



# METHODE

POUR

La nouvelle Clarinette & Clarinette-Alto  
Suivie de quelques observations à l'usage des Facteurs de Clarinettes.

Dédiée

Avec Autorisation Royale

à Sa Majesté George IV

Roi des Royaumes unis de la g<sup>de</sup> Bretagne et d'Irlande &c. &c.

Par

IWAN MULLER,

Auteur de la nouvelle Clarinette et Clarinette-Alto. Membre de la Société Philharmonique de Londres. Correspondant de la quatrième Classe de l'Institut Royal des Pays-Bas.

Œuvre

A PARIS,

Prix: 2/4.<sup>s</sup>

Propriété de l'Éditeur.

Déposé à la D<sup>on</sup> de la Lib<sup>ie</sup>

Chez GAMBARO, au Magasin de Musique et d'Instrumens, Rue Croix-des-Petits-Champs, N<sup>o</sup> 44.

Vm<sup>s</sup> 2. 33

Gambaro



J. B. LITTLE

NEW YORK

1850

THE

LIBRARY

OF

THE

NEW YORK

LIBRARY

Sire,

Votre Majesté a permis que son nom ornât le frontispice de cet ouvrage. C'est mettre tout ensemble le comble aux bontés dont Elle m'a déjà honoré, et donner une nouvelle preuve de la puissante bienveillance qu'Elle accorde aux beaux Arts, et particulièrement à la Musique, qu'Elle sait à la fois juger en maître et protéger en Roi.

Placé sous cette haute protection, le succès de ma Méthode est désormais assuré; puisse-t-elle former un jour des Artistes dignes des suffrages de Votre Majesté; et puisse le plaisir qu'Elle trouvera à les entendre acquitter envers Elle la dette de ma reconnoissance!

Je suis avec respect,

Sire,

de Votre Majesté,

Le très humble et très obéissant  
et très dévoué serviteur.

Jwan Muller.

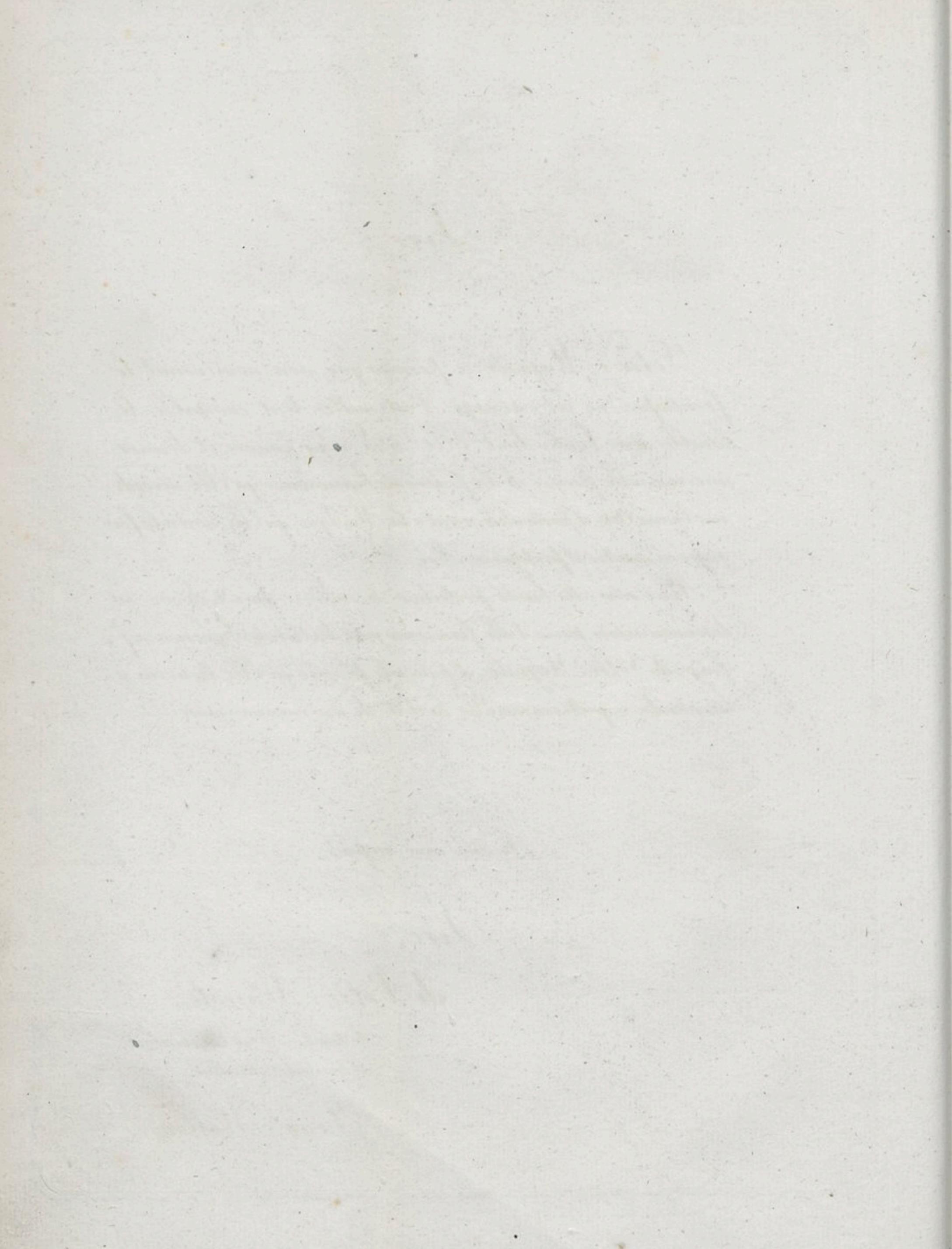


Fig. 1.

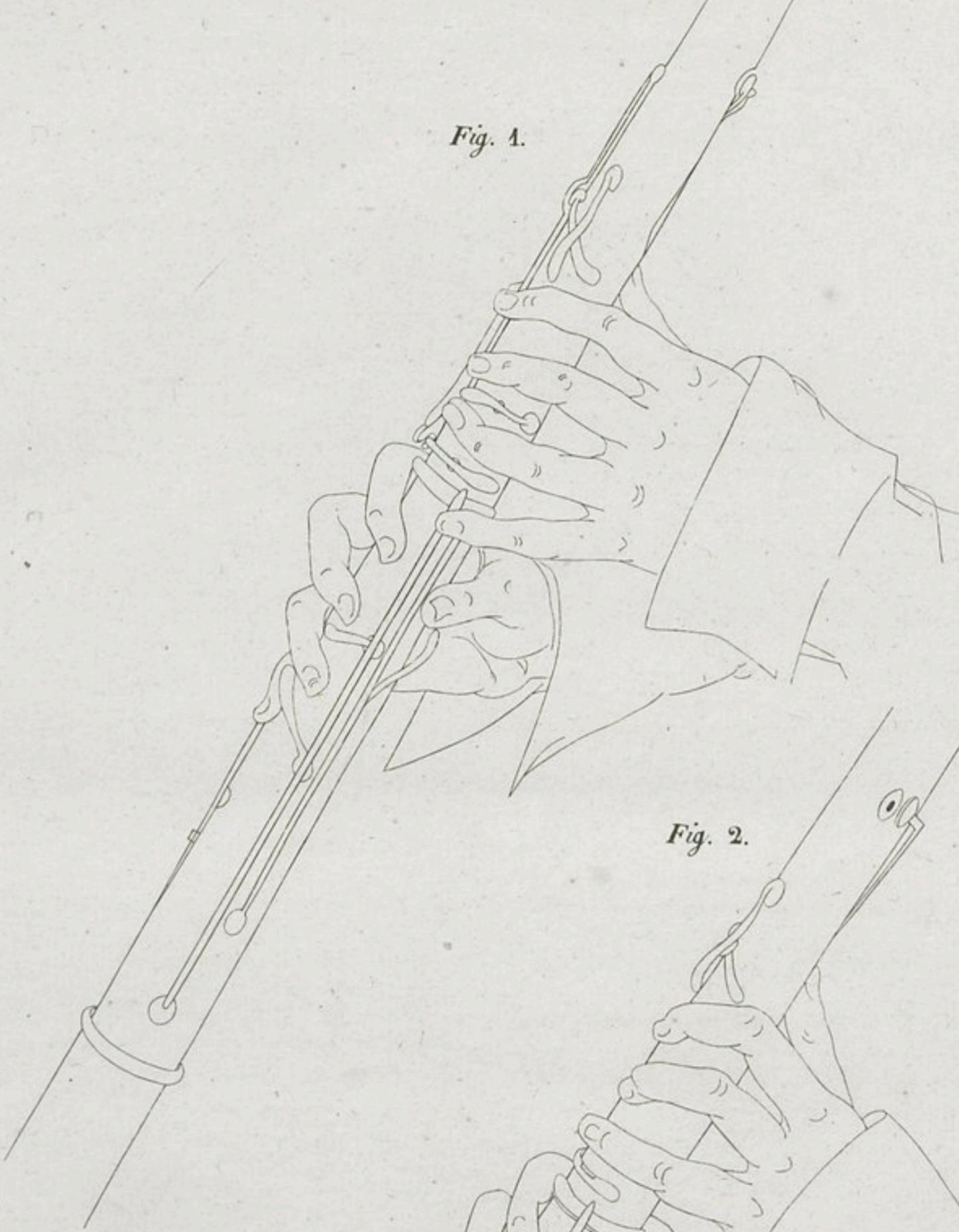
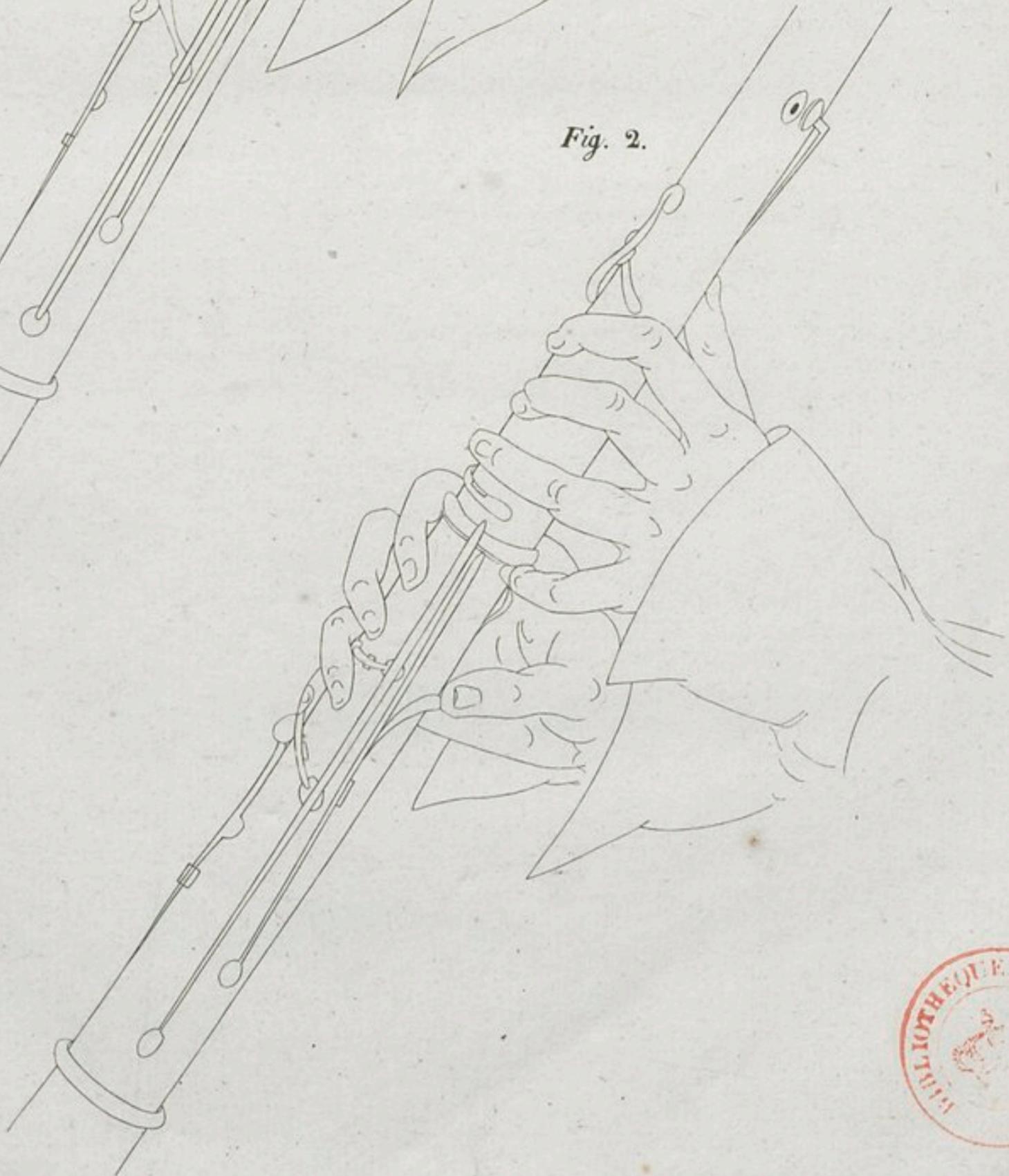
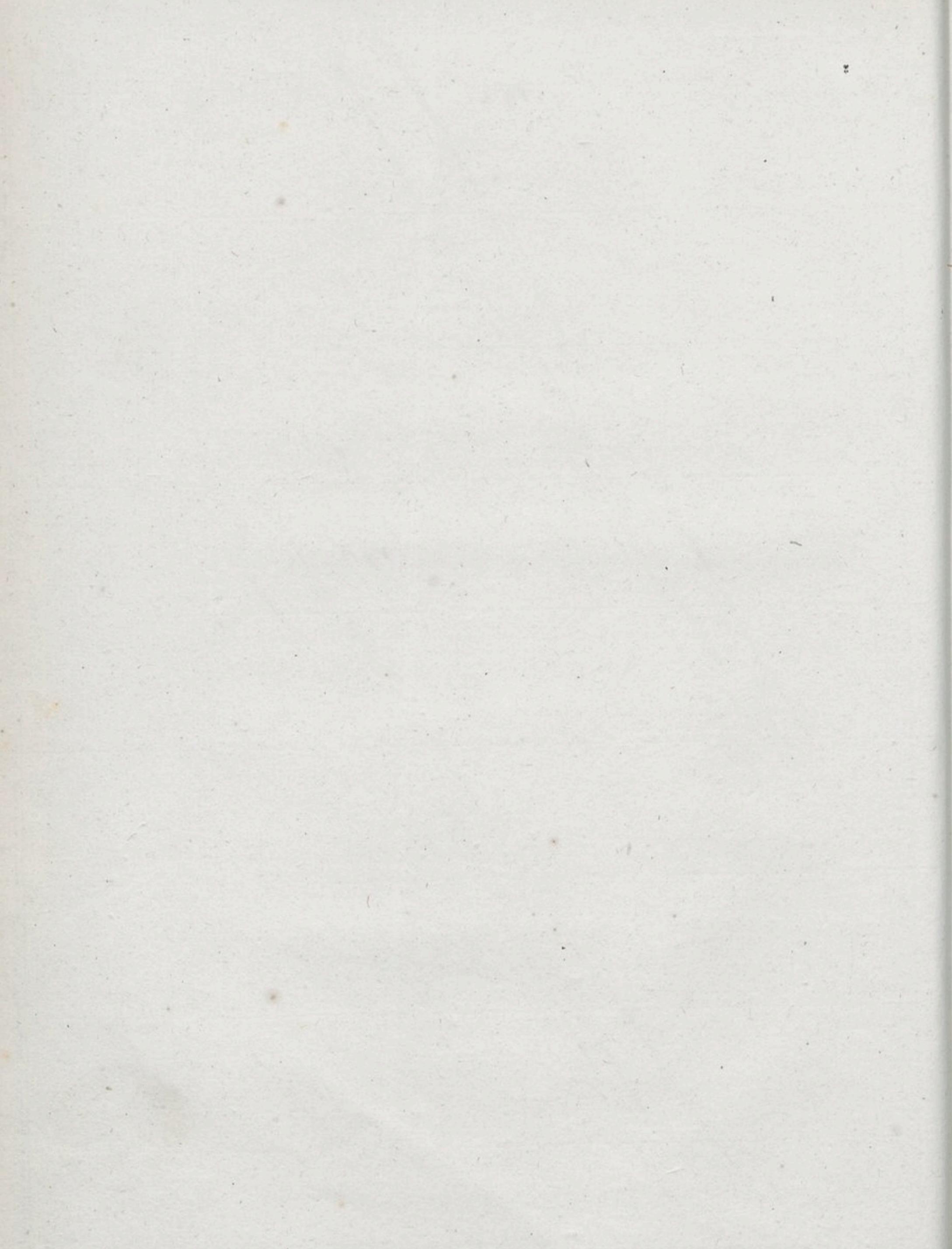


Fig. 2.









## INTRODUCTION.

En composant cet ouvrage, je me suis particulièrement attaché à présenter des moyens courts et clairs; et j'ai préféré ce qui est essentiellement utile, à un grand nombre de pages. D'ailleurs, il serait superflu de vouloir, à la manière ordinaire, écrire une instruction complète sur la Clarinette, attendu qu'il en existe déjà plusieurs, et notamment celle de M<sup>r</sup> X. Lefevre.

En améliorant l'Instrument, j'ai d'abord porté une très-stricte attention à ne faire aucun changement qui pût troubler ou détruire l'usage établi; mais ceux que j'y ai faits étaient inévitables, et ne sont, sous tous les rapports, que très-avantageux.

Quoique le nouveau doigter soit, sans contredit, le meilleur, il y a néanmoins des cas où l'emploi du doigter accoutumé est indispensablement nécessaire; ainsi qu'on le verra dans le présent ouvrage.

Par conséquent, tout ce que l'on enseigne dans les bonnes écoles de Clarinette, est absolument applicable à la nouvelle Clarinette; je ne ferai donc mention ici que des choses ou qui n'ont point été observées dans les méthodes déjà existantes, ou qui sont devenues nécessaires par le perfectionnement de l'Instrument.

Je trouve aussi qu'il est inutile d'écrire une instruction particulière sur la Clarinette-Alto; car celle-ci n'étant autre chose qu'une Clarinette plus grande, toutes les explications, tant sur la Clarinette ordinaire que sur la nouvelle, lui sont applicables, avec cette différence seulement que les notes, prises sur les mêmes doigts de la Clarinette, sont nommées différemment; c'est-à-dire, d'après la clef d'Alto *Ut* sur la 3<sup>me</sup> ligne. (*Voyez la table de la Clarinette-Alto jointe à cet Ouvrage.*) Cette dernière Clarinette doit maintenant, avec tous les instruments à vent, former la troisième partie du medium, et être traitée comme la Viola par rapport aux instruments à cordes; chose qui n'a aucunement eu lieu jusqu'à présent.

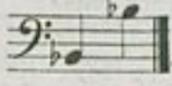
En perfectionnant ces instruments, j'ai porté une attention particulière à ce que toutes les musiques qui doivent être exécutées en plein air (1) fussent pourvues des mêmes moyens usités pour les instruments à cordes; savoir, pour les Simphonies et les Ouvertures, de traiter les Clarinettes comme les Violons; les Clarinettes-Alto comme les Violes; les Bassons comme les Violoncelles (2); les Contre-Bassons ou les Serpens comme des Contre-Basses; les

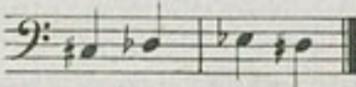
(1) Les instruments à vent sont les plus convenables en ce qu'ils offrent une harmonie plus soutenue et mieux nourrie, et qu'ils répandent plus de charme et de sensations agréables dans l'âme des auditeurs.

(2) Les Bassons ne doivent point être divisés en *Primo* et *Secondo* ainsi qu'on le fait habituellement; ils doivent être doublés comme les Violoncelles dans les Orchestres.

Flûtes, Haut-bois, Cors, Trompettes et les Trombones, d'après la manière adoptée dans toutes les musiques.

Dans les Quatuors et les Quintetti, la première et la seconde Clarinette; la Clarinette-Alto et le Basson doivent être traités comme les 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> Violons, Alto et Violoncelle, et ainsi de suite.

Pour traiter avec avantage la musique d'instruments à vent d'après ce que je viens d'établir; il était indispensable de corriger certains défauts inhérents au Basson, tel qu'on le connaît, défauts qui apportent souvent de grands obstacles dans l'exécution d'une pièce de musique. Je suis donc parvenu à faire ce perfectionnement, en augmentant l'Instrument de trois nouvelles clefs; savoir: une pour les notes du bas qui n'y existaient point, telles que le Si naturel et l'Ut dièze ; la seconde pour le Si bémol , et une troisième

pour l'Ut dièze ou Ré bémol et le Mi bémol ou Ré dièze 

Ces nouvelles clefs sont également utiles pour une quantité de notes hautes, moyennes et basses.

Tous les Artistes et les Connaisseurs étant parfaitement pénétrés et convaincus de la très-grande nécessité de perfectionner quelques-uns de nos instruments à vent, il serait absolument inutile d'en citer ici toutes les imperfections. Cependant, il existe un défaut majeur, que je ne puis et ne dois passer sous silence; c'est que l'on n'a pas établi un diapazon fixe pour accorder. Ce sera toujours un grand inconvénient pour tous les instruments à vent, lorsqu'il s'agira d'une parfaite exécution, lors même que tous ces instruments seraient perfectionnés; car l'exécutant ne peut rendre strictement la justesse ou un égal accord, si son instrument s'y oppose; et le facteur, même le plus habile, ne peut répondre que ses instruments soient également bons, lorsqu'il est obligé de les faire tantôt plus hauts, tantôt plus bas.

Une musique composée d'environ six, huit ou dix instruments à vent, prouve combien il est difficile de les mettre tous d'accord; ce qui provient d'abord de l'embouchure différente de chacun des exécutants. Ne sera-t-il pas bien plus difficile encore d'y mettre une égale justesse de sons, lorsque les instruments entre eux-mêmes sont d'un accord tout différent? Si pourtant ils ne différaient entre-eux que d'une légère nuance, plus haut, ou plus bas, on pourrait y remédier, en tirant l'instrument près du bec de deux à trois lignes pour le baisser ou pour le hausser, en l'enfonçant de même ou en cherchant à le réchauffer en soufflant dedans pour le faire monter. (1) Mais si la différence s'étend jusqu'à

(1) Pour employer ce moyen avec quelque utilité, le Luthier doit tenir l'instrument d'une ou de deux lignes plus court au bec ou au baril, d'après le diapazon; mais en accordant l'instrument on doit le tirer au bec ou au baril, autant qu'il a de moins en longueur; étant ainsi tiré, il doit avoir son juste diapazon.

un quart ou même jusqu'à un demi-ton, alors, les meilleurs moyens sont sans aucun effet, et malheureusement cette différence ne se présente que trop souvent. De là résultent encore des choses bien désagréables, par exemple: S'il y avait en quelque pays, soit en France, en Allemagne, en Angleterre ou en Italie, un facteur habile et dont les instruments par leur grande supériorité pourraient tenter les desirs de l'Artiste ou de l'Amateur, cet instrument pourrait être bon, excellent même. Mais lorsque l'acquéreur se trouverait à une exécution de musique réunie à plusieurs autres instruments à vent, il verrait avec surprise, et même avec déplaisir, que ce fameux instrument lui est absolument inutile, par la raison que son diapazon diffère entièrement de celui des autres; car dans les pays mentionnés, la différence des diapazons entre eux s'étend jusqu'à peu près un demi-ton.

Je pense que personne ne voudra me contester la vérité de ce que je viens d'avancer; c'est l'expérience qui m'en a donné les preuves. D'ailleurs, pour se faire une idée de cette désagréable vérité, on n'a qu'à examiner, seulement dans Paris, les différents diapazons qu'on y emploie.

En quelque lieu que ce soit, on ne peut être plus à même de remédier à ce vice qu'à Paris, où il existe une institution précieuse et d'un genre unique; c'est le Conservatoire ou l'Ecole Royale de musique, composée d'Artistes célèbres qui pourraient détruire ce vice radical. Il s'agirait, toutefois après un très-mûr examen de tous les différents diapazons qui sont connus, de faire choix d'un seul, et de prendre une décision qui aurait force de Loi, si je puis m'exprimer ainsi, afin qu'on ne se servît que de celui qui aurait été reconnu comme le meilleur; ce serait en même temps un guide pour les Facteurs aussi bien que pour les Orchestres; le grand avantage qui en résulterait se rependrait non-seulement par toute la France, mais encore chez tous les peuples de l'Europe, qui ne manqueraient pas de l'accueillir avec empressement, et l'on verrait, en peu d'années, un même diapazon reconnu par tous les peuples qui cultivent la musique. Cet avantage me paraît immense. Tous les Artistes sentiront parfaitement combien l'art gagnerait à ce règlement.

Du perfectionnement des instruments à vent, il peut encore résulter l'avantage, de pouvoir donner à toute espèce de musique exécutée en plein air par ces instruments, la même valeur et le même charme auxquels nous sommes déjà accoutumés dans la musique des instruments à cordes que nous entendons dans les salons.

Quelque pénible qu'il soit d'être obligé de parler de soi ou de ses propres ouvrages, il serait quelquefois difficile de s'en dispenser; c'est la position dans laquelle je me trouve.

---

De cette manière on pourrait très-facilement et sans préjudice, accorder son instrument un peu plus haut ou un peu plus bas. Mais si toutefois l'instrument était beaucoup trop haut, alors il faudrait tirer non-seulement au bec, mais aussi à la pièce du milieu et au pavillon; mais on ne pourrait employer ce dernier moyen que dans la plus grande nécessité, et dans le cas où l'on n'aurait rien d'important à exécuter, vu que cette manière de tirer ferait perdre l'équilibre à l'instrument, et mettrait, par conséquent, des obstacles dans l'exécution.

Deux raisons doivent me servir d'excuse; la 1<sup>ère</sup> c'est qu'il importe au véritable Artiste de connaître celui à qui il doit attribuer les perfectionnements ou les préjudices qui ont été portés à l'art; la 2<sup>e</sup>, qu'il est de l'intérêt et même du devoir de l'artiste, de ne point se laisser enlever le fruit de ses travaux quelquefois très pénibles, fruit de tant d'années et de tant de veilles, par des imitateurs qui n'auraient pas le moindre droit de se les approprier.

Avant que je me fusse occupé du perfectionnement de la Clarinette, et de la Clarinette-Alto, personne ne songeait encore qu'il serait possible de porter ces Instruments au point où ils sont maintenant; c'est moi seul qui en suis le légitime inventeur, ainsi que du nouveau Basson: car, si, de part et d'autre, quelques facteurs ont adapté à l'Instrument une, deux ou trois clefs de plus, ils n'ont, pour cela, aucunement remédié ni aux nombreux défauts, ni à ce qu'il y avait de véritablement défectueux; il était donc nécessaire de faire un changement dans tout le système, sans cependant rien déranger à la chose principale, ni à son caractère, ni à la manière de la traiter; et c'est par cette raison que l'on applique utilement aux instruments que j'ai perfectionnés, les ressources ou les doigts déjà en usage.

On en voit la preuve par les Clarinettes à douze clefs qui ne sont qu'une grossière imitation des miennes, et bien qu'elles soient garnies de toutes ces clefs inventées par moi, elles seraient inutiles dans l'exécution, vû que le vice radical n'en existe pas moins, il fallait le corriger; je l'ai fait. (1)

Pour arriver au résultat que je m'étais proposé, il fallait choisir entre les trois Clarinettes en *La*, en *Si* et en *Ut*; j'ai cru devoir m'arrêter à celle en *Si*, comme offrant un point intermédiaire entre les deux autres.

Lorsque le préjugé, qui existe toujours quand on présente un système d'innovation, sera détruit, lors qu'enfin de jeunes Artistes auront reconnu la supériorité de ce nouvel Instrument sur les anciens, l'usage des différentes Clarinettes en *Ut*, en *Si* et en *La* se perdra infailliblement. Mais si contre mon attente, on persistait à en faire l'emploi, il serait possible d'adapter à la nouvelle Clarinette une pièce en *La* et une en *Ut*, en conservant le bec et le pavillon de la première. Au reste, je crois que l'on pourrait utilement remplacer ce changement désagréable d'Instrument, en introduisant à l'Orchestre la Clarinette-Alto. Par ce moyen, on donnerait au Compositeur la possibilité de produire de nouveaux effets de musique, soit avec cet instrument seul, soit en le réunissant à d'autres; elle pourrait servir aussi avec avantage à renforcer le Basson ou même la seconde Clarinette, comme on le fait pour la Viola ou l'Alto dans les Orchestres.

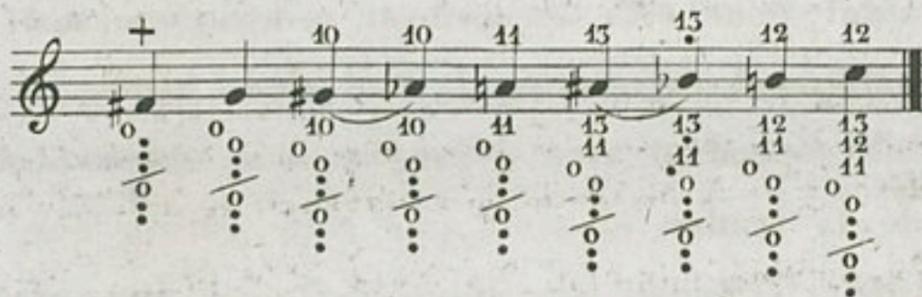
(1) C'est à tort qu'on a voulu jeter de la défaveur sur ma nouvelle invention, et qu'on a été jusqu'à vouloir me ravir l'honneur d'avoir été utile à l'art; mes détracteurs ont pu juger combien l'usage de mes Clarinettes à treize clefs présentait d'utilité, puisque, depuis mon dernier retour à Paris, on a senti la nécessité d'adapter une treizième clef aux douze qui existaient déjà; et cependant leur instrument ne répond pas encore au système musical en général.

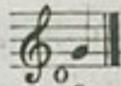
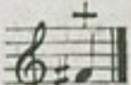
## EXPLICATION DE LA GAMME OU TABLATURE

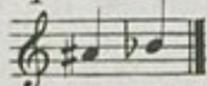
## DE LA NOUVELLE CLARINETTE.

Pour faire comprendre plus facilement le doigter de chaque note, on a indiqué par-les signes employés ordinairement dans les gammes (o.) les six trous principaux qui se trouvent sur la surface de l'Instrument, et par des chiffres les clefs qui y sont adaptées.

La gamme est divisée en deux parties, dans l'une et l'autre, le trou percé en dessous de l'instrument, et qui est comunément appelé trou du pouce, doit toujours être fermé à l'exception des neuf notes suivantes:



Le doigter de ce Sol  est celui que j'ai adopté pour plusieurs raisons, d'abord il est favorable au Fa#  qui est ordinairement désigné par une croix; en second lieu il met une parfaite égalité entre toutes les notes ci-dessus indiquées, et enfin au moyen des quatre doigts posés de cette manière sur l'instrument, les notes qui suivent peuvent facilement se lier entr'elles.

On n'a pas non plus indiqué la treizième clef chaque fois qu'il faut la prendre; il suffit de dire ici, que, pour toutes les notes que comprend la 1<sup>re</sup> partie de la gamme, elle doit être fermée, à l'exception des deux notes suivantes,  et pour celles qui composent la 2<sup>e</sup> partie, elle doit être constamment ouverte et le trou du pouce fermé comme à l'ordinaire.

De cette manière, lorsqu'on cherche le doigter d'une note, on n'a qu'à s'occuper des six trous principaux, et des clefs, en se rappelant que la treizième clef doit être ouverte ou fermée selon que la note se trouve dans la première ou dans la seconde partie de la gamme.

Les six trous se bouchent de la même manière que sur les clarinettes ordinaires.

Les clefs se prennent de la manière suivante: La clef N<sup>o</sup> 1 avec le petit doigt de la main gauche, la clef N<sup>o</sup> 2 de même; le N<sup>o</sup> 3 avec le petit doigt de la main droite; le N<sup>o</sup> 4 de même; (1) le N<sup>o</sup> 5 avec l'annulaire de la main droite; le N<sup>o</sup> 6 avec le petit doigt de la main

(1) Il faut remarquer que les 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> clefs, sont pourvues chacune d'une seconde branche qui est placée de manière à pouvoir la prendre avec le pouce de la main droite. L'emploi de ces deux branches devient nécessaire toutes les fois que le petit doigt de la main droite ou de la gauche avec lequel on prend la 2<sup>me</sup> ou la 4<sup>me</sup> clef est déjà employé sur une autre. Sur la gamme et dans tous les passages où leur emploi est

droite, le N<sup>o</sup> 7 avec le petit doigt de la main gauche, le N<sup>o</sup> 8 avec l'annulaire de la main gauche, le N<sup>o</sup> 9 avec l'index de la main droite, le N<sup>o</sup> 10 avec l'index de la main gauche, en

nécessaire, la 2<sup>e</sup> clef est indiquée par *A* et la 4<sup>e</sup> par *B* comme dans l'exemple suivant:

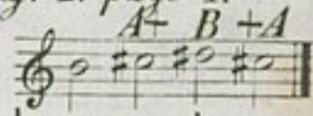


Cependant, il est des cas où la 2<sup>e</sup> clef ne peut être employée que de la manière ordinaire; alors, il faut que le petit doigt soit courbé de façon qu'avec sa deuxième jointure on puisse toucher la 2<sup>e</sup> clef, tandis que le bout du même doigt repose toujours sur la 4<sup>e</sup> clef.



Pour ce même passage, on peut aussi prendre le *Si* à la manière ordinaire, l'*Ut* dièse avec le pouce de la main droite, quitter en même temps le petit doigt de la main gauche, de la clef du *Si* le replier sur lui-même, pousser et ouvrir la 2<sup>me</sup> branche de la 4<sup>me</sup> clef avec l'ongle du petit doigt, et l'*Ut* dièse, le prendre avec le pouce de la main droite. Mais, pour que cette manière se fasse avec facilité, il faut que la seconde branche de la 4<sup>me</sup> clef s'étende jusqu'à la Virolle de l'instrument, et à la 2<sup>me</sup> clef.

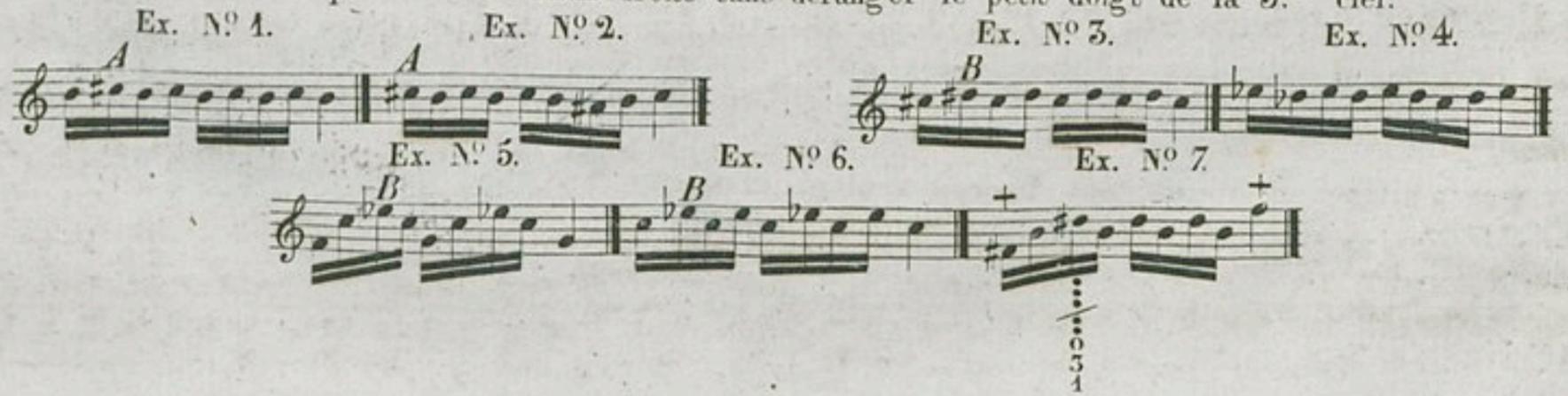


Dans des passages lents, on peut faire avec avantage le changement de doigt par ex.  c'est-à-dire prendre pour la première moitié de la tenue de l'*Ut* dièse la clef N<sup>o</sup> 2 avec le pouce, et pour la deuxième moitié avec le petit doigt comme de coutume.

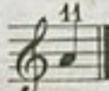
Dans des mouvements précipités, on peut se servir encore d'une autre manière, et prendre le *Si* avec le petit doigt de la main gauche, l'*Ut* dièse avec le pouce de la main droite, le *Re* dièse de la manière suivante:  et l'*Ut* dièse qui le suit, avec le pouce de la main droite.

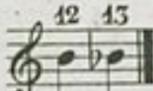
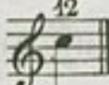


Dans le cas indiqué aux exemples 1 et 2 il est indispensable que le petit doigt de la main gauche reste fixé sur la 4<sup>e</sup> clef ainsi que le petit doigt de la main droite sur la 3<sup>e</sup> clef; et pour faire l'*Ut* dièse on met seulement le pouce de la main droite en mouvement. La même règle est applicable aux ex. 3 et 4. On prend *Ut* dièse ou *Re* bémol de la manière ordinaire avec le petit doigt de la main gauche et le *Re* dièse ou *Mi* bémol avec le pouce de la main droite sans déranger le petit doigt de la main droite qui se trouve sur la 3<sup>me</sup> clef. Ainsi dans l'exemple 5, 6 et 7, on prend l'*Ut* de la manière ordinaire avec la 3<sup>e</sup> clef, et le *Mi* bémol avec le pouce de la main droite sans déranger le petit doigt de la 3<sup>me</sup> clef.



observant que ce n'est pas du bout de ce doigt, mais de sa seconde phalange, et de manière, qu'on puisse, en même temps, prendre facilement avec sa première phalange la 11<sup>e</sup> clef. Le N<sup>o</sup> 11 avec la première phalange de l'index de la main gauche, le N<sup>o</sup> 12 avec l'index de la main droite, et le N<sup>o</sup> 13 avec le pouce de la main gauche.

Il faut observer que l'on n'a désigné le *La*  que par le chiffre 11, parce que l'indication de la 10<sup>me</sup> clef est superflue, attendu que l'on ne peut pas ouvrir la 11<sup>me</sup> sans ouvrir en même temps la 10<sup>me</sup> clef.

De même, pour les notes *Si* et *Si bémol*  qui sont marquées par 12 et 13, la 10<sup>me</sup> et la 11<sup>me</sup> clef doivent déjà être ouvertes. Et pour l'*Ut*  marqué 12, il faut préalablement que les 11<sup>me</sup> et 13<sup>me</sup> clefs soient ouvertes.

Le cas est différent lorsque dans un mouvement précipité, le *Si bémol* se présente de la manière suivante:



On peut prendre le *Si bémol* avec la 12<sup>me</sup> clef seulement sur le doigter du *Fa*.

On a présenté sur la tablature ci-jointe les deux modèles de la Clarinette, de manière à voir toutes les clefs, ainsi que les N<sup>os</sup> qui les indiquent. Les lettres *A* et *B* désignent les secondes branches des 2<sup>me</sup> et 4<sup>me</sup> clefs.

Outre les signes dont on a déjà parlé, il y en a encore d'autres qui servent également à désigner le doigter.

Le signe  $\wedge$  indique que les trous de l'index et de l'annulaire doivent être fermés et celui du milieu ouvert. C'est-à-dire, de cette manière  $\overset{\wedge}{\circ}$ .

Le signe  $\vee$  indique que le trou de l'index et celui de l'annulaire doivent être ouverts et celui du milieu fermé ainsi:  $\circ\overset{\vee}{\circ}$ .

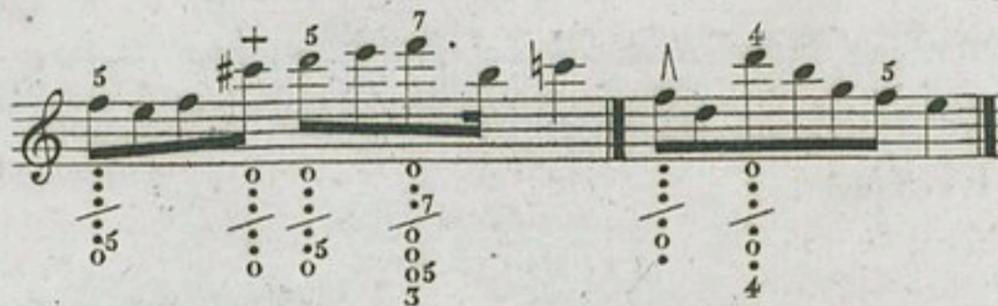
Le signe  $+$  est seulement employé pour les deux *Fa dièse* et l'*Ut dièse*, quand ils doivent être pris de la manière suivante: 

Le signe  $\circ$  indique que les principaux trous percés sur la surface de l'instrument doivent être ouverts; il est placé au-dessus des notes comme tous les autres signes et chiffres qui indiquent le doigter.

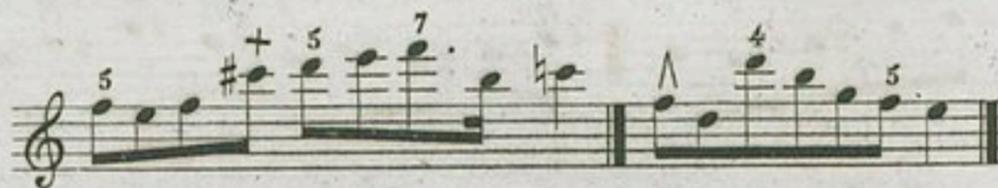
Les chiffres  $\bar{3}$  qui sont barrés veulent dire que les clefs qu'ils désignent peuvent être employées à volonté.

La barre  $\diagup$  en travers que l'on voit sur la gamme, désigne la séparation de la main

gauche de la droite: on ne fera pas mal de le remarquer, parce qu'on l'a employée dans plusieurs passages de cette méthode, pour indiquer le doigter.



Mais comme cette manière un peu compliquée ne pouvait pas être suivie par-tout, on s'est contenté de mettre le chiffre ou le signe au-dessus de la note, sauf à recourir à la gamme, et à employer le doigter marqué pour la note surmontée du même signe ou chiffre; par exemple.



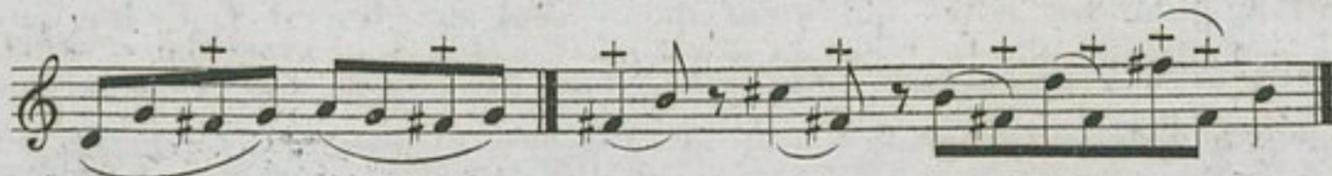
En modifiant l'instrument, on l'a infiniment enrichi: car sur la nouvelle clarinette, on peut prendre la même note, de deux, trois, et quatre manières différentes.

Quoique le premier doigter de chaque note indiqué sur la gamme, soit toujours le meilleur, les autres n'en sont pas moins utiles, pour les cas où le premier ne peut être employé commodément: on cherche alors celui des autres dont on doit se servir. Exemples:

EXEMPLE 1<sup>mo</sup>



EXEMPLE 2<sup>do</sup>



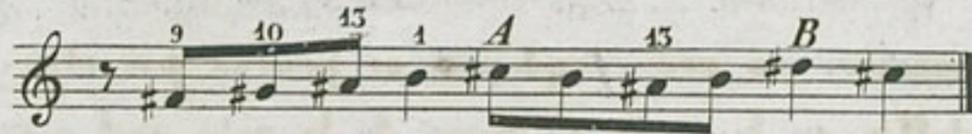
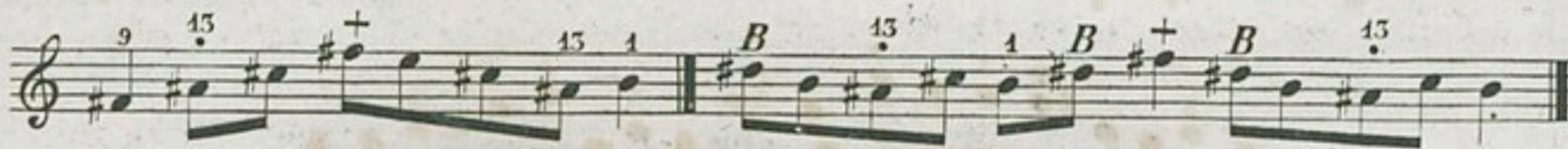
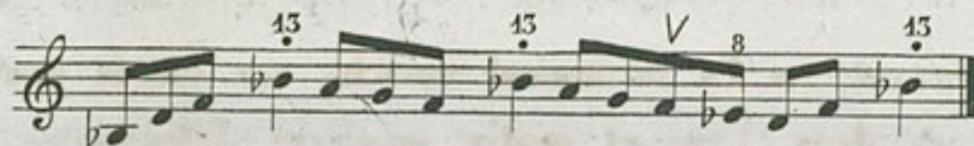
Si l'on veut s'expliquer pourquoi la même note doit être prise de tant de manières différentes, on n'aura qu'à essayer de faire le passage avec un autre doigter; c'est-à-dire, prendre pour le premier exemple le doigter indiqué dans le second, et pour le second exemple celui du premier; et l'on ne pourra manquer de se convaincre de l'utilité de ces différents doigts, en les examinant avec soin et en les mettant en usage.

Il en est de même de l'exemple suivant:



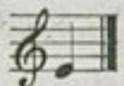
Ainsi, quoique le *Fa naturel* avec la 9<sup>me</sup> clef, soit sans contredit le plus juste et le meilleur, il faut néanmoins très-souvent employer le doigter ordinaire, sans cela, certains traits seraient très-difficiles et même inexécutables. Mais toutefois, il ne faut se servir du *Fa* avec la 9<sup>me</sup> clef, que lorsque la position des autres doigts le permet.

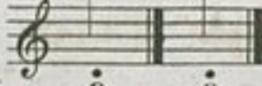
Il est aussi souvent des cas où les notes doivent être faites avec un autre doigter, à cause de la mélodie. Exemples:

EXEMPLE 1<sup>er</sup>EXEMPLE 2<sup>me</sup>EXEMPLE 3<sup>me</sup>

Dans le 1<sup>er</sup> Exemple, le *La dièze* étant une note sensible, il doit être pris avec la 15<sup>e</sup> clef, en laissant ouvert le trou du pouce, mais dans le 2<sup>me</sup> Exemple, le *La dièze* est une note tout-à-fait harmonique, il faut donc le prendre avec la 15<sup>e</sup> clef, mais en bouchant en même temps le trou du pouce. Pour le *Si bémol* (3<sup>me</sup> Exemple) qui se prend aussi avec la 15<sup>e</sup> clef, le trou du pouce doit être également bouché, c'est ce que l'on a indiqué par 15.

On doit en agir ainsi pour toutes les autres notes sensibles que l'on peut rencontrer dans la musique, et que l'on a eu soin d'employer fréquemment dans les exercices de cette méthode. Mais pour les notes qui n'ont qu'un seul doigter, il faut, lorsqu'elles sont sensibles, les forcer avec l'embouchure. Au reste, dans de pareils cas, l'oreille est le meilleur guide. (1)

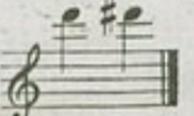
(1) On peut aussi très-facilement donner à chaque note la pureté requise, en employant les moyens suivants. Si la note est trop basse, il faut faire en sorte de la hausser, en ouvrant une des clefs les plus voisines, si au contraire, elle est trop haute, il faut chercher à la rendre plus basse en fermant un des trous voisins, par Exemple si le *Mi*  était trop bas, on n'aurait qu'à ouvrir la 7<sup>me</sup> ou 8<sup>me</sup> clef, et

il se hausserait aussitôt; si au contraire le *Si bémol*  était trop haut, on n'aurait qu'à a-

-jouter au doigter ordinaire le doigt du milieu de la main droite, et cette note baisserait aussitôt. Il en serait de même de toutes les autres notes, si cela était nécessaire.

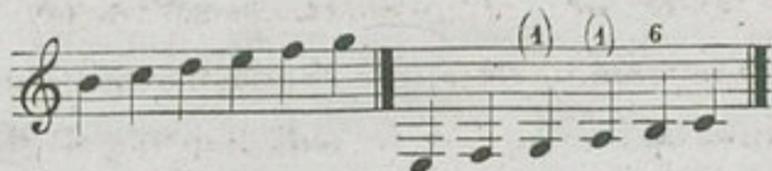
Quoique la 12<sup>me</sup> clef, ne soit ordinairement employée qu'à cadencer certaines notes, elle devient aussi très-utile dans beaucoup d'autres cas, par Exemple:



Sur certains instruments, l'on ne fera pas mal, à partir de l'Ut,  avec le doigter ordinaire, de prendre en même temps la 7<sup>me</sup> clef, de cette manière, les autres notes en montant, comme *Re* et *Re Dièze*  avec la 12<sup>me</sup> clef, sortent avec plus de facilité et de pureté; mais, comme on vient de le dire, on n'emploie ce doigter pour le *Re naturel* et le *Re Dièze* que pour des trilles ou dans des passages dont le mouvement est très-vif.

La 3<sup>me</sup> clef n'a rien changé à l'ancien doigter de la Clarinette; car, mettre le petit doigt de la main droite sur le trou autrefois usité, ou le mettre maintenant sur la clef, c'est absolument la même chose; et on a, par ce moyen, procuré cet avantage infini, que les notes, pour le doigter desquelles ce trou doit être ouvert, sortent sur la nouvelle Clarinette avec bien plus de netteté et d'égalité que sur les anciennes.

D'abord, les notes suivantes:

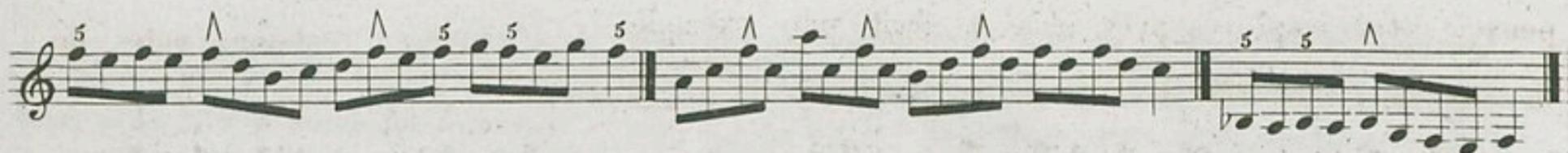


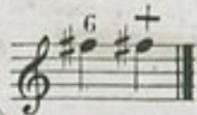
Mais il faut avoir soin, pour le *Sol* et le *La* d'en bas, (1) de prendre aussi la première clef, pour rendre le son plus moëleux et plus juste. Ceci s'applique principalement aux notes soutenues.

En adoptant la troisième clef, non-seulement tous les hauts tons sortent avec égalité et facilité, mais aussi le nouveau doigter qu'elle procure, donne la facilité de parfaitement lier entre elles ces hautes notes; chose qu'on ne pouvait nullement espérer autrefois. Voyez les exemples des hautes notes, pages 13, 14 et 15.

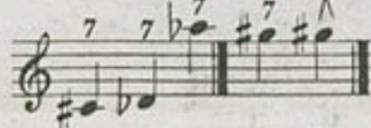
Il en est de même du *Fa* et *Si bémol*, avec la 5<sup>me</sup> clef; quoique assurément ces deux notes sortent avec plus de pureté et de justesse avec la 5<sup>me</sup> clef; il est cependant des cas où il faut les faire avec le doigter ordinaire, par Exemple:

(1) C'est-à-dire les notes ci-dessus marquées (1).  
23



Il n'y a pas d'exception pour le *Si* d'en bas ; cette note doit toujours être faite avec la 6<sup>me</sup> clef; mais le *Fa* dièze avec le même doigter, et avec la même clef, peut aussi être fait avantageusement avec l'ancien doigter; ces deux manières sont tout-à-fait facultatives, et dépendent des passages où cette note se trouve placée. 

Mais il faut pour ce *Fa* dièze, ainsi que pour toutes les autres notes, se servir des clefs dans les gammes chromatiques, parce que, de cette manière, toutes les notes sont en harmonie, et que c'est le seul moyen pour que cette gamme produise son véritable effet.

Les trois notes suivantes:  ne peuvent jamais être faites qu'avec la 7<sup>me</sup> clef. Le *Sol* dièze, au contraire, peut être pris tantôt de cette manière, tantôt de l'autre, par exemple:



Quoique les notes suivantes:  soient plus justes avec la 8<sup>me</sup> clef, et qu'il faille la prendre aussi souvent qu'il est possible de cette manière, principalement pour le *Mi* bémol et le *Re* dièze, on n'est quelquefois pas moins contraint de se servir du doigter ordinaire: par Exemple:



Néanmoins, il faut chercher, par le travail, à n'employer que cette 8<sup>me</sup> clef pour le *Mi* bémol ou *Re* dièze, mais à l'égard du *Si* bémol ou *La* dièze les différents doigtiers



Le *Re dièze* ou *Mi bémol* a quatre manières.

The image displays three musical staves illustrating different fingering and clef techniques for the notes *Re dièze* (F#) and *Mi bémol* (Gb).  
 - The top staff shows six notes on a treble clef staff. The first four notes are F# (labeled 5, 6, 4, 12) and the last two are Gb (labeled 5, 10). Below each note is a vertical stack of fingerings: 3, 0, 5; 0, 5, 6; 0, 0, 4; 0, 0, 0; 0, 0, 5; 0, 0, 5.  
 - The middle staff shows a sequence of notes with fingerings and breath marks (Λ, +). Notes include F# (5), G# (0), A (7), B (5), C (5), D (4), E (V), F# (4), G# (0), A (V), B (12).  
 - The bottom staff shows notes with fingerings and breath marks: Gb (8), F# (5), Gb (5), F# (5), Gb (5), F# (5), Gb (5), A (Λ), Gb (b).

Le *Re* ainsi que le *Re dièze* avec la 12<sup>me</sup> clef, ne peuvent être employés utilement que dans des mouvements très-précipités, et pour des trilles, mais dans les autres cas, il faut toujours les faire avec la 5<sup>me</sup> ou la 4<sup>me</sup> clef, et le *Mi bémol* veut presque toujours être pris avec la 3<sup>me</sup> et la 5<sup>me</sup> clefs, comme il est indiqué.

Mes imitateurs, qui ont voulu aussi perfectionner la Clarinette, (1) ont séparé la 10<sup>me</sup> clef de la 11<sup>me</sup> je ne puis encore comprendre quel a été leur motif, si ce n'est, parce qu'autrefois on faisait le *Re* ou le *Re dièze* avec la clef du *La* (*medium*); pour conserver ce

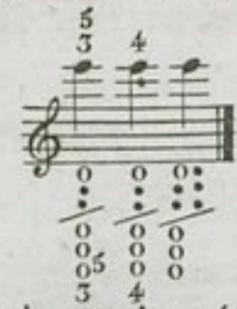
*Re* ou *Re dièze*  on a donc laissé la clef du *La* à son ancienne place, et pour avoir un *Sol dièze* ou *La bémol* juste, (car l'ancien n'était pas supportable,) on a posé sur le côté une autre clef. Mais ces imitateurs n'ont aucunement réfléchi sur leur ouvrage; en effet, pour que cette clef pût se placer, et que leur note fût juste, ils ont été obligés de percer leur trou beaucoup trop haut, et de le faire très-petit, de sorte que le son est maigre: de plus, la position de cette clef est si incommode, qu'on ne peut l'employer que dans des passages très-lents, et cependant, ce *Sol dièze* ou *La bémol* est un ton qui ne veut absolument être fait qu'avec la clef; comment exécutera-t-on avec cette clef, ainsi placée, le simple passage suivant.

The image shows a musical staff with a sequence of notes and fingerings: 10, 12, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9.

(1) En les faisant établir a douze clefs, M<sup>r</sup> Vanderhagen dans sa Méthode la désigne: la Clarinette moderne.

On citerait un grand nombre d'autres cas, qui ne se présentent que trop souvent dans la musique, et qu'on ne pourrait espérer d'exécuter. Tous ces passages et d'autres encore, se font avec la plus grande facilité sur la Clarinette que j'ai inventée, et cette clef étant ainsi placée en travers, il résulte cet autre avantage, que les notes *La*, *Si* et *Si bémol* sortent avec plus de rondeur, de pureté et d'égalité sans que le doigter en soit incommode; il est vrai que maintenant, le *Re* et le *Re dièse* d'en haut, qu'on pouvait faire avec la clef appelée clef du *La*, ne peuvent plus se faire ainsi; mais ce qui est perdu d'un côté, est retrouvé de l'autre, puisqu'on peut faire ces même notes avec plus de justesse et plus commodément, en se servant de la 12<sup>me</sup> clef.

Le *Mi* est une note qui se fait toujours avec avantage de l'une de ces trois maniè-

-res:  leur application n'est fixée que par les notes précédentes ou par celles qui les suivent immédiatement, voyez tous les exemples où le *Mi* se présente.

Le *Fa* et le *Mi dièse*  n'ont, pour ainsi dire, qu'un seul doigter,<sup>(1)</sup> et

doivent toujours être faits avec la 7<sup>me</sup> clef; ce n'est que lorsqu'on veut cadencer sur *Mi dièse* qu'on peut prendre le *Mi dièse* de la seconde manière, par Exemple:



(1) Cependant sur quelques Clarinettes le *Fa* est aussi bien comme cela:



Mais le *Fa dièze* veut être fait de différentes manières, par exemple:

De tous les différents doigts du *Sol* le premier désigné par 3, en est

toujours le meilleur, cependant il se présente souvent des cas, ou il faut aussi employer les autres; par exemple:

Les notes suivantes: ont aussi chacune, comme on peut le voir sur la gamme, plusieurs doigts différents, mais par leur peu d'analogie avec celui des autres notes de l'instrument, ils deviennent, pour ainsi dire, entièrement inapplicables; et à partir du *Sol*, l'emploi des différents doigts est indifférent; c'est à l'Exécutant à adopter celui qui lui conviendra le mieux. Cependant, le *Sol dièze* et le *La* font quelquefois exception, ainsi qu'on peut le voir dans les exercices, et dans les exemples ci-après.

On se demandera peut-être, est-il expressément nécessaire que l'on employe ces différents doigts? le premier de ceux indiqués sur la gamme ne donne-t-il pas un son pur et juste? oui, certainement, mais cela ne suffit pas; car il doit aussi pouvoir se lier commodément avec les notes précédentes ou avec celles qui suivent, ce qui ne peut se faire, lorsqu'il est

trop éloigné des notes qui l'accompagnent, c'est-à-dire, lorsque le premier doigter diffère beaucoup de celui des autres notes, et par là, exige un très-grand déplacement de doigt. Les différents doigters sont, dans de pareils cas, d'un grand avantage.

Vérifiez et examinez attentivement les exemples rapportés, ainsi que les exercices de cette méthode, essayez de remplacer les doigters indiqués, par d'autres, et vous vous assurerez bientôt de ceux qui sont bons ou mauvais, ou plutôt de ceux qui sont faciles ou forcés.

L'on s'est moins attaché, dans cette méthode, à faire exécuter des passages précipités qu'à enseigner les moyens de parvenir à une exécution pure et mélodieuse, puisque c'est là le plus grand charme de la musique. Il faut donc apporter tous ses soins à jouer, avec pureté, même dans les traits où il ne s'agit que de se familiariser davantage avec l'exercice des doigts.

On se convaincra également de l'utilité des différents doigters pour l'exécution des trilles; car il y a des cas où l'on est obligé d'employer un doigter particulier.

Il faut, avant tout, et par un exercice constant, se rendre tellement maître des notes aiguës, qu'on puisse, à volonté les enfler, les diminuer, et les faire sortir, tantôt avec force, tantôt avec la plus grande douceur, et plier son embouchure à toutes les nuances qui conviennent à l'expression de la musique. Quant aux notes graves, qui sont d'un caractère plus mâle, elles doivent plutôt être traitées avec dignité, force, et plénitude, les tons élevés, au contraire, doivent l'être avec subtilité, mais aussi avec ménagement et complaisance. Cependant, il y a aussi des cas, où elles doivent être poussées avec force, en évitant bien sur-tout de les rendre criardes.

Il est inutile de répéter ici les lois généralement adoptées pour les trilles. (1) L'exemple suivant tiendra donc lieu de toute explication, en rappelant cependant que les trilles doivent, ainsi que leurs terminaisons, être faites avec la plus grande égalité.

Les exemples suivants suffiront pour donner une idée de l'exécution des cadences et de leur terminaison.

The image contains three musical examples, each with an 'INDICATION' staff and an 'EXÉCUTION' staff. The first example is in C major, showing a trill on a note followed by a cadence. The second example is in D major, showing a trill on a note followed by a cadence with an 'A' marking. The third example is in E major, showing a trill on a note followed by a cadence with 'A' and 'B' markings.

(1) J'ai préféré d'employer à cet effet le mot *trille* plutôt que le mot *cadence*, parce que dans le strict sens de la musique, l'effet de l'une et de l'autre est tout différent, voyez à cet égard *Melopée moderne ou l'art du chant par monsieur Martini* page 42 jusqu'à la page 20.



TABLEAU GÉNÉRAL DE TOUS LES TRILLES.

Mi N° 1

Fa

Comme Mi #

Mi N° 2

Fa # 1

Mi #

Fa # 2

B 4/2 3

Mi b

Sol 1

Fa

Sol 2

\*\* On peut le faire aussi de cette manière  
Fa et Sol

\* Pour ces deux Fa, le trille se bat avec le pouce de la main gauche.

Sol # 4

La b

Comme Sol # 2

Sol # 2

Si 4

Sol b

Comme Fa # 2

Si 2

La

Si b

La

Ut 4

La #

Ut 2

Ut # 1

Ut # 2

Ut b

Comme Si 2

Re 1

Re 2

Re #

Re b

Comme Ut # 2

Le trille ou la cadence dans la musique et sur-tout à la fin d'un morceau, est d'un très-bon effet; il lui donne du mouvement, du feu, et une terminaison décidée; il nous fait souvent oublier, pour ainsi dire, la trop grande longueur d'un morceau de musique. Mais si l'on veut que le trille produise entièrement son effet, il faut qu'il soit exécuté avec une pureté et une égalité extrêmes; car, pour le faire mal et sans précision, il vaut mieux n'en pas faire.

Quoiqu'il soit possible de faire le trille sur chaque note, il y en a cependant sur la Clarinette, comme sur tout autre instrument à vent, que l'on ne peut parvenir à exécuter qu'à force d'exercice, et encore est-il souvent sans effet; parce que le doigter de la note qui fait le trille, se trouve ou trop différent, ou trop éloigné de la note sur laquelle il doit être fait, et qu'il faudrait, pour son exécution, employer un doigter trop combiné. Dans de pareils cas, on fera mieux d'employer, à la place du trille, un autre agrément, et de mettre le trille à l'endroit où l'on peut l'exécuter convenablement et avec facilité.

On a indiqué par la même raison aussi tous les trilles ou toutes les cadences qui ne se font pas aisément, par une NB sur les tableaux de cadences, pour empêcher les compositeurs de les employer. Mais il faut néanmoins que l'élève continue à les exercer, d'autant plus que leur exécution n'est pas tout-à-fait impossible, mais qu'elle exige seulement plus de travail et d'efforts.

## SUR LA MANIÈRE EN GÉNÉRAL DE JOUER DE LA CLARINETTE.

J'ai toujours regardé comme une chose presque impraticable, de vouloir apprendre un instrument de musique à l'aide d'une simple instruction par écrit, sans avoir en même temps un maître auprès de soi pour vous bien diriger.

Selon moi, une bonne méthode est un guide pour le maître plutôt que pour l'élève; la musique se transmettant par l'oreille à notre esprit et à nos sens, il est nécessaire que l'élève entende et conçoive ce qu'il doit exécuter. Il faut donc, pour qu'il comprenne facilement ce qu'on lui explique, que l'explication soit accompagnée de l'application, et que le maître fasse entendre une exécution exacte et pure. Dans cette vue, je ne me suis occupé que des matières qu'on peut rendre sensibles par le raisonnement.

Si l'on veut que la Clarinette procure à l'auditeur et à l'exécutant une jouissance réelle, il faut, avant tout, s'appliquer à la mélodie, et pour cela, écouter attentivement un chanteur habile et le regarder comme le meilleur guide à suivre. Cela peut même s'étendre au son de l'instrument; car le son d'un instrument, aussi bien que la voix d'un chanteur, ne sont réellement agréables que lorsqu'ils se font entendre dans toute leur étendue avec la même grâce et la même flexibilité, dans les passages qui exigent de la vigueur, comme dans ceux où il faut de la douceur; dans des mouvements précipités, comme dans des chants soutenus, agréables et passionnés. Un chanteur qui a ce talent, est le meilleur exemple que l'on puisse donner à suivre à ceux qui jouent de quelque instrument que ce soit. Il faut d'autant plus s'appliquer à acquérir une belle qualité de son sur la Clarinette, que, de sa nature, cet instrument plus que tous les autres, est sujet à rendre des sons très-désagréables, parce qu'ils sont produits par la vibration d'un morceau de roseau nommé (l'anche) que l'on attache sur le bec de l'instrument, et que la beauté des sons dépend de la bonté de cette anche: aussi, pour parvenir à ce but, il faut, que la personne qui joue cet instrument cherche à faire ses anches elle-même, des les premières leçons. L'anche ne sera bonne que lorsque vous pourrez vous en servir avec facilité et sans aucun effort, dans toute l'étendue de l'instrument, dans les *fortissimo* comme dans les *pianissimo*. C'est une erreur de croire qu'un beau son ne peut être produit que par une anche épaisse et forte, c'est-à-dire, qui ait à peu près la même épaisseur depuis l'endroit où l'on commence à l'évider jusqu'au bout. Avec de telles anches, on ne peut produire, qu'avec la plus grande difficulté, et souvent pas du tout, ni les *pianissimo*, ni les nuances nécessaires pour une bonne exécution; car elles ont trop de bois à leur extrémité; et comme il faut peu de vent pour jouer *piano*, l'anche ne parle point, et produit un sifflement au lieu de produire un son.

Il faut encore remarquer que, pour ces sortes d'anches, on est obligé de leur donner moins d'ouverture, ce qui les dispose très-aisément et sans le moindre effort, à produire des

sons canards, et qu'enfin l'exécutant est obligé de reprendre haleine trop souvent, (1) car si une seule note exige déjà la moitié de ses forces, que lui en restera-t-il pour les notes qui suivent? et de cette manière, comment pourra-t-il exécuter une phrase un peu longue, liée et mélodieuse? au-lieu qu'avec une anche faite de la manière que je vais tracer ici, on obtiendra, avec la même facilité, les sons forts, et les sons doux et moëlleux; elle permettra de donner à la musique tous les degrés de force, de légèreté ou de douceur qui lui conviennent, en même temps qu'elle rendra les sons aigus comme les sons graves, pleins, ronds, sonores, et les hautes notes avec douceur; mais lorsque l'anche est trop épaisse au bout, le son aigu ne devient que trop souvent criard, au-lieu d'être moëlleux, et le son grave devient sourd et inégal.

Outre ces inconvénients, il en résulte encore d'autres qu'il est bien essentiel d'éviter, c'est qu'elle exige de trop grands efforts de l'exécutant, ce qui lui rend une figure boursoufflée, désagréable et fatigante, puisque ses joues et ses yeux deviennent gonflés, et que les veines de son front enflent d'une manière à allarmer les personnes qui le regardent, tandis qu'il doit toujours se présenter devant le public avec une physionomie calme et qui annonce qu'il joue de son instrument avec facilité et sans efforts.

Quoiqu'il soit très-difficile, d'enseigner, sur-tout par écrit, la manière de faire les anches, je vais néanmoins essayer de donner quelques règles générales: après avoir donné au roseau la grandeur et la forme de la table du bec, (voyez fig. N.º 1)\* et conservé dans toute la longueur de l'anche, l'épaisseur d'une petite ligne, vous la mettez sur une lime bien large et sur-tout bien plane, et vous la limez jusqu'à ce que la table en soit bien droite, alors vous la posez sur le bec et la présentez contre le jour et regardez de côté si elle a l'ouverture convenable, (voyez fig. N.º 2)\* cette ouverture au bout du bec est à-peu-près d'une demi-ligne, et il faut qu'elle aille en mourant presque jusqu'à la première vis de l'anneau avec lequel l'anche est serrée sur le bec; on commence alors à l'évider (avec un canif bien tranchant) à partir d'une demi-ligne de cette première vis de l'anneau, en ayant soin de laisser à cet endroit, assez de bois, pour que l'anche étant finie, on puisse y remédier; si elle se trouve encore trop forte, on l'évide donc ainsi jusqu'au bout, en lui donnant toujours de moins en moins d'épaisseur en approchant du bout, principalement sur ses côtés, et conservez toujours plus d'épaisseur au milieu, ou si on peut s'exprimer ainsi, une espèce de côte qui se termine en fer de lance vers le bout. (Voyez fig. N.º 3)\* Si l'anche est encore, trop forte et le bout encore assez épais, on le diminue, toujours en passant la lime sur les deux côtés de l'anche, si au contraire le bout est assez mince, limez-la plus près du talon, vers la première vis, mais avec précaution, car si l'on ôte trop de bois en cet endroit il en résultera un son canard et insupportable. Sur la longueur de deux lignes, à-peu-près à partir du bout de l'anche et en descendant vers le talon, on peut y passer la lime à plat, et la limer sur toute sa largeur, de

(1) Car autrement, l'homme le plus robuste ne pourrait tirer aucun son sur l'instrument, au-lieu qu'une anche, plus évisée vers le bout, peut être plus ouverte, et parler plus facilement et à l'aide d'un léger souffle.

\* de la page 37

manière à la rendre pour ainsi dire transparente.

Il arrive souvent qu'une anche, quand même elle aurait été faite avec la plus grande précaution et le plus grand soin, ne paraît pas pouvoir devenir bonne, alors il faut tenter toutes sortes d'essais; d'abord examinez si l'anche n'est pas trop ouverte ou trop fermée. Dans le premier cas, resserrez un peu la vis du haut en desserrant celle du bas, et dans le second cas faites l'inverse.

Il arrive aussi que la table n'est pas tout-à-fait unie et plate. En ce cas, on cherche à y remédier en repassant l'anche sur la lime; si elle n'a que de petits défauts on n'a qu'à la laisser sur le bec pendant une journée et elle se corrige quelquefois d'elle-même: souvent aussi, l'anche paraît mauvaise sans l'être en effet parce que les défauts proviennent du bec, qui est gonflé par la chaleur du souffle et l'humidité de la salive, ou qu'il a joué lui-même par sécheresse, n'ayant pas servi depuis long-temps, ou bien encore parce qu'il n'a pas été bien taillé; dans tous ces cas, il faut faire corriger ces défauts par le facteur d'instruments.

Si, après avoir corrigé et essayé tout ce qui vient d'être dit, l'anche ne répond pas encore à vos desirs, il est donc évident que le défaut existe dans la confection de l'anche: si l'anche est encore trop forte, on la recule d'une demi-ligne du bout du bec (*voyez fig. N<sup>o</sup> 4*)\*; si elle est trop faible, on la dépasse d'une demi-ligne du bout du bec (*voyez fig. N<sup>o</sup> 5*)\*: ce qui vous indiquera son défaut; dans le premier cas, on en ôte du bois, et dans le second, on coupe le bout qui dépasse avec des ciseaux. Souvent aussi, le défaut existe dans la mauvaise qualité du roseau, et en ce cas, il n'y a d'autre moyen que d'en recommencer une autre.

Les anches, après avoir servi quelque temps, se gonflent, alors, on les remplace, pour les laisser sécher, ou on les repasse sur la lime. Portez toujours vos soins à ce qu'elle ne soit pas trop mince du talon.

La nouvelle manière d'attacher l'anche sur le bec, à l'aide d'un anneau, est préférable à celle de le faire avec une ficelle: d'abord, l'anneau nous donne la grande facilité d'ôter et de remettre dix fois l'anche sur le bec, pendant qu'un autre, avec sa ficelle, ne le ferait à peine qu'une seule fois: en second lieu, on peut souvent, par le seul moyen des deux vis, la mettre comme elle doit être, et lui donner l'ouverture convenable, et de plus, le bec est beaucoup plus élégant avec l'anneau qu'avec la ficelle.

Un grand nombre de personnes ont la fausse idée de croire que la belle qualité de son ou la facilité du coup de langue dépendent de la manière dont on place le bec dans la bouche, en pinçant l'anche avec la lèvre supérieure ou inférieure. Il ne faut que de l'habitude; car on peut avoir une belle qualité de son et un excellent coup de langue, de l'une et de l'autre manière. On peut donc très-bien jouer de la Clarinette, sans être obligé de mettre l'anche en-dessous plutôt qu'en-dessus.

Il y a plusieurs raisons particulières qui engagent à jouer de préférence avec l'anche appuyée sur la lèvre inférieure: 1<sup>o</sup> on y gagne, que le pouce de la main droite devient un doigt utile, (car on n'en a plus besoin pour soutenir la Clarinette) en ce qu'il sert à réparer

\* de la page 37

une lacune des anciennes Clarinettes, en permettant de couler du *Si* a l'*Ut dièze*, et de l'*Ut* au *Mi bémol* comme de *Si* a *Re dièze* et de *Re bémol* a *Mi bémol* et aussi l'inverse, a l'aide des secondes branches des 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> clefs qu'il est plus difficile d'employer lorsqu'on joue avec l'anche en-dessus. En second lieu, on a cet avantage, de pouvoir mettre sur les dents de la mâchoire inférieure, un petit morceau de carte, et par-là éviter que les dents ne blessent pas la lèvre sur laquelle on met l'anche, ce que les personnes qui mettent l'anche en-dessus ne peuvent guère éviter: et enfin, l'exécutant n'est pas obligé de contracter ses nerfs, et par-là, de défigurer les traits de sa figure, ce qui arrive à ceux qui jouent différemment, parce que la lèvre supérieure est trop petite pour pouvoir naturellement se reposer sur les dents: cette dernière raison n'est pas la moindre; en effet, l'exécutant doit chercher soigneusement à éviter tout ce qui peut inspirer à l'auditeur une sensation désagréable et pénible.

Le coup de langue sec, ainsi que le simple piqué (et que je me représente le premier comme *Ti* et le second comme *Di*) sont exécutables avec un égal avantage dans l'une comme dans l'autre manière; mais il faut faire attention de ne pas l'employer toujours, ou trop fréquemment, et de le considérer comme un avantage privilégié de la Clarinette.

Autant l'emploi modéré du coup de langue est d'un bon effet, autant il devient insupportable, s'il est continuel, et il donne alors au morceau une couleur froide et commune.

Ecoutez attentivement un Violon habile, et cherchez à l'imiter dans l'exécution des *Stacato*, *Legato*, *sostenuto*, et dans les autres articulations.

En général, si l'on veut faire usage de toutes les ressources de la Clarinette, telle qu'elle est maintenant, il faut s'appliquer, le plus possible à exécuter beaucoup de musique de Violon (1) car c'est l'instrument pour lequel on a écrit davantage de bonne musique. Il ne faut pas à un passage qui vous paraîtra difficile, vous effrayer, ni désespérer de l'exécuter; il faut, au contraire, redoubler de travail et d'efforts, et avoir assez de courage pour le répéter aussi long-temps qu'il sera nécessaire, si ce travail ne vous rebute pas, vous en retirez le plus grand avantage.

Que l'on se rende aussi bien familiers tous les tons ou modes qui se rencontrent dans le système musical, afin d'être à même de les employer avec facilité et sans obstacles dans tous les cas qui se présenteront: car il y a un charme infini dans cette grande variété de tons, qui, en nous présentant toutes les ressources de l'art, nous offrent aussi toutes les beautés de la musique. En effet, la mélodie, même la plus belle, sans une bonne harmonie, manque ordinairement l'effet qu'on devait en attendre: on peut aussi, à l'aide d'un accompagnement harmonieux, donner un bel éclat à une mélodie toute médiocre. Pour mettre convenablement en œuvre tous ces avantages, il faut pouvoir le faire avec une seule Clarinette sans être obligé d'employer des corps de rechange, ou des Clarinettes dans différents tons, et faire, pour la Clarinette, ce que l'on fait pour tous les autres bons instruments.

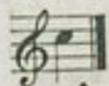
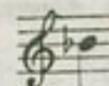
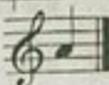
Il faut donc, en apprenant la Clarinette, chercher à la traiter comme tout autre instrument, c'est-à-dire, embrasser l'étendue en général du système musical, sans se laisser arrêter par l'idée de la défektivité de l'instrument; car avec une volonté bien prononcée, la moitié de l'ouvrage est déjà faite.

(1) Et sur-tout les Quatuors et Quintettis de Mozart et d'Haydn.

## SIMPLE APERÇU RELATIVEMENT A LA TRANSPOSITION.

La nécessité de jouer dans tous les tons, avec la même clarinette, force sans doute et astreint à une espèce de travail qui n'est pas agréable pour tout le monde, mais qui cependant n'est pas aussi difficile qu'il le paraît.

Jusqu'à présent, on s'est servi, dans tous les orchestres, de trois différentes Clarinettes, des Clarinettes en *Si bémol*, *Ut* et *La*: il en est résulté l'abus d'être obligé de donner à une même note différens noms.

Car pour ces trois Clarinettes on a adopté, le même système de notes, quoique le ton change avec chaque instrument. Le doigter de l'*Ut*  sur la Clarinette en *Ut* donne *Ut*, aussi sur les Clarinettes en *Si bémol* et *La*. Cependant l'*Ut*  de celle en *Si bémol* devient *Si bémol*  et l'*Ut*  de celle en *La*, devient *La*  Il fallait donc, pour mettre, à cet égard, la Clarinette au niveau de tous les autres instruments, adopter une seule de ces trois Clarinettes, et supprimer les deux autres (1), corriger et modifier ensuite celle qui serait choisie, de manière à pouvoir s'en servir dans tous les tons.

C'est à quoi je me suis attaché, et j'ai préféré la construction de la Clarinette en *Si bémol* par les raisons suivantes.

La Clarinette en *Ut*, ou son emploi dans la musique, aurait présenté à la vérité quelque agrément et facilité, par la raison que ses intervalles se comptent, se nomment, et s'écrivent de la même manière que les autres instruments, pour lesquels on écrit sur la clef de *Sol*, (à l'exception de la Trompette et des Cors); par-là, on aurait évité le travail des transpositions qu'on redoute malheureusement trop.

En perfectionnant la clarinette, il était nécessaire de la mettre sur le même pied que tous ces autres instruments, et de la construire de manière à n'avoir pas besoin de recourir aux différents corps de rechange pour jouer en tel ou tel ton. Il fallait donc choisir lequel de ces trois instruments en *Ut*, en *Si* ou en *La* serait le plus avantageux pour la musique en général. La Clarinette en *Si bémol* se présentait avec trop d'avantages pour ne pas être adoptée. D'abord par sa qualité de son qui diffère tout-à-fait des autres instruments, parce que, étant plus longue que la Clarinette en *Ut*, elle adoucit ses défauts sans perdre ses qualités; c'est-à-dire qu'elle aura tout le brillant de la Clarinette en *Ut* sans être dure et aiguë comme elle. D'un autre côté, parce que, étant plus courte que celle en *La* elle aura plus de mordant, d'éclat et de variété sans perdre de sa douceur, sans être sourde et pour ainsi dire sombre et monotone, défaut que la Clarinette en *La* reçoit de sa trop grande longueur. D'ailleurs, les tons, *La*, *Mi* et *Re* pour.

(1) Je ne peux pas concevoir comment on a pu s'attacher à l'idée de croire que les trois différentes Clarinettes ont été inventées pour produire des différents effets; certainement non; mais bien par la raison que les premières Clarinettes, n'ayant que quelques tons de passables et les autres insupportables, on fut obligé d'en faire presque pour chaque ton un instrument. Les premières clarinettes ne pouvaient guères jouer que dans un seul ton, mais depuis qu'on a ajouté les cinq clefs existantes (puisque les premières ne possédoient que deux ou trois clefs) on a réduit cela aux trois Clarinettes en *Ut*, *Si* et *La*. Il est donc évident que c'est par raison de justesse, et non pas pour produire des effets brillants, pathétiques, pastoraux, dansants et chantants, (et Dieu sait pour quoi encore) d'on viennent toutes ces différentes Clarinettes.

lesquels on employoit la Clarinette en *La* ne sont ni sombres ni sourds, au contraire ils ont quelque chose de gai et d'ardent, mais je crois que si on voulait écrire un morceau mélancolique, les tons *Mi bémol*, *La bémol*, *Re bémol* et *Sol bémol* conviendront mieux, et ce sont précisément les tons plus favorables pour la nouvelle Clarinette que pour tout autre instrument.

Il est donc raisonnable, selon moi, de faire usage de cette Clarinette, comme on le fait de tous les autres instruments, et l'appeller simplement Clarinette, sans aucune autre épithète, comme on appelle un Violon, simplement Violon, et une Flûte, une Flûte.

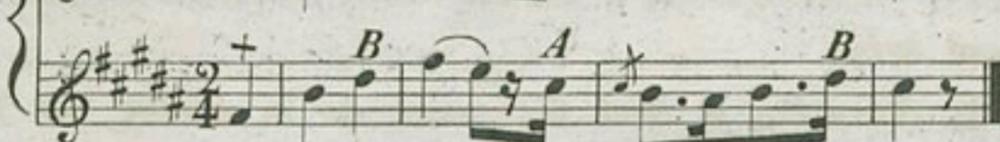
Il s'agit donc maintenant de décider de quelle manière on écrira pour la Clarinette. Écrira-t-on cette partie dans le même ton que celui des autres instruments, sur la clef de *Sol*? ou l'écrira-t-on un ton plus haut ainsi que cela est d'usage pour la Clarinette en *Si*? dans le premier cas, l'exécutant regardera l'*Ut* comme *Si bémol* et ainsi de suite, dans le second cas, ce sera au Compositeur à écrire cette partie toujours un ton plus haut, mais sans faire aucun changement pour l'instrument, et voici comment:

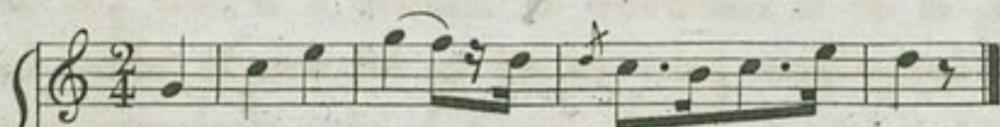
## EXEMPLES:

Première manière. 

Deuxième manière. 

Première manière. 

Deuxième manière. 

Première manière. 

Deuxième manière. 

Pour moi, je préférerais toujours la première manière à la deuxième, parce que l'on éviterait par-là toute espèce de Transposition, tant pour l'Exécutant que pour le Compositeur; et en même temps, on aurait l'avantage de pouvoir, sans difficulté, jouer les parties de différents instruments, comme celles de Violons Flûte ou Haut-bois qui ne seraient pas tout-à-fait contre la nature et le doigter de la Clarinette: donc, on jouera les notes telles qu'elles sont écrites, et on les écrira comme elle doivent être jouées. Mais pour la Musique déjà existante, on transpose les parties de la Clarinette en *Ut* toujours un ton plus haut, et celle de la Clarinette en *La* un demi ton plus bas, et pour celle en *Si bémol* on la

jouera telle qu'elle est écrite.

Clarinettes en *Ut*.  
Nouvelle Clarinette.

Clar. en *La*.  
Nouv. Clar.

Clar. en *La*.  
Nouv. Clar.

Detailed description: The image shows three systems of musical notation. The first system is for Clarinettes in C (Ut) and Nouvelle Clarinette in C (Ut). The second and third systems are for Clarinettes in A (La) and Nouvelle Clarinette in A (La). Each system consists of two staves. The Nouvelle Clarinette parts include fingering numbers (9, 8, 7, 9) and dynamic markings (A, +).

COURTE OBSERVATION POUR LES FACTEURS DE CLARINETTES.

Après avoir trouvé la juste proportion tant de la longueur prise depuis le bec jusqu'au pavillon; que de sa largeur, et avoir convenablement placé les trous de la 4<sup>re</sup> et 3<sup>me</sup> clefs, ceux des six trous principaux qui se trouvent sur la surface de l'Instrument, celui du pouce de la main gauche et et enfin ceux de la 10<sup>me</sup> 11<sup>me</sup> et 13<sup>me</sup> clefs, vous examinerez et accorderez les tons de la manière suivante:

Detailed description: A single staff of music showing a scale of notes. Above the staff are various markings: a triangle (Δ), a plus sign (+), a 'V' with a plus sign (V+), and numbers 10, 11, 13. The notes are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).

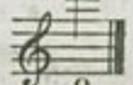
*Voilà le squelette de l'Instrument.*

Ayez un soin particulier à donner un son très-pur à toutes les notes marquées d'une croix +, et sur-tout aux *Mi* et *Fa* (parce que le *Mi* est ordinairement trop bas, et le *Fa* trop haut) sans cependant négliger en cela les notes *Mi bémol* et *Si bémol* du doigter à fourche; car, quoique la 8<sup>me</sup> clef soit la meilleure, le doigter accoutumé n'en est pas moins souvent d'une grande utilité; tâchez de les rendre au moins passables.

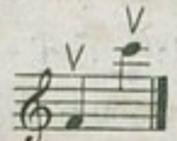
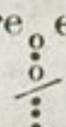
Il faut porter les mêmes soins aux *Si bémol* et *Fa* et aux *Fa* et *Ut* et il faut surtout porter une grande attention à ce que le *Fa* et l'*Ut* aient leur entière pureté.

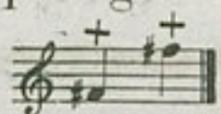
Beaucoup de facteurs se sont efforcés de vouloir rendre ces notes pures, en adaptant des

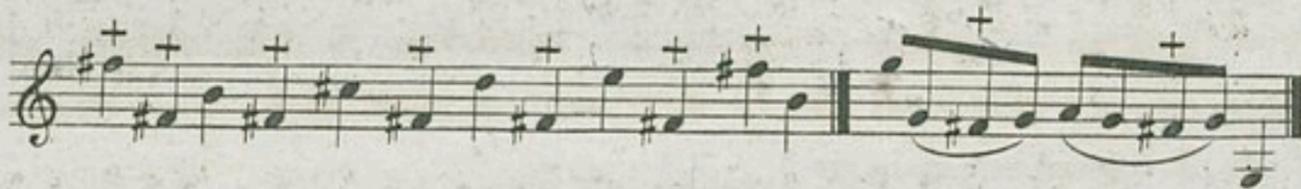
clefs, et ont, en cela, négligé le doigter accoutumé; ils n'ont pas songé qu'en cela, il se présente trop souvent des cas où l'ancien doigter devient avantageux et même indispensable.

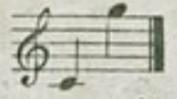
En rendant les sons du *Si bémol* et du *Fa*  par le doigter à fourche, n'oubliez point de porter votre attention sur le *Re*  vû qu'il doit être fait de manière à

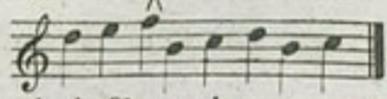
pouvoir le prendre par le même doigter; il peut facilement arriver qu'il soit trop haut, c'est ce qui ne vaudrait rien.

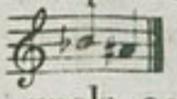
En examinant le *Fa* et l'*Ut*  il faut avoir la plus grande attention à ce que le *Fa* soit bon; on peut employer pour ce *Fa* le doigter de cette manière  et quand même l'*Ut* serait tant soit peu plus bas il n'y aurait pas de mal, attendu que l'on peut y remédier en ouvrant la 7<sup>me</sup> clef.

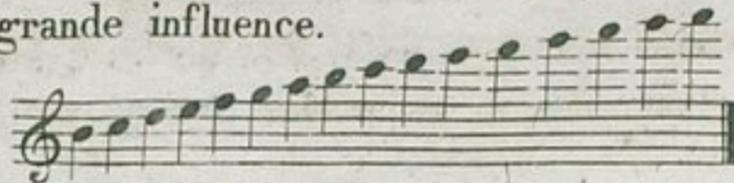
Dans le cas où les notes *Ut* et *Sol*  seraient encore trop basses, vous feriez attention, de ne pas agrandir les trous les plus voisins, avant d'avoir exactement examiné les deux *Fa Dièze* ; voyez sur la gamme le doigter pourvu de ces signes, + et essayez-les ensuite de la manière suivante:



Il faut absolument qu'elles soient faites avec ce doigter; mais si toutefois l'*Ut* et le *Sol*  étaient déjà bien, et que le *Fa Dièze* fût encore défectueux, le seul moyen qu'il y aurait de remédier à ce *Fa Dièze* serait, ou par le placement du trou du pouce de la main gauche, ou, par préférence, en agrandissant ce trou, si toutefois il était trop petit.

Après avoir ainsi remédié au *Fa Dièze*, s'il se trouvait que l'*Ut* et le *Sol* fussent encore trop bas, il faudrait, en examinant bien les notes suivantes,  voir s'il n'y aurait pas moyen d'agrandir les trous de ces notes, ce qui influencerait en même temps sur la justesse de l'*Ut* et du *Sol*.

Du placement exact du trou de la 13<sup>me</sup> clef dépendent souvent toute la justesse et la bonne qualité de l'instrument, attendu que ce trou doit rendre d'abord ces *Si bémol* ou *La Dièze*  et ensuite tous les tons, depuis le *Si naturel* jusqu'aux tons les plus élevés sur lesquels ce trou aura la plus grande influence.



Il est donc nécessaire d'examiner attentivement tous les tons sur lesquels ce trou influera directement ou indirectement avant que de décider son placement. Lisez, à cet égard, les pages 10 ligne 7 du présent ouvrage; car, si l'on place ce trou trop bas pour rendre le *Si bémol* ou le *La Dièze* plus sonores, on risque de gâter infailliblement toutes les autres notes suivantes: et si on le place trop haut, il pourrait résulter le même défaut, et principalement le *Si bémol* ou le *La Dièze* seraient trop maigres et inégaux, ce qui ferait trop sentir la division de l'instrument.

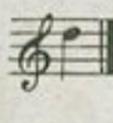
Il faudra donc, pour obtenir un résultat satisfaisant, placer ce trou à-peu-près un pouce et 5 ou 6 lignes plus haut que le trou de la 11<sup>me</sup> clef, et le percer obliquement.

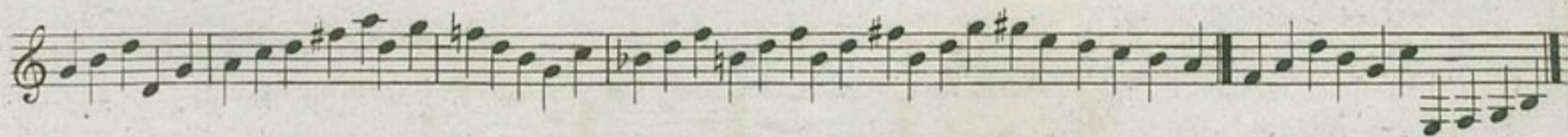
Mais il faut avoir soin, en les accordant, d'obtenir une distinction entre *La Dièze* et *Si bémol* comme il est désigné pages 10 ligne 7 et marqué par le chiffre 13 et l'autre, par le même chiffre avec un point en dessous 13̣ (4)

La raison principale pour laquelle j'ai fait placer le trou de la 13<sup>me</sup> clef sur le côté plutôt qu'en dessous, c'est que j'ai voulu ôter le tuyau de cuivre qui passait de deux lignes dans l'intérieur de la Clarinette, et qui était toujours un obstacle pour nettoyer l'instrument. Il résulte aussi de cette manière d'autres avantages qui ne sont pas moins utiles: mais cette 13<sup>me</sup> clef demande un soin particulier du Facteur pour qu'elle ferme (ou bouche) bien; et cela ne sera pas trop difficile, si cette clef est faite et placée avec un peu d'attention.

Tout cela étant fait, on vérifiera la justesse de la manière suivante:



En réglant ce *Sol*  il faut toujours se baser sur le *Re*  et le vérifier de la manière suivante:



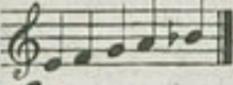
Il peut arriver que le *Sol* d'en bas, et le *La* qui le suit, soient un peu trop hauts; mais cela ne doit point inquiéter; car ces notes sont naturellement un peu basses, ainsi que ce *Mi* et ce *Fa*  sur quelques instruments: dans le cas contraire, on peut facilement

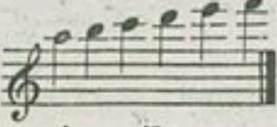
y remédier en fermant en même temps la 4<sup>re</sup> clef par le doigter ordinaire.

Mais, avant de procéder à tous ces examens il faut avoir soin de se pourvoir d'une bonne anche, qui rende facilement les notes de toutes les octaves, dans toute leur pureté; sinon,

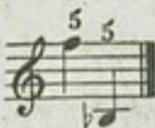
(4) Il est à remarquer que le placement de ce trou, ainsi que sa grandeur, dépendent de la longueur et de la largeur de l'instrument, et que cela se trouve bien aisément en perceant plusieurs trous dans l'espace de 6 ou 7 lignes, à l'endroit accoutumé.

on ne peut rien décider sur leur justesse, vû qu'une mauvaise anche peut souvent être la cause que quelques notes paraissent plus haute ou plus basses

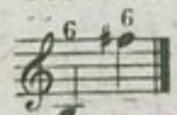
Il est extrêmement essentiel, avant tout, que l'instrument soit établi dans une exacte proportion, tant dans sa longueur que dans sa largeur, pour bien déterminer la justesse des notes mentionnées ci-dessus, attendu que si le bec ou le baril étaient ou trop longs ou trop larges, les notes: *Mi, Fa, Sol, La* et *Si bémol*,  se trouveraient trop basses; et

les notes *La, Si, Ut, Re, Mi* et *Fa*,  seraient trop hautes. Mais si le bec ou le baril étaient trop courts ou trop étroits, il en résulterait l'effet contraire: à cet effet, je renvoie à la note de la page 3.

Lorsque cela sera ainsi préparé, on percera tous les autres trous, et on placera les clefs. La seconde branche de la 2<sup>e</sup> clef est désignée au-dessus de l'instrument par un *A*; mais il faut placer cette branche de manière qu'on puisse la prendre facilement avec le pouce de la main droite, la même observation aura lieu pour la 2<sup>e</sup> branche de la 4<sup>e</sup> clef. Il faut procéder avec attention au placement et à la grandeur du trou de la 5<sup>e</sup> clef, vû

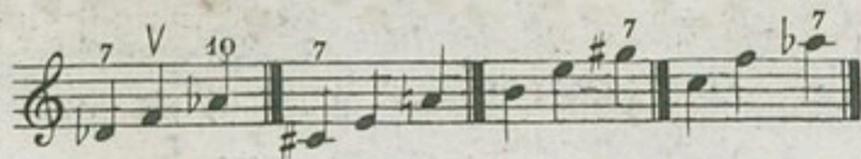
que, par ce trou, non-seulement le *Fa* et le *Si bémol*  mais aussi le *Re* d'en haut

 doivent sortir très-purement. Voyez sur la Gamme le *Re*, désigné par le chiffre 5. Il faut encore avoir soin de ne pas placer trop bas le trou de la 6<sup>e</sup> clef, car alors, on serait obligé de le faire trop grand, et cela ne vaudrait rien pour le *Si* et le *Fa dièse*



Le trou de la 7<sup>e</sup> clef doit être réglé préféablement sur le *La bémol* et l'*Ut dièse* 

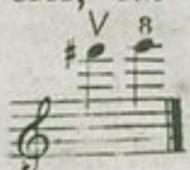
vû que le *Fa* aigu  doit aussi sortir par cette même clef; et alors, les notes *Re bémol* et *Sol dièse* se trouvent bonnes aussi.



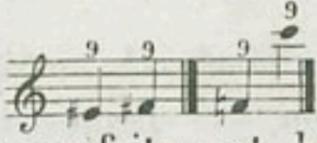
Pour s'en faire une idée plus claire, voyez la page 12 de cette Méthode.

Il faut de même régler le trou de la 8<sup>e</sup> clef préféablement sur le *Mi bémol* et le *Si*

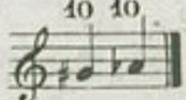
*bémol*;  mais il convient d'examiner si le *Sol*  parle bien avec cette même clef, car cela est indispensablement nécessaire pour qu'il soit en rapport avec le *Fa dièse*



Le trou de la 9<sup>e</sup> clef qui s'emploie pour une grande quantité de notes, doit être réglé sur

celles-ci  et de cette manière, le *Fa* et l'*Ut* sortent bien aussi; cette clef s'emploie parfaitement bien pour les trilles *Fa*, *Mi*, et *Ut Si*: mais je le répète, il faut veiller scrupuleusement à la justesse du *Fa dièze*  avec cette clef. Exemple:



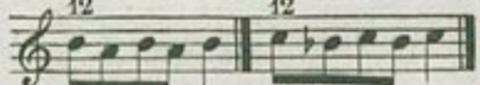
Le trou de la 40<sup>e</sup> clef doit être réglé sur le *Sol dièze* ou le *La bémol*,  et celui de la 41<sup>e</sup> sur le *La* qui les suit: mais il faut mettre toute l'attention possible pour les placer convenablement, attendu que l'utilité de leur emploi ne dépend que de leur bonne position.

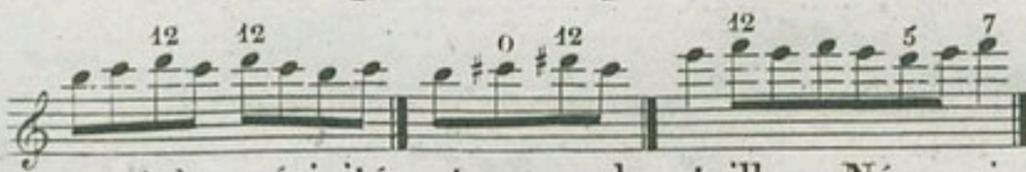
Il ne faut pas que la 40<sup>e</sup> clef soit posée trop haut, afin qu'on puisse bien commodément adapter la 41<sup>e</sup> par-dessus, et que l'index de la main gauche puisse facilement la mettre en mouvement.

Le bout de la 41<sup>e</sup> clef qui passe par-dessus la 40<sup>e</sup> doit être fortement courbé et s'appuyer sur le bois; et si toutefois la clef ne s'ouvrait pas suffisamment, on ferait, par une entaille, passer ce bout dans le bois plutôt que de la laisser trop élevée; ayez soin sur-tout que cette 40<sup>e</sup> clef ne soit pas trop longue afin de ne pas gêner le doigt (index) de la main gauche.

En général, il faut veiller à ce que toutes les clefs s'ouvrent suffisamment; car, en ne s'ouvrant qu'à demi, les notes ne sortiraient pas purement. Mais pour la facilité du doigter, il faut que les tiges des clefs ne soient pas trop élevées et qu'elles soient traitées, ainsi que je l'ai dit, pour la 41<sup>e</sup> clef: car, comme je l'ai déjà fait observer, l'utilité de leur emploi dépend uniquement de la position qu'elles ont.

Pour bien poser la 40<sup>e</sup> et la 41<sup>e</sup> clefs, il faut lire attentivement les pages 9 et 10 du présent ouvrage.

Le trou de la 42<sup>e</sup> clef réglé sur le *Si* ou l'*Ut*  ne doit pas être trop grand, afin qu'on puisse aussi prendre, avec cette même clef, les notes *Re*, *Re dièze*

et *Fa*  quoiqu'on ne les emploie que dans des passages très-précipités et pour des trilles. Néanmoins, il faut qu'elles soient bonnes. Voyez la page 11.

Dans le placement de toutes les clefs, en général, portez vos soins, non-seulement à ce qu'on puisse en faire usage avec facilité, mais aussi à ce qu'elles se ferment, et que les trous soient bien clos; il faut, pour cela, que chacune d'elles tombe directement sur le point central de son trou. Portez ensuite une attention particulière à ce que les clefs, dans leur mouvement, ne fassent point de bruit, car, rien n'est plus insupportable et plus gênant dans l'exécution de la musique, que le bruit des clefs.

Il faut, en ceci, que le Facteur cherche sévèrement à éviter ce défaut; et certes, quand il sera parvenu à donner à l'instrument tous les degrés de perfection, ses peines ne demeureront pas sans récompense et les amis de l'art ne manqueront pas de lui en savoir gré.

A l'égard des clefs, j'ai inventé une espèce de balle élastique, dont l'emploi, depuis plusieurs années, me donne des preuves infaillibles de son utilité. Par l'usage de ces balles, on n'a point à craindre que l'humidité ou la sécheresse influe sur le service des clefs; elles se fermeront toujours également bien, et ne feront aucun bruit.

Quand à l'anneau qui sert à attacher l'anche sur le bec en remplacement de la ficelle, il ne faut pas qu'il soit trop épais pour bien se joindre autour du bec pour que chaque coup de vis agisse facilement sur l'anche. Les vis aussi doivent être très-faciles à faire tourner, pour qu'en vissant ou dévissant, on ne soit pas obligé de faire d'efforts.

Il faut agir de la même manière avec la Clarinette-Alto, puisqu'elle n'est rien autre chose qu'une Clarinette agrandie. Lisez à cet égard la page 2.

Enfin, quand toutes les clefs seront adaptées, et que tous les trous auront la grandeur qui leur convient, on essayera l'instrument en faisant tenir par un autre instrument la note sur laquelle vous voulez vérifier la justesse de vos accords, en commençant par *Ut* et ainsi de suite, comme cela est indiqué au tableau ci-joint.

Ut #

Ut #

Ut #

Ut #

Ut #

Ut #

This page of handwritten musical notation, numbered 33 in the top right corner, is a complex score for guitar. It consists of ten staves of music, each containing intricate chord structures and melodic lines. The notation is dense with accidentals (sharps, flats, naturals), slurs, and various performance markings such as 'V', 'B', 'A', and 'Re'. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The music is written in a style characteristic of early 20th-century guitar pedagogy, with a focus on technical precision and harmonic complexity. The staves are arranged vertically, with some labeled 'Re' and 'Mi' on the left side. The overall appearance is that of a well-used manuscript, with some ink bleed-through and slight discoloration.

Fa 
  
 Fa 
  
 Fa 
  
 Fa 
  
 Fa 
  
 Fa 
  
 Sol 
  
 Sol 
  
 Sol

La b

La

Si b

Si

Ut majeur. La mineur. Ut # majeur. La # mineur. Re majeur.

Si mineur. Mi b majeur. Ut mineur. Mi majeur. Ut # mineur.

Fa majeur. Re mineur. Fa # majeur. Re # mineur.

Sol majeur. Mi mineur. La b majeur. Fa mineur.

La majeur. Fa # mineur. Si b majeur. Sol mineur.

Si majeur. Sol # mineur. Ut majeur.

Fig. 1.

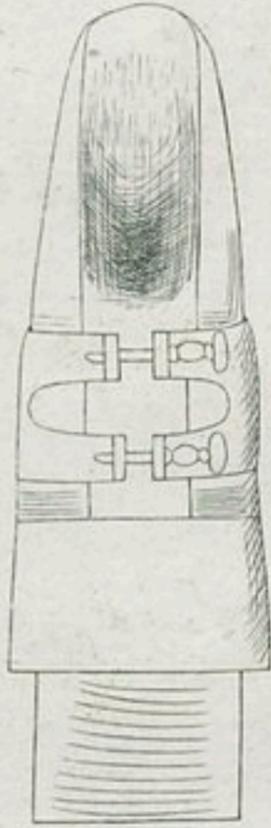


Fig. 2.

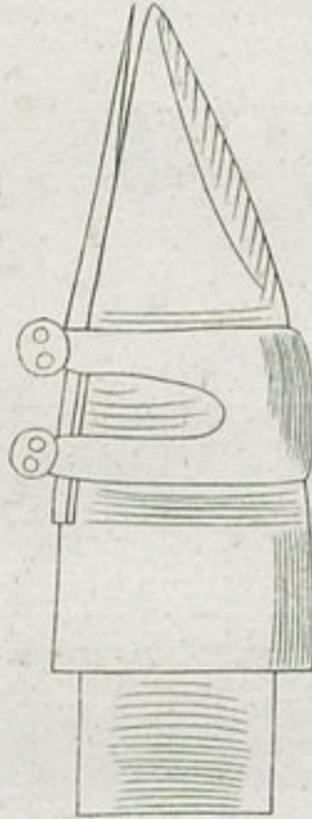


Fig. 3.

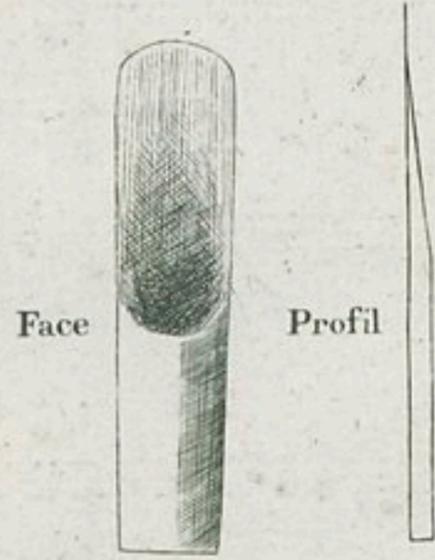


Fig. 4.

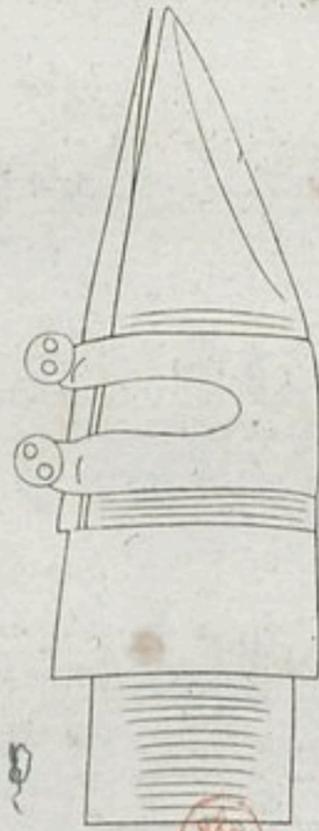
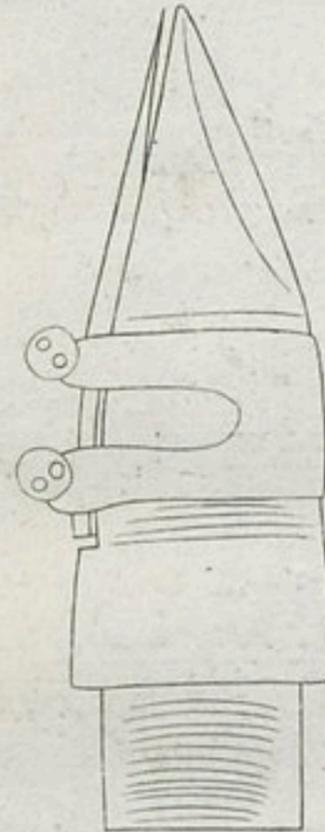


Fig. 5.





GAMME OU TABLATURE POUR LA NOUVELLE CLARINETTE, DIVISÉE EN DEUX PARTIES.

PREMIÈRE PARTIE.

Le trou sous le pouce de la main gauche se trouve fermé excepté pour les notes suivantes.

Exceptions.

Musical notation for the first part of the scale, including staff notation, fingerings, and key diagrams for M.G. and M.D.

Notes correspondantes

SECONDE PARTIE.

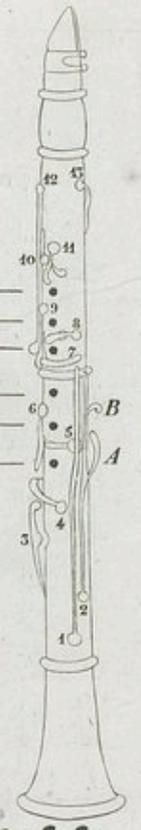
La 45<sup>me</sup> clef se trouve constamment ouverte et le trou sous le pouce de la main gauche reste toujours fermé.

Musical notation for the second part of the scale, including staff notation, fingerings, and key diagrams for M.G. and M.D.

GAMME CHROMATIQUE.

Musical notation for the chromatic scale exercise, including staff notation and fingerings.

L'exercice fréquent de la Gamme chromatique montante et descendante est le plus sur moyen de se familiariser promptement avec toutes les clefs.









## GAMMES ET EXERCICES DANS TOUS LES TONS.

Ut majeur

1<sup>er</sup>  
Exercice.

N<sup>ta</sup> L'intention de l'auteur est: que l'on joue d'abord ces exercices assez lentement, afin de se familiariser avec les différents doigts; et qu'ensuite on les joue avec plus de vitesse à mesure qu'on acquerra de facilité dans l'exécution; c'est pourquoi aucun mouvement ne se trouve désigné en tête de chacun des exercices.

La mineur

Musical notation for 'La mineur' in G minor, 6/8 time. The first staff contains measures 6, 9, and 10, featuring a melodic line with slurs and accents. The second staff continues the piece with measures 6, 10, 5, and 40, including dynamic markings like 'V' and 'Λ'.

2<sup>e</sup>  
Exercice

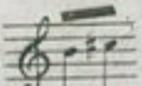
Musical notation for '2<sup>e</sup> Exercice' in G minor, 6/4 time. The exercise consists of ten staves of music, each containing various technical exercises such as slurs, accents, and dynamic markings. Measure numbers 40, 8, 6, 7, 9, 12, and 6 are indicated throughout the piece.

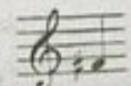
Sol majeur

3<sup>e</sup>  
Exercice

## Mi mineur

4<sup>e</sup>  
Exercice

\* La barre — sur les notes Si et Ut #  indique, qu'ici on peut employer la manière expliquée au renvoi page 7 ligne 5 de la note.

\*\* Dans de pareils cas, le Fa #  peut être pris, en ne fermant que le trou du pouce, et ouvrant les six trous en dessus de l'instrument, surtout lorsque de pareils traits se présentent dans des mouvements rapides.

Fa majeur

5<sup>e</sup>  
Exercice

Re mineur

Musical notation for 'Re mineur' in G minor, 2/4 time. The first staff contains a melodic line starting with a V (Vibrato) and an A (Accent) marking. The second staff continues the melody with various fingerings (7, 5, 7) and accents.

6<sup>e</sup>  
Exercice

Musical notation for '6e Exercice' in G minor, 9/8 time. The exercise consists of ten staves of music. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Fingerings (7, 5, 4, 3, 2, 1) and accents (A) are used throughout. The piece concludes with a Coda symbol (C with a dot) and a 5/5 time signature.

Re majeur

7<sup>e</sup>  
Exercice

Si mineur

The first system of musical notation for 'Si mineur' consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. It contains a melodic line with various ornaments (accents, slurs, and trills) and dynamic markings such as 'A'. The second staff continues the melodic line with similar ornaments and dynamic markings.

8<sup>e</sup>  
Exercice

The '8<sup>e</sup> Exercice' section consists of ten staves of musical notation. It features a variety of technical exercises including:
 

- Staff 1: A melodic line with slurs and ornaments.
- Staff 2: A melodic line with slurs and ornaments.
- Staff 3: A melodic line with slurs and ornaments.
- Staff 4: A melodic line with slurs and ornaments.
- Staff 5: A melodic line with slurs and ornaments.
- Staff 6: A melodic line with slurs and ornaments.
- Staff 7: A melodic line with slurs and ornaments.
- Staff 8: A melodic line with slurs and ornaments.
- Staff 9: A melodic line with slurs and ornaments.
- Staff 10: A melodic line with slurs and ornaments, ending with dynamic markings 'pp' and 'ppp'.

Si b majeur

The first two staves of the exercise are written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major). The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a sequence of eighth notes with various fingering numbers (8, 5, 3, 5, 7) and dynamic markings (V, ^). The second staff continues the sequence with similar notation, including a 'B' marking and a fermata over a note.

9<sup>e</sup>  
Exercice

The remaining eight staves of the exercise continue the musical piece. The notation is more complex, featuring slurs, ties, and various fingering numbers (8, 5, 3, 5, 7). It includes dynamic markings such as 'V' and 'B'. The piece concludes with a trill (tr) and a final note. The overall structure is a single melodic line with intricate fingerings and articulation.

Sol mineur

5 9

V 8 5

8 B

5 5

Musical notation for Sol mineur, first system. Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat). The system contains two staves of music. The first staff has a 5 above the first measure and a 9 above the second measure. The second staff has a V above the first measure, an 8 above the second measure, a 5 above the third measure, an 8 above the fourth measure, and a B above the fifth measure. There are various accidentals and slurs throughout.

10<sup>e</sup>  
Exercice

5 5 8 8 5

5 5 8 8 5

5 5 8 8 5

5 5 8 8 5

5 5 8 8 5

5 5 8 8 5

5 5 8 8 5

5 5 8 8 5

5 5 8 8 5

5 5 8 8 5

Musical notation for 10e Exercice. Treble clef, key signature of two flats. The exercise is in 2/4 time. It consists of ten systems of two staves each. The notation is highly technical, featuring many slurs, ties, and fingerings (e.g., 5, 8, 9, 4, 5, 7, 0). There are also some trills (tr) and accents (^). The exercise is a continuous melodic line with complex rhythmic patterns.

La majeur

11<sup>e</sup>  
Exercice

Fa # mineur

First system of musical notation for 'Fa # mineur'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The first staff contains measures 6 through 10, with a 'B' marking above the first measure. The second staff continues the piece with measures 11 through 15, featuring 'A' and 'B' markings above the first and last measures respectively. Fingering numbers (6, 7, 8, 9, 10, 4, 5, 7) and articulation marks (accents, slurs, and a 'V' mark) are present throughout.

12<sup>e</sup>  
Exercice

Second system of musical notation, labeled '12<sup>e</sup> Exercice'. It consists of two staves in treble and bass clefs. The key signature has two sharps. The time signature is 3/4. The first staff contains measures 9 through 10, with a 'B' marking above the first measure. The second staff continues with measures 11 through 15, featuring 'V' and 'A' markings. The third staff contains measures 16 through 20, with 'A' markings above the first and last measures. The fourth staff contains measures 21 through 25, with 'B' markings above the first and last measures. The fifth staff contains measures 26 through 30, with 'V' and 'A' markings. The sixth staff contains measures 31 through 35, with 'A' markings above the first and last measures. The notation is highly technical, with many slurs, accents, and specific fingering instructions (e.g., 7, 10, 4, 5, 7, 10, 7, 6, 6, 5, 7, 6, 10, 7, 9, 10, 7, 8, 9, 9, 7, 8, 9, 9, 7, 4).

Mi b majeur

15<sup>e</sup>  
Exercice

Ut mineur

14<sup>e</sup>  
Exercice

Mi majeur

First system of musical notation for 'Mi majeur'. It consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The first measure contains a whole note chord labeled 'B'. The second measure contains a whole note chord with fingerings 6, 7, 8, 9, 10. The third measure contains a whole note chord labeled 'B' with a fingering of 7. The fourth measure contains a whole note chord with fingerings 0, 6. The fifth measure contains a whole note chord with fingerings 4, 4. The sixth measure contains a whole note chord labeled 'B'. The lower staff contains a sequence of eighth notes corresponding to the upper staff's chords.

15<sup>e</sup>  
Exercice

15<sup>e</sup> Exercice. This section contains ten staves of musical notation in G major (two sharps) and common time. The notation is highly technical, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. It includes various musical ornaments such as trills (tr), accents (^), and slurs. Chord labels 'A' and 'B' are placed above certain measures. Fingerings are indicated by numbers 0-4 above notes. The exercise concludes with a final whole note chord labeled 'A'.

Dol:

Ut # mineur

16<sup>e</sup>  
Exercice

\*On pourra aussi employer pour ce Si # un autre doigter, surtout comme note sensible, et voici

comment:

La b majeur

The first system of musical notation for 'La b majeur' consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. It contains a sequence of notes with various fingerings (7, 5, 7, 3) and dynamic markings (Λ, V, B). The lower staff continues the melodic line with similar notation, including a double bar line and a '0' marking.

17<sup>e</sup>  
Exercice

The 17th exercise is presented as a single staff of music in a 2/4 time signature. It features a complex melodic line with frequent slurs and ties. The notation includes numerous dynamic markings (Λ, V, B) and fingerings (8, 40, 7, 5, 0, 3, 7). The exercise is divided into several measures, with some measures containing multiple notes beamed together. The piece concludes with a double bar line.

Fa mineur

The first system of music for 'Fa mineur' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in the key of F minor (three flats). The music features a variety of notes, including slurs and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-7. Dynamics include accents (Λ) and breath marks (B). The system concludes with a double bar line.

18<sup>e</sup>  
Exercice

The 18th exercise is presented in a single treble clef staff. It is in 5/4 time and F minor. The exercise is characterized by dense, rhythmic patterns with frequent slurs and accents. Fingerings are meticulously marked throughout. Dynamics include accents (Λ) and breath marks (B). The exercise is divided into measures, with some measures numbered (e.g., 40, 6, 8, 10). The piece ends with a double bar line.

Si majeur

19<sup>e</sup>  
Exercice

Sol # mineur

5 6 7  $\Delta$  V 10

Diagram of a guitar fretboard showing the notes of the Sol # mineur scale: 5, 6, 7, 10, 12, 14, 15, 17, 19, 21, 23, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 52, 54, 56, 58, 60.

B 9 B 6 8 7 7 8 7

20<sup>e</sup>  
Exercice

10 B 7  $\Delta$  7  $\Delta$  A B 7  $\Delta$  7  $\Delta$

A B 7  $\Delta$  7  $\Delta$  8  $\Delta$  7 B

A A A

B A

V B 7  $\Delta$  A

B 7 8 7

B 7  $\Delta$  A B tr

Cadenza

Re b majeur

21<sup>e</sup>  
Exercice

Si b mineur

22<sup>e</sup>  
Exercice

Fa # majeur

First system of musical notation for Fa # majeur. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The bottom staff has a bass clef. The music is written in a simple, stepwise fashion. Above the first staff, there are fingerings: B, 5, 6, 7, 8, 9, 9, followed by a bar line, then B, ^, +, 7, ^, 0, 6, 7, V. The second staff continues the melody with similar stepwise motion.

25<sup>e</sup>  
Exercice

Moderato

Second system of musical notation, titled '25<sup>e</sup> Exercice' and 'Moderato'. It consists of six staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three sharps. The time signature is common time (C). The music is more complex, featuring slurs, accents (^), and various fingerings. Above the first staff, there are fingerings: +, 7, ^, ^, B, 12, 9. The second staff has fingerings: 9, 9, 9, 8, 6, 5, 7, 9, +, ^, 4, ^, 6, tr, 5. The third staff has fingerings: 5, 7, 9, ^, 0, ^, 7, ^, 7, 7, ^, 7. The fourth staff has fingerings: 4, +, ^, 9, 7, ^, B, 7, V, ^, 7, 0, A, 9. The fifth staff has fingerings: 9, +, tr, tr, 0, tr, 0, 5, 0, ^. The sixth staff has fingerings: 7, ^, 0, 5, 7, V, 5, 7, 4, ^, 7, +, ^, B, 9, ^, +, 9.

Re  $\sharp$  mineur

8 9 9 10

Musical notation for the first system of 'Re mineur' in D minor, featuring a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 6/8 time signature. The notation includes various fingerings (8, 9, 10) and dynamic markings such as accents (^) and a forte (f) marking.

24<sup>e</sup>  
Exercice

8 9

6/8

Musical notation for the 24th exercise in D minor, featuring a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 6/8 time signature. The notation includes various fingerings (8, 9, 6, 7, 8, 9, 10) and dynamic markings such as accents (^) and forte (f) markings.

Sol  $\flat$  majeur

25<sup>e</sup>  
Exercice

\* Dans de pareils cas  on prend comme à l'ordinaire le premier Ré bémol avec le petit doigt, mais le second Ré bémol avec le pouce; et cette même manière se pratique aussi à l'exemple suivant:

 D'ailleurs le second Ré bémol ainsi que le second Ut dièze son marqué d'un *A*.

Mi b mineur

The first system of musical notation for 'Mi b mineur' consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes with various fingering numbers (8, 9, 9) and dynamic markings (accents, plus signs, 7). The second staff continues the piece with similar notation, including a 'B' marking and a final double bar line.

26<sup>e</sup>  
Exercice

The '26<sup>e</sup> Exercice' section consists of eight staves of musical notation. It begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a 3/4 time signature. The notation is highly technical, featuring numerous slurs, accents, and dynamic markings such as 'B', 'A', 'V', and '7'. Fingering numbers (8, 9, 5, 6, 8) are used throughout to guide the performer. The exercise concludes with a final double bar line on the eighth staff.



La # mineur

The first system of musical notation for 'La # mineur' consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a sequence of notes with various fingerings (5, 7, 8, V) and dynamic markings (B, ^). The lower staff continues the melodic line with similar notation, including a trill-like figure and a dynamic marking of B.

28<sup>e</sup>  
Exercice

The 28th exercise is presented in a single system with a 3/4 time signature. It features a complex melodic line with numerous slurs, ties, and dynamic markings (B, ^, +). Fingerings are indicated throughout, such as 5, 7, 8, 9, 12, and 8. The exercise includes trills (tr) and various articulation marks. The notation is dense and technical, typical of a piano exercise.

Ut  $\flat$  majeur

Musical notation for 'Ut  $\flat$  majeur'. The piece is written on a single staff in a key signature of three flats (B-flat major). It begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes various fingerings (6, 7, 9, 40, 7, 0, 5, V), accents (^), and dynamic markings (B, +). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties.

Tempo di Polacca

29<sup>e</sup>  
Exercice

Musical notation for '29<sup>e</sup> Exercice'. The piece is written on a single staff in a key signature of three flats (B-flat major) and a 3/4 time signature. It begins with a treble clef. The notation is highly technical, featuring many slurs, ties, and dynamic markings (A, B, +). Fingerings are indicated throughout, including 7, 9, 0, 5, 7, 9, 8, 7, 7, 4, 5, 7, 6, 7, 0, 7, 7, 4, 5. There are also some unusual markings like '95' and '43' with vertical lines. The piece concludes with a double bar line.

La b mineur

5 6 7 8 V

B

B

Suite de la Polacca

30<sup>e</sup>  
Exercice





# GAMME OU TABLATURE POUR LA CLARINETTE-ALTO, DIVISÉE EN DEUX PARTIES.

## PREMIÈRE PARTIE.

Le trou sous le pouce de la main gauche se trouve fermé excepté pour les notes suivantes.

### Exceptions.

Notes correspondantes.

## SECONDE PARTIE.

La 45<sup>me</sup> clef se trouve constamment ouverte et le trou sous le pouce de la main gauche reste toujours fermé.

Notes correspondantes.

## GAMME CHROMATIQUE.

Notes correspondantes.

L'exercice fréquent de la Gamme chromatique montante et descendante est le plus sur moyen de se familiariser promptement avec toutes les clefs.







GAMMES ET EXERCICES DANS TOUS LES TONS,

POUR LA CLARINETTE-ALTO.



Ut majeur

6

5 V 8

6 9 +

1<sup>er</sup>  
Exercice.

8 9 7

5 +

9

7 9 9 12 10 9 6 5 3 3 7

9

V 8 5 +

10

6 5 3

6

La mineur

*A* 6 7 8 + *B*

5 9 6 *A*

6 8 + 8

2<sup>e</sup>  
Exercice.

10 + 9

8 0 6 0 0 8 9

8 9 + 6 8 + 6

6 8 9 6 *A* 6

0 7 5 3 5

6 *A* *tr* 6



Mi mineur

6 9 10 A

4<sup>e</sup>  
Exercice.

9 10 6 5 4 12 7 6 7 5 9 4 5 6 7 8 7 6 5

A A B B B

V V

pp ppp

Fa majeur

Musical notation for 'Fa majeur' in bass clef, 3/4 time. It consists of two staves of music. The first staff has a '5' above the fifth measure. The second staff has an accent (^) above the eighth measure.

5<sup>e</sup>  
Exercice

Musical notation for '5<sup>e</sup> Exercice' in bass clef, 3/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff has a 'V' above the fifth measure. The second staff has a '7' above the eighth measure. The third staff has a '5' above the fifth measure. The fourth staff has a '7' above the eighth measure. The fifth staff has a '5' above the fifth measure. The sixth staff has a '7' above the eighth measure. The seventh staff has a '5' above the fifth measure. The eighth staff has a '5' above the fifth measure. The ninth staff has a '5' above the fifth measure. The tenth staff has a '5' above the fifth measure.



Re majeur

7<sup>e</sup>  
Exercice

Si mineur

The first system of musical notation for 'Si mineur' consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes with fingerings 6, 7, 8, 9, 9, 10, and a final chord marked with a 'V' and a fermata. The second staff continues the sequence with notes and fingerings 5, 7, 9, 7, 6, and a final chord marked with a 'B'. The third staff continues with notes and fingerings 9, 4, 4, 5, 4, 4, and a final chord marked with a '+'.

8<sup>e</sup>  
Exercice

The second system of musical notation for '8e Exercice' consists of six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes with fingerings 9, 9, 10, and a final chord marked with a 'B' and a fermata. The second staff continues with notes and fingerings 5, 5, and a final chord marked with a '+'. The third staff continues with notes and fingerings 4, 5, and a final chord marked with a '+'. The fourth staff continues with notes and fingerings 7, 7, 9, 9, and a final chord marked with a '+'. The fifth staff continues with notes and fingerings 8, 9, 9, and a final chord marked with a '+'. The sixth staff continues with notes and fingerings 9, 9, and a final chord marked with a '+'. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Si b majeur

The first system of musical notation for 'Si b majeur' consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody starts with a quarter note on G4, followed by eighth notes ascending to A4, Bb4, and C5. A fermata is placed over the C5 note. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one flat, with a similar ascending eighth-note pattern. Both staves feature various fingering numbers (5, 8, 5, 7) and accents.

9<sup>e</sup>  
Exercice

The 9th exercise is a single melodic line in 3/4 time, written in a bass clef with a key signature of one flat. It contains 12 measures of music. The exercise is characterized by a series of eighth-note patterns, often grouped in pairs or fours, with frequent slurs and accents. Fingering numbers (4, 5, 6, 7, 8) are indicated throughout. A dynamic marking of 'f' (forte) appears at the beginning of the exercise. The piece concludes with a fermata over the final note.



La majeur

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The notation includes a series of eighth notes with various fingering numbers (6, 7, 8, 9, 10) and dynamic markings such as *B*.

11<sup>e</sup>  
Exercice

Handwritten musical notation for the second system, starting with a common time signature (C) and a treble clef. The piece is titled "11<sup>e</sup> Exercice". The notation is highly technical, featuring numerous slurs, trills (tr), and complex fingering patterns (including 6, 7, 8, 9, 10, 12). It includes dynamic markings such as *A* and *B*, and concludes with a double bar line.



Mi  $\flat$  majeur

5 8 V  $\wedge$  8 5 7

13<sup>e</sup>  
Exercice

V 8 V B  $\wedge$  5  $\wedge$  V 8 V 8 V 8 8  $\wedge$

5 5 5  $\wedge$  V  $\wedge$  8 5  $\wedge$

$\wedge$  5 8 5  $\wedge$  b 8 5  $\wedge$  b  $\wedge$  8

5 V  $\wedge$   $\wedge$  B B 8 5  $\wedge$

B  $\wedge$  5 6 b 5 V  $\wedge$  5 7  $\wedge$

8  $\wedge$  5 3 3  $\wedge$  7  $\wedge$   $\wedge$

$\wedge$  5  $\wedge$  5  $\wedge$  B tr

Ut mineur

14<sup>e</sup>  
Exercice

Mi majeur

Musical notation for 'Mi majeur' in 3/4 time. The first line shows a sequence of notes with fingerings 6, 7, and 9, and an accent (^) over the 9th finger. The second line continues the sequence with a bar line, fingerings 6, 8, and 7, and a 'B' marking above the notes.

15<sup>e</sup>  
Exercice

Musical notation for '15<sup>e</sup> Exercice' in 3/4 time. The piece consists of ten lines of music. It features complex rhythmic patterns, slurs, and various fingerings (7, 8, 9, 0, 4, 5, 7). The notation includes many slurs and accents (^) over notes, and some notes are marked with a '+' sign. The piece concludes with a double bar line.

Ut # mineur

5 6 7 ^ V

B ^ # 7 ^ 0 3 5

9 8 7 6 ^ B 6 8 B 7 7 8 7

16<sup>e</sup>  
Exercice

B 7 ^ 7 7

A B 7 ^ 7

A B 7 ^ 7

8 ^ # # # #

B

B

^ # # # #

A

8

B

4  
3  
2  
1

B

A

B 7 ^ 7

A B 7 ^ 7

B 7 ^ 7

8

0

B

0

B

tr

La  $\flat$  majeur

17<sup>e</sup>  
Exercice

Fa mineur

First system of musical notation for 'Fa mineur'. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three flats (F, C, G), and a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes with fingerings (3, 8) and a 'V' marking. The second staff continues the sequence with fingerings (40, 8) and a 'V' marking.

18<sup>e</sup>  
Exercice

Second system of musical notation, labeled '18<sup>e</sup> Exercice'. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a common time signature (C). It contains a sequence of notes with fingerings (8, 10, 8, 6) and a 'V' marking. The second staff continues with fingerings (7, 5, 7, 6) and a 'B' marking. The third staff has fingerings (7, 5, 7, 6) and a 'B' marking. The fourth staff has fingerings (6, 8) and a 'B' marking. The fifth staff has fingerings (4, 4, 4, 4) and a 'B' marking. The sixth staff has fingerings (10, 8, 8, 6) and a 'V' marking. The seventh staff has fingerings (7, 5, 6, 7) and a 'B' marking. The eighth staff has fingerings (6, 5, 40, 8) and a 'V' marking. The ninth staff has fingerings (10, 6, 6) and a 'V' marking. The piece concludes with a 'decres:' marking and a 'pp' dynamic.

Si majeur

19<sup>e</sup>  
Exercice



Re b majeur

Musical notation for the first system, including a treble clef, key signature of two flats, and various fingerings and accents.

21<sup>e</sup>  
Exercice

Musical notation for the 21st exercise, consisting of ten staves with complex rhythmic patterns and fingerings.

Si b mineur

First system of musical notation for 'Si b mineur'. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. The melody features various fingerings (5, 7, 7, 5, 7, 7) and dynamic markings (p, V, B). The second staff continues the piece with similar notation, including a measure marked '40' and a 'B' dynamic marking.

22<sup>e</sup>  
Exercice

Second system of musical notation, labeled '22<sup>e</sup> Exercice'. It consists of ten staves. The first staff has a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The exercise includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (B, V). Fingerings like 7, 0, 8, 7, 5, 7, 0, 7, 5 are indicated. A 'fin' marking appears in the sixth staff. The piece concludes with a 'D.C. al Segno' instruction and a Segno symbol.

D.C. al Segno

Fa # majeur

25<sup>e</sup>  
Exercice



Sol  $\flat$  majeur

7 8 9 9 40 B

7 40 7 0 9 40 B

25<sup>e</sup>  
Exercice

7 40 B A

7 0 7 0 7 B

7 0 7 B

5 6 B B

7 7 7 7 A 40

9 9 40 7 6 5 7 9 A A

9 9 40 40 B A

0 5 6 7 7 A

7 0 6 7 6 0 A

7 7 7 7

Mi b mineur

26<sup>e</sup>  
Exercice



La # mineur

First system of musical notation for 'La # mineur'. It consists of two staves in 3/4 time. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various fingerings (0, 5, 7), accents (^), and dynamic markings (V, B). A measure number '40' is present.

28<sup>e</sup>  
Exercice

Second system of musical notation for '28e Exercice'. It consists of two staves in 3/4 time. The key signature has three sharps. The notation includes fingerings (0, 4, 7), accents (^), and dynamic markings (B). A measure number '40' is present.

Third system of musical notation for '28e Exercice'. It consists of two staves in 3/4 time. The notation includes fingerings (0, 7, 8) and accents (^).

Fourth system of musical notation for '28e Exercice'. It consists of two staves in 3/4 time. The notation includes fingerings (0, 7, 8) and accents (^). A dynamic marking 'B' is present.

Fifth system of musical notation for '28e Exercice'. It consists of two staves in 3/4 time. The notation includes fingerings (0, 7, 8) and accents (^). A dynamic marking 'B' is present.

Sixth system of musical notation for '28e Exercice'. It consists of two staves in 3/4 time. The notation includes fingerings (0, 7, 8) and accents (^). A dynamic marking 'B' is present. The word 'fin' is written above the first staff.

Seventh system of musical notation for '28e Exercice'. It consists of two staves in 3/4 time. The notation includes fingerings (0, 7, 8) and accents (^). A dynamic marking 'B' is present.

Eighth system of musical notation for '28e Exercice'. It consists of two staves in 3/4 time. The notation includes fingerings (0, 7, 8) and accents (^). A dynamic marking 'B' is present.

o.c.c.c.

D.C. §

Ut  $\flat$  majeur.

29<sup>e</sup>  
Exercice

La  $\flat$  mineur

8 40

7 5 6 0 7 +

*B* 40 9 9 8 8 9 40 *B*

50<sup>e</sup>  
Exercice

8 9 9 + 7 +

9 9 40 8 9 5 6 8 40 *B* 7 7 + 7 +

9 9 40 8 9 5 6 8 40 *B* 7 7 + 7 +

7 *V* 40 7 $\flat$  7 *A* 9 7 40 *V*

8 9 *B* + 40 9 9 8

9 + 40 9 9 8