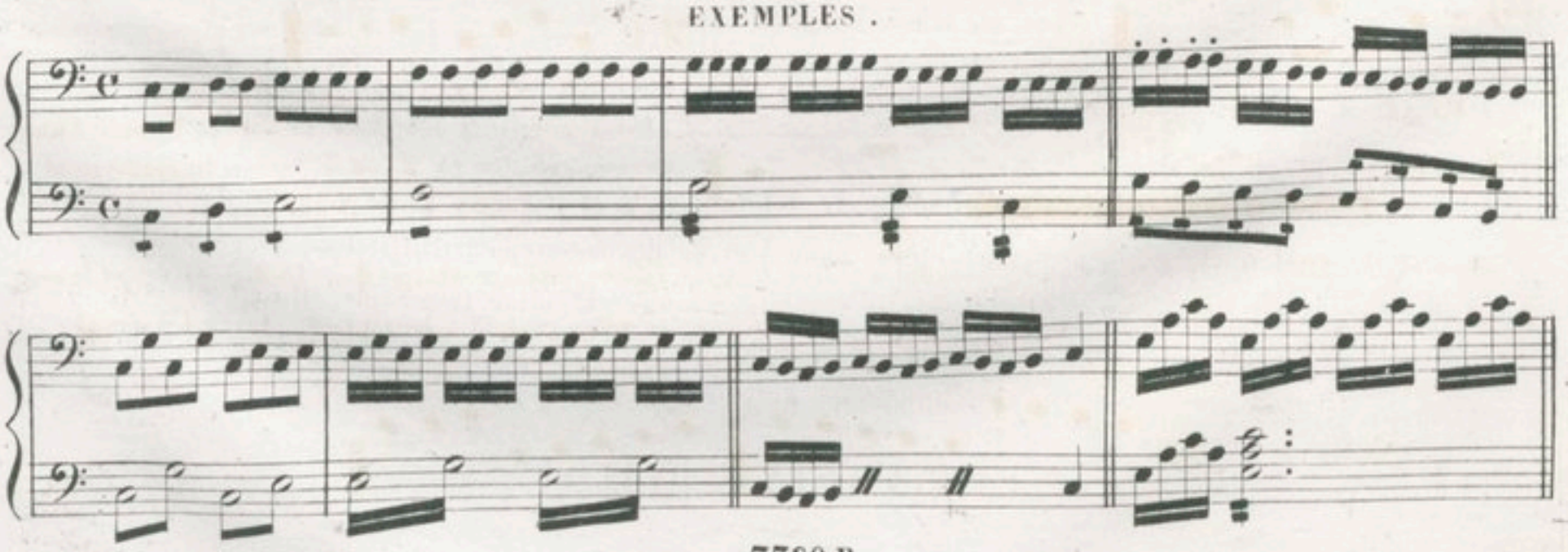
TERMES de Nuances.

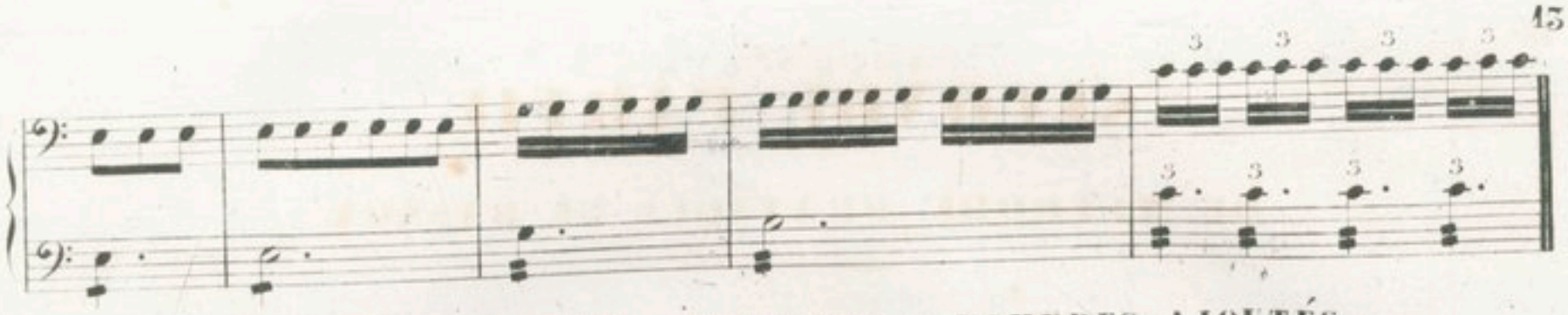
En Italien.		En Français.
Piano	*p*	Doux.
Pianissimo	*pp*	Très doux.
Dolce	*dol*	Doux.
Forte	*f*	Fort.
Fortissimo	*ff*	Très fort.
Soave		Suave.
Crescendo	*eres:*	En augmentant le son.
Decrescendo	*decres:*	En diminuant le son.
Diminuendo	*dim:*	Idem.
Staccato	*stacc:*	Détaché.
Legato	*leg:*	Lié.
Attacca subito		Jouez de suite.
Espressivo	*Espress:*	Avec expression.
Leggiero	*Legg:*	Légèrement.
Sforzando	*Sforz:*	En augmentant la force.
Assai		Beaucoup.
Poco		Peu.
A piacere		A volonté.
Ad libitum		Idem.
Dacapo		Au commencement.
Dal signo		Au signe, au renvoi.
Marcato		Marqué.
Morendo		En mourant.

ABRÉVIATIONS

Abréger en Musique, c'est représenter plusieurs notes par une seule, ou par un seul signe.

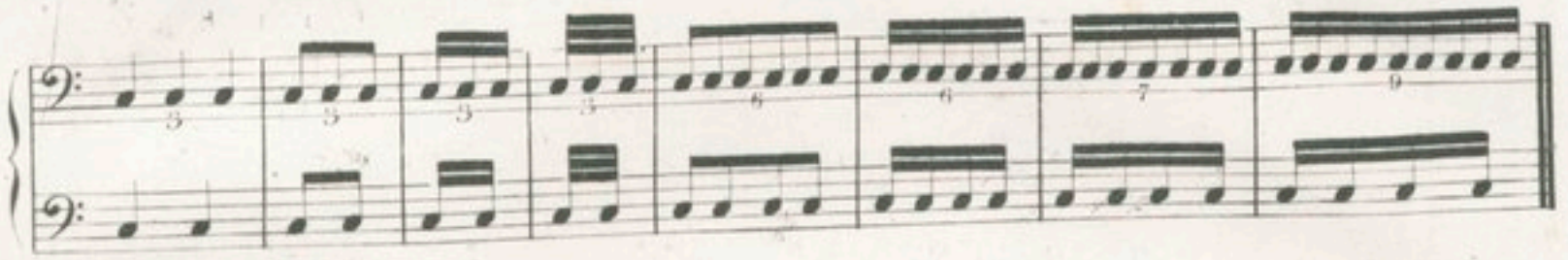
EXEMPLES.





TRIOLETS, SIXTOLETS ou SIXAINES et NOMBRES AJOUTÉS.

EXEMPLES.



DE LA TRANSPOSITION.

Un chant quelconque peut être éxécuté dans **12** Tons où **12** Gammes différentes. Quand on change la Tonique d'un air, on transpose.

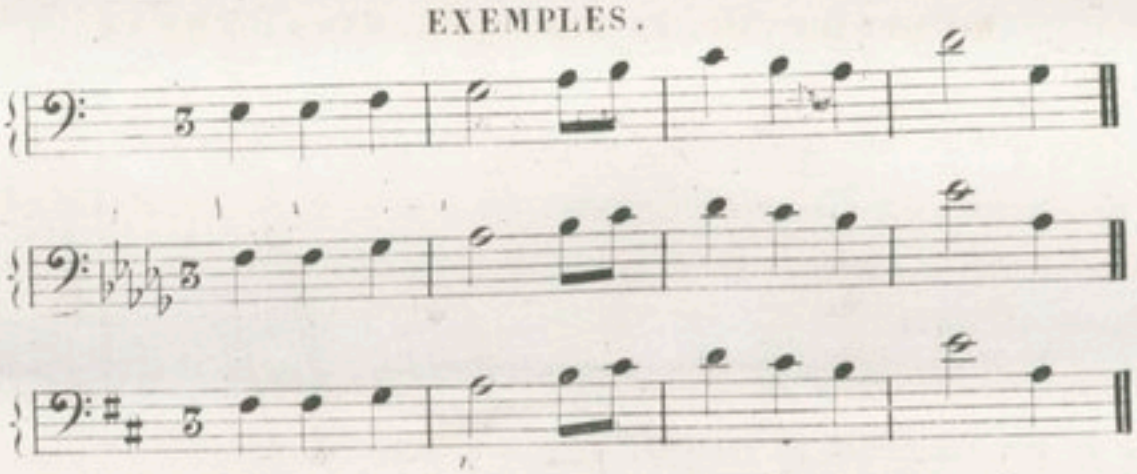
La Transposition s'opère au moyen des Signes accidentels qu'on ajoute ou qu'on retranche à la clef. (Voyez les Exemples ci-après.)

EXEMPLES.

En UT.

Transposé en RÉ♭.

En RÉ.

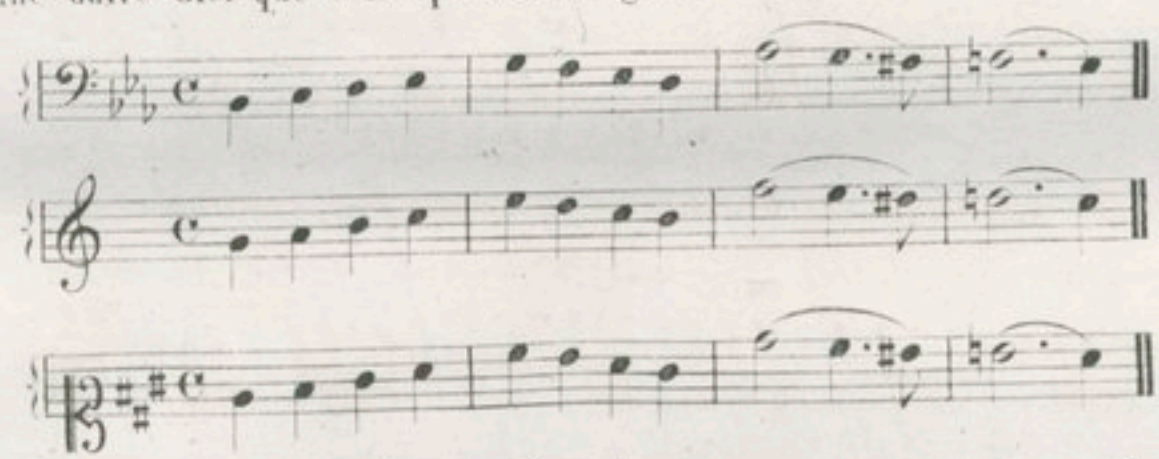


Par la Transposition supposée, on abaisse ce qui est trop élevé, ou l'on élève ce qui est trop bas. On suppose alors une autre Clef que celle qui est désignée.

En MI♭.

Transposé en UT.

En LA♯ Majeur.



Le *MÉTRONOME* a été inventé pour déterminer le mouvement de la manière la plus exacte. Bien qu'il soit quelquefois utile aux élèves pour l'étude des mouvemens difficiles, je recommanderai de ne pas trop s'en servir, car l'Élève pourrait s'habituer à une exécution trop raide. Il vaut mieux, pour s'habituer à aller en mesure, lui faire marquer et compter les temps, ce qui se fait aisément par un mouvement de la main ou du pied, ainsi qu'il est indiqué plus haut. (Page 7.)

FIN DE LA 4.re PARTIE.

7380.R.

SECONDE PARTIE

OU MÉTHODE PRATIQUE DU BASSON.

CHAPITRE I.er

DISPOSITIONS GÉNÉRALES POUR LE JEU DU BASSON.

Le *BASSON* demande une bonne constitution. L'Elève doit éviter avec soin tout ce qui pourrait exercer une influence fâcheuse sur sa santé; il ne faut pas qu'il étudie trop longtemps. Lorsqu'il se sent les lèvres ou les poumons fatigués, il doit cesser à l'instant. Il est aussi contraire de jouer aussitôt après avoir mangé, en raison de la pression des poumons. Il faut alors mettre un intervalle d'une heure ou deux à la rigueur; il en est de même pour tous les instruments à vent.

CHAPITRE 2.d

MANIÈRE DE TENIR SON INSTRUMENT.

La main gauche doit se placer de telle sorte que les trois premiers doigts bouchent les trois trous qui se trouvent sur le petit corps et que ce dernier repose sur l'os de la grande phalange de l'index ; le pouce doit se placer de manière que sa phalange se trouve vers la clef de *Ré*, afin de permettre de gouverner facilement les huit Clefs qui se trouvent sur le petit et le grand corps. La main droite doit prendre la culasse de manière à ce que les 3 premiers doigts bouchent avec aisance les trous sur lesquels ils doivent agir, et que le pouce se trouve placé en l'appuyant un peu au dessus du trou de *Mi*. Il faut aussi appuyer un peu par l'index entre les deux phalanges la partie inférieure du Basson sur la hanche droite, ce qui donne une position assurée.

Il faut éviter avec soin que les coudes ne touchent le corps, afin que les doigts puissent agir librement ; la position sera aussi par conséquent plus naturelle.

(*Voir la gravure*) L'Artiste doit donner à son corps une attitude noble et aisée, et surtout éviter de faire des grimaces ; il n'y a rien de plus désagréable que de voir balancer la tête, plier le corps ou courber les jambes, ce que font si souvent la plupart des Bassonistes, lorsqu'un passage difficile se présente. Ces contorsions sont non seulement offensantes pour la vue, elles gênent l'exécutant. Je recommande particulièrement à l'élève de tenir toujours la tête droite.

Quant aux pieds, il vaut mieux placer le pied gauche un peu en avant; le corps sera ainsi plus assuré, et la hanche droite se levant un peu plus, le pouce de la main droite agira facilement.

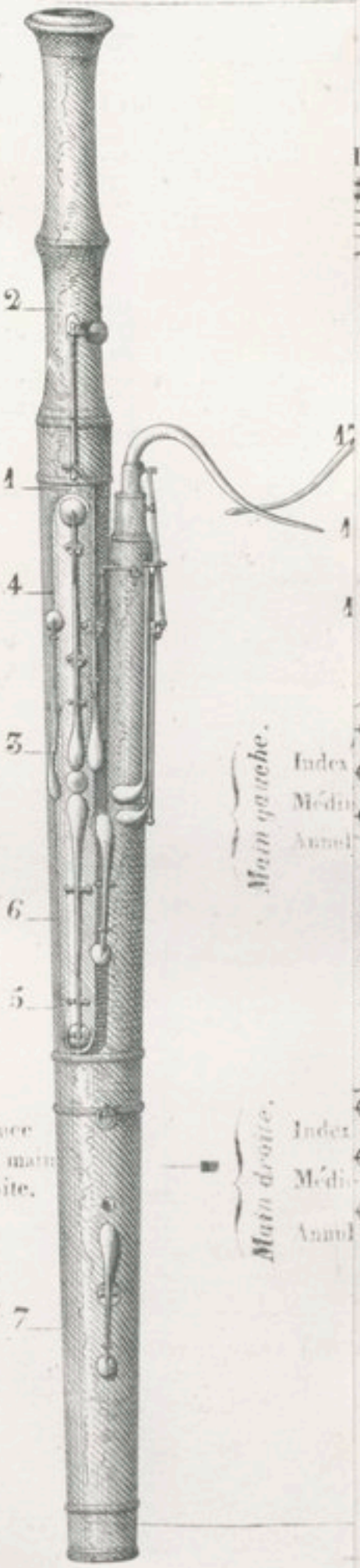
Quelques Artistes attachent simplement leur Basson à un bouton de leur habit, à l'aide d'un petit cordon suspendu à l'anneau ; cette position est vicieuse ; il est préférable d'avoir un grand cordon à l'extrémité duquel se trouve un petit porte mousqueton, passé dans l'anneau de la culasse et dont on règle la longueur à l'aide d'une boucle ; de cette manière, en approchant l'anche de la bouche, elle se place juste sur la lèvre inférieure ; l'Exécutant est plus à l'aise, et son exécution devient plus facile. Je vais traiter dans le chapitre suivant de la position de l'anche et de son influence sur le son.

E A 17 CLÉS.

me Octave étant plus assurés avec le demi trou, j'indique ce dernier par (◒).
oite des indications. Pour éviter des lignes supplémentaires correspondant aux clés,

Les deux Faces du
avec les Trous et

E DU BASSON.



Ré♯, Mi, Fa, Fa♯, Sol, Sol♯, La, Si♭, Si♮, Do, Do♯, Ré♭, Ré, Mi♭, Mi♮, Fa.

Peu usités.

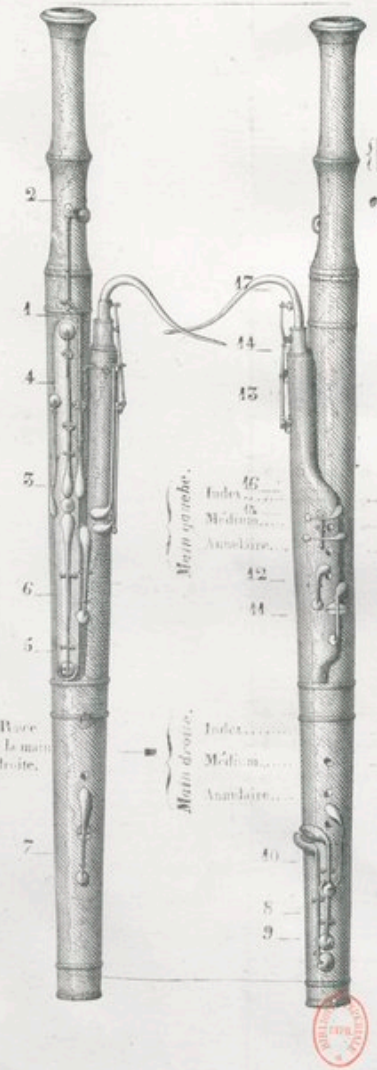
Main gauche.
Index
Médius
Annel

Main droite.
Index
Médius
Annel

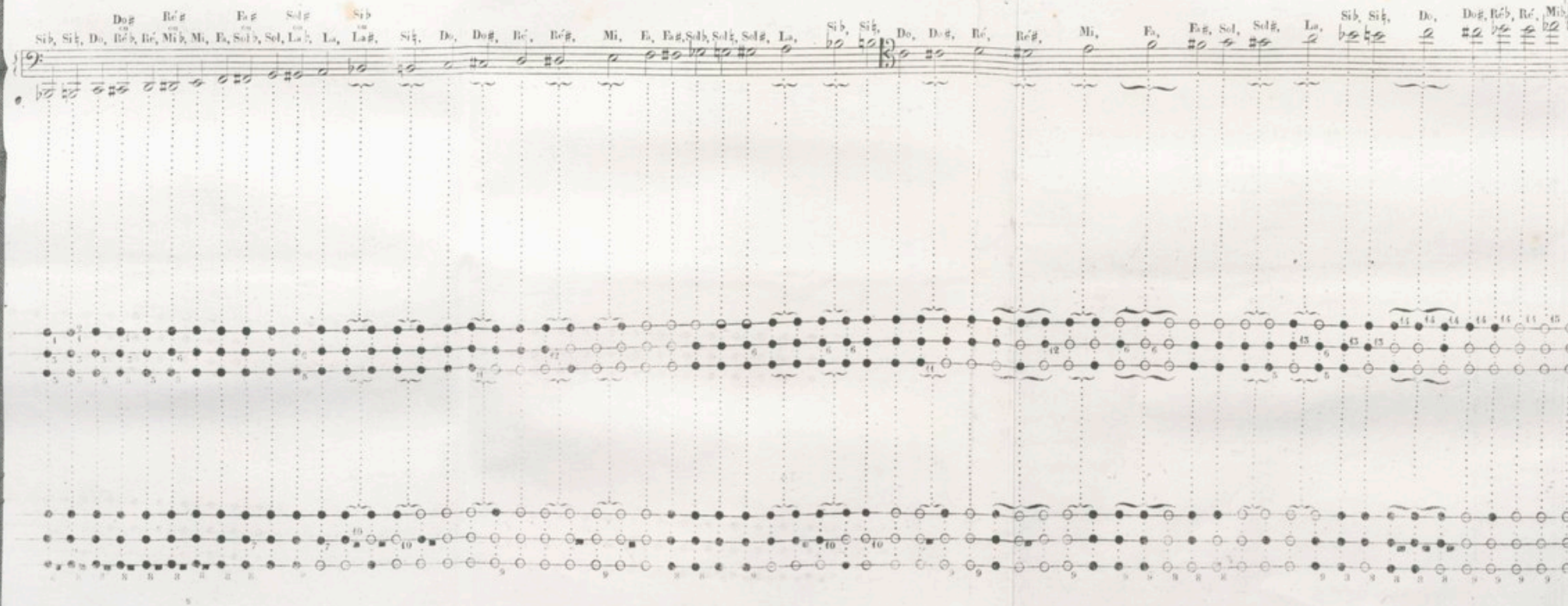
TABLATURE DU BASSON ORDINAIRE A 17 CLÉS.

Les points noirs (●) désignent les trous fermés, et les Zéros (○) les trous ouverts; le *Sol* ♮, *Sol* ♯ ou *La* ♭ de la 2.me Octave étant plus assurés avec le demi trou, j'indique ce dernier par (
Le carré noir (▬) représente le trou placé sur la culasse et que l'on bouche avec le pouce de la main droite, je le place à droite des indications. Pour éviter des lignes supplémentaires correspondant aux
je désigne l'emploi de ces clés par des chiffres placés à droite de la note indiquée, afin de faciliter l'application des règles.

Les deux Faces du BASSON avec les Trous et les Clés.



ECHELLE CHROMATIQUE DE TOUTE L'ÉTENDUE DU BASSON.



Gravé par M.me Chorrini

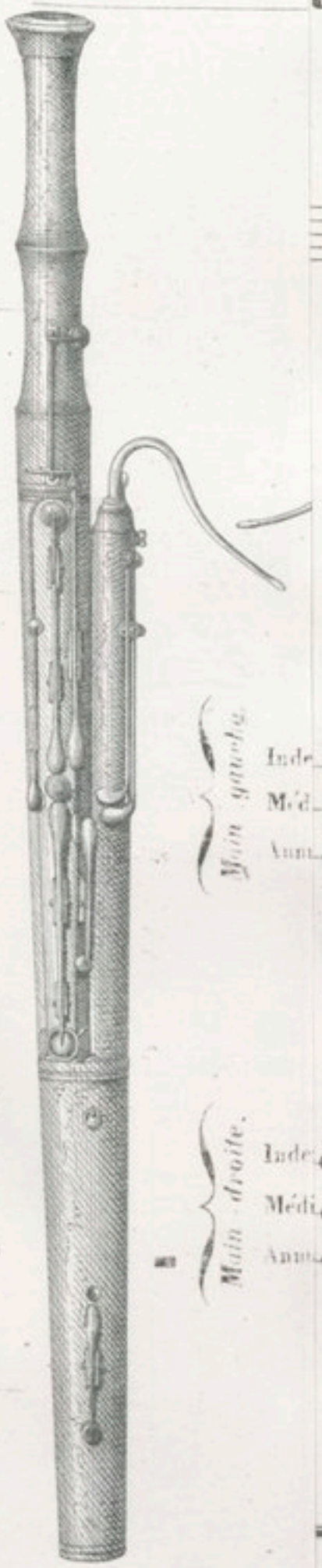
7380 R.

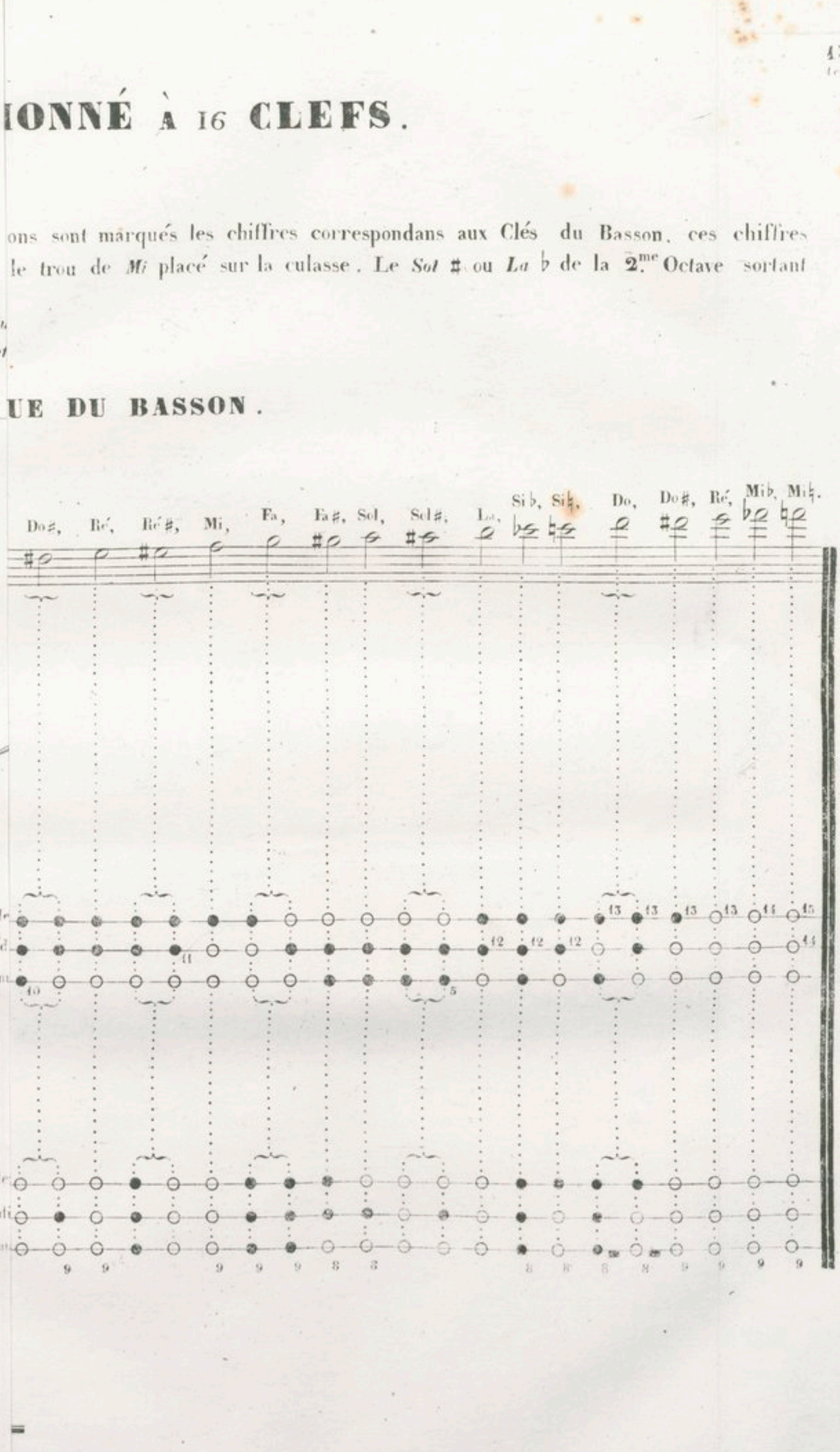
IONNÉ À 16 CLEFS.

ons sont marqués les chiffres correspondans aux Clés du Basson, ces chiffres
le trou de *Mi* placé sur la culasse. Le *Sol* ♯ ou *La* ♭ de la 2.me Octave sortant

Les deux Faces du
avec les Trous et

UE DU BASSON.

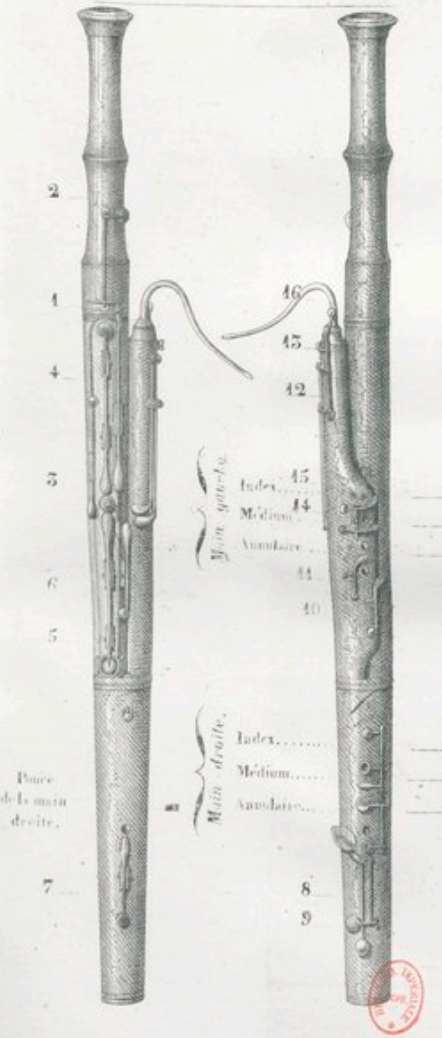




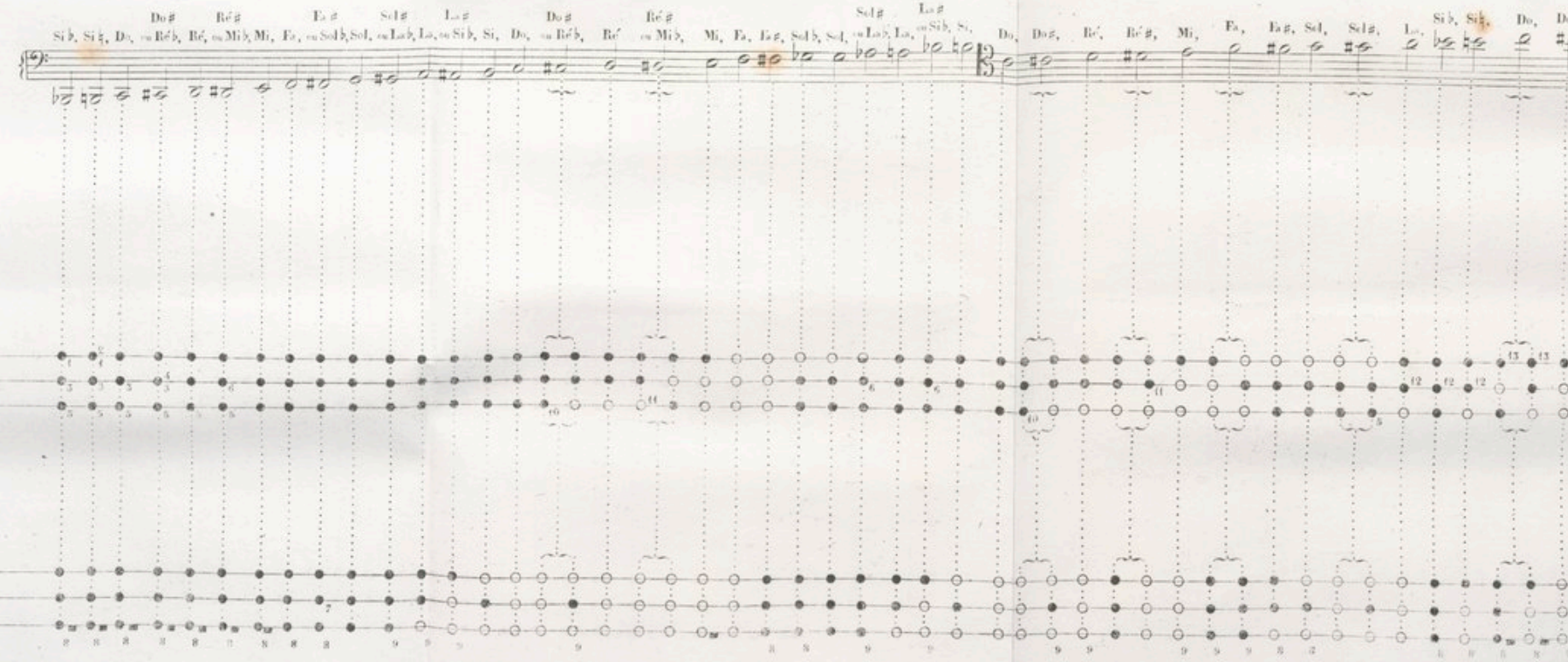
TABLATURE DU BASSON PERFECTIONNÉ À 16 CLEFS.

Les Points noirs (●) désignent les trous fermés, et les Zéros (○) les trous ouverts. A droite de ces désignations sont marqués les chiffres correspondans aux Clés du Basson, indiquent qu'il faut ouvrir les clés. Le Carré noir (■) indique qu'il faut boucher avec le pouce de la main droite le trou de *Mi* placé sur la culasse. Le *Sol* ♯ ou *La* ♭ de la 2.me O plus assuré avec le demi trou, je l'ai désigné par (◒)

Les deux Faces du **BASSON** *avec les Trous et les Clés.*



ECHELLE CHROMATIQUE DE TOUTE L'ÉTENDUE DU BASSON.



Gravé par M.r Charvet.

7580.R.

CHAPITRE 3.me

DE L'EMBOUCHURE ET DE LA FORMATION DU SON.

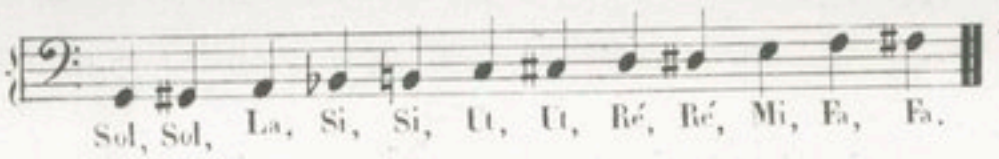
L'embouchure est la manière de tenir l'anche dans la bouche, et de porter dans l'instrument le volume de vent suffisant pour en tirer le son et former les tons de son étendue; la qualité du son dépend de la manière de contenir l'anche avec les lèvres. Il est essentiel de la tenir un peu obliquement. Ex: au moyen de cette position, le vent passe librement en quantité suffisante, et le son acquiert de la force et de la rondeur. Il ne faut pas tenir l'anche sur l'extrêmité des 2 lames, ni à plat sur les lèvres, cela empêcherait la vibration et lui ôterait toute force dans le haut comme dans le bas; l'on entendrait alors une espèce de sifflement, qu'on appelle un son de peigne, parcequ'il ressemble assez au bruit que l'on ferait en passant avec vitesse une lame de couteau sur toutes les dents d'un peigne. Ce son est toujours très désagréable. Si, au contraire, on avance trop l'anche dans la bouche le son devient dur et rauque.

La seule position vraiment bonne est donc celle que j'indique afin de bien gouverner son embouchure et de parcourir avec assurance toute l'étendue du Basson, et, comme la lèvre inférieure est celle qui presse l'anche, il faut que la plus forte partie du roseau soit tournée en bas.

Il y a dans l'étendue des tons du Basson quatre différentes embouchures ou pression des lèvres.

La première et la plus naturelle se trouve dans l'étendue suivante.

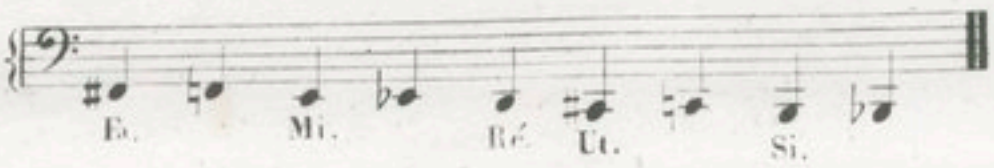
EXEMPLE 1.er



Dans ce cas, on presse la lèvre inférieure et supérieure également fort contre l'anche.

La seconde s'étend du *Fa* ♯ *grave* au *Si* ♭ *grave*:

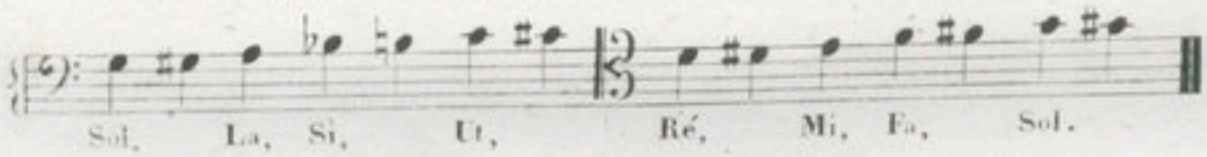
EXEMPLE 2.d



Plus les notes descendent, et plus l'anche doit produire de vibrations; la lèvre inférieure doit donc à peine presser l'anche, et seulement la toucher.

La troisième s'étend du *Sol médium* au *Sol* ♯ suivant.

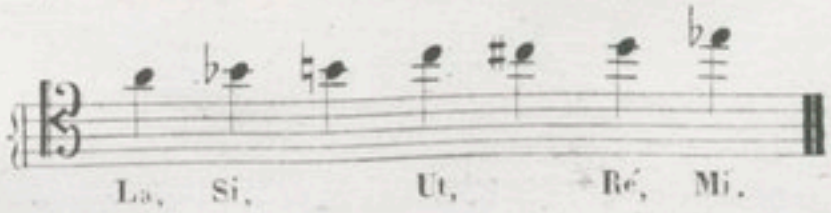
EXEMPLE 3.me



Dans cette étendue, il faut presser la lèvre inférieure un peu plus contre la supérieure que lors des autres embouchures, surtout lorsqu'il y a des sauts d'une octave à une autre plus élevée, et qui doivent s'éxécuter avec le même doigté; l'embouchure dans ce cas est tout à fait particulière.

La quatrième s'étend du *La aigu* au *Mi* ♭ suivant.

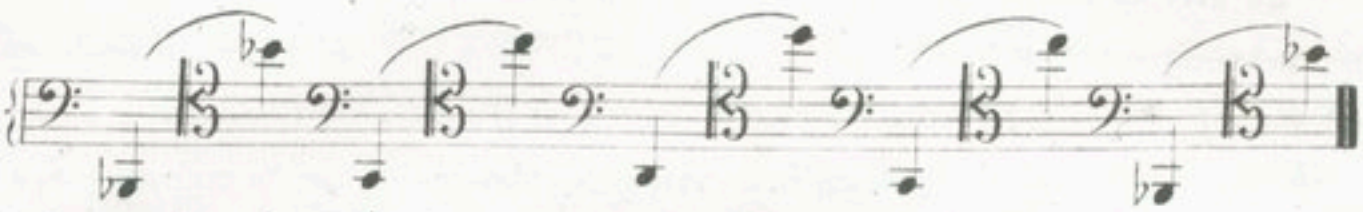
EXEMPLE 4.me



Dans ce cas, il faut enfoncer l'anche un peu plus dans la bouche; les lèvres doivent se serrer fortement et se rapprocher des dents; ce qui fait rentrer l'anche naturellement un peu plus dans la bouche.

Ces pressions différentes, quoique peu sensibles dans une gamme comportant l'étendue du Basson sont plus sensibles principalement dans les sauts d'une note basse à une note aigüe.

EXEMPLE 5.me



Il faut que la pression du *Si* ♭, *Ut* et *Ré* graves soit très faible et l'on doit serrer les lèvres fortement pour le *Si* ♭, *UT* et *Ré* aigus, sans cependant altérer le son; (Voir l'Exemple 2 pour les notes graves et 4 pour les notes aigües.)

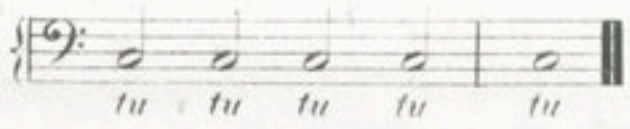
Ces transitions de la 1.re à la 3.me Octave sont d'un effet assuré sur un auditoire, mais il ne faut pas en abuser; le faire une fois à la fin d'un point d'orgue ou à la fin d'une variation suffit dans un morceau. J'aurai l'occasion, dans les études qui termineront cette Méthode de démontrer l'emploi de ces transitions.

L'Elève doit s'attacher, en jouant la note, à ce que l'air ne s'échappe d'aucune manière par les côtés, de la bouche, que les doigts ne se trouvent ni trop éloignés ni trop près des trous. Dans le premier cas on perd la facilité nécessaire; dans le 2.d, l'instrument ne produit que des sons sourds.

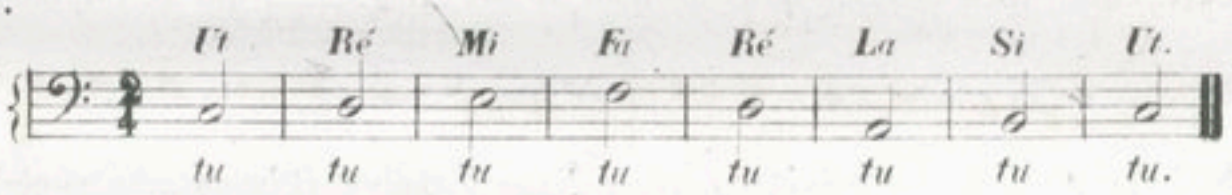
Ceci bien posé, on met l'Anche contre la langue (jamais contre les dents) comme si l'on voulait la boucher, et prononcer ensuite le mot *tu* avec force et pleinement, comme si l'on voulait le faire passer dans l'instrument, ce qui donne un son plein et rond. C'est le premier mot que l'élève doit dire à son instrument; certes il est assez simple pour lui faire prendre confiance, et lorsqu'il le prononce sans crainte, la réponse ne se fait pas attendre.

La première note que l'on doit chercher à faire sortir, c'est *l'UT* que l'on prend avec les 3 doigts de la main gauche.

EXEMPLE.



Avant de commencer l'Exemple qui suit, l'Elève doit voir sur la Tablature de quelle manière les notes sont posées.



Avant d'avoir l'embouchure parfaitement formée, l'élève ne doit pas s'exercer à monter aux tons aigus.

CHAPITRE 4.me

DE LA QUALITÉ DE L'ANCHE.

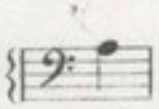
L'anche ne doit être ni trop forte ni trop faible, et surtout pas trop ouverte, car le son perd sa finesse et sa portée.

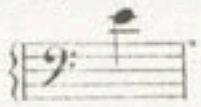
Le roseau ne doit pas être spongieux: ce qu'il est facile de reconnaître, quand, étant mouillé, il s'imbibe trop facilement; il faut entrer l'anche un peu fortement sur le bocal, de manière à ce qu'elle bouche hermétiquement; sans cela elle perdrait le vent.

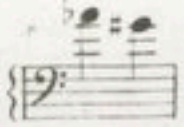
Pour obtenir les qualités que je viens d'indiquer, il faut que l'anche soit traitée avec régularité. Plusieurs essais furent tentés par M.r *Henry* ***BROD***, qui avait inventé une mécanique pour évider le roseau plus régulièrement qu'avec la main, mais ce n'était qu'un demi succès.

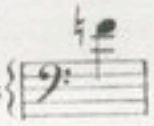
Une nouvelle mécanique faite dans des proportions plus éxactes et remplissant toutes les conditions, vient enfin d'être inventée par M.r ***TRIEBERT***, notre excellent Facteur de Bassons; la partie intérieure de l'Anche est *gougée* avec perfection, et l'extérieur est aussi terminé d'une manière irréprochable; cette dernière opération nous avait paru jusqu'ici peu praticable par le moyen mécanique, et la solution de ce problème est un véritable service que l'inventeur a rendu à tous les Bassonistes; aussi je suis heureux de pouvoir citer les Anches de M.r ***TRIEBERT*** comme ne laissant rien à desirer sous le rapport de la justesse et de la vibration.

(Nota.) Le BASSON de M.r ***TRIEBERT***, obtient un avantage réel sur l'ancien *Basson* sous le rapport de l'égalité des sons et la facilité du doigté. Sans presque changer le doigté ordinaire, cela se borne seulement à 3 Notes dans une étendue de près de 4 octaves; ces trois Notes sont:

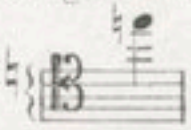
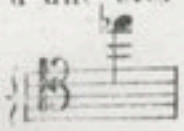
1.o Le *La* du Médium  que l'on peut attaquer avec fermeté; sans crainte qu'il refuse, tandis que sur l'ancien *Basson* on était forcé d'y ajouter le Pouce de la main droite.

2.do Le *Mi* au dessus des lignes  qui est excellent avec l'index de la main gauche en prenant la clef de *La* ♭ de la main droite seulement.

3.o Le *La* ♭ ou *Sol* ♯ au dessus des lignes  qui s'éxécute avec les 2.me et 3.me Trous de la main gauche fermés.

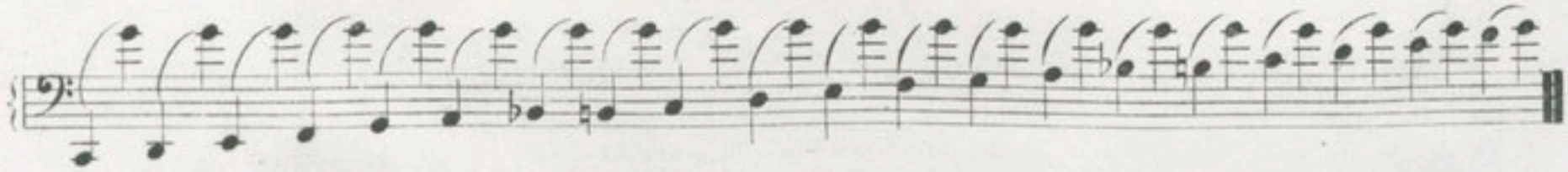
Le *Fa* ♮ au dessus des lignes  peut se faire tout ouvert comme celui du Médium.

Le *Médium* du *Basson* de M.r ***TRIEBERT*** a acquis sans changemens de doigté plus d'ampleur.

Il possède en outre une note de plus dans le haut, le *Mi* ♮  qui se fait au moyen d'une clef placée au dessus de l'index de la main gauche, et qui en se levant, fait ouvrir la clef de *Mi* ♭ aigu 

Le *Sol* difficile à couler avec les Notes inférieures sur l'ancien ***Basson***, se coule sans aucun effort d'embouchure avec toutes les notes dans le nouveau.

EXEMPLE.



Tels sont les avantages des modifications importantes dont je parle à la fin des préliminaires.

GAMMES DES TONS MAJEURS.

Mouvement à volonté.

1.re GAMME, *en UT Majeur.* Ut Ré Mi Fa Sol La Si tu. tu. — tu tu

2.de GAMME, *en UT Majeur.*

3.me *FA Majeur.*

4.me *en Si ♭ Majeur.*

5.me *en Mi ♭ Majeur.*

6.me *en LA ♭ Majeur.*

7.me *en RÉ ♭ Majeur.*

8.me *en SOL ♭ Majeur.*

9.me *en SOL Majeur.*

40.me GAMME.
RÉ Majeur.

41.me
LA Majeur.

42.me
MI Majeur.

43.me
SI Majeur.

GAMMES DES TONS MINEURS.

44.me GAMME.
LA Mineur.

45.me
MI Mineur.

46.me
SI Mineur.

47.me
FA ♯ Mineur.

48.me
UT ♯ Mineur.

49.me
SOL ♯ Mineur.

20.me GAMME. *en RÉ Mineur.*

21.me *en SOL Mineur.*

22.me *en UT Mineur.*

23.me *en FA Mineur.*

24.me *en SI ♭ Mineur.*

25.me *en MI ♭ Mineur.*

GAMMES CHROMATIQUES PAR DIÈZES.

1.re GAMME.

2.me GAMME.

3.me GAMME.

4.me GAMME.

GAMMES CHROMATIQUES PAR BÉMOLS.

5.me GAMME.

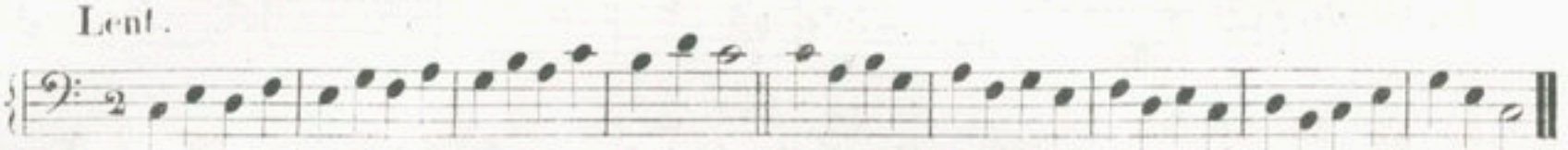
6.me GAMME.

L'Elève ne devra travailler les Exemples ci-après que lorsqu'il sera entièrement familiarisé avec tous les tons des gammes préeédentes.

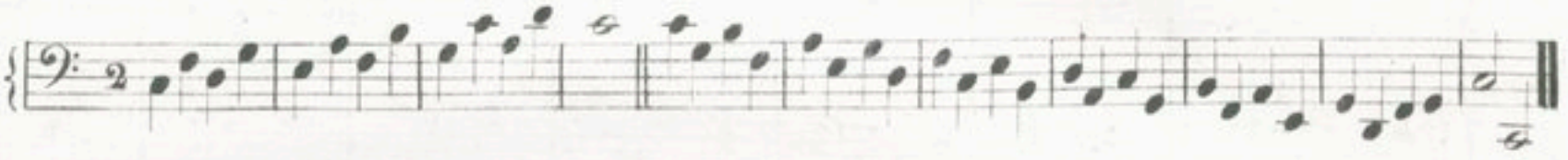
GAMME MONTANT ET DESCENDANT PAR TIERCE.

Lent.

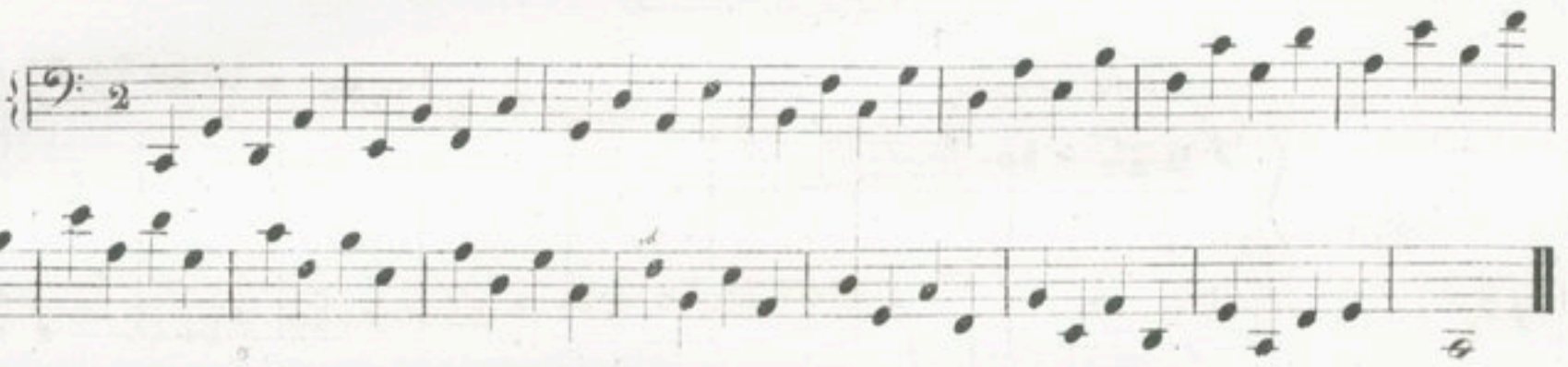
N.° 1.
Par Tierce.



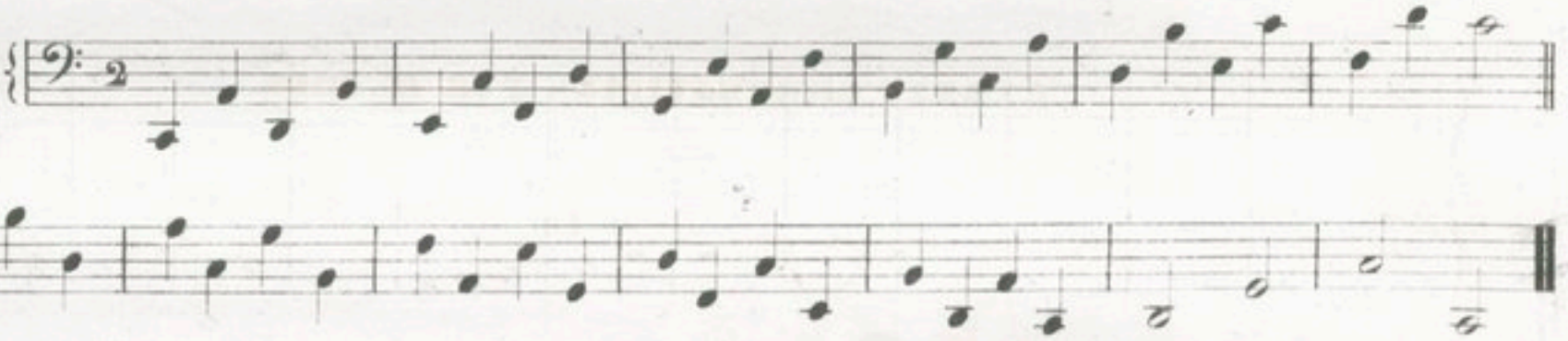
N.° 2.
Par Quarte.



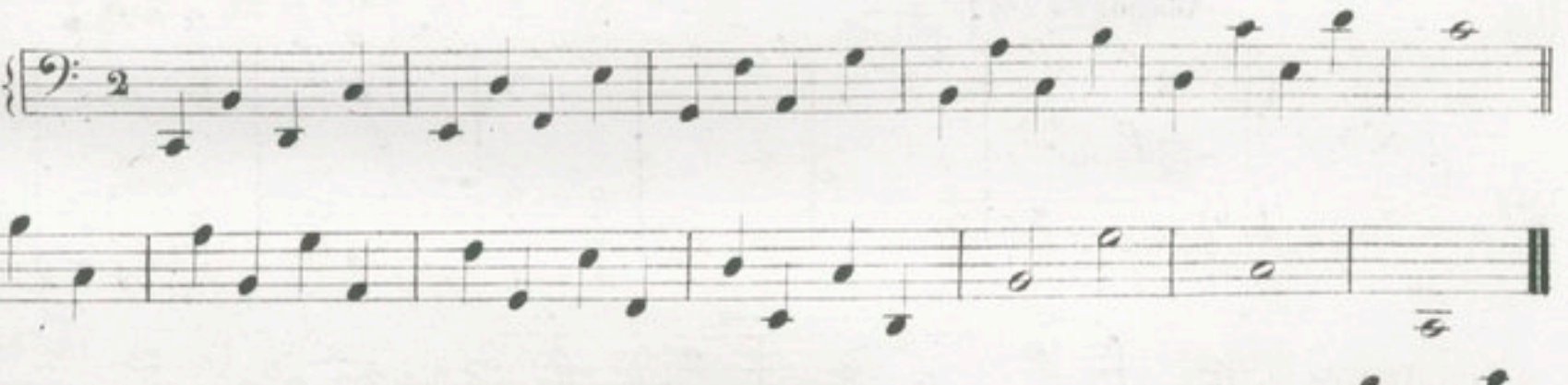
N.° 3.
Par Quinte.



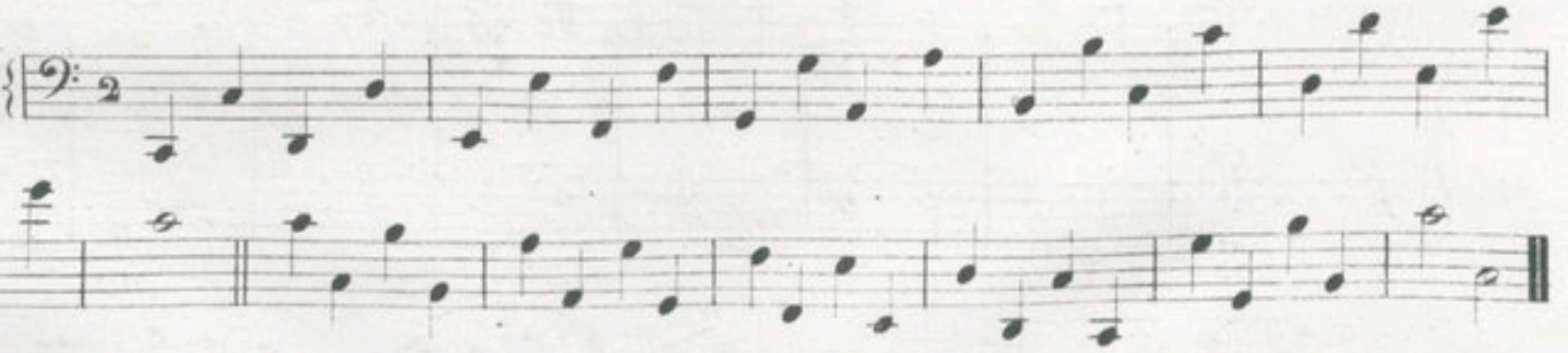
N.° 4.
Par Sixte.



N.° 5.
Par Septième.



N.° 6.
Par Octave.



(NOTA) L'Elève peut transporter ces dernières Gammes dans tous les tons; cela lui sera d'ailleurs fort utile. Il fera bien de ne les exécuter que lentement, afin d'apprendre à bien poser le son, et, par ce moyen, à se former les lèvres.

SIX LEÇONS POUR LA FORMATION DES LÈVRES.

N.° 1.

Lento. (Mét: = 48)

1.er BASSON.

2.d BASSON.

p

N.° 2.

Lento. (♩ = 50)

p

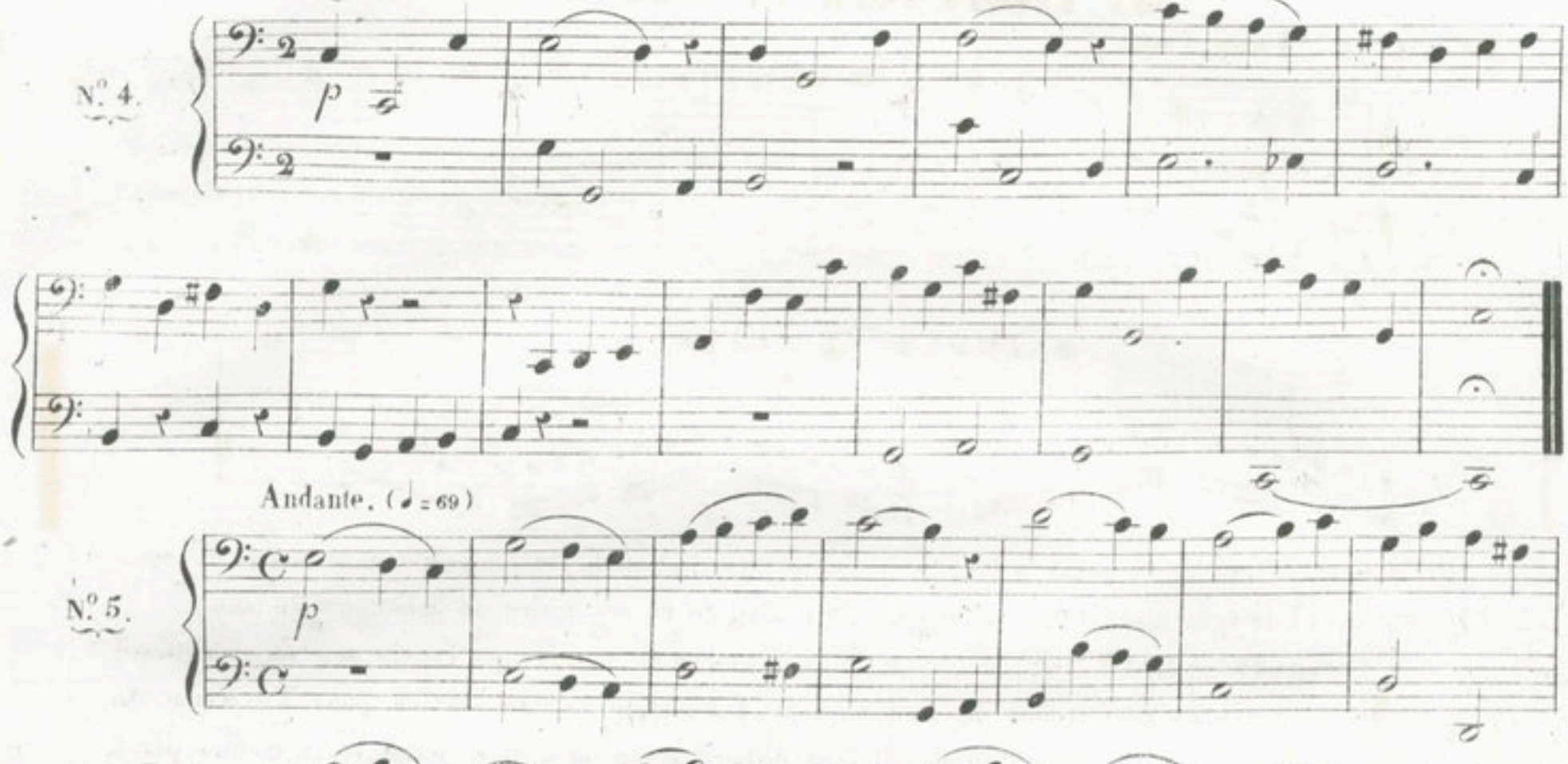
N.° 3.

Adagio. (♩ = 66)

p

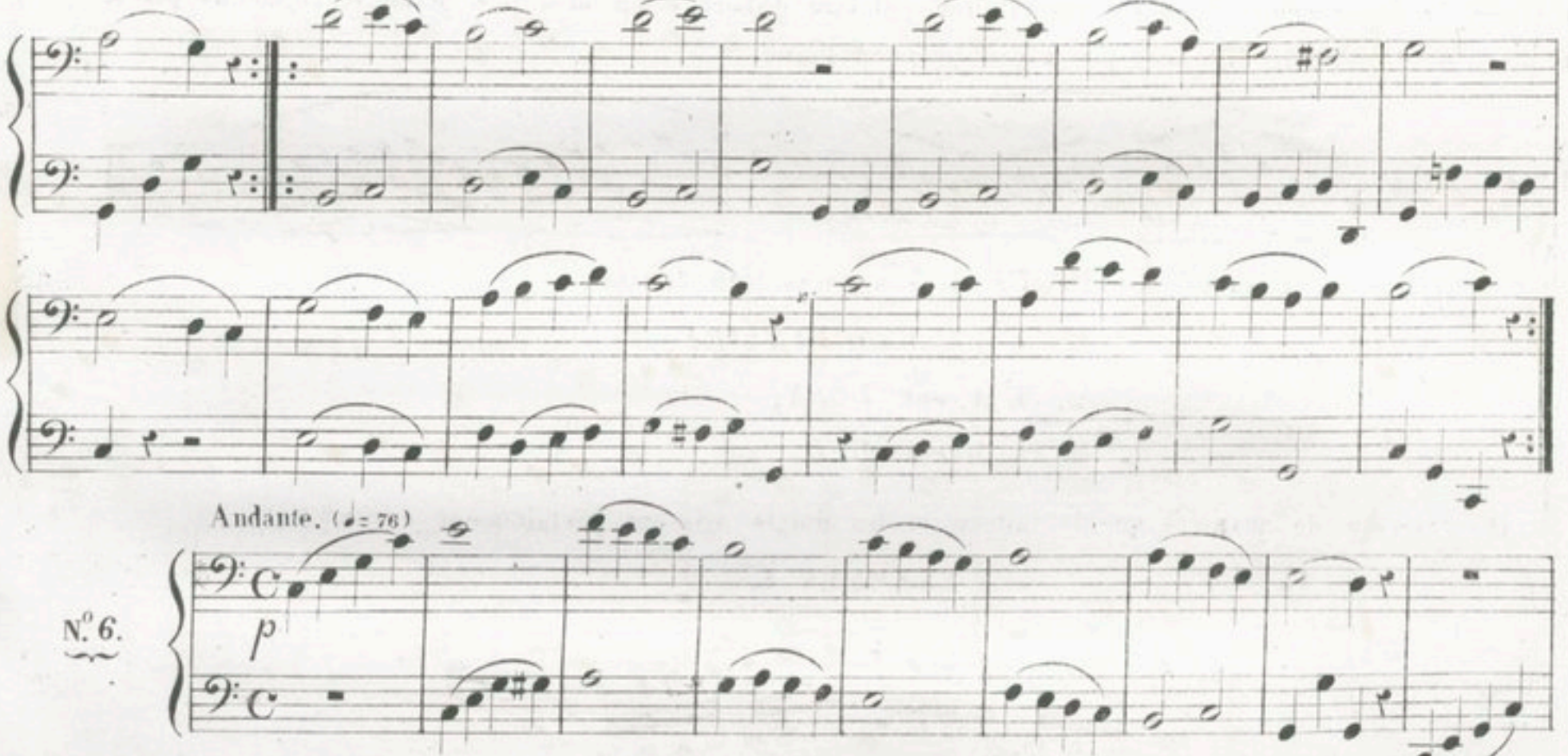
Adagio. (♩ = 64)

N.° 4.



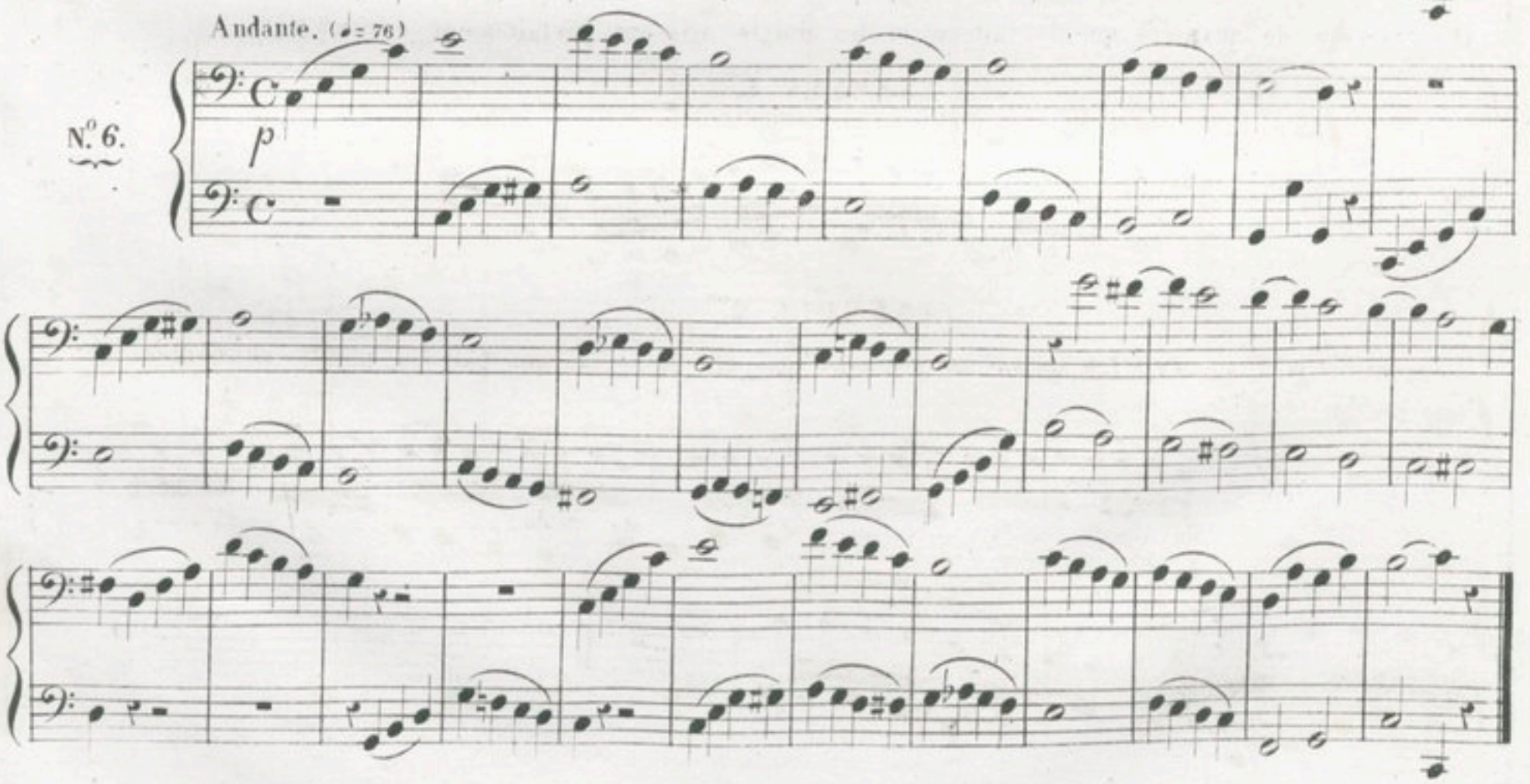
Andante. (♩ = 69)

N.° 5.



Andante. (♩ = 76)

N.° 6.

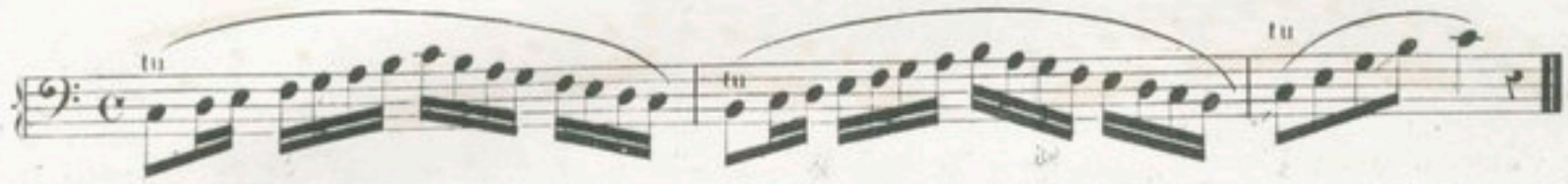


CHAPITRE 5.me

DE L'ARTICULATION.

De même qu'on articule les Syllabes longues et brèves en parlant, de même il y a une articulation spéciale des notes dans un Morceau de Musique; on lie les notes ou on les détache. Il y a donc deux différentes articulations; savoir: Le *COULÉ* et le *PIQUÉ*. Toutes deux ont cependant plusieurs nuances que je vais indiquer.

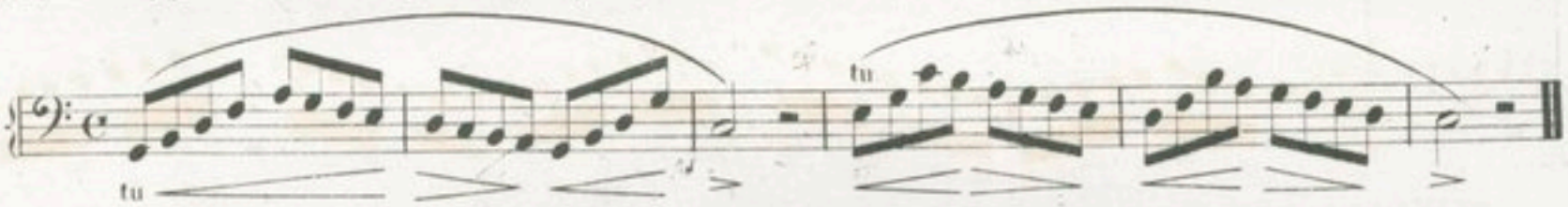
EXEMPLE DU COULÉ.



Le *COULÉ* s'exécute en retirant la langue de l'ouverture de l'anche, et en prononcant sur la 1.re note du trait la Syllabe TU. Il faut laisser l'anche un peu libre, afin de ne pas nuire au moelleux du son.

En jouant *Crescendo*, il faut ouvrir de plus en plus la bouche de manière que l'anche soit mise entièrement en vibration. Le contraire se fait lors du *Decrescendo*. L'Exemple suivant servira pour l'exercice du *Crescendo* et *Decrescendo* dans les articulations; il faut d'abord commencer très piano, et augmenter peu à peu jusqu'au *Forte*, puis diminuer peu à peu jusqu'au Piano.

EXEMPLE.



Le *PIQUÉ* à 3 nuances bien distinctes:

1.o *L'Accent ORDINAIRE*;

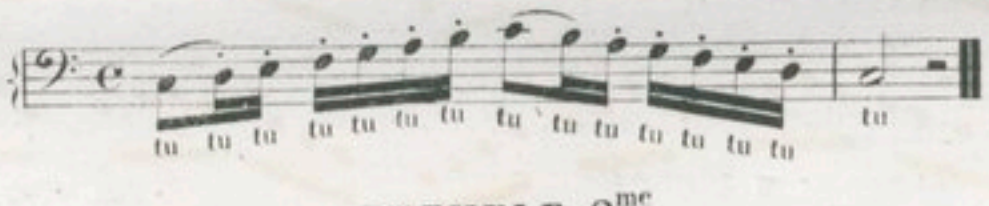
2.o *L'Accent DOUX*;

3.o *L'Accent DUR*.

Il s'éxecute de manière que la langue et les doigts agissent parfaitement ensemble.

EXEMPLE 1.er

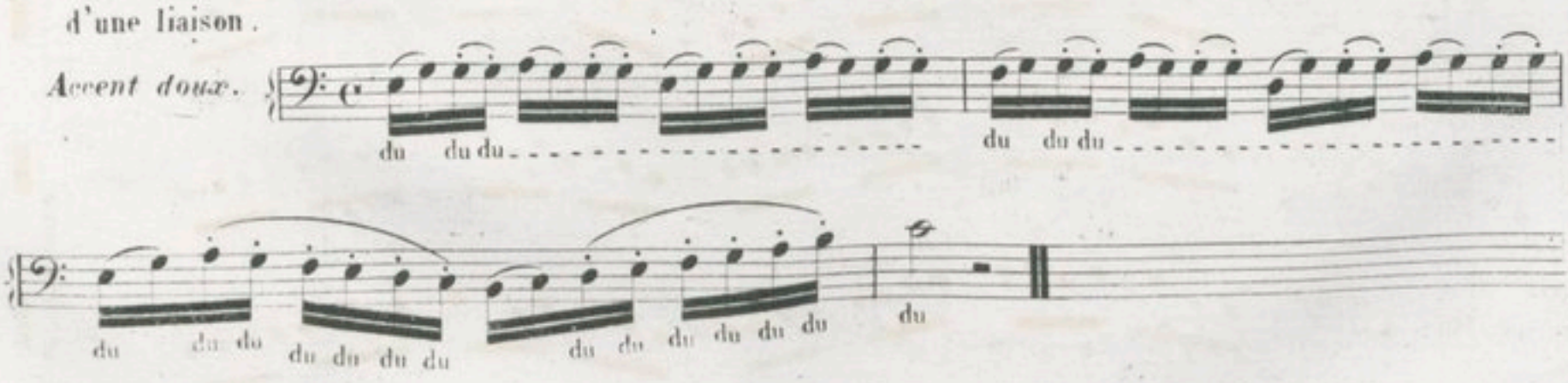
Accent ordinaire.



EXEMPLE 2.me

L'accent *DOUX* ou *COULÉ piqué* se prononce par DU et se marque par des points surmontés d'une liaison.

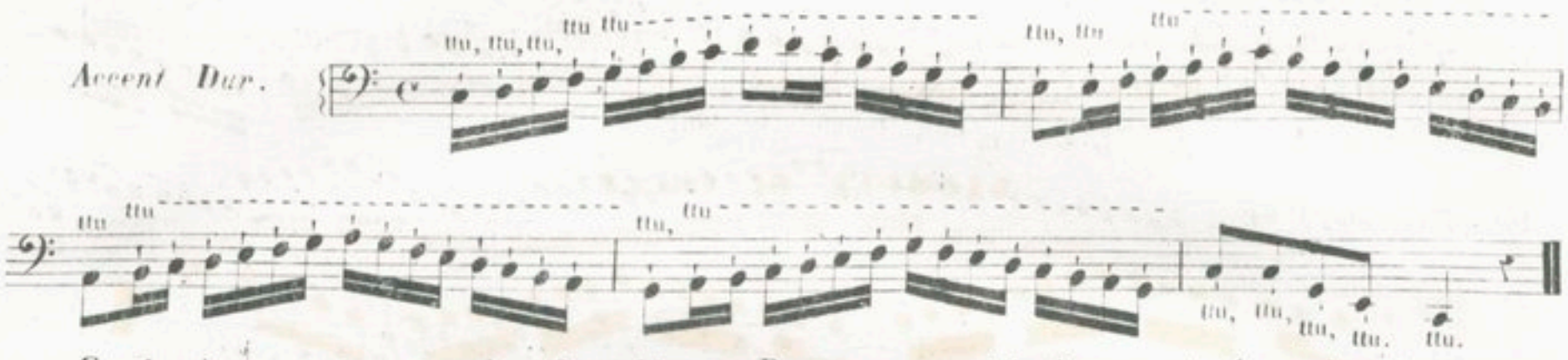
Accent doux.



EXEMPLE 3.

L'Accent DUR ou *Détaché*, s'exécute en donnant le coup de langue avec fermeté et en prononçant *ttu*, Il se marque par des petites lignes perpendiculaires .

Accent Dur.



Ce dernier exemple est moins favorable au Basson, et ne doit être employé que dans les passages d'Orchestre qui exigent de la force; il serait désagréable dans un Solo, car ce coup de langue sec, ne peut bien s'acquérir qu'au dépend du son qui est la principale qualité de notre instrument .

Il vaut bien mieux, dans les passages rapides, employer l'articulation *du* que la langue a plus de facilité à prononcer . On peut encore se servir alternativement des 2 articulations *tu* et *du* pour exécuter des passages d'une manière très brillante .

EXEMPLE.

L'Elève fera bien d'exercer d'abord le legato avec l'Accent ordinaire en prononçant le mot *tu*, et de laisser continuer le *u* en jouant toutes les notes liées; le souffle doit se continuer sans interruption et comme s'il devait devenir toujours plus fort; cela arrondit mieux les sons .

EXEMPLES de DIFFÉRENTES ARTICULATIONS.

Coulé de 4 en 4.

Le même
Coulé de 2 en 2.

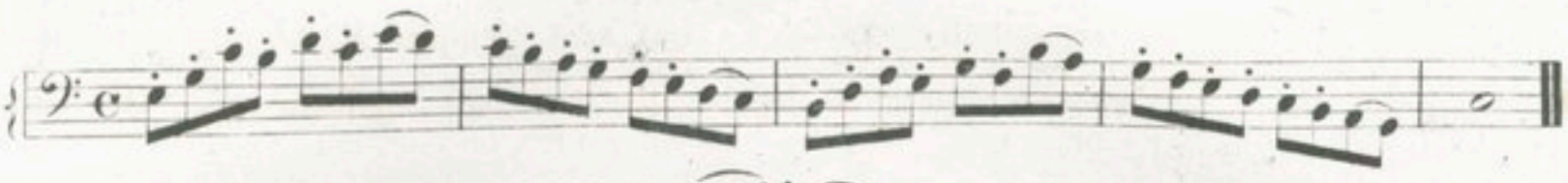
Le même

Autre Exemple
Coulé 2, Piqué 2.

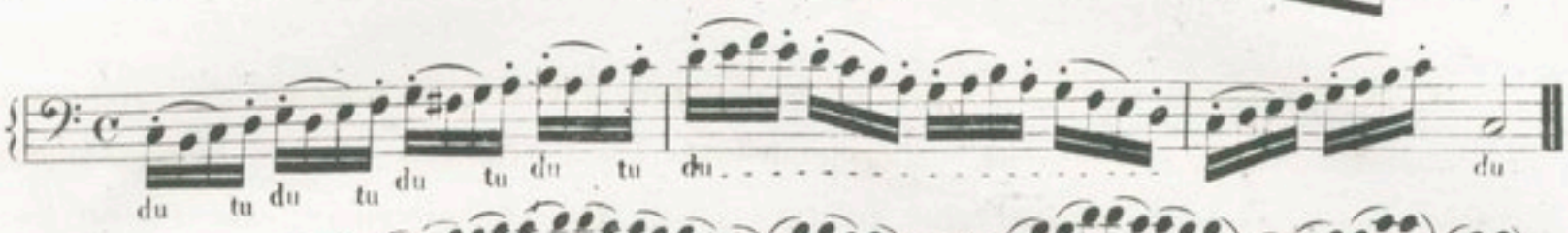
Idem
Coulé 4, Piqué 4.

Idem :

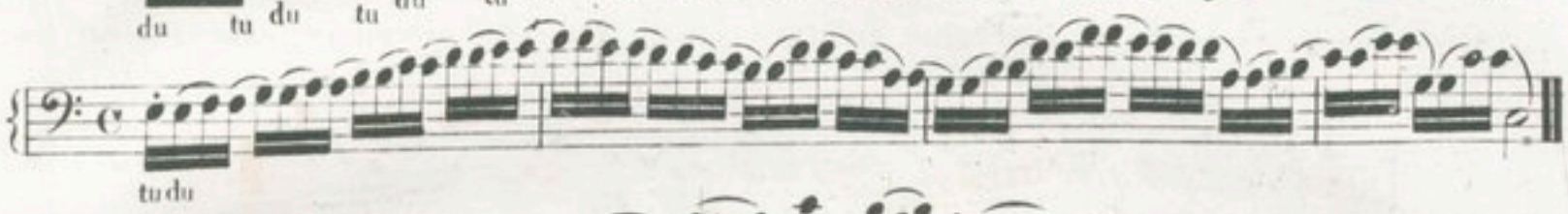
Piqué 6, Coulé 2.



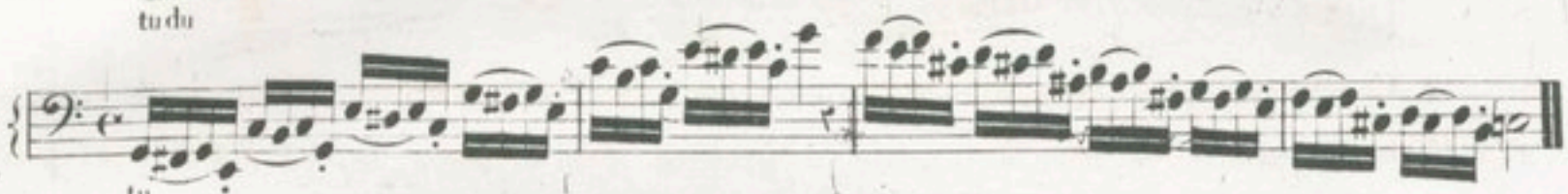
Autre Exemple.



Autre Exemple.

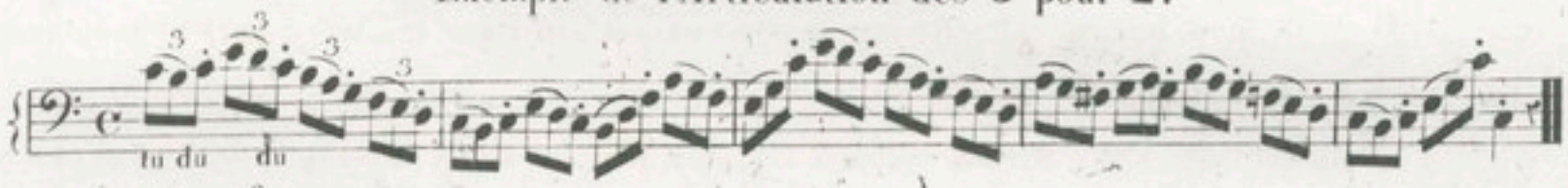


Autre Exemple.

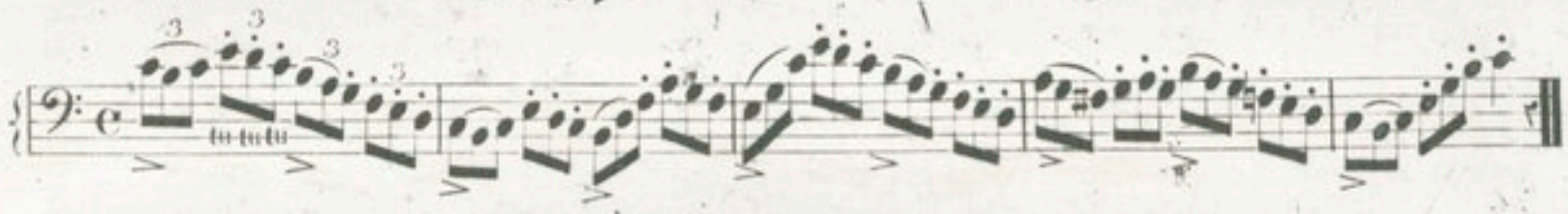


Exemple de l'Articulation des **3** pour **2**.

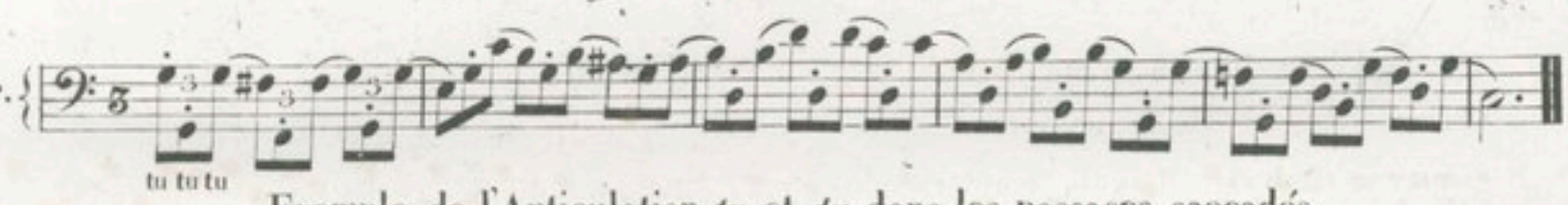
Exemple.



Le même.



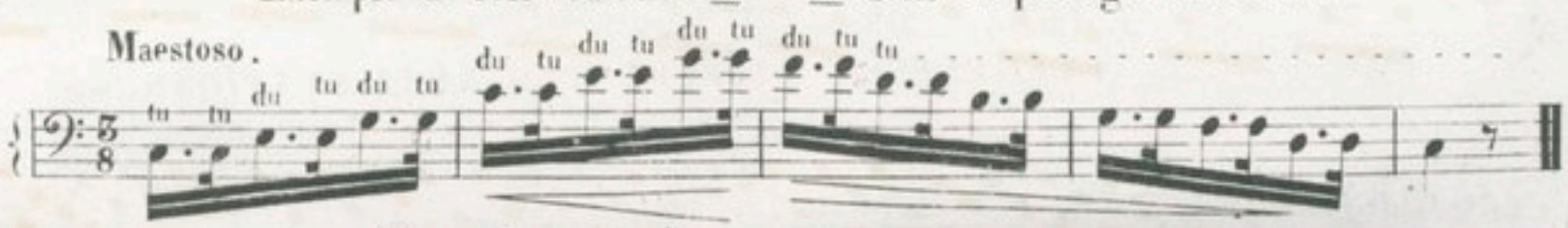
Autre Exemple.



Exemple de l'Articulation *tu* et *du* dans les passages saccadés.

Maestoso.

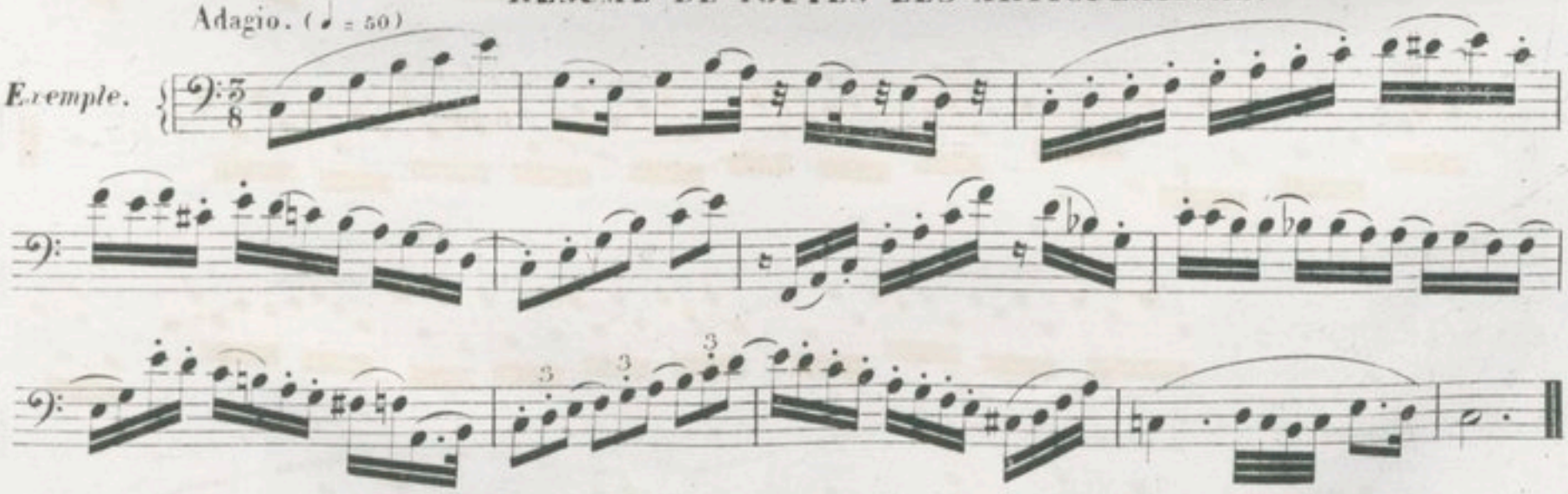
Exemple.



RÉSUMÉ DE TOUTES LES ARTICULATIONS.

Adagio. (♩ = 50)

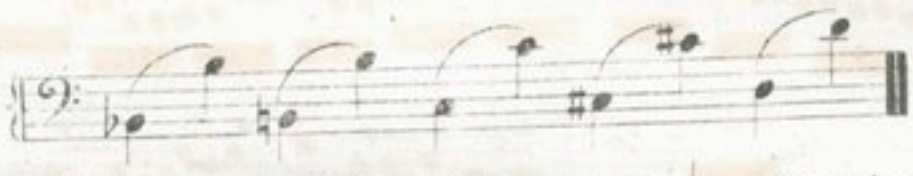
Exemple.



Les exemples précédents démontrent assez généralement les différentes articulations; mais il faut que l'élève soit bien pénétré du morceau qu'il exécute, pour employer l'articulation qui lui est applicable.

(NOTA.) Avant de traiter des NUANCES qui vont remplir le Chapitre 6, je ferai quelques observations pour le legato des tons du médium avec des tons plus graves ou plus aigus.

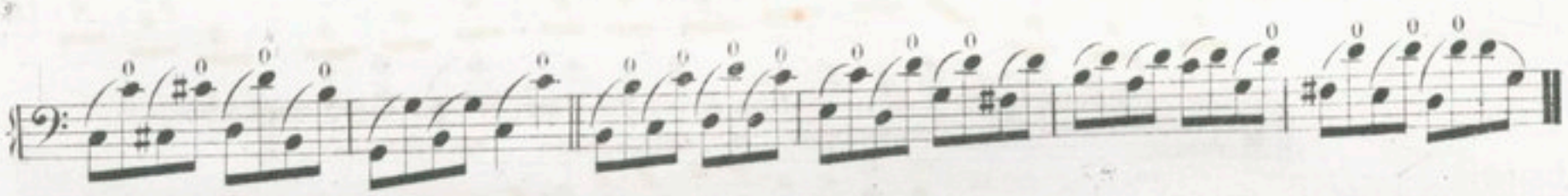
La facilité de lier les notes dépend beaucoup de l'Anche, il faut donc examiner avec soin dans une nouvelle anche, si elle rend facilement les tons qui doivent être liés, en observant que les notes qui se font avec le même doigté sont plus difficiles à lier. De cette catégorire, sont surtout les Octaves :



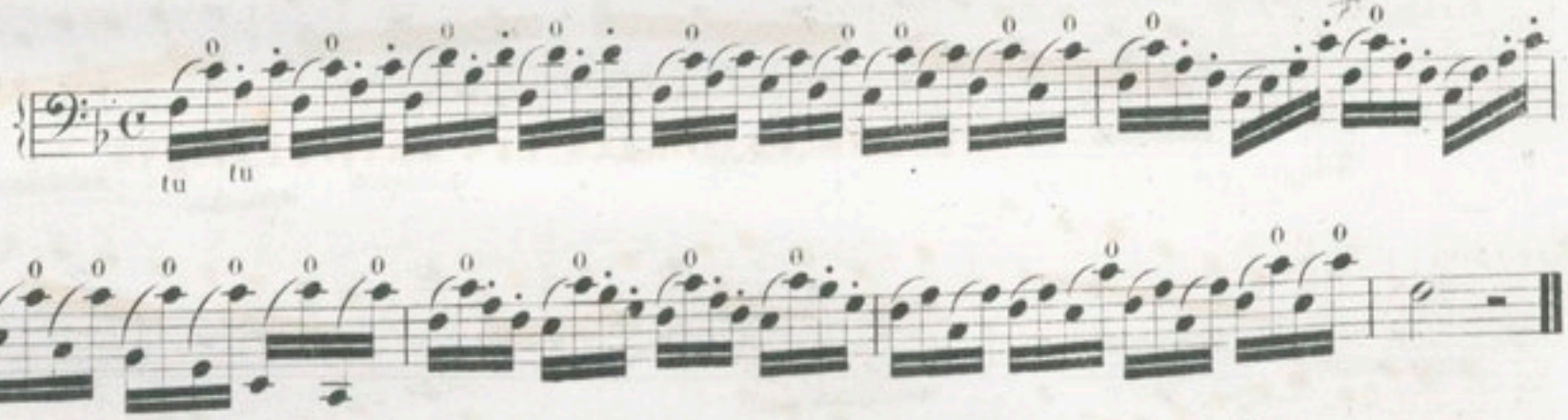
Les notes marquées d'un o sont impossibles à lier avec leur octave inférieure; si on ne se sert pas d'un moyen artificiel; ce moyen consiste à prendre avec le pouce la clef d'*UT* de la petite branche. Il ne faut pas cependant que cette clef reste ouverte, on l'ouvre seulement au moment où l'on veut lier ces notes, de manière qu'elle se ferme aussitôt. C'est ainsi que ces notes parlent toujours; l'instrument alors ne les refuse jamais.

J'ai marqué ces notes dans l'exercice ci-après par un o. Ce n'est pas seulement pour *Si*♭,*Si*♮,*Ut*,*Ut* ♯ et *Ré* qu'il faut employer ce moyen; mais bien pour toutes les notes basses qui doivent se lier avec leur octave de dessus jusqu'au *Sol* du Médium seulement; cette dernière observation cependant ne doit être mise en œuvre qu'à la rigueur, lorsque l'instrument se refuse à parler.

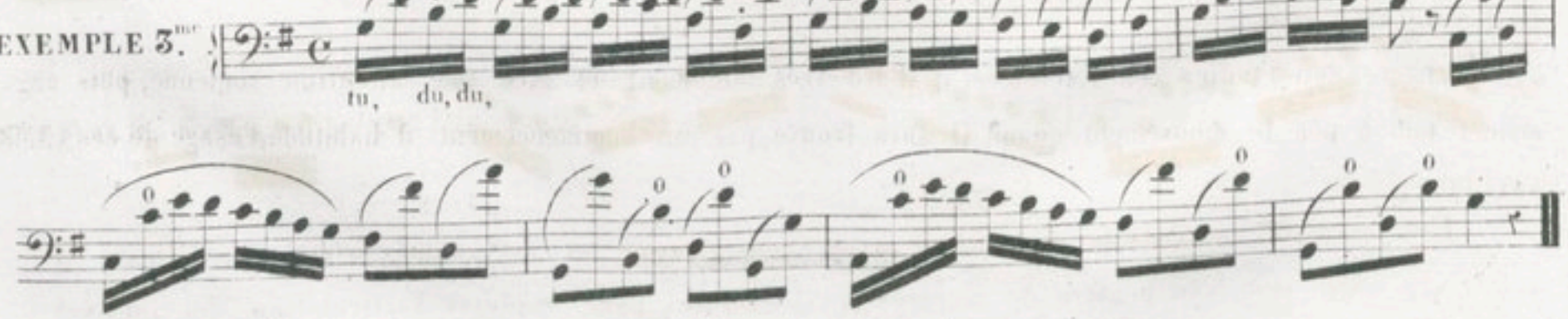
EXEMPLE 1.er



EXEMPLE 2.d

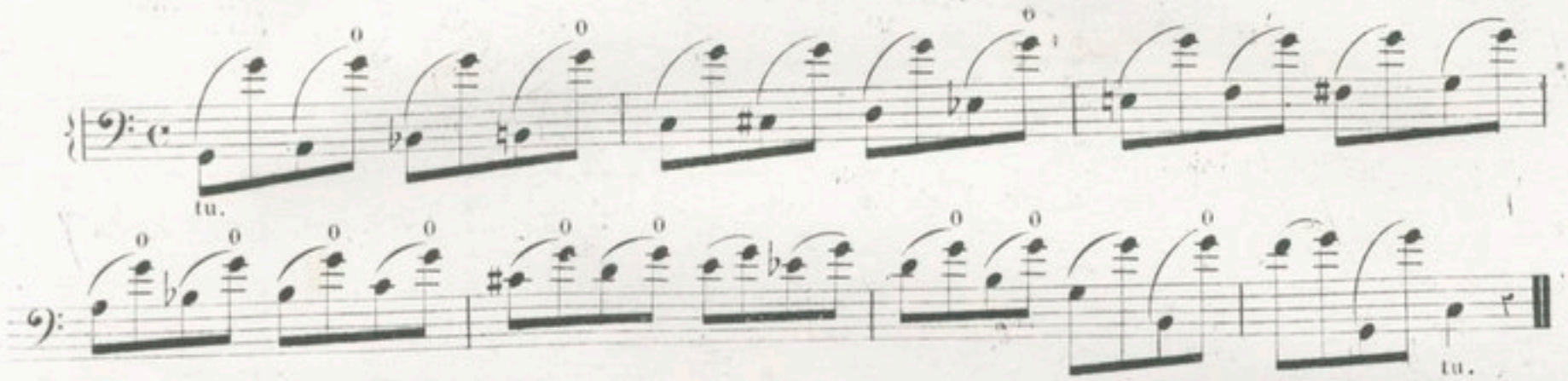


EXEMPLE 3.me



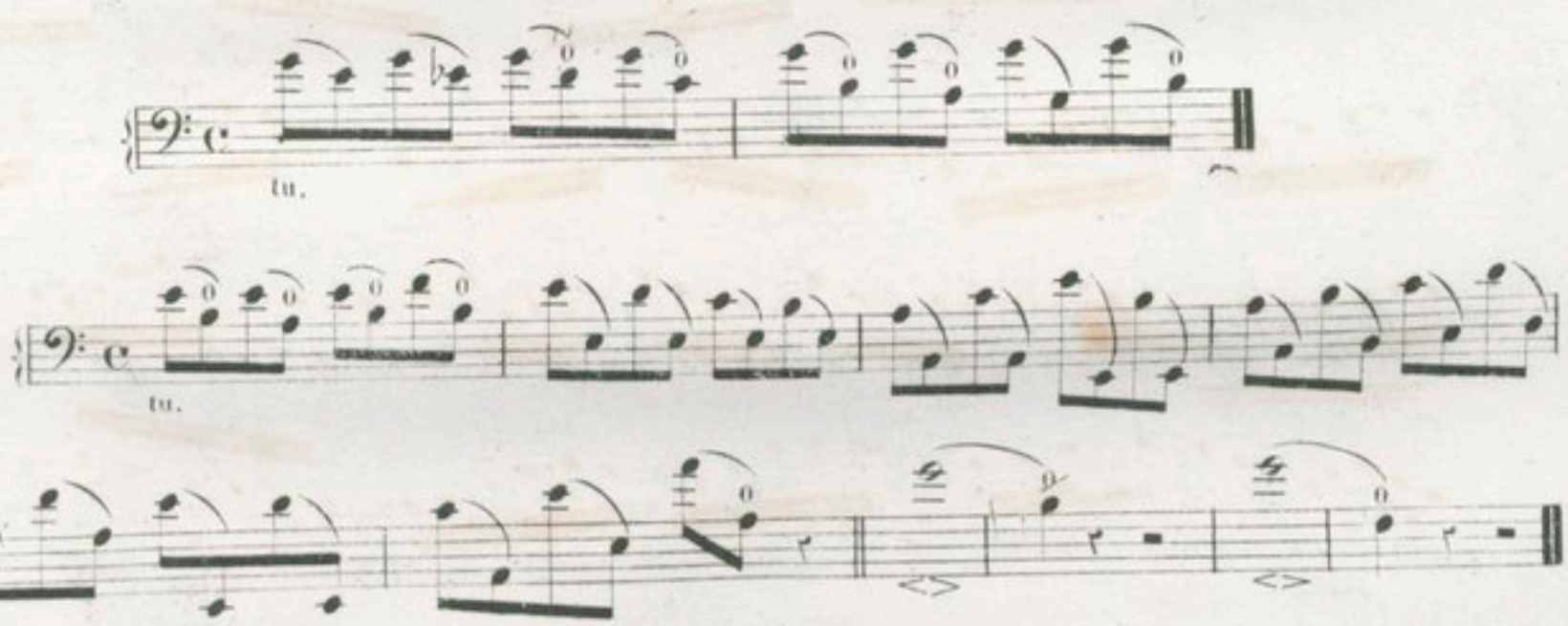
Le *Sol* au dessus des lignes est encore une note qui se lie difficilement avec les octaves inférieures. Pour arriver à le faire sortir librement, il faut prendre avec le petit doigt de la main gauche la clef d'*Ut* ♯ placée sur le petit corps, et ne la lever qu'au moment où l'on veut lier la note inférieure avec le *Sol*. Cette Clef ne doit servir, bien entendu, que pour le *Sol*, sans qu'il faille toutefois la laisser ouverte, car le *Sol* se trouverait alors trop haut. L'Exemple suivant démontrera quelles sont les notes avec lesquelles le *Sol* coule plus difficilement; aussi ai-je marqué d'un o les passages où il sera nécessaire de prendre la clef *d'UT* ♯.

EXEMPLE.



Les Octaves au dessous sont plus faciles à lier; il faut seulement avoir soin de relâcher les lèvres, à mesure que l'intervalle devient plus grand. Remarquez qu'il se rencontre quelques notes rebelles pour lesquelles on est forcé d'employer la clef *d'UT* ♮ du petit corps, comme dans les exemples qui précèdent celui que je viens d'indiquer pour le *Sol*. Ces notes seront aussi désignées par un o.

EXEMPLES.



Il ne faut se servir de ce moyen pour les Octaves en dessous que lorsque l'instrument ne rend pas facilement ces notes.

L'Elève doit étudier ces Exercices, d'abord très lentement et avec une attention soutenue, puis augmenter peu à peu le mouvement, quand il aura trouvé, par un commencement d'habitude, l'usage de ces Clefs auxiliaires.

CHAPITRE 6.

DES NUANCES.

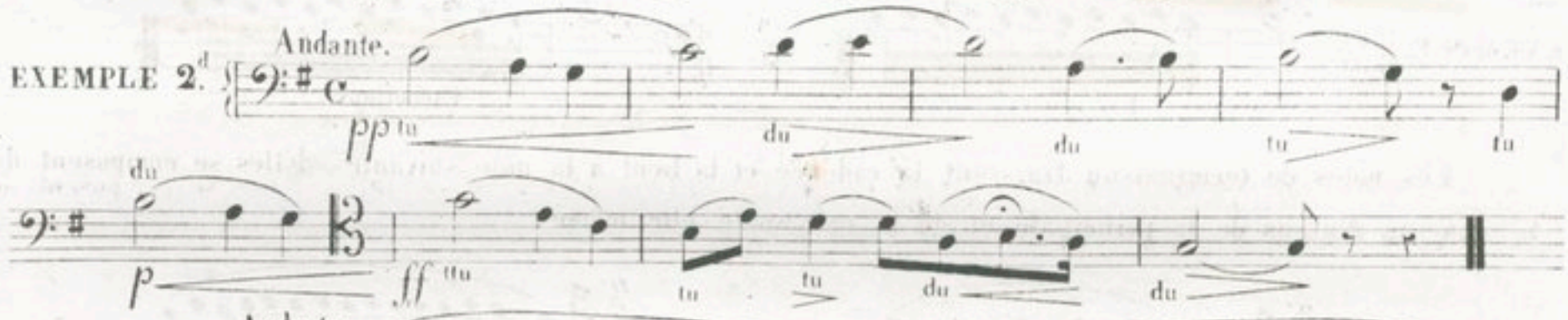
Une exécution sans nuances est monotone et détruit le charme de la musique; c'est absolument l'effet que produirait un discours prononcé d'un bout à l'autre avec la même intonation. Il est donc indispensable de savoir nuancer les sons; c'est à dire de les enfler ou de les diminuer selon le caractère du passage.

Un son soutenu et filé se nuance en le commençant doux et en l'enflant progressivement jusqu'à la moitié de sa valeur, puis en diminuant jusqu'à la fin.

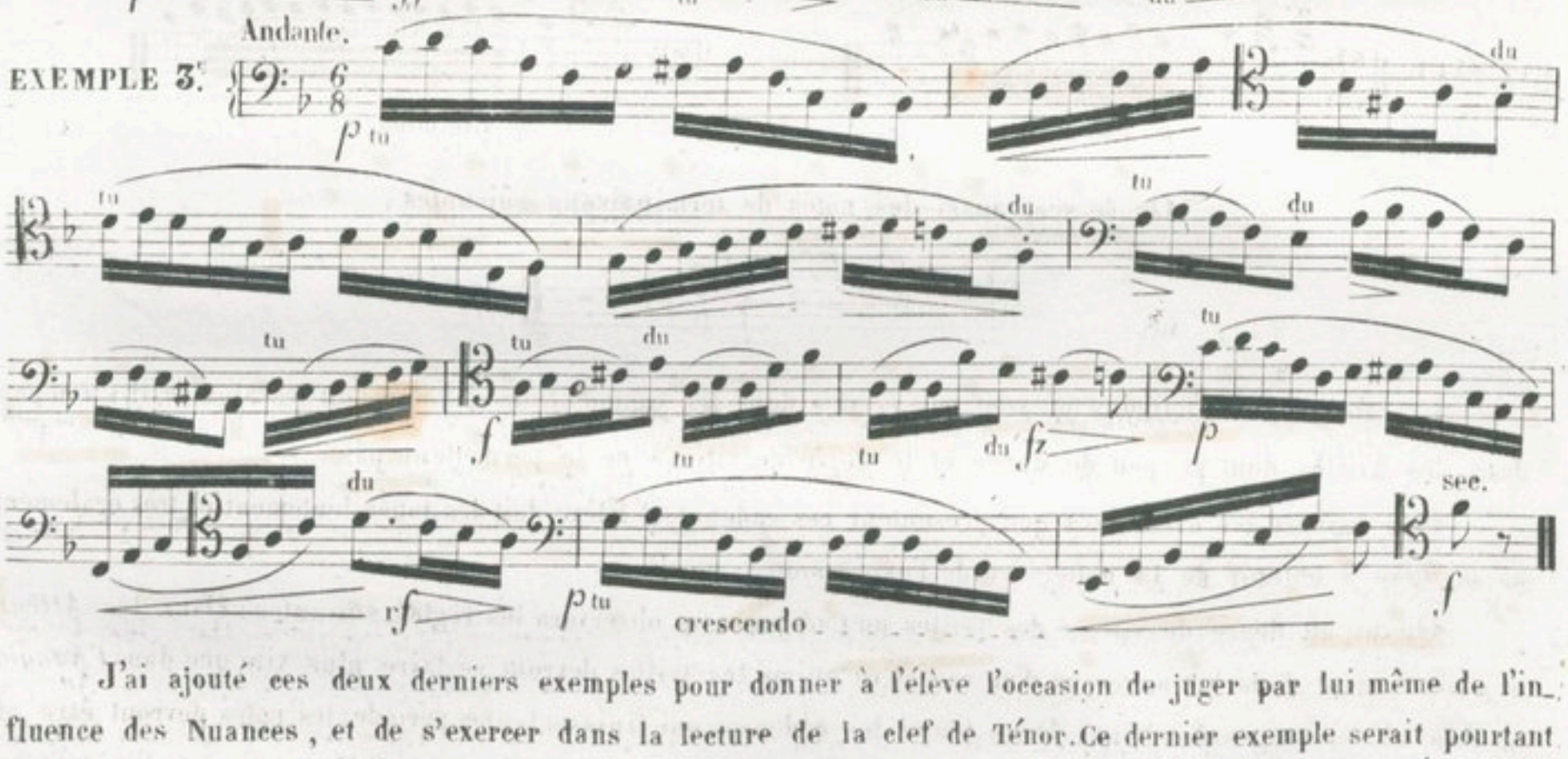
J'ai démontré dans le Chapitre 5, sur l'articulation, la manière d'observer ces signes. On reconnaitra qu'il faut enfler le son à ce signe , et qu'il faut le diminuer à cet autre .

EXEMPLE 1.er

EXEMPLE 2.d



EXEMPLE 3.e

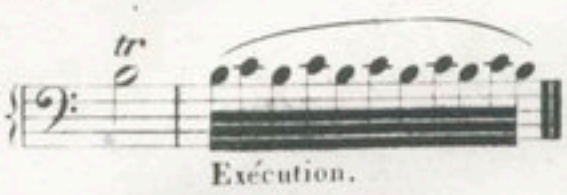


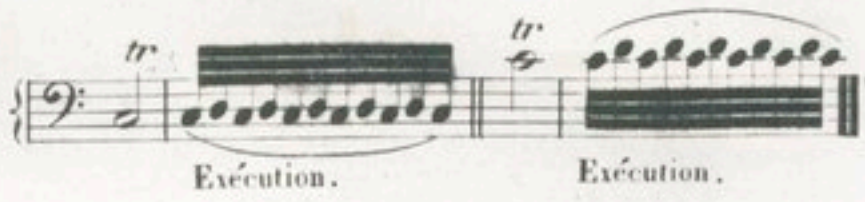
J'ai ajouté ces deux derniers exemples pour donner à l'élève l'occasion de juger par lui même de l'influence des Nuances, et de s'exercer dans la lecture de la clef de Ténor. Ce dernier exemple serait pourtant trop difficile pour l'élève qui ne se serait pas exercé par des gammes, et qui, par conséquent, ne serait pas assez maître de son instrument. J'ai seulement voulu démontrer en pratique combien les nuances sont nécessaires dans les figures musicales et ajoutent à l'expression. Je reparlerai encore une fois de l'articulation et des nuances lorsque je traiterai de l'exécution et de ses accents.

CHAPITRE 7.me

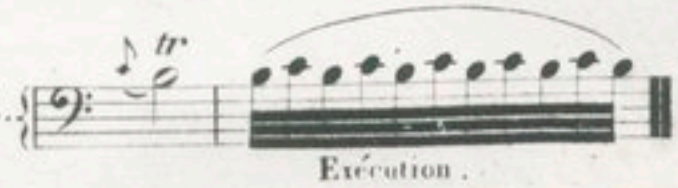
DES TRILLES OU CADENCES.

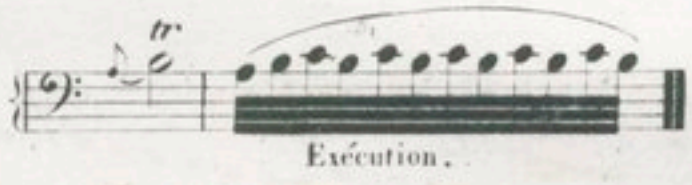
On appelle *Trille*, le battement alternatif et égal de deux notes qui n'ont que l'intervalle d'une seconde. La note qui porte le signe du *Trille* (*tr*) est la note principale ; l'autre, qui se compose ou d'une Seconde Majeure (Ex: 1.re) ou d'une Seconde Mineure (Ex: 2.d) s'appelle note auxiliaire.

EXEM: 1.re 

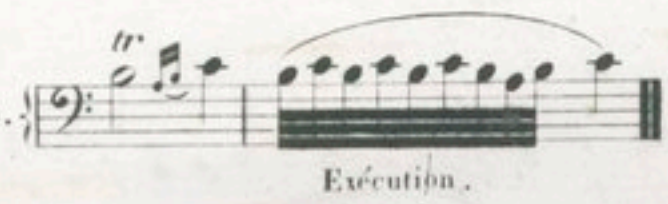
EXEM: 2.d 

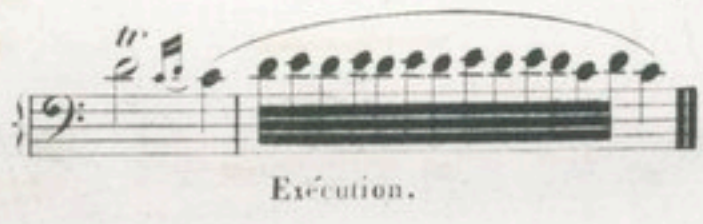
D'après la règle, chaque *Trille* doit commencer et finir avec la note principale, lorsque la note auxiliaire ou la note en dessous doit commencer; il faut le marquer expressément. Voyez l'Exemple.

EXEMPLE. 

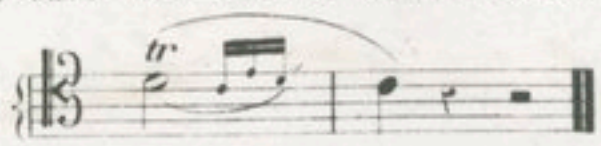
ou 

Les notes de terminaison finissent la cadence et la lient à la note suivante. Elles se composent de la note au dessous de la principale et de la principale elle même.

EXEMPLE. 

ou 

On se sert aussi des notes de terminaisons suivantes.



Lorsque les terminaisons ne sont pas écrites dans les compositions, l'Elève doit les ajouter, il y a cependant des Trilles dont le peu de durée et le degré de vitesse ne le permettent pas.

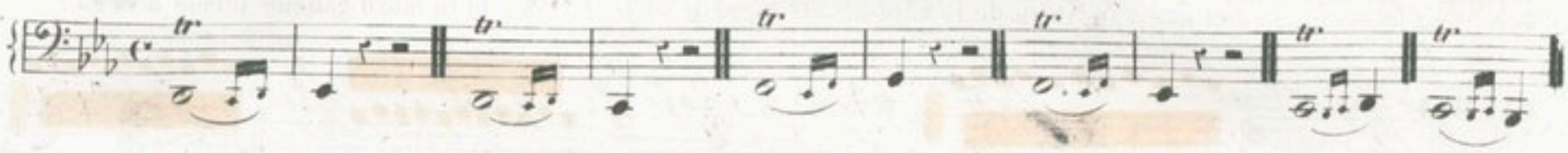
Pour vaincre les difficultés que présentent ces cadences, l'Elève doit les jouer lentement et très également, de manière à obtenir de la netteté et de l'expression.

Quant au degré de vitesse des Trilles ou Cadences, on observera les règles suivantes: Dans les *Allegro* et généralement dans les morceaux d'un caractère animé les Trilles devront se faire plus vite que dans *l'Adagio* ou dans des passages de chant. Dans toutes les cadences qui finissent une période, les notes devront être absolument égales. Dans celles cependant qui servent comme ornement d'un chant, il est souvent d'un très bon effet de les commencer lentement et d'en augmenter la vitesse; on peut les faire également *Crescendo* ou *Decrescendo*, jamais cependant, les commencer vite et les terminer lentement.

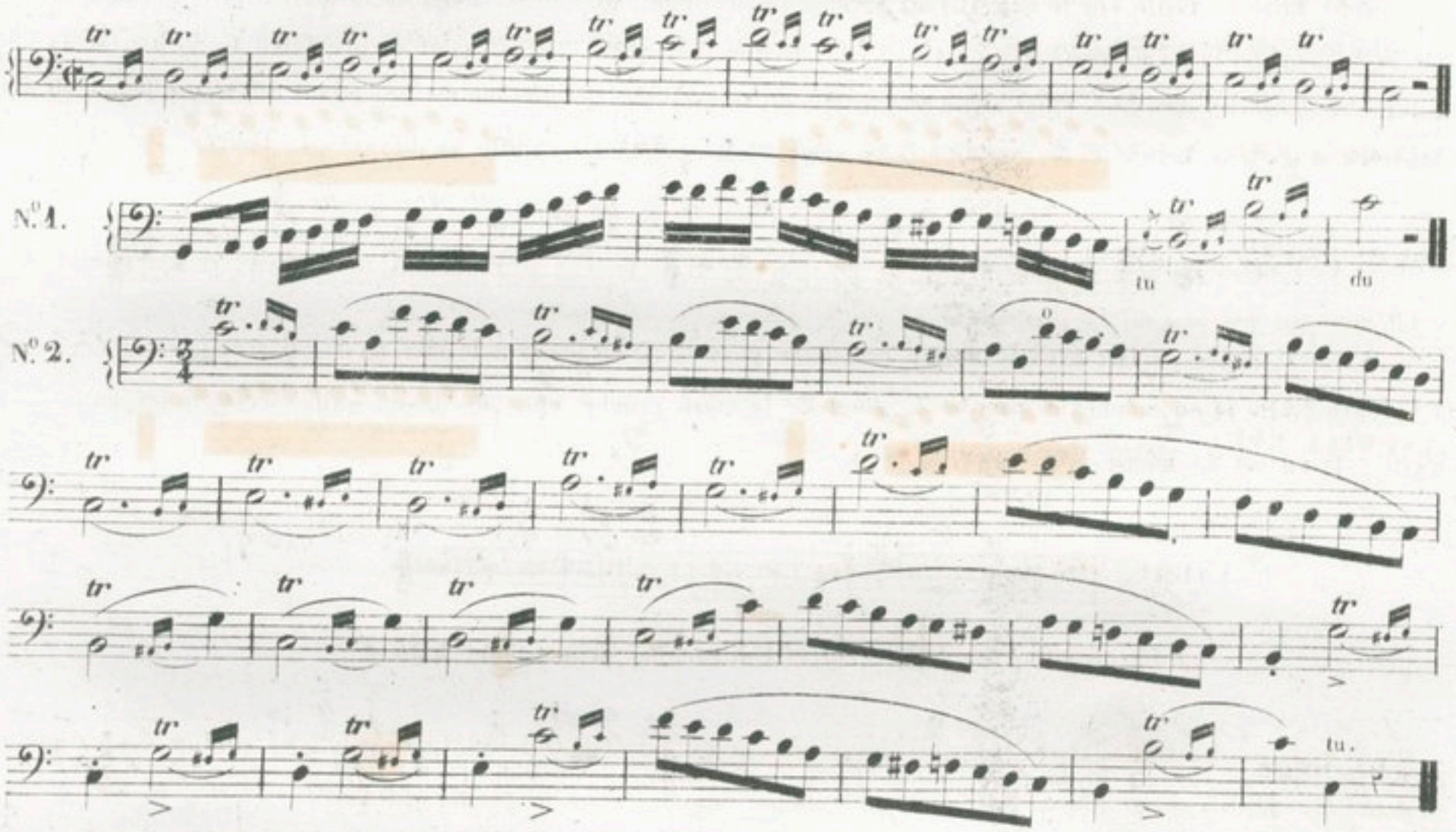
Celles qui se font avec un demi-ton, doivent être un peu plus lentes que celles qui se font avec un ton entier, parce que l'oreille ne pourrait saisir assez vite cet intervalle. Les Cadences sur des tons graves doivent également se faire plus lentement, parce que ces tons ont des vibrations plus lentes que les tons aigus.

Les notes de terminaison doivent avoir le même degré de vitesse que les notes de la cadence elle-même; chaque Cadence doit avoir la durée de la note sur laquelle elle se trouve, car, en la terminant trop tôt, on laisse un intervalle de temps entre elle et la note suivante.

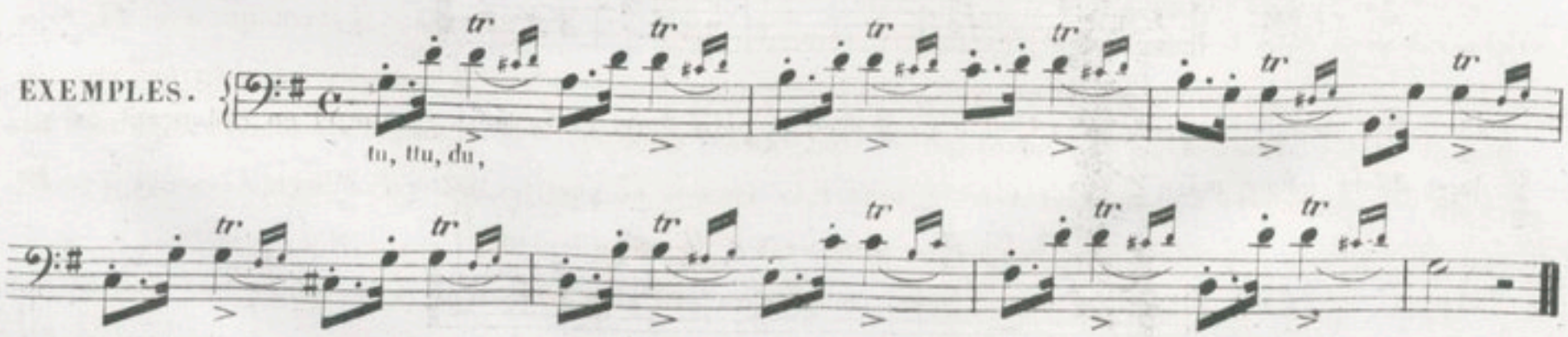
Chaque instrument, lors de l'exécution des trilles, présente des difficultés, voici donc les tons sur lesquels le Basson ne doit pas faire de Cadences; ces tons sont trop graves pour qu'une Cadence avec eux produise un bon effet.



EXEMPLE des Trilles qui se font naturellement, comme l'indique la Tablature.

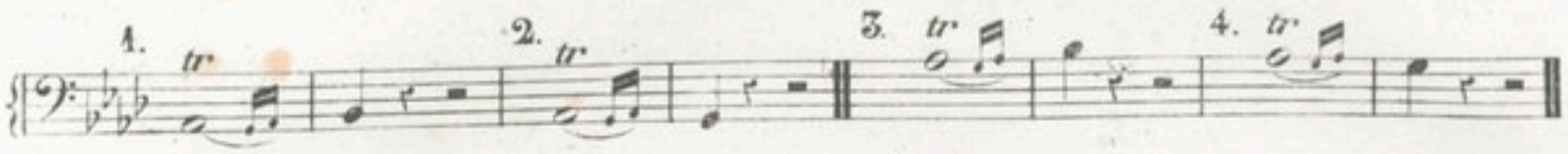


Les Trilles qui demandent de la force dans l'exécution doivent se faire de cette manière, en saccadant séchement la note qui précède celle sur laquelle se trouve la Cadence. Voyez l'Exemple ci-après.

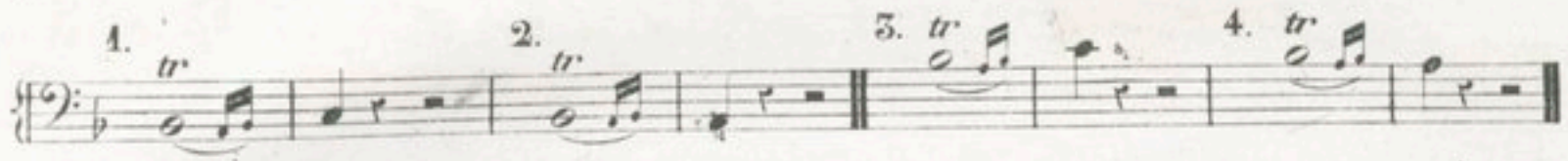


Quand bien même les Trilles ne seraient pas indiqués de cette manière dans les compositions, l'Exécutant fera bien de les préparer ainsi, mais seulement quand le caractère du passage l'exigera.

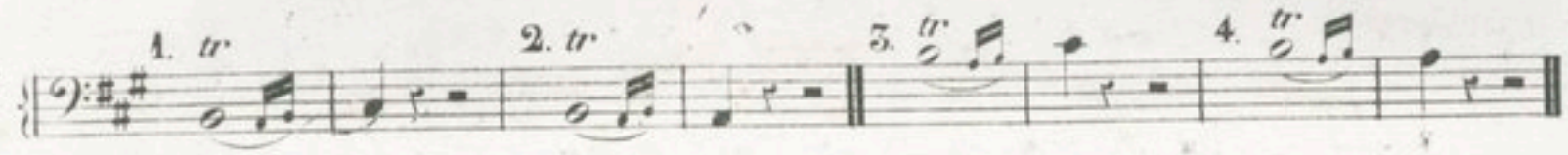
Les Cadences que l'on peut faire également avec netteté et précision, en employant cependant des moyens artificiels, sont les suivantes :

1.er EXEM: 

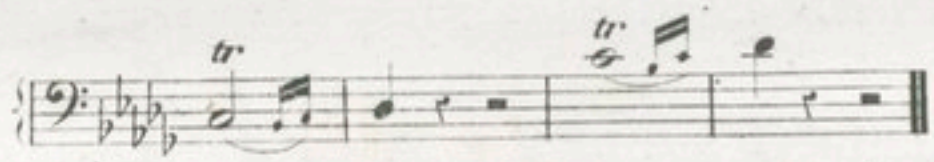
Le *LA* ♭ se prend avec le doigté ordinaire, et vous cadencez avec le 2.d doigt de la main droite. Pour les N.os 3 et 4 il n'y a de changement que l'addition de la Clef de *Mi* ♭ grave et le 1.er trou de la main gauche fermé à demi.

2.me EXEM: 

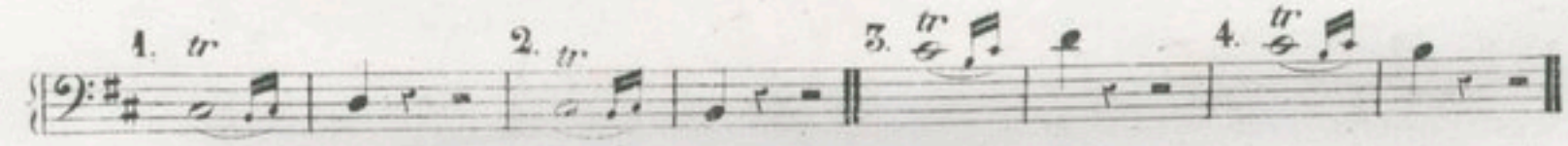
Pour faire le Trille sur le *Si* ♭, il faut prendre la clef de *Si* ♭ avec le 3.me doigt de la main droite, et cadencer avec le 1.er doigt de la même main; il en est de même avec les octaves 3 et 4; on peut encore faire le *Si* ♭ avec la fourche, et cadencer avec le 1.er doigt, selon le passage qui se présente; le 1.er moyen est cependant celui avec lequel on obtiendra le plus de netteté et de rapidité. Les autres doigts, pendant ce Trille, ne doivent pas bouger.

3.me EXEM: 

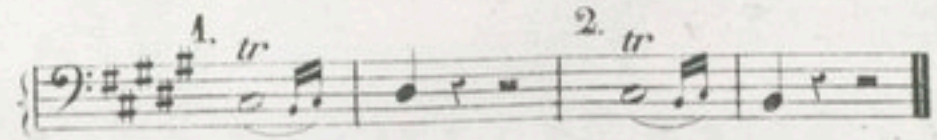
Cette Cadence se fait avec le doigté ordinaire pour le *Si* en prenant la clef de *Sol* ♯ avec le petit doigt de la main droite et en cadençant avec le 3.me doigt de la main gauche sur son trou, sans déranger les autres doigts. Il en est de même avec les N.os 3. et 4.

4.me EXEM: 

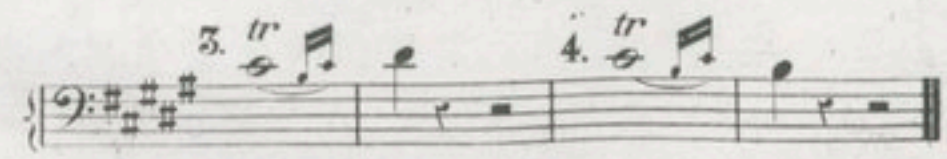
L'Ut se prend naturellement, et l'on cadence avec la clef *d'Ut* ♯.

5.me EXEM: 

Ces Trilles 1, 2, 3 et 4 se font en prenant *l'Ut* ♯ avec son doigté ordinaire, et en cadençant avec le 1.er doigt de la main droite.

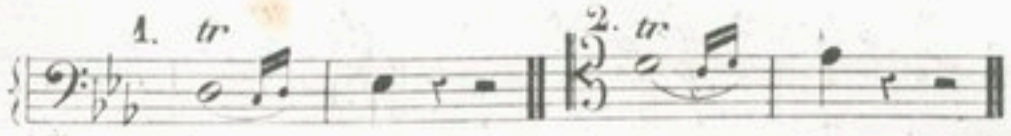
6.me EXEM: 

Ce Trille se fait en prenant la Clef *d'Ut* ♯ avec le petit doigt de la main gauche, et en cadençant avec le 2.d doigt de la même main.

7.me EXEM: 

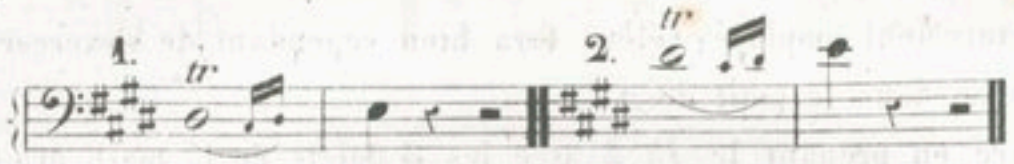
Les N.os 3 et 4 peuvent se faire comme celui de l'Octave inférieure, il faut prendre le doigté ordinaire, et cadencer avec le 2.d doigt de la main gauche et en fermant la Clef de *Ré* en bas avec le pouce de la main gauche.

8.me EXEM :



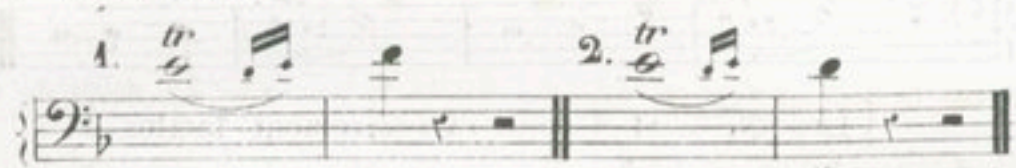
Les Trilles N.° 1. et 2 se fait avec la clef de *Mi* ♭ ordinaire placée sous le 3.me doigt de la main gauche. Ils se font encore avec le doigté ordinaire, en cadençant avec le 2.d doigt de la main gauche.

9.me EXEM :



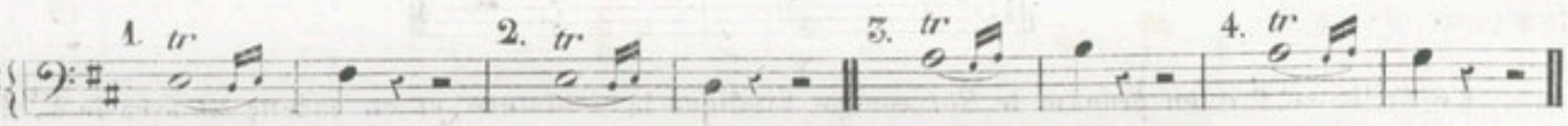
Le Trille N.° 1. se fait avec la fourche de la main gauche, en cadençant avec le 3.me doigt de cette main. Le Trille N.° 2. se fait avec le 2.me doigt de la main gauche, en conservant le doigté de la Tablature, et en laissant les autres doigts immobiles.

10.me EXEM :



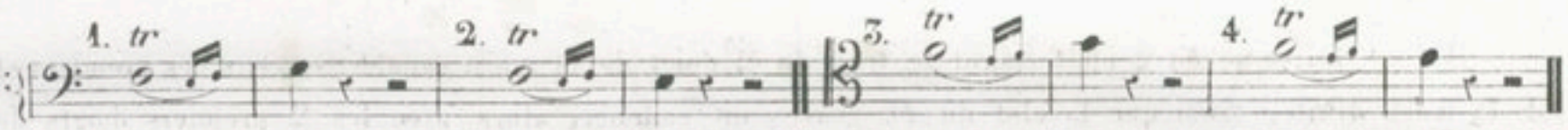
Il faut prendre le *Mi* du 1.er doigt de la main gauche et cadencer avec ce même doigt, en faisant le *Fa* à vide et en prenant la clef de *La* ♭ avec le petit doigt de la main droite. Il en est de même pour le *Mi* de l'Octave inférieure.

11.me EXEM :



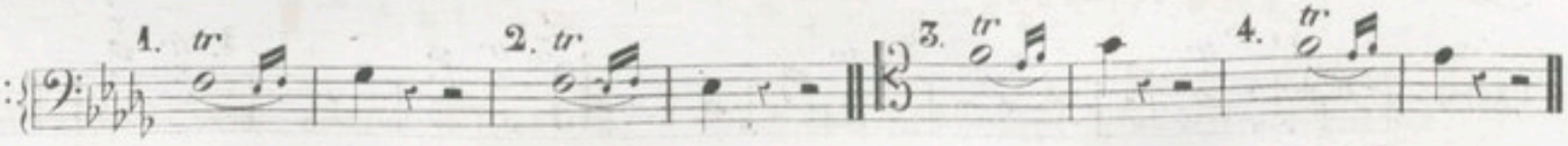
Dans ces cadences 1, 2, 3 et 4, on fait le *Mi* de la manière ordinaire, en cadencant avec le 2.d doigt de la main gauche sur la clef de *Mi* ♭ aigu. Il ne faut pas se servir de la clef de *La* ♭ de la main droite, car le *Fa* ♯ serait trop haut.

12.me EXEM :

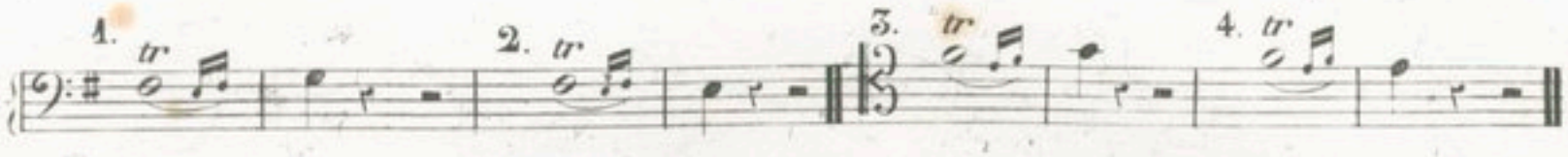


Il faut, pour les Trilles 1 et 2, prendre le *Fa* et le *Sol* de la manière ordinaire, en tenant toujours les 3 doigts de la main droite fermés pendant la durée de la cadence. On cadence avec les 2 derniers doigts de la main gauche; ces Trilles sont difficiles à faire, et demandent beaucoup d'études, pour que les 2 doigts tombent également sur leurs trous. Pour les N.os 3 et 4, le Trille est très facile, il s'agit simplement de prendre le *Fa* avec les 3 doigts de la main droite, la clef de *La* ♭ et le 1.er doigt de la main gauche au lieu du 2.d, alors vous cadencez avec le 2.d doigt sur la clef de *Mi* ♭ aigu qui, comme on est à même de le voir, est d'une grande ressource. Cette dernière cadence est fort jolie.

13.me EXEM :

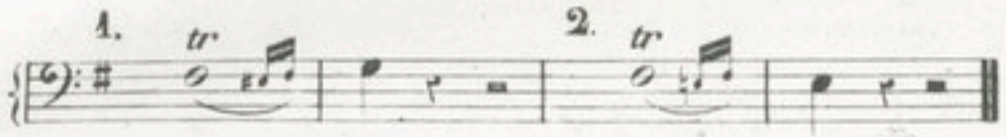


Ce Trille est un des plus difficiles, surtout dans l'Octave supérieure; je vais indiquer la manière de le faire, en recommandant au Compositeurs de l'éviter. Je ne le classe pourtant pas dans la catégorie des Trilles infaisables dont je parlerai ci-après. Le *Fa* des N.os 1 et 2 se fait en prenant la clef de *Fa* grave et en cadençant avec les 2 premiers doigts de la main droite; les N.os 3. et 4 sortent plus difficilement, quoiqu'employant le même doigté. On peut aussi faire les N.os 1, 2, 3, 4 en prenant le *Fa* tout ouvert et en cadençant avec la clef de *Mi* ♭ aigu.

14.me EXEM : 

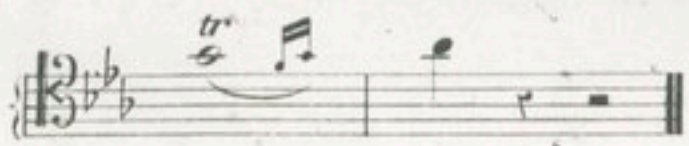
Dans les cadences 1 et 2, les *Fa* ♯ et *Sol* se prennent comme l'indique la tablature, et l'on cadence avec le petit doigt de la main droite sur la clef de *Fa* grave ; il est difficile d'obtenir de la légèreté dans ce Trille, aussi n'est-il que rarement employé ; l'élève fera bien cependant de s'exercer dans son exécution, afin d'acquérir plus de souplesse dans le petit doigt.

On peut encore le faire en prenant le *Fa* ♯ avec les 3 doigts de la main droite et la clef de *Fa* grave ; on cadence alors avec le 2.d doigt de la main gauche sur la clef de *Mi* ♭ aigu, et l'on obtient une Cadence à peu près parfaite, sauf la terminaison qui se trouve ainsi conçue :

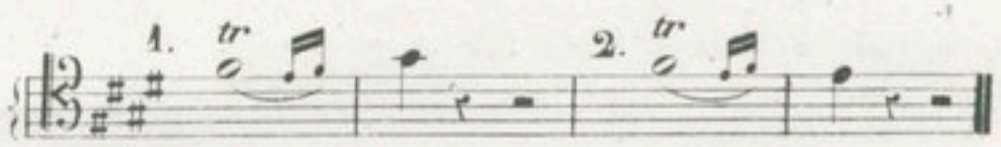
EXEMPLE. 

(Les N.os 3. et 4 sont excessivement faciles.)

C'est un des Trilles les plus brillants du Basson. On fait le *Fa* ♯ avec le doigté ordinaire, seulement la Cadence se fait avec le 4.e doigt de la main droite, elle est plus rapide qu'avec le 2.me Cette cadence est fréquemment employée.

15.me EXEM : 

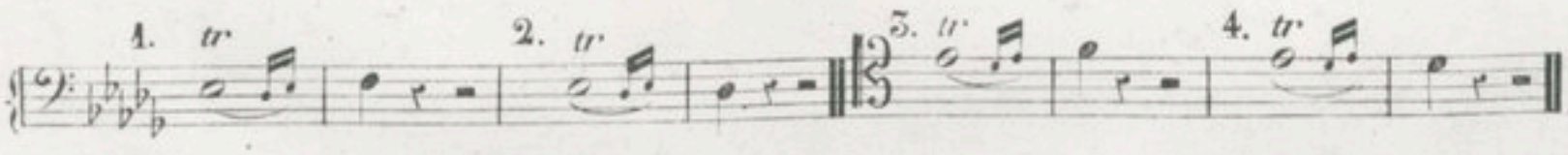
Ce Trille se fait en prenant le *Sol* comme l'indique la Tablature, et en cadençant avec le 4.e doigt de la main droite, sans prendre la clef de *Ré* grave pour le *La* ♭.

16.me EXEM : 

Il faut faire le *Fa* ♯ en fermant le trou du 2.d doigt de la main gauche, et ceux des premiers et 2.ds doigts de la main droite, ainsi que la clef du *Fa* grave ; on cadence alors avec les 2 premiers doigts de la main droite sans quitter la clef.

17.me EXEM :

Pour faire le Trille sur le *Sol* ♯ N.o 1. et 2, il faut suivre le doigté de la Tablature, et faire le *La* avec le 3.me doigt de la main droite seulement, en fermant le trou du 1.er doigt de la main gauche. Pour les N.os 3 et 4, on cadence sur la clef de *La aigu* en quittant celle de *Ré grave*.

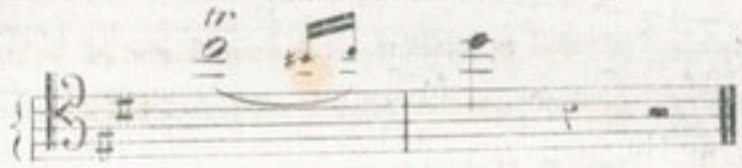
18.me EXEM : 

Le *Mi* ♭ se prend avec la fourche en cadençant avec le 1.er doigt de la main gauche, et en se servant de la clef *d'Ut* ♯ pour la terminaison, car le *Ré* ♭ pris de la manière ordinaire serait un faux doigté, voila pour les N.os 1 et 2. Quant aux N.os 3 et 4, il faut suivre le doigté de la tablature ; le *Fa* s'obtient par le mouvement simultané des 2 premiers doigts de la main gauche. Il faut employer, comme dans les N.os 1. et 2, la clef *d'Ut* ♯ pour les *Ré* ♭.

Outre ces Cadences, on peut encore en faire d'autres dans le haut de l'instrument, mais il est très difficile d'obtenir une bonne terminaison.

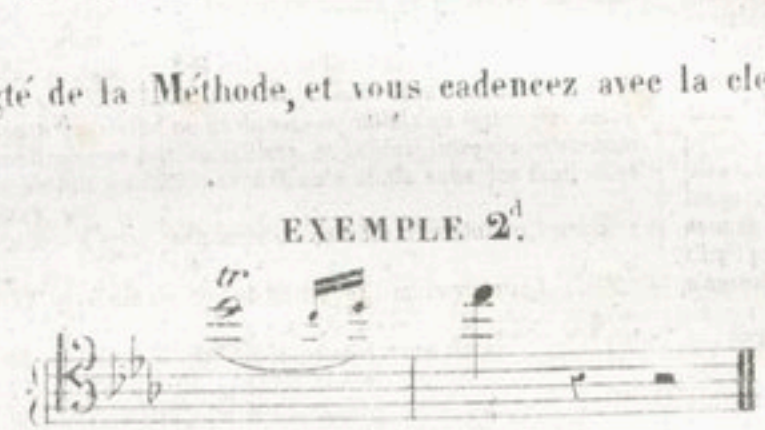
Les deux notes les moins difficiles et celles qui sortent le plus purement dans les tons aigus sont *Ut* ♯ et *Ré*; je vais indiquer la manière de les faire.

EXEMPLE 1.er



L'Ut ♯ se prend avec le doigté de la Méthode, et vous cadencez avec la clef de *Mi* ♭ aigu qui forme le *Ré*.

EXEMPLE 2.d

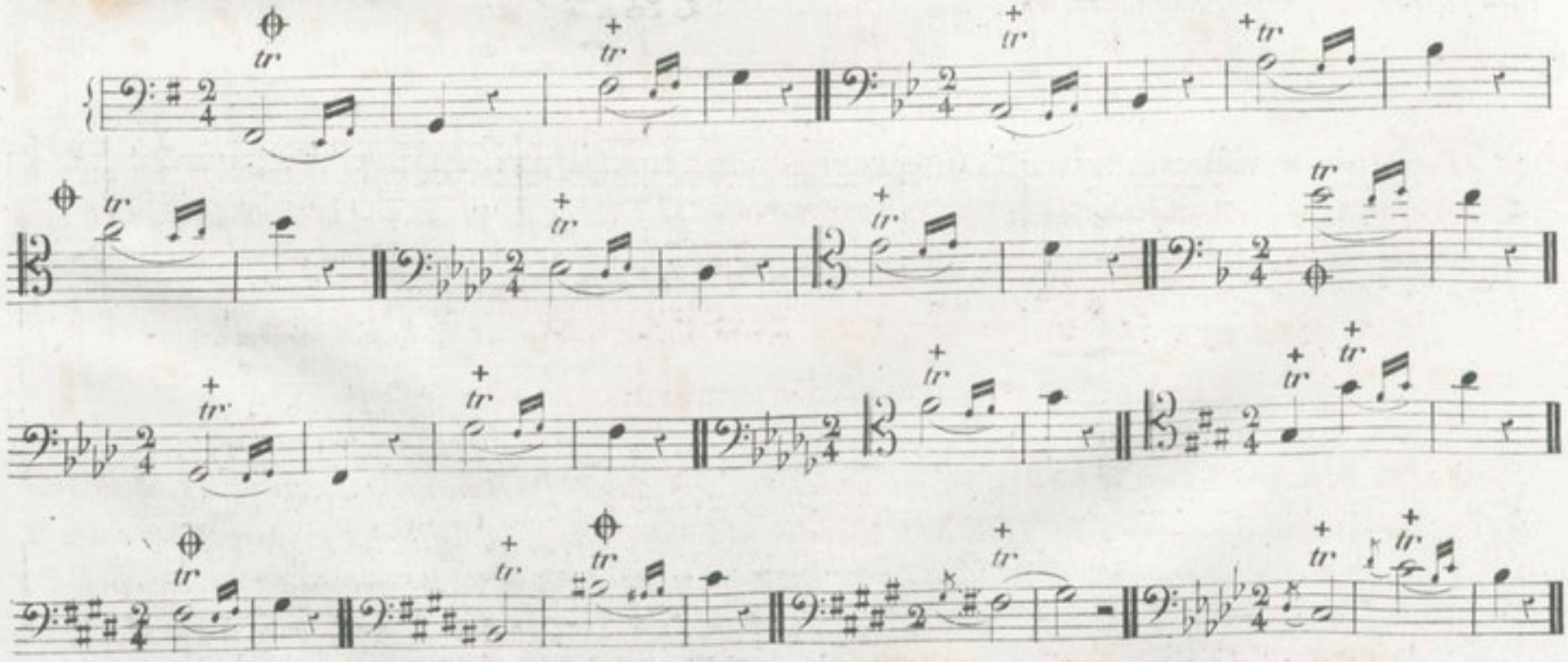


Le *Ré*, comme d'ordinaire, en cadençant sur la clef de *Mi* ♭.

Ce sont à peu près toutes les Cadences praticables sur le Basson. On voit par là, qu'on peut cadencer sur tous les tons, et qu'il n'y a que très peu de Cadences qui soient difficiles à faire. Avec de l'étude et de la persévérance, on peut aussi vaincre cette difficulté.

Comme il est également utile pour les compositeurs qui écrivent pour cet instrument, de désigner les Trilles dont l'exécution est vicieuse, je les expose dans les Exemples suivants: Le Signe ⊕ indique les Trilles impraticables, et le signe + ceux qui sont seulement ingrats ou lourds.

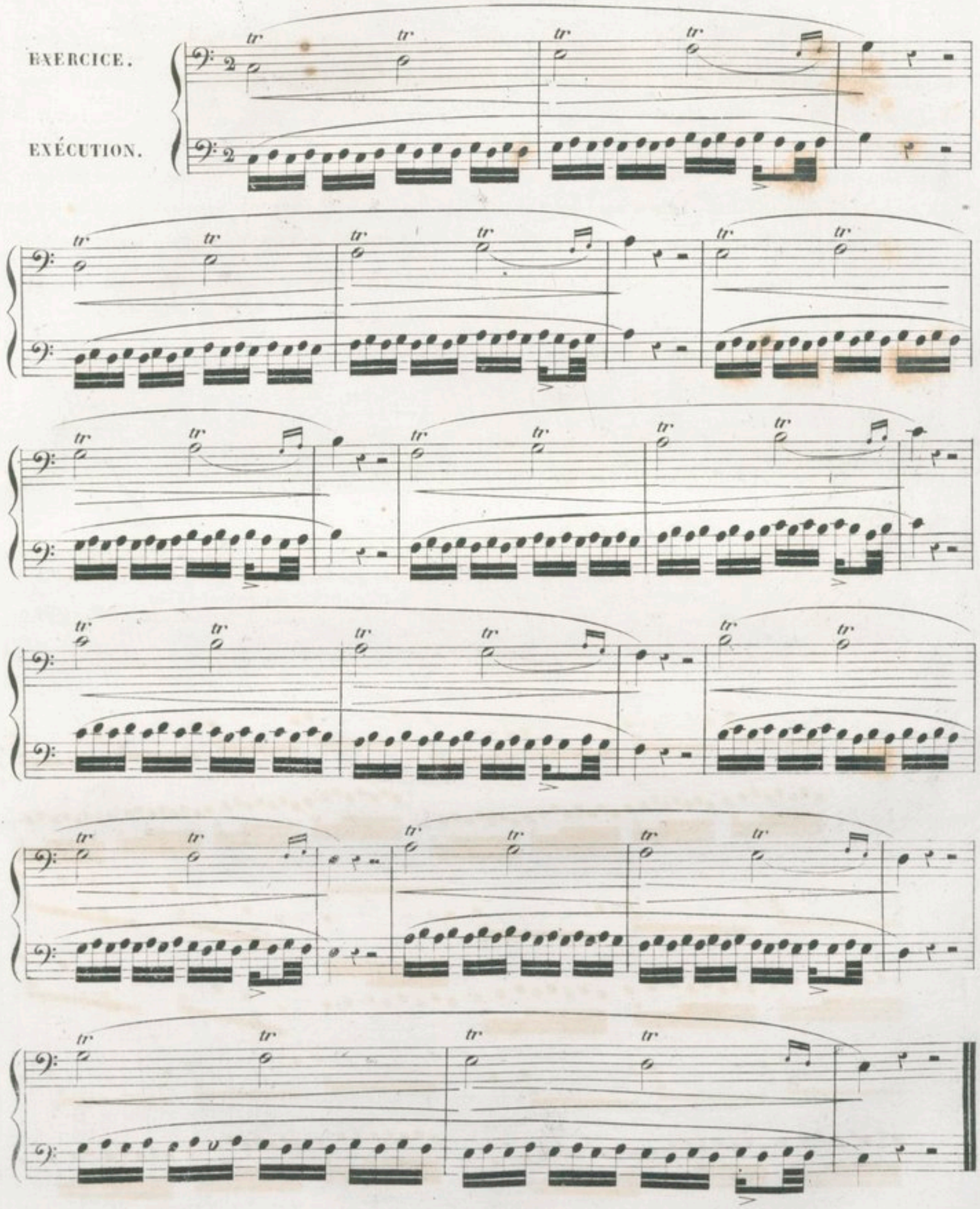
EXEMPLE.



Lorsqu'on fait une suite de notes trillées, la terminaison n'a lieu qu'à la fin de la dernière.

EXERCICE.

EXÉCUTION.



CHAPITRE 8.me

DE DIVERS ORNEMENS DU CHANT.

Ces Ornemens servent à l'animation de la Mélodie et lui donnent plus de grâce. Anciennement, les Compositeurs avaient la coutume de noter la mélodie simplement, et de laisser au goût de l'exécutant le soin de l'orner par des agrémens.

Il en résultait une foule d'ornemens de tradition qu'un Artiste enseignait à l'autre. Cependant, comme les derniers ajoutaient toujours quelques nouveaux agrémens, on arrivait à une licence et à un manque de goût qui jetaient la confusion dans l'exécution ; les Compositeurs furent donc forcés de marquer d'eux mêmes, par des petites notes, les Ornemens, en en laissant la faculté à l'exécutant, celui-ci devant observer strictement la mesure.

De tous ces Ornemens, les suivants sont encore usités. On les marque soit par des Signes, soit par des petites notes.

1.° Le *Trille* (ou Cadence) (*tr*)

2.do Le *Mordant*.....(~)

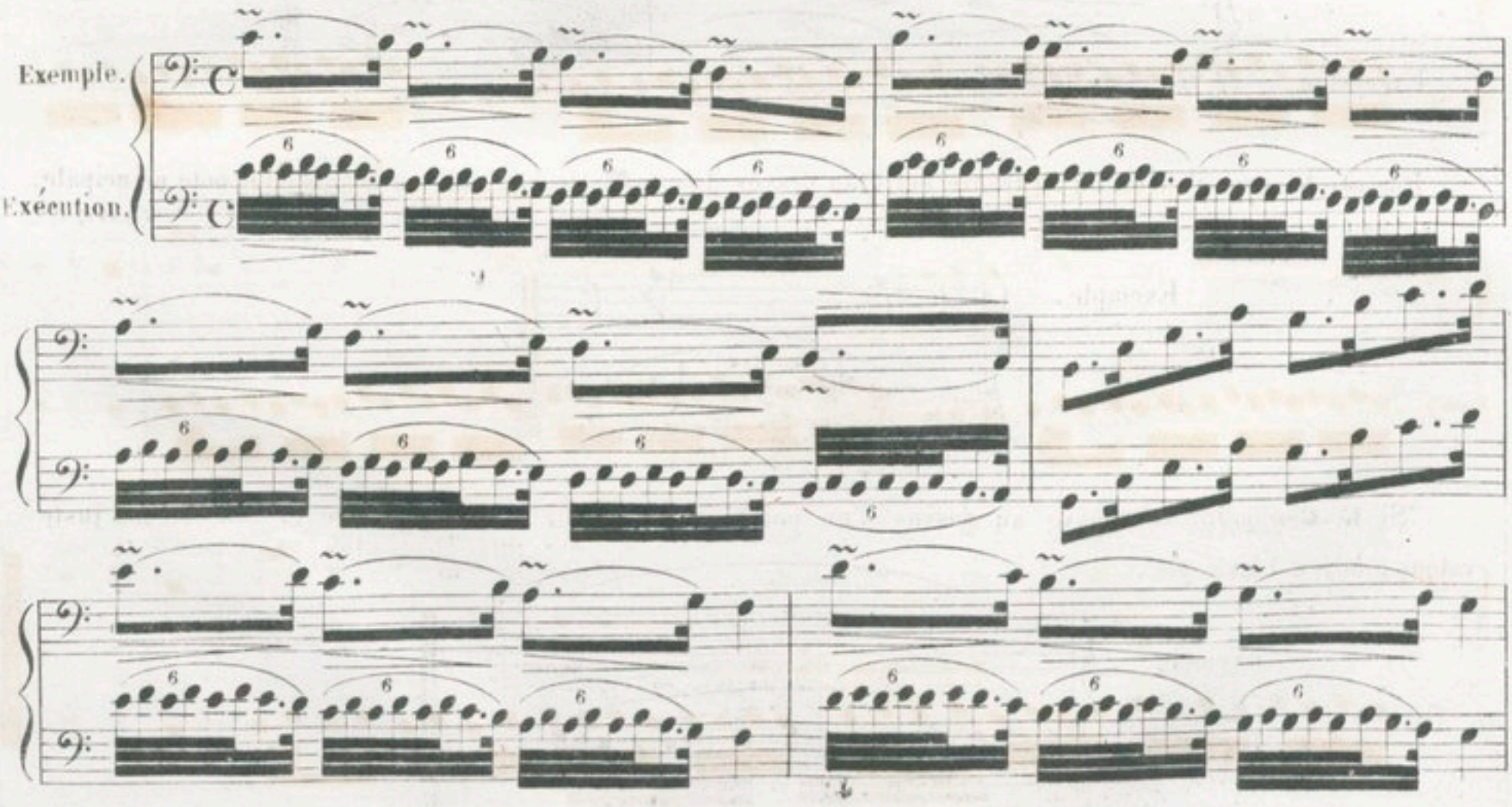
3.° Le *Gruppetto*.....(∾)

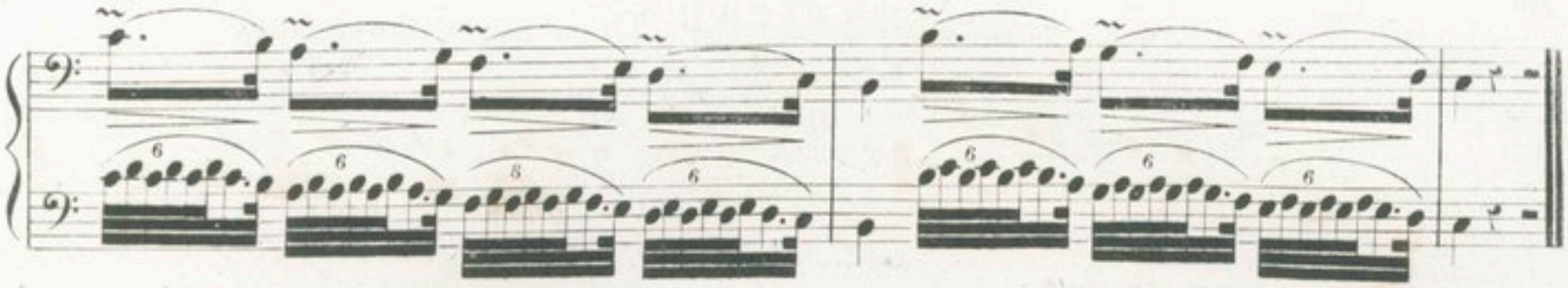
4.° Le *Portamento*.....(*long*)

5.° Le *Portamento*.....(*bref*)

Ayant traité des *Trilles* dans le Chapitre 7, il ne nous reste donc que l'explication des autres Ornemens.

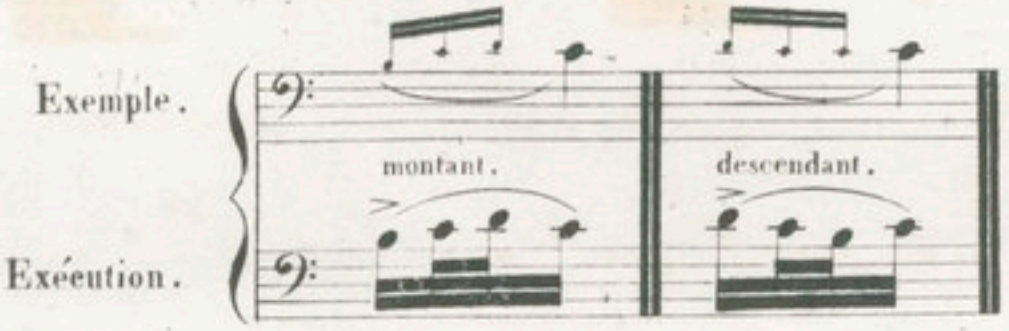
2.do Le ***MORDANT*** n'est qu'un Trille imparfait et très bref sans notes de terminaison. Son effet est très brillant ; les Exercices suivants en feront connaître l'usage :





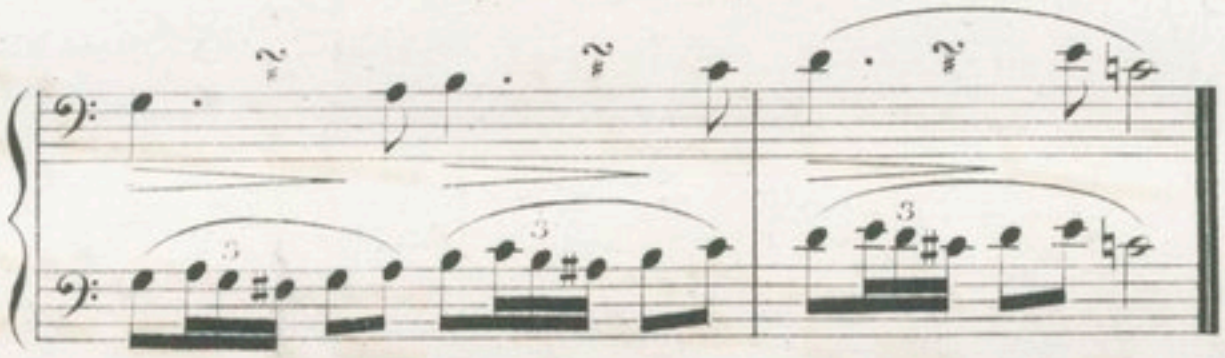
3.° Le ***GRUPPETTO***, nommé improprement *Cadence brisée*, est un agrément composé de trois petites notes qui doivent toujours former une tierce mineure ou diminuée, il se place au dessous ou au dessus de la note principale, et doit s'exécuter avec beaucoup de légèreté et de netteté, en fixant un peu le son sur la 1.re petite note. Son mouvement doit être modifié d'après le genre du morceau où il est employé.

De tous les agrémens du chant, le *Gruppetto* est le plus fréquemment employé. Il ne faut pas cependant en faire un abus, qui nuirait à la pureté du style, et y répandrait de la monotonie.

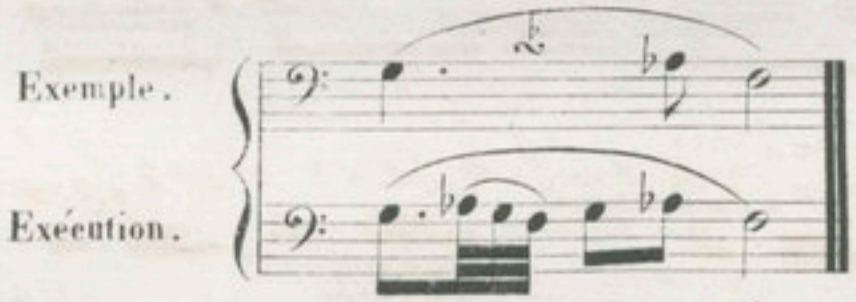


On écrit les trois petites notes seulement quand elles précèdent la note principale, autrement on les indique par ce signe ∾.

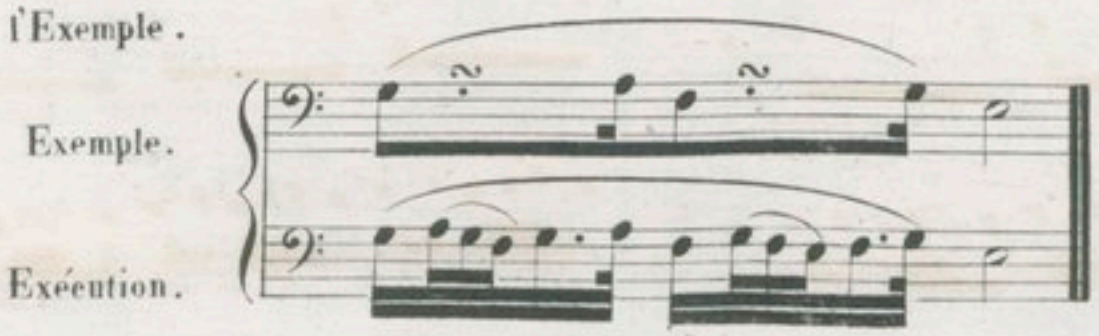
Lorsqu'il y a au dessous d'un brisé un signe d'altération, ce dernier se rapporte à la note au dessous de la note principale.



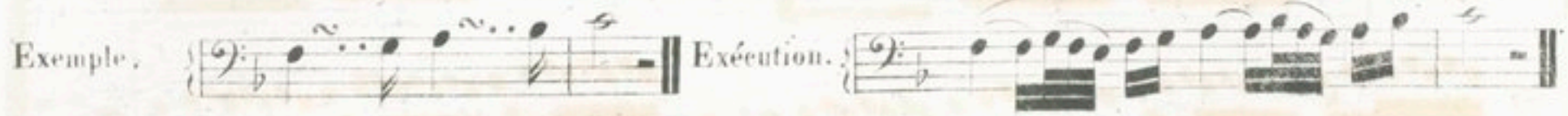
Lorsque le signe d'altération se trouve écrit au dessus, il se rapporte à la note au dessus de la note principale.



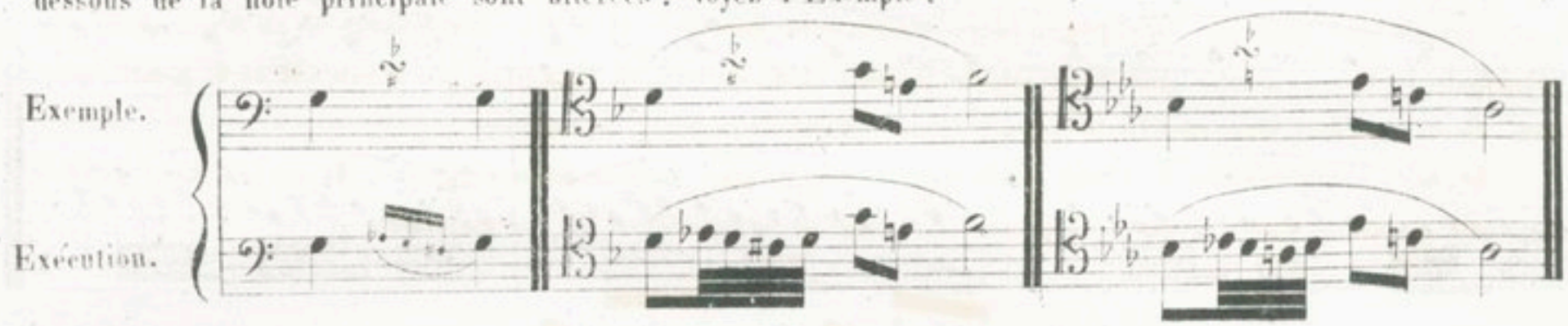
Si le *Gruppetto* se trouve au dessus d'un point, ce point lui sert de 4.me note et conserve sa juste valeur. Voyez l'Exemple.



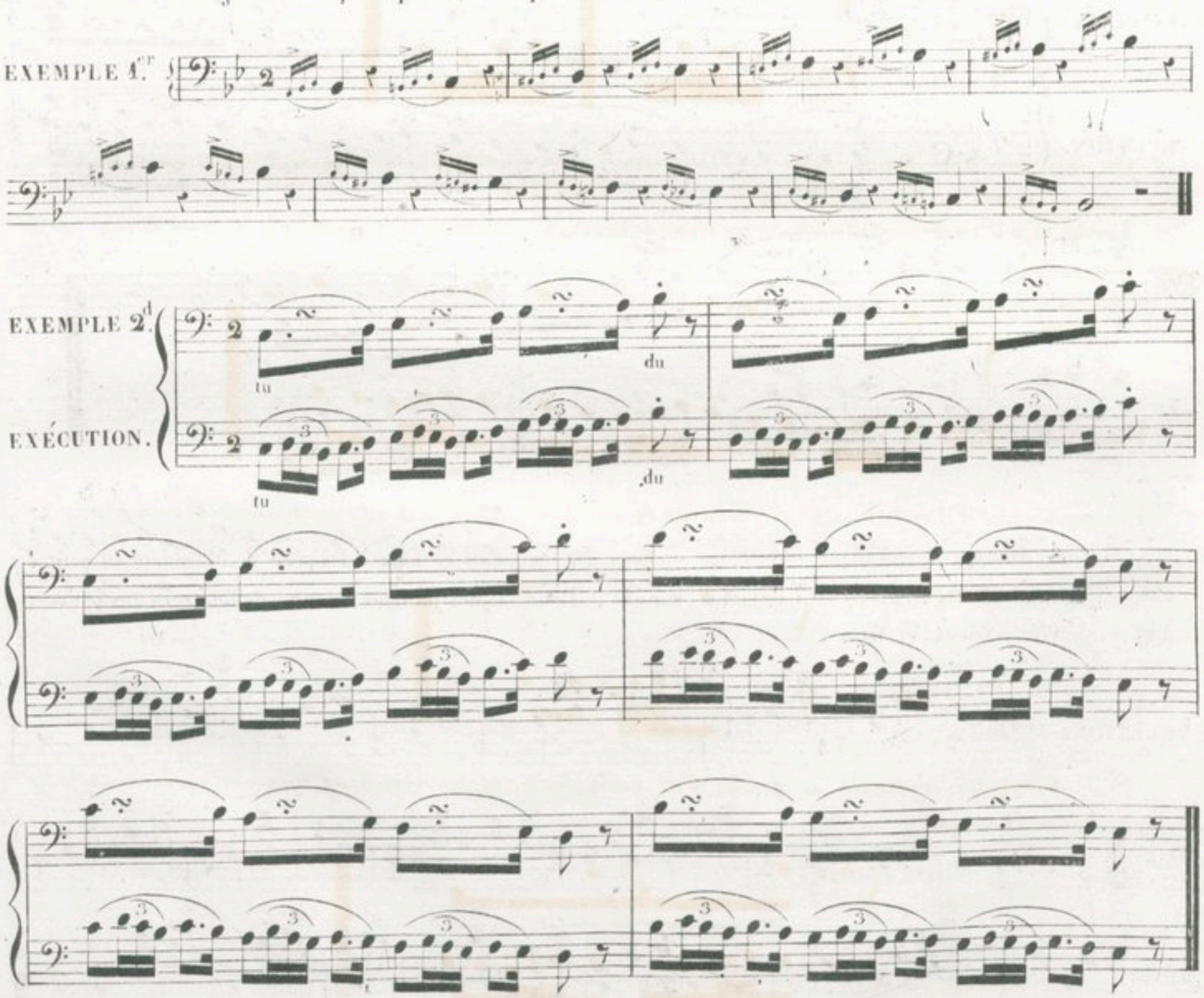
Lorsqu'il y a deux points, le *Gruppetto* se fait avant les deux points. Voyez l'Exemple.



Y-a-t'il un signe d'altération au dessus et au dessous du *Gruppetto*, les deux notes au dessus et au dessous de la note principale sont altérées. Voyez l'Exemple.



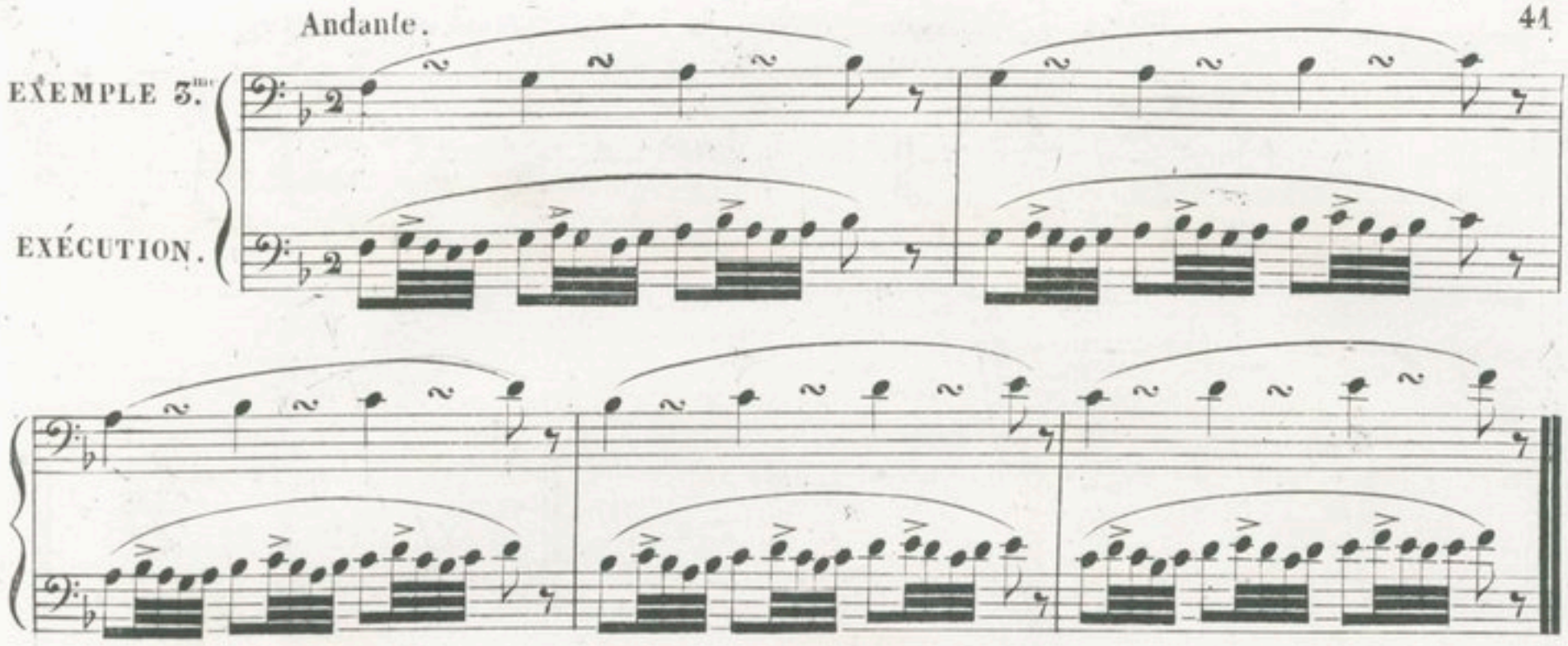
Je joins ci-après plusieurs espèces de *Gruppetto* ou manières de les écrire.



Andante.

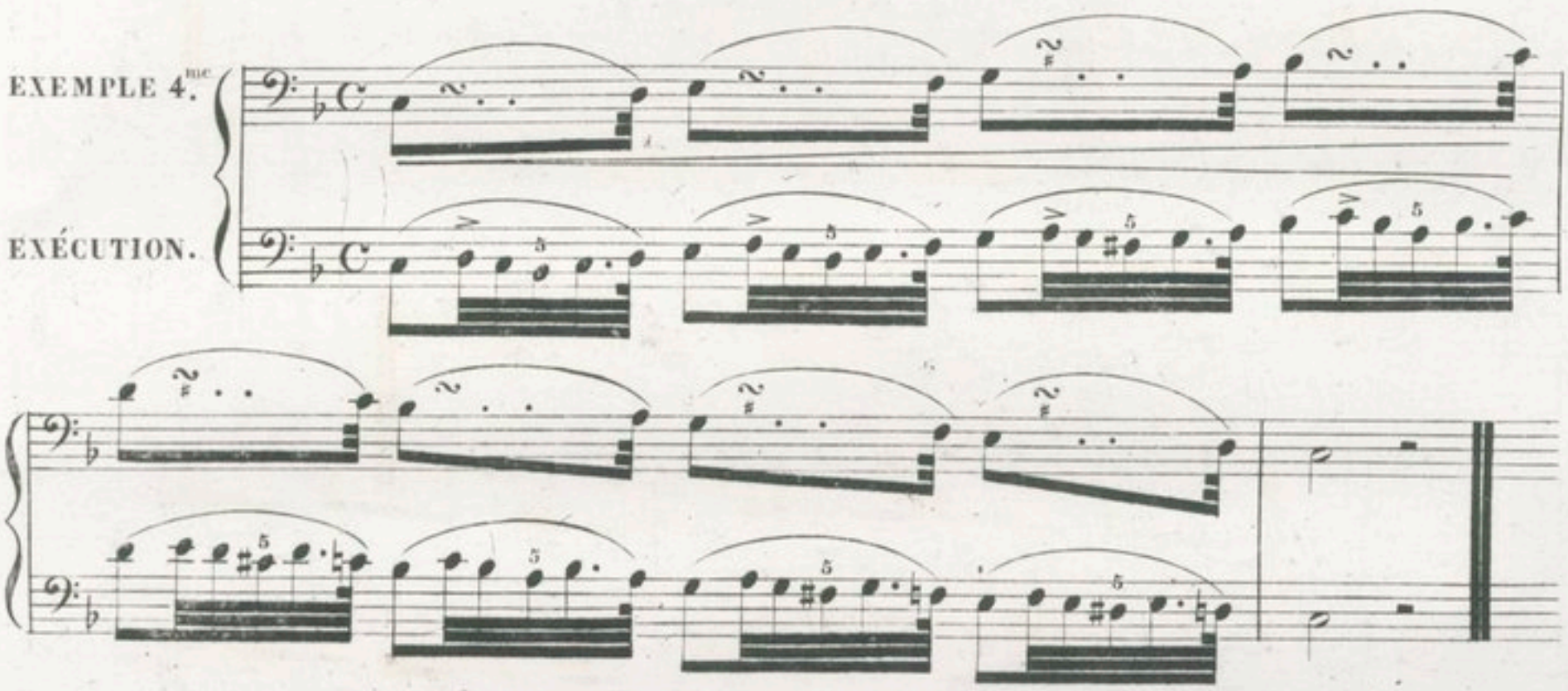
EXEMPLE 3.me

EXÉCUTION.



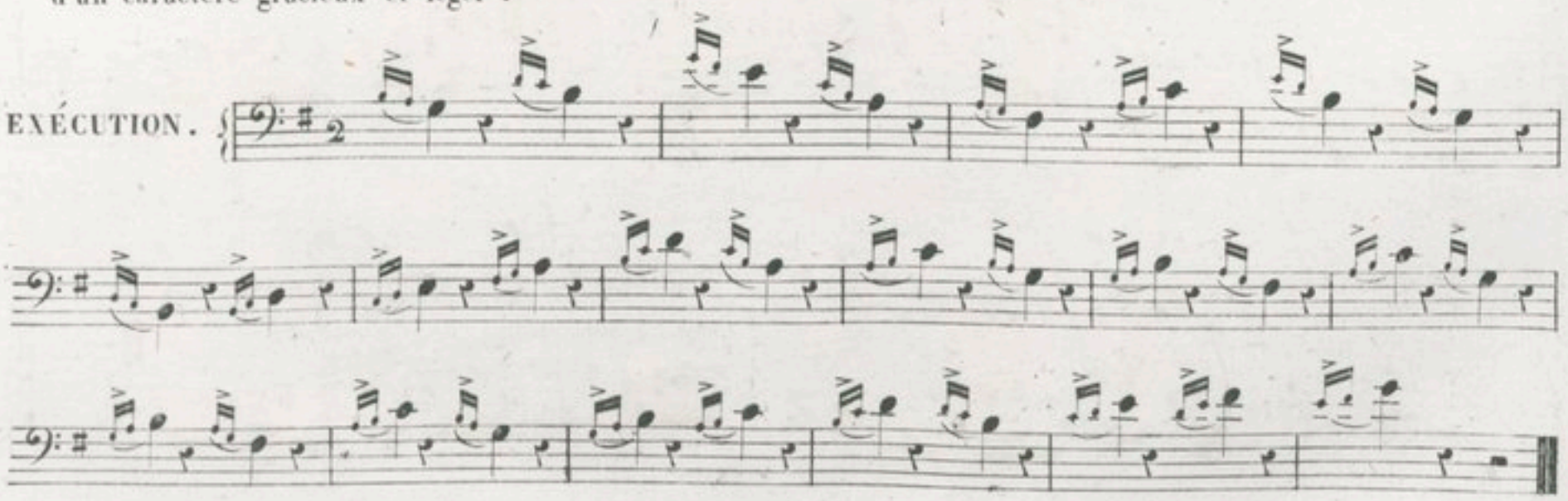
EXEMPLE 4.me

EXÉCUTION.



Le mot *Gruppetto* signifiant assemblage, on peut donner aussi ce nom à l'espèce de Mordente ou petites notes jetées qui se trouvent dans l'Exercice suivant. Leur emploi judicieux donne de l'élégance aux phrases d'un caractère gracieux et léger.

EXÉCUTION.



Le ***PORTAMENTO*** *long* (𝅗𝅥) et *bref* (𝅘𝅥) est un des plus usités parmi les agrémens qui s'écrivent par des petites notes.

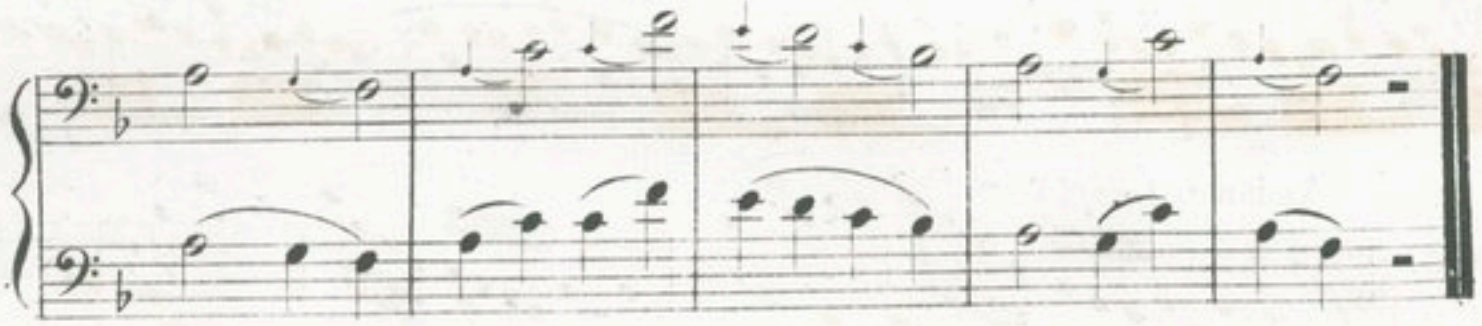
Le premier se trouve dans les compositions modernes, presque toujours écrit par des notes qui font partie des notes de la mesure. Mais comme il se trouve, dans les Compositions anciennes, et quelquefois dans les modernes, marqué par une petite note, l'Elève doit par conséquent savoir le reconnaître pour l'exécuter.

J'ajoute donc quelques explications à ce sujet.

Lorsqu'il se trouve devant une note qui se divise en deux parties égales, il a la moitié de la valeur de cette note. Voyez l'Exemple suivant.

EXEMPLE.

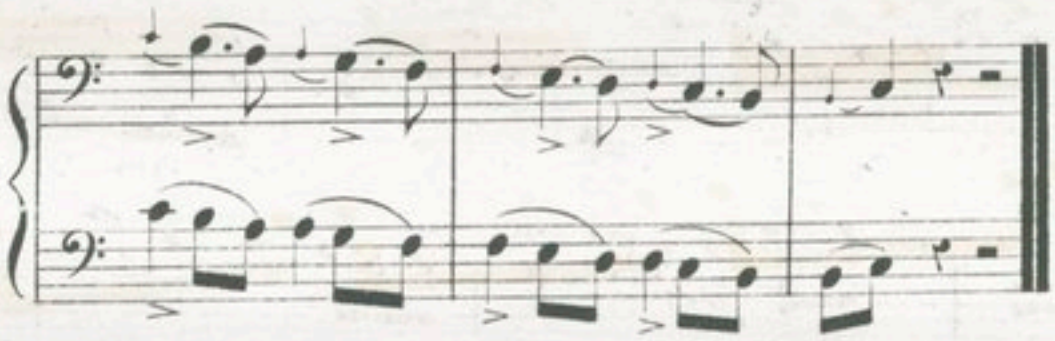
EXÉCUTION.



Lorsqu'il se trouve devant une note avec un point, il a la valeur de la note et celle-là a la valeur du point. Voyez l'Exemple suivant.

EXEMPLE.

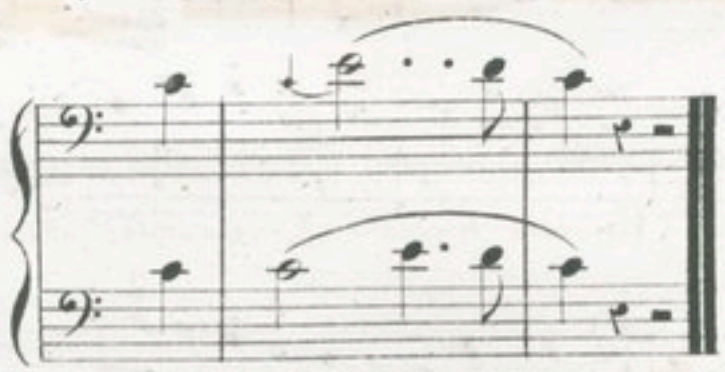
EXÉCUTION.



S'il y a deux points, il a la valeur de la note devant laquelle il se trouve, et cette dernière, commence sur le premier point. Voyez l'Exemple suivant.

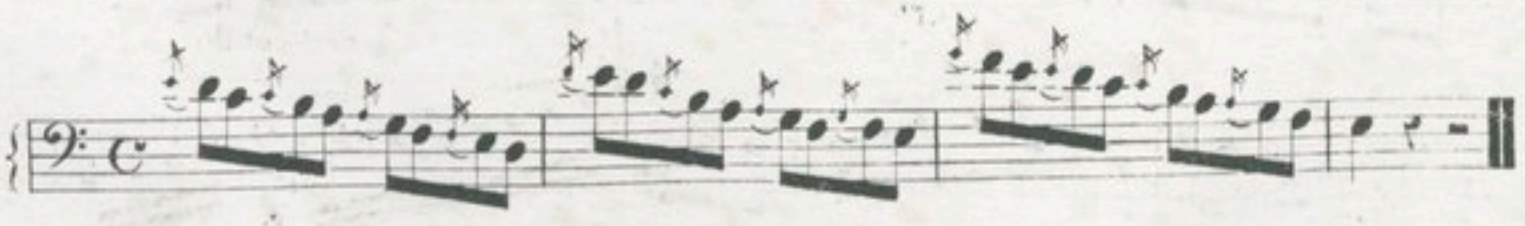
EXEMPLE.

EXÉCUTION.



Le *Portamento Bref* (𝅘𝅥) n'ôte presque rien de la valeur à la note devant laquelle il se trouve. Il se fond pour ainsi dire dans celle-ci. Voyez l'Exemple suivant.

EXEMPLE.



Les Exemples suivans serviront d'exercice à l'Elève pour l'exécution des *Trilles*, *Brisés*, *Gruppetto* et *Portamento*.

RESUMÉ des TRILLES, MORDANT, GRUPPETTO et PORTAMENTO.

1.er EXEMPLE. Andante. (♩ = 63)

2.d EXEMPLE. Andante. (♩ = 60)

Sostenuto.

cr.es

Lento.

3.me EXEMPLE. All.o Maestoso. (♩. = 76)

crescendo.

(Ces trois derniers exemples devront être étudiés immédiatement après les 31 Exercices où Leçons qui commencent à la page 52.)

CHAPITRE 9.me

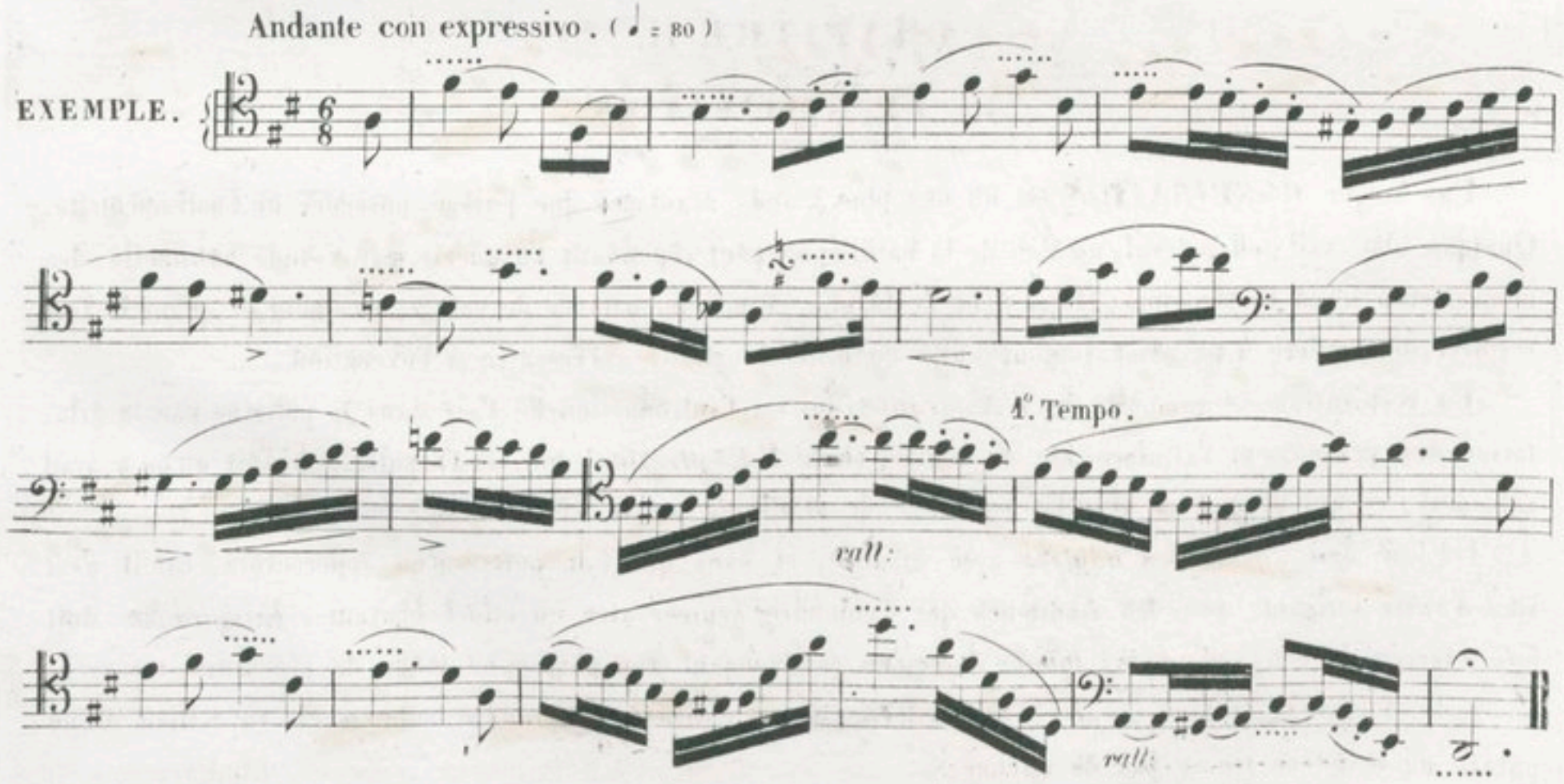
DE LA VIBRATION DU SON.

La *VIBRATION* du son ne doit pas être confondue avec les agrémens. Ce n'est point un ornement dicté par le goût, mais bien le résultat d'un sentiment profond exprimé sur l'instrument. Lorsqu'un Orateur est profondément pénétré du sujet de son discours, et lorsqu'il parle suivant son âme, sa voix éprouve une sorte de vibration sympathique ; il en est de même du chanteur qui sent vivement ce qu'il exprime. Ce que la nature a fait pour l'orateur et le chanteur, l'art et le sentiment réunis doivent le faire pour le Basson, cet instrument qui s'y prête d'ailleurs si merveilleusement, puisqu'il est entre tous, nous le répétons, celui qui se rapproche le plus de la voix humaine.

On obtient cette vibration au moyen du tremblement de la main droite au dessus des trous, pour le *Sol* et *Fa* ♯ au dessus des lignes, ce sont deux notes dont le timbre sonore produit un effet sympathique; il en est de même pour *l'Ut* ♮, *l'Ut* ♯ et le *Ré* aigus ; les notes de la main gauche ont moins d'éclat et font éprouver moins de sensation, cependant on peut pour le *Mi* et le *Ré*, opérer le tremblement avec les 3 ou 2 doigts de la main gauche qui se trouvent libres; les deux *Ut* de l'octave inférieure, ainsi que les deux *Si*, se font de la même manière de la main droite.

Il ne faut cependant point en abuser, car son effet manque dès qu'il semble calculé ; l'Artiste qui sent profondément et dont l'âme est émue, peut seul faire comprendre à l'Auditeur l'émotion qu'il éprouve; c'est alors que le tremblement produit un effet assuré, car il est dicté par le sentiment, sinon il devient ridicule.

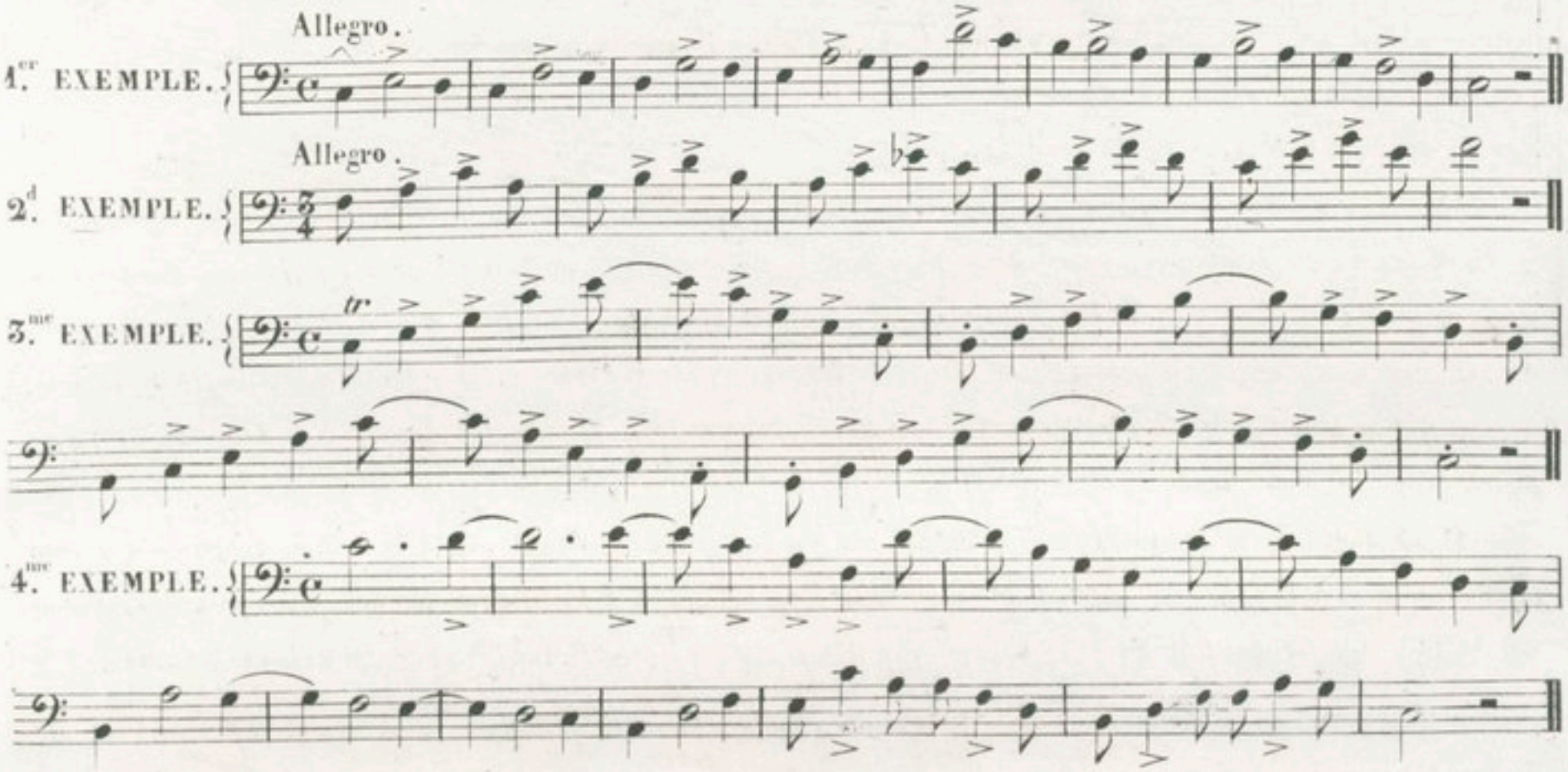
J'ajoute ici un Exemple pour les notes qui comportent une vibration sonore sans altération du son. Je les désignerai par des points. (.....)



CHAPITRE 10.me

DES NOTES SYNCOPÉES.

La *SYNCOPE* est une valeur plus grande entre deux petites, et dont la tenue est coupée par les temps de la mesure. Dans les mouvements lents, il faut appuyer un peu le son sur chaque note syncopée. Lorsque le mouvement est d'une certaine vitesse, l'inflexion du son doit être plus marquée, surtout dans les morceaux dont le rythme est plus cadencé, tels que *l'Agitato*, la *Polonaise*, le *Bolero*, &c... Il faut cependant éviter de jeter le son de manière à produire des saccades, dont l'effet devient burlesque. Voyez les Exemples suivans.



CHAPITRE 11.me

DE LA RESPIRATION.

Une longue ***RESPIRATION*** est un des plus grands avantages que puisse posséder un Instrumentiste. Quoique elle soit, en général, un don de la nature; on peut cependant l'acquérir par l'étude habituelle des mouvements lents et soutenus. Il est donc de la plus grande importance de savoir, comment et quand il faut respirer, de manière à posséder toujours une quantité de souffle nécessaire à l'exécution.

La respiration se compose de *l'Aspiration*, qui est l'introduction de l'air dans la poitrine par la dilatation des poumons et l'affaissement du ventre, et de *l'Expiration*, qui est l'expulsion de l'air qu'on y avait introduit : ce qui produit ce résultat contraire de dilater le ventre et d'affaisser les poumons.

L'Elève doit s'exercer à *aspirer* avec aisance, et sans que l'on puisse s'en appercevoir, car il n'est rien d'aussi fatigant pour les Auditeurs que d'entendre aspirer avec un effort bruyant. *L'Aspiration* doit être exercée de deux manières : *longue* lorsqu'en commençant une phrase ou tenue de plusieurs mesures, on a le temps de la bien prendre ; *brève*, lorsqu'on est obligé de la prendre subitement au milieu d'une phrase où il ne se trouve pas de silence.

L'Expiration présente aussi un autre défaut capital, qu'on ne saurait trop éviter : c'est celui de laisser échapper avec violence le reste de l'air contenu dans la poitrine, lorsque la phrase n'est pas assez longue pour l'expulser en entier par gradations ; ce qui produit une espèce de hoquet très désagréable: c'est à la manière de modérer *l'Expiration* et de la soutenir qu'on reconnait un instrumentiste habile.

Il est donc, comme je l'ai dit plus haut, très important de savoir discerner les endroits où l'on peut respirer. Les silences, les terminaisons de phrases, ce qui précède les notes soutenues très longtems, ou un point d'orgue, sont, à la rigueur, les seuls endroits où l'on puisse prendre la respiration entière.

On tolère encore les demi respirations après une note d'une longue valeur ou pendant une phrase musicale de longue durée surtout dans les traits, cela n'est possible qu'autant qu'on ôte de la valeur à la note sur laquelle on respire. Il s'agit donc de savoir dans quel cas ces licences relatives à la respiration sont permises. C'est au goût de l'Artiste d'en décider, car l'Artiste qui a la poitrine moins forte est naturellement forcé de prendre plus de temps de respiration.

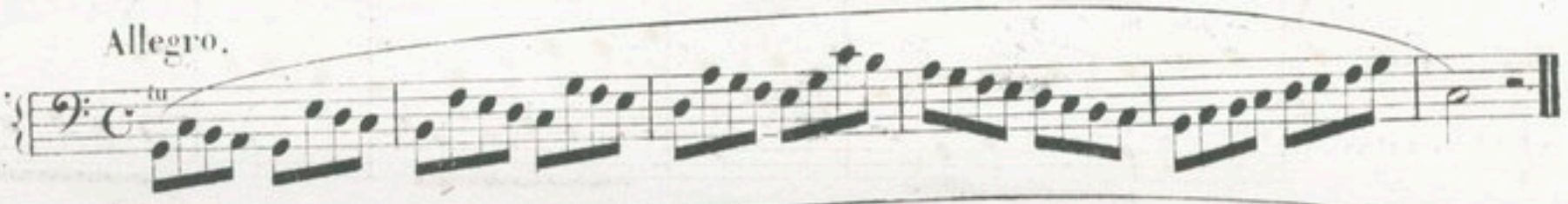
Dans l'exécution des traits rapides prolongés, il faut, sans morceler le trait, dérober adroitement la note la moins nécessaire, si toutefois il ne se trouve pas des notes que l'on puisse rendre plus brèves, cela se fait principalement lorsque deux notes de la même hauteur et surtout de la même valeur se suivent rapidement; dans ce cas, on ne joue pas la première, et l'on respire pendant sa valeur.

Les Exemples suivans feront comprendre les respirations entières et les demi-respirations, ainsi que les licences que je viens de signaler. J'indiquerai par deux virgules (,,) les respirations de rigueur, et par une virgule (,) les demi respirations. En observant avec soin les endroits où sont placés ces signes, on acquerra l'habitude de discerner où il est permis de prendre la respiration.

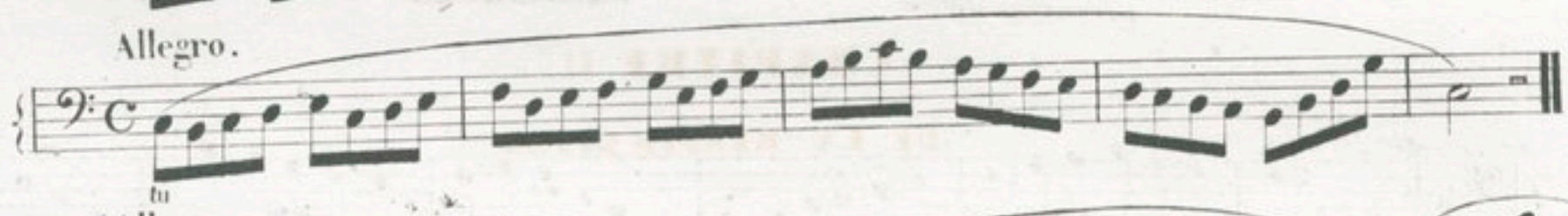
EXEMPLES pour faire comprendre les divers repos de la *Phrase musicale*, où l'on peut prendre *respiration*.

Exemples.

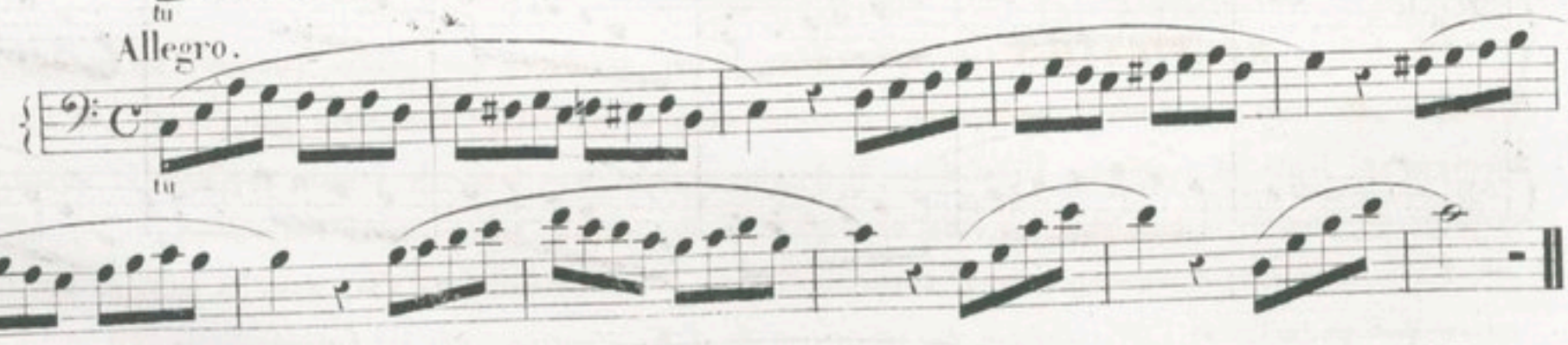
N.°1. Allegro.



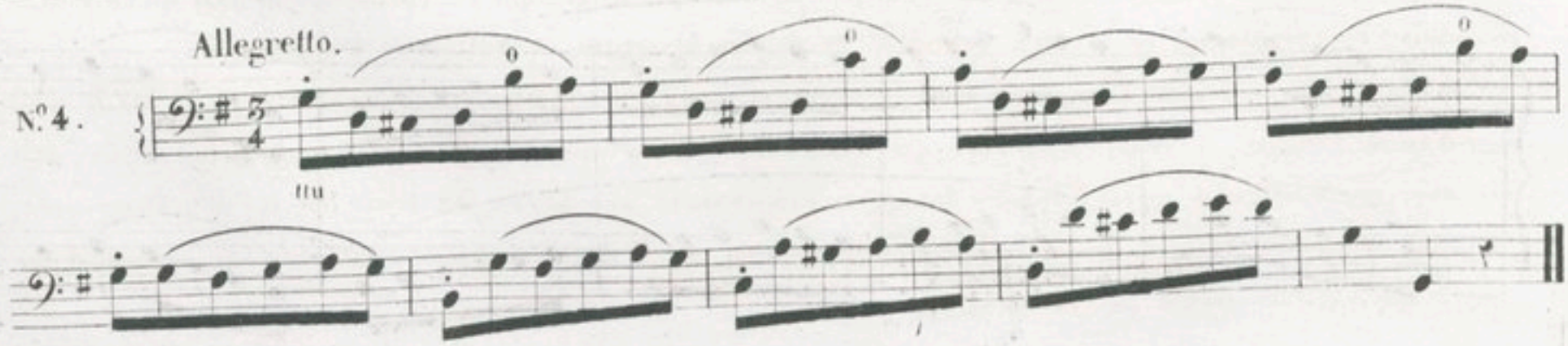
N.°2. Allegro.



N.°3. Allegro.



N.°4. Allegretto.



EXEMPLES des Respirations de rigueur et de celles les plus généralement tolérées. (”)

N.° 1.

EXEMPLE.

EXÉCUTION.

N.° 2.

Allegro (♩ = 96)

tu

EXEMPLE.

EXÉCUTION.

EXEMPLES des *Demi - Respirations* (3)

Les notes dérobées sont remplacées par des silences dans la 2.de ligne qui, étant articulée différemment, peut servir de doubles Exercices.

Moderato. (♩=120)

N.° 1.

EXEMPLE.

EXÉCUTION.

tu

tu

Allegro. (♩=112)

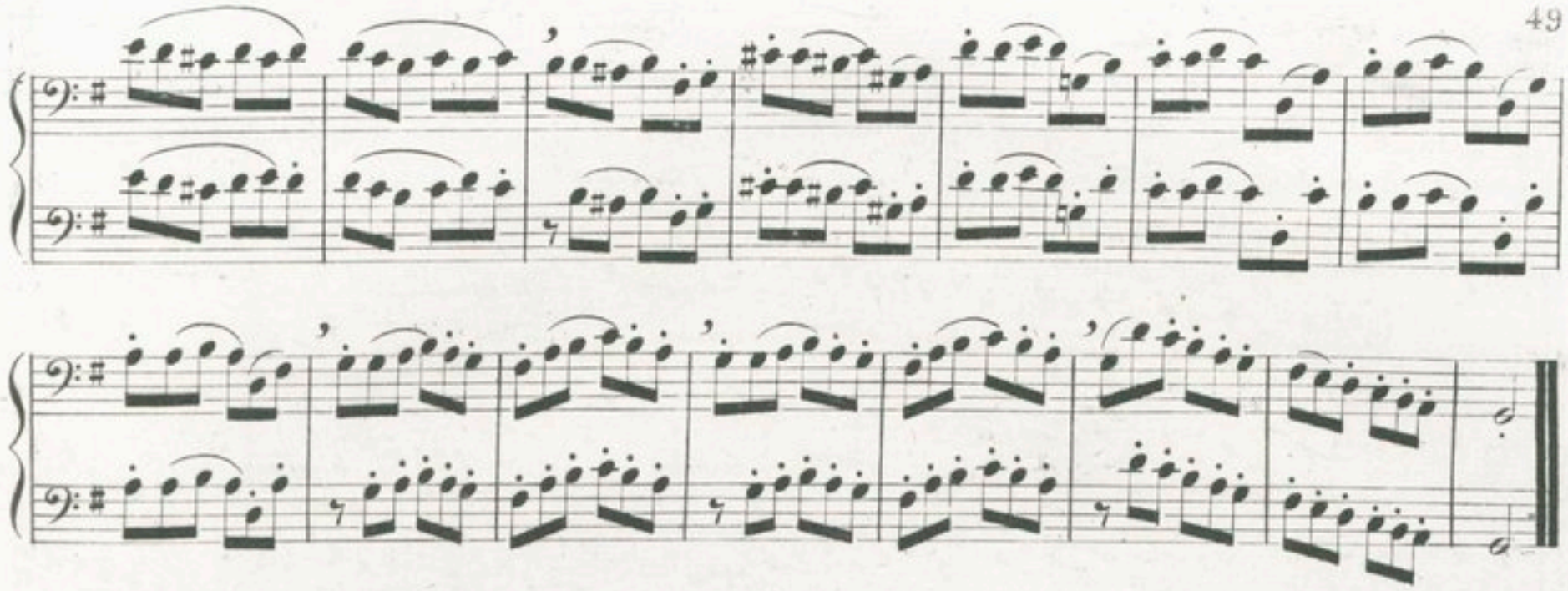
N.° 2.

EXEMPLE.

EXÉCUTION.

tu

tu



Il est inutile d'ajouter que dans ces cas, on n'est pas toujours forcé de respirer de nouveau, mais seulement lorsqu'on a réellement besoin de souffle, ou lorsqu'on s'aperçoit qu'on ne peut plus exécuter le passage suivant d'un seul trait. Règle générale : on doit se servir de chaque occasion qui se présente pour respirer, afin de faciliter l'exécution et de rendre un trait avec grâce et légèreté.

CHAPITRE 12.me

DE LA PHRASE MUSICALE.

Il existe des phrases en musique, comme dans le discours. L'Artiste doit en faire sentir les diverses périodes et les ponctuer par la respiration.

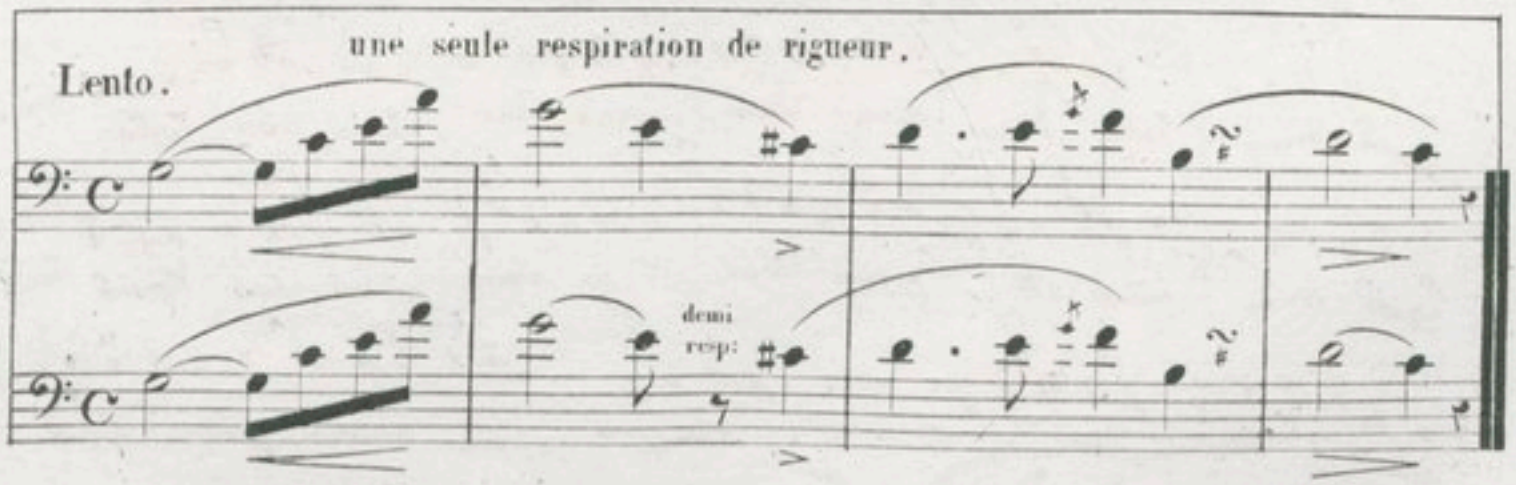
La *Phrase musicale* est une suite de sons formant la même idée, et tellement enchaînés qu'on ne pourrait les interrompre sans faire un contre sens dans le chant; elle se termine sur un repos par une des Cadences harmoniques. Lorsque la phrase musicale est complète, elle est ordinairement composée de quatre mesures, de deux, et quelquefois de trois. Une longue respiration devient encore plus précieuse pour exprimer avec sentiment la phrase musicale; il est de règle de ne respirer qu'à la fin de la phrase; cependant, (ainsi que je l'ai déjà indiqué au Chapitre de la *respiration*) les instrumentistes à qui la faiblesse de leur souffle ne leur permettrait pas de soutenir une phrase de la durée de quatre mesures, surtout dans un mouvement très lent, pourront prendre des demi-respirations à certains endroits, car chaque phrase musicale renferme un repos sur lequel on peut respirer. (Voyez les Exemples ci-après.)

une seule respiration de rigueur.

Lento.

1.er EXEMPLE.

2.d EXEMPLE.



C'est à l'Artiste à varier ses inflexions, selon les intentions que le Compositeur à indiquées, et à puiser dans son intelligence et sa sensibilité, un coloris et des accents qui puissent charmer et émouvoir.

CHAPITRE 13.me

DU STYLE, DU GOUT, ET DE L'EXPRESSION.

Le *STYLE* dépend du caractère et du mouvement qu'on adapte aux divers morceaux qu'on exécute. Il varie selon le génie des Compositeurs. Il est facile de sentir que les Oeuvres de *Beethoven*, de *Mozart*, de *Haydn*, de *Rossini*, de *Boieldieu* et *d'Auber* doivent être interprétées avec de grandes différences de style.

Le *GOÛT* est l'appui inséparable du Style, tous deux sont pour ainsi dire fondus ensemble, et c'est de leur union que résulte ce qu'on appelle une bonne Méthode. Il serait difficile d'appliquer des règles au goût car il ne peut guère se définir; il est presque subordonné aux intentions, à la nature de l'Artiste. Cependant, on ne saurait trop recommander la pureté et la vérité d'expression qu'indique le sens du morceau que l'on exécute et d'en tracer l'intention avec ordre et correction. Evitez surtout d'outrer le sentiment, d'y ajouter des ornemens qui amènent la confusion. Les véritables fondemens du goût sont innés en nous, on ne peut que l'épurer et le perfectionner.

L'âme est la source de la sensibilité, et la sensibilité donne à l'Artiste *l'Expression*; les froids calculs de l'art en anéantiraient l'inspiration; il n'appartient qu'à l'âme elle même de favoriser son essor.

Il faut reconnaître à *l'Expression* deux caractères bien tranchés: le premier se révèle dans un accent pathétique, simple et naturel, il parle au cœur, il arrache les larmes: le second se compose d'énergie et de chaleur, il imprime à toute exécution un cachet de grandeur et de majesté, il excite plus l'admiration que l'attendrissement.

l'Artiste, si habile qu'il soit, en palliant son défaut d'expression par un style et un goût corrects, trouvera toujours ses auditeurs froids. La nature l'a traité en marâtre en lui refusant le feu sacré; jamais une sensibilité factice ne touchera l'âme, l'expression d'un Artiste demande donc à être entretenue par la fréquentation et l'étude des grands Maîtres.

CHAPITRE 14.me

DU CARACTÈRE DE DIVERS MOUVEMENS.

De *l'ADAGIO*. Le *Basson* par sa nature et le diapazon qu'il parcourt, possède un avantage réel sur les autres instrumens à vent pour l'exécution de *l'Adagio*. Ses accents touchants et le son onctueux qui le caractérisent le rendent propre à faire sentir toutes les beautés d'un chant large, majestueux et simple.

Il exige beaucoup d'Art et de perfection. L'habitude de bien prendre et retenir sa respiration, de manière à bien poser le son, à bien le soutenir et le filer, à bien faire sentir le moelleux des ports de voix et les transitions d'une Octave inférieure à une Octave supérieure sans saccade, sont les qualités les plus essentielles à acquérir pour bien chanter l'Adagio, car, comme je l'ai déjà dit, on chante avec le Basson comme avec la voix.

On doit être très sobre d'ornemens, car le style sévère de l'Adagio ne les comporterait pas. C'est le goût seul qui doit inspirer à l'Artiste des ornemens qui soient en rapport avec l'esprit du morceau. Le coup de langue doit être donné avec l'accent doux (du).

Le *LARGHETTO* et *l'ANDANTE* diffèrent peu de l'Adagio sous le rapport des règles d'exécution; *l'Andante* cependant, d'un style moins sévère, comporte facilement, en évitant l'abus, des ornemens gracieux et d'une simplicité élégante.

Le *CANTABILE* rentre tout-à-fait dans les règles de l'Adagio.

L'ALLEGRO est plus propre que tout autre mouvement à faire briller l'instrumentiste. Il exige de la part de l'Exécutant une grande netteté et de la précision dans les traits rapides.

Le jeu du mouvement *Allegro* doit être brillant, le coup de langue ferme et décidé, mais sans sécheresse, car le son serait altéré. Il exige de la hardiesse et de la correction; les phrases doivent être bien senties et bien chantées, afin d'éviter une monotonie et une confusion qui détruirait tout le charme de l'exécution; enfin il faut bien prendre ses temps de respiration, afin de conserver la force et la légèreté qu'exige le caractère de l'Allegro. J'ai indiqué au Chapitre 11.me sur la Respiration la manière de dérober adroitement les notes les moins nécessaires, lorsqu'il se présente une succession de notes rapides qui s'enchaînent les unes avec les autres pendant la durée d'une phrase musicale un peu longue.

L'AGITATO est un des morceaux les plus passionnés qu'il y ait en musique. Il demande une espèce de délire et d'exaltation qui puisse peindre avec force et vérité, la douleur, et les passions impétueuses.

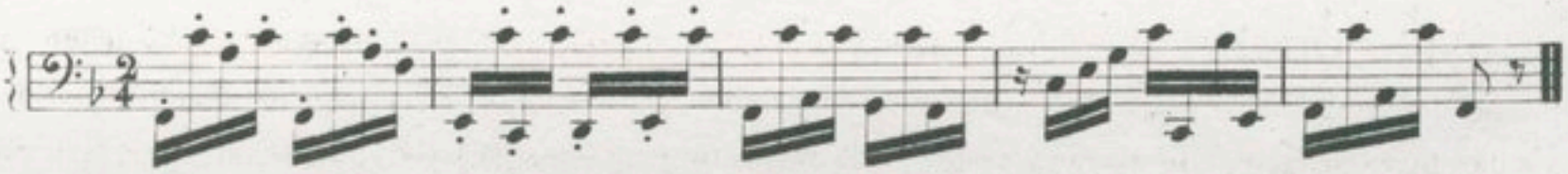
La ***CAVATINE*** est un genre de morceau qui convient beaucoup au Basson. Son effet est toujours assuré dans un salon, surtout lorsque la grace et la mélancolie en sont la base; une *Cavatine* d'un genre gai serait contraire au caractère du Basson.

On a beaucoup écrit de ***POLONAISES*** pour le Basson dans l'espoir de le faire briller; selon moi, c'est un des mouvemens qui lui conviennent le moins. Son rythme cadencé et marqué, les syncopes qui s'y rencontrent fréquemment, exigent un éclat que ne possède pas le Basson. Quelques parties de la Polonaise qui exigent du sentiment, de la chaleur, rentrent alors dans son emploi, mais le reste devient burlesque.

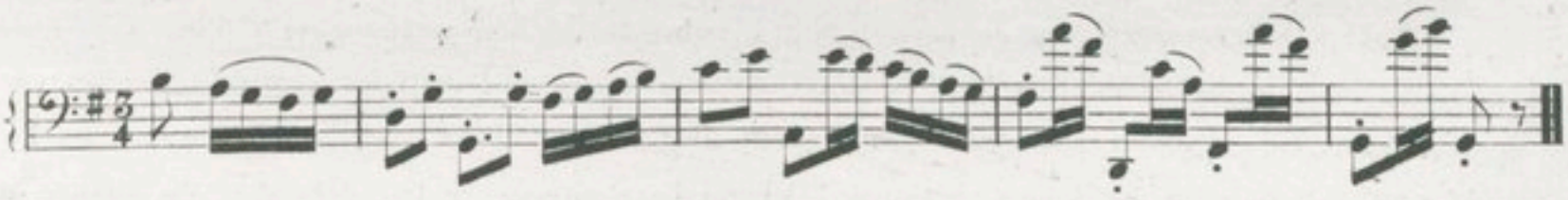
Avant de terminer ce Chapitre; je tiens à signaler, pour en empêcher le retour, les traits dont on faisait tant usage autrefois sur le Basson, et qui lui donnait un ridicule qu'on a eu de la peine à effacer. Ces traits, bien que brillants sur certains instruments, étaient incompatibles avec le sérieux du Basson, et je me suis toujours étonné que les Compositeurs qui ont écrit dans ce style, aient pu faire un Contre-sens aussi remarquable. Ne suffisait-il pas, pour ne point tomber dans une si grande erreur, de se rappeler son vrai caractère, qui exclut tout ce qui est grotesque et ridicule.

EXEMPLES.

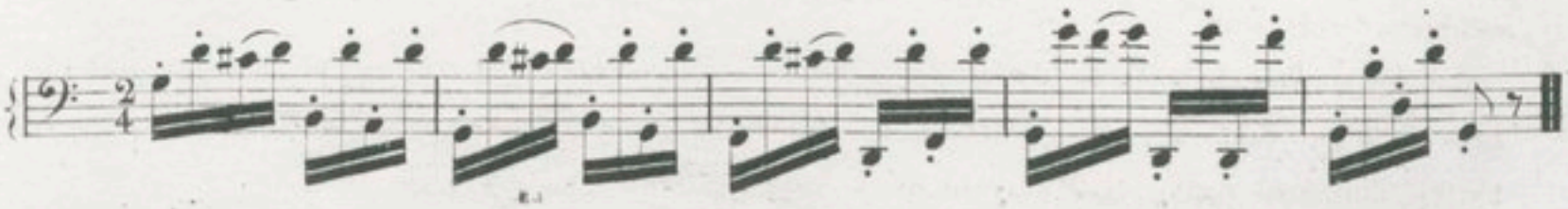
1.er EXEMPLE.



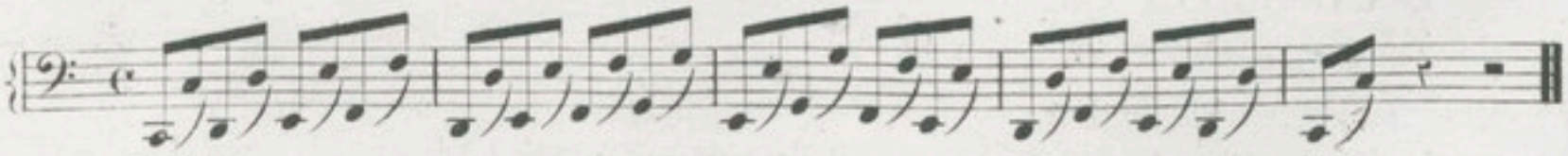
2.d EXEMPLE.



3.me EXEMPLE.



4.me EXEMPLE.



CHAPITRE 15.me

DE L'EXÉCUTION.

L'EXÉCUTION EN GÉNÉRAL.

La manière dont un chanteur ou un instrumentiste fait entendre l'idée que le Compositeur a écrite, s'appelle *Exécution*. Si cette manière se borne à traduire seulement ce qui est écrit ou noté par des signes, des mots ou des notes, on l'appelle *Exécution correcte*; mais lorsque l'Artiste sait animer la pensée du Compositeur de manière à la faire comprendre à l'Auditeur, on l'appelle *belle*, car elle réunit alors la mélodie pure au sentiment et à l'élégance.

Il est essentiel que l'exécution soit correcte avant d'être belle. Tout ce qui a été expliqué dans les Chapitres précédens se rapporte à la correction: ces règles contiennent cependant tous les moyens techniques nécessaires à une belle exécution; il ne me reste donc qu'à en démontrer l'emploi, mais c'est aussi tout ce qu'on pourrait dire pour une belle exécution, car la faculté d'interpréter le caractère d'un morceau et d'en faire sentir les beautés est un don de la nature.

L'Exécution correcte demande:

1.° Une intonation juste;
2.° Une division exacte des Temps et Mesures;
3.° Une stricte observation du Mouvement;
4.° Une observation exacte des Nuances marquées et de leur accent;
5.° Des Liaisons, des Agrémens et des Détachés.

C'est surtout l'Articulation et ses accents qui animent l'exécution, et qui lui prêtent, pour ainsi dire, des paroles qui, en un mot, lui donnent la netteté, la légèreté et l'aplomb.

Le Bassonniste doit donc regarder son instrument comme l'organe de sa voix. Chaque effet, en raison de son articulation riche et variée, peut être rendu selon son caractère, la passion, la majesté et le sérieux, aussi bien que le sentiment le plus doux. Mais pour y parvenir, il faut que l'Artiste possède une belle méthode, et même cette noblesse dans les sentiments qui fait seule les grands Artistes.

Lorsque l'Elève a franchi à peu près les difficultés du mécanisme, et que son jeu commence à être assuré, il est temps d'éveiller et de cultiver son sentiment et son goût. A cet effet, on doit lui faciliter les moyens d'entendre de bonne musique, ainsi que de bons Instrumentistes et de bons chanteurs. Le Maître doit diriger son attention sur les moyens d'expression dont se sert l'Artiste pour émouvoir son auditoire.

Lorsque l'Elève sera de force à jouer en public, il devra savoir développer toute la richesse et tous les dégrés de force et de délicatesse dont le son de son instrument est susceptible.

Il ne devra jamais jouer en public un morceau dont il ne sera pas bien sûr; il ne faut pas qu'il puisse être dérangé en rien par les influences de la température. Il ne devra jamais s'exposer à jouer devant un auditoire inattentif et bruyant.

L'Artiste devra faire choix d'un morceau qui non seulement lui fournisse les moyens de faire apprécier son exécution brillante, mais qui, par sa valeur musicale, satisfasse et charme un auditoire consciencieux.

CHAPITRE 16.me

DU JEU DANS L'ORCHESTRE

ET DE L'ACCOMPAGNEMENT.

Il faut observer les règles suivantes:

1°. La division des temps et parties de mesures doit être observée scrupuleusement, car sans cela, il est impossible que tant d'Instrumens différens puissent s'accorder. Toute augmentation de la valeur d'une ou de plusieurs notes, qui fait souvent un très bon effet dans un solo, doit être évitée.

2°. L'accent ne doit tomber que sur les temps forts, ce qui peut rendre un solo très piquant serait ici tout à fait déplacé, à moins qu'il n'y ait des exceptions marquées très expressément.

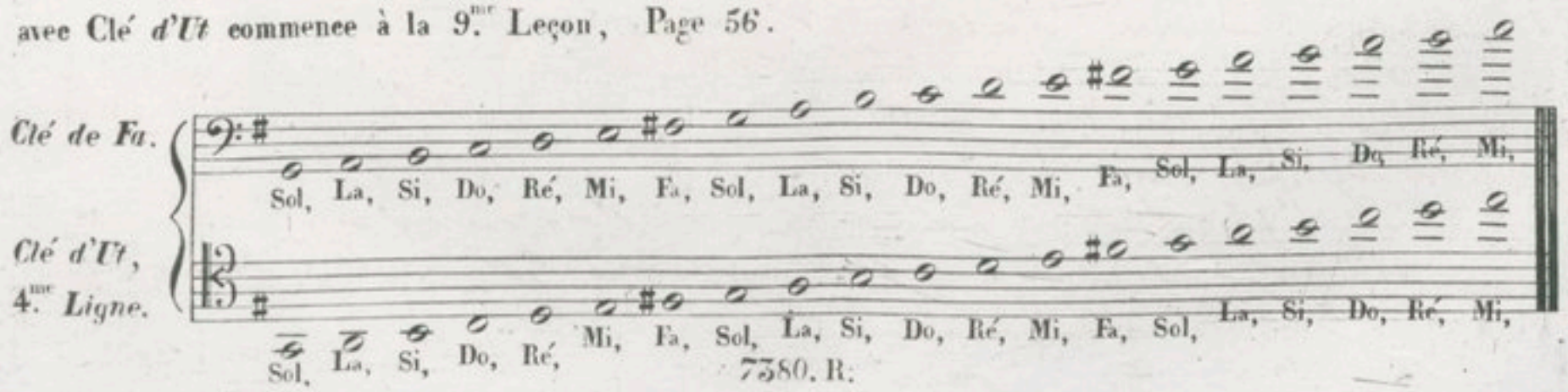
3°. Il faut observer dans l'orchestre les *forte* et *Piano* de la manière la plus stricte, et ne jamais ajouter d'autres nuances que celles indiquées: il faut éviter aussi d'ajouter des brisés et des Cadences, &.&, ou le Compositeur n'a pas jugé à propos d'en écrire.

Quant au mouvement, on doit suivre celui que le Chef d'orchestre indique; il faut souvent regarder ce dernier, afin de bien suivre le mouvement lorsqu'il le ralentit ou le précipite.

En accompagnant, l'Artiste qui joue dans l'orchestre doit être toujours subordonné à celui qui exécute la partie de solo. Il faut donc que les *forte* et *Piano* se conforment à la partie principale, de telle sorte que l'accompagnateur ne couvre jamais le Soliste; par la même raison, ces nuances doivent être moins accusées que dans les Tutti. Il faut toujours suivre le Soliste, quand bien même il presserait ou rallentirait; c'est une licence qui lui est dictée par son inspiration, et l'accompagnateur doit s'y conformer. Il est bien entendu que je parle aussi bien du Chanteur que de l'Instrumentiste.

Les *Récitatifs* surtout sont très difficiles à accompagner. Pour cette raison, on a donc généralement mis en dessus de l'accompagnement les récitatifs, pour pouvoir suivre plus facilement le Chanteur. Il faut donc lire les deux parties, et observer les signes par lesquels le Chef d'Orchestre indique le moment où les notes d'accompagnement doivent commencer.

Plusieurs Compositeurs employant la Clé *d'Ut* 4.me ligne plus bas qu'elle n'est indiquée sur la Tablature, je donne ici la gamme de cette clé afin de faciliter l'Elève à l'étude des Leçons qui suivent et dont la 1.re avec Clé *d'Ut* commence à la 9.me Leçon, Page 56.



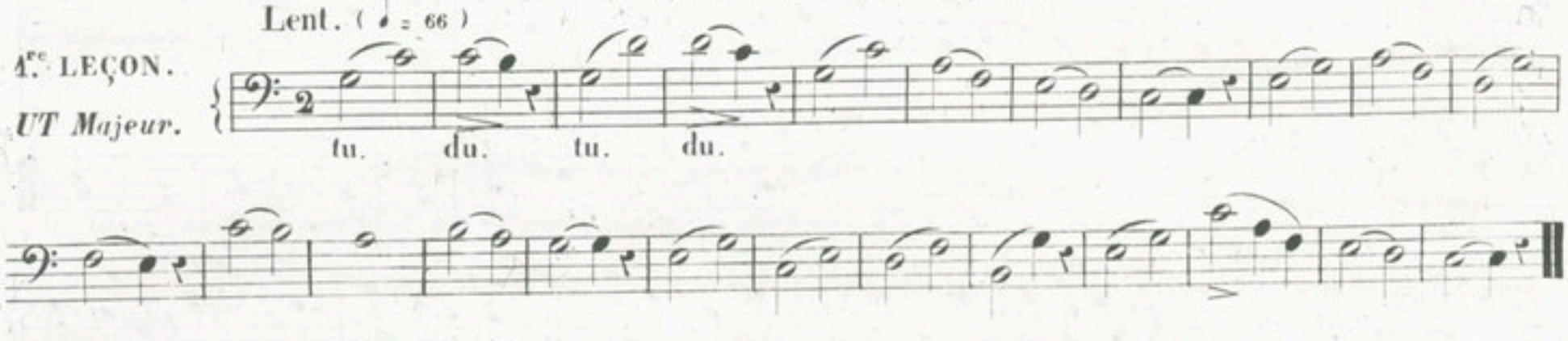
CHAPITRE 17.me

J'ai voulu dans les Exercices progressifs qui suivent, donner à l'élève l'occasion de s'exercer avec intérêt, tout en se formant les lèvres par l'étude des mouvemens lents qui sont en majorité; il acquerra en même temps la facilité nécessaire pour exécuter avec pureté et légèreté les *Sonates* et *Etudes* qui viendront immédiatement après plusieurs *Airs*, *Cavatines*, &!. &!. tirés de nos Opéras Français, Italiens et Allemands.

EXERCICES PROGRESSIFS.

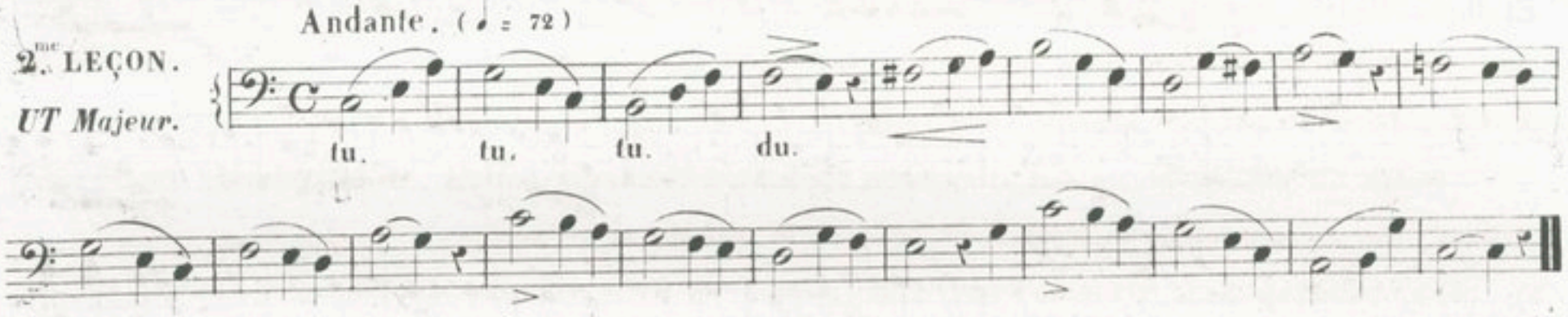
1.re LEÇON.
UT Majeur.

Lent. (♩ = 66)



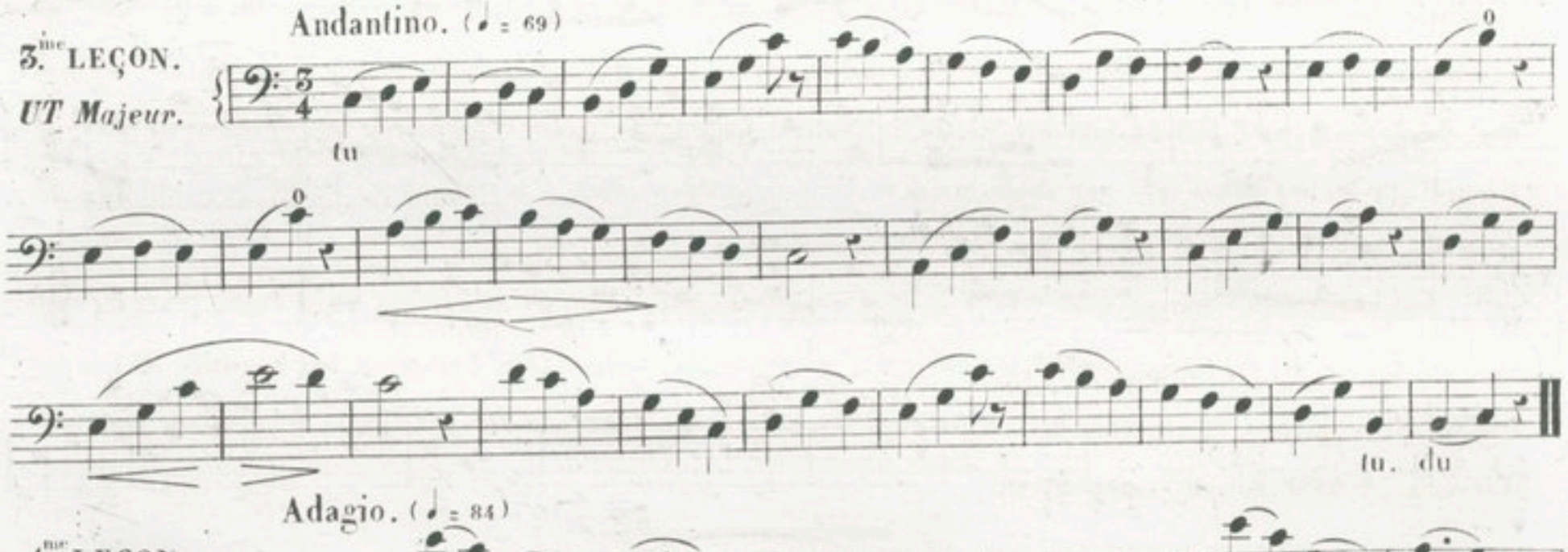
2.me LEÇON.
UT Majeur.

Andante. (♩ = 72)



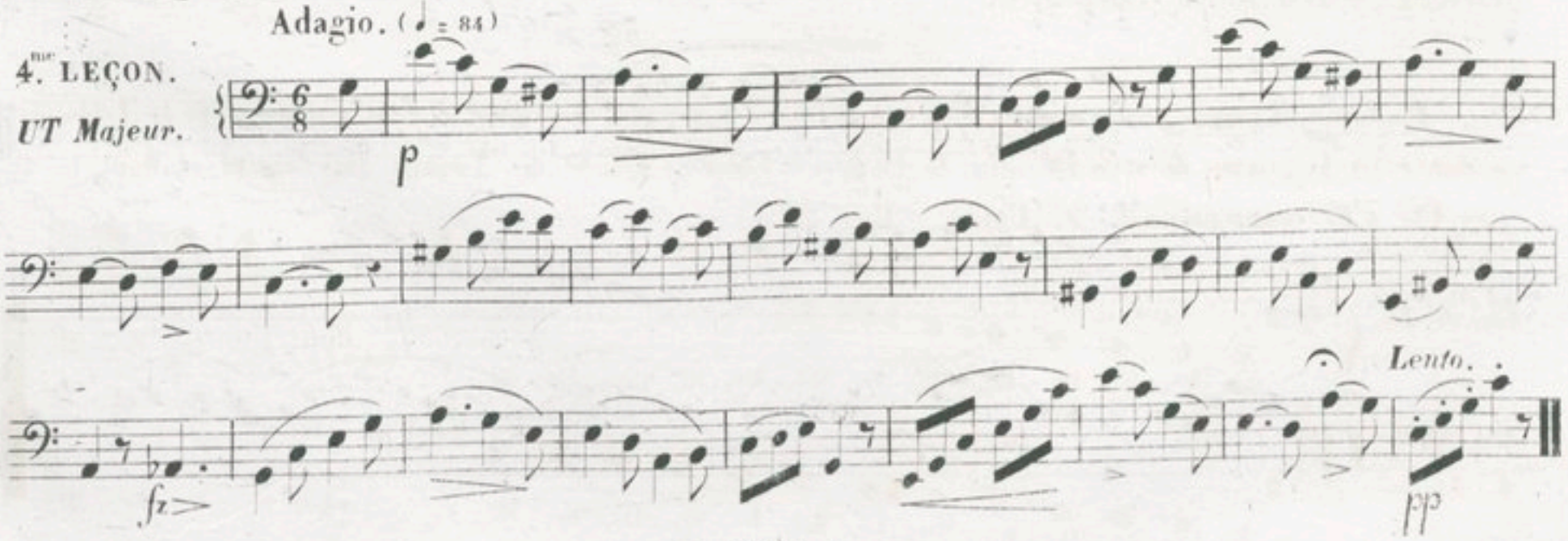
3.me LEÇON.
UT Majeur.

Andantino. (♩ = 69)



4.me LEÇON.
UT Majeur.

Adagio. (♩ = 84)



Allegro poco Agitato. (♩= 80)

5.me LEÇON.
LA Mineur.

p f sfz f p rall: >>> 1.o *Tempo.*

Andante Grazioso. (♩= 72)

6.me LEÇON.
FA Majeur.

p 2 tr

1.o *Tempo.*

rall: poco. p 1.re fois. 2.e fois.

Andante sostenuto (♩= 52)

7.me LEÇON.
RÉ Mineur.

f f

(♩= 80)

Adagio.

8.me LEÇON.
SI Majeur.

p fp dim:

Comme la Clef *d'UT* 4.me ligne, est très usitée, j'ai jugé convenable de l'introduire dans les Exercices ci-après, afin que l'Elève se familiarise avec la lecture de cette Clef, qui est tout à fait indispensable.

Allegro Maestoso. (♩ = 116)

9.me LEÇON.

SI ♭ Majeur.

f *pp* *ralt:*

Lento. *Lento.* *p*

f *p* *f* *p*

Allegro Maestoso.

fff *ff* *sec.*

All.^o Mod.^to

40.me LEÇON.

SOL Mineur.

(♩. 108) *p* *mf* *p*

Andantino. (♩ = 88)

41.me LEÇON.

SOL Majeur.

Con espressivo.

A.^o Tempo.

ralt: Dim: *p*

12.me LEÇON.
SOL Majeur.

Moderato. (♩ = 112)

13.me LEÇON.
SOL Majeur.

Allegro. (♩ = 120)

Fin.

D.C.

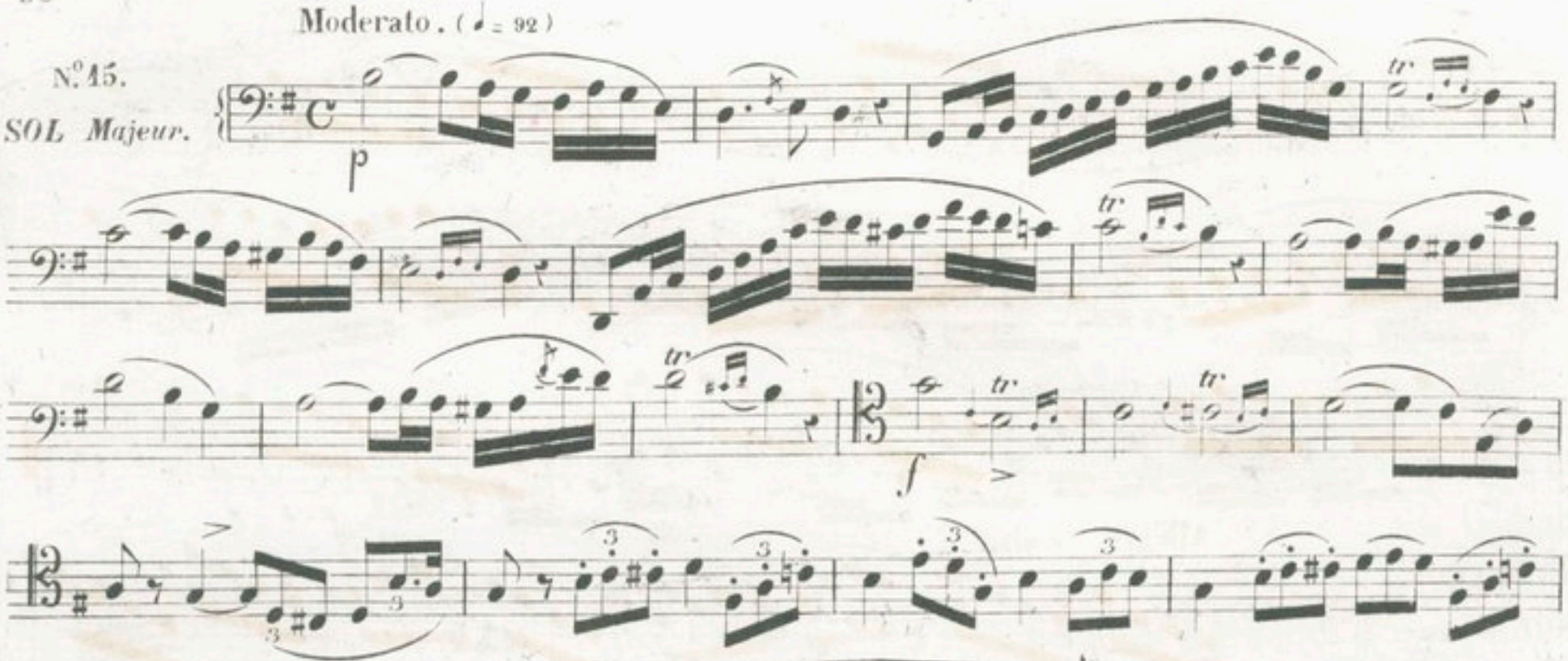
14.me LEÇON.
SOL Majeur.

Moderato. (♩ = 104)

Moderato. (♩ = 92)

N.º 15.

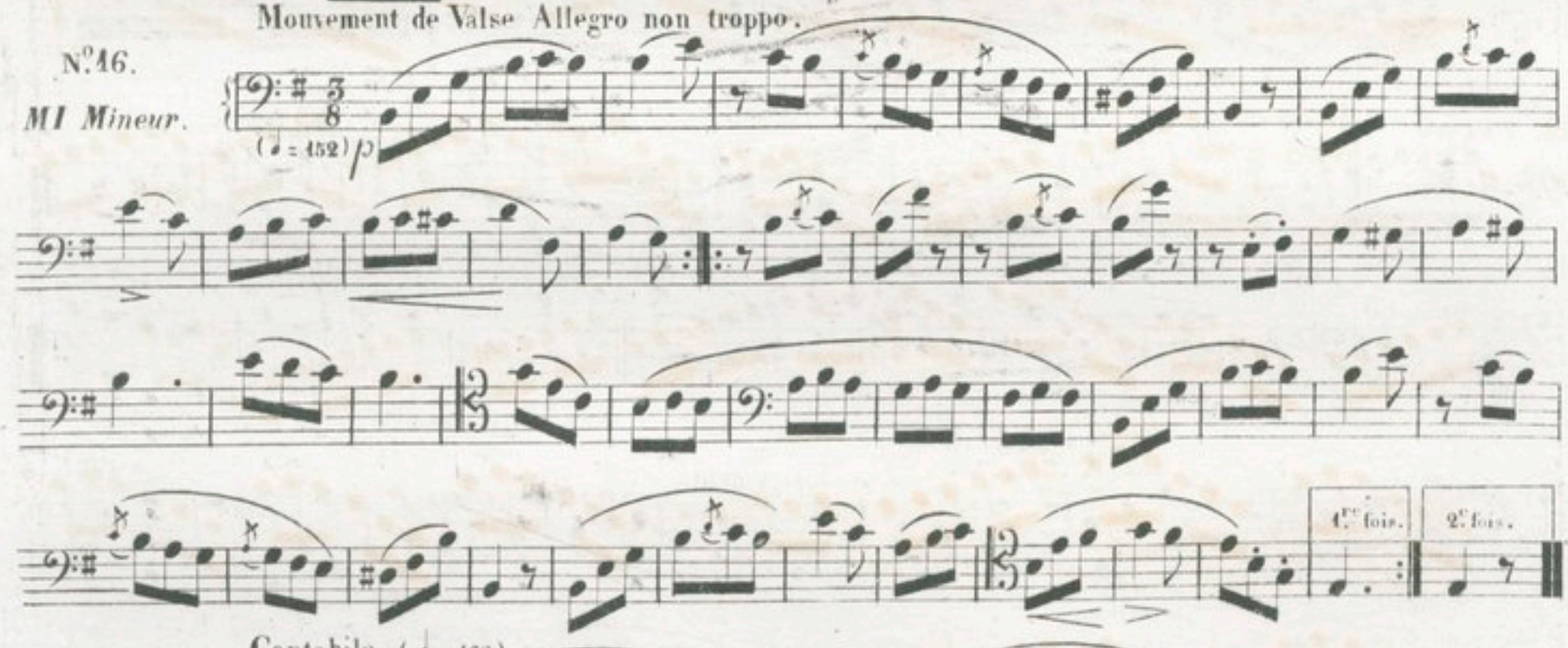
SOL Majeur.



Mouvement de Valse Allegro non troppo.

N.º 16.

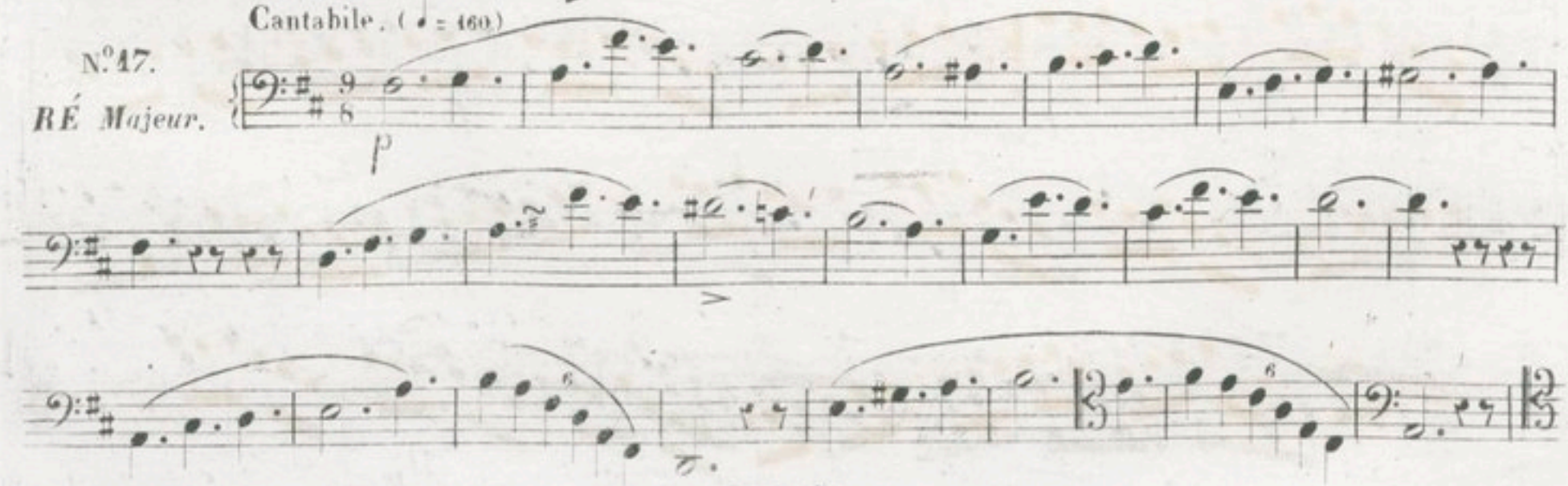
MI Mineur.



Cantabile. (♩ = 160)

N.º 17.

RÉ Majeur.



Più lento.

N.° 48.

SI Mineur.

Lento. (♩ = 88)

N.° 49.

LA Majeur.

Moderato. (♩ = 100)

marqué.

Più lento.

Largement.

Allegretto. (♩ = 84)

20.me LEÇON.

FA ♯ Mineur.

p

1.re fois. 2.de

Adagio. (♩ = 58)

21.me LEÇON.

MI ♭ Majeur.

p

Bis.

f *fz* *dim:* *dolce.*

Poco agitato. (♪ = 132)

22.me LEÇON.

UT Mineur.

mf

sf

Adagio.

N.° 23.

La ♭ Majeur.

(♩=48) Larghetto.

p

A.° Tempo.

fz

pit.

pp Legato.

Poco vivace (♩=128)

f rall.

dim: ff

N.° 24.

Fa Mineur.

cres

f

Allegro Maestoso. (♩ = 96)

N.° 25.

MI ♯ Majeur.

p

rall:

1.re fois.

2.e fois.

Andantino. (♩ = 80)

N.° 26.

UT ♯ Mineur.

p

f

p

f

fz

Adagio sostenuto. (♩ = 52)

N.° 27.

SI ♯ Majeur.

p

f

fz

pp

fz

3

Andantino. (♩ = 112)

N.º 28.

SOL ♯ Mineur.

6/8

Legato.

Largo. (♩ = 108)

N.º 29.

RÉ ♭ Majeur.

12/8

p

ff

p

Agitato Moderato.

(♩ = 100)

N°.30.

SI ♭ Mineur.

pressez

Largo. (♩ = 46)

N°.31.

SOL ♭ Majeur.

cres

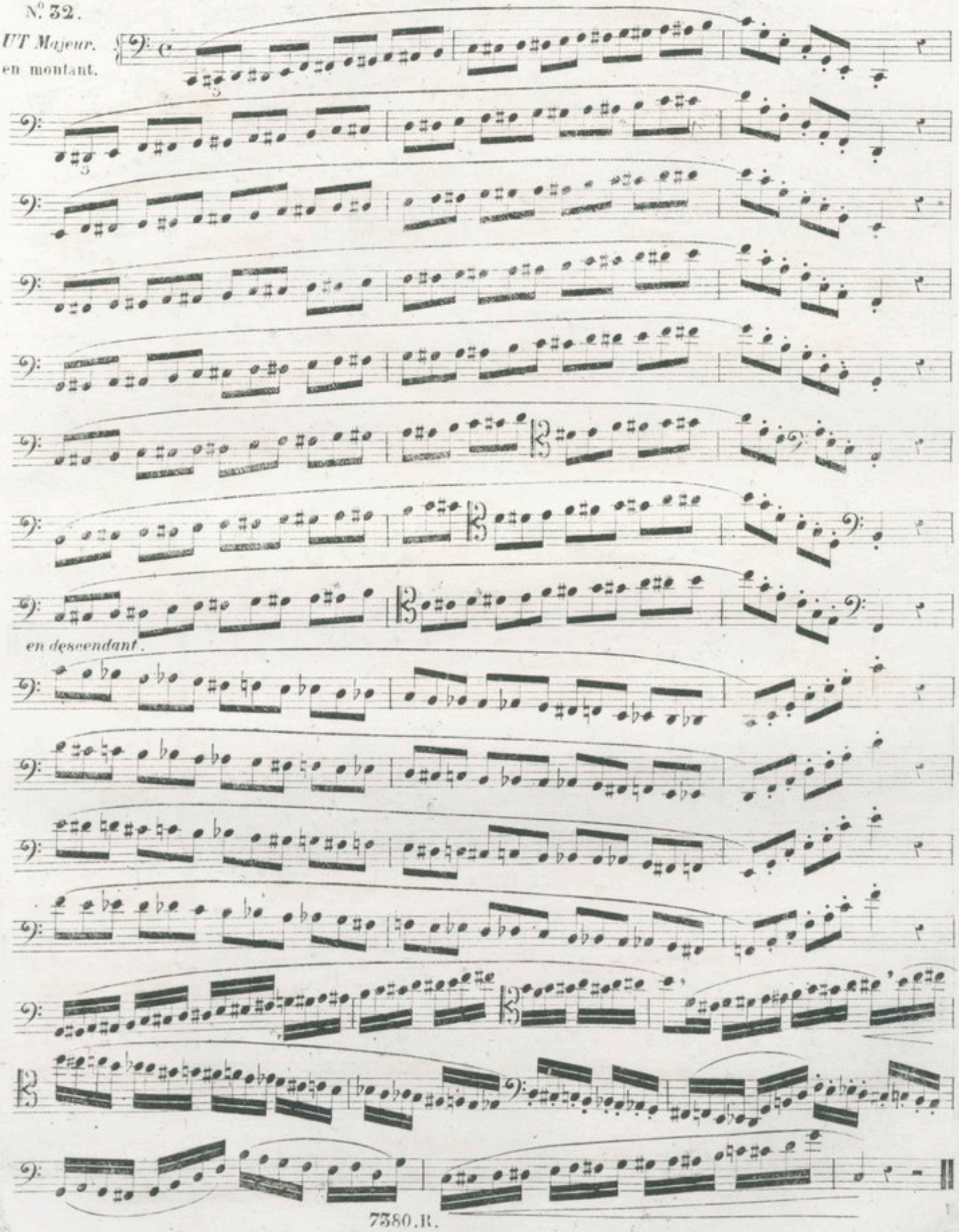
cen - - - - - - do.

EXERCICES POUR LES GAMMES CHROMATIQUES.

Il est nécessaire de les jouer d'abord lentement, afin d'obtenir de l'égalité dans leur exécution.

N.° 32.

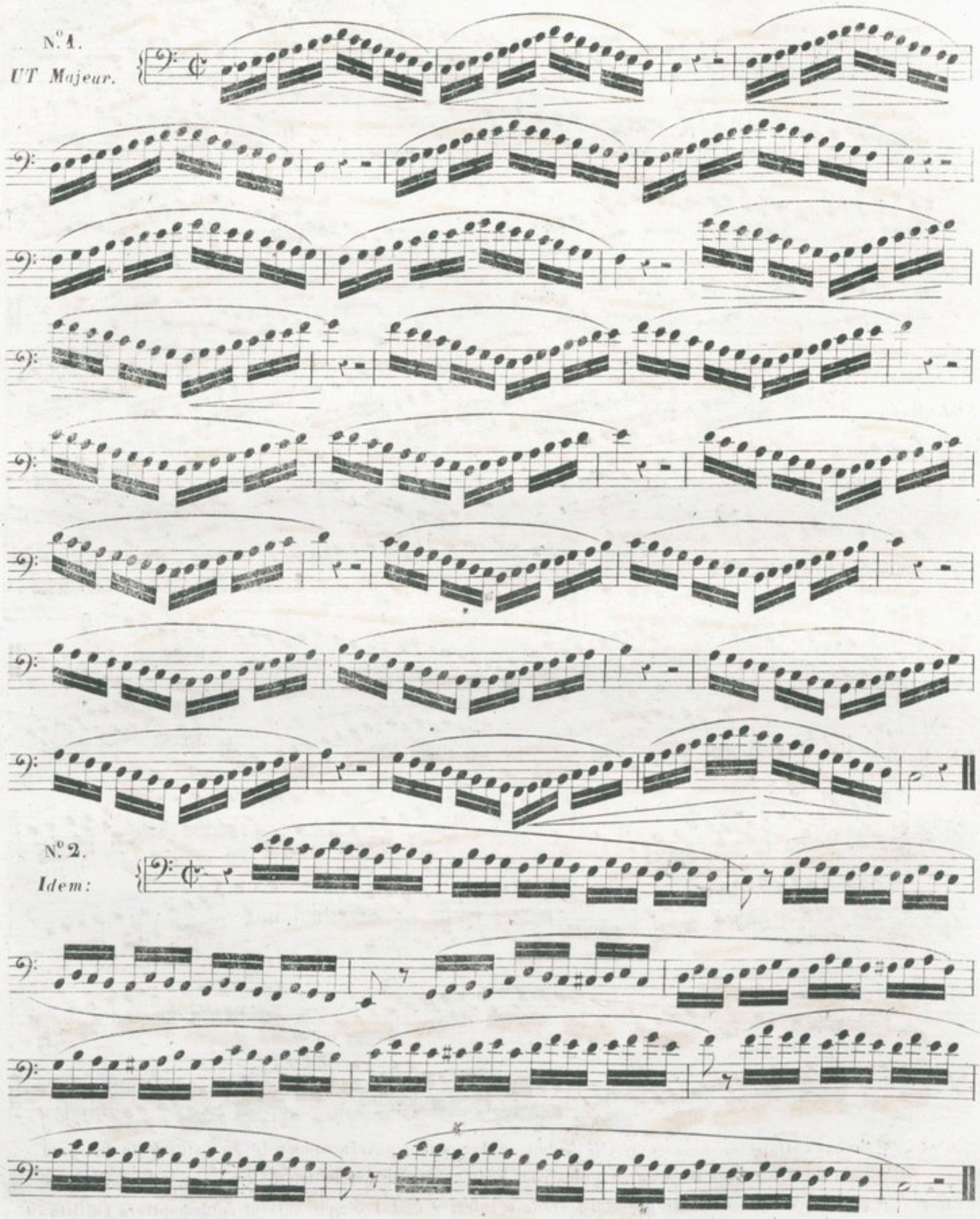
UT Majeur.
en montant.



Avant de passer aux Mélodies tirées de nos opéras Français et Italiens j'ai jugé nécessaire de donner ici plusieurs gammes d'un mouvement vif, afin que l'élève acquiert plus de rapidité dans l'exécution.

N.° 1.

UT Majeur.



N.° 2.

Idem:

N.° 3.

LA Mineur.

N.° 4.

SOL Majeur.

N.° 5.

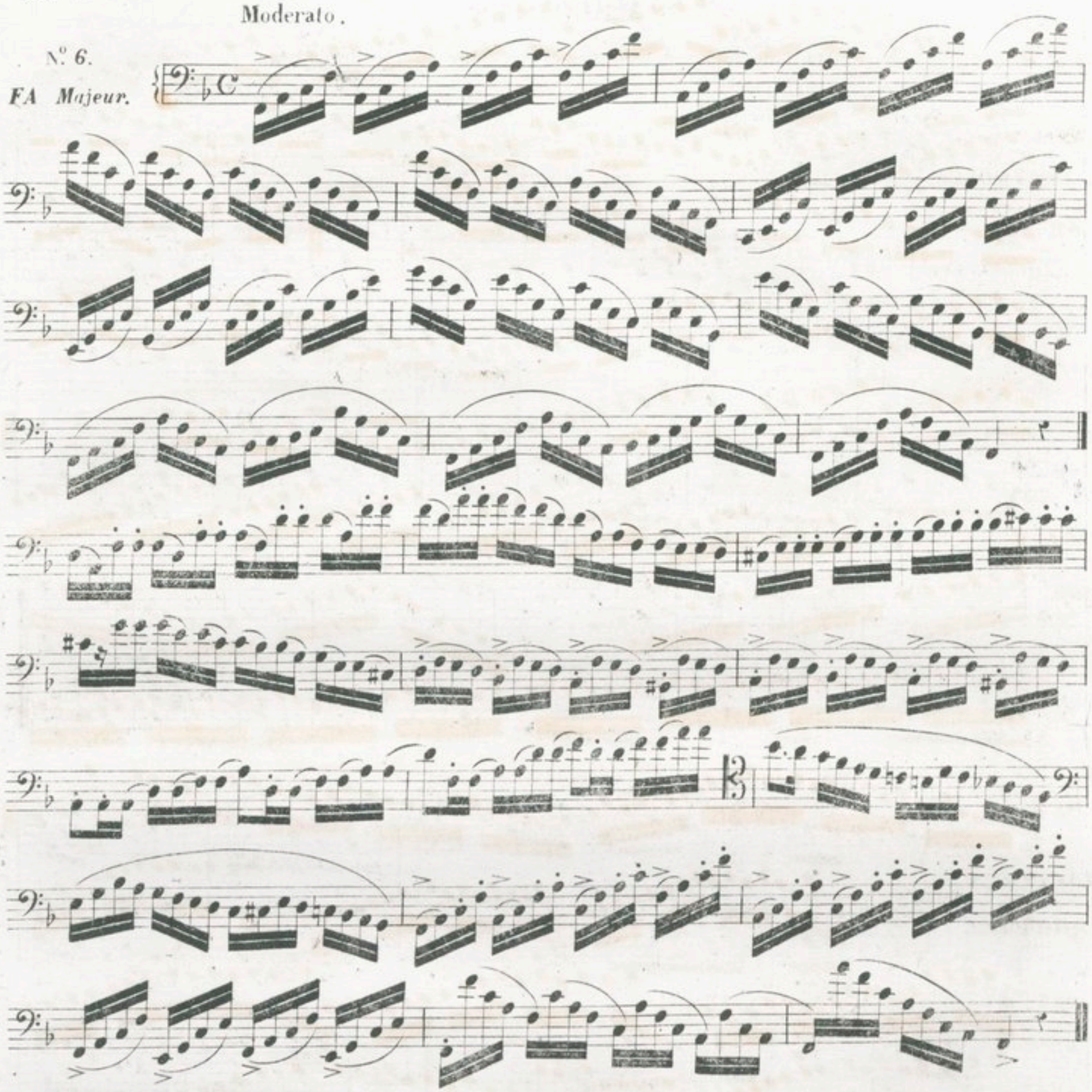
RÉ Majeur.

⊕ (NOTA) Dans ce passage: le *Mi* ♯ doit se faire tout ouvert comme le *Fa* naturel du Médium. Il en est de même dans les traits rapides pour les tons **bémols, et le** ton *d'UT majeur*, le *Fa* naturel supérieur doit être fait de la même manière que celui de l'Octave inférieure. L'Exemple suivant en démontrera l'utilité.

Moderato.

N.° 6.

FA Majeur.



L'Elève fera bien de transporter ces Gammes Variées dans tous les tons, lorsqu'il aura acquis un certain degré de perfection dans l'exécution des précèdentes. Il les étudiera d'abord lentement en observant bien les articulations et les nuances qui sont marquées; je lui recommanderai aussi: 1.° de marquer strictement la mesure en faisant bien sentir les temps forts de la mesure qui sont: le 1.er et le 2.d temps; le 3.me et le 4.me sont des temps faibles; 2.° de modérer son mouvement, afin de ne pas se laisser emporter, ce qui nuirait à la pureté de l'exécution.

FIN DES EXERCICES.

7580.R.

MÉLODIES

avec accompagnement de 2.d BASSON ou VIOLONCELLE.

N.o 1.

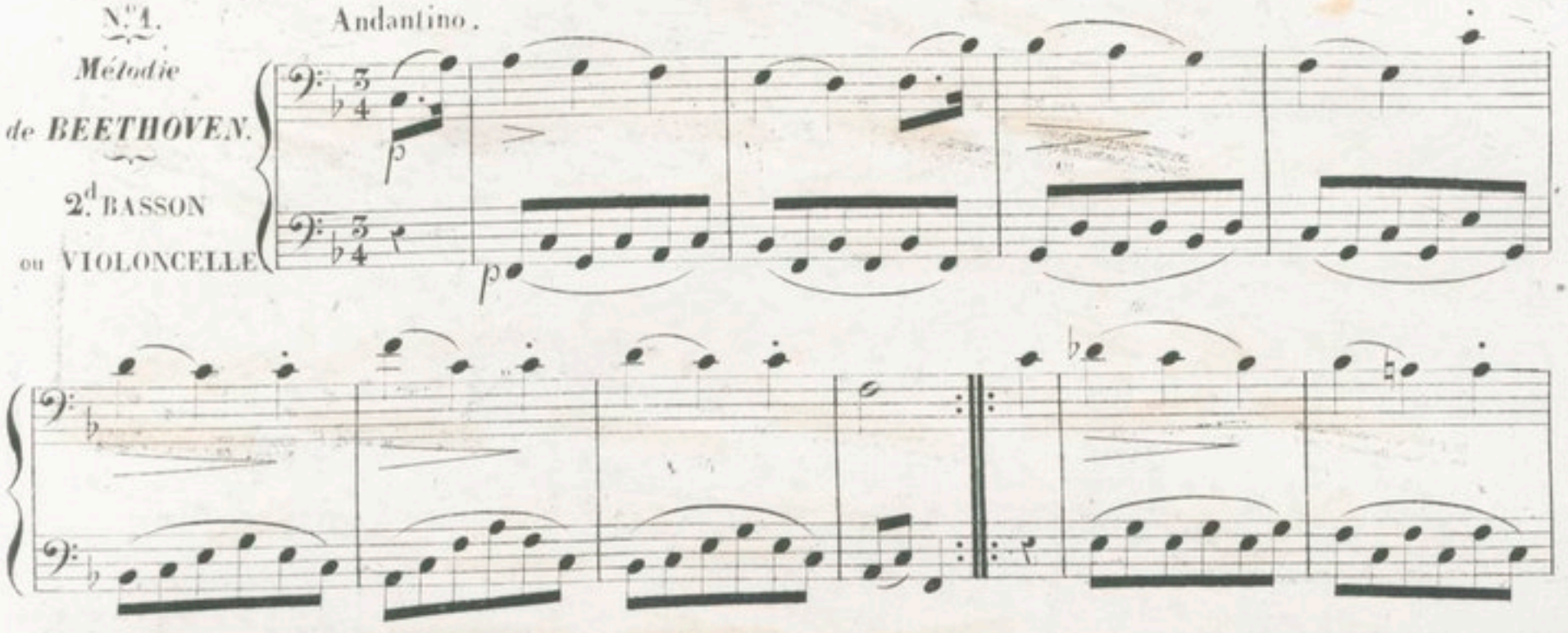
Mélodie

de BEETHOVEN.

2.d BASSON

ou VIOLONCELLE

Andantino.

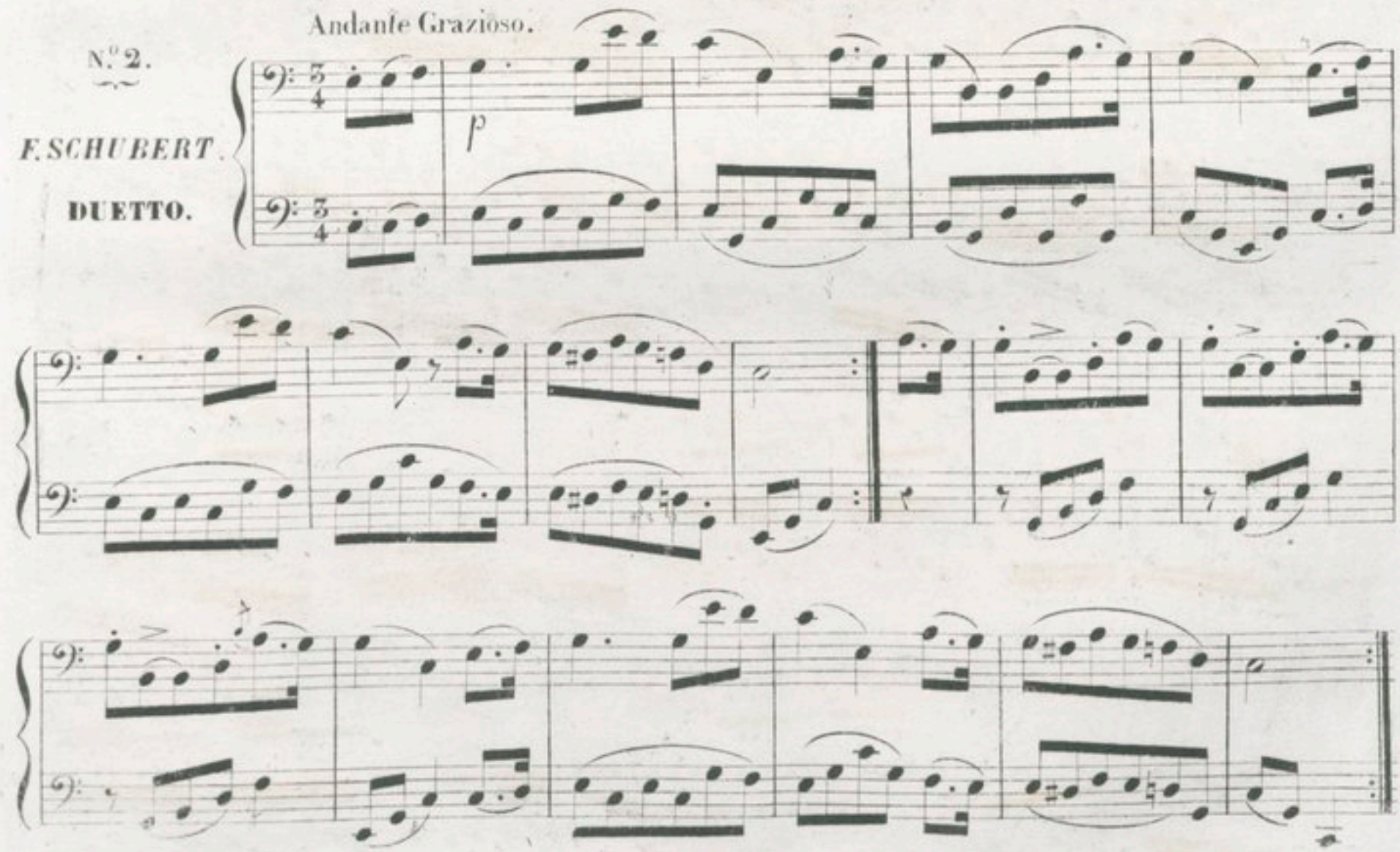


N.o 2.

F. SCHUBERT.

DUETTO.

Andante Grazioso.



N.° 5.

Larghetto.

ROMANCE

Elisire d'amori,

DONIZETTI.

p

f

ff *p*

p

smorz.

pp

Maggiore.

cres.

f

f

p

rall:

ff

Andante.

N.° 4.

Dernière pensée de ***Ressiger*** *dite de Weber.*

DUETTO.

dolce.

Fin.

D.C. la 2.e fois.

D.C. la 2.e fois.

Moderato.

N.°5.

BELLINI.

mezzo *f*

f

rall: *f* *ff*

Larghetto.

N.°6.

Mélodie
de VVeber.

p

p

N.° 7.

La Création d'HAYDN.

Andante Sostenuto.

p

cres

f

cres

morendo.

pp

p

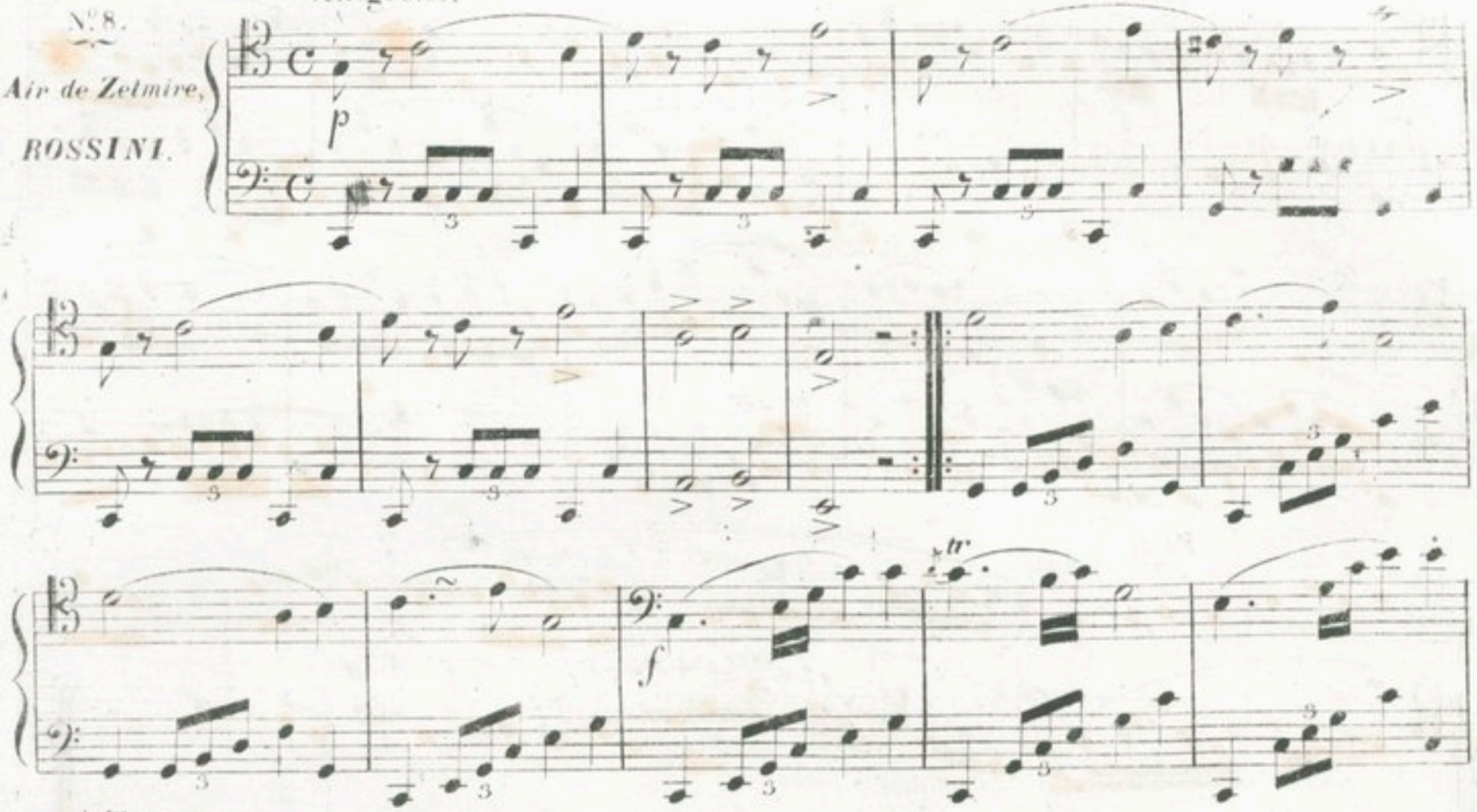
pp

Allegretto.

N.° 8.

Air de Zetmire,

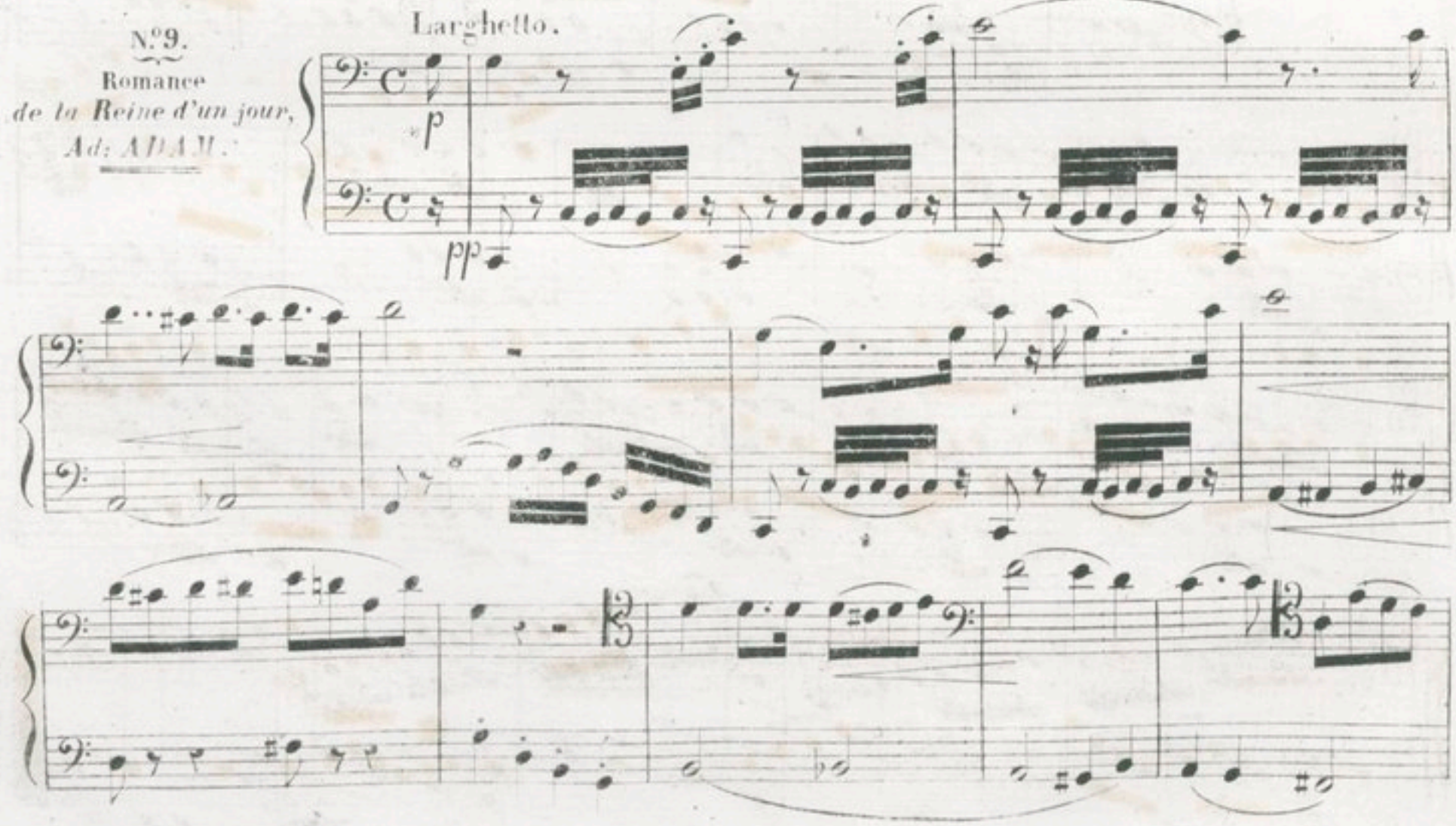
ROSSINI.



Larghetto.

N.° 9.

Romance
de la Reine d'un jour,
Ad: ADAM.



p

ad libitum.

ff

Maestoso.

N.º 40.

Norma

de **BELLINI.**

f

tr

Mezzo forte.

f

N.11.

Le Bengali.

H. MONPOU.

Moderato.

mffp

rinf:

rinf p

mf

dolce.

pp

rf

rall: poco.

p

tr

dolce.

Allegro Moderato.

N.°42.

Pia de Tolomei.

G. DONIZETTI.

mezzo forte.

p

accell:

ff

rall:

8ª

loco.

f

Più mosso.

p

ff

Andante Sostenuto assai.

N.43.

Beatrice di Tenda,

BELLINI.

Mezzo forte.

pp

pp

pp

a piacere.

rall:

morendo.

N.44.

Andantino non troppo.

Romance

du Brasseur de Preston.

Ad: ADAM.

p

Con espressivo.

4.e fois.

rall:

2.e fois.

2.e fois.

rall:

ff

Marziale.

N.o 15.

l'Elisire d'amore,

G. DONIZETTI.

p

p

ff

ff

ff

ff

f

N.16.

Cavatine

l'Elisire d'amore

G. DONIZETTI.

Larghetto.

a piacere. *ad libitum.* *à tempo.*

rit: poco.

ff

ff

Moderato Grazioso.

N°47.

Air

le la Chaste Suzanne

H. MONPOU.

p

cres.

f

rf

dim:

cres.

f

p

ff

p

rf

dim:

f

dim:

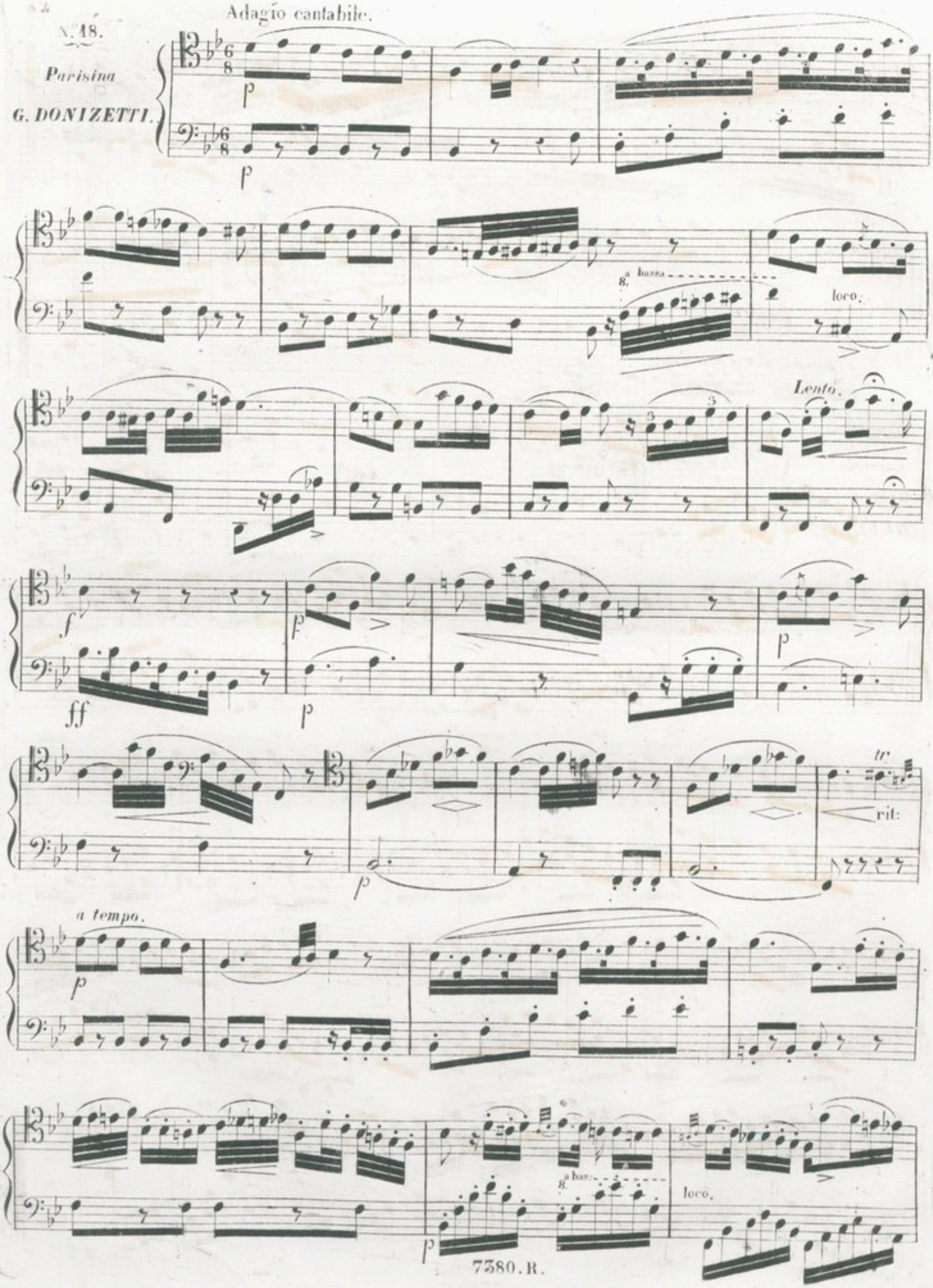
fz

N.° 48.

Parisina

G. DONIZETTI.

Adagio cantabile.



ff

Lento.

N.º49.

Cavatine

Beatrice di tenda,

BELLINI.

Allegro Mod.to

sfz

Più mosso.

f

N.° 20.

Air

de la Reine d'un jour.

Ad: ADAM.

Andante.

p

8.ª bassa ad lib.

loco.

dim:

p

N.° 21.

La Norma

BELLINI.

Allegro Moderato.

p

Lento.

a Tempo.

p

p

N.° 22.

Anna Bolena,

DONIZETTI.

Moderato.

rall:

pp

fz

rall:

f

N.°23.

Andante.

HANDEL.

dolce.

Violoncelle.

dim:

pp

dim:

f

f>

p

smorzendo

N.° 24.

Andantino.

Semiramis,

de ROSSINI.

dolce.

p

ralt.

Lento.

N.° 25.

Freyschutz

de VVEBER.

Moderato.

p

f

f

p

N.° 26.

Larghetto

It pirate

BELLINI.

Moderato.

a pinèere.

a piacere

ten: a piacere

a tempo.

Con forza.

ff

N.° 27.

Aria

Il pirata

BELLINI.

Allegro Cantabile.

ten:

4.me fois.

Bis.

a piacere.

ff

Bis.

N.° 28.

Andante.

Romance

la Reine d'un jour

Ad: ADAM.

dolce.

rall.

p

N.°29.
Prière
de Moise,
de ROSSINI.

Andantino.

tr

tr

tr

smorz.

cres.

Allegro Vivace.

30.

Pia di Tolomei

DONIZETTI.

TROIS PETITES SONATES POUR LE BASSON,

Avec Accompagnement de 2^d. BASSON ou VIOLONCELLE.

I^a. SONATA.

Moderato. (Mät: ♩ = 88)

cres.

cres.

leggiero.

(Mz: ♩ = 69)

ADAGIO.

Dol espress:

Dol:

rit:

p

f

p

p

BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE IMPR.

(Mes: ♩ = 92)

RONDO

Grazioso.

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

fin. *f*

p

sf *f*

rit: *cres* . . . *cen* . . . *do.* *f* *rit:* D.C.

rit:

Mineur.

mf rf rf f p f p

f p

< < > tr tr

rf f p f p f> p f

p p f

rit: p cres. cen. do f> rit: DC

cres. cen. do f> rit:

II.

SONATA.

Moderato. (M.M. ♩ = 84)

Dolce.

p

risoluto

p

f

p

p

Lento

a Tempo.

dol:

cres . . . cen . . . do . . . sf

p

p

p

p

f

p

(M.t: ♩ = 60)

ADAGIO.

Con espress:

p

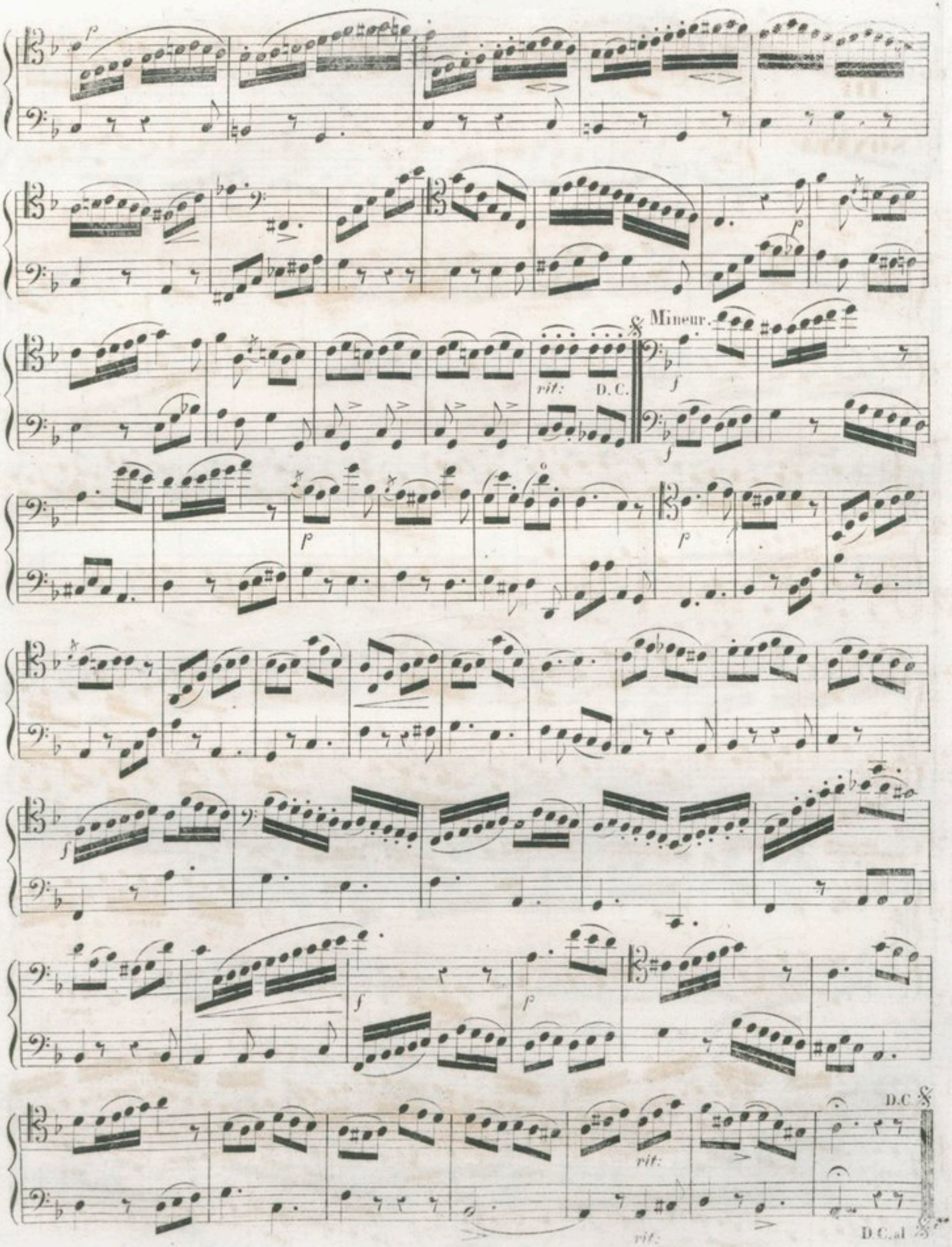
dim:

(Mes. ♩ = 76)

RONDO

Allegretto.

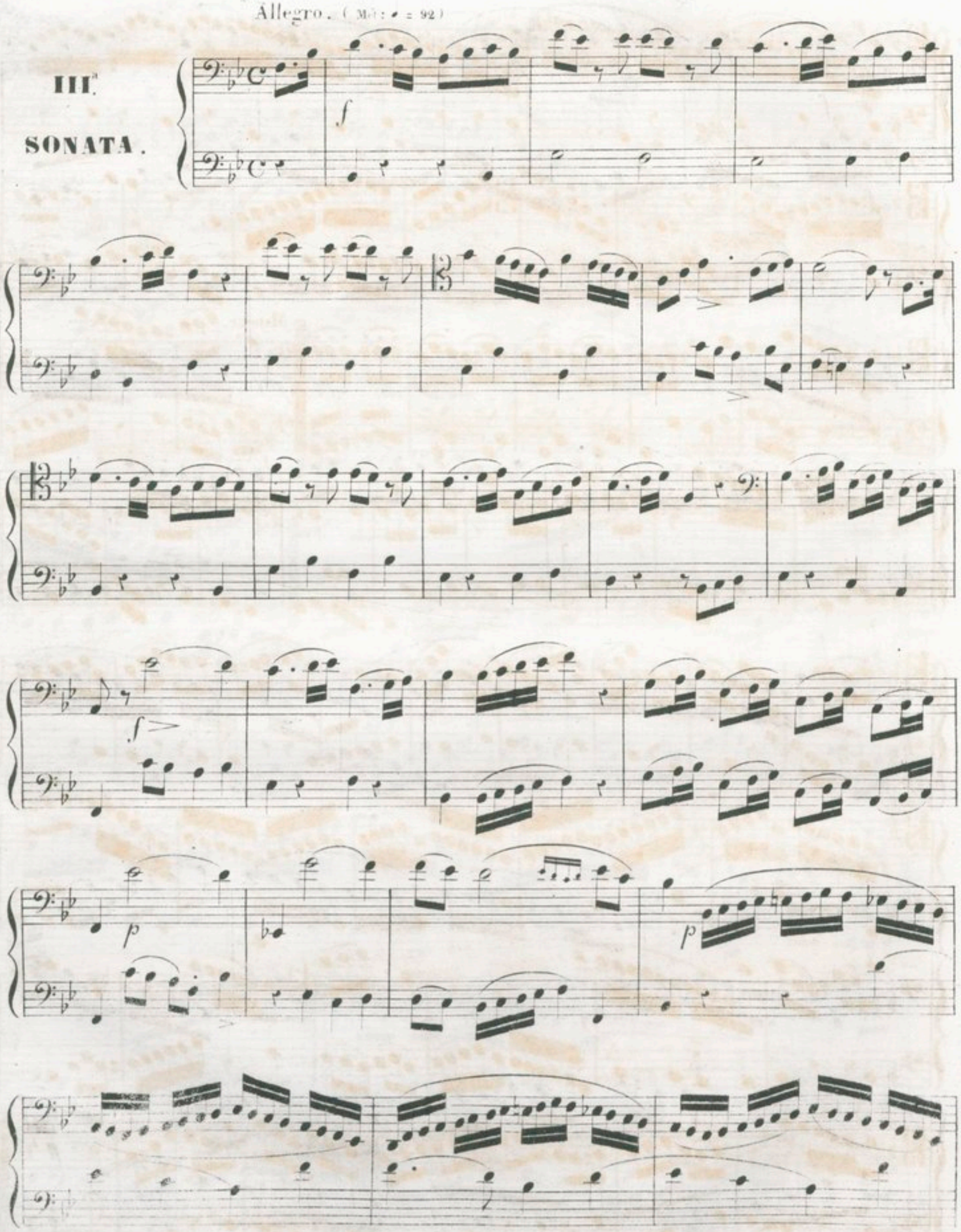
Fin.

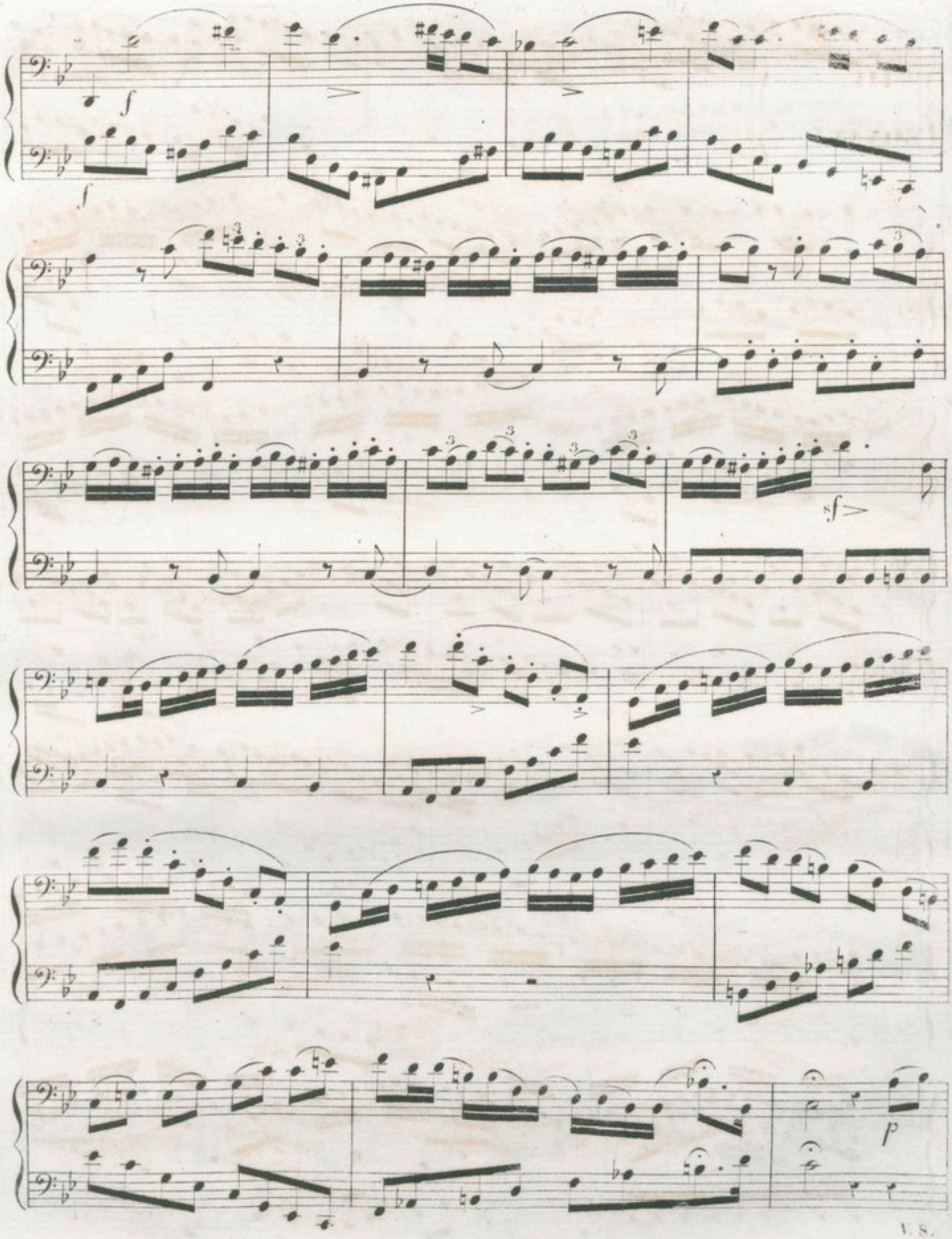

8 Mineur.
rit:
D.C.
rit:
D.C. al 8va

Allegro. (M.: ♩ = 92)

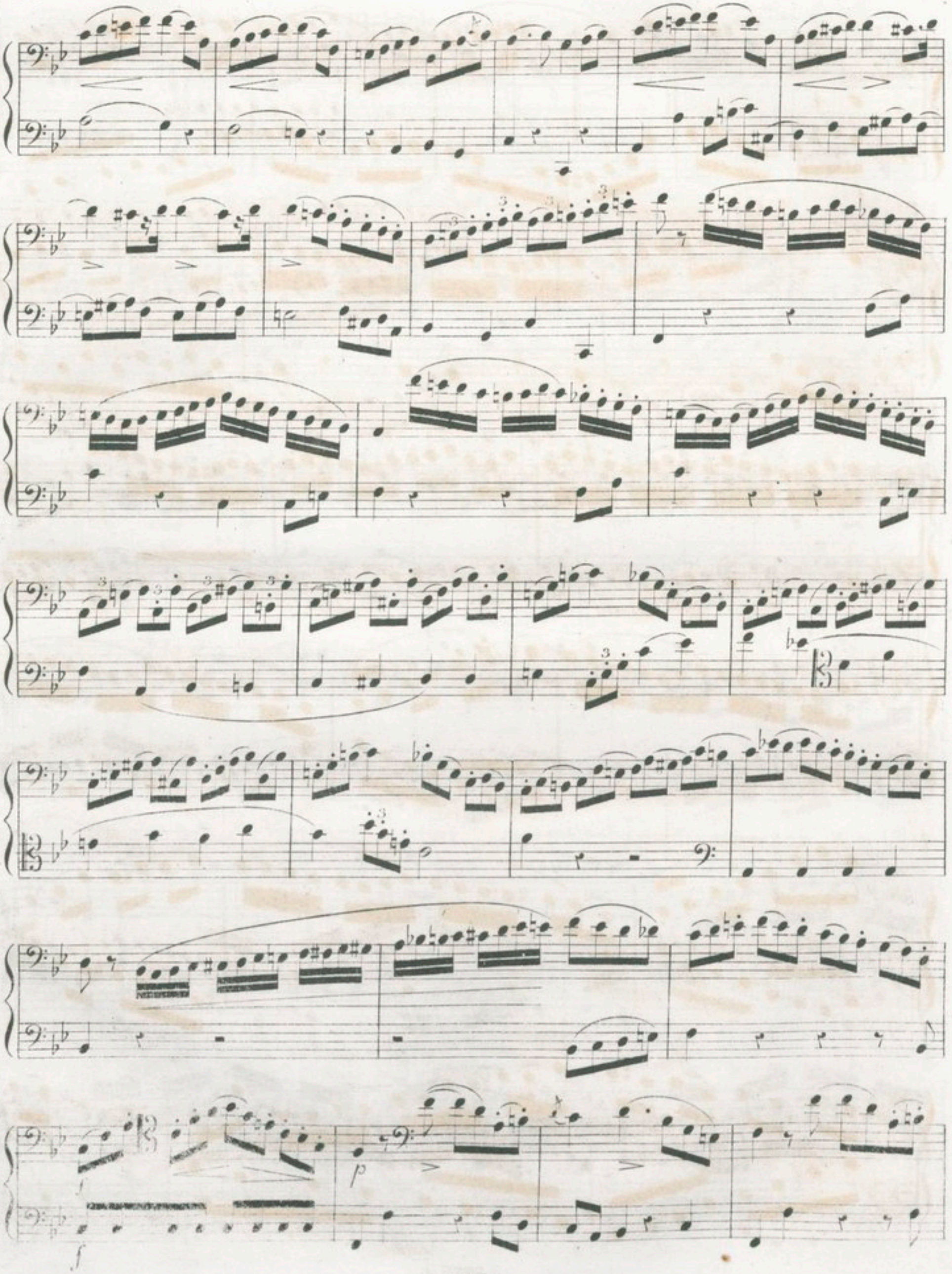
III.ª

SONATA.





V. S.



(Mel : ♩ = 80)

SICILIANO.

Adagio.

Dol:

rf

rf

Moderato. (M.M. ♩ = 84)

FINAL.

Fin.

Fin.

Piu lento

D.C. Mineur.

D.C.

p

cres.

f

p

cresceendo.

f

diminuendo.

D.C.

Andante con espressivo.

N.º 31.

Aria

Don Juan

MOZART.

ad libitum.

a piacere.

N°. 32.

Sérénade de F. SCHUBERT.

Moderato.

Animato.

crescendo.

N. 33.

Parisina

DONIZETTI.

Allegro.

cres.

Andante.

N.° 34.

Air

de Stratonice.

de **MÉHUL.**

1°. Tempo.

cres. f p cres. p cres.

p cres. f p cres.

p

Allegro.

p cres. p

Allegro.

f cres. ff

ff p

fp fp fp sost: cres.

f dim: dim: cres. cres

f cres.

f

N.° 35.

Andante Variazioni.

Sëmiramis

ROSSINI.

8va haut, la 2.de fois ad libitum

8va

loco.

1.re fois.

2.de

N.° 36.

Andante Expressivo.

Romance

MONPOU.

rinf: dim:

p Con tristezza.

cres.

rinf:

f

rinf:

dim:

f

mf

ff

mf *dim:* *p*

cresendo.

rinf:

ff

N.° 37.

Pia di Tolomei,

DONIZETTI.

Moderato Marziale

mf

mf

8va

loco.

Poco più

cres.

ff

ad lib:

a piacère.

f

Larghetto.

N.° 38.

Cavatine et Duo

de l'Elisire d'Amore

DONIZETTI.

p

p

rall: f

V.S.

Appassionato.

Allegretto.

fp

Più mosso.

f

Più Allegro.

cres

cen

do

f

Vivace.

f

ff

Andantino.

N.° 39.

Le Guerillero.

Ambroise THOMAS.

dolce.

cres.

cres.

Dim:

cres.

Adagio Cantabile.

40.

Elisire d'amore

DONIZETTI.

p

p

cres.

f

N.°41.

Moderato.

Elisire d'Amore

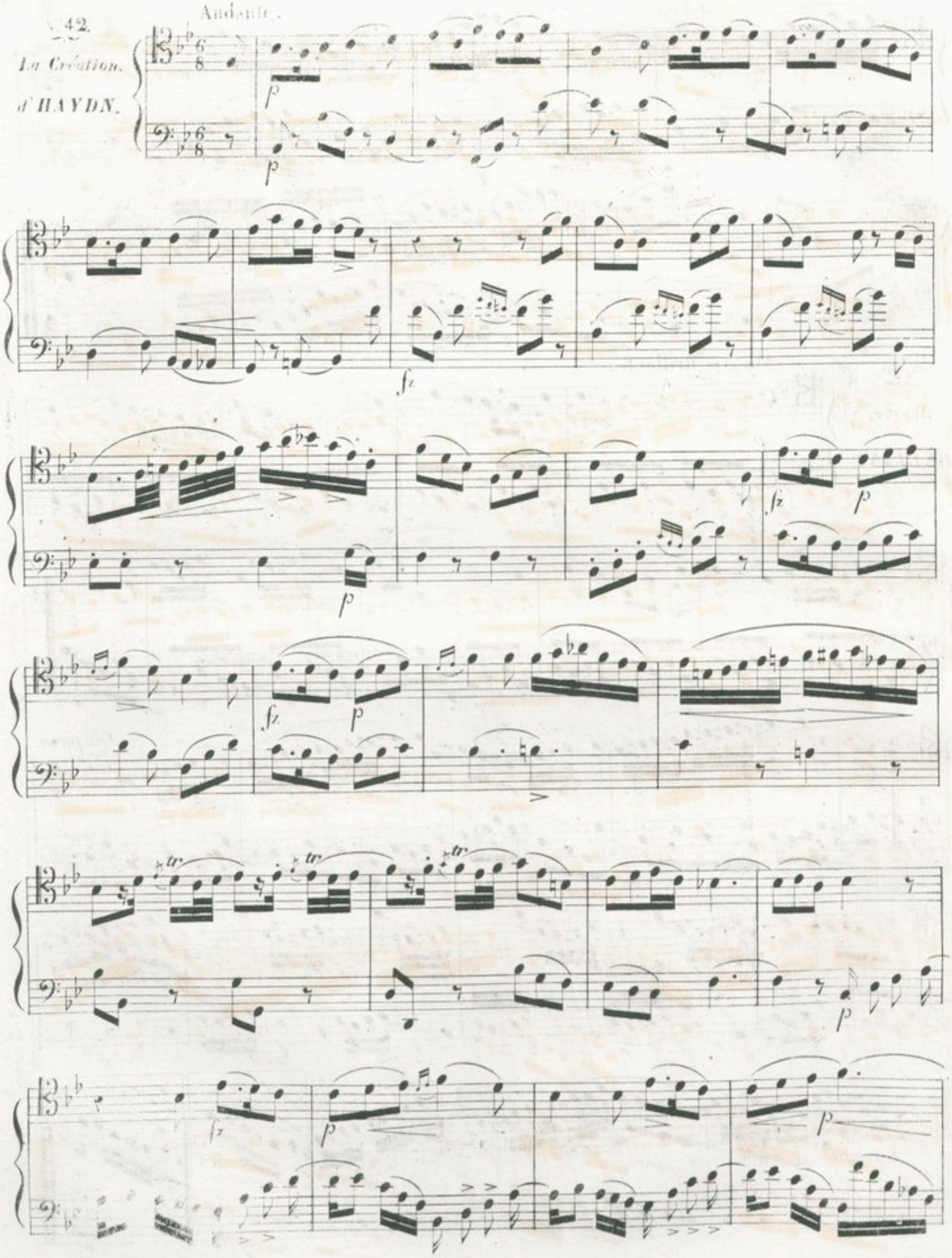
DONIZETTI.

42.

La Création.

d'HAYDN.

Andante.



N.º43.

Norma,

BELLINI.

Allegro Brillante.

p

f

Con forza.

cresc.

cresc.

cresc.

f > rall: Dim:

Animato. *poco* *a* *poco*

1.er fois.

2.e fois.

N° 44.

Le Comte de Carmagnola

d'Ambroise THOMAS.

DUETTO.

Andantino.

Dolce.

Dim:

cres.

Dim:

cres.

rit:

Tempo.

a piacere.

Dim:

rall:

rilen:

N.45.

Cavatine

Anna Boiena

DONIZETTI.

Allegro Moderato.

p

rit:

fz

fz

tenuto.

N.° 46.

Cavatine

Norma

de **BELLINI.**

Andante sostenuto.

dolce.

p

cresc.

ff

rf

cresc.

ff

diminuendo.

p

smorz:

Dim:

Allegro Moderato.

N.º 47.

Air et Duo

Richard coeur de Lion.

GRÉTRY.

And.te

Andante.

pp

cres. ff

Allegro.

N.° 48.

Introduction.

DUO

Il Pirata

BELLINI.

p

mf

Legato.

pp

Canto.

Larguetto.

Ritournelle.

rall: uniti. Lent:

Lento.

al Récitatif.

Allegro con energico.

dim:

Allegro Assai.

Più lento.

rall:

Lent. a piacere.

Tempo.

Con forza.

Più lento.

f *p* *Lent a piacere.*

f *pp*

Accelerando sempre.

f

cres . . . . . *cen* . . . . . *do rallen* . . . . . *ten* *ff* . . . . . *do.*

a Tempo.

f

fz *fz* *a piacere.* *ff* *perdendosi.*

N.° 49.

Duo

de Norma

BELLINI.

Allegro Moderato.

Marziale.

rit:

a tempo.

1.er fois.

2.me fois.

Andante.

dim

p

rall:

Allegro.

Lent.

f

pp

cres - - - - - - - cen - - - - - - - - - -

do - - - - - - - - - - - - - -

ff Accell.do

marcato.

FIN.

ff

N.° 50.

Duetto

Elisir d'Amore,

DONIZETTI.

Allegretto.

pp

f p p

cres

ff pp p

cres cen do

V.S.

Piu Vivace.

f *ff*

ff *f*

fp

cres.

cen - - - - do.

f

ff

p

Prestissimo.

f *ff*

Fin.

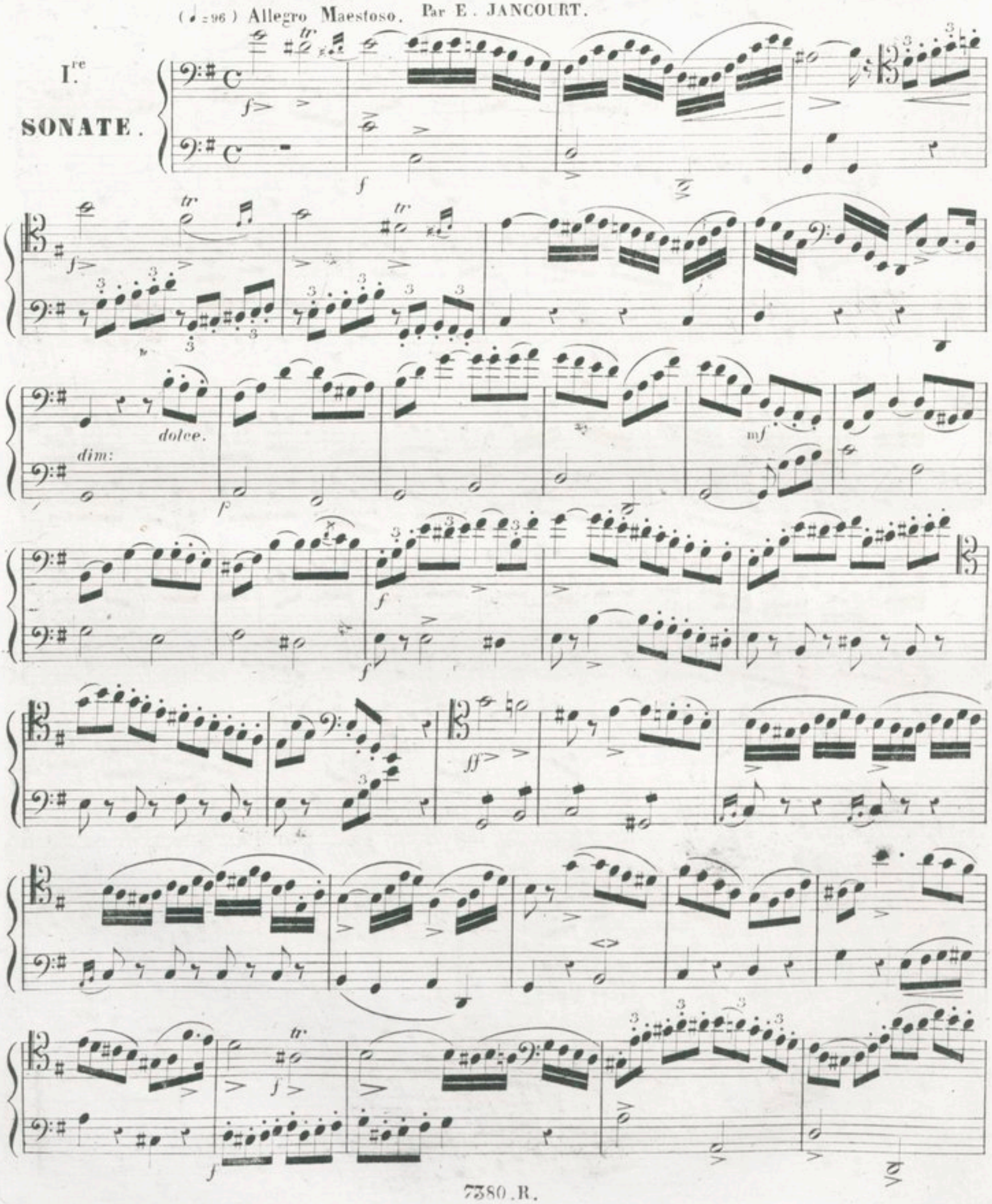
TROISIÈME PARTIE.

TROIS GRANDES SONATES POUR BASSON

Avec Accompagnement de 2.d BASSON ou VIOLONCELLE.

(♩ = 96) Allegro Maestoso. Par E. JANCOURT.

I.re SONATE.



dolce.

p

f

f

p

ff

sf *p*

dolce.

pp

cres.

f

rall.

dolce.

p

ff

ff

tr

tr

ff

p

p

legg:

f

ff

p

ff

sec.

sec.

(♩ = 58)

ADAGIO

Religioso.

dolce. Legato.

p

pp

dim:

fff

cres.

Animato poco a poco.

legato. cres

ff

ff

1.° Tempo.

f

f

dim: *p* accel: . . cres . . cen. . . . do . . . *f* *f*

pp

rit:

A. Tempo. *simplicite.*

rall.

f *f*

tr *tr* *tr*

p

rall:

smorzando.

RONDO

Allegretto non troppo.

p

p

cres.

cres.

f

f

tr

ff

dolce.

p

Con passionnata.

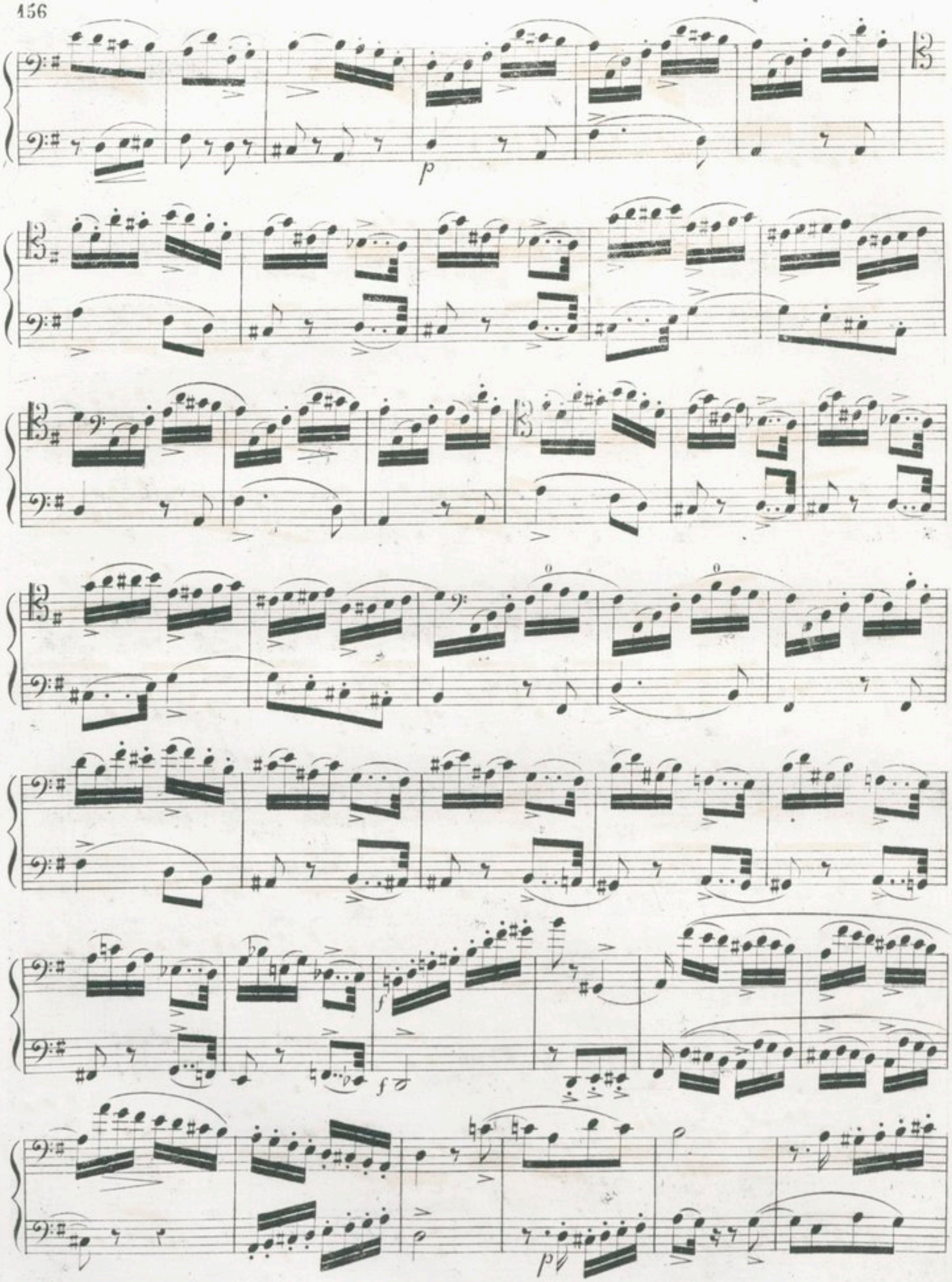
cres.

f

cres.

p

p


p
f
f
p

f

ff

dim:

dim:

p

p

Poco lento.

rall:

V.S.

A. Tempo.

cres.

cres.

tr

ff

dolce.

cres.

loco.

f

p

p

ff

Allegro moderato brillante. (♩ = 92)

2.me

SONATE.

mezzo forte.

tr

tr

ralt:

a Tempo.

8.a alta ad libitum

loco.

p

dol:

p

f>

cres.

f

p

f

cres.

f

tr

p

cres.

f

f

Canto.

rall:

p

Risoluto.

tr

p

V.S.

Delicato.

mf

cres.

f

mezzo forte.

p

f

ff

f

cres.

f

cres.

dolce.

p

f

f

tr

tr

cres.

cres.

f

f

Canto.

rall:

rall:

p

Con espressivo.

cres

rall:

mezzo forte.

ff

FIN.

(♩ = 48)

LARGO.

fz

f

dim:

poco rit:

Majeur. Poco più vivace.

p

cres. *fz* *dim:* cres. *fz* dim:

rall. . poco . à . . poco.

dim

Grazioso. (♩ = 72)

ALLEGRETTO.

non troppo.

f

cres. . . .

cen. . . . . do.

f

f

p

cres.

f

rall:

D.C.

Mineur.

p

f

f

dolce.

pp

cres.

ff

cres.

f

rall:

cres.

rall: a tempo.

cres. cen do

f

f *ff*

FIN.

3.me SONATE.

Larghetto. (♩ = 50)

Tempo.

ad libitum.

ad libitum.

Animato.

cres.

Lento.

Lento.

Allegro non troppo.

Ritard:

rall:

rall:

dolce.

dim

tr tr tr tr

legato.

f f

dolce.

p

Più lento.

Più lento.

a Tempo.

cres.

cres.

rall:

p

f

f

rall:

rall:

dolce.

dim:

tr

rall

a tempo.

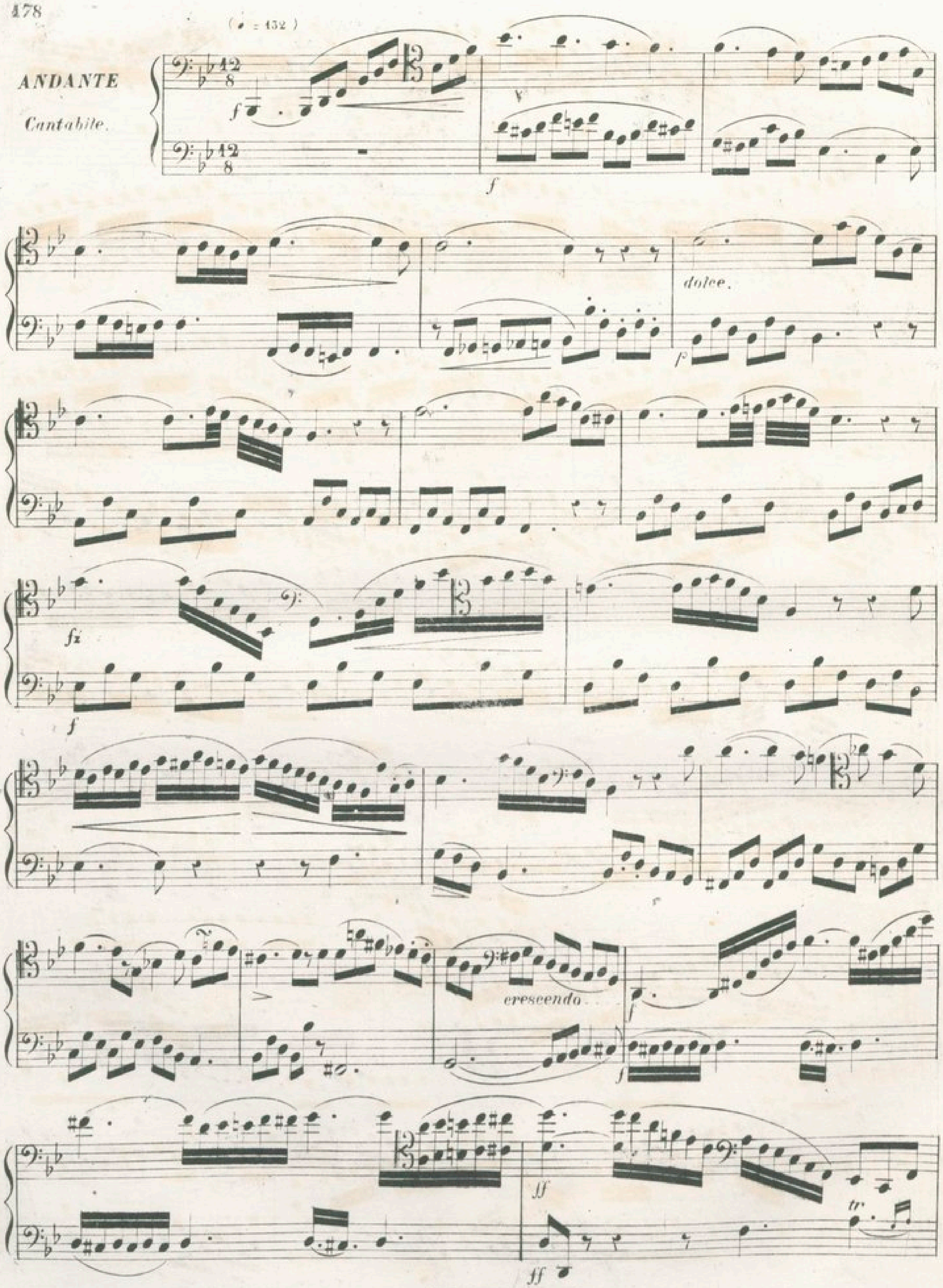
legato.

dolce.

sec.

sec.

HN.


(♩ = 132)
ANDANTE
Cantabile.
f
f
dolce.
p
fz
f
crescendo
f
f
ff
ff
tr

rall: poco.

dim:

cres . . . . . dim:

marcato:

cres . . . . . cen . . . . . do . . . . .

ff

rall: . . . . .

dolce.

ff

p

f *p*

Risoluto.

f> cres. *f* cres. *p* cres. *f*

rall: *Più lento.* *p*

rall:

Grave. (♩ = 44)

AIR VARIÉ.

INTRODUCTION.

p

cres.

cres.

ff

tr

f

Poco più Anim:

dim:

p

dim: rall.

poco a poco

THÈME. (♩ = 88)

Mod^to *p*

pp

Leggiero.

1.ma VARIATION.

dolce.

2.da VARIATION.

mezzo forte.

All.° non troppo.

3.me VARIATION.

dol:

rall:

1.mo Tempo.

1.mo Tempo.

1.mo Tempo.

f sec.

Poco più Animato.

FIN.

FIN.

Moderato. (♩=96)

FINAL.

cres.

Fin.

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

f

dolce.

fp

rall: *dim:*

cres.

rall:

p

rall:

TRIO.

dol:

pp>

tr

dol:

fp

rall:

tempo.

rall.

D.C.

26 ETUDES MÉLODIQUES

POUR BASSON,

Par *Eugène JANCOURT.*

Adagio (♩ = 72)

4.re ETUDE.

dol: Legato.

Allegro Maestoso. (♩ = 120)

2.me ÉTUDE.

cres.

cres

A.e Tempo.

dim.

rall:

3.me ÉTUDE.

Largo. (♩ = 44)

p *sfz*

sfz *rall:*

A.o *Tempo.*

p *sf*

f

Allegro. (♩ = 108.)

f

Allegro Moderato. (♩ = 104)

4ème ETUDE.

Andante. (♩ = 112)

5.me ETUDE.

p *fz* *f* *p* *f* *accel:* *p* *mf*

Allegro Brillante. (♩ = 106)

p *cres* *cen* *do* *ff* *dimi* *nuen* *do* *p* *f* *p* *f*

All.° con energico.

Lento.

cres . . . . . cen . . . . . do . . . . .

Allegro Marziale. (♩ = 108)

ETUDE.

Loco.

Risoluto.

dolce.

Con passion:

dim: rit:

1.° Tempo.

Accelerando. cres

dim:

Risoluto.

Andantino. (♩ = 92)

7.me ÉTUDE.

p

dim:

mf

Poco più vivace.

Andantino.

p

Lento.

ritard:

Allegro Assai.

p

dim:

All^o Moderato. (♩ = 104)

8.me **ÉTUDE.**

f

dolce.

dim.

rit:

morendo.

a tempo.

Allegro.

9.me ÉTUDE.

(♩=112)

Andante. (♩ = 116)

10.me ÉTUDE.

cres.

dolce.

cres.

fz smorz.

Allegro Risoluto. (♩ = 120)

11.me ÉTUDE.

Poco più lento.

p

rit:

12.me ÉTUDE.

Grave. Récit.

Agitato.

Cantabile. (♩ = 82)

rall. dim.

rit.

All.o Mod.to (♩ = 116)

p

cres

rall: dim:

A° Tempo.

Cantato.

f

p

Risoluto.

ff

Grazioso. (♩ = 80)

13.me ÉTUDE.

p

fz

fz

rallent

dolce.

cres.

rit: dolce.

A Tempo.

rall:

Lento.

dimi . . nu . en . do

Andantino. (♩=84)

14.me ÉTUDE.

p

Legato.

f

f

p

rit.

cres

cen

do

rall

V.S. al All.to

Allegretto. (♩ = 116)

f

mezzo f.

sec.

Adagio sentimentale. (♩ = 63)

15.me ÉTUDE.

p

Bis.

cres.

p

rit.

f

Allegro poco Agitato. (♩=100)

16.me ÉTUDE.

ritar. . . . . den . . . . . do.

A.° Tempo.

Presto.

(♩=76) Adagio.

17.me ÉTUDE.

rit:

A.° Tempo.

Moderato Affetuoso. (♩ = 92)

18.me ÉTUDE.

Risoluto.

Poco più animato.

Risoluto.

Larghetto. (♩ = 72.)

19.me ÉTUDE.

p

decrescendo

pp

Moderato. (♩ = 112.)

20.me ÉTUDE.

f

p

f

Andante. (♩ = 80)

21.me ÉTUDE.

Poco più Vivace.

Più Lento.

8va bassa ad lib:

loco.

Andante non troppo. (♩ = 76)

22me. ÉTUDE.

p

Più vivace.

rall.

a tempo.

Risoluto.

Più lento.

Risoluto.

dim: *smorz:* *Lento.* ten:

25.me ÉTUDE.

All.o Maestoso. (♩=104)

Adagio sostenuto. (♩ = 46)

24.me ÉTUDE.

p

marcato.

fz *fz*

string:

rit: *p*

string:

25.me ETUDE
sur
le STACCATO.

Moderato. (♩ = 100)

26.me ÉTUDE
sur le TRILLE.

Moderato. (♩ = 92)

sf

sec.

Più lento.

cres

cen

do

ff

A°. Tempo.

Presto.

ff

ecc. FIN.

ALLEGRETTO de la SYMPHONIE en LA de BEETHOVEN.

BASSON.

PIANO.

ten:

una Corda.

cres

cres . . . *poco. à. poco.* . . .

f

più f

f

più f

ff

ff

al 8va

8va

dim:

sempre dim:

sempre dim:

p

V.S.

tenuto

ff

cres

dim:

cres.

dim:

p

cres.

cres.

cres.

p

p

ff

cres.

3

3

ff

cres.

f

sf

ff

Ped.

dolce.

ff

3

3

3

V.S.

p

cres.

dim:

ff

stacc:

cres.

dim:

ff

ten:

stacc:

ten:

ten:

p

sempre ff

8va bassa ad lib:

loco.

ff

cres.

8va

ff

ff ten:

V.S.

ten:

p *pp* *dolce.*

p *pp*

ff

dim: *ff*

dim: *ff*

ten:

ff

Ped:

ten:

p

ff

ff

fp

fp

8va

loco.

cres.

f

FIN.

ten:

cres.

f

Ped:

FIN.

VARIATIONS BRILLANTES

sur un Thème de *CARAFA*,

Arrangées par *Eugène JANCOURT*.

Maestoso.

BASSON.

PIANO.

Moderato.

THÊME.

Tutti.

cres.

1.re VARIATION.

1.re VARIATION.

ad lib:

rall . . . . . 1.° Tempo.

suivez.

Tutti.

Tutti.

f *ff*

p

p

Tutti.

p

cres.

ff

p

2.me VARIATION.

Adagio.

2.me VARIATION.

Adagio.

cres.

cres.

cres.

cres.

8va ad libitum - - - - - loco.

3.me VARIATION.

8va alta ad libitum

loco.

8va alta ad lib:

loco.

loco.

8va alta ad libitum

loco.

f

decres.

p

Più lento.

Più lento.

rallentando.

p

Allegro.

sf

cres.

f

ff

sf

sf

f

ff

FIN.

ff

FIN.

FIN.

TABLE

DE CE QUE CONTIENT CETTE MÉTHODE.

		PAGES.
	1.re PARTIE.	
	Préliminaires historiques sur l'origine du Basson	1
Chapitre 1.er	Du Caractère du Basson	2
Chapitre 2.d	De la construction des différentes pièces du Basson	3
Chapitre 3.me	De la manière de conserver l'Instrument.	4
Chapitre 4.me	De la portée des Notes et des Clès en musique	4
	Principes Elémentaires de la musique	5
	Tableau des Gammes Majeures et Mineures.	10
	Appendice des Abréviations et des Termes Italiens indiquant le mouvement et les nuances	12
	De la Transposition, du Métronome	13
	Tablature du Basson ordinaire	13 Bis.
	Tablature du Basson perfectionné	13 Ter.
	2.me PARTIE.	
Chapitre 1.	Dispositions générales pour le jeu du Basson	14
Chapitre 2.	Manière de tenir son Instrument	14
	Gravure représentant la position du corps.	14 Bis.
Chapitre 3.	De l'embouchure et de la formation du son.	15
Chapitre 4.	De la qualité de *l'Anche*, Invention d'une Mécanique pour évider le Roseau	16
	Du Basson perfectionné	17
	Gammes des Tons Majeurs	18
	Gammes des Tons Mineurs	19
	Gammes Chromatiques par Dièzes	20
	Gammes Chromatiques par Bémols	21
	Gammes montant et descendant par Tierces, par Quartes, Quintes, Sixtes, Septièmes et Octaves	22
	6 Leçons avec Accomp.t de 2.d Basson	23
Chapitre 5.	De l'Articulation	25
	Résumé de toutes les Articulations	27
Chapitre 6.	Des Nuances	30
Chapitre 7.	Des Trilles ou Cadences	31
	Résumé des Trilles, Mordant, Gruppetto, et Portamento	43
Chapitre 8.	Des divers Ornemens du chant	38
Chapitre 9.	De la Vibration du son	44
Chapitre 10.	Des Notes Syncopées	45
Chapitre 11.	De la Respiration	45
Chapitre 12.	De la Phrase musicale	49
Chapitre 13.	De Style, du Goût, et de l'Expression	50
Chapitre 14.	Du Caractère de divers Mouvemens	50
Chapitre 15.	De l'Exécution	52
Chapitre 16.	Du Jeu dans l'Orchestre et de l'Accompagnement	53
Chapitre 17.	32 *Exercices* progressifs	54
	Exercices sur les Gammes chromatiques	65
	6 *Gammes* variées pour l'Etude des mouvements vifs	66
	50 *Mélodies* avec Accompagnement de 2.d Basson ou Violoncelle	69
	3 Petites *Sonates* avec Acc.t de Basson ou V.lle	95
	3.me PARTIE.	
	Trois grandes *Sonates* avec accompagnement de 2.d Basson ou Violoncelle	148
	26 *Etudes Mélodiques* pour Basson seul	188
	Etudes sur le Staccato	215
	Etudes sur le Trille	216
	Allegretto de la Symphonie en *La* de *Beethoven*, Avec Accompagnement de Piano	218
	Variations Brillantes avec Accomp.t de Piano sur un Thème de *Carafa*	226

BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE IMPR.

Méthode Gravé par M.r Chiarini.

7580. R