H. BROD

METHODE

DE

HAUTBOIS

Edition revue par G. GILLET

Pour servir à l'étude du Hautbois modifié
tel qu'il est adapté dans les Conservatoires

Prix : 16 Frs

HENRY LEMOINE & Cie, Editeurs
17, Rue Pigalle, PARIS-BRUXELLES, 37, Bd du Jardin Botanique
Reproduction et traduction réservées pour tous pays,
© Copyright 1963 by Henry Lemoine et Cie
Made in France

MÉTHODE DE HAUTBOIS

DE BROD

1799-1839

Nouvelle édition revue et modifiée par M. GILLET, professeur au Conservatoire

---

NOTE DES ÉDITEURS

Les anciennes Méthodes qui ont rendu tant de services à l'enseignement, ces méthodes dont les auteurs ont ouvert la voie à l'art moderne sont de précieux monuments auxquels les gens de science réservent un hommage légitime.

Ces ouvrages sont encore d'une incontestable utilité; mais il faut que des virtuoses les revoient, les retouchent, afin de les mettre en rapport avec le nouveau mécanisme. Nous estimons comme un acte de reconnaissance envers les anciens maîtres ce respect avec lequel les jeunes s'efforcent de moderniser les œuvres classiques qu'ils ont laissées.

Ainsi nous publions aujourd'hui une nouvelle édition de la *Méthode de Hautbois*, de BROD. Cette édition serait, pour ainsi dire, sans but, si l'on n'avait ajouté à la Méthode les éléments qu'exige l'étude du nouveau Hautbois tel qu'il est adopté au Conservatoire. Il fallait supprimer bien des choses devenues inutiles, en modifier d'autres, afin de rendre l'œuvre absolument pratique, en même temps que moins couteuse.

M. GILLET, professeur au Conservatoire et l'un des plus renommés artistes français, a bien voulu se charger de ce travail fort délicat. Grâce à lui, la Méthode Brod est présentée maintenant dans des conditions de complète modernité pouvant satisfaire aux justes exigences des professeurs, comme à tous les besoins de l'enseignement.

Le travail a porté sur l'ensemble et sur les détails. Toutes les incorrections ont disparu. Les plus grands soins ont été apportés, par M. GILLET, à cette utile réfection qui ajoute un excellent traité aux œuvres techniques dont nos bibliothèques scolaires sont déjà si riches.

L'ancienne édition se composait de deux parties. La nouvelle n'en a qu'une dans laquelle on trouve: 1° l'Etude du Mécanisme du Hautbois, d'après le doigté résultant des modifications de l'instrument. 2° une nouvelle *tablature* devenue indispensable, en raison de ces modifications. 3° quarante *Leçons faciles et progressives*. 4° *Six sonates faciles*.

La seconde partie de l'ancienne édition contenait un long chapitre, avec dessins, sur la fabrication des anches; 20 Etudes progressives, six Sonates plus difficiles que celles mentionnées plus haut; enfin 24 Récréations sur des airs connus.

Le chapitre relatif à la fabrication des anches a été supprimé par la raison bien simple que faire soi même ses anches est très difficile pour les hautboïstes de force modeste, ennuyeux pour les virtuoses et qu'en somme l'économie est nulle. Quant aux 24 airs connus, beaucoup trop connus, ils étaient complètement démodés et n'offraient plus aucun intérêt; ils ne servaient qu'à doubler le volume de l'ouvrage et à en augmenter le prix.

Les 20 Etudes, toujours bonnes à travailler, sont éditées séparément, en un seul cahier, de même que les six Sonates. Cette division logique permet à l'élève de commencer à peu de frais son travail et ne l'astreint à une nouvelle dépense que lorsqu'il y a déjà des résultats acquis.

L'ensemble de la nouvelle édition de la Méthode de Hautbois de BROD comprend donc:

1° La Méthode proprement dite, en un seul livre

2° Vingt Etudes progressives, formant un second livre

3° Six Sonates de moyenne difficulté, livre 3e

C'est une œuvre complète et toute moderne qui, nous le croyons, rendra de grands services.

De l'édition, il n'y a pas lieu de parler ici. Les éditeurs ont fait de leur mieux. Aux professeurs d'apprécier.

En terminant, nous remercions M. GILLET dont le talent de musicien et de virtuose a rajeuni l'œuvre de Brod et lui assure une vogue nouvelle.

DU HAUTBOIS

Le Hautbois, joué par un artiste habile ayant une bonne qualité de son, peut être placé au premier rang des instruments musicaux, mais son étude exige beaucoup de soin et de patience.

Ce qui décourage surtout les commençants, c'est la difficulté de l'embouchure du Hautbois et la peine qu'on éprouve à obtenir une agréable sonorité. En effet, ce n'est que par un travail long, assidu et bien dirigé qu'on parvient à rendre cet instrument docile et sympathique. Les sons aigres, criards, parfois même burlesques qu'on produit au cours des premiers essais, ne deviennent que par une patiente étude, faciles, doux et d'un charme pénétrant.

La nature du Hautbois se prête surtout à l'exécution d'œuvres gracieuses, colorées, chantantes et assez simples de facture. Aussi je crois utile de recommander aux élèves de perfectionner leur qualité de son, par l'étude de l'embouchure et de la respiration, avant de vouloir vaincre les difficultés du haut mécanisme. On plait, on captive, par une agréable sonorité et un phrasé correct, tandis que l'exécution des plus surprenantes difficultés provoque rarement l'émotion.

A l'orchestre toutefois, le Hautbois joue un rôle plus étendu et très important par son caractère original; quand il y est bien employé, il produit un grand effet, de nombreux et célèbres exemples le prouvent. Du reste, l'instrument a fait de tels progrès et les maîtres modernes lui ont, en raison de cela, imposé une responsabilité telle, qu'aujourd'hui un artiste doit être capable d'interpréter les plus sérieuses difficultés s'il veut dignement concourir à l'exécution des œuvres nouvelles.

Le Haubois est à juste titre considéré maintenant comme l'un des membres les plus en évidence du corps symphonique. C'est aussi un instrument fort aimé dans les concerts où d'éminents virtuoses se font applaudir.

On ne saurait, donc trop engager la jeunesse à le cultiver avec le zèle et le sentiment artistique sans lesquels on ne devient jamais qu'un médiocre exécutant.

DU CHOIX DE L'INSTRUMENT

On a essayé plusieurs sortes de bois pour la fabrication du Hautbois: le buis, le palissandre, la grenadille et l'ébène; ce dernier est celui qui offre le meilleur résultat.

Lorsqu'il s'agira de l'acquisition d'un instrument, les commençants feront, dans leur intérêt, adopter tout de suite le modèle du Hautbois Conservatoire, généralement choisi, afin d'éviter les pertes de temps causées par les changements de systèmes.

Ces avantages sont incontestables pour la facilité que l'on en obtient.

DU SON ET DE L'ANCHE

La qualité du son dépend de l'anche, de sa confection et surtout du choix du roseau.

Il est bon qu'un élève ait joué pendant quelque temps avec les anches de son maître, pour être en état de bien connaître ce qui constitue une bonne anche.

La facture des anches n'est pas la même dans les différents pays où l'on joue le Hautbois; les Italiens, les Allemands et en général presque tous les étrangers, les font plus fortes que nous, aussi ont-ils un son dur et sourd qui dénature l'instrument, et rend l'exécution si pénible qu'elle devient fatiguante même pour les auditeurs.

La qualité de son qu'on est parvenu à obtenir du Hautbois en France est sans contredit la meilleure, celle qui rapproche le plus cet instrument du Violon.

DU MAINTIEN ET DE LA TENUE DU HAUTBOIS

Le Hautbois doit former avec la ligne du corps, le tiers, environ, d'un angle droit. Cette position est la plus avantageuse, tant pour obtenir la qualité du son que la facilité de le nuancer.

DE LA POSITION DES MAINS POUR TENIR LE HAUTBOIS

La main gauche prend la partie supérieure de l'instrument, et la main droite la partie inférieure.

Les coudes doivent être légèrement rapprochés du corps, la tête sera bien droite et levée.

Ne jamais regarder son mécanisme en jouant.

Les petits doigts sont destinés à faire mouvoir les clés. soit pour la main gauche, le *si* ♭ grave, le *si* ♮ grave, le double effet de *mi* ♭ et la clé de *sol* ♯.

La clé de *si* ♮ grave et la clé de *sol* ♯, dans les sons combinés, servent à donner le *mi* ♭ aigu.

Pour la main droite, l'*ut* grave, l'*ut* ♯ et le *mi* ♭—la clé d'*ut* grave dans les sons combinés, s'emploie pour l'*ut* ♯, le *ré* ♭ et le *ré* ♮ aigus.

Quant aux autres doigts ils servent à boucher les trous, leurs places sont indiquées par les anneaux et les plateaux.

DE LA POSITION DES LÈVRES

C'est dans le travail des lèvres que se rencontrent les plus grandes difficultés; ces difficultés peuvent dépendre de la conformation des lèvres, mais encore plus de la manière de les placer.

Les lèvres doivent être tendues sur les dents et recouvrir celles-ci de manière à pouvoir pincer l'anche et à empêcher surtout que l'air ne s'introduise entre elles et les gencives, autrement il serait impossible de les maintenir longtemps dans leur position.

Il ne faut pas cependant que les lèvres soient par trop tendues: il en résulterait de la sécheresse et de la dureté dans le son; l'essentiel est que les deux bourrelets qu'elles forment soient moelleusement fixés sur leur point d'appui et puissent s'y maintenir sans le secours de l'anche.

MANIÈRE D'ATTAQUER LE SON

Les lèvres étant placées ainsi qu'il a été dit, on les entr'ouvre et l'on pose sur la lèvre inférieure, l'extrémité de l'anche qu'on recouvre de la lèvre supérieure en observant de ne point cacher plus de la moitié du roseau.

La bouche fermée et l'anche pincée, on attaque le son par un coup de langue donné sur l'ouverture de l'anche en prononçant le mot *tu* et en donnant le souffle nécessaire pour la faire vibrer.

DE L'ARTICULATION

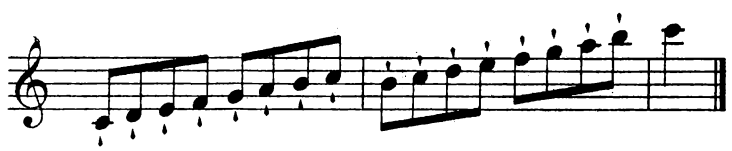
Dans le Hautbois comme dans tous les autres instruments à vent, l'articulation est produite par le coup de langue. C'est ce coup de langue, étudié, modifié, approprié aux diverses exigences de l'exécution, qui sert à marquer le commencement ou les temps de chaque mesure, à lier ou à détacher les notes, selon les indications placées au-dessus ou au-dessous, afin de varier les effets.

Couler ou lier les sons, c'est en exécuter plusieurs de suite en ne donnant qu'un coup de langue au début de la période.

Détacher les notes, c'est donner un coup de langue sur chacune d'elles.

L'articulation s'indique par trois signes: le premier signifie qu'il faut donner un coup de langue bien prononcé et sec; c'est un point long placé verticalement au-dessus ou au-dessous des notes.

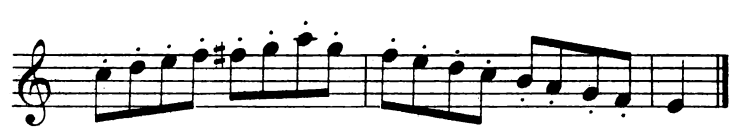
EXEMPLE



Le point long s'emploie beaucoup moins souvent que le point rond.

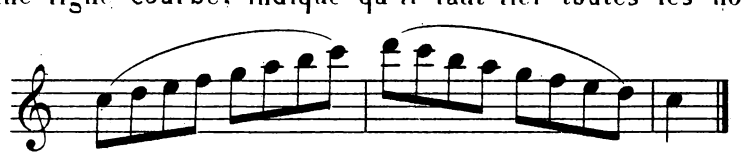
Le second, désignant un coup de langue moins prononcé et moins sec, est un point placé au-dessus ou au-dessous des notes.

EXEMPLE



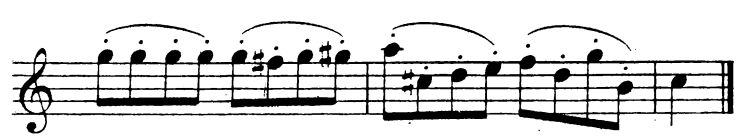
Et le troisième qui est une ligne courbe, indique qu'il faut lier toutes les notes qu'elle réunit:

EXEMPLE



On emploie quelquefois deux de ces signes simultanément: les points sur les notes et la ligne courbe pardessus; cela indique qu'il faut prolonger les sons autant que le permet leur valeur, et ne les séparer qu'à peine par des coups de langue donnés mollement et en ne touchant presque pas l'anche.

EXEMPLE

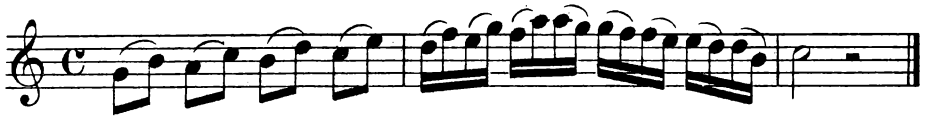


L'élève doit s'attacher expressement à bien rendre la différence qui existe entre ces quatre manières d'articuler, lesquelles peuvent, par la variété qu'elles donnent à l'exécution, augmenter considérablement les ressources et les effets de l'instrument et détruire, par conséquent, la monotonie qui résulterait de l'emploi d'une seule articulation.

Il est à remarquer, 1° qu'on doit presque toujours détacher le commencement de chaque mesure, à moins qu'il n'en soit autrement indiqué; 2° qu'il vaut mieux détacher les temps forts que les temps faibles; 3° que les notes de toute valeur, réunies par deux, trois, quatre ou six, ont des articulations particulières et régulières qu'on doit toujours leur donner lorsqu'elles ne sont point marquées d'une manière différente.

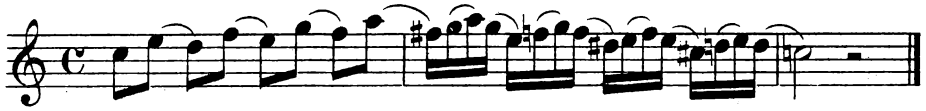
Les notes réunies par deux, dont l'articulation ne serait pas indiquée, s'exécutent en les coulant de deux en deux. Exemple 1

EXEMPLE 1



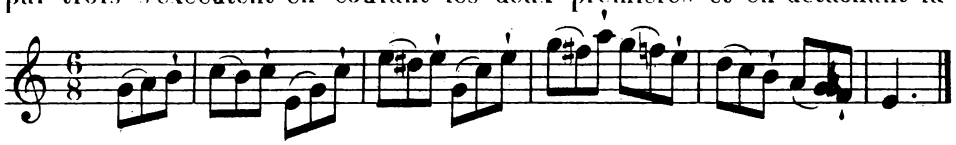
On les coule quelques fois à contre-temps. Exemple 2

EXEMPLE 2



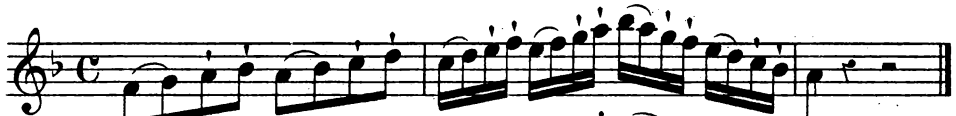
Les notes réunies par trois s'exécutent en coulant les deux premières et en détachant la troisième. Exemple 3

EXEMPLE 3

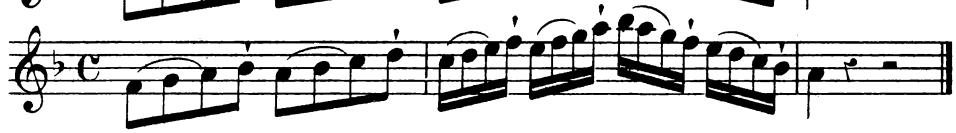


Les notes réunies par quatre s'exécutent en coulant les deux premières et en détachant les deux dernières. Exemple 4, ou en coulant les trois premières et en détachant la dernière. Exemple 5

EXEMPLE 4



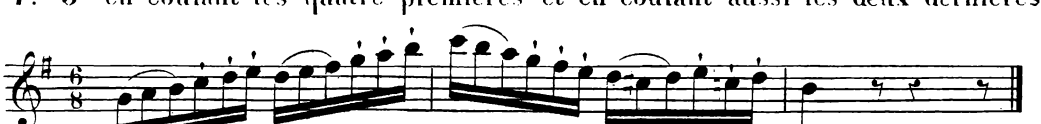
EXEMPLE 5



Cette seconde manière d'articuler est plus en usage et convient mieux à notre instrument que la première.

Les notes réunies par six s'articulent de trois façons: 1° en coulant les trois premières et en détachant les trois dernières: Exemple 6. 2° en coulant les quatre premières et en détachant les deux dernières: Exemple 7. 3° en coulant les quatre premières et en coulant aussi les deux dernières: Ex.8.

EXEMPLE 6



EXEMPLE 7

EXEMPLE 8

On emploie l'une ou l'autre de ces articulations, le choix dépend du mouvement des *traits* à exécuter: l'Exemple 7 peut s'exécuter plus vite que l'Exemple 6 et l'Exemple 8 plus vite que l'Exemple 7.

Le but de ces articulations est de donner de la légèreté à l'exécution et de marquer, d'une manière distincte et précise, le commencement et les temps de chaque mesure, afin que l'auditeur puisse bien apprécier le rythme et le mouvement de la musique qu'il entend.

DE LA RESPIRATION

La petitesse de l'ouverture de l'anche du Hautbois fait que cet instrument n'exige pas une grande dépense d'air, mais cet air devant être poussé avec force, il est nécessaire d'en aspirer beaucoup afin d'avoir plus de facilité à le comprimer.

De cet air comprimé dans la poitrine, une très petite partie est employée à passer dans l'anche, l'autre qui est bientôt altéré nous devient à charge et nous fatigue, il est donc indispensable de l'expirer et de le renouveler ce qui doit se faire par la bouche et non par le nez comme le font presque tous les commençants.

Il faut éviter de respirer dans le courant des phrases; comme elles ne sont ordinairement composées que de deux, trois ou quatre mesures au plus, il est rare que les constitutions les plus faibles ne puissent remplir cette condition, même dans les mouvements lents. Pour peu que l'élève ait le sentiment de la musique, il reconnaîtra qu'il serait aussi ridicule de couper une phrase de musique que de respirer au milieu d'un mot.

Cependant, s'il arrivait par défaut de précaution qu'on fut obligé de respirer quand cela ne doit pas se faire, il faudrait tâcher de respirer adroitement et de manière qu'on ne pût s'en apercevoir. C'est ce qu'on peut appeler une demie respiration.

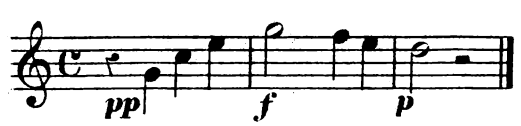
DE L'EXPRESSION

Le Hautbois possède, avec une grande étendue de son, la faculté de pouvoir en diminuer progressivement la force, au point de le rendre presqu'inapréciable à l'oreille. C'est cette grande diversité de nuances qui constitue la facilité avec laquelle cet instrument exprime les différentes sensations que peut provoquer la musique, mais les nuances ne peuvent être soumises à des règles générales: chacun a sa manière de les conduire, de les placer, et le goût seul en indique l'usage. Cependant il est certains passages, certaines phrases sur lesquelles on peut établir quelques principes qu'il ne faudra cependant pas admettre comme généraux.

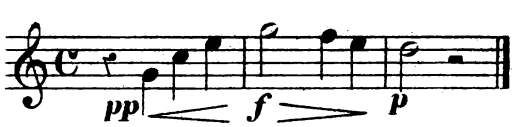
1° Les nuances doivent être proportionnées entr'elles; c'est-à-dire que dans un passage doux, un *forte* ne doit être que demi fort: un *fortissimo* ferait tache et nuirait au *forte* qui aurait précédé ou qui suivrait; de même, dans un passage fort, le *piano* doit être moins doux qu'un *pianissimo*.

2° Une nuance forte doit être amenée par un *crescendo*, quelque court qu'il soit, si l'on rencontrait un passage marqué ainsi que l'Exemple 1er, il faudrait exécuter comme l'indique l'Exemple 2e

EXEMPLE 1



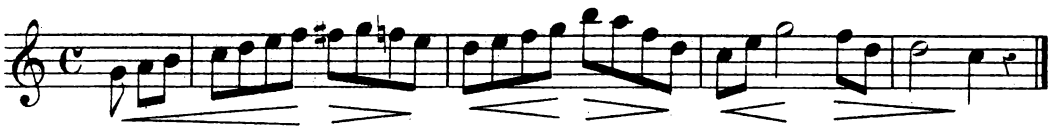
EXEMPLE 2



On sent qu'il en est de même du *forte* au *piano*.

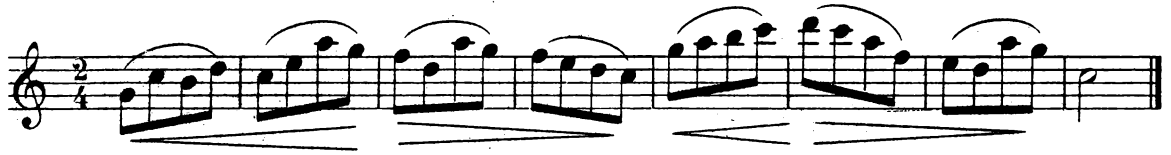
3° Toute phrase qui monte doit augmenter de son et diminuer si elle descend; lorsque les auteurs le veulent autrement, il est rare qu'ils ne prennent pas le soin d'indiquer leur intention.

EXEMPLE



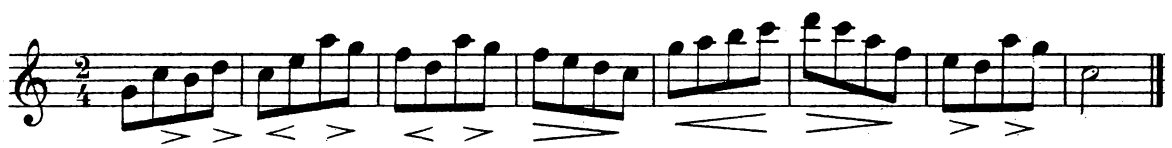
4° Généralement, on doit nuancer largement, c'est-à-dire ne faire plutôt qu'une nuance dans une phrase de trois ou quatre mesures, qu'une quantité de petites nuances les unes à côté des autres, lesquelles non seulement se nuisent entre elles, mais encore détruisent l'effet de la musique et deviennent ce qu'on appelle du papillotage.

EXEMPLE



Ces nuances valent mieux que les suivantes ou autre de même caractère.

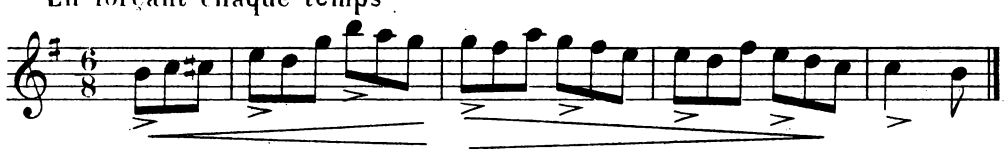
EXEMPLE



5° Dans les morceaux vifs et légers il est bon de forcer un peu le commencement de chaque mesure et souvent même tous les temps forts, afin de bien déterminer le rythme de la musique et de rendre le mouvement plus intelligible à ceux qui écoutent.

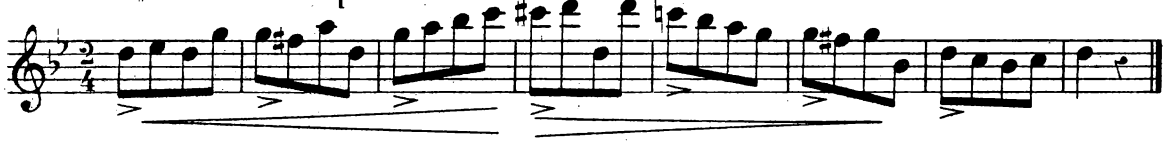
En forçant chaque temps

EXEMPLE



En forçant le 1er temps seulement

EXEMPLE

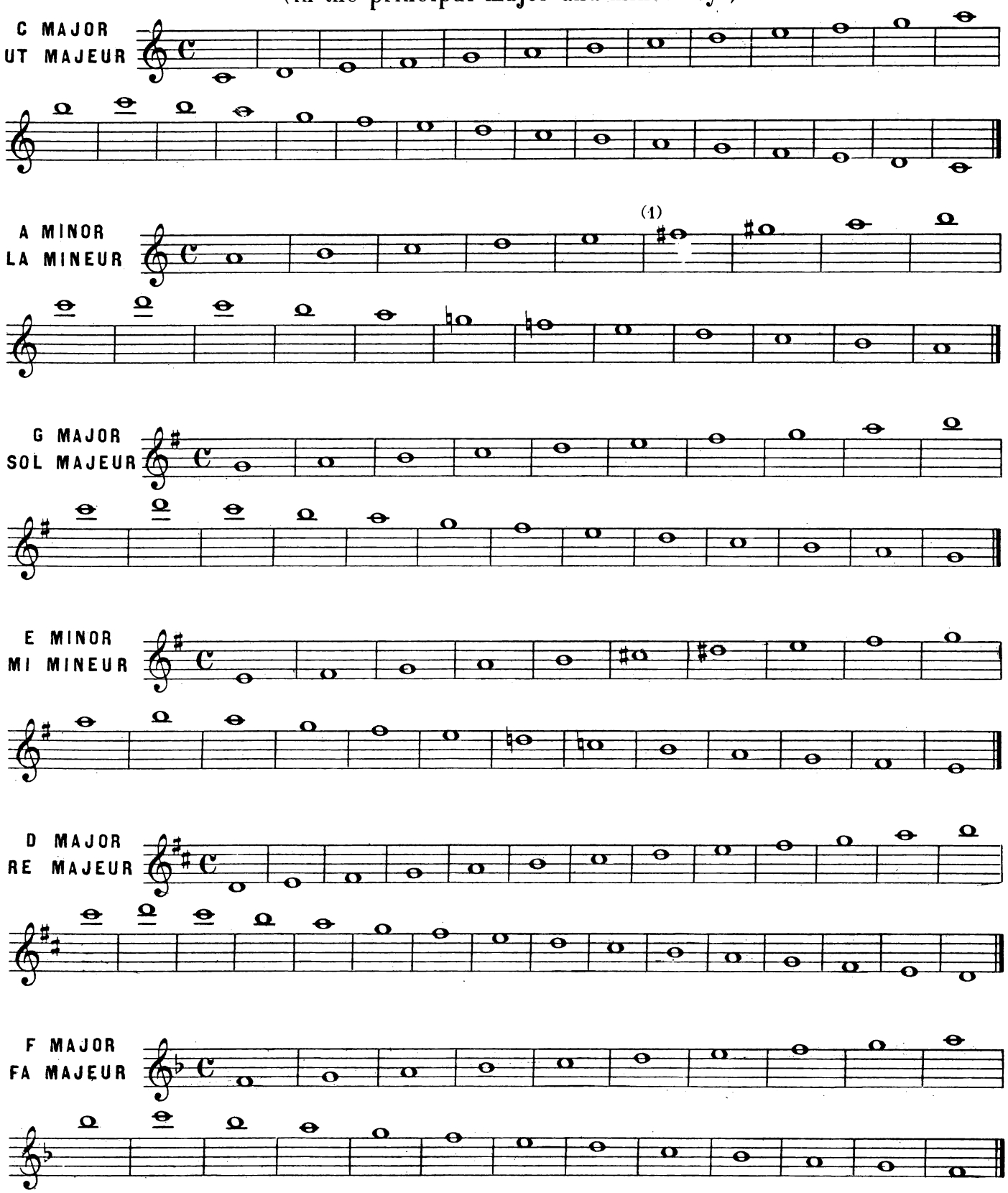


Ces petites nuances n'interdisent pas la grande qui est indiquée au-dessous; elles doivent, au contraire augmenter ou diminuer de force en suivant le signe qui indique cette dernière.

Enfin l'art de bien nuancer ne peut s'acquérir que par une longue étude des différentes modifications du son, de leurs combinaisons, de la manière de les placer avantageusement en apprenant à se ménager des ressources, des oppositions pour certains passages qu'on peut appeler en terme poétique, les pointes des phrases musicales, et qui, avec le moindre effort, produisent des effets qui touchent l'âme et font sentir tout le pouvoir de la musique.

J'ajouterai encore que lorsqu'il se présente des chants lents et gracieux, nous devons, à l'exemple des chanteurs, soutenir la voix de notre instrument, lui donner une valeur égale et continue qui laisse apprécier les plus fines intentions ou nuances. Je dirai aussi qu'il ne faut point interrompre une phrase avant qu'elle soit terminée, enfin qu'on ne doit jamais changer le mouvement ni altérer aucune mesure sans que ce soit spécialement indiqué ou nécessaire; on peut quelquefois prolonger une note au delà de sa valeur, mais que cela soit toujours aux dépens de celles qui précèdent ou qui suivent, et sans altérer en rien la rectitude des premiers temps de chaque mesure.

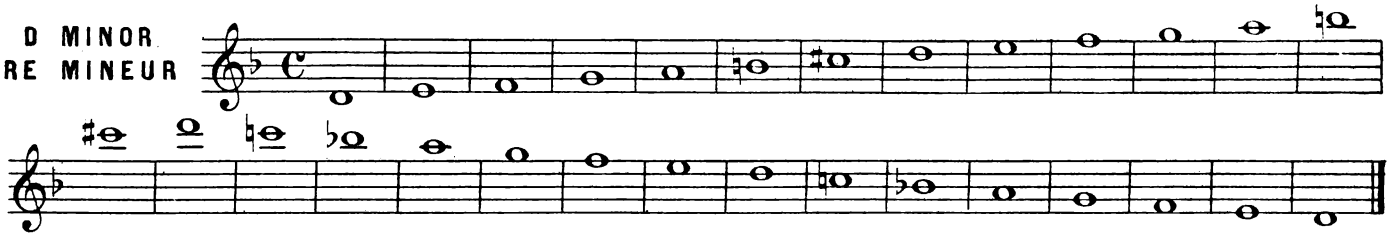
GAMMES DU HAUTBOIS
(SCALES FOR OBOE)
dans les tons majeurs et mineurs les plus usités
(in the principal major and minor keys)



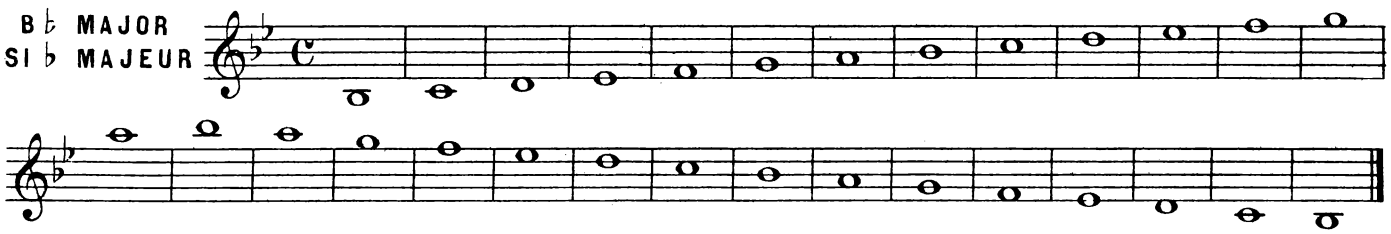
(1) *Nous engageons les élèves à travailler également les gammes mineures avec la* sixte *mineure et la* septième *majeure en montant et en descendant.*

(1) *The scales in minor keys should likewise be practiced with the minor sixth and major seventh, up and down.*

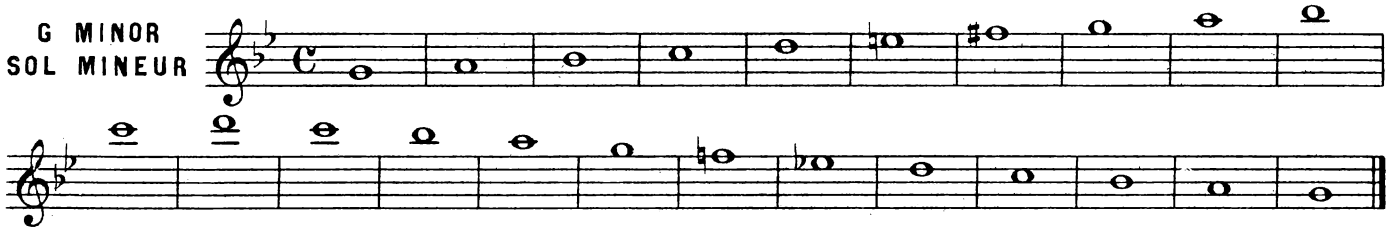
D MINOR
RE MINEUR



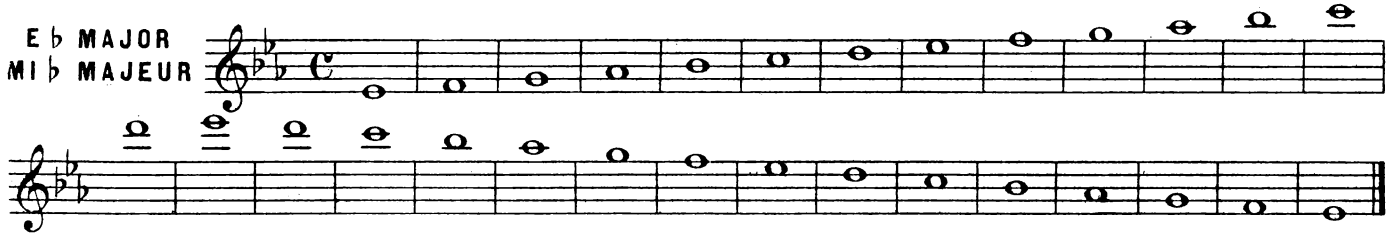
B♭ MAJOR
SI ♭ MAJEUR



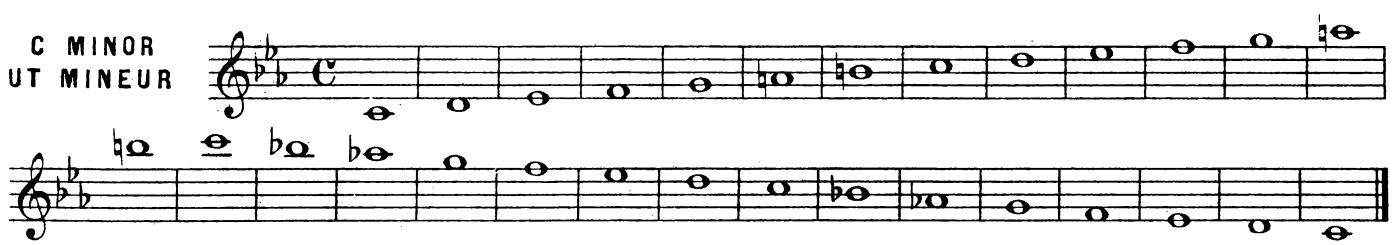
G MINOR
SOL MINEUR



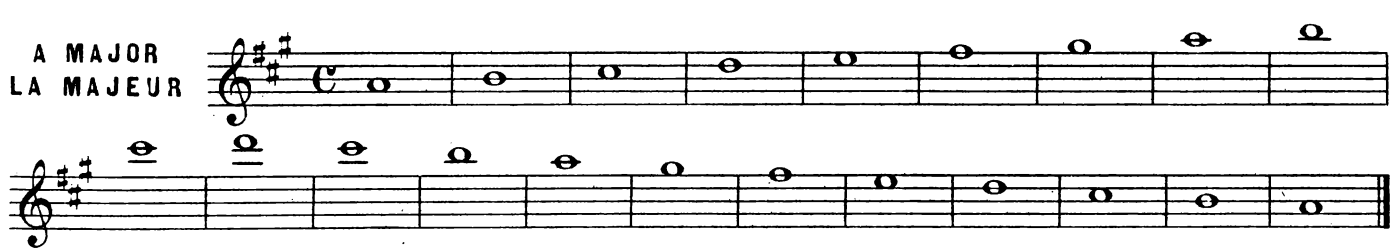
E♭ MAJOR
MI ♭ MAJEUR



C MINOR
UT MINEUR

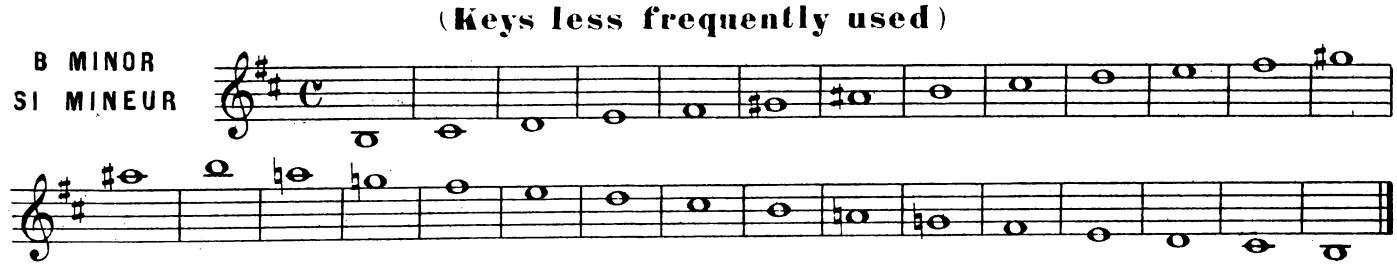


A MAJOR
LA MAJEUR

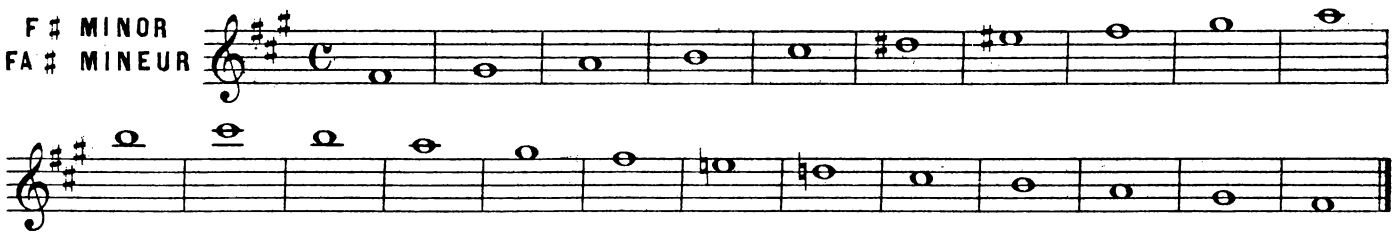


Dans des tons moins usités
(Keys less frequently used)

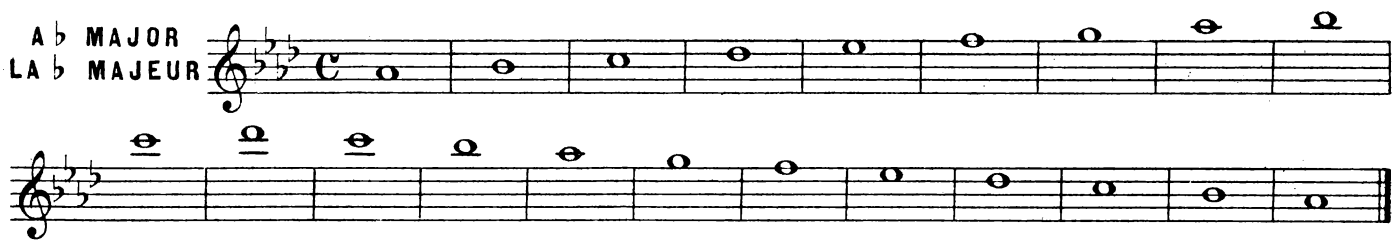
B MINOR
SI MINEUR



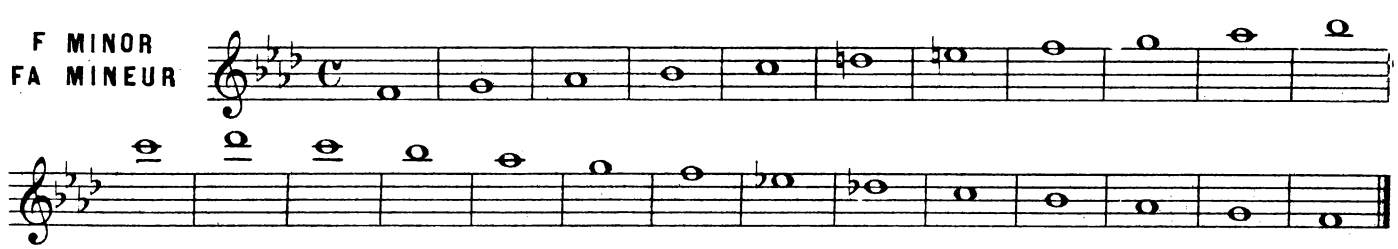
F ♯ MINOR
FA ♯ MINEUR



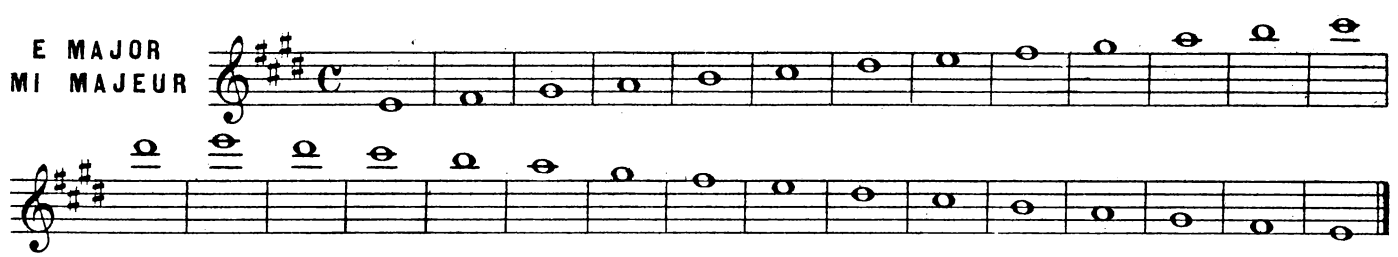
A ♭ MAJOR
LA ♭ MAJEUR



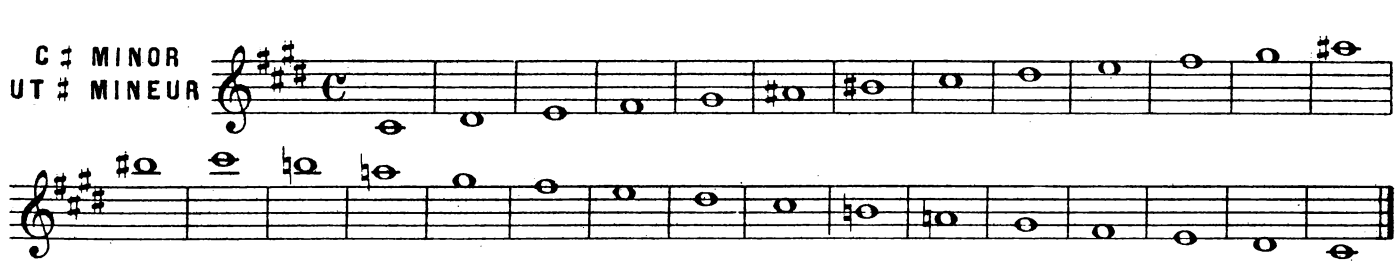
F MINOR
FA MINEUR



E MAJOR
MI MAJEUR



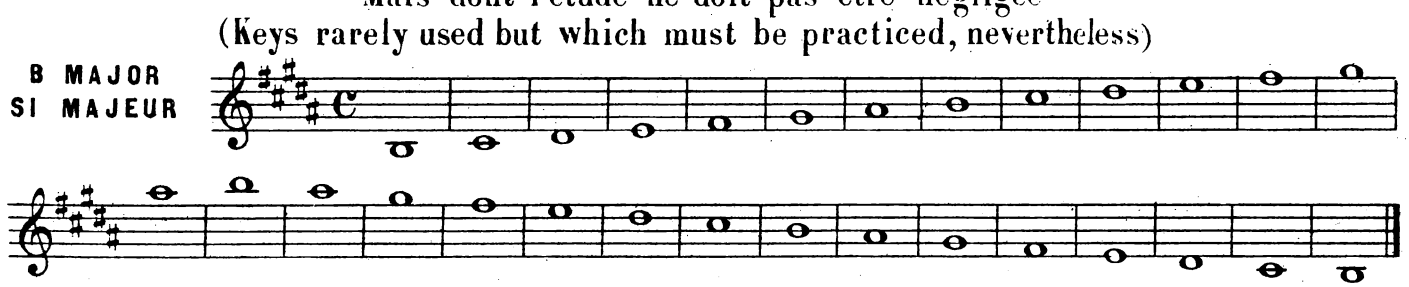
C ♯ MINOR
UT ♯ MINEUR

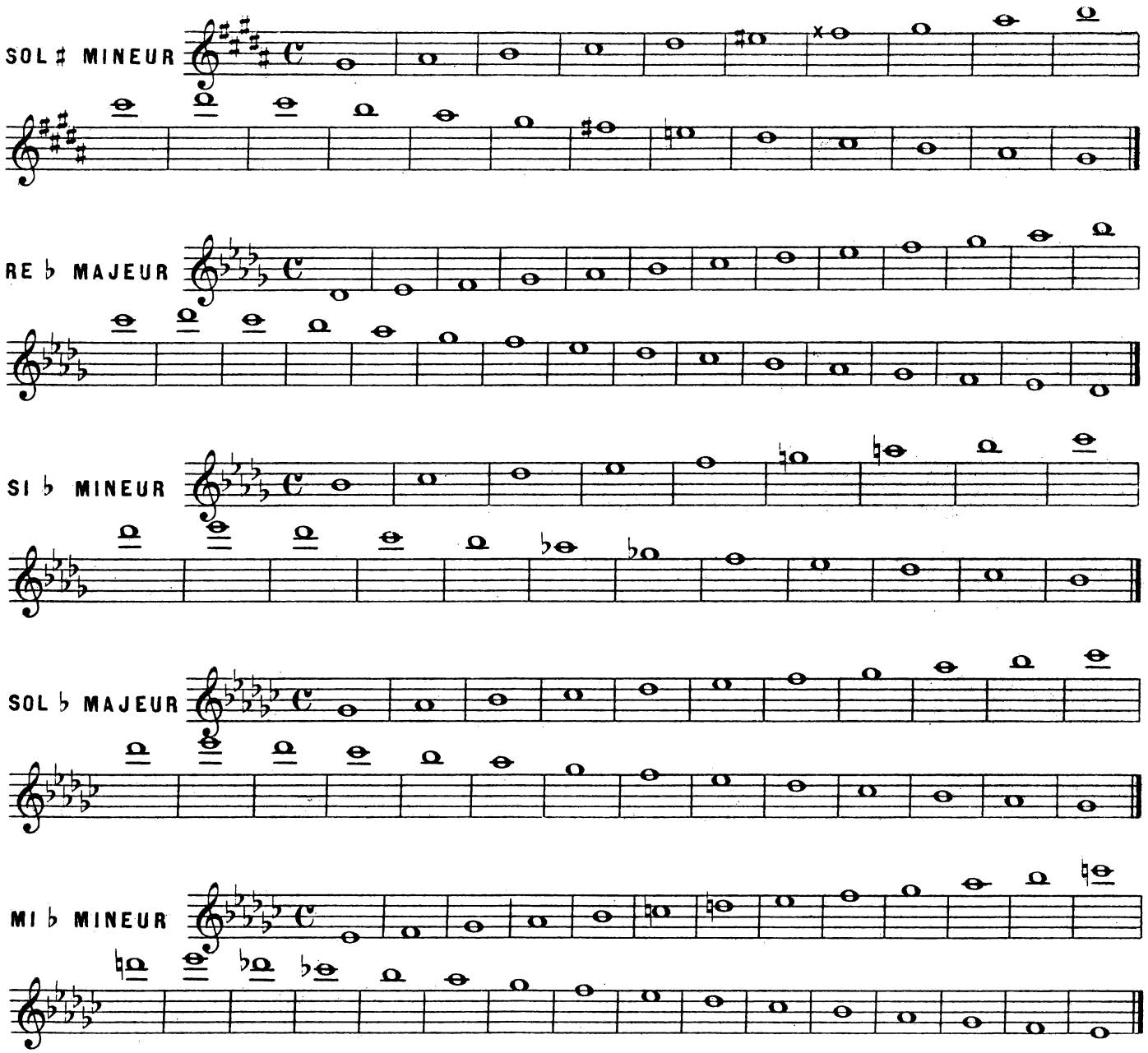


Dans des tons qui sont rarement en usage

Mais dont l'étude ne doit pas être négligée
(Keys rarely used but which must be practiced, nevertheless)

B MAJOR
SI MAJEUR





Quant aux autres gammes, elles sont comme les synonymes de quelques gammes précédentes, et se font avec les mêmes doigtés.

savoir

La Gamme de **FA ♯** majeur comme **SOL ♭** majeur
RE ♯ mineur comme **MI ♭** mineur
UT ♯ majeur comme **RE ♭** majeur
LA ♯ mineur comme **SI ♭** mineur
UT ♭ majeur comme **SI** majeur
LA ♭ mineur comme **SOL ♯** mineur

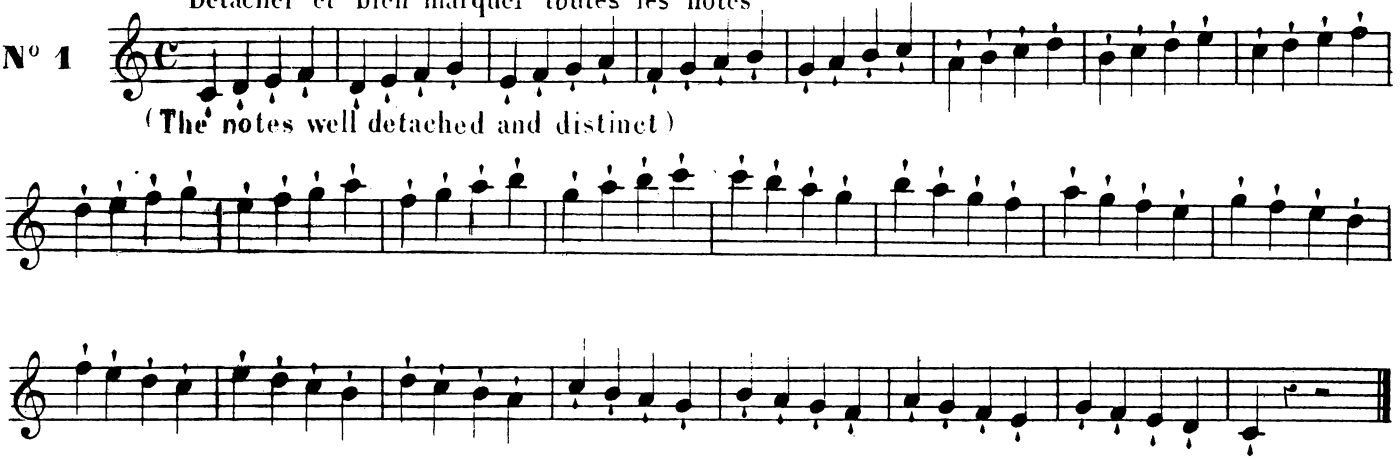
On ne saurait trop s'appliquer à l'étude de ces Gammes: elles contribuent beaucoup à donner au son de la pureté et de l'égalité en même temps qu'elles facilitent l'usage de tous les doigtés.

EXERCICES VARIÉS

pour l'étude de l'articulation
(Varied Exercises for the study of articulation)

(1) Détacher et bien marquer toutes les notes

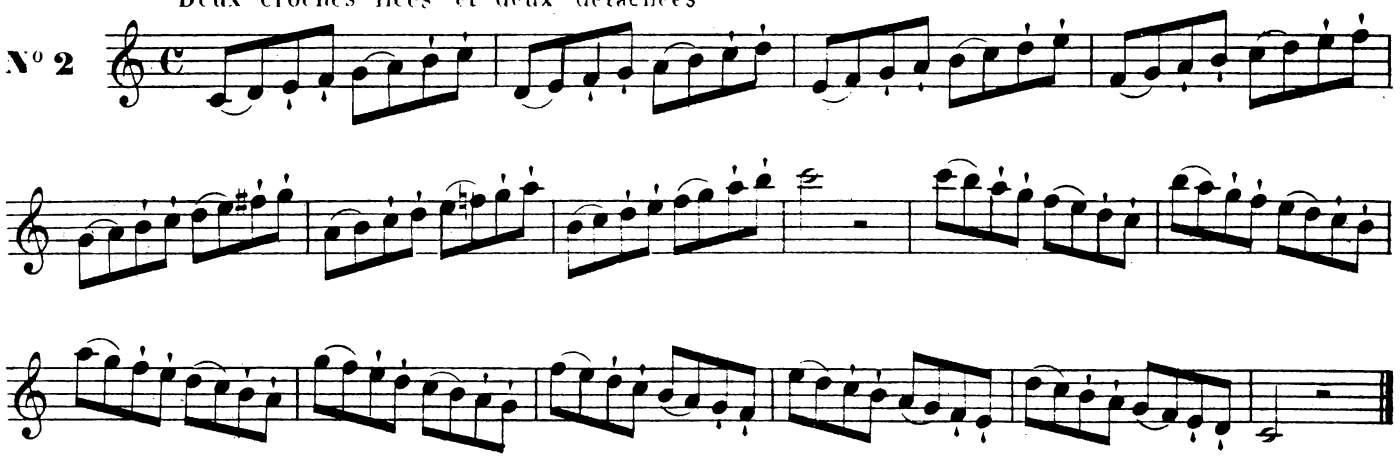
N° 1



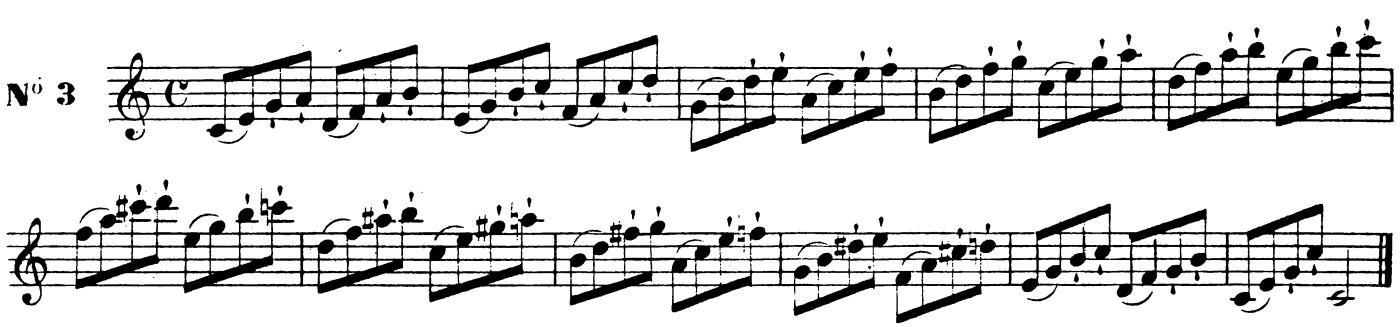
(The notes well detached and distinct)

(2 Quavers slurred and 2 detached)
Deux croches liées et deux détachées

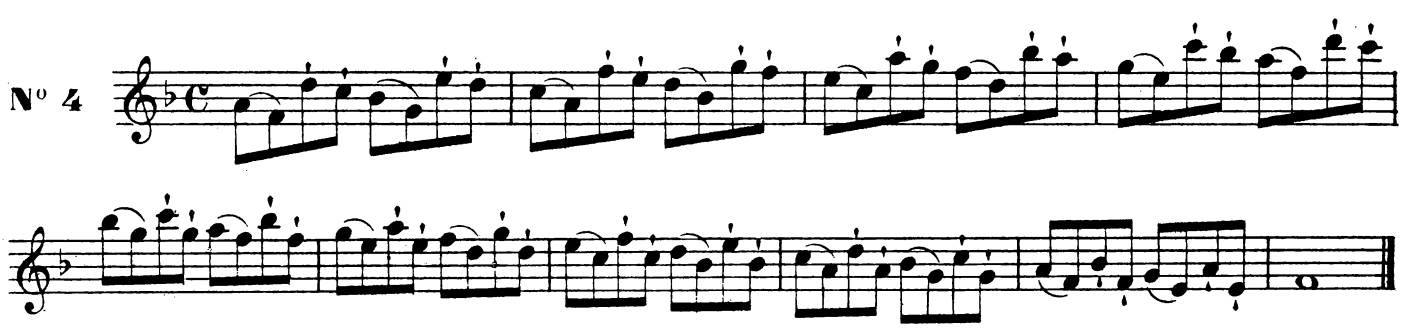
N° 2



N° 3



N° 4



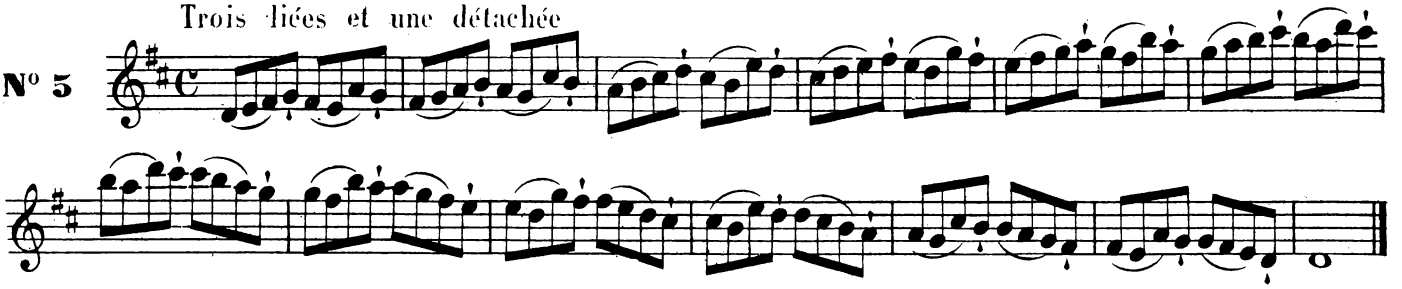
(The movement for these exercises should be regulated according to skill of the pupil.)

(1) *Le mouvement de ces exercices doit être proportionné aux moyens des élèves.*

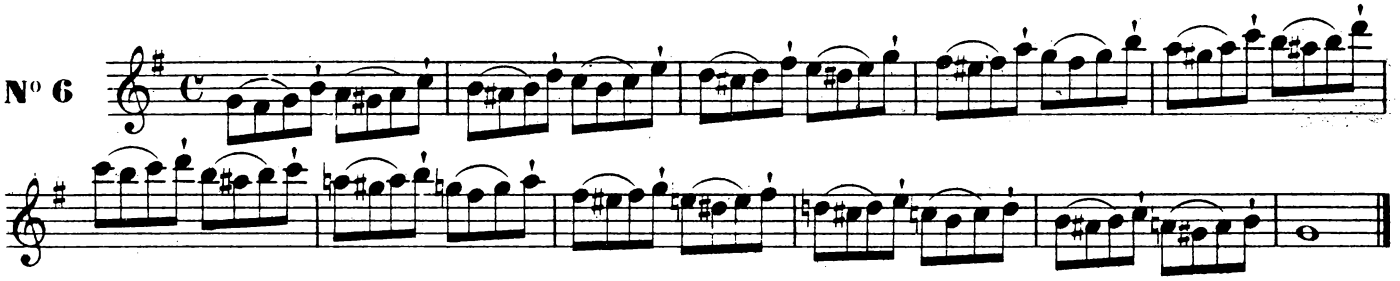
9516. H. 18347.

(3 Slurred and 1 detached)
Trois liées et une détachée

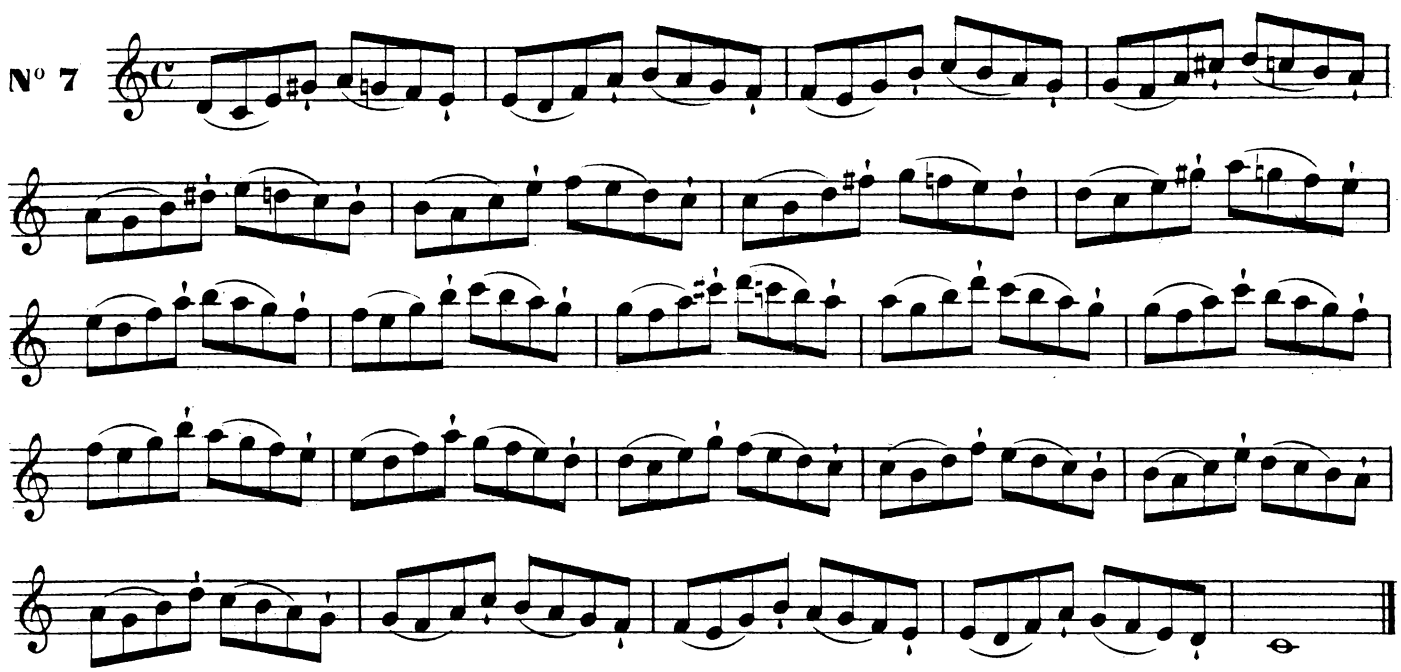
N° 5



N° 6

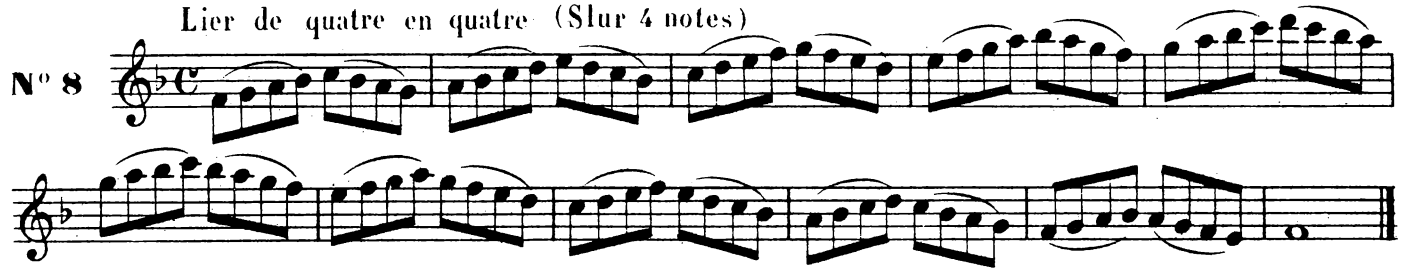


N° 7

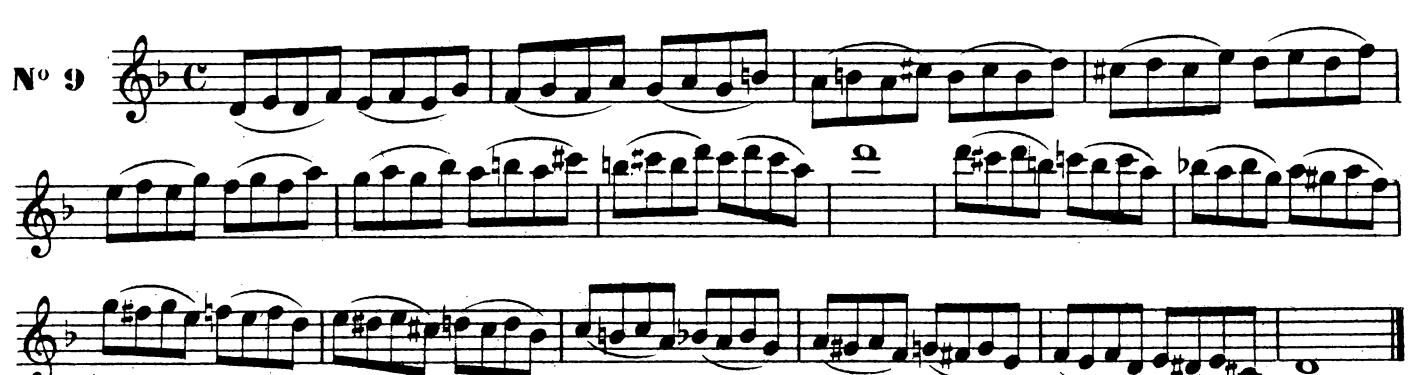


Lier de quatre en quatre (Slur 4 notes)

N° 8

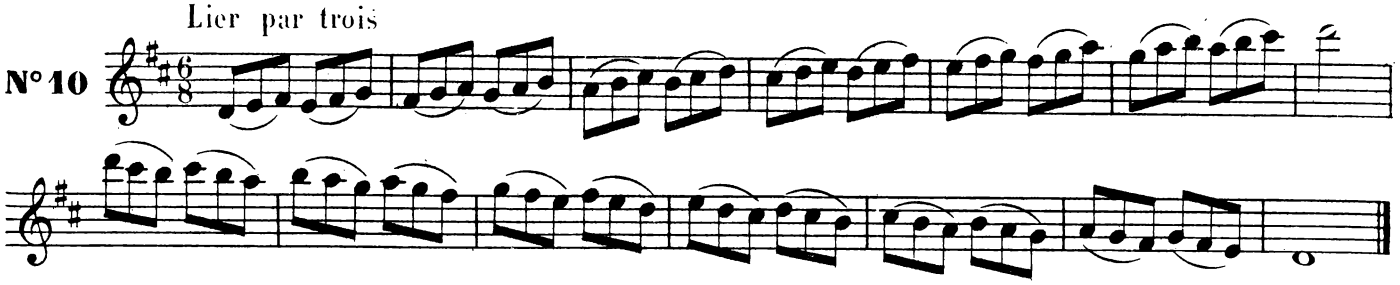


N° 9

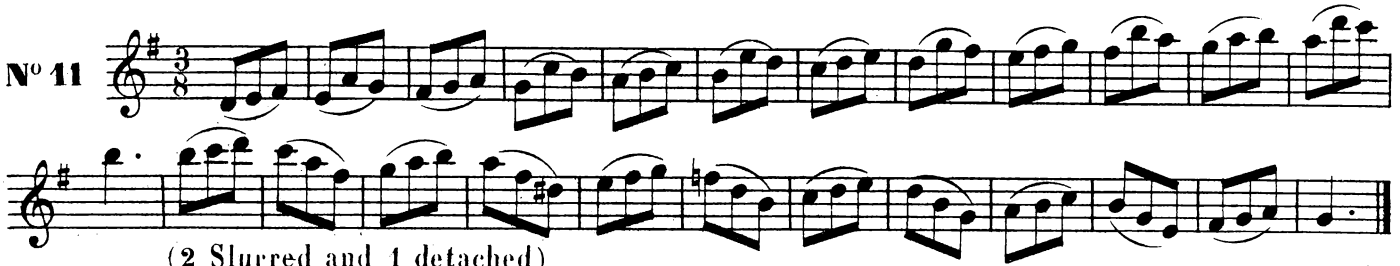


(Slur 3)
Lier par trois

N° 10

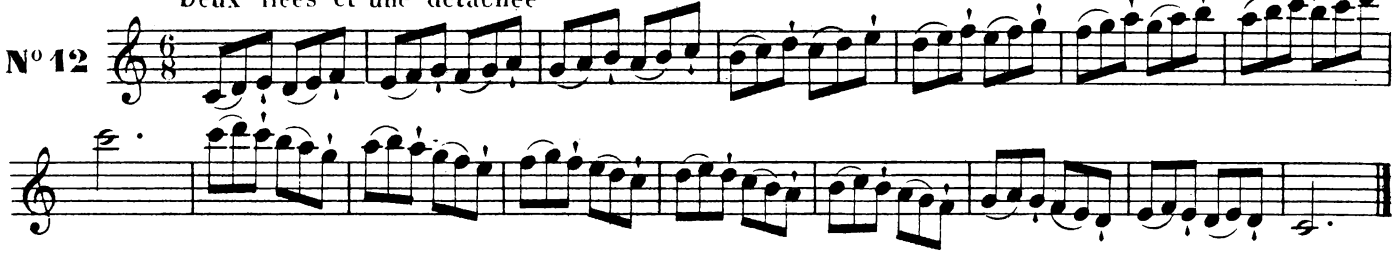


N° 11

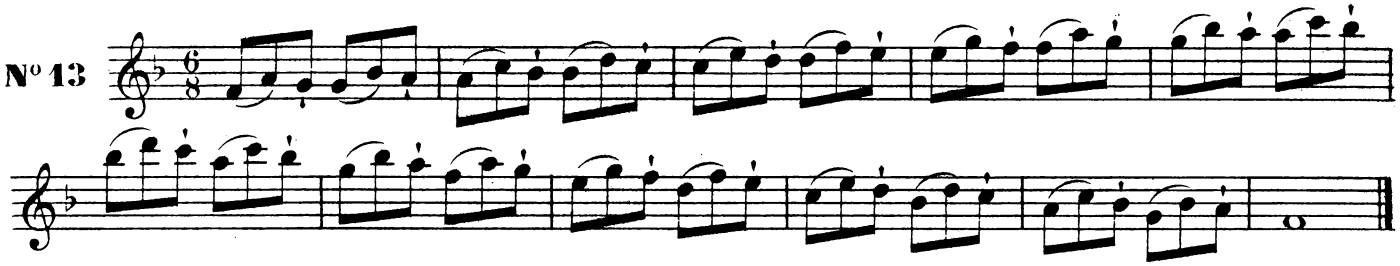


(2 Slurred and 1 detached)
Deux liées et une détachée

N° 12

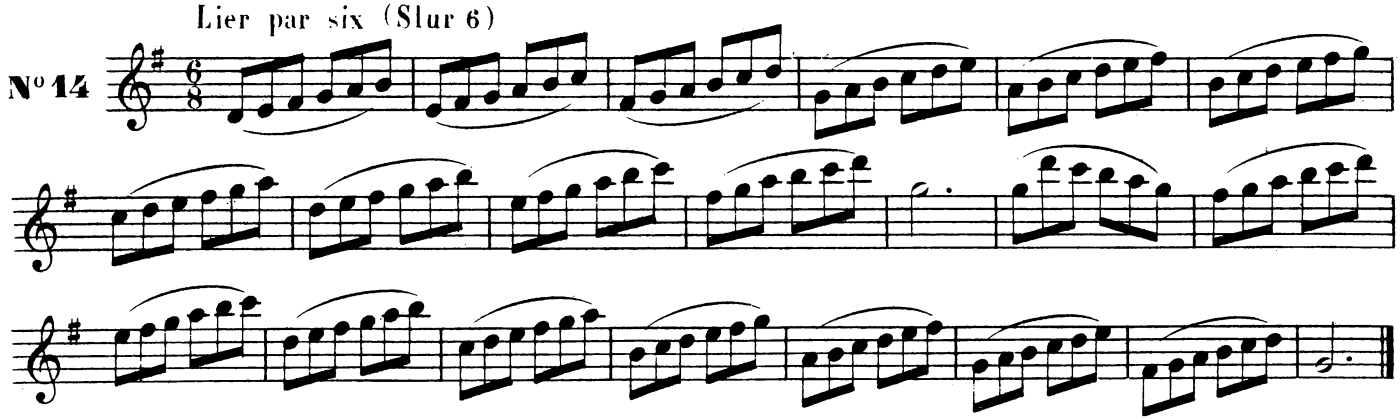


N° 13



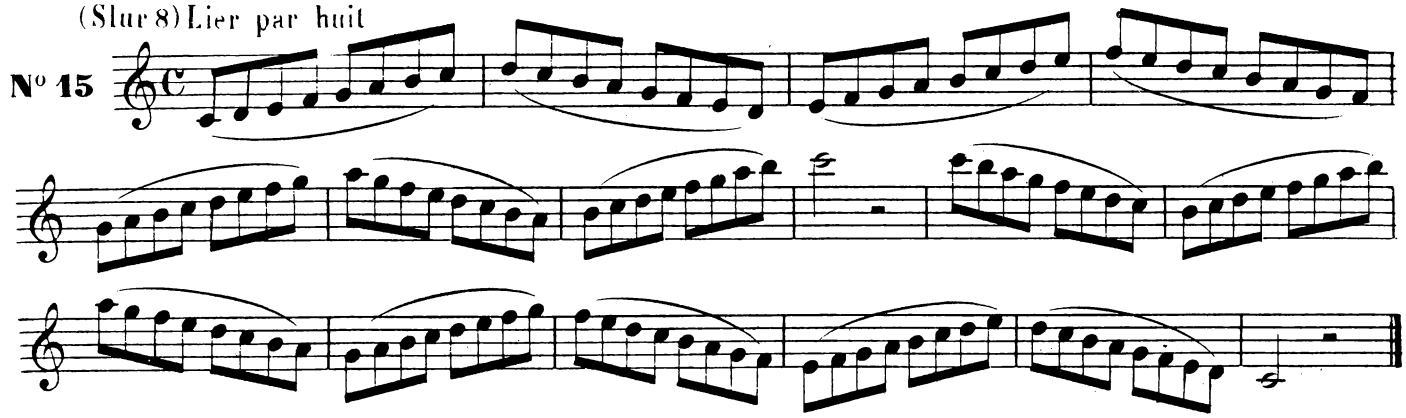
Lier par six (Slur 6)

N° 14



(Slur 8) Lier par huit

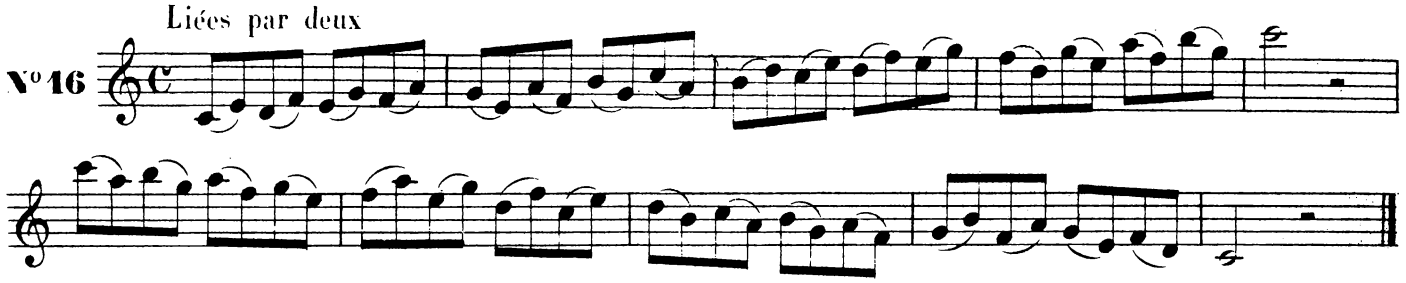
N° 15



(Slur 2)

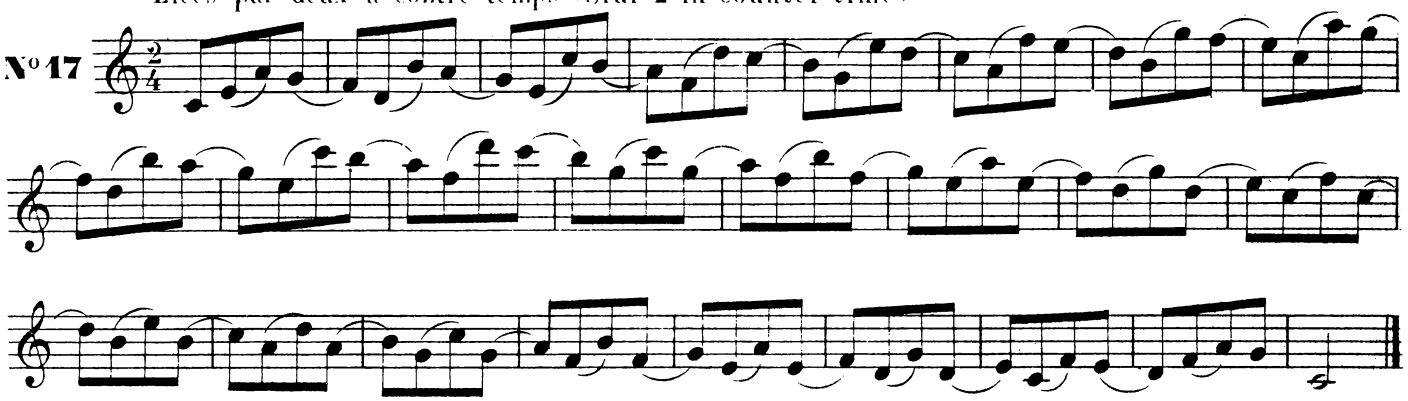
Liées par deux

N° 16



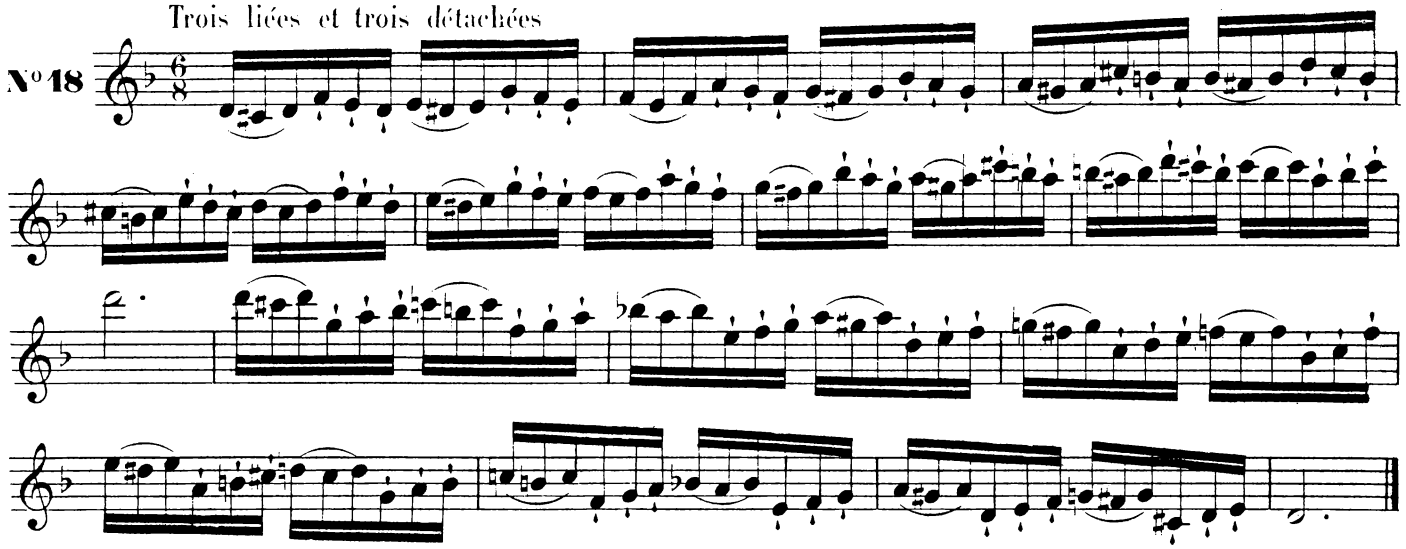
Liées par deux à contre temps (Slur 2 in counter-time)

N° 17



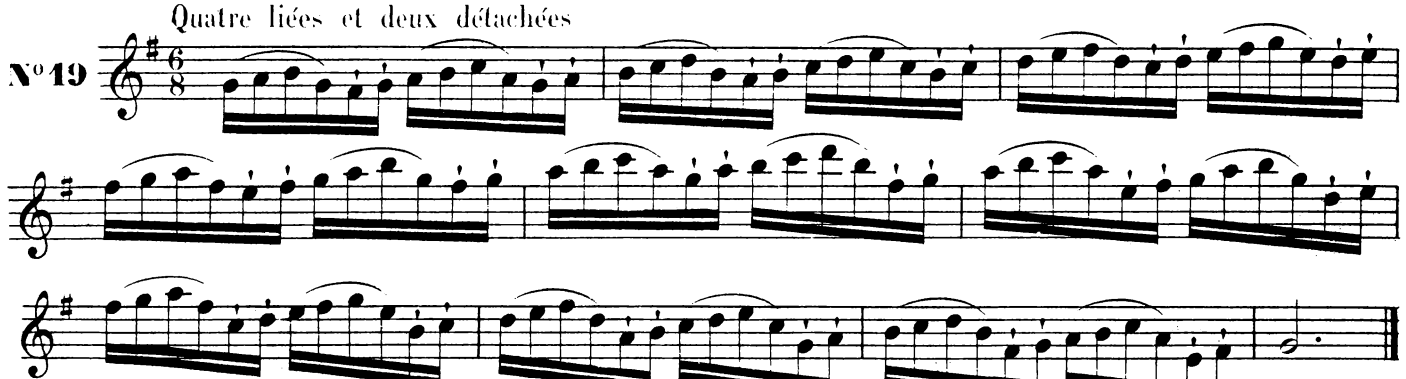
Trois liées et trois détachées

N° 18



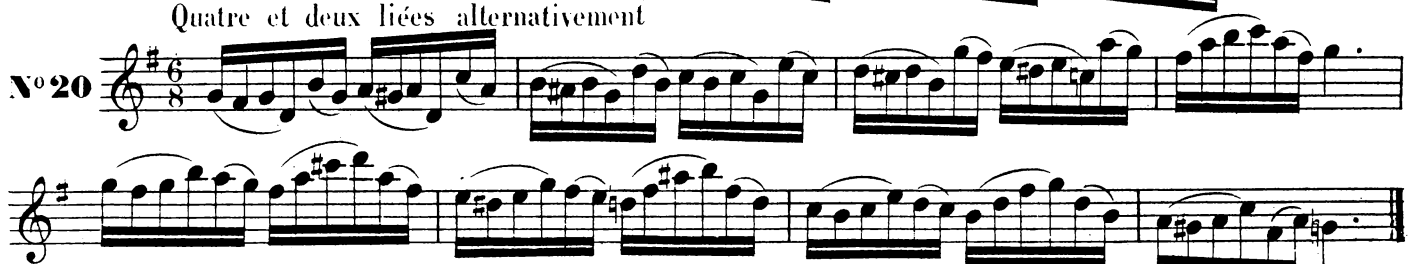
Quatre liées et deux détachées

N° 19



Quatre et deux liées alternativement

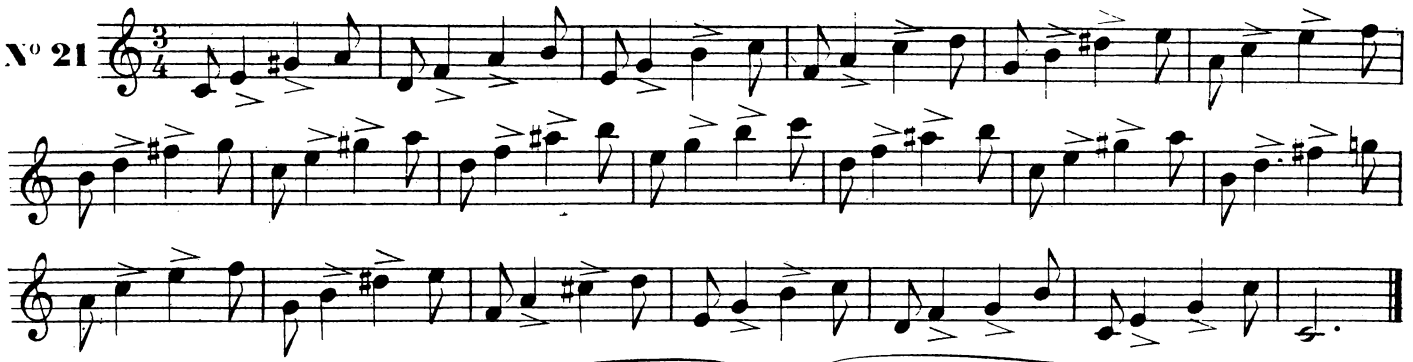
N° 20



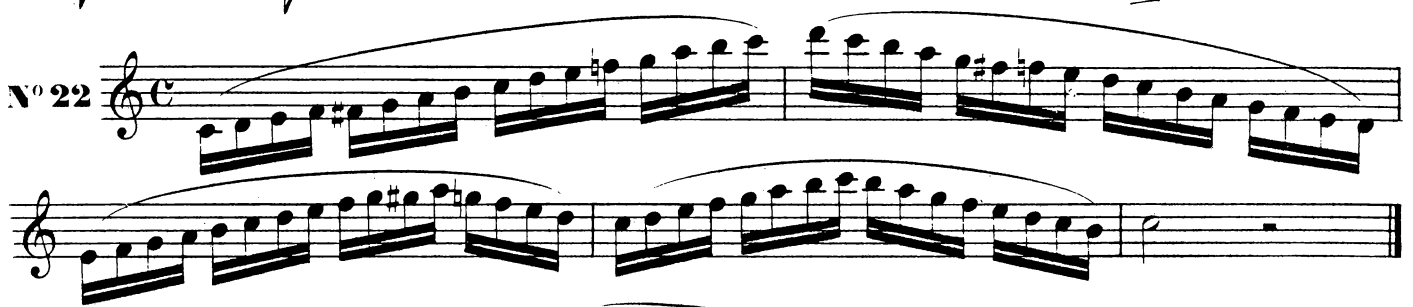
(**Syncopation**. Detach and accentuate each note over which is > and then diminish the sound.)

Syncopes. Détacher et marquer en diminuant le son à chaque note portant le signe >

N° 21

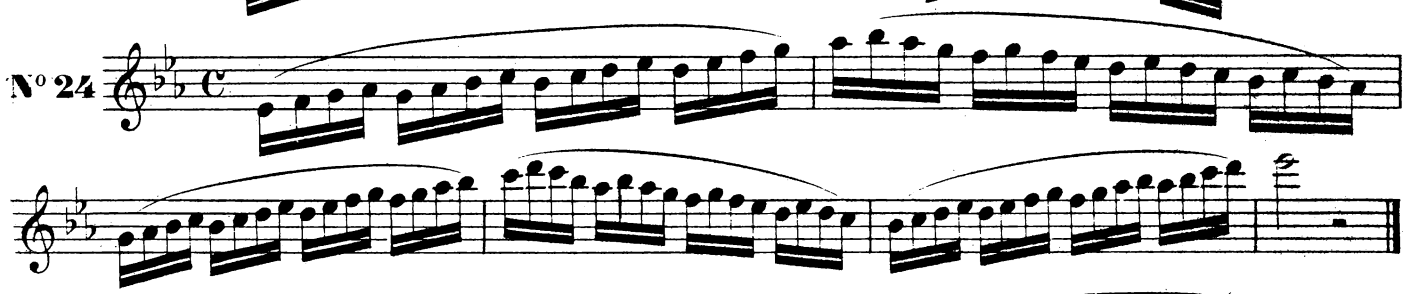


N° 22

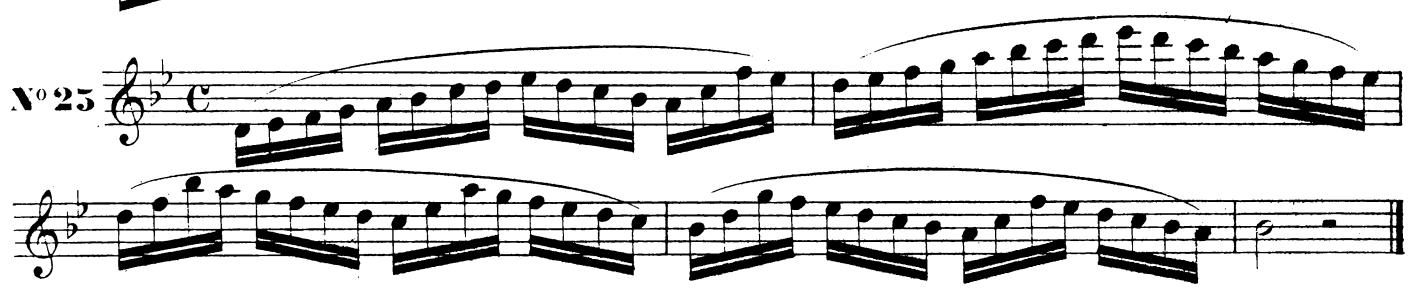


N° 23

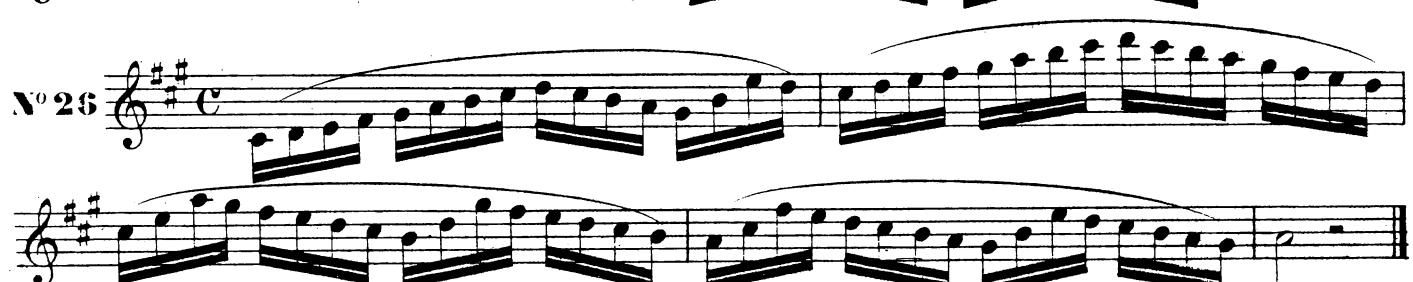
N° 24



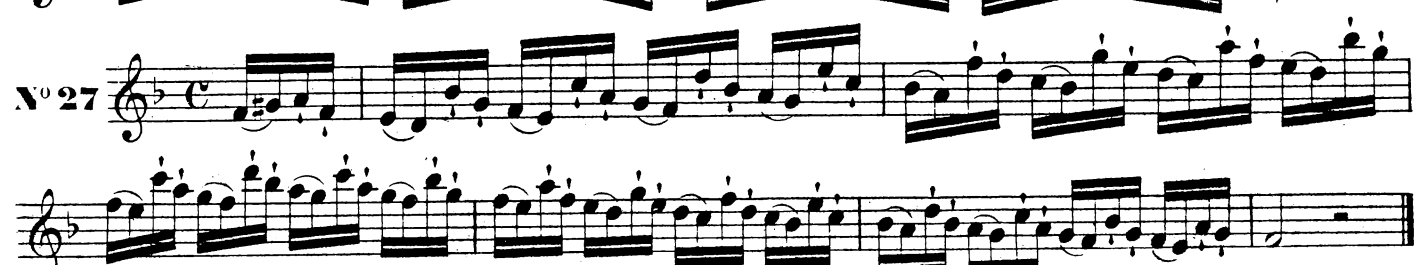
N° 25

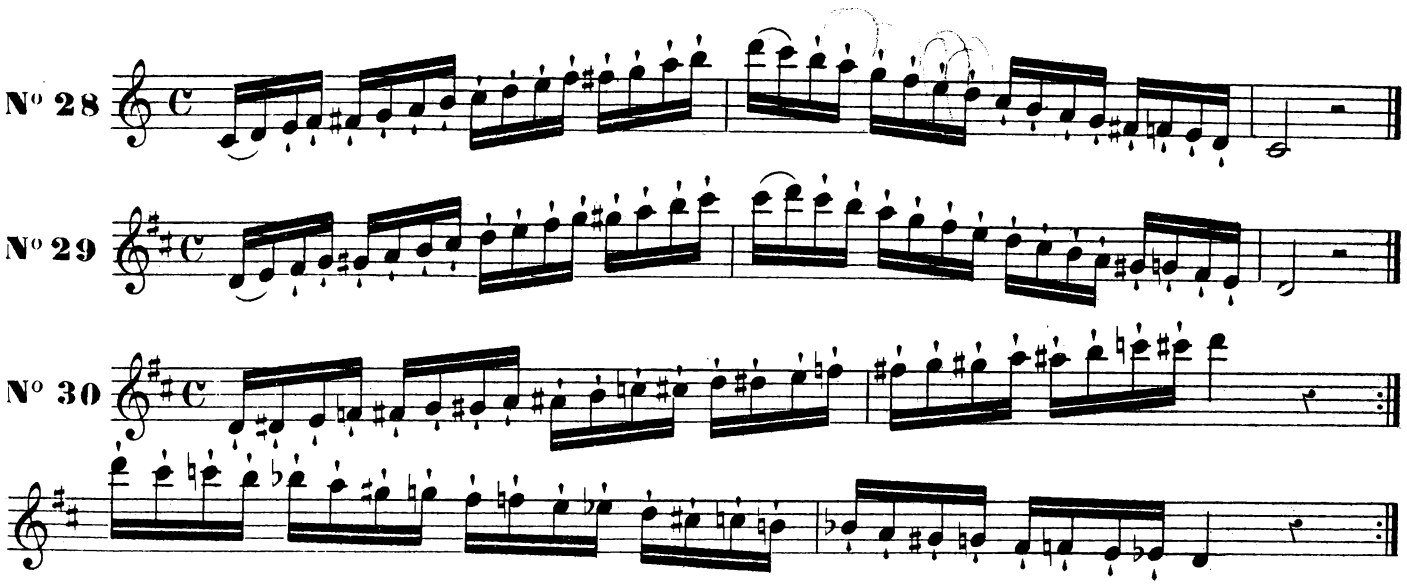


N° 26



N° 27





On peut aussi travailler ces gammes chromatiques en liant les notes.

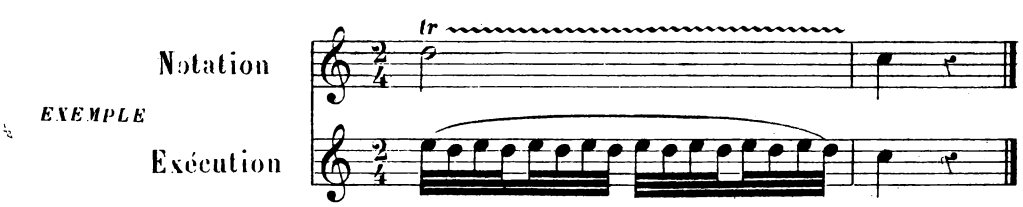
NOTA. Ces exercices et ces gammes pourraient suffire pour amener les élèves à un haut degré d'exécution; l'étude en est aussi nécessaire que celle de toute autre musique, et nous leur recommandons, attendu qu'ils ne sont pas toujours portés à s'appesantir sur ce genre de travail, de ne point en négliger l'étude, quels que soient leurs dispositions et leurs progrès.

LE TRILLE

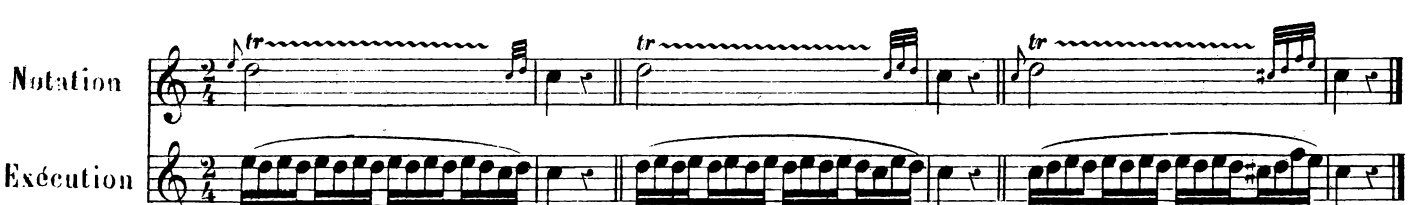
Le Trille est l'exécution rapide de deux notes conjointes alternativement répétées.

Il se fait en passant de la note essentielle à la note supérieure, et ordinairement en commençant par celle-ci.

Le trille s'indique ainsi *tr* ~~~ et se place au-dessus de la note essentielle.



Il y a différentes manières de commencer et de terminer le trille; on les indique au moyen de petites notes, comme dans les exemples suivants.



On donnait autrefois au trille le nom de *cadence*, parceque cet ornement était pratiqué le plus souvent dans les cadences, formule qu'on employait pour les chutes ou terminaisons de phrase musicale.

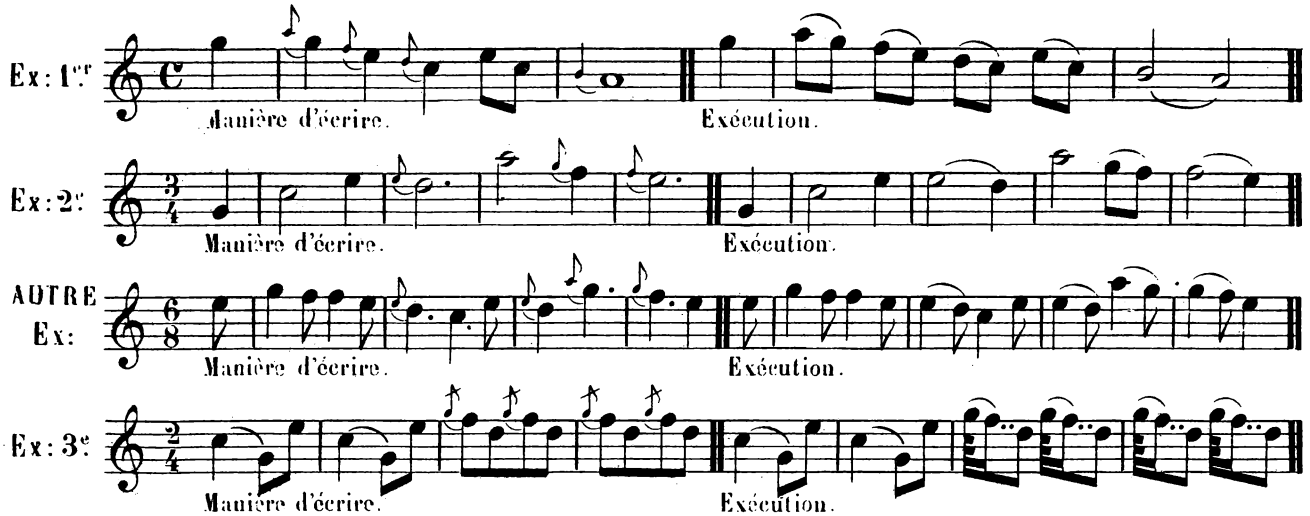
PETITES NOTES, GRUPETTO, etc.

La petite Note, lorsqu'elle est seule devant une note réelle, doit toujours être détachée et coulée sur cette note.

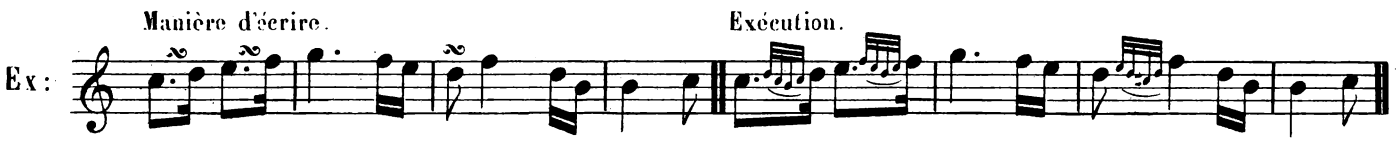
Elle est longue ou brève. Dans le premier cas, elle vaut la moitié de la note qu'elle précède et par conséquent celle-ci ne vaut plus que la moitié de ce qu'elle représente. Ex: 1.er

Lorsque la note réelle est d'une valeur ternaire, la petite note en prend les deux tiers. Ex: 2e

Dans le second cas, la petite note n'a point de valeur et doit s'exécuter le plus promptement possible; on la distingue des autres en ce que la queue est traversée d'un petit trait. Ex: 3e

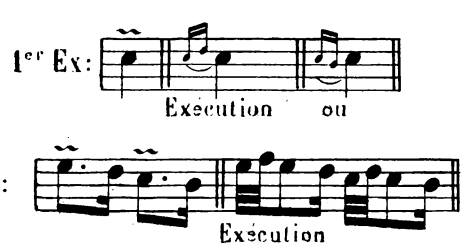


Le Grupetto est composé de quatre petites notes; il s'indique en plaçant ce signe ∞ sur les notes et le plus souvent sur un point de prolongation.



Son exécution doit se faire à l'extrémité de la valeur de la note où il est placé et surtout d'un mouvement proportionné à celui du morceau. C'est-à-dire que, dans un *Adagio*, les Grupetti doivent être beaucoup plus lents que dans un *Allegro*. En général, le mouvement des petites notes doit être subordonné à la lenteur ou à la vitesse, ainsi qu'à l'expression des phrases musicales, et le gout pourra, mieux que toutes les Méthodes, en régler le mouvement.

Le Mordant se fait en donnant un battement à la note réelle et doit être considéré comme une abréviation du Trille, il est indiqué par le signe ~ et se place au-dessus des notes.



Pour les trilles présentant quelques difficultés, consulter la Tablature du hautbois Conservatoire.

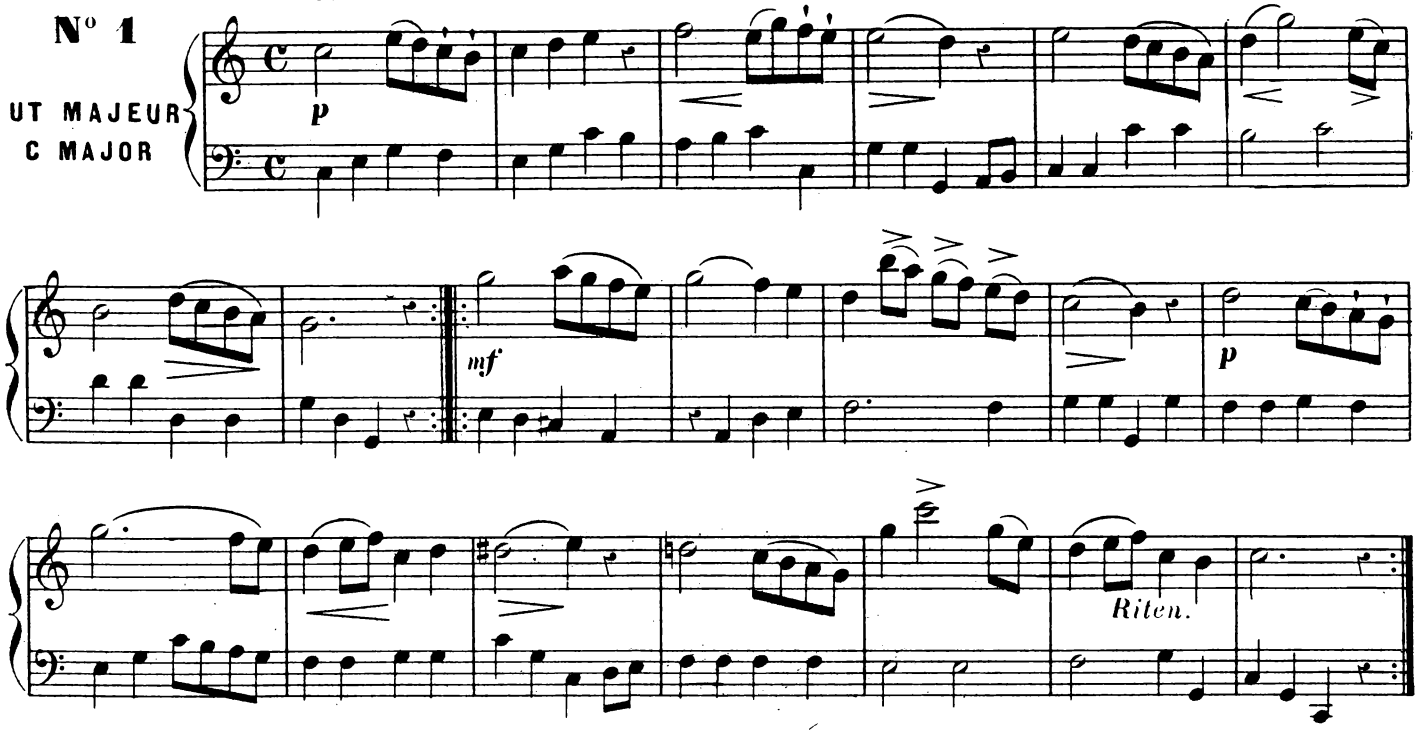
40 Leçons faciles et progressives

avec un accompagnement de basse
(With bass accompt)

Moderato 88 = ♩

N° 1

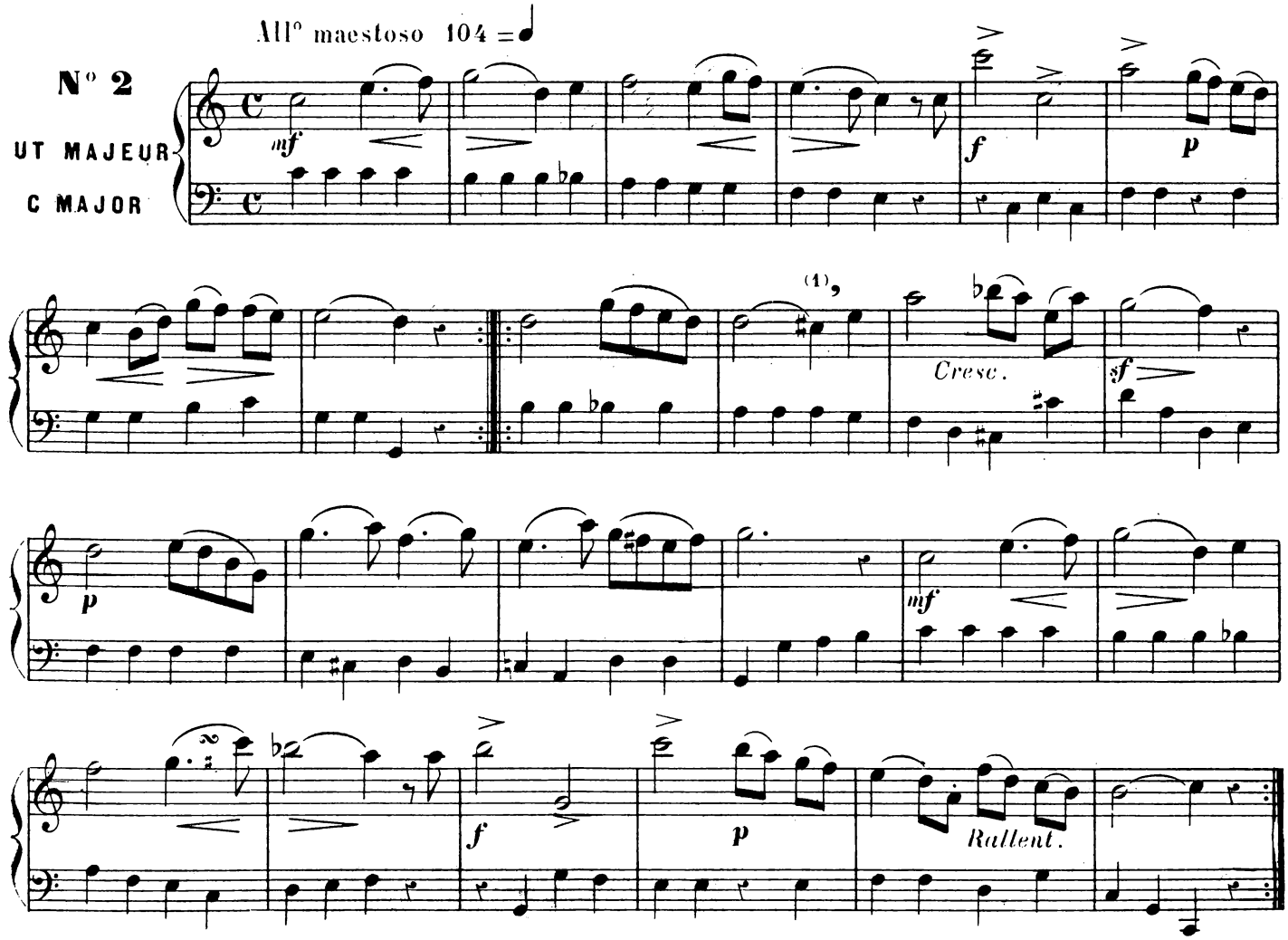
UT MAJEUR
C MAJOR



All° maestoso 104 = ♩

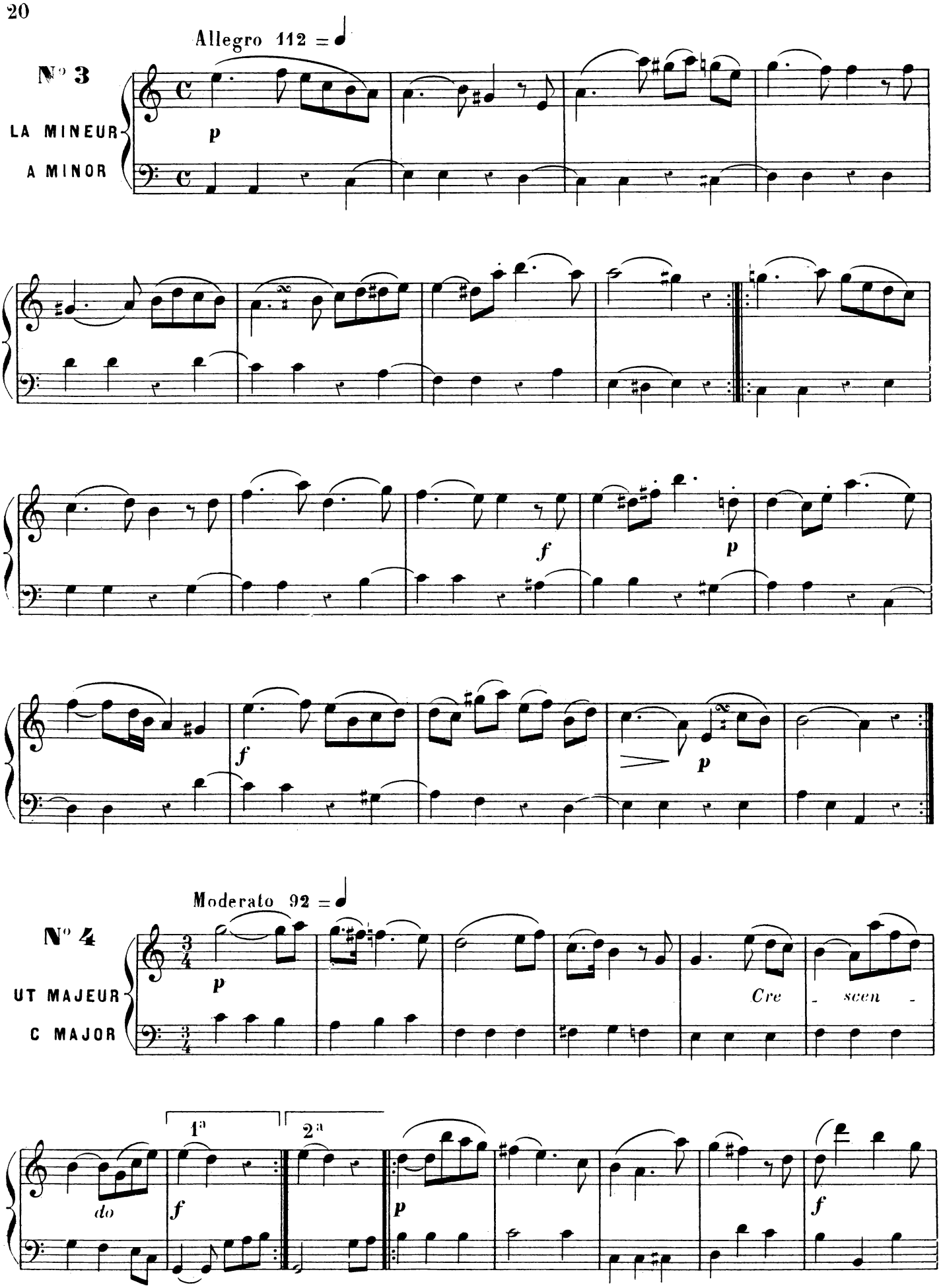
N° 2

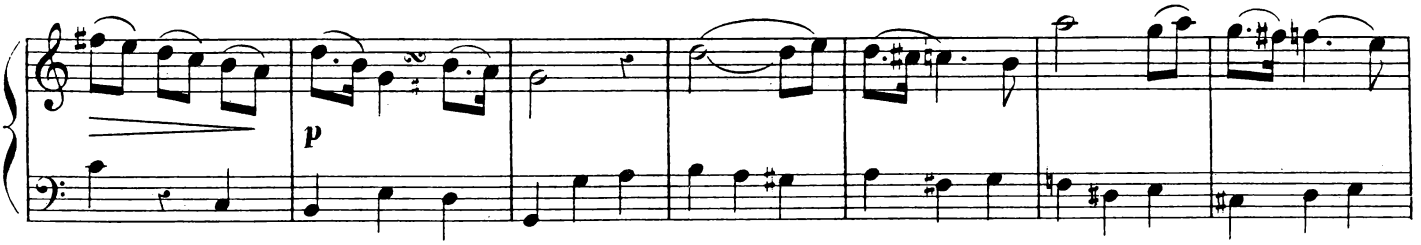
UT MAJEUR
C MAJOR

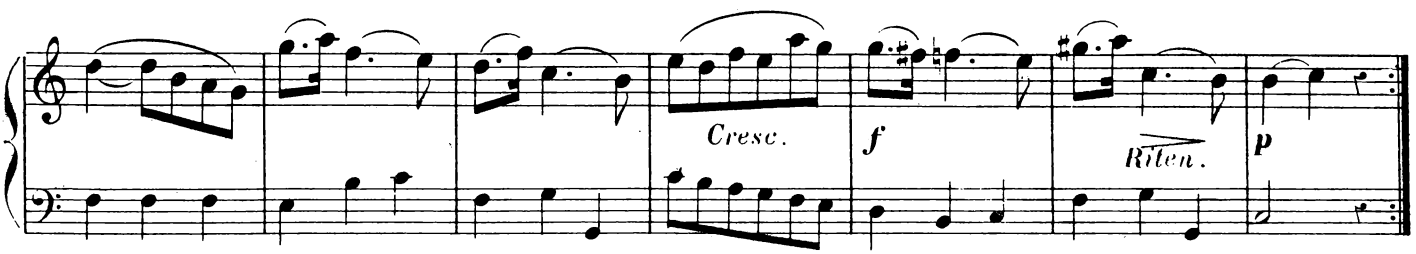


(1) Les virgules sont pour indiquer les respirations

 (1) The comma is a breathing point.


Allegro 112
N° 3
LA MINEUR
A MINOR
p
f
p
f
p
Moderato 92
N° 4
UT MAJEUR
C MAJOR
p
Cre - scen -
1a
2a
do
f
p
f



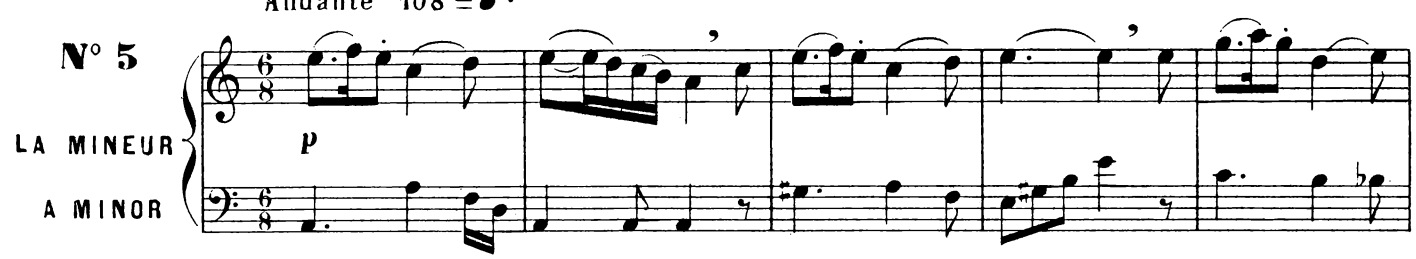


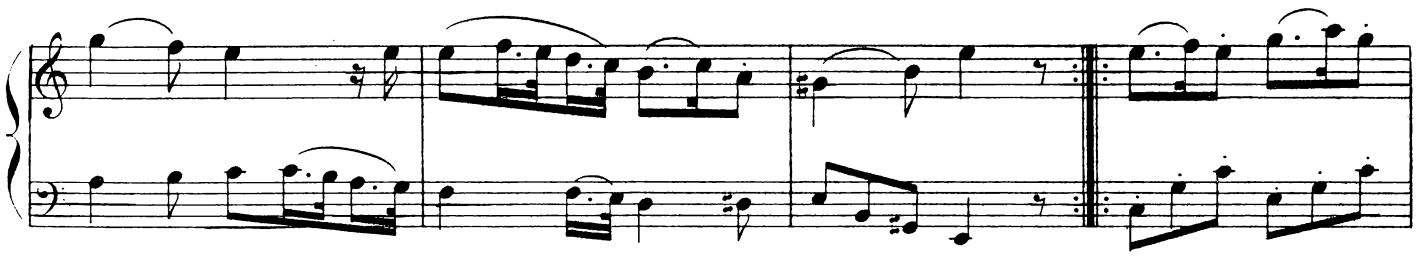
Andante 108 = ♩.

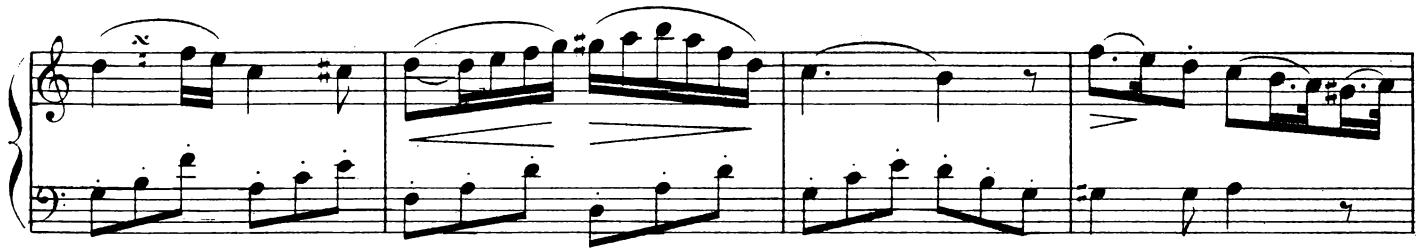
N° 5

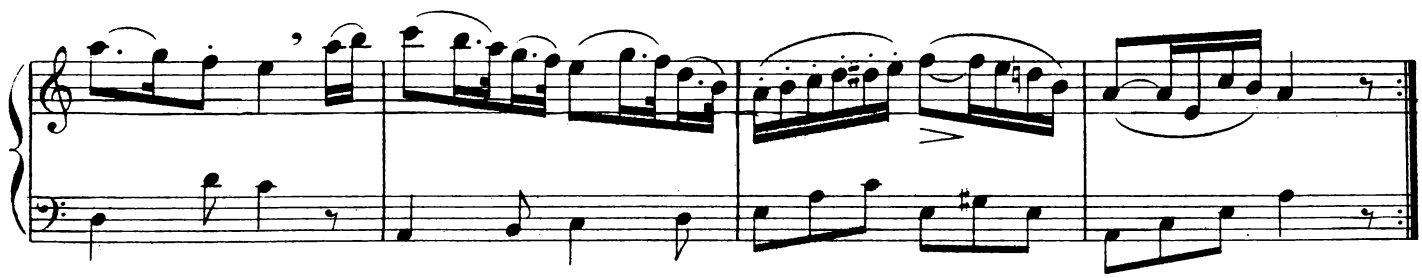
LA MINEUR

A MINOR





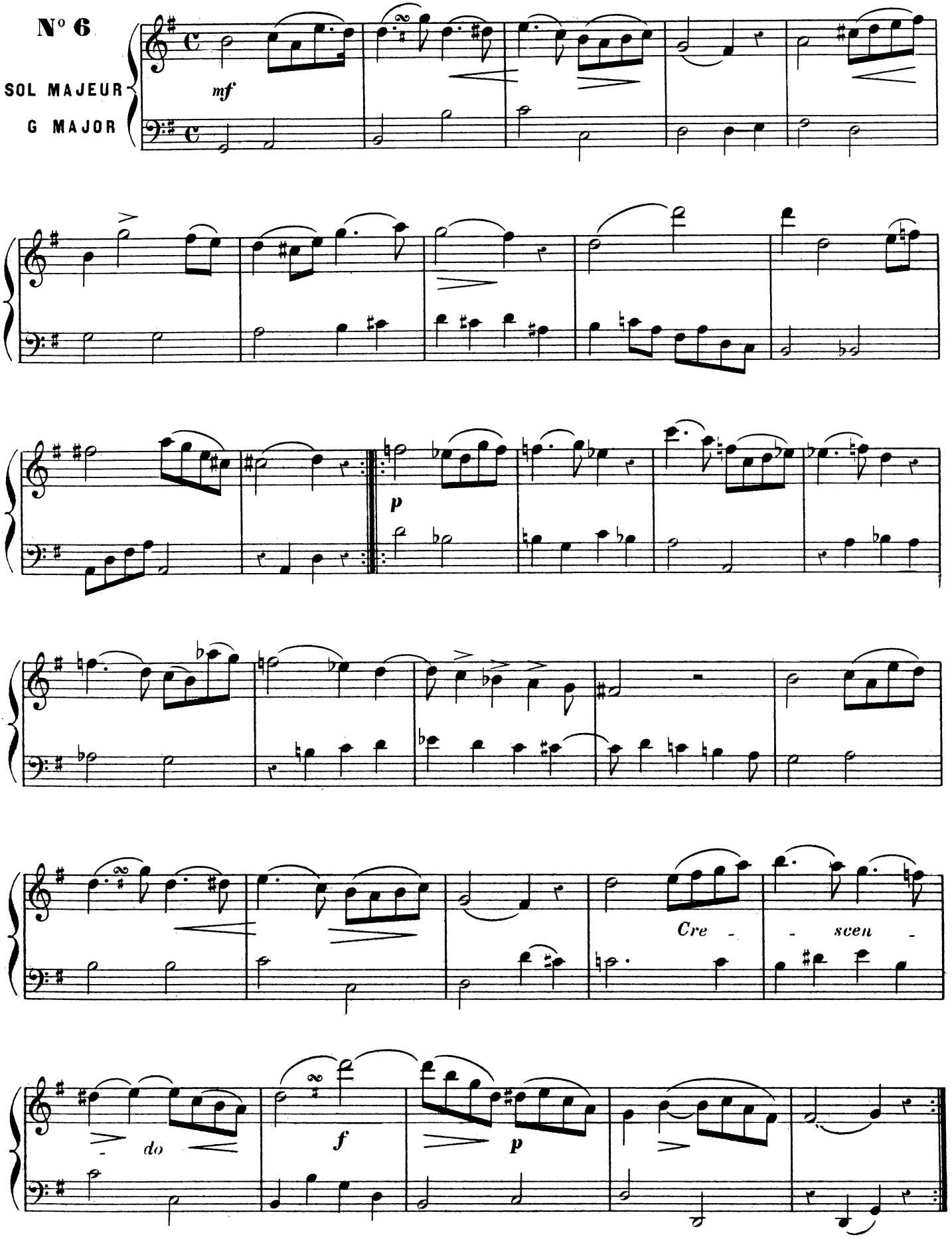




Andante 72 = ♩

N° 6

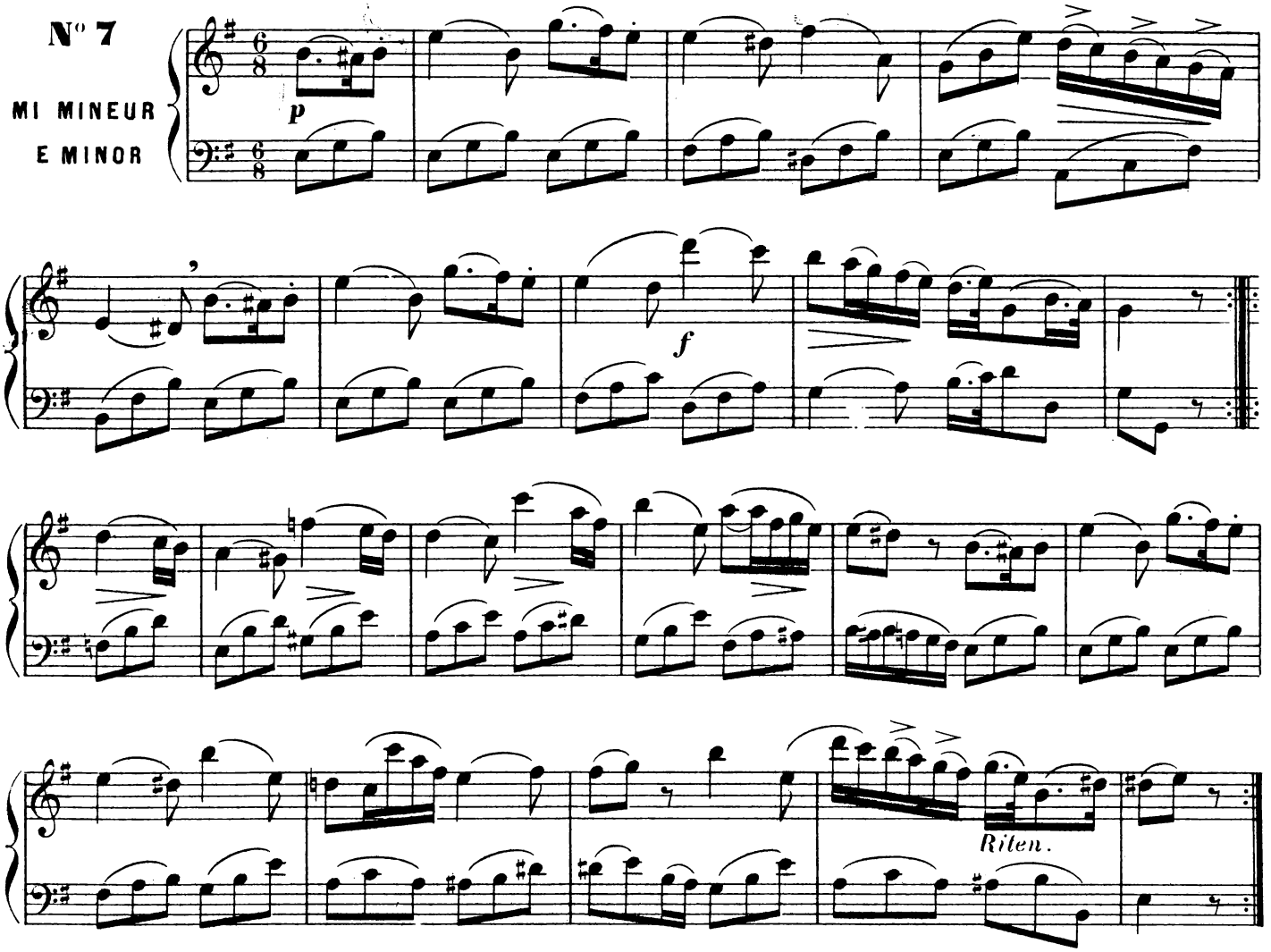
SOL MAJEUR
G MAJOR



Andte sostenuto 104 = ♪

N° 7

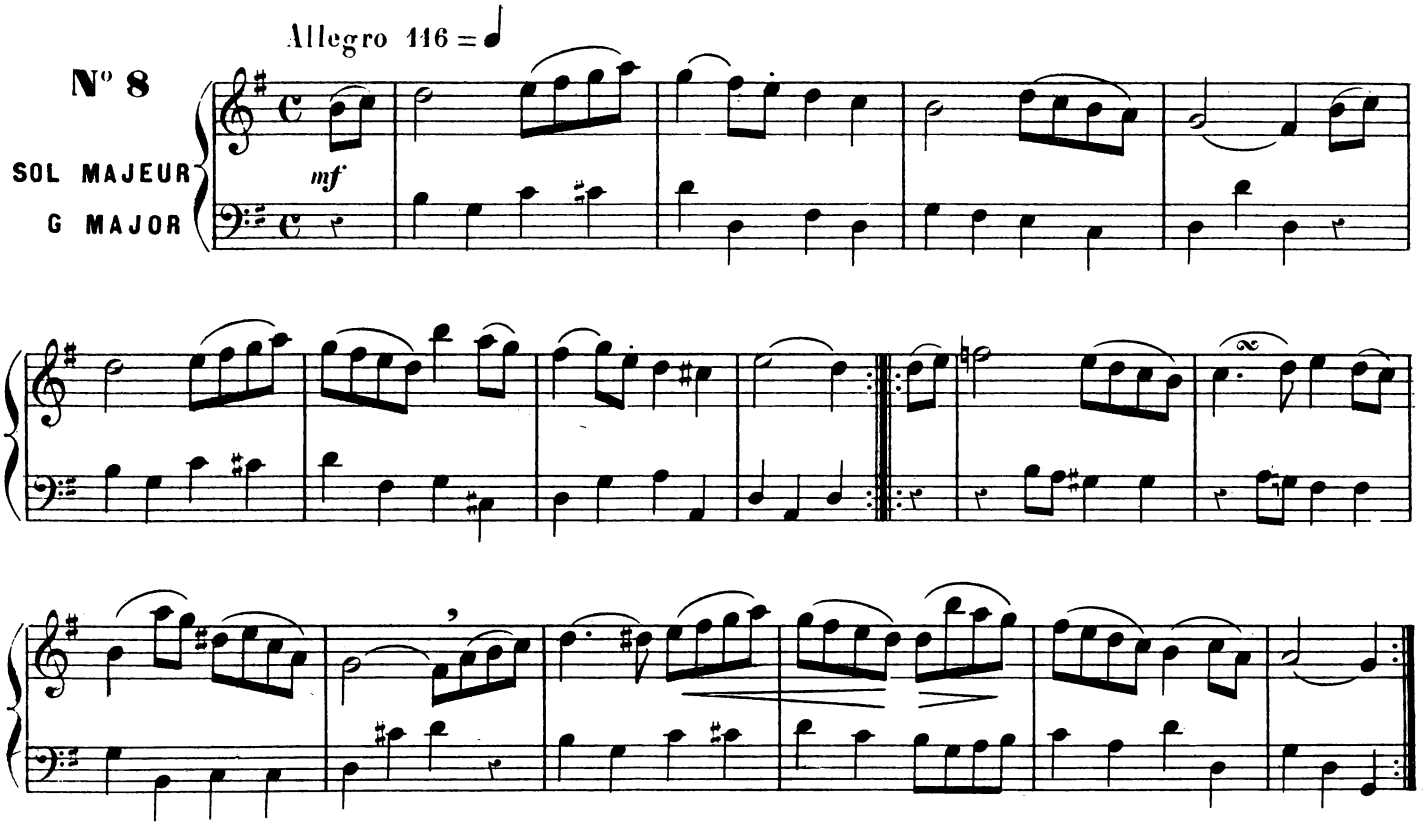
MI MINEUR
E MINOR



Allegro 116 = ♩

N° 8

SOL MAJEUR
G MAJOR

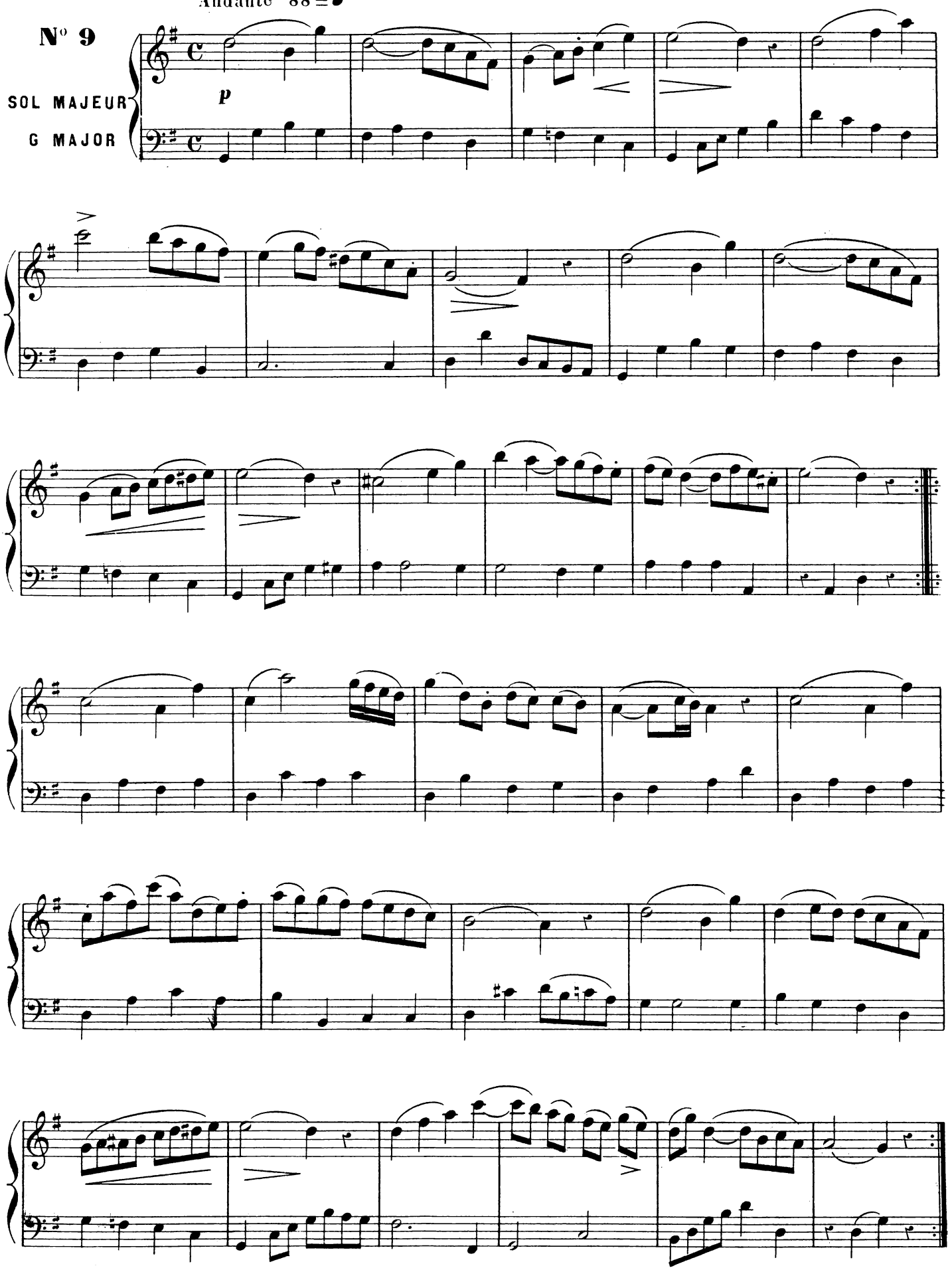


Andante 88 = ♩

N° 9

SOL MAJEUR

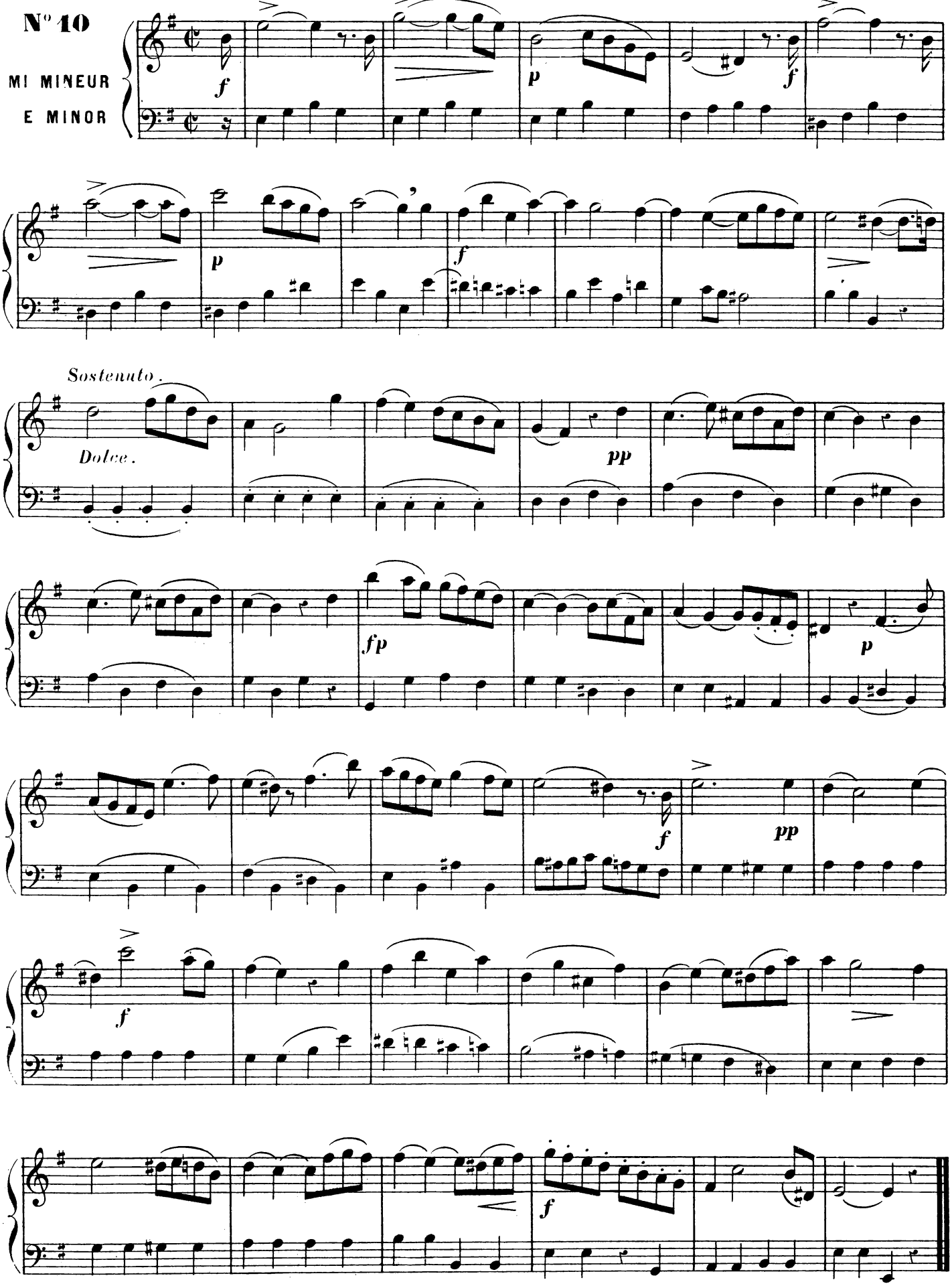
G MAJOR



All° agitato 80 = 𝅗𝅥

N° 10

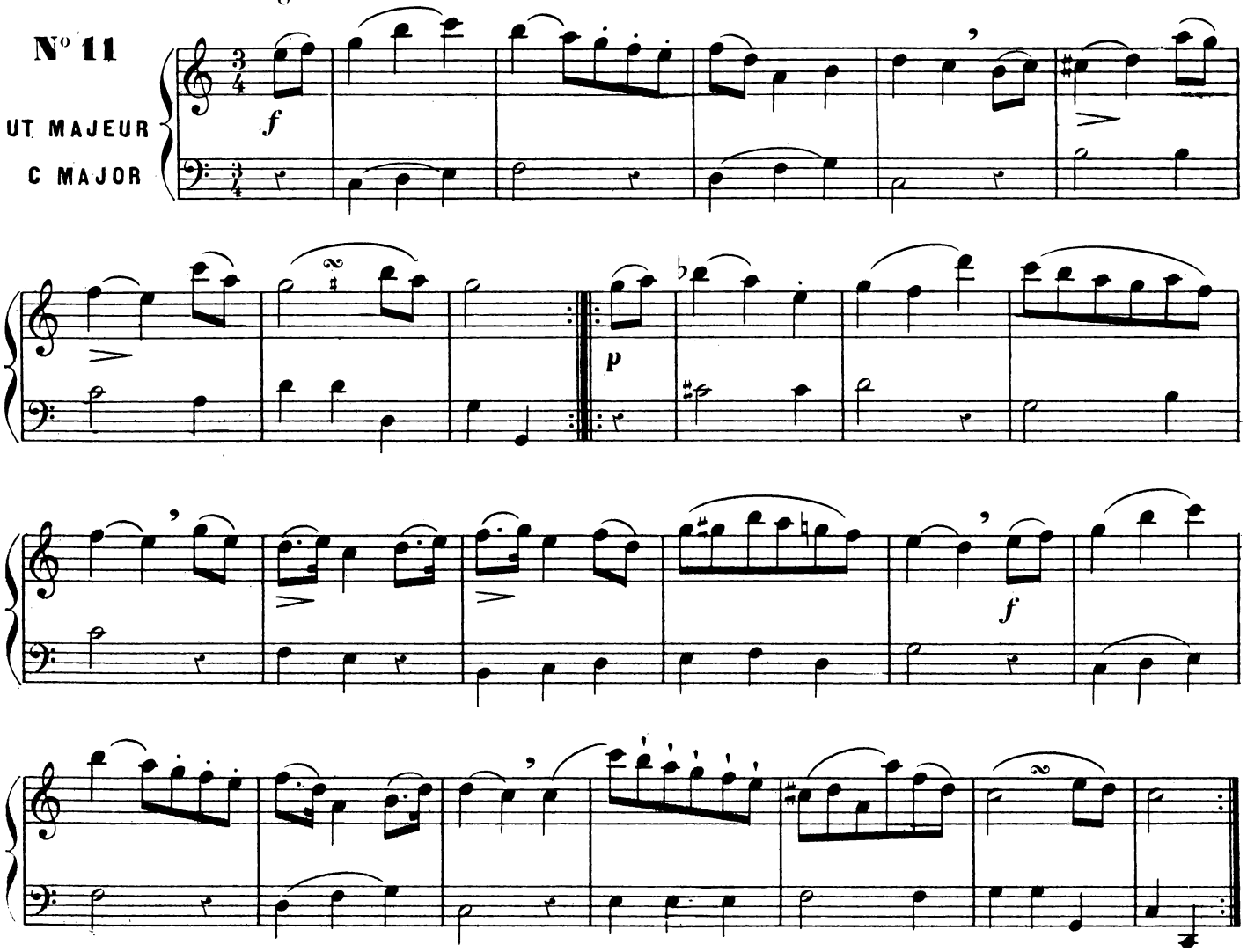
MI MINEUR
E MINOR



Allegro 144 = ♩

N° 11

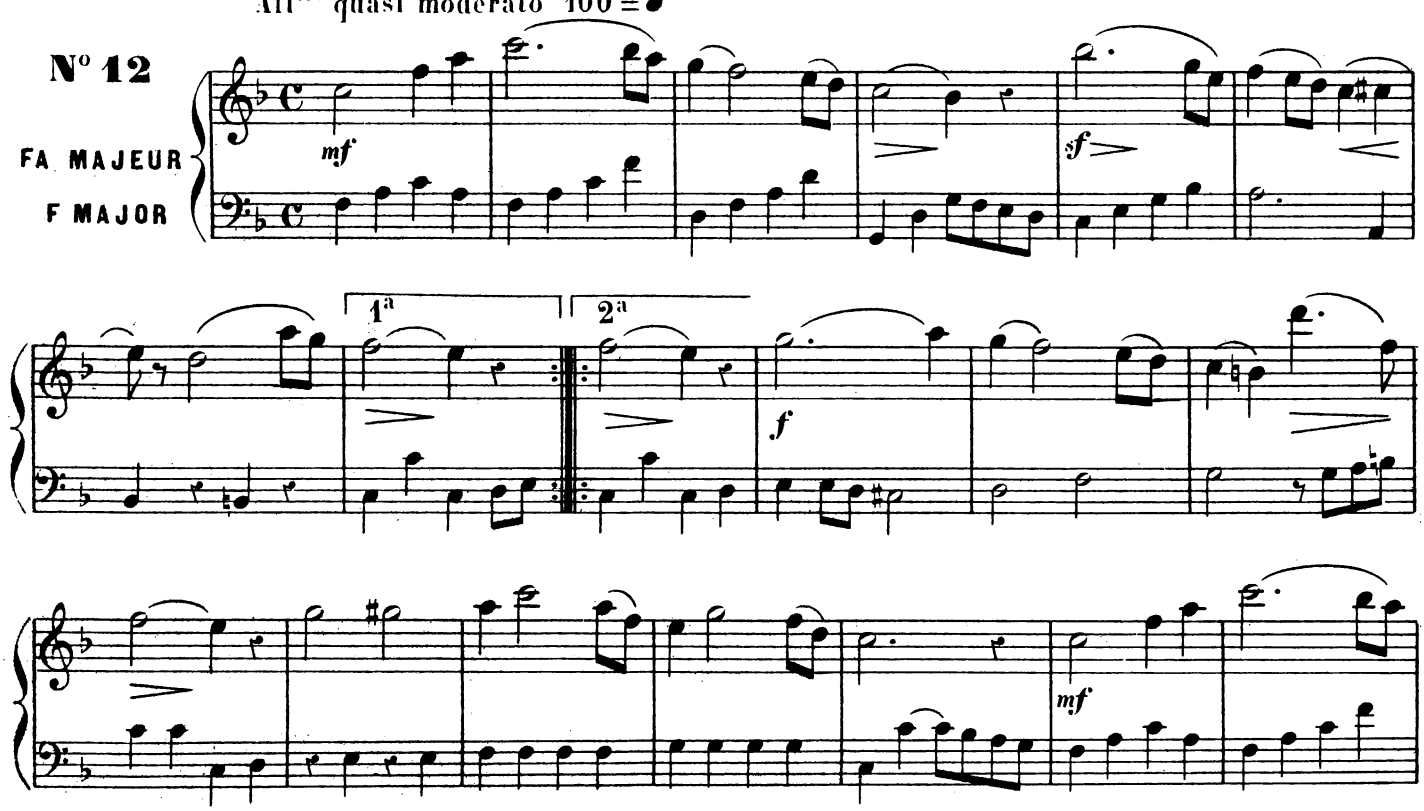
UT MAJEUR
C MAJOR

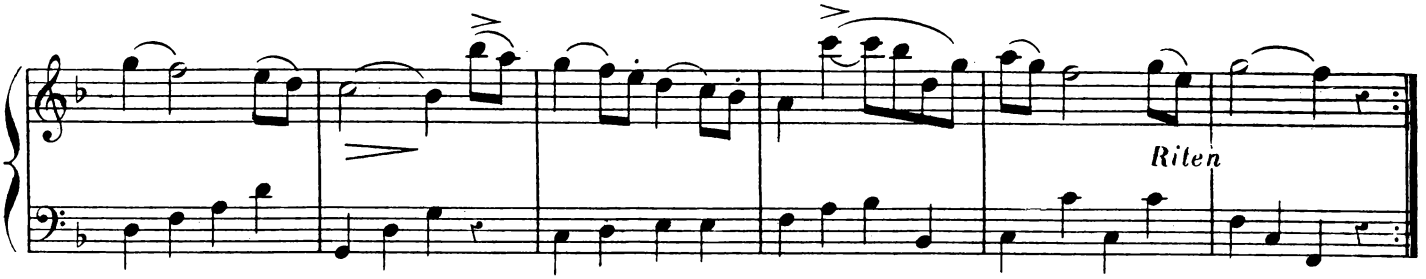


All^tto quasi moderato 100 = ♩

N° 12

FA MAJEUR
F MAJOR

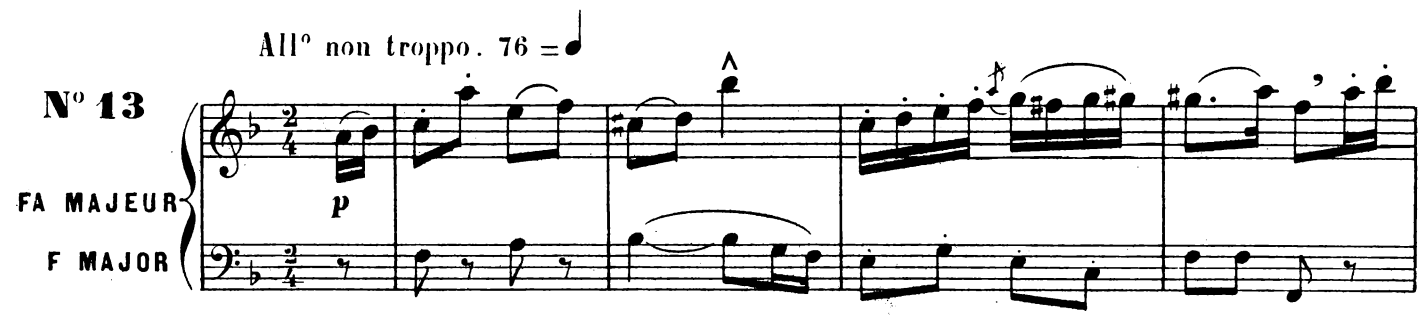


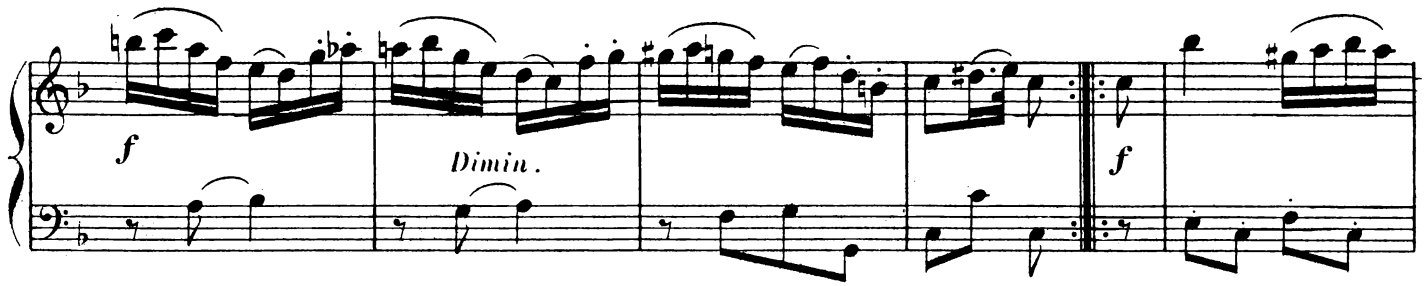


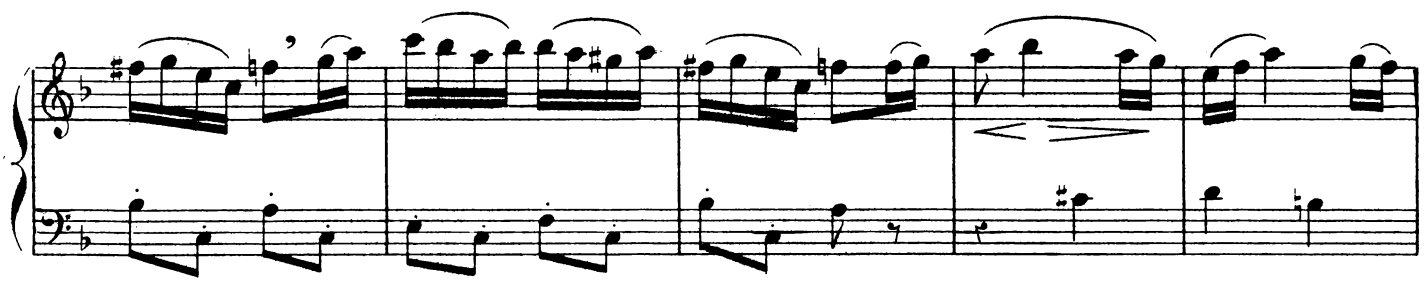
All° non troppo. 76 = ♩

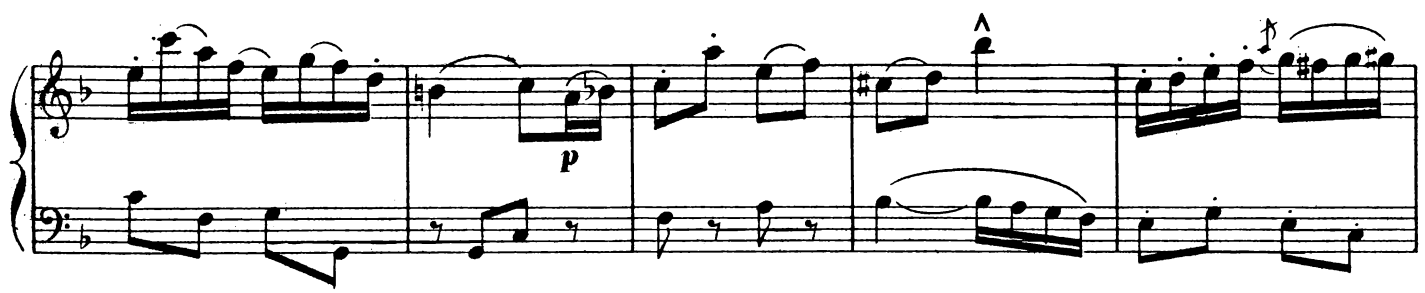
N° 13

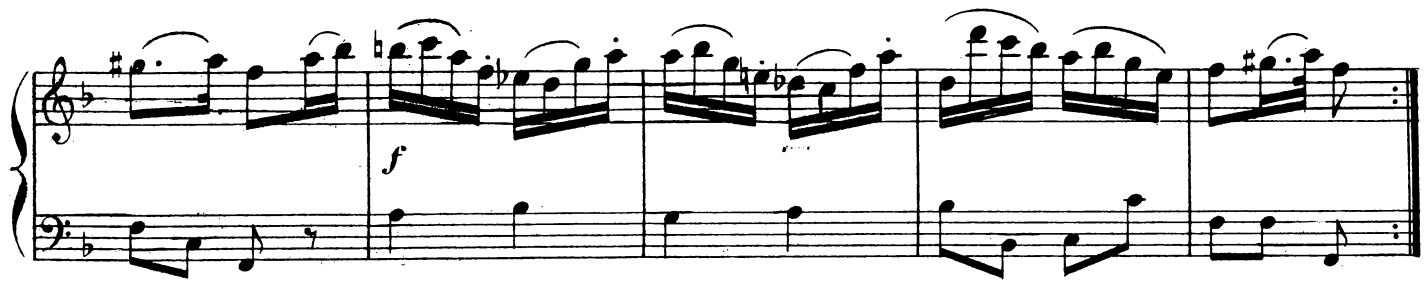
FA MAJEUR
F MAJOR







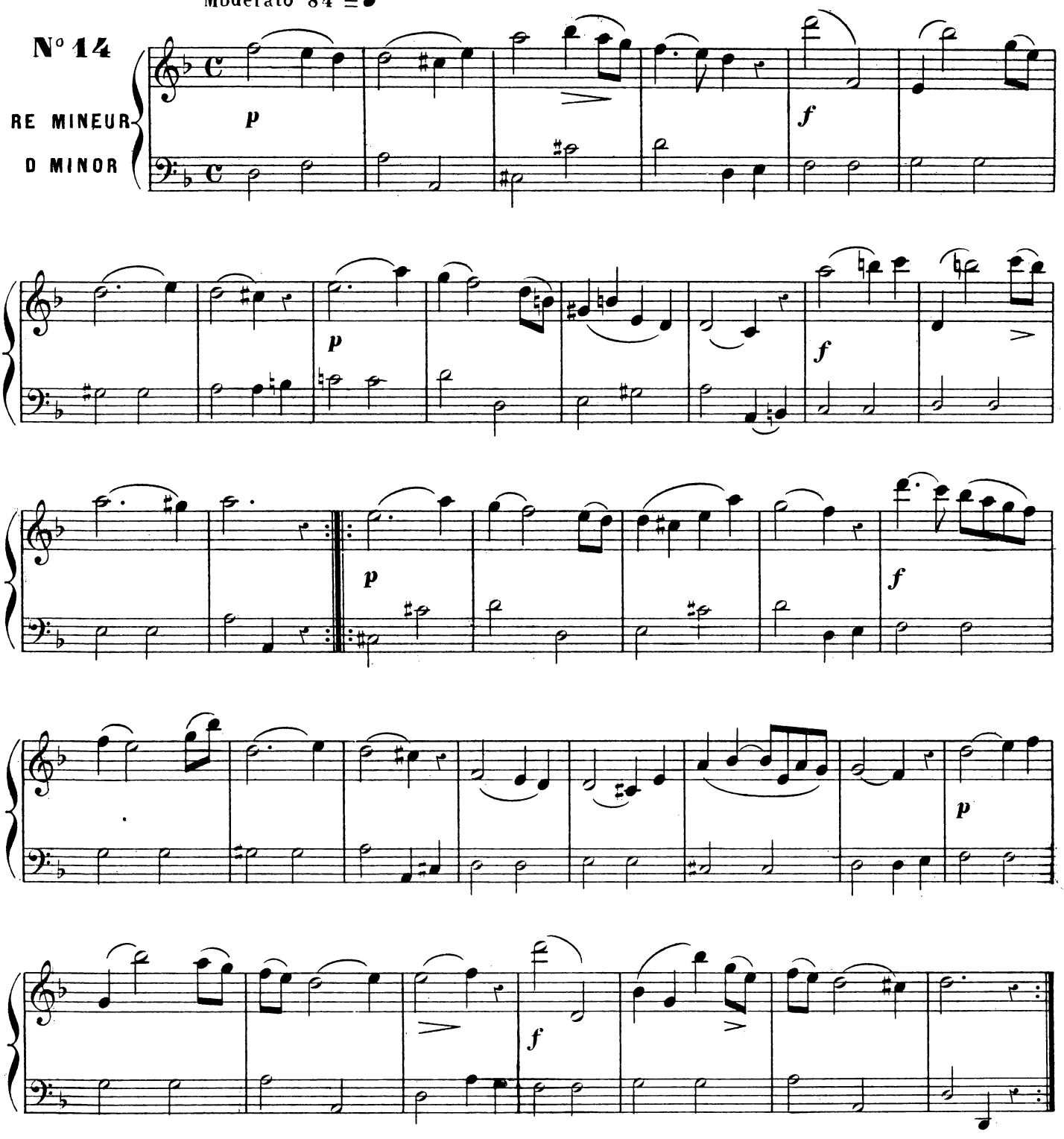




Moderato 84 = ♩

N° 14

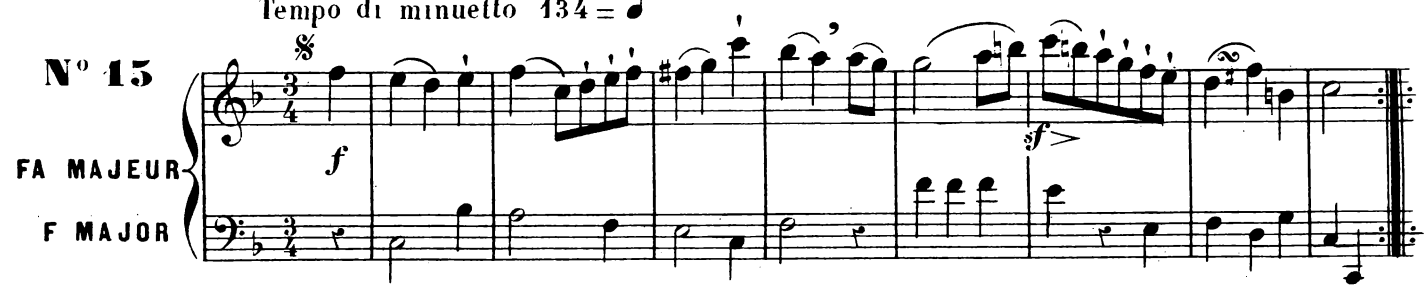
RE MINEUR
D MINOR

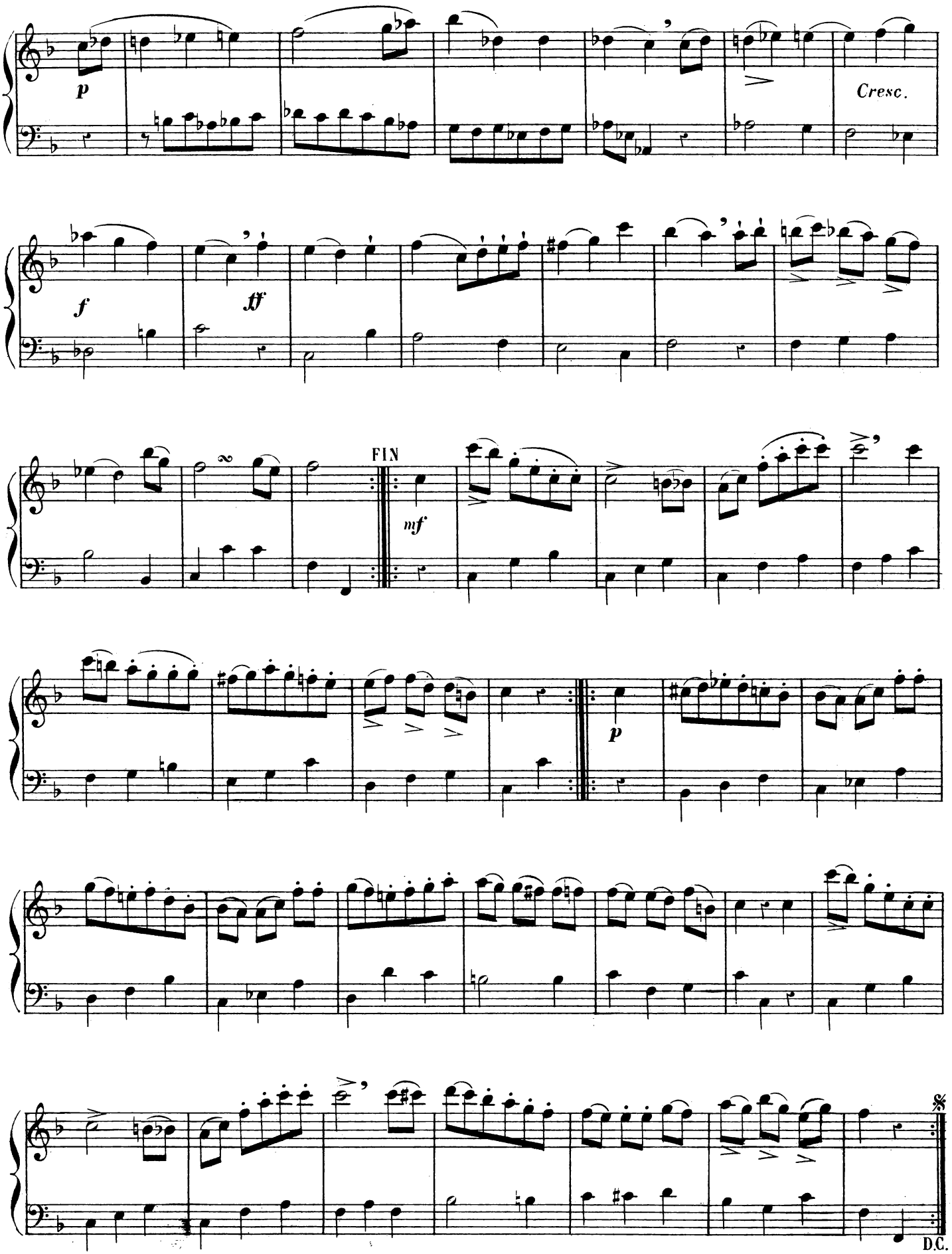


Tempo di minuetto 134 = ♩

N° 15

FA MAJEUR
F MAJOR




p
Cresc.
f
ff
FIN
mf
p
D.C.

All^tto moderato 88 =

N° 16

RE MINEUR

D MINOR

f

1ª

2ª

f

1ª

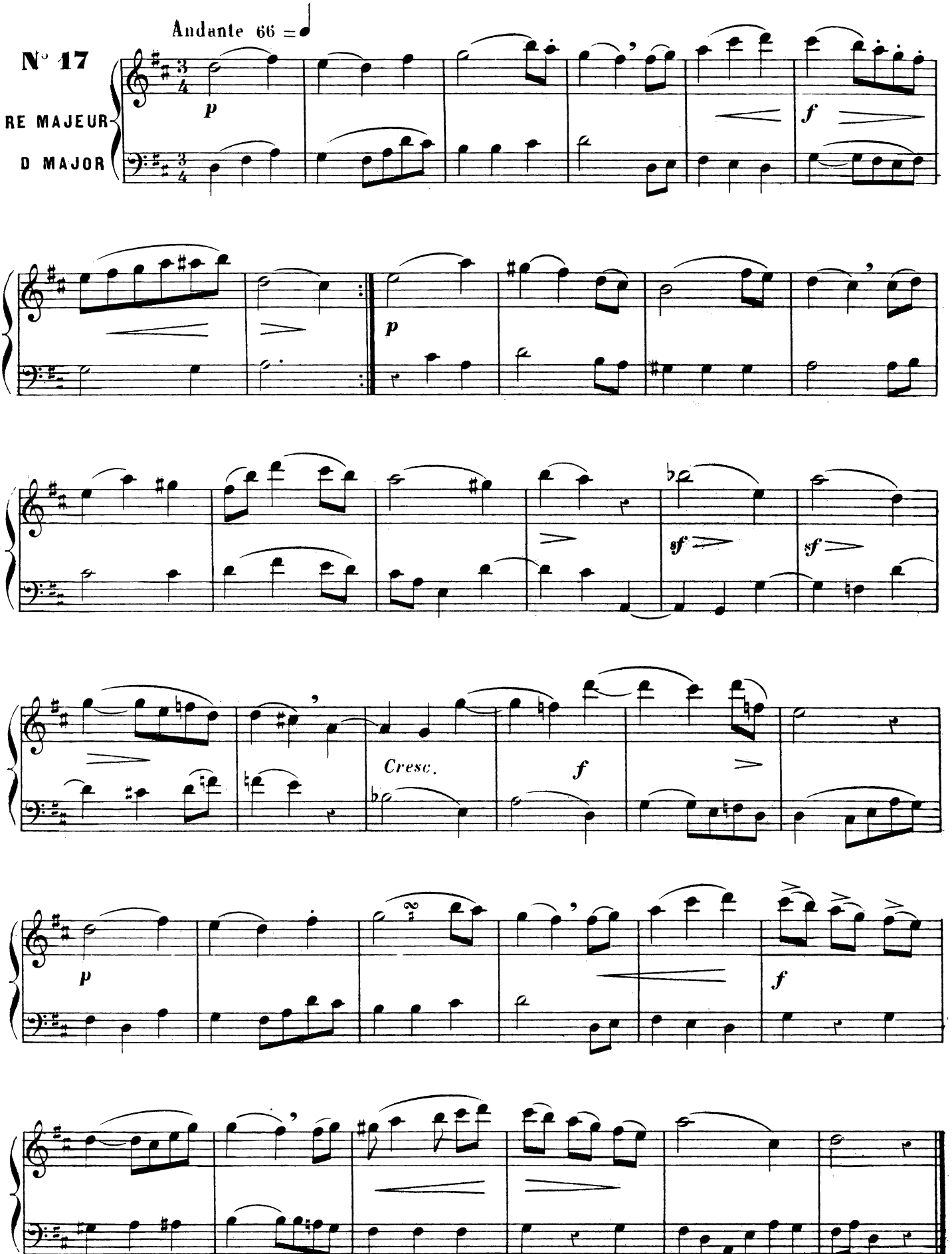
2ª

Andante 66 = ♩

N° 17

RE MAJEUR

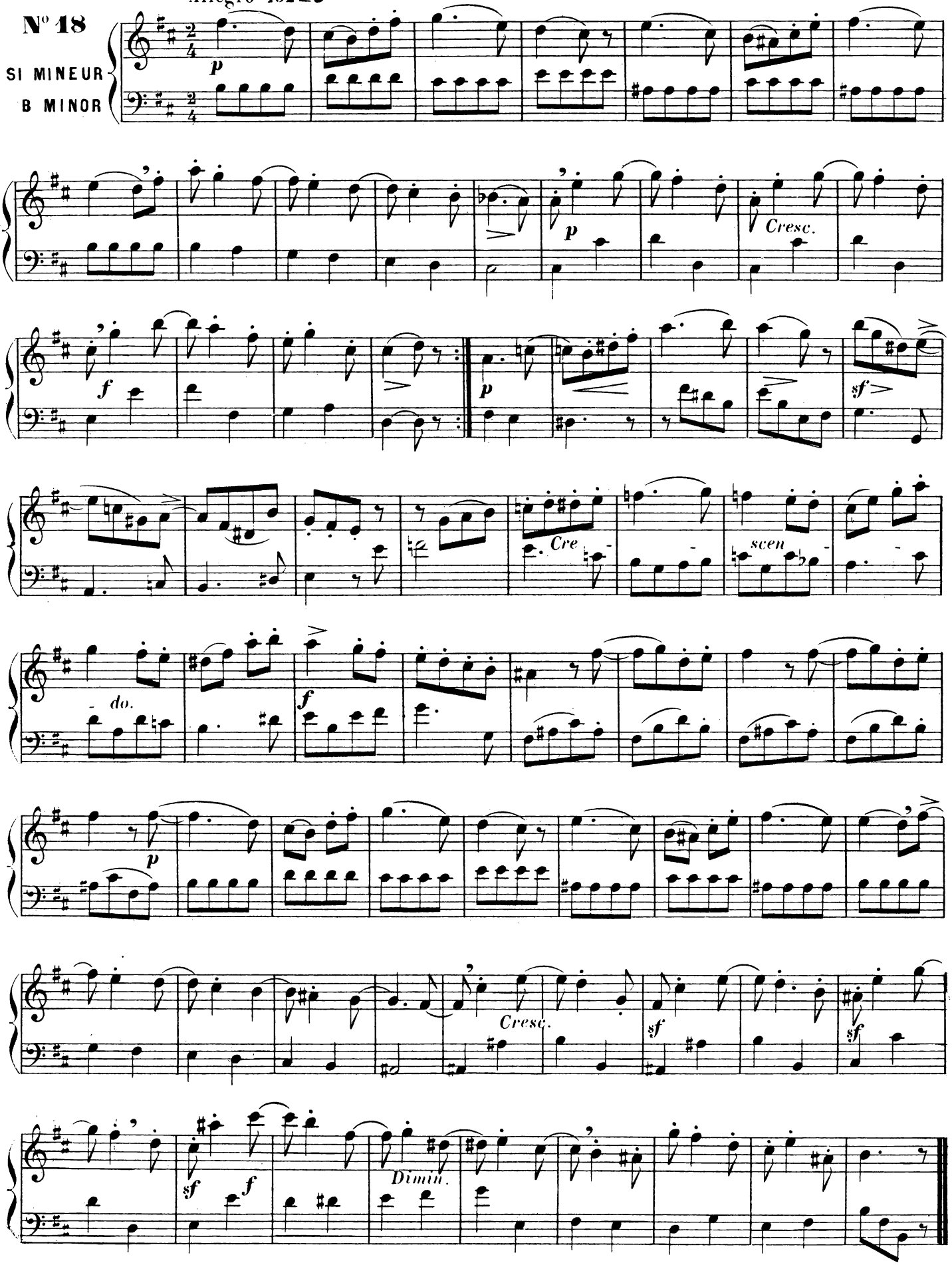
D MAJOR

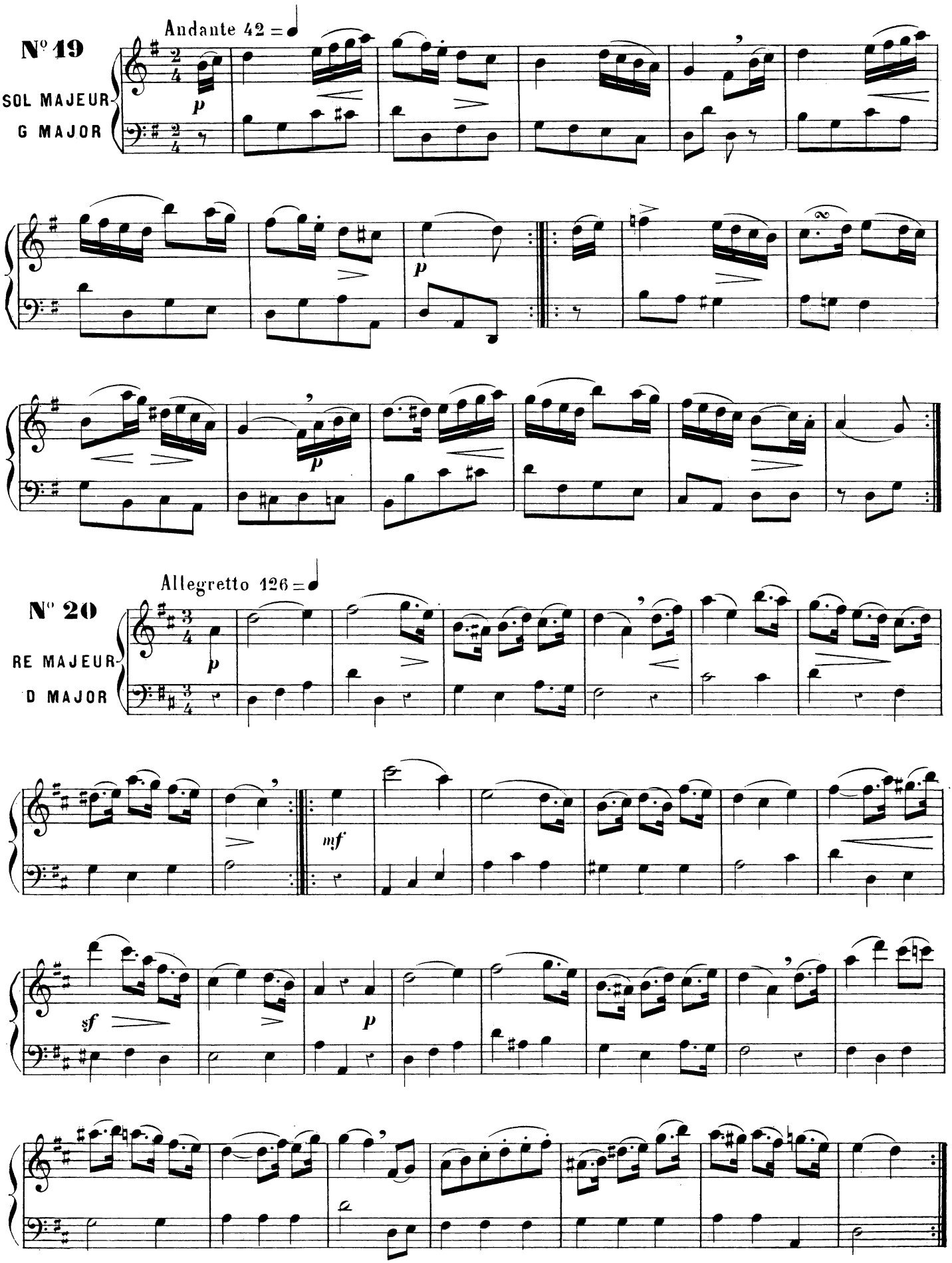


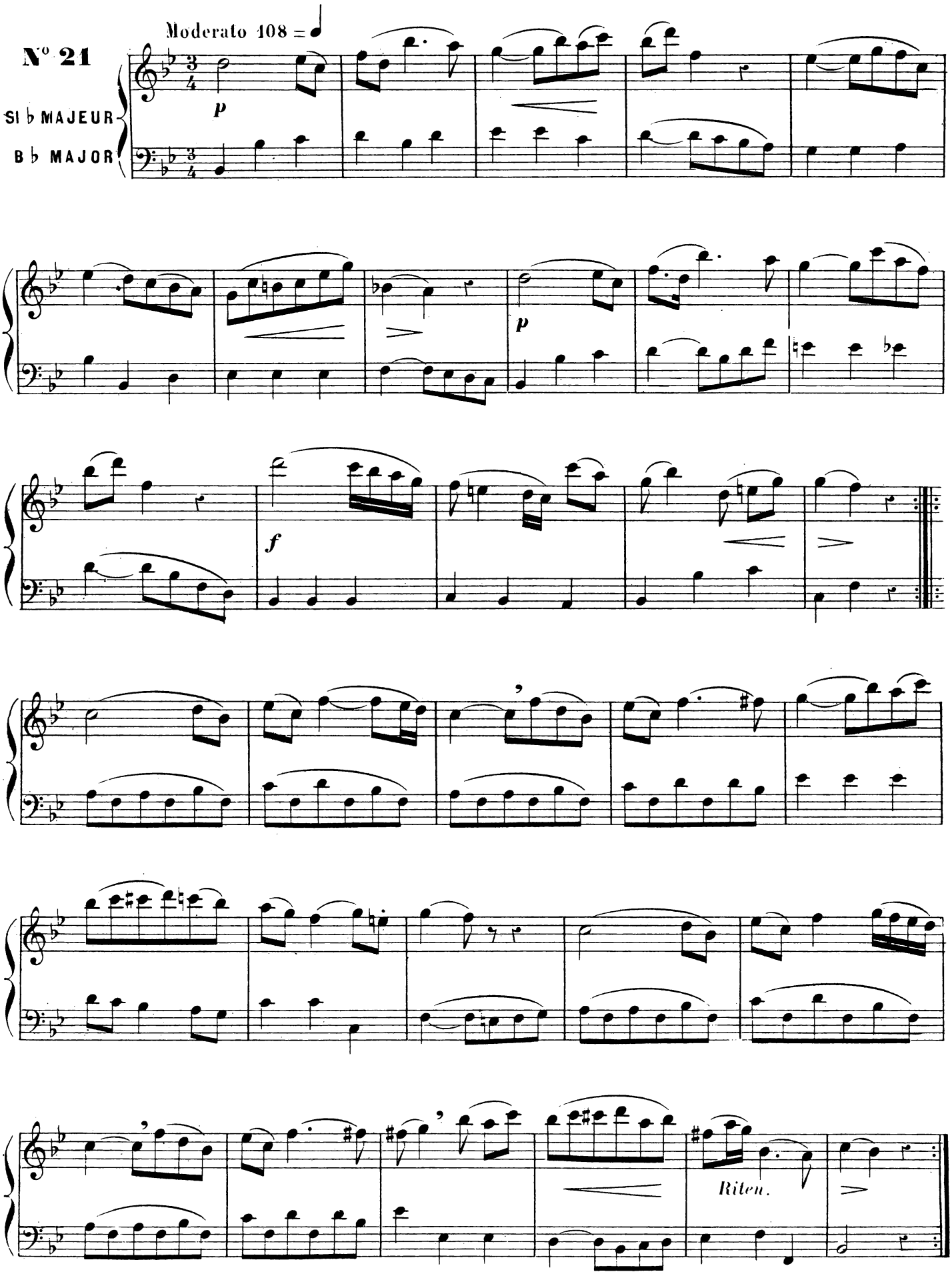
Allegro 132 = ♩

N° 18

SI MINEUR
B MINOR




N° 19
SOL MAJEUR
G MAJOR
Andante 42 = ♩
p
p
N° 20
RE MAJEUR
D MAJOR
Allegretto 126 = ♩
p
mf
sf
p

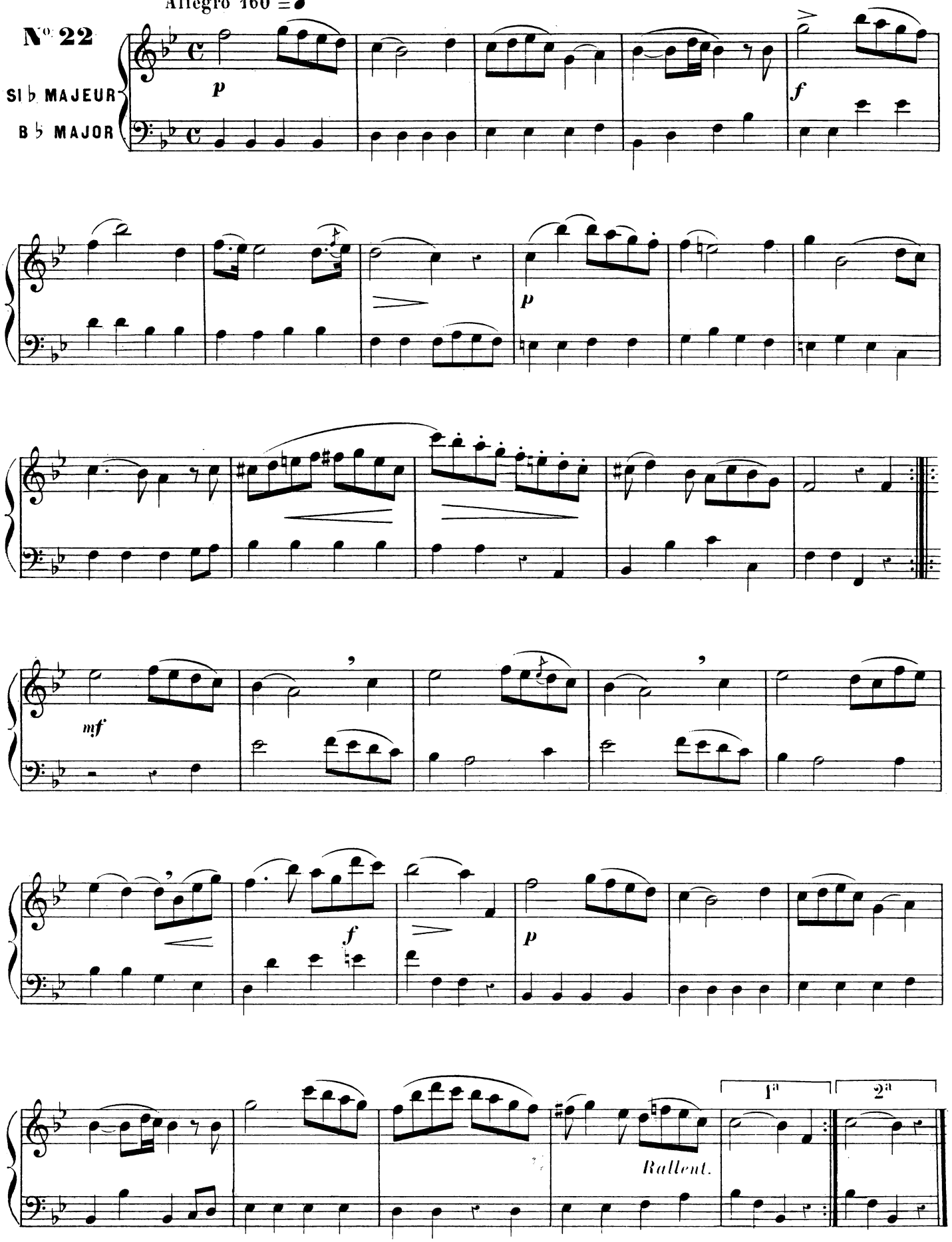

Moderato 108 =
N° 21
SI ♭ MAJEUR
B ♭ MAJOR
p
p
f
Riten.

Allegro 160 = ♩

N° 22

SI ♭ MAJEUR

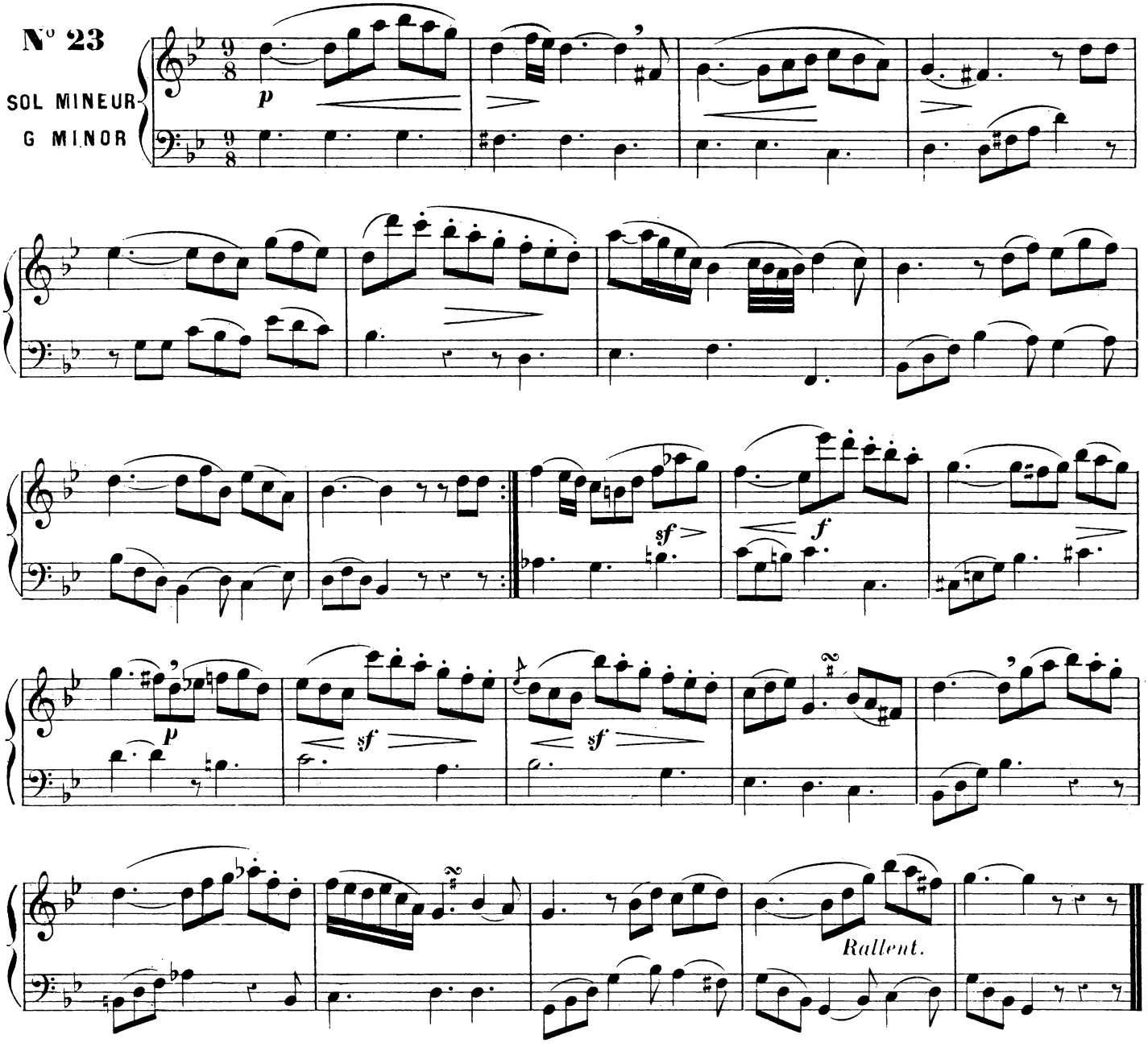
B ♭ MAJOR



Andante 152 = ♪

N° 23

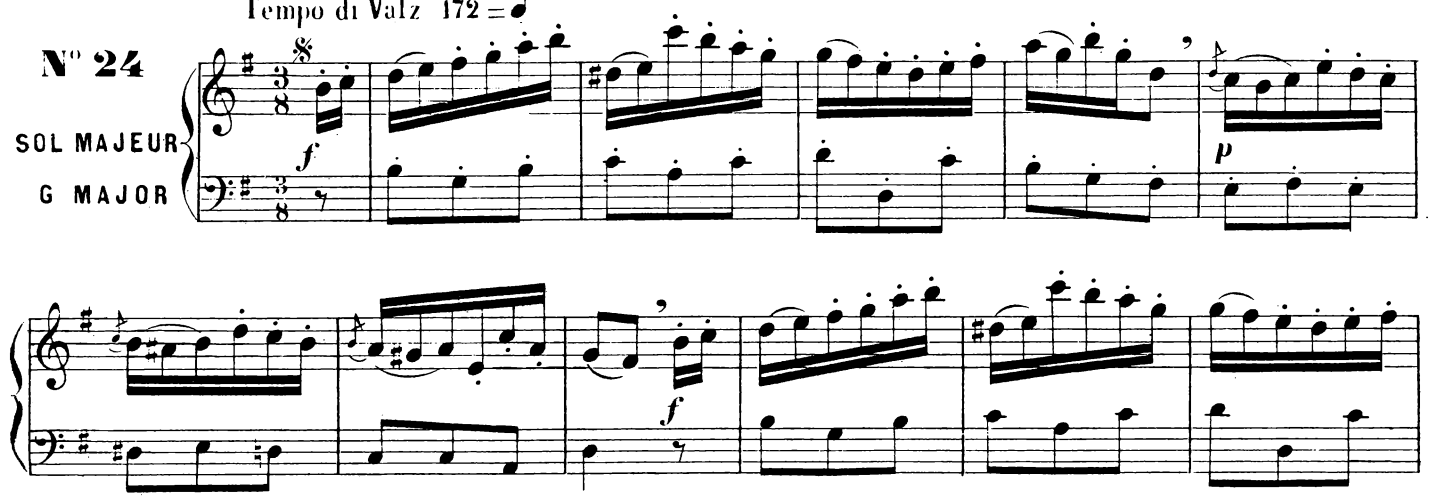
SOL MINEUR
G MINOR

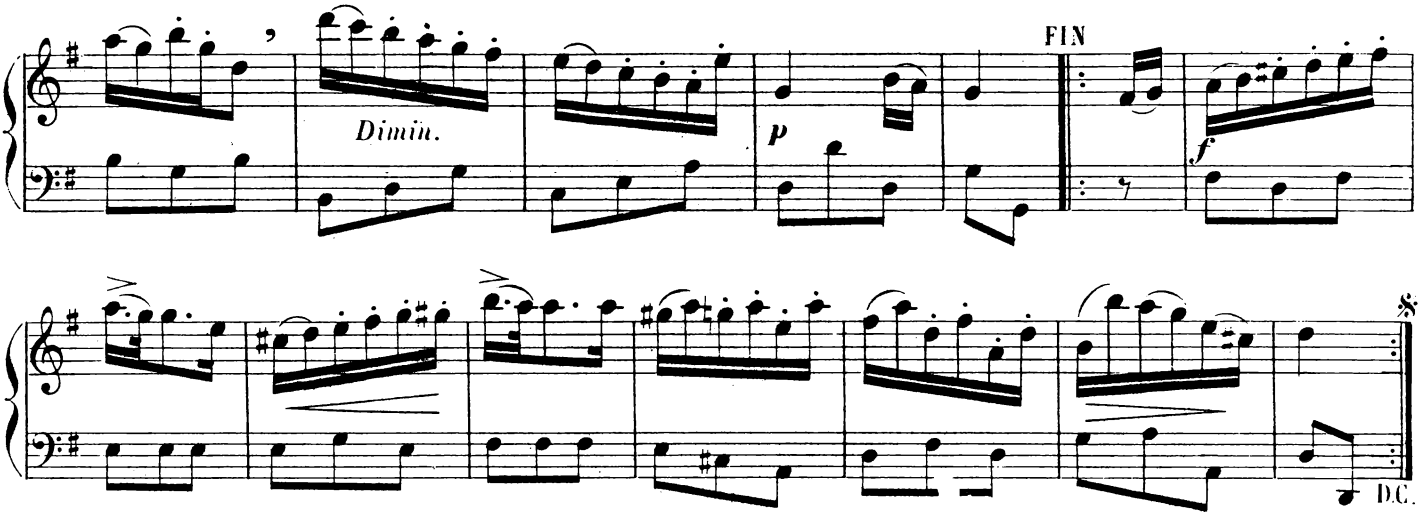


Tempo di Valz 172 = ♩

N° 24

SOL MAJEUR
G MAJOR

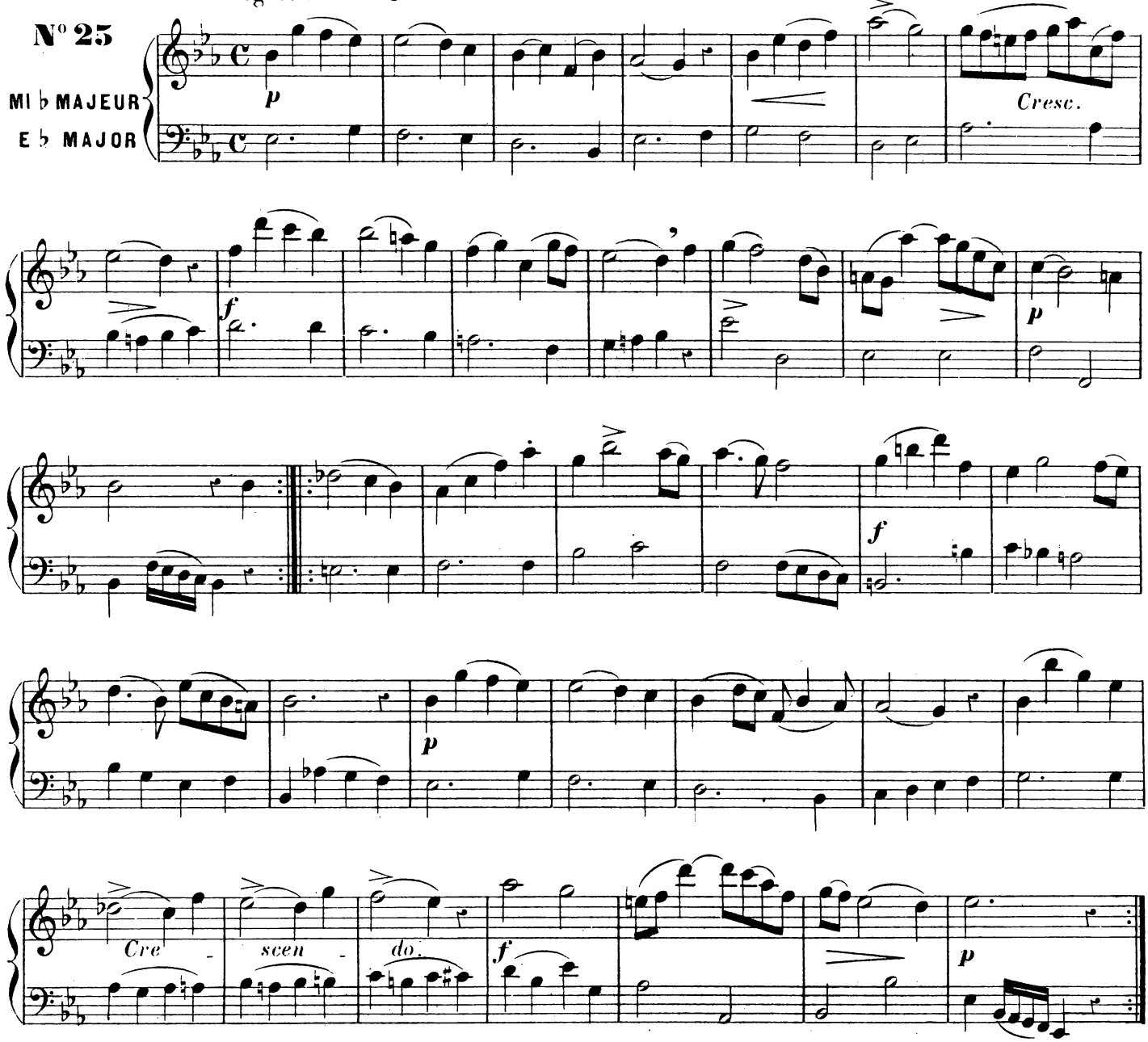




Allegretto 132 = ♩

N° 25

MI ♭ MAJEUR
E ♭ MAJOR

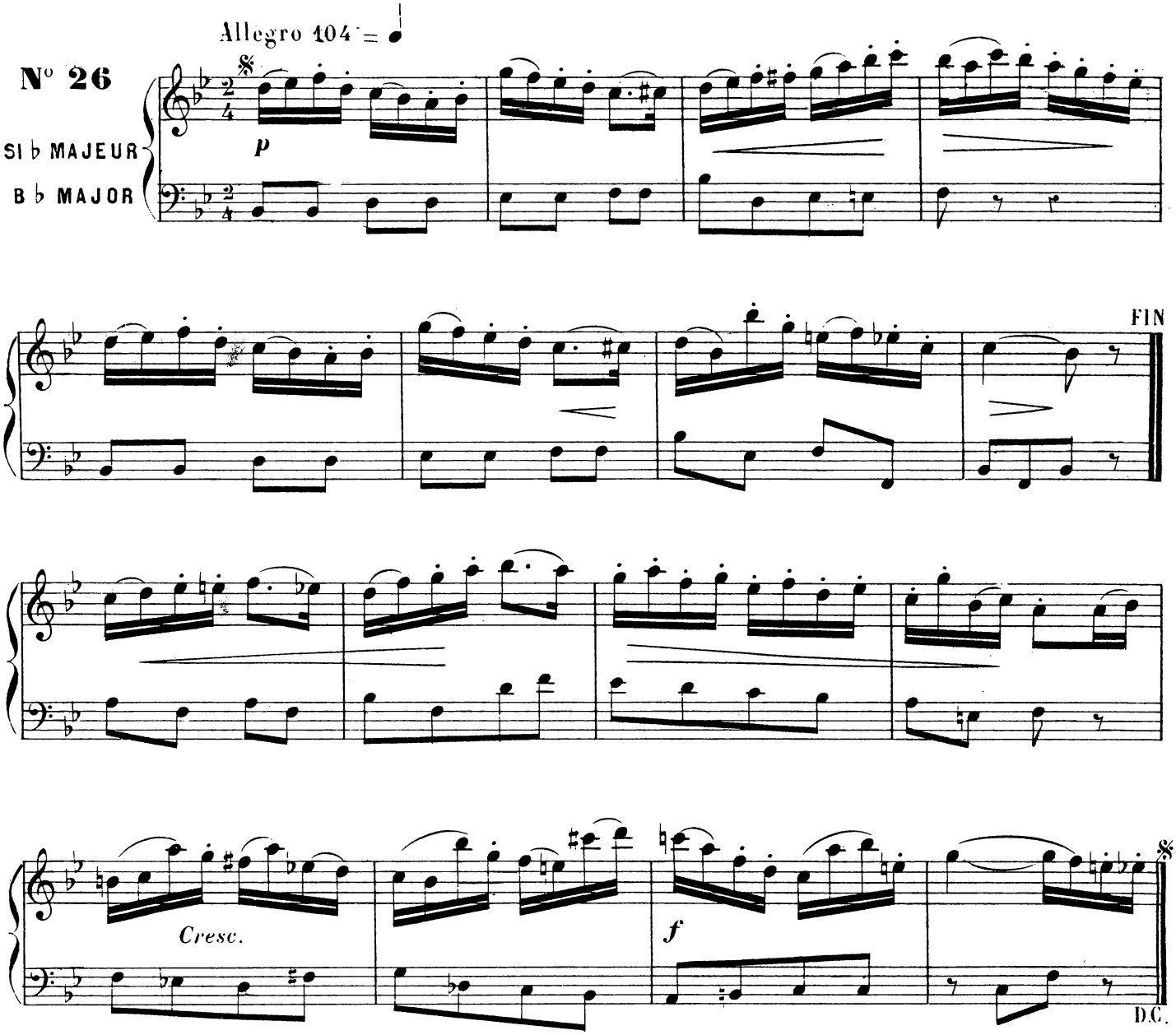


Allegro 104 = ♩

N° 26

SI ♭ MAJEUR

B ♭ MAJOR

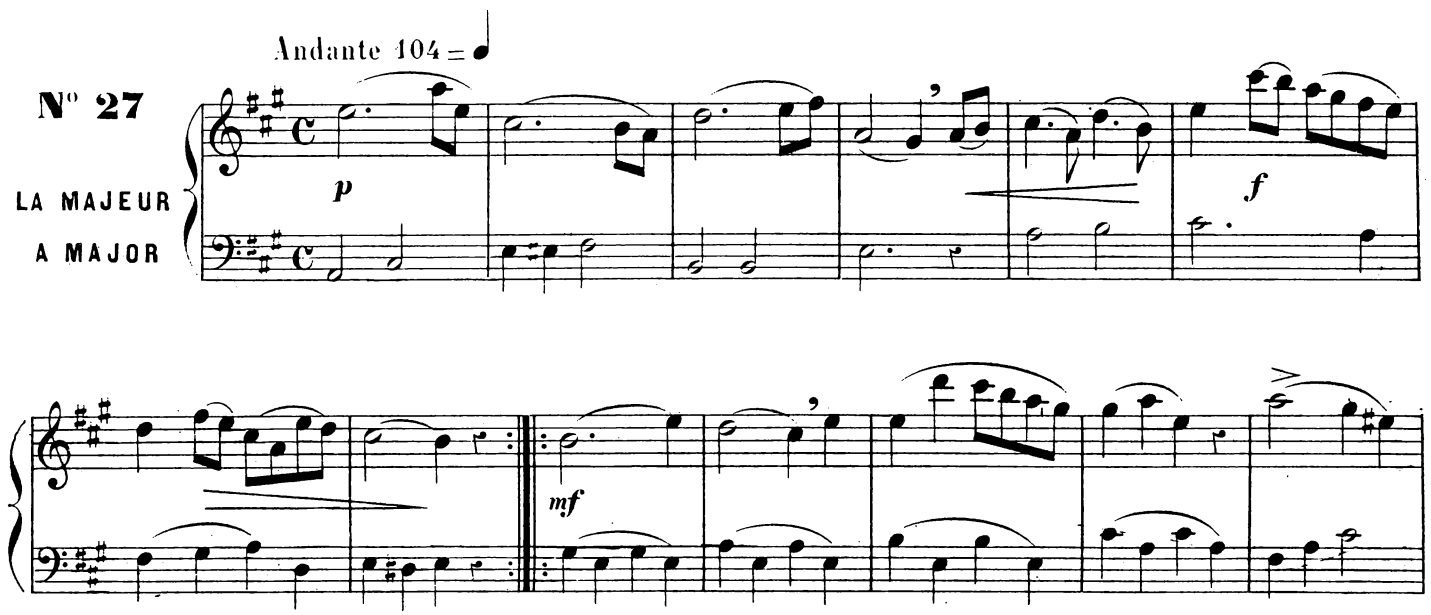


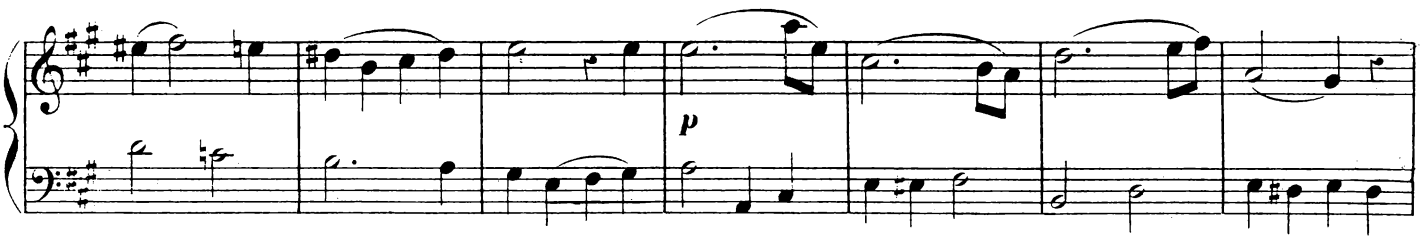
Andante 104 = ♩

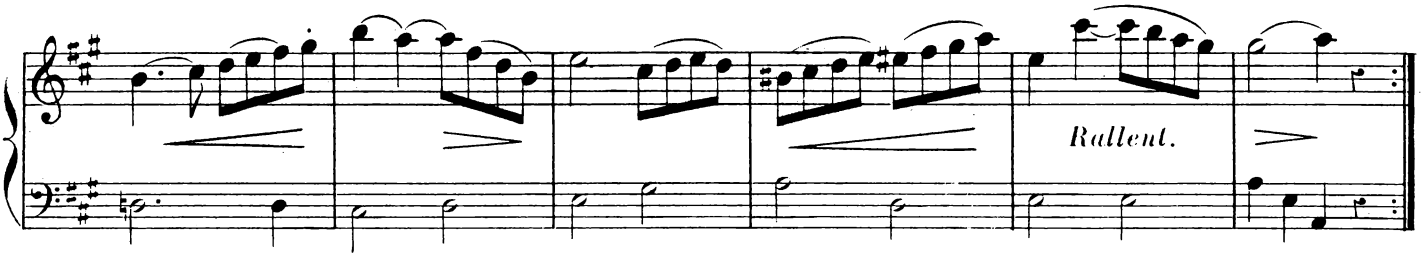
N° 27

LA MAJEUR

A MAJOR



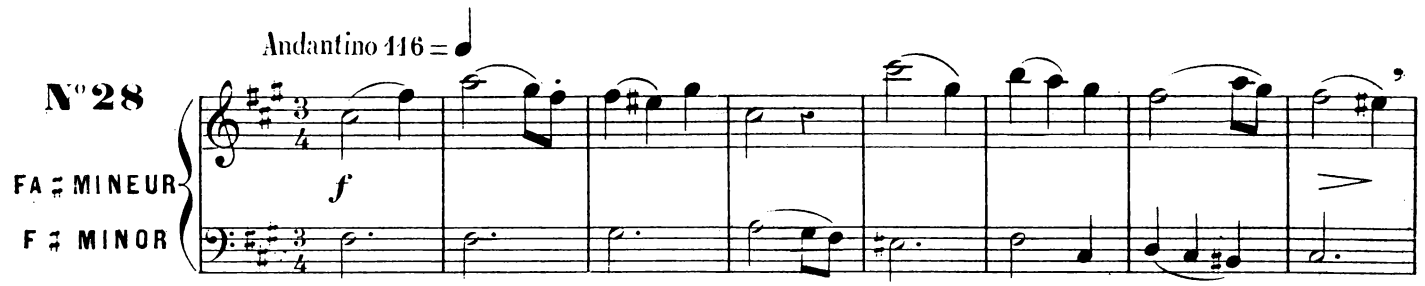


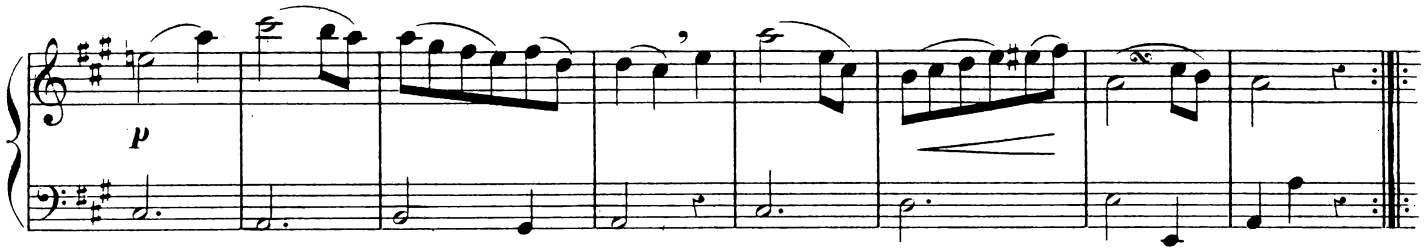


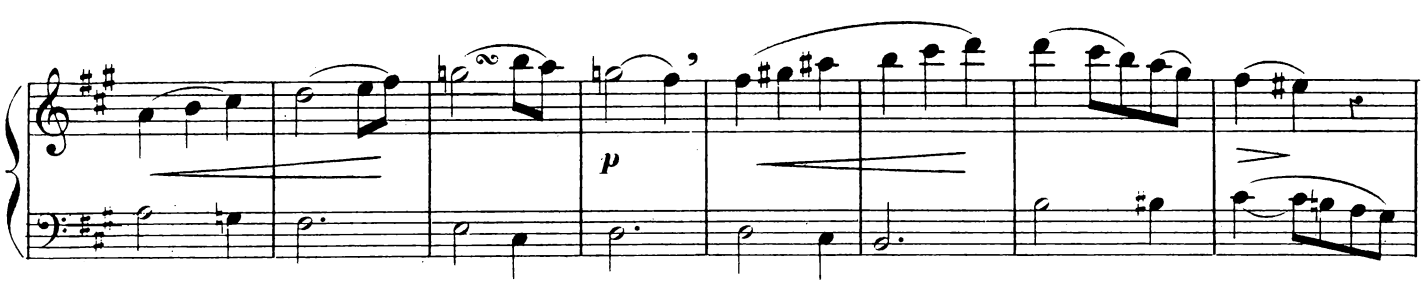
Andantino 116 = ♩

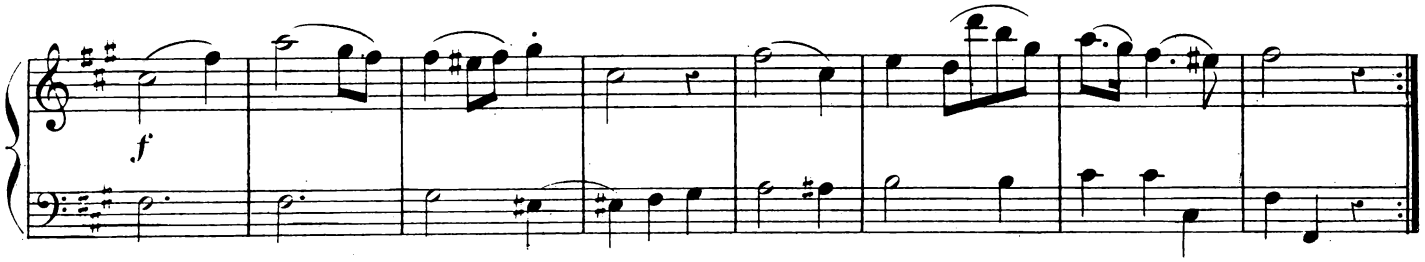
N°28

FA ♯ MINEUR
F ♯ MINOR





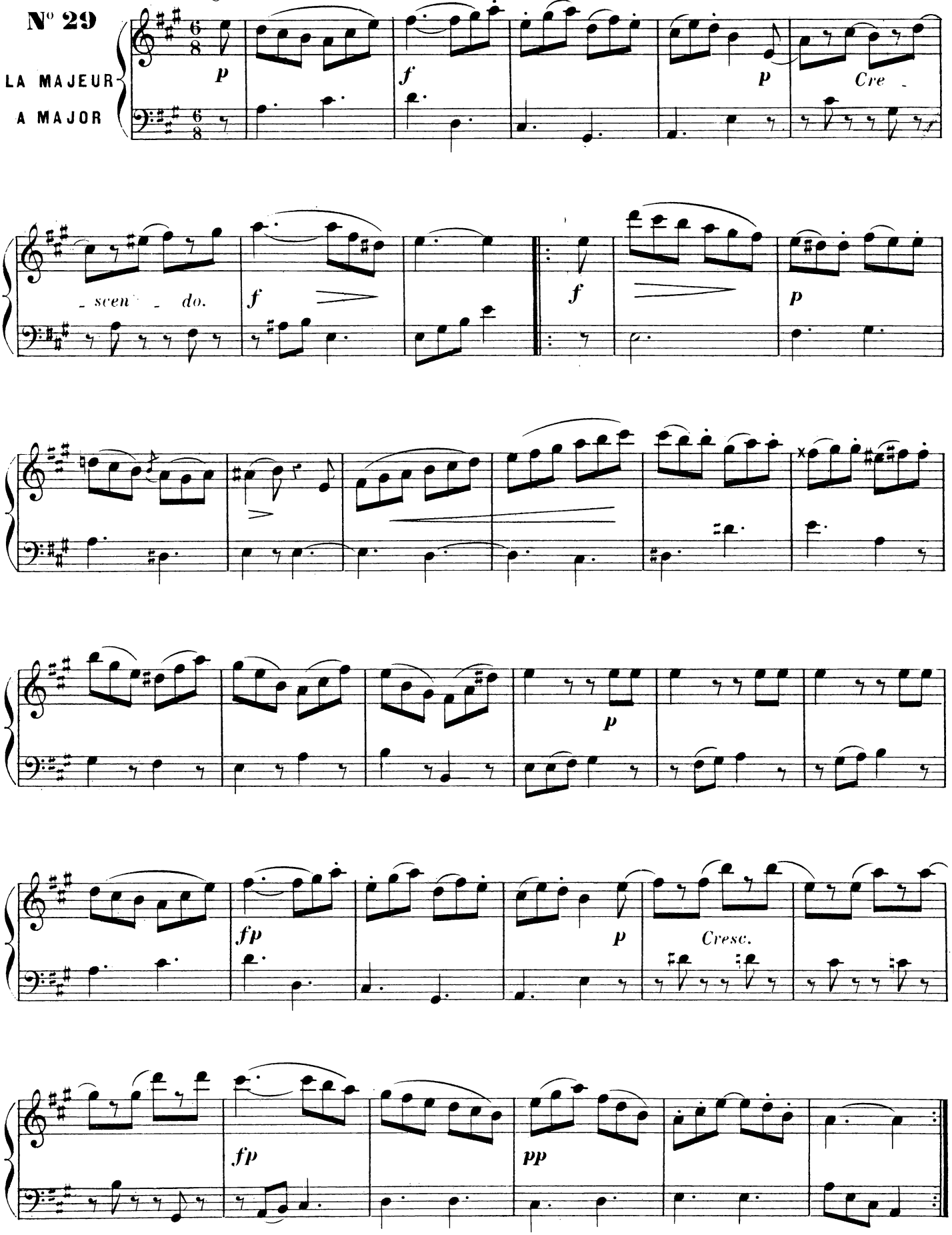


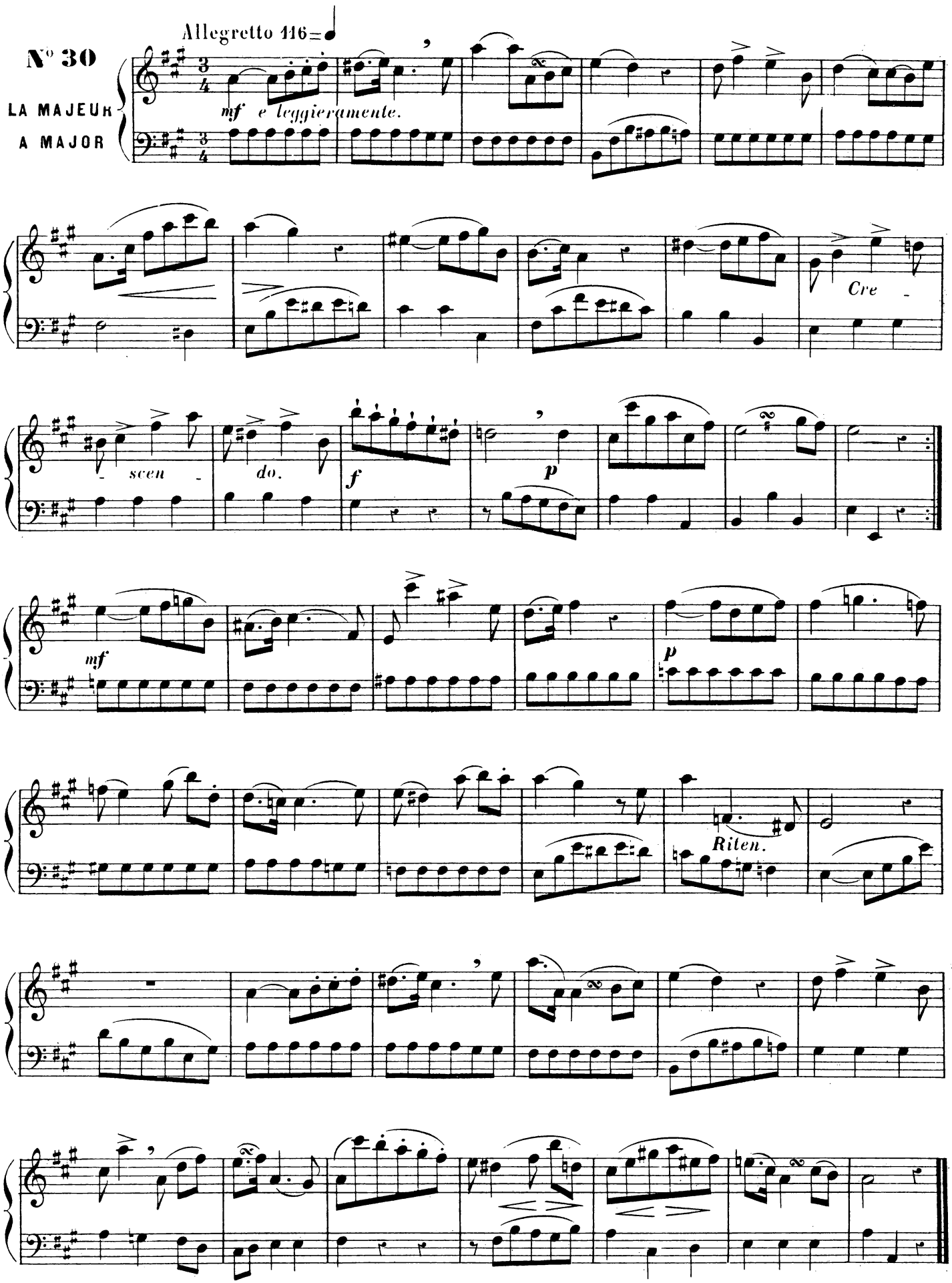


Allegro 96 = ♩.

N° 29

LA MAJEUR
A MAJOR

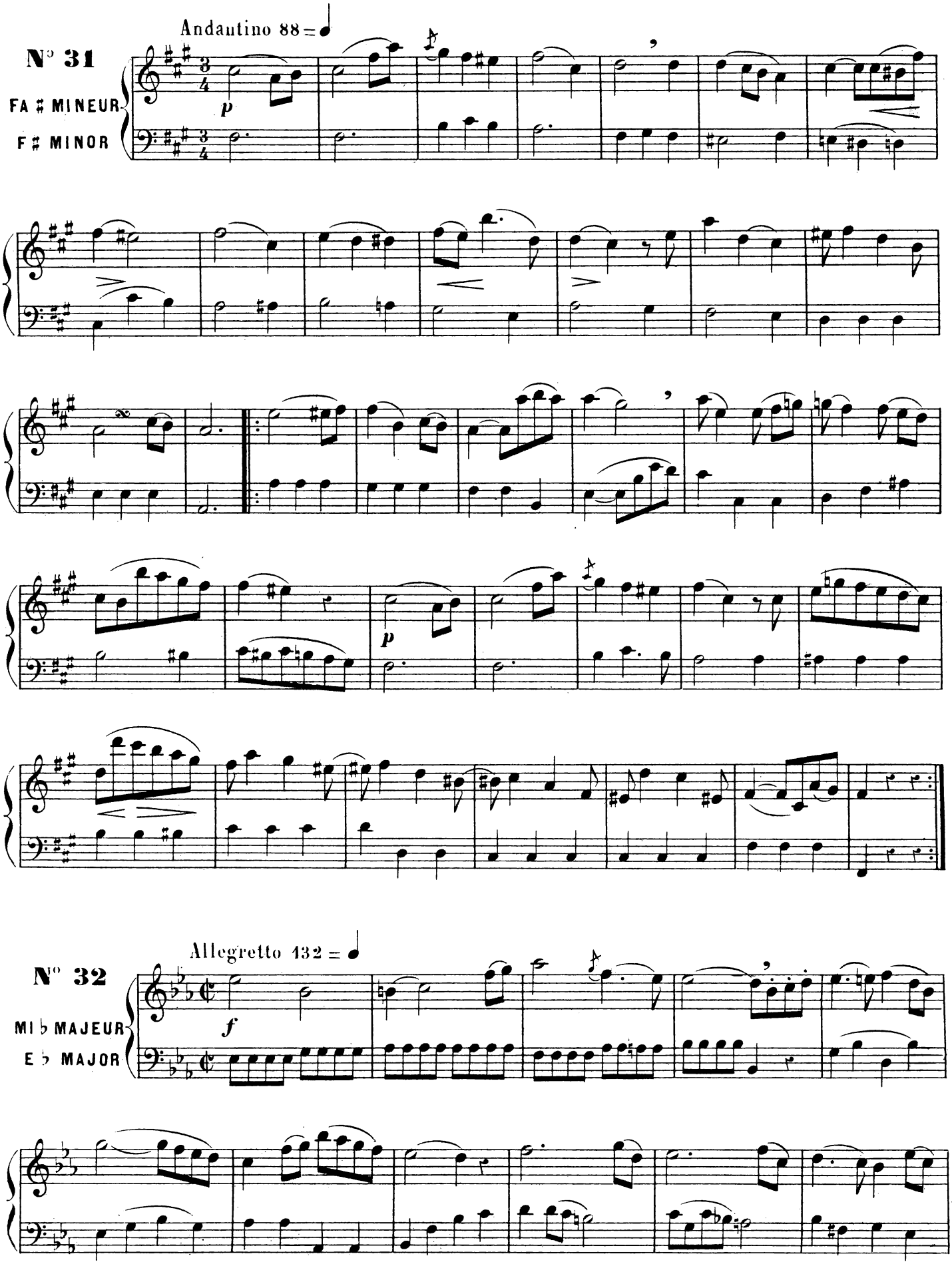



Allegretto 116
N° 30
LA MAJEUR
A MAJOR
mf e leggieramente.
Cre -
- scen -
do.
f
p
mf
p
Riten.

Andantino 88 = ♩

N° 31

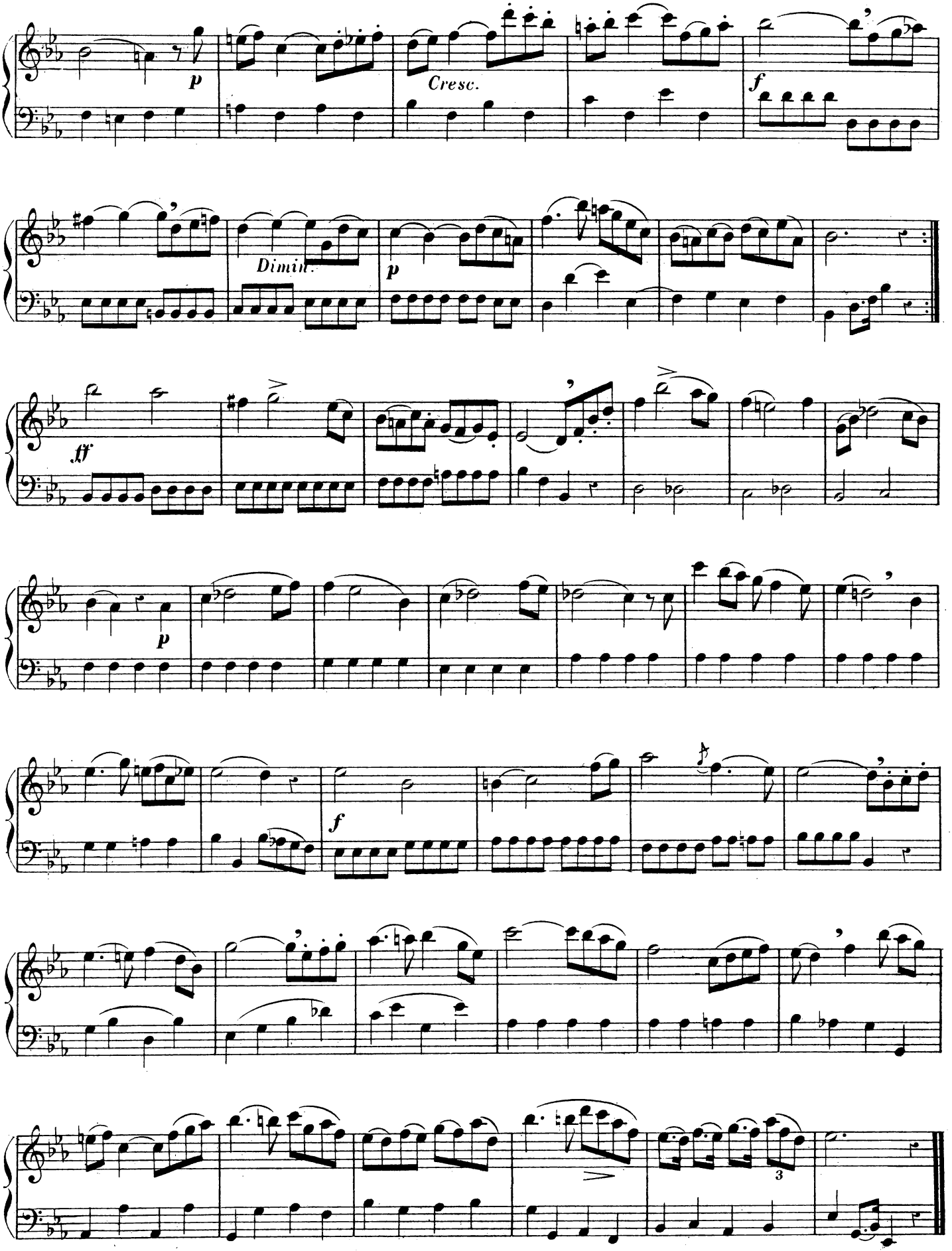
FA ♯ MINEUR
F ♯ MINOR

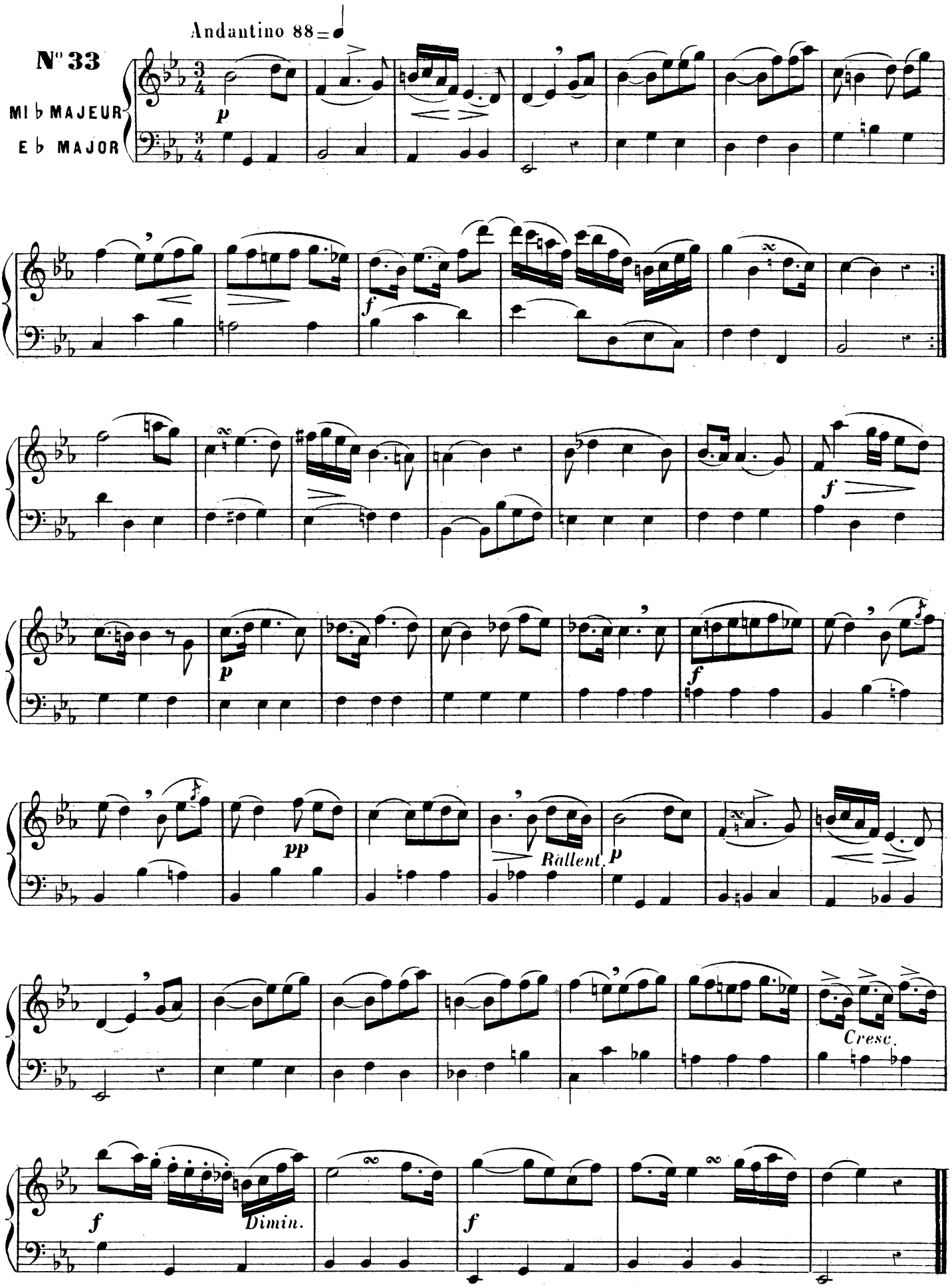


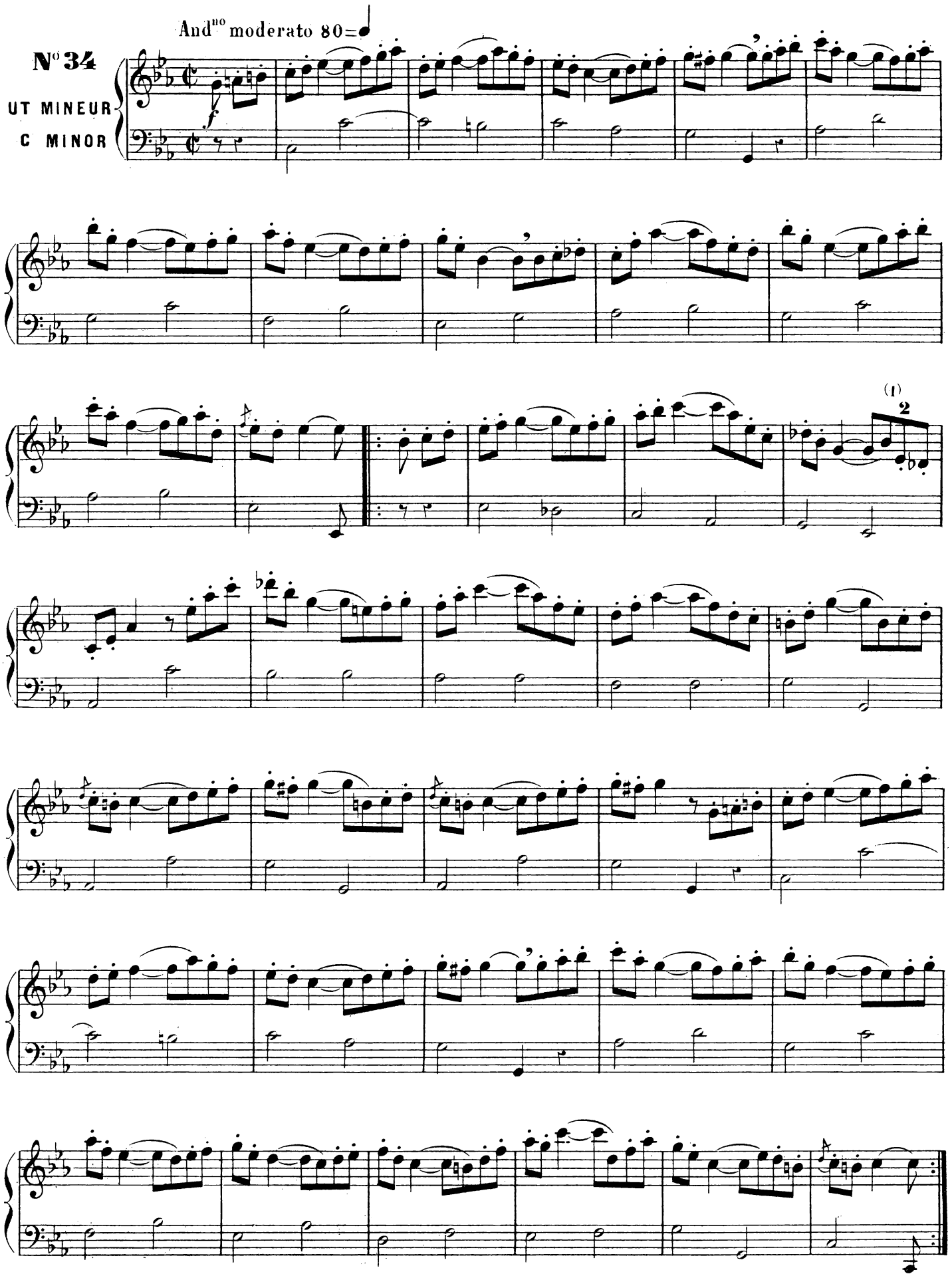
N° 32

Allegretto 132 = ♩

MI ♭ MAJEUR
E ♭ MAJOR


p
Cresc.
f
Dimin.
p
ff
p
f
3


Andantino 88
N° 33
MI ♭ MAJEUR
E ♭ MAJOR
p
f
p
f
pp
Rallent.
p
f
Cresc.
f
Dimin.
f



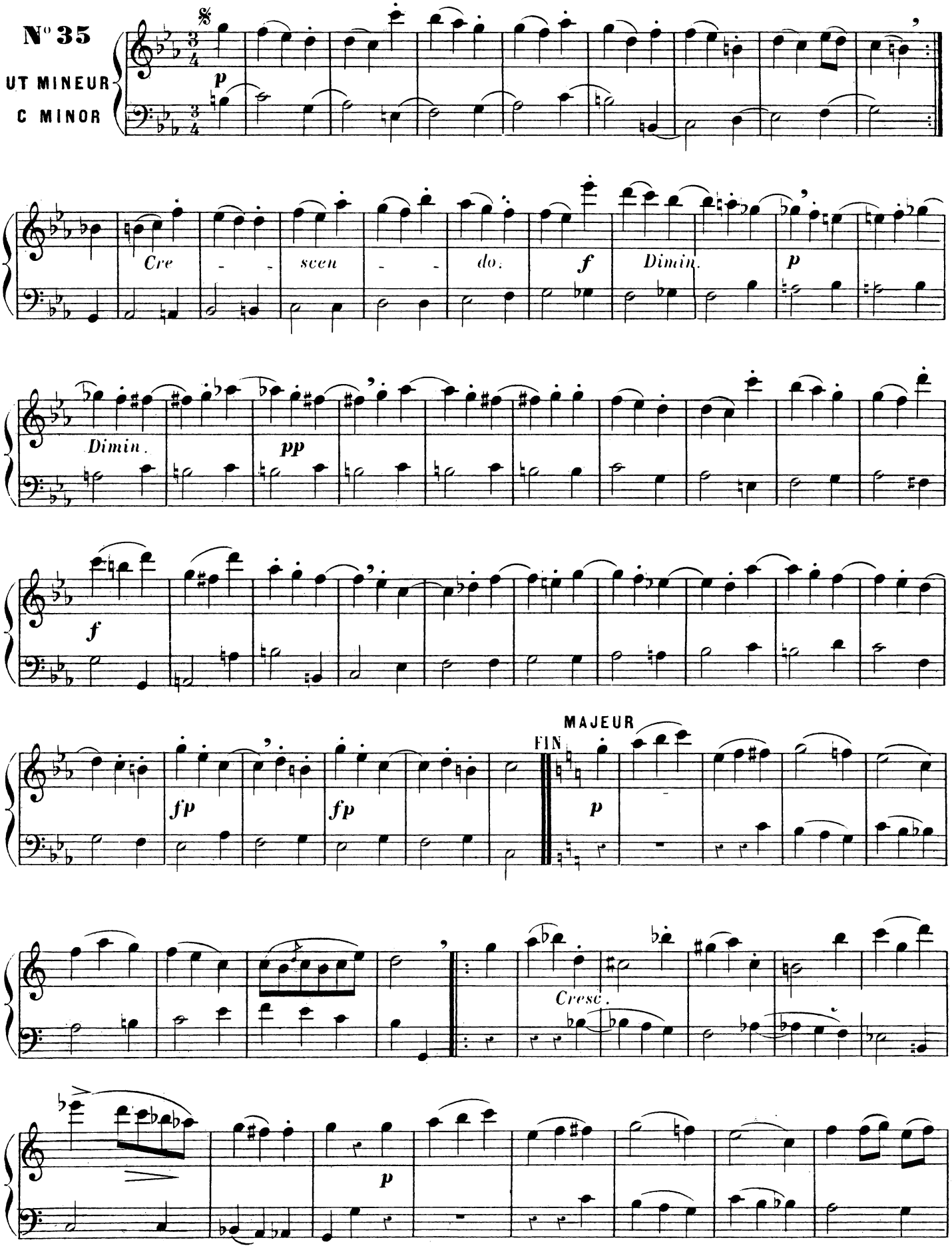
(2 shows double action of E♭ should be taken)

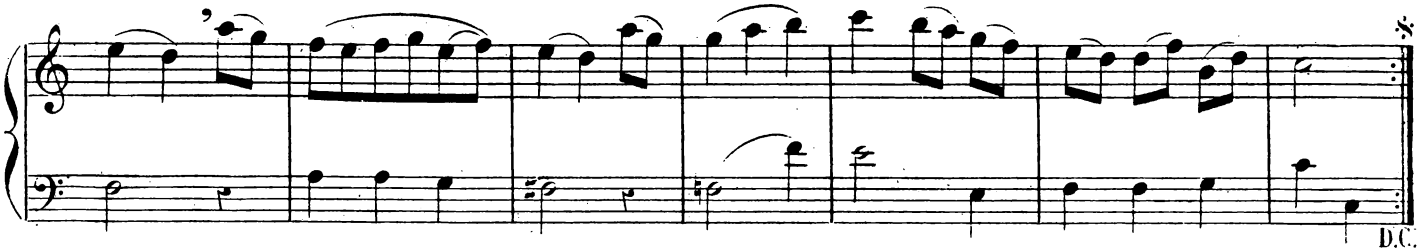
(1) Le petit **2** est pour indiquer qu'il faudra prendre le double effet de MI ♭

Tempo di minuetto 72=𝅗𝅥.

N° 35

UT MINEUR
C MINOR

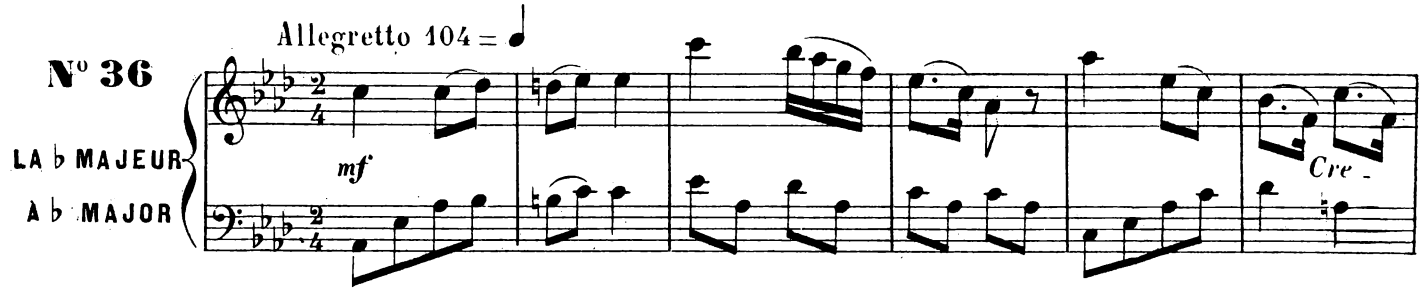


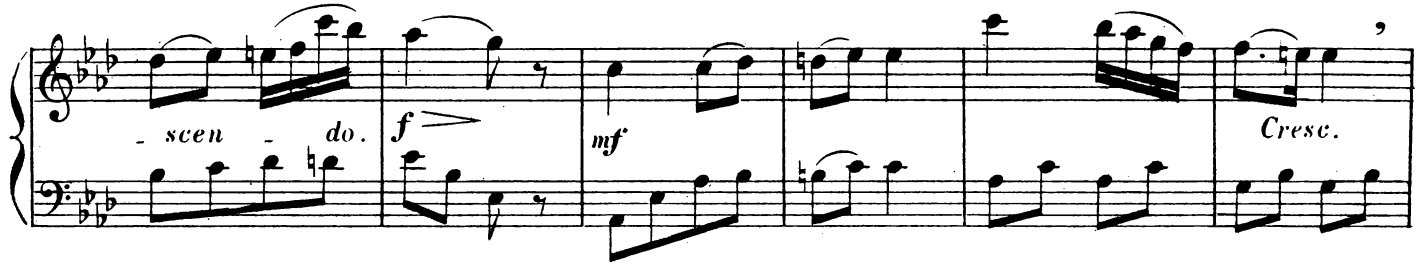


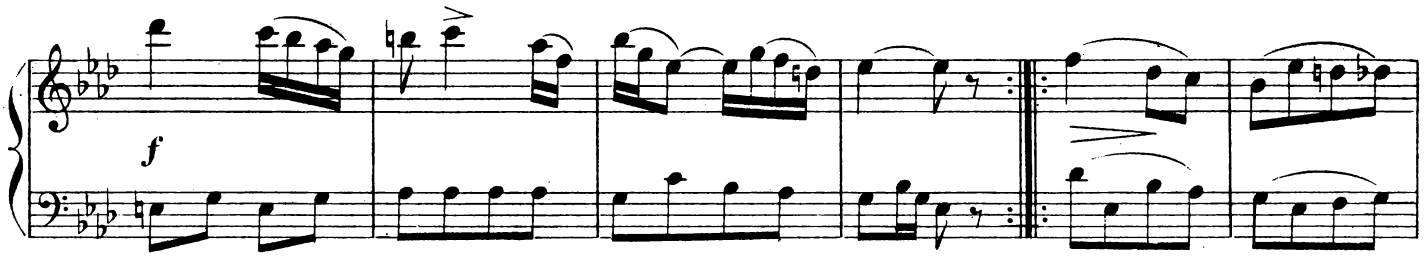
Allegretto 104 = ♩

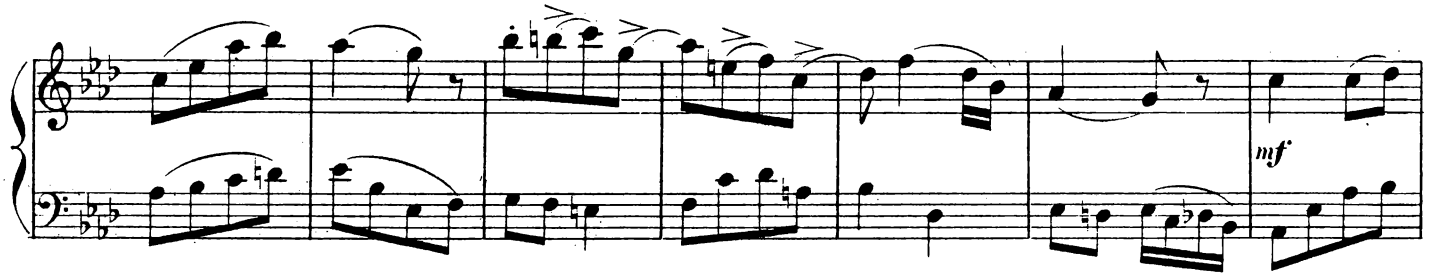
N° 36

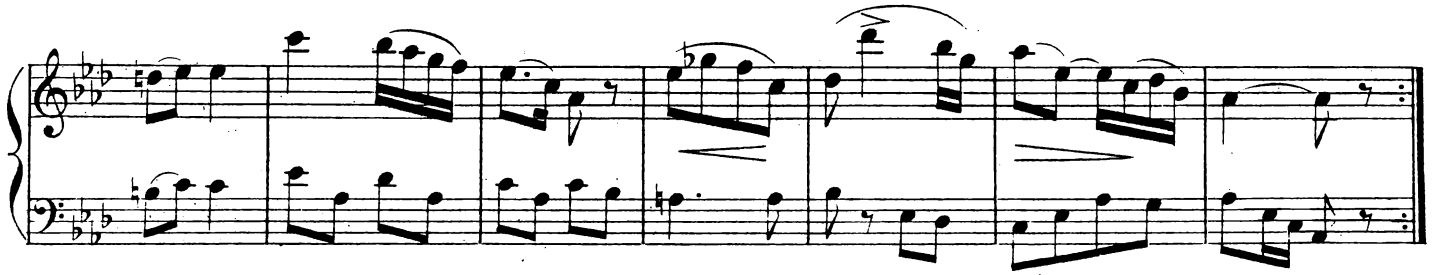
LA ♭ MAJEUR
A ♭ MAJOR









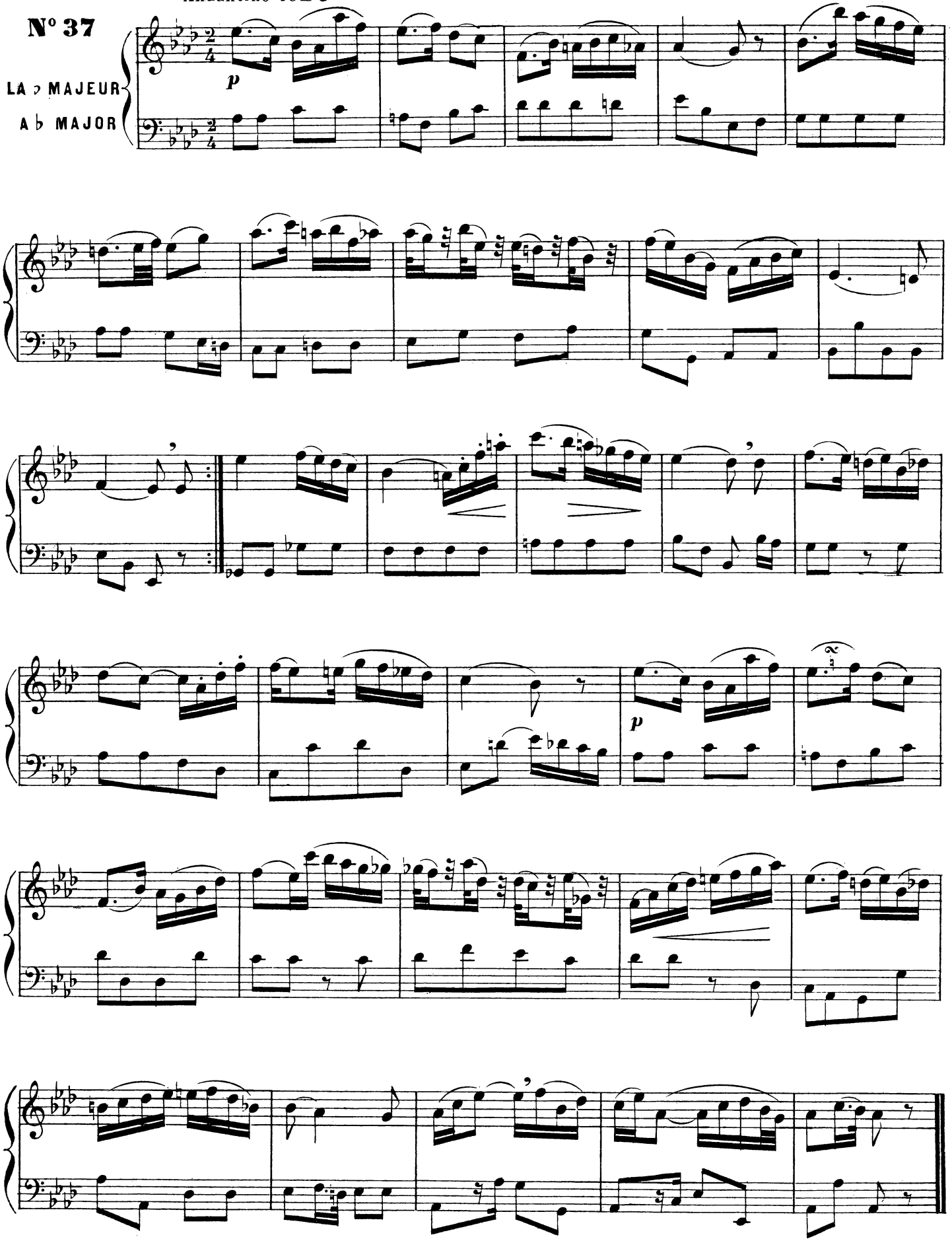


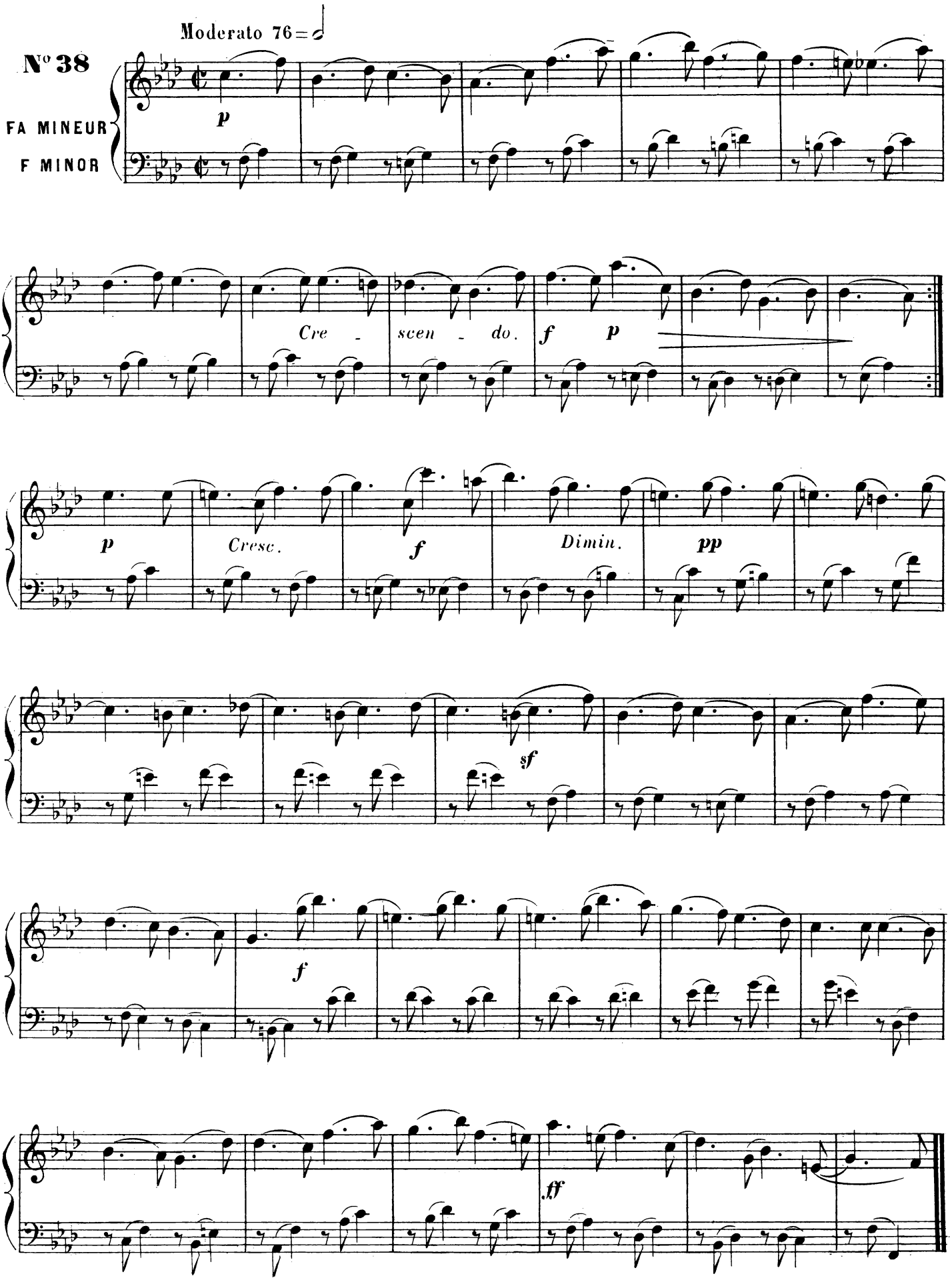
Andantino 63 = ♩

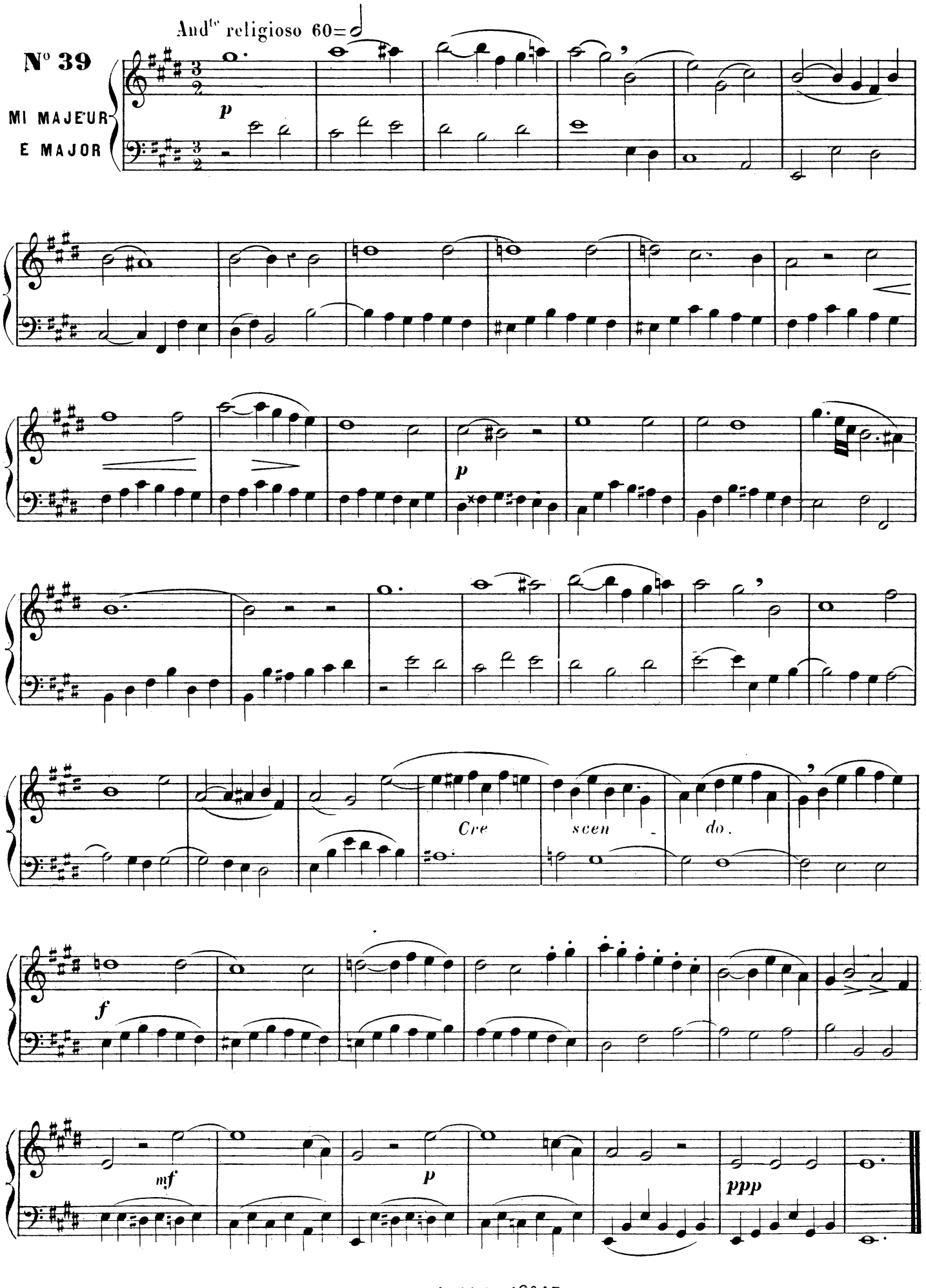
N° 37

LA ♭ MAJEUR

A ♭ MAJOR



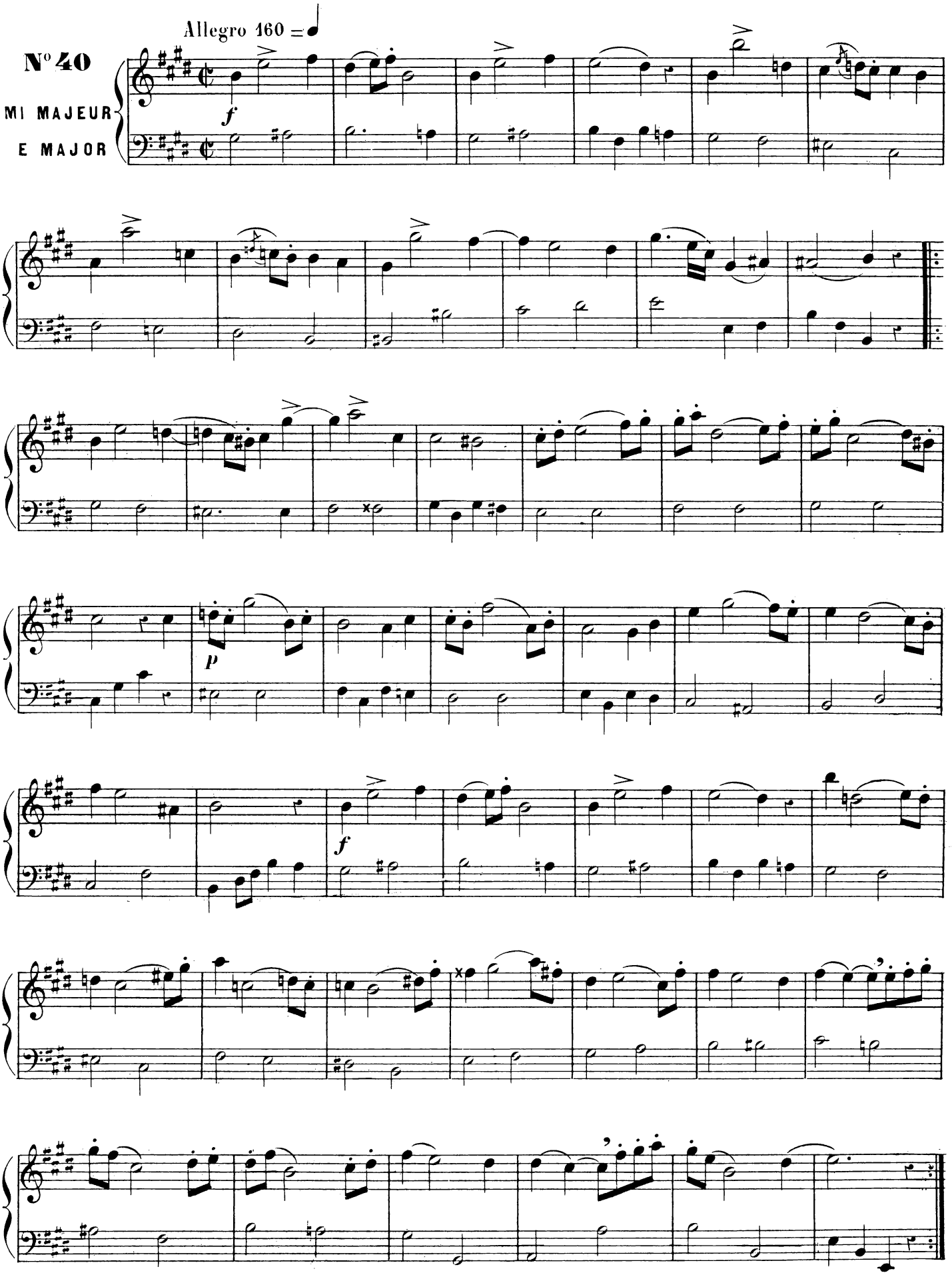

Moderato 76
N° 38
FA MINEUR
F MINOR
p
Cre - scen - do.
f
p
p
Cresc.
f
Dimin.
pp
sf
f
ff


And^te religioso 60=
N° 39
MI MAJEUR
E MAJOR
p
p
Cre
scen
do.
f
mf
p
ppp

Allegro 160 = ♩

N° 40

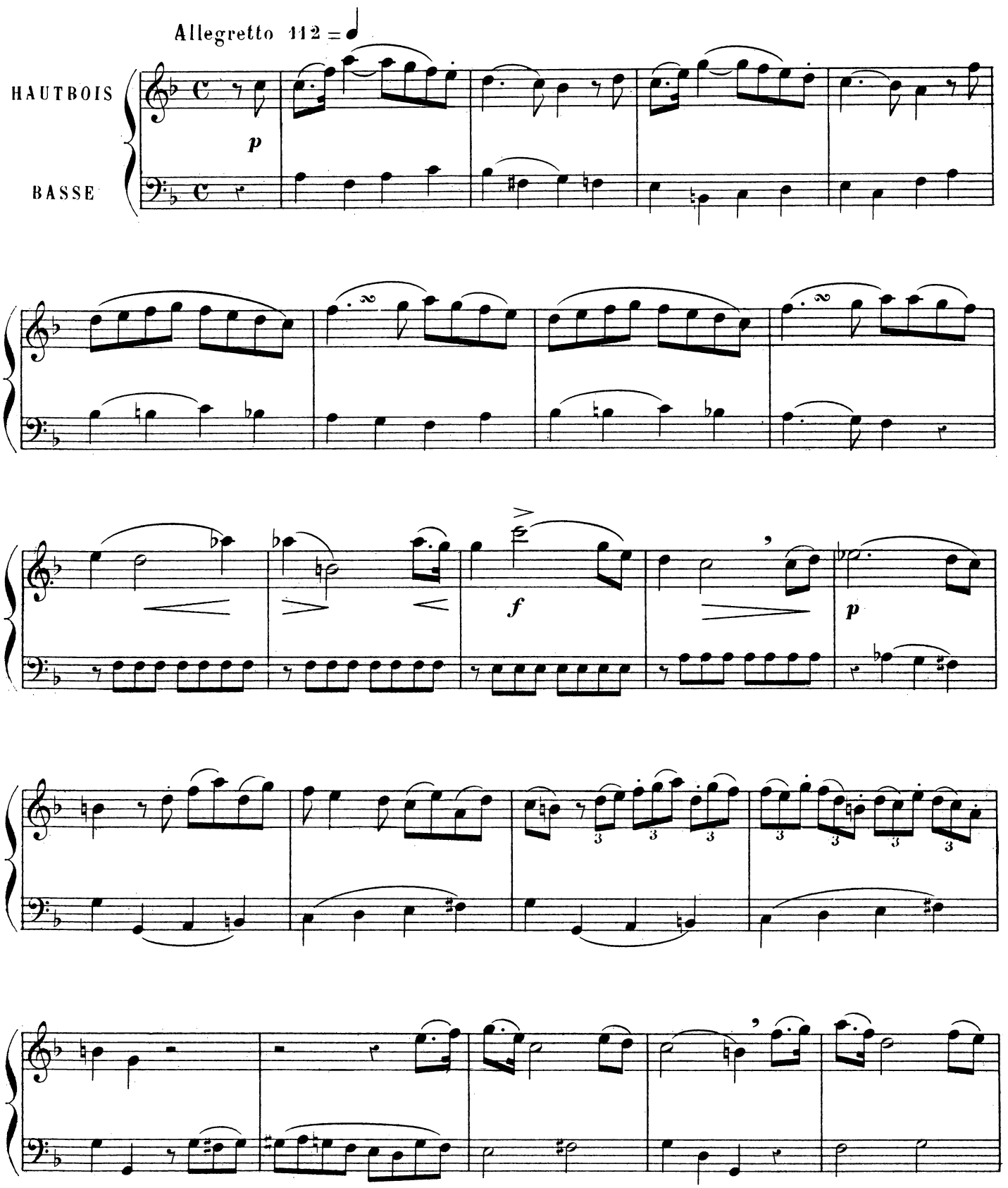
MI MAJEUR
E MAJOR

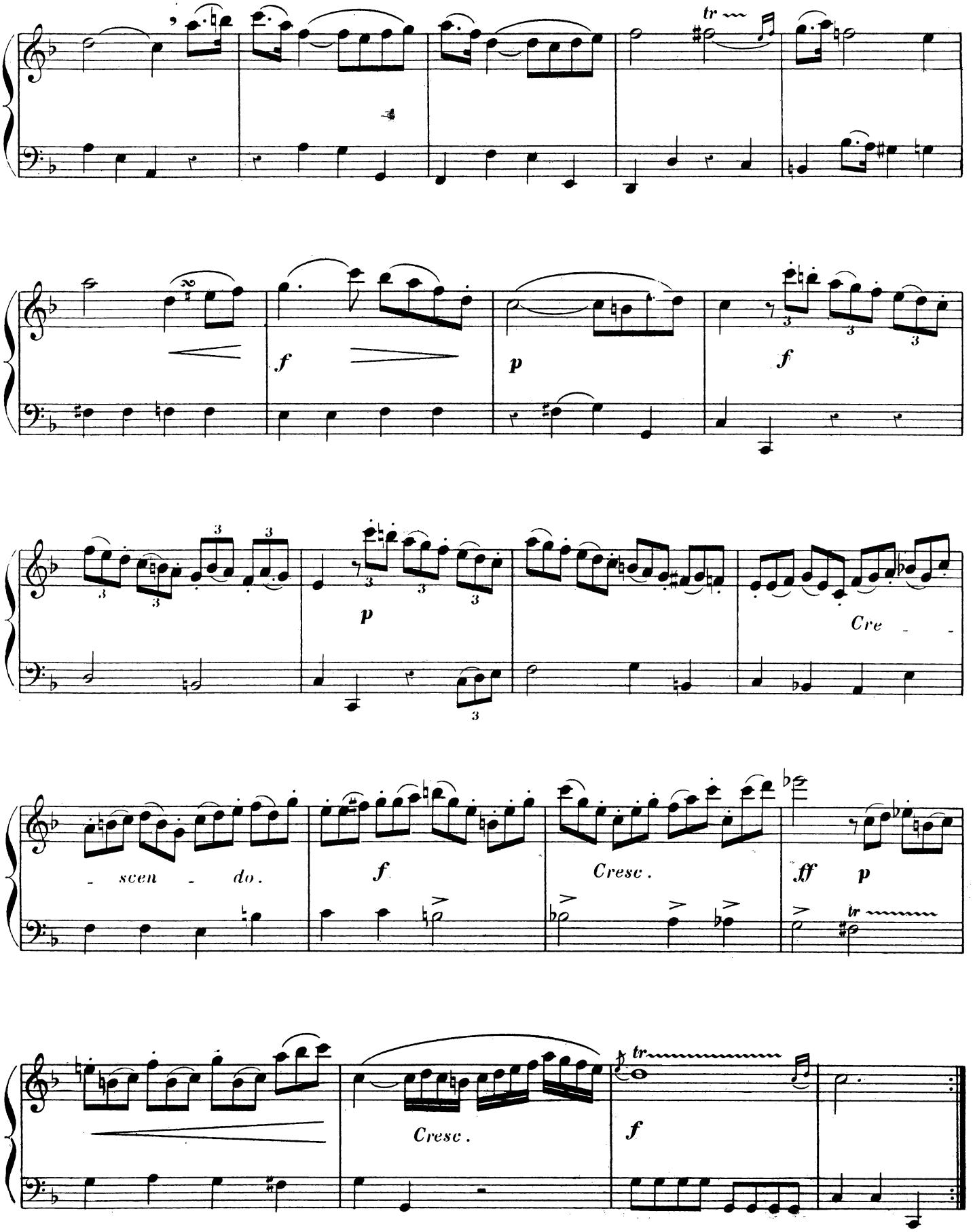


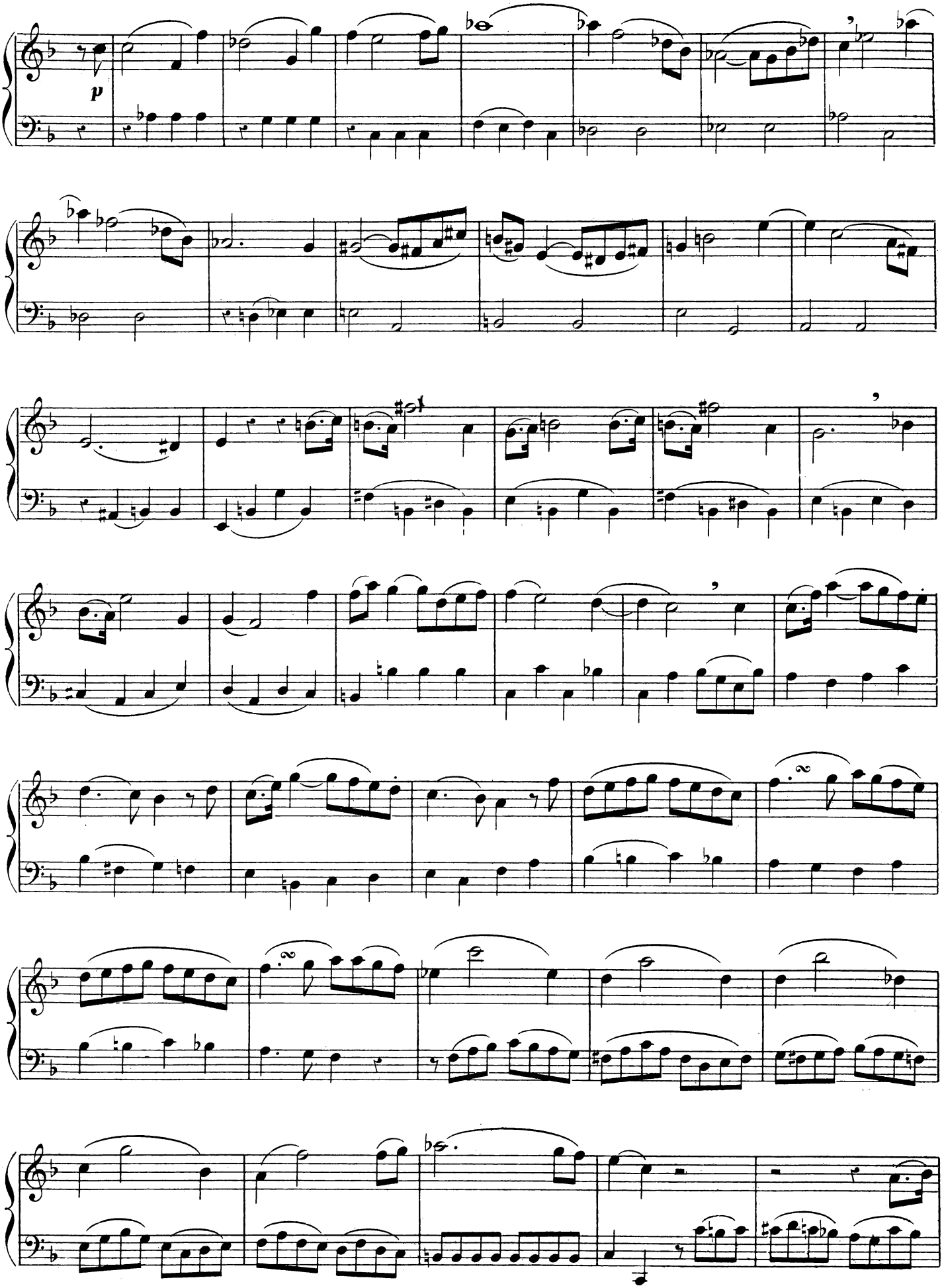
SIX SONATES FACILES

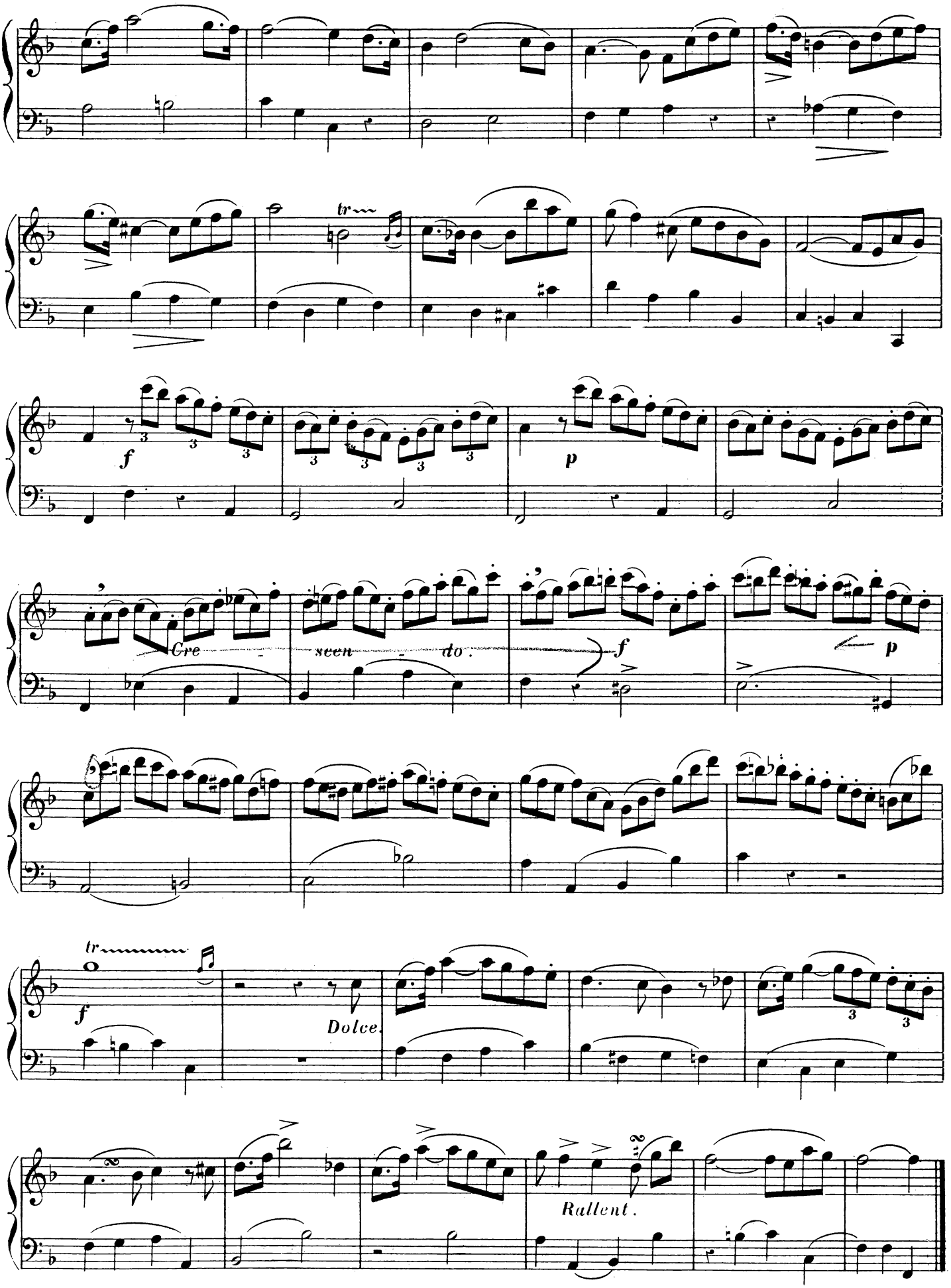
pour Hautbois avec accompagnement de Basse

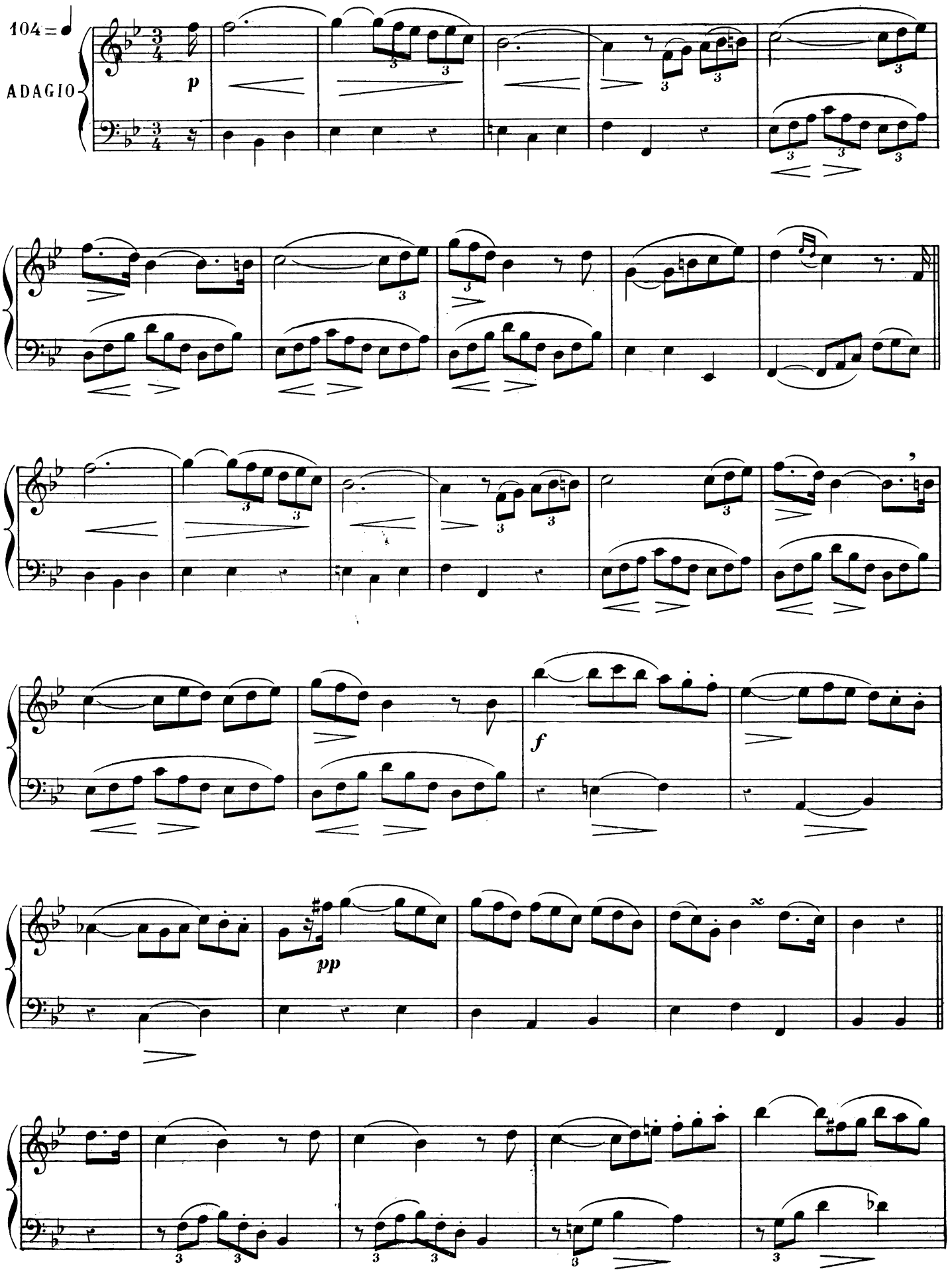
Ire SONATE

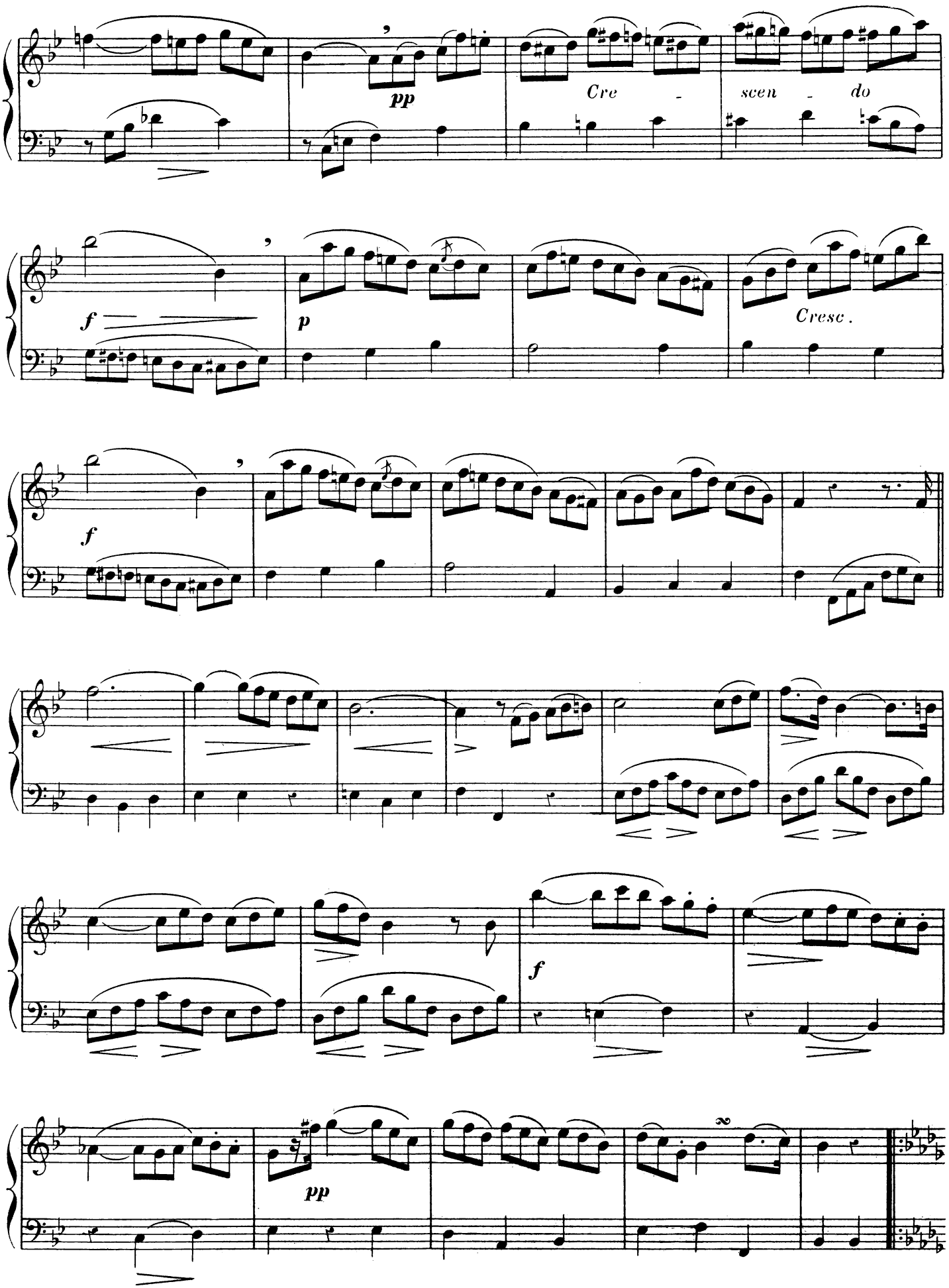


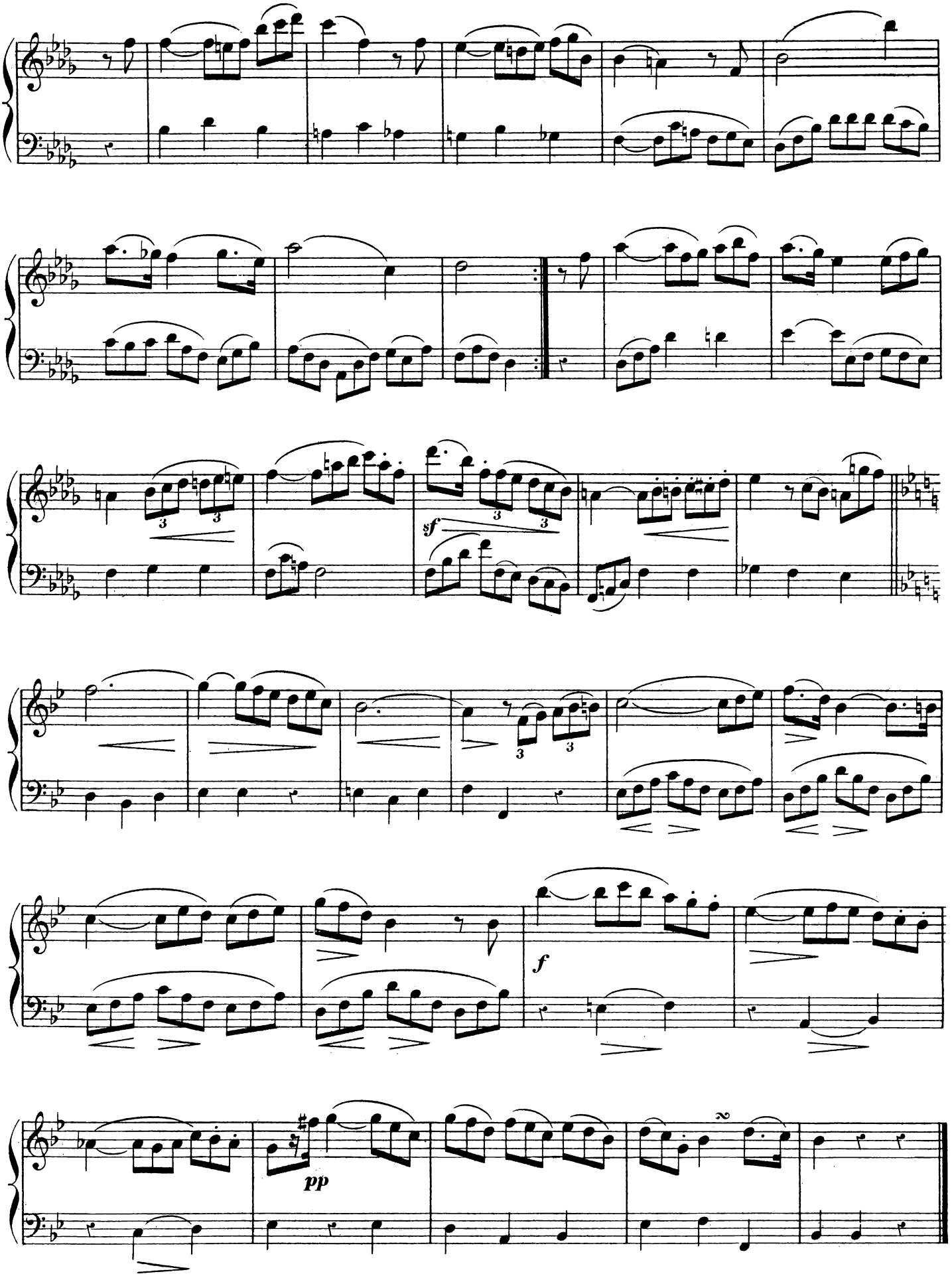

tr
f
p
f
p
Cre
- scen - do.
f
Cresc.
ff
p
tr
Cresc.
tr
f


p

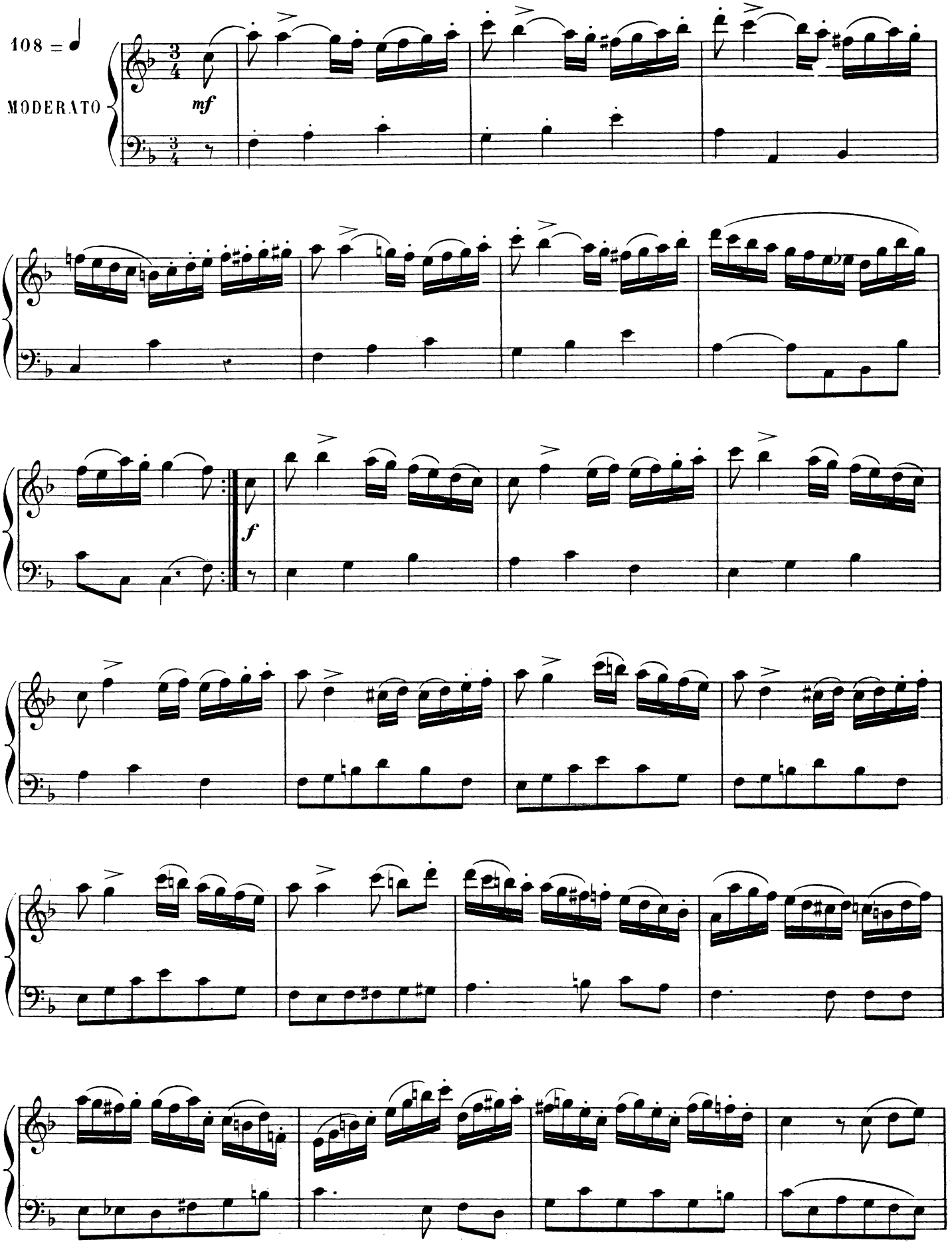

tr
f
p
Cre - seen - do.
f
p
tr
f
Dolce.
Rallent.

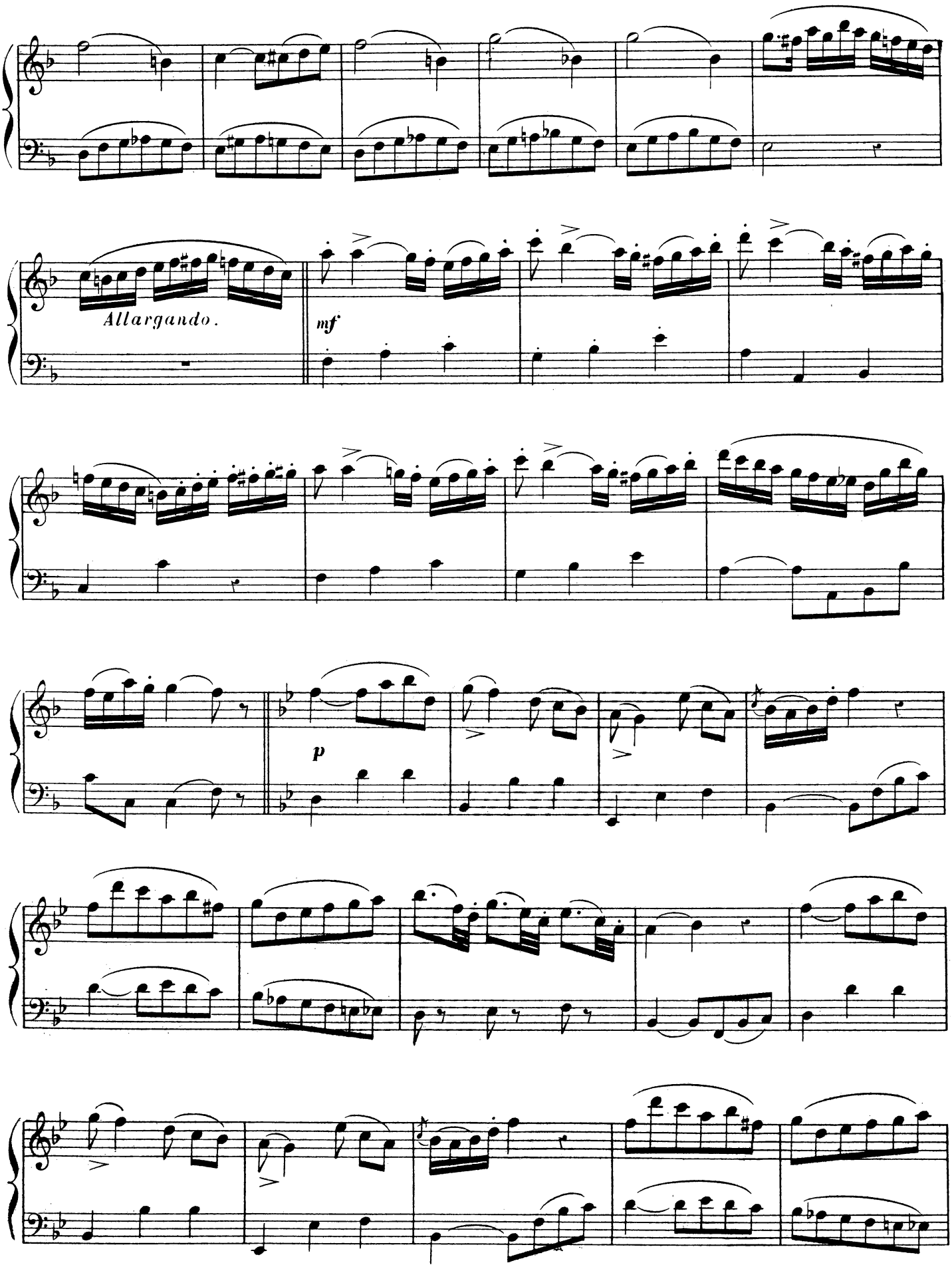

104 = ♩
ADAGIO
p
f
pp

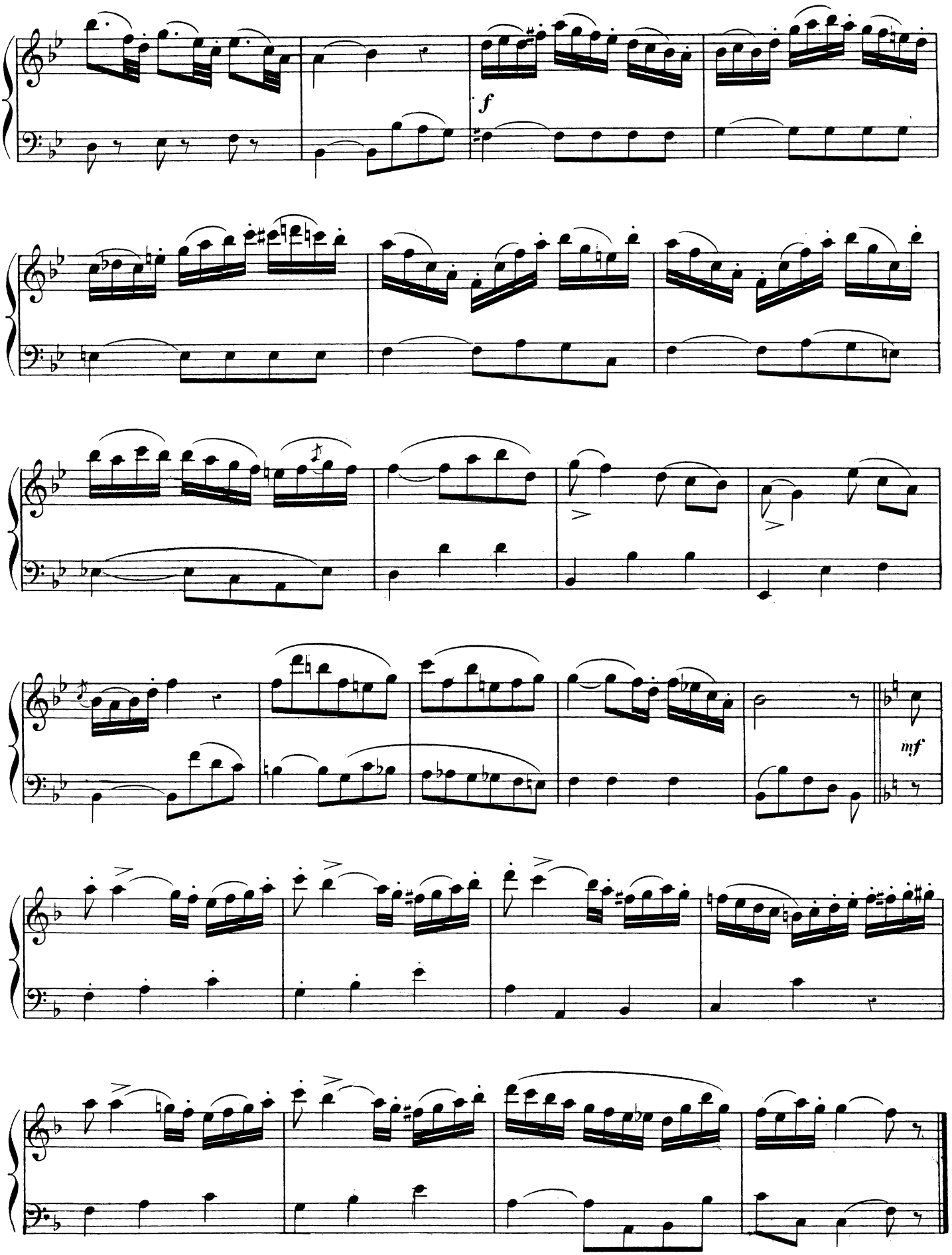

pp
Cre - scen - do
f
p
Cresc.
f
f
pp


sf
f
pp

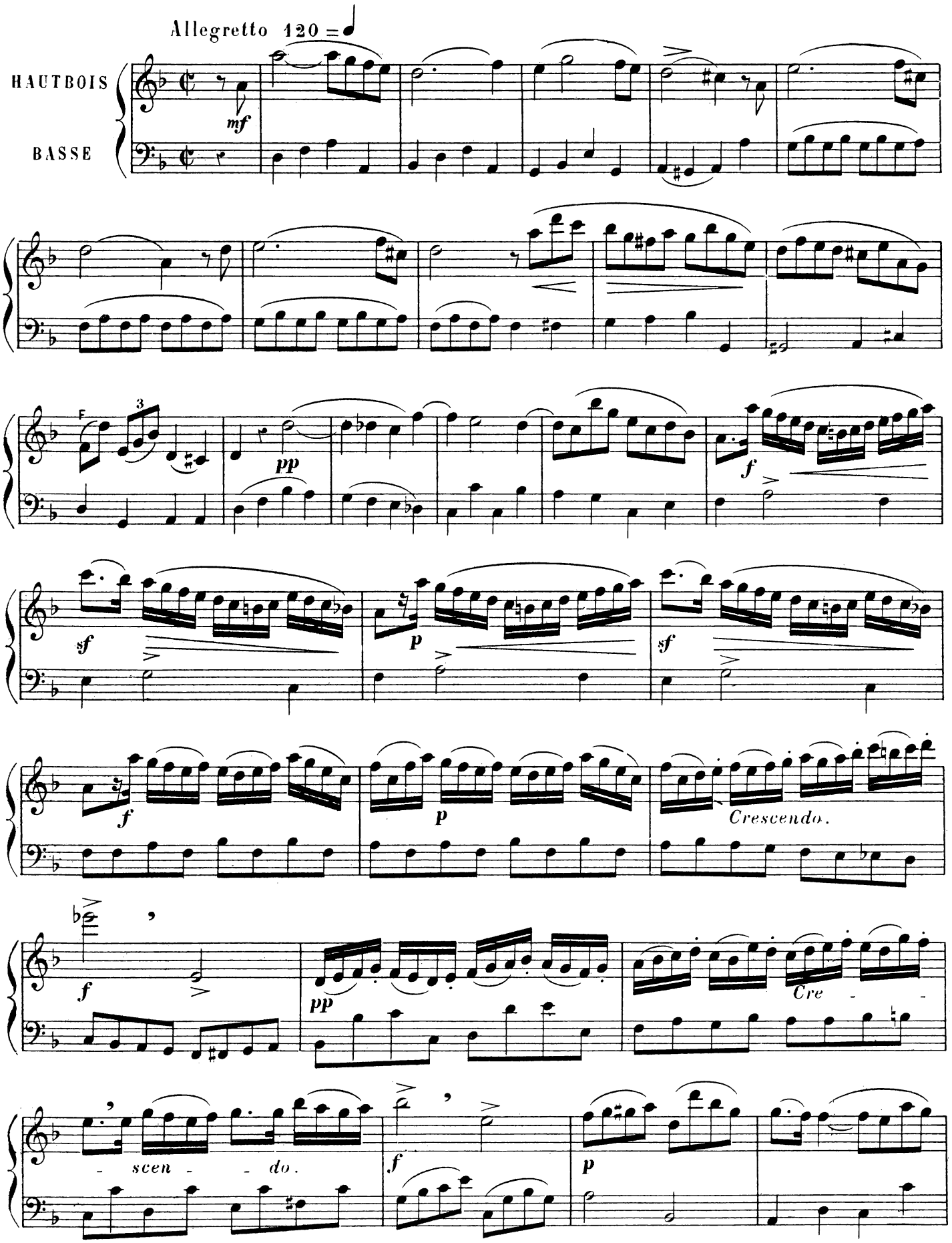
RONDO ALLA POLACCA

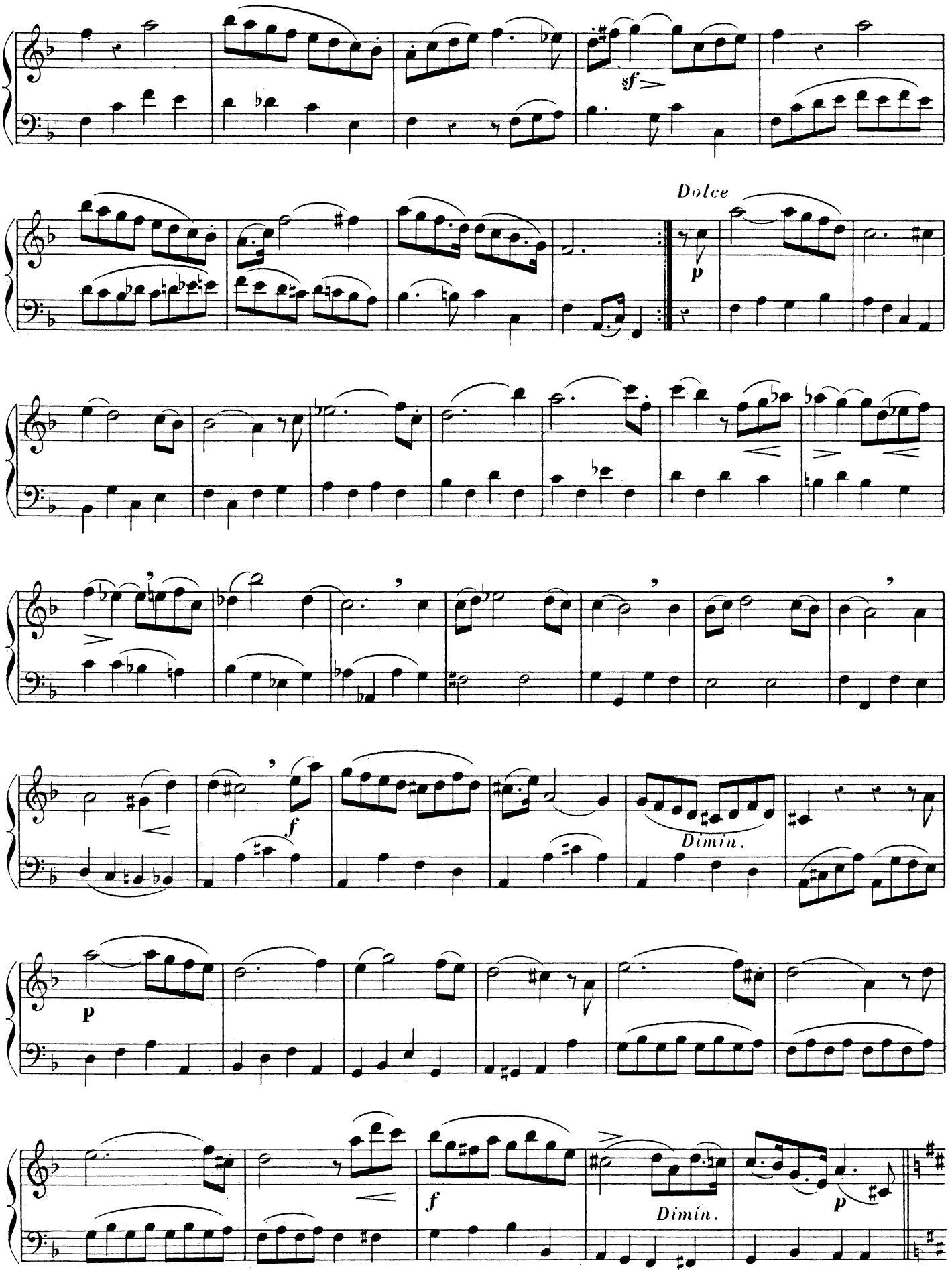


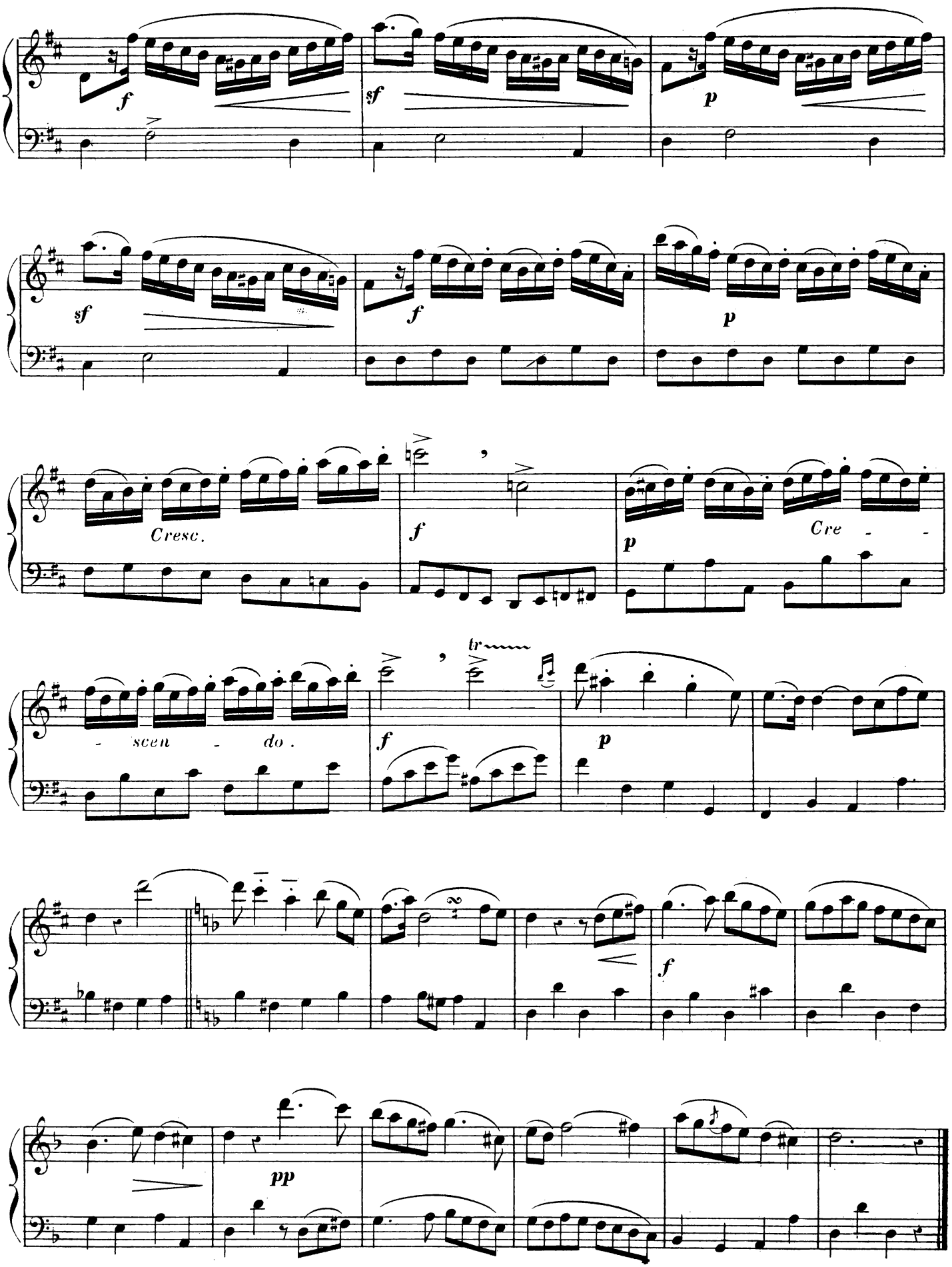

Allargando.
mf
p

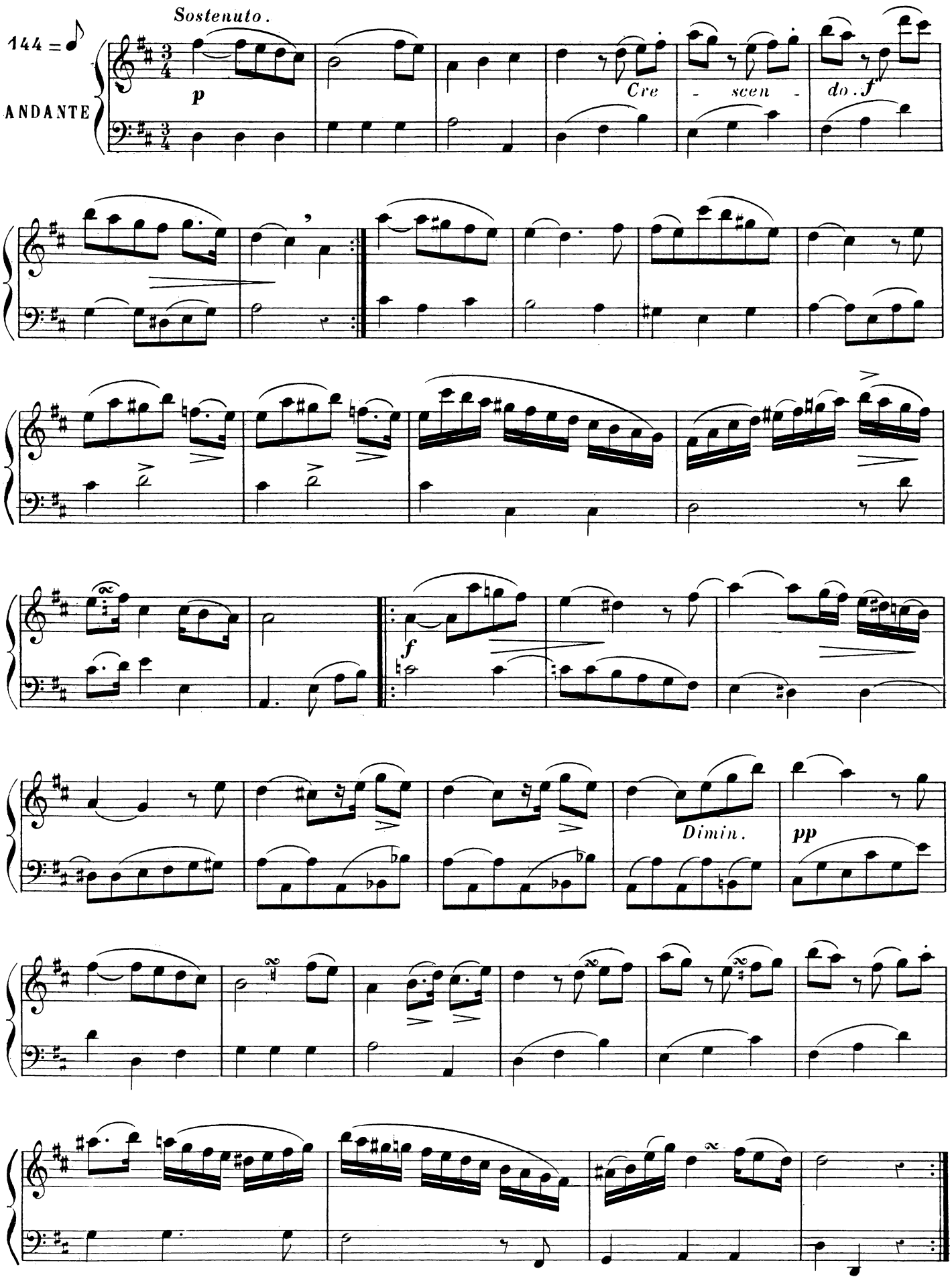

f
mf

2e SONATE

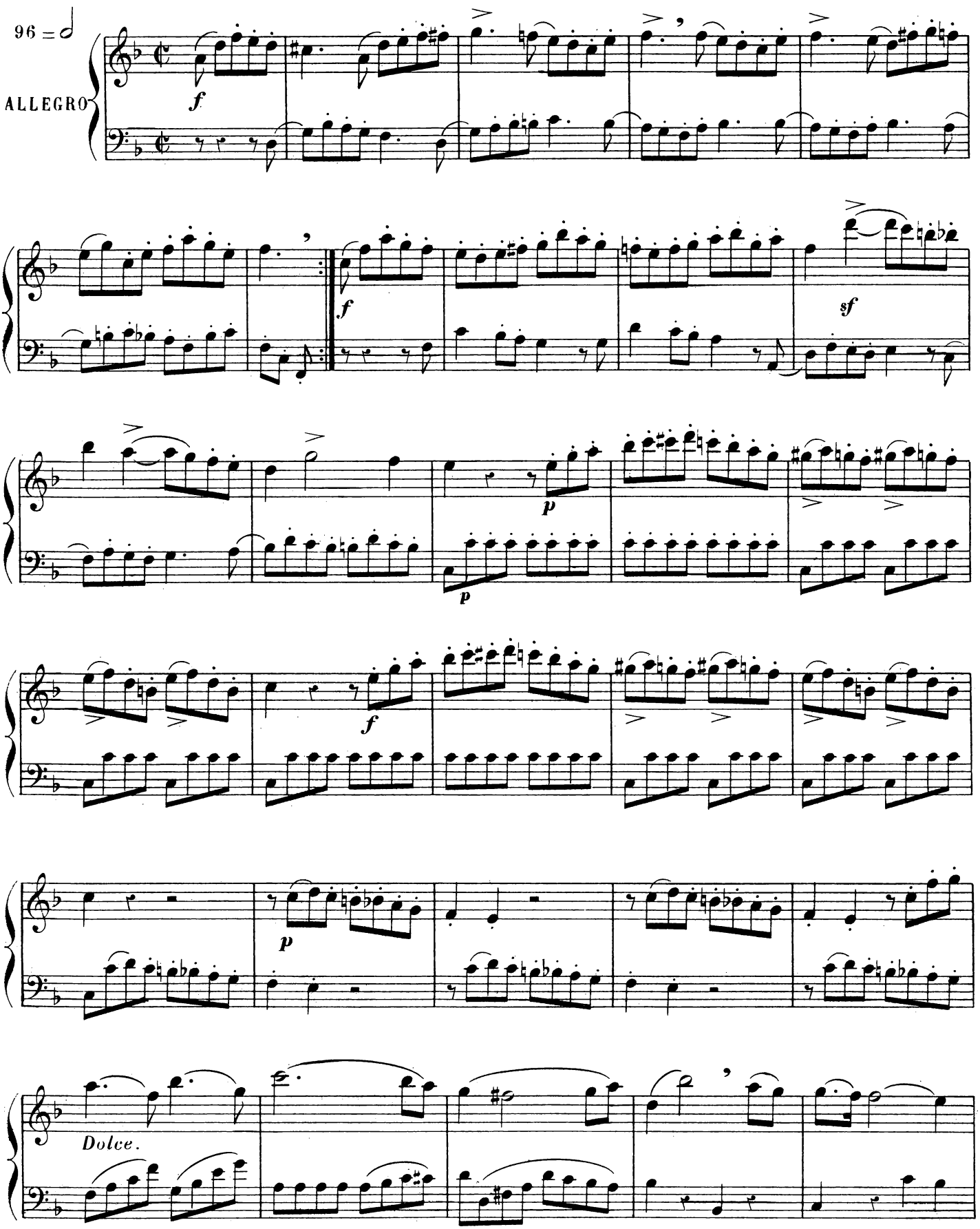

Allegretto 120 =
HAUTBOIS
BASSE
mf
pp
f
sf
p
Crescendo.
Cre
scen - do.

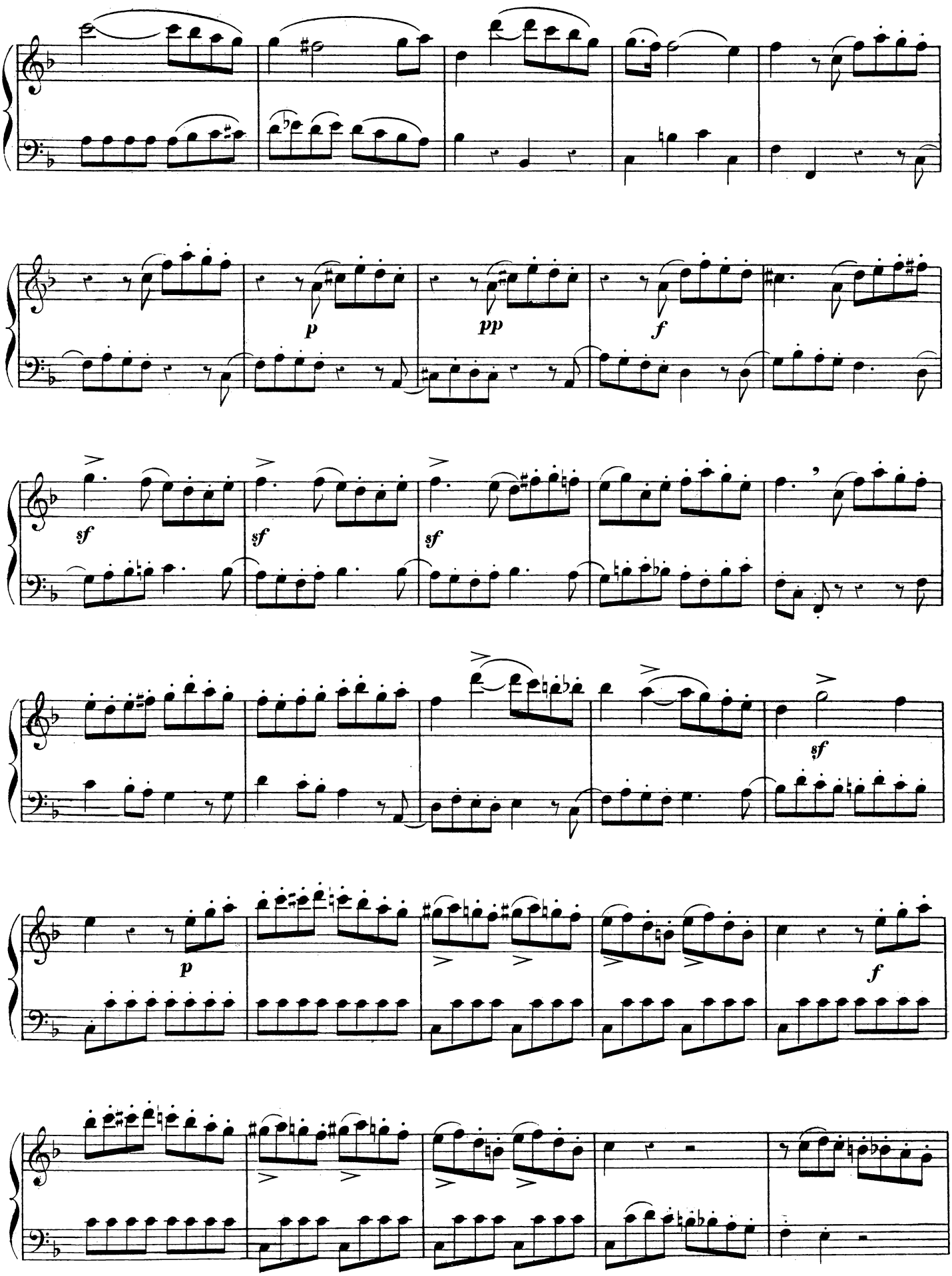

sf
Dolce
p
f
Dimin.
p
f
Dimin.
p

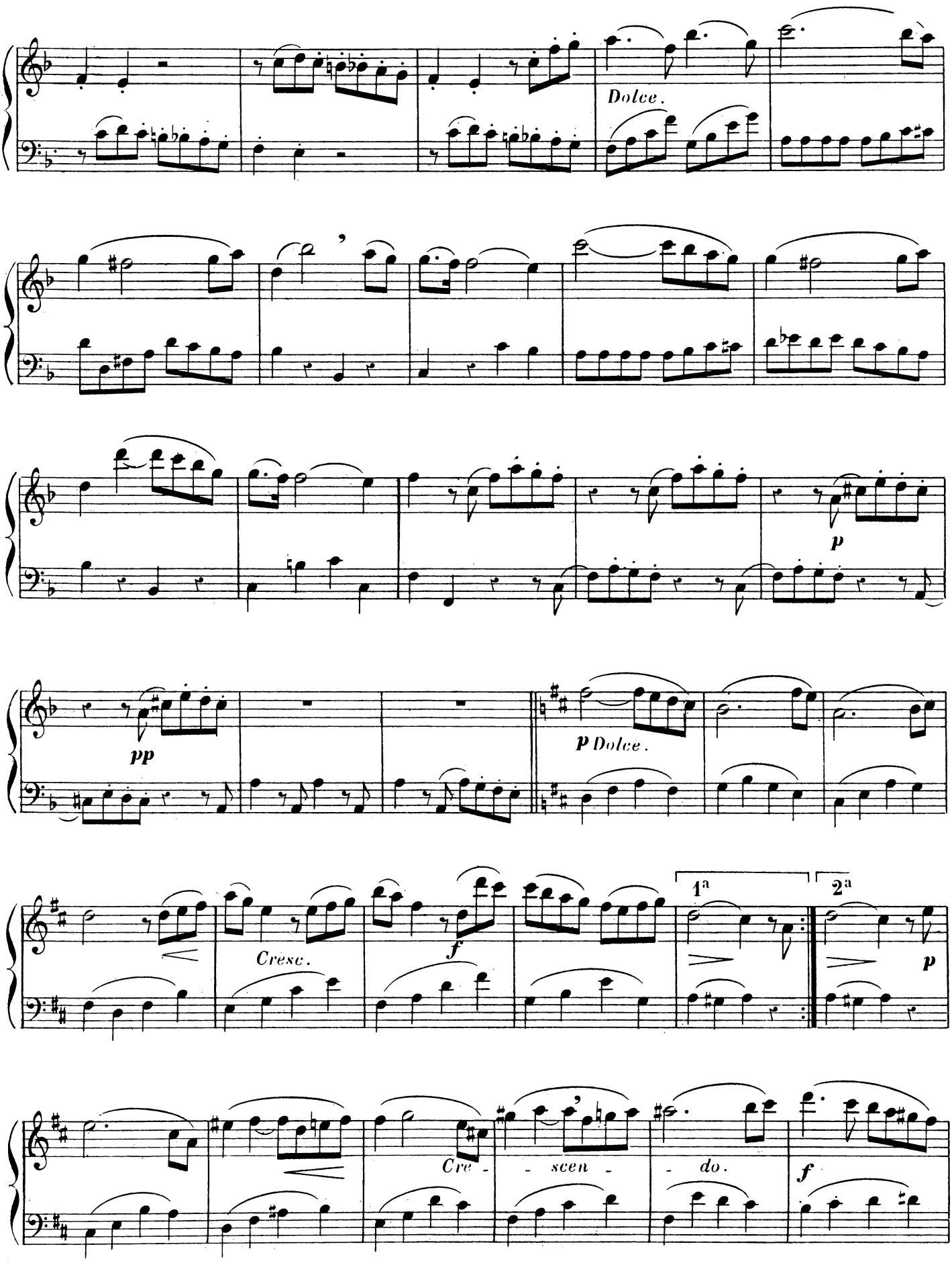

f
sf
p
sf
f
p
Cresc.
f
p
Cre - -
- scen - do.
tr
f
p
f
pp

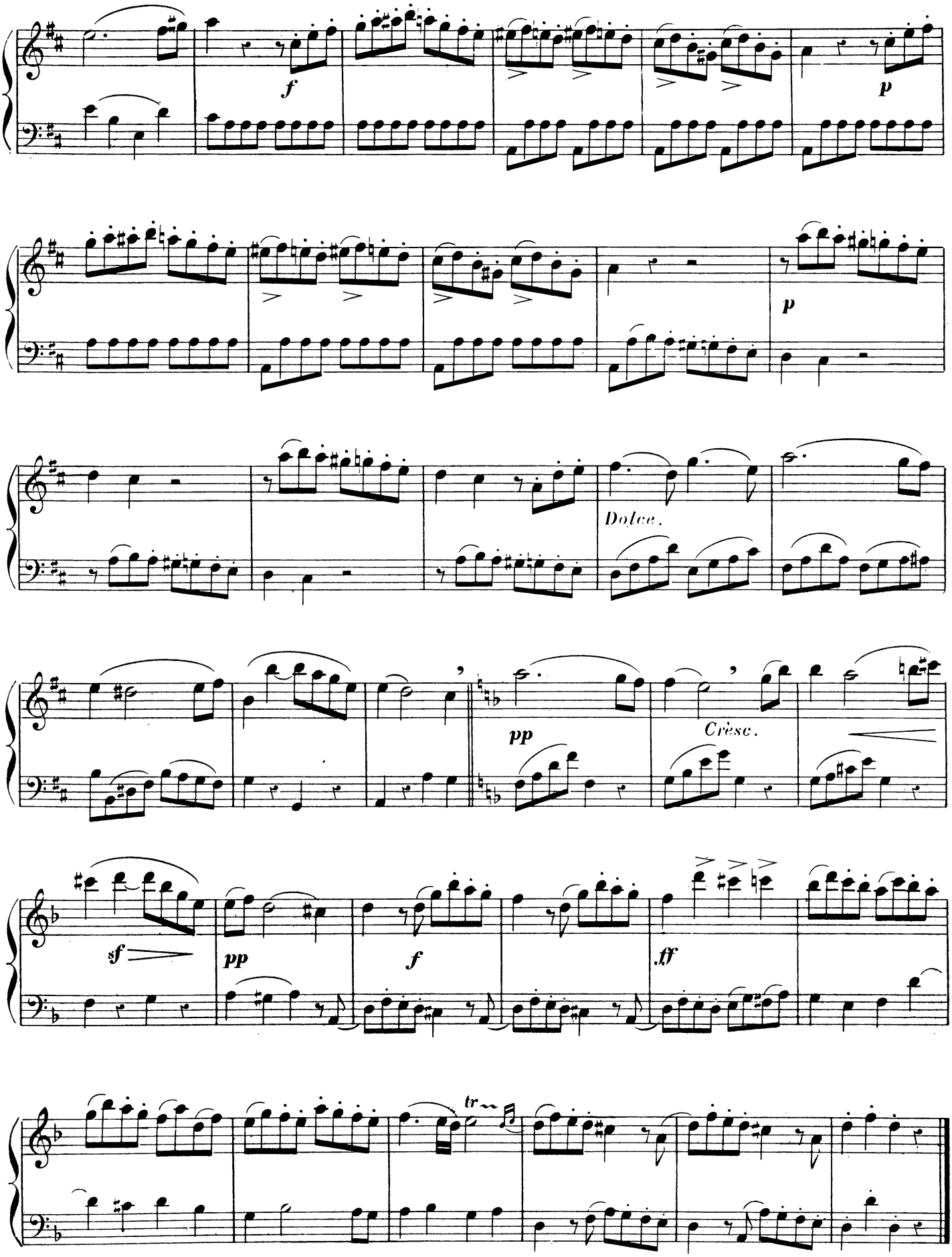

Sostenuto.
144 = ♪
ANDANTE
p
Cre - scen - do. f
f
Dimin.
pp

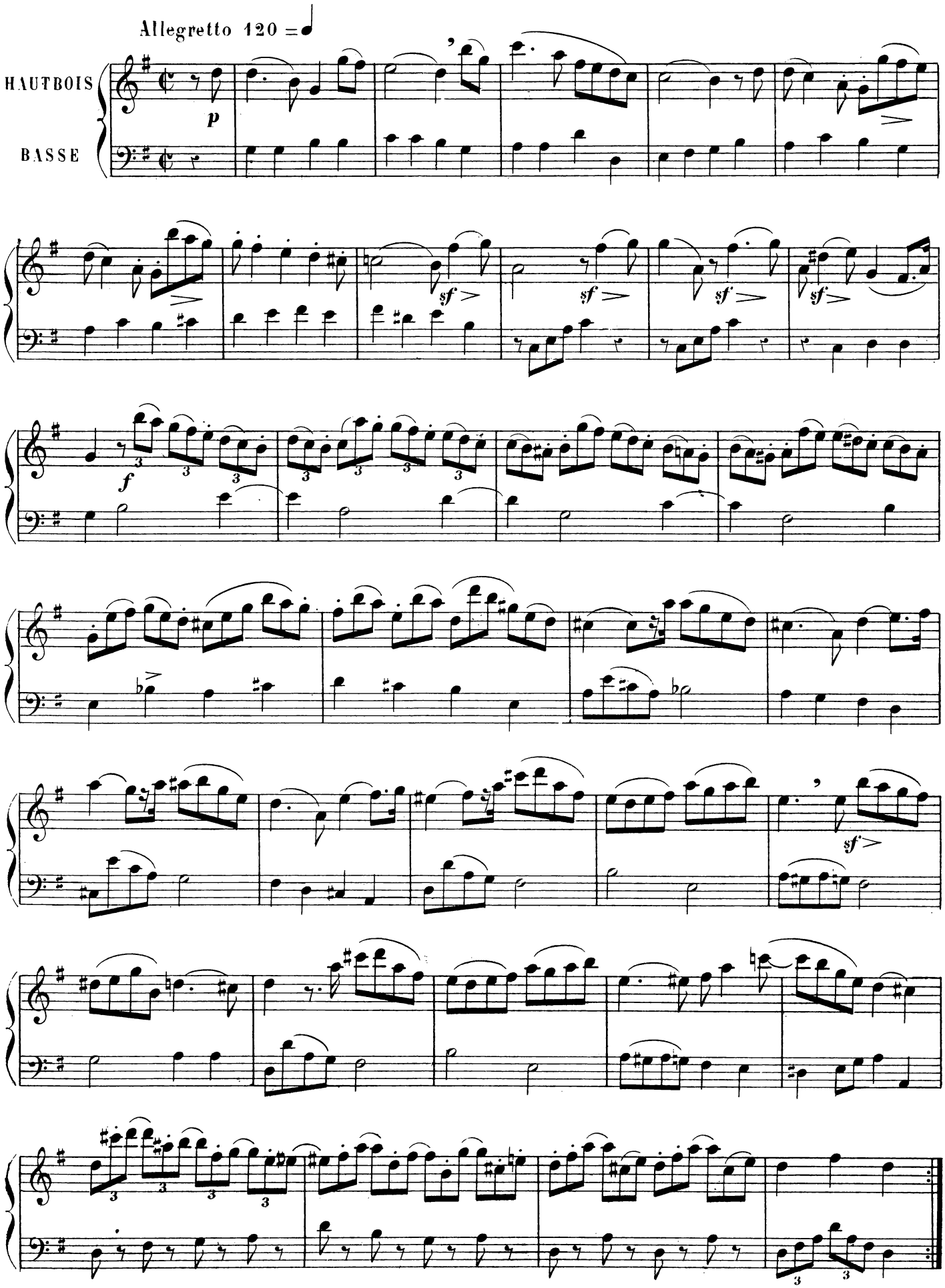
FINALE

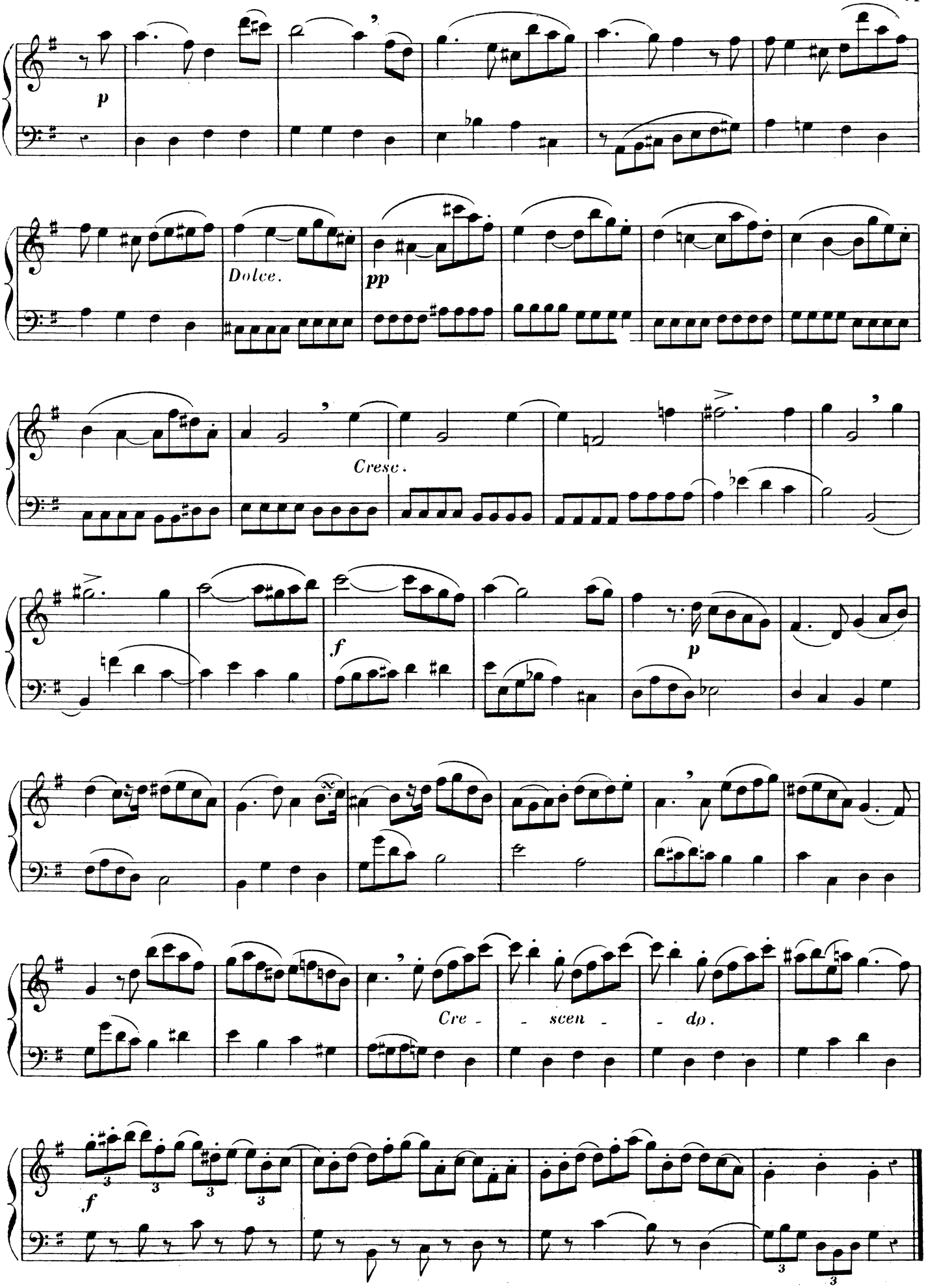


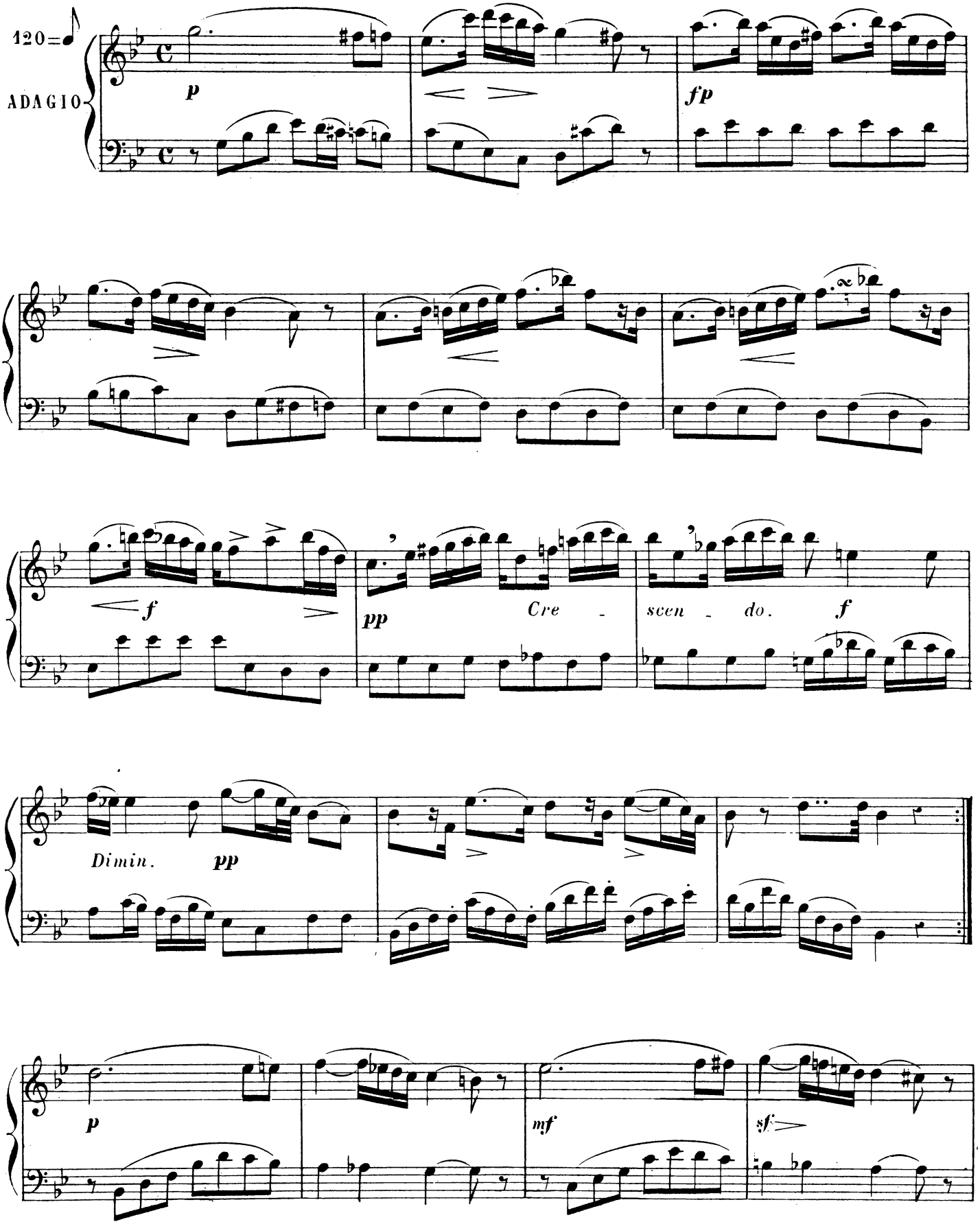

p
pp
f
sf
sf
sf
sf
p
f

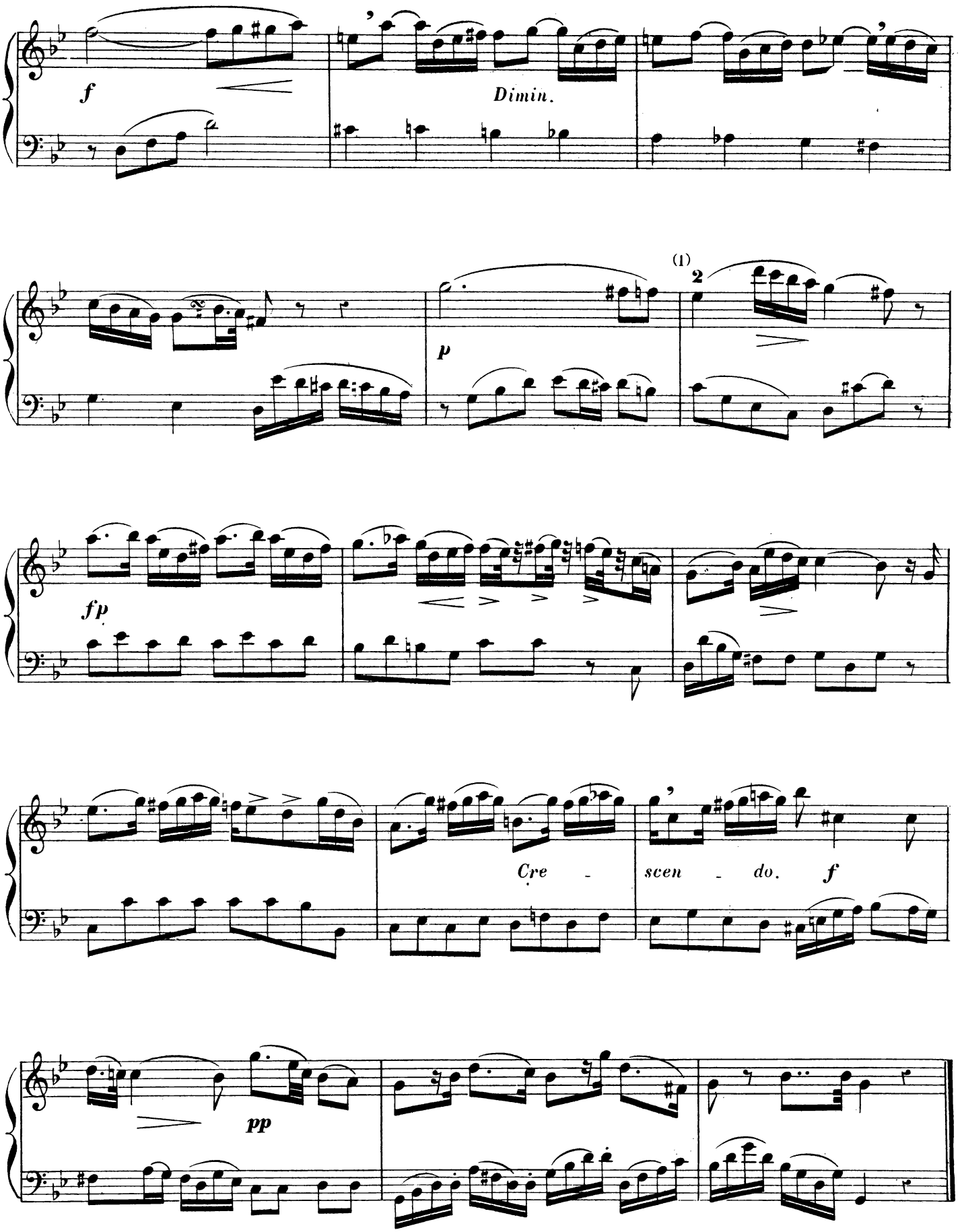

Dolce.
p
pp
p Dolce.
Cresc.
f
1a
2a
p
Cre - scen - do.
f


f
p
p
Dolce.
pp
Crèsc.
sf
pp
f
ff
tr


Allegretto 120
HAUTBOIS
BASSE


p
Dolce.
pp
Cresc.
f
p
Cre - scen - do.
f

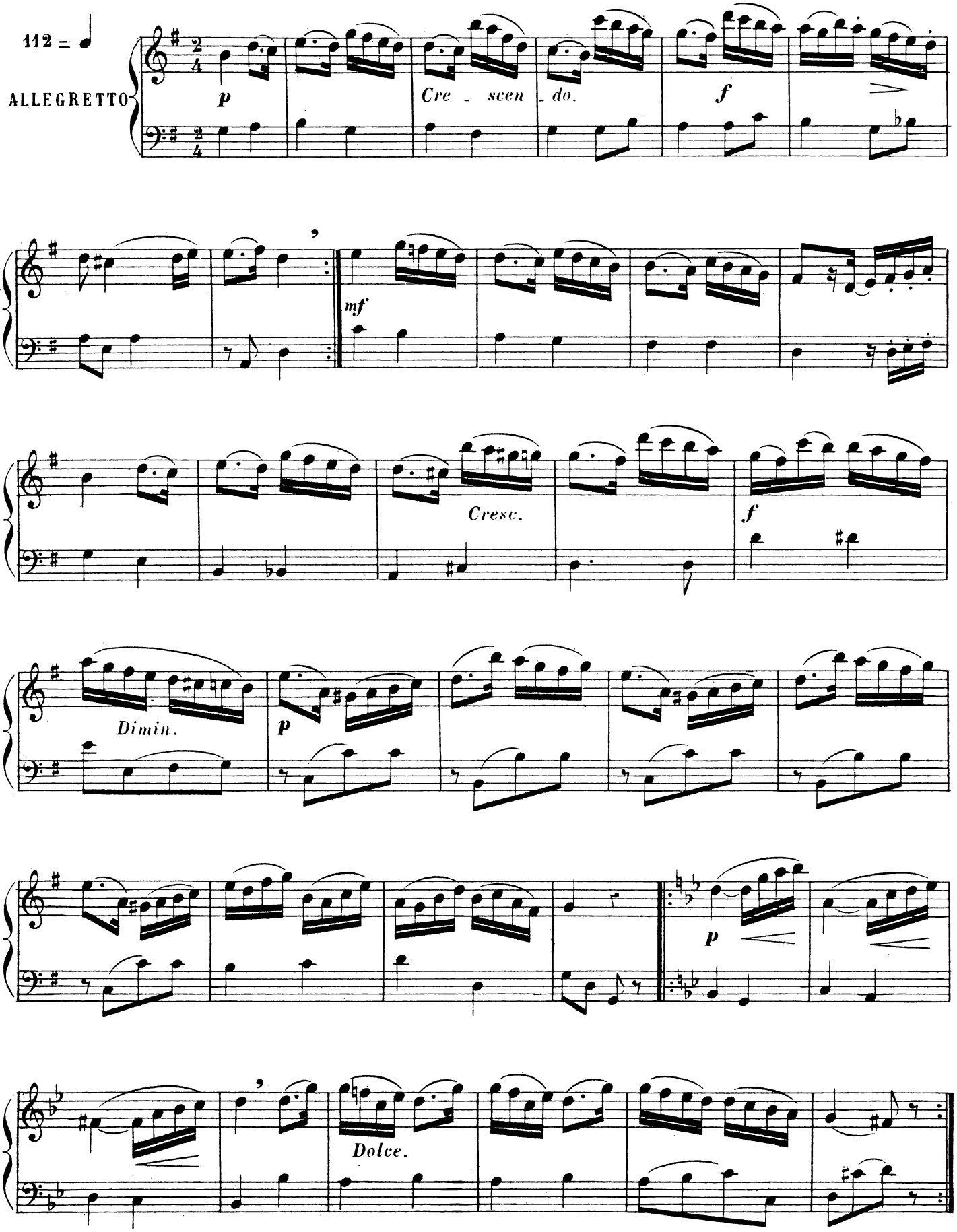

120=
ADAGIO
p
fp
f
pp
Cre - scen - do.
f
Dimin.
pp
p
mf
sf

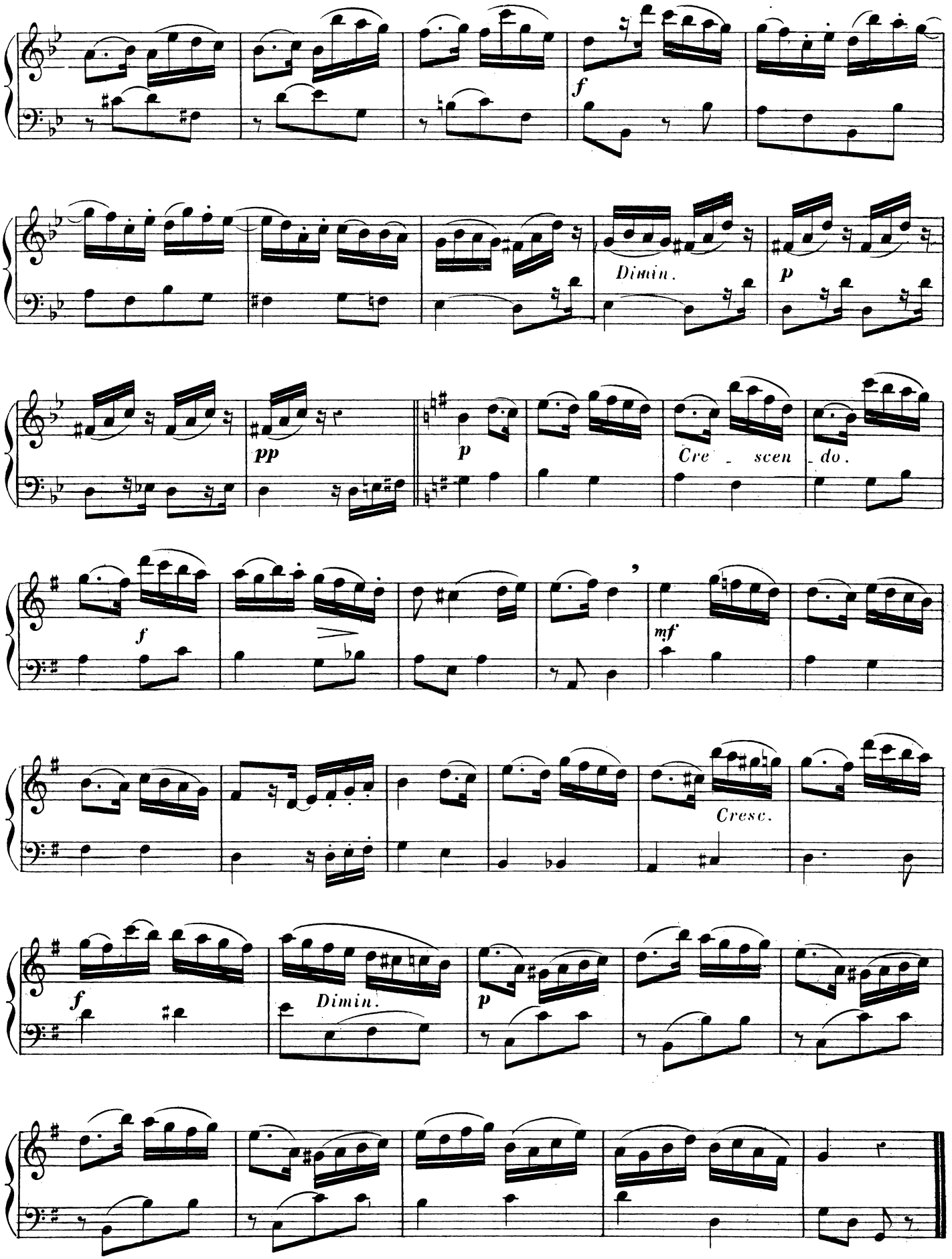


(E ♭ double action)

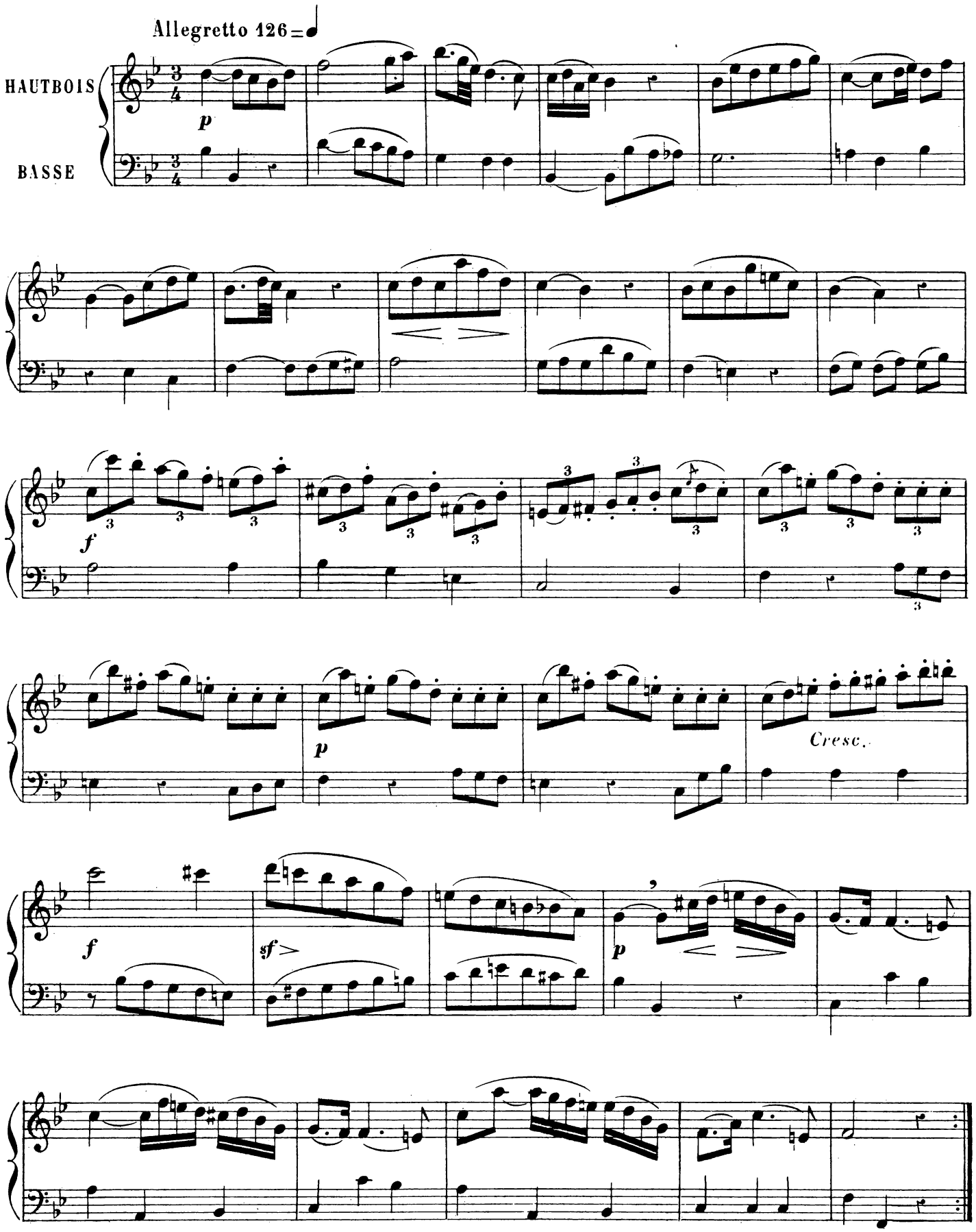
(1) Le chiffre **2** indique qu'il faut prendre le double effet de MI ♭.

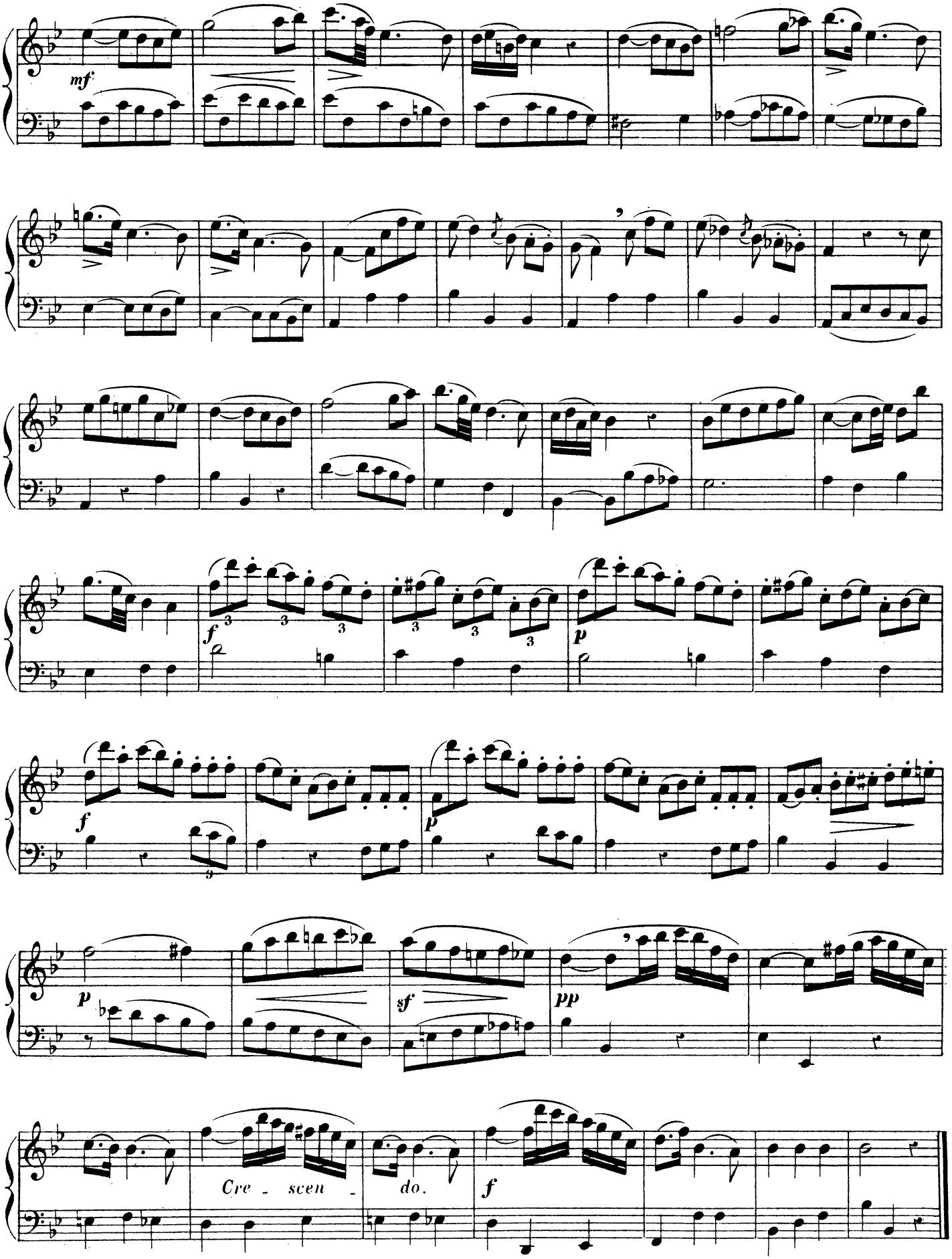
RONDO

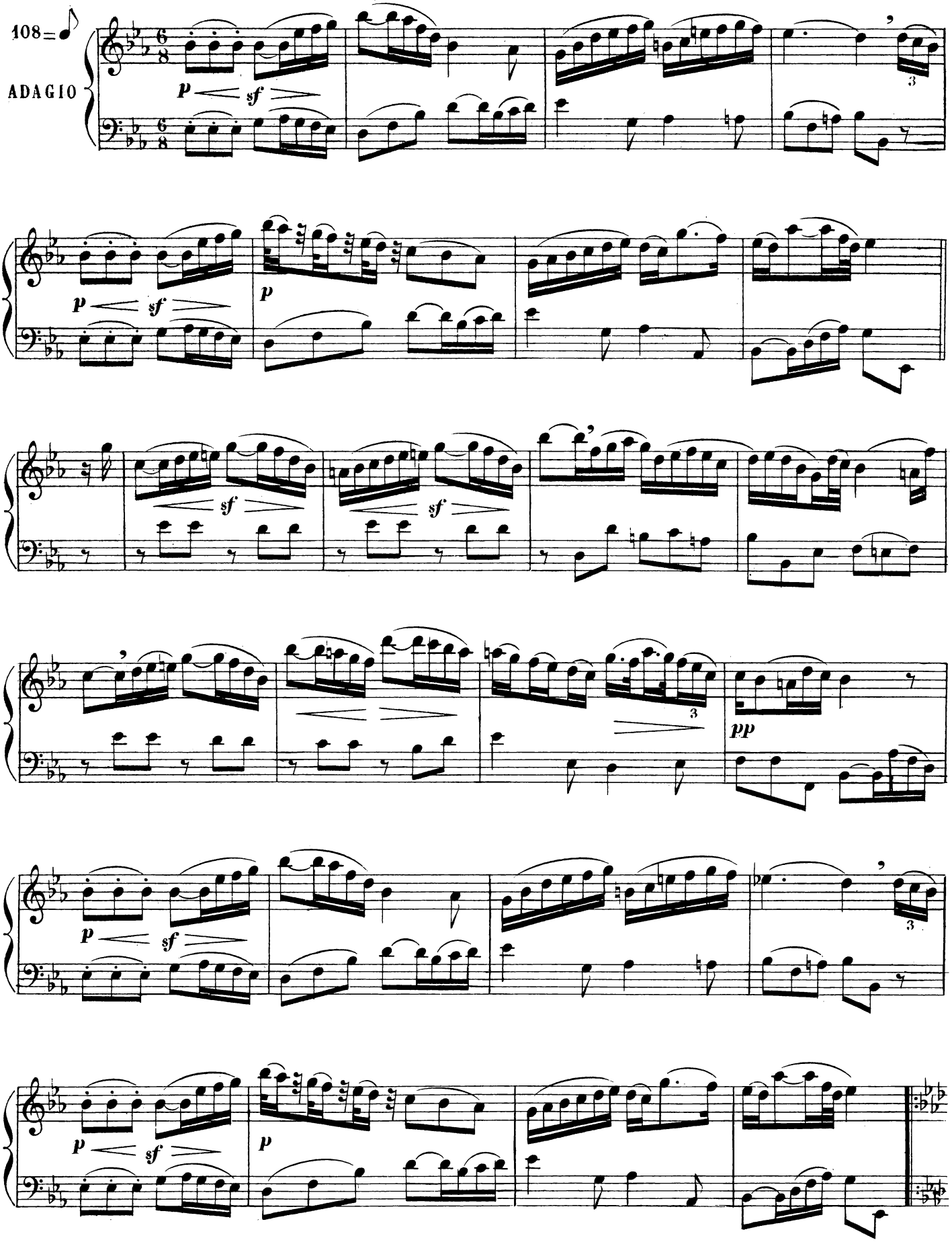


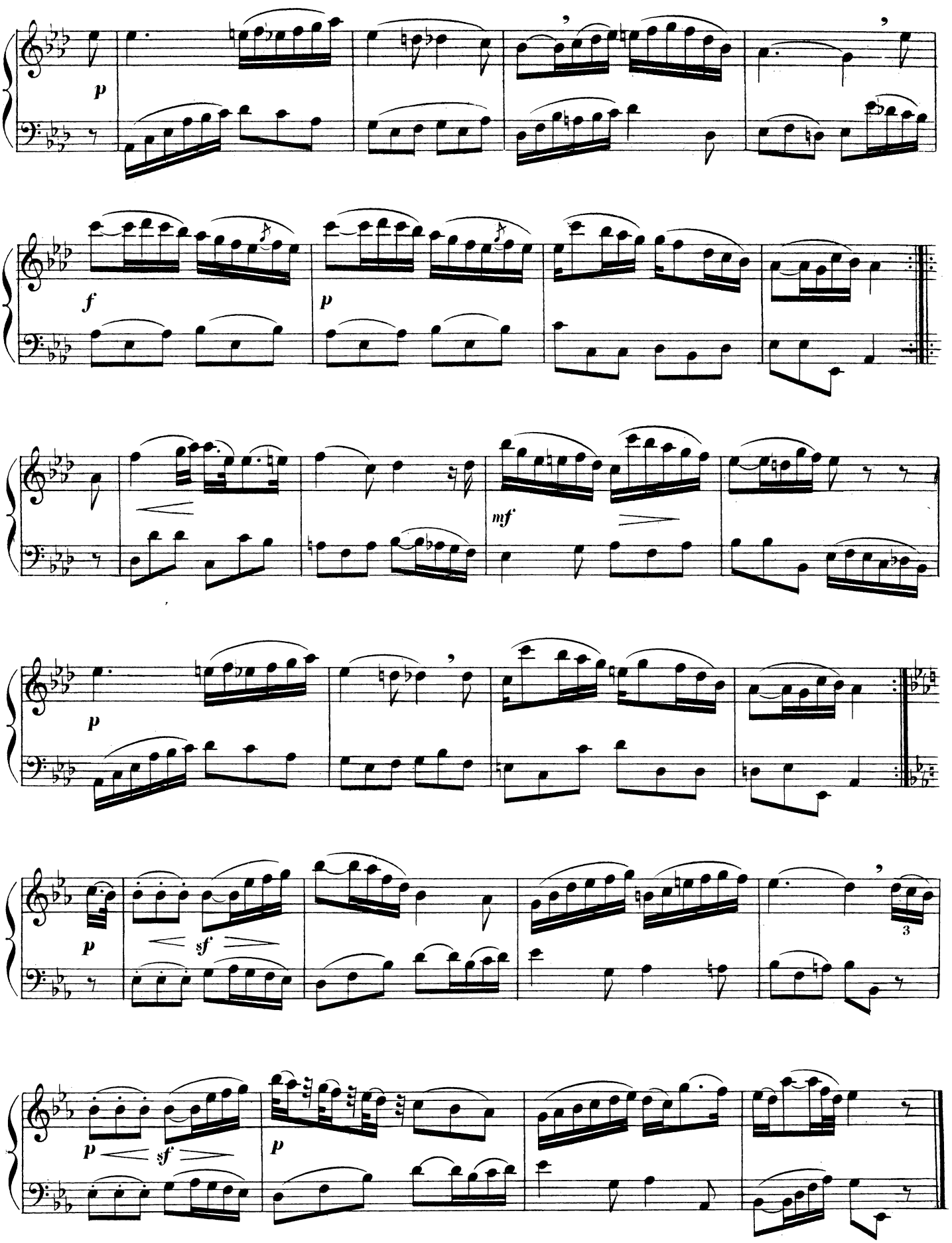

f
Dimin.
p
pp
p
Cre _ scen _ do.
f
mf
Cresc.
f
Dimin.
p

4e SONATE

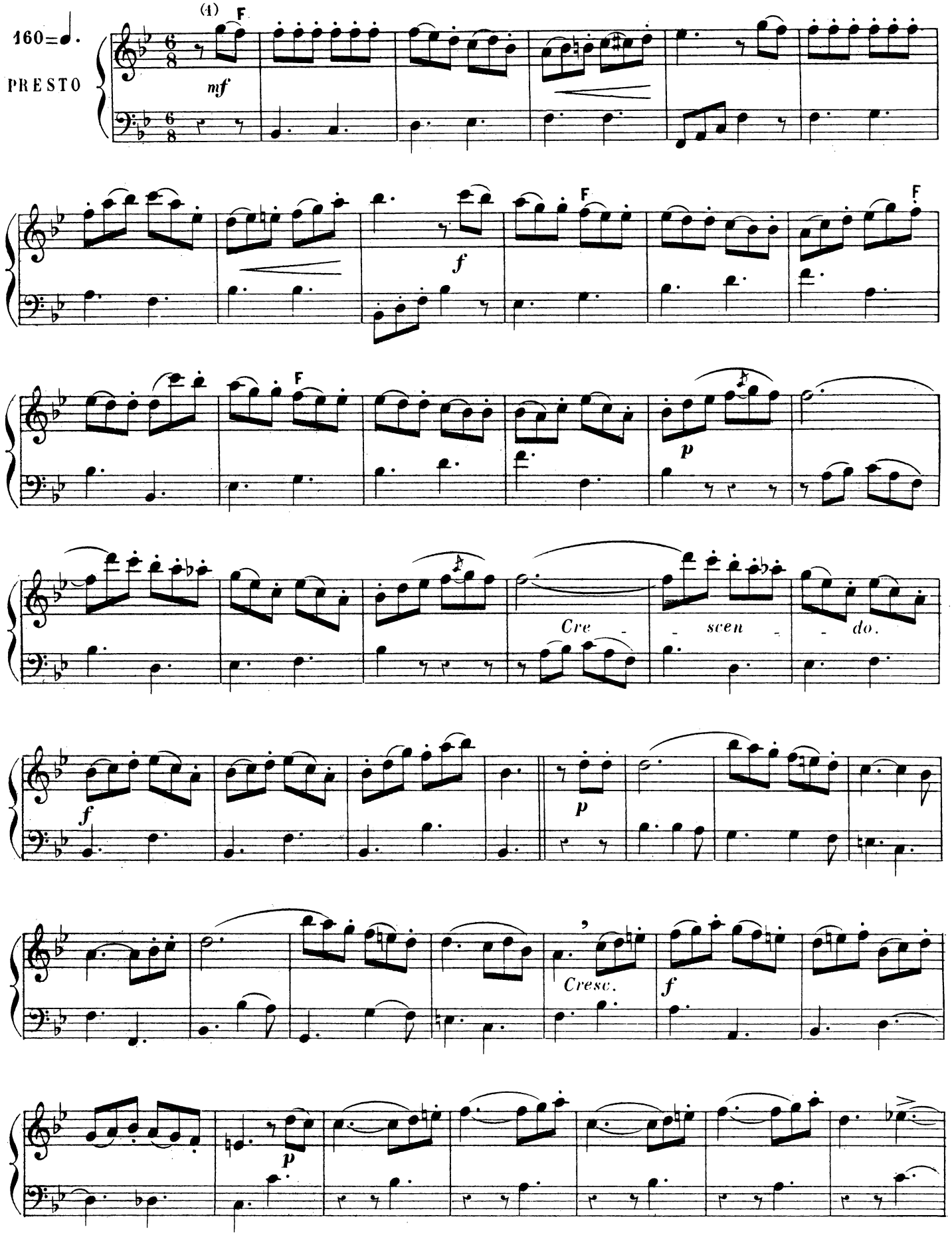



mf
f
p
f
p
p
sf
pp
Cre - scen - do.
f


108 = ♪
ADAGIO
p
sf
pp


p
f
p
mf
p
p
sf
3
p
sf
p

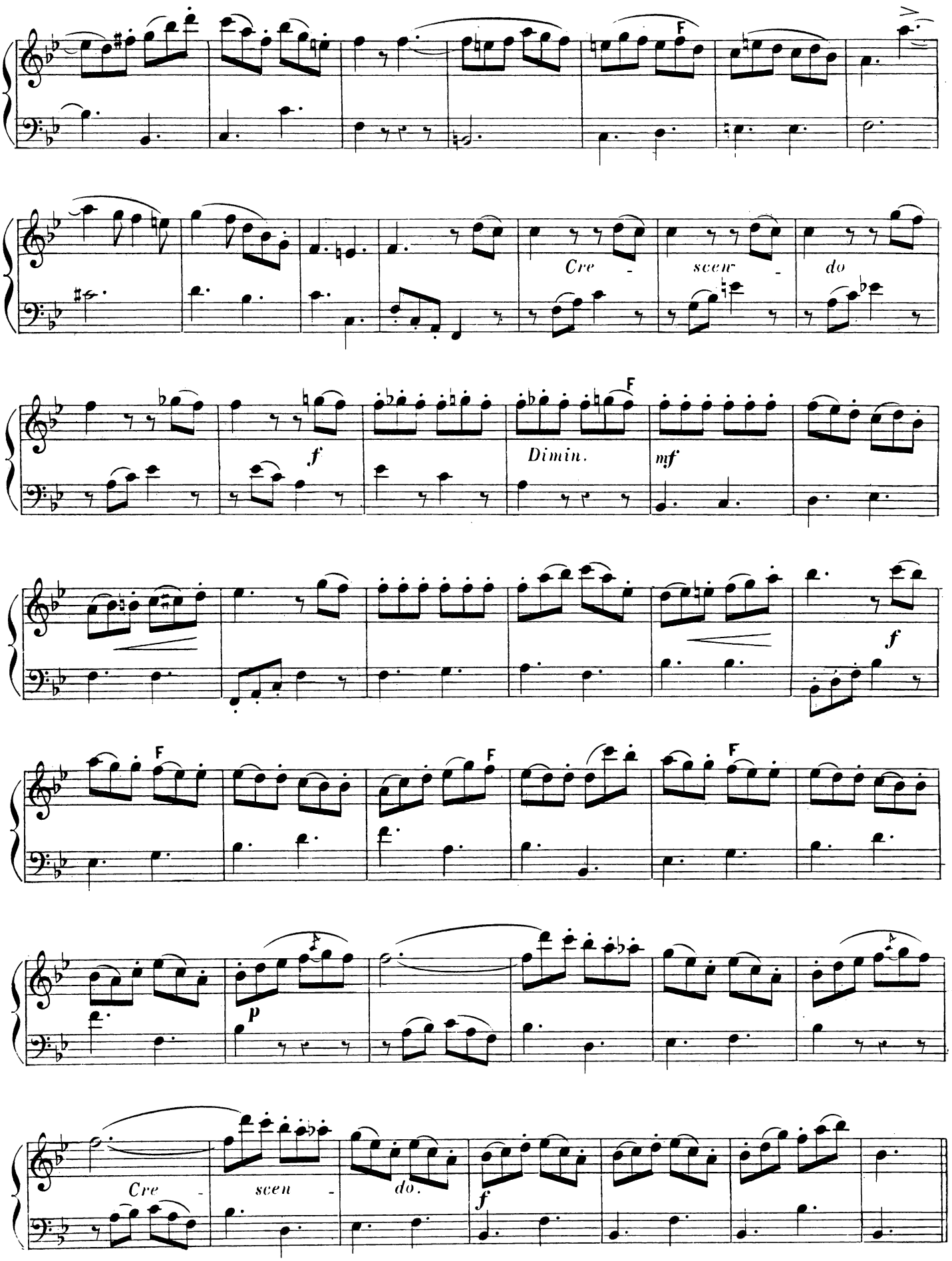
FINALE

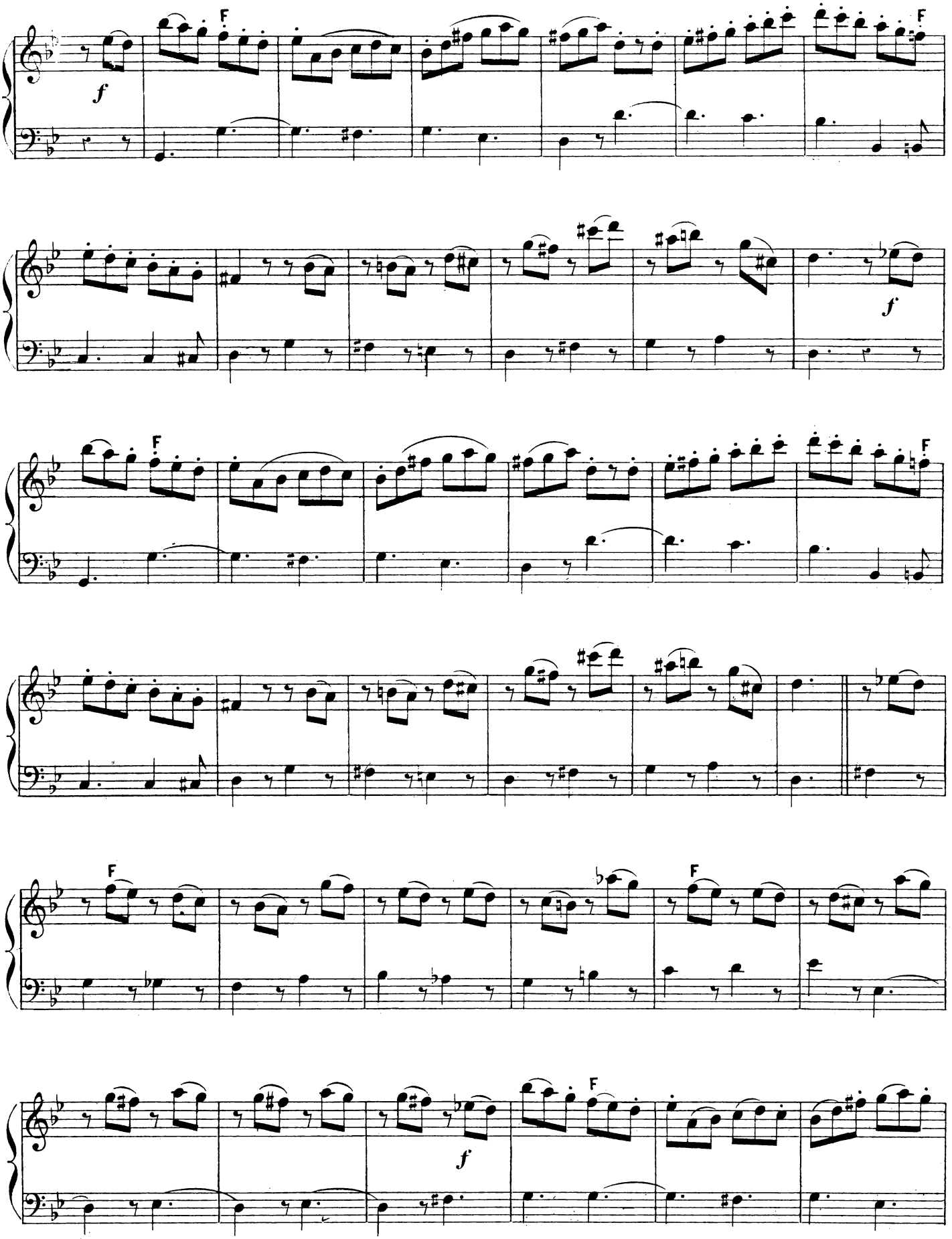


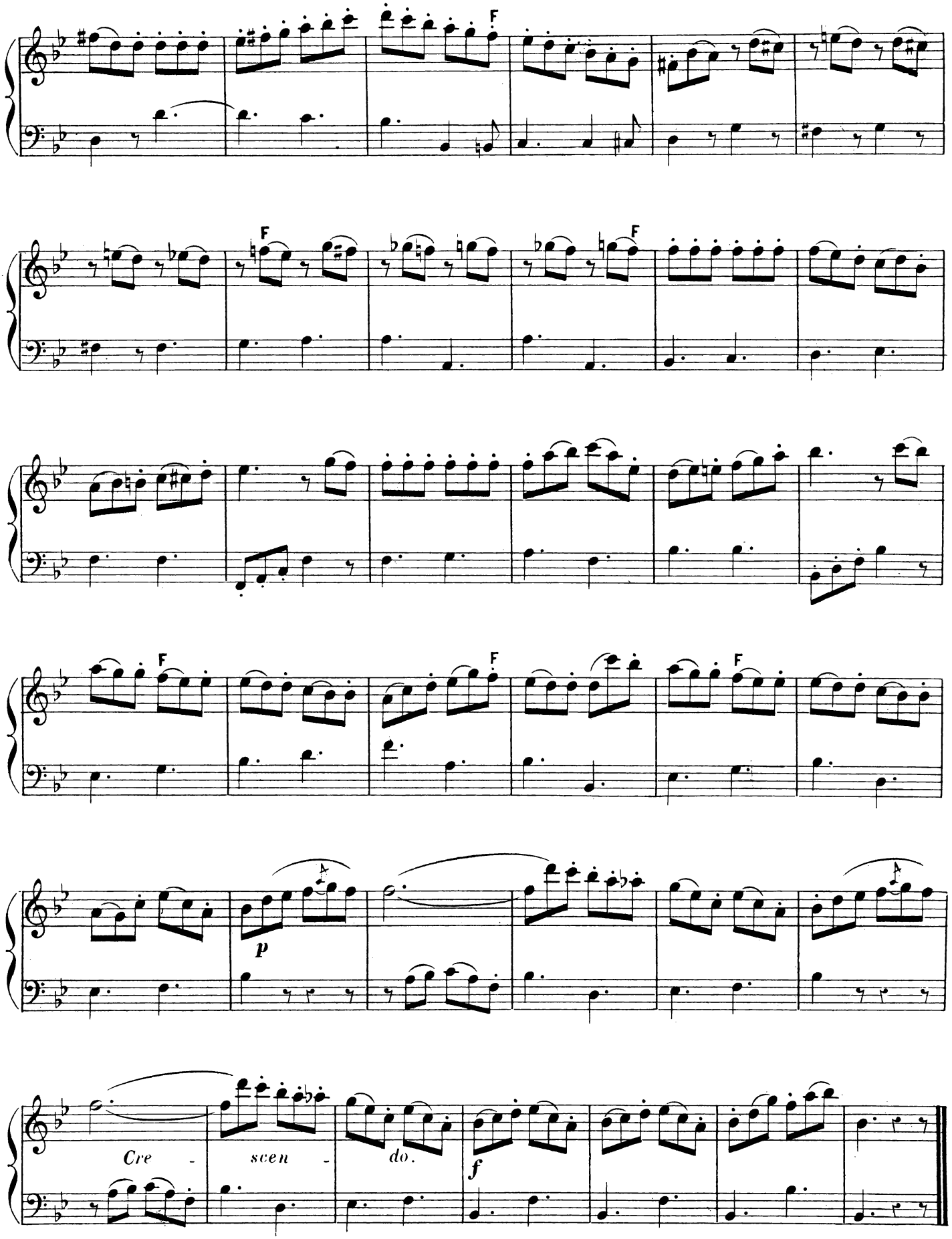
(F with forked fingering)

(1) Le petit F indique qu'il faut prendre le FA de fourche.

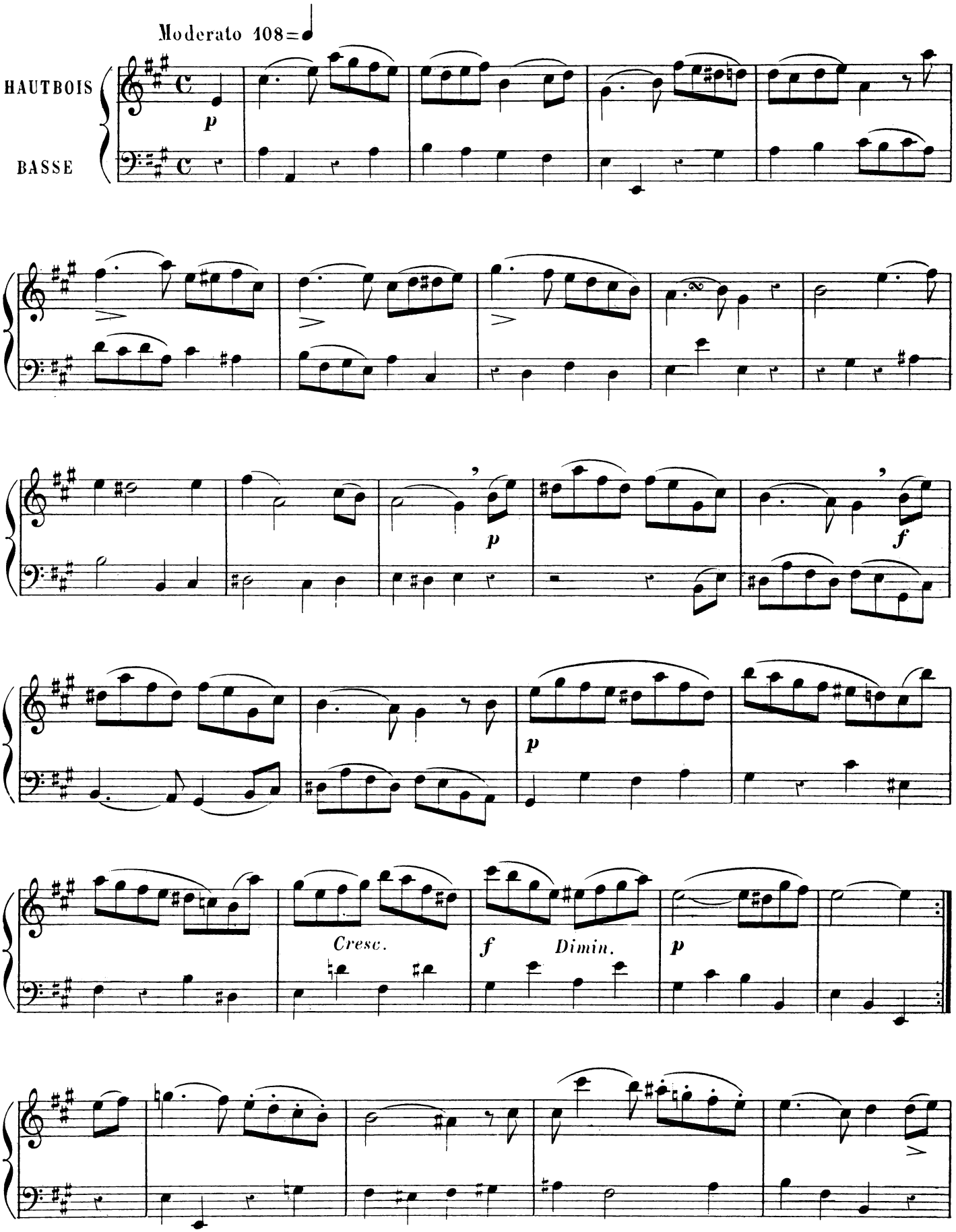
The Fork:
(1st et 3rd fingers down, 2nd raised)

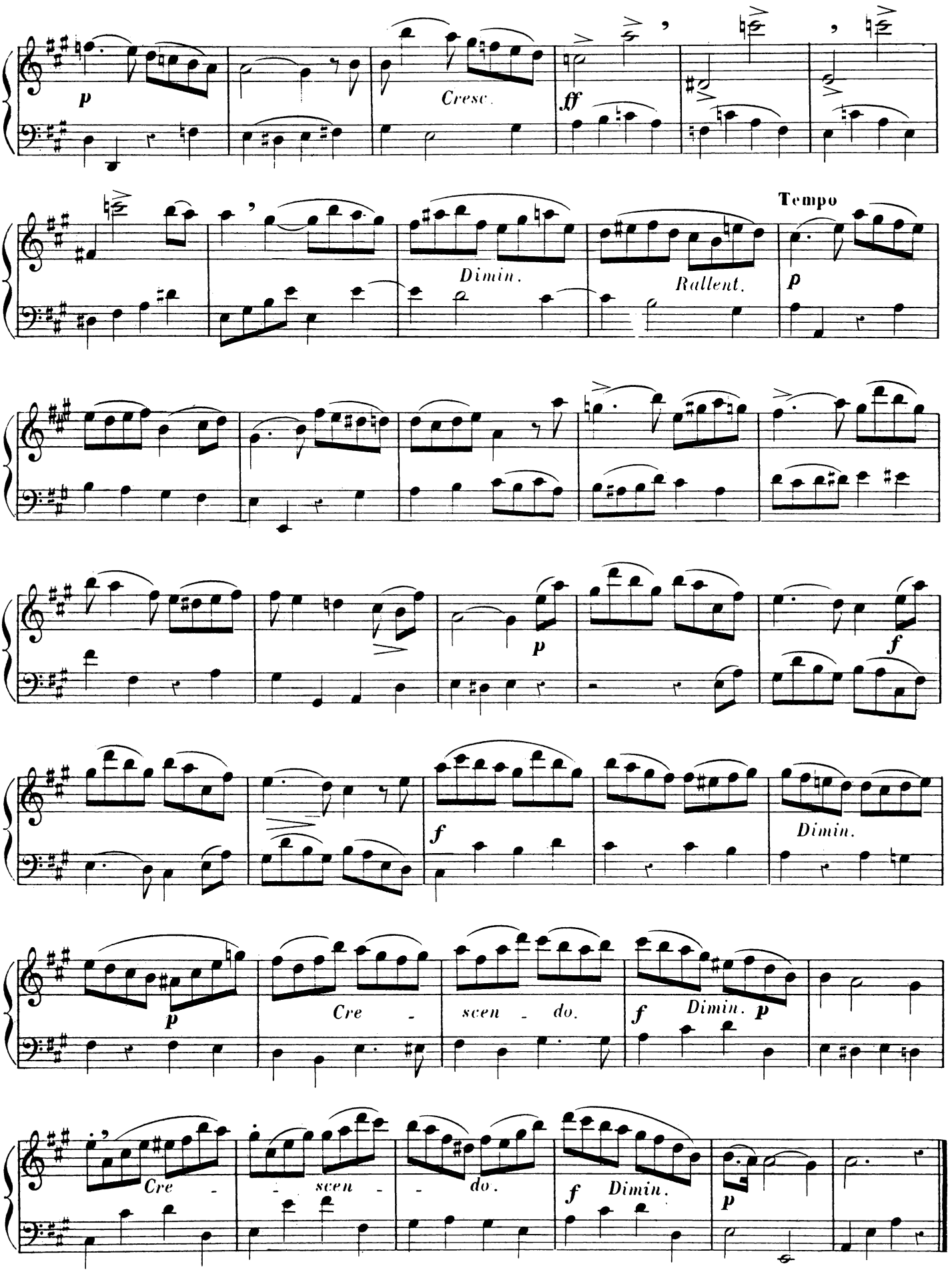

F
Cre - scen - do
F
f
Dimin.
mf
f
F
F
F
p
Cre - scen - do.
f

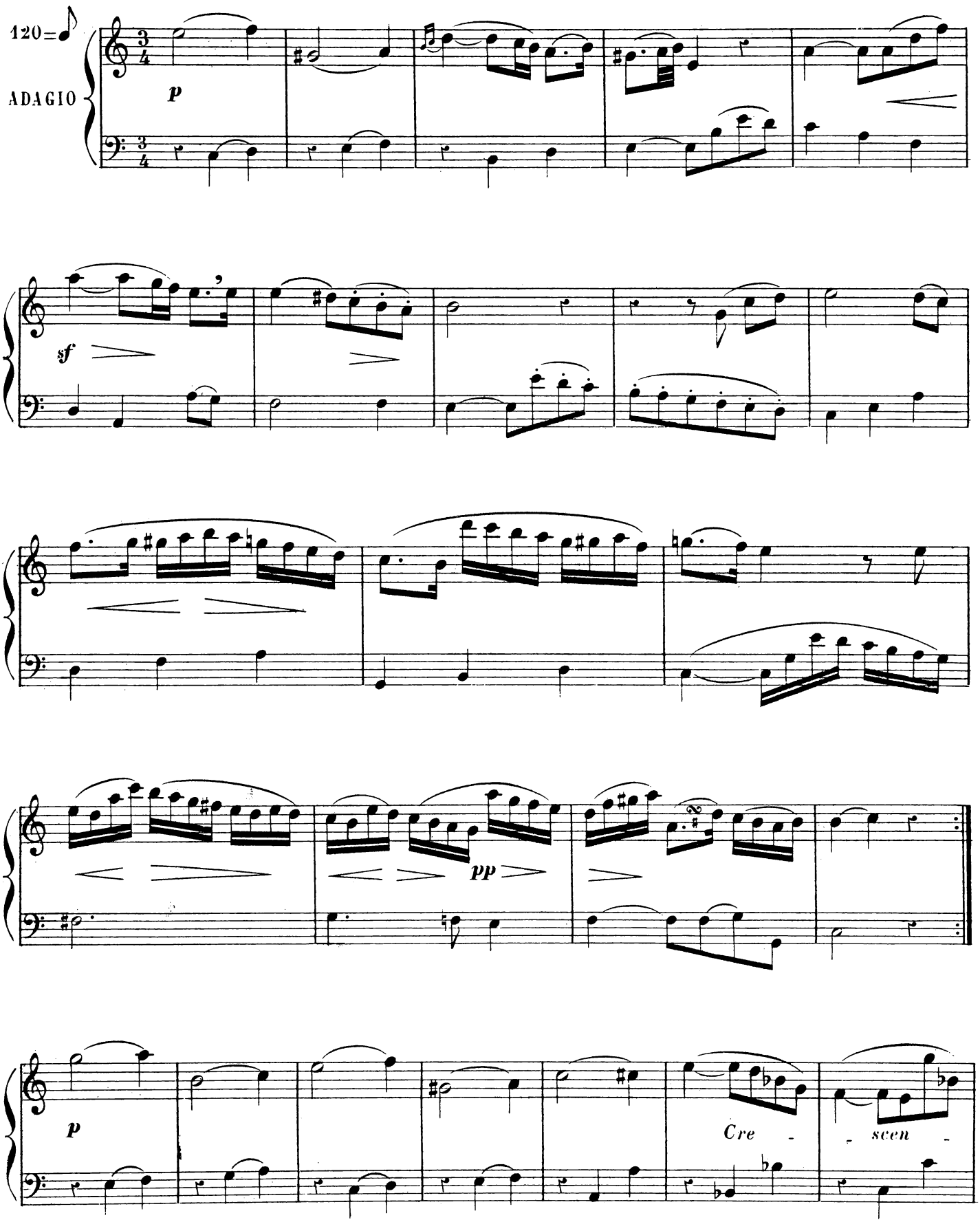

f
F
F
f
F
F
F
f
F

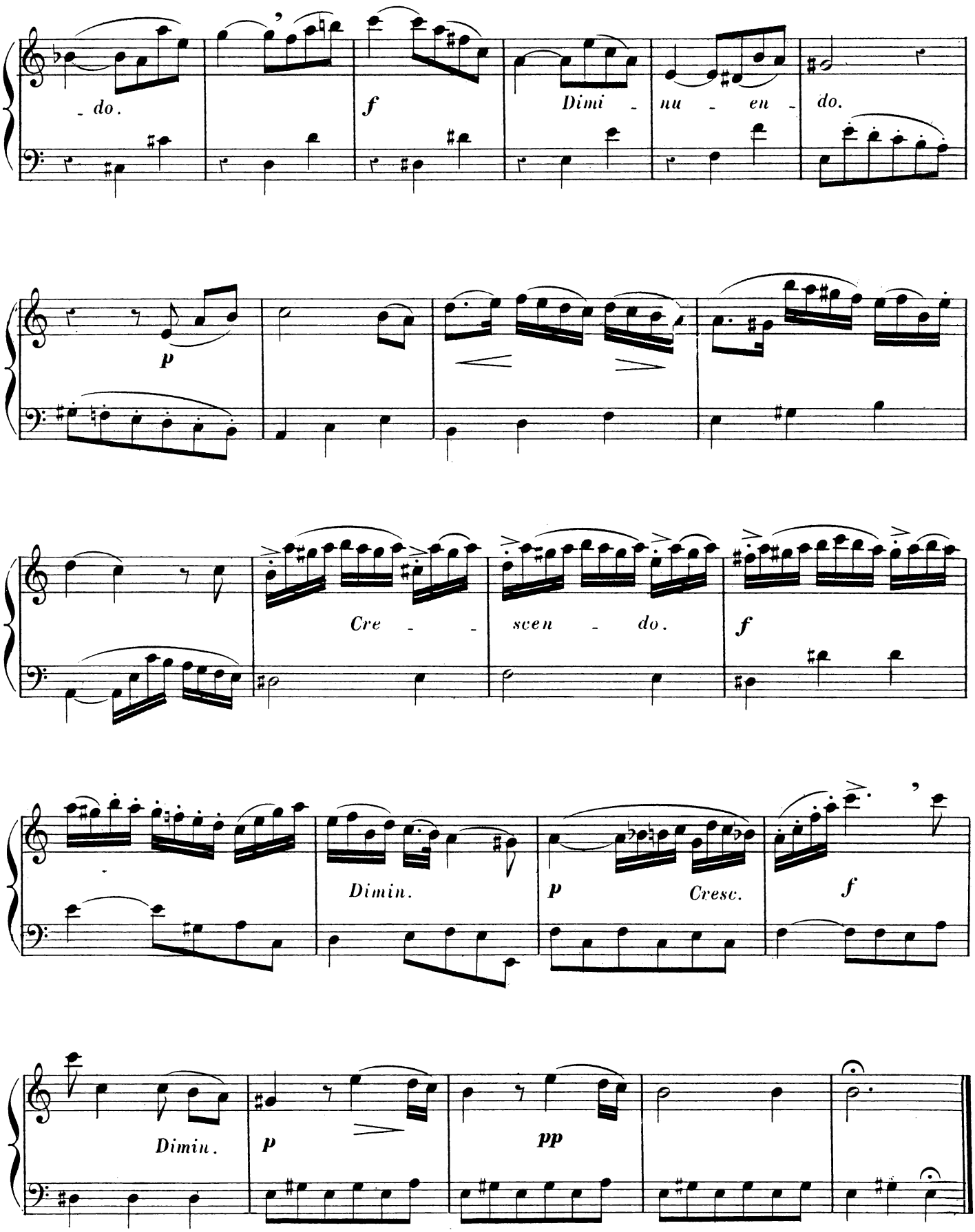

F
F
F
F
F
F
F
p
Cre - scen - do.
f

5e SONATE

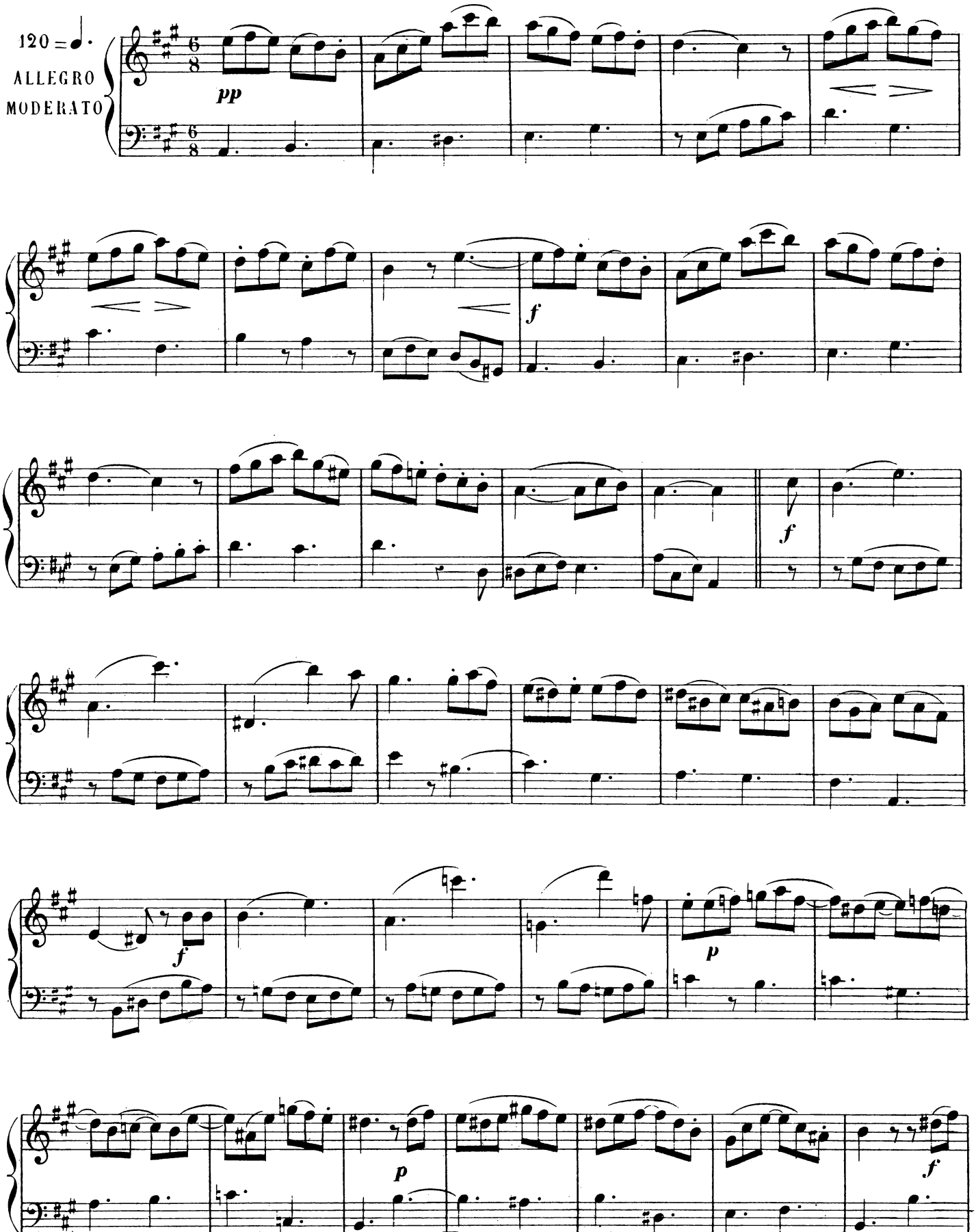


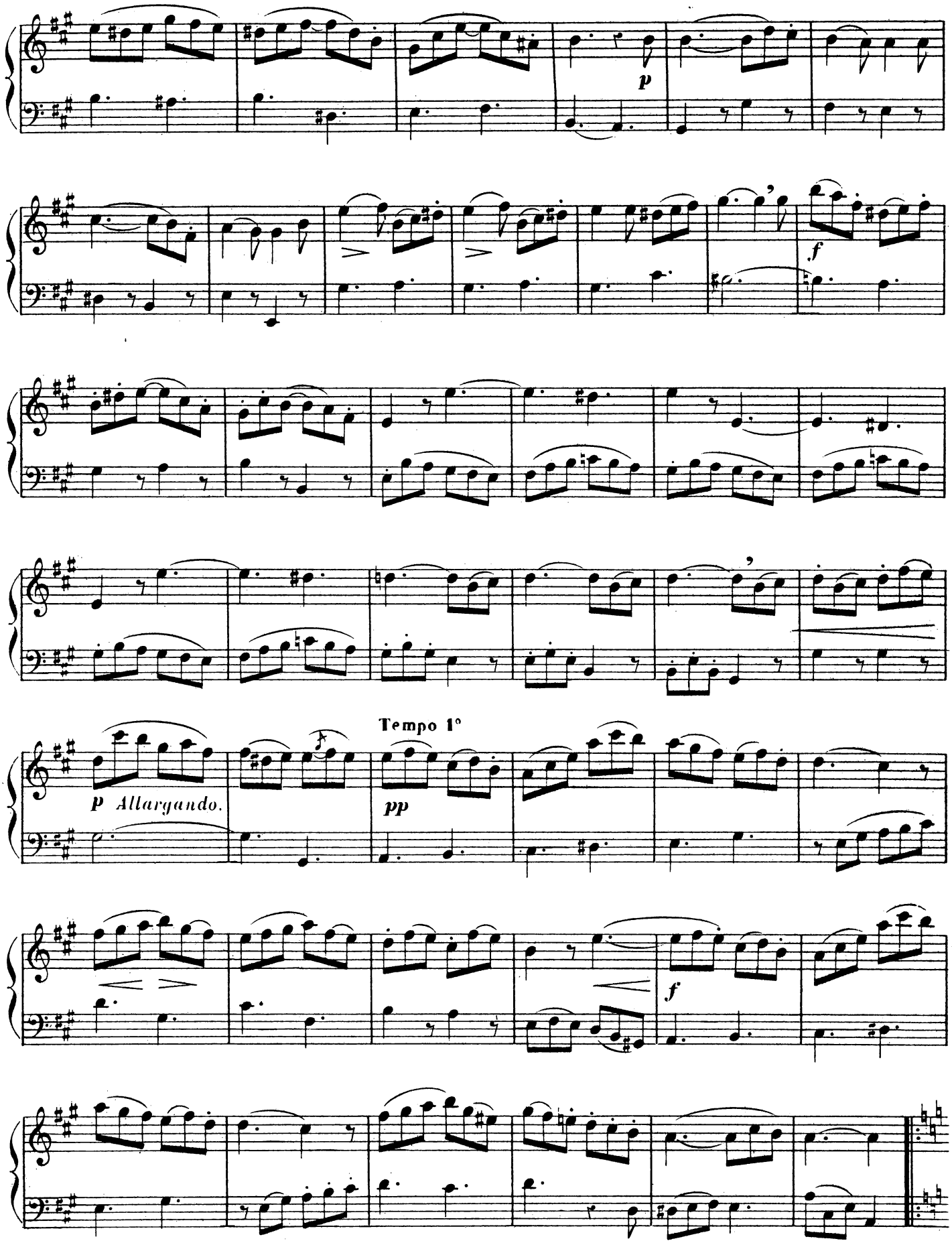

p
Cresc.
ff
Dimin.
Rallent.
Tempo
p
p
f
f
Dimin.
p
Cre - scen - do.
f Dimin. p
Cre - - scen - - do.
f Dimin.
p

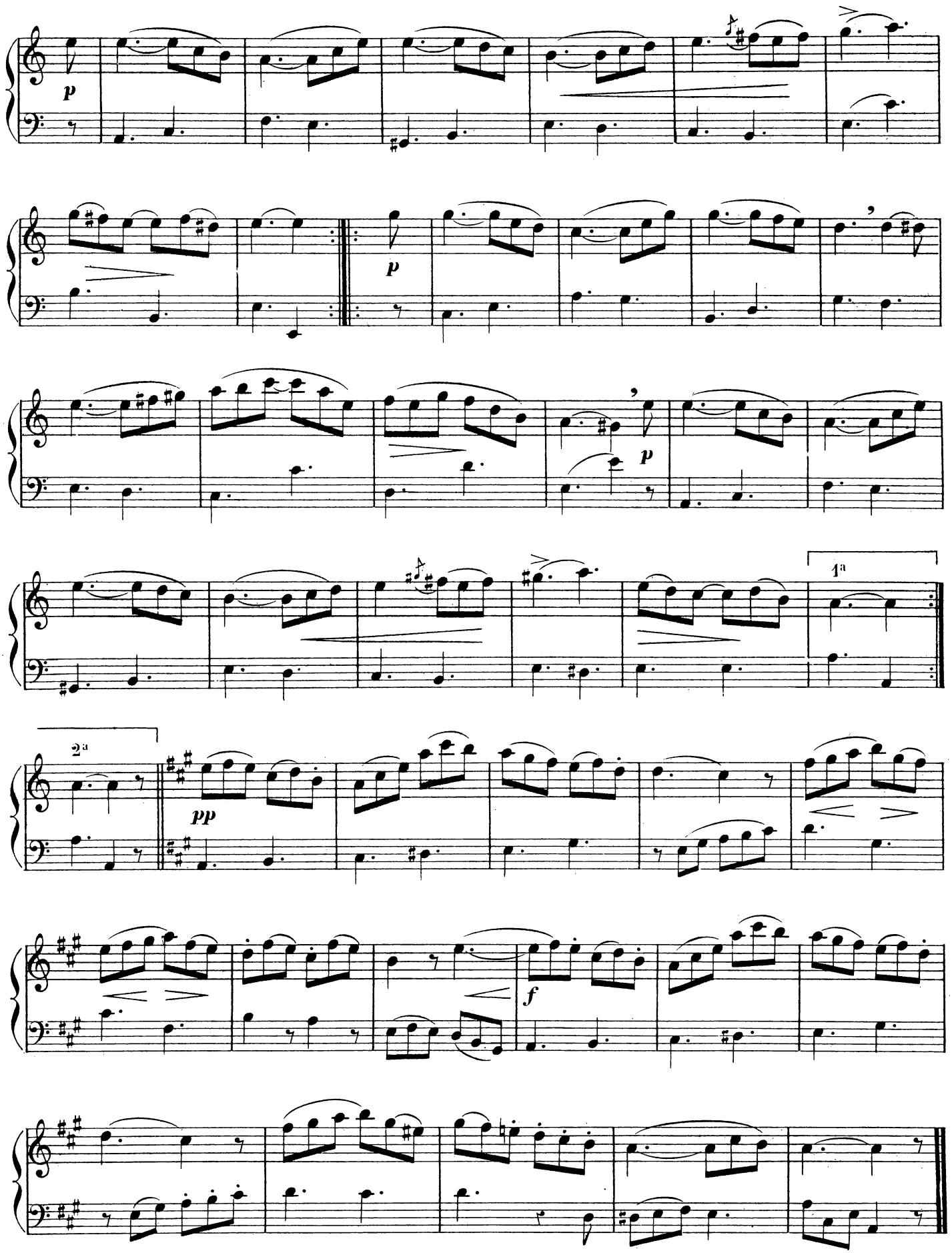

120=
ADAGIO
p
sf
pp
p
Cre - scen -


- do.
f
Dimi - nu - en - do.
p
Cre - - scen - do.
f
Dimin.
p
Cresc.
f
Dimin.
p
pp

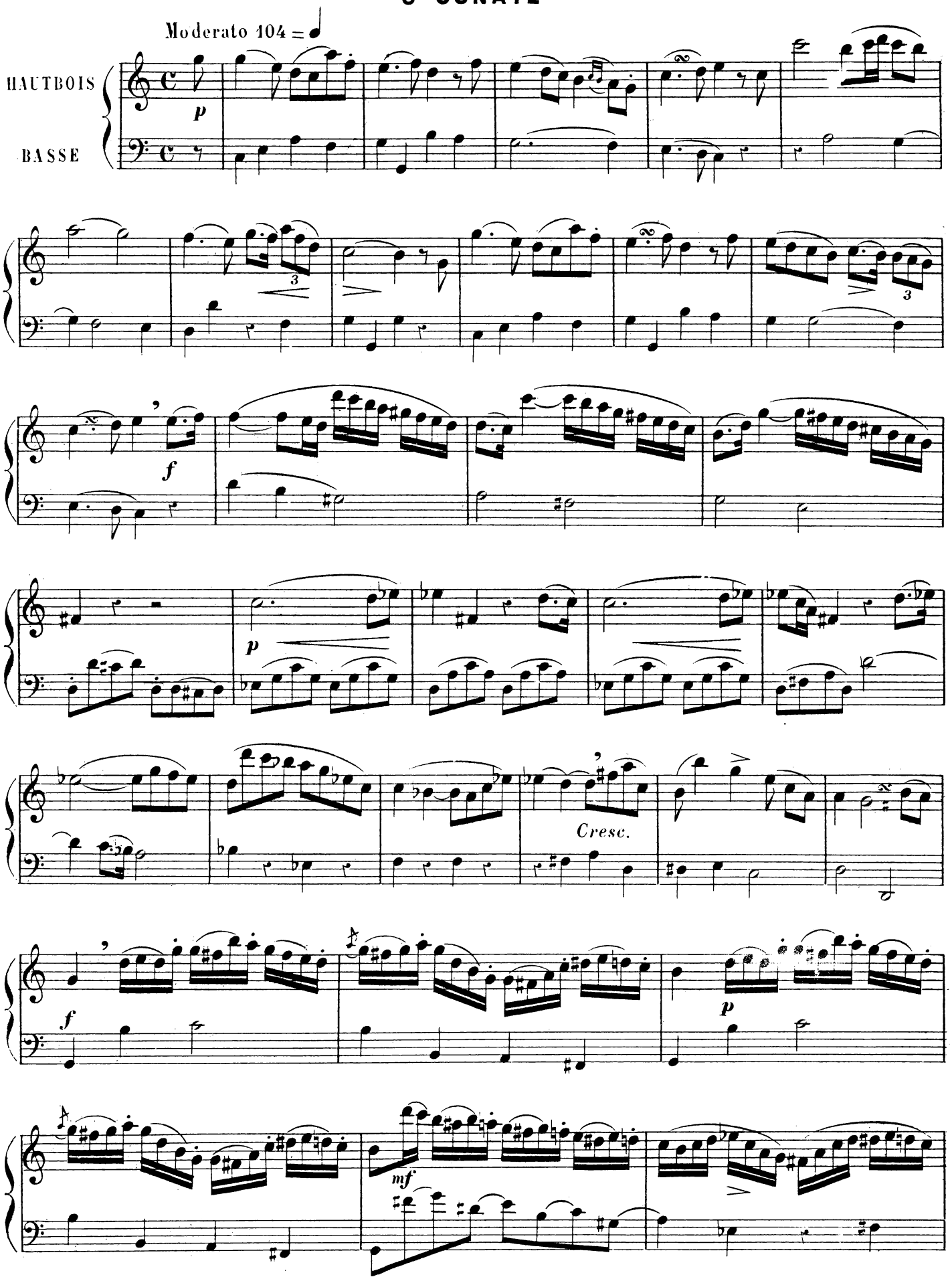
RONDO

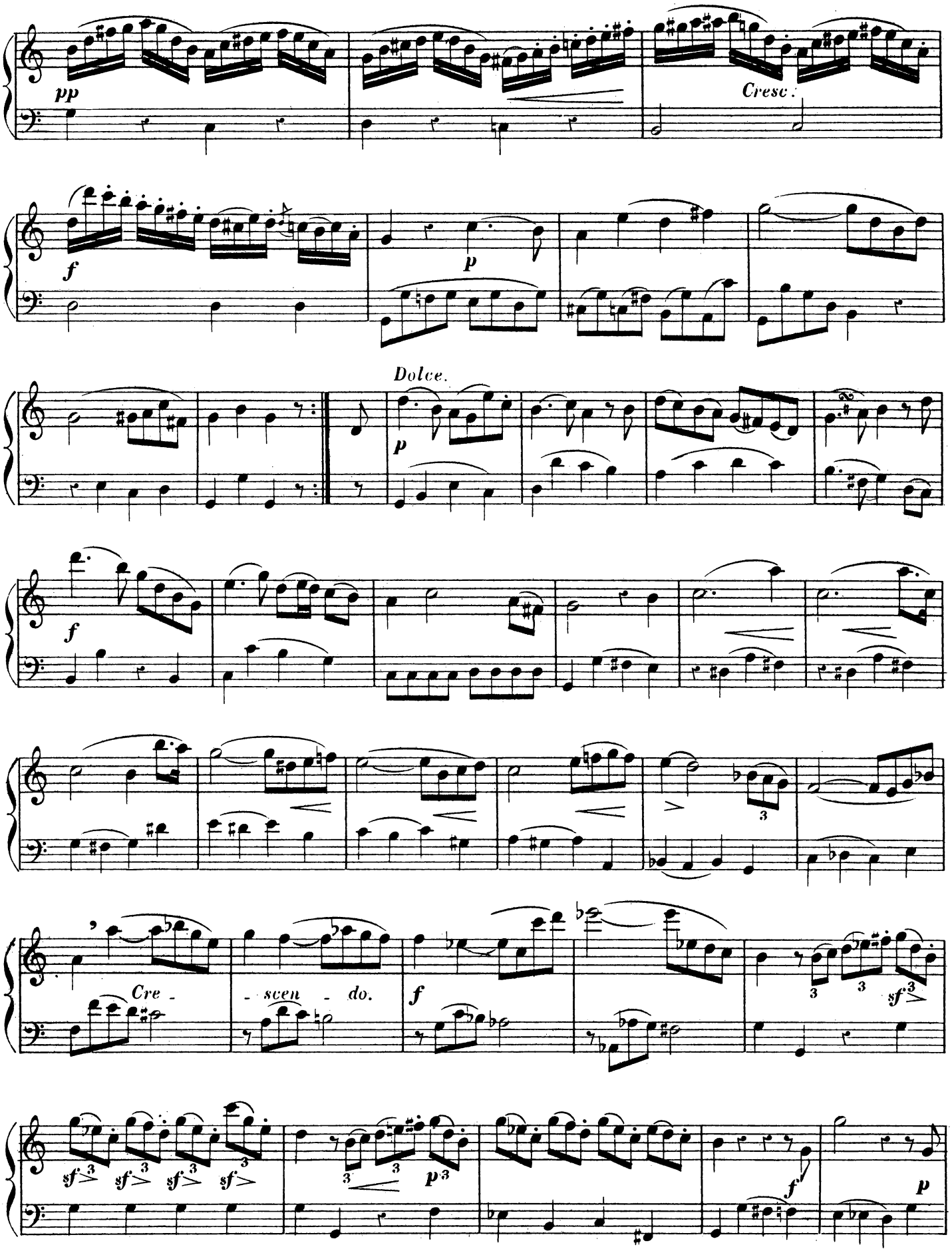


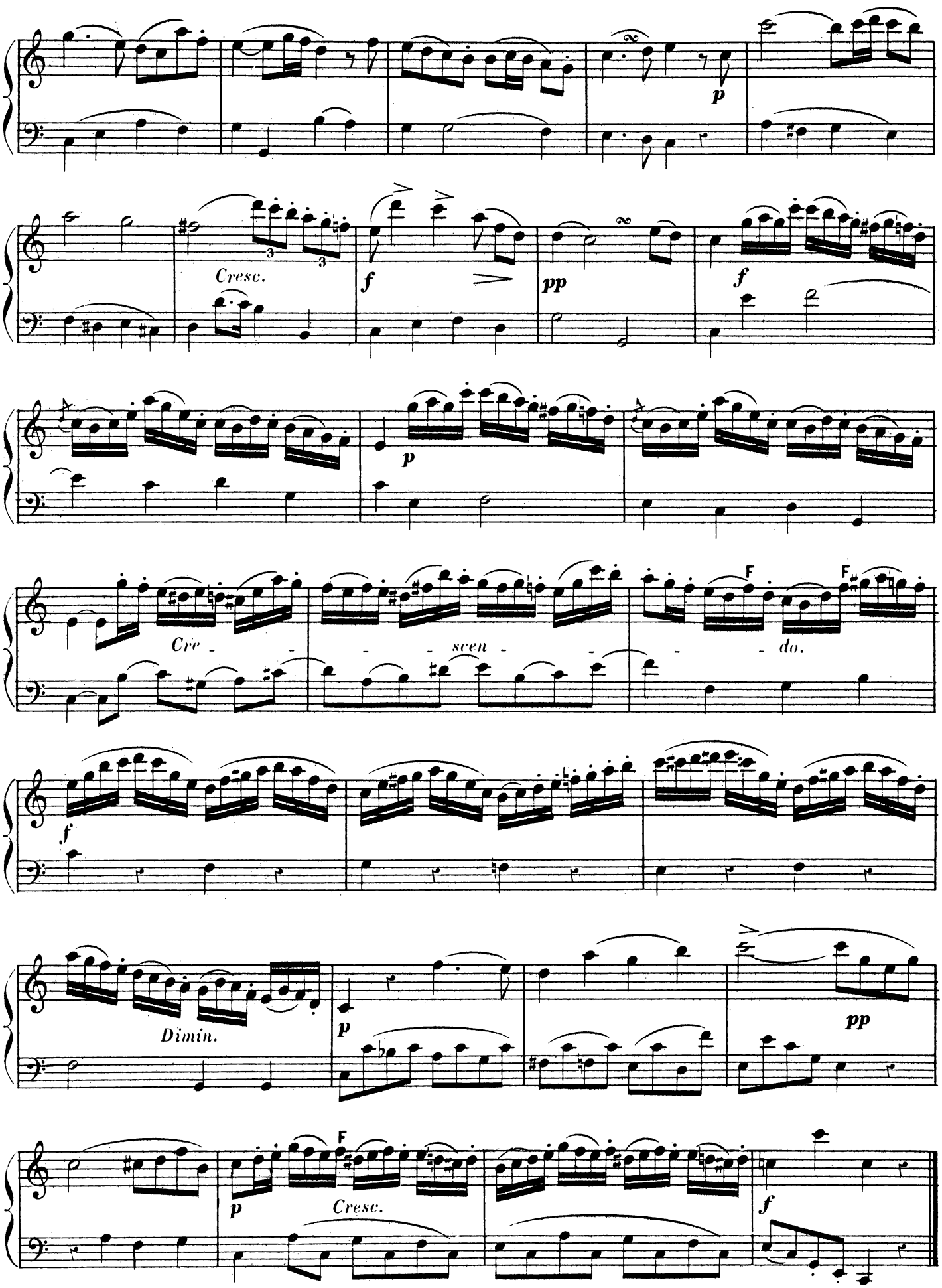

p
f
Tempo 1°
p Allargando.
pp
f

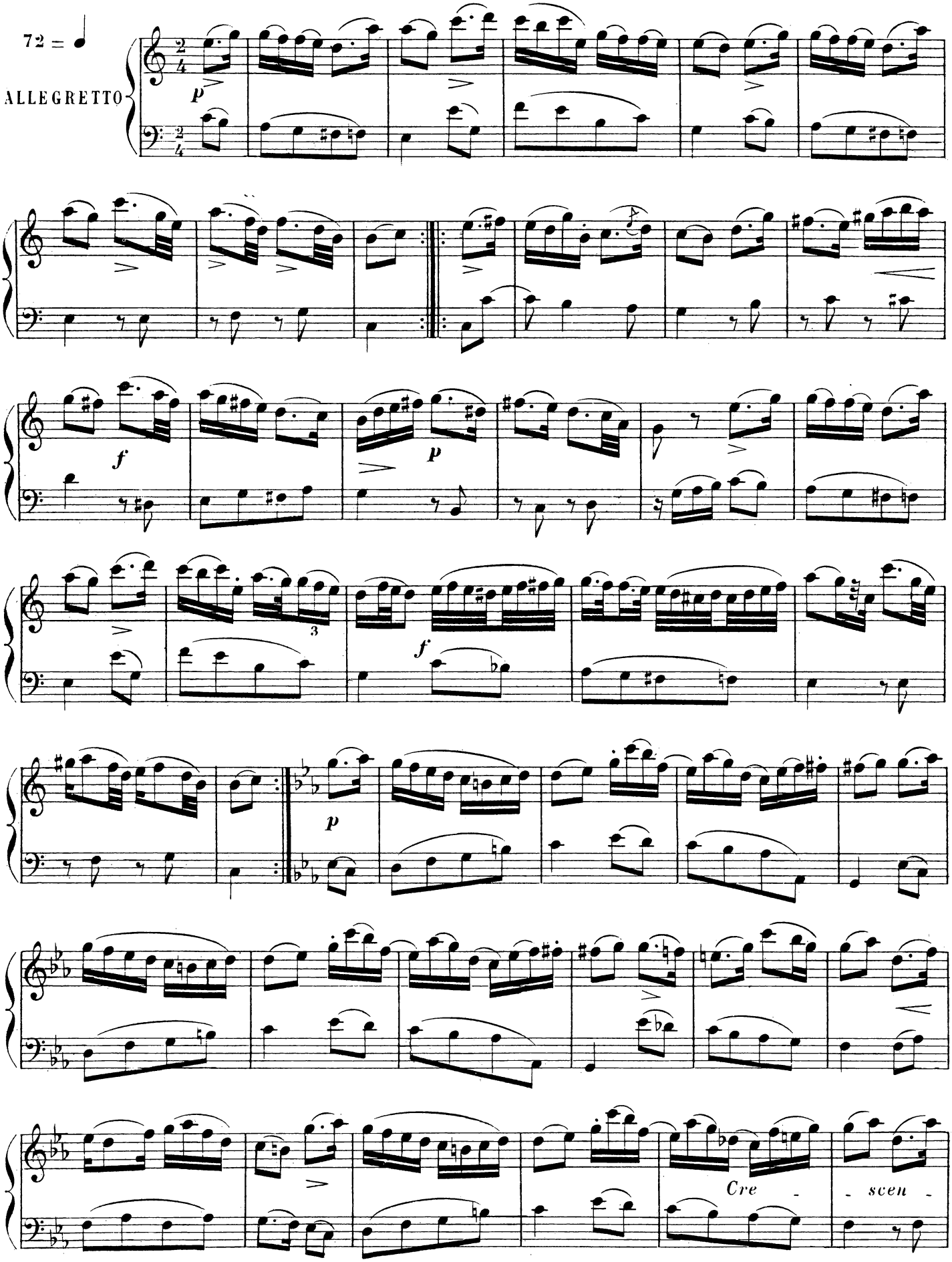

p
p
p
1a
2a
pp
f

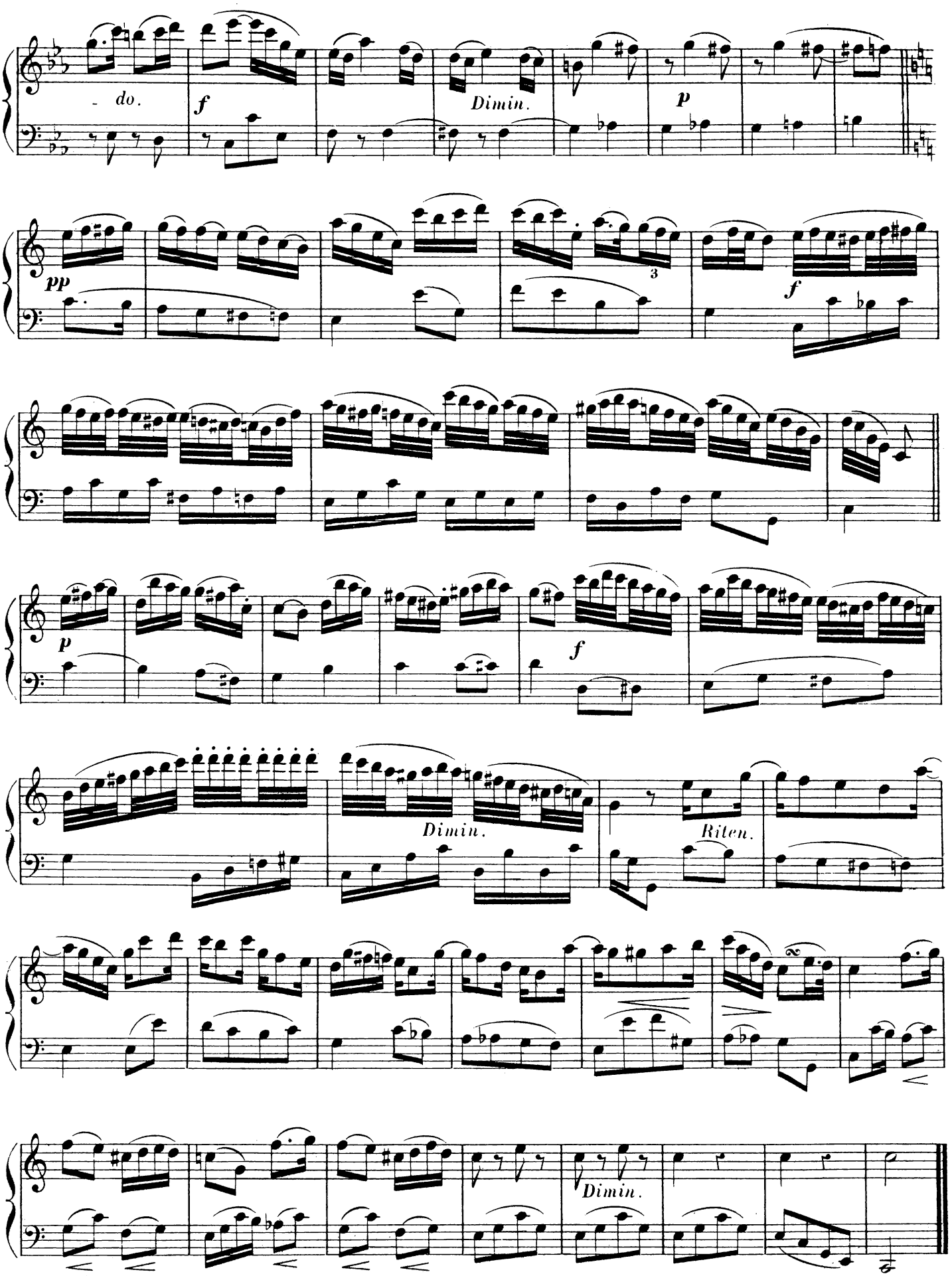
6e SONATE




pp
Cresc.
f
p
Dolce.
p
f
f
Cre -
- scen - do.
f
sf
sf
sf
sf
sf
p
f
p


p
Cresc.
f
pp
f
p
Cre - - - scen - - - do.
F
F
f
Dimin.
p
pp
F
p
Cresc.
f


72 = ♩
ALLEGRETTO
p
f
p
f
p
Cre - scen -

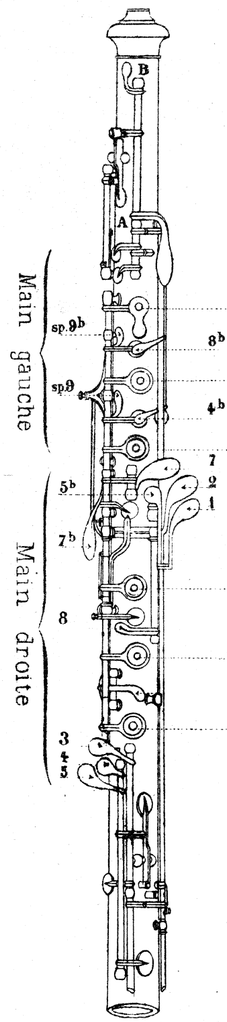


Paris I.F.M.R.P. 1962
Imprimé en France

TABLATURE DU HAUTBOIS ET DU COR-ANGLAIS (Système Conservatoire)

par GEORGES GILLET

Professeur au Conservatoire National de Musique et de déclamation de Paris



Main gauche

Main droite

Garder le 5♭ pour le trille de ré♭ — Garder le 7 pour triller avec fa♯ — Garder le 7♭ pour triller avec la♮ — Pour triller avec si♮ — Pour triller avec la♭ — Pour triller avec ré♮ (8 et 8♭) — Pour triller avec si♮ — Pour triller avec ut♮ — Garder le 5♭ pour triller avec ré♭ — Garder le 7 pour triller avec fa♯ — Garder le 7♭ pour triller avec la♮ — Pour triller avec si♮ — Pour triller avec la♭ — Pour triller avec si♮ — Pour triller avec ut♮ ou avec ut♯ à vide — Pour triller avec le contre ré♮ aigu

Les cercles noirs (●) indiquent qu'il faut fermer les trous; les cercles blancs (○) qu'il faut les ouvrir; les cercles mixtes (◒) qu'il faut glisser l'index de la main gauche sur la petite spatule de la même clé afin de découvrir le ½ trou.

Les numéros servent à désigner les clés dont on doit se servir, et enfin le A et le B sont pour désigner la 1re et la 2e clé d'octave.

Nota Bene.—Le *sp* 9 et le *sp* 9♭ sont pour les deux spatules. La 1re est pour être prise avec le contre *mi*♭ aigu (1er doigté) pour triller avec le *mi*♮ aigu en levant l'annulaire de la main gauche. La 2e (*sp* 9♭) est pour triller le *la*♯ avec le *si*♮.

Le seul changement qui existe pour le COR-ANGLAIS est qu'on devra prendre la 2e clé d'octave à partir du *la*♭ au lieu de la 1re.

18280.H.

HENRY LEMOINE & Cie

17, Rue Pigalle, PARIS — BRUXELLES, 37, boulv du Jardin Botanique

Tous droits d'édition, d'execution, de reproduction et d'arrangements réservés pour tous pays y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.