

NOUVELLE ÉDITION

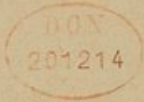


EXTRAIT DE LA GRANDE MÉTHODE

DE

CORNET A PISTONS

ET DE



SAXHORN

COMPOSÉE POUR LE CONSERVATOIRE ET L'ARMÉE

PAR

ARBAN

Professeur au Conservatoire National de Musique

PRIX NET : 10 FRANCS



PARIS
ALPHONSE LEDUC

ÉDITIONS MUSICALES
Propriétaire pour tous pays

3, RUE DE GRAMMONT. 3

Déposée et Enregistrée selon les Traités Internationaux

Prix T. 25.00

RAPPORT

Du Comité des Études musicales du Conservatoire sur la Méthode de Cornet à pistons et de Saxhorn de M. ARBAN.

Le Comité des Études musicales a examiné la Méthode qui lui a été soumise par M. Arban.

Cet ouvrage, comportant des développements considérables, repose sur d'excellentes doctrines et n'omet aucun des enseignements propres à former un bon cornettiste.

C'est, en quelque sorte, le résumé des connaissances acquises par l'auteur, au moyen d'une longue pratique comme professeur et exécutant, et une consécration écrite des résultats exceptionnels dont a été marquée sa carrière de virtuose.

Les différents genres d'articulations, les divers coups de langue, les notes d'agrément, les *staccati* sont sérieusement abordés, ingénieusement analysés et heureusement résolus ; les nombreuses leçons qu'y consacre l'auteur ont droit à une mention toute particulière.

Dans la riche série d'enseignements où sont traitées toutes les autres questions musicales, on remarque également une intelligence approfondie des difficultés et un tact parfait à en triompher. La dernière partie de l'ouvrage renferme une longue suite d'études aussi intéressantes par le fond que par la forme, et se termine par une collection de solos qui sont comme la mise en œuvre de ce qui a été enseigné précédemment ; dans ces études et dans ces solos brillent les qualités éclatantes et solides à la fois dont l'auteur a si souvent fait preuve.

En conséquence, le Comité, rendant hommage au mérite et à l'utilité de la Méthode dont M. ARBAN est l'auteur, n'hésite pas à l'approuver, ainsi qu'à l'adopter pour l'enseignement au Conservatoire.

AUBER,

MEYERBEER, KASTNER, A. THOMAS, REBER, BAZIN,
BENOIST, DAUVERNÉ, VOGT, PRUMIER, ÉMILE PERRIN,

ÉDOUARD MONNAIS, A. DE BEAUCHÈNE,
Commissaire impérial. Secrétaire.

MONITEUR DE L'ARMÉE

JOURNAL OFFICIEL MILITAIRE (N° 182)

Note ministérielle relative à la Méthode de Cornet à pistons et de Saxhorn composée par M. ARBAN
Professeur au Conservatoire de Musique.

Paris, le 8 août 1864

Le maréchal de France, ministre secrétaire d'État de la Guerre, a soumis à l'examen d'une Commission spéciale présidée par le général de division Mellinet, et composée de MM. Berlioz, Ambroise Thomas, Clapissou et Kastner, membres de l'Institut, une *Méthode de Cornet à pistons et de Saxhorn*, composée par M. ARBAN, professeur au Conservatoire impérial de Musique.

Cette Commission a reconnu que la Méthode de M. ARBAN est essentiellement pratique, et se distingue par l'ordre parfait dans lequel elle est présentée, par les éléments précieux et les utiles indications qu'elle renferme pour l'enseignement spécial des instruments en cuivre.

Elle a constaté, en outre, que les principes élémentaires sont bien mis à la portée des élèves commençants, et s'adressent en même temps aux artistes plus avancés ; que, dans les explications sur le style, l'auteur rectifie avec soin les défauts qui existent généralement dans la manière d'exécuter les différents rythmes musicaux, et indique clairement, et avec précision, les saines traditions du Conservatoire impérial de Musique.

En résumé, la Commission a exprimé l'avis que la Méthode de M. ARBAN était appelée à rendre de grands services à l'étude de l'art, et qu'il y aurait avantage à ce qu'elle fût adoptée dans les musiques de l'armée.

AVANT - PROPOS



Il peut paraître étrange ou superflu de venir prendre la défense du corne à pistons, aujourd'hui que ce instrument a fait ses preuves dans l'orchestre et dans le solo; qu'il n'est pas moins indispensable au compositeur ni moins aimé du public que la flûte, la clarinette, et même le violon; aujourd'hui enfin qu'il a définitivement conquis le rang élevé que lui assignent la beauté de son timbre, la perfection de son mécanisme et l'immensité de ses ressources.

Mais il n'en a pas été toujours ainsi; le corne à pistons a eu des commencements plus modestes, et il n'y a pas encore beaucoup d'années que les masses l'accueillaient avec une superbe indifférence, en même temps que le bataillon sacré de la routine contestait ses qualités, et s'efforçait d'en proscrire l'application; phénomène qui, d'ailleurs, ne manque jamais de se produire, à l'origine de toute invention nouvelle, si excellente soit-elle, et dont l'apparition du saxhorn et du saxophone, instruments plus jeunes que le corne à pistons, a fourni une éclatante et nouvelle preuve.

Les premiers musiciens qui jouèrent du corne à pistons furent en général des cornistes et des trompettistes. Chacun y apporta le cachet de ses goûts, de ses facultés, de ses habitudes, et je n'ai pas besoin d'ajouter qu'une exécution née d'éléments incomplets autant qu'hétérogènes, laissa bien longtemps à désirer, et offrit pendant une période assez prolongée le triste spectacle des lacunes, des défaillances et des défauts les plus choquants.

Peu à peu les choses se modifièrent dans un sens favorable; l'on vit surgir des exécutants véritablement dignes du nom d'artistes. Cependant, quelque brillantes que fussent ces individualités, elles ne purent se soustraire au vice de leur origine, c'est-à-dire au manque absolu d'ensemble et de direction. Chez ceux-ci on admira une agilité extrême, ceux-là se firent applaudir par l'expression de leur jeu; les uns furent cités pour leurs lèvres, les autres pour leur facilité à monter, d'autres enfin, pour l'éclat ou le volume de leur son; ce fut, si je puis parler ainsi, le règne des spécialités; mais on ne voit pas qu'un seul des cornettistes en vogue à cette époque, ait songé à réaliser ou se soit proposé d'acquérir la somme des qualités qui seules constituent les grands artistes.

C'est là le point sur lequel je voulais insister et particulièrement appeler l'attention. De nos jours, on a unanimement reconnu l'insuffisance des anciens virtuoses, comme aussi l'insuffisance de leur enseignement. Ce que l'on veut, c'est une exécution, c'est un enseignement méthodique; il ne suffit pas de bien chanter ou de bien faire la difficulté, il faut faire également bien l'un et l'autre; en un mot, il faut que le corne à pistons, de même que la flûte, la clarinette, le violon et la voix, ait ce beau style et cette grande école dont quelques professeurs, et en particulier le Conservatoire, ont conservé le précieux dépôt et les saines traditions.

Tel est le but que je n'ai cessé de poursuivre dans ma carrière déjà longue; et si de nombreux, d'éclatants succès, devant les juges les plus compétents comme devant les auditeurs les plus difficiles (1), me donnent le droit de croire que j'en ai approché d'assez près, je ne montrerai pas de présomption, en abordant avec confiance la mission délicate de transmettre à d'autres le fruit de l'étude la plus approfondie et de la pratique la plus assidue. Il y a déjà d'ailleurs bien longtemps que je professe, et ce livre n'est en quelque sorte que le résumé d'une expérience longuement acquise et chaque jour perfectionnée.

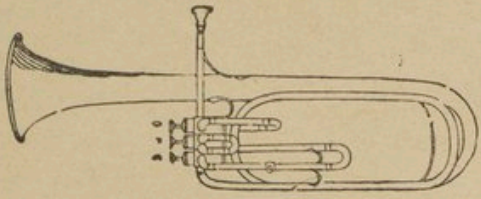
Mes explications seront aussi brèves et aussi claires que possible, car je veux instruire l'élève, et non pas l'effrayer. On ne lit pas toujours les longues pages de texte, et il y a tout profit à les remplacer par des exercices et des exemples. Voilà les richesses que j'ai cru ne jamais pouvoir trop accumuler, les sources auxquelles j'ai cru ne pouvoir jamais puiser d'une main trop large, comme on s'en apercevra, du reste, à l'importance de ce volume, car on y doit trouver, à mon sens, la solution de toutes les difficultés et de tous les problèmes.

Je me suis constamment appliqué à composer des études mélodiques, et généralement à rendre l'étude de l'instrument aussi agréable que possible; en un mot, à conduire sans qu'il se décourage, l'élève jusqu'aux dernières limites de l'exécution, du sentiment et du style qui doivent caractériser la nouvelle école.

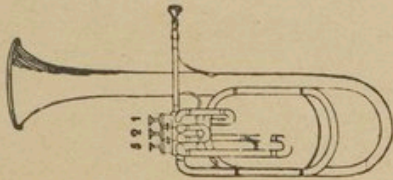
J. B. ARBAN.

(1) Les résultats que j'ai obtenus en France, en Allemagne et en Angleterre, plaident victorieusement la cause du corne à pistons et démontrent que celui-ci peut le disputer aux instruments les plus aimés. En 1848, je me fis entendre à une séance de la Société des Concerts du Conservatoire, où je jouai le fameux air de flûte composé par Böhm sur un thème suisse, et dans lequel sont, comme on sait, entassées à plaisir les plus inextricables difficultés; à partir de ce jour, je puis dire que le corne à pistons prit place à côté des instruments classiques. C'est dans ce morceau que je fis entendre le coup de langue de flûte en staccato binaire, ainsi que le staccato ternaire, dont je suis le premier à avoir fait l'application au corne à pistons.

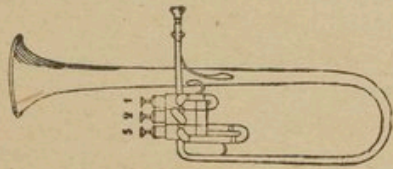
SAXOTROMBE BARYTON SI^b



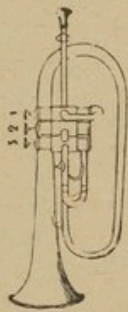
SAXOTROMBE ALTO MI^b



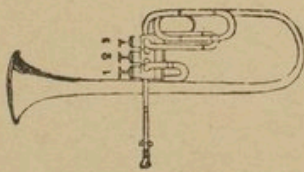
SAXHORN CONTRALTO SI^b
de cavalerie



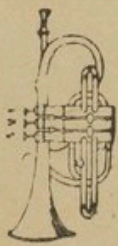
SAXHORN CONTRALTO SI^b



CORNET A PISTONS
de cavalerie



CORNET A PISTONS



TABLATURE DES HARMONIQUES DU CORPS SONORE
POUR CHACUNE DES SEPT LONGUEURS OBTENUES SUR LES INSTRUMENTS A TROIS PISTONS DESCENDANTS

o vide.

Le 2^{me} piston baisse d'un $\frac{1}{2}$ ton

Le 1^{er} piston baisse d'un ton

Les 1^{er} et 2^{me} pistons baissent d'un ton et $\frac{1}{2}$ ou le 3^{me} seul

Les 2^{me} et 3^{me} pistons baissent de 2 tons.

Les 1^{er} et 3^{me} pistons baissent de 2 tons et $\frac{1}{2}$

Les 1^{er} 2^{me} et 3^{me} pistons baissent de 3 tons

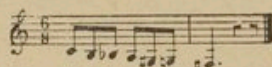
comme chromatique

ETENDUE DU CORNET A PISTONS ET DU SAXHORN

Ainsi que l'indique la tablature, les instruments à trois pistons descendants ont une étendue chromatique de deux octaves $1/2$, qui, pour le cornet aussi bien que pour le saxhorn, va du *fa* dièse au-dessous des lignes, jusqu'au contre *ut* au-dessus des lignes. Mais il n'est pas donné à tout le monde de parcourir avec facilité cette étendue toute entière.

Il faut donc, quand on écrit pour ces instruments, fût-ce même un solo, ne pas atteindre aux dernières limites de l'échelle indiquée sur la tablature. Généralement MM. les chefs de musique font monter les instruments dans des régions trop élevées. Il en résulte que l'artiste perd la belle qualité de son de l'instrument et qu'il finit par manquer les choses les plus simples, même quand il joue dans le médium. Pour obvier à cet inconvénient, il convient de travailler avec conscience l'instrument dans toute son étendue et de s'appesantir plus particulièrement sur le chapitre consacré à l'étude divers intervalles.

L'étendue la plus facile à parcourir commence à l'*ut* grave pour continuer jusqu'au *sol* au-dessus des lignes. On peut facilement monter jusqu'au *si* bémol, mais le *si* naturel et l'*ut* ne doivent s'employer que très-rarement.

Quant aux notes qui existent au-dessous de l'*ut*, c'est-à-dire  elles n'ont pas de

grandes difficultés, bien que certains artistes éprouvent parfois beaucoup de peine à les faire sortir avec plénitude; ces notes sont cependant fort belles quand on les possède bien

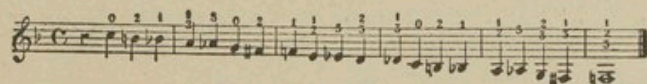
CORNET A PISTONS EN UT

Il est indispensable de jouer le cornet à pistons en *ut* et en *si* naturel aussi bien que le cornet en *si* bémol, car ils peuvent rendre de très-grands services dans les orchestres, surtout quand on est appelé à jouer des parties de trompettes. Comme instrument solo, le cornet en *ut* est des plus brillants et possède même un timbre plus distingué que celui en *si* bémol. Dans les théâtres consacrés aux représentations lyriques, on ne saurait s'en passer, à cause des transpositions qui y deviennent beaucoup plus faciles que sur le cornet à pistons en *si* bémol, et surtout en raison de la sûreté avec laquelle on peut atteindre les sons les plus aigus.

Si l'orchestre joue en *si* naturel ou en *mi* majeur, il convient de jouer avec le cornet en *si* naturel. Si l'orchestre joue en *ut* ou en *fa*, alors prenez le cornet en *ut*. Quant au cornet en *la*, il correspond assez mal aux tons que je viens d'indiquer pour l'orchestre, et son emploi ne ferait, en général, que créer des difficultés.

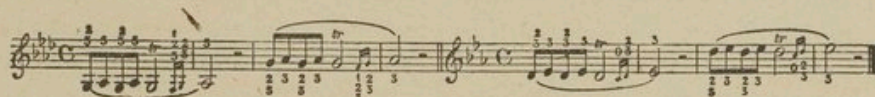
DEUXIÈME TABLATURE

Il existe un moyen d'obtenir le *fa* naturel au-dessous des lignes, et en même temps de faciliter l'exécution de certains passages impraticables avec les doigtés indiqués sur la première tablature. Il faut, pour cela, tirer d'un demi-ton la coulisse du troisième piston, de manière à réaliser une longueur de deux tons, au lieu d'un ton et demi qu'elle possède habituellement. On se servira alors du doigté suivant qui, d'ailleurs, est fort usité en Allemagne.

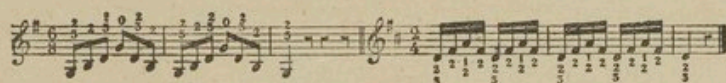


Il faut, pour que le *fa* naturel soit tout à fait juste, tirer en même temps un peu la coulisse d'accord, ainsi que je l'indiquerai dans le prochain chapitre.

Exemple de trilles impraticables avec le doigté ordinaire, et que l'on peut obtenir facilement en employant le doigté de la deuxième tablature :



Exemples de quelques traits dans lesquels on peut éviter les fourches en employant ce même doigté :



On ne doit recourir à ces procédés que dans des cas exceptionnels; je ne les donne ici que pour faire bien connaître toutes les ressources de l'instrument.

EMPLOI DE LA COULISSE D'ACCORD

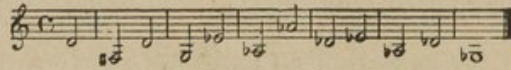
Un cornet à pistons bien fabriqué doit être monté de manière à ce que le pouce de la main gauche puisse entrer dans l'anneau de la coulisse d'accord, afin de pouvoir l'ouvrir et la fermer à volonté sans le secours de la main droite. On peut ainsi s'accorder en jouant; personne n'ignore que lorsqu'on commence à jouer, l'instrument, étant froid, se trouve un peu trop bas. Ce n'est qu'après l'exécution de quelques mesures que l'instrument monte en s'échauffant, et cela dans des proportions extraordinaires.

La coulisse d'accord doit servir aussi à compenser les notes qui, par leur nature, sont trop hautes. Chaque piston étant accordé pour être employé séparément, quand on en additionne plusieurs, les coulisses deviennent forcément trop courtes, et la justesse se trouve altérée. En voici un exemple : Supposez que sur le cornet à pistons en *si* bémol vous mettiez un corps de recharge, et que ce soit le ton de *sol*, l'instrument se trouve alors baissé d'un ton et demi. Pour jouer juste avec ce nouveau ton, il faut nécessairement tirer beaucoup la coulisse de chaque piston.

Un effet analogue se produit toutes les fois que sur un instrument quelconque vous employez le troisième piston. Ainsi, lorsque sur un cornet en *si* bémol vous abaissez le troisième piston, vous le baissez d'un ton et demi; c'est exactement comme si vous aviez mis votre instrument en *sol*, puisque les coulisses de chaque piston produisent l'effet de tons ajoutés à l'instrument.

Il faudrait donc, dans ce cas, tirer les coulisses du premier et du deuxième piston, pour s'en servir collectivement avec

le troisième ; mais comme cette opération est impraticable, il devient nécessaire d'y suppléer par l'artifice indiqué ci-dessous, c'est-à-dire de compenser le manque de longueur des tubes, en tirant la coulisse d'accord avec le pouce de la main gauche ; sans cette précaution, toutes les notes ci-après seraient trop hautes.



Il n'est pas difficile de descendre ces notes au moyen des lèvres, mais c'est au prix de la qualité du son. Il vaut donc mieux, dans les mouvements lents, pour conserver au son tout son éclat, se servir de la coulisse d'accord comme compensateur.

POSITION DE L'EMBOUCHURE SUR LES LÈVRES

L'embouchure doit se poser au milieu de la bouche, deux tiers sur la lèvre inférieure et un tiers sur la lèvre supérieure, c'est du moins la position que j'ai adoptée pour moi-même, et que je crois la meilleure.

Les cornistes posent généralement l'embouchure deux tiers sur la lèvre supérieure et un tiers sur la lèvre inférieure, ce qui est justement le contraire de ce que je viens d'indiquer pour le cornet ; mais il ne faut pas oublier qu'il y a de grandes différences dans la conformation de l'instrument comme dans la manière de le tenir ; et ce qui peut très-bien convenir au cor est d'un mauvais effet avec le cornet. Ainsi, que doit-on désirer dans la position du cornet à pistons ? qu'il soit bien horizontal ; eh bien, si on plaçait l'embouchure comme on a coutume de le faire pour le cor, l'instrument aurait une tendance à tomber, comme si on jouait de la clarinette.

Il va des professeurs qui ont pour habitude de changer la position d'embouchure de tous les élèves qui s'adressent à eux. J'ai rarement vu ce système réussir ; à ma connaissance, plusieurs artistes, possédant déjà un talent remarquable, ont essayé de ce que nous appelons au Conservatoire le système orthopédique, lequel consiste à redresser les embouchures mal placées. Je dois dire que ces mêmes artistes, après avoir perdu plusieurs années à travailler inutilement d'après ce système, furent obligés d'en revenir à placer leur embouchure dans la position primitive, car aucun n'avait obtenu de bons résultats, quelques-uns même ne pouvaient plus jouer du tout.

Je conclus de ceci que, lorsqu'un artiste a mal commencé, il doit seulement chercher à se perfectionner, mais non à changer son embouchure de place, surtout s'il est déjà d'une certaine force, attendu qu'il ne manque pas de virtuoses qui jouent parfaitement et qui ont même un très-beau son, tout en posant leur embouchure sur le côté et même dans les coins de la bouche. Tout ce que l'on peut faire, c'est de se mettre en garde contre ce défaut. En somme, et pour me résumer, il n'y a aucune règle absolue pour la pose de l'embouchure, car tout dépend de la conformation de la bouche et de la régularité des dents.

L'embouchure une fois posée, il ne faut plus la déranger ni pour monter, ni pour descendre ; on doit obtenir ces résultats par la flexibilité des lèvres. Il serait impossible d'exécuter de certains passages si on était obligé de changer l'embouchure de place pour prendre avec rapidité une note grave après une note élevée.

Pour faire sortir les notes hautes, il est nécessaire d'opérer une certaine pression sur les lèvres, de manière à leur donner une tension proportionnée au degré de la note qu'on veut obtenir ; les lèvres étant ainsi tendues, les vibrations deviennent plus courtes, et par conséquent les sons plus élevés.

Pour descendre, il faut, au contraire, appuyer l'embouchure plus légèrement, afin de donner plus d'ouverture au passage de l'air ; les vibrations étant alors plus lentes par l'effet du relâchement des muscles, on obtient des sons graves conformes au degré d'ouverture que l'on donne aux lèvres.

Il ne faut jamais ramener les lèvres en avant ; il faut, au contraire, tirer les coins de la bouche : par ce moyen, on obtient un son beaucoup plus ouvert. Lorsque les lèvres commencent à être fatiguées, il ne faut jamais forcer les sons ;

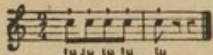
jouez alors plus piano; car, en jouant fort, les lèvres se gonflent, et il devient impossible de faire sortir une note. On doit cesser de jouer quand les muscles commencent à se paralyser; il y aurait folie à continuer, attendu qu'il s'ensuivrait peut-être des courbatures de lèvres qui pourraient durer fort longtemps.

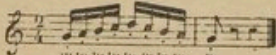
MANIÈRE D'ATTAQUER LE SON

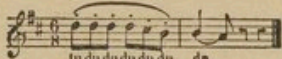
Il ne faut pas perdre de vue que l'expression : coup de langue n'est qu'un mot de convention; la langue, en effet, ne donne pas de coup; car, au lieu de frapper, elle opère, au contraire, un mouvement en arrière; elle remplit seulement l'office d'une soupape.

Il faut se rendre bien compte de cet effet, avant de poser l'embouchure sur les lèvres. La langue doit être placée contre les dents de la mâchoire supérieure, de manière à ce que la bouche soit hermétiquement fermée. Au moment où la langue se retire, la colonne d'air, qui fait pression sur elle, se précipite violemment dans l'embouchure et produit le son.

La prononciation de la syllabe *tu* sert à déterminer l'attaque du son. Cette syllabe peut être prononcée avec plus ou moins de douceur, suivant le degré de force que vous voulez donner à votre attaque. Lorsque sur une note il y a un

point allongé  cela indique que le son doit être fort court; vous devez alors prononcer la syllabe

tu avec beaucoup de sécheresse. Lorsque, au contraire il n'y a qu'un point  vous devez prononcer cette syllabe avec plus de douceur, de manière que les sons, quoique détachés, se lient bien entre eux. Quand,

sur une succession de notes, on met des points au-dessus desquels il y a un coulé  vous devez invariablement poser la première note avec un *tu* très-doux, et lui substituer ensuite la syllabe *du*, par la raison que cette syllabe, tout en articulant chaque note, les lie parfaitement entre elles. (C'est ce que l'on nomme le coup de langue dans le son.)

Il n'y a que ces trois manières d'attaquer, c'est-à-dire de séparer les sons; plus tard, je ferai connaître les autres articulations. Pour le moment, il n'y a lieu de connaître et d'étudier que le coup de langue simple, car de ce point de départ dépend entièrement le succès d'une bonne exécution.

Comme je l'ai dit plus haut, la manière d'attaquer le son laisse voir immédiatement si vous avez un bon ou un mauvais style. La première partie de cette méthode est entièrement consacrée à ce genre d'études; je ne passerai aux coulés que quand l'élève saura parfaitement attaquer et poser le son.

MANIÈRE DE RESPIRER

L'embouchure une fois placée sur les lèvres, la bouche doit s'entr'ouvrir sur les côtés, et la langue se retirer pour laisser pénétrer l'air dans les poumons. Le ventre ne doit pas se gonfler, il doit, au contraire, remonter au fur et à mesure que la poitrine grossit par l'effet de l'aspiration.

La langue doit alors s'avancer contre les dents de la mâchoire supérieure, de manière à fermer hermétiquement la bouche, comme le ferait une soupape chargée de maintenir la colonne d'air dans les poumons.

Au moment où la langue se retire, l'air qui faisait pression sur elle se précipite dans l'instrument et détermine les vibrations qui produisent le son. Le ventre alors doit reprendre doucement sa position primitive, en suivant le décroissement que la poitrine opère par l'effet de la diminution de l'air dans les poumons.

La respiration doit être subordonnée à la longueur des traits que l'on veut exécuter ; plus un trait est long et plus il faut aspirer abondamment. Dans les phrases courtes, une respiration trop forte et trop souvent répétée produit une suffocation occasionnée par le poids de la colonne d'air qui pèse trop lourdement sur les poumons. Il faut donc de bonne heure apprendre à bien ménager sa respiration, afin d'arriver au bout d'une longue phrase, en donnant au s toute sa puissance et sa fermeté.

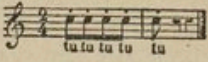
DU STYLE

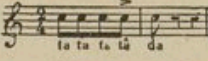
DÉFAUTS A ÉVITER

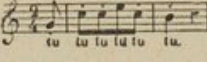
La première chose dont il y ait lieu de s'occuper, c'est de bien poser le son. C'est là le point de départ de toute bonne exécution, et un musicien dont l'émission est vicieuse n. sera jamais bon artiste.

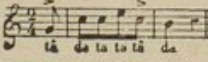
Dans le piano aussi bien que dans le forte, l'attaque du son doit être franche, nette, immédiate. Il faut, en attaquant, toujours articuler la syllabe *tu* et non point la syllabe *doua*, comme un très-grand nombre d'exécutants ont coutume de faire. Cette dernière articulation fait prendre le son en dessous et lui donne une émission pâteuse et désagréable.

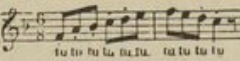
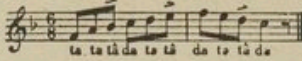
Après la pose du son, l'exécutant devra surtout s'attacher à posséder un bon style. Je ne veux point parler ici de cette qualité suprême qui est le point culminant de l'art et que possèdent si peu de virtuoses, même parmi les plus renommés et les plus habiles, mais simplement d'une qualité plus modeste dont l'absence arrêterait tout progrès, annihilerait tout résultat. Le naturel, la correction, l'exécution de la musique telle qu'elle est écrite, le phrasé dans le genre et le sentiment du morceau, voilà des mérites qui doivent assurément faire l'objet d'une aspiration constante de la part de l'élève, mais il ne doit espérer y atteindre qu'après s'être imposé rigoureusement la loi d'observer les valeurs. Le défaut contraire est si commun, surtout parmi les musiciens de régiment, que je crois devoir passer en revue les abus auxquels il peut donner lieu, en indiquant les moyens de s'en préserver.

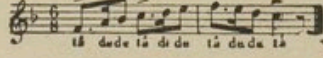
Ainsi, par exemple, dans une mesure à deux-quatre, composée de quatre croches que l'on doit exécuter avec la plus grande égalité en prononçant  on trouve généralement le moyen d'allonger et d'écraser la qua-

trième croche en prononçant  Si dans ce même rythme un morceau commence par une croche en levant, on donne alors trop d'importance à cette première note, qui, par le fait, n'a pas plus de valeur que les autres.

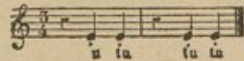
Il faut exécuter ainsi, en séparant chaque note :  au lieu d'allonger la première, ainsi qu'il suit :

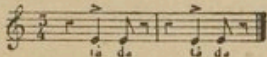
 Dans la mesure à six-huit, les mêmes errements existent. On allonge la sixième croche de chaque mesure, trop heureux encore quand on n'exécute pas ces six croches en sautillant.

On doit exécuter ainsi :  au lieu de :  d'autres artistes

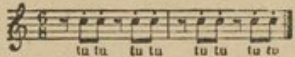
Encore comme s'il y avait des croches pointées suivies de doubles croches : 

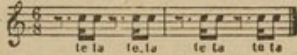
Le lecteur peut voir, par ce qui précède, combien une mauvaise articulation peut influer sur l'exécution; il ne faut pas se dissimuler que la langue étant à peu près aux instruments de cuivre ce que l'archet est au violon, si vous articulez d'une manière inégale, vous transmettez aux notes émises dans l'instrument, les syllabes prononcées d'une façon inégale et boiteuse, et les fautes de rythme qu'elles contiennent.

Dans les accompagnements, on a aussi, parfois, une manière détestable de faire les contre-temps. Ainsi, dans la mesure à trois-quatre, on doit exécuter chaque note avec la plus grande égalité, sans allonger ni raccourcir une des deux notes qui composent ce genre d'accompagnement. Exemple :  au lieu de faire, comme on en a

l'habitude :  dans la mesure à six-huit, on a pareillement une mauvaise manière d'exécuter les

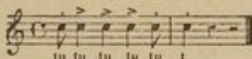
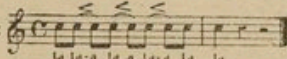
contre-temps, laquelle consiste à faire entendre la première note du contre-temps, comme si c'était une double croche,

au lieu de donner la même valeur aux deux notes qui le composent. On doit exécuter ainsi : 

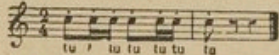
et non comme l'indique l'exemple suivant 

Dans l'exécution des syncopes, il existe aussi généralement un défaut capital, surtout dans les régiments, qui consiste à faire sentir la deuxième partie de la note syncopée.

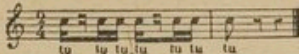
Une syncope doit être traduite, mais il ne faut pas faire entendre sa terminaison davantage que si, au lieu d'être une syncope, c'était une note frappée sur le temps fort.

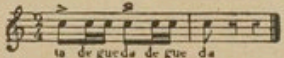
Il faut l'exécuter en prononçant ainsi :  et non pas en prononçant : 

Il n'y a pas de raison pour que le milieu d'une syncope soit entendu avec plus de force que l'attaque de cette même note. L'essentiel consiste à faire entendre distinctement son point de départ, et à soutenir cette même note pendant toute sa valeur, sans l'enfler vers le milieu.

Il faut exécuter l'exemple suivant avec une égalité mécanique, en prononçant sans presser : 

Observez bien, en outre, que la première croche doit être séparée des deux doubles croches, comme si l'y avait entre elles

un quart de soupir. Exemple :  et non pas comme on en a l'habitude, en traînant sur la

première note, et en produisant un mauvais coup de langue, ainsi qu'il suit :  Plus tard,

vous apprendrez la manière d'exécuter les mêmes traits en coup de langue, mais il faut préalablement exercer la langue à prononcer avec beaucoup de légèreté toute espèce de rythme, sans avoir recours à ce genre d'articulation.

En dehors des défauts de rythme qui viennent d'être signalés, il existe beaucoup d'autres défauts; presque tous peuvent se rapporter à une ambition mal dirigée, à un goût douteux, à une fâcheuse tendance aux exagérations. Bien des artistes se figurent qu'ils font preuve de sentiment quand ils ont enflé des sons par saccade, et qu'ils ont abusé d'un tremblement produit au moyen du cou, et qui laisse entendre un certain *ou ou ou* des plus désagréables.

L'oscillation du son s'obtient sur le cornet, de la même manière que sur le violon, par un léger mouvement de la main droite; ce genre d'effet produit une grande sensibilité, mais il faut se garder d'en faire abus, car son emploi trop fréquent deviendrait un grave défaut.

Même observation en ce qui concerne le *portamento* précédé d'une petite note; il y a des artistes qui ne peuvent pas faire quatre notes sans y introduire un ou deux *portamento*; c'est là une manière déplorable qu'il convient de signaler, ainsi que l'abus du *gruppetto*.

En terminant le paragraphe où j'ai passé en revue les défauts les plus saillants et les plus fréquents qu'engendre un mauvais style (en indiquant la manière d'y remédier), je prends l'engagement de revenir avec insistance sur ce sujet chaque fois que s'en présentera l'occasion. Les mauvaises habitudes sont généralement trop enracinées chez les musiciens qui jouent des instruments de cuivre, pour céder à un seul avertissement, et on ne saurait leur faire une assez rude guerre.

EXPLICATION SUR LES PREMIÈRES ÉTUDES

N° 1. Attaquez le son en prononçant la syllabe *tu*, et soutenez-le bien en lui donnant tout l'éclat et toute la force possibles.

On ne doit, en aucune circonstance, gonfler les joues; les lèvres ne doivent faire aucun bruit dans l'embouchure, ainsi que beaucoup de personnes se le figurent. Le son se forme de lui-même; on doit seulement le bien attaquer, en tendant les lèvres, afin qu'il soit à sa hauteur, et non pas au-dessous de son diapason, car, alors, il en résulterait un son désagréable et faux.

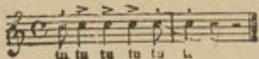
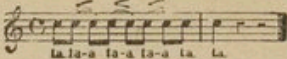
Les numéros 7 et 8 indiquent toute les notes qui se font en employant les mêmes pistons. Les numéros 9 et 10, en passant dans tous les tons, sont destinés à compléter l'ensemble des doigtés, de manière à ne plus être obligé de marquer les numéros des pistons sous chaque note. Il faut donc jouer les deux premières leçons pendant assez longtemps, pour être bien au courant du doigté de l'instrument.

Je n'indiquerai désormais que les doigtés qui donnent quelques facilités. Dans toutes les leçons, jusqu'au n° 50, il faut constamment attaquer chaque son et donner à chaque note leurs valeurs véritables; toutes les premières études sont composées dans ce but.

DES SYNCOPES

(Page n° 22)

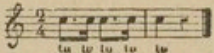
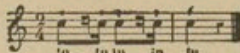
La syncope est une note qui, au lieu d'être placée sur le temps fort, se place sur le temps faible. On doit la soutenir pendant toute la durée de sa valeur, en faisant bien sentir son point de départ; mais il ne faut, en aucun cas, faire entendre par saccade la deuxième partie de sa valeur.

On doit exécuter ainsi :  et non pas ainsi : 

ÉTUDES EN CROCHES POINTÉES SUIVIES DE DOUBLES CROCHES

(Page n° 26)

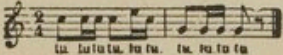
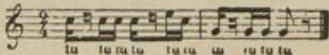
Dans ces études la croche pointée doit être soutenue pendant toute sa valeur; il faut se garder de remplacer le point par un silence.

On doit exécuter ainsi :  et non pas comme s'il y avait : 

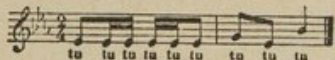
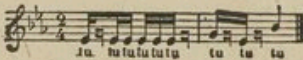
ÉTUDES COMPOSÉES DE CROCHES SUIVIES DE DOUBLES CROCHES

(Page n° 28)

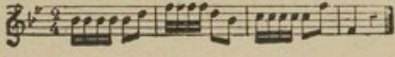

Pour donner plus de légèreté à ces études, il faut que la première croche soit attaquée avec plus de sécheresse que ne l'indique sa valeur; on doit l'exécuter comme une double croche, en observant un silence entre elle et les deux doubles croches qui la suivent.

On écrit ainsi :  et l'on doit exécuter ainsi : 

Il en est de même quand une croche, au lieu de précéder, suit les doubles croches.

On écrit ainsi :  et l'on doit exécuter ainsi : 

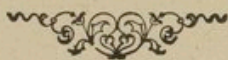
On écrit ainsi :

 et l'on doit exécuter ainsi : 

ÉTUDES SUR LA MESURE A $\frac{6}{8}$

(Page n° 32)

Dans la mesure à $\frac{6}{8}$, on doit exécuter les croches en les séparant bien et en leur donnant une valeur égale. Il ne faut, en conséquence, jamais traîner sur la troisième croche de chaque temps. Les croches pointées, ainsi que les croches suivies de doubles croches, s'exécutent dans ce rythme, en observant les mêmes règles que dans le $\frac{2}{4}$.



N:1.

2.

3.

4.

5.

6.

A musical score for guitar, consisting of 12 staves. The score is written in treble clef with a common time signature (C). The music is divided into two systems, each containing six staves. The first system is marked with a '1' below the first staff, and the second system is marked with a '2' below the first staff. The lyrics 'lu' are written above the notes in each staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) in the second system. The guitar part includes fingerings indicated by numbers 1, 2, and 3 below the notes.

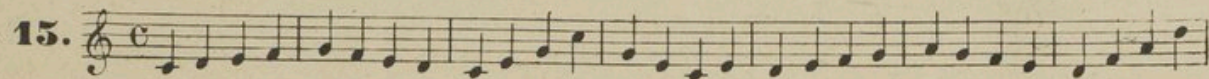
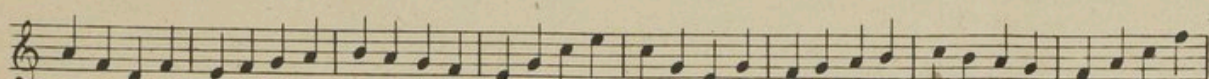
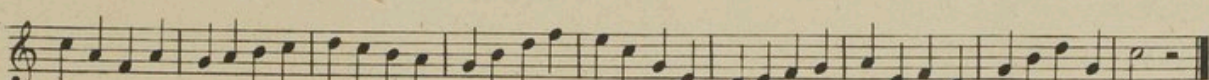
10. Exercise 10 consists of six staves of music. The first staff is in C major with a treble clef and common time signature. The second staff is in G major. The third staff is in D major. The fourth staff is in B-flat major. The fifth staff is in E-flat major. The sixth staff is in A major. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. Fingering numbers (1, 2, 3) are indicated throughout the piece.

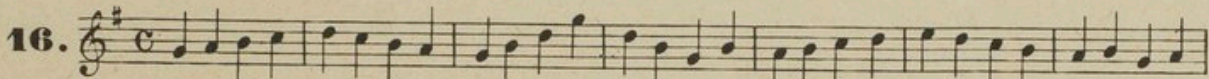
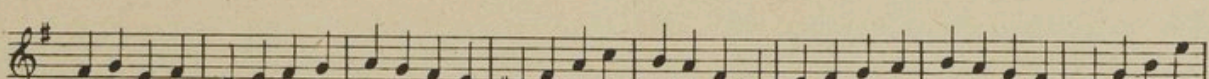
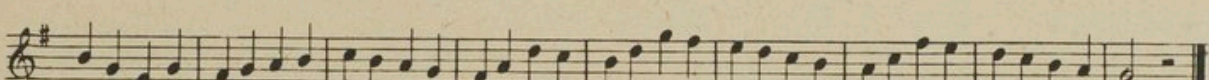
11. Exercise 11 consists of two staves of music. The first staff is in C major with a treble clef and common time signature. The second staff is in G major. The notation includes quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes.

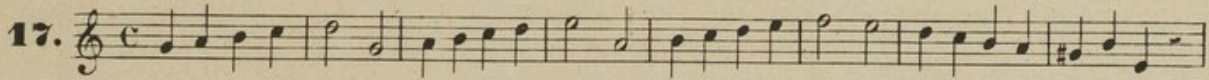
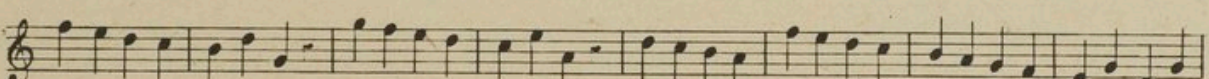
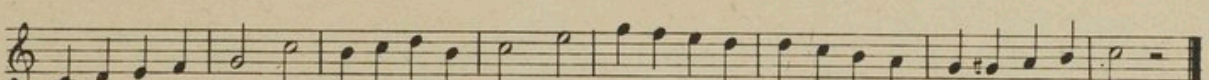
12. Exercise 12 consists of two staves of music. The first staff is in C major with a treble clef and common time signature. The second staff is in G major. The notation includes quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes.

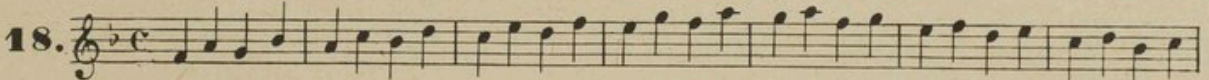
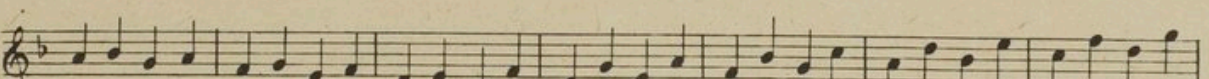
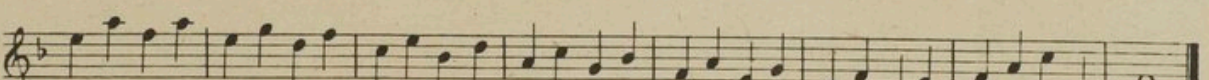
13. Exercise 13 consists of two staves of music. The first staff is in C major with a treble clef and common time signature. The second staff is in G major. The notation includes quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some notes marked with an accent (>).

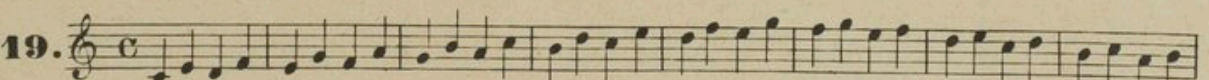
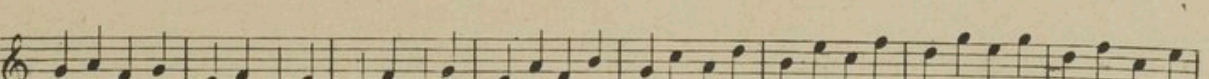
14. Exercise 14 consists of two staves of music. The first staff is in C major with a treble clef and common time signature. The second staff is in G major. The notation includes quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes.

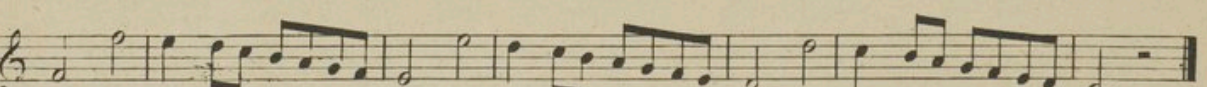
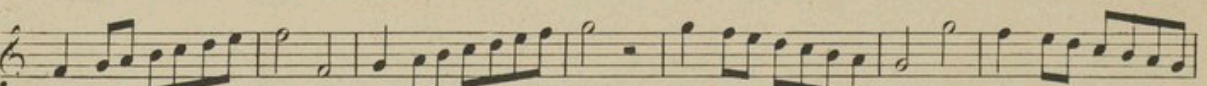
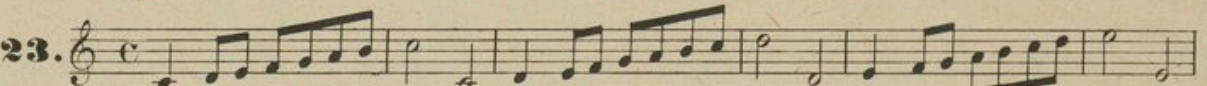
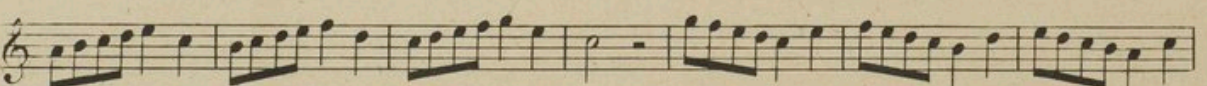
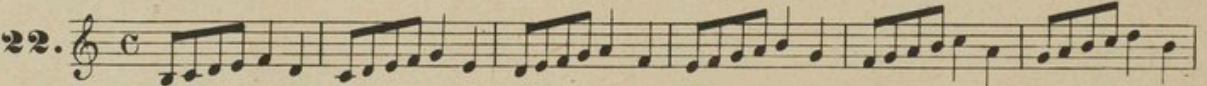
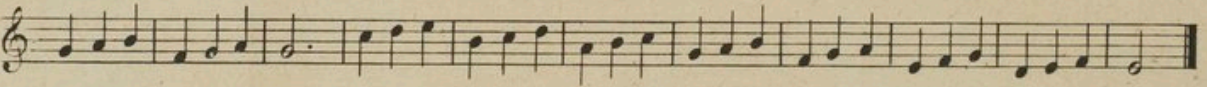
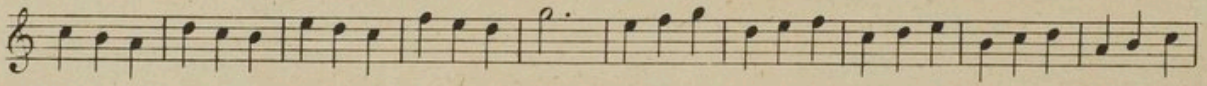
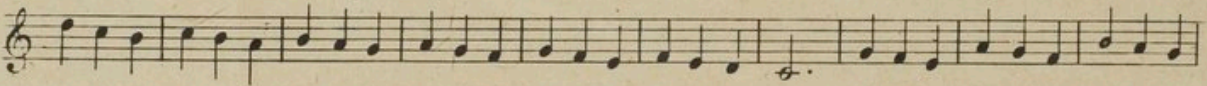
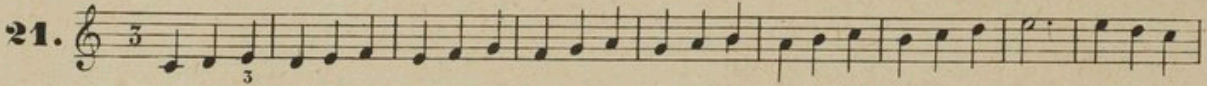
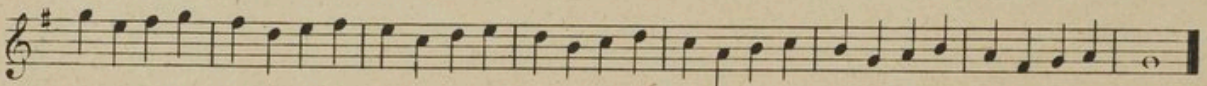
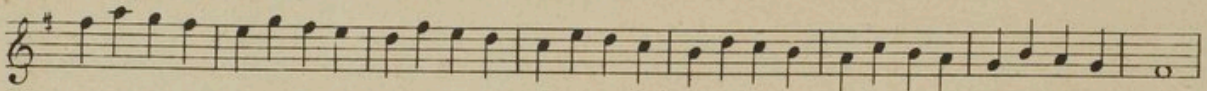
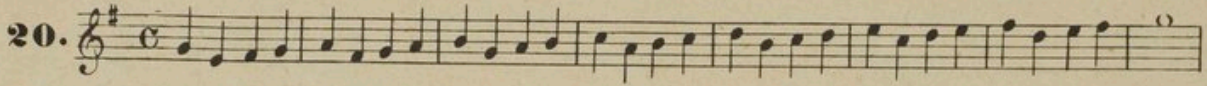
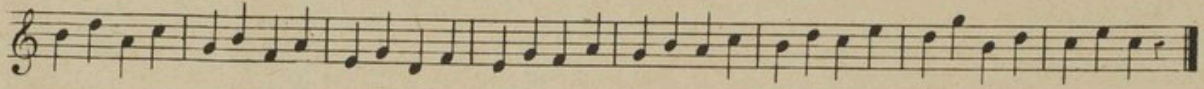
15.   

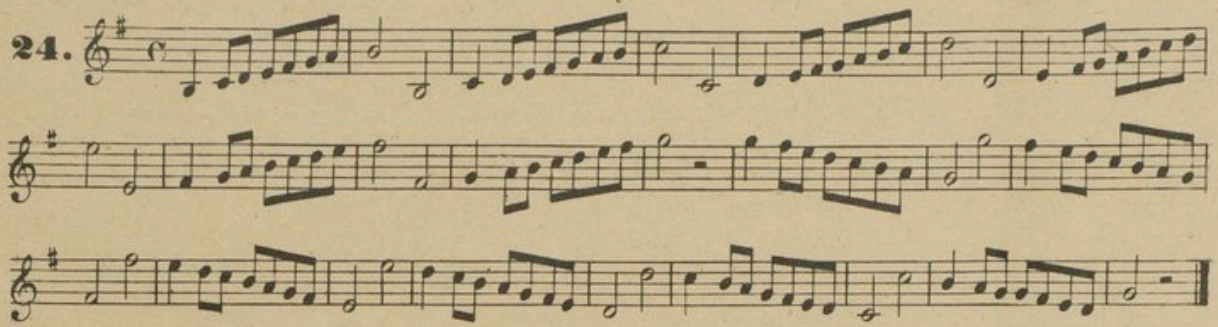
16.   

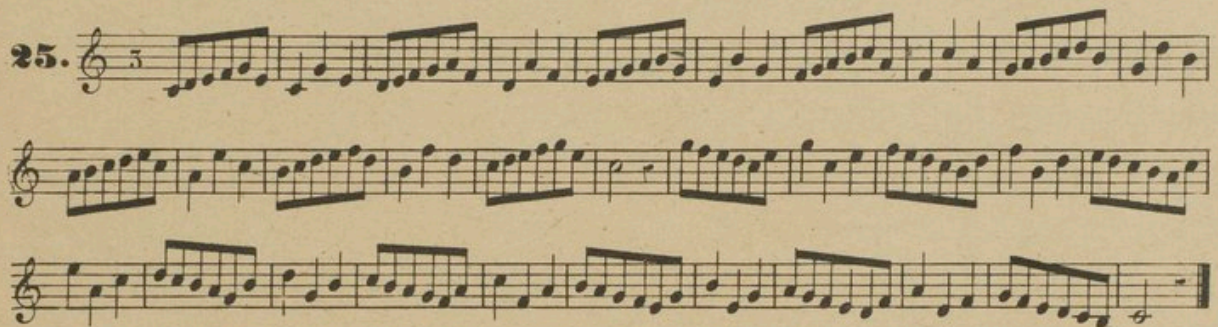
17.   

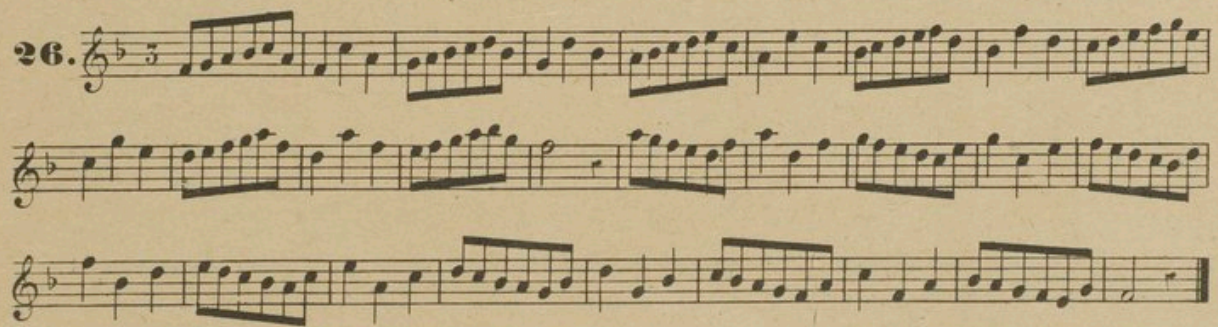
18.   

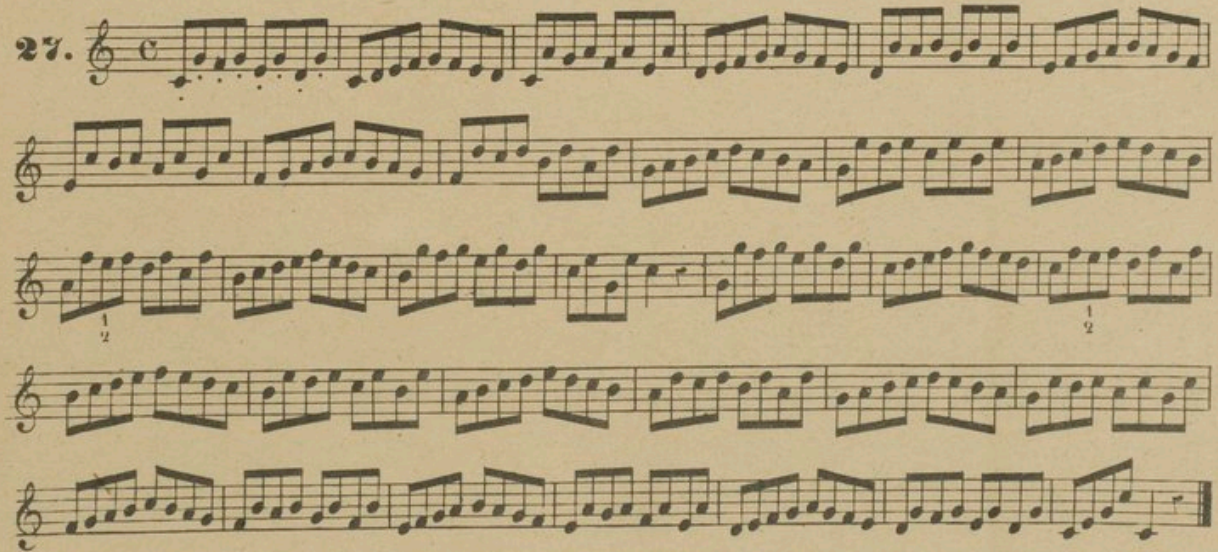
19.  



24.  Exercise 24 consists of four measures of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first measure contains a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5. The third measure contains a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. The fourth measure contains a quarter note D6, a quarter note E6, a quarter note F#6, and a quarter note G6. The piece concludes with a double bar line.

25.  Exercise 25 consists of four measures of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The third measure contains a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The fourth measure contains a quarter note E6, a quarter note F#6, a quarter note G6, and a quarter note A6. The piece concludes with a double bar line.

26.  Exercise 26 consists of four measures of music in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The third measure contains a quarter note A5, a quarter note Bb5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The fourth measure contains a quarter note E6, a quarter note F6, a quarter note G6, and a quarter note A6. The piece concludes with a double bar line.

27.  Exercise 27 consists of four measures of music in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The third measure contains a quarter note A5, a quarter note Bb5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The fourth measure contains a quarter note E6, a quarter note F6, a quarter note G6, and a quarter note A6. The piece concludes with a double bar line.

SYNCOPIES.

28. *tu tu tu tu tu*

Exercise 28 consists of three staves of music in common time (C). The melody is written on a single staff with lyrics 'tu tu tu tu tu' above it. The notes are mostly quarter and eighth notes with various accidentals (sharps, naturals, flats). The accompaniment is written on two staves below, featuring chords and rhythmic patterns that syncopate with the melody. The exercise ends with a double bar line and a repeat sign.

29.

Exercise 29 consists of three staves of music in 2/4 time. The melody is written on a single staff. The notes are mostly quarter and eighth notes with various accidentals. The accompaniment is written on two staves below, featuring chords and rhythmic patterns that syncopate with the melody. The exercise ends with a double bar line and a repeat sign.

30.

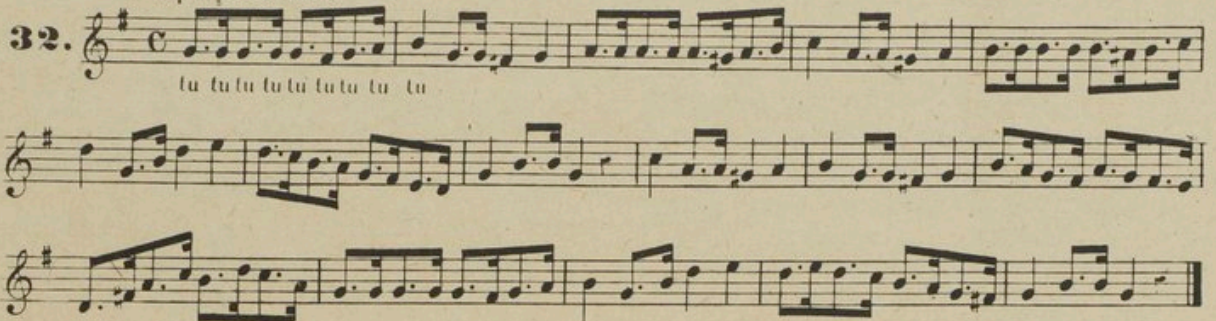
Exercise 30 consists of four staves of music in common time (C). The melody is written on a single staff. The notes are mostly quarter and eighth notes with various accidentals. The accompaniment is written on three staves below, featuring chords and rhythmic patterns that syncopate with the melody. The exercise ends with a double bar line and a repeat sign.

31.

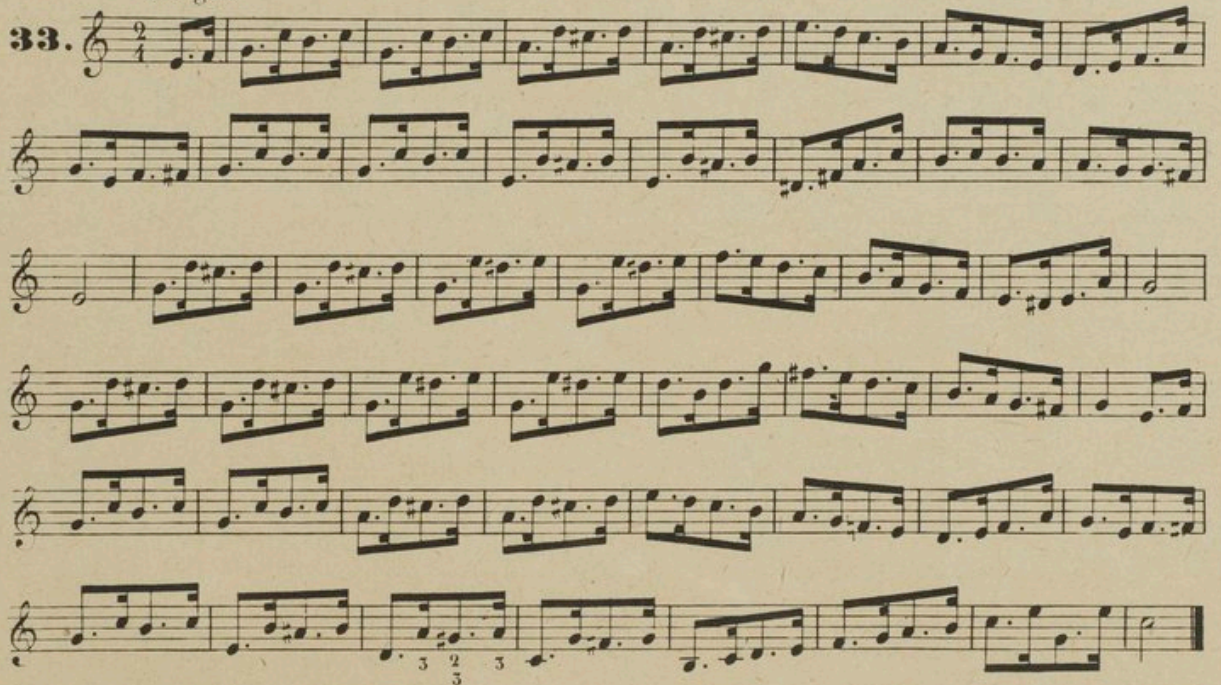
Exercise 31 consists of four staves of music in common time (C). The melody is written on a single staff. The notes are mostly quarter and eighth notes with various accidentals. The accompaniment is written on three staves below, featuring chords and rhythmic patterns that syncopate with the melody. The exercise ends with a double bar line and a repeat sign.

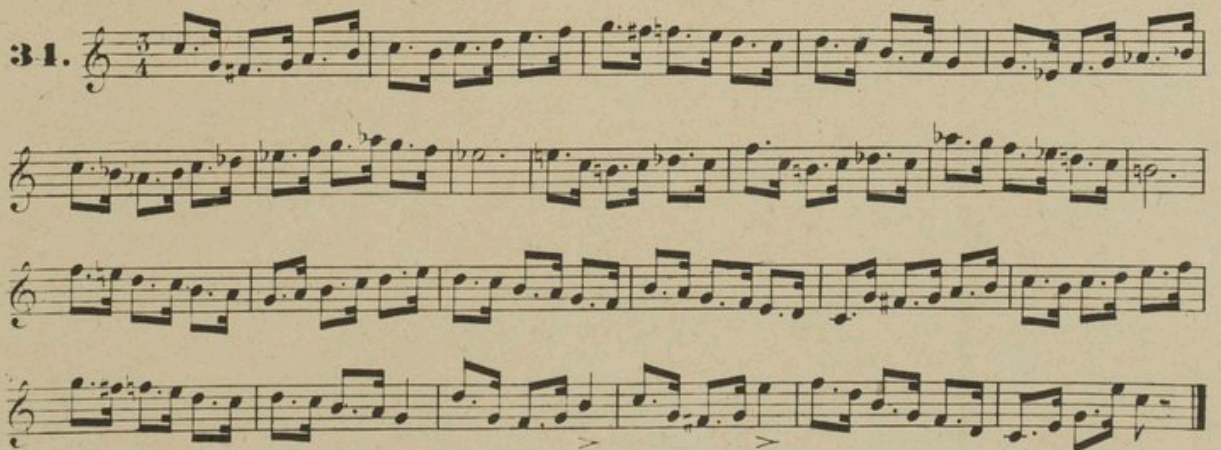
Etudes pour exercer la langue sur les valeurs de croches pointées suivies de doubles croches.

Tempo di marcia.

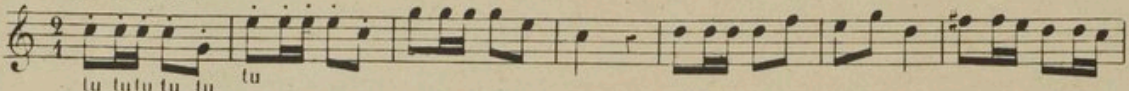
32. 

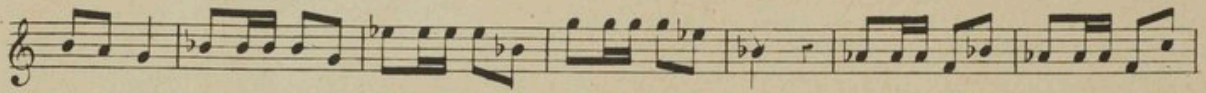
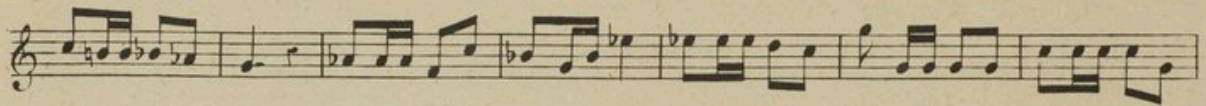
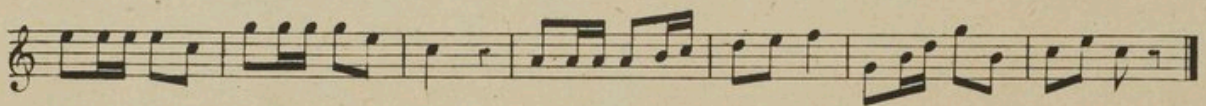
Allegro

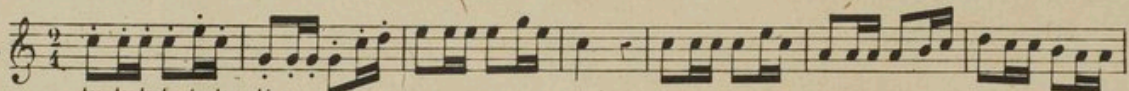
33. 

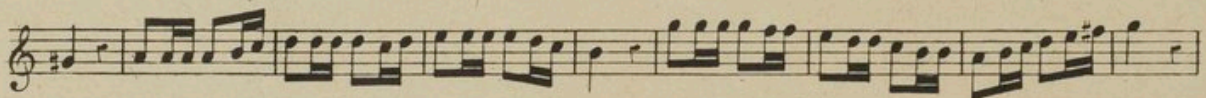
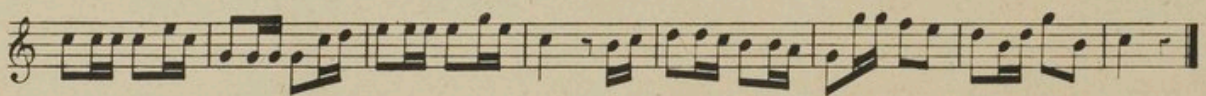
31. 


Moderato.

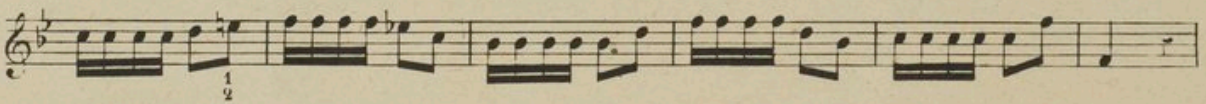
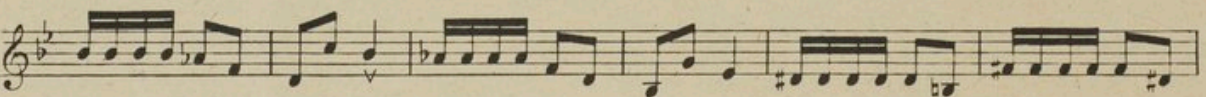
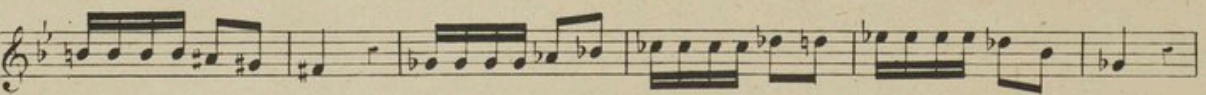
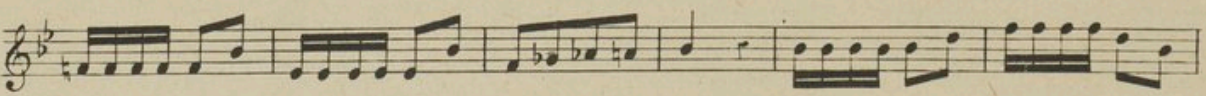
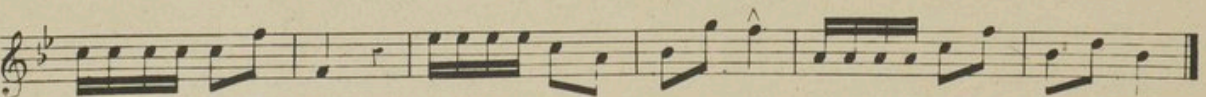
35.  *tu tu tu tu tu tu*

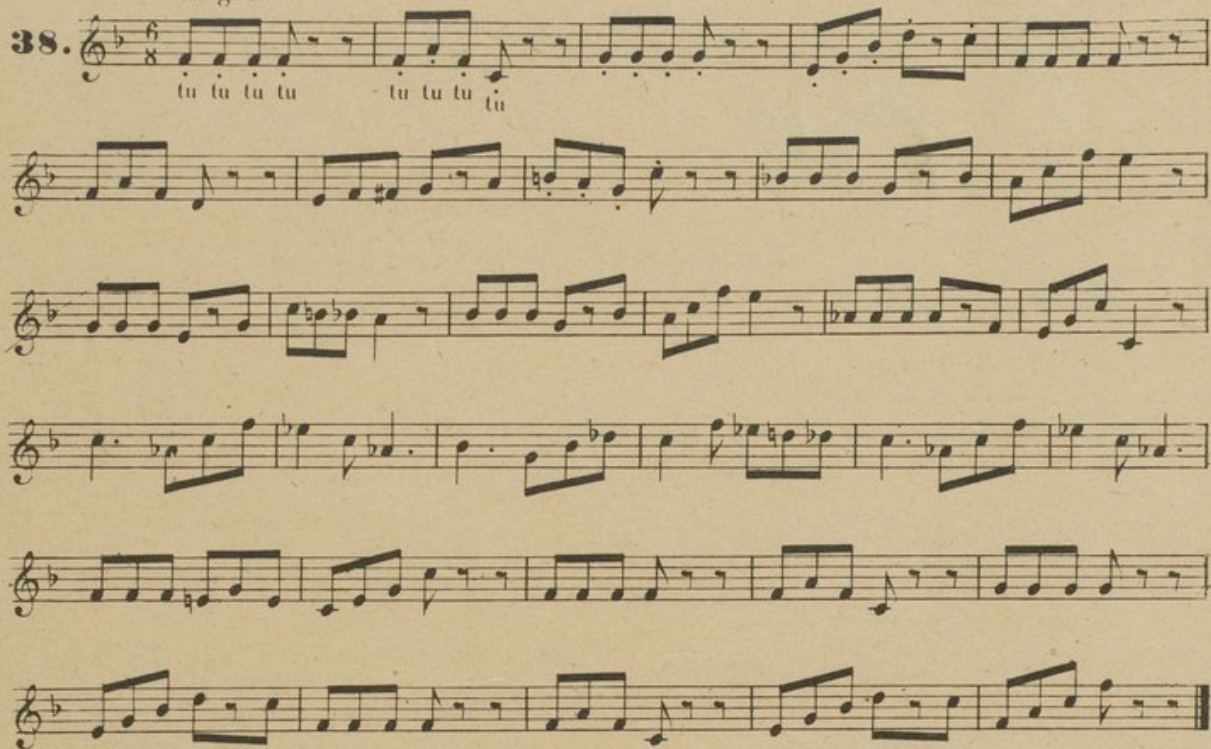
36.  *tu tu tu tu tu tu*

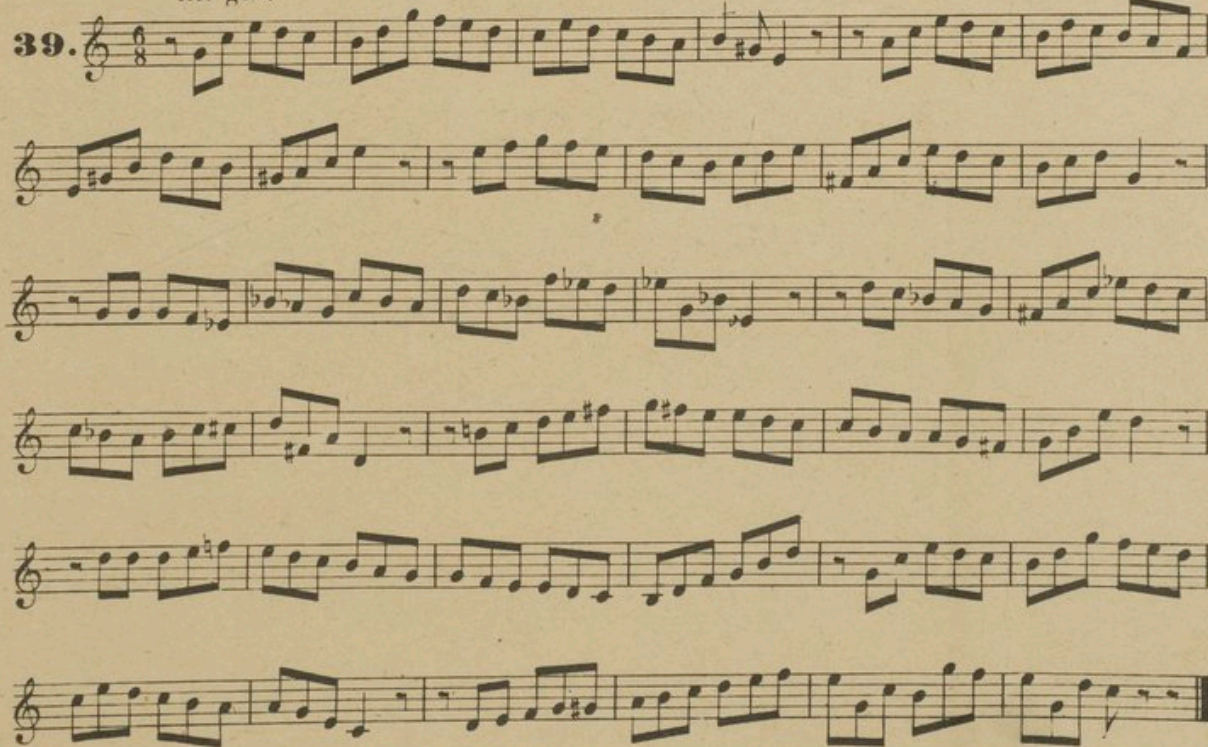
37.  *tu tu tu tu tu tu*

Allegro.

38.  Musical score for exercise 38. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 6/8 time and features the lyrics "tu tu tu tu tu tu tu tu". The piano accompaniment is in 6/8 time and consists of two staves. The key signature has one flat (B-flat).

Allegro.

39.  Musical score for exercise 39. It consists of a piano accompaniment in 8/8 time. The key signature has one flat (B-flat). The score is written on six staves.

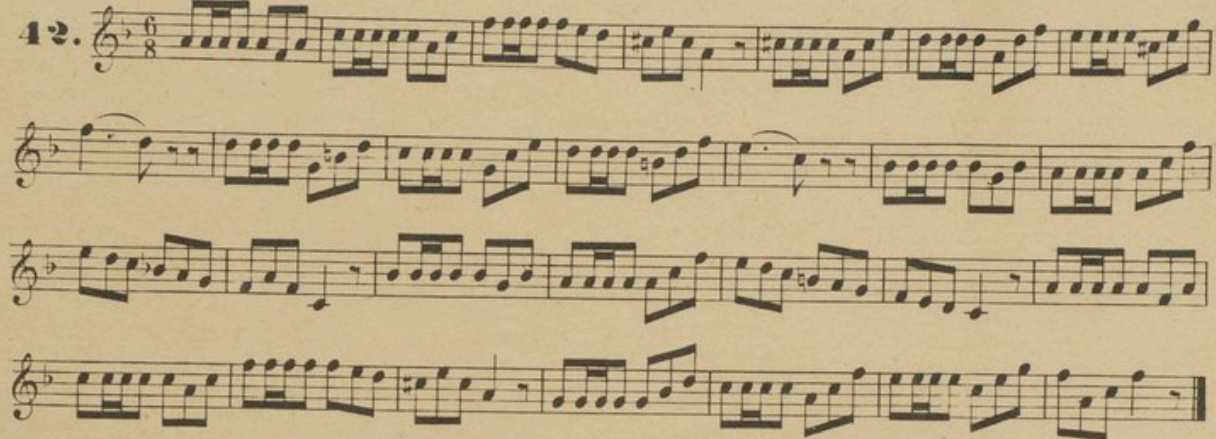
Allegretto.

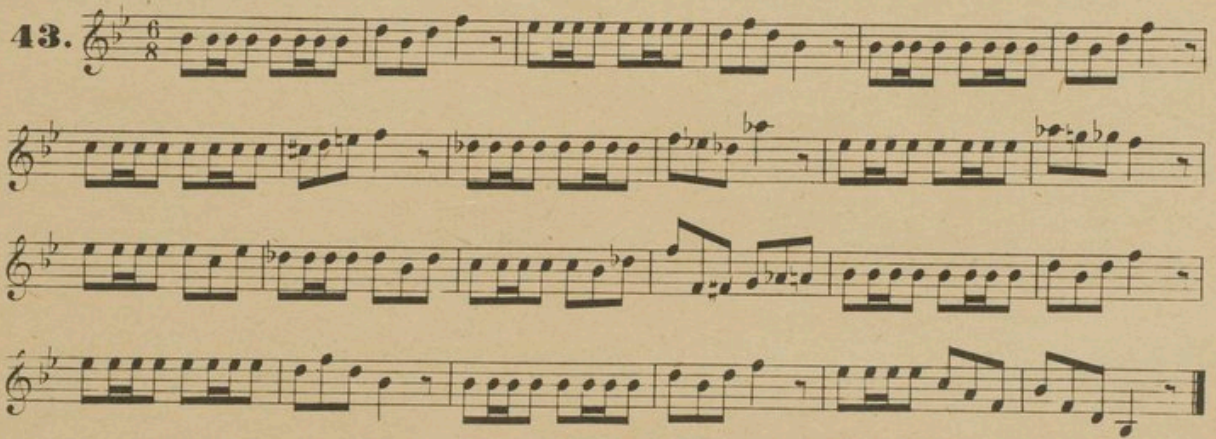
40.

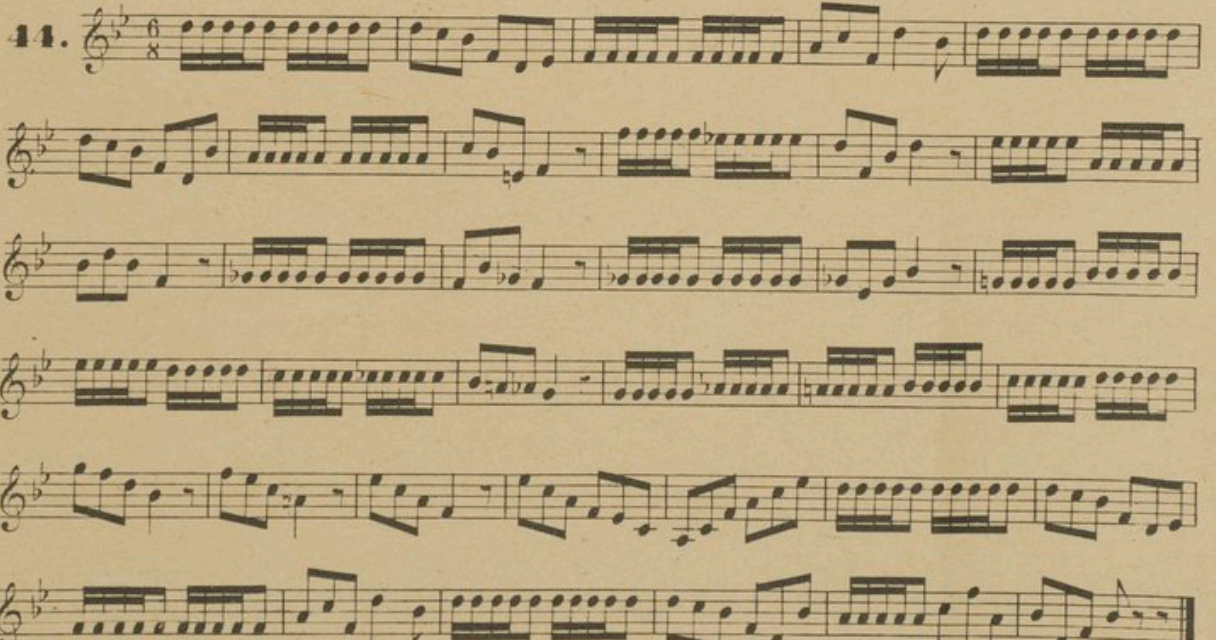
Allegretto.

41.



42. 

43. 

44. 

ETUDES SUR LE COULÉ

Cette partie de la méthode est sans contredit une des plus importantes; aussi lui ai-je donné un grand développement, surtout dans les exercices qui se font spécialement par le mouvement des lèvres, c'est-à-dire sans avoir recours à l'addition ou à la substitution d'un piston. On devra suivre exactement les doigtés indiqués, quoique étant inusités. C'est à Jessein, en effet, que j'ai eu recours à ces doigtés, non plus pour en conseiller l'usage dans l'exécution habituelle, mais afin de donner à ce genre d'exercice une difficulté qui doit absolument être surmontée, autrement dit, en obligeant les lèvres à se mouvoir, sans avoir recours à l'emploi des pistons.

Le travail est, du reste, analogue à celui auquel se livrent les chanteurs quand ils étudient le mouvement de la glotte pour arriver à faire le trille.

L'intervalle le plus facile à couler est l'intervalle de seconde mineure; l'intervalle de seconde majeure est un peu plus difficile, car il faut déjà faire un certain mouvement des lèvres pour l'obtenir.

L'intervalle de tierce est le plus difficile, car il se trouve souvent sur des degrés où il devient impossible d'avoir recours aux pistons pour aider à porter le son de la note basse sur la note haute.

Je conseille donc de travailler assidûment ce genre d'exercice; il devient la source d'une exécution facile et brillante; on obtient par lui une grande souplesse de lèvres, surtout quand on peut arriver jusqu'à l'exécution du trille.

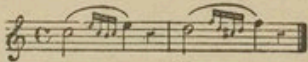
Le trille, au moyen des lèvres, n'est bon que pour les intervalles où les harmoniques sont à distance de seconde, comme dans l'exercice n° 20, et surtout en suivant les doigtés indiqués, autrement on ferait des trilles de tierces qui seraient aussi désagréables que mauvais.

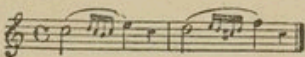
Je ne donne donc ces exercices que comme études, et je n'engage aucunement les élèves à s'en servir dans la pratique, ainsi que le font certains cornistes qui veulent appliquer au cor à pistons un système qui n'a aucune raison d'être, puisque c'est un instrument des plus parfaits et des plus complets qui répudie plutôt qu'il n'exige des procédés factices dont l'effet paraîtra toujours détestable aux gens de goût.

Je dois signaler encore à ce propos un vice intolérable que semblent affectionner les adeptes de cette école, par le mouvement des lèvres. Je veux parler de la manière dont ils font le *gruppetto*.

Pour exécuter cet ornement sur le cor à pistons, il suffit de remuer régulièrement les doigts, et chaque note sort avec une justesse et une pureté irréprochables.

De quel droit alors certains artistes remplacent-ils par une tierce supérieure l'appoggiature qui doit être à distance d

nde? Pourquoi, en un mot, exécutent-ils :  au lieu de faire entendre :

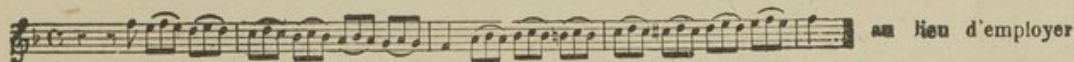
 qui est la seule manière convenable — et cela sur tous les degrés de la gamme? — parce

que ces Messieurs trouvent plus commode de recourir à un simple mouvement des lèvres qui les dispense de remuer les doigts; comme s'il n'était pas plus naturel de faire sortir les vraies notes en employant les pistons.

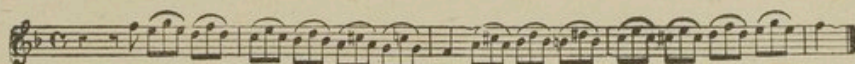
Dans cette voie, quelques-uns vont plus loin encore et n'hésitent pas à exécuter des successions de triolet par le mouvement des lèvres, au lieu de recourir aux pistons.

Exemple d'une étude de M. Gallay :

On doit exécuter ainsi, en employant les pistons :



lèvres, ce qui produit l'exécrable effet suivant :



Je n'ai pas besoin d'insister davantage pour faire voir que de pareils escamotages n'ont aucune raison d'être sur le cornet à pistons, et si j'en fais mention ici, ce n'est que pour mettre l'élève en garde contre un système malheureusement trop répandu dans l'armée.

Les quinze premiers numéros de cette partie ont uniquement pour objet d'apprendre à porter le son. Il faut, pour arriver à ce résultat, enfler un peu la note grave, et, au moment où elle arrive à l'apogée de sa force, la porter sur la note haute par le moyen d'une légère pression de l'embouchure sur les lèvres.

Arrive ensuite le travail de l'intervalle de tierce, qui s'obtient par la tension des muscles et aussi par la pression de l'embouchure sur les lèvres. Faites parler chaque note avec beaucoup d'égalité en les liant bien entre elles et en suivant les rythmes et les doigtés indiqués.

Toutes les études, à partir du n° 16 jusqu'au n° 38, sont uniquement composées pour apprendre à porter avec facilité les intervalles de tierces, afin d'arriver à passer avec élégance les petites notes portées, ainsi que les doubles appoggiatures, — dont j'ai déjà ajouté quelques exemples à cette série d'études, — mais qui, plus tard, seront traitées à fond à l'article des notes d'agrément.

Ces deux agréments ne s'obtenant que par le mouvement des lèvres, j'ai cru devoir en donner ici quelques applications.



ÉTUDES SUR LE COULÉ.

N:1.

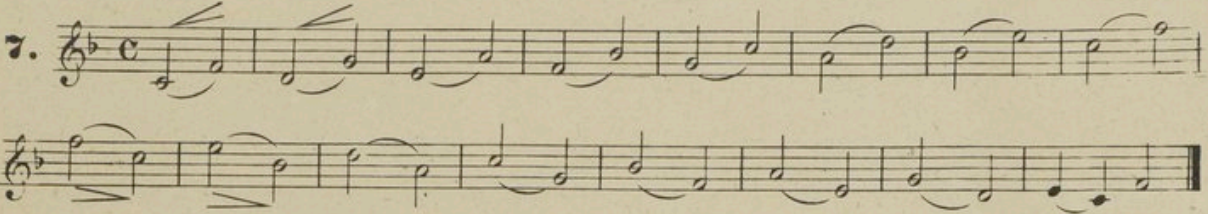
2.

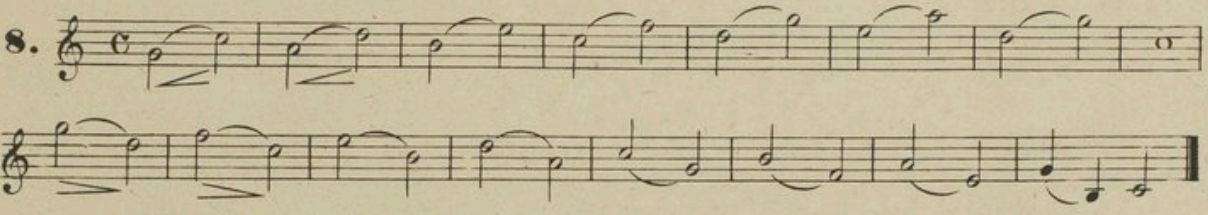
3.

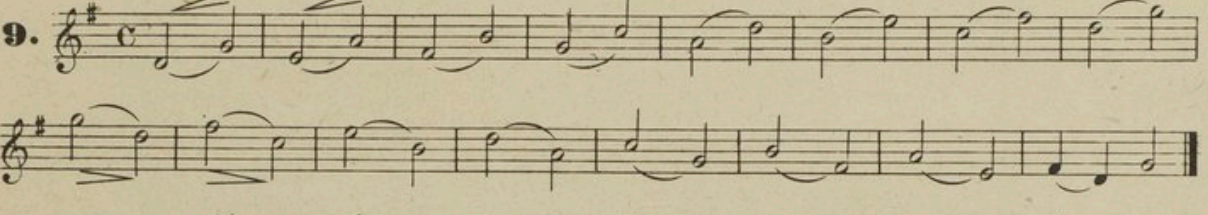
4.

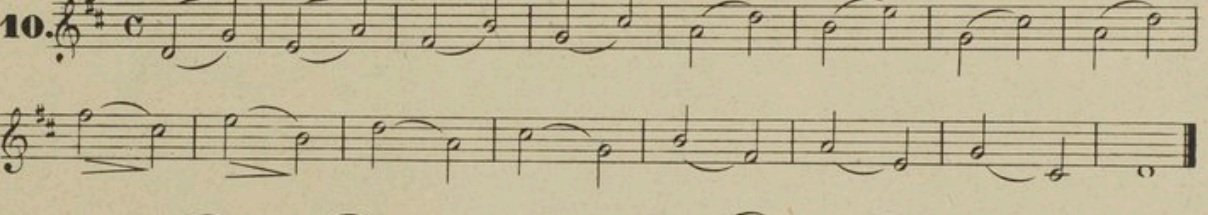
5.

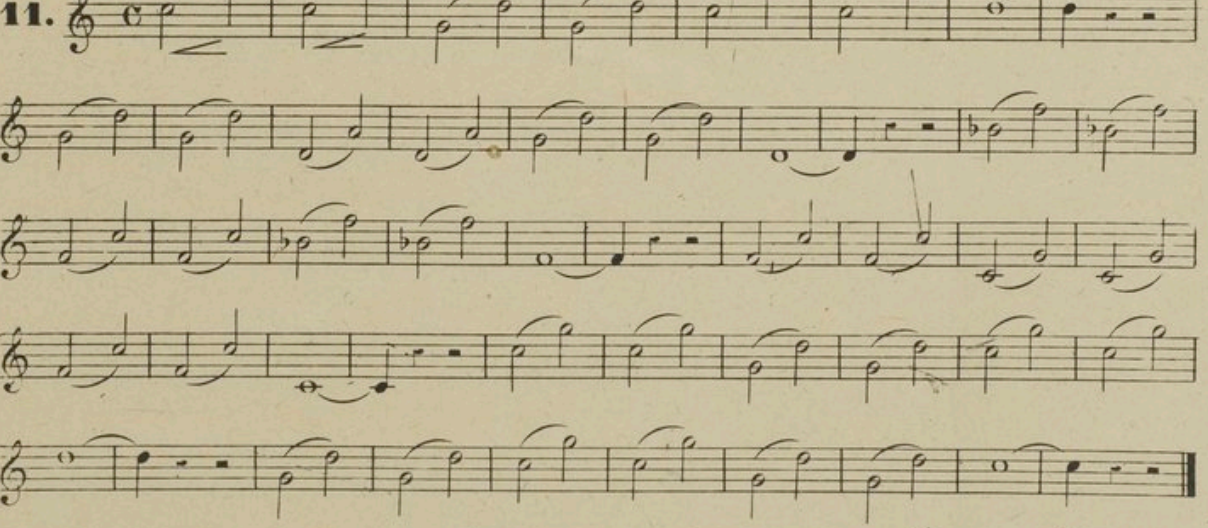
6.

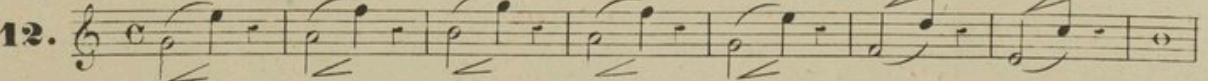
7.  Exercise 7 consists of two staves of music in C major, common time. The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 5-8. The melody is primarily eighth-note based with some quarter notes.

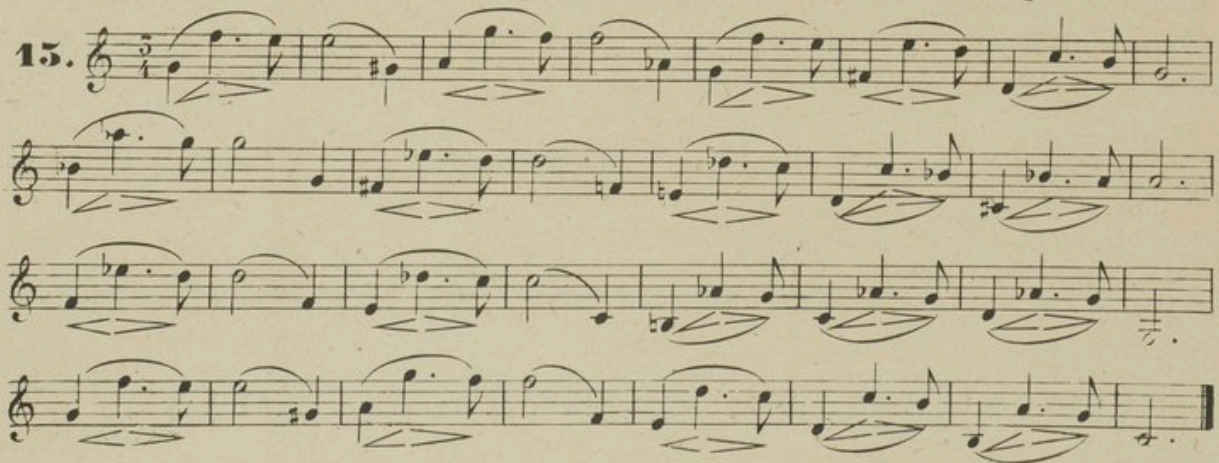
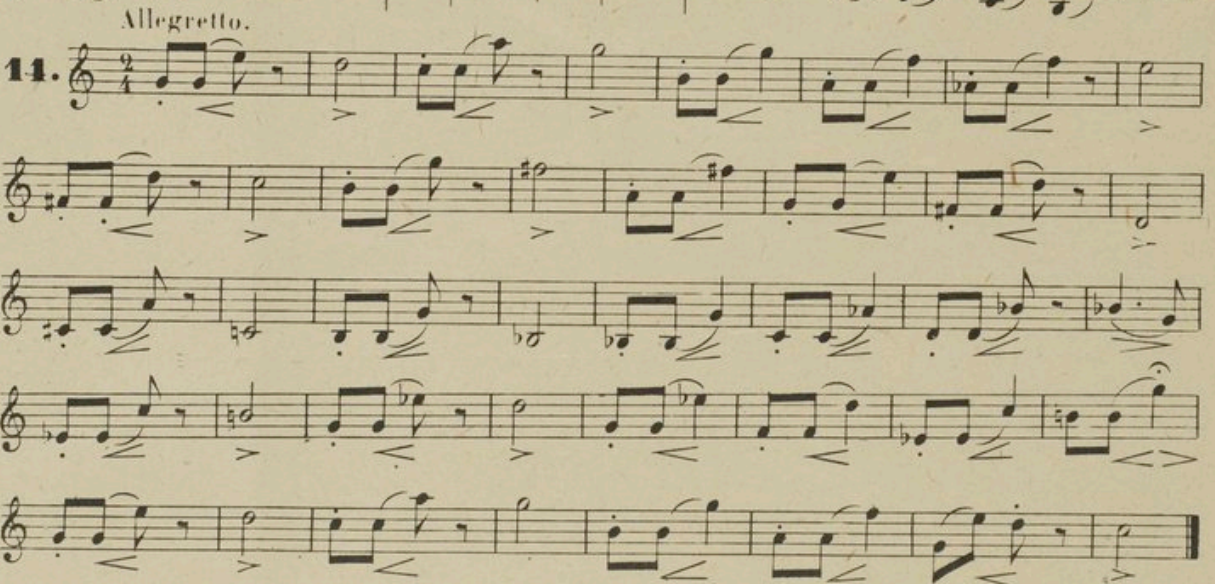
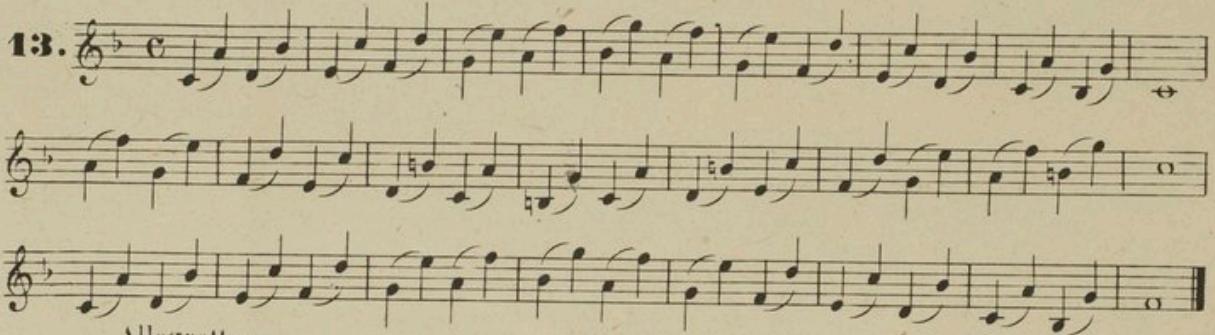
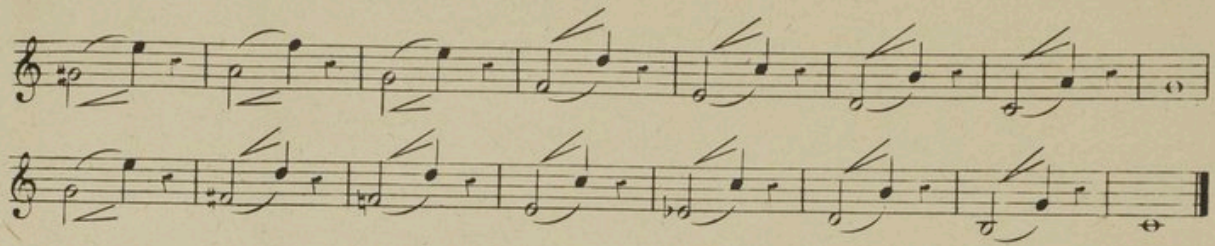
8.  Exercise 8 consists of two staves of music in C major, common time. The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 5-8. The melody is primarily eighth-note based with some quarter notes.

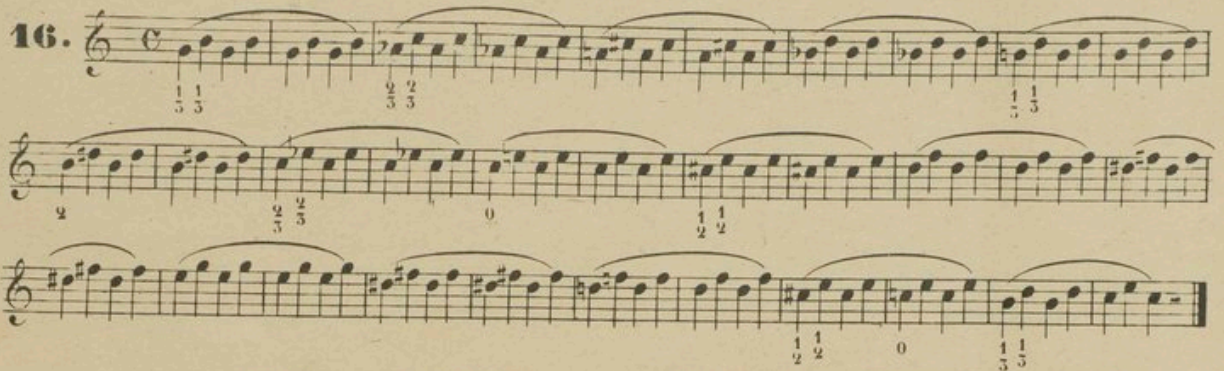
9.  Exercise 9 consists of two staves of music in G major, common time. The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 5-8. The melody is primarily eighth-note based with some quarter notes.

10.  Exercise 10 consists of two staves of music in D major, common time. The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 5-8. The melody is primarily eighth-note based with some quarter notes.

11.  Exercise 11 consists of five staves of music in C major, common time. The first staff contains measures 1-4, and the subsequent four staves contain measures 5-8. The melody is primarily eighth-note based with some quarter notes.

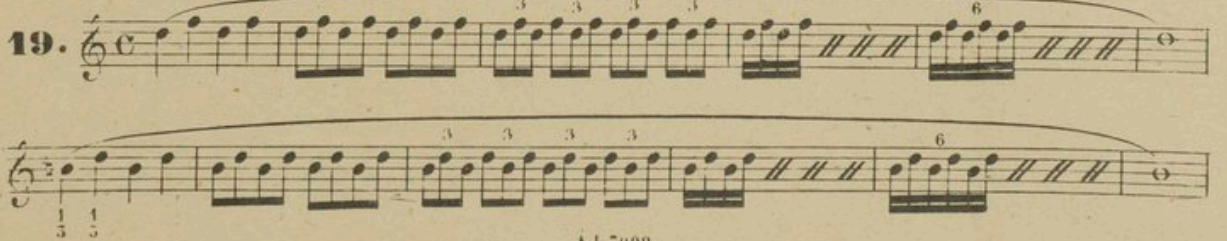
12.  Exercise 12 consists of one staff of music in C major, common time, containing measures 1-8. The melody is primarily eighth-note based with some quarter notes.

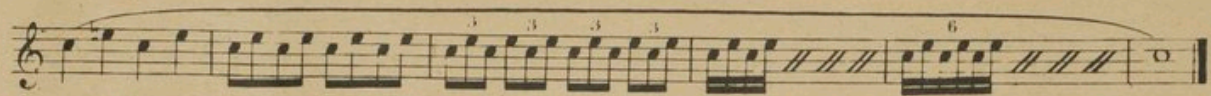


16. 

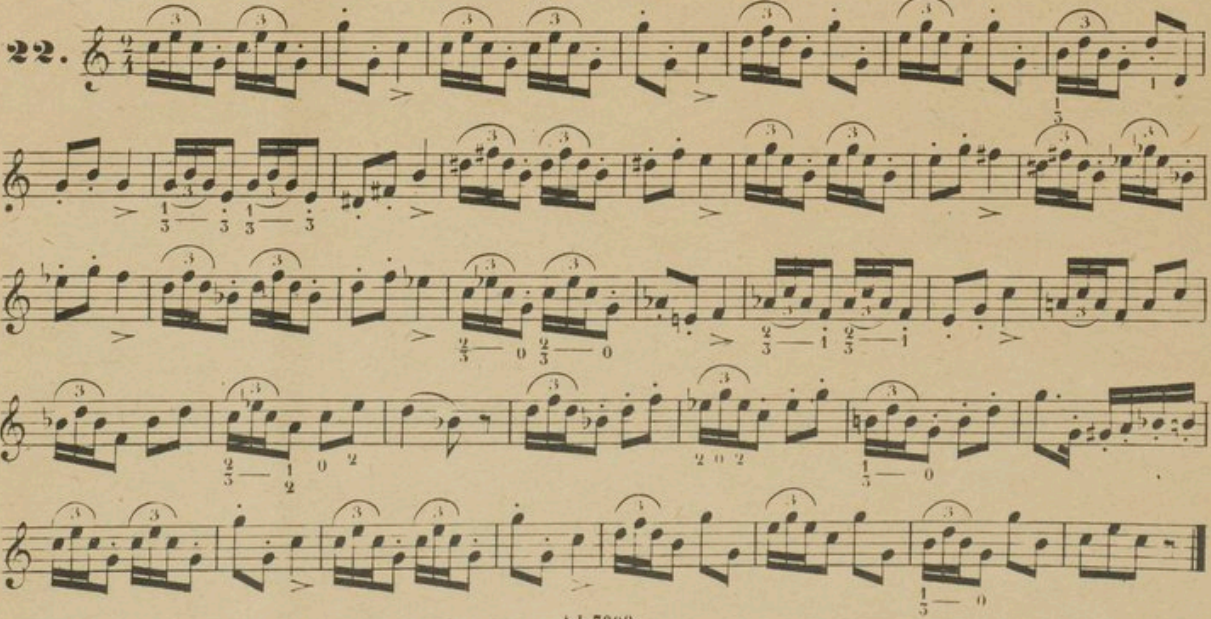
17. 


18. 


19. 

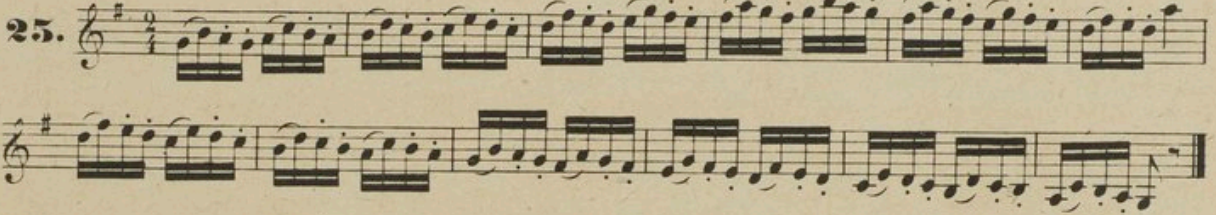


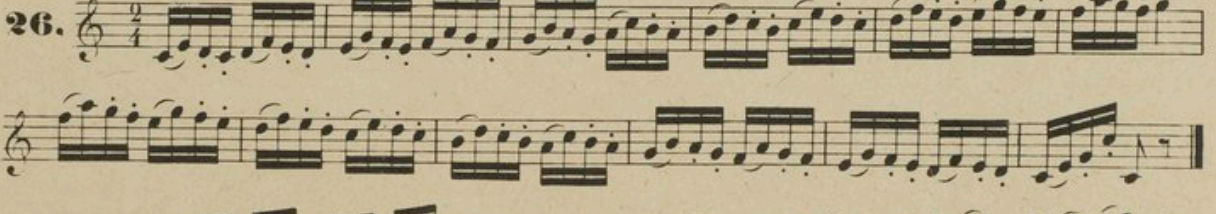
Allegro.

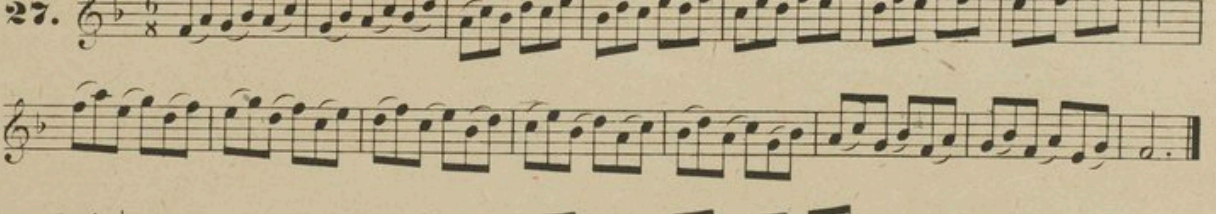


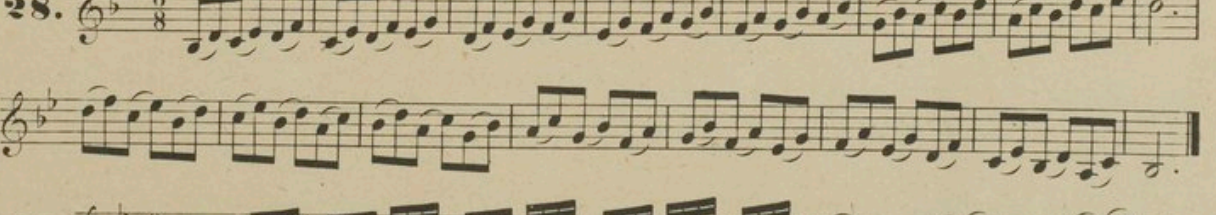
23.  Exercise 23 consists of two staves of music in 6/8 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of four or six. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns.

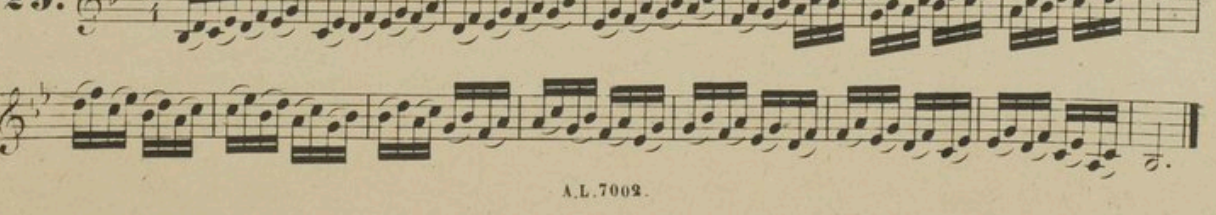
24.  Exercise 24 consists of two staves of music in 6/8 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of four or six. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns.

25.  Exercise 25 consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of four or six. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns.

26.  Exercise 26 consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of four or six. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns.

27.  Exercise 27 consists of two staves of music in 6/8 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of four or six. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns.


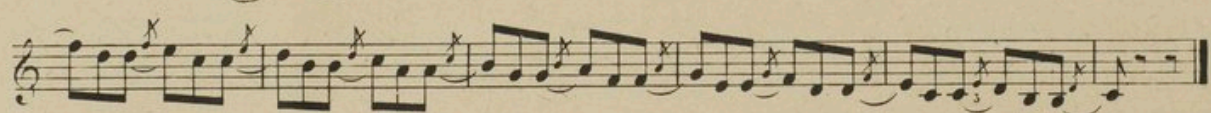
28.  Exercise 28 consists of two staves of music in 6/8 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of four or six. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns.

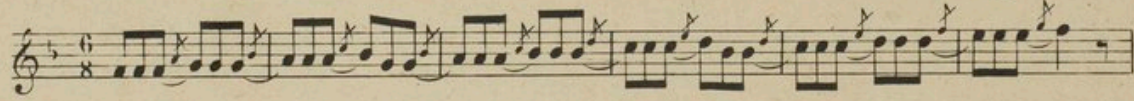
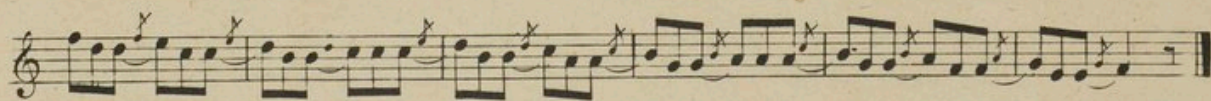
29.  Exercise 29 consists of two staves of music in 6/8 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of four or six. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns.

30.  

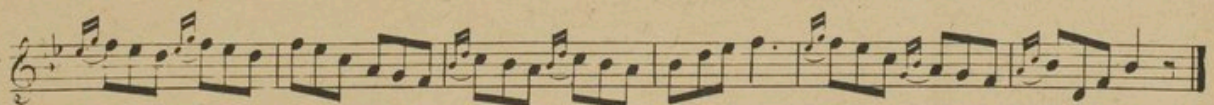
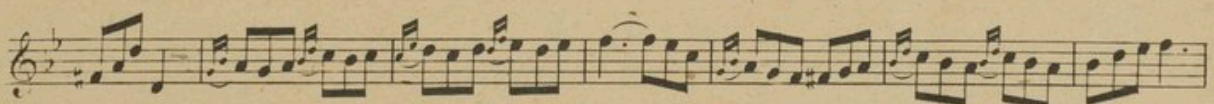
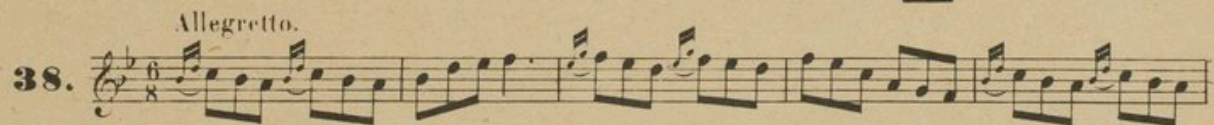
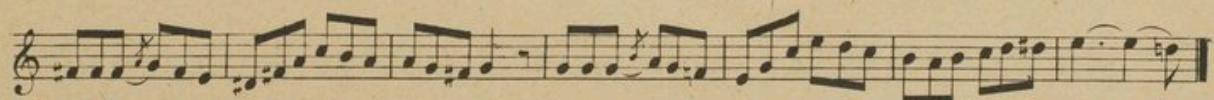
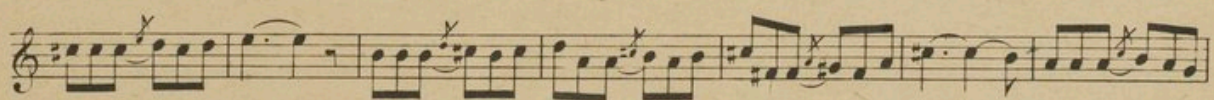
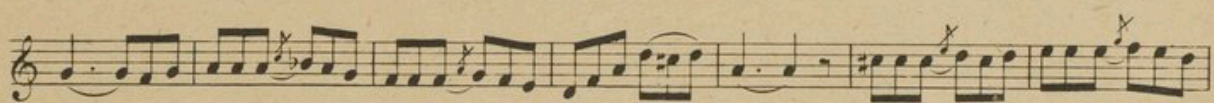
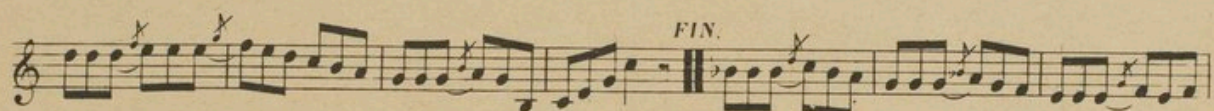
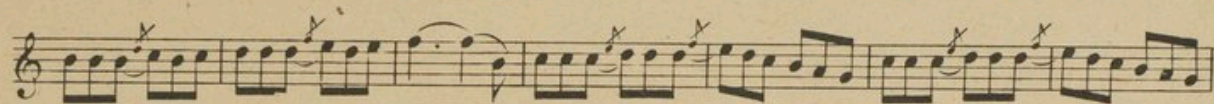
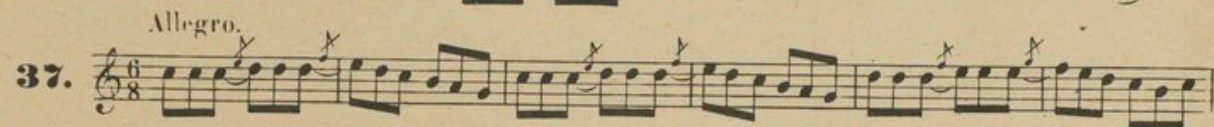
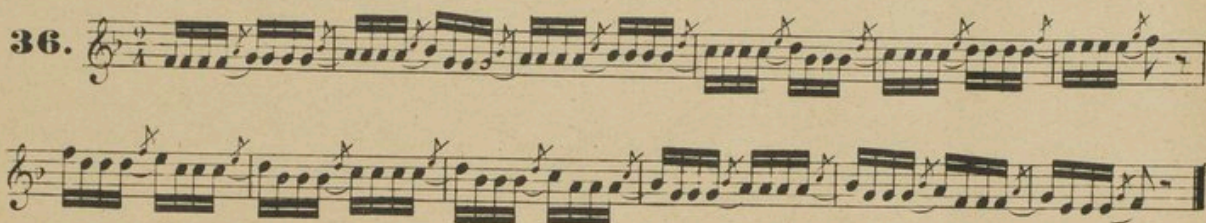
31.   

32.   

33. *Allegro.*  

34.  

35.  



ÉTUDES SUR LES GAMMES

ÉTUDES SUR LES GAMMES

GAMMES MAJEURES

L'étude des gammes a toujours été fort négligée dans les ouvrages du genre de celui-ci; on se contente généralement de donner quelques exemples, en laissant à l'élève le soin de trouver dans son propre fond ce qui manque à la Méthode. Qu'en résulte-t-il? c'est que fort peu d'artistes savent faire une gamme correctement. Il y a pourtant urgence à travailler les gammes avec assiduité; aussi, comprenant toute l'importance de ce genre d'étude, j'ai traité cette partie très-longuement et dans tous les tons. On obtient par ce travail une parfaite égalité de son, ainsi qu'un jeu lié et correct.

GAMMES MINEURES

(Page n° 36.)

La gamme mineure étant par sa nature moins riche que la gamme majeure, j'en ai donné seulement des exemples sur la tonique et sur la dominante, afin d'en faire connaître les ressources

GAMMES ET TRIOLETS CHROMATIQUES

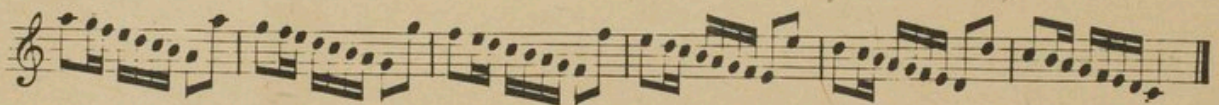
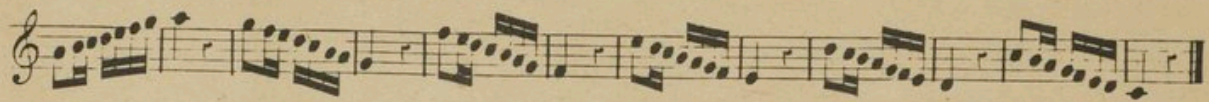
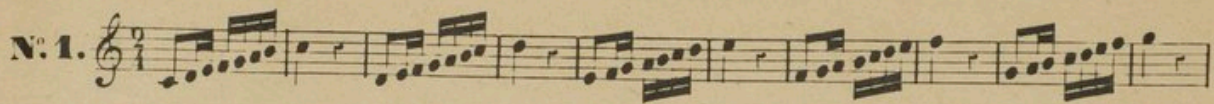
(Page n° 37.)

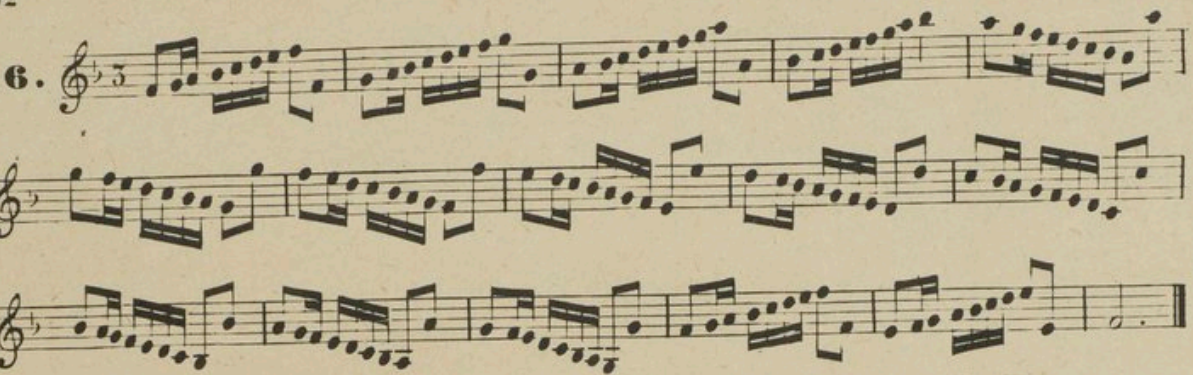
La gamme chromatique étant des plus essentielles, je lui ai donné un grand développement. On obtient par ce genre d'étude un doigté facile; il faut avoir soin de bien enfoncer les pistons, afin que toutes les notes sortent avec plénitude.


Il faut travailler d'abord lentement en faisant bien entendre les rythmes indiqués. Dans cette gamme, comme dans les gammes diatoniques, il faut enfler le son en montant et le diminuer en descendant; on doit surtout jouer bien en mesure, sans accélérer la fin de chaque période, comme beaucoup d'artistes ont l'habitude de le faire. Je conseille donc l'emploi du métronome, pour arriver à cette exactitude qui fait la beauté de l'exécution.




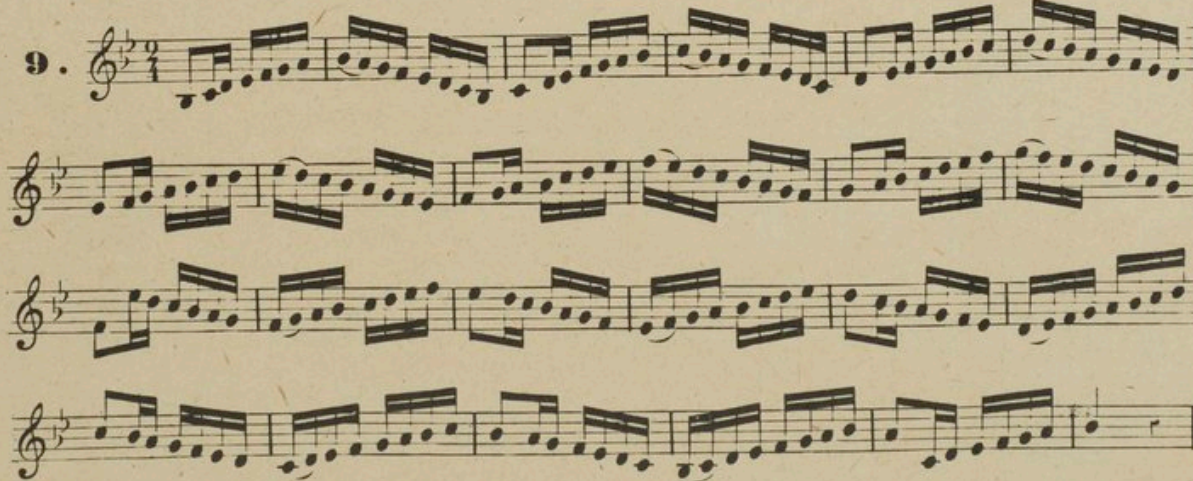
GAMMES MAJEURES.




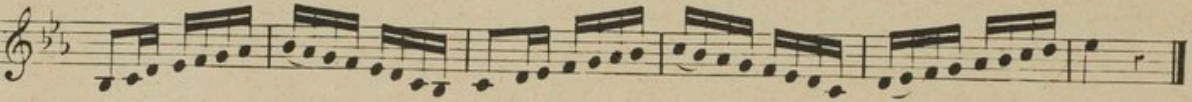






6. 

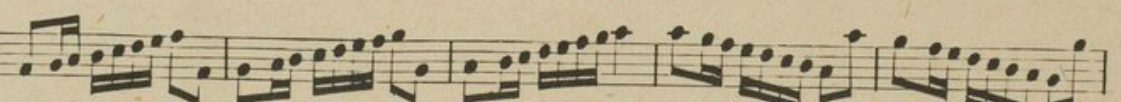
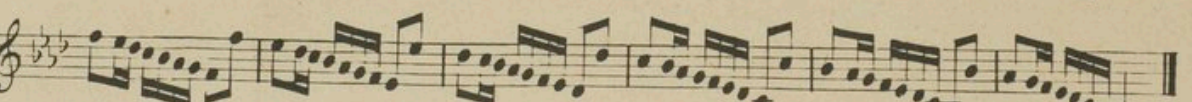
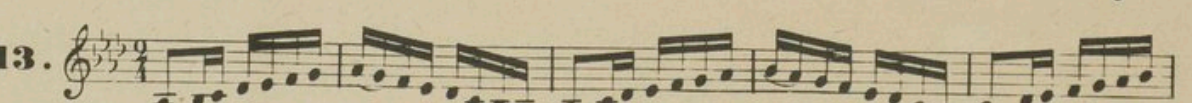

7. 


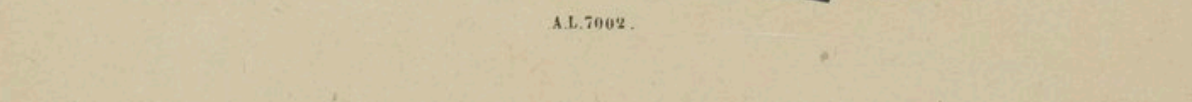


8. 

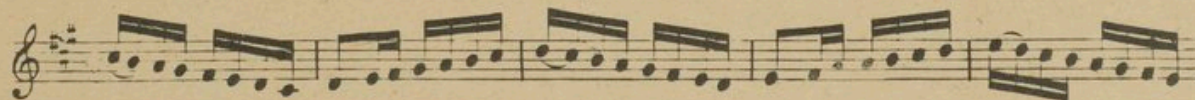
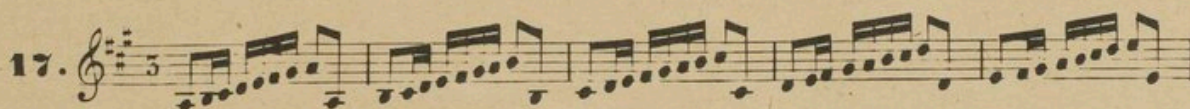
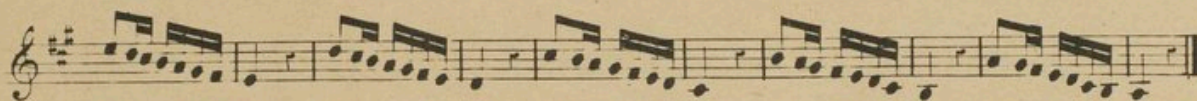
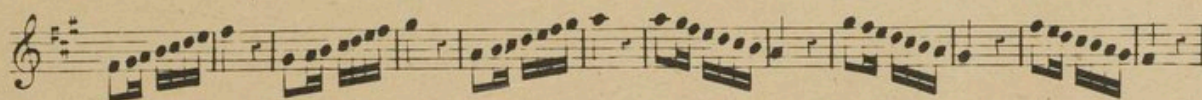
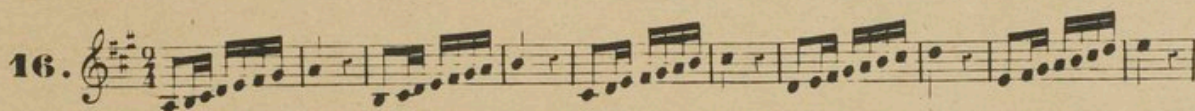
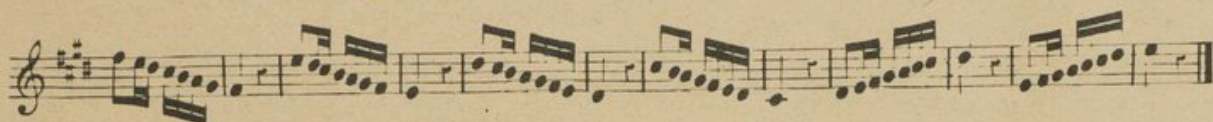
9. 

10.    

11.    

12.    

13.    



19. Musical notation for exercise 19, first staff. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 5/8 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together.

Musical notation for exercise 19, second staff. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 5/8 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together.

Musical notation for exercise 19, third staff. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 5/8 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together.

20. Musical notation for exercise 20, first staff. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 9/4 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together.

Musical notation for exercise 20, second staff. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 9/4 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together.

Musical notation for exercise 20, third staff. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 9/4 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together.

21. Musical notation for exercise 21, first staff. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/4 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together.

Musical notation for exercise 21, second staff. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/4 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together.

Musical notation for exercise 21, third staff. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/4 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together.

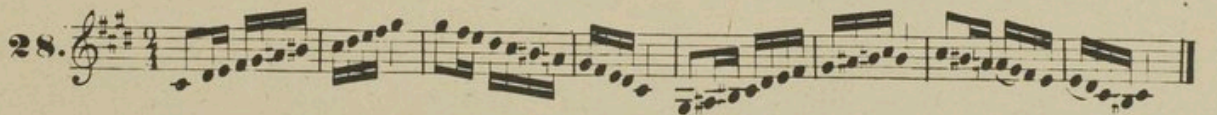
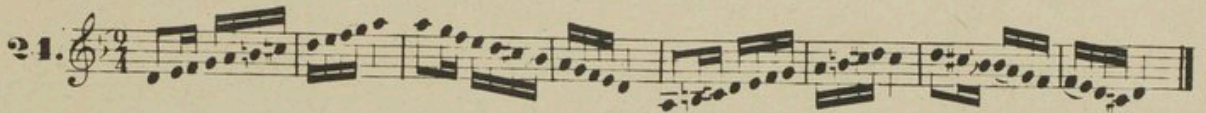
Musical notation for exercise 21, fourth staff. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/4 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together.

22. Musical notation for exercise 22, first staff. Treble clef, key signature of one sharp (F#), common time (C). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together.

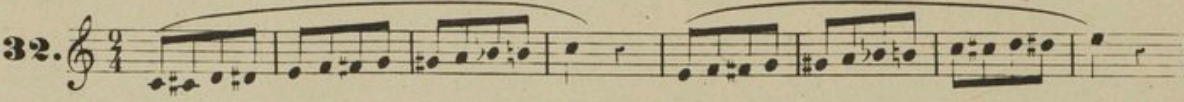
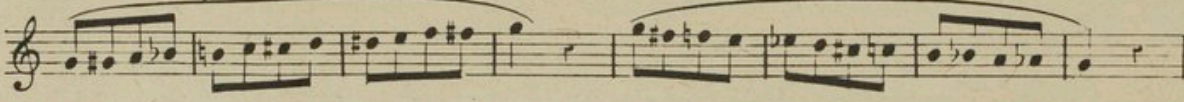
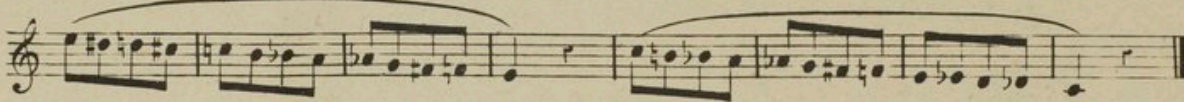
Musical notation for exercise 22, second staff. Treble clef, key signature of one sharp (F#), common time (C). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together.

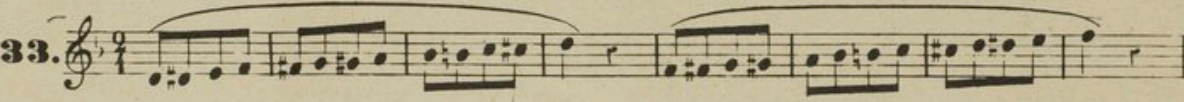
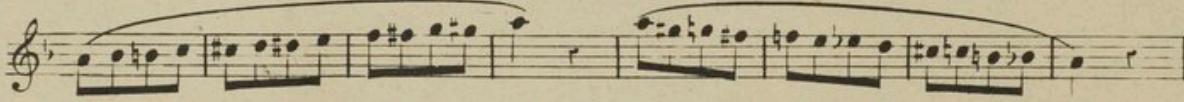
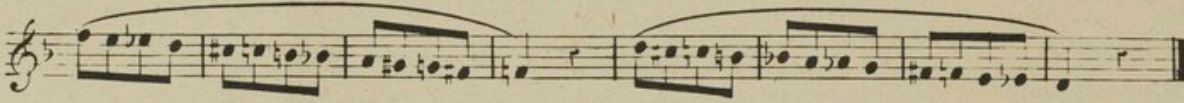
Musical notation for exercise 22, third staff. Treble clef, key signature of one sharp (F#), common time (C). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together.

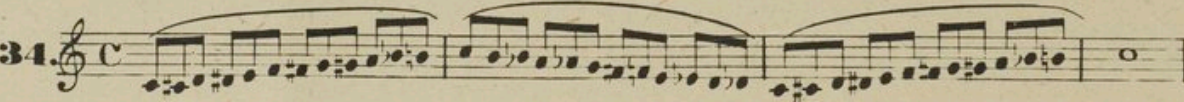
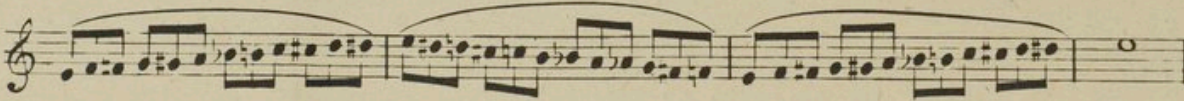

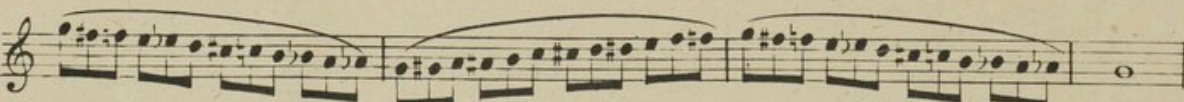
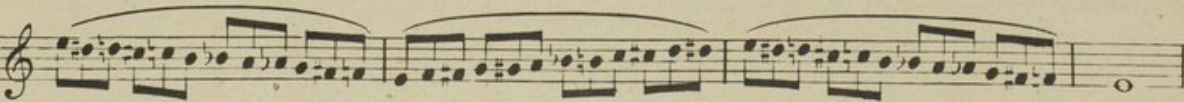
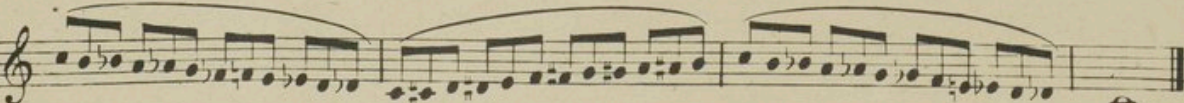
GAMMES MINEURES.





GAMMES CHROMATIQUES .

32.   

33.   

34.      

35. 

36. 

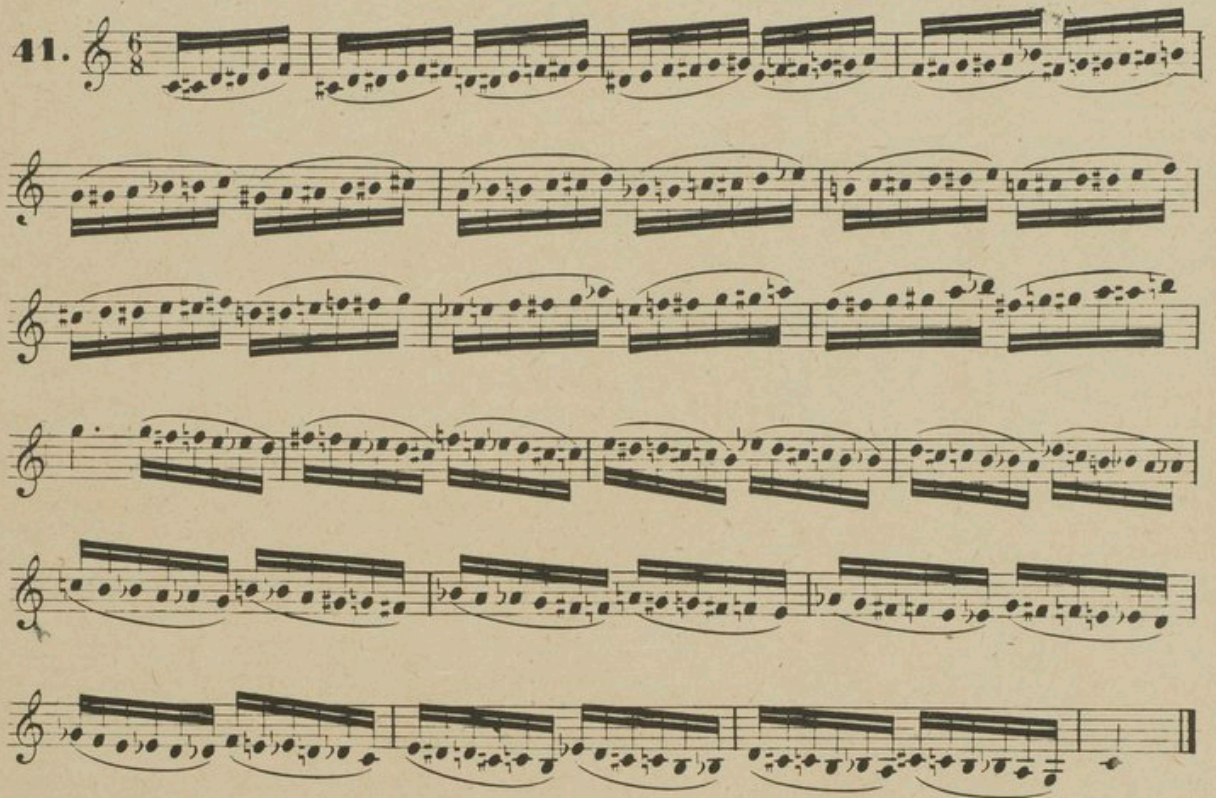
TRIOLETS CHROMATIQUES.


37.

38.

39.

40.

41. 

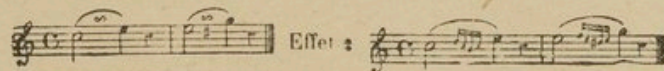
42. 

ÉTUDES SUR LES NOTES D'AGREMENT

DU GRUPPETTO

Les vingt-trois premières études de la partie suivante sont uniquement composées dans le but de préparer l'élève à l'exécution du *gruppetto*, lequel consiste, comme on sait, à entourer d'*appoggiatures* une note quelconque d'un accord. Ces études doivent s'exécuter lentement, afin d'habituer les lèvres et les doigts à marcher avec un parfait ensemble. Il faut, pour cela, donner autant de valeur aux *appoggiatures* inférieure ou supérieure qu'à la note qui leur sert de pivot.

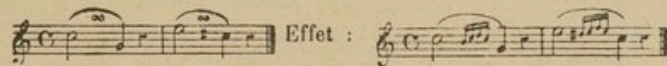
Il y a deux genres de *gruppetto* à quatre notes : le premier s'indique de la manière suivante :



On voit que la première boucle du signe est en l'air, ce qui indique que la première appoggiature doit être supérieure. L'appoggiature inférieure doit toujours être à la distance d'un demi-ton de la note qu'elle accompagne, elle se marque par un accident placé au-dessous du signe.

Quant à l'appoggiature supérieure, elle peut être majeure ou mineure, suivant la tonalité du morceau que l'on exécute.

Le deuxième *gruppetto* s'indique de la manière suivante :



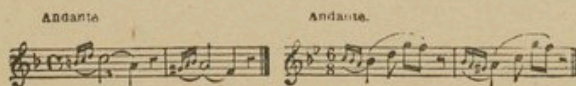
On voit que la première boucle du signe est en bas, ce qui indique que la première appoggiature doit être inférieure.

Telle est, du moins, la manière dont on devrait écrire; mais malheureusement aujourd'hui les compositeurs négligent ces détails et s'en rapportent presque toujours au goût de l'exécutant. (Voyez, pour ce genre d'agrément, du n° 12.)

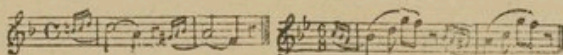
DU GRUPPETTO A TROIS NOTES OU PETIT GROUPE

Il y a deux sortes de petits groupes; le premier se fait en montant, et le second en descendant. Ils peuvent, dans les deux cas, être composés d'une tierce mineure ou diminuée, mais jamais d'une tierce majeure.

Ils s'écrivent ainsi :



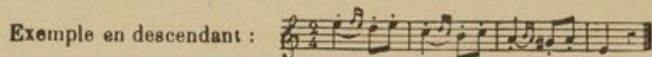
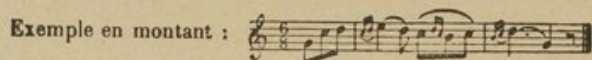
Mais on doit les exécuter de la manière suivante :



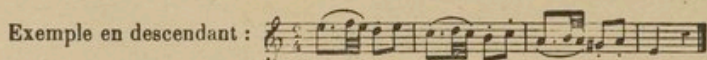
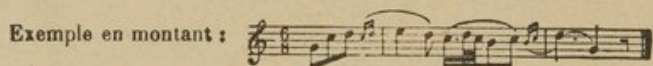
On voit que cet agrément ne doit pas être pris sur la note qu'il accompagne, mais bien sur le temps qui le précède. Il faut l'exécuter avec beaucoup de légèreté, tout en attaquant bien la première appoggiature. (Voyez, pour ce genre d'agrément, les n^{os} 13 et 14.)

DES DOUBLES APPOGGIATURES

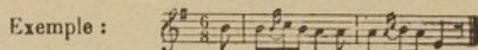
Il y a deux sortes de doubles appoggiatures; la première se compose de deux petites notes qui peuvent être prises à distance de tierce de la note qu'elles accompagnent, soit en descendant, soit en montant.



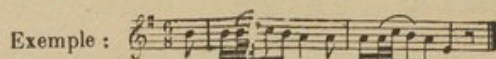
La double appoggiature ne doit pas prendre sa valeur sur la note qu'elle accompagne; elle doit, au contraire, la précéder ainsi qu'il suit :



La deuxième sorte de double appoggiature se compose d'une appoggiature supérieure et d'une appoggiature inférieure.



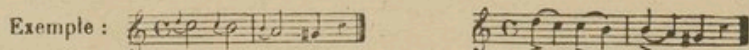
doit exécuter ainsi :



Ces appoggiatures doivent prendre leur valeur sur le temps qui précède la note qu'elles accompagnent. (Voyez de v. au n^o 18.)

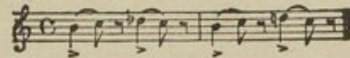
DE L'APPOGGIATURE SIMPLE

L'appoggiature simple est une petite note ne faisant aucunement partie d'un accord, et qui prend néanmoins la moitié de la valeur de la note devant laquelle elle est placée.



L'appoggiature peut se placer au-dessus ou au-dessous d'une note quelconque. Lorsqu'elle est placée au-dessus, elle peut être à la distance d'un ton ou d'un demi-ton; lorsqu'elle est placée au-dessous, elle doit invariablement se trouver

à la distance d'un demi-ton. Exemple :



Dans la musique des anciens maîtres, on trouve une grande quantité d'exemples d'appoggiatures devant prendre la moitié de la valeur de la note qu'elles précèdent ; mais aujourd'hui, afin d'obtenir une exécution uniforme, on écrit généralement la musique ainsi qu'elle doit être exécutée, ce qui vaut beaucoup mieux, sans contredit. (Voyez du n° 19 au n° 21.)

DE L'APPOGGIATURE BRÈVE OU PETITE NOTE

La petite note prend sa valeur sur la note même qu'elle accompagne ; elle s'emploie généralement dans les mouvements un peu vifs. On doit appuyer en l'attaquant, de manière à lui donner un peu plus de force qu'à la note qu'elle précède. Quand elle est supérieure, elle peut se trouver à un ton ou à un demi-ton de la note qu'elle accompagne ; quand elle est inférieure, elle se place invariablement à la distance d'un demi-ton. (Voyez du n° 25 au n° 28.)

DU PORTAMENTO

Le *portamento* est une petite note qui n'est, par le fait, que la répétition d'une note quelconque que l'on veut porter sur une autre en glissant le son. Il ne faut pas abuser de ce genre d'agrément, car il deviendrait de mauvais goût ; employé avec ménagement, il peut être d'un grand effet ; mais je lui préfère de beaucoup le son porté sans le secours de la petite note. (Voyez du n° 32 au n° 36.)

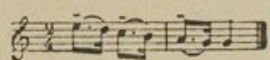

DU TRILLE

Sur les instruments à pistons, le *trille* est le plus difficile de tous les agréments. Il n'y a réellement que le *trille* d'un demi-ton qui soit supportable. On peut cependant faire des trilles d'un ton, mais il faut avoir soin d'enfoncer régulièrement les pistons, afin que chaque battement soit bien distinct.

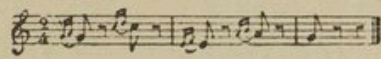
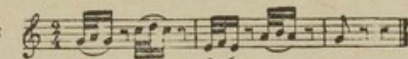
On devra donc préalablement travailler avec patience et sans se presser, les études du n° 29 au n° 34, afin d'arriver à faire sortir purement chaque son. Plus tard, on pourra jouer les études sur le trille, en suivant exactement les doigts indiqués. (Voyez du n° 32 au n° 36.)

DU MORDANT

Le *mordant* n'est autre chose qu'un trille précipité, il ne demande ni préparation ni résolution. On l'indique par le

signe suivant :  En voici l'effet : 

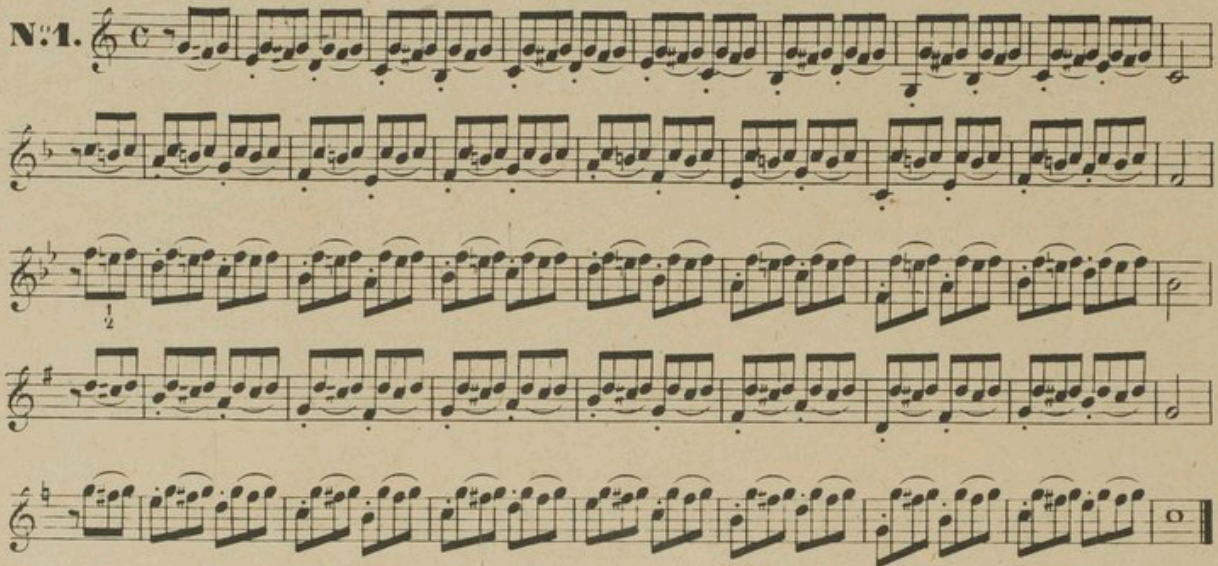
Le *mordant* composé de plusieurs battements est presque impraticable sur le cornet à pistons. Il faut donc s'en tenir au *mordant* à un seul battement, qui se fait avec beaucoup plus de facilité et qui est très-gracieux.

 Effet : 

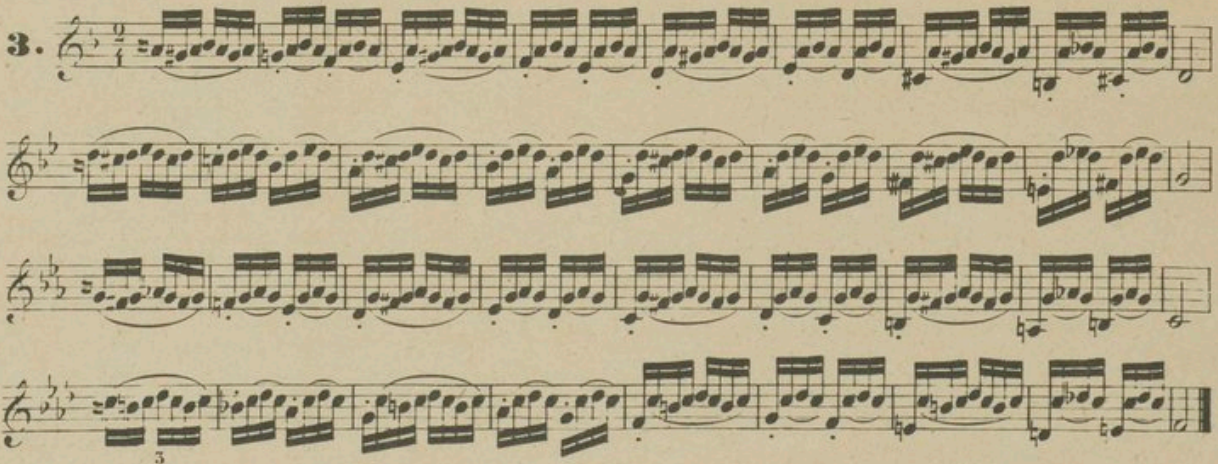
Le *mordant* prend sa valeur sur la note même à laquelle il appartient. (Voyez du n° 37 au n° 41.)

N. B. Toutes les leçons sur les notes d'agrément étant spécialement composées pour servir d'étude, j'ai réuni à l'essai, avec profusion, tous les genres de note d'agrément. Mais il faut bien se garder d'en abuser ainsi dans la pratique, car cela serait du plus mauvais goût.

ÉTUDES PRÉPARATOIRES SUR LE GRUPPETTO.

N^o 1. 

2. 

3. 

4.

5.

6.

7.

DU GRUPPETTO.

Allegretto.

8.

Musical score for piece 8, *Allegretto*. It consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The first system includes a '2' below the bass staff. The second system includes a '3' below the bass staff. The third system includes a '1/2' below the bass staff. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Andante.

9.

Musical score for piece 9, *Andante*. It consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The first system includes a '1/2' below the bass staff. The music features a slower tempo with prominent chords and flowing lines in both hands.

Andante.

10.

Allegretto.

11.

12. *Andantino.*

Fin.

D.C.

13. *Andantino.*

Fin.

piu mosso.

D.C.

11. *Andante*

2

2

DE LA DOUBLE APPOGGIATURE.

15. *Andante*

rall *1º tempo.*

rall:

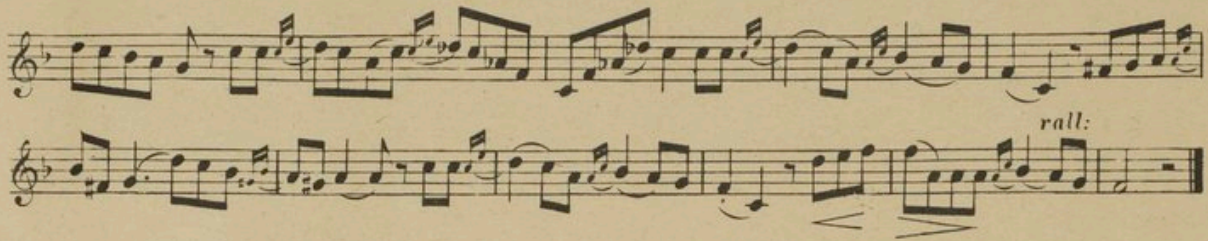
16. *Andantino.*

rall.

17. *Allegro moderato.*

rall.

18. *Andante con spirito.*



DE L'APPOGIATURE SIMPLE.

Andante con spirito.

19. *p*

cre - scen - - do poco a poco. *f*

p *sf* *sf* *f*

p *rall:*

Allegro moderato.

20. *rall:*

rall:

Andantino con espressivo.

21. *1/2*

1/2

1/2


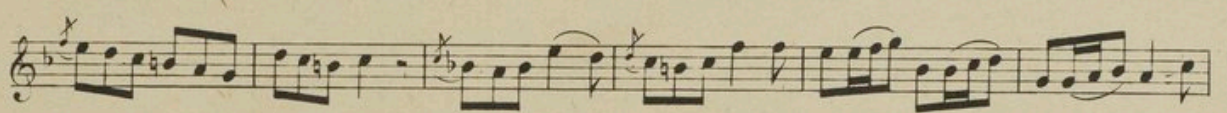
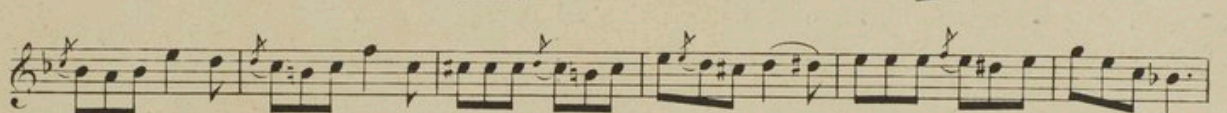
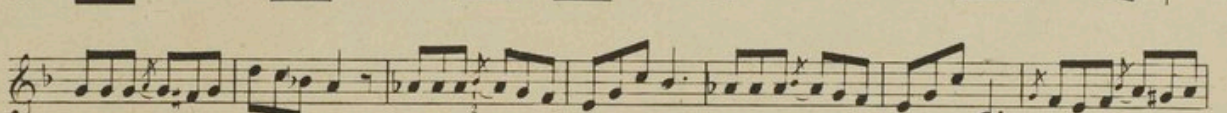
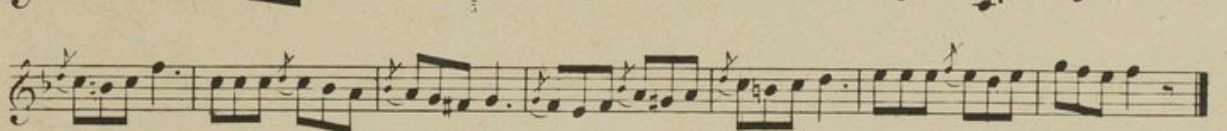
DE L'APPOGGIATURE BRÈVE OU PETITE NOTE.

Allegro con andantino.

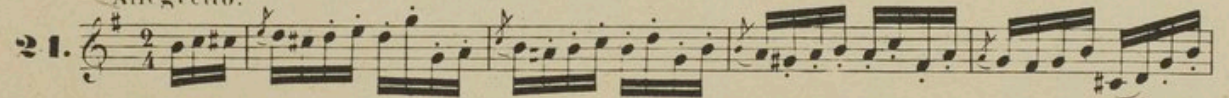
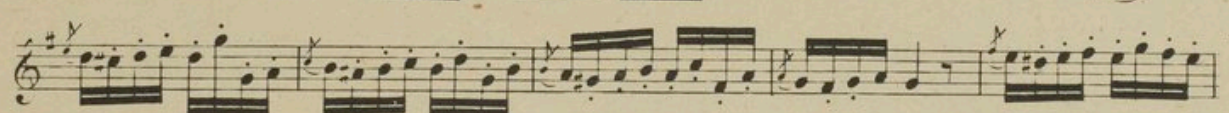
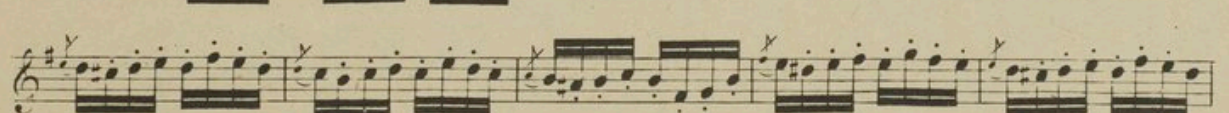
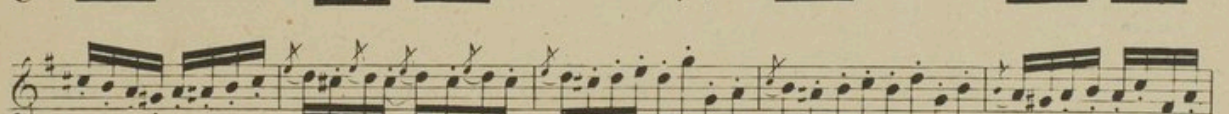
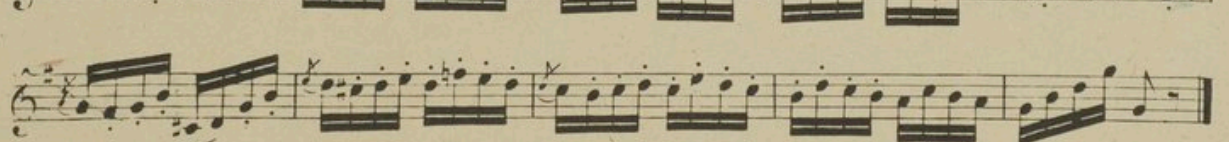
22. 



Allegro moderato.

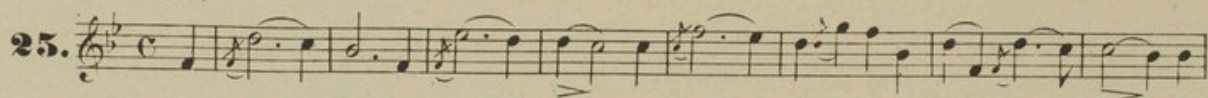
23. 





Allegretto.

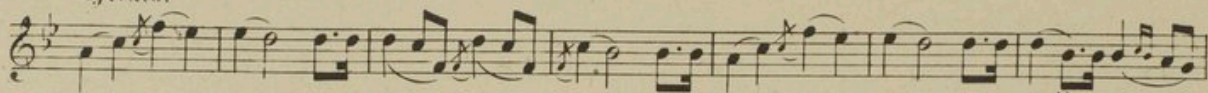
21. 





DU PORTAMENTO.

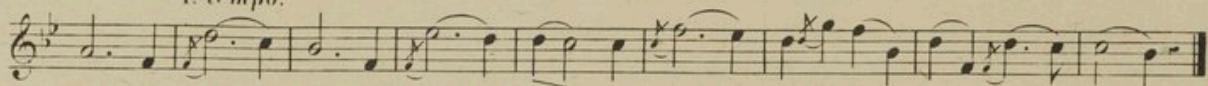
Andante.



ajitato.

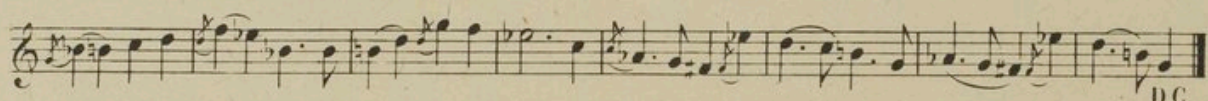
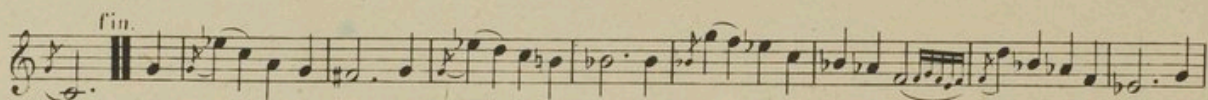
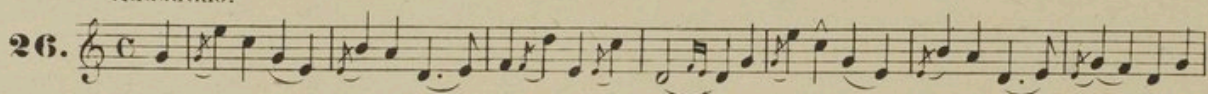


1^o tempo.

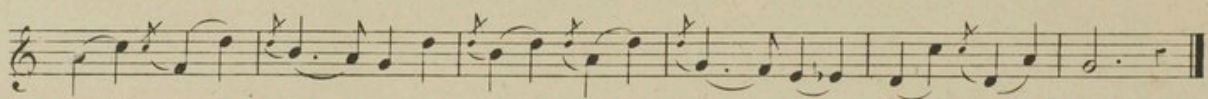
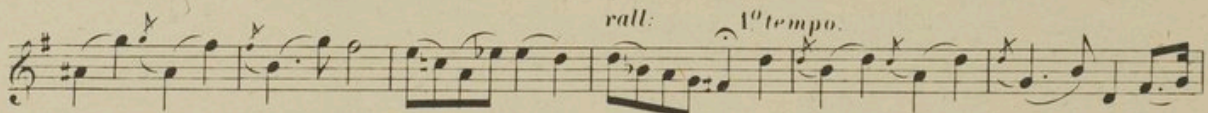
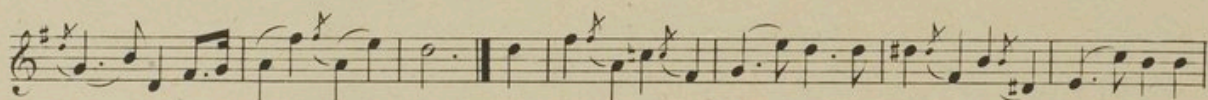
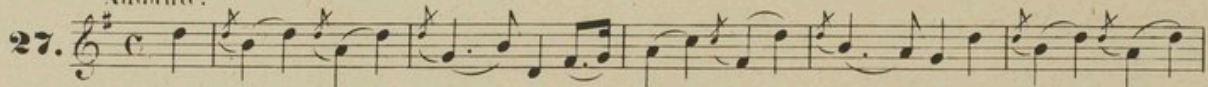


rallent.

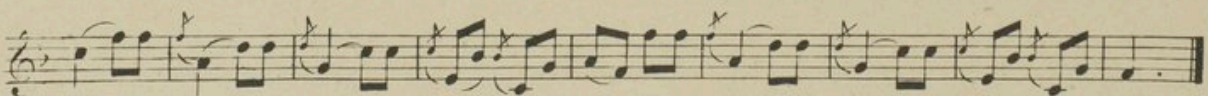
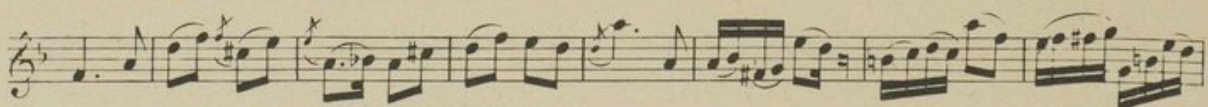
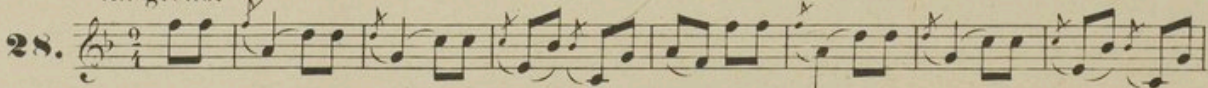
Andantino.



Andante.



Allegretto.



DU TRILLE.

29.

30.

31.

32.

33.

34. *Andante.*

34. *Andante.*

Fin.

35. *Andante.*

35. *Andante.*

36. *Andantino.*

36. *Andantino.*

1º tempo.

rall.

rall.

DU MORDANT.

Allegro moderato.

37.

First system of exercise 37. Treble clef, 2/4 time. The right hand plays quarter notes with mordants. The left hand plays eighth-note patterns with triplets.

Second system of exercise 37. Treble clef, 2/4 time. The right hand plays quarter notes with mordants. The left hand plays eighth-note patterns with triplets.

Third system of exercise 37. Treble clef, 2/4 time. The right hand plays quarter notes with mordants. The left hand plays eighth-note patterns with triplets.

38.

First system of exercise 38. Treble clef, 2/4 time. The right hand plays quarter notes with mordants. The left hand plays eighth-note patterns with triplets.

Second system of exercise 38. Treble clef, 2/4 time. The right hand plays quarter notes with mordants. The left hand plays eighth-note patterns with triplets.

Third system of exercise 38. Treble clef, 2/4 time. The right hand plays quarter notes with mordants. The left hand plays eighth-note patterns with triplets.

Allegretto.

39.

Allegretto.

40.

Allegro.

41.

D.C.

DES SAUTS D'INTERVALLES

Il convient de travailler avec assiduité ce genre d'études, en ayant bien soin de ne pas déranger l'embouchure de dessus des lèvres, pour passer d'une note basse à une note haute, ou d'une note haute à une note basse. On obtient par là une grande sûreté d'attaque et une grande facilité d'exécution. (*Voyez du n° 1 au n° 3.*)

DES OCTAVES ET DES DIXIÈMES

Les octaves et les dixièmes ne sont pas très-usités sur le cornet à pistons; on peut néanmoins produire beaucoup d'effet par un intelligent emploi des octaves.

Quant aux dixièmes, il y a lieu de les ranger parmi les sauts d'intervalles. Il serait fort difficile, en effet, d'exécuter avec vitesse une mélodie quelconque, en employant successivement l'intervalle de dixième. (*Voyez du n° 4 au n° 8.*)

DES TRIOLETS

L'emploi des triolets a toujours été d'un excellent effet. Pour bien rendre le triolet, il faut s'étudier à faire parler chaque note avec une parfaite égalité. On doit travailler d'abord lentement, et ne passer à un mouvement plus vif que lorsque les doigts marchent avec régularité. (*Voyez du n° 9 au n° 11.*)

ÉTUDES EN DOUBLES CROCHES

Pour arriver à une exécution irréprochable, on doit travailler ces études en conservant toujours une mesure bien rythmée, et en suivant ponctuellement les articulations qui sont indiquées. Il faut débiter avec lenteur et ne presser le mouvement qu'au fur et à mesure qu'on se familiarise avec l'exercice. Une trop grande vitesse ne donne pas toujours au jeu le brillant qu'on espère. La netteté et la régularité, voilà les vrais types d'une belle exécution. (*Voyez du n° 12 au n° 18.*)

DE L'ACCORD PARFAIT MAJEUR ET MINEUR

En donnant un aussi grand développement à ces études, mon intention a été d'amener les élèves à pouvoir jouer aisément dans tous les tons. Certains doigtés paraîtront au premier abord difficiles; ce n'est pas une raison pour les laisser de côté, c'en est une, au contraire, pour les aborder avec courage et conviction. Il reste toujours quelque chose d'un

pareil travail même si on exécute lentement ces accords; et les efforts que l'on aura faits pour vaincre certaines impossibilités montreront bien vite qu'elles ne sont qu'apparentes. Elles n'offriront d'obstacle insurmontable qu'aux artistes qui, par paresse, auront contracté la funeste habitude de jouer toujours dans des tons simples. (*Voyez* du n° 19 au n° 22.)

DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DOMINANTE

L'accord de septième dominante étant le même dans les modes majeur et mineur, devient ici le complément des études précédentes. On devra le travailler en conservant toujours cette même régularité que je ne saurais trop recommander. (*Voyez* les n° 23 et 24.)

DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE

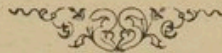
Cet accord joue un grand rôle dans la composition musicale actuelle; il rend, grâce à son élasticité, des services incalculables; car, uniquement composé de tierces mineures, on peut l'interpréter de bien des manières différentes, et il y a une foule de cas où le musicien y a recours.

Il occupe cependant une place régulière dans la gamme mineure, ainsi que l'on en pourra juger par l'étude n° 2, dans laquelle je lui ai assigné son véritable rang.

On peut faire des successions d'accords de septièmes diminuées, attendu qu'ils s'enchaînent avec beaucoup de facilité. J'ai présenté cet accord dans des rythmes et dans des enchaînements différents, afin que l'élève puisse se rendre bien compte de son effet. (*Voyez*

DU POINT D'ORGUE

Je joins à ces études une série de points d'orgue en forme de préludes, afin d'habituer les élèves à bien terminer un solo. Il sera bien de transporter ces points d'orgue dans tous les tons. Il faut avoir soin de respirer aux endroits où se rencontrent des repos, afin d'arriver à la conclusion de la phrase avec toute sa force, et sans laisser tomber le son; autrement l'effet se trouverait complètement annihilé.



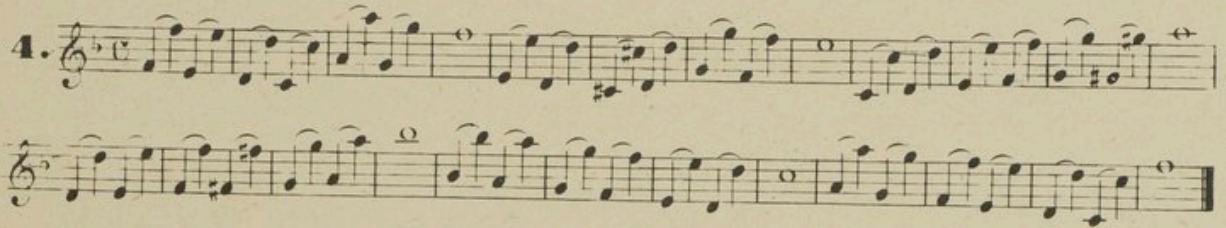
DES INTERVALLES.

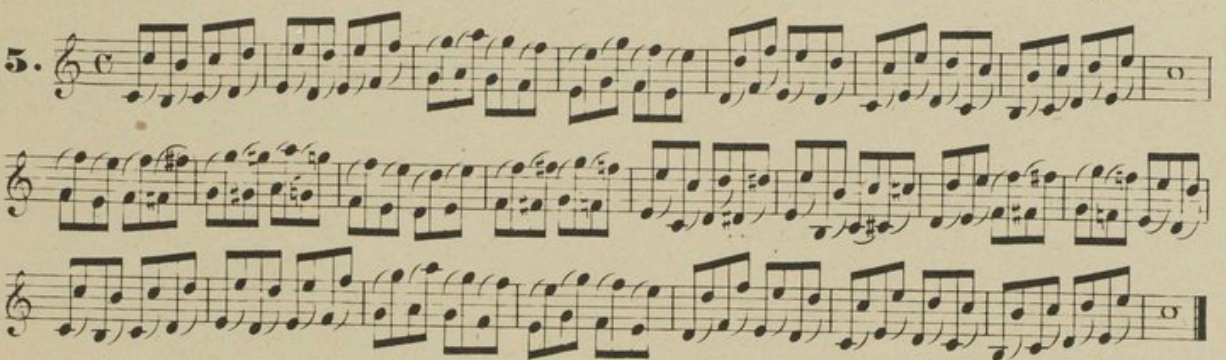
N. 1.

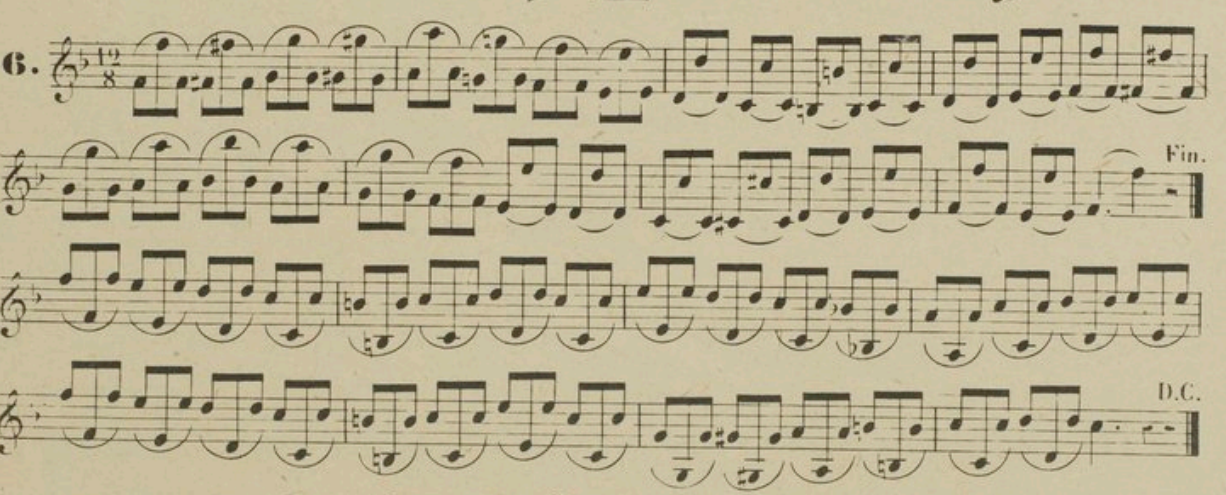
2.

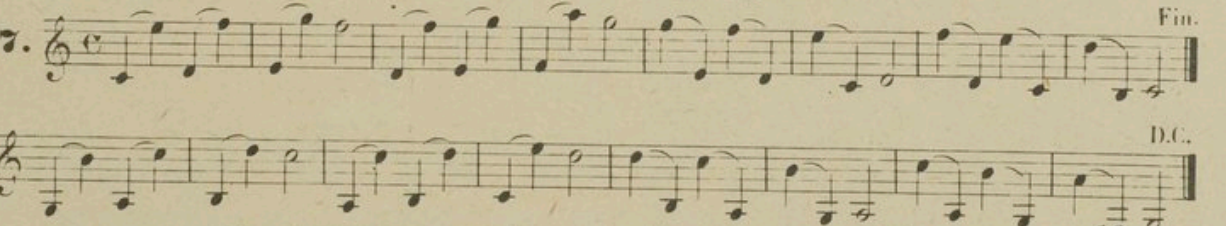
3.

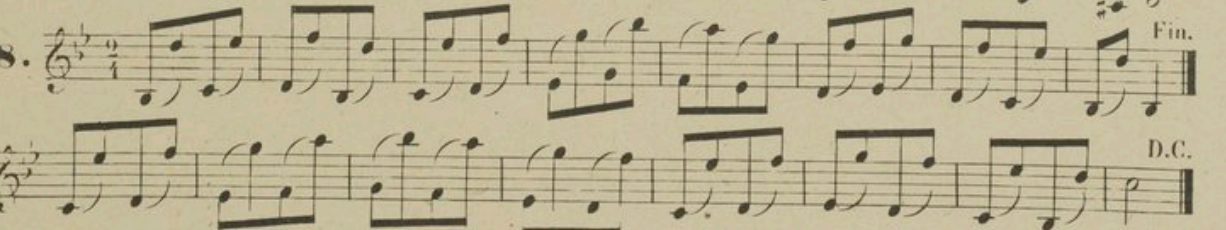
DES OCTAVES ET DES DIXIÈMES.

4. 

5. 

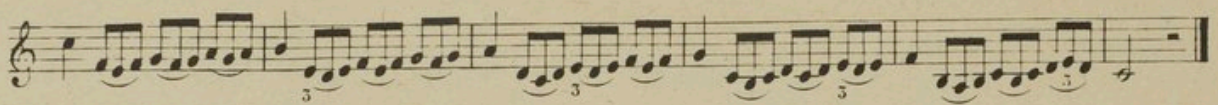
6. 

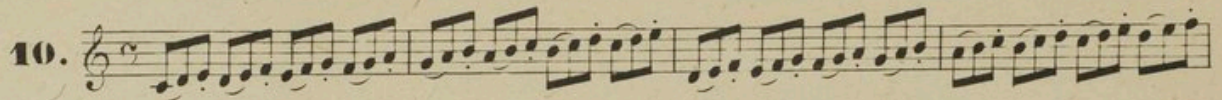
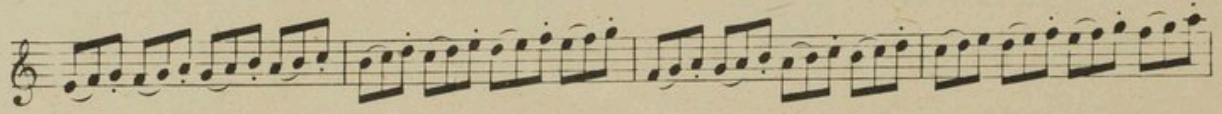
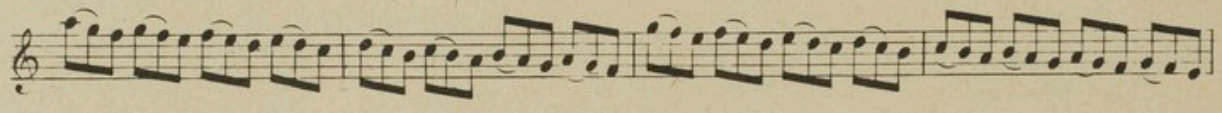
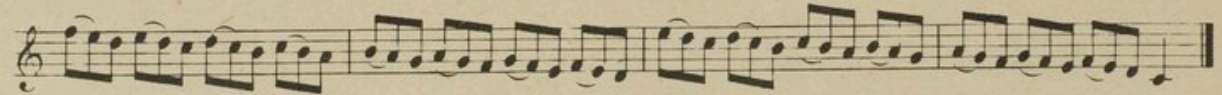
7. 

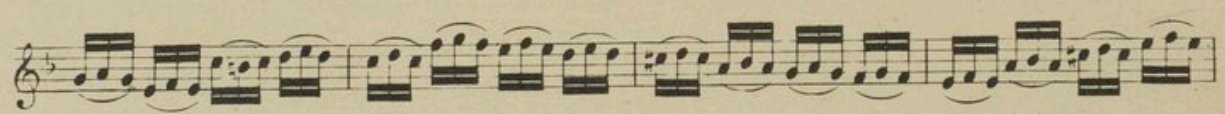
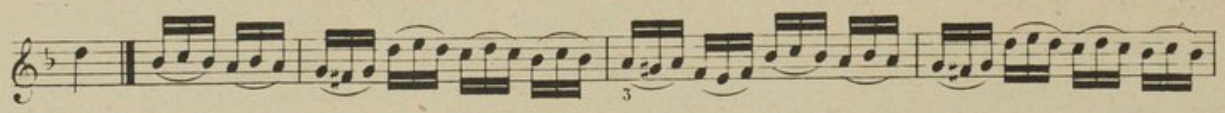

8. 

Fin. D.C. Fin. D.C. Fin. D.C.

DES TRIOLETS.

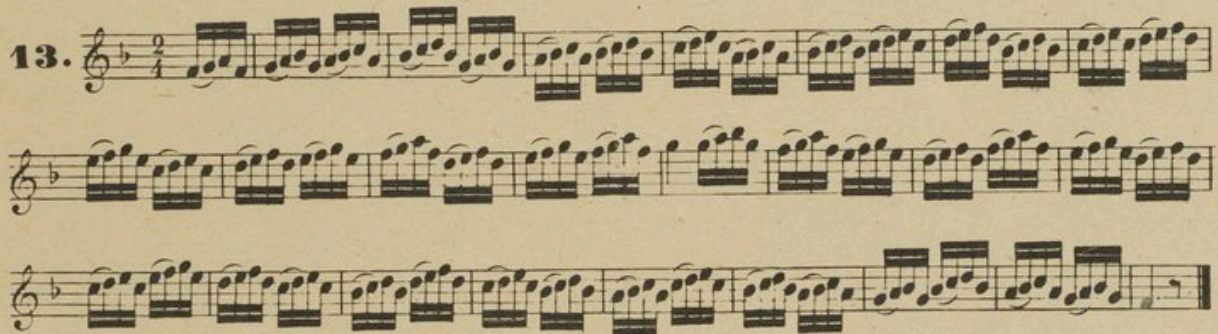
9.   

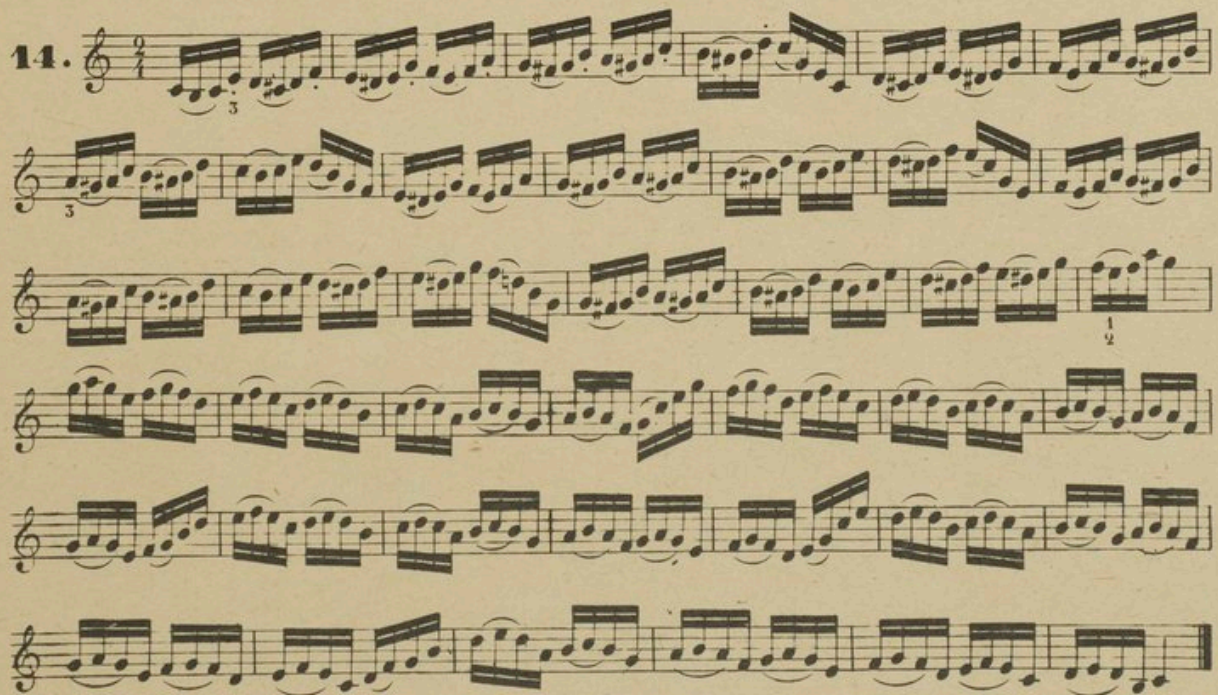
10.    

11.      

ÉTUDES EN DOUBLES CROCHES.

12. 

13. 

14. 

15.

16.

17.

18.


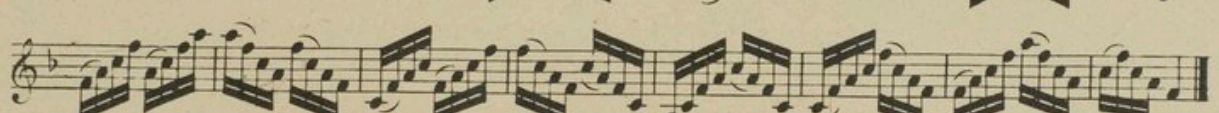

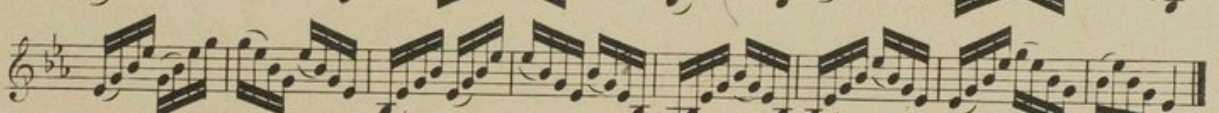

DE L'ACCORD PARFAIT MAJEUR ET MINEUR.

19. 



20. 



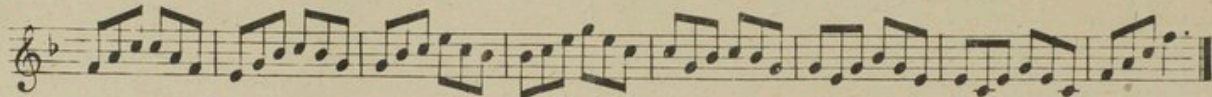
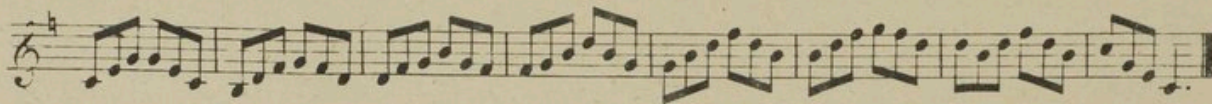
21. 





22. 




DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DOMINANTE
ET DE SEPTIÈME DIMINUÉE.

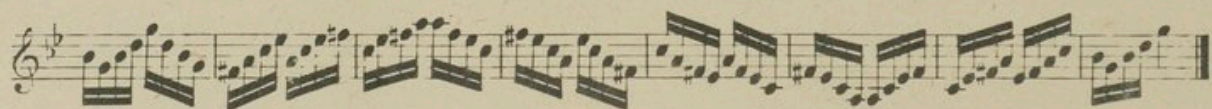
23. 



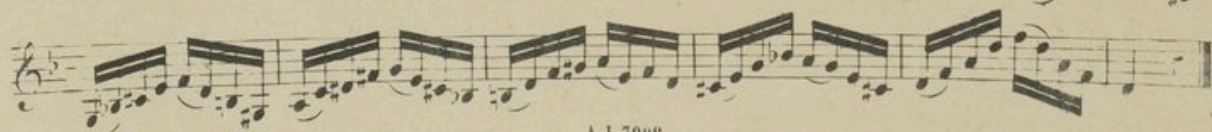
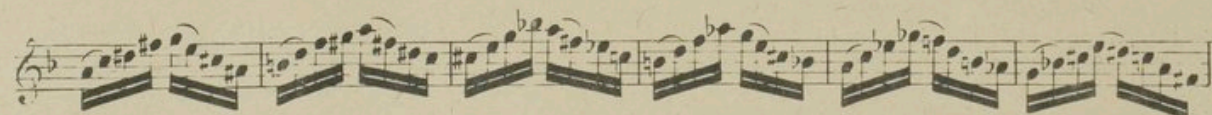
24. 



25. 



26. 



POINTS D'ORGUE.

27.

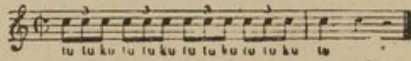
The musical score for 'POINTS D'ORGUE' begins at measure 27. It is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature starts with one flat (B-flat) and a common time signature. The music is characterized by rapid, flowing passages with many slurs and trills. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) in the second staff, and then to one sharp (F-sharp) in the third staff. The piece concludes with a final cadence in the one-sharp key signature.

ETUDES SUR LE COUP DE LANGUE

DU COUP DE LANGUE EN STACCATO TERNAIRE

Le *staccato* consiste à détacher avec régularité une succession de notes, sans que le coup de langue soit ni trop sec, ni trop allongé. Pour arriver à une telle perfection, on devra travailler très-lentement les premières études qui servent de point de départ.

Il faut primitivement s'appliquer à prononcer avec beaucoup d'égalité les syllabes :



Pour donner plus d'égalité au coup de langue, il faut, en commençant, allonger un peu chaque syllabe, de manière à bien lier les notes entre elles. Ce n'est que lorsque le coup de langue sera avec précision que l'on doit prononcer avec plus de sécheresse, afin d'obtenir le vrai *staccato*.

Voici le mécanisme du *staccato* ternaire.

En prononçant les syllabes *tu tu*, la langue se place contre les dents de la mâchoire supérieure et, en se retirant, produit les deux premiers coups. La langue doit alors remonter au fond de la bouche et obstruer le gosier en se gonflant par l'effet de la prononciation de la syllabe *ku*, qui, en laissant pénétrer la colonne d'air dans l'embouchure, détermine le troisième coup.

Pour donner à cet effet de va-et-vient une grande régularité, il faut travailler lentement afin que la langue, tout comme le ferait une soupape, laisse échapper à chaque syllabe la même quantité d'air.

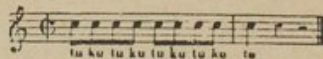
Grâce à ce genre d'articulation, il n'y a plus de traits difficiles; on peut arriver à jouer aussi facilement que le fait la flûte; mais il faut, pour cela, une prononciation d'une grande pureté. L'expérience m'a démontré que pour obtenir un *staccato* vraiment perlé, il faut prononcer les syllabes *tu tu ku tu tu ku tu*, comme il vient d'être indiqué, et non pas les syllabes *du du qu du du qu du*; ces dernières vont plus vite, il est vrai; mais, au lieu de détacher, elles produisent un coup de langue dans le son.

Le coup de langue ne doit pas être trop précipité, car alors l'auditeur finit par ne plus le distinguer. Il faut bien se rappeler que cette articulation doit servir à exécuter des traits en changeant de note sur chaque coup de langue, et non pas à imiter le bruit de la crécelle. On obtient, au reste, une très-suffisante vitesse par le moyen que j'ai indiqué. Ce à quoi il faut principalement s'appliquer, c'est à réaliser une précision et une netteté irréprochables. (Voyez du n° 1 au n°

DU COUP DE LANGUE EN STACCATO BINAIRE

Ce genre de *staccato* est d'un grand secours dans l'exécution des gammes, des arpegges et de tous les traits dans le rythme binaire. Pour arriver à l'exécuter avec précision, il faut le travailler lentement, en suivant les principes indiqués pour le coup de langue en *staccato* ternaire.

On devra primitivement prononcer les syllabes



Comme on le voit, la langue opér-

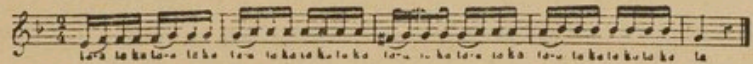
un mouvement de va-et-vient qu'il est très-difficile d'obtenir avec une égalité parfaite; mais aussi une fois ce
acquis, on peut exécuter tous les traits les plus difficiles avec toute la vitesse, l'énergie et l'entrain désirables

Après avoir travaillé toutes les études affectées à ce genre d'articulation, on pourra se reporter aux gammes, aux
accords parfaits, ainsi qu'aux accords de septième dominante et de septième diminuée, et les exécuter en employant
ce même *staccato*, afin d'habituer les doigts à marcher régulièrement avec la langue. Ce sera là un fécond travail.
(Voyez du n° 19 au n° 29.)

DU COULÉ DANS LE STACCATO BINAIRE

Pour entremêler des coulés au *staccato* binaire, il y a un genre particulier de prononciation à employer. Il serait
monotone de faire toujours des *staccatos*, sans recourir aux coulés. Leur mélange apporte une heureuse variété dans
l'exécution, en même temps qu'elle facilite l'accélération du mouvement.

On obtient cette articulation en prononçant les syllabes suivantes :



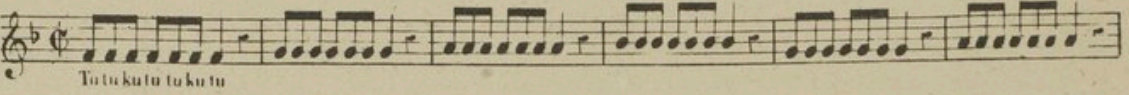
La syllabe *ta* sert à attaquer la première note, et la syllabe *a*, qui vient ensuite, permet, en prolongeant le son, de
couler facilement sur la deuxième note. Ce coup de langue est assurément un des plus indispensables, attendu que l'on
trouve son emploi dans tous les genres de musique. (Voyez du n° 30 au n° 34.)

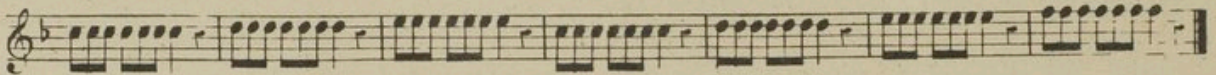
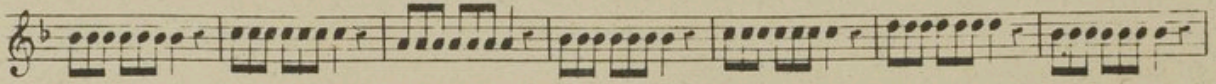
DU COUP DE LANGUE DE TROMPETTE

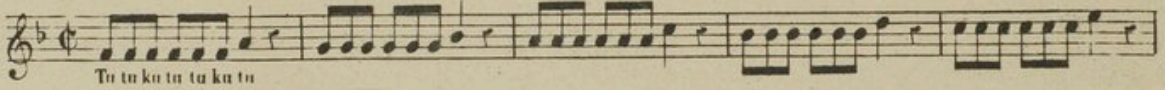
Ayant maintes fois remarqué que les élèves, — soit au Conservatoire, soit ailleurs, — qui savaient faire le coup de
langue de trompette, n'arrivaient presque jamais à exécuter très-correctement le vrai *staccato*, j'en conclus que ce coup
de langue est un obstacle aux autres articulations, et j'engage à ne l'étudier que quand on possédera bien tous les autres.
L'exécution en est d'ailleurs des plus faciles, quand on est arrivé à bien rendre les coups de langue binaires et ternaires.
(Voyez du n° 35 au n° 38.)

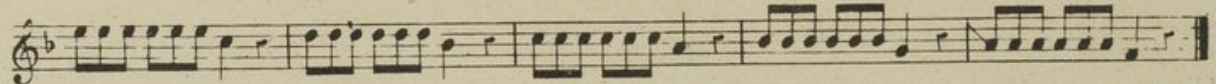
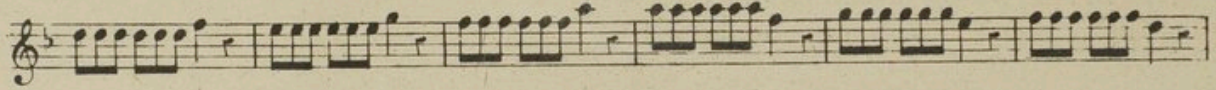


DU COUP DE LANGUE EN STACCATO TERNAIRE.

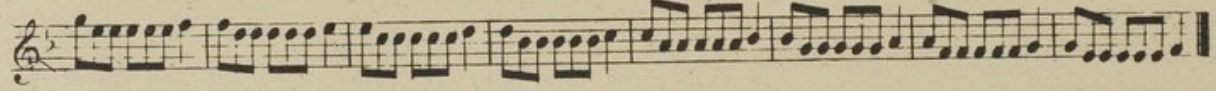
N^o 1.  *Tu tu ku tu tu tu*



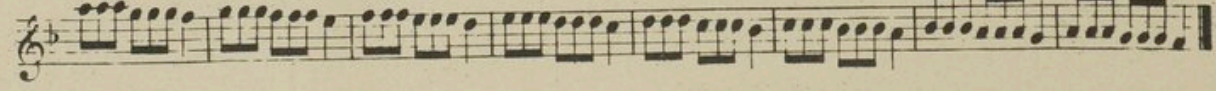
2.  *Tu tu ku tu tu ku tu*

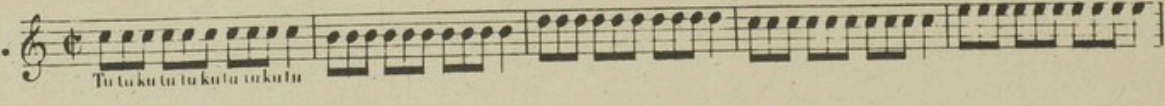


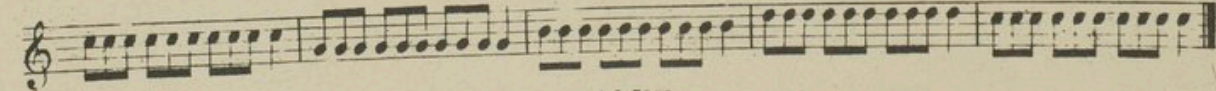
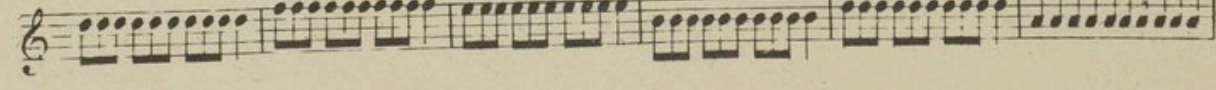
3.  *Tu tu ku tu tu tu*




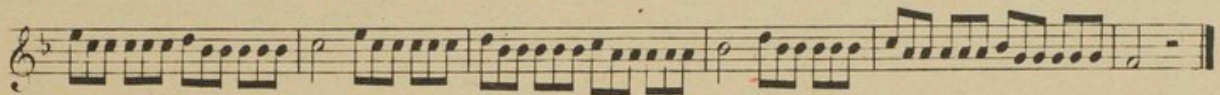
4.  *Tu tu ku tu tu tu*

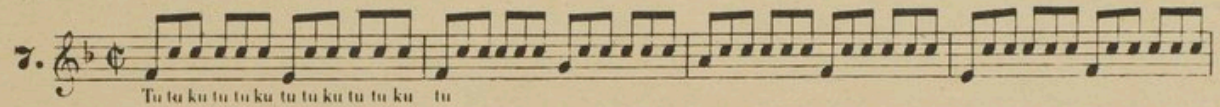


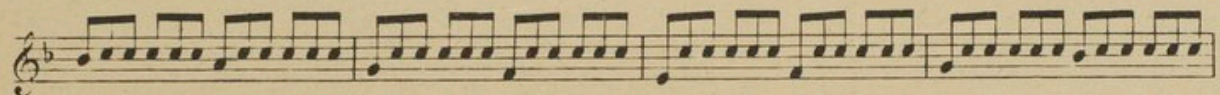
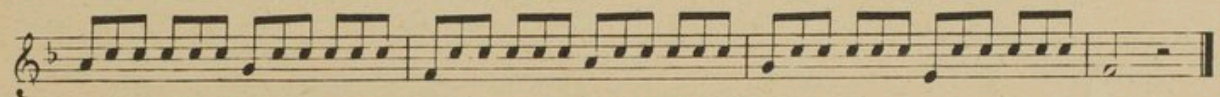
5.  *Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu*

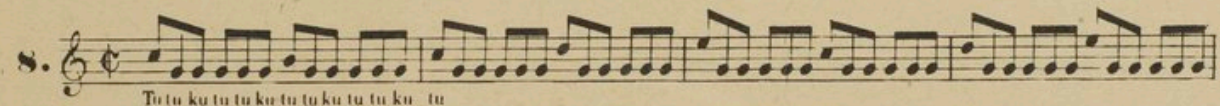


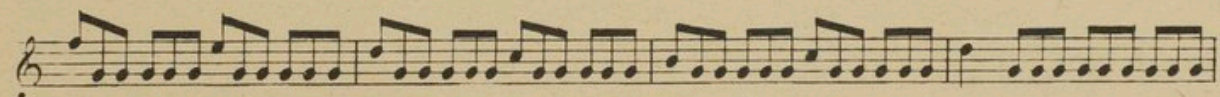
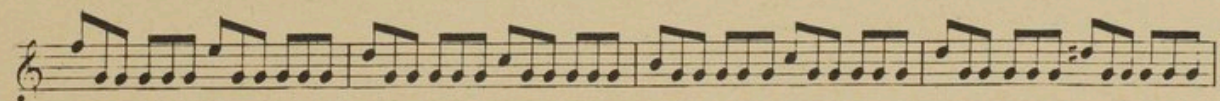
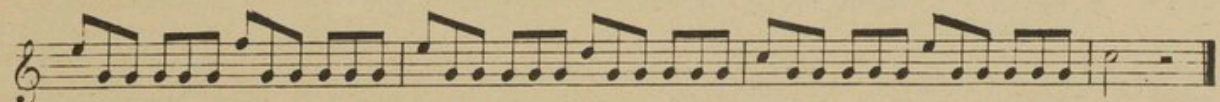
6.  *Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu*

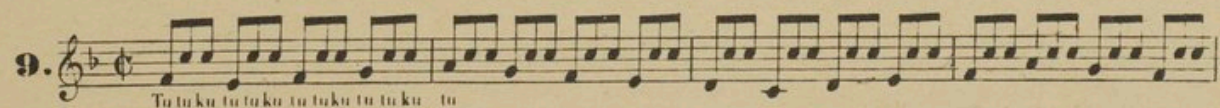




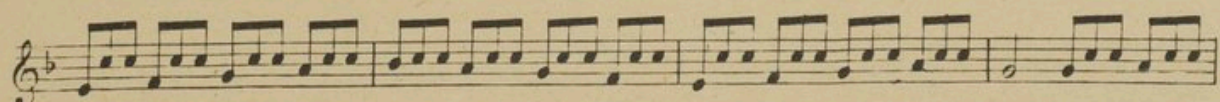
7.  *Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu*

8.  *Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu*

9.  *Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu*



Two staves of musical notation in a common time signature. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

10. *Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu*

Second staff of exercise 10, continuing the rhythmic patterns.

Third staff of exercise 10, continuing the rhythmic patterns.

11. *Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu*

Second staff of exercise 11, continuing the rhythmic patterns.

Third staff of exercise 11, continuing the rhythmic patterns.

Fourth staff of exercise 11, continuing the rhythmic patterns.

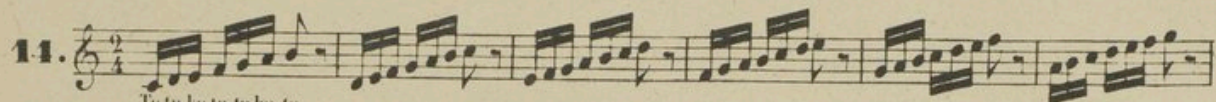
12. *Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu*

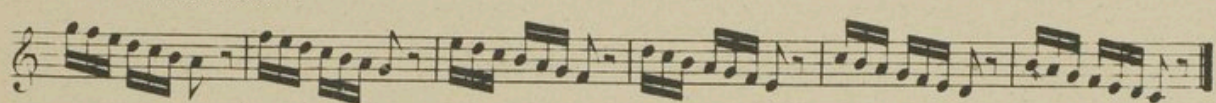
Second staff of exercise 12, continuing the rhythmic patterns.

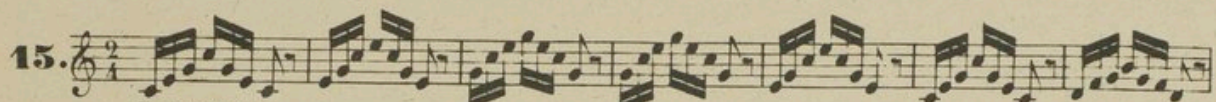
Third staff of exercise 12, continuing the rhythmic patterns.

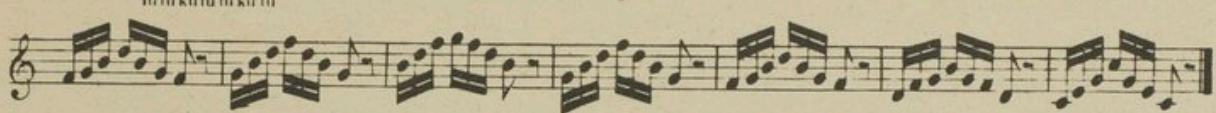
13. *Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu*

Second staff of exercise 13, continuing the rhythmic patterns.

14. 
Tu tu ku tu tu ku tu



15. 
Tu tu ku tu tu ku tu



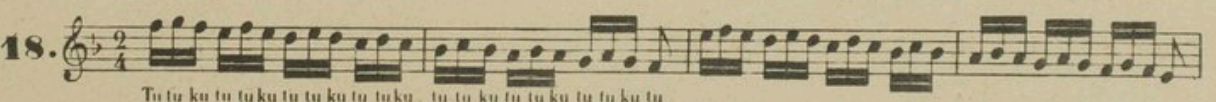
16. 
Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

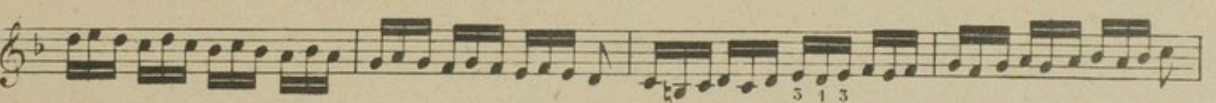
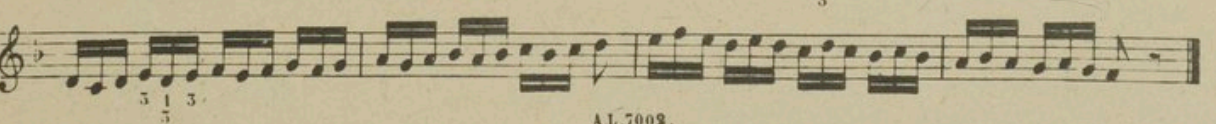




17. 
Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

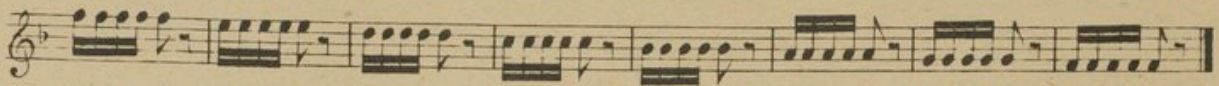



18. 
Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu tu ku tu tu tu ku tu

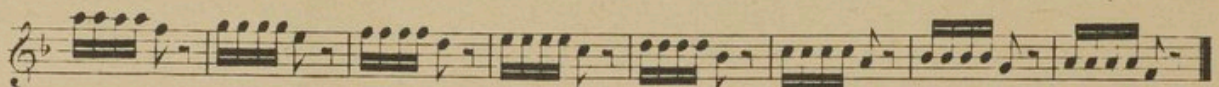



DU COUP DE LANGUE EN STACCATO BINAIRE.

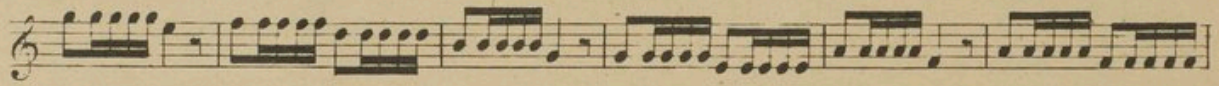
19.  *Tuku to kuku tuku to kuku*




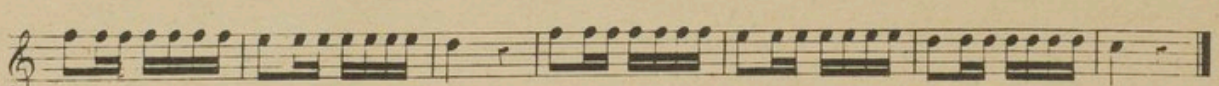
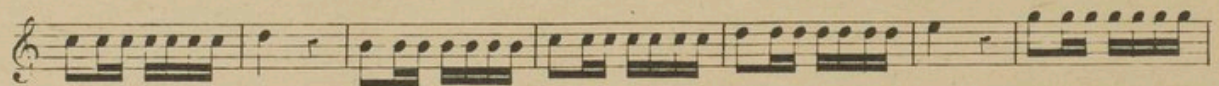
20.  *Tukutu kuku tukutu kuku*

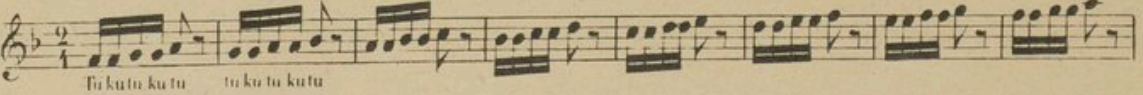


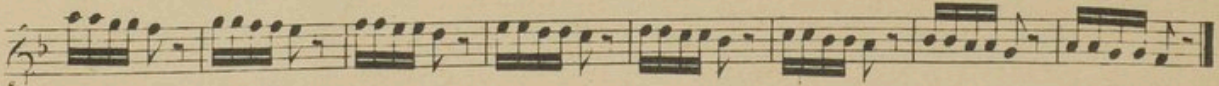
21.  *Tu tu kuku kuku tu kuku kuku tu tu kuku kuku*



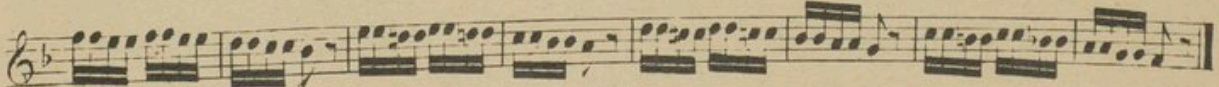
22.  *Tu tu kuku kuku tu tu kuku kuku tu tu*



23.  *Tukutu kuku tukutu kuku*



24.  *Tukutu kuku kuku kuku kuku kuku*



25.  *Tu ku tu ku tu*




26.  *Tu ku tu ku tu ku tu ku tu*





27.  *Tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu*



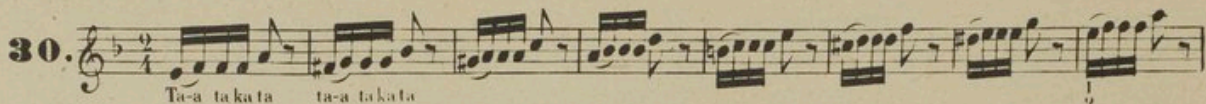

28.  *Tuku tuku' ku tuku tuku tuku tuku tuku tuku tuku tuku tu*

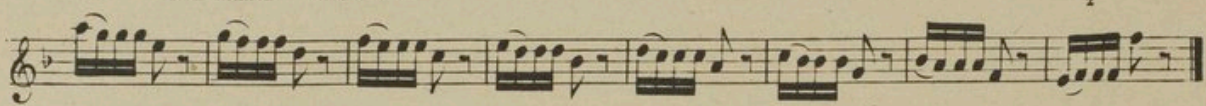



29.  *Tuku tuku tu ku tuku tu*




DU COULÉ DANS LE STACCATO BINAIRE.


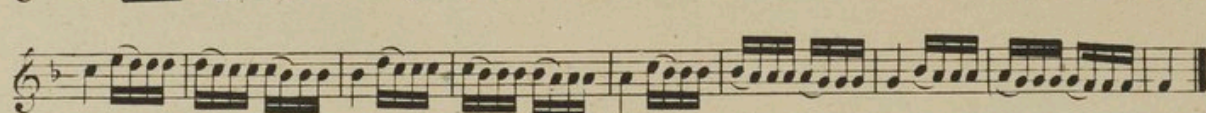
30. 
Ta-a takata ta-a takata




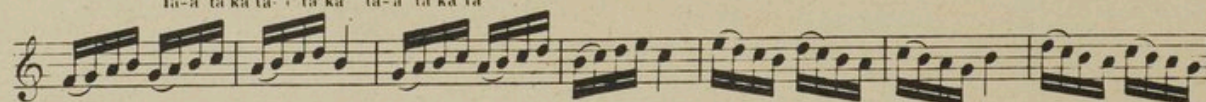
31. 
Ta-a takatakataka ta-a takatakataka




32. 
Ta-a taku ta-a taku ta-a taku ta

33. 
Ta-a takata - ta ka ta-a takata




Allegro.

34. 
Ta-a takataka takataka ta-a takataka ta




DU COUP DE LANGUE DE TROMPETTE.

35. Allegro

Tu tu ku tu tu tu ku tu tu tu ku tu tu tu ku tu

36. Tempo di marcia.

Tu tu tokutu tu tu tokutu

37.

Tu tu ku tu tu tu tu tu tu tu tu ku tu tu tu

Fin. D.C.

38.

Tu tu ku tu tu tu ku tu tu tu ku tu

DERNIÈRE PARTIE

79

RÉCRÉATIONS MÉLODIQUES.

THÈME. Andante.

N^o 1.

VARIATION.

2.

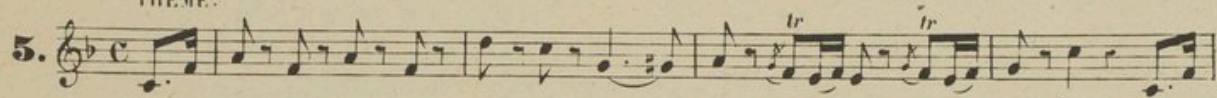
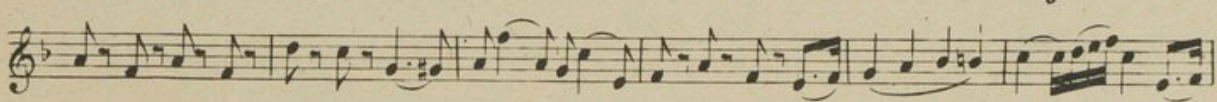
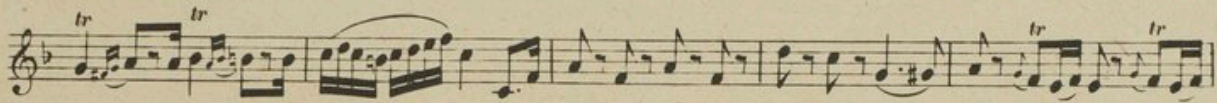
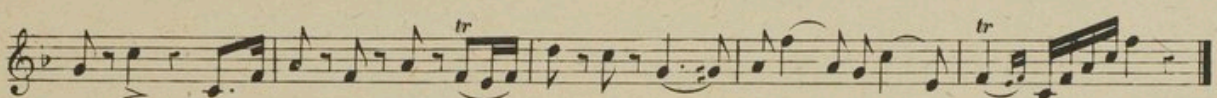
THÈME. Allegro.

3.

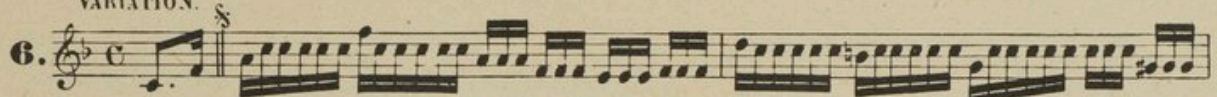
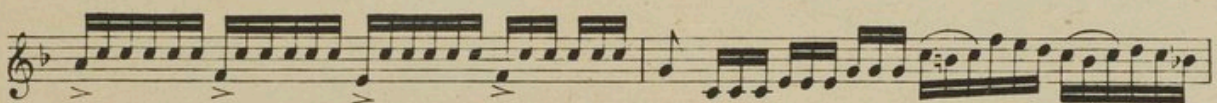
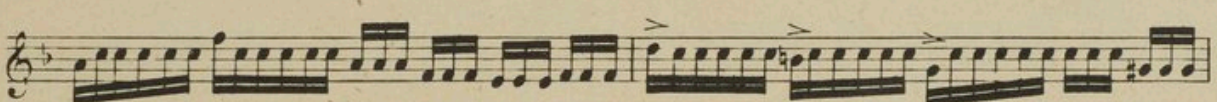


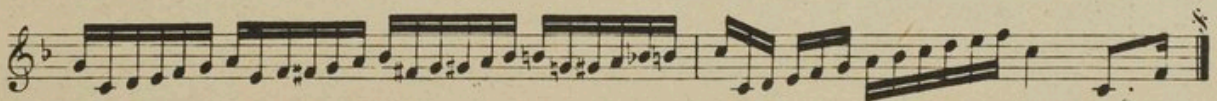
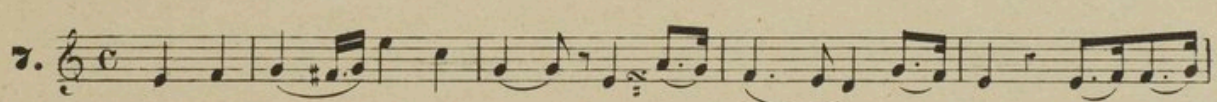
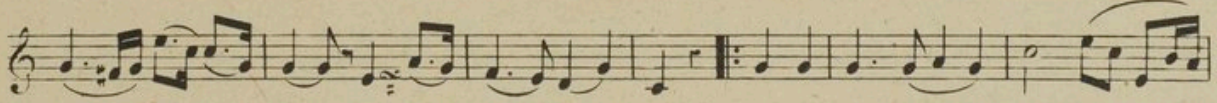
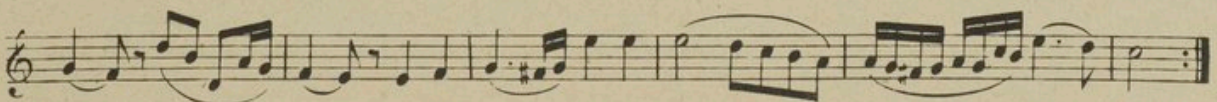
VARIATION.

4.

THÈME.

5. 




VARIATION.

6. 









Andante maestoso.

8.

Moderato.

Più lento.

Andantino.

9.

Andantino.

9.

rall
f

Andante moderato.

10.

Andante moderato.

10.

Andante.

11.

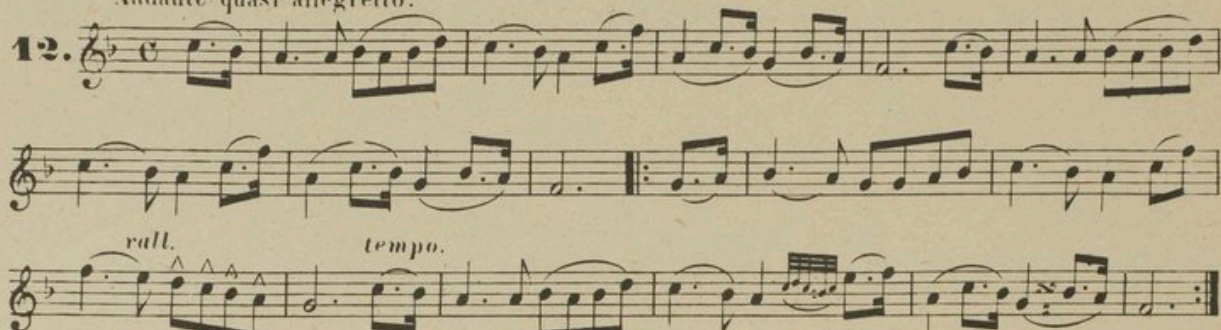
Andante.

11.

VOIS-TU LA NEIGE QUI BRILLE.

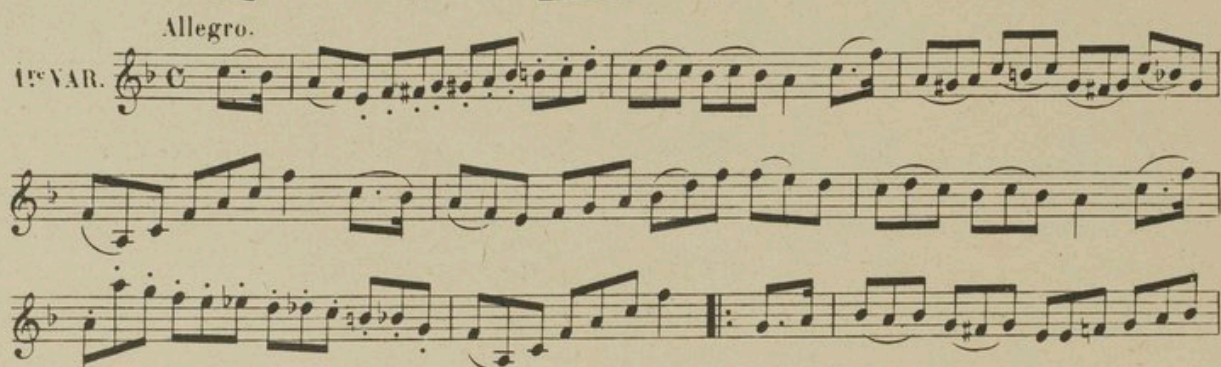
87

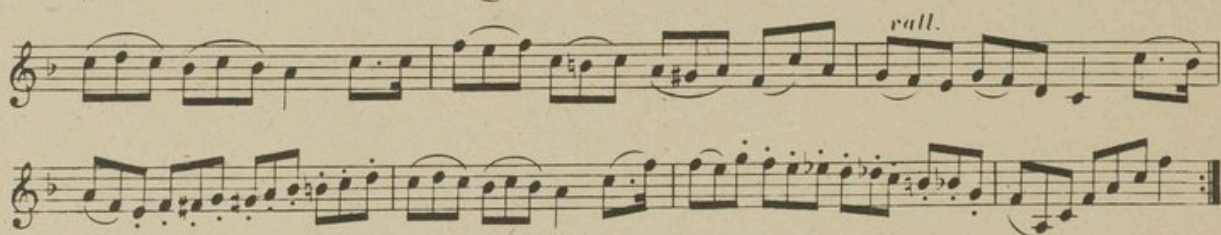
Andante quasi allegretto.

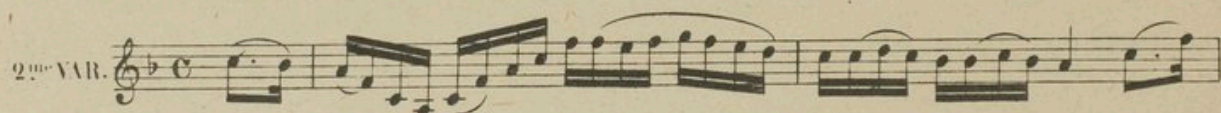
12. 

rall.

tempo.

1^{re} VAR. *Allegro.* 

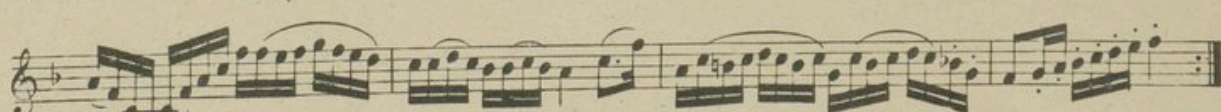


2^{me} VAR. 









5^{me} VAR.

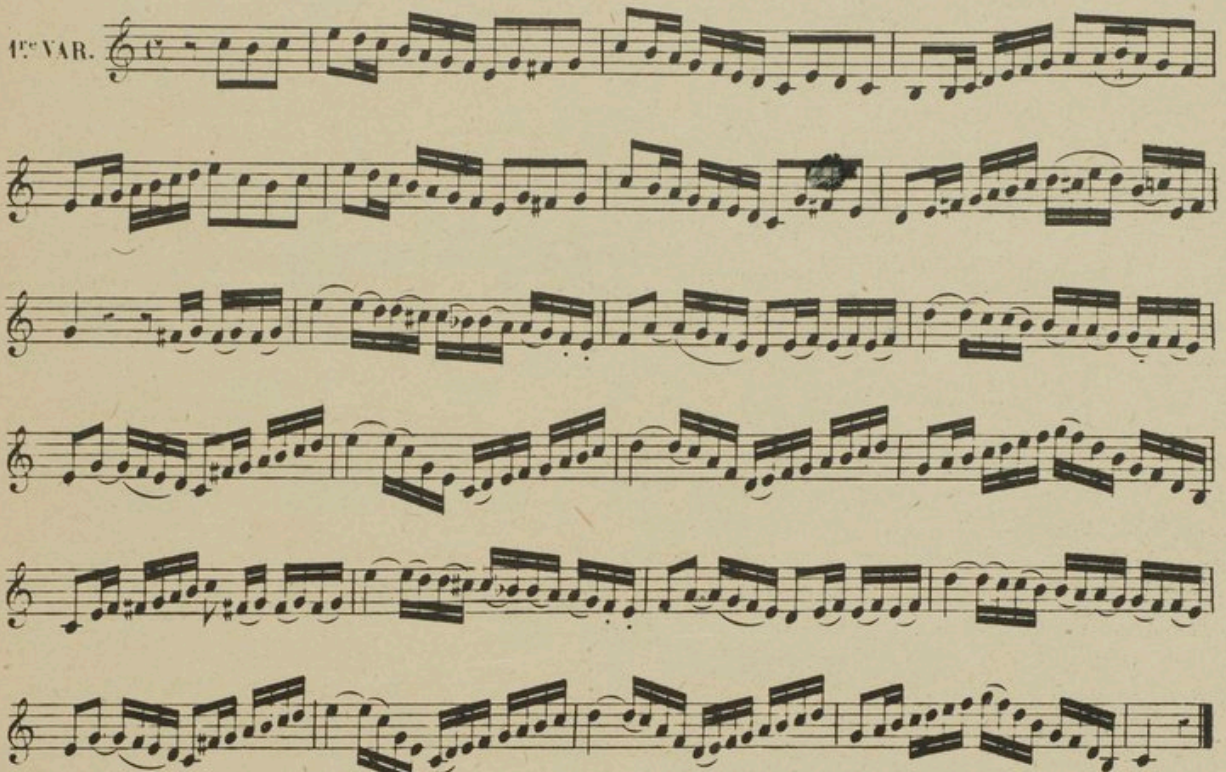
FINALE: *Lento.*
Allegro.

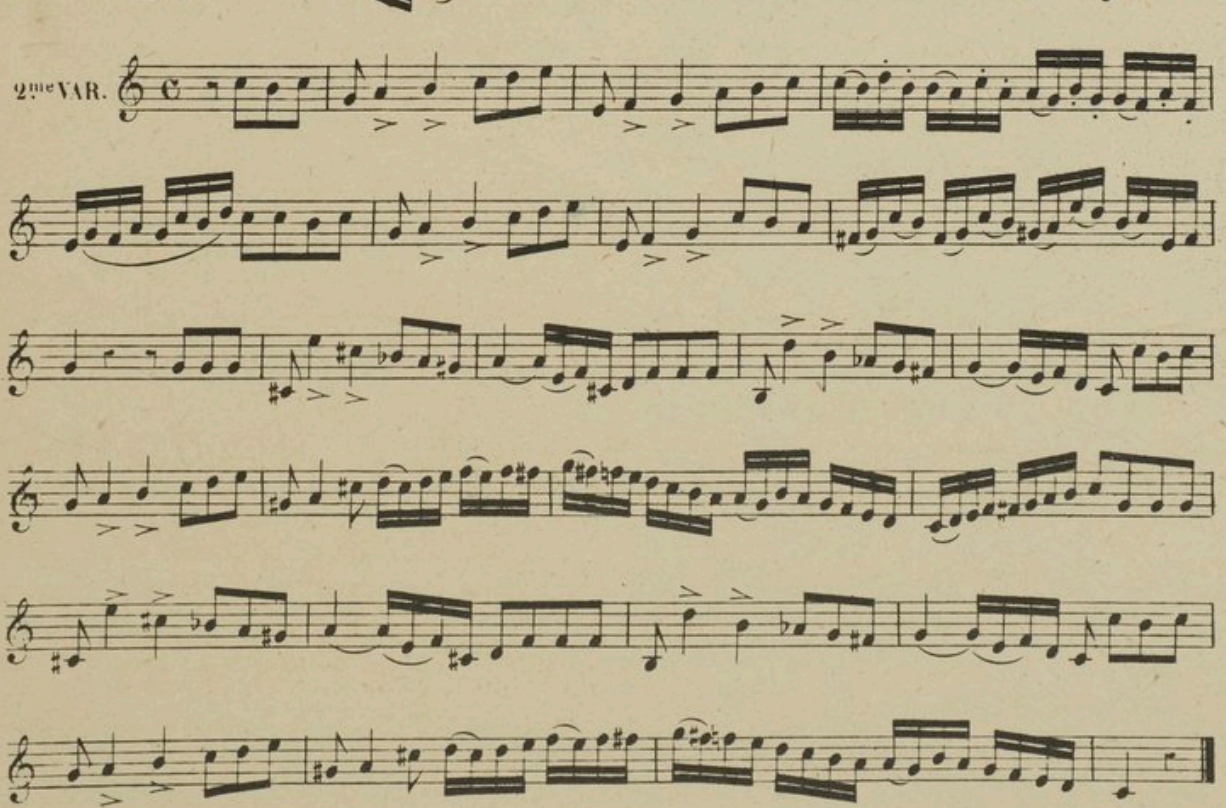
CAVATINE ET VARIATIONS.

13. *Andante.*

Moderato.

THÈME.

1^{re} VAR. 

2^{me} VAR. 

5^{me} VAR.

3

3

3

3

3

3

3

3

3

3

3

3



TABLE DES MATIÈRES

	Pages.		Pages
Avant propos	1	Études préparatoires sur le <i>Gruppetto</i>	45
Tablature.....	2	Du <i>Gruppetto</i>	47
Étendue du Cornet à pistons et du Saxhorn... ..	3	De la double <i>Appoggiature</i>	50
Position de l'embouchure sur les lèvres	5	De l' <i>Appoggiature</i> simple	51
Manière d'attaquer le son	4	De l' <i>Appoggiature</i> brève ou petite note.....	52
Manière de respirer.....	4	Du <i>Portamento</i>	55
Du Style	5	Du <i>Trille</i>	54
Explications sur les premières Études.....	5	Du <i>Mordant</i>	57
Premières Études	7	Études sur les Intervalles.....	61
Études sur les <i>Syncopes</i>	15	Des Octaves et des Dixièmes	62
Études sur les Croches pointées suivies de doubles Croches.....	14	Études sur les Triolets	65
Études sur les Croches et les doubles Croches..	15	Études en doubles Croches	64
Études sur la mesure à $\frac{6}{8}$	16	De l'Accord parfait majeur et mineur.....	66
Explications des Études sur le Coulé.....	19	De l'Accord de Septième dominante	67
Études sur le Coulé	21	De l'Accord de Septième diminuée	67
Des Gammes majeures.....	51	Points d'orgue.....	68
Des Gammes mineures.....	56	Explications sur le Coup de Langue	69
Des Gammes chromatiques	57	Du Coup de Langue en <i>staccato</i> ternaire	71
Études sur les Triolets chromatiques	59	Du Coup de Langue en <i>staccato</i> binaire	75
Explications sur les notes d'agrément.....	42	Du Coulé dans le <i>staccato</i> binaire	77
		Du Coup de Langue de Trompette	78
		Dernière partie. Récréations mélodiques.....	79