INVENTAIRE
Vm 8 h 49

97

F. BEER

MÉTHODE

DE

CLARINETTE

Complète

DÉPÔT LÉGAL
Seine
N° 1891

EDITION IKELMER

97

A SON ÉLÈVE KLOZÉ

MÉTHODE COMPLÈTE

DE

CLARINETTE

ILLUSTRÉE DE VIGNETTES

NOUVELLE ÉDITION REVUE, CORRIGÉE & AUGMENTÉE

ADOPTEE

Pour servir à l'enseignement dans les classes des Conservatoires de Paris, de la province et de l'étranger

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPRIMÉS. RF

COMPOSÉE PAR

F. BEER

Chevalier de la Légion d'honneur et Professeur au Conservatoire de Paris

1re Partie	PRIX NET :	*5 fr.*
2e —	—	*5 fr.*
Complète	—	*12 fr.*

PARIS

DÉSIRÉ IKELMER, ÉDITEUR

55, RUE DE LA CHAUSSÉE D'ANTIN

1891

Propriété réservée.

Vm8 b.49

INTRODUCTION

La clarinette fut inventée au commencement du XVIII^e^ siècle par Jean DENNER, de Nuremberg. Cet instrument, dont le son ne ressemble ni à celui de la flûte, ni à celui du hautbois, est d'une grande utilité dans l'orchestre.

Sa construction aujourd'hui ne laisse plus rien à désirer au point de vue de la justesse et de l'égalité des sons; malgré cela le talent de l'exécutant fera disparaître les défauts qui pourraient exister encore.

La clarinette n'eut d'abord que les deux clés de *la* et de *si* ♭, puis celle de *si* ♮, qui servit à former le *mi* grave du chalumeau. Les clés d'*ut* ♯ et de *mi* ♭, produisant aussi *fa* ♯ et *la* ♭ graves, ne furent adoptées que longtemps après.

La sixième clé fut ajoutée par LEFÈVRE; elle fut employée à faire l'*ut* ♯ ou *ré* ♭ du chalumeau, et, à la deuxième octave, *sol* ♯ ou *la* ♭.

L'instrument exigeait encore de grands perfectionnements, lorsque Iwan MÜLLER fit connaître la clarinette à treize clés produisant les notes : *ut*, *fa*, *fa* ♯, *si* ♭ et *fa* ♮ du chalumeau; *sol* ♯, *si* ♮ et *ut* ♮. Ensuite on ajouta une quatorzième clé dont nous expliquerons l'emploi en parlant des clés.

Enfin, le célèbre flûtiste BŒHM, après avoir introduit, dès 1840, de grands perfectionnements dans la construction de la flûte, du hautbois et du basson, proposa un modèle nouveau de clarinette, qui porte son nom, et dont le doigté est souvent assez différent de celui de la clarinette ordinaire pour exiger une étude spéciale. Aussi les deux instruments sont-ils traités parallèlement dans cet ouvrage.

Les clarinettistes allemands eurent longtemps sur tous les autres une supériorité dûe en partie à leur manière de jouer l'anche en dessous. Joseph BEER, virtuose au service du roi de Prusse, fonda vers la fin du XVIII^e^ siècle une école de clarinette qui a produit plusieurs artistes distingués, au premier rang desquels brilla *Baermann*, dont le talent fut vivement apprécié à Paris en 1818.

Depuis l'adoption au Conservatoire de ma nouvelle méthode, mettant à profit tous les perfectionnements appliqués successivement à la clarinette, on a remarqué que le jeu et le style des clarinettistes français s'étaient beaucoup améliorés

Bien que l'étendue de la clarinette comporte quatre octaves et une sixte, on ne peut cependant exécuter sur le même instrument dans tous les tons usités. C'est pour cela que l'on construisit plusieurs espèces de clarinettes. Dans les orchestres symphoniques, on emploie celles en *la*, en *si* ♭ et en *ut;* pour les musiques militaires, on se sert de celles en *mi* ♭ (petite clarinette) et en *si* ♭. Il y a encore des clarinettes basses en *ut* et en *si* ♭; ces instruments sont de plus grandes dimensions.

Le doigté est le même pour toutes les clarinettes, mais le timbre est spécial à chacune. En outre il va sans dire que, pour une même note écrite elles ne donnent pas toutes le même son. Ainsi la clarinette eu *ut* donne la note écrite, mais pour celle en *si* ♭, un *ut* devient à l'oreille *si* ♭, un *sol* devient *fa*, etc.; pour celle en *la*, l'*ut* devient *la*, le *sol* devient *mi*, pour celle en *mi* ♭ un *ut* devient un *mi* ♭, un *re* devient un *fa*, un *fa* un *la* ♭, etc., pour les clarinettes basses les mêmes sons notés sont perçus à l'octave grave de celles-ci.

MÉTHODE DE CLARINETTE

DE LA CLARINETTE ET DE SON MÉCANISME

Les clarinettes sont fabriquées en buis, en ébène ou en grenadille. Ces deux derniers bois sont préférables, parce qu'ils donnent à l'instrument des sons plus brillants.

La clarinette est composée de diverses parties, savoir: Le bec. — Le baril. — Corps du haut. — Corps du milieu. — Corps du bas et Pavillon.

(Sur diverses clarinettes, le corps du bas est compris dans celui du milieu).

Les divers corps se nomment aussi chalumeaux.

DU BEC ET DE L'ANCHE

Les becs de clarinettes sont fabriqués en buis, en ébène, ou en cristal. Il faut donner la préférence aux becs en cristal, par ce qu'ils sont moins soumis aux influences atmosphériques et qu'ils donnent des sons plus éclatants.

Le bec se compose de plusieurs parties, savoir:

A. Table, partie plate sur laquelle se pose l'anche (voyez fig. 1 et 2).

B. Intérieur, partie creuse recouverte par l'anche: on la nomme aussi *chambre*.

C. Anche, languette de roseau (voy. fig. 2).

D. Partie coupée en biseau sur laquelle vient se poser la lèvre supérieure.

E. Partie que l'on fait entrer dans le corps de l'instrument.

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

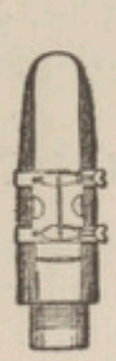


Fig. 4.

Les anches sont des petites languettes de roseau variant de largeur et de longueur selon la largeur de la table et la longueur du bec; elles ont environ un millimètre d'épaisseur et sont amincies graduellement, puis arrondies. Il est assez difficile de préciser le choix de l'anche, attendu que sa force ou son épaisseur est subordonnée au souffle et aux lèvres de l'exécutant. Pour fixer l'anche à la table du bec on se sert de la ligature (voyez fig. 3). La ligature est un cercle en métal, relié par deux vis, dont l'inférieure a pour but de maintenir l'anche, et dont la vis supérieure a pour effet de ménager une ouverture plus ou moins large pour laisser passer le souffle: généralement cette ouverture est d'un millimètre pour les clarinettes ordinaires, et pour les clarinettes basses elle varie jusqu'à deux millimètres.

Cependant l'anche posée sur la table doit s'ouvrir d'une ligne à l'orifice et aller en diminuant contre la ligature, de telle sorte que les cotés de l'anche soient à égale distance de la table et qu'ils laissent apercevoir la lumière jusqu'à la première ligature. Les clarinettistes qui serrent trop l'anche contre le bec n'obtiennent pas de vibrations de longue durée.

Anciennement on se servait de ficelle pour fixer l'anche sur le bec; cet usage qui ne permettait pas de modifier la position de l'anche avec facilité, a été abandonné pour adopter la ligature, les deux pas de vis au moyen desquelles on peut à l'instant arranger et changer la position de l'anche comme on le désire.

Le roseau de Fréjus est le meilleur qu'on puisse employer pour faire des anches.

Dès l'origine de la clarinette, les Allemands jouèrent l'anche en dessous et les plus célèbres artistes ont adopté cet usage.

Il est assez singulier que les avantages immenses que procure à l'exécutant l'anche ainsi placée, n'aient point été compris de suite en France.

Il semble cependant assez naturel à quelqu'un qui n'aurait point encore joué de la clarinette, de poser le bec sur la lèvre inférieure, par le côté qui n'est pas coupé en biseau et d'ailleurs, la lèvre supérieure a moins de force et de mobilité que l'autre et elle ne saurait soutenir l'embouchure sans fléchir. L'anche en dessous se trouvant aussi plus immédiatement placée en face de la langue, on peut pratiquer avec aisance les diverses espèces de sons détachés.

On a reproché aux Allemands de tirer peu de son de la clarinette, la faiblesse de leurs anches et l'habitude de mordre le bec en sont les causes.

La figure 4 nous montre le bec de la clarinette complétement monté.

POSITION DU CORPS ET MANIÈRE DE TENIR LA CLARINETTE

Il faut tenir la tête droite. La poitrine doit être effacée afin de faciliter le jeu des poumons; le corps doit rester d'aplomb et immobile; les mouvements des coudes sont nuisibles à l'exécution ; pour conserver l'ensemble de cette position, l'exécutant placera toujours la musique à la hauteur de ses yeux.

Dans les occasions où l'on joue en marchant, il est nécessaire de conserver une position qui favorise l'émission du son.

Le poids de l'instrument repose en partie sur la main gauche; l'index, le médium et l'annulaire de cette main servent à boucher les trois premiers trous du corps supérieur; le pouce, placé au-dessous, bouche par le milieu de la seconde phalange, le trou qui est sous ce corps, de telle sorte qu'il puisse atteindre la 12e clé ou la laisser, sans cesser de boucher le trou. Les deux clés du pavillon, Nos 1 et 2, et la clé N° 7 sont mises en mouvement par le petit doigt, qui reste constamment tendu et prêt à appuyer sur la bascule de l'une ou l'autre clé.

La main droite maintient l'instrument dans une position telle, que l'extrémité du pavillon forme, avec la perpendiculaire du corps, un angle d'environ 40 degrés. Les trois doigts du milieu bouchent les trois trous du deuxième corps, et le pouce va se fixer sous le crochet servant à assurer le poids de la clarinette; le petit doigt, placé comme celui de l'autre main, met en mouvement les clés Nos 3, 4, A et B.

Les mains doivent être posées sans contraction, les poignets légèrement arrondis, et les doigts un peu recourbés perpendiculairement à l'instrument; ils doivent plutôt tomber sur les trous que frapper avec force, et lorsqu'ils se lèvent, ils doivent s'éloigner d'environ 3 centimètres au-dessus des trous.

POSITION DE L'EMBOUCHURE

On porte le bec à la bouche en tournant l'anche en dessous. La lèvre inférieure doit rentrer un peu pour couvrir les dents; l'anche est enfoncée jusqu'à trois lignes près de la ligature sur la partie du bord de la lèvre qui ne doit pas former d'angle perpendiculaire sur les dents, mais qui reste aperçue en dehors de la bouche. La lèvre supérieure enveloppe le bec, sans que le contact des dents nuise à la qualité du son.

La pression totale des deux lèvres sur le bec, doit suffire à empêcher l'air de sortir par les coins de la bouche; si l'on augmentait maladroitement le degré de cette pression, l'anche comprimée près de la table arrêterait les vibrations du son.

FORMATION DU SON ET OBSERVATIONS GÉNÉRALES

Pour obtenir de beaux sons de la clarinette, il faut aspirer une suffisante quantité d'air, puis l'expirer par un coup de langue dirigé vers l'anche. Pour exprimer le bruit produit par ce coup de langue, on dit à tort, que celui qui l'exécute fait entendre les syllabes TU TU. On pourrait peindre l'action de la langue en disant qu'elle semble rejeter de la bouche un petit bout de fil lorsqu'elle dirige l'air dans l'instrument.

Après avoir aspiré l'air, il ne faut pas le dépenser inutilement, on doit le conserver à sa disposition et rester toujours maître de sa direction et du degré de force que le son exige. Les efforts maladroits, l'action d'enfler les joues au lieu de donner un coup de langue, annoncent un exécutant qui ne sait point diriger son souffle. Le temps qu'on perd à donner un coup de gosier est destiné à une note qu'on n'entend plus à propos. Au lieu de conduire l'air en colonne droite comme on le ferait avec un piston, la plupart des artistes qui jouent des instruments à vent, dépensent tout de suite, en l'expirant en gerbe, et ils ne peuvent former des sons égaux et de longue durée.

D'après l'idée que nous nous sommes faite d'une bonne Méthode, nous croyons utile de consigner dans celle-ci plusieurs observations que l'habitude de l'enseignement, l'usage de la musique d'ensemble et des études spéciales sur le son de la clarinette, nous ont suggéré. Comme on l'a dit plus haut, la colonne d'air doit toujours rester à la disposition de l'exécutant; mais on a remarqué que l'air lancé dans l'instrument en suivant la ligne perpendiculaire inférieure ne procurait point une qualité de son aussi bonne que lorsqu'il suivait la ligne supérieure, c'est-à-dire lorsque la colonne d'air passe sous les doigts. C'est alors que les doigts forment vraiment une sorte d'adhérence avec l'instrument et se meuvent sans agiter la main. On peut comparer ce TACT particulier à celui d'un pianiste qui parvient à force de délicatesse et d'expression à nuancer, à modifier le son fixe de chaque touche. En combinant adroitement la formation du son avec les mouvements des doigts, le clarinettiste obtiendra d'excellents résultats.

La position des lèvres étant fixée, elles ne doivent point participer aux changements des doigts ni se resserrer pour obtenir les sons aigus, ni se relâcher lorsqu'on veut produire les sons graves. Le bec doit être plutôt enveloppé que serré par les lèvres. Cet effet désagréable appelé COUAC, n'a point d'autre cause que la pression intempestive des lèvres sur une anche trop forte pour en tirer des sons aigus. Les Professeurs qui dans leurs Méthodes ont donné la règle de cette pression, n'avaient point réfléchi que l'anche ainsi étranglée, n'offrait plus une ouverture suffisante pour recevoir l'air qu'on y poussait avec force; cet air reste dans l'anche même et la fait crier. C'est donc par la direction plus ou moins renforcée de la colonne d'air que les sons aigus et les sons graves reçoivent le degré de force et de vibration nécessaires. Tous les registres de l'instrument doivent être parcourus avec la même égalité, sans donner plus de force avec les lèvres.

TABLATURE DE LA CLARINETTE A TREIZE CLÉS

Ce genre de clarinette possède treize clés et sept trous dont six placés devant et un placé derrière l'instrument. Sur quelques clarinettes il y a des anneaux placés sur les 6e et 7e trous; ces anneaux correspondent à des tringles qui font mouvoir des clés lorsque l'on veut boucher les 6e et 7e trous.

POSITION DES MAINS ET FONCTION DES DOIGTS

MAIN GAUCHE

Le *pouce* sert à boucher le 1er trou ou trou du pouce et fait mouvoir la 12e clé.
L'*index* sert à boucher le 2e trou et fait mouvoir, au moyen des 2e et 3e phalanges, les 10e et 11e clés.
Le *médius* bouche le 3e trou.
L'*annulaire* bouche le 4e trou et fait mouvoir la 8e clé et quelquefois la 9e clé.
L'*auriculaire* met en mouvement les 1re, 2e et 7e clés.

MAIN DROITE

Le *pouce* se met sous le crochet et sert à soutenir l'instrument.
L'*index* sert à boucher le 5e trou et fait mouvoir la 9e clé lorsque la spatule dépasse le corps du milieu, ainsi que la 13e clé.
Le *médius* sert à boucher le 6e trou.
L'*annulaire* sert à boucher le 7e trou et fait mouvoir la 5e clé.
L'*auriculaire* fait mouvoir les 3e, 4e et 6e clés.

Les diverses clés employées sont généralement connues sous les dénominations suivantes; la 12e clé dite des douzièmes ou du pouce; la 11e clé dite de *la;* la 10e clé de *sol dièze* ou *la bémol;* la 9e clé de *fa;* la 8e clé de *mi bémol* ou *ré dièze;* la 7e clé de *do dièze* ou *ré bémol;* la 6e clé de *si;* la 5e clé de *si bémol;* la 4e clé de *sol dièze* ou *la bémol;* la 3e clé de *fa* ou de *do;* la 2e clé de *fa dièze* ou de *do diéze* et la 1re clé dite de *mi* ou grande clé. La 13e clé, clé des trilles.

TABLATURE DE LA CLARINETTE SYSTÈME BOEHM

Cette clarinette est percée de vingt-quatre trous, dont un libre, placé derrière l'instrument, 1er trou dit trou du pouce et six anneaux mobiles faisant agir des tringles qui mettent en mouvement diverses clés, lorsqu'on bouche avec les doigts les trous 2, 3, 4, 5, 6, 7. Mais, comme la plupart des clarinettes système Boëhm n'ont que six anneaux, nous avons cru bien faire en représentant fidèlement cet instrument et en laissant à découvert le 4e trou. Cette clarinette possède de plus dix-sept clés qui sont mises en mouvement au moyen de spatules.

POSITION DES MAINS ET FONCTION DES DOIGTS

MAIN GAUCHE

Le *pouce* sert à boucher le 1er trou et fait mouvoir la 12e clé.
L'*index* sert à boucher le 2e trou et fait mouvoir, au moyen de la première et de la troisième phalange, les 10e et 9e clés.
Le *médius* sert à boucher le 3e trou.
L'*annulaire* sert à boucher le 4e trou et fait mouvoir la clé 7 bis.
L'*auriculaire* met en mouvement les clés 1, 2, 6, et C.

MAIN DROITE

Le *pouce* se met sous le crochet et sert à soutenir l'instrument.
L'index sert à boucher le 5e trou et fait mouvoir les clés 7, 8, 10 bis et 11.
Le *médius* sert à boucher le 6e trou.
L'*annulaire* bouche le 7e trou et sert à mouvoir la 5e clé.
L'*auriculaire* met en mouvement les clés 3 et 4 ou A et B.

Nota. — La clé A est la répétition de la clé 1. — La clé B est la répétition de la clé 2. — La clé C est la répétition de la clé 3. — La clé 7 est la répétition de la clé 7 bis. — La clé 10 est la répétition de la clé 10 bis.

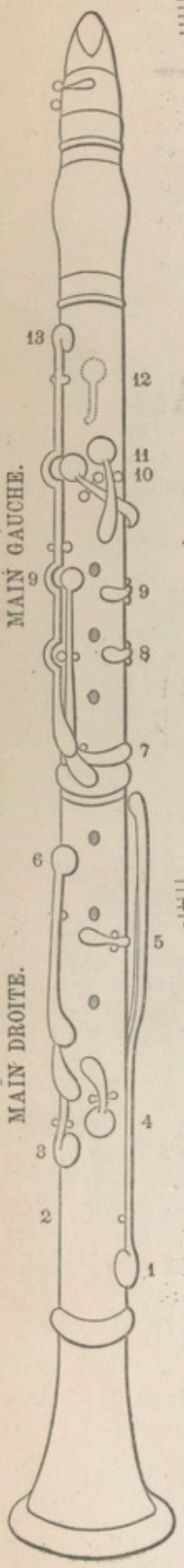
Ces répétitions de clés ont pour but de faciliter le doigté, permettant de faire avec la main gauche, ce que l'on fait avec celle de droite.

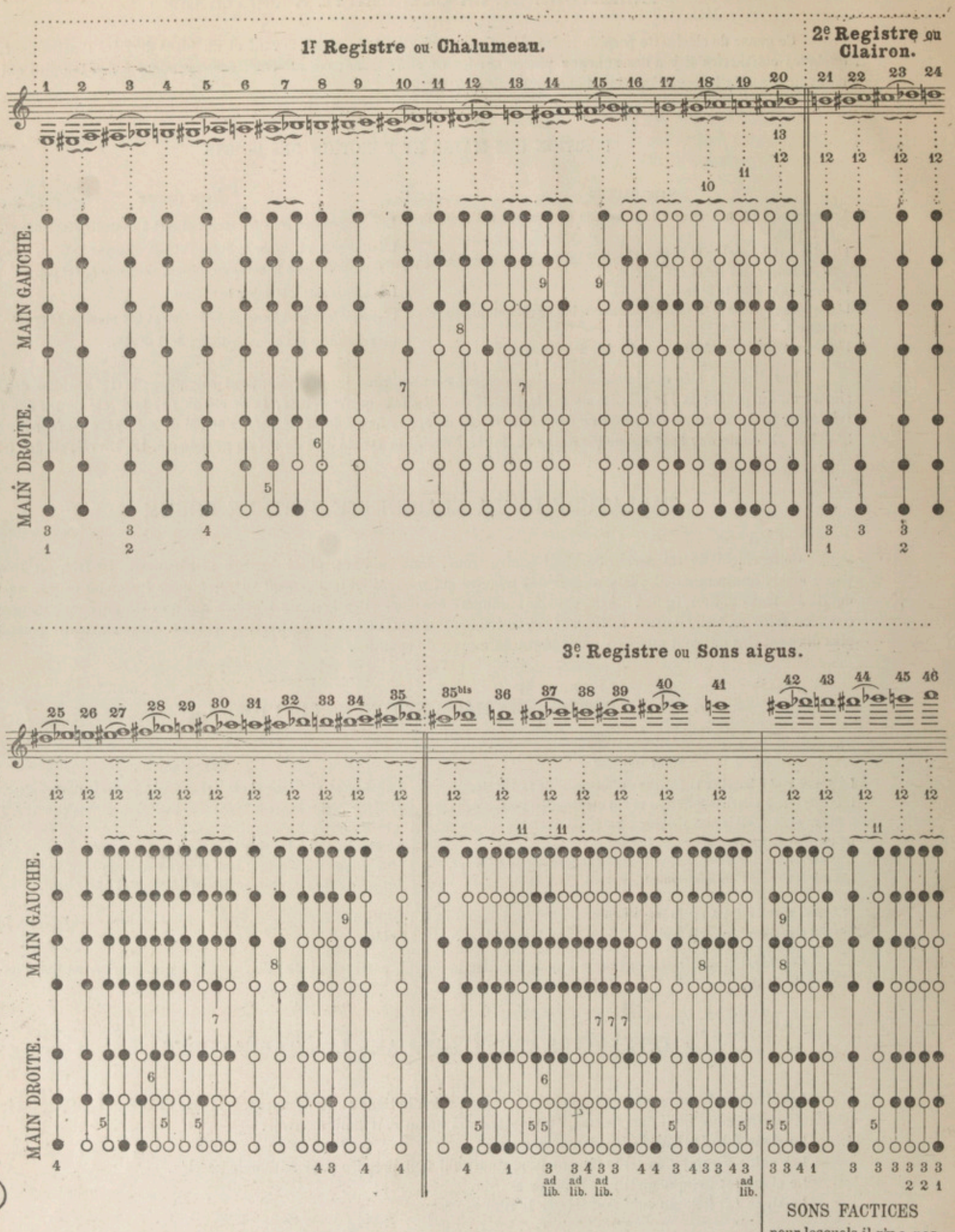
DES SIGNES EMPLOYÉS DANS LES TABLATURES

Les signes suivants sont employés pour indiquer, selon la ligne qu'ils occupent, les trous qu'il faut boucher, les trous qu'il faut ouvrir, ceux qu'il faut fermer, et enfin les clés qu'on doit faire mouvoir.

Le signe (—) indique la séparation des mains.
Les chiffres suivi d'un (a) indiquent la spatule qu'il faut prendre pour faire agir les clés.
Le signe (o) indique qu'il faut boucher le trou.
Le signe (●) indique qu'il faut laisser le trou ouvert.

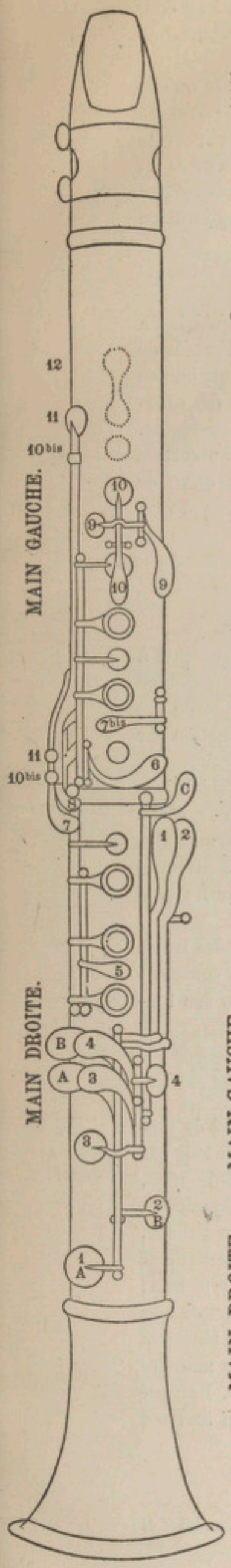
TABLATURE DE LA CLARINETTE À 13 CLÉS.

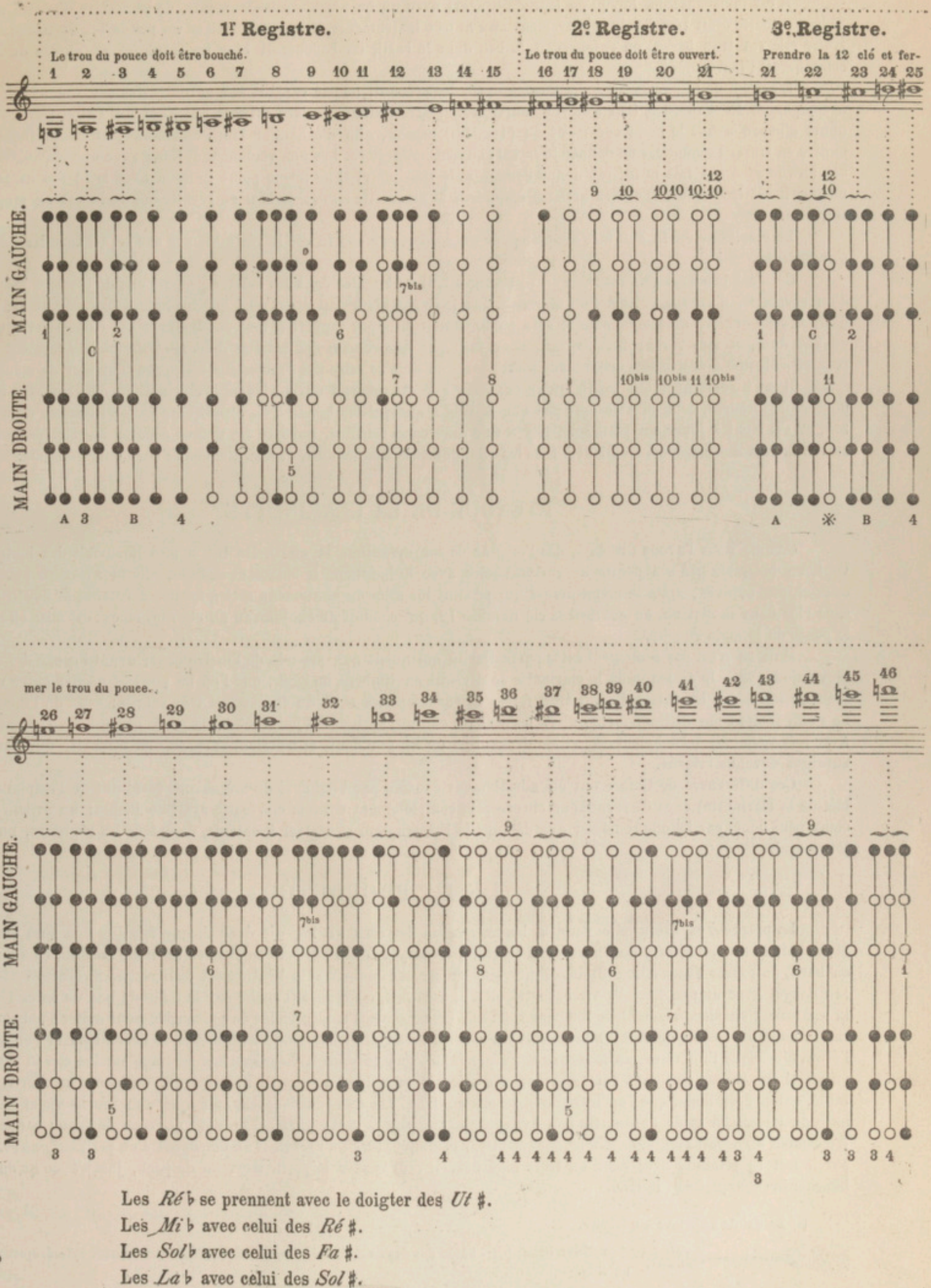




SONS FACTICES
pour lesquels il n'y a pas de doigté fixe.

TABLATURE DE LA CLARINETTE SYSTÈME BOEHM.





Les *Ré* ♭ se prennent avec le doigter des *Ut* ♯.
Les *Mi* ♭ avec celui des *Ré* ♯.
Les *Sol* ♭ avec celui des *Fa* ♯.
Les *La* ♭ avec celui des *Sol* ♯.

DE LA MANIÈRE D'ACCORDER LA CLARINETTE

Il est indispensable, lorsqu'on joue de concert avec un ou plusieurs instruments, de se mettre d'accord avec eux. Si la clarinette était trop haute relativement aux autres instruments, il faudrait retirer un peu le bec du baril; si au contraire elle est trop basse, on enfoncerait le bec dans le baril, on boucherait tous les trous, et au moyen du souffle on échaufferait l'instrument.

L'emploi de la clarinette à l'orchestre exige des précautions par rapport aux autres instruments ou aux voix qu'elle accompagne. Et d'abord il faut s'élever contre cette paresse singulière des artistes qui n'ont pas l'attention d'arriver un quart d'heure avant le commencement du premier morceau, afin d'échauffer leurs clarinettes, et de préluder pour se mettre en train. La manière de donner le *la* est souvent irrégulière. Les uns veulent tout jouer avec une clarinette en *si* ♭, dès lors le *si* ♮ qui fait le *la*, est donné comme note sensible et il ne forme point unisson avec le *la* des autres instruments; il est trop haut. D'autres artistes emploient la clarinette en *ut;* mais il en résulte que le *la* est ou trop haut ou trop bas.

La clarinette en *la* doit être adoptée pour s'accorder, car son *la* est le véritable son sur lequel tous les instruments s'accordent.

Ce n'est pas tout de s'accorder en commençant, il faut rester dans les mêmes proportions de justesse jusqu'à la fin d'un spectacle, d'un concert ou d'un morceau. Les instruments à vent étant plus que les autres soumis aux influences de l'air, il peut arriver qu'une clarinette sera parfaitement juste par rapport à tous les instruments excepté avec un basson ou une flûte, et vice versa; dans ce cas, il ne faut pas que chacun des artistes dont les instruments forment des différences, s'obstine à croire son instrument juste; mais on doit se faire des concessions réciproques et user de ménagements.

Il est à remarquer que tandis qu'un chanteur exécute un trait durant lequel le clarinettiste doit compter un certain nombre de mesures, celui-ci n'observe pas que la voix a quelquefois baissé d'un demi-quart de ton et même d'un quart de ton, et s'il vient à jouer un petit solo, il y a une différence sensible. Dans ce cas il faut écouter les violons qui pouvant suivre la voix du chanteur, se plient à tous les changements d'inflexions, et maintiennent l'harmonie générale.

ÉTENDUE DE LA CLARINETTE

Comme nous l'avons dit déjà, dès l'origine de son invention, la clarinette fut le plus imparfait des instruments à vent, en bois. Malgré ses points de ressemblance avec le hautbois, le basson et la flûte, elle ne s'accorde point, comme ceux-ci, par octaves; mais le même doigté qui produit les sons du chalumeau sert à former à volonté la douzième de ces sons (1), dans le clairon, en ouvrant la clé numéro 12, qui conduit du chalumeau au clairon, et qui est mise en action par le pouce de la main gauche.

Mais ce n'est pas seulement cette particularité qui nuisit aux progrès de l'instrument; avant l'usage des clés adoptées aujourd'hui, le diapason de la clarinette se divisait en timbres inégaux, que l'on ne pouvait marier entre eux d'une manière agréable; les autres étaient trop fortes et rendaient les sons du chalumeau très sourds; ceux de l'intermédiaire ne s'entendaient pas distinctement; alors les sons du clairon, sortant toujours éclatants parce qu'ils n'étaient pas attaqués avec ménagement, tranchaient au milieu des autres en les étouffant, et n'étaient surpassés en intensité que par les sons suraigus devenus criards.

Ces différences de timbre ont été adroitement effacées par l'habileté du mécanisme résultant de l'emploi des treize clés de la clarinette; elles disparaissent encore plus complètement dans la clarinette système Bœhm; un artiste consciencieux peut donc, par l'étude remédier aux défauts de l'instrument et arriver à obtenir, dans tous les registres, un son toujours égal.

DE LA PROPRETÉ

La propreté est essentielle pour la bonne qualité des sons : il importe donc chaque fois que l'on aura joué de l'instrument, de retirer le bec, de desserrer la ligature, d'essuyer l'anche délicatement avec un linge très fin, en allant de bas en haut, de passer l'écouvillon (2) dans l'intérieur du bec, d'examiner si la ligature est bien sèche. Si elle se vert-de-grise, la nettoyer avec un peu d'eau-de-vie et de tripoli fin. Cela fait, on replace l'anche sur la table du bec, on serre légèrement la ligature et on place ensemble le bec dans son étui. On ne saurait trop prendre de précaution pour éviter d'abîmer l'anche, car la moindre fissure ou cassure altérerait les sons. Les autres parties de la clarinette se démontent et l'on fait passer l'écouvillon dans l'intérieur, en le secouant au préalable, puis on passe avec précaution un linge sur les clés et sur le bois; on visite les trous; s'ils sont encrassés, on les décrasse au moyen d'un petit linge tordu, ou bien d'un morceau de bois taillé, entouré de linge, que l'on introduit dans chaque trou. Les clés se démontent au moyen d'un tourne-vis et se nettoient avec du tripoli fin et de l'huile. On doit éviter de frotter sur la partie garnie d'un petit morceau de peau ; car le moindre frottement viendrait empêcher le tamponnage et par conséquent les sons seraient accompagnés d'un petit sifflement. Lorsque pareil fait se produit, avec deux ou trois aiguilles, il faut carder le petit morceau de peau, jusqu'à ce qu'on arrive à boucher hermétiquement le trou.

(1) La quinte a l'octave supérieure.

(2) Ecouvillon, petit bâton aux deux extrémités duquel se trouvent deux brosses cylindriques en laine et en soie.

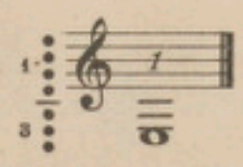
CONNAISSANCE DES CLÉS.

DIFFÉRENCES ENTRE LA CLARINETTE À 13 CLÉS ET LA CLARINETTE SYSTÈME *BOEHM*.

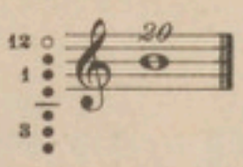
Clarinette à 13 clés.

1e CLÉ.

La clé N°1 qui est ouverte se ferme avec le petit doigt de la main gauche, les autres clés et les autres trous étant aussi fermés on obtient le *Mi*. Cette clé ne se prend que conjointement avec la 3e clé.....



Et en ouvrant la clé du clairon N°12, on produit la douzième.[1].....

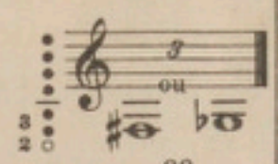


Elle sert à cadencer le *Mi* avec le *Fa*, et le *Si* avec l'*Ut* du clairon.

En prenant le *Si* enharmoniquement, il faut tâcher de lâcher les lèvres.

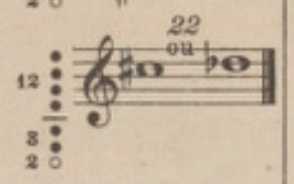
2e CLÉ.

Cette clé qui est fermée s'ouvre avec le petit doigt de la main gauche et les trous et les clés étant bouchés on produit *Fa*♯ ou *Sol*♭ mais elle ne se prend que conjointement avec la 3e clé.....



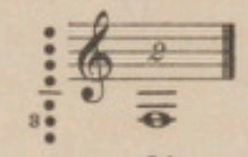
Et en ouvrant la clé N°12, on trouve l'*Ut*♯ ou *Ré*♭ du clairon. .....

Elle sert à cadencer le *Fa*♯ avec le *Sol*, et l'*Ut*♯ avec le *Ré*.

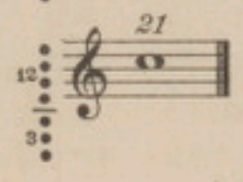


3e CLÉ.

Cette clé ouverte se prend avec le petit doigt de la main droite, les trous et les clés bouchés on trouve *Fa*.....



Et en ouvrant la clé N°12, on produit *Ut*.....

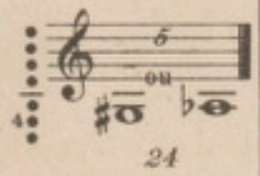


Elle sert encore à cadencer du *Fa* au *Sol*, et en haut de l'*Ut* au *Ré*.

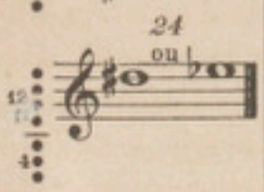
On à vu plus haut les notes données conjointement avec la première et la deuxième clé.

4e CLÉ.

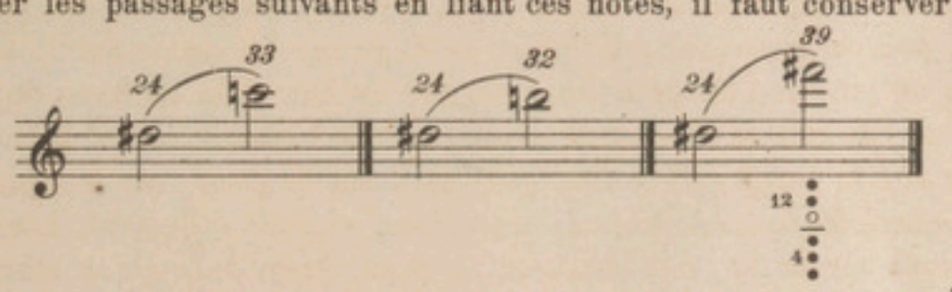
Clé fermée. Elle s'ouvre avec le petit doigt de la main droite, les trous et les autres clés bouchés, elle produit le *Sol*♯ ou *La*♭.....



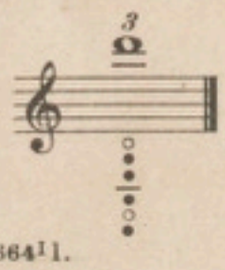
Et dans le clairon en ouvrant la clé N°12, le *Ré*♯ ou *Mi*♭ cette note a le défaut de sortir trop basse. .....



Elle sert à lier les passages suivants en liant ces notes, il faut conserver la clé.



Elle sert à faire le *Ré* en haut comme nous l'avons déjà dit....

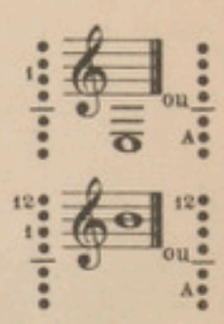


1) Quinte à l'8ve supérieure.

Clarinette Système Boehm
à anneaux mobiles.

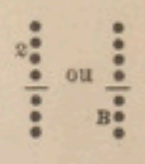
1e CLÉ ou *A*.

On fait les mêmes notes que la clarinette à 13 clés mais sans le secours de la 3e clé, les mêmes notes se prennent également avec la clé *A* seulement.



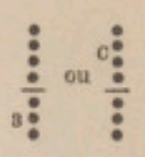
2e CLÉ ou *B*.

On produit les mêmes sons mais avec la 2e clé seule ou la clé *B* seule.



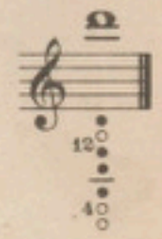
3e CLÉ ou *C*.

On produit les mêmes sons que ci-contre avec la 3e clé ou avec la clé *C*.



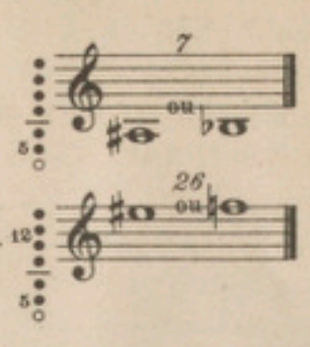
4e CLÉ.

Les mêmes notes s'obtiennent avec le doigter ci-contre à l'exception du Ré.



5e CLÉ.

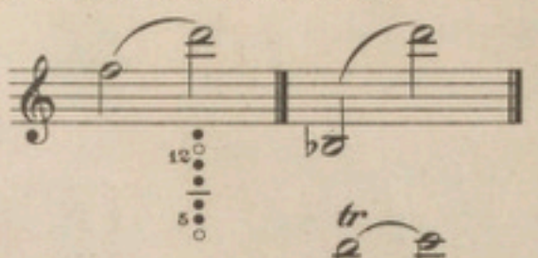
La cinquième clé étant ouverte avec l'annulaire de la main droite sert à faire le *Si*♭ ou *La*♯.....



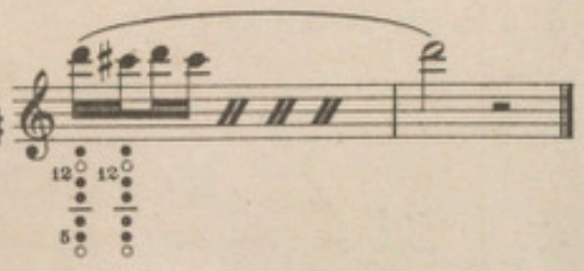
Et en ouvrant la clé Nº 12, on trouve le *Fa* ou *Mi*♯.....

Elle sert encore à cadencer le *Si*♭ avec l'*Ut;* et dans le haut, le *Fa* avec le *Sol.*

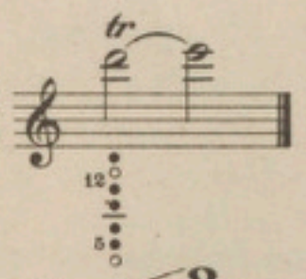
Elle sert aussi de liaison entre les notes suivantes.



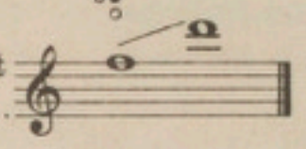
En quittant la clé, on produit l'*Ut*♯ en haut.

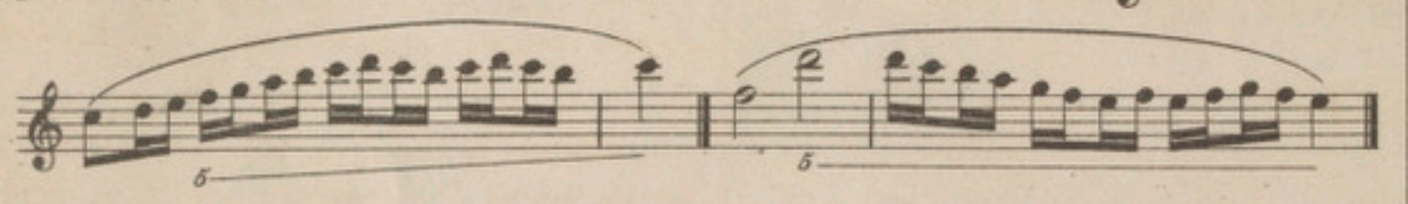


Elle procure la cadence du *Ré* au *Mi.*

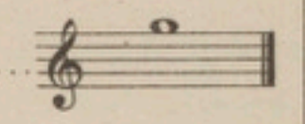


Dans une gamme diatonique, soit en montant, soit en descendant, elle sert de point d'appui à partir du *Fa* au *Ré,* et vice versâ.....



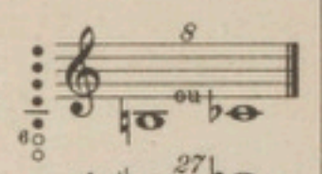


On peut par cette clé hausser le *Sol* qui est souvent trop bas.....

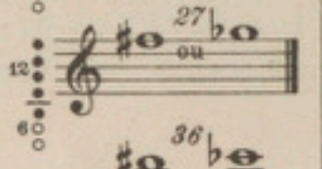


6e CLÉ.

Elle se prend avec le petit doigt de la main droite pour trouver le *Si* grave, ...

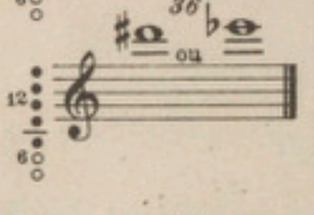


et avec la clé Nº 12, le *Fa*♯ ou *Sol*♭. .....



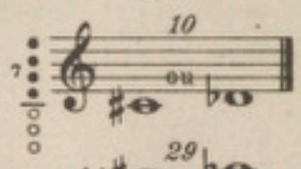
Elle sert à cadencer *Si* avec *Ut,* et au clairon *Fa*♯ avec *Sol.*

Dans l'aigu, on l'emploie pour faire *Ré*♯ ou *Mi*♭. .....

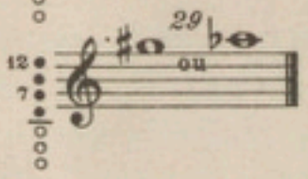


7e CLÉ.

Elle se prend avec le petit doigt de la main gauche et donne *Ut*♯ ou *Ré*♭, ...



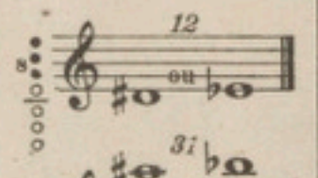
et avec la clé Nº 12, *Sol*♯ ou *La*♭.....



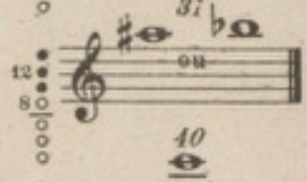
Elle sert à cadencer *Ut*♯ avec *Ré;* et *Sol*♯ avec *La.*

8e CLÉ.

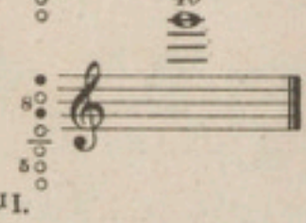
On la prend avec l'annulaire de la main gauche.
Elle donne *Ré*♯ ou *Mi*♭.....



Et avec la clé Nº 12, *La*♯ ou *Si*♭. .....

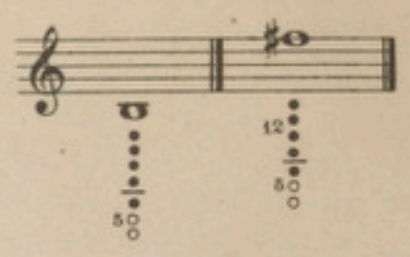


Elle sert à cadencer *Ré* avec *Mi*♭, et à faire le *Sol* à l'aigu.....

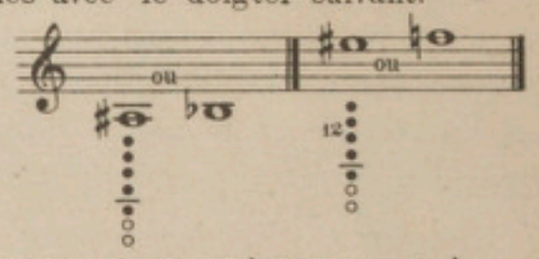


5e CLÉ.

Avec la 5e clé on n'obtient pas les mêmes notes qu'avec la clarinette à 13 clés.



Les notes *La*♯, *Si*♭ et *Mi*♯, *Fa* s'obtiennent sans clés avec le doigter suivant.

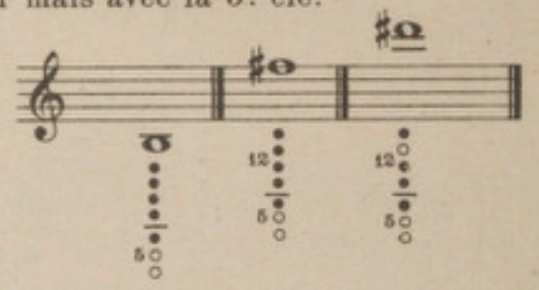


Voir le doigter du *Ré* ci-dessus, même doigter avec la 4e clé.

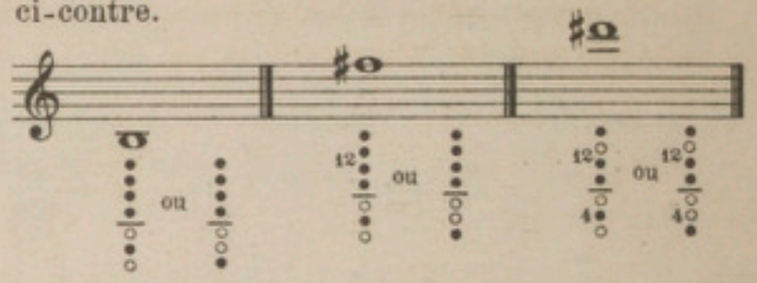
6e CLÉ.

Correspond à la clé 5.

Les notes indiquées se prennent avec le même doigter mais avec la 5e clé. -



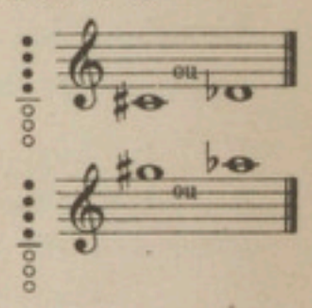
Ces notes se prennent également avec le doigter ci-contre.



7e CLÉ.

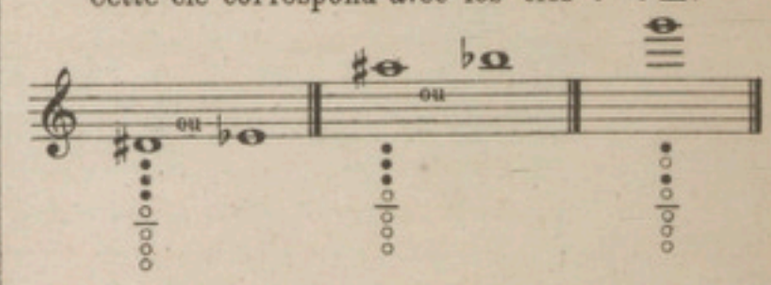
Cette clé correspond à la clé 6.

Même doigter mais avec la sixième clé.

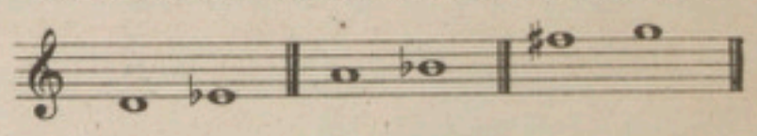


8e CLÉ.

Cette clé correspond avec les clés 7 - 7bis.

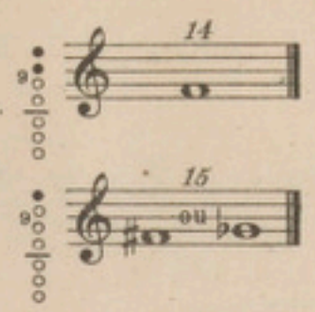


Ces clés servant à triller les notes suivantes.



9e CLÉ.

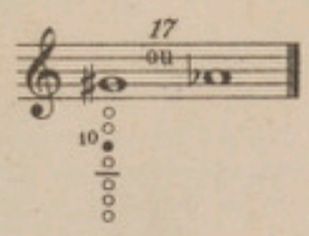
Elle se prend avec l'index de la main droite; elle donne le *Fa*.
Quelques artistes se servent de cette clé pour l'*Ut* en haut; mais il est trop haut; c'est pour remédier à ce défaut qu'on a ajouté la 10e clé.....



Elle sert encore pour faire *Fa*♯ ou *Sol*♭. .....

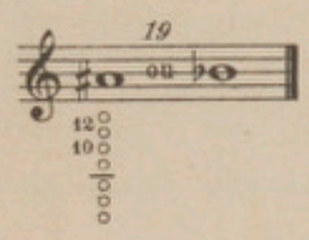
10e CLÉ.

Elle se prend avec l'index de la main gauche et donne *Sol*♯ ou *La*♭.



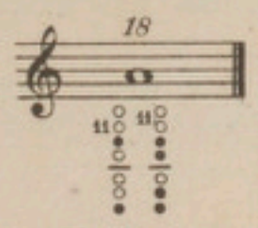
12e CLÉ.

Elle s'ouvre avec le pouce de la main gauche et donne le *La*♯ ou *Si*♭.
Mais il faut en même temps ouvrir la 10e clé.
On se sert principalement de cette clé pour les notes du clairon et de l'aigu.

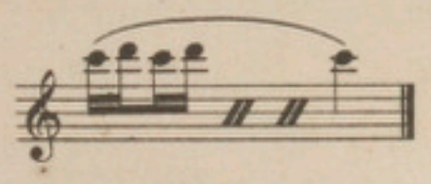


11e CLÉ.

Elle s'ouvre avec l'index de la main gauche et donne le *La*.
Cette clé met en mouvement la clé 10.



On s'en sert pour lier le *Ré* avec l'*Ut* dans un mouvement rapide.



13e CLÉ.

Elle se prend avec l'index de la main droite en même temps qu'on ouvre celle du No 10.
Cette clé ne produit que les notes factices ci-après:

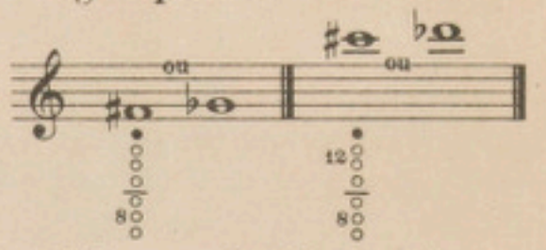
Si naturel avec la position du *La*.
Ut naturel " " " du *Si*♭.
Ré aigu " " " de l'*Ut*.
Fa aigu " " " du *Mi*.
Si bémol " " " du *Fa*.
Si naturel " " " du *Fa*♯, prise avec le pouce.
Si bémol " " " du *Mi*.
Si naturel " " " du *Sol*♯, prise avec la clé No 11.

On trouvera plus loin des exercices supplémentaires sur les notes factices et sur l'emploi les differentes clés.

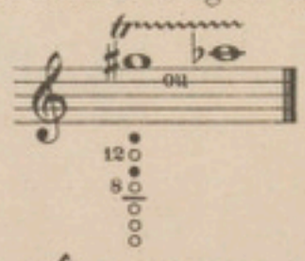
9e CLÉ

Cette clé correspond avec la clé 8.

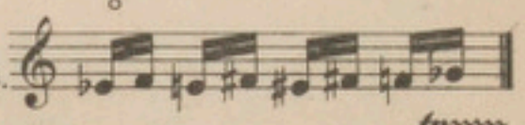
Même doigter pour les mêmes notes.



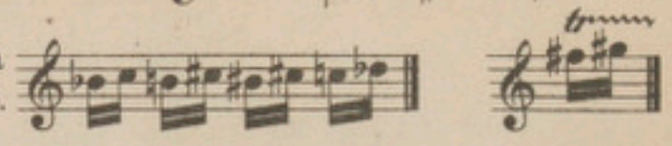
On peut faire avec le doigter suivant.



On obtient les trilles suivantes.

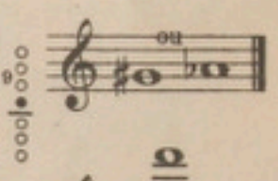


Avec la 12e clé.

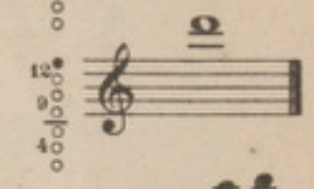


CLÉ 10 (9).

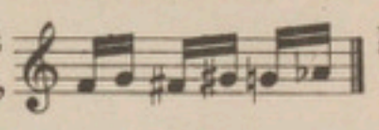
C'est la 9e clé, qui donne les mêmes sons avec le même doigter



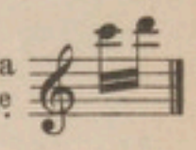
en y joignant la 4e clé à la 12e clé on obtient le *Ré* aigu,



on obtient les trilles,

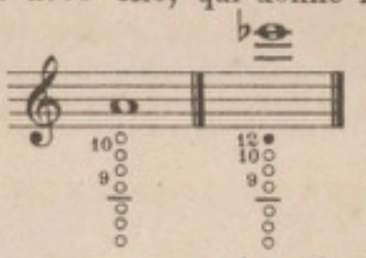


à la 12e

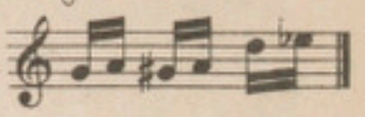


11e CLÉ.

C'est la clé No 10, qui fait mouvrir la 9e clé conjointement avec elle, qui donne les sons.

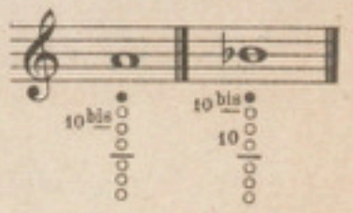


Obtient les trilles suivantes.



Avec la CLÉ 10 bis.

Avec le même doigter en y adjoignant la 10e clé on obtient.

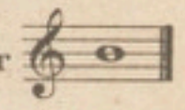


11e CLÉ.

Sert à faire les trilles et les cadences, mais elle ne s'emploie qu'avec l'adjonction de la 10e clé.

12e CLÉ.

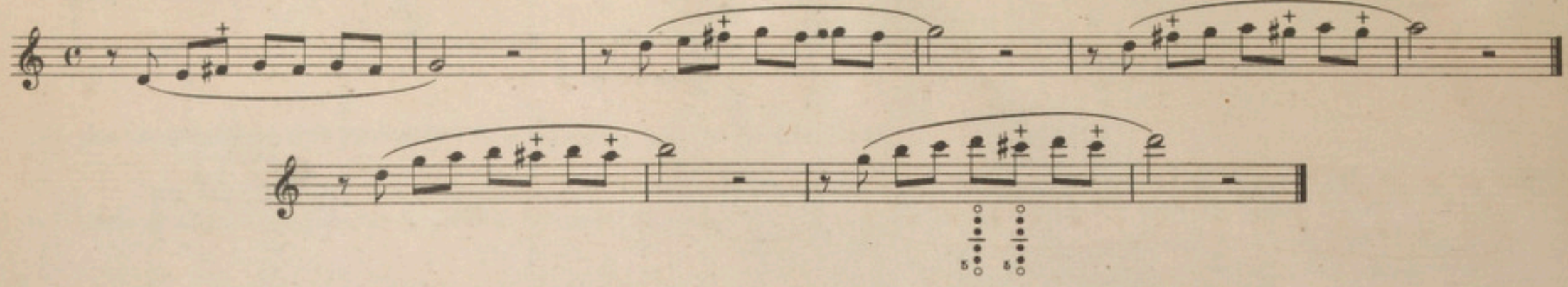
Cette clé doit toujours être ouverte pour prendre toutes les notes à partir du *Si*.



Voir la clé No 12 ci-contre.

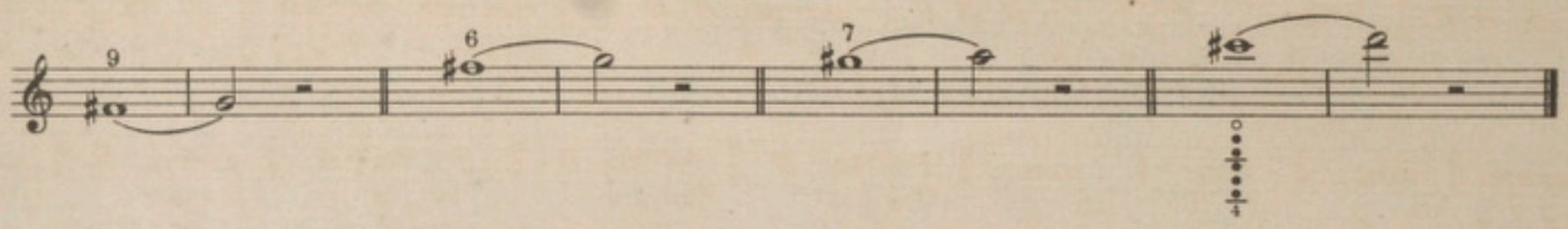
EXEMPLE.

On emploiera l'ancien doigté pour les notes marquées d'une croix.

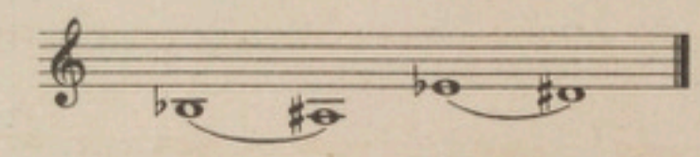


Mais si l'on rencontrait ces notes employées seulement comme tenues dans des mouvements lents, on devrait se servir des Clés.

EXEMPLE.



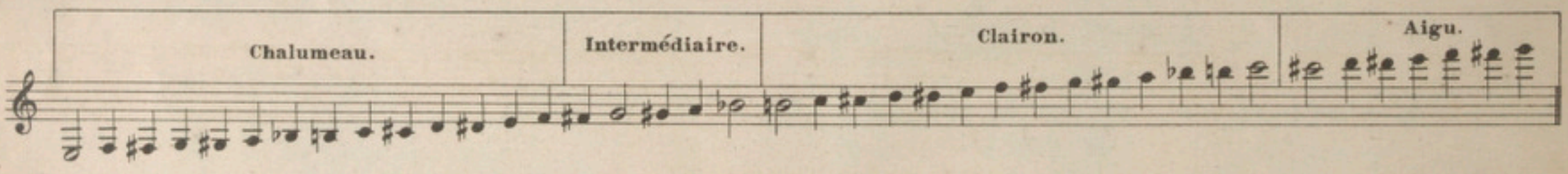
Quant aux deux notes suivantes elles font exception et il faut les prendre avec les clés autant que le doigté le permet.



Comme les sons doigtés avec les clés sortent plus éclatans, il faut ménager le souffle en les jouant, pour ne pas écraser les autres, et tâcher de lier toutes les notes afin que les différences de timbre ne soient pas senties.

L'étendue générale de la clarinette se divise en quatre registres comprenant chacun des sons différens, le chalumeau, l'intermédiaire, le clairon, l'aigu.

EXEMPLE.



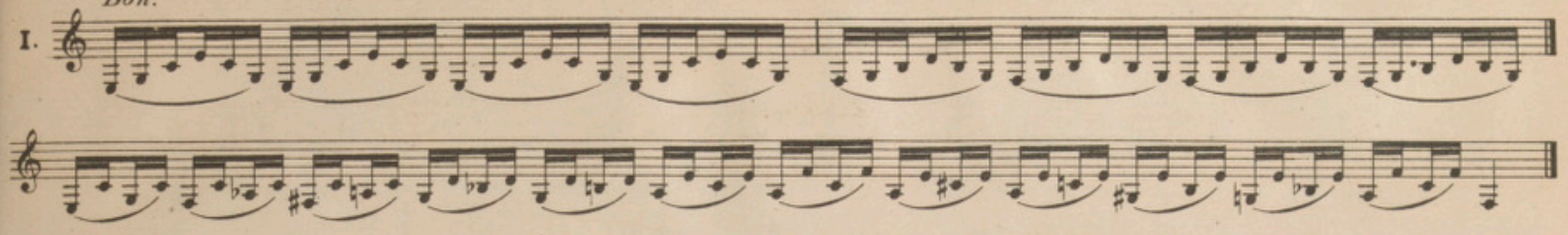
Pour faire disparaitre les différences de timbre résultant naturellement de la construction actuelle de la clarinette il faut s'exercer beaucoup sur les registres du chalumeau et de l'intermédiaire; le peu de sonorité du premier nuisant essentiellement au second, le travail peut hâter l'instant ou l'on tirera des sons purs et d'un timbre égal. On ne saurait mieux comparer les notes sourdes de la clarinette qu'aux sons bouchés du cor que l'on parvient à rendre, sinon éclatants, du moins clairs et distincts à force d'adresse dans la manière de faire sortir les notes précédentes et celles qui suivent; ces défauts dans les instrumentes cèdent à un exercice soutenu et à des précautions délicates qu'un artiste doué de goût et de tact comprend de suite dès les commencements de l'étude.

Ces recommandations s'adressent à l'exécutant; mais il en est d'autres à faire à ceux qui écrivent pour la clarinette sans avoir l'intelligence de ses diverses espèces de sons et des singularités de son doigté; nous croyons utile de signaler aux compositeurs les passages qu'ils doivent choisir de préférence à d'autres qui seraient impraticables ou d'un mauvais effet.

CHALUMEAU.

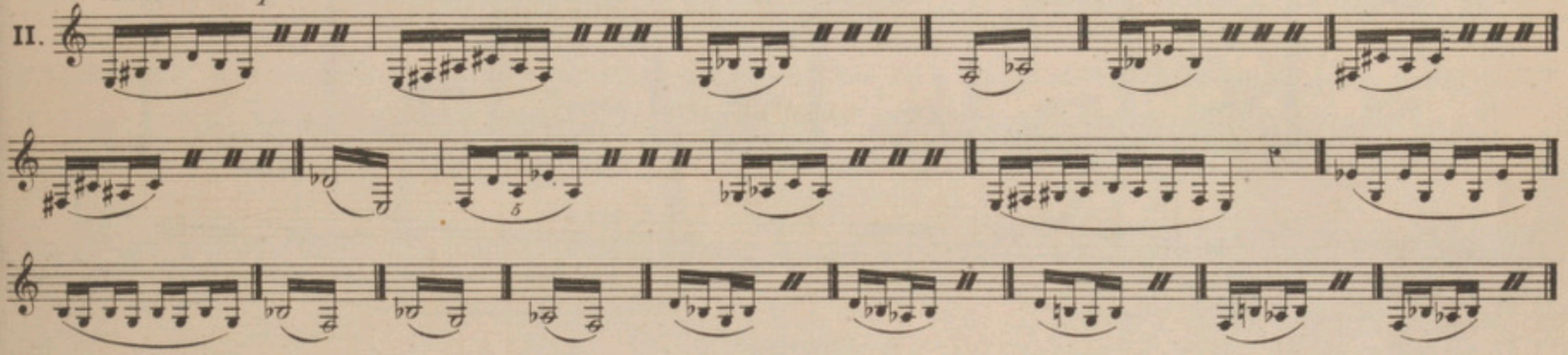
Bon.

I.



Mauvais excepté dans les mouvements lents.

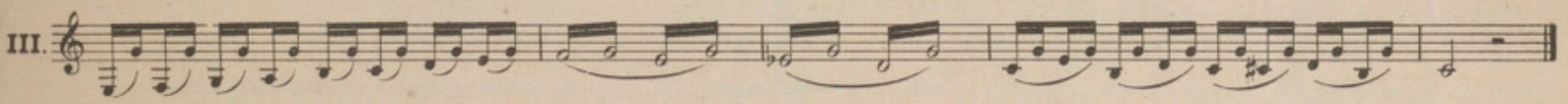
II.



INTERMÉDIAIRE.

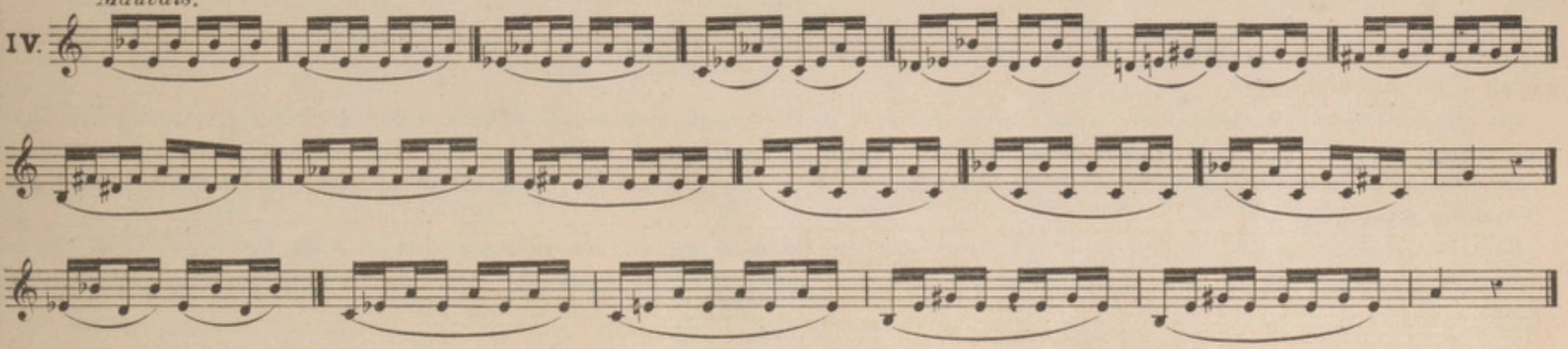
Le second registre est un moyen de transition pour passer des sons graves aux notes aigues. Le *sol* de l'intermédiaire peut être combiné avec toutes les notes chromatiques du chalumeau.

III.



Mauvais.

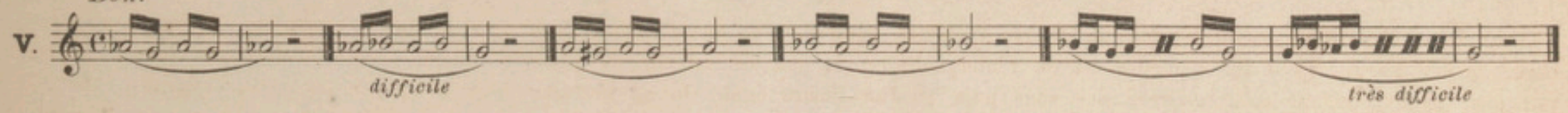
IV.



2e REGISTRE SEUL.

Bon.

V.



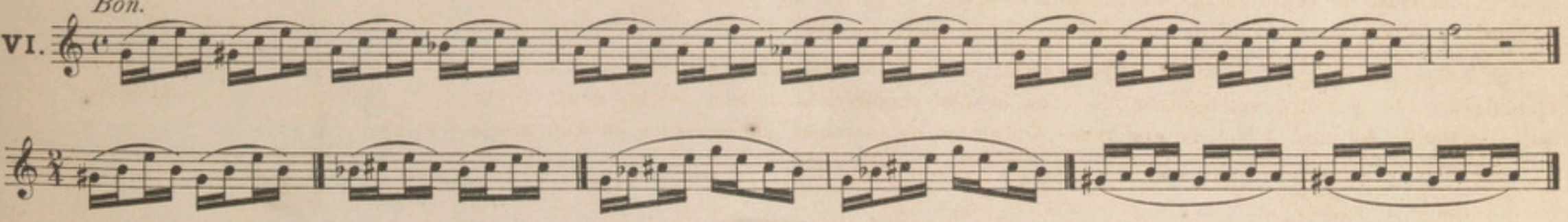
difficile

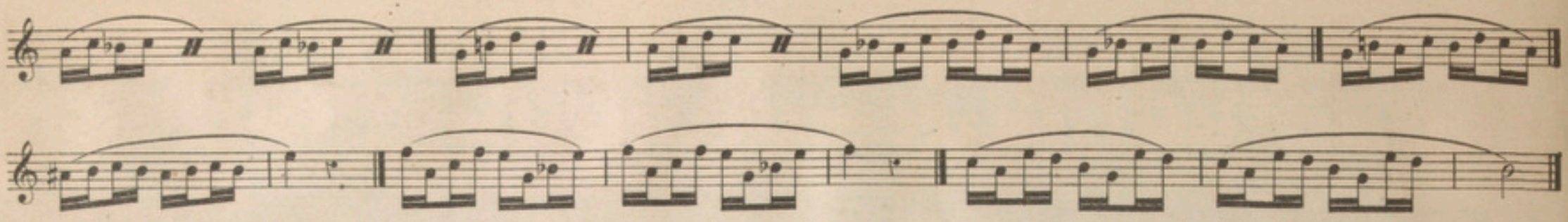
très difficile

PASSAGE DE L'INTERMÉDIAIRE AU CLAIRON.

Bon.

VI.

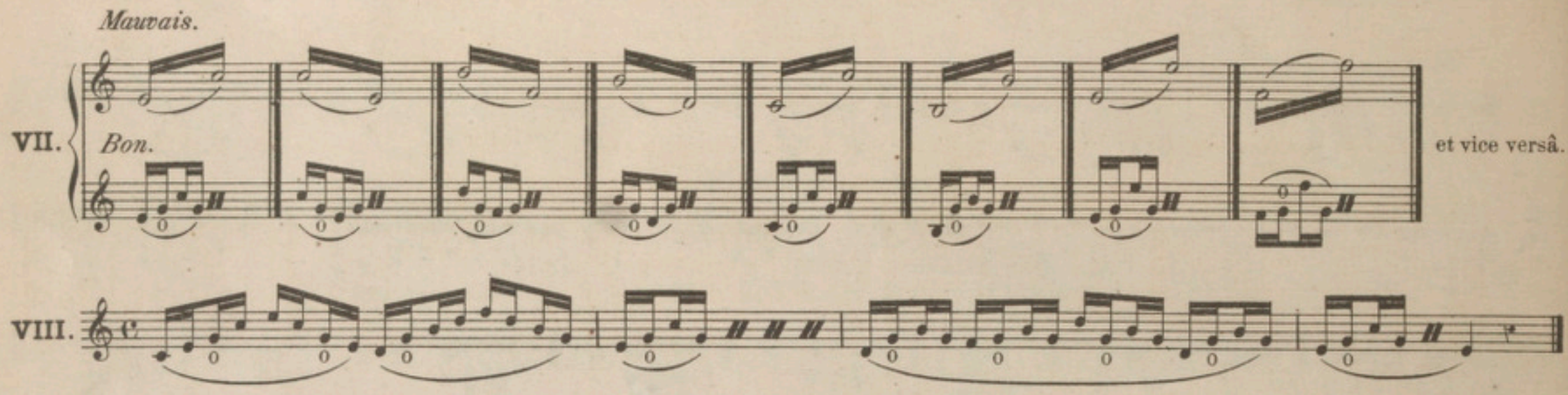




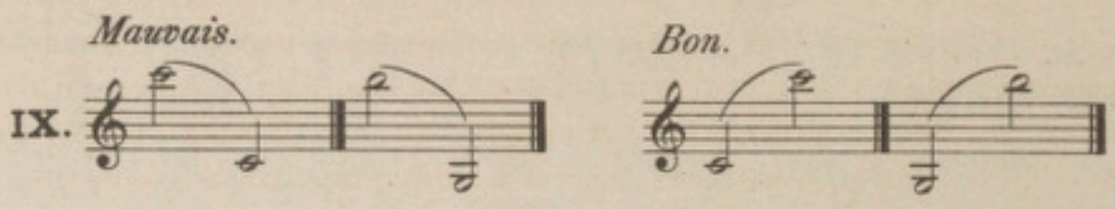
La liaison du 2e registre au 3e ne doit pas dépasser l'intervalle de quarte dans les mouvements vifs ou dans les formules d'arpèges.

PASSAGE DU CHALUMEAU AU CLAIRON PAR L'INTERMÉDIAIRE.

Le trou bouché ordinairement avec le pouce de la main gauche est ouvert pour former le *Sol*. Cette note est la seule du 2e registre avec laquelle on puisse lier des arpèges entre le chalumeau et le clairon.



Il faut éviter de lier les sons aigus aux notes graves, mais le passage de celles ci aux sons des derniers registres produit un bon effet.



NOTA. Les exemples I à IX, qui précèdent, ne doivent pas être exécutés par les commençants. Il ne faudra les aborder qu'après avoir étudié jusqu'à la page. 49.

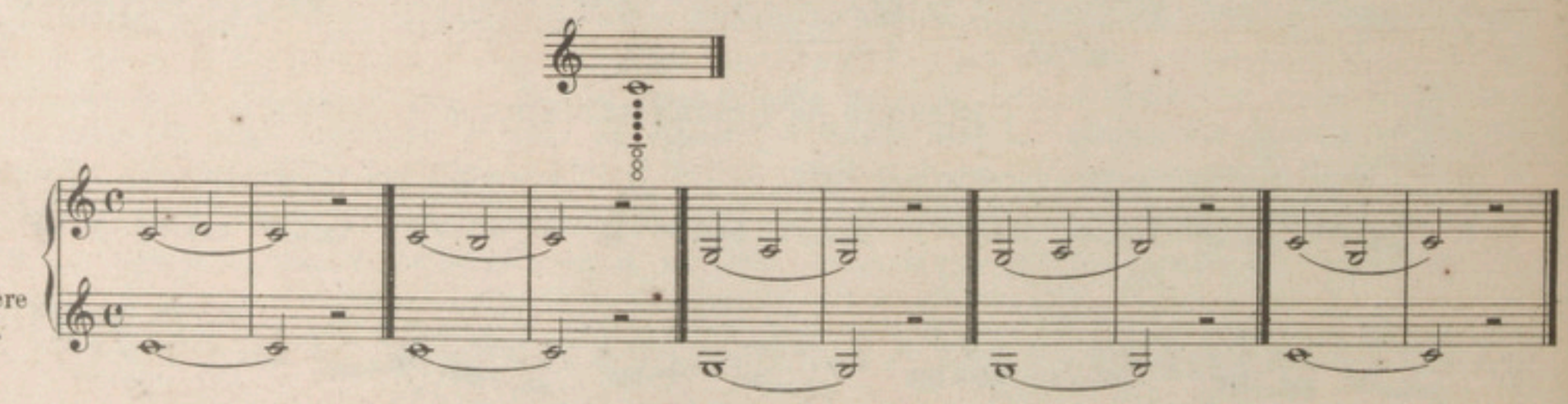
PREMIERS SONS À ÉTUDIER SUR LA CLARINETTE.

Les premières notes qu'on doit chercher à faire sortir, sont celles du 1er registre, le chalumeau. En général ceux qui étudient la clarinette se hâtent mal à propos de jouer dans le 3e registre, le clairon, et cela parceque, les sons étant naturellement éclatants, on a moins de peine à les faire parler. Il en résulte que les sons graves de l'instrument ne sont point travaillés avec les ménagements qu'exige leur différence de timbre pour les marier aux autres.

Dans les exercices suivants on doit s'attacher à former des sons droits en aspirant une suffisante quantité d'air pour le diriger en colonne avec une égale force sur les notes comprises sous la liaison. C'est ce qu'indique la seconde portée qui n'est pas une basse d'accompagnement.

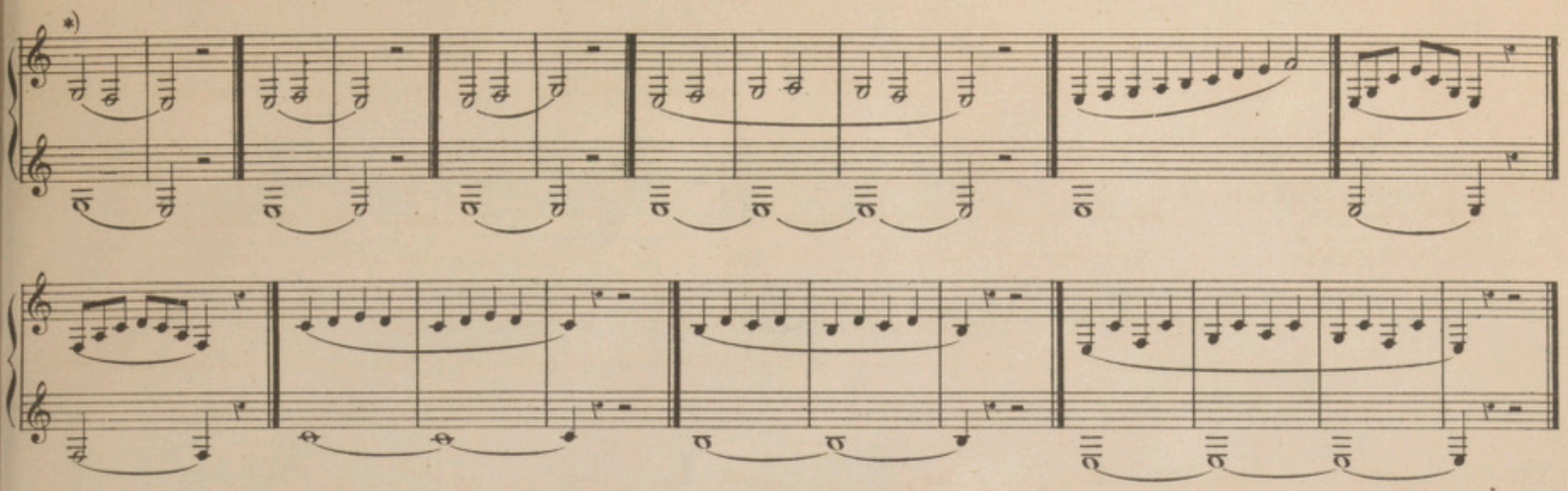
SONS DU CHALUMEAU.

1e Note sur laquelle on doit s'essayer.



EXERCICES
I.

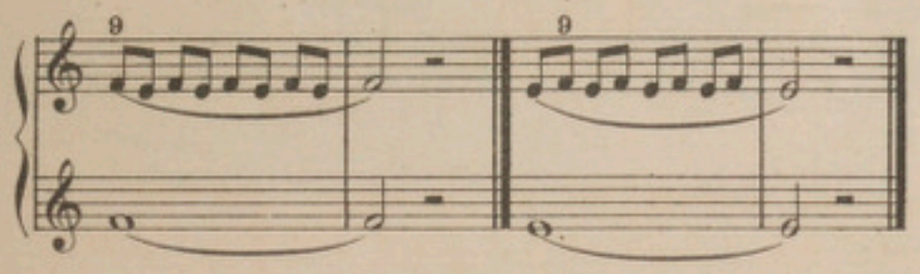
Effet quant à la manière de porter le souffle.



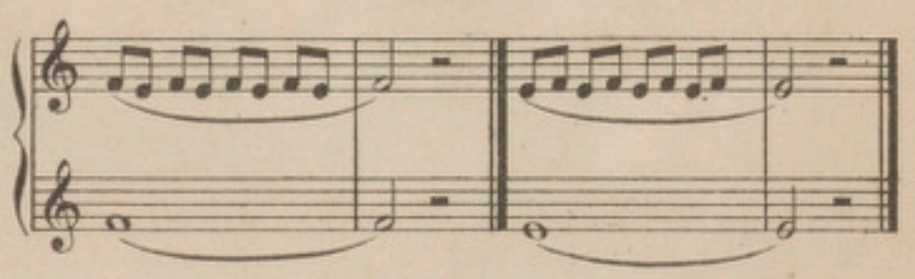
NOTE POUR LA CLARINETTE À 13 CLEFS.

Dans la gamme du chalumeau le *Fa* precédé ou suivi du *Mi* doit toujours être pris avec la clé parceque le *Mi* est trop bas et le *Fa* trop élevé.

Bon.



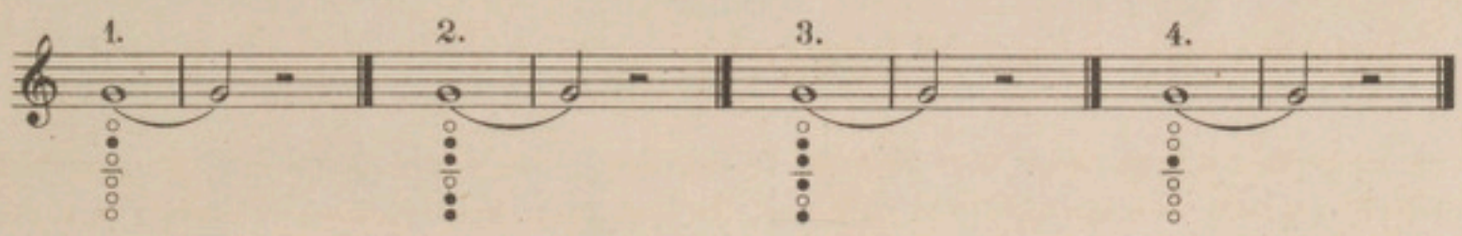
Mauvais
et faux pris avec
l'ancien doigté.



2e REGISTRE.

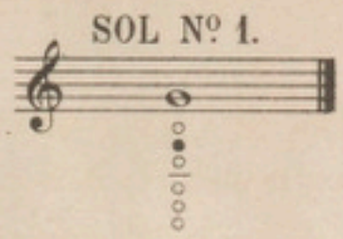
Les notes du 2e registre sont les plus difficiles à faire sortir justes, c'est au talent de l'exécutant à faire disparaitre ce qu'elles ont de défectueux. Il y a deux défauts qu'il faut éviter: les élèves dont l'embouchure est forte ont souvent l'habitude de pincer l'anche trop vigoureusement et les sons de l'intermédiaire deviennent un quart de ton et souvent un demi-ton trop haut et sourds; d'autres élèves ayant une embouchure faible ne serrent point l'anche assez fortement et les sons deviennent un quart de ton et jusqu'à un demi-ton trop bas; c'est donc par un travail assidu et une pression convenable qu'on peut parvenir à unir ces sons aux autres sans qu'on y remarque de différence choqûante.

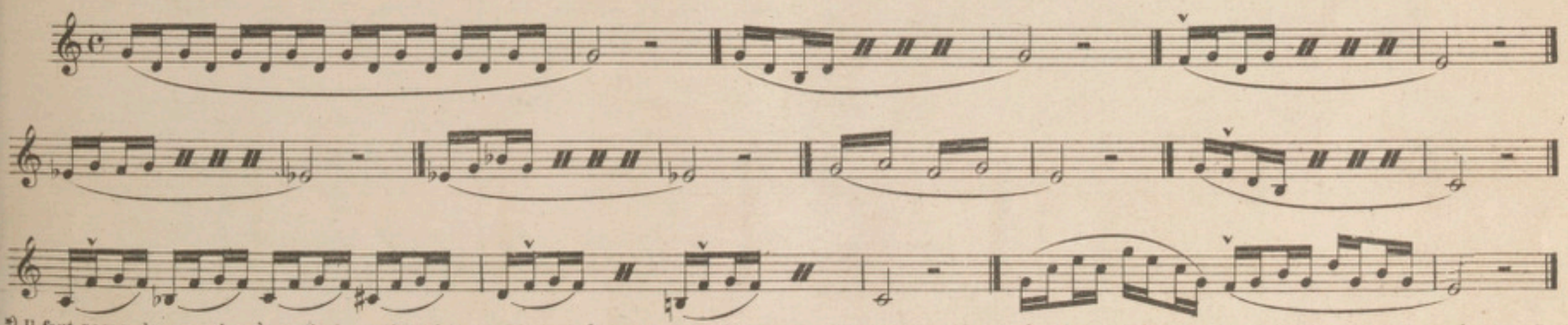
Il y a quatre manières de prendre le *Sol* cela depend du doigté et de la justesse.



Le *Sol* Nº 1 est celui qu'on fait le plus généralement, les trois autres s'emploient pour faciliter la liaison de certaines notes. Voici quelques exemples.

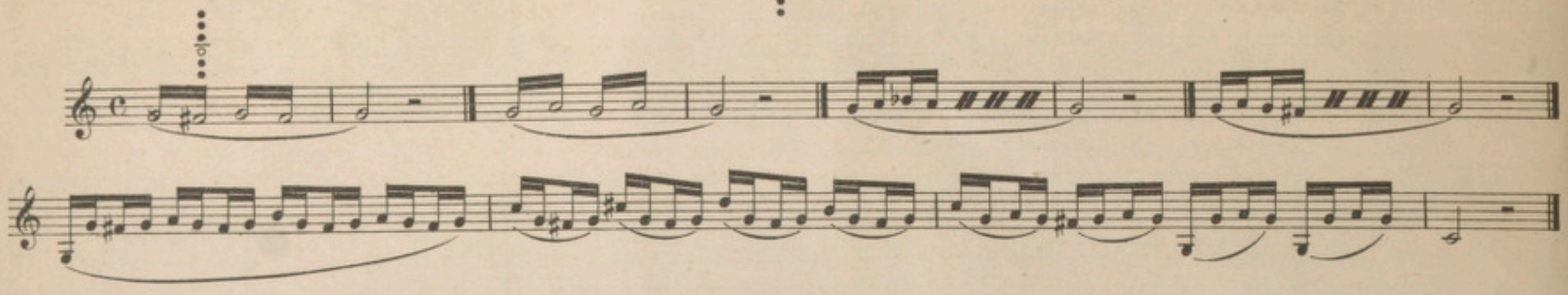
SOL Nº 1.



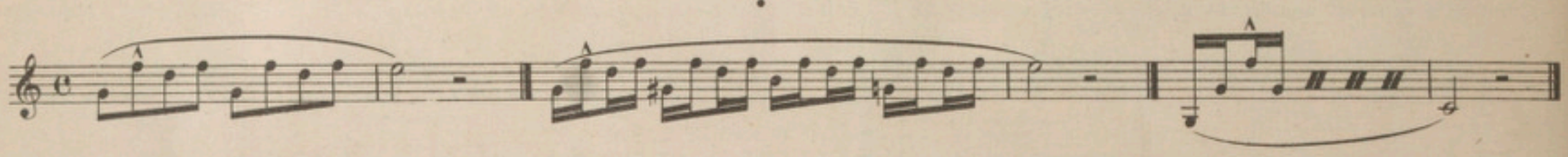


*) Il faut passer les exercices à partir de ce signe les notes basses étant trop difficiles pour les commençants on lira également les lecons des pages 14 et 15 sans les exécuter et l'on commencera page 16, il faut cependant travailler l'exercice II de la page 15.

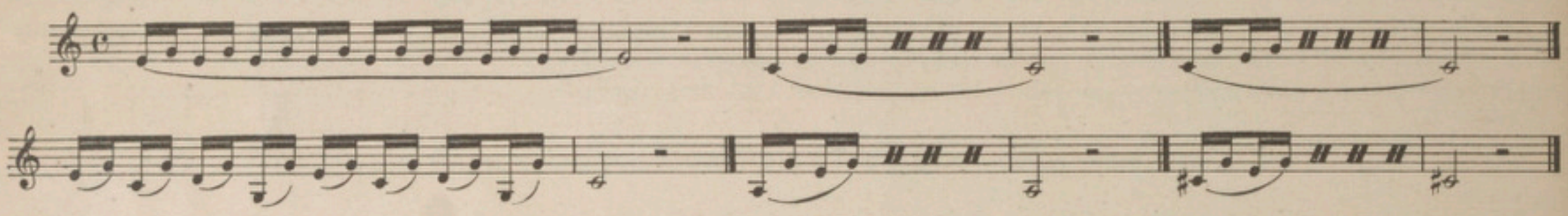
SOL Nº 2.



SOL Nº 3.

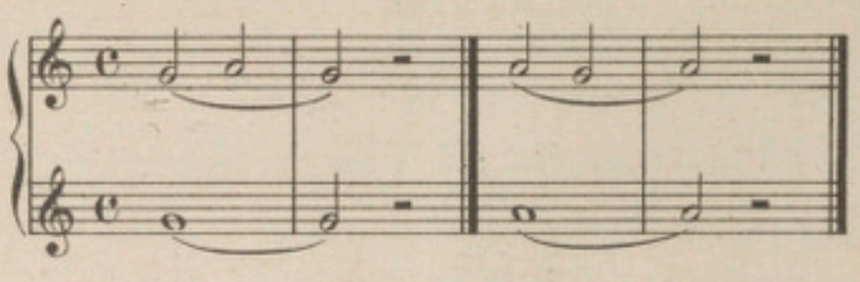


SOL Nº 4.



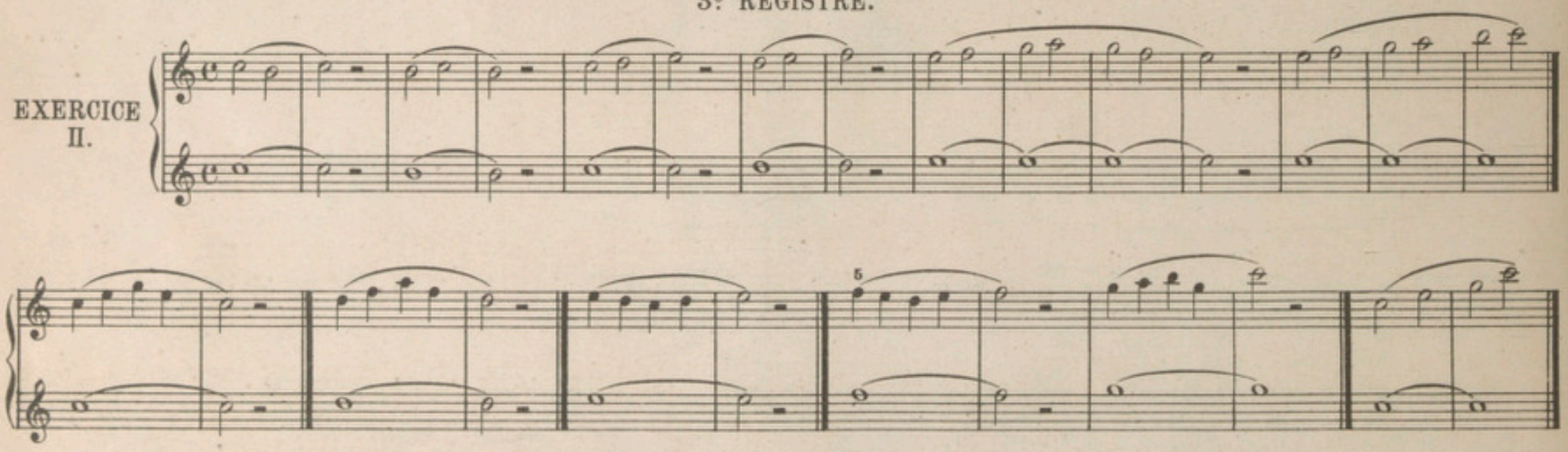
Ce *Sol* est souvent doigté comme le Nº 1; c'est un tort car cela rend les passages très difficiles.

EXERCICE.

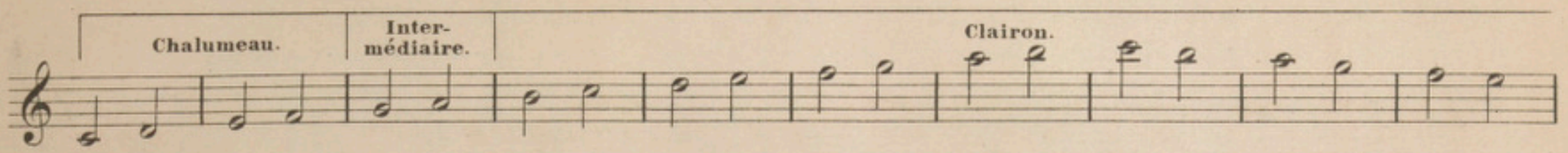


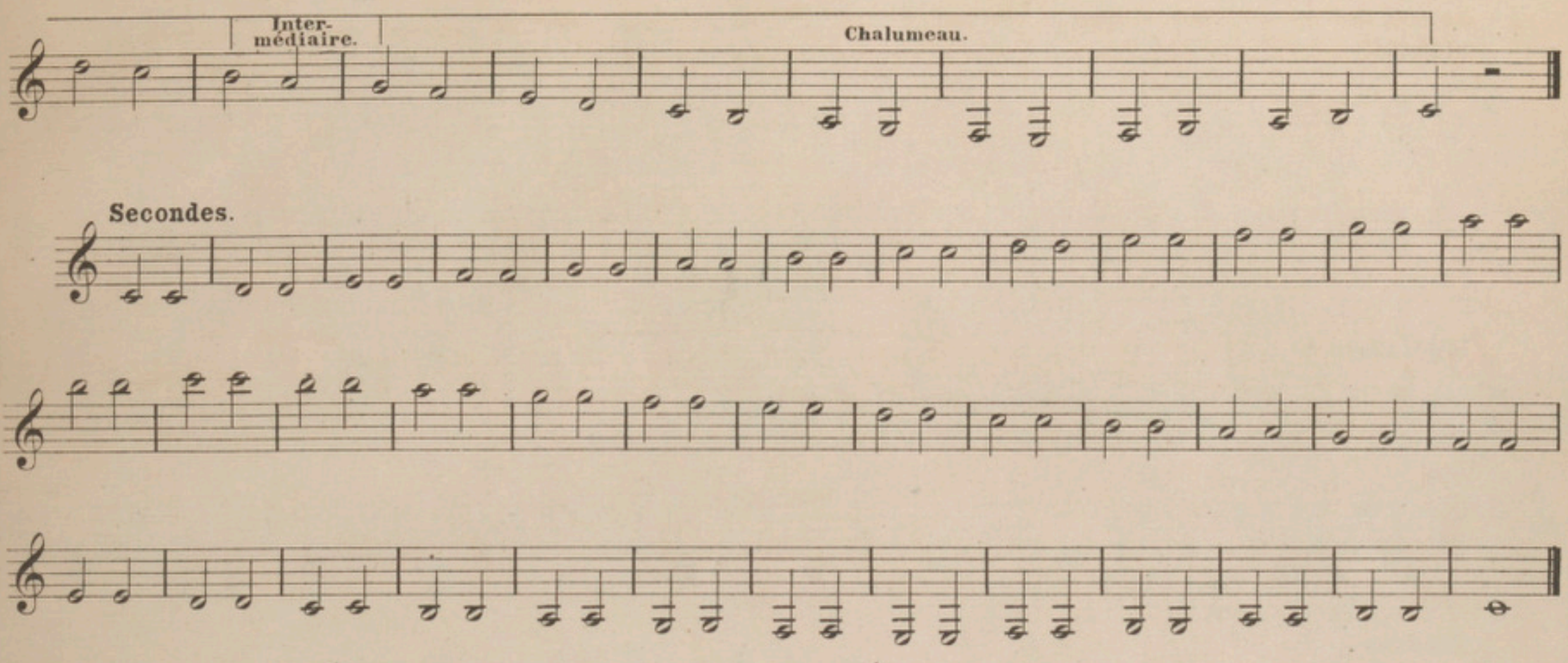
3e REGISTRE.

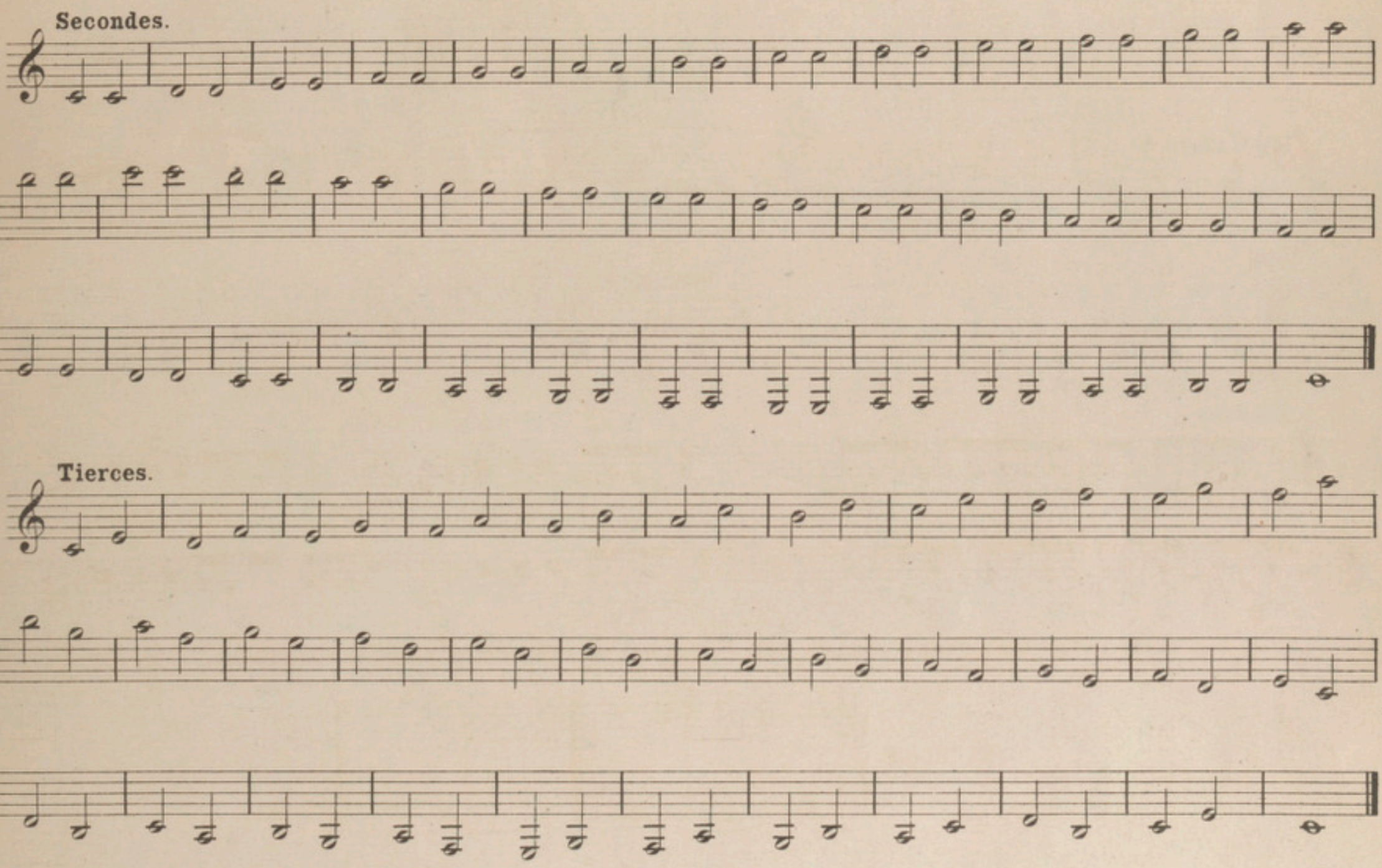
EXERCICE II.

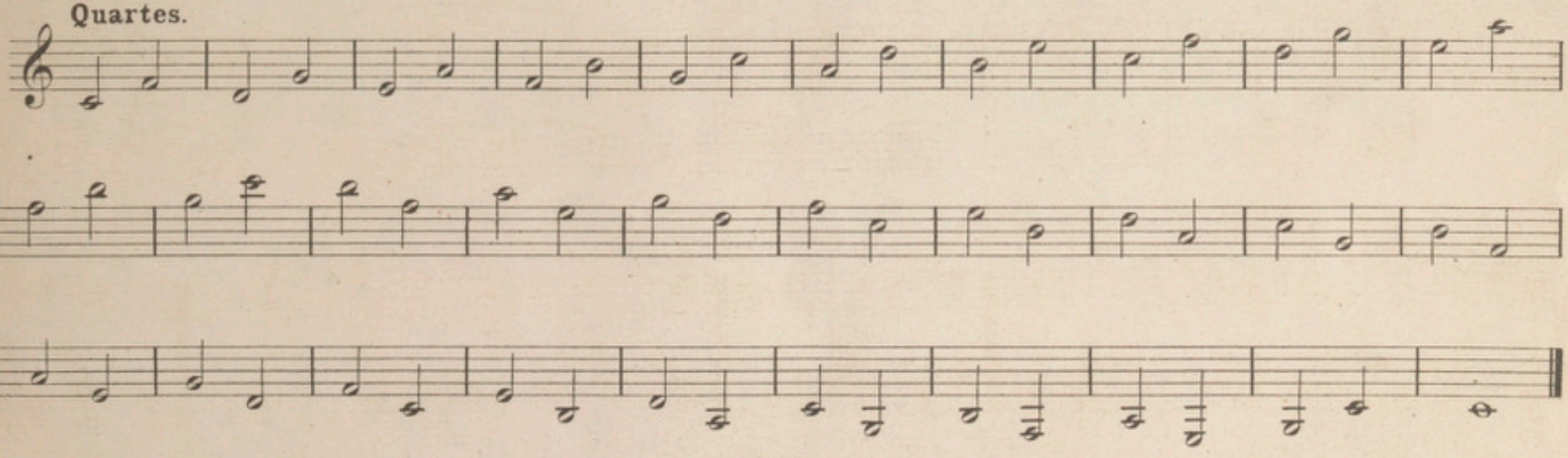


GAMME DIATONIQUE.

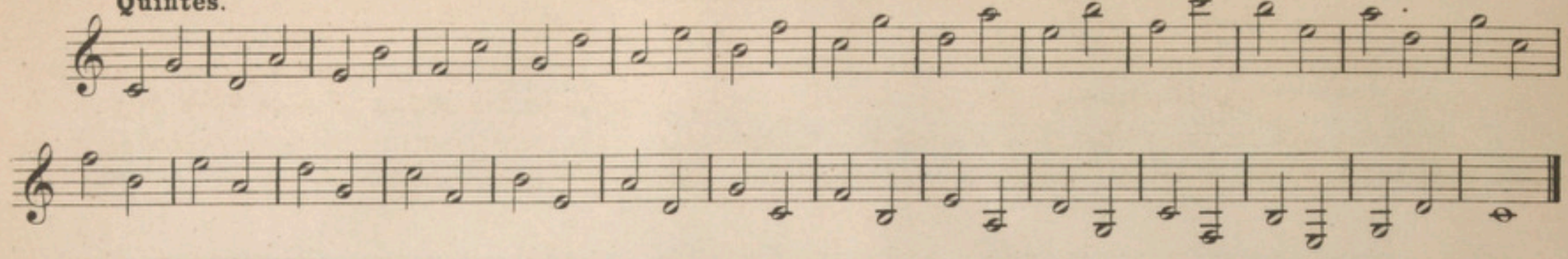




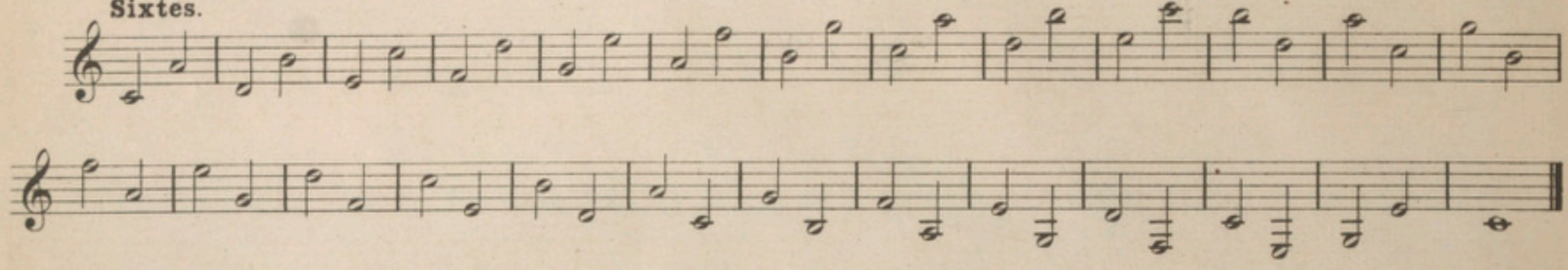




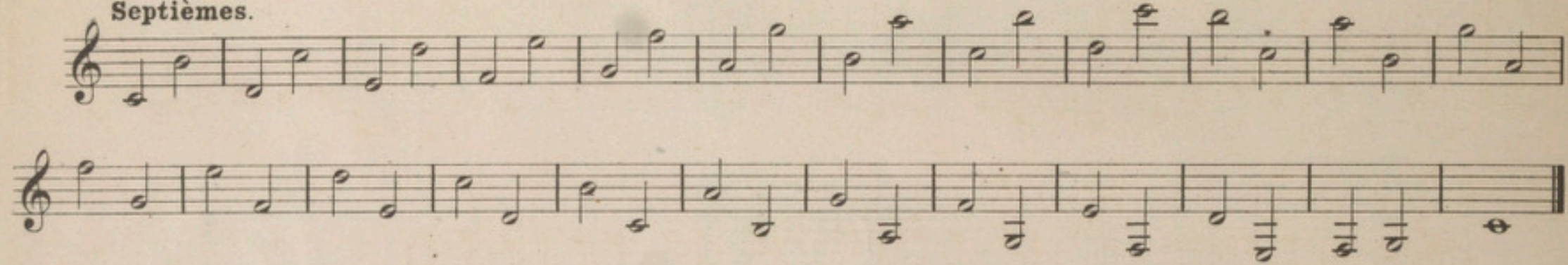
Quintes.



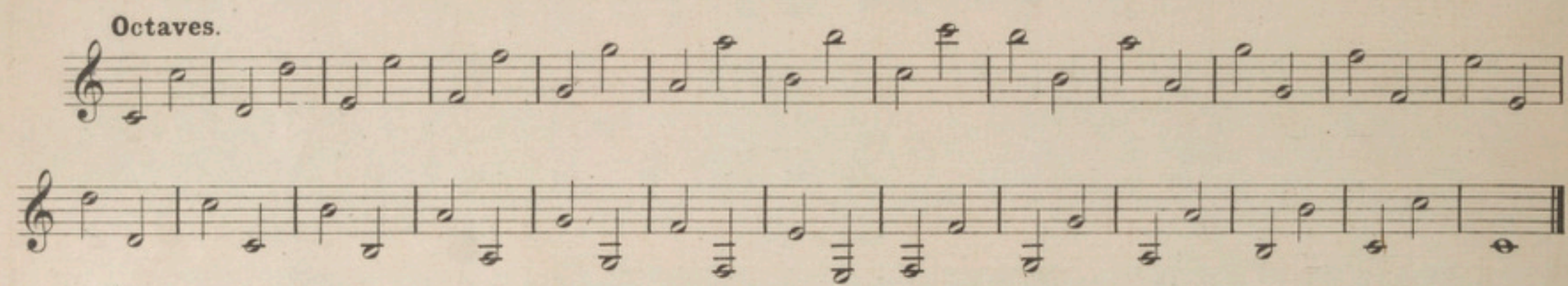
Sixtes.



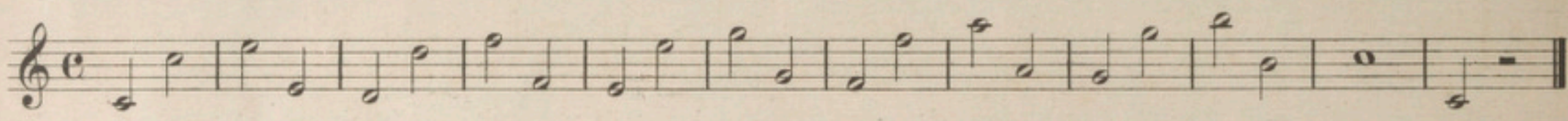
Septièmes.



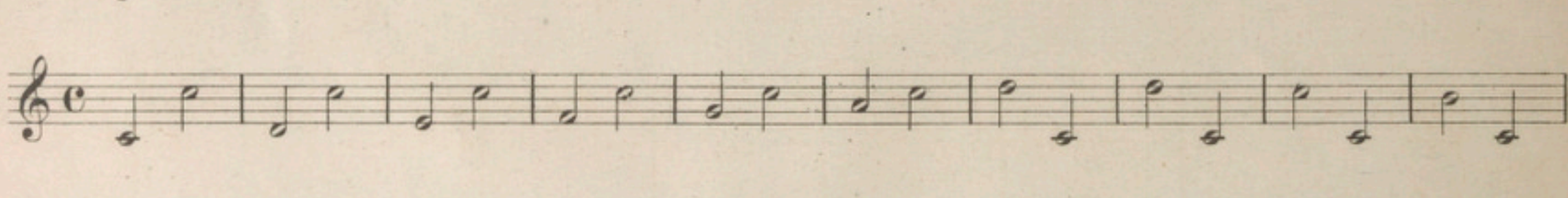
Octaves.



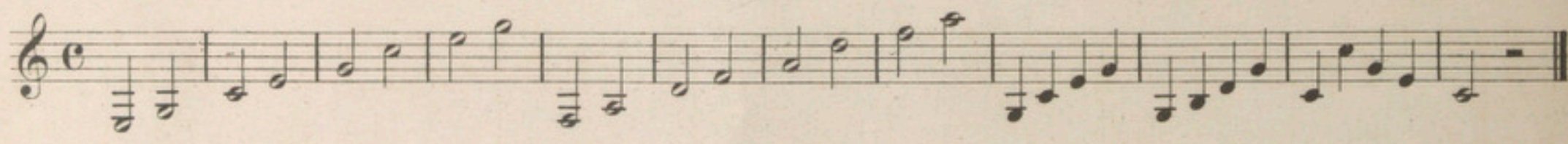
1.



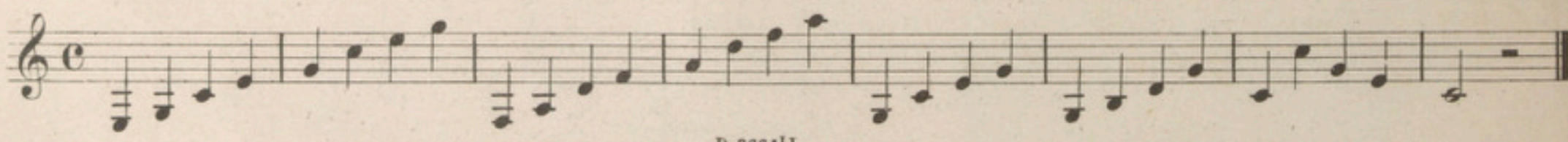
2.



3.

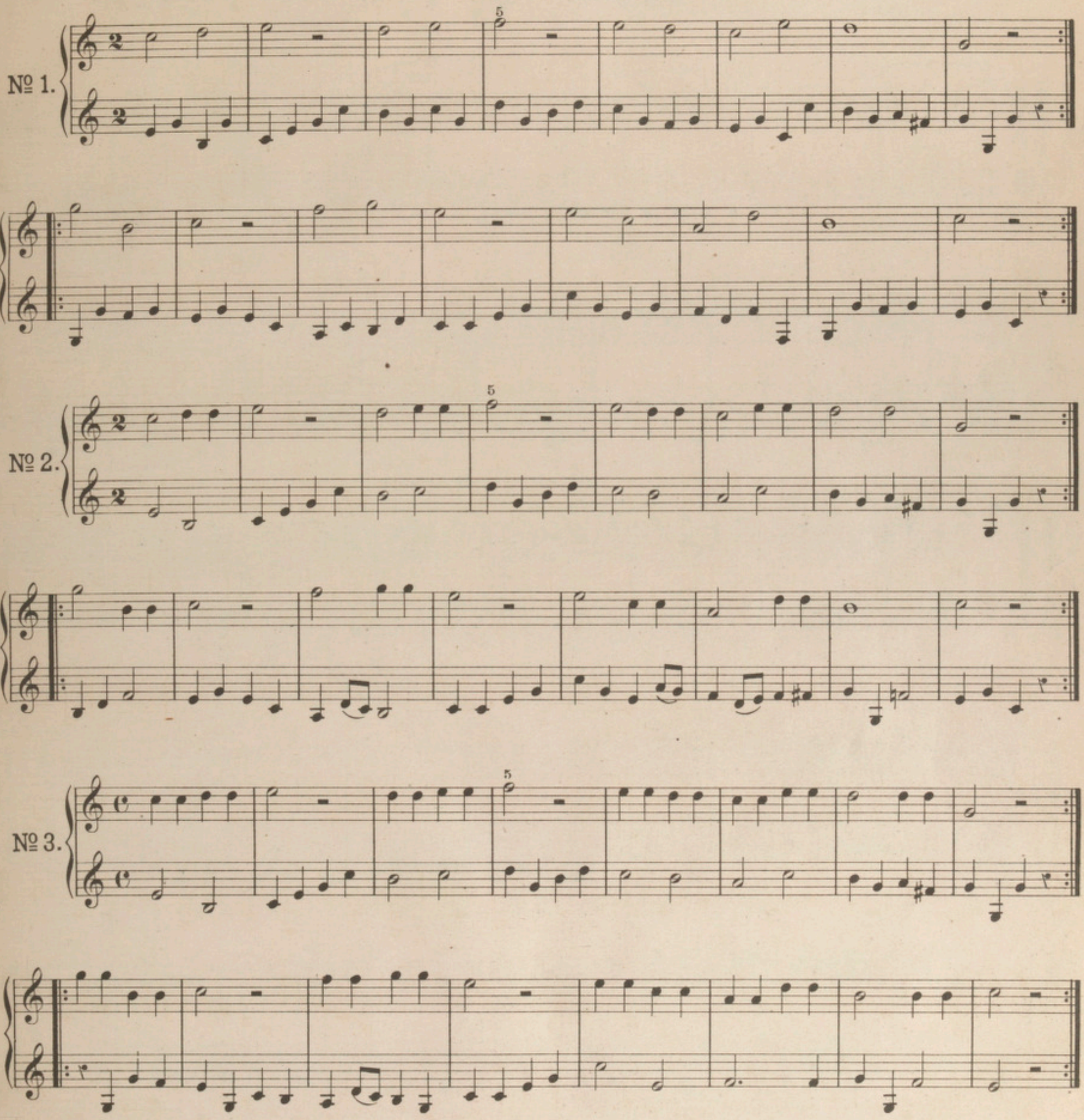


4.



LEÇONS PROGRESSIVES.

Ces lecons ont pour bût d'habituer progressivement à la lecture de la musique, les élèves qui n'ont point étudié le solfège; ces leçons élémentaires enseignent en même temps les notes les plus faciles de l'instrument. Les chiffres placés au dessus d'une note indiquent le N° des Clés, les notes faites par la fourche sont marquées ∧ et par la fourche renversée ∨ on n'en tiendra pas compte pour la clarinette système *Boehm* dont les doigtés sont indiqués à la tablature spéciale.



№ 4.

marcato

№ 5.

№ 6.

№ 7.

№ 8.

№ 9.

№ 10.

№ 11.

№ 12.

№ 13.

№ 14.

№ 15.

№ 16.

f

№ 17.

№ 18.

№ 19.

№ 20.

№ 21.

Allegretto.

№ 22.

№ 23.

№ 24.

№ 25.

№ 26.

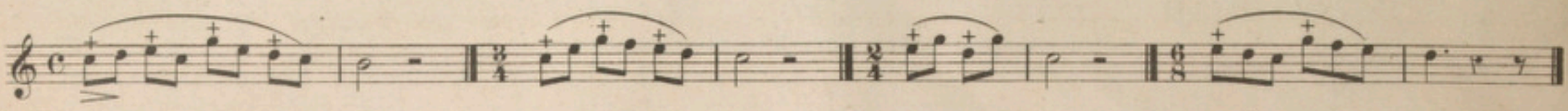
№ 27.

№ 28.

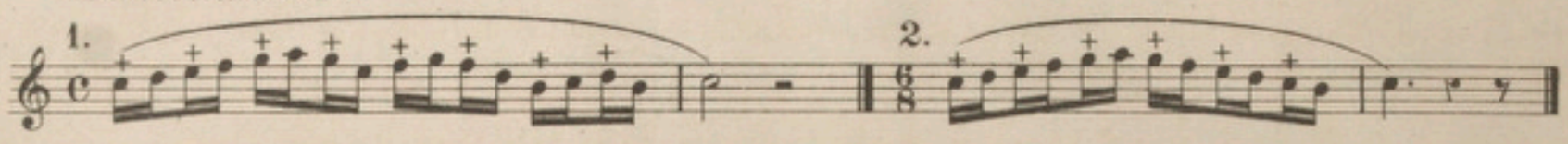
№ 29.

№ 30.

Comme il est impossible dans les premières leçons de s'occuper en même temps de la lecture, du doigté et de l'accent convenable à chaque mesure, il faut étudier de nouveau ces 30 leçons, en indiquant légèrement chaque temps sans le marquer d'une manière trop sensible. Cette nouvelle étude donnera de suite de l'aplomb, l'habitude de jouer largement en conservant toujours une grande égalité dans la durée des sons. Dans les mouvements lents on marque les croches comme des noires. (1. 2.) En général ces observations de détail sur l'accentuation, ne doivent pas être effectuées de telle sorte que les battements de la mesure soient indiqués par la manière de porter le son.

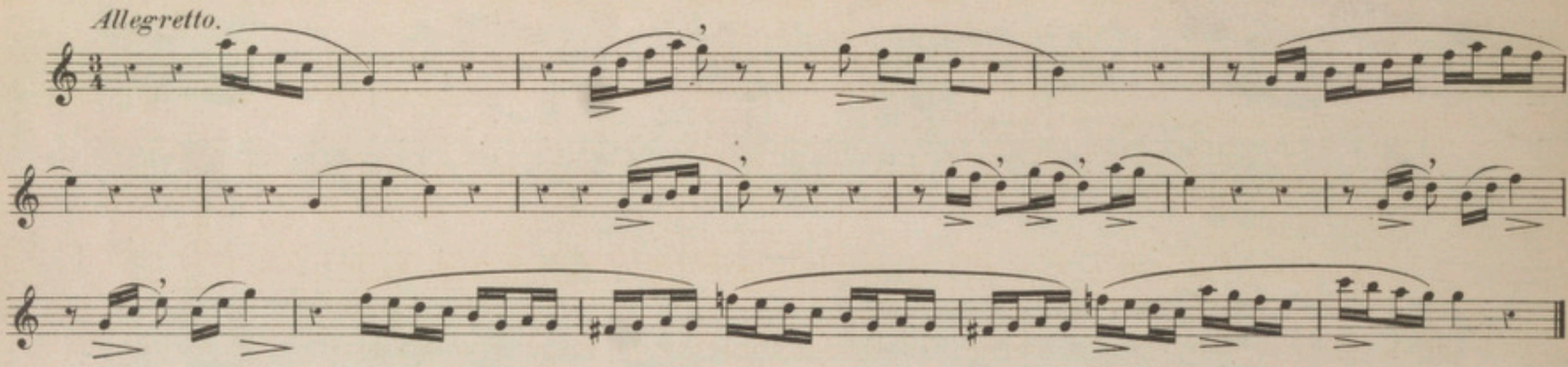


Mouvements lents.



On trouve aussi d'autres cas où il faut poser la première note sans cependant la jouer forté, ce que ferait croire le chevron placé au dessous: cette note qui est la première d'un petit trait, d'une petite rentrée, doit être allongée, un peu traînée comme on le ferait facilement avec la voix ou l'archet. Les fragments suivants serviront d'application.

Allegretto.



DE L'EXPRESSION.

Il semble d'abord assez difficile de poser des règles sûres pour donner à la phrase musicale une couleur et une expression qui lui soit propre; les études consciencieuses et analytiques faites par de grands artistes, prouvent le contraire. On peut être naturellement impressionable, avoir de l'âme et de la chaleur pour reproduire les beautés d'un morceau; mais il faut le redire souvent aux élèves, le travail seul peut donner ce fini dans l'exécution, cet aplomb qui permettent de s'abandonner aux inspirations les plus subites. La véritable expression, c'est l'art de nuancer une pièce de musique, et d'eviter la monotonie résultant d'un jeu trop uniforme. Comme règles générales on peut recommander: 1º d'exécuter les passages ascendants „*Crescendo*" et les passages descendants „*Diminuendo*"; 2º d'accentuer davantage les notes les plus longues; 3º de rallentir le mouvement dans les cadences musicales; 4º de ne point tronquer le rhythme ou le mouvement lorsqu'on rencontre une suite de modulations un peu difficiles d'exécution; mais dont l'effet délicat calculé d'avance, doit être senti par les auditeurs; 5º les notes étrangères au mode doivent être attaquées avec plus de force; 6º quand le même trait se répète, il faut adopter des nuances différentes. Il est important pour un exécutant de faire attention au rhythme; on appelle ainsi la proportion qui existe entre une phrase de musique et celle qui la suit; c'est en observant la nature du rhythme qu'on parvient à acquérir du Style.

Ces règles générales reçoivent des exceptions et des développements que nous expliquerons successivement par des exemples.

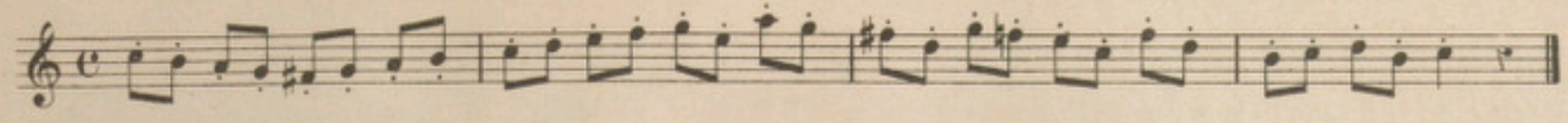
DU TRAIT.

Comme les traits sont des passages qui mettent en évidence l'instrument auquel ils sont destinés, le musicien doit les faire sentir avec netteté, en ayant soin, dans une suite de notes par degrés conjoints de poser la première sans mettre trop d'empressement à retomber sur la seconde et ainsi de suite; il faut donner une force bien graduée aux notes ascendantes et accentuer la première note de chaque temps de la mesure. L'ensemble d'un trait doit être exécuté par une seule expiration de l'air, en le dirigeant de manière qu'il n'existe point d'intermittence entre les notes.

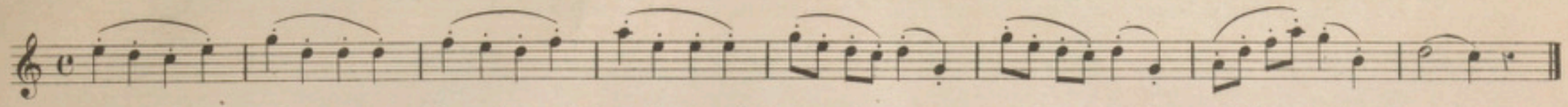
DU PIQUÉ.

On ne saurait trop recommander aux élèves de conserver toujours la colonne d'air à leur disposition pour former des sons bien droits. Quelques uns ont la mauvaise habitude de préparer le son par une sorte de coup de langue dont l'effet détruit la qualité du timbre; et nuit a l'ensemble des traits.

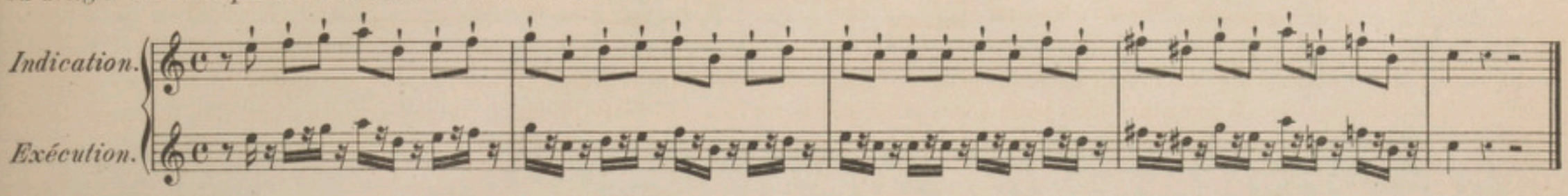
Le Piqué se fait de trois manières: Quand les notes sont seulement pointées on les exécute par un seul coup de langue, mais sans sécheresse, c'est le *pointé simple.*



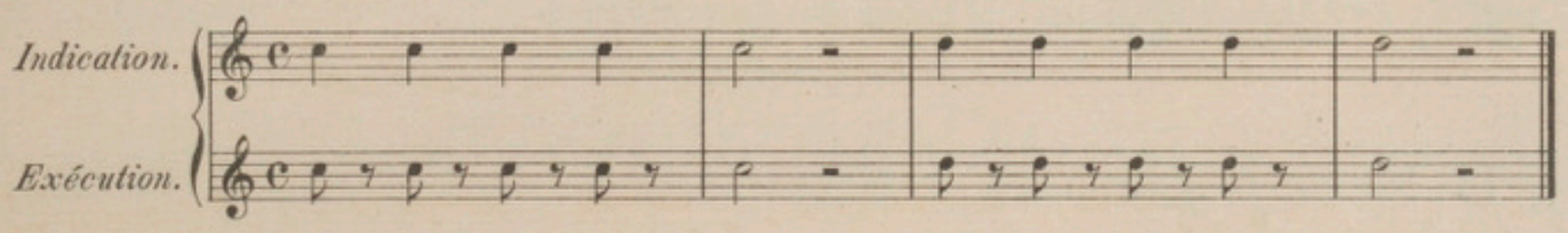
Quand les notes sont surmontés de points et d'une ligne circulaire, le coup de langue doit être plus doux et moins bref: c'est le *coulé pointé.*



Si chaque note est marquée d'un point allongé et qu'elle soit séparée de la suivante par des signes de silence diminuant la valeur des notes, on désigne cet effet par le nom de *staccato* ou *détaché.*

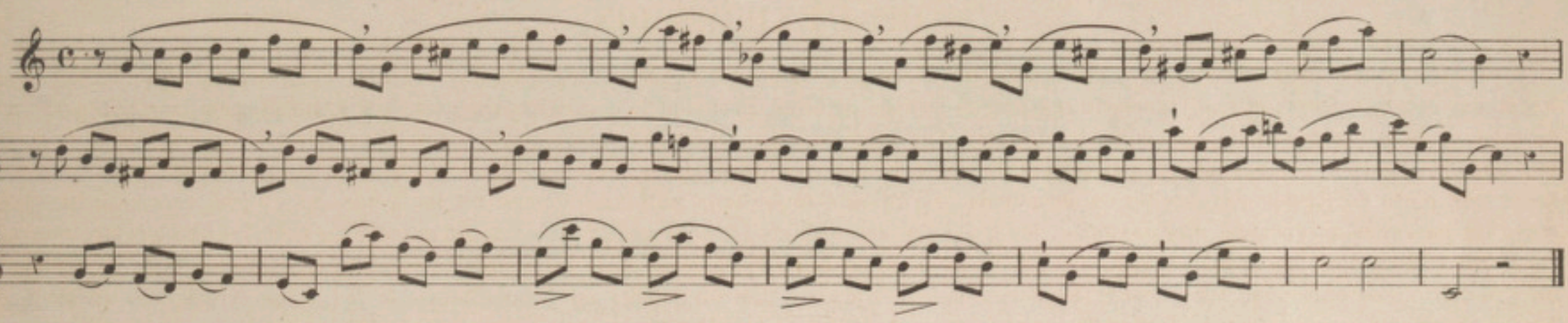


La seconde portée indiquant seulement l'exécution ne doit pas être comprise dans le sens rigoureux des signes qu'elle représente. Il ne faut certainement point jouer les notes en mettant entr'elles la suspension d'un demi soupir, ce qui ferait des notes staccato pointées; les signes de silence indiquent de simples séparations entre les notes.



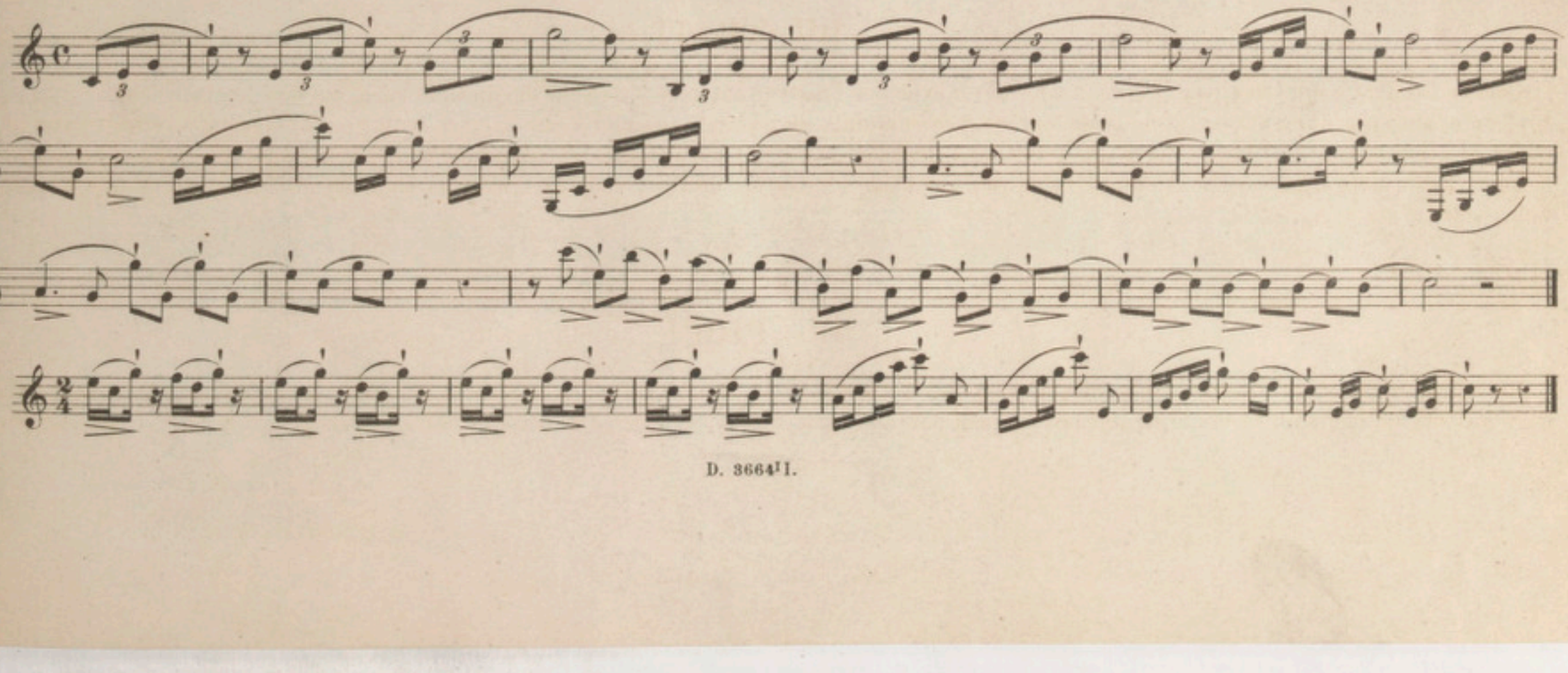
Un des points importants dans l'exécution musicale, c'est de bien saisir le sens des phrases pour les séparer les unes des autres et faire comprendre les périodes et le rhythme.

Il faut toujours poser la première des notes qui doivent être coulées.



NOTES JETÉES.

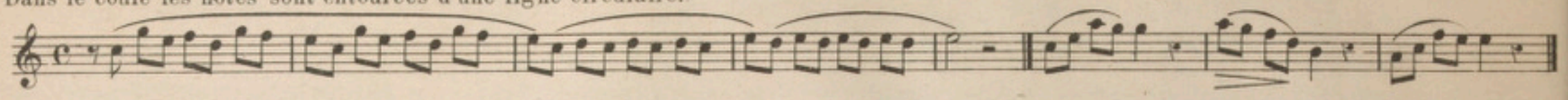
Il existe une espèce d'articulation sur l'exécution de laquelle beaucoup de musiciens se trompent, c'est lorsque des notes liées sont terminées par une note pointée; on doit alors accentuer l'avant dernière note et jeter legèrement le son sur la dernière en diminuant sa valeur de moitié.



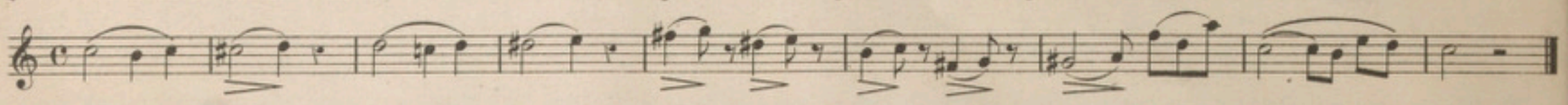
DU COULÉ.

Dans le Coulé on donne un seul coup de langue sur la première note, les autres se font par la même impression de l'air sans répéter le coup de langue. Il faut surtout qu'on n'entende point d'intermittence entre les notes. (Voyez l'article qui traite du son.)

Dans le coulé les notes sont entourées d'une ligne circulaire.

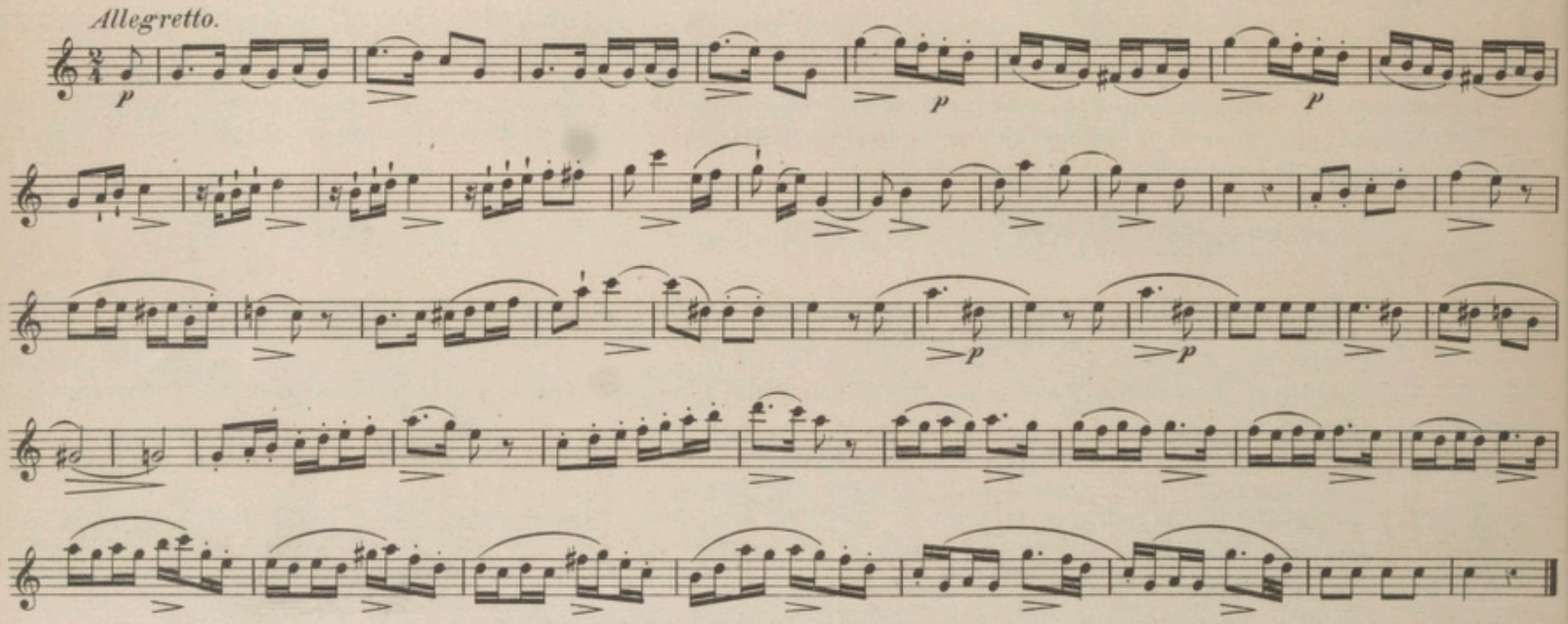


Quand on rencontre des notes altérées on doit les accentuer plus fortement que la note sur laquelle elles font leur résolution.



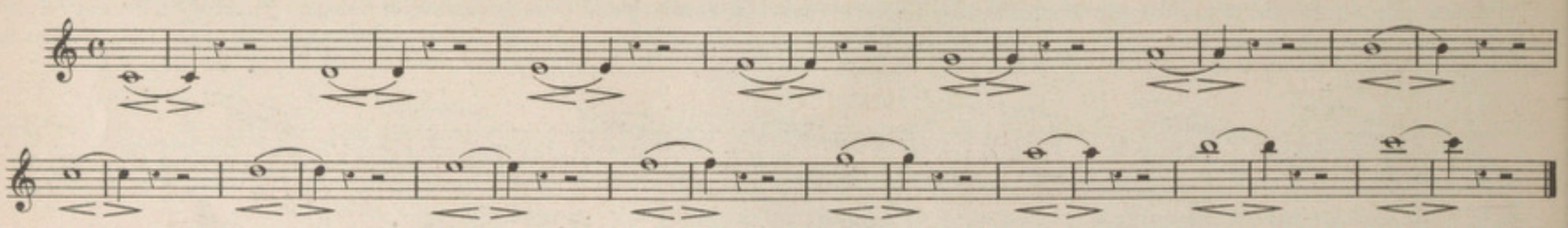
Il est à observer que beaucoup de musiciens croient devoir exécuter *forte* les notes surmontées d'un chevron >, c'est un erreur; il suffit d'accentuer la note plus qu'une autre, et la nuance convenable étant une fois donnée, il ne faut pas attendre la fin de la valeur de cette note pour affaiblir le son et le porter sur la note qui suit. Comme règle générale, il faut ménager la force du son sur les notes qui précèdent celle où est le chevron, sans cela il faudrait faire fortissimo là où un simple accent suffit.

Allegretto.

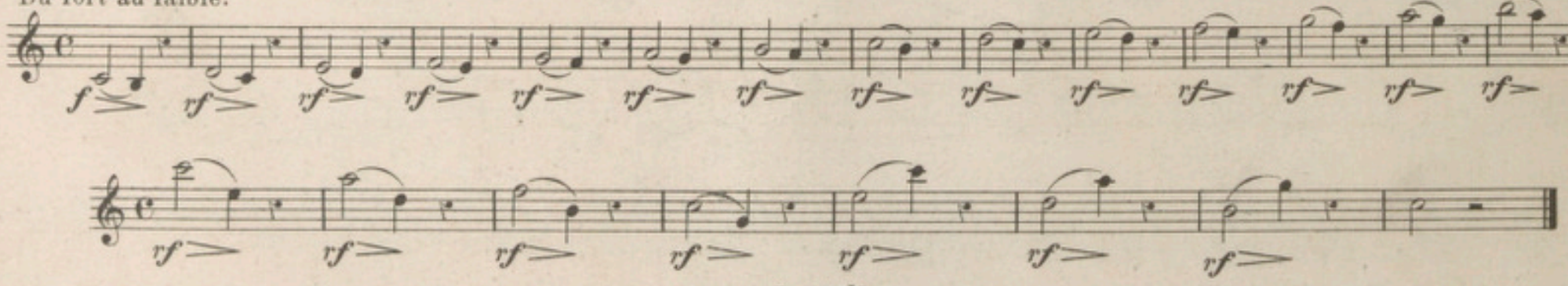


SONS ENFLÉS et DIMINUÉS.

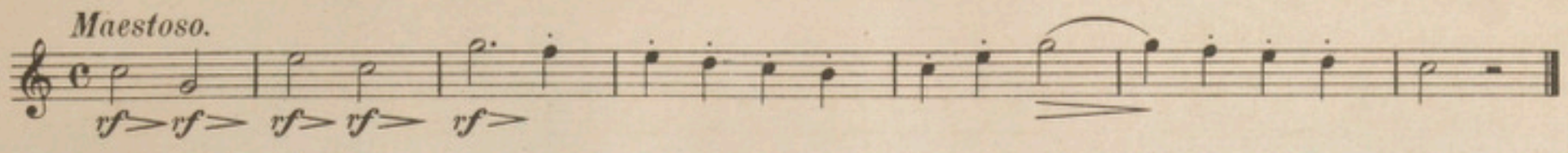
Pour enfler le son on donne un seul coup de langue, en conservant à sa disposition la colonne d'air; on commence *piano* et on augmente le degré de force jusqu'au *crescendo* le plus marqué; on diminue ensuite en observant la même gradation en sens inverse. Dans les sons enflés il faut s'attacher à produire un son de même qualité et ne point en altérer le timbre dans le *crescendo* par des éclats désagréables.



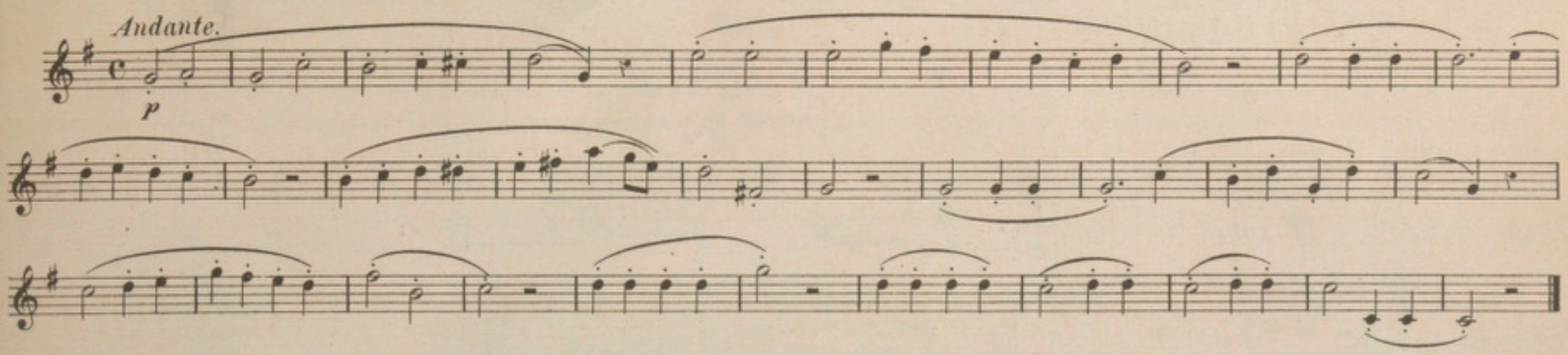
Du fort au faible.



Dans ce dernier exemple on doit quitter la note vers la fin du piano et attaquer la note suivante avec une nouvelle vigueur.



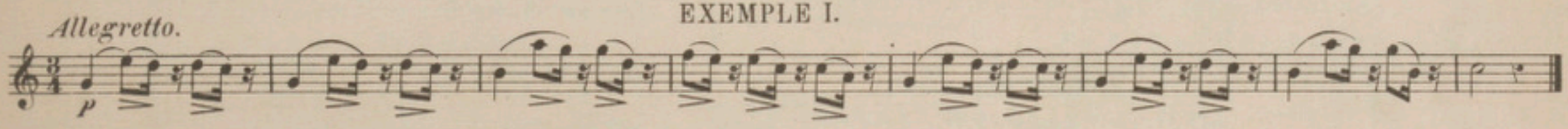
Quand les notes sont pointées et liées entre elles, il ne faut point mettre de séparation, mais conserver une grande égalité de son.



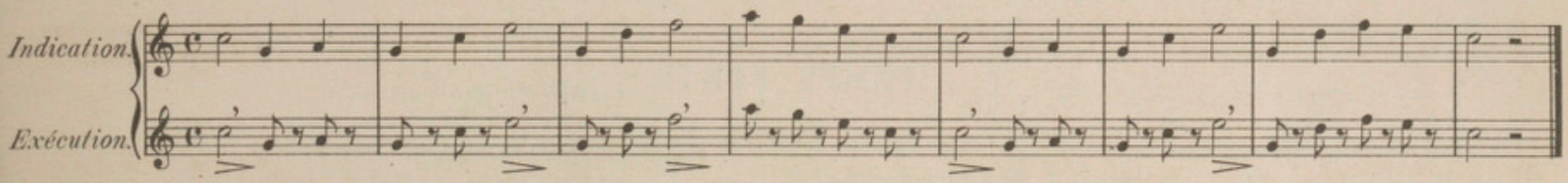
SONS COUPÉS.

On appelle ainsi des notes coulées deux à deux et séparées de celles qui suivent par un signe de silence d'une valeur plus petite.

EXEMPLE I.

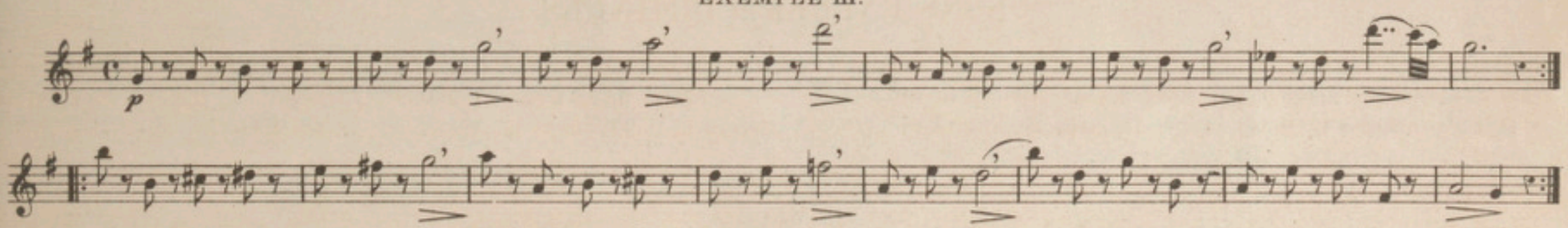


EXEMPLE II.



Dans ce 2e exemple, il faut attaquer avec force la blanche seulement à l'extrémité du temps et diminuer le son aussitôt; cette manière est plus élégante et fait ressortir les notes. Nous avons indiqué par une petite virgule l'instant où l'on doit quitter la blanche.

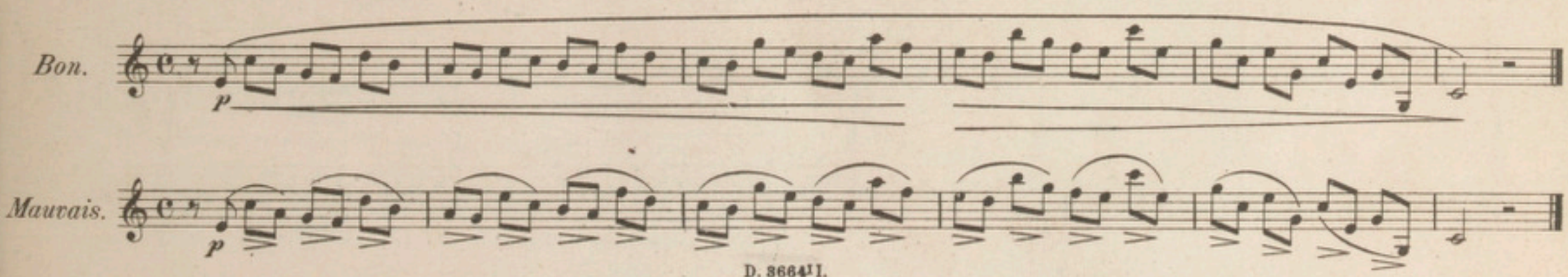
EXEMPLE III.



DE LA NUANCE.

Nuancer c'est préparer avec art la transition du *forte* au doux et vice versâ. Les nuances indiquées par les auteurs ou suggérées par le goût de l'artiste, doivent être exécutées avec souplesse pour qu'on ne remarque rien qui sente la difficulté.

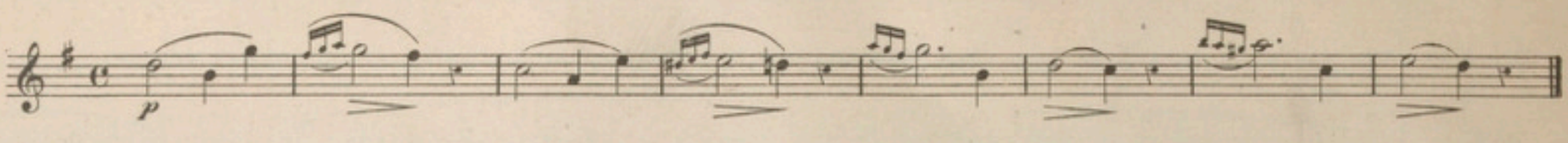
La nuance s'applique à plusieurs notes, à des phrases et à des morceaux entiers. Lorsque la nuance embrasse trois ou quatre mesures, il ne faut point la dénaturer par d'autres petites nuances partielles.



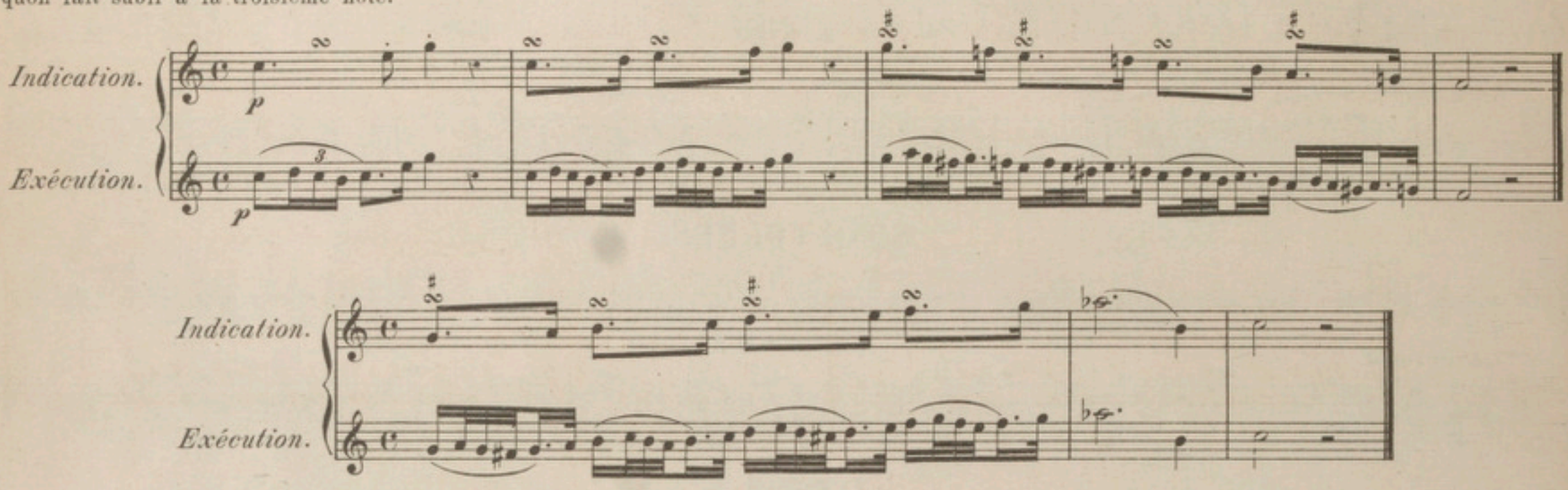
GRUPPETTO.

C'est ainsi qu'on nomme la réunion de petites notes dont les queues sont liées. Leur valeur est prises non sur celle de la note qui en est affectée, mais sur le temps qui précède cette note. Cet agrément peut se faire en montant ou en descendant.

EXEMPLE.



Le Gruppetto de la deuxième espèce est composé de quatre petites notes. Souvent au lieu d'être articulé avant la note qu'il affecte, on ne le prononce qu'après. On l'indique encore par ce signe ∾ au dessus duquel on place quelquefois un ♯ ou un ♮, suivant l'espèce d'altération qu'on fait subir à la troisième note.



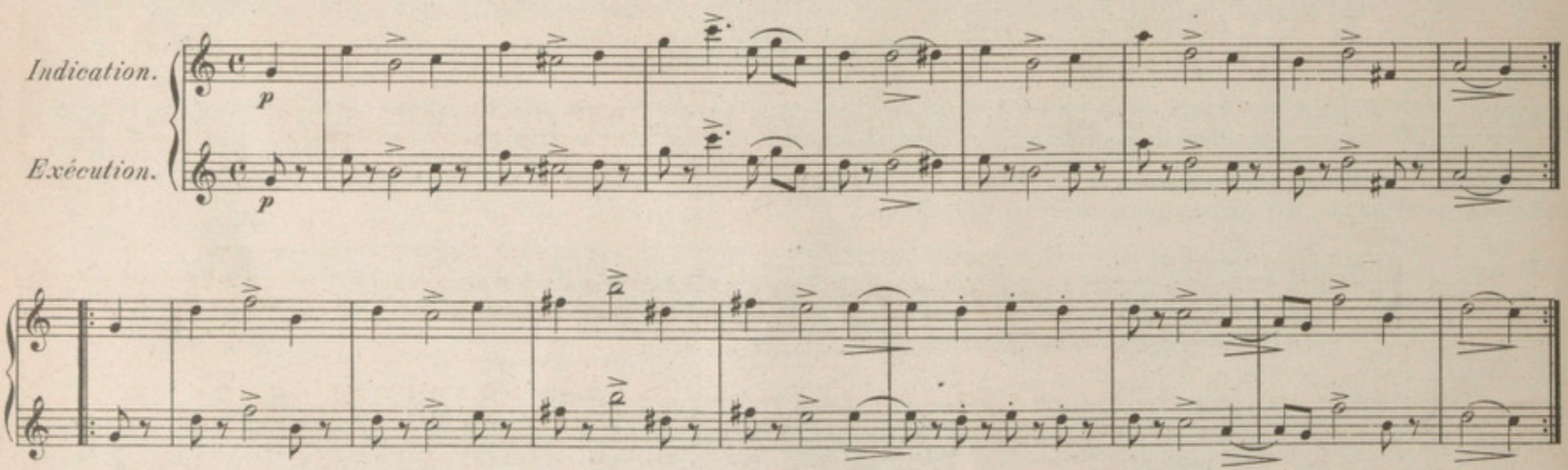
TEMPS FORTS.

Pour faire comprendre le rhythme, il faut dès le commencement décider la mesure; lorsque les temps forts sont bien marqués l'oreille est satisfaite et l'on suit avec plus d'intelligence le reste d'un morceau.

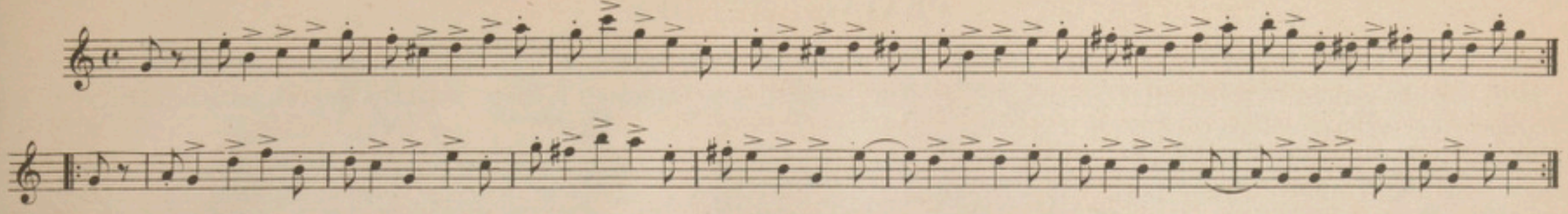
SYNCOPES.

La Syncope est indiquée par une note dont la valeur est plus grande que celle des autres notes qui la précèdent et la suivent. Les notes syncopées doivent être accentuées surtout dans les mouvements vifs. Il ne faut point faire sentir le troisième temps de la mesure sur laquelle finit la syncope: elle doit être attaquée du fort au faible.

EXEMPLE I.



EXEMPLE II.



Après avoir exécuté cette dernière leçon telle qu'elle est écrite, il faut la jouer aussi en liant les syncopes sans coups de langue et en portant les notes l'une sur l'autre, pour imiter l'effet du coup de langue; cet effet s'obtient par l'adresse qu'on met à lever les doigts.

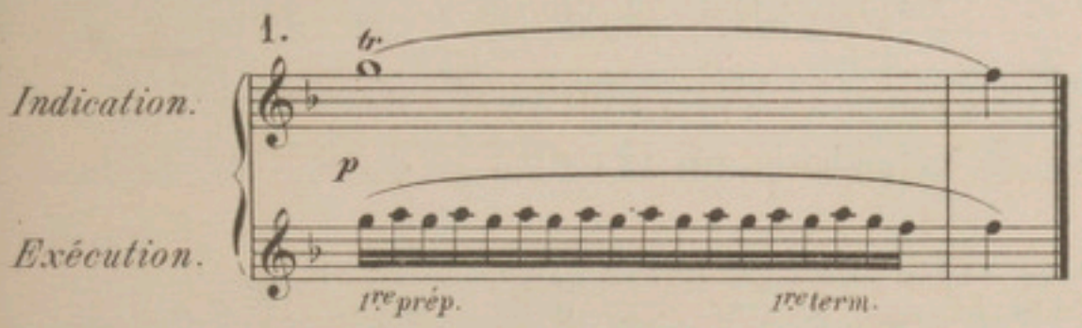
DU TRILLE.

Le Trille improprement appelé cadence parcequ'il se fait sur le repos ou la cadence mélodique et harmonique d'un morceau ou d'une phrase, est un agrément qui consiste dans le battement successif et rapide de la note sur laquelle il est marqué avec celle qui est placée à un degré supérieur.

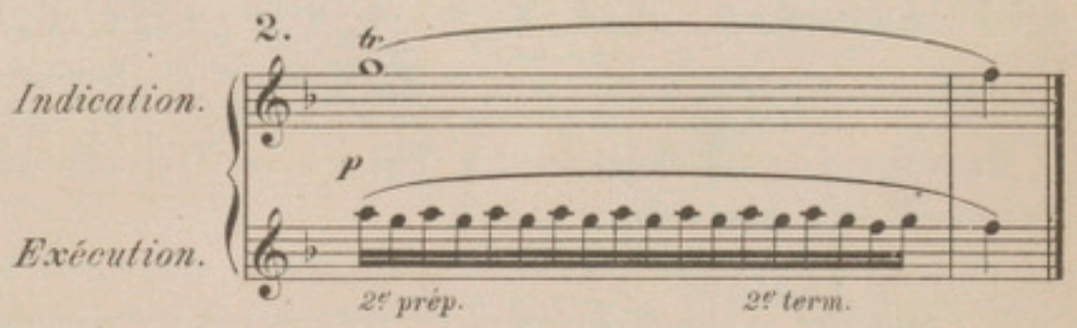
On considère le trille sous trois aspects différents, la préparation, les battements et la terminaison.

Les préparations et les terminaisons sont de quatre espèces.

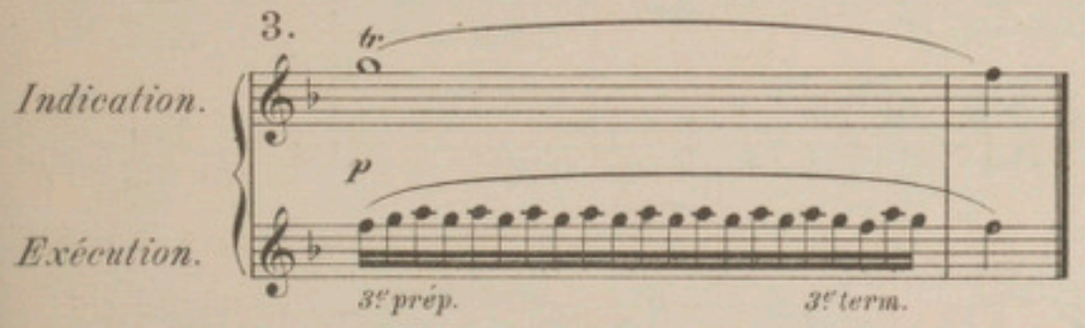
1.



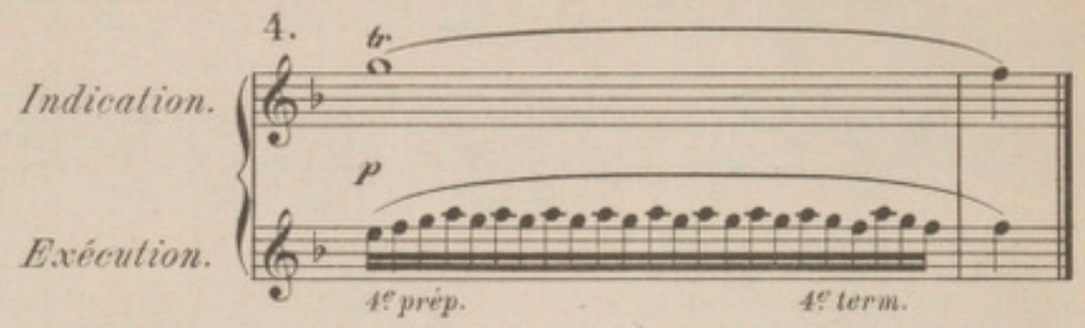
2.



3.

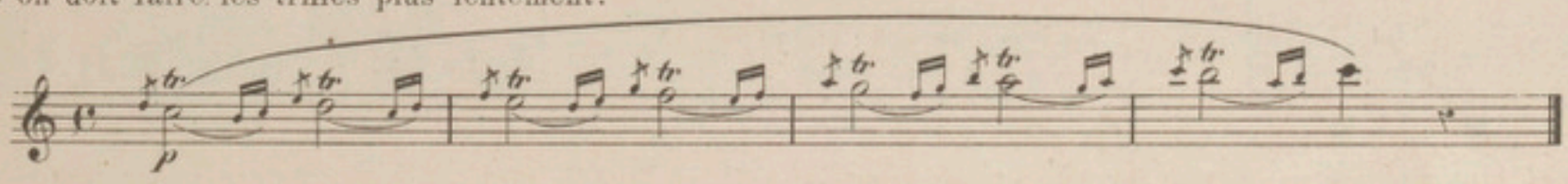


4.



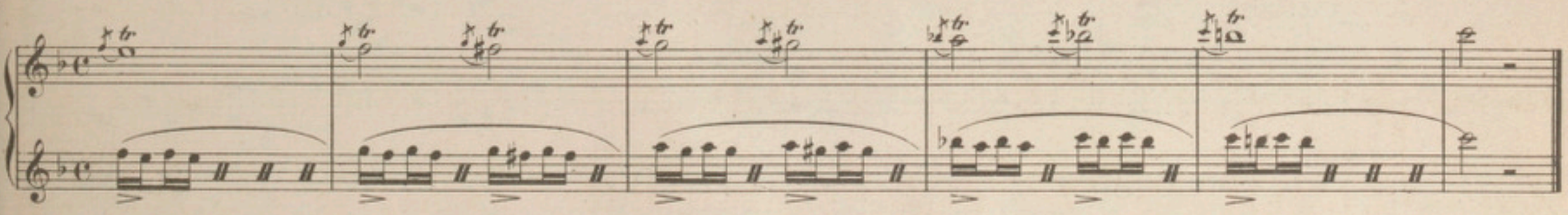
Il faut commencer le trille piano lentement à deux notes égales et presser par dégrés le mouvement jusqu'au prestissimo en appuyant fortement.

Dans les adagio on doit faire les trilles plus lentement.

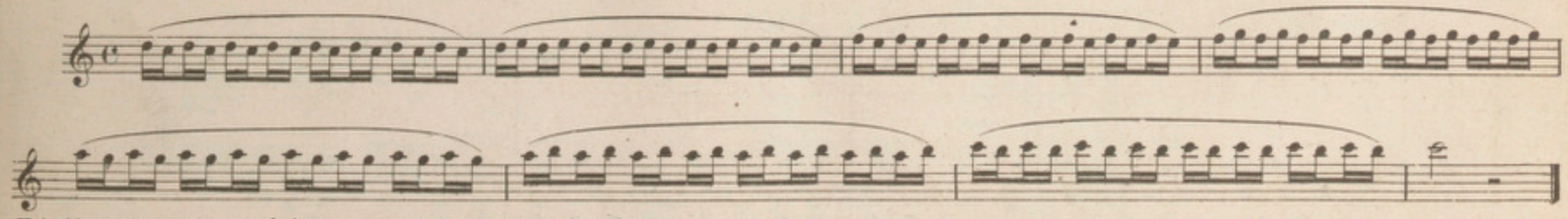


Pour bien cadencer sur la gamme diatonique, il faut appuyer un peu sur chaque note.

La même gamme se fait aussi avec les deux petites notes sans appoggiature.



Autre manière d'étudier les trilles.

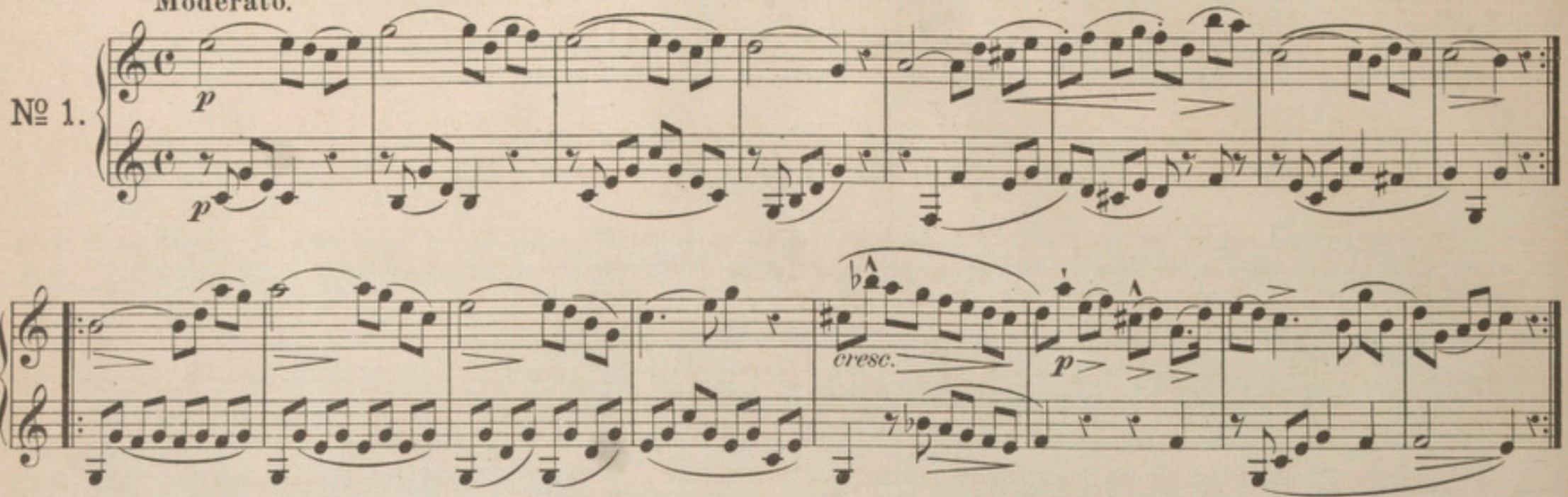


Voir 2e partie le tableau général des trilles et leurs doigtés spéciaux pages 59-67.

PETITES ÉTUDES.

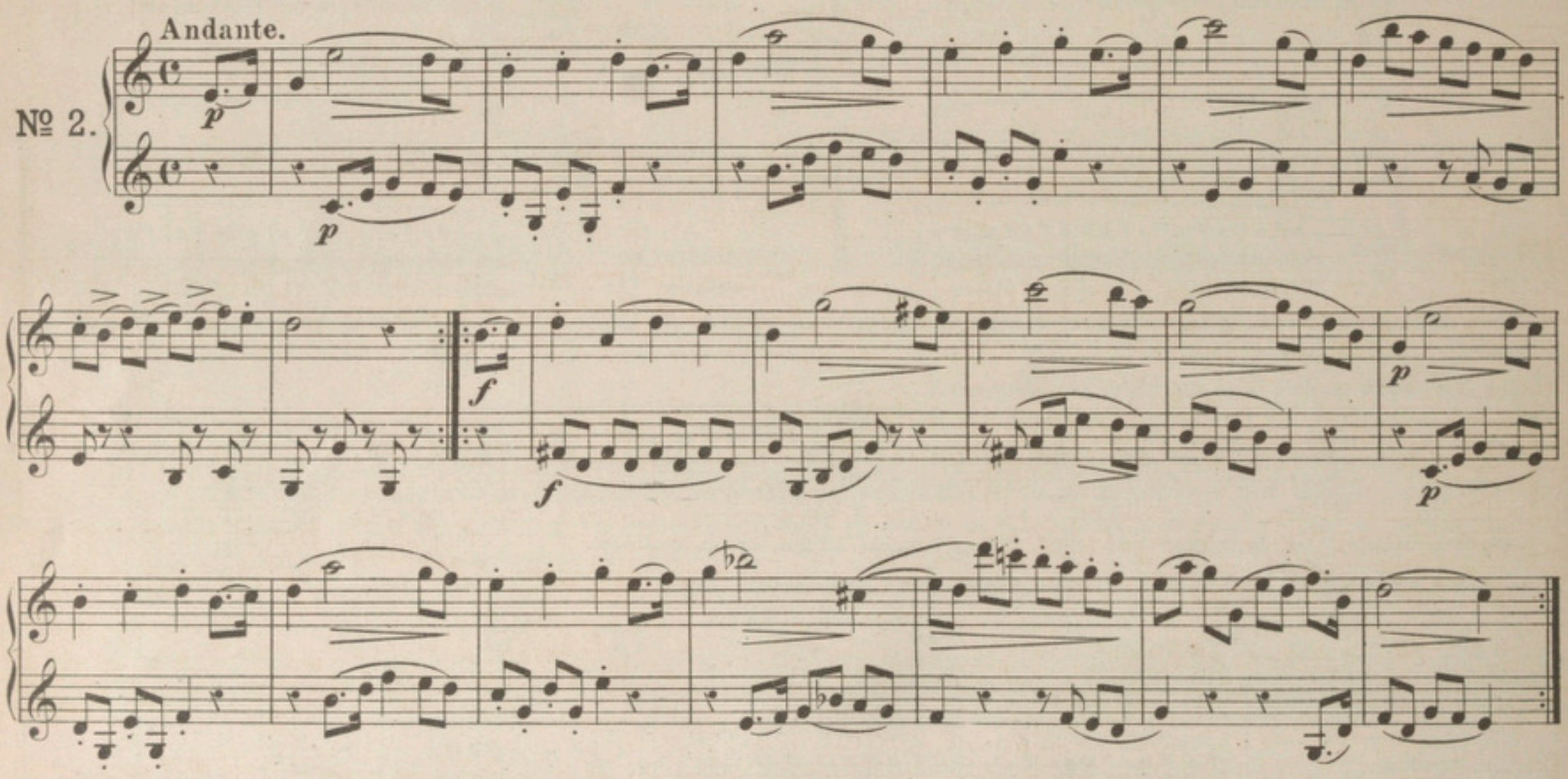
Il faut prolonger le son de la blanche sur le 3e temps sans faire sentir la note qui le commence; on suivra rigoureusement les indications d'articulations; après la fin d'un coulé il faut attaquer la note suivante par un coup de langue et le marquer légérement.

Moderato.



En portant le son d'une note à l'autre, il ne faut pas quitter trop tôt la première, car la liaison est d'autant mieux faite qu'elle est bien préparée.

Andante.

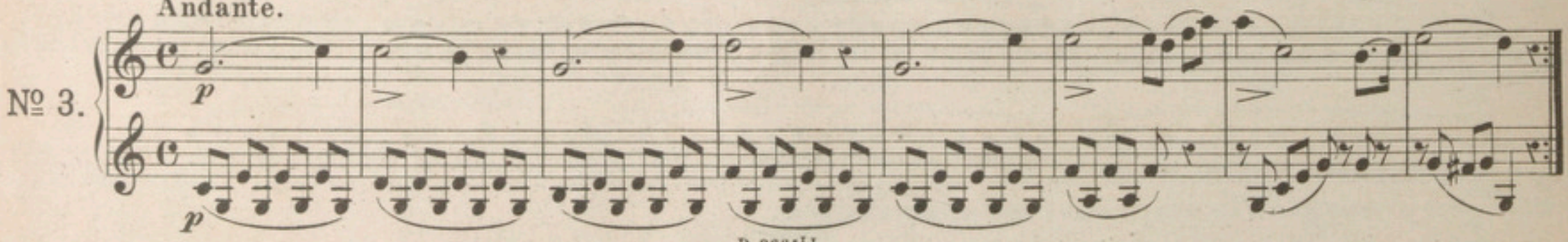


L'élève devra étudier les tons graves de la page 15.

ETUDE DE L'ACCENTUATION.

Il faut faire sentir sur le temps fort la note du temps faible qui se répète d'une mesure à l'autre.

Andante.



Pour la clarinette à 13 Clés.

Dans cette étude en *La mineur* on fera le *Sol*♯ avec la fourche ʌ quand il sera note sensible dans la mélodie (voir les principes de la page 12.); quand le *Sol*♯ est note tenue, ou qu'il se trouve mêlé à d'autres passages on doit employer la Clé Nº 7.

Pour la clarinette système *Boehm* prendre la 6e Clé.

Moderato.

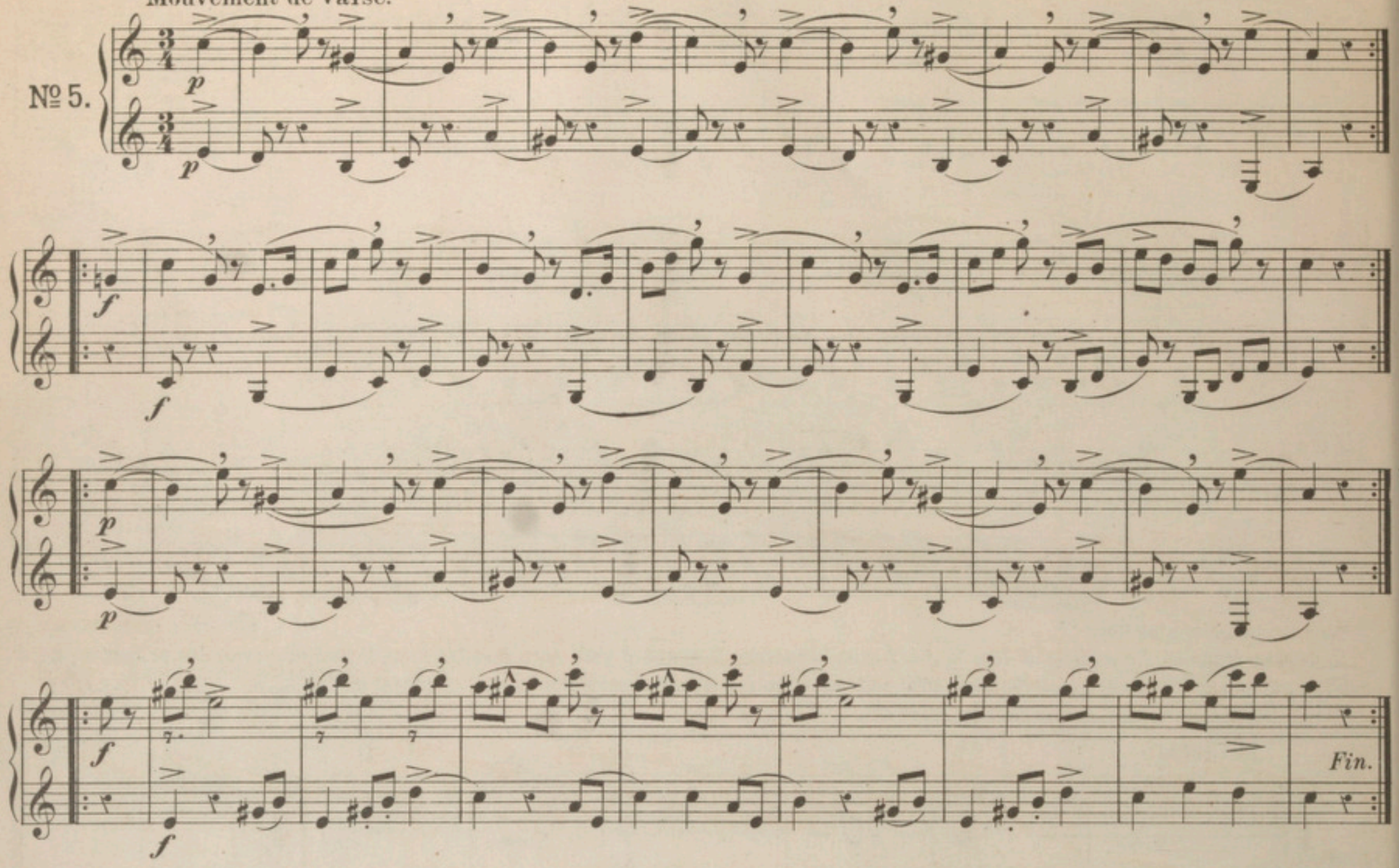
Nº 4.

rallent.

ÉTUDE DES NOTES JETÉES.

Mouvement de Valse.

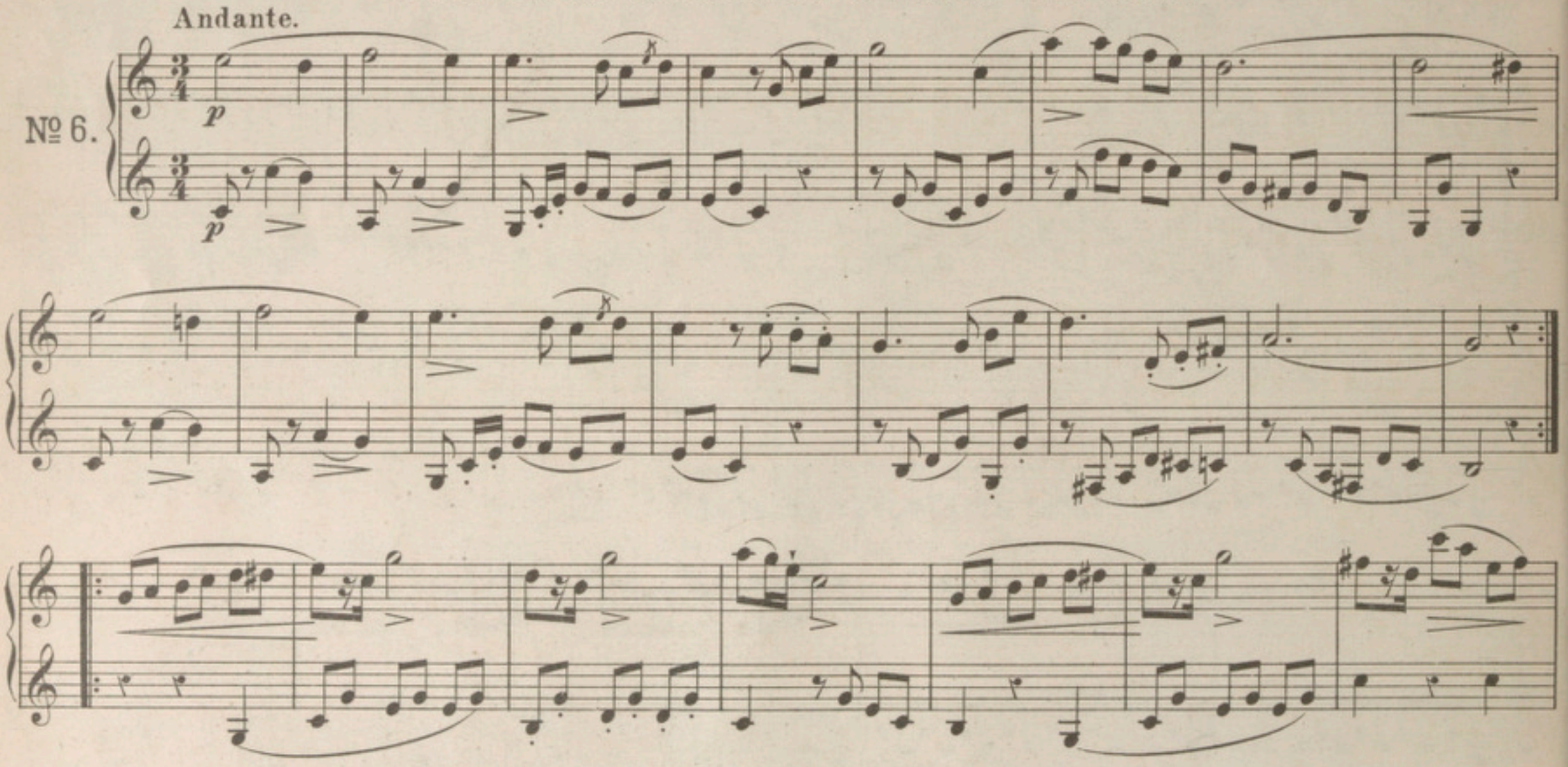
№ 5.

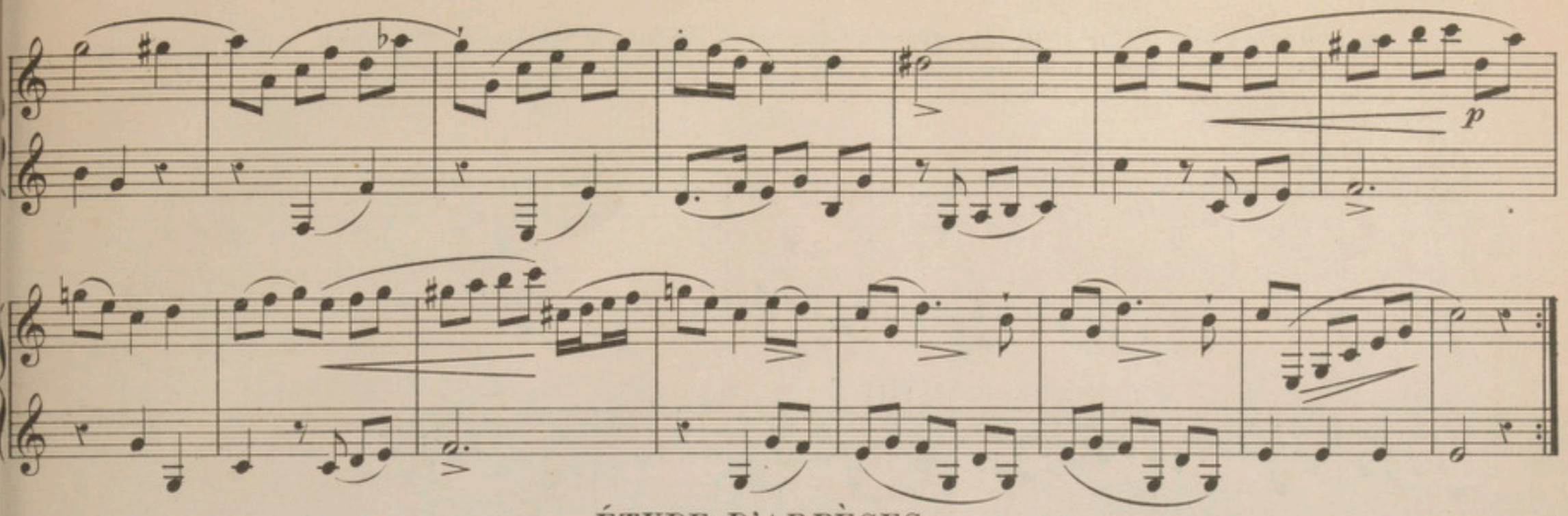


ÉTUDE POUR APPRENDRE À FILER LES SONS.

Andante.

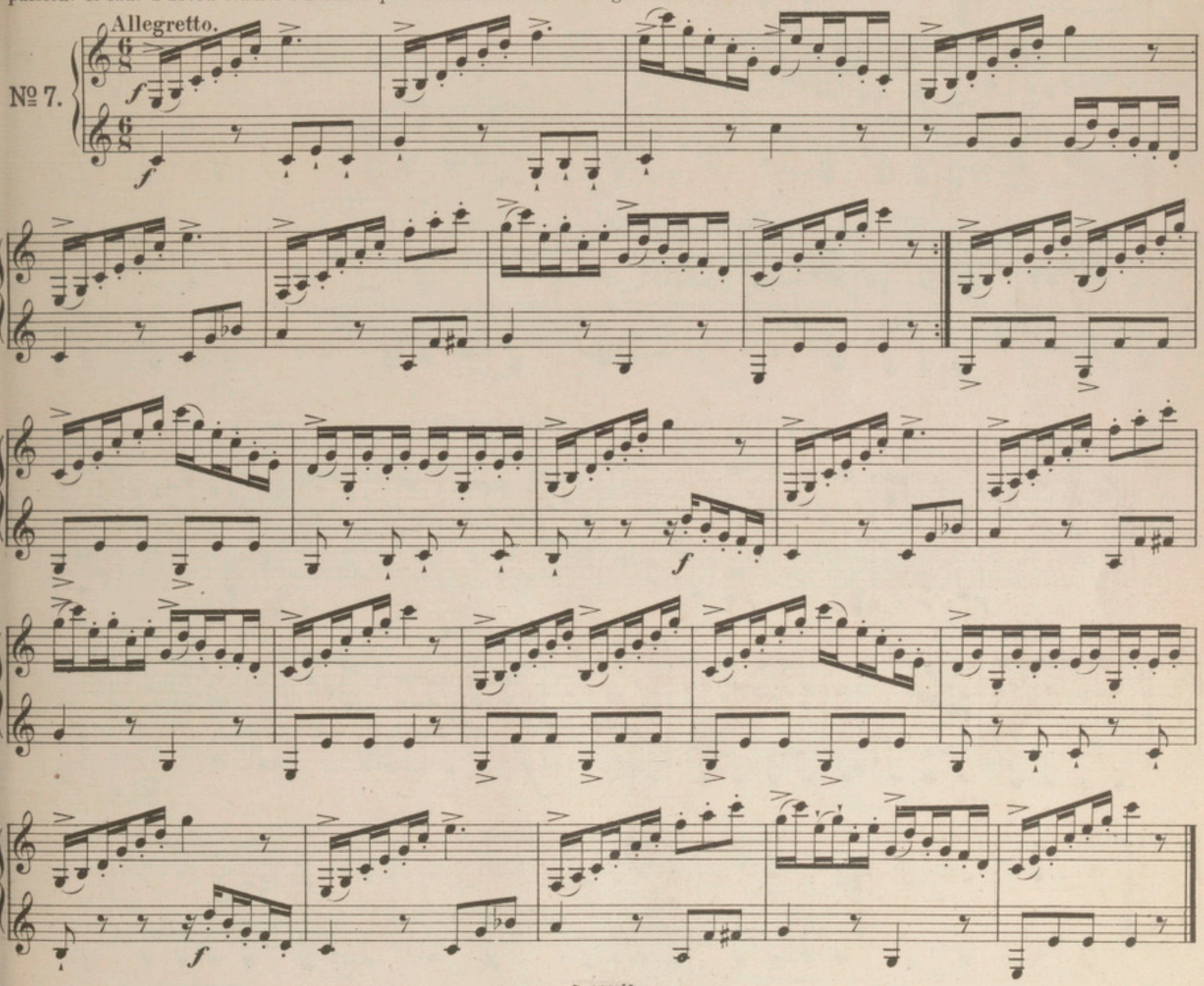
№ 6.





ÉTUDE D'ARPÈGES.

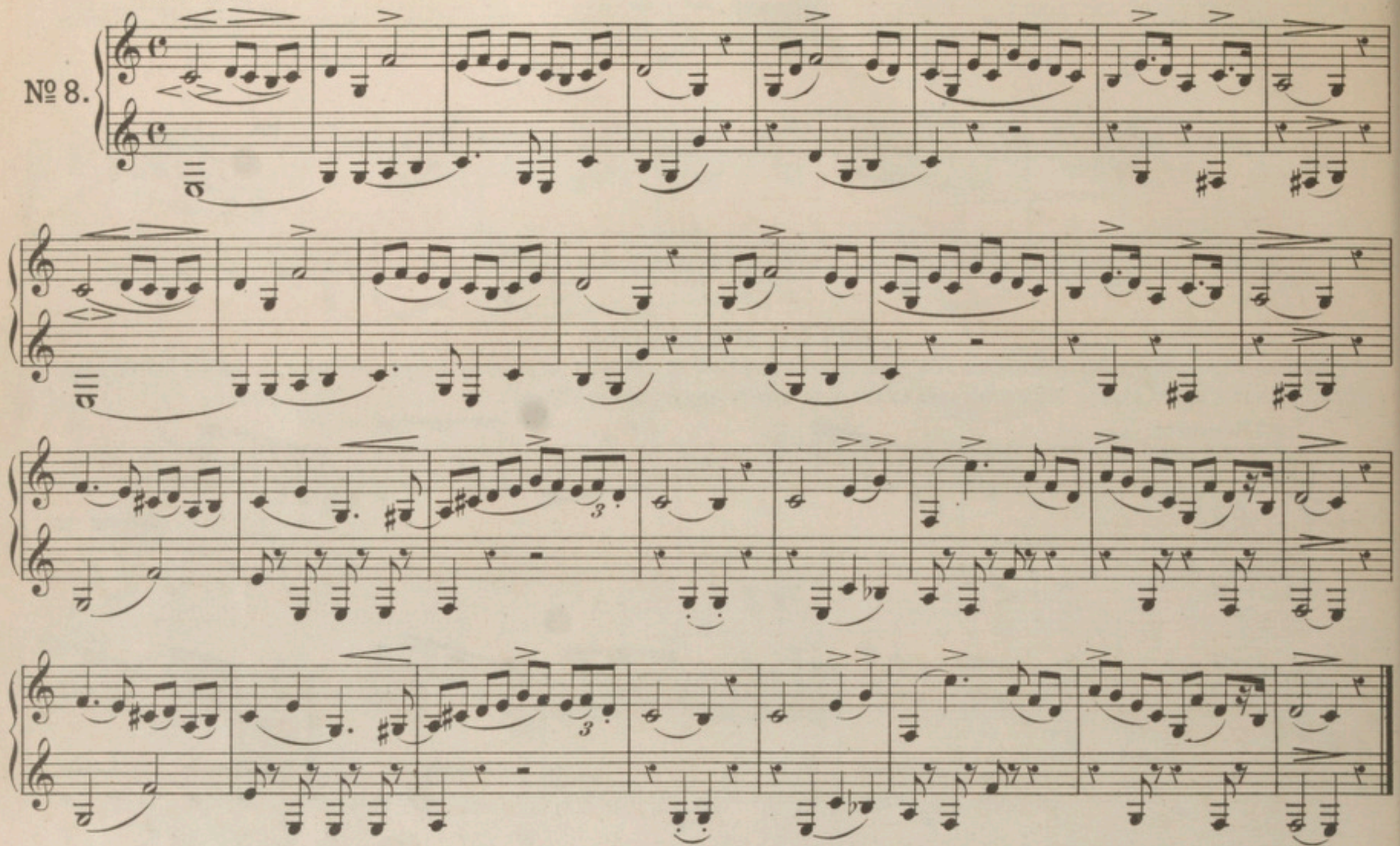
On observera l'indication de l'articulation. On pose la première note et elle sert de point de départ pour faire les autres par la même impulsion. Il faut d'abord étudier lentement puis au fur et à mesure augmenter la vitesse.



ÉTUDE pour se familiariser avec la 6e et la 9e Clé servant a faire *Si*♭ et *Fa* dans le Chalumeau. *Ut*♯ avec la 7e Clé.
Pour la clarinette système *Boehm* les *Si* se font avec la 5e Clé, les *Fa* sans Clé et les *Ut* diezes avec la 6e Clé.

Moderato.

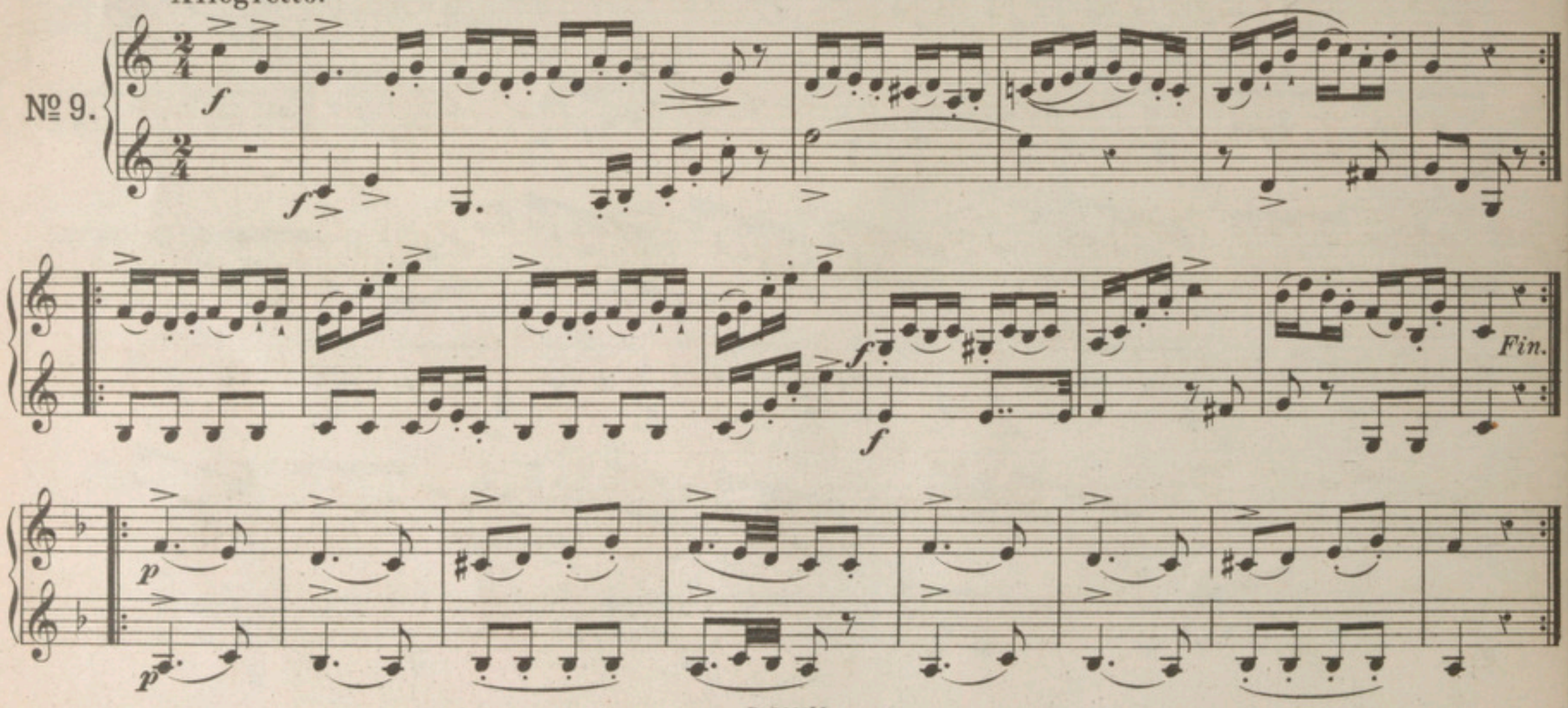
№ 8.

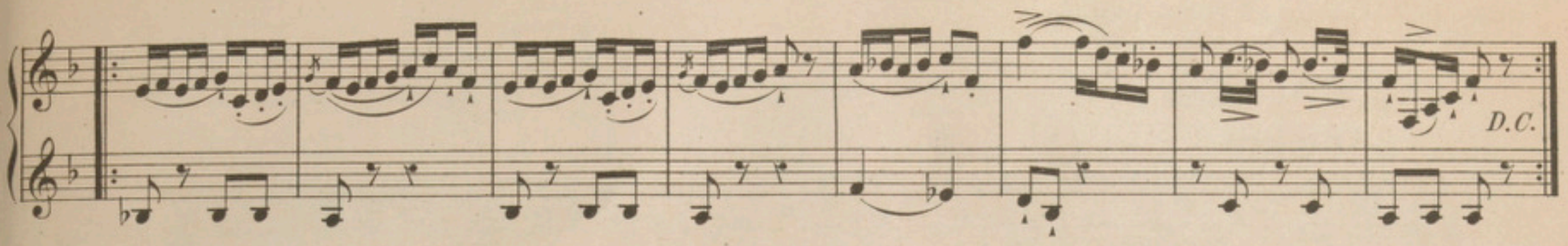


ÉTUDE POUR LES MÊMES CLÉS.

Allegretto.

№ 9.

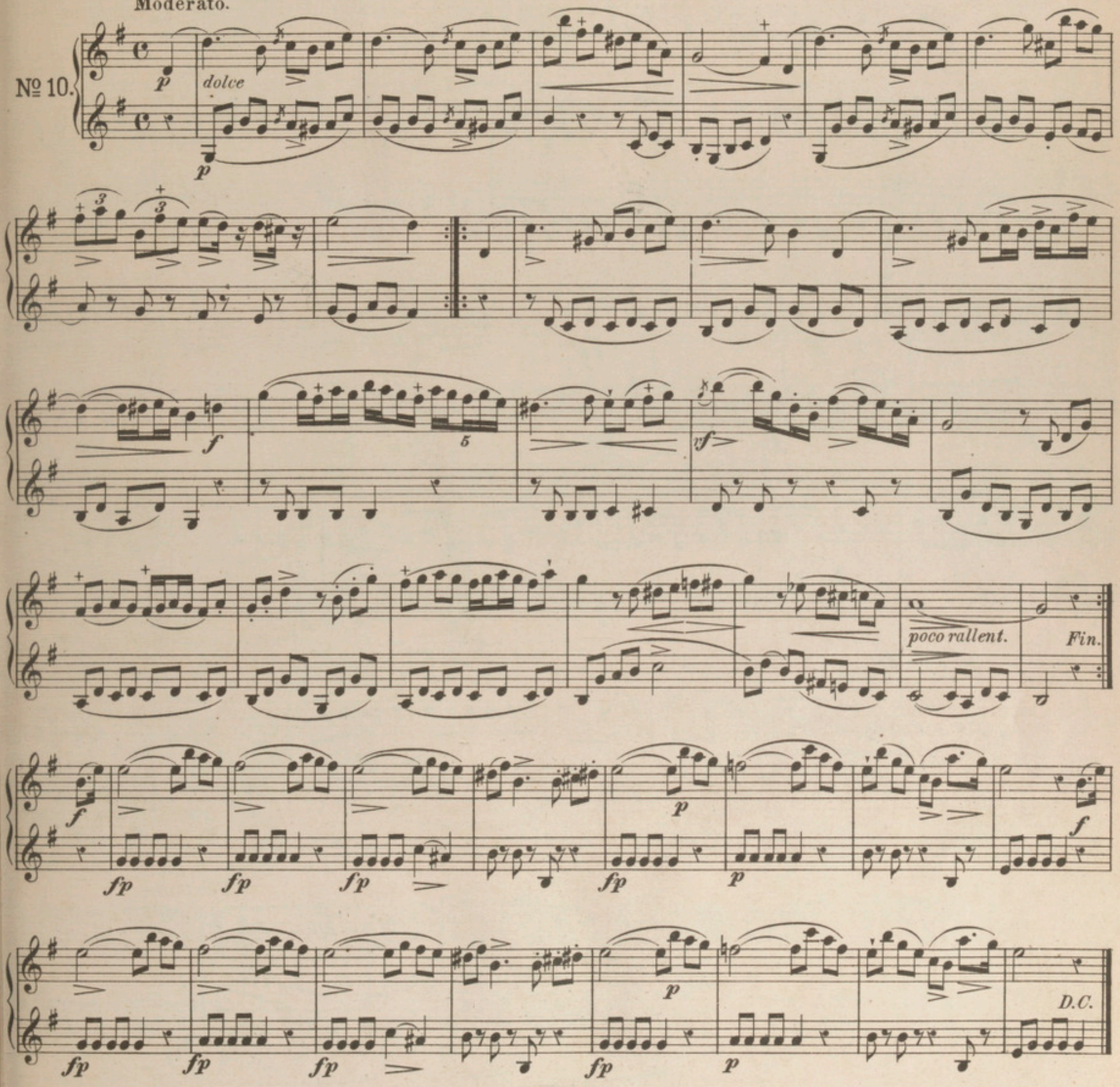




Les *Fa♯* ne se prennent avec la Clé que lorsqúils portent cette indication: +

Moderato.

№ 10.

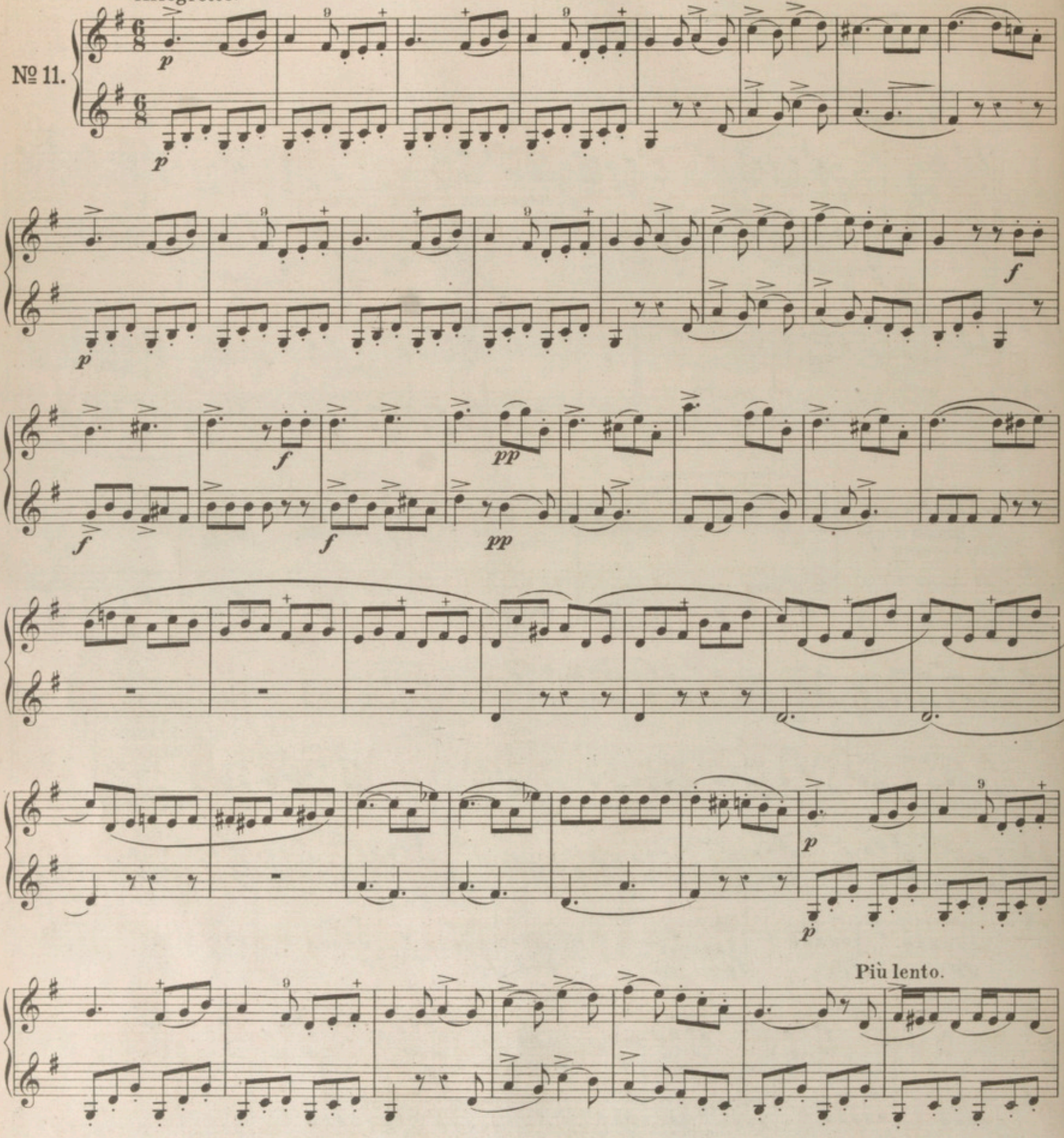


Note pour la clarinette à 13 Clés seulement.

Quand le *Fa♯* doit être doigté sans Clé il est indiqué par une croix + et s'il était précédé ou suivi du *Sol,* le *Sol* se prend comme il est indiqué à la première mesure.

Allegretto.

№ 11.



Allegretto.

№ 12.

p *f* *pp* *dolce* *cresc.*

Più lento.

dolce e cantabile

Più allegro.

rall.

Moderato.

№ 13.

p *xf*

p *p*

f *dolce*

f *f*

Moderato.

№ 14.

Allegretto.

№ 15.

Fin.

D. C.

Andante.

№ 16.

p

p

vf *p*

Fin.

p

3 3

f

f

3 3

f

f

f

f

f

D. C.

Allegretto.

№ 17.

Allegretto.

№ 18.

p

p

f

f

f

p

p

cresc.

f

f

p

p

f

f

Fin.

Même mouvement.

D.C.

Andantino.

№ 19.

Dans cette leçon on doit prendre le *Fa*♯ avec le doigté sans Clé.

Allegro moderato.

№ 20.

p *cresc.*

p *cresc.*

f

f *p*

Rondo Pastoral.

louré

№ 21.

p

marcato

p

𝄋

poco rallent.

f a tempo

f

Fin.

f

f

f

f

𝄋

D.C.

Mouvement de Valse.

№ 22.

f *f* *p* *p*

rallent. *f* *a tempo* *f*

Fin. *p* *p*

f *f* *rallent.* *p* *a tempo* *f*

rallent. *p* *a tempo* *D.C.*

№ 23.

Andante.

p *cresc.*

p *cresc.*

Fin.

Più allegro.

p *legato*

p

f *rallent.*

f

a tempo *f* *rallent.* *a tempo* *D.C.*

№ 24.

Andante.

Più lento.

f *p* *cresc.* *pp* *rallent.*

a tempo

DE LA PHRASE MUSICALE.

Dans la langue musicale les phrases sont aussi régulières que dans le discours; il faut donc que l'exécutant possède de bonne heure la connaissance de leur étendue; les périodes et les nuances relatives, afin de pouvoir dire chaque phrase avec l'accent qui lui est propre. Il est nécessaire de lire beaucoup de musique, afin d'acquérir un coup d'oeil sûr qui fasse distinguer à l'instant tout ce qui doit concourir à une bonne exécution.

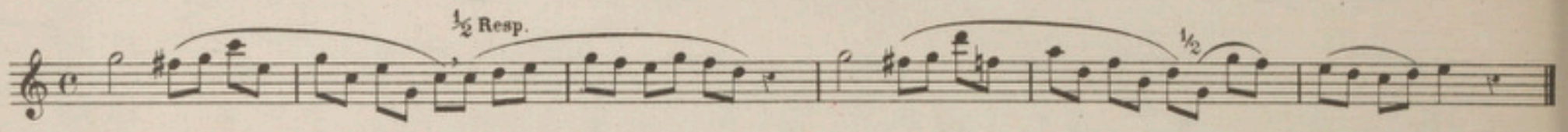
Plusieurs auteurs ont déjà proposé d'introduire dans la musique, la même ponctuation que dans l'écriture: par exemple, pour les fins de phrases ou cadences parfaites, un point; pour les cadences imparfaites allant de la tonique à la dominante, point et virgule; pour les cadences rompues ou transitions, point d'admiration; pour les fragments de phrases, lorsqu'il y a des soupirs, des virgules.

DE LA RESPIRATION.

Pour donner un accent au milieu des phrases, et même à de simples notes pointées, on prend une demi-respiration, c'est-à-dire qu'on entr'ouvre à peine la bouche, afin de trouver une nouvelle vigueur pour continuer l'exécution. Il ne faut pas faire un abus de la demi-respiration, ce serait couper l'ensemble des traits.

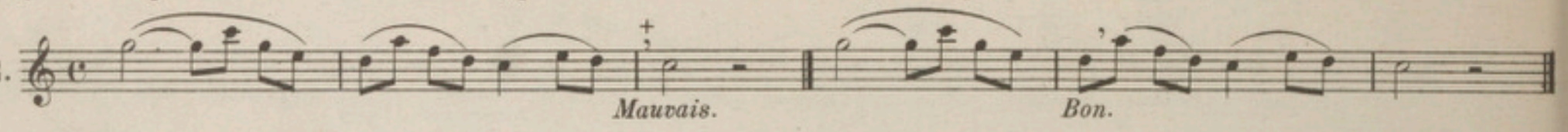
En général, pour respirer complètement, on attend la fin des phrases, le passage d'un silence ou un point d'orgue. Les demi-respirations se font plus à propos sur des notes pointées.

EXEMPLE.



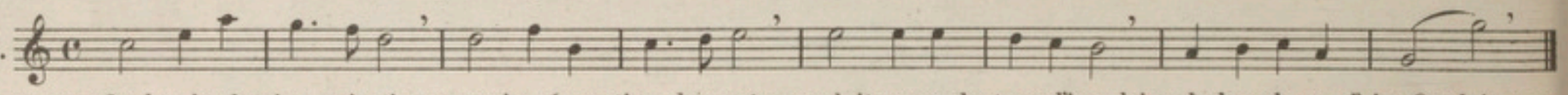
On ne doit jamais respirer sur le bâton de mesure, quand le sens musical n'est pas complet.

EXEMPLE.



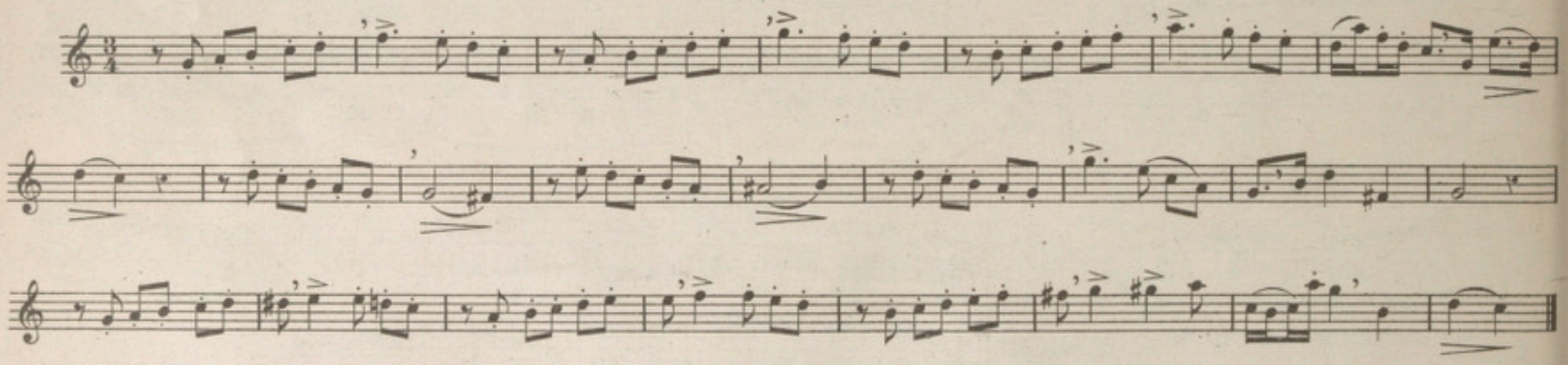
Quand le sens est terminé avec la mesure, on peut respirer.

EXEMPLE.



Il ne faut pas confondre la demi-respiration avec la séparation des notes, produite cependant par l'impulsion de la colonne d'air. On doit considérer comme agrément de chant une demi-respiration dont on se sert pour prendre un peu plus tard certaines notes, auxquelles on veut donner une nuance particulière.

EXEMPLE.

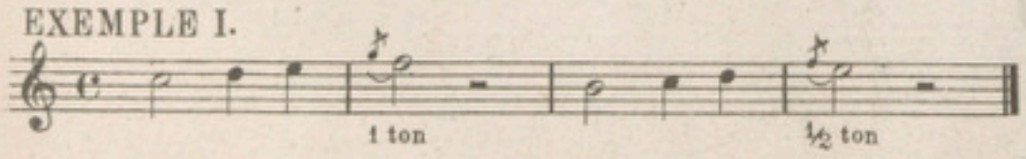


Cependant il faut user sobrement de cette sorte d'articulation.

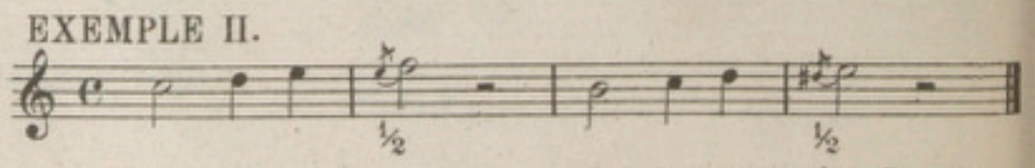
L'APPOGGIATURE.

L'appoggiature ou petite note est simple ou double. Dans le premier cas c'est une petite note placée au-dessus ou au-dessous de la grande note. Au dessus, elle peut être à un ton ou à un demi-ton de la note qui la suit. L'appoggiature en dessous est constamment à un demi-ton de distance.

EXEMPLE I.



EXEMPLE II.



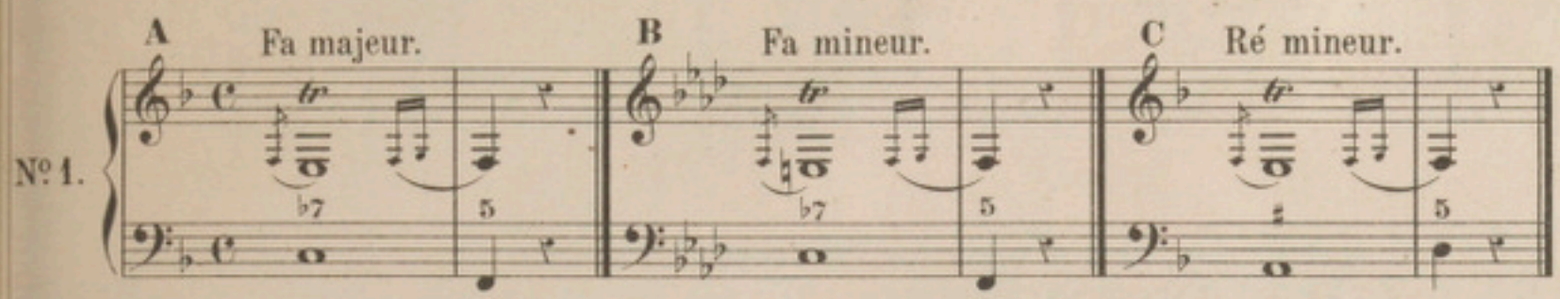
Fin de la première Partie.

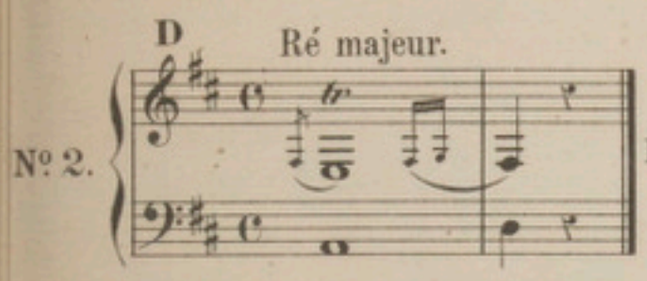
2e PARTIE.

TABLEAU GÉNÉRAL DES TRILLES.

Clarinette à 13 clés.

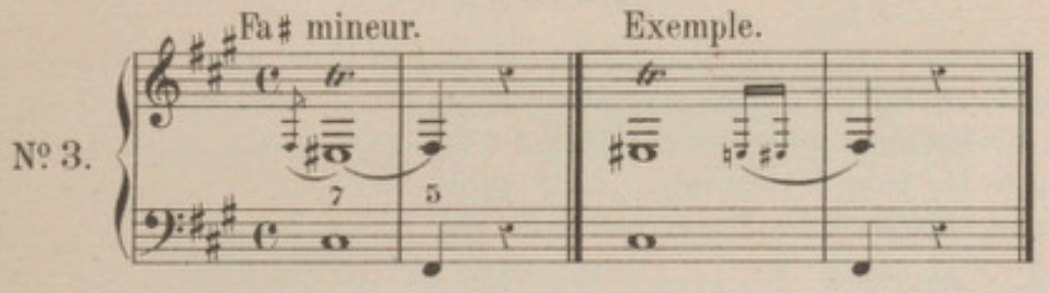
La Cadence sur le *Mi* à lieu de trois manières: 1º en considérant le *Mi* comme note sensible dans le ton de *Fa* majeur; 2º dans le ton de *Fa* mineur; 3º le *Mi* servant de 2e degré en *Ré* mineur. Dans ces trois cas la résolution est la même.



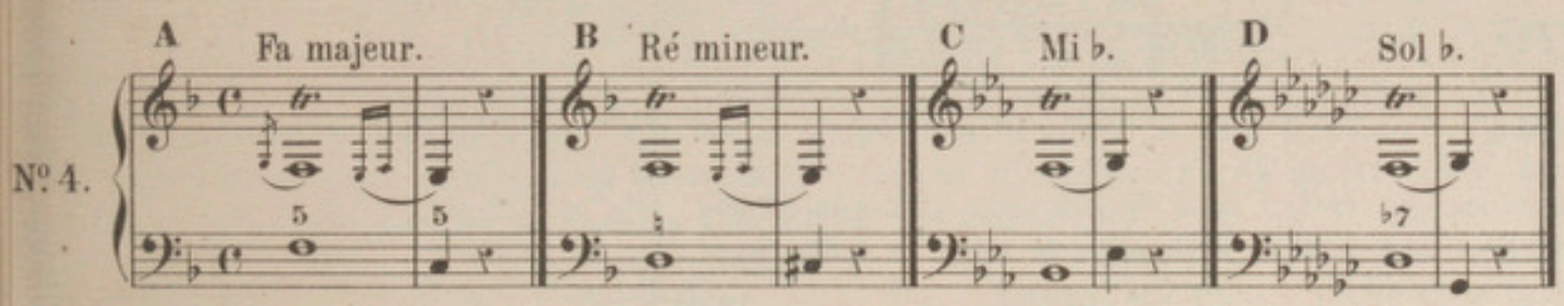


Praticable seulement sur la clarinette à système *Boehm*.

Le *Mi*♯ se cadence comme note sensible dans le ton de *Fa*♯. La seule résolution serait sur le *Mi*♮.

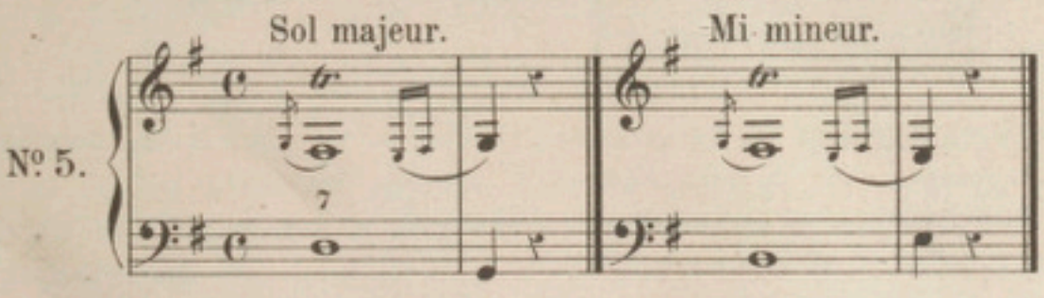


Le *Fa* se cadence comme tonique et comme tierce en *Ré* mineur. En *Mi*♭ comme seconde; mais sans résolution, alors la cadence se résout à la note supérieure. Le *Fa* se cadence encore comme note sensible en *Sol*♭; il n'y à point de résolution.

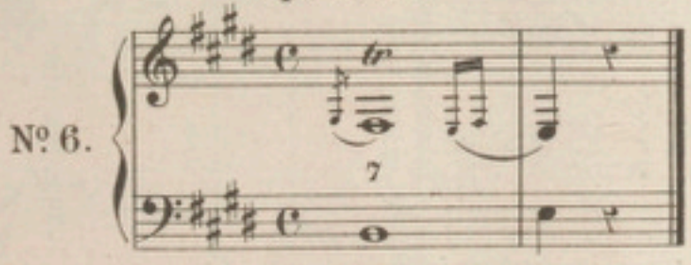


Le *Fa*♯ se cadence comme note sensible du ton de *Sol*. La résolution par le *Mi*♮ étant difficile on pourrait se servir du *Mi*♯, mais seulement dans un mouvement très rapide.

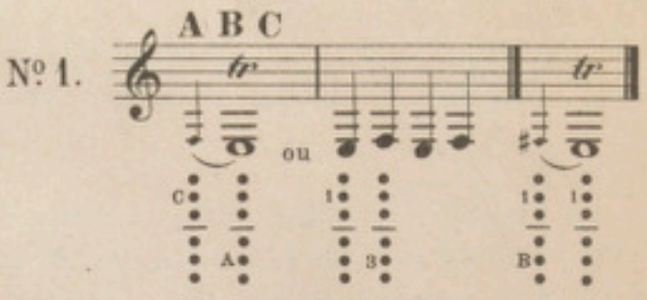
La même cadence se fait sur le 2e degré du ton de *Mi* mineur; la résolution est difficile.

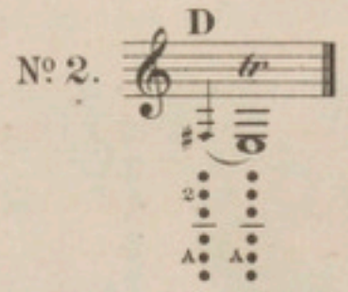


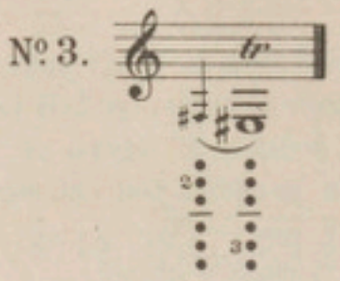
Impraticable.

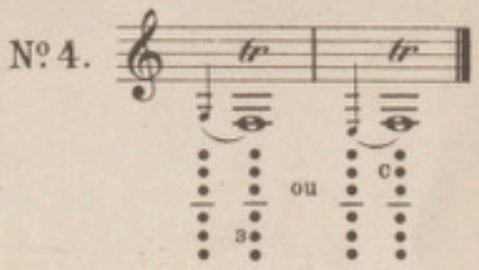


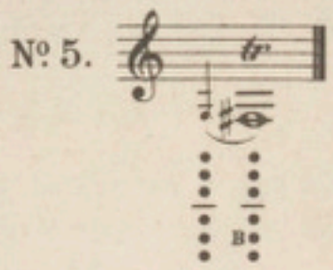
Clarinette Système Boehm.

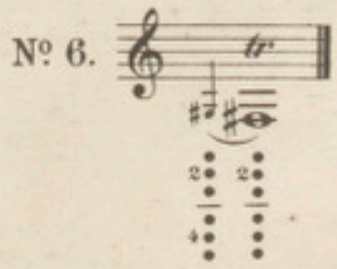




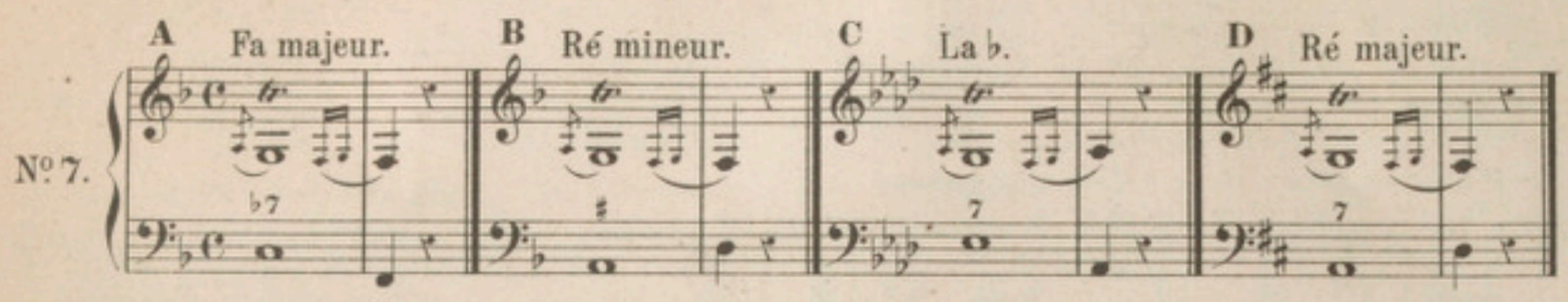


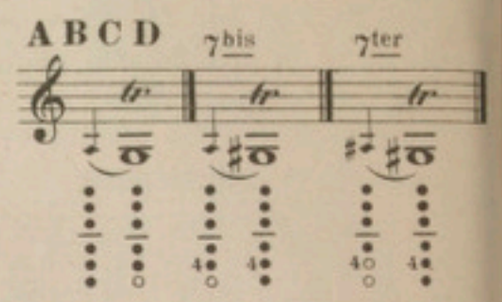






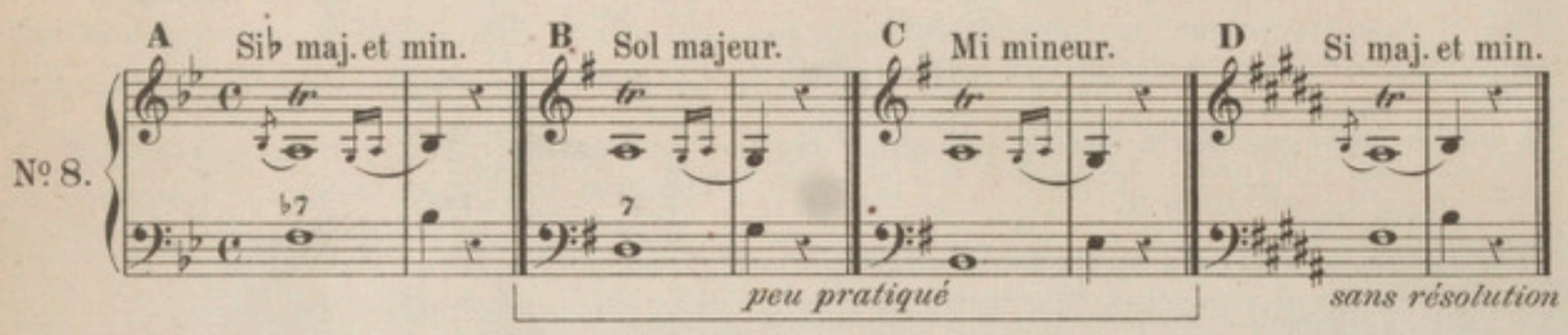
On cadence sur le *Sol* 2e degré du ton de *Fa*; sur le 4e degré de *Ré* mineur; sur la note sensible en *La*♭; sur le 4e degré en *Ré* majeur.

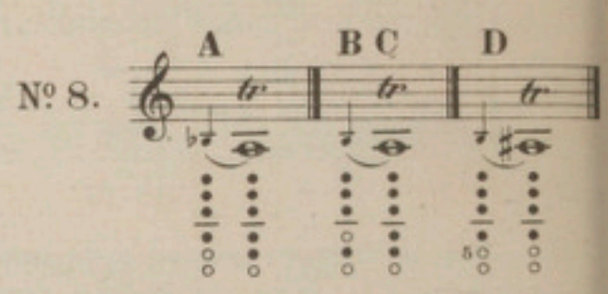




La se cadence comme note sensible en *Si*♭ majeur et mineur. En *Sol* majeur et en *Mi* mineur, cette cadence est peu usitée; car le *Si* qui est trop bas ne permet point de la préparer.

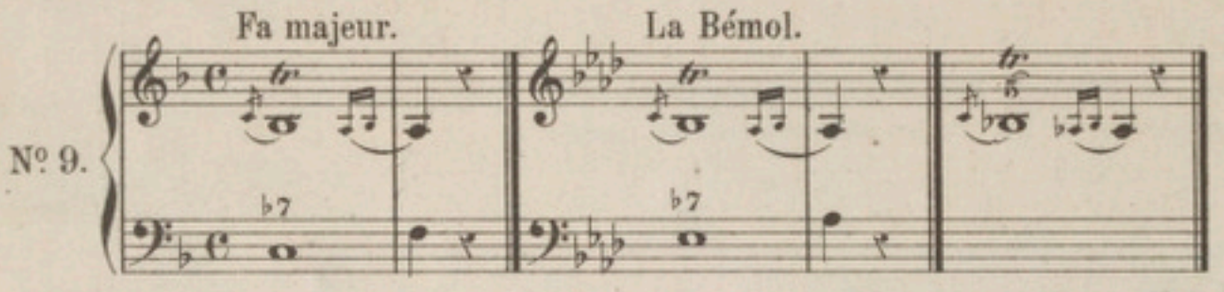
La♯ se cadence comme note sensible en *Si* majeur et mineur; il est sans résolution. On exécute ce trille en levant le médium sans quitter la clé.

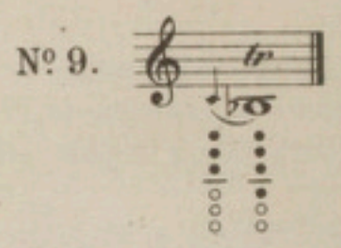




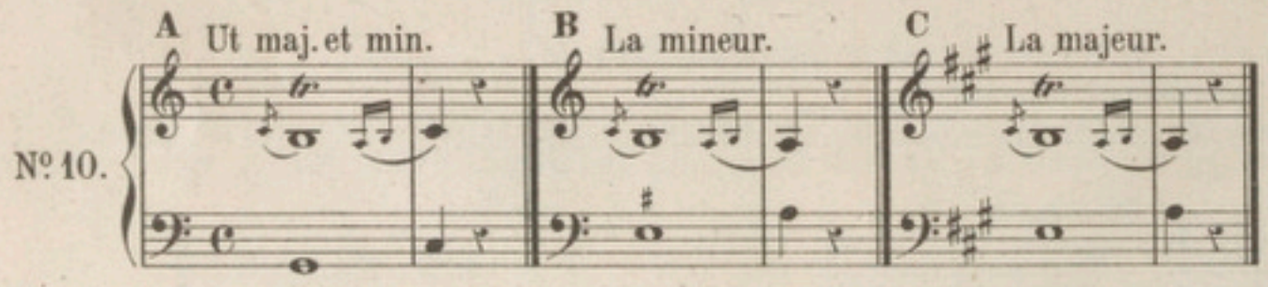
Le *Si*♭ (qu'on prend avec la 5e clé pour la clar. à 13 clés) se cadence comme 4e degré du ton de *Fa* majeur. Pour bien exécuter ce trille, on doit faire le battement avec l'index sans quitter la position.

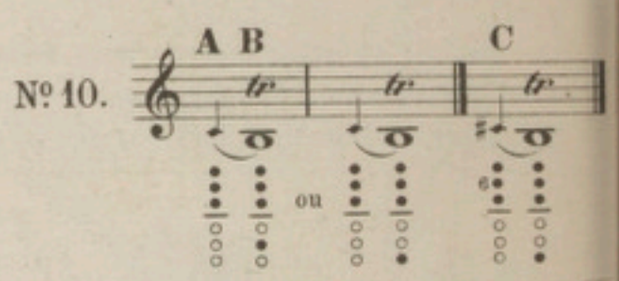
Le *Si*♭ considéré comme 2e degré en *La*♭, se cadence d'après les mêmes principes; mais pour former la cadence on prend la fourche sur les derniers battements, afin de tomber sans difficulté sur le *La*♭.



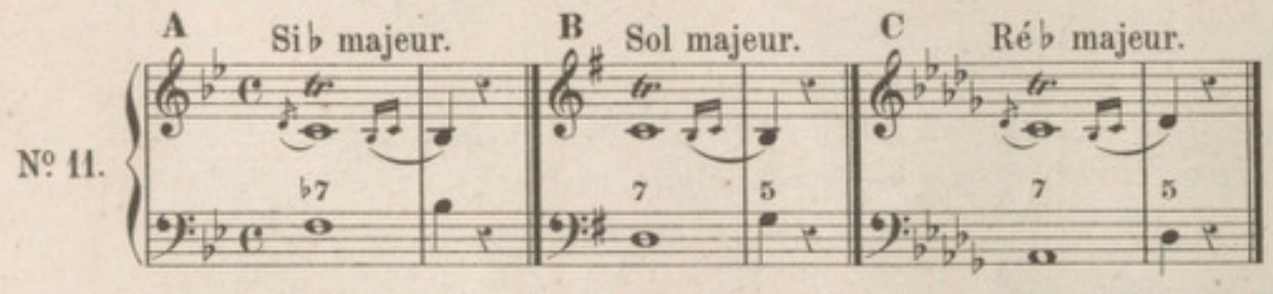


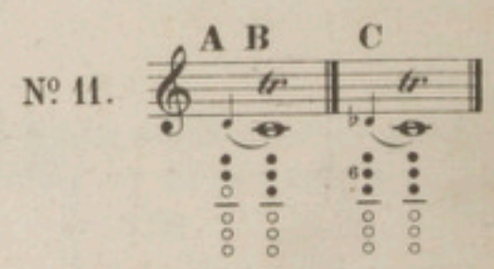
Le trille du *Si*♮ note sensible en *Ut* majeur et mineur, se fait avec l'index sans quitter la 6e clé; il en est de même en *La* mineur. En *La* majeur, on doit garder la position et faire le trille avec l'annulaire de la main gauche: on ne doit point le préparer.





Le trille sur *Ut* 2e degré de *Si*♭ ou 4e degré en *Sol*, se fait de la même manière. En *Ré*♭ majeur et *Si*♭ mineur; on cadence avec le petit doigt de la main gauche et la 7e clé.

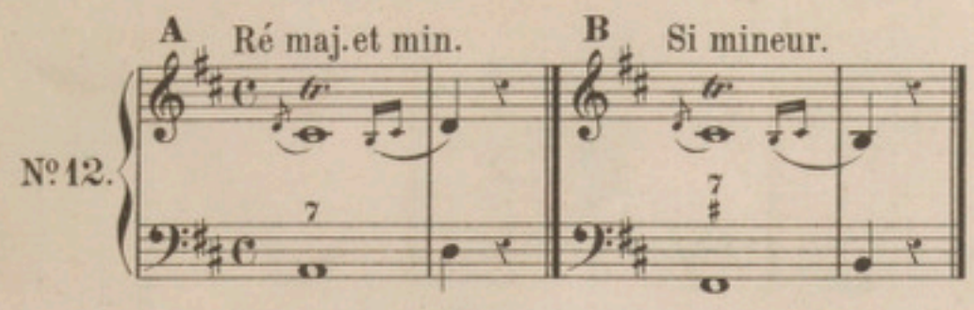


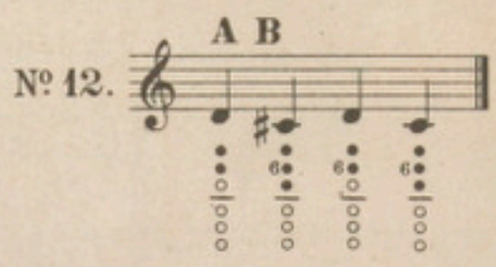


Note pour la clarinette à 13 clés. Toutes les formules du trille doivent être étudiées avec soin et exécutées lentement. Depuis le *Si*♮, tous les trilles sont faits avec des notes factices qui sortent plus ou moins juste; cela dépend du système suivi par le facteur dans la perce de l'instrument, et, comme la perce varie très souvent, tel doigté convenable sur une clarinette peut être impraticable sur une autre. Les élèves feront bien de chercher eux-mêmes des doigtés. Comme la première règle est de jouer juste, le doigté est bon si les notes sortent.

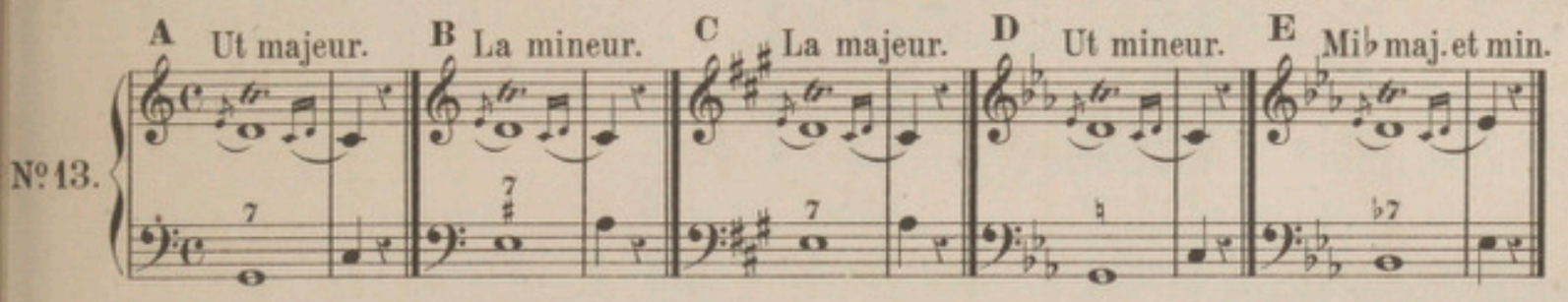
Pour le trille sur *Ut*♯ note sensible en *Ré* majeur et mineur, il faut prendre l'*Ut*♯ avec la 7e clé et cadencer avec l'annulaire sans quitter la position.

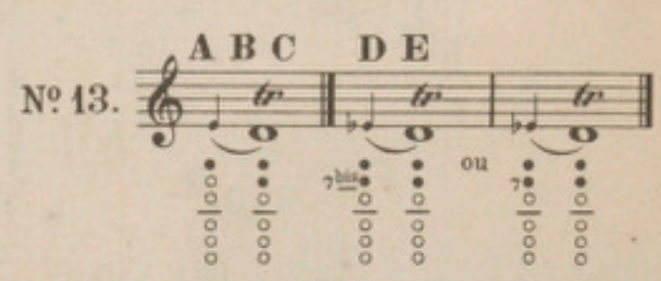
Même cadence en *Si* mineur.



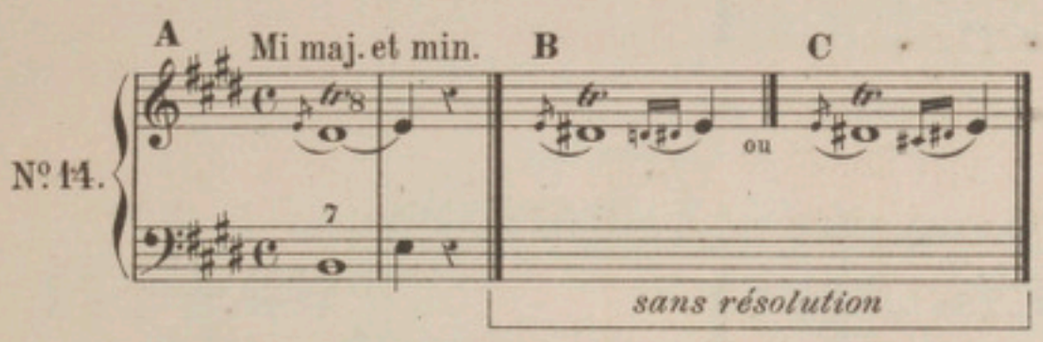


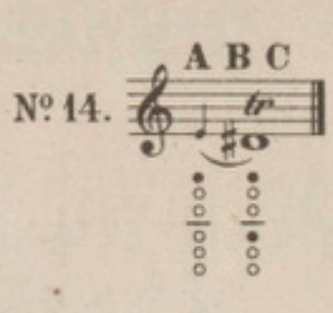
On fait le trille sur le *Ré* considéré comme 2e degré en *Ut*. En *La* mineur même cadence; ainsi qu'en *La* majeur; mais on résoud par *Ut*♯. En *Ut* mineur on cadence avec la 8e clé. La même cadence sert en *Mi*♭ majeur et mineur.



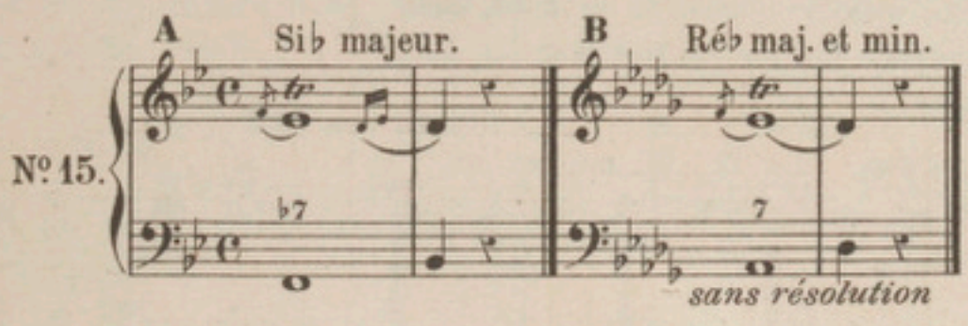


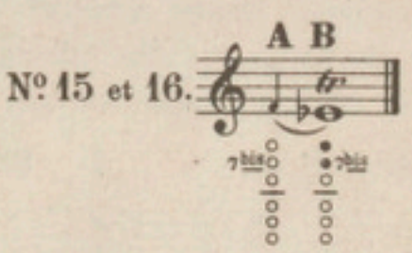
On fait le trille par le *Ré*♯ avec le médium en prenant la 8e clé avec l'annulaire. En *Mi* majeur et mineur, il n'y a point de résolution, à moins qu'on emploie le *Ré* naturel dans un mouvement rapide, ou qu'on prenne la fourche à la fin de la cadence pour résoudre par *Ut*♯.





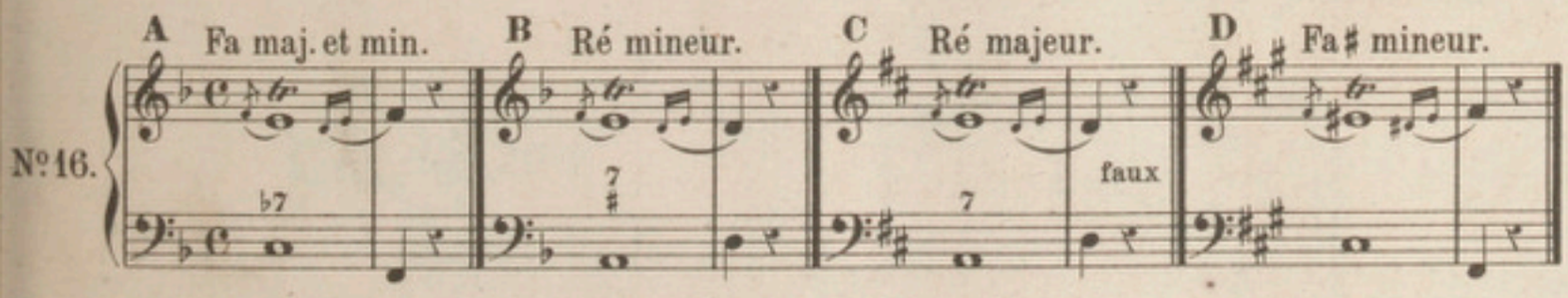
Pour cadencer sur *Mi*♭, 4e degré en *Si*♭, on emploie la 8e clé et on fait le trille avec l'index, sans quitter la position. Il en est de même en *Ré*♭ majeur et mineur. La résolution n'est pas possible si l'on n'emploie pas la fourche à la fin du battement.

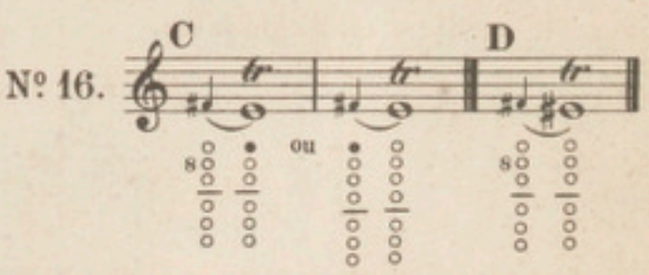




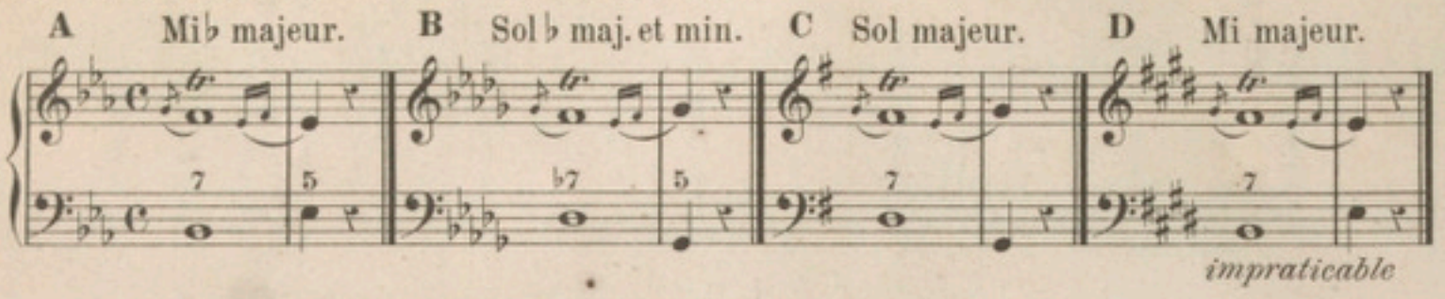
Le *Mi* se cadence, en *Fa* majeur et mineur, avec la 9e clé que fait mouvoir l'index de la main droite. Il en est de même *Ré* mineur. Pour cadencer en *Ré* majeur, on ne peut employer que le doigté facile de l'index sur le *Mi;* car le *Fa*♯ avec le doigté ordinaire est trop bas. Cette cadence ne se prépare pas.

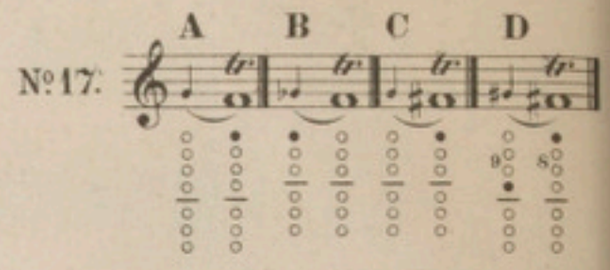
On fait le trille sur *Mi*♯ avec l'index, en prenant la position de *Fa*♯ avec la 9e clé.



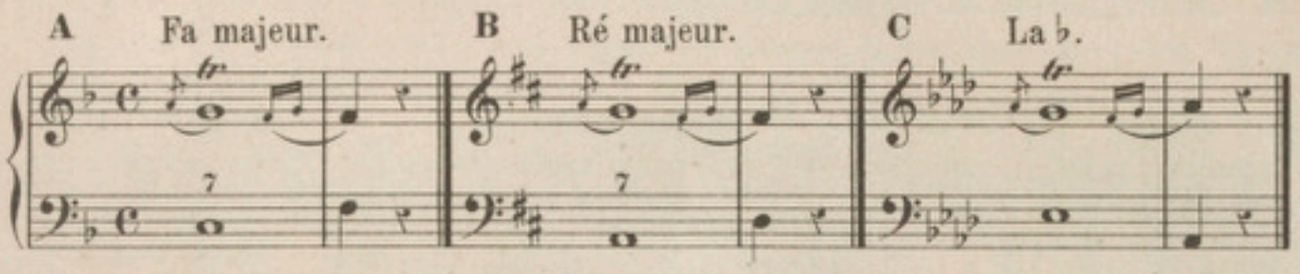


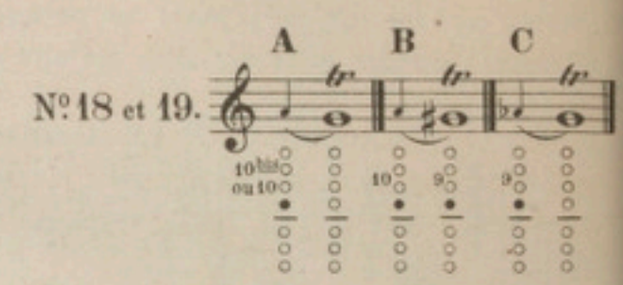
Le trille sur le *Fa* (2e degré en *Mi*♭) se fait avec la 9e clé par le pouce de la main gauche. *Fa* note sensible, en *Sol*♭, se cadence de la même manière. *Fa*♯ 7e en *Sol*, se cadence avec l'index en prenant le *Fa* dans la position ci dessus. Si l'on faisait le *Fa*♯ avec la 9e clé et qu'on exécutât le trille avec le pouce, la cadence serait mauvaise.



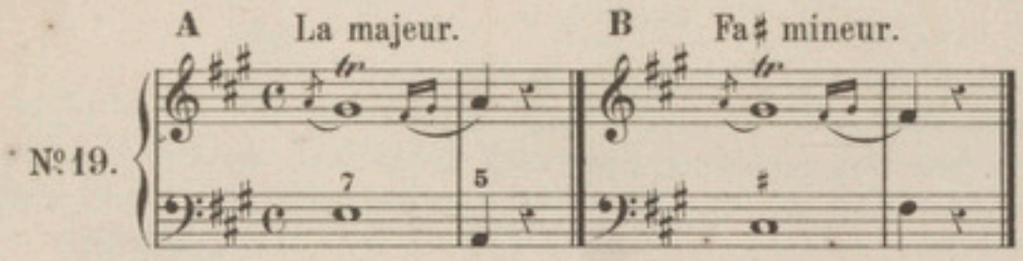


On peut faire le trille sur *Sol* considéré comme 2e degré du *Fa*, 4e en *Ré* majeur et mineur, et 1er degré en *La*♭.

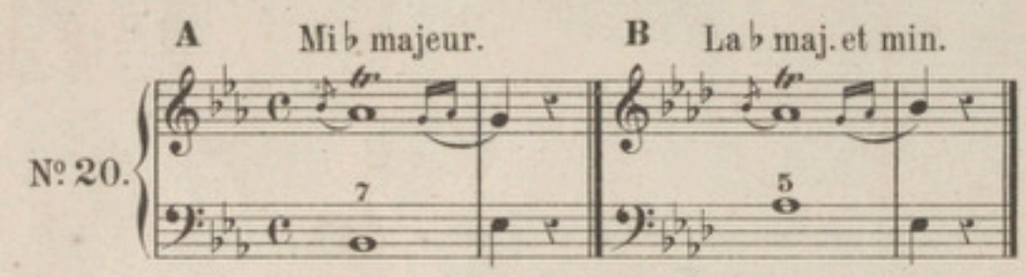


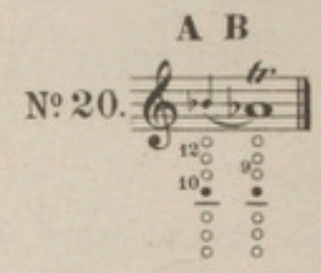


Le trille du *Sol*♯ au *La* est très difficile, lorsqu'on n'a pas les deux clés croisées.

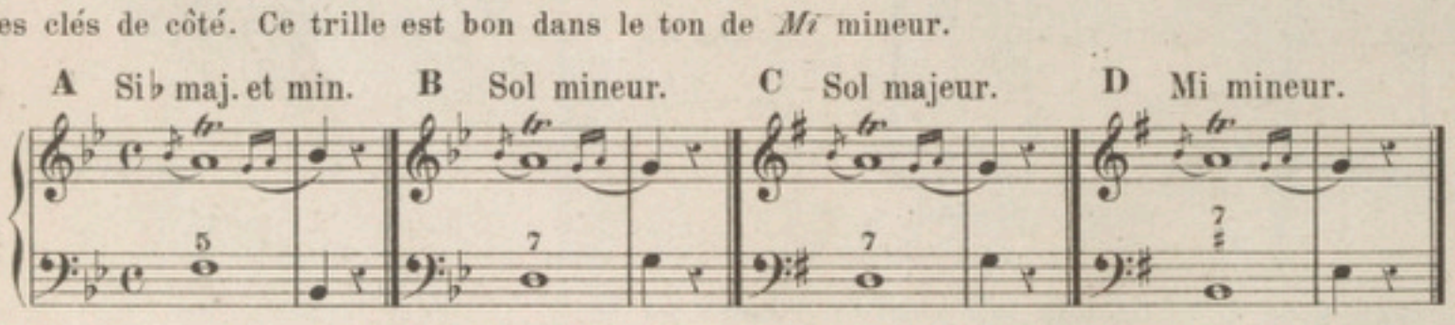


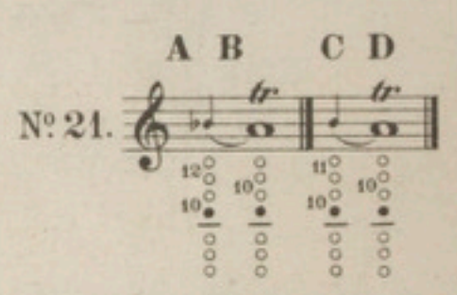
Même observation.



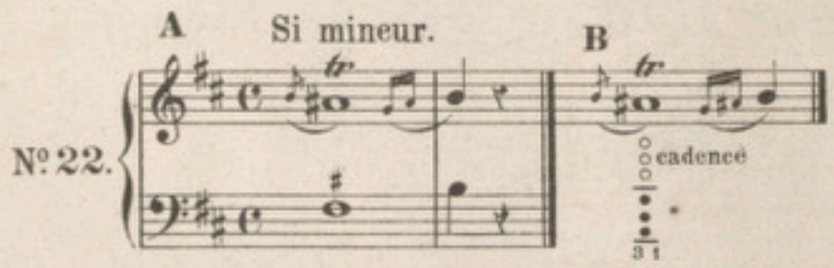


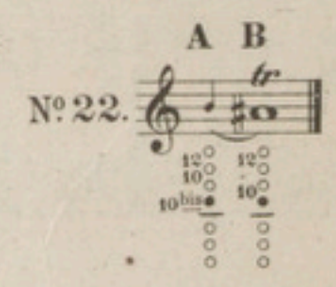
Le *La* se cadence comme sensible en *Si*♭ majeur et mineur, avec le pouce de la main gauche. Il en est de même en *Sol* mineur. En *Sol* majeur la cadence du *La* se fait avec les deux grandes clés de côté. Ce trille est bon dans le ton de *Mi* mineur.



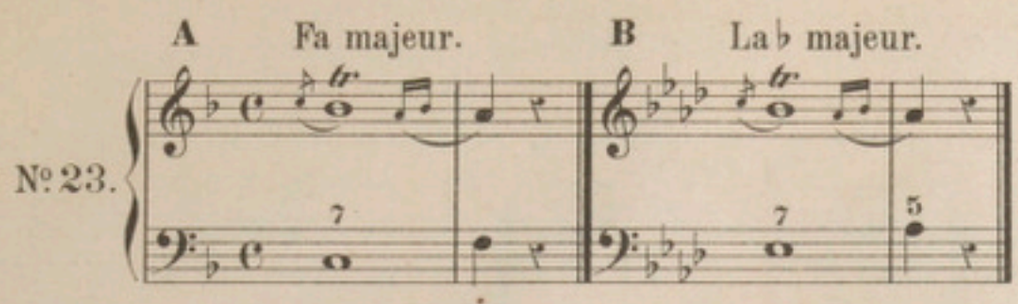


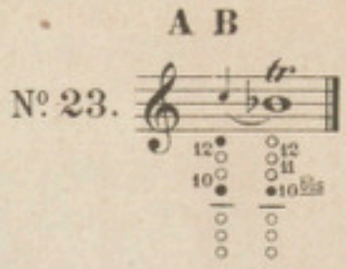
On fait le trille sur le *La*♯, 7e de *Si* mineur. Avec les deux clés de côté, le *Si* est trop haut; il vaut mieux prendre le *La*♯ par le doigté ordinaire et boucher le premier trou à moitié avec l'index, on ferme les trois trous de la main droite et la 1re et la 3e clés, puis on fait le trille avec le médium et l'annulaire.





On fait le trille sur le *Si*♭ comme 4e degré en *Fa*, avec les deux grandes clés de la main droite. Même principe en *La*♭ majeur.

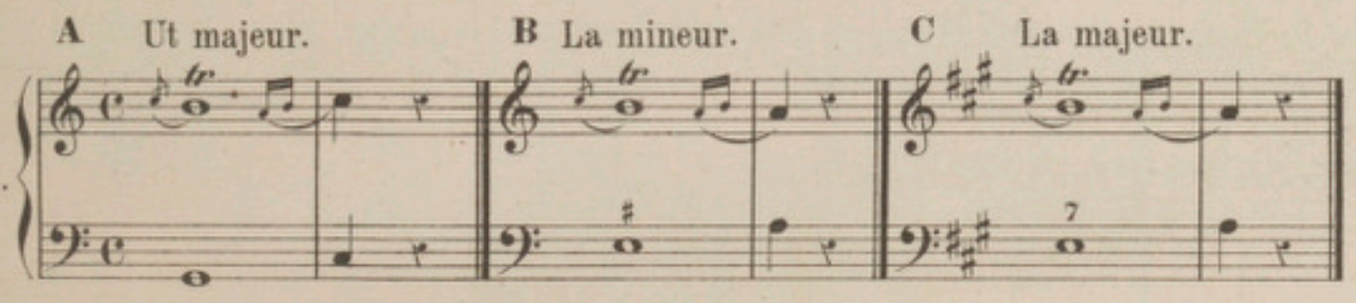


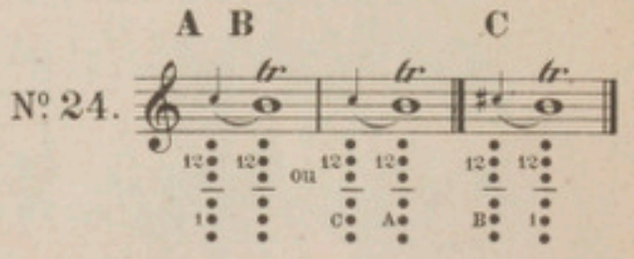


Le *Si* se cadence comme note sensible, en *Ut* majeur et mineur, avec la 1re clé. Il est bon de faire observer que cette clé produisant un bruit désagréable, il est nécessaire de la garnir d'un tampon pour atténuer le battement contre l'instrument.

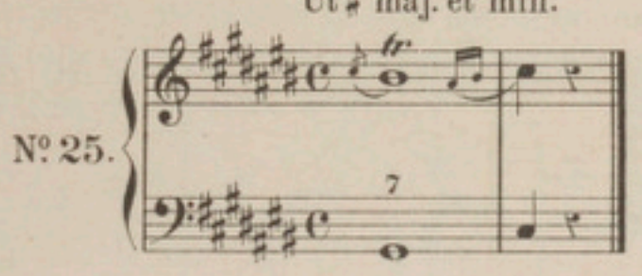
La même cadence se pratique en *La* mineur.

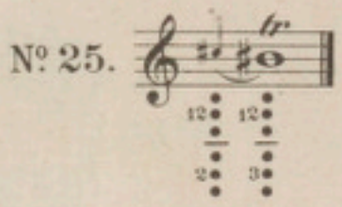
En *La* majeur elle est impraticable à moins d'ajouter une branche à la 1re clé, afin de pouvoir la tenir avec le médium de la main droite, pendant qu'on cadence avec la 2e clé, par le petit doigt de la main gauche.



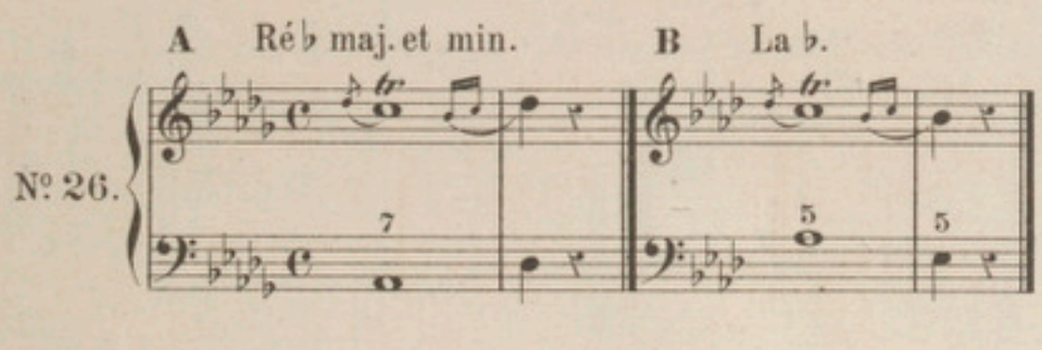


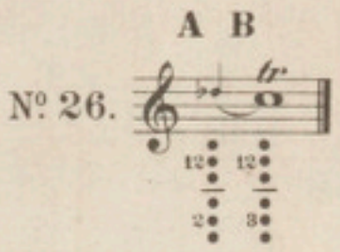
On cadence sur *Si*♯ note sensible en *Ut*♯.



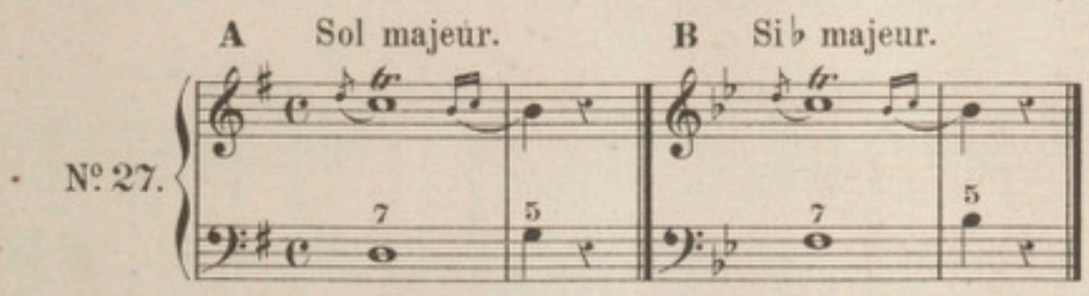


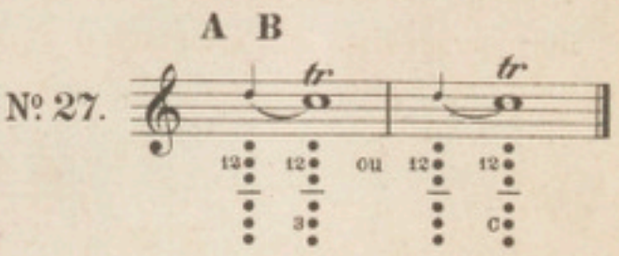
On fait le trille sur *Ut* 7e du ton de *Ré* bémol.
Le même trille en *La* bémol.





Trille sur *Ut* 4e degré.
Même cadence en *Si*♭.

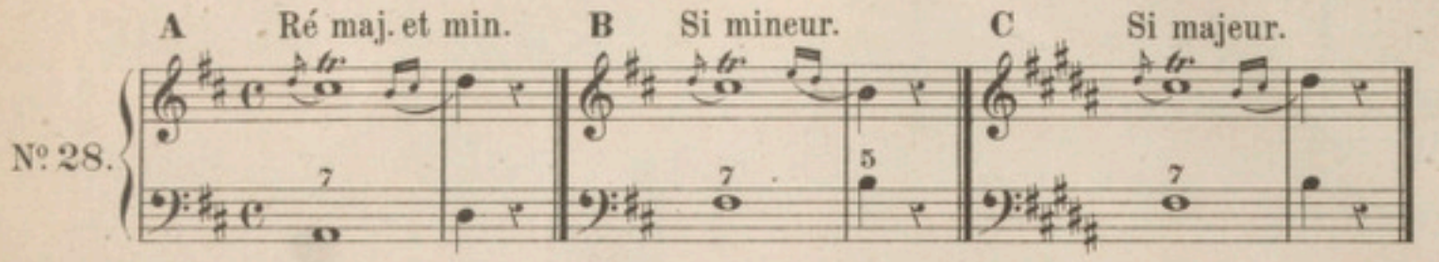


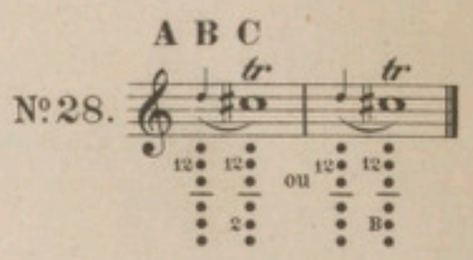


Trille sur *Ut*♯ 7e note en *Ré* majeur et mineur; la résolution est difficile à moins que dans un mouvement rapide on prenne *Si*♯ au lieu de *Si* naturel.

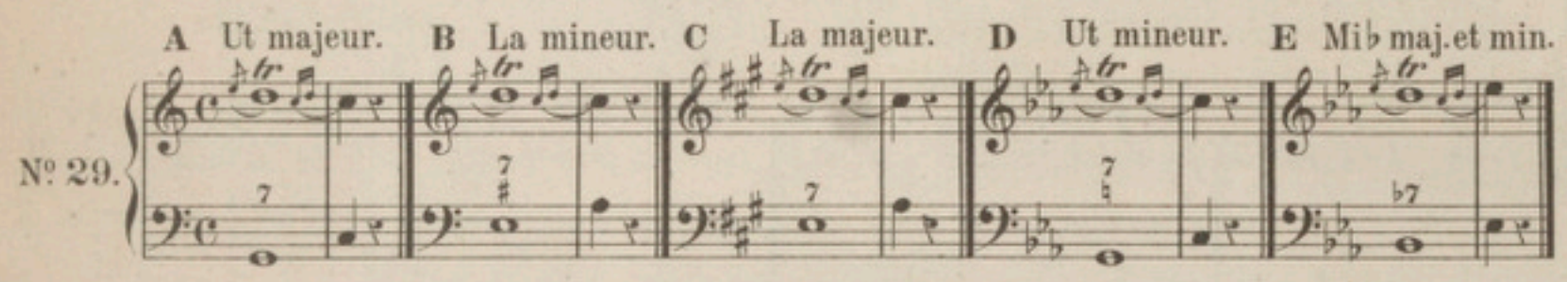
Le même trille en *Si* mineur; pour le résoudre, il faut prendre deux notes supérieures.

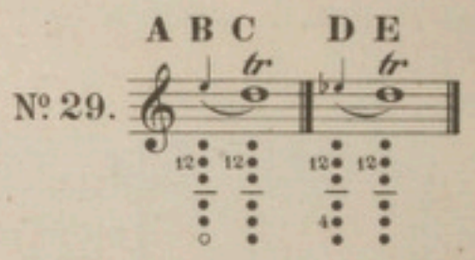
Si majeur est impraticable.



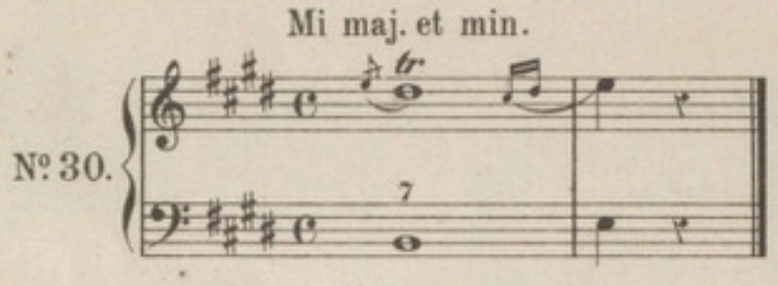


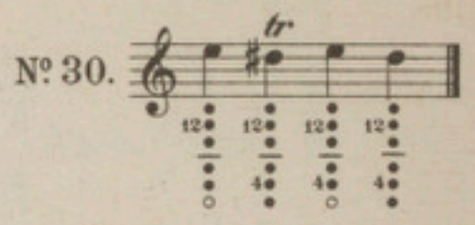
Trille sur *Ré* 2e degré en *Ut*. Le même en *La* mineur et en *La* majeur. En *Ut* mineur, *Mi*♭ majeur et mineur, il faut cadencer le *Ré* avec la 4e clé. C'est une des cadences les plus difficiles de la clarinette.





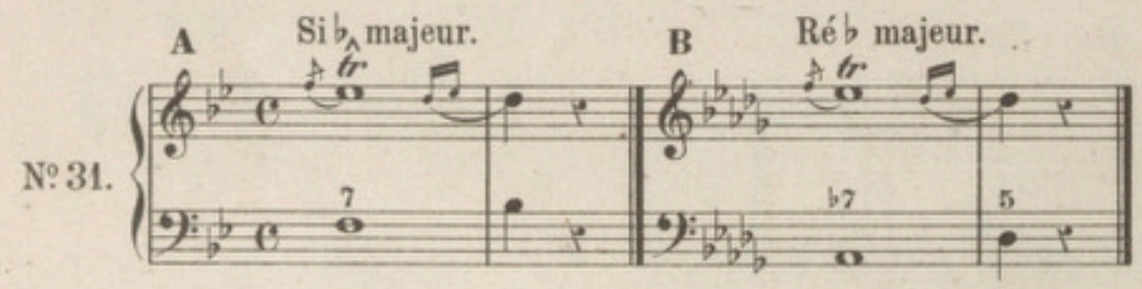
Trille sur le *Ré*♯ sensible en *Mi* majeur et mineur. En prenant la 4e clé, il faut cadencer avec l'annulaire sans quitter la position.

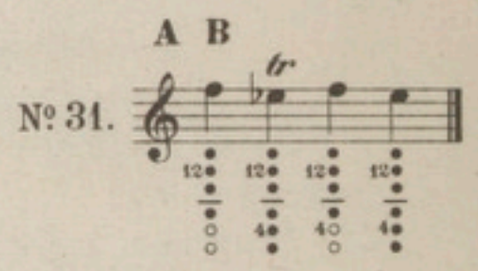




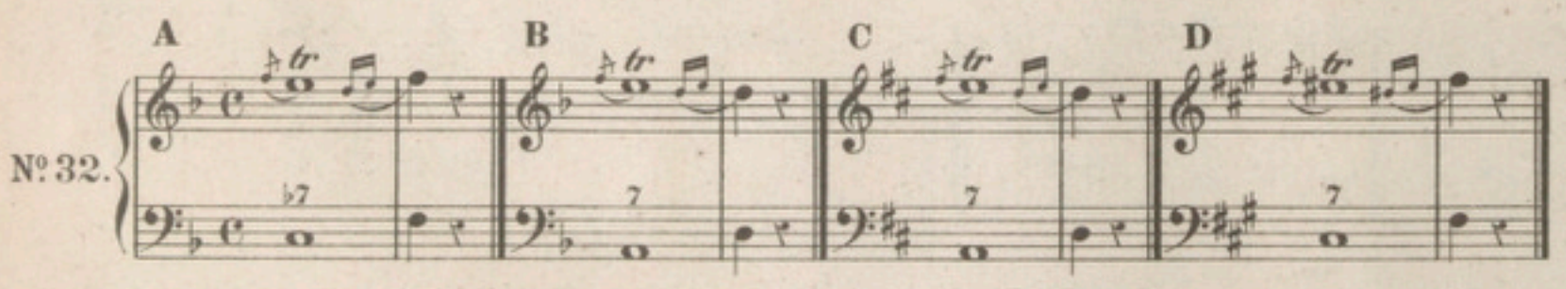
Mi♭ 4e degré en *Si*♭, se cadence avec le médium en prenant le *Fa* avec la fourche.

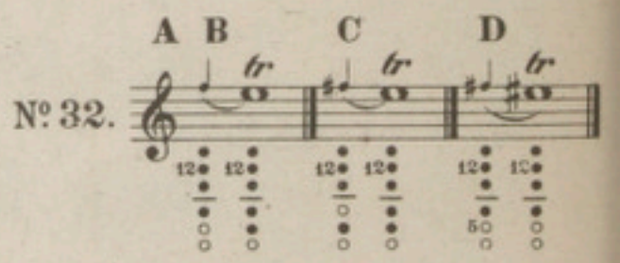
Même trille en *Ré*♭.





Trille sur *Mi* 7e note du ton de *Fa*; même trille en *Ré* mineur; en *Ré* majeur peu usité et d'un mauvais effet. On fait le trille sur *Mi*♯ 7e note en *Fa* majeur et mineur: comme le *Fa*♯ est trop bas, il ne faut pas préparer le trille.

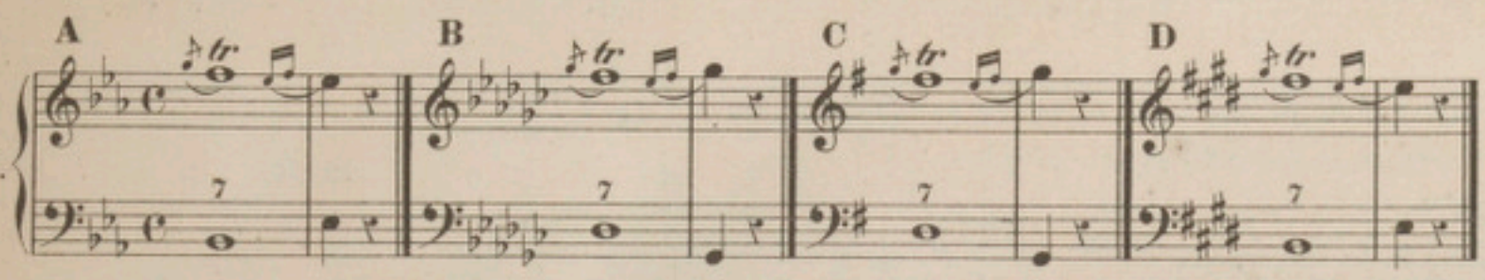




Sur *Fa* 2e degré en *Mi*♭, on fait le trille de deux manières: 1º On prend le *Fa* avec la fourche et on cadence avec l'index, la résolution est plus facile. 2º On prend le *Fa* avec la clé et on cadence avec l'index; mais il faut gagner la fourche à la fin du trille pour avoir une bonne résolution.

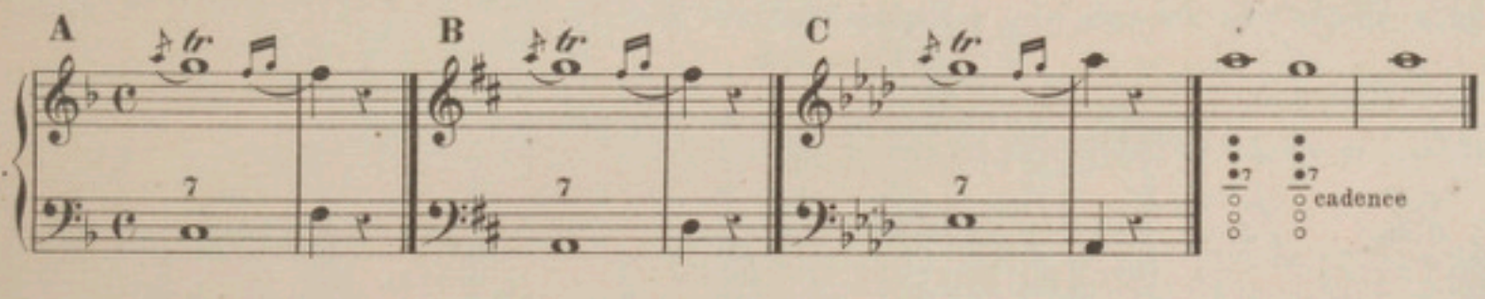
Le *Fa* 7e note en *Sol*♭ se prend avec la 5e clé. On cadence avec le médium; on ne peut résoudre qu'en gagnant la fourche comme ci-dessus. *Fa*♯ note sensible en *Sol* se cadence de deux manières: 1º On prend la 6e clé et on cadence avec l'index. 2º On prend le doigté ordinaire et on cadence avec le médium. *Fa*♯ 2e degré en *Mi* majeur, se cadence avec l'annulaire de la main gauche, et l'on conserve sa position. Ce trille ne se prépare pas.

Nº 33.



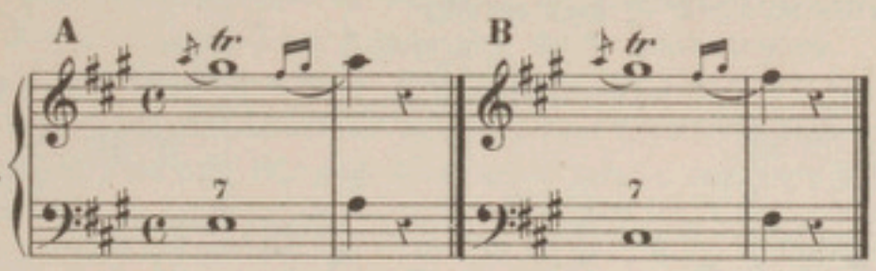
Trille sur *Sol* 2e degré en *Fa*, 4e en *Ré*, 7e en *La*♭; dans ce dernier cas la cadence avec la 7e clé est difficile, il faut suivre les doigtés indiqués sans quitter la position; puis on exécute le trille avec l'index de la main droite en desserrant les lèvres.

Nº 34.



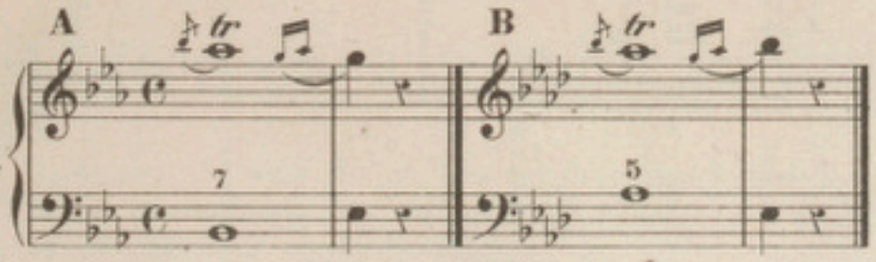
Le trille sur *Sol*♯ en *La* majeur et mineur se fait de deux manières: 1º On prend le *Sol* avec la 7e clé et on cadence avec l'annulaire de la main gauche. 2º On fait *Sol*♯ par l'ancien doigté et on cadence avec l'index de la main droite.

Nº 35.



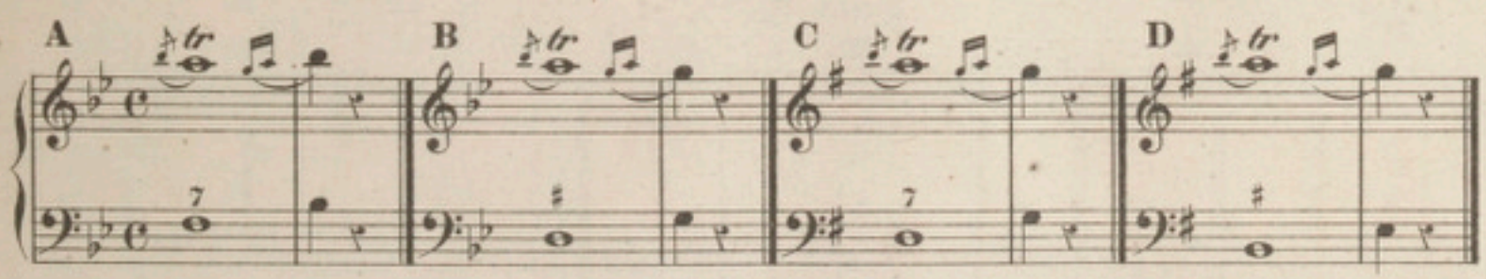
Le trille sur *La*♭ (doigté par la 7e clé) se fait avec le médium, dans le ton de *Mi*♭ et de *La*♭.

Nº 36.

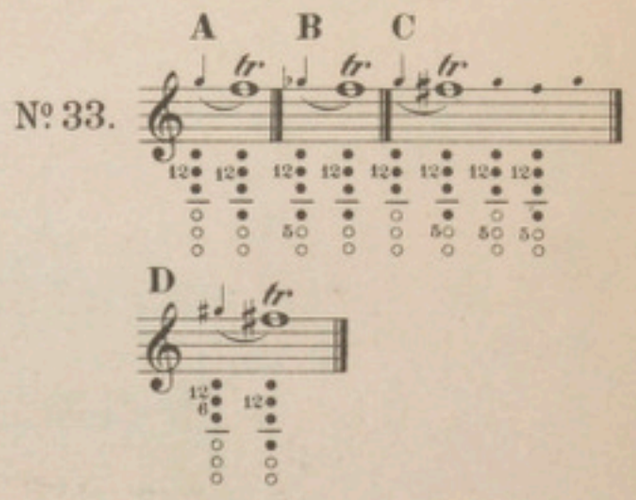


On se sert de la 8e clé pour faire le trille sur la 7e en *Si*♭ et 2e note en *Sol* mineur. La cadence de *La* en *Sol* majeur, et en *Mi* mineur, se fait de la même manière.

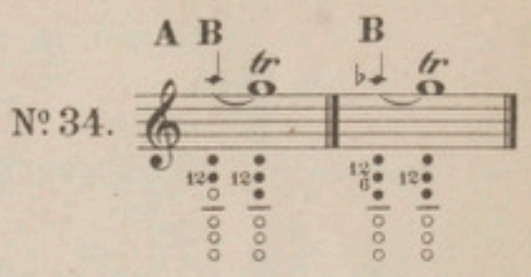
Nº 37.



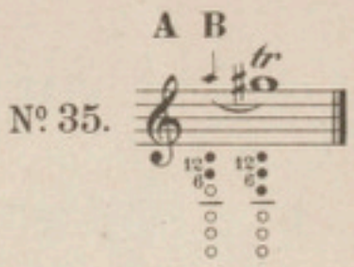
Nº 33.



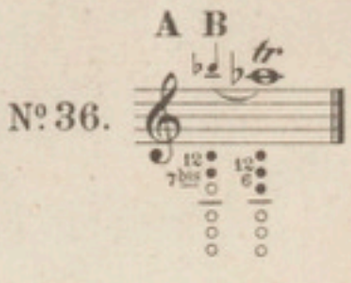
Nº 34.



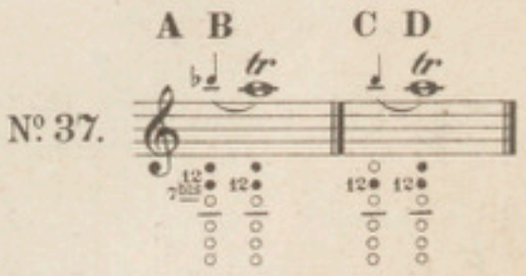
Nº 35.



Nº 36.

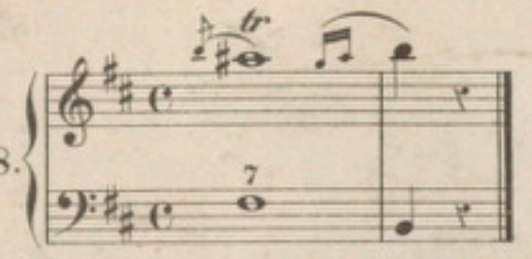


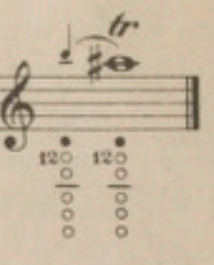
Nº 37.



Le trille sur le *La*♯ 7e note en *Si*, se fait de deux manières: 1º En employant la fourche pour le *La*♯, on cadence avec l'annulaire; la résolution est facile. 2º Avec la 8e clé, on cadence avec le médium, puis on gagne la fourche vers la fin du trille, pour résoudre convenablement, à moins de faire le *La* naturel pour *Sol*♯.

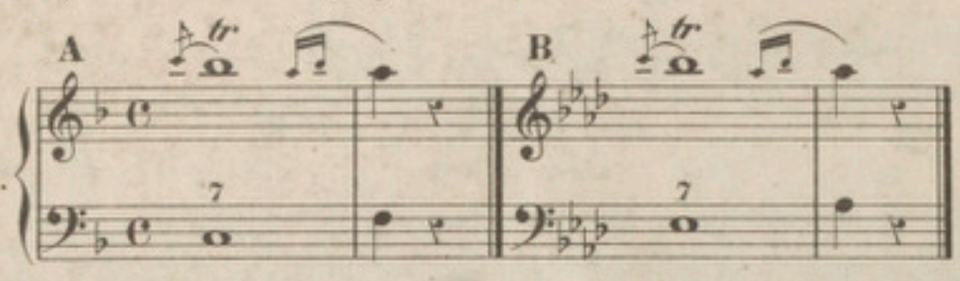
Nº 38.

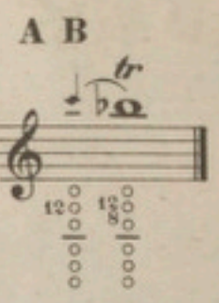




Pour le trille de *Si*♭ (4e note en *Fa*) on prend le *Si*♭ avec la 8e clé et on cadence avec l'index. La même cadence en *La*♭; vers la fin on gagne la fourche pour résoudre.

Nº 39.



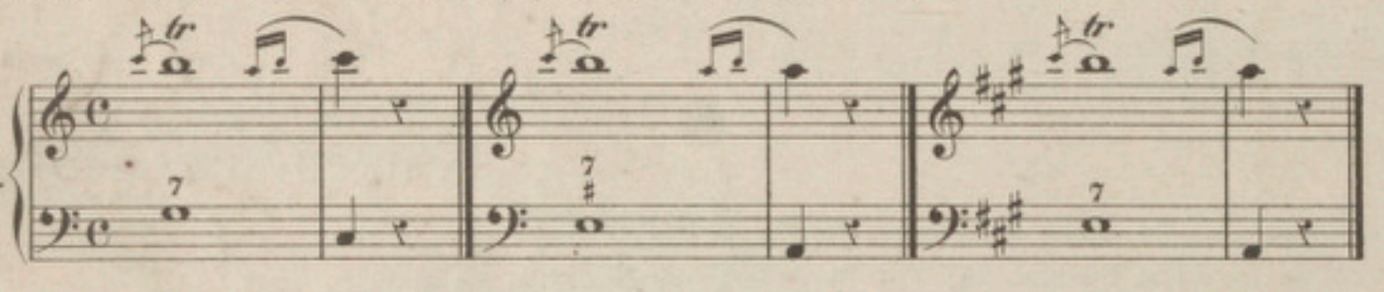


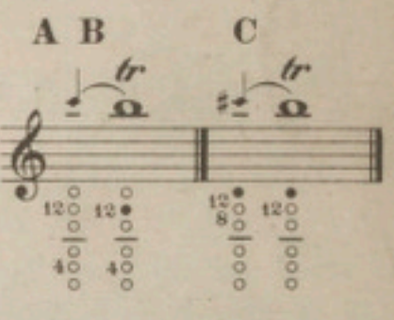
Pour le trille de *Si* (7e note en *Ut*) on a adopté une clé spéciale; lorsqu'on cadence avec la 9e clé, l'*Ut* est trop haut.

Même trille en *La* mineur.

Pour cadencer le *Si* 2e note en *La* majeur, on emploie l'index.

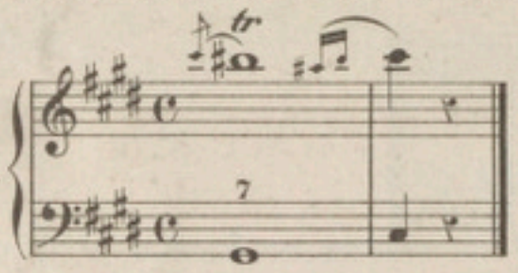
Nº 40.

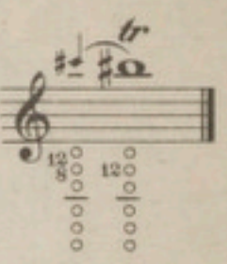




L'*Ut* étant ouvert, on se sert du médium pour faire le trille sur *Si*♯ 7e note en *Ut*♯.

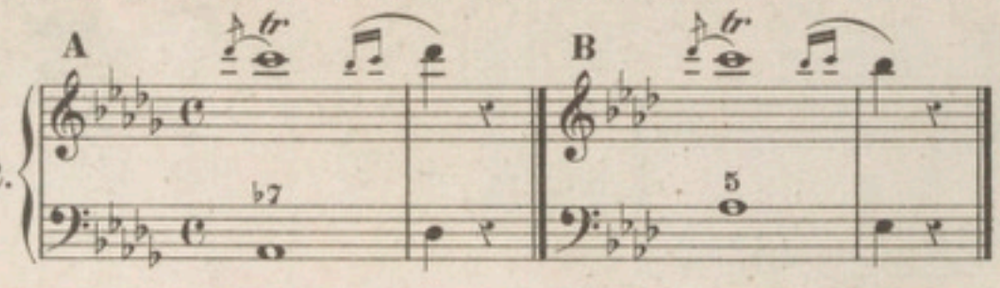
Nº 41.

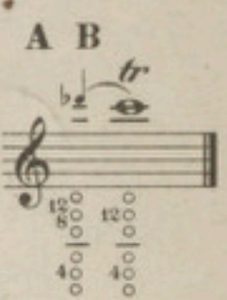




Trille sur *Ut* 7e note en *Ré*♭, même observation que ci dessus. Même cadence en *La*♭.

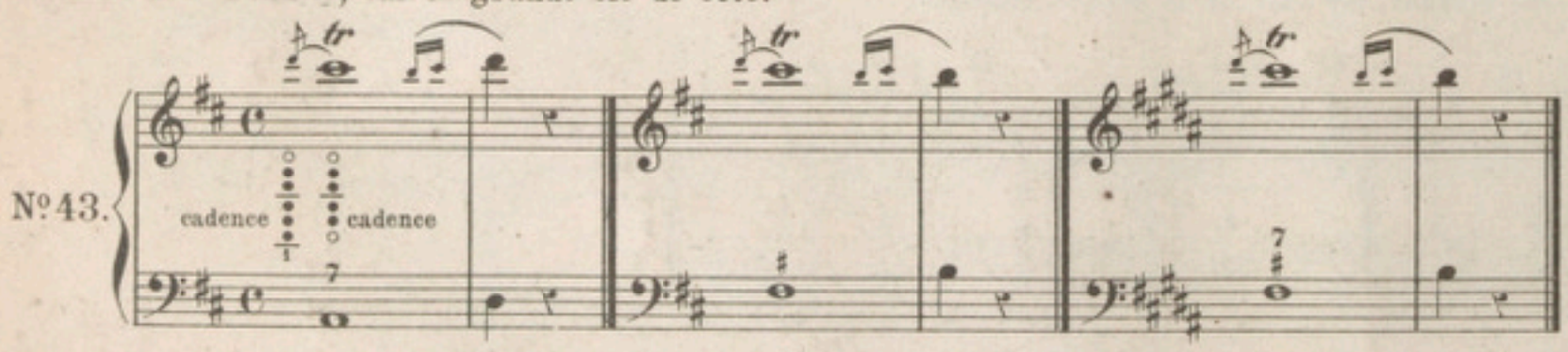
Nº 42.

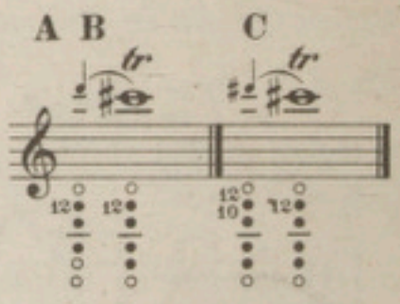




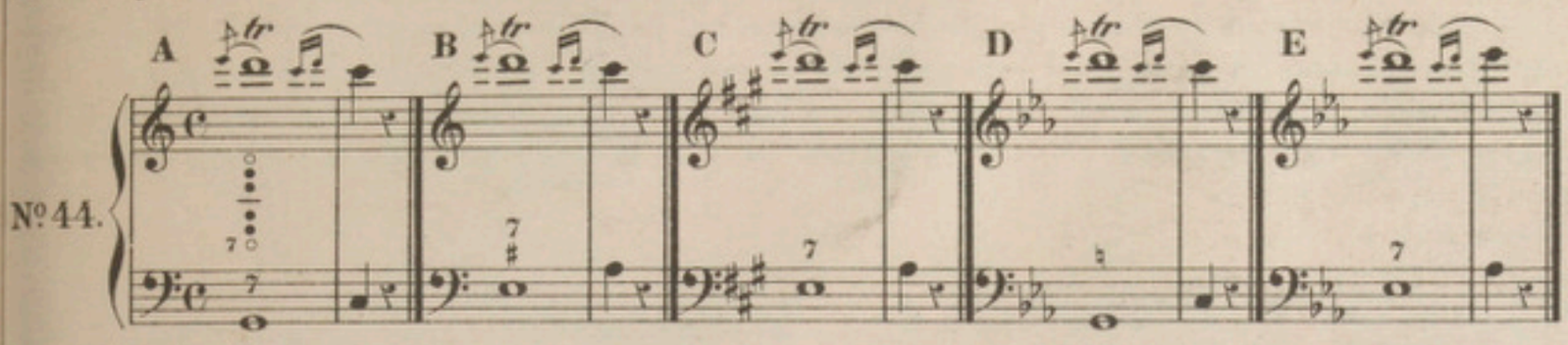
Trille sur *Ut*♯. Pour faciliter on fait le doigté ordinaire et on cadence avec le médium de la main droite; la 2e manière est indiquée aussi sous la note. Même cadence en *Si* majeur; on fait se trille avec l'index, sur la grande clé de côté.

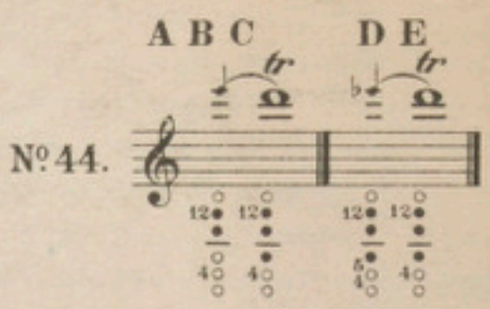
Nº 43.



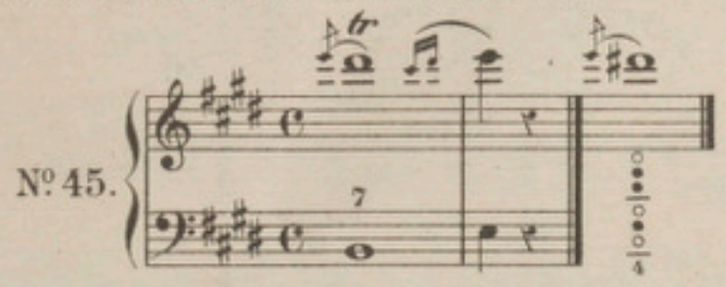


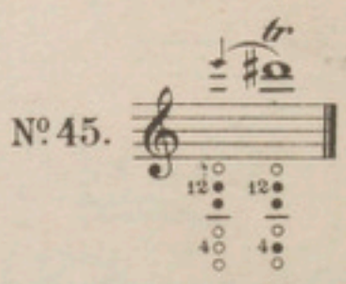
On fait le trille sur *Ré* (2e note en *Ut*) avec l'index, en suivant le doigté indiqué. Même cadence en *La* majeur et mineur. On cadence le *Ré* en *Ut* mineur avec le médium. Même cadence en *Mi*♭ majeur en mineur.



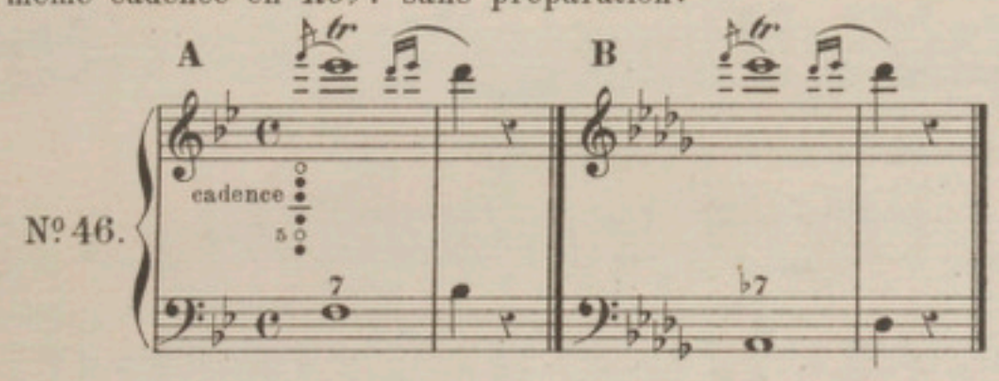


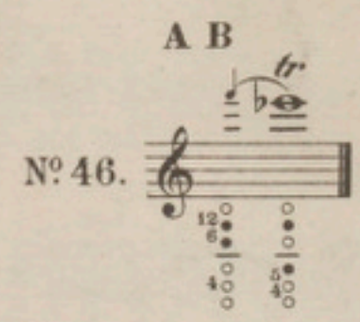
On fait le trille sur *Ré*♯ (7e note en *Mi* majeur et mineur) en prenant le *Ré*♯ avec la 6e clé; on cadence avec l'index ou le médium de la main droite.



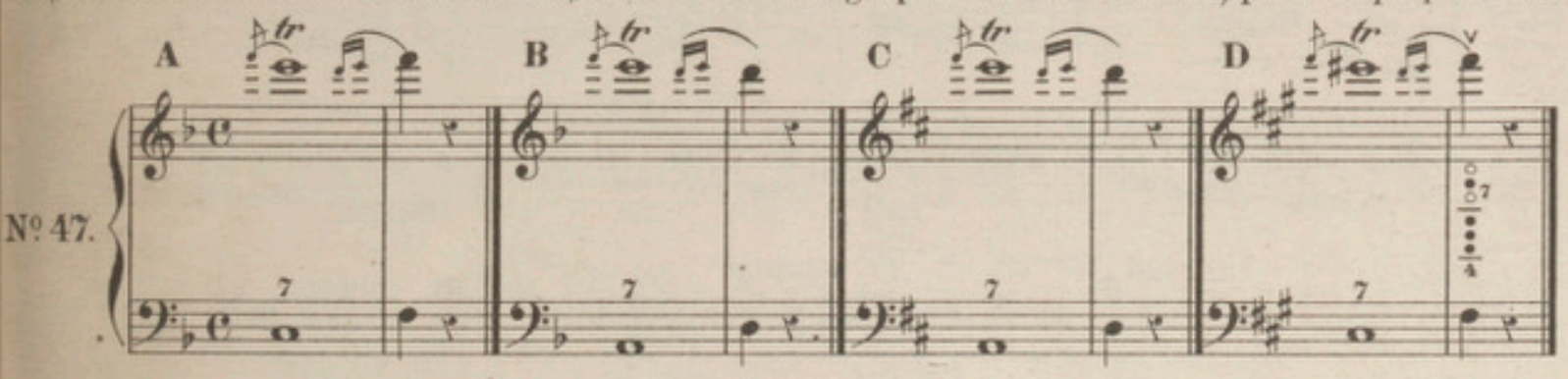


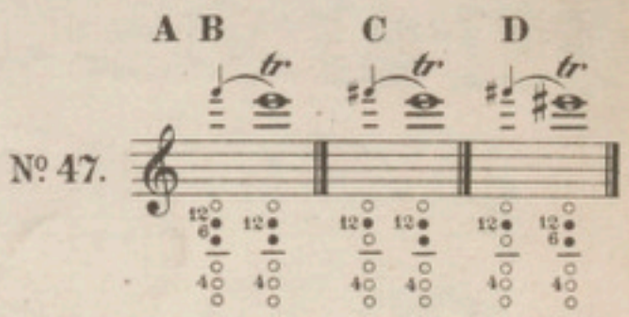
On prend avec la 5e clé *Mi*♭ 4e note en *Si*♭. Ce trille facile se fait avec l'annulaire de la main gauche. La même cadence en *Ré*♭: sans préparation.



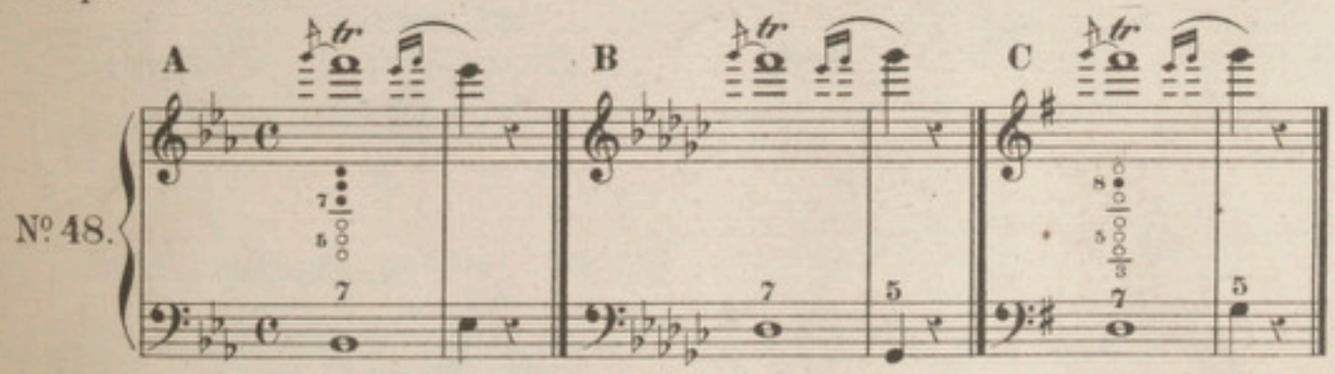


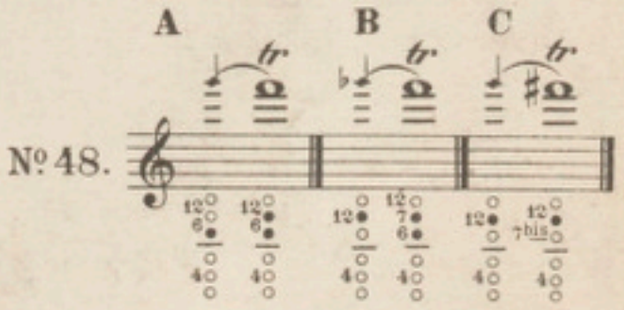
Mi 7e note en *Fa*, se cadence de trois manières: 1º avec la 7e clé; 2º on prend le *Mi* avec les trois derniers doigts de la main gauche et on cadence avec le médium; 3º on remplacera la 7e clé par les deux clés de côté. Même trille en *Ré* mineur sans préparation. Pour le ton de *Ré* majeur, le *Mi* se cadence avec l'annulaire de la main gauche, sans préparation. *Mi*♯ 7e note de *Fa*♯. On prend le *Mi*♯ comme *Fa*♮ avec la 7e clé et on cadence avec l'annulaire sans changer de position. La résolution est difficile; pour faciliter, on peut prendre *Mi*♮ pour *Ré*♯ et fermer le trille en faisant *Fa*♯ avec le même doigt qui à servi a cadencer, point de préparation.





Fa 2e note en *Mi*♭. Pour cadencer *Fa* avec *Sol* on bouche le premier trou à moitie, on prend le doigté du *Fa* avec la 7e clé et on cadence avec le médium et l'annulaire. On peut trouver un appui en ouvrant la 4e ou la 5e clé. En *Sol*♭, la cadence se fait comme nous l'avons expliqué plus haut par le *Fa*♯ mineur; point de préparation. *Fa*♯ note sensible de *Sol* se cadence par l'annulaire avec la 8e clé, en ouvrant la 5e et en fermant la 3e comme nous l'avons indiqué ci dessus.





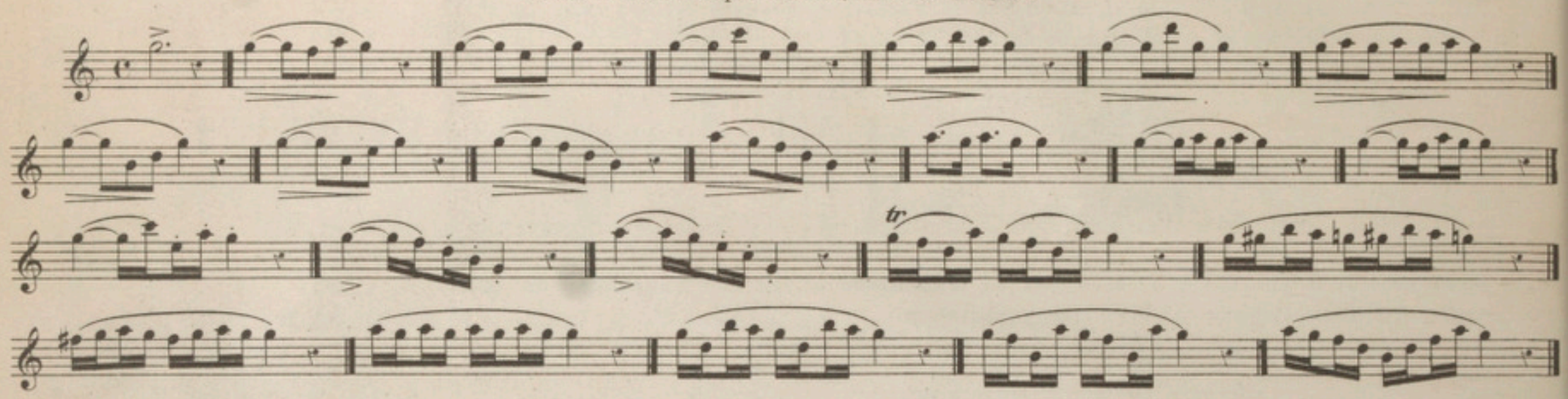
DES ORNEMENTS AJOUTÉS À LA MÉLODIE.

Pour bien exécuter les ornements ou broderies ajoutés à la mélodie, il faut d'abord commencer par dégager cette mélodie des notes de passage afin de les comprendre dans la même nuance sans leur donner spécialement une accentuation qui puisse altérer le caractère de la mélodie. La connaissance de l'harmonie est d'un grand secours dans un pareil cas; parceque, si l'on sait quel est l'accord que doit porter la note brodée, on ne court pas le risque de faire des nuances à contresens. Nous recommenderons aux élèves de lire avec fruit de bons ouvrages, de s'arrêter sur les passages les plus importants et de les analyser sous le rapport du rhythme et de la nuance, ce travail bien fait donnera une execution finie et toutes les qualités d'un beau style.

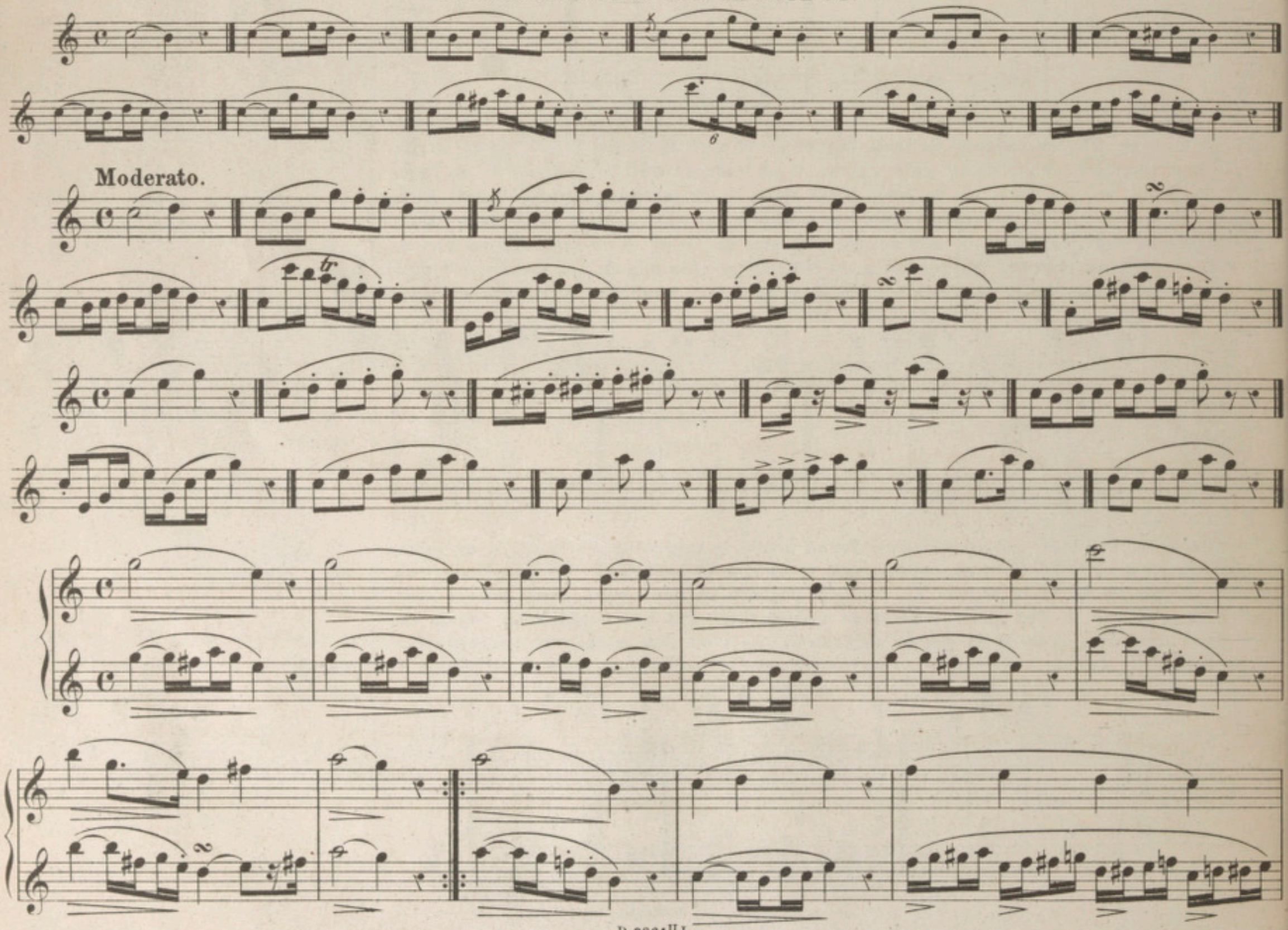
Les exemples suivants serviront d'application.

ORNEMENTS SUR UNE NOTE CONSIDÉRÉE DANS SA RÉSOLUTION

tantôt comme tonique tantôt comme dominante.

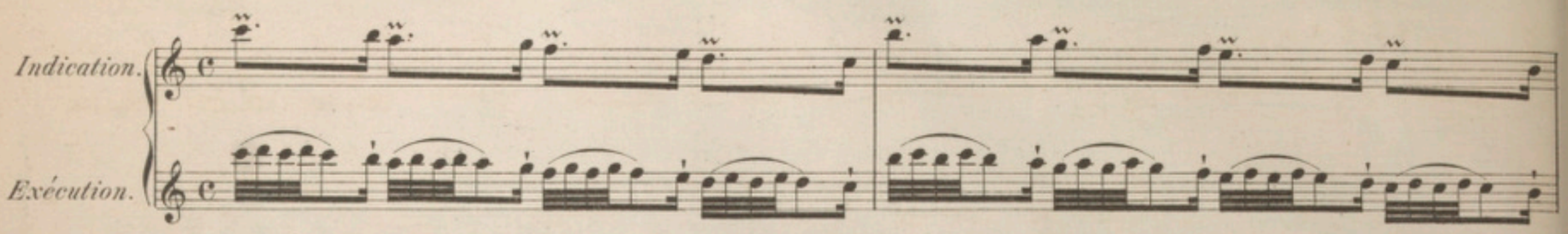


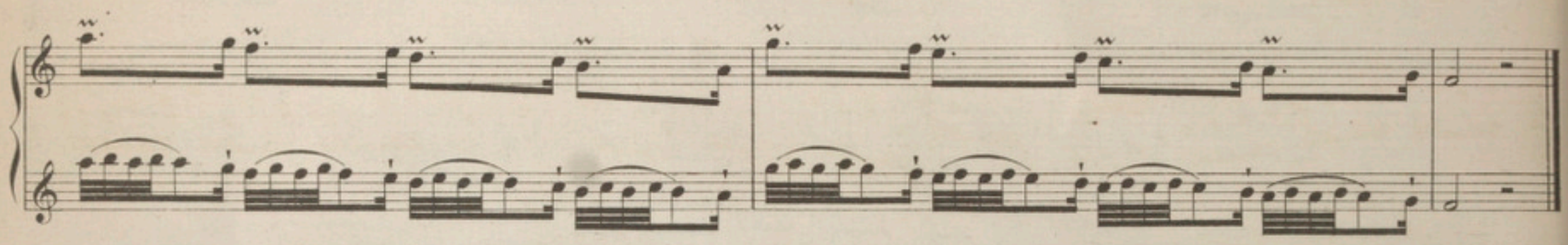
MÊMES EXEMPLES SUR LA NOTE *UT.*



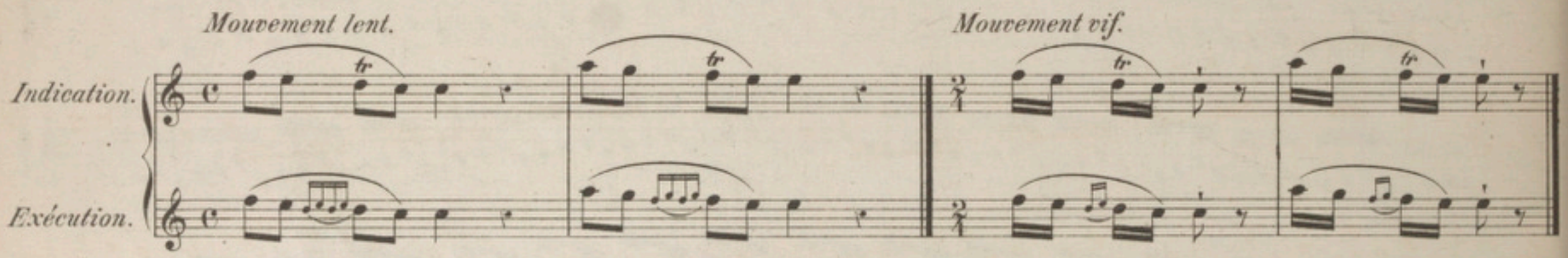
DU MORDENTE.

On nomme ainsi une sorte de trille très court indiqué par ce signe ~ placé au dessus de la note qui doit être trillée. Le Mordente, composé d'une note précédée de trois notes d'agrément, doit se faire en appuyant avec force la première des trois notes de telle sorte qu'on l'entende davantage que celle qui la précède et que celle qui lui succède.



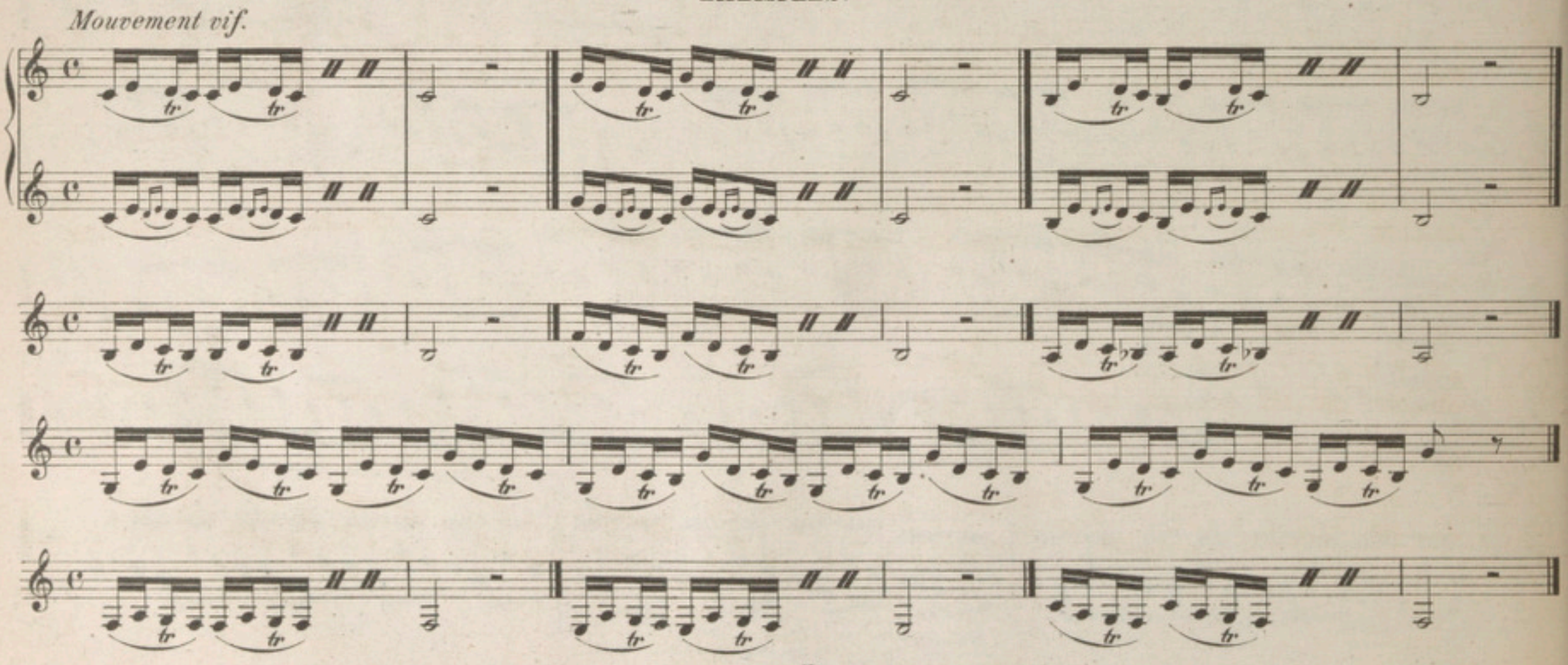


Pour rendre des gammes plus brillantes, on les accompagne quelque fois de fragments de Trille ou de Mordente. Dans les mouvements lents, on emploie deux ou trois battements avec un léger accent sur la première note du battement; dans les mouvements vifs un seul battement suffit. Cette dernière espèce de trille doit être étudiée très lentement.



Les premiers doigts qui servent à travailler ces trilles sont le médium de la main gauche et l'annulaire de la main gauche et de la main droite.

EXEMPLES.



Pour se familiariser avec les trilles.

CHANGEMENT DE DOIGTÉ SUR UNE MÊME NOTE.

Pour changer de position sur la Clarinette, il faut 1º que le déplacement des doigts n'interrompe point la vibration donnée sur un premier son, et 2º chercher à imiter les sons portés des instruments à cordes.

Pour imiter ces sons glissés, quelques instrumentistes retirent au fur et à mesure les doigts placés sur les trous; il en résulte un son équivoque assez semblable à un miaulement diatonique.

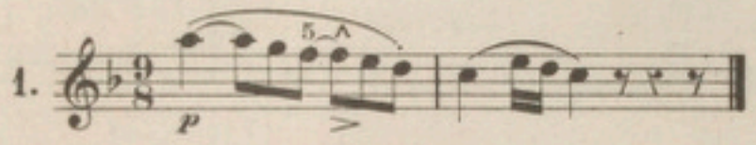
L'emploi de ces changements de position est rare; cependant, il faut les connaître et les pratiquer avec toute l'adresse qu'ils exigent.

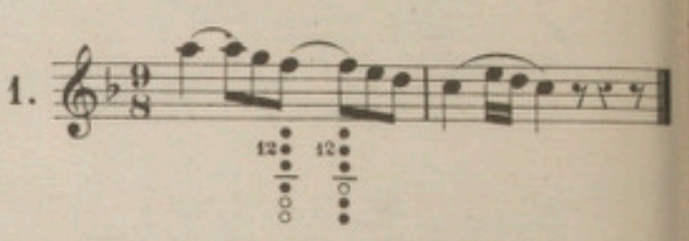
Dans l'exemple 1, le premier *Fa*, pris avec la 5e clé, doit être abandonné doucement, afin de marquer fortement le second *Fa*, pour lequel on emploie la fourche. Cet exemple est facile à jouer juste.

Sur la Clarinette à 13 clés.

Clarinette Système Boehm.

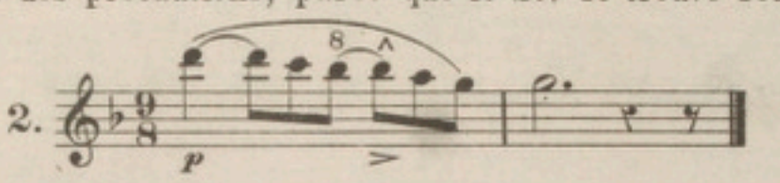
1.

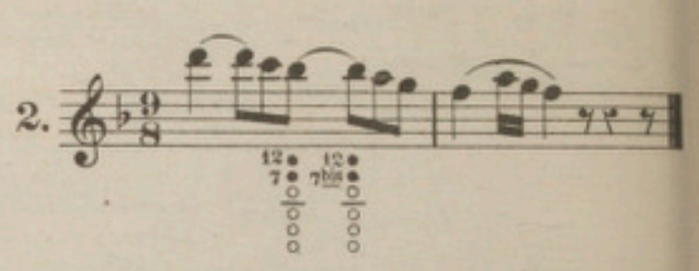




L'exemple 2 demande des précautions, parce que le *Si*♭ se trouve souvent trop haut.

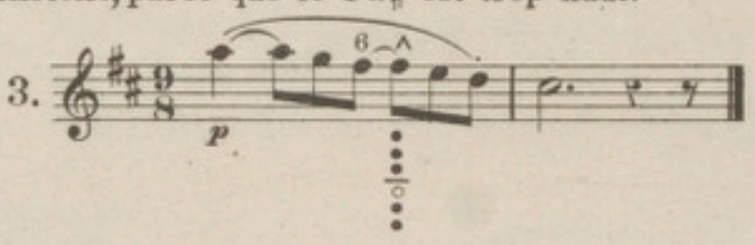
2.

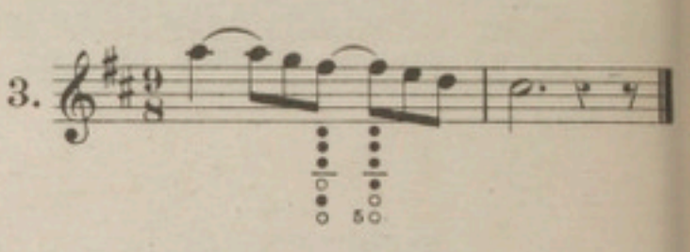




L'exemple 3 est plus difficile, parce que le *Fa*♯ est trop haut.

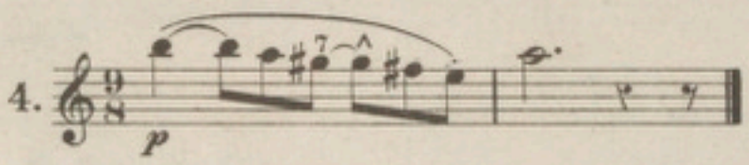
3.

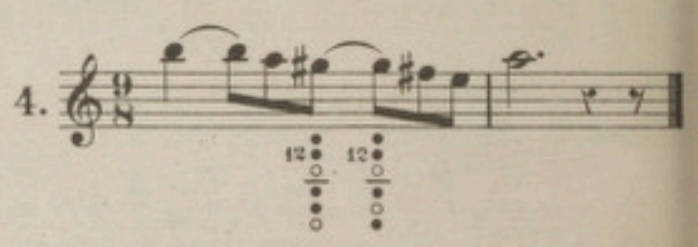




Dans l'exemple 4, il faut prendre le second *Sol*♯ comme sous la note, sans cela on ne produirait pas l'effet voulu: ce *Sol* est trop haut avec la fourche.

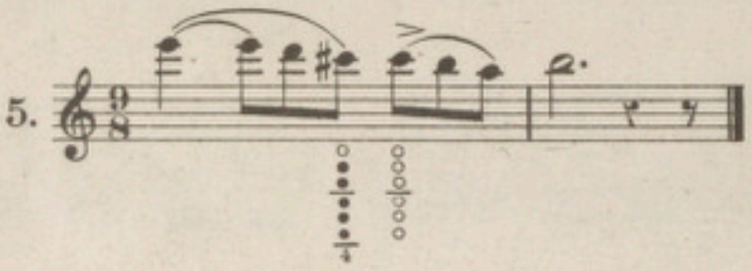
4.

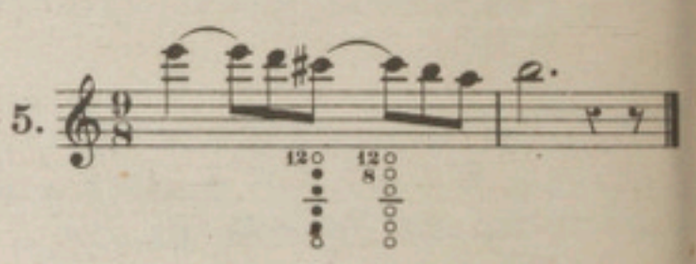




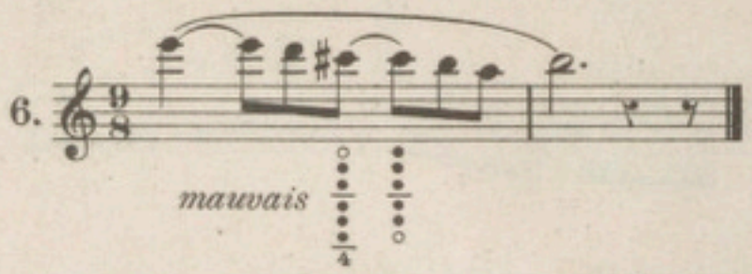
Dans l'exemple 5, le deuxième *Ut*♯ doit être ouvert; si on le faisait comme il est indiqué à l'exemple 6, ce serait mauvais.

5.





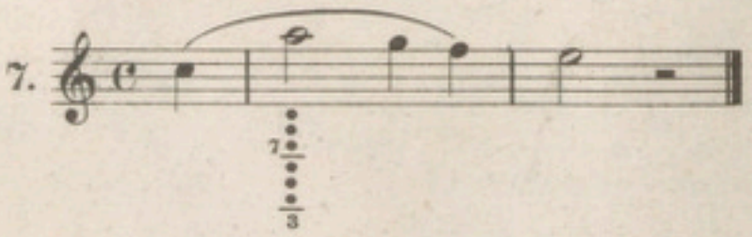
6.



mauvais

Exemple 7. Manière de porter l'*Ut* sur le *La*, note factice, sans changer de position, en ajoutant seulement la 7e clé.

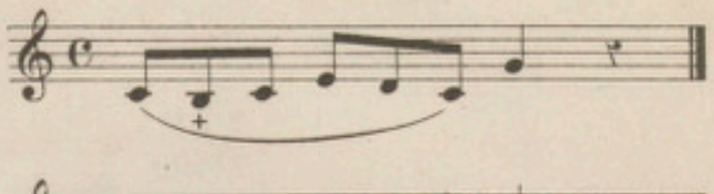
7.



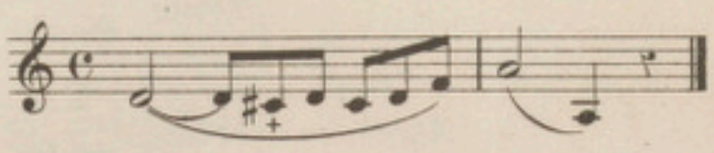
NOTES SENSIBLES, DANS LA MÉLODIE.

En général les notes sensibles mélodiques doivent être entendues le plus haut possible; il faut se servir pour ces notes, de l'ancien doigté, ou des notes factices; avec l'emploi des clés, elles seraient trop basses: il n'y a d'exception que pour les tons graves, parceque ces notes ne sortent pas avec assez d'éclat. Cependant pour employer aussi les clés; on pourrait, si le doigté le permettait, prendre la clé la plus rapprochée pour hausser la note.

En prenant le *Si* avec la 6e clé on peut ajouter la 5e

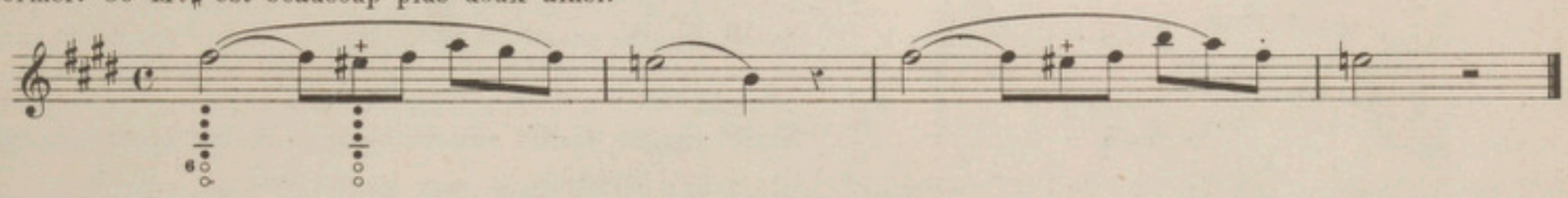


En prenant la 7e clé pour l'*Ut*♯ on peut ajouter la 6e



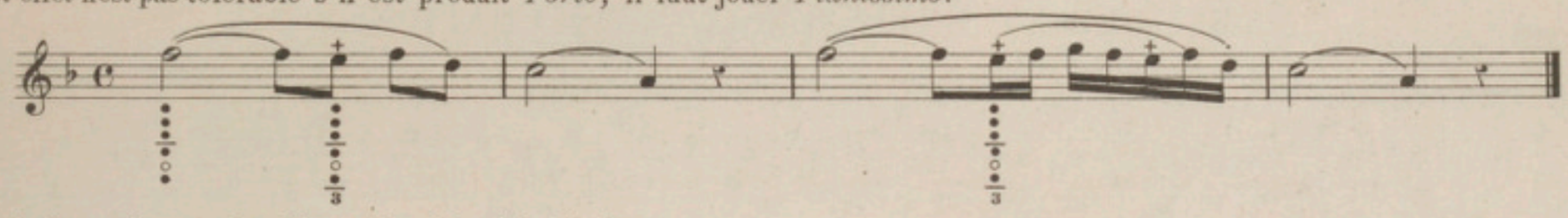
Dans l'exécution du *Mi*♯ comme note sensible, il ne faut pas prendre le *Fa*♮; mais la position du *Fa*♯ et lever le petit doigt sur la 6e clé pour la fermer. Ce *Mi*♯ est beaucoup plus doux ainsi.

1.



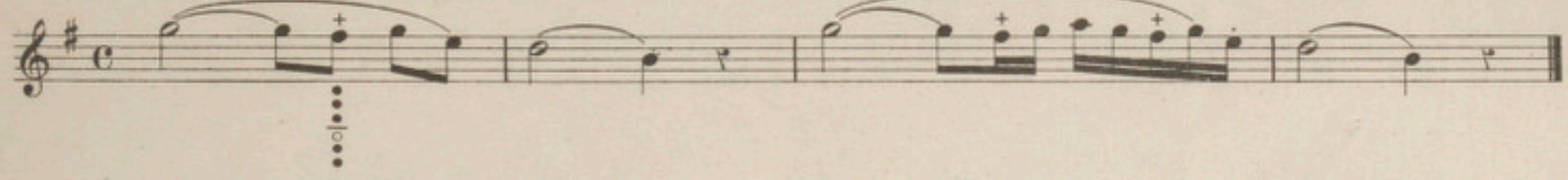
Le *Mi* doit être preparé en prenant le *Fa* par l'ancien doigté, (la fourche de la main droite) on y ajoute la clé N° 3, qu'on ferme avec le petit doigt. Cet effet n'est pas tolérable s'il est produit *Forté;* il faut jouer *Pianissimo*.

2.



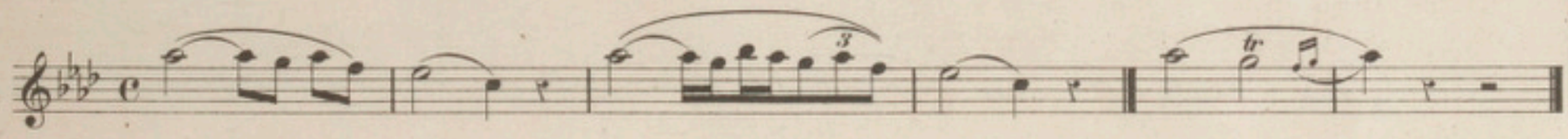
Le *Fa*♯ doit être pris sous la clé, par le doigté indiqué.

3.

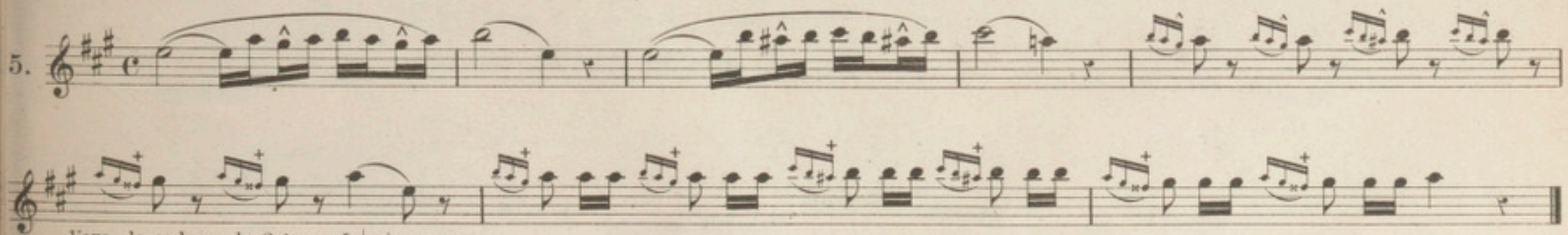


Sol. En prenant le *La*♭ avec la 7e clé, il suffit d'ajouter l'index de la main droite. Ce doigté est bien pour cadencer du *Sol* au *La*♭; cependant si le *Sol* est noté tenue on desserre un peu les lèvres pour qu'il ne sorte pas trop haut.

4.

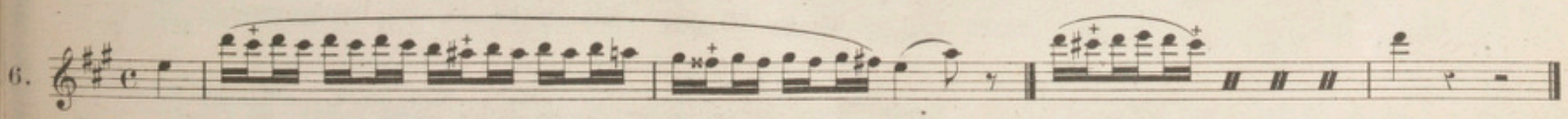


5.



Voyez la cadence du *Sol* avec *La*♭ et prenez ce même doigte pour *Fa* double dièse.

6.



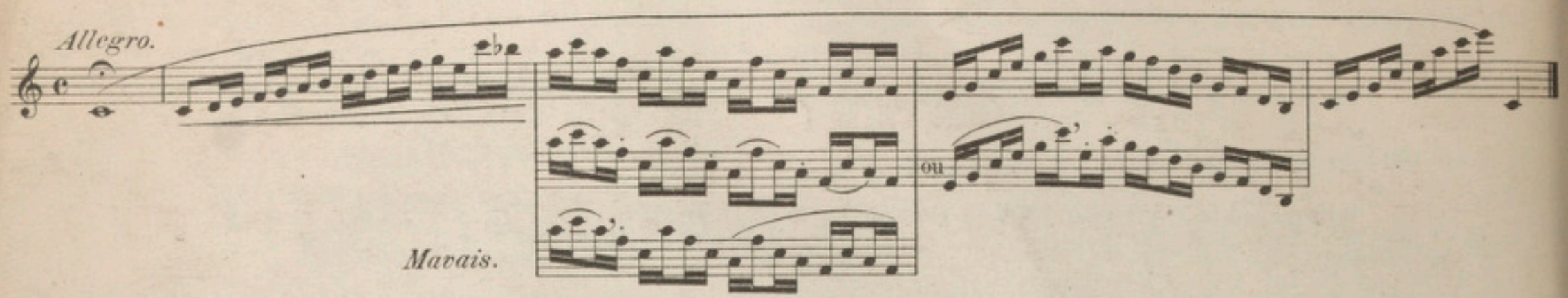
Cette page est particulièrement destinée à la clarinette à 13 clés, les traits, qui sont difficiles sur ces instruments sont au contraire faciles sur la clarinette *Boehm*.

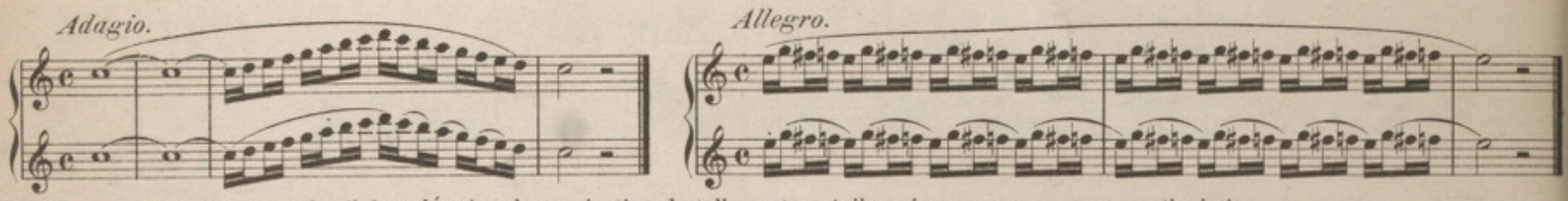
DE L'ARTICULATION.

Il serait impossible de donner toutes les formes d'articulations, car souvent elles dépendent de la fantaisie de l'auteur ou du caprice de l'exécutant; nous présenterons ici les plus utiles. Lorsque l'on recontre des articulations un peu longues à exprimer sans reprendre haleine, on peut les modifier tout en conservant le dessin primitif.

En général lorsqu'on ajoute des articulations il faut leur conserver un caractère analogue à celui de la mélodie.

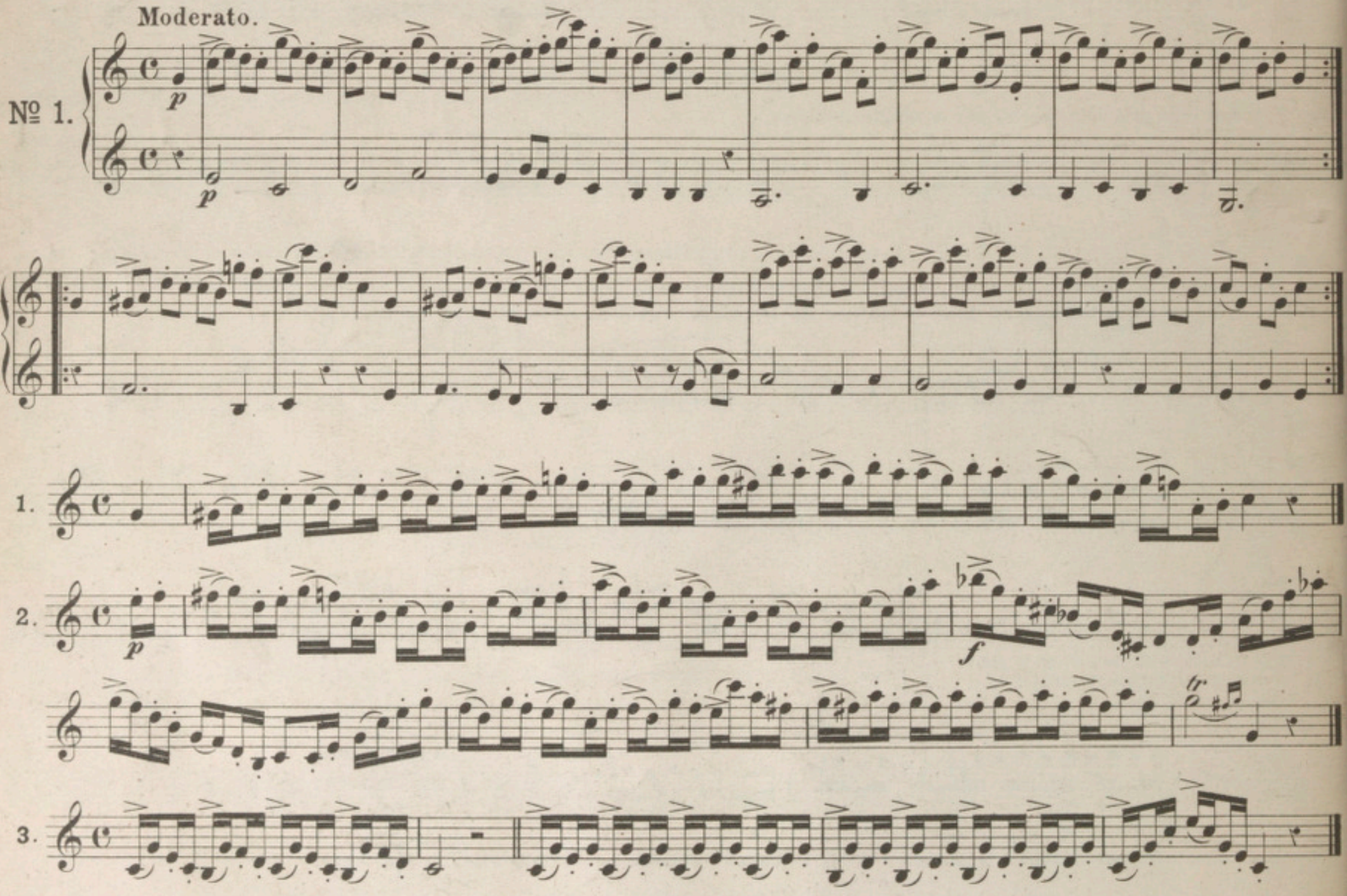
EXEMPLES.





Dans ces derniers exemples il faut déguiser la respiration de telle sorte qu'elle puisse passer pour une articulation.

ÉTUDES ET EXERCICES L'ARTICULATIONS.



№ 2.

1.

2.

Moderato.

№ 3.

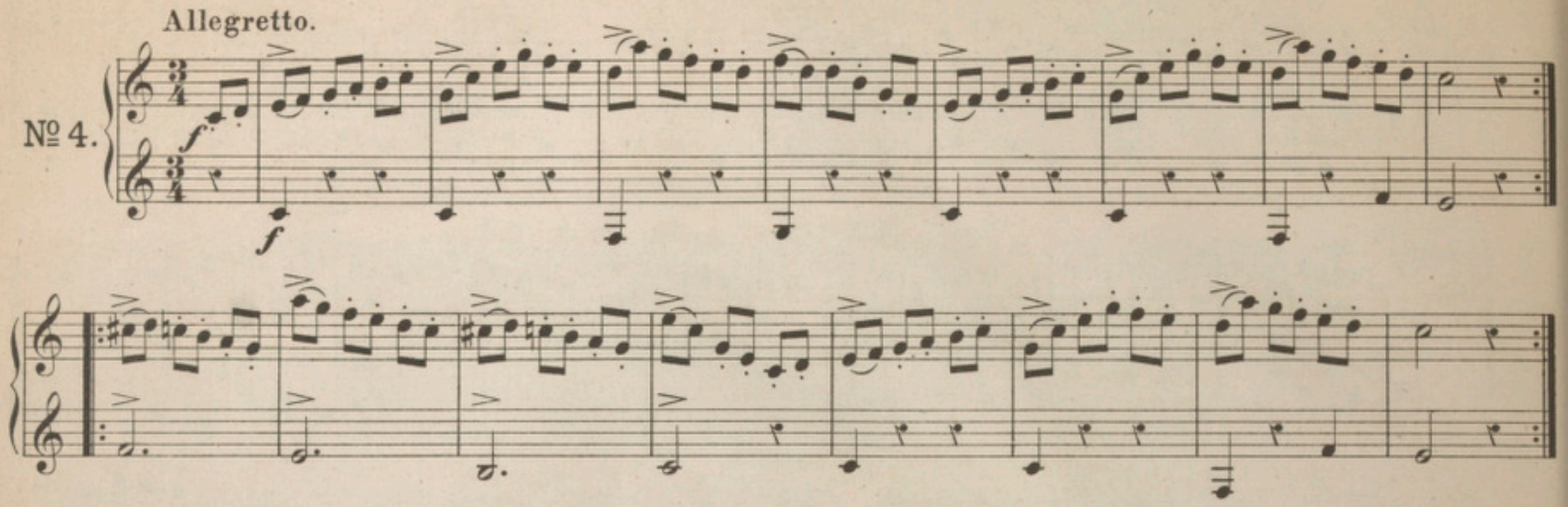
1.

2.

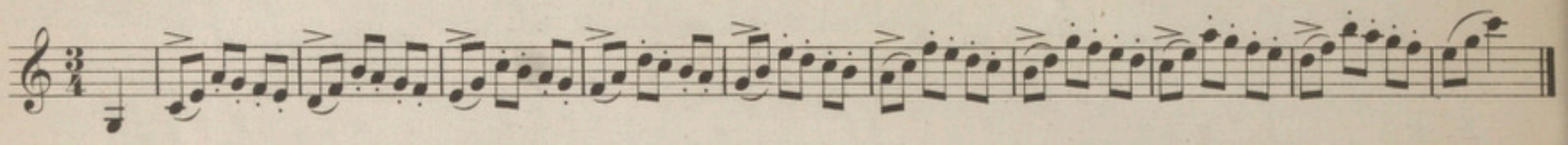
Marquez le temps fort de chaque mesure.

Allegretto.

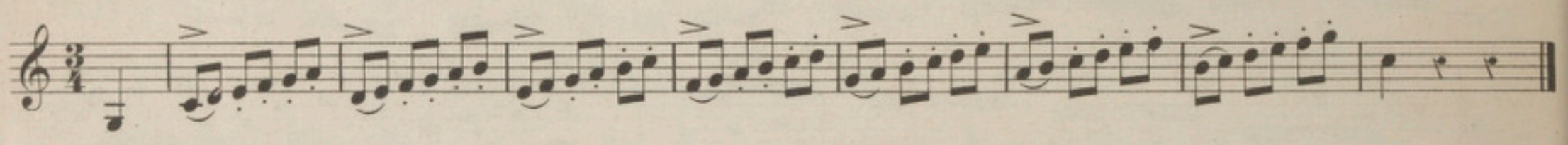
№ 4.



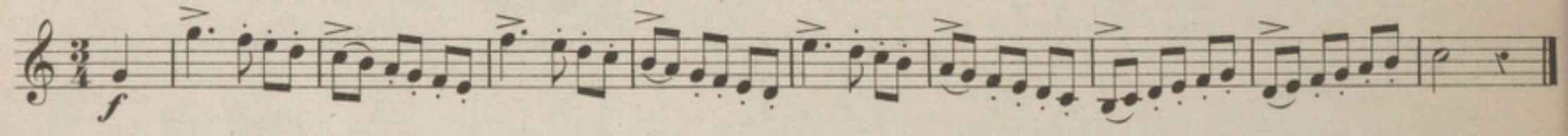
1.



2.



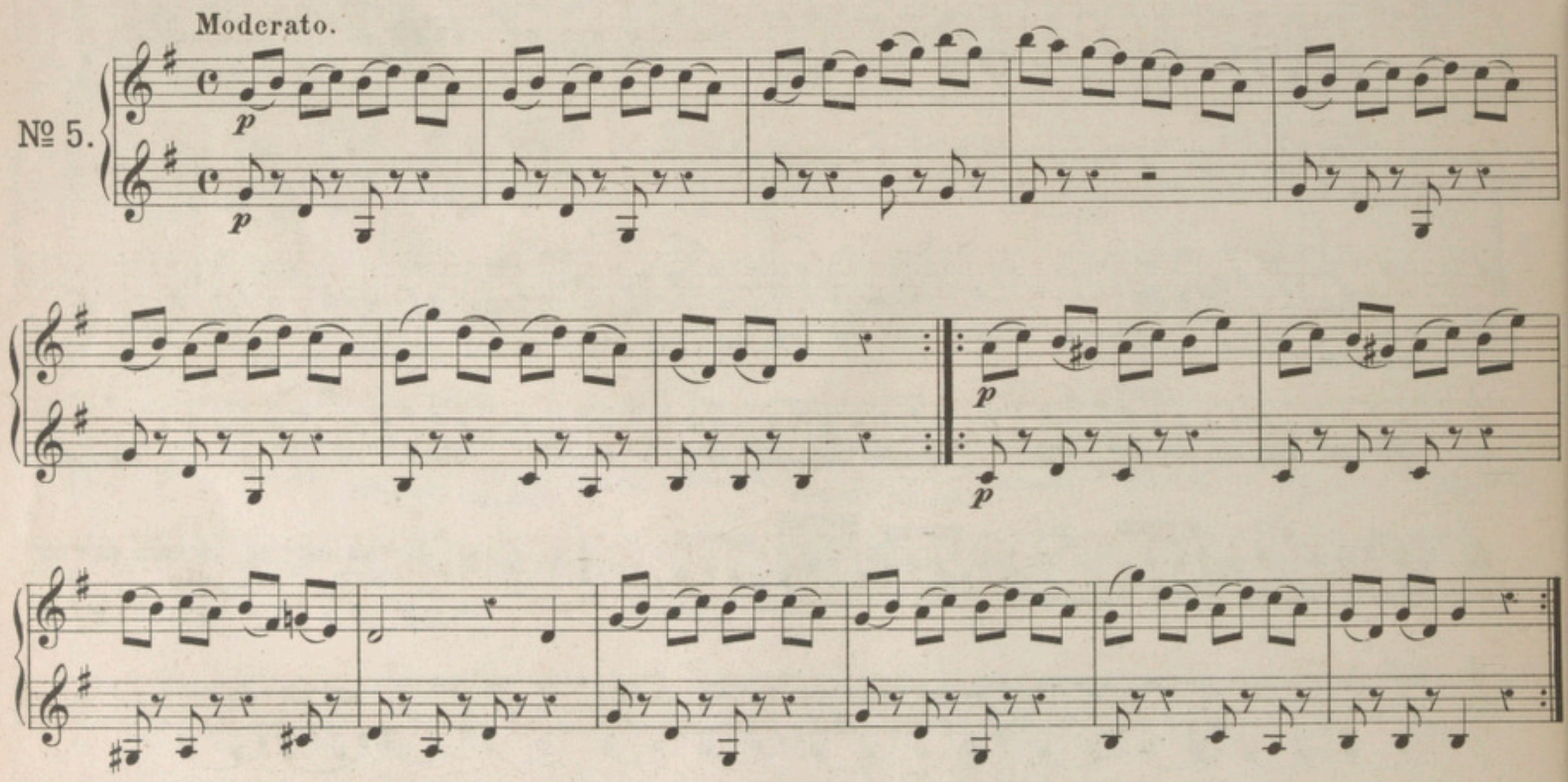
3.



Il ne faut pas abandonner la deuxième note; mais au contraire la soutenir, jusqu'a ce qu'on donne le coup de langue sur le deuxième temps.

Moderato.

№ 5.



1.

Moderato.

№ 6.

1.

2.

Andante.

№ 7.

1.

Andante.

№ 8.

Même mouvement.

Mouvement de Valse.

№ 9.

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

f

f *p*

p *cresc.* *f* *Fin.*

cresc. *f*

p *D.C.*

p

1.

tr *a tempo*

rall. *risoluto*

Moderato.

№ 10.

№ 11.

№ 12.

p

p

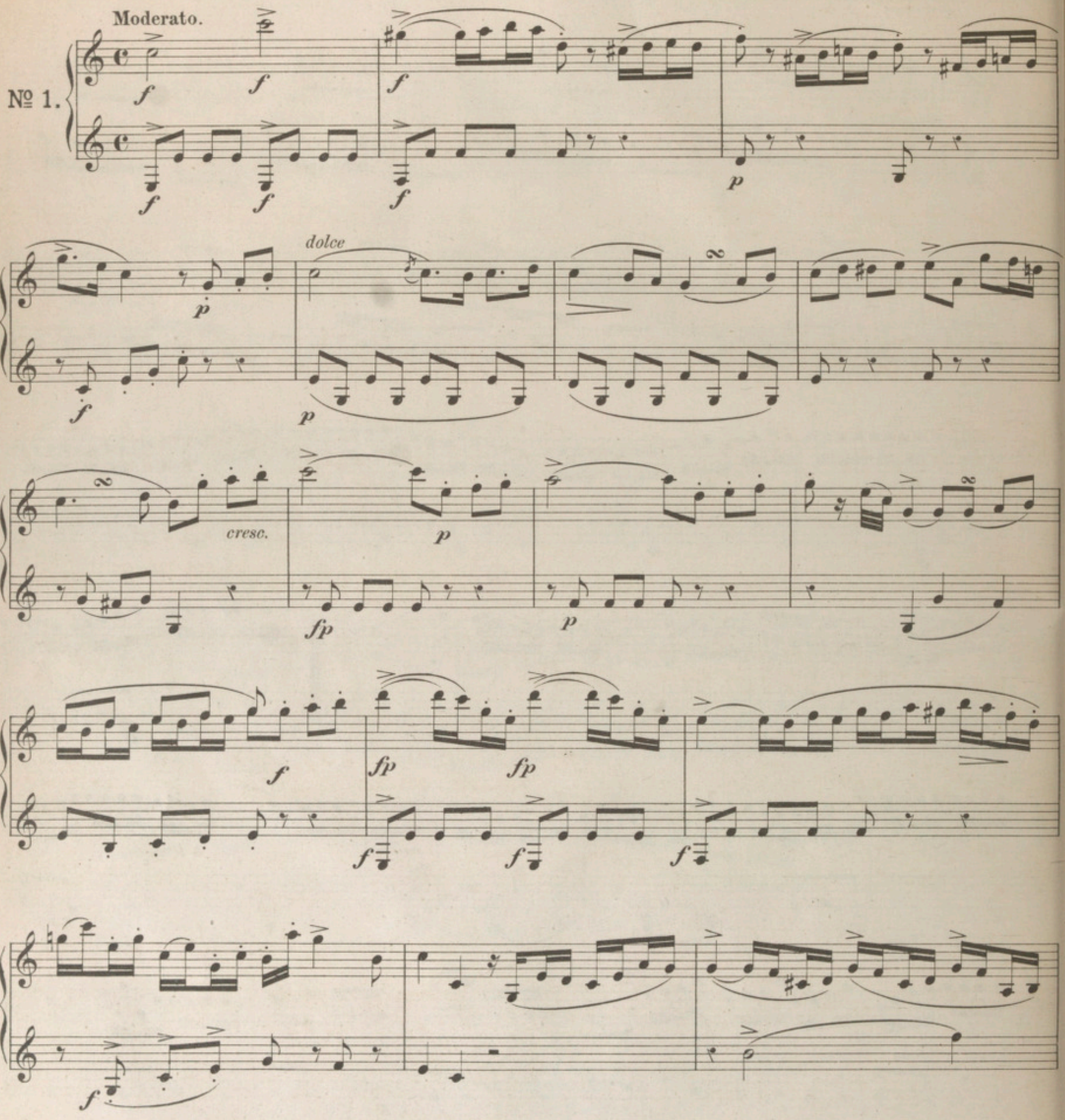
rallent.

a tempo

MORCEAUX CARACTERISTIQUES.

(Avec accompagnement de seconde Clarinette ad libitum.)

SERVANT A ÉTUDIER LE STYLE MODERNE.



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

fp *fp* *fp* *fp* *cresc.* *f* *f* *fp*

cresc. *pp*

pp *p*

dolce

p

p

cresc.

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p

rf

fp

cresc.

légèrement

p

p

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

rf

rf

rf

legato

poco rallent.

cresc.

cresc.

p

p

cresc.

cresc.

p

f
a tempo

f

f *f* *p* *dolce* *p*

fp

p *cresc.* *f*

f *f*

p

pp *p* *p*

tr
f
fp
p
tr
f
fp
p
f
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
pp
pp
p

dolce

p

p

cresc.

cresc.

cresc.

p

p

p

cresc.

p

p

légèrement

p

fp

fp

f p

f *p* *cresc.*

f *p* *cresc.*

cresc.

cresc.

rf *rf* *rf* *rf*

dolce

p

dolce, poco rallent.

legato *poco rallent.*

a tempo

f *a tempo*

f

Fin.

Andante.

№ 2.

p dolce

p

f

cresc.

f

cresc.

p

p

cresc.

cresc.

p

p

p

Fin.

Più Allegro.

Var.

Rondo.

Allegretto.

№ 3.

p

p

dolce

f

f

Fin.

f *f* *f*

cresc. *cresc.* *f* *f*

dimin. *poco rallent.* *dimin.*

Tempo primo.

p

p

p *cresc.*

cresc.

f

dim.

f

dim.

p cresc.

p cresc.

cresc.

cresc.

f

f

tr

p

p

rf

rf

p

dimin.

dimin.

cresc.

cresc.

a piacere

rallent. *D. C.*

№ 4.

Moderato.

p

f *f* *f* *f* *rf* *f*

tr tr

legato

f *poco rallent.* *f*

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

dolce

a tempo

p

p

f

f

fp

smorzando

smorzando

f

f

cre - - - - - - - - - -

cre - - - - - - - - - -

scen - - - - - - - - - do

scen - - - - - - - - - do

dim.

dim.

f *f* *p* *p*

cresc. *f* *f* *cresc.*

f *f*

p *p*

dolce

pp

pp

f

f

f

xf

f

f

tr

tr

tr

tr

tr

3

3

f

poco rit.

f

a tempo

p dolce

p

f

f

fp

cre - - - - - - - - -

cre - - - - - - - - -

scen - - - - - - - - do

scen - - - - - - - - do

f

p

f

p

f

p

f

p

dim.

dim.

f

f

Fin.

Andante sostenuto.

№ 5.

p

p

p

p

f

f

p

f

f

cresc.

cresc.

p

p

Fin.

D.C.

Rondo.

Allegretto.

№ 6.

p

p

f

f

p

p

Fin.

p p rf rf rf rf f f p p cresc. f p pp p fp fp cresc. f p pp p

cresc.

cresc.

f

p

pp

p

f

p

pp

p

tr

tr

tr

3

3

3

cresc.

f

fp cresc.

fp

fp

f

p cresc.

f

f

ff

p cresc.

f

f

f

f

f

p

p

fp

fp

p

D. C.

Moderato.

№ 7.

p *p* *dolce* *p*

fz *fz* *fz* *fz*

p *fz* *fz* *fz* *p* *f* *f*

dolce *p*

f *f*

f

f

f

p

rallent.

a tempo

p

p

rf

rf

tr

p

tr

p

cresc.

cresc.

f

f

p

dolce

p

f

f

f

p

p

f

f

p

f

dolce

dolce

f *p* *f* *p*

f *f*

p retenez un peu

a tempo

cresc.

cresc.

f *f*

tr tr

rall. *a tempo* *dolce* *p*

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

dolce

p

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

f

tr tr tr

dolce

tr tr

f

f

f

ff

f

ff

tr

fp fp

p

dolce

tr

tr tr

f

Fin.

Andante.

№ 8.

1re Var:

2e Var:

decise

p

p

f

f

Final.

dolce
più lento

dolce

dimin.

dimin.

Rondo.

Allegretto.

№ 9.

p

p

pp

rall.

p a tempo

f

f

Fin.

f

f

f

f

dolce

p

cresc.

cresc.

tr

rall.

Mineur.

f

f

dimin.

dimin.

cresc.

cresc.

f

pp

p

D.C.

Allegro moderato.

№ 10.

p dolce

dimin.

dimin.

dolce

p

p

cresc.

p

cresc.

p

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

poco lento

cresc.

cresc.

dolce

dolce

cresc.

f

rallent.

dolce

a tempo p

cresc.

f

p

3 3

fp fp fp

fp fp fp fp

fp

2 2 2

tr

f

rf

f

f

f *f* *p* *p*

dolce

dimin. *p* *cresc.*

dimin. *p*

p *cresc.* *p*

tr *tr*

tr tr tr tr tr

f

rf f rf

tr p dolce p

Fin.

Andante sostenuto.

№ 11.

cantabile

p

p

f

f

cresc.

cresc.

ff

ff

f

p

p

p

Fin.

Rondo.

Allegretto.

№ 12.

p

Fin.

p

p

a tempo

rallent.

1. 2.

p

p

p

cresc.

cresc.

f

f

tr

p p

tr tr f

p

cresc. cresc. f

f ritenuto a tempo

cresc.

cresc.

ritenuto

decresc.

decresc.

Fin.

Allegro moderato.

№ 13.

p dolce

p

cresc.

cresc.

dim.

dim.

p

p

f

f

rf

rf

rf

ff

ff

fp fp f f p

p dolce p

p dolce p

p p p ff ff p dolce

cresc. cresc. p cresc. cresc.

p cresc. p cresc. p

3 vf

vf vf ff

ff

fp fp f p

p *pdolce* *p*

pdolce

tr

p

rf *p* *rf*

p rf rf p rf p f f tr f f p dolce p f Fin.

Andante.

№ 14.

p

p

cresc.

cresc.

f

f

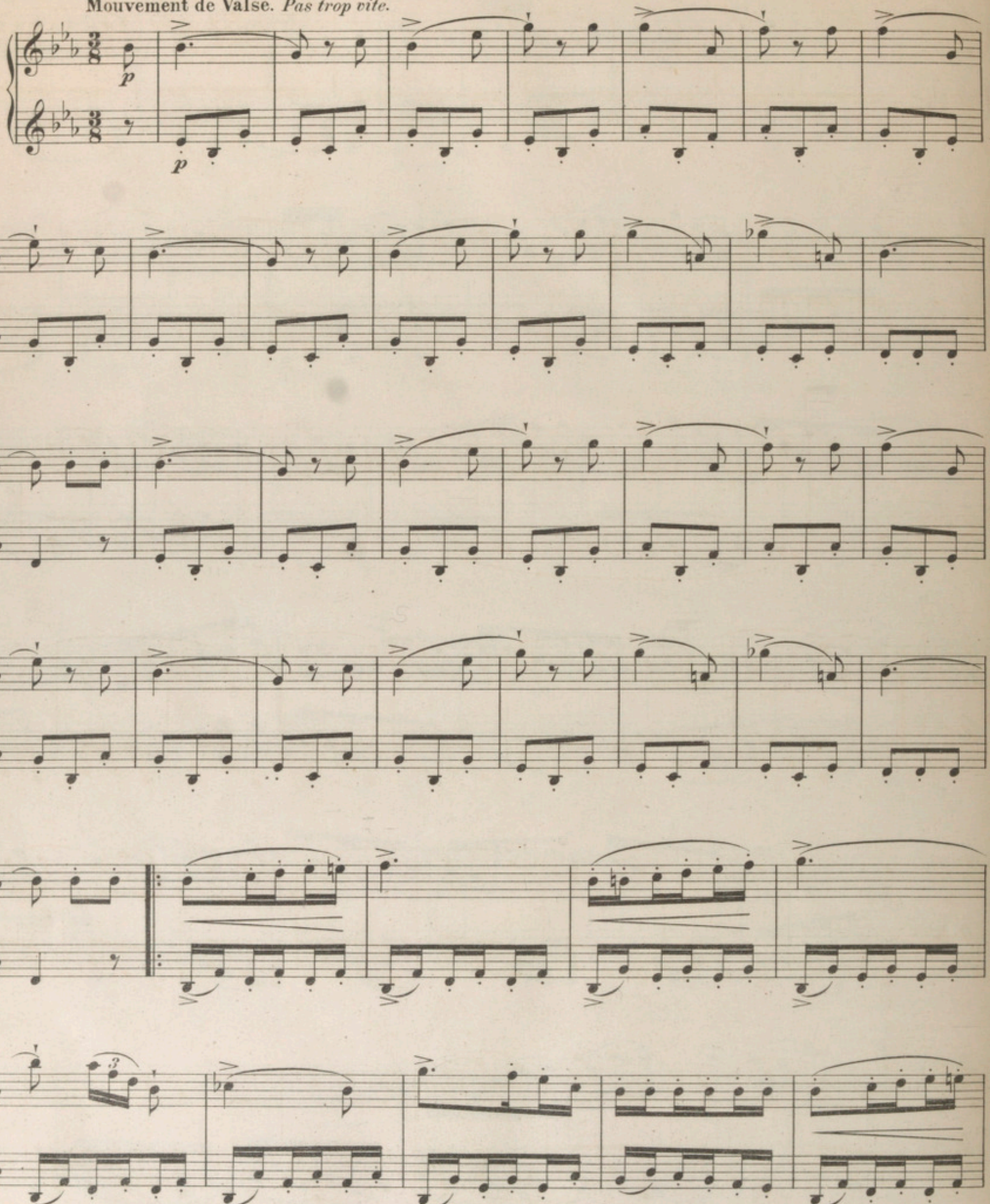
cresc.

cresc.

Fin.

№ 15.

Mouvement de Valse. *Pas trop vite.*



dolce

p

Fin.

dolce

p

cresc.

cresc.

D.C.

DES DOIGTÉS FACTICES.

(CONCERNANT LA CLARINETTE A 13 et 14 CLÉS.)

Les doigtés factices s'emploient particulièrement dans les arpèges, quand on ne peut pas se servir de l'ancien doigté ou des clés. Souvent dans l'orchestre lorsque la clarinette accompagne un chanteur qui exige une transposition, il faut tâcher de conserver les mêmes traits, les mêmes nuances, en usant de différents doigtés, qui servent à les reproduire, plus haut ou plus bas que le ton primitif.

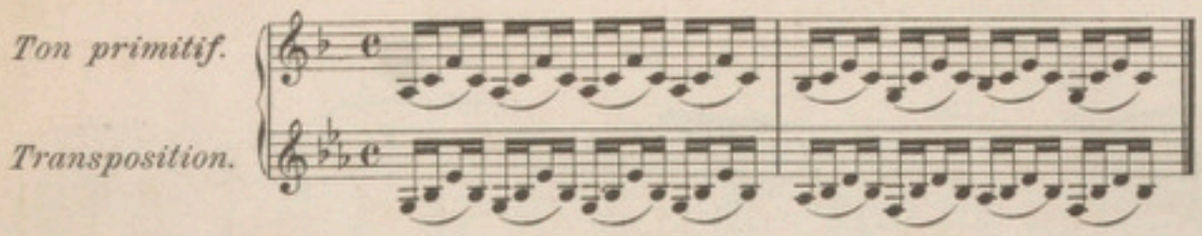
C'est ainsi qu'un arpège du ton de *Fa*, devient très-difficile.

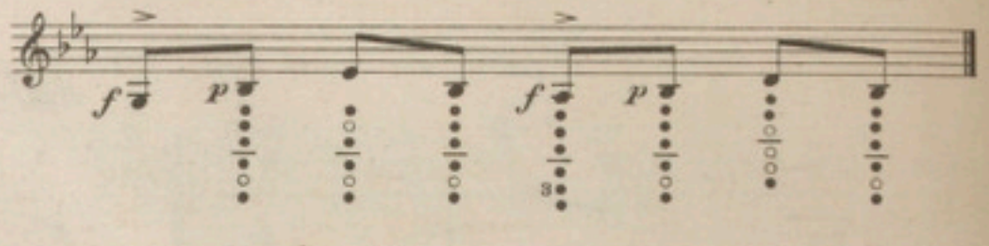
EXEMPLE tiré de la Gazza ladra.

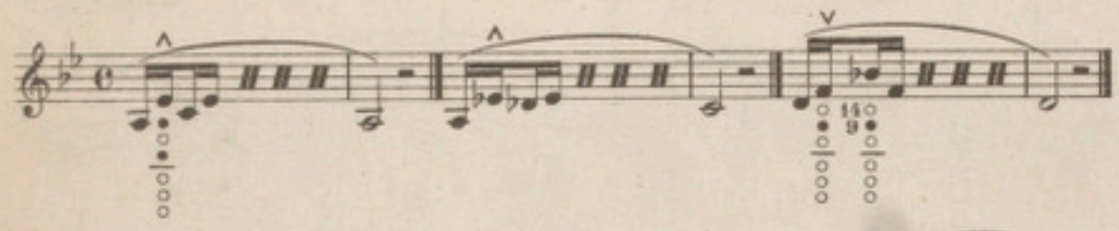
La note qui se trouve sur le temps doit être accentuée fortement et la note factice jouée très-piano.

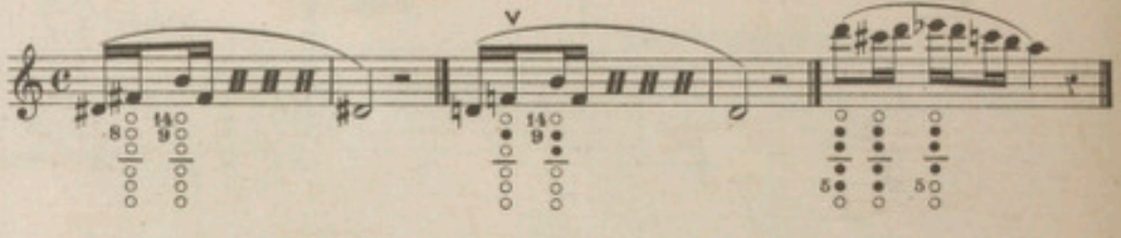
Ton primitif.

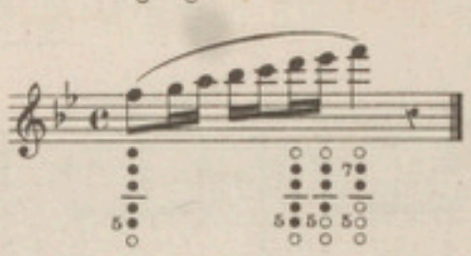
Transposition.









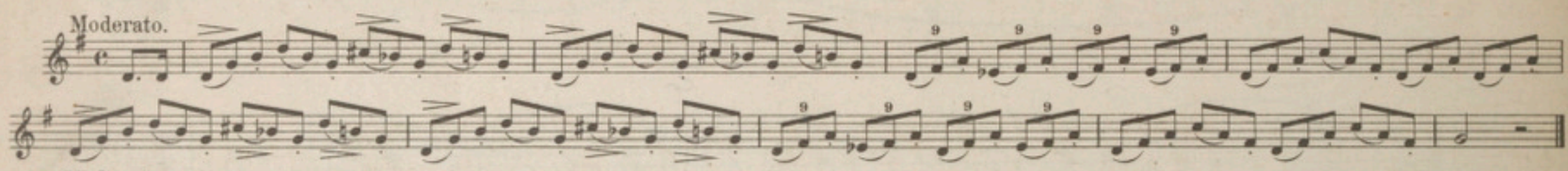


Ne quittez pas la 5e clé.

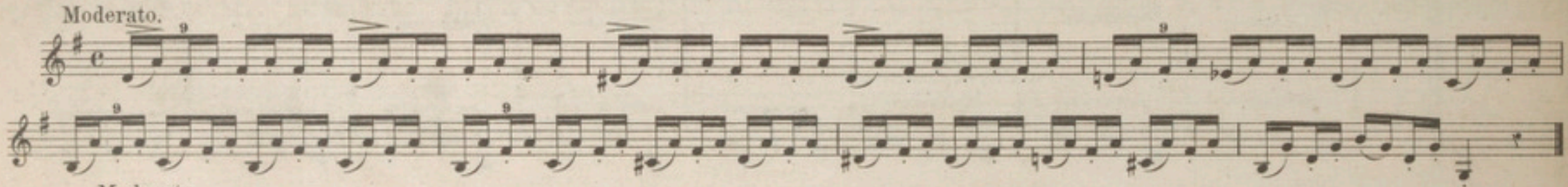
ETUDE SUPPLÉMENTAIRE POUR LA 9e CLÉ.

(8e CLÉ POUR LA CLARINETTE *BOEHM.*)

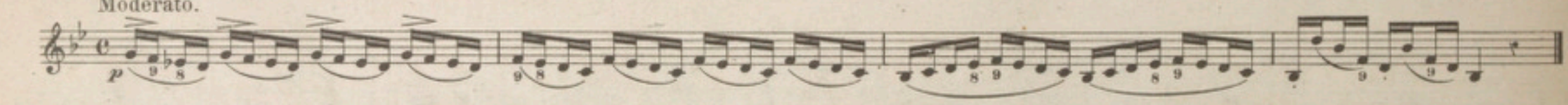
Moderato.



Moderato.



Moderato.



On remarquera peut-être que dans les leçons et même dans les Etudes, nous n'avons jamais dépassé le *Sol* aigu. Il est bon de rappeler que le caractère spécial de la Clarinette est plus particulièrement circonscrit dans l'étendue des régistres graves et du médium et que les notes aigues, presque toujours criardes sont une mauvaise imitation de la Flûte ou de Flageolet. Nous avouerons même que nous ne pouvons pas admirer une cadence sur le contre-*Si*.

Obtenir des sons égaux et purs, depuis le *Mi* grave jusqu'au *Mi* de la troisième octave, ou jusqu'au *Sol*, serait à notre avis, la preuve d'un beau talent d'exécution; car la nuance entre les divers régistres, exige des précautions infinies.

Quelques artistes ne jugent de la difficulté des morceaux, que par le nombre d'accidents qui arment la clé: c'est une prévention qu'il faut détruire. On trouvera dans cet ouvrage des pièces écrites en *Ut*, dont l'exécution suppose la connaissance d'une foule de règles compliquées. Nous avons cru inutile d'appliquer précisément ces règles à des tons ingrats et peu propres à faire briller l'instrument; et nous n'avons point dépassé trois dièses et quatre bémols.

On ne saurait trop rappeler aux élèves qu'il s'agit moins de jouer toute sorte de musique sur un instrument, que d'exécuter convenablement la musique propre à cet instrument.

Les Musiciens qui veulent remplacer les Clarinettes en *Ut* et en *La* par la Clarinette en *Si*♭, oublient que chacun de ces instruments ayant un caractère particulier, un timbre spécial, choisi de préférence par le compositeur, il ne faut pas nuire à l'effet qu'il a voulu produire.

La Clarinette en *Ut* convient à l'orchestre, parcequ'elle est éclatante; celle en *La*, plus grave, convient aux solos à cause de la douceurs de ses sons. En se servant de la Clarinette en *Si*♭ pour transposer par des dièses, on trouve les sons toujours trop élevés. On ne peut employer avec succès que les transpositions par bémols.

№ 1.

Moderato.

№ 2.

Moderato.

cresc.

№ 3.

Moderato.

rall.

a tempo

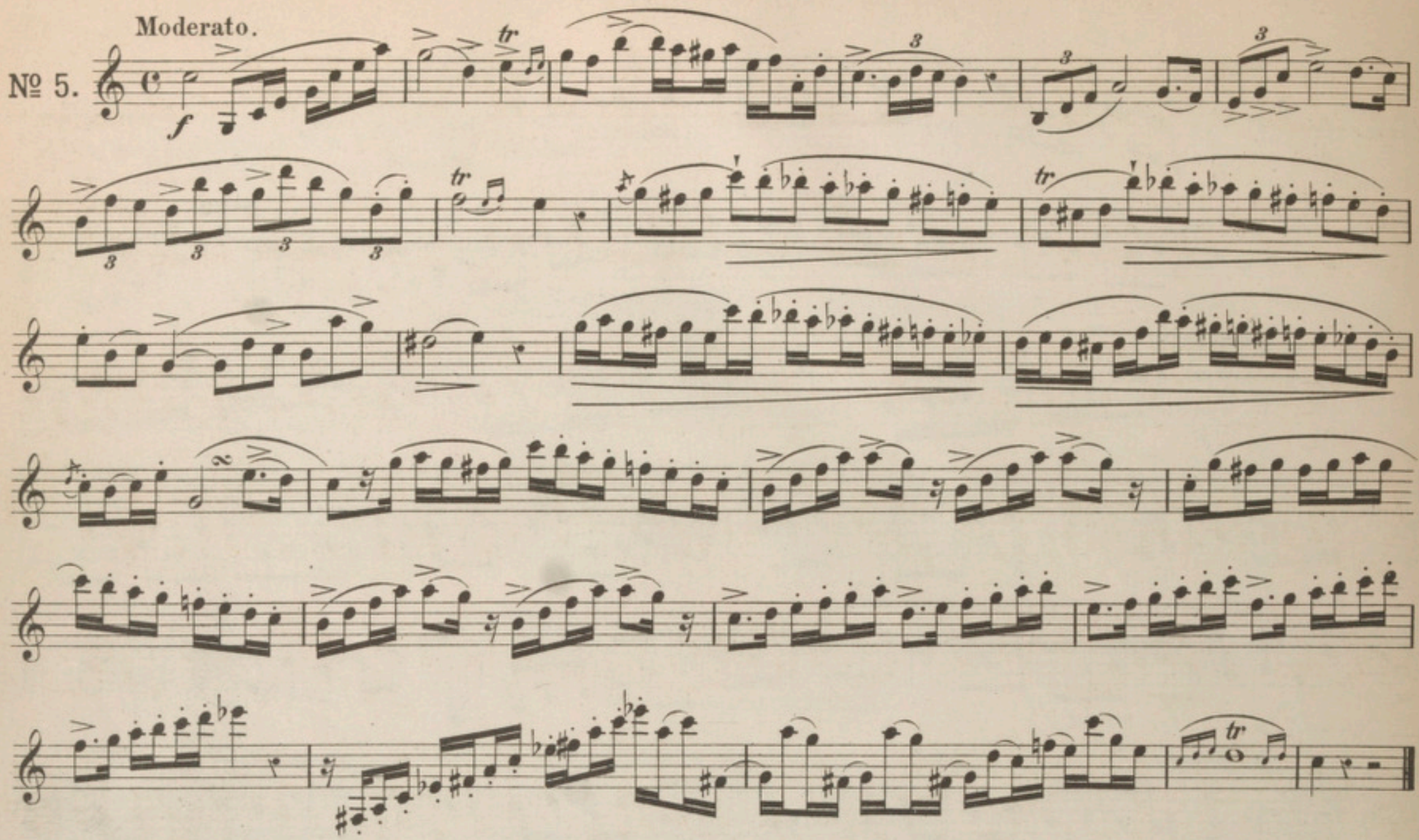
№ 4.

Moderato.

f marcato

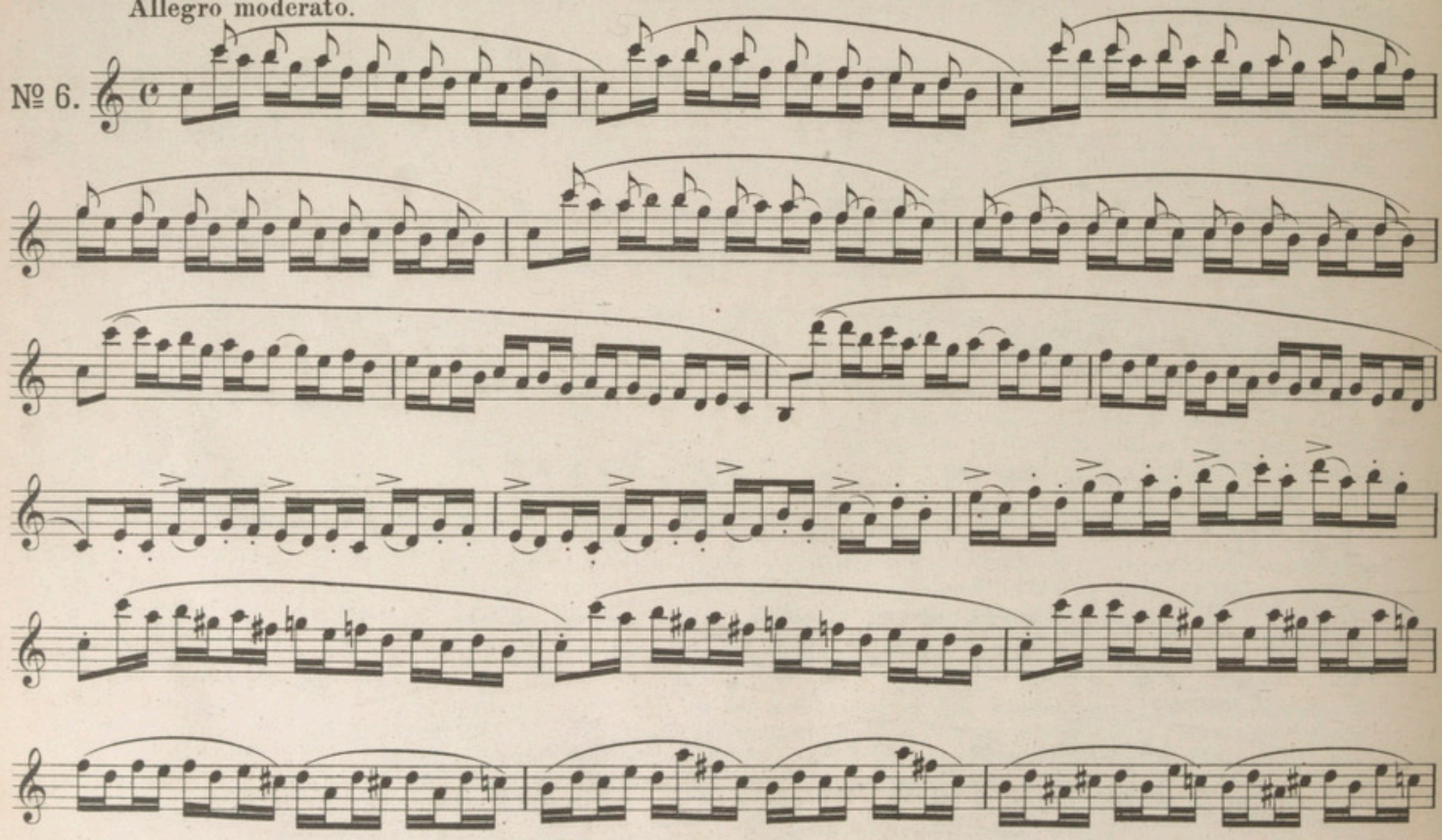
Moderato.

№ 5.



Allegro moderato.

№ 6.



№ 7.

Moderato.

sostenuto

tr

Moderato.

№ 8.

f *f*

pp legato sempre

tr

Andante.

№ 9.

f *p* *cresc.* *dolce*

f

D. 3664 II I.

più mosso

№ 10.

cresc.

cresc.

№ 11.

№ 12.

WEBER. Quatuor.

№ 13.

SPOHR. Concerto.

№ 14.

№ 15.

p

cresc.

№ 16.

№ 17.

№ 18.

Pour exercer le pouce de la main gauche.

Moderato.

№ 19.

Lento e marcato.

№ 20.

Moderato.

№ 21.

fp *p*

Più lento.

f

№ 22.

№ 23.

Moderato.

№ 24.

№ 25.

№ 26.

fp

№ 27.

fp *fp* *fp*

Mouvement de Valse. Lento.

№ 28.

Allegretto.

№ 29.

tr

tr

rallent.

Moderato.

p *dolce*

p

COLLECTION IKELMER

Bibliothèque universelle du Pianiste

Vol.			fr.	c.
1er.	BEETHOVEN	Collection de ses trente-huit Sonates	6	»
2e.	WEBER	Œuvres choisies	4	»
3e.	MENDELSSOHN	Œuvres choisies	4	»
4e.	MOZART	Collection de ses dix-neuf Sonates	3	50
5e.	WEBER	Robin des Bois, Opéra en trois actes	1	50
6e.	WEBER	Obéron, Opéra en trois actes	1	50
7e.	BELLINI	Norma, Opéra en trois actes	1	50
8e.	ROSSINI	Barbier de Séville, Opéra en quatre actes	1	50
9e.	BELLINI	Somnambule, Opéra en trois actes	1	50
10e.	MESSEMAECKERS	Chants nationaux du monde entier	1	50
11e.	MENDELSSOHN	Le Songe d'une nuit d'été, Féérie	1	50
12e.	DIVERS	Douze Ouvertures célèbres	1	50
13e.	CHOPIN	Huit Valses célèbres	1	50
14e.	CHOPIN	Neuf Polonaises	1	50
15e.	CHOPIN	Huit Impromptus, Ballades et Berceuse	1	50
16e.	CHOPIN	Dix-huit Nocturnes célèbres	1	50
17e.	CHOPIN	Quarante-trois Mazurkas	2	50
18e.	THALBERG	Œuvres choisies	3	»
19e.	DOHLER	Œuvres choisies	4	50
20e.	SCHUBERT	Cinquante Mélodies	1	50
21e.	MARCAILHOU	Quarante Valses	1	50
22e.	DIVERS	Chefs-d'Œuvre du Piano, I (très-facile)	1	50
23e.	DIVERS	— — II (facile)	1	50
24e.	DIVERS	— — III (moy. force)	1	50
25e.	STRAUSS	Cent Suites de Valses	1	50
26e.	LABITZKY & LANNER	Cent Suites de Valses	1	50
27e.	BEETHOVEN	Dix Sonates pour piano et violon	6	»
28e.	MOZART	Dix-huit Sonates pour piano et violon	7	50
29e.	CLEMENTI	Douze Sonatines	1	50
30e.	MEHUL	Joseph, Opéra en trois actes	1	»
31e.	BEETHOVEN	Les Ruines d'Athènes, Drame lyrique	1	»
32e.	BEETHOVEN	Le Comte d'Egmont, Drame lyrique	1	»
33e.	DIVERS	Douze Ouvertures célèbres, à *4 mains*	3	»
34e.	FIELD	Dix-sept Nocturnes	1	50
35e.	CHOPIN	Trois Sonates	1	50
36e.	CHOPIN	Quatre Scherzos	1	50
37e.	CHOPIN	Deux Concertos	1	50
38e.	CHOPIN	Quatre Rondos	1	50
39e.	CHOPIN	Vingt-cinq Préludes	1	50
40e.	CHOPIN	Vingt-sept Etudes	2	»
41e.	CHOPIN	Air varié, Boléro, Barcarolle, Tarentelle	3	»
42e.	CRAMER	Dix Transcriptions	1	50
43e.	BEYER	Dix Transcriptions	1	50
44e.	PRUDENT	Œuvres choisies	3	»
45e.	RAVINA	Œuvres choisies	3	»
46e.	DIVERS	Cent Mélodies célèbres	1	50
47e.	DIVERS	Cent cinquante Airs populaires	1	50
48e.	MENDELSSOHN	Soixante Romances	1	50
49e.	DIVERS	Cent dix Marches célèbres	2	»
50e.	WEBER	Airs variés et Pièces célèbres	1	50
51e.	WEBER	Trois Concertos	1	50
52e.	WEBER	Polonaises, Dernière Pensée, etc.	1	50
53e.	WEBER	Quatre Sonates	1	50
54e.	DIVERS	Chefs-d'Œuvre du Piano, IV (moy. force)	1	50
55e.	DIVERS	— — V (assez diffic.)	1	50
56e.	DIVERS	— — VI (difficile)	1	50
57e.	BEETHOVEN	Soixante-sept Mélodies	1	50
58e.	HELLER	Œuvres choisies	3	»
59e.	CHOPIN	Airs polonais, Allegro et Fantaisie	3	»
60e.	DIVERS	Douze Ouvertures célèbres, 2e vol.	3	»
61e.	DIVERS	Douze Ouvertures célèb., à *4 mains*, 2e v.	5	»

Musique de Danse

1er.	Quarante Polkas célèbres	1	50
2e.	Vingt-cinq Quadrilles	1	50
3e.	Trente Galops, Polkas-Mazur., Redowas, Schottischs, etc.	1	50
4e.	Vingt-cinq Valses	1	50
5e.	Le Trésor des Soirées. 1er vol., format in-16	1	50
6e.	Le Trésor des Soirées. 2e — —	1	50
7e.	Le Trésor des Soirées. 3e — —	1	50
8e.	Dix-sept Galops, Mazurkas, Quadrilles, Schottischs, Redowas, Polkas, Valses et Varsoviana, à *quatre mains*	1	50

Partition à quatre mains

MENDELSSOHN	Le Songe d'une Nuit d'été, Féérie arrangée à *quatre mains*, par l'auteur	10	»

Musique de Chant, avec accompagnement de Piano

1er.	LE TRÉSOR DE LA JEUNESSE	Recueil de Mélodies, Scènes, Romances, Fables, Proverbes et Chansonnettes, convenant aux Pensionnats. Premier volume	1	25
2e.	—	Deuxième —	1	25
3e.	—	Troisième —	1	25
4e.	—	Quatrième —	1	25
5e.	LES CHANTS AIMÉS	Recueil de Mélodies, Scènes, Romances, Chansons, Stances et Airs. Premier volume	1	25
6e.	—	— — Deuxième —	1	25
7e.	LA MUSE COMIQUE	Recueil de Chansonnettes, Chansons, Pastorales, Rondeaux, Scènes comiques, Chansons bachiques et Chansons légères. 1er volume, avec parlé	1	25
8e.	—	— 2e — —	1	25
9e.	—	— 3e — —	1	25

Musique de Chant, avec accompagnement de Piano (suite)

10e.	LA MUSE COMIQUE	Recueil de Chansonnettes, Chansons, Pastorales, Rondeaux, Scènes comiques, Chansons bachiques et Chansons légères. 4e vol., sans parlé	1	25
11e.	—	— 5e — —	1	25
12e.	—	— 6e — —	1	25
13e.	PIERRE DUPONT	Recueil contenant trente et une Chansons	2	»
14e.	CHANTS NATIONAUX	Recueil contenant : *La Marseillaise, le Chant du Départ, l'Hymne de Riego*, etc.	1	»
15e.	MENDELSSOHN	Le Songe d'une Nuit d'été, Féérie, avec les récitatifs en anglais et en français	4	»

Bibliothèque universelle de l'Instrumentiste

MUSIQUE POUR ORGUE

1er.	BATTMANN	*Le Service des Chapelles*, contenant cent morceaux	5	»
2e.	FERLUS	*Le Service paroissial*, conten. cinquante morceaux	5	»
3e.	FRÉLON	*Cinquante Marches célèbres*	3	»
4e.	RISS	*Cent Mélodies célèbres*	5	»
5e.	—	*Les Chants de l'Eglise*, contenant soixante morceaux	3	»
6e.	—	*Deux cent cinquante-deux Noëls*, contenant les Noëls anciens et modernes	10	»
7e.	—	*L'Office du Soir*, contenant cinquante et un morceaux	5	»
8e.	—	*Le Service divin*, contenant cinquante morceaux	5	»
9e.	—	*Le Service religieux*, contenant cinquante morceaux	5	»
10e.	VASSEUR	*L'Office divin*, contenant quinze morceaux	3	»
11e.	—	*Les Immortelles*, Dix Transcriptions	2	»
12e.	WACKENTHALER	Dix Transcriptions des œuvres des grands Maîtres	3	»

Musique religieuse pour Chant, avec accompagnement d'Orgue (paroles françaises et latines)

1er.	CHANAT	*Paroissien musical* ou *Chant romain harmonisé*, réunissant les deux notations, en clé de *sol* et en chiffres, pour les orphéons et les écoles	8	»
2e.	GROSJEAN	*Les Fêtes de l'année*, trente-deux Cantiques à deux ou trois voix égales et solos	6	»
3e.	—	*Gloire à Jésus, gloire à sa Croix!* 21 Cantiques au St-Sacrement, à deux ou trois voix égales et solos	5	»
4e.	—	*Hymnes sacrées et Chants de circonstance*, à deux ou trois voix égales et solos, pour Matines, Laudes, Vêpres, Distributions de prix, Réceptions, etc.	5	»
5e.	—	*Vingt et un Motets au St-Sacrement*, à deux ou trois voix égales et solos	5	»
6e.	—	*Vingt-trois Cantiques et Motets à la Ste-Vierge*, à deux ou trois voix égales et solos	5	»

MUSIQUE DE CORNET A PISTONS

1er.	Cent Mélodies célèbres, choix de motifs les plus mélodiques des maîtres	1	25
2e.	Quarante Polkas célèbres	1	25
3e.	Vingt-cinq Quadrilles	1	25
4e.	Cinquante Polkas-Maz., Redowas, Schottischs, Galops, etc.	1	25
5e.	Vingt-cinq Valses	1	25
6e.	MARCAILHOU. Quarante Valses	1	25
7e.	STRAUSS. Cent suites de Valses	1	25
8e.	Six Ouvertures célèbres, 1er vol.	1	25
9e.	Six Ouvertures célèbres, 2e —	1	25
10e.	Le Barbier de Séville, Opéra en quatre actes	1	25
11e.	La Norma, Opéra en trois actes	1	25
12e.	La Somnambule, Opéra en trois actes	1	25

MUSIQUE DE FLUTE

1er.	Cent Mélodies célèbres, choix de motifs les plus mélodiques des maîtres	1	25
2e.	Quarante Polkas célèbres	1	25
3e.	Vingt-cinq Quadrilles	1	25
4e.	Cinquante Polkas-Maz., Redowas, Schottischs, Galops, etc.	1	25
5e.	Vingt-cinq Valses	1	25
6e.	MARCAILHOU. Quarante Valses	1	25
7e.	STRAUSS. Cent suites de Valses	1	25
8e.	Six Ouvertures célèbres, 1er vol.	1	25
9e.	Six Ouvertures célèbres, 2e —	1	25
10e.	Le Barbier de Séville, Opéra en quatre actes	1	25
11e.	La Norma, Opéra en trois actes	1	25
12e.	La Somnambule, Opéra en trois actes	1	25

MUSIQUE DE VIOLON

1er.	Cent Mélodies célèbres, choix de motifs les plus mélodiques des maîtres	1	25
2e.	Quarante Polkas célèbres	1	25
3e.	Vingt-cinq Quadrilles	1	25
4e.	Cinquante Polkas-Maz., Redowas, Schottischs, Galops, etc.	1	25
5e.	Vingt-cinq Valses	1	25
6e.	MARCAILHOU. Quarante Valses	1	25
7e.	STRAUSS. Cent suites de Valses	1	25
8e.	Six Ouvertures célèbres, 1er vol.	1	25
9e.	Six Ouvertures célèbres, 2e —	1	25
10e.	Le Barbier de Séville, Opéra en quatre actes	1	25
11e.	La Norma, Opéra en trois actes	1	25
12e.	La Somnambule, Opéra en trois actes	1	25

NOTA. — *Tous ces prix sont nets et sans aucune remise.*

Pour demander les ouvrages de nos Collections, il suffit d'indiquer le numéro des volumes en désignant la Série à laquelle ils appartiennent : *Bibliothèque, Danse, Chant, Orgue, etc.*

F. Aureau. — Imprimerie de Lagny.

ENCYCLOPÉDIE MUSICALE

MÉTHODES ÉLÉMENTAIRES POUR TOUS LES INSTRUMENTS

en format grand in-8e jésus

KEYSER (R.)	—	Méthode d'ACCORDÉON, avec ou sans trembleurs, contenant toutes les tablatures; dessins représentant les différentes parties de l'instrument et la pose de l'exécutant.
HÉRAL	—	* DE BASSON à clés, ordinaire et à système BŒHM, avec tablatures et dessins.
ANDRADE (A.)	—	DE CHANT, précédée de l'*Art du Chant*, de Manfredini, et de l'hygiène du chanteur, par un docteur de la Faculté de Paris; illustrée de vignettes représentant les organes de la respiration.
LAGARD (A.)	—	DE CLAIRON D'ORDONNANCE, contenant toutes les sonneries pour les exercices et les manœuvres de l'armée; dessins représentant la tenue de l'instrument et ses différentes parties.
BEECKMAN	—	DE CLARINETTE, à clés, ordinaire et à système BŒHM; tablatures et dessins représentant la tenue de l'instrument, ses différentes parties. — Gammes, exercices et airs.
GORDON (CH.)	—	* DE CONTRE BASSE, à trois et à quatre cordes; illustrée de dessins représentant les différentes parties de l'instrument, la pose de l'exécutant, la tenue de l'archet, etc.
POISOT (CH.)	—	DE CONTREPOINT ET DE FUGUE, en 33 leçons.
LAGARD (A.)	—	DE CORNET A PISTONS, contenant la tablature et le doigté général; illustrée de vignettes représentant la tenue de l'instrument, ses différentes parties et la position de l'exécutant.
—	—	* DE CORNET A PISTONS, illustrée de vignettes représentant les diverses parties de l'instrument, la tablature et le doigté général, la tenue de l'instrument, ainsi que la pose de l'exécutant.
—	—	* DE CORNET D'HARMONIE, illustré de vignettes représentant les diverses parties de l'instrument, la pose de l'exécutant, etc.
ROY (S.)	—	DE FLAGEOLET à clés, ordinaire et à système BŒHM, contenant toutes les tablatures; illustrée de dessins représentant la tenue de l'instrument, ses diverses parties et la position de l'exécutant.
DEVIENNE	—	DE FLUTE à clés, ordinaire et à système BŒHM, contenant toutes les tablatures; dessins représentant les diverses parties de l'instrument et la pose de l'exécutant. Revue et augmentée d'exercices et d'airs nouveaux.
ADAM (G.)	—	* DE GROSSE CAISSE, CAISSE ROULANTE ET TAMBOUR DE BASQUE, contenant les passages écrits pour ces instruments, par MOZART, BEETHOVEN, WEBER, GLUCK, MEYERBEER, AUBER, GOUNOD, HALÉVY, etc.; illustrée de dessins représentant les diverses parties de chacun de ces instruments. Exercices divers, etc.
GATAYES	—	DE GUITARE, illustrée de vignettes représentant la tenue et les différentes parties de l'instrument. Gammes, exercices et airs.
CATEL (C.-S.)	—	D'HARMONIE ou Traité des accords, ouvrage adopté par tous les Conservatoires de France et de l'Etranger.
VASSEUR (L.)	—	D'HARMONIUM, illustrée de vignettes représentant les différentes parties de l'instrument, sa structure intérieure, la position de l'exécutant, etc.
ZANOLI (G.)	—	D'HARMONIFLUTE, avec ou sans pédalier, contenant les tablatures et des dessins descriptifs de l'instrument, la position de l'exécutant, etc.
GRICOURT (CH.)	—	* DE HARPE ordinaire et à double système, dessins représentant la structure de l'instrument, la pose de l'exécutant.
CHALON	—	* DE HAUTBOIS à clés, ordinaire et à système BŒHM, tablatures et dessins; édition considérablement augmentée.
IKELMER (D.)	—	* D'INSTRUMENTATION ou l'art d'écrire pour tous les instruments et les voix. Tableaux de la corrélation des sons entre eux, comparés à ceux du piano; la manière de disposer la partition pour orchestre militaire et symphonique, etc.
ANSPACH (J.)	—	* D'INSTRUMENTS DITS ACCESSOIRES : *Carillon, castagnettes, chapeau chinois, cloches, cymbales, gong* ou *tam-tam, harmonica, timbres, triangle*, etc.; illustrée.
BAILAT (V.)	—	* DE MUSETTE, illustrée de vignettes. Tablatures, exercices et airs.
HERAL	—	D'OPHICLÉIDE, contenant les tablatures et des dessins représentant la pose de l'exécutant et les différentes parties de l'instrument.
MARESSE (L.)	—	DE PIANO, extraite de sa grande méthode; illustrée de dessins représentant les diverses parties de l'instrument et la position de l'exécutant.
LAGARD (A.)	—	DE SAXHORN SOPRANO en *mi* bémol ou PETIT BUGLE.
—	—	DE SAXHORN ALTO en *mi* bémol ou SAXO-TROMBA.
—	—	DE SAXHORN CONTRALTO en *si* bémol ou BUGLE.
—	—	DE SAXHORN BARYTON en *si* bémol.
—	—	DE SAXHORN BASSE en *mi* bémol ou BOMBARDON.
—	—	DE SAXHORN BASSE ou CONTREBASSE à trois ou quatre pistons, clé de *fa*.
—	—	DE SAXHORN BASSE ou CONTREBASSE à trois ou quatre pistons, clé de *sol*. Ces sept Méthodes de *Saxhorn* sont illustrées de vignettes représentant les diverses parties de chacun de ces instruments, leur tenue, ainsi que la position de l'exécutant.
BEECKMAN	—	DE SAXOPHONE SOPRANO, en *si* bémol.
—	—	DE SAXOPHONE ALTO, en *mi* bémol.
—	—	DE SAXOPHONE TÉNOR, en *si* bémol.
—	—	DE SAXOPHONE BARYTON, en *mi* bémol.
—	—	DE SAXOPHONE BASSE, en *si* bémol. Ces cinq Méthodes de *Saxophone* sont illustrées de vignettes représentant les diverses parties de chacun de ces instruments, leur tenue, ainsi que la position de l'exécutant.
JOLY (H.)	—	DE TAMBOUR, illustrée de vignettes, contenant toutes les *batteries d'ordonnance notées en musique*, ainsi que les signaux du tambour-major.
NATHAN	—	* DE TIMBALES, illustrée de vignettes.
BELJEULE	—	DE TROMBONE A COULISSES, illustrée de vignettes et considérablement augmentée.
LAGARD (A.)	—	DE TROMBONE A PISTONS, clé de *fa* (trois et quatre pistons); illustrée de vignettes.
—	—	DE TROMBONE A PISTONS, clé de *sol* (trois et quatre pistons); illustrée de vignettes.
—	—	DE TROMPE OU COR DE CHASSE (Manuel de vénerie), contenant toutes les Fanfares que l'on sonne en chasse réglée; précédée d'un Traité et d'un Dictionnaire des termes de vénerie; illustrée de vignettes représentant les diverses parties de l'instrument, les chiens, ainsi que tous les animaux que l'on chasse au tir, à courre, et le moyen de reconnaître leurs traces.
—	—	DE TROMPETTE D'HARMONIE, illustrée.
—	—	DE TROMPETTE A PISTONS, illustrée.
—	—	DE TROMPETTE D'ORDONNANCE, contenant toutes les sonneries; illustrée de vignettes.
MAZAS (F.)	—	DE VIOLON, contenant des dessins représentant les différentes parties de l'archet et du violon, la tenue de chacun d'eux et la position de l'exécutant.
TILLIÈRE	—	* DE VIOLONCELLE, illustrée de vignettes représentant les diverses parties de l'archet et de l'instrument, ainsi que la position de l'exécutant.

LAGARD (A.) PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES DE LA MUSIQUE; net : 25 centimes.

RODOLPHE. SOLFÈGE, nouvelle édition, dans laquelle les leçons trop hautes ont été baissées; net : 5 francs.

* IKELMER (D.) SOLFÈGE, à l'usage des orphéons et des écoles, en format in-8e raisin; net : 1 franc.

NOTA. — Les Méthodes précédées d'une * n'ont pas encore paru.