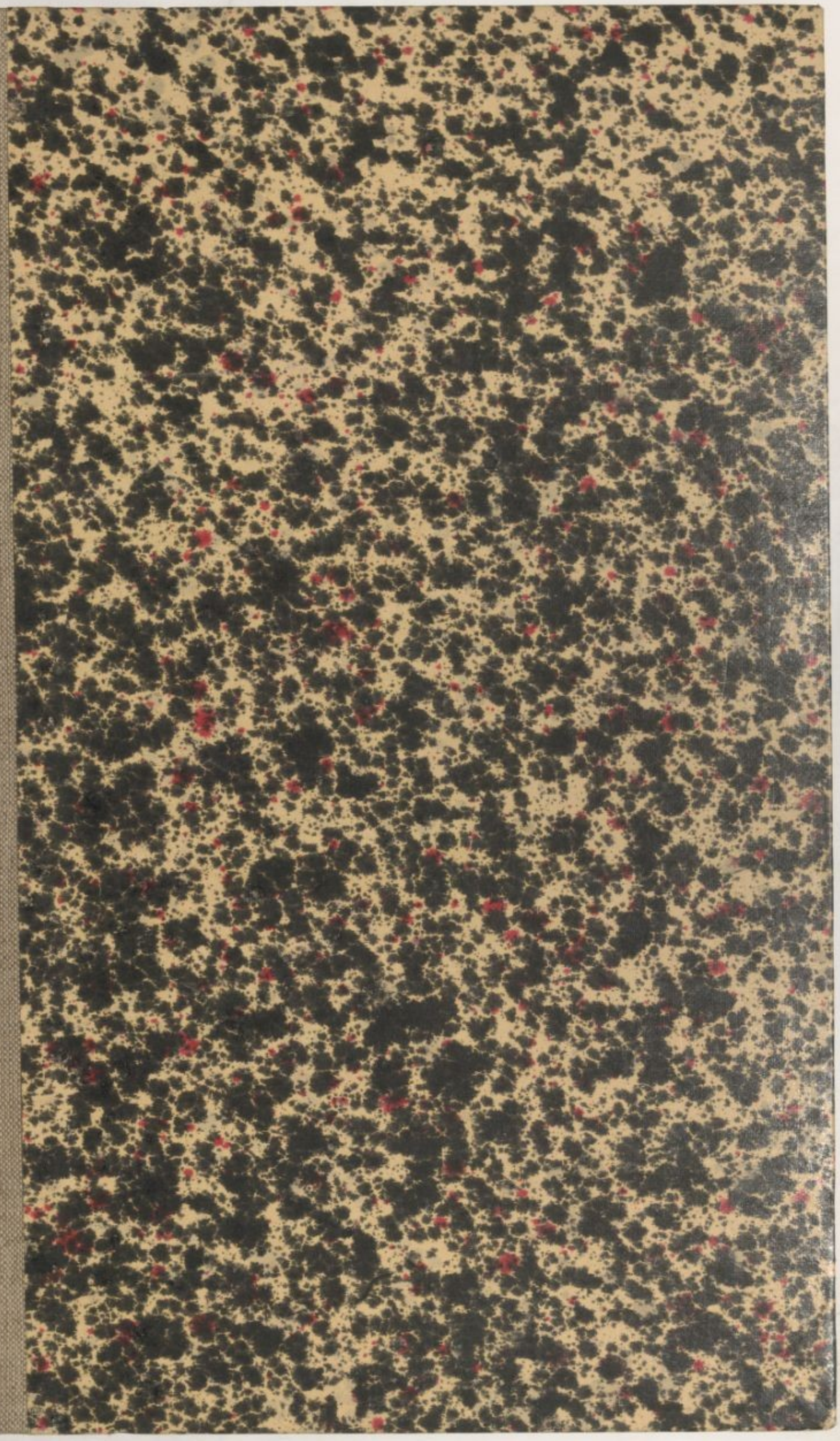


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

121

COURS COMPLET

DE

CORNET-À-PISTONS

PAR

J. FORESTIER

Paris, Anc^ne Maison Meissonnier
E. GÉRARD et C^ie Editeurs-Commiss^res 2, rue Scribe (Maison du Cd Hibon)

Propriété pour tous Pays
C.M. 11722

4882

A mes ÉLÈVES

Cours Complet
OU
DE MÉTHODE
DE
CORNET-À-PISTONS

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

Approuvée et Adoptée au
Conservatoire National de Musique

PAR

J. FORESTIER

Pr: 20f. net

Paris, Anc.ne Maison Meissonnier
E. GÉRARD et Cie Editeurs-Commiss.res
rue Scribe 2 (Maison du Gd Hôtel)
1882

©

Vm8. I. 102.

E. GÉRARD & CIE
ANCne Mon MEISSONNIER
2 Rue SCRIBE (Mon du Gd Hôtel)

TABLE DES MATIÈRES.

Pages.

AVANT-PROPOS 1

Liste des sujets remarquables sortis de notre Ecole 3

Approbations du Conservatoire National de musique et du Gymnase musical 4

Principes de musique 5

Effet des pistons et Tablature générale 14

Des qualités d'un bon cornet 15

De l'embouchure et de son placement sur les lèvres ..... »

Tenue de l'instrument et manœuvre des pistons ..... »

Des diverses articulations 16

De la phrase musicale et de la Respiration 17

Du Style et de l'Expression 18

De la marche à suivre dans l'Etude ..... »

1re PÉRIODE.

1re LEÇON. — Instruction préliminaire 19

——— Formation du son 20

2e LEÇON — Sons attaqués et diminués 22

3e LEÇON — Continuation de la formation du son 23

——— Instruction théorique sur les accidents et leur justesse ..... »

4e LEÇON — Du Coulé ou lié et du *Portamento* 25

5e LEÇON — Secondes mineures, majeures et tierces diminuées 28

6e LEÇON — Tierces maj. et min. avec préparation et liaison 30

7e LEÇON — (Ut majeur) Intervalle de quartes en grandes valeurs 31

——— De la phrase, de la respiration et des repos. Réfutation d'un préjugé 33

7e LEÇON bis — Retour aux intervalles de secondes et de tierces avec exercices 34

7e LEÇON ter — Instruction théorique sur le trille 38

8e LEÇON — (La mineur) Observations sur les gammes mineures 39

——— Respirations irrégulières 41

Pages.

9e LEÇON — Quartes avec sons portés 42

——— Point d'augmentation 43

10e LEÇON — Observations sur les valeurs et sur les respirations 45

11e LEÇON — Préparation aux intervalles de 5tes justes et 5tes diminuées 46

——— Effet de la liaison sur les notes semblables 47

——— 1re Etude du contre-temps 48

12e LEÇON — Sixtes maj. et min. Exercice pour la langue et les doigts 50

13e LEÇON — Du rôle de la langue dans l'attaque des divers sons 52

14e LEÇON — Exercices de légèreté 55

15e LEÇON — Instruction théorique sur les *Agrémens* en général 60

——— Appogiatures simples ..... »

——— 2e et 3e espèces d'appogiatures 61

——— De la petite note brève 62

——— Du Gruppetto ..... »

——— De la Terminaison 63

——— Du Trille. Tablature complète de tous les trilles 64

——— Remarques sur les trilles 66

——— Du Mordant 67

——— Du Point d'orgue 68

2me PÉRIODE.

16e LEÇON — Des signes d'altération. Gamme de *fa maj.* 76

——— Emploi de l'appogiature 78

——— Sons filés. Instruction 81

——— Etude des sons filés 82

17e LEÇON — *(Sol maj.)* Etude de la Syncope 83

18e LEÇON — *(Mi min)* Emploi de la petite note brève 87

19e LEÇON — Retour à la tonalité de *Sol maj.* aperçu de la mesure à $\frac{6}{4}$ 89

C.M. 11,722

Pages

20e LEÇON_Continuation de la gamme de *mi min.* et de l'intervalle de 7e 92

21e LEÇON_ Reprise de la gamme de *fa maj.* Intervalle d'8ve 94

21e LEÇON bis_Développement de la mesure à $\frac{6}{8}$ 98

——— Exercices pour les doigts et la langue 103

22e LEÇON_ *(Ré min.)* Du point après la croche et du coup de langue alternatif 105

22e LEÇON bis_7ves liées, gamme chromatique, coulé de 6 notes ... 110

——— Deuxième période d'exercices 114

23e LEÇON_*(Si ♭ maj.)* Etude sur les contre-temps 124

24e LEÇON_*(Sol min.)* Etude pratique du *gruppetto* 128

25e LEÇON_*(Ré maj.)* Remarque sur les différents doigtés pouvant être employés dans un même passage 136

——— Sons coupés et jetés 140

26e LEÇON_*(Si min.)* Liaison des grands intervalles 142

——— Emploi du *mordant* 143

——— Emploi de l'anticipation et du retard 144

27e LEÇON_Exercice du coup de langue irrégulier 146

28e LEÇON_*Portamento* de 9ve Emploi des coups de langue alternatifs 150

——— Résumé des trois espèces d'*appogiatures* 153

29e LEÇON_Observation sur les valeurs inégales et contrariées ... 154

——— Exercice sur les Intervalles; Continuation des syncopes 158

3e PÉRIODE

Du soliste et du symphoniste ou musicien d'orchestre 161

31e LEÇON_ Instruction et Etude du double et du triple coups de langue ou Coup de langue précipité 162

32e LEÇON_ *(Mi ♭ maj.)* Retour au *gruppetto* 1re Etude du Point-d'orgue 167

——— Emploi du trille factice 169

33e LEÇON_*(Ut min.)* Exercice dans l'étendue complète du cornet 170

——— Etude de Style 174

34e LEÇON_*(La maj.)* Retour aux grands intervalles liés 176

——— Revue de l'appogiature, du trille factice et de la terminaison 179

35e LEÇON_*(Fa ♯ min.)* Syncopes de croches, contre-temps de doubles-croches 130

——— Etude sur le *détaché* 132

——— Instruction et exercices *muets* pour les doigts 84

——— 3e Période d'exercices 138

——— 12 Caprices en forme d'études dans les tons acquises 192

Pages

36e LEÇON_ Retour à la gamme de *la maj.*; syncopes jetées ... 206

——— Retour à la petite note brève, pour son emploi avec des accidents 207

37e LEÇON_ *Portamento* de 11ve; dessins contrariés 210

——— Emploi du coup de langue dans le son 211

——— Prélude sur la terminaison 212

38e LEÇON_ Mesure à $\frac{3}{2}$ et exercice du coup de langue contrarié 214

——— Exercice d'articulation 215

——— Observation sur le *gruppetto* employé dans les gammes compliquées d'accidents 216

39e LEÇON_ Syncopes mélangées, rythmes contrariés 219

——— Instructions sur le trille au second degré de la gamme majeure; emploi du mordant double ou à deux battements 221

——— Des notes enharmoniques. Exemples 223

40e LECON_ Coulé par deux avec coup de langue dans le son 226

——— De la respiration dans les contre-temps 228

41e LEÇON_ Gamme en grandes valeurs, 15ves liées, rythmes contrariés 230

42e LEÇON_ *(La ♭ maj.)* Coup de langue jeté au moyen du *détaché* ... 234

——— Exercice sur la liaison du contre-temps au temps ... 235

——— Emploi du trille précipité 236

43e LEÇON_ *(Fa min.)* Accords brisés 240

——— Exercice de vélocité 241

44e LEÇON_ Gammes et mélodies dans les tonalités peu usitées 245

——— Mesures à 5 temps et à 7 temps 247

——— 4e Série d'Exercices 248

——— Exercices complémentaires 250

45e LEÇON_ Exercice journalier des gammes 253

——— Duos concertants dans les trois styles 255

——— 26 Grandes Etudes réunissant, sous une forme mélodique, toutes les difficultés traitées dans la méthode 266

APPENDICE pour les cornets à 4 et à 5 pistons 288

C.M. 11,722

AVANT-PROPOS

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

Lorsque je conçus pour la première fois l'idée d'écrire une méthode pour le cornet-à-pistons, je craignis que l'espèce de défaveur qui était alors attachée à cet instrument ne rendît mon travail inutile; mais convaincu que cette défaveur était encore moins méritée que la vogue exagérée qui avait accueilli le cornet à ses débuts; encouragé d'ailleurs par les bienveillants suffrages du public et par l'approbation de Rossini, Halévy, Auber, Caraffa, Berlioz, Félicien David, etc, je résolus de poursuivre mon œuvre, dans l'espoir qu'elle ne serait pas sans utilité pour ceux qui s'adonnent à l'étude de cet instrument,— et je posai les premières bases de l'*Ecole du cornet-à-pistons*.

Au fur et à mesure des progrès de l'instrument et des besoins nouveaux, je retouchai ma méthode ou j'en composai d'autres afin de compléter mon enseignement; mais cet enseignement ainsi complété se trouve aujourd'hui disséminé dans quatre ouvrages différents, forcément surchargés de redites et de longueurs. Cela ne peut que nuire à la clarté et à la marche régulière des progrès, et c'est pour obvier à ces inconvénients que j'ai entrepris de réunir les leçons nécessaires, la quintessence, si je puis m'exprimer ainsi, de ces quatre méthodes en une seule. J'y ai joint des études nouvelles, des exemples, exercices, duos, etc, qui m'ont paru indispensables pour former l'ouvrage le plus complet et, j'ose le dire, le plus rationnel de la scolastique du cornet à pistons.

Prenant l'élève au début, je m'efforce de le conduire pas à pas au plus haut degré de virtuosité, sans jamais sacrifier le sentiment musical. Quarante années d'expérience personnelle et de professorat m'ont convaincu, en effet, qu'il faut toujours rechercher la forme mélodique, même dans les plus grandes difficultés mécaniques, si l'on veut créer des musiciens, c'est-à-dire des sujets qui comprennent et qui sentent la musique. Et qu'est-ce que la difficulté vaincue si l'exécutant n'arrive pas à se mettre en communication avec son auditoire par ce fluide mystérieux, sympathique, qui se dégage d'une phrase bien comprise et bien rendue? La note n'est rien par elle même: c'est l'*esprit* de la note qu'il faut trouver; son importance, sa couleur, son rôle dans le discours musical. En dehors de ce sentiment l'exécution, si correcte, si brillante soit-elle, n'est qu'une froide gymnastique que l'on pourrait comparer à celle des pianos mécaniques.

Nous savons bien que le sentiment musical proprement dit ne se donne pas, mais on peut l'éveiller, le provoquer par des études de bonne école et de bon goût: c'est vers ce but qu'ont toujours tendu nos efforts. On doit s'attacher aussi à reconnaître les différents styles, les différents genres, les différentes époques afin de ne pas s'exposer à des contre sens et à des anachronismes regrettables: l'étude des grands maîtres y conduira. C'est pour aider à atteindre ce résultat que j'ai écrit, dans cet ouvrage, des leçons analytiques de ces différents genres. En offrant à l'élève des exemples du style classique, du style libre, du style ancien, moderne, religieux, romantique, etc, j'ai voulu lui donner une idée générale du genre et de la couleur qui conviennent à ces différents styles, afin que l'instruction et le sentiment musical marchent toujours de pair avec le travail mécanique ou matériel de la langue, des lèvres et du doigté. D'ailleurs chacun des chapitres essentiels à la possession absulue de l'instrument: — émission, timbre et tenue du son; articulations; respirations; agréments, etc, sera traité aves tous les développements qu'il comporte.

Je rappelle aussi ce que je disais à la précédente édition de ma méthode: Ne voulant rien négliger de ce qui peut ressembler à un progrès, j'ai écrit plusieurs leçons sur ce que l'on est convenu d'appeler double et triple coups de langue, avec les diverses manières de les produire. Ce genre d'articulation n'est pas nouveau, mais il est tellement répandu depuis quelque temps, — bien qu'au point de vue musical il soit d'un bon goût douteux, — que j'ai cru devoir en parler parce qu'il y a des cas où il peut être d'un certain secours.

Avant de clore cette préface, je tiens à remercier ici ceux de mes élèves dont j'ai pu me rappeler le nom et qui ont contribué, par leur réputation et leur talent, à répandre les traditions d'Ecole que j'ai reçues de mon illustre maître M^r. Dauprat, et que je leur ai transmises comme professeur au Gymnase musical militaire et au Conservatoire.

L. PARENT, Grav. R. Rodier 61 C. M. 11722

LISTE DES SUJETS

Qui sont sortis de mon Ecole du Cornet et qui ont contribué à en répandre les traditions.

MM. **ACKERMANN**. Chef de musique au 46e de ligne.

AMOURDEDIEU. Directeur de la Grande Harmonie d'Amiens.

ANDRÉ. Chef de musique de l'Ecole d'Artillerie au Mans.

ANDUS. Professeur civil.

AURAN. Professeur civil.

BANGRATZ. Ex-sous chef de musique au 2e Régt d'Artillerie.

BARBET. Chef de musique au 8e Chasseurs à cheval.

BAYER. Chef de musique au 1er Dragons.

BÉASLAS. Chef de la Fanfare Holden.

BERNARD. Professeur civil

BERNIER. Sous chef de musique au 12e Régt d'Artillerie.

BIRCAM. Chef de musique au 2e Dragons.

BISVAN. Chef de musique au 2e Chasseurs.

BORNIBUS. Chef de musique de l'École d'Artillerie de Clermont Ferrand.

BOURDEAU. Sous chef de musique au 3e Hussards.

BOUVIER. Sous chef de musique au 82e de Ligne.

BRETELLE. Chef de musique au 10e Dragons.

CAMUZET. Professeur civil

CAUDRELIER. Sous Chef de musique au 3e Regt d'Artillerie.

CHAMBRY. Sous Chef de musique au 4e Hussards.

CHARPENTIER. Chef de musique au 5e Dragons.

CHIVALON. Ex-sous chef de musique à l'Artillerie de la Garde.

COMBE. Ex-sous chef aux Cuirassiers de la Garde.

CONSTANT. Chef de musique de l'Ecole d'Artillerie de Toulouse.

CORION. Ex-chef de musique aux Chasseurs à pied de la Garde.

CORTOT. Chef de musique au 1er Régt d'Artillerie.

COURCHINOUX. Chef de musique au 4e Régt d'Artillerie.

COUSIN. Sous chef de musique au 87e de Ligne.

COUSTAL. 1er Cornet du Théâtre National de l'Opéra-Comique et des concerts Pasdeloup.

MM. **CRESSONNOIS**. Ex-chef de musique des Guides.

DELPÈCHE. Professeur civil.

DEMARLE. Professeur civil.

DENIZOT. Chef de musique au 96e

DERVAUX. 1er Cornet des Concerts du Jardin d'Acclimatation.

DIGUE. Chef de musique au 88e de Ligne.

DUBOIS. Professeur civil.

DUPEIGNE. Sous-chef de musique au 6e Cuirassiers.

DUPRÉ. Ex-sous chefaux Chasseurs à cheval de la Garde; Cornet à l'Opéra-Comique.

ESQUILAT. Amateur.

EXCOULA AINÉ. Chef de musique au 8e Hussards.

EXCOULA JEUNE. Sous chef de musique au 8e Hussards.

GARCIN. Professeur civil.

GARNIER. Sous chef au 5e Cuirassiers.

GAUDIN. Chef de musique au 1er Carabiniers.

CENTIL. Professeur civil.

GIBERT. Chef de musique au 12e Chasseurs à cheval.

GUÉRILLOT. Directeur de la Lyre Meldoise (Meaux).

GUILBAUT. 1er Cornet du Théâtre National de l'Opéra et de la *Société des Concerts*.

GUIMBAL. Chef de musique au 1er Dragons.

HELMINGER. Chef de musique au 10e Chasseurs à cheval

HÉRÉTÉ. Sous chef de musique au 15e de Ligne.

HŒNIG. Chef de musique au 18e Régt d'Artillerie.

HOLMIÈRES. Professeur civil.

HUFFLING. Chef de musique au 113e de Ligne

HUGON. Professeur civil.

HULMÉ. Sous chef de musique au 5e Cuirassiers.

HUYUM. Sous chef de musique au 1er Régt du Génie

MM. **JACOB** (J.) Chef de musique du 4e Régt du Génie.

JACOB (E.) Chef de musique au 82e de Ligne.

JACOB. Directeur de l'Harmonie des ateliers Pial à Paris.

JACOUTOT. Chef de musique de l'Ecole d'Artillerie de Valence.

JACOUTOT (J.C.) Chef de musique au 64e de Ligne.

JEANDEAU. Sous chef de musique au 10e Chasseurs à cheval.

KOCH. Directeur de la Musique municipale de Boulogne.

KREMPEL. Chef de musique au 10e Cuirassiers.

LAILLIER. Directeur de la Fanfare municipale de Juilly.

LAMARE. Chef de musique au 93e de Ligne.

LASCHÈRE. Chef de musique au 9e Régt d'Artillerie.

LAURENT. Chef de musique au 6e Cuirassiers.

LEBLOND. Sous chef de musique au 8e Régt d'Artillerie.

LECLERC. Ex-sous chef aux Grenadiers de la Garde

LÈGUES. Chef de musique au 2e de Ligne.

LEPAGE. Sous chef mort en Crimée.

LEVASNIER. Chef de musique au 15e Régt d'Artillerie.

LEVERDIER. Chef de musique au 1er Zouaves.

LIGNON. Professeur civil.

LOUSTALOT. Ex chef de musique au 64e de Ligne.

MARÉCHAL. Professeur civil.

MARTIN (Hte) Ex-chef de musique aux Lanciers de la Garde.

MARTIN (P.) Directeur de la Société Musicale de Nanteuil.

MAYER. Chef de musique au 2e Régt d'Artillerie.

MELLET. 1er Cornet du Théâtre Italien.

MERCURIN. Ex-chef de musique des Zouaves de la Garde.

MERLIN. Chef de musique au 3e Régt d'Infanterie de Marine.

MICHEL. Chef de musique au 3e de Ligne

MICHELOT. Professeur civil.

MONMARCHÉ. Professeur civil.

MOREL. Sous chef de musique au 16e de Ligne.

MULLER. Chef de musique au 1er Cuirassiers.

ORY. Ex-sous chef de la musique des Guides, directeur de la Musique de la Scène à l'Opéra.

PARISER. Chef de musique au 99e de Ligne.

PERRAULT. Chef de musique de l'Ecole d'Artillerie de Besançon.

PERRIN. Chef de musique au 6e Chasseurs.

PETITJEAN. Professeur civil.

MM. **PICARD**. Chef de musique au 3e Hussards.

PRÉVOST. Chef de musique au 8e Cuirassiers.

PUGENC. Sous chef de musique au 2e de Ligne.

RAFARA. Chef de musique au 12e Dragons.

RAOUSKI. Chef de musique au 2e Cuirassiers.

RENAUD. Chef de musique au 74e de Ligne.

REYNAUD. Sous chef de musique au 16e Régt d'Artillerie.

RICHARD. Professeur civil.

SAUVAN. Sous chef de musique au 12e de Ligne.

SAUVAT. Chef de musique au 4e Chasseurs.

SCHALLER. Directeur de la Fanfare Municipale d'Albertville.

SÉGOUIN. Sous chef de musique au 2e Régt d'Artillerie.

SIÉGRIST. Chef de musique au 57e de Ligne.

SINEAU. Chef de musique au 77e de Ligne.

SUZÉ. Sous chef de musique au 6e Dragons.

THIBAUT. Ex-chef de musique des Cuirassiers de la Garde

THIÉBAULT. Chef de musique au 12e Régt d'Artillerie.

THOMAS. Sous chef de musique au 5e Dragons.

TILLIER. Chef de musique au 6e Régt d'Artillerie.

VIDAL. Professeur civil.

VINCENT. Chef de musique au 11e de Ligne.

VISSE. Professeur civil.

YUNG. Chef de musique au 6e Dragons.

C. M. 11722

CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE

ET DE DÉCLAMATION

Le comité des Etudes musicales du Conservatoire a examiné la nouvelle édition de la Méthode de Cornet chromatique à pistons que Mr Joseph Forestier lui a soumise.

Cette méthode, dont le succès est constaté depuis longtemps par le brillant résultat de l'enseignement de Mr. Forestier au Gymnase musical militaire et au Conservatoire, est véritablement l'œuvre d'un maître. Conçue sur un plan uniforme, elle initie graduellement les élèves à toutes les difficultés de l'instrument. La formation du son, l'étude du trille soit avec les doigts, soit avec les lèvres, les sons à vide, les diverses tonalités, l'emploi du double et du triple coup de langue, enfin tous les éléments indispensables pour former un bon instrumentiste, sont traités avec beaucoup de talent par Mr. Joseph Forestier, qui joint au mérite d'un professeur distingué, celui d'un habile exécutant.

Le Comité des études musicales du Conservatoire approuve donc la Méthode de Mr Forestier comme devant être très utile aux progrès de l'instrument qu'il enseigne.

AUBER, Président du Comité, AMBROISE THOMAS,
GEORGES KASTNER, FRANÇOIS BAZIN, DAUVERNÉ, EMILE PERRIN, H. RÉBER,
PRUMIER, EDOUARD MONNAIS, F. BENOIST, A de BEAUCHESNE Secrétaire.

(Séance du Comité du 23 Juillet 1862)

LETTRE DE Mr CARAFA

Directeur du Gymnase musical militaire.

Mon cher Monsieur Forestier,

J'ai examiné avec la plus grande attention votre Méthode de Cornet à pistons et j'ai vu avec satisfaction et intérêt tous les soins que vous avez mis dans cette production que j'adopte avec le plus grand plaisir, pour la classe que vous professez au Gymnase musical militaire d'un manière aussi distinguée.

Je suis convaincu que ce bel ouvrage sera aussi adopté dans tous les régiments de l'armée, et qu'il deviendra indispensable à tous ceux qui voudront s'occuper avec succès d'un instrument que vous avez porte à un si haut degré de perfection.

Recevez mon cher monsieur Forestier, avec tous mes compliments bien sincères, l'assurance de mes sentiments affectueux.

MICHEL CARAFA
Membre de l'Institut
Directeur du Gymnase musical militaire.

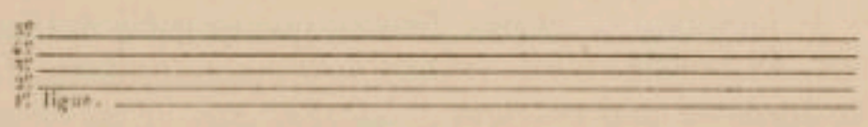
Paris ce 19 Mars 1844.

PRINCIPES DE MUSIQUE

La Musique n'est pas seulement l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille: c'est une langue — la langue des sons — qu'il faut parvenir à comprendre et à traduire, sous peine de ressembler à ces pieuses femmes qui lisent leur messe en latin sans se douter du sens des mots qu'elles épellent. Quoiqu'il en soit, la musique est représentée par sept notes: *do, ré, mi, fa, sol, la, si*, qui donnent chacune un son différent.

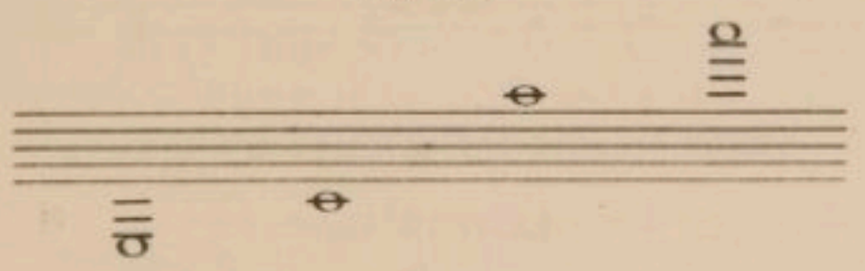
Les notes s'écrivent sur cinq lignes horizontales qui se comptent de bas en haut; l'assemblage de ces cinq lignes forme ce que l'on nomme une *portée musicale*. Les lignes de la portée servent à faire reconnaître le nom des notes, d'après la place qu'elles occupent sur ces lignes ou entre ces lignes, ainsi que leur degré d'élévation.

PORTÉE MUSICALE



Quand les lignes de la portée ne suffisent pas à écrire certaines notes plus hautes ou plus basses, on ajoute, soit au-dessus, soit au-dessous, des petits traits que l'on nomme *lignes supplémentaires*.

EXEMPLE



DES CLÉS

Les clés sont des signes qui se placent au commencement de chaque portée et qui servent à déterminer le nom des notes. Il y a trois sortes de clés qui sont:

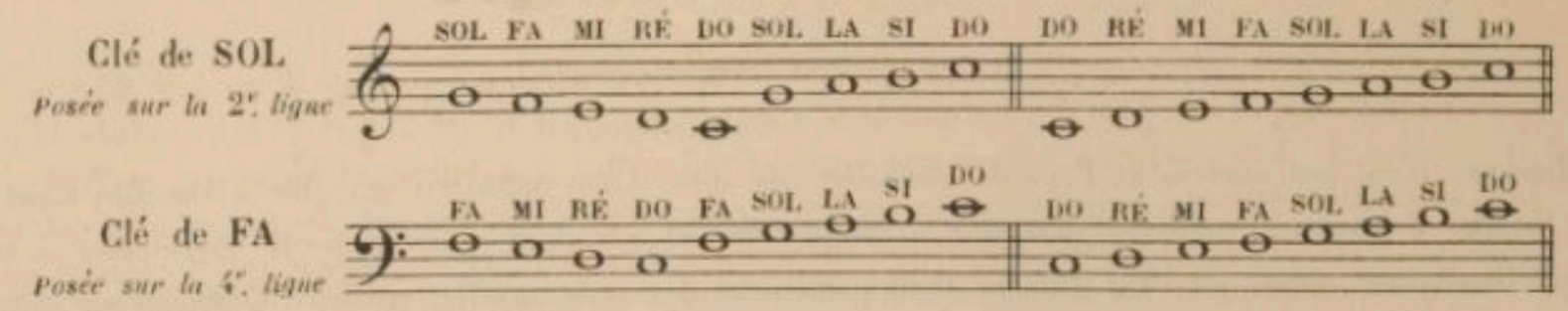
la clé de SOL 𝄞

la clé de FA 𝄢

la clé d'UT 𝄡
(ou de DO)

Ces clés s'emploient de sept manières différentes, en sorte qu'il y a autant d'espèces de clés qu'il y a de notes savoir: cinq clés d'UT qui se posent sur la 1re, la 2e, la 3e, la 4e et la 5e ligne; une clé de SOL placée sur la 2e ligne, et une clé de FA, sur la 4e. On se servait autrefois d'une autre clé de SOL 1re ligne et d'une clé de FA 3e ligne, mais ces clés faisant double emploi, quant à la dénomination des notes, avec la clé de FA 4e ligne et la clé d'UT 5e, elles ne sont plus usitées aujourd'hui.

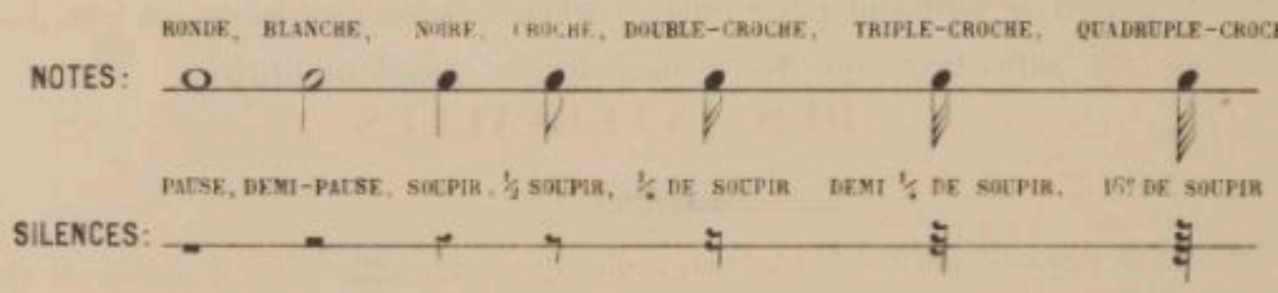
Les clés servent à faire connaître le nom des notes en ce que chaque clé donne son nom à la note posée sur la même ligne qu'elle. Ceci admis, la place des autres notes est déterminée comme il suit:



Les deux clés ci-dessus sont les plus usitées, mais il est indispensable de connaître également toutes les clés d'UT afin de transposer avec facilité les parties de cornet qui ne seraient pas écrites dans un ton praticable, comme cela se rencontre souvent à l'orchestre.

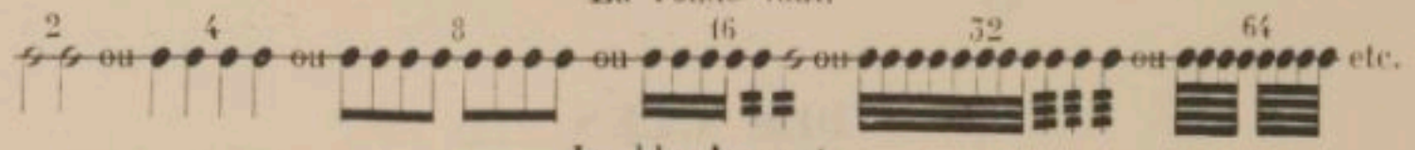
DE LA MESURE

Il y a deux sortes principales de mesures: la mesure binaire qui se bat à 2 temps ou à 4 temps, et la mesure ternaire qui se marque à 3 temps. On nomme temps chacun des mouvements que l'on fait pour battre la mesure. Les temps servent à mesurer la durée ou valeur exacte de chaque note et de chaque silence. Cette valeur est déterminée par des *figures de notes* ou de *silences* que l'on nomme:

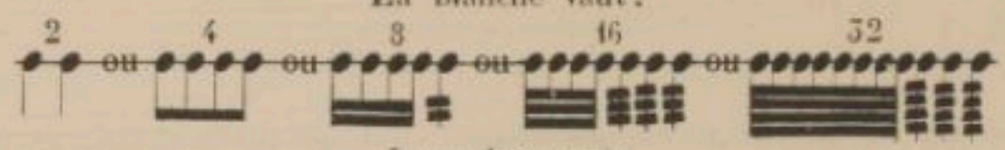


VALEUR RELATIVE DES NOTES ET DES SILENCES

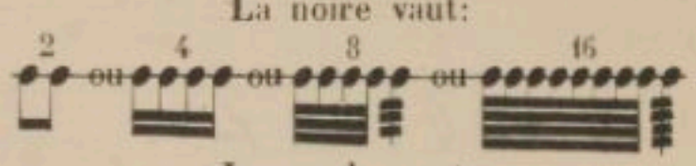
La ronde vaut:



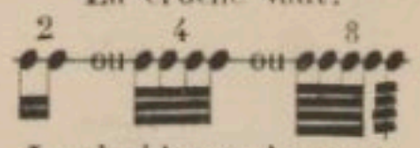
La blanche vaut:



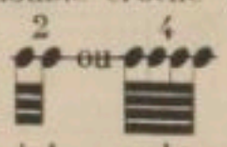
La noire vaut:



La croche vaut:



La double-croche vaut:



La triple-croche vaut:

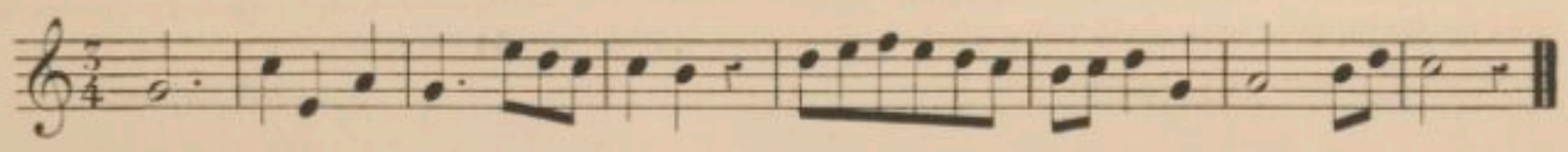


Les silences ont les mêmes valeurs que les notes aux quelles ils correspondent.

DES MESURES LES PLUS USITÉES

Les mesures les plus usitées sont: la mesure à 4 temps qui s'indique par un 4 ou par C ; les mesures à trois temps désignées par 3 ou $\frac{3}{4}$ ou $\frac{3}{8}$; les mesures à deux temps par ₵ ou 2, $\frac{2}{4}$ et $\frac{6}{8}$. Il y a encore la mesure à $\frac{12}{8}$ qui est la réunion de deux mesures à $\frac{6}{8}$ en une seule et qui se bat à 4 temps, et la mesure à $\frac{9}{8}$ qui se marque à trois temps. Ces différentes mesures sont indiquées en tête de la première portée, et chaque mesure est séparée par une petite barre verticale que l'on nomme barre de mesure. Les deux grosse barres qui terminent un morceau de musique, ou qui en marquent les divisions, s'appellent barres de séparation.

EXEMPLE.



Les mesures se subdivisent en temps forts et temps faibles. Cette subdivision ne change rien quant à la durée des notes, mais elle est nécessaire pour bien déterminer le rythme, indépendamment des questions de style qui s'y rattachent.

Dans la mesure à deux temps le premier temps est fort, le second est faible; dans celle à trois temps, le 1.er est fort, les deux autres sont faibles; dans la mesure à quatre temps, le 1.er et le 3.e temps sont forts, le 2.e et le 4.e sont faibles.

Les mesures sont simples ou composées, c'est-à-dire binaires ou ternaires.

Les mesures binaires se composent de valeurs simples, divisées par deux, quatre, huit, etc.
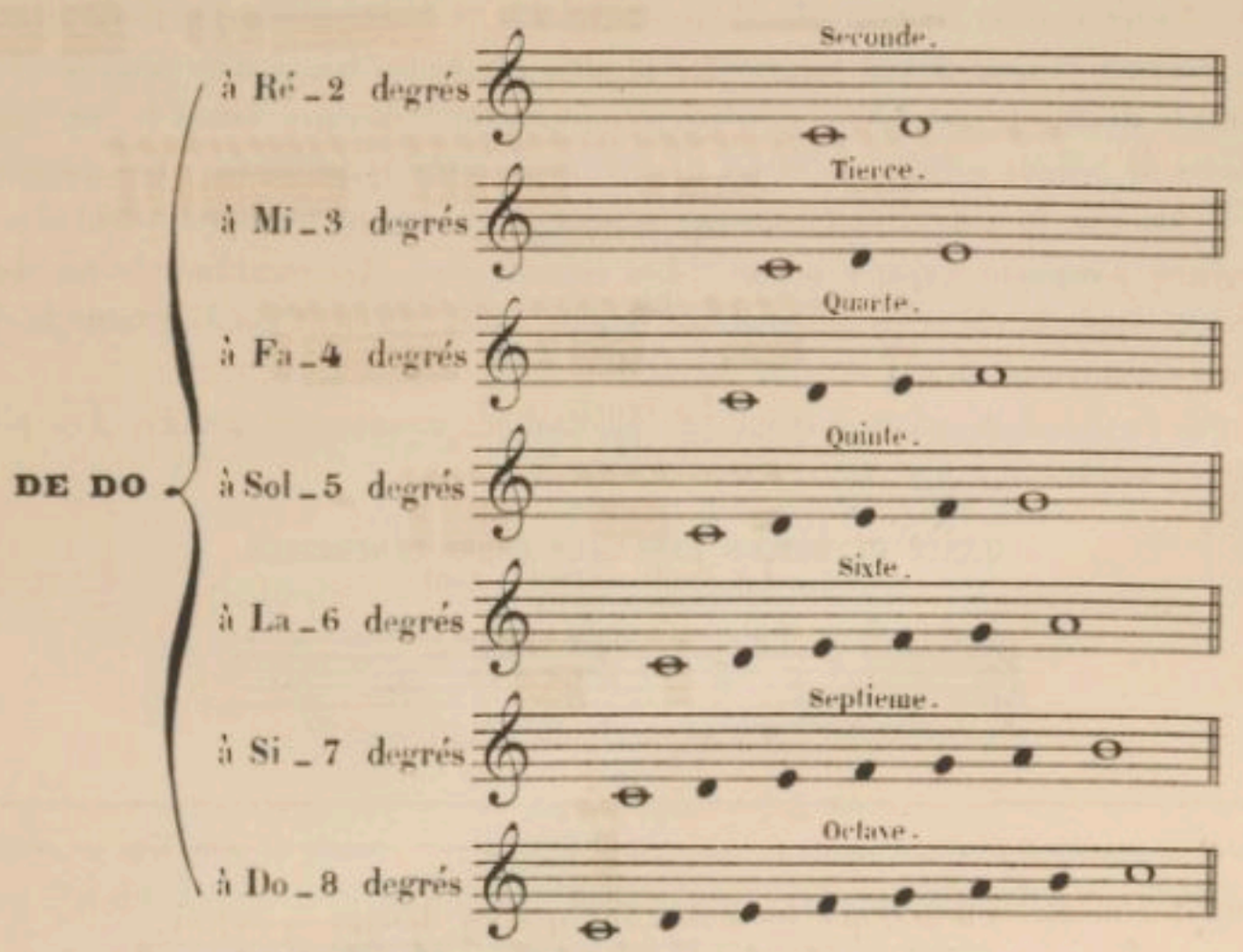
Les mesures ternaires sont faites de valeurs composées, divisées par trois, six, neuf.

Il y a d'autres mesures que celles que nous indiquons ici, mais que l'on n'emploie presque plus dans la musique moderne; j'ajouterai même que l'on aurait pu diminuer le nombre de celles dont on se sert.

DES INTERVALLES

On nomme intervalle la distance qu'il y a d'un son à un autre. Lorsque cette distance est de deux notes c'est une *seconde*; si elle est de trois notes c'est une *tierce*; de quatre notes, *quarte*; cinq notes, *quinte*; six notes, *sixte*; sept notes, *septieme*; huit notes, *octave*. Après l'octave viennent les 9.e, 10.e, 11.e etc. Deux notes au même degré se nomment *unisson*.

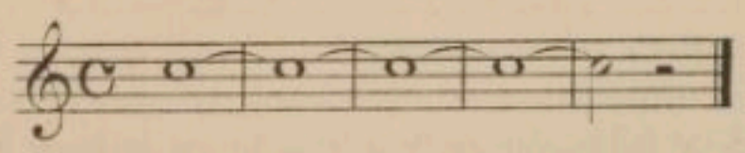
EXEMPLE.



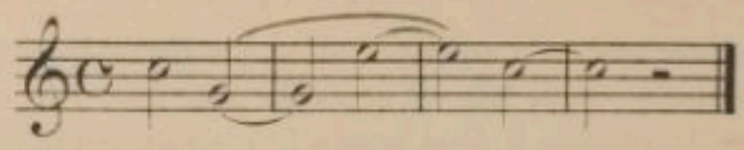
DE LA LIAISON

La liaison est une ligne courbe que l'on met au-dessus ou au-dessous des notes. Quand elle est placée sur des notes semblables, elle indique que toutes ces notes doivent être soutenues de la 1re à la dernière, sans répéter le son et comme si elles n'en formaient qu'une seule. Elles doivent être alors reliées les unes aux autres par une liaison spéciale.

EXEMPLE

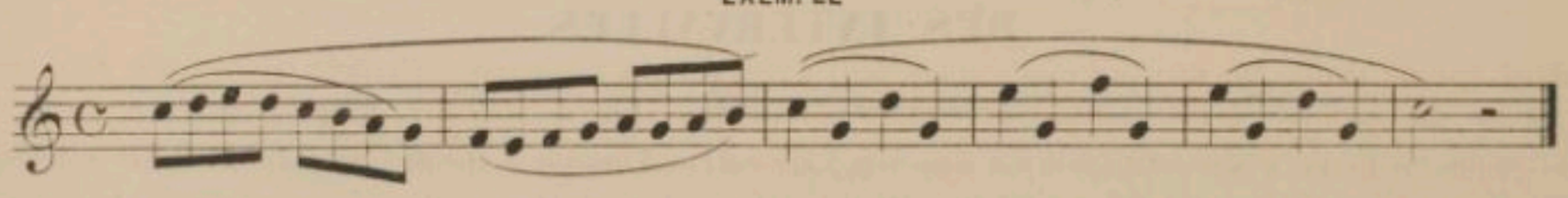


AUTRE EXEMPLE



Quand une liaison est placée sur des notes différentes, elle indique que le son doit être porté de l'une à l'autre note sans répéter le coup de langue: c'est ce qu'on l'on appelle couler ou lier le son. On rencontre quelquefois deux liaisons surperposées: il faut donner alors un coup de langue très doux sur la première note de chaque groupe lié, sans qu'il y ait solution de continuité avec la note précédente.

EXEMPLE

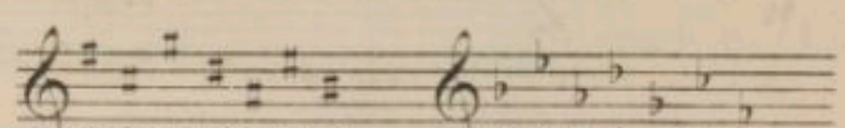


DES SIGNES D'ALTÉRATION

On nomme signes d'altération ou accidents, les dièses (♯) bémols (♭) doubles-dièses (𝄪) doubles-bémols (𝄫) et bécarres (♮) Le dièse hausse d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé; le bémol baisse d'un demi-ton; le double-dièse hausse de deux demi-tons; le double-bémol baisse de deux demi-tons; et le bécarre remet la note dans son ton naturel. On distingue les dièses et bémols accidentels et les dièses et bémols constitutifs. Les premiers n'agissent qu'accidentellement, c'est-à-dire sur la note devant laquelle ils sont placés et sur les notes semblables s'il s'en représente *dans la même mesure* n'importe à quelle octave.(1) Les seconds servent à constituer le ton dans lequel on joue, ils se posent immediatement après la clé et ils agissent sur la note qu'ils affectent pendant toute la durée du morceau, à moins qu'il n'y ait un changement de ton.

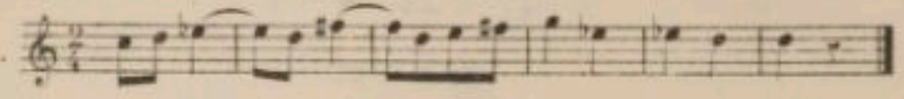
Les dièses constitutifs se placent de quinte en quinte en montant en commençant par *Fa*. Les bémols de quinte en quinte en descendant en commençant par *Si*.

DIÈSES ET BÉMOLS DANS LEUR ORDRE GÉNÉRATEUR.



(1) NOTA: Par exception, un accident peut agir sur la première note de la mesure suivante si cette note est semblable à la précédente et liée avec elle; mais il faut répéter l'accident si cette note n'est pas liée.

EXEMPLE.

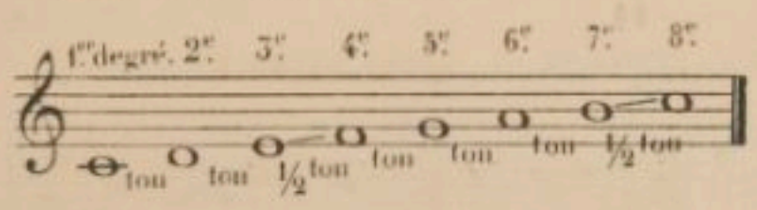


DES GAMMES DIATONIQUES MAJEURES ET MINEURES
et de la
GAMME CHROMATIQUE.

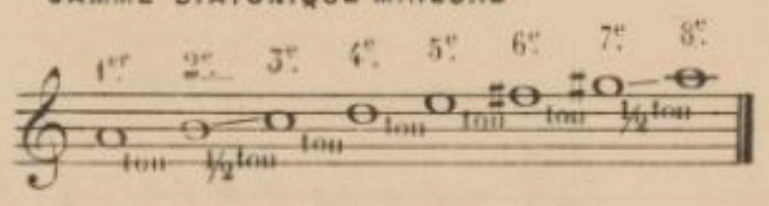
On nomme Gamme diatonique une succession de huit notes se suivant par degrés conjoints. La gamme diatonique comprend cinq tons et deux demi-tons.

GAMME DIATONIQUE MAJEURE

EXEMPLE



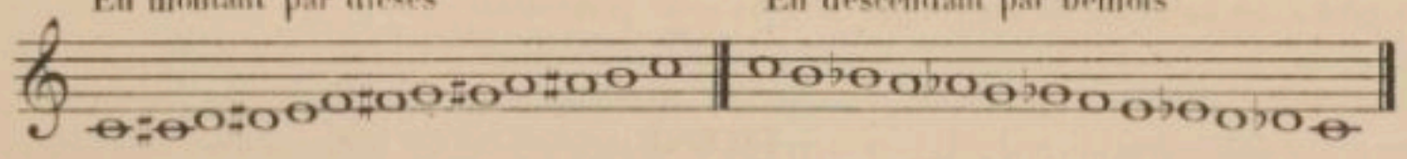
GAMME DIATONIQUE MINEURE



La gamme est majeure quand les demi-tons sont placés du 3.e au 4.e degrés et du 7.e au 8.e ; elle est mineure lorsque ces demi-tons sont entre le 2.e et le 3.e degrés et le 7.e et 8.e Il existe une seconde manière d'écrire la gamme mineure mais nous n'en parlerons que plus tard. La gamme chromatique est celle qui procède exclusivement par demi-tons.

EXEMPLE

En montant par dièses — En descendant par bémols



Le demi-ton est diatonique lorsqu'il existe entre deux notes portant des noms différents comme *mi-fa*, *si-do*, *la♯-si* ; il est chromatique s'il est pratiqué entre deux notes du même nom: *do-do♯*, *fa-fa♯*, *la-la♭*.

Toute gamme majeure a son relatif mineur une tierce mineure au-dessous, l'armure (nombre de dièses ou de bémols placés à la clé) ne change pas, mais la tonique, ou 1.re note du ton, se déplace.

Ainsi avec un dièse on est en **sol** majeur ou en **mi** mineur

— deux dièses en **ré** majeur ou en **si** mineur

— trois dièses en **la** majeur ou en **fa♯** mineur

— quatre dièses en **mi** majeur ou en **do♯** mineur

— cinq dièses en **si** majeur ou en **sol♯** mineur

— six dièses en **fa♯** majeur ou en **ré♯** mineur

— sept dièses en **do♯** majeur ou en **la♯** mineur

Avec un bémol, en **fa** majeur ou en **ré** mineur

— deux bémols en **si♭** majeur ou en **sol** mineur

— trois bémols en **mi♭** majeur ou en **do** mineur

— quatre bémols en **la♭** majeur ou en **fa** mineur

— cinq bémols en **ré♭** majeur ou en **si♭** mineur

— six bémols en **sol♭** majeur ou en **mi♭** mineur

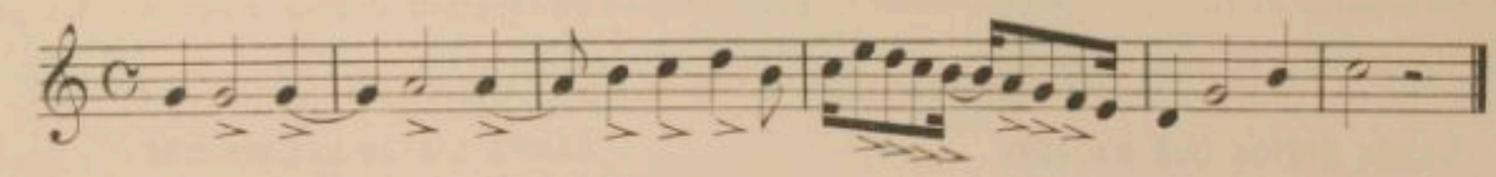
— sept bémols en **do♭** majeur ou en **la♭** mineur

NOTA. Lorsqu'il n'y a ni dièse ni bémol à la clé, on est **en ut** majeur ou en **la** mineur.

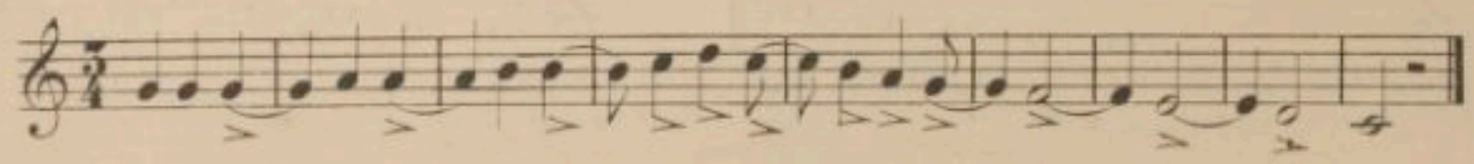
DE LA SYNCOPE.

La syncope est une note qui commence sur un temps faible et se prolonge sur un temps fort, ou qui commence sur la deuxième portion d'un temps et finit sur le temps suivant. Il faut attaquer la syncope franchement et éviter avec soin d'enfler, ou accentuer le son, à la 2e partie de sa valeur. Ce défaut est malheureusement très fréquent et dénote le plus mauvais goût.

EXEMPLE A 4 TEMPS ou BINAIRE



EXEMPLE A 3 TEMPS ou TERNAIRE

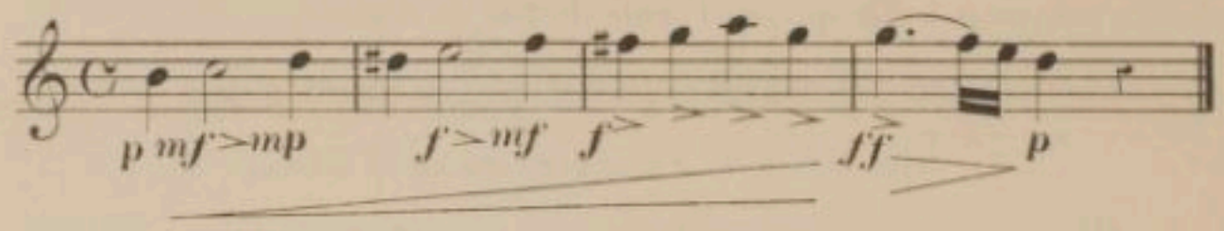


DES NUANCES.

Les nuances ont pour effet d'indiquer les différents degrés de force ou de douceur par lesquels on doit faire passer un ou plusieurs sons.

Il y a deux espèces de nuances: la première que je nomme *particulière*, et qui n'a d'effet que sur le son qui en est affecté; la seconde que j'appellerai *générale* parcequ'elle embrasse toute une phrase ou portion de phrase. Elles peuvent être employées simultanément, malgré leur apparence contradictoire, et bien rendues elles dénotent chez l'exécutant du goût et quelquefois du style.

EXEMPLE:



Voici les principales nuances de goût et d'expression que l'on emploie:

Piano ou **p** (ou *dolce* et *dol*) ... qui signifie..... Doux, avec douceur.
Pianissimo ou **pp**..... » ..... Très doux.
Forte ou *f*..... » ..... Fort.
Fortissimo ou *ff*..... » ..... Très fort.
Mezzo forte ou *mf*..... » ..... Demi jeu, ni trop doux ni trop fort.
Mezzo piano ou *mp*... nuance peu connue en France, mais souvent employée dans la musique russe, allemande, etc. Elle est très utile et tient le milieu entre le *p* et le *mf*.
Sforzando ou *sfz* ou ∧..... qui signifie... En forçant subitement le son.
Rinforzando ou *rf*..... » ..... Renforcer.
Crescendo ou *cresc* ou < ..... » ..... En augmentant peu à peu la force d'un son ou de plusieurs sons.
Decrescendo ou *diminuendo* ou > » ..... En diminuant peu à peu.
Marcato ..... » ..... Marqué.
Calando..... » ..... En adoucissant.

Perdendosi ..... qui signifie..... En perdant le son.

Smorzando..... » ..... En éteignant.

Morendo..... » ..... En mourant.

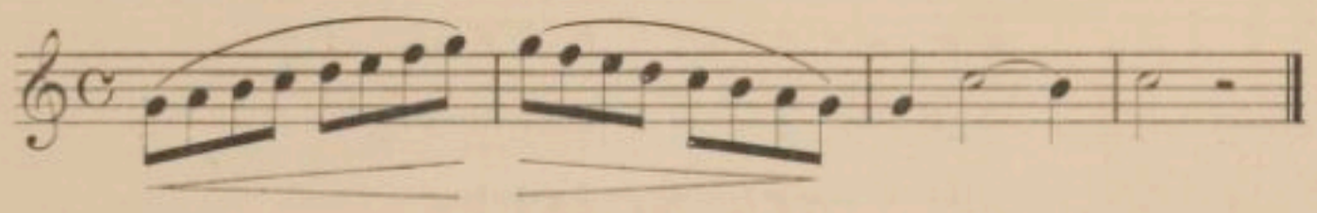
fp ..... » ..... Attaquer *fort*, et immédiatement après *piano*.

Tutta forza..... » ..... Toute la force possible, mais sans que le son soit cependant dénaturé.

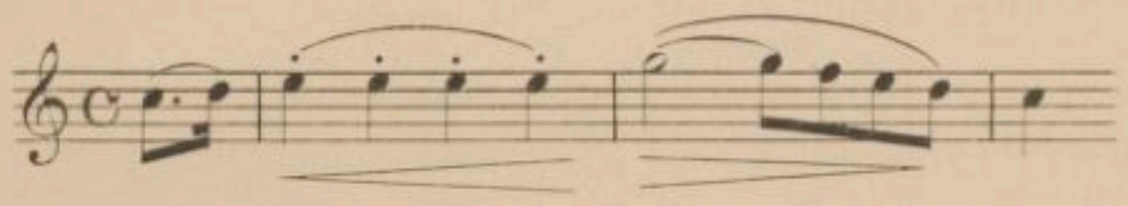
REMARQUES SUR LES NUANCES

Dans une série de sons ascendants on doit généralement en augmenter la force comme s'il y avait un *crescendo*, et observer le contraire lorsqu'ils descendent, mais sans affectation et toute proportion gardée.

EXEMPLE:

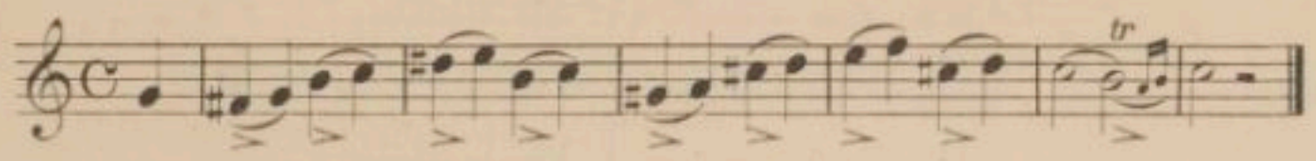


Il faut également employer la nuance du *crescendo* lorsque la même note est répétée plusieurs fois de suite.

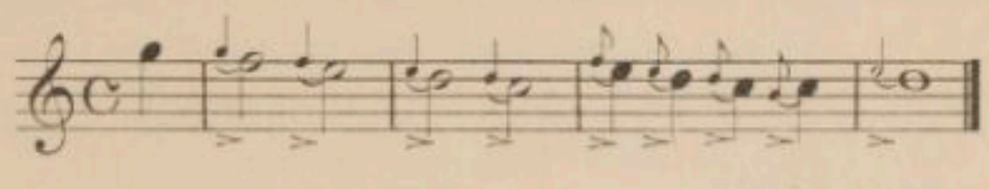


Les notes sensibles et les appogiatures demandent à être accentuées comme si la nuance ci-dessous était indiquée.

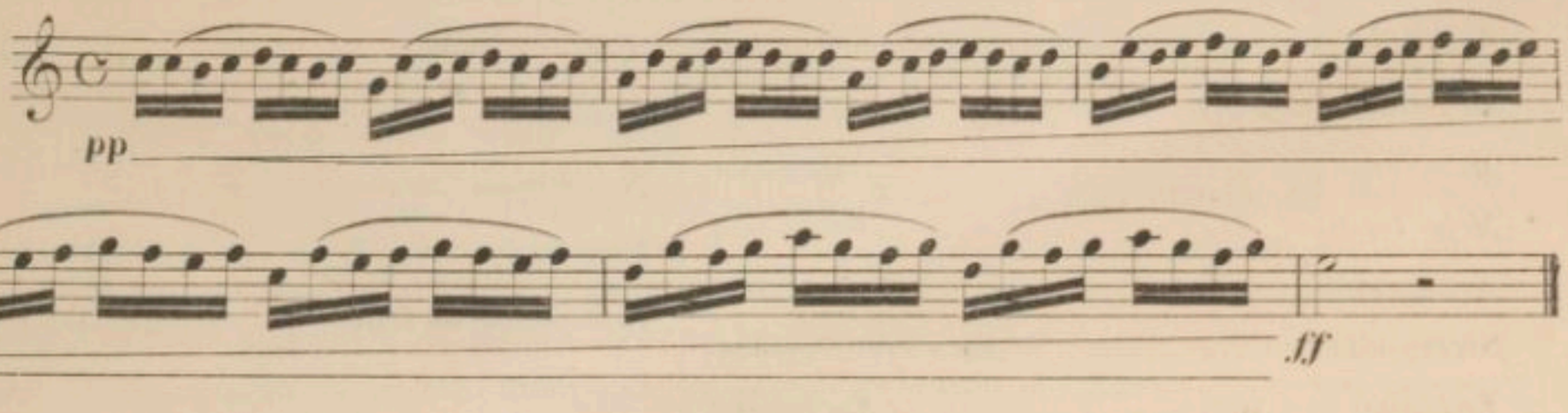
SENSIBLES



APPOGIATURES



Un crescendo bien ménagé est d'un grand effet:



mais il faudra avoir soin de bien ménager sa respiration afin de ne pas être à court de souffle à la fin.

MOUVEMENTS

Indépendamment des nuances, on emploie en musique des mots italiens pour indiquer le degré de vitesse ou de lenteur qu'il faut donner à la mesure: c'est ce que l'on appelle *Mouvement*. Voici les principaux Mouvements et leur signification.

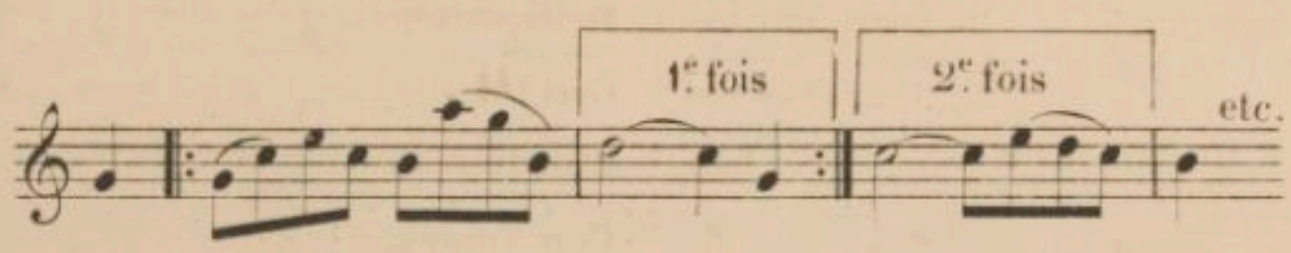
Grave	qui signifie	Grave, très lent.	
Largo	»	Large, très lent.	
Lento	»	Lent.	
Andante	»	id.	
Andante religioso	»	Lent, religieusement	
Adagio	»	Lent, mais à l'aise.	
Sostenuto	»	Soutenu.	
Andantino	»	Un peu plus lent que Modéré.	
Cantabile	»	Chantant, un peu lent.	
Larghetto	»	Moins lent que le Largo.	
Maestoso	»	Majestueusement.	
Moderato	»	Modéré.	
Grazioso	»	Gracieux.	
Allegretto	»	Un peu gai, mais modéré.	
Tempo di marcia	»	Mouvement de Marche.	
Affetuoso	»	Affectueux, touchant.	
Pastorale	»	Modéré, style pastoral.	
Con moto	»	Avec mouvement.	
Brillamente	qui signifie	Brillamment.	
Con brio	»	Avec brio, vivacité.	
Con fuoco	»	Avec feu.	
Con amor	»	Avec amour.	
Fieramente	»	Fièrement.	
Agitato	»	Avec agitation.	
Spiritoso	»	Avec esprit.	
Comodo	»	Commode, aisé.	
Simplice	»	Avec simplicité.	
Scherzando	»	En badinant.	
Risoluto	»	Avec hardiesse.	
Allegro	»	Gai, vif.	
All°. Moderato	»	Gai, mais modéré.	
All°. Giusto	»	Juste, proportionné.	
Vivace	»	Vif et assez vite.	
Vivacissimo	»	Très vif.	
Presto	»	Encore plus vif et plus vite.	
Prestissimo	»	Le plus vite possible.	

Outre les mouvements, on emploie encore d'autres mots italiens qui servent à modifier ces mouvements. Voici les principaux, mais on peut les varier à l'infini:

Un poco	qui signifie	Un peu.	
Poco a poco	»	Peu à peu	
A piacere ou *ad libitum*	»	A volonté.	
Meno vivo	»	Moins vif.	
Meno lento	»	Moins lent.	
Accelerando	»	En pressant.	
Stringendo	»	En serrant le mouv^{t}	
In tempo ou *a tempo*	»	En mesure.	
Mesto, lugubre	»	Triste, lugubre.	
Patetico	»	Pathétique.	
Più vivo	qui signifie	Plus vif.	
Più stretto	»	Plus serré.	
Molto ou *assai*	»	Beaucoup.	
Sempre	»	Toujours.	
Non troppo	»	Pas trop.	
Espressivo	»	Avec expression.	
Rallentando ou *Rall*	»	En rallentissant.	
Con forza	»	Avec force.	
Con grazia	»	Avec grâce.	
Tenuto ou *ten.*	»	Tenu.	

Solo,—seul, pour indiquer l'endroit où commence un solo; **Tutti**,—tous, servant à indiquer les ritournelles de l'orchestre; **Fine**,—fin. D.C. ou **Da capo**, pour retourner au commencement du morceau. Le **renvoi** 𝄋 indique de revenir au premier signe semblable; les **points de reprise** :‖ ou ‖: :‖ indiquent qu'il faut exécuter deux fois la musique comprise entre ces points. Si, à la fin d'une reprise, une ou plusieurs mesures doivent etre omises la 2.e fois, on l'indique par les mots **1.re fois**, **2.e fois**, en enclavant ces mesures sous une ligne courbe qui oblige l'exécutant à sauter à la seconde fois après avoir recommencé la reprise.

EXEMPLE



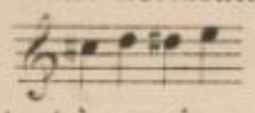
Coda (queue) signifie phrase finale, qu'on ajoute à la fin d'un morceau comme pour le résumer. Lorsque cette **Coda** se trouve après un *Da Capo*, on indique l'instant où il faut y aller par les mots: *al coda*, et l'on y ajoute souvent ce signe 𝄌

EFFET DES PISTONS.

Les pistons ont pour action de baisser à volonté l'instrument, savoir: d'un demi-ton avec le 2.e piston; d'un ton avec le 1.er; d'un ton et demi ou tierce mineure avec le 1.er et le 2.e réunis, ou le 3.e seul; d'une tierce majeure avec le 2.e et le 3.e; d'une quarte juste avec le 1.er et le 3.e; et d'une quinte diminuée avec les trois pistons. C'est comme s'il y avait six corps de rechange qui permissent d'obtenir les résultats que je viens d'énoncer. En réunissant tous ces résultats on forme une gamme que j'indique plus loin au *tableau général*, où elle est écrite en noires.

REMARQUES SUR LE TABLEAU CI-JOINT.

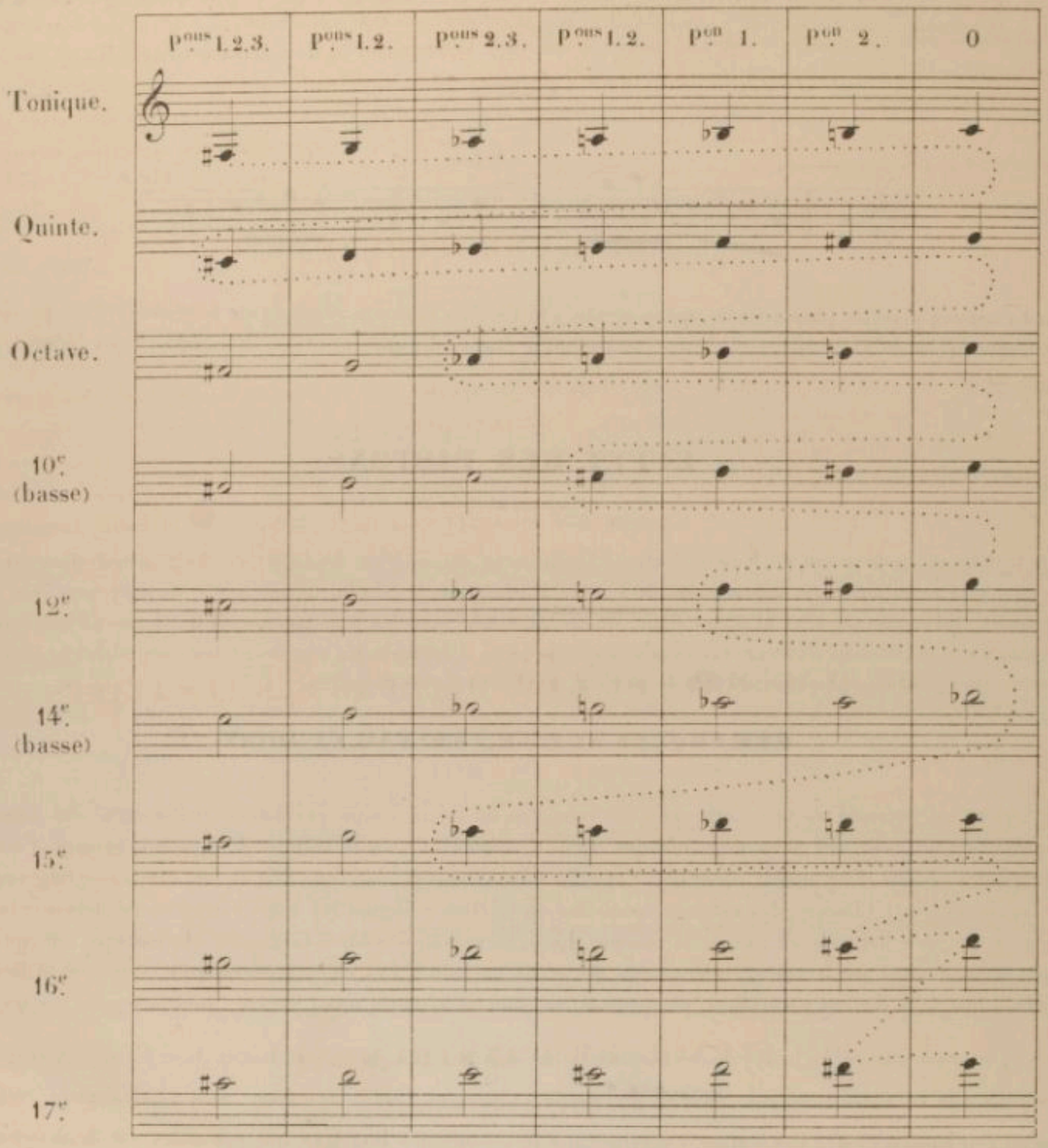
Ce tableau est présenté de telle sorte qu'il fait connaître, en même temps que la série chromatique des sons produits par le cornet, celle des *sons naturels* que donne l'instrument sans le secours des pistons et avec l'addition successive des pistons diversement combinés. (J'appelle *sons naturels* ceux que l'on obtient d'un même tube au moyen des lèvres seulement). Chacune des colonnes verticales du tableau renferme les notes naturelles données par la combinaison des pistons indiquée en tête de la colonne. La ligne ponctuée indique la gamme chromatique telle qu'elle se pratique ordinairement sur le cornet; cette gamme est écrite en noires. Les notes synonymiques écrites en blanches, ne se prennent que dans des cas particuliers; plusieurs même sont absolument inusitées: elles sont marquées par un astérique.

Les notes contenues dans la 4.e colonne horizontale ne sont pas très justes: on devrait donc les rejeter; cependant nous voyons que les notes suivantes  qui se trouvent dans cette colonne sont généralement employées quoiqu'un peu basses: c'est à l'exécutant à corriger, par le secours des lèvres, ce que ces notes ont de défectueux. Au reste le do ♯ est très bon comme ré ♭, et le ré ♯ comme mi ♭. Quant au mi ♮, tolérable dans presque tous les cas, il devient inadmissible comme note sensible, c'est-à-dire dans la gamme de *fa*: il est indispensable alors de le prendre avec le 1.er et le 2.e pistons, surtout devant la tonique.

Je n'ai pas donné de colonne pour le 3.e piston employé seul parce que son produit est le même qu'avec les pistons 1 et 2 employés simultanément; le timbre seul diffère et donne souvent de meilleurs résultats, surtout pour les notes graves. La colonne O donne les sons naturels du cornet sans le secours des pistons. Je me suis également dispensé de considérer les notes chromatiques sous leur double aspect, par exemple: *sol* ♯ et *la* ♭, que le système du tempérament présente comme le même son; l'élève suppléera facilement à cette lacune.

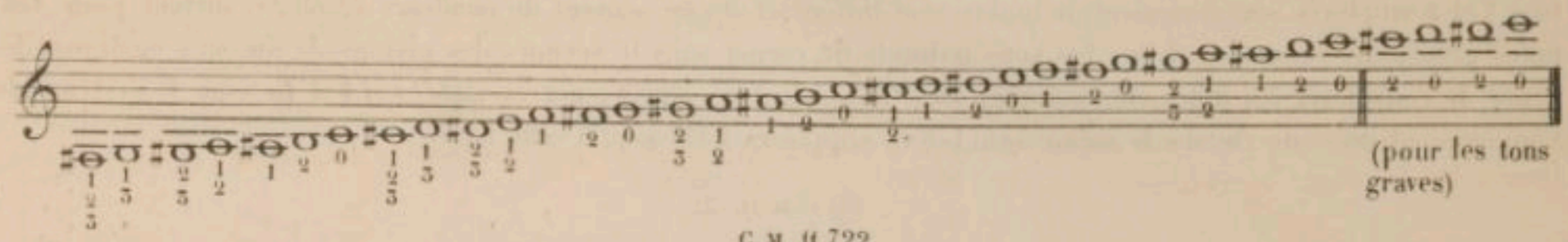
TABLEAU GÉNÉRAL, ou TABLATURE

présentant la suite chromatique de tous les sons que produit le Cornet avec et sans l'emploi des pistons.



GAMME CHROMATIQUE

extraite du Tableau ci-dessus, avec les doigtés usuels.



DES QUALITÉS D'UN BON CORNET.

Les deux conditions essentielles sont: la *justesse* et la *sonorité*. Pour la première, il faut que la progression des tubes soit bien exacte de l'embouchure au pavillon. Pour la seconde, on doit autant que possible éviter tout ornement qui aurait pour résultat d'alourdir et de surcharger inutilement l'instrument et d'en gêner les vibrations. Un bon cornet d'orchestre ne doit pas *résister*; il doit avoir le son clair et argentin, mais non criard ni aigre. On doit rechercher aussi une parfaite homogénéité de timbre, aussi bien dans le grave que dans l'aigu. Certains artistes se servent du cornet en *ut*; cet instrument a le son un peu creux, mais il peut rendre de réels services dans les orchestres, surtout à ceux qui ne sont pas très familiarisés avec les transpositions.

DE L'EMBOUCHURE.

Le cornet a, par sa nature, une qualité de son un peu nasale, et l'embouchure à bassin curviligne dont on se sert généralement, ne tend pas à diminuer ce défaut. Après bien des essais, j'ai remarqué qu'une embouchure conique, analogue à celle des cors et des trombones, mais légèrement creusée dans le haut du bassin, donne une qualité de son plus ronde et plus veloutée: c'est la forme que j'ai adoptée et que je conseille. Le grain de l'embouchure ne devra pas être trop étroit ni les bords trop minces; dans le premier cas le son est grêle, dans le second, les lèvres se fatiguent promptement. Quant au diamètre du bassin, il sera proportionné à l'épaisseur des lèvres; cependant on devra plutôt incliner vers une embouchure large, car, si dans le principe on éprouve plus de difficulté à produire les notes aigües, on en sera bien dédommagé par la pureté et la bonne qualité du son. D'ailleurs ce n'est qu'une affaire d'habitude, et au bout de peu de temps l'on parviendra à monter aussi facilement qu'avec une embouchure étroite.

Il faut nettoyer souvent le grain de l'embouchure afin de ne pas le laisser s'encrasser, ce qui donnerait un son cotonneux.

DU PLACEMENT DE L'EMBOUCHURE SUR LES LÈVRES.

L'embouchure doit se poser au milieu de la bouche et non vers le coin: deux tiers sur la lèvre supérieure, un tiers sur l'inférieure. Cette disposition est la plus favorable à l'émission du son et aux divers mouvements que doivent opérer la langue et les lèvres, pour l'articulation et pour le passage du grave à l'aigu et de l'aigu au grave; mais ce n'est point une règle absolue, et il faut toujours tenir compte de la conformation des lèvres et de la machoire, qui peuvent obliger à renverser cette règle. Dans tous les cas la lèvre inférieure devra servir de *point d'appui*, et soit que le son monte ou descende, l'embouchure devra toujours y conserver sa position, même dans l'extrême grave. Il faut aussi éviter d'exercer sur les lèvres une trop forte pression qui n'aurait d'autre résultat que de les paralyser et d'empêcher le son de se produire avec pureté.

TENUE DE L'INSTRUMENT

ET MANŒUVRE DES PISTONS.

On tient le cornet de la main gauche, délicatement et de manière à ne pas gêner les vibrations de l'instrument; le pouce devra être placé de façon à agir incessamment sur la coulisse d'accord, afin de pouvoir s'accorder *même en jouant* si cela est nécessaire, ou rectifier la justesse défectueuse de certaines notes. La main droite est réservée pour le jeu de pistons. Il faut incliner l'instrument du côté de la main droite, pour que la pression du bout des doigts sur les pistons s'exerce bien dans le sens de l'axe. Les doigts seuls doivent agir sur les pistons, et il faut éviter avec soin, même pour les trilles, tout mouvement du poignet et du bras qui donnerait de la raideur au jeu et pourrait déplacer l'embouchure. Quand le doigté d'une note peut servir à la note suivante, il ne faut pas lever le doigt pour l'abaisser de nouveau: cela complique inutilement le doigté.

DE L'ACCORD DES PETITES COULISSES.

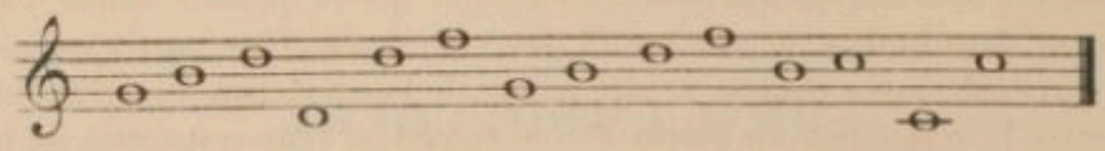
Bien qu'à l'orchestre on ne se serve généralement que des tons, ou corps de rechange *si*♭ et *la*♭, il en existe d'autres qui sont les suivants: *la*♭, *sol* et *fa*, que nous conseillons pour l'étude.

Les petites coulisses adhérentes aux pistons doivent être tirées à mesure que l'on emploie un ton plus grave.

Déterminer le degré absolu d'allongement ou de racourcissement de ces coulisses, selon le corps de rechange adopté, est presque impossible: cela dépend de la force des lèvres, de la construction de l'instrument, de la forme de l'embouchure etc., il faut donc s'en rapporter à l'oreille, seul juge dans cette question.

Voici le moyen que je propose:

Prendre le *sol* de la 2e. ligne, accorder *si*, puis *ré* que l'on comparera avec *ré* 8ve. grave; reprendre *ré* 4e. ligne pour comparer avec *fa* 5e. ligne, ce qui donnera la 7e. d'*ut*; enfin revenir au *sol*, pour résumer le tout comme il suit:

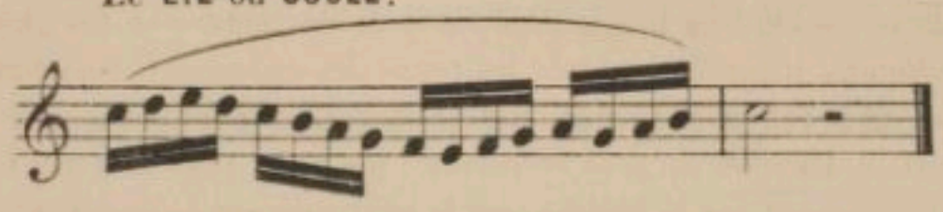


Ce moyen pourra être employé quelque soit le corps de rechange.

DE L'ARTICULATION.

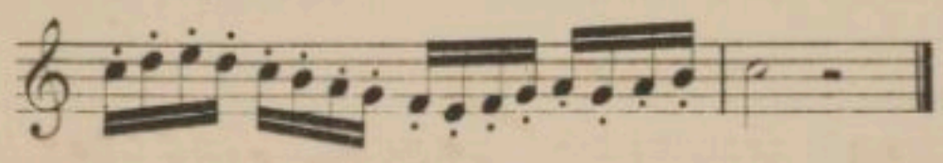
Les articulations sont de plusieurs sortes: le *lié* ou *coulé*; le *piqué*; le *détaché* et le *piqué dans le son*. On remarquera qu'il n'y a véritablement que deux articulations: le *piqué* et le *lié*, et que les autres sont les mêmes auxquelles on fait subir des modifications, selon le caractère qu'on veut leur donner; mais pour les reconnaître il a fallu adopter une marque distinctive ainsi qu'une dénomination particulière. Voici comment s'indiquent et s'exécutent les diverses articulations.

Le LIÉ ou COULÉ.



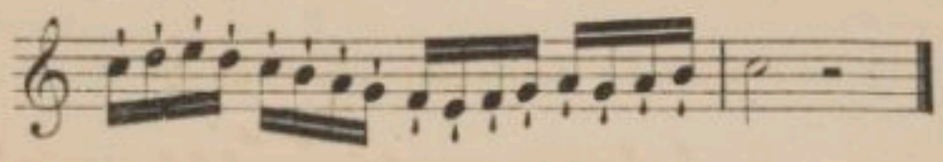
On donne un coup de langue sur la 1re. note seulement, et l'on soutient le souffle pour toutes les notes liées, qui sortiront par l'effet seul du doigté.

Le PIQUÉ.



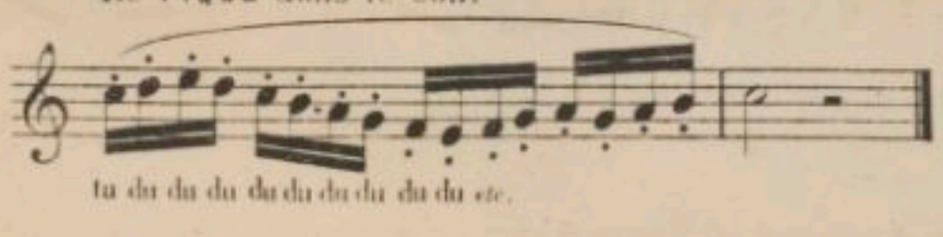
On donne un coup de langue bref sur chaque note.

Le DÉTACHÉ



On donne un coup de langue encore plus bref et l'on sépare les notes comme s'il y avait un silence entre chacune d'elles.

Le PIQUÉ dans le son.



ta du du du du du du du du du *etc.*

Les sons doivent être conduits de l'un à l'autre sans séparation et en prononçant sur chaque note la syllabe *du*, sauf sur la première; c'est ce que l'on appelle *coup de langue dans le son*.

Quelques auteurs emploient aussi une petite barre horizontale (—) laquelle placée au-dessus ou au-dessous d'une note indique qu'il faut en soutenir le son le plus possible quant à sa valeur relative, et droit, c'est-à-dire sans nuance particulière. Il ne faut pas confondre cette articulation avec les *points d'appui* que l'on prend sur certaines notes pour donner plus de relief, d'originalité ou de clarté à la phrase musicale, lesquels points d'appui excèdent la valeur réelle de la note au détriment de celles qui suivent.

On doit varier autant que possible les articulations; aussi les ai-je présentées sous toutes les faces, bien qu'il y en ait de consacrées par l'usage; d'abord parce que le goût peut changer avec le temps, de même les articulations; ensuite

pour éviter la monotonie qui pourrait en résulter si l'on employait toujours les mêmes; enfin en les travaillant toutes, on apprendra à en déterminer le choix selon la nature de la nuance ou du mouvement et le caractère du chant. On ne doit point oublier en effet que certaines articulations accélèrent ou retardent le mouvement des notes, ce qui, dans les deux cas, peut offrir un grand avantage pour l'exécution.

DE LA RESPIRATION.

Il y a deux mouvements pour produire le son: l'aspiration et l'expiration. Le plus difficile n'est pas le premier, mais bien le second, car il s'agit dans ce dernier cas, non seulement de ménager l'air aspiré afin de ne pas être pris au dépourvu dans les phrases longues, mais encore d'arriver à n'employer que la quantité voulue d'air pour conserver au son sa pureté dans la force comme dans la douceur. Le travail des sons droits, filés, portés, en ménageant bien, ou même en retenant le son, est un excellent moyen pour se rendre maître de l'embouchure en même temps que de la respiration. On devra proportionner la respiration au besoin de son emploi: si cette respiration est trop ample elle surcharge inutilement le thorax et gêne l'émission du son; si elle est trop courte elle laisse tomber la phrase et trahit l'impuissance.

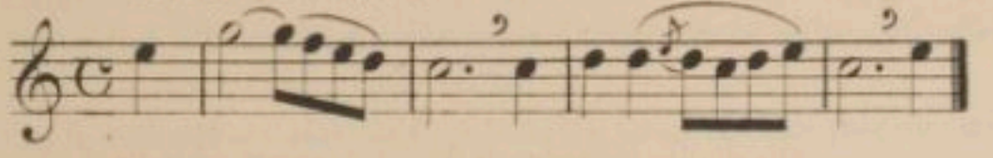
Il faut respirer par les coins de la bouche et sans déranger l'embouchure: la respiration par le nez est mauvaise et généralement insuffisante.

DE LA PHRASE MUSICALE.

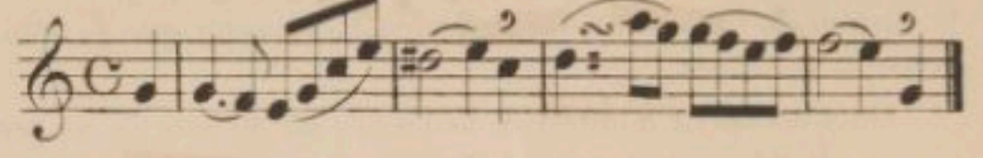
En musique comme dans le discours, nous avons notre ponctuation ou repos périodiques qui servent à donner la clarté, la précision aux idées. Ainsi une phrase musicale se compose le plus souvent de deux, quatre, six et huit mesures. Il y a peu de phrases de trois, cinq ou sept mesures.

Ces phrases comprennent plusieurs membres de phrase; selon leur longueur: il y a donc des petites et des grandes respirations à prendre. Bien que ces respirations soient indiquées naturellement par les repos des cadences harmoniques, je les marque par des virgules placées aux fins de phrases; mais l'élève devra chercher à s'affranchir de ce moyen par l'étude de leur composition. C'est là un point extrêmement important. Du reste on peut reconnaître les repos pour peu que l'on soit harmoniste ou que l'on sente la musique. Ils ont lieu ordinairement sur la tonique, sur la médiante, sur la dominante, sur la septième dominante, etc.

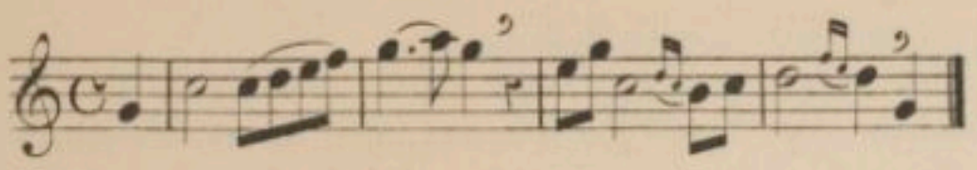
SUR LA TONIQUE.



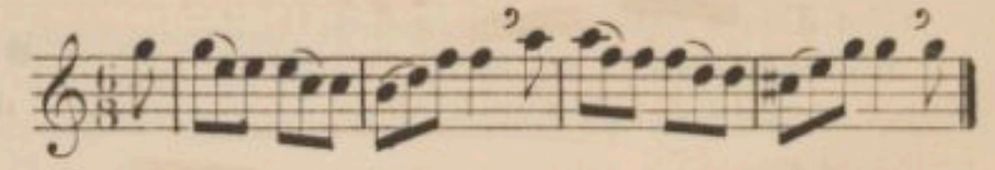
SUR LA MÉDIANTE.



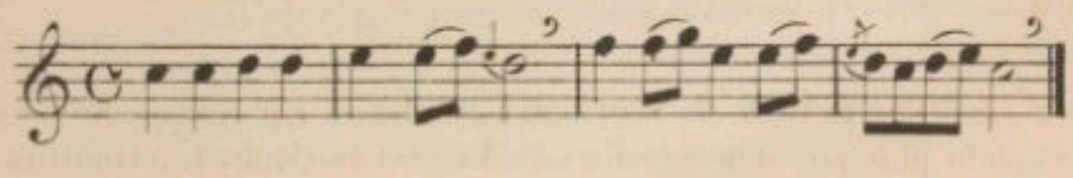
SUR LA DOMINANTE D'UT ET DE SOL.



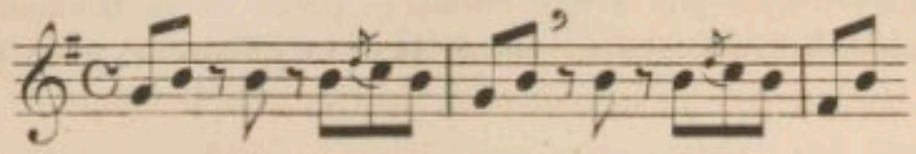
SUR LA 7e DOMINANTE D'UT ET DE RÉ.



On ne respire pas sur les barres de mesure, à moins que la phrase ne s'y termine, ce qui est une exception. Voici un exemple de cette exception.



Dans une série de sons à contre temps on ne doit respirer, bien qu'il y ait des silences, qu'aux fins de phrases. Exemple:



DU STYLE ET DE L'EXPRESSION.

Tous les musiciens parlent de style, tous — il faut bien l'avouer — n'en ont pas, et beaucoup ignorent même ce que l'on entend par ce mot. Pour nous, voici comment nous le comprenons:

Chez les uns le style est une faculté naturelle, un don inné, que l'étude règle et perfectionne. Pour d'autres, et c'est le plus grand nombre, ce n'est qu'un produit de l'art.

Il faut donc distinguer le style correct, méthodique, savant même, de la belle et grande exécution ou expression. Le premier est relatif au jeu, au mécanisme, à tout ce qui a trait à la notation, aux articulations, aux nuances et aux conventions. Il embrasse également les différents genres et les diverses époques.

La belle exécution, ou exécution véritablement artistique, est une question de spontanéité, de grâce, de goût, de distinction; c'est un sentiment vrai et toujours élevé, une impression exquise de l'âme, une sensibilité émue que l'on ressent, et que l'on transmet à son auditoire par ce fluide mystérieux et sympathique dont j'ai déjà parlé, mais que l'on ne peut ni expliquer ni analyser. Une simple phrase de huit mesures exprimée dans ces conditions, aura plus d'action sur un public d'élite, et produira plus de sensations que toutes les difficultés accumulées, exécutées proprement et avec virtuosité, mais sans aucun sentiment musical. Malheureusement le sentiment ne s'apprend pas. Mais on peut l'éveiller, le provoquer, car il y a des natures chez qui cette corde de l'âme n'est qu'engourdie: il suffit d'y arriver pour la faire vibrer. Or, je le répète, ce n'est que par des études mélodiques, par des leçons toujours musicales et chantantes que l'on y peut parvenir: c'est ce que j'ai constamment cherché à faire dans la mesure de mes faibles moyens.

Dans tous les cas, si l'on comprend bien nos conseils, si on suit exactement nos leçons, on acquerra toujours ce style correct et artistique, ces traditions d'école qui ont fait de presque tous mes élèves des cornettistes distingués.

Je dois dire encore que si le style élevé, si l'expression *sentie* est la plus haute manifestation de l'art, c'est à la condition absolue d'être toujours vraie, calme, exempte de toute affectation et de toute exagération. Nous ne saurions donc trop prémunir les amateurs contre ces enflures de son, ces boursoufflures de style, ces tremblements attendris que l'on voudrait faire prendre pour de l'expression, et qui n'en sont qu'une grotesque et ridicule parodie. A défaut de sentiment que l'on n'éprouve pas, un jeu sage, naturel, sans prétention, joint à une belle qualité de son, fera toujours plaisir et sera à l'abri de toute critique.

DE LA MARCHE A SUIVRE DANS L'ÉTUDE.

L'expérience m'a démontré que pour obtenir un résultat satisfaisant de ses études, il faut suivre, dans le travail, une progression constante du simple au composé, et n'aborder les différentes difficultés que graduellement. S'affranchir de cette règle n'aboutirait qu'à faire avorter les facultés brillantes dont l'élève peut être doué. Travailler beaucoup, mais avec discernement et sans forcer ses moyens; chercher toujours à connaître la nature des difficultés que l'on rencontre, et par suite le moyen de les surmonter: telle est la marche que je conseille de suivre et qui doit, à coup sûr, produire de bons et prompts résultats.

On s'occupera d'abord de la formation du son, de sa pureté, de son attaque nette et précise. Une fois ce résultat obtenu, on cherchera à en tirer immédiatement le meilleur parti en travaillant les exercices que comportent les moyens acquis.

C'est d'après cette donnée qu'ont été classées les études renfermées dans cette Méthode.

Afin de prévenir le dégoût chez l'élève, j'ai donné, à la fin de chaque leçon, un *résumé-étude*, ou amalgame des différents dessins contenus dans les leçons; puis un résumé mélodique dans lequel j'ai introduit aussi divers dessins, mais seulement quand j'ai pensé ne pas nuire à la mélodie; enfin divers exemples des différents styles de chaque époque, présentés sous forme de récréation. Indépendamment de ces morceaux, le professeur devra en choisir d'autres et les entremêler de manière à développer chez l'élève le sentiment musical. Ces morceaux, dont le choix est laissé au discernement du maître, doivent être d'une difficulté graduée, basée sur les progrès de l'élève.

Voici les œuvres principales que je recommande:

1° Duos de Gallay arrangés par Forestier; Duos de Duvernoy; 30 Etudes par Gallay; 30 Préludes par Guilbaut.

2° Etudes-vocalises par Forestier; 12 Caprices par Gallay; 18 Etudes brillantes par Guilbaut; Solos de Gallay et de Dauprat; Fantaisies et airs variés de Forestier.

3° Grands duos de Dauprat; Exercices de mécanisme de Guilbaut; Solos de Concours de Forestier; 12 Etudes artistiques par Forestier;[1] Etudes caractéristiques par Arban (dernière partie de sa Méthode).

Et pour finir: Grandes Etudes de Gallay; Concertos de Dauprat; Trios et quatuors de Forestier.

(1) Ces 12 Etudes, éditées chez Sax, sont avec accompagnement d'un 2e cornet ad libitum.

INSTRUCTION PRÉLIMINAIRE

sur les divers mouvements qui ont lieu pour produire le son.

(Voir placement de l'embouchure page 15)

1re PÉRIODE

1°. Dès que l'embouchure sera placée sur les lèvres, on devra l'y maintenir avec soin, tout en ménageant au milieu de la bouche une ouverture suffisante pour le passage de l'air que l'on aura, au préalable, amplement aspiré. Dans cette opération l'on doit éviter tout mouvement convulsif, effort, soubresaut ou contraction. En un mot, le placement de l'embouchure doit laisser aux lèvres leur souplesse et leur placidité naturelles, sous peine de manquer d'indépendance dans le fonctionnement de tous les organes qui concourent à la formation du son aussi bien qu'à l'exécution générale. Il est entendu que l'ouverture des lèvres, qui livre passage au souffle que je nomme *colonne d'air*, doit être bien en face du grain de l'embouchure.

2°. La langue, faisant en même temps office de soupape, s'avancera entre les deux lèvres dont elle interceptera l'ouverture en appuyant sur elles, selon le degré d'énergie ou de douceur que l'on veut donner à l'attaque; puis se retirant brusquement, elle livrera passage à l'air, lequel soutenu convenablement formera le *son*. Cette opération devra se faire également sans effort, naturellement et en évitant de gonfler les joues.

3°. Une fois le son obtenu et fixé, on lâchera graduellement les lèvres si on veut descendre, et l'on pratiquera le contraire pour monter; on exercera en même temps une pression proportionnelle de l'embouchure sur les lèvres, selon le degré d'élévation ou d'abaissement du son, mais on aura soin, dans tous les cas, de conserver toujours le point d'appui de son embouchure sur la lèvre inférieure.

4°. On devra faire tout son possible pour éviter de *visser* l'embouchure sur les lèvres, défaut détestable qui prouve que l'on cherche ailleurs et par des moyens factices, une force que le temps et le travail peuvent seuls donner et conserver. En général, les personnes qui ont une belle qualité de son, en même temps qu'une exécution facile et naturelle, le doivent en grande partie à leur embouchure bien placée.

On ne devra astreindre l'élève à une mesure rigoureuse que lorsqu'il sera un peu maître de ses lèvres.

Les respirations ne doivent pas obliger à retirer ni à déplacer l'embouchure, à moins d'un long repos ou d'un silence de plusieurs mesures.

C'est à toutes ces précautions que devra tendre le travail des premières études, si l'on veut arriver à bien former le son et surtout à le bien tenir.

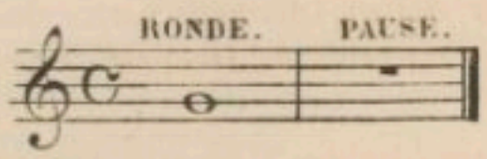
Ire LEÇON.

MESURE A QUATRE TEMPS, DÉSIGNÉE PAR 4 OU C.

La Ronde vaut quatre temps ainsi que la pause; le premier temps se marque en frappant, le second à gauche, le troisième à droite et le quatrième en levant.

EXEMPLE: 4 2 3 1

FIGURE DE LA RONDE ET DE LA PAUSE.



FORMATION DU SON.

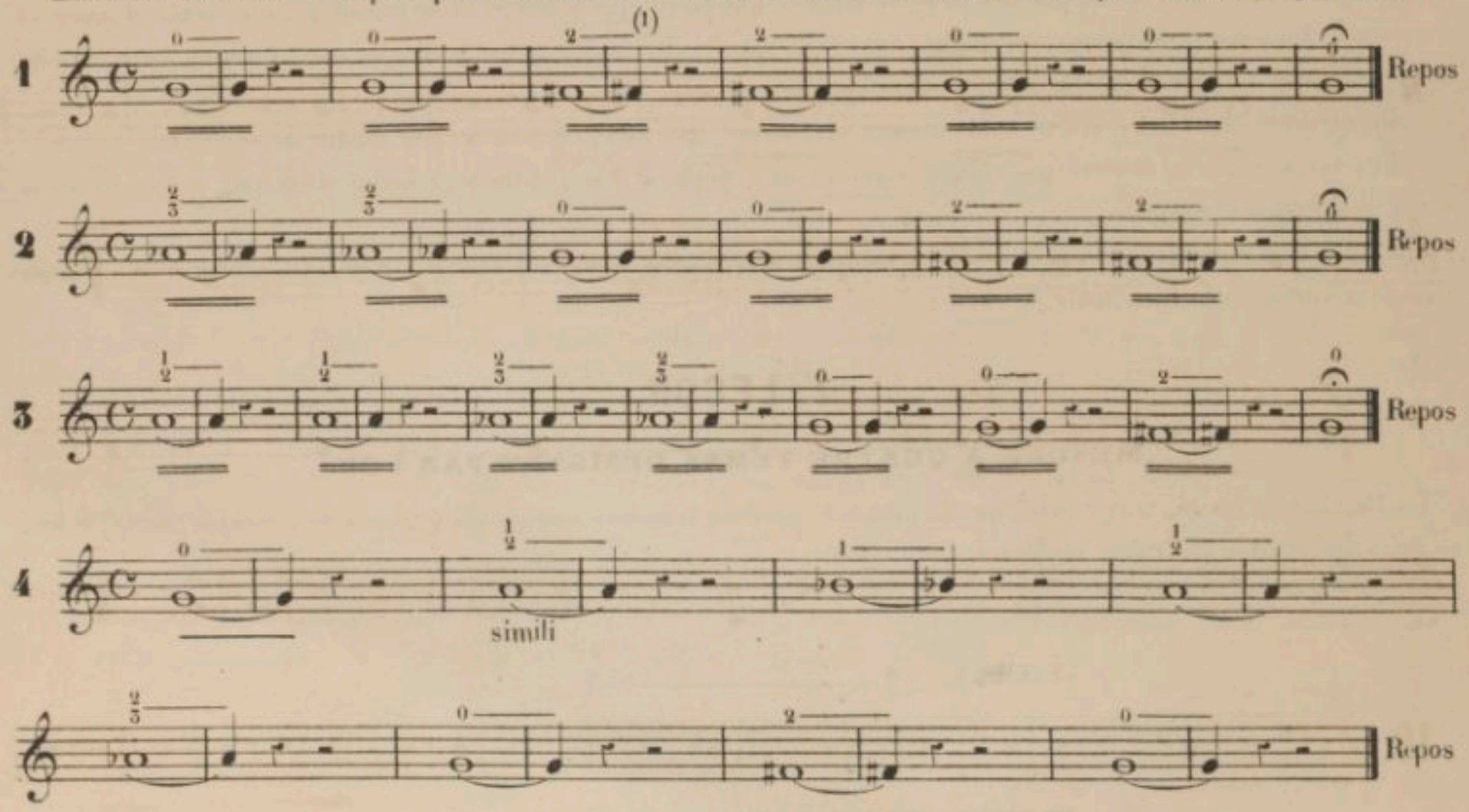
Afin d'éviter tout effort prématuré, je donne ici, comme point de départ, la note qui se présente le plus naturellement pour l'émission du son. Je conseille beaucoup aussi l'emploi des tons graves pour l'étude, parcequ'ils font connaître des ressources nouvelles, soit comme timbre, soit comme étendue; de plus ils offrent l'avantage très précieux de permettre de travailler longtemps sans fatigue, chose importante à tous les points de vue; enfin, comme le son des tons aigus du cornet, — celui de si ♭ en particulier, — est d'une nature raide et crue, on pourra, en le reportant sur les tons graves qui sont au contraire d'une nature douce, ramener le premier et le modifier par l'étude et l'observation, de telle sorte qu'il acquière un charme incomparable avec sa nature primitive.

L'attaque du son — même dans la plus grande douceur, — doit toujours être franche, précise, immédiate, instantanée. La syllabe conventionnelle ***tu***, rend assez bien l'action de la langue pour cette opération. Quelques élèves et certains artistes articulent la syllabe ***doua***, croyant donner plus de douceur à l'attaque et de moelleux au son: c'est une erreur et un vice dont il faut absolument se garder; on peut, et souvent l'on doit prononcer *du*, mais jamais ***doua***.

Deux autres conditions essentielles pour attaquer juste et avec sûreté, — et cette recommandation ne s'adresse pas seulement aux commençants mais à presque tous les artistes, — c'est de *préparer* l'attaque de la note dans l'embouchure, c'est-à-dire placer *d'avance* la langue sur le bord intérieur des lèvres, prête à frapper le son, afin que le coup de langue se produise sans précipitation ni surprise; la seconde condition c'est *d'avoir dans l'oreille, avant de le produire*, l'intonation du son que l'on doit attaquer. En un mot il ne faut jamais livrer l'attaque d'une note au hasard, si l'on ne veut pas s'exposer à ces sortes d'*accidents* si fâcheux à tout exécutant, artiste ou amateur.

SONS DROITS.

Les sons droits sont indiqués par une double barre horizontale ═ Soutenez-les le plus longtemps possible.



(1) Deux notes semblables liées n'en formant qu'une, on peut ne pas répéter le ♯ à la seconde mesure; si on l'écrit c'est par précaution. Quant à nous, tantôt nous l'indiquons, tantôt nous ne l'indiquons pas afin d'habituer l'élève aux deux genres d'écriture.

5

simili

Repos

6

simili

Repos

7

simili

Repos

8

simili

Repos

9

simili

Repos

10

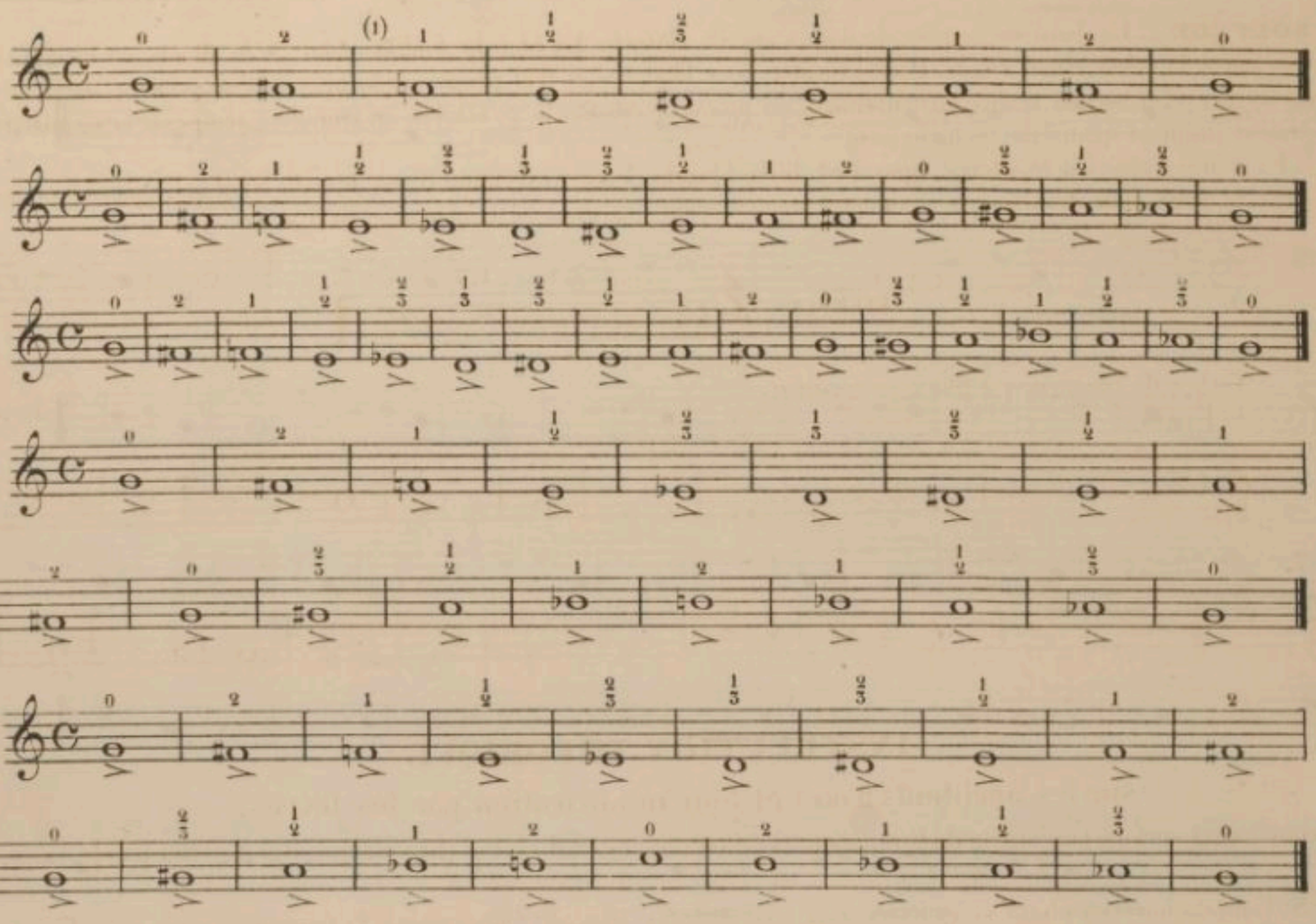
simili

Repos

2e LEÇON
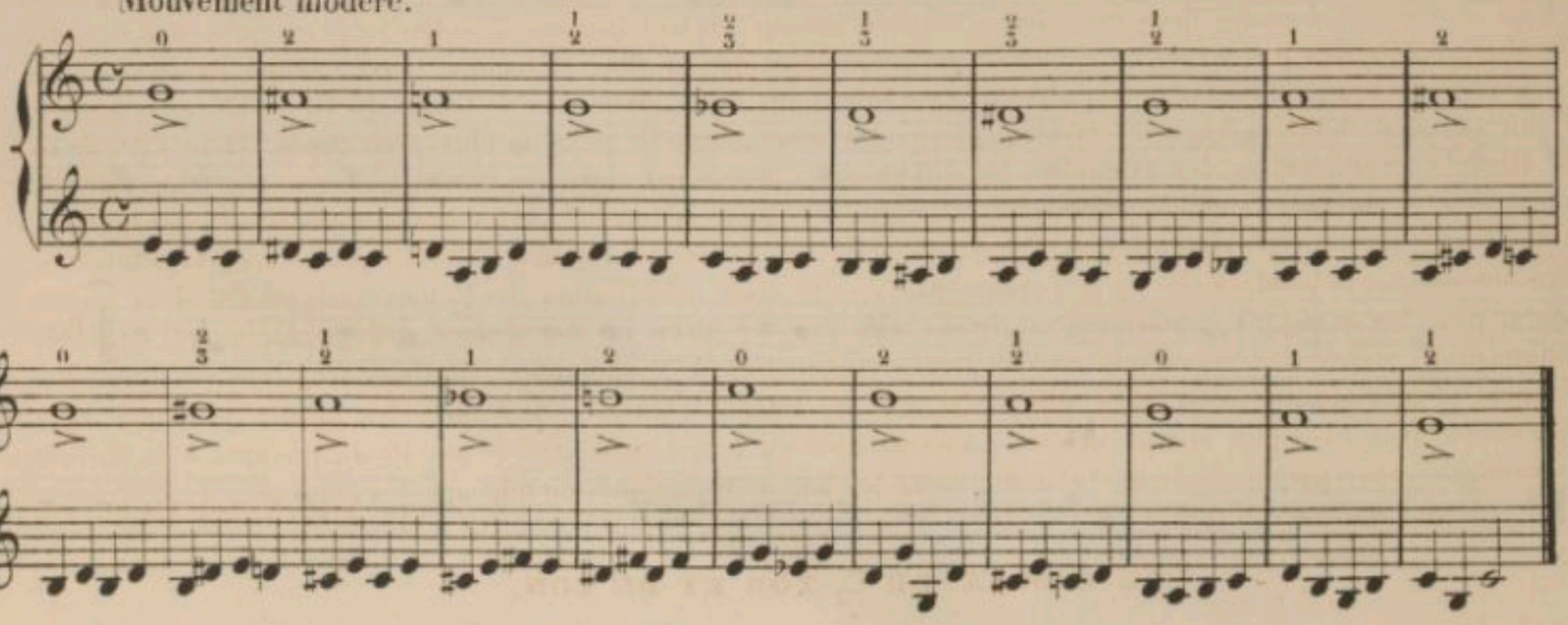
(avec addition de mi♭ ou ré♯ et ré grave.)

Sons attaqués et diminués, faire en sorte de bien graduer le *diminuendo*.



RÉSUMÉ A DEUX PARTIES.

Mouvement modéré.



(1) Ces deux *fa* n'étant pas liés, le ♮ n'est pas, à la rigueur, nécessaire ici; mais il est d'usage de l'écrire pour *affirmer* que ce *fa* est bien réellement naturel. On nomme ces sortes d'accidents dièses, bémols, bécarres *affirmatifs* ou de précaution.

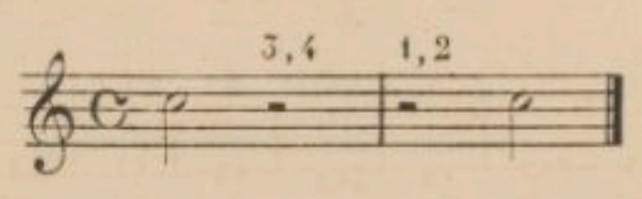
3e LECON.

CONTINUATION DE LA FORMATION DU SON SUR DES RONDES ET BLANCHES A INTERVALLES DE TONS ET DEMI-TONS.

SOLFÉGE.—La deuxième espèce de note s'appelle *Blanche*. La blanche vaut la moitié de la Ronde, ainsi deux blanches égalent la valeur d'une ronde. Pour exécuter deux blanches, il faut prononcer la première au premier temps et la soutenir jusqu'au second temps inclusivement; on prononce ensuite la 2e blanche au troisième temps en la soutenant également jusqu'au quatrième inclusivement.

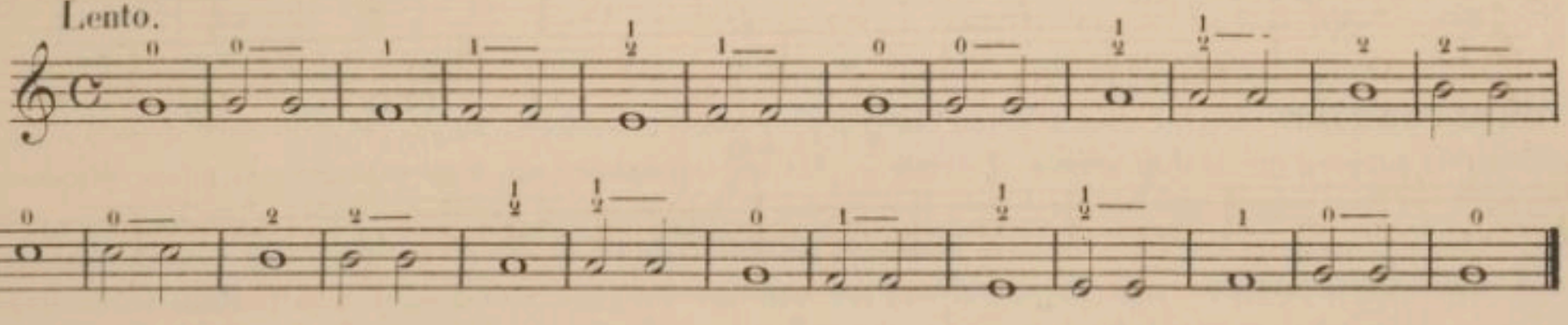
La *demi-pause* est le silence équivalant de la blanche. Pour l'exécution d'une blanche et d'une demi-pause, prononcez blanche pour deux temps, et comptez mentalement 1, 2 pour la demi-pause, ou 3, 4.

EXEMPLE:



Tâchez de commencer à jouer en mesure.

Lento.



INSTRUCTION THÉORIQUE

sur les accidents ♯ ou ♭ et leur modification par les lèvres,

concernant surtout l'exécution du ½ ton diatonique ou mineur et du ½ ton chromatique, afin d'arriver à la justesse.

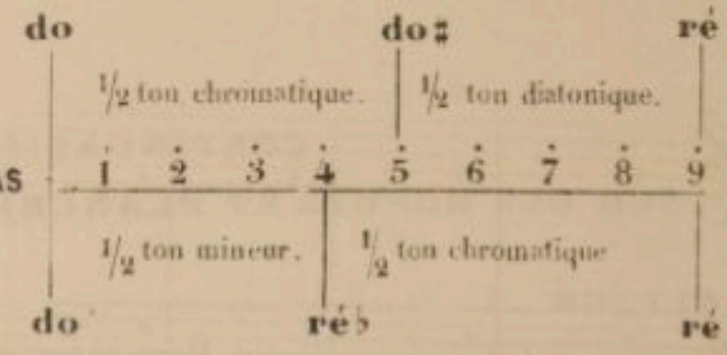
Si l'embouchure, ou plutôt si les lèvres sont bien dirigées, elles devront acquérir la force, mais sans préjudice de la souplesse. Ainsi dans les notes synonymiques, bien que ces notes soient produites par le même doigté, on devra pouvoir monter le son pour les ♯ en serrant ou en appuyant sur les lèvres et le baisser pour les ♭ en lâchant ou en diminuant la pression.

Il va de soi que, dans les deux cas, l'action est très minime ou très prononcée, selon la place qu'occupe, dans les différents produits des pistons, la note à modifier; c'est-à-dire que si elle est tonique, tierce, quinte ou septième, etc, il y a évidemment une différence de pression pour toutes ces notes. Mais avec le temps, la flexibilité et la force s'étant suffisamment développées, cette pression deviendra assez naturelle pour ne plus préoccuper l'élève s'il a de l'oreille. Reste à expliquer, par des exemples, les différences qui existent entre ces ½ tons, soit que par attraction ils veuillent monter ou qu'ils veuillent descendre, effet que détermine la tonalité ou les modulations. Il est clair que l'action des lèvres n'est exigée, dans les deux cas, que si la note à monter est une 10me des produits, ou la note à descendre une quinte. Cependant elle ne se bornera pas à cette seule modification des ½ tons, mais encore dans les cas suivants: pour les secondes augmentées ou tierces mineures, 4tes justes ou augmentées, quintes diminuées, ou justes ou augmentées, sixtes diminuées, mineures, majeures, augmentées; 7mes diminuées, min. maj. etc. Tous ces intervalles se forment et s'emploient selon leurs attractions, avec les mêmes éléments et d'après les mêmes principes que les premiers. Des exemples seront donnés à mesure qu'il en sera besoin, afin de joindre la pratique à la théorie; nous commencerons par les ½ tons chromatiques et les ½ tons diatoniques ou mineurs.

DU COMMA, DU ½ TON ET DU TON.

Le *comma* est la neuvième partie d'un ton; *do-ré*, par exemple, (ou tout autre intervalle d'un ton) contient neuf commas. Les ½ tons se divisent en trois espèces: 1°. le ½ ton chromatique, 2°. le ½ ton diatonique, 3°. le ½ ton mineur. Celui-ci ne diffère du précédent, qu'en ce que son attraction le porte à descendre, à l'inverse de l'autre qui veut monter.

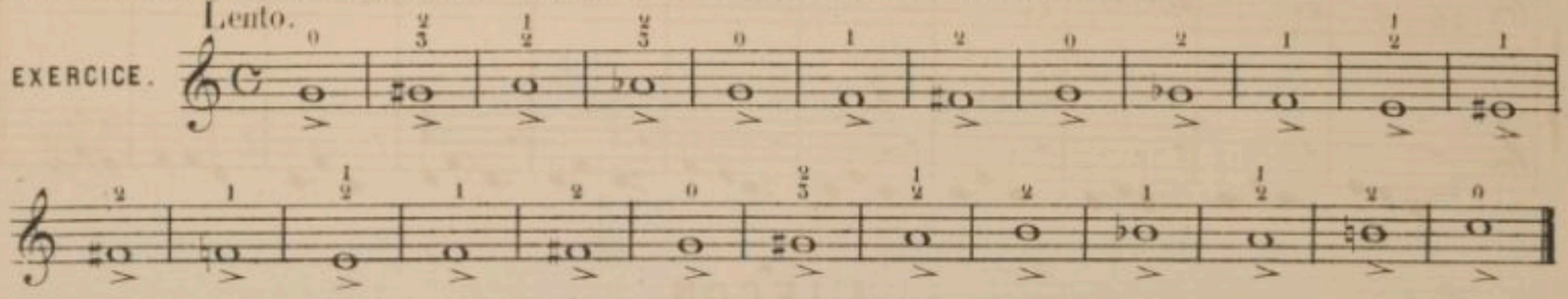
La figure ci-contre aidera à comprendre la division du ton.



D'où il résulte que le ½ ton chromatique, formé de cinq commas, est plus grand que le ½ ton diatonique et le ½ mineur qui n'en comprennent que quatre.

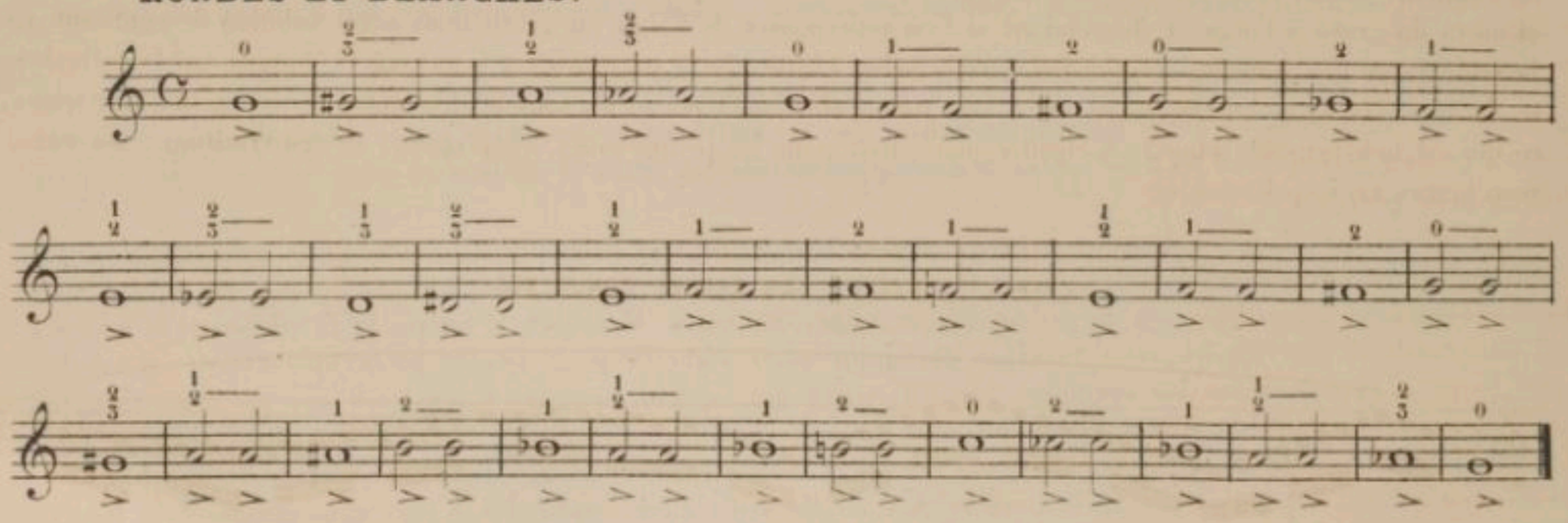
Remarque: le ½ ton chromatique a lieu sur deux notes portant le même nom: do-do ♯; sol-sol ♯; ré-ré ♭; le ½ ton diatonique et le mineur se trouvent sur deux notes de noms différents: do-ré ♭; mi-fa; la-sol ♯, etc.(1)

EXERCICE.

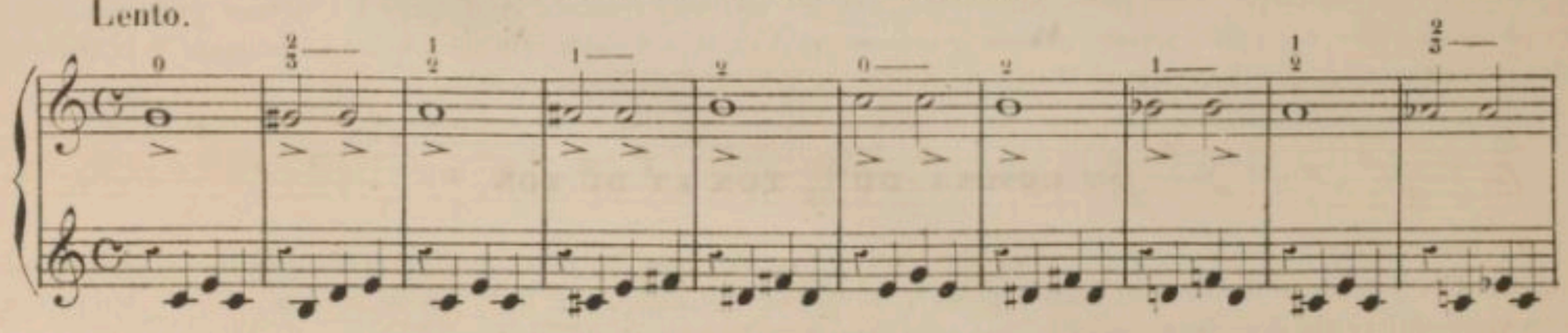


EXPLICATION: De *sol* à *sol* ♯ ½ ton chromatique; de *sol* ♯ sensible à *la*, ½ ton diatonique; de *la* ♭ à *sol*, ½ ton mineur, *sol* supposé quinte d'*ut* mineur. Le reste ne fait que reproduire, sur d'autres degrés, la même démonstration. Or, *sol* ♯ est bas comme sensible, mais très bon comme ½ ton mineur; il faut donc serrer un peu les lèvres pour l'obtenir comme ♯ ou sensible. Cet effet sera bien plus prononcé quand on devra se servir des 10mes des produits, *ré*, *ré* ♯ *mi* (Voyez la tablature page 14) et en faire des sensibles, car elles sont basses d'un *comma* naturellement; mais une fois celles-ci obtenues par les lèvres, il restera encore la différence d'un *comma*, à raison des caractères de sensibles: c'est donc de deux *commas* qu'il faudra surhausser ces trois notes. Il est bien entendu que l'analyse que je fais ici de l'exemple ci-dessus, suppose une harmonie conforme.
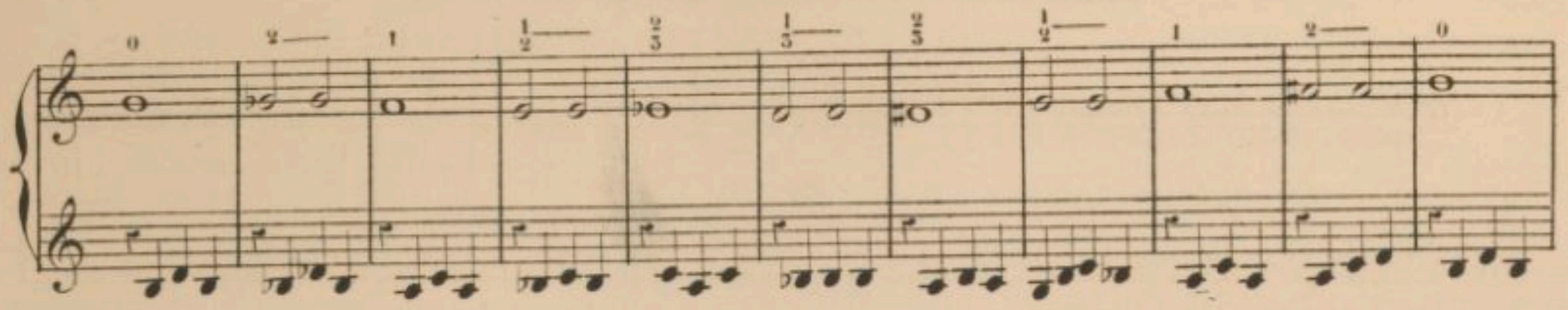
RONDES ET BLANCHES.

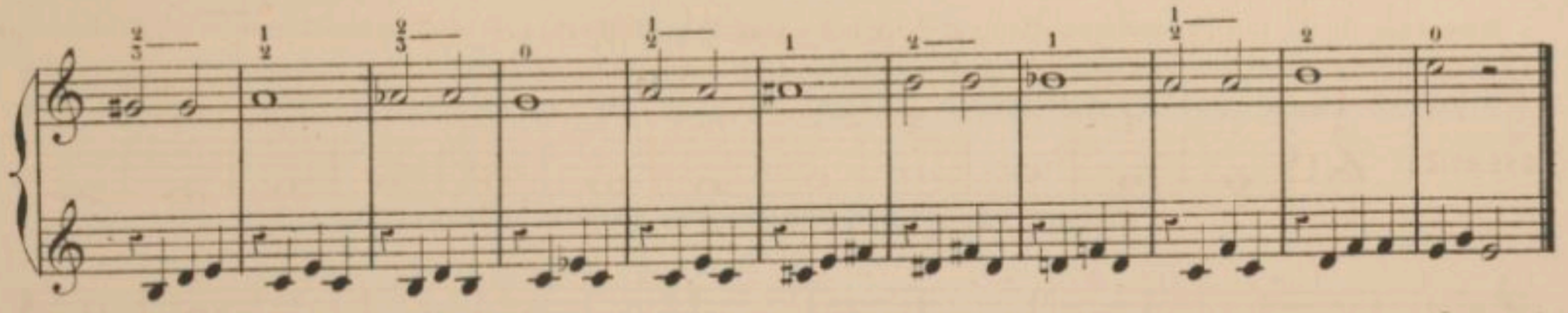


RÉSUMÉ A DEUX PARTIES.



(1) La justesse étant la première condition du son, j'ai dû donner cette instruction dès le début; mais elle sera peut-être prématurée pour certains élèves qui ne la comprendront que plus tard et qui, pour cette raison, devront y revenir.





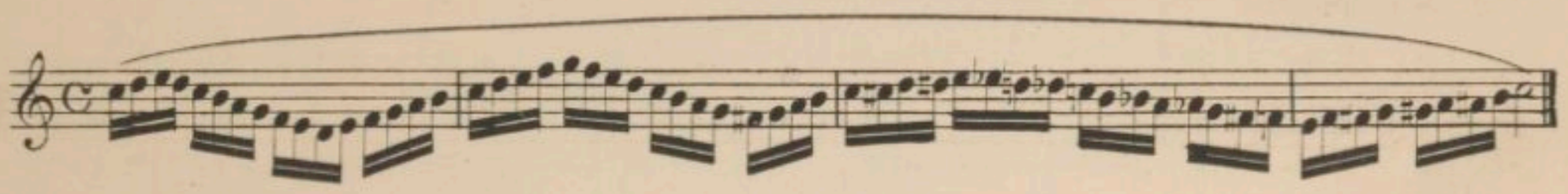
4.e LECON.

UT MAJEUR.

Du Coulé ou lié et du Portamento (ou port de voix en français)

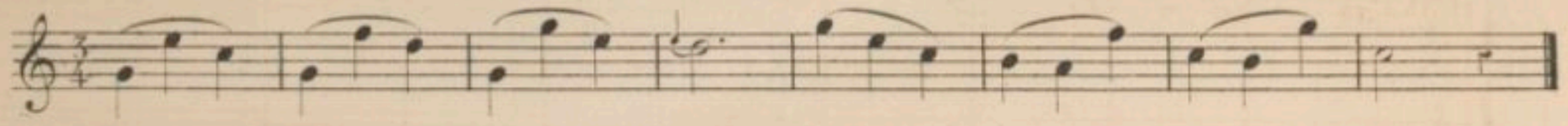
INSTRUCTION THÉORIQUE. Employé par degrés conjoints le coulé n'est pas une difficulté puisque l'impulsion des pistons suffit presque pour l'obtenir; mais dès que cet intervalle est dépassé, il n'en est plus de même et il faut le secours des lèvres, ou plutôt une sorte de gymnastique de ces organes pour s'en rendre maître. Voici comment on l'obtient: le son étant en vibration est porté, par un mouvement ascendant de la lèvre inférieure sur la supérieure, si on va du grave à l'aigu, et descendant si l'on veut passer de l'aigu au grave, mais sans solution de continuité, par la seule force des muscles (proportion gardée selon l'intervalle à parcourir) et sans coup de langue sur la seconde note. Je conseille beaucoup ce travail car il sert non seulement à porter les sons et développer le mécanisme des lèvres, ce qui est indispensable pour bien chanter, mais aussi pour les petites notes, les *grupetti*, la modification des notes trop hautes ou trop basses, etc.

EXEMPLE DU COULÉ PAR DEGRÉS CONJOINTS.



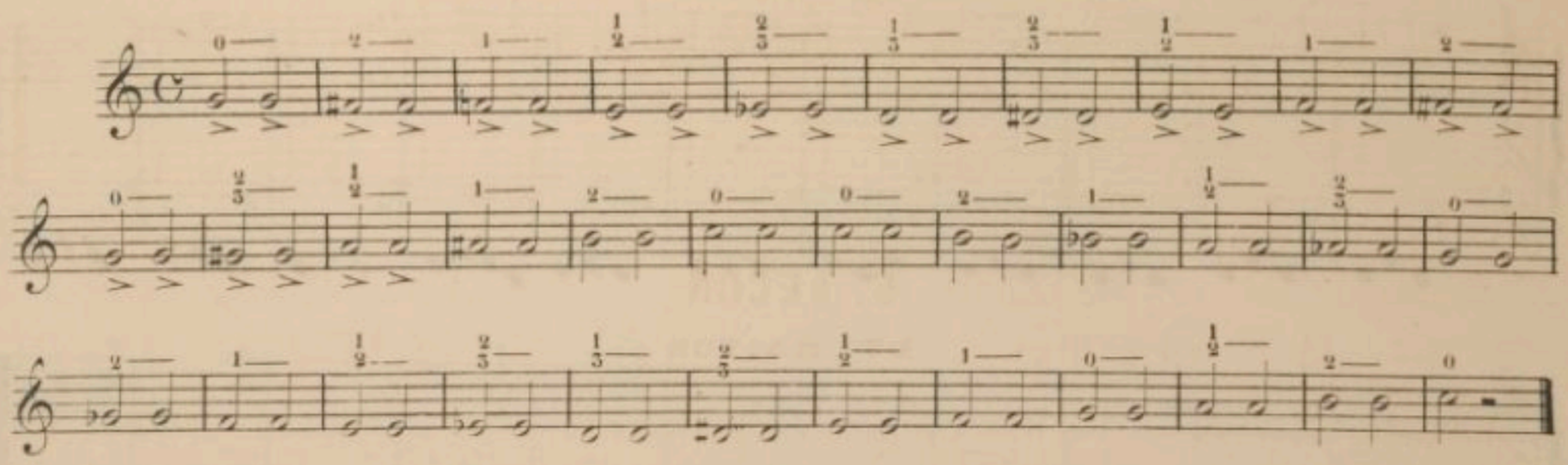
EXEMPLE DU COULÉ PAR DEGRÉS DISJOINTS.

Un coup de langue sur la 1.re note de chaque mesure seulement.

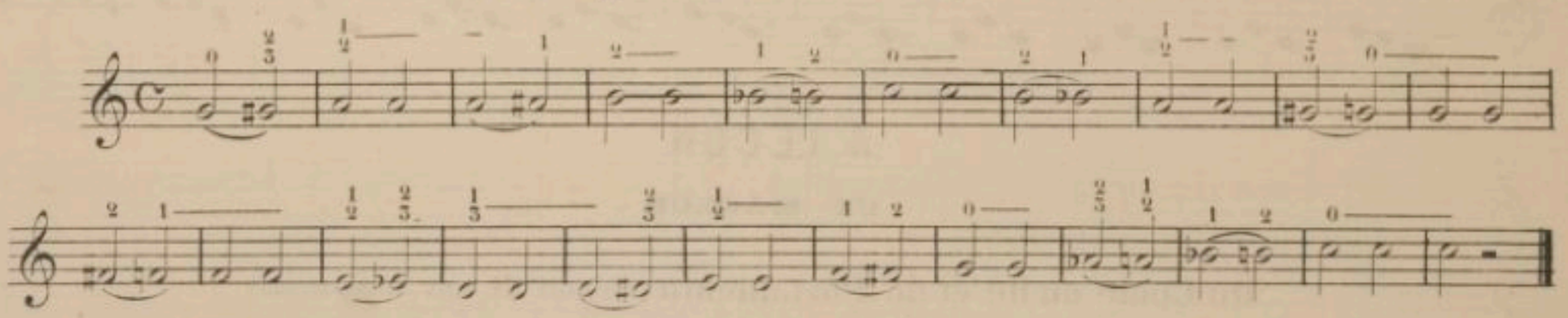


NOTA: Ces exemples ne devront pas être joués par l'élève, mais le professeur pourra les faire entendre pour qu'ils soient mieux compris.

BLANCHES. CONTINUATION DE LA FORMATION DU SON.

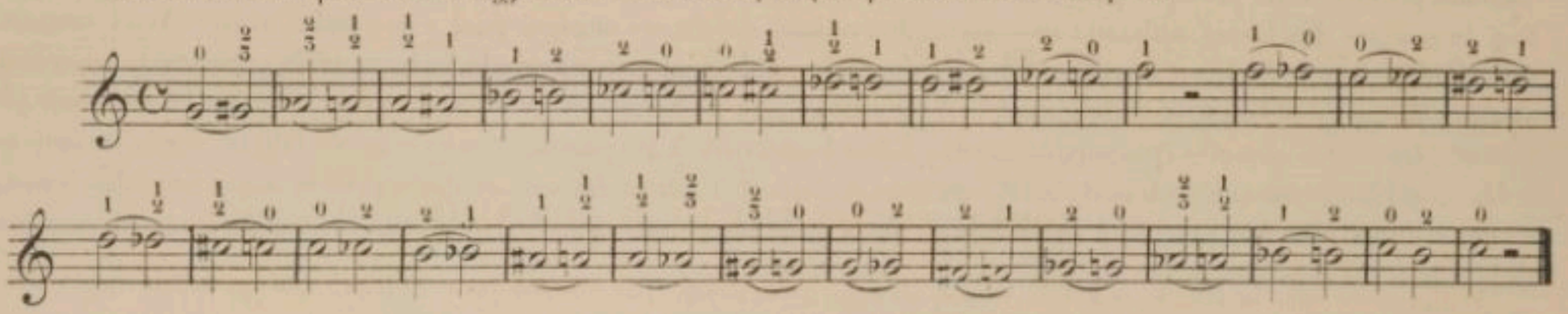


COULÉ PAR ½ TON CHROMATIQUE ET **PIQUÉ** DE DEUX NOTES.
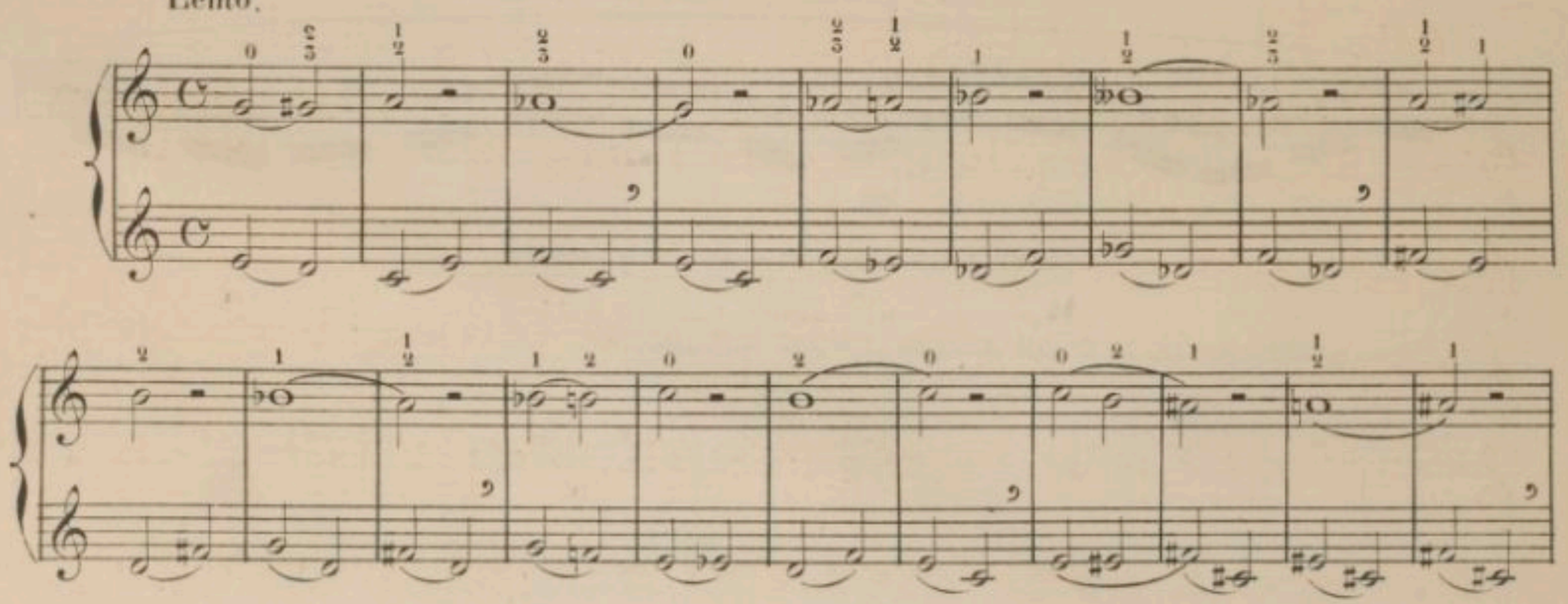


AUTRE MOYEN DE PRÉSENTER LES ½ TONS CHROMATIQUES, POUR HABITUER AUX NOTES SYNONYMIQUES.

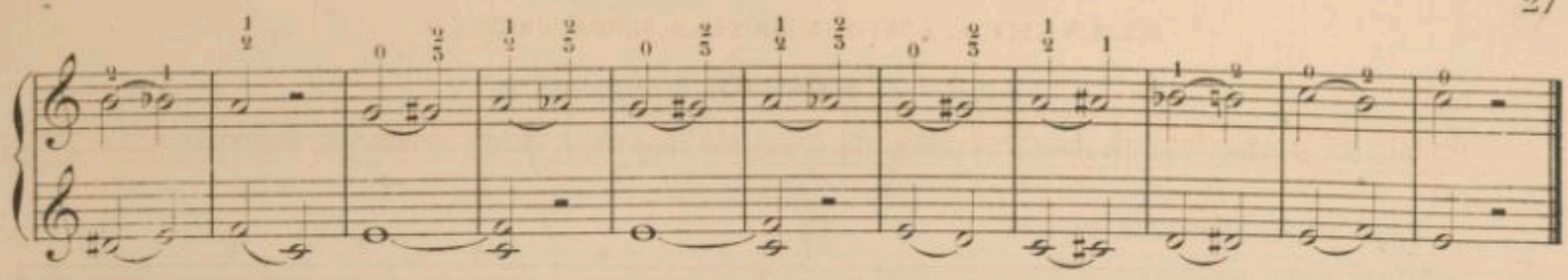
Nous traiterons plus tard la *différence* des notes synonymiques ou enharmoniques.



RESUMÉ A DEUX PARTIES.

Lento.



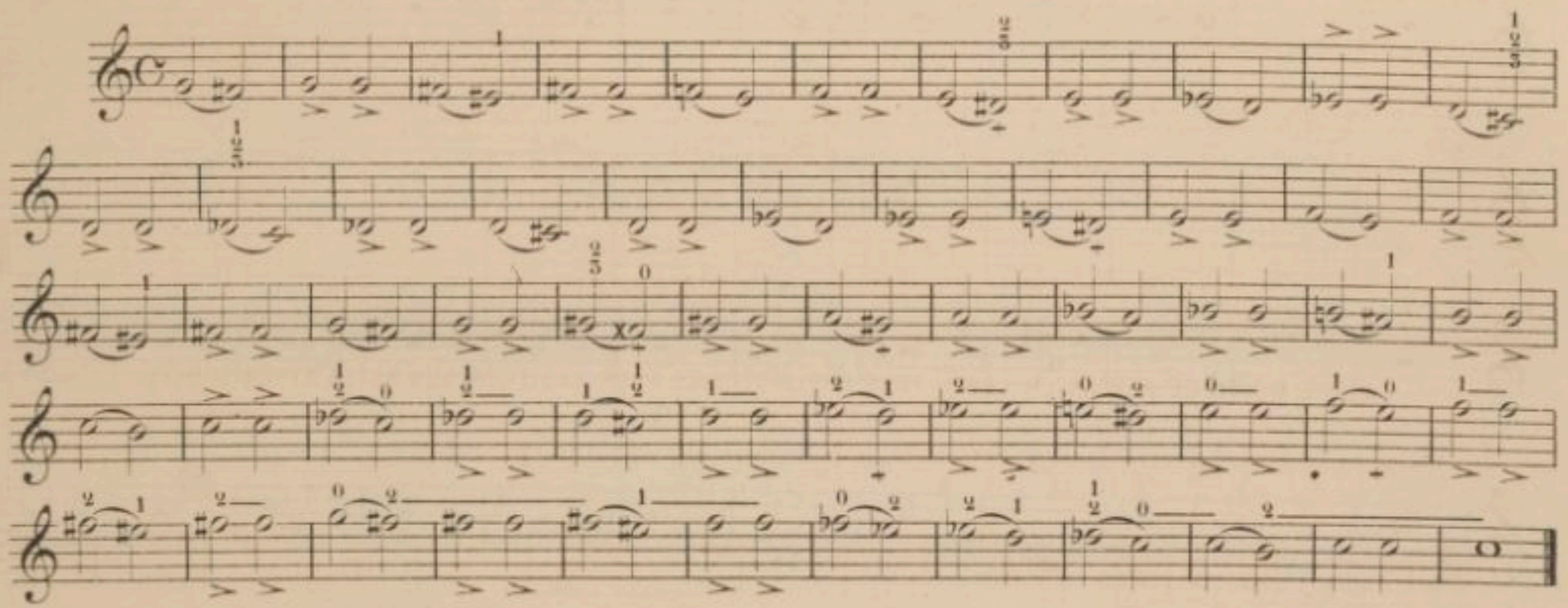


5.e LEÇON

UT MAJEUR

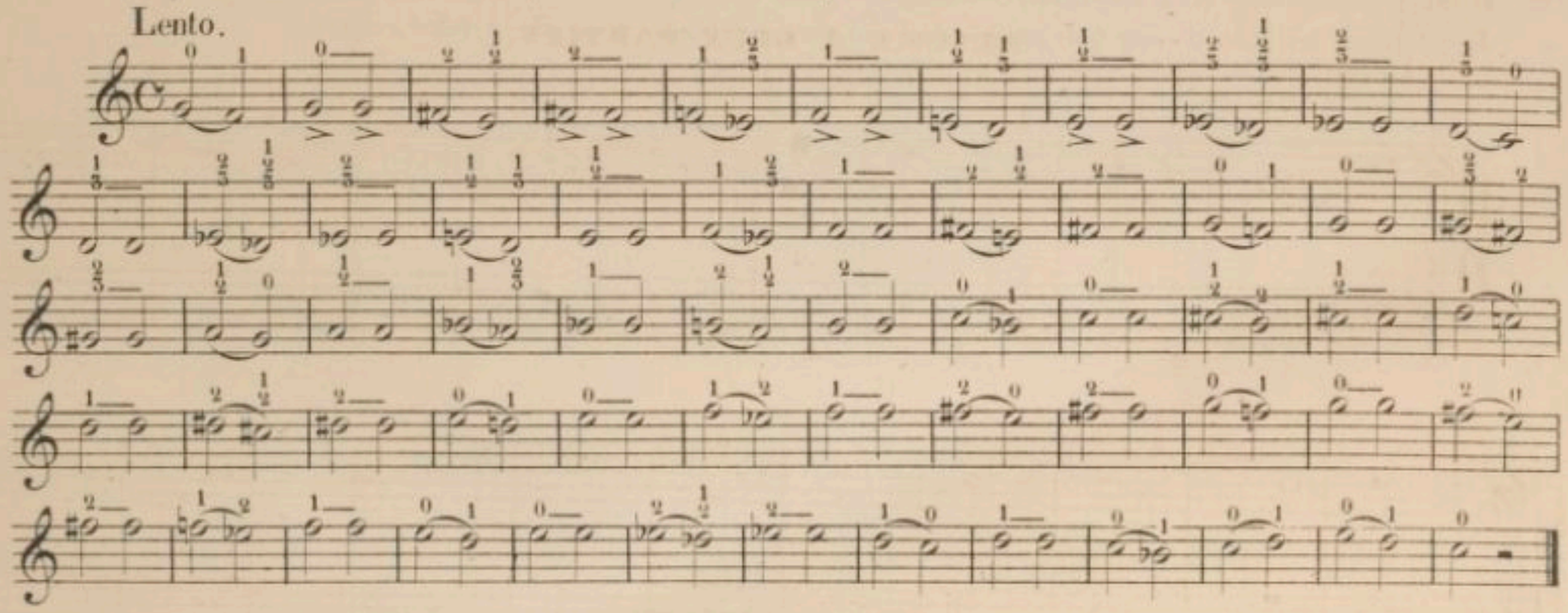
Lie par 1/2 ton, et piqué de deux notes. C'est ici le cas d'essayer notre observation d'une manière pratique. (Voir l'instruction 3.e Leçon) sur les accidents ♯ et ♭).

NOTA. Les notes marquées d'une croix sont basses, il faut donc serrer les lèvres pour les hausser.



COULÉ PAR TON ET PIQUÉ DE DEUX NOTES

Veiller à ce que la langue, une fois le son attaqué, ne revienne pas comme pour l'éteindre, ce qui serait du plus mauvais effet, le son devant se terminer seul, sans autre auxiliaire que la volonté.

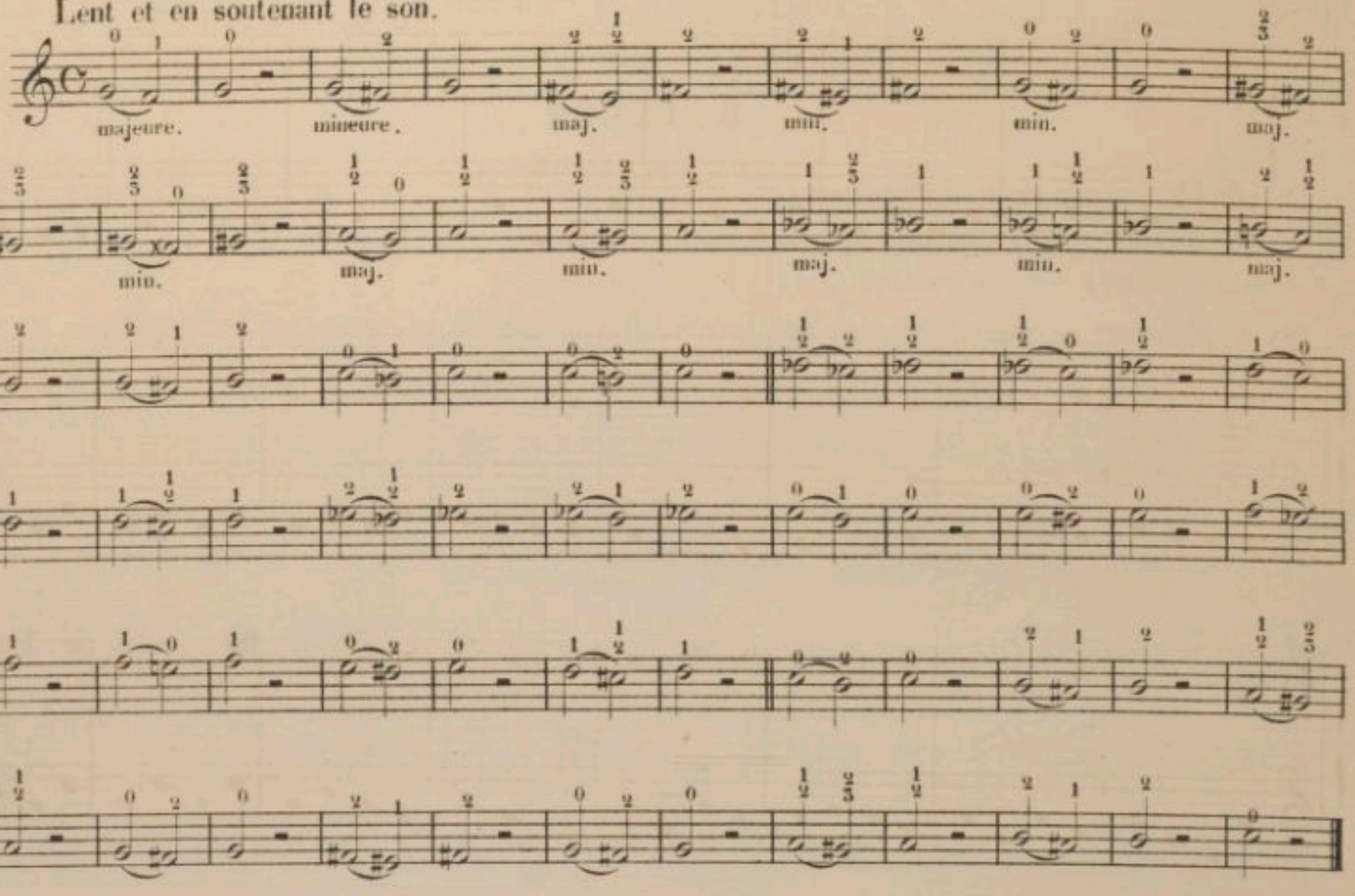


Jusqu'au moment où l'élève pourra faire l'ut grave facilement sans crainte de déranger l'embouchure, il ne cherchera à y arriver que par les intermédiaires.

RÉSUMÉ

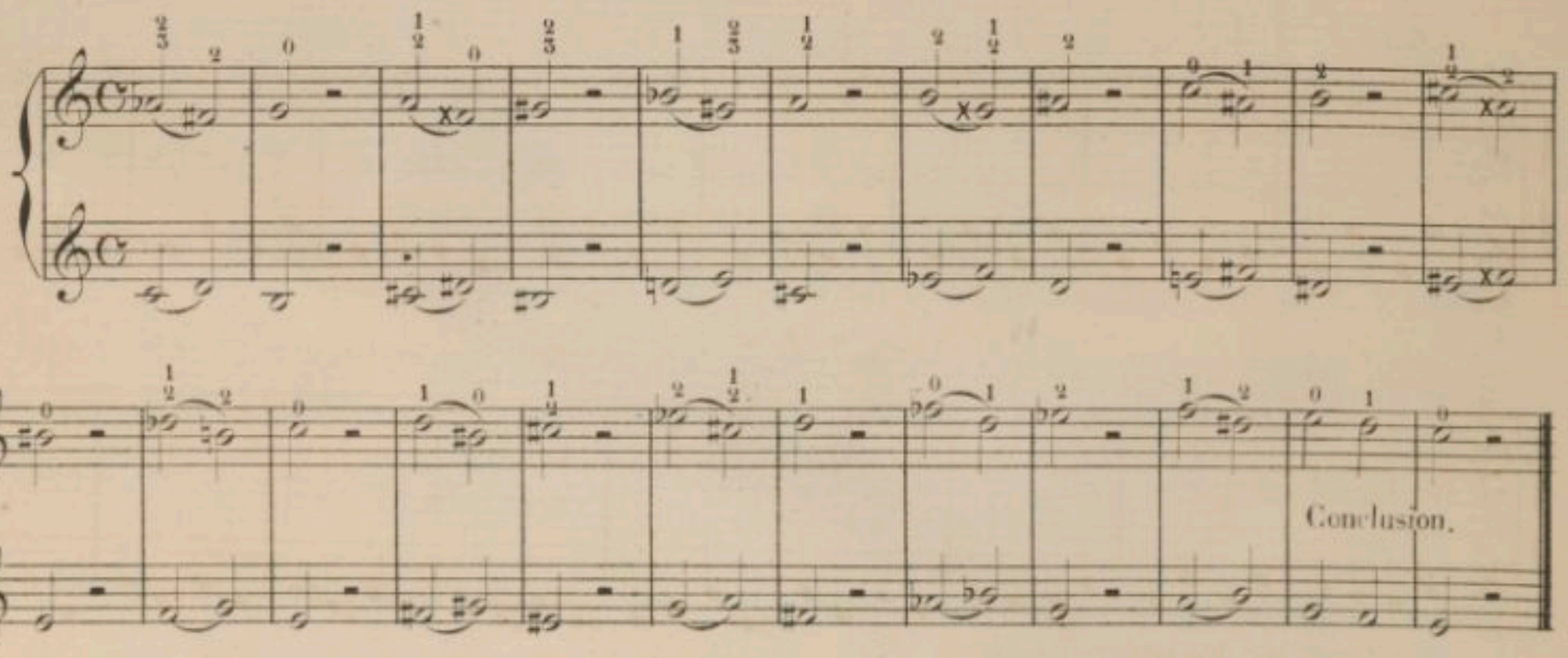
pour se rendre compte des intervalles de secondes majeures et de secondes mineures.

Lent et en soutenant le son.



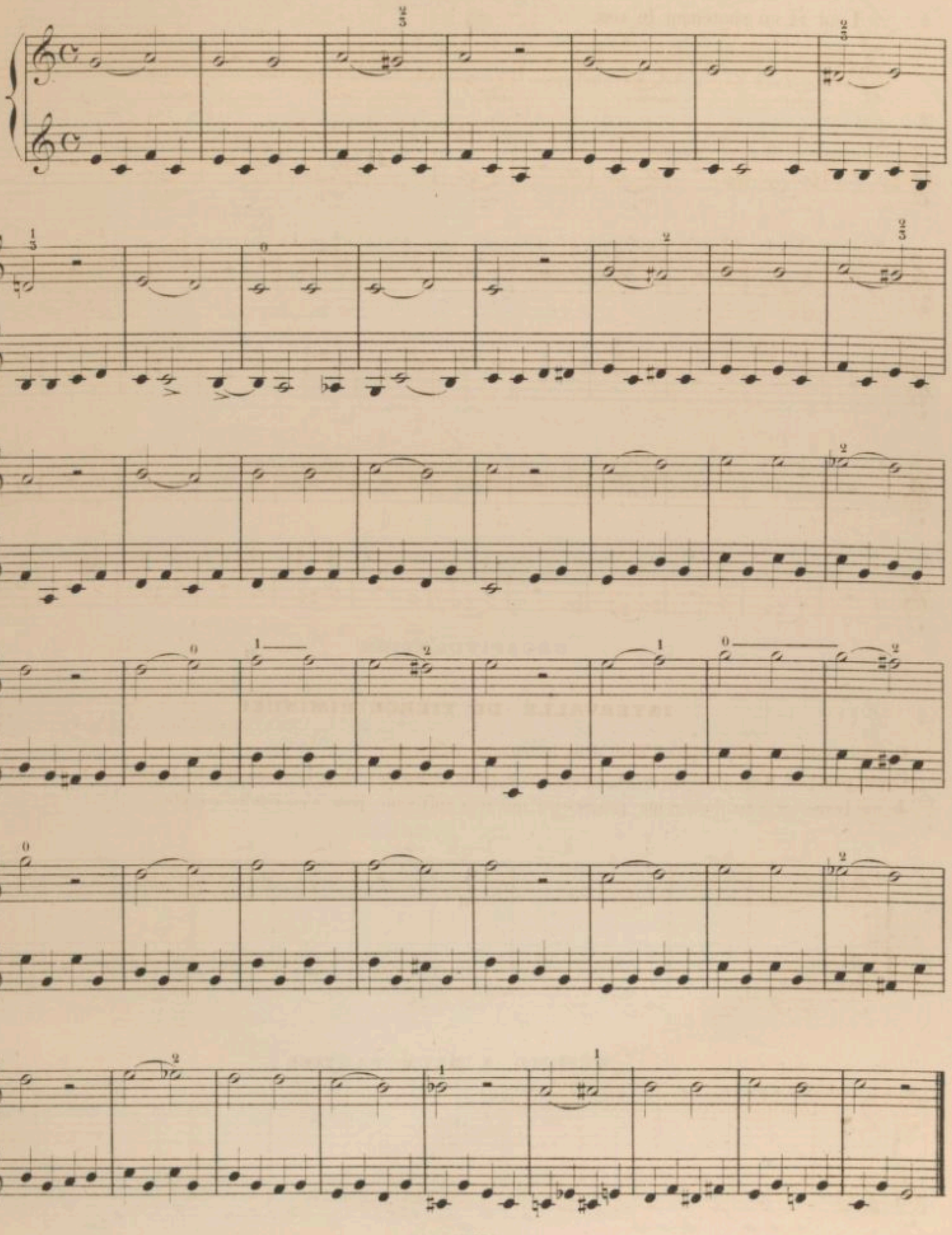
INTERVALLE DE TIERCE DIMINUÉE

Cet intervalle est peu employé, sauf dans la musique religieuse.
Il est pourtant d'un effet saisissant, comme on a pu le remarquer dans la belle Marche funèbre de la *Juive* d'Halévy.
Je me borne ici à en donner une progression qui sera suffisante pour s'en rendre compte.



RÉSUMÉ À DEUX PARTIES

SUR LES INTERVALLES DE SECONDES MAJEURES ET SECONDES MINEURES.

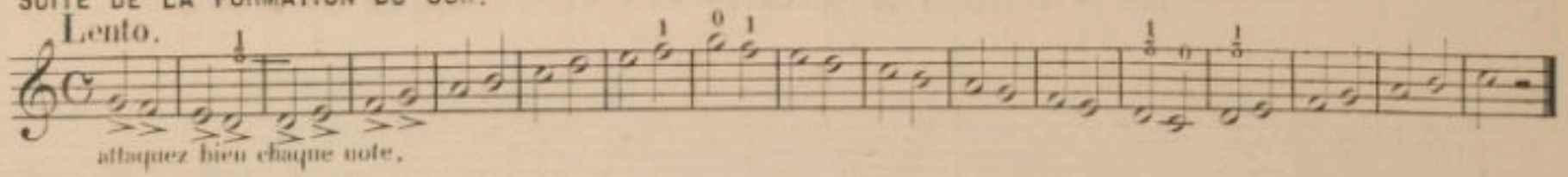


6e LEÇON

UT MAJEUR. ÉTENDUE ACQUISE.

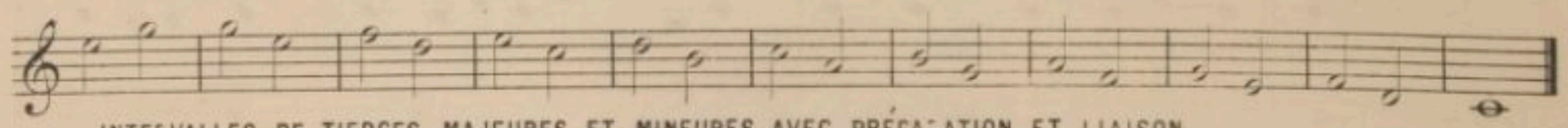
SUITE DE LA FORMATION DU SON.

1. Lento.



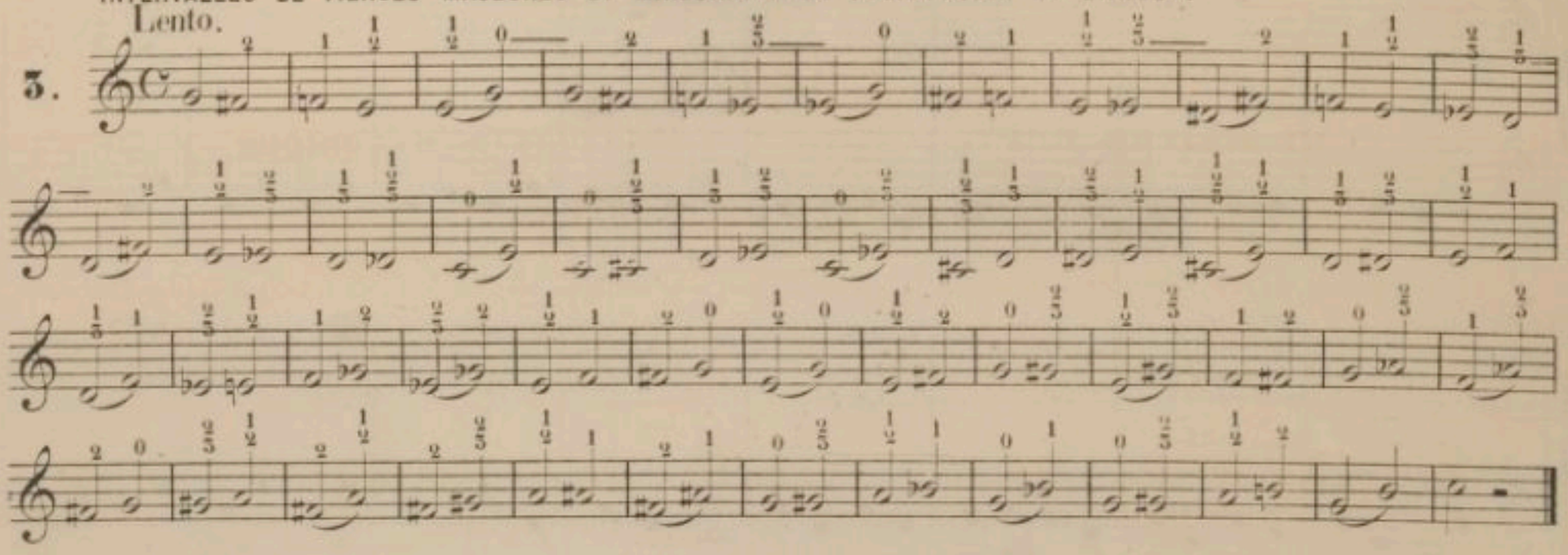
TIERCES, AVEC LES NOTES NATURELLES.

2.



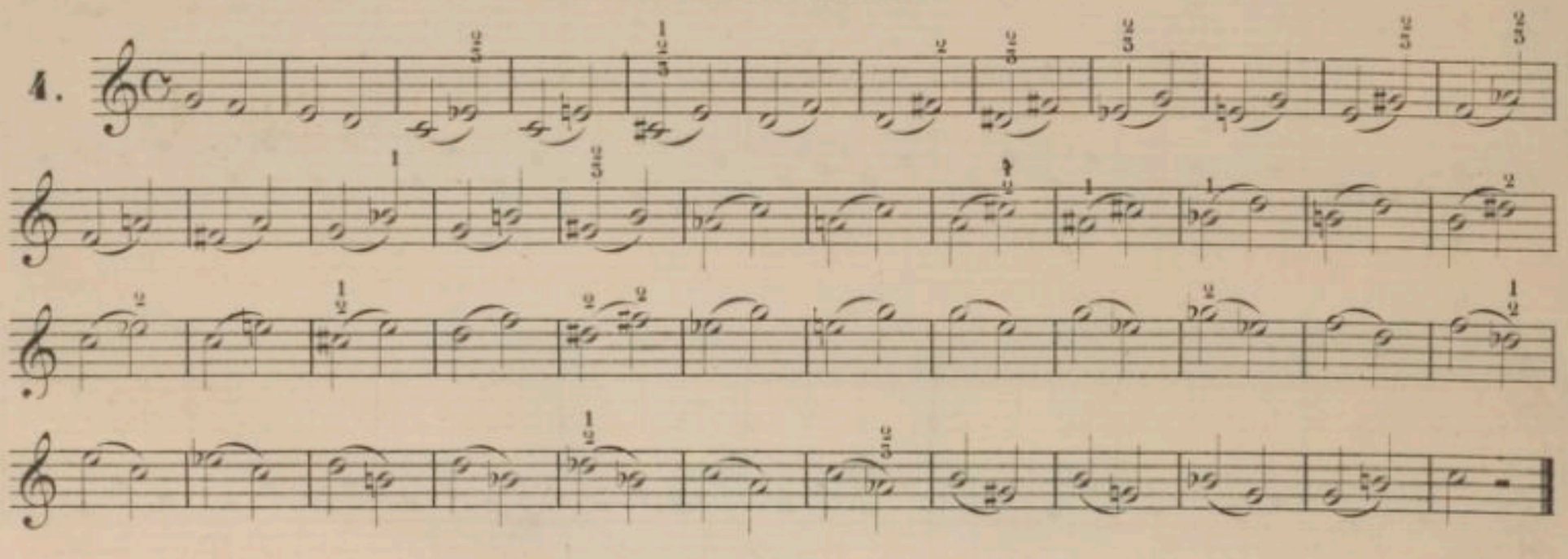
INTERVALLES DE TIERCES MAJEURES ET MINEURES AVEC PRÉPARATION ET LIAISON.

3. Lento.



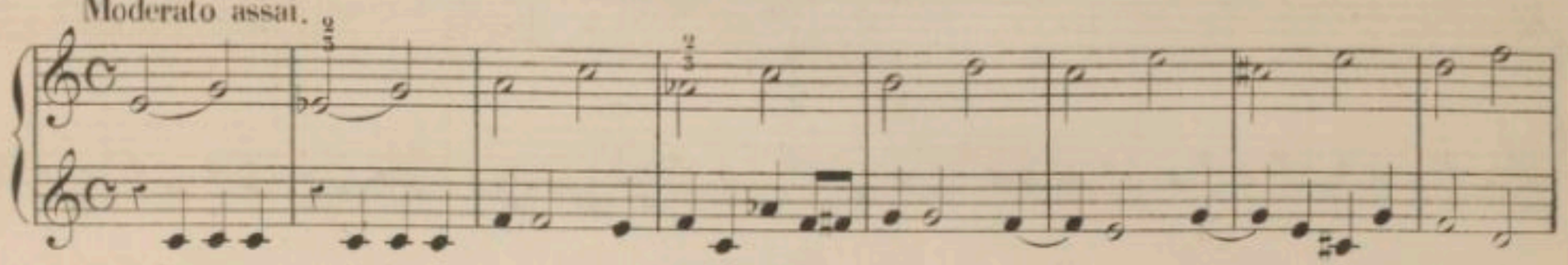
RÉCAPITULATION

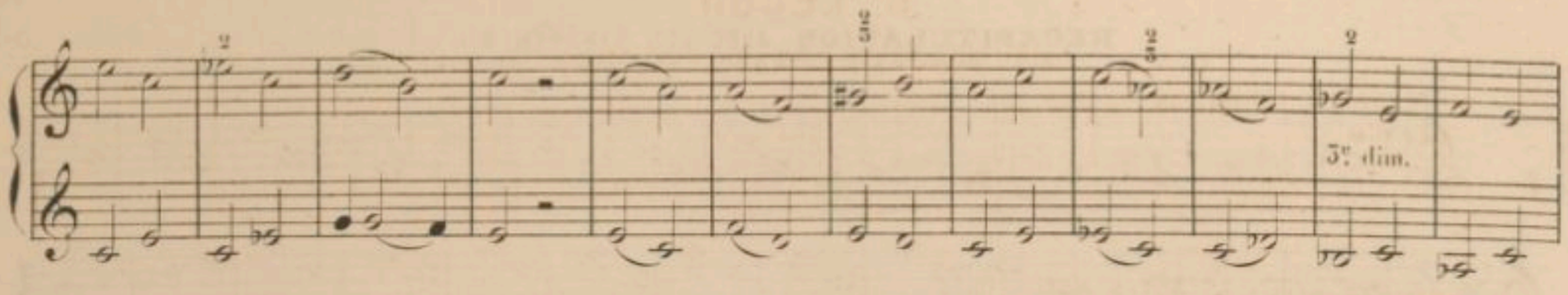
4.

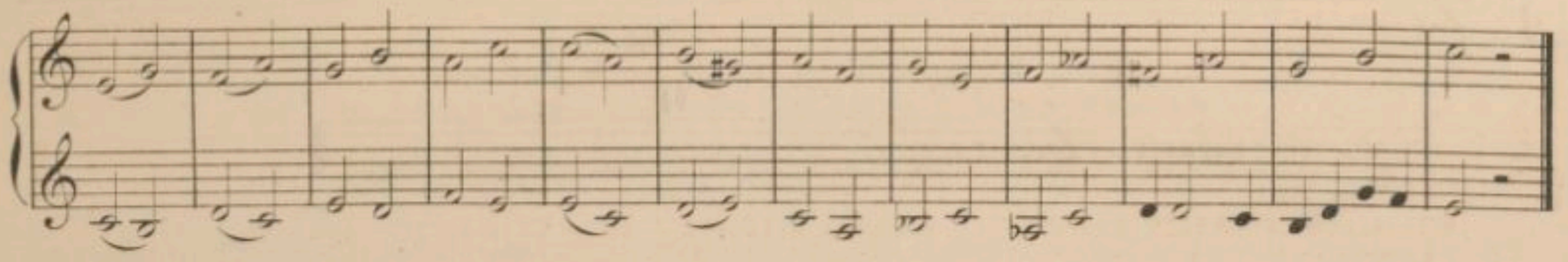


RÉSUMÉ À DEUX PARTIES

Moderato assai.





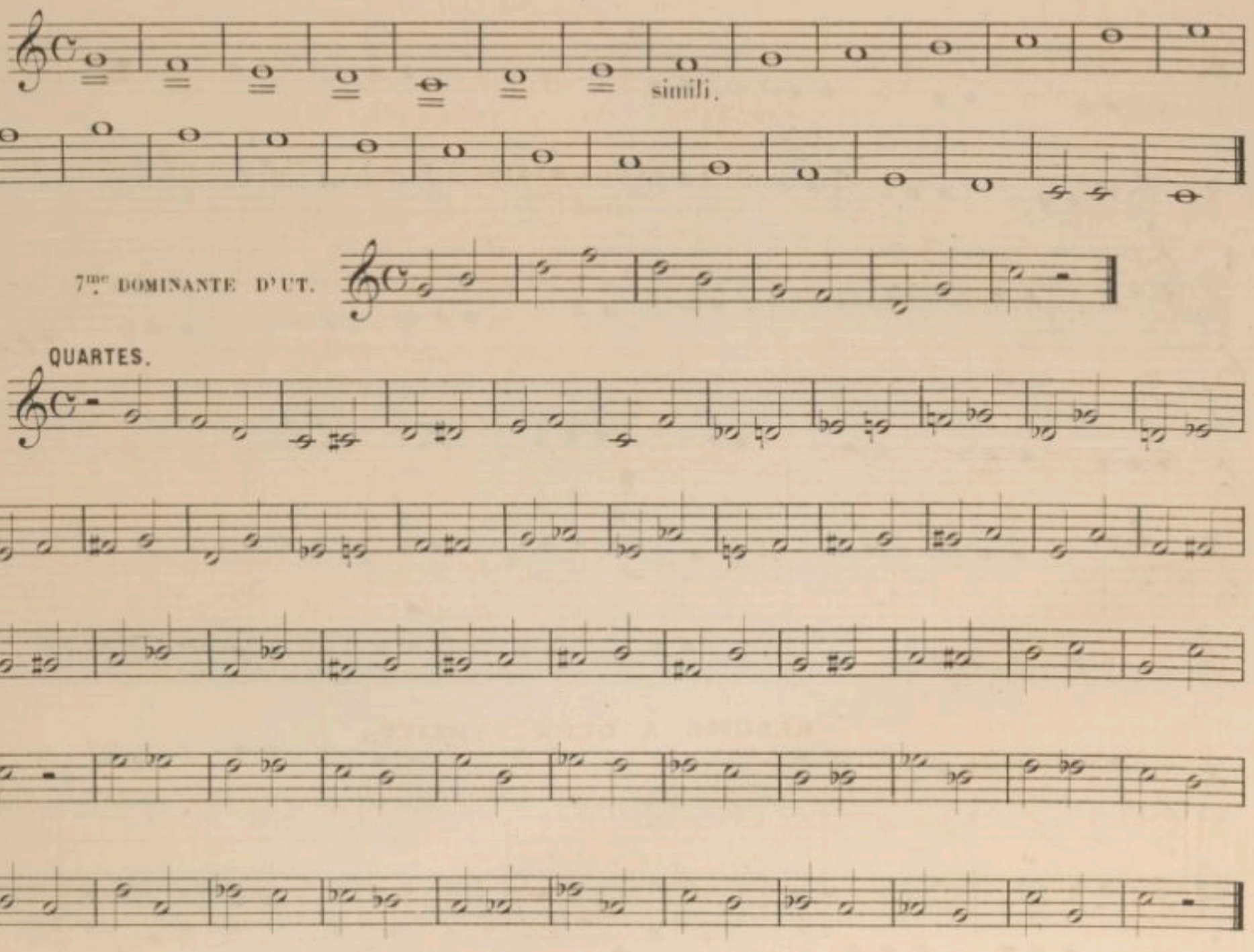


7.e LEÇON

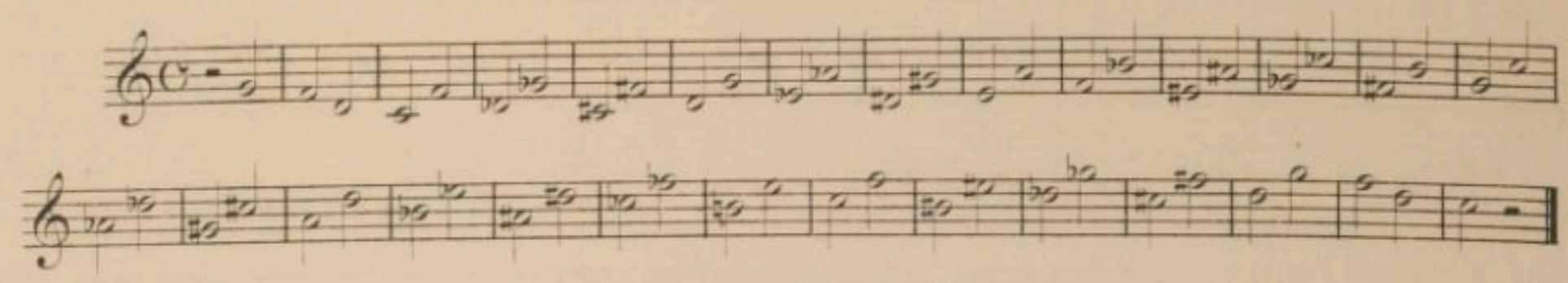
UT MAJEUR. SUITE DE LA FORMATION DU SON. 1re **LEÇON MÉLODIQUE.**

INTERVALLES DE QUARTES.

J'emploie de loin en loin l'étendue acquise en grandes valeurs, avec les sons droits, de façon à ne pas perdre l'habitude de bien les tenir; c'est d'ailleurs un moyen de s'assurer si les lèvres progressent ou perdent comme force naturelle, puis on ne doit pas oublier que les sons droits doivent préparer aux sons filés, qui compléteront la marche de l'étude.

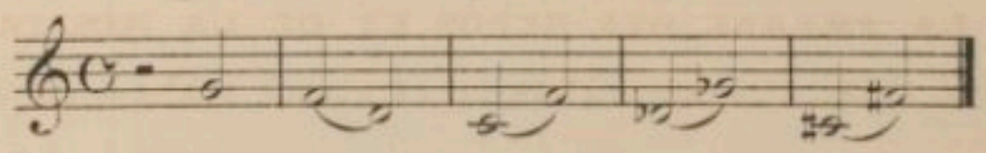


RÉCAPITULATION AVEC LES SYNONYMES.



Il faut dire également cet exemple avec le Portamento.

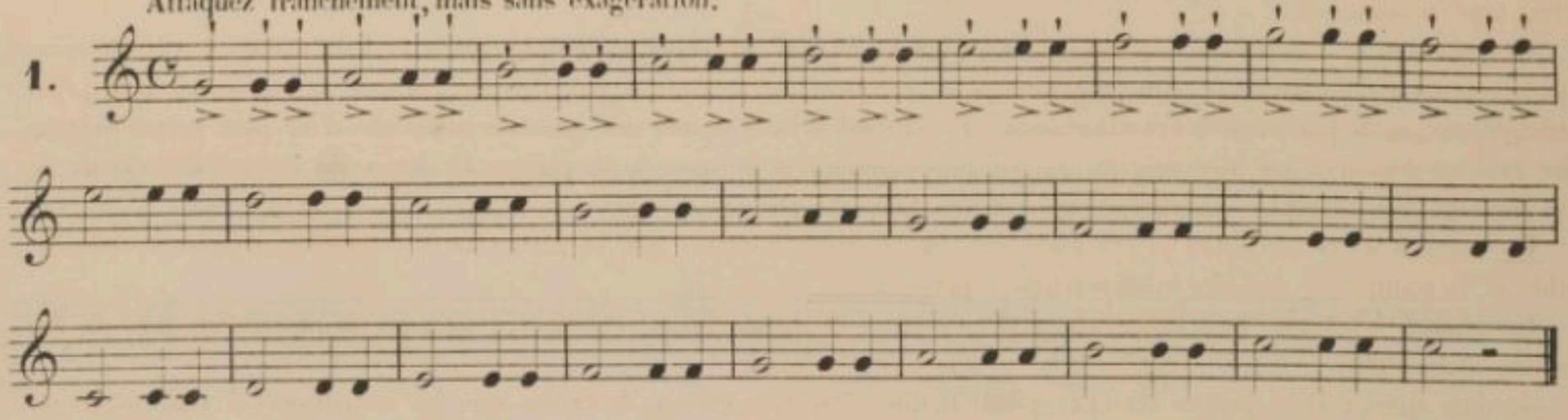
EXEMPLE.



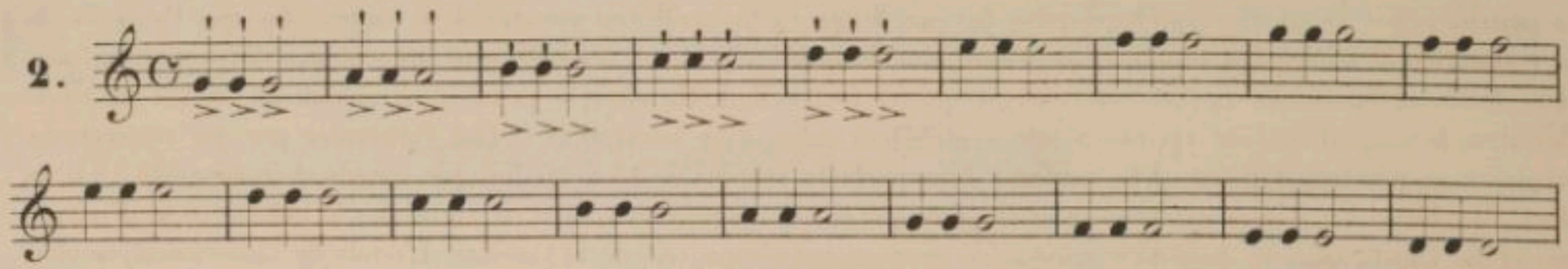
UNE BLANCHE ET DEUX NOIRES POUR LA MESURE, AVEC COUP DE LANGUE RÉPÉTÉ.

Attaquez franchement, mais sans exagération.

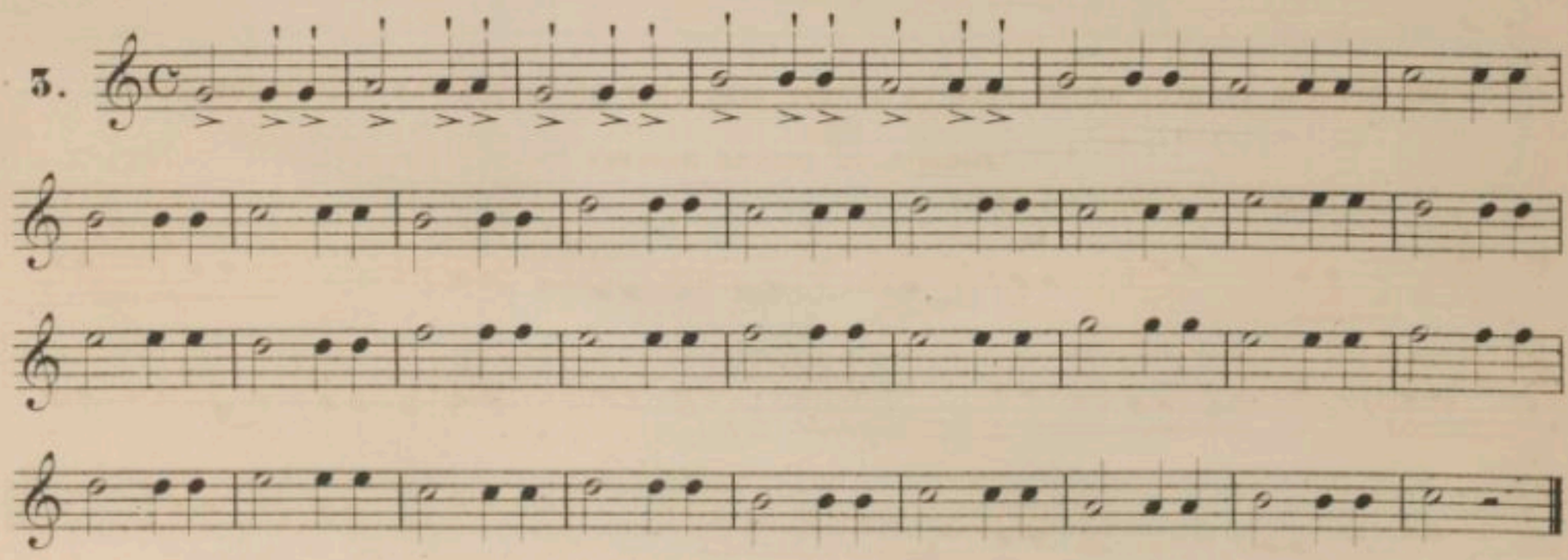
1.



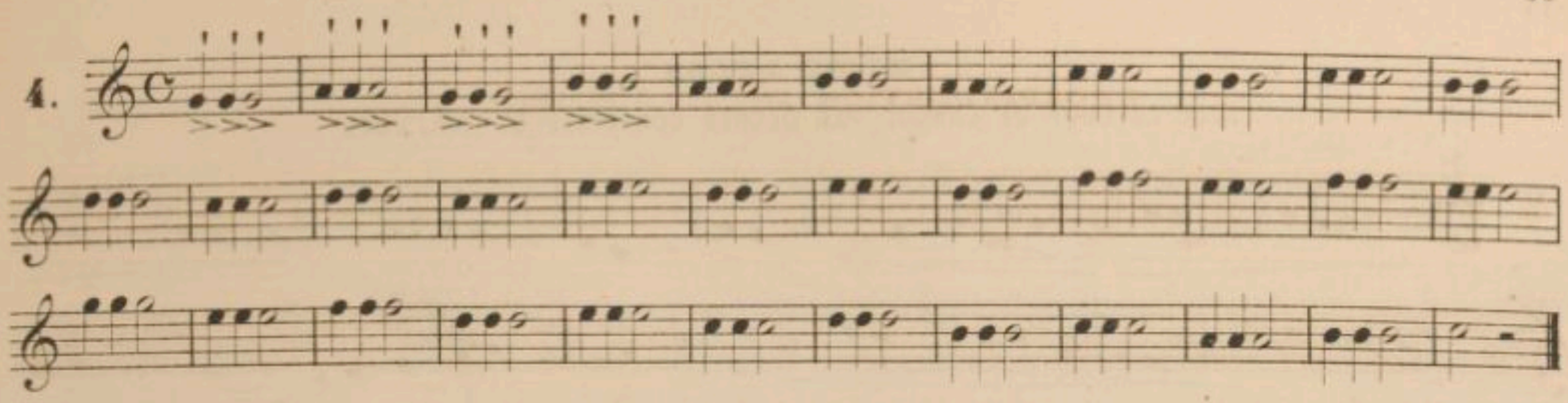
2.



3.



4.



DE LA PHRASE, DES REPOS ET DE LA RESPIRATION

ET COMME COROLLAIRE, APPLICATION DE LA NUANCE PARTICULIÈRE ET GÉNÉRALE.

A partir de cette leçon, la mélodie prenant une forme plus décidée, il devient utile d'analyser la construction des phrases, afin de régler les repos où les respirations doivent se prendre. On remarquera que les respirations coïncident presque toujours avec les repos des cadences harmoniques.

La phrase musicale se compose ordinairement de deux, quatre, six et huit mesures; et exceptionnellement de trois, cinq, sept mesures, &.

Ces phrases se subdivisent en demi, quart, demi-quart de phrase, selon leur longueur et leur rythme binaire, ternaire, quaternaire, ou quintenaire &. Les respirations se prennent naturellement aux fins de phrases ou repos, aussi bien qu'aux subdivisions, mais pas avant leurs conclusions. Il est donc utile d'aspirer une quantité suffisante d'air pour ne pas se trouver pris au dépourvu, car une respiration mal placée détruirait le sens de la phrase. Je donne du reste, dans le cours de cet ouvrage, des exemples des différentes constructions de phrases.

En général on ne respirera ni sur les barres de mesures, à moins que la phrase ne s'y termine; ni entre la note sensible et la tonique; ni dans les contre-temps répétés. &.&.

En résumé c'est une très bonne chose de s'exercer de bonne heure à diriger, à menager la respiration pour la dépenser utilement.

Je dois ajouter ici, à propos de la respiration, que c'est une erreur de croire que les instruments à vent fatiguent la poitrine: c'est là un vieux préjugé qui a fait son temps, et les médecins reconnaissent aujourd'hui que l'exercice de la respiration, *bien dirigé et sagement pratiqué*, loin de nuire à la santé générale peut au contraire développer une poitrine faible et lui donner la force et l'énergie qui lui font défaut. En effet, le poumon est comme un soufflet qui injecte l'air dans le sang; il contient environ 3,200 centimètres cubes d'air nouveau, et il faut l'alimenter par des respirations amples mais pas trop répétées. Une personne bien portante respire de 15 à 20 fois par minute et absorbe de 6 à 8 litres d'air. Ce chiffre est réduit notablement chez ceux qui ont la respiration courte, en sorte que le poumon ne se développe pas et ne fournit plus la dose d'air nécessaire au sang qui s'appauvrit: de là l'anémie. L'étude de l'instrument, en obligeant à prendre de longues respirations, donne aux mouvements thoraciques la force et l'ampleur qui manquent aux estomacs débiles. En un mot, cette sorte de gymnastique interne produit, sur les organes respiratoires, les effets bienfaisants que la gymnastique usuelle produit sur les membres.

UNE BLANCHE ET DEUX NOIRES POUR LA MESURE, AVEC COUP DE LANGUE PAR DEGRÉS CONJOINTS.

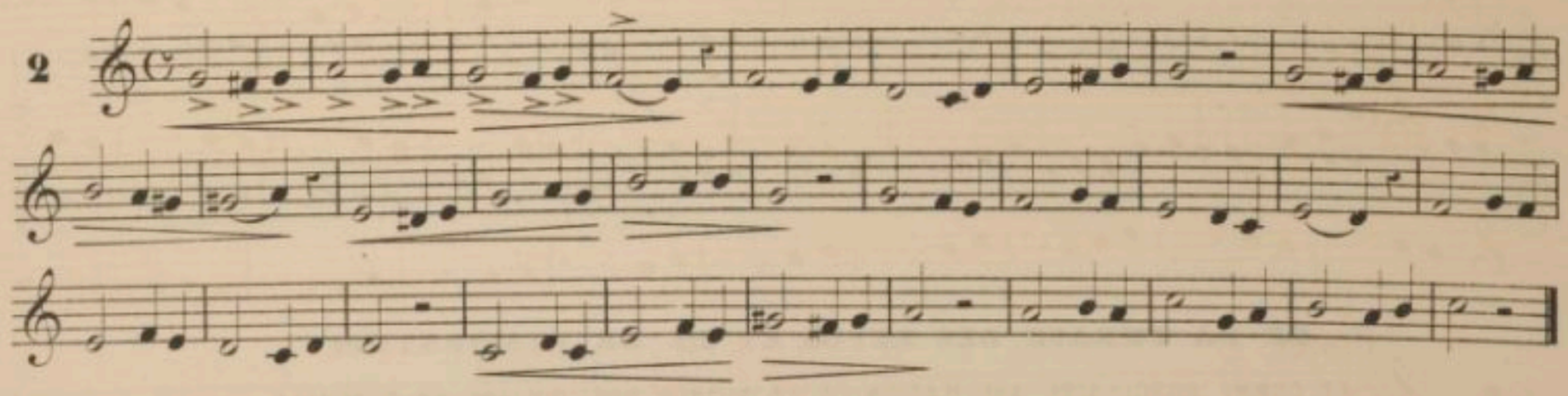
PHRASES DE QUATRE MESURES.

Mouvt modéré. (marquez les notes)

1.

MÊME LEÇON

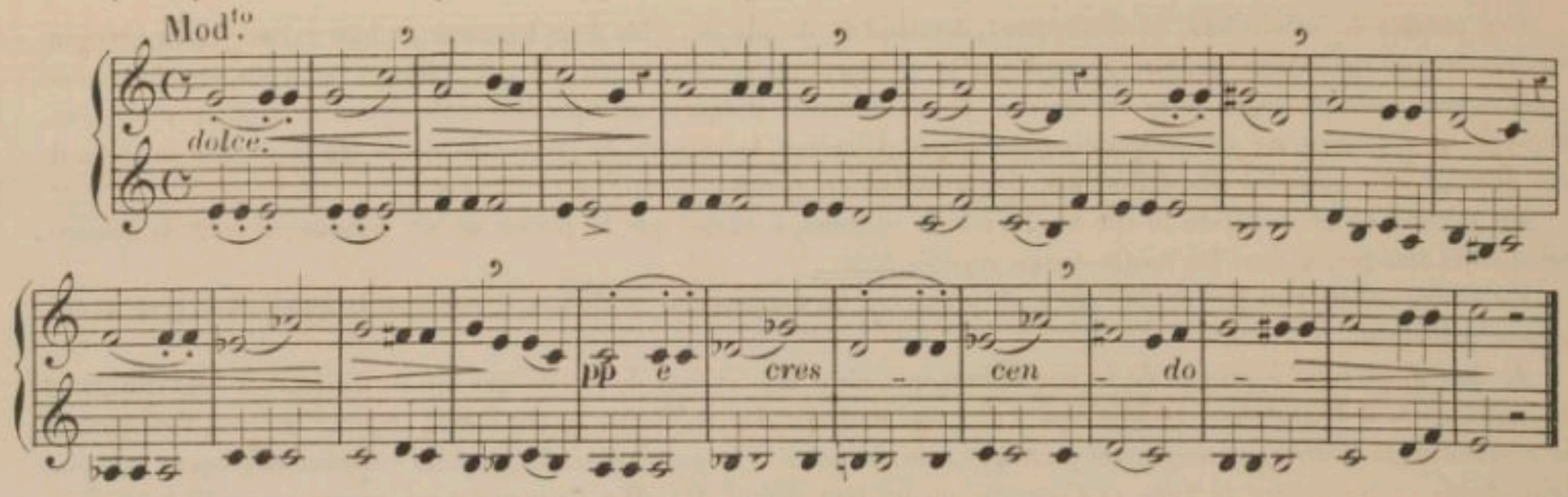
AVEC LE COUP DE LANGUE PAR DEGRÉS CONJOINTS ET DISJOINTS.



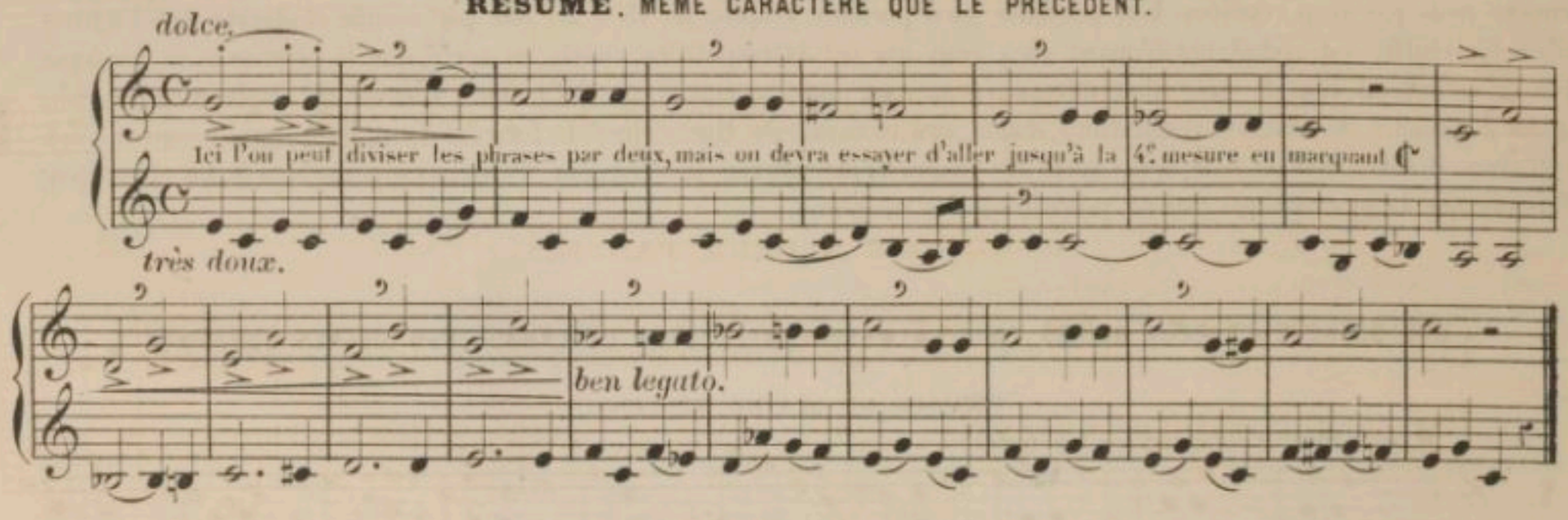
RÉSUMÉ. (STYLE RELIGIEUX)

PORTER LES SONS SUR LES QUARTES. (Voir 4e leçon)

Bien que nous indiquions des respirations plus fréquentes pour ceux qui auraient le souffle court, il faut essayer de ne respirer qu'à la 4e mesure qui forme la phrase complète.

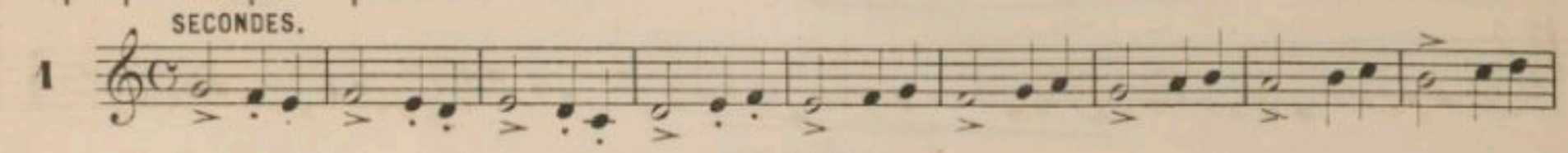


RÉSUMÉ. MÊME CARACTÈRE QUE LE PRÉCÉDENT.



7e LEÇON (Bis)

Pour exercer les doigts et la langue sur les intervalles de seconde et de tierce. Essayer de prendre un mouvement un peu plus vif que les précédents.



2

TIERCES.

3

4

RÉSUMÉ.

RÉSUMÉ À DEUX PARTIES.

Mod^to.

RÉCRÉATION.

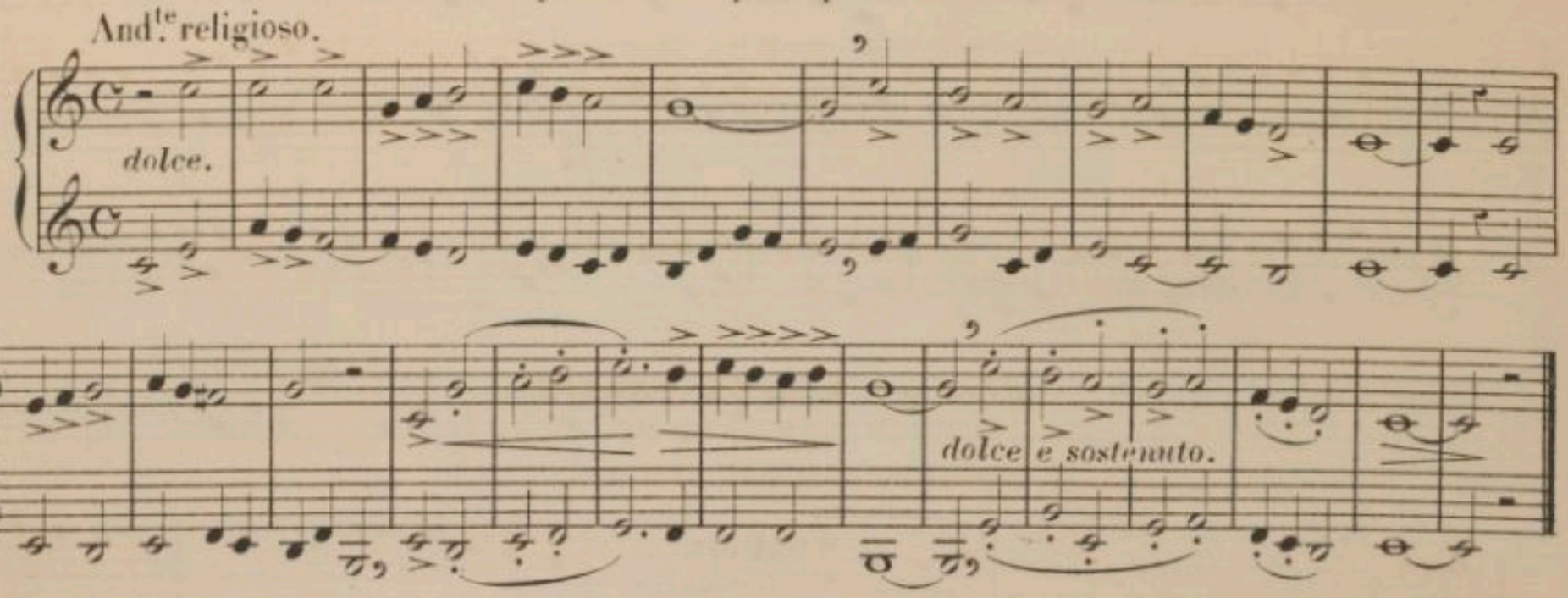
Sous le titre de récréation, j'ai voulu joindre à mes leçons des mélodies de diverses époques, dans la pensée d'en rendre l'étude instructive et attrayante.

Mon but est aussi de donner à l'élève un aperçu des différents styles dont je parle dans ma préface.

L'analyse de ces récréations devra produire un bon résultat, la grâce naïve et la simplicité naturelle des mélodies de nos pères ne pouvant être qu'un enseignement des plus salutaires. En un mot je me suis efforcé, par l'assemblage des leçons et des récréations, d'éveiller, de provoquer chez l'élève le sentiment indispensable à toute bonne exécution.

CHORAL DE LUTHER. (16e Siècle)
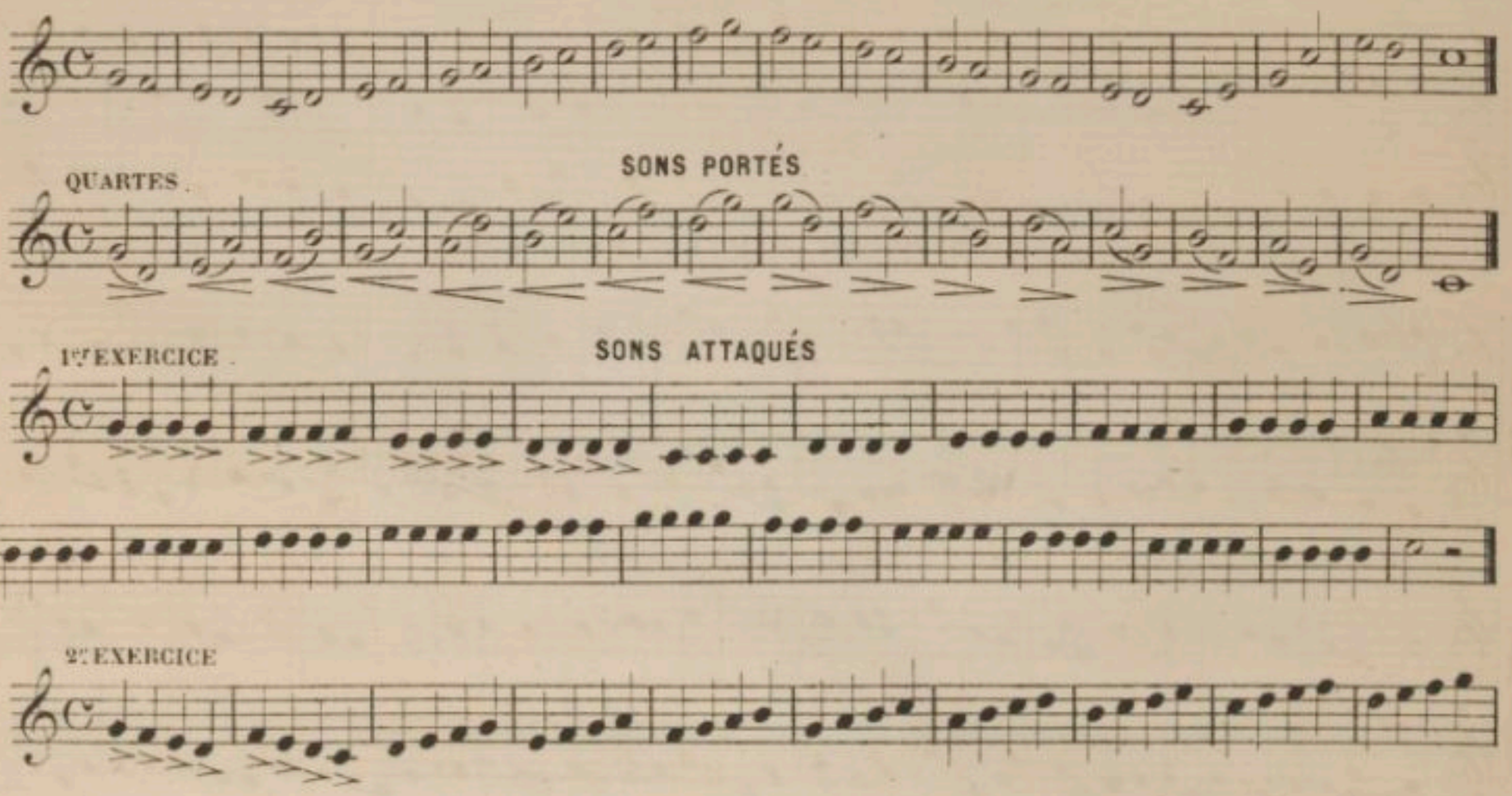
(Essayer de ne respirer qu'à la 6e mesure)

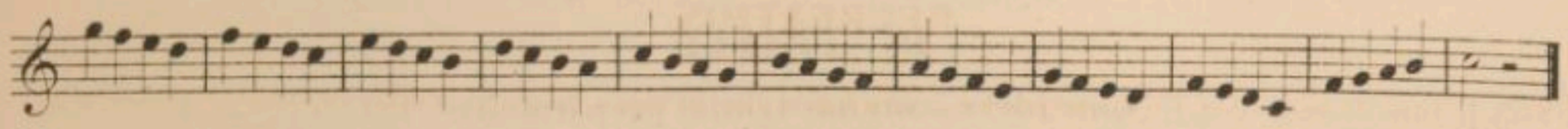


7e LEÇON (Ter)

GAMME D'UT

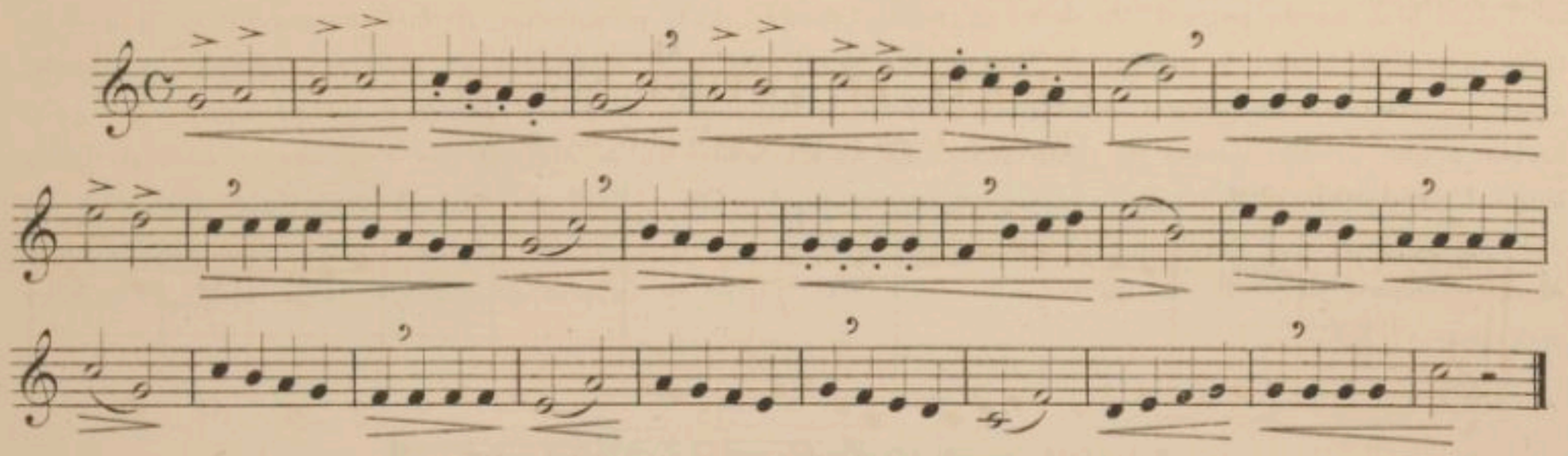
SUR LES NOTES NATURELLES, ET RAPPEL DE L'INTERVALLE DE QUARTE AVEC LE PORTAMENTO.
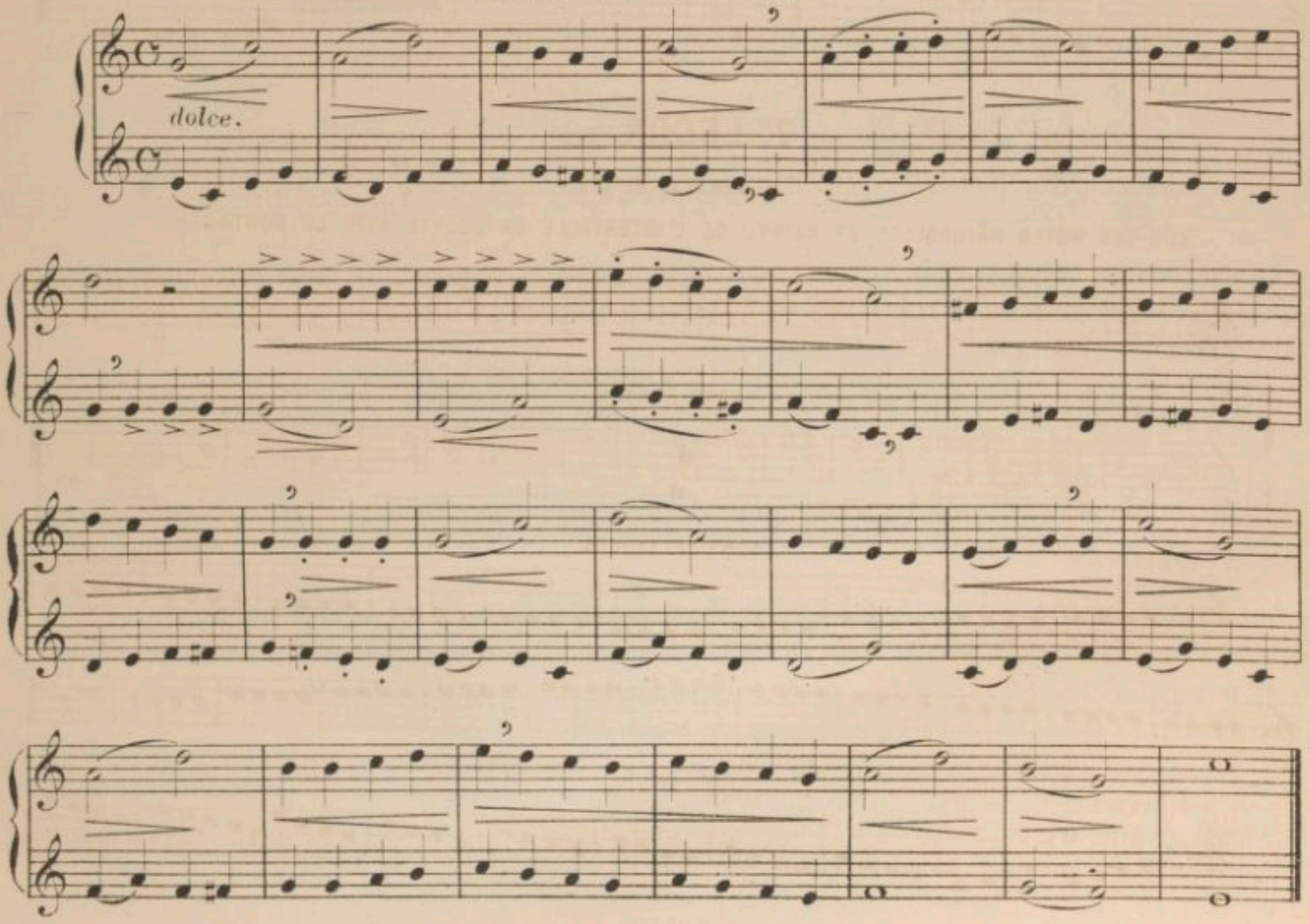




RÉSUMÉ-ÉTUDE.

(Dans le cas où l'on ne pourrait pas aller jusqu'à la 4e mesure, il faudrait prendre une respiration à la 2e.)



RÉSUMÉ À DEUX PARTIES.

PHRASES DE QUATRE MESURES.



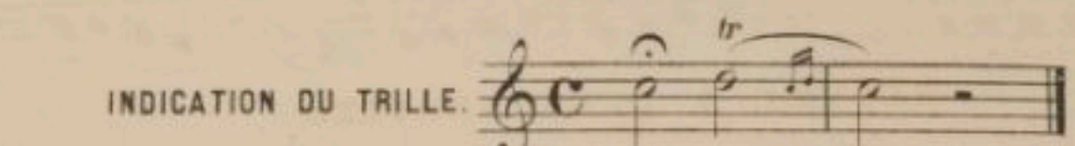
INSTRUCTION THÉORIQUE

DU TRILLE

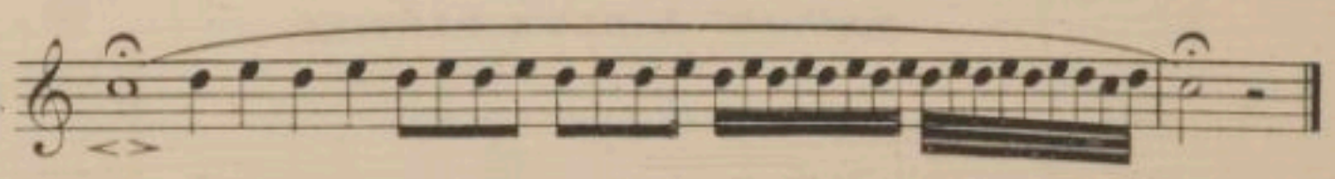
Considéré comme travail préparatoire

Le Trille n'étant, sur le Cornet, qu'une difficulté mécanique des doigts et non des lèvres, il faut l'étudier dès les commencements. C'est un agrément d'un emploi si fréquent, que si l'on ne parvient pas à l'obtenir souple, léger et brillant, il ne fera qu'alourdir l'exécution et défigurer la mélodie. Pour bien faire le Trille il est nécessaire d'avoir des pistons qui marchent bien.(1) Il faut exécuter le Trille avec le doigt seulement et éviter tout mouvement de l'avant-bras ou du poignet. On devra se rendre compte de la préparation, de la terminaison et de la durée du trille afin d'en calculer le nombre de battements. Maintenant nous répéterons ici, malgré la critique des impuissants, qu'il serait extrêmement avantageux de faire le Trille avec les lèvres lorsqu'il est précipité ou qu'il arrive à une grande vitesse de battements. Et quand même on ne devrait pas employer ce mode de triller *dans l'exécution*, il faudrait le travailler encore et chercher à l'obtenir *dans l'étude*, parceque c'est un exercice pratique par excellence pour acquérir la légereté, la délicatesse et une grande souplesse des lèvres. Mais ce conseil ne s'adresse qu'aux élèves studieux qui se sentiraient le courage et la volonté de travailler avec persévérance.

INDICATION DU TRILLE.

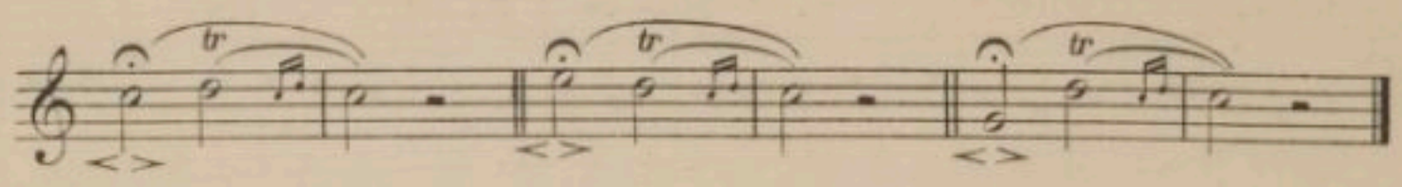


EXÉCUTION.
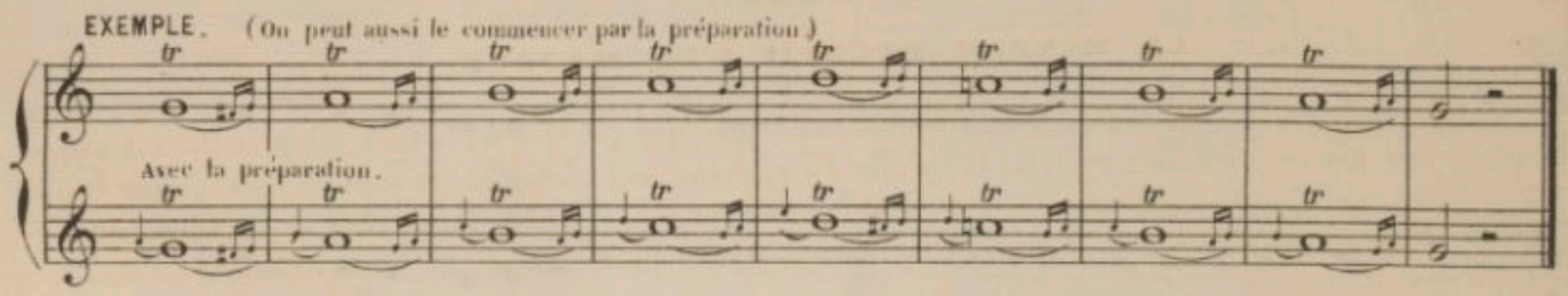


La Tonique, la Médiante et la Dominante peuvent précéder le Trille; dans ce cas on nomme cette préparation du trille, mise de son.

EXEMPLE.



Lorsque le Trille a lieu sur une suite de notes ascendantes ou descendantes, on l'écrit et on l'exécute ainsi qu'il suit:

EXEMPLE. (On peut aussi le commencer par la préparation.)



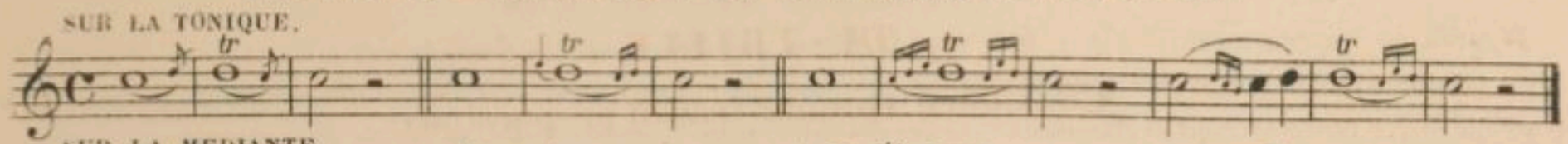
Les préparations et les terminaisons des Trilles étant composées d'une, deux ou trois petites notes, pour les exécuter il ne faut donner que deux coups de langue: le premier sur la note qui porte le Trille ou la première de la préparation, le second sur la note finale, mais en ayant soins de ne pas isoler cette note finale de la terminaison et en la posant toujours par un coup de langue doux.

---

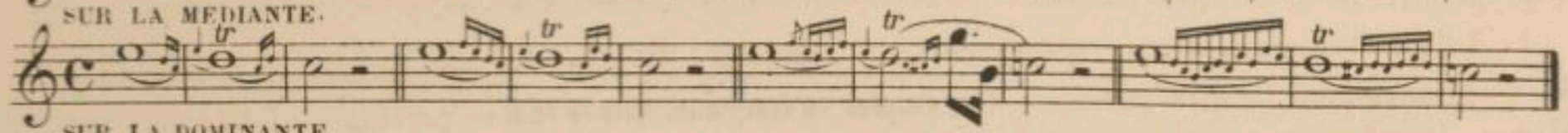
(1) L'emploi du pétrole est excellent pour cela: il suffit d'en imbiber les pistons environ une fois par mois, soit avec le doigt soit en les trempant dans un vase rempli de pétrole. L'emploi de la salive est mauvais: elle oxyde les pistons et rouille les ressorts.

EXEMPLES DES PREPARATIONS ET DES TERMINAISONS LES PLUS USITÉES

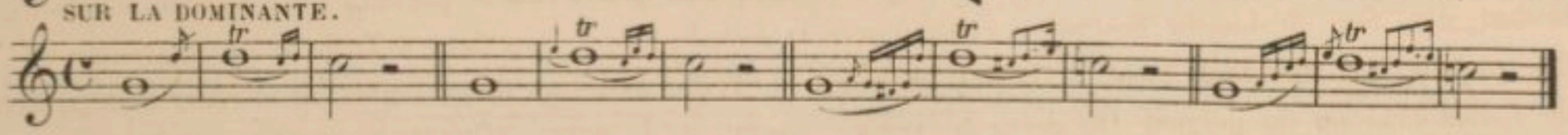
SUR LA TONIQUE.



SUR LA MEDIANTE.



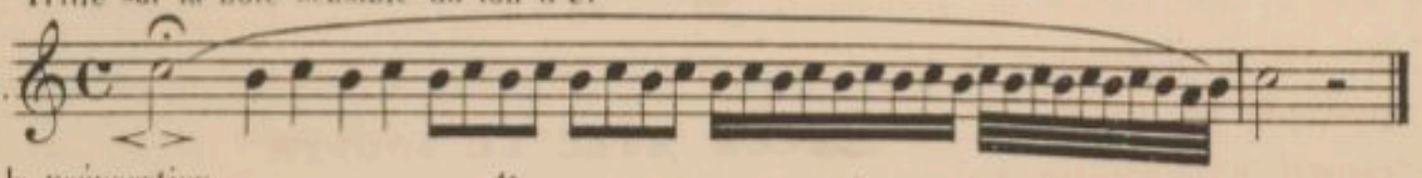
SUR LA DOMINANTE.
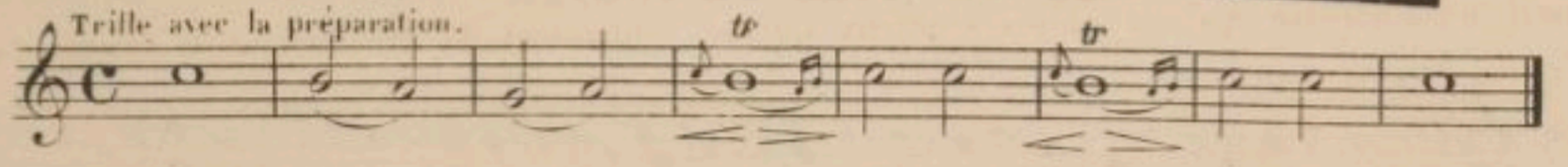


On peut varier à l'infini les préparations et les terminaisons, mais les exemples ci-dessus suffiront pour donner la clef de toutes les autres.

Trille sur la note sensible du ton d'Ut

EXEMPLE PRATIQUE.

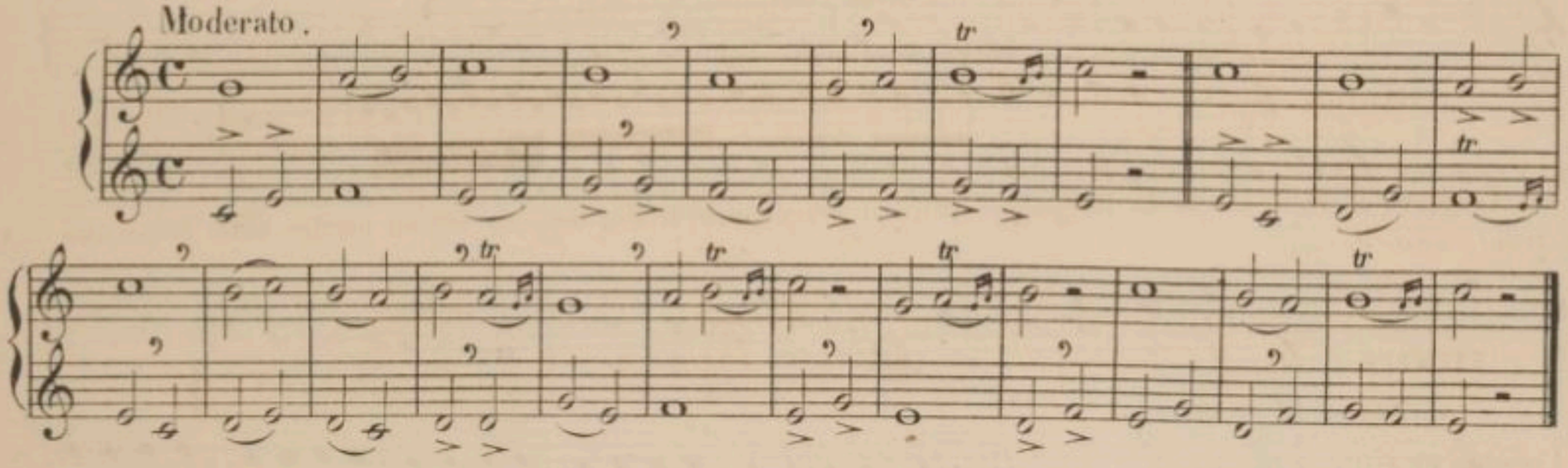


Trille avec la préparation.



RÉSUMÉ A DEUX PARTIES

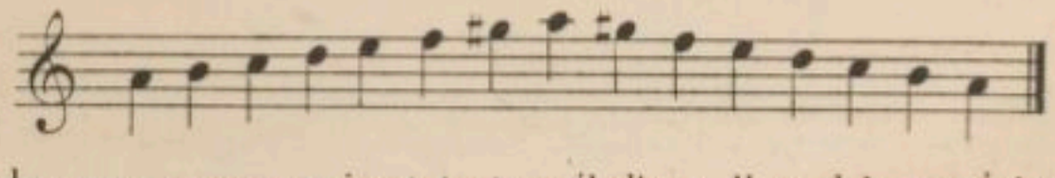
Moderato.



8e LECON.

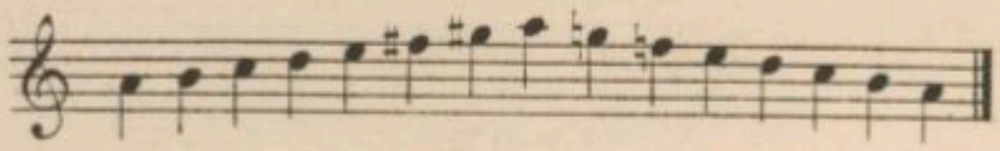
LA MINEUR, RELATIF D'UT MAJEUR

La gamme mineure est, de toutes les difficultés théoriques que j'ai cherché à faire comprendre aux élèves, celle qui les a le plus souvent embarrassés. C'est que les opinions sont partagées au sujet de cette gamme. Suivant les uns, la différence d'une gamme majeure à la même gamme mineure, consiste dans la troisième et la sixième notes qui doivent être majeures dans la gamme majeure, et mineures dans le mode mineur; ils écrivent ainsi:



Les autres disent que dans une gamme qui est toute mélodique, il ne doit pas exister un intervalle d'un ton et demi (*Fa-Sol* ♯). Cependant la sixte majeure ne peut concorder avec le ton mineur, et d'un autre côté la note sensible doit toujours être à un demi-ton de l'octave de la tonique. Or, pour vaincre cet obstacle, ils sacrifient la sixte à la sensible en montant, et abandonnent la note sensible pour la sixte en descendant.

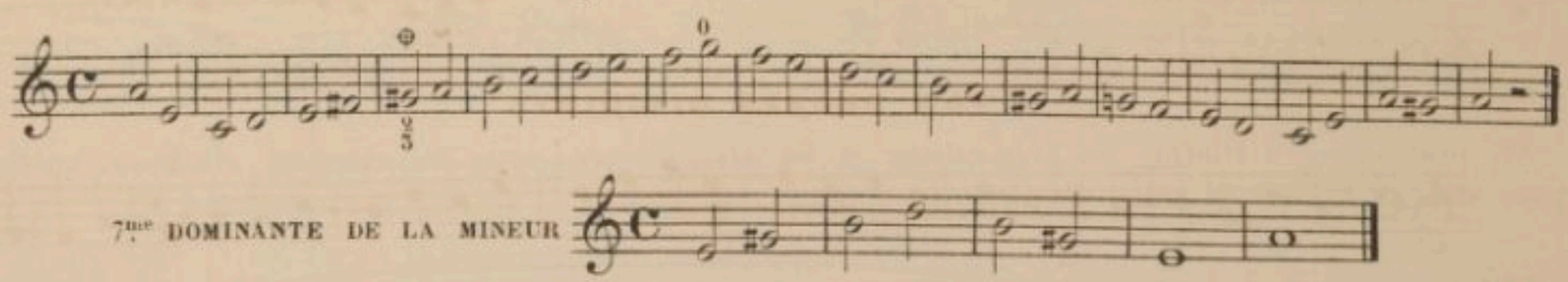
EXEMPLE.



D'après ce raisonnement, il n'y a donc que la tierce qui distingue les deux modes.

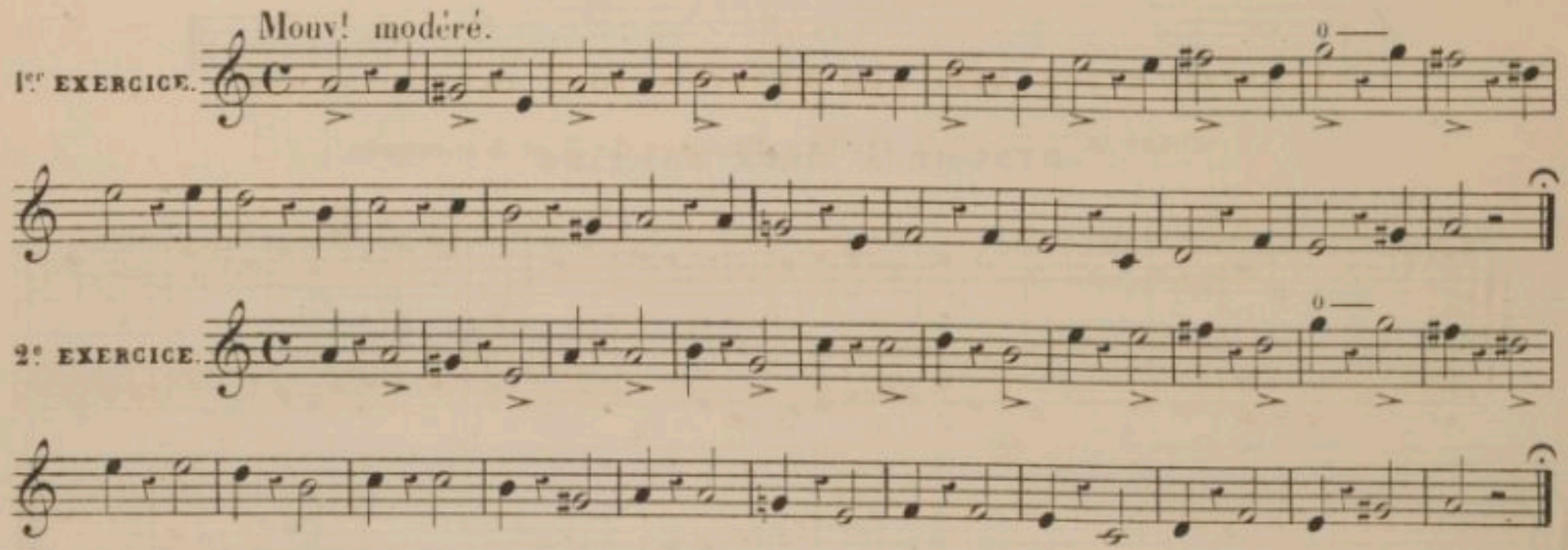
Ce dernier système est le plus généralement adopté, mais les élèves feront bien de travailler les deux gammes mineures, parcequ'ils les rencontreront certainement écrites des deux manières dans la musique qu'ils éxécuteront.

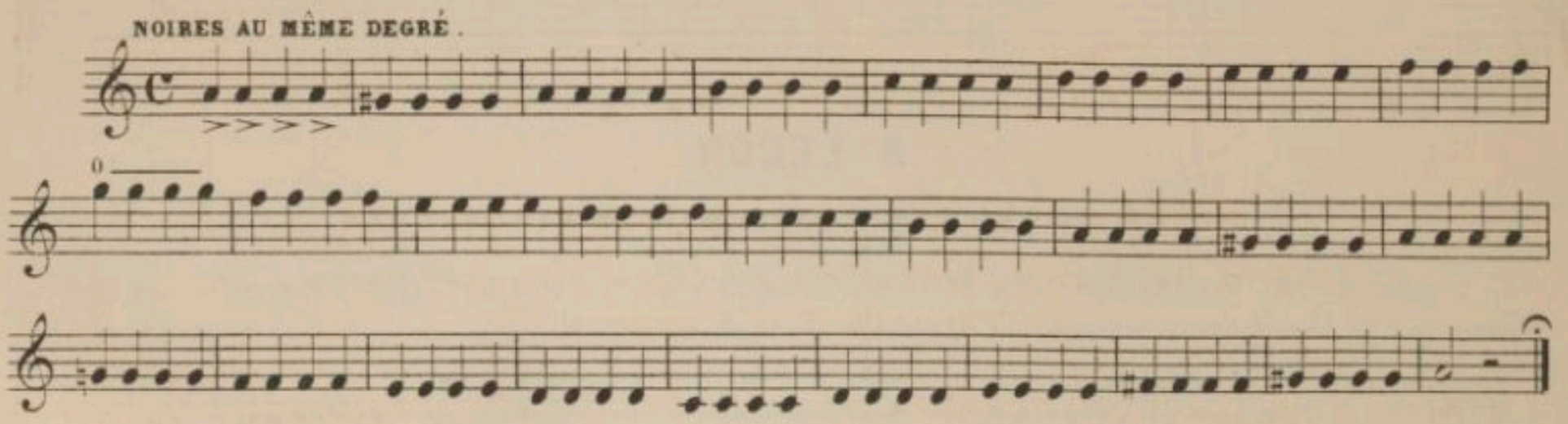
LEÇON SUR LA GAMME



7me DOMINANTE DE LA MINEUR

LEÇON AVEC LE SOUPIR

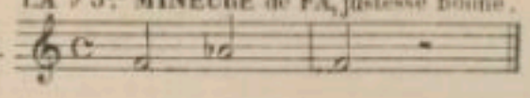




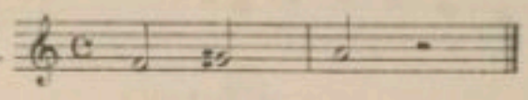
---

* A cette octave, il n'y a pas d'autre doigté pour SOL ♯ ; il faut donc serrer les lèvres afin de le hausser, car il est plutôt La ♭ que note sensible dans cette gamme. (Voir à la 3e Leçon l'instruction théorique sur les accidents ♯ et ♭.) C'est un des exemples à l'appui de ma démonstration sur les attractions des sons entre eux, par rapport à la tonalité. En voici la preuve :

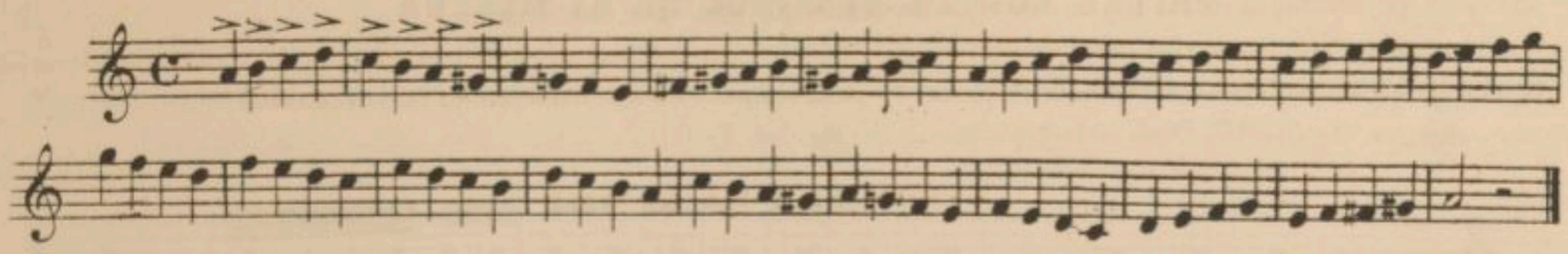
LA ♭ 3ce MINEURE de FA, justesse bonne.

EXEMPLE. 

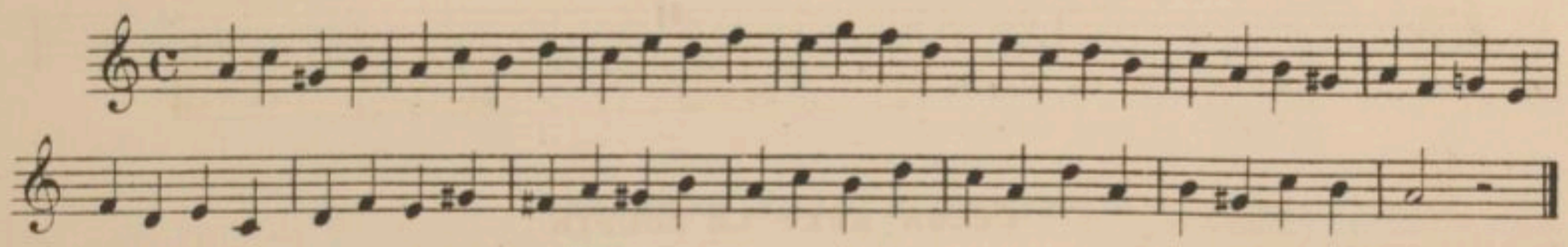
Si par suite de modulation, cette tierce devient seconde augmentée elle sera trop basse, et il faut serrer les lèvres pour la faire monter.

EXEMPLE. 

PAR DEGRÉS CONJOINTS.

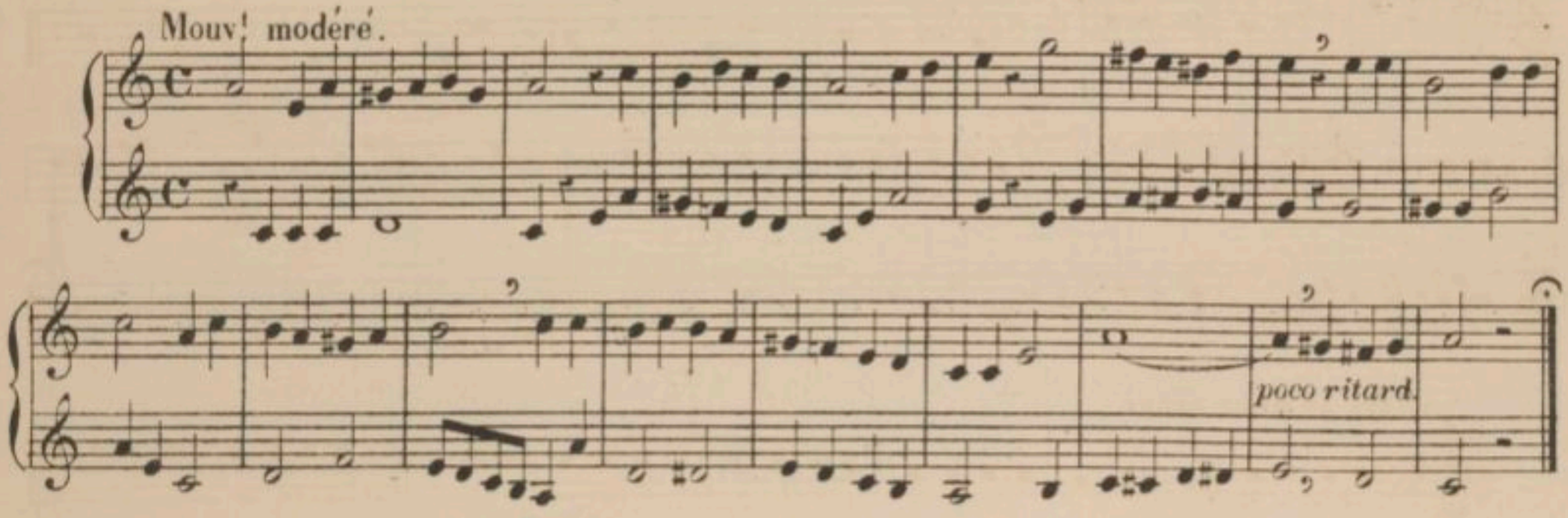


PAR DEGRÉS DISJOINTS.



RÉCAPITULATION AVEC LES RESPIRATIONS IRRÉGULIÈRES.

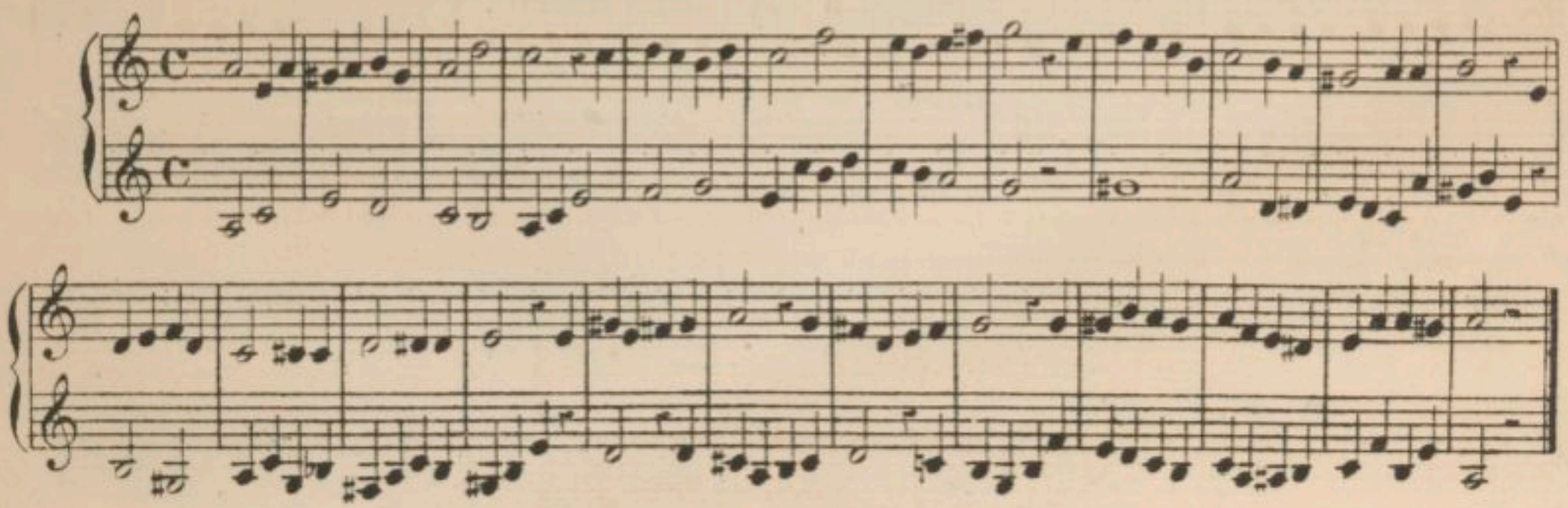
(CHANT IMITÉ DU STYLE ANCIEN.) **Phrases de 3 et 5 mesures**



RÉSUME AVEC LES RESPIRATIONS RÉGULIÈRES.

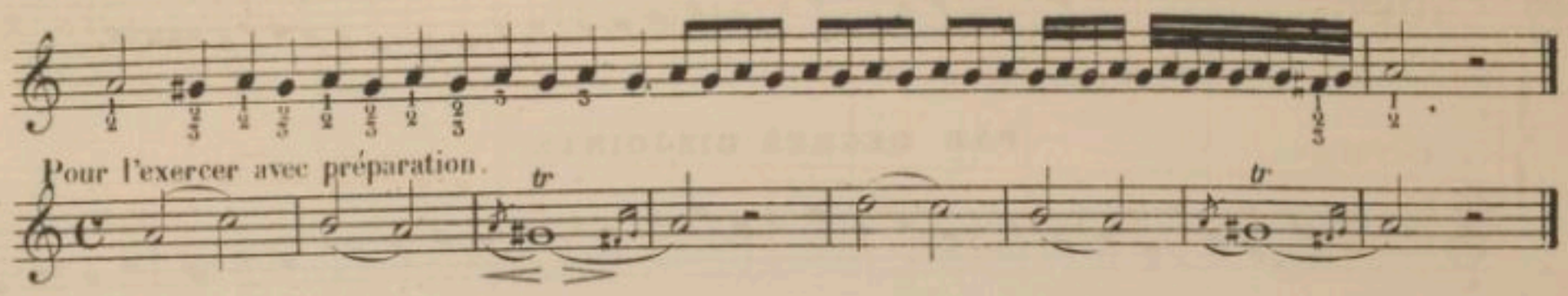
(STYLE PLUS MODERNE.) Essayer d'aller jusqu'à la 4e mesure sans respirer.

(Phrases de 2 et 4 mesures.)

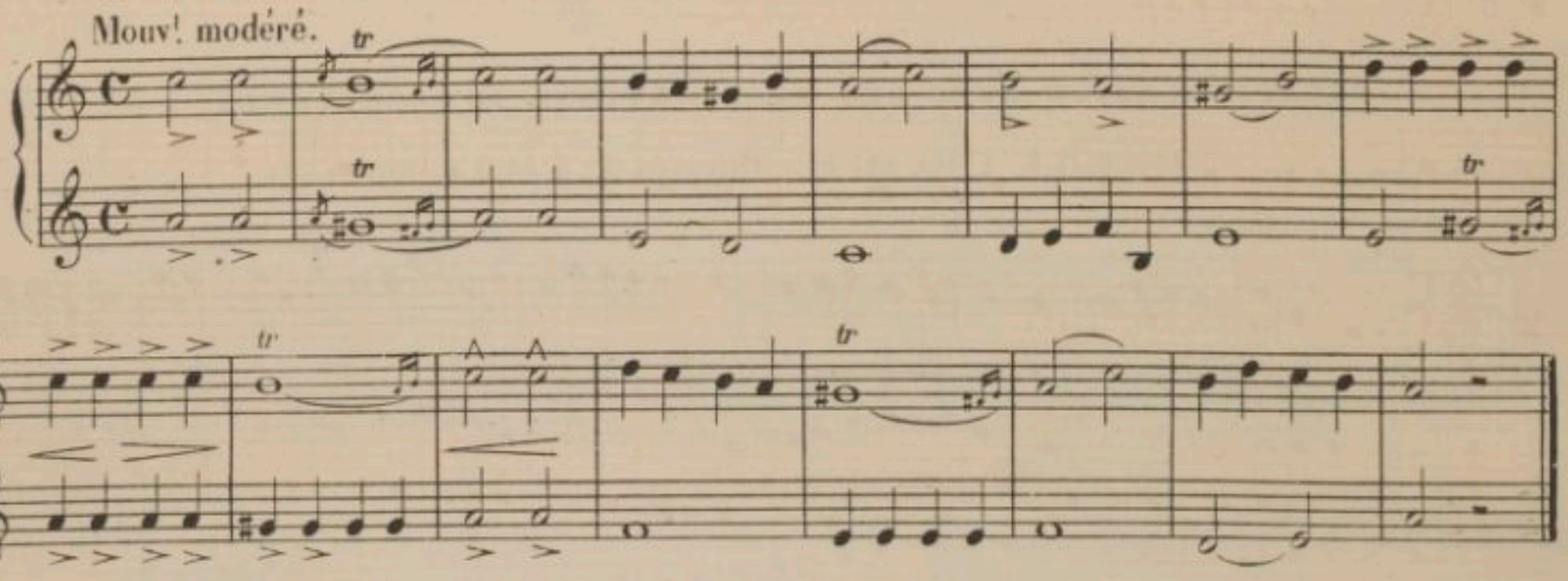


TRILLE SUR LA SENSIBLE DE LA MINEUR

Il faut préparer ce Trille avec les deux premiers pistons, puis lorsque l'on sera parvenu à un certain degré de vitesse, changer de doigté. (Voir à la tablature générale des Trilles.)



ÉTUDE A DEUX PARTIES.



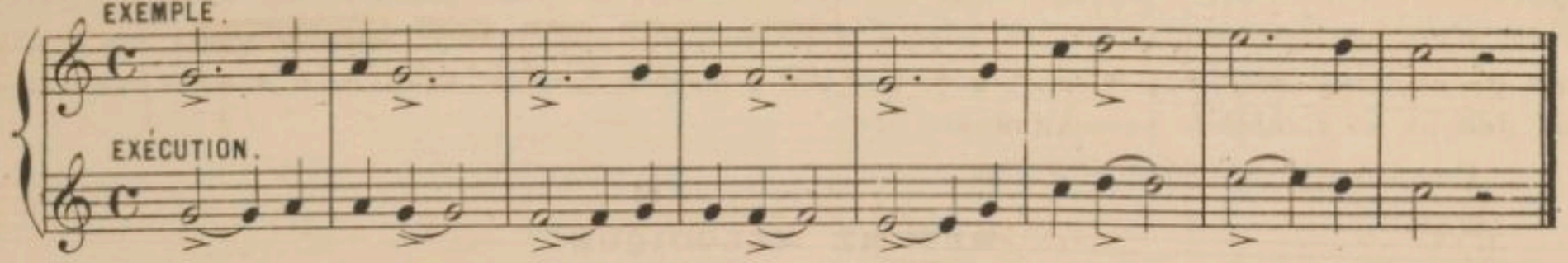
9e LEÇON

RETOUR AU TON D'UT ET AUX NOTES NATURELLES, AVEC ADDITION DU SI GRAVE.

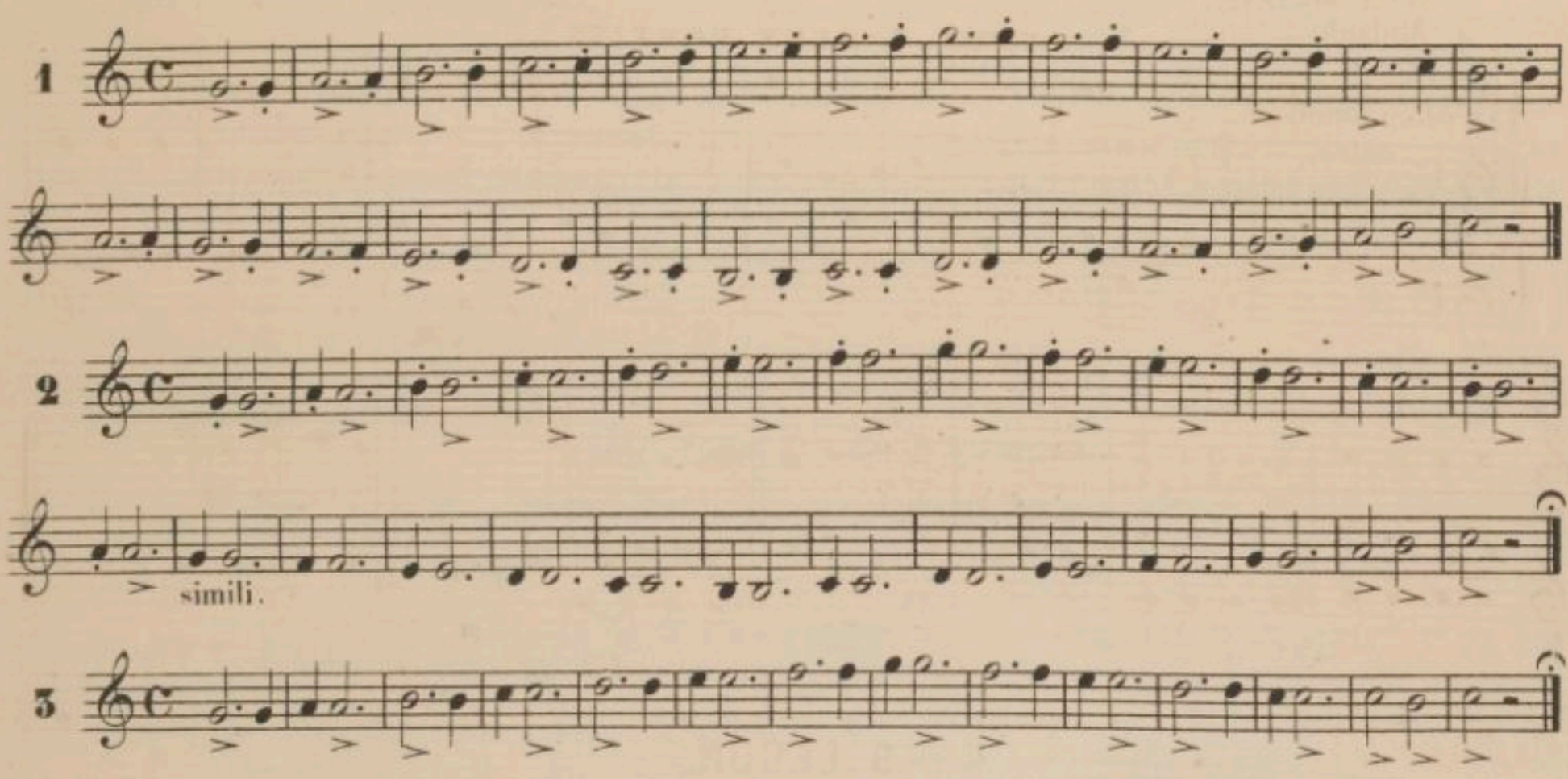
Emploi des points d'augmentation. (Mélanger les sons droits avec les sons attaqués et diminués.)

DU POINT APRÈS LES NOTES.

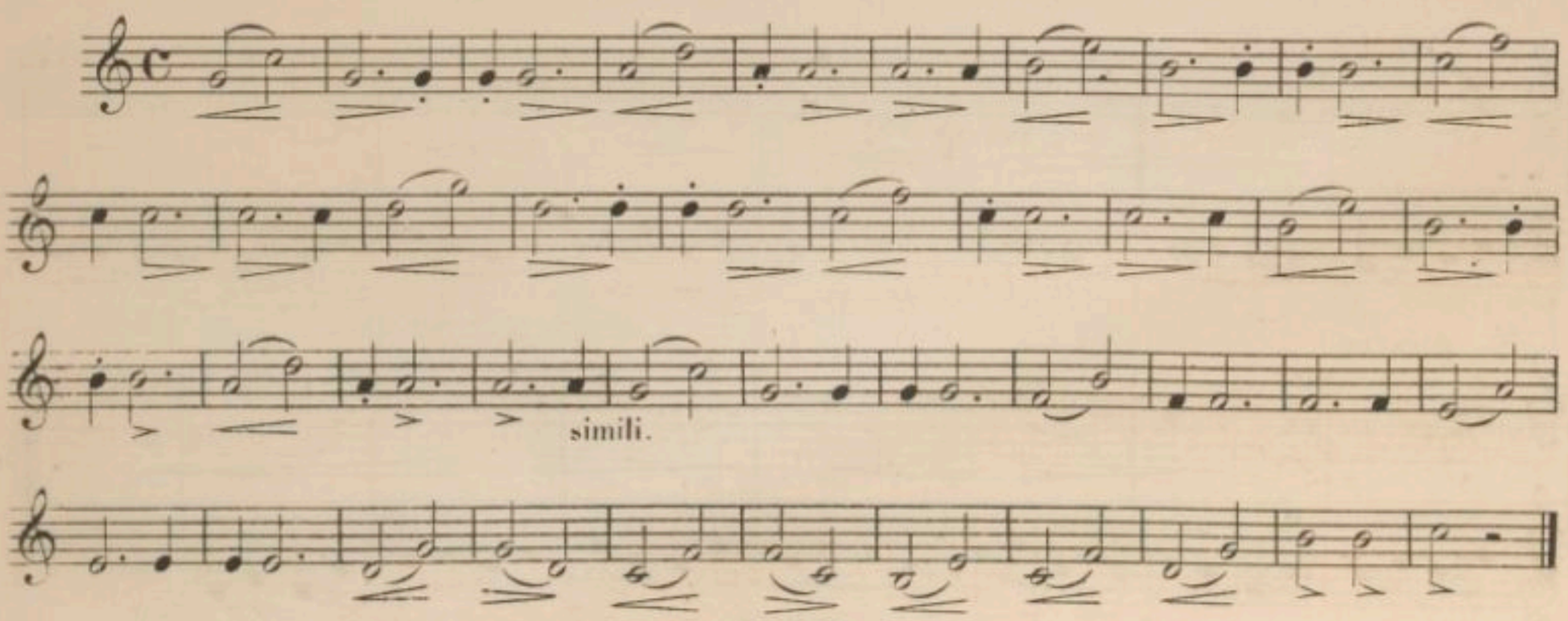
Cette question a beaucoup d'influence sur le sentiment de la mesure, elle demande donc toute l'attention de l'élève.
Le point d'augmentation prolonge de la moitié de sa valeur la note après laquelle il est placé.



S'attacher à bien attaquer les sons, ainsi qu'à conserver à la note pointée toute sa valeur.



RÉSUMÉ



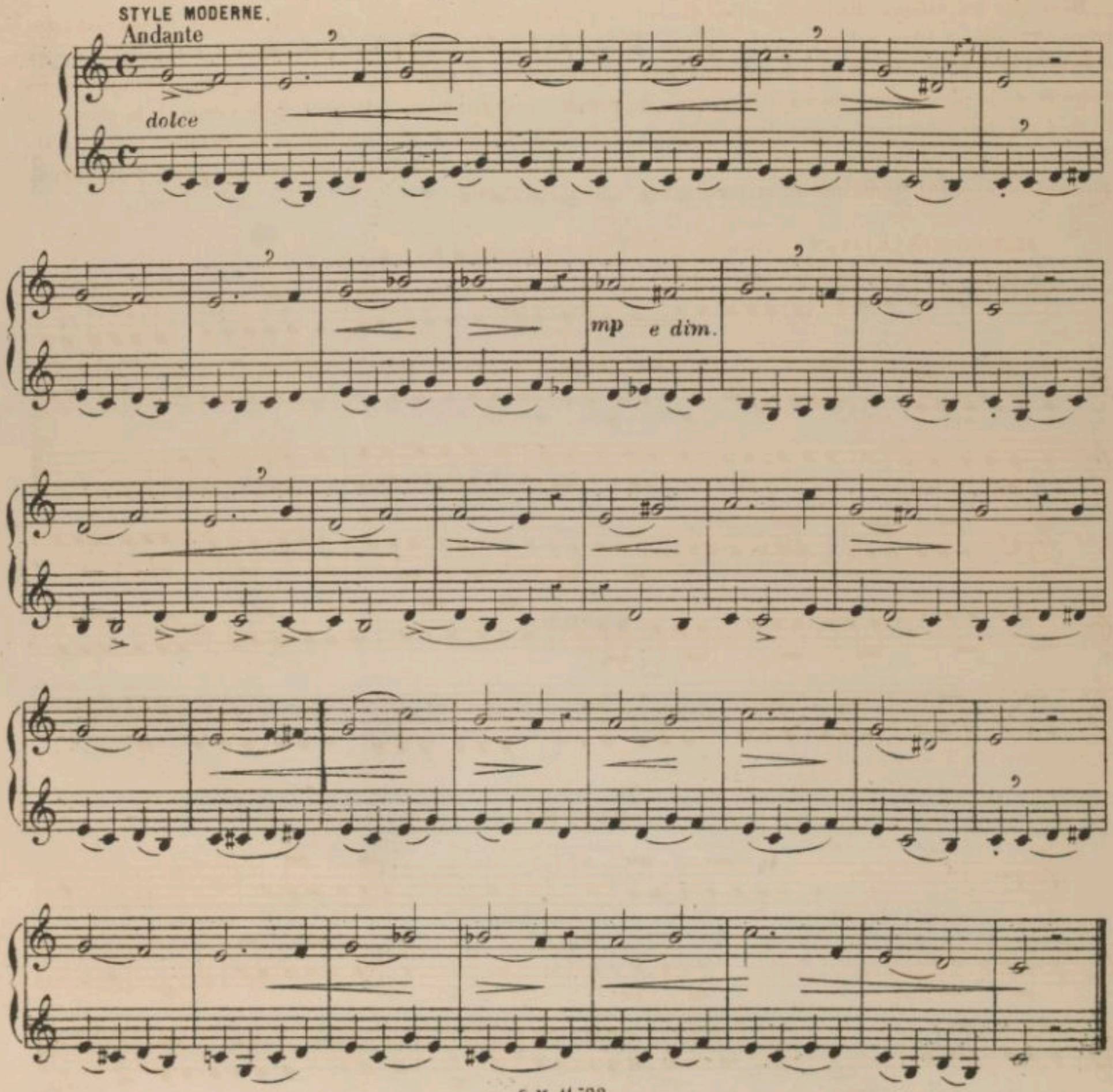
OBSERVATION.

L'exécution du résumé suivant demande déjà une certaine tension des muscles pour le soutenir convenablement dans le mouvement indiqué ; or, bien que l'on doive chercher à obtenir ce résultat quand on manque de force naturelle, il ne faudrait cependant pas trop insister dans le cas où les lèvres refuseraient la tenue du son, parcequ'il pourrait en résulter une insensibilité dangereuse pour ces organes, et par suite un découragement pour l'élève. D'ailleurs nous répétons qu'il ne faut jamais forcer les lèvres. Le moyen de vaincre cette faiblesse momentanée, très fréquente chez les débutants, c'est de jouer peu à la fois et souvent. Cette règle n'est pas seulement relative au résumé ci-dessous, elle s'applique à toutes les études, car ce n'est que par un travail intelligent et bien gradué que l'on acquerrera la force indispensable de lèvres pour soutenir un *Adagio*, un *Cantabile* ou un *Andante*.

RÉSUMÉ MÉLODIQUE.

pour apprendre à poser, à porter et à nuancer les sons.

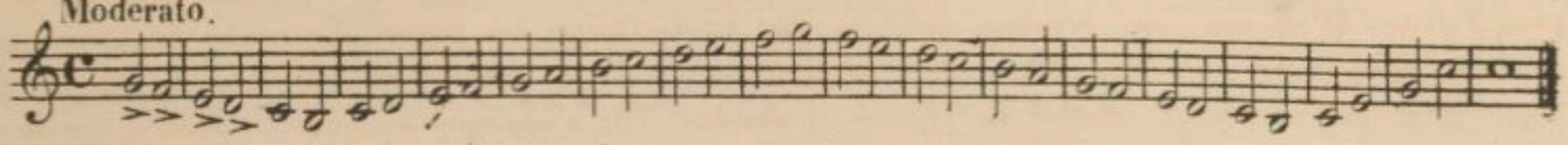
STYLE MODERNE.



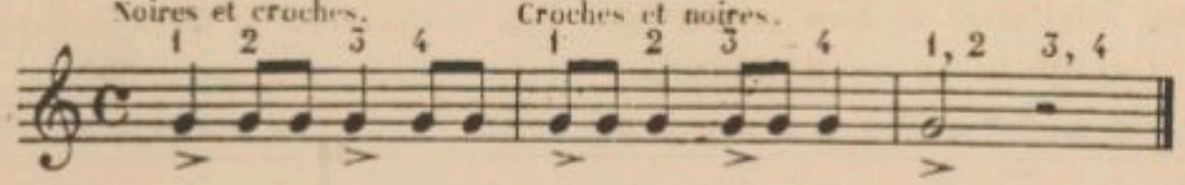
10e LECON.

ÉTUDE CLASSIQUE

Moderato.



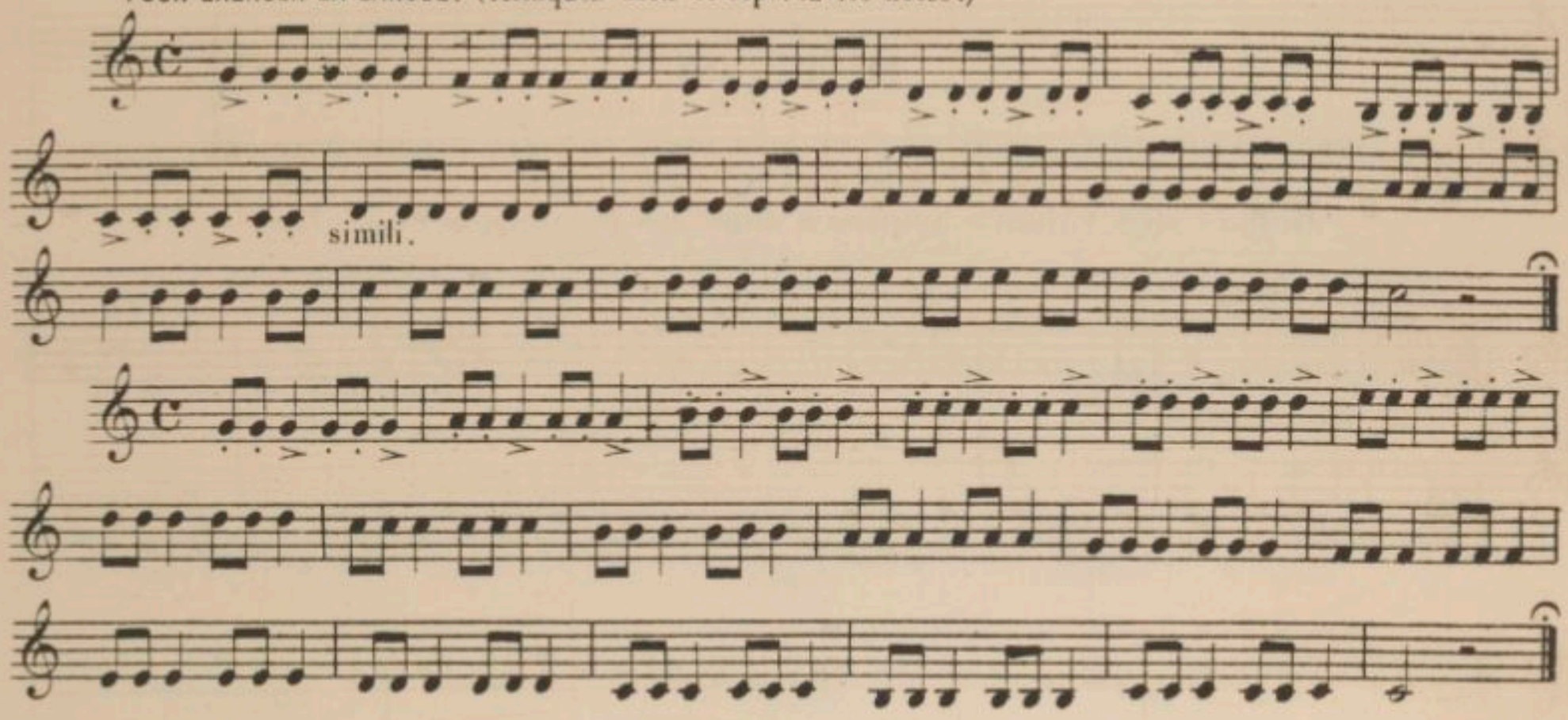
SOLFÈGE.



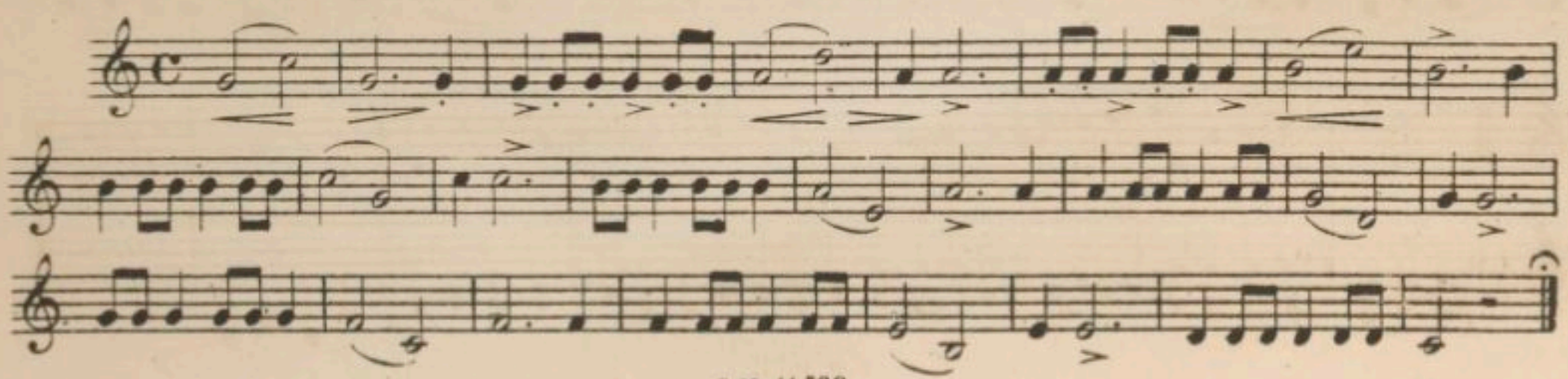
OBSERVATIONS.

Bien que les valeurs diminuent, elles doivent cependant rester entières, quant à la formule du son, c'est-à-dire proportionnelles à leurs valeurs représentatives. Mais il ne faudrait pas pousser cette règle à l'extrême et en arriver à traîner le son, ce qui serait d'un très mauvais effet. Il faut aussi se rendre un compte scrupuleux des endroits de la phrase musicale où il est permis de prendre respiration au détriment de la valeur de la note: c'est là un point très important et qui dénotera, chez l'exécutant, le degré d'instruction et de logique musicale. On devra encore calculer toujours la durée et la terminaison de la note, afin que le son ne soit point coupé brusquement — à moins d'une indication particulière dans l'articulation.

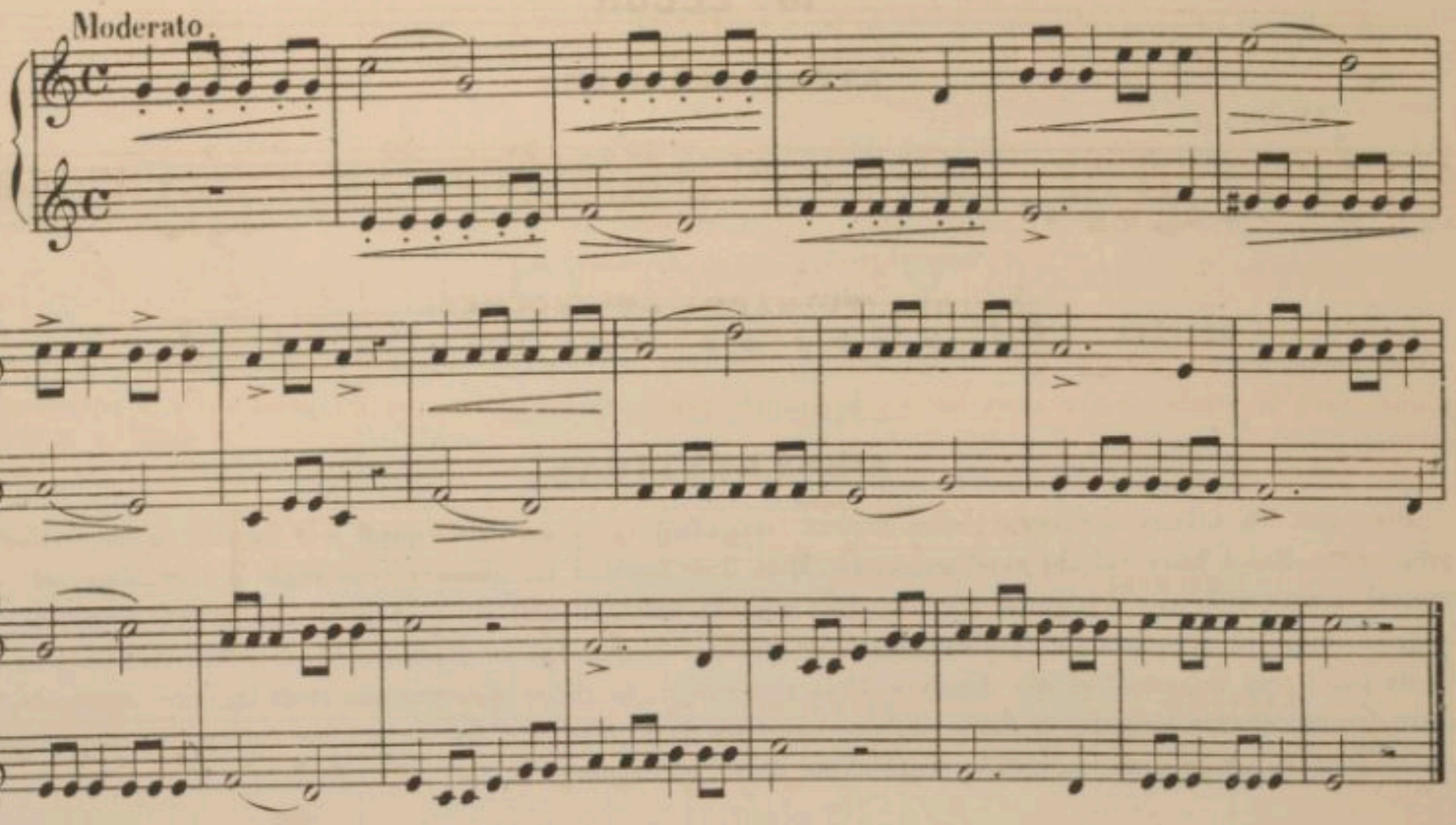
POUR EXERCER LA LANGUE: (Attaquez bien et séparez les notes.)



RÉSUMÉ.



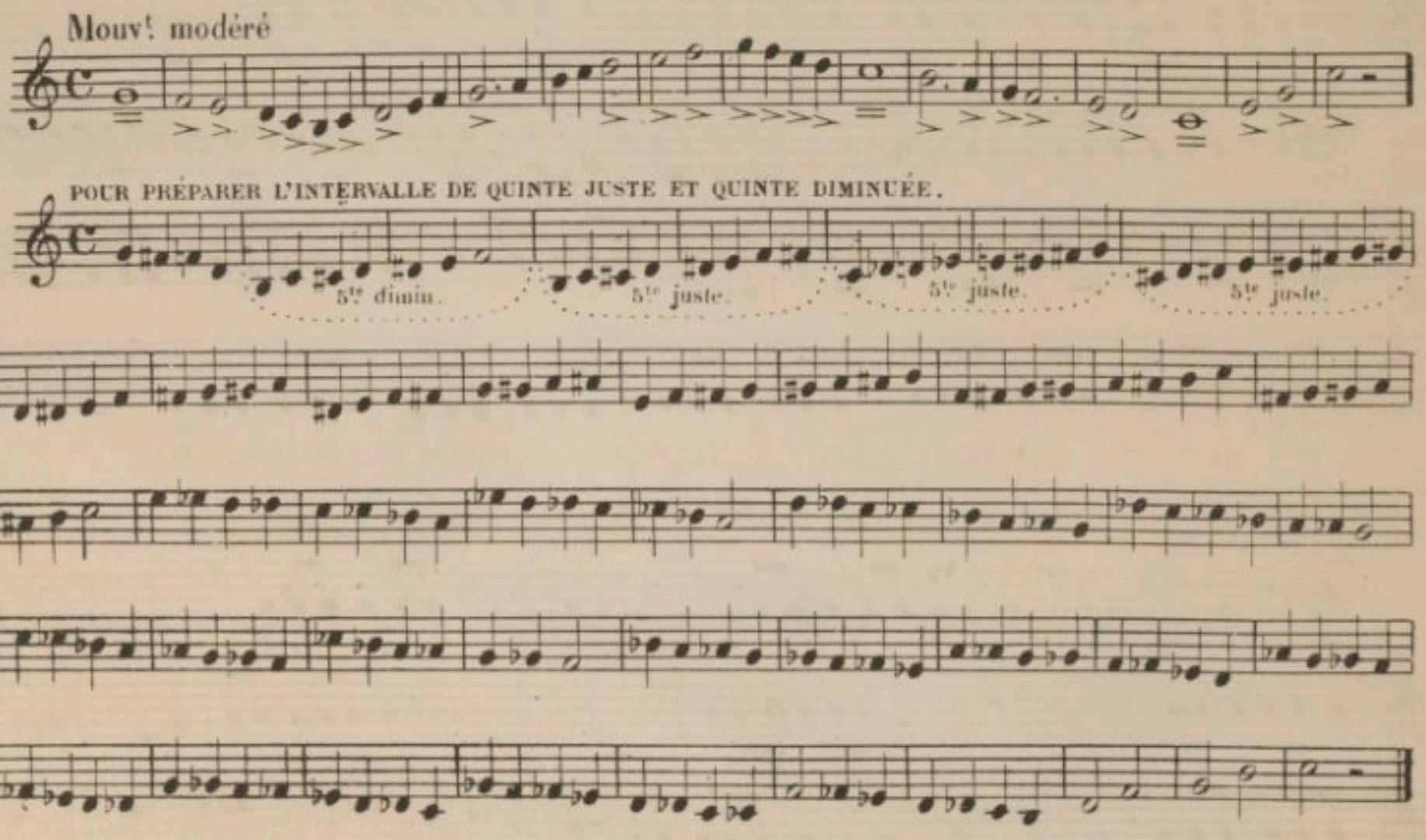
RÉSUMÉ A DEUX PARTIES



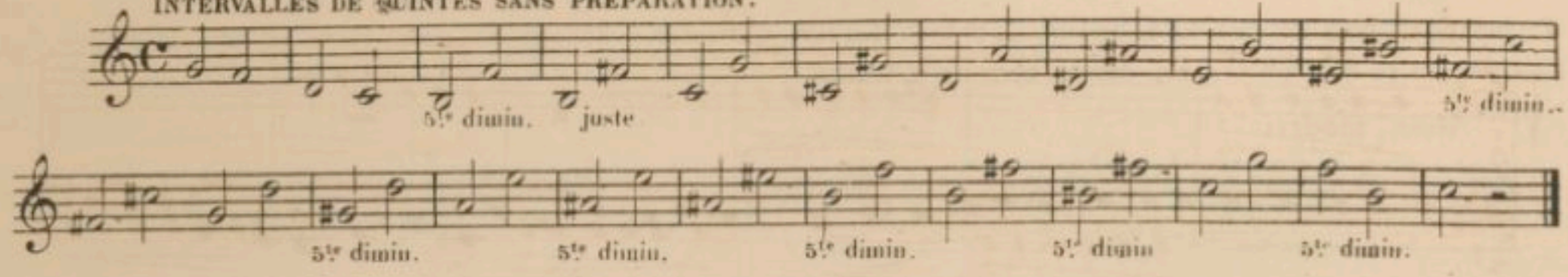
IIe LEÇON

CONTINUATION DE LA GAMME D'UT ET DE L'ÉTUDE DU POINT D'AUGMENTATION.

Rappel des valeurs acquises dans les leçons précédentes.
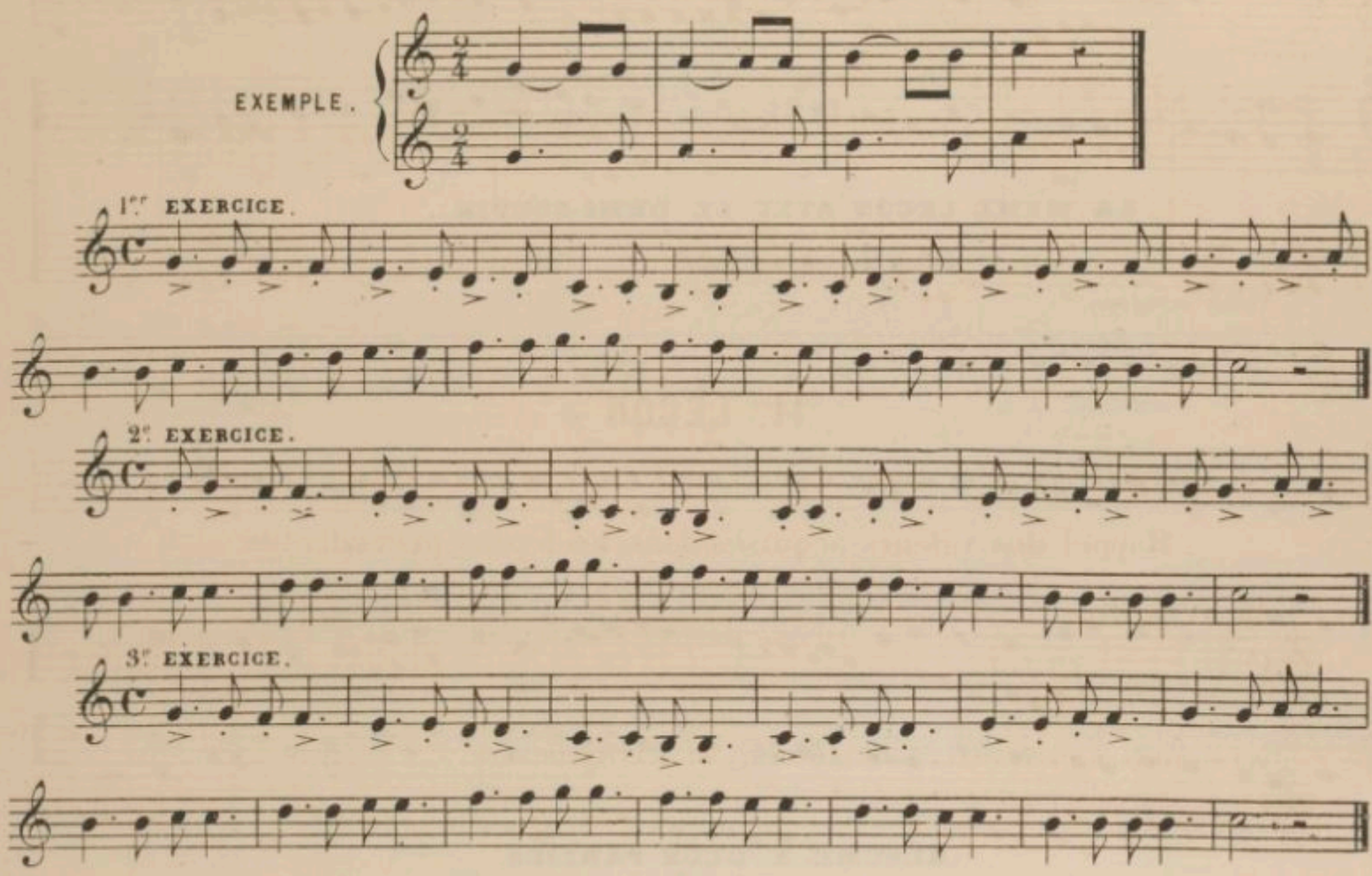


INTERVALLES DE QUINTES SANS PRÉPARATION.



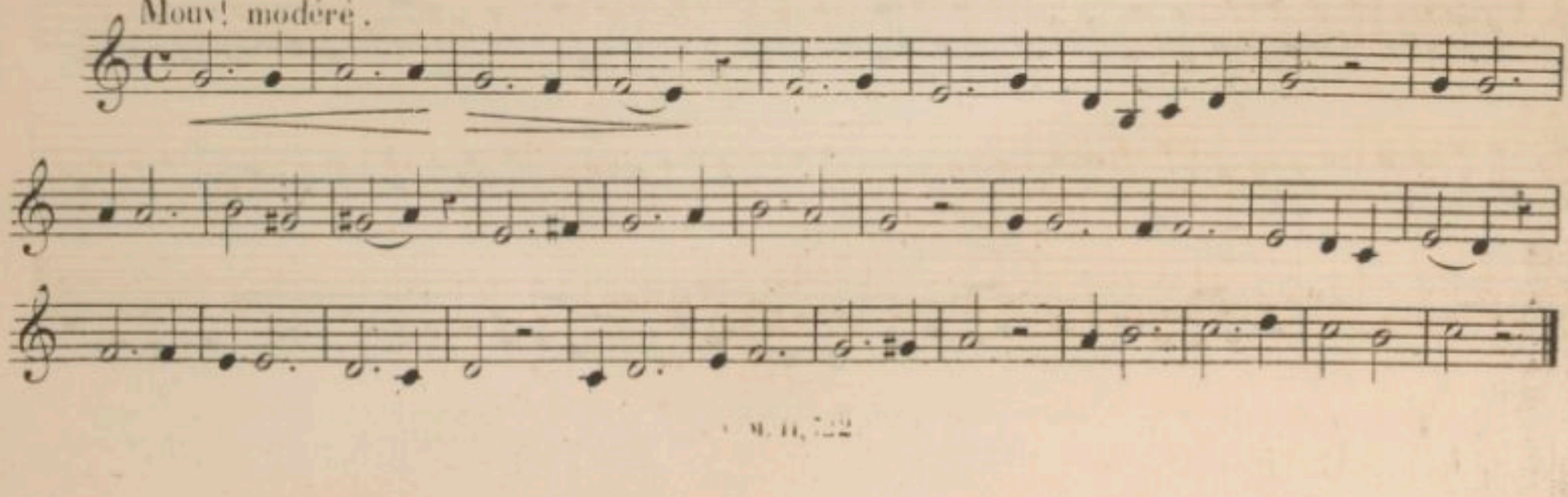
NOIRES POINTÉES ET CROCHES.

Nous rappelons que lorsque deux notes *semblables* sont liées, on les exécute comme si elles n'en formaient qu'une ayant la valeur de ces deux notes ; la seconde peut être remplacée par un point s'il y a équivalence entre ce point et la seconde note liée.



RÉSUMÉ

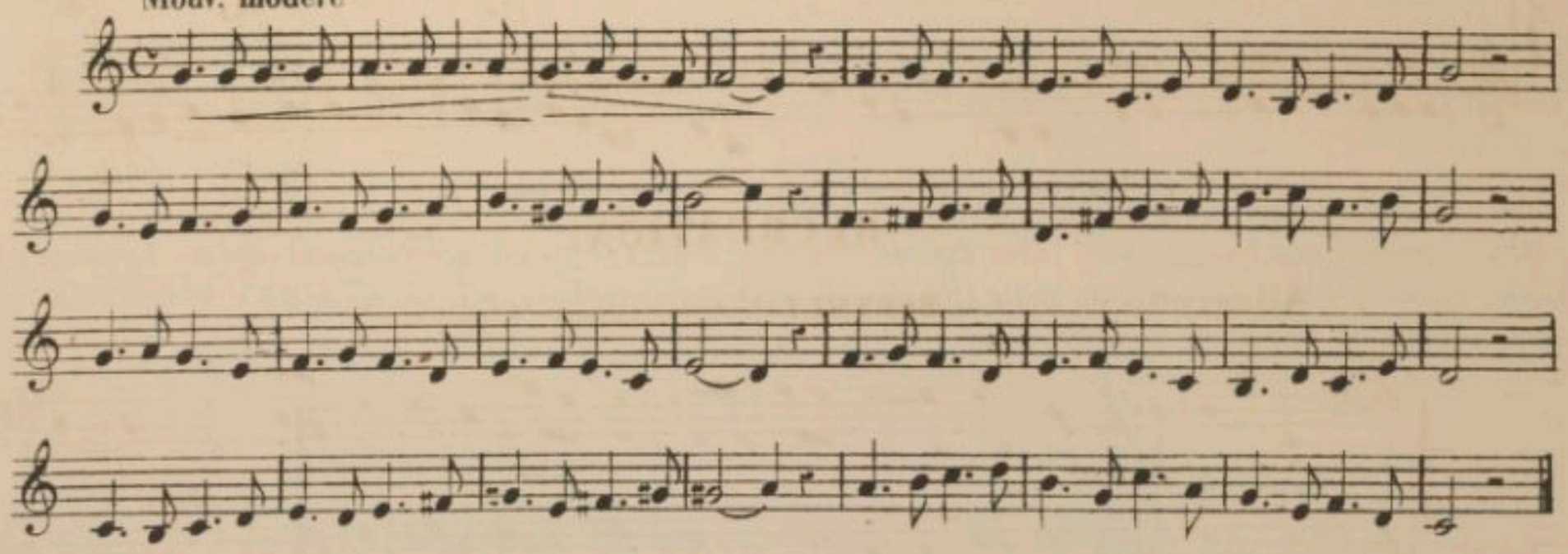
RAPPEL DES BLANCHES POINTÉES SUR L'EXEMPLE DE LA PHRASE DE QUATRE MESURES.



LA MÊME PHRASE EN NOIRES POINTÉES ET CROCHES, PAR DEGRÉS CONJOINTS ET DISJOINTS.

Tâcher de ne respirer qu'a la 4.e mesure.—Il faut toujours s'attacher à donner aux notes leurs valeurs intégrales, veillez donc à ce que les croches durent bien un ½ temps.

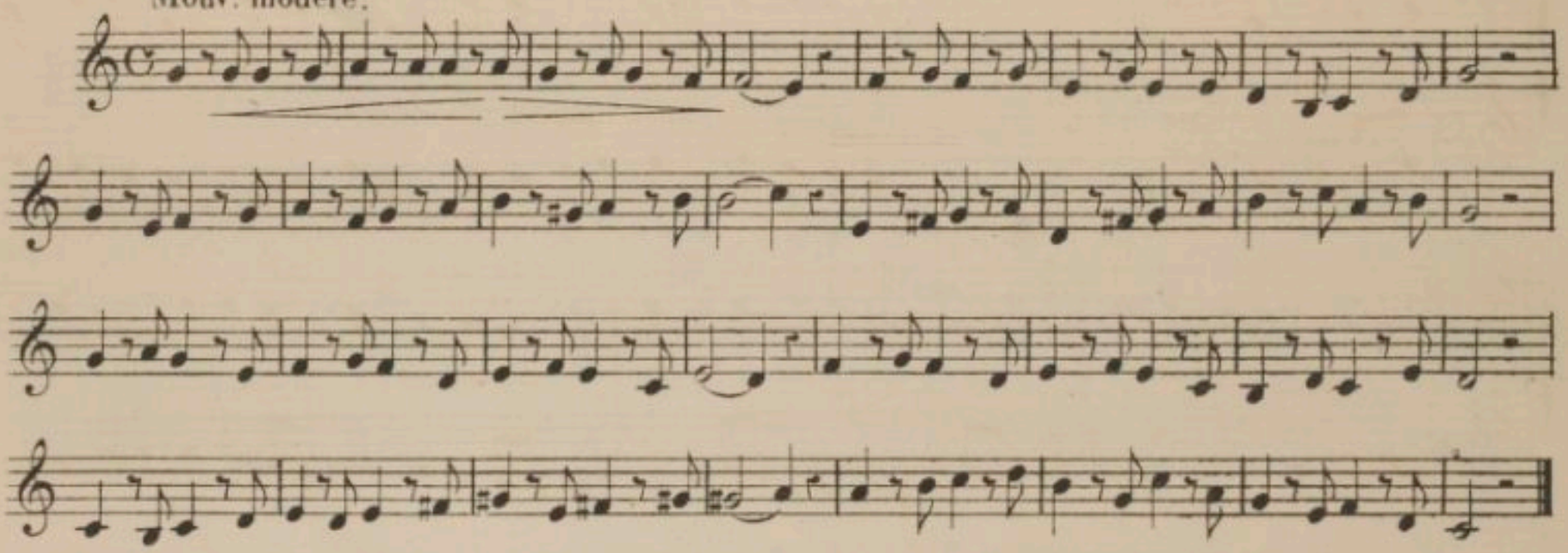
Mouv.t modéré



LA MÊME LEÇON AVEC LE DEMI-SOUPIR.

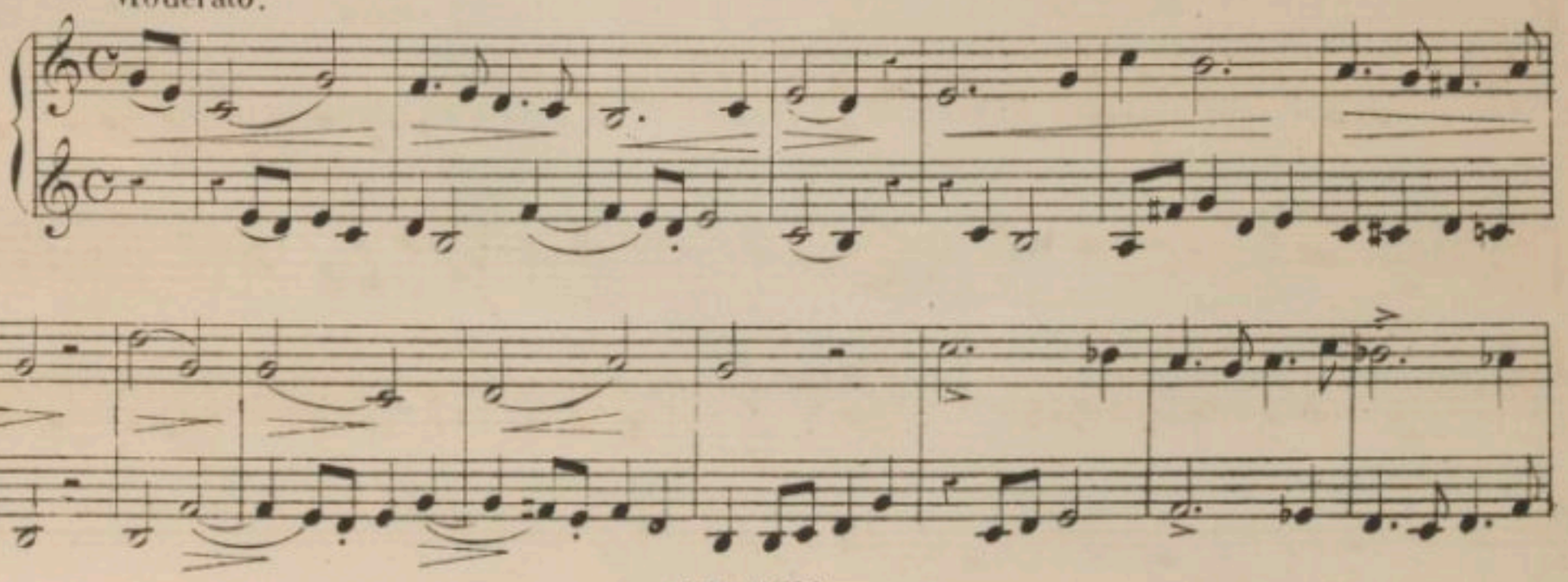
Ne respirer qu'à la 4.e mesure. (1.re Etude du contre-temps)

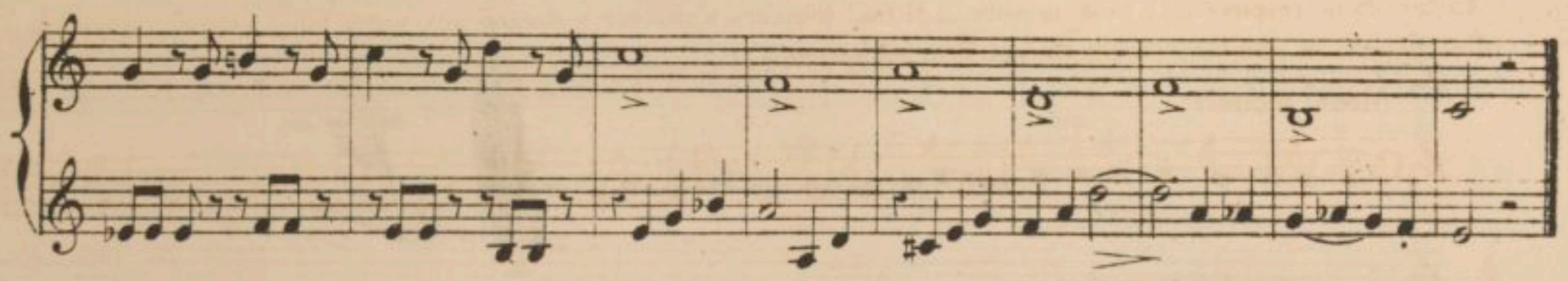
Mouv.t modéré.



RÉSUMÉ A DEUX PARTIES.

Moderato.





RÉCRÉATION.

Allegretto du sieur de **BERTHET** (1700) (Champagne! Champagne!)

(1)

marcato

ritard.

a tempo

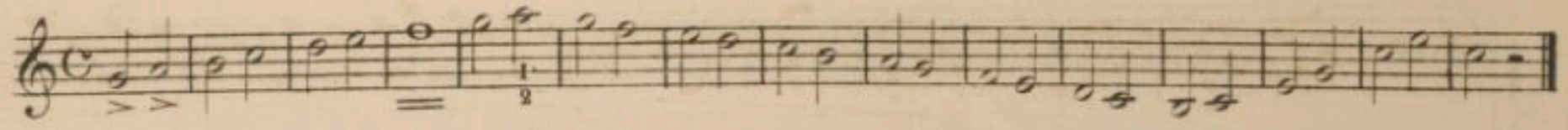
ritard.

a tempo

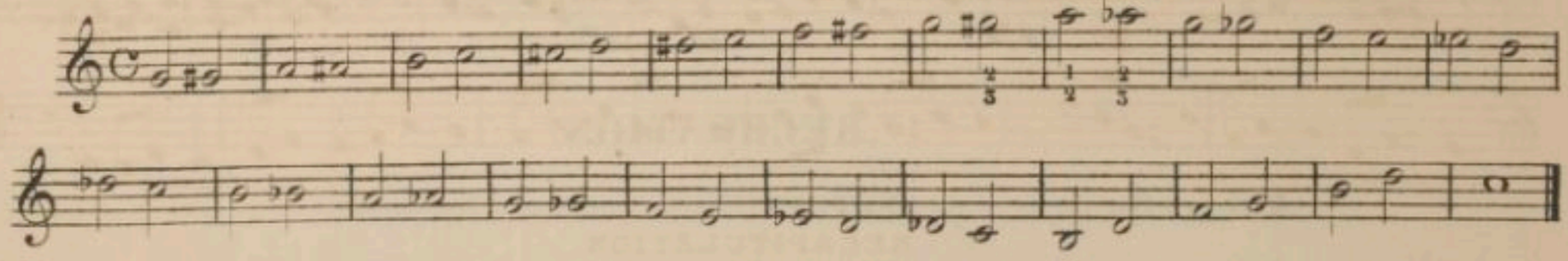
(1) Le caractère rythmique de ce morceau est exactement comme s'il était écrit en $\frac{2}{4}$, c'est-à-dire que les deux noires pour chaque temps équivalent à deux croches. Il faut bien déterminer les mesures à quatre temps qui y sont intercalées.

12e LECON

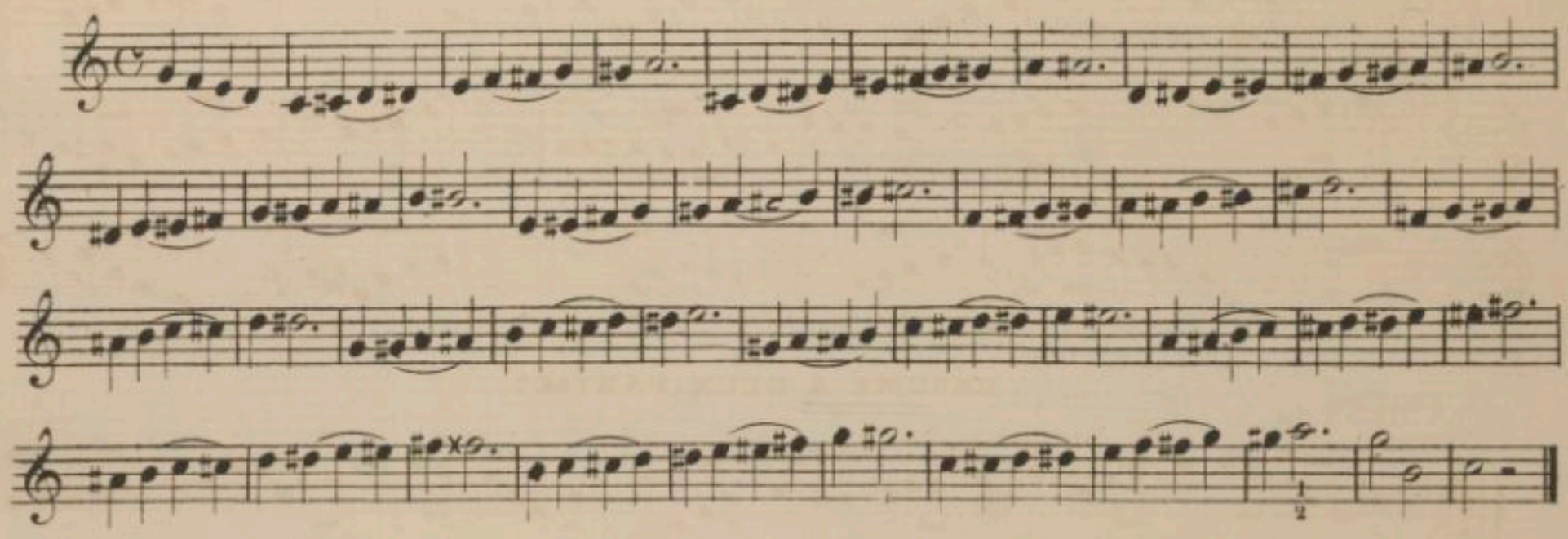
AVEC ADDITION DU **LA** AIGU.



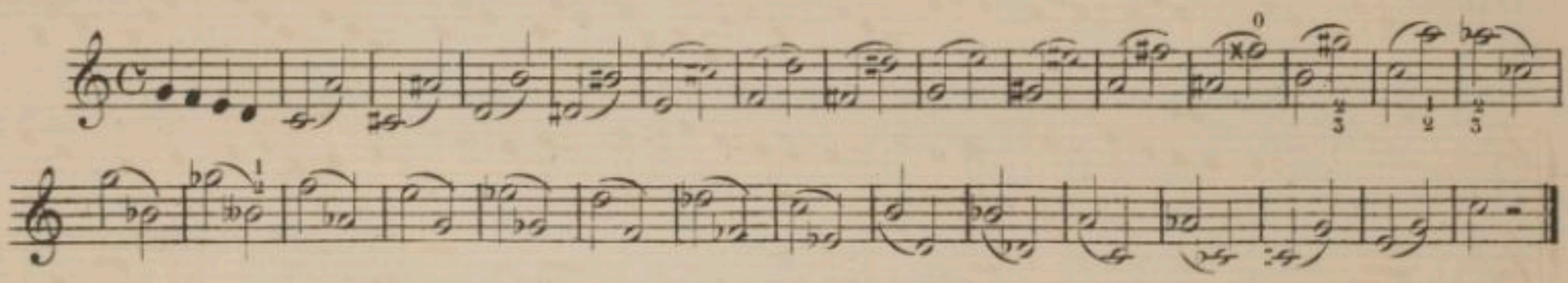
GAMME CHROMATIQUE DANS L'ÉTENDUE ACQUISE.



POUR MESURER OU PRÉPARER L'INTERVALLE DE SIXTE MAJEURE, AVEC LIAISON DE TROIS NOTES.



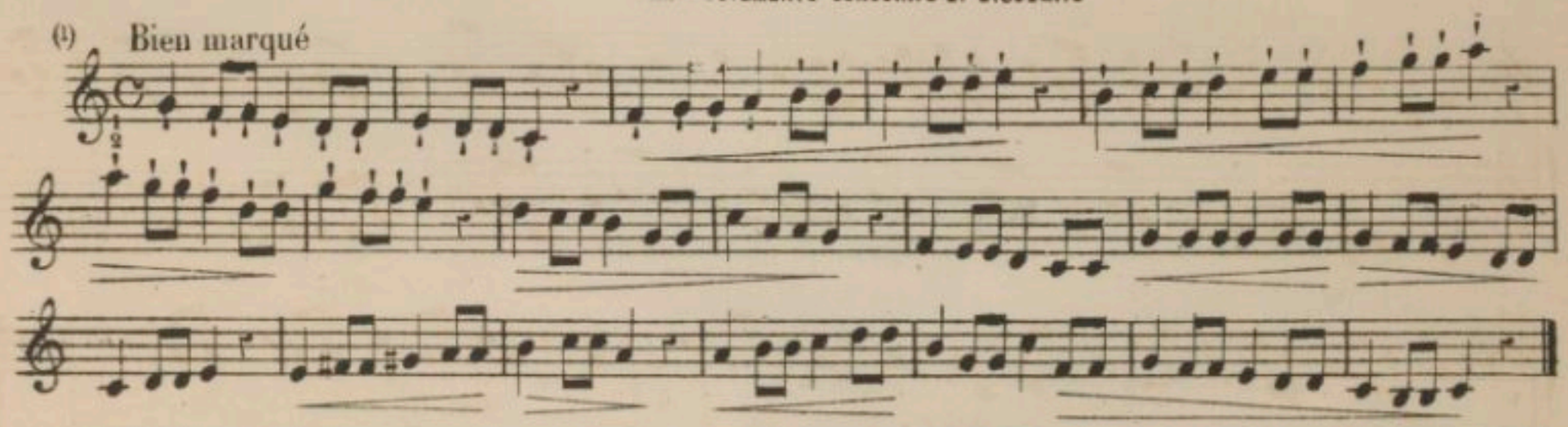
SIXTES MAJEURES LIÉES.



NOIRES ET CROCHES POUR EXERCER LA LANGUE AINSI QUE LES DOIGTS,

PAR MOUVEMENTS CONJOINTS ET DISJOINTS

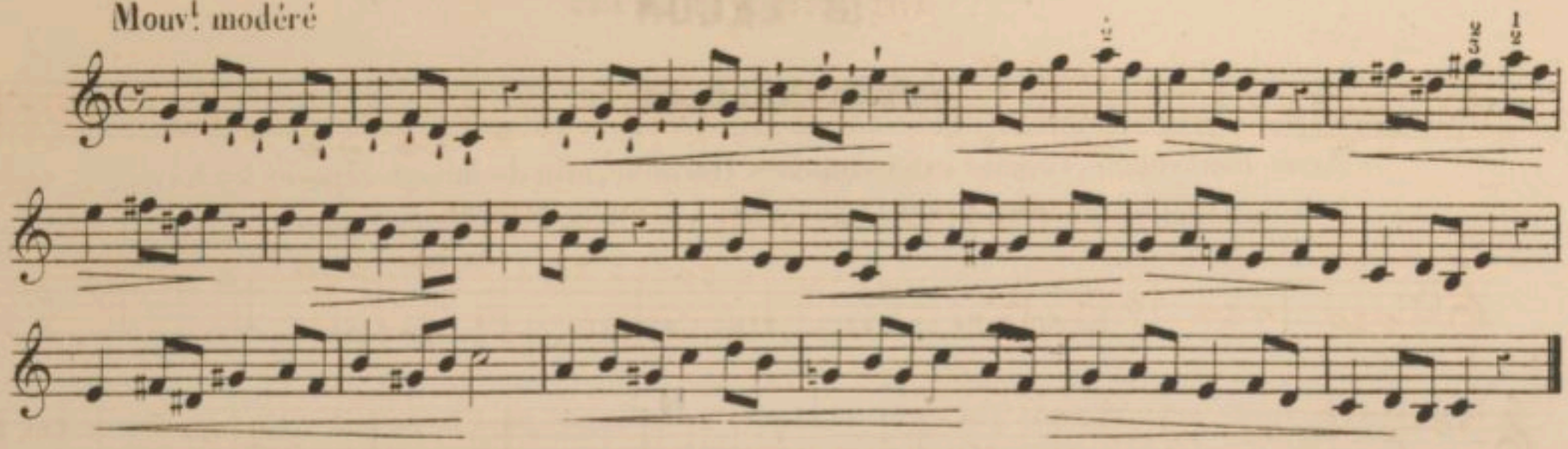
(1) Bien marqué



(1) Les points allongés indiquent que la note doit être passée comme s'il y avait un silence équivalant à la moitié de la valeur de la note elle-même

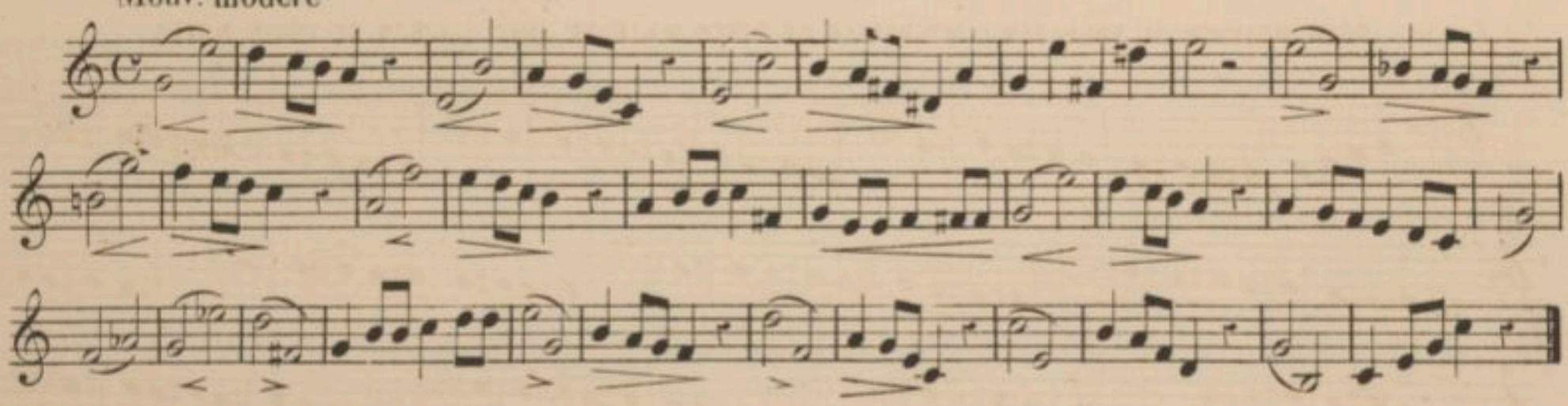
NOIRES ET CROCHES PAR MOUVEMENTS DISJOINTS.

Mouv.t modéré



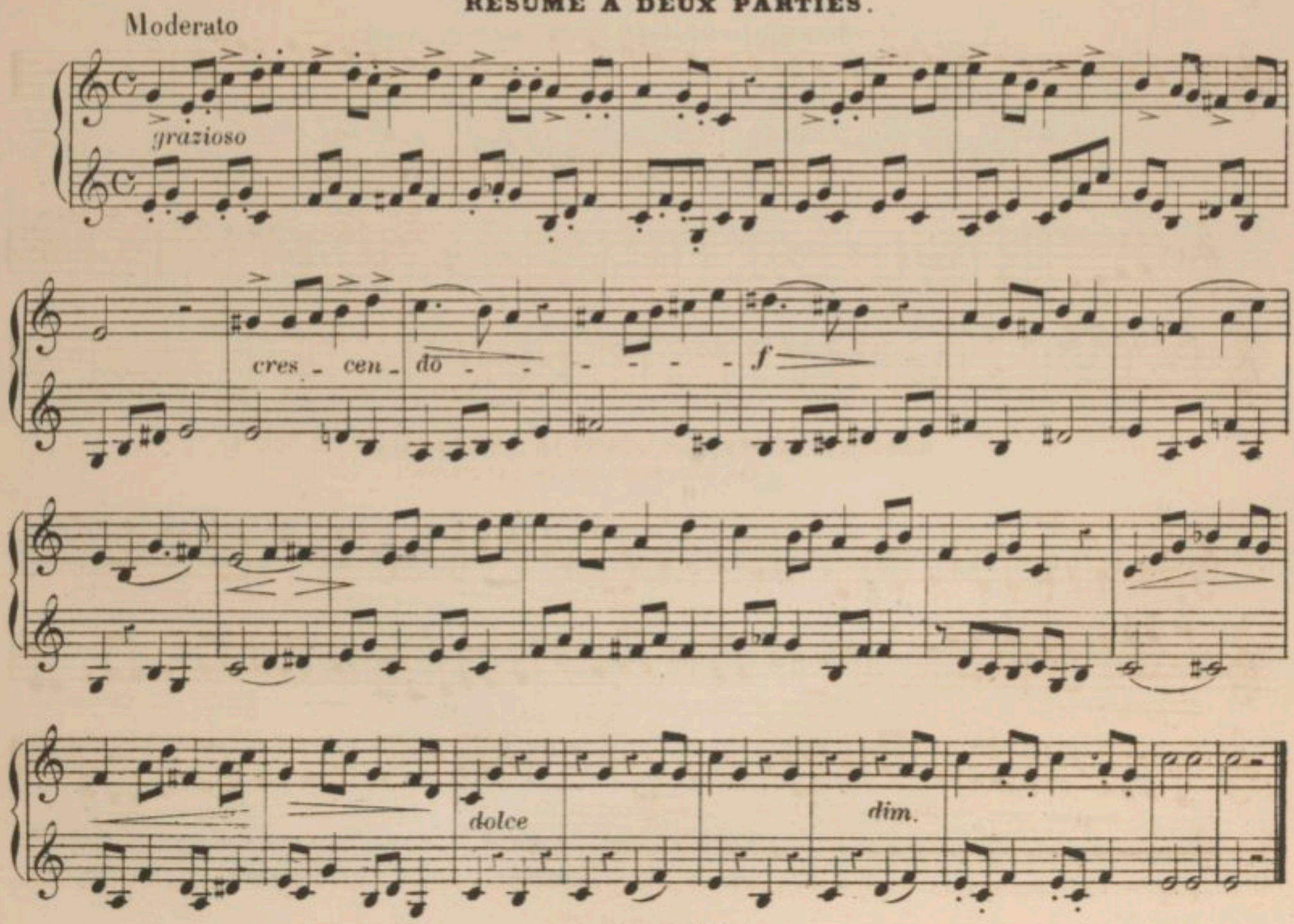
RÉCAPITULATION.

Mouv.t modéré



RÉSUMÉ A DEUX PARTIES.

Moderato



13e. LECON.

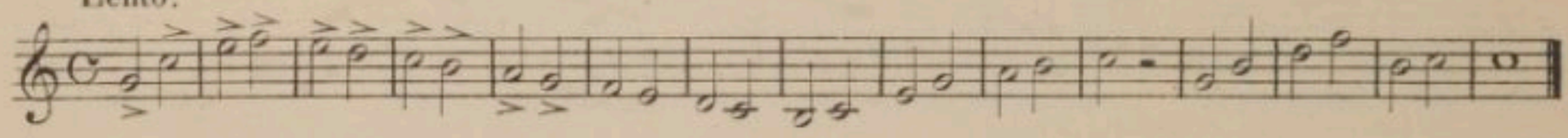
INTERVALLE DE 7me

Arrêt momentané, comme extension dans l'étendue, afin de laisser reposer les lèvres.
Continuation de l'étude des intervalles, mais dans l'étendue moyenne acquise.

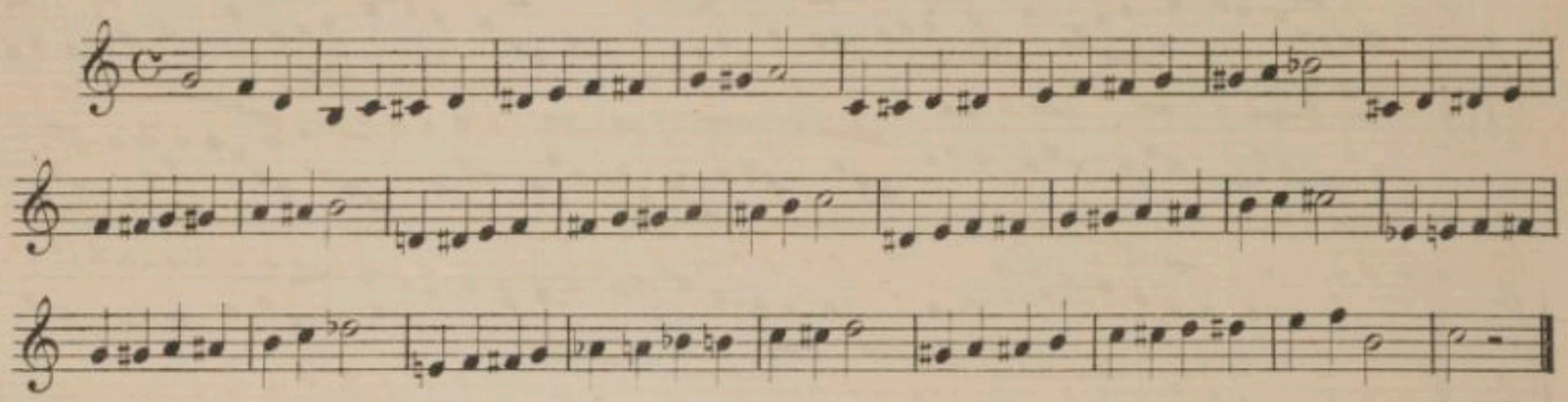
DU RÔLE DE LA LANGUE DANS L'ATTAQUE DES DIVERS SONS.

Dans la 1re leçon de cette Méthode j'ai expliqué le rôle de la langue pour la formation du son; il n'est donc nécessaire d'y revenir que pour recommander de l'exercer le plus possible et dans tous les rythmes, de façon à ce qu'elle acquière l'indépendance, la légèreté, la souplesse, l'énergie et la douceur sans lesquelles il est impossible d'arriver à une exécution correcte sur le Cornet. C'est surtout du coup de langue simple que je veux parler. Le double et le triple coups de langue ne devant s'employer que lorsque le simple n'est plus possible, je ne les traiterai qu'en temps et lieu. Je recommande surtout d'attaquer la note franchement afin d'éviter la déplorable habitude de *pousser* le son ou de le prendre en dessous, défauts malheureusement trop fréquents et qui dénotent le plus mauvais goût, en même temps qu'une paresse fâcheuse de la langue.

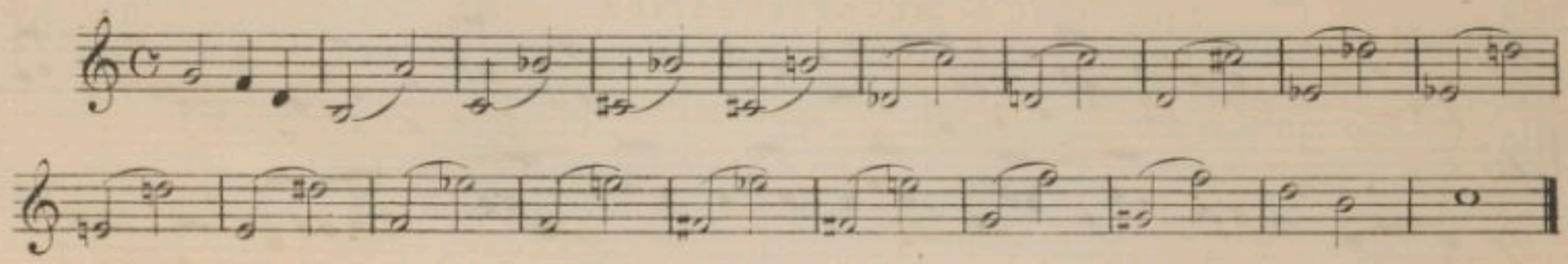
Lento.



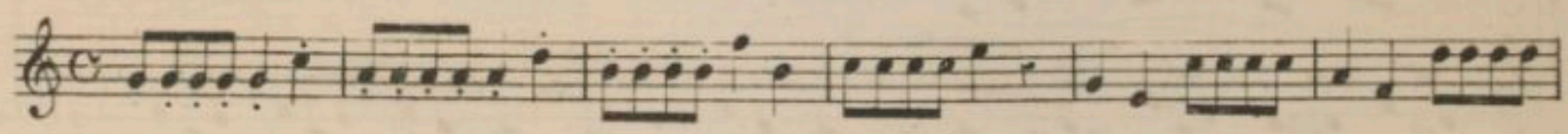
POUR PRÉPARER OU MESURER L'INTERVALLE DE SEPTIÈME.

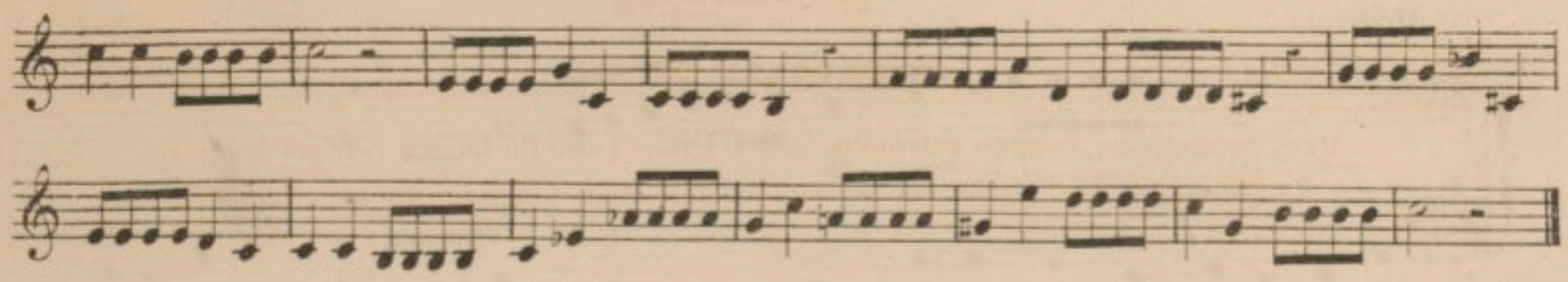


POUR APPRENDRE A LIER L'INTERVALLE DE SEPTIÈME.

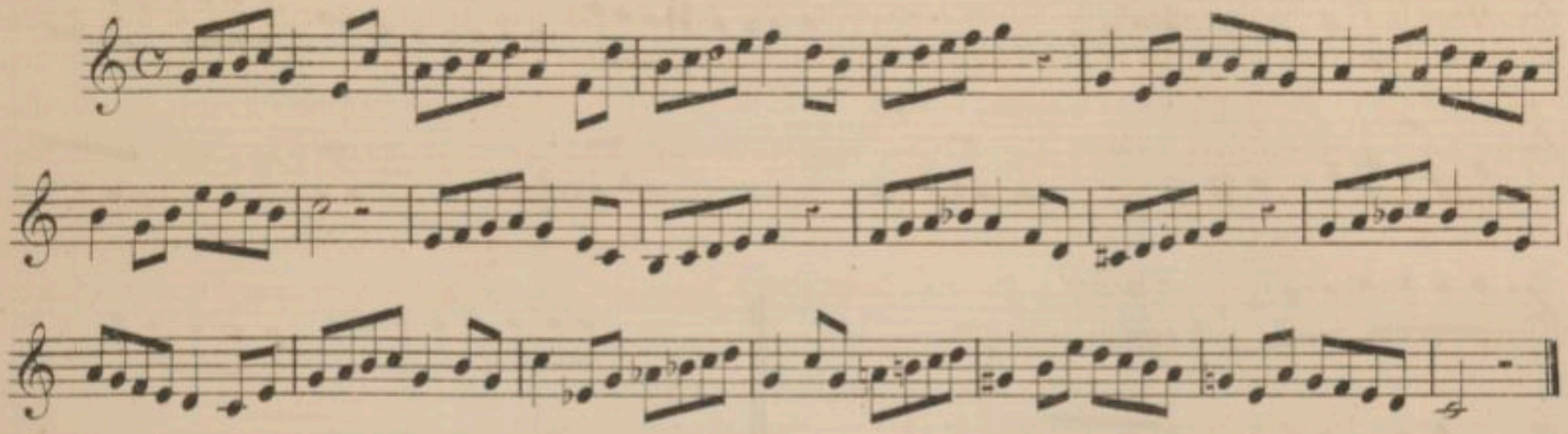


QUATRE CROCHES ET DEUX NOIRES POUR LA MESURE.



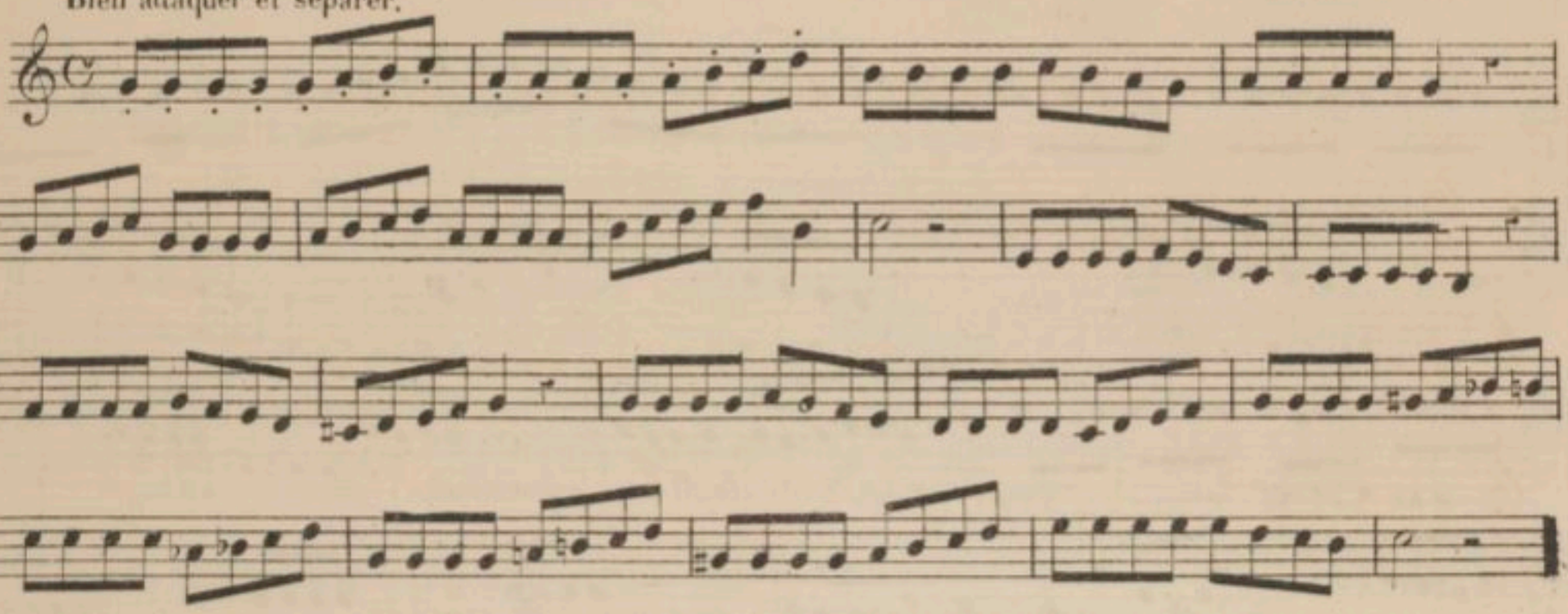


ÉTUDE.



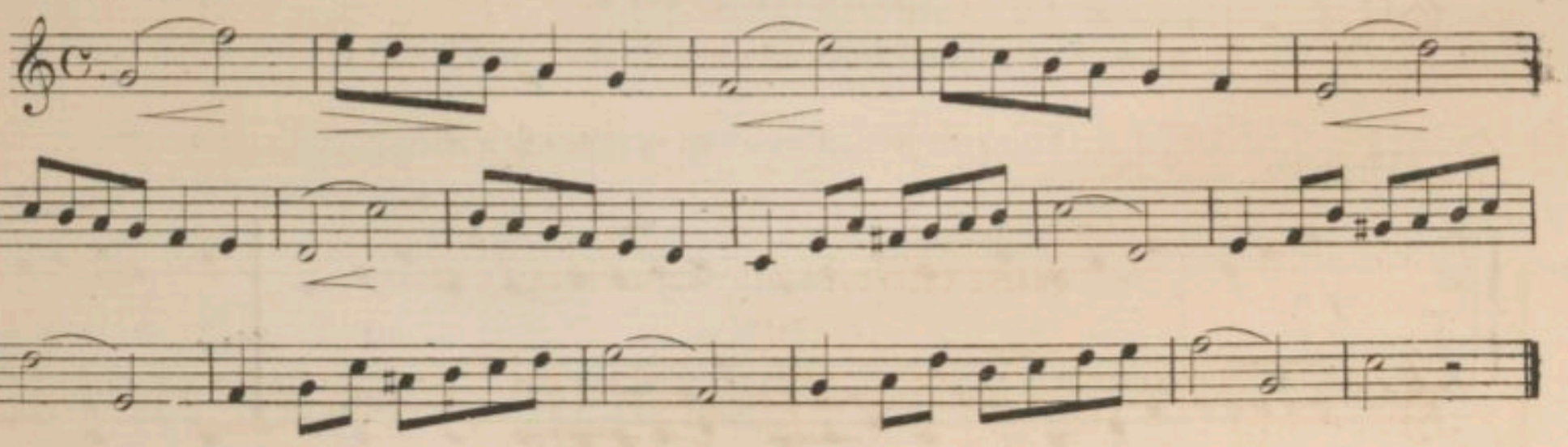
HUIT CROCHES POUR LA MESURE.

Bien attaquer et séparer.



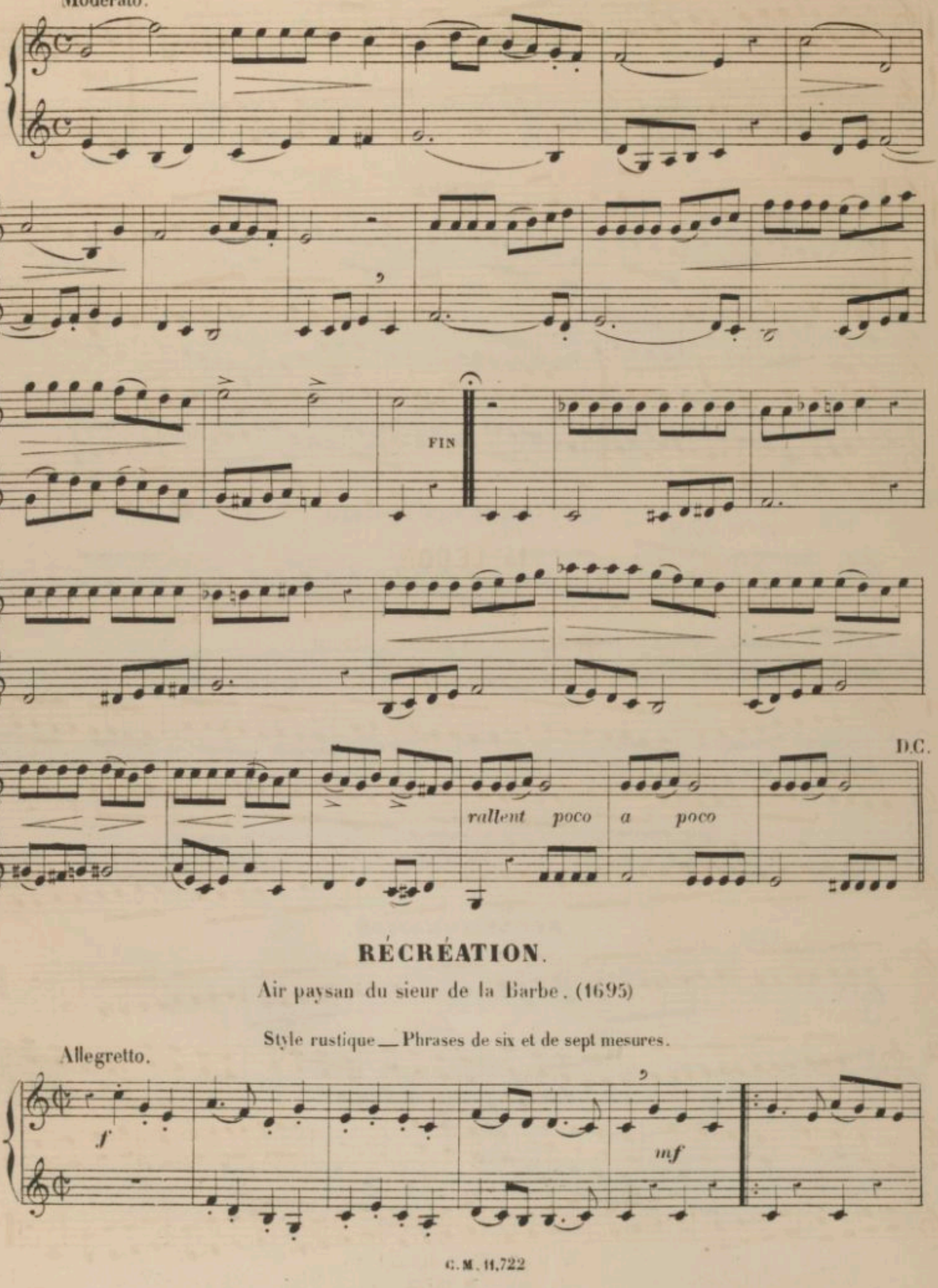
RÉCAPITULATION.

Mouv.t modéré.



RÉSUMÉ MÉLODIQUE A DEUX PARTIES.

Moderato.

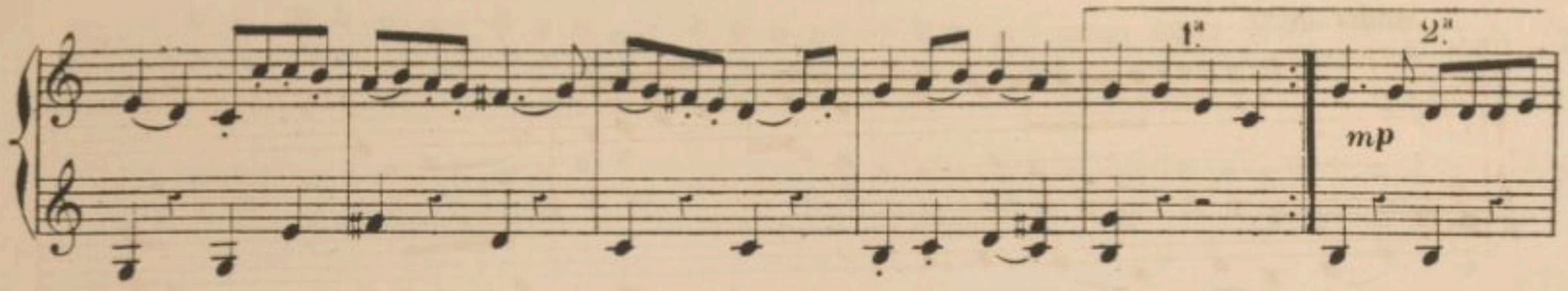


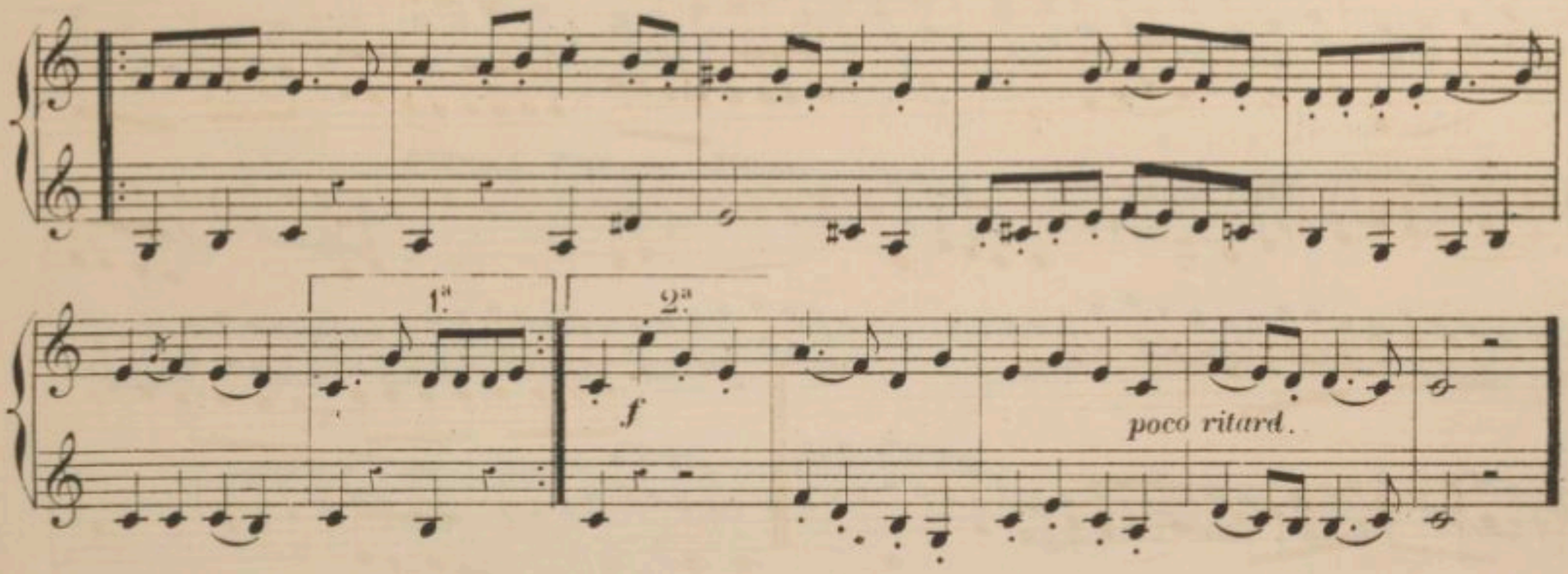
RÉCRÉATION.

Air paysan du sieur de la Barbe, (1695)

Style rustique — Phrases de six et de sept mesures.

Allegretto.





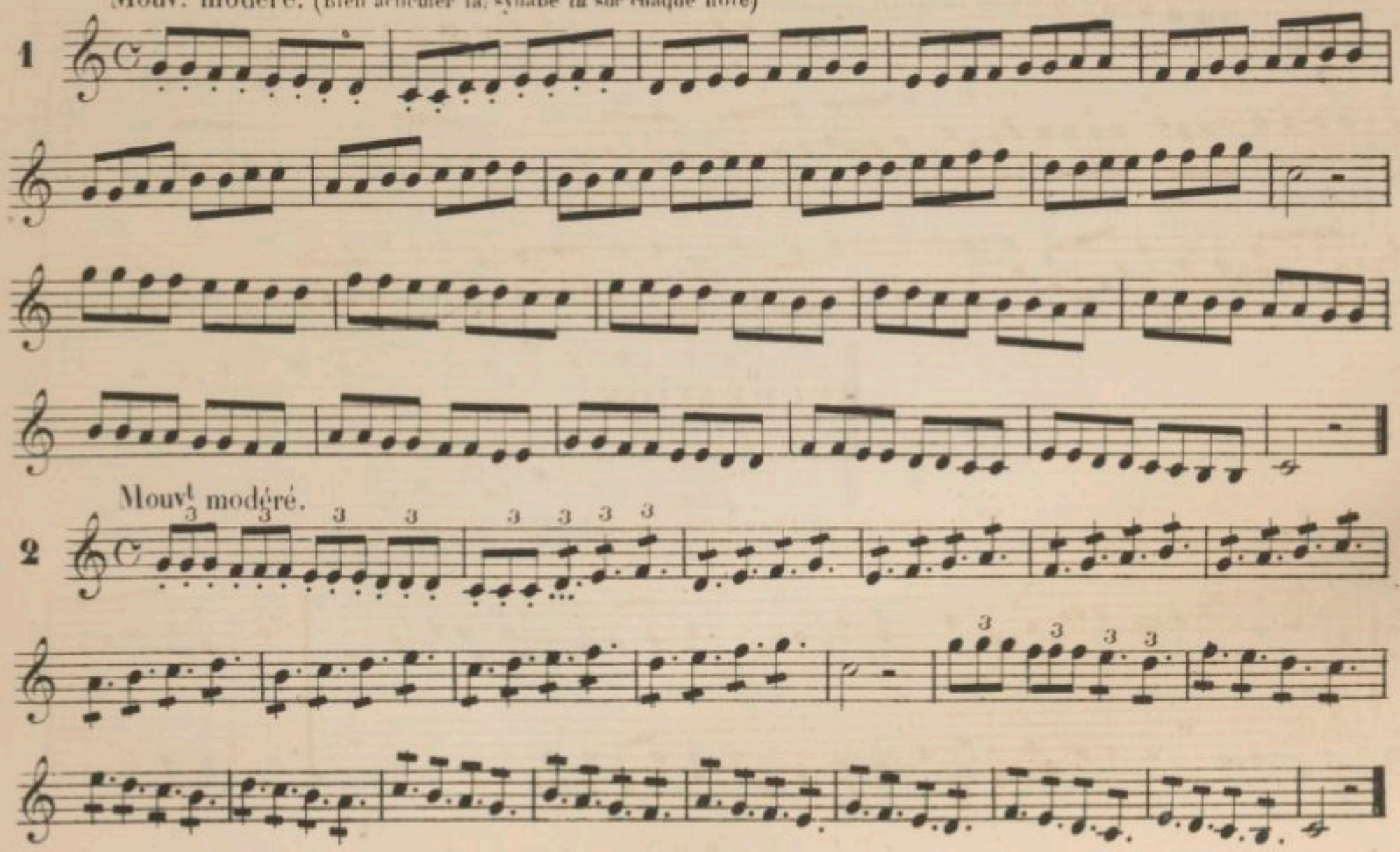
14e LEÇON.

EXERCICES POUR LA LANGUE SUR LA GAMME D'UT MAJEUR

POUR AFFIRMER LA LÉGÈRETÉ ACQUISE.

Mouvt modéré. (Bien articuler la syllabe *tu* sur chaque note)

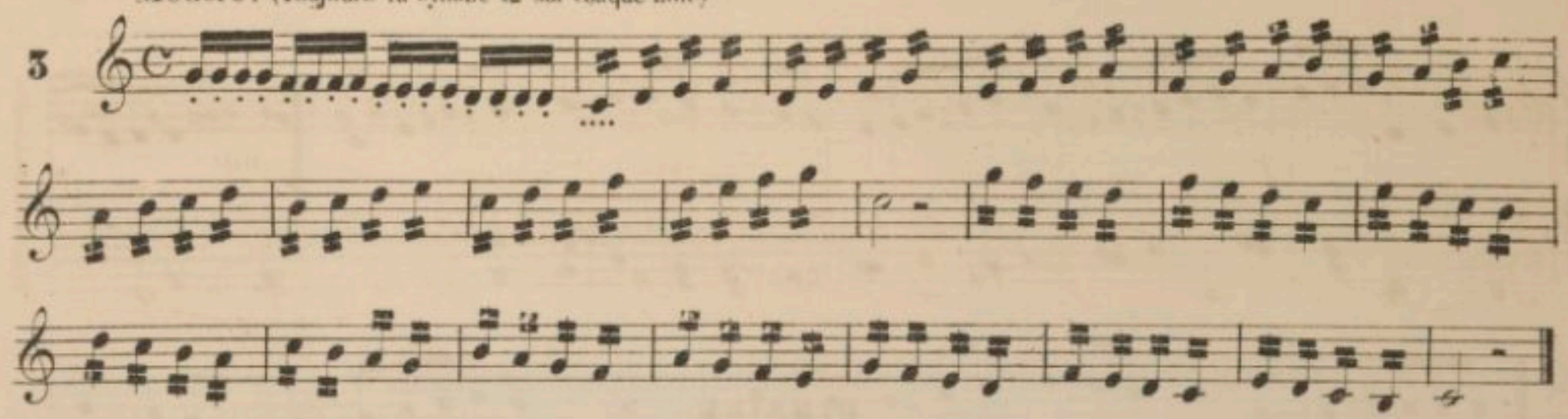
1



2 Mouvt modéré.

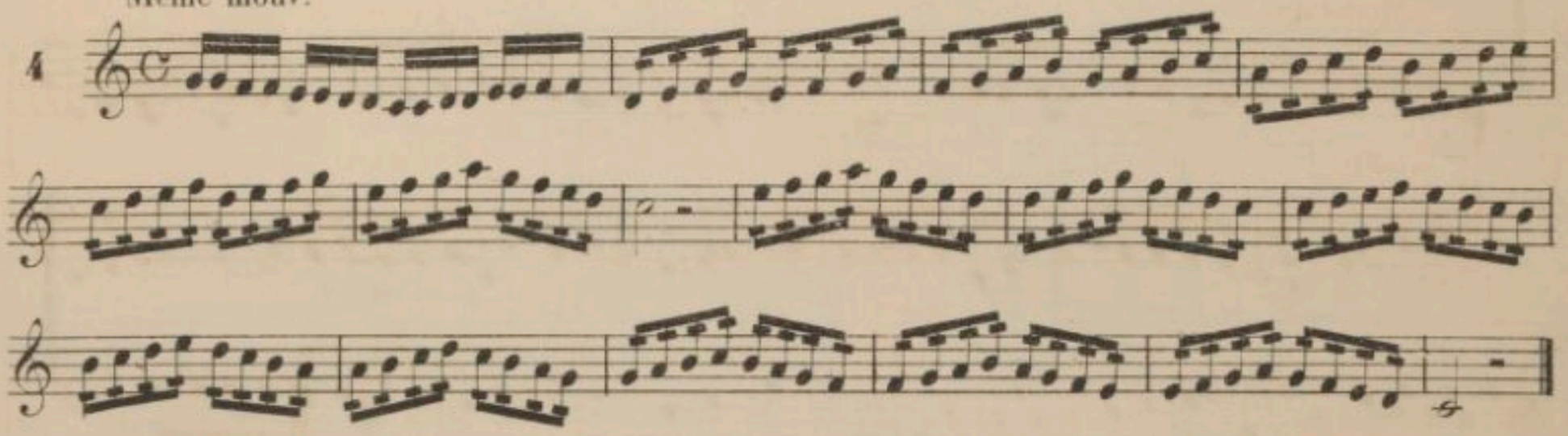
Modéré. (Toujours la syllabe *tu* sur chaque note)

3



Même mouv!

4



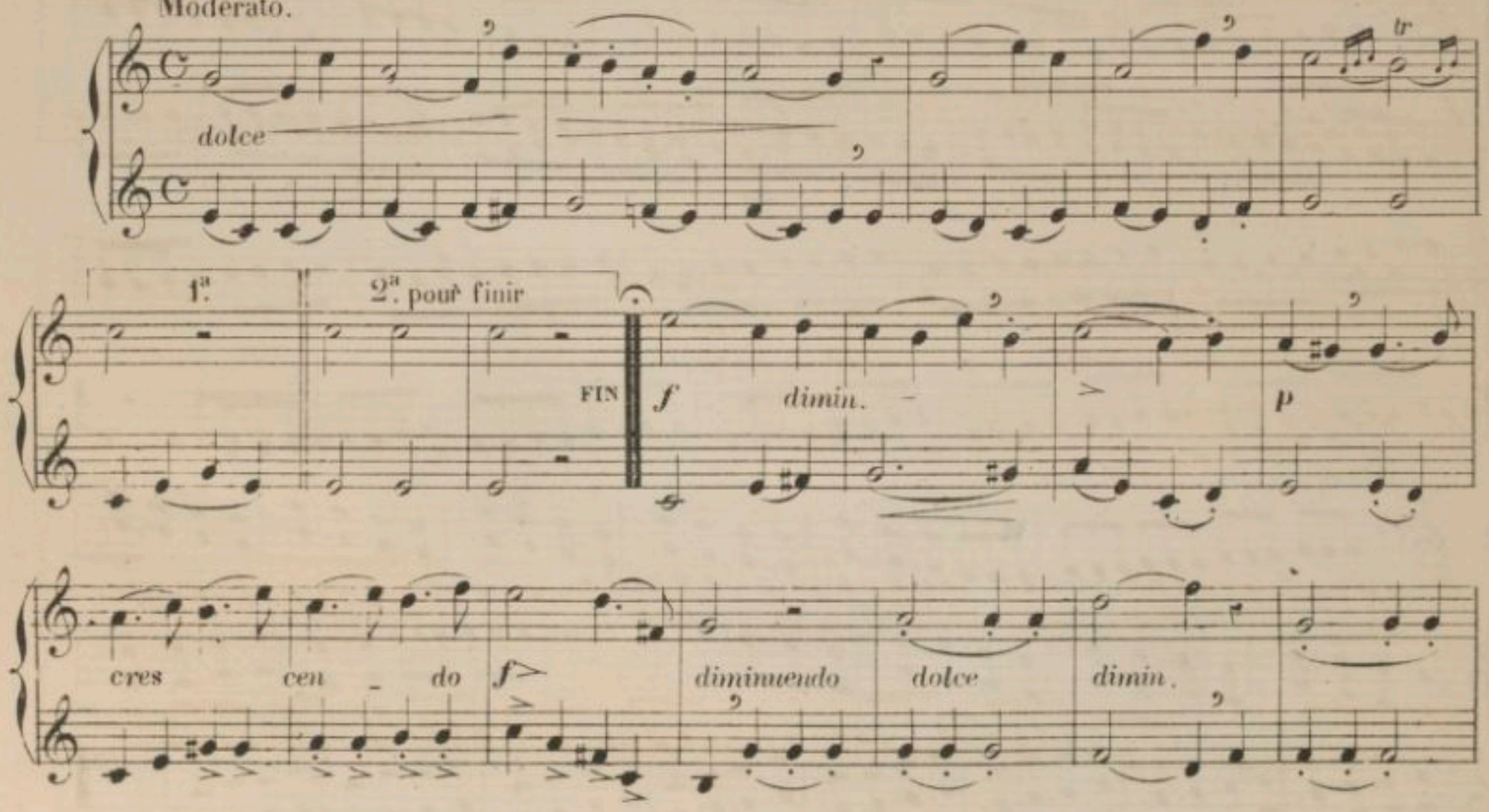
RÉSUMÉ A DEUX PARTIES DE LA 1re PÉRIODE.

On ne dira les trois espèces de valeurs de ce thème, que si elles ont été travaillées isolément dans les leçons. C'est surtout pour les doubles croches que je fais cette observation.

THÈME SUIVI DE TROIS COMBINAISONS DE VALEURS BINAIRES ET TERNAIRES,
POUR EXERCER LA LANGUE ET LES DOIGTS EN MESURE.

ÉTUDE CLASSIQUE.

Moderato.



f *dimin.* D.C.

BINAIRE.

Moderato.

pp

1.ª 2.ª pour finir

f

f

p e cresc.

f *dimin.* *p e cres* cen

ff *dimin.* D.C.

TERNAIRES OU TROIS POUR DEUX.

Même mouv.t

p

p e cresc.

1.e

f

pour finir

FIN

ff

mf e cresc.

p

p

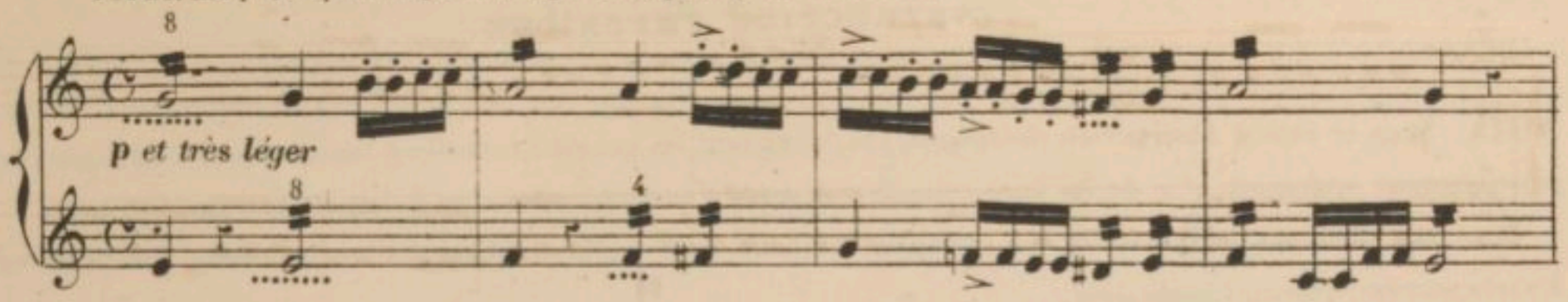
mp
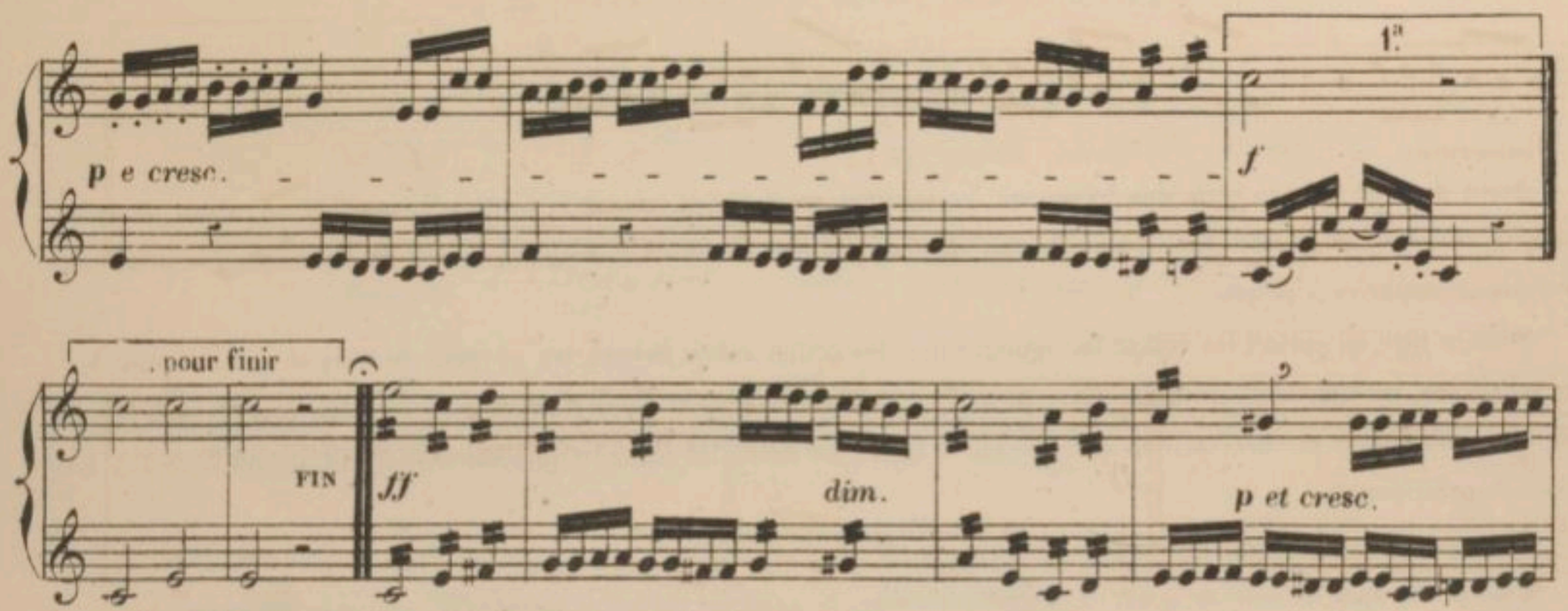
D.C.
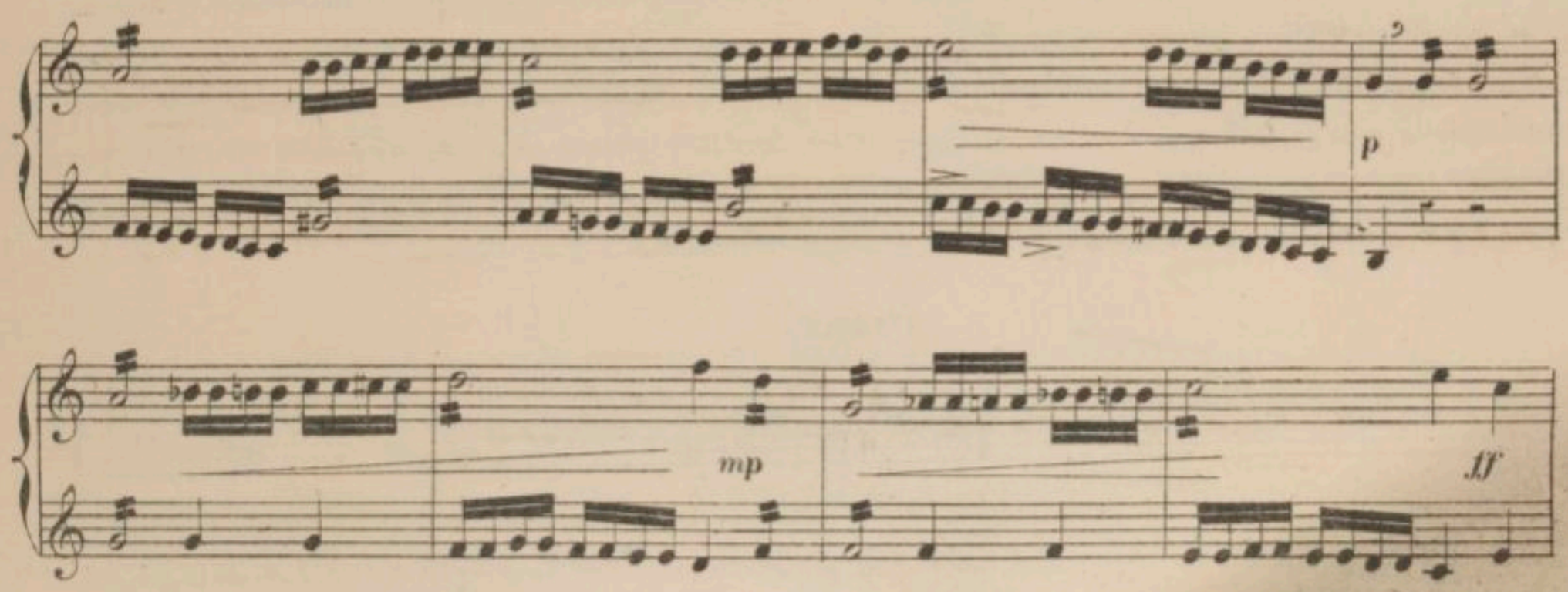
D.C.

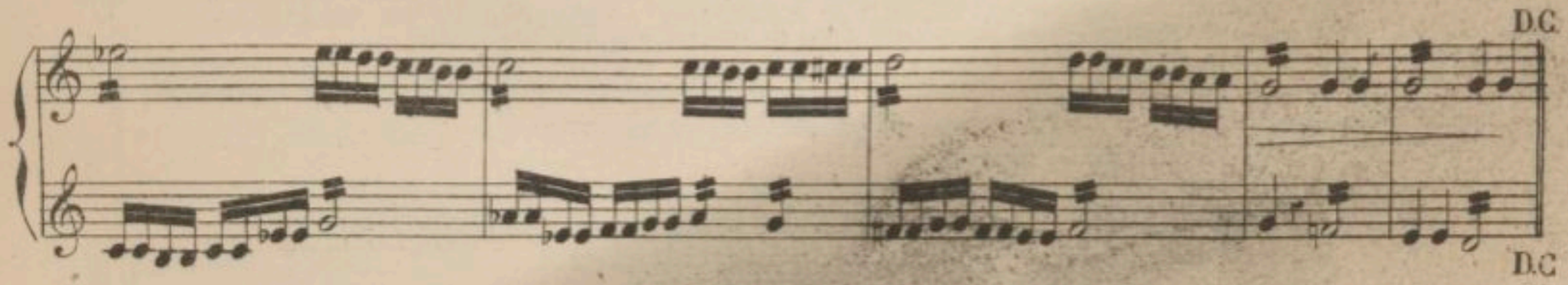
BINAIRES QUATRE DOUBLES-CROCHES POUR UN TEMPS, 16 POUR LA MESURE.

Moderato. (Coup de langue très léger et toujours par la syllabe *tu*)









15e LEÇON.

INSTRUCTION THÉORIQUE.

NOTA. Sous ce titre d'*Instruction théorique*, j'ai réuni tout ce qui est nécessaire à l'instruction de l'élève, mais comme renseignement seulement, afin de lui faire connaître d'abord l'ensemble de ce qu'il doit étudier par fragments.

Il ne faut donc pas qu'il travaille les exemples contenus dans ces instructions; il lira seulement ces chapitres dont il verra successivement l'application.

DES AGRÉMENTS EN GÉNÉRAL.

Avant d'entrer dans la série des leçons sur les gammes majeures et mineures, il est indispensable, en raison de leur emploi successif, de parler des agréments qui ajoutent tant de charme à l'exécution quand ils sont bien compris, bien rendus et employés à propos.

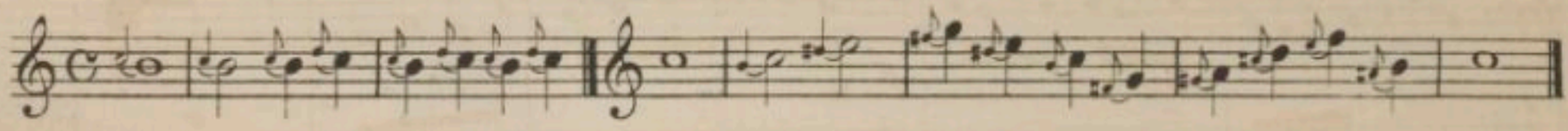
Sous ce titre on entend les trilles, les appogiatures, les petites notes brèves, les grupetti de trois et quatre notes, les terminaisons, les mordants de deux, trois, quatre et cinq battements; le point d'orgue, etc. etc. Nous parlerons de chacun de ces agréments à mesure qu'il en sera besoin, et l'élève ne devra les travailler que successivement, quand il aura à en faire l'application.

APPOGIATURE

Commençons par l'Appiogature.

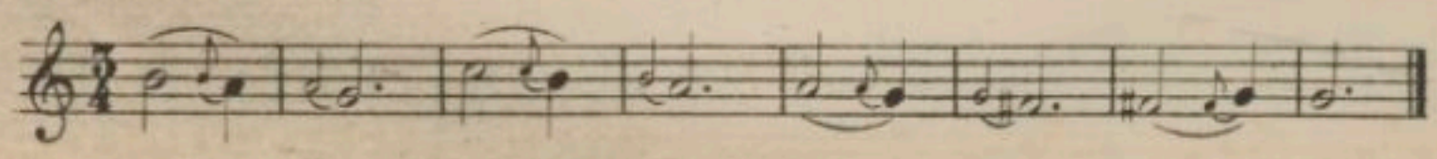
Cette petite note, ou note de goût, ne s'écrit plus dans la musique moderne qu'en notes ordinaires et conformément à la division de la mesure. C'est un tort, selon moi, car étant écrite en appogiature, on lui donnerait naturellement le sentiment qui lui appartient, tandis qu'en notes réelles, elle passera souvent inaperçue parce que tous ne savent pas qu'elle est étrangère à l'accord. Bref, elle doit être considérée comme un retard de la note principale dont elle prend moitié de la valeur quand celle-ci peut se diviser en deux parties égales, et les deux tiers lorsque cette note est pointée. On doit donc déterminer cette valeur par l'appogiature même. Elle est à un demi-ton ou à un ton de la note principale quand elle est en dessus, et toujours à un demi-ton lorsqu'elle se trouve en dessous.

EXEMPLE:



Lorsque l'appogiature est au même degré que la note précédente, on donne, sans séparation, un coup de langue très doux sur la petite note, ou bien on diminue le son de la première note pour enfler l'appogiature sans coup de langue et en renversant la proportion; mais le coup de langue dans le son est toujours préférable.

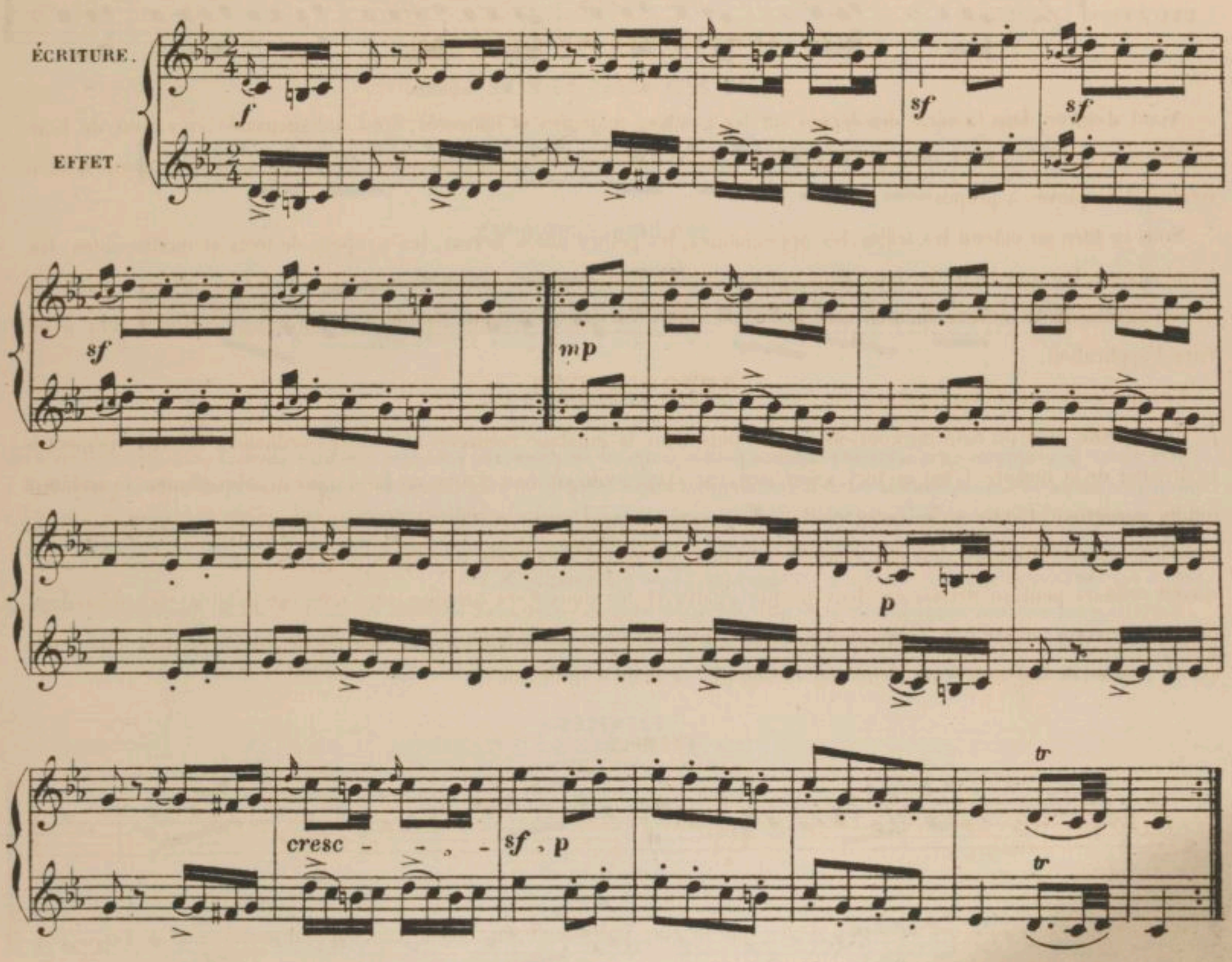
EXEMPLE:



Il est très important de ne pas confondre l'appogiature avec la note d'agrément, ou petite note brève, comme le font trop d'artistes qui ne sont cependant pas sans valeur. Ainsi nous avons souvent entendu exécuter l'All.° *Alla Turca* de la 6.e Sonate de Mozart — All.° universellement connu sous la dénomination de ***Marche Turque*** — comme si les appogiatures étaient des notes d'agrément: ce n'est pas seulement une faute de tradition, c'est encore un manque de goût qui dénature la mélodie et lui ôte sa couleur et son originalité.

Je donne ci-dessous, à cause de son importance classique, les deux premiers motifs de ce célèbre All.° avec la manière de les interprêter.

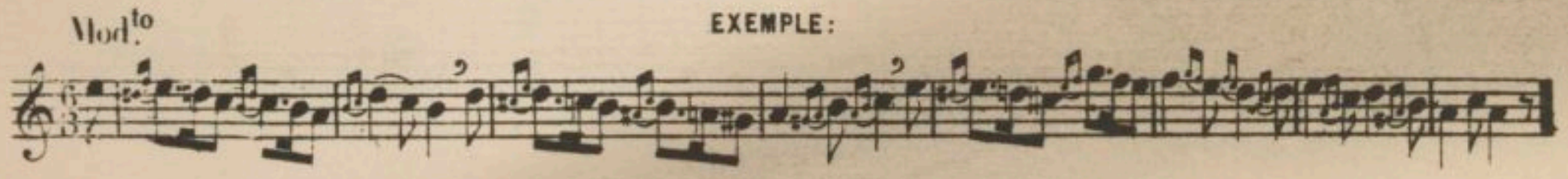
ALL.° DE LA SONATE EN LA DE MOZART (MARCHE TURQUE)



DEUXIÈME ET TROISIÈME ESPÈCES D'APPOGIATURES, OU PETITES NOTES DOUBLES.

L'appogiature double s'écrit toujours en minuscules; elle se place, ainsi que la simple, au-dessous ou au-dessus de la note principale. Les appogiatures doubles sont toujours liées et se passent brièvement.

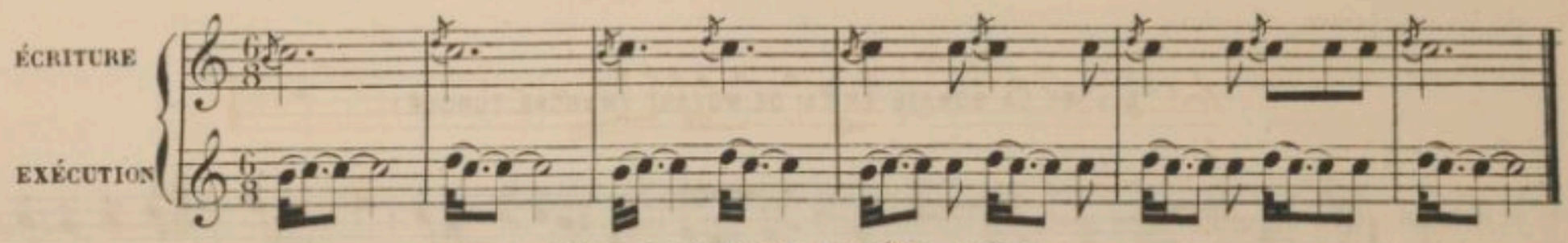
EXEMPLE:



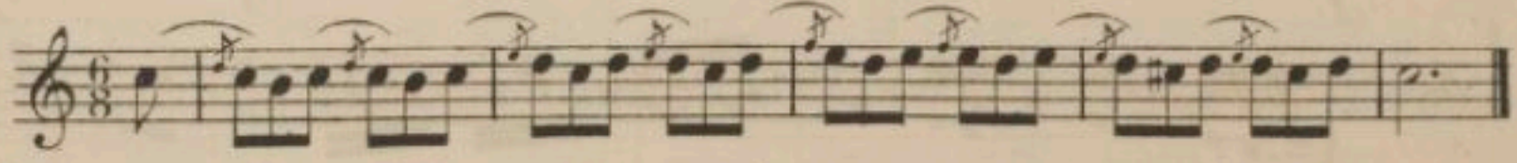
DE LA PETITE NOTE BRÈVE, OU NOTE D'AGRÉMENT.

La petite note brève ne change en rien la valeur de la note devant laquelle on la pose; pour ne pas la confondre avec l'appogiature longue, on l'écrit en croches coupées par une barre transversale(2) elle doit être liée, surtout lorsqu'elle est entre deux notes au même degré. Quand le mouvement est animé, elle est plus facile à couler. On la pique quand elle est placée sur un temps fort isolément, et lorsqu'elle est écrite au dessous de la note principale. Elle est presque toujours piquée dans les airs de chasse, même placée au-dessus.

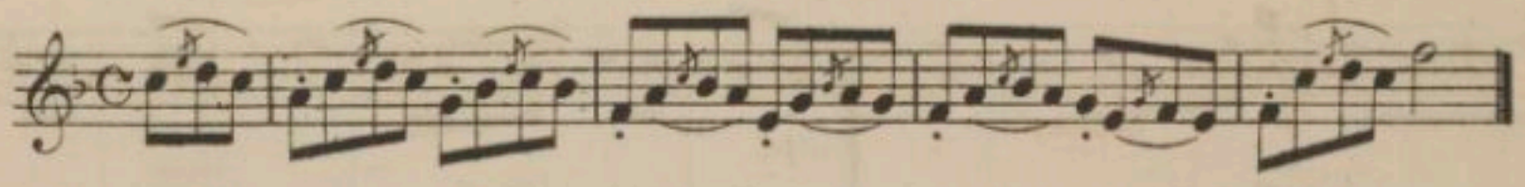
EXEMPLE DANS LE GENRE CHASSE.



ENTRE DEUX NOTES AU MÊME DEGRÉ.



PAR DEGRÉS DISJOINTS.
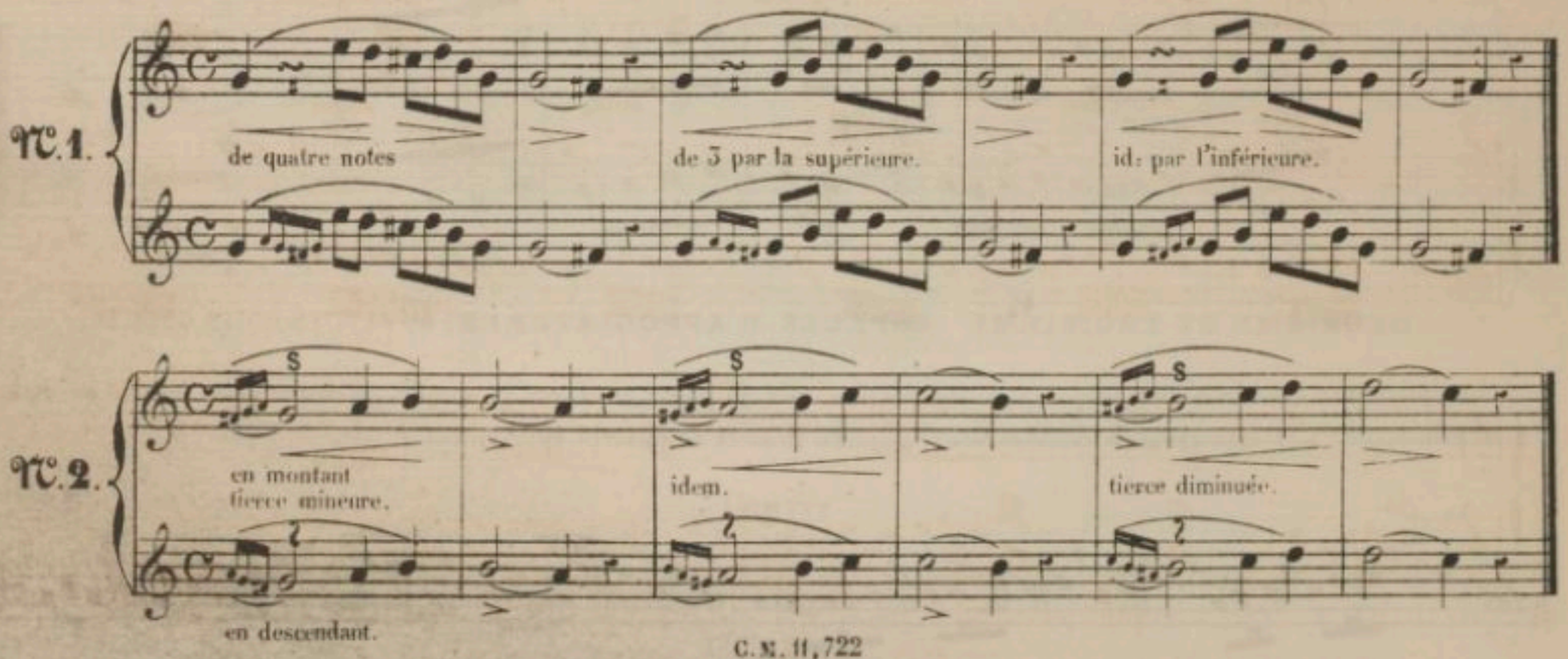


DU GRUPPETTO.

On forme le gruppetto en réunissant plusieurs petites notes; il se place sur les notes ou entre elles. il peut être de deux, trois ou quatre notes, et son exécution est relative au mouvement adopté et à la valeur de la note sur la quelle il est posé. Il y a trois manières différentes de l'indiquer et de l'exécuter: 1.° par la note principale avec ou sans petite note préparatoire, 2.° par la note supérieure; 3.° par la note inférieure. Quand il est posé entre deux notes au même degré, il est de trois petites notes; il est de quatre dans un intervalle quelconque. (Voyez Exemple N.° 1)

Lorsqu'il est exécuté avant la note principale, il est de trois notes et peut se faire en montant ou en descendant. Dans ces deux cas, il donne une tierce mineure ou diminuée, mais il ne doit jamais donner une tierce majeure.
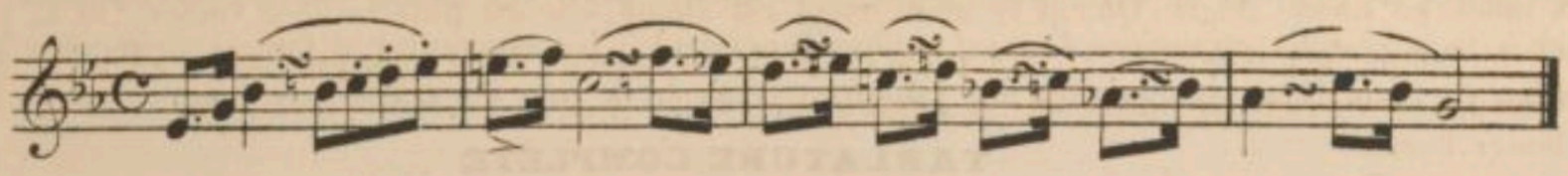
Il s'indique ordinairement au-dessus de la note par un grupetto vertical. (Voyez Exemple N.° 2)

EXEMPLES.

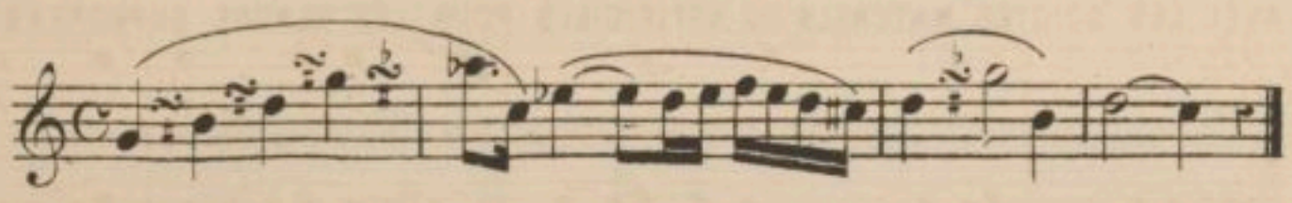


Les ♯, ♭ ou ♮ s'ajoutent au grupetto soit en dessus soit en dessous, selon que la note supérieure ou inférieure le demande. Ex:
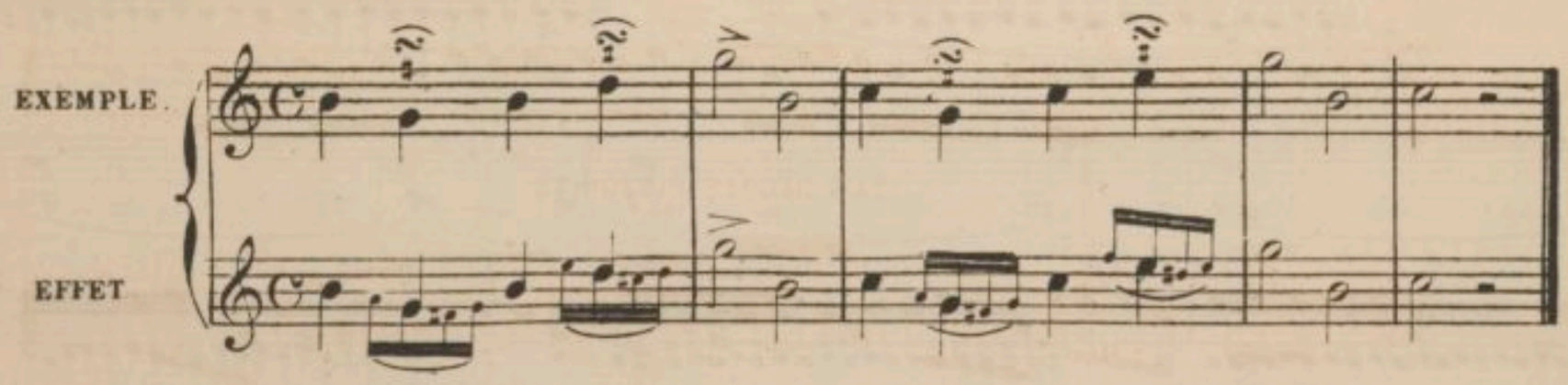
GRUPPETTI AVEC LES ACCIDENTS EN DESSOUS.



AVEC LES ACCIDENTS EN DESSOUS ET EN DESSUS.
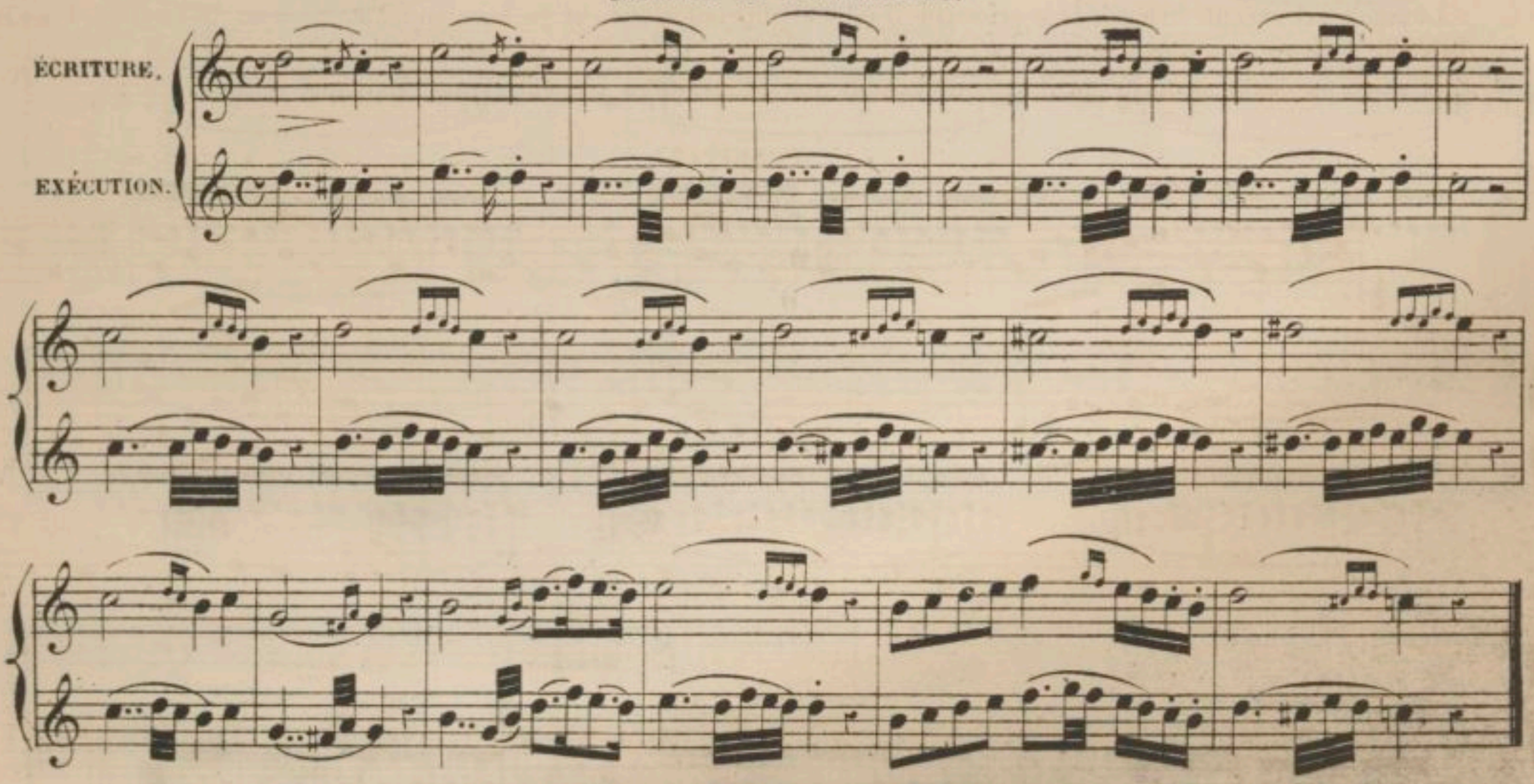


Quelquefois le grupetto se place horizontalement aussi sur une note comme dans l'exemple ci-dessous; mais alors on le commence par la note supérieure.



DE LA TERMINAISON.

Dans le résumé-étude à deux parties, j'ai réuni différents agréments afin qu'on puisse se rendre compte de la terminaison et apprécier la différence entre elle et le grupetto. La terminaison est de une, deux, trois et quelquefois quatre, cinq six notes et plus; elle ne s'emploie qu'à la fin des phrases et pour les terminer. On ne devra donc pas confondre cet agrément avec le grupetto, lequel peut se placer partout.

EXEMPLES DE TERMINAISONS.



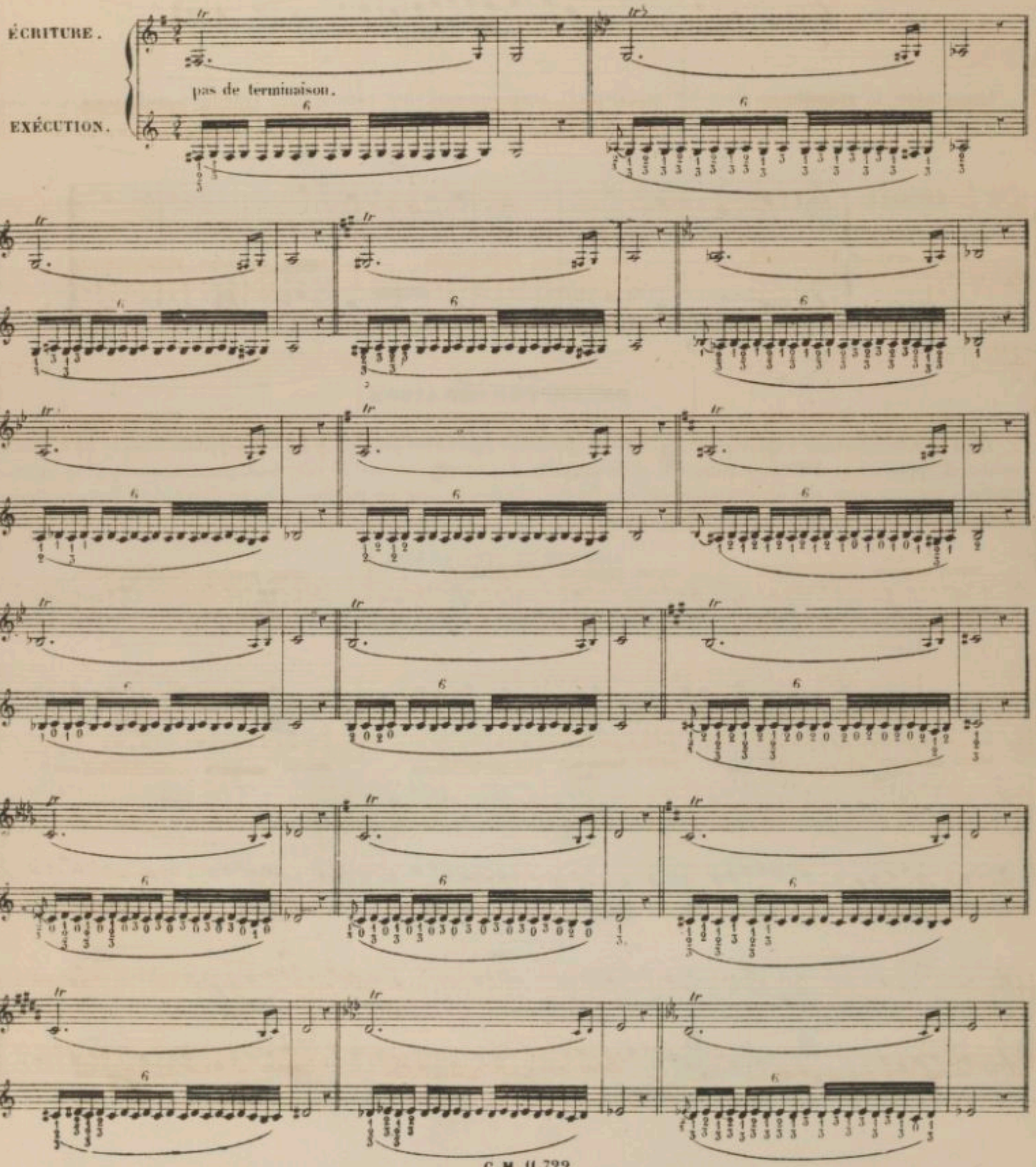
DU TRILLE.
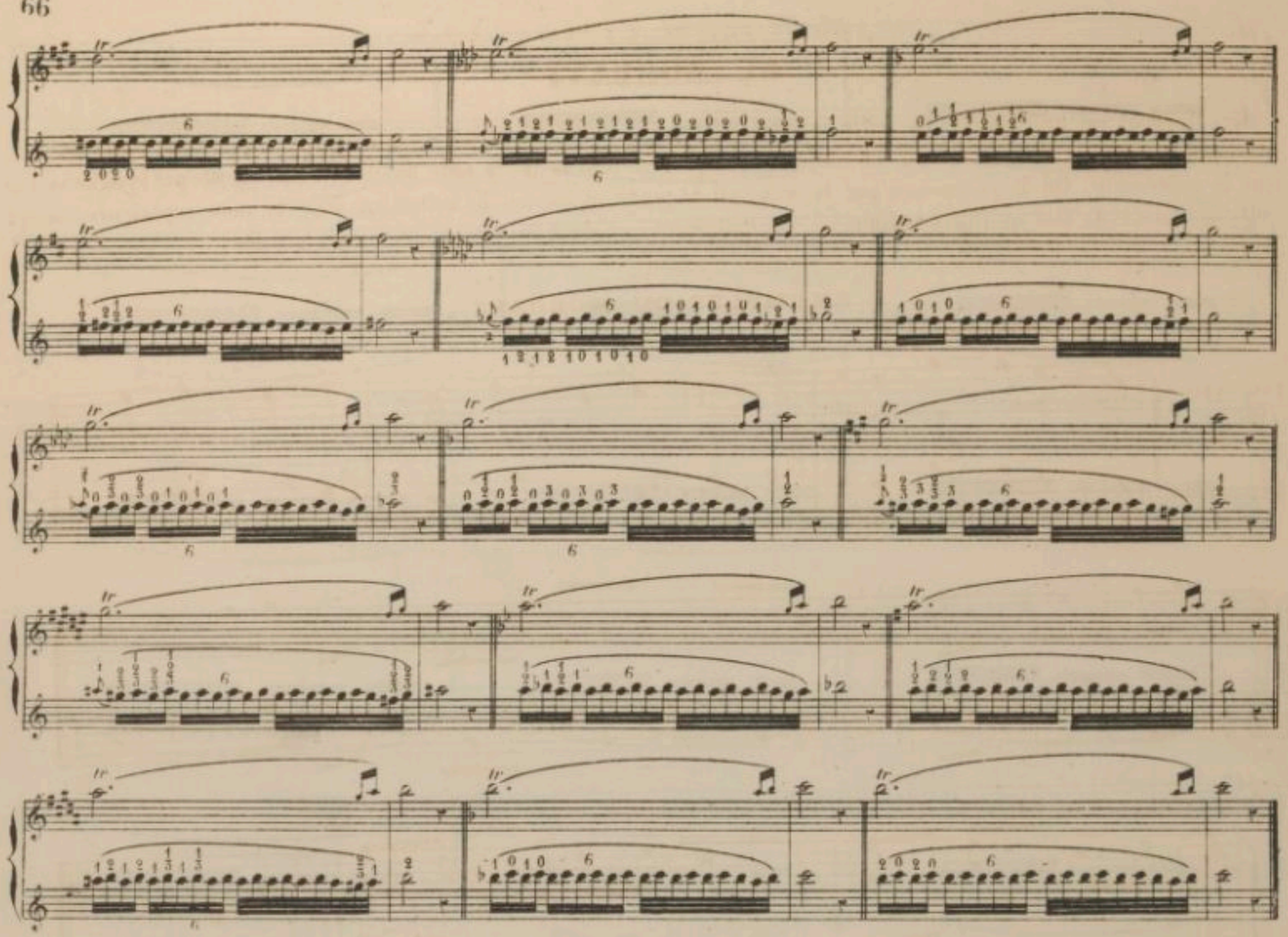
Conseillant de travailler le trille dès le début des études, on trouvera page 38 l'article concernant cet agrément. Mais tous les trilles ne peuvent se faire avec le doigté ordinaire; plusieurs même sont rigoureusement impossibles sur le cornet à trois pistons, or, comme l'on est exposé cependant à les rencontrer, il faut avoir recours à ce que nous appelons *trilles fictices*. Nous donnons ici une tablature générale de tous les trilles avec les moyens de les obtenir, sans trop blesser l'oreille.

TABLATURE COMPLÈTE

DE TOUS LES TRILLES MAJEURS ET MINEURS

AVEC LES DOIGTES NATURELS OU ARTIFICIELS POUR LES RENDRE SUPPORTABLES.



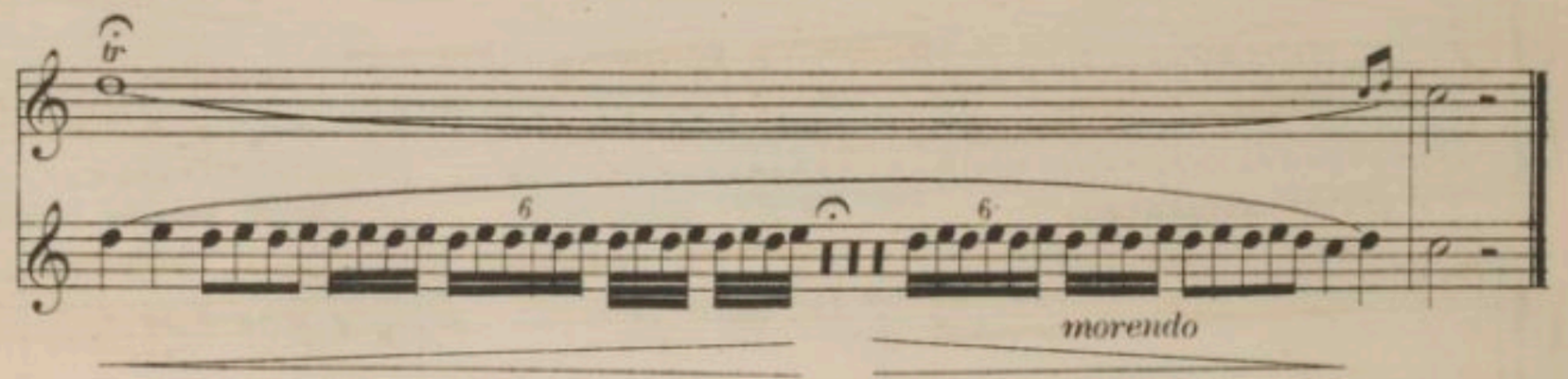


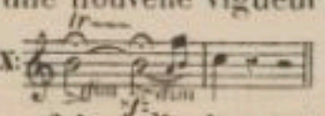
REMARQUES SUR LES TRILLES.

Lorsque le trille est placé sur une note de grande valeur, il est bon de le préparer, mais pas trop longuement ni trop lentement parce que cela serait un peu écolier; la terminaison doit être plutôt ralentie que précipitée. Quelquefois je fais ralentir la fin du trille lui-même lorsqu'il est placé sur une note assez longue pour permettre d'employer la nuance du *son filé*; de telle sorte que la vitesse des battements augmente avec l'intensité du son, et diminue de même jusqu'à la terminaison.

EXEMPLE.

EFFET APPROXIMATIF.



Ce genre de trille n'est pas commun et peut produire un grand effet s'il est bien amené et bien rendu; mais il ne faut pas en abuser si l'on veut qu'il conserve son cachet d'originalité. Un *sforzando* brusquement accusé et aussitôt éteint, dans le courant d'un *tr* long, lui donne une nouvelle vigueur et réveille l'attention; on peut même en faire plusieurs, mais il faut être très sobre aussi de cet effet là. EX: 

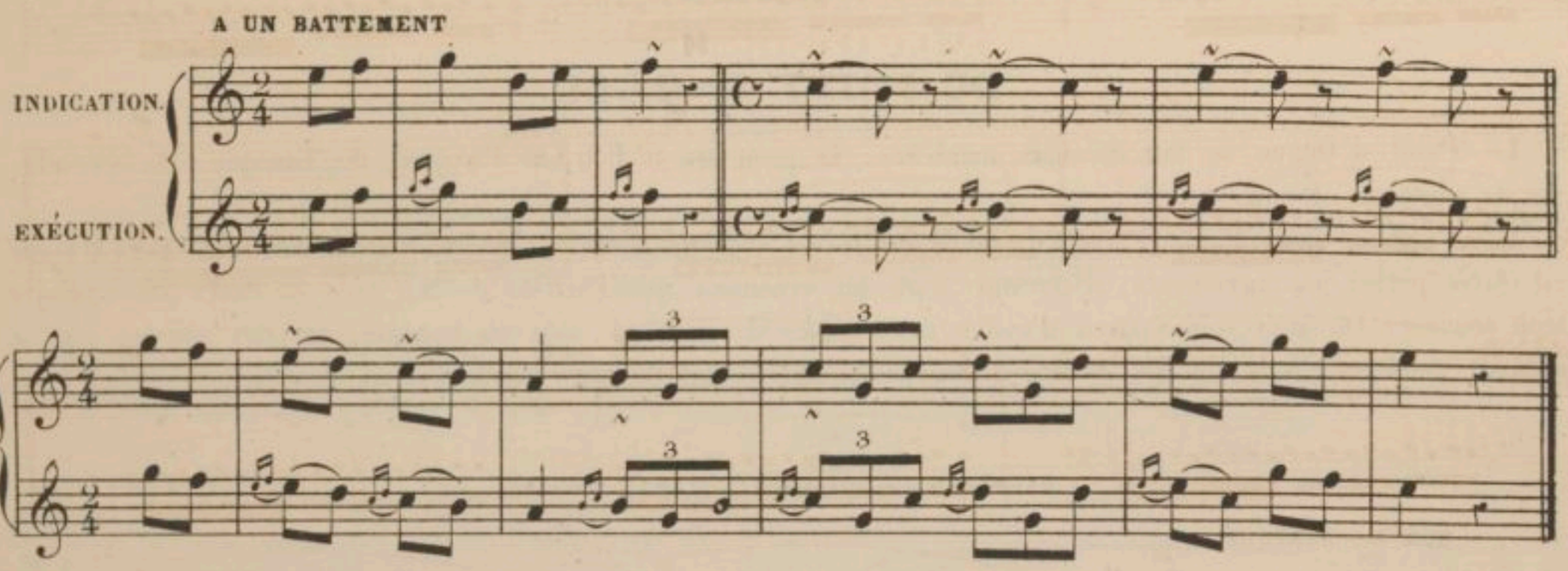
Dans une succession de trilles, on fait ordinairement une préparation très courte sur chaque *tr* (2 ou 3 battements) et l'on ne ralentit pas la terminaison. Souvent même on ne fait pas de préparation du tout ni de terminaison, et on les exécute comme des *mordants* afin de leur conserver plus de chaleur, dans les mouvements vifs surtout. Mais il n'y a aucune règle possible là-dessus, et le goût seul doit toujours décider dans des questions de ce genre.

DU MORDANT

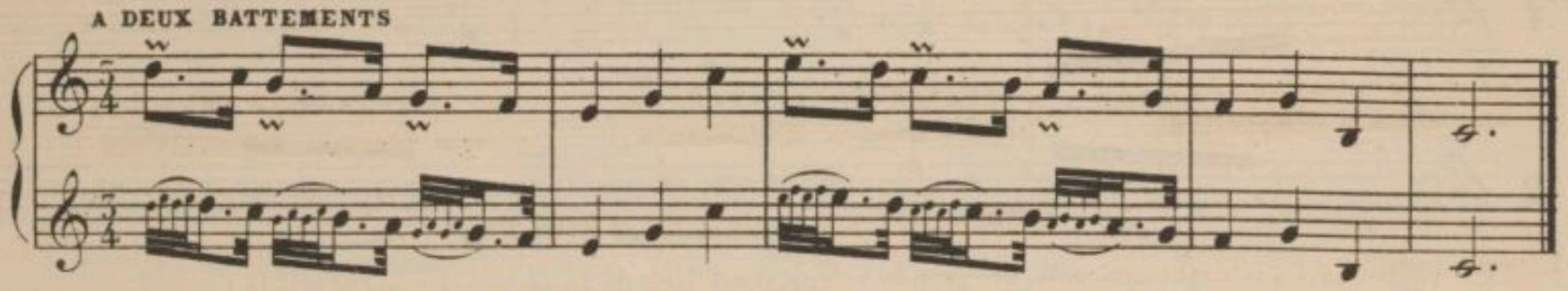
Le Mordant est une espèce de trille interrompu, qui se fait sans préparation et qui est très bref; il peut avoir plusieurs battements, le nombre en est toujours indiqué au-dessus de la note où il doit être exécuté par le signe ∾ qui le représente. On le commence par la note qui le porte et on fait le battement avec la note supérieure à celle-ci autant de fois qu'il est indiqué : ∿ un battement, ∾ deux, ∿∿ trois, et ainsi de suite.

EXEMPLES DU MORDANT
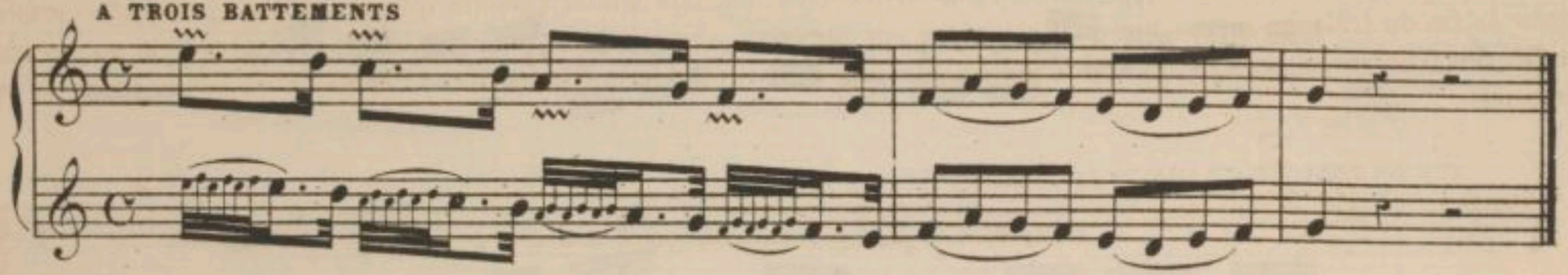
A UN BATTEMENT
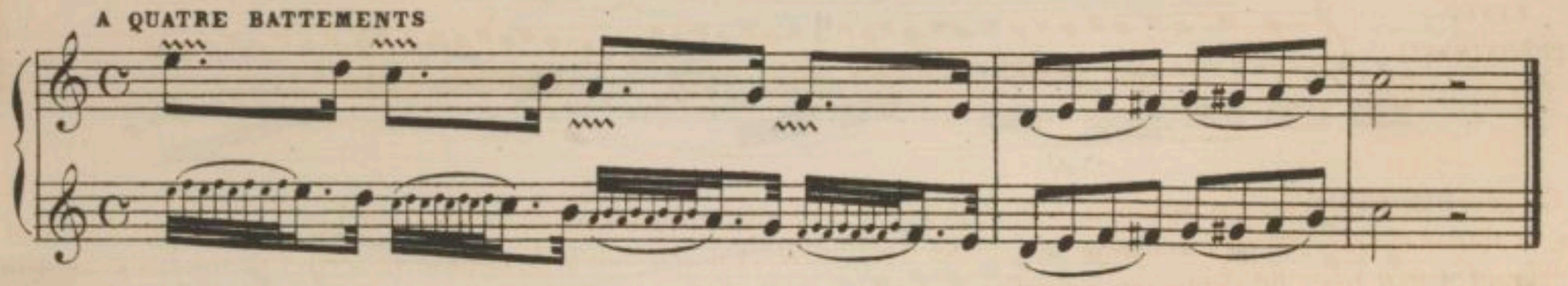


A DEUX BATTEMENTS
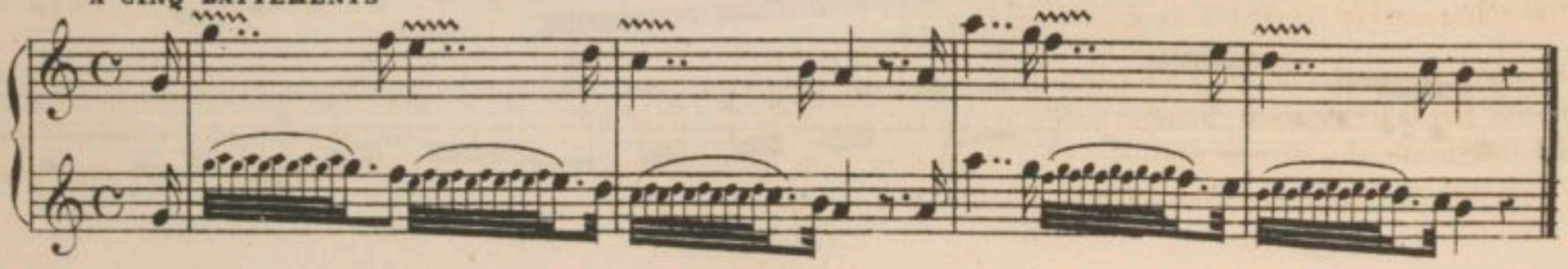


A TROIS BATTEMENTS



A QUATRE BATTEMENTS



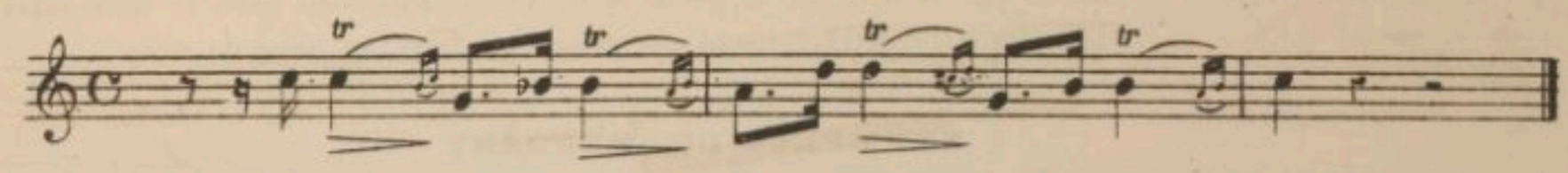
A CINQ BATTEMENTS



DU TRILLE PRÉCIPITÉ

Le Trille précipité se fait en l'attaquant par la note principale, sans préparation et sans graduation dans le battement des deux notes comme son nom l'indique.

Cet agrément ne diffère du *Mordant* que par la terminaison.



DU POINT D'ORGUE

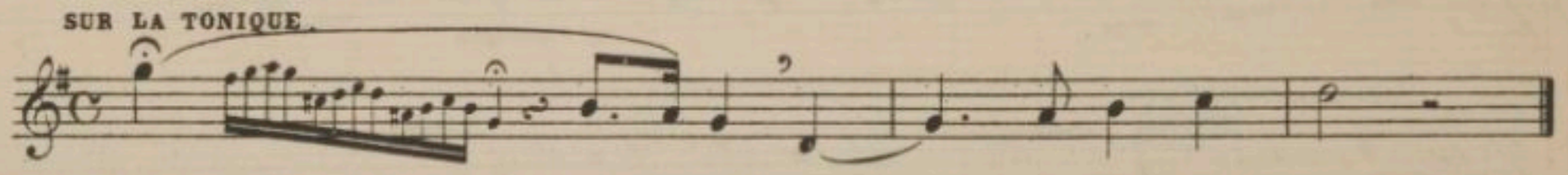
Le Point d'Orgue se fait de deux manières : la première a lieu sur l'accord de Tonique ; la seconde, sur la septième dominante.

Il se nomme aussi Point d'arrêt quand il est placé sur une note isolée ou sur un silence. Le Point d'orgue est classé parmi les agréments, il devient alors un ornement que l'artiste de bon goût ne devra pas employer trop souvent. On aura soin surtout d'éviter ces espèces de ports de voix ou hoquets, que les solistes ont si souvent prodigués à la fin des Points d'Orgues qu'ils en sont devenus ridicules.

EXEMPLES DE DIFFÉRENTS POINTS D'ORGUE.

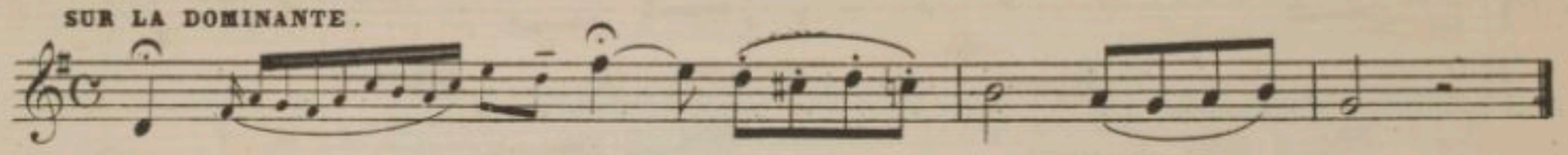
SUR LA TONIQUE.

1
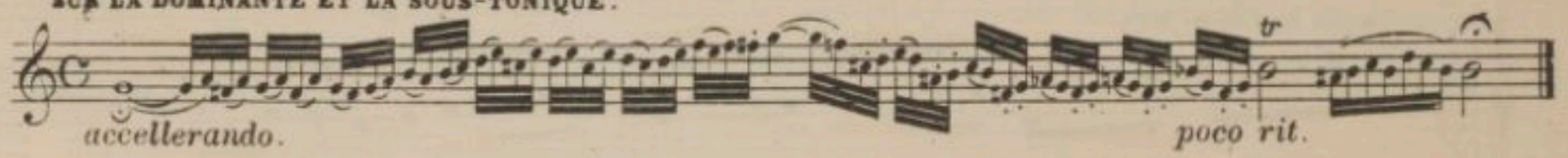


SUR LA DOMINANTE.

2



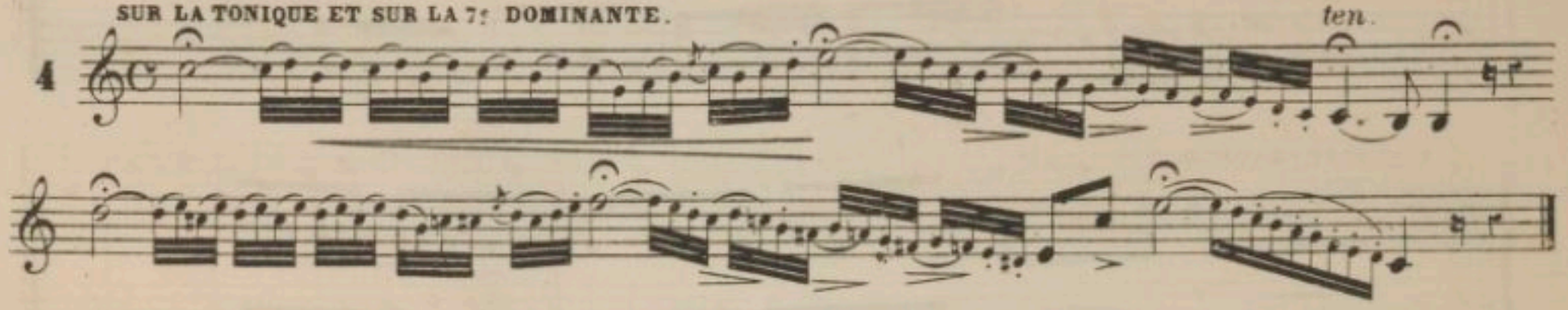
SUR LA DOMINANTE ET LA SOUS-TONIQUE.

3
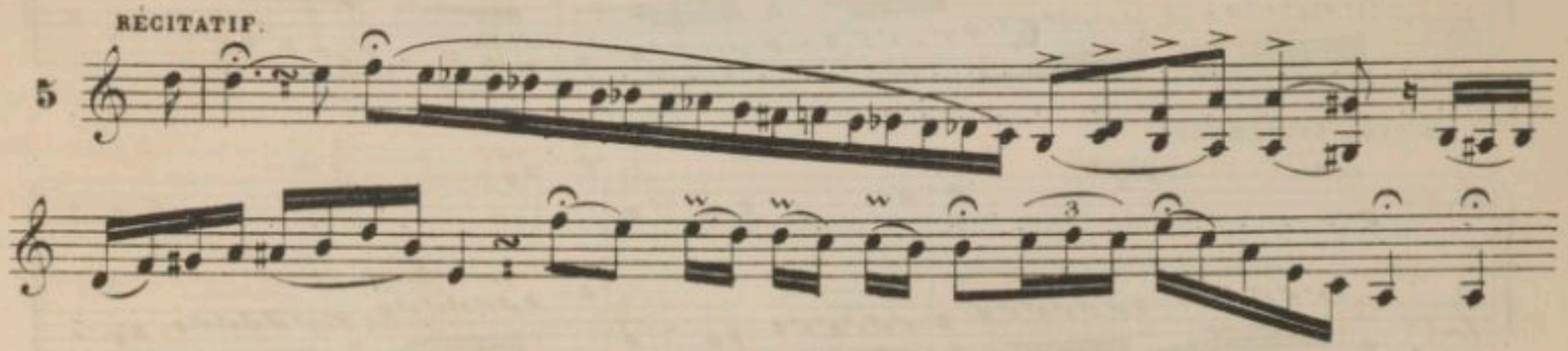


SUR LA TONIQUE ET SUR LA 7e DOMINANTE.

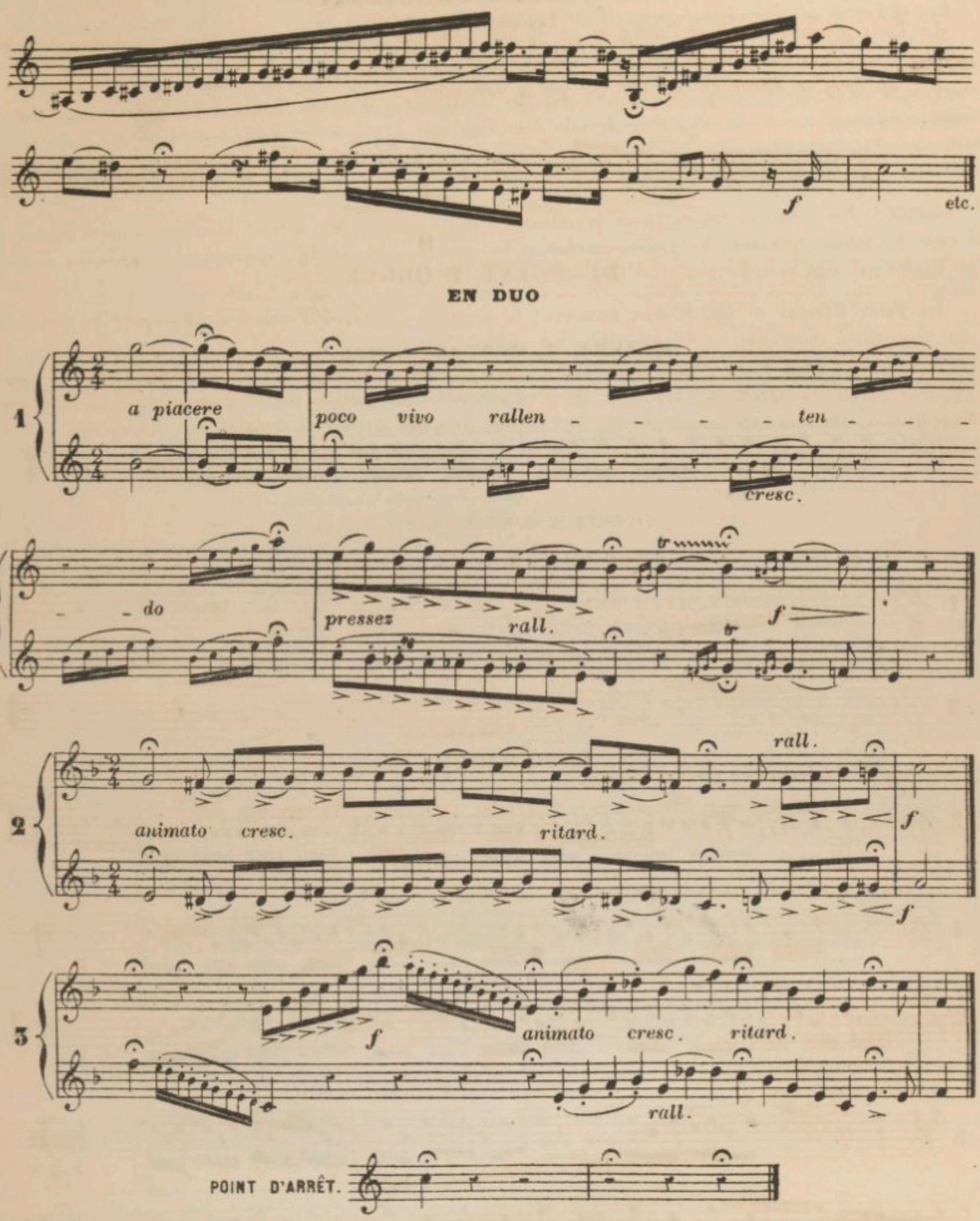
4



RÉCITATIF.

5





On prolonge le son, si le 𝄐 est sur une note, ou le silence s'il se trouve sur un silence, aussi longtemps que le goût l'exige. Placé sur une double barre (𝄐) le point d'arrêt est synonyme du mot *Fin*.

OBSERVATION.

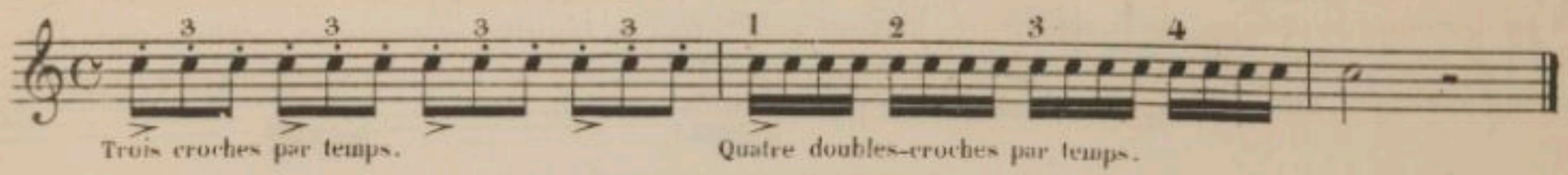
Les 15 Leçons qui précèdent forment la 1re Période de ma Méthode.

Je n'ai donné encore que des combinaisons de dessins et d'articulations très restreintes, ne pouvant aller au-delà en raison de la marche régulière que j'ai adoptée. Dans les leçons qui vont suivre, je tiens à observer le même ordre, proportion gardée dans les détails, afin d'obtenir la clarté et la précision qui seules constituent une bonne direction. Je vais donc continuer à passer en revue les valeurs qui restent à connaître afin que l'élève puisse se rendre un compte exact des principes qui forment la base d'une bonne éducation musicale et instrumentale.

(SOLFÈGE.) J'ai donné la division, pour la mesure à quatre temps, des rondes, blanches, noires et croches; il reste les valeurs ternaires, les doubles-croches et les mesures à 6/8 et 3/4, qui entrent les premières dans les Etudes qui vont suivre.

MESURE A QUATRE TEMPS

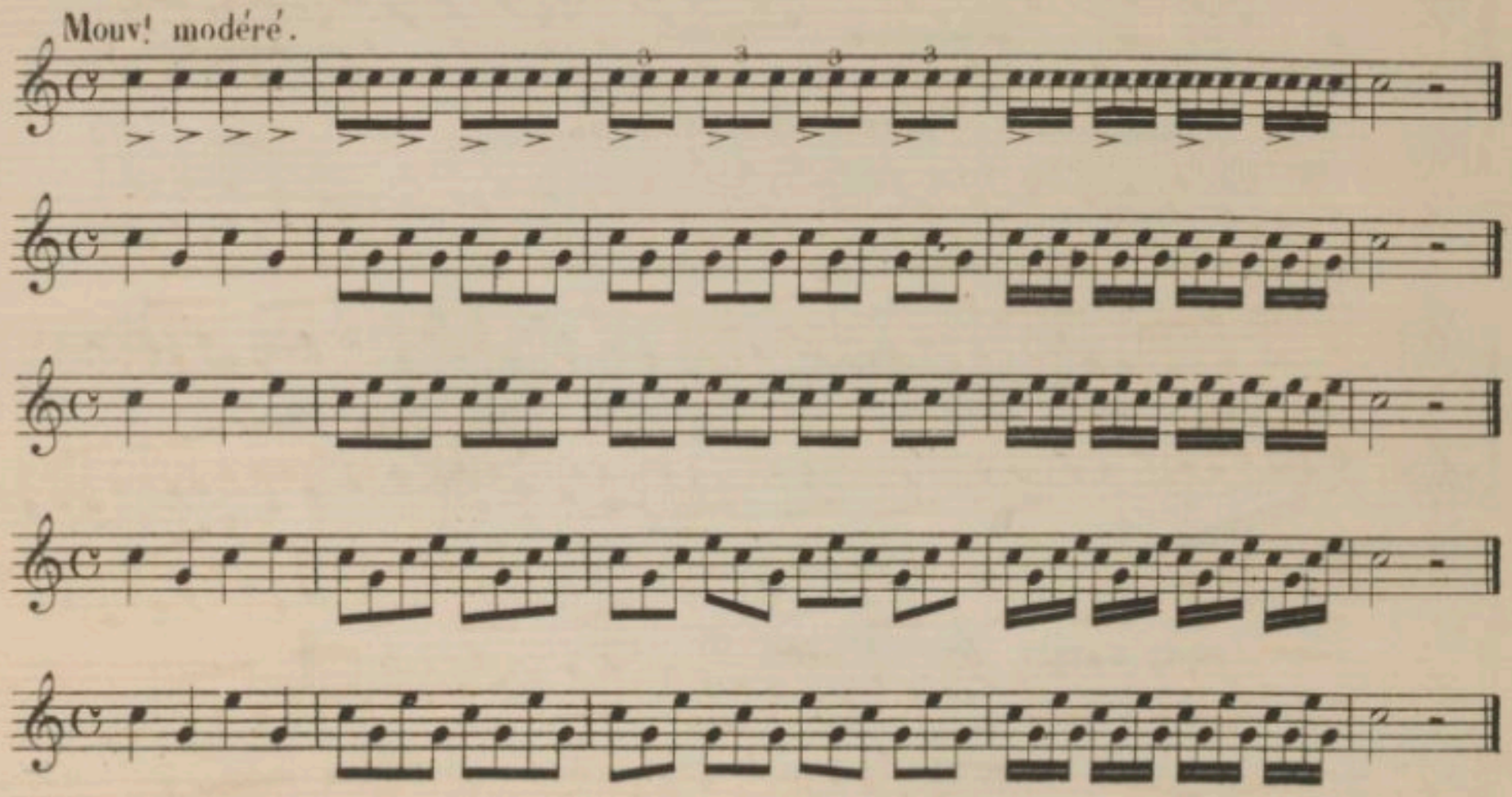
On doit s'attacher à bien rythmer les temps de la mesure.



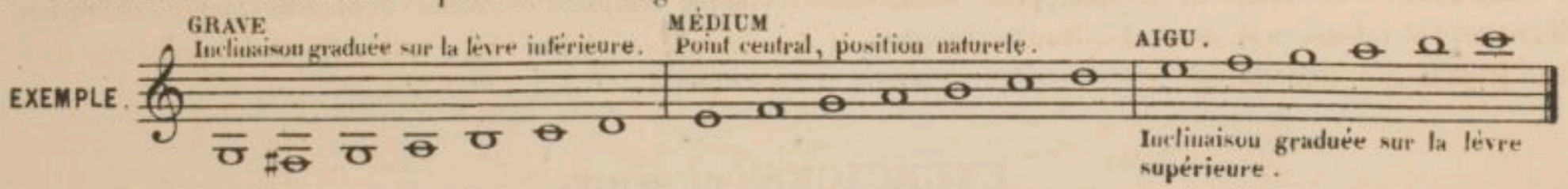
EXERCICES POUR LA LANGUE

J'ai écrit les études suivantes sur les notes à vide afin de laisser à l'élève toute liberté de travailler la langue et la souplesse des lèvres, travail qu'il reportera ensuite dans tout son jeu. On dira ces exercices avant et après la leçon: avant, pour se mettre en embouchure et stimuler la langue; après, pour constater la force acquise.

1re PÉRIODE.



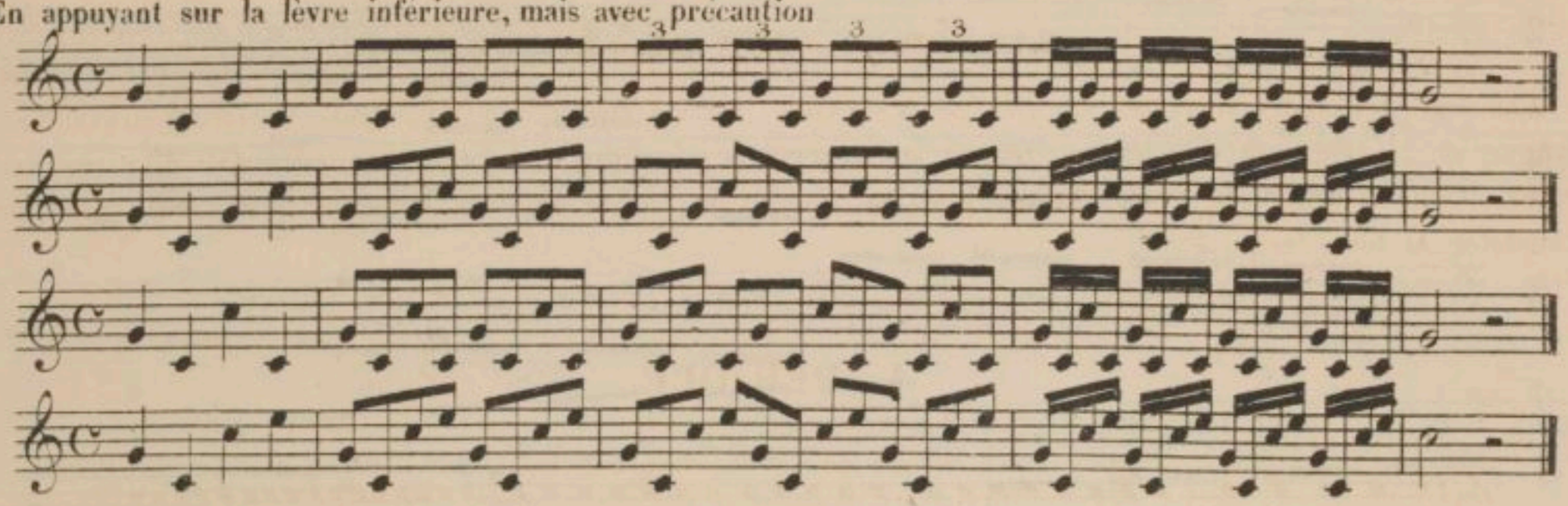
(OBSERVATION) Tant que l'embouchure reste à son point central et que l'on ne s'écarte pas du médium, les mouvements de dilatation et de tension des muscles sont presque nuls; mais dès qu'il s'agit déjà d'un intervalle de quarte ou de quinte, dans l'un ou l'autre sens de l'étendue, le mouvement des lèvres s'accentue de plus en plus, et il y a à craindre, si l'on n'y prend garde, un déplacement d'embouchure pour peu que l'élève exagère les efforts pour vaincre la resistance qu'il éprouve soit à monter soit à descendre. Il peut donc arriver qu'une embouchure parfaitement placée, en rapport complet avec la construction des organes, et dans les conditions voulues pour parcourir toute l'étendue de l'instrument, se modifie au point de perdre une partie de cette étendue si l'elève s'adonne trop exclusivement à la pratique des sons aigus ou des sons graves. On ne doit pas oublier que, comme la voix, les instruments aussi ont leurs registres praticables et qu'au point de vue des lèvres et de la qualité du son, on doit s'y tenir. Et puis si l'on monte toujours et si l'on ne travaille que les notes aigues, le son deviendra grèle; si au contraire on descend trop, les lèvres finiront par être flasques ainsi que le son. Pour obvier autant que possible à ce double danger, j'indique ci-dessous les mouvements de l'embouchure pour les trois régistres:



J'ai remarqué, pendant ma longue carrière de professeur, que tous les sujets qui prenaient les sons graves en lâchant la lèvre inférieure, avaient, outre un mauvais son, le même défaut de jouer trop bas dans ce régistre; tandis que ceux qui les obtenaient par le moyen opposé, c'est-à-dire en conservant son point d'appui sur la lèvre inférieure et en diminuant la pression sur la supérieure, jouaient juste à tous les régistres et pouvaient parcourir toute l'étendue du cornet sans solution de continuité; cette expérience que j'ai faite, non sur quelques sujets, mais sur un nombre considérable d'élèves, me semble concluante et j'insiste pour qu'on la mette en pratique.

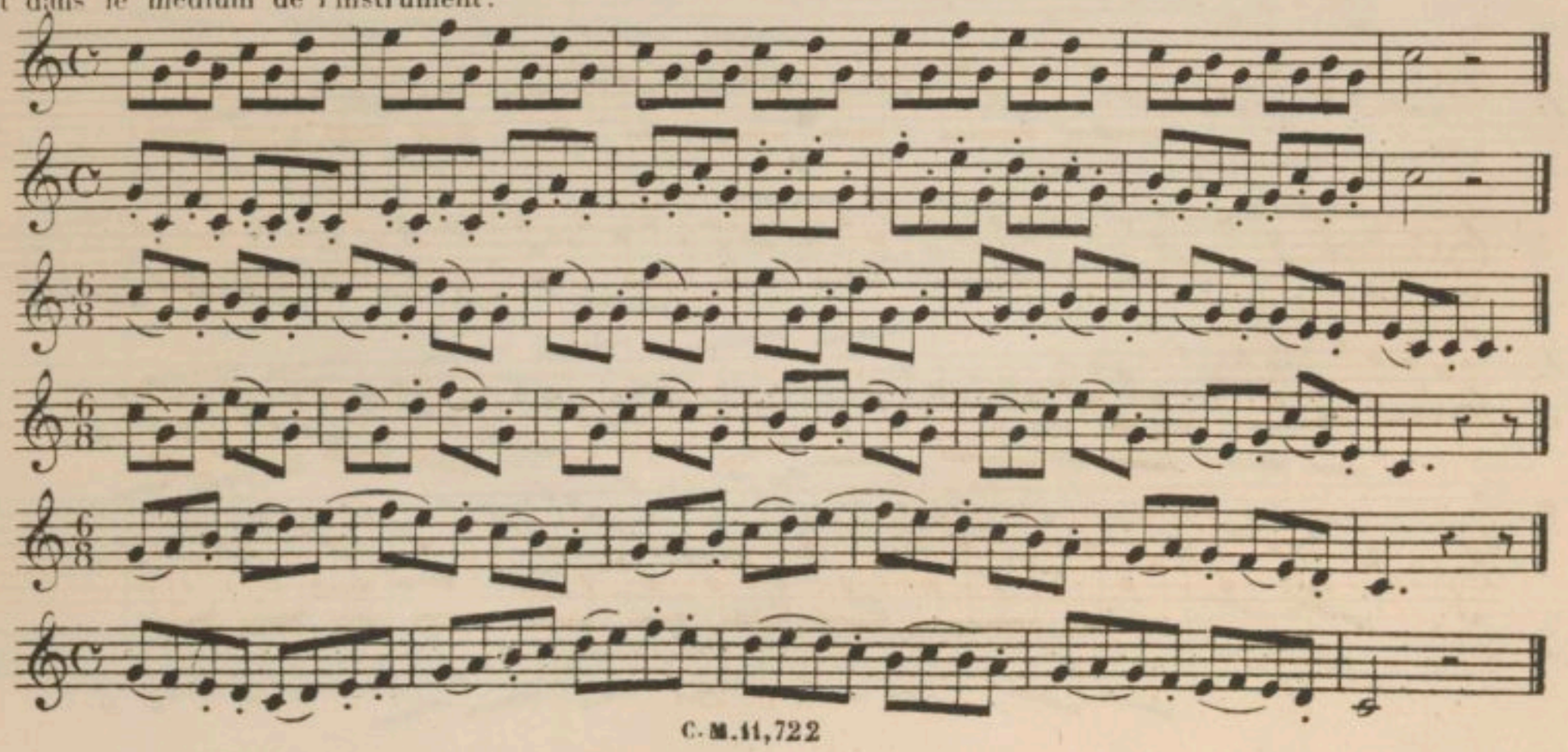
POUR L'UT GRAVE

En appuyant sur la lèvre inférieure, mais avec précaution



AVEC LES PISTONS

Et dans le médium de l'instrument.



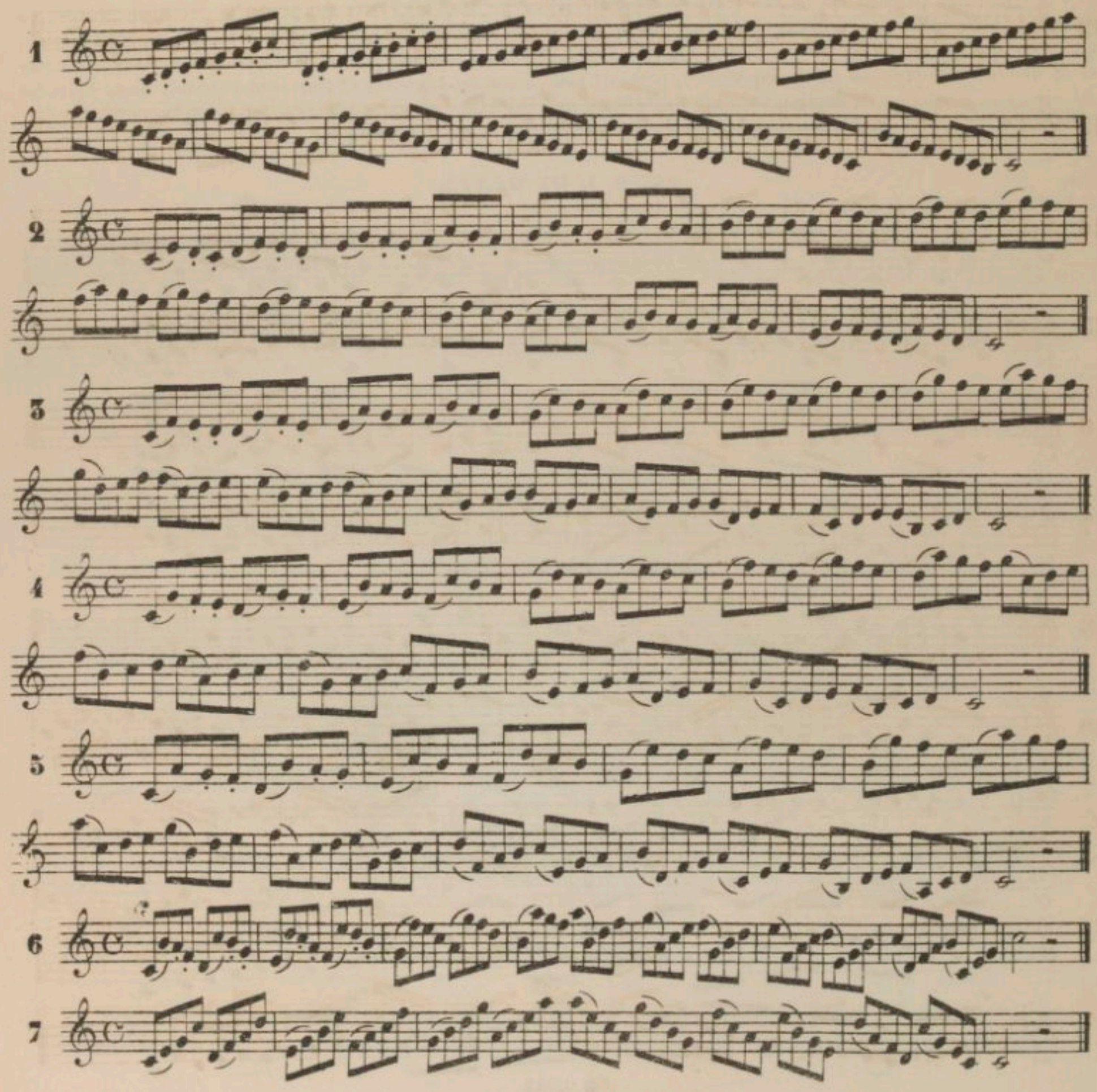
INSTRUCTION THÉORIQUE

Les exercices suivants sont divisés en trois séries et calculés sur les dessins qui précèdent et suivent les leçons; on devra les faire travailler le plus possible, afin que le mécanisme des doigts marche de pair avec celui des lèvres et de la langue, mais en les intercalant dans les leçons par fragments de trois ou quatre numéros seulement.

Ces trois séries d'exercices n'ayant pas un caractère mélodique absolu on pourra en changer et varier les articulations; mais je dois dire qu'en dehors des exercices il est rare qu'il en puisse être de même. L'articulation en effet, lorsqu'elle est bien écrite, est en quelque sorte inhérente à la phrase musicale: elle lui donne de la clarté, du relief et en facilite souvent l'exécution. On devra donc s'appliquer à saisir le genre d'articulation propre à tel dessin, à telle tournure de phrase, afin de les employer à propos, si le compositeur a négligé de les indiquer, ce qui arrive souvent, ou si elles sont mal écrites; mais une fois l'articulation logiquement adoptée il ne faut plus la changer.

L'étude des œuvres des bons maîtres conduira à ce résultat.

EXERCICES (1re SÉRIE)



8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

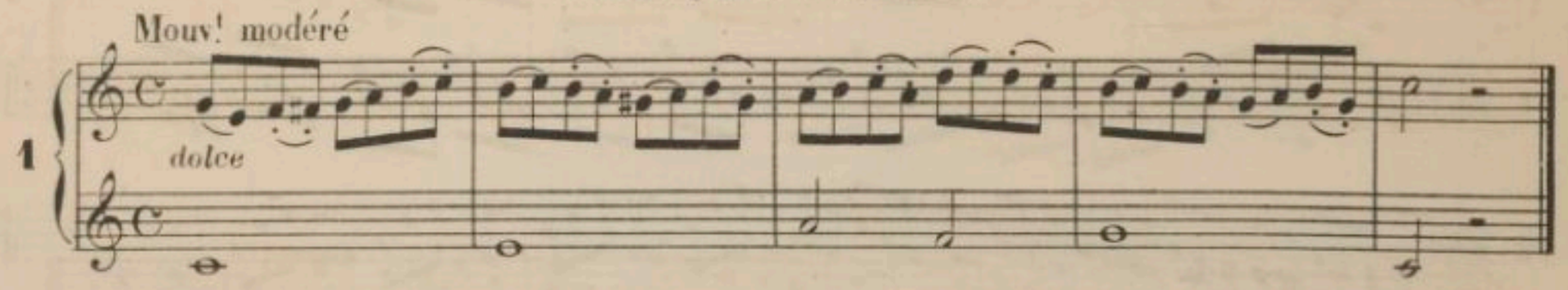
19

20

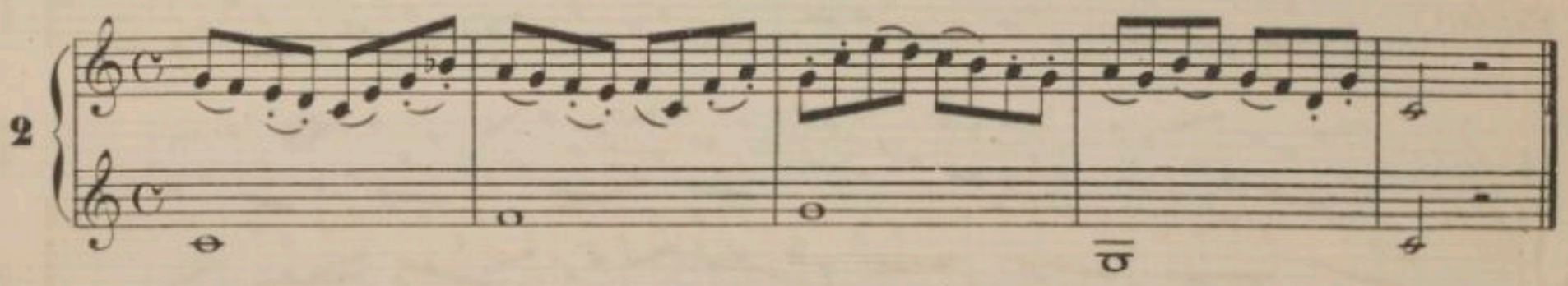
EXERCICES PRÉLIMINAIRES AYANT POUR OBJET DE PRÉPARER AUX ARTICULATIONS PRATIQUES ET AUX TONALITÉS DES LEÇONS QUI SUIVENT.

OBSERVATION. Ces douze exercices étant de véritables formules mélodiques et harmoniques, il y a lieu d'exiger, dans leur enchaînement, un bon sentiment des proportions, afin de continuer l'analyse de la phrase musicale commencée à la 7^me^ Leçon, c'est-à-dire prendre de bonnes respirations, puis donner autant que possible la forme chantante.

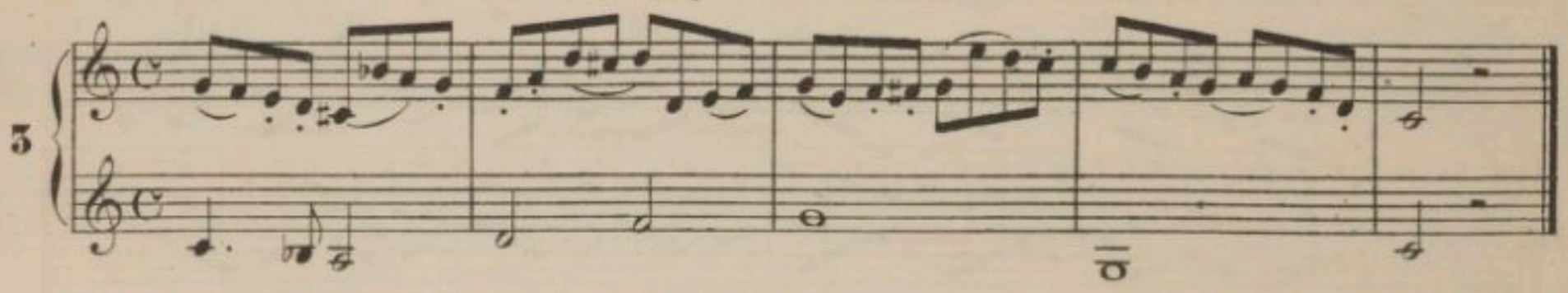
En UT majeur et en LA mineur.



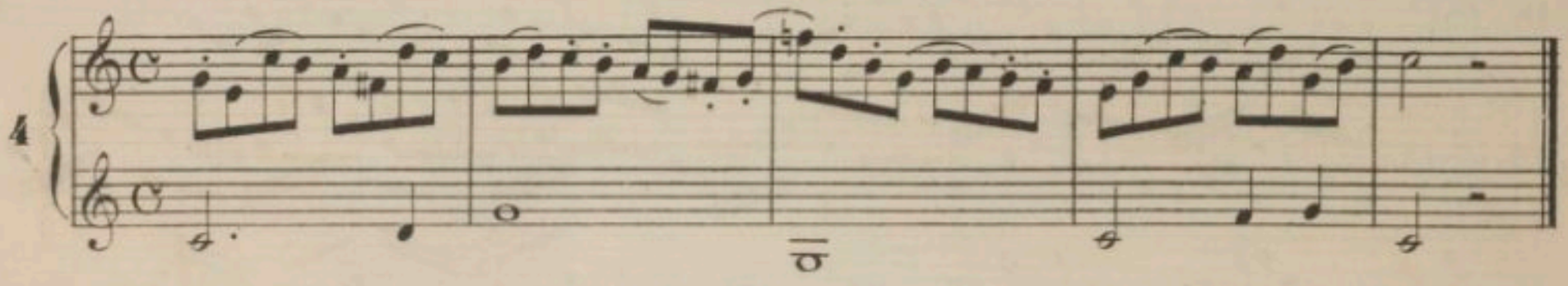
En UT majeur et en FA majeur.
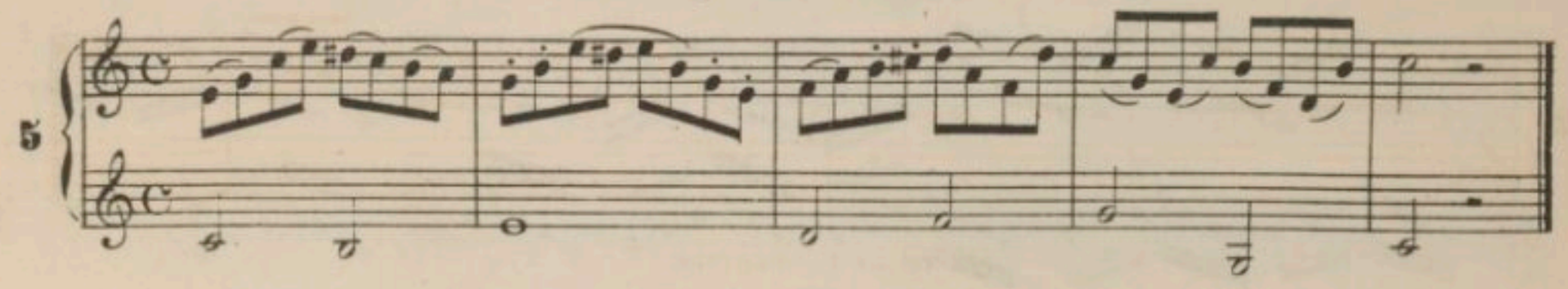


En UT majeur et en RÉ mineur.



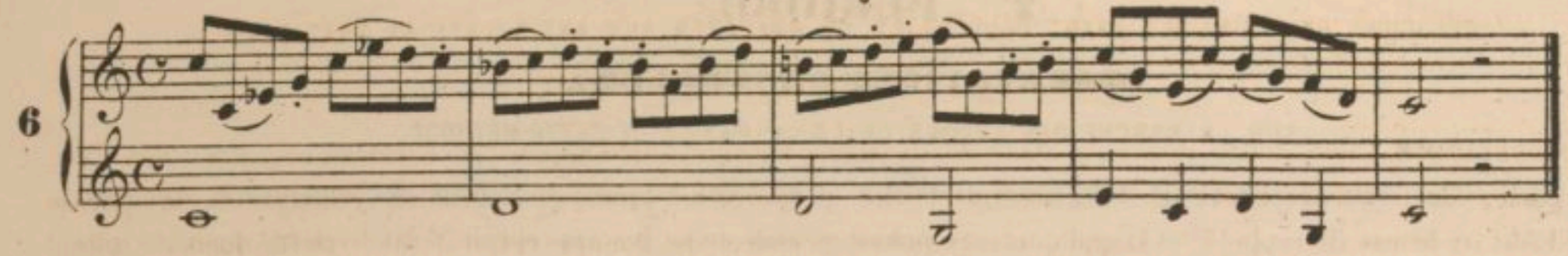
En UT majeur et en SOL majeur.



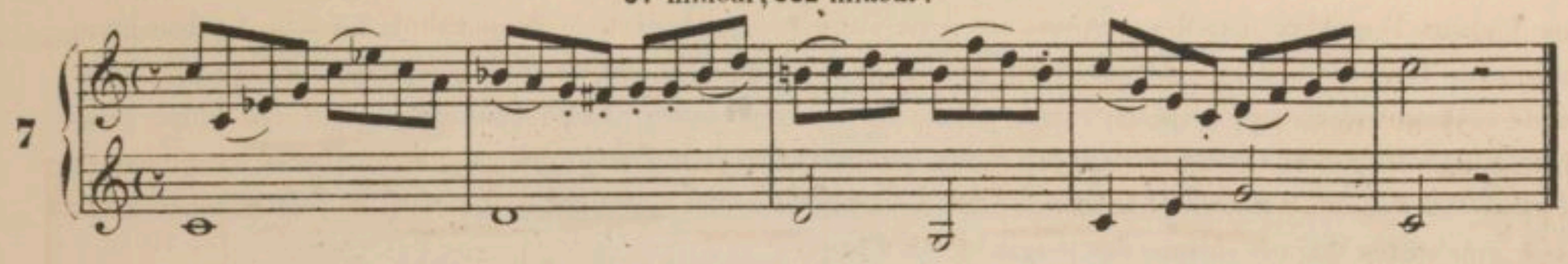
En UT majeur et en MI mineur.



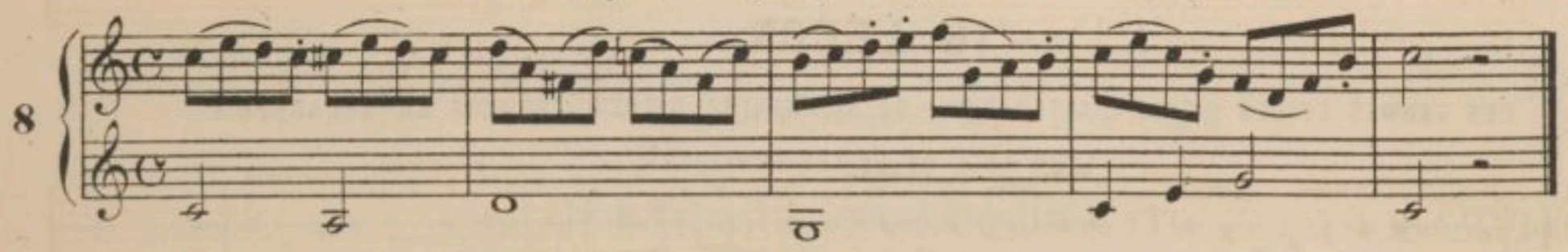
UT mineur, SI ♭ majeur.



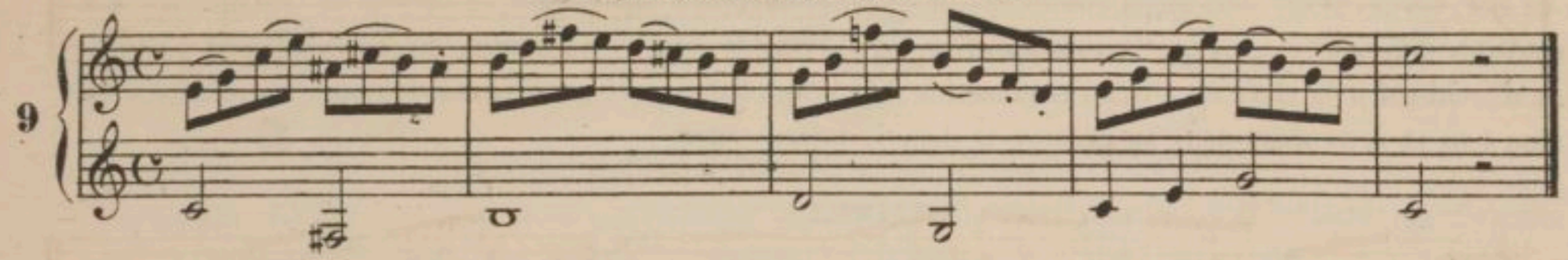
UT mineur, SOL mineur.



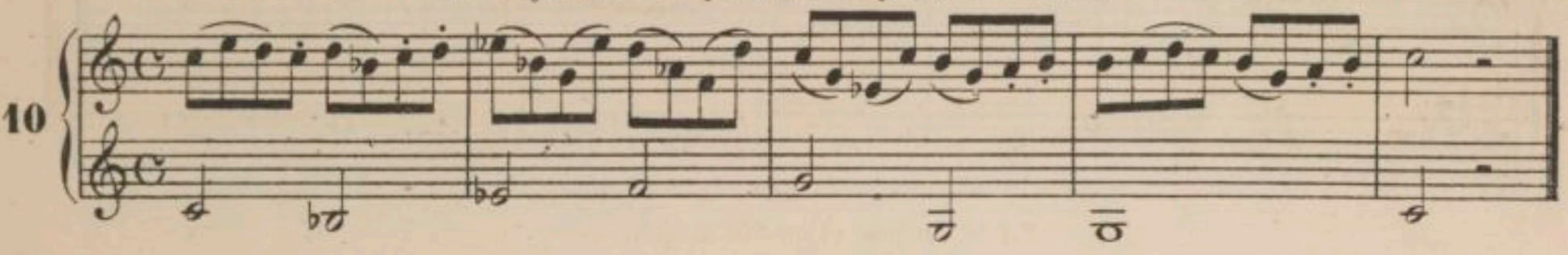
UT majeur, LA majeur, RÉ majeur.



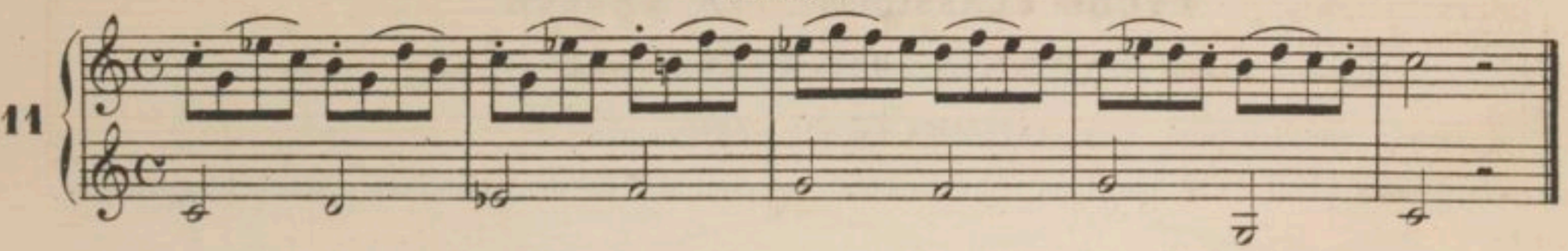
UT majeur, FA ♯ majeur, SI mineur.



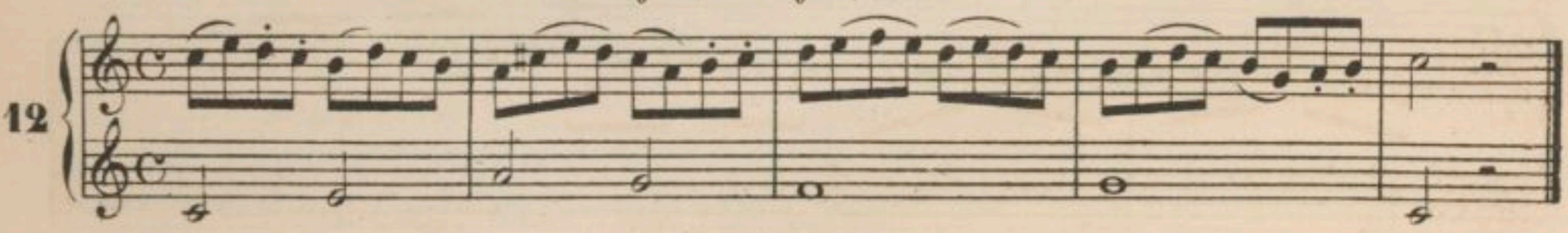
UT majeur, SI ♭ majeur, MI ♭ majeur, UT mineur.



UT mineur.



UT majeur, LA majeur, RÉ mineur.



FIN DE LA 1re PÉRIODE.

C. M. 11,722

2me PÉRIODE.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES

SUR LA MARCHE DES ÉTUDES DE LA 2e PARTIE DE CETTE MÉTHODE.
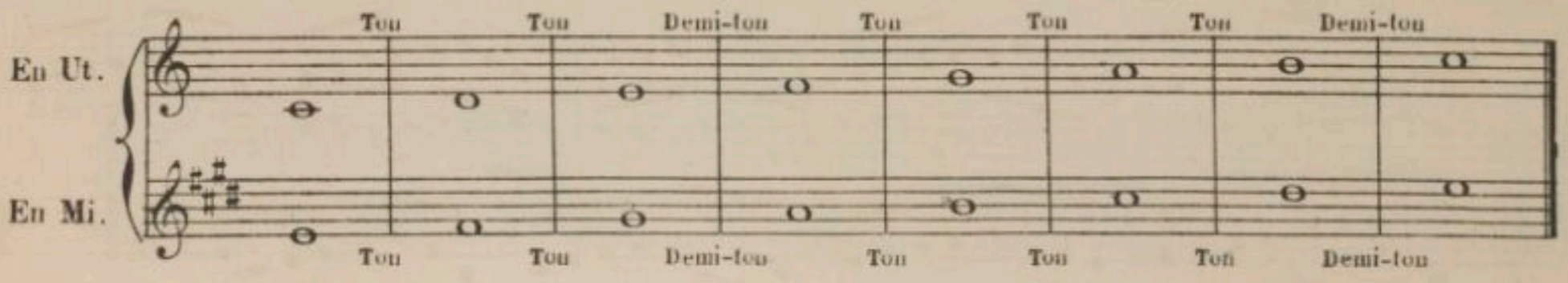
J'ai parlé, à la leçon précédente, des régistres de la voix et de leurs rapports avec ceux des instruments à embouchures. C'est ici le cas de rappeler et d'appliquer ces principes afin de se les approprier définitivement pour ne pas perdre le fruit des ressources acquises par l'étude des quinze leçons de la 1re partie. Mon but, je l'ai dit, est de maintenir toujours l'équilibre dans les moyens, car il ne s'agit pas seulement de donner de la force à l'embouchure, il faut que cette force ne soit pas obtenue au détriment de la qualité du son ou de la souplesse des lèvres, et je ne cesserai de recommander ce principe en raison même de son importance. Les leçons qui suivent ont donc pour objectif de compléter, dans l'étendue acquise, celles qui précédent, par l'étude des gammes majeures et mineures avec de nouvelles mesures binaires et ternaires, mais sans préjudice des questions de goût qui doivent marcher conjointement avec celles du mécanisme des doigts et des lèvres.

16e LEÇON.

DES GAMMES ET DES SIGNES D'ALTÉRATION (OU ACCIDENTS) DIÈSES, BÉMOLS ET BÉCARRES. LEUR RÔLE SELON LES TONALITÉS.

N'étant pas sorti de la gamme d'*Ut* ou de son relatif mineur *La*, je n'ai pu employer qu'accidentellement les signes d'altération, dièses, bémols et bécarres; dans les leçons qui suivent, il n'en est plus de même. Etant indiqués à la clef, les accidents deviennent constitutifs de gamme, ou plutôt diatoniques, et servent à rétablir les distances entre les différents degrés qui la constituent, selon la tonalité adoptée ou voulue. En résumé, qu'il y ait plus ou moins d'accidents à la clef, les distances entre les degrés qui forment la gamme sont toujours les mêmes, c'est-à-dire cinq tons et deux demi-tons se présentant dans le même ordre.

EXEMPLE.

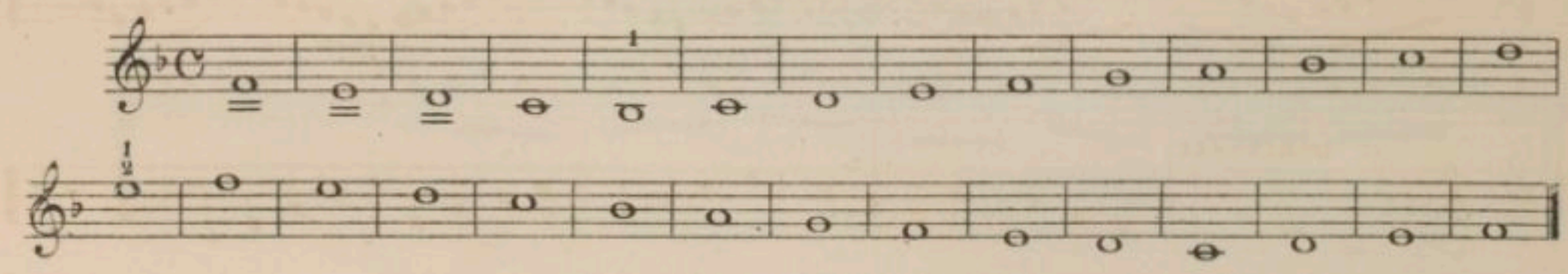


ÉTUDE CLASSIQUE. — FA MAJEUR

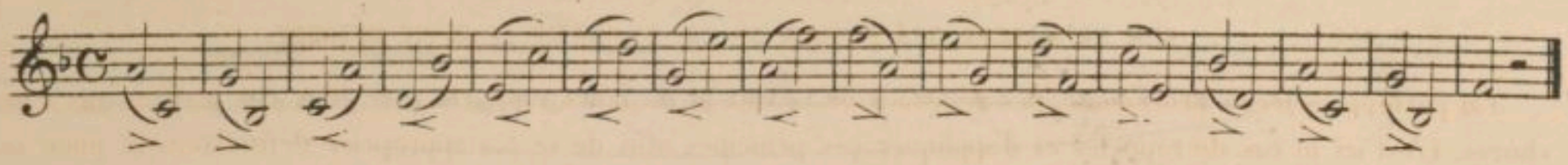
(1re LEÇON AVEC ACCIDENTS DIATONIQUES)

EXTENSION AU SI ♭ GRAVE.

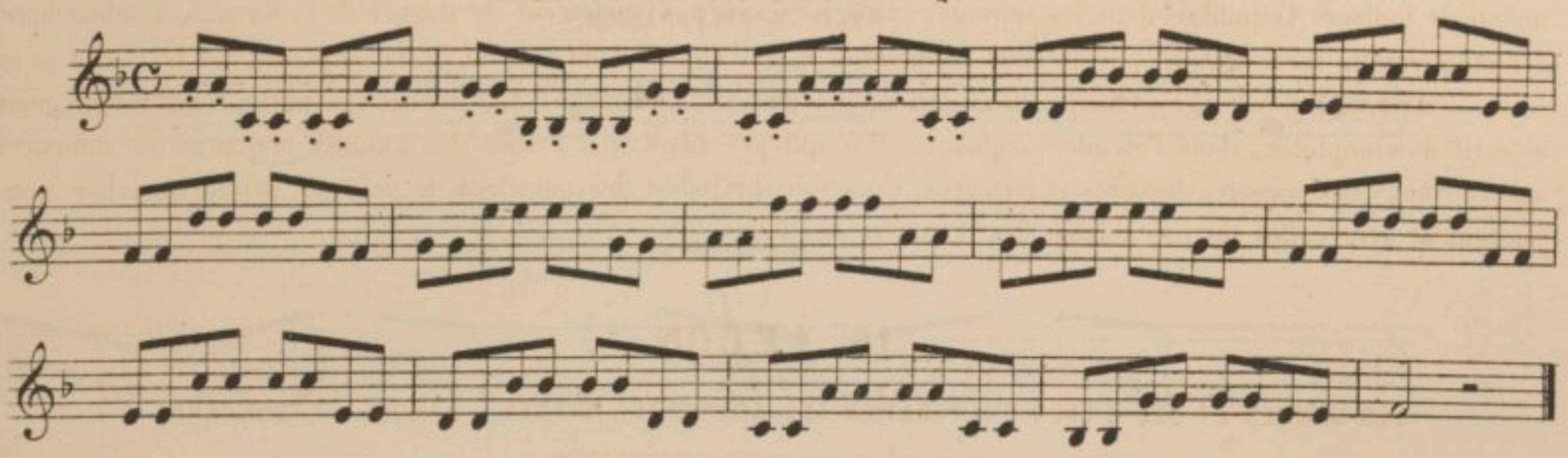
Dans cette gamme le *mi* du 4e interligne, note sensible, se prend avec les deux premiers pistons lorsqu'il est suivi du fa.



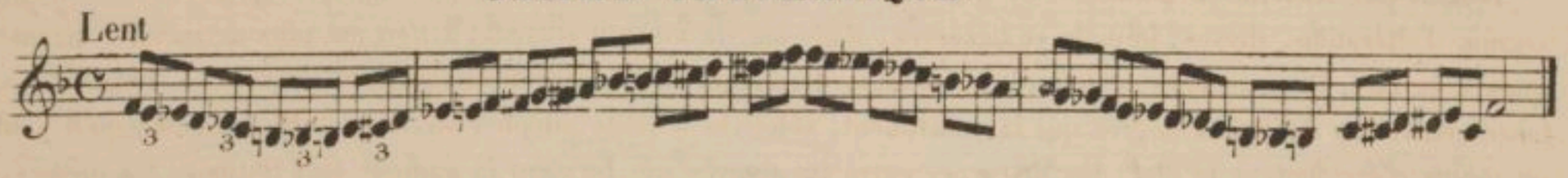
RETOUR A L'INTERVALLE DE SIXTE AVEC EMPLOI DU PORT DE VOIX.



EXERCICE SUR LES CROCHES PIQUÉES.

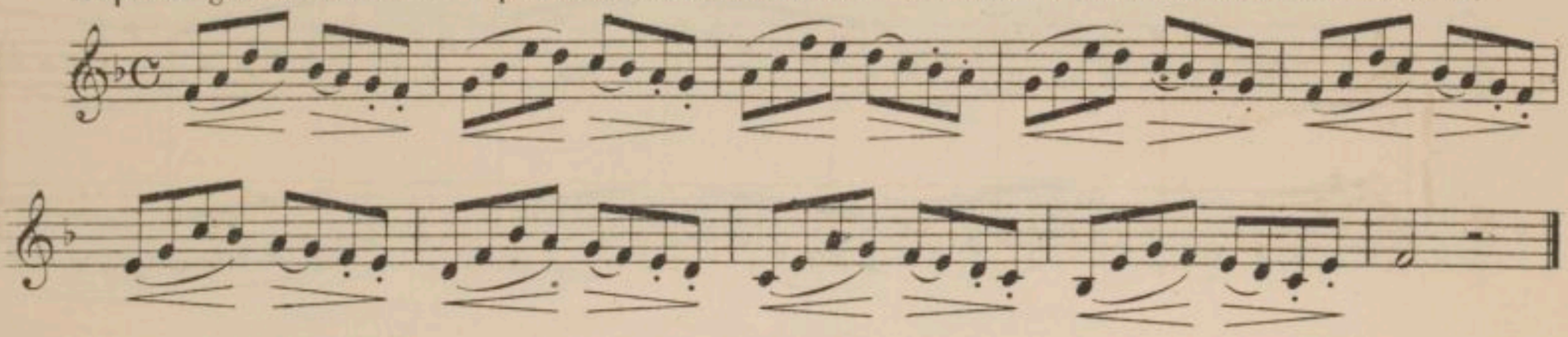


GAMME CHROMATIQUE.

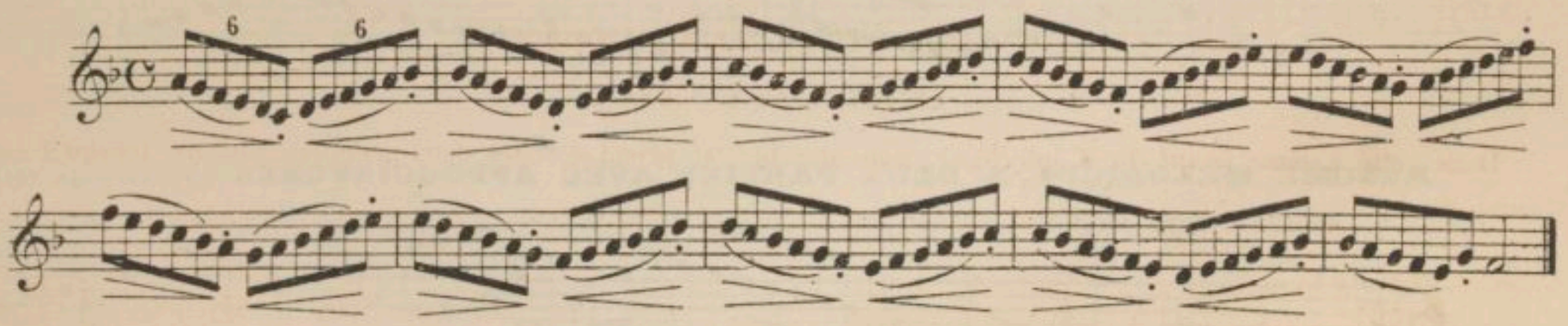


EXERCICE SUR LA GAMME AVEC LE COULÉ DE QUATRE NOTES.

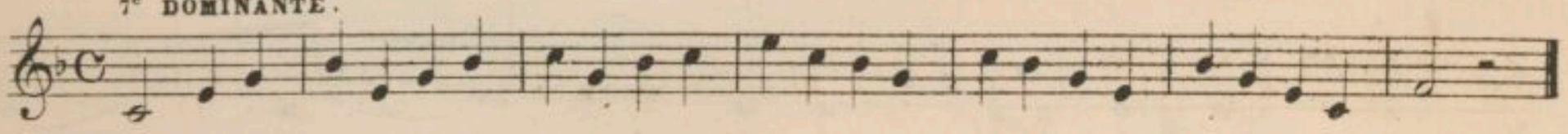
Ne pas exagérer la nuance et ne pas isoler les articulations afin de conserver aux notes toute leur cohésion.



POUR EXERCER LA LIAISON DE CINQ NOTES. DIVISION DE SIX POUR QUATRE. (SIXTELET)

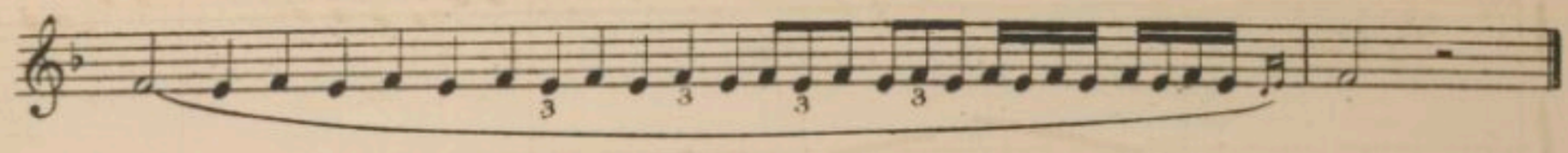


7e DOMINANTE.

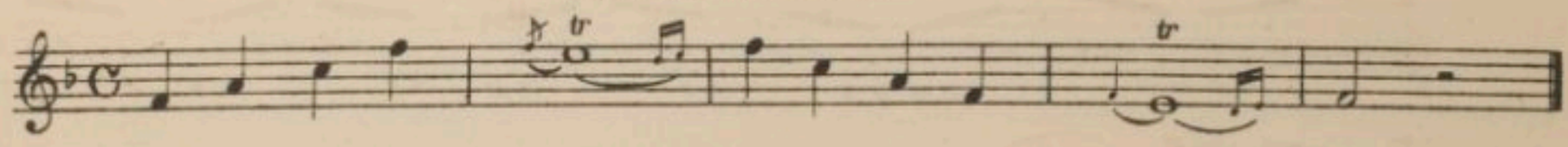


78
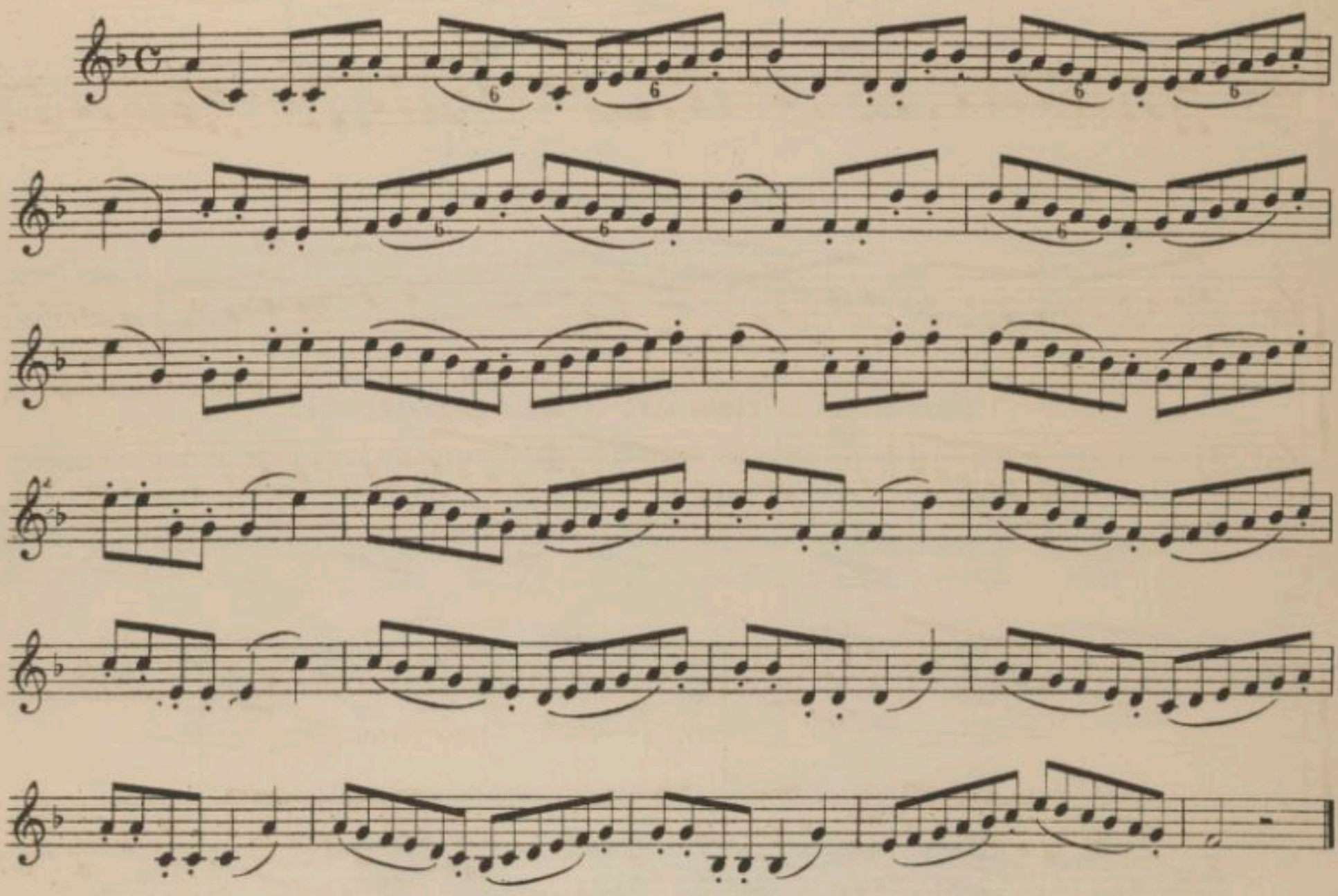
Travaillez d'abord ce trille comme il est indiqué ici, puis à l'octave supérieure. (Voir la tablature générale, page 64)



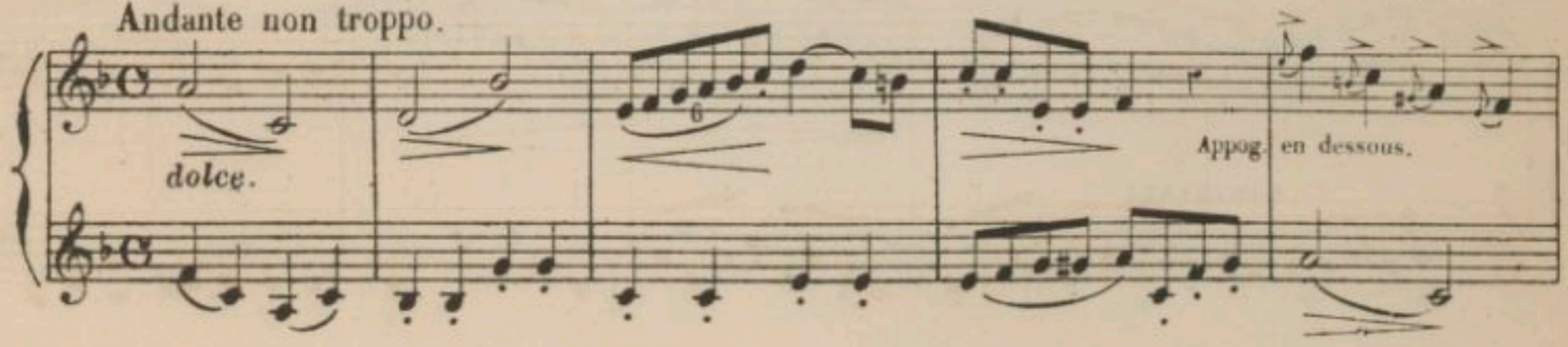
AVEC LA PRÉPARATION.



RÉSUMÉ.



RÉSUMÉ MÉLODIQUE A DEUX PARTIES AVEC APPOGGIATURES (Voyez page 60)



Appo.

p

p

poco rit. a tempo.

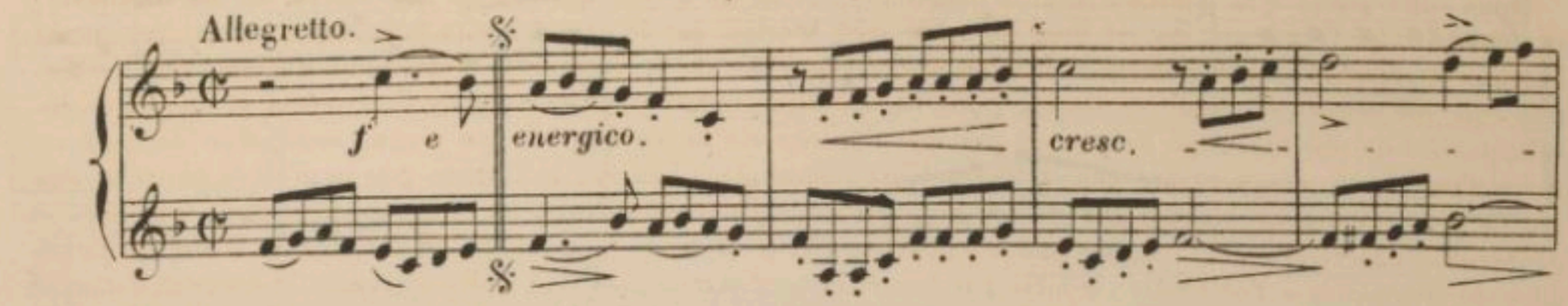
Appo.

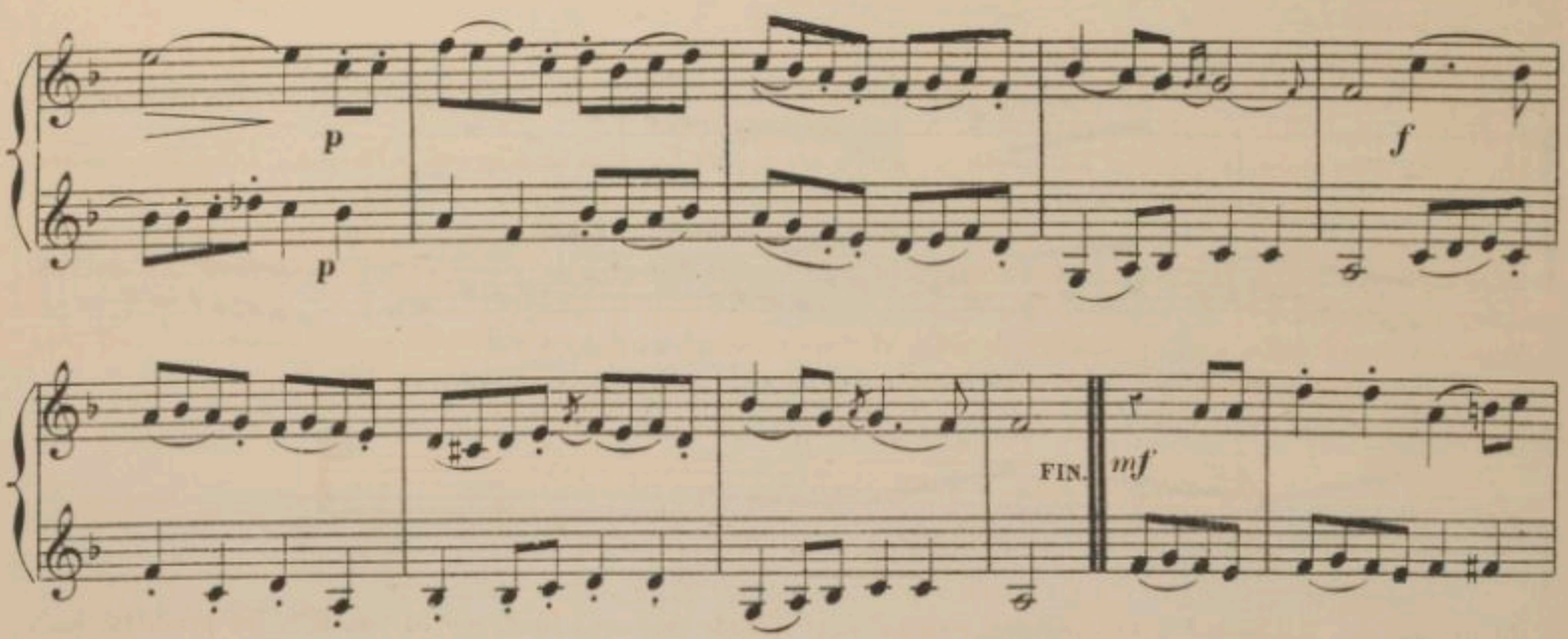
più forte.

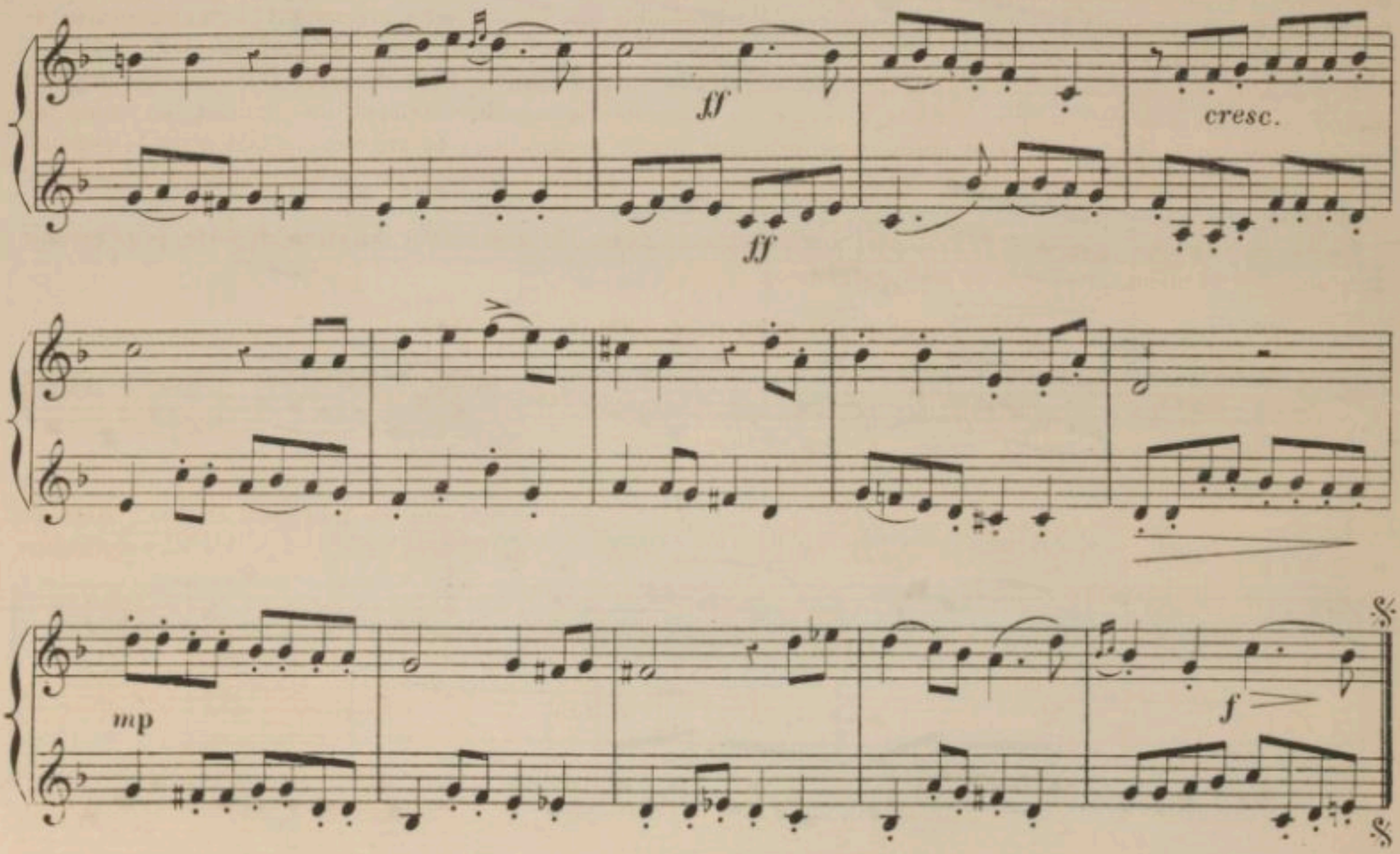
RÉCRÉATION

de Bousset (1708)

Style bachique.







DES SONS FILÉS AVEC OU SANS LE PORT DE VOIX.

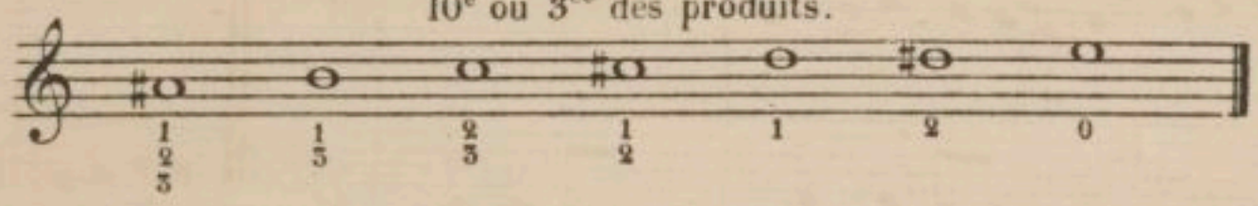
Nous voici arrivé à la question la plus importante, du moins à celle qui décide des autres et les complète, si, comme nous l'espérons, on est bien de notre avis: à savoir que le cornet chromatique doit être considéré comme instrument chantant et non comme clairon ou comme doublure de la trompette. Je dois dire d'ailleurs que ce dernier rôle me semble illogique au double point de vue de la nature mathématique de l'instrument et du peu de développement de son tube, qui ne permet pas que l'on dépasse la moyenne de son voulue, sous peine de le dénaturer d'une façon insupportable pour l'oreille. C'est surtout dans l'intérêt de l'artiste que je m'élève contre un abus qui ne peut avoir pour résultat que de lui faire perdre, sans compensation, les belles qualités d'un son pur et généreux, et la finesse d'exécution qu'il a mis souvent bien du temps à acquérir. Au surplus, je trouve qu'un pupitre de trompettes à l'orchestre, doublé par les trombones surtout, est très suffisant comme instruments d'attaque. Je ne veux donc pas insister sur cette question et j'arrive aux sons filés qui, pour moi, sont d'une haute importance, je le répète.

Dans la tablature qui donne l'étendue et les ressources du cornet chromatique, (voyez page 14) j'ai indiqué, comme étant trop basses et défectueuses, les 10es et 14es. Nous n'avons pas à nous préoccuper de ces dernières qui, placées dans l'octave supérieure, sont peu propres au travail des sons filés.

On devra donc pour le moment les négliger, sauf à les reprendre plus tard quand la force des lèvres le permettra. Mais la série des 10es occupant une grande partie du *médium* de l'instrument, il est indispensable, pour égaliser les sons et surtout à cause de leur nature résistante, de les travailler et les posséder toutes, puis aussi pour les ajuster, de telle sorte que selon la place qu'elles occuperont, soit comme toniques ou sensibles, elles se prêtent aux diverses modifications des lèvres.

Voici ces notes. Elles sont au nombre de sept, et dans ce nombre, il y en a dont on se sert rarement, sauf pour certaines combinaisons de doigté; mais c'est justement pour cette raison que j'en conseille l'étude.

10^{e} ou 3^{ce} des produits.

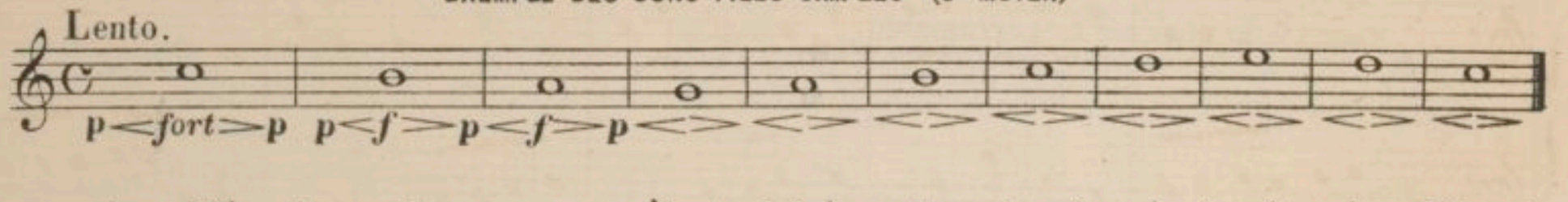


Je ne me suis pas borné à comprendre, comme sujet d'étude des sons filés, les 10es ou 3^{ces} des produits, mais bien toutes les notes synonymiques, même les plus mauvaises, car plus elles offrent de résistance de vibration plus le travail des lèvres, lorsqu'il a vaincu cette résistance, est profitable aux bonnes notes et concourt à la possession de cette qualité indispensable que je ne cesserai de préconiser: un son pur, chaud, souple et sympathique.

Il y a deux espèces de sons filés: le premier simple, le second avec le Port de voix, *(Portamento)* ou plutôt port de son. Le son filé simple consiste à porter ou à émettre le son délicatement en donnant un coup de langue aussi doux que possible et après avoir pris une bonne respiration; on augmentera lentement le son jusqu'à un degré suffisant de force pour qu'il ne soit pas cuivré, et l'on reviendra, par le moyen contraire, au point de départ.

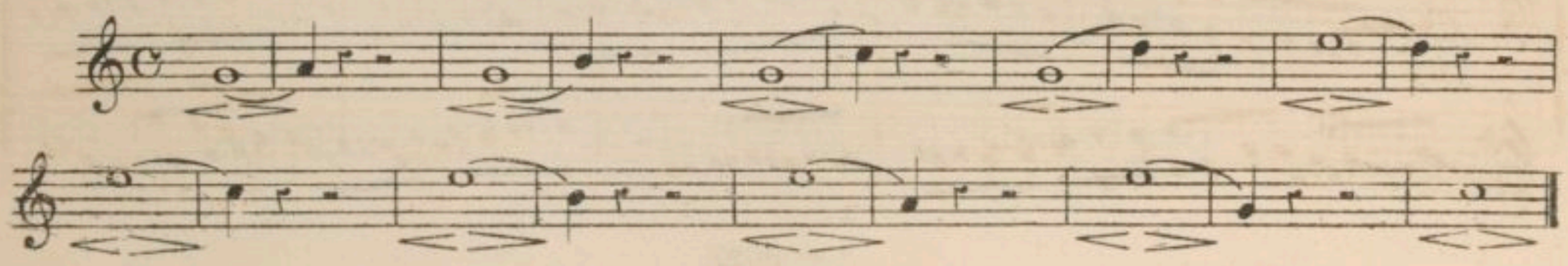
Le losange couché, ***pp* <<< *ff* >>> *pp***, indique, par sa forme, le mouvement du piano au forte, pour revenir au piano par la même gradation et sans ondulations.

EXEMPLE DES SONS FILES SIMPLES (1er MOYEN)



Le second ne diffère du premier que parce qu'il est suivi du *portamento* soit en haut, soit en bas. Rien de meilleur, pour entretenir l'embouchure, que le travail de ces deux espèces de sons filés, nous les recommandons comme exercice journalier indispensable.

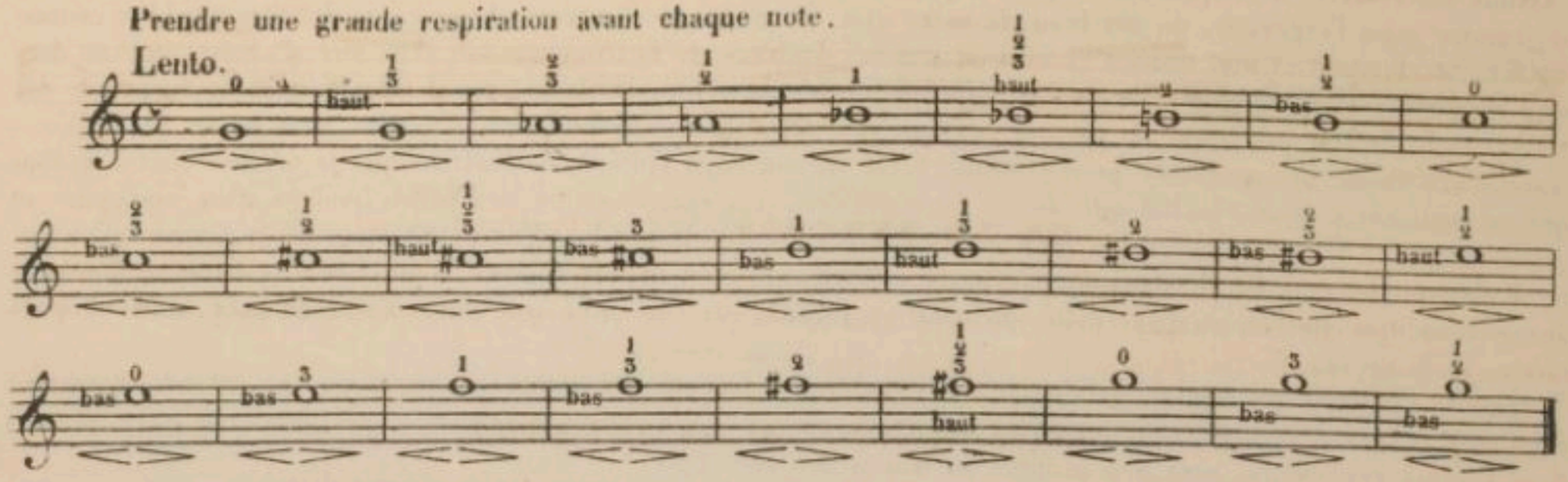
EXEMPLE DES SONS FILÉS AVEC PORTAMENTO (2^{e} MOYEN)



ÉTUDE DES SONS FILÉS.

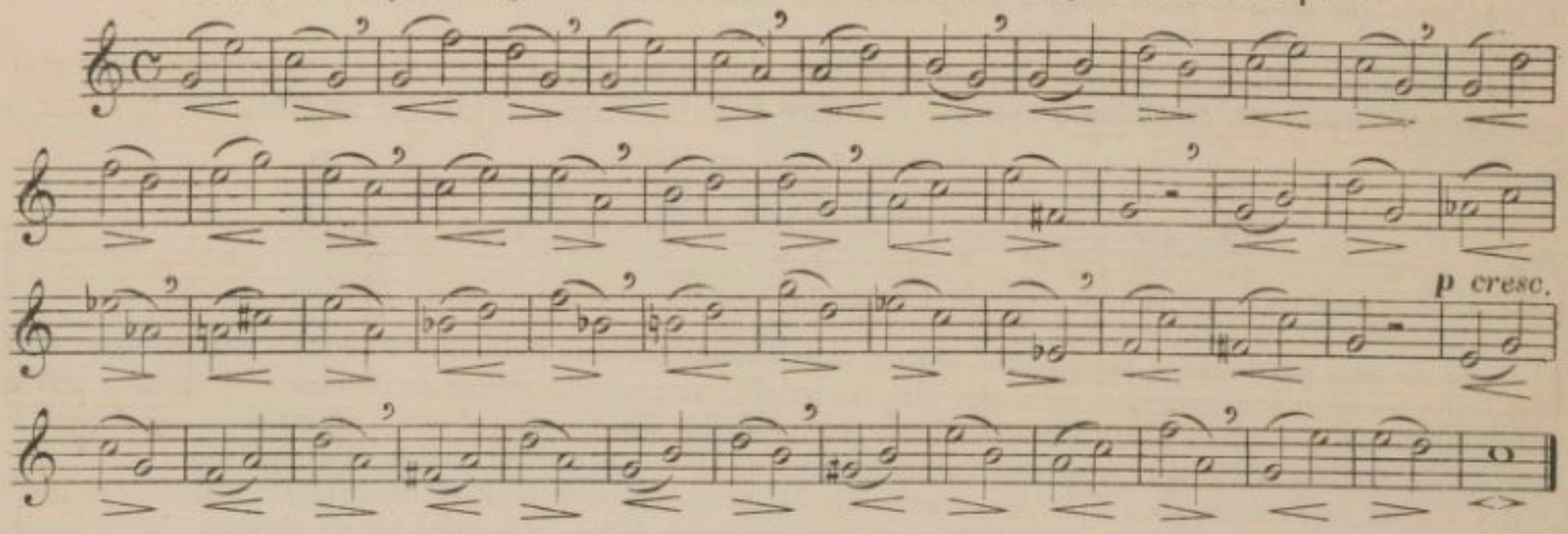
EXEMPLE AVEC LE 1er MOYEN. COMPARAISON DES DIVERS SONS PRODUITS PAR LES PISTONS A RAISON DES ADDITIONS DE LONGUEURS QUI LEUR DONNENT NAISSANCE.

Prendre une grande respiration avant chaque note.



2e MOYEN. EXEMPLE DU PORTAMENTO AVEC NUANCE DU FAIBLE AU FORT ET DU FORT AU FAIBLE.

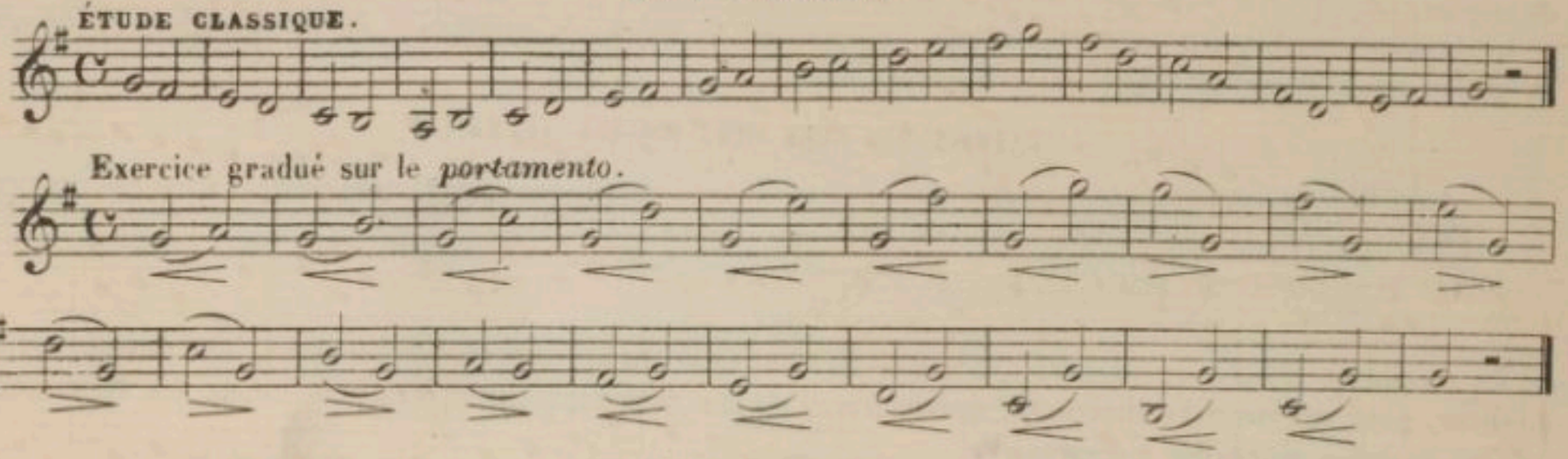
Donner un coup de langue dans le son sur la seconde nuance, puis revenir au piano.



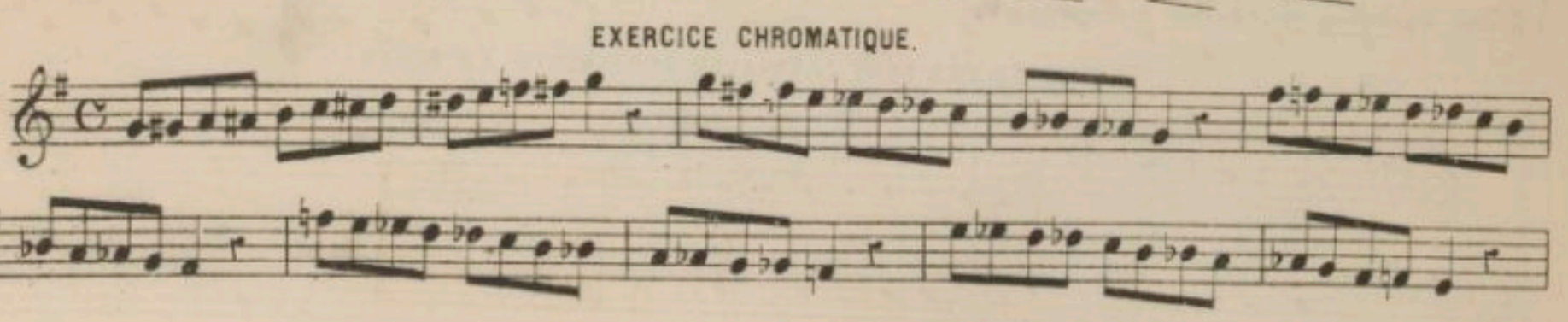
17e LEÇON

SOL MAJEUR

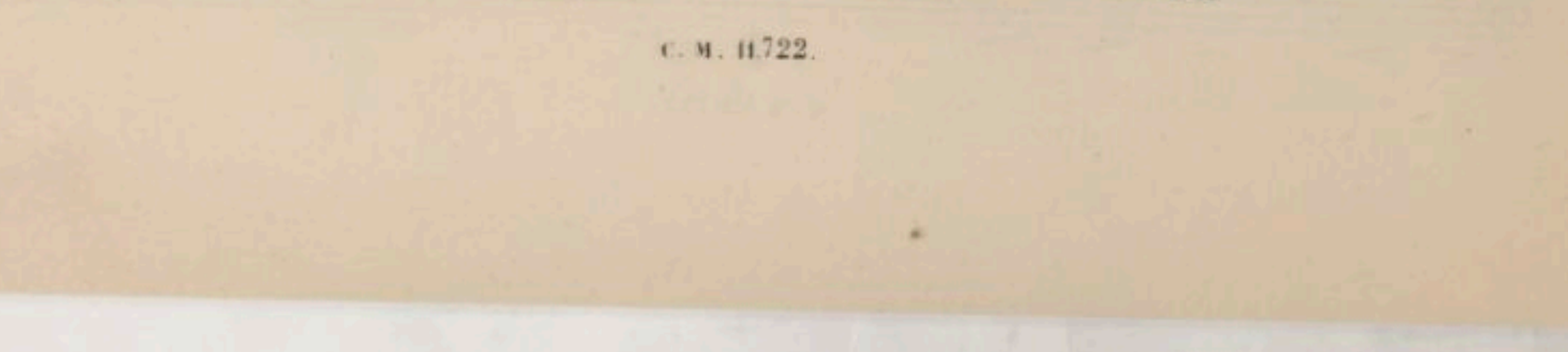
ÉTUDE CLASSIQUE.

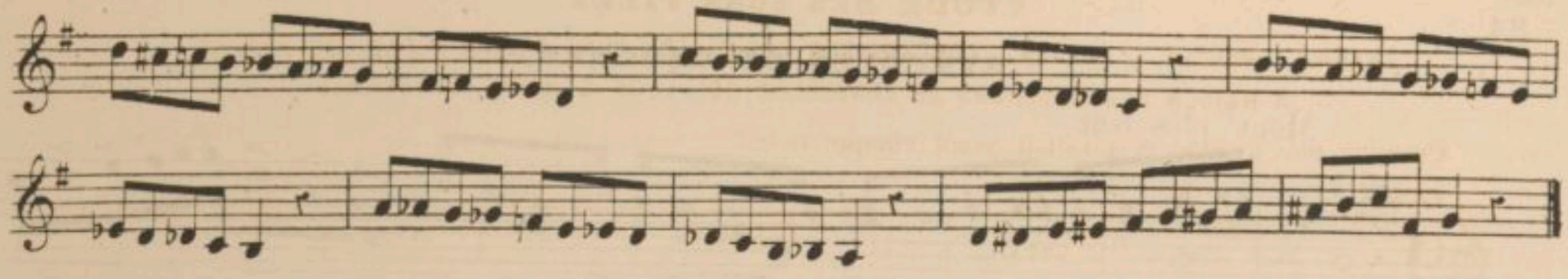


Exercice gradué sur le *portamento*.



EXERCICE CHROMATIQUE.
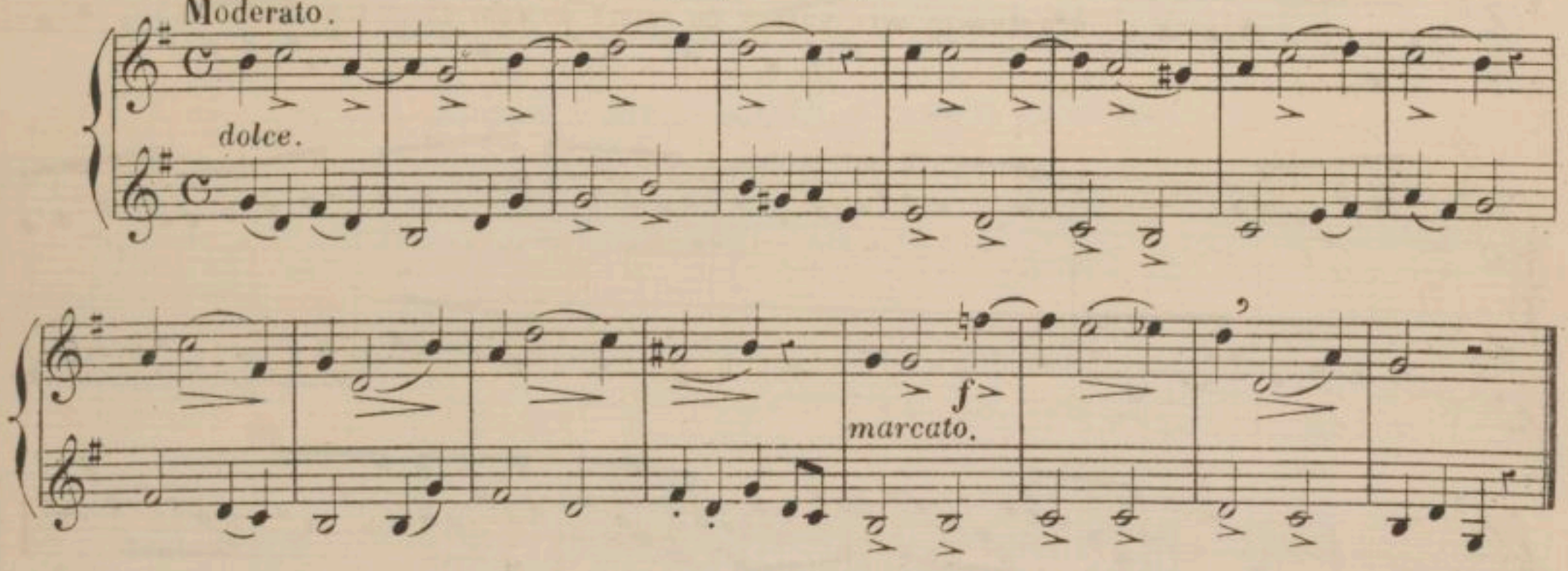




DE LA SYNCOPE (Voir aux Principes).

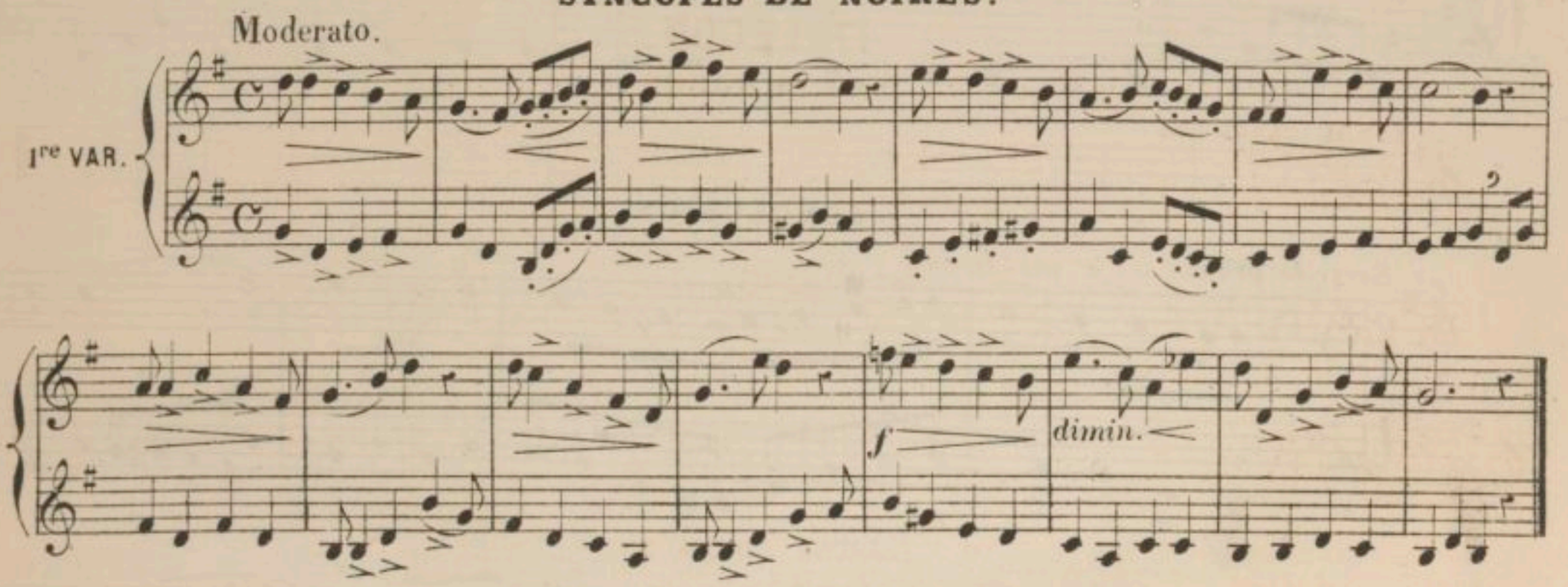
Evitez de faire sentir la seconde partie de la syncope; c'est une faute dont il faut absolument se déshabituer, car elle indique que l'on n'a pas encore le sentiment de la mesure et encore moins celui du goût, raisons bien sérieuses pour appeler la plus grande attention afin de se corriger. (1)

THÈME AVEC VARIATIONS SUR LES SYNCOPES.

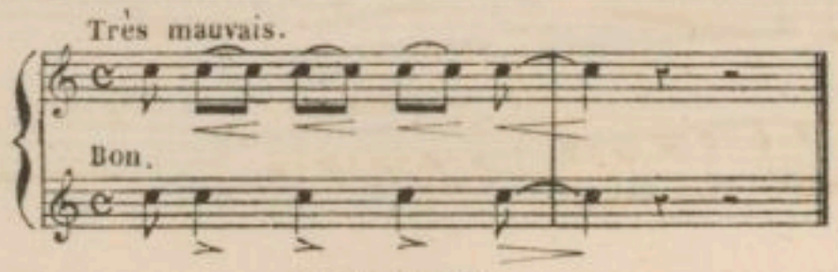
Avoir bien soin d'attaquer la syncope par un coup de langue franc et immédiat.



SYNCOPES DE NOIRES.



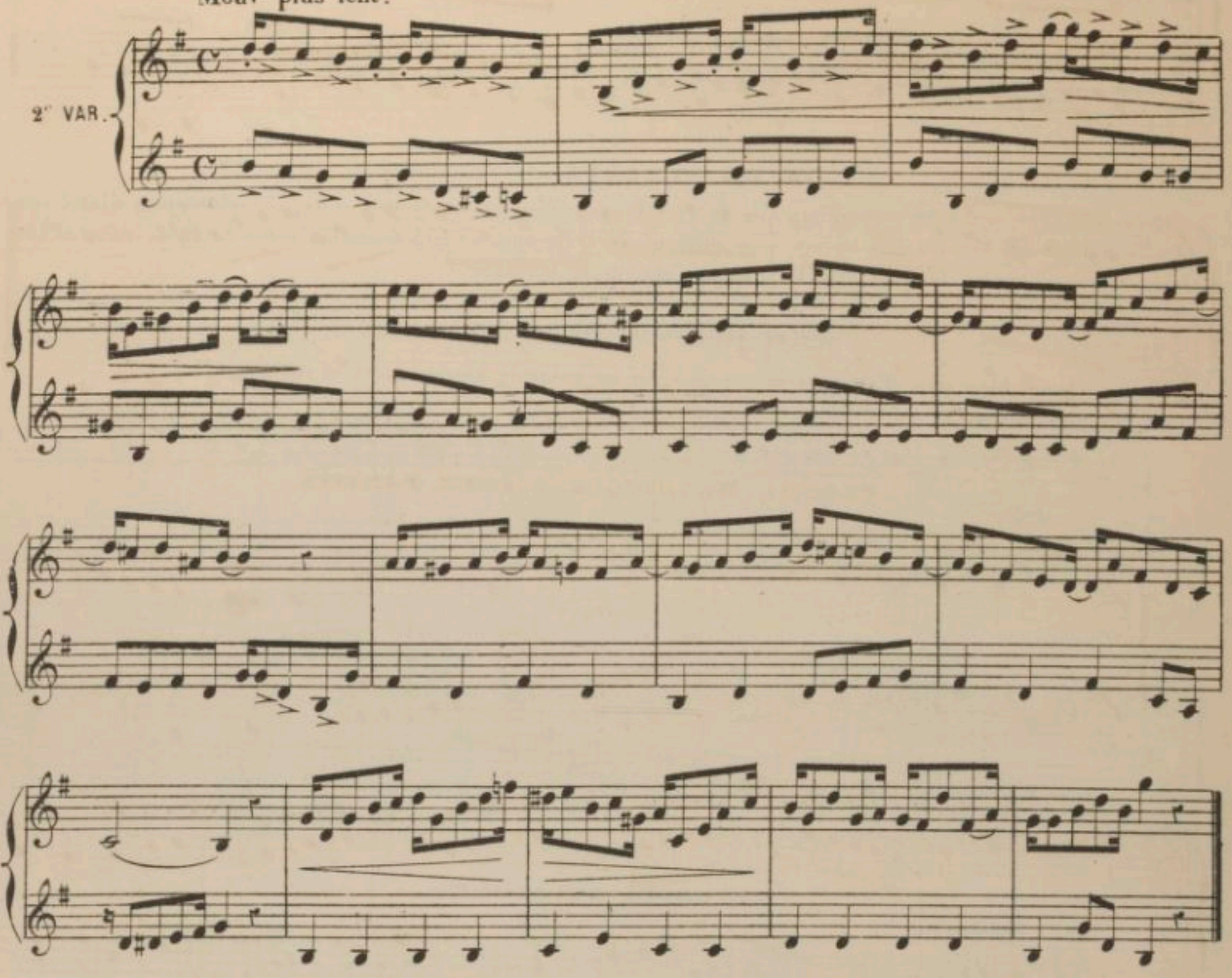
(1)



SYNCOPES DE CROCHES.

Mouv^t plus lent.

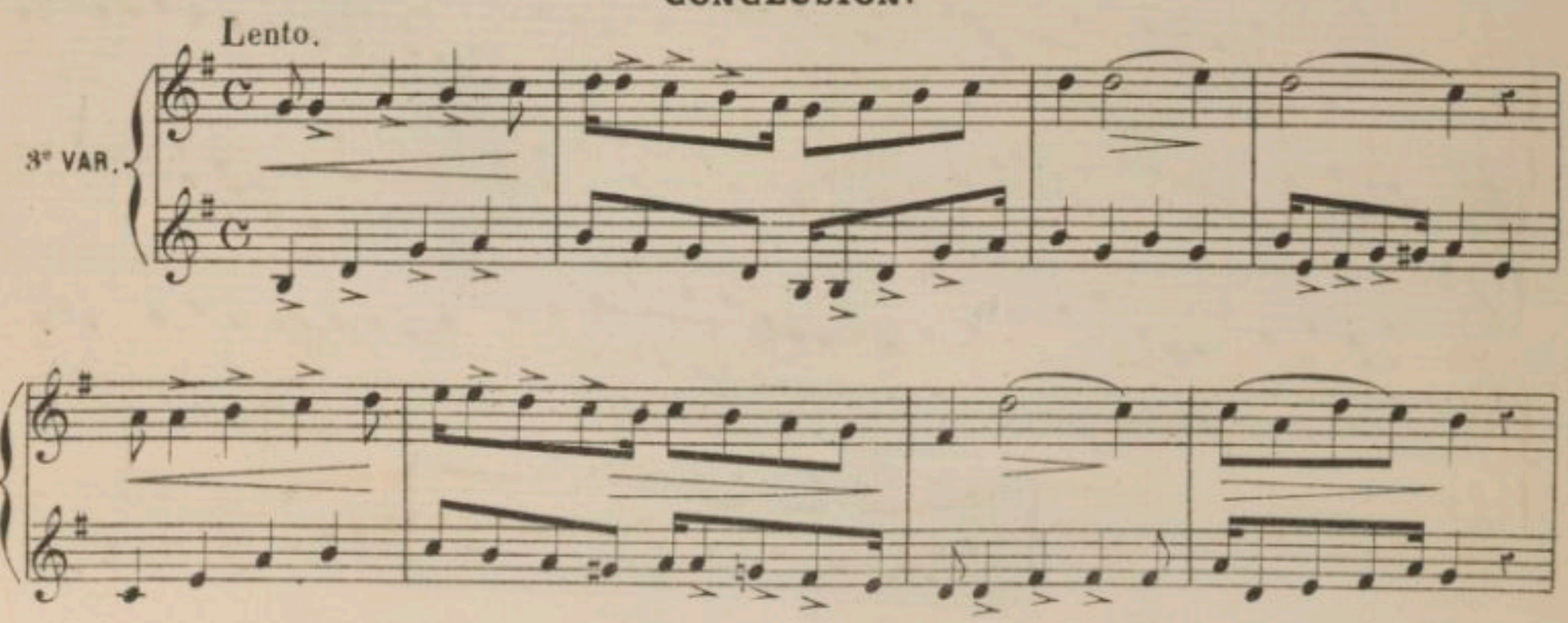
2^e VAR.

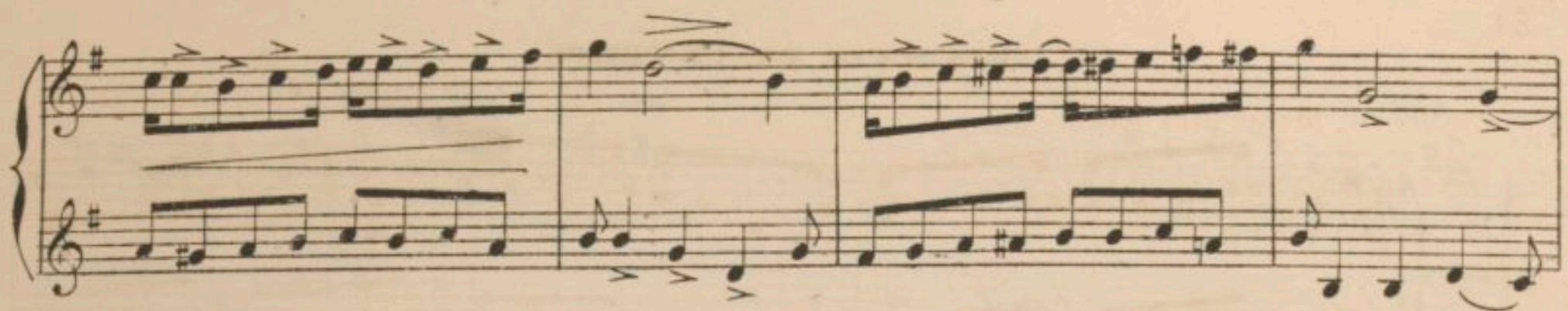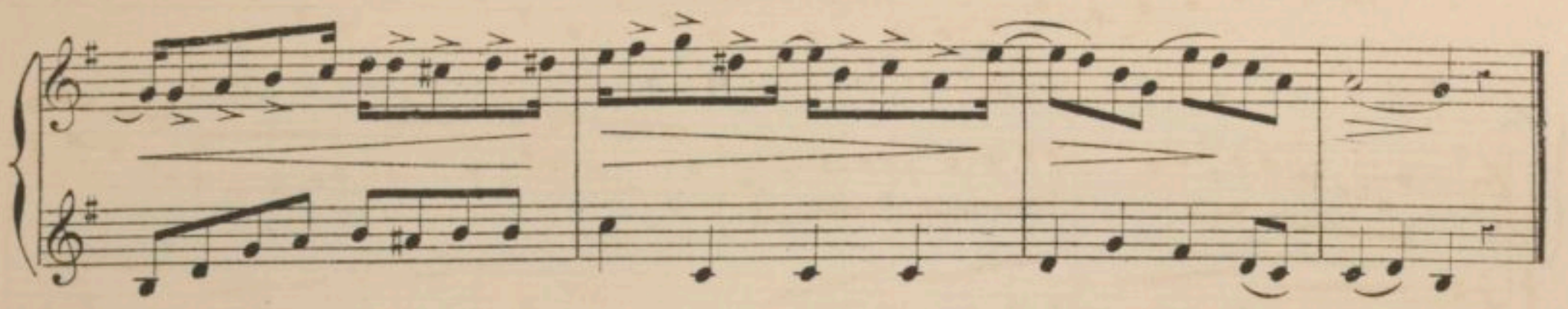


CONCLUSION.

Lento.

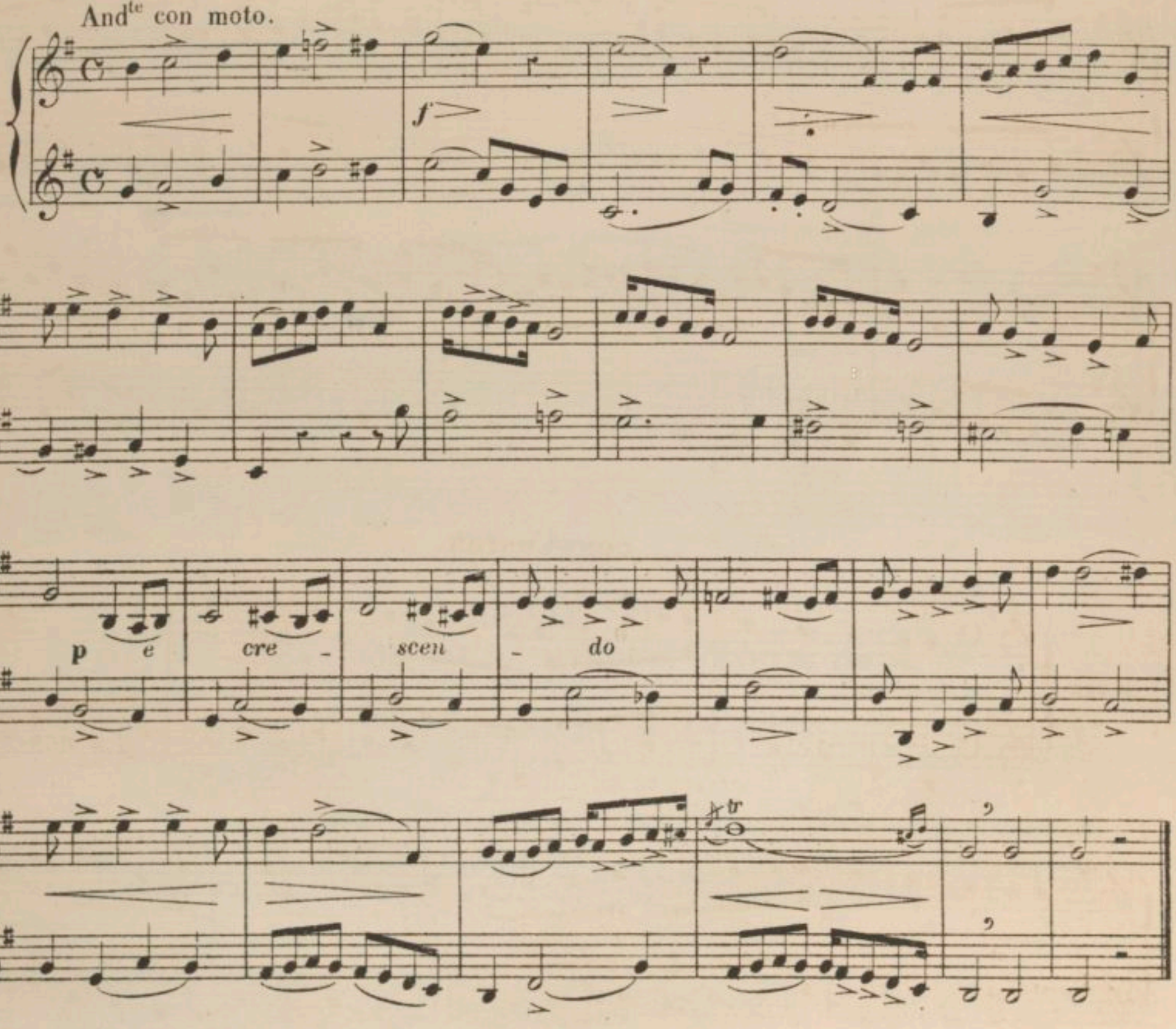
3^e VAR.



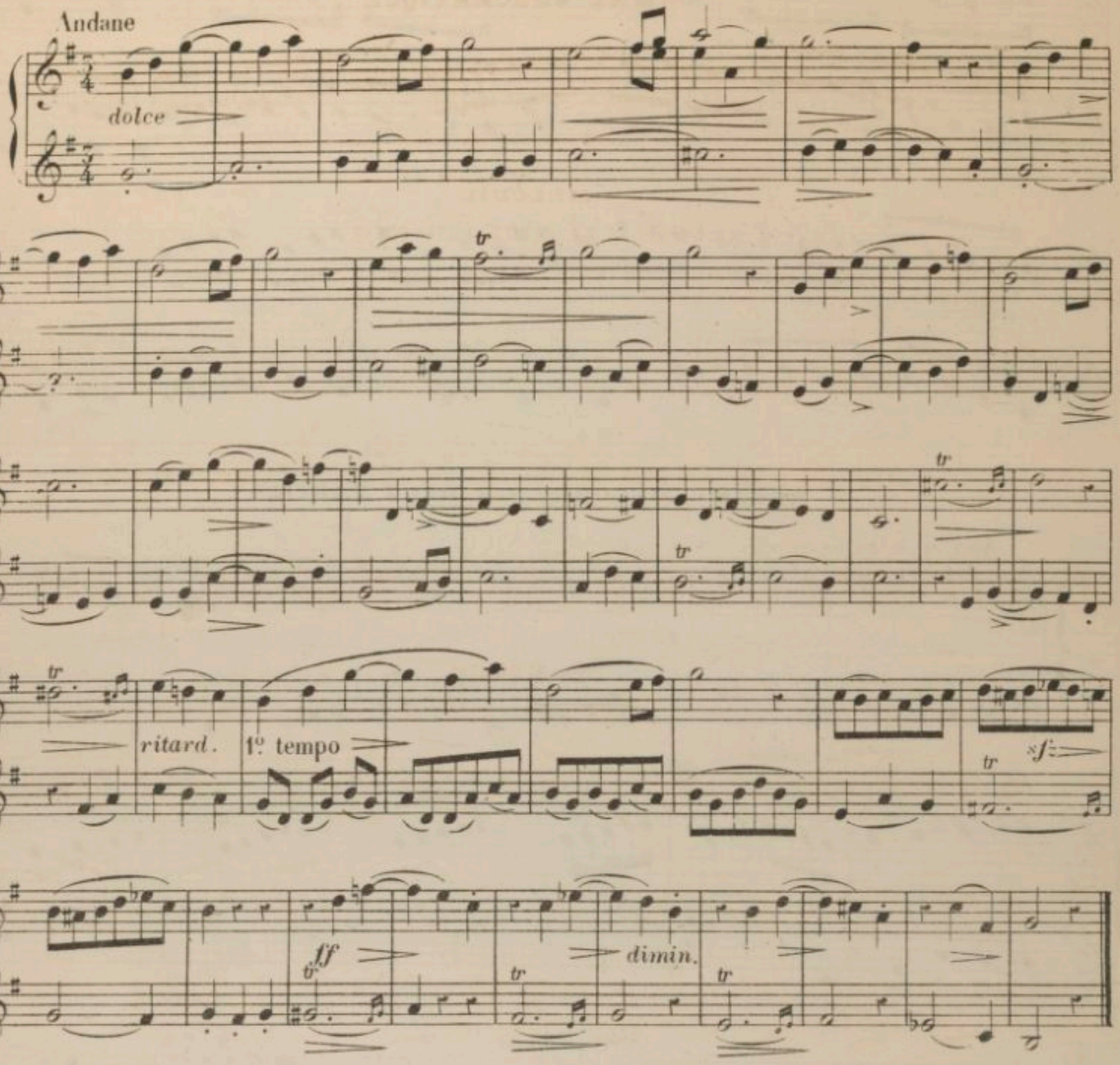




RÉSUMÉ MÉLODIQUE A DEUX PARTIES.



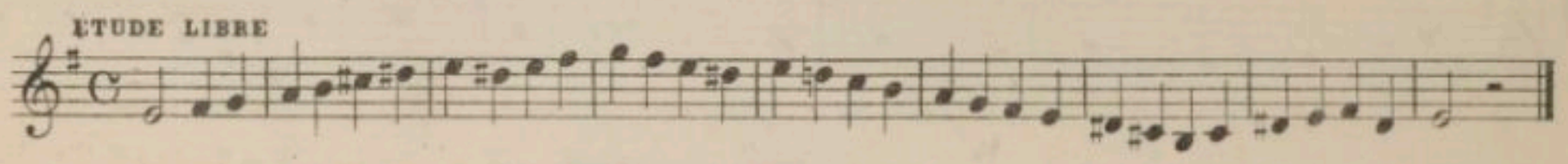
2. RÉSUME A TROIS TEMPS



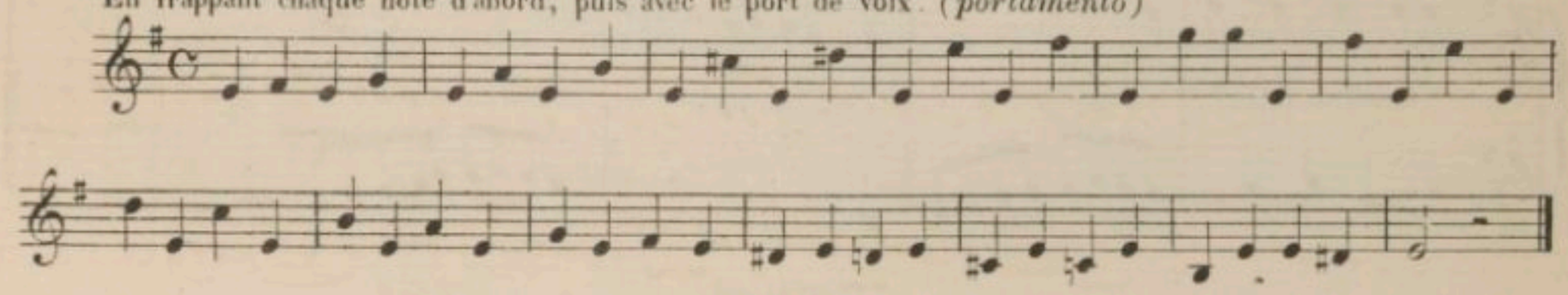
18e LEÇON

MI MINEUR RELATIF DE SOL MAJEUR.

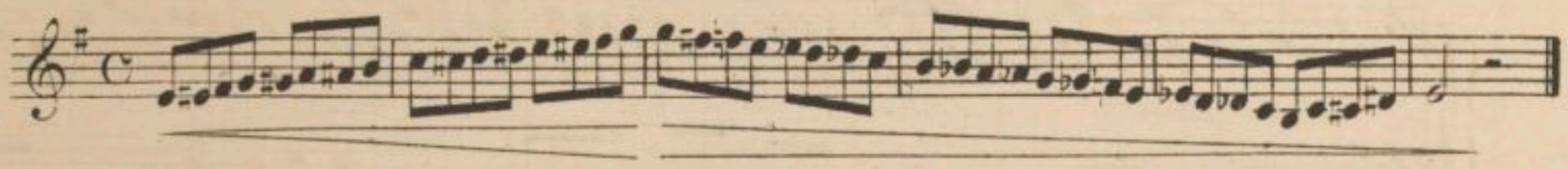
ETUDE LIBRE



En frappant chaque note d'abord, puis avec le port de voix. (*portamento*)



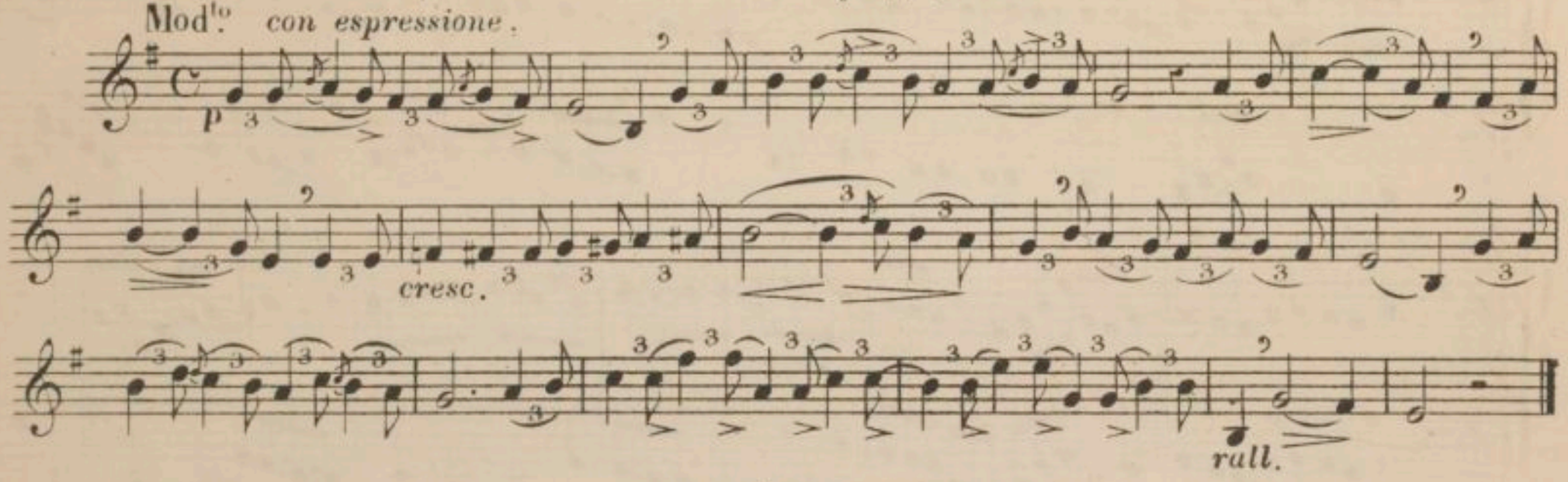
GAMME CHROMATIQUE



MÉLODIE

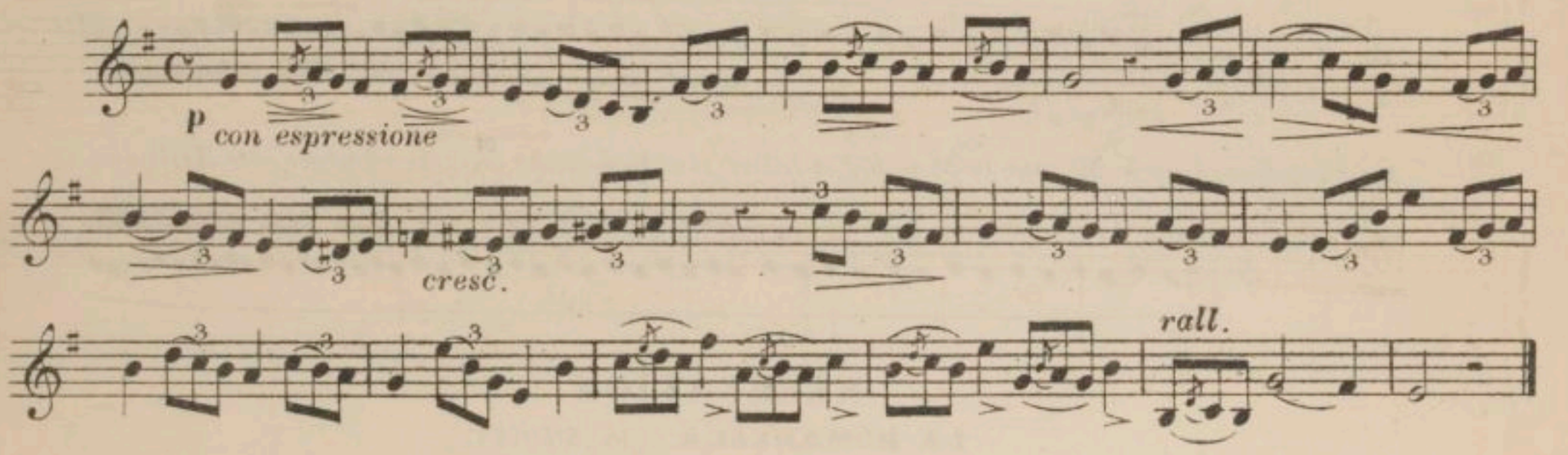
EMPLOI DE LA PETITE NOTE BRÈVE.

(Pour l'exécution de la petite note brève voir 15e Leçon, page 62)

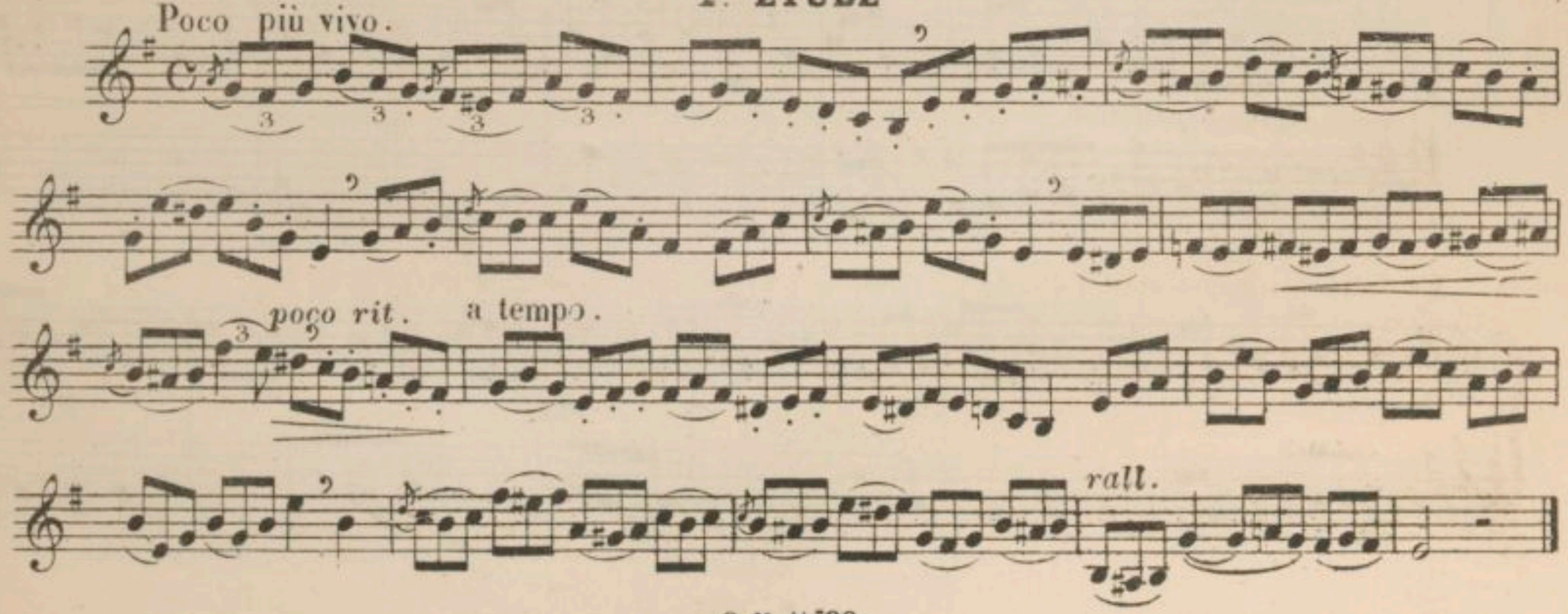


1re ÉTUDE

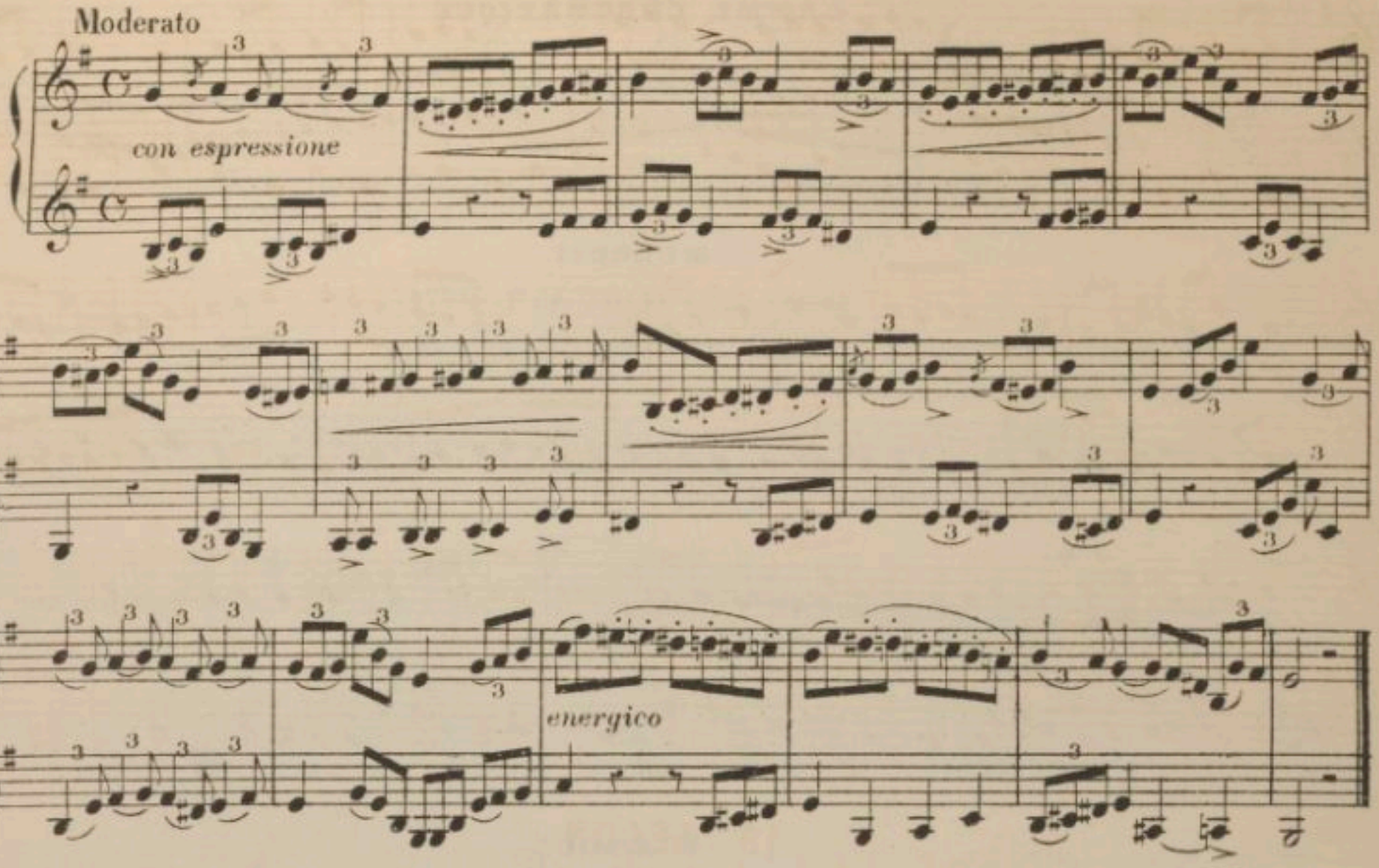
Sur la même Mélodie.



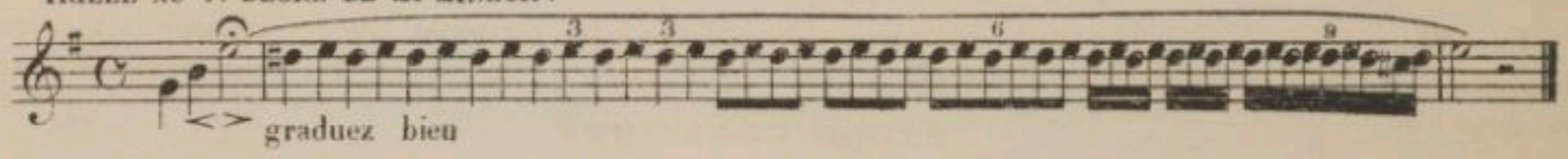
2e ÉTUDE



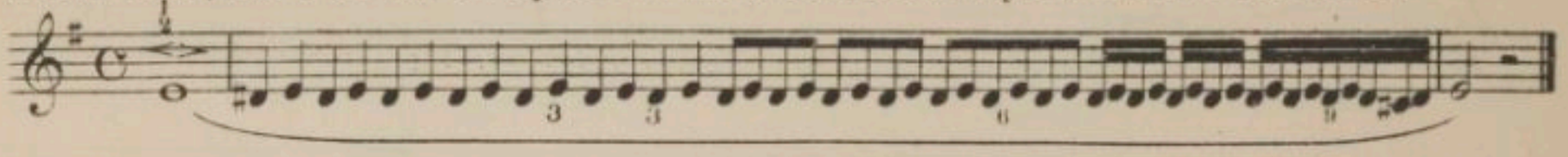
RÉSUMÉ MÉLODIQUE A DEUX PARTIES



TRILLE AU 7e DEGRÉ DE MI MINEUR.

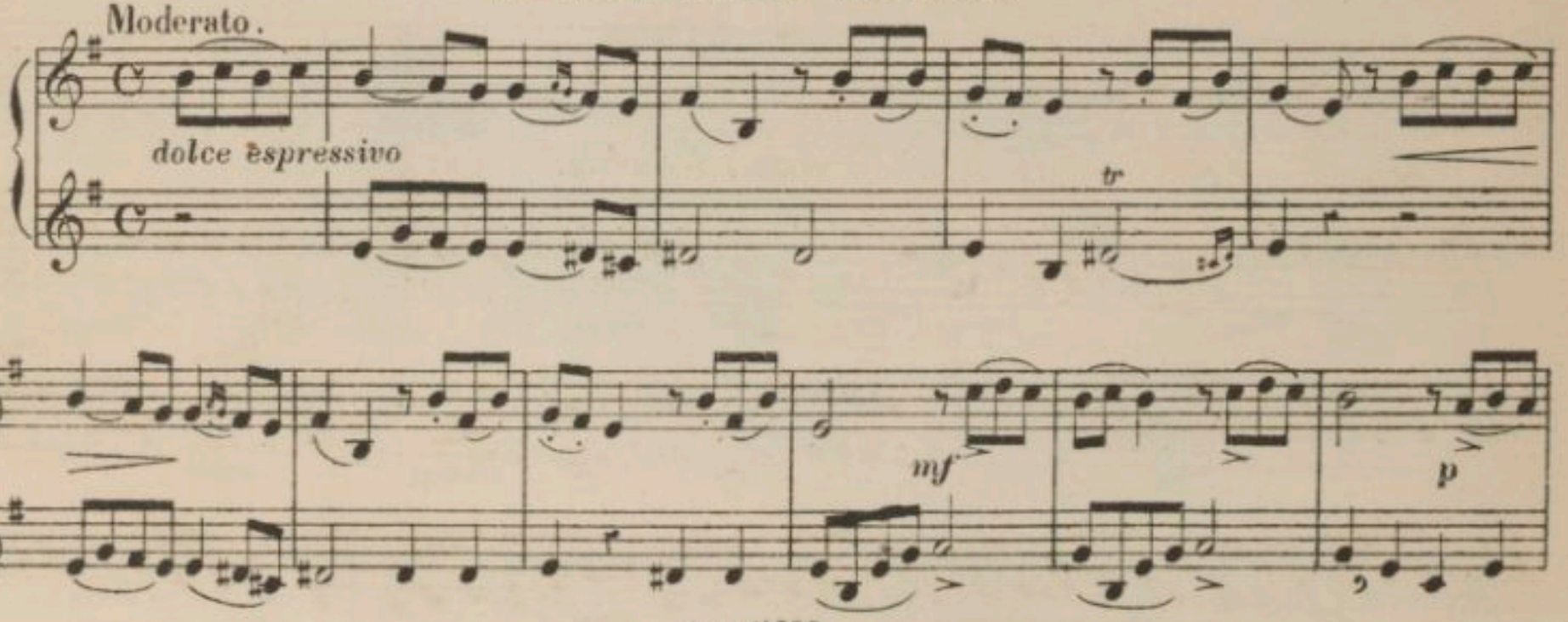


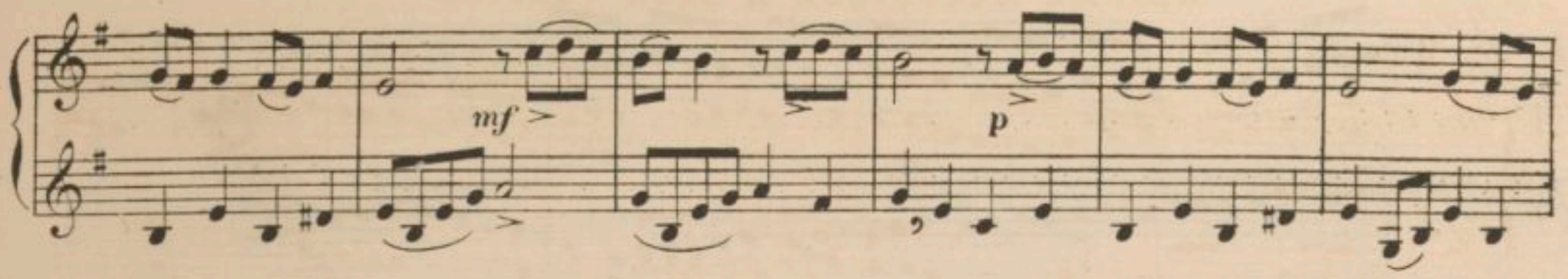
A cette octave, faire le Mi avec le 3e piston et triller avec le second (voyez la tablature des Trilles.)
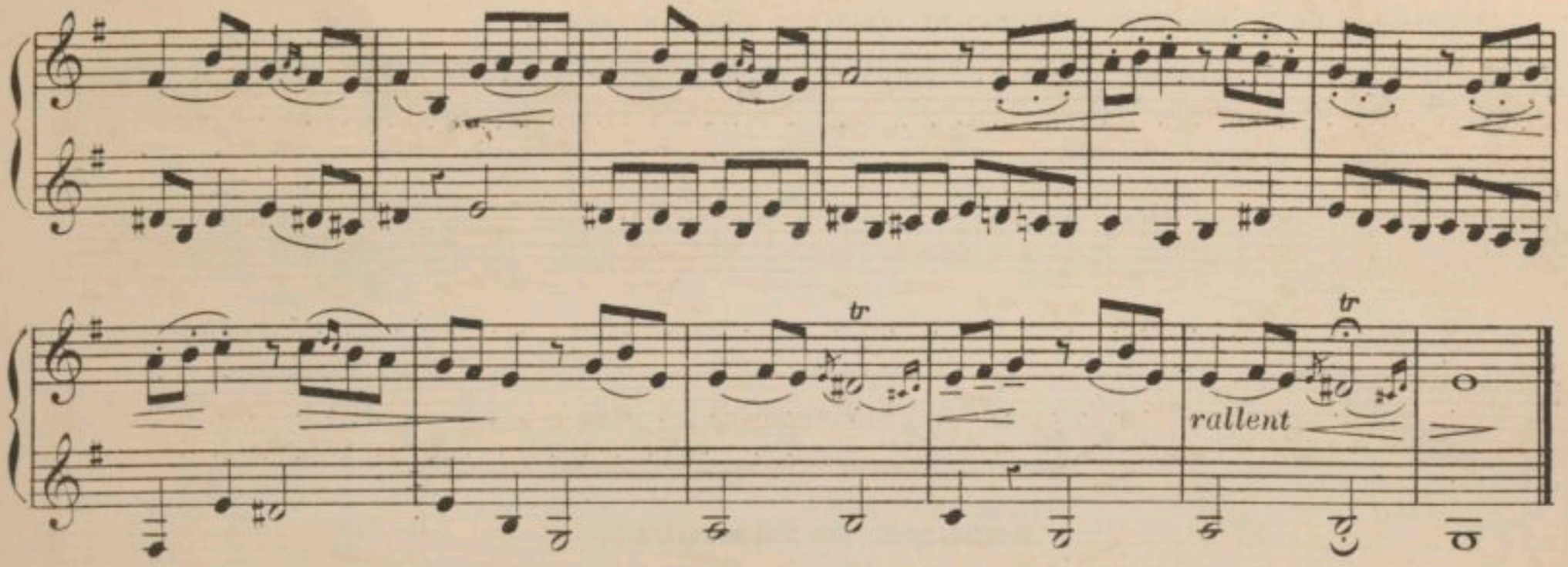


RÉCRÉATION

LA ROMANESCA (16e SIÈCLE)





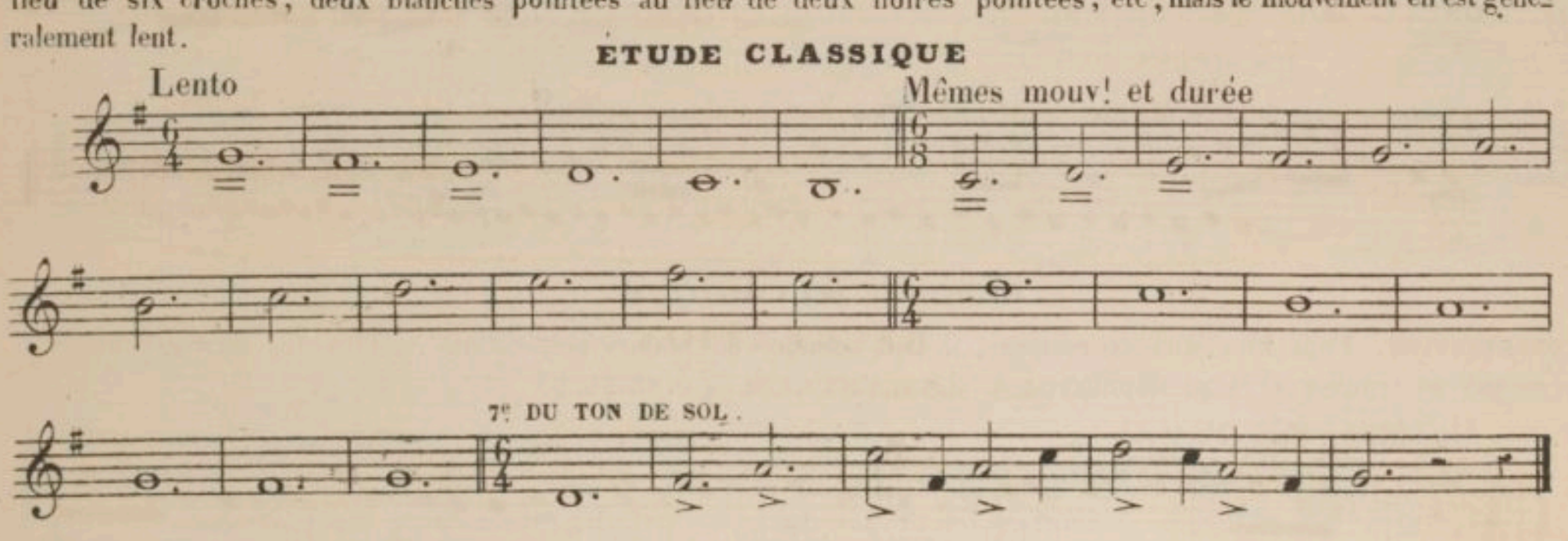


19e LEÇON
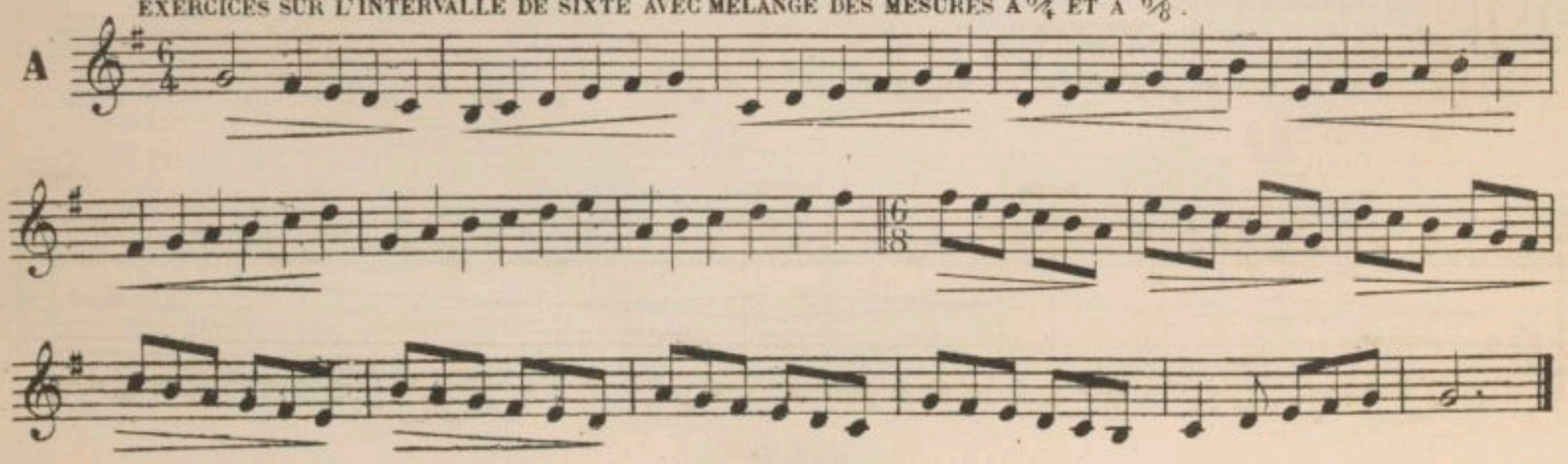
Retour à la tonalite de SOL majeur

La mesure à 6/4 peut être considérée comme une mesure à 6/8 écrite en grandes valeurs: six noires au lieu de six croches, deux blanches pointées au lieu de deux noires pointées, etc, mais le mouvement en est généralement lent.

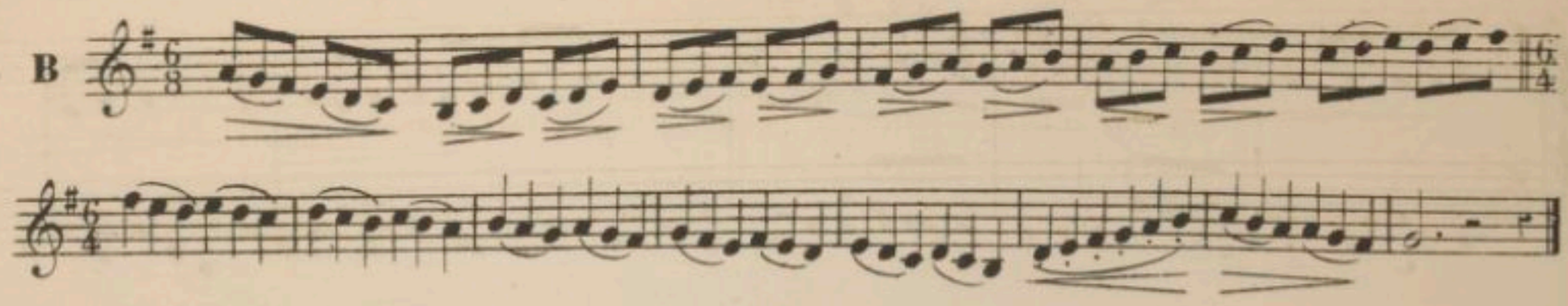
ÉTUDE CLASSIQUE



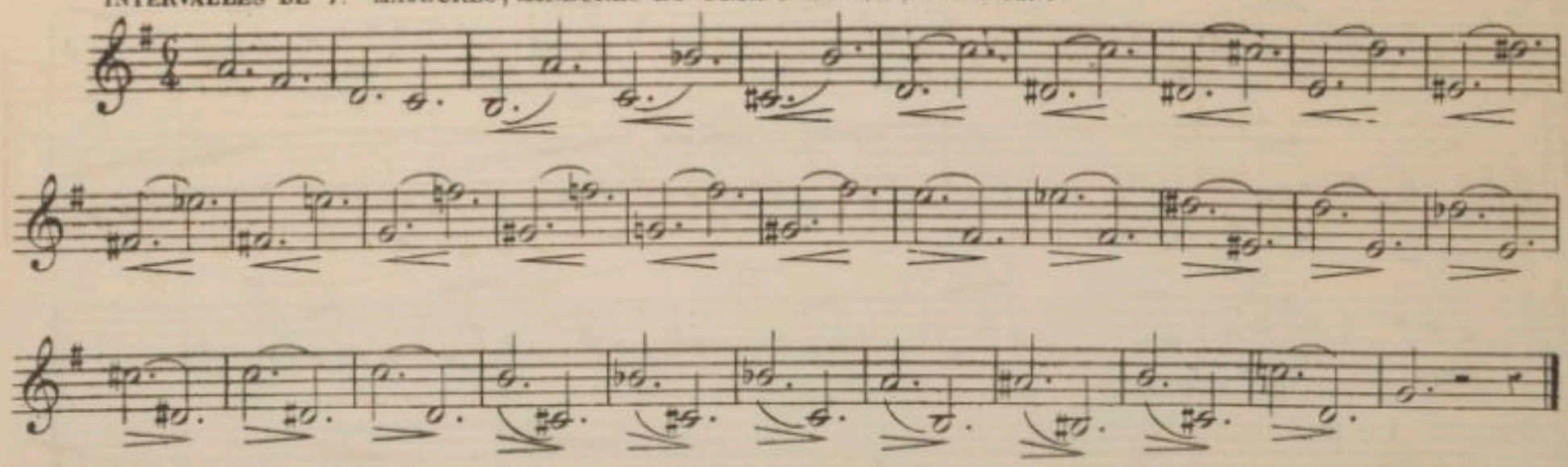
EXERCICES SUR L'INTERVALLE DE SIXTE AVEC MÉLANGE DES MESURES A 6/4 ET A 6/8.



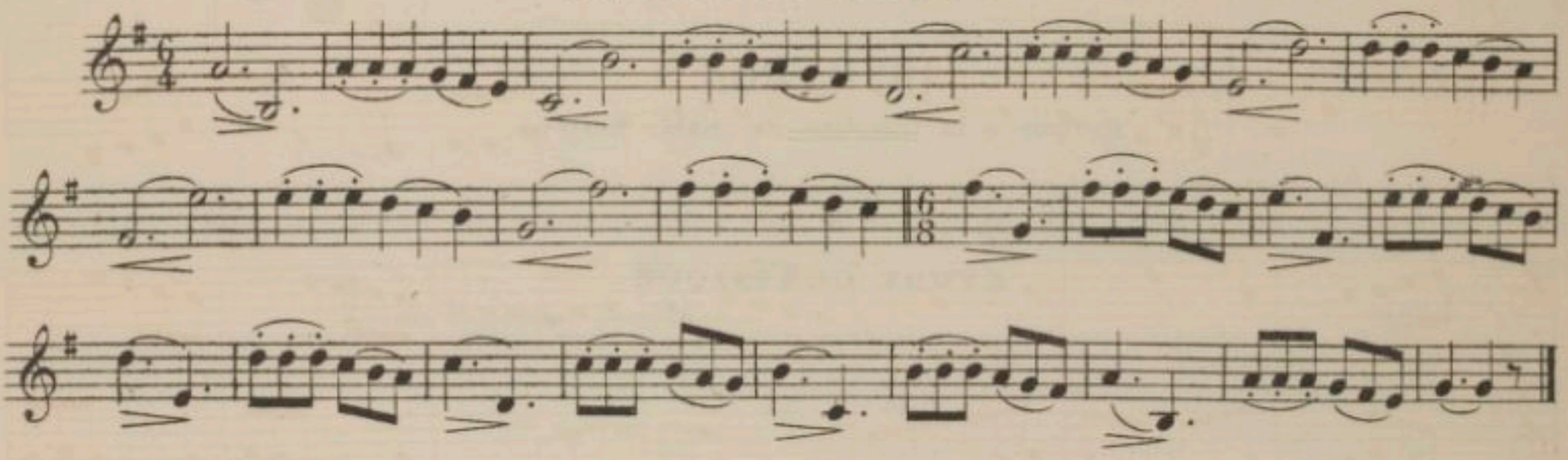
B



INTERVALLES DE 7es MAJEURES, MINEURES ET DIMINUEES AVEC *PORTAMENTO*

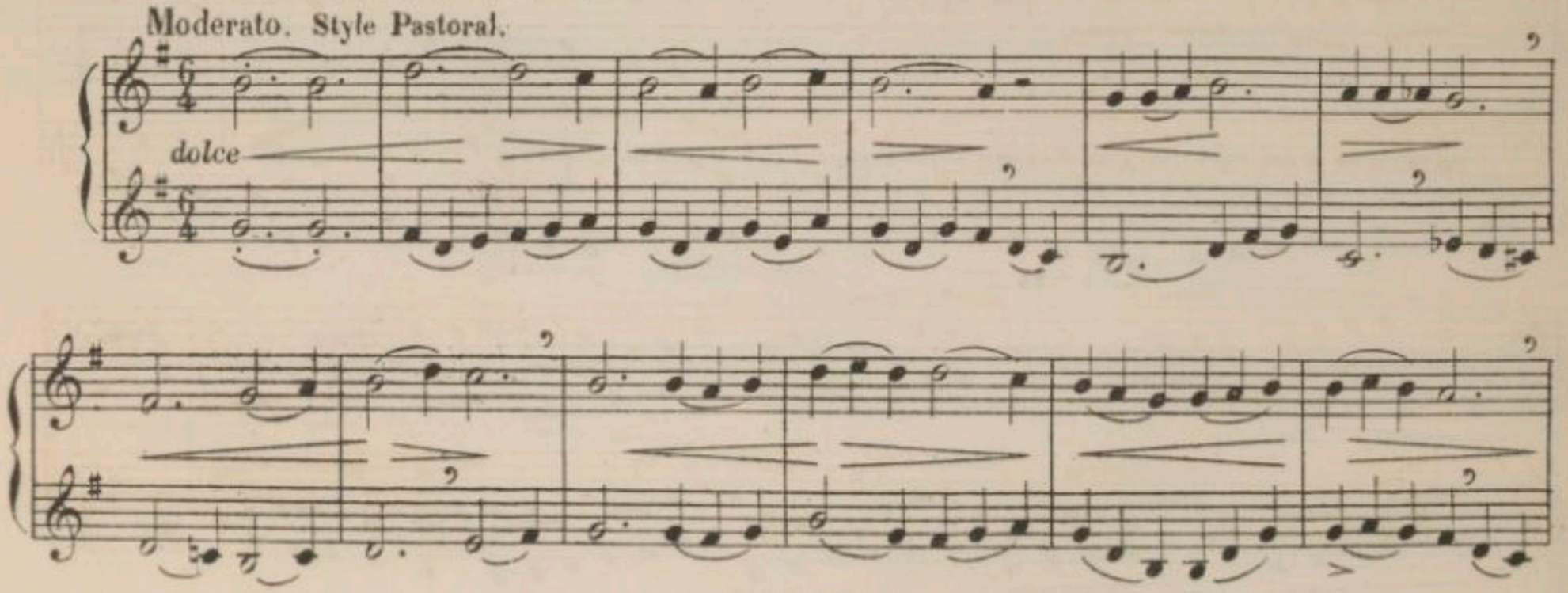


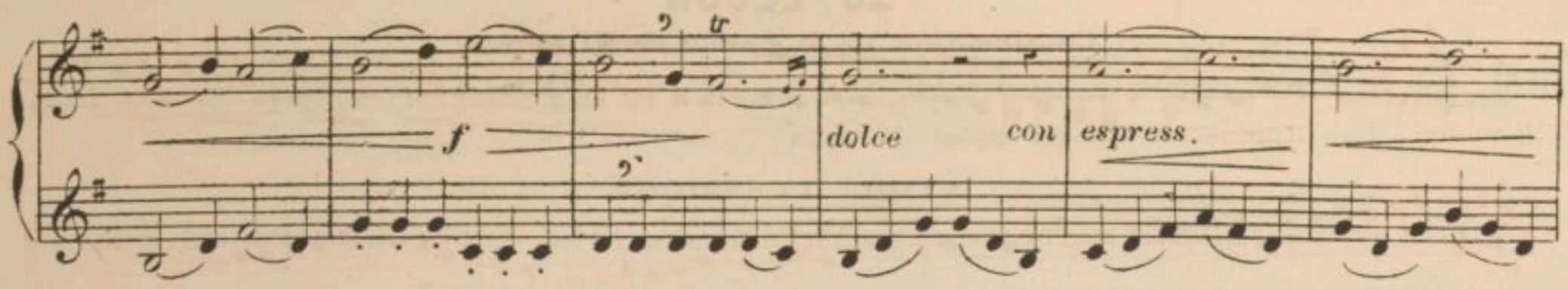
RÉSUMÉ RYTHMIQUE.
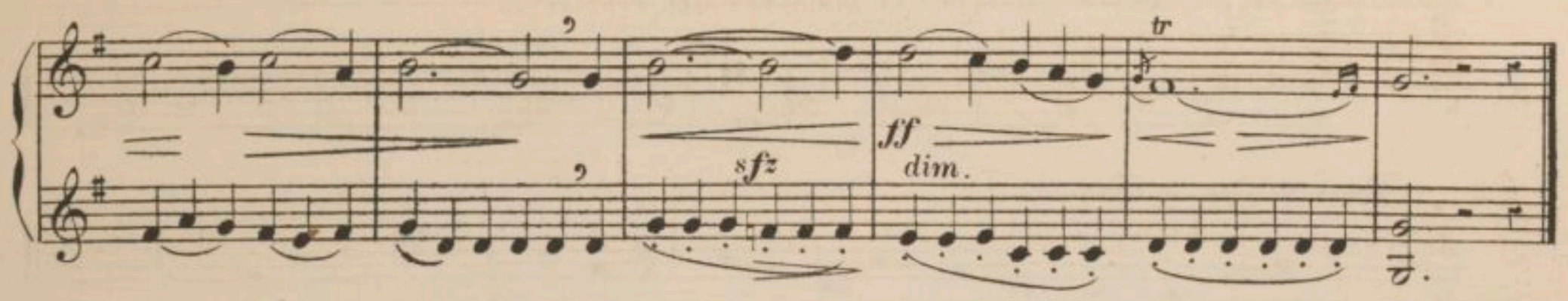


RÉSUMÉ MÉLODIQUE.

OBSERVATION. Pour bien dire ce résumé, il faut prendre de bonnes respirations et bien les ménager afin de ne pas se trouver pris au dépourvu.



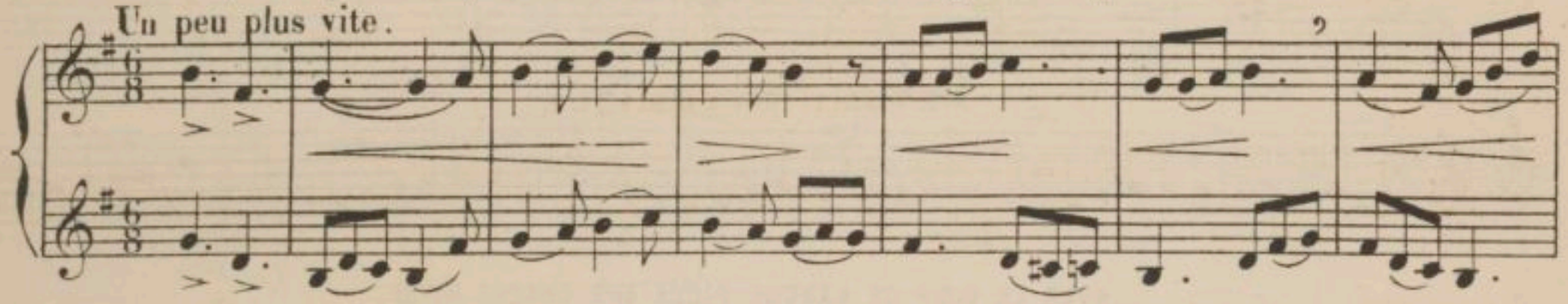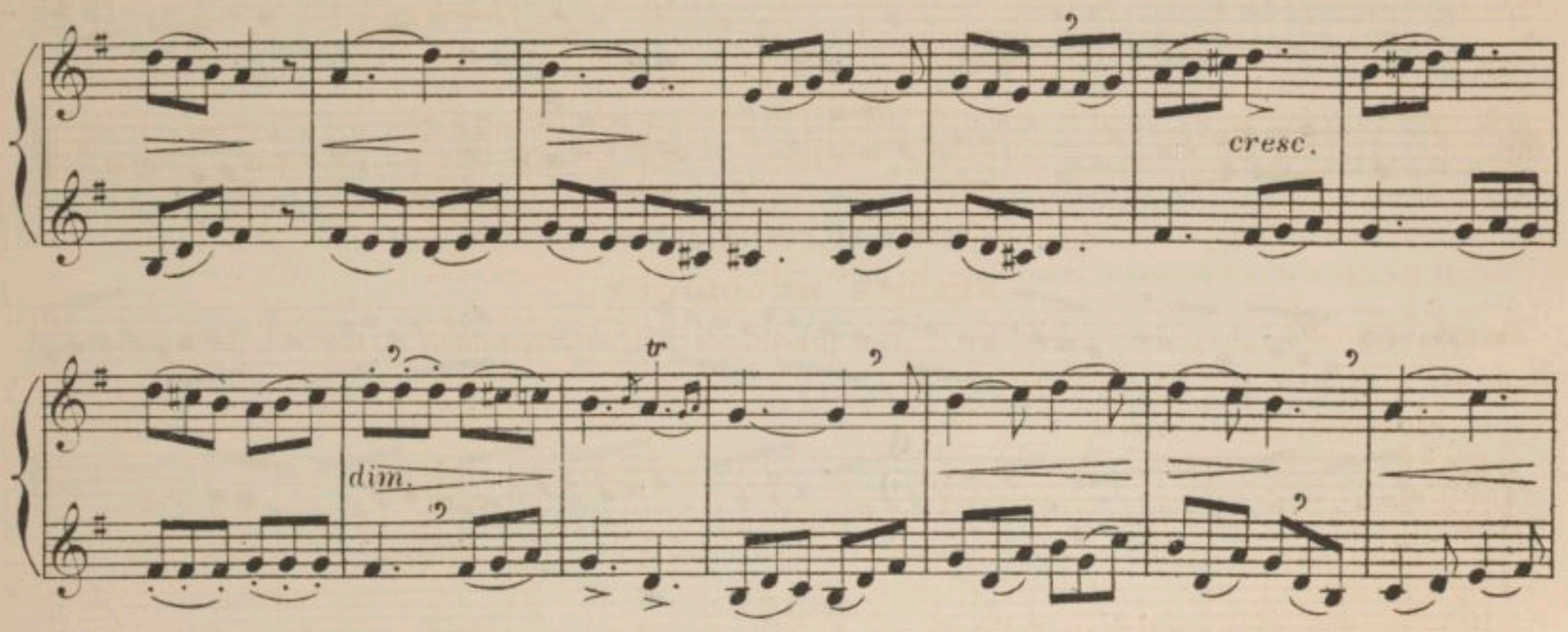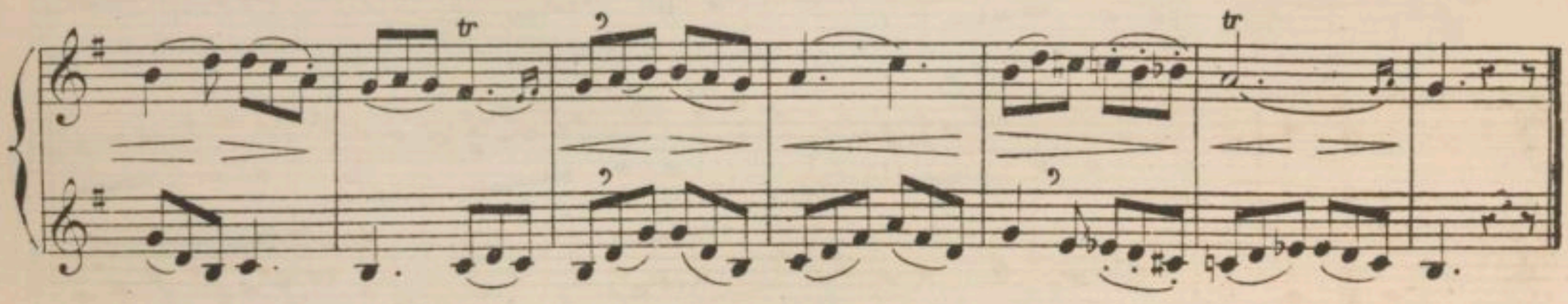




2e RÉSUMÉ

Même but que le précédent, mais avec le Trille au second degré de la gamme.

Un peu plus vite.







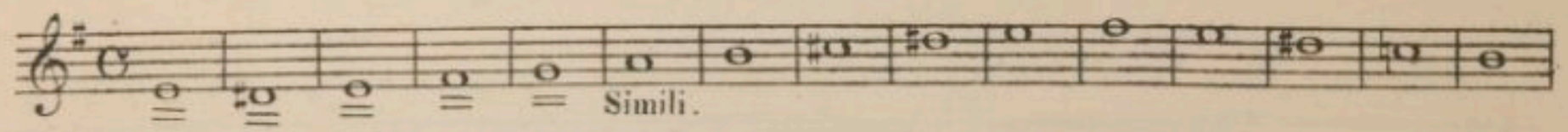
20e LEÇON

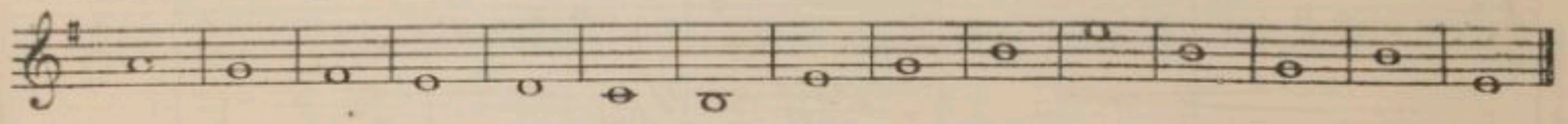
Continuation de la gamme de MI mineur

OBSERVATION. Je persiste à indiquer le son droit parcequ'il est le meilleur moyen, après les sons filés, d'arriver à bien tenir le son et à lui donner du corps.

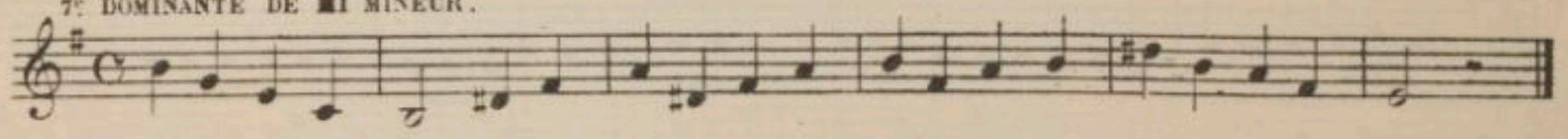
ÉTUDE CLASSIQUE

Le Ré ♯, 10e du produit, étant trop bas comme sensible de Mi mineur, il faut serrer les lèvres pour le faire monter.



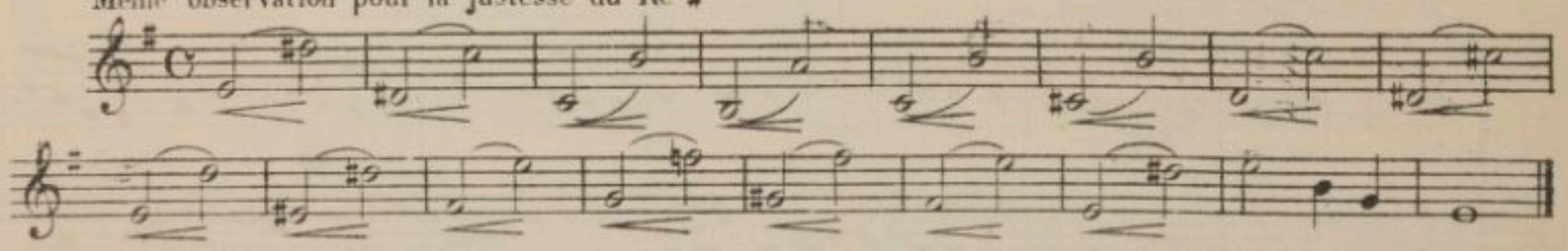


7e DOMINANTE DE MI MINEUR.

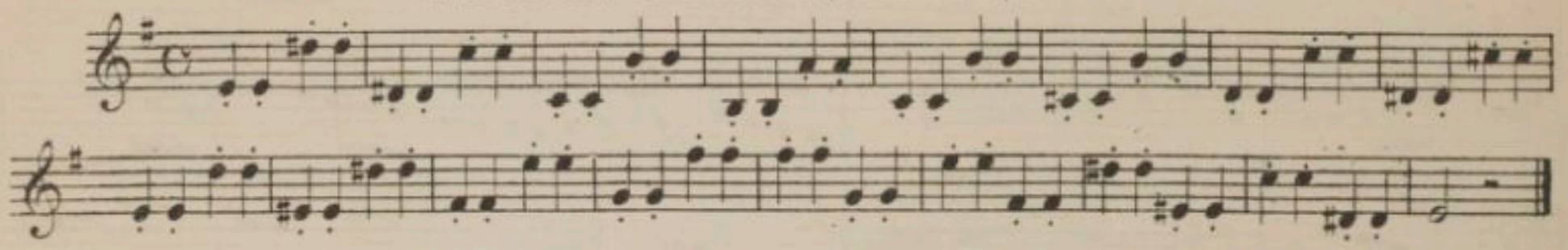


INTERVALLES DE 7es

Même observation pour la justesse du Ré ♯
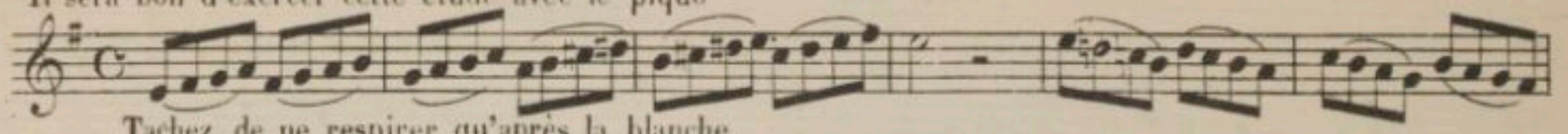


AVEC LE COUP DE LANGUE PIQUÉ SUR CHAQUE NOIRE.

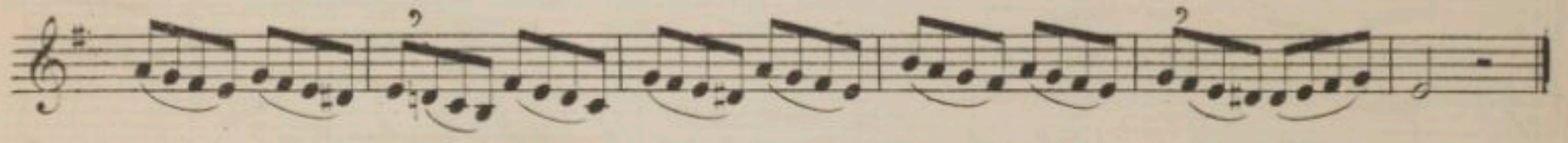


COULÉ DE QUATRE NOTES.

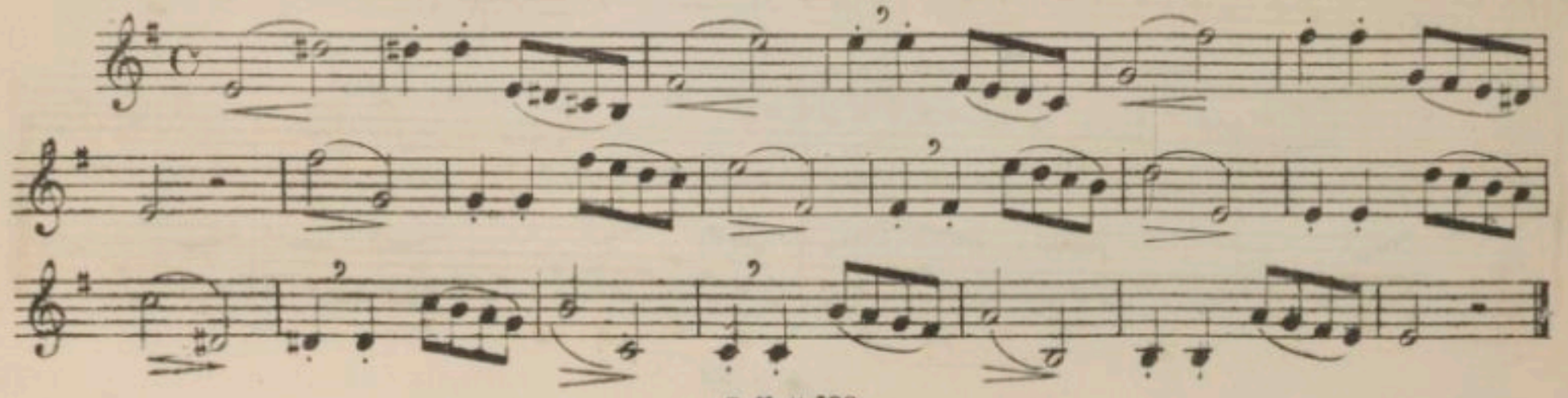
Il sera bon d'exercer cette étude avec le piqué
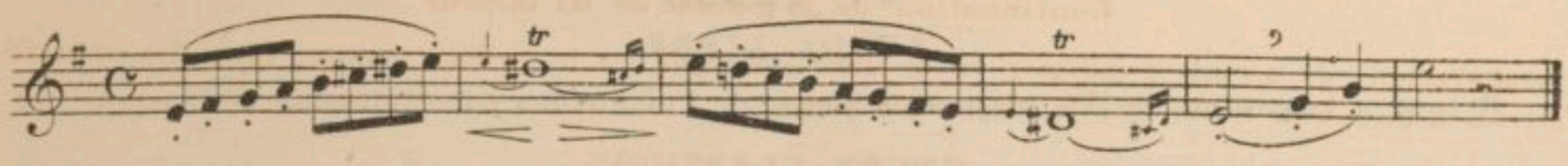


Tachez de ne respirer qu'après la blanche.



RÉSUMÉ

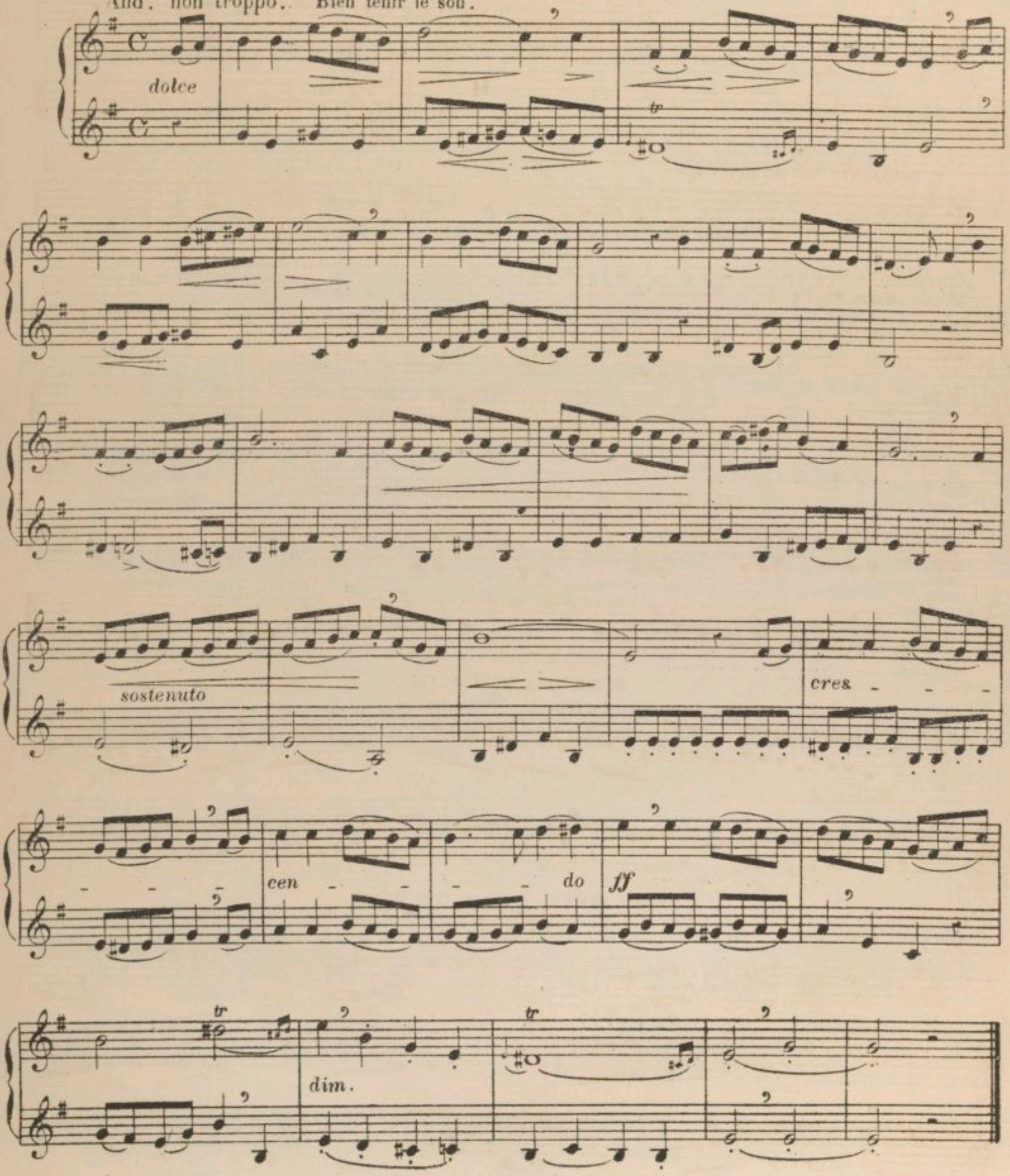


EXERCICE SUR LE TRILLE AU 7e DEGRÉ.



ÉTUDE MÉLODIQUE

And.te non troppo. Bien tenir le son.



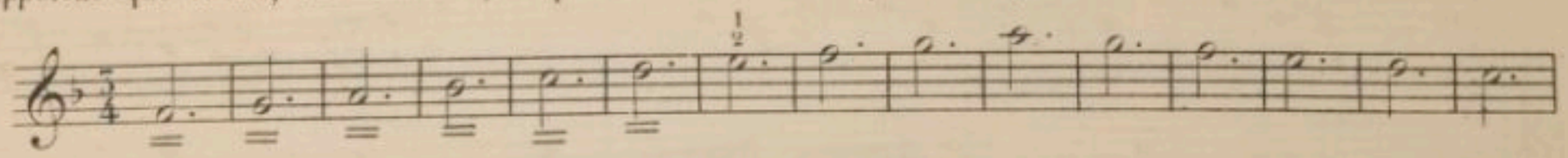
21e LECON

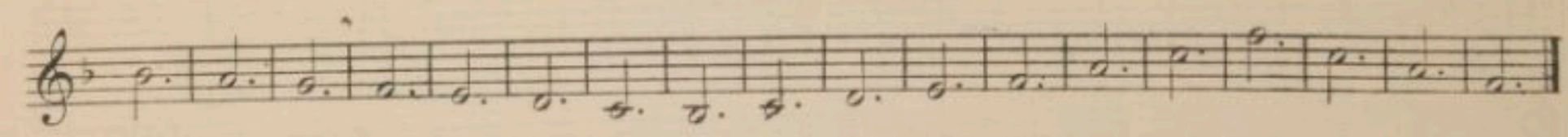
ETUDE LIBRE

Retour à la gamme de FA majeur; reprise de l'extension dans l'étendue de l'instrument

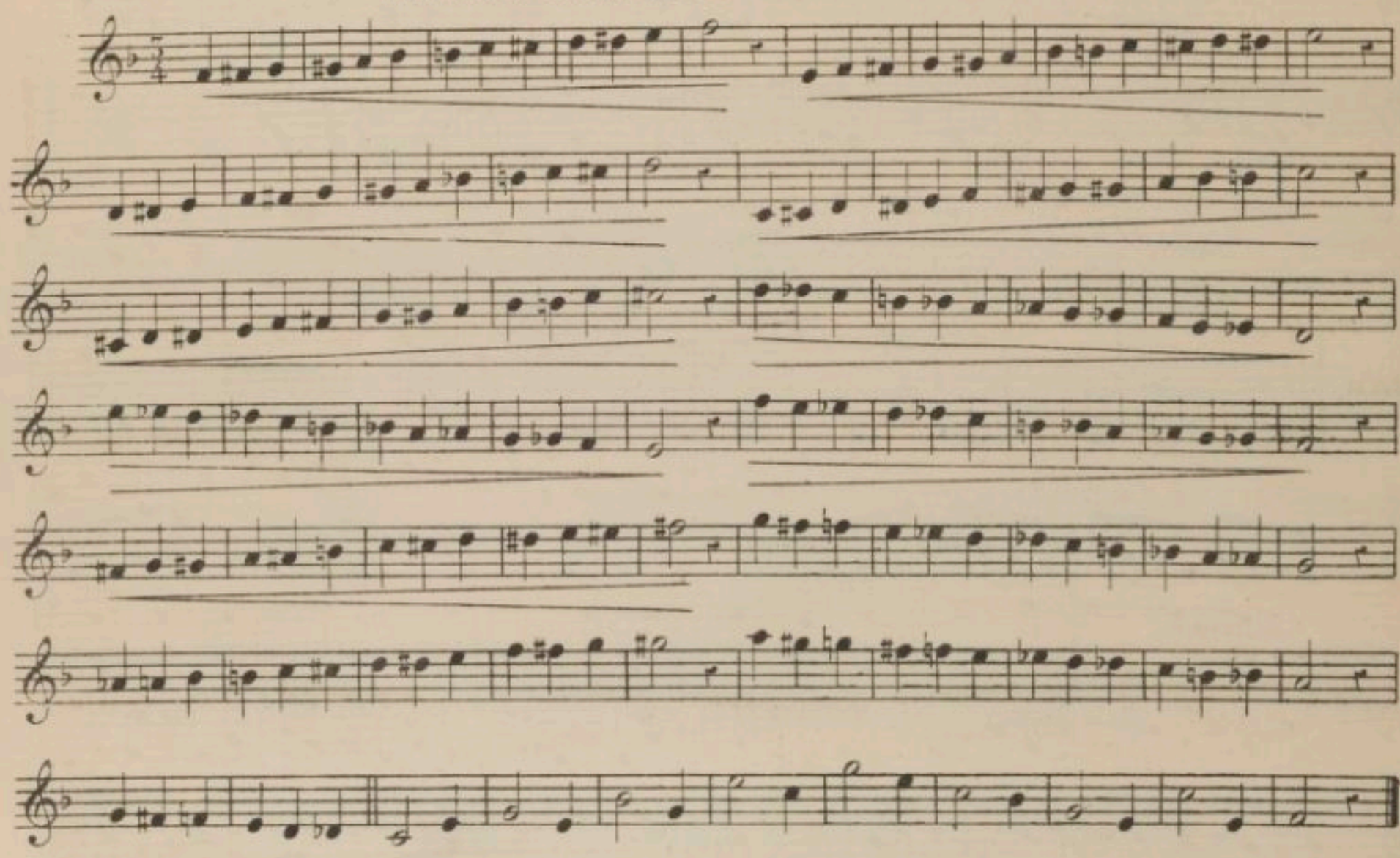
Veillez à ce que l'embouchure reste en place à mesure qu'on descendra, sauf un relâchement graduè de la lèvre supérieure sans diminution du point d'appui sur la lèvre inferieure.

Rappelons que le Mi, note sensible, se prend avec les deux premiers pistons devant le Fa
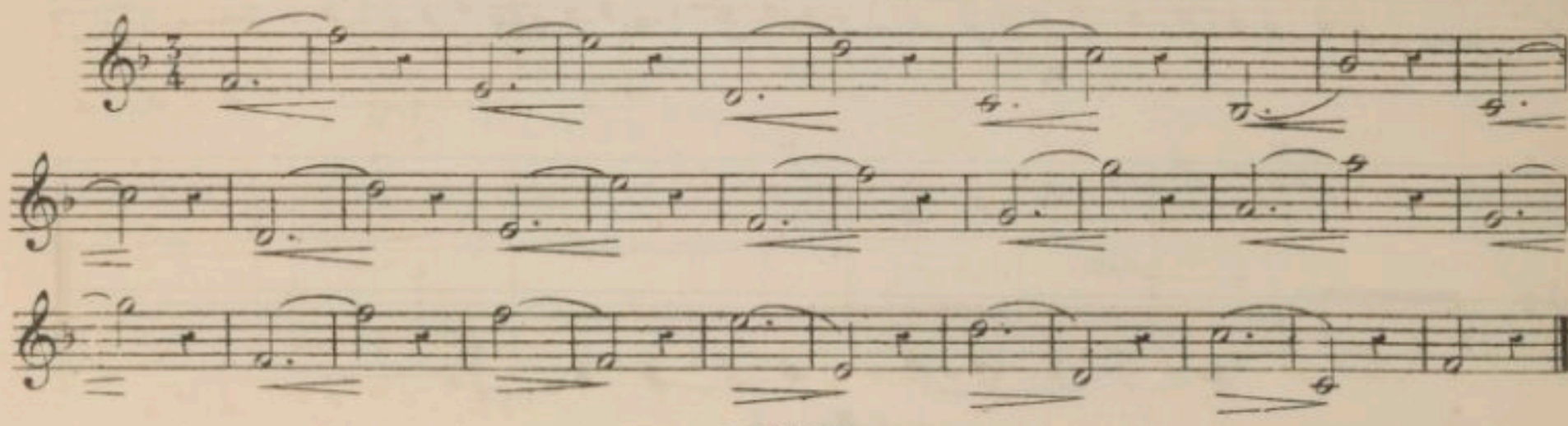




PRÉPARATION CHROMATIQUE DE L'INTERVALLE D'OCTAVE



OCTAVES AVEC PORT DE VOIX



MÉLODIE

IMITATION DU GENRE IRLANDAIS.

Moderato.

dolce.

cresc.

f

dim.

Même mouv!

VAR.

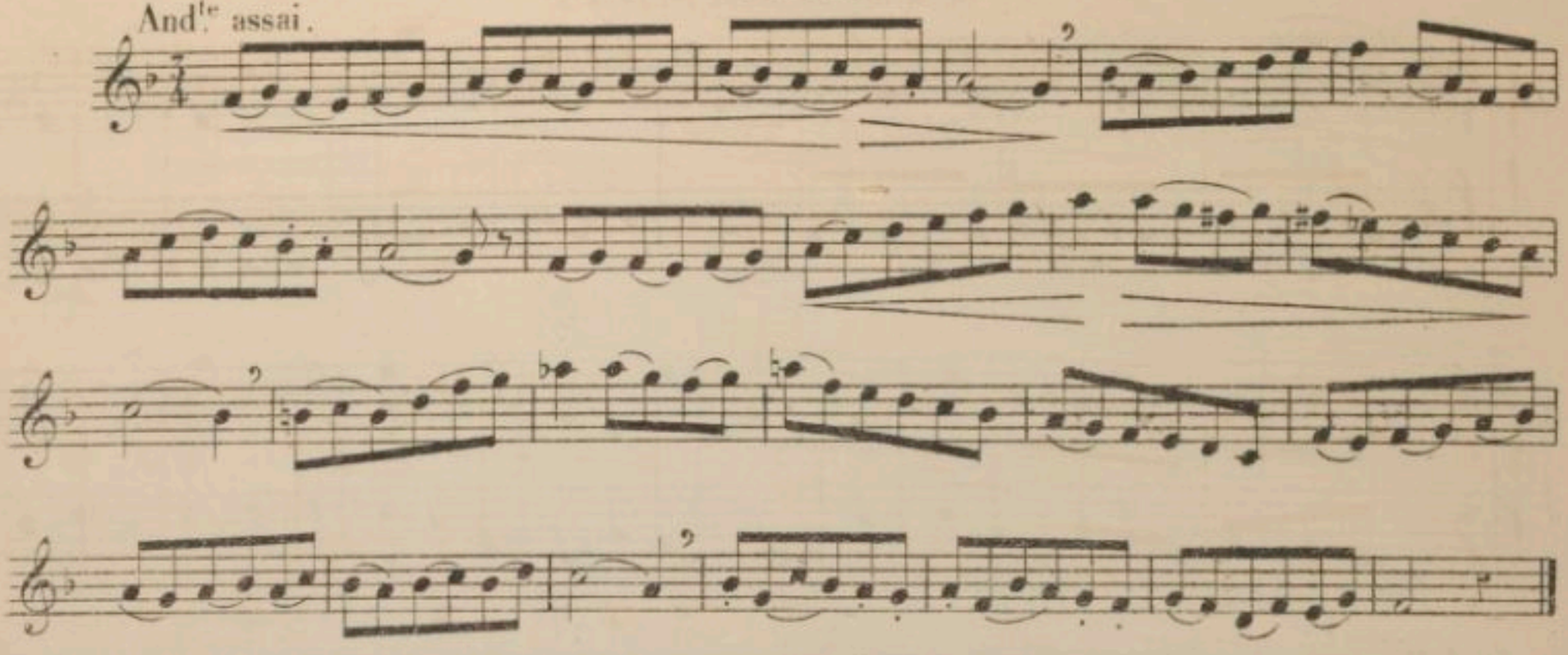
cresc.

f

dim.

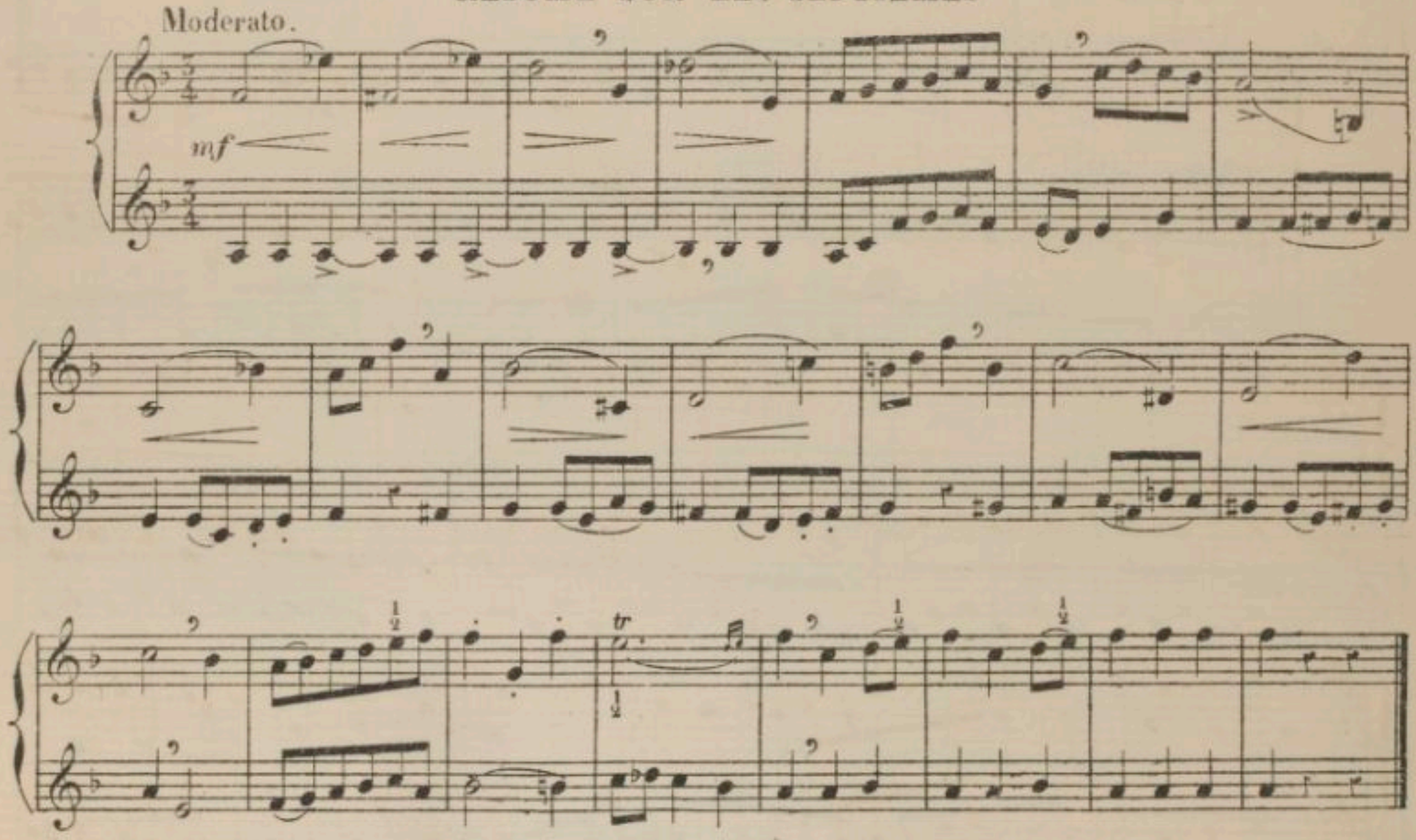
ÉTUDE

And.te assai.



RÉSUMÉ SUR LES SEPTIÈMES

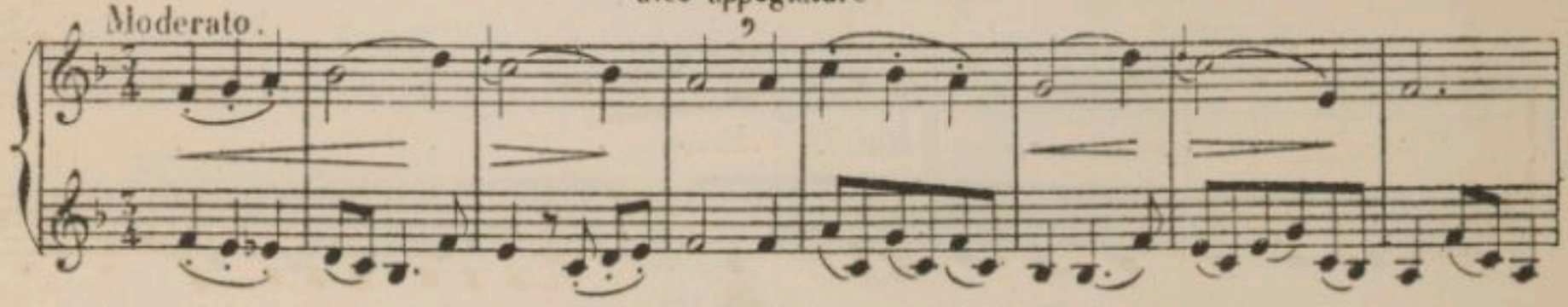
Moderato.

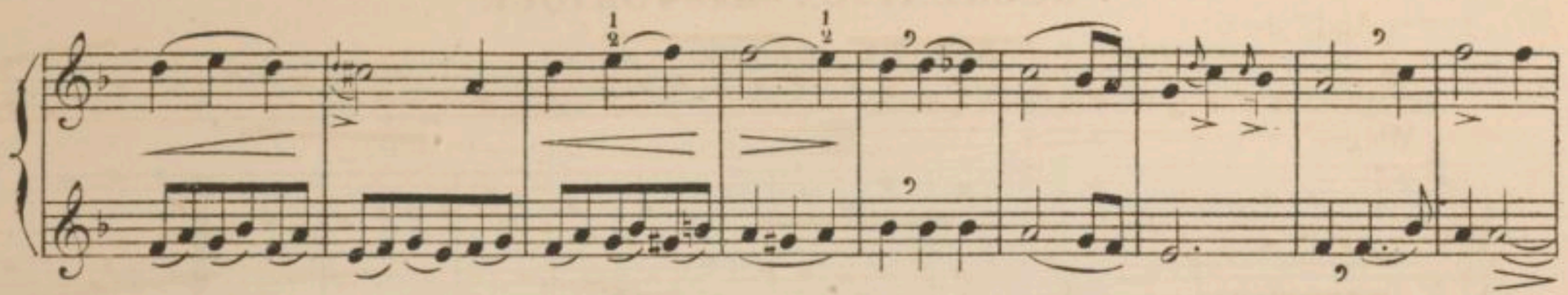


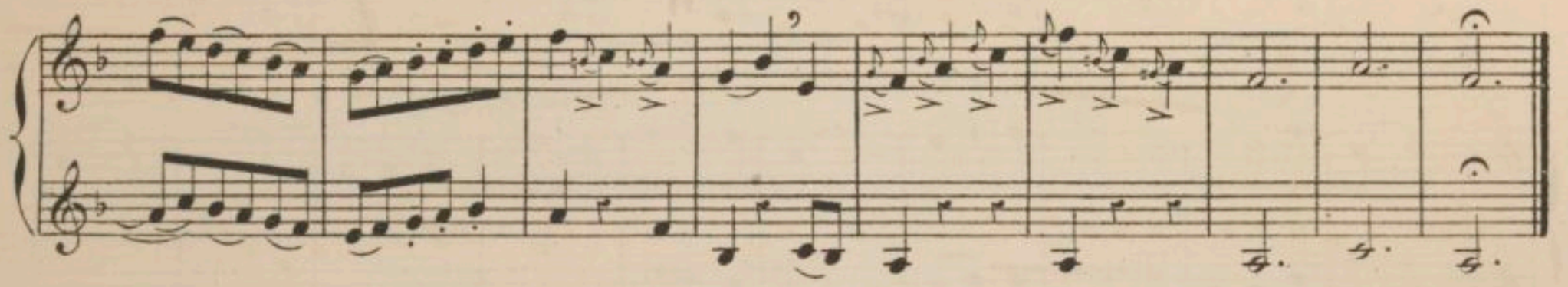
RÉSUMÉ MÉLODIQUE

avec appogiature

Moderato.



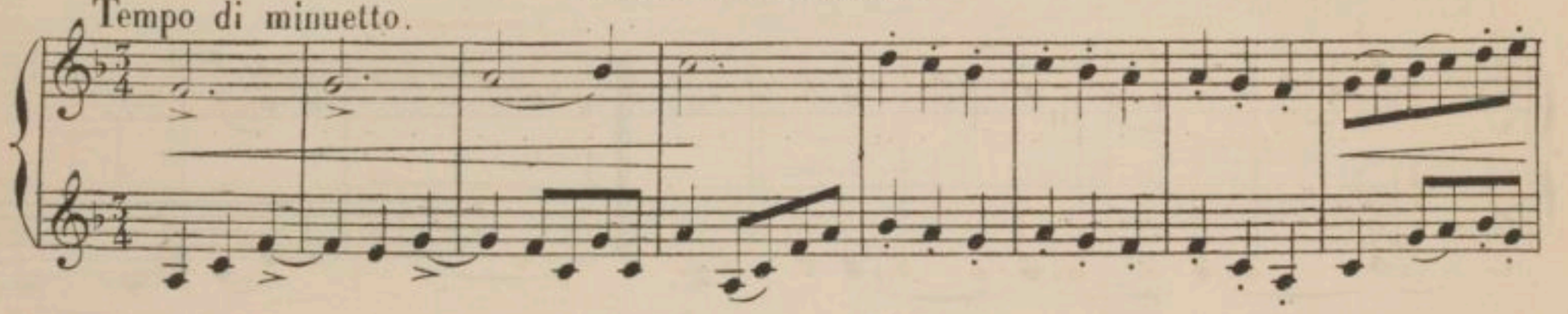


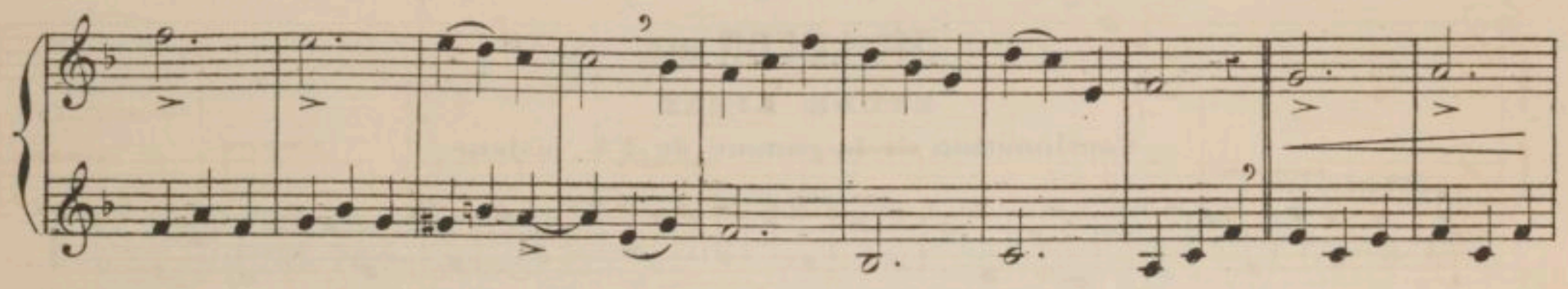


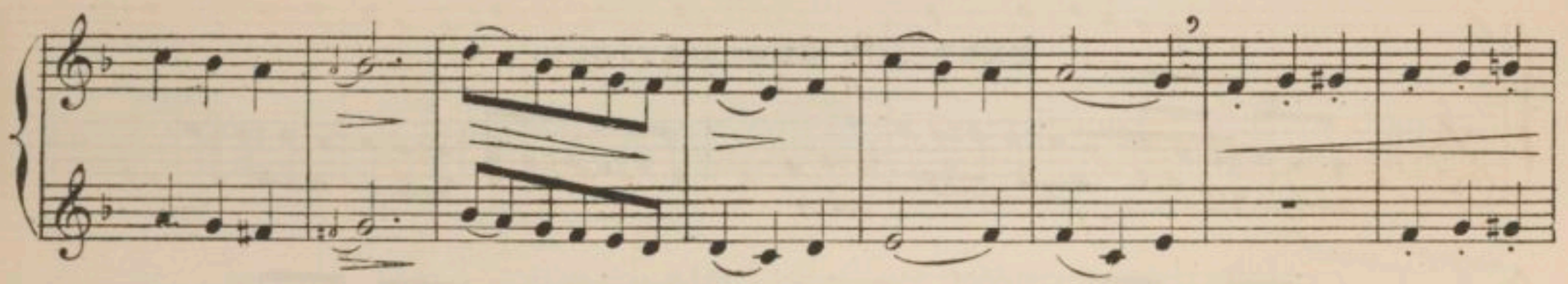
RÉCRÉATION MÉLODIQUE

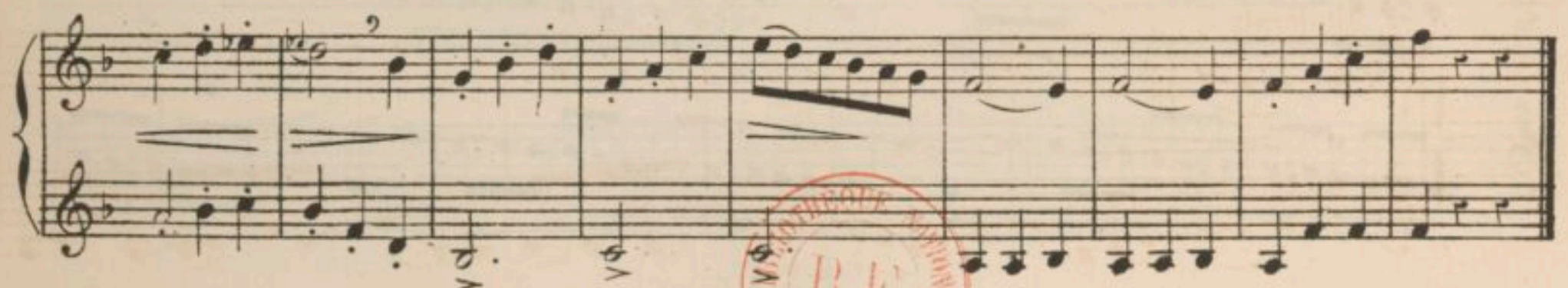
IMITÉE DU STYLE ANCIEN

Tempo di minuetto.







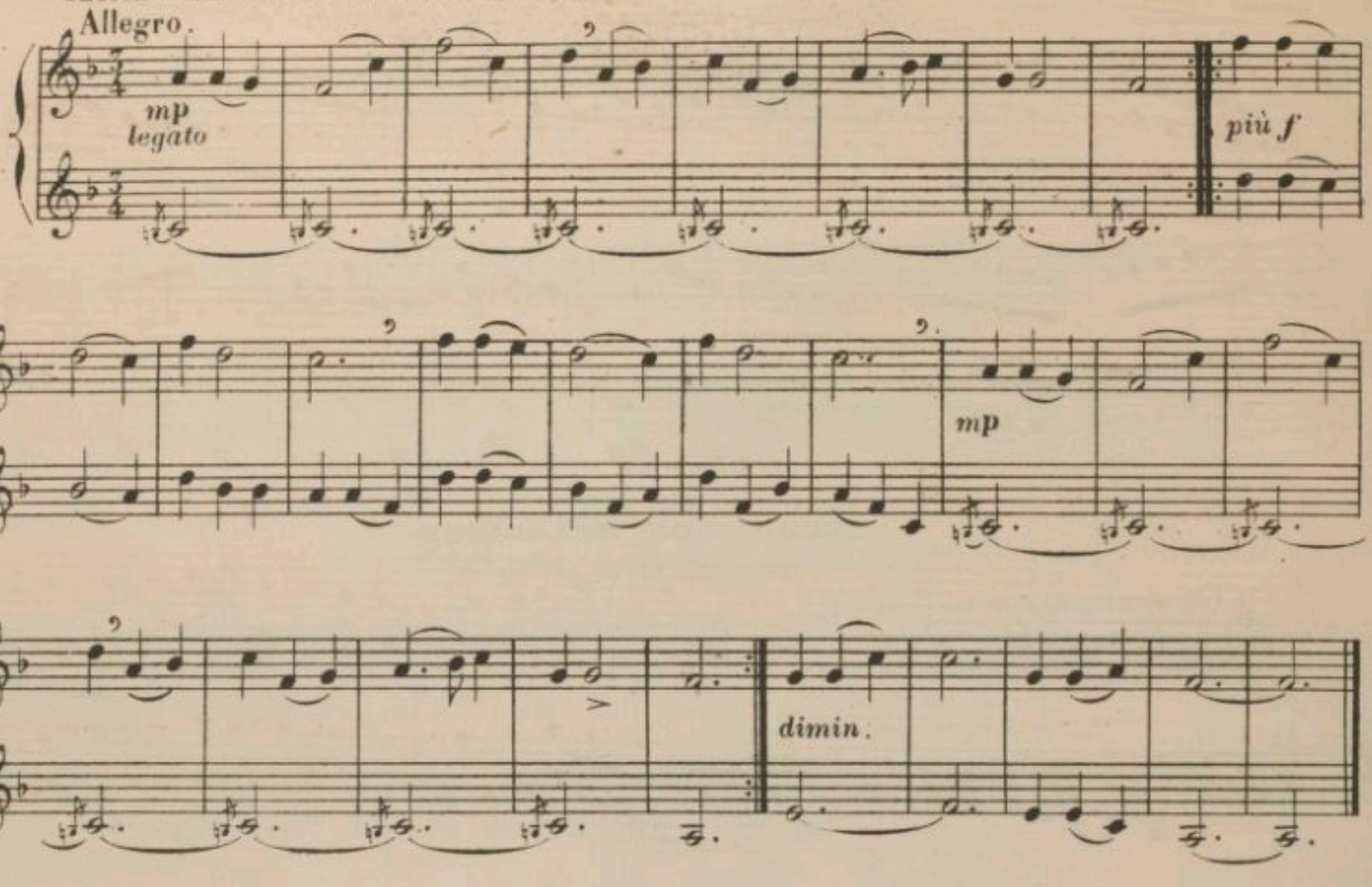


B. N. 11,722

RÉCRÉATION HISTORIQUE

AIR DE MATHO. (1706)

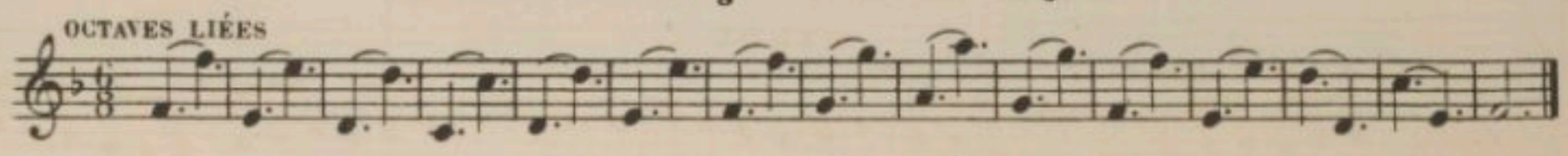
PETITE NOTE BREVE A LA SECONDE PARTIE



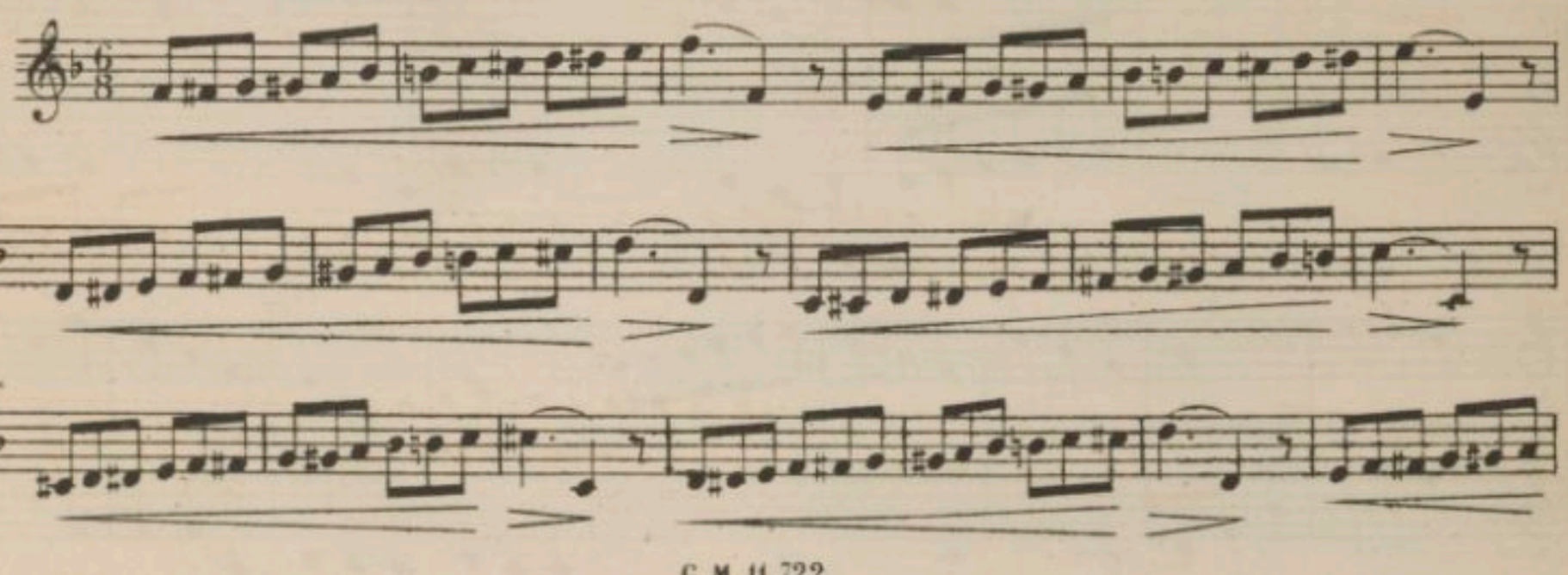
21e. LEÇON Bis

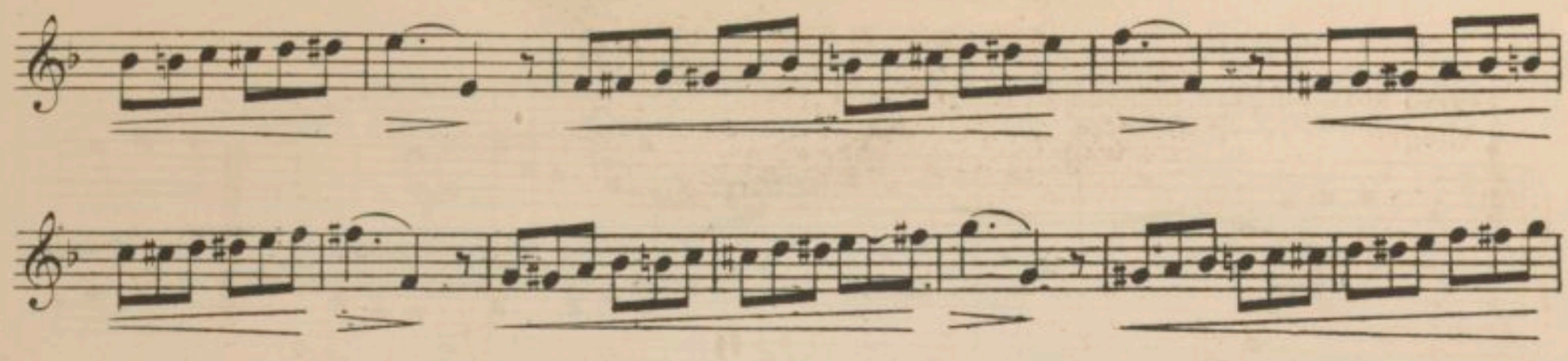
ÉTUDE LIBRE
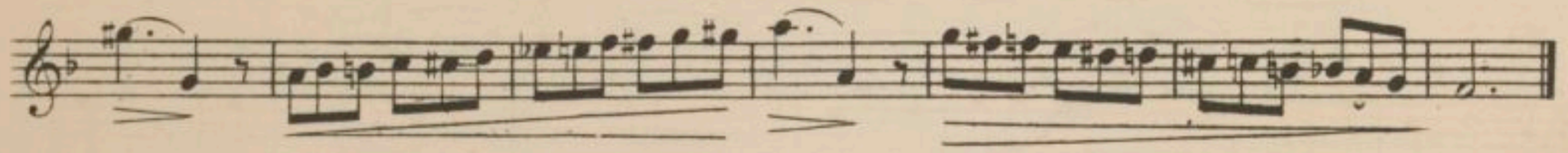
Continuation de la gamme de FA majeur



EXERCICE CHROMATIQUE

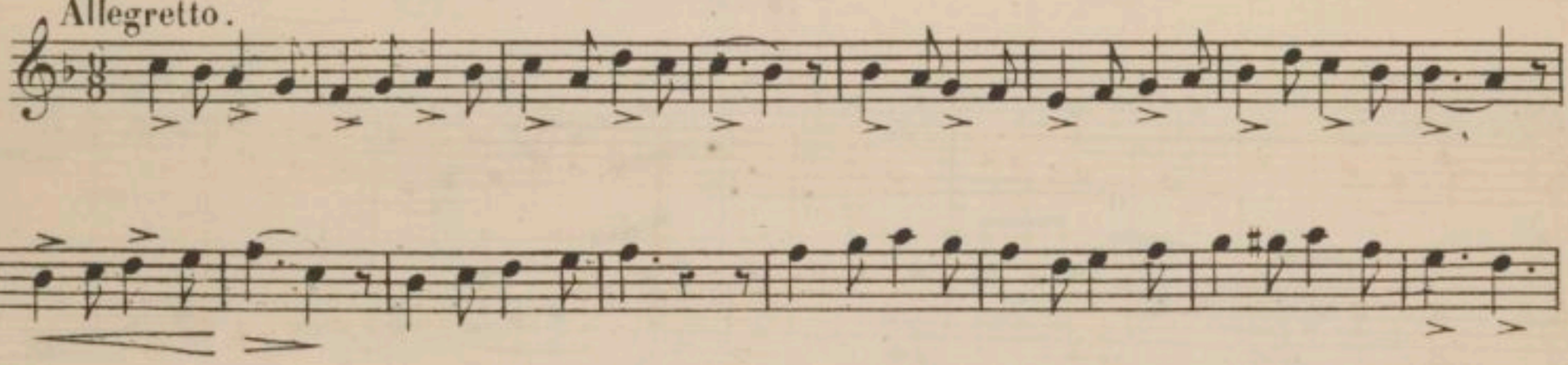


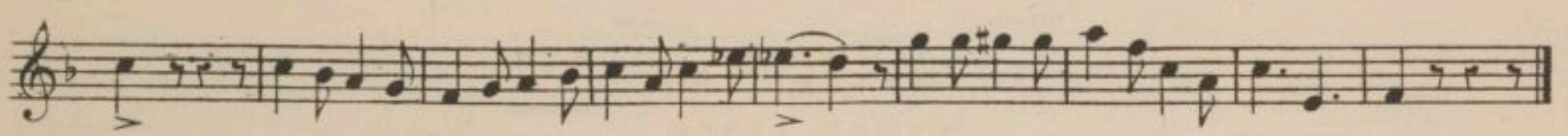




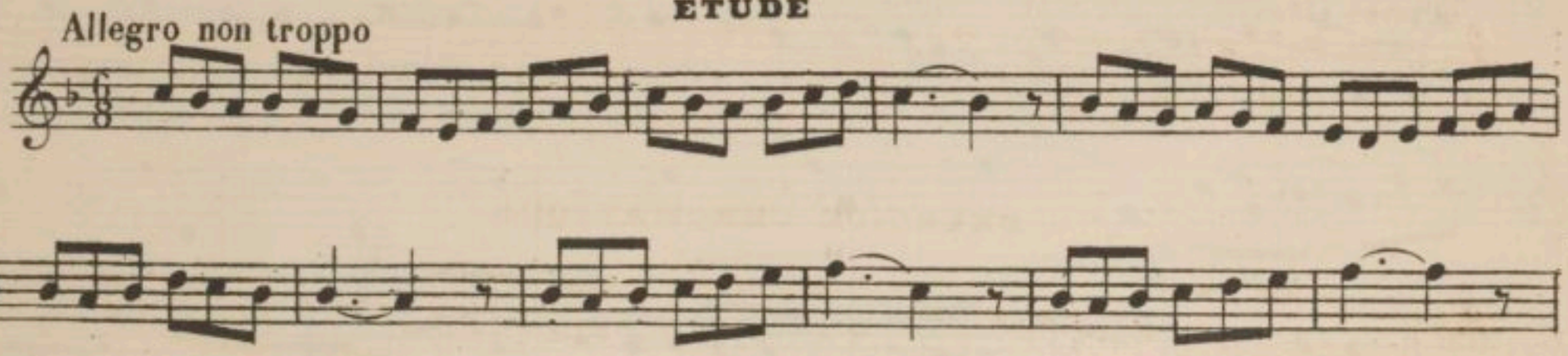
MÉLODIE

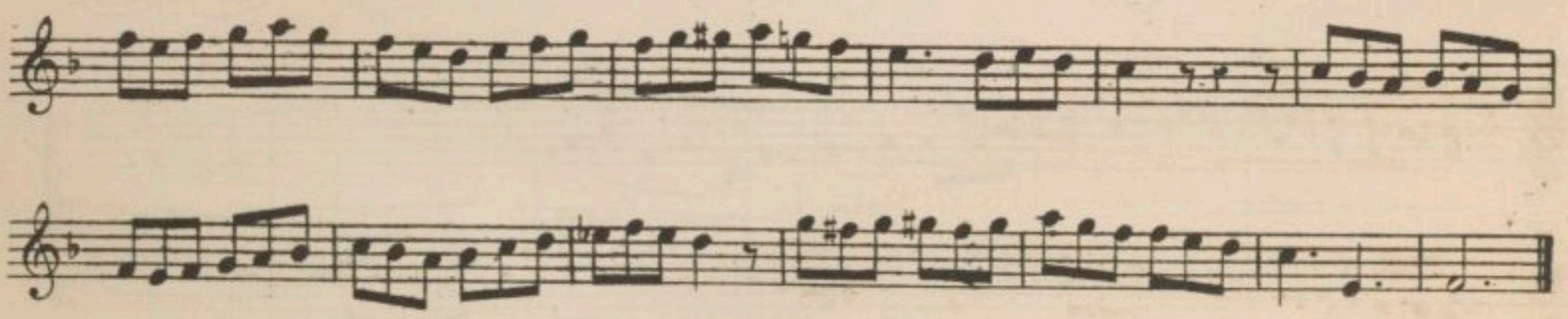
Bien s'attacher à conserver à la croche sa valeur réelle.





ETUDE





RÉSUMÉ MÉLODIQUE A DEUX PARTIES.

And.^no con moto

grazioso

p

RÉCRÉATION HISTORIQUE

LA NAISSANCE D'AMADIS. (GHERARDI 1694)

All.^tto quasi andante

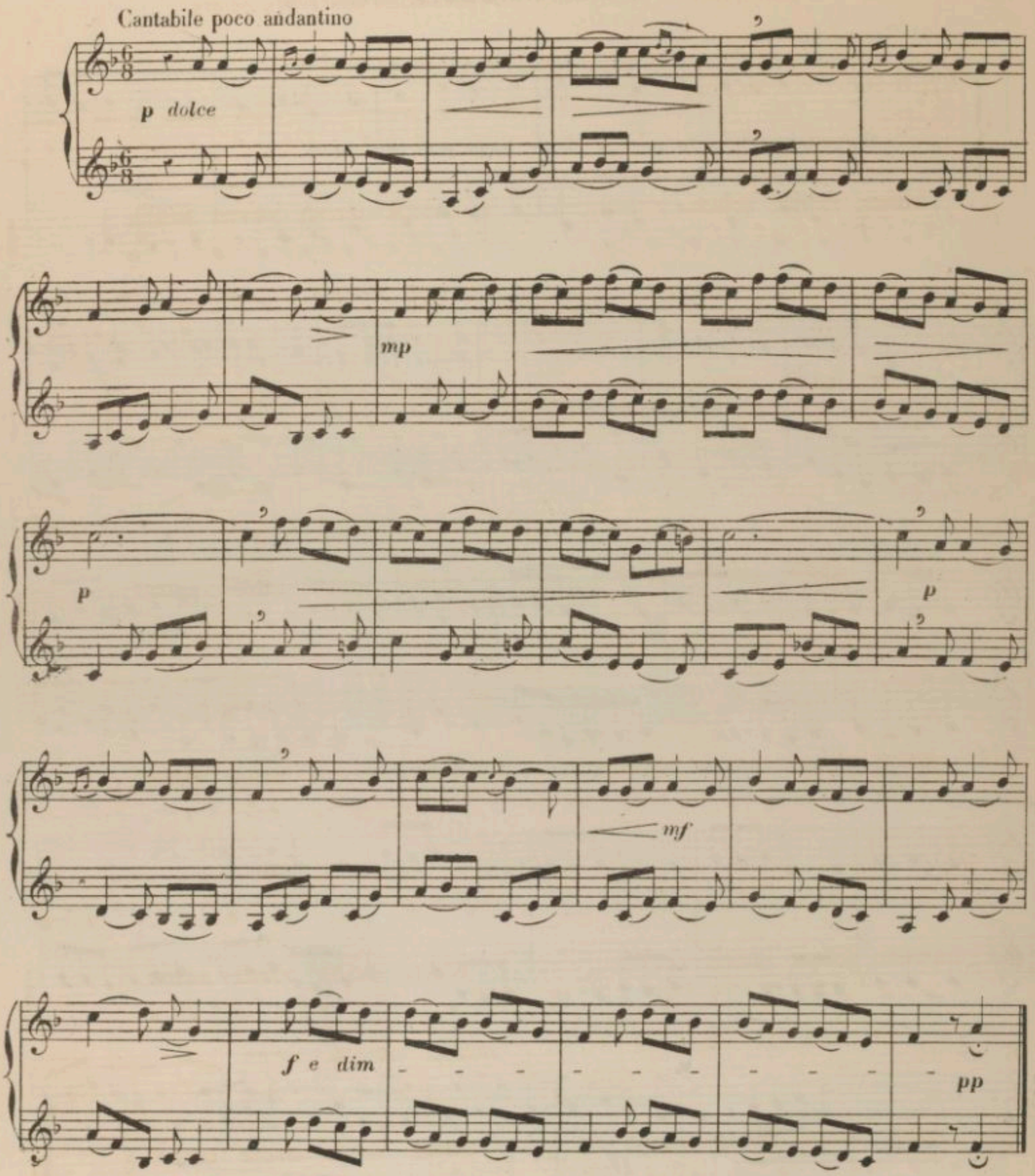
Marquez les notes principales de chaque temps mais sans dureté.

ff

2e RÉCRÉATION

CHANSON DE THILBAULT VI

Comte de Champagne, Roi de Navare (Mort en 1253)

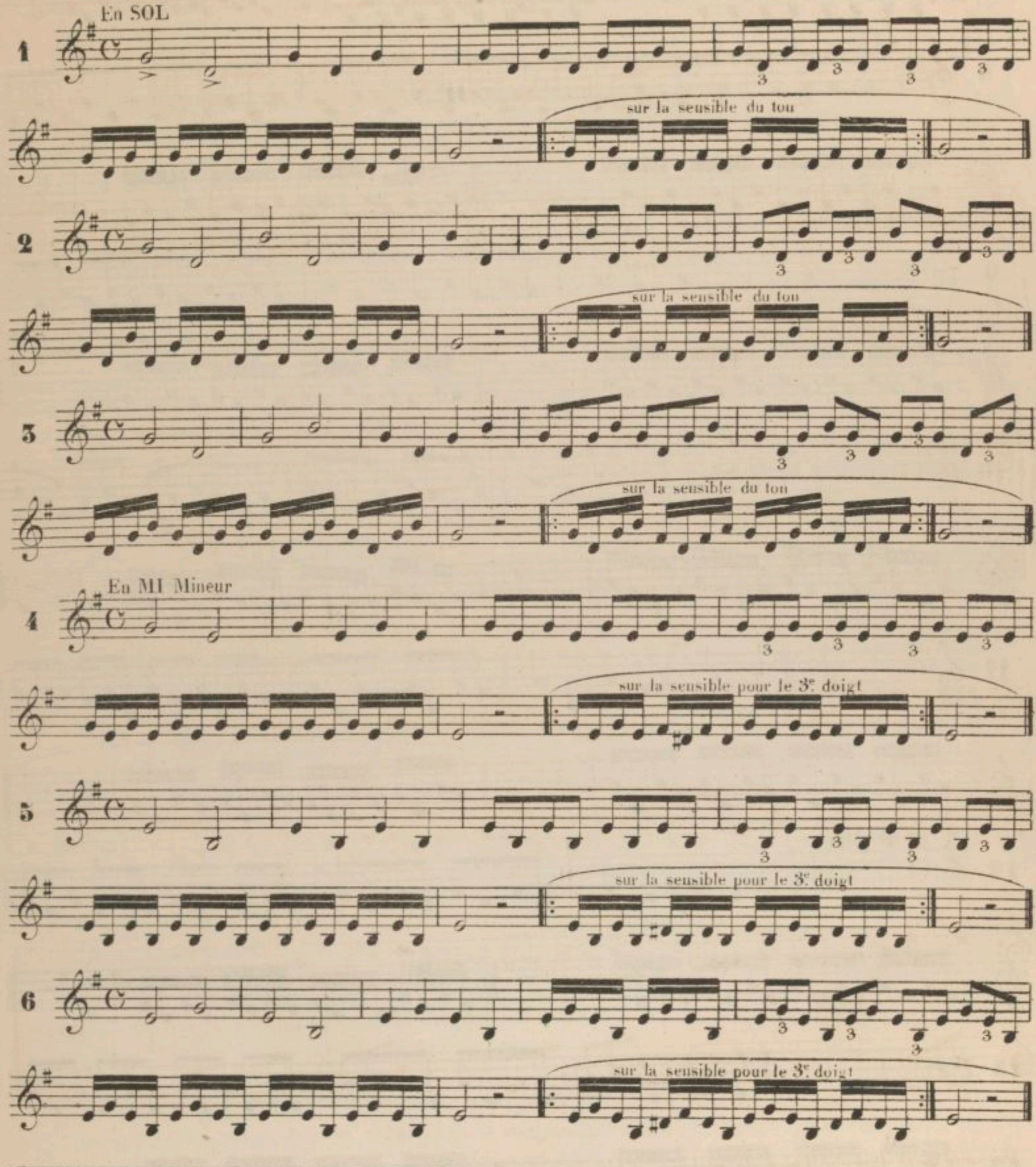


J'ai vainement cherché trace de mélodie antérieure au comte de champagne; je n'ai rien trouvé qui soit digne d'être cité; celle-ci offre donc un intérêt de curiosité sur les premiers pas de la structure de la phrase musicale.

EXERCICES POUR LES DOIGTS ET LA LANGUE,

AYANT LE MÊME OBJET QUE CEUX SPÉCIALEMENT DESTINÉS À ACQUÉRIR L'INDÉPENDANCE DE LA LANGUE,
MAIS REPRODUITS ICI POUR ARRIVER A LA MÊME INDEPENDANCE DES DOIGTS.

EXERCICES DES FOURCHES SOL-RÉ, FAꝉ-RÉ (1)



(1) Pour éviter les fourches on pourrait, à la rigueur, employer les harmoniques des fondamentales *Sol Ré* et *Faꝉ Ré* (voyez page 14) mais alors le but à atteindre, c'est-à-dire l'indépendance des doigts, serait manqué. Cela dit, il sera bon néanmoins de profiter de ces doigtés dans certains cas et surtout dans les mouvements vifs.

7

sur la sensible pour le 3e doigt

pour finir

En FA

8

sur la sensible du ton de fa

9

sur la sensible du ton de fa

10

sur la sensible du ton de fa

11

sur la sensible du ton de fa

En RÉ Mineur.

12

13

14

15

Pour conclure

22e LEÇON

DU POINT D'AUGMENTATION ET DU COUP DE LANGUE ALTERNATIF

QUESTION DE STYLE

Cette leçon, comme celle déjà donnée sur des noires pointées et croches, (voyez IIe leçon), est écrite dans le même but, mais sur des valeurs moindres; et comme souvent avec ces valeurs le mouvement est plutôt léger que lent, je crois devoir donner les conseils qui suivent, pour obtenir cette légèreté au degré voulu. Il est évident d'abord qu'on doit arriver, au moyen du coup langue simple, à la plus grande rapidité possible: je dirai même que c'est absolument indispensable. Mais ce qui est possible sur des valeurs égales cesse de l'être dès qu'elles n'ont plus cette égalité, et surtout si le dessin est persistant comme dans la dernière de mes 12 études artistiques. Dans ce cas, il est un moyen efficace pour éviter la fatigue et la lourdeur de la langue: c'est le mélange, ou emploi alternatif des deux syllabes *tu-du, tu-du;* mais il importe de n'y recourir que dans cette circonstance car cette articulation appliquée sur des valeurs égales serait grotesque et intolérable. Voici un exemple au contraire où elle est obligée.

Très vite

En dehors de ce cas on peut employer, même avec insistance, le coup de langue *du* ou le coup de langue *tu* sur une suite de sons égaux, mais sans alterner cette articulation.

EXEMPLE — Mod.to — BON — piqué dans le son — détaché Vif. — BON

MAUVAIS — Mod.to — BON

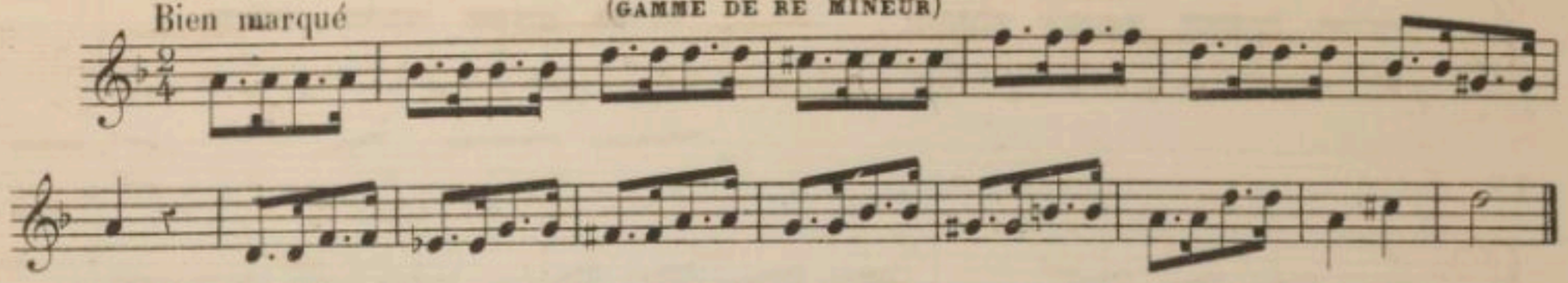
Vif. — BON — DÉTESTABLE

Ce que je qualifie de mauvais et de détestable, produit ce que l'on nomme vulgairement des *tan-dan,* défaut déplorable, plus répandu que l'on ne croit et dont il faut bien se défier.

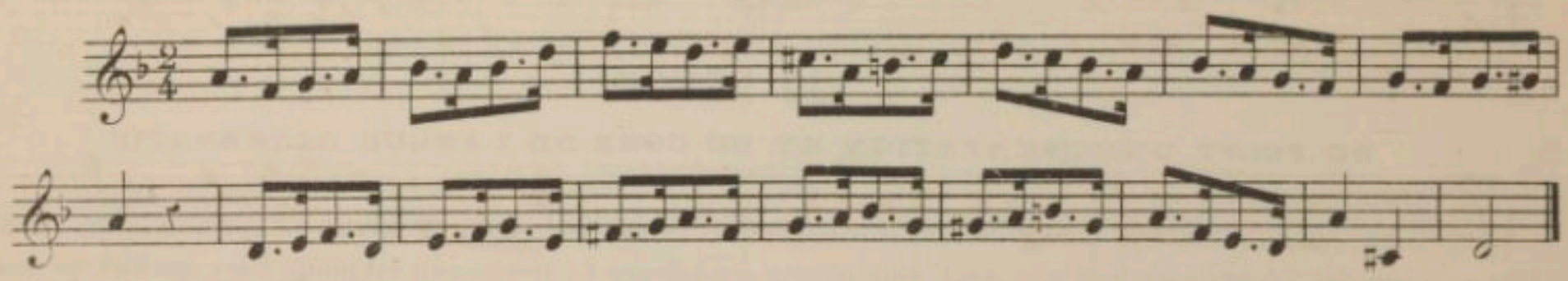
Cette instruction doit faire comprendre toute l'importance de l'articulation de la langue, et combien il est nécessaire d'en faire un emploi logique. Comme moyen d'y arriver j'engage beaucoup à travailler les leçons qui suivent dans un mouvement lent d'abord: *Adagio;* puis de recommencer moins lent; ensuite *Moderato;* et enfin d'arriver au *Presto* en passant par les mouvements intermédiaires. On pourra mieux apprécier alors les modifications que le mouvement apporte dans l'articulation de la langue. On prononcera toujours la syllabe *tu,* même sur les doubles croches, lorsque le mouvement est lent, ensuite on alternera le *tu* et le *du* dans les mouvements vifs, mais seulement lorsque les valeurs sont inégales comme dans l'exemple cité plus haut, je le répète.

MESURE A DEUX TEMPS OU $\frac{2}{4}$

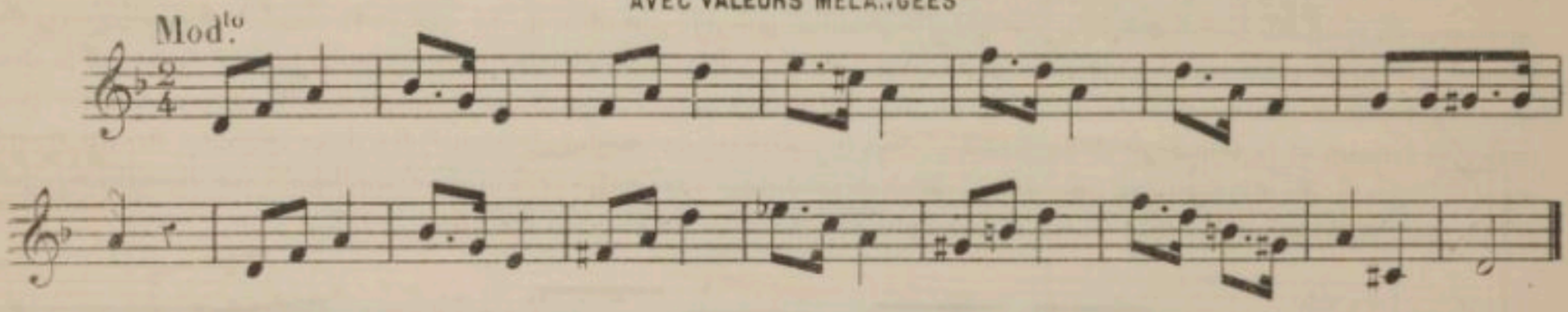
PRÉPARATION A L'ARTICULATION ALTERNÉE DES SYLLABES **TU** ET **DU**,
MAIS SEULEMENT DANS LES MOUVEMENT VIFS
(GAMME DE RÉ MINEUR)



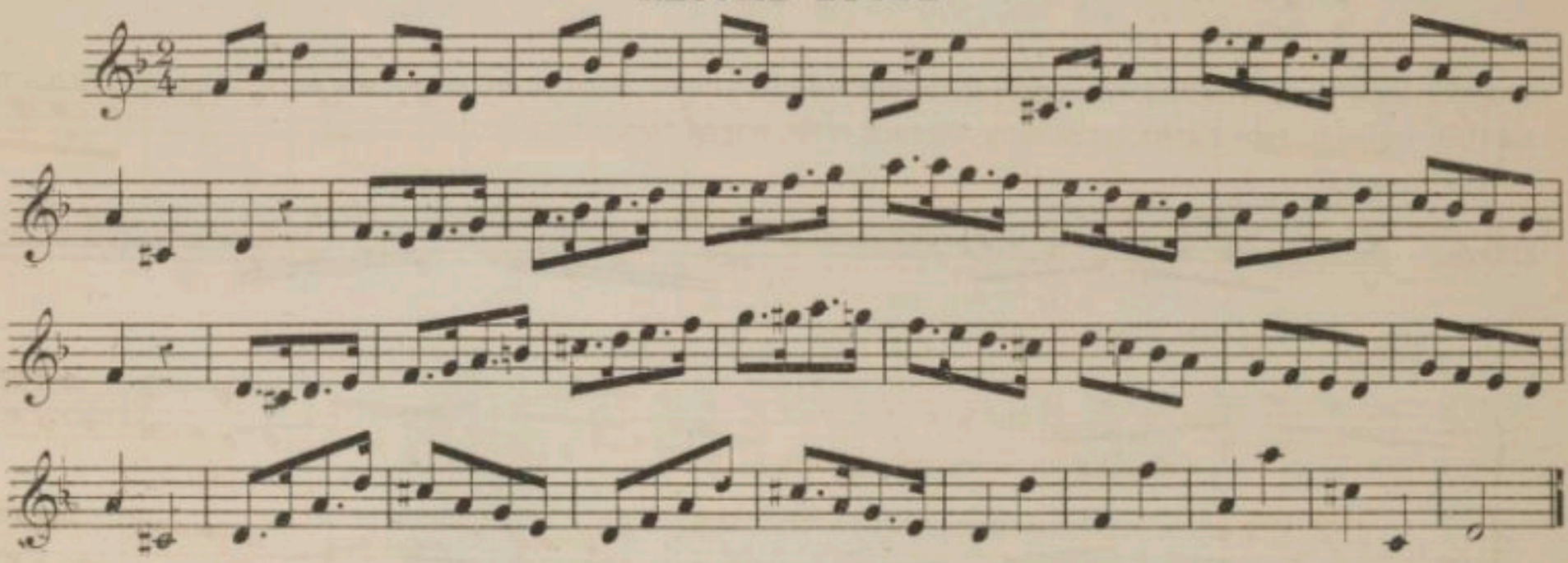
ÉTUDE



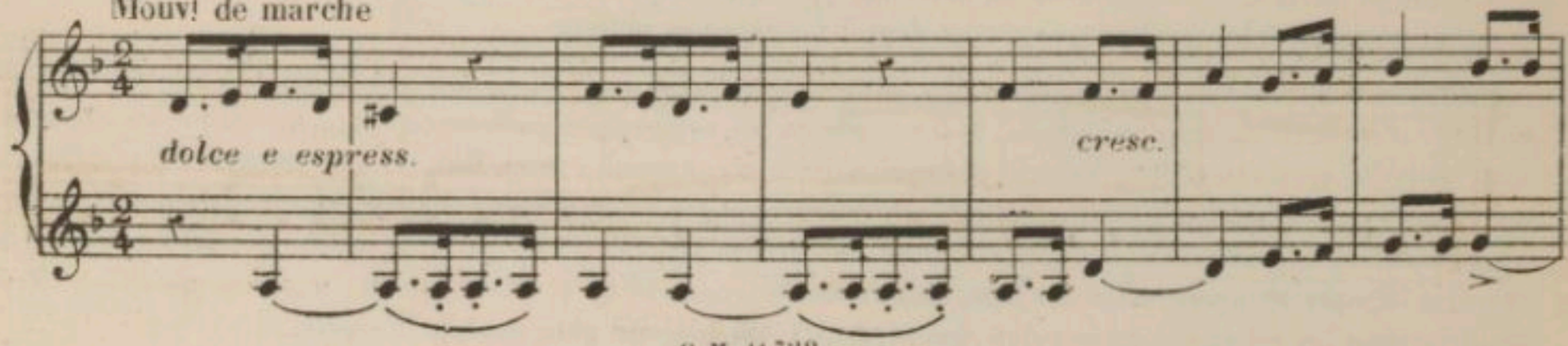
AVEC VALEURS MÉLANGÉES



RÉSUMÉ ÉTUDE



RÉSUMÉ A DEUX PARTIES



f

f

f

cresc.

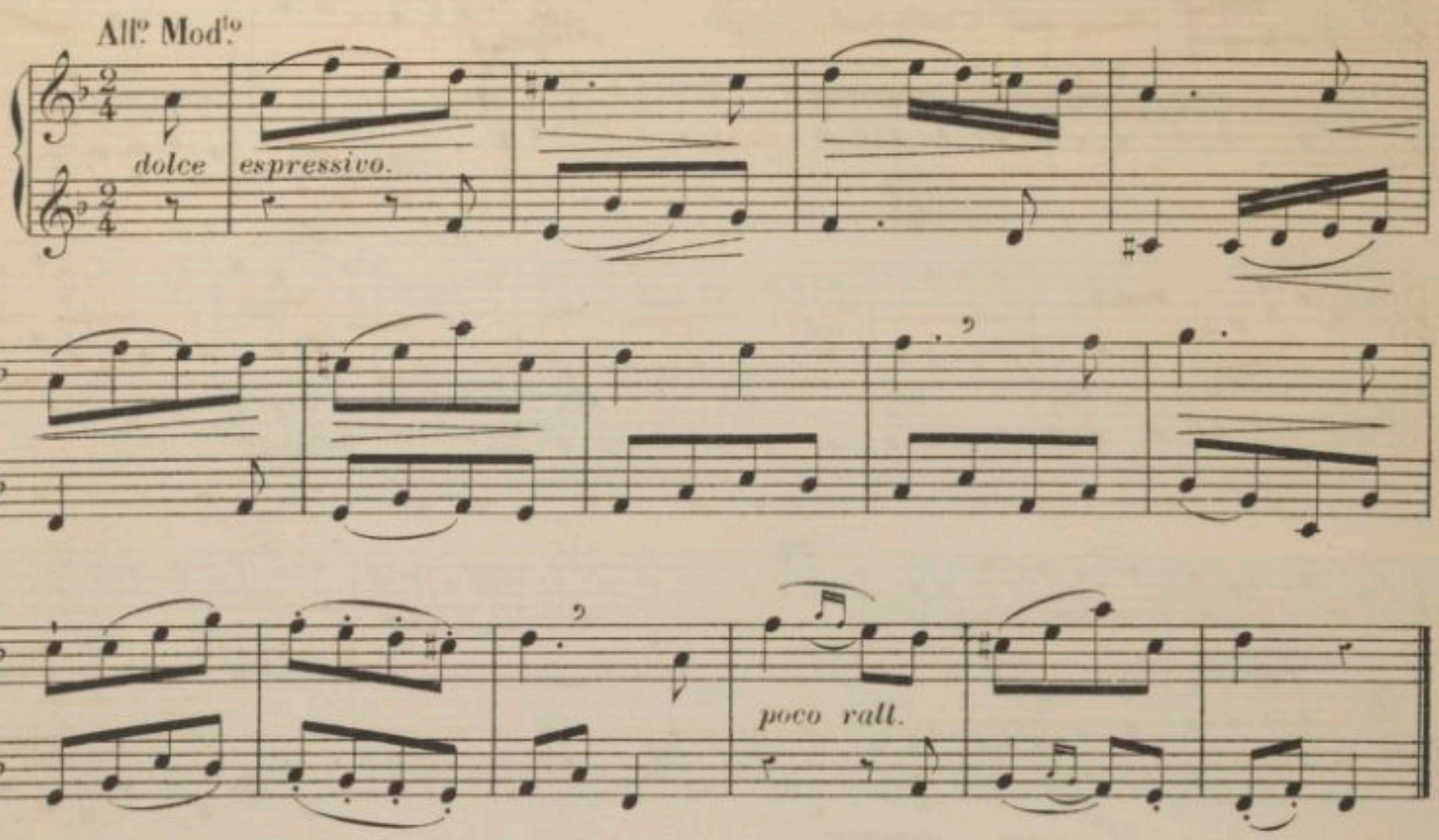
cres *cen*

do

dimin.

RÉCRÉATION

CANON A LA SIXTE SUR UN AIR RUSSE

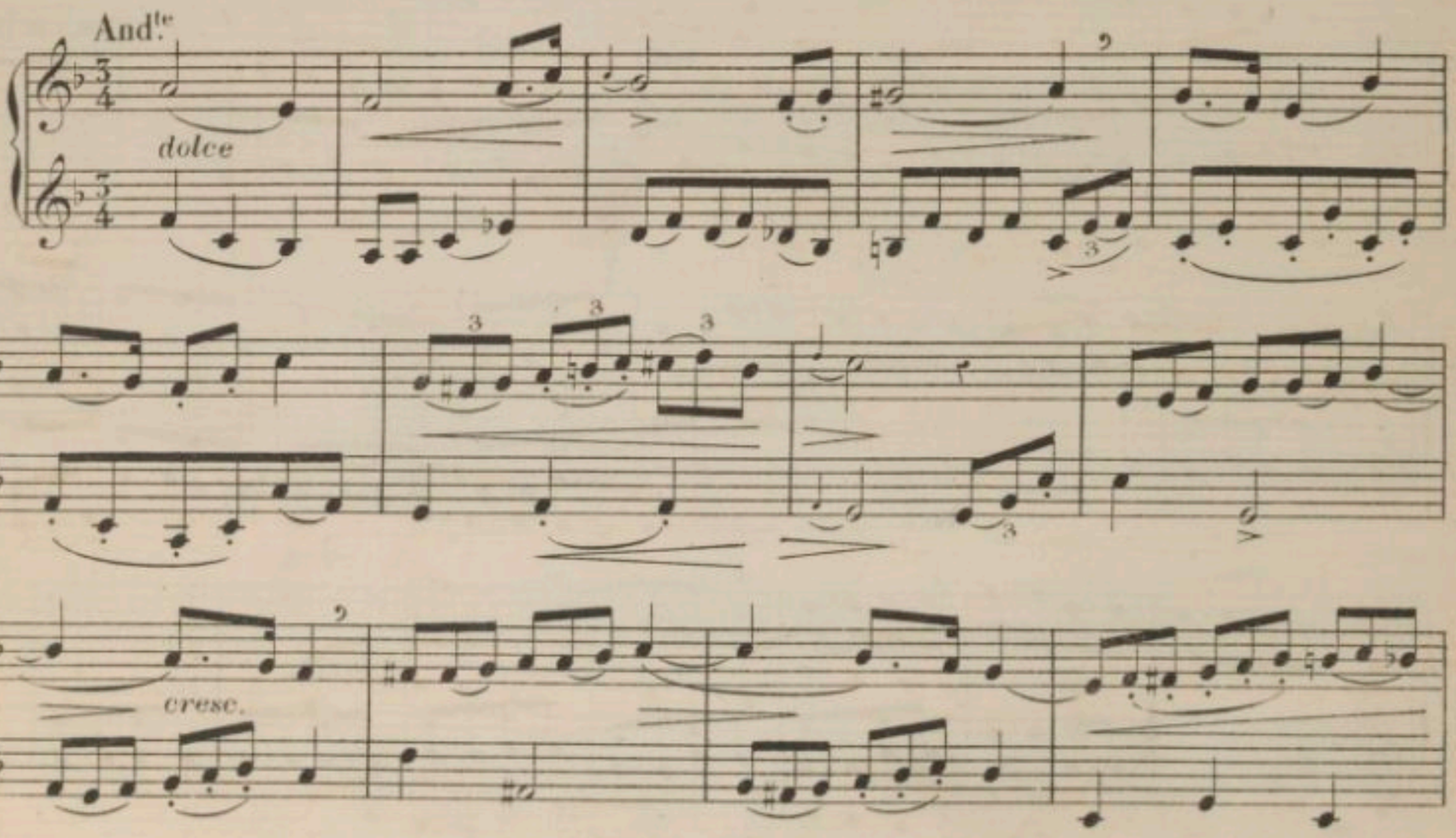


On remarquera que la phrase de trois mesures qui termine cette mélodie, ne choque ni l'oreille, ni le sentiment, tant elle est naturelle.

ÉTUDE DE STYLE LIBRE

AVEC ANTICIPATION MÉLODIQUE

Bien faire la différence des croches régulières et des triolets.



tr

animato e cresc

f

poco ritard

a tempo

dolce

poco ritard

a tempo

doloroso

22e LEÇON Bis

ÉTUDE CLASSIQUE

CONTINUATION DE LA GAMME DE **RÉ** MINEUR

Lento

RETOUR A L'INTERVALLE DE 7e

Avec port de voix

EXERCICE SUR LA GAMME

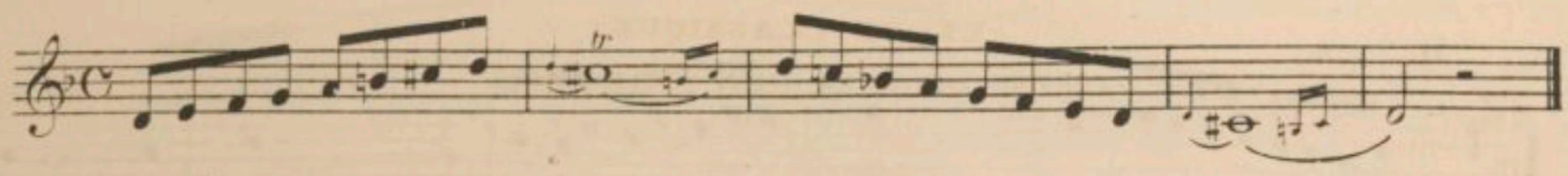
EXERCICE POUR LA LANGUE

Egalisez les notes et séparez-les
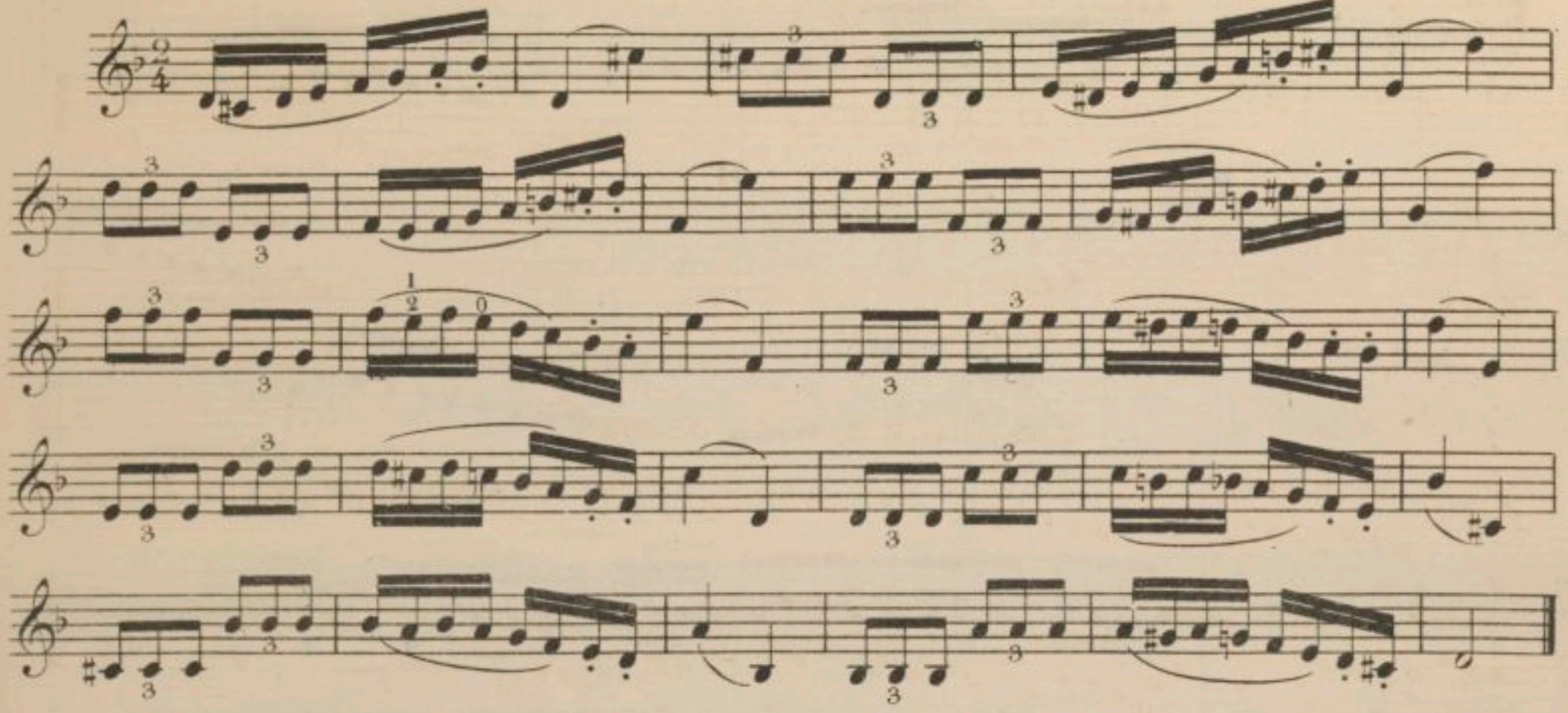
GAMME CHROMATIQUE PAR DIÈSES ET BÉMOLS

EXERCICE DU COULÉ DE SIX NOTES ET DU PIQUÉ DE DEUX

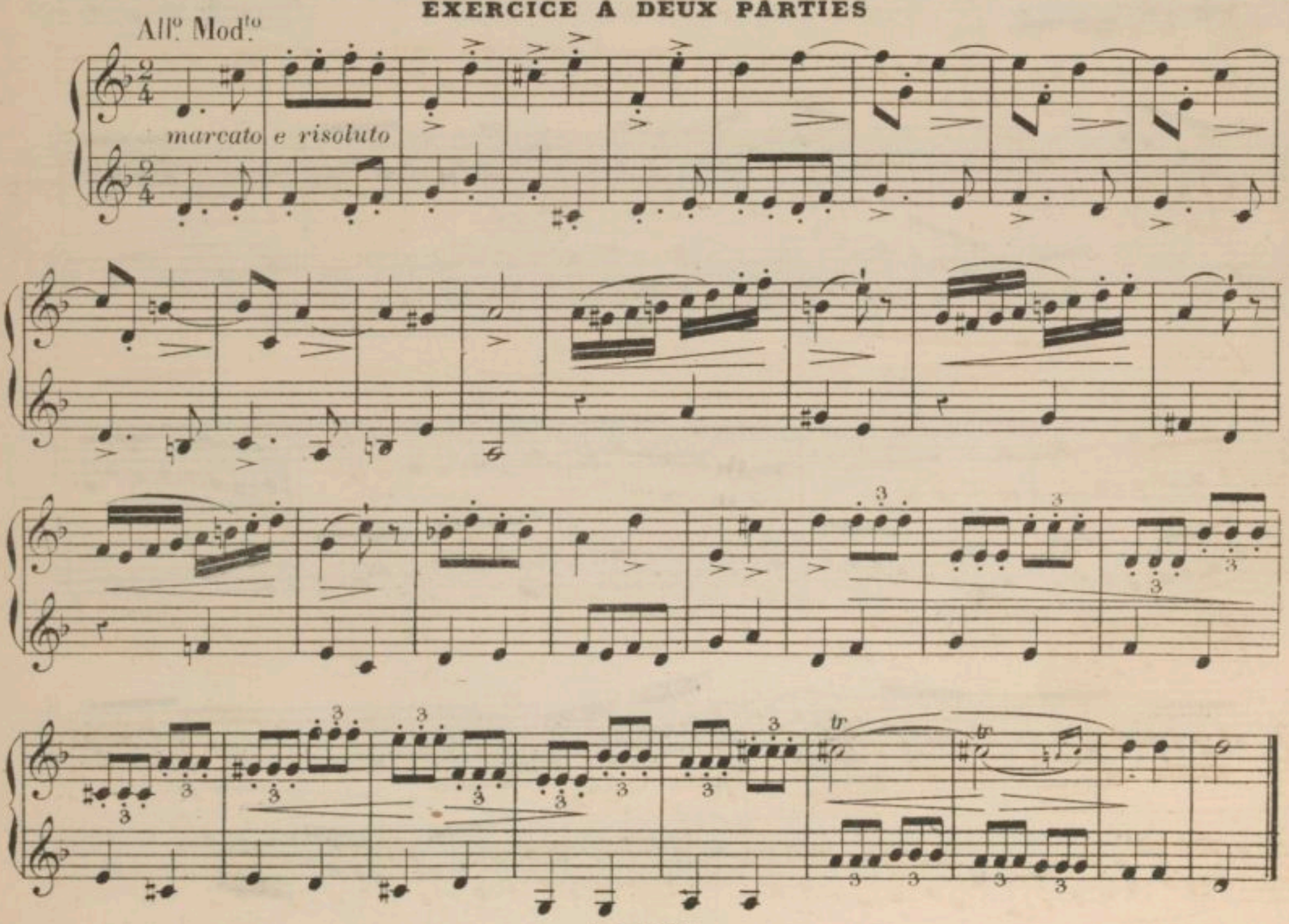
TRILLE AVEC PRÉPARATION



EXERCICE-RÉSUMÉ

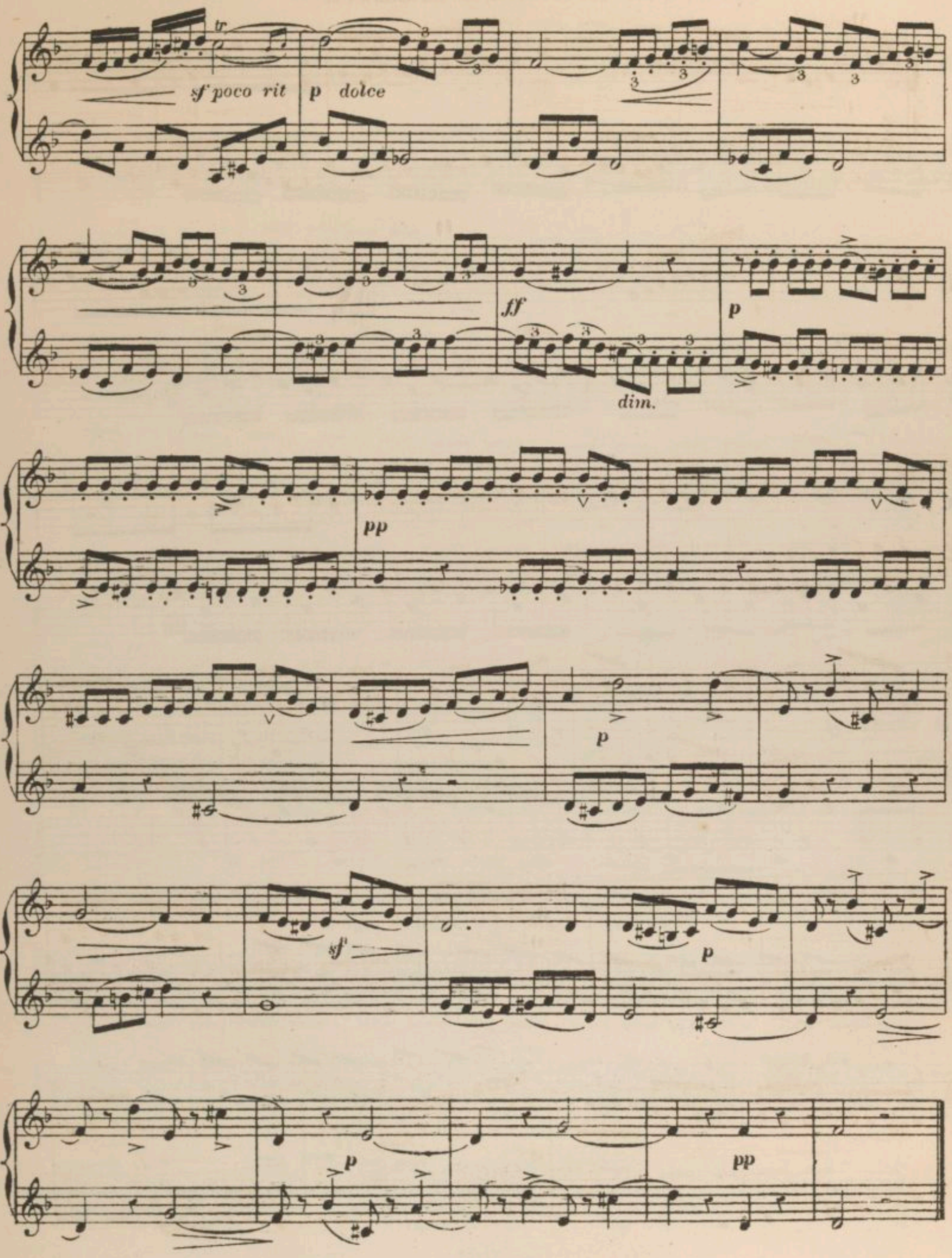


EXERCICE A DEUX PARTIES



RÉSUMÉ MÉLODIQUE À DEUX PARTIES

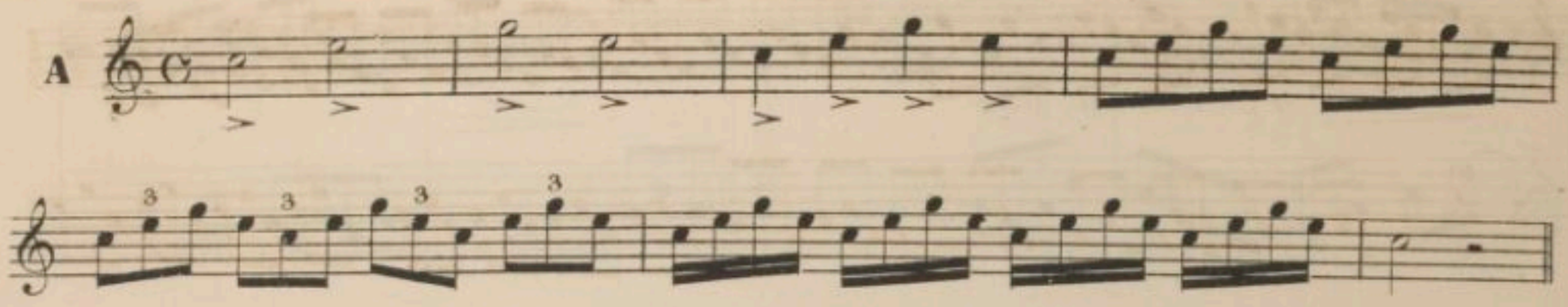
Moderato


sf poco rit
p dolce
ff
dim.
p
pp
p
sf
p
p
pp

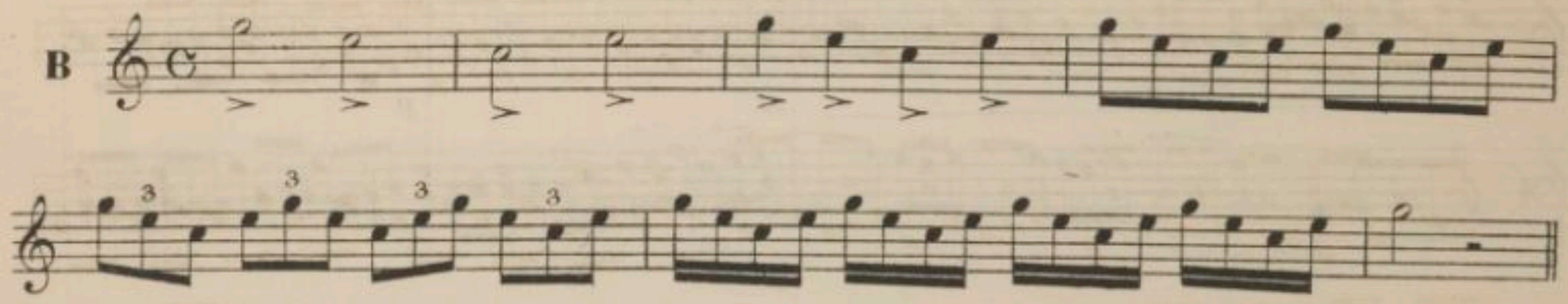
2e PÉRIODE

EXERCICES POUR LA LANGUE, SUR LES NOTES A VIDE

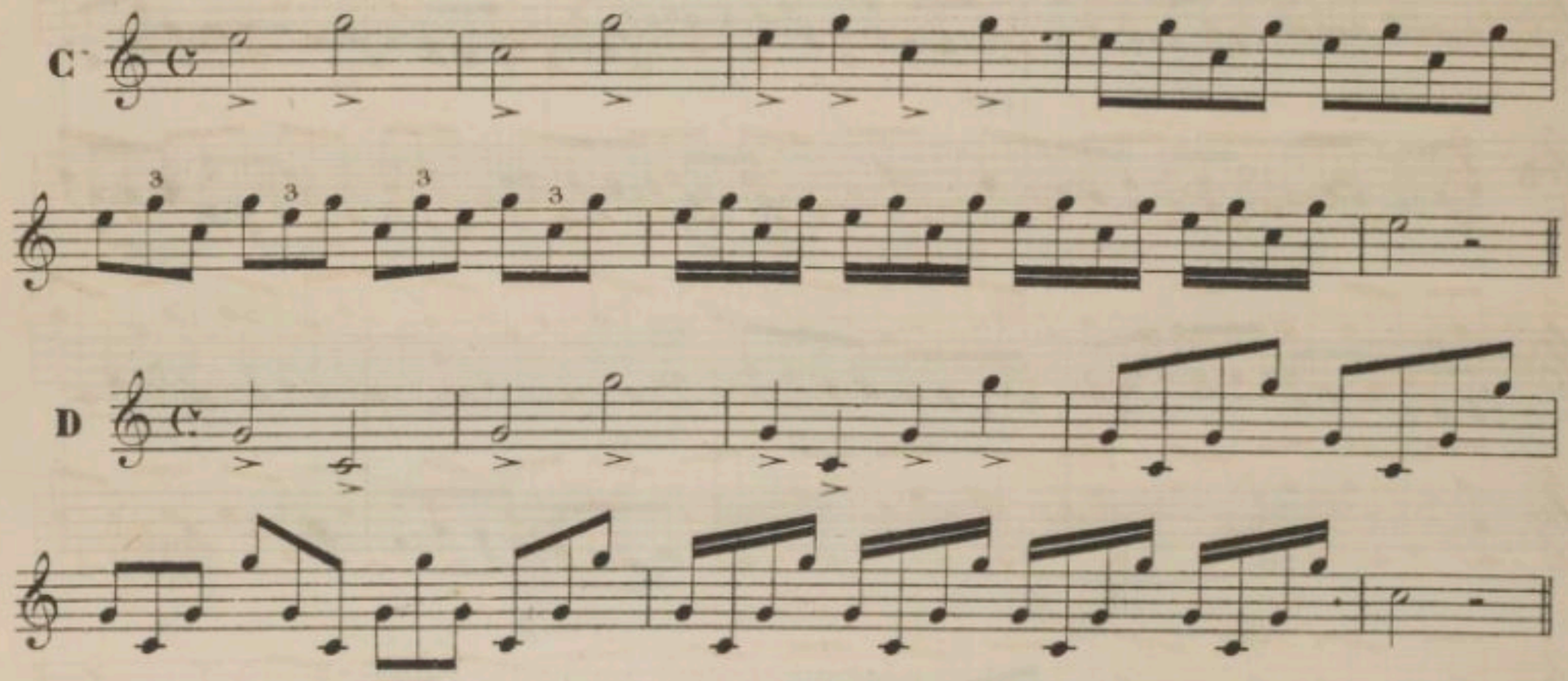
A



B



C

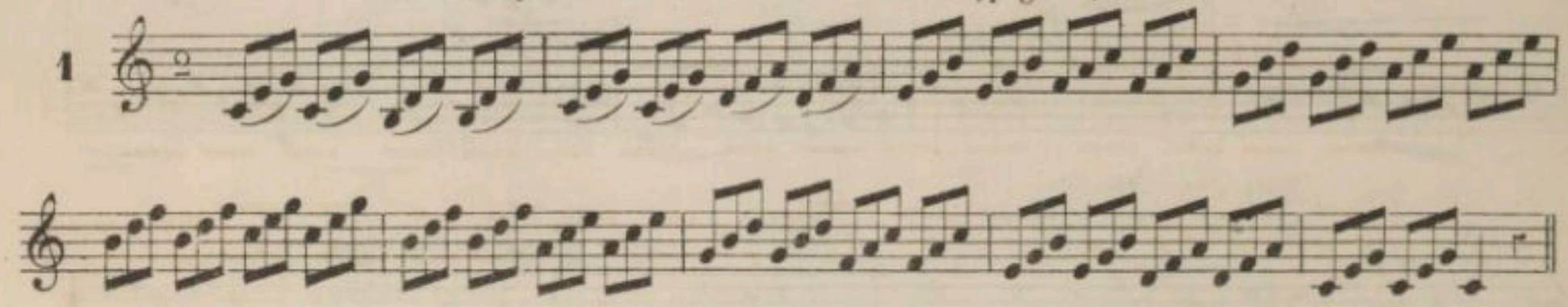


D

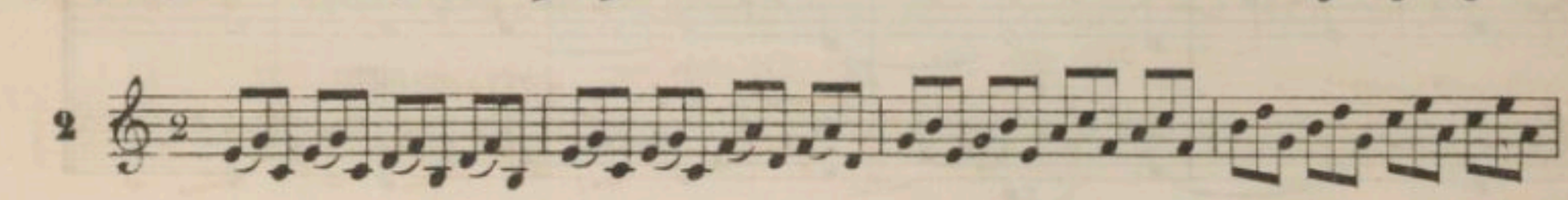
AVEC LES PISTONS

(Voyez l'instruction sur les articulations, page 72)

1



2



3

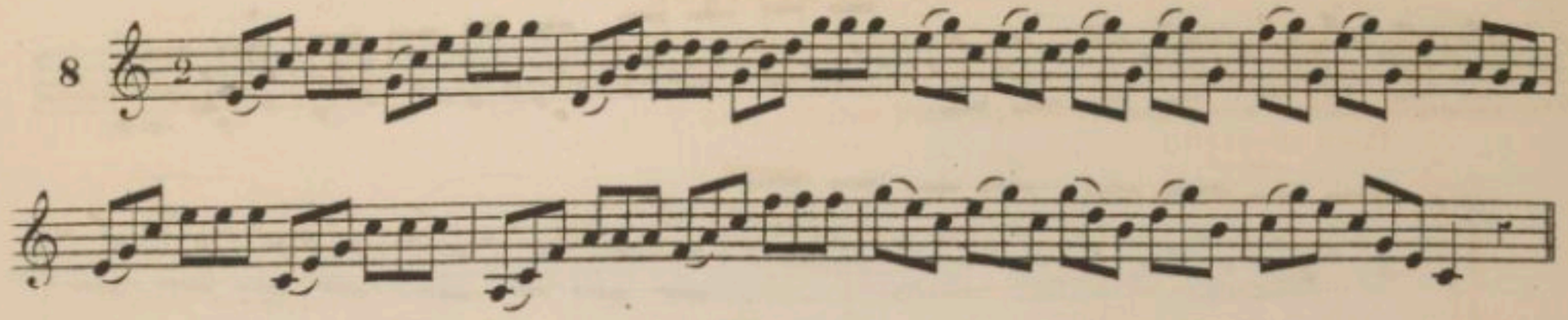
4

5

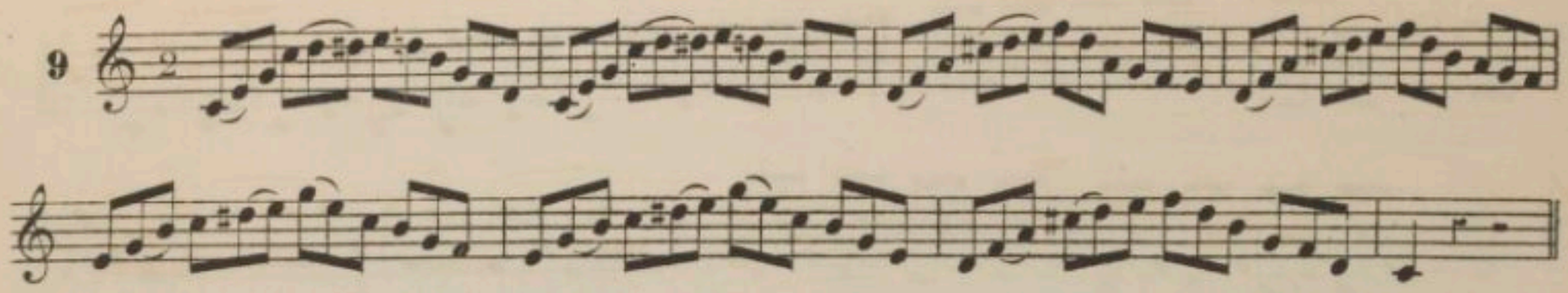
6

7

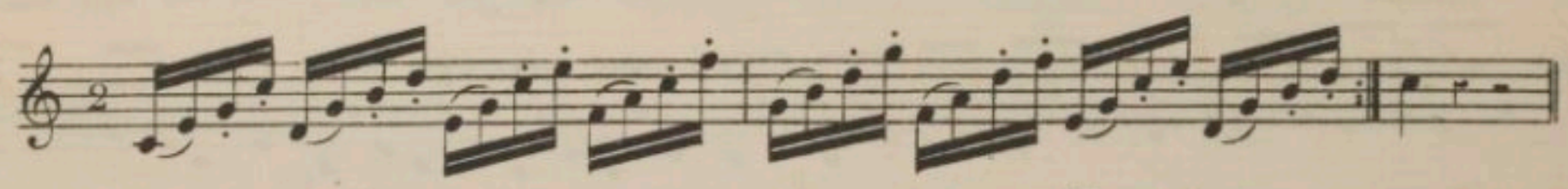
8
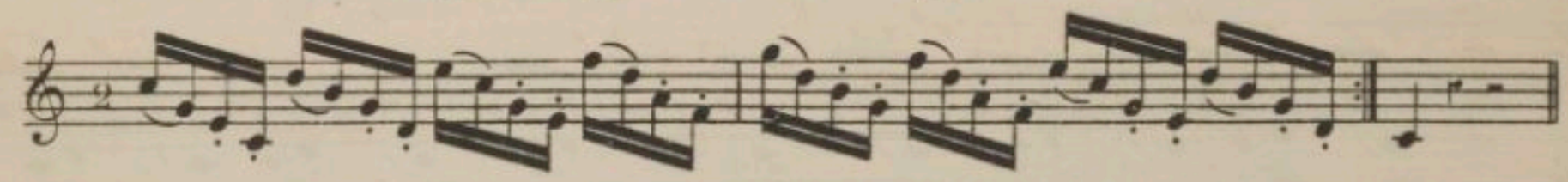


9



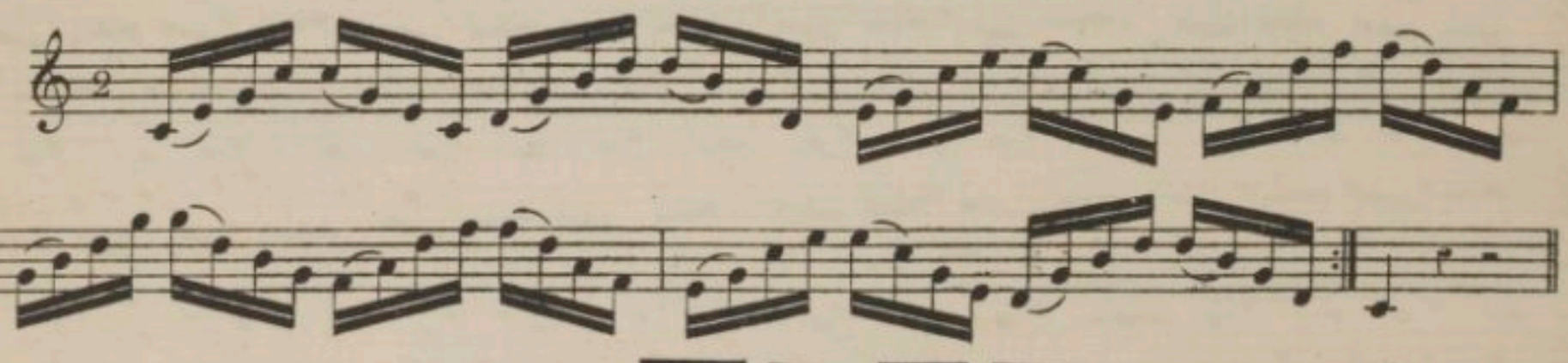
10



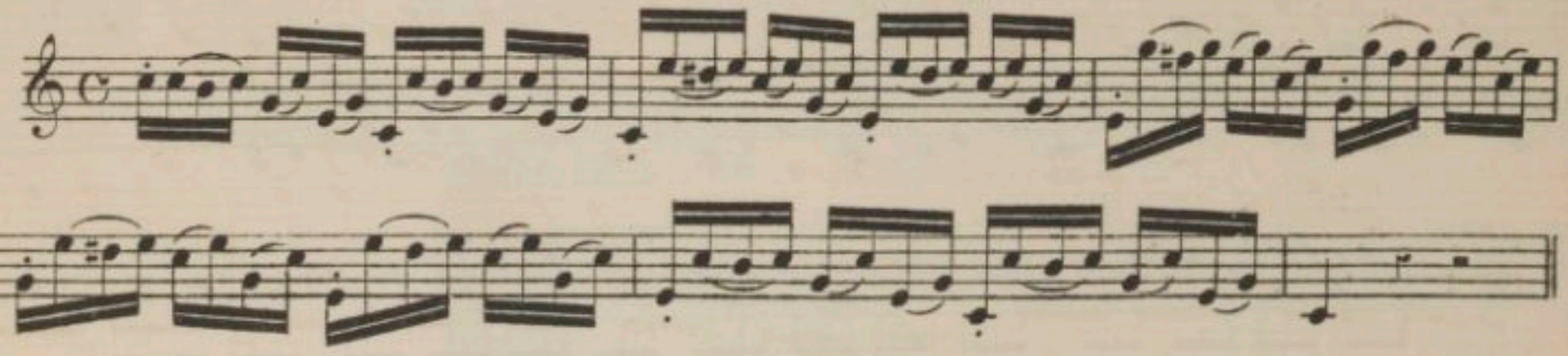
11



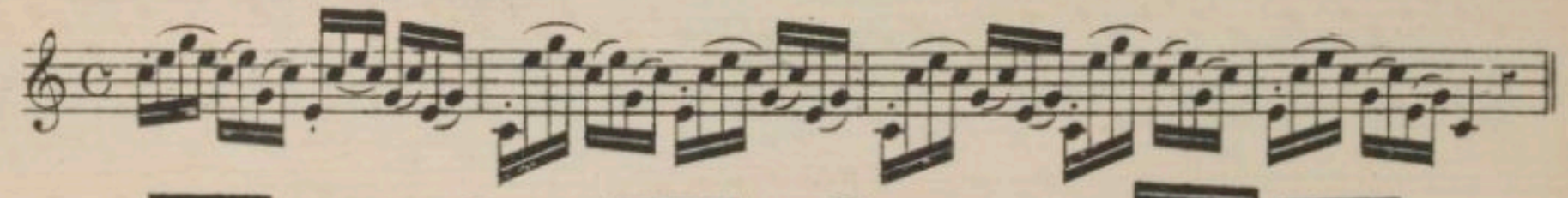
12



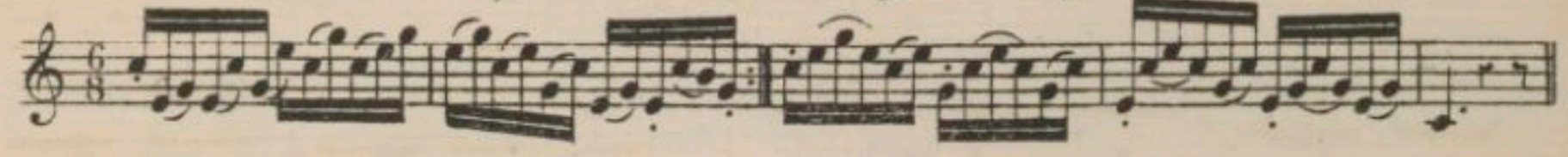
13



14



15



DUO MÉLODIQUE

Ce Duo a pour but de faire diversion à l'aridité des exercices et de permettre, en même temps, de se rendre un compte exact de la force acquise par les lèvres; mais nous recommandons, dans le cas où celles-ci fléchiraient, de ne point les forcer outre mesure; il vaudrait mieux alors revenir plus tard sur cette leçon.

Poco allegretto

f

ff
animato

ff

tutta la forza

a tempo

mf dim. e dolce

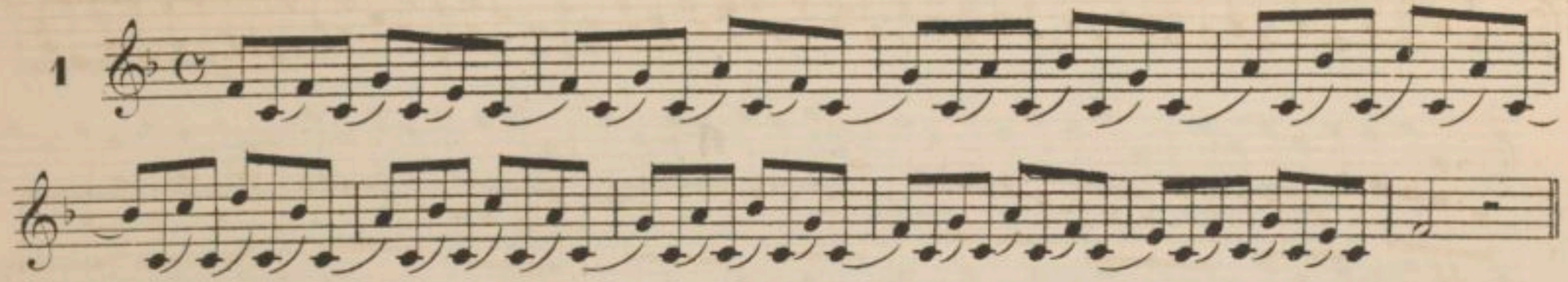
ff

SUITE DES EXERCICES DE LA 2ᵐᵉ PÉRIODE

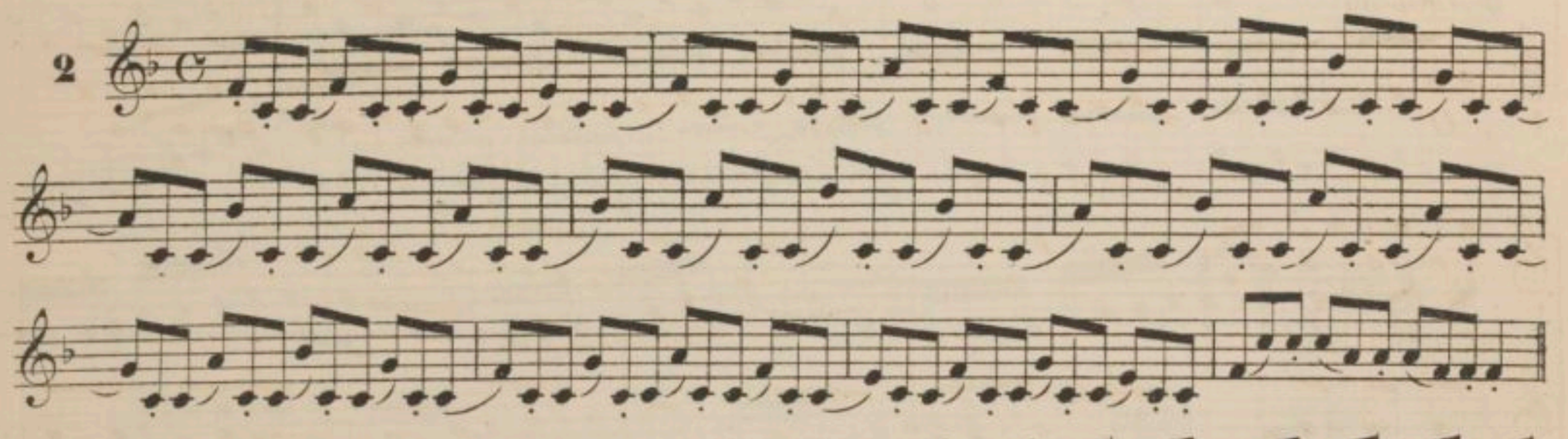
DANS LA GAMME DE **FA** MAJEUR

Liaison du temps faible au temps fort, puis, sur le même dessin, du temps fort au faible; mais il convient de ne pas se tromper sur son emploi car autant cette articulation, *bien employée*, donne de la valeur à l'exécution, autant elle la rend détestable si elle est mal placée.

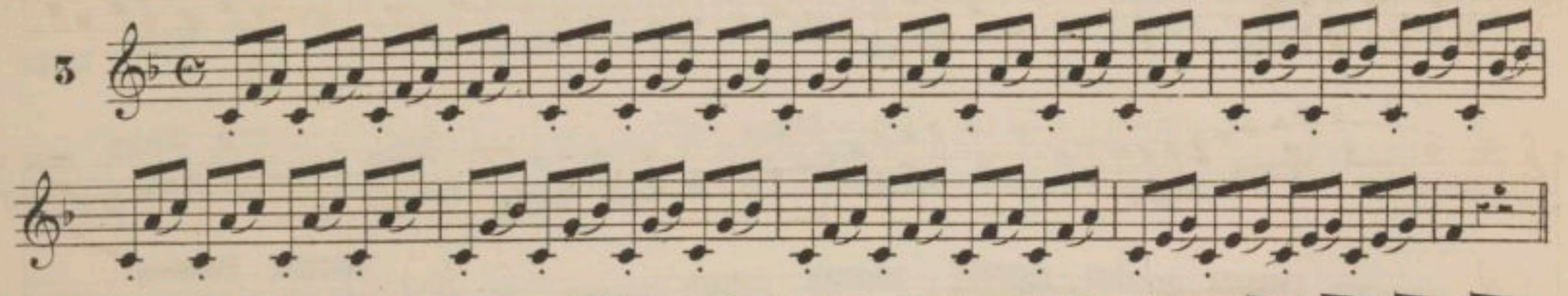
1



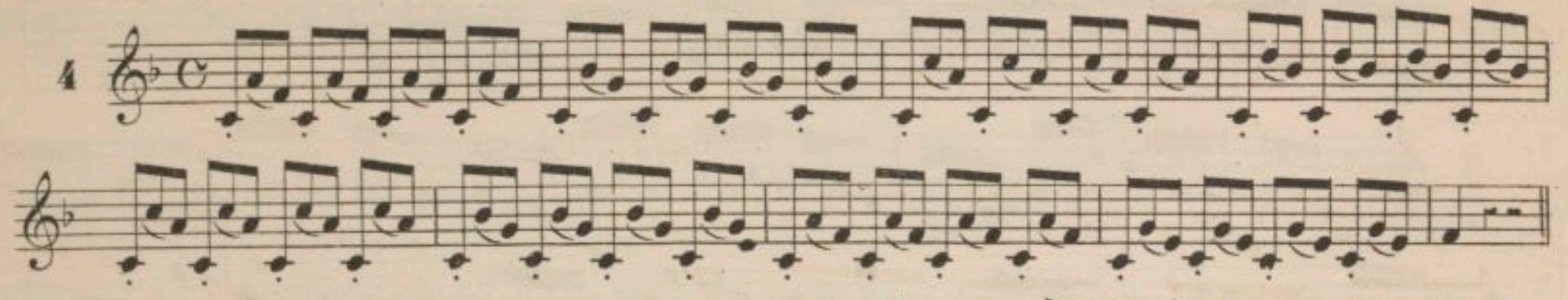
2



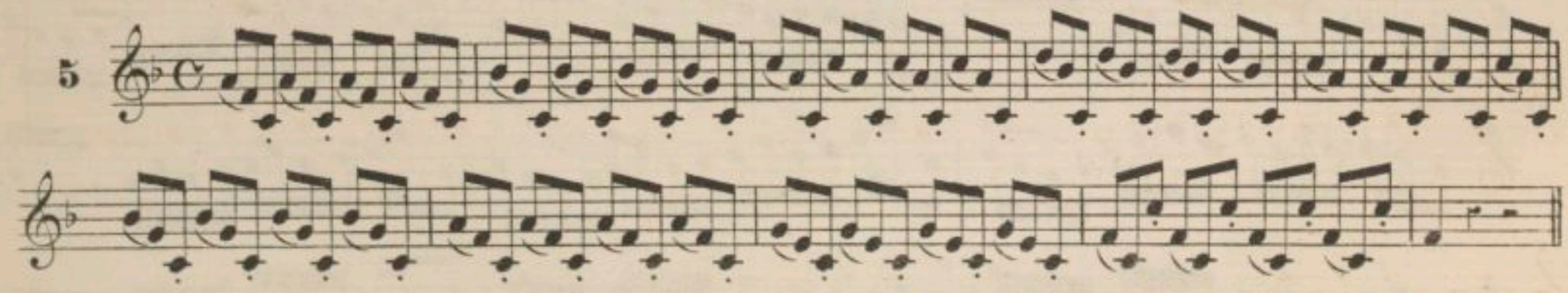
3



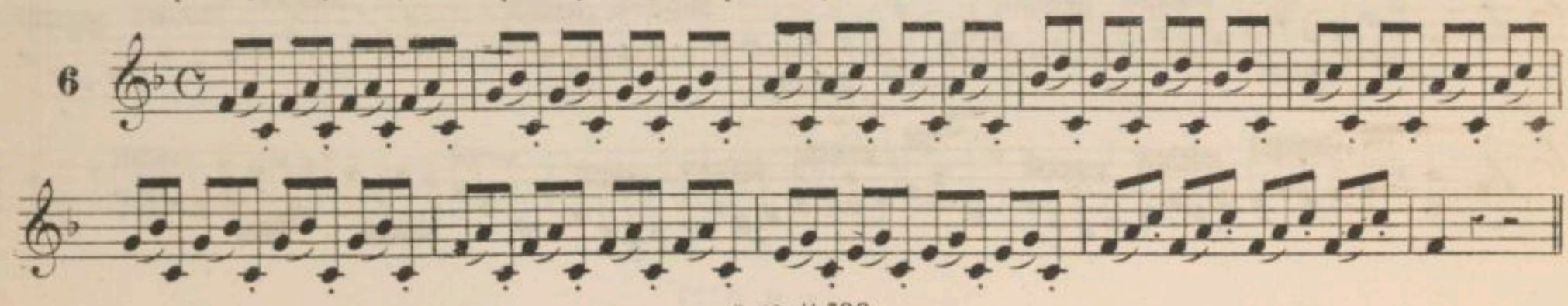
4



5



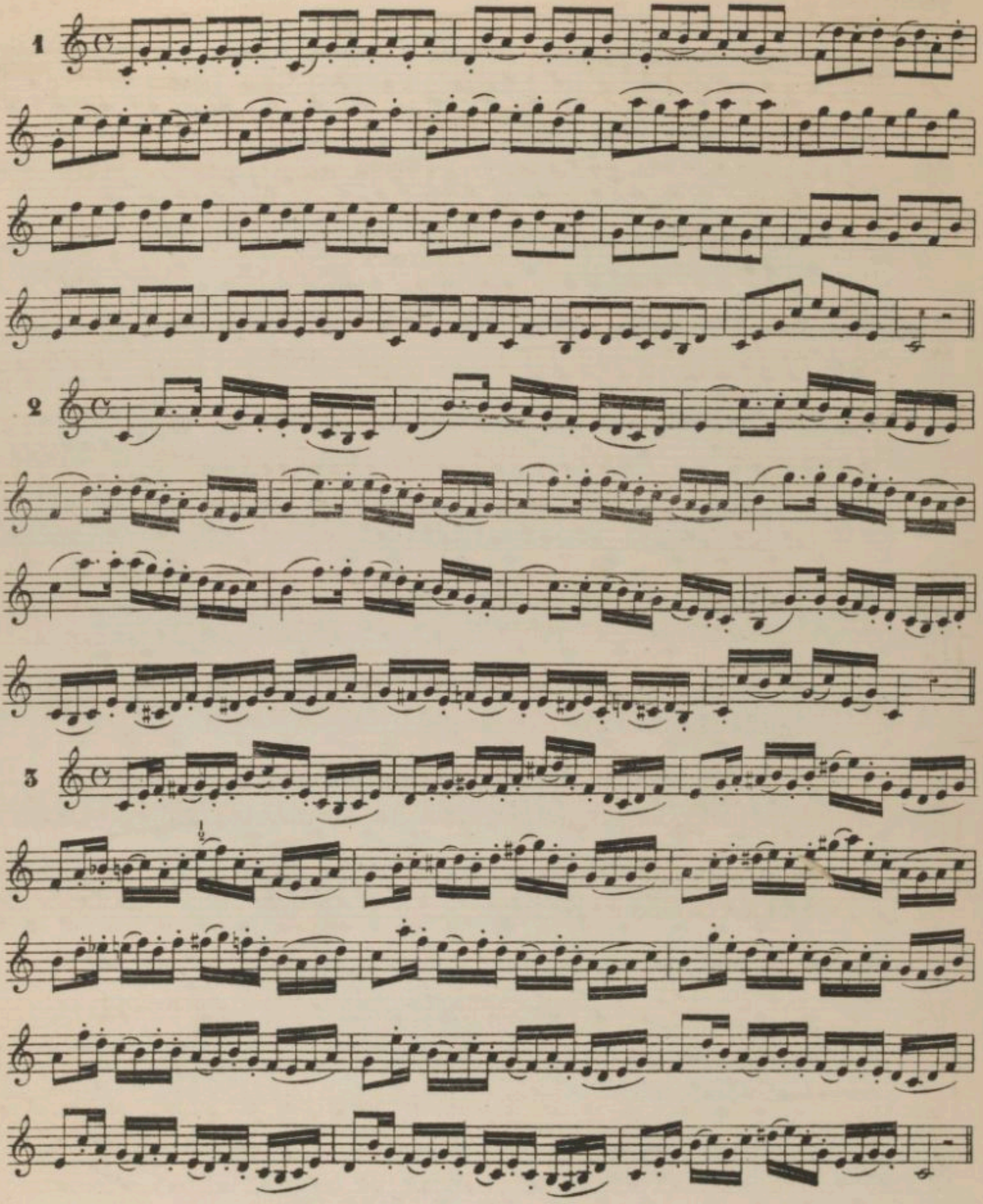
6



RETOUR À LA GAMME D'UT POUR APPLIQUER LES DIFFÉRENTES ARTICULATIONS

On devra dire l'exercice suivant avec le piqué simple d'abord, puis avec chacune des articulations indiquées à partir de la 2e mesure. Nous rappelons que bien que les articulations soient différentes, elles ne doivent pas être *décousues*, c'est-à-dire isolées les unes des autres.

1



2

3

4

DUO MÉLODIQUE

AVEC VARIATIONS

Largo

dolce

fz

p

Andante

p

f

p *cre* - *cen* - *do* *ff*

p

p

f

p

1.re VAR.

p

dolce

f

p

cres - - - cen - - - do

ff

p

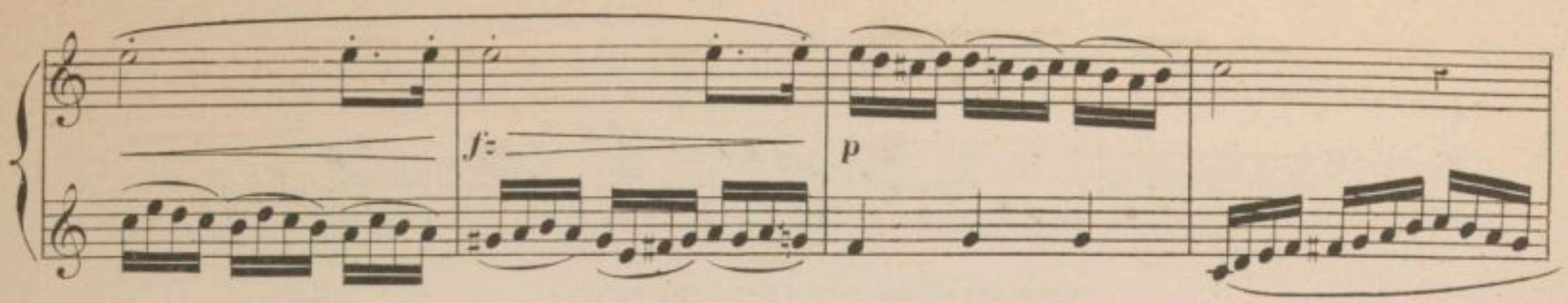
p

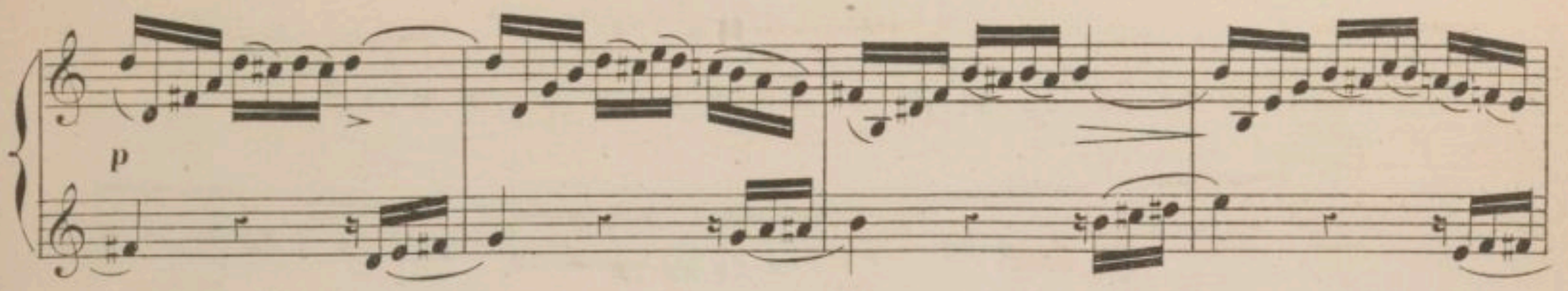
fz
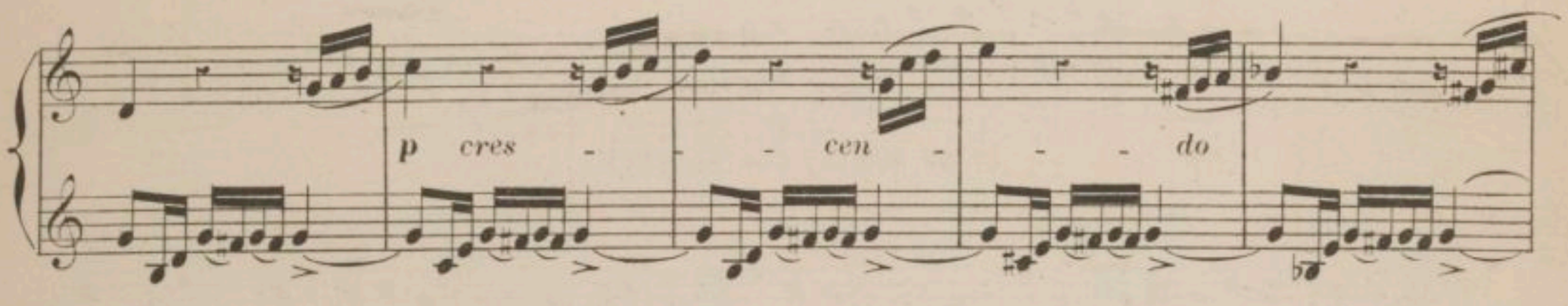
p
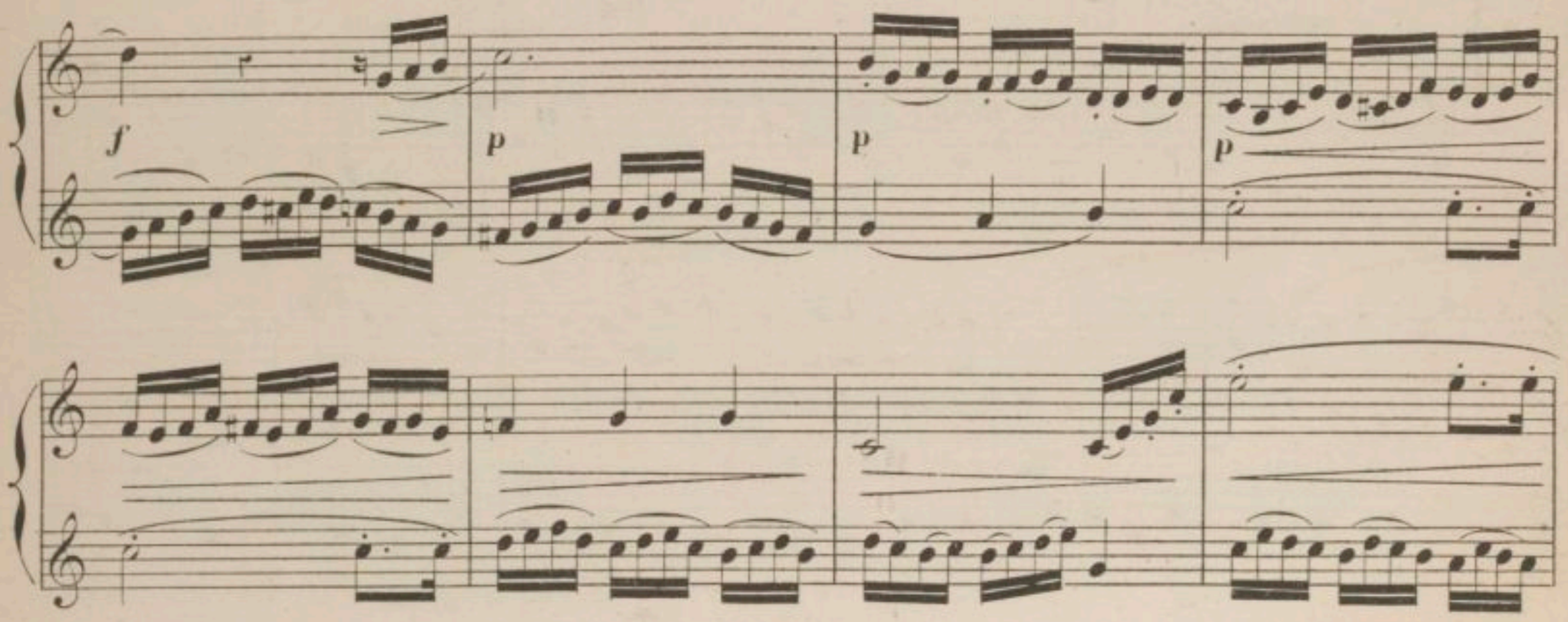
2.e VAR.

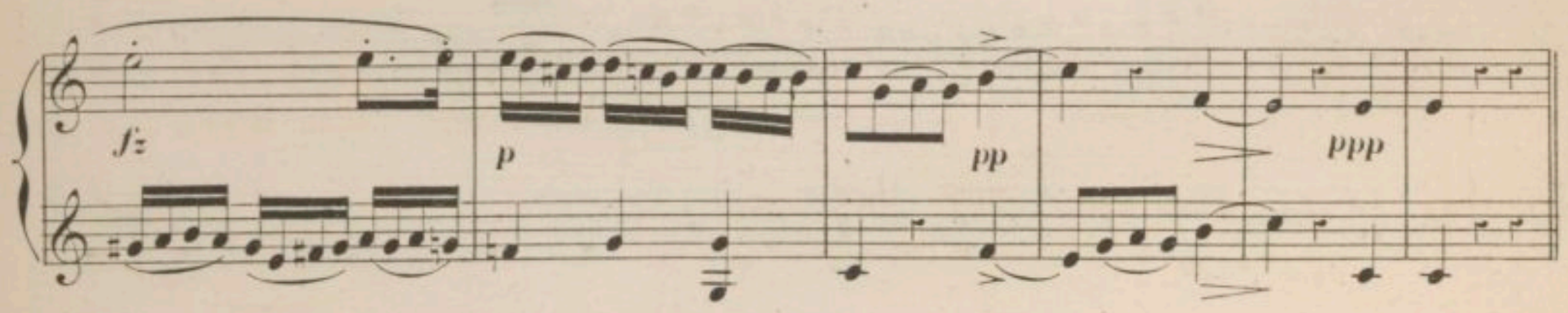
p


fz
p


p


p cres - - - cen - - - do

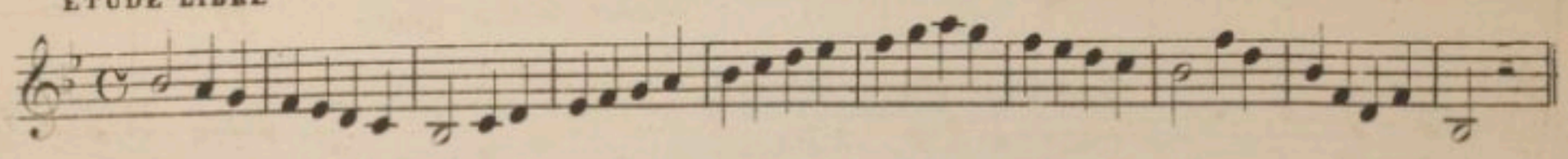

f
p
p
p


fz
p
pp
ppp

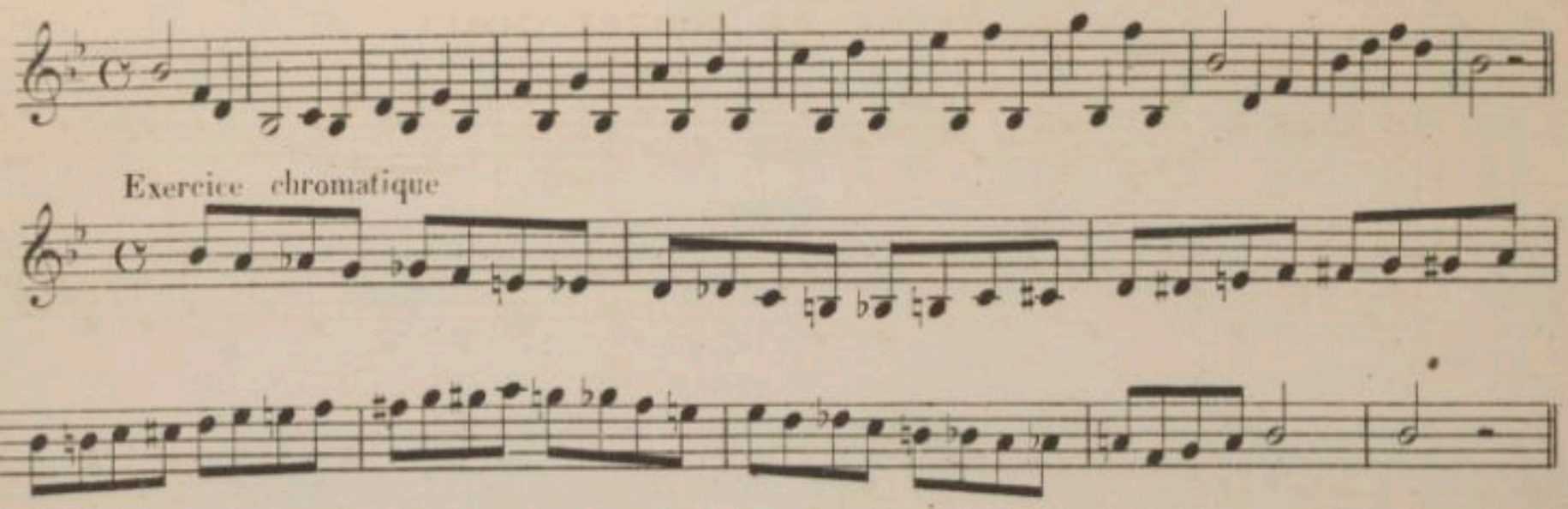
23me LEÇON

GAMME DE SI♭ MAJEUR

ÉTUDE LIBRE

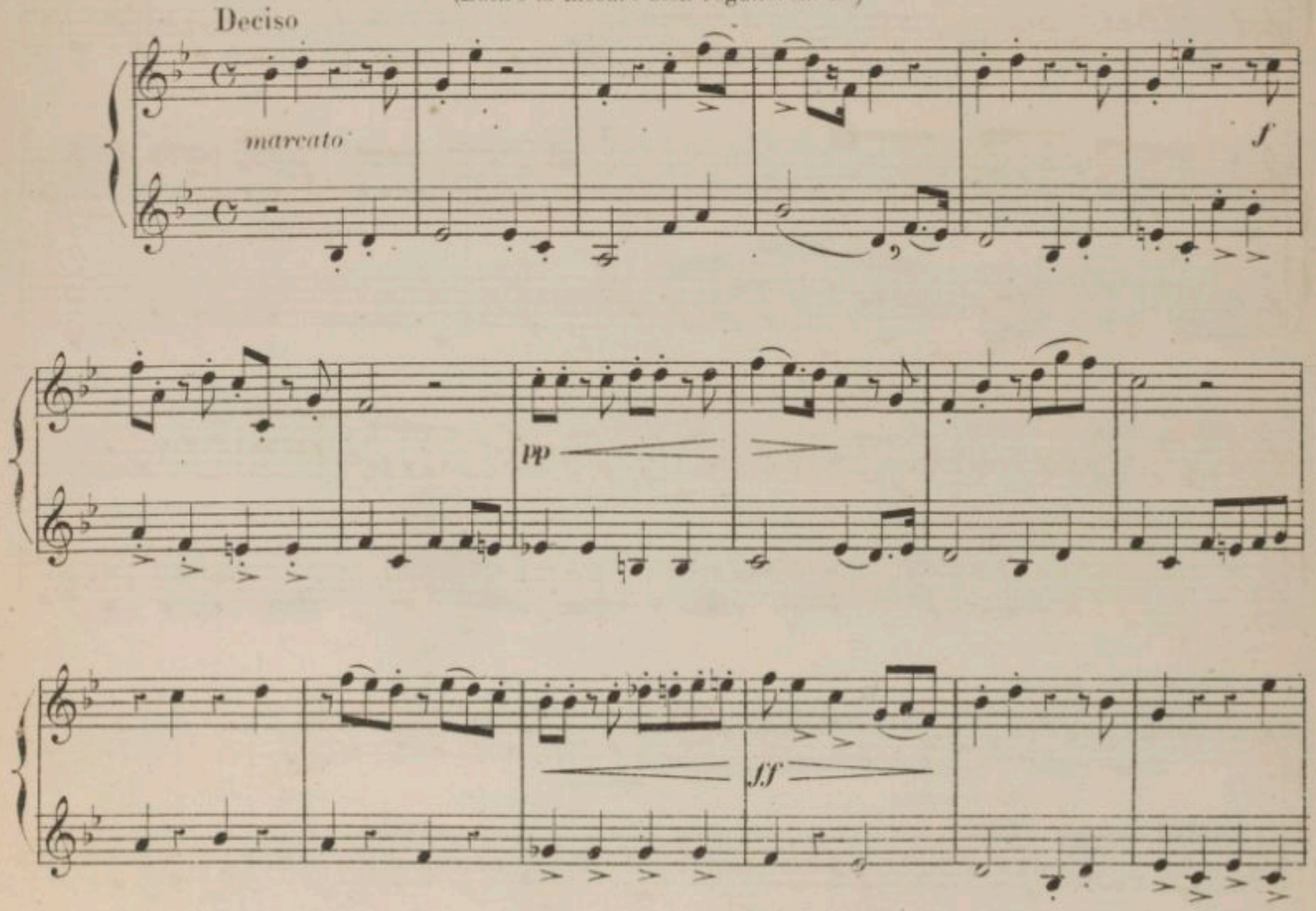


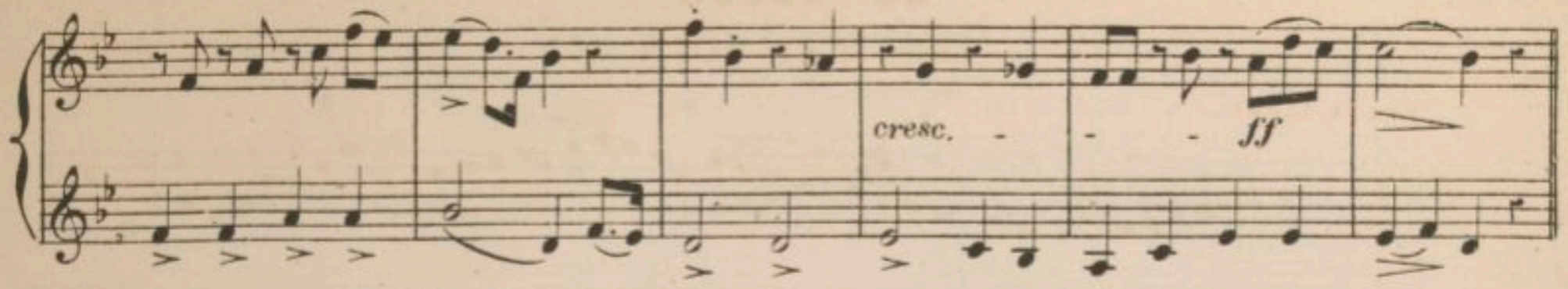
INTERVALLES AVEC ET SANS PORT DE VOIX



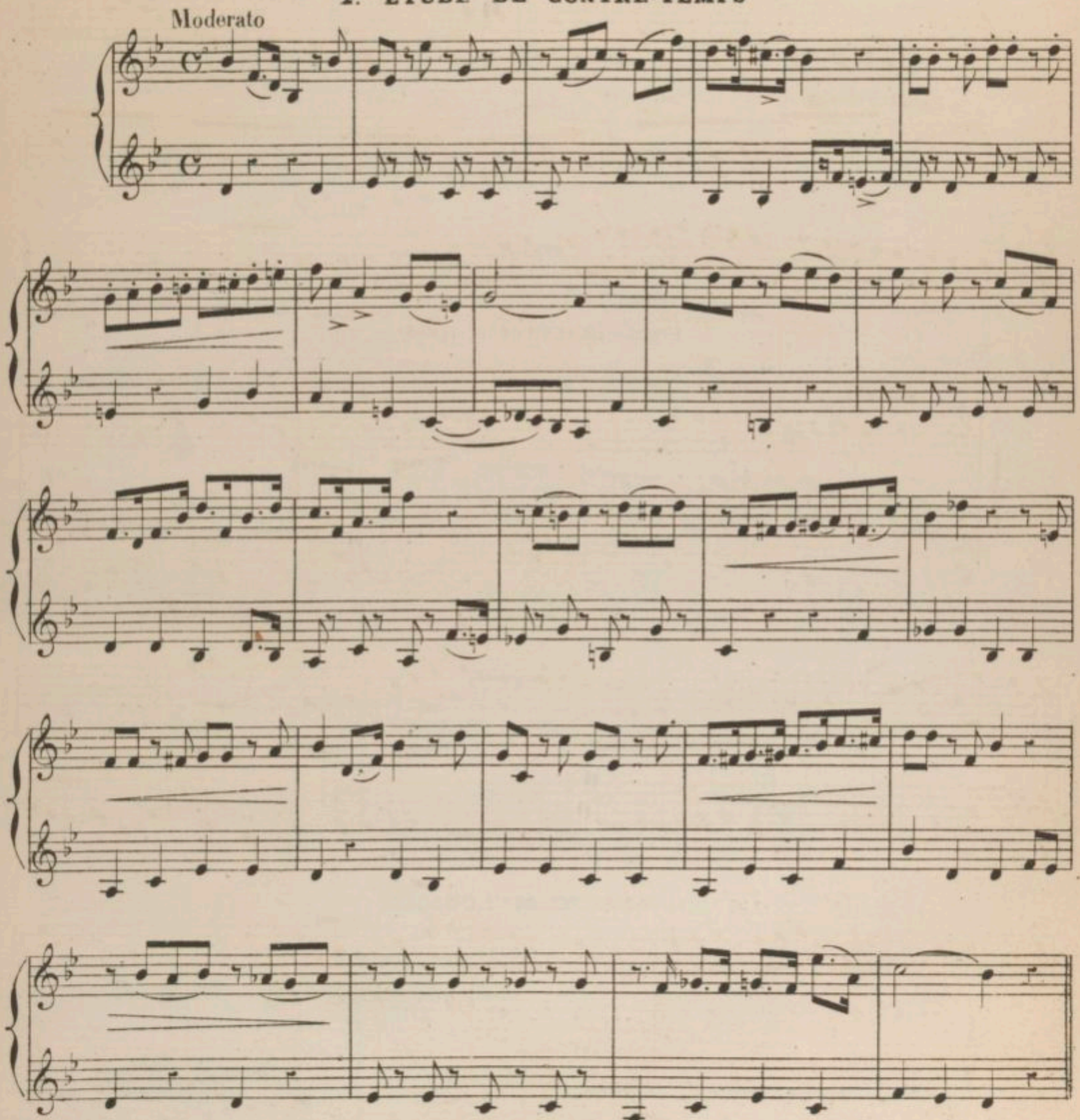
ÉTUDE SUR LES CONTRE-TEMPS

(Battre la mesure bien régulièrement)





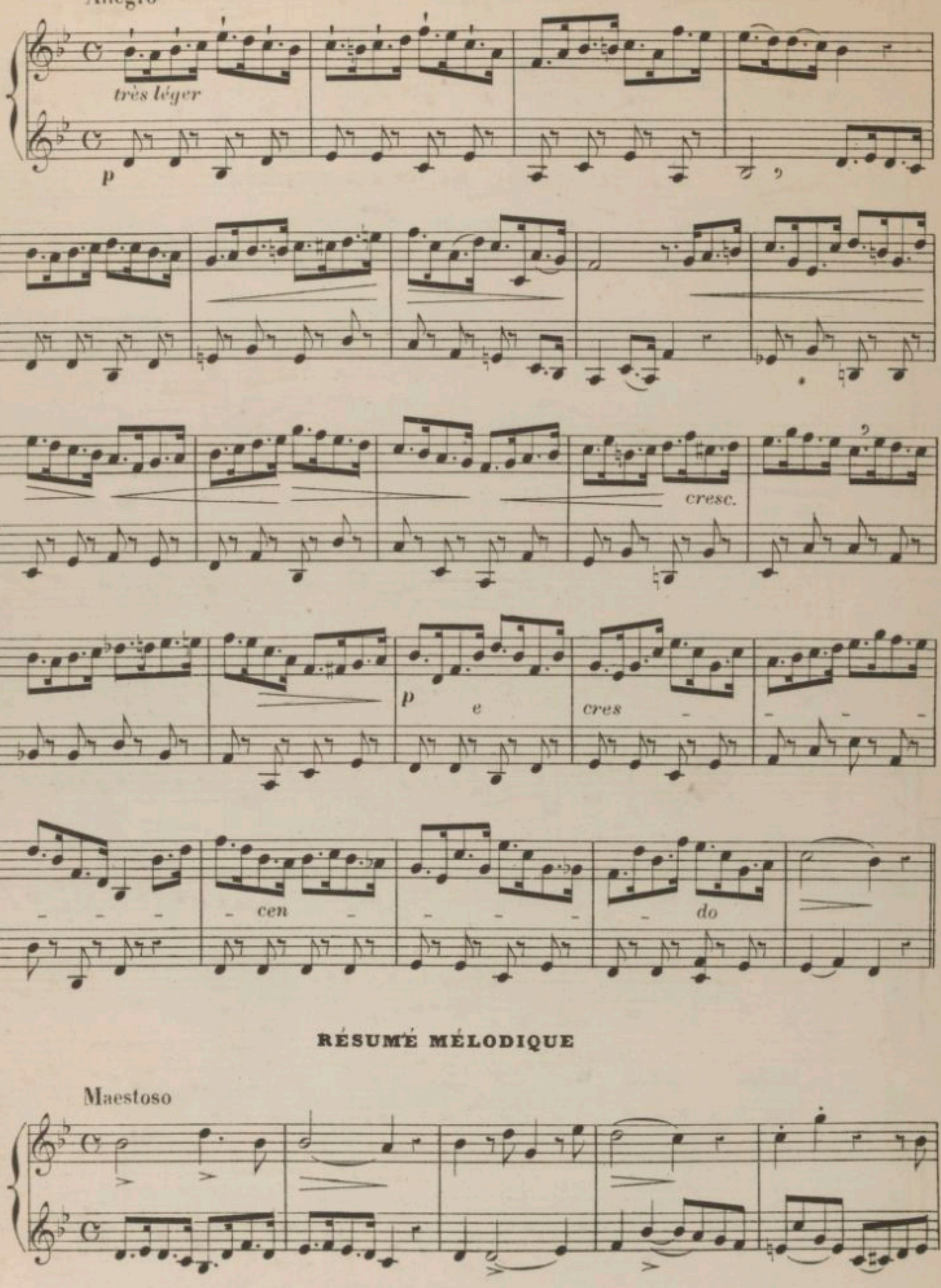
2.me ÉTUDE DE CONTRE-TEMPS



Retour à l'Etude des croches pointées et doubles-croches
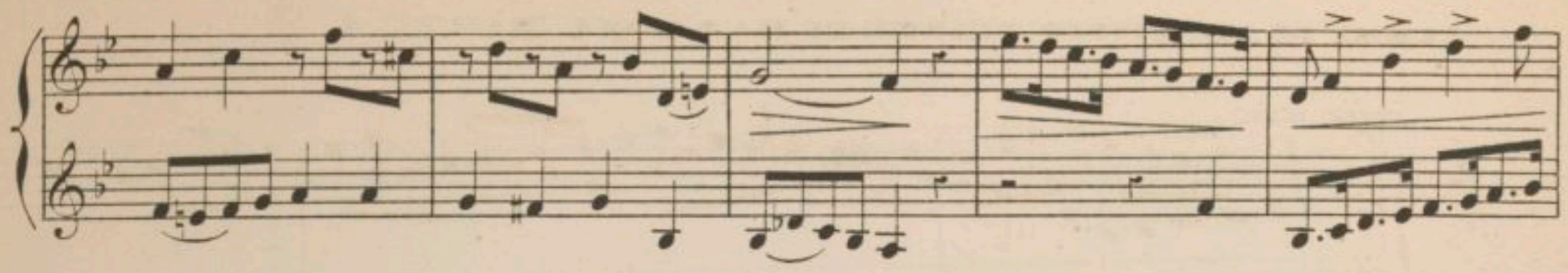
(Voir l'instruction de la 22e leçon)

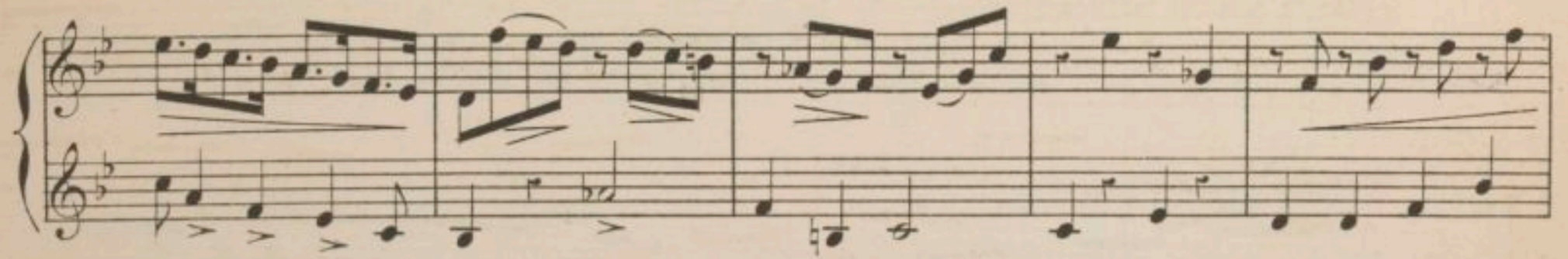
Allegro

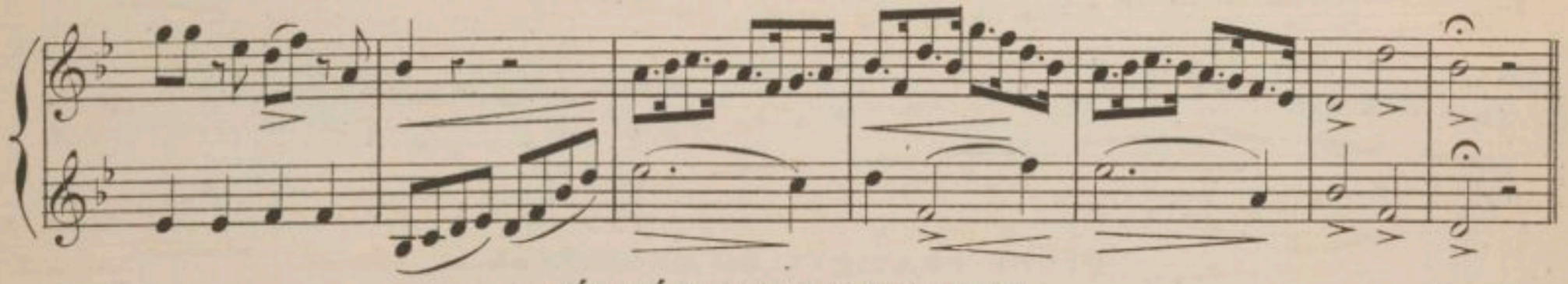


RÉSUMÉ MÉLODIQUE

Maestoso

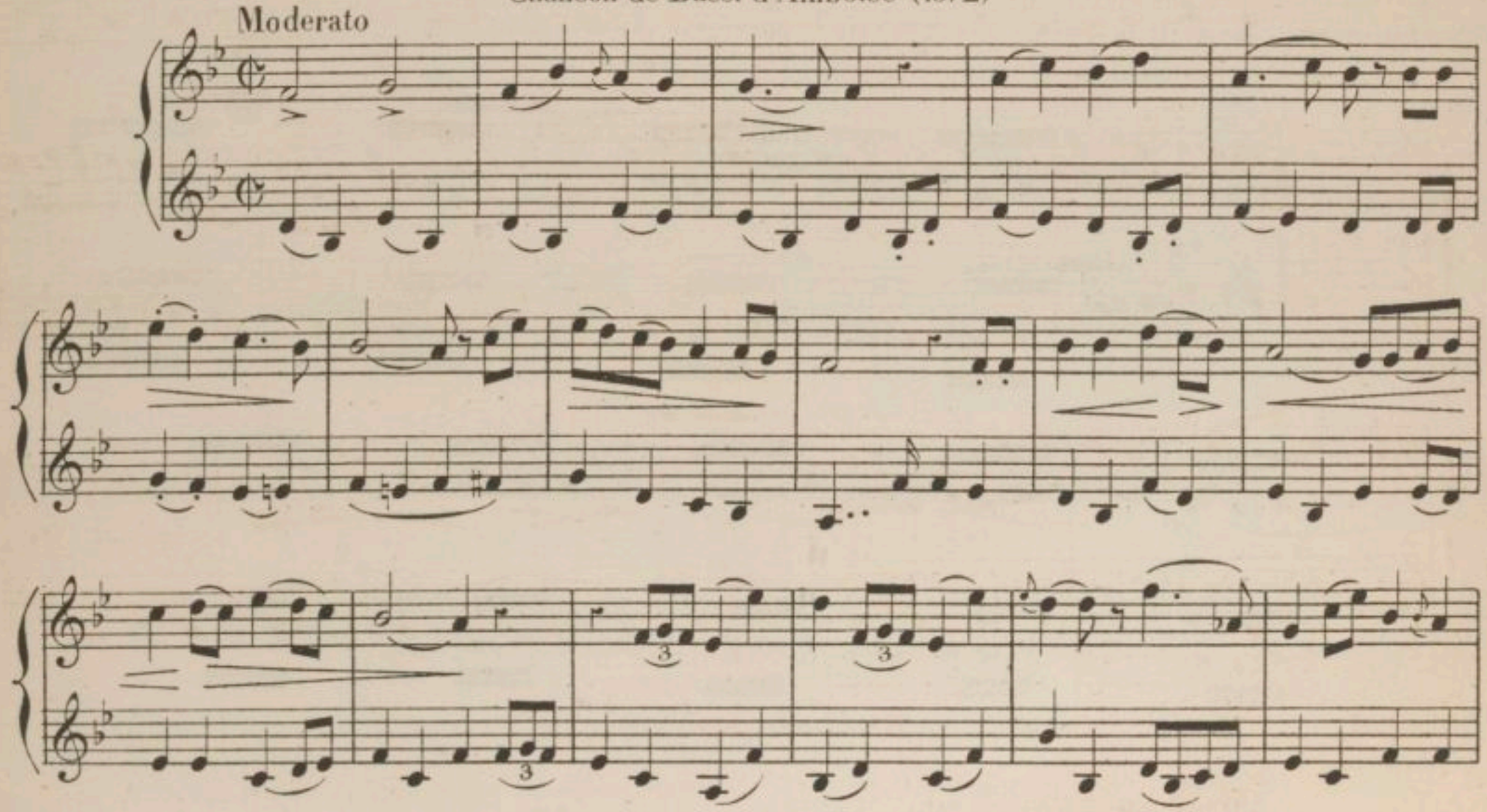


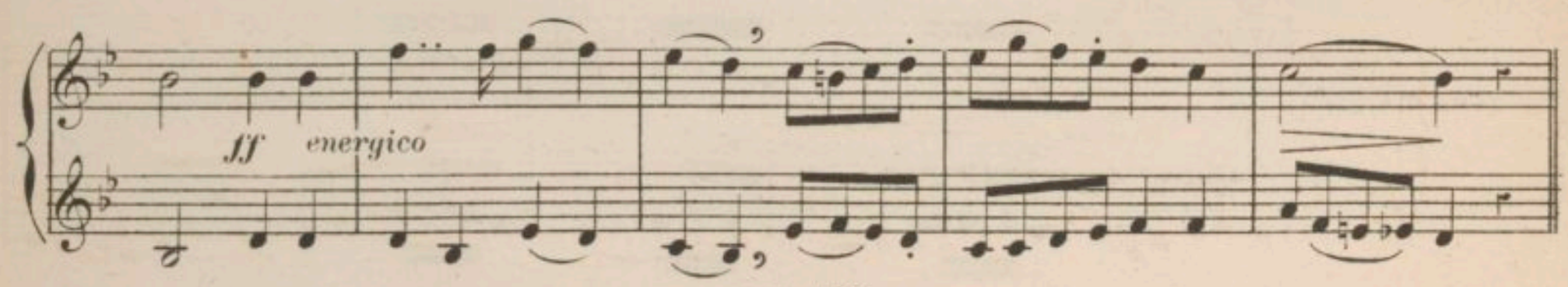




RÉCRÉATION HISTORIQUE

Chanson de Bussi d'Amboise (1572)

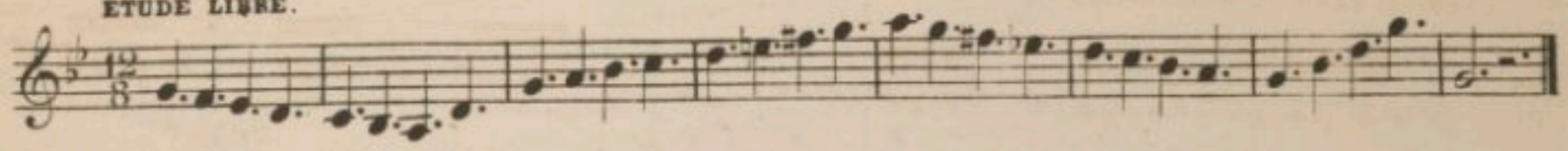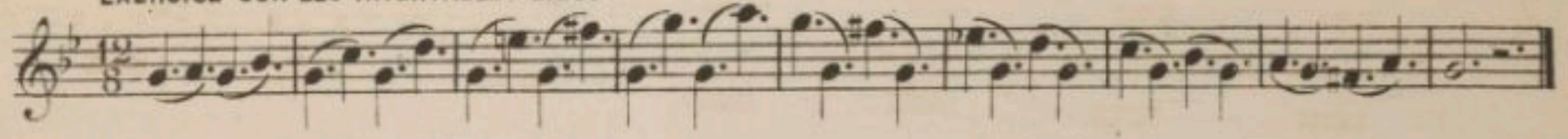




24e LEÇON.

GAMME DE SOL MINEUR, RELATIF DE SI♭ MAJEUR. MESURE A $\frac{12}{8}$.

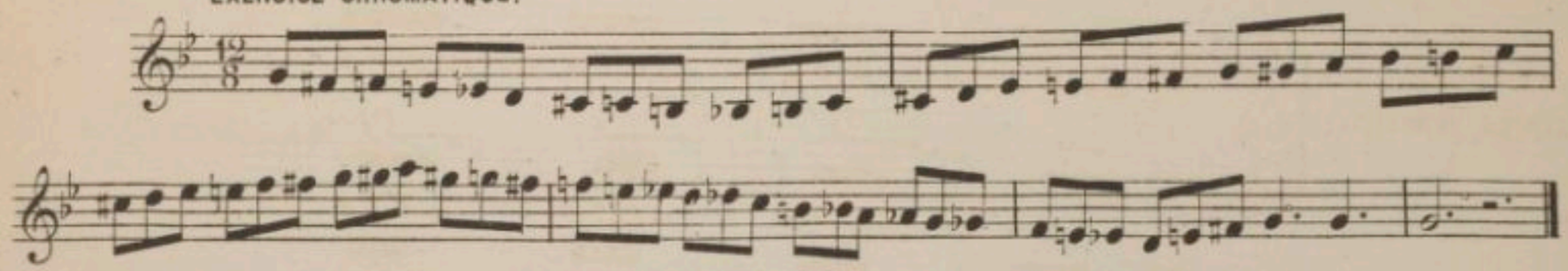
ÉTUDE LIBRE.



EXERCICE SUR LES INTERVALLES LIÉS.
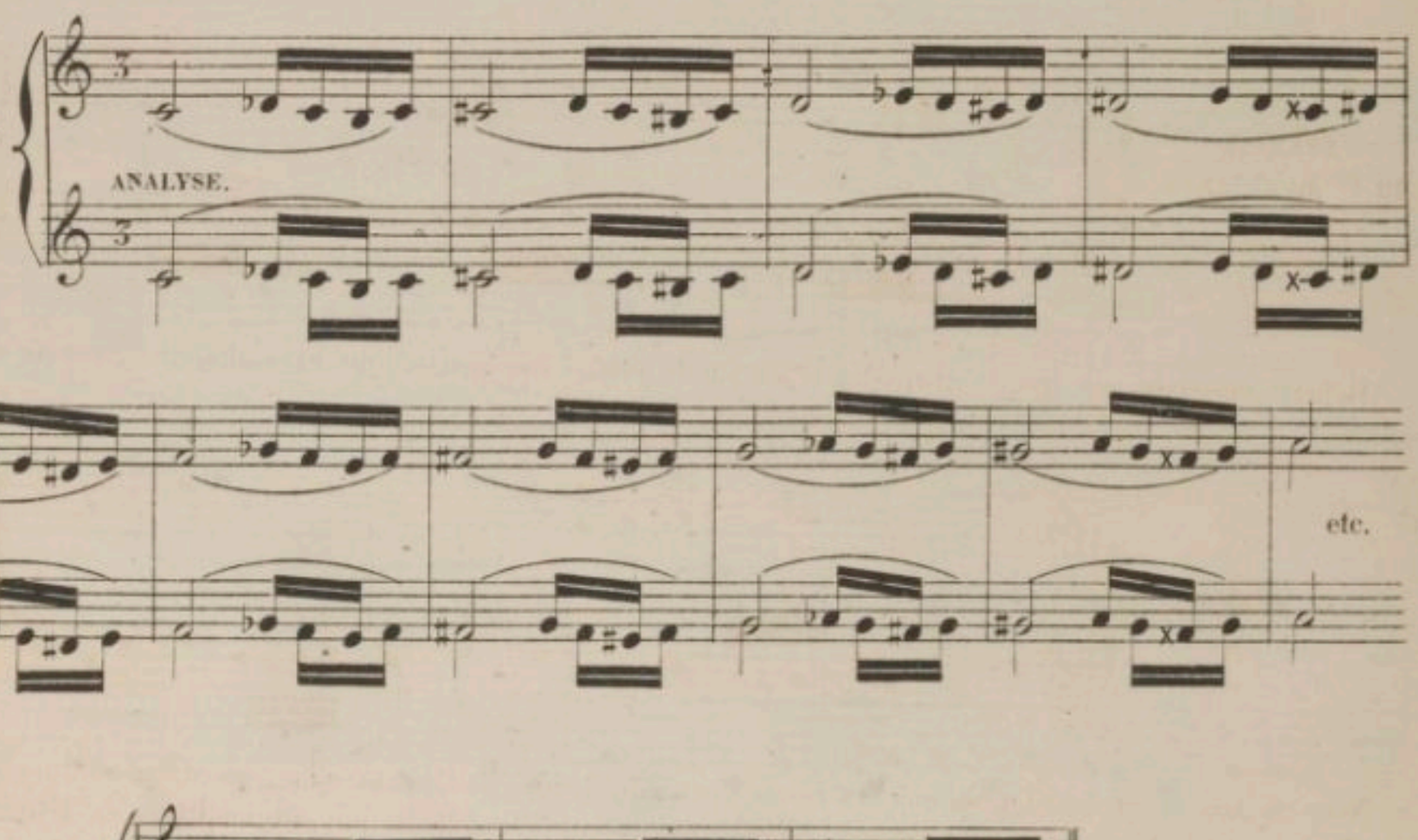


EXERCICE CHROMATIQUE.



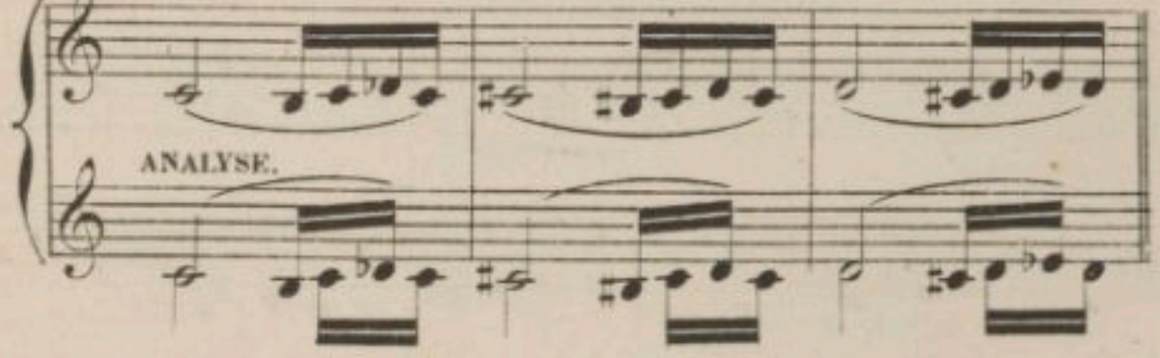
ÉTUDE PRATIQUE DU GRUPPETTO.

Nous rappelons que le gruppetto de quatre notes se compose, dans le mode mineur, d'une note principale sur laquelle deux notes de passage, en dessus et en dessous, s'enchaînent à la première à distance d'un ½ ton.

DANS LE MODE MINEUR.
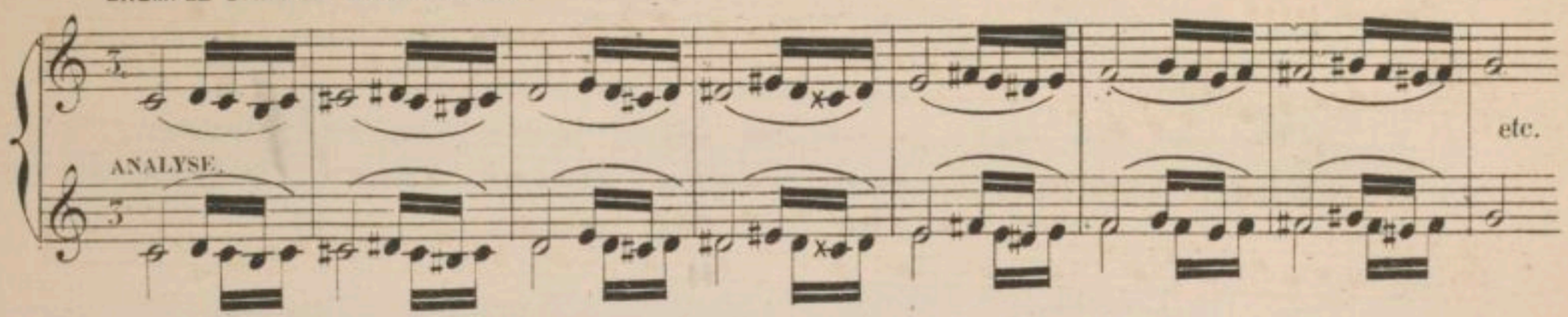


LE MÊME RENVERSÉ.
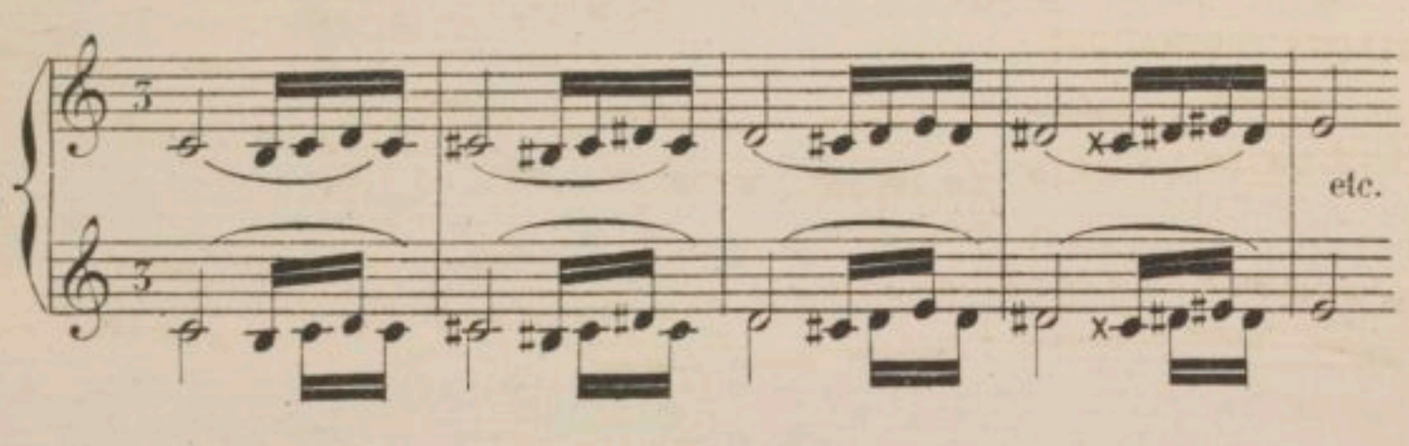


Dans le mode majeur, la 1re des deux notes de passage est à distance d'un ton de la note principale.

EXEMPLE DANS LE MODE MAJEUR.
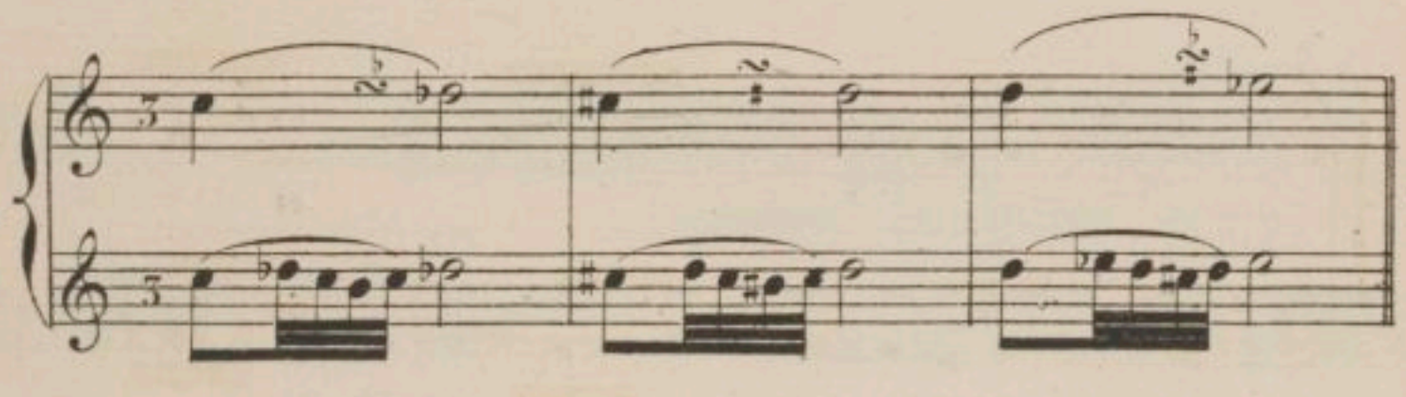


EXEMPLE RENVERSÉ.



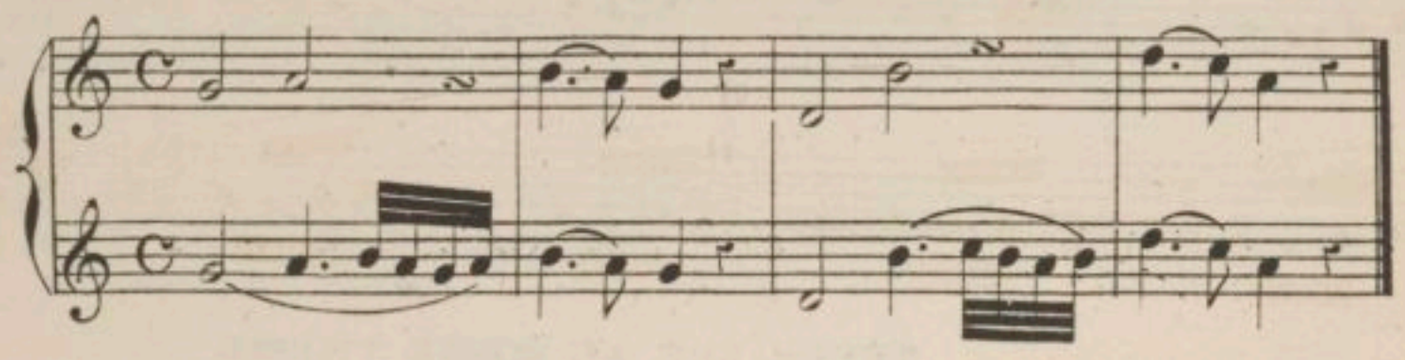
Ces différents gruppetti peuvent être indiqués en abrégé par le signe ~ ou, quand il est renversé par celui-ci ∽ Il peut se mettre sur tous les temps de la mesure, mais il faut le placer avec goût et n'en pas abuser. On devra ajouter un ♭, un ♯ ou un ♮ au-dessus du gruppetto si la note supérieure a besoin d'être altérée; au-dessous si c'est la note inférieure; dessus et dessous si les deux notes de passage l'exigent.

EXEMPLE DU 1er AU 2e TEMPS.



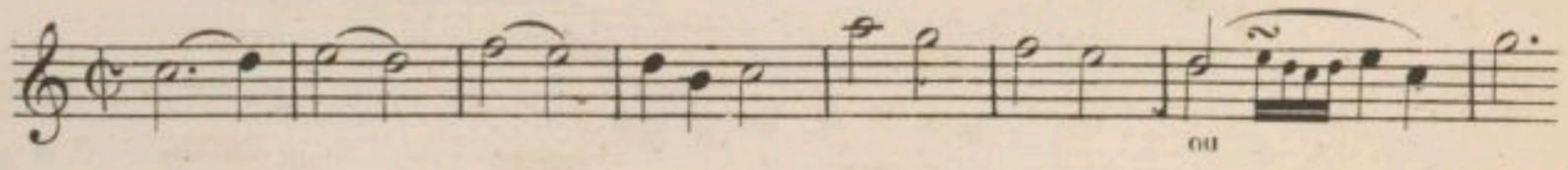
Il peut arriver encore que le gruppetto placé sur le même son soit indiqué sans altération, comme dans l'exemple suivant.

EXEMPLE.
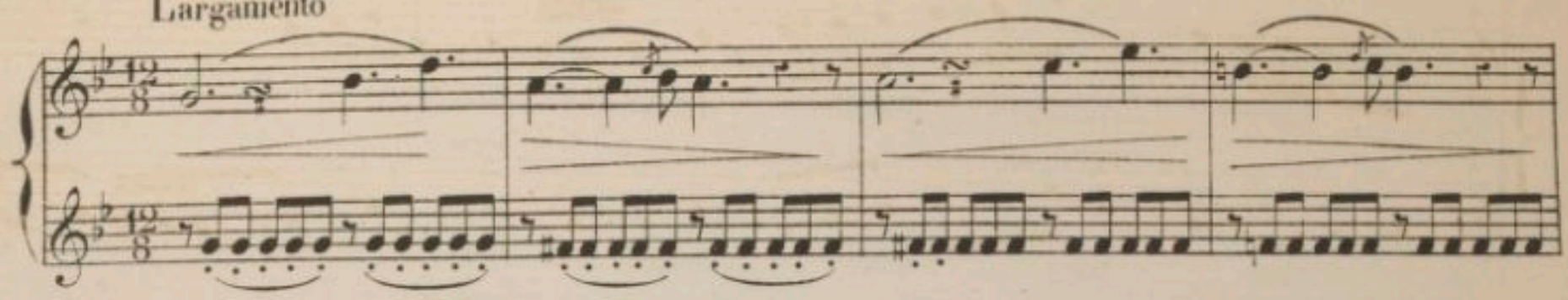


Nous devons, à cet égard, prémunir les élèves contre le danger de faire un changement quand il n'y a pas lieu. C'est une faute, non seulement d'exécution, mais de goût, qui enlève à la mélodie son originalité et en détruit le caractère. On peut s'en rendre compte par l'exemple suivant, de l'Hymne d'Haydn, où la note inférieure *do* du gruppetto ferait le plus mauvais effet si elle était diésée.

EXEMPLE.

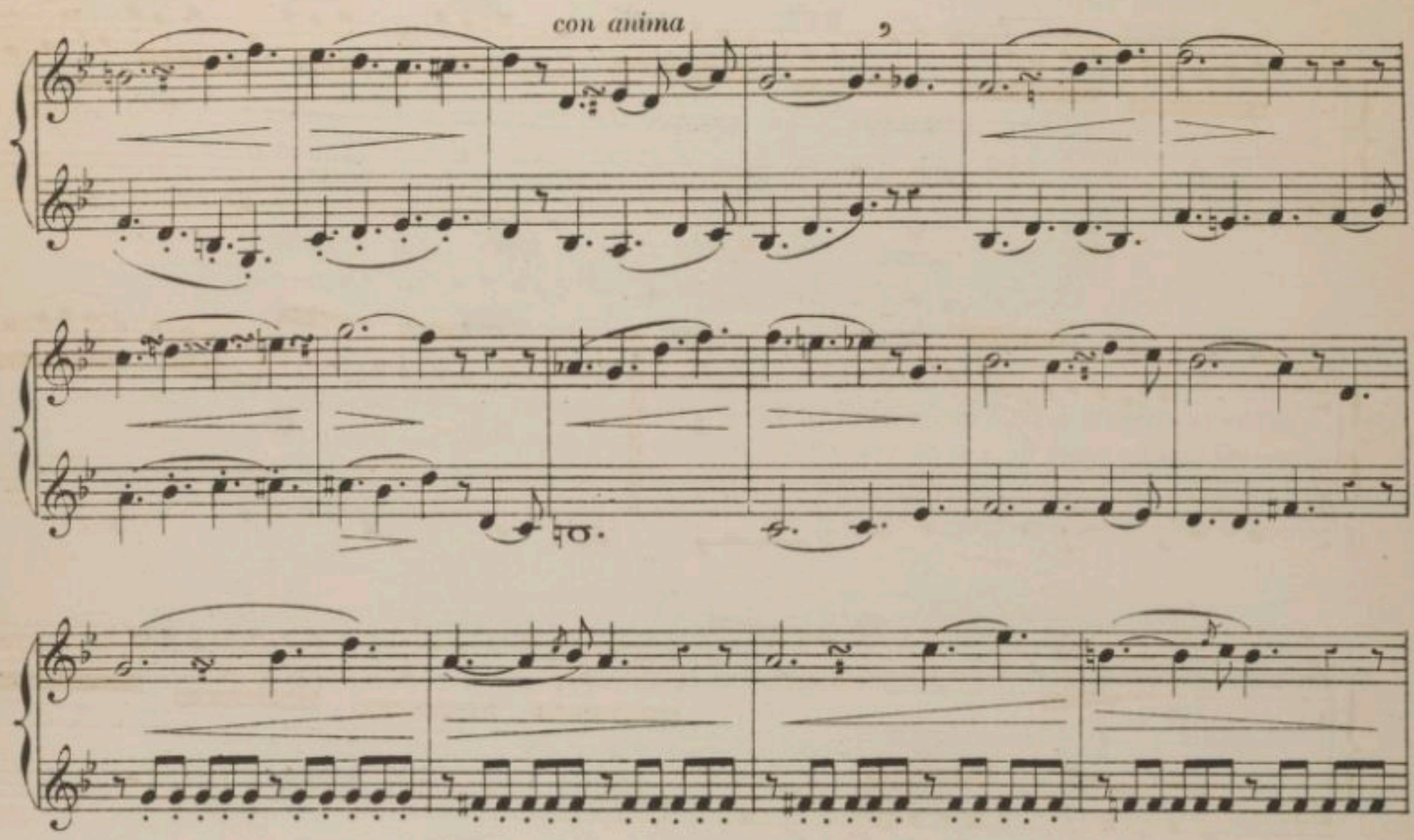


ÉTUDE MÉLODIQUE SUR LE GRUPPETTO.

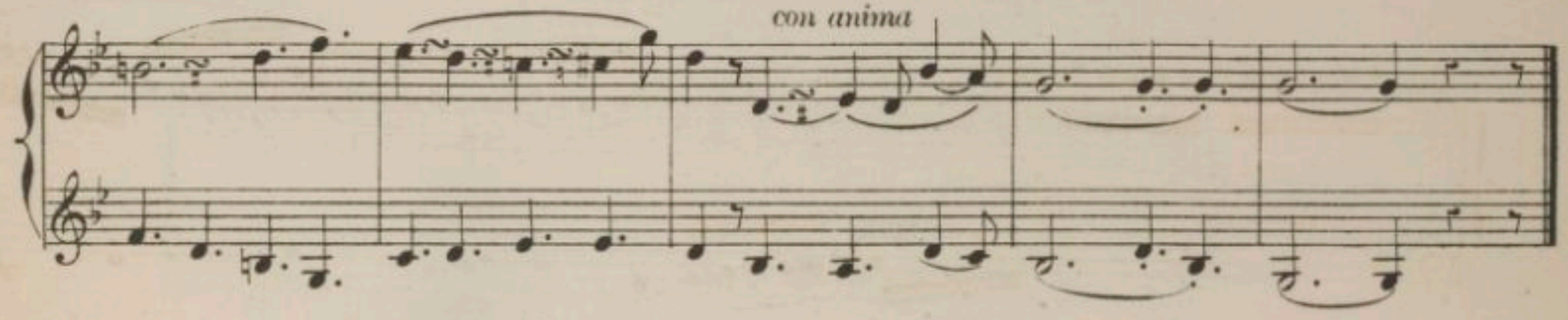
Largamento



con anima



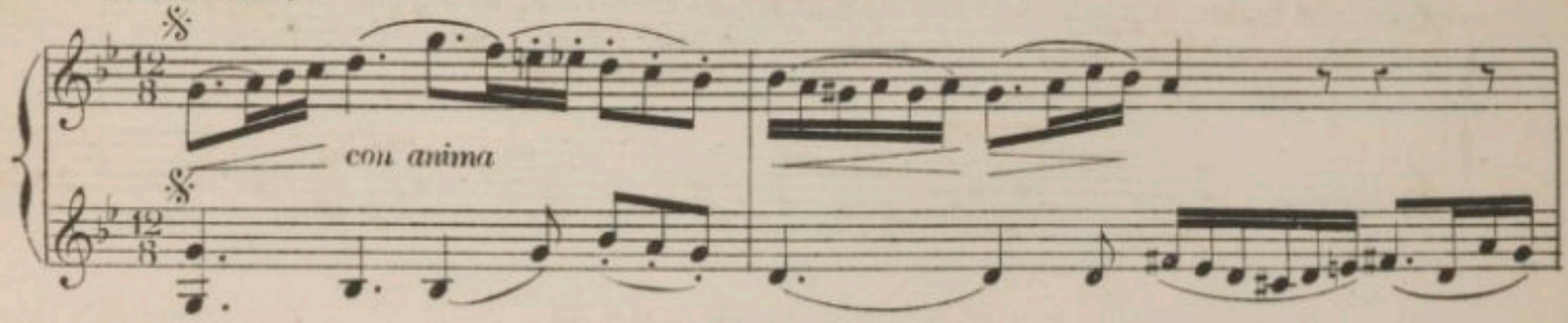
con anima



ÉTUDE SUR LE MÊME THÈME

STYLE DRAMATIQUE.

Même mouv!



cresc e animato

ff

ritard.

FIN

animez

RÉSUMÉ-ÉTUDE (IMITATION DU STYLE WAGNER)

And.te con moto

mf

tr

f

dolce

tr

f

tr

p leger

cresc.

f

tr

en élargissant

tr

ritard.

dolce e poco ritenuto

accelerando

tr

leggiero

CHANSON DE CLÉMENT MAROT (Valet de chambre de Marguerite de Valois)

TRADITION.

And.no

dolce e cresc.

f

dimin. *p* *e*

cres - - - - cen - - - - - do

dolce

dim.

CHANSON DU MÉNESTREL COLLIN MUSSET (1240)

All.tto

con eleganza

più f 8va bassa ad lib.

più f

EXERCICES POUR LES DOIGTS ET LA LANGUE

DANS LES GAMMES DE Si♭ ET RÉ MAJEUR.

A

sur la sensible.

B

id:

C

sur la sensible.

D

id:

en RÉ.

E

sur la sensible de Ré

F

id:

G

id:

H

id:

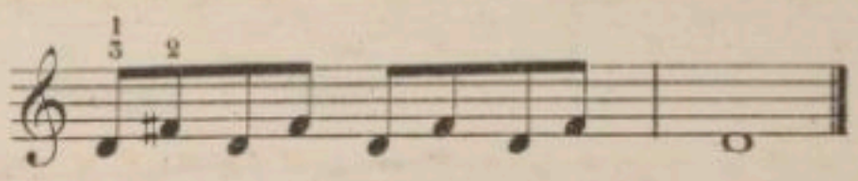
J

id:

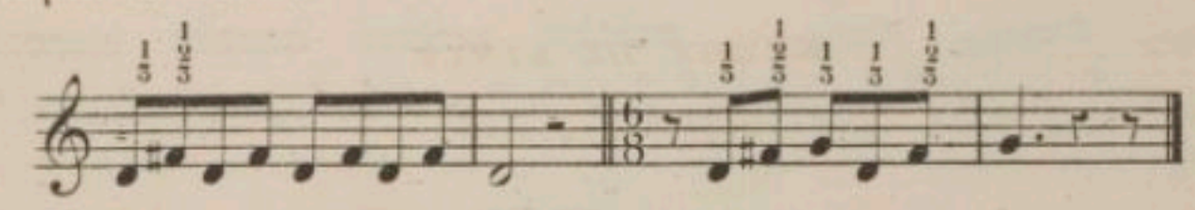
REMARQUE SUR LES DIFFÉRENTS DOIGTÉS POUVANT ÊTRE EMPLOYÉS POUR UN MÊME PASSAGE.

On peut obtenir le même résultat en changeant de position ou en gardant la même; l'emploi d'un doigté qui souvent paraît compliqué, rend l'exécution plus simple quand on en a pris l'habitude. On devra donc s'attacher à simplifier les doigtés lorsque la justesse n'en souffre pas: par ce moyen on gagnera en facilité et en légèreté.

Dans l'exemple suivant, si on fait *ré* avec la fourche et *fa* ♯ avec le 2e doigt, l'exécution devient très difficile.



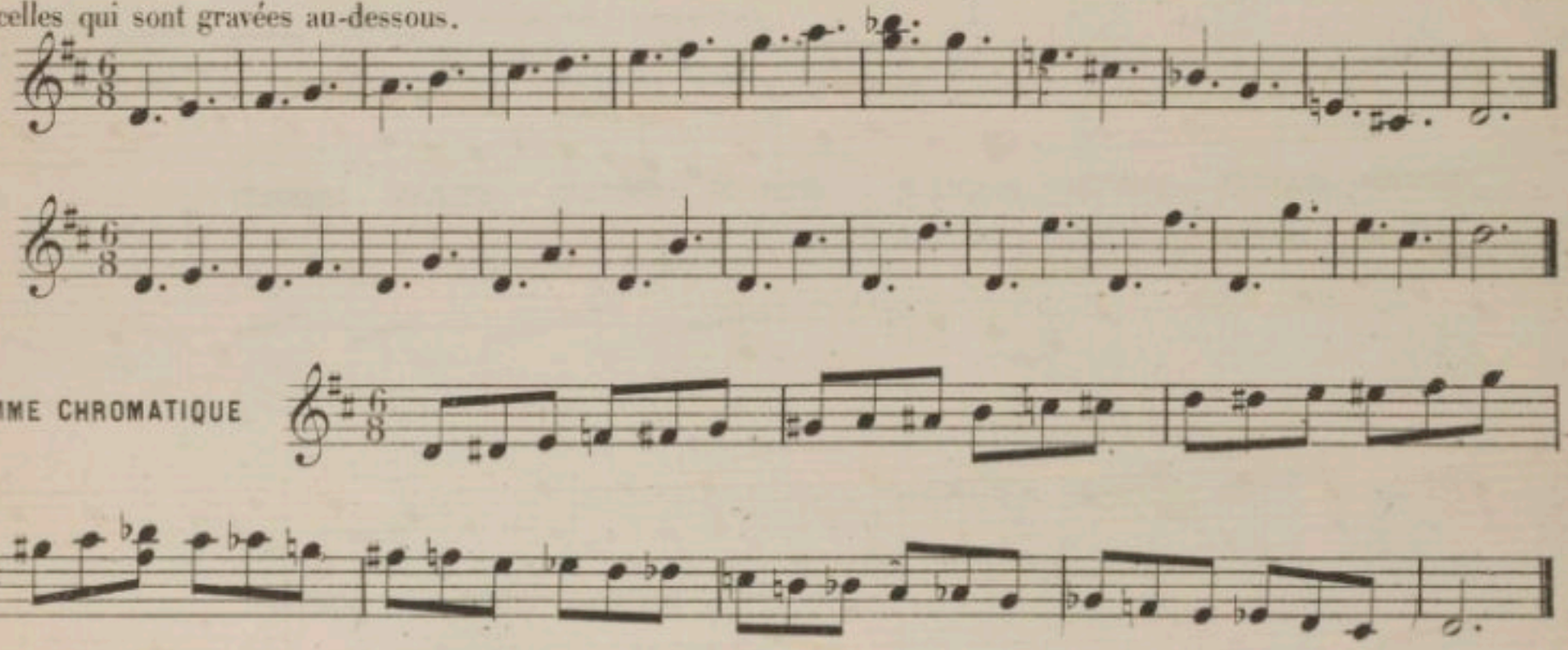
Il est bien plus simple de l'exécuter par le doigté ci-dessous, mais dans les mouvements vifs ou les passages rapides seulement, car la justesse peut en souffrir.



25e LEÇON.
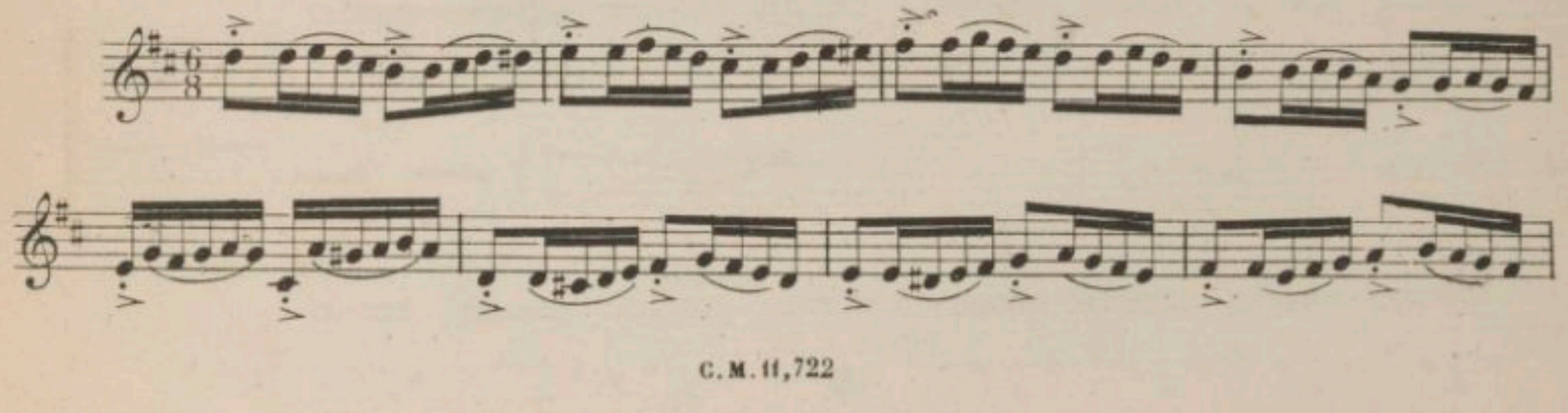
GAMME DE RÉ MAJEUR (ÉTUDE LIBRE)

A partir de cette leçon, bien que j'indique des notes assez élevées, on ne devra les faire, sur les tons aigus, qu'autant qu'elles sortiront sans trop d'effort; mais si, après deux ou trois tentatives énergiques, les lèvres persistent à refuser ces notes, on fera celles qui sont gravées au-dessous.



EXERCICE

POUR PRÉPARER A L'EXÉCUTION DE LA VARIATION QUI SUIT LA MÉLODIE DE CETTE LEÇON.



ÉTUDE DE STYLE.

MÉLODIE-THÈME

All.tto mod.to

con anima

con espress.

espress.

ff

VARIATION.

Mod.to

graziaso

poco più f

poco ritard.

RÉSUMÉ.

All.^o mod.^to

ff

sfz

mp

cresc.

f

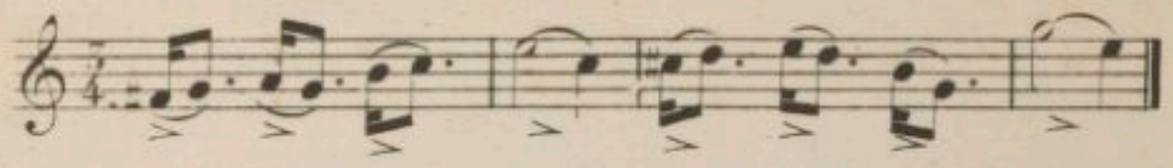
DES SONS COUPÉS OU JETÉS

SOIT PAR DES POINTS ALLONGÉS, SOIT PAR DES SILENCES.

On les rencontre surtout dans les Valses, Redowas, Lændlers styriens, Polonaises et airs Ecossais. Ce genre d'articulation donne à cette musique un caractère original rempli de charme. J'ai placé dans la présente leçon deux mélodies Ecossaises qui donneront une idée de ce style gracieux et élégant.

Mod.to
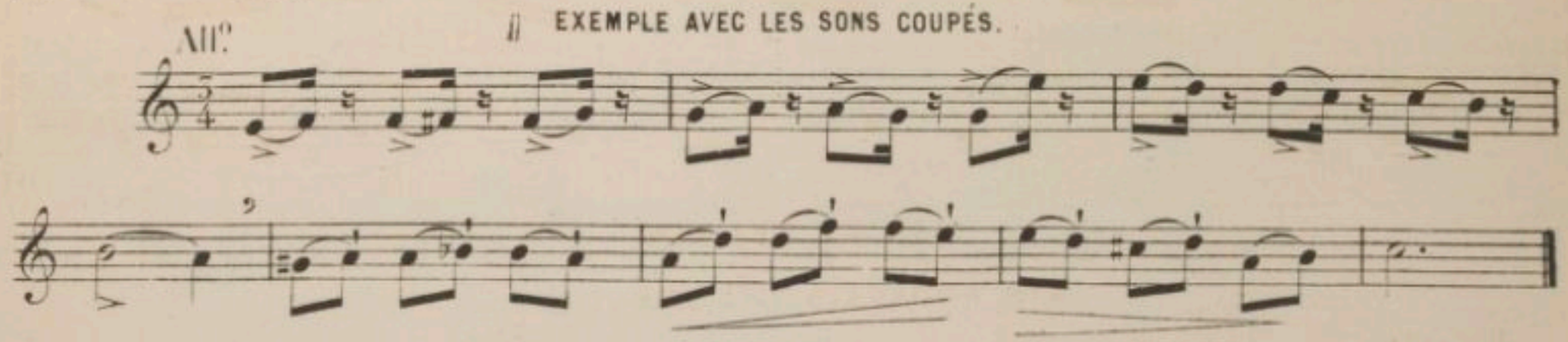
EXEMPLE AVEC LES SONS JETÉS.



Les sons coupés, dont on retranche une partie de la valeur, sont également d'un bon effet quand ils sont bien employés et bien rendus.

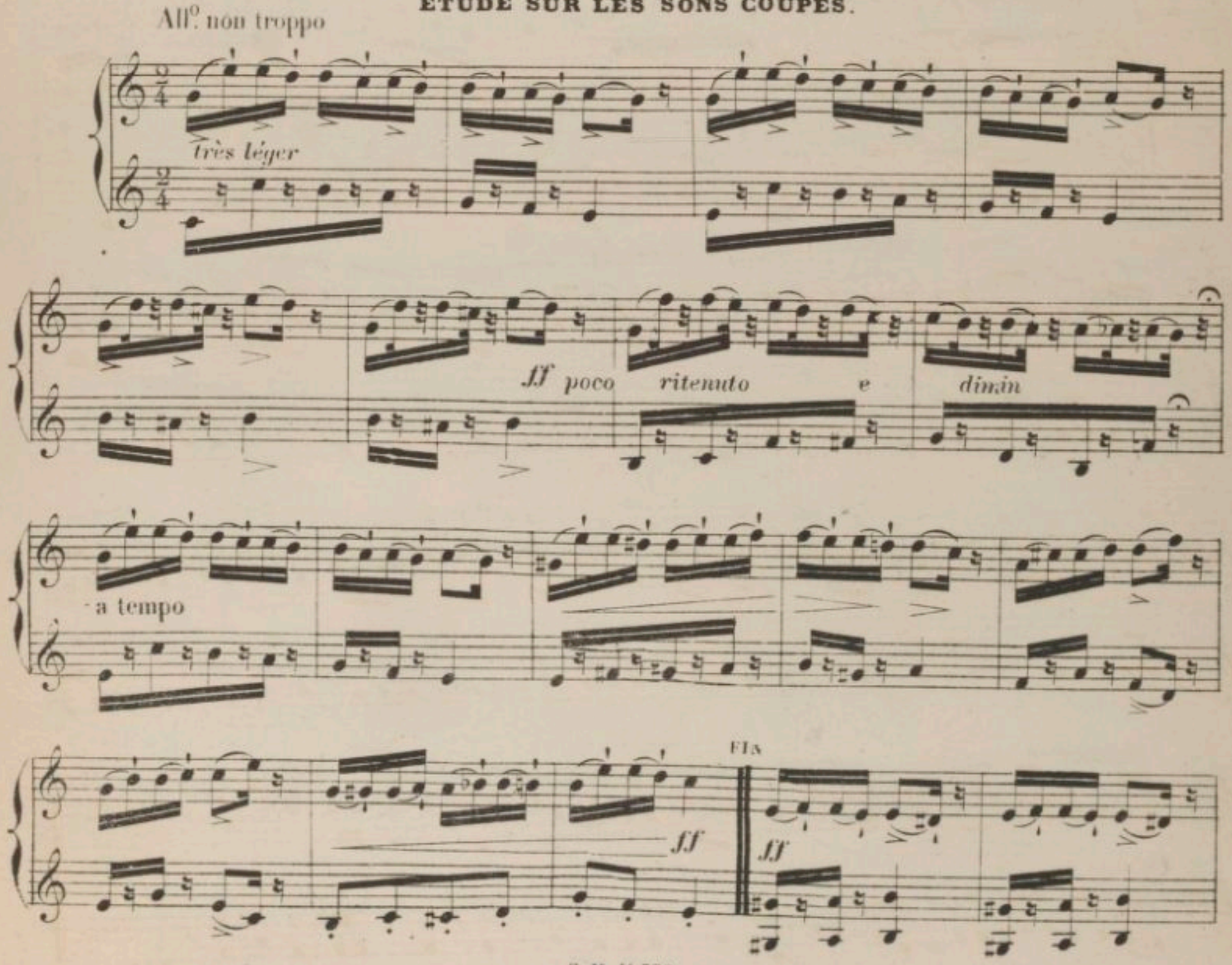
All.o

EXEMPLE AVEC LES SONS COUPÉS.



ÉTUDE SUR LES SONS COUPÉS.

All.o non troppo



f

p

ritard.

D.C.

D.C.

RÉCRÉATIONS.

AIR ÉCOSSAIS, AVEC SONS JETÉS.

Il faut bien soutenir les croches pointées, surtout celles sur lesquelles les doubles-croches sont précipitées.

Mod.to

grazioso

poco ritenuto

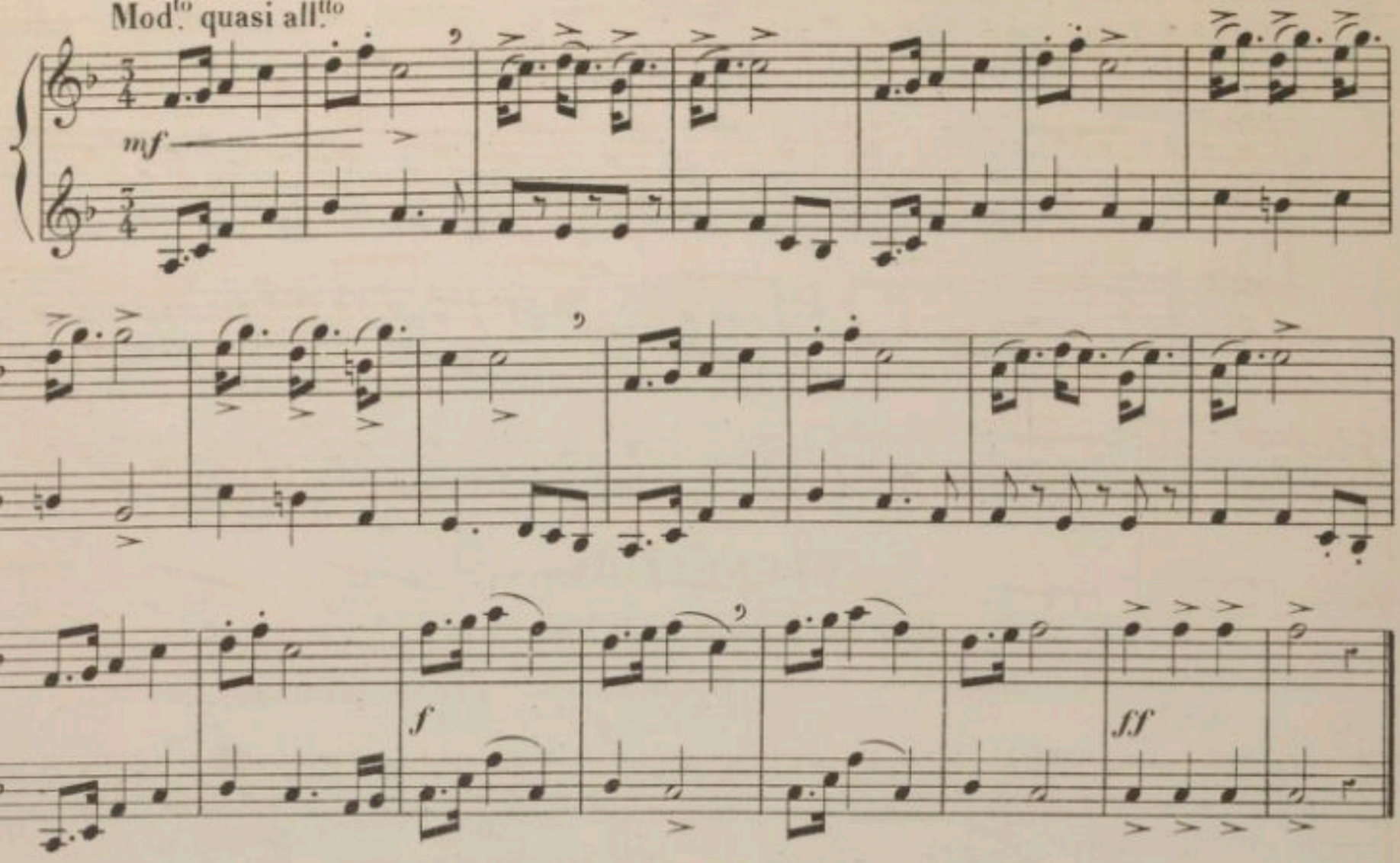
a tempo

ff

2e. AIR ÉCOSSAIS

Même observation

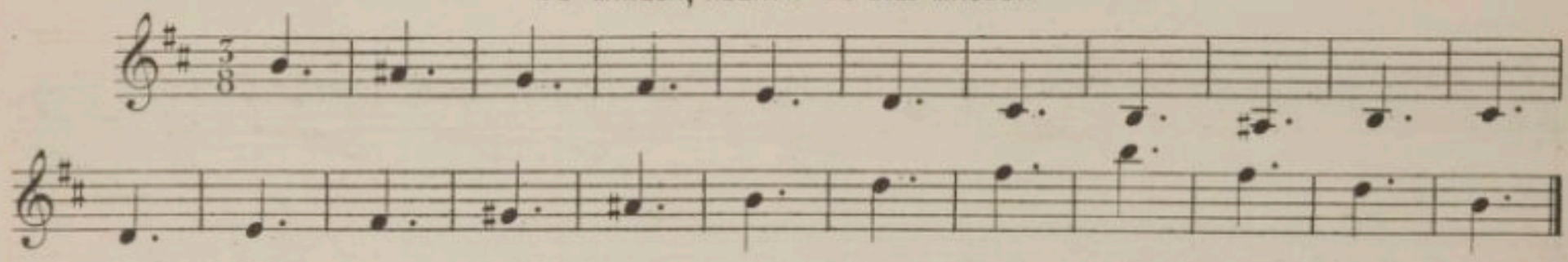
Mod.to quasi all.tto



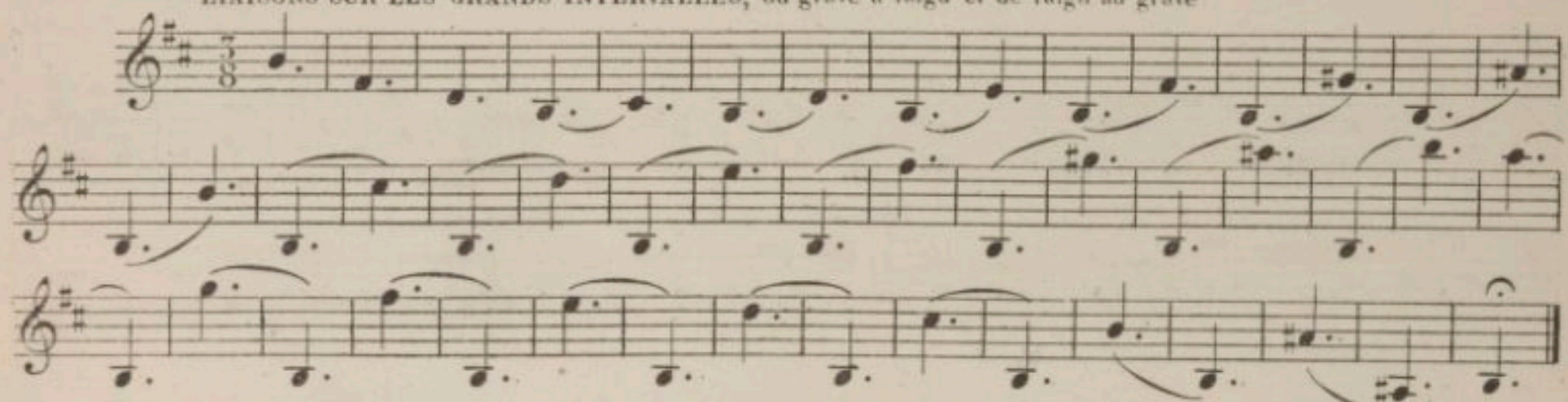
26e. LEÇON

ÉTUDE LIBRE

SI MINEUR, RELATIF DE **RÉ** MAJEUR

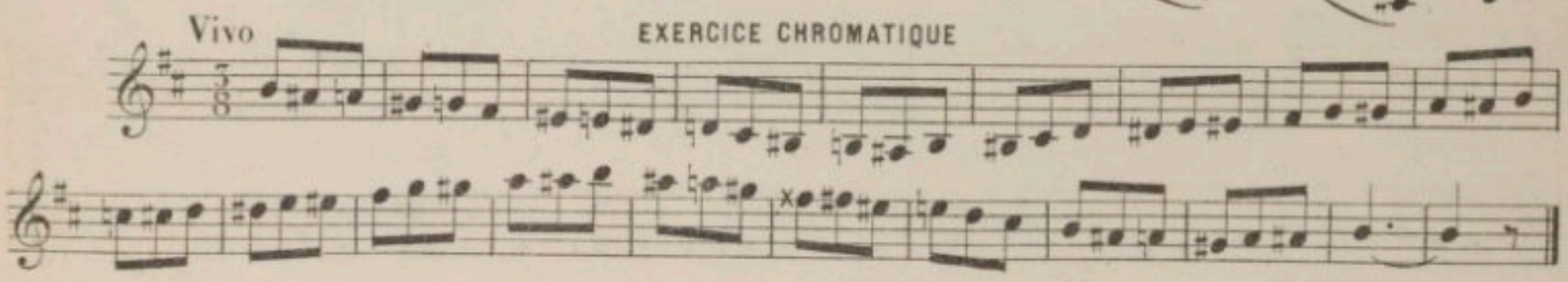


LIAISONS SUR LES GRANDS INTERVALLES, du grave à l'aigu et de l'aigu au grave



Vivo

EXERCICE CHROMATIQUE



ÉTUDE

Emploi du mordant simple, c'est à dire à un battement (Style légendaire)

Moderato

con espress.

f

pp

mf

ff

dim.

pp

ff

p e cresc.

f

ritard.

ÉTUDE

Sur le même Thème avec emploi de l'anticipation et du retard

All.o moderato

con espress.

poco riten.

a tempo

tenuto

dimin.

RÉSUMÉ MÉLODIQUE

Style fantastique

All° moderato

f

dolce

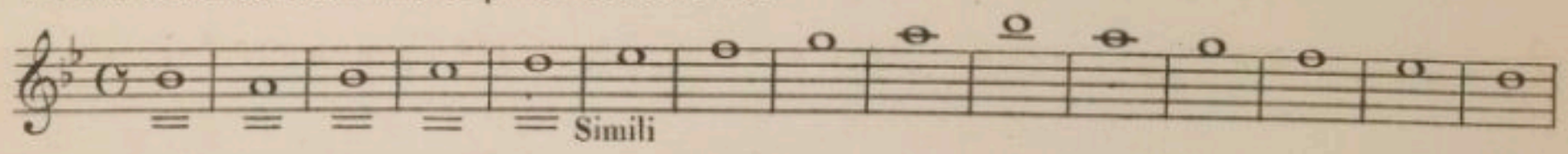
f

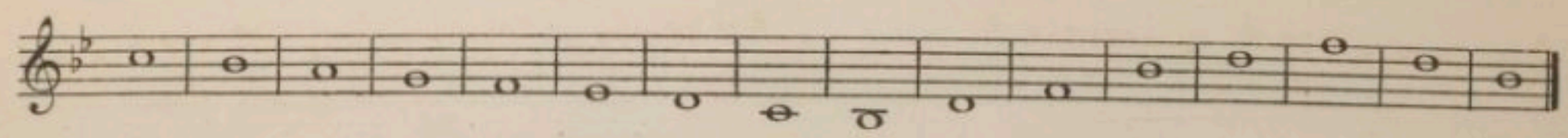
27.e LEÇON

(ÉTUDE CLASSIQUE) RETOUR À LA GAMME DE **SI♭**

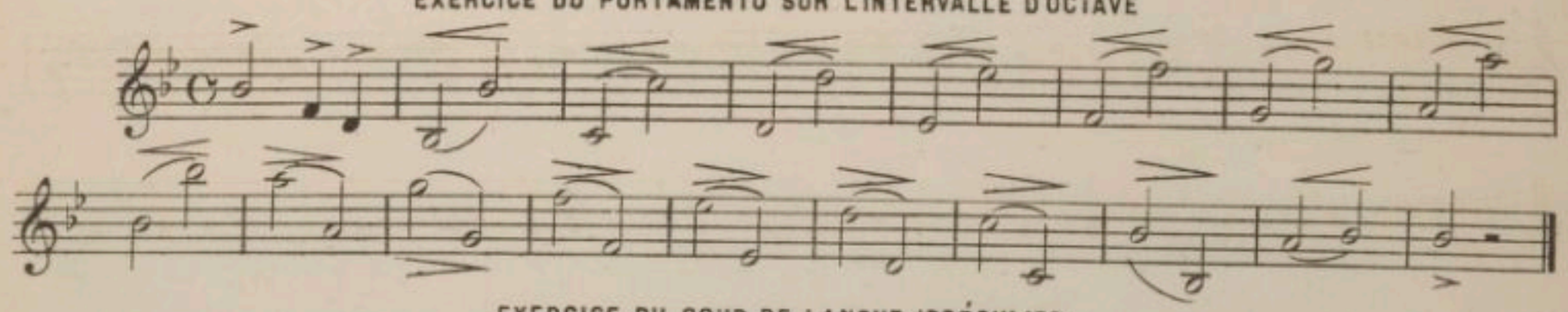
LEÇON EN GRANDES VALEURS POUR ARRIVER À UNE BONNE TENUE DU SON

Mouvement calculé sur la force présumée des lèvres



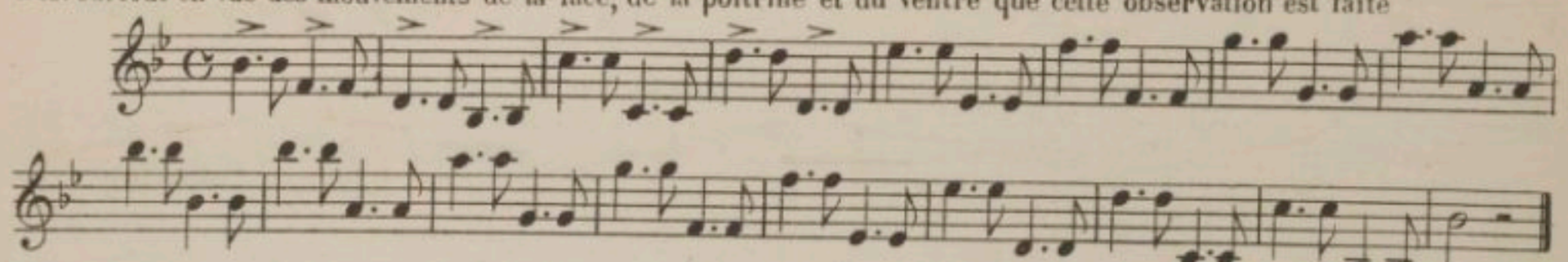


EXERCICE DU PORTAMENTO SUR L'INTERVALLE D'OCTAVE

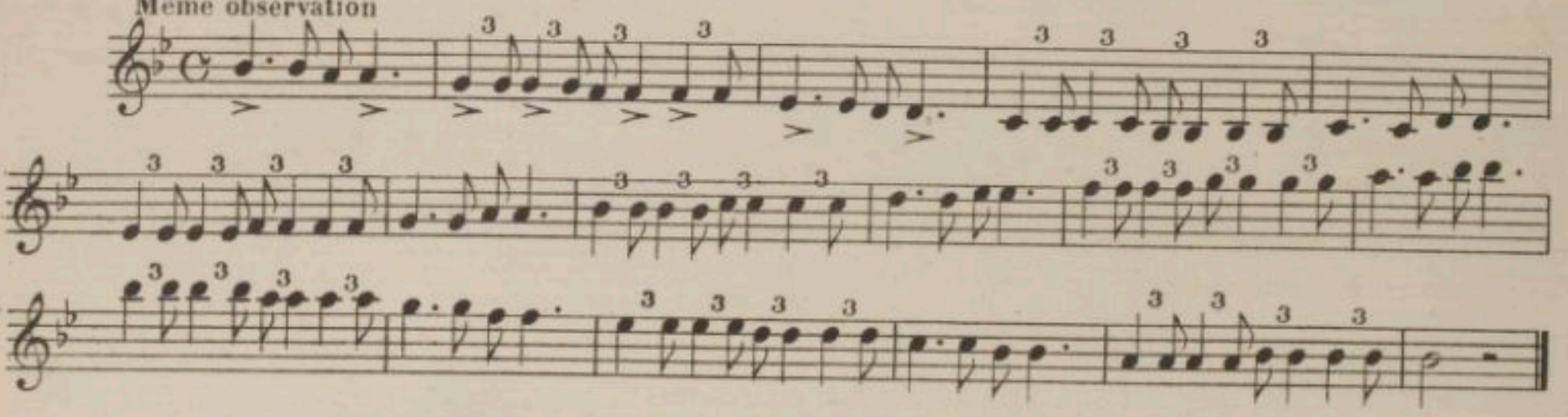


EXERCICE DU COUP DE LANGUE IRRÉGULIER

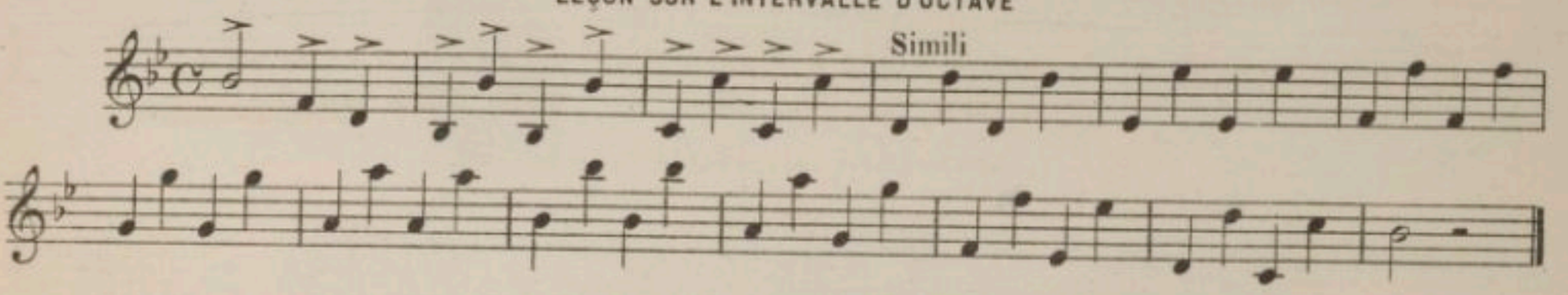
Dans cet exercice on devra veiller à ce que la langue seule agisse, quelque soit d'ailleurs le degré de force employée. C'est surtout en vue des mouvements de la face, de la poitrine et du ventre que cette observation est faite



Même observation

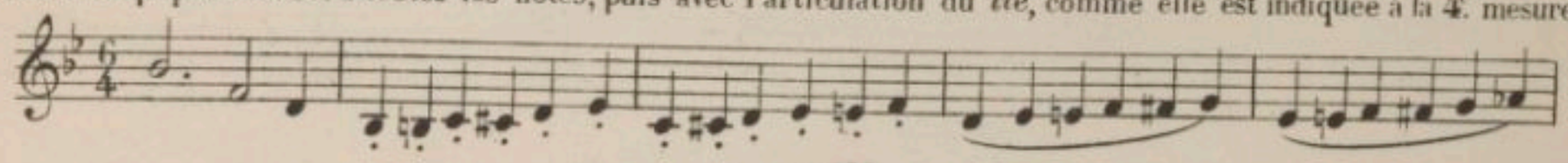


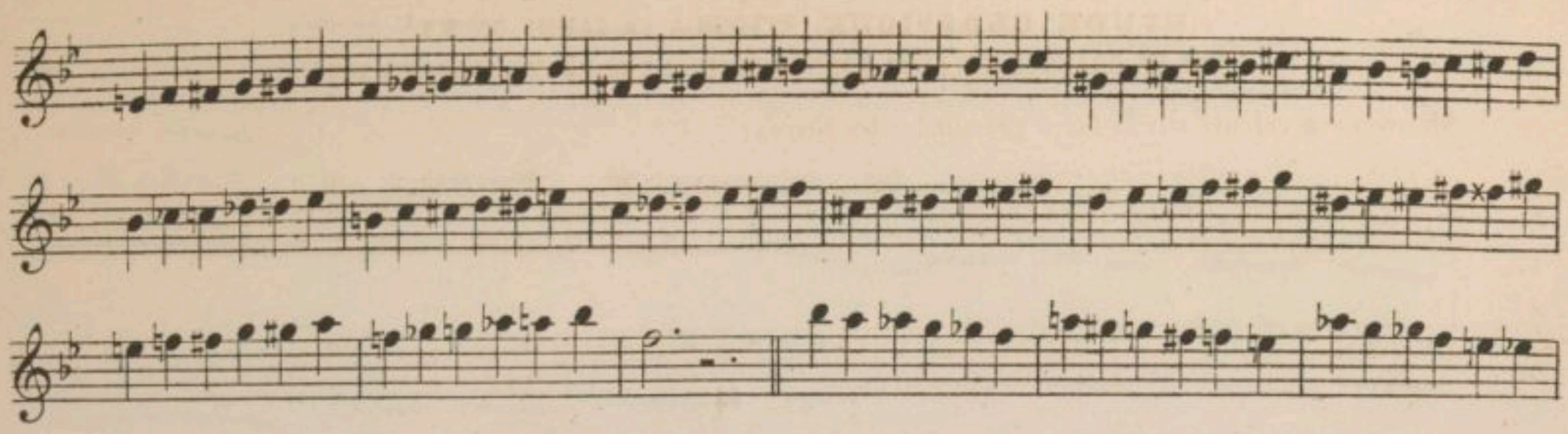
LEÇON SUR L'INTERVALLE D'OCTAVE

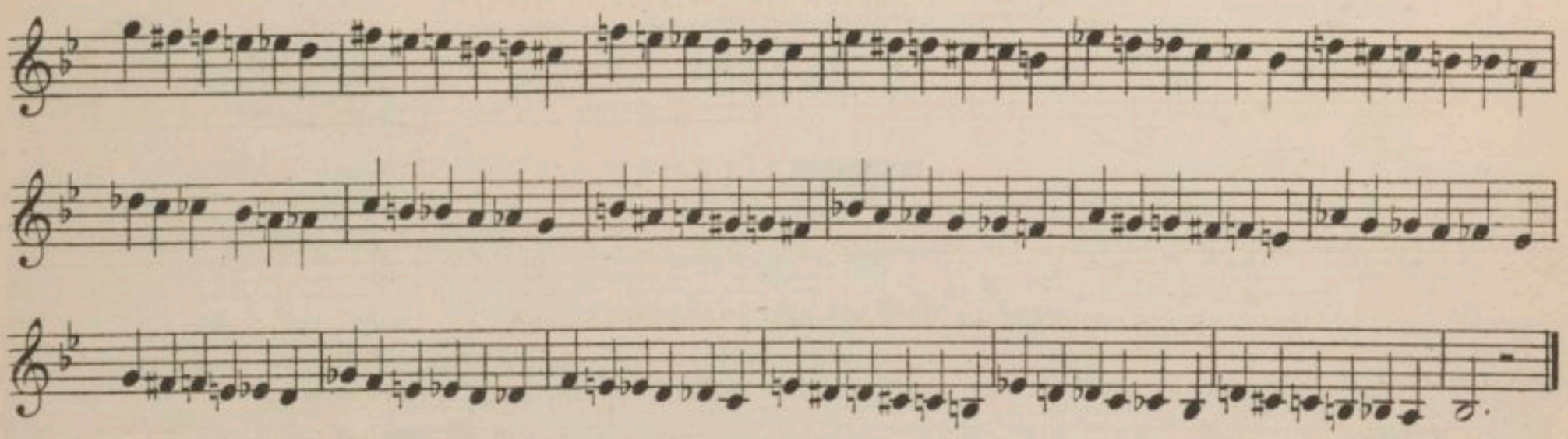


EXERCICE CHROMATIQUE
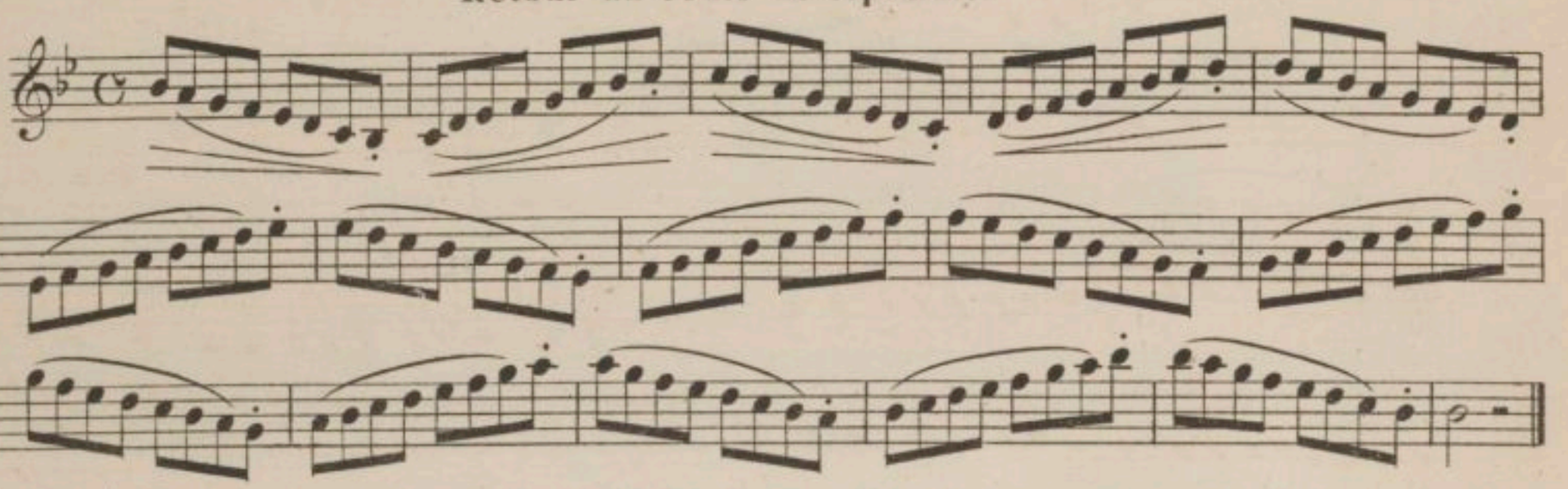
A exécuter en piquant d'abord toutes les notes, puis avec l'articulation du *lié*, comme elle est indiquée à la 4.e mesure



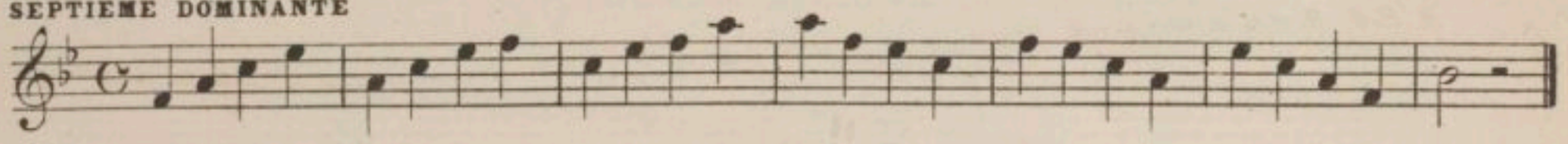




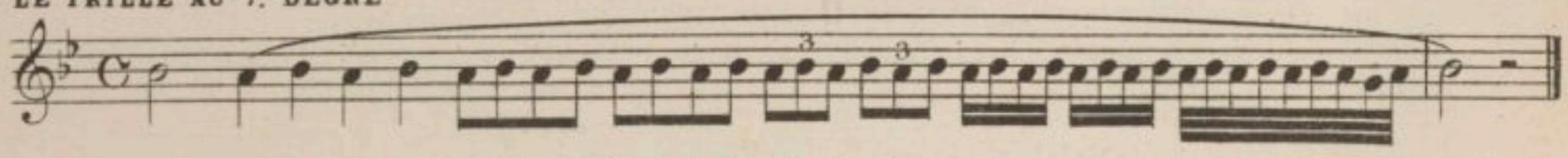
Retour au coulé de sept notes



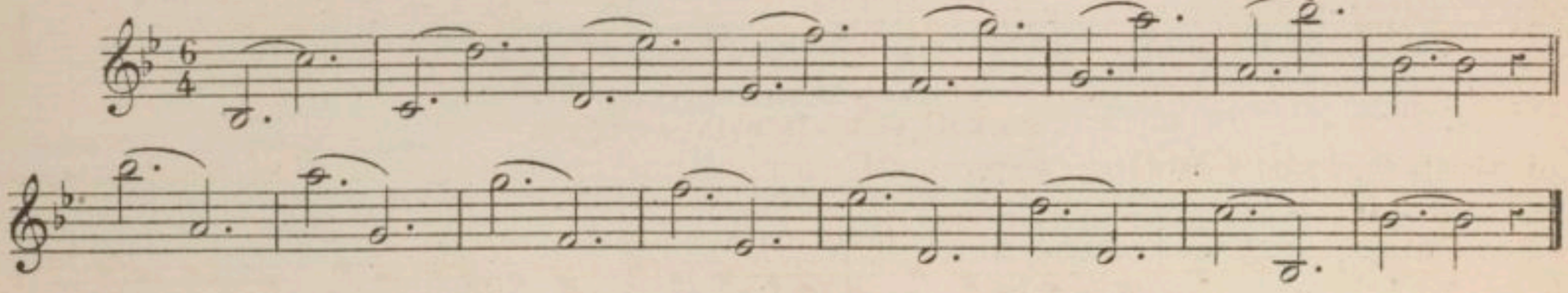
SEPTIÈME DOMINANTE



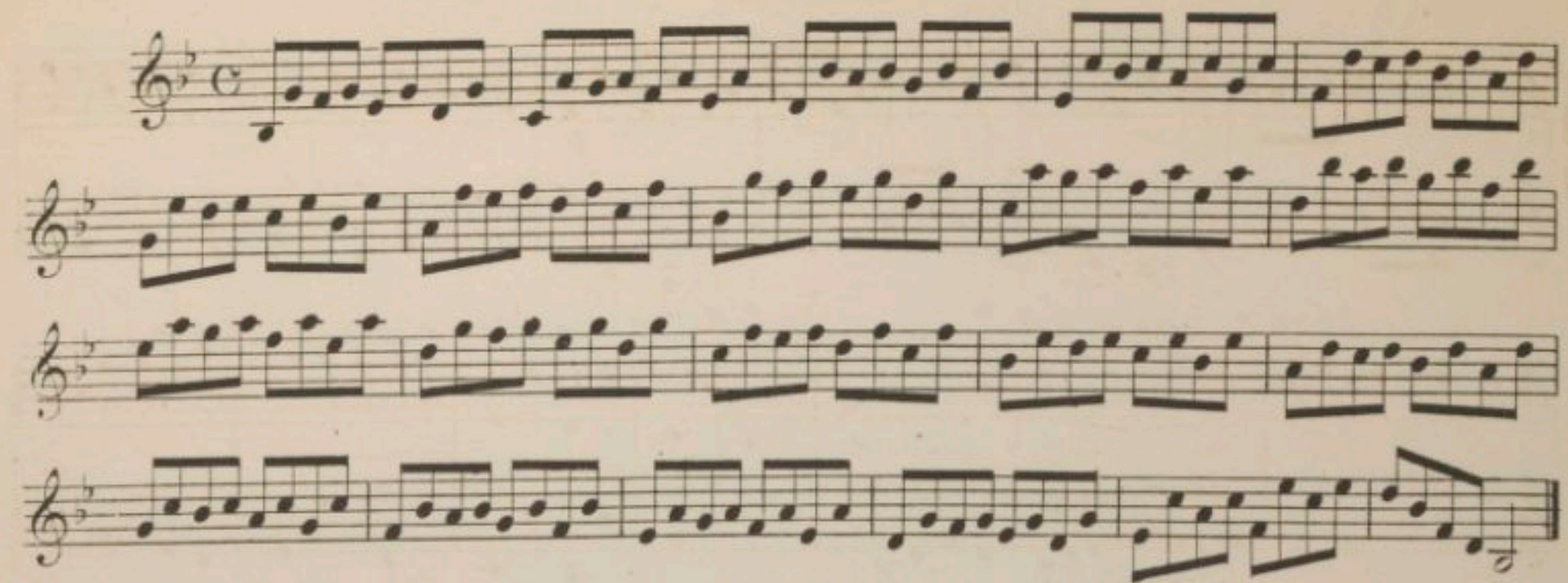
LE TRILLE AU 7e DEGRÉ



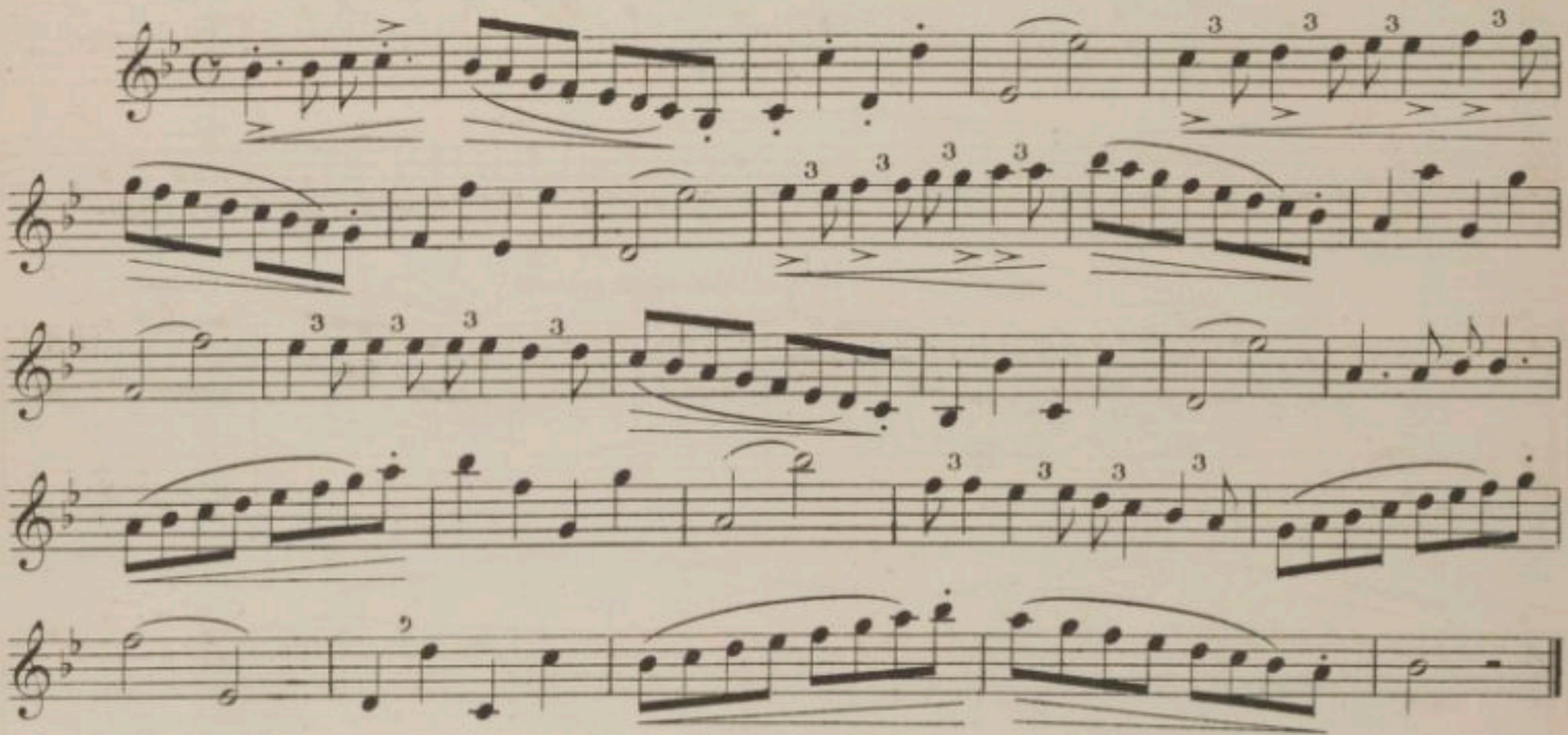
EXERCICE SUR L'INTERVALLE DE 9e LIÉE
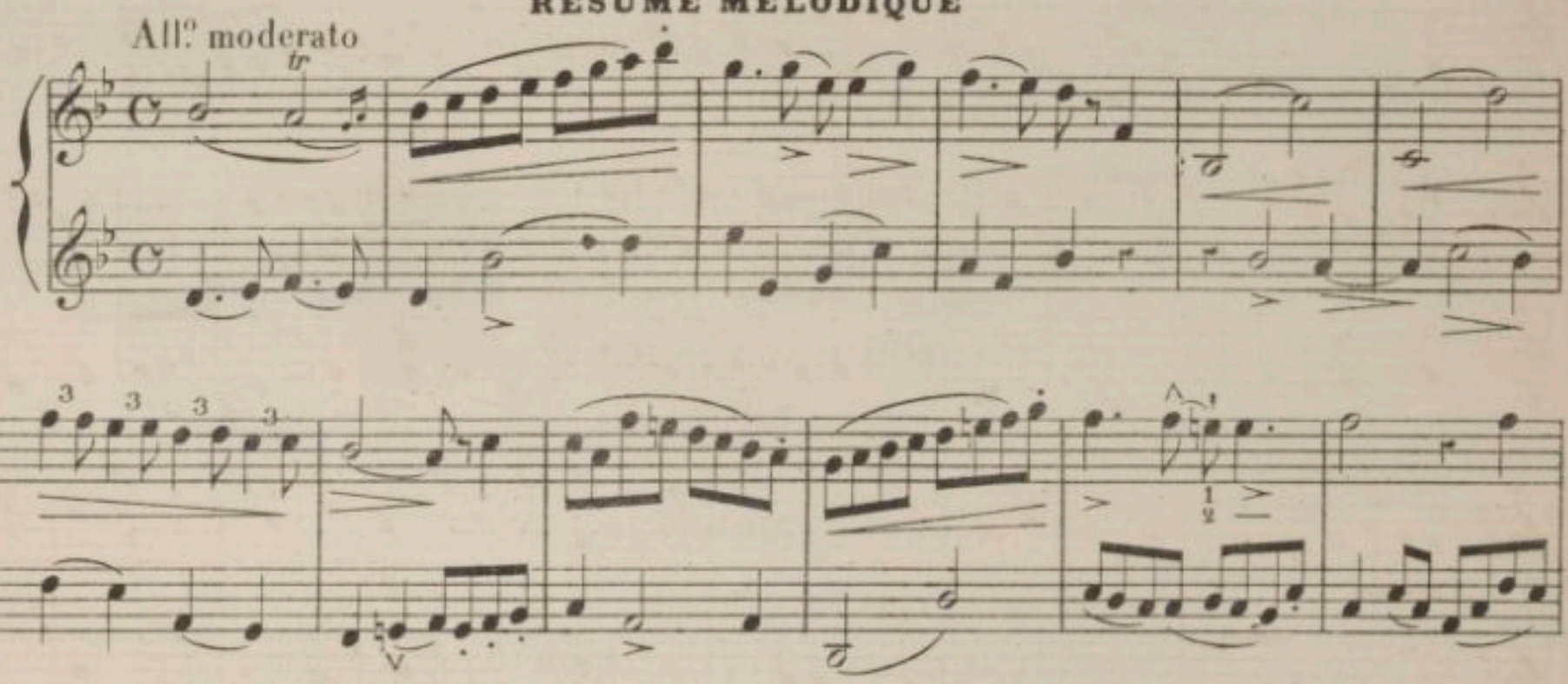


EXERCICE SUR LA GAMME



RÉSUMÉ-ÉTUDE



RÉSUMÉ MÉLODIQUE



p e cresc.

tr p f

tr sfz p f tr sfz

dolce cresc.

ff tr tr

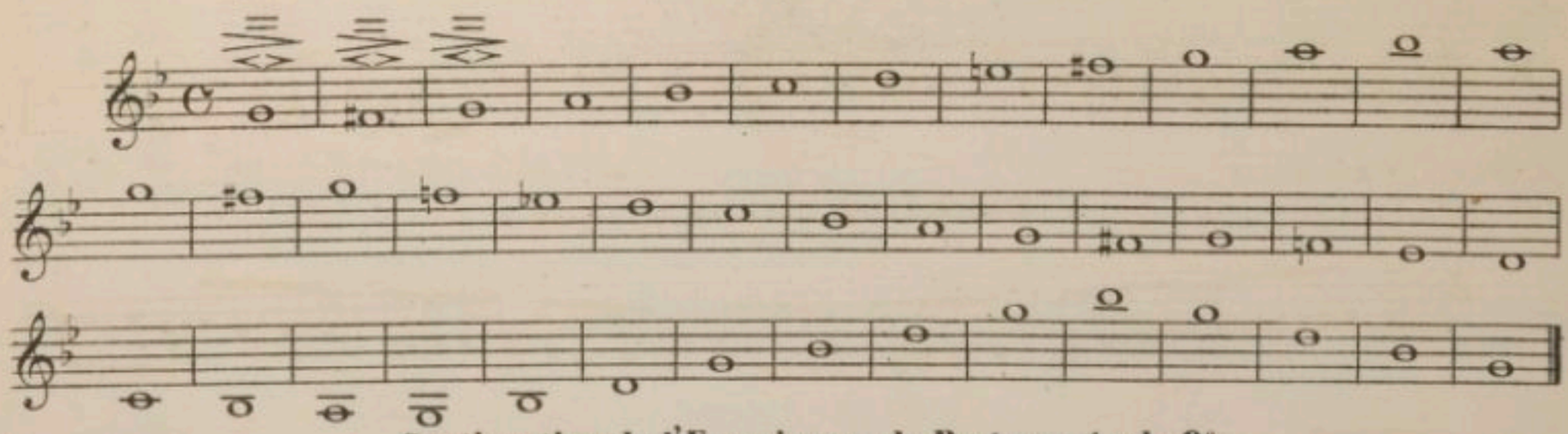
cresc. f p tr p

28e LEÇON

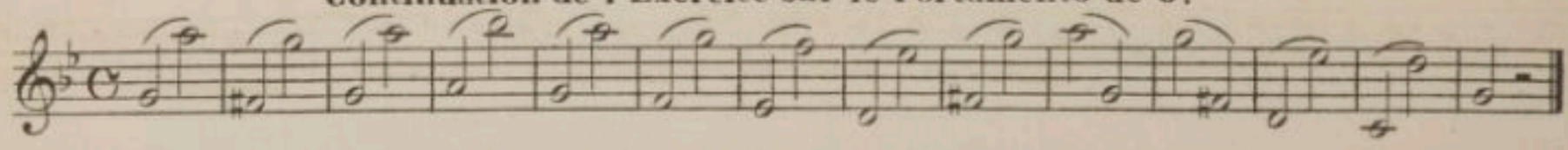
RETOUR À LA GAMME DE **SOL** MINEUR

ÉTUDE CLASSIQUE EN GRANDES VALEURS, MÊME OBJET QUE LA PRÉCÉDENTE

Exécuter d'abord avec les sons droits: = puis avec les sons attaqués et diminués: >, enfin avec les sons filés: < > toujours dans un mouvement lent, et en respirant à chaque note.



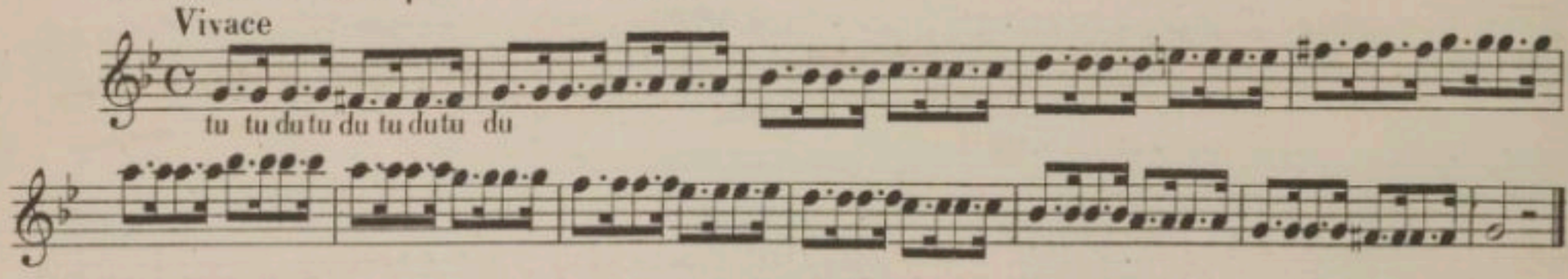
Continuation de l'Exercice sur le Portamento de 9e



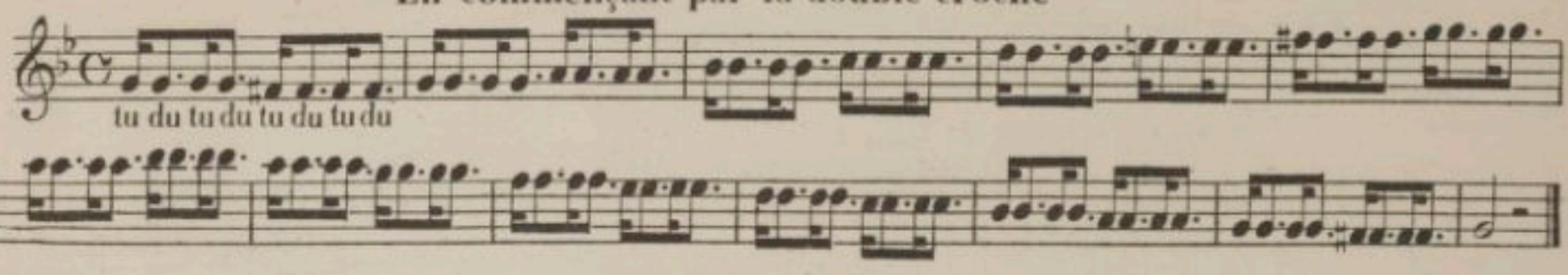
EMPLOI DES DEUX COUPS DE LANGUE ALTERNATIFS

Nous rappellerons qu'il y a deux coups de langue différents dans cet exemple: le 1er *tu*, le 2d *du*, afin de pouvoir précipiter la double-croche sur la croche pointée avec plus de légèreté,— toujours avec les réserves indiquées à la 22e leçon.

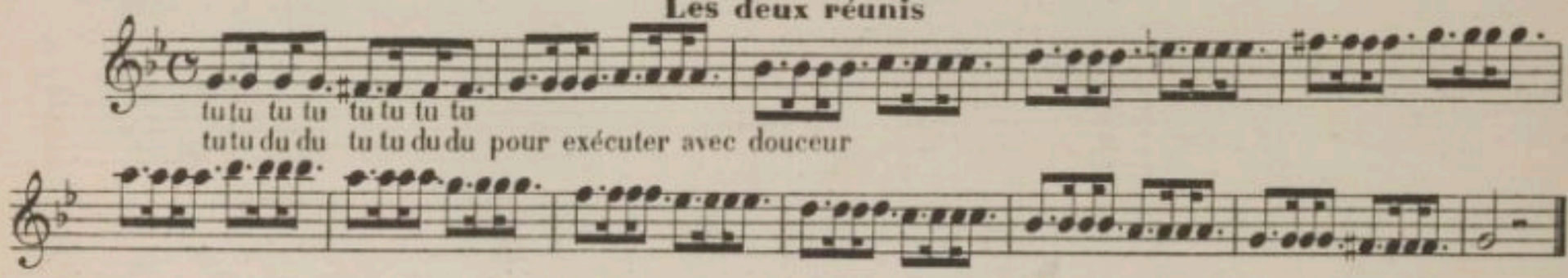
Conservez à la croche pointée toute sa valeur.



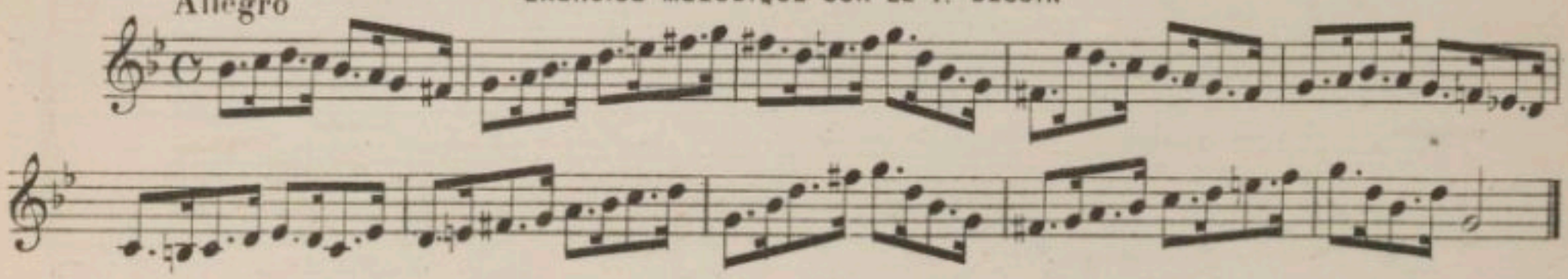
En commençant par la double croche



Les deux réunis
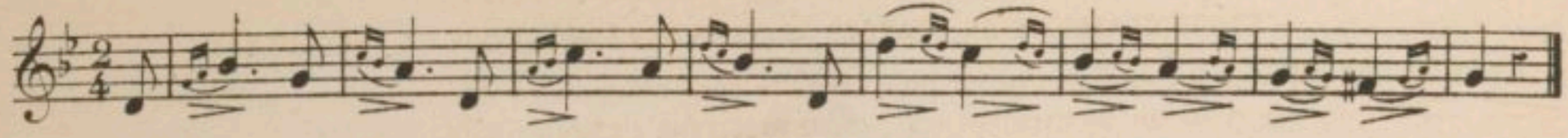


EXERCICE MÉLODIQUE SUR LE 1er DESSIN

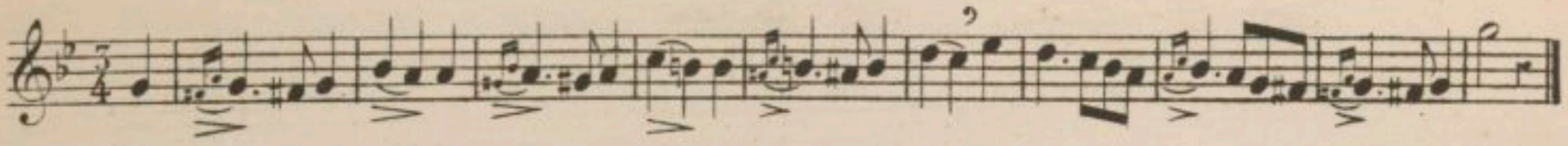


DEUXIÈME ET TROISIÈME ESPÈCES D'APPOGIATURE

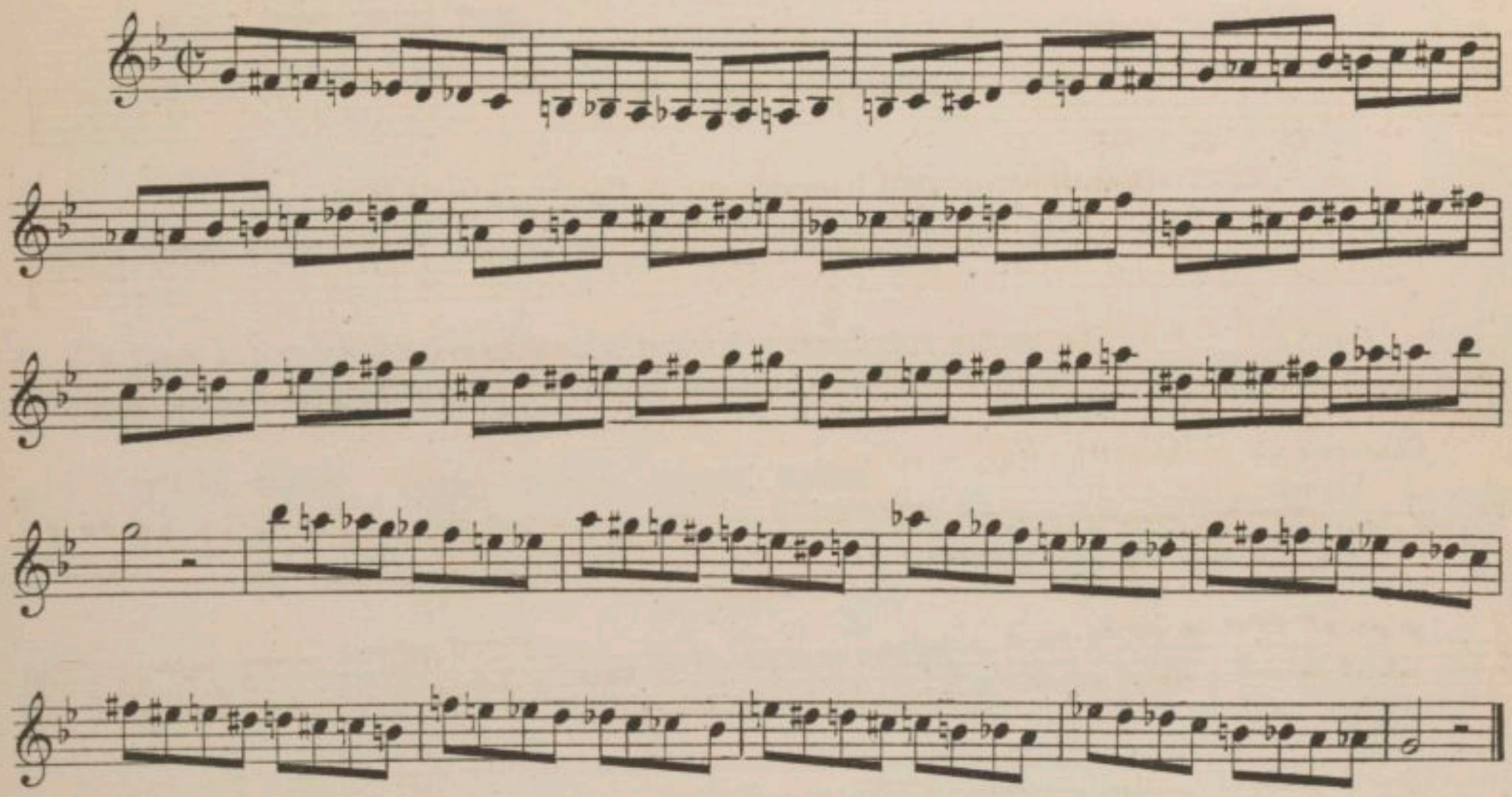
A



B

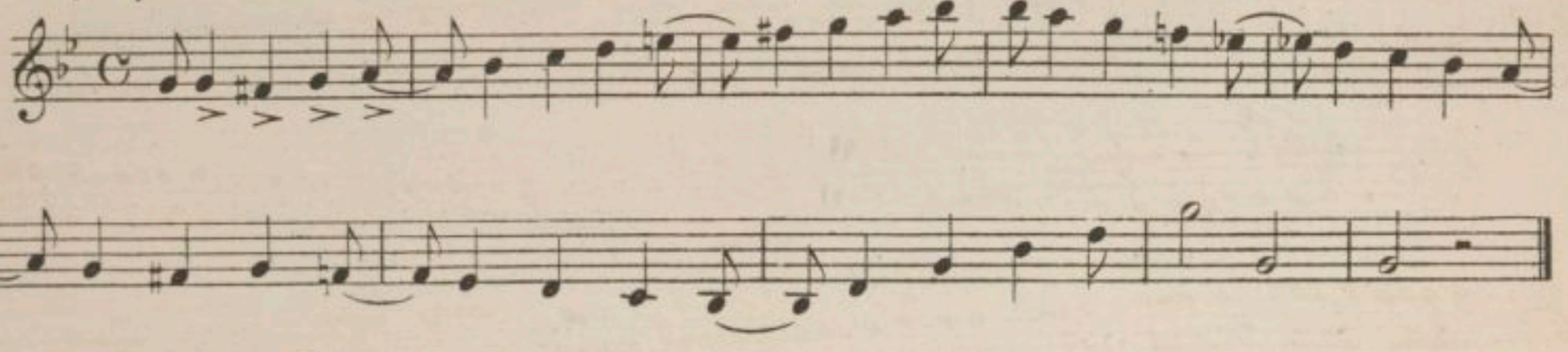


EXERCICE CHROMATIQUE

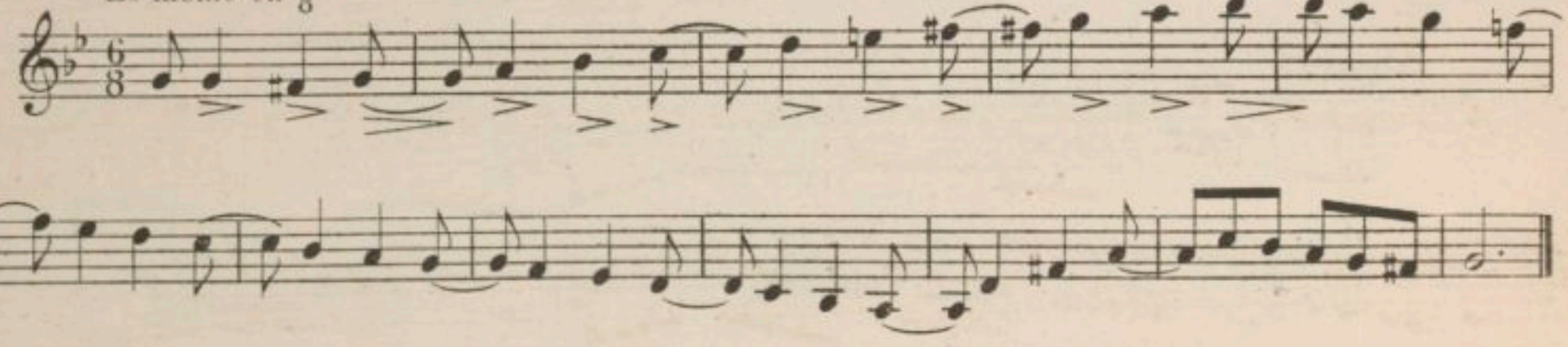


SYNCOPES DE NOIRES

Voyez pour l'exécution l'observation faite à la 17e leçon

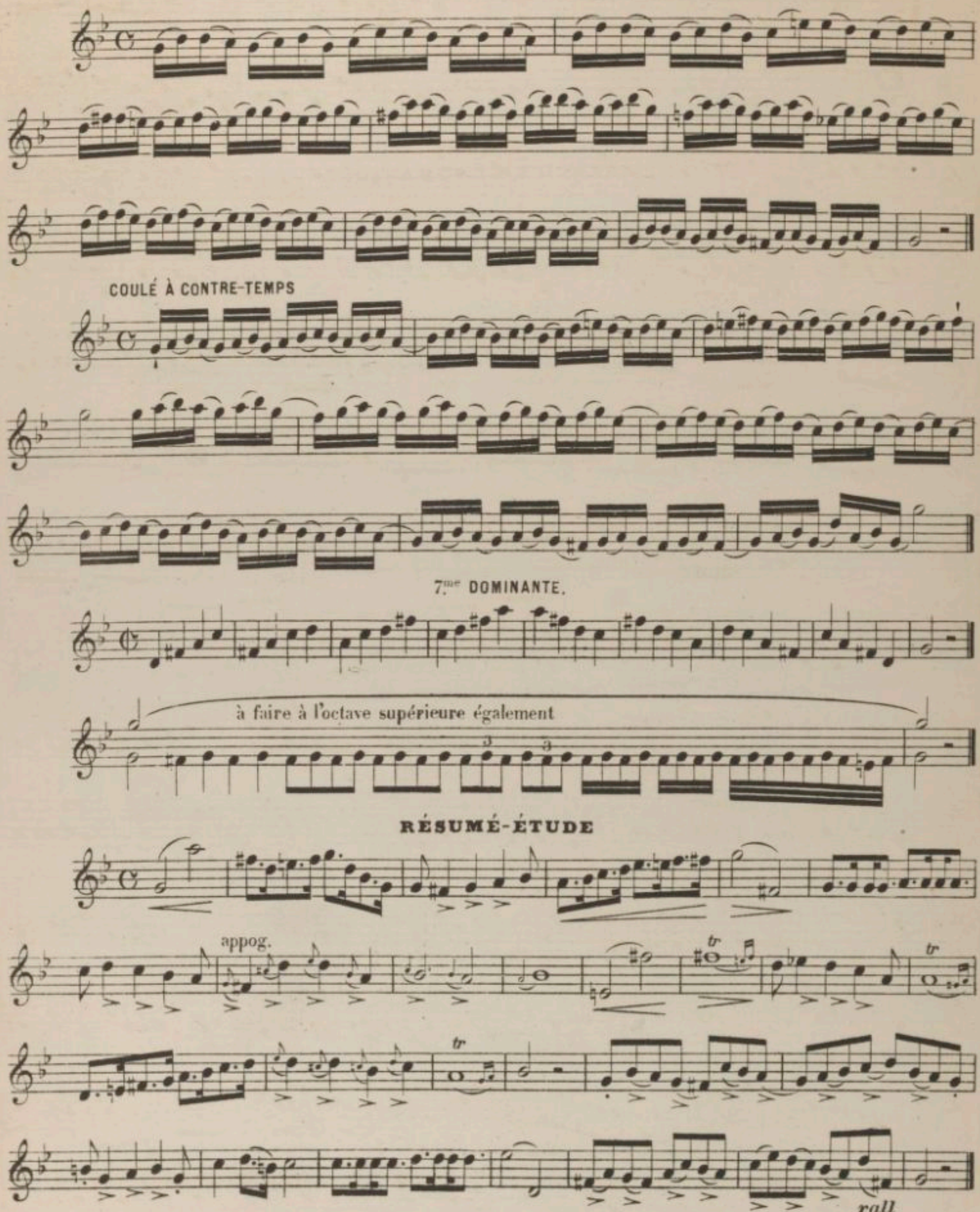


Le même en $\frac{6}{8}$



EXERCICE DU COULÉ DE DEUX EN DEUX

Conservez toujours bien la cohésion des notes et ne coupez pas les articulations comme s'il y avait un demi-quart de soupir après chaque deuxième note liée



RÉSUMÉ MÉLODIQUE

avec les trois espèces d'appogiatures

Andante

All.o moderato

ff

dolce

f

dim.

sfz

e cres - - cen - - do

29e LEÇON

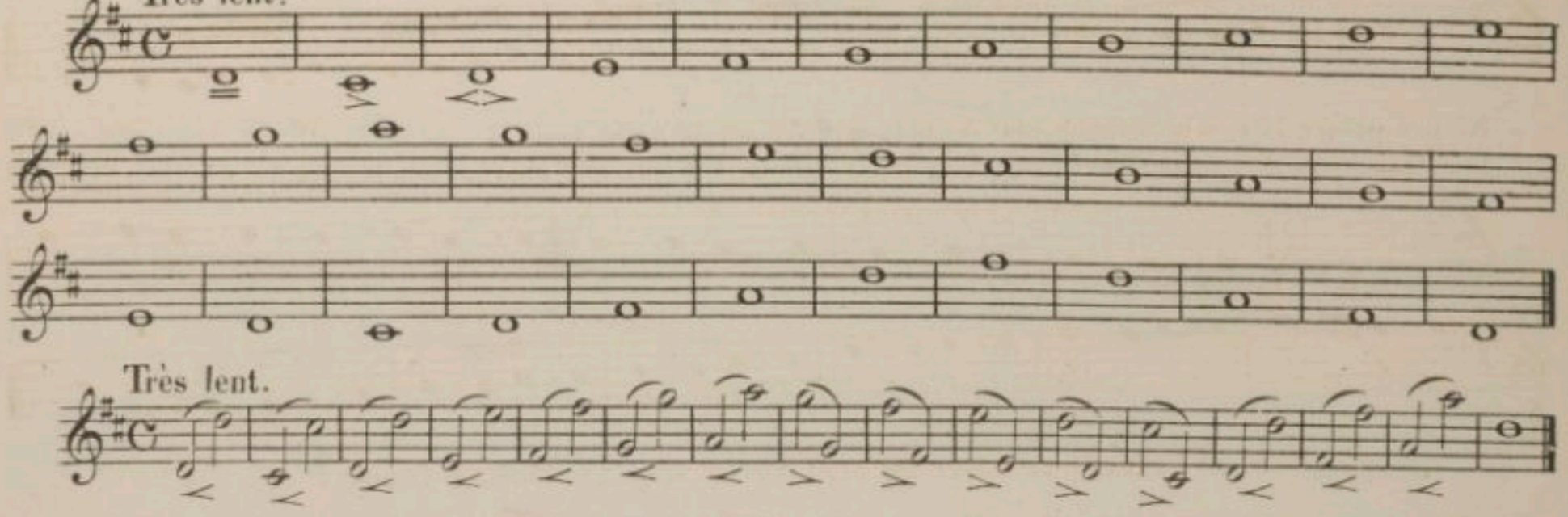
ÉTUDE CLASSIQUE

OBSERVATION GÉNÉRALE POUR LES LEÇONS QUI SUIVENT.

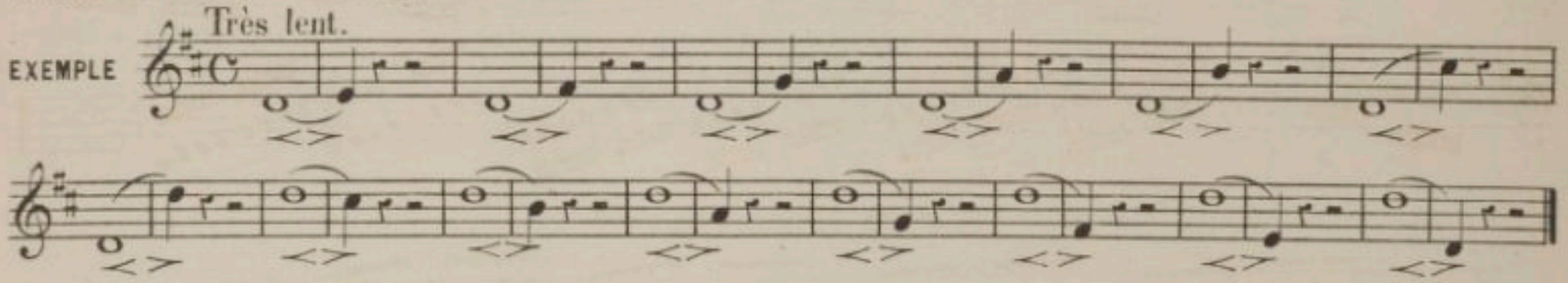
Dans ces leçons je donne des exemples de dessins sur des notes de valeurs inégales et contrariées, dessins qui se rencontrent fréquemment dans la musique moderne. Ce genre d'exercice étant très négligé, quoiqu'il soit excellent à cause de la diversité des rythmes, je crois utile d'en donner des exemples, parce que si l'on n'est pas familiarisé avec, on leur donne souvent un caractère qui n'est pas celui que l'auteur a voulu, et l'on en dénature même les valeurs.

RETOUR A LA GAMME DE RÉ MAJEUR EN GRANDES VALEURS
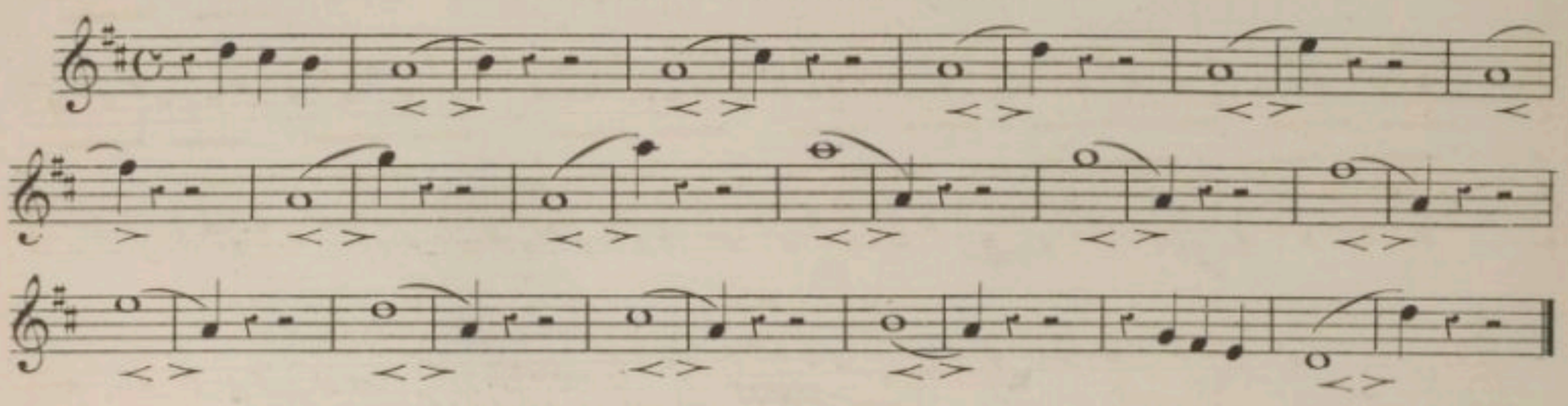
ET AVEC LES TROIS NUANCES QUE L'ON DEVRA EMPLOYER L'UNE APRÈS L'AUTRE SANS LES MÉLANGER.



Parvenu à bien posséder le *Portamento* d'octave, on doit commencer à travailler les divers intervalles avec la mise de son ou sons filés.

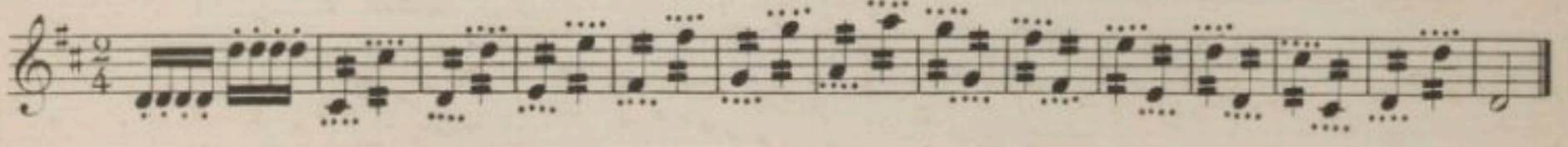


POUR COMPLÉTER L'ÉTENDUE ACQUISE

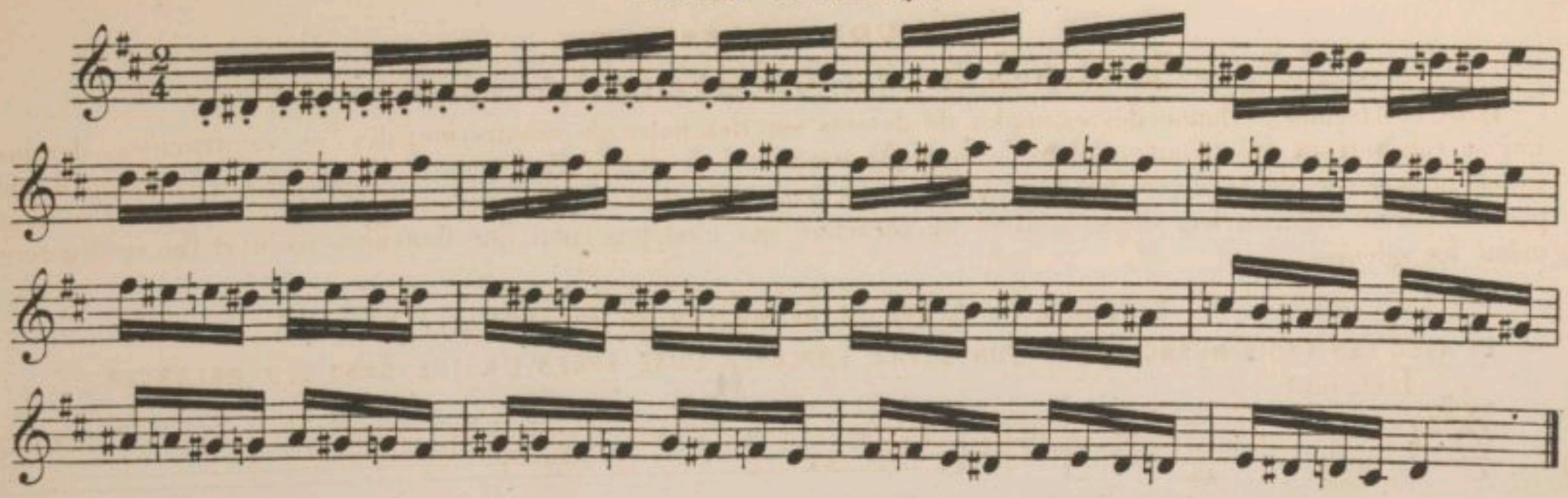


EXERCICE POUR LA LANGUE.

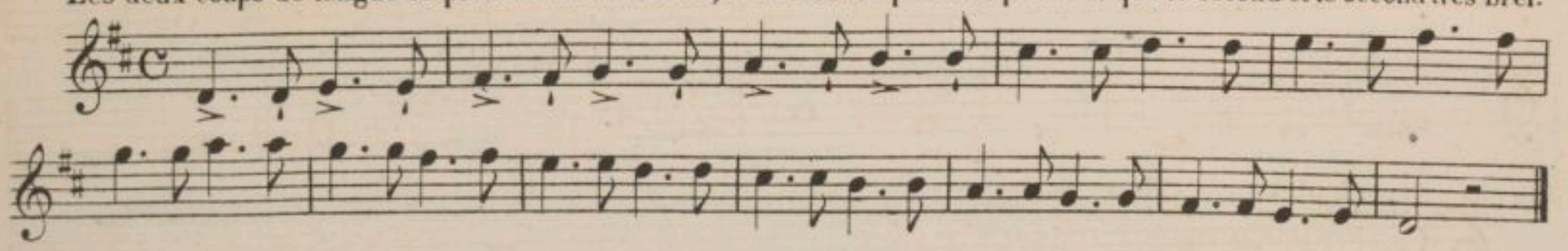
Avoir soin de prononcer la syllabe *tu* sur chaque note et avec la plus grande égalité.
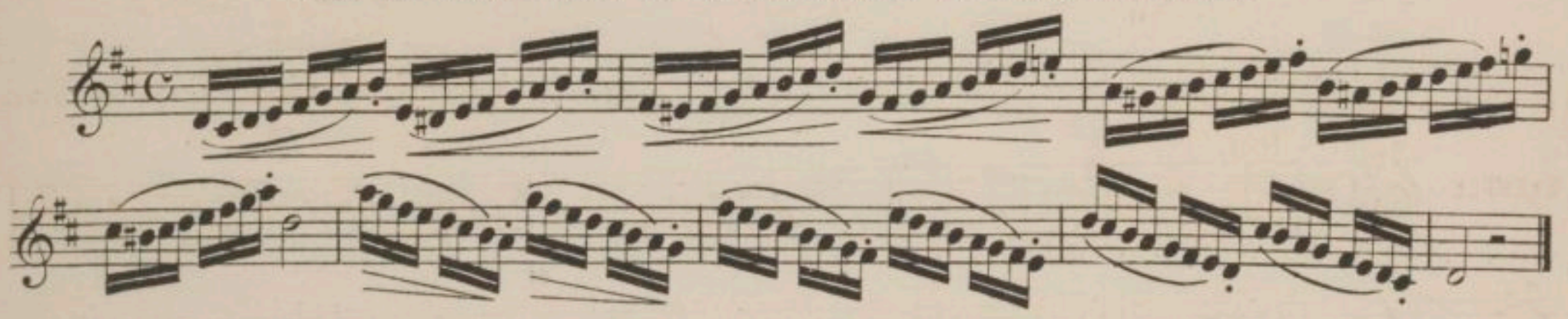


EXERCICE CHROMATIQUE



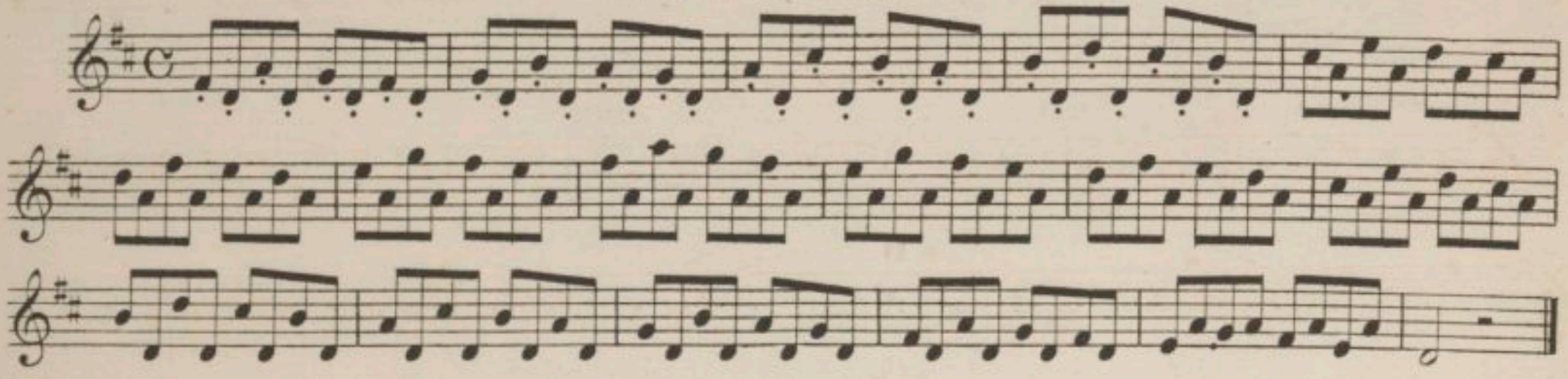
Ne pas passer la croche comme une double; appuyer sur la noire pointée.
Les deux coups de langue se prononcent de même, seulement le premier plus fort que le second et le second très bref.
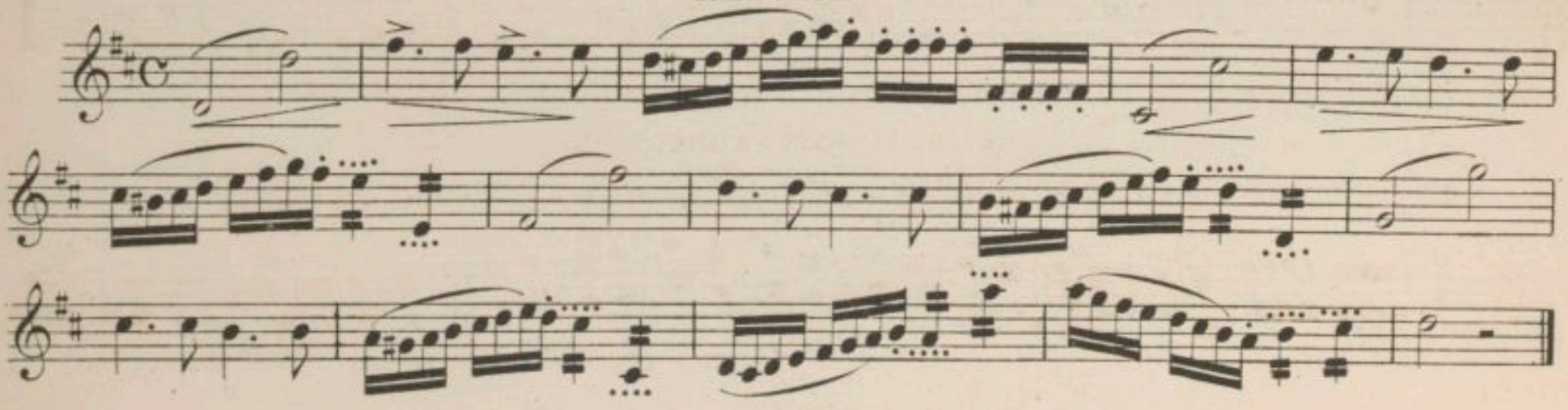


POUR EXERCER LE COULÉ DE SEPT NOTES SUR LES DOUBLES-CROCHES.



EXERCICE POUR LES DOIGTS

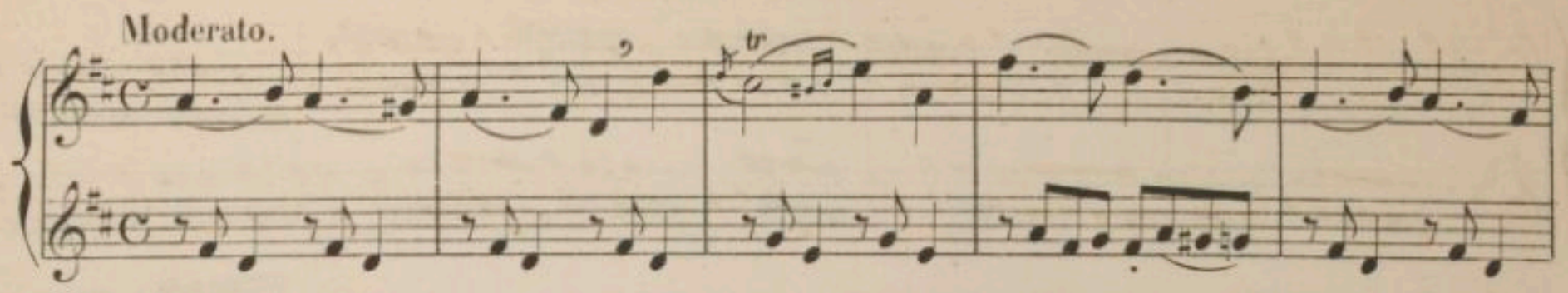


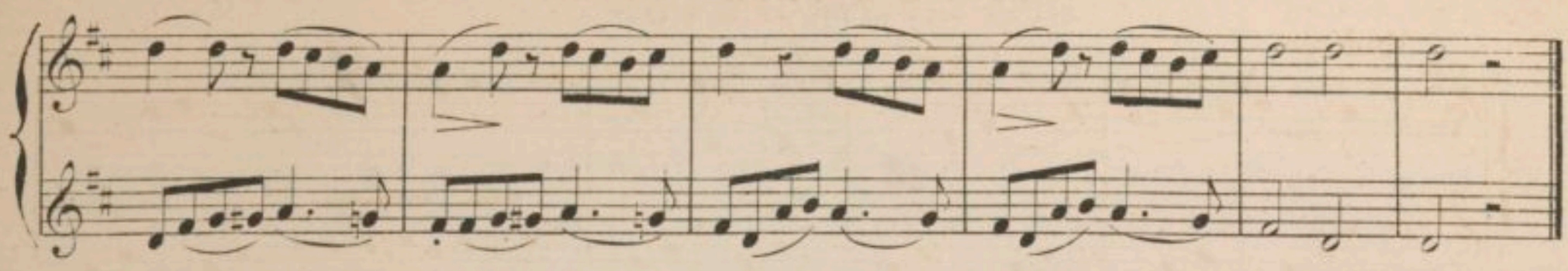
RÉSUMÉ



RÉSUMÉ A DEUX PARTIES

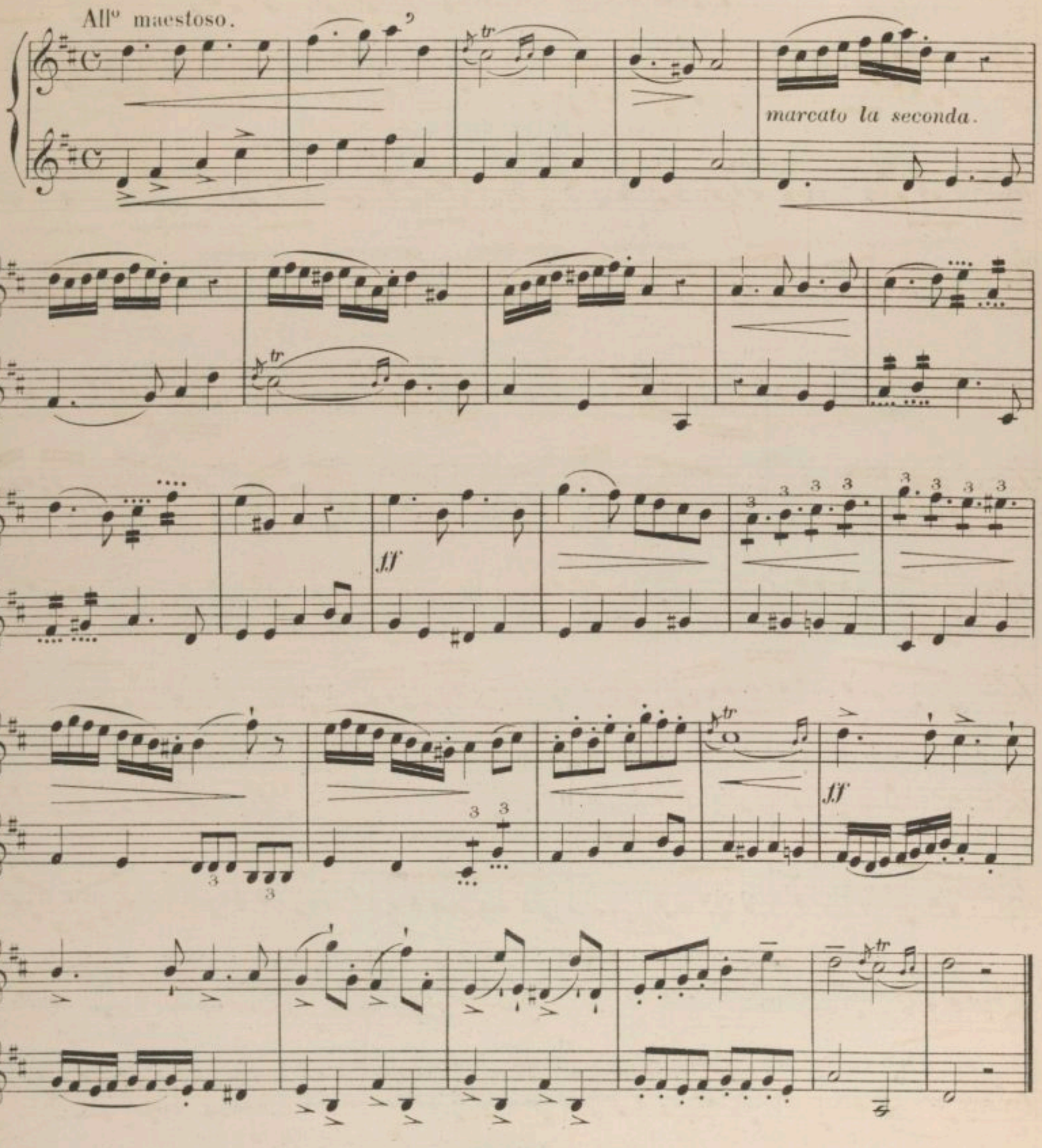
Moderato.





DUO MÉLODIQUE SUR LA LEÇON

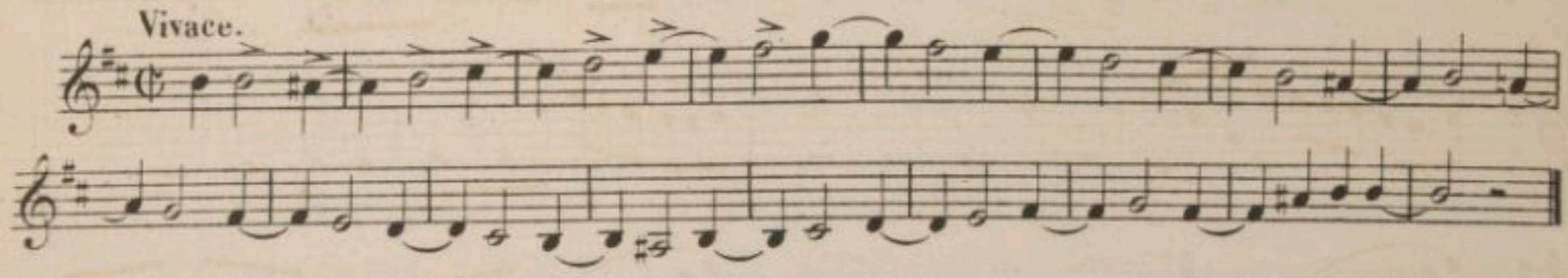
All° maestoso.



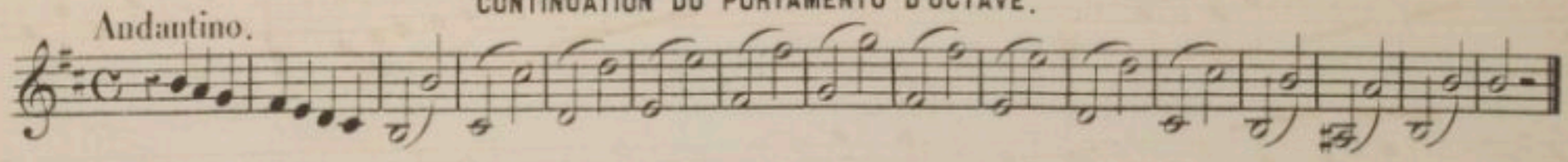
30e LEÇON

RETOUR A LA GAMME DE SI MINEUR.

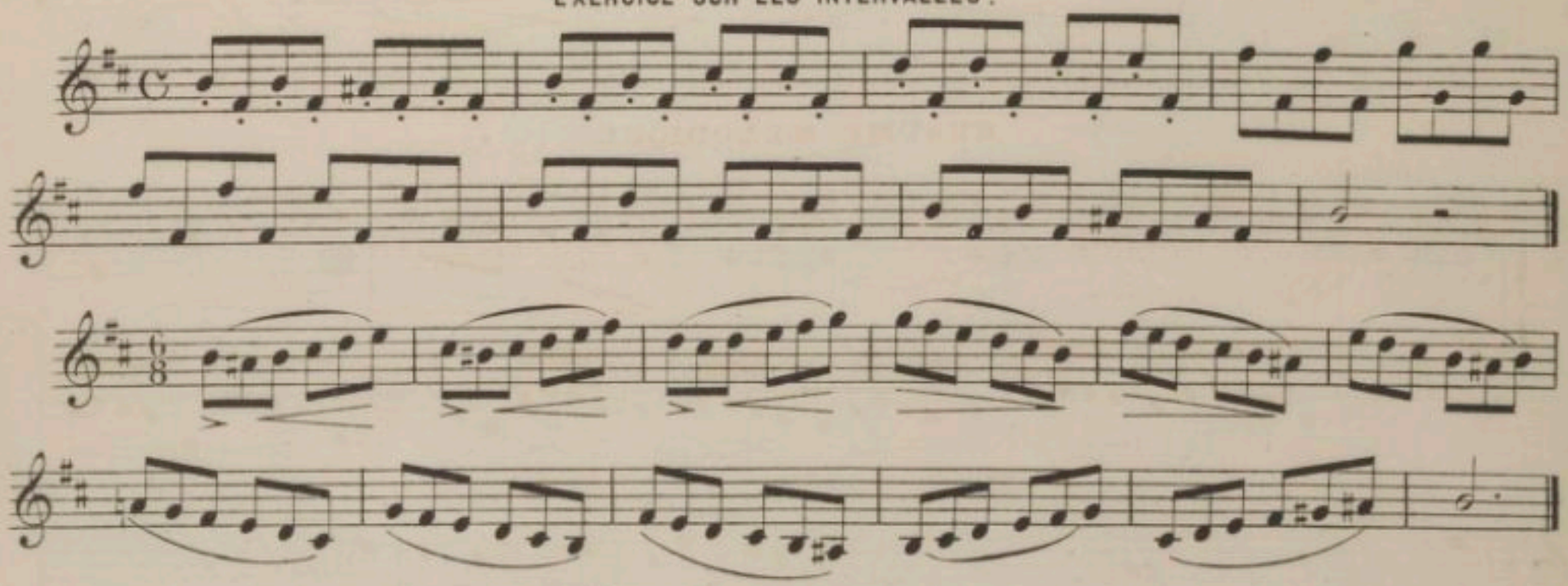
CONTINUATION DES SYNCOPES. (Voyez pour l'exécution, pages 10 et 83)



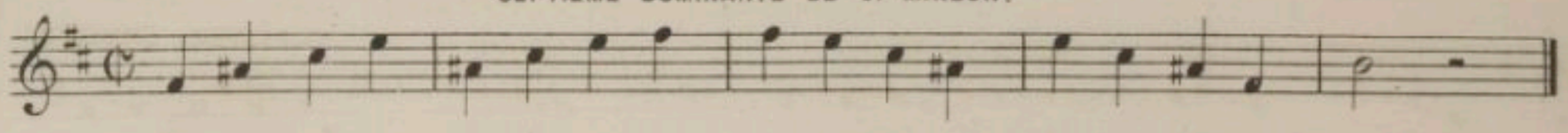
CONTINUATION DU PORTAMENTO D'OCTAVE.



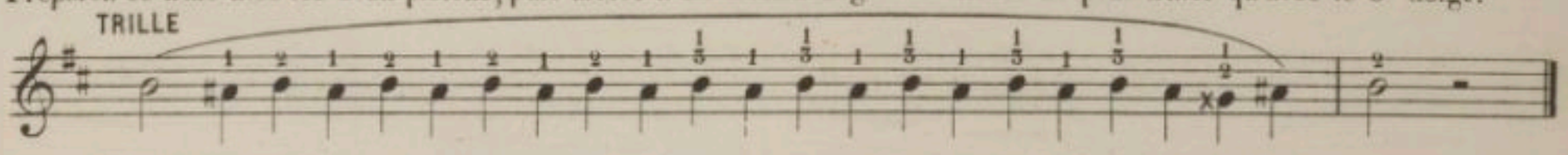
EXERCICE SUR LES INTERVALLES.



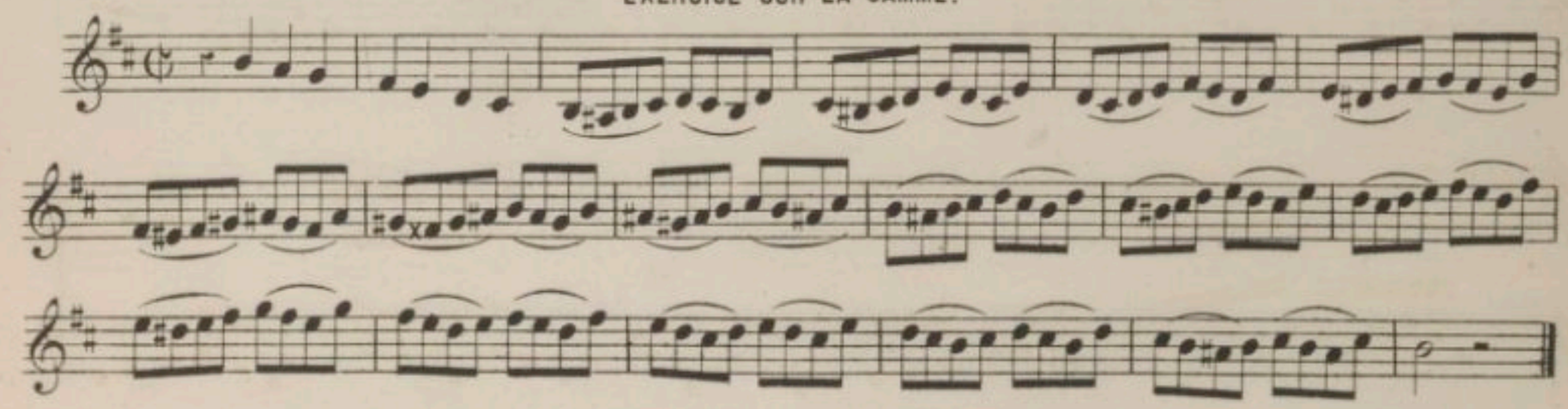
SEPTIÈME DOMINANTE DE SI MINEUR.



Préparez ce trille avec les deux pistons, puis arrivé à un certain degré de vitesse ne plus triller qu'avec le 3e doigt.

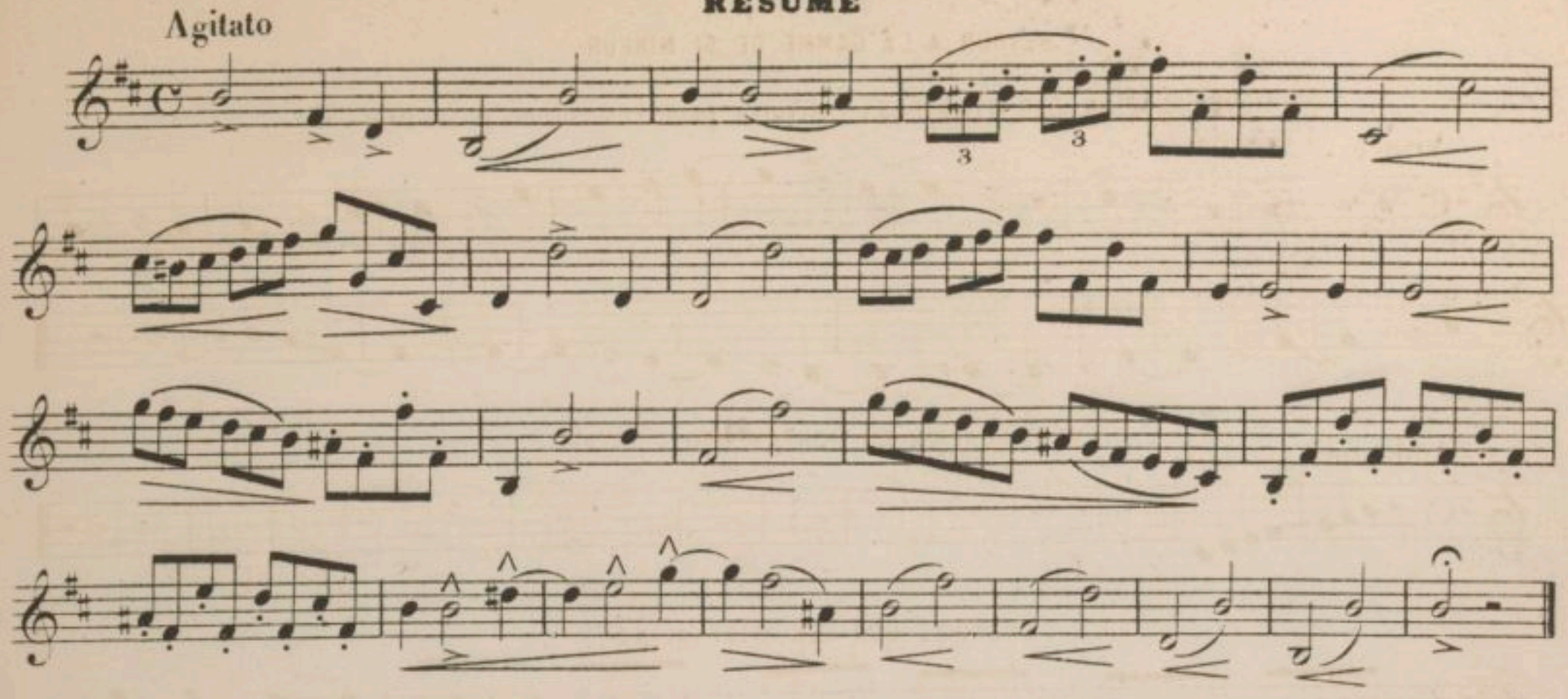


EXERCICE SUR LA GAMME.
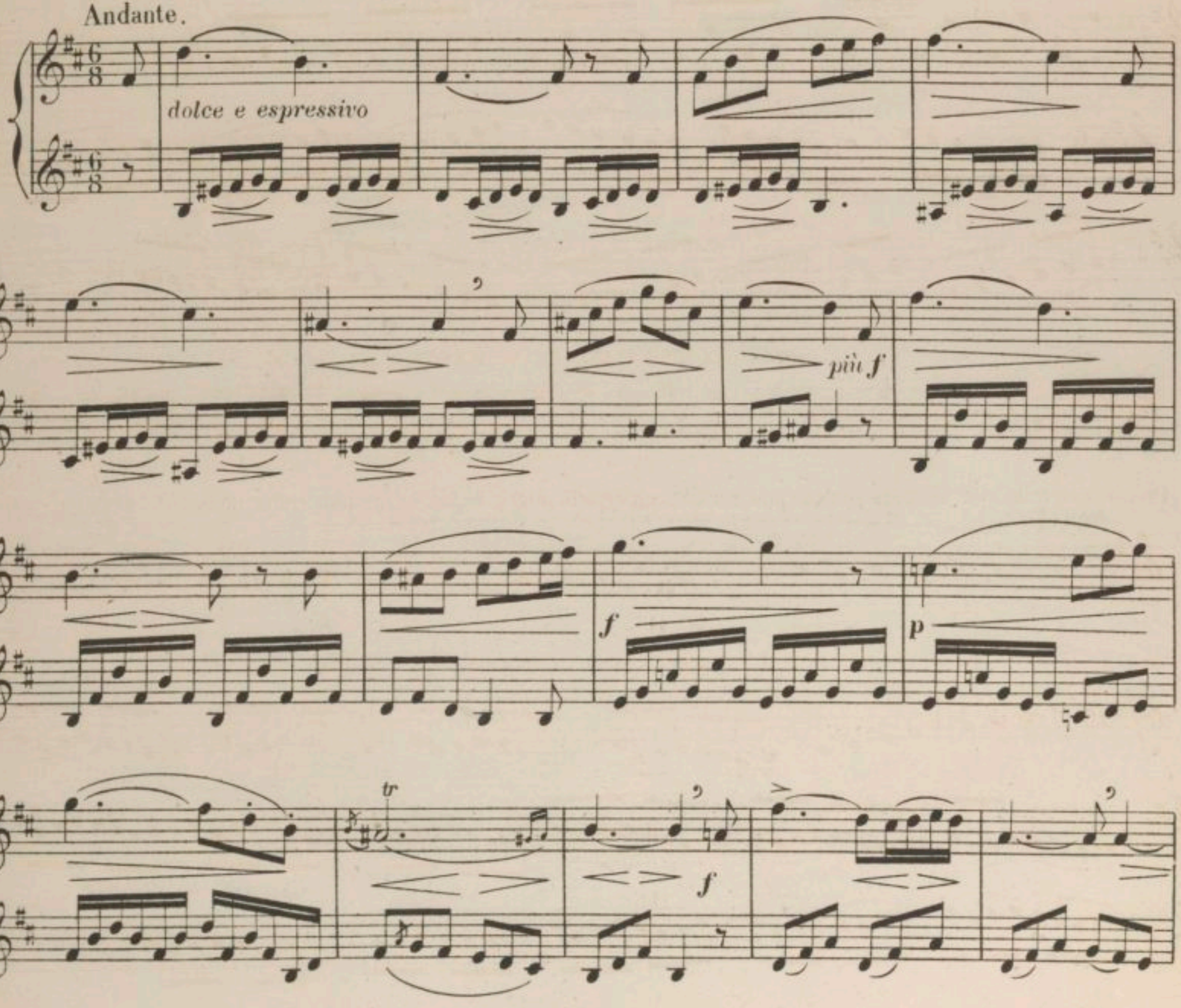


RÉSUMÉ

Agitato



RÉSUMÉ MÉLODIQUE

Andante.



p

dolce.

f

f

p

FIN DE LA 2e PÉRIODE.

3e PÉRIODE

DU SOLISTE ET DU SYMPHONISTE OU MUSICIEN D'ORCHESTRE

L'objectif de tout instrumentiste sérieux,— s'il comprend bien l'intérêt de l'art ainsi que le sien propre,—doit être de devenir non seulement un soliste distingué, mais encore de posséder les qualités du symphouiste ou exécutant d'orchestre. Je sais que beaucoup d'instrumentistes dédaignent cette qualité parce qu'elle leur semble moins brillante que l'autre: ils ont tort, car si l'on en comprend bien l'importance elle est le complément indispensable du véritable musicien. Je dirai plus: c'est que l'étude de l'orchestre est inappréciable surtout pour le soliste, et s'il a le bonheur d'appartenir à un bon orchestre, il ne pourra que gagner comme musicien de goût et comme virtuose. Enfin ce n'est que là qu'il acquerra les traditions, l'exactitude des mouvements et l'entente des grands effets. C'est pour cette raison que j'ai divisé mes leçons en études classiques et en études libres, afin que l'élève comprenne bien la différence qui existe entre les deux exécutions: l'une de soliste, étant tout individuelle et d'imagination, l'autre à l'orchestre, toute d'abnégation et soumise aux règles les plus sévères des valeurs, des nuances, des mouvements, des mille intentions et dessins qu'il doit traduire fidèlement sans y apporter le moindre changement.

Il est bien entendu cependant qu'Etude libre ne veut pas dire que l'on peut se livrer à une exécution désordonnée et sans mesure; non, mais on peut se permettre certaines modifications comme retards, anticipations, variantes, agréments, etc., à la condition de conserver toujours le plus scrupuleux sentiment du beau, du bon goût, et en un mot la distinction dans toutes les parties du discours musical.

31e LEÇON

DU DOUBLE ET DU TRIPLE COUPS DE LANGUE

J'ai cru pouvoir interrompre ici la marche des leçons, pour commencer l'étude du double et du triple coups de langue, parce que je pense qu'il est sans danger maintenant que l'embouchure est arrivée à une force relative qui permet cette étude. Mais c'est un devoir pour le Professeur d'avertir les élèves de bien prendre leurs précautions pour que, tout en cherchant à s'assimiler des ressources nouvelles, ces ressources ne soient point une cause de perturbation dans l'ensemble des moyens acquis. L'instruction qui suit complétera ma pensée.

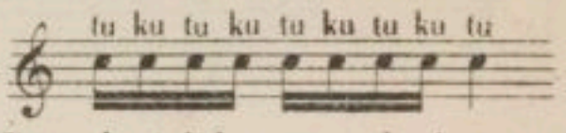
INSTRUCTION SUR L'ÉTUDE DU COUP DE LANGUE PRÉCIPITÉ
OU DOUBLE ET TRIPLE COUP DE LANGUE.

J'ai donné précédemment l'explication du coup de langue ordinaire; il n'y a donc à s'en occuper ici que pour rappeler qu'il est la base du coup de langue précipité, que l'on nomme, peut-être à tort, double et triple coup de langue. On peut obtenir le coup de langue précipité de deux manières: soit en substituant la syllabe *Ku* à *Tu*, soit, lorsque l'on veut le produire avec plus de douceur, en prononçant *Gu* et *Du*. Ce mouvement alternatif de deux articulations différentes empêche la langue de s'embrouiller et permet de passer avec une rapidité extrême, des traits que l'on ne pourrait rendre, avec le piqué ordinaire, sans lourdeur et sans confusion. A ce point de vue le coup de langue peut être utile à travailler; mais il serait dangereux de s'y adonner trop exclusivement, parce qu'il aurait pour résultat de doter l'artiste d'une sécheresse d'exécution que l'on remarquerait surtout dans les chants larges. Et puis, ce travail exigeant l'emploi d'une certaine force extérieure des muscles, il pourrait nuire aussi à la souplesse des lèvres et à la qualité des sons. On devra donc l'étudier avec prudence et surtout ne l'employer, dans l'exécution, qu'avec une extrême réserve et seulement lorsque le piqué simple n'est plus possible. On n'oubliera pas, en effet, qu'au point de vue purement musical ce genre d'exécution est loin d'être indispensable et qu'il n'acquiert une sorte d'utilité que dans la musique légère, composée exclusivement pour l'oreille et ne pouvant aller au-delà. L'Auditeur peut éprouver de l'étonnement en présence de cette sorte de prestidigitation exécutée avec adresse, mais il demeurera toujours froid parce que le cœur n'en reçoit aucune impression.

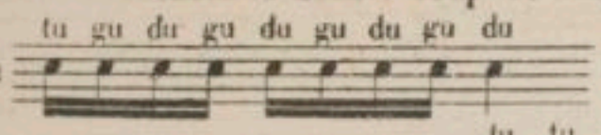
Quoiqu'il en soit, l'emploi des deux coups de langue est déterminé par le nombre *deux*, binaire, et *trois*, ternaire, selon le rythme; mais il est des cas où la division binaire est obligée, même dans une mesure ternaire: j'en donne des exemples plus bas à propos des mesures $\frac{6}{8}$ et $\frac{3}{4}$, composées des mêmes éléments, mais divisées l'une par deux fois trois, l'autre par trois fois deux.

Dans tous les cas la syllabe *Tu* étant plus énergique, devra toujours commencer l'attaque afin de laisser aux temps forts l'accentuation qui leur convient.

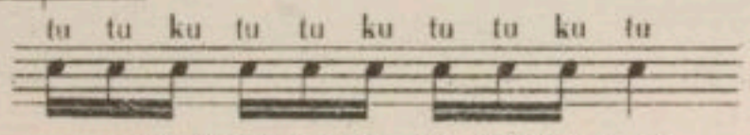
Pour exécuter le double coup de langue ou coup de langue binaire, on prononcera:



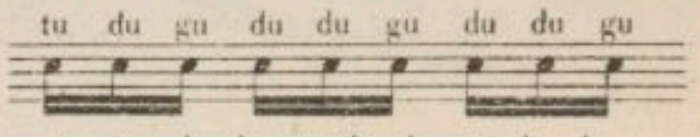
ou



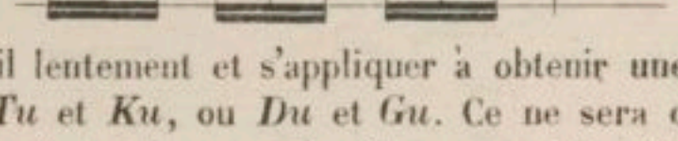
lorsque l'on voudra le rendre avec douceur. Pour le triple coup de langue, ou coup de langue ternaire



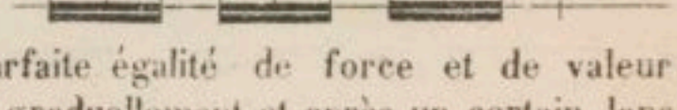
ou



Quelques artistes prononcent aussi
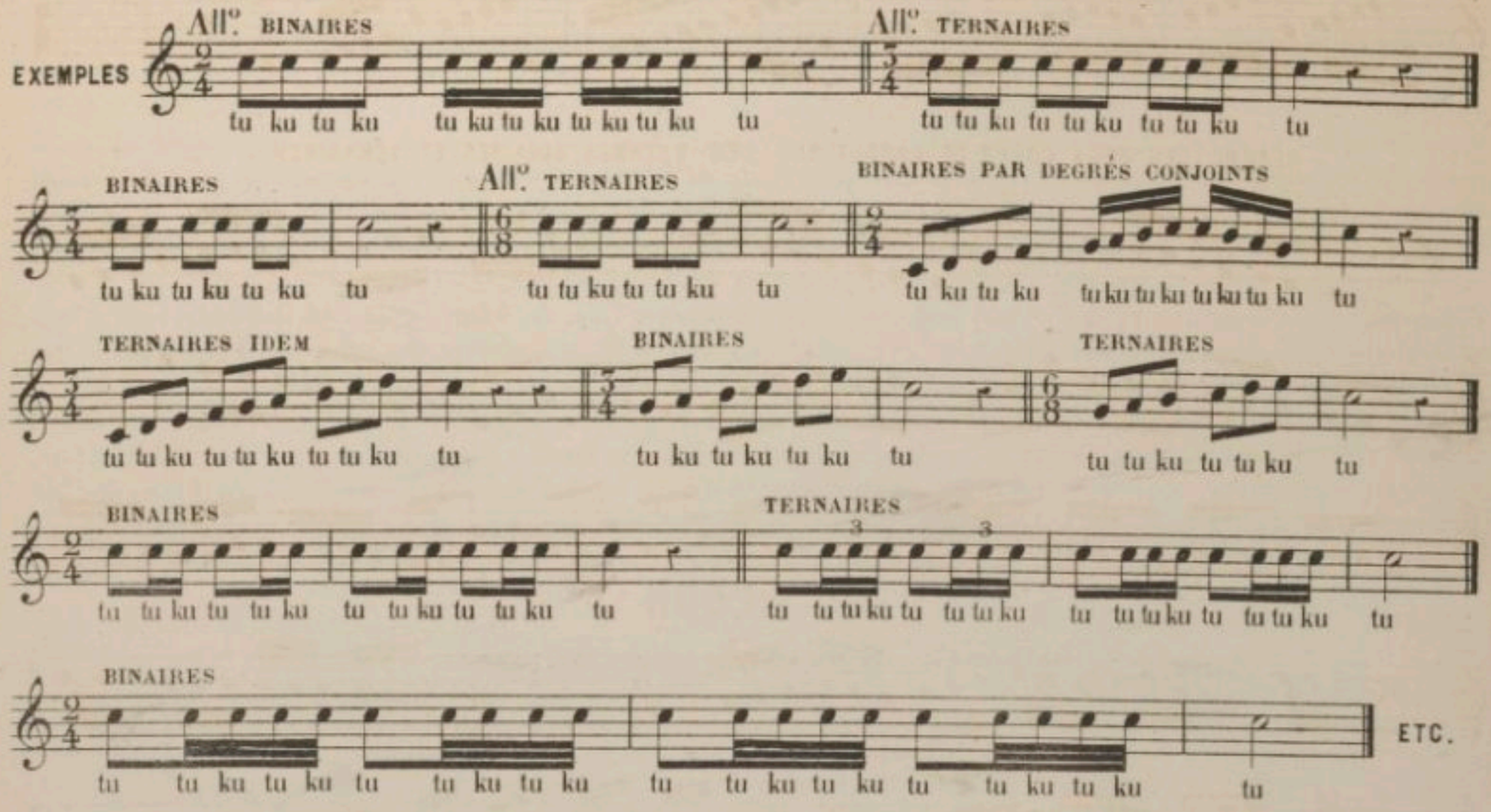


et

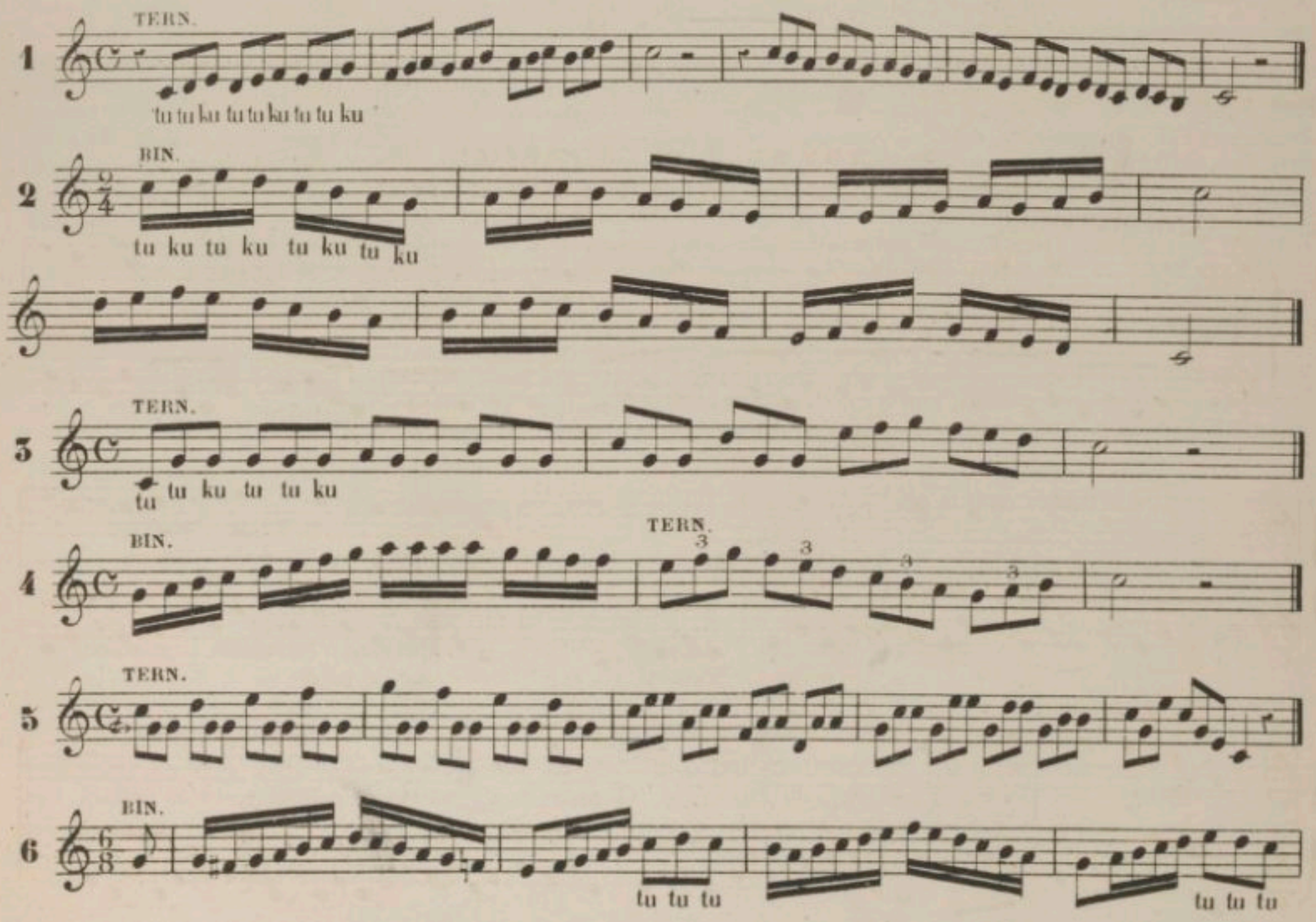


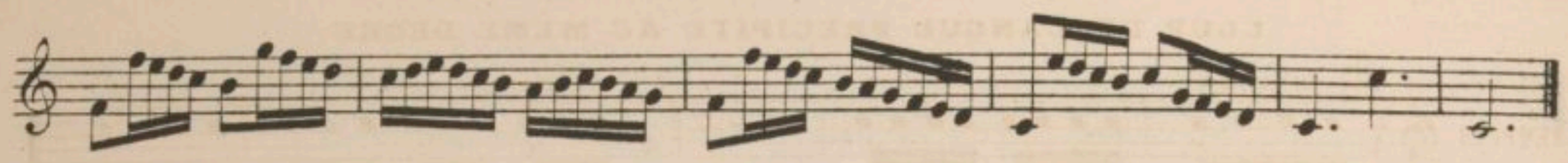
On devra commencer ce travail lentement et s'appliquer à obtenir une parfaite égalité de force et de valeur dans l'accentuation des syllabes *Tu* et *Ku*, ou *Du* et *Gu*. Ce ne sera que graduellement et après un certain laps de temps, que l'on tâchera d'arriver à la plus grande vitesse possible. On devra aussi faire cette étude sur des notes au même degré d'abord, puis par degrés conjoints, et enfin sur les divers intervalles.

COUP DE LANGUE PRÉCIPITÉ AU MÊME DEGRÉ

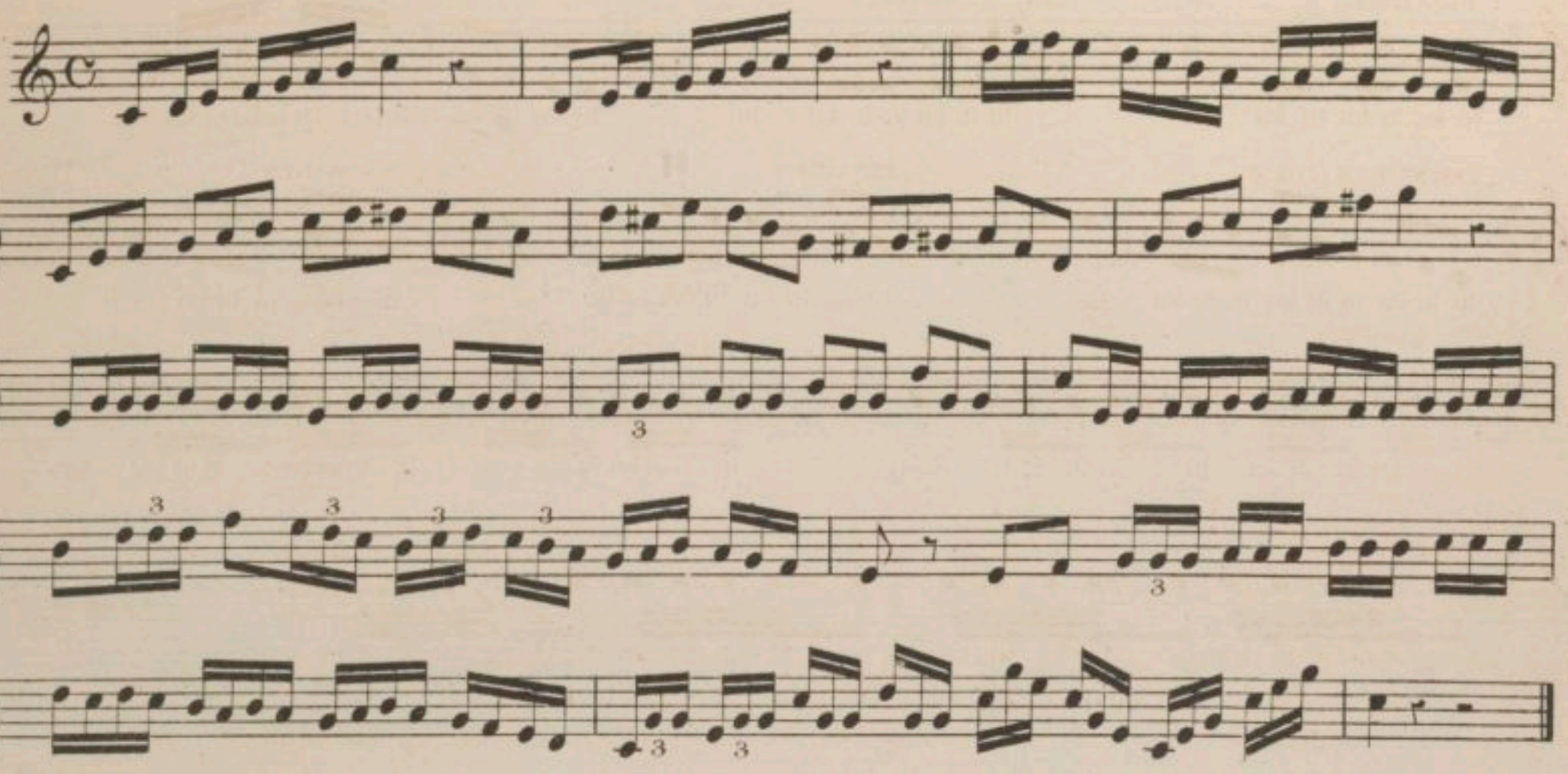


EXERCICES SUR DIFFERÉNTS DESSINS DES DEUX RYTHMES BINAIRE ET TERNAIRE.





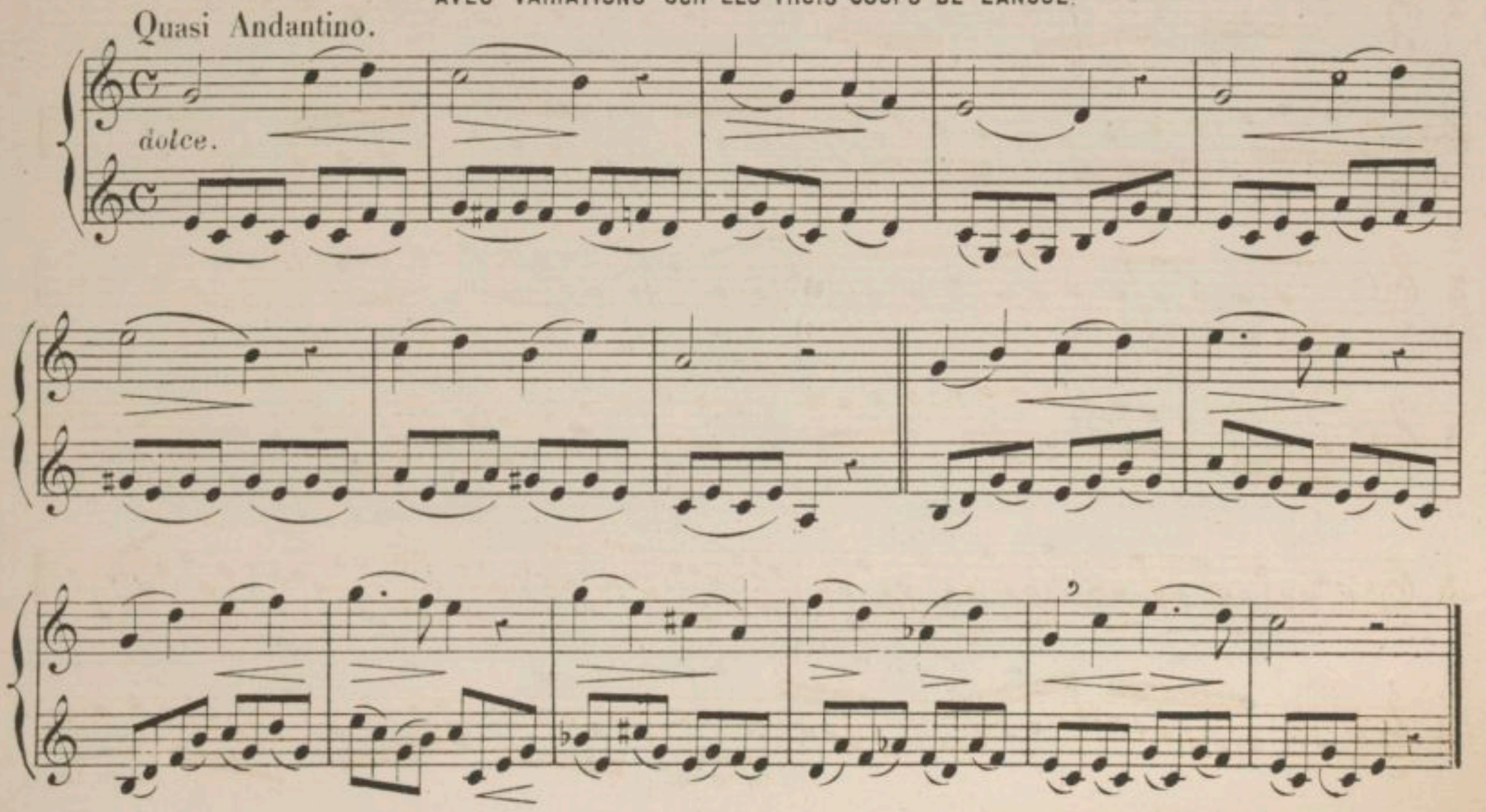
RÉSUMÉ DES DEUX COUPS DE LANGUE SUR LES RYTHMES BINAIRES ET TERNAIRES.



Avant de passer à l'air varié suivant, on devra s'exercer dans les différents rythmes indiqués ci-dessus, de même pour les leçons qui suivent et pour toute musique écrite avec ce genre spécial d'articulation.

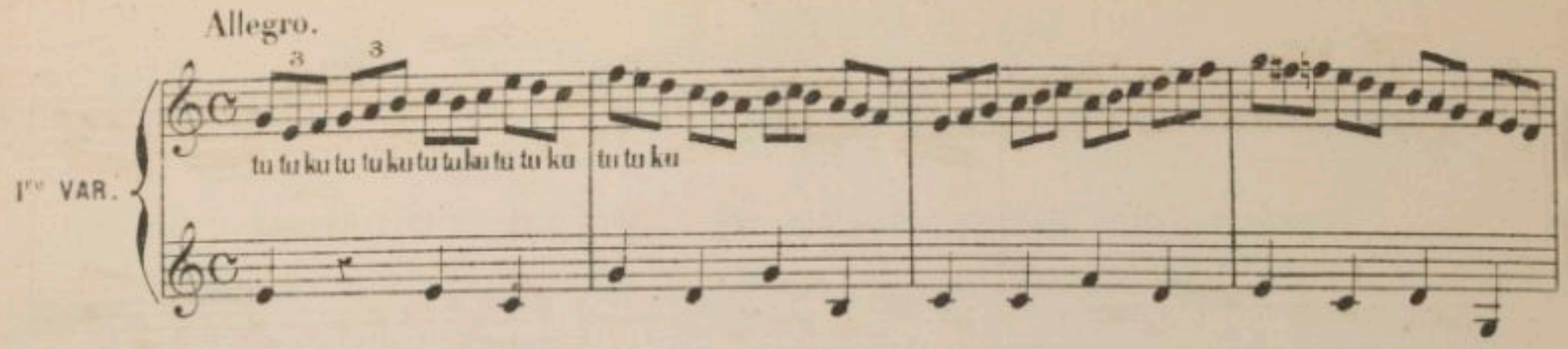
THÊME A DEUX PARTIES

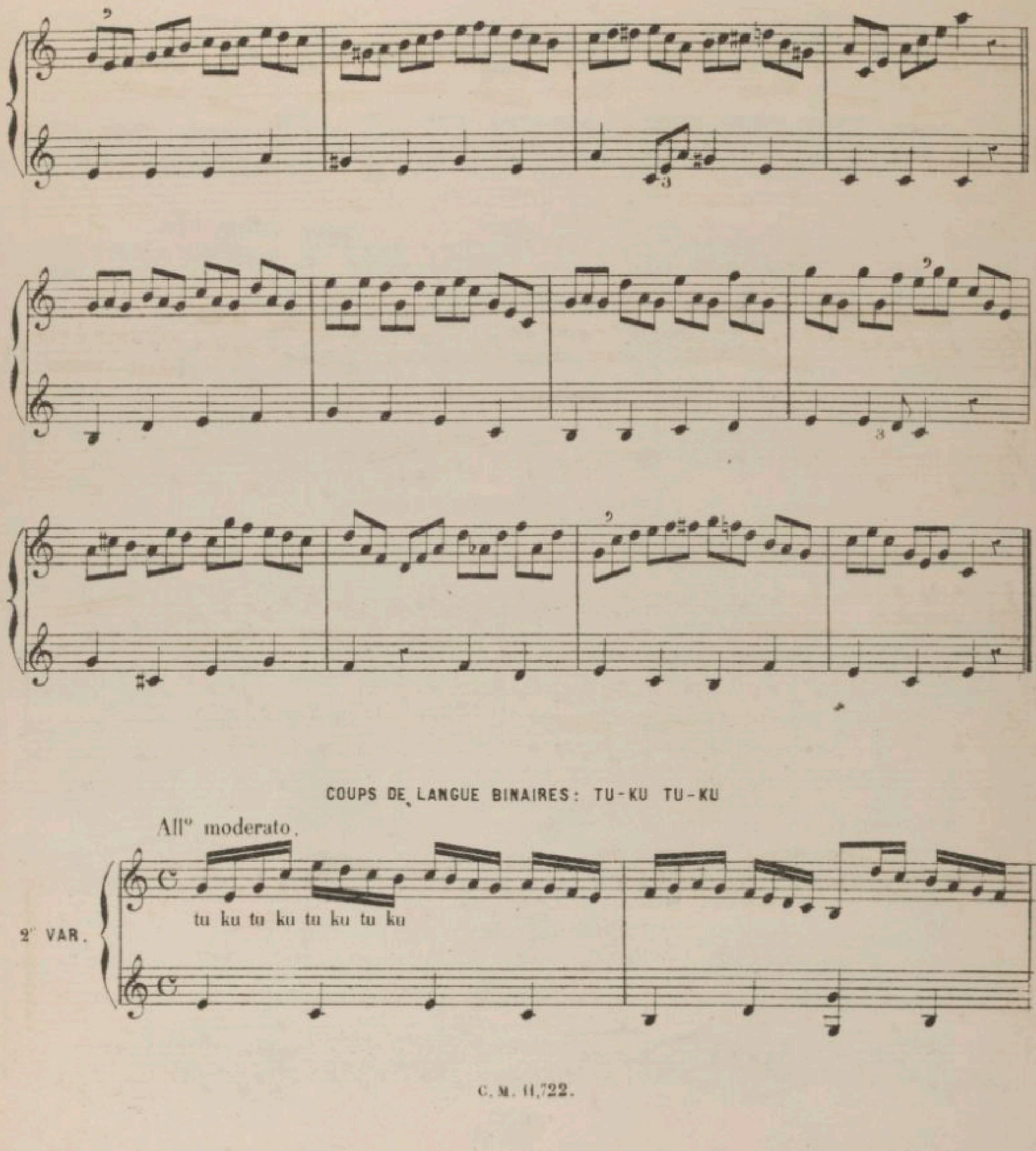
AVEC VARIATIONS SUR LES TROIS COUPS DE LANGUE.



COUPS DE LANGUE TERNAIRES : TU-TU-KU

Allegro.



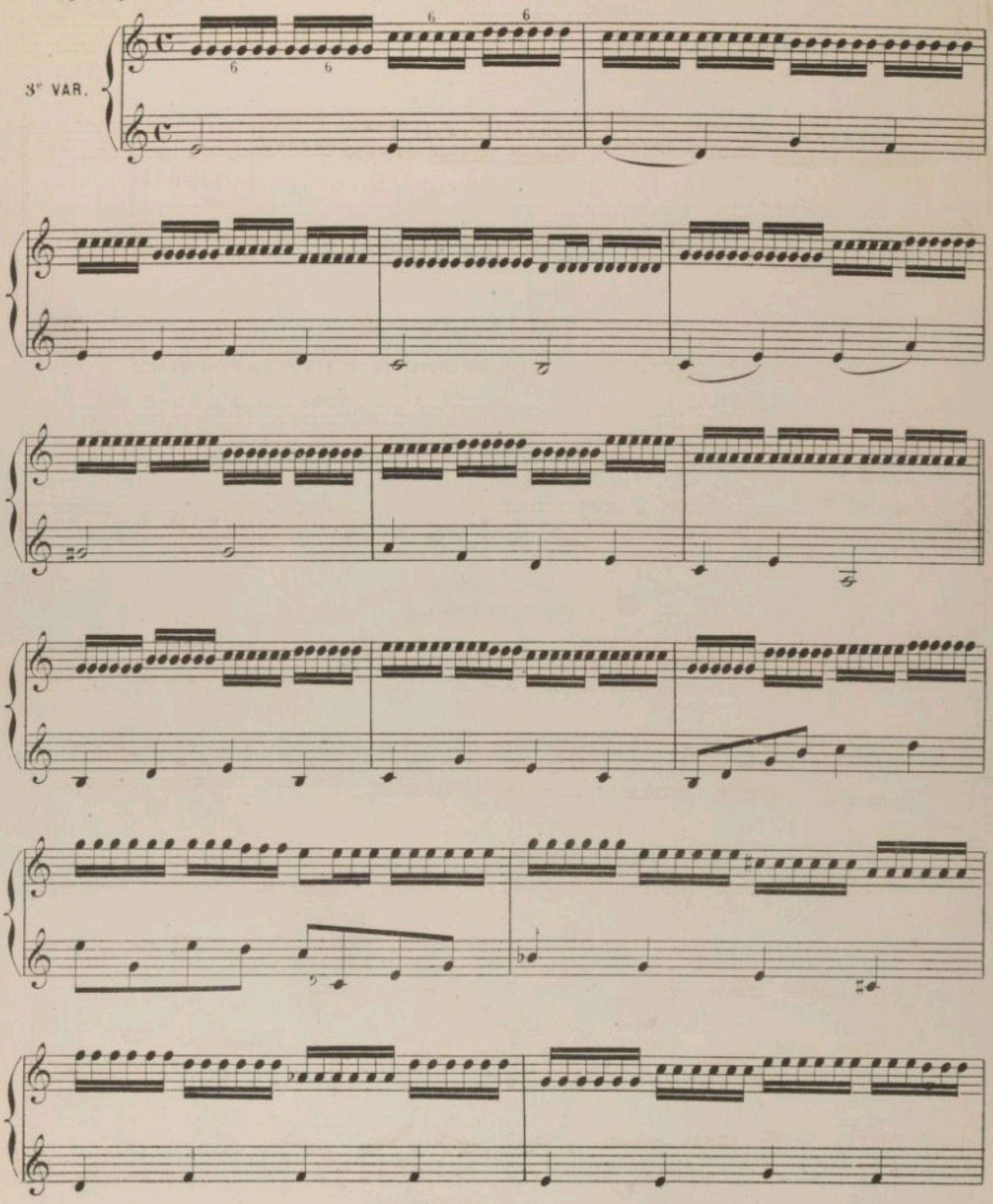


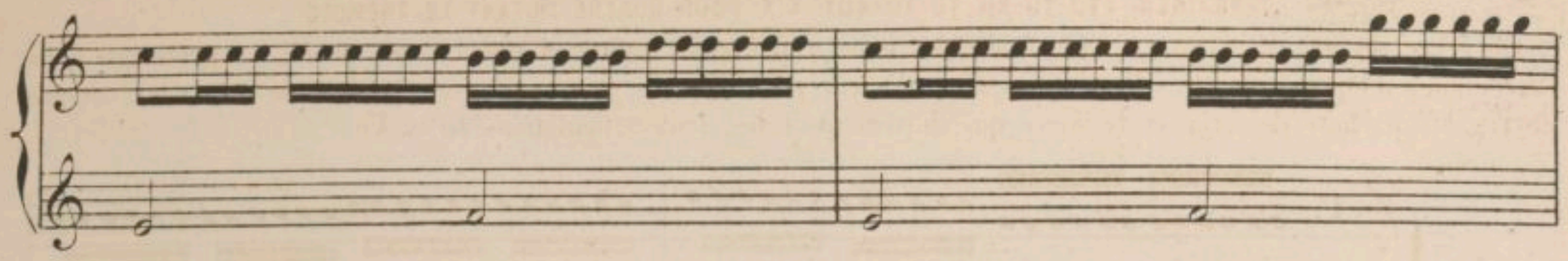
COUPS DE LANGUE BINAIRES : TU-KU TU-KU
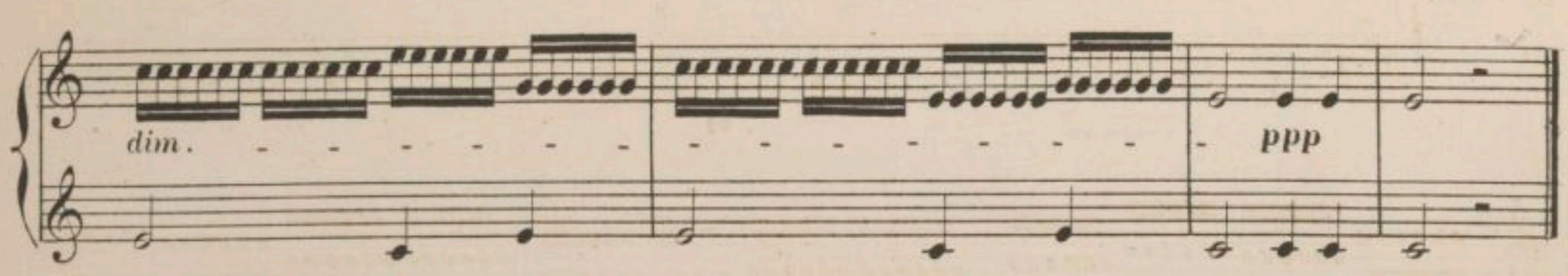
All° moderato.

TERNAIRES (TU-TU-KU TU-TU-KU) SIX POUR QUATRE IMITANT LE TREMOLO

Ce genre de coup de langue, employé sur des notes répétées au même degré, serait puéril et grotesque dans l'exécution publique, mais nous le donnons ici à dessein *pour l'étude*, parce qu'il permet mieux de se rendre compte de l'égalité parfaite de force et de durée que doivent avoir les deux articulations *tu* et *ku*.

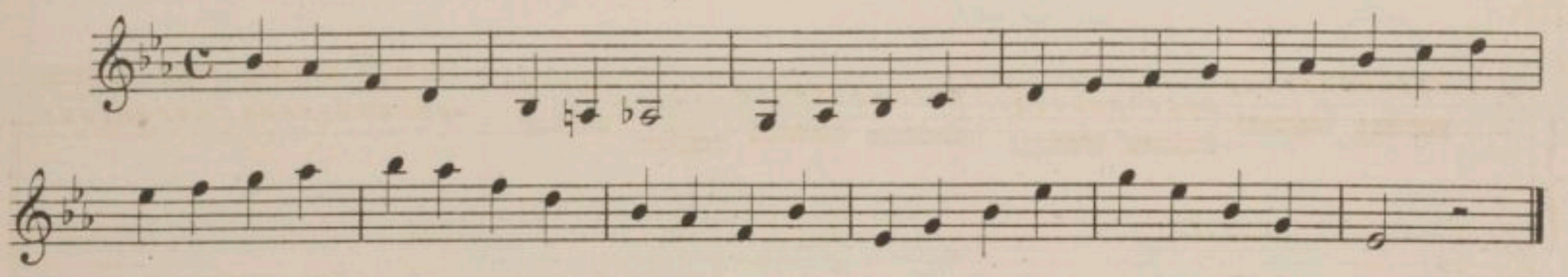




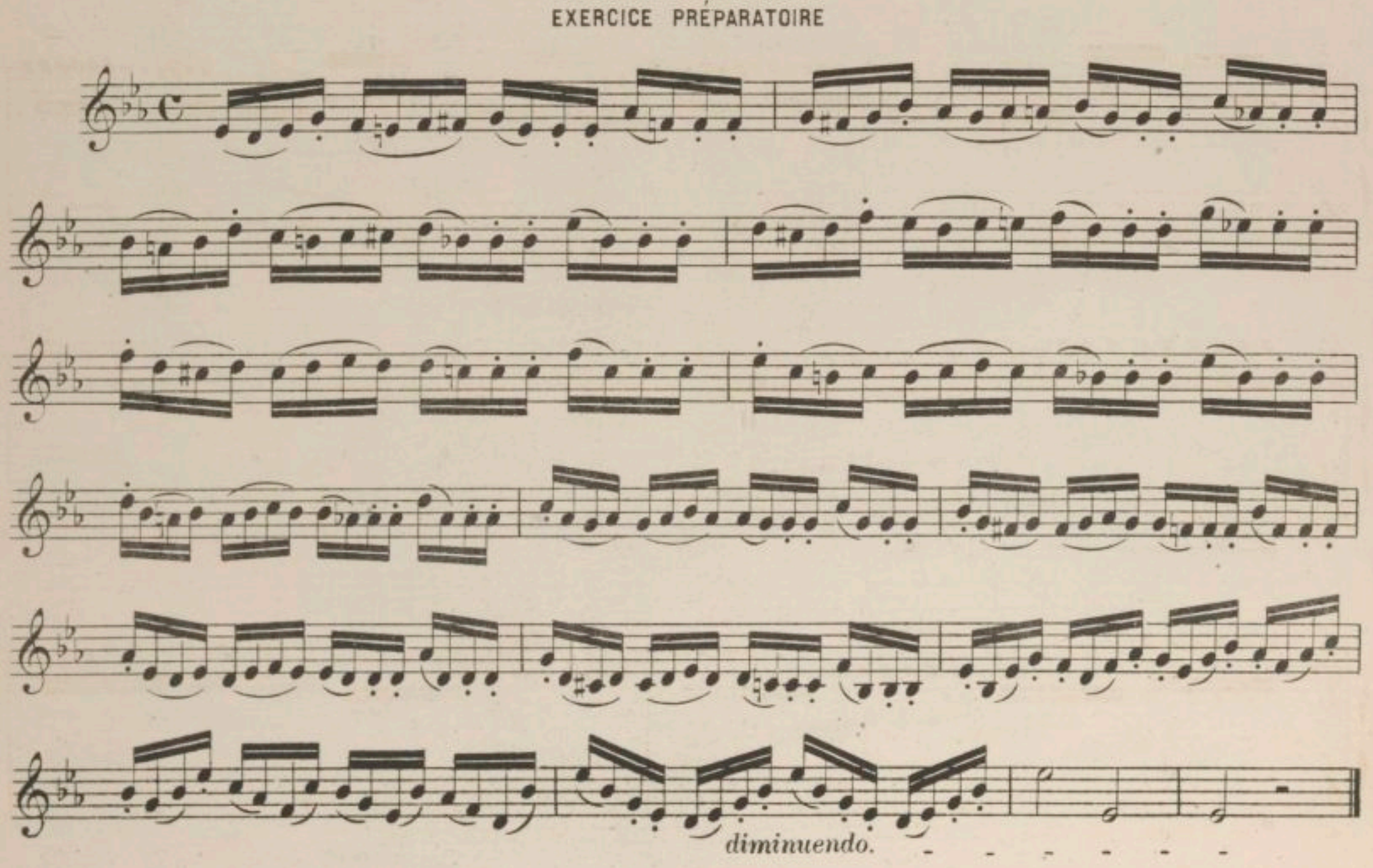


32e LEÇON

EN MI ♭ MAJEUR. CONTINUATION DE L'ÉTUDE DU GRUPPETTO. Ire ÉTUDE DU POINT D'ORGUE.



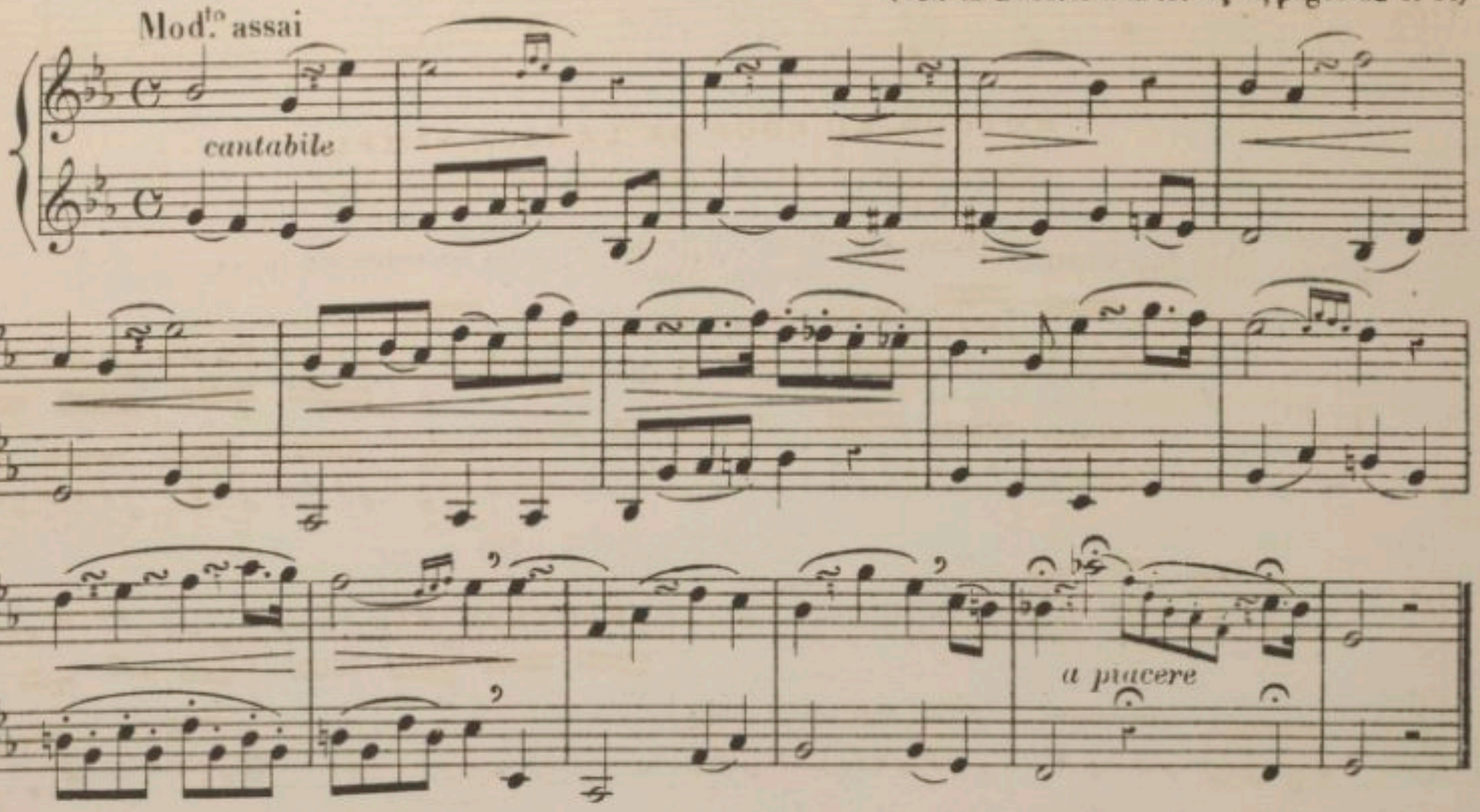
EXERCICE PRÉPARATOIRE



MÉLODIE
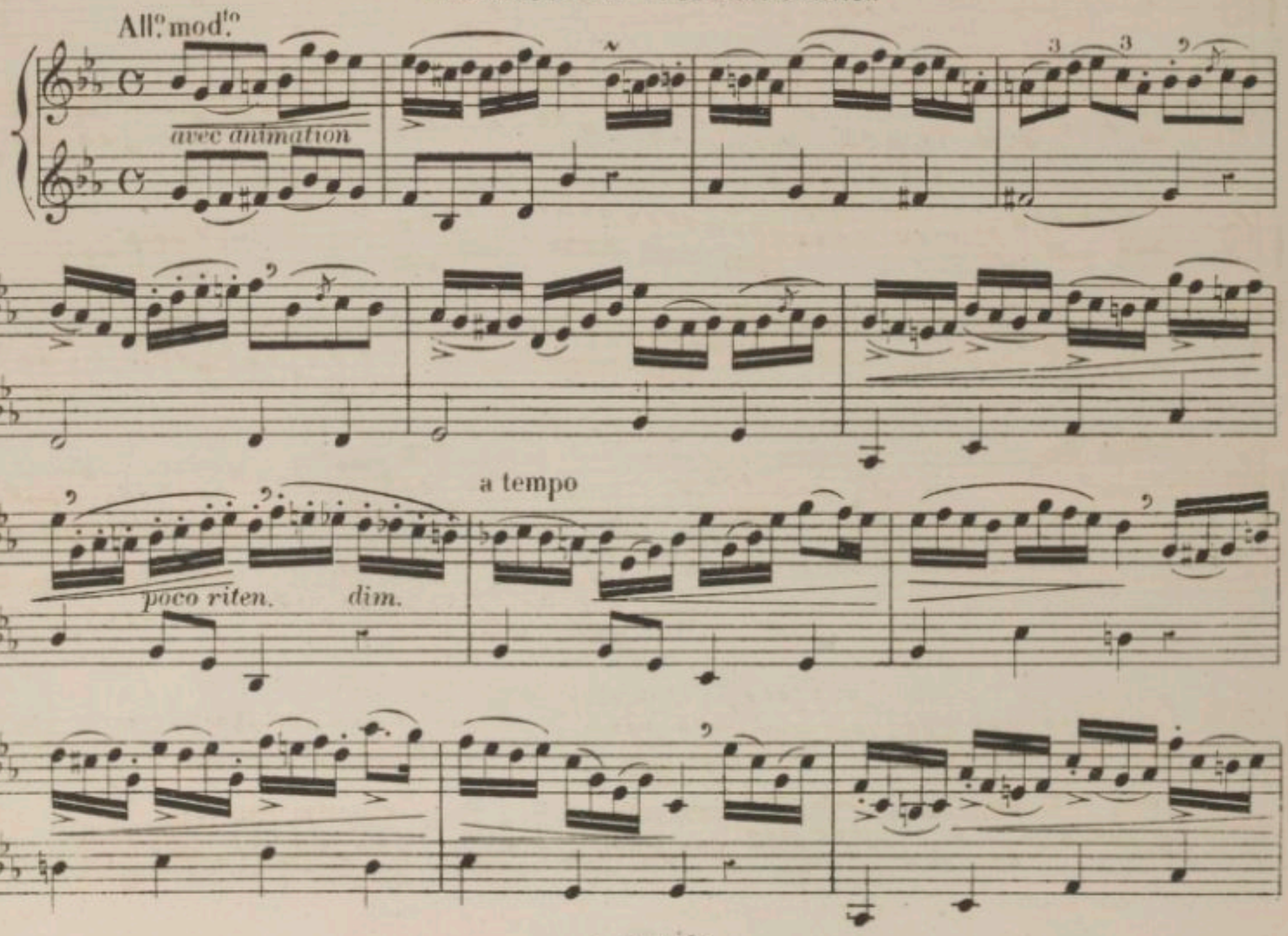
AVEC EMPLOI DU GRUPPETTO ET DU POINT D'ORGUE

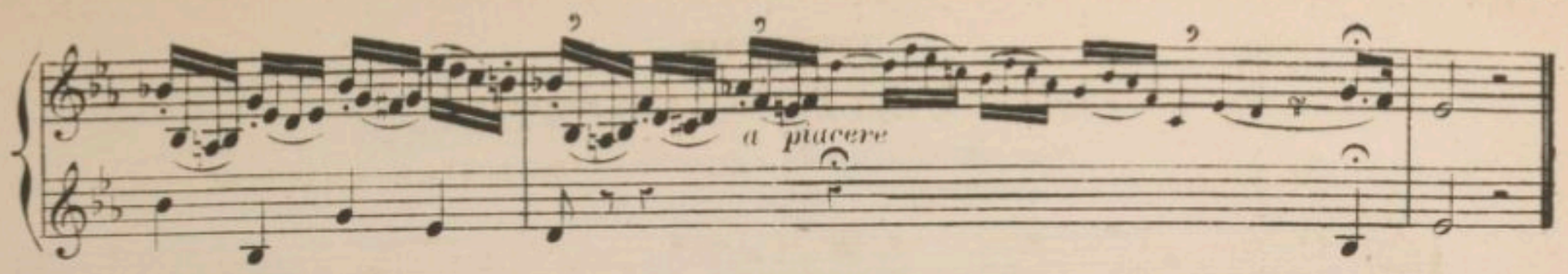
(Voir la Théorie à la 15e leçon, pages 62 et 68)



ÉTUDE SUR LE MÈME THÈME

EMPLOI DU RETARD ET DE L'ANTICIPATION





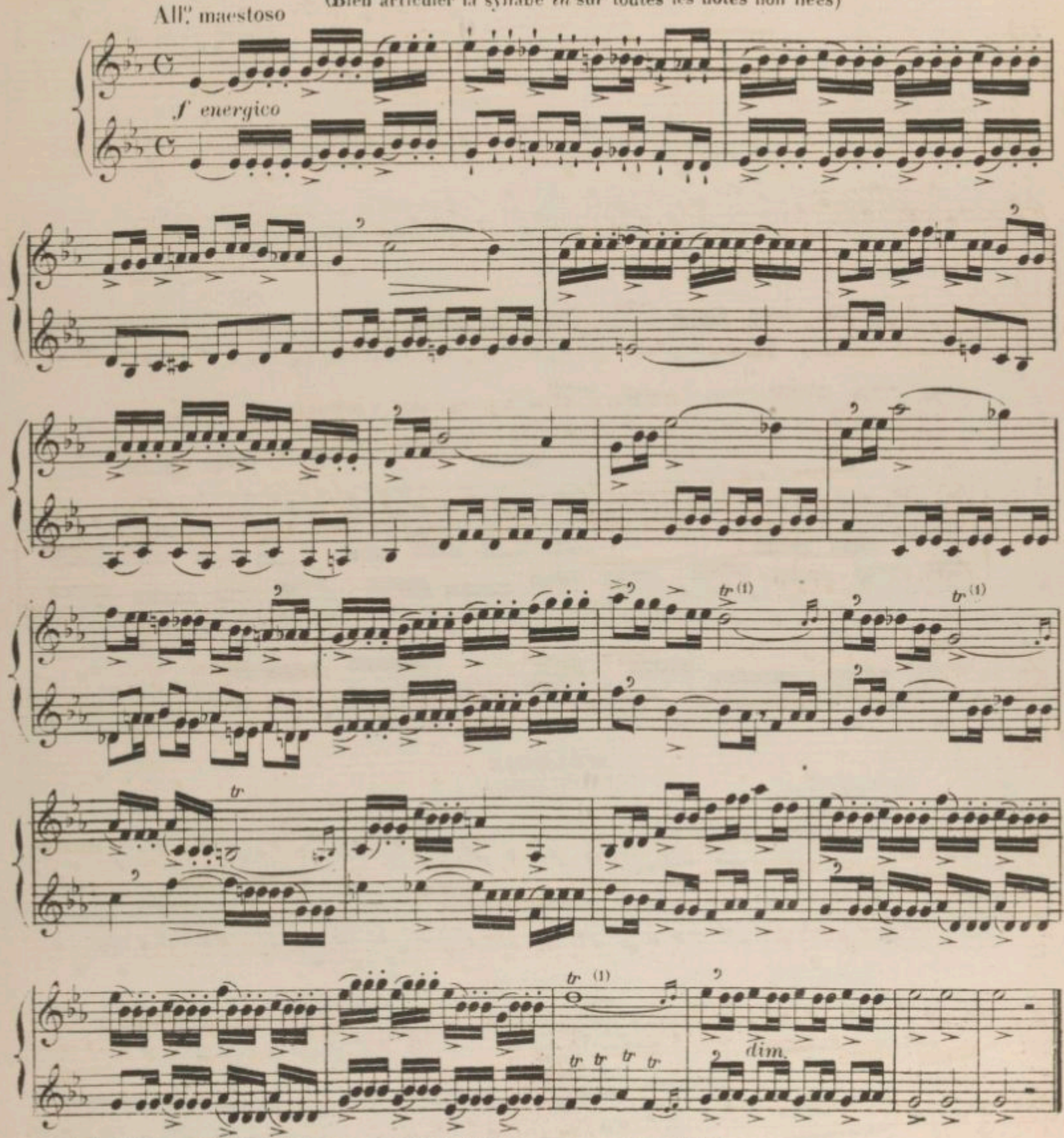
RETOUR AU COUP DE LANGUE SIMPLE

ÉTUDE POUR LA LANGUE, EMPLOI DU TRILLE FACTICE

(Bien articuler la syllabe *tu* sur toutes les notes non liées)

All.° maestoso

f energico



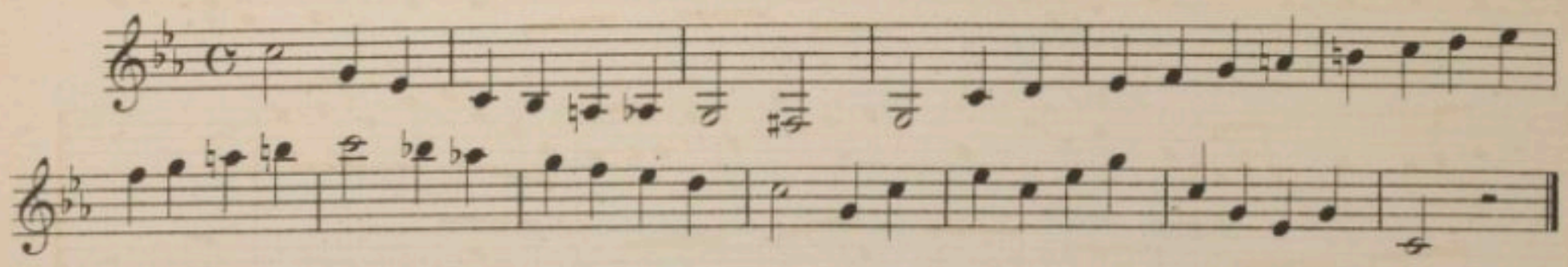
(1) Voir la tablature générale des trilles pour les doigtés factices.

33e LEÇON

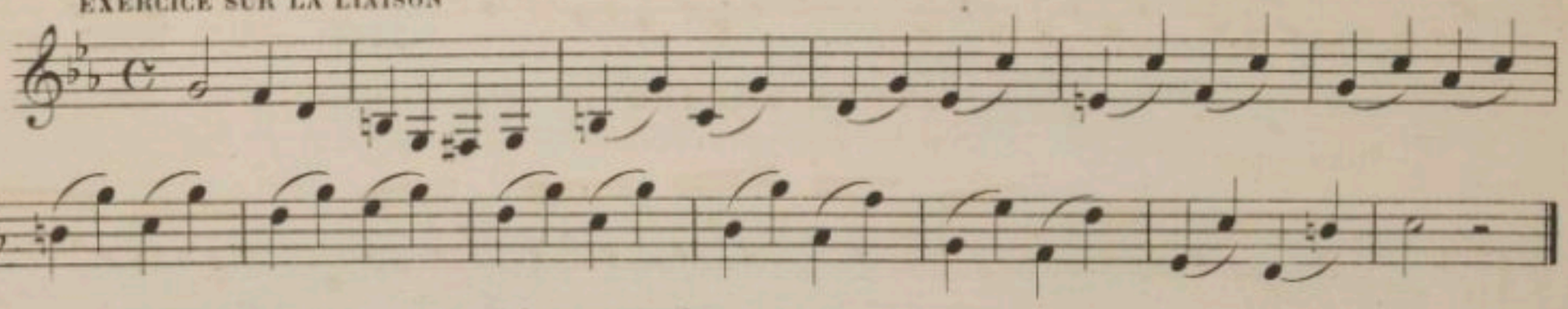
UT MINEUR RELATIF DE MI♭ MAJEUR

Avec addition du FA♯ grave et DO octave

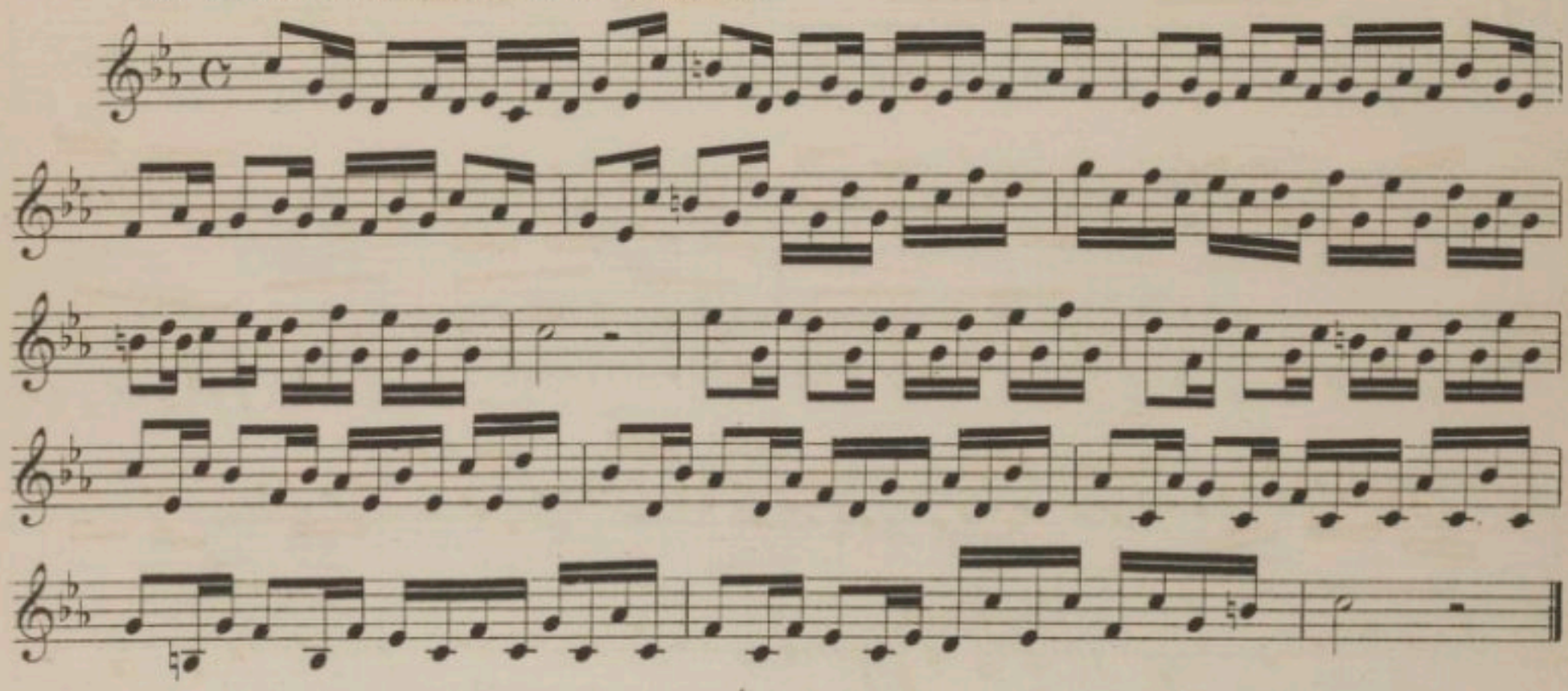
(ÉTENDUE COMPLÈTE DU CORNET)



EXERCICE SUR LA LIAISON



EXERCICE POUR PRÉPARER A L'ÉTUDE VARIÉE

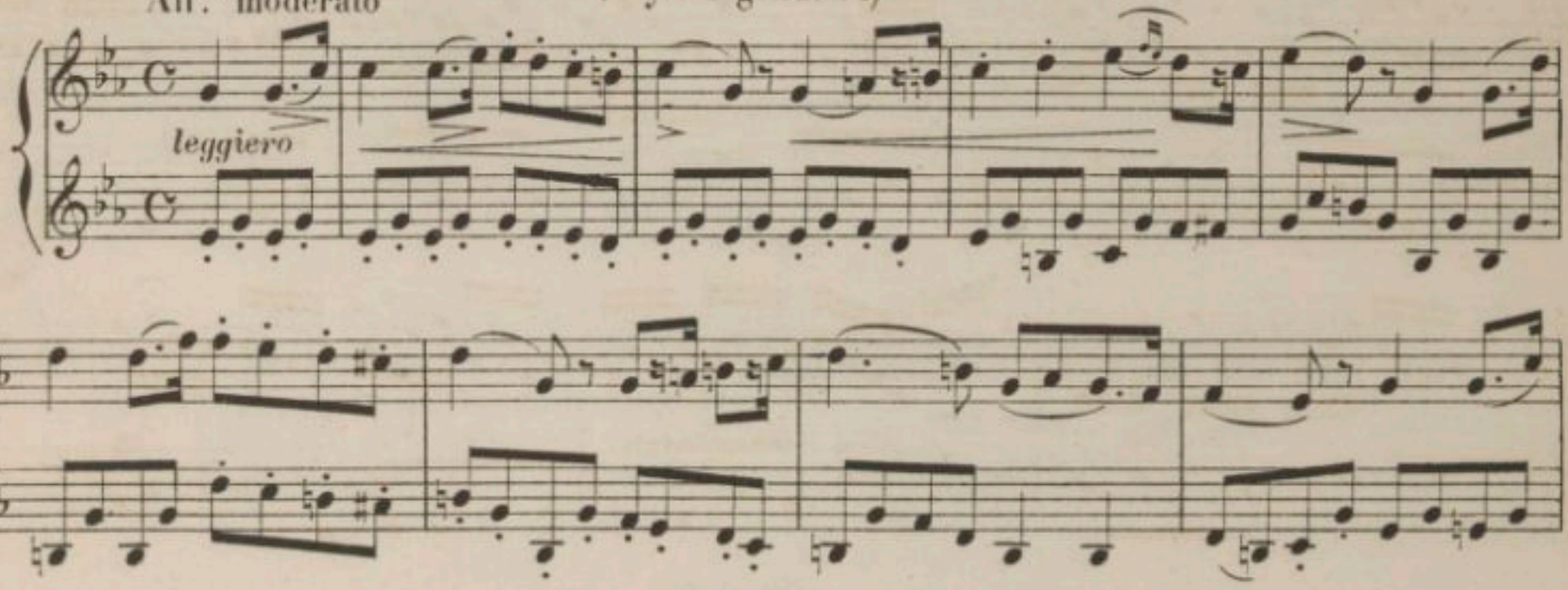


MÉLODIE

(Style légendaire)

All.to moderato

leggiero



cre - - scen - - do

f

dim.

tr

ritard.

ÉTUDE VARIÉE

Sur le thème précédent

Même mouv!

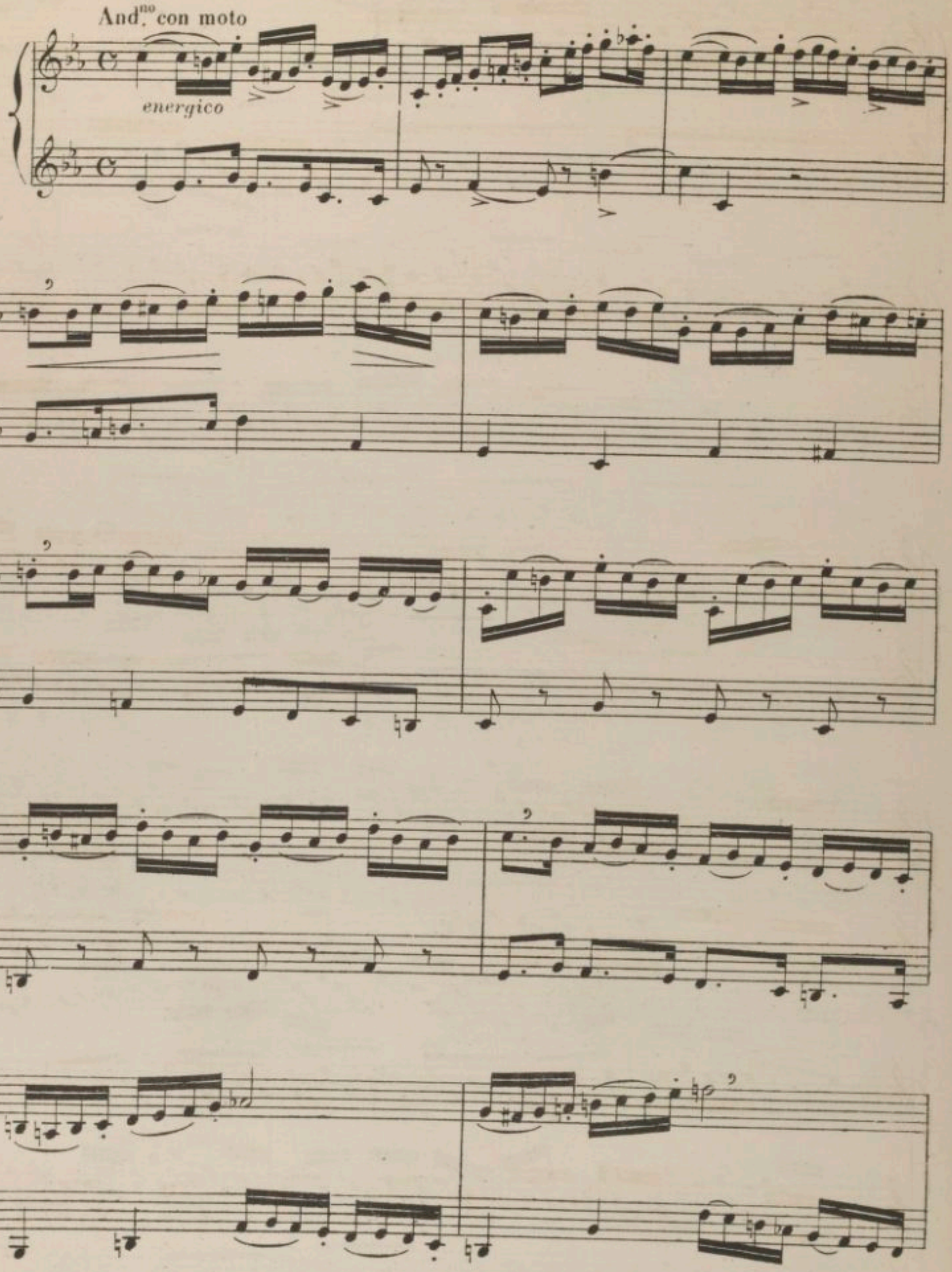
très léger

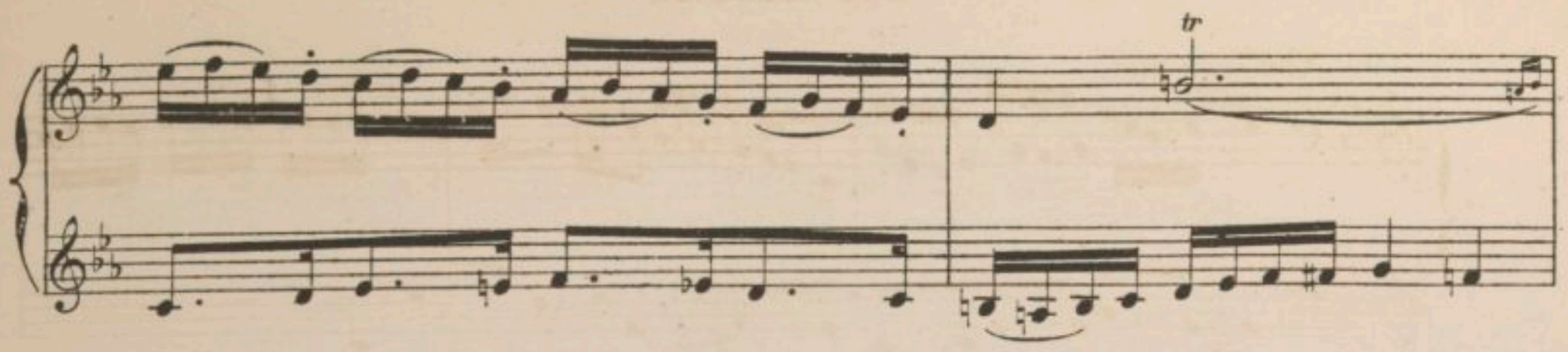
cresc.

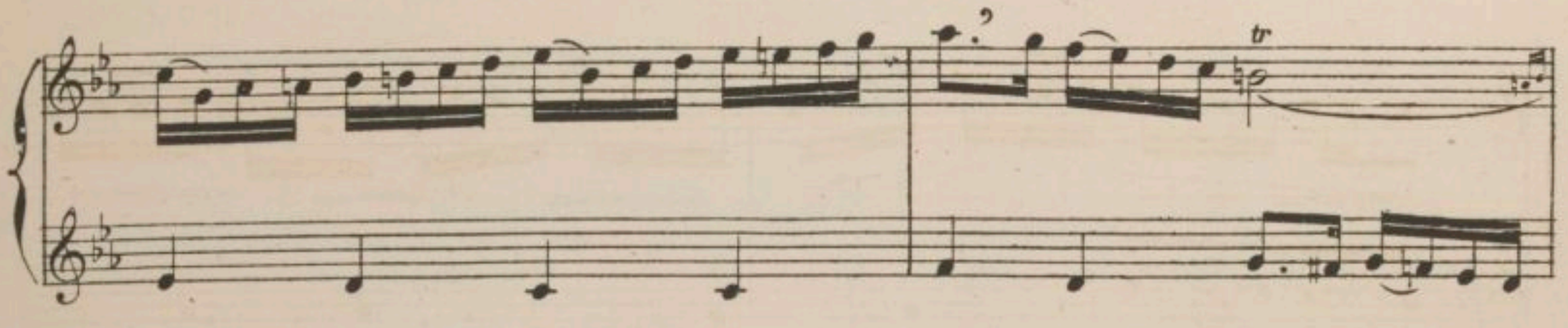
p e cresc.

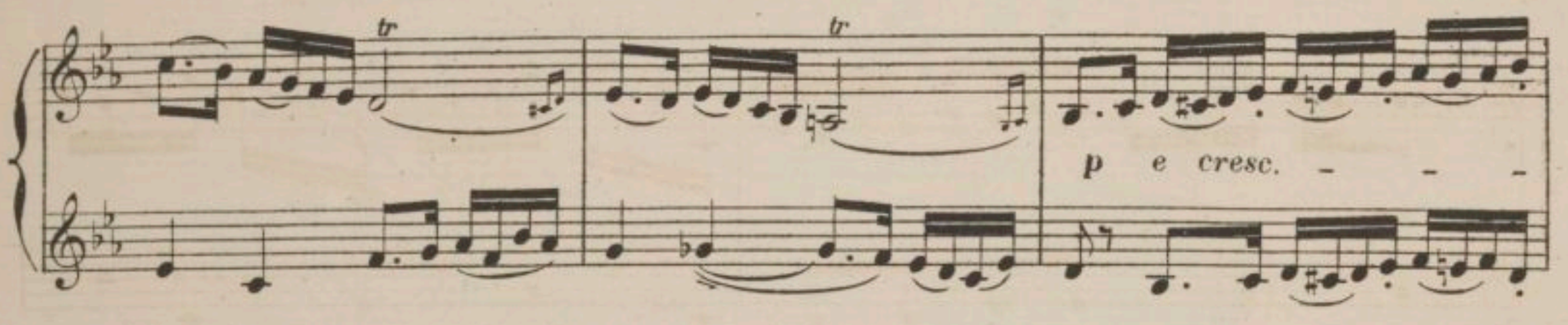
poco ritard.
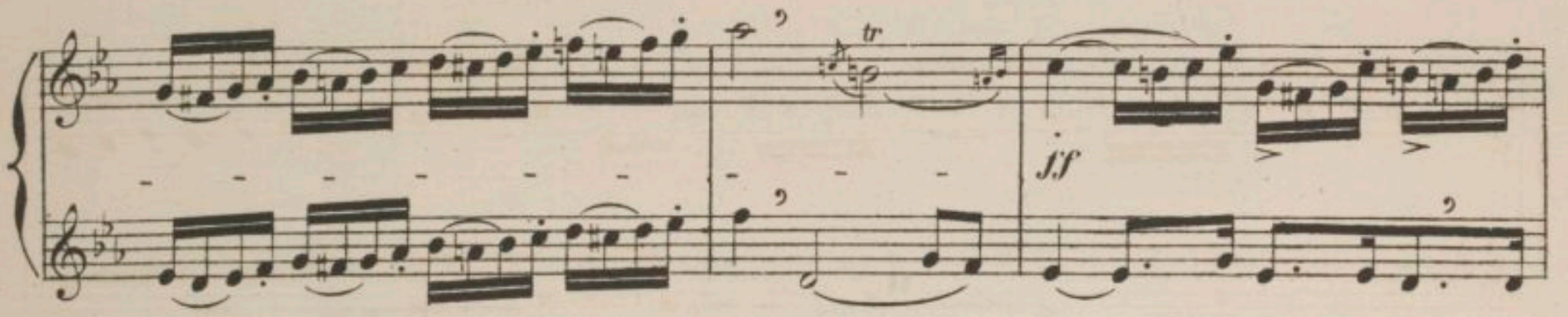
DUO-RÉSUMÉ

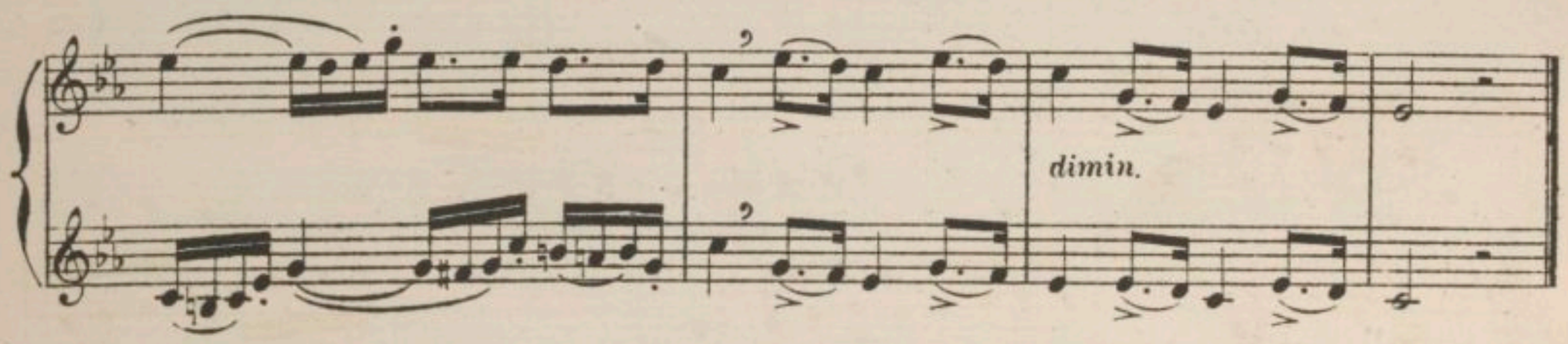



tr


tr


tr
tr
p e cresc. - - -


tr
f.f


dimin.

RÉCRÉATION HISTORIQUE

AIR DE STRADELLA

Pietà Signora (1677)

(Style religieux)

Andantino

doloroso

pp

pp

dimin.

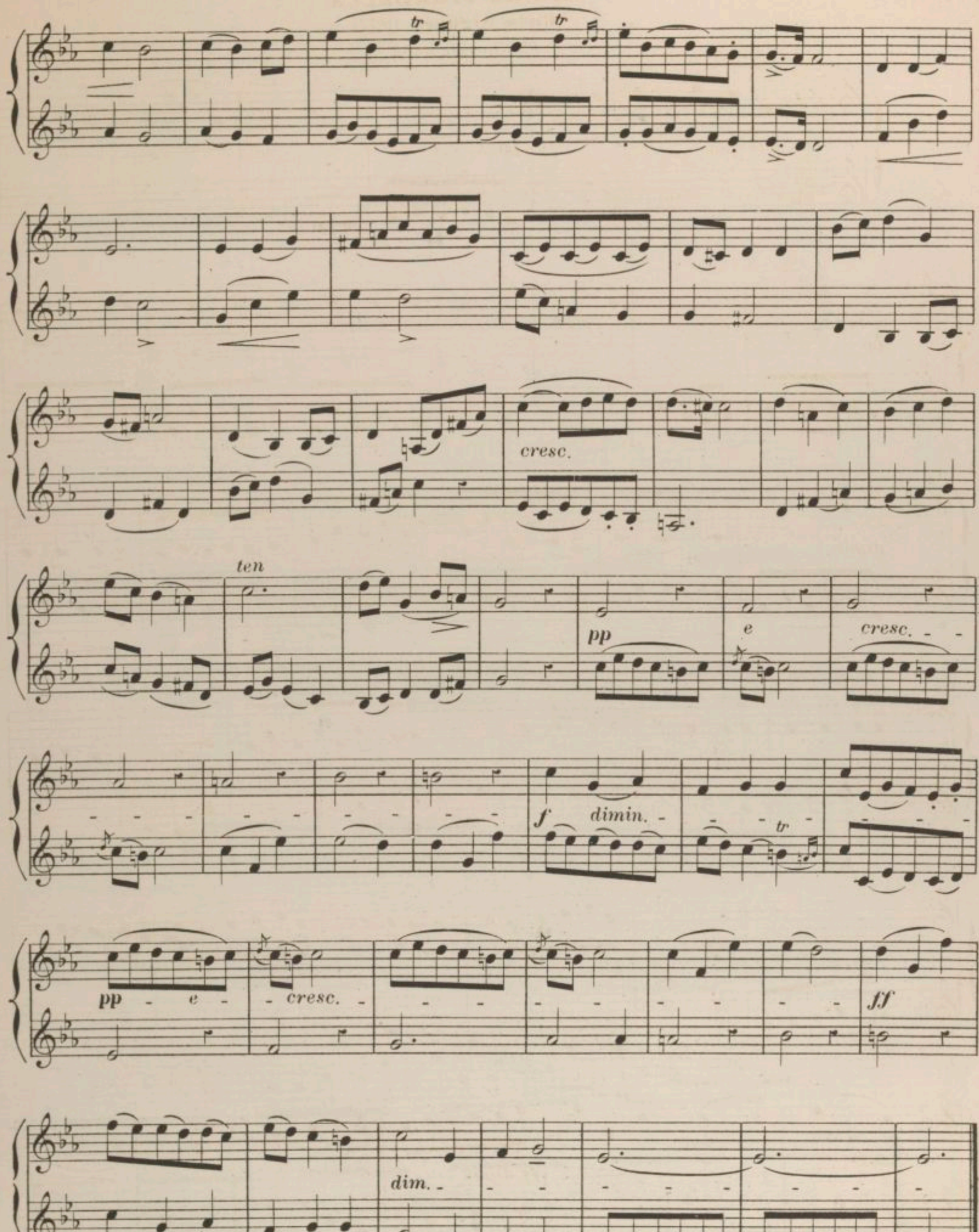
cresc.

dim.

pp

cresc.

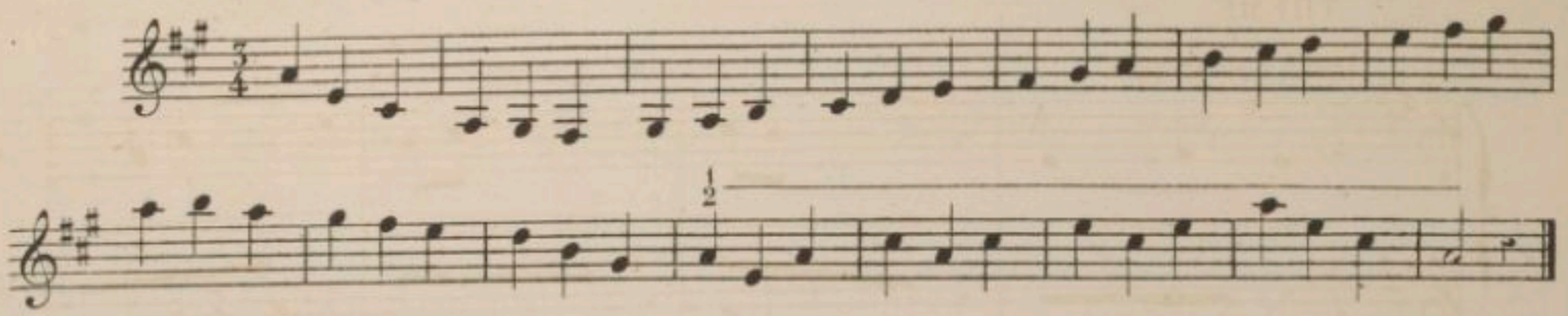
ff dimin.



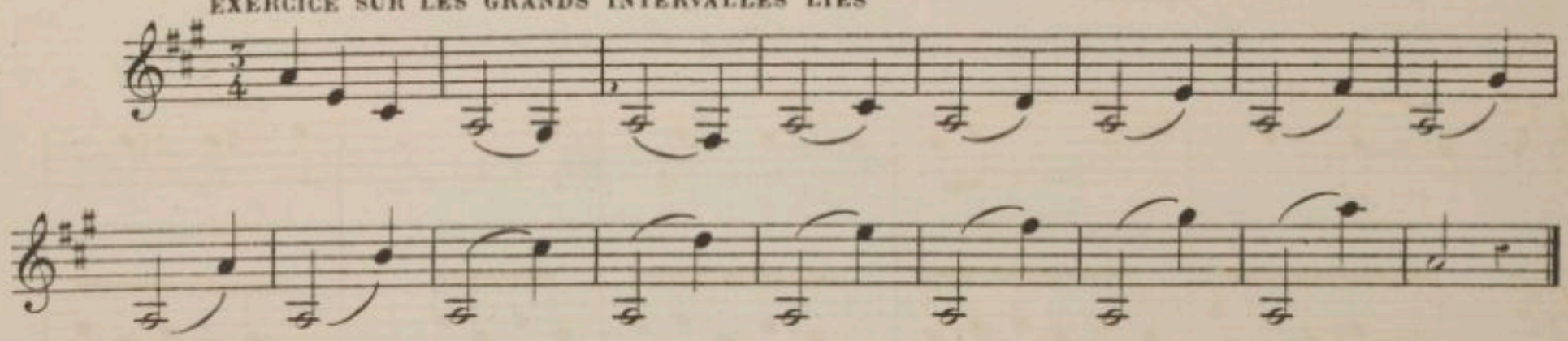
Comme complément de cette leçon et retour à l'*appogiature*, exécutez le fragment de la *Marche turque* qui se trouve page 61, et relisez le texte qui concerne cet agrément

34e LEÇON

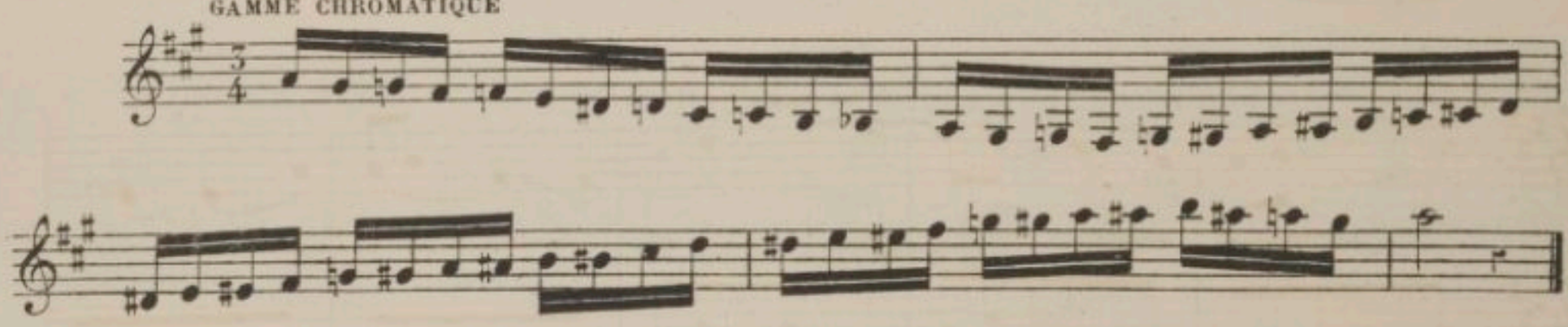
LA MAJEUR



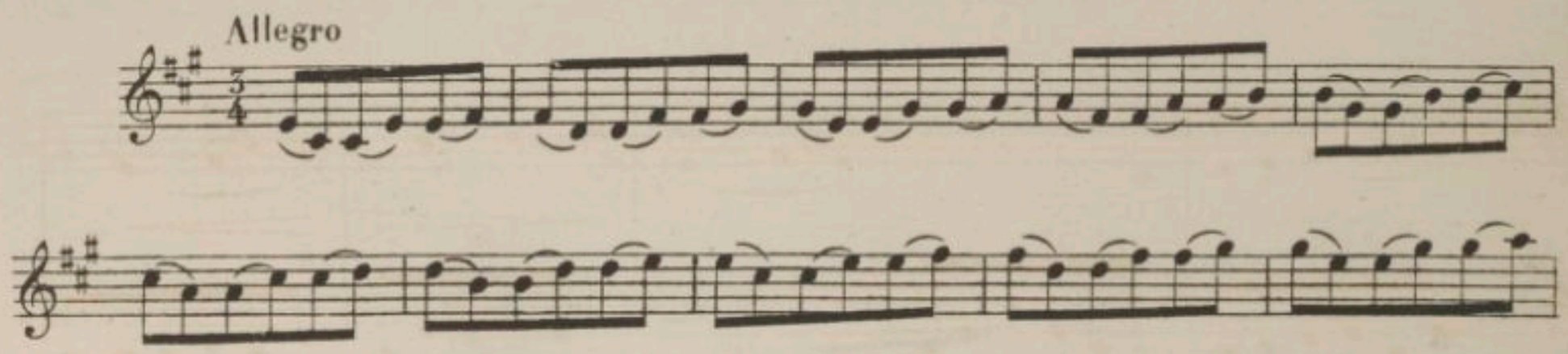
EXERCICE SUR LES GRANDS INTERVALLES LIÉS

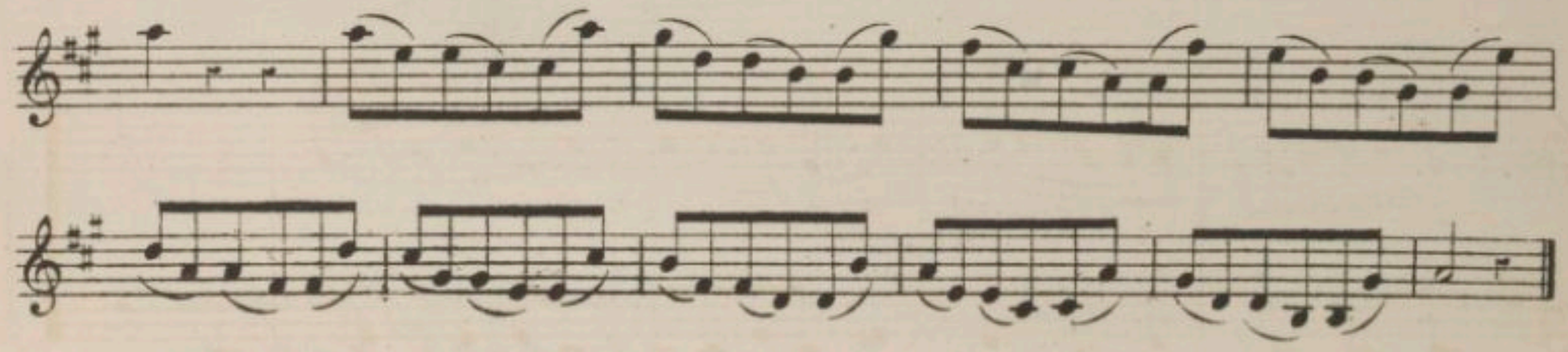


GAMME CHROMATIQUE



ÉTUDE POUR PRÉPARER AU DESSIN DE LA VARIATION





ÉTUDE MÉLODIQUE VARIÉE

THÈME

And.no non troppo

dolce e espress.

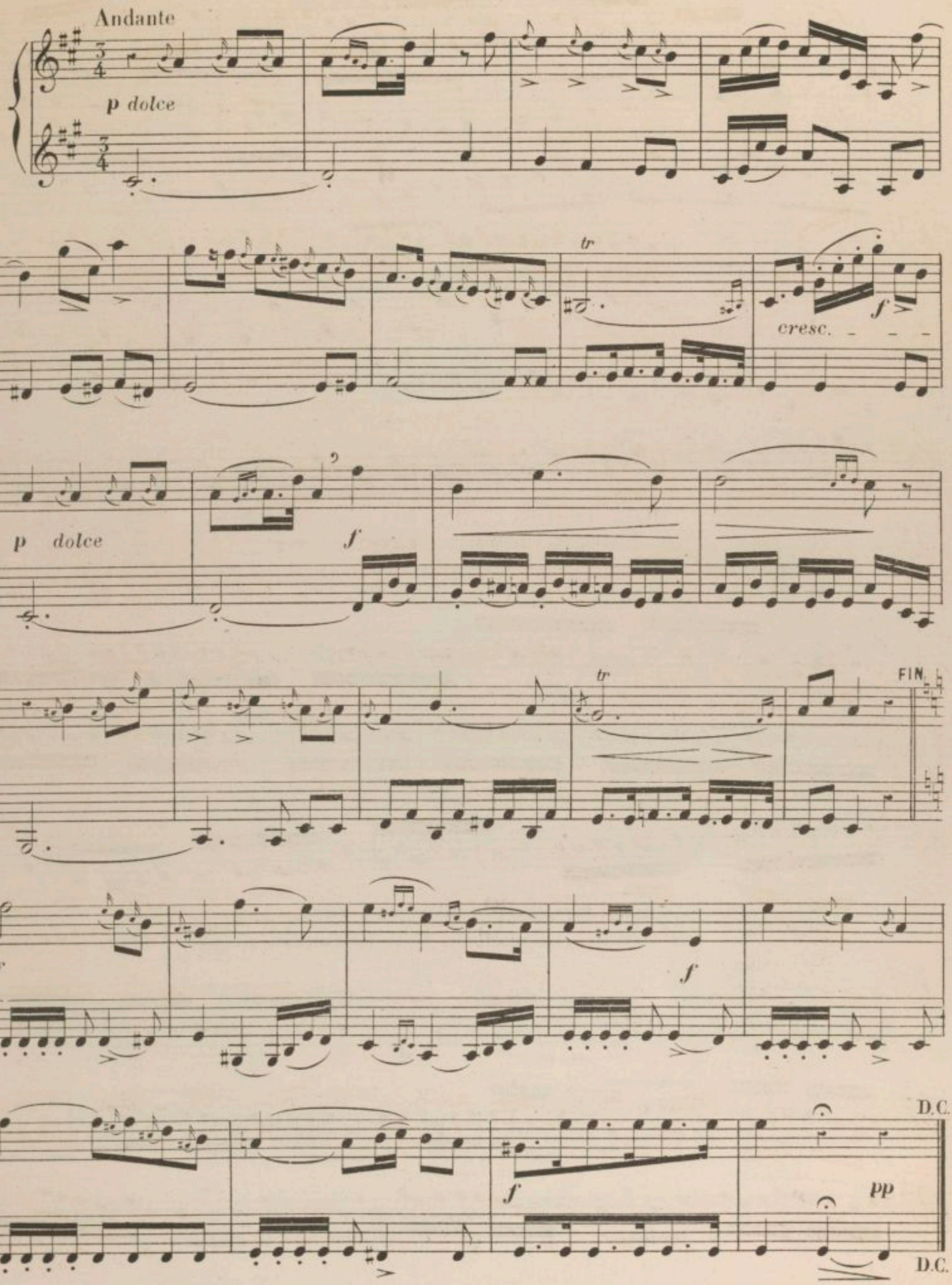
ff

VARIATION

All.o moderato

leggiero

CONTINUATION DE L'ÉTUDE SUR L'APPOGIATURE, LA TERMINAISON ET LE TRILLE FACTICE
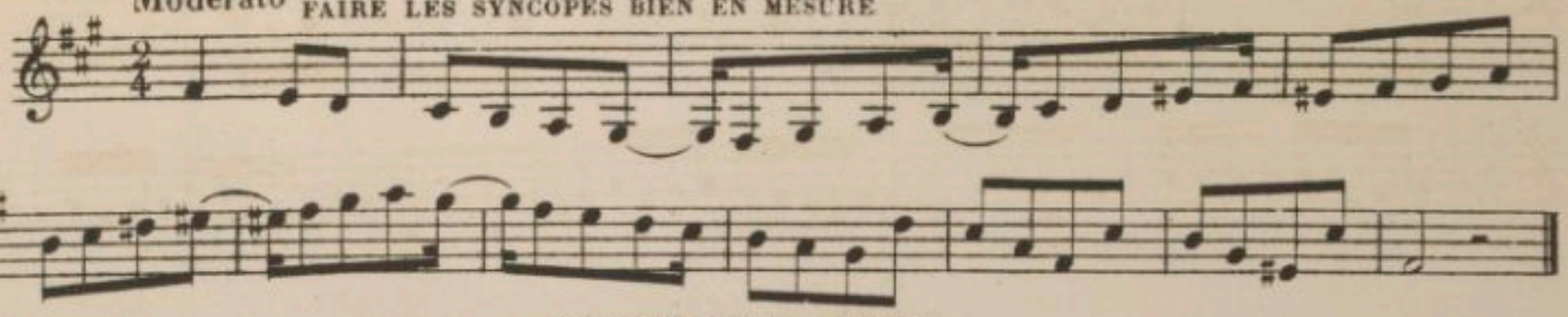


35e. LEÇON

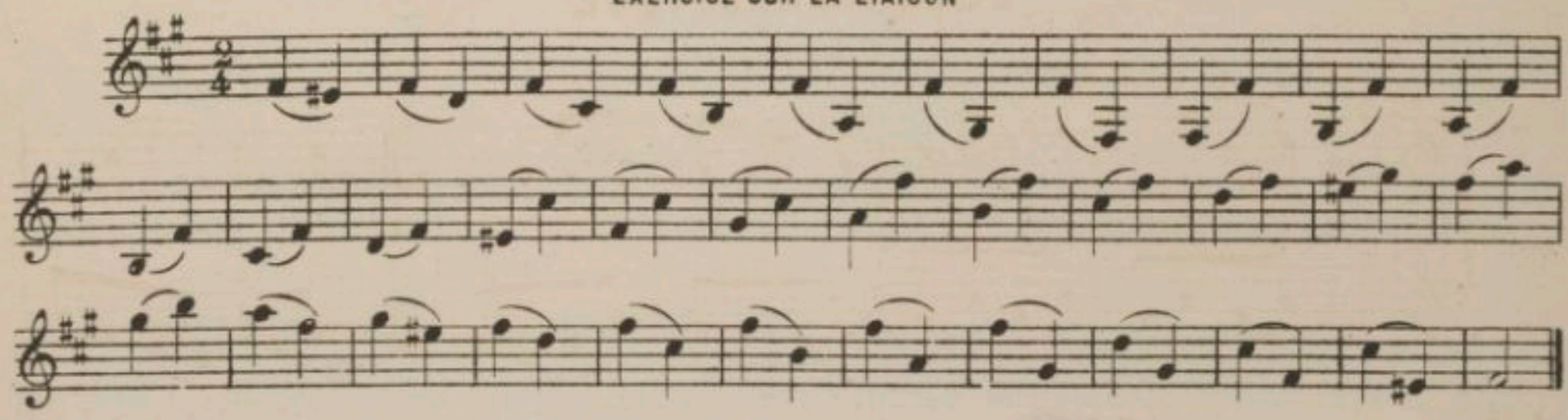
DERNIÈRE ÉTUDE LIBRE

FA ♯ MINEUR RELATIF DE **LA** MAJEUR

Moderato FAIRE LES SYNCOPES BIEN EN MESURE



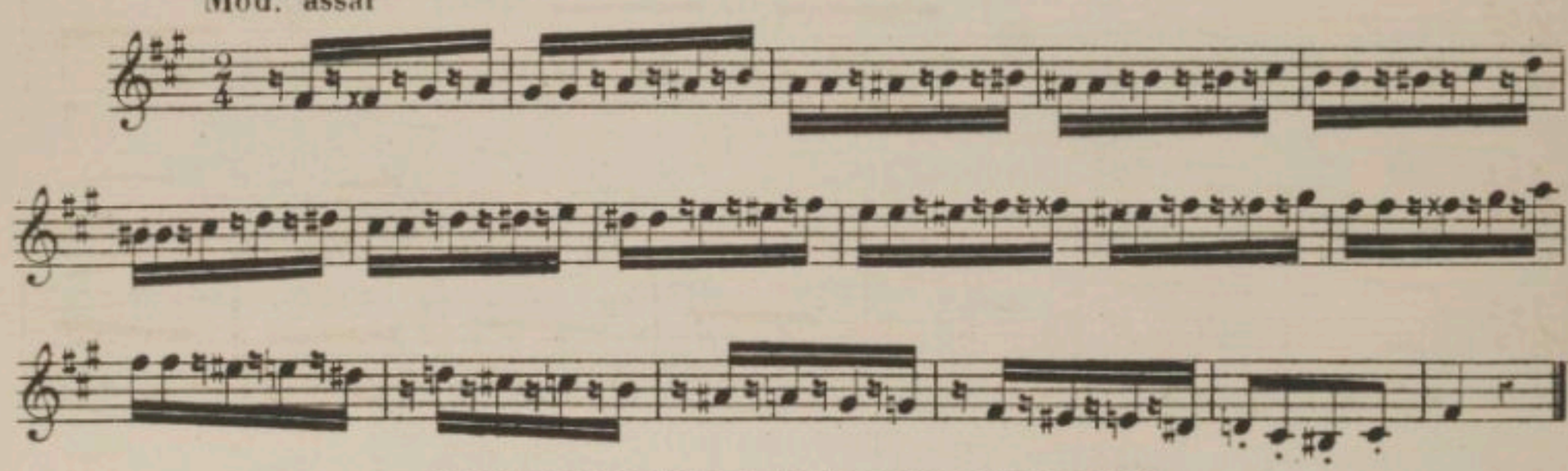
EXERCICE SUR LA LIAISON



EXERCICE CHROMATIQUE A CONTRE-TEMPS

Battre d'abord la mesure à 4 temps en doublant les valeurs

Mod.to assai

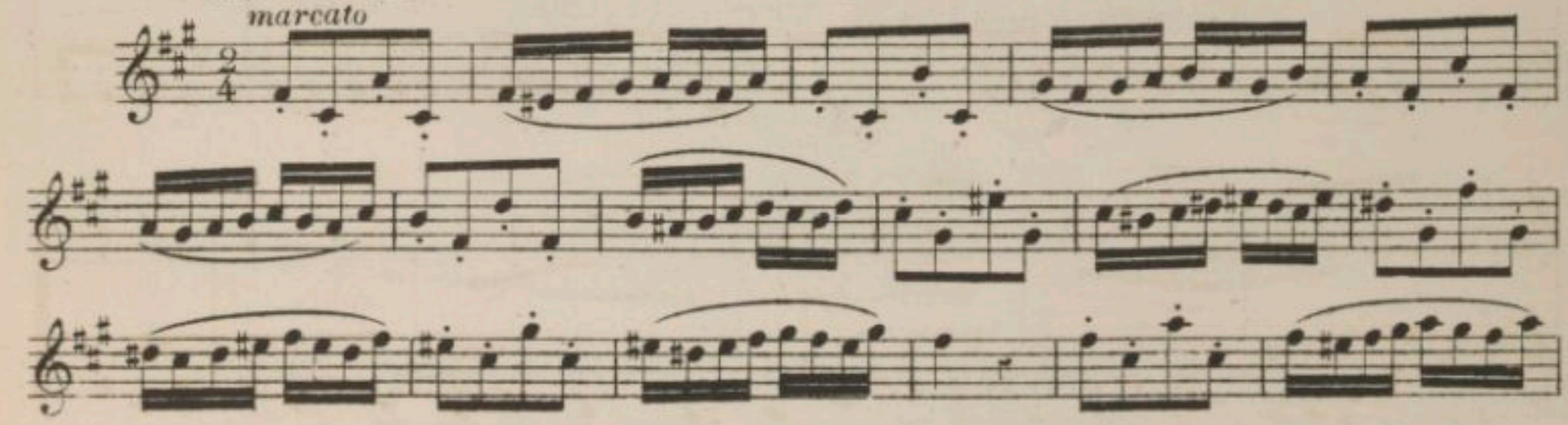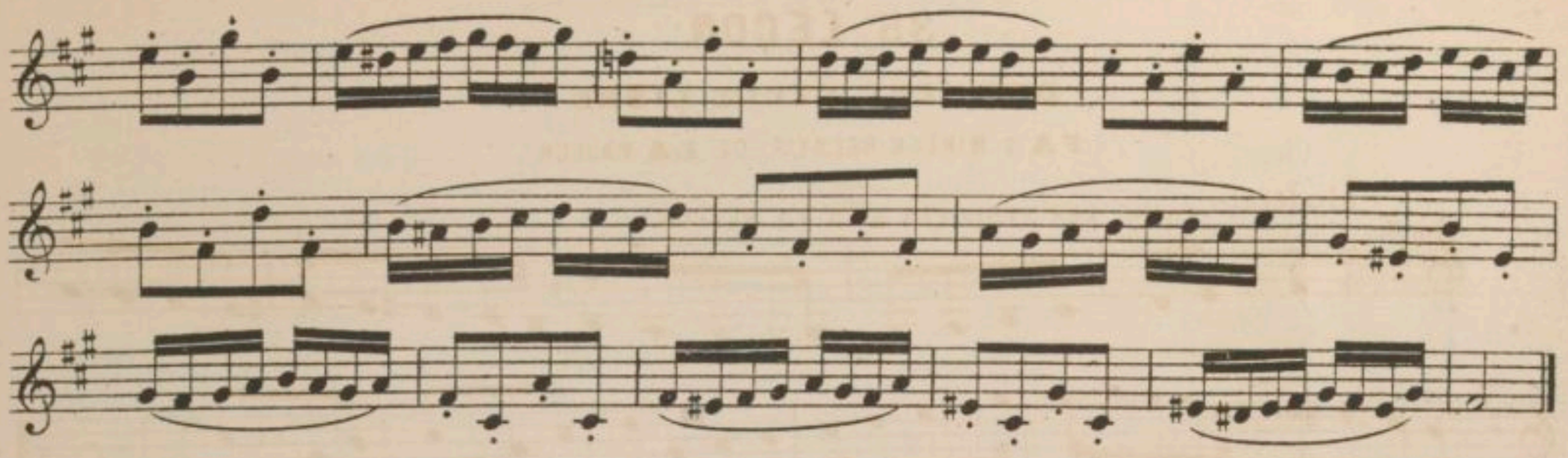


EXERCICE PREPATOIRE POUR LES DOIGTS ET LA LANGUE

ET POUR LA LIAISON DE HUIT NOTES EN DOUBLES-CROCHES

All.o moderato

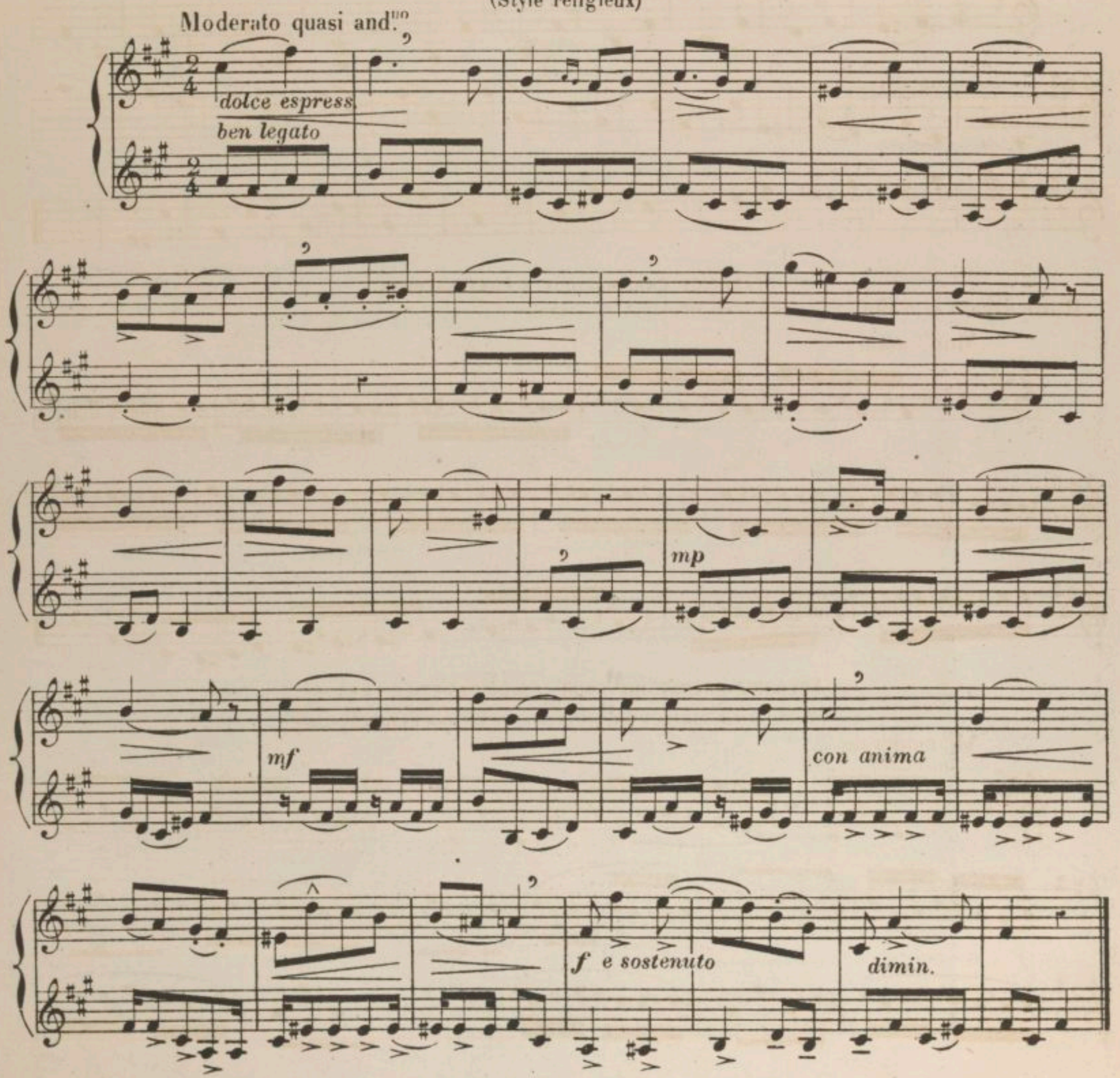
marcato





LEÇON MÉLODIQUE

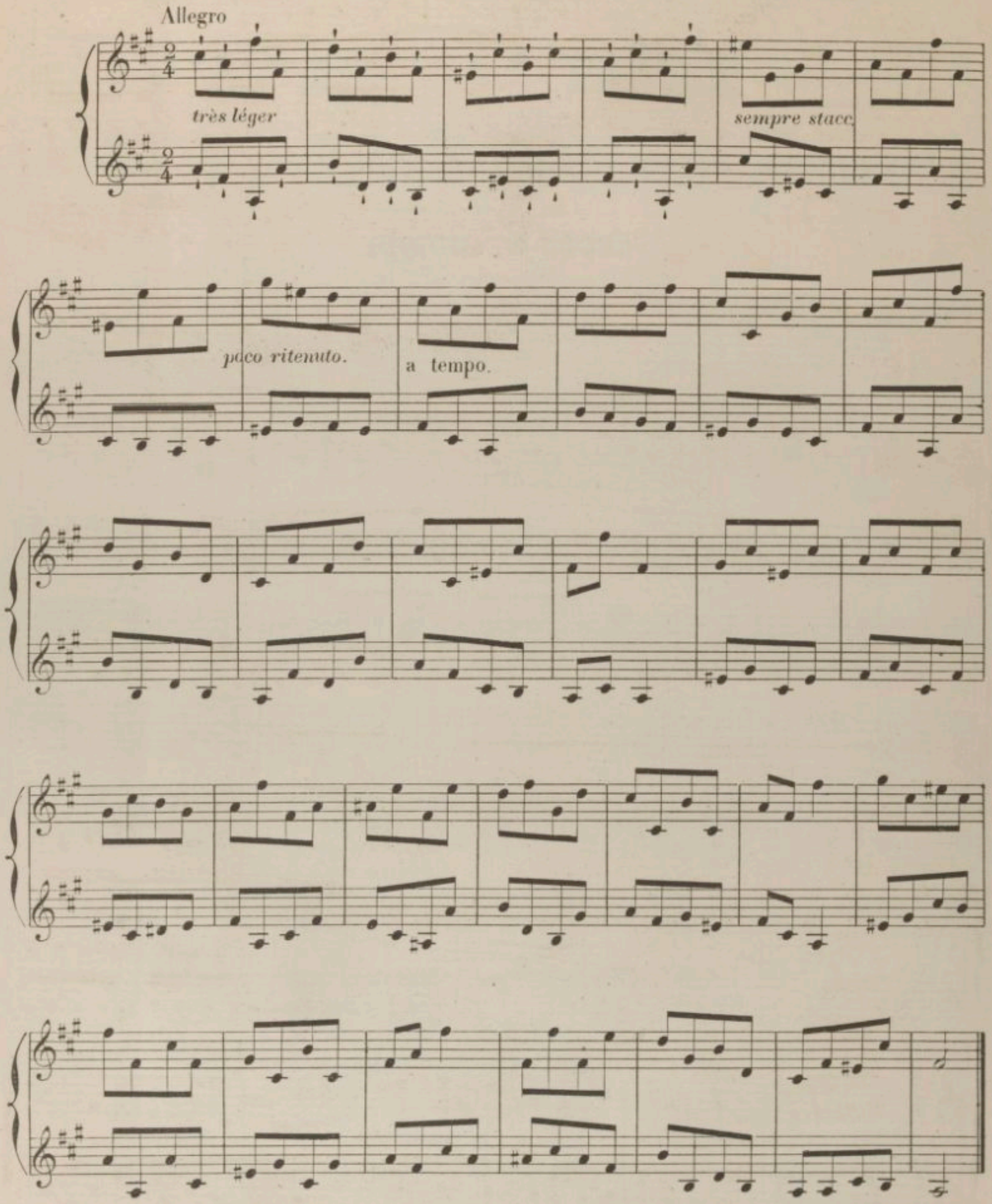
(Style religieux)



ÉTUDE SUR LE DÉTACHE

Donner un coup de langue bref sur chaque note et les séparer comme s'il y avait un silence entre chacune d'elles

(Voir au chapitre **ARTICULATIONS**, page 16)



RÉSUMÉ À DEUX PARTIES

And.te con moto

affettuoso

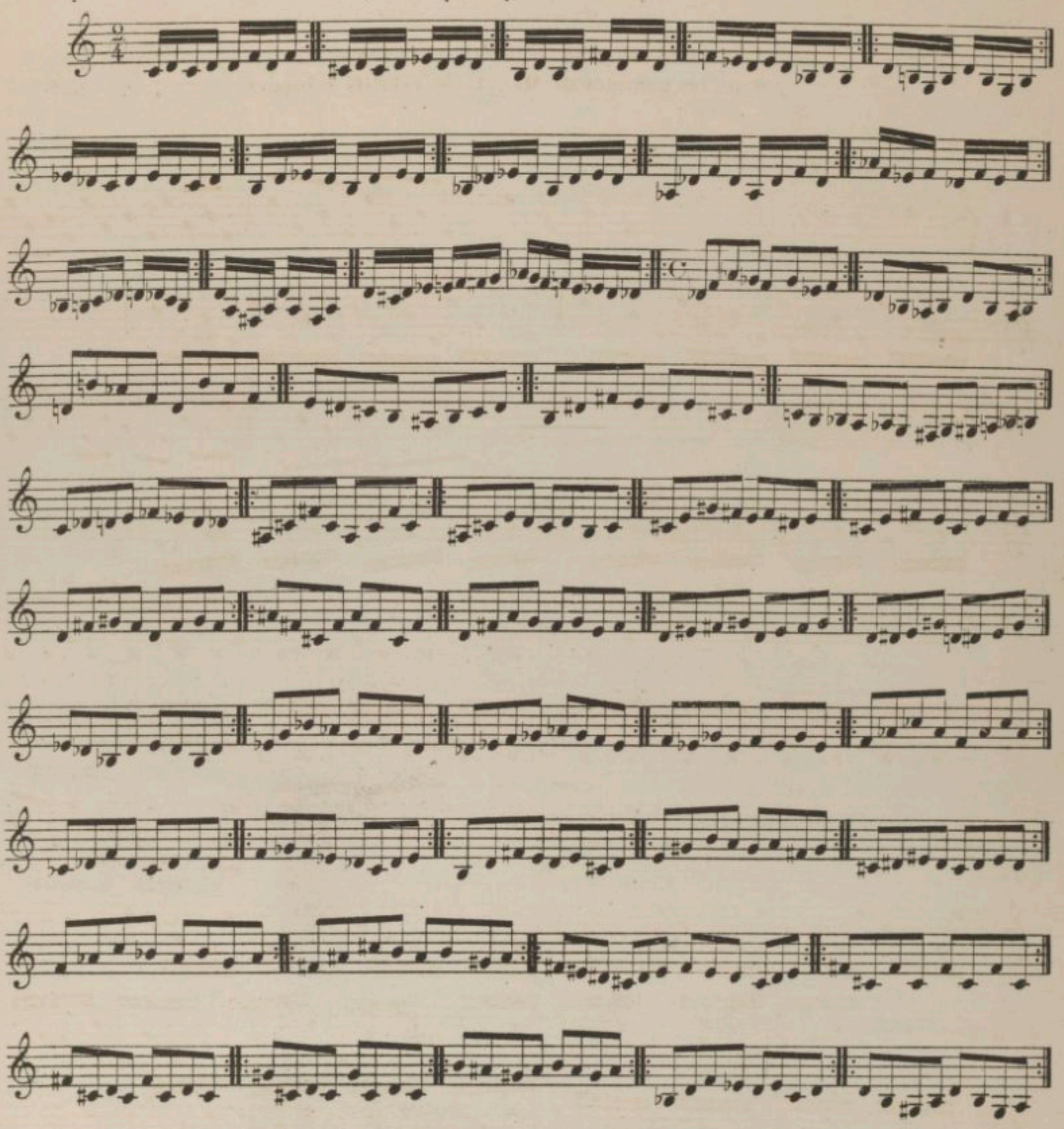
dimin.
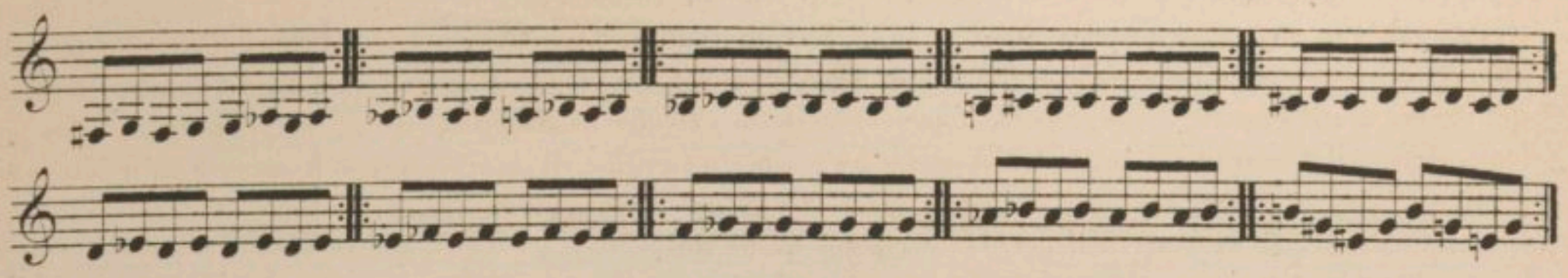
ff

EXERCICES POUR LES DOIGTS

Ainsi que je le dis à l'article de la *tenue de l'instrument*, les doigts et non le poignet doivent faire marcher les pistons. Pour les exercer, le régistre grave du cornet offre seul des combinaisons de doigté vraîment compliqués et pouvant servir à cet effet, surtout les fourches *Ré-Fa♯*, *Ut♯-Fa♯*, et d'autres; mais à cette octave il y aurait à craindre un relâchement des lèvres si on les travaillait avec l'instrument. Pour parer à cet inconvénient j'ai écrit les exercices suivants qui rempliront, je l'espère, le but proposé, et que l'élève devra exécuter mentalement avec ses doigts posés sur les pistons, comme s'il s'exerçait sur un Dactylion ou sur les touches d'un piano. Il choisira surtout le moment où il laissera reposer ses lèvres, afin d'employer tout son temps utilement sans que le travail ordinaire en souffre.

Chaque mesure de ces exercices devra être répétée quatre fois





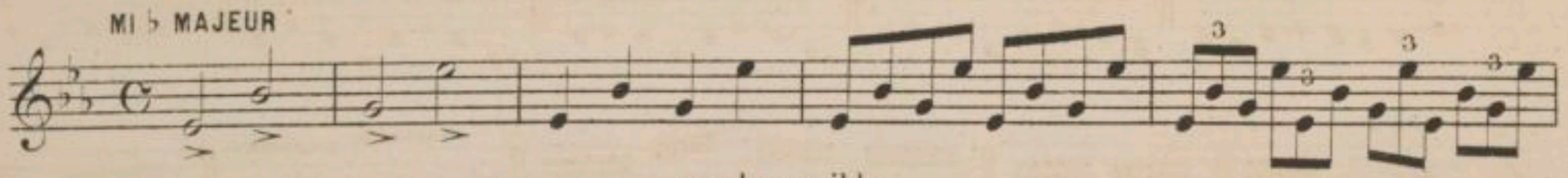
EXERCICES POUR LES DOIGTS ET LA LANGUE

dans les gammes de Mi♭, La, et relatifs mineurs

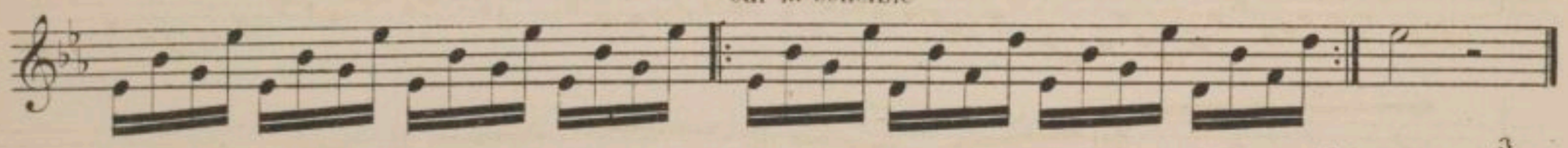
Les exercices suivants devront être exécutés effectivement

MI ♭ MAJEUR

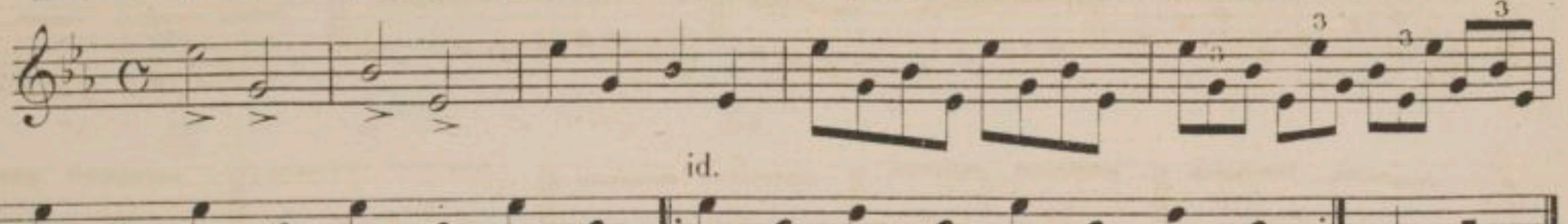
1
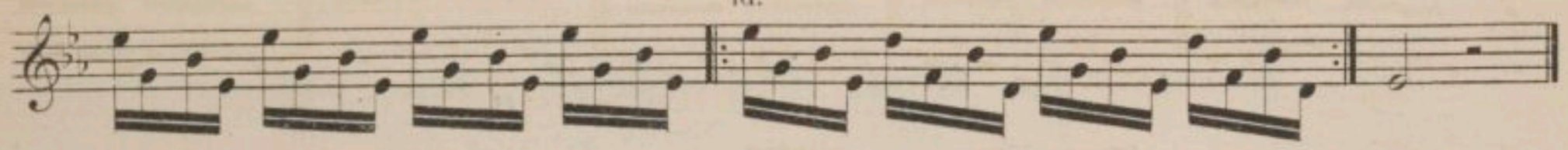


sur la sensible



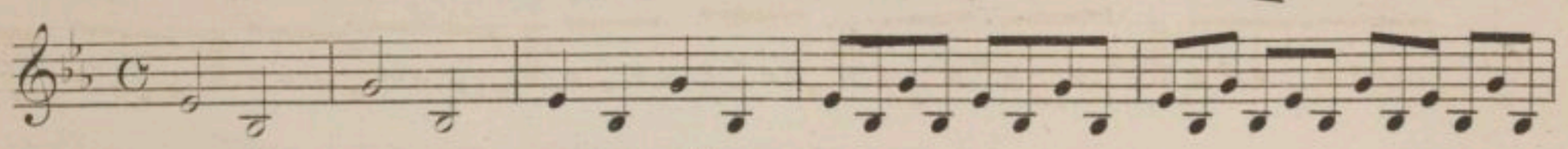
2
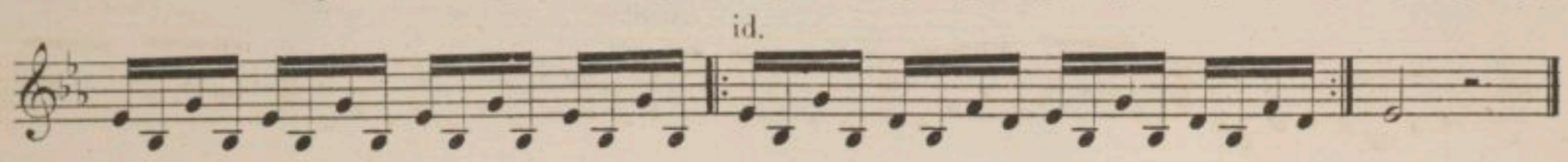


id.



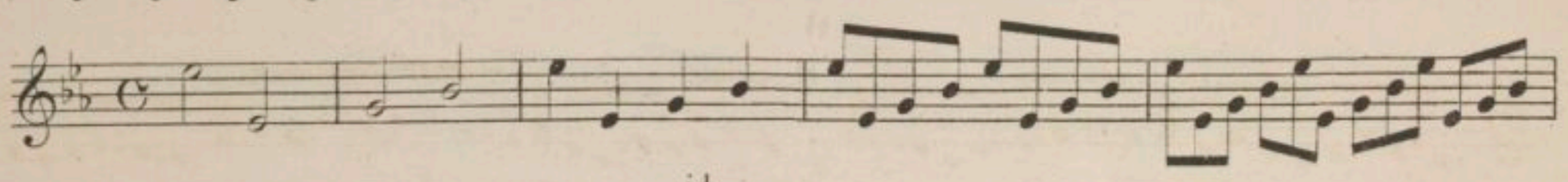
3



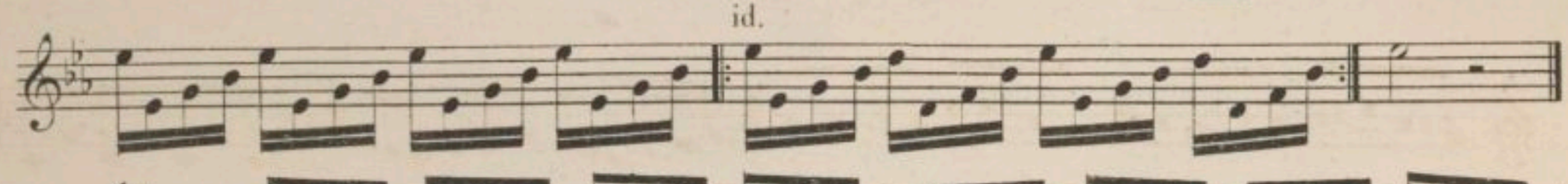
id.



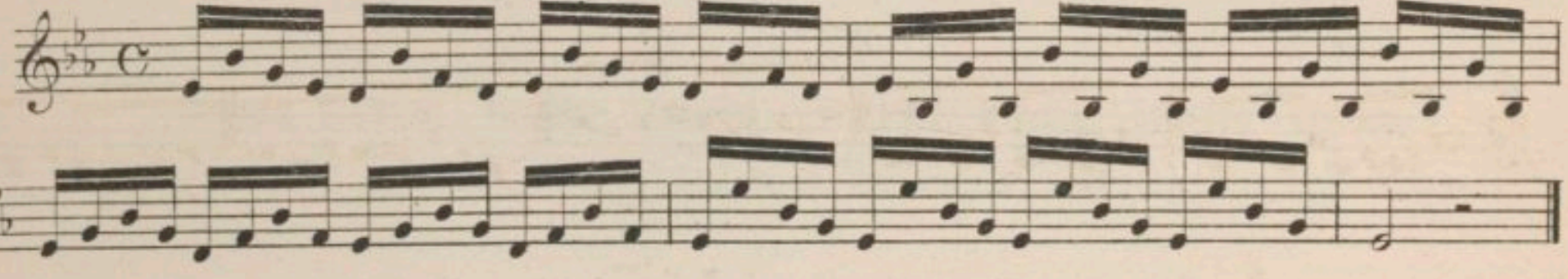
4



id.



5



UT MINEUR

6

sur la sensible

7

id.

LA MAJEUR

La gamme de *La* offre peu de combinaisons sur l'accord parfait, sauf dans le grave pour le 3e doigt

8

sur la sensible

9

id.

FA ♯ MINEUR

10

sur la sensible

11

sur la sensible

EXERCICES POUR LES DOITS, LA LANGUE ET LES LÈVRES

en Si ♭. Dans l'étendue acquise.(Faire en sorte de ne pas déplacer l'embouchure)

12

12 bis

13

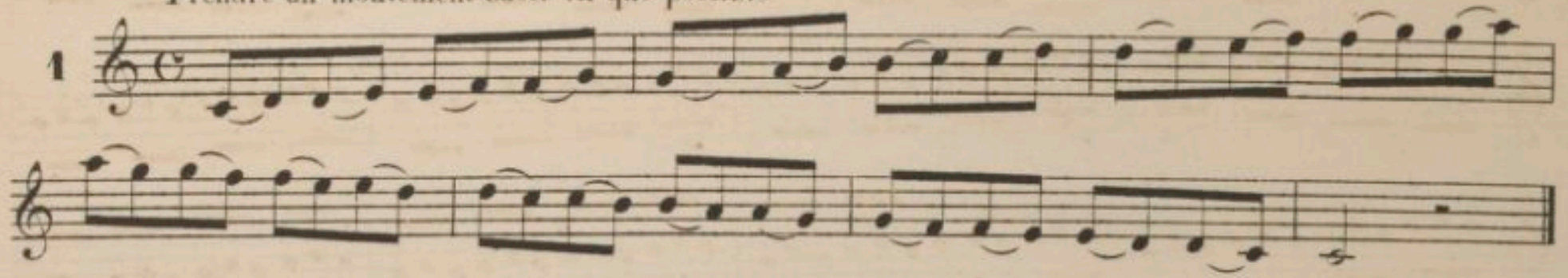
en LA MAJ.

14

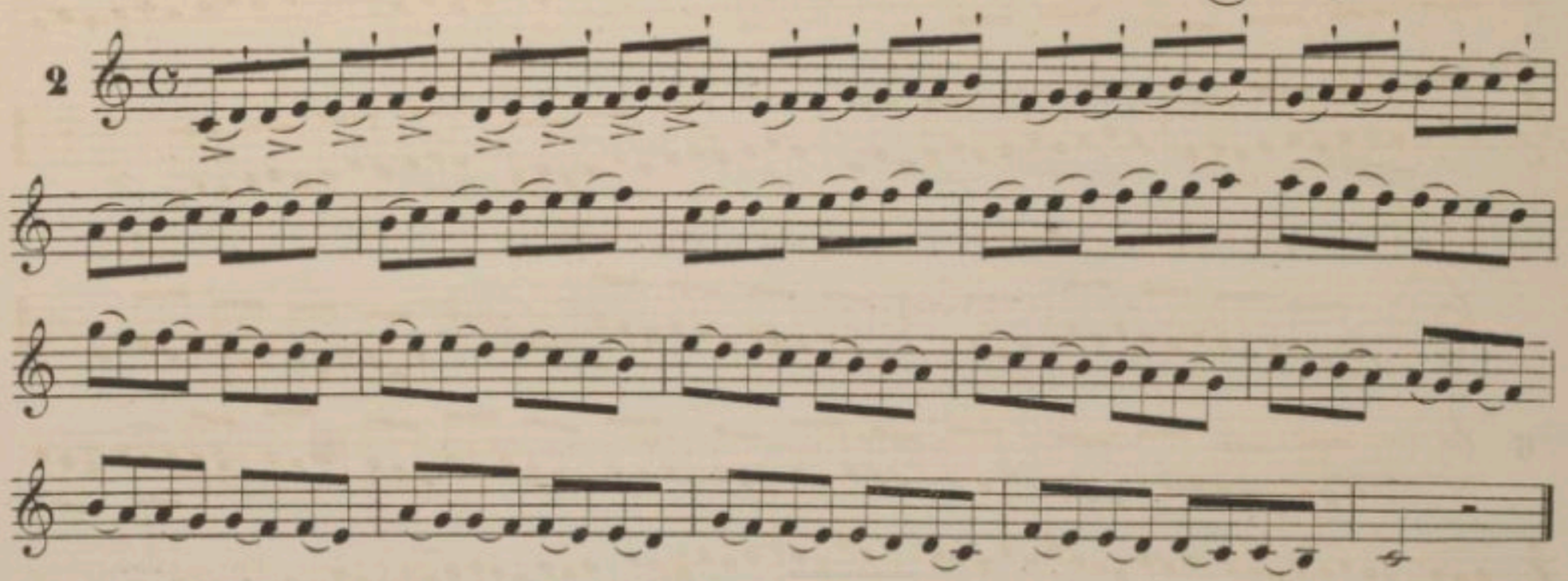
15

Prendre un mouvement aussi vif que possible

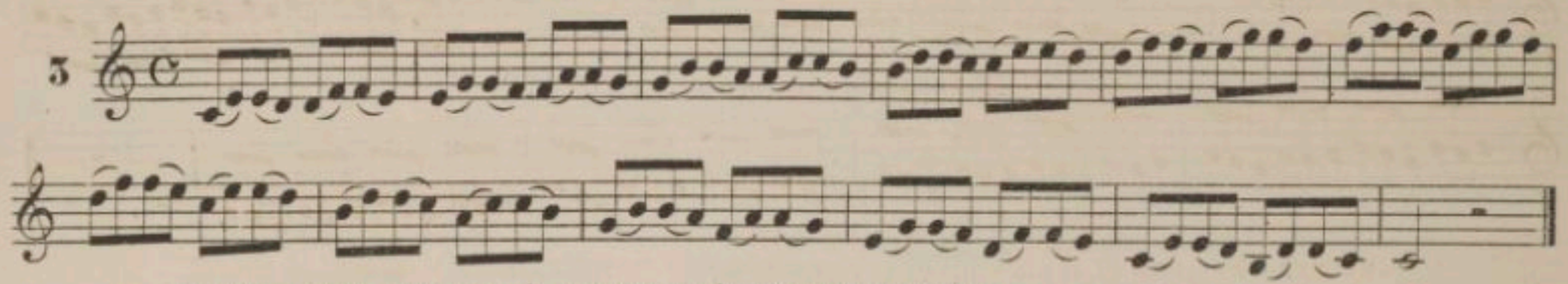
1



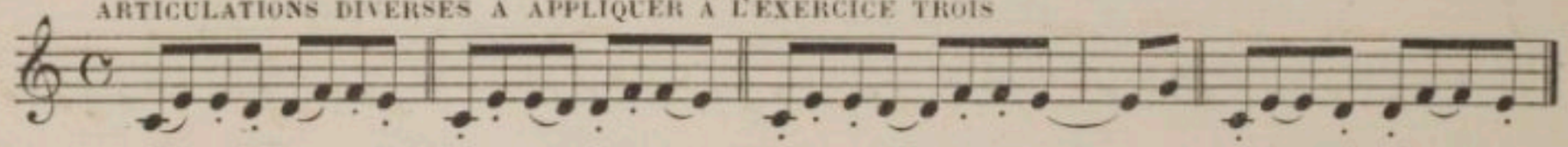
2



3

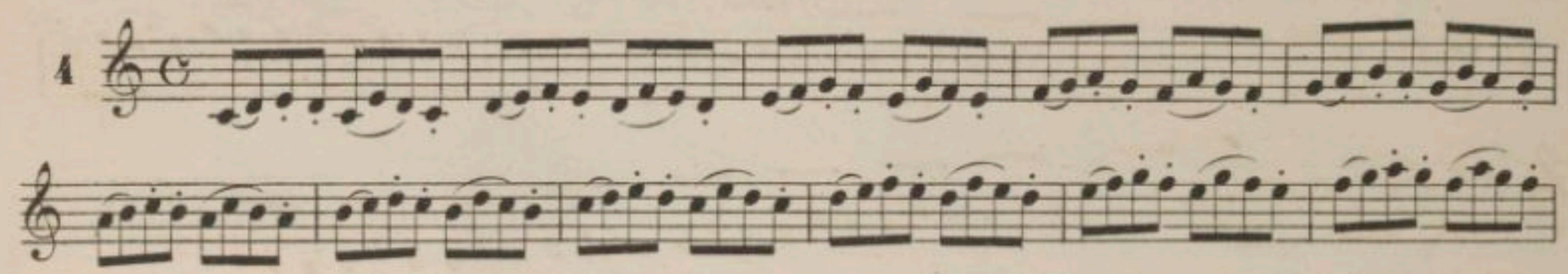


ARTICULATIONS DIVERSES À APPLIQUER À L'EXERCICE TROIS

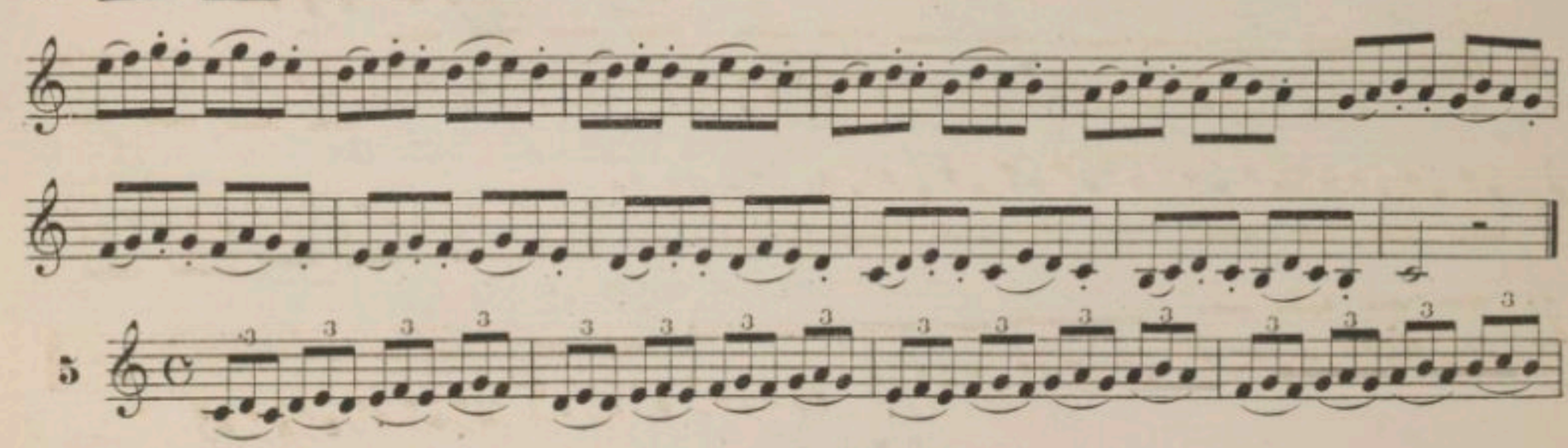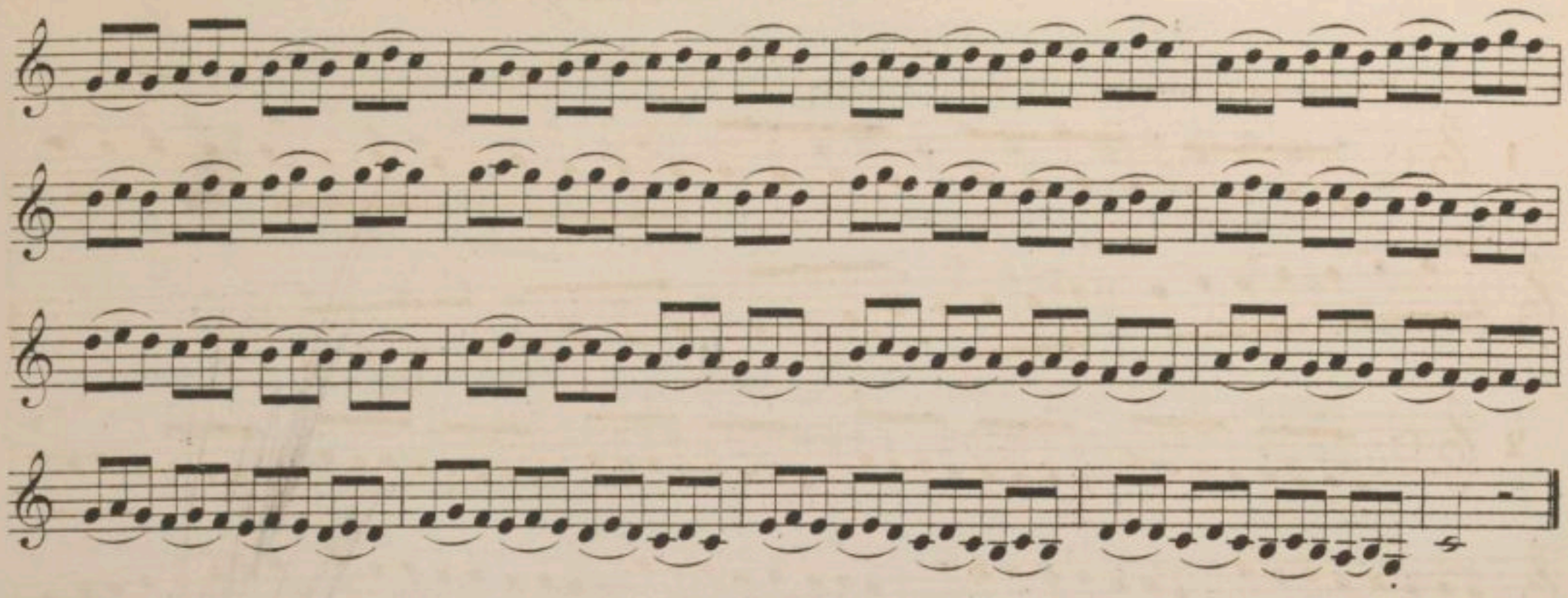


etc

4

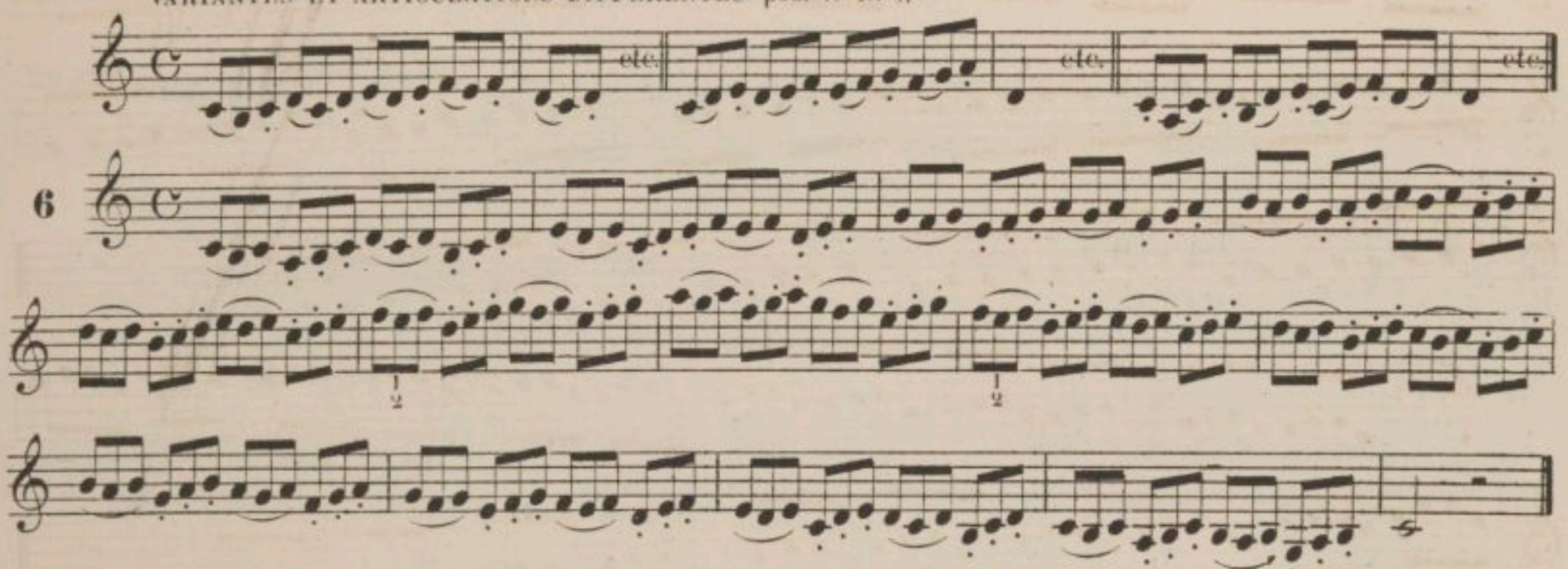


5

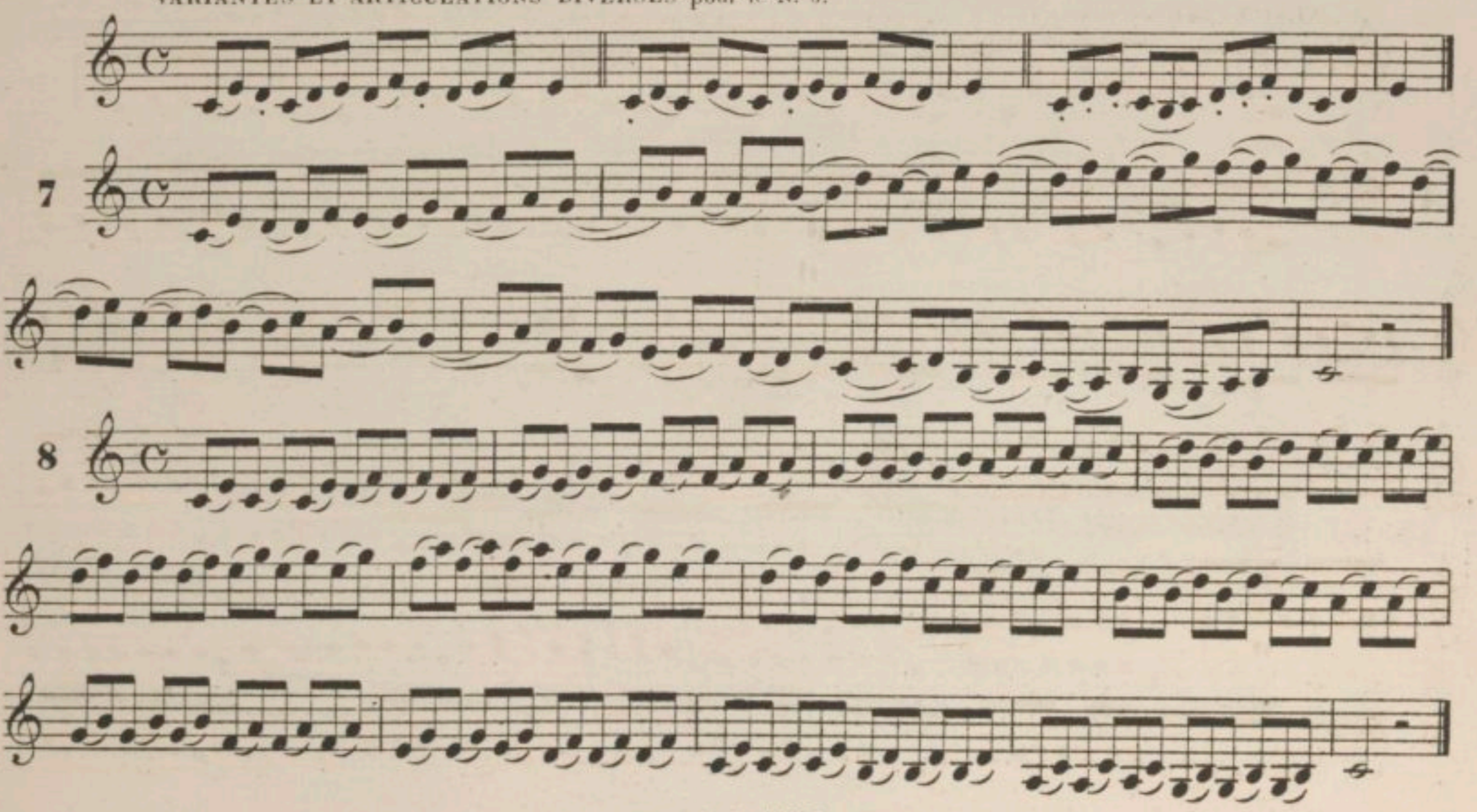




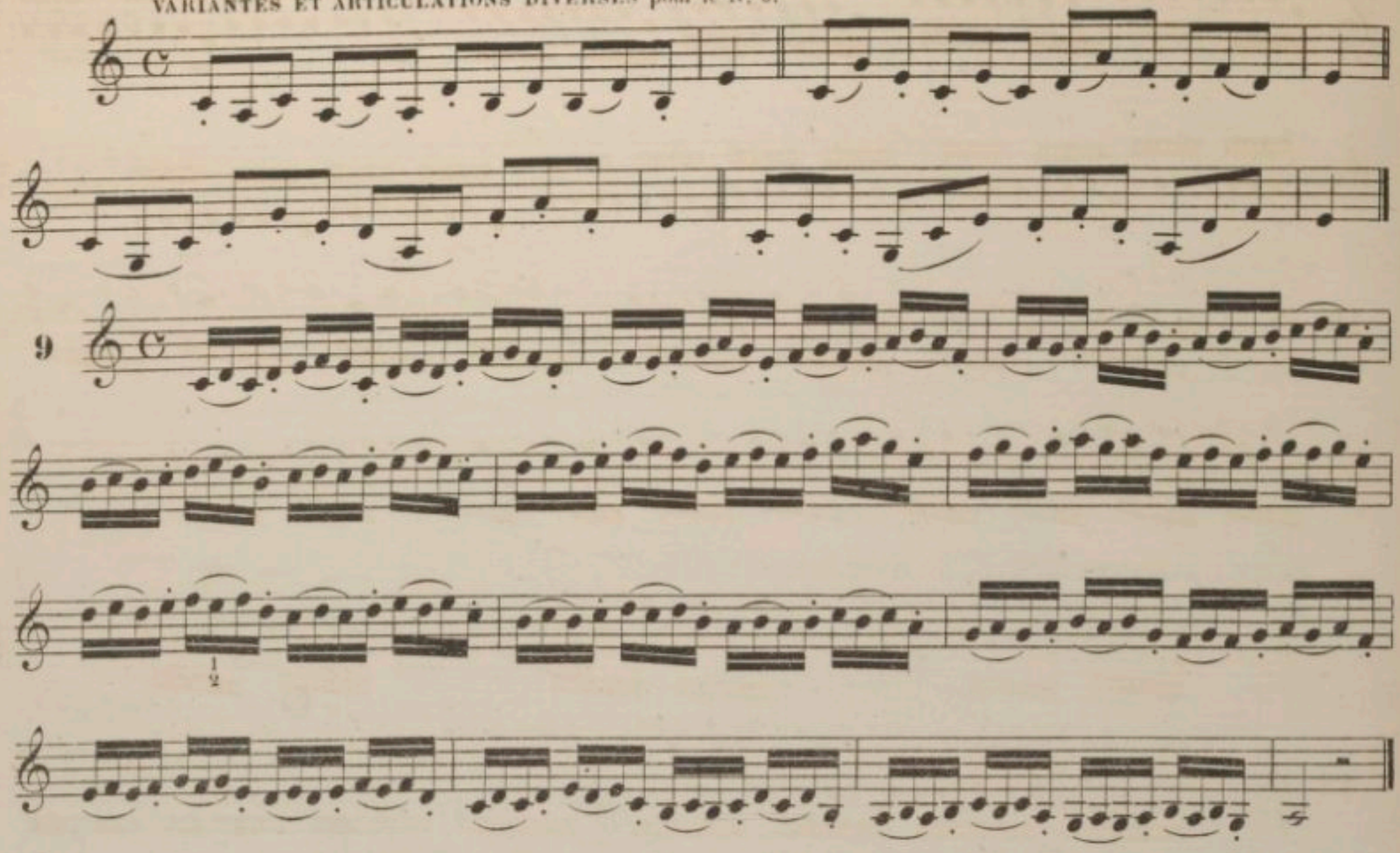
VARIANTES ET ARTICULATIONS DIFFÉRENTES pour le N° 5.



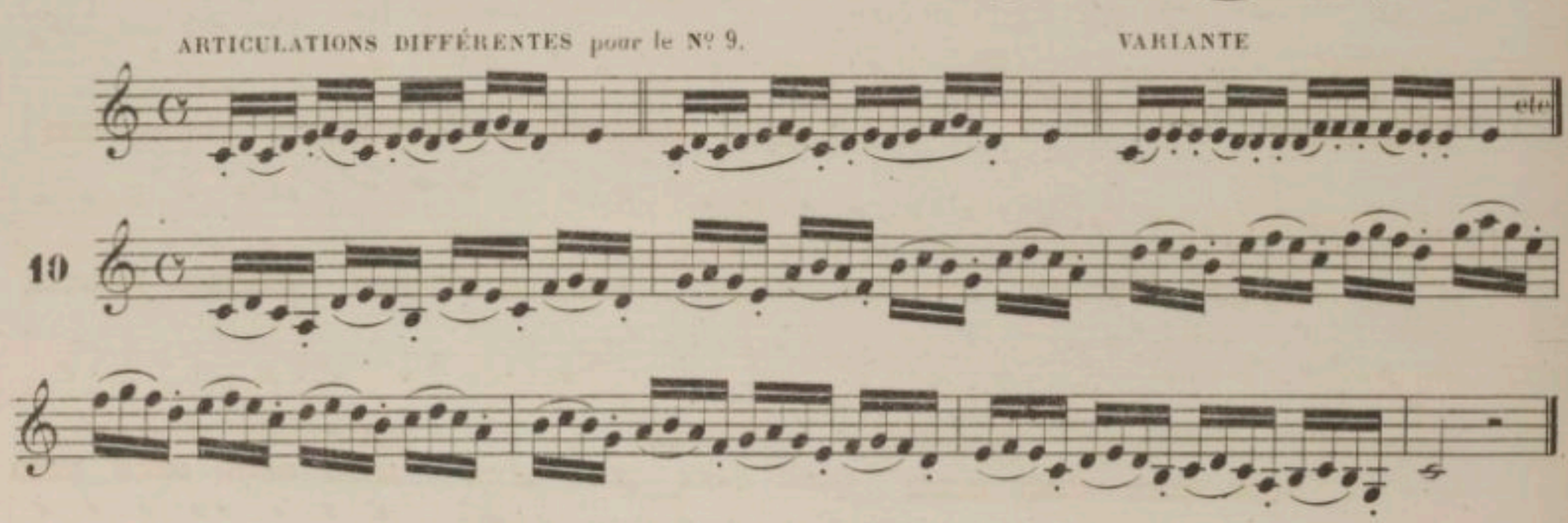
VARIANTES ET ARTICULATIONS DIVERSES pour le N° 6.



VARIANTES ET ARTICULATIONS DIVERSES *pour le* N.° 8.
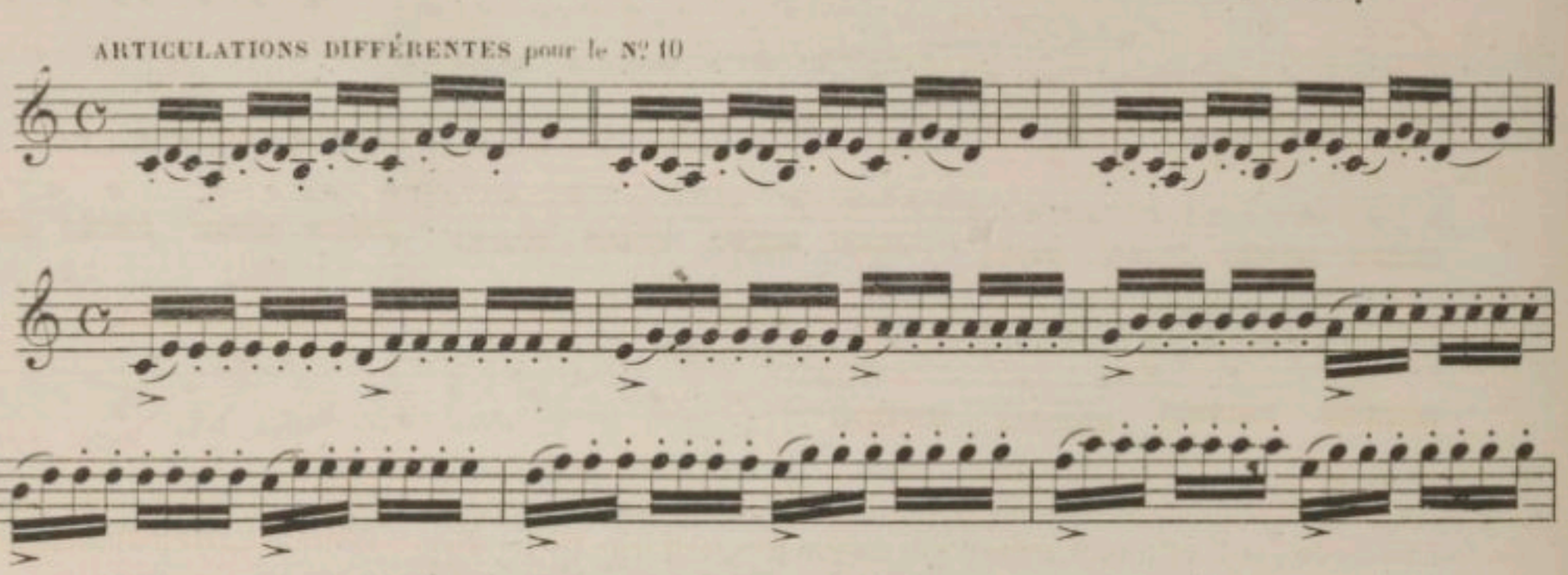


ARTICULATIONS DIFFÉRENTES *pour* le N.° 9.

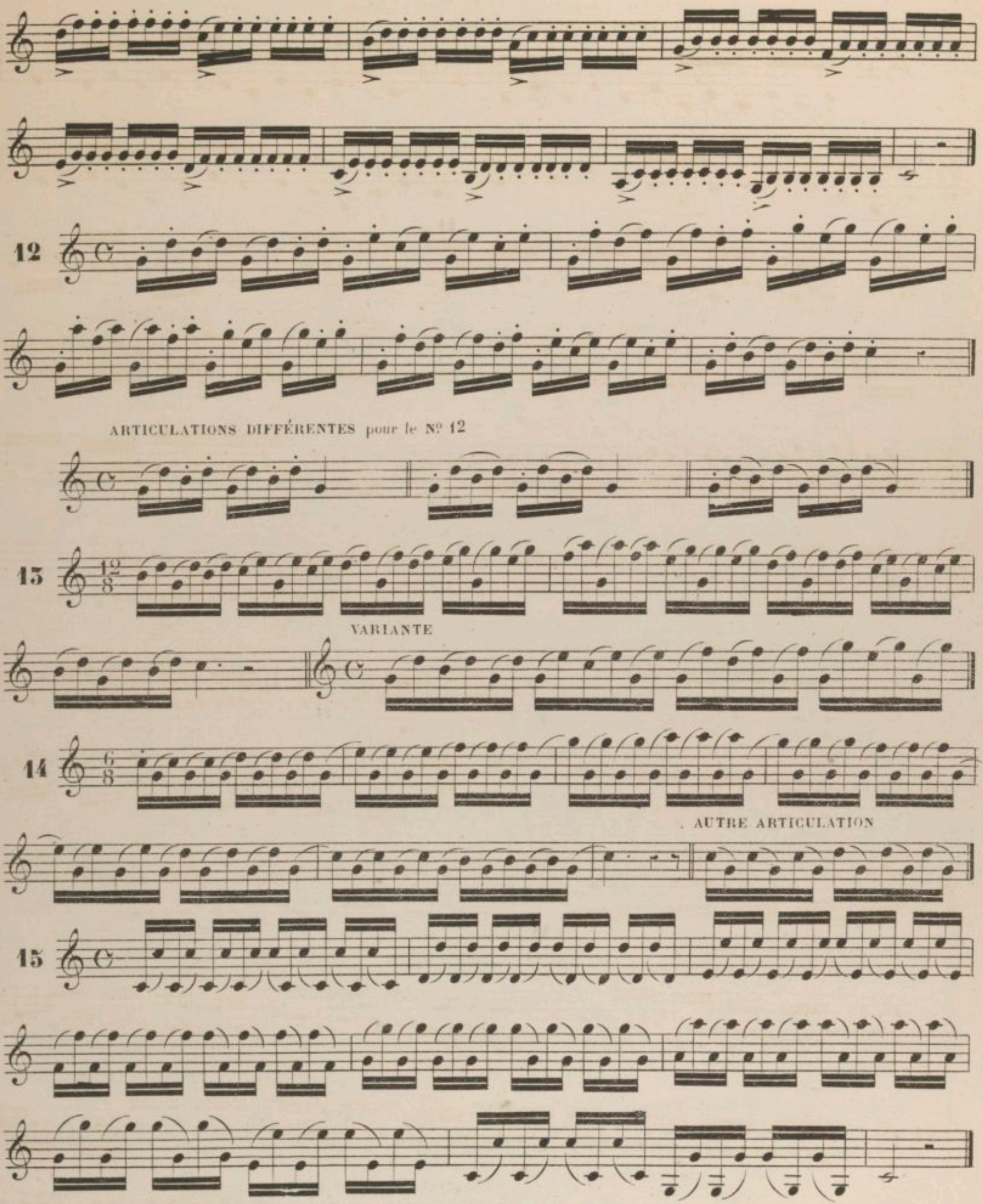


VARIANTE

ARTICULATIONS DIFFÉRENTES *pour* le N.° 10

ARTICULATIONS DIFFÉRENTES *pour* le N.° 10





Les exercices compris dans cette leçon peuvent être transposés dans plusieurs gammes. Les élèves qui voudront s'y exercer feront un excellent travail, surtout s'ils doivent plus tard faire partie d'un orchestre important où la transposition est indispensable.

12 CAPRICES EN FORME D'ÉTUDES

Sur des thêmes extraits de différents Opéras et Ballets de Hérold, Donizetti, Clapisson, etc.

Pour reposer des leçons, tout en passant en revue les principales difficultés, mais sous une forme mélodique plus développée.

N.° 1.
ZAMPA
(HEROLD)

All.° risoluto

ff

a piacere

Andante

rall.

p e ben legato

ritard.

cantabile

mp

All.° non troppo

p

pressez

cresc.

peu à peu cresc.

f

animez

dim.

p

cresc. *f*

ÉTUDE DU GENRE CAVATINE

Nº 2.

L'ELISIRE D'AMORE
(DONIZETTI)

Maestoso

sostenuto

dim. *p* *pp*

Andante

dolce

dolce.

pp *sempre pp*

ÉTUDE POUR LA LANGUE

(Bien articuler le coup de langue simple en prononçant la syllabe *tu* sur toutes les notes)

N.° 3

GISELLE
(ADAM)

Allegro

mf

p

poco ritard.

Andantino

mf

poco ritard.

tr

tr

ritard.

a tempo

mf

Allegro

f

ritard.

a tempo

p

mf

f

pp

cresc.

f

p e cresc.

f

ff

ÉTUDE DU GRUPETTO

N° 4
(FORESTIER)

All° moderato

Récit

ritard.

And^te cantabile

tr

dolce

tr

dolce

f

p

rit.

ÉTUDE POUR LE DÉTACHÉ OU STACCATO

N° 5

ZAMPA
(HÉROLD)

All.° moderato

f

ritard.

dim.

a tempo e più mod.to

p con desinvoltura

sfz p

sfz p

sfz p

sfz p

dim.

rall

a tempo

mf

staccato

1

mf

f

animez

mf 3 *cre* - - - *scen* - - - *do*

f *ff*

ÉTUDE SUR LA PETITE NOTE BRÈVE

N° 6.
(FORESTIER)

All° risoluto

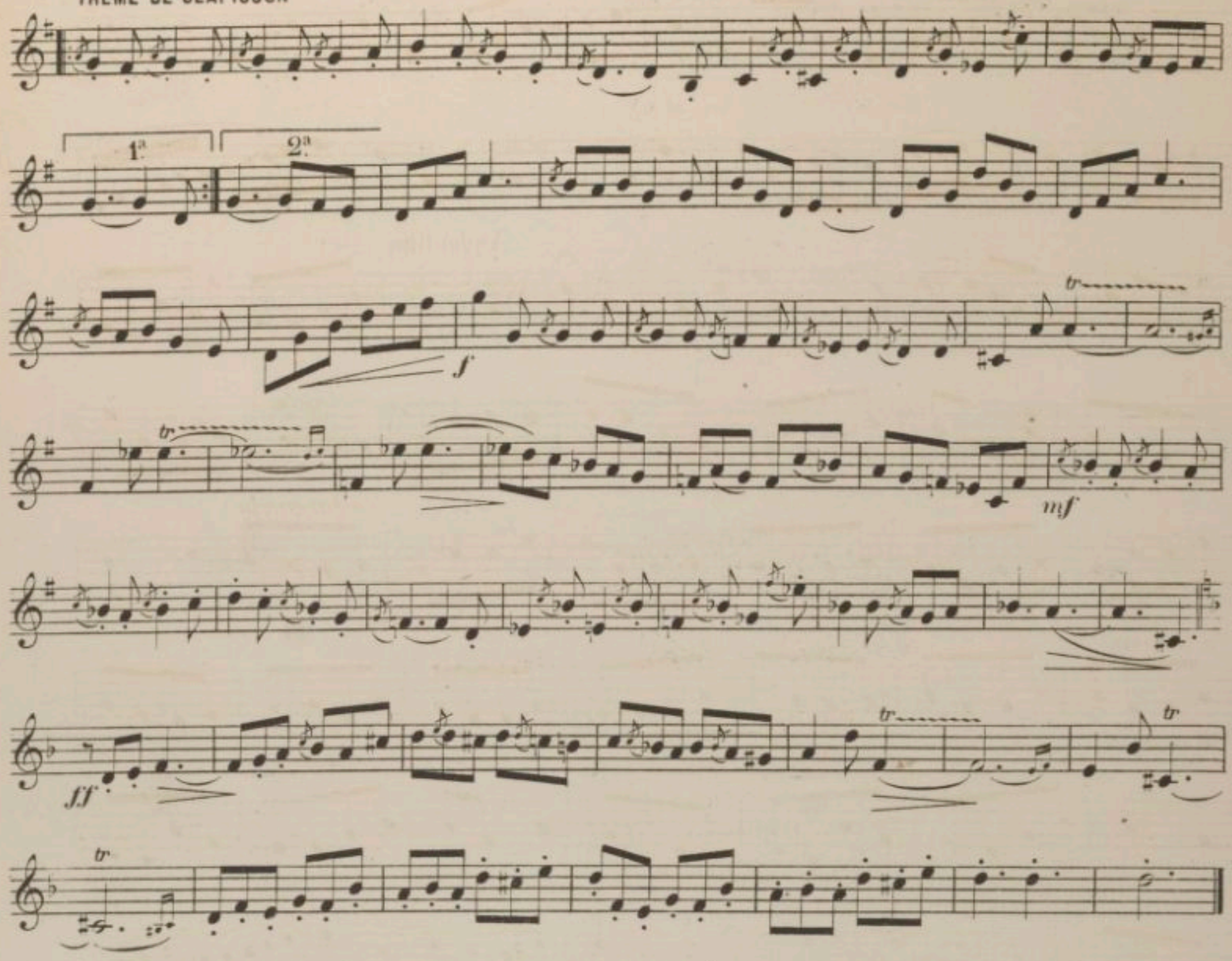
ff

ritard.

a tempo

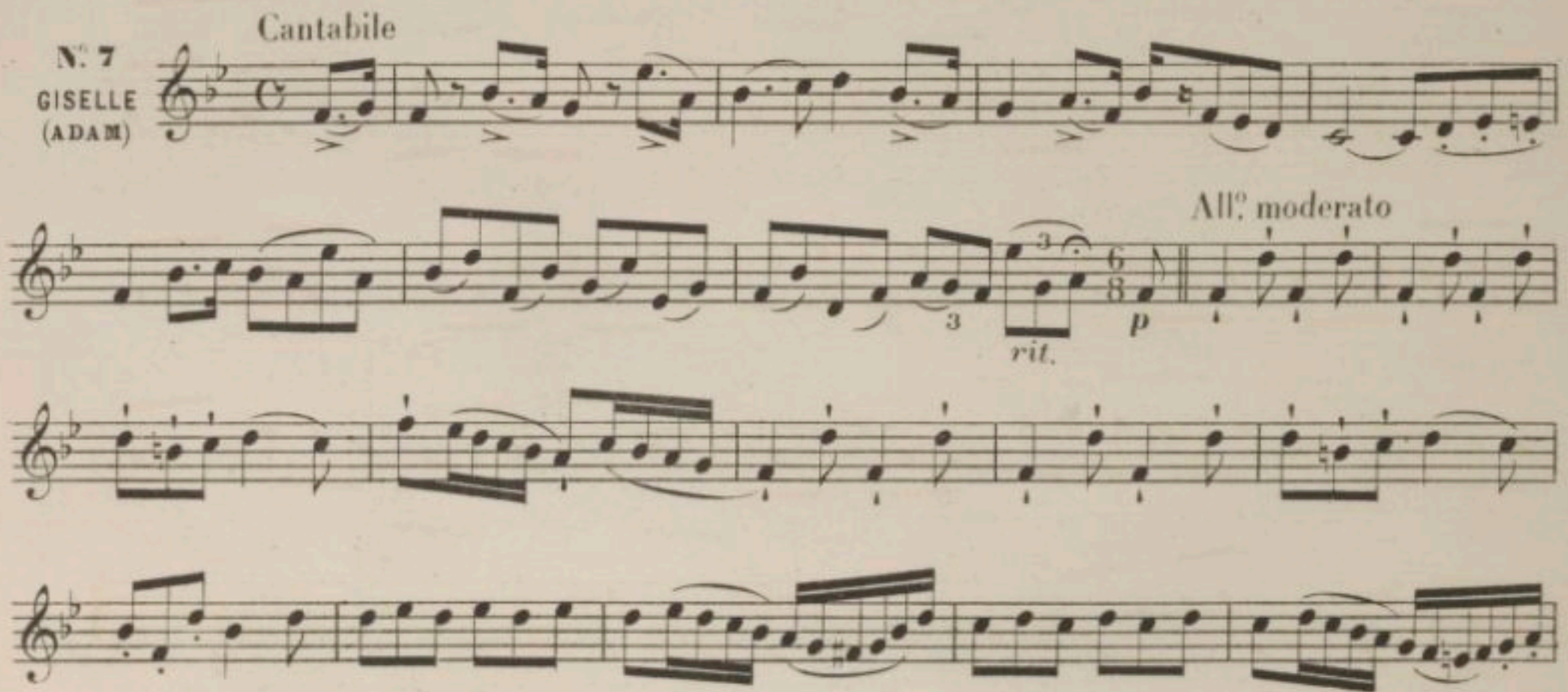
dim. *dolce* *mf*

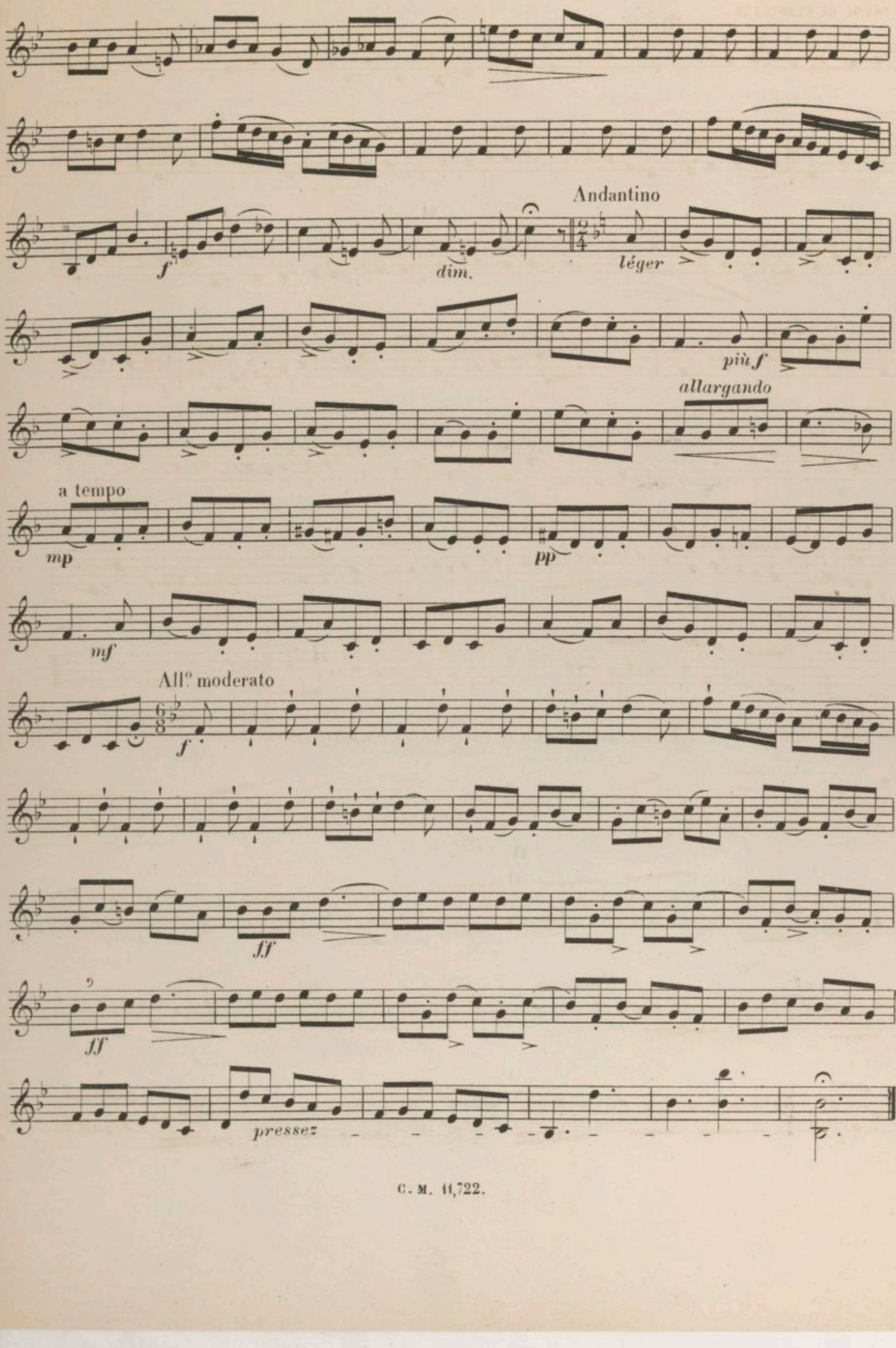
THÈME DE CLAPISSON



ÉTUDE DU GENRE CHORÉGRAPHIQUE

N.° 7
GISELLE
(ADAM)




Andantino
f
dim.
léger
più f
allargando
a tempo
mp
pp
mf
All.o moderato
f
ff
ff
pressez

ÉTUDE DE GOÛT

Dans laquelle nous avons indiqué quelques variantes, mais on sera libre d'en admettre d'autres; il sera même très-bon de s'y exercer, en ayant soin toutefois de rester dans l'harmonie du Thême. En effet, lorsqu'une phrase se répète plusieurs fois de suite, il faut autant que possible la varier pour rompre la monotonie qui résulte toujours des répétitions. Ceci s'entend du solo seulement.

N.° 8.
(FORESTIER)

And.te cantabile

N.° 9
(FORESTIER)

Moderato

f risoluto

p

cresc.

f *dim.*

mf

cresc. *f*

Tempo di Polacca

mf *staccato*

très légèrement

f *p* *f* *p* *f* *dim* *e* *ritard.*

a tempo

mf

ritard.

f

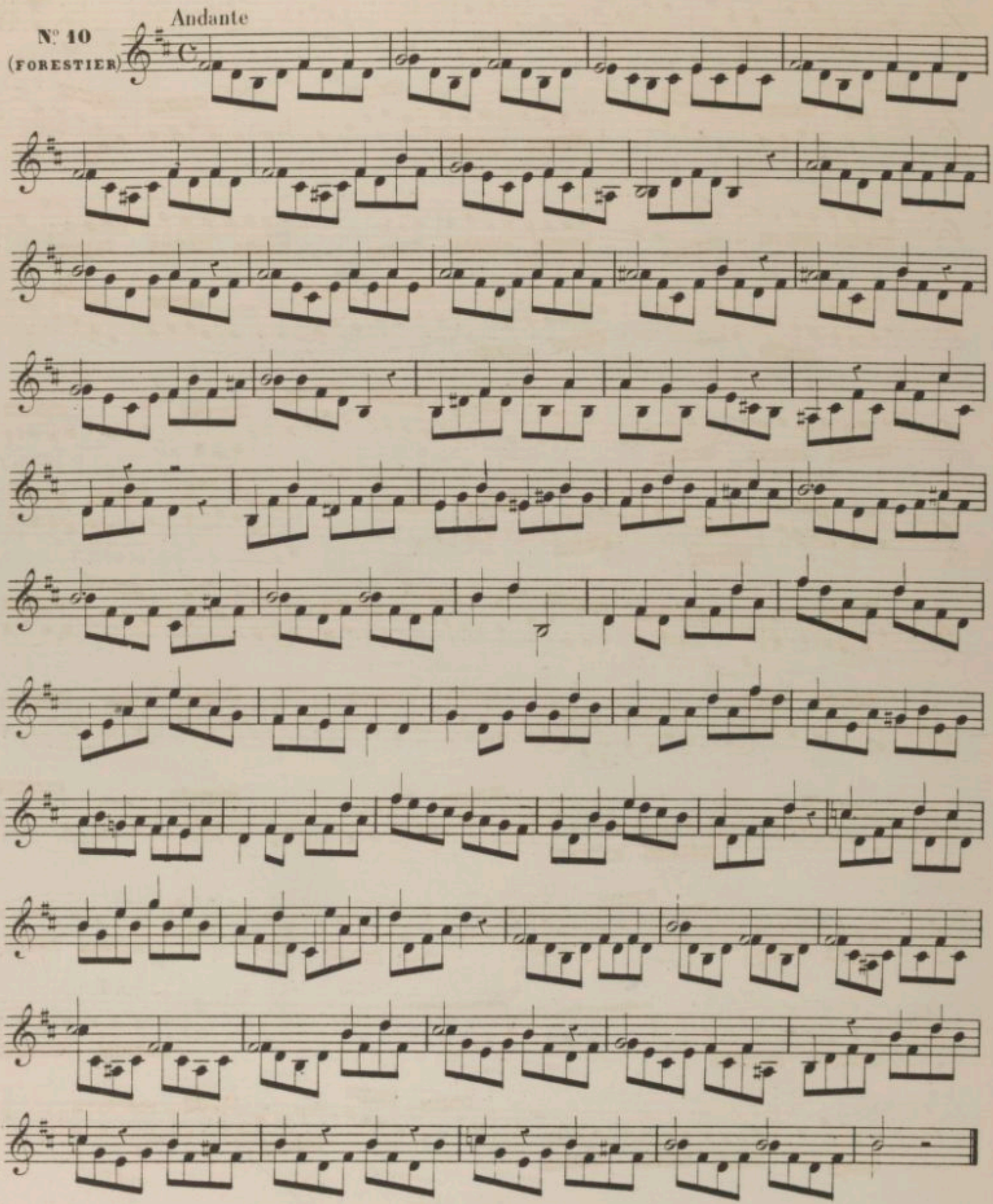
risoluto

ÉTUDE-DUO SUR UN THÈME ORIENTAL

Dans cette étude j'ai désigné les notes du thême pour indiquer celles des croches qui doivent être accentuées plus que les autres, et même un peu allongées afin de mettre le chant en relief. Ce genre d'exécution, bien comprise et bien rendue, doit produire l'effet de deux instruments: un jouant le thême et l'autre faisant les broderies. Cette étude a également pour but d'exercer aux doigtés difficiles.

N° 10
(FORESTIER)

Andante



ÉTUDE DE BRAVOURE

N° 11
INTRODUCTION
(FORESTIER)

Andante

bien phrasé

rit.

Allegretto

con fuoco

con grazia

meno f

con elegamza

f *e* *dim*

ritard. *cresc.* *tr* a tempo *f*

rall.

a tempo

dolce e ritenuto

dimi - - nuen -

- - do

a tempo

pp *f*

ÉTUDE POUR LE COUP DE LANGUE JETÉ

N° 12
SUR
L'ELISIRE D'AMORE

Allegro

(FORESTIER)

1°

2°

cresc.

f

DONIZETTI

ritard. e dim. a tempo dolce

ritard.

a tempo

8ª ad lib:

f

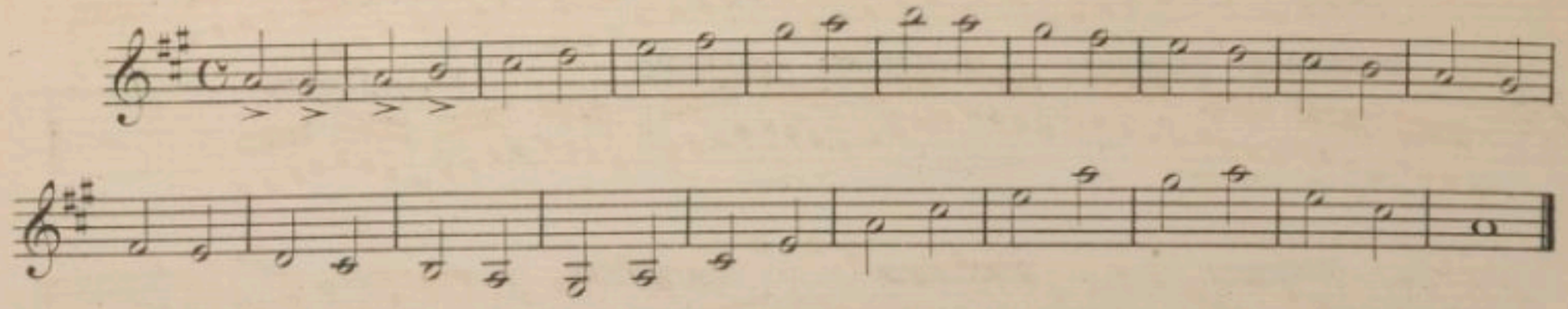
p e cresc.

f

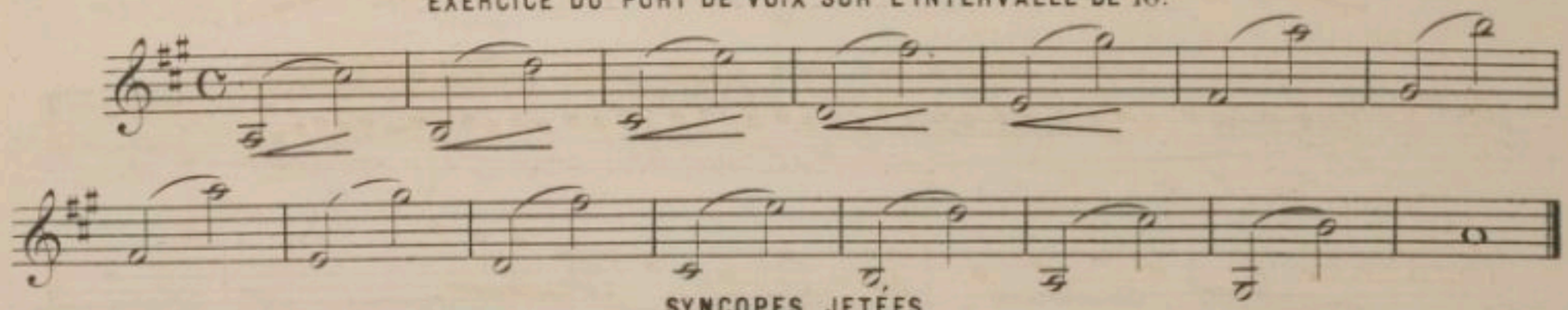
- sempre - cres - cen - do - ff

36e LEÇON

Retour aux études méthodiques et à la gamme de LA majeur

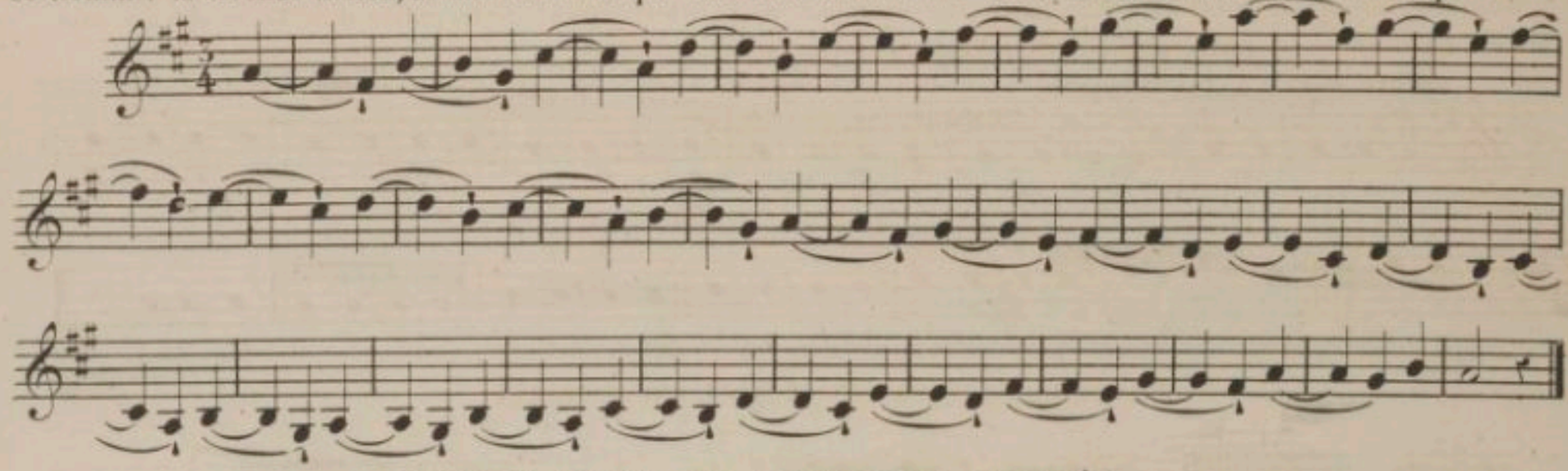


EXERCICE DU PORT DE VOIX SUR L'INTERVALLE DE 10e
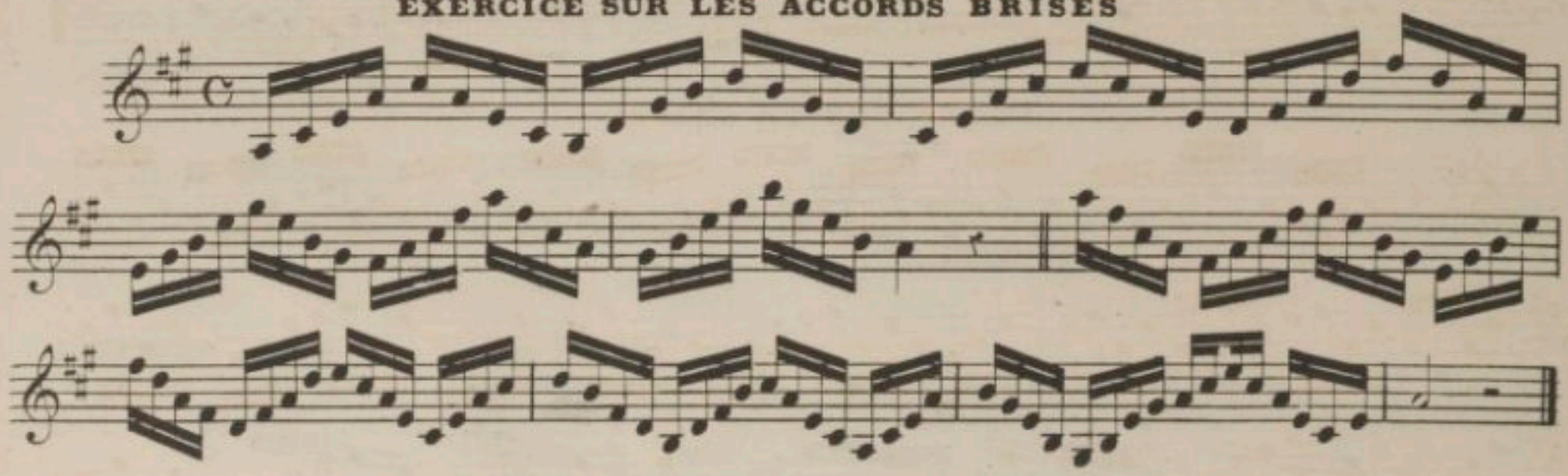


SYNCOPES JETÉES

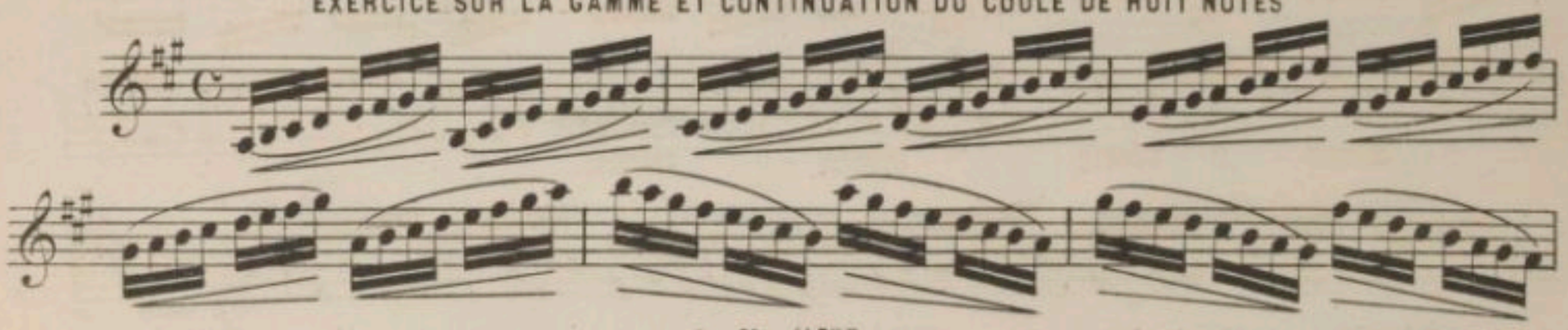
On exécute la syncope toujours de la même façon, seulement dans cet exemple on coupe la note sur laquelle vient se terminer la seconde liaison, de manière à ce que cette note fasse l'effet d'une croche suivie d'un demi-soupir.
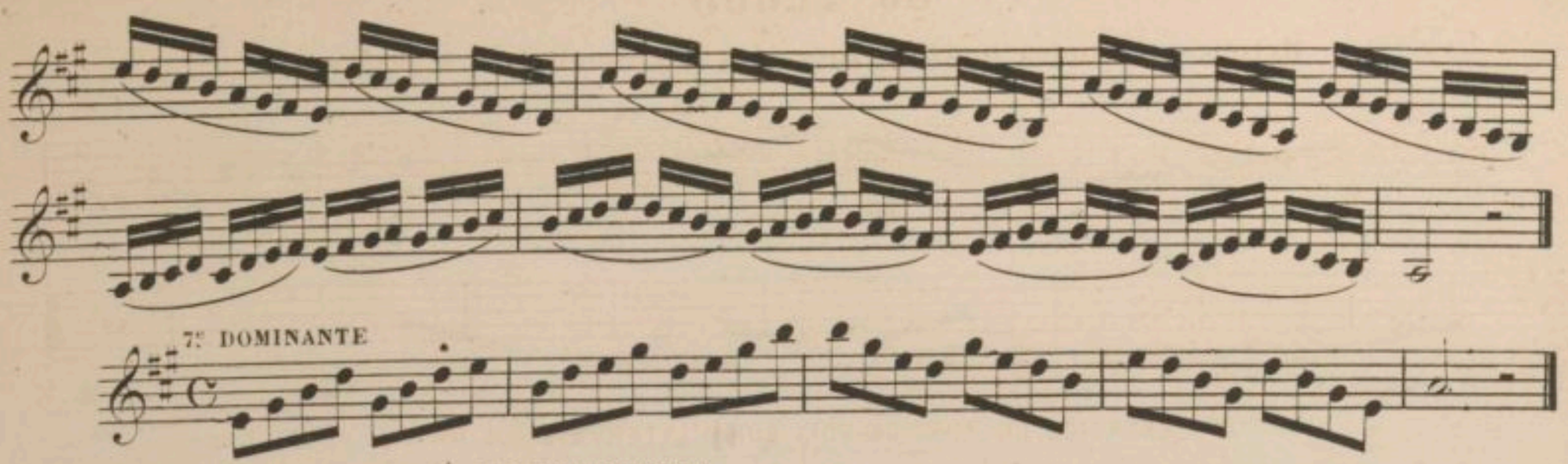


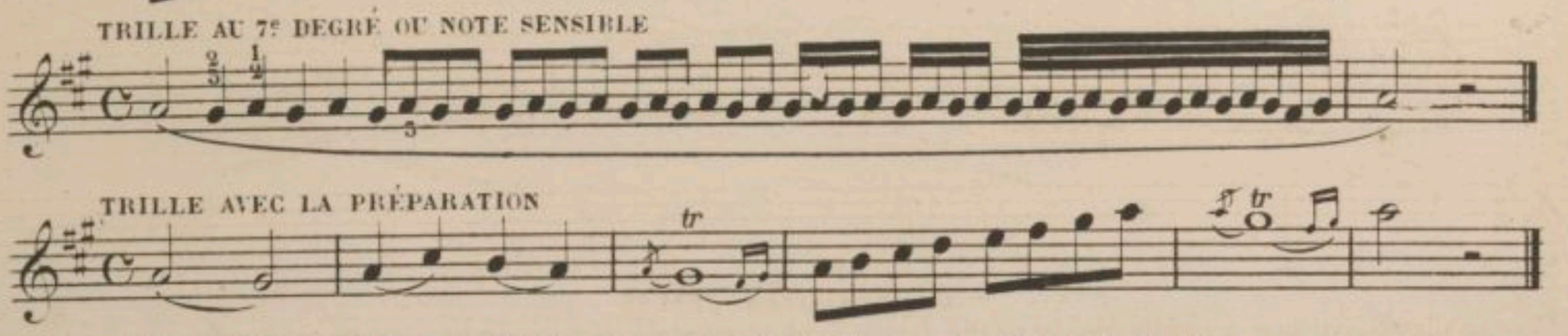
EXERCICE SUR LES ACCORDS BRISÉS



EXERCICE SUR LA GAMME ET CONTINUATION DU COULÉ DE HUIT NOTES

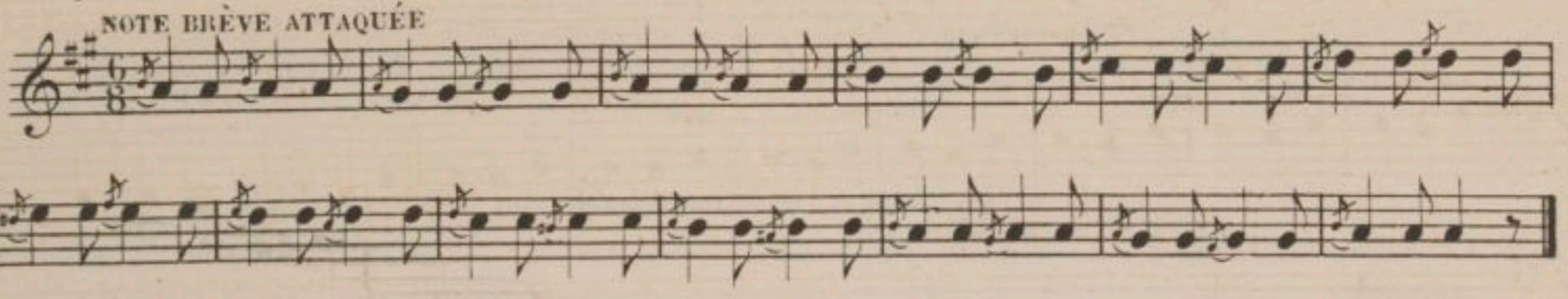




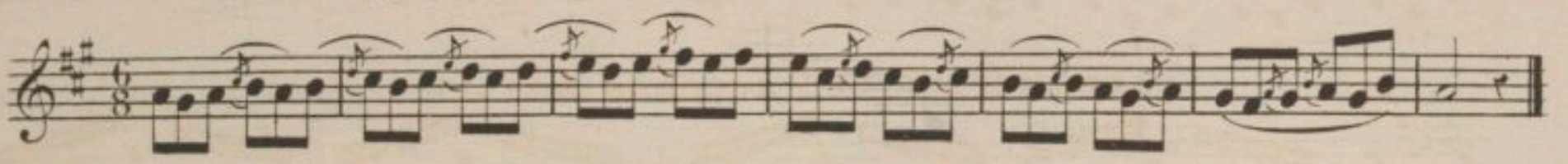


Retour à la petite note brève, pour son emploi avec des accidents.
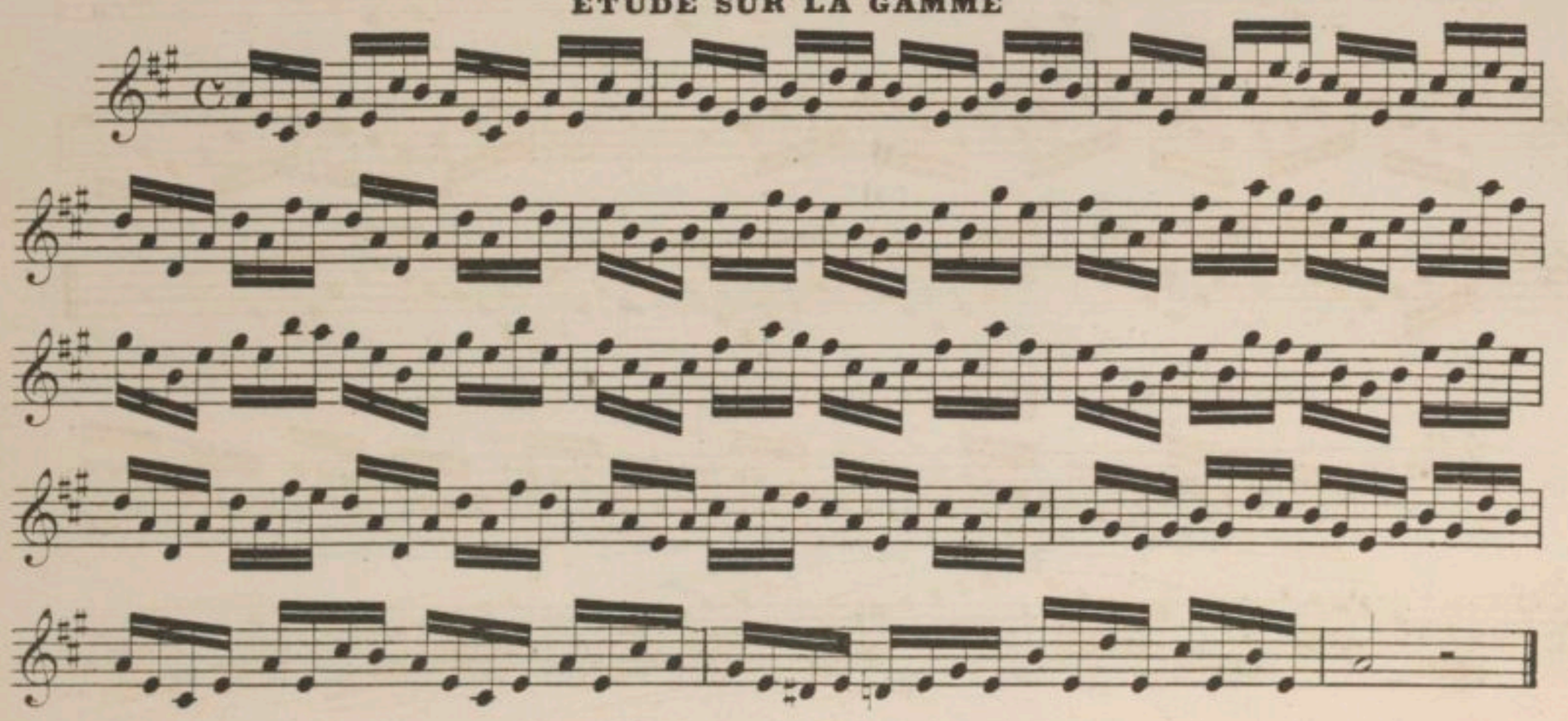
On trouvera dans les résumés de cette leçon des exemples de l'effet charmant de la petite note brève obtenue avec les lèvres, quand elle est bien exécutée et délicatement passée.



EXERCICE POUR LA PETITE NOTE BRÈVE COULÉE



ÉTUDE SUR LA GAMME



RÉSUMÉ-ÉTUDE

cresc.

ff

tr

RÉSUMÉ MÉLODIQUE

And.te affettuoso

mf

mp

cresc.

f

dolce

sf

sf

p

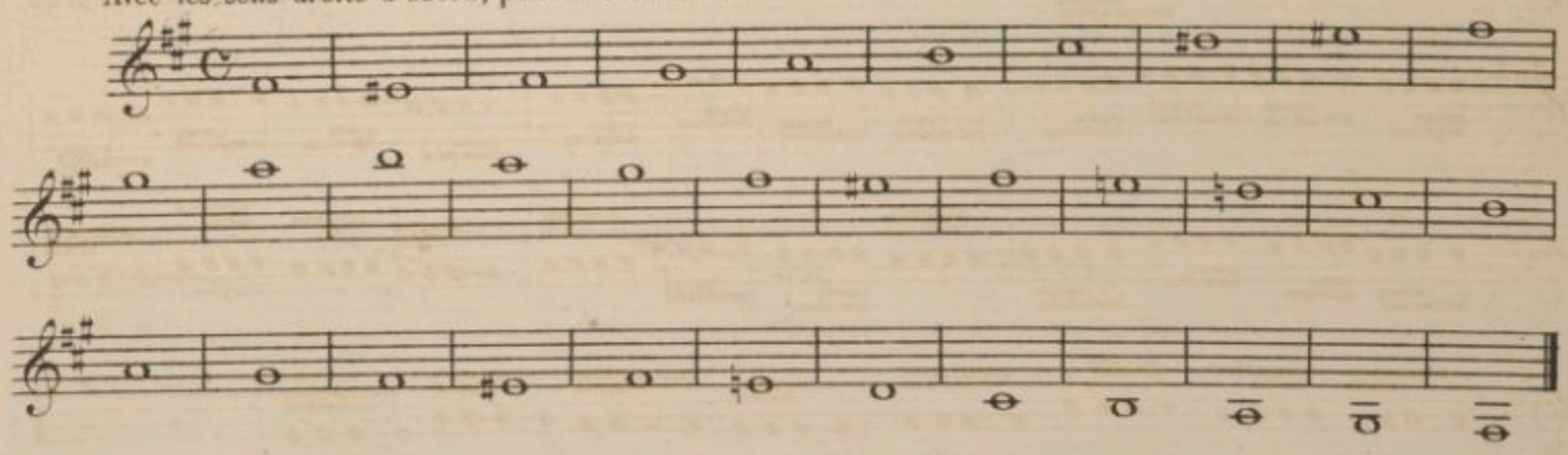
pp

37e LEÇON

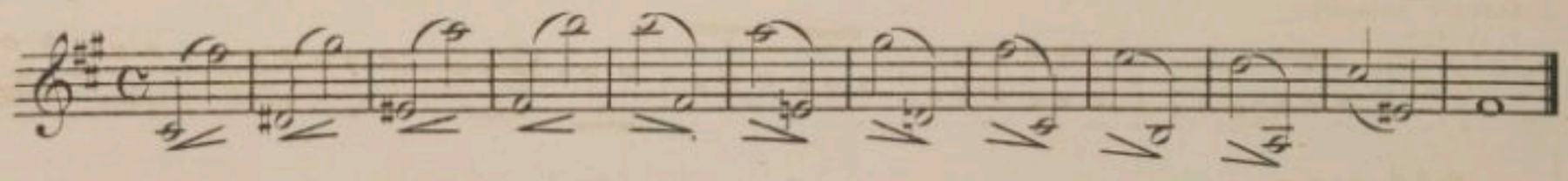
ÉTUDE CLASSIQUE

GAMME DE FA♯ MINEUR

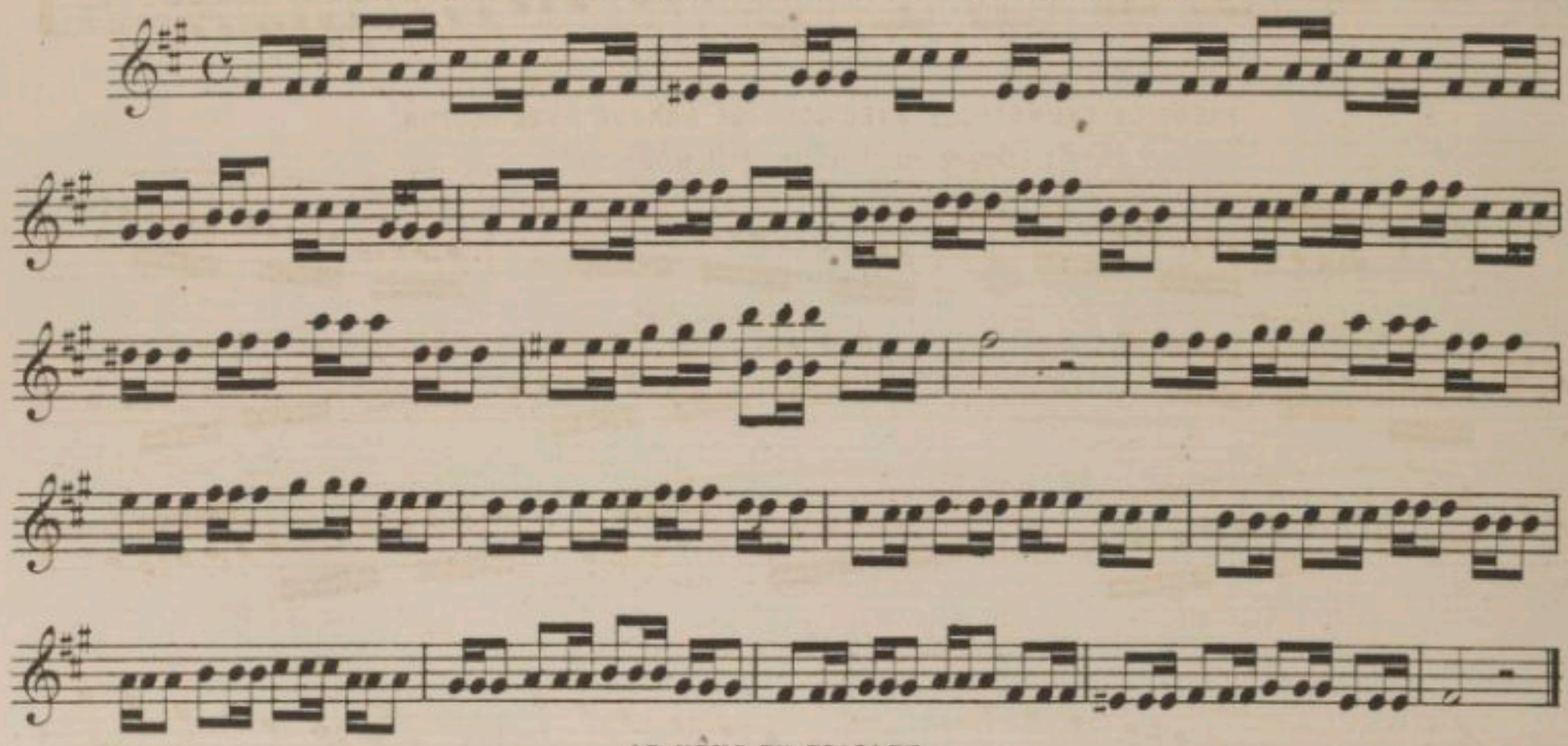
Avec les sous droits d'abord, puis en sous filés



POUR EXERCER LE PORTAMENTO SUR L'INTERVALLE DE IIe

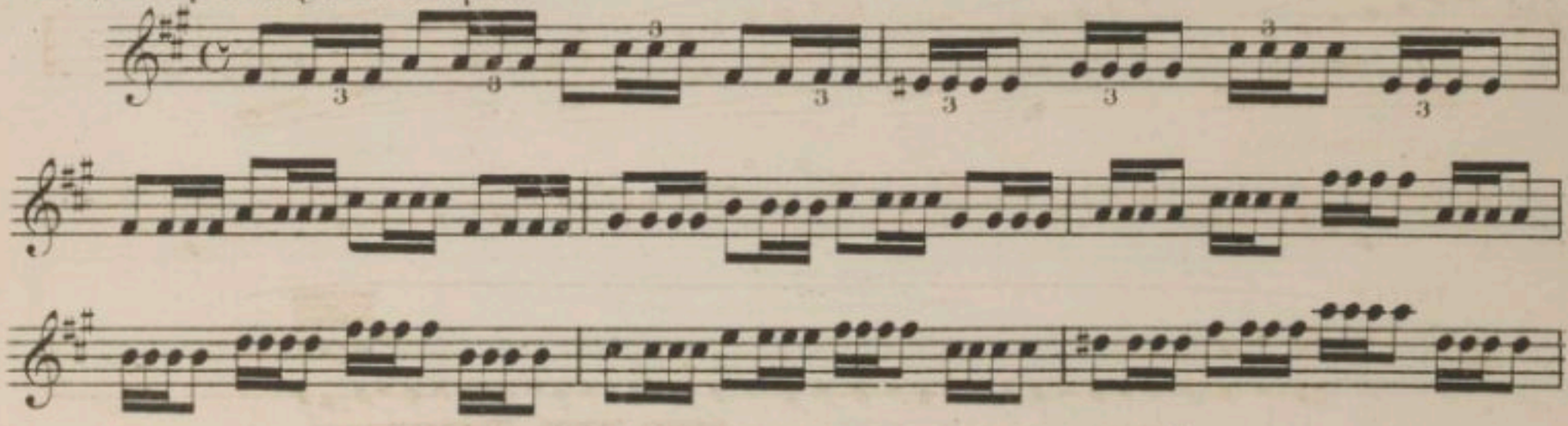


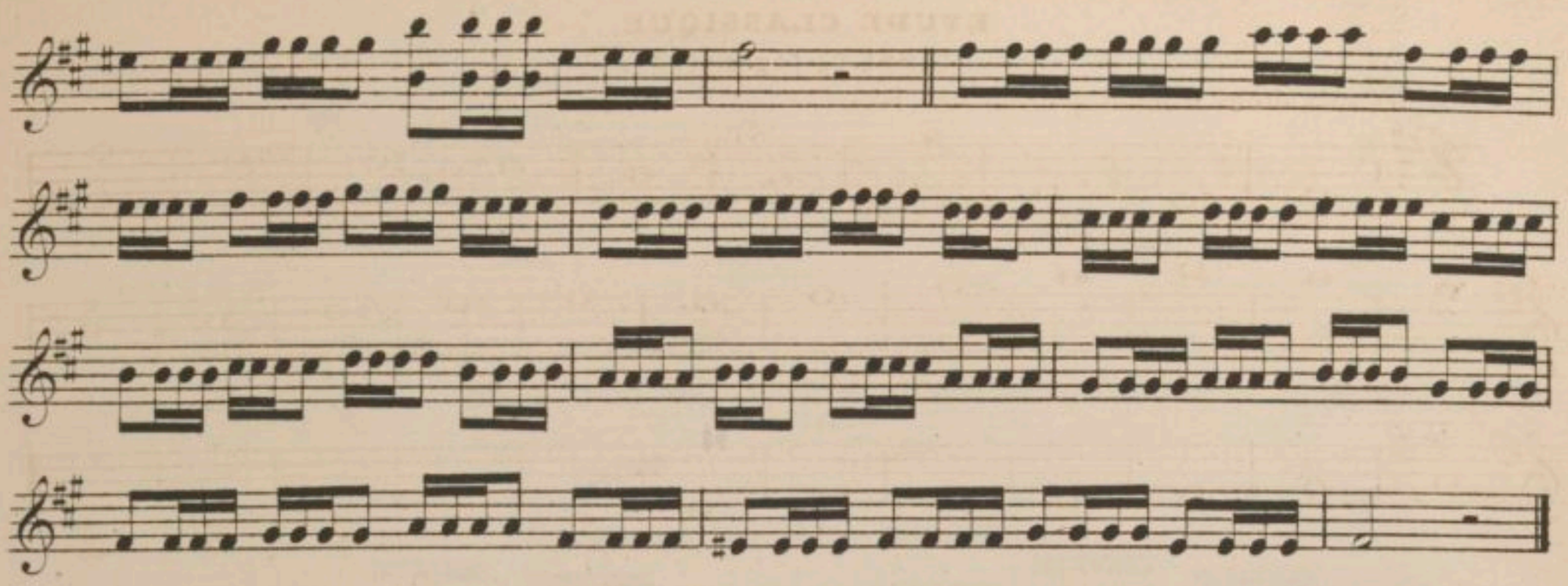
EXERCICE POUR LA LANGUE SUR LE MÊME DESSIN CONTRARIÉ



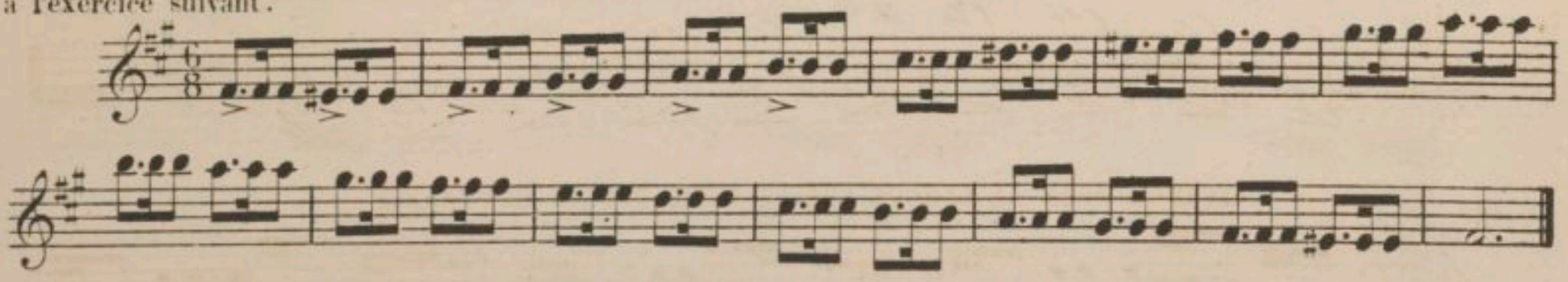
LE MÊME EN TRIOLET

Exécuter d'abord avec le coup de langue simple, puis, dans un mouvement plus vif, en employant le coup de langue double, ou coup de langue de trompette
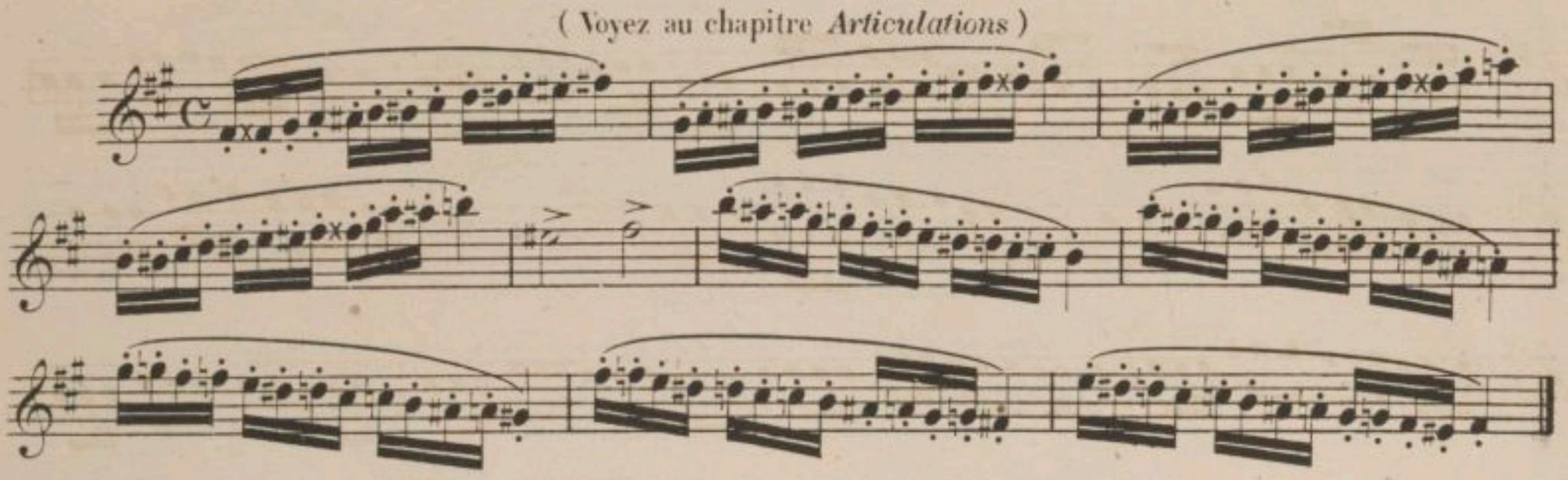




Dans le mouvement vif on emploiera les deux coups de langue dont il est parlé à la 22e leçon pour obtenir la légèreté voulue à l'exercice suivant.

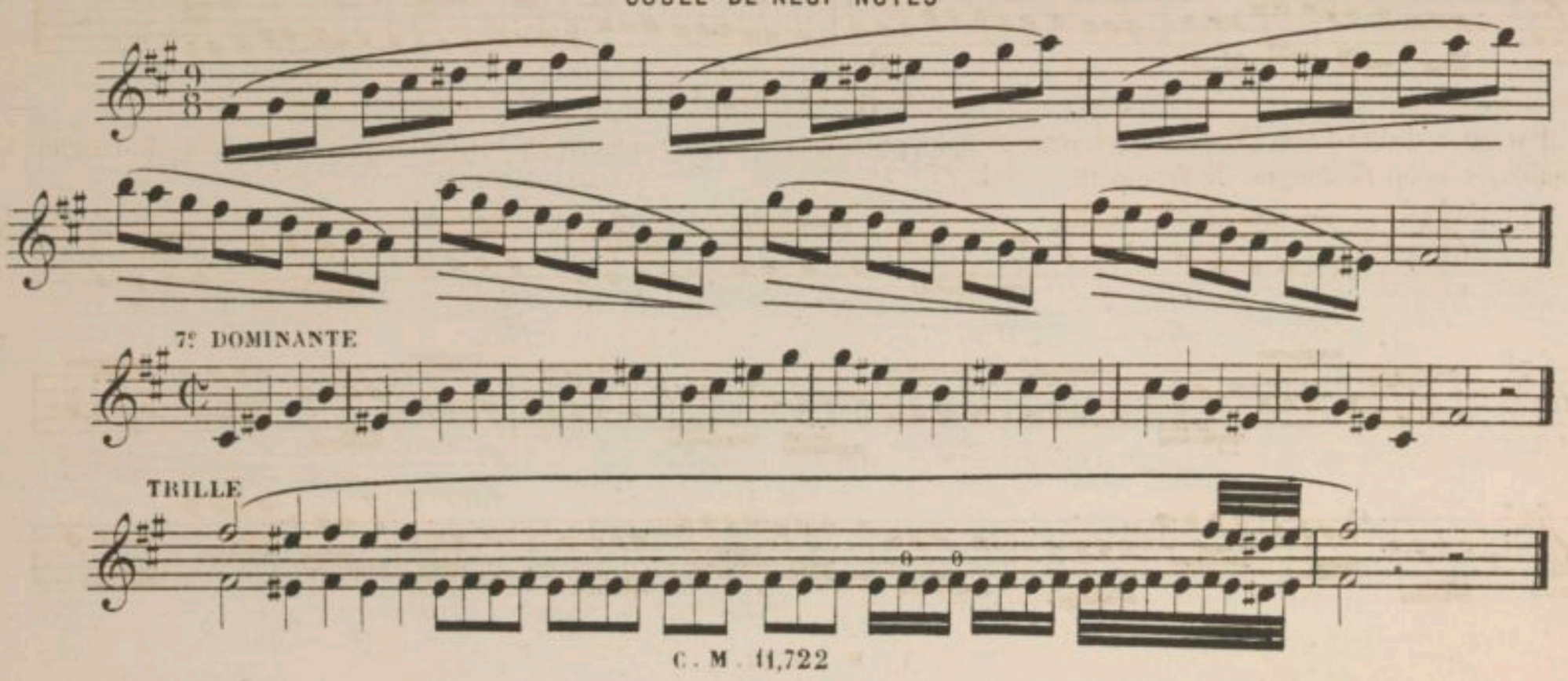


EXERCICE CHOMATIQUE AVEC COUP DE LANGUE DANS LE SON

(Voyez au chapitre *Articulations*)

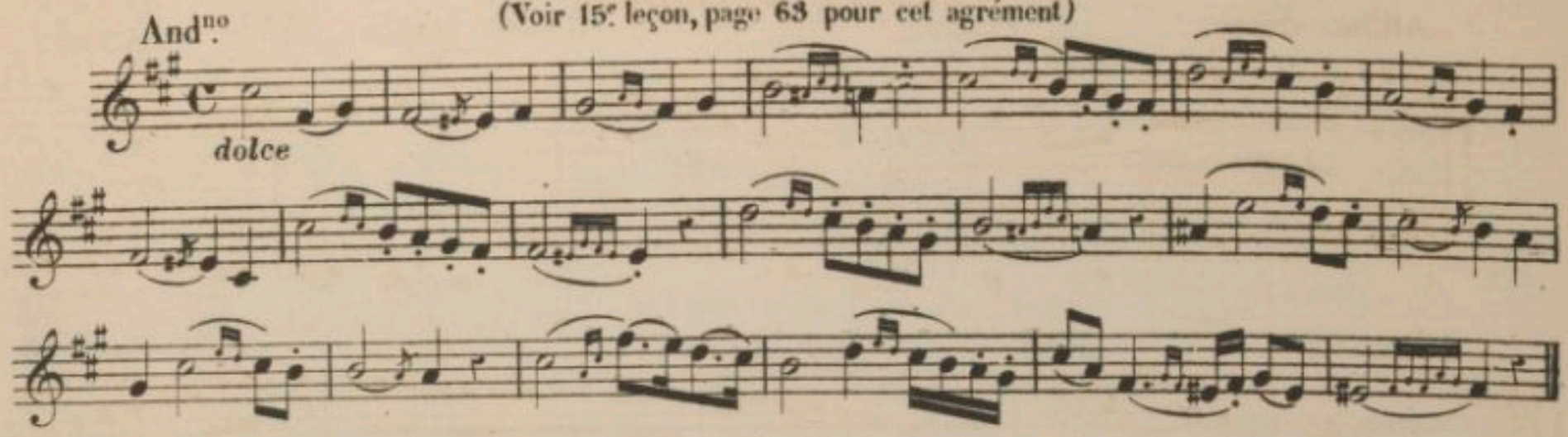


COULÉ DE NEUF NOTES

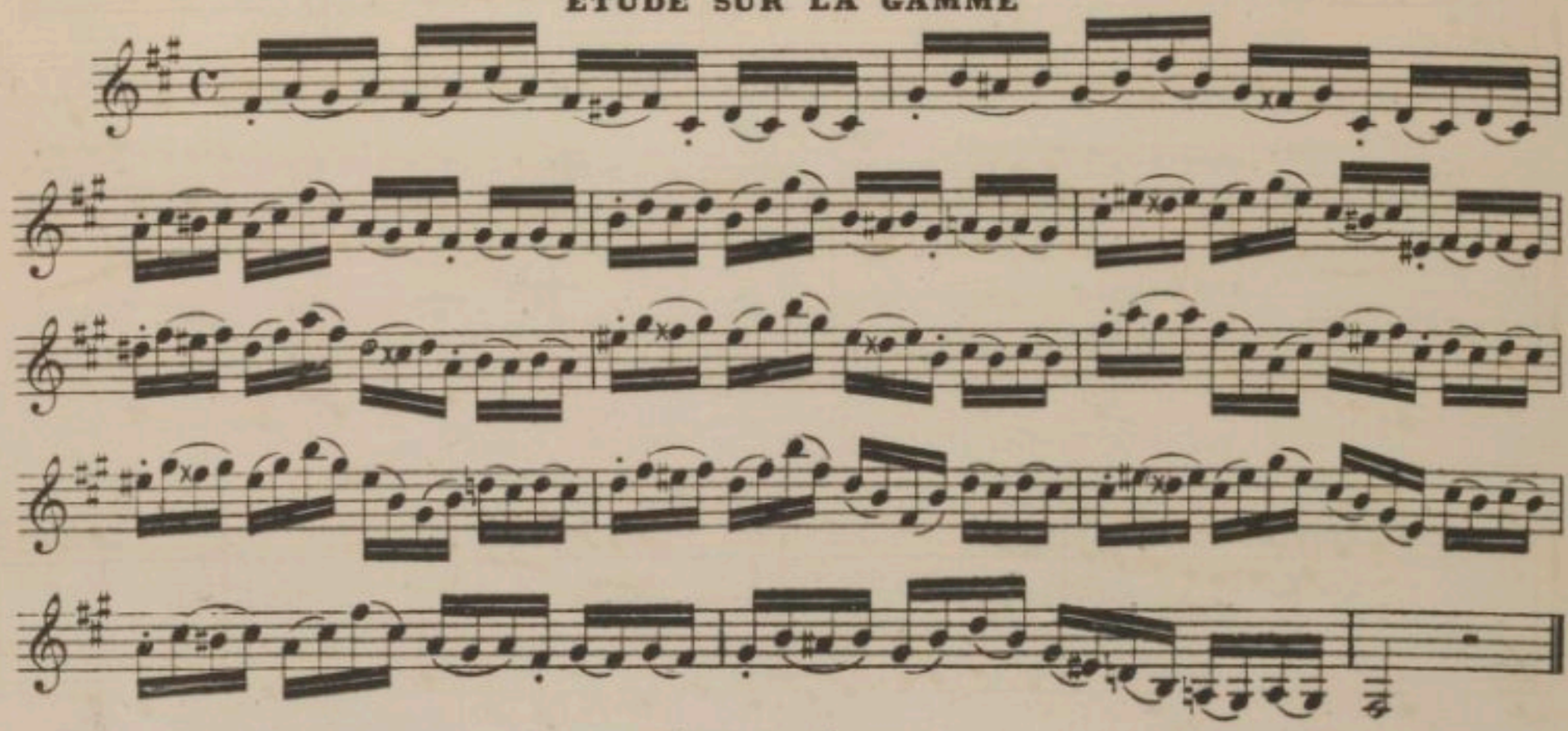


PRÉLUDE SUR LA TERMINAISON

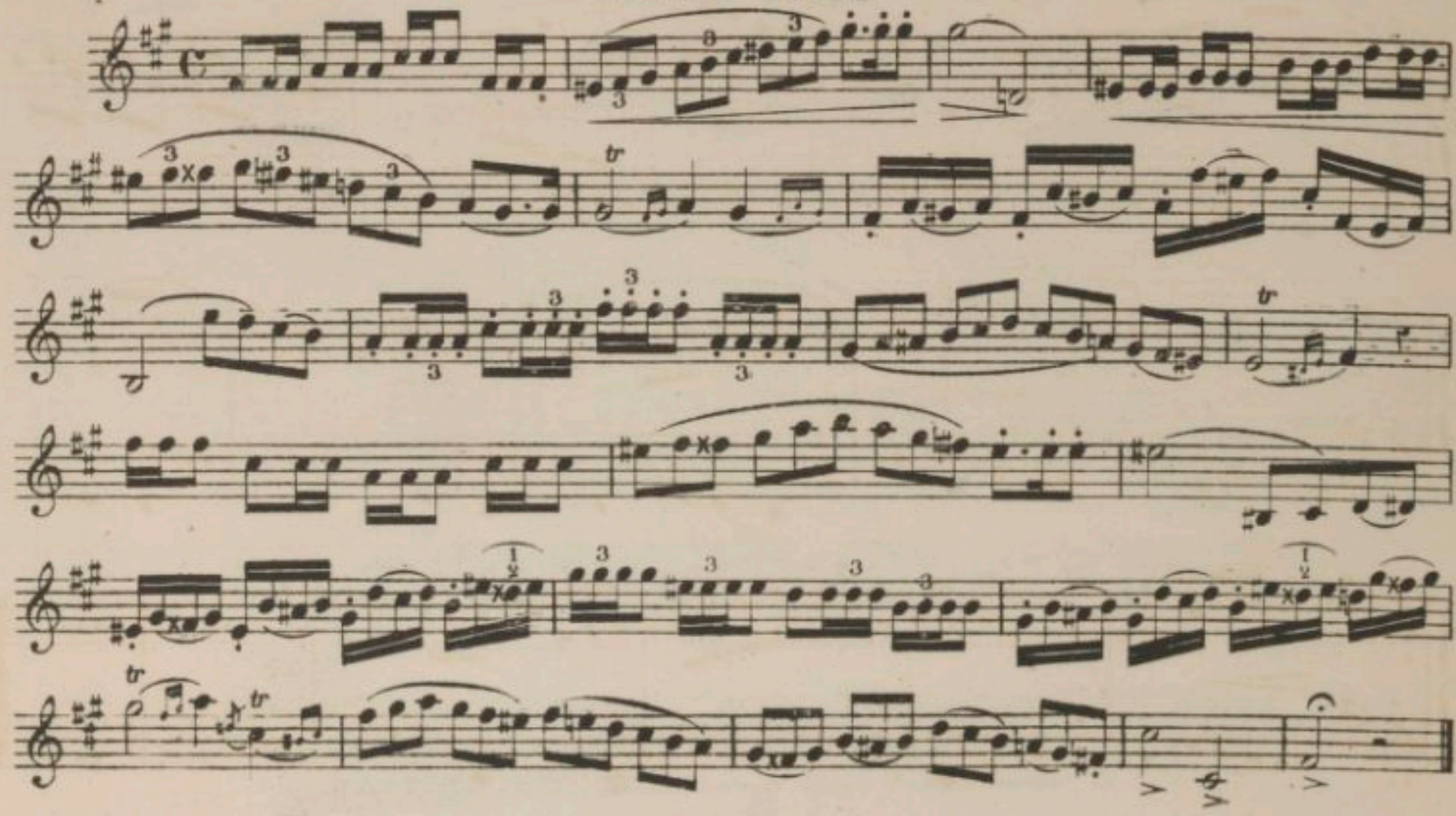
(Voir 15e leçon, page 63 pour cet agrément)



ÉTUDE SUR LA GAMME



RÉSUME-ÉTUDE



RÉSUMÉ MÉLODIQUE

All.o maestoso

f con anima

f

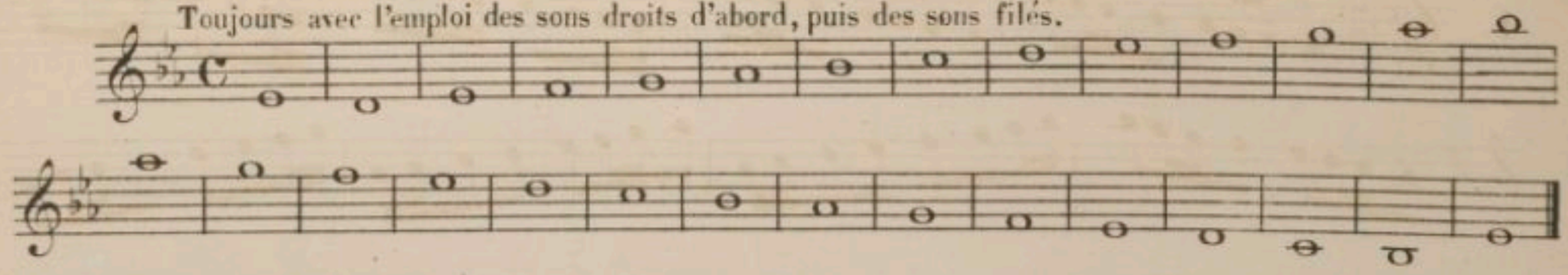
f

38e LEÇON

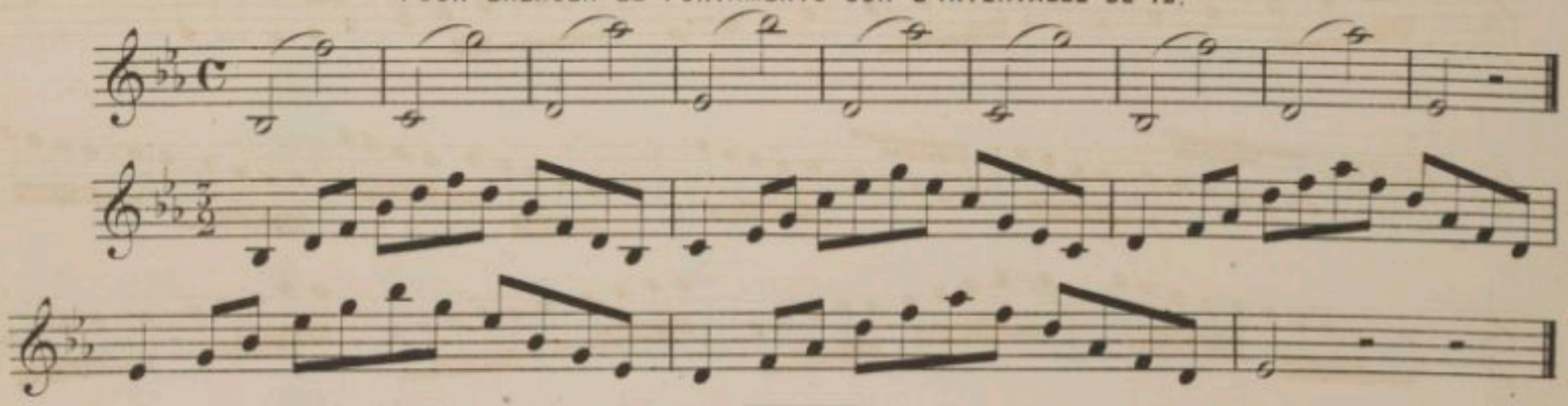
Retour à la gamme de MI♭

ÉTUDE CLASSIQUE

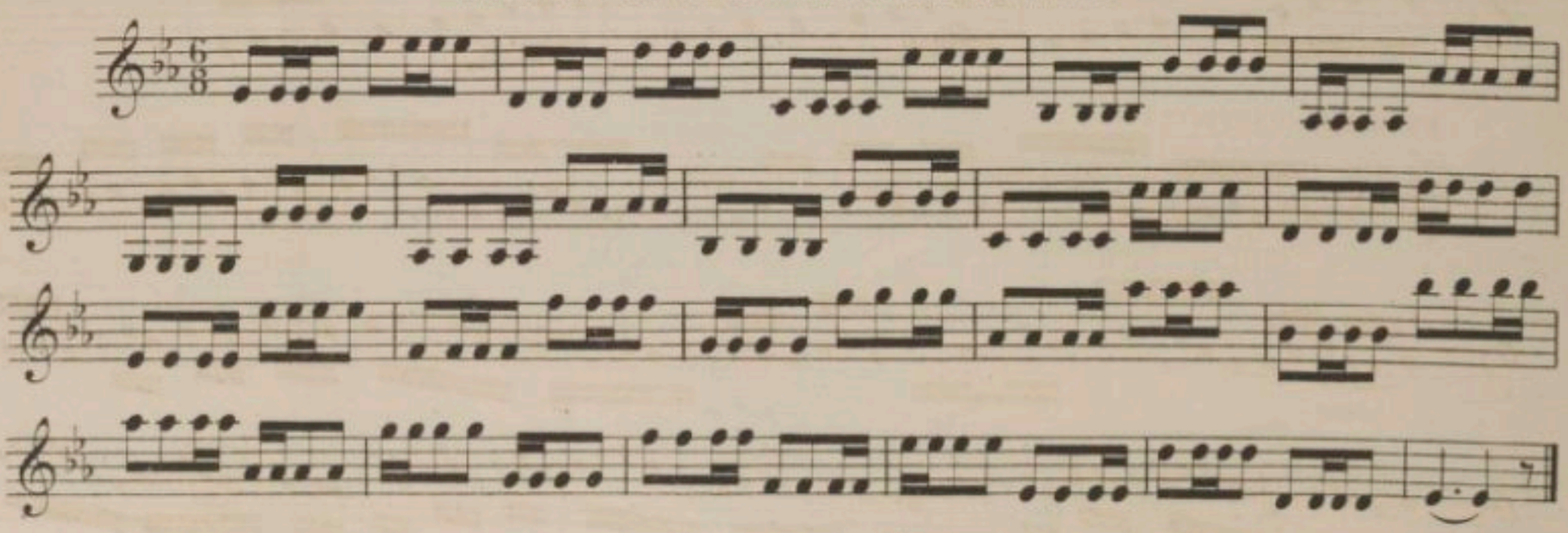
Toujours avec l'emploi des sons droits d'abord, puis des sons filés.



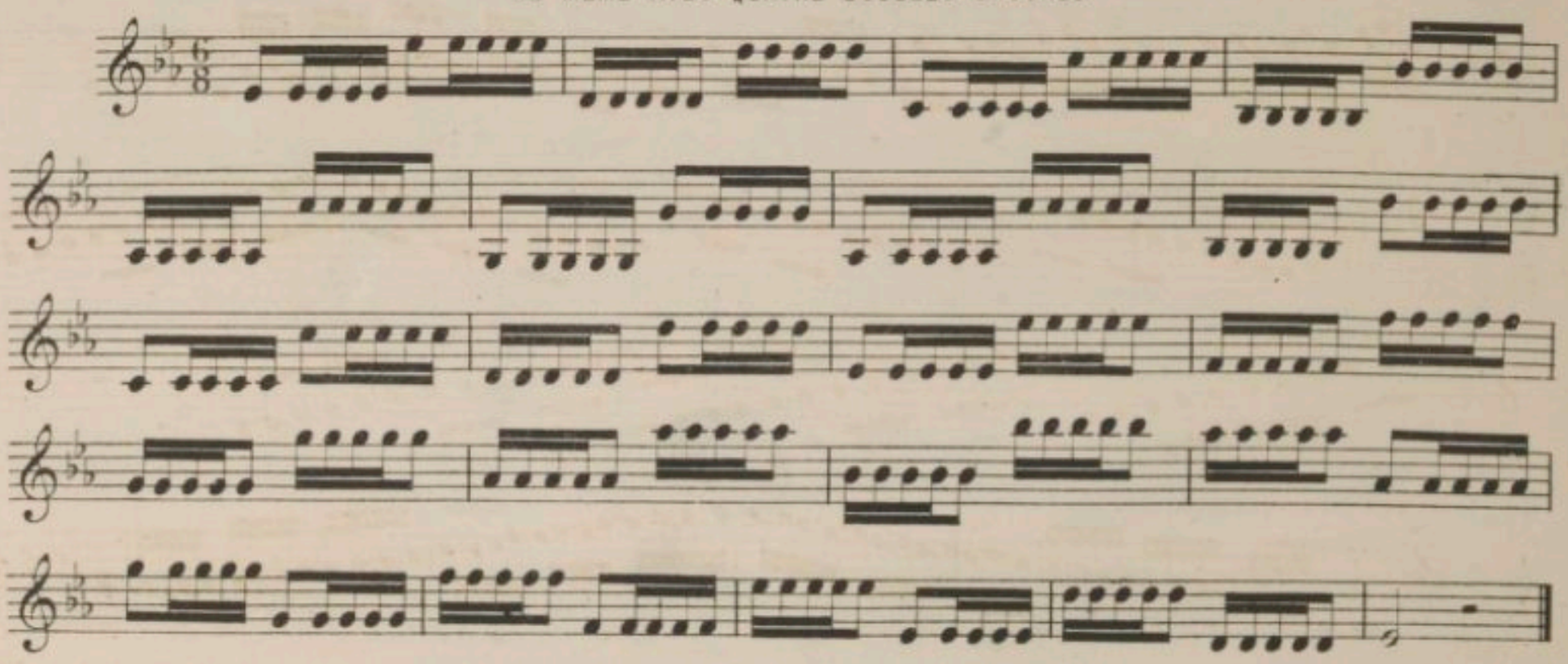
POUR EXERCER LE PORTAMENTO SUR L'INTERVALLE DE 12e



EXERCICE POUR LE COUP DE LANGUE CONTRARIÉ

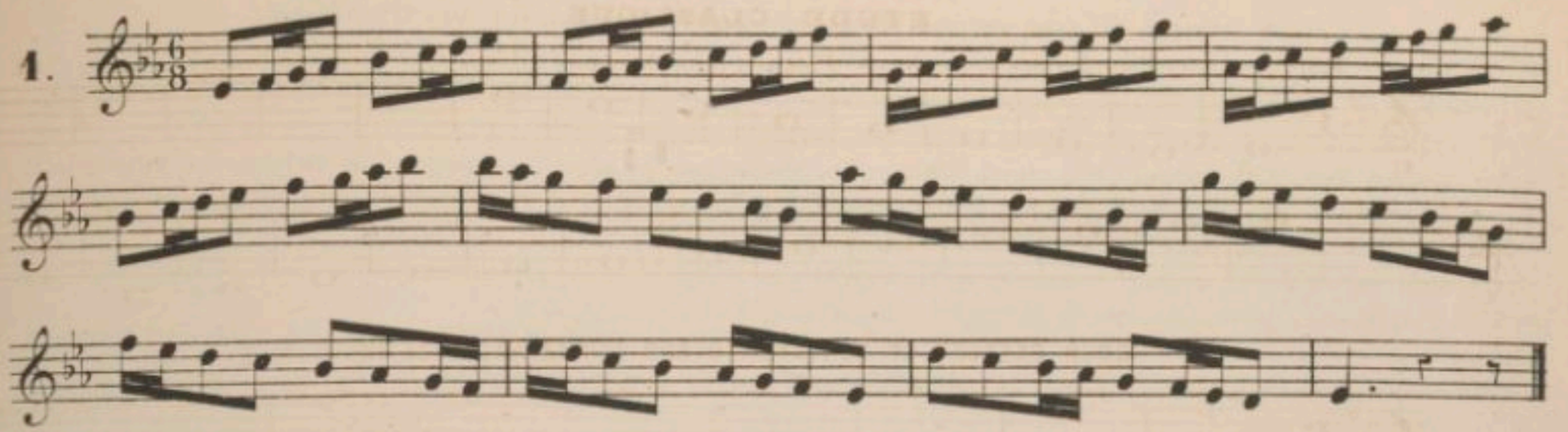


LE MÊME AVEC QUATRE DOUBLES CROCHES

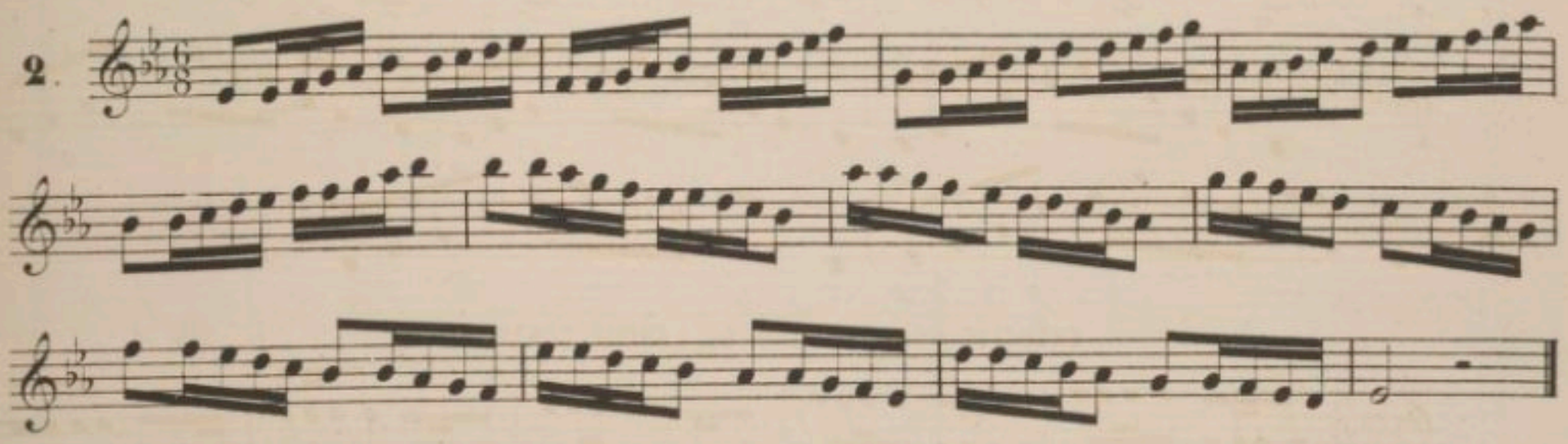


EXERCICES SUR LA GAMME

1.

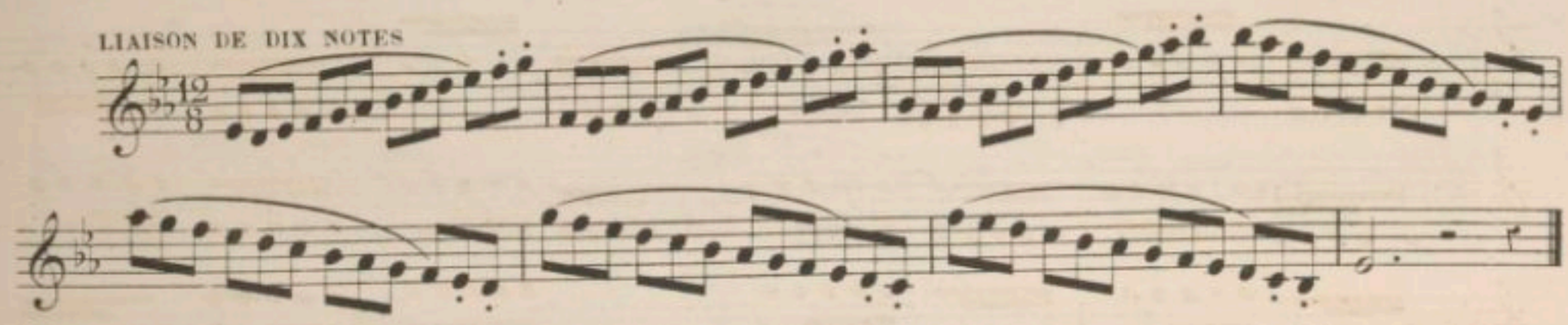


2.

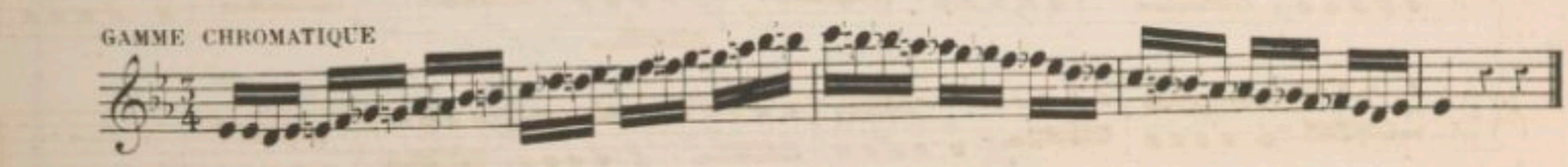


EXERCICE D'ARTICULATION

LIAISON DE DIX NOTES



GAMME CHROMATIQUE



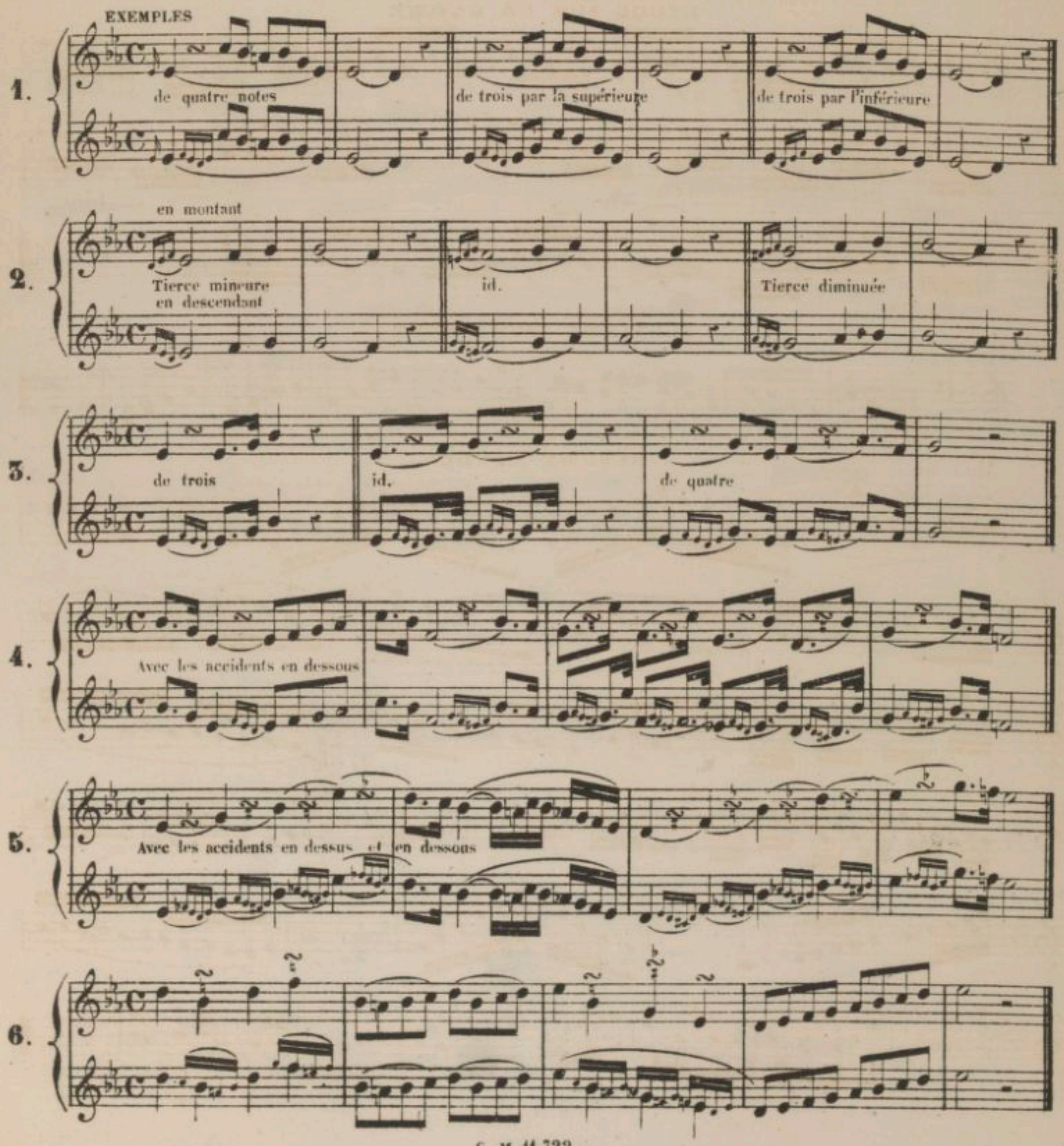
RETOUR AU GRUPETTO

A raison de son emploi dans les gammes compliquées d'accidents

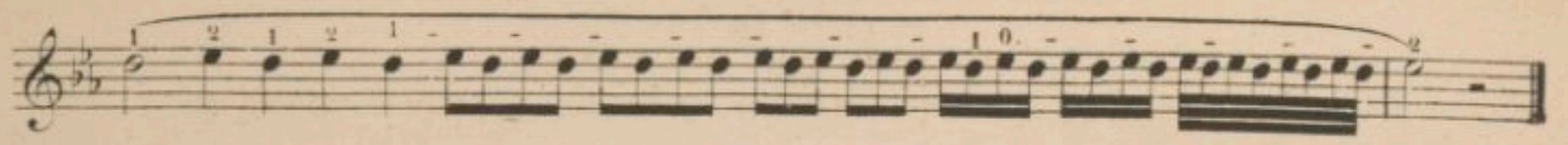
Il sera bon de reproduire les exemples ci-dessous dans toutes les tonalités usitées afin de se familiariser aux doigtés compliqués qui en résultent et peuvent empêcher, lorsqu'on ne les possède pas bien, de mettre la grâce et l'élégance voulues dans l'exécution. C'est aussi pour cette raison que je persiste à préconiser l'utilité des notes obtenues artificiellement par l'action des lèvres seules, nonobstant les critiques dont ce système a été l'objet, et persuadé que l'on n'en a pas compris toute l'importance.

Donc, dans l'exemple N.° 4, pour l'exécuter avec légèreté, on devra faire la première petite note au moyen des lèvres sans employer le piston, ou sans le déranger s'il est emploié.

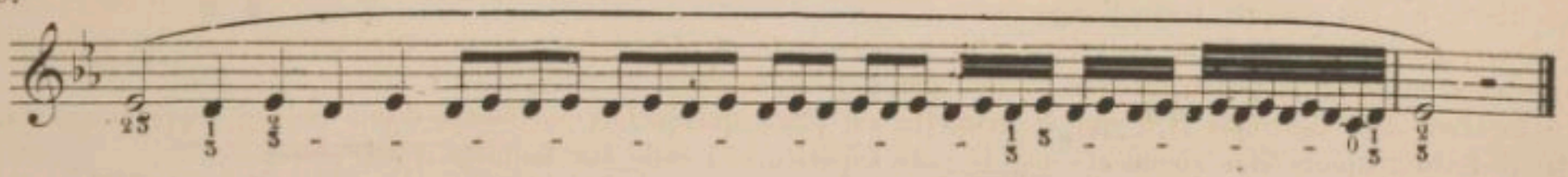
On verra dans l'exemple N.°6 que le grupetto est placé quelquefois au-dessus d'une note, je rappelle que dans ce cas il devra toujours être commençé par la note supérieure à celle sur laquelle il est placé.



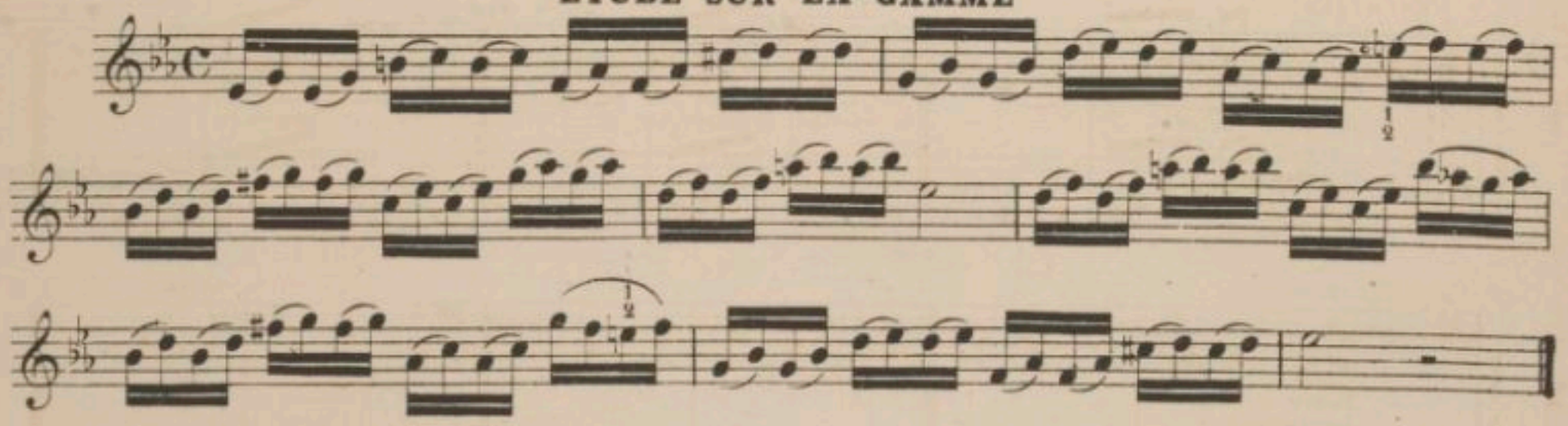
TRILLE AU SEPTIÈME DEGRÉ DE LA GAMME DE SI♭



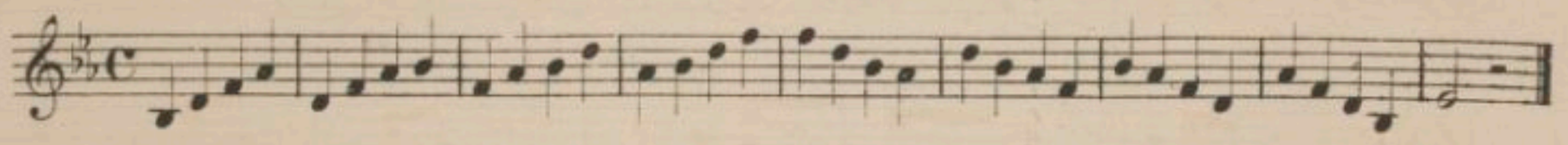
Il faut préparer ce trille avec le second doigt, puis, arrivé à un certain degré de vitesse, ne plus triller qu'avec le premier doigt; en bas, parvenu de même à la période de vitesse indiquée, on ne trillera plus que du premier au troisième doigt. Si l'on est parvenu à faire le trille avec les lèvres il sera bien préférable, surtout à l'octave supérieure.



ÉTUDE SUR LA GAMME
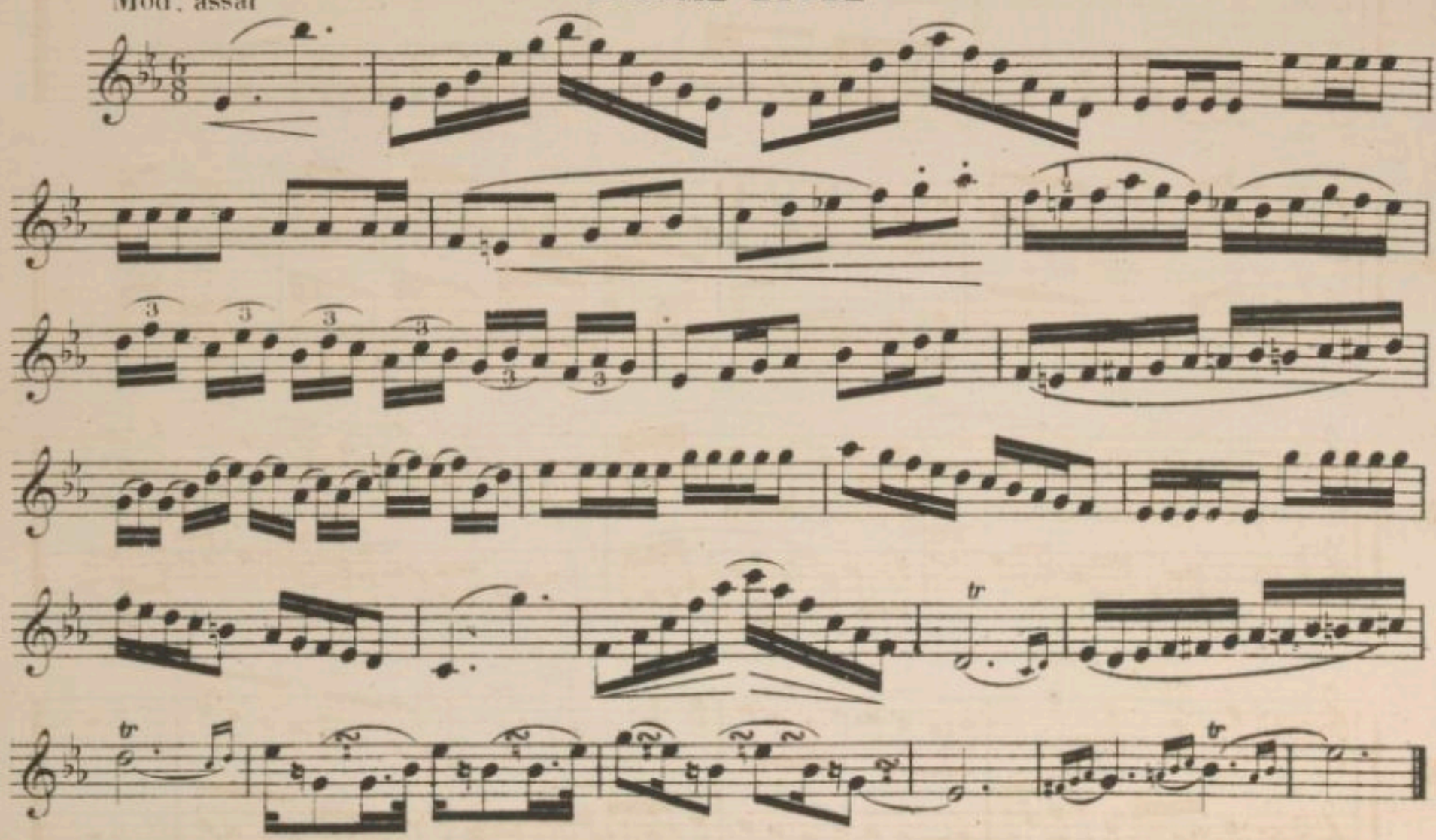


SEPTIÈME DOMINANTE



RESUMÉ-ÉTUDE

Mod.to assai



RÉSUMÉ MÉLODIQUE

All.o maestoso

tr

sf z

tr

sf z

a tempo

mf

tr

ff

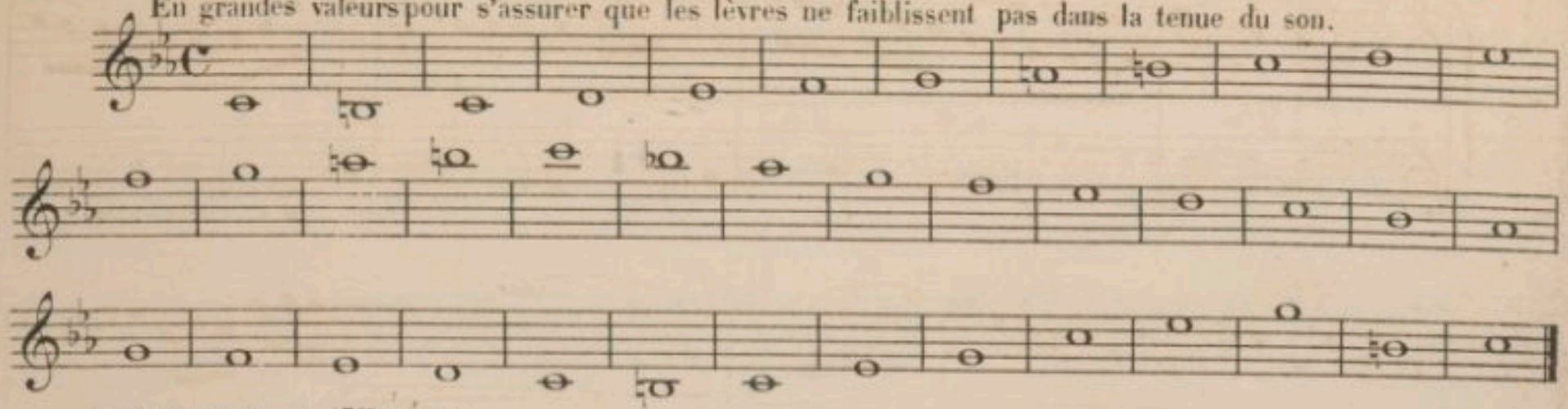
39.e LEÇON

Gamme d'UT mineur

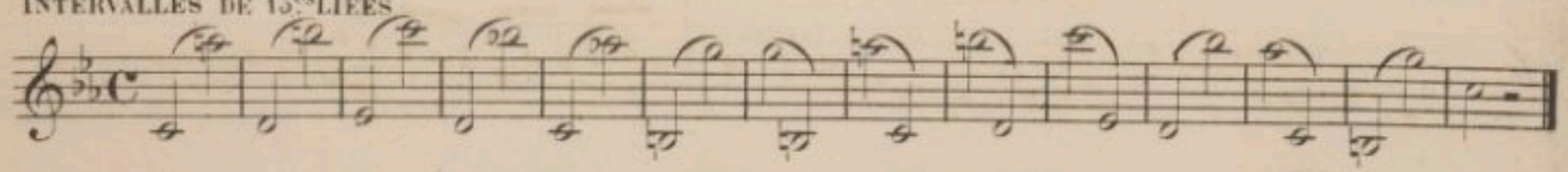
ÉTUDE CLASSIQUE

Lento

En grandes valeurs pour s'assurer que les lèvres ne faiblissent pas dans la tenue du son.

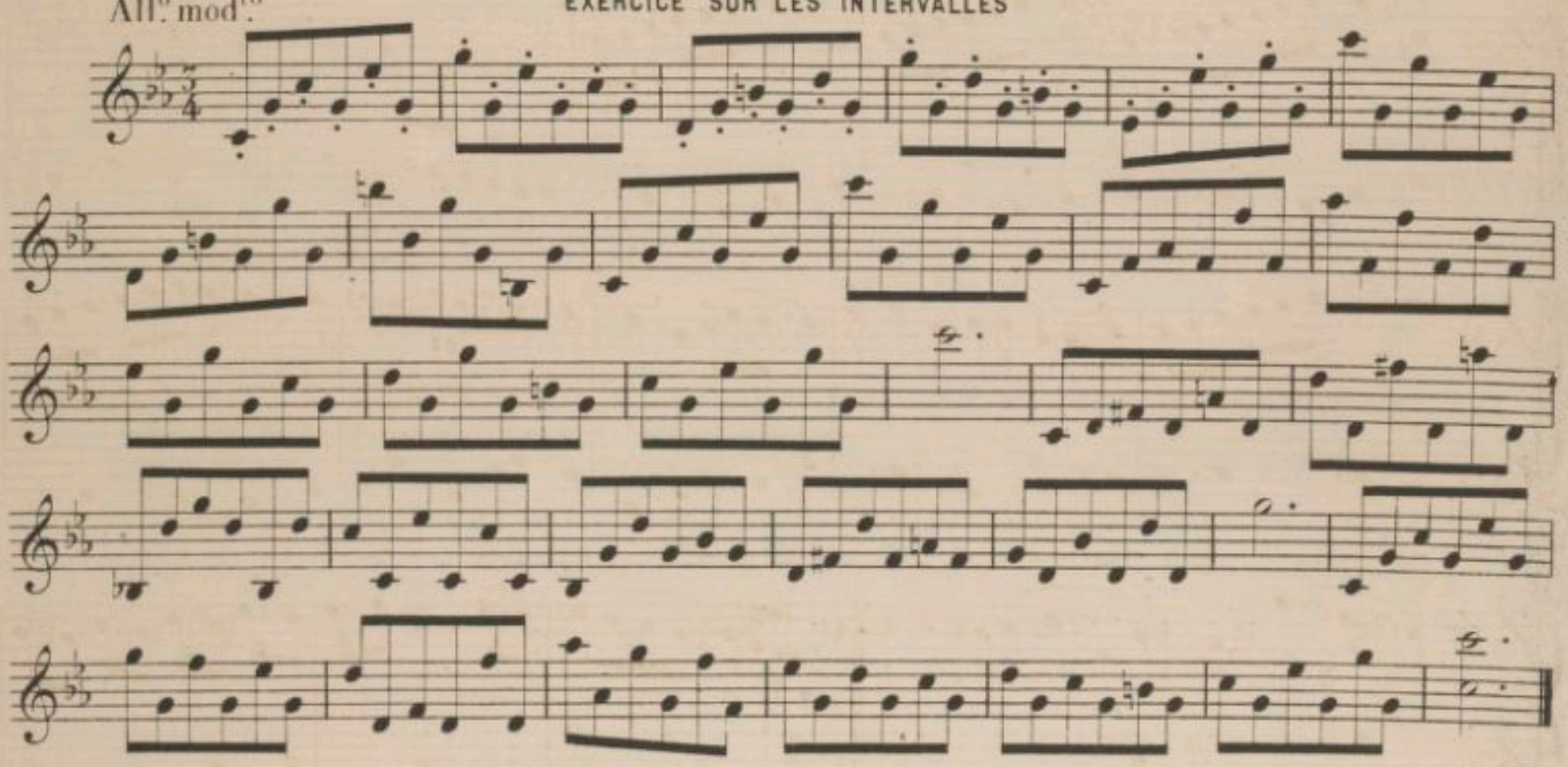


INTERVALLES DE 15.es LIÉES



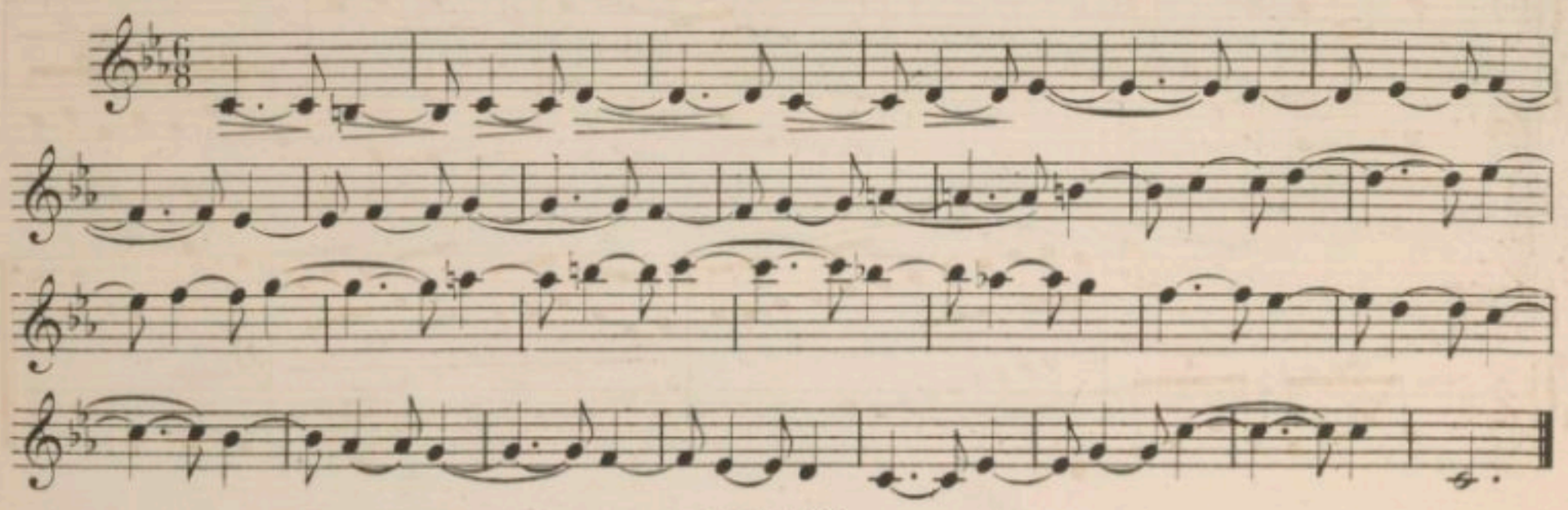
All.o mod.to

EXERCICE SUR LES INTERVALLES



SYNCOPES MÉLANGÉES

Cette gamme doit se dire dans un mouvement modéré, en frappant les syncopes d'un coup de langue franc et en comptant mentalement le nombre de croches qui les composent, afin de conserver leur valeur exacte.



EXERCICES SUR LA GAMME POUR SE FAMILIARISER AVEC LES RYTHMES CONTRARIÉS.

1
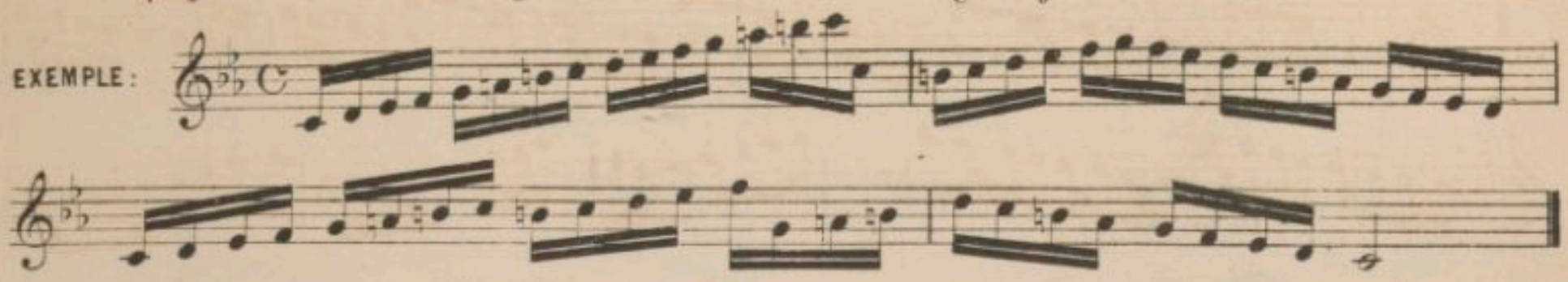
2

EXERCICE CHROMATIQUE SUR LES INTERVALLES.

COULÉ DE 11 NOTES.

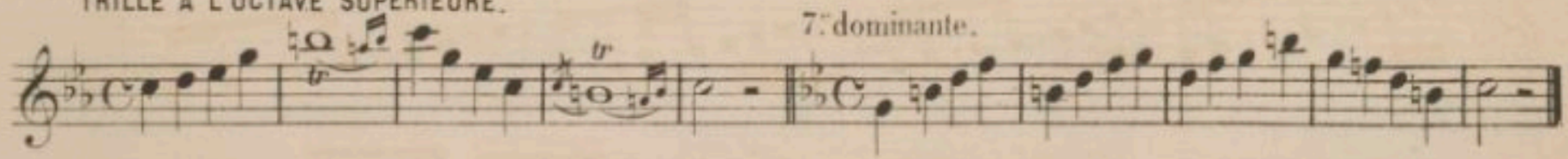
Ainsi que je l'ai dit, très souvent la gamme mineure s'écrit avec le 7.e degré majeur en descendant.

EXEMPLE :



TRILLE A L'OCTAVE SUPÉRIEURE.

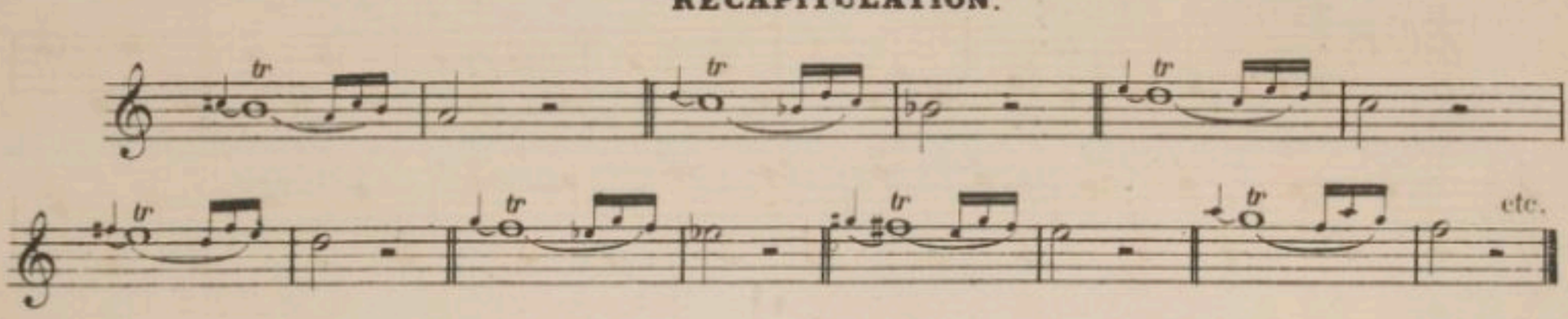
7.e dominante.



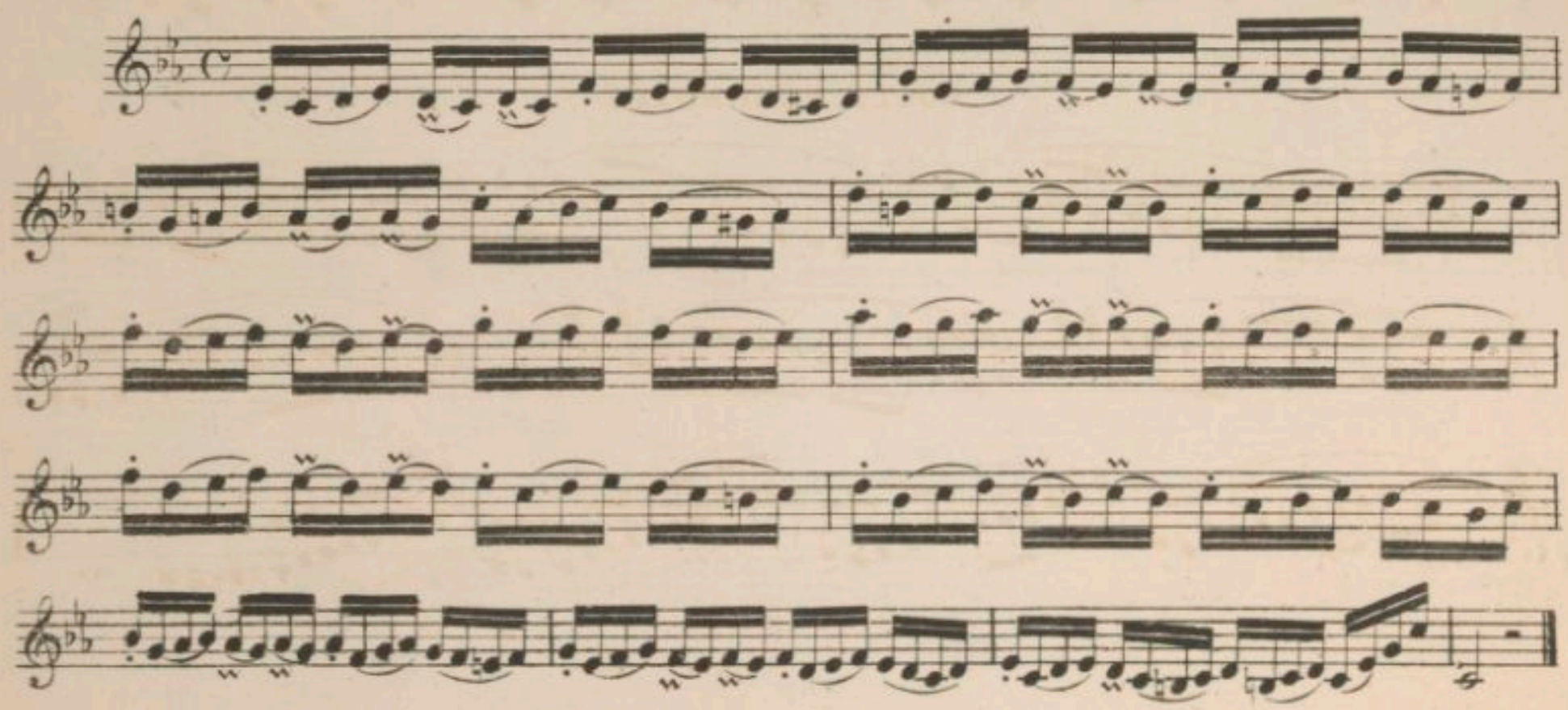
(INSTRUCTION) **DU TRILLE AU SECOND DEGRÉ DE LA GAMME MAJEURE.**

Il n'a pas été question jusqu'ici du trille au second degré de la gamme majeure, attendu la difficulté de son exécution. Dans quelques uns de ces trilles il arrive souvent que le son, au lieu de monter sur la note d'emprunt tend à descendre sur la note inférieure du trille; il en résulte alors une confusion désagréable que l'on peut éviter en observant ce qui suit: Lorsque l'on trille une de ces notes, on doit la tenir énergiquement en serrant les lèvres comme si on voulait porter le son sur la note d'emprunt. Les notes sur lesquelles on éprouve la difficulté dont je parle sont: *Ré*, deuxième degré de la gamme d'ut; *Ut* 2.e degré de la gamme de Si ♭; *Fa* 2.e degré de la gamme de Mi ♭; *Mi* 2.e degré de la gamme de Ré, *Sol* 2.e degré de la gamme de Fa; etc. Quoique le doigté du cornet paraisse facile, quelques uns des trilles ci-dessus sont peu aisés à rendre avec pureté; mais avec du travail on y arrivera certainement. Maintenant je rappelle que si l'on était parvenu à faire ces trilles avec les lèvres, comme je le conseille, cela vaudrait beaucoup mieux encore.

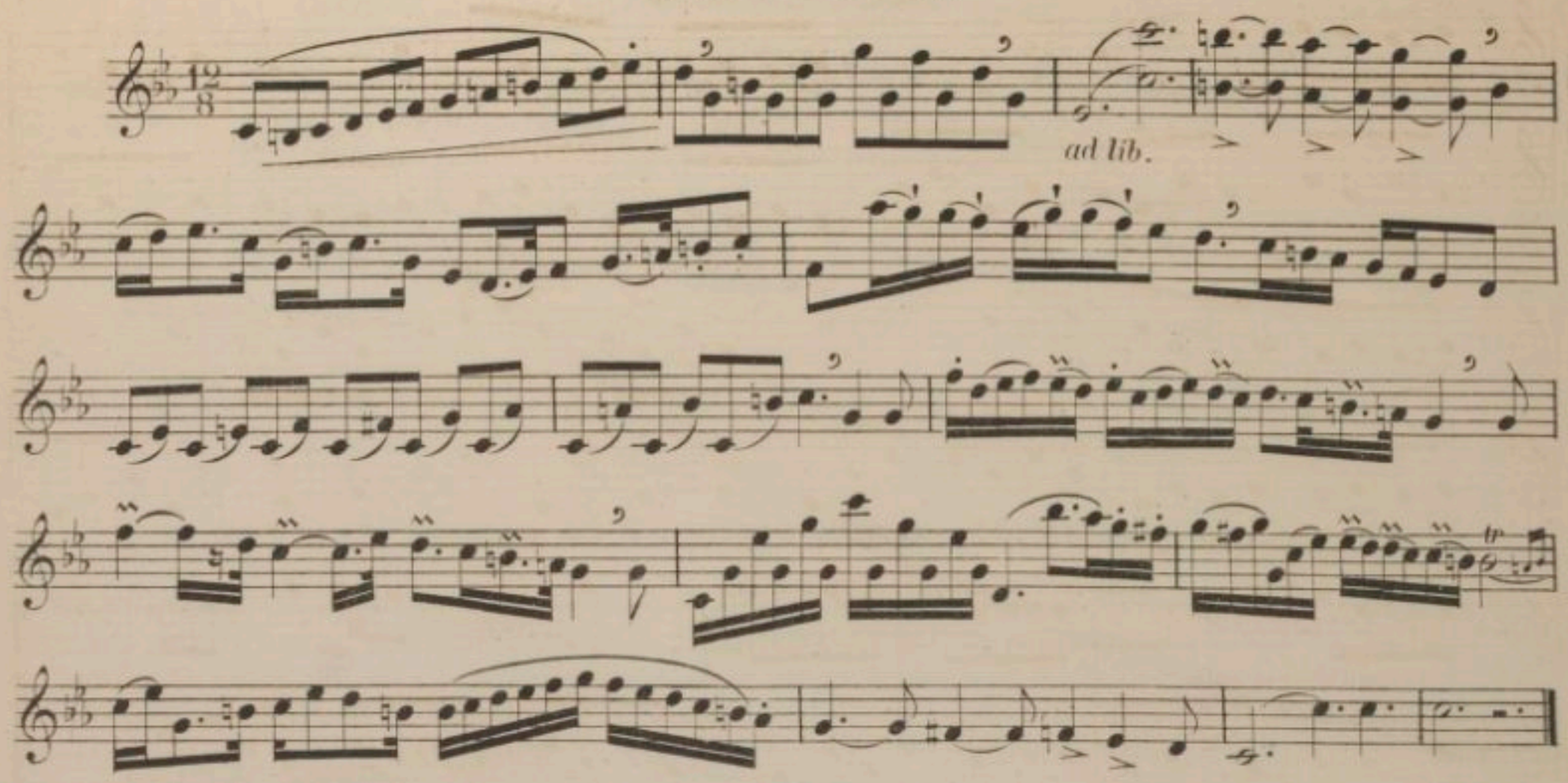
RÉCAPITULATION.



EXERCICE SUR LA GAMME AVEC EMPLOI DU MORDANT DOUBLE.

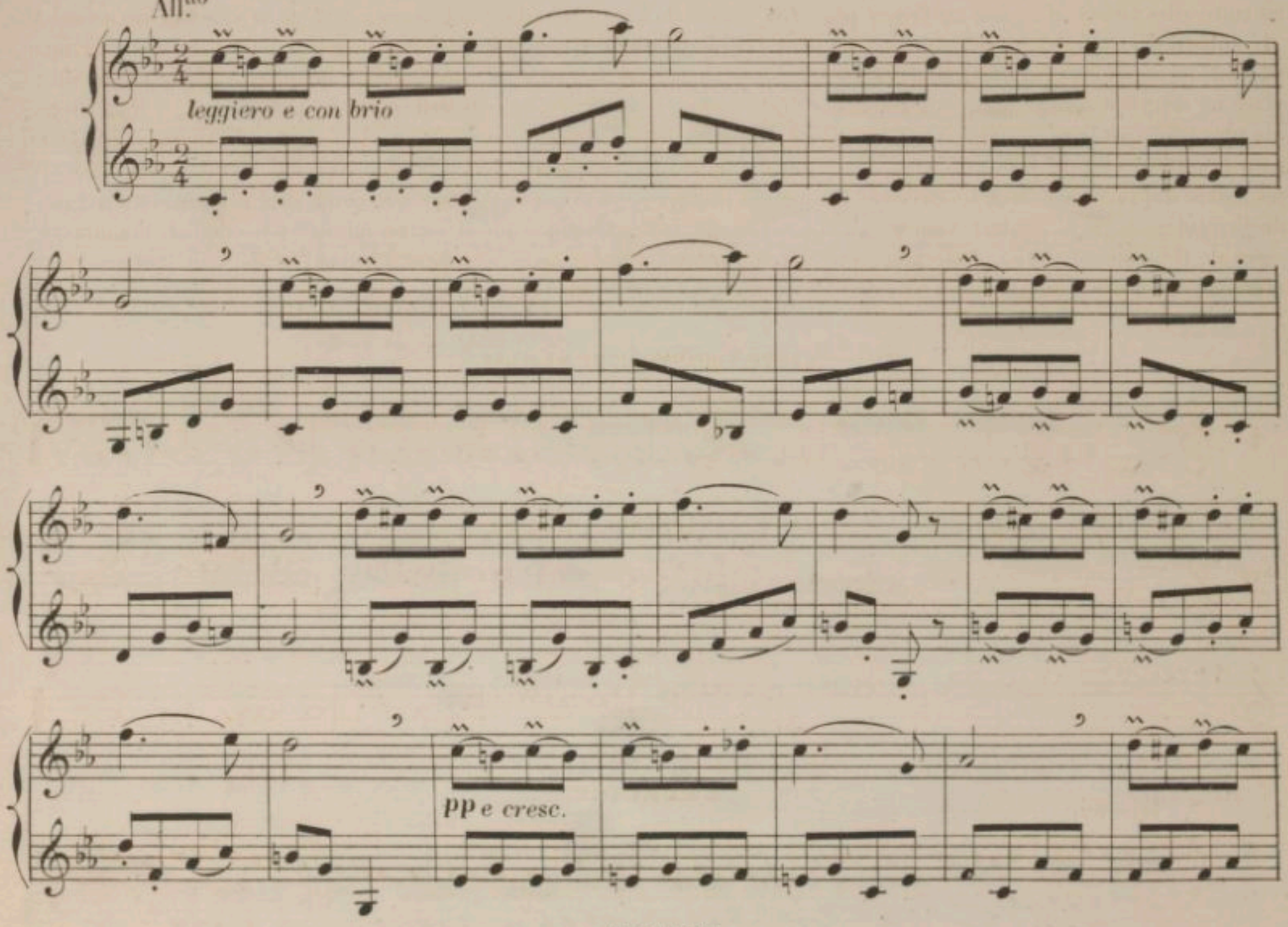


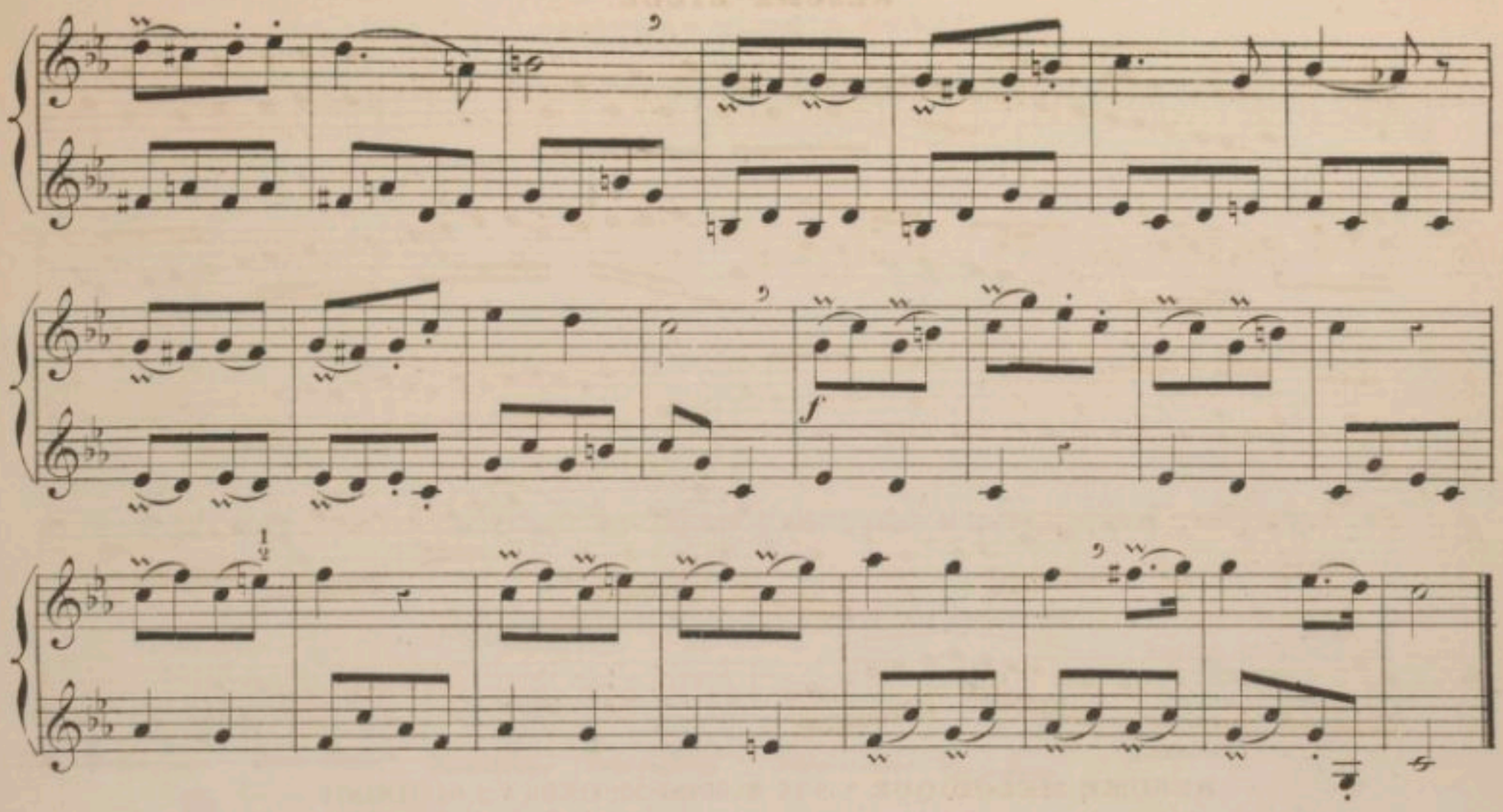
RÉSUMÉ-ÉTUDE.



RÉSUMÉ MÉLODIQUE SUR LE MORDANT DOUBLE OU A 2 BATTEMENTS.

Ce résumé est excellent pour obtenir la légèreté et la subtilité nécessaires à ce genre d'agrément; on devra le travailler avec persistance jusqu'à ce qu'on le possède bien.





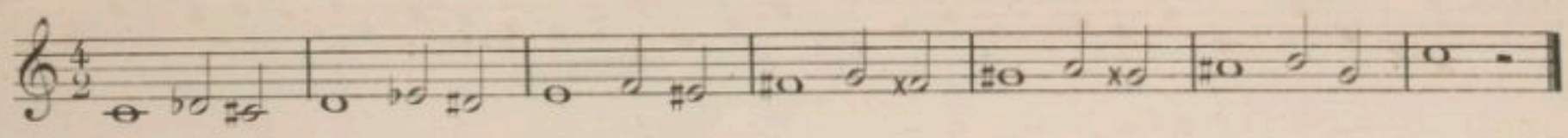
DES ENHARMONIQUES.

On nomme enharmoniques, deux notes portant un nom différent et considérées cependant comme semblables, bien qu'il y ait entre elles l'écart d'un comma (Voyez page 23) Ainsi *do* ♯ est l'enharmonique de *ré* ♭; *la* ♯ de *si* ♭; *si* ♯ de *do* naturel, etc.

L'enharmonie offre de grandes ressources pour les modulations. Quant à la justesse, rappelons ici l'instruction théorique de la 3.e leçon relative à l'*attraction des sons*. Si nous changeons *do* ♯ en *ré* ♭, cette dernière note sera attirée par le *do* ♮ placé un demi-ton mineur ou quatre commas en dessous; si, au contraire, nous transformons le *ré* ♭ en *do* ♯, ce *do* ♯ un comma plus haut que le *ré* ♭, tendra à monter au *ré* ♮. Donc les enharmoniques ne sont pas absolument identiques et il importe pour la justesse, d'en faire la différence. C'est par les lèvres que ce résultat peut s'obtenir. Si l'on a bien compris et travaillé les leçons qui précèdent avec les précautions que j'ai indiquées:-n'exiger des lèvres que ce qu'elles peuvent donner graduellement, mais en se rendant toujours compte de la question scolastique,-il est certain qu'elles possèderont maintenant assez de flexibilité et de souplesse pour obtenir cette justesse absolue; mais à la condition que l'oreille sera suffisamment exercée pour devenir un guide sûr et infaillible dans cette délicate opération synonymique.

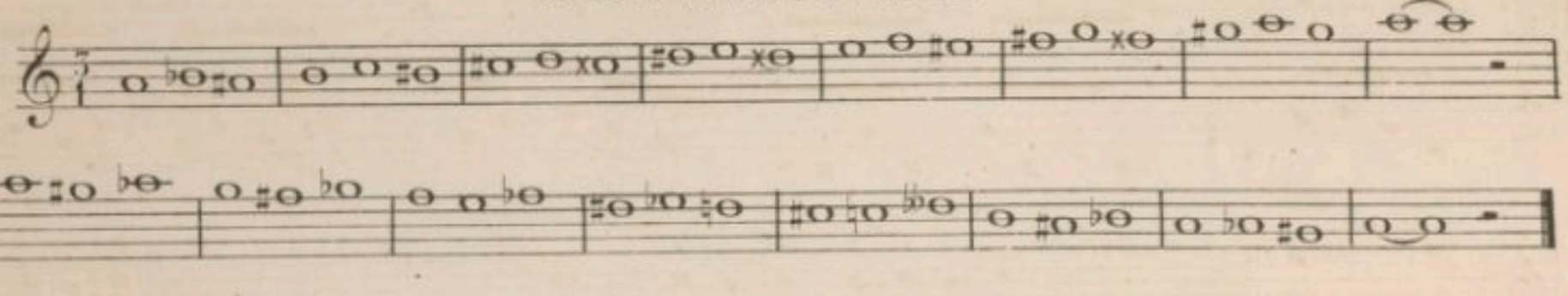
GAMME ENHARMONIQUE MAJEURE.

1



GAMME ENHARMONIQUE MINEURE.

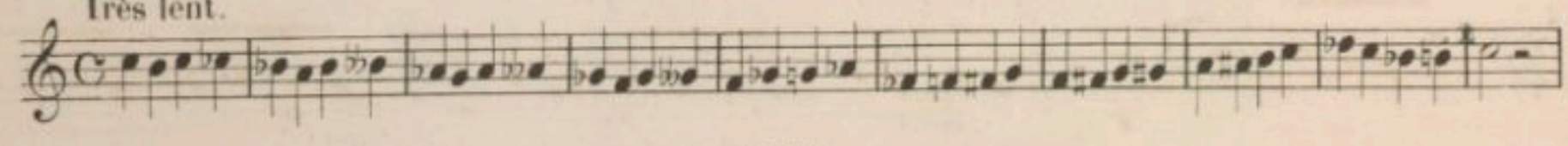
2
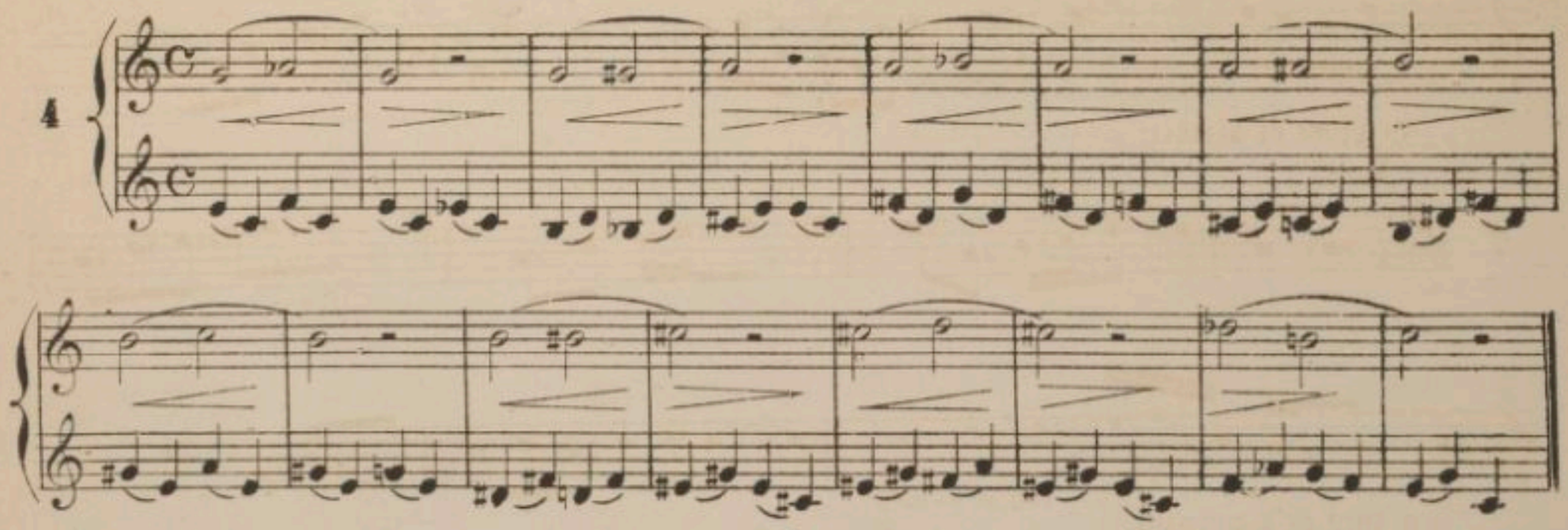


EXERCICE.

Très lent.

3



LEÇON A DEUX PARTIES.



EXEMPLES MÉLODIQUES SUR L'ENHARMONIE.

28.e ÉTUDE DE GALLAY.

1 *p* *cresc.* *ff* *dim.* enh. si♭-la♯ etc.

3.e CAPRICE DE GALLAY.

2 enh. la♯-si♭ etc.

17.e ÉTUDE DE BELLOLI.

Mod.to

3 enh. mi♭-ré♯ etc.

29.e ÉTUDE DE GALLAY.

Vivace.

4 enh. si♯-do♮ etc.

5.e DUO DE J. FORESTIER.

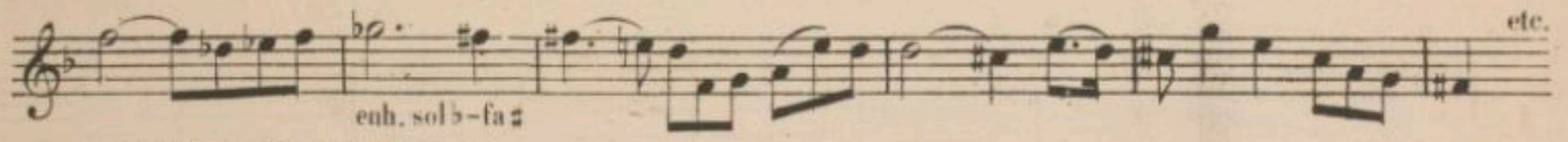
All.o

5 enh. mi♭-ré♯ etc.

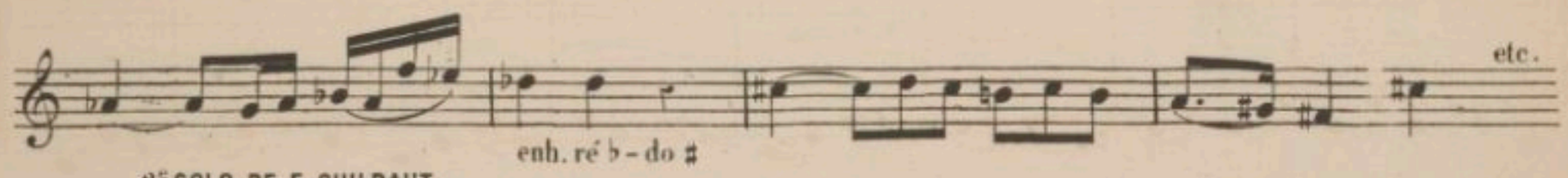
2.e FANTAISIE DE E. LAURENT.

Mod.to cantabile.
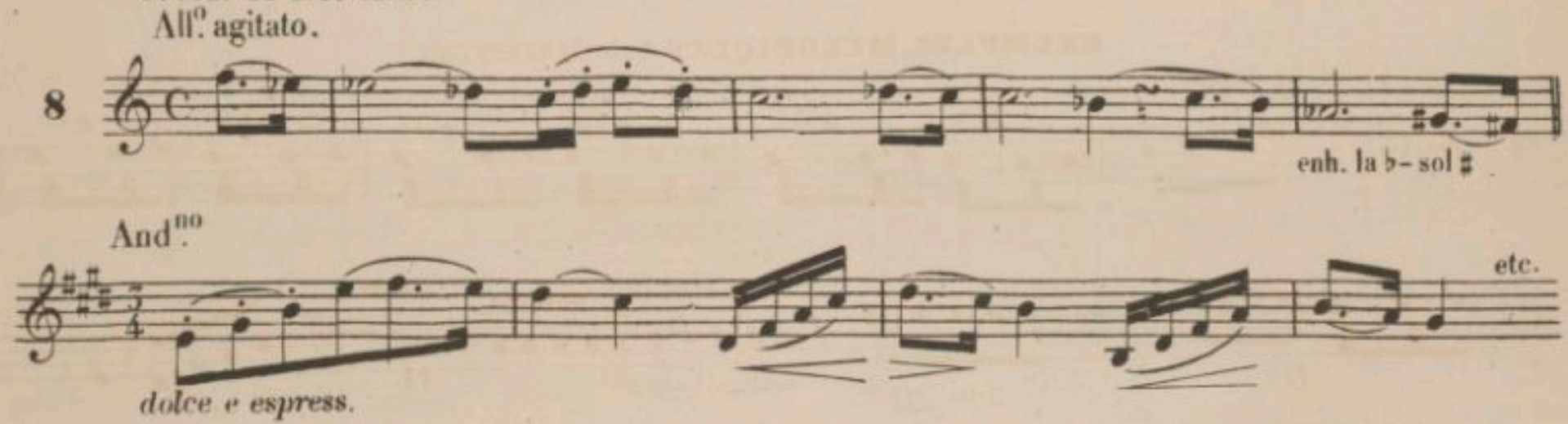
6 *dolce*



19.e ÉTUDE DE BELLOLI.
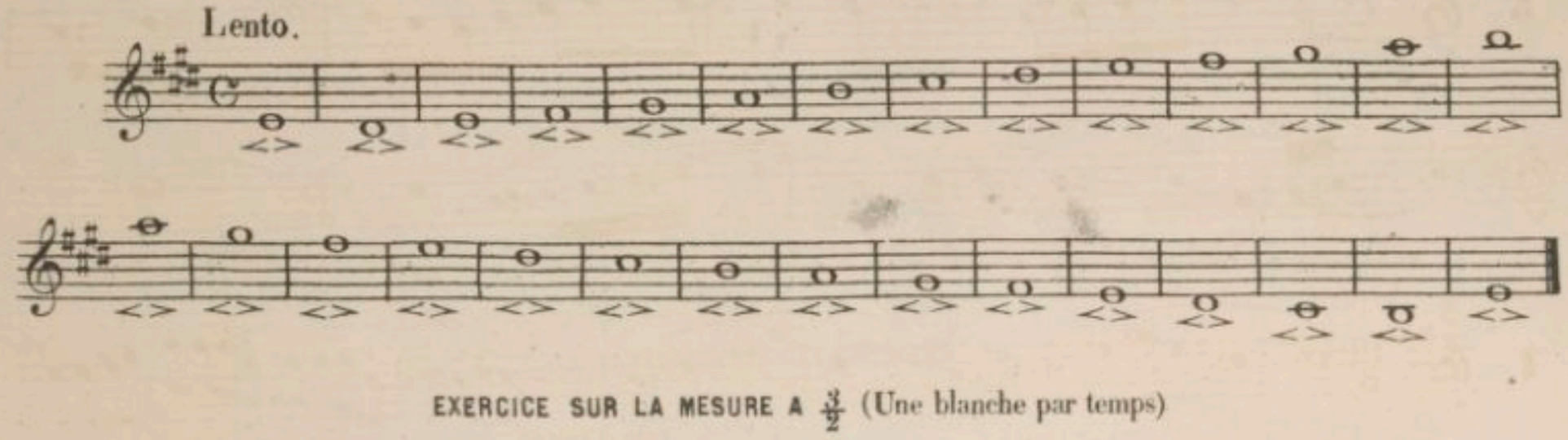


3.e SOLO DE E. GUILBAUT.



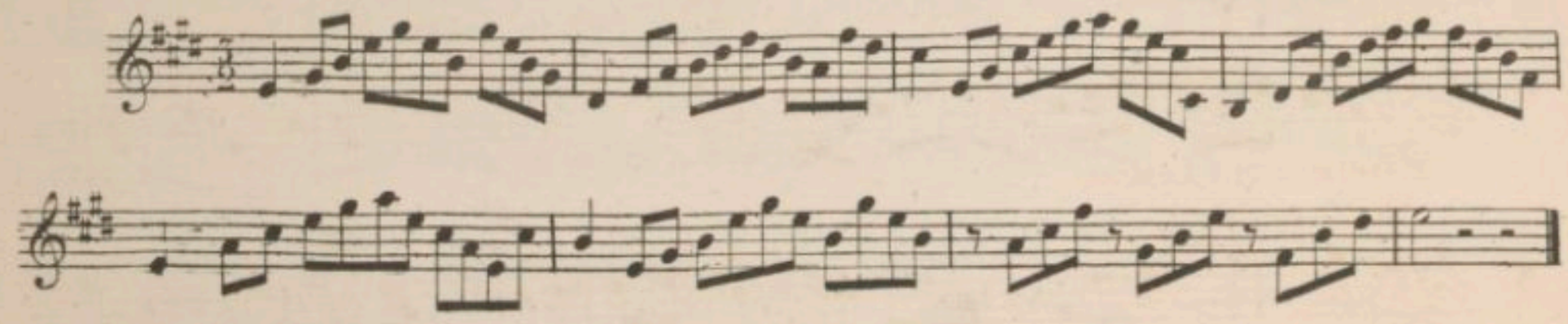
Nous arrêtons là nos citations qui nous semblent suffisantes pour que l'on comprenne bien l'effet du passage enharmonique.

40.e LEÇON.

GAMME DE MI MAJEUR.

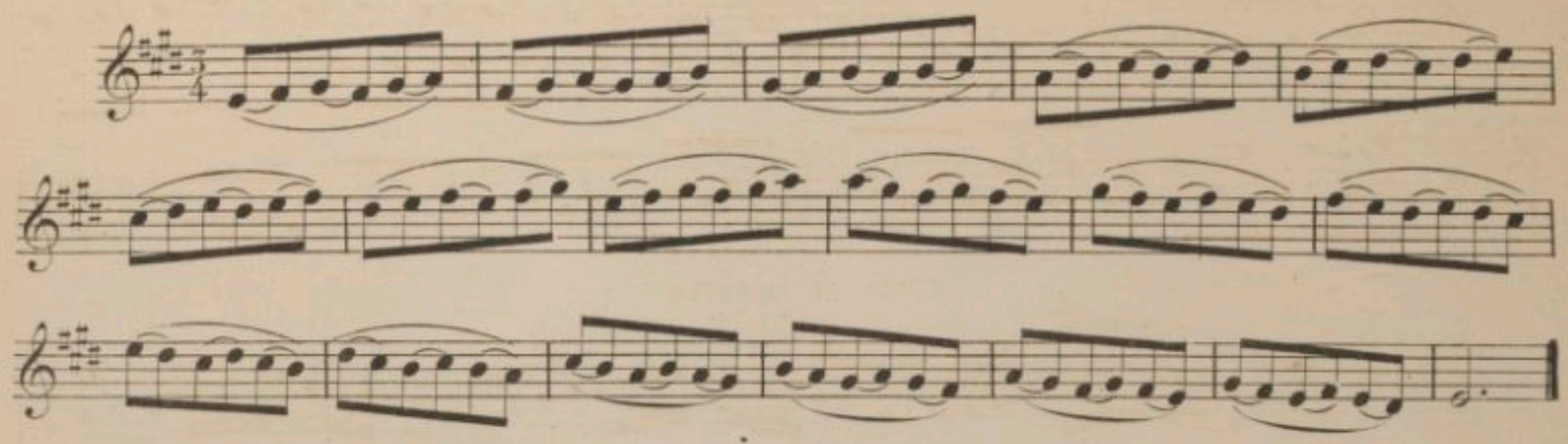


EXERCICE SUR LA MESURE A $\frac{3}{2}$ (Une blanche par temps)



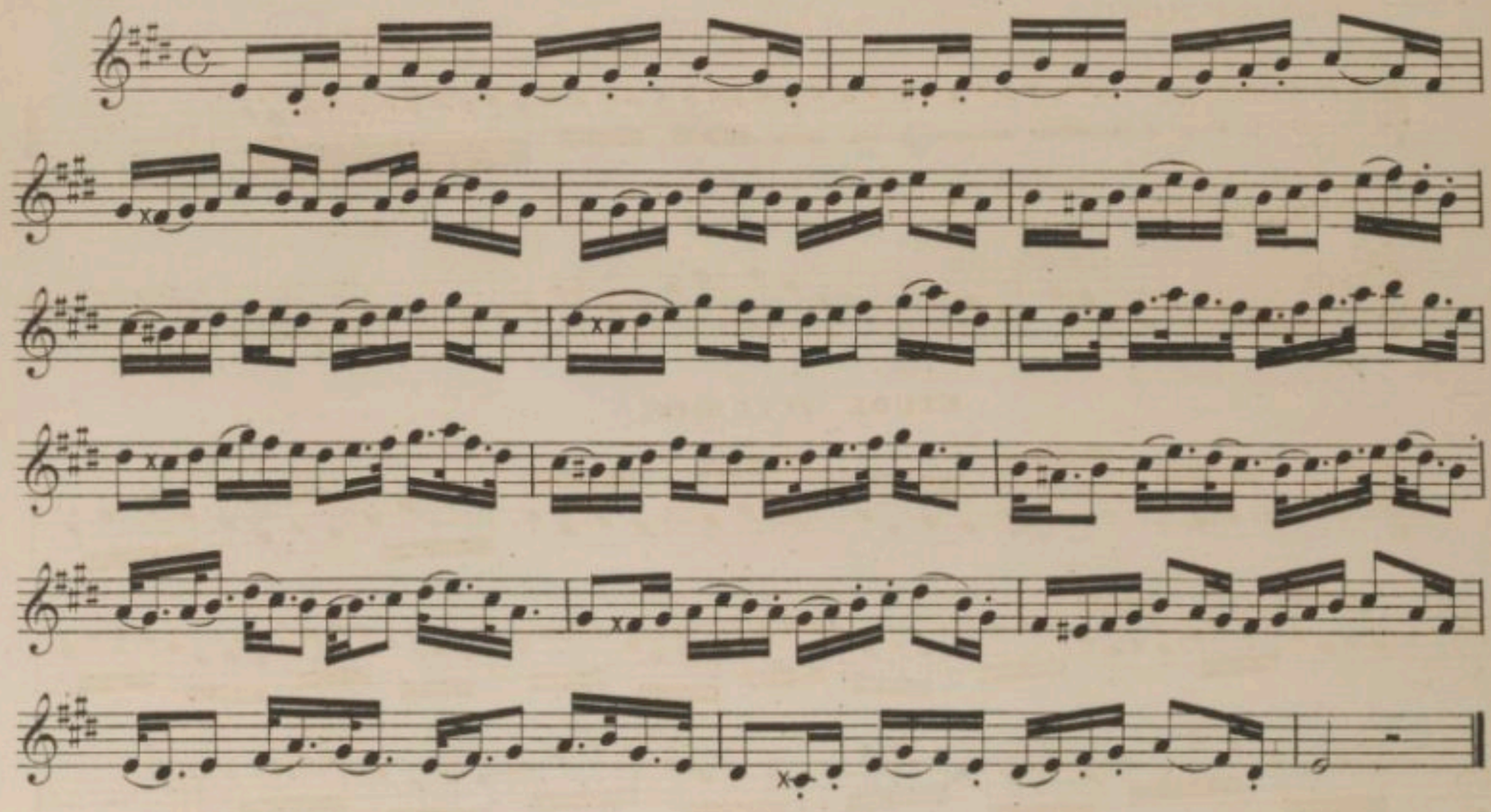
COULÉ DE DEUX EN DEUX NOTES AVEC COUP DE LANGUE DANS LE SON.

Prendre d'abord un mouvement modéré, puis, lorsque le doigté sera bien assuré, exécuter cet exercice ainsi que le suivant dans un mouvement vif.

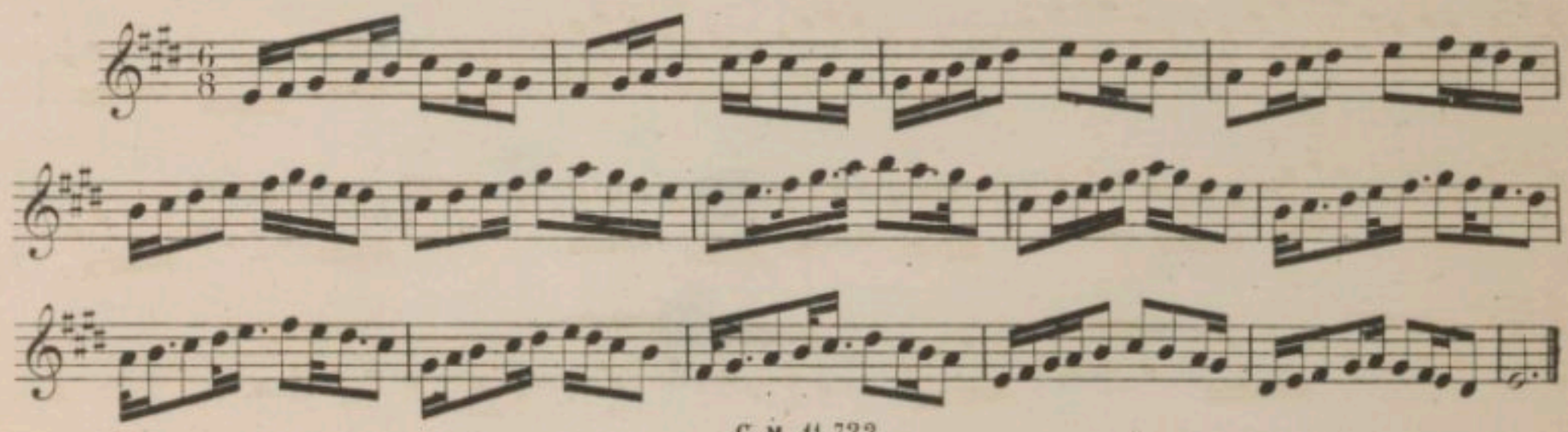


EXERCICE POUR L'ARTICULATION.

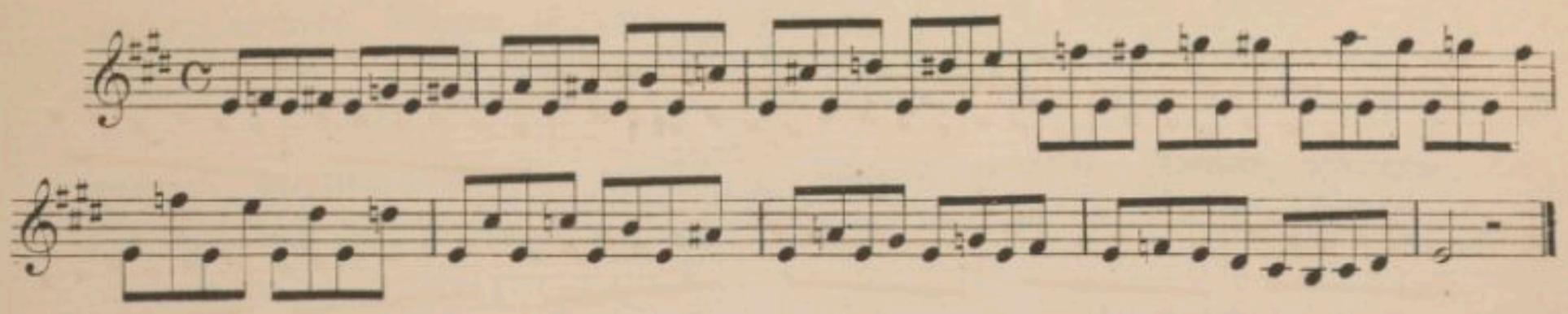
Ne pas perdre de vue que nous conseillons l'emploi des tons graves pour l'étude, surtout lorsque les leçons dépassent le *la* au-dessus de la portée.



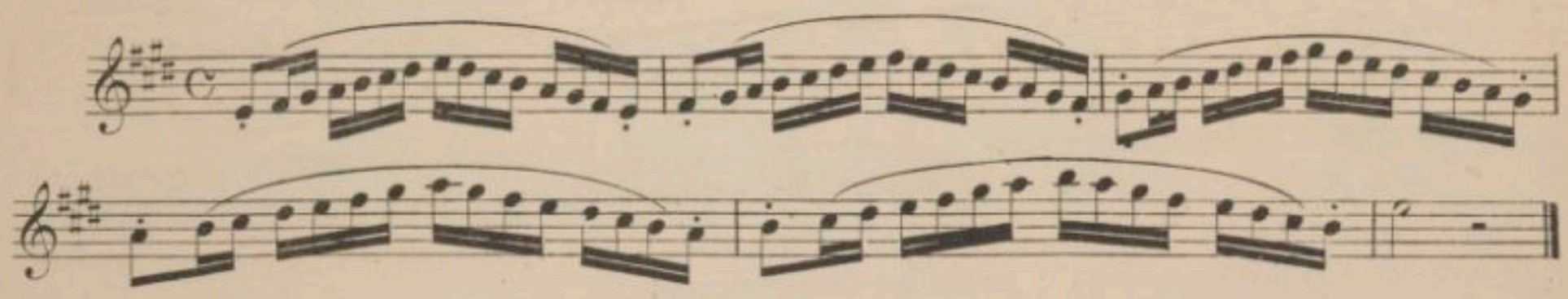
EXERCICE POUR LE RYTHME.



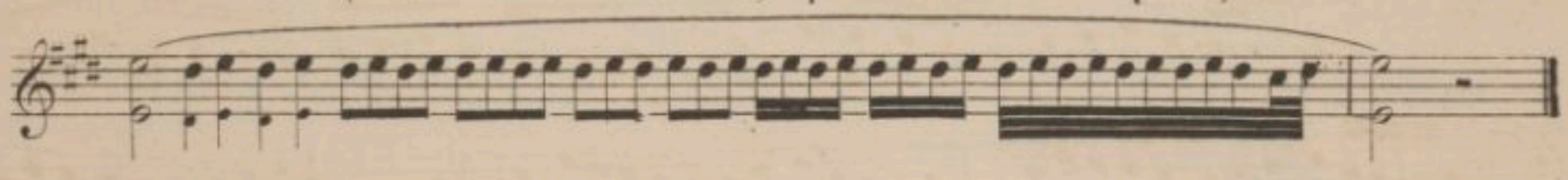
EXERCICE CHROMATIQUE.



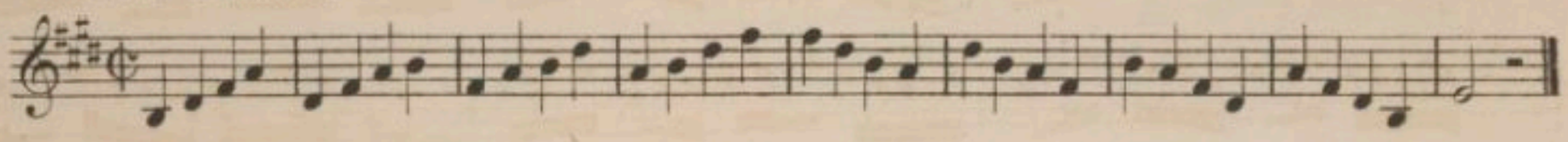
COULÉ DE 13 NOTES.
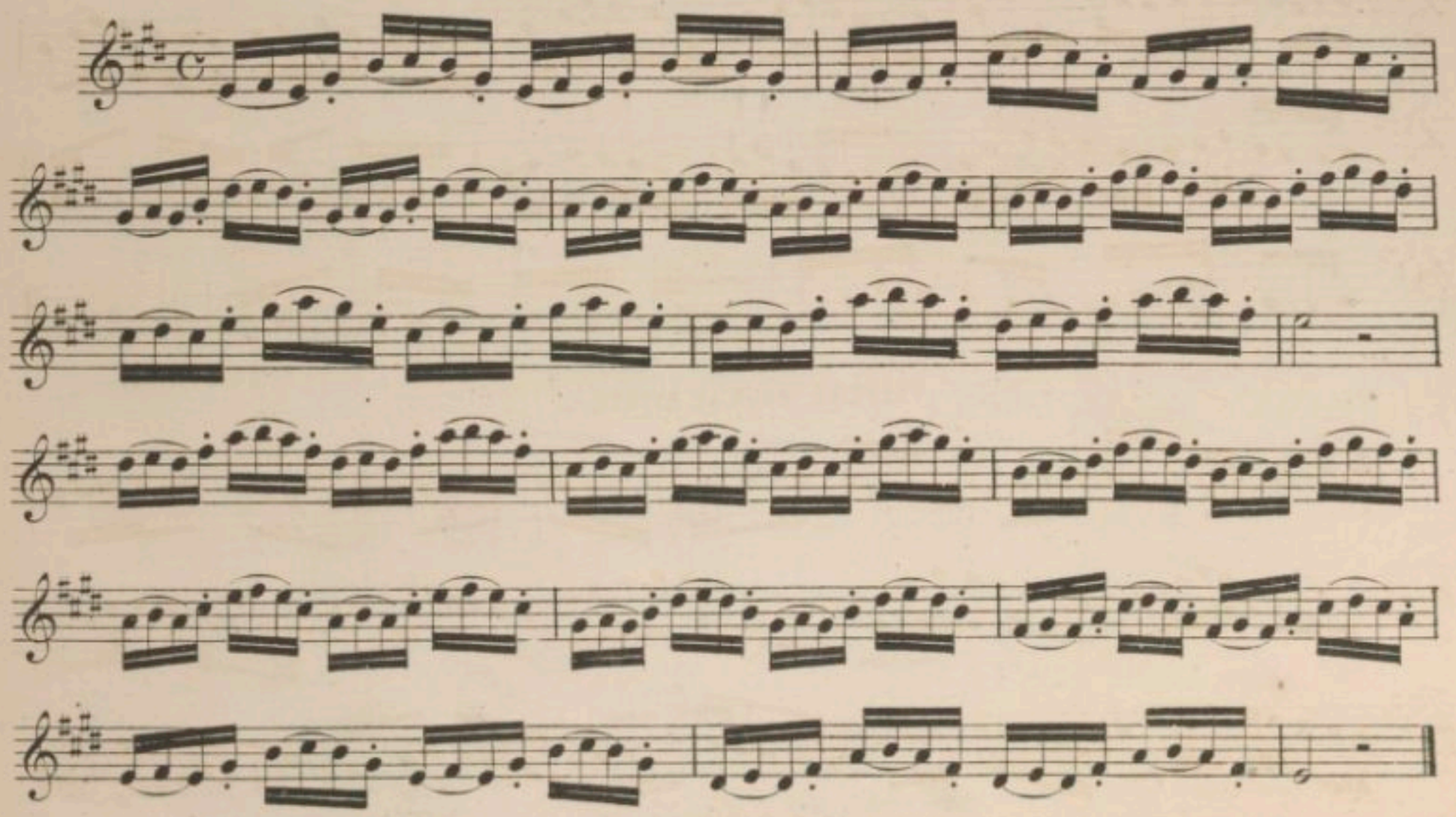


TRILLE AU 7.e DEGRÉ (Le faire aussi à l'octave basse, en prenant le mi avec le 3.e piston.)



SEPTIÈME DOMINANTE.
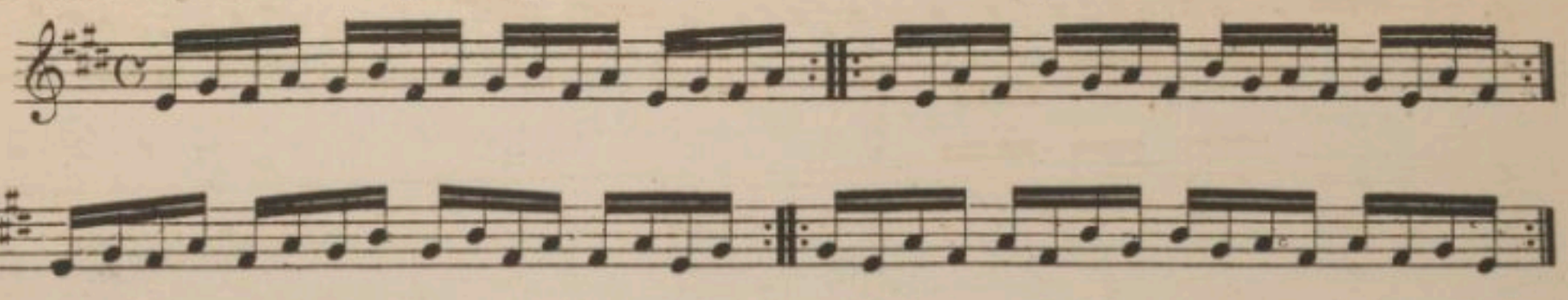


ÉTUDE SUR LA GAMME.

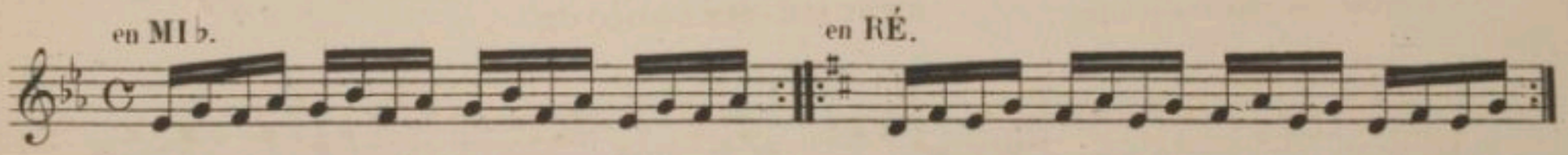


EXERCICES POUR LES DOIGTS.

A exécuter dans les tons ci-après indiqués et en répétant de 4 à 6 fois chaque mesure.

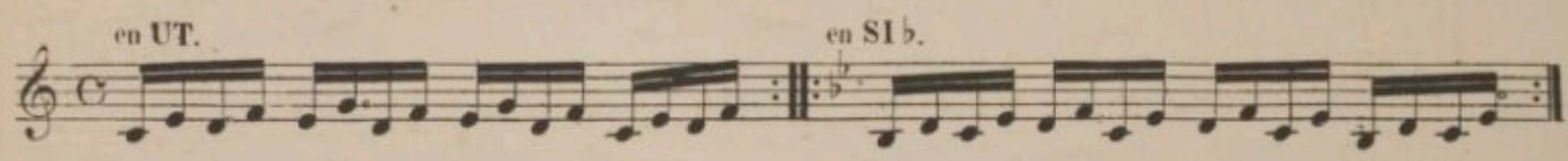


en MI ♭.



en RÉ.

en UT.

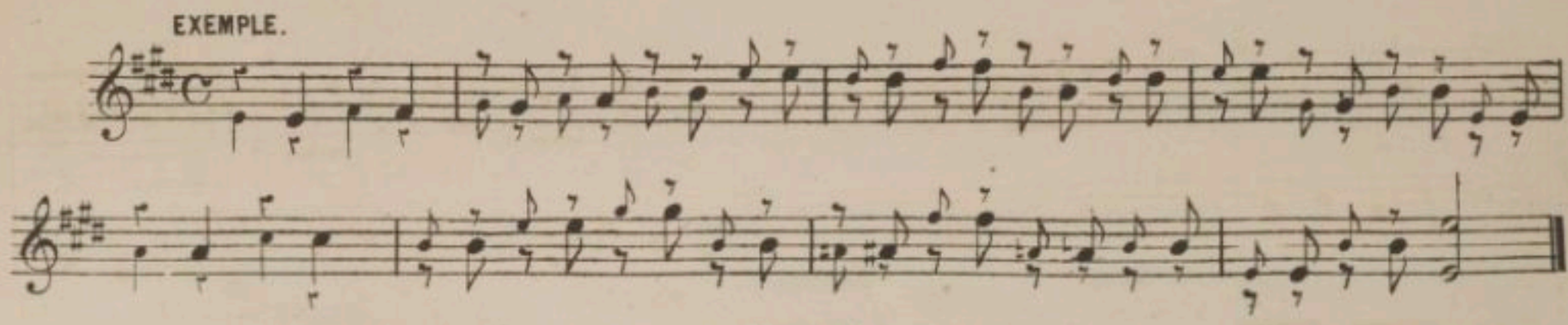


en SI ♭.

DES CONTRE-TEMPS.

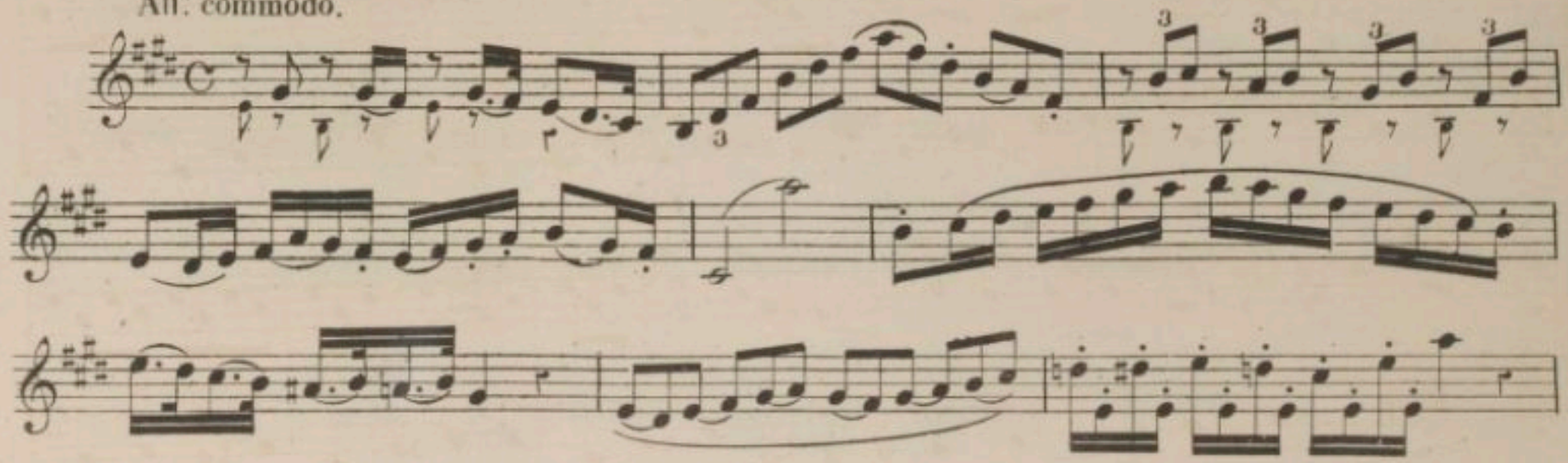
Les silences n'affranchissent pas des règles ordinaires de la respiration, et c'est un tort de croire que l'on peut respirer sur tous les silences. D'ailleurs les mouvements trop répétés de l'aspiration et de l'expiration de l'air sont fatigants et dangereux pour les poumons. On devra donc, malgré les silences, s'attacher à ne respirer qu'aux fins de phrases, afin que le discours musical conserve toujours sa cohésion. Le professeur devra faire à temps, note pour note, ce même exemple pour que l'élève se rende bien compte des contre-temps et les exécute en mesure.

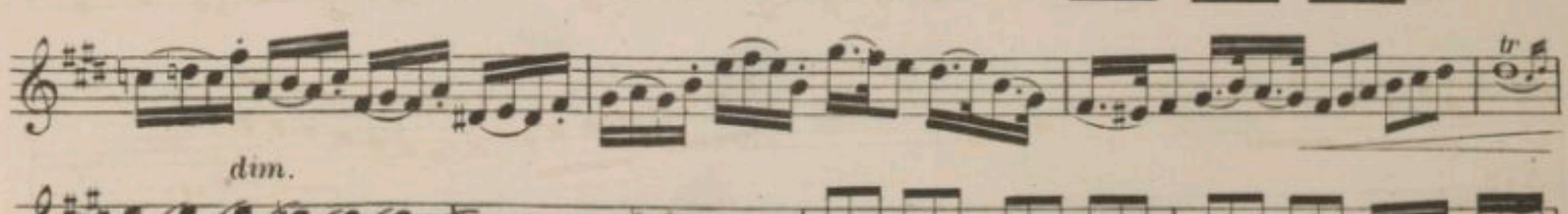
EXEMPLE.



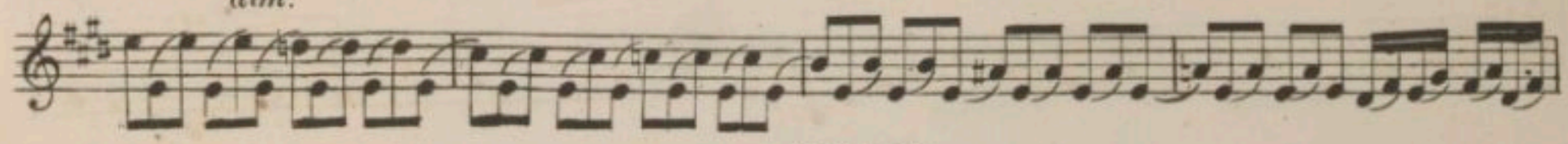
RÉSUMÉ.

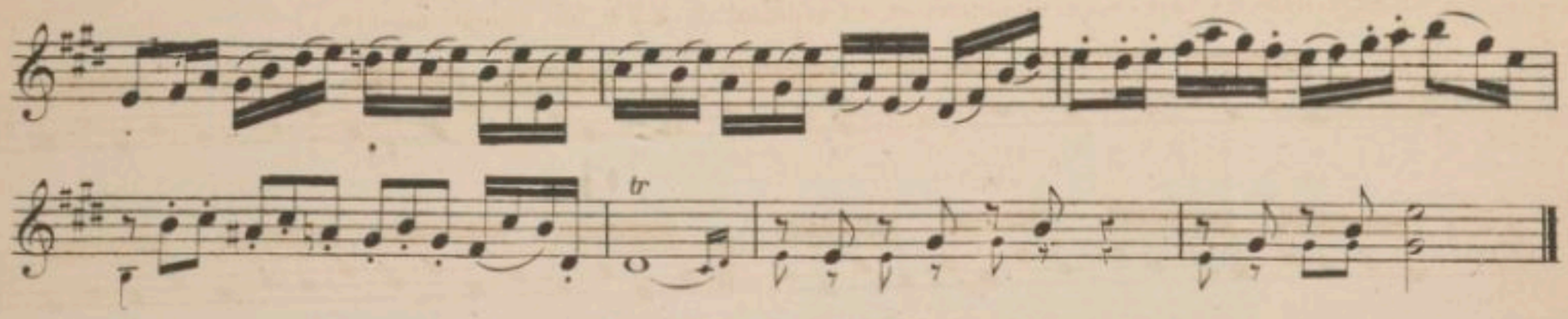
All.o commodo.





dim.

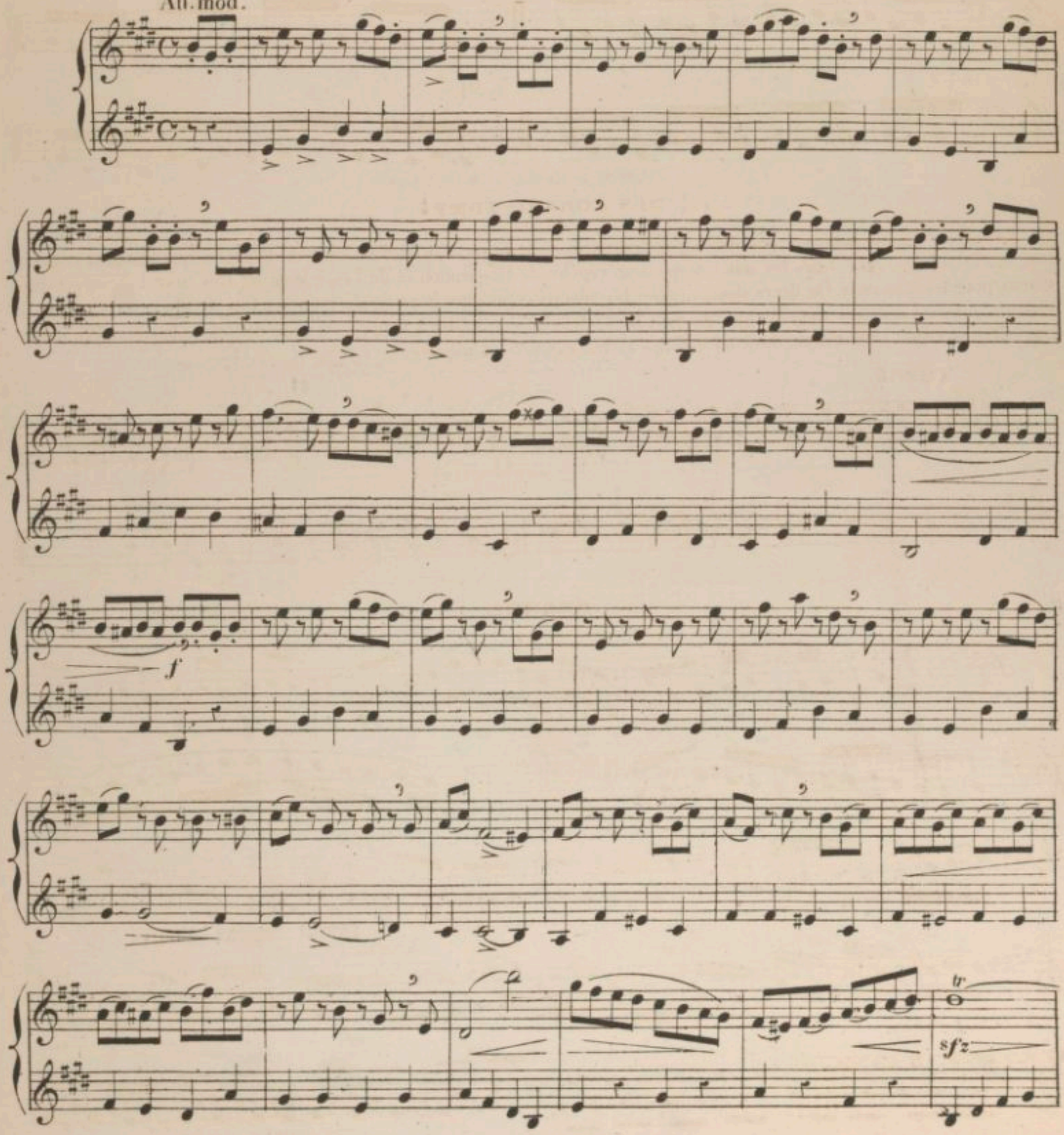


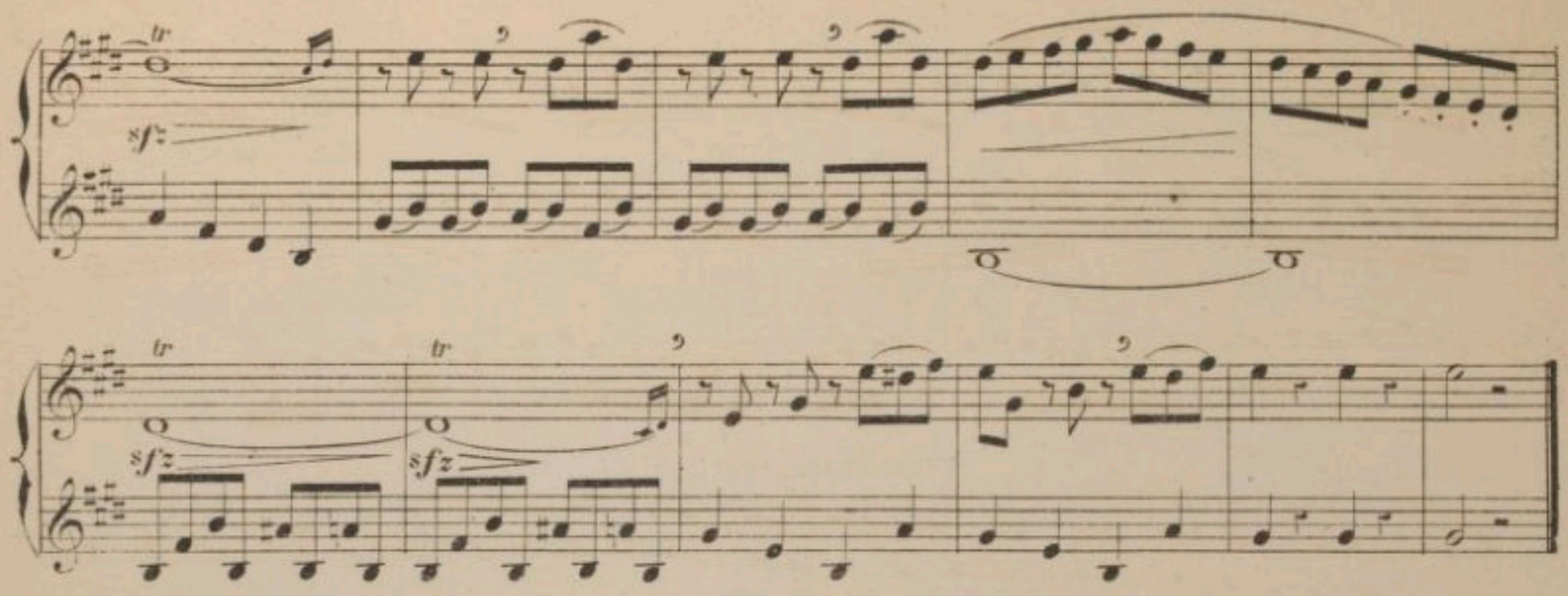


Attention aux respirations.

RÉSUMÉ-MÉLODIQUE.

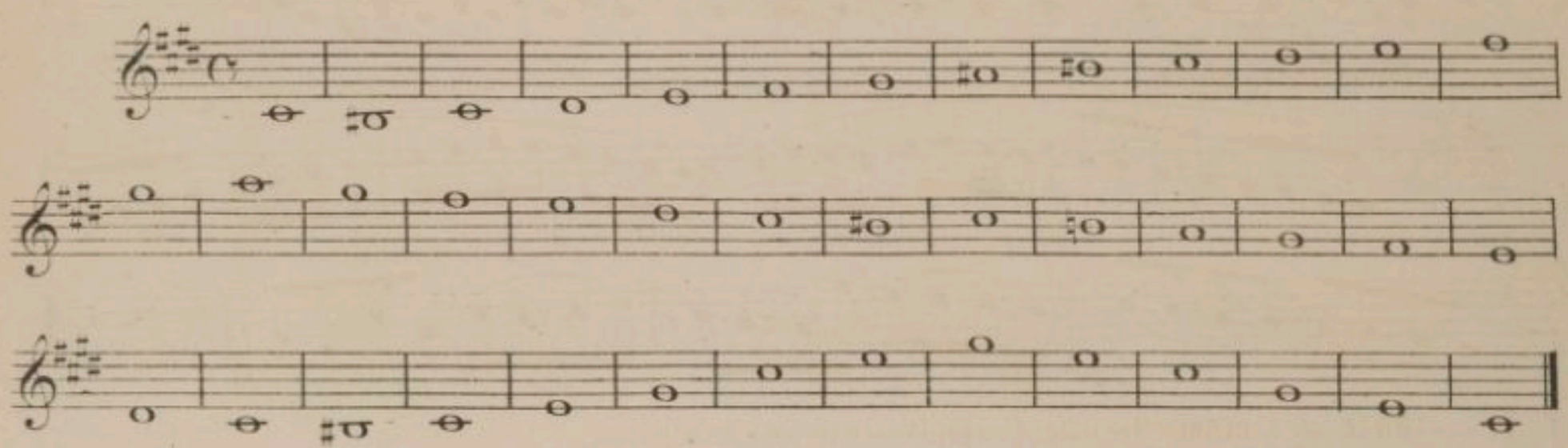
All.^o mod.^to



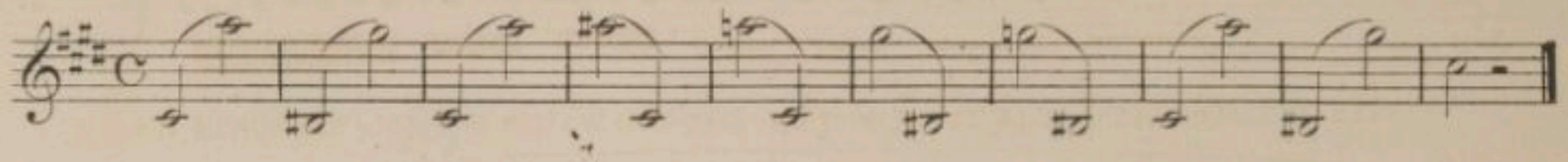


41.e LEÇON.

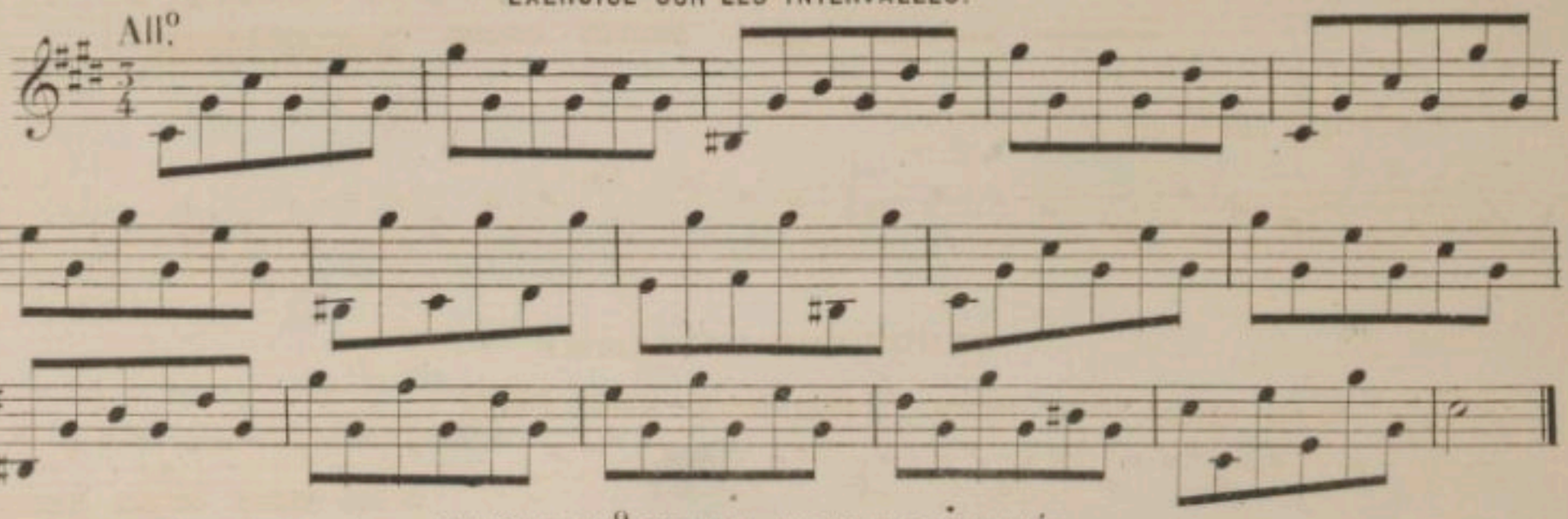
GAMME D'UT ♯ MINEUR.
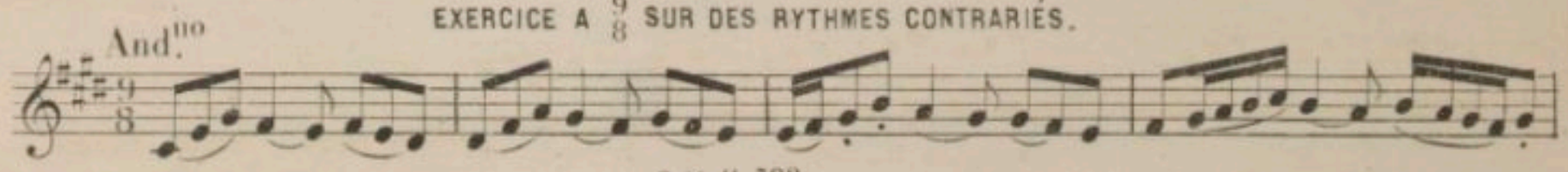


CONTINUATION DE LA LIAISON SUR L'INTERVALLE DE 13e
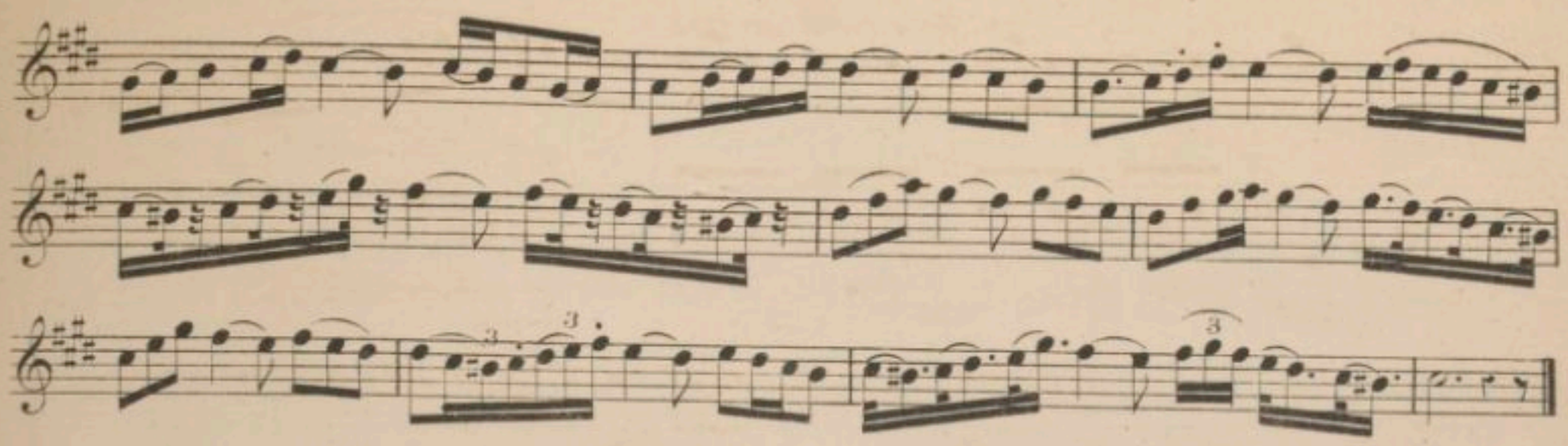


EXERCICE SUR LES INTERVALLES.

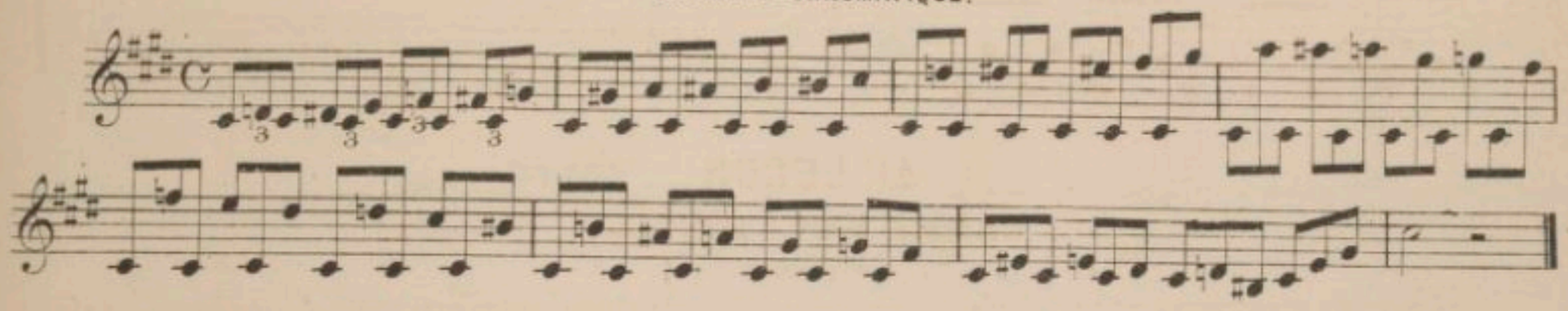


EXERCICE A $\frac{9}{8}$ SUR DES RYTHMES CONTRARIÉS.
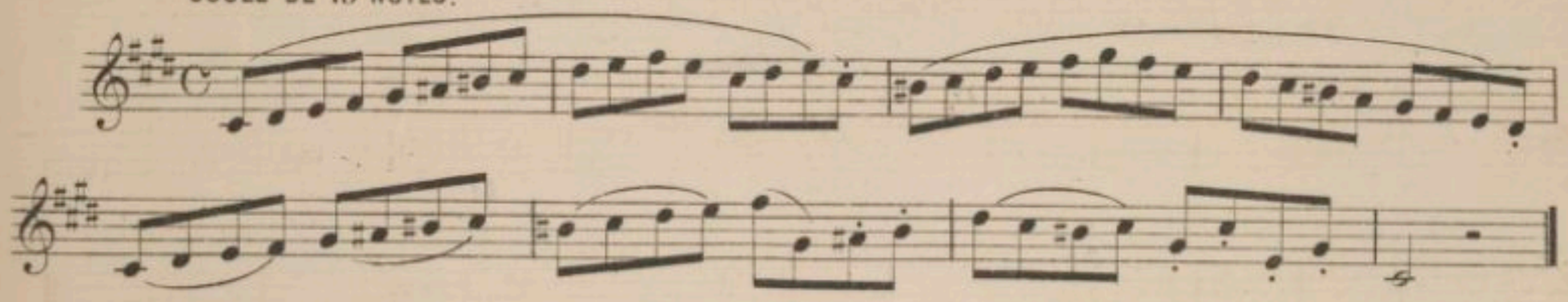




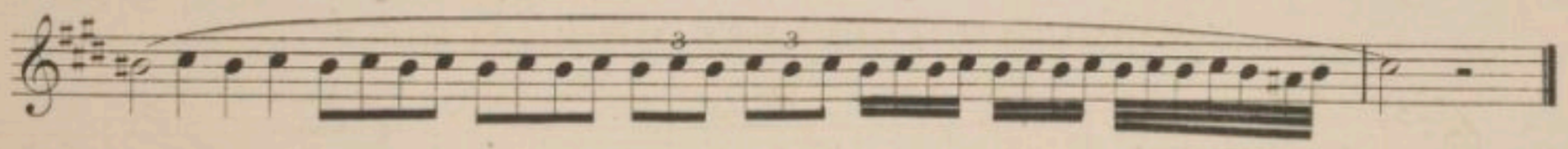
EXERCICE CHROMATIQUE.



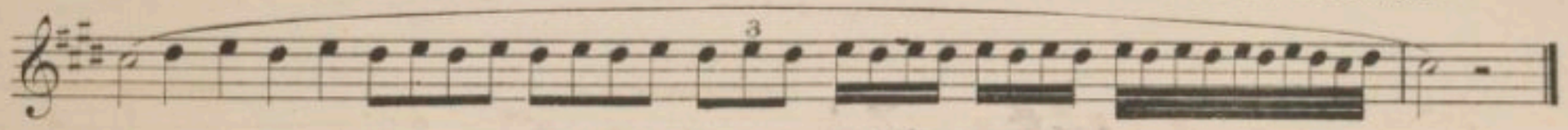
COULÉ DE 15 NOTES.



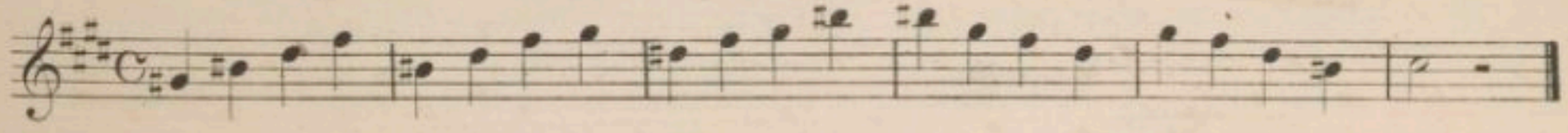
TRILLE AU 7.e DEGRÉ. La note d'emprunt se fait avec le 3.e piston.



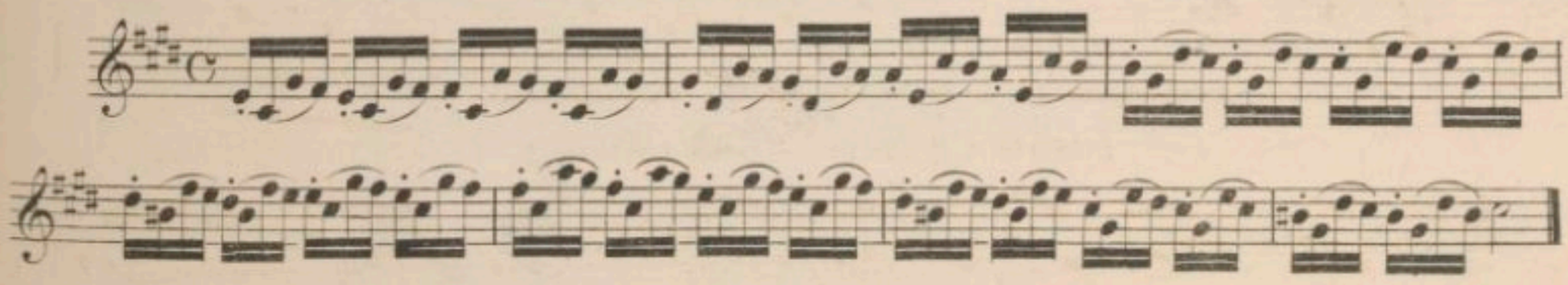
TRILLE AU SECOND DEGRÉ DE LA GAMME MINEURE, AVEC PRÉPARATION ET RÉSOLUTION SUR LA TONIQUE.



SEPTIÈME DOMINANTE.



ÉTUDE SUR LA GAMME.



RÉSUMÉ ÉTUDE.

Andante

RÉSUMÉ MÉLODIQUE.

Dans cette gamme le *la*, 9.e mineure, se prend avec le 3.e piston.

All.tto con moto
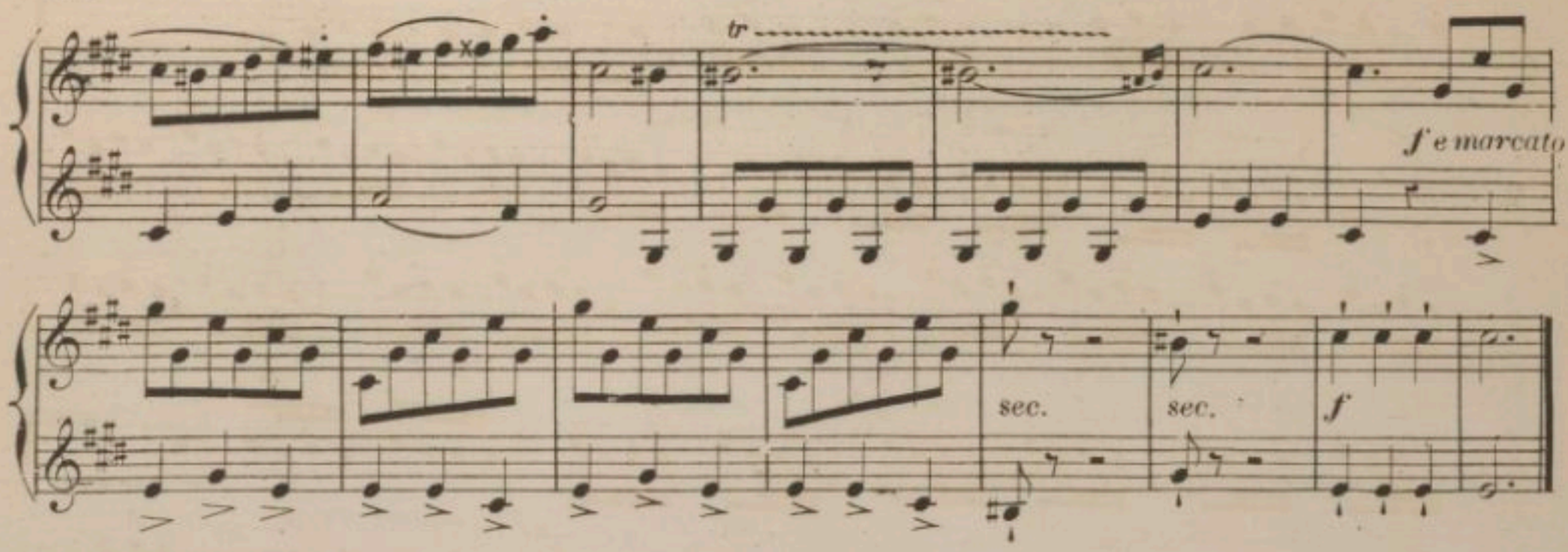
f *dim.* *dolce*

3e 3e 3e

poco più f

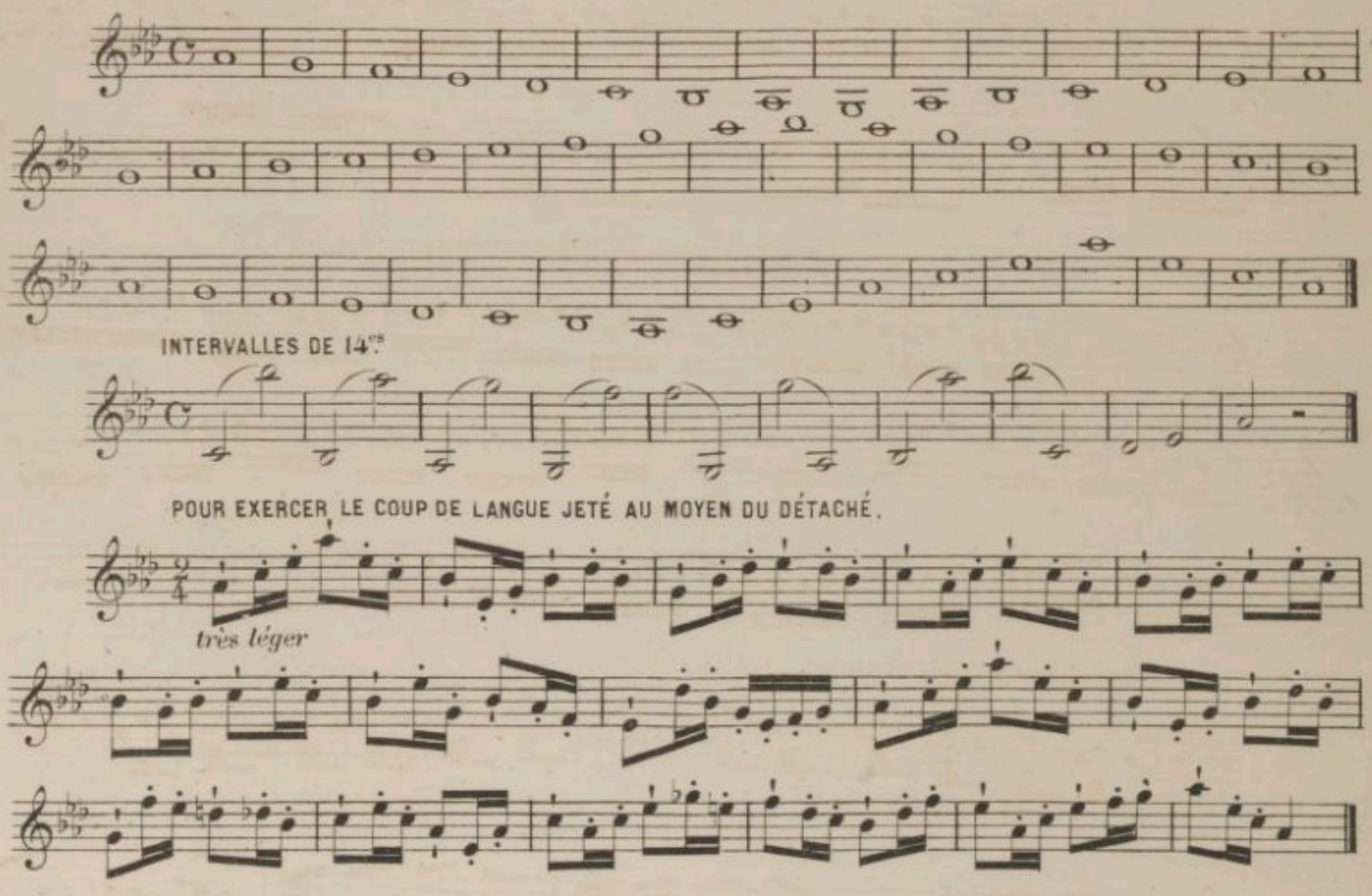
f *dimin.*

mp

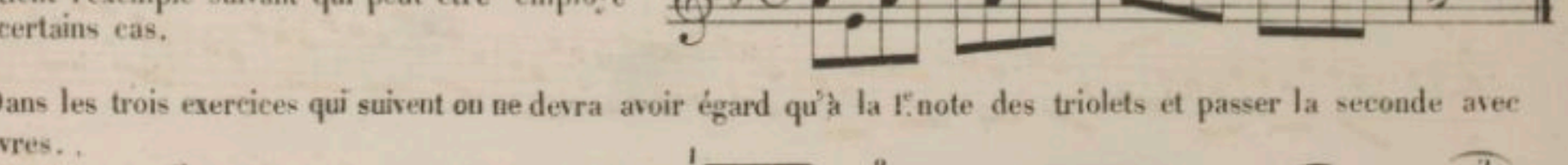


42.e LEÇON.

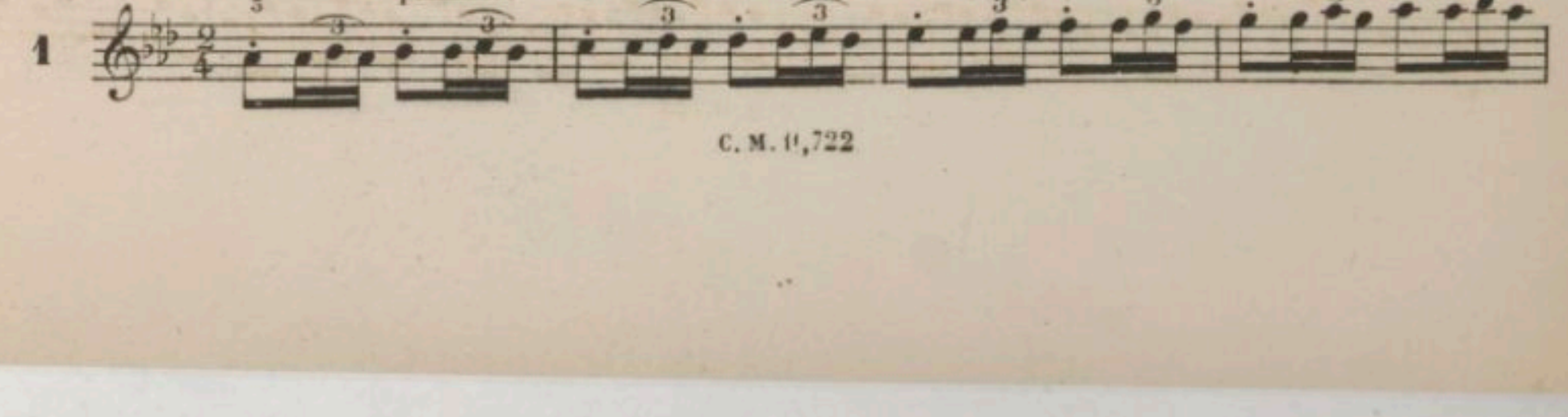
GAMME DE LA ♭.



INTERVALLES DE 14.es



POUR EXERCER LE COUP DE LANGUE JETÉ AU MOYEN DU DÉTACHÉ.



Je rappelle qu'en prenant les deux pistons 2.e et 3.e on obtient l'exemple suivant qui peut être employé dans certains cas.

Dans les trois exercices qui suivent on ne devra avoir égard qu'à la 1.re note des triolets et passer la seconde avec les lèvres.

2

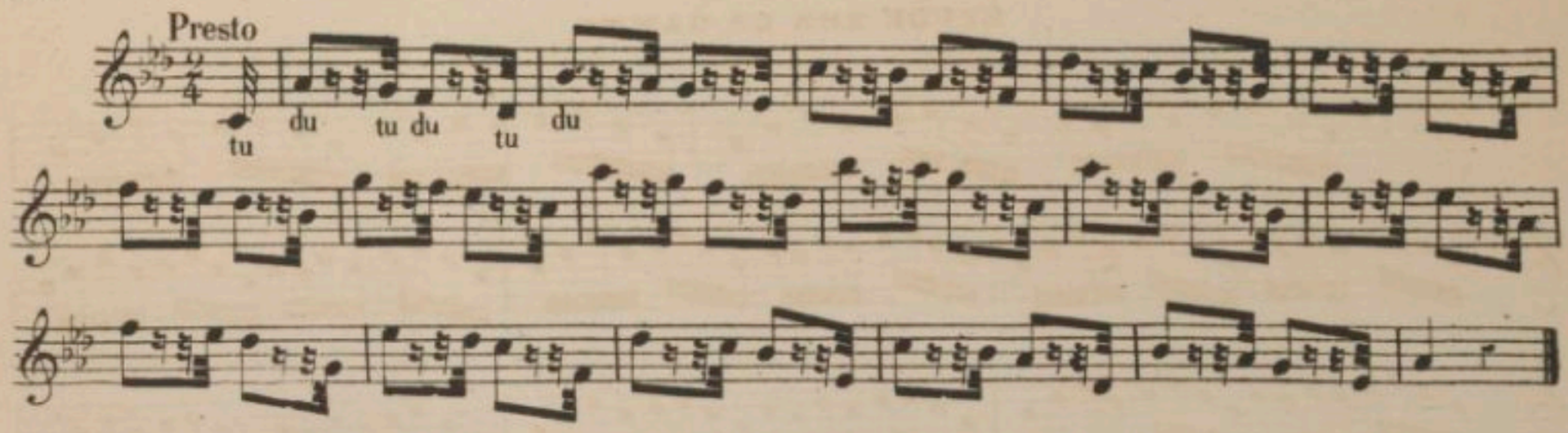
3

EXERCICE POUR LA LIAISON DU CONTRE-TEMPS AU TEMPS.

POUR LIER LES TRIPLES-CROCHES. (Employer le doigté usuel)

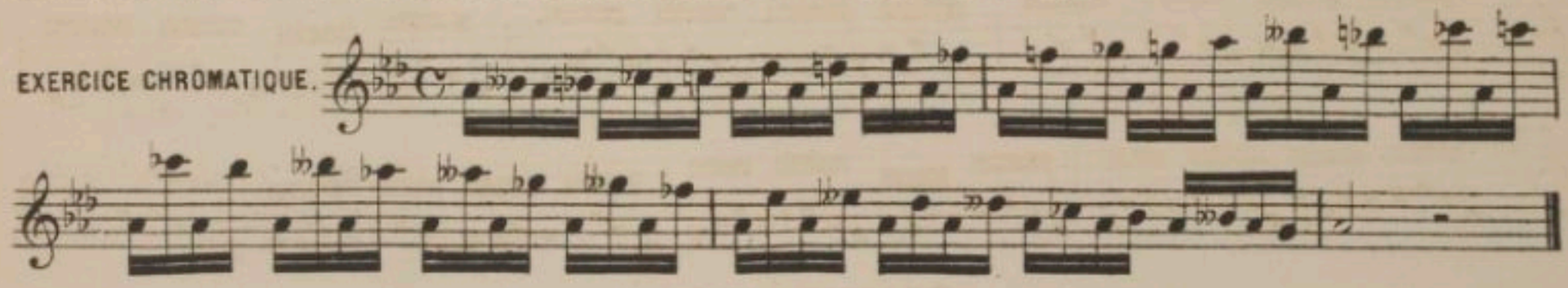
EXERCICE SUR LE PIQUÉ.

Pour passer légèrement de la triple croche à la croche, dans les mouvements vifs, alternez les coups de langue *tu* et *du*.
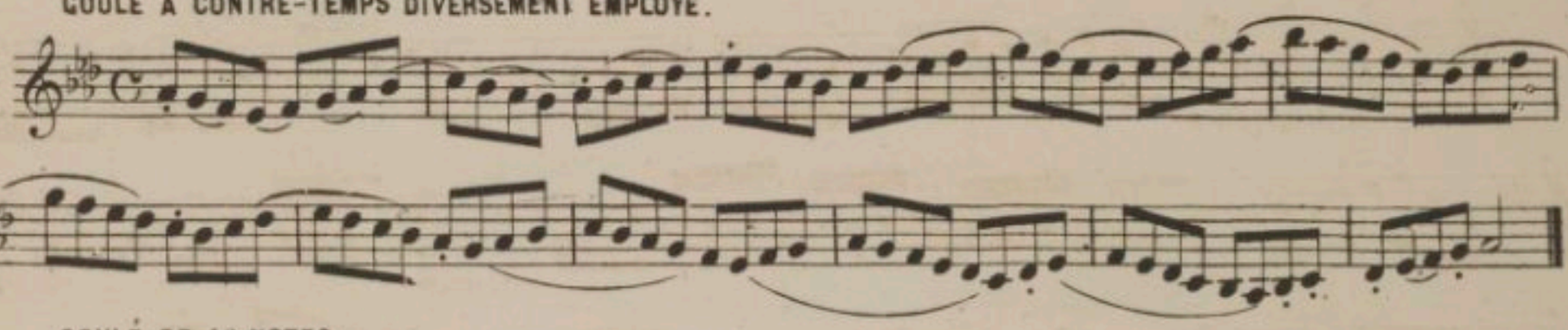


Le ♮ efface également le double dièze et le double bémol, mais si l'on veut changer le 𝄪 ou le 𝄫 en un simple dièze ou bémol, il faut, pour éviter toute incertitude, ajouter au ♮ un dièze ou un bémol simple.

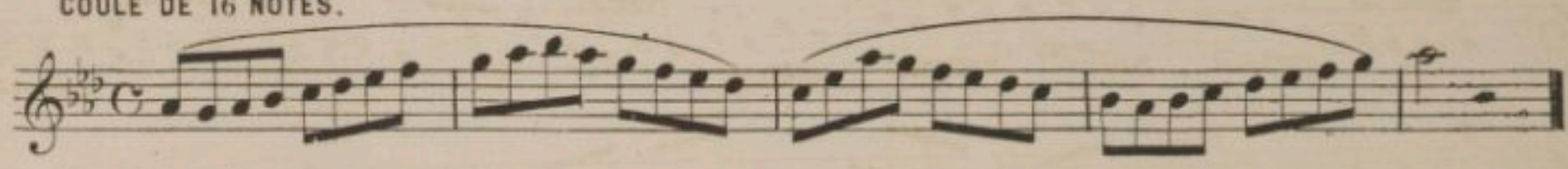
EXERCICE CHROMATIQUE.



GOULÉ A CONTRE-TEMPS DIVERSEMENT EMPLOYÉ.

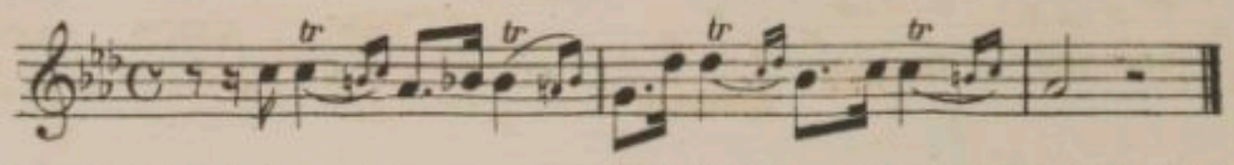


COULÉ DE 16 NOTES.



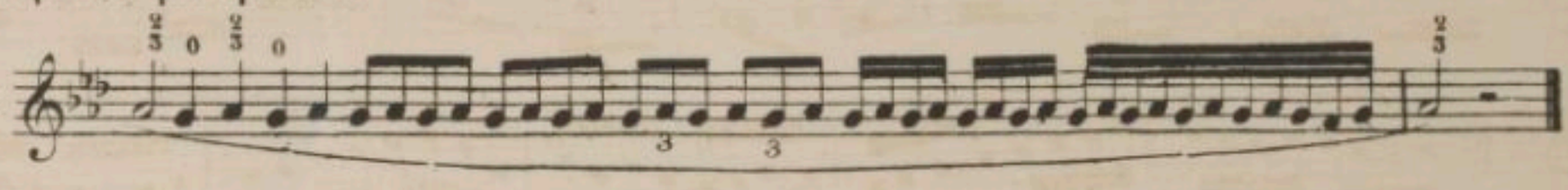
DU TRILLE PRÉCIPITÉ. Le trille précipité se fait en l'attaquant par la note principale sans préparation; cet agrément, nous l'avons dit, a de l'analogie avec le mordant, dont il ne diffère que par la terminaison.

EXEMPLE:

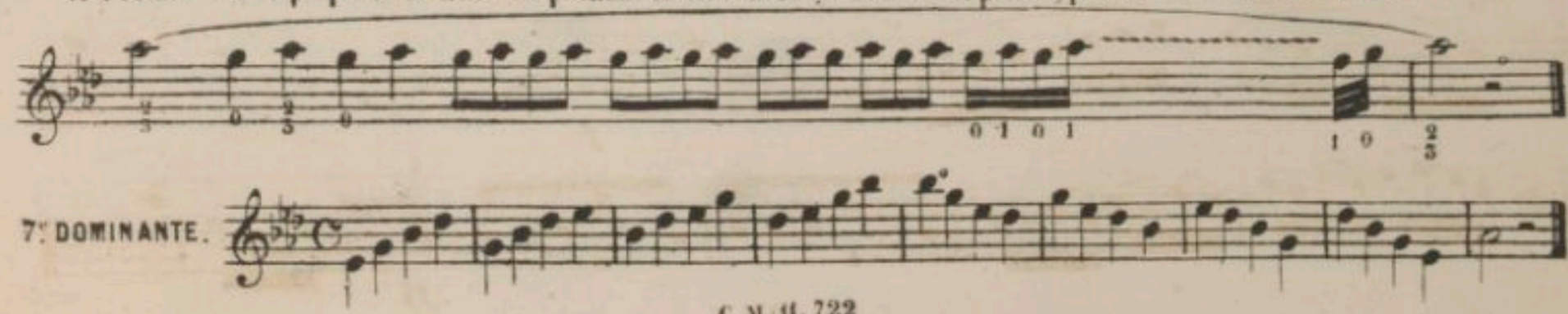


Le trille au 7.e degré de la gamme de la ♭ se prépare avec les 2.e et 3.e pistons puis parvenu à un certain degré de vitesse, on ne prendra plus que le 3.e
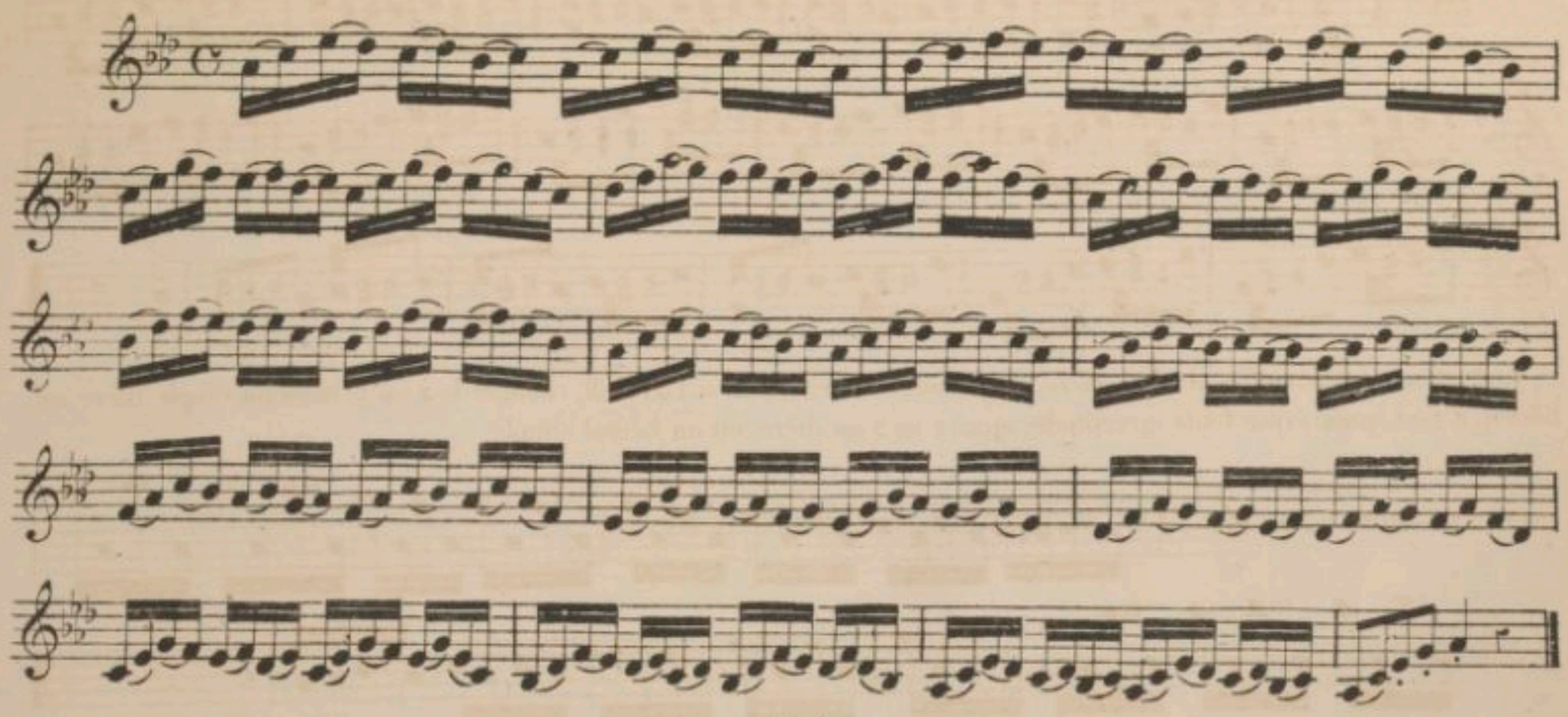
EXEMPLE:



A l'octave il faut préparer le trille en prenant le *la* ♭ avec le 2.e et le 3.e piston, puis avec le 1.er seulement.



ÉTUDE SUR LA GAMME.



RÉSUMÉ ÉTUDE.

RÉSUMÉ MÉLODIQUE

All.o non troppo.

mp mf f

ff

dolce dolce

f f

mf

f

f *con energia.*

dolce.

3e. piston.

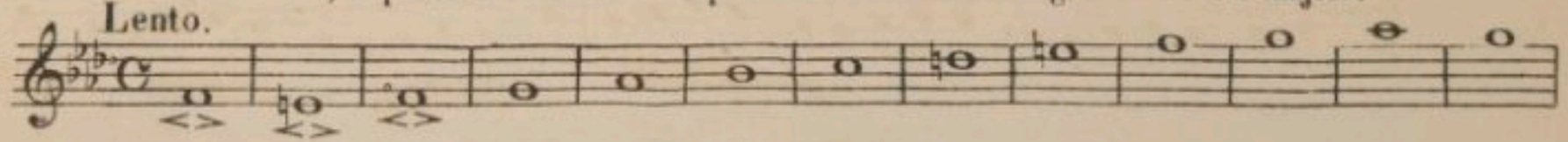
cresc.

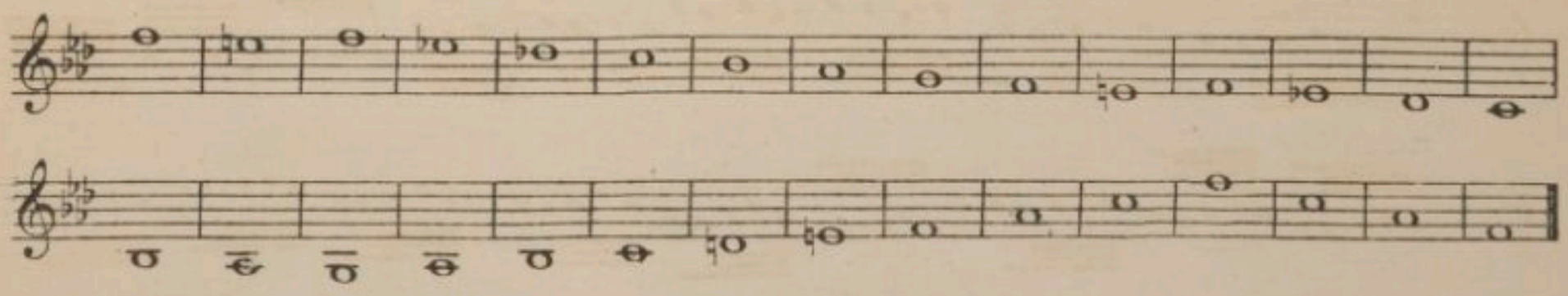
f

43e. LEÇON

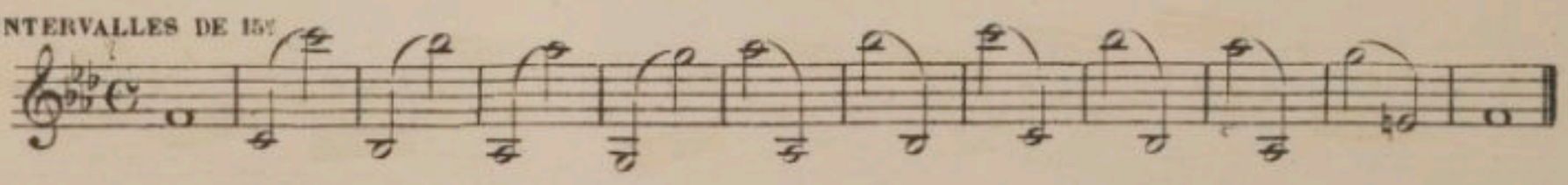
GAMME DE FA MINEUR

La note sensible *Mi*, se prend avec les deux 1ers pistons comme dans la gamme de Fa majeur.

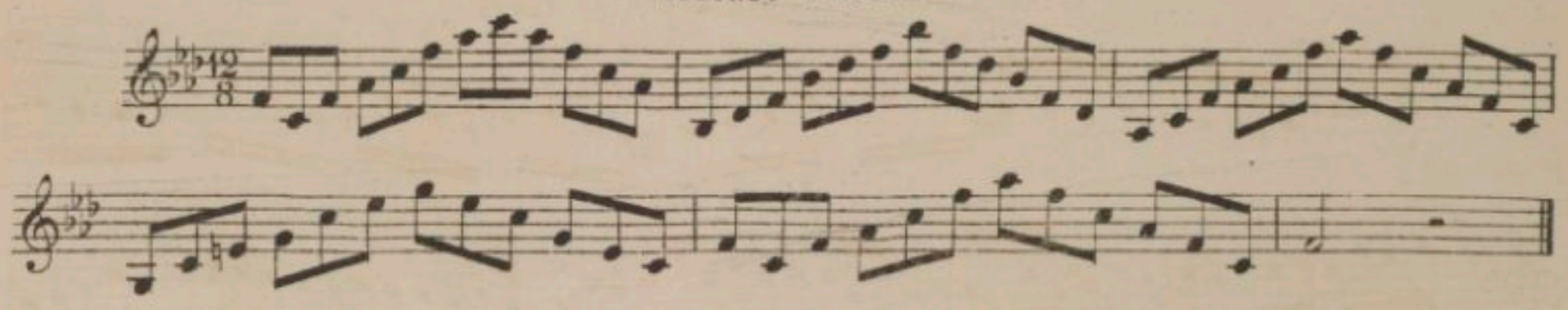




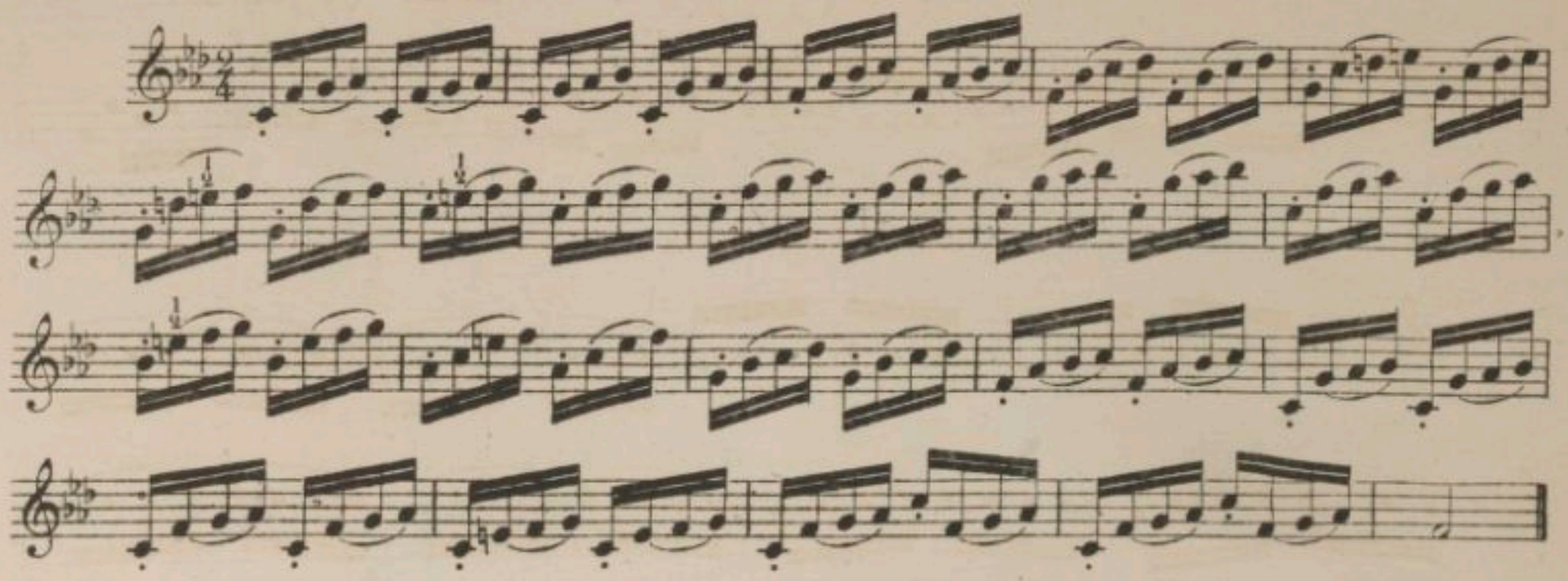
INTERVALLES DE 15e



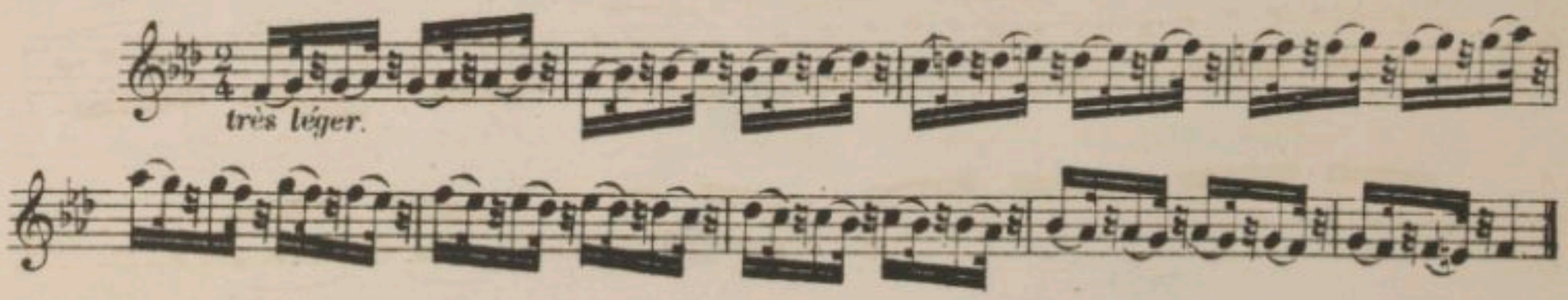
ACCORDS BRISÉS
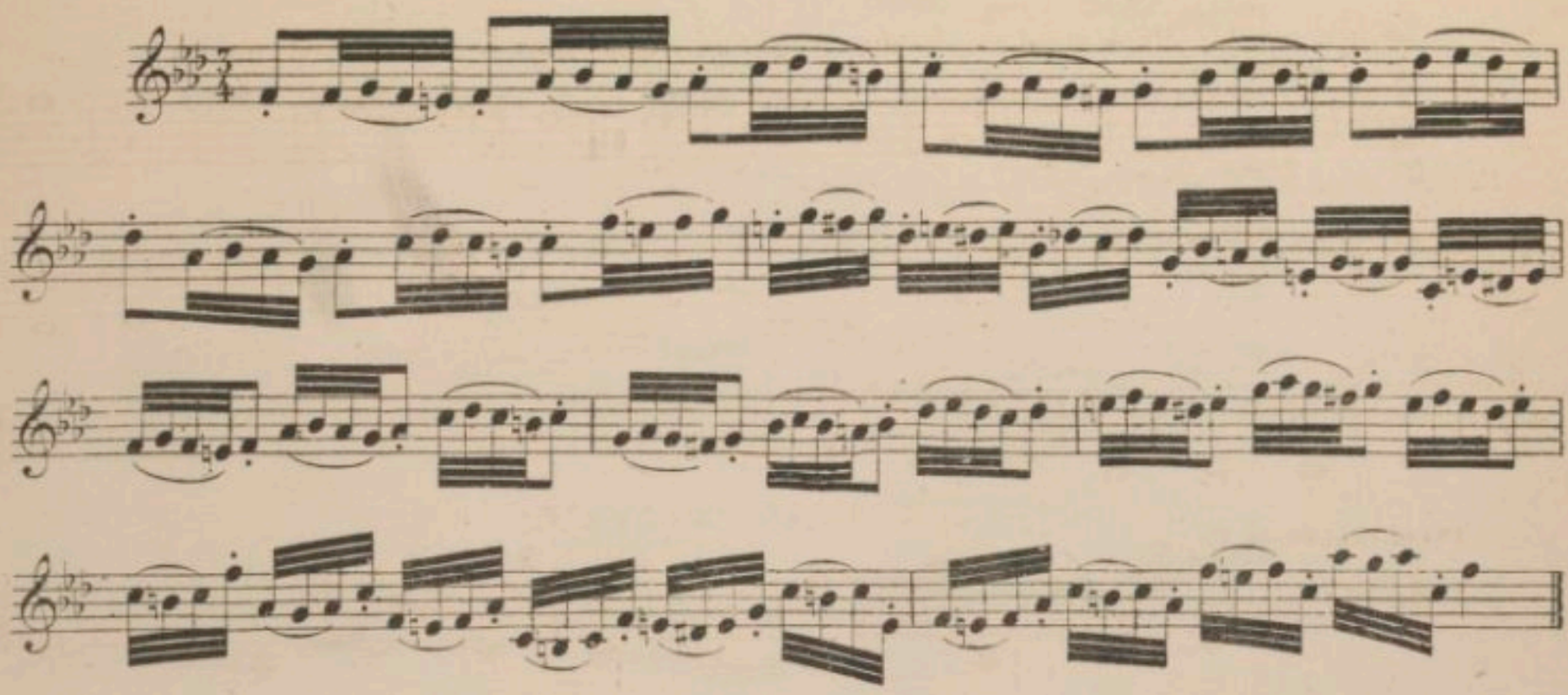


EXERCICE SUR LA GAMME
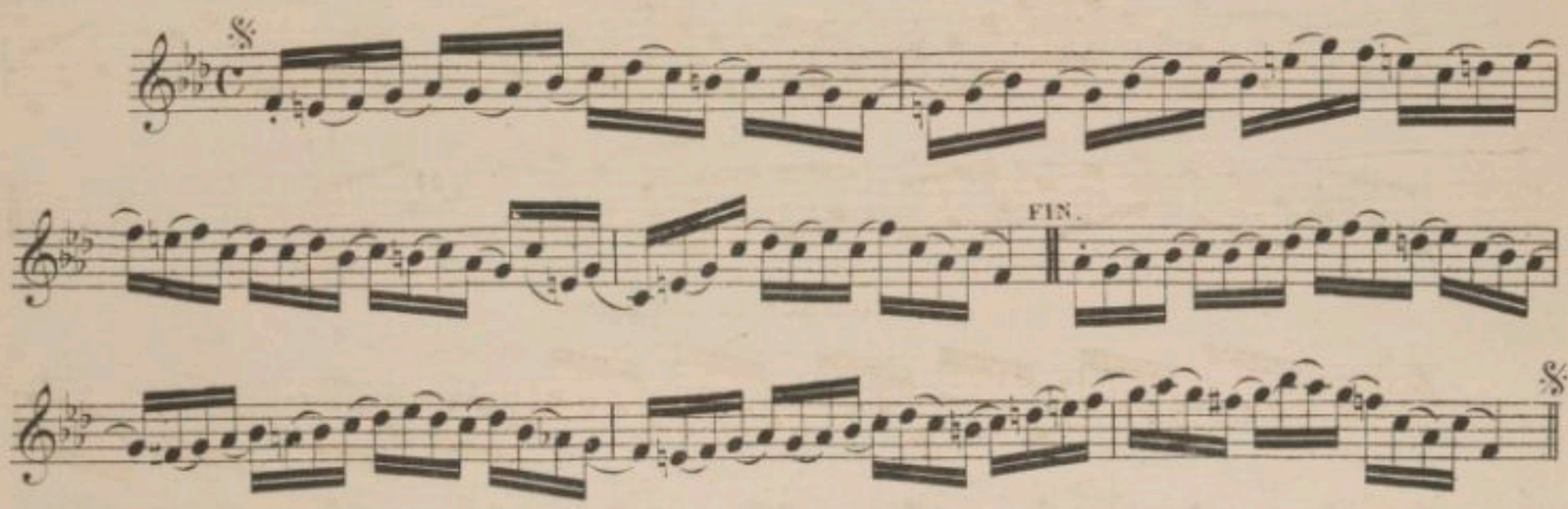


EXERCICE SUR LES NOTES COUPÉES
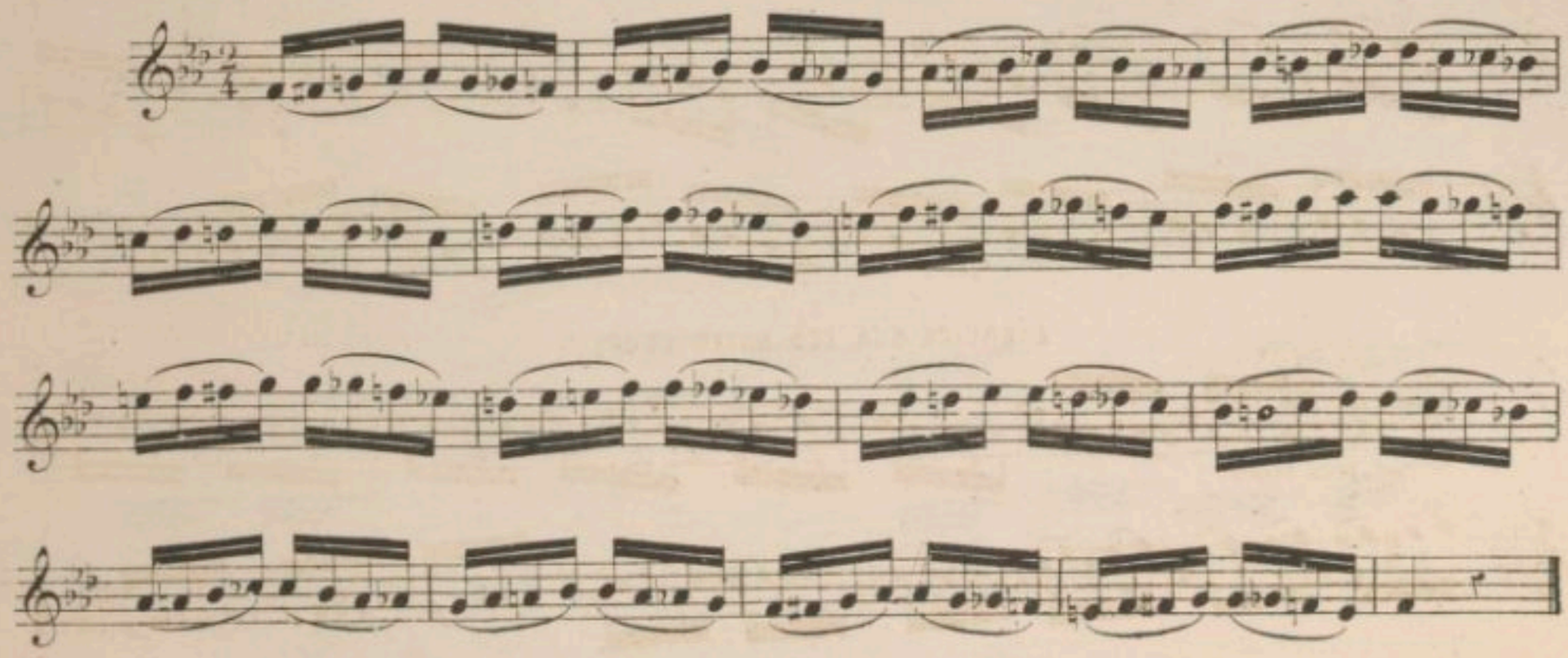


EXERCICE DE VÉLOCITÉ POUR LES DOIGTS



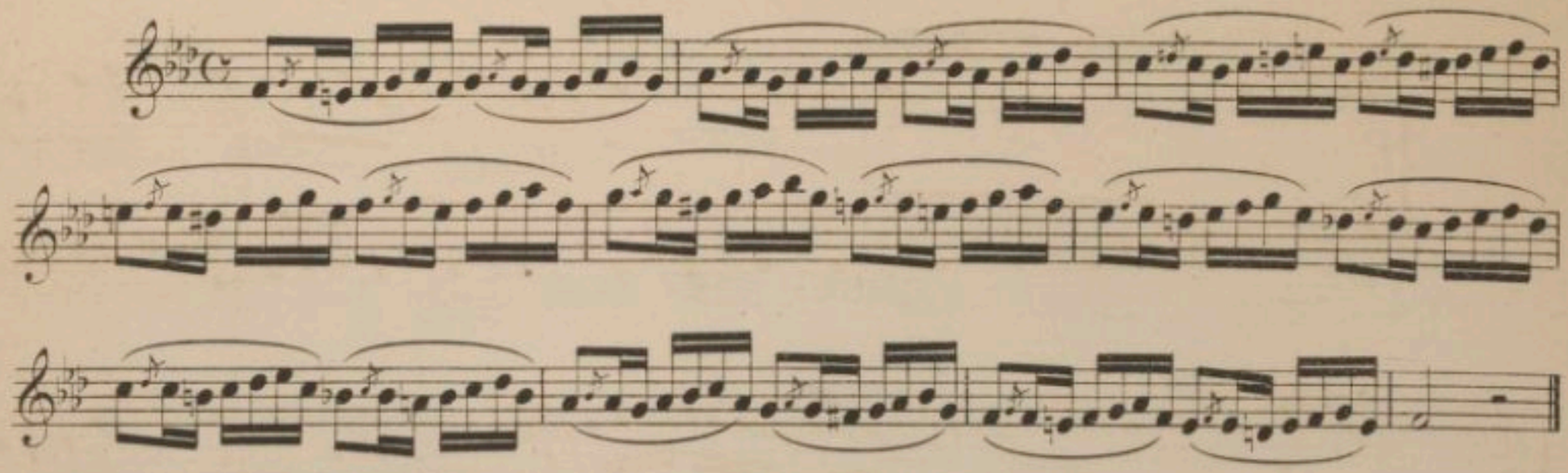
EXERCICE SUR LA LIAISON À CONTRE-TEMPS



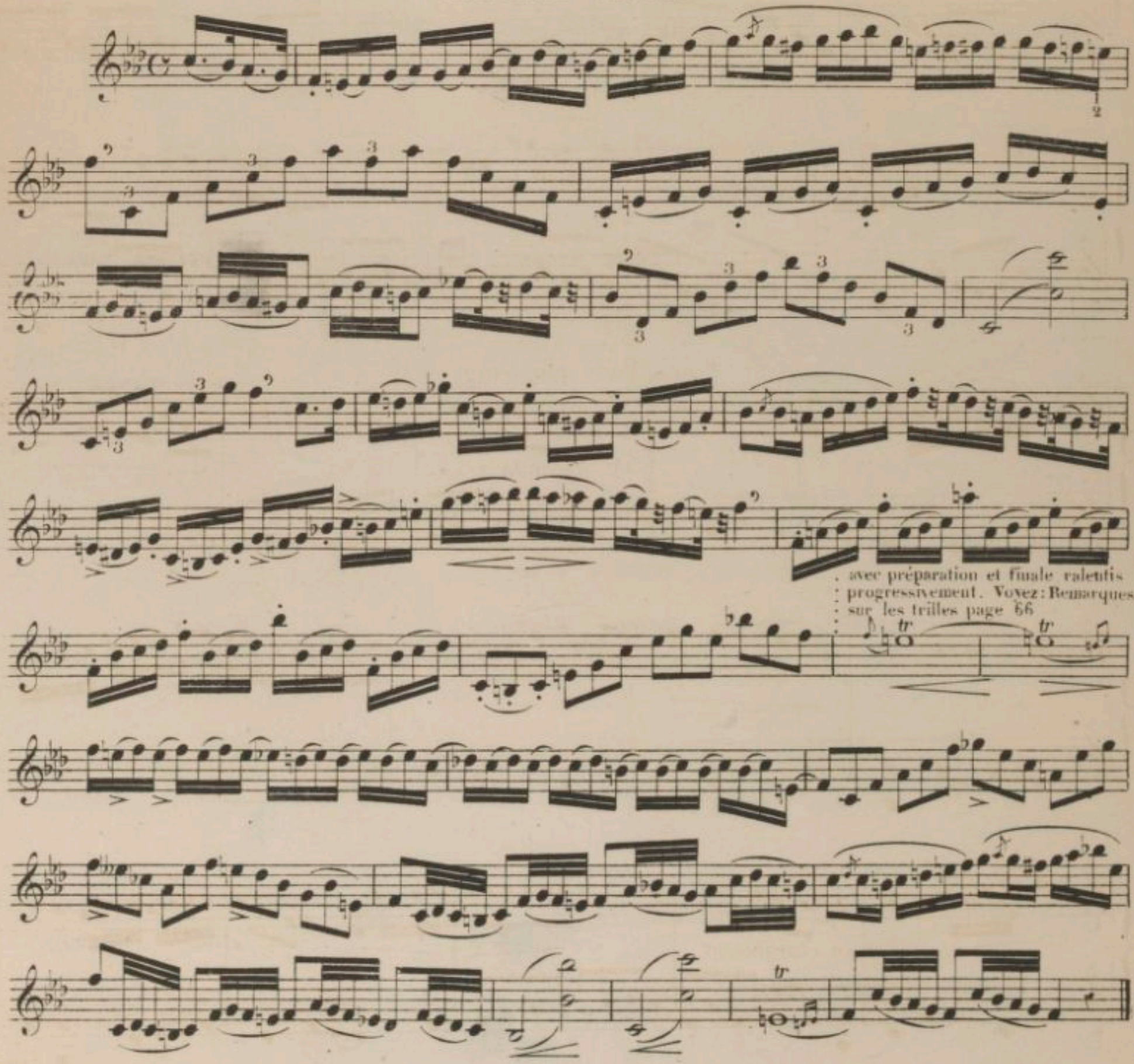
EXERCICE CHROMATIQUE



ÉTUDE SUR LA GAMME AVEC LA PETITE NOTE BRÈVE



RÉSUMÉ - ÉTUDE



RÉSUMÉ MÉLODIQUE

Allegro maestoso.

f

Poco più lento

mf cantabile

en élargissant.

1º Tempo.

decido.

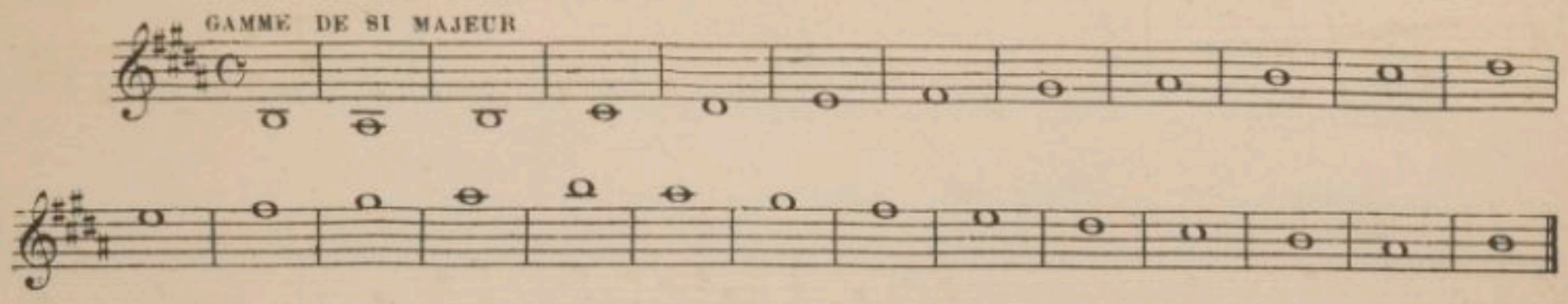
en élargissant.

44e LEÇON
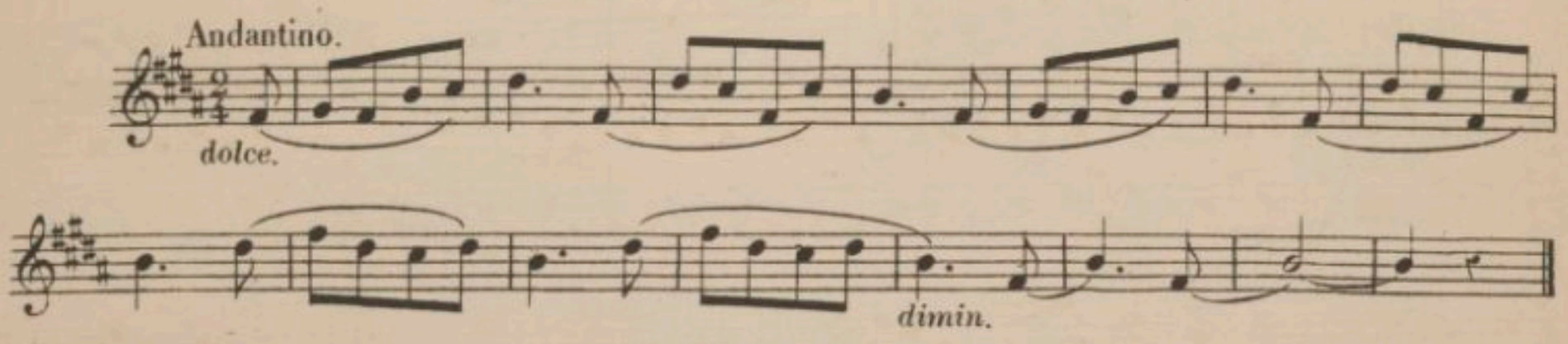
SUR LES GAMMES PEU USITÉES

J'aurais pu continuer le même mode de leçon pour les tons de Si majeur, Sol ♭, Ré ♭, etc. mais comme ces gammes ne sont usitées que rarement je me bornerai à donner quelques mélodies écrites dans ces différents tons. J'engage cependant l'élève à ne pas négliger ces tonalités afin que, dans l'occasion, il ne soit pas arrêté par un passage qui présenterait quelque difficulté de ce genre.

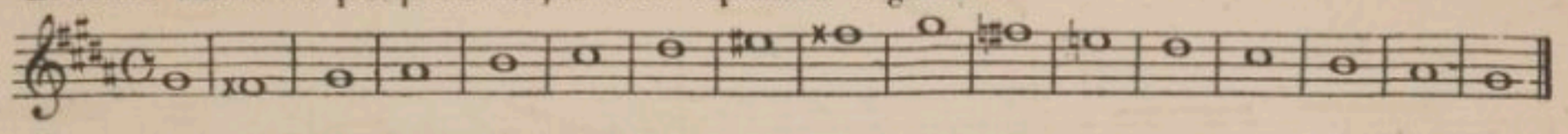
GAMME DE SI MAJEUR



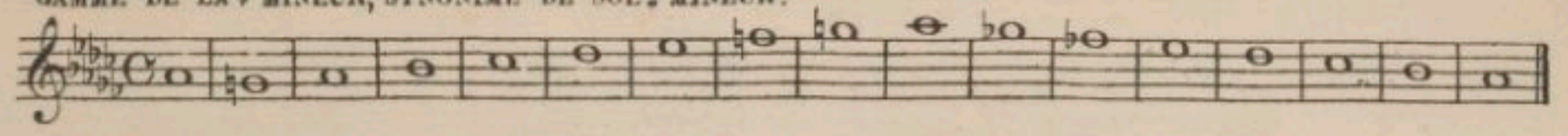
FRAGMENT DE MÉLODIE DANS CETTE GAMME



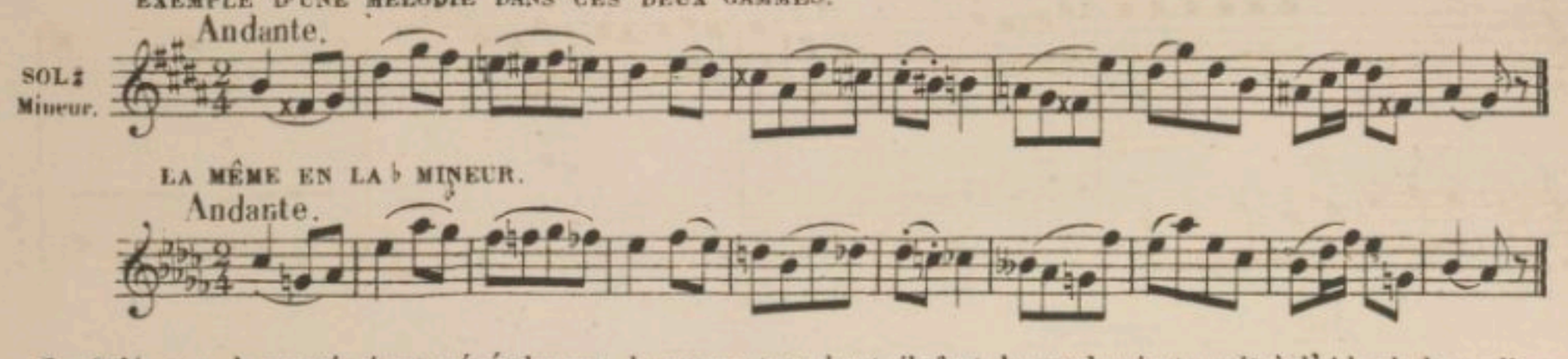
Le relatif mineur est peu praticable; en voici cependant la gamme:



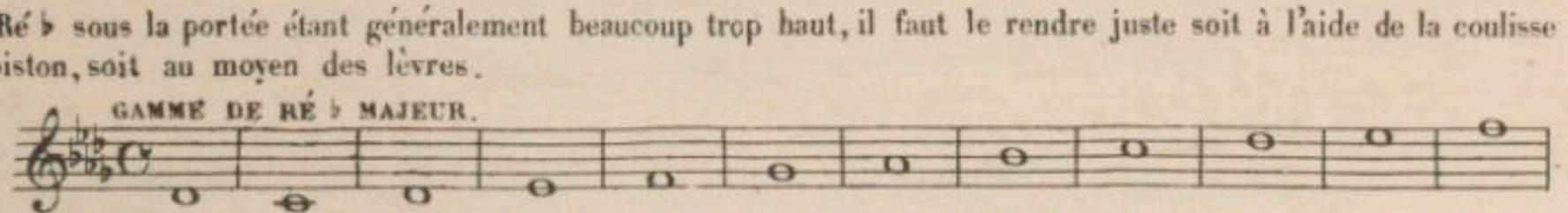
GAMME DE LA ♭ MINEUR, SYNONIME DE SOL ♯ MINEUR.



EXEMPLE D'UNE MÉLODIE DANS CES DEUX GAMMES.



LA MÊME EN LA ♭ MINEUR.



Le Ré ♭ sous la portée étant généralement beaucoup trop haut, il faut le rendre juste soit à l'aide de la coulisse du 3e piston, soit au moyen des lèvres.

GAMME DE RÉ ♭ MAJEUR.

MÉLODIE DANS CETTE TONALITÉ

Moderato assai

dolce

SI ♭ MINEUR

MÉLODIE EN SI ♭ MINEUR

Allegretto agitato.

GAMME DE SOL ♭ MAJEUR

MÉLODIE

Moderato

MI ♭ MINEUR

MÉLODIE

Risoluto

cresc.

f

DES MESURES À 5 ET 7 TEMPS

Je ne m'étendrai pas non plus sur les mesures (peu usitées) à 5 et à 7 temps.

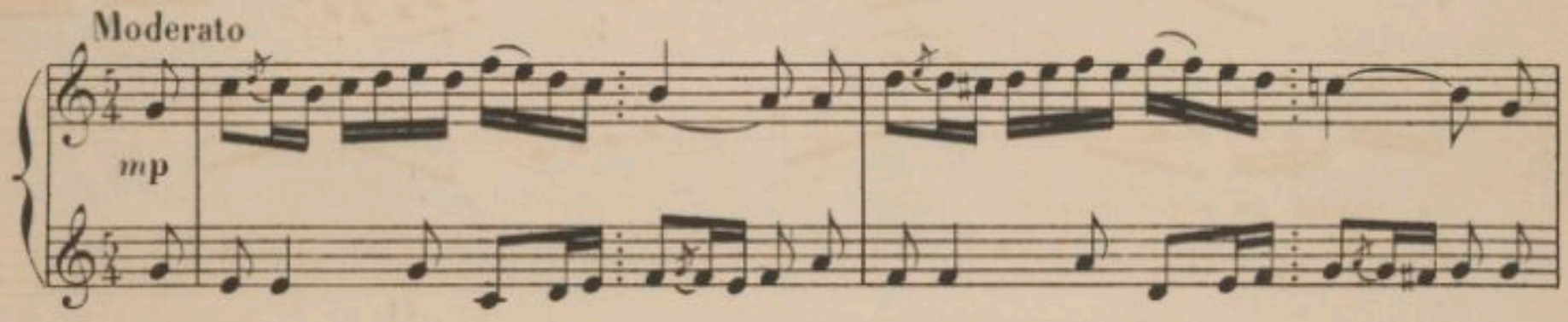
La mesure à 5 temps est un composé d'une mesure à 3 temps et d'une mesure à 2 temps; elle peut comprendre des valeurs binaires ou des valeurs ternaires, c'est-à-dire deux ou trois croches par temps. Elle s'indique par les chiffres $\frac{5}{4}$ ou $\frac{15}{8}$, et se bat généralement comme une mesure à 3 temps plus une à 2 temps, en alternant ces deux mesures. Certains auteurs même écrivent cette mesure en la décomposant comme on la bat. (voyez la très originale CHANSON DE MAGALI dans Mireille de Gounod)

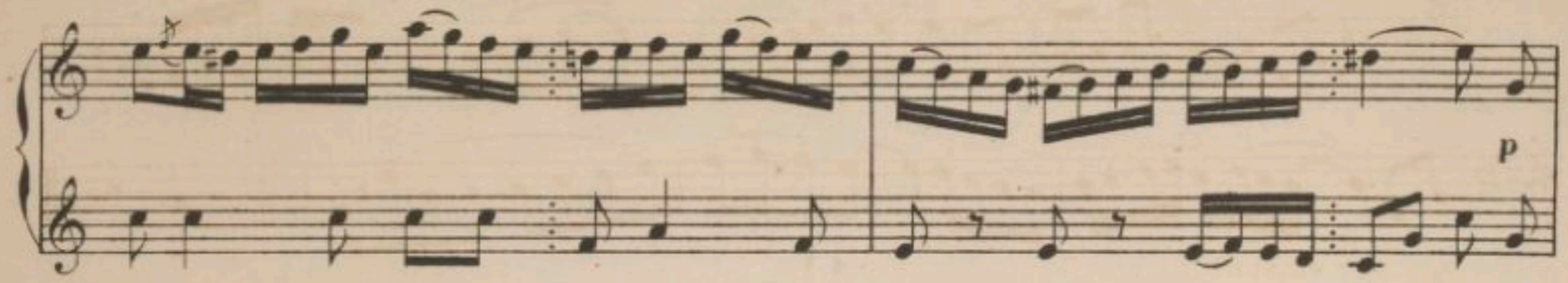
La mesure à 7 temps s'indique par $\frac{7}{4}$ et se compose d'une mesure à 4 et d'une à 3 temps.

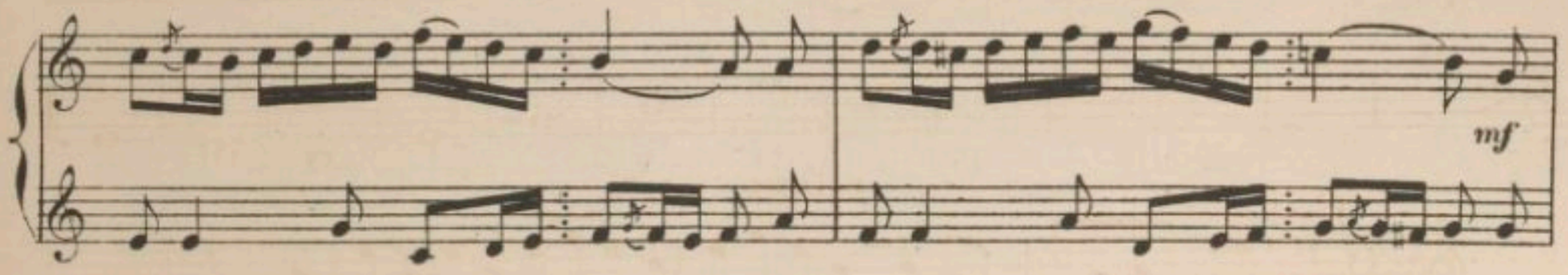
Nous devons dire que c'est trop souvent aux dépens de la mélodie que ces mesures sont employées. On sent que la phrase est cherchée, qu'elle est voulue ainsi, mais que l'inspiration fait presque toujours défaut: la mélodie pure a une allure naturelle, régulière, symétrique qui s'accommode mal de ces rythmes tourmentés.

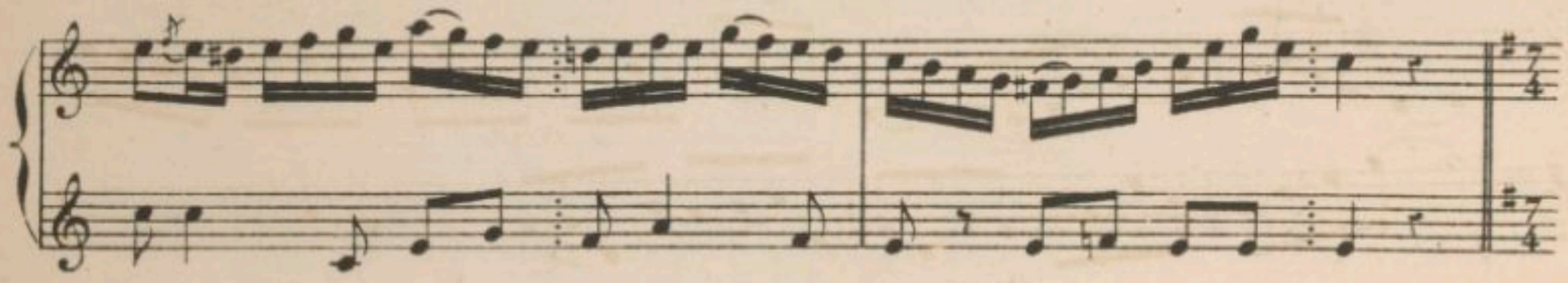
Quoiqu'il en soit, voici un aperçu de ces deux mesures que nous empruntons à notre ami GUILBAUT.

Leçon sur les mesures à 5 et à 7 temps









Più vivo

con eleganza

dim. *riten. e* *rall.*

Tempo I.°

f

4.e ET DERNIÈRE SÉRIE D'EXERCICES

1

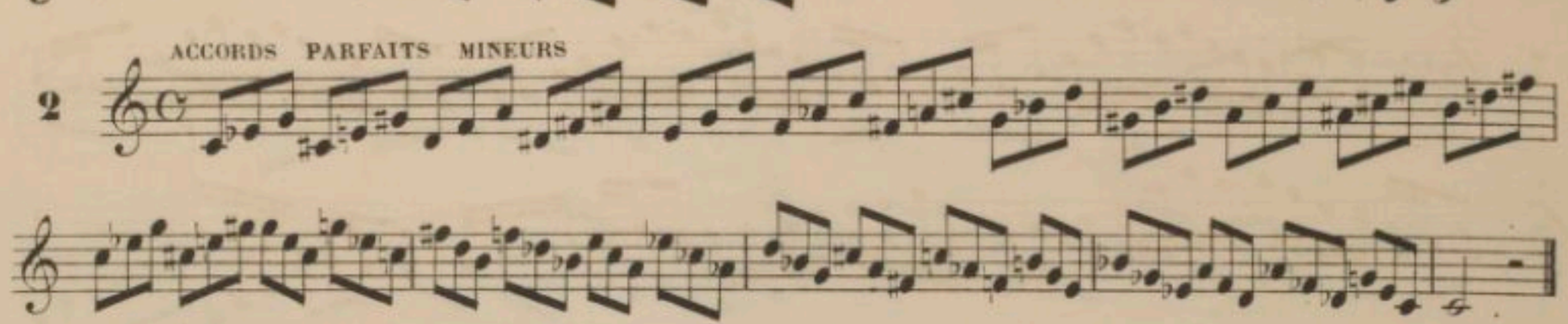
2

3

EXERCICES COMPLÉMENTAIRES

ACCORDS PARFAITS MAJEURS

1
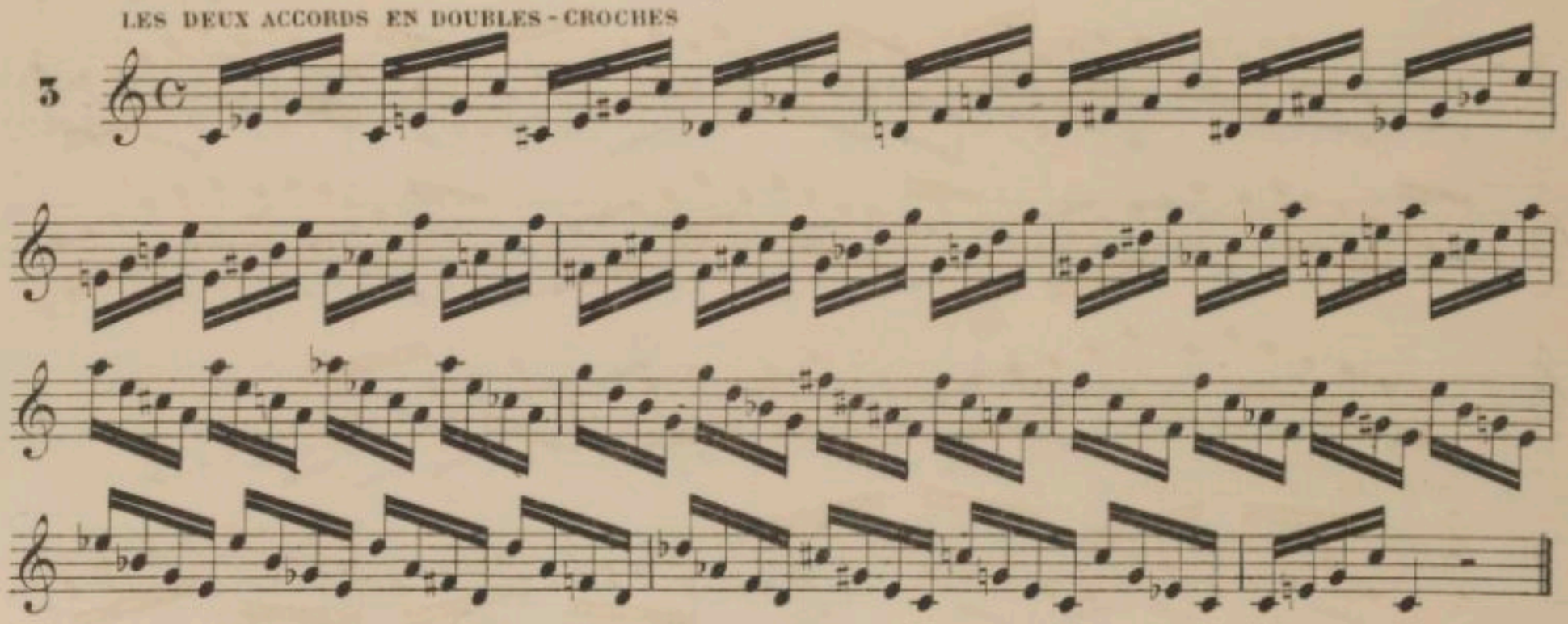


ACCORDS PARFAITS MINEURS

2
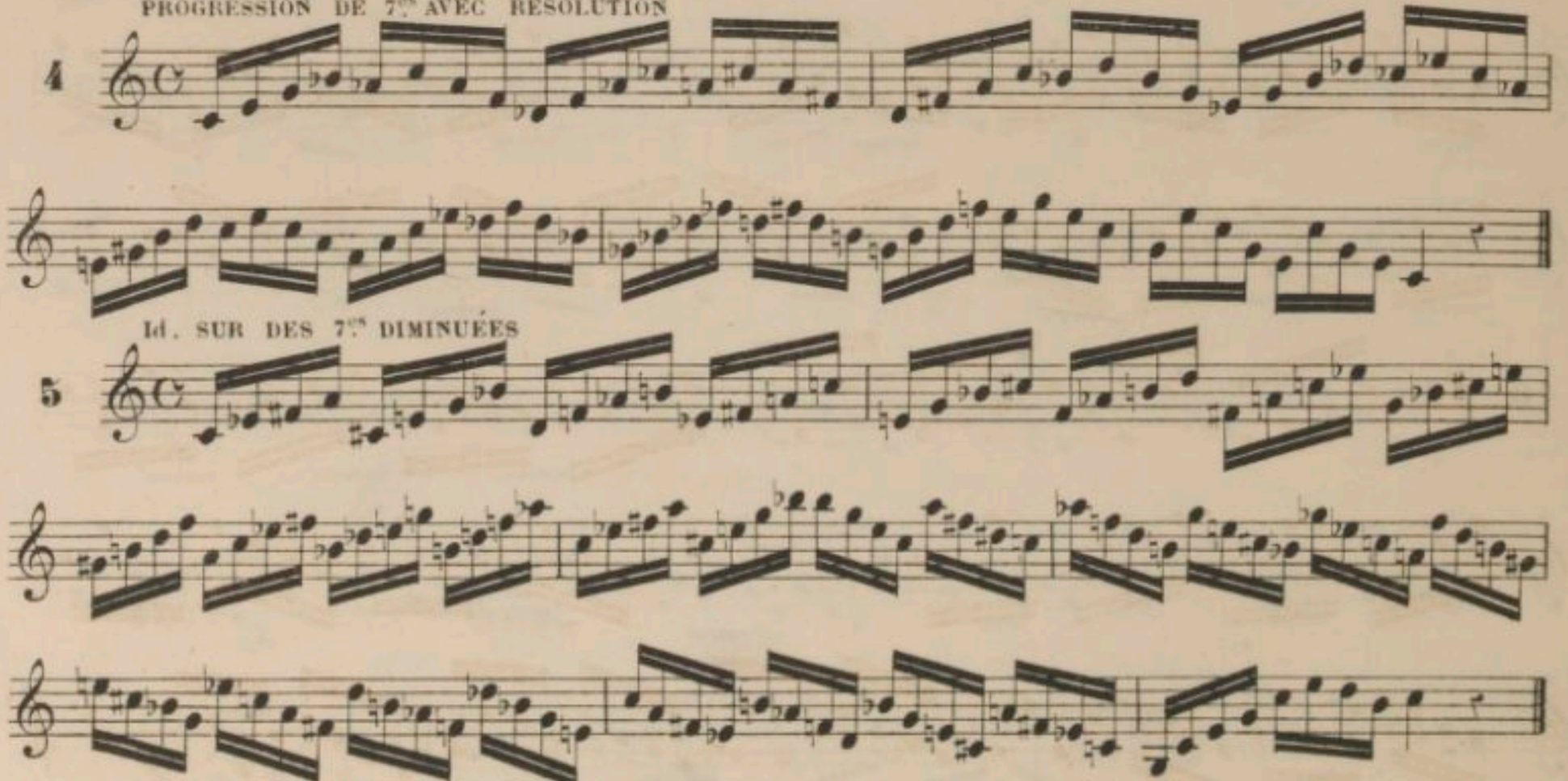
LES DEUX ACCORDS EN DOUBLES-CROCHES

3



PROGRESSION DE 7es AVEC RÉSOLUTION

4



Id. SUR DES 7es DIMINUÉES

5

LES MÊMES EN ARPÉGES

6

7
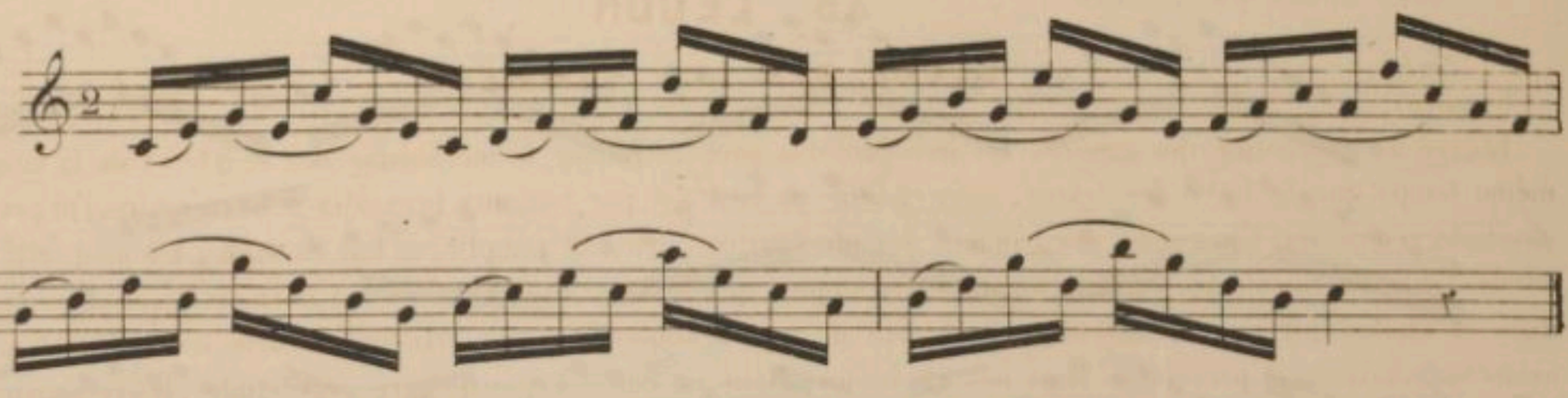
8

SUR LES ARTICULATIONS
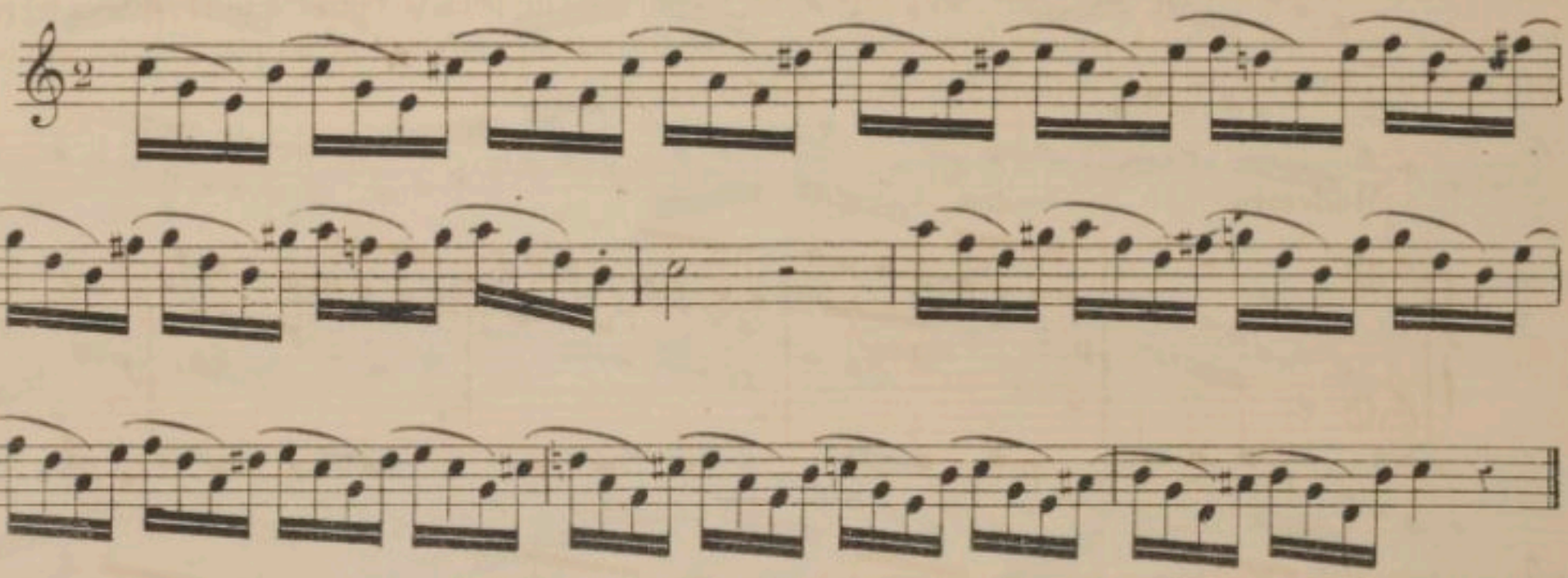
9

10

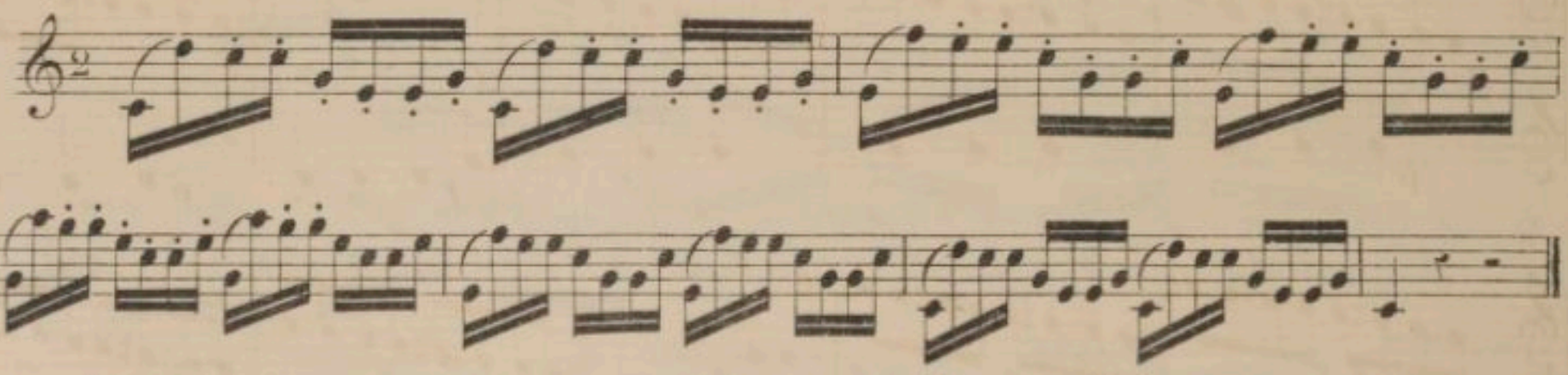
11



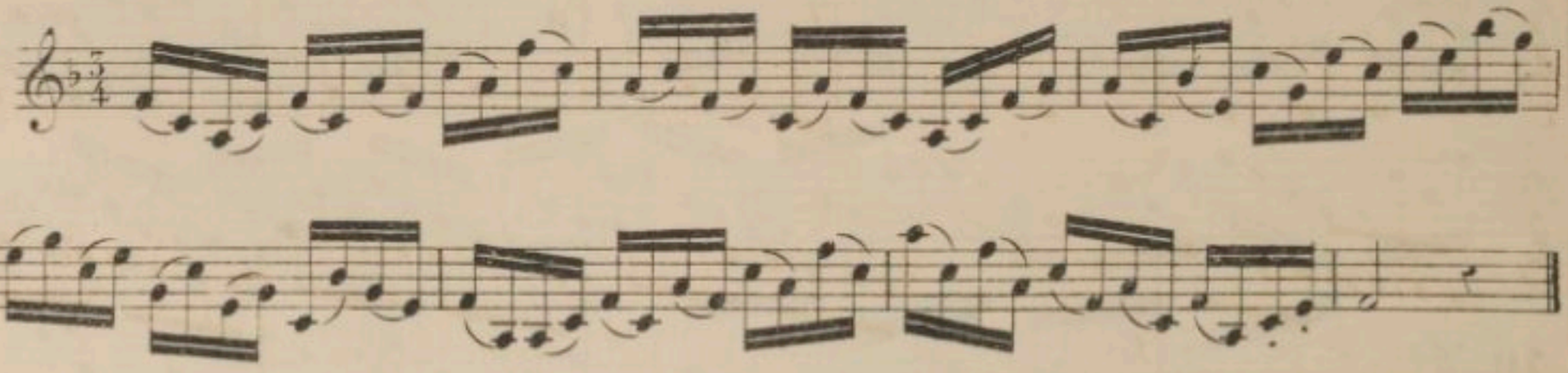
12



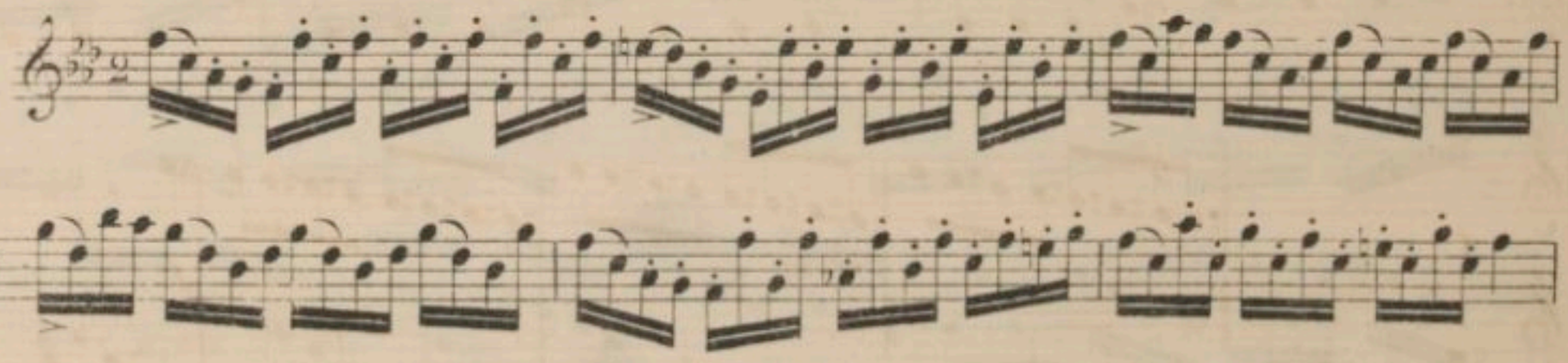
13



14



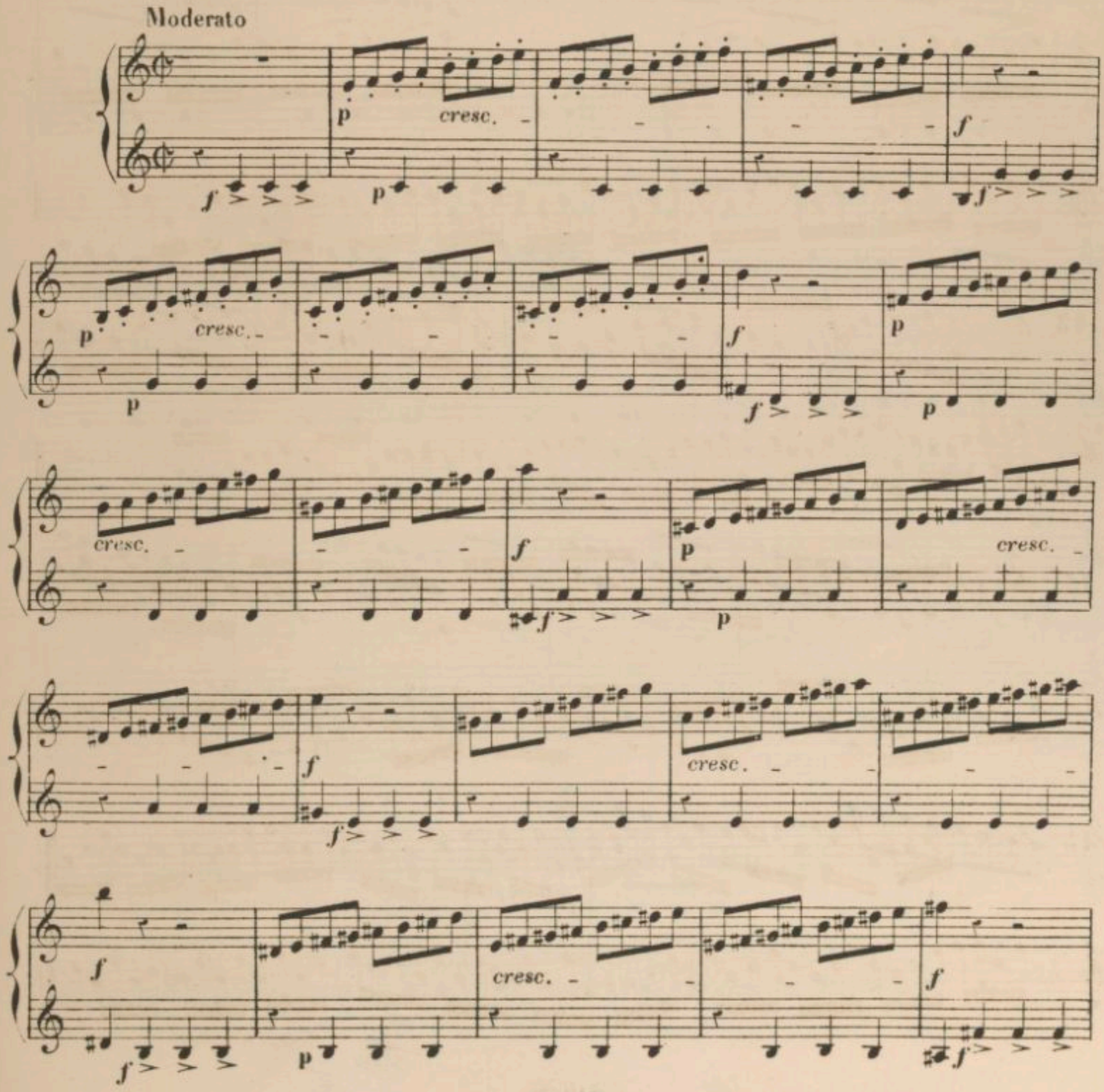
15



45.e LEÇON

ÉTUDE SUR LES GAMMES

L'exercice journalier des gammes est indispensable pour entretenir le mécanisme des doigts et de la langue, en même temps que la force des lèvres, mais comme on ne les a pas toujours présentes à la mémoire, j'ai pensé qu'une étude réunissant l'ensemble des gammes les plus usitées, pourrait remplir ce but en même temps qu'elle serait moins aride en raison des enchaînements harmoniques qu'elle nécessite. Ce sera ma dernière leçon classique, et les duos et études qui suivent auront pour objectif de réunir, sous une forme artistique, toutes les difficultés que nous avons successivement présentées dans nos 45 leçons. Nous ne doutons pas qu'après ces études, l'élève ne puisse aborder avec succès et rendre avec goût toute espèce de musique écrite pour le Cornet à pistons. Nous lui rappellerons seulement que ce n'est que par la vérité, l'élégance, la distinction, — même dans les plus grandes difficultés — qu'un artiste digne de ce titre obtient des succès durables et de bon aloi.



cresc. - - - - - - - - - - - -

cre - scen - - do

cre - - - - - - - - - - - -

scen - - do

cre - - - - - - - - - - - -

scen - - do

DUOS CONCERTANTS

POUR RAPPELER LE STYLE MÉTHODIQUE, LE STYLE CLASSIQUE ET LE STYLE LIBRE

1er DUO (Style méthodique)

Mouvt de Marche.

f fieramente

sf

f

dim.

p

dolce

cre -

dolce

- scen - do

f

cre - - scen - - - do

f

p cre - - scen - do f p dolce

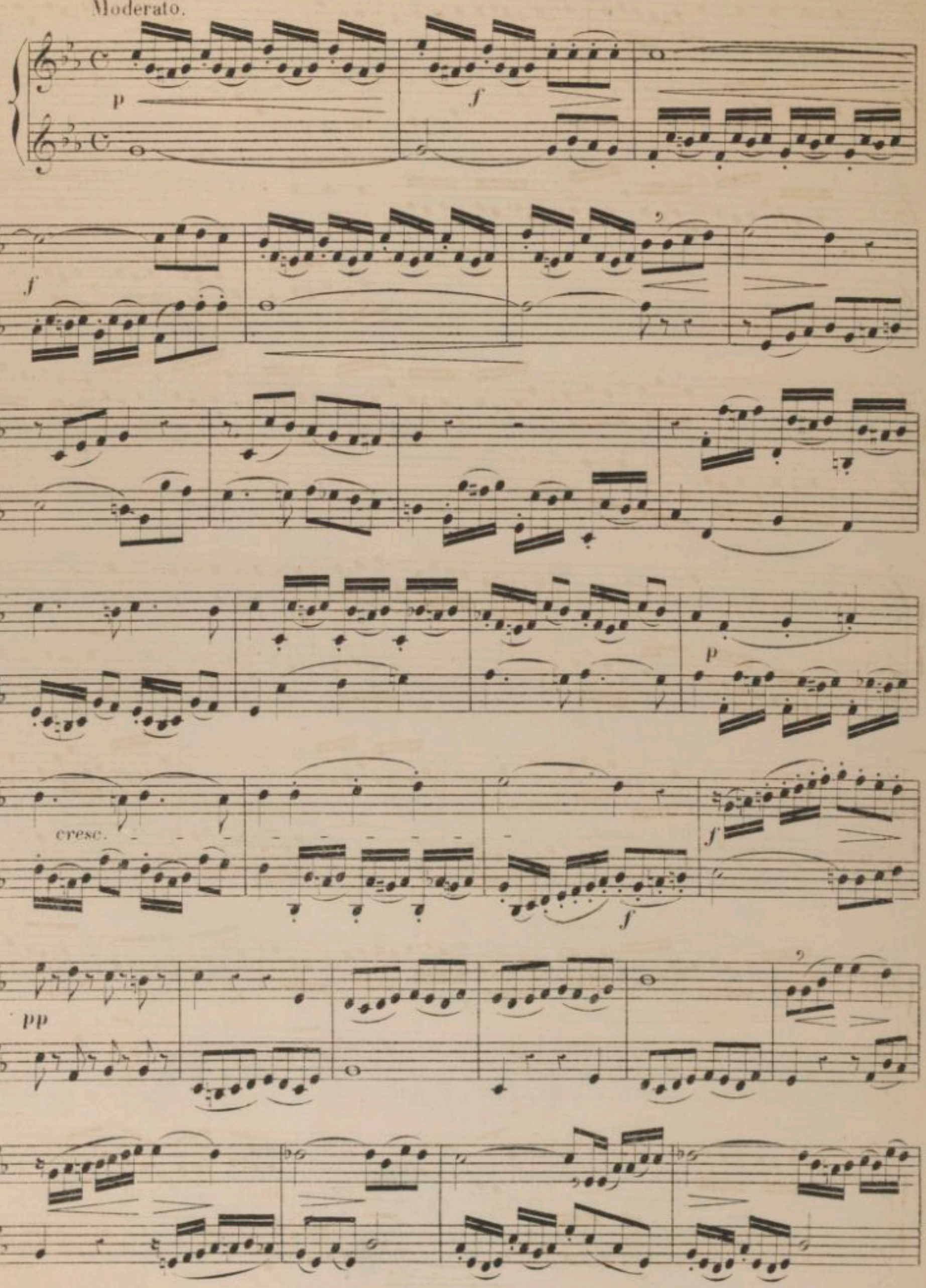
f con energia f p

dolce

f cre - - scen - - do ff

2e **DUO** (Style méthodique)

Moderato.



ritard.

p très doux

pp

p

f

dim. e rit.

a tempo.

mp

pp

mp

pp

'rall.

3e DUO

Sur un Thème de Beethoven

(Style classique)

Andantino

pp e cresc.

mf

I^er VAR.

2e VAR.

3° VAR.

CODA

4e DUO

Mélodie écrite pour les tons graves

(Style libre)

Andante.

tr

fieramente

dolce

più *f*

dolcissimo

f

f

dolce

ritard.

très doux.

cresc.

NOTA. Si l'on veut se servir d'un ton aigu, ce duo devra être transposé dans la gamme de sol, en lisant clef de fa 3e ligne ou clef d'ut 5e; il sera alors abordable aux personnes qui n'ont pas l'habitude des tons graves.

5e DUO

Mélodie donnant l'étendue exacte des tons aigus

(Style libre)

Par **CARAFA**.

And^no cantabile (Décomposez la mesure à 6 temps, c'est-à-dire en battant toutes les croches.)

p *avec expression*

p

f

p *rallent.*

sonore

a tempo.

mp

rallent.

a tempo

rall.

a tempo

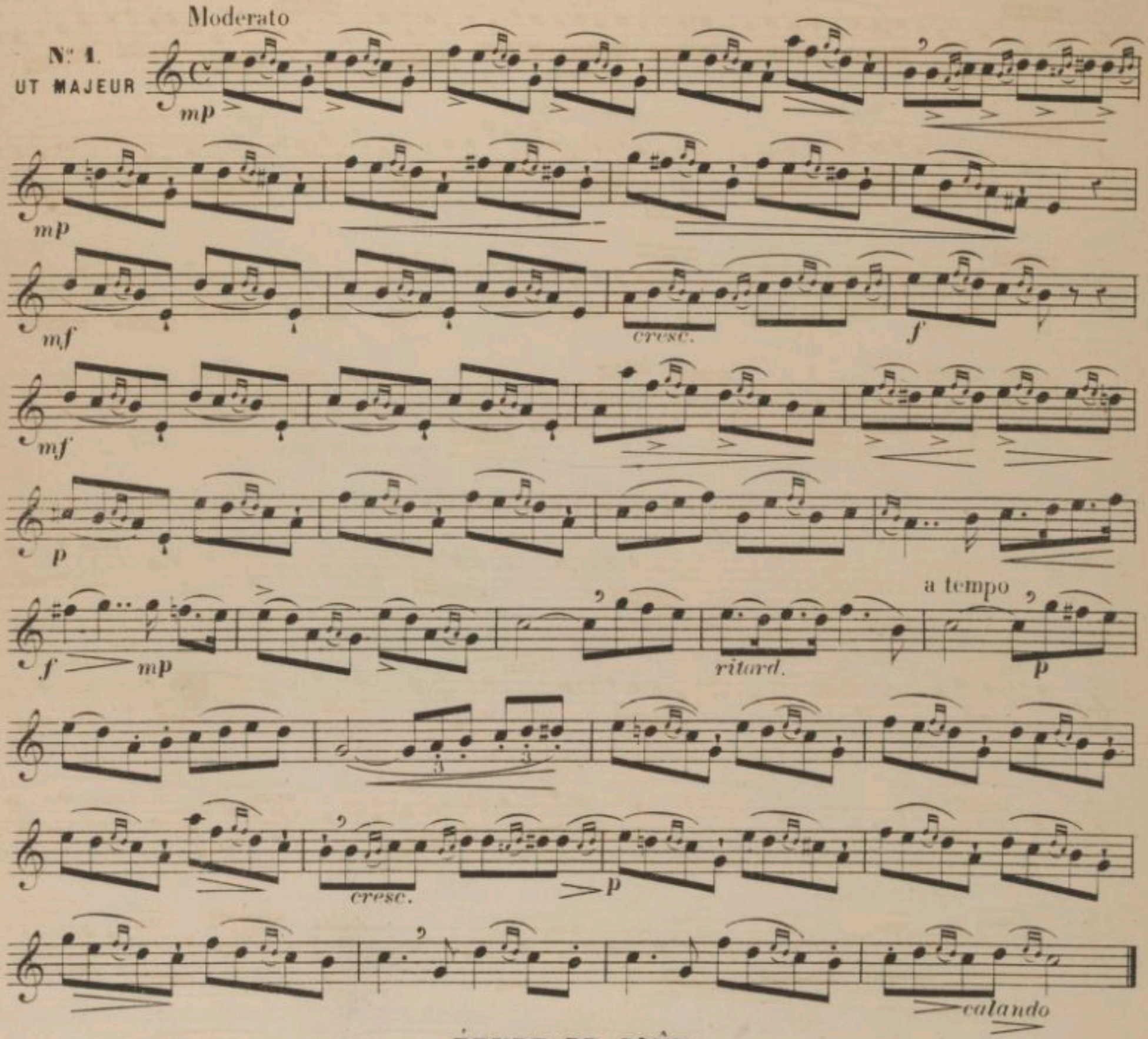
cantabile

26 ÉTUDES

Dans les gammes usitées sur le cornet, et résumant, sous une forme mélodique, toutes les difficultés présentées dans notre Méthode [1]

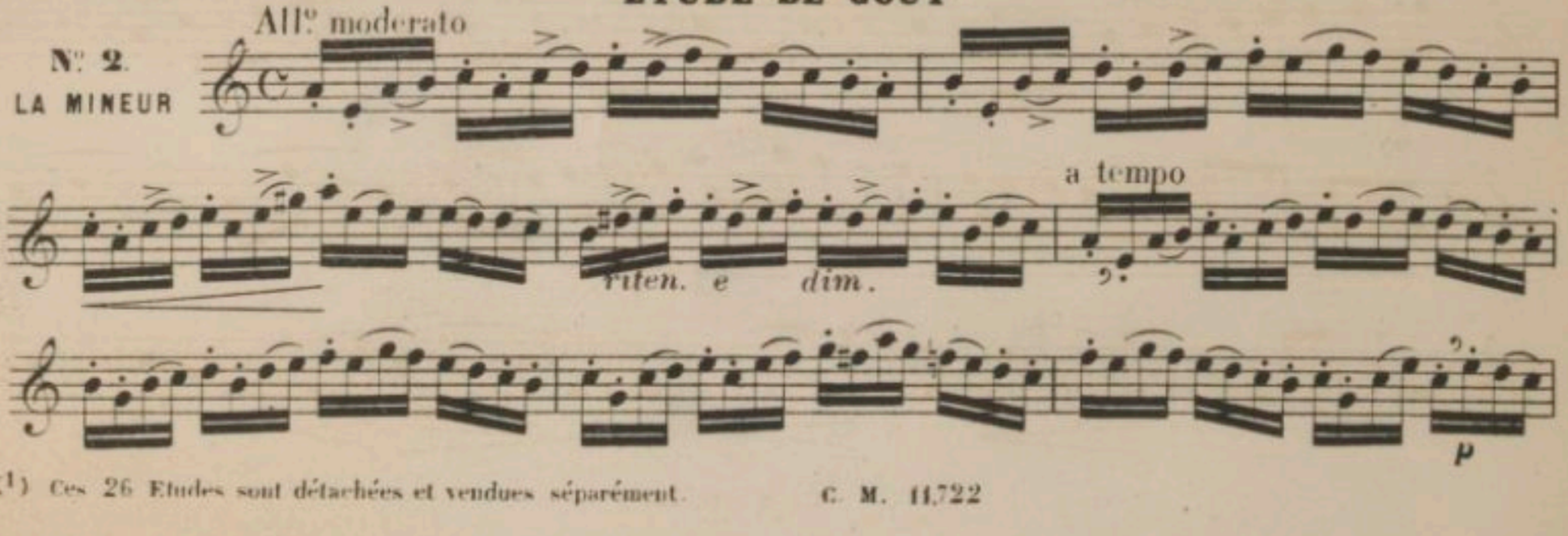
ÉTUDE SUR LA PETITE NOTE DOUBLE

N° 1.
UT MAJEUR



ÉTUDE DE GOÛT

N° 2.
LA MINEUR



(1) Ces 26 Etudes sont détachées et vendues séparément.

cresc. *dim.* *pp* *e* *cresc.*

a tempo

dim e rit.

cresc.

mf

morendo poco a poco e rall.

ÉTUDE SUR LE GRUPETTO

N° 3.
FA MAJEUR

cantabile

dolce

ÉTUDE SUR LE TRILLE PRÉCIPITÉ

And^te con dolcezza

N° 4.
RÉ MINEUR

con dolore

ritard.

a tempo

ritard.

a tempo

cen - - - do

rit.

f pressez

ÉTUDE SUR LE TRILLE

Avec préparation et terminaison.

N° 5.
SOL MAJEUR

comodo

p

f

mf

mp

ÉTUDE DE DÉCLAMATION

N° 6.
MI MINEUR

All° maestoso

f con energia

mf

cresc.

mp

cresc.

ff

rit.

dolce

più f

f

ff

ÉTUDE SUR LA PETITE NOTE BRÈVE

All.o non troppo

SI ♭ MAJEUR

a tempo

ritard.

dolce

animez

dimin - - - e poco ritenuto - - - - - - - -

a tempo

marquez

marquez

dimin. - - - - - - - -

ÉTUDE DE FORCE

N° 8.
SOL MINEUR

Allegro

f con energia

mp

cresc.

f

ff

dim.

cresc.

ff

ÉTUDE SUR LA GAMME

Ton de FA, MI♮, et MI♭ (1)
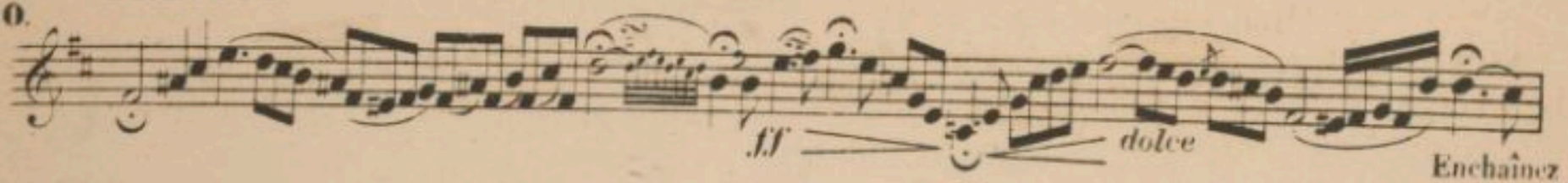
Moderato

N° 9
RÉ MAJEUR

mf

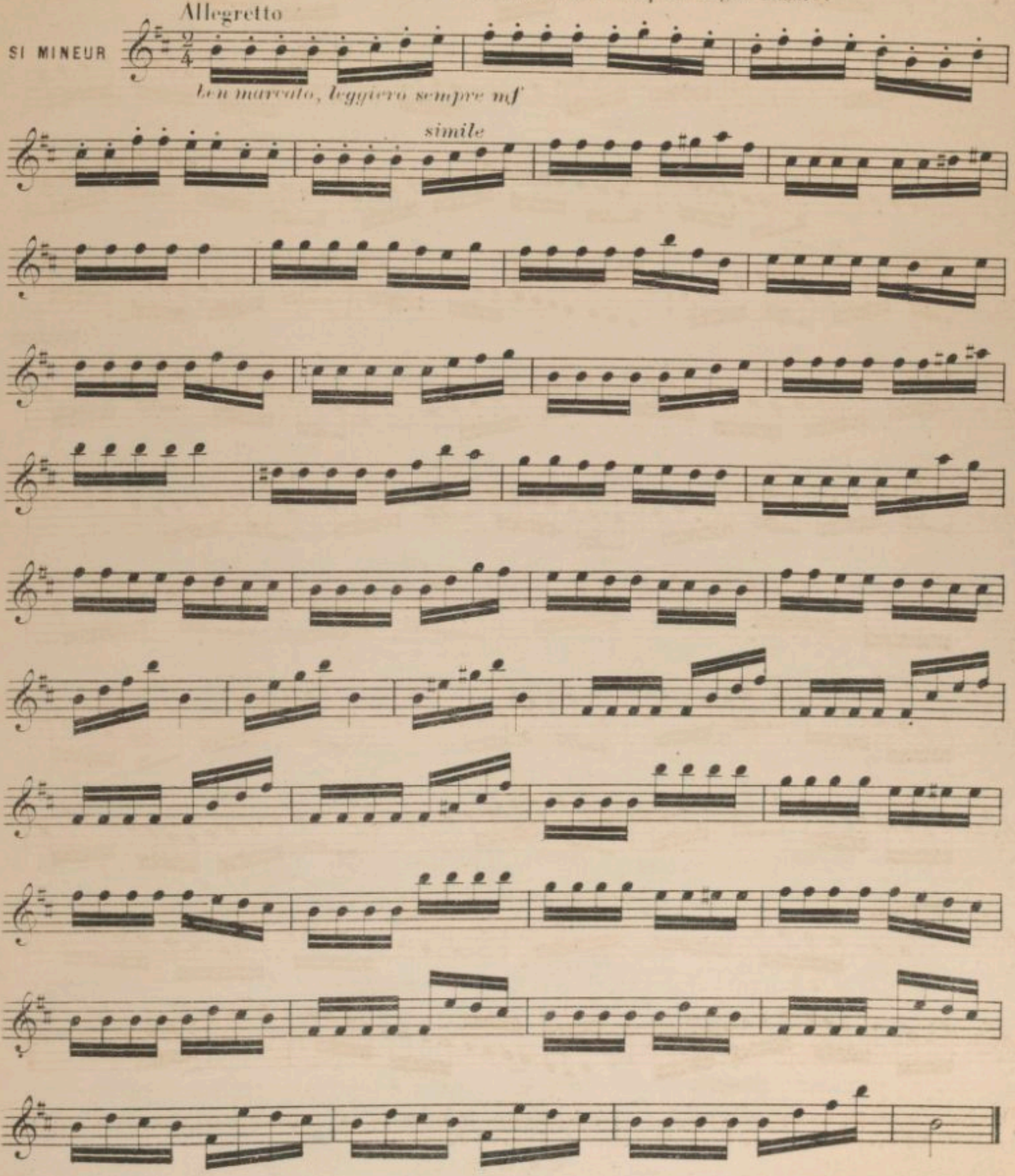
(1) Si l'on ne se sert pas des tons graves indiqués, on pourra jouer cette étude avec les tons de Si♭ ou de La♮, mais en la transposant d'une tierce majeur au-dessous, ce qui donnera la tonalité de Si♭ en clé d'ut 1re ligne

N° 10. **PRÉLUDE**



ÉTUDE POUR LA LANGUE

En pressant le mouvement, cette leçon servira d'étude du coup de langue binaire.



EFFET DE CRESCENDO ET DE DIMINUENDO

N° 11.
MI MAJEUR

All° moderato

mf

p *e* *cresc.*

ff *dimin.*

ff *ff*

dimin. *mf*

Più lento

EFFET D'OPPOSITION ET DE CRESCENDO

All.° moderato

N.° 12.
UT MINEUR

p *e cresc.*

con forza

ff

dim.

pp

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

cresc. - - - -

ff

dimin. - - - - -

- - - *e* - - - *rall.* - - - - - -

GENRE MONTAGNARD

N° 13
LA MAJEUR

Mod.to

semplice

p

mf

pp

f

dim. - - e - - rit.

ÉTUDE POUR LE STACCATO ET LE MORDANT

N° 14
FA♯ MINEUR

Mod.to

ben marcato

pp

mp

cresc. - - - - - - -

mf

ÉTUDE DU CANTABILE

N° 15
LAb MAJEUR

Adagio

dolce

cresc.

f

cresc.

f

sans presser

tr

ÉTUDE POUR LE DOIGTÉ

Nº 16
FA MINEUR

All.º vivo

cresc.

cresc.

f

a tempo

a piacere

rall. e dim.

ÉTUDE DE LÉGÈRETÉ

N° 17
MI MAJEUR

Mouv! de marche, *con eleganza*

très léger

p

f

dim.

mp

pp

mf

f

ÉTUDE D'EXPRESSION

N° 18
UT♯ MINEUR

Andante

con anima

ff

dans le son

ÉTUDE GENRE ESPAGNOL

N° 19

All.° mod.to

ff

rit.

All.°

a tempo *e mf*

léger

mp

rit. a tempo dolce

mf espress.

tr

rit. dim. a tempo p

grazioso

cresc. poco rit. tempo

tr

rit. a tempo dolce

f

Animez

cresc.

ff

ÉTUDE D'OPPOSITION

Mouvt de Valse

N° 20

ff

sempre f

dolce

poco riten.

a tempo

mf

1.

2.

dolce e rit.

a tempo

ff

dolce e rit.

a tempo

pp

rit.

mp

a tempo

Animez

mf

f

ff

ÉTUDE DU PIQUÉ

Allegro

simile

N° 21

f

mf

ritard.

dim.

f

tempo

ÉTUDE D'ÉTENDUE

All°. maestoso

N° 22

mf

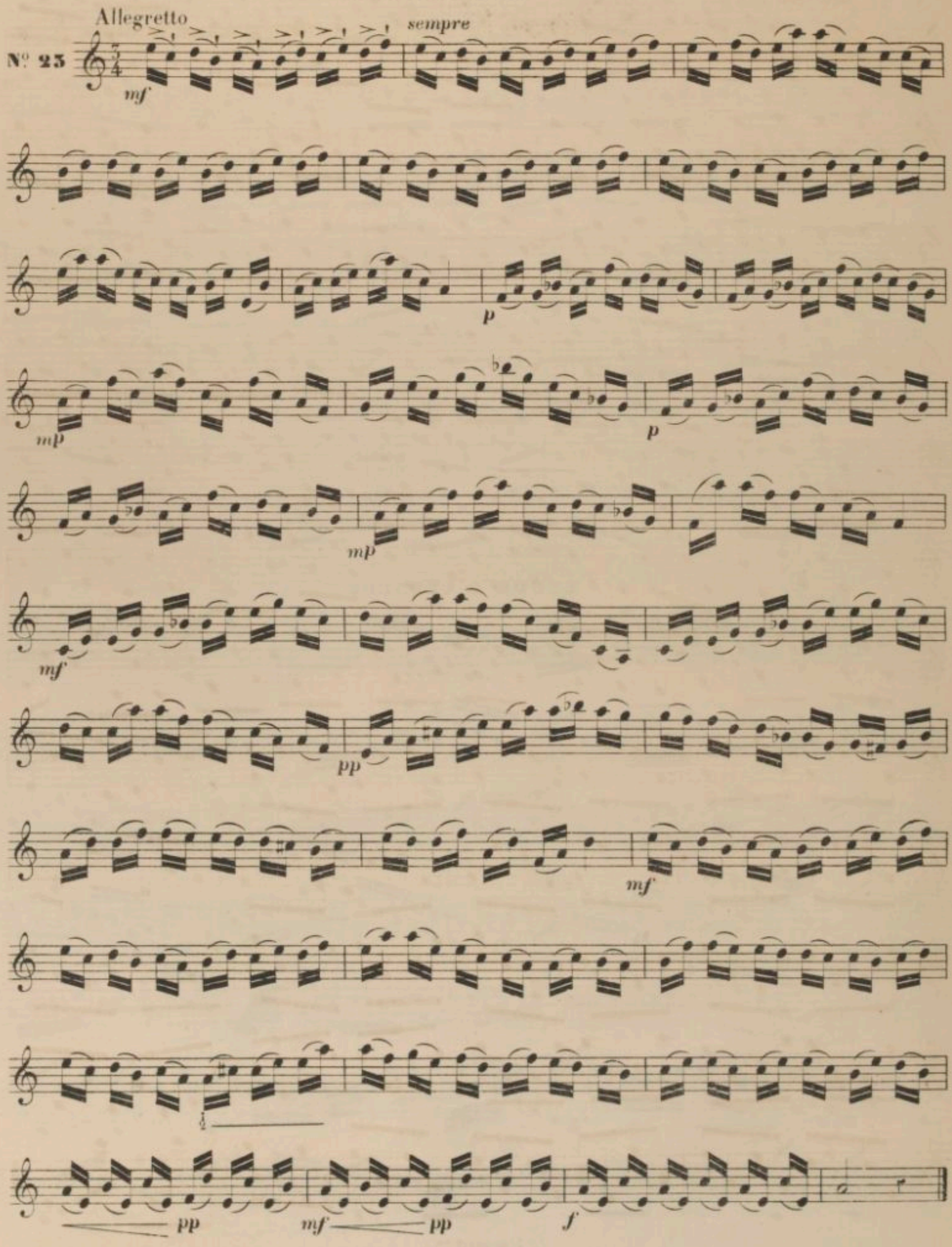
f

mp

dolce

f

ÉTUDE DES NOTES JETÉES



ÉTUDE D'ÉCART

All.° non troppo

N.° 24

cresc. *dim.*

ÉTUDE D'ARTICULATION

All° non troppo

N° 25

dolce

poco più lento

1ª

2ª

pp cresc.

ff ff

fff pp rit. fff ppp rit. ff

dimin a tempo e f

ÉTUDE DE VÉLOCITÉ

On supprimera les liaisons et l'on fera servir cette leçon à l'étude du coup de langue ternaire

All.° risoluto

N.° 26

cresc.

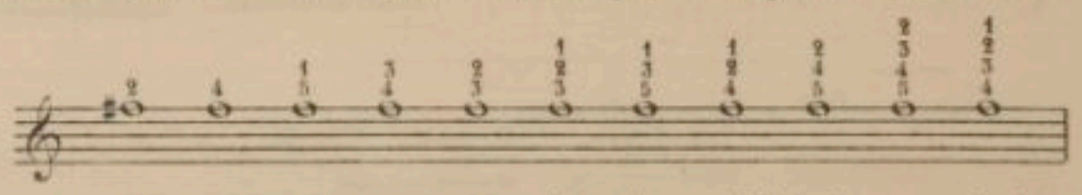
ff

ff

APPENDICE.

DES CORNETS A 4 ET A 5 PISTONS

Mon intention n'est pas de donner la nomenclature complète de toutes les ressources qu'offrent ces instruments. Je suis d'avis, au contraire, qu'une analyse trop détaillée de toutes ces ressources qui sont immenses, ne ferait qu'apporter une sorte de perturbation dans l'esprit des élèves et les mettrait dans un grand embarras sur le choix de tant de doigtés différents. Je traiterai donc ces instruments plutôt au point de vue pratique, afin d'éviter des longueurs qu'on ne lirait peut-être pas, et je laisserai de côté la question que j'appellerai théorique, m'en rapportant, d'ailleurs, à l'expérience des Professeurs pour combler les lacunes qu'il y aura forcément dans mon travail. Ainsi par exemple, le *Fa* ♯ peut se faire de onze manières différentes, savoir :

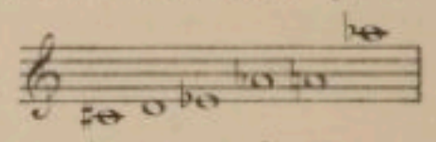


Si je procedais ainsi pour toutes les notes je mêlerais les bons avec les mauvais doigtés, et l'élève demeurerait dans l'incertitude sur le choix qu'il doit faire. Je pense qu'il est plus utile d'indiquer de suite quel est le meilleur.

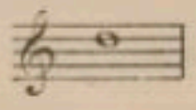
Je pars d'un principe et je dis : plus un doigté est simple, mieux il vaut au triple point de vue de la justesse, de la sonorité et de la facilité ; s'il était possible de n'employer jamais qu'un seul piston à la fois on approcherait de la perfection. Que l'on ne s'effraie donc pas du nombre de pistons que possédera l'instrument : au lieu de compliquer le doigté ils sont appelés à le simplifier énormément ; ils apportent aux instruments de cuivre les ressources dont le système BŒHM a enrichi les instruments en bois ; le tout est de s'y habituer.

J'ai écrit l'étendue chromatique par *Dièses* et par *Bémols* parceque, tous les musiciens le savent, bien que deux notes enharmoniques passent pour donner le même son il y a cependant une différence sensible, et *Sol* ♯ et *La* ♭, par exemple, ne doivent pas être identiques. Avec le Cornet à 3 pistons on ne peut guère obtenir cette différence que par un travail de lèvres toujours difficile et peu sûr ; avec un Cornet à 4, et surtout à 5 pistons, on supprime cette tension et ce relâchement exagérés des lèvres, tension et relâchement qui peuvent faire avorter la note et qui, d'ailleurs, ne sont praticables que lorsque cette note est longue et déjà attaquée ; en sorte que l'émission du son est d'abord fausse et que l'on n'arrive à une justesse approximative que graduellement et après coup. Les Cornets à 4 et à 5 pistons permettent aussi de supprimer presque complétement l'emploi si difficile du 3e. piston. Par cette suppression l'homogénéité des sons y gagne, car tout le monde a dû remarquer que le produit de ce piston a toujours quelque chose d'aigre et de cuivré.

Un autre avantage capital, que tous les artistes apprécieront comme moi, c'est la faculté de rendre enfin justes les notes d'une fausseté inhérente aux Cornets à 3 pistons. Nous savons tous que les notes



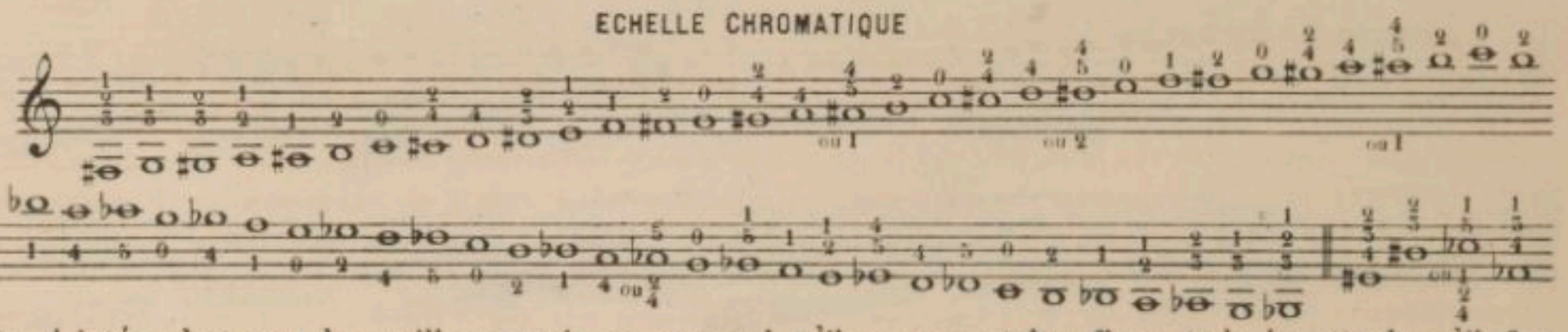
sont trop hautes et le *Ré*



trop bas. Toutes ces notes sont rendus parfaitement justes avec les Cornets à 4 et à 5 pistons.

Enfin, et ce dernier avantage n'est pas le moins précieux, c'est la possibilité qu'ils donnent d'exécuter avec justesse, facilité et précision tous les trilles majeurs et mineurs sans recourir à des moyens factices et par cela même défectueux. J'en donne, après l'échelle chromatique, une tablature générale que je ne saurais trop engager les élèves à travailler.
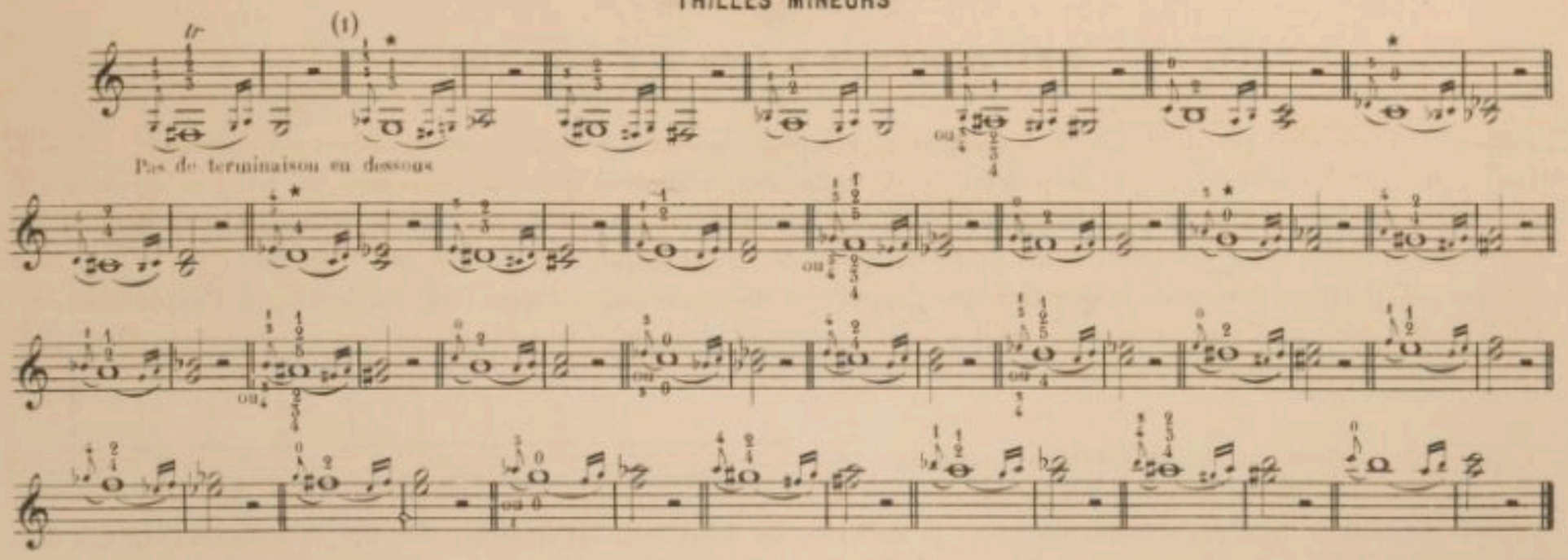
ECHELLE CHROMATIQUE



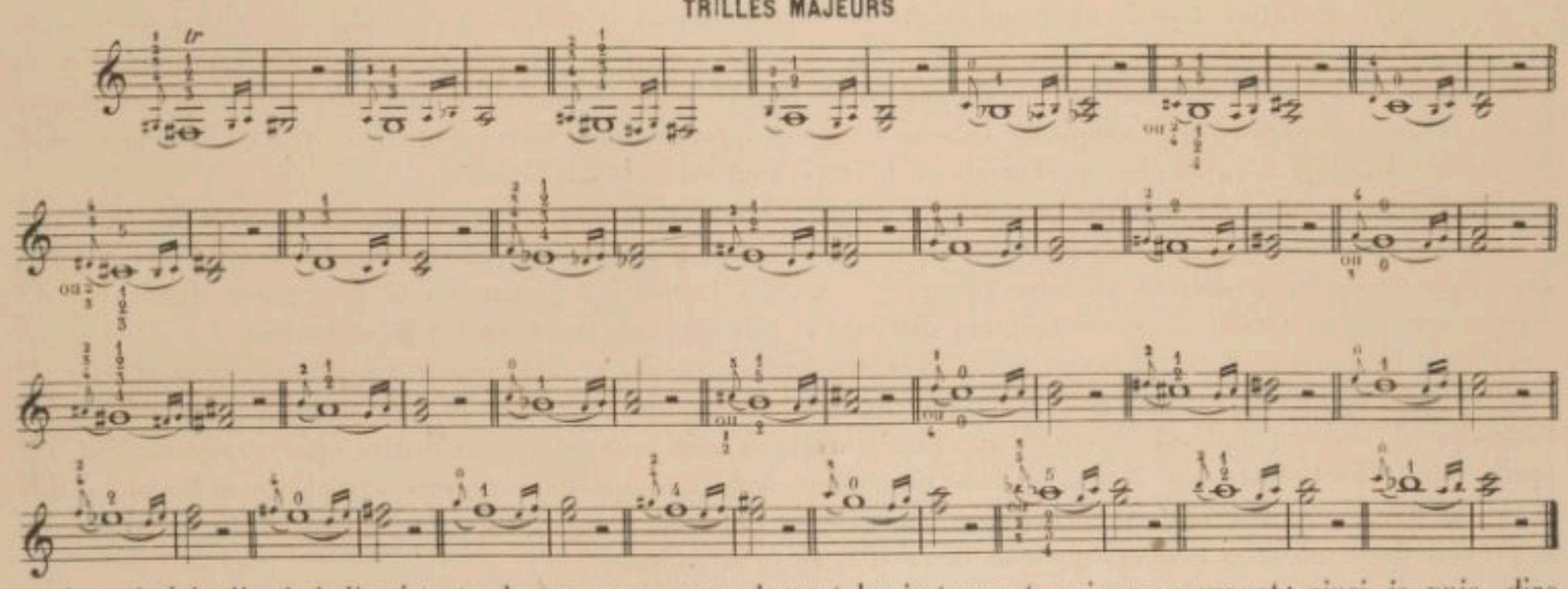
Ces doigtés m'ont paru les meilleurs, mais on comprend qu'ils ne peuvent être fixes et absolus, attendu qu'il faut encore tenir compte du ton dans lequel on joue et du rang qu'occupent les notes dans ce ton : la sensible suivie de la tonique, par exemple, demande à être un peu haussée, etc.

On devra donc toujours consulter l'oreille qui, en définitive, est notre meilleur maître à tous.

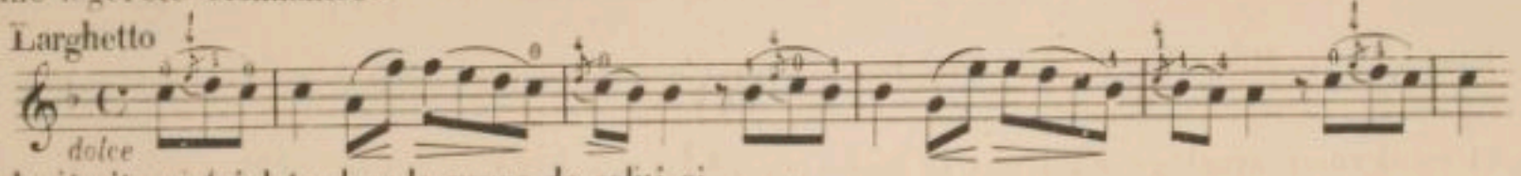
TRILLES MINEURS



TRILLES MAJEURS
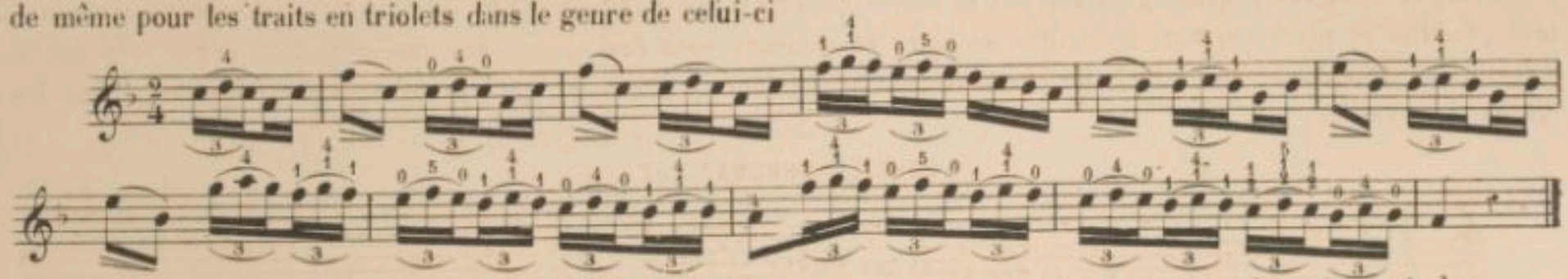


Je suis loin d'avoir indiqué toutes les ressources que donnent les instruments qui nous occupent ; ainsi je puis dire encore que le 4.e et le 5.e pistons sont d'un grand secours pour le passage des notes d'agrément. On obtient par ce moyen une sûreté et une légéreté étonnantes.

EXEMPLE 

etc

de même pour les traits en triolets dans le genre de celui-ci



Mais je laisse à l'intelligence et à la sagacité des élèves de faire d'autres découvertes dans cette riche mine qui n'a presque point été explorée encore. Je n'ajouterai plus qu'un mot: c'est qu'au besoin le 4.e et le 5.e pistons peuvent servir de transpositeurs, savoir: le 4.e d'un ton ascendant, le 5.e d'un demi-ton ascendant, le 4.e et le 5.e réunis d'un ton et demi. Mais il faut être très sobre de ce moyen parceque l'on a recours alors au doigté du Cornet à 3 pistons et la justesse en souffre.

Il me resterait à parler des Cornets à 6 pistons, mais cette question nous entraînerait trop loin, et je renvoie ceux qui voudraient se livrer à l'étude de ces instruments, à la *Monographie* que j'ai publiée chez Adolphe SAX: ils trouveront dans cet ouvrage les renseignements les plus complets et les plus détaillés sur les ressources de ces nouveaux instruments.

FIN

(1) Les trilles marqués d'un astérique ne peuvent se faire que sur le Cornet à 5 pistons.

C.M. 11,722

Imp. Ed. Delanchy F.R St Denis 51 53

Ancienne Maison MEISSONNIER, autrefois rue Dauphine

EXTRAIT DU CATALOGUE DE MUSIQUE INSTRUMENTALE

E. GERARD et Cie, rue Scribe, 2, maison du Grand Hôtel (au coin du boulevard des Capucines), Paris

BASSON

Airs variés, fantaisies, etc., pour Basson et Piano.

BERR (F.). Fantaisie sur la cavatine de **Marie**, avec accomp. de piano..... 6 »
— Variations sur un thème allemand, avec accomp. de piano..... 7 50
— Premier concertino sur un thème de Rossini, avec accomp. de piano..... 7 50
— Deuxième concertino sur un thème allemand avec accomp. de piano..... 7 50
— Deux cavatines de Rossini avec accomp. de piano :
N° 1. **Le Barbier de Séville**..... 5 »
2. **La Gazza Ladra**..... 5 »
— et FESSY. Fantaisie concertante sur un thème de **Mathilda de Shabran**, pour basson et piano..... »
— Fantaisie concertante sur la Dernière Pensée de Weber, pour basson et piano..... 9 »
COHEN. Op. 31. Grande fantaisie sur **la Somnambula** avec accomp. de piano..... 7 50
Avec harmonie militaire, l'orchestre séparé..... 7 50

DUO POUR DEUX BASSONS

CAUSSINUS. Airs de **Marco Spada**..... 9 »

CLARINETTE

Airs variés, fantaisies, etc., pour Clarinette, avec ou sans accompagnement.

BERR (Fr.). Sixième air varié pour clarinette en *si bémol*, avec accomp. de piano..... 7 50
— Premier concerto pour clarinette en *si bemol*, avec accomp. de piano..... 9 »
— Premier divertissement, ou 2e solo pour clarinette en *si bémol*, avec accomp. de piano. 9 »
— et FESSY. Deuxième fantaisie concertante sur un thème de **Mathilde de Shabran**. 9 »
— Quatrième fantaisie sur la valse de Weber.. 9 »
— Quatorzième fantaisie sur la valse du Duc de Reichstadt..... 9 »
KLOSÉ (H.). Op. 22. Quatre morceaux élégants en deux suites :

Première suite.

Nos 1. Fantaisie sur **Marco Spada**..... 9 »
2. Cavatine du **Barbier de Séville**...

Deuxième suite

Nos 3. **Souvenir de Varsovie** de Schulhoff. 9 »
4. Cavatine de **la Norma**.....

— Deuxième solo pour clarinette en *si bémol*, avec accomp. de piano..... 7 50
— Deuxième air varié sur un air allemand, avec accomp. de piano..... 7 50
— et HERMANN. Divertissement, avec accomp. de piano..... 6 »

CLARINETTE SEULE

BERR. (Fr.). Trois fantaisies sur **Zampa**..... 7 50
KLOZÉ. (H.). **Mélodies populaires**, choix de 40 petits airs, en 2 livraisons, chaque..... 5 »
Voir pour le détail à l'article **CAMUS**, Flûte seule, Mélodies populaires.
STRAUSS. Choix de ses plus jolies valses en 8 livraisons, chaque..... 4 50

COR — Airs variés, fantaisies, etc.

BERR. Première fantaisie pour cor et piano..... 7 50
GALLAY. Op. 34. Variations sur Ma Normandie, avec accomp. de piano..... 6 »
Avec orchestre..... 12 »
— Romance de **Bianca et Fernando**, avec accomp. de piano..... 6 »
MENGAL. La Romanesca, air de danse du XVIe siècle, avec accomp. de piano..... 4 50
Quinze duos faciles pour 2 cors, extraits de sa Méthode..... 4 5
PAQUIS. Cavatine de **Lucrezia Borgia**, avec accomp. de piano..... »

DUOS POUR DEUX CORS

DUVERNOY. Vingt duos adoptés au Conservatoire. 7 50
BANEUX. Op. 43. Douze duos faciles pour cor et cornet..... 6 »

FLUTE

Airs variés, fantaisies, etc., pour Flûte et Piano.

ALTÈS (H.). Les Chants du rossignol..... 9 »
— et PERIER (Em.) Op. 20. Duo sur **Norma**, pour flûte et piano..... 50
— Op. 21. Duo sur Ni larmes ni regrets....*id.* 7 50
— Op. 22. Duo sur Sans Amour.....*id.* 7 50
— Op. 23. Duo sur **Lucrezia Borgia**.....*id.* 7 50
— Op. 24. Duo sur **le Barbier de Séville**.*id.* 9 »
— Op. 25. Duo sur **Zampa**.....*id.* 7 50
BERBIGUIER. Op. 84. Fantaisie sur la barcarolle de **Marie** avec accomp. de piano..... 7 50
BROD. Fantaisie sur une chanson bretonne..... 7 50
BUCHER. Variations sur la Danse des sorcières de Paganini..... 7 50
CAMUS. *Cavatines italiennes*, avec les ornements et les points d'orgue, avec accomp. de piano.

N° 1.	Cavatine d'Anna Bolena.	N°s 6.	Cavatine La Niobé
2	— Il Pirata.	7.	— Anna Bolena.
3.	— Anna Bolena.	8.	— Il Pirata.
4.	— Semiramide.	9.	— La Straniera
5.	— Anna Bolena.	Chaque Numéro..... 5 »	

CAMUS. *La Romanesca*, air de danse du XVIe siècle, avec accomp. de piano..... 4 50
— Six grandes études.
CORNINX (L.). Fantaisie sur **Lucrèce Borgia**... 7 50
— Op. 35. Fantaisie sur **la Somnambule** et **les Puritains**..... 9 »
COTTIGNIES. Op. 21. *Le Retour au Tyrol*, grande fantaisie, avec accomp. de piano..... 4 50
FRISCH (R.). Op. 31. Fantaisie brillante sur **l'Elisire d'amore** avec accomp. de piano.... 7 50
GARIBOLDI (Giuseppe). Op. 59. 2me fantaisie de salon sur la **Bohemienne** de Balfe, avec accomp. de piano..... 7 50
— Eléonore de Guyenne.
— Op. 59. 2me fantaisie de salon sur la **Bohémienne** de Balfe.
— **Lucrezia Borgia**.
— Petit Enfant, morceau de salon.
HERMANN (J.). Op. 18. Fantaisie sur **Lucrezia Borgia**.
— Op. 24. Fantaisie sur **Don Juan**.
— Op. 25. Fantaisie sur la **Straniera**.
— Op. 26. Fantaisie sur **Gazza Ladra**.
— Op. 27. Fantaisie sur le **Barbier de Séville**.
— Op. 28. Fantaisie sur **Freyschütz**.
— Op. 29. Fantaisie sur la **Somnambule**.
LEPLUS. Fantaisie sur la Polka nationale..... 6 »
LOUIS (N.). Op. 42. *Ave Maria*, nocturne concertant..... 6 »
— Op. 64. Nocturne concertant sur *Son nom !*. 7 50
— Op. 144. Six petits morceaux de salon sur des thèmes de Mme L. Puget.... chaque..... 6 »

1. Air varié sur le Seigneur et les Hirondelles.	4. Rondo-valse sur Je veux vous plaire et Je te prends sans dot.
2. Rondo-galop sur le Bon-Homme Dimanche et les bonheurs partagés.	5. Fantaisie religieuse sur la Fête-Dieu et Matines.
3. Barcarolle sur la Batellière du Rhin et la Bayadère.	6. Bavardage sur les compliments de Normandie.

LOUIS (N.). Op. 218. Fantaisie sur **Mosquita la Sorcière** de X. Boisselot, pour flûte et piano..... 9 »
RÉMUSAT. Op. 7. Fantaisie sur **Lambert Simnel**, avec accomp. de piano..... 9 »
— Op. 16. Fantaisie sur **la Somnambule et les Puritains**..... 7 50
— Op. 19. Fantaisie sur **Ne touchez pas à la Reine** de X. Boisselot..... 7 50
SCHILTZ. Op. 176. Fantaisie sur **le Puits d'amour** 7 50
TULOU. Op. 55. Variations brillantes sur la cavatine de **la Cenerentola**, avec piano..... 7 50
— Op. 56. Grandes variations sur *le Château de Pau*, romance de M. Paër, avec piano.... 7 50
— Op. 59. *L'Italie et l'Irlande*, fantaisie concertante avec piano..... 7 50
— Op. 60. *Bonheur de se revoir*, fantaisie et variations, avec accomp. de piano..... 7 50
— Op. 61. *Souvenir*, fantaisie brillante et concertante avec piano..... 7 50
— Op. 62. Introduction et variations sur un thème de Mercadante, avec piano..... 7 50
— Op. 62 *bis*. — Pour 2 flûtes et piano..... 9 »
— Op. 66. *Le Bouquet de bal*, fantaisie avec accomp. de piano..... 7 50
— Op. 101. Fantaisie sur **Marco Spada**, avec accomp. de piano..... 9 »
VERROUST. Fantaisie sur *Une Chanson bretonne*. 7 50
WALCKIERS (E.). Op. 43. fantaisie sur **Zampa**, avec accomp. de piano..... 7 50
— Op. 8. Trois fantaisies sur **Giselle**, avec accomp. de piano.....chaque. 7 50

FLUTE SEULE

CAMUS. **Vingt mélodies** pour flûte seule, avec accomp. d'une seconde flûte, *ad libitum*.
Vingt numéros réunis en recueil..... 5 »
— **Mélodies populaires**, choix de 40 petits airs, en 2 livraisons.....chaque. 5 »

1re livraison	2me livraison
1. Les Yeux d'une mère	21. Gastibelza, le Fou de Tolède
2. Mon lit.	22. Chanson de noce des Bohémiens de Paris
3. Le Bonhomme Dimanche	23. Le Soleil de ma Bretagne
4. La Belle Véronaise.	24. Valse élégante d'Ad. Adam.
5. Kradoudja, air arabe.	25. Air Arabe.
6. Les Trois Marteaux.	26. La Dot d'Auvergne.
7. Polka de Baden-Baden.	27. C'est toi.
8. Ronde des Bohémiens de Paris.	28. Pas des clochettes de la Jolie Fille de Gand.
9. Le Seigneur et les Hirondelles.	29. Mazurka nationale.
10. Galop de la Jolie Fille de Gand.	30. Le Postillon de mam'Ablou
11. A la grâce de Dieu.	31. Valse de la Jolie fille de Gand
12. Couplets du Roi d'Yvetot.	32. Cavatine de Sainte-Cécile
13. Valse de la Rose de Péronne.	33. Le Garde-moulin.
14. Sport-Polka, de Strauss.	34. Annen-Polka, de Strauss
15. Fleur des champs.	35. Bolero du Mauvais œil
16. Le Départ du Marinier.	36. Scène d'amour de Giselle.
17. Polonaise, d'Ad. Adam.	37. L'Ingénue de Saint-Lô.
18. Le Millionnaire.	38. Galop de Giselle.
19. Barcarolle de la Ste-Cécile.	39. Pêche et pêcheur.
20. Valse de Giselle.	40. Cracovienne de la Jolie Fille de Gand.

CAMUS. **Cavatines italiennes** avec les ornements et les points d'orgue, en 3 livrais...chaque. 5 »
— **Six morceaux de Salon :**

Livre 1er : 1. Le Retour au chalet. 2. Fantaisie sur **l'Elisire d'Amore**. 3. Mélodie grecque.
Livre 2me : 4. Fantaisie sur **la Vestale**. 5. Caprice sur des airs bohémiens. 6. Valse sur le chant du soir.

— Op. 27. Trois fantaisies sur des motifs de Zampa..... 7 50
— Op. 35. Six petits morceaux, en 2 livraisons.

1re livraison	2e livraison
1. Rondo-valse sur le roi d'Yvetot.	4. Mélodie de Vaccaj variée
2. Mélodie de Donizetti variée	5. Fantaisie sur la Sainte-Cécile.
3. Introduction et polonaise de Faust.	6. Mélodie de Bellini variée.

Chaque livraison 5 »

COTTIGNIES. Op. 17. Six fantaisies, en 2 livraisons.

1re livraison	2e livraison
Cavatine de la Gazza ladra.	Air d'Armide.
Variations sur un thème de Zampa.	Cavatine du Barbier de Séville.
Cavatine de la Zelmira.	Variations sur un thème de Meyerbeer.

Chaque livraison. 6 »
GARIBOLDI. Jenny Bell.
— Op. 75. Sept récréations :

Lucrezia Borgia.	Zampa.
Bohémienne.	Maria.
L'Eau merveilleuse.	Marco Spada.
	Marguerite d'Anjou.

STRAUSS. Choix de ses plus jolies valses, en 8 livraisons.....chaque. 4 50

DUOS POUR DEUX FLUTES

CAMUS. 16. Trois duos concertants..... 9 »
— Op. 19. Trois duos concertants extraits d'auteurs allemands..... 9 »
TULOU. Op. 62 *bis*. Thème de Mercadante varié pour 2 flûtes avec accomp. de piano..... 9 »

HAUTBOIS

Airs variés, fantaisies, etc., avec accompagnement de Piano.

BROD. Op. 46. Fantaisie sur *Une chanson bretonne* 7 50
— Op. 57. Fantais. sur **Lucie de Lammermoor**..... 7 50
DELABARRE (A.). La Montagnarde. Divertissement, avec accomp. de piano, sur des thèmes de Clapisson..... 9 »
— Op. 9. Noël, morceau de salon..... 7 50
KALKBRENNER (F.). Souvenirs de Dieppe. Fantaisie concertante sur un chant de matelots norwégiens, pour hautbois et piano..... 9 »
LALLIER (Th.). Op. 4. Fantaisie de concert sur un air populaire de Bérat..... 9 »
— Souvenir de Berlin.
— Echos des bois, fantaisie originale.
LOUIS (N.) et VENY (A.). Fantaisie sur **le Roi d'Yvetot**, pour piano et hautbois concertants..... 9 »
VERROUST. Op. 57. Fantaisie sur **Lucrezia Borgia** 7 50
— Grande fantaisie..... 9 »

PARIS. — IMPRIMERIE ALCAN-LÉVY.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7531 04860748 6