Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

INVENTAIRE
Vm 8 L 36

GRANDE MÉTHODE

COMPLÈTE

Spécialement progressive, pratique et chantante

DE

CORNET À PISTONS

ET D'INSTRUMENTS A PISTONS

à l'usage des

Conservatoires, Musiques Militaires,
Sociétés Instrumentales & Institutions.

PAR

LOUIS GERIN

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE DE LYON
Soliste au Grand théâtre

Chez l'auteur, Rue d'Algérie, 15, LYON.

PROPRIÉTÉ DE L'AUTEUR

LYON, Imp S. PELLETIER, Cours Lafayette, 93.

33

GRANDE MÉTHODE
COMPLÈTE
Spécialement progressive, pratique et chantante
DE
CORNET A PISTONS
ET D'INSTRUMENTS A PISTONS
à l'usage des
Conservatoires, Musiques Militaires,
Sociétés Instrumentales & Institutions.

PAR

LOUIS GERIN
PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE DE LYON
Soliste au Grand théâtre

Prix net : 16 fr.

Chez l'auteur, Rue d'Algérie, 15, LYON.

1881

DEPÔT LÉGAL
Rhône
N° 1
1881

IMP. A. PELLETIER COURS LAFAYETTE 93. LYON

PROPRIÉTÉ DE L'AUTEUR

Vm⁸ L. 36

RAPPORT de M. RENAULT, président de la commission d'enseignement du Conservatoire de Lyon, sur la méthode de cornet à piston, de M. Louis GERIN

A Monsieur le Directeur du Conservatoire .

Mr le Directeur,

La méthode de Cornet à pistons composée par Monsieur Gerin, que vous m'avez chargé d'examiner me parait appelée à rendre de grands services au Conservatoire de Lyon, ainsi qu' aux musiques de l'armée.

La première partie, parfaitement conçue, contient une grande quantité de leçons progressives comprenant tous les différents genres d'articulations, mesures et mouvements propres à former d'excellents instrumentistes.

La dernière partie de l'ouvrage, traitant des différentes notes d'agrément, trilles, etc., est suivie de grandes études, airs variés, qui sont le résumé de tout ce qui a été enseigné précédamment .

En conséquence, Monsieur le Directeur, J'ai l'honneur de vous proposer de vouloir bien adopter la *Méthode de Mr GERIN* dans la classe de cornet à piston du Conservatoire de Lyon .

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de mes sentiments distingués .

Votre tout dévoué,

RENAULT, *Président de la Commission. Chevalier de la Légion d'honneur, Officier d'académie .*

ONT APPROUVÉ LES PROPOSITIONS DE M. RENAULT :

MM. E.MANGIN, Directeur du Conservatoire, Officier d'Académie ,
FÉVRIER, Général, comm.t la subdivision du Rhône et la place de Lyon ,
H.BAUMANN, de la commission du Conservatoire et Professeur ,
A.RIBES, id. id. id. Officier d'Académie ,
F.RENARD id. id. id. Chev. de la Légion d'hon.r

LETTRE de M MOMAS, ex-chef d'Orchestre des grands théâtres de Lyon et de Marseille .

Mon cher Gerin,

J'ai lu avec le plus vif intérêt votre méthode de cornet à pistons, et je n'hésite pas à lui prédire le succès qu'elle mérite . Elle témoigne, de votre part, une connaissance parfaite de l'instrument qui en est l'objet, et par l'ordre et la bonne division des études, doit conduire l'élève à une bonne exécution.

Bien à vous ,

E. MOMAS.

AVANT-PROPOS

Choisi _ lors de la création du Conservatoire de Musique de Lyon _ pour enseigner dans cette institution le cornet à pistons, je dus, dès le début, me préoccuper de la direction à donner à cet enseignement, afin d'inspirer à mes élèves, avec le goût de la musique, celui de leur instrument.

Je cherchai une méthode de cornet a pistons réunissant les conditions nécessaires, c'est-à-dire initiant peu à peu l'élève à la connaissance de son instrument et l'amenant, sans efforts et par une intelligente gradation, à vaincre les difficultés.

N'ayant point trouvé cette méthode, je me mis à l'œuvre et j'écrivis celle que je livre aujourd'hui au public.

A mon avis, dans les ouvrages de ce genre, publiés jusqu'à ce jour, on a trop négligé les études élémentaires. Qu'en résulte-t-il ? Que l'élève, se trouvant parfois en présence de difficultés au dessus de ses forces, se décourage et abandonne un instrument dont le mécanisme l'effraie.

Dans cette méthode, où je prends l'élève à son début, je me suis préoccupé de lui donner avant tout l'amour de son instrument, en lui faisant suivre une série de leçons progressives : C'est dans ce but que j'ai écrit des exercices et des morceaux mélodiques (Résumé des leçons) qui seront pour l'élève un perpétuel encouragement, lui faisant comprendre les progrès qu'il a faits.

Cette méthode _ qui a reçu l'approbation d'artistes éminents _ se compose : de *Quatre cents morceaux* dans lesquels sont intercalés *vingt huit Duos* [1] et *mélodies*; de *vingt études artistiques, une récapitulation* des diverses études sur toutes les tonalités, de *trois airs variés*, dont un en *Duo*.

Enfin, l'ouvrage se termine et se complète par un tableau des transpositions à opérer pour faciliter l'exécution avec nos deux tons usuels (*La♭* et *Si♭*) des parties de trompette et de piston (ancien système) instrument qui possédait tous les tons de rechange.

J'appelle spécialement l'attention sur ce tableau; la question qu'il traite _ dont aucune méthode ne fait même mention _ a une importance capitale pour un cornetiste attaché à l'orchestre.

Quoique écrite en vue des élèves, cette méthode contient des exercices que pourront travailler des musiciens d'une certaine force.

C'est à l'aide de cette méthode que je fais mon enseignement au Conservatoire de Lyon; les résultats que j'ai obtenus ont été si excellents que, sur le conseil qui m'en a été donné par des artistes et des compositeurs de talent, je me suis décidé à la publier. Je serai heureux si, comme je l'espère, elle peut rendre d'utiles services aux Sociétés musicales, aux maisons d'éducation, aux musiques de l'armée, en formant à la fois des musiciens et de bons instrumentistes.

Louis GERIN,
Professeur au Conservatoire de Lyon.

[1] Les secondes parties des duos sont écrites de façon à permettre à l'élève de jouer alternativement l'une et l'autre partie.

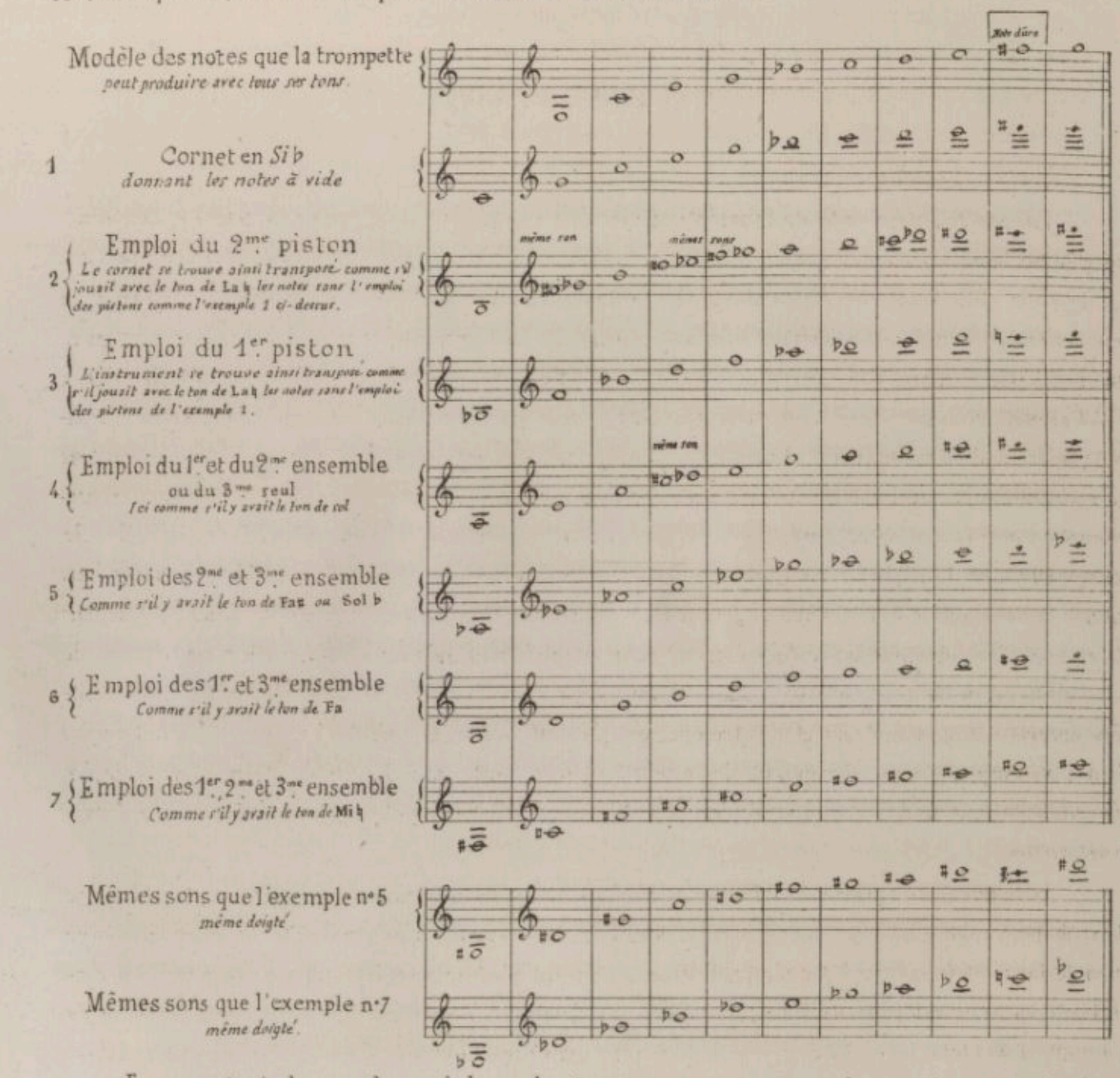
DU CORNET A PISTONS.

La perfection actuelle de fabrication et celle à laquelle on est parvenu par l'exécution ne permettent plus de classer le cornet à pistons dans la famille des cors ou des trompettes; son timbre clair, sa nature spécialement chantante lui donnent un tout autre caractère et en font un instrument tout différent. On a compris cet instrument dans la famille des cors parce que le premier essai de l'adaption du piston a été fait sur un petit cor que l'on nommait alors : *Petit Cornet*, et qui rendait des sons aigriards assez désagréables ; il a, ensuite, pu être comparé à la trompette et aux cors parce que, comme pour ces instruments, on avait fait plusieurs tons de rechange, tels que les tons de *mi♭, mi♮, ré, fa, sol* et *la♭*. Quoique certains artistes fussent parvenus à jouer assez correctement avec tous ces tons graves, il était néanmoins très-difficile de jouer juste, car il fallait tirer ou pousser les coulisses selon la longueur du ton. Mais, aujourd'hui, on a reconnu que le vrai timbre et le caractère du cornet a pistons consistent dans les deux tons *la* et *si♭*. Ces deux tons, du reste, suffisent pour simplifier et aplanir les difficultés résultant de trop d'accidents à la clef. (1) — Le cornet à pistons, instrument spécialement chantant, diffère encore, par cela, des cors et des trompettes qui sont des instruments plus généralement employés à l'accompagnement et rendent des effets tout différents dans l'orchestration. *(Voir, à la fin de cette méthode, le rôle que joue le cornet avec ses deux tons,* la♮ *et* si♭, *et le tableau des transpositions.)*

Je soumets, ci-après, un tableau comparatif des sons que produit chaque doigté et les tons de rechange auxquels leurs sons correspondent sans le secours d'aucun doigté, en prenant comme modèle les sons de la trompette. Ce tableau est d'autant plus nécessaire que l'élève pourra le consulter très-souvent pour étudier les différents doigtés que présente la même note, ces doigtés pouvant, dans certains cas, être employés avec avantage, surtout dans les trilles ou autres traits rapides. Les notes qui y sont simulées avec des points ne sont pas faisables à l'exécution, cependant ce sont des notes qui sortiraient avec les doigtés indiqués, si l'on trouvait des artistes ayant d'assez bonnes lèvres pour parvenir à les donner, car il est bien entendu que l'on ne peut dépasser le *do* au-dessus des lignes, et encore, cette note est-elle très-rarement employée.

(1) Quelques artistes ont fait fabriquer des pistons en *Ut* et s'en servent à l'orchestre; ces instruments, qui rendent de grands services aux exécutants ne sont pas assez répandus pour que je m'en occupe sérieusement : son timbre, du reste, sort des attributions de celui du vrai cornet.

TABLEAU donnant les sons du cornet à pistons, avec l'emploi de chaque doigté, ayant comme modèle comparatif les sons que produit la trompette, sans l'emploi d'aucun mécanisme.



En remontant chaque colonne de bas en haut, on trouve une gamme chromatique ascendante. On voit donc que toutes les notes y sont employées avec différents doigtés, ce qu'il sera bon de consulter dans de certains moment. — En jouant les exemples ci-dessus avec le ton de *la* ♮ au lieu du ton de *si* b, on obtient les sons suivants :

N°1 Exemple des notes se produisant à vide.
— 2 Comme si l'on jouait les notes à vide du ton de *la* b
— 3 ——— ——— *sol*
— 4 ——— ——— *sol* b ou *fa* ♯
— 5 ——— ——— *fa* ♮
— 6 ——— ——— *mi* ♮
— 7 ——— ——— *mi* b

On voit donc que, sauf les tons de *Si* ♮, *Do*, *Ré* b & *Ré* ♮, tous les autres sont reproduits dans l'emploi des pistons.

D'UN BON CORNET

Un bon cornet est indispensable pour un élève qui commence ; un mauvais instrument ne fait que paraliser ses moyens. En effet, beaucoup d'élèves commençant vont au bon marché, se promettant d'acheter un instrument meilleur s'ils parviennent à un bon résultat, ne se rendant pas compte que ce résultat est souvent anéanti par la peine qu'ils éprouvent à jouer dans un mauvais instrument : l'élève a déjà bien assez à vaincre les premières difficultés sans s'en créer d'autres en s'efforçant à souffler dans un instrument médiocre, qu'un artiste ne saurait jouer mieux que lui. De là, vient souvent un premier dégoût chez l'élève; un bon instrument entre ses mains, est une première difficulté vaincue, et c'est pour cela que je conseille de le prendre tel dès les premiers principes. On doit donc rechercher dans un bon cornet la sonorité et la justesse; un cornet dont les notes que l'on attaque sont susceptibles de varier de son, et par conséquent de produire, soit plus haut, soit plus bas, le son que l'on attaque, peut être considéré comme étant d'une fabrication vicieuse. On doit repousser aussi ceux dont les sons sont étroits et sourds, ou ne se produisent que péniblement et avec dureté. On doit surtout rechercher la justesse; il arrive souvent qu'une note est juste au détriment d'une autre qui se trouve trop basse ou trop haute quoique se faisant avec le même doigté. Tous les instruments ont certainement leur imperfection, et il s'en trouve quelques unes, dans le cornet, qui n'ont pu, jusqu'à présent, être totalement vaincues; l'artiste doit donc chercher à y parvenir, soit en lâchant les lèvres pour les notes qui se trouvent un peu hautes ou en resserrant les lèvres pour les notes qui sont un peu basses. Ainsi, le *Sol* au-dessus des lignes se trouve généralement un peu haut; le *Ré*, 4me ligne, se trouve souvent trop bas; le *Do dièze* dessous les lignes, est trop haut, le *Ré* également. C'est donc à l'artiste à se méfier de ces notes et à y remédier par le moyen des lèvres. Que l'élève se mette donc en garde contre ces petits désagréments qui ne sont, du reste, bien sensibles qu'aux oreilles vraiment exercées; en résumé, qu'il se munisse, dès les premiers principes, d'un bon instrument : ses interêts, comme je l'ai dit, en dépendent.

DE L'ACCORD DE L'INSTRUMENT

Jouer juste est la qualité première d'un exécutant; il est donc nécessaire de savoir comment il faut s'y prendre pour jouer juste. Dabord, plus un tube est long, plus il produit les sons graves, et plus il est court, plus il les produit aigus. Le ton de *La* ♭ étant plus long que le ton de *Si* ♭, le premier produit les sons un demi-ton plus bas; il en sera de même toutes les fois que vous allongerez la première coulisse qui correspond à l'embouchure, et cela en la tirant, tandis que vous obtiendrez des sons plus aigus si vous l'enfoncez; de cette coulisse dépendent donc les sons que vous ferez sans le secours des pistons. Si donc vous êtes trop haut, tirez cette coulisse, si vous êtes trop bas, poussez la. Il en est de même pour les notes qui correspondent aux coulisses des pistons. Pour jouer avec le ton de *La* ♭, il faut, généralement, tirer un peu la coulisse qui

correspond au 1er piston et tirer encore plus celle qui correspond au 3me.

DE L'EMBOUCHURE

De l'embouchure dépendent souvent les progrès plus ou moins rapides que peut obtenir l'élève. On ne peut dire d'avance telle ou telle autre forme me sera préférable : toutes les formes sont bonnes, il suffit qu'elles soient en rapport avec la nature des lèvres; les élèves qui auront les lèvres grosses devront prendre de préférence une embouchure large avec un gros grain; ceux qui auront les lèvres minces joueront plus facilement avec une embouchure étroite, mais il conviendra toujours de s'assurer, par l'essai, des dispositions des lèvres qui peuvent néanmoins être capricieuses et faire éprouver plus ou moins de difficulté pour l'une ou pour l'autre forme. Je dois dire cependant que l'embouchure de forme cônique, un peu profonde, a mes préférences, parce qu'elle produit les sons plus ronds et plus veloutés. En tous cas, on ne devra pas en sacrifier une avec laquelle on obtiendrait des sons plus graves ou plus larges pour une autre qui produirait des sons aigus, mais criards ou désagréables; on tiendra le juste milieu, et par le travail, on pourra alors acquérir l'une et l'autre. Quand on sera fixé sur son choix et que l'on se sera habitué à jouer avec une embouchure, on ne devra plus, sous aucun prétexte, en changer, car ce serait se donner à chacune d'elle un travail nouveau, et l'on détruirait ainsi les qualités déjà acquises sur les précédentes. On devra donc se munir de deux embouchures pareilles afin de ne pas se trouver au dépourvu, si l'une vient à s'égarer.

DE LA QUALITÉ DU SON.

La belle qualité du son ne s'obtient que par le TRAVAIL des sons filés, en jouant très-souvent des mélodies chantantes ou morceaux larges. Un élève qui n'aura pas de jolis sons, c'est qu'il n'aura pas eu la patience de faire le travail des sons filés avec la persévérence voulue, seul moyen de les acquérir. Ce travail, tout en donnant le style, permet à l'élève d'être maître des sons de son instrument, et de jouer et produire des effets dans les forte comme dans les piano On peut également modifier ses sons en adoptant comme embouchure une forme telle que je l'indique à l'article qui précède.

DÉFAUTS DES ELÈVES

Souvent, soit économie, soit insouciance, soit qu'ils se fient trop à la simplicité du mécanisme de l'instrument, les jeunes gens s'imaginent pouvoir apprendre sans le secours d'un professeur. Ils se procurent, à cet effet, une méthode quelconque, et, s'étant rendu compte du doigté, se mettent en devoir de souffler au hazard dans l'instrument, ne se doutant pas des défauts qu'ils contractent ainsi, et dont ils ne pourront se défaire par la suite, ce qui les met alors dans l'impossibilité de jouer convenablement de l'instrument, heureux encore s'ils ne sont pas obligés de l'abandonner. En effet, comment peuvent-ils se guider sérieusement dans les

études et apprécier les ressources d' un instrument qu'ils ne connaissent pas ? A moins d'une nature exceptionnelle et bien douée, ils ne peuvent en prendre que tous les vices ; aussi, quand ils s'aperçoivent de ces défauts qui arrêtent le cours de leurs études, ils se décident souvent à prendre un professeur qui, dès les premiers principes, aurait pu mettre l'élève sur la bonne voie, mais qui, trop tard, ne peut plus remédier au mal. Je recommande donc à tout élève, bien résolu à acquérir du talent, de prendre, dès les premières leçons, un bon professeur, connaissant les ressources du mécanisme : ils seront, ainsi, plus sûrs du succès. Parmi les défauts contre lesquels il y a lieu de se mettre en garde, il faut citer, principalement : le gonflement des joues qui intercepte l'action directe de l'air ; le gonflement de la lèvre inférieure ; jouer de côté, qui non seulement est disgracieux, mais encore nuit à l'action directe de la langue ; se tenir courbé en jouant, qui fatigue la poitrine et comprime l'air dans les poumons ; battre la mesure du pied ou du corps, qui ôte la grâce de l'exécution et donne l'air gauche à l'exécutant, ce soin étant réservé au professeur ; les tremblements des sons ; les attaques en dessous des sons, et par d'autres syllabes que celle de *tu* qui est reconnue comme étant l'attaque naturelle et avec laquelle on obtient la franchise et la pureté ; Bannissez donc tout autre genre d'attaque qui, sous prétexte de donner un genre de douceur, produit un effet désagréable, etc.

CONSEIL A L'ÉLÈVE.

Dans le parcours et l'étude de cette Méthode, je recommande de ne pas anticiper sur les leçons et de suivre bien régulièrement les exercices dans l'ordre que je leur ai indiqué, car souvent, une leçon qui paraît des plus simples offre parfois quelques difficultés, soit sous le rapport du Rhythme ou mouvement de l'attaque, des nuances, ou des respirations, etc. . Je soumets donc cette petite recommandation à MM. les professeurs, afin qu' ils soient fermes à ce sujet.

PREMIERE LEÇON.

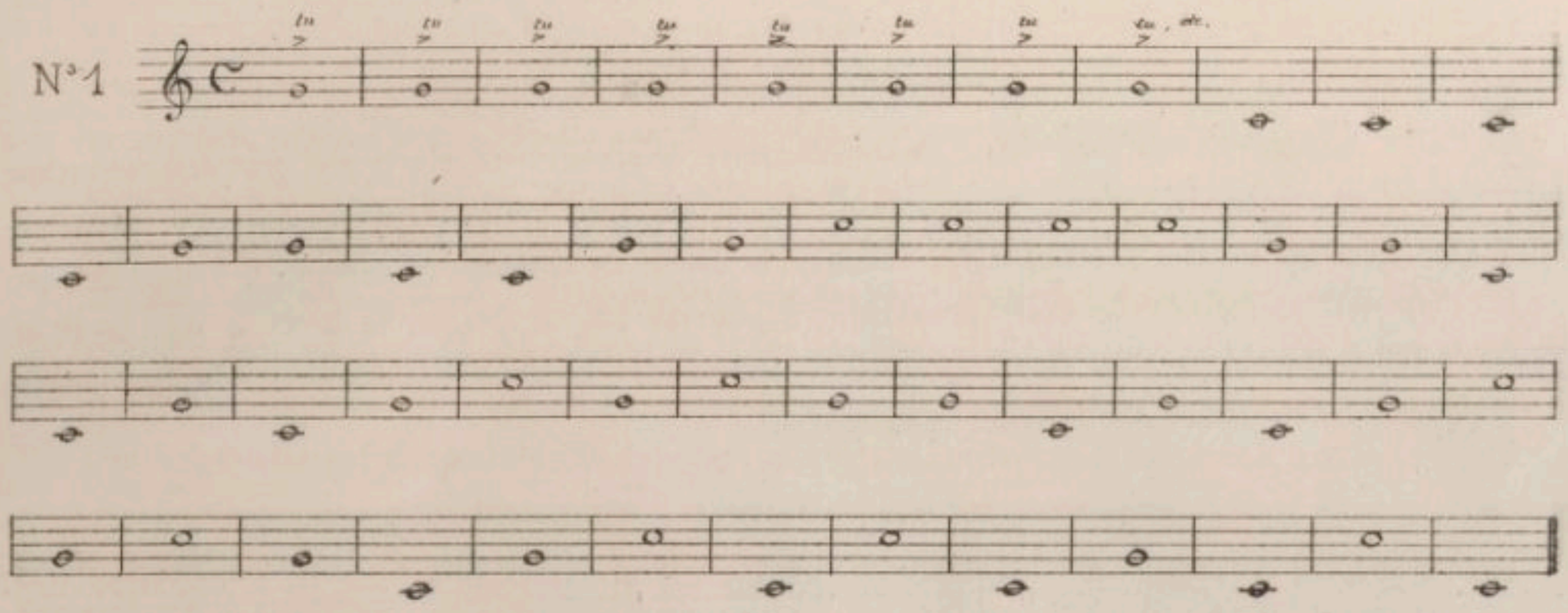
(Nota — L'élève devra lire attentivement et mettre à profit toutes les observations contenues dans cette méthode.)

L'élève doit s'appliquer a obtenir un son; pour cela, il posera l'embouchure naturellement au milieu de la bouche, tout en fermant les lèvres; au moment d'attaquer la note, il devra retirer les lèvres en arrière, comme pour sourire; à ce moment, la langue se portera à l'extrémité des dents de la machoire supérieure pour se retirer brusquement, comme si elle se débarrassait d'un fil se trouvant à son extrémité, en laissant échapper la syllabe *tu*. On prolongera alors le son le plus longuement possible. En recherchant la clarté du son et sa justesse, l'élève devra prendre une position naturelle : tenant son instrument de la main gauche, il laissera à la droite toute sa liberté d'action sur le mécanisme; l'extrémité des doigts devra, seule, porter sur les pistons, le pouce de la main droite en dessous du premier tube qui correspond à l'embouchure. On devra éviter d'avoir un instrument à crochet qui retient, d'habitude, le petit doigt de la main droite, la main gauche ayant assez de force pour appuyer l'instrument sur les lèvres quand il s'agit de donner un son aigu; ce crochet, en retenant le petit doigt, ne fait que paralyser l'action des trois autres, qui doivent être libres dans leurs mouvements et indépendants comme la main sur un clavier. En attaquant la note par la syllabe *tu*, on devra éviter de faire sauter l'embouchure des lèvres, qui ne doit plus bouger une fois placée, pas plus qu'on ne devra faire aller le menton pour passer d'une note aigüe à une grave et réciproquement, les lèvres devant, seules, agir, en raison de leur souplesse et de leur familiarité à diriger le son. Eviter de gonfler les joues. La respiration devra se prendre en ouvrant la bouche de côté sans, pour cela, déplacer l'embouchure. Les respirations dont on doit faire un usage modéré seront indiquées avec des virgules et ne doivent, autant que possible, être prises qu'à la fin des phrases ou membres de phrases. Respirer trop souvent serait nuisible à l'exécution et entrecouperait les phrases, surtout dans les chants larges où les sons doivent être soutenus. Ces recommandations s'appliquent également aux phrases où l'on fait usage des contretemps, de même que, pour la voix, on devra soutenir le son le plus longuement possible, soit dans les sons attaqués ou sons filés; ces derniers s'obtiennent en attaquant le son faible en le filant de manière à passer insensiblement du faible au fort, et du fort au faible. — L'élève, s'étant bien rendu compte de toutes ces explications, se mettra en devoir de les mettre en pratique sur l'instrument en attaquant l'exercice suivant.

NOTA — Je dois déclarer, ici, que beaucoup de personnes hésitent à confier à leurs enfants l'étude du cornet à pistons, dans la crainte que cet instrument ne fatigue la poitrine et devienne ainsi nuisible à la santé. — Mon devoir est de dissiper ces craintes. — Par analogie avec les membres du corps et pour les mêmes causes, la poitrine, elle aussi, a besoin d'exciter son développement. Loin de lui nuire, l'exercice du cornet à pistons est, au contraire, recommandé comme étant la gymnastique des poumons : il ne peut donc être que salutaire, même à l'enfant le plus faible — hormis le cas d'excès.

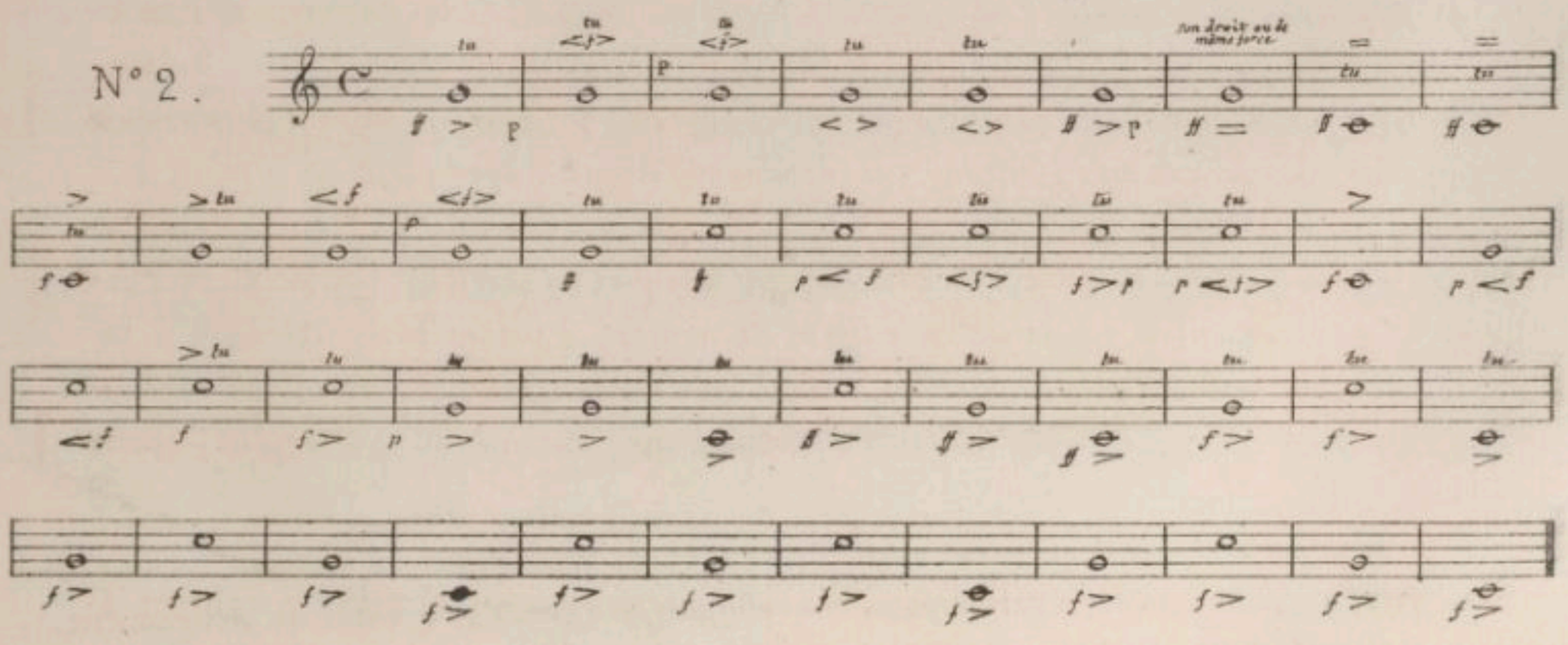
POUR FORMER LE SON. (sur les notes qui s'obtiennent sans le secours des pistons) — Soutenez les sons le plus longtemps possible afin de vous fixer sur l'intonation de chaque note, sans tenir compte de la mesure, en attaquant par la syllabe *tu*.

N°1



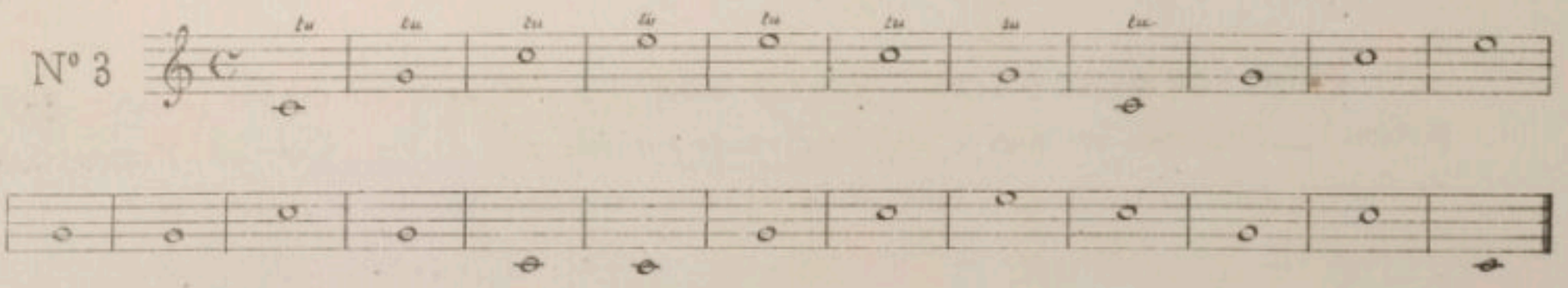
L'élève devra travailler l'exercice ci-dessus jusqu'à ce qu'il ait obtenu un son sur chacune des trois notes indiquées; après cela il passera aux sons filés qui suivent, en cherchant à éviter toutes sortes de vacillations ou tremblements des sons ou mouvements de la gorge ou des lèvres, etc., Plus une note est aigüe, plus il faut de vigueur à l'attaque; plus elle est grave, moins il faut de force.

N° 2.



Quand on aura obtenu un résultat sur les sons que j'indique ci-dessus, on ajoutera aux sons ouverts la note *mi*, et l'on jouera la leçon qui suit de 4 manières différentes, la première, sons droits ou de même force, la 2.me, attaqué fort et diminué, 3.me fois, en sons filés, 4.me fois sons augmentés.

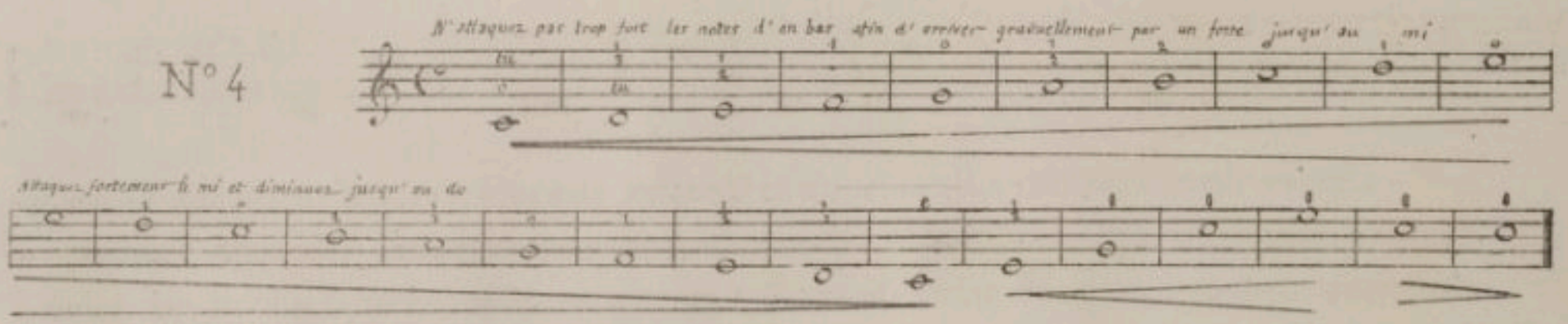
N° 3



EMPLOI DES PISTONS .

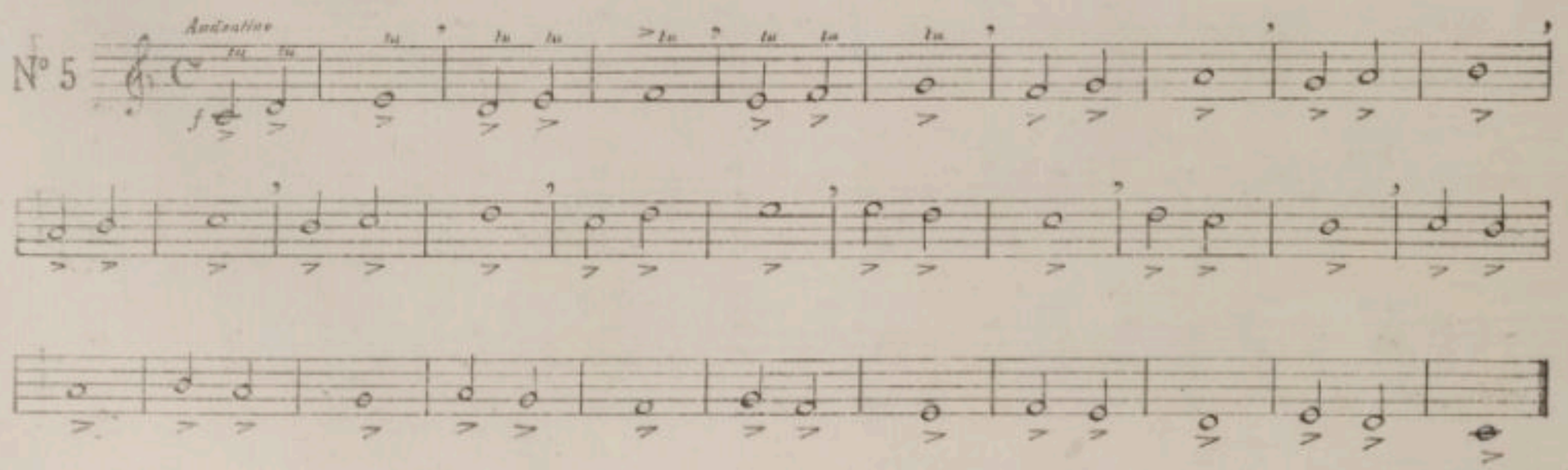
Les pistons commencent par se compter ainsi : le premier est celui le plus près de l'embouchure, que l'on touche de l'index ; vient ensuite le second, que l'on touche du majeur, et le troisième, que l'on touche de l'annulaire. On indique le doigté de la manière suivante : 1, pour dire que l'on doit enfoncer le premier piston, 2 pour le 2me et 3 pour le 3me ; ½ pour le 1er et le 2me ensemble, ⅓ pour le 1er et le 3me ensemble. Les notes non marquées d'un doigté ou marquées d'un zéro se font sans piston.

N° 4



On doit éviter de respirer trop souvent.(1) Les virgules au-dessus des mesures indiquent les endroits où l'on doit respirer .

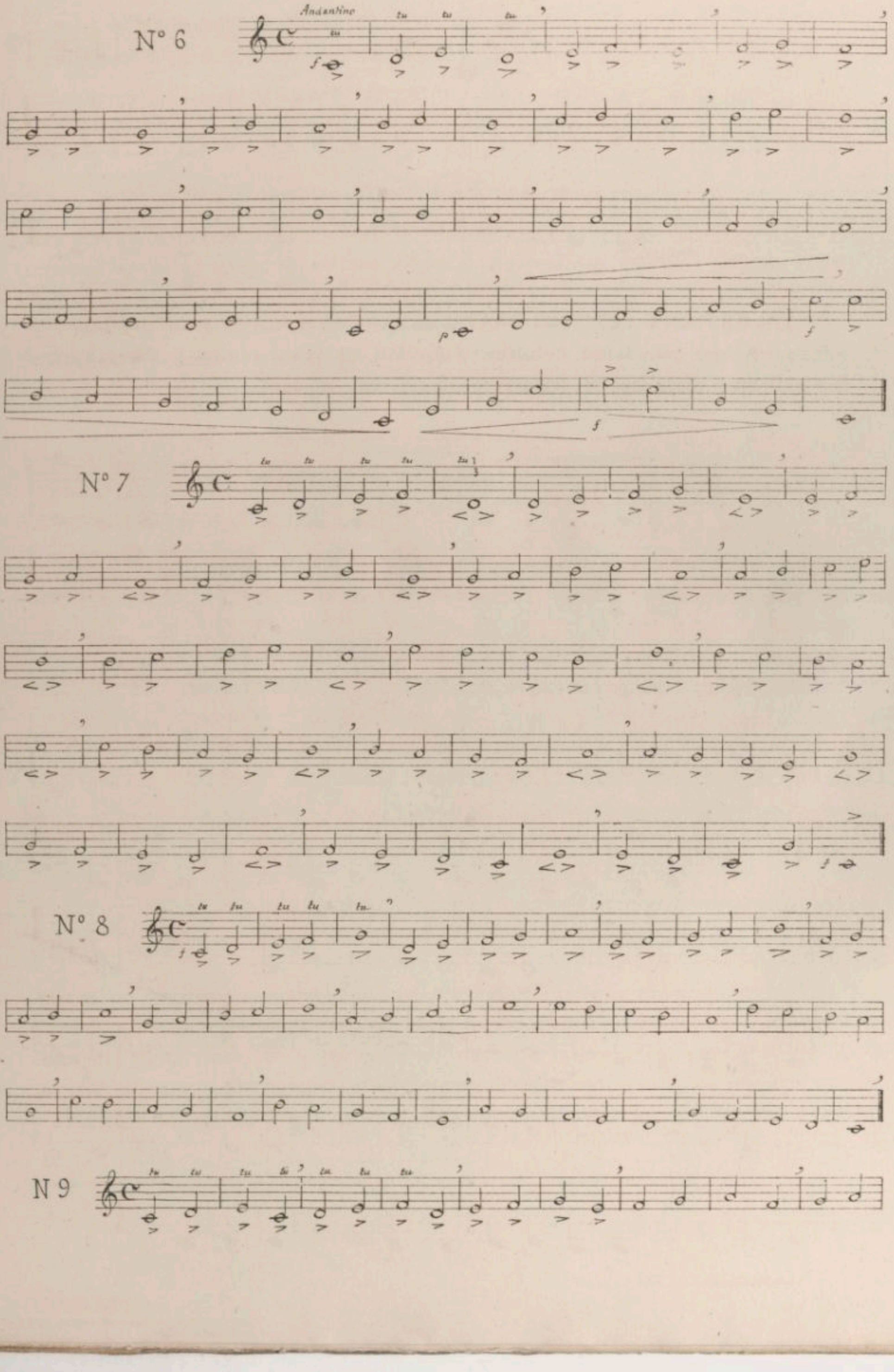
N° 5



Bien que ces leçons ne soient écrites qu'en rondes et blanches, on ne devra pas les sacrifier pour en jouer d'autres ; n'anticipez pas non plus sur les valeurs en prenant un mouvement trop vite, surtout, ne respirez pas à chaque note. Ces leçons sont d'une grande utilité pour acquérir une bonne attaque, l'ampleur des sons, et la sureté de l'embouchure et d'intonation. On devra s'attacher surtout, dans le parcours de cette méthode, à faire les nuances telles qu'elles sont indiquées.

(1) La respiration jouant un grand rôle dans l'exécution, on devra, dès le début, s'habituer à respirer le moins souvent possible. *Nous rappellerons souvent à l'élève cette recommandation des plus utiles, dans le parcours de nos leçons.*

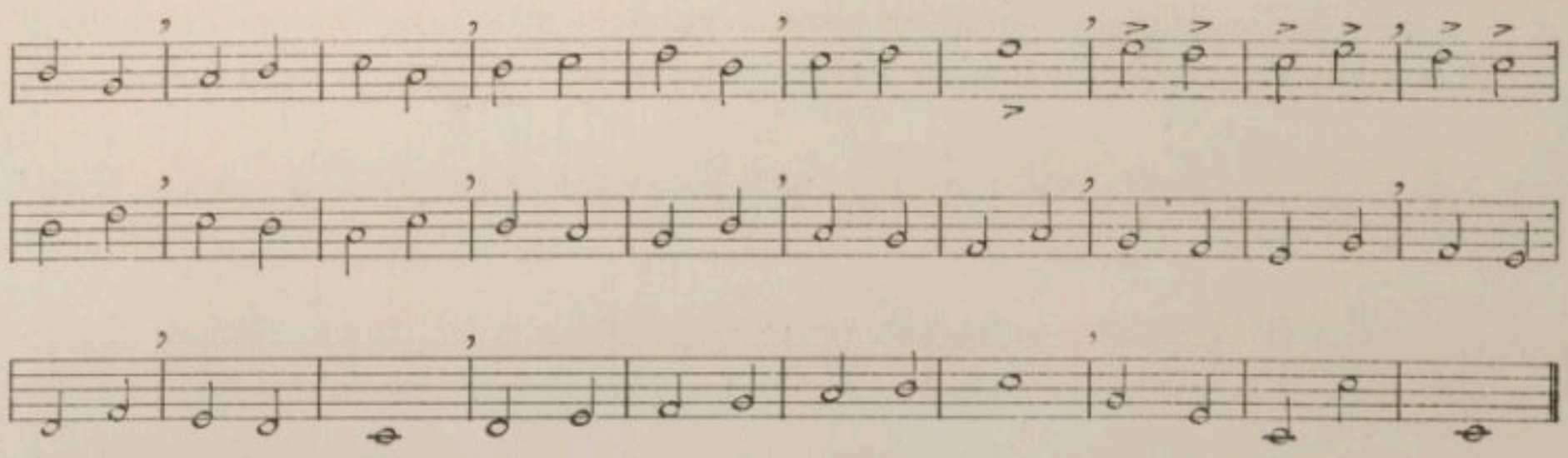
N° 6



N° 7

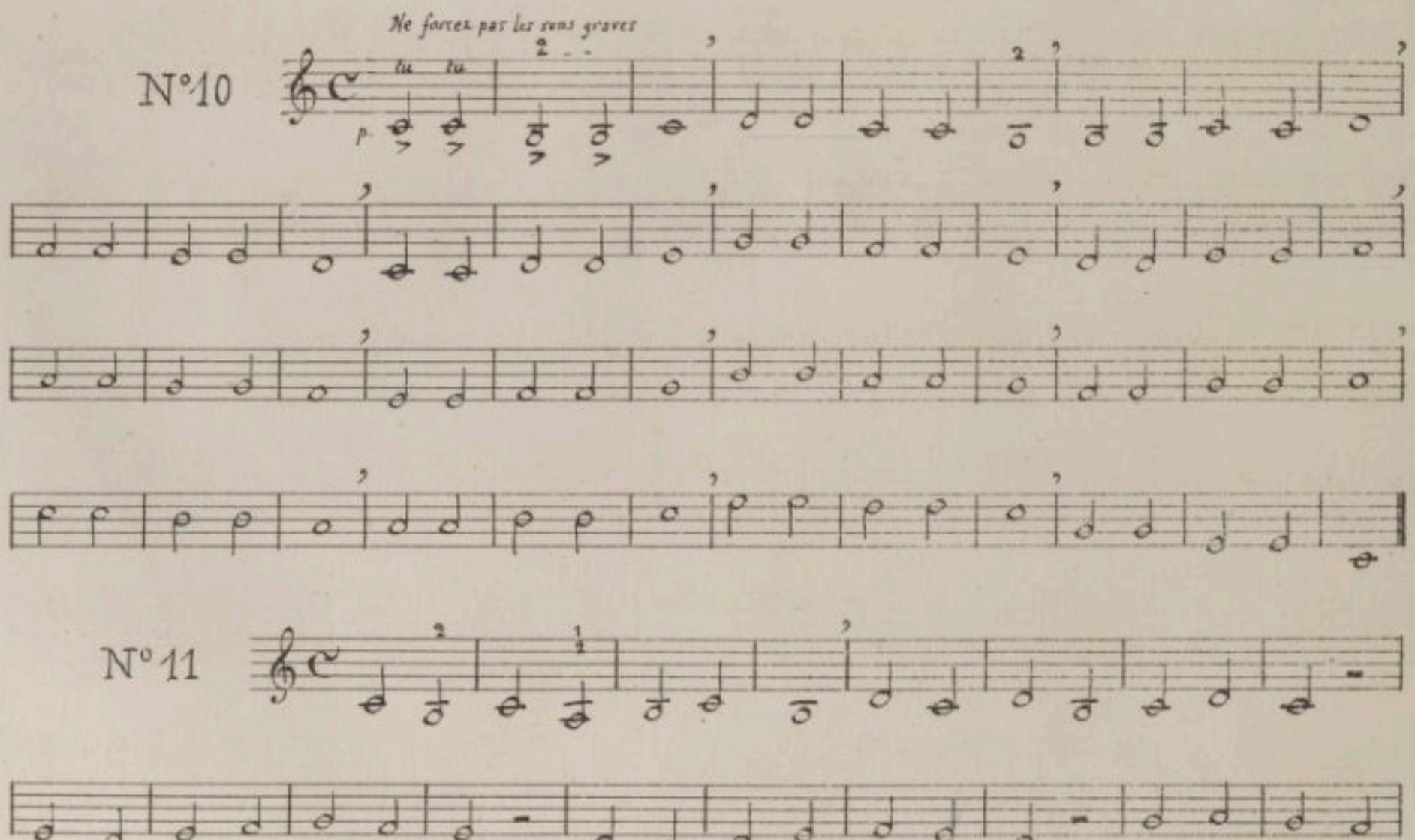
N° 8

N 9



ON OBTIENT LES SONS GRAVES en ouvrant les lèvres pour laisser échapper une plus large colonne d'air en appuyant moins l'embouchure sur les lèvres, mais sans la déplacer et sans forcer les sons.

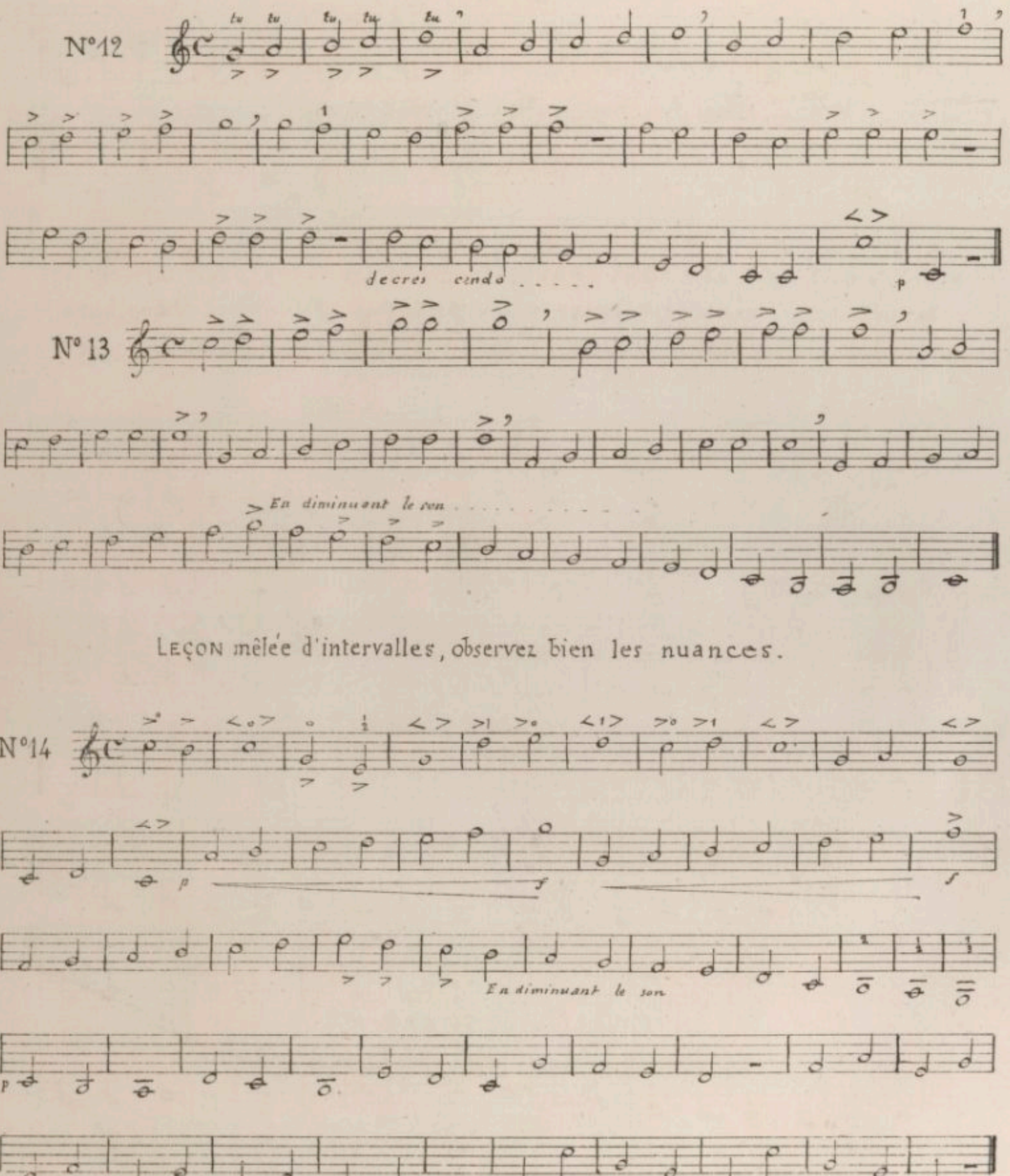
N°10



N°11

Les sons aigus s' obtiennent en serrant les lèvres, mais sans déplacer l'embouchure, et en pressant l'embouchure sur les lèvres selon le degré d'élévation de la note.

N°12



N° 13

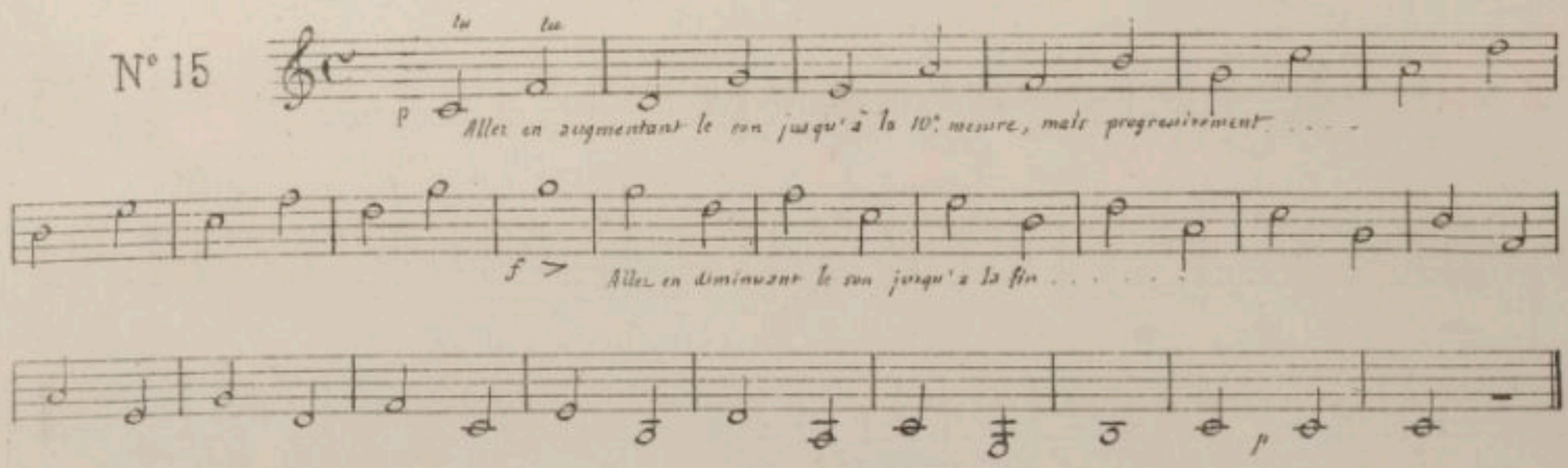
LEÇON mêlée d'intervalles, observez bien les nuances.

N°14

Intervalles de quartes.

INTERVALLES DE QUARTES

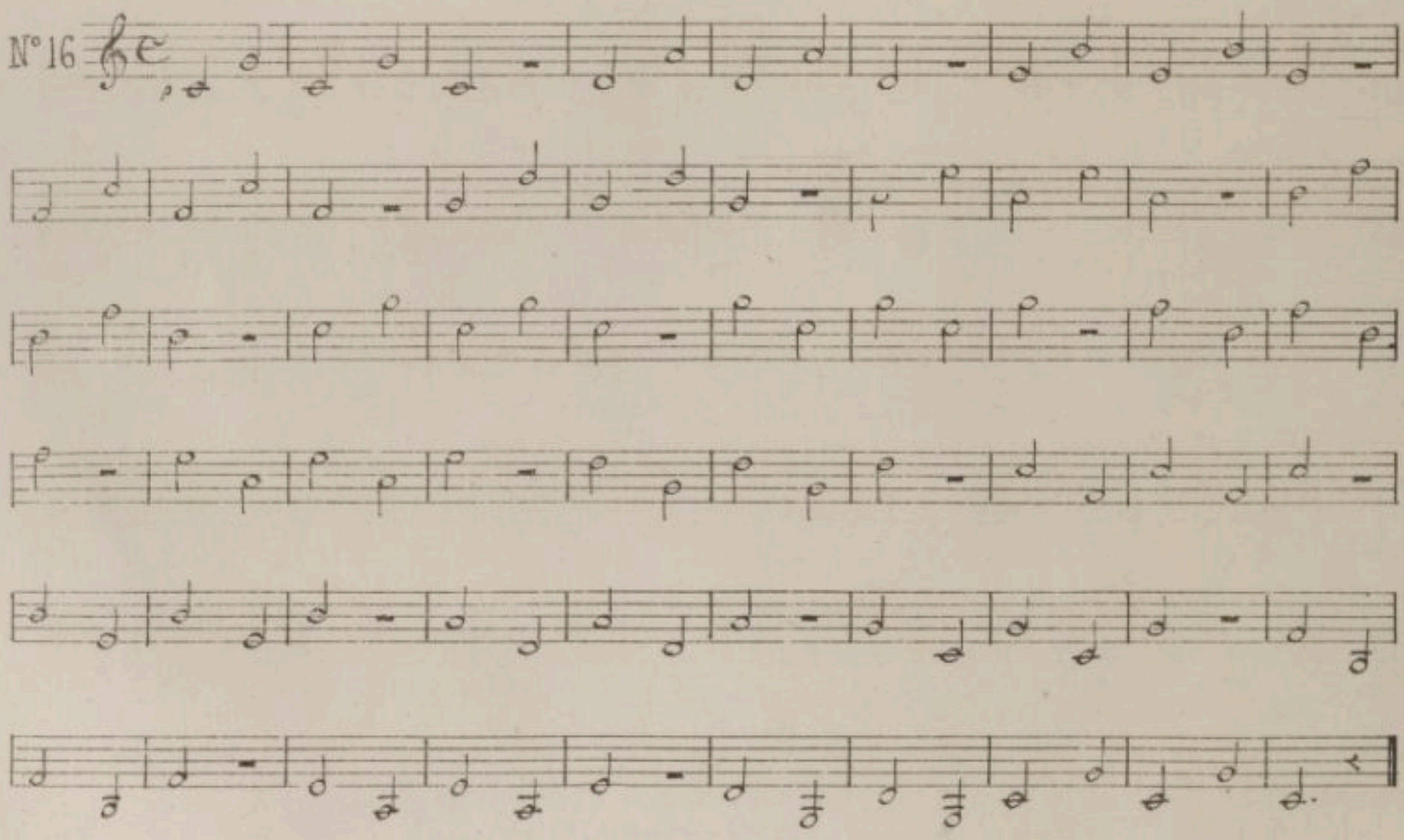
N° 15



INTERVALLES DE QUINTES

Ne déplacez pas l'embouchure ; la note supérieure doit être attaquée plus vigoureusement que celle d'en bas, mais relativement a la distance .

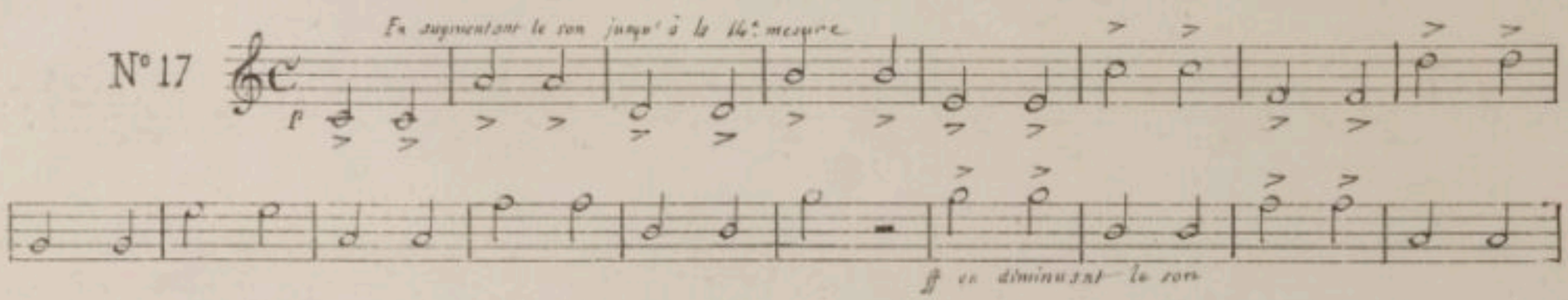
N° 16

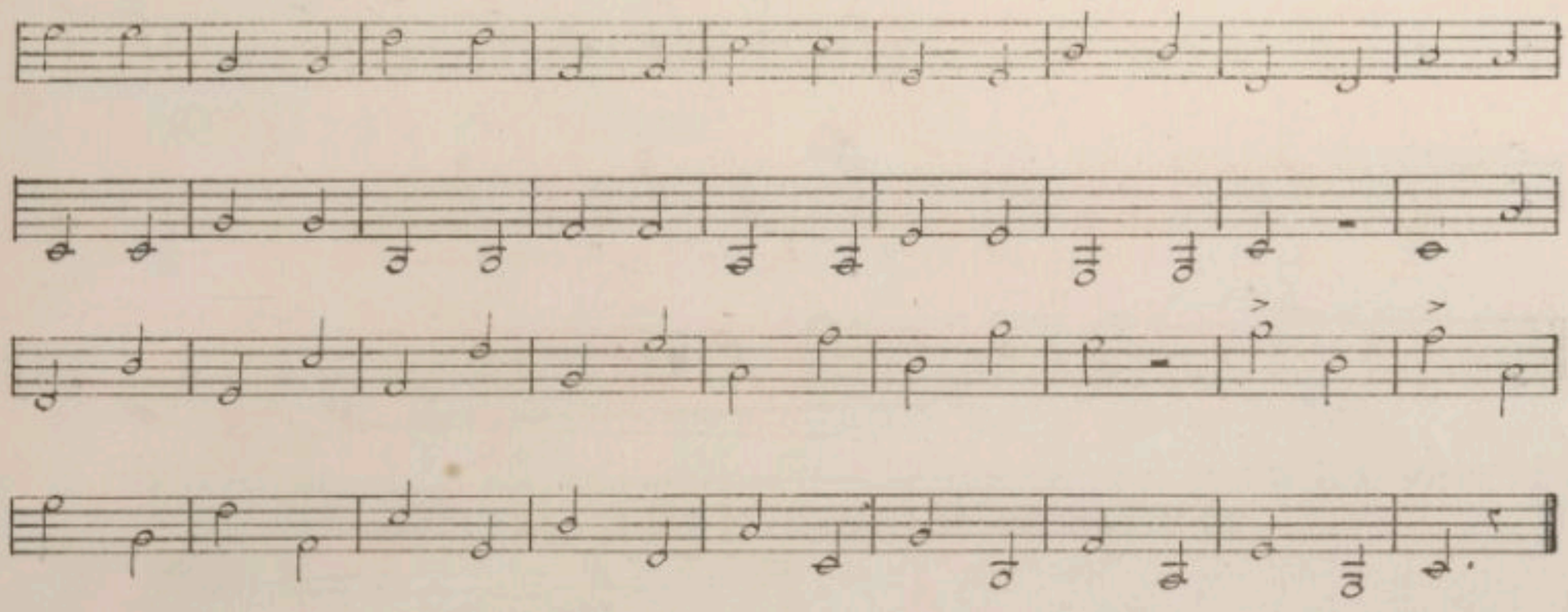


INTERVALLES DE SIXTES .

Même observation que la leçon précédente)

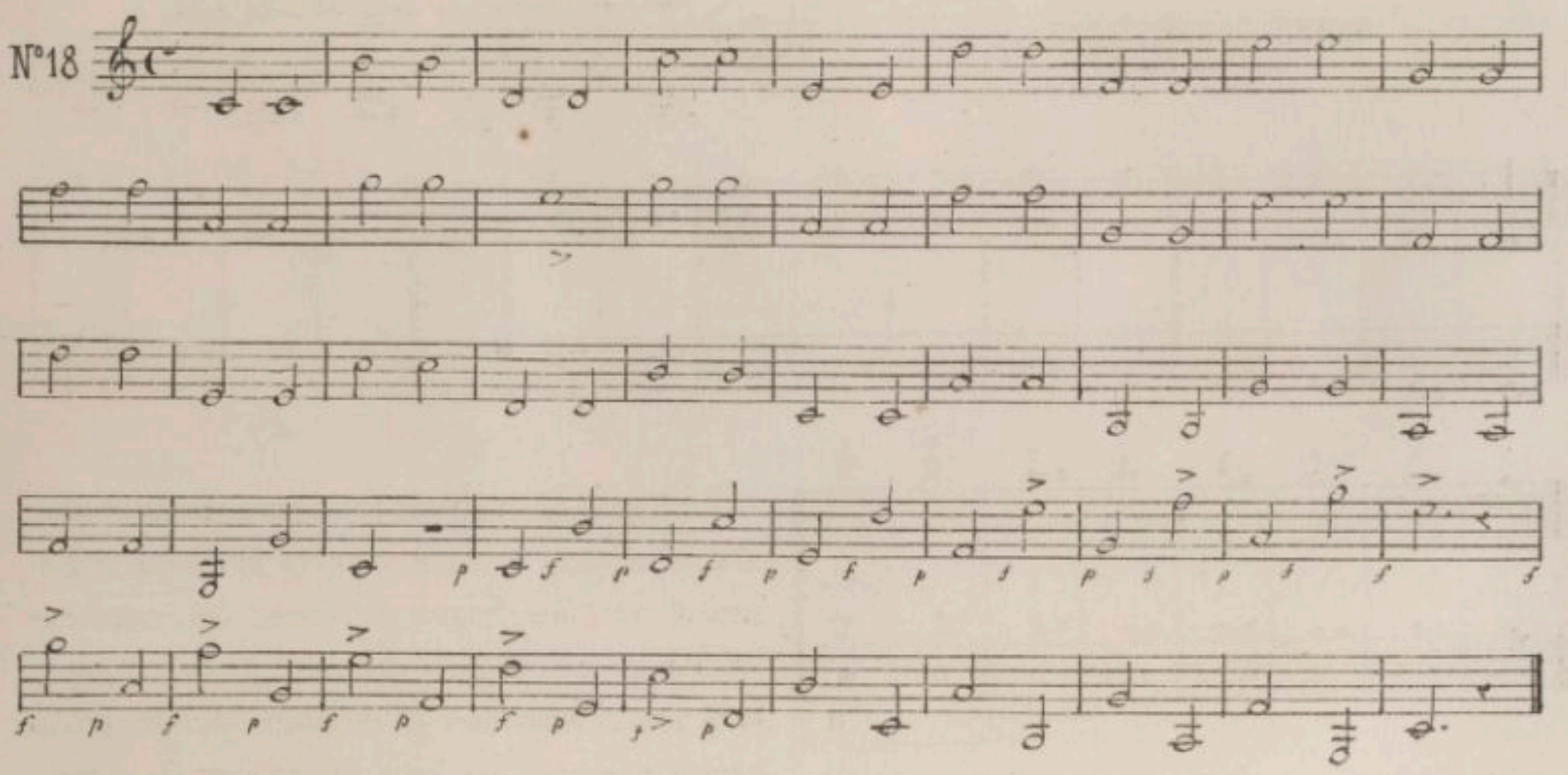
N° 17





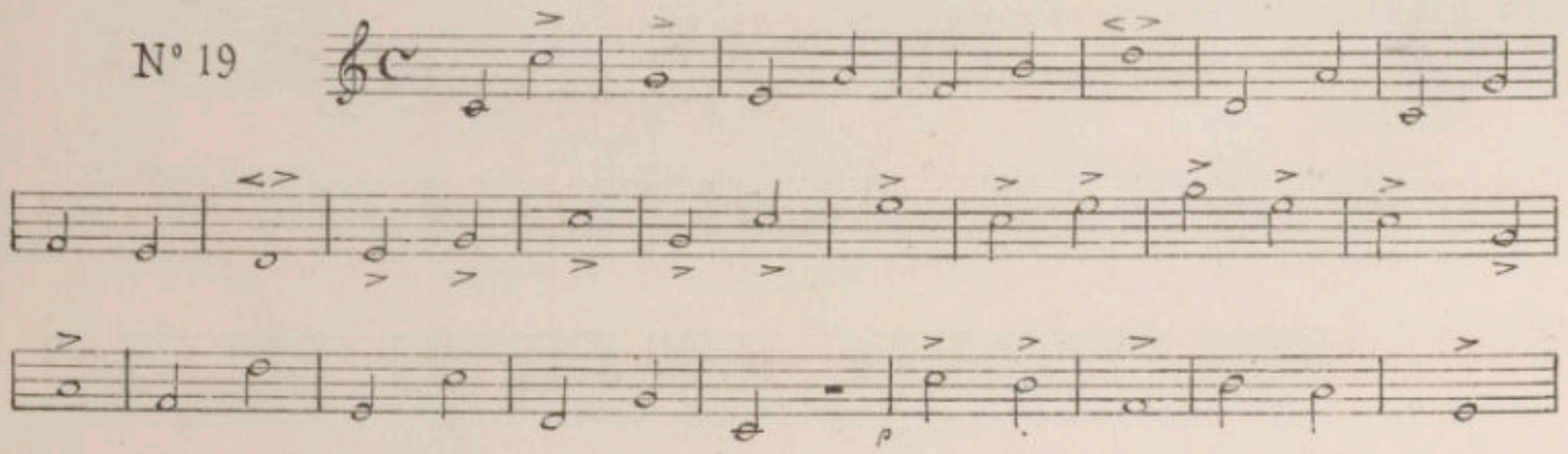
INTERVALLES DE 7mes

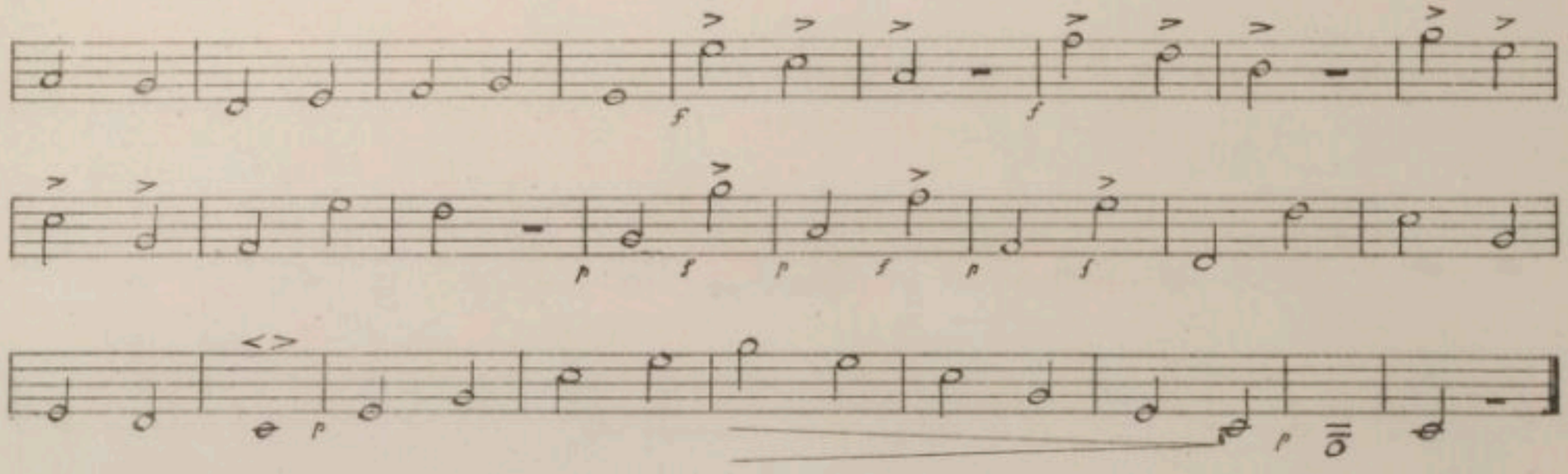
N°18



RÉSUMÉ

N° 19



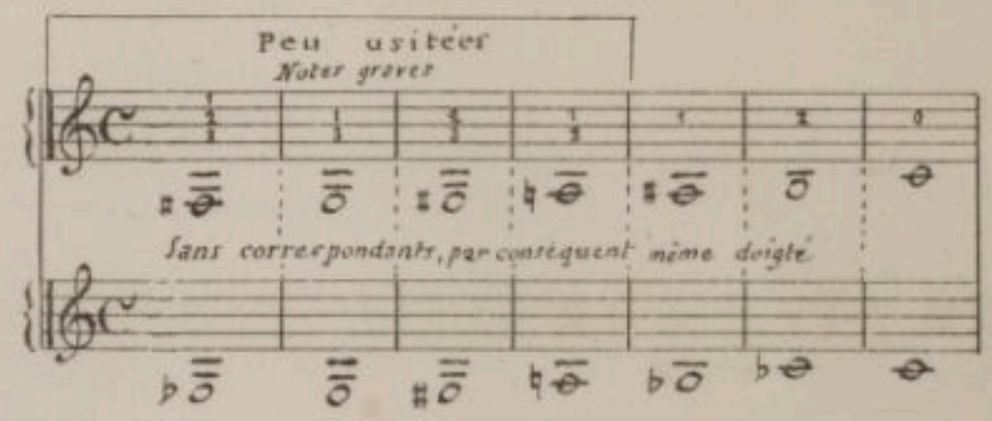


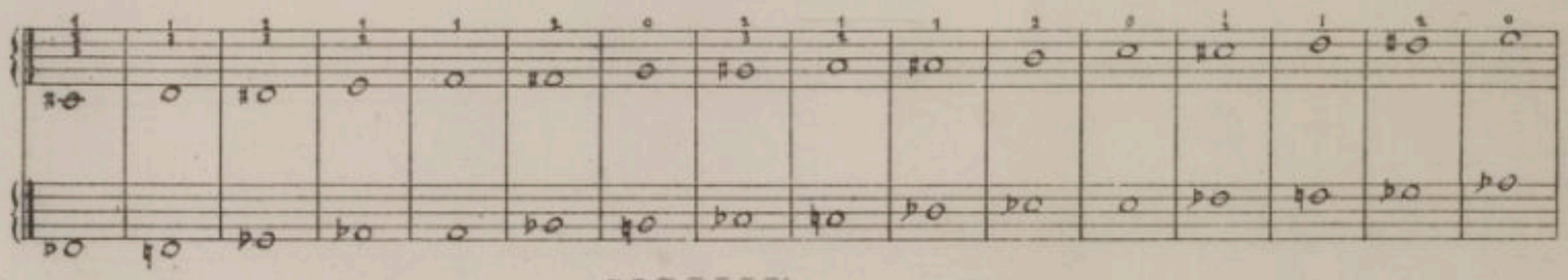
DU MÉCANISME DU CORNET ET TOUTE SON ETENDUE

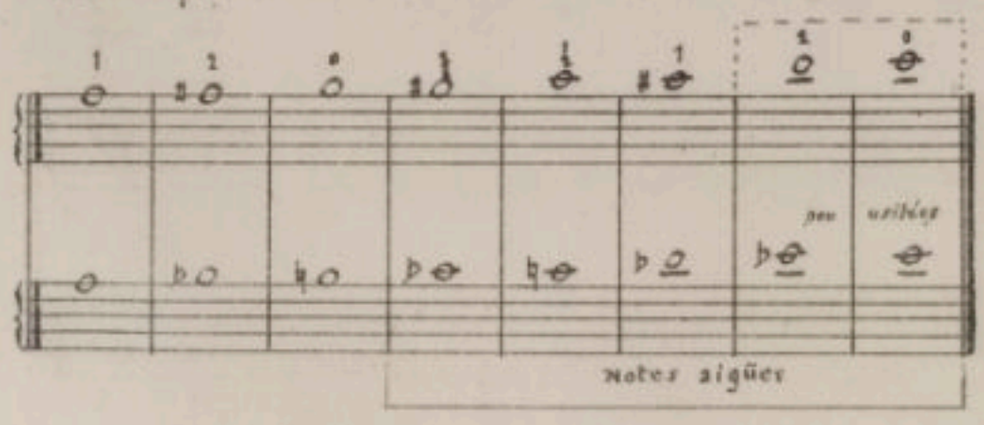
GAMME CHROMATIQUE
avec des dièzes

N° 20

GAMME CHROMATIQUE
avec des bémols



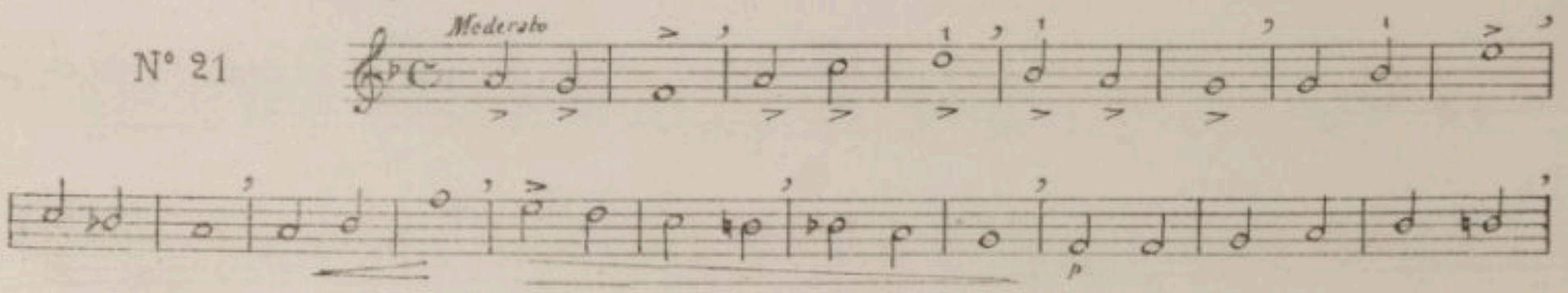


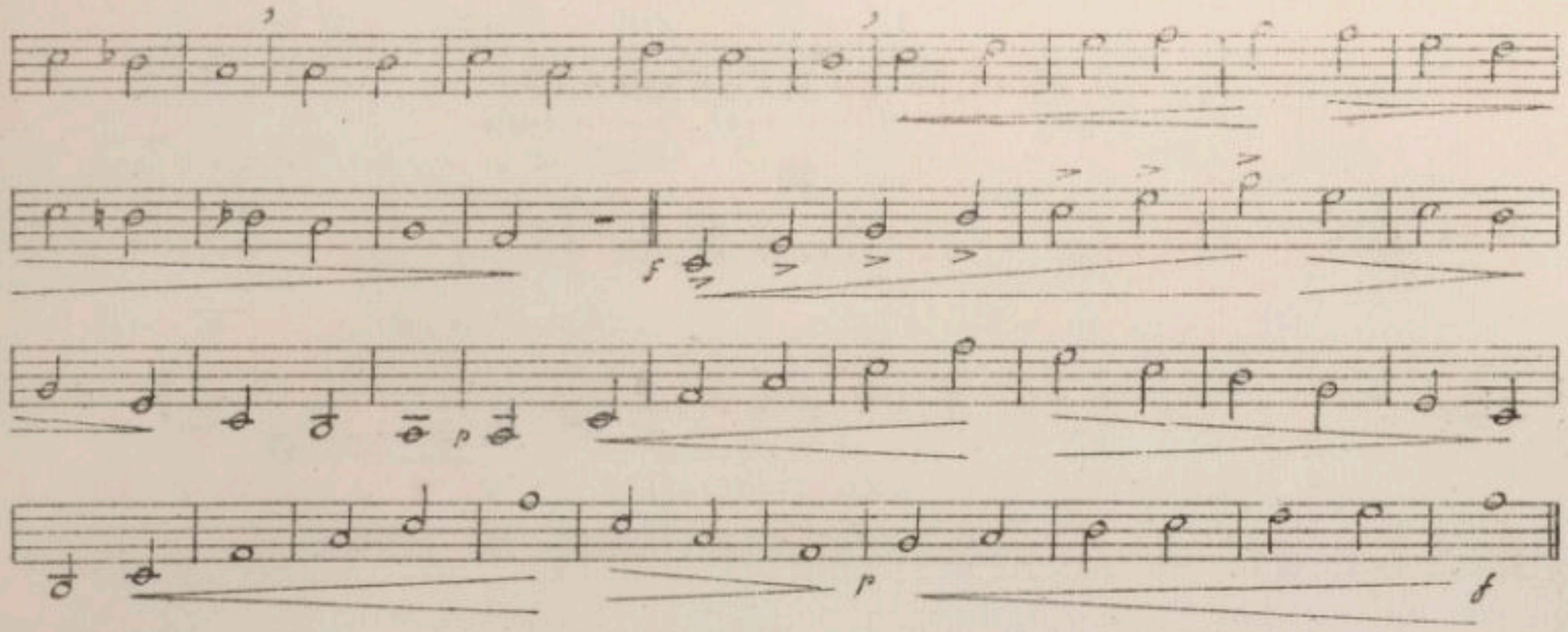


Les doigtés indiqués sont ceux dont l'emploi est ordinairement usité pour les notes qui se produisent avec des doigtés différents. Je renvoie l'élève au tableau qui est en tête de cet ouvrage, qu'il pourra consulter. Ces divers doigtés trouveront quelques fois leur application; ils s'emploient surtout pour faciliter les traits difficiles à exécuter avec les doigtés ordinaires.

EMPLOI DU SI ♭

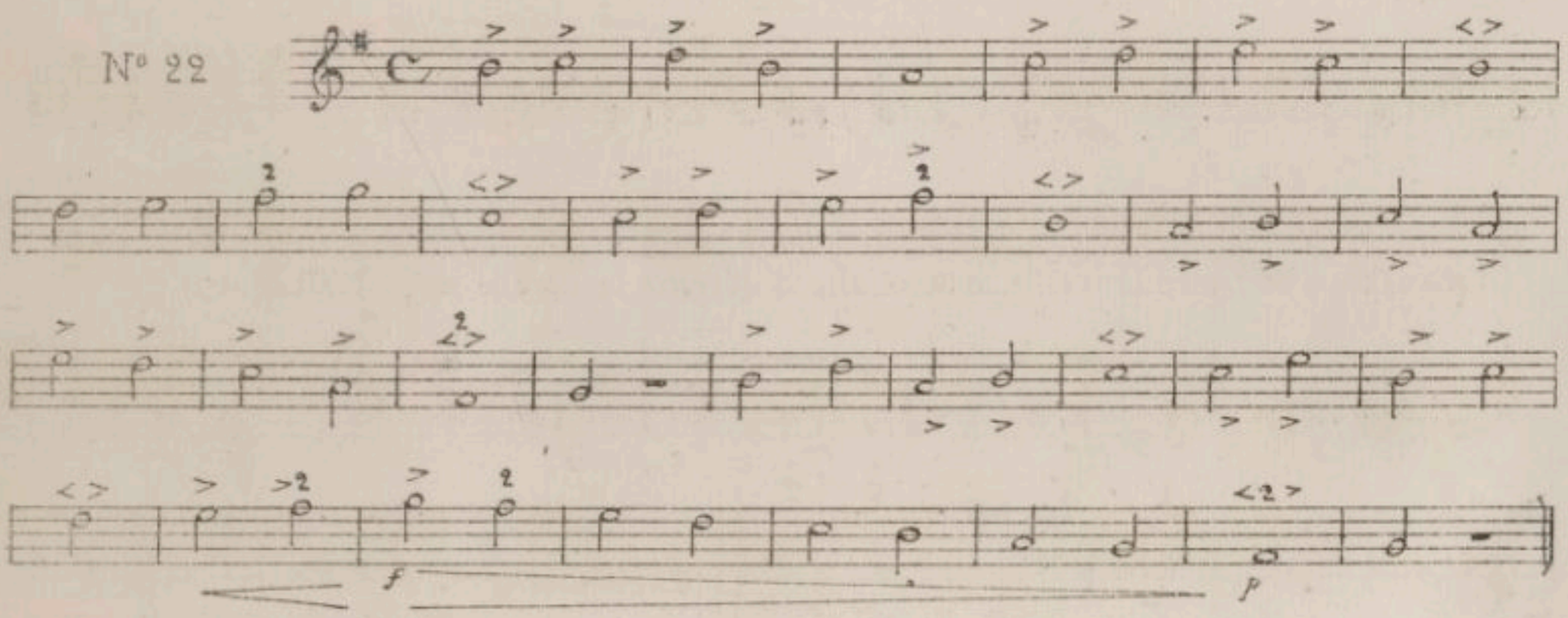
N° 21





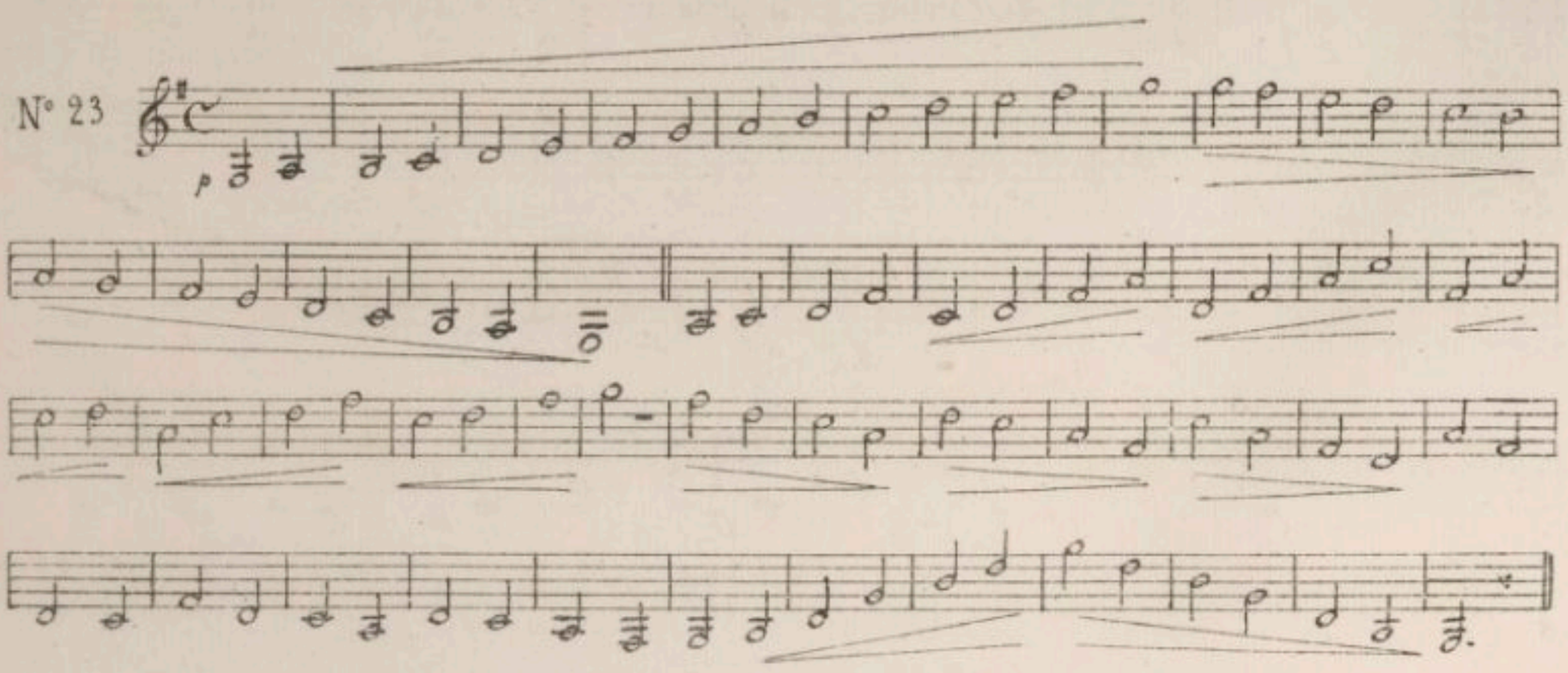
EMPLOI DU FA ♯

N° 22



GAMME ET 7ème DOMINANTE

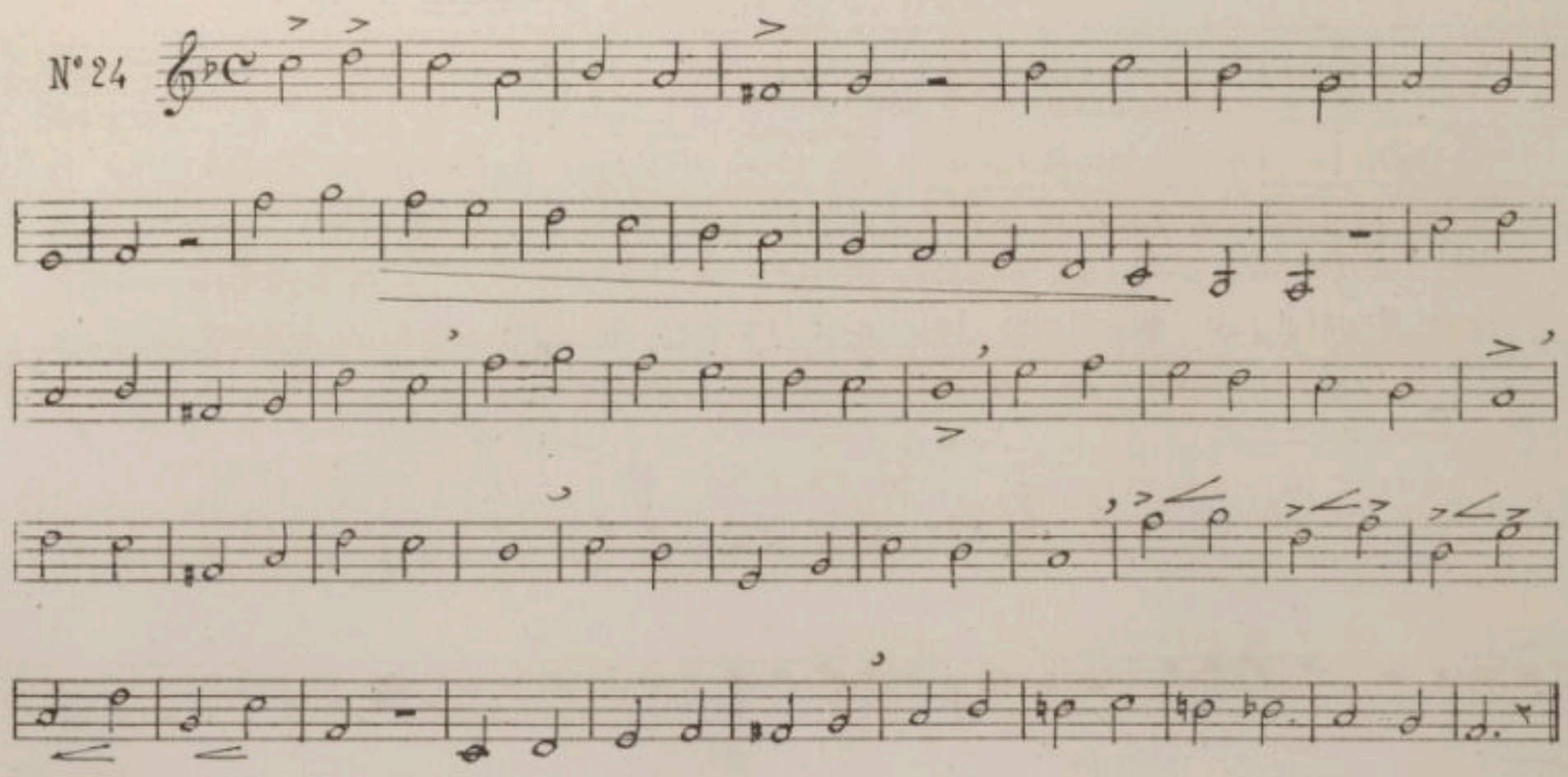
N° 23



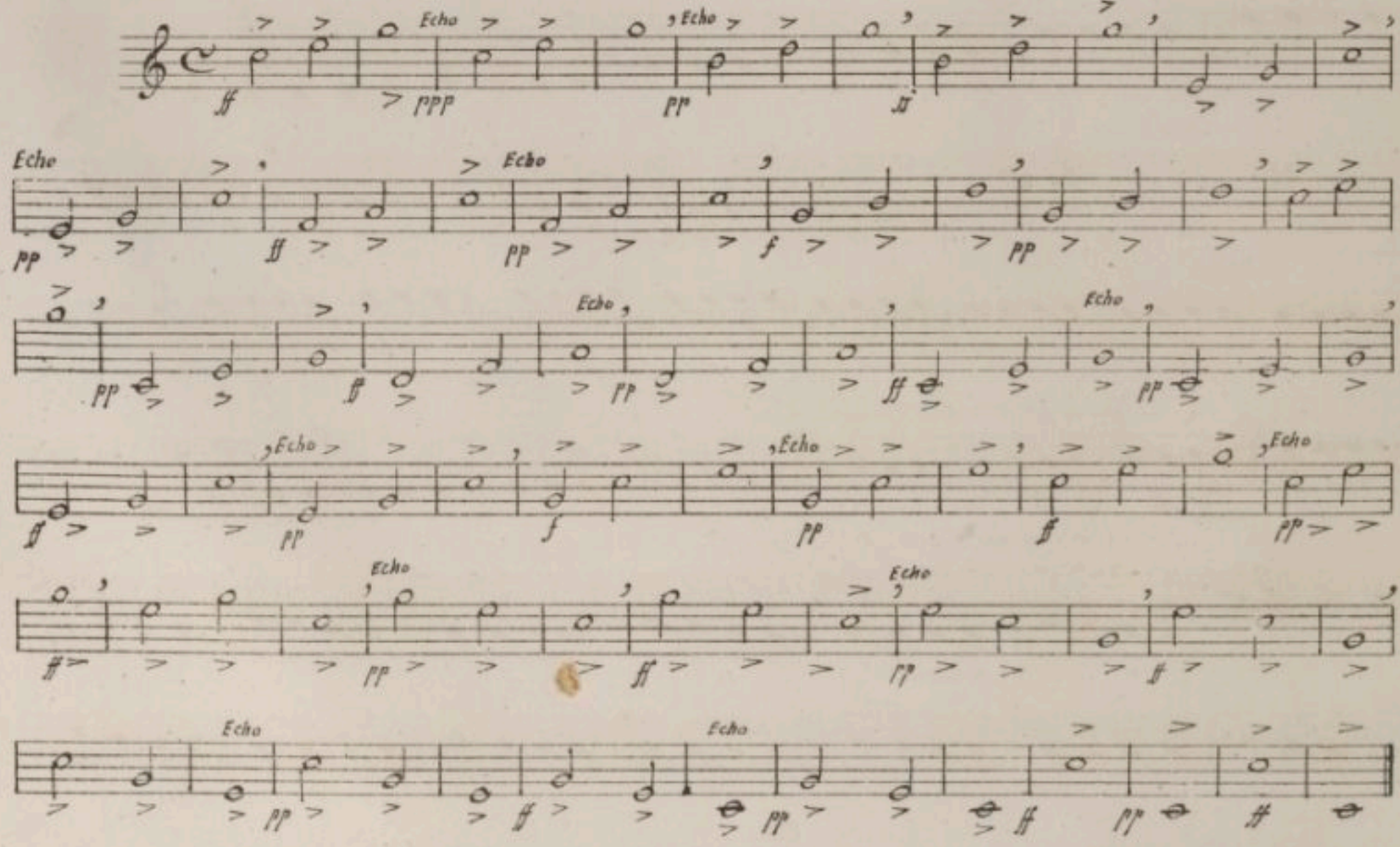
EMPLOI DU SI ♭ ET DU FA ♯

pour se familiariser avec ces deux doigtés

N°24



POUR APPRENDRE à attaquer dans les forte comme dans les piano. (Cet exercice doit être travaillé souvent afin d'obtenir la sureté dans l'attaque.)



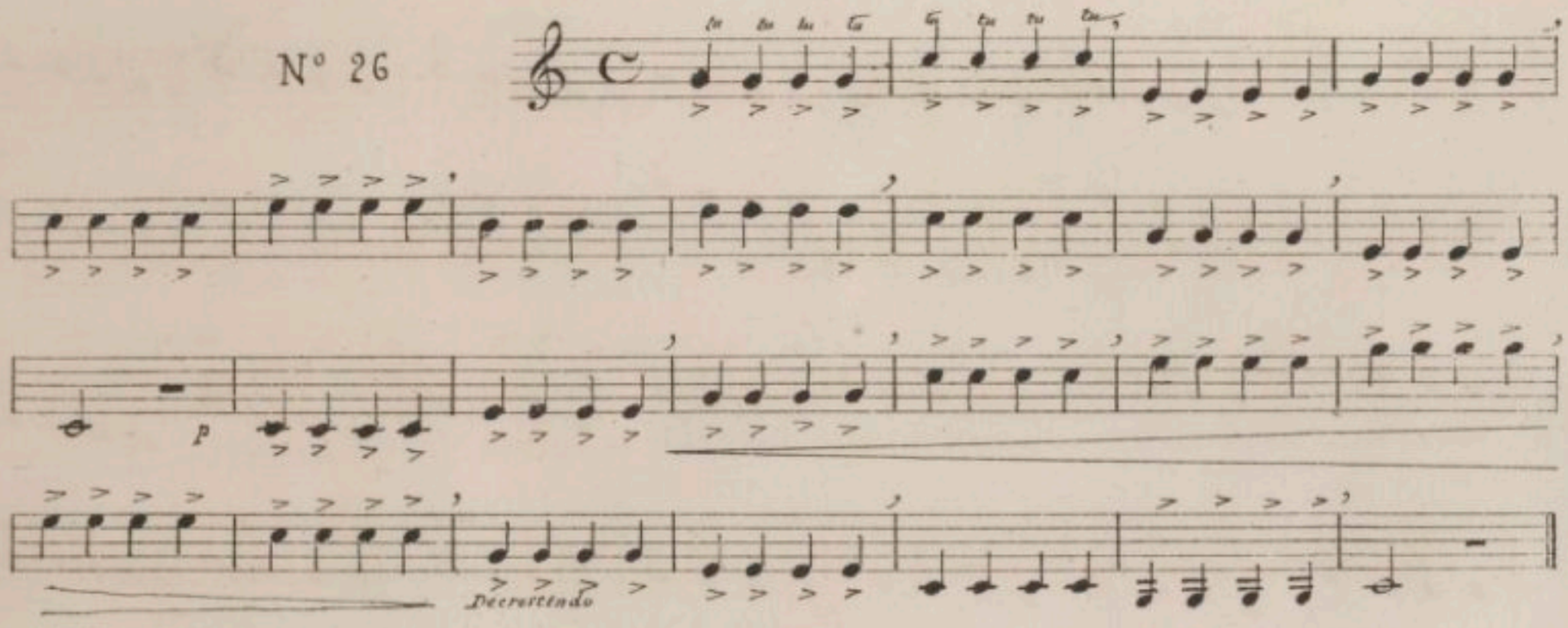
EXERCICE DU COUP DE LANGUE

SUR LES NOIRES

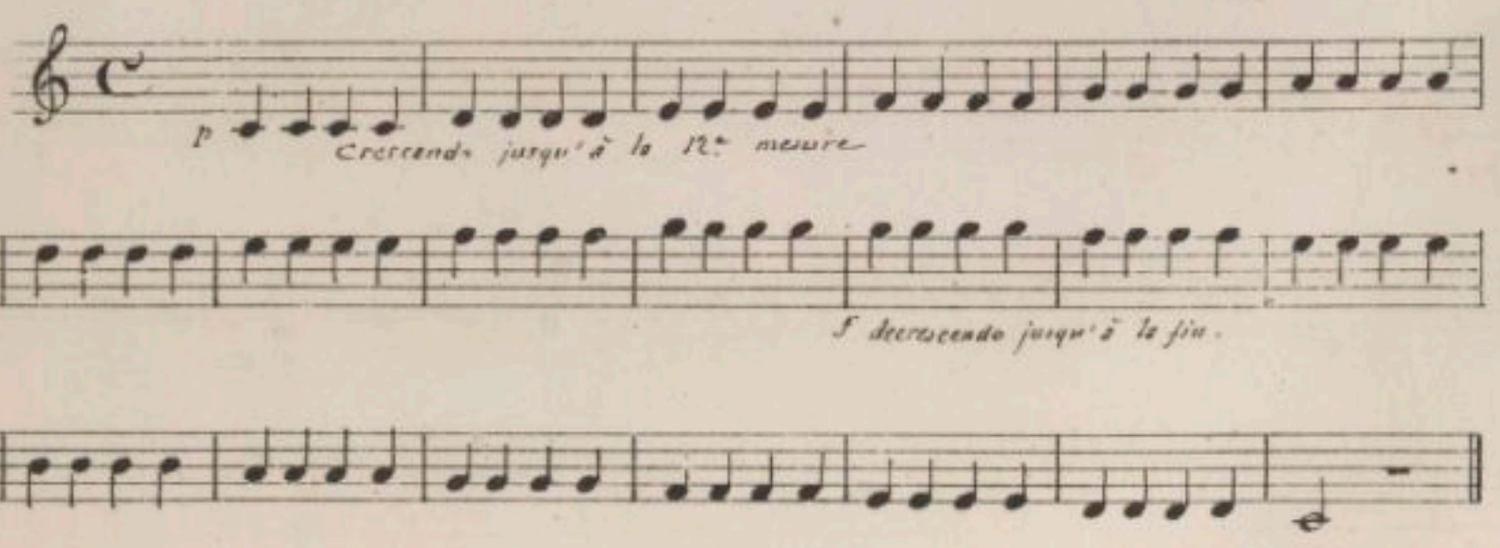
J'ai démontré à l'élève la manière d'attaquer la note par la syllabe *tu*, en prolongeant le son; il s'agit maintenant d'exercer la langue sur la même note, dans un mouvement plus précipité. Il faut donner à la noire toute sa valeur en l'accusant bien par l'attaque, mais en laissant faiblir le son sans le trainer.

Respirez le moins souvent possible.

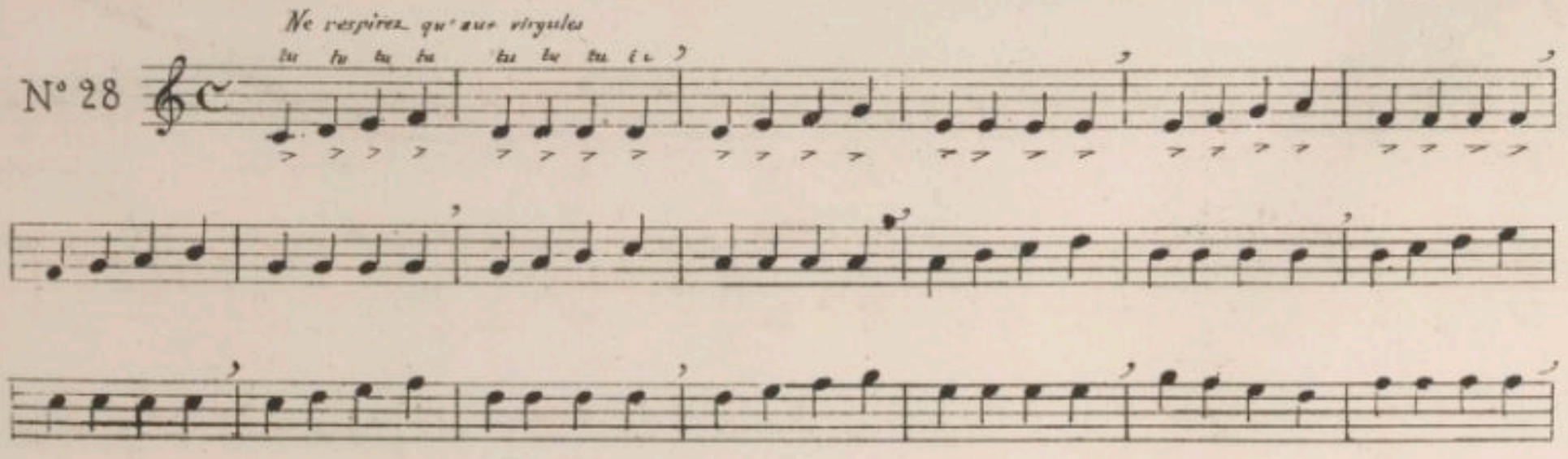
N° 26

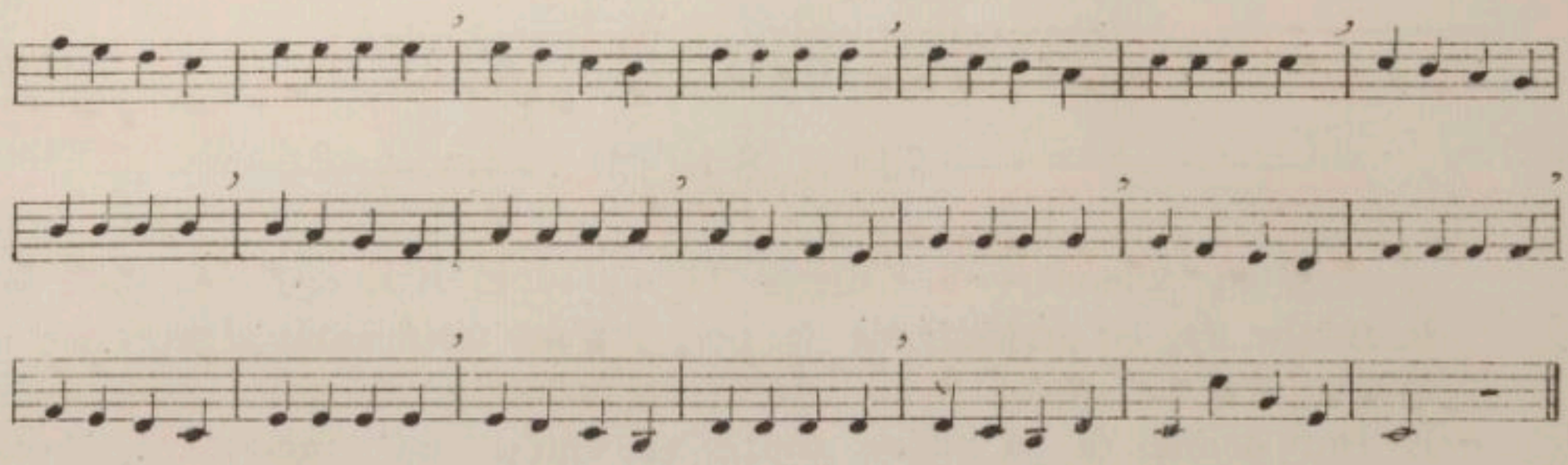


N° 27

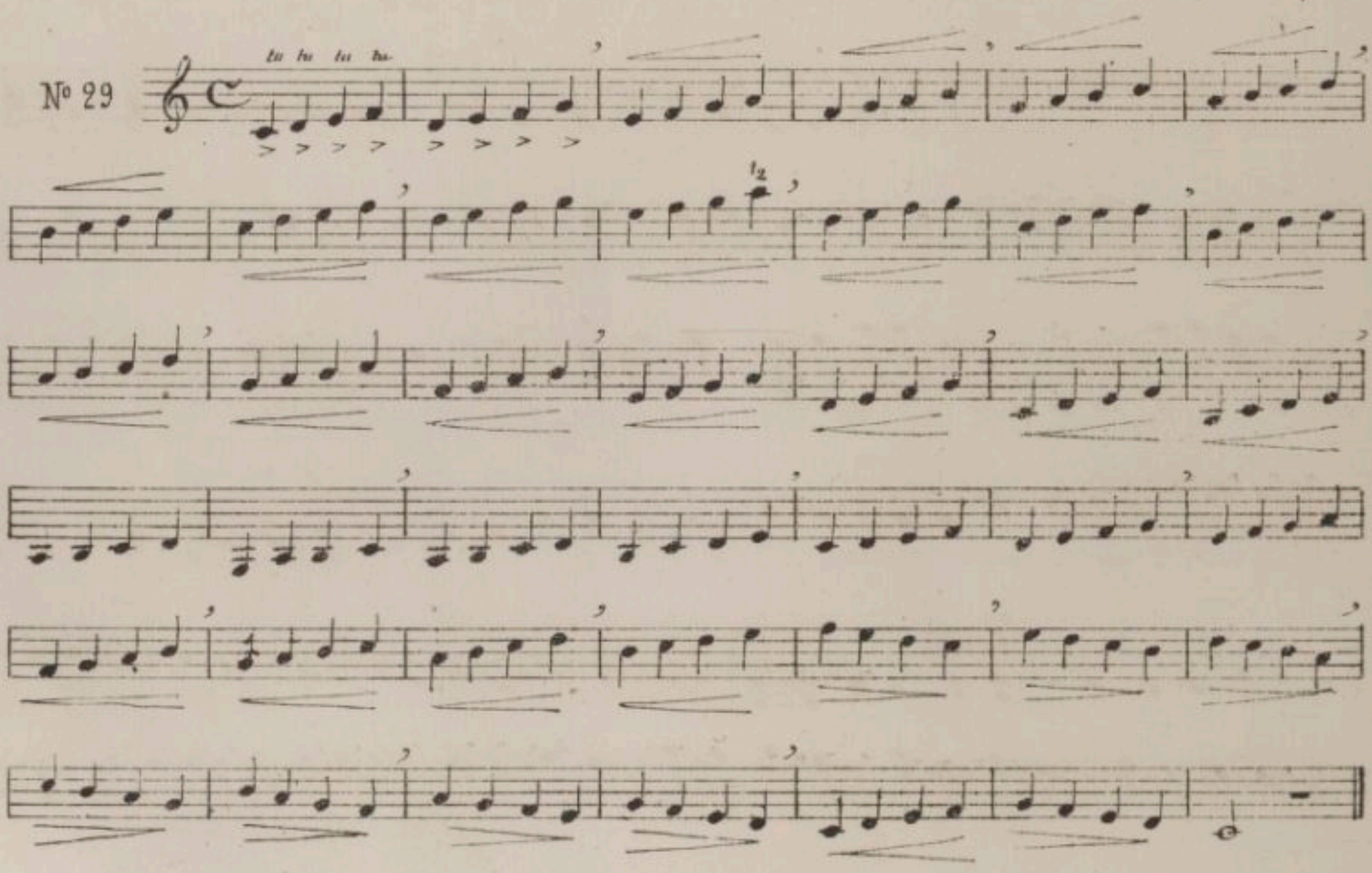


N° 28

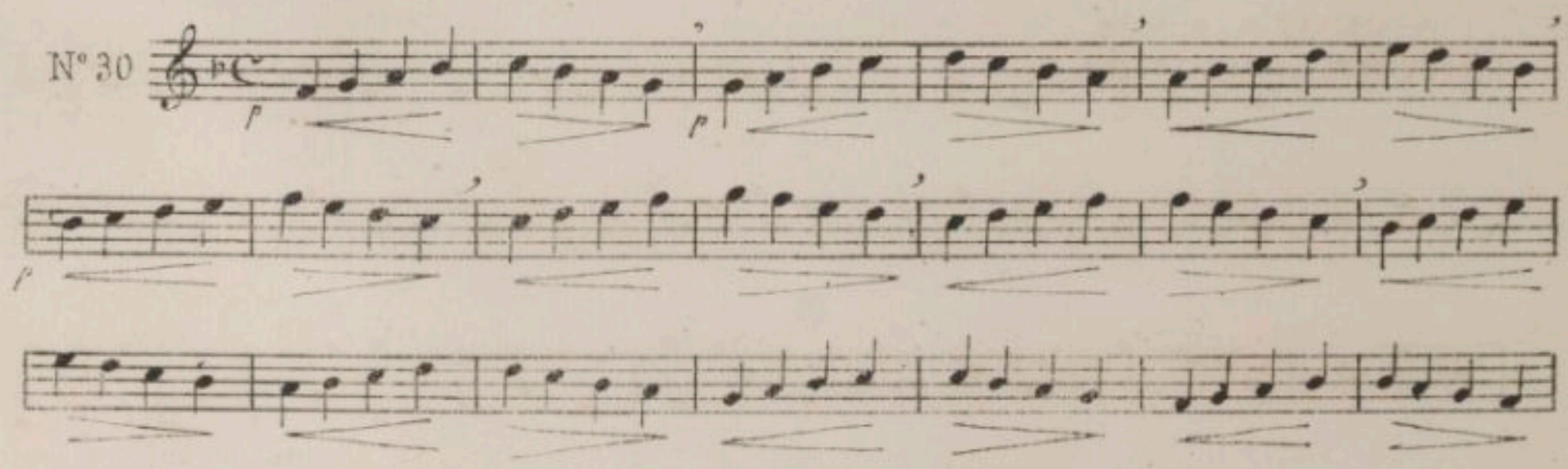


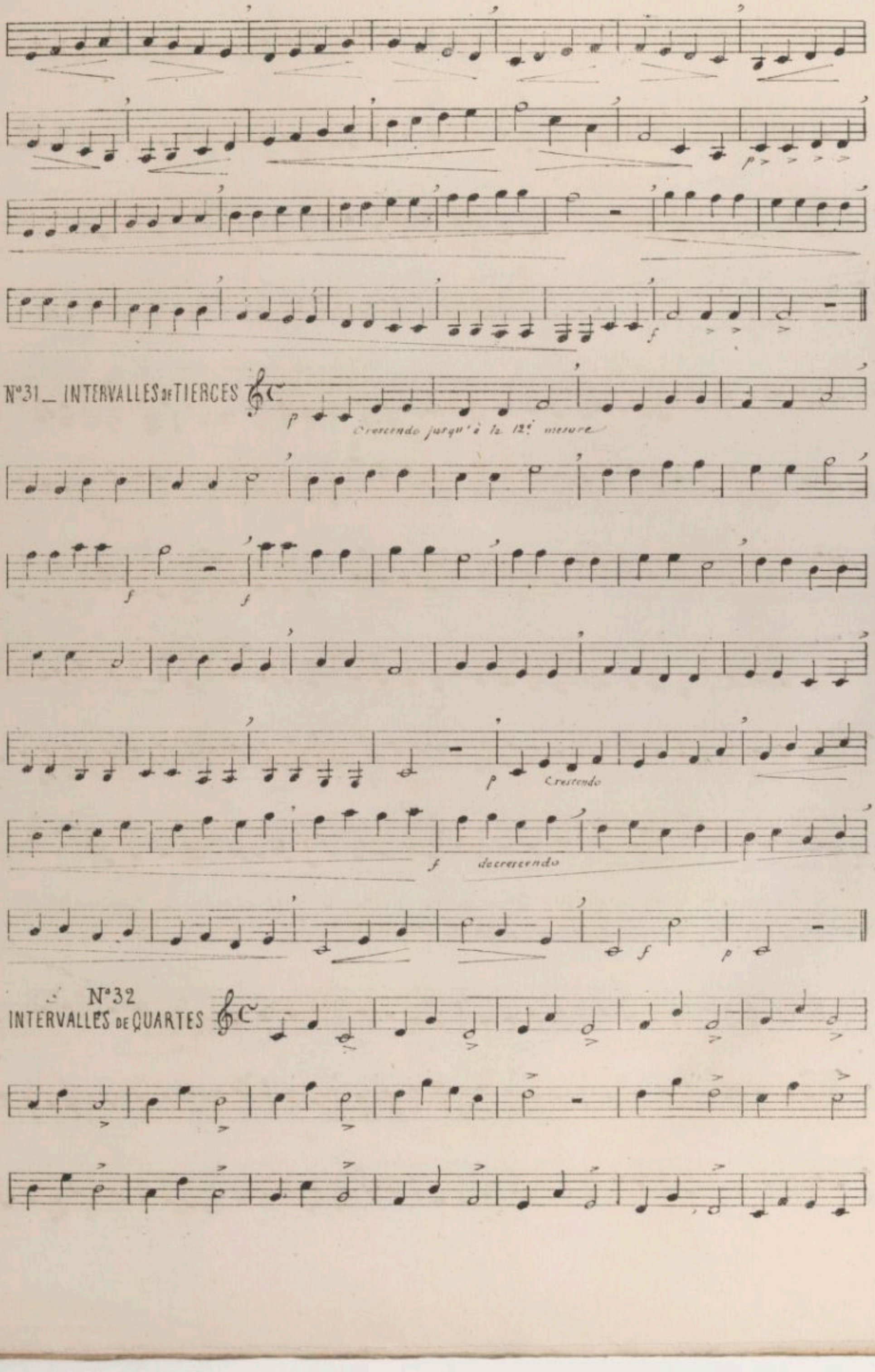


EXERCICES DE QUARTES



AVEC UN BÉMOL





N°32
INTERVALLES de QUARTES

f *decrescendo*

En augmentant le son

N° 33
AVEC UN DIÈZE

pp

ff *En diminuant le son*

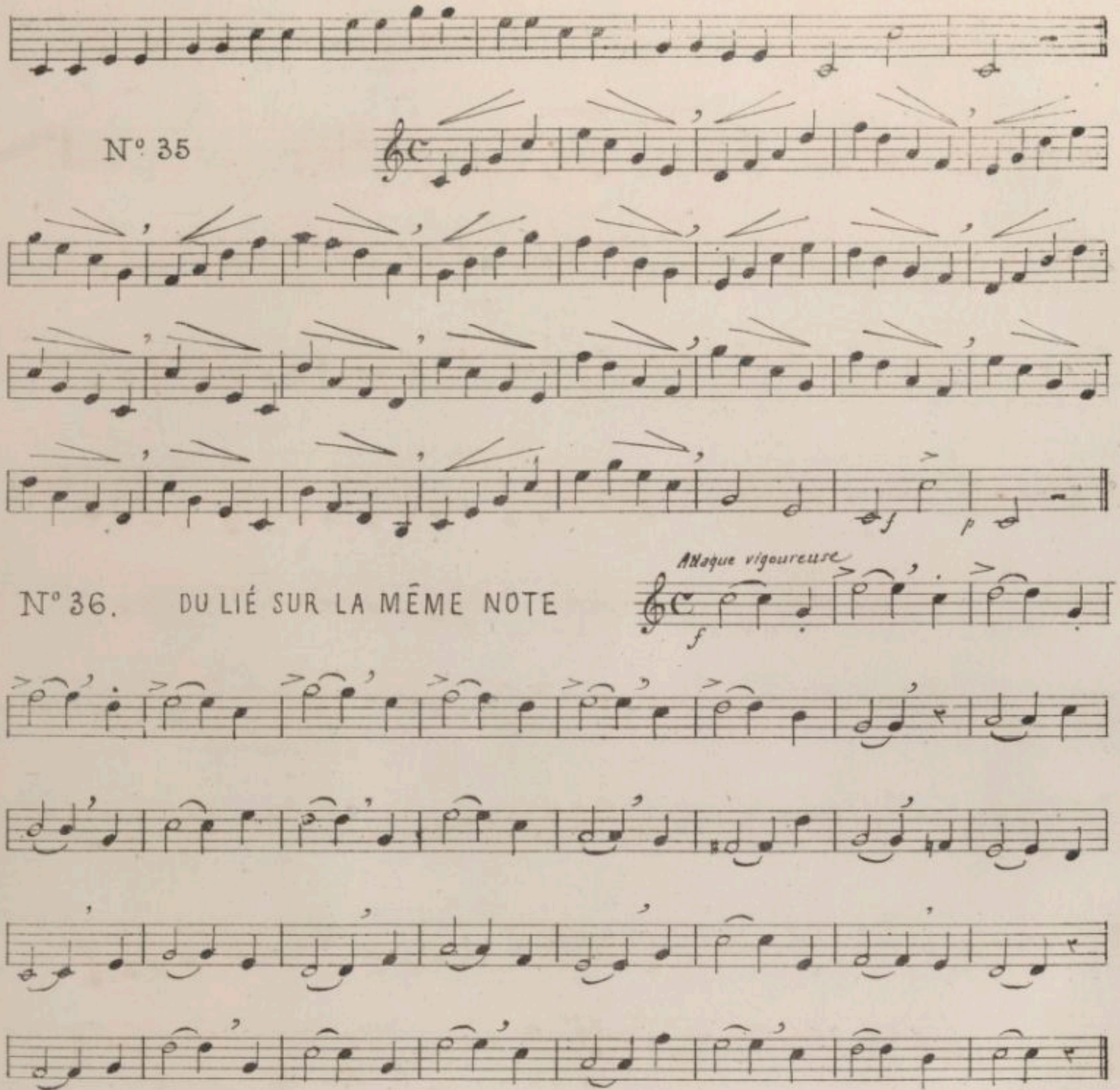
Ne forcez pas les notes graves

f

En passant d'un intervalle à un autre, évitez le déplacement de l'embouchure ou le mouvement des lèvres ou du menton.

N° 34

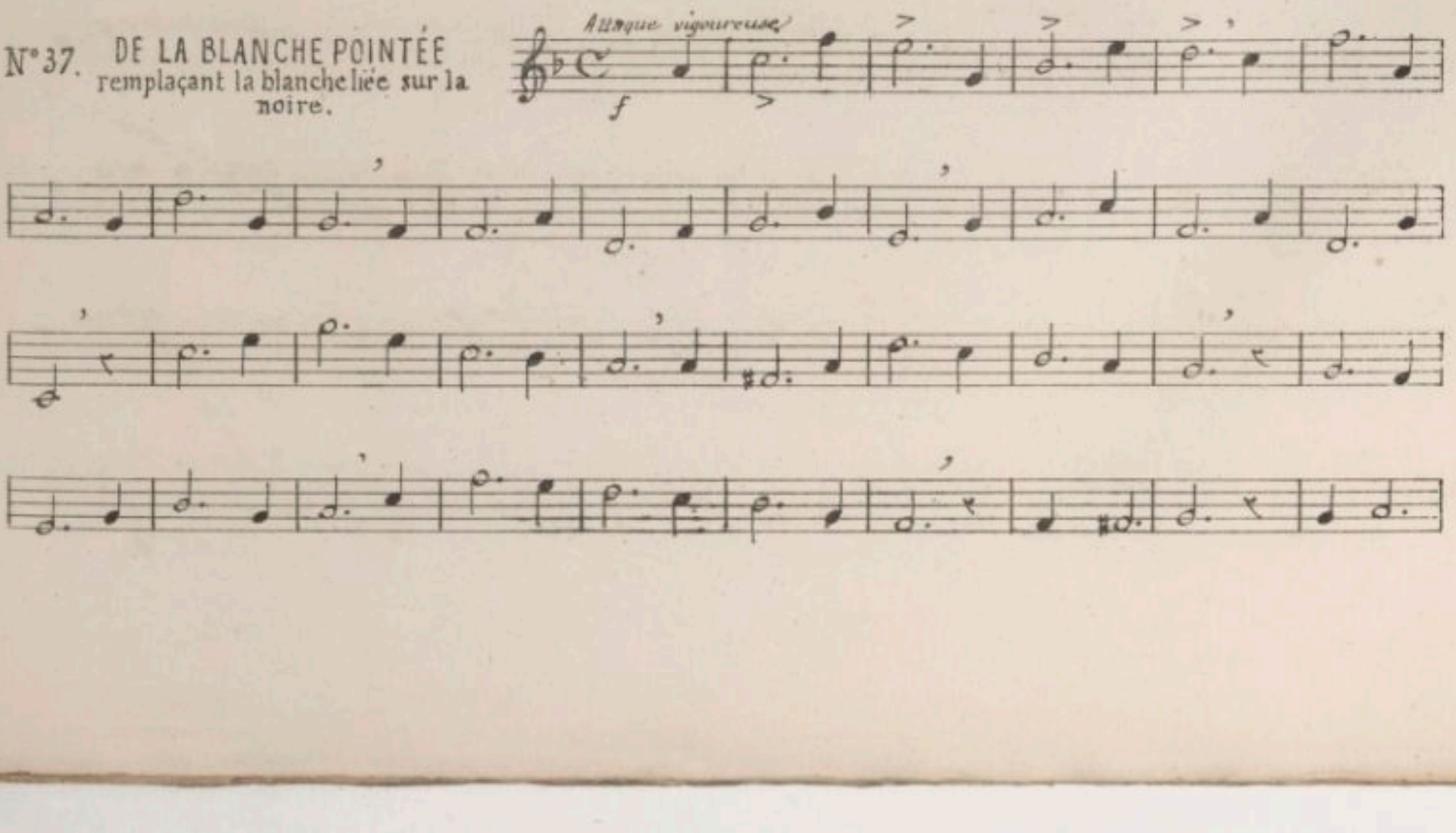
ff *En diminuant insensiblement*

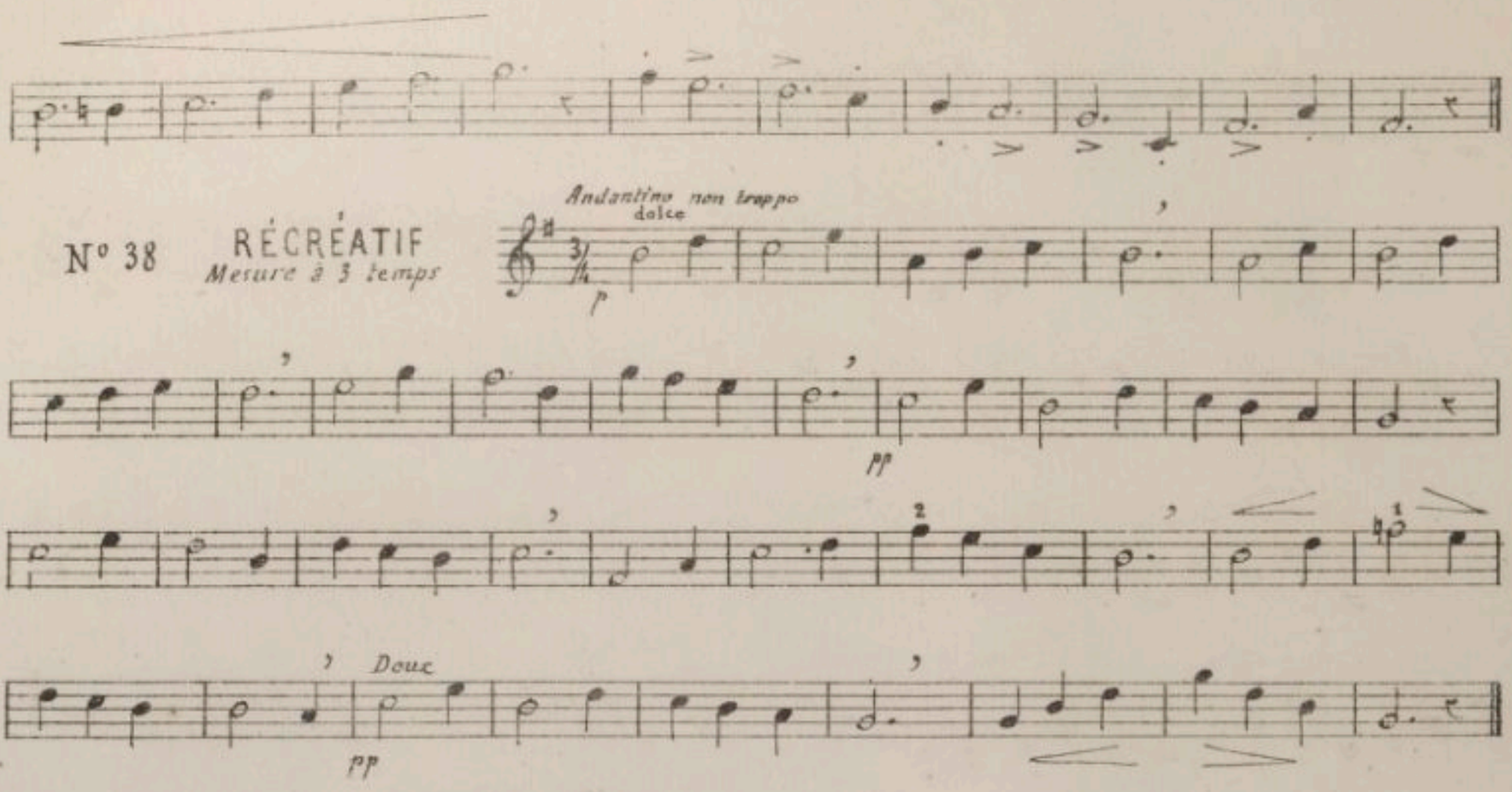


Nº 35

Nº 36. DU LIÉ SUR LA MÊME NOTE

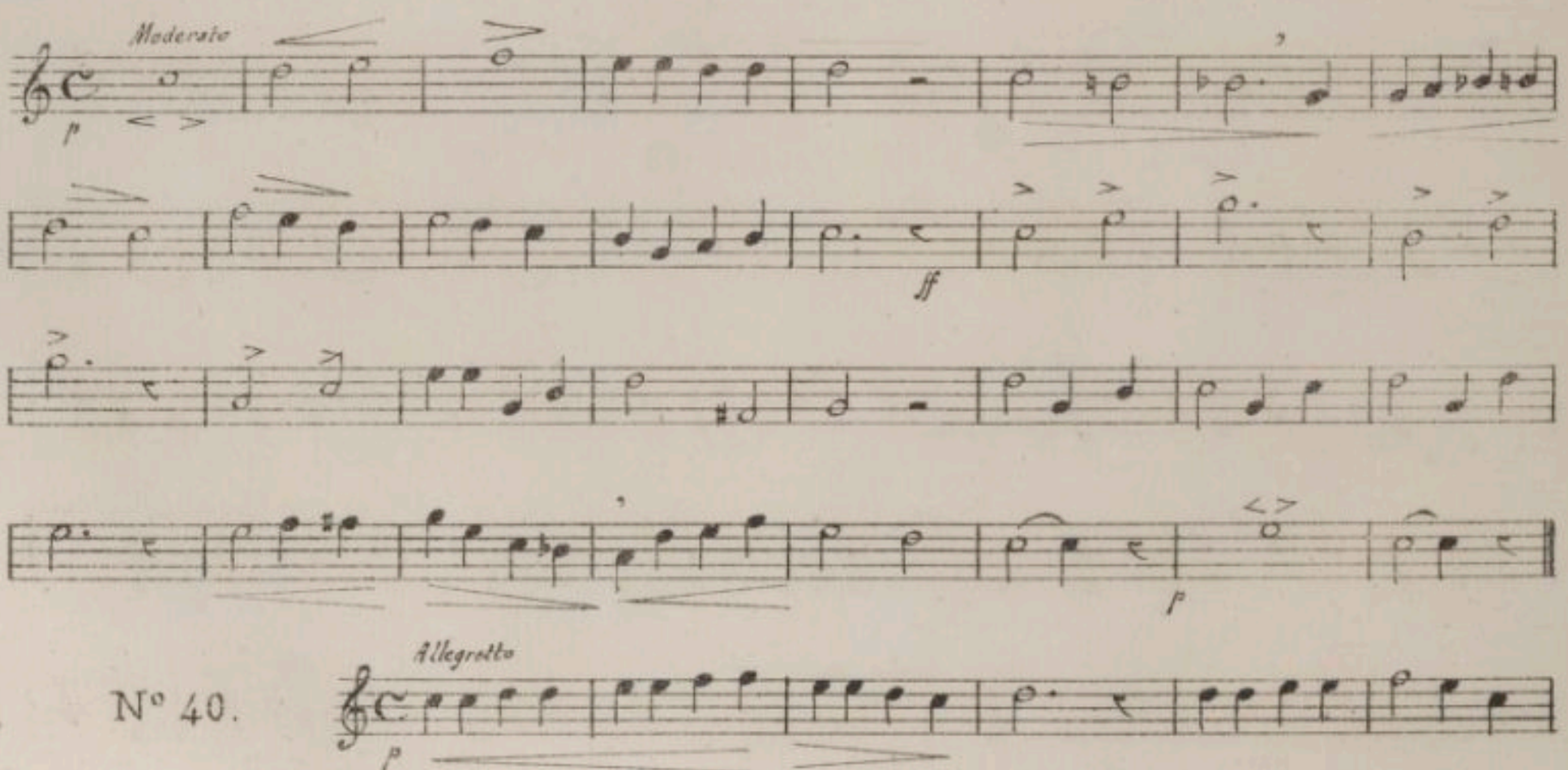
Nº 37. DE LA BLANCHE POINTÉE
remplaçant la blanche liée sur la noire.



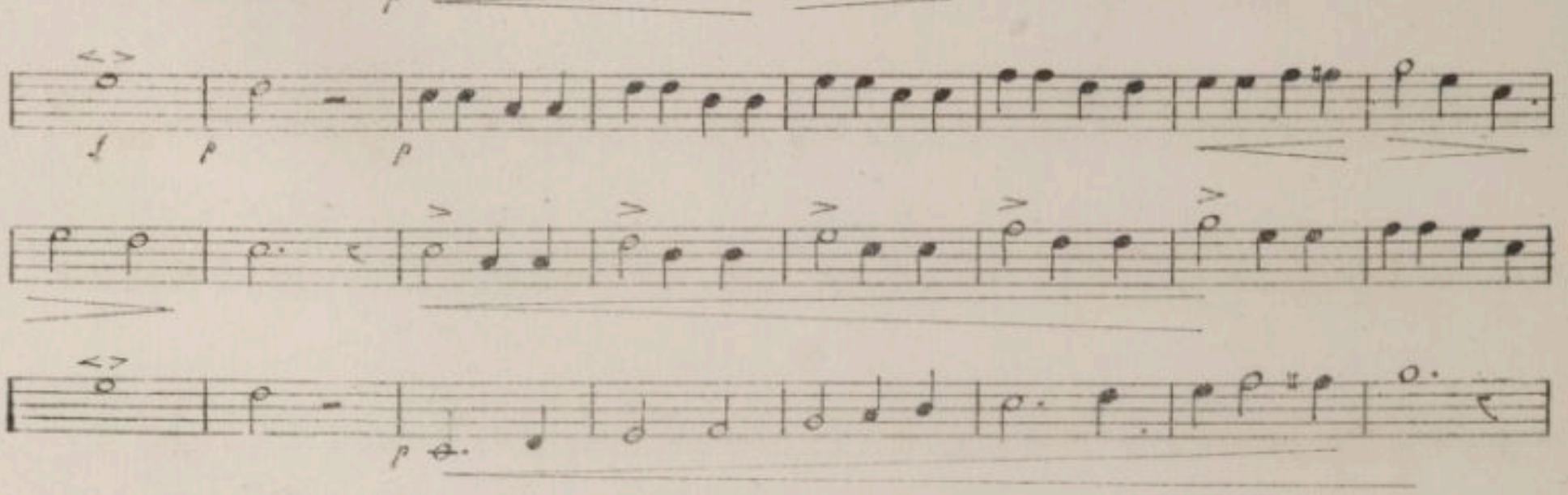


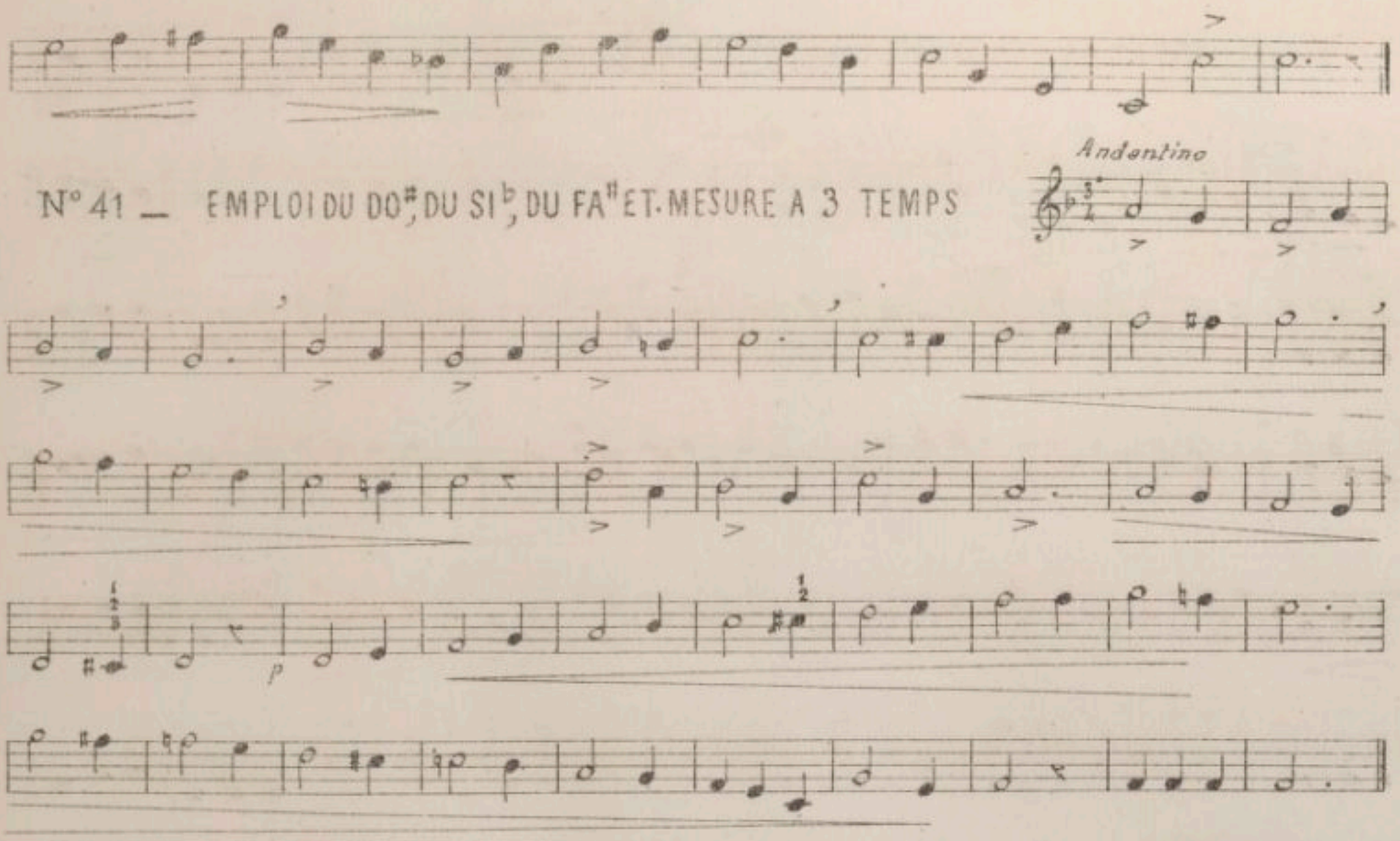
N° 38 RÉCRÉATIF
Mesure à 3 temps

N° 39. RÉSUMÉ MÉLODIQUE. Observez les nuances et soutenez bien les sons.



N° 40.





N° 41 — EMPLOI DU DO♯, DU SI♭, DU FA♮ ET MESURE A 3 TEMPS

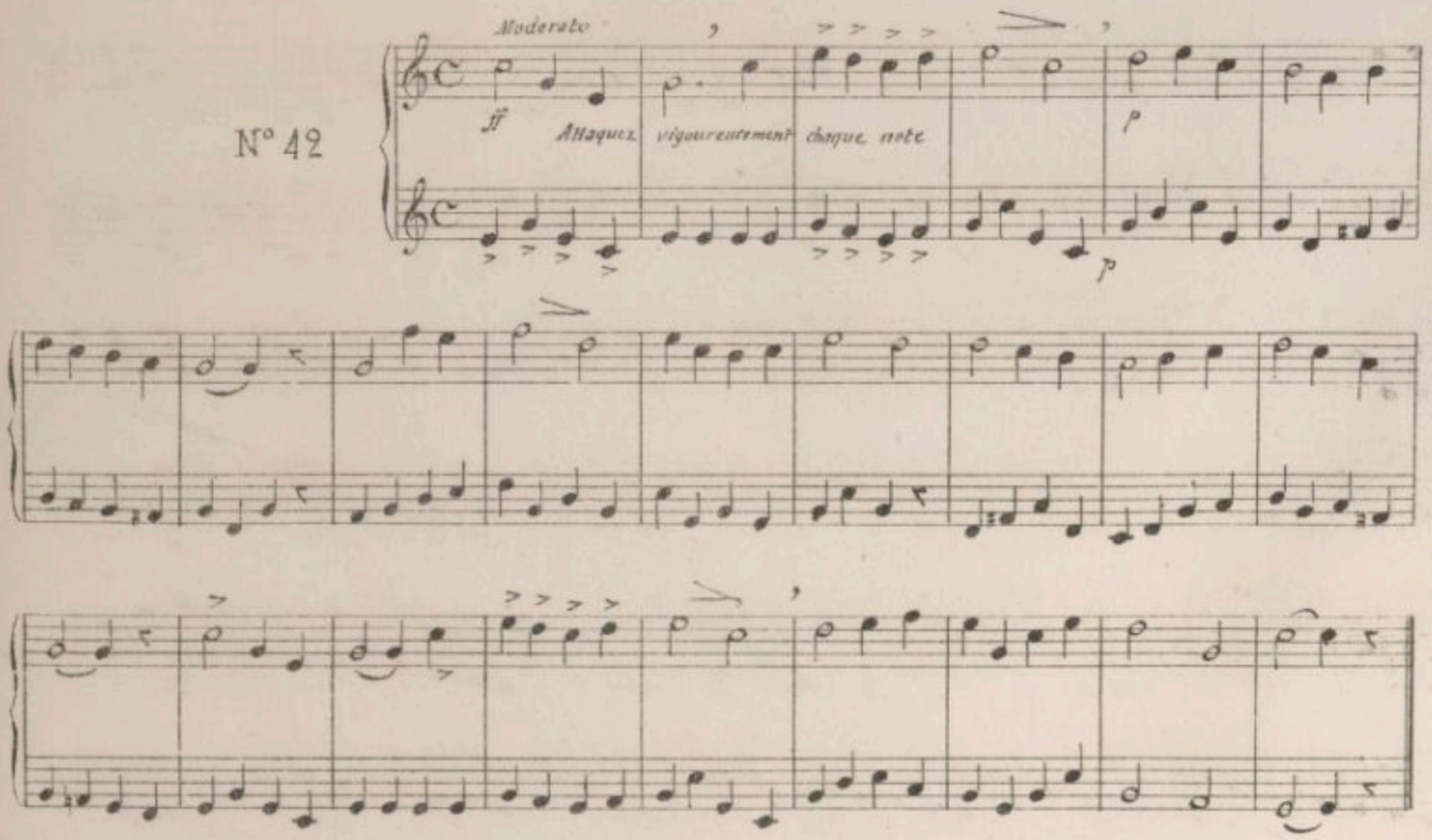
Andantino

DEUX DUOS RÉCRÉATIFS

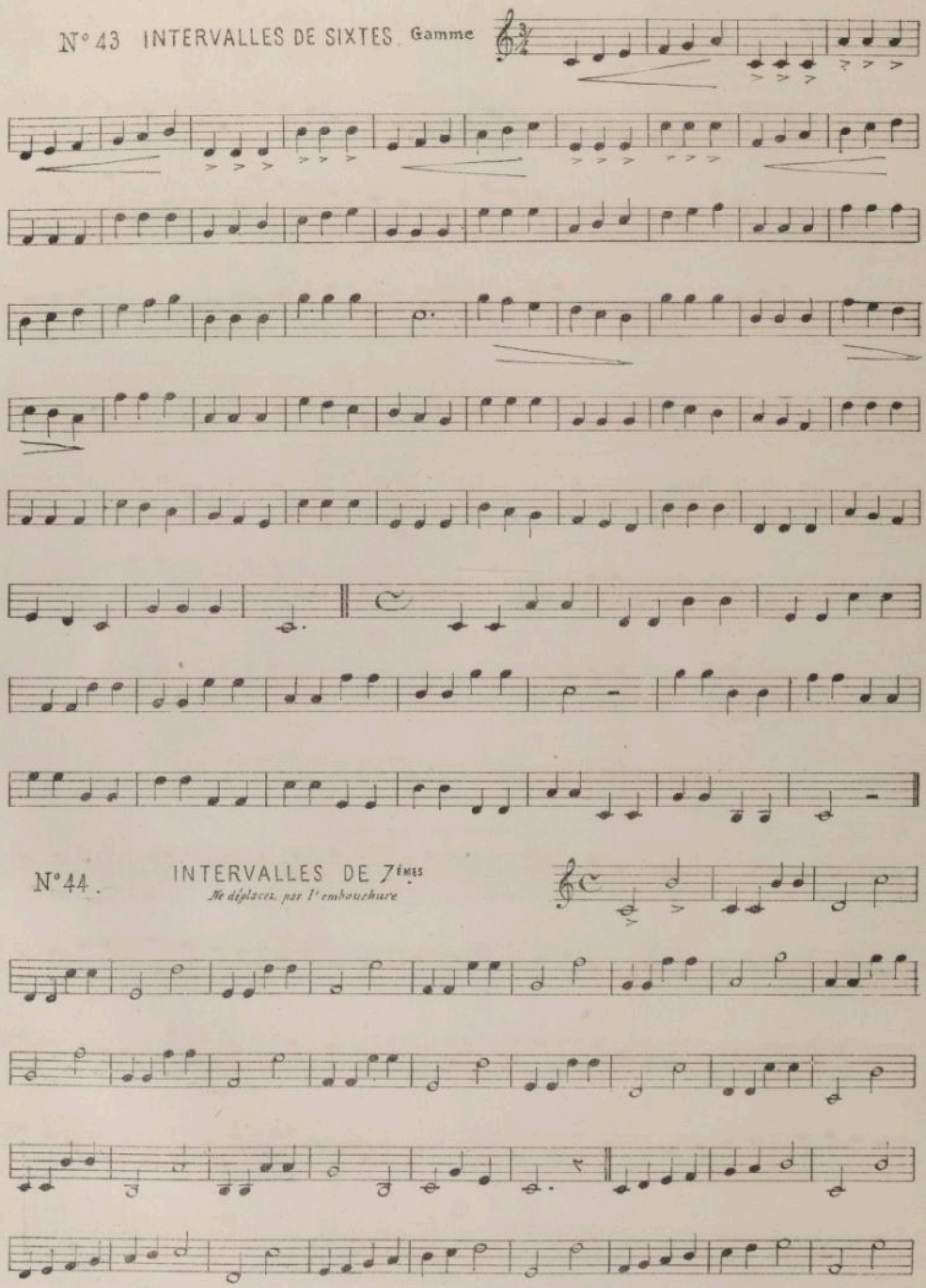
SUR CE QU'ON A VU PRÉCÉDEMMENT

L'élève fera successivement la 1ère et la 2me partie

N° 42



N° 43 INTERVALLES DE SIXTES. Gamme



N° 44. INTERVALLES DE 7ÈMES

Ne déplacez par l'embouchure

N° 45

INTERVALLES D'OCTAVES

Ne déplacez par l'embouchure

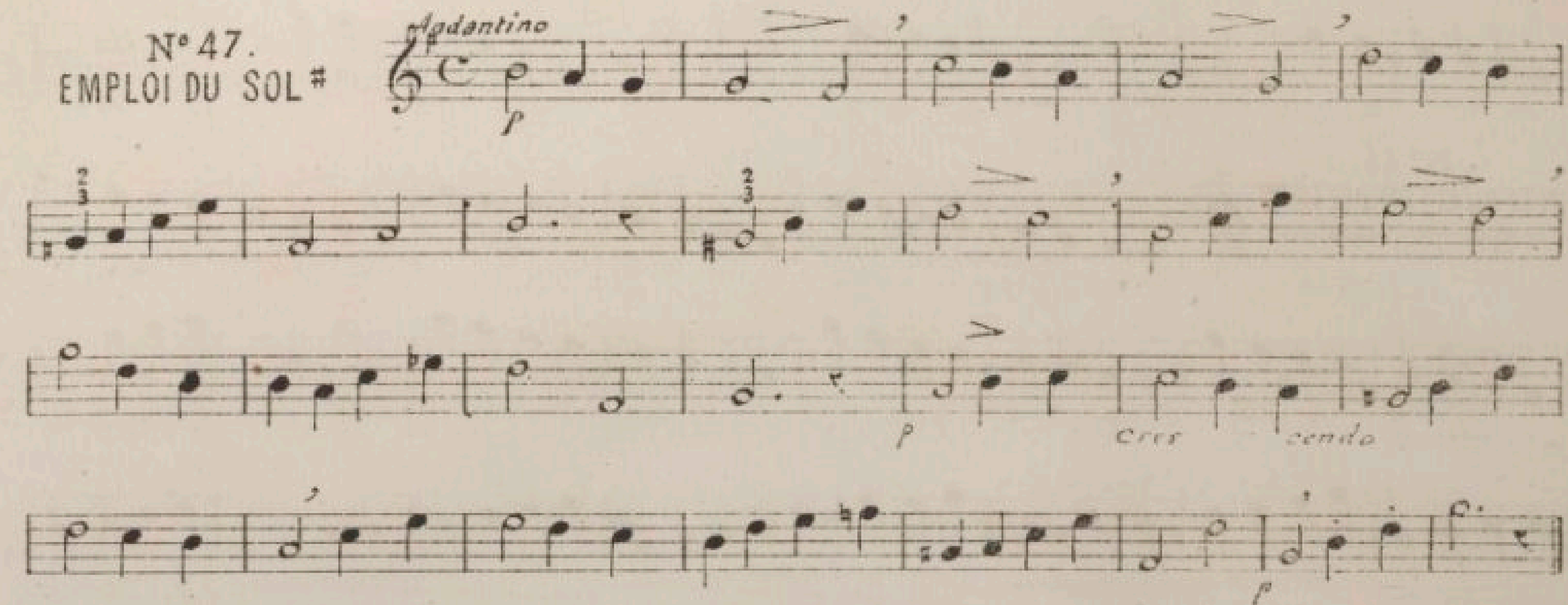
N° 46. APPLICATION MÉLODIQUE _ EMPLOI DU MI♭, FA♯ ET SI♭.

All.° mod.to

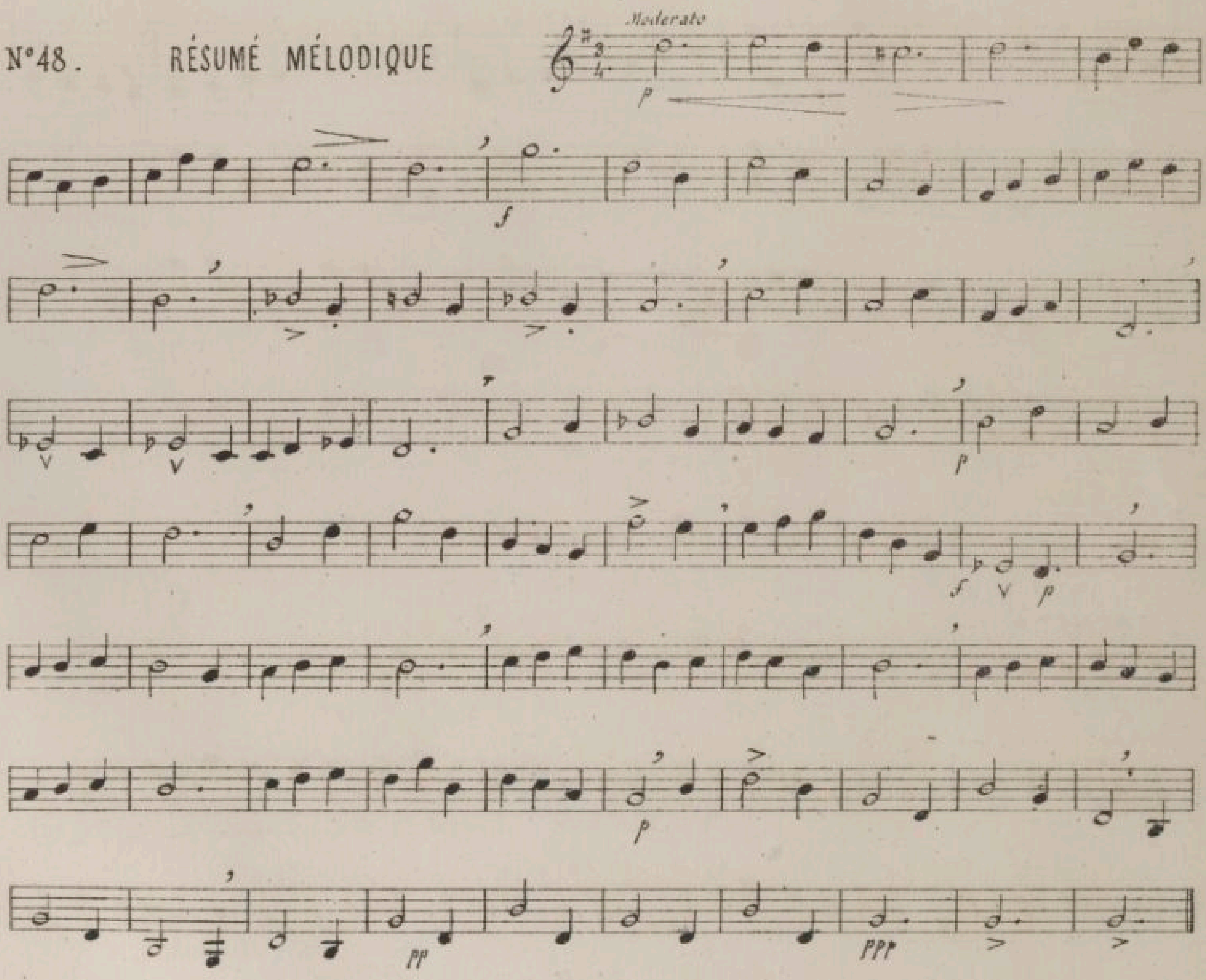
f

p

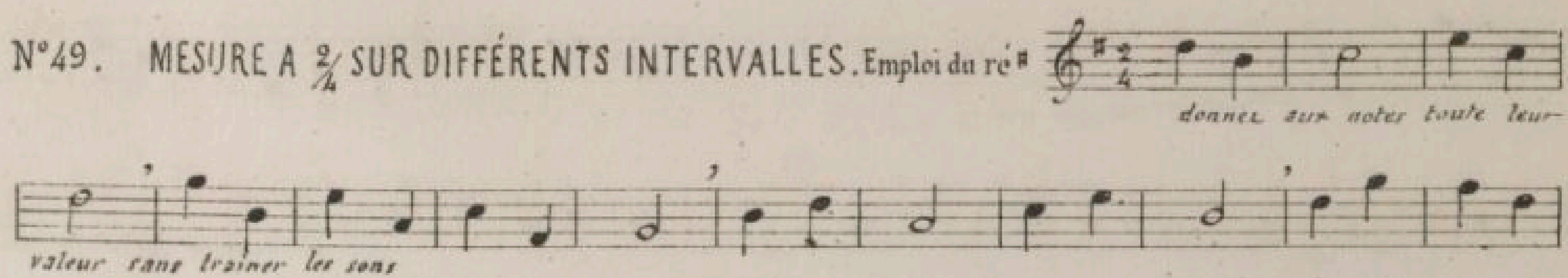
N° 47. EMPLOI DU SOL



N° 48. RÉSUMÉ MÉLODIQUE



N° 49. MESURE A 2/4 SUR DIFFÉRENTS INTERVALLES. Emploi du ré



f

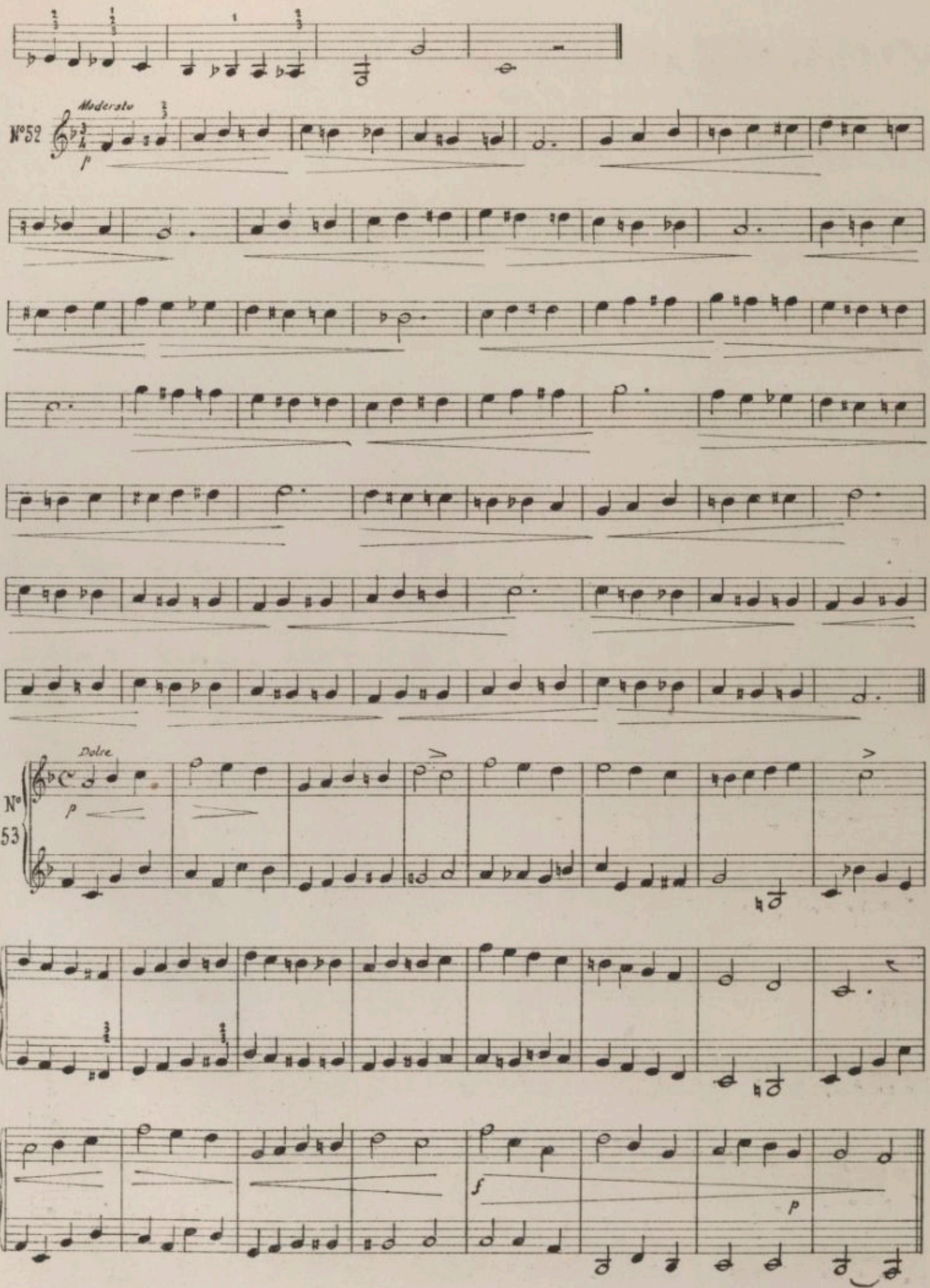
Faites 8 mesures sans respirer

f

N° 50

N° 51

EXERCICE CHROMATIQUE { *Montant avec des dièzes.* / *Descendant avec des bémols*

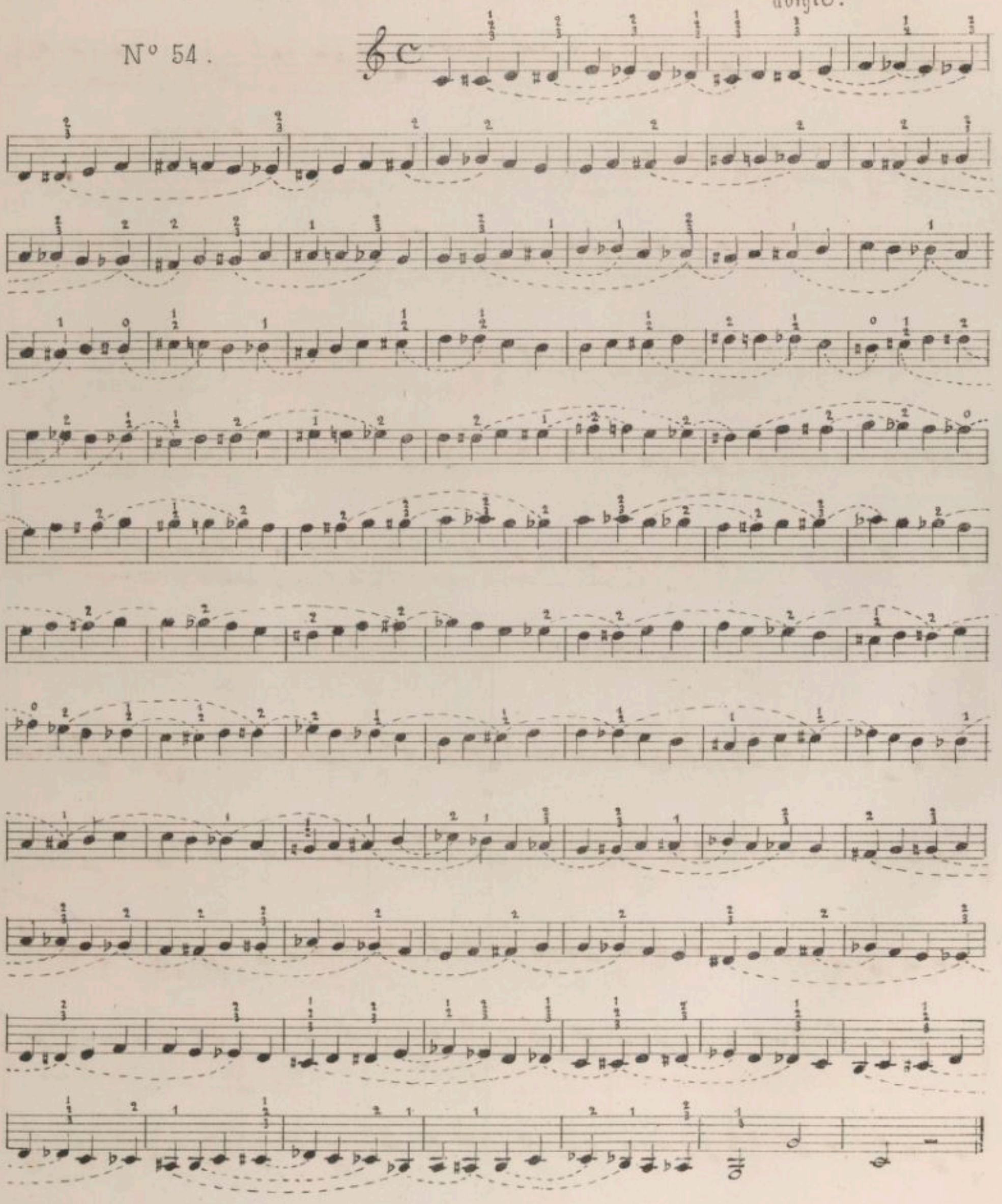

Moderato
N°52
p
Dolce
N° 53
p
f
p

EXERCICE EN DEMI TONS

pour bien se pénétrer des notes enharmoniques
ou notes se produisant avec le même doigté
et donnant le même son .

Les notes se reliant par un pointé
produisent le même son .
On emploie par conséquent le même
doigté.

N° 54 .



Allegretto

N° 55. DUO

p *Dolce*

p

N° 56. DUO

f

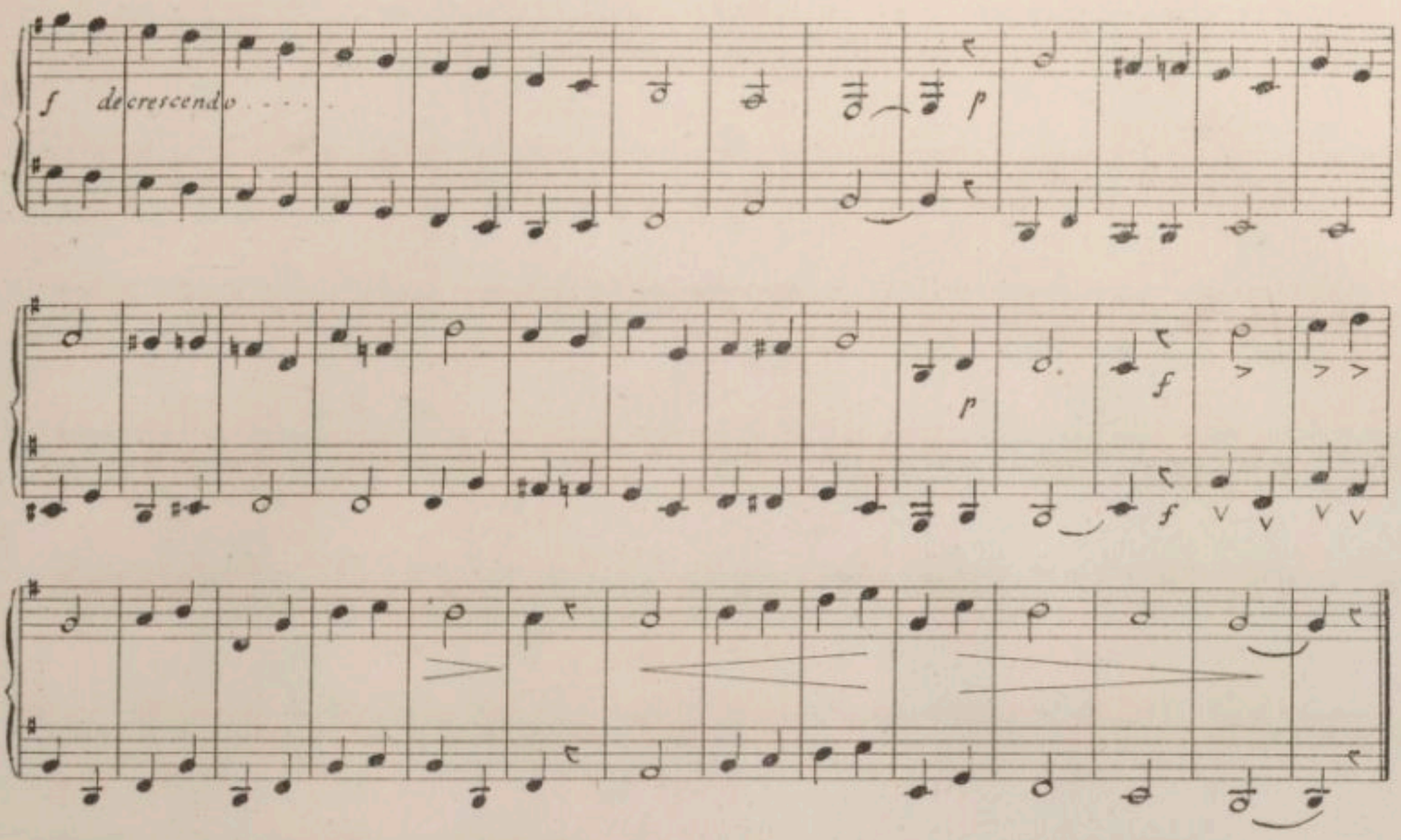
f *f*

f

f

p *Cres* *cen* *do*

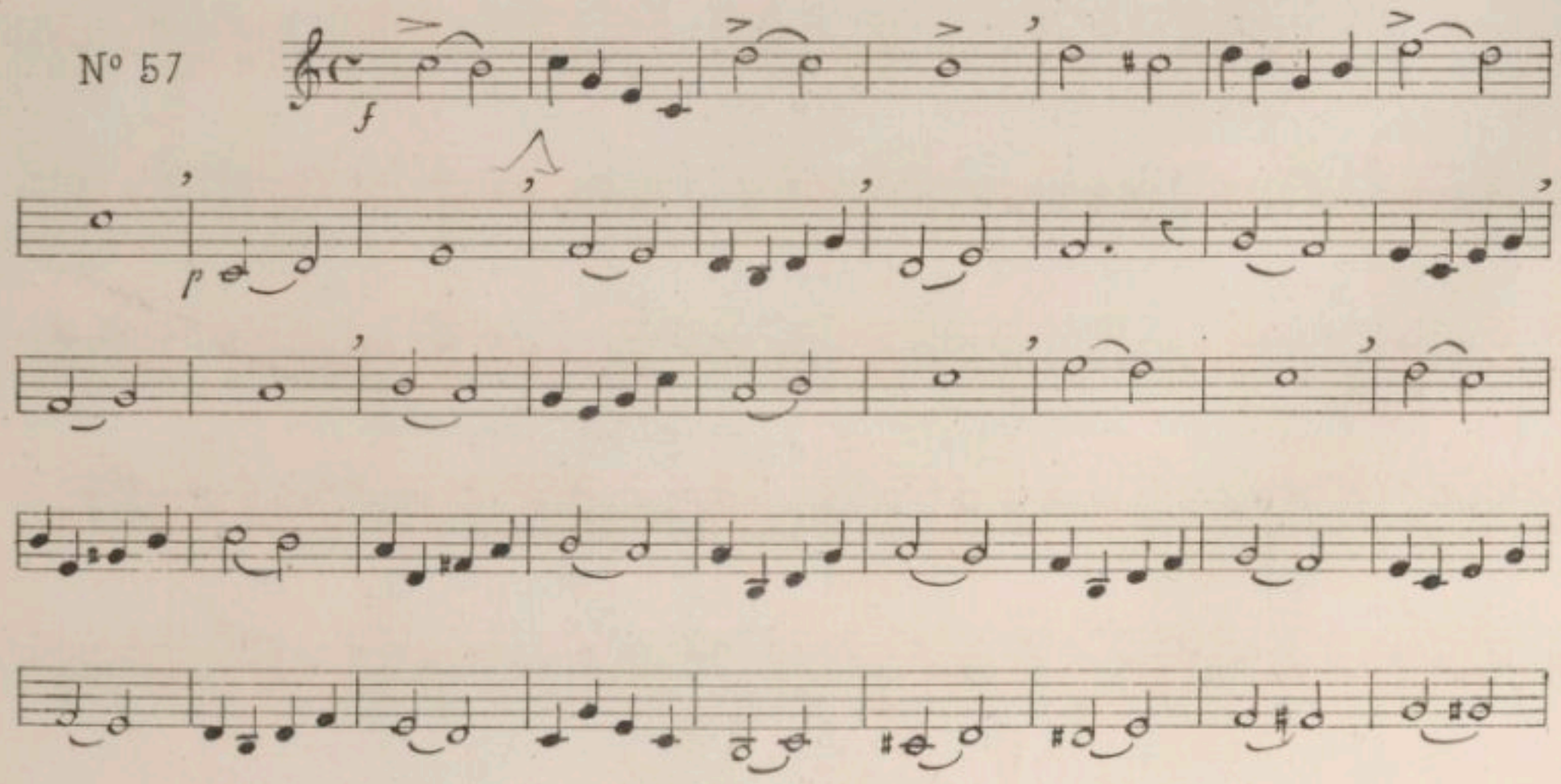
p

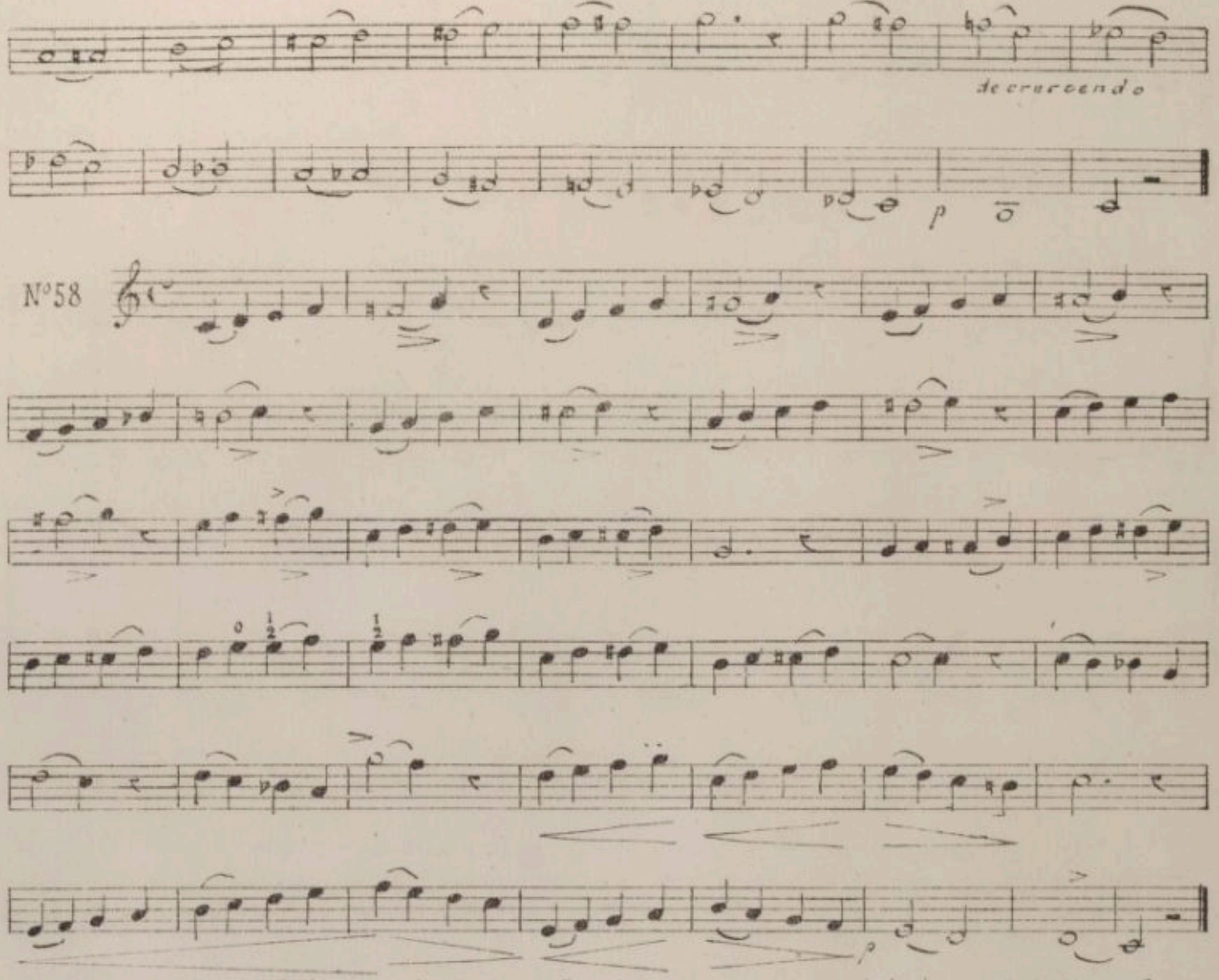


DU COULÉ OU LIÉ

Je crois utile d'indiquer, dès à présent, le coulé ou lié qui va permettre de nous développer dans nos mélodies. Le coulé séparé d'une note à une autre, par un ton ou un demi-ton, s'obtient sans force de lèvres et presque naturellement, en enfonçant le piston. Il n'en est pas de même des intervalles plus grands; il faut, pour ceux-là, resserrer les lèvres proportionnellement à la distance des notes liées, en pressant légèrement l'embouchure sur les lèvres.

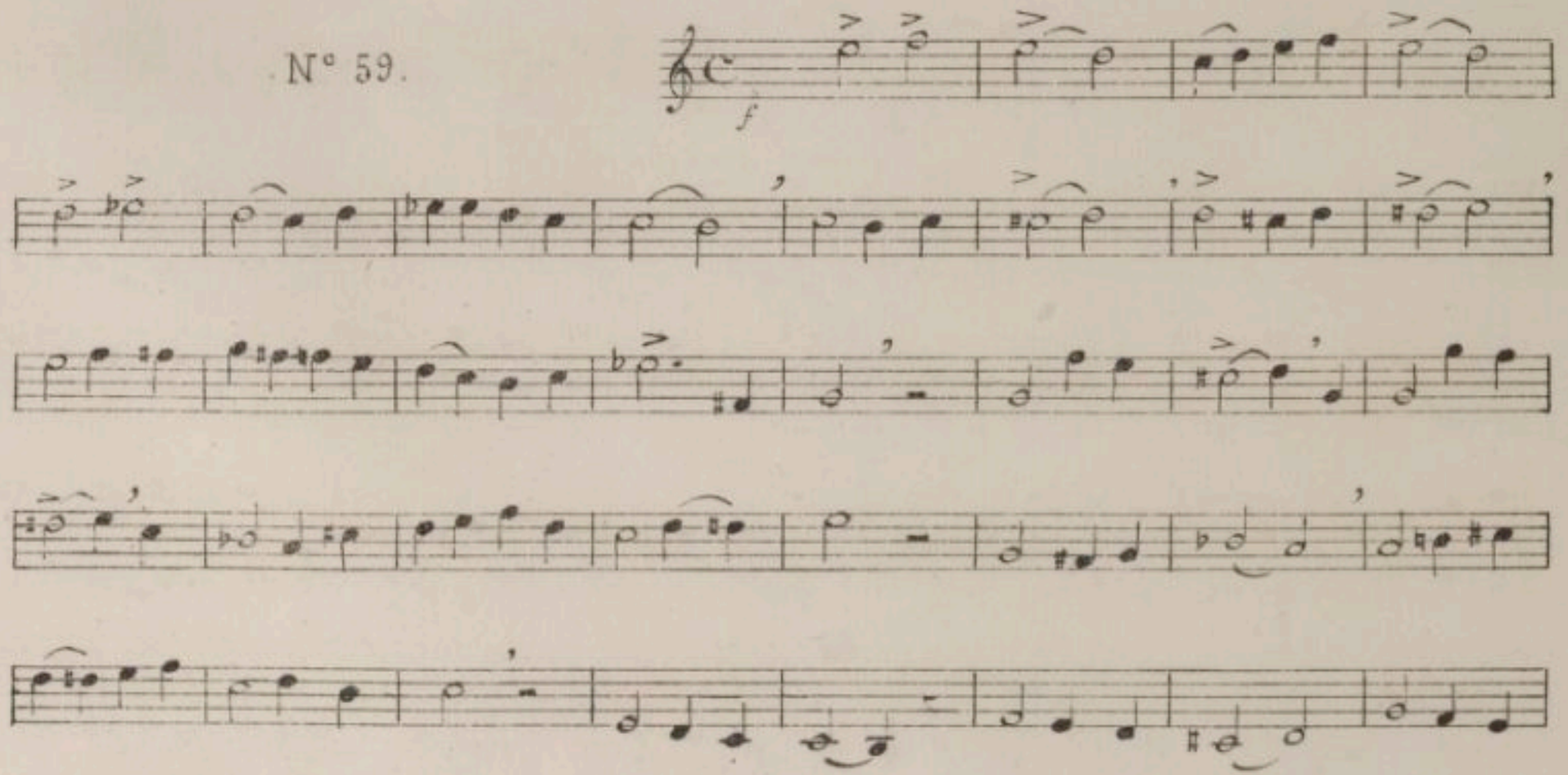
N° 57

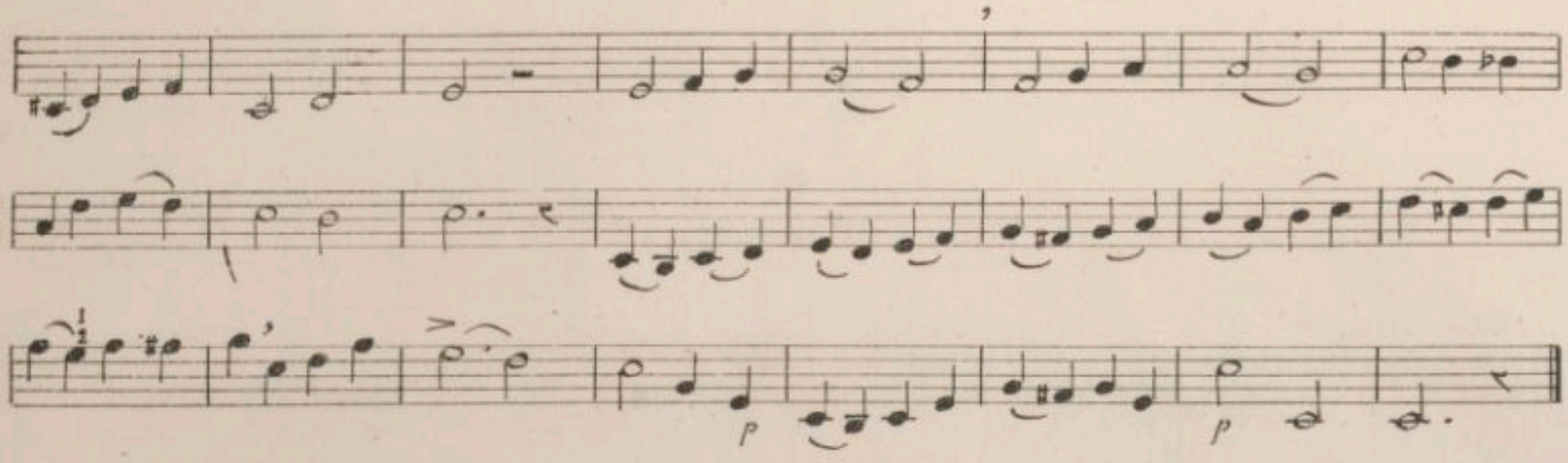




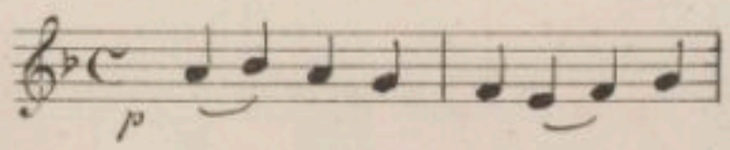
Quand le *mi*, entre la 4^me^ et 5^me^ ligne, se trouve précédé et suivi d'un *fa*, il faut prendre le doigté ½; cette note, étant un peu plus haute avec ce doigté, produit un meilleur effet, attendu qu'elle est souvent, dans ce cas, note sensible du ton de *fa*.

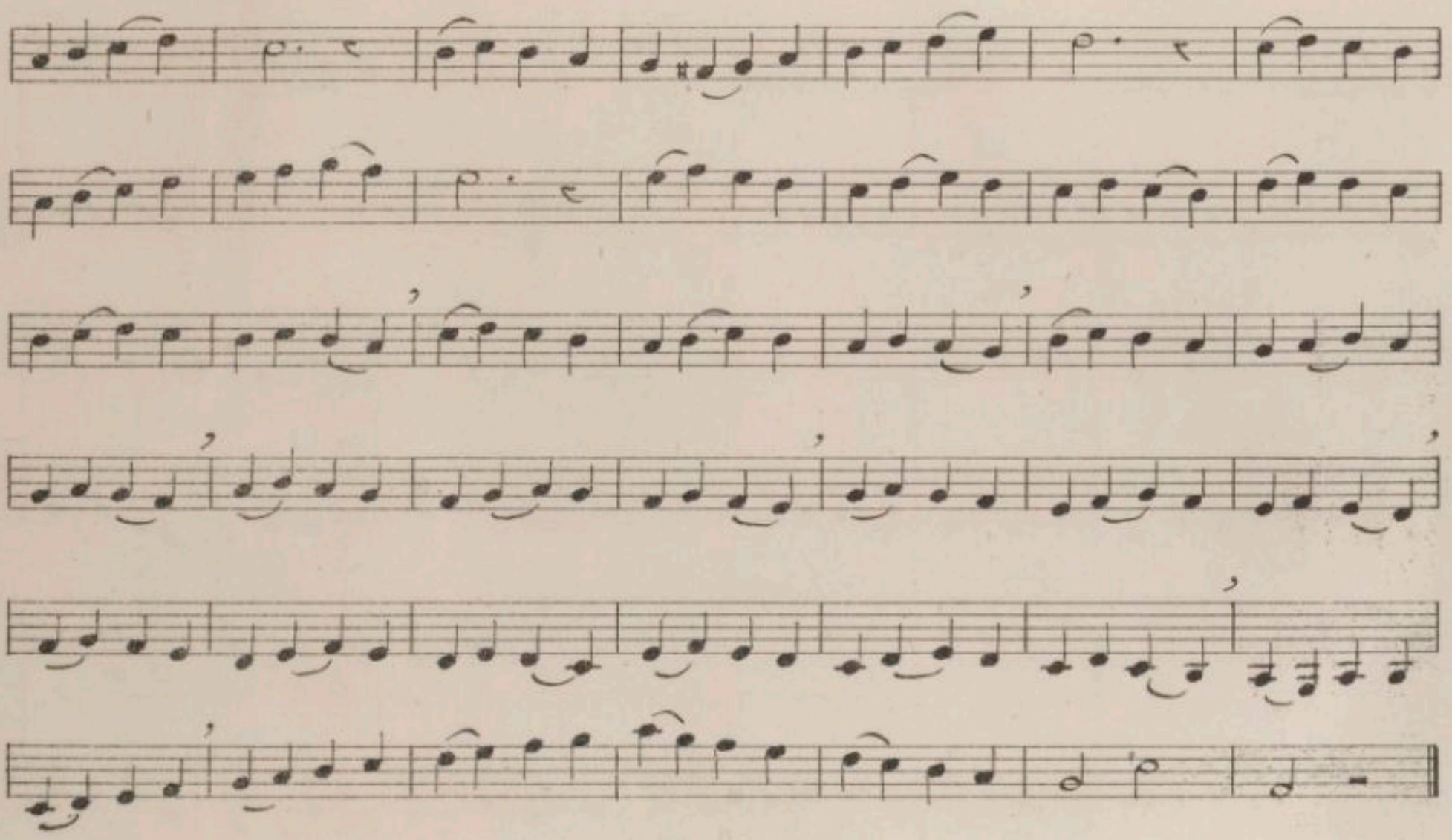
N° 59.



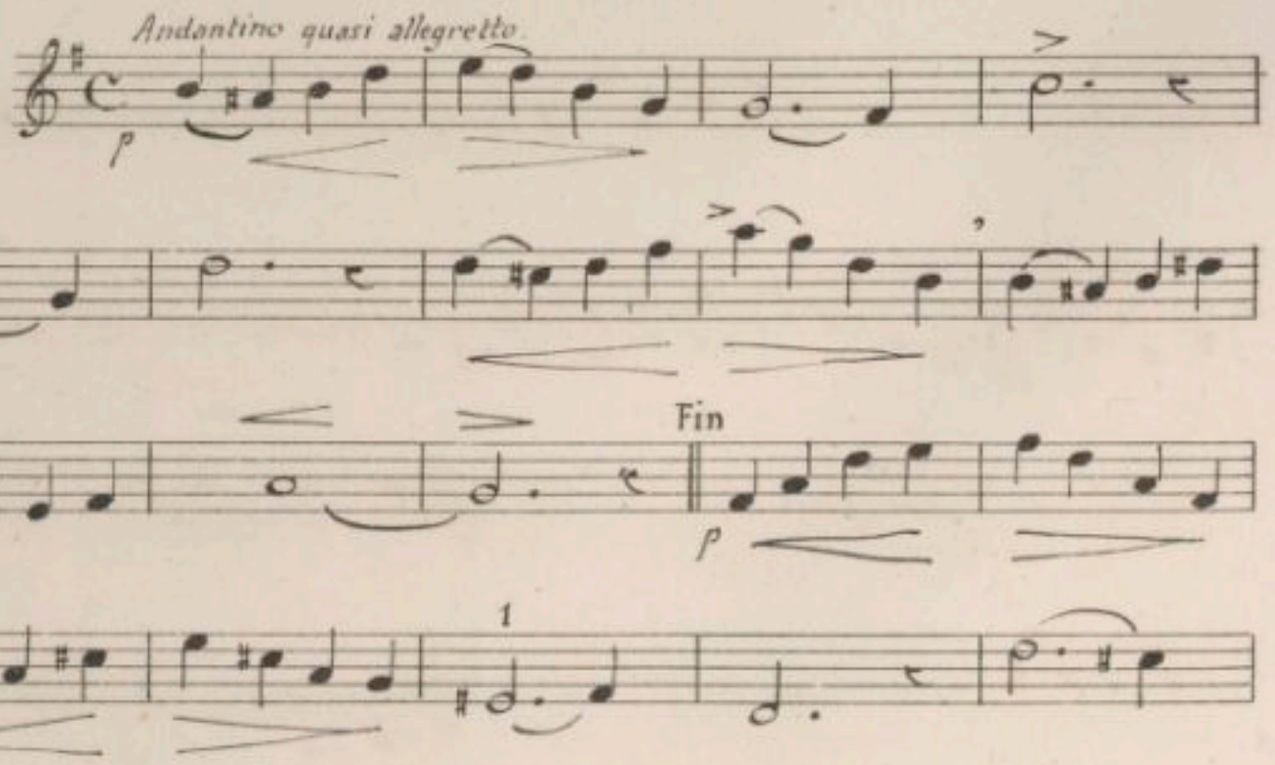


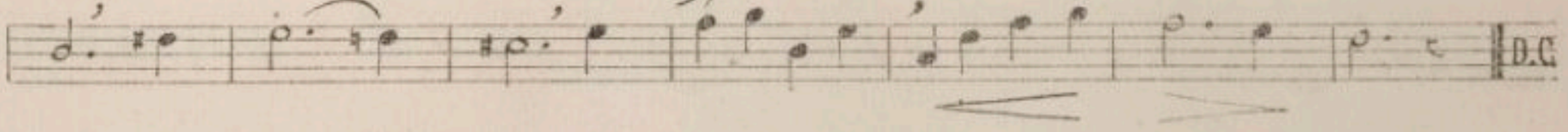
Nº 60. LIAISONS AUX DIFFÉRENTS TEMPS DE LA MESURE.



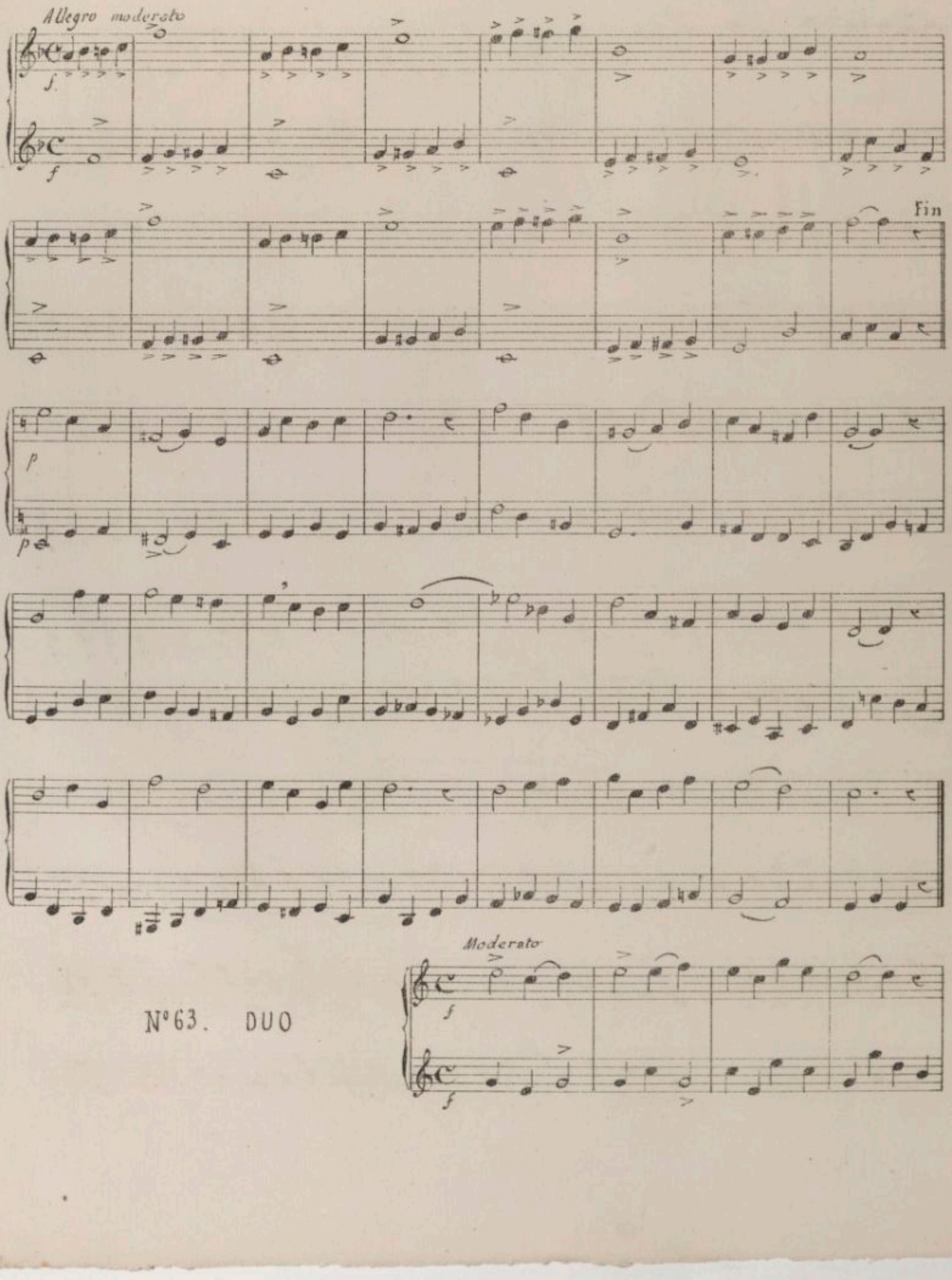


Nº 61. APPLICATION MÉLODIQUE
Soutenez bien les sons.





N°62. DUO RÉCRÉATIF.



N°63. DUO

Fin

Dolce

p

Dolce

p

p

EXERCICES EN *LA* MINEUR

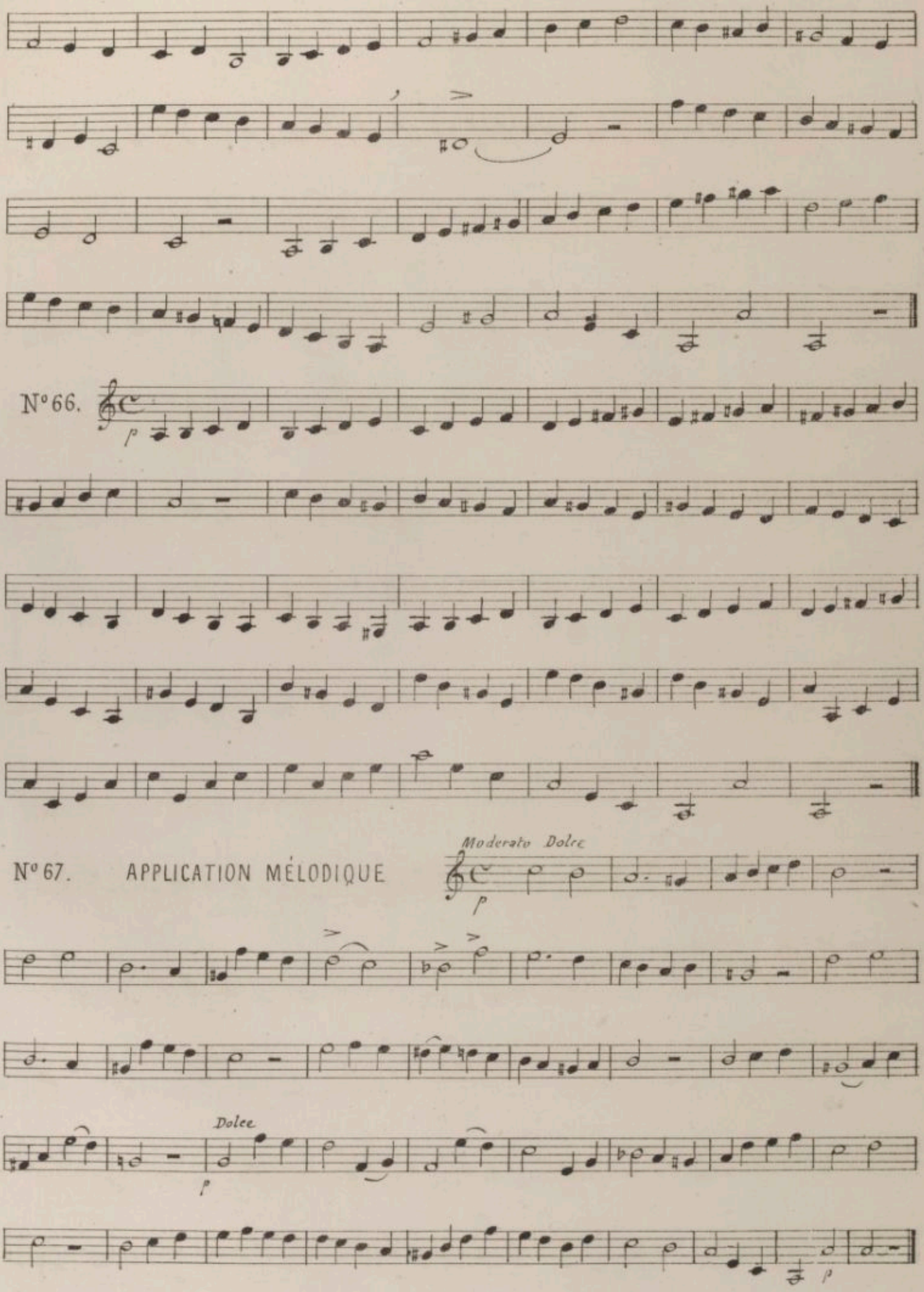
N° 64. GAMME PRÉLUDE

Crescendo

decrescendo

7.me Dominante

N° 65. EXERCICE



N°66.

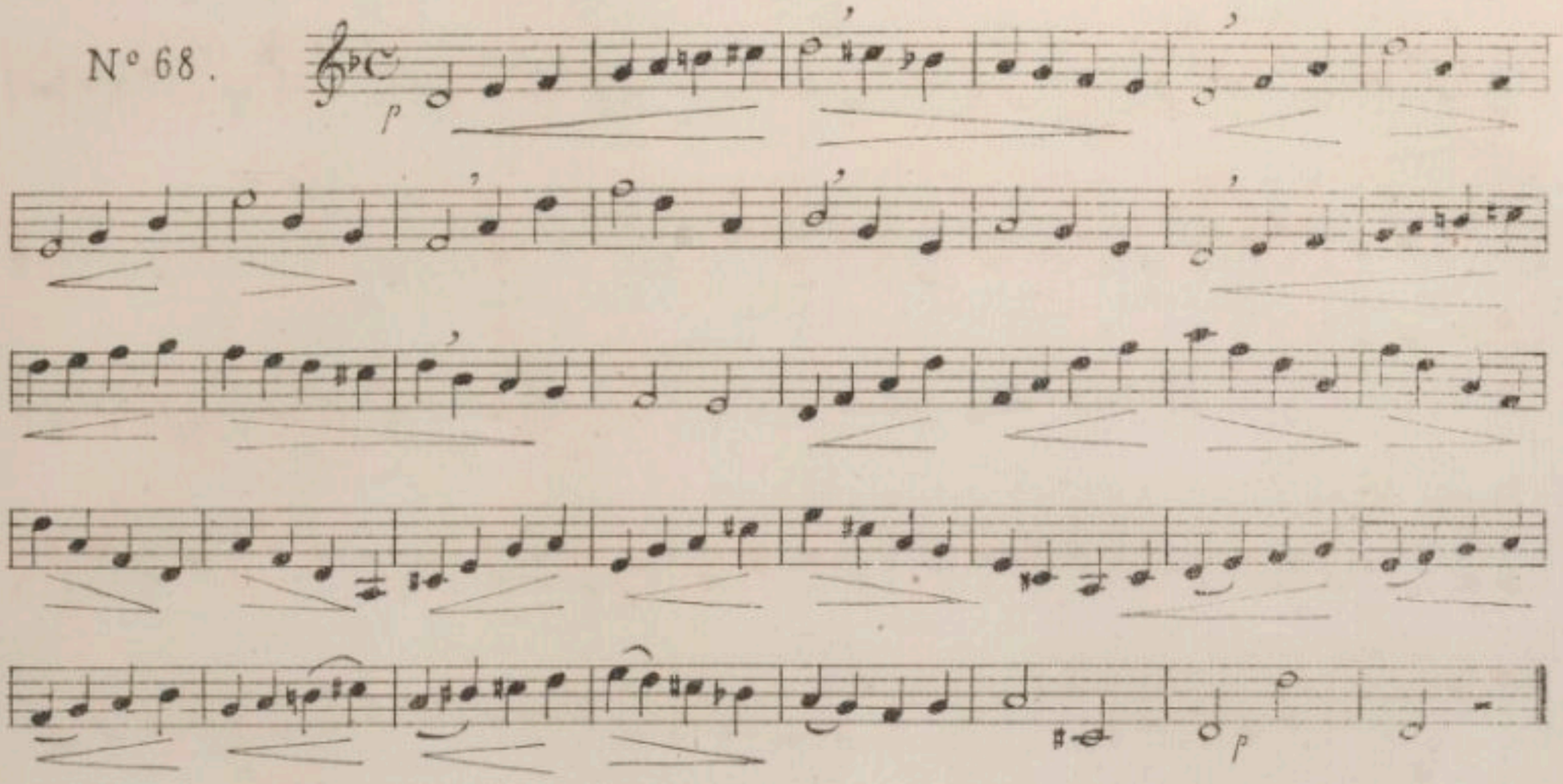
N°67. APPLICATION MÉLODIQUE

Moderato Dolce

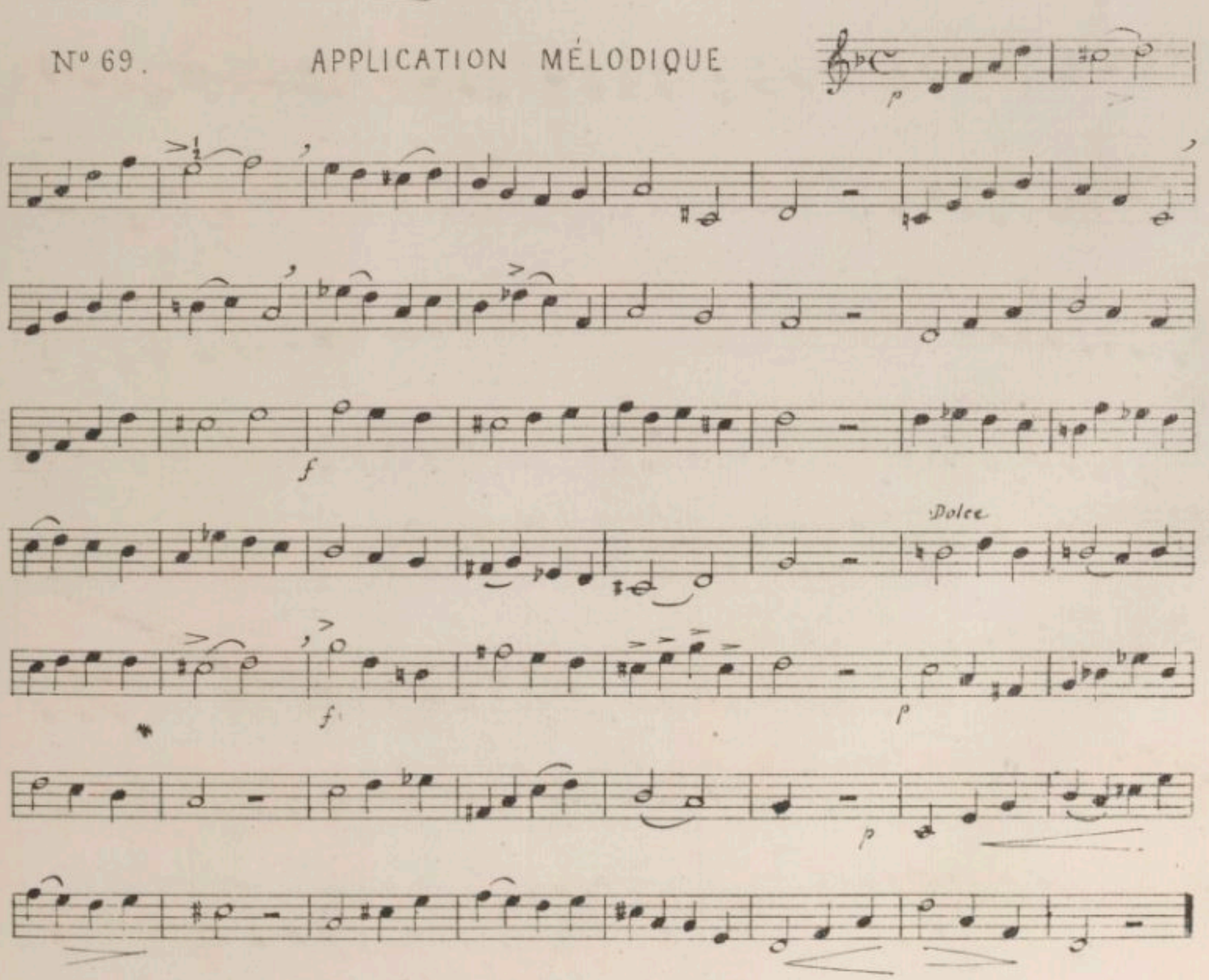
Dolce

GAMME PRÉLUDE ET EXERCICE EN *RÉ* MINEUR.

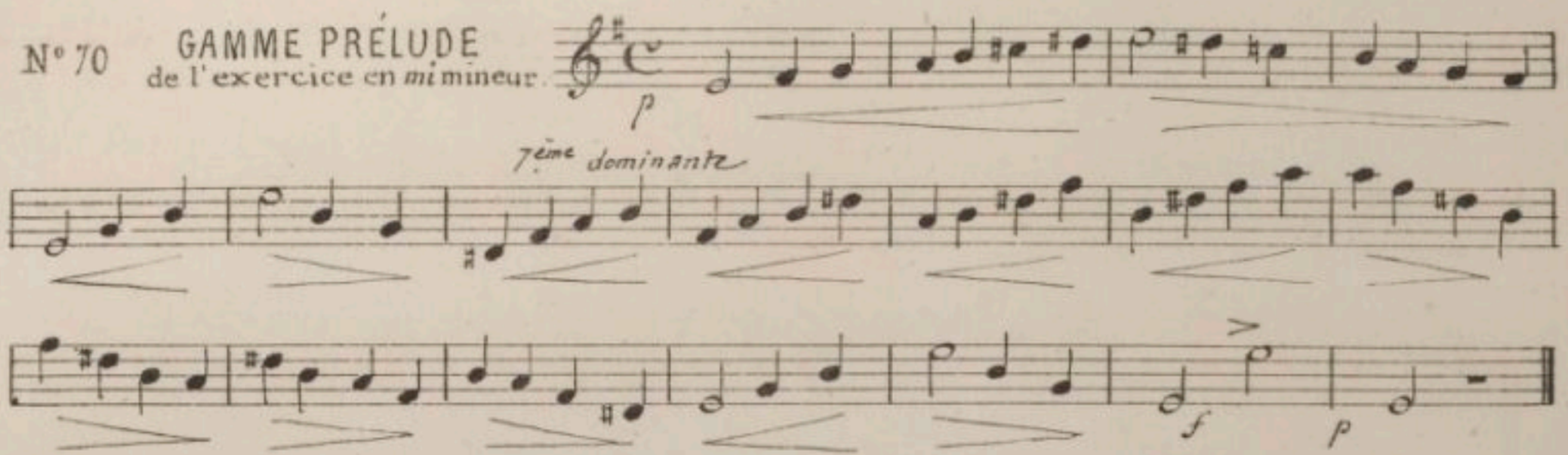
N° 68.



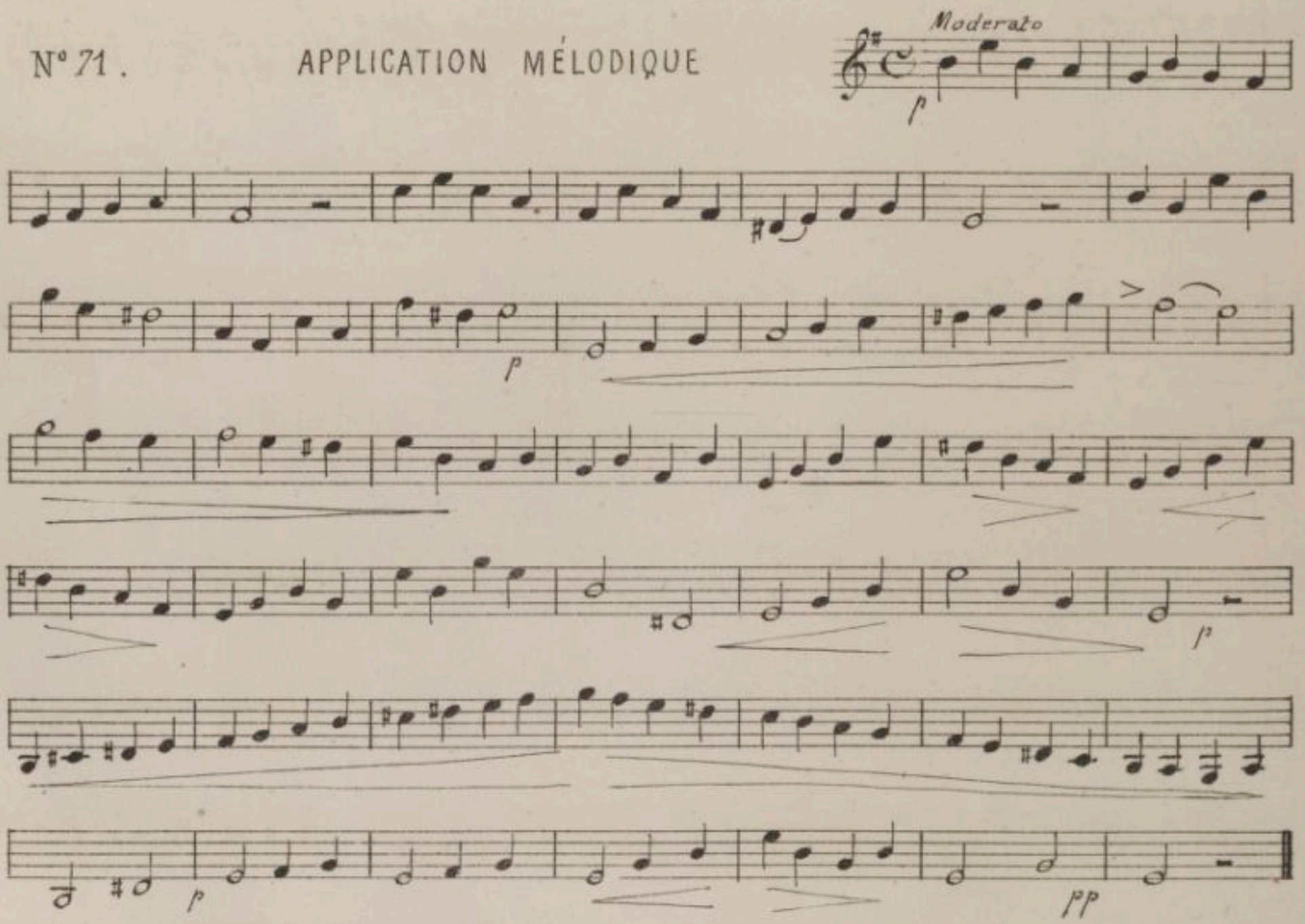
N° 69. APPLICATION MÉLODIQUE



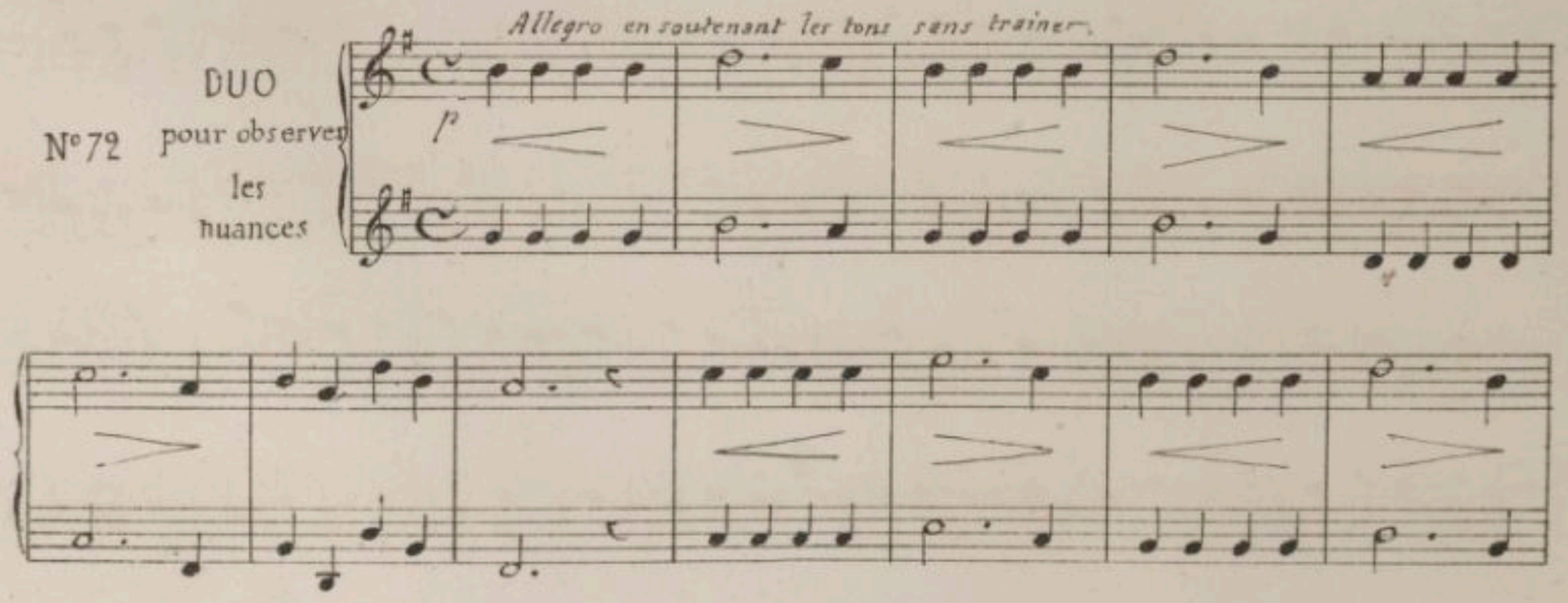
N° 70 GAMME PRÉLUDE
de l'exercice en *mi* mineur.

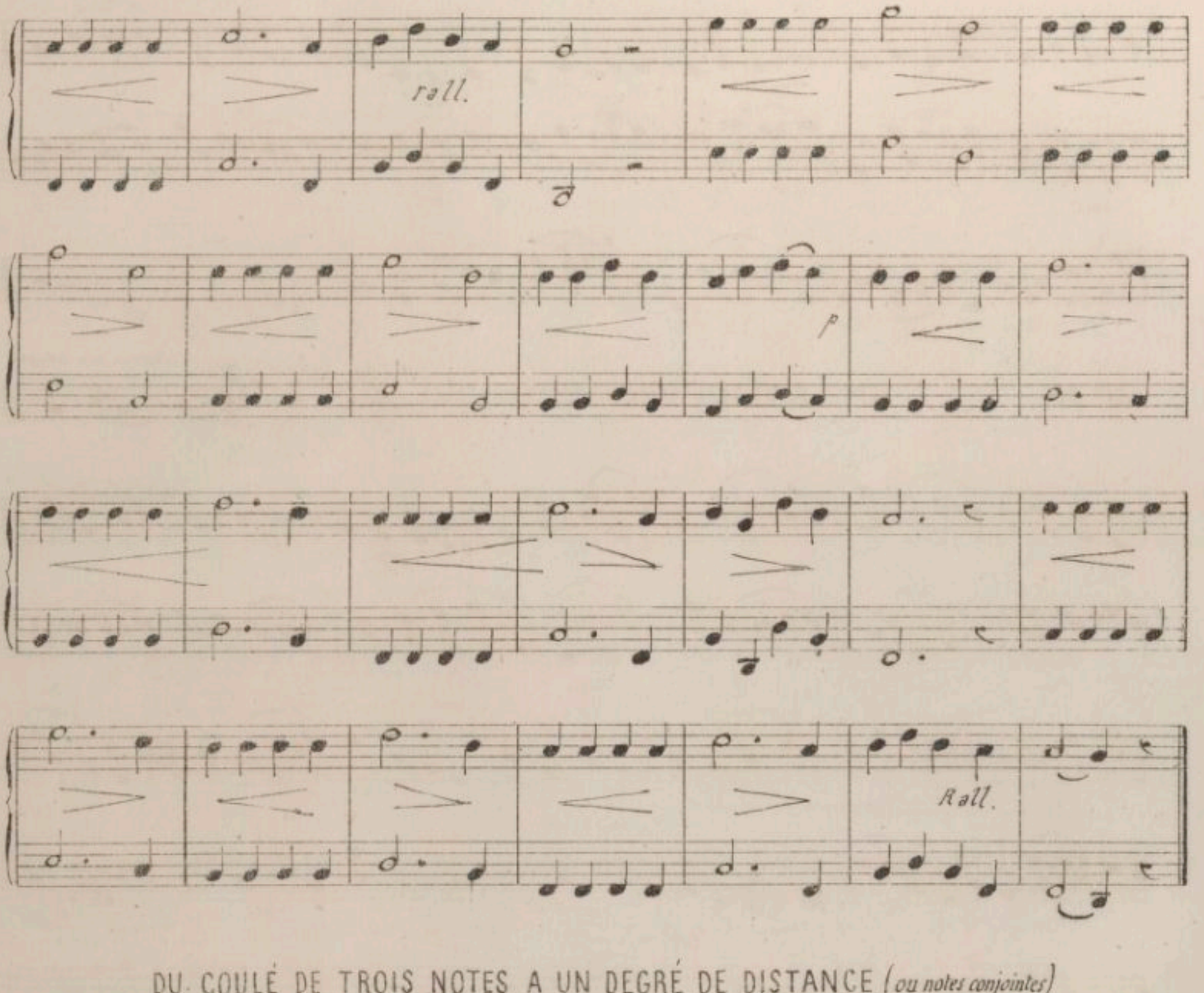


N° 71. APPLICATION MÉLODIQUE



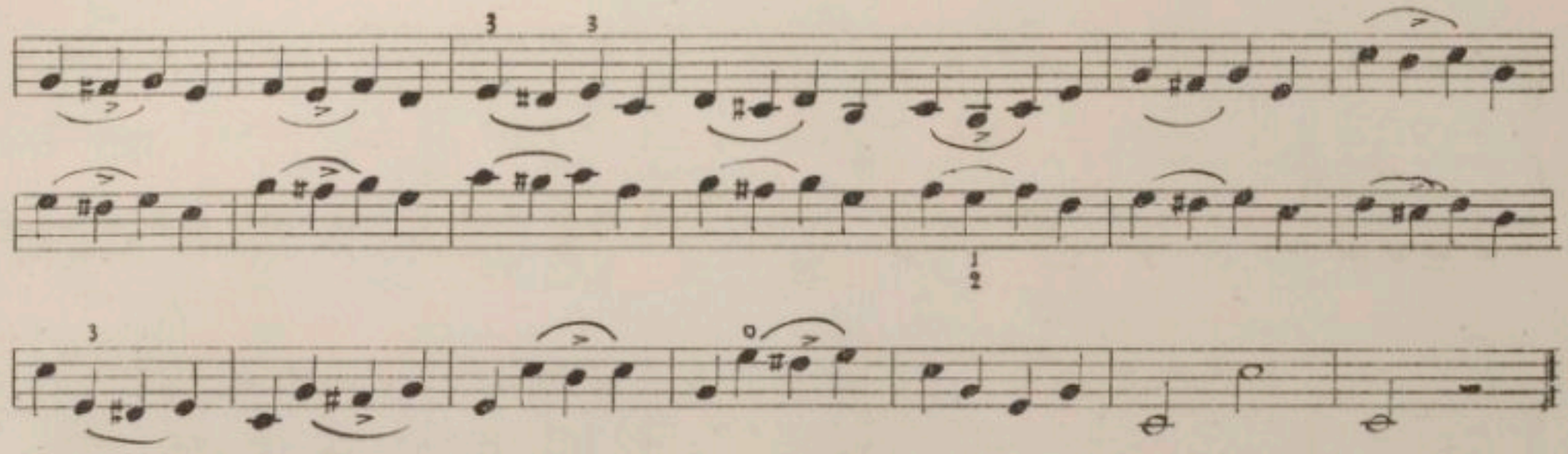
N° 72 DUO pour observer les nuances



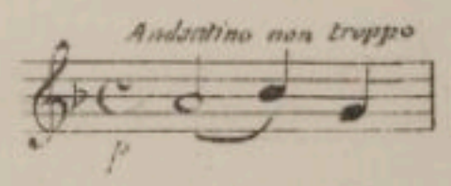


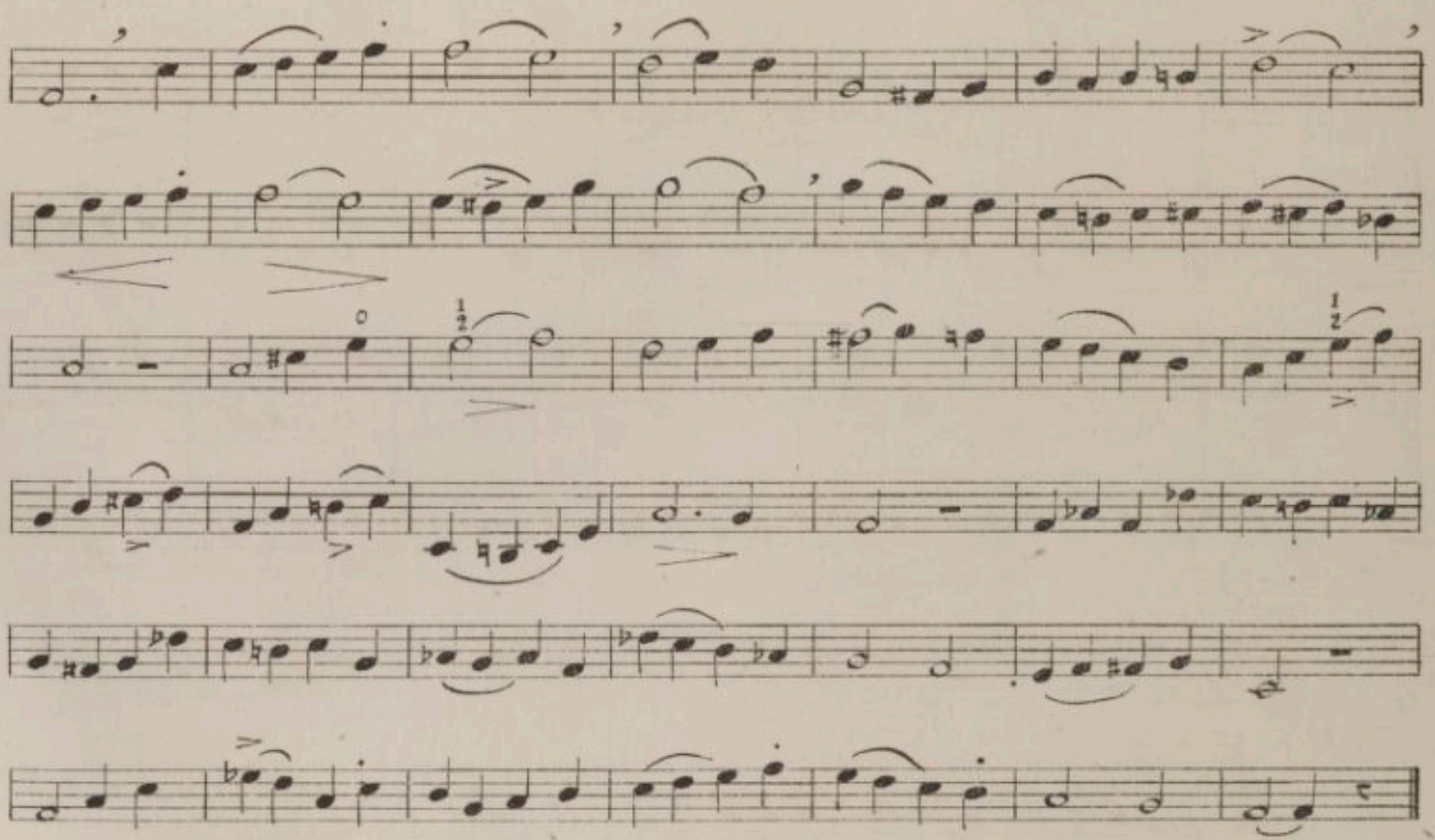
DU COULÉ DE TROIS NOTES A UN DEGRÉ DE DISTANCE *(ou notes conjointes)*

N°73



Nº 74. APPLICATION MÉLODIQUE





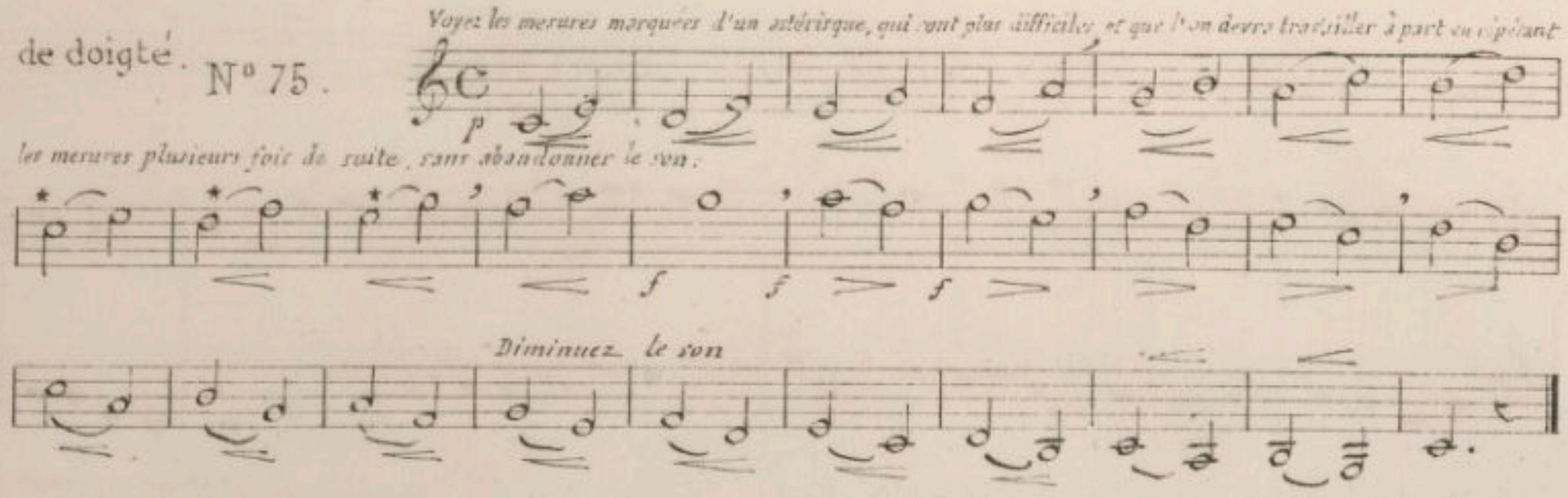
DU COULÉ DE TIERCE

Le coulé, sur la tierce supérieure, s'obtient en attaquant légèrement la première note en enflant le son au moment de passer à la 2me qui fait tierce; il faut appuyer légèrement l'embouchure sur les lèvres en les resserrant un peu. Pour le coulé en descendant sur la tierce inférieure, il faut attaquer la 1ère note et poser le son sans le forcer, sur la 2me, en lâchant faiblement les lèvres. Les coulés où l'emploi d'un doigté n'est pas usité s'obtiennent plus difficilement; pour monter, on devra donc pincer un peu plus les lèvres. Il en est de même des notes liées s'obtenant sans changer

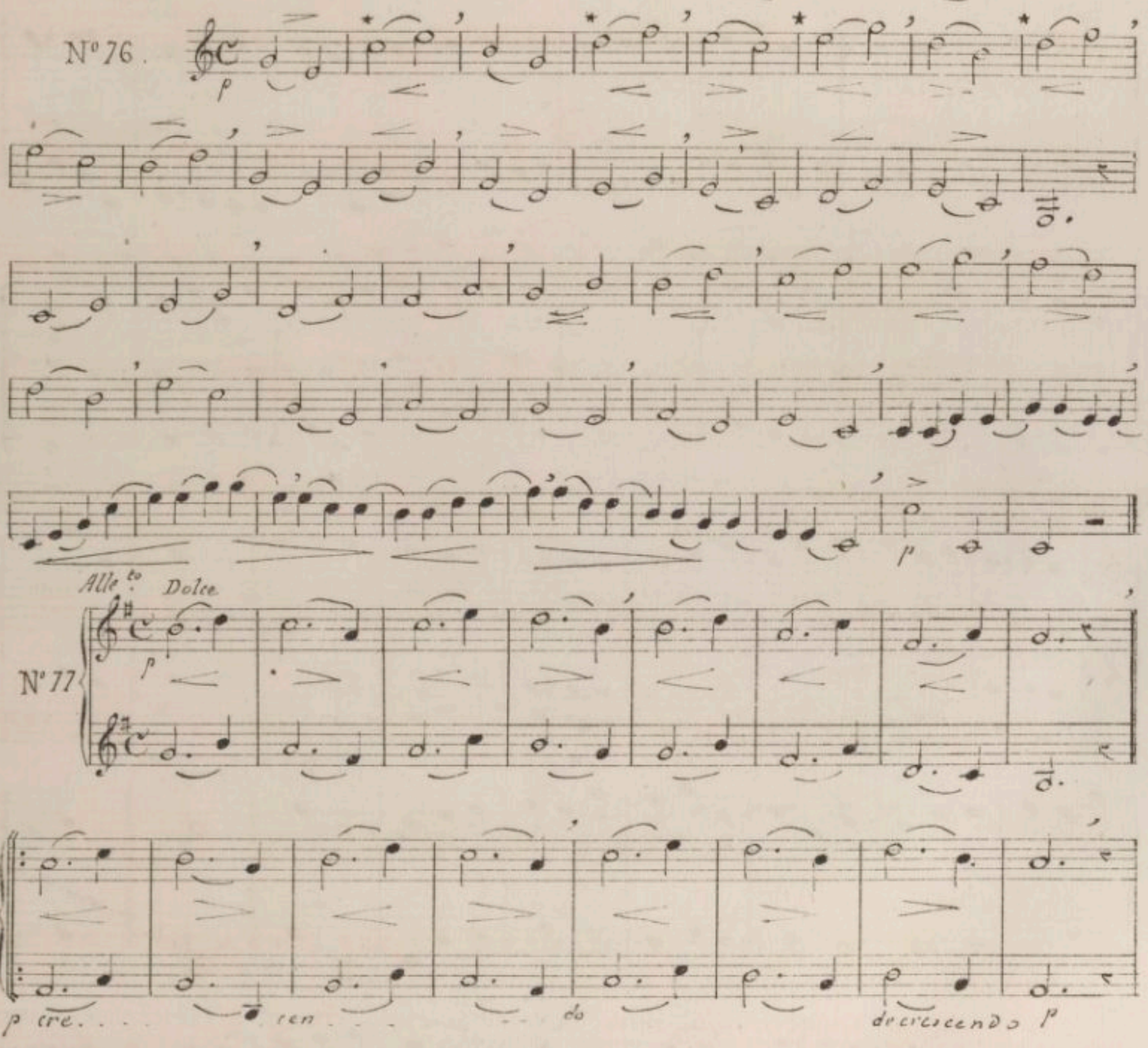
de doigté.

Voyez les mesures marquées d'un astérisque, qui sont plus difficiles, et que l'on devra travailler à part en répétant

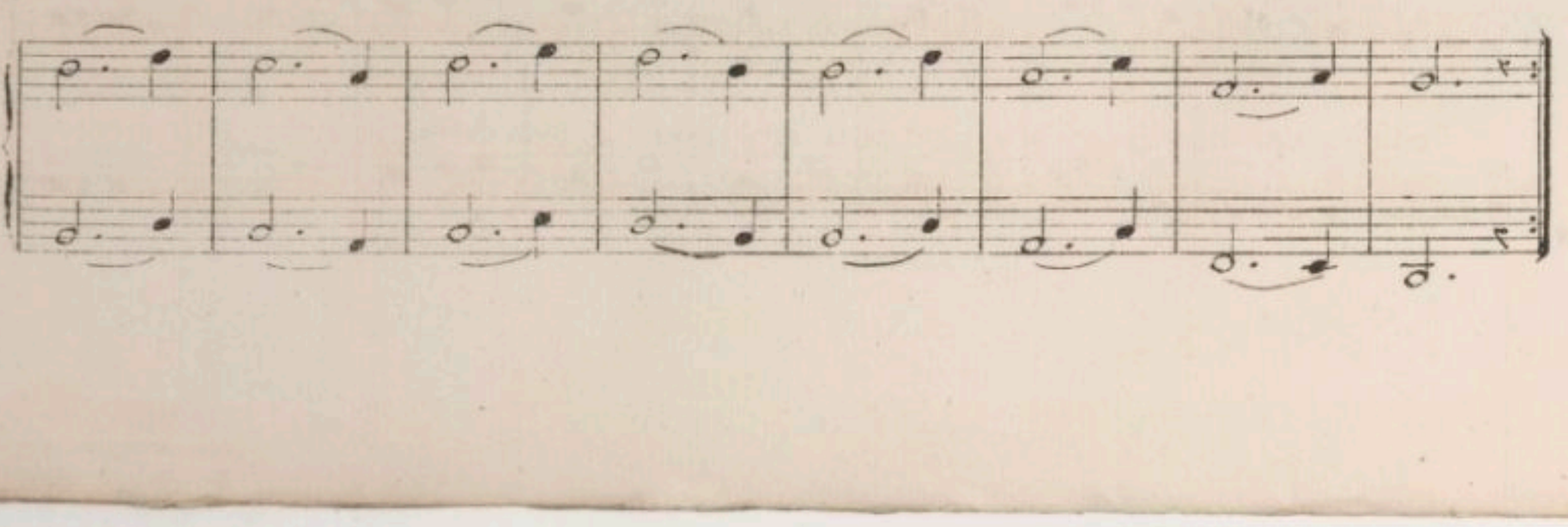
N° 75.



N° 76.

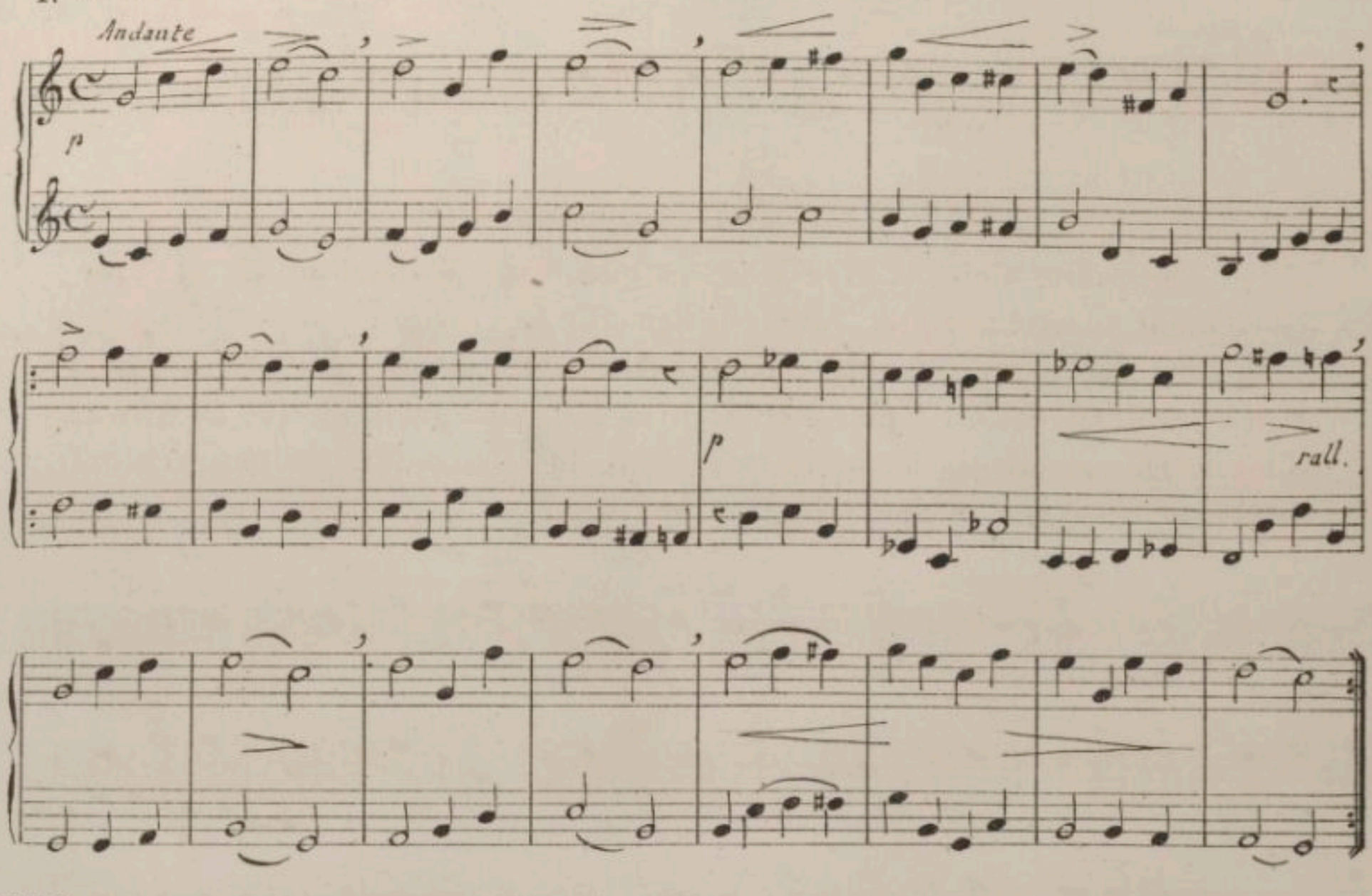


N° 77.

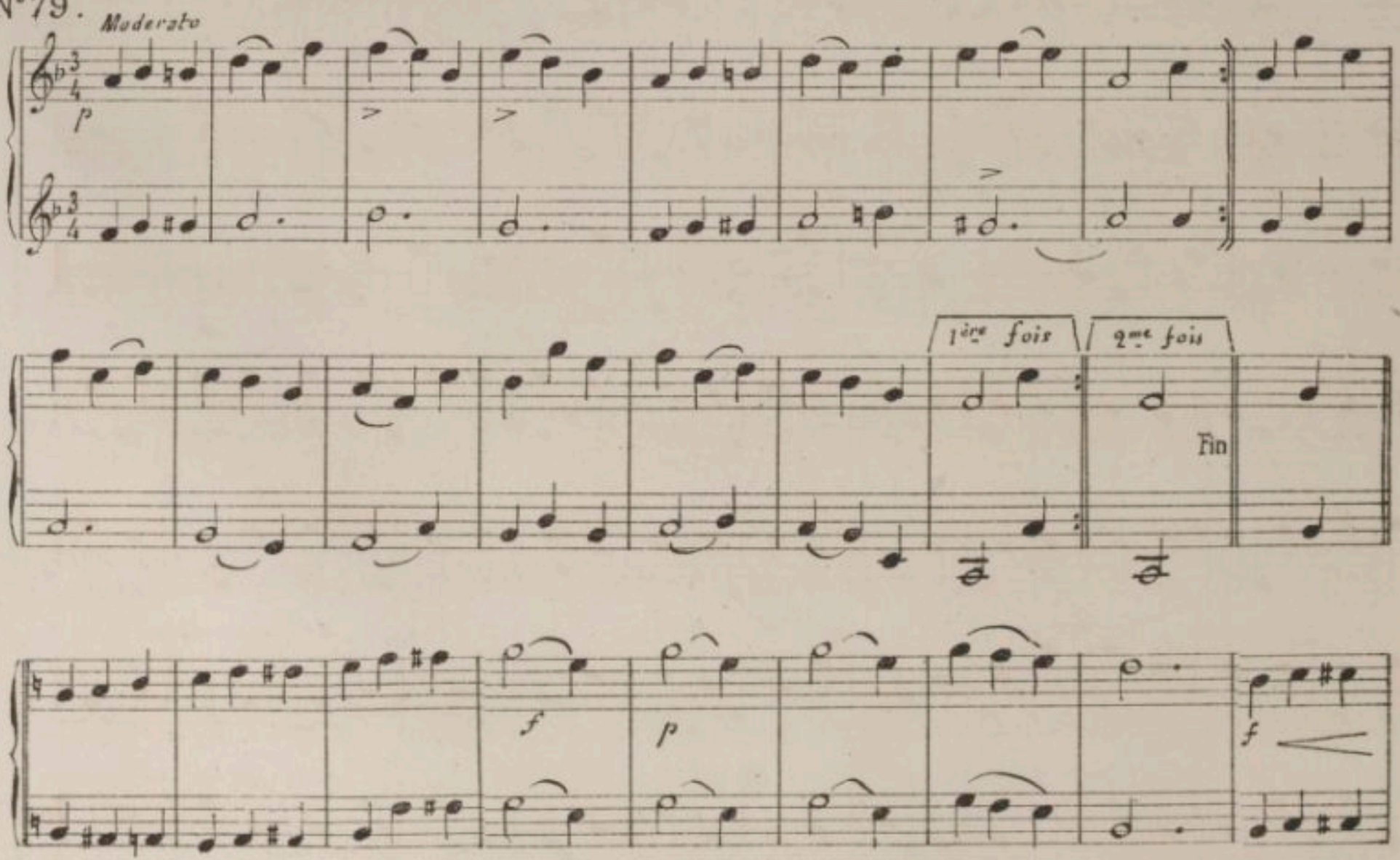


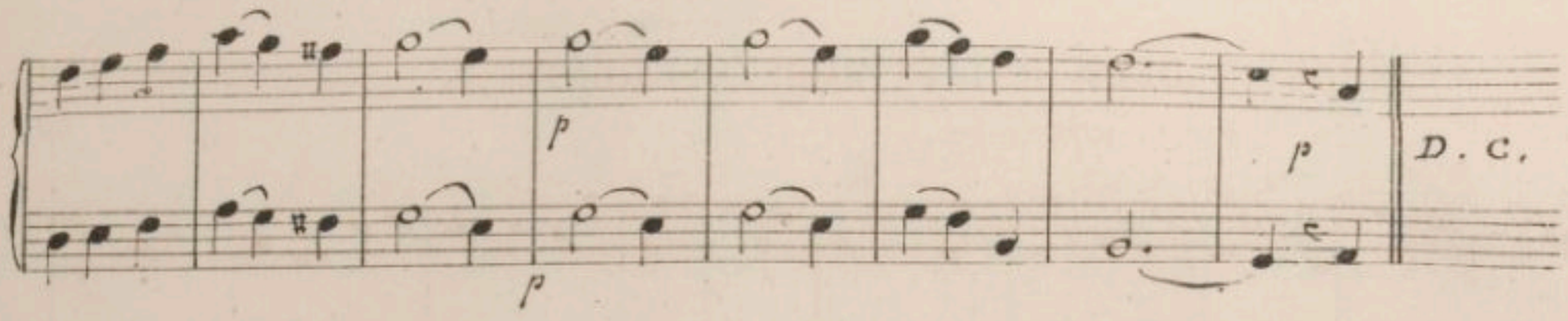
DEUX PETITS DUOS RÉCRÉATIFS.

N°78.



N°79.

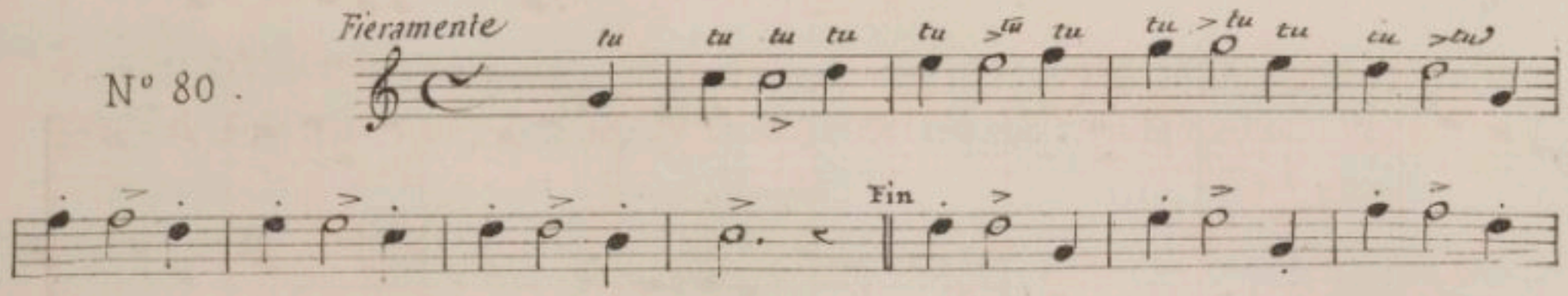


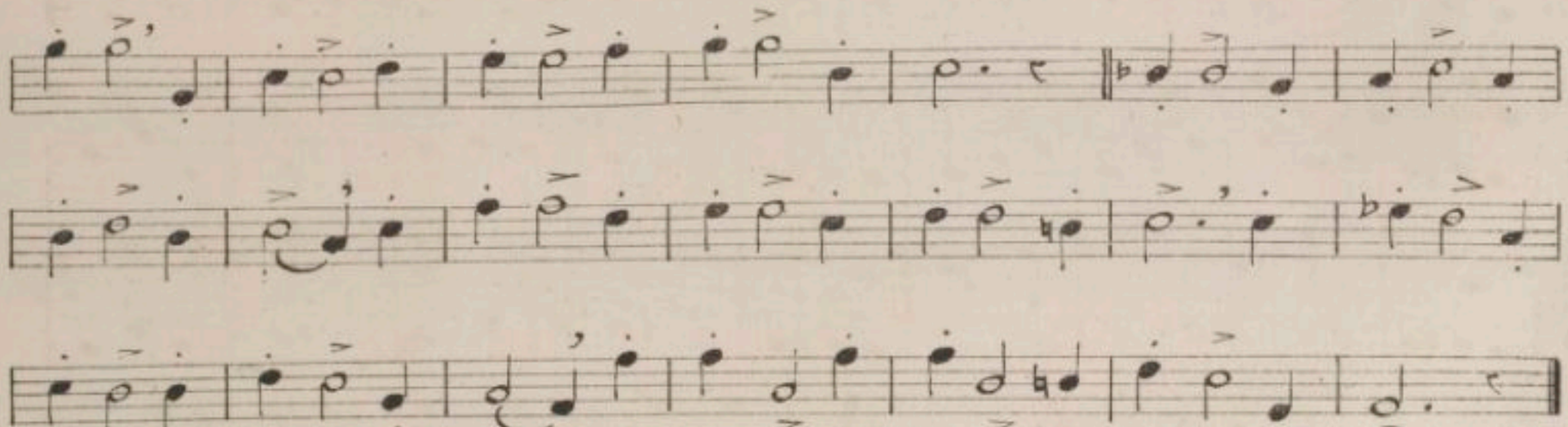


DES SYNCOPES *(Noires et blanches)*

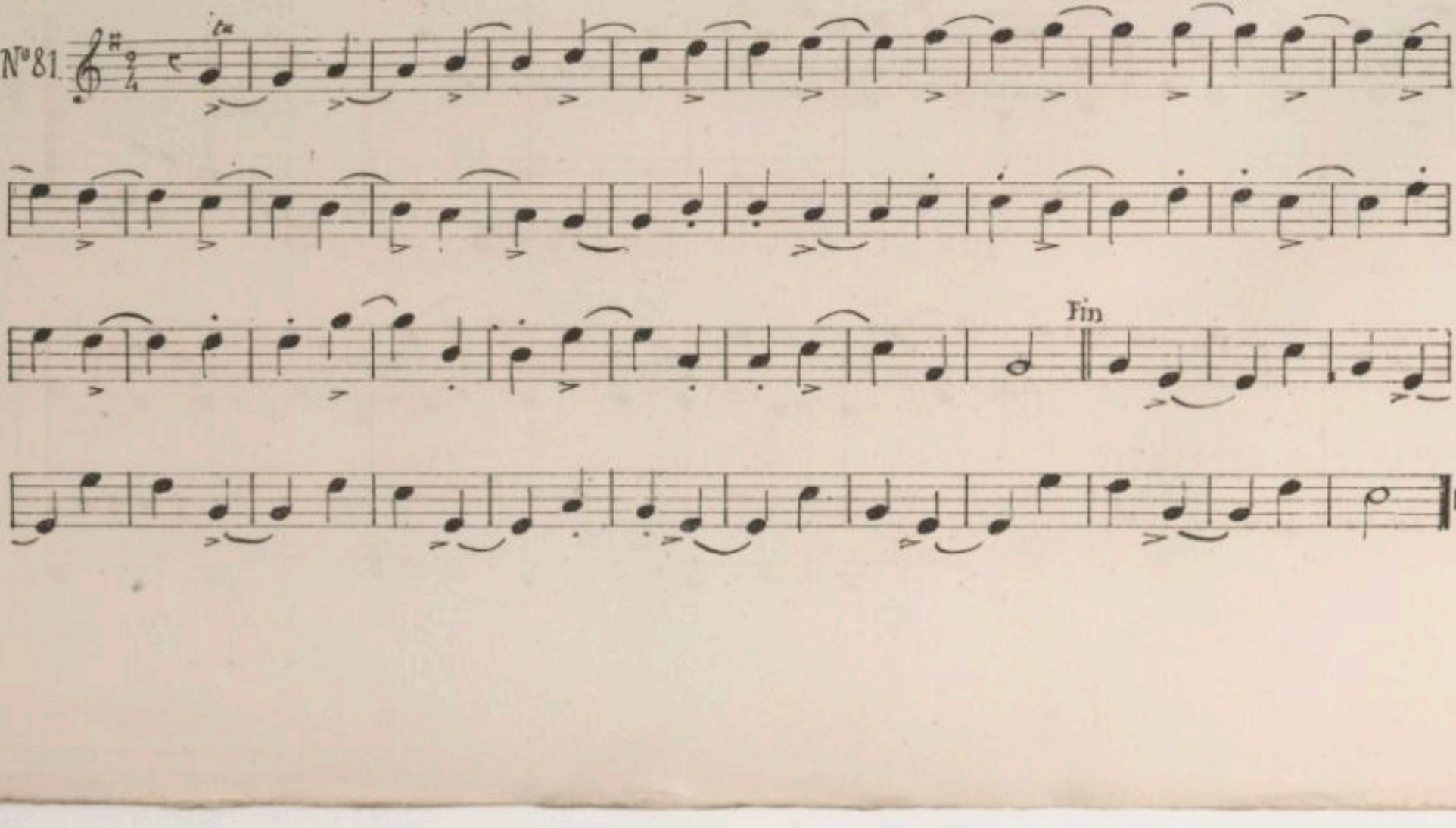
Les syncopes ne doivent être accusées que dans leur attaque; et, par conséquent, laissez plutôt faiblir le son sur la seconde partie de la valeur de la note qui forme syncope : Tout autre articulation serait mauvaise et d'un effet désagréable. Il faut bien accuser l'attaque par la syllabe *tu*, afin que le son ne soit pas pris au dessus ou en dessous de celui que doit produire la note. On obtient ainsi une attaque très-franche.

N° 80. *Fieramente*



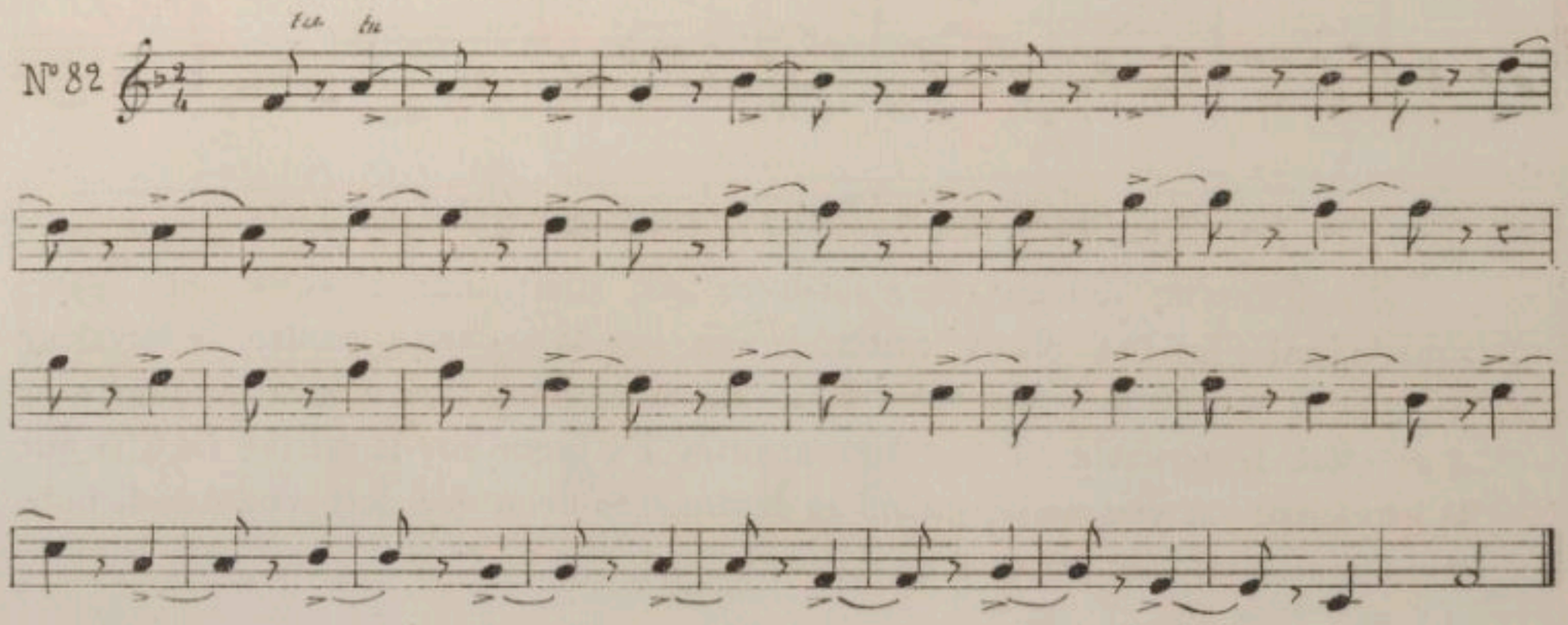


N°81.



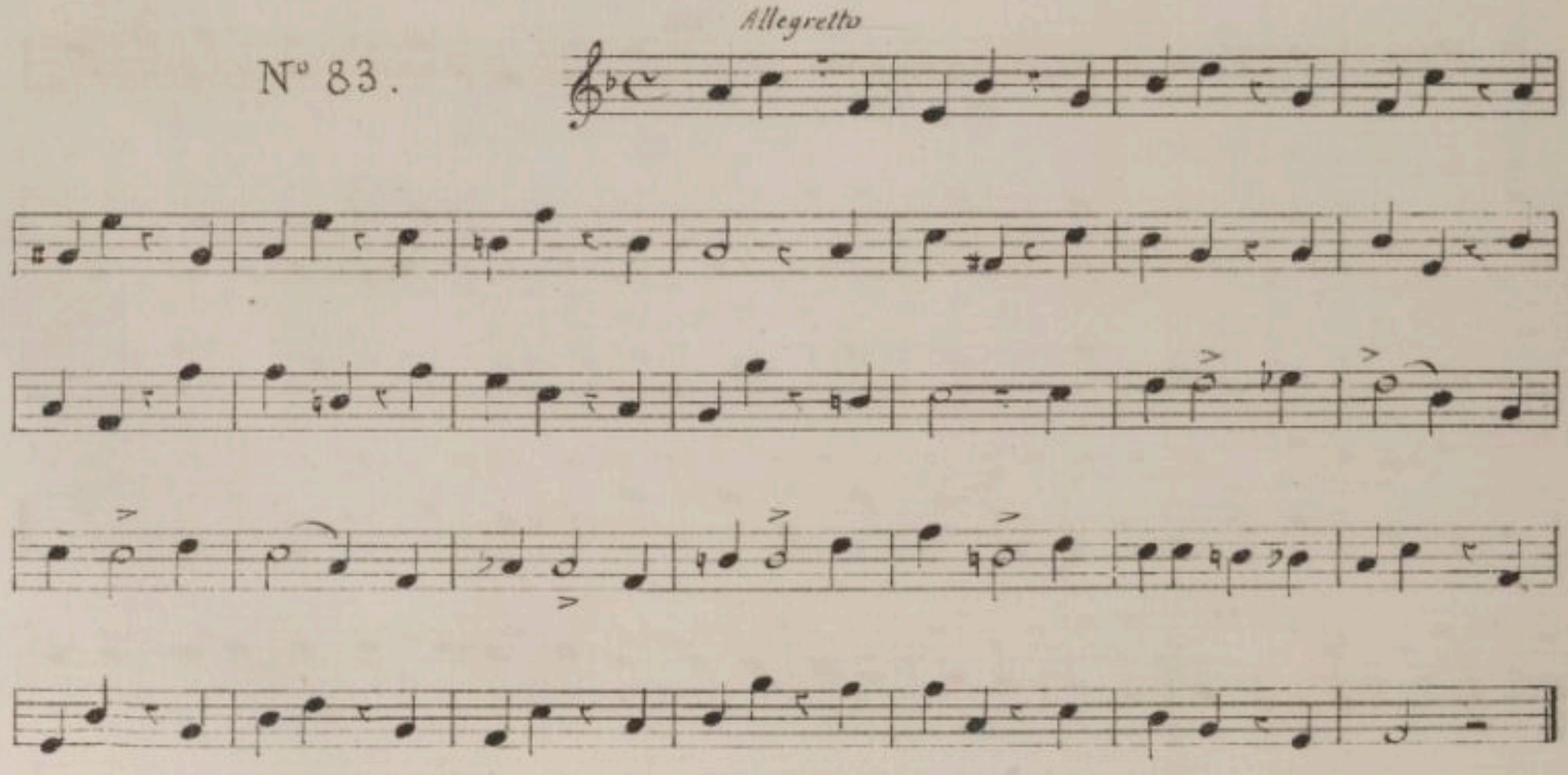
ATTAQUEZ franchement la 2me. note de chaque mesure ; laissez faiblir le son sur la première.

N°82



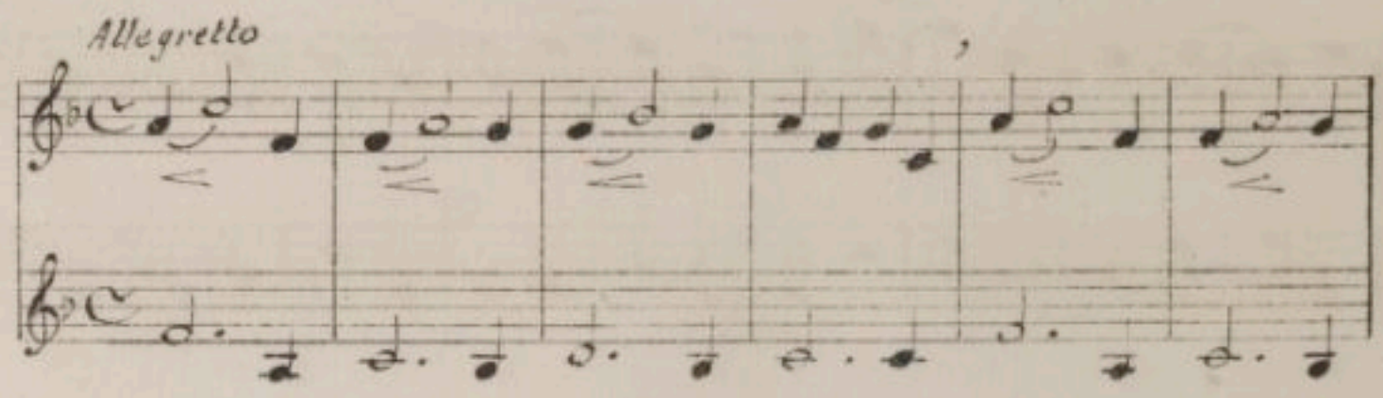
EXERCICE AVEC DES SILENCES. Quoique bien attaquée, ne faites pas la noire trop brève : donnez-lui toute sa valeur sans, pour cela, trainer les sons.

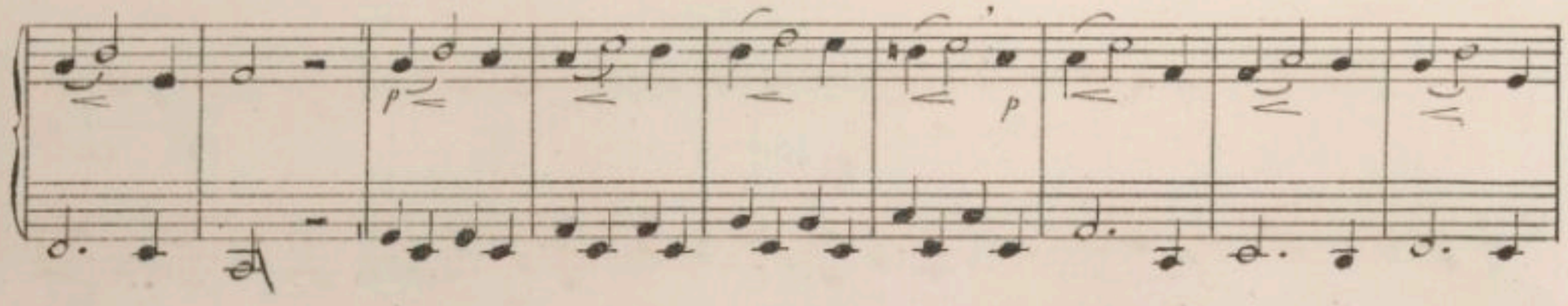
N° 83.

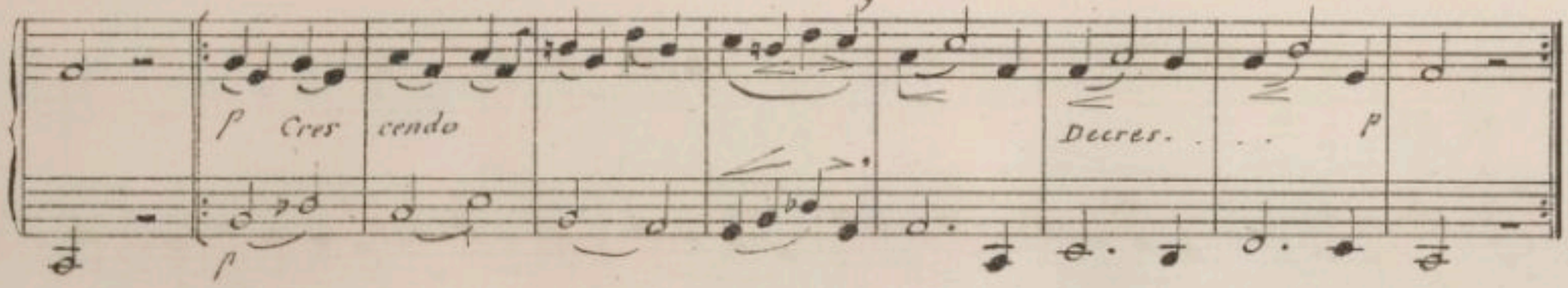


SUR LE COULÉ DE TIERCE.

N°84. DUO RÉCRÉATIF

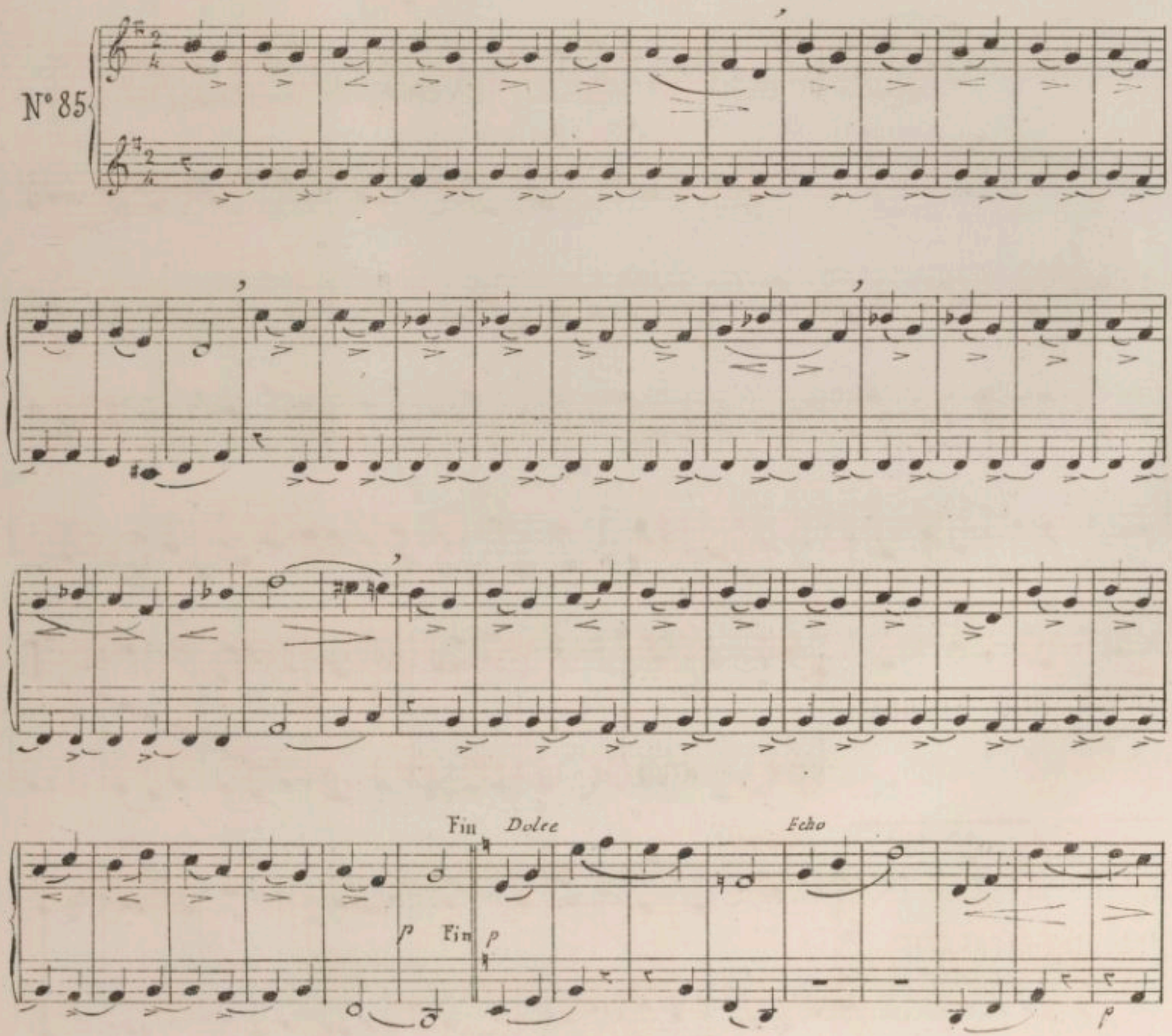


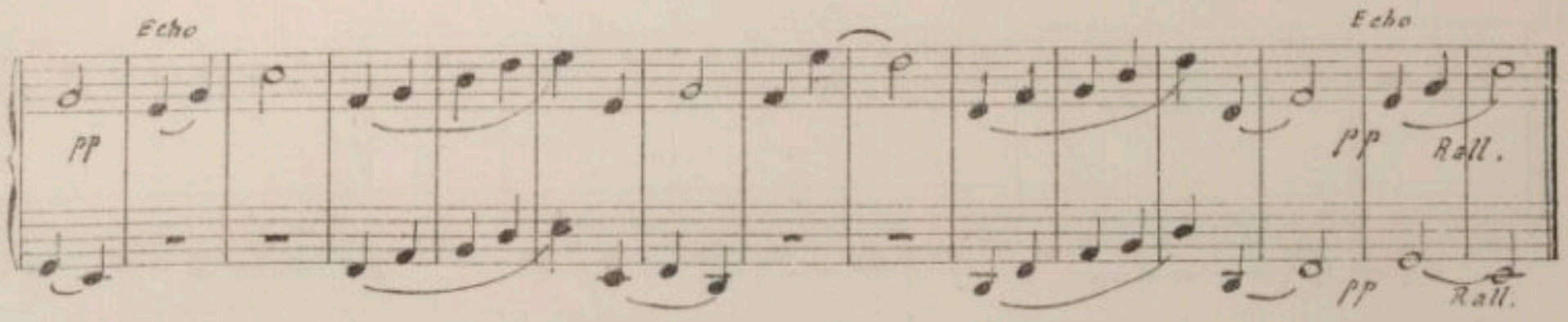




BERCEUSE. DUO SUR LE COULÉ DE TIERCE avec syncopes à la 2^me^ partie.

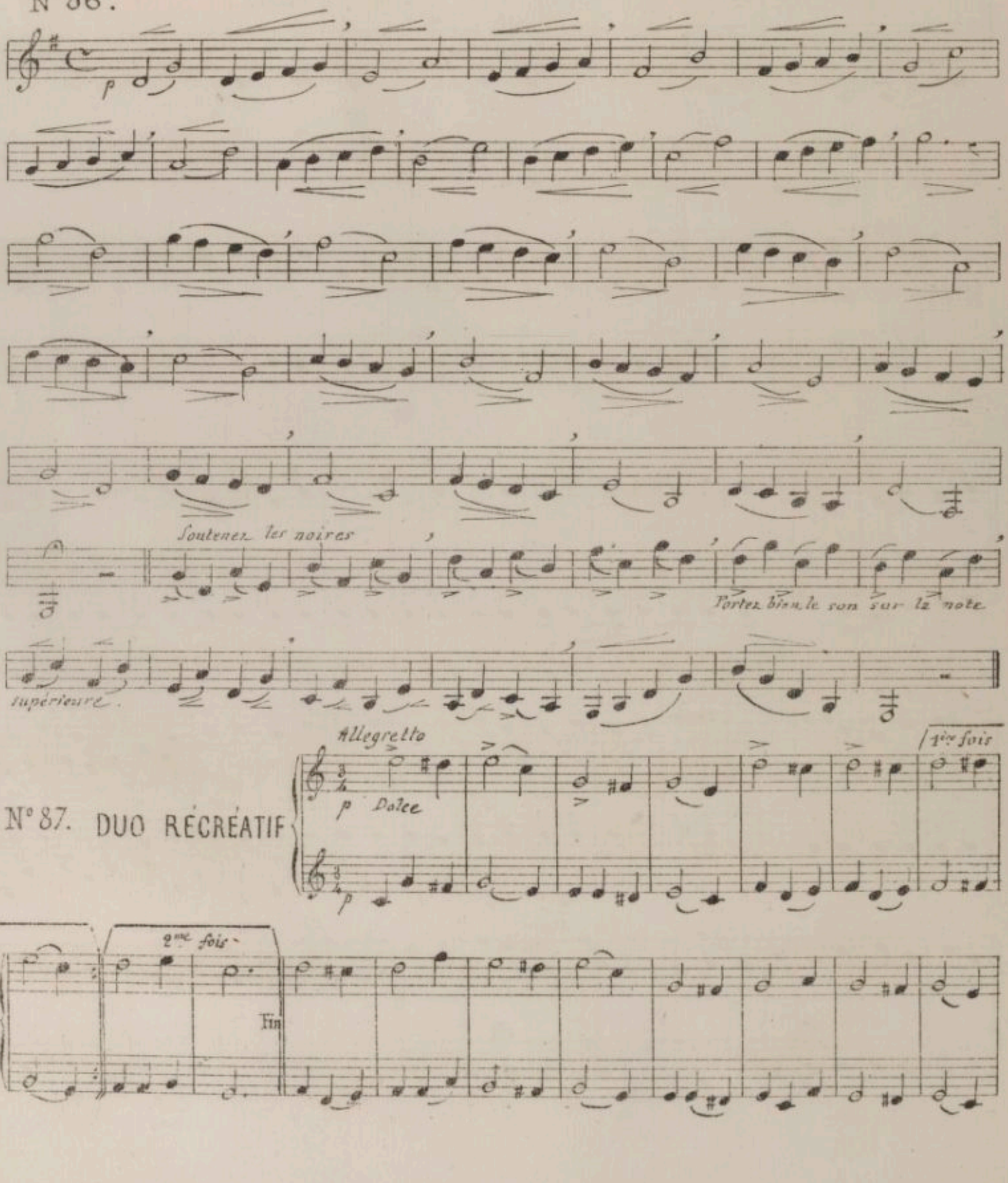
N° 85



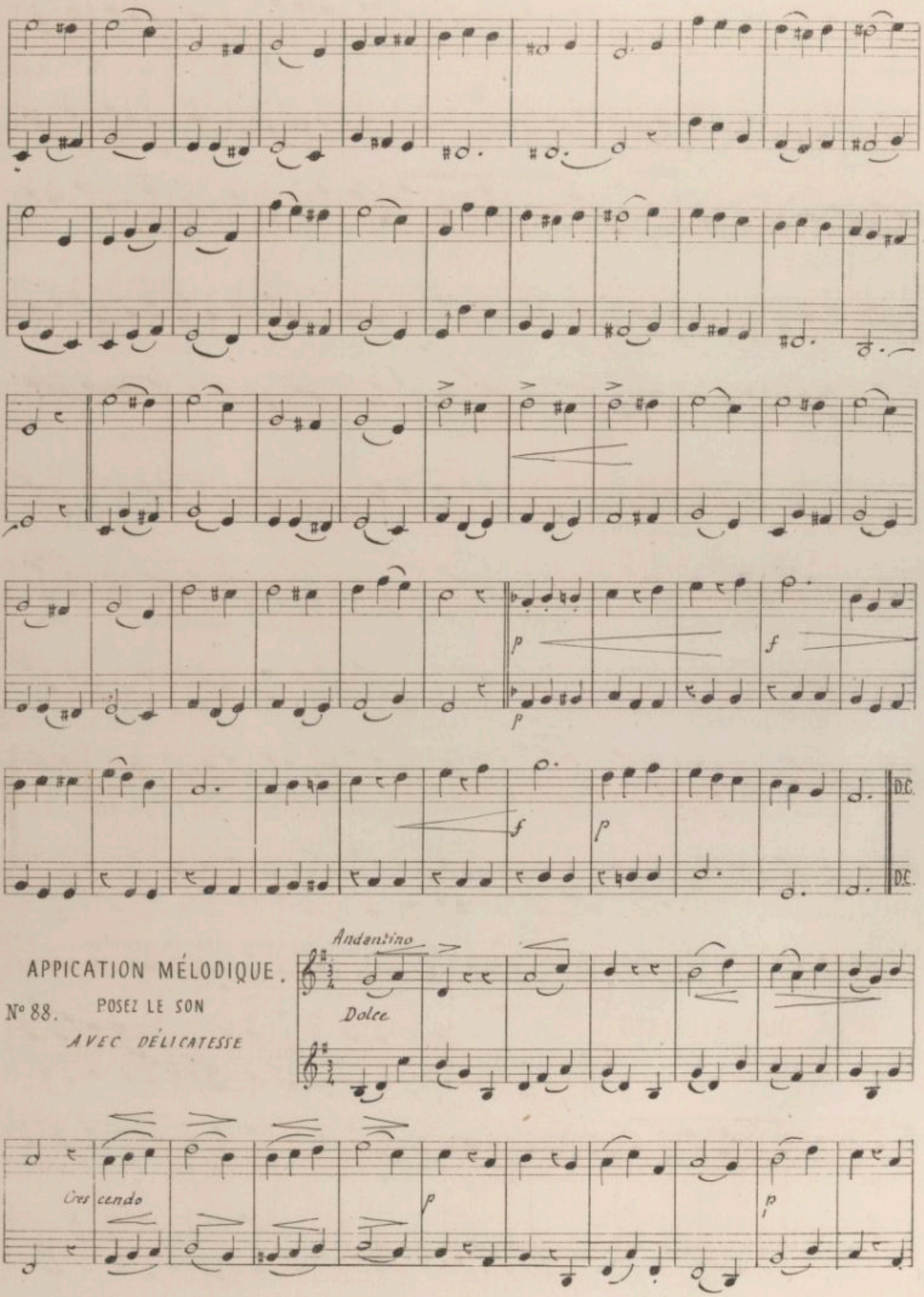


DU COULÉ DE QUATRE NOTES ET DE QUARTE

N°86.



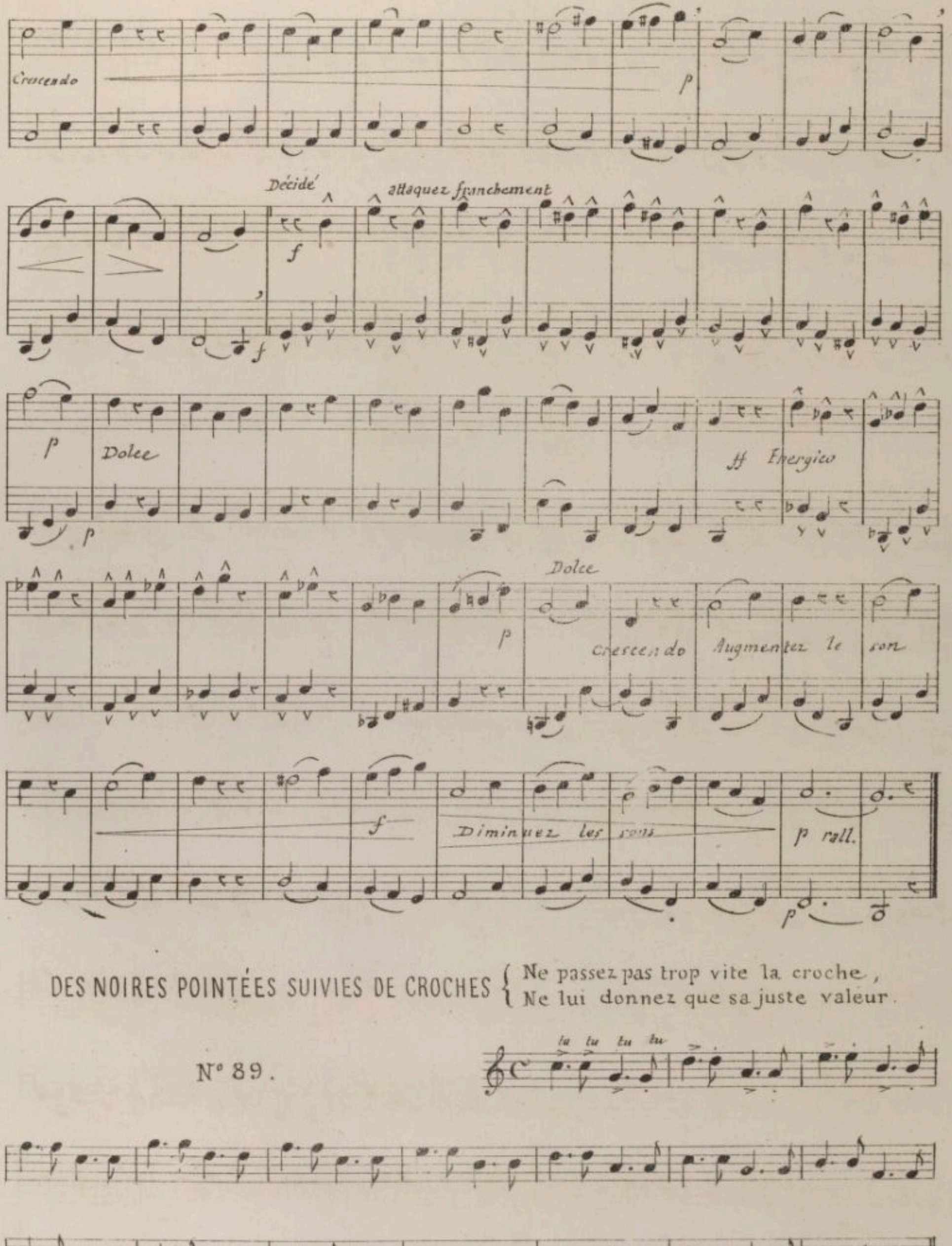
N°87. DUO RÉCRÉATIF



APPICATION MÉLODIQUE.

N° 88. POSEZ LE SON

AVEC DÉLICATESSE



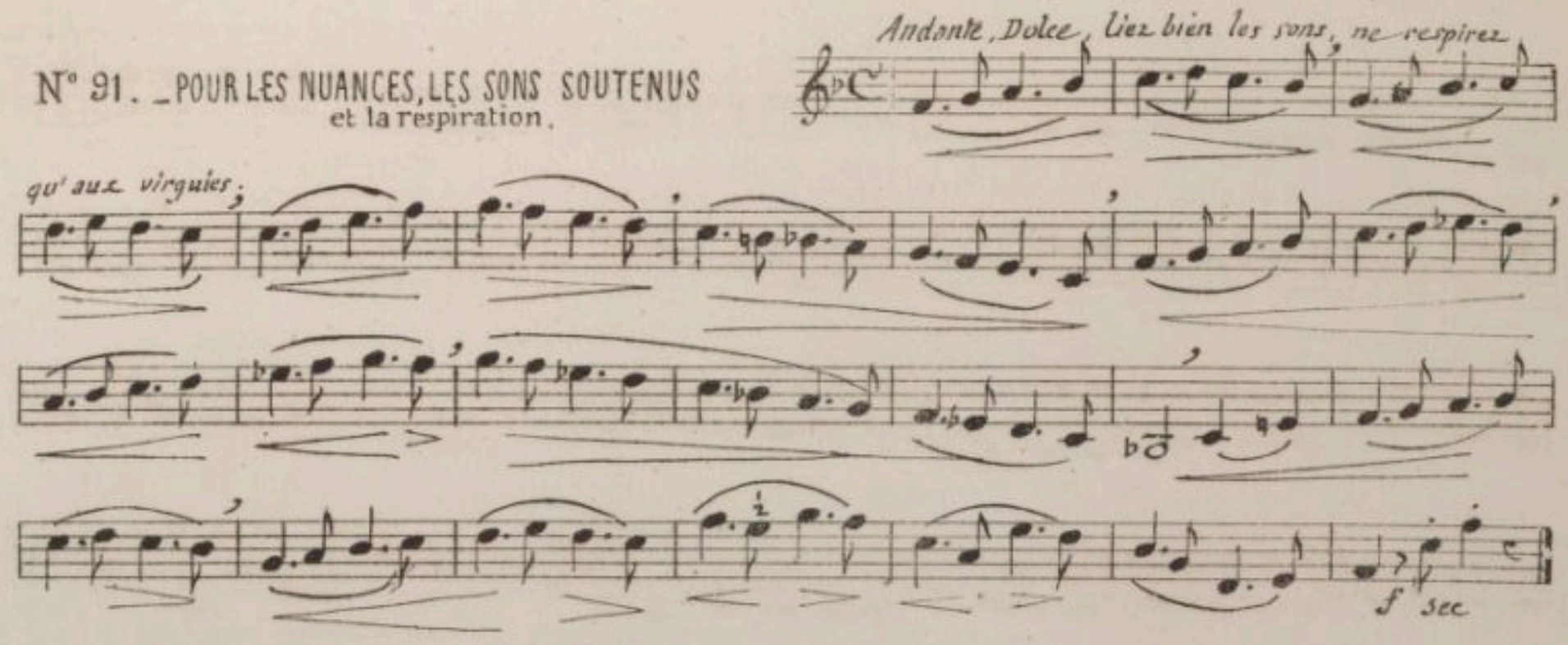
DES NOIRES POINTÉES SUIVIES DE CROCHES { Ne passez pas trop vite la croche,
Ne lui donnez que sa juste valeur.

N° 89.

APPLLICATION MÉLODIQUE

N° 90 *Dolce*

N° 91. _POUR LES NUANCES, LES SONS SOUTENUS
et la respiration.

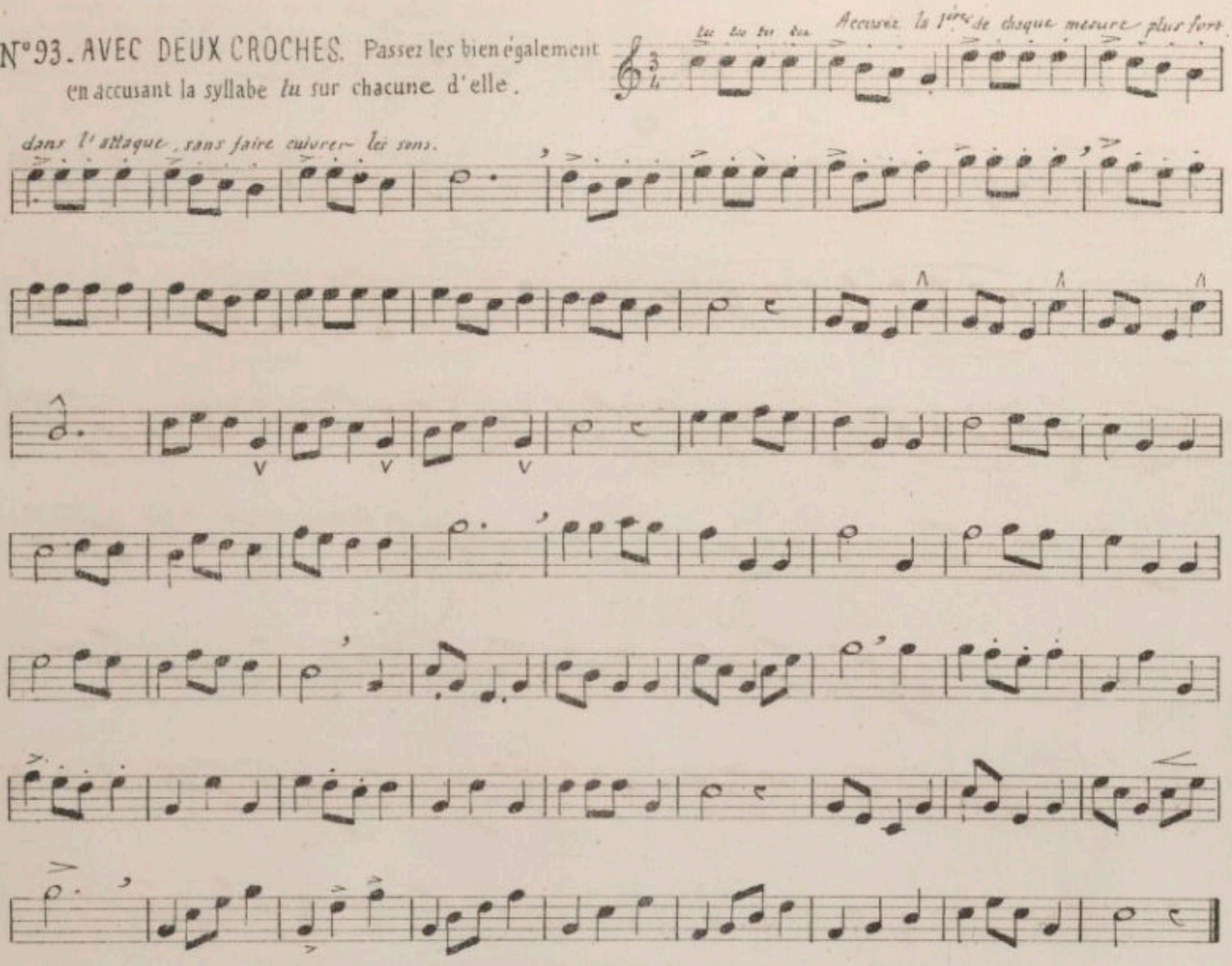


DU DEMI SOUPIR

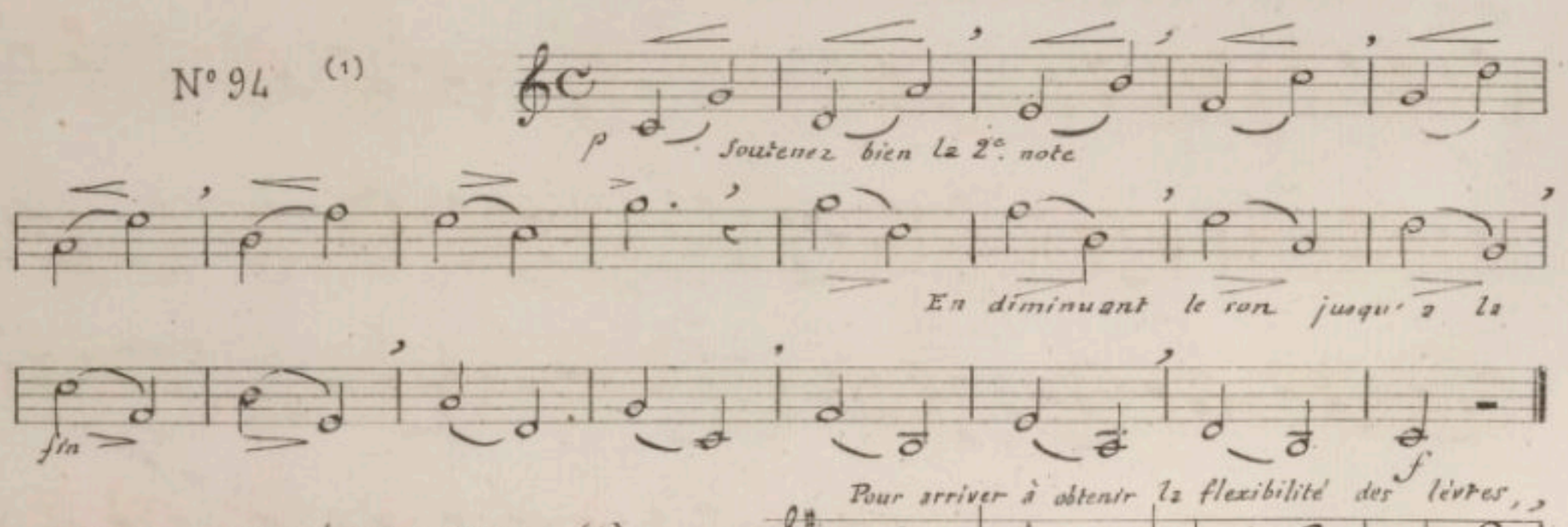
REMPLAÇANT LA VALEUR DU POINT.

N° 92

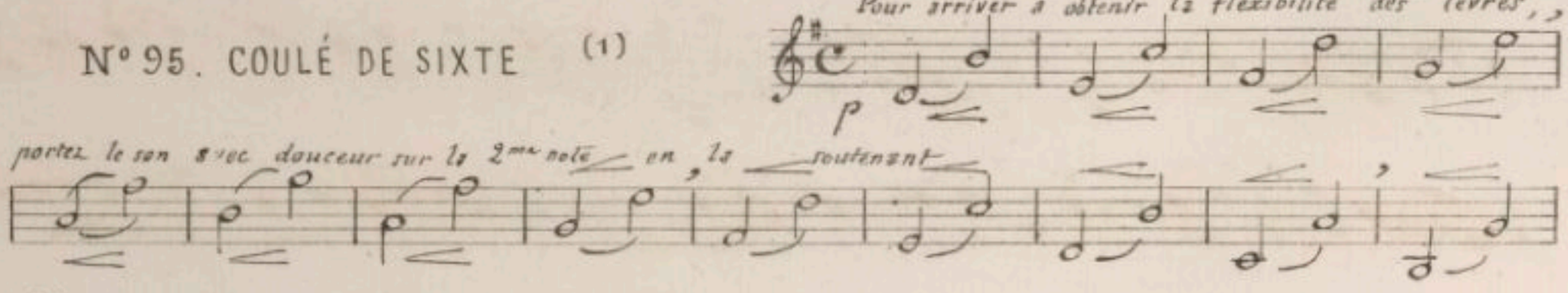
N°93. AVEC DEUX CROCHES. Passez les bien également en accusant la syllabe *tu* sur chacune d'elle.



N° 94 (1)



N° 95. COULÉ DE SIXTE (1)



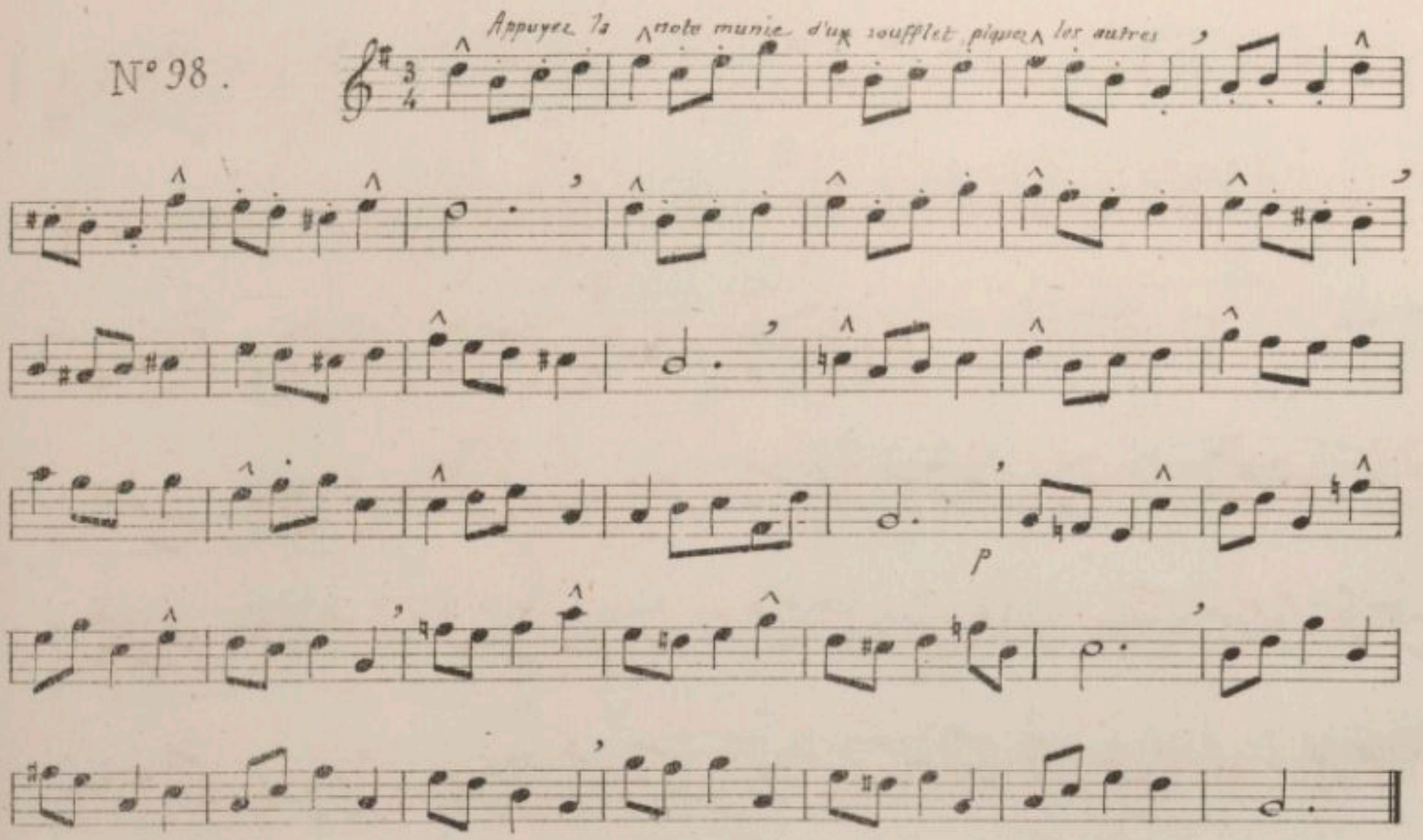
(1) Les exercices 94 & 95, ainsi que tous les exercices propres à développer le son devront être travaillés avec soin et souvent afin d'obtenir le développement des sons et la flexibilité des lèvres. Dans ces exercices, respirez le moins souvent possible.

N° 96.

APPLICATION MÉLODIQUE SUR LE COULÉ DE QUINTE ET DE SIXTE ET DU COULÉ DE DEUX CROCHES. — *Soutenez bien les sons sur les blanches, ne respirez qu'aux virgules.*

N° 97. *Andantino*

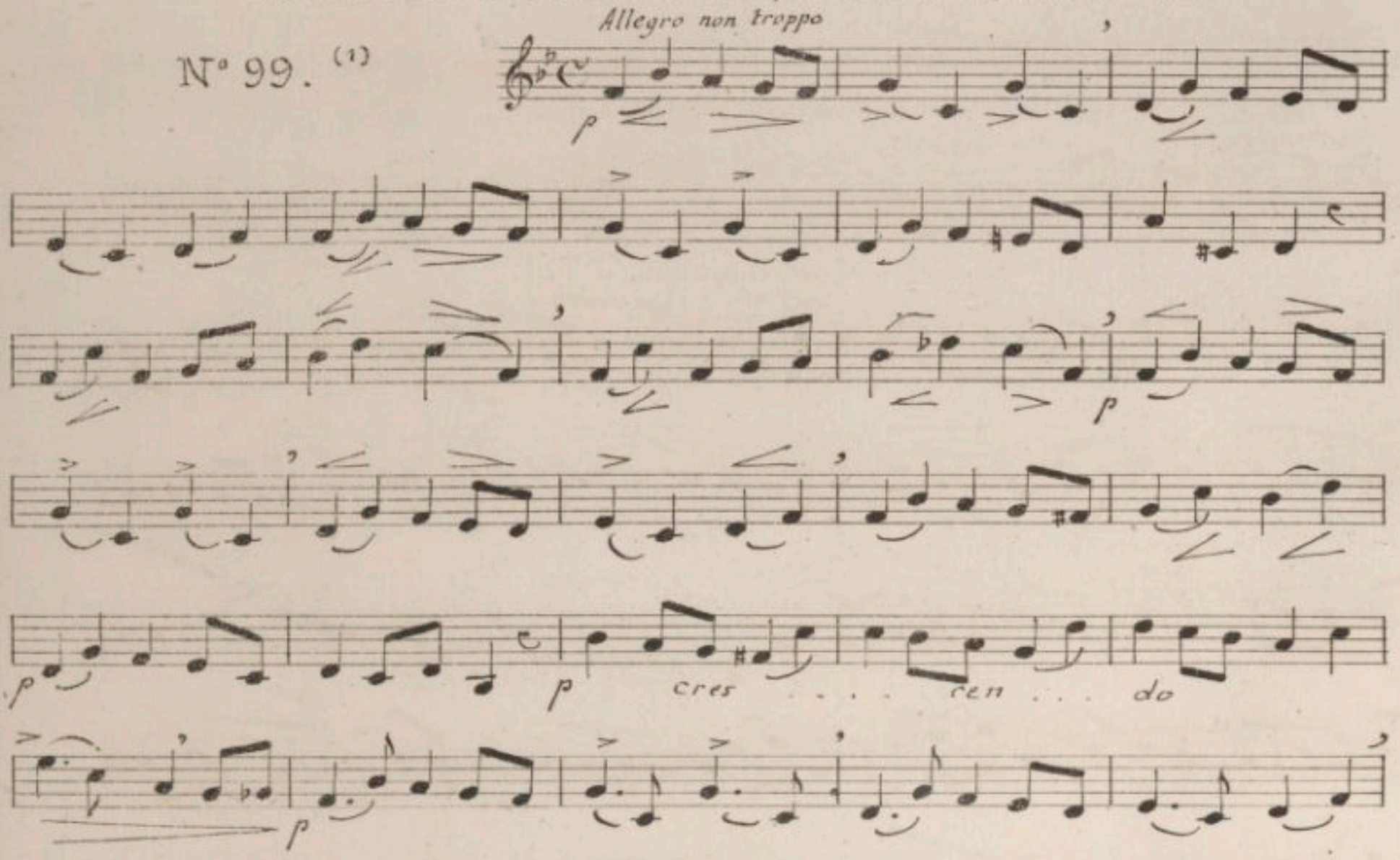
N° 98.



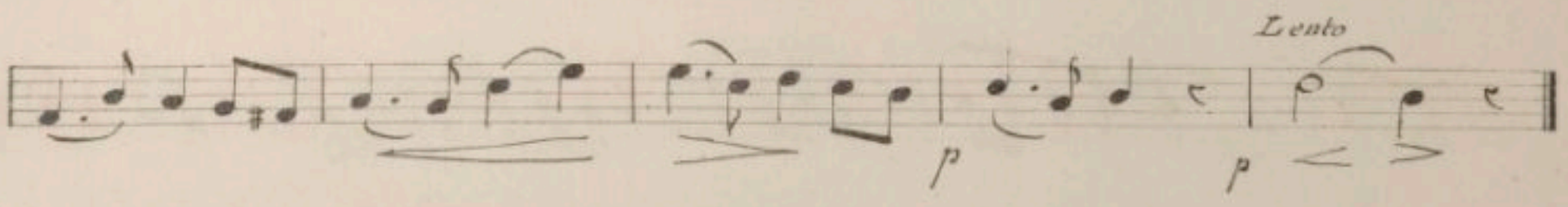
EXERCICE MÉLODIQUE récapitulant en *si* ♭ (avec deux bémols)

Soutenez bien les sons, défiez vous de pousser les notes par des *oua-oua*.

N° 99. (1)

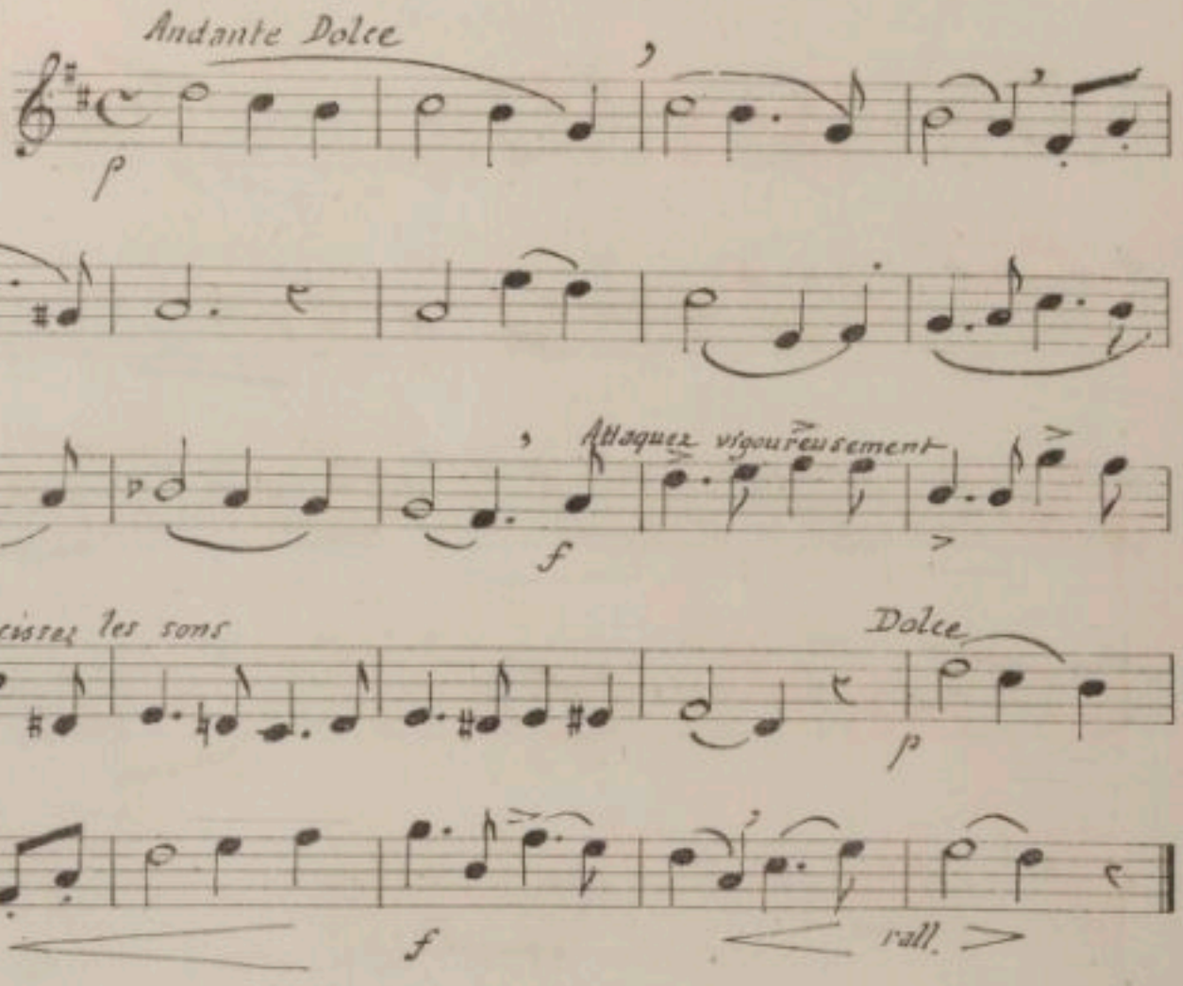


(1) Je m'attache autant que possible, dans le courant de cette méthode, à indiquer les nuances, qui ne sont autre chose que la manière d'exécuter, même s'il n'y avait pas d'indication ; on ne devra donc pas en exagérer l'importance dans l'exécution ; on se conformera principalement au rhythme du morceau et au bon goût de l'exécution.

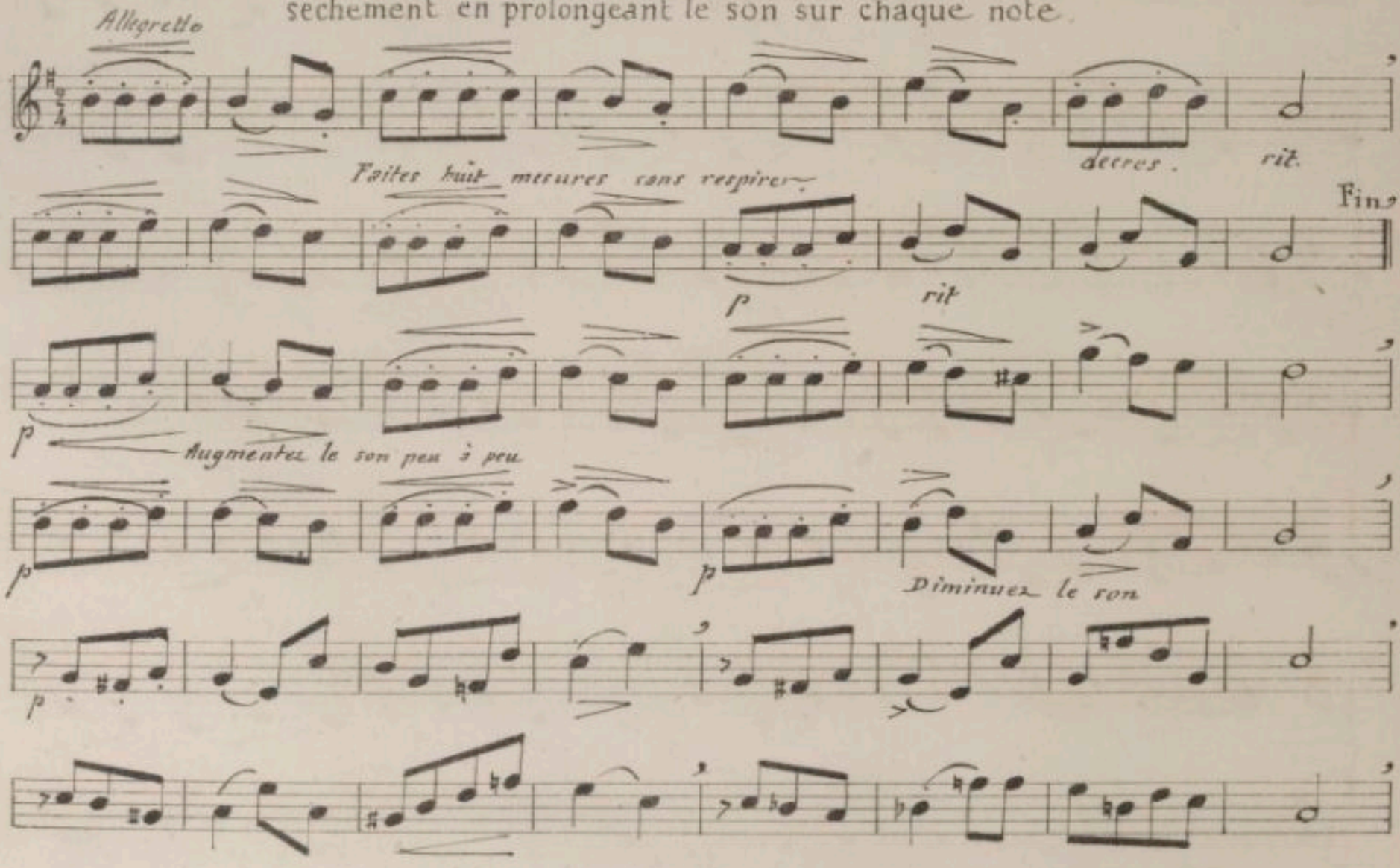


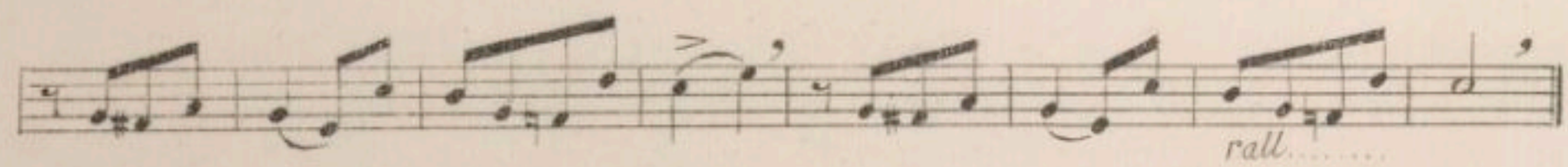
EXERCICE MÉLODIQUE AVEC DEUX DIÈZES, COULÉS ET SONS SOUTENUS.

N°100



N.°101. AVEC QUATRE CROCHES ET NUANCES. Le piqué dans le son s'accuse moins sèchement en prolongeant le son sur chaque note.



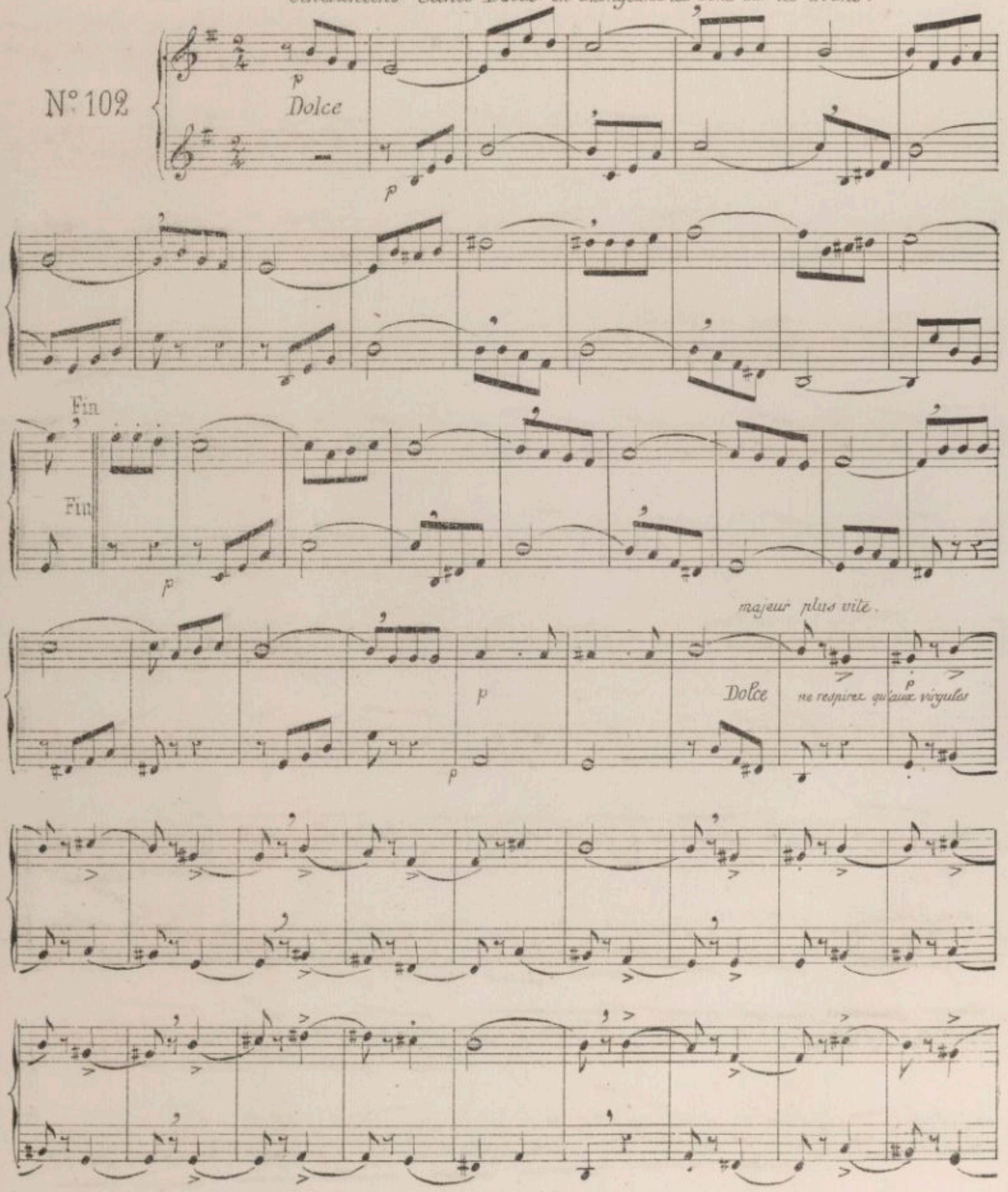


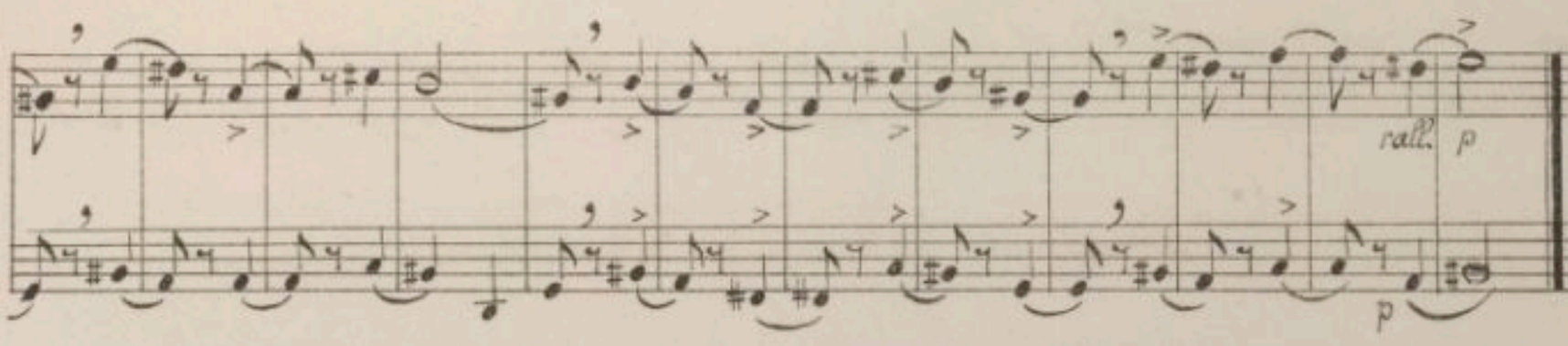
D. C.

DUO EN MI MINEUR ET MAJEUR

Andantino Canto Dolce en allongeant les sons sur les croches.

N° 102

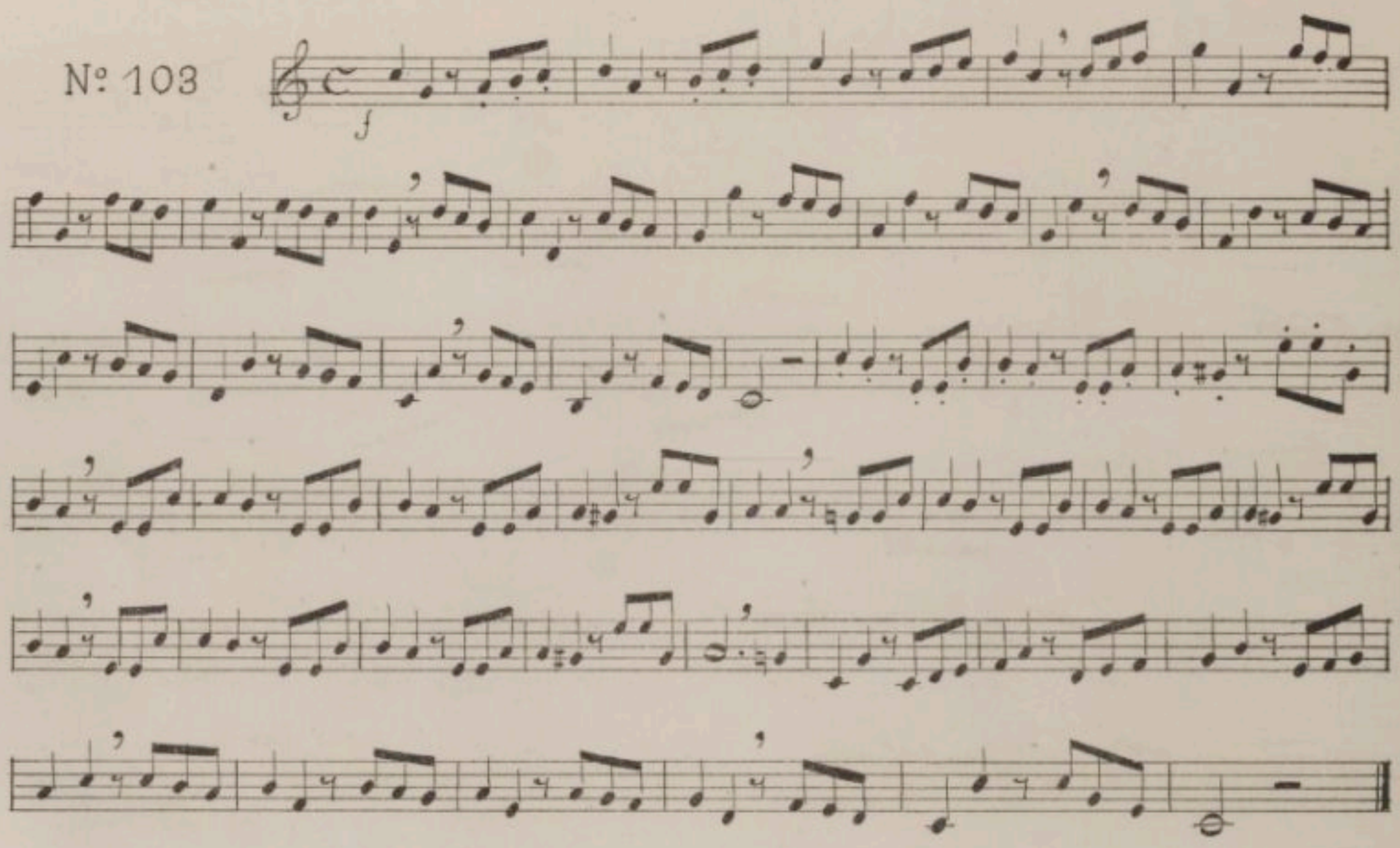




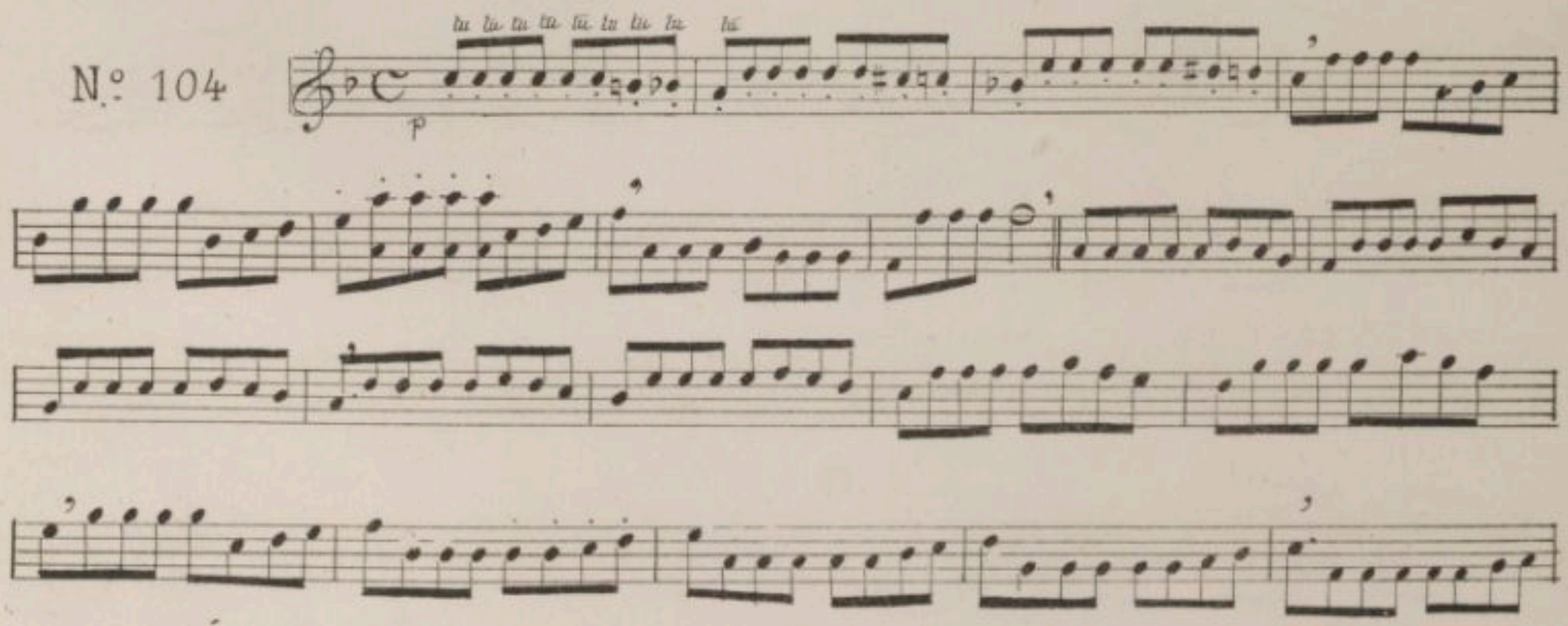
D.C.
Jusqu'au
mot Fin.

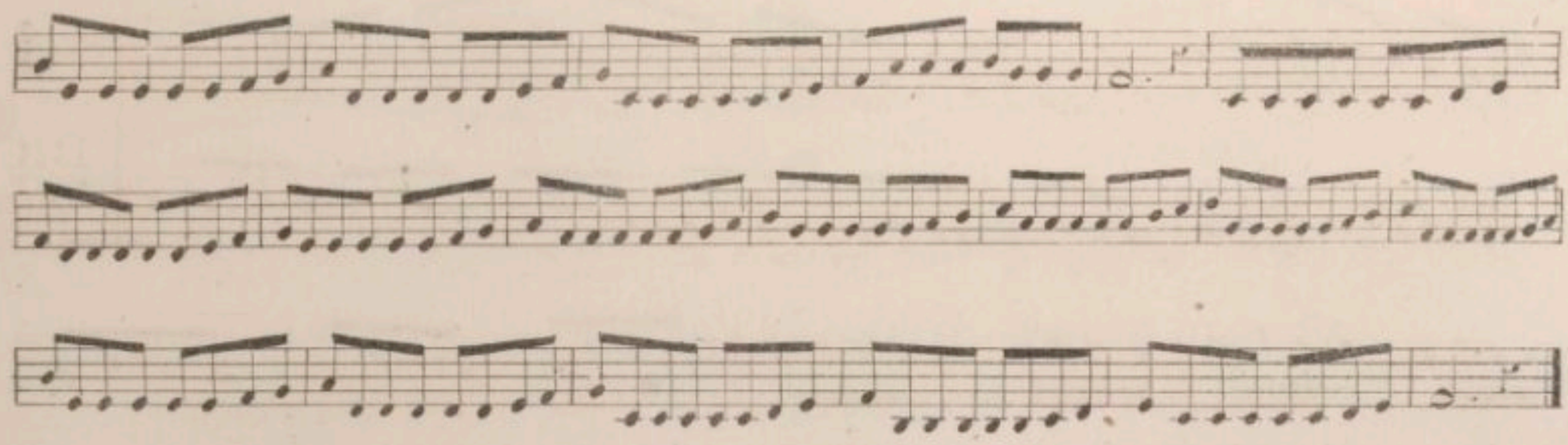
DU DEMI-SOUPIR, REMPLAÇANT LA VALEUR D'UNE CROCHE.

Ne pas respirer a chaque demi-soupir, Attaquez franchement la note.



POUR EXERCER LA LANGUE SUR LE MÊME DEGRÉ, Attaquez séchement chaque croche.

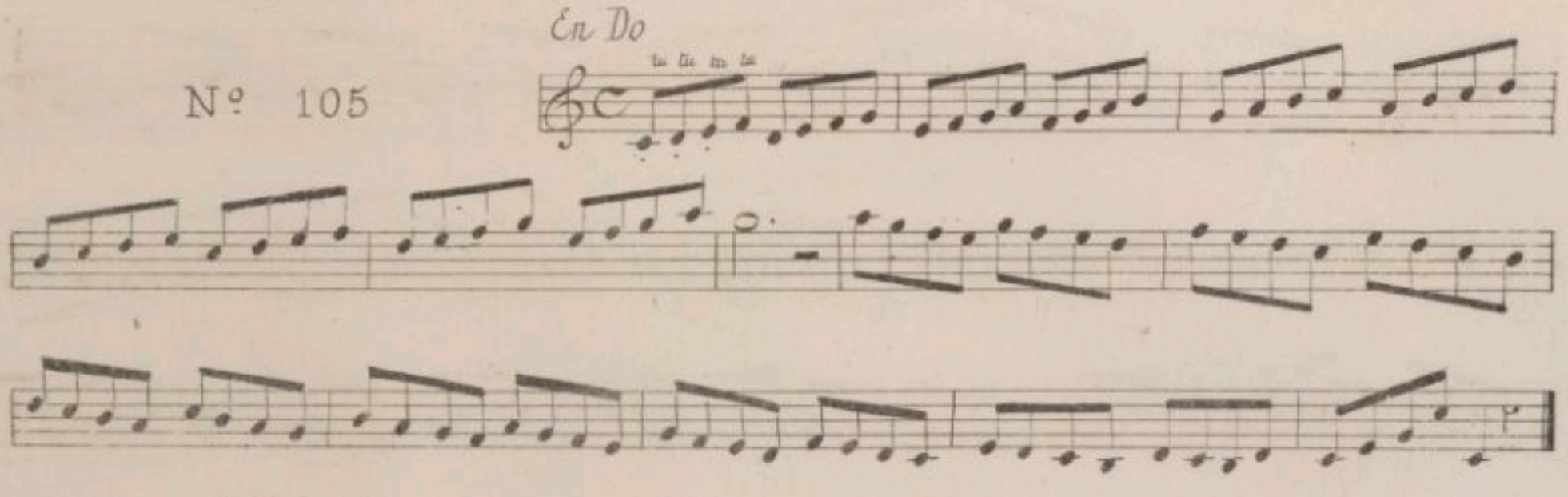




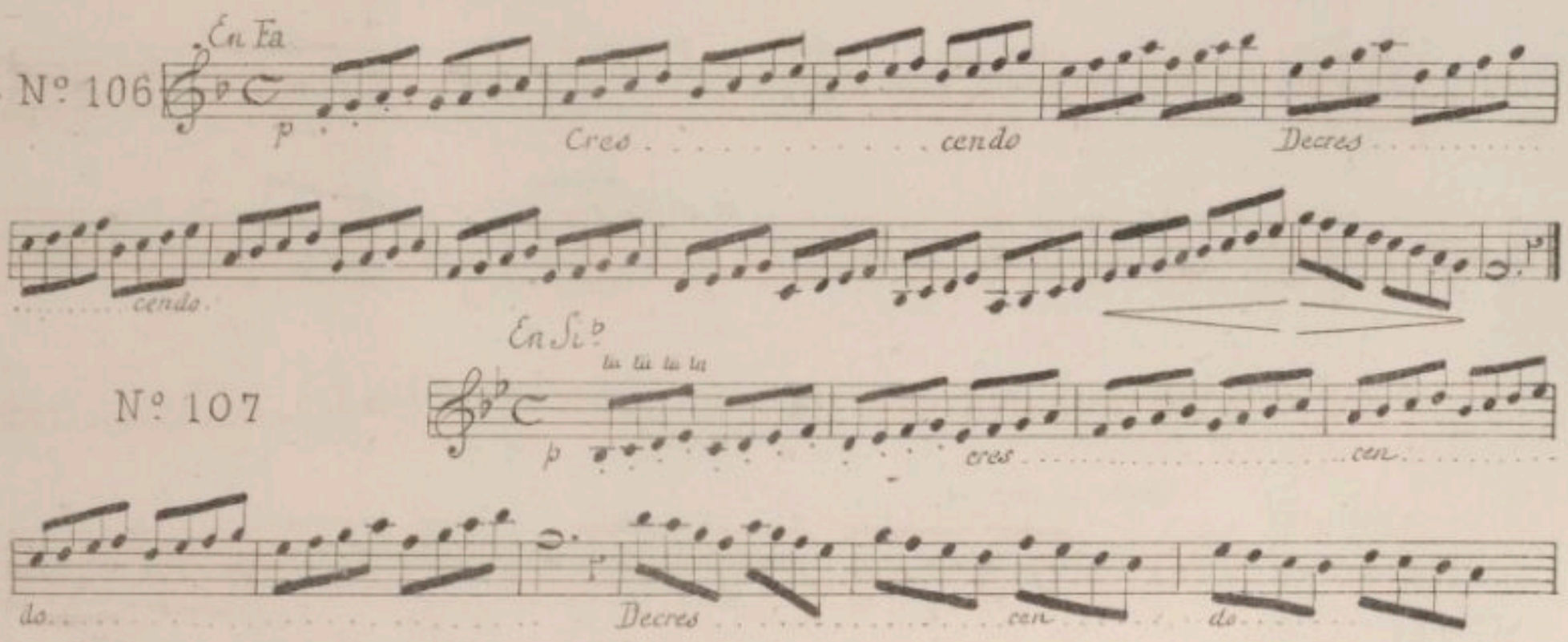
EXERCICES SUR LES GAMMES, EN PIQUÉ.

Ces gammes pourront être jouées dans différents mouvements à 4 temps puis à 2 temps

En Do



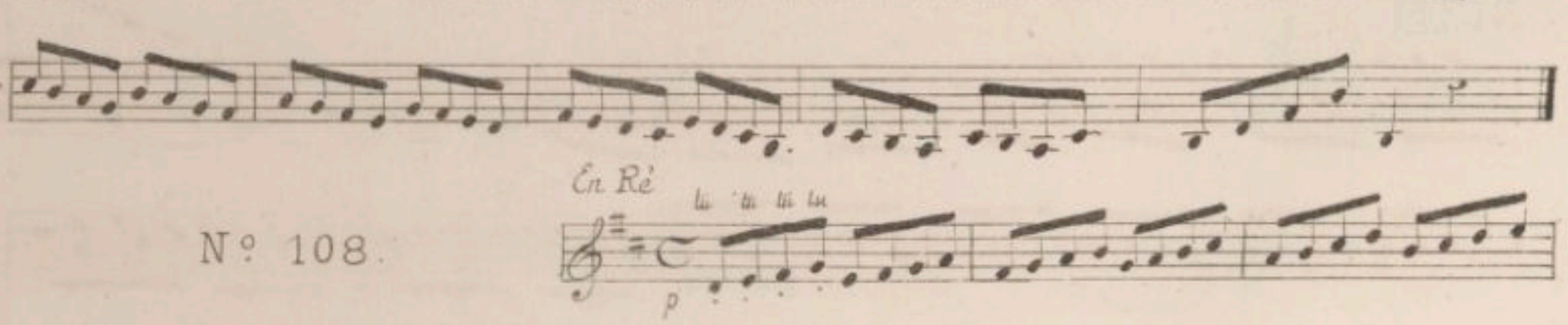
Nº 105



Nº 106

En Fa

p Cres . . . . . cendo Decres . . . . . cendo



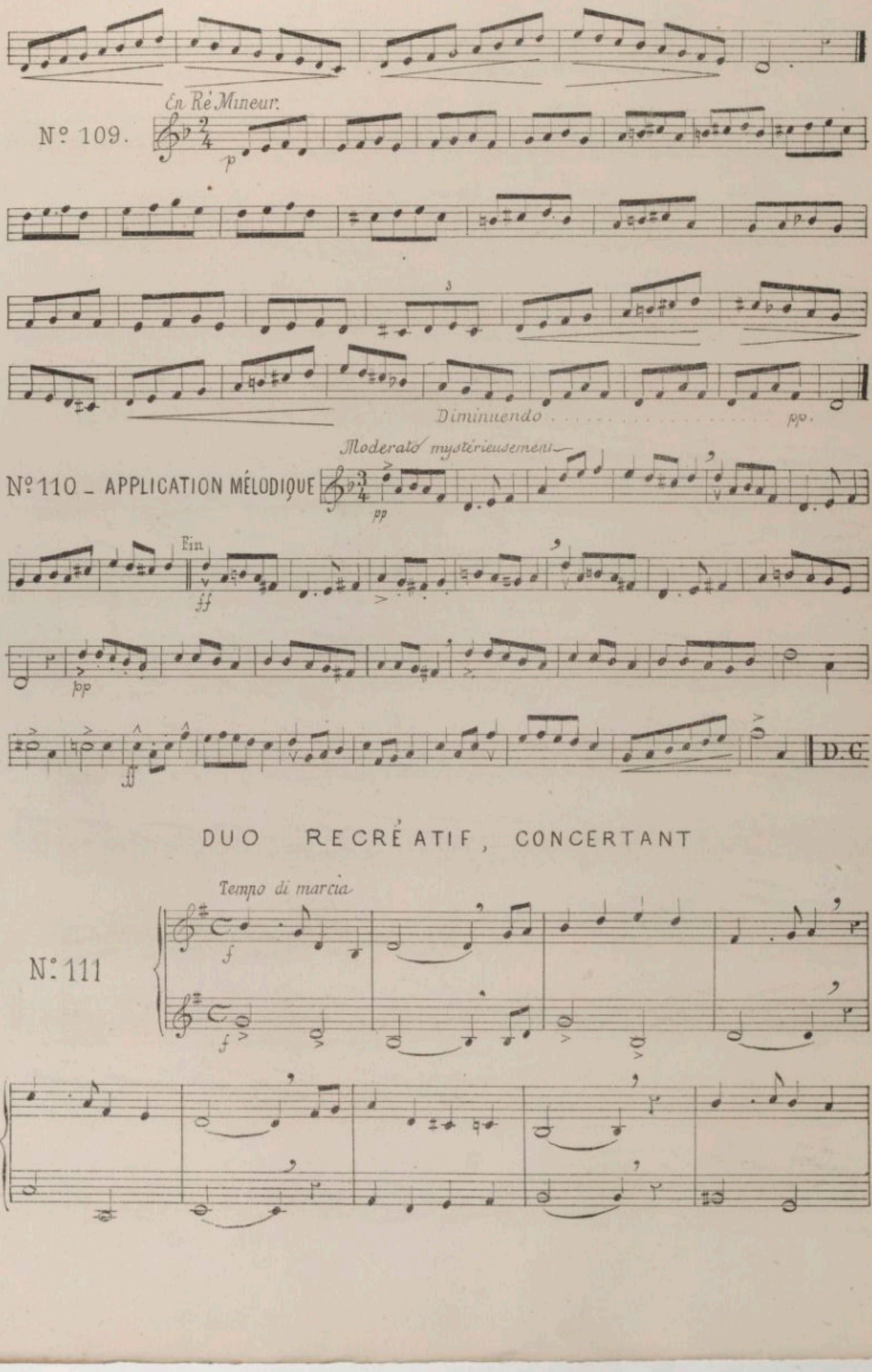
Nº 107

En Si♭

p cres . . . . . cen

Nº 108.

En Ré



N° 109.

N° 110 – APPLICATION MÉLODIQUE

DUO RECRÉATIF, CONCERTANT

N°. 111

rfz rfz

Fin

p

f

p

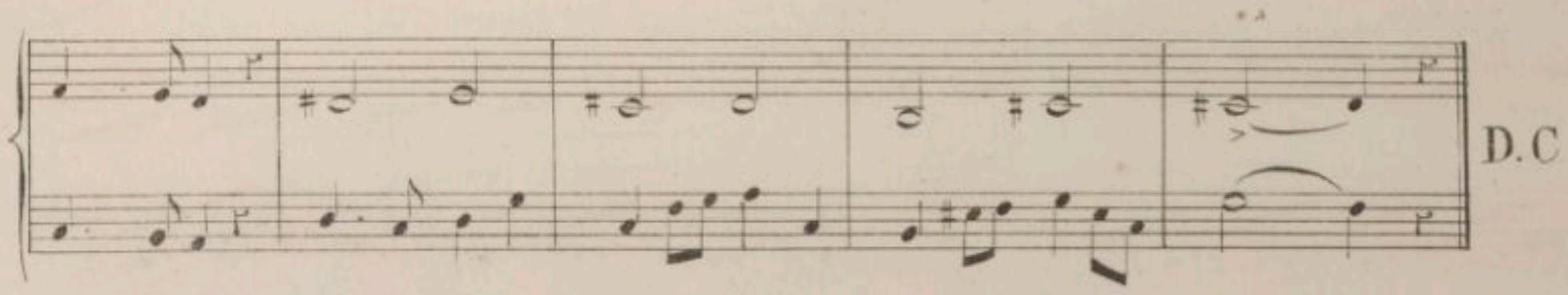
p

p

p p

p

3

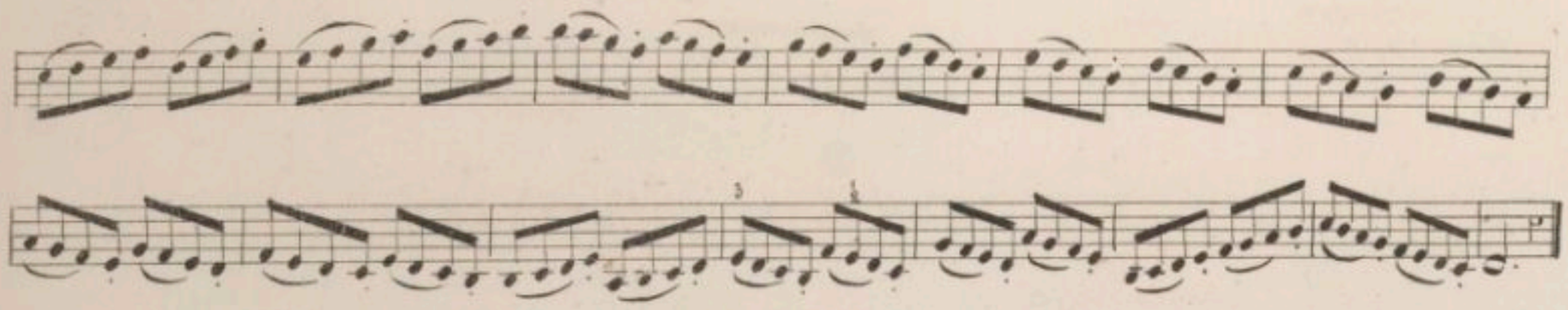


DU COULÉ DE TROIS NOTES.

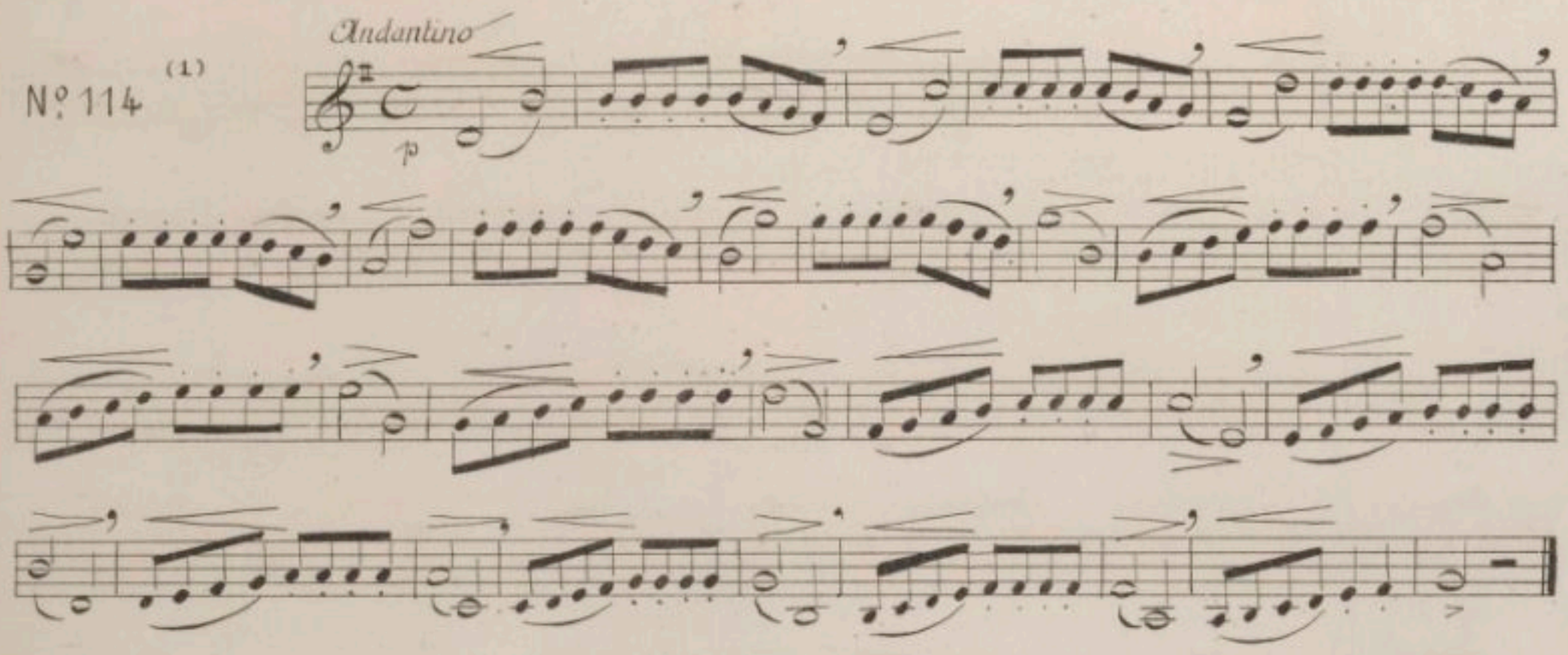
Et pour s'habituer aux articulations et à jouer avec des accidents dans le courant du morceau

N°112 - EXERCICE EN RÉ

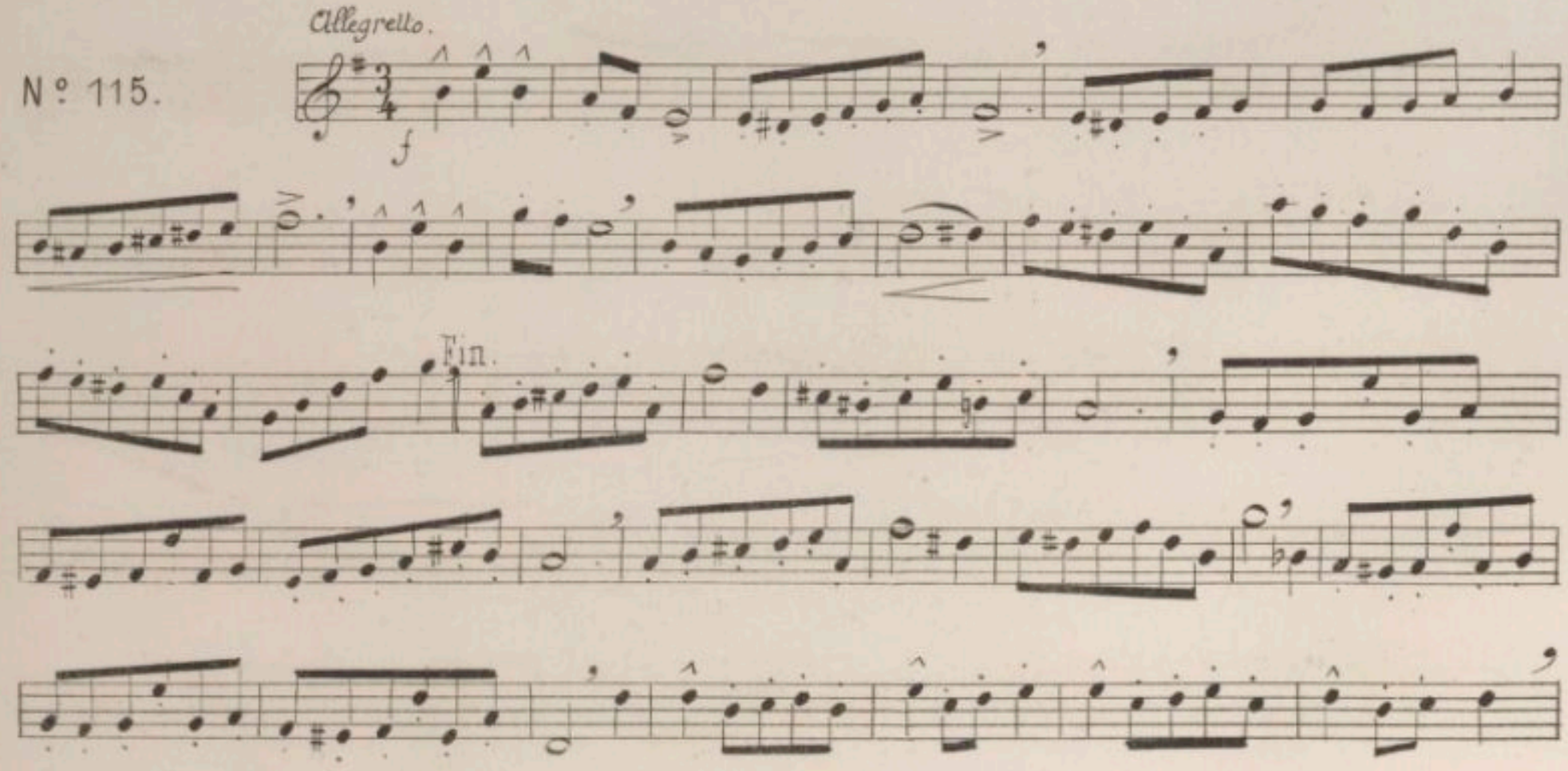
N°113 - EXERCICE SUR LA GAMME



DU COULÉ DE SIXTE AVEC CROCHES PIQUÉES ET COULÉES.



EXERCICE MÉLODIQUE, sur les Croches.



(1) Lorsque les croches sont marquées d'un point on doit les accuser sèchement en séparant les sons de chaque note.

D. C.

DUO RECRÉATIF, CONCERTANT.

Nº 116.

Tempo di marcia

ff

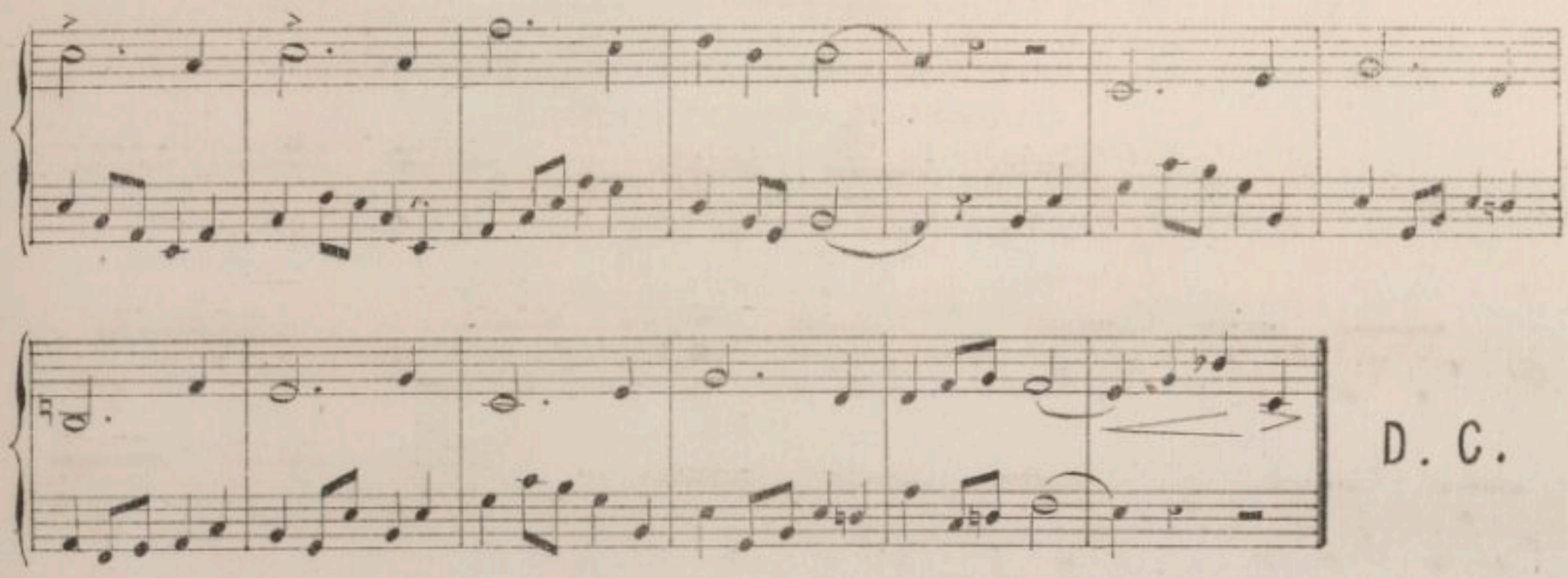
Pour finir seulement

Dolce

p

ff

rfz

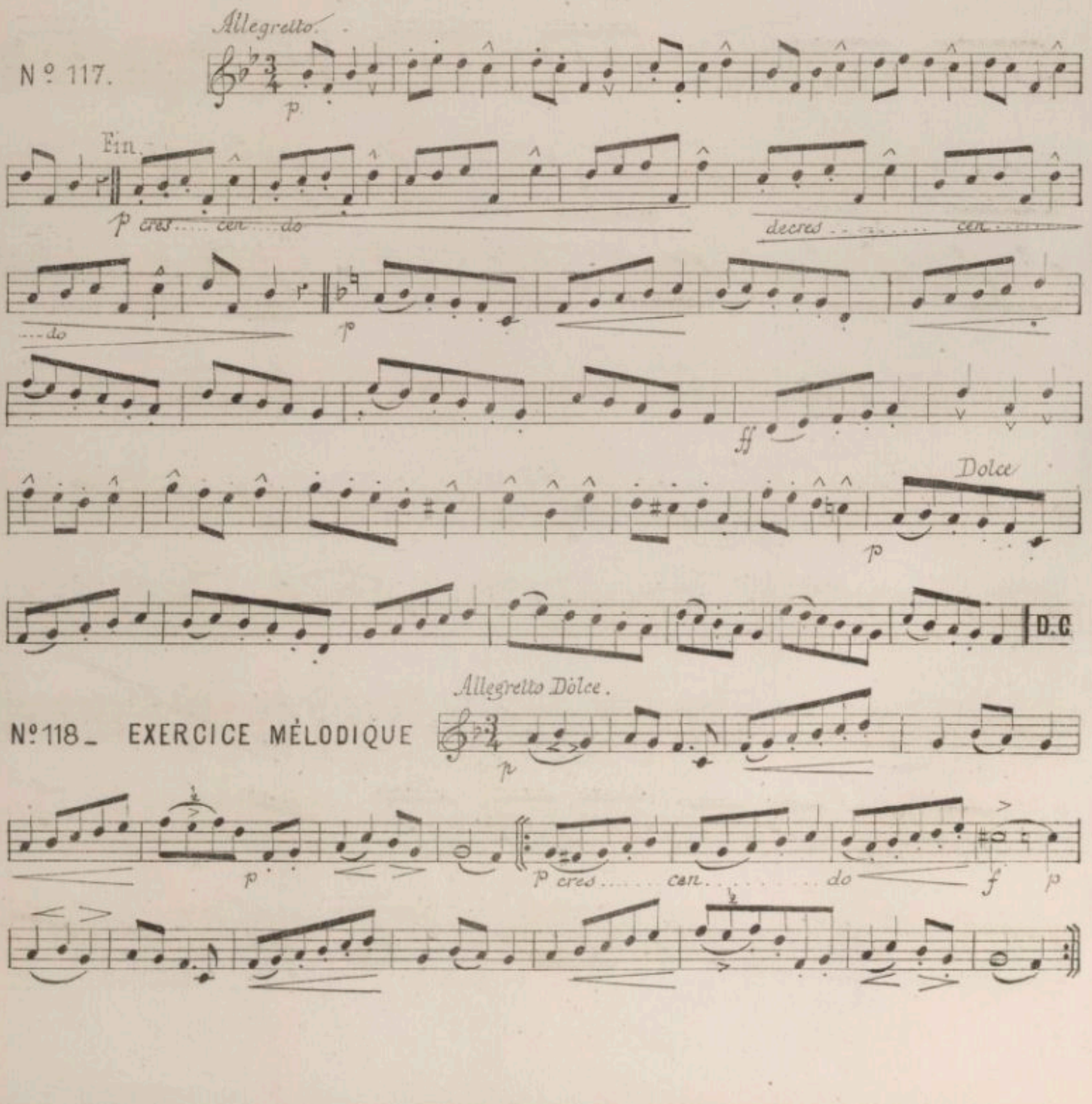


D. C.

EXERCICE EN SI♭ sur les croches piquées mêlées de coulées de deux, et nuances.

Attachez-vous à faire correctement les articulations, attaquez franchement.

N° 117.



Allegretto Dölce.

N°118_ EXERCICE MÉLODIQUE

EXERCICES EN INTERVALLES, (*Ne pressez pas le mouvement*)

Ne dérangez pas l'embouchure des lèvres en passant d'une note grave à une note aigüe, ne faites pas faire de mouvement au menton.

N° 119

Moderato.

p

Piquez bien chaque note par l'attaque lu.....

EXERCICE RÉCAPITULANT ET MÉLODIQUE SUR LE COULÉ DE 3 ET 4 NOTES.

N° 120.

Andantino. Dolce.

p

p

f

p

Ayez dans le son les crochets, c'est-à-dire

allongez leur son par un coup de langue moins sec.

rall. *pp*

N° 121 _ EXERCICE sur la GAMME en RÉ

DUO RECRÉATIF

N° 122.

Contre-temps à la seconde partie,
Ne respirez qu'aux fins de phrases
indiquées par des virgules.

Allegretto

p

Fin

D.C.

EXERCICES POUR SE FAMILLIARISER AVEC LES TEMPS et ½ TEMPS.

Mêmes observations pour la respiration.

Nº 123.

decres.....

p *ff*

Nº 124. *Allegretto*

p

Fin

p

D. C.

COULÉS et CONTRE-TEMPS, (Ne respirez pas à chaque demi-soupir.

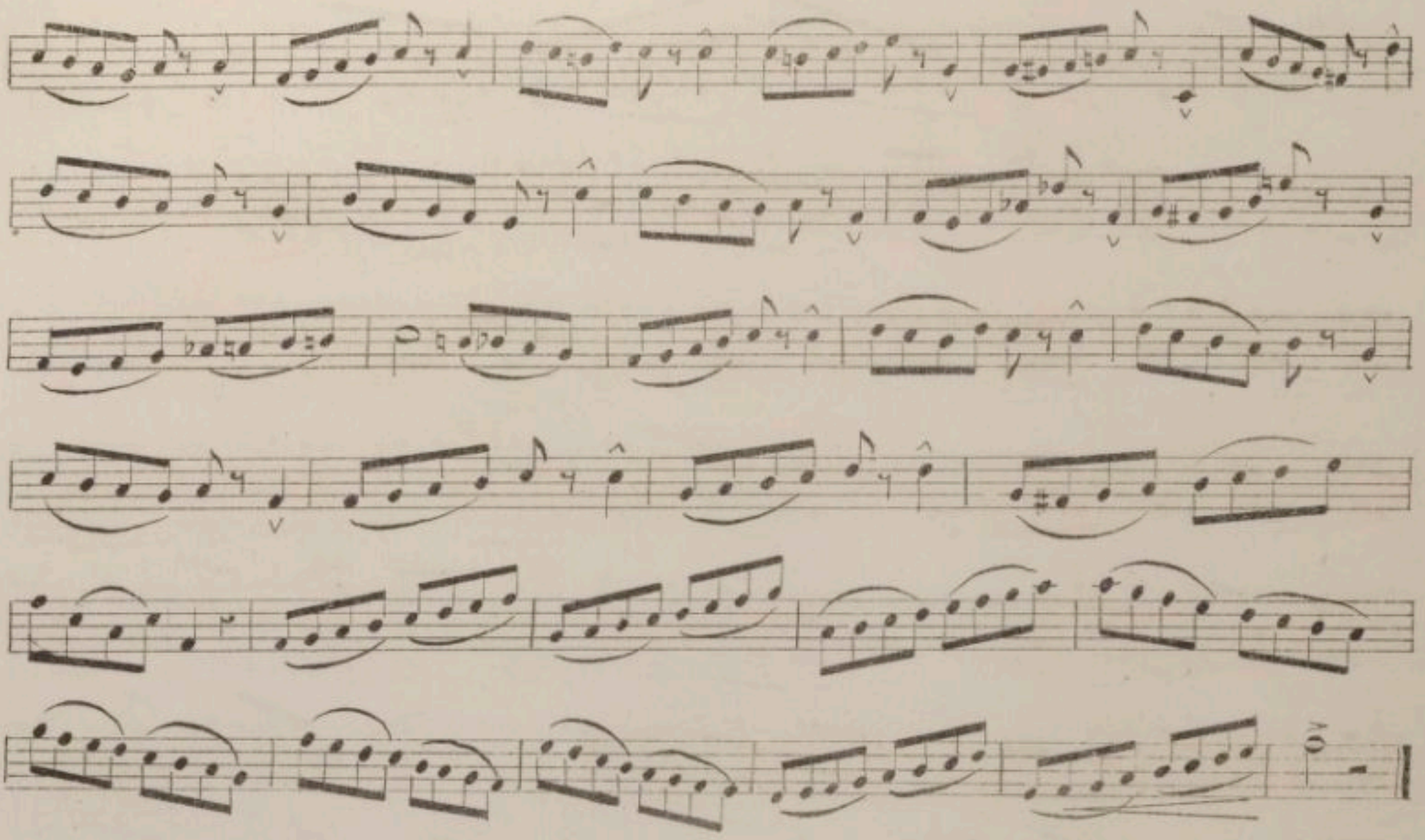
Nº 125.

Nº 126. *Moderato*

COULÉ DE QUATRE CROCHES

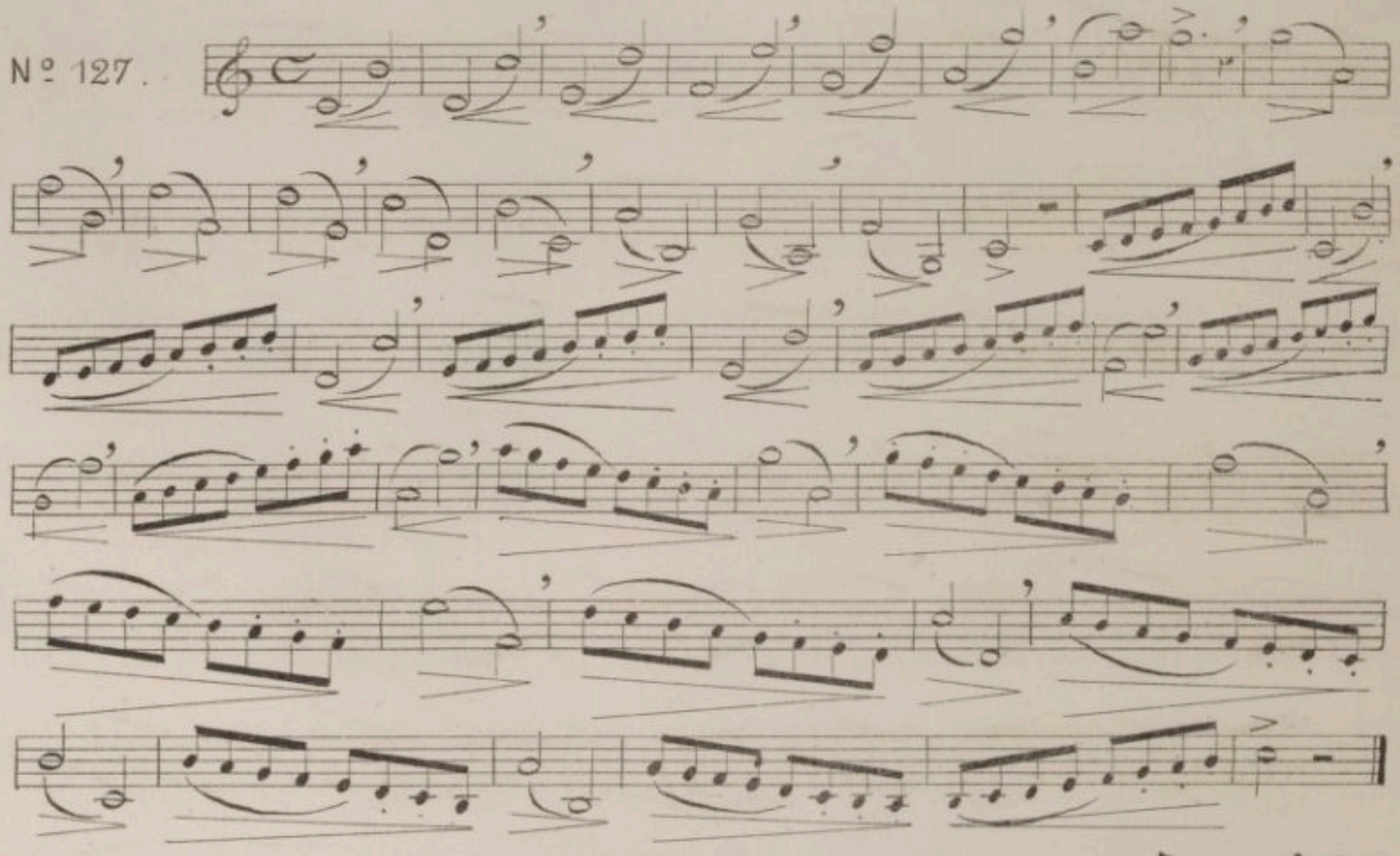
Accentuez bien la noire du 4e temps

p

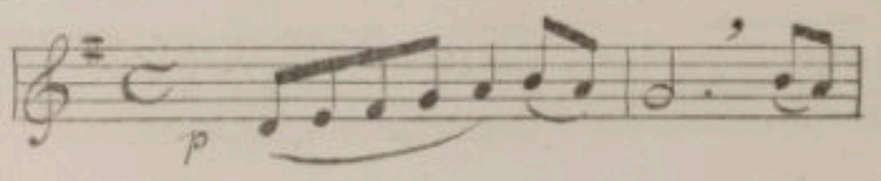


DU COULÉ DE 7eme et de 5 NOTES, Mêmes observations que pour les Nos 94, 95. Voyez ces Nos

Nº 127.



Nº 128. APPLICATION MÉLODIQUE et ARTICULATIONS DIFFÉRENTES.

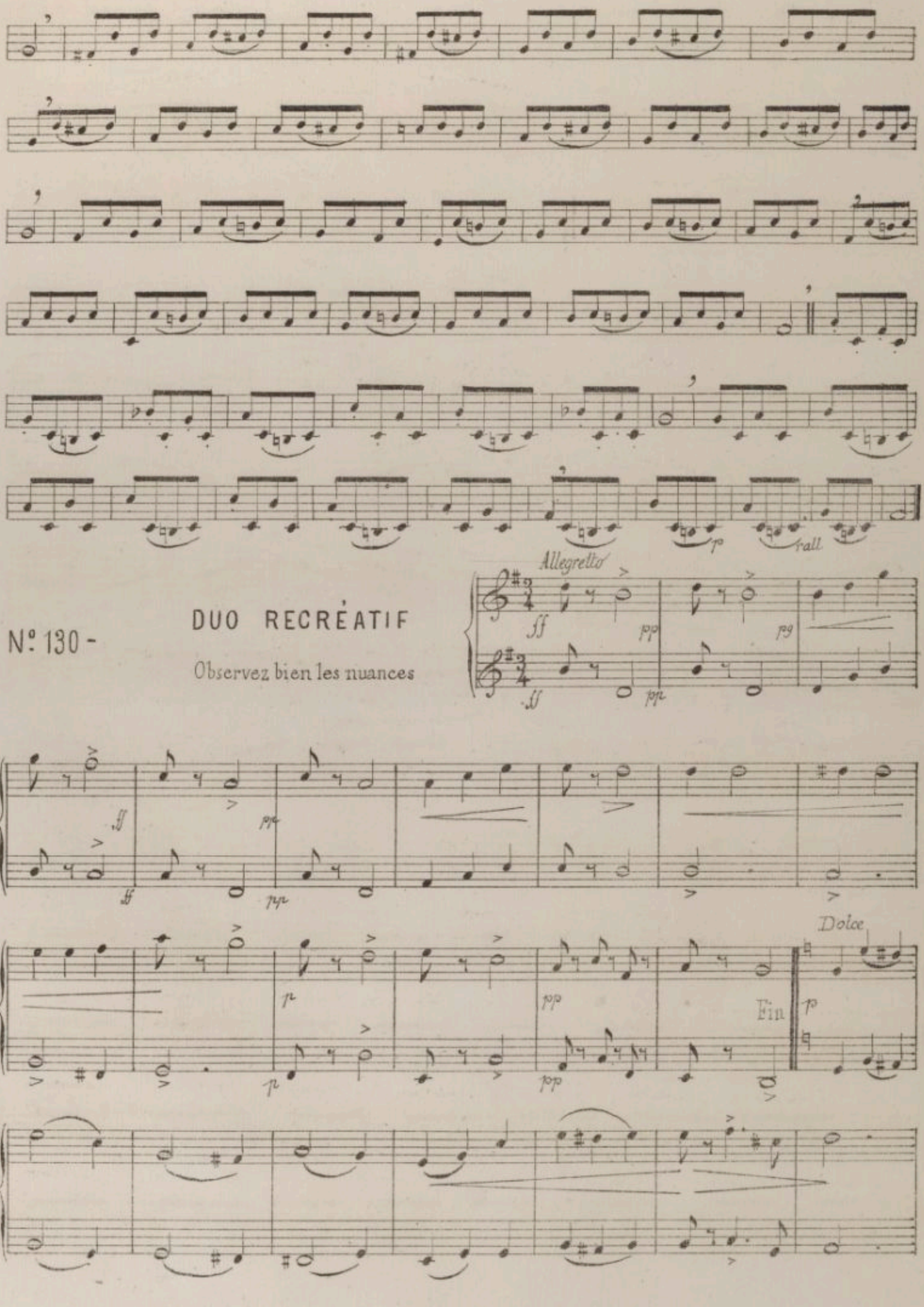


Fin

D.C

PIQUÉ D'INTERVALLE, ET LIÉ DE TROIS CROCHES.

Nº 129 *Moderato*



Nº 130 -

DUO RECRÉATIF

Observez bien les nuances

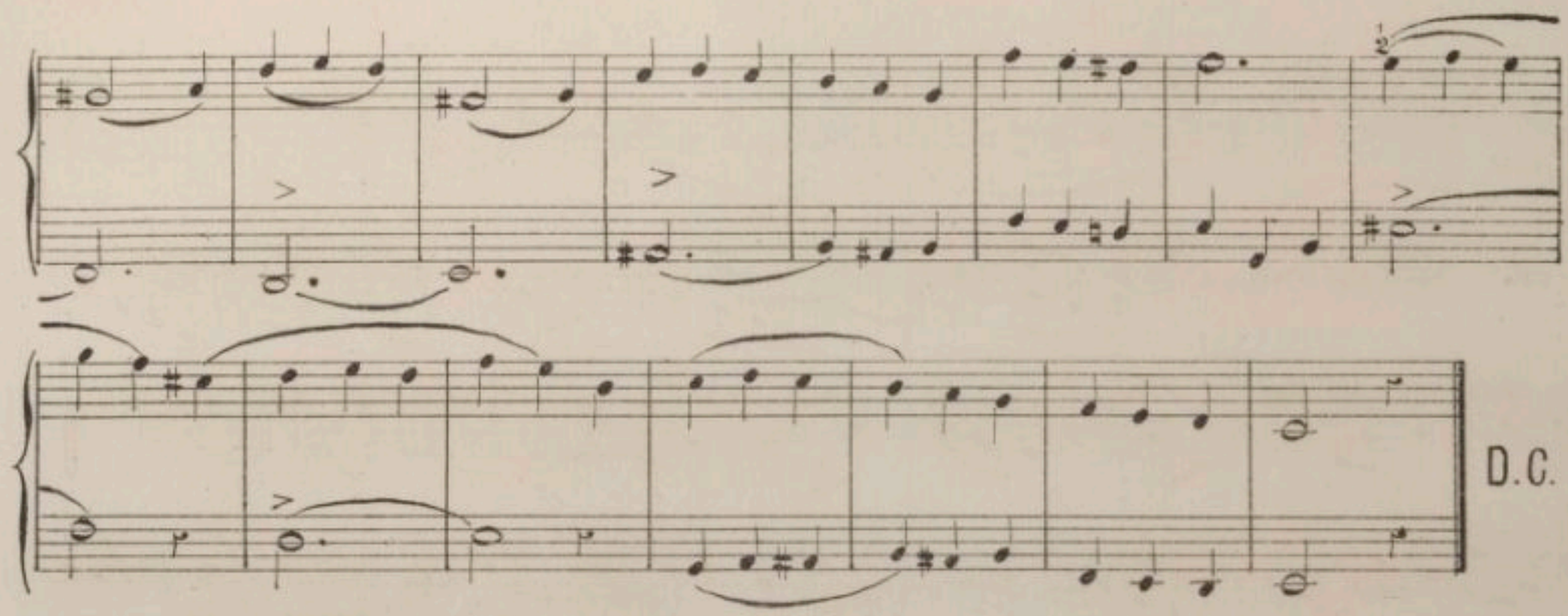
p

f

Dolce

p

p

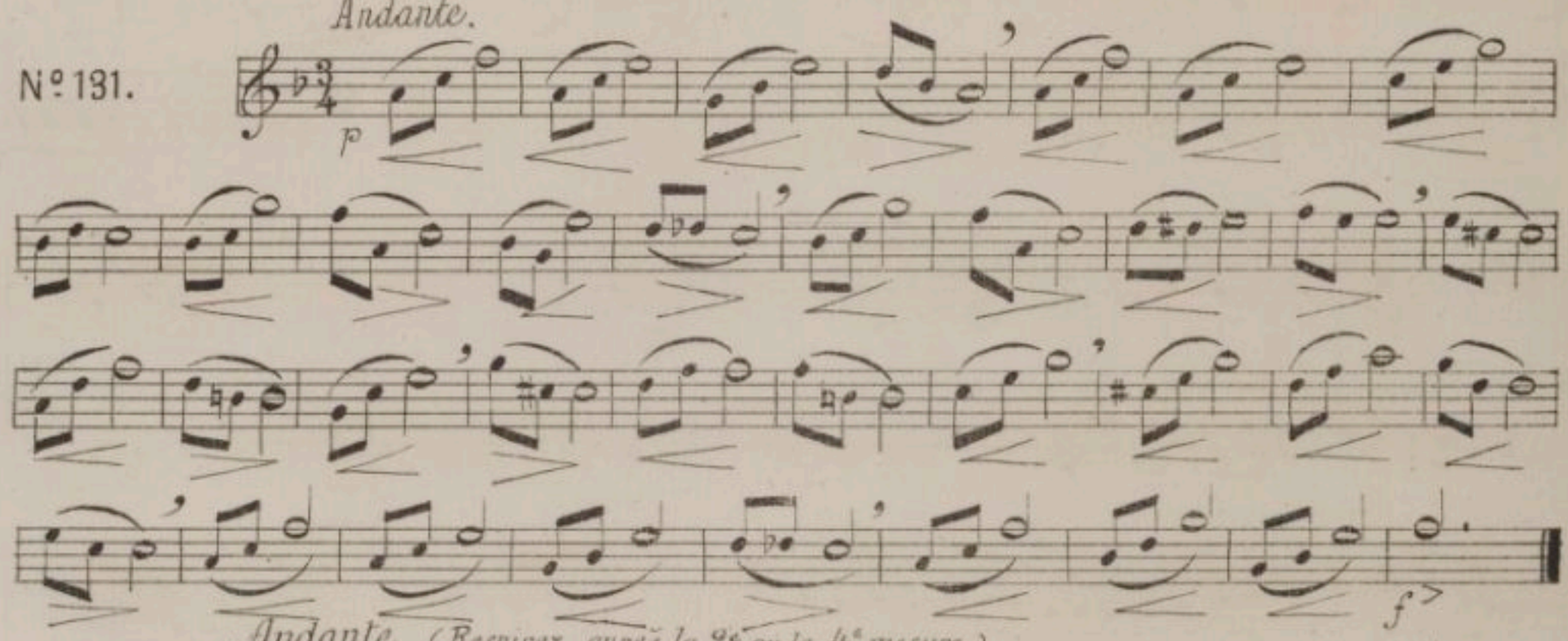


SONS PORTÉS, COULÉ EN DEGRÈS DISJOINTS.

Mêmes observations que pour les N^os 94 et 95. *(Faites si vous pouvez 4 mesures sans respirer)*

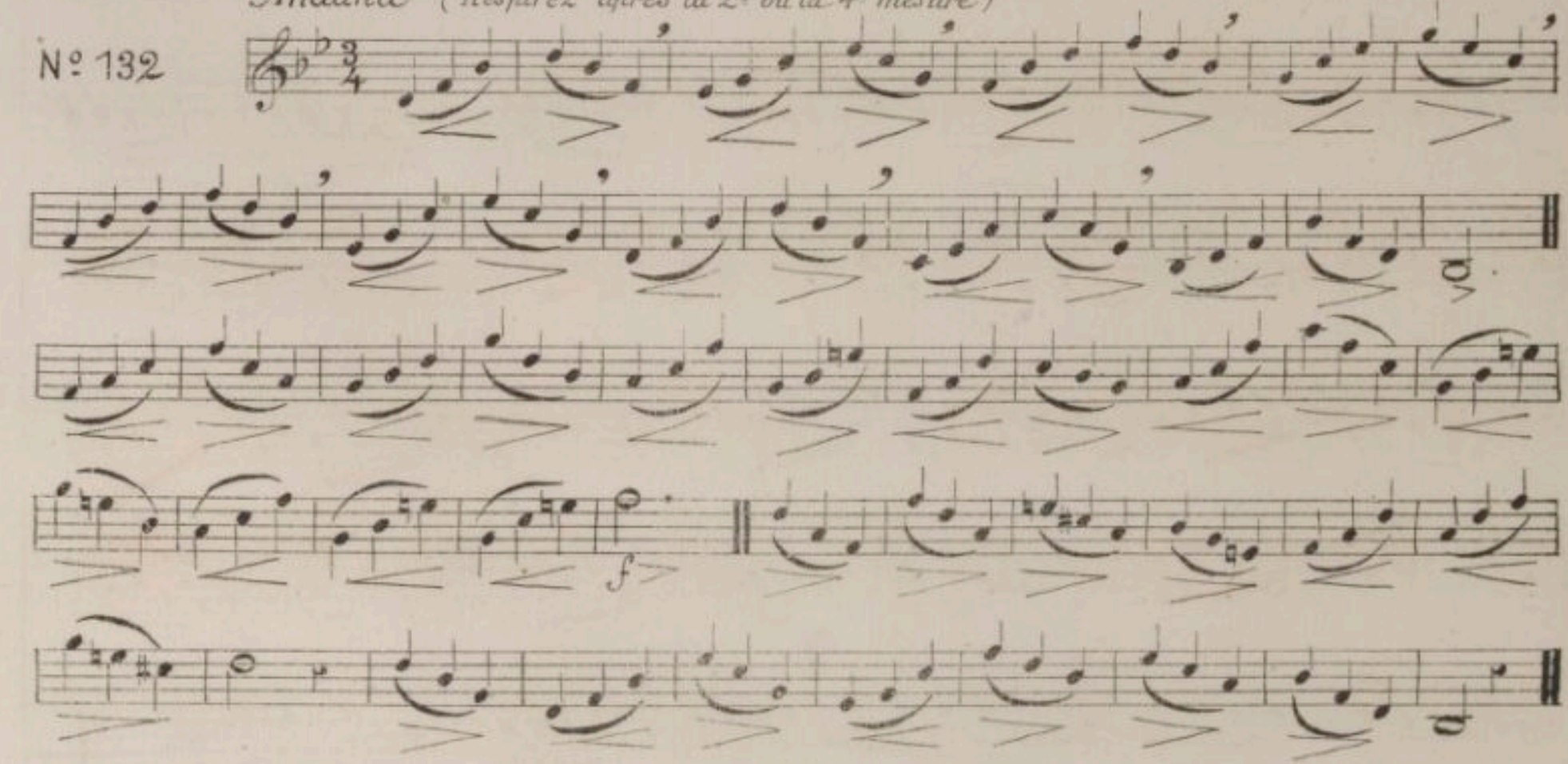
Andante.

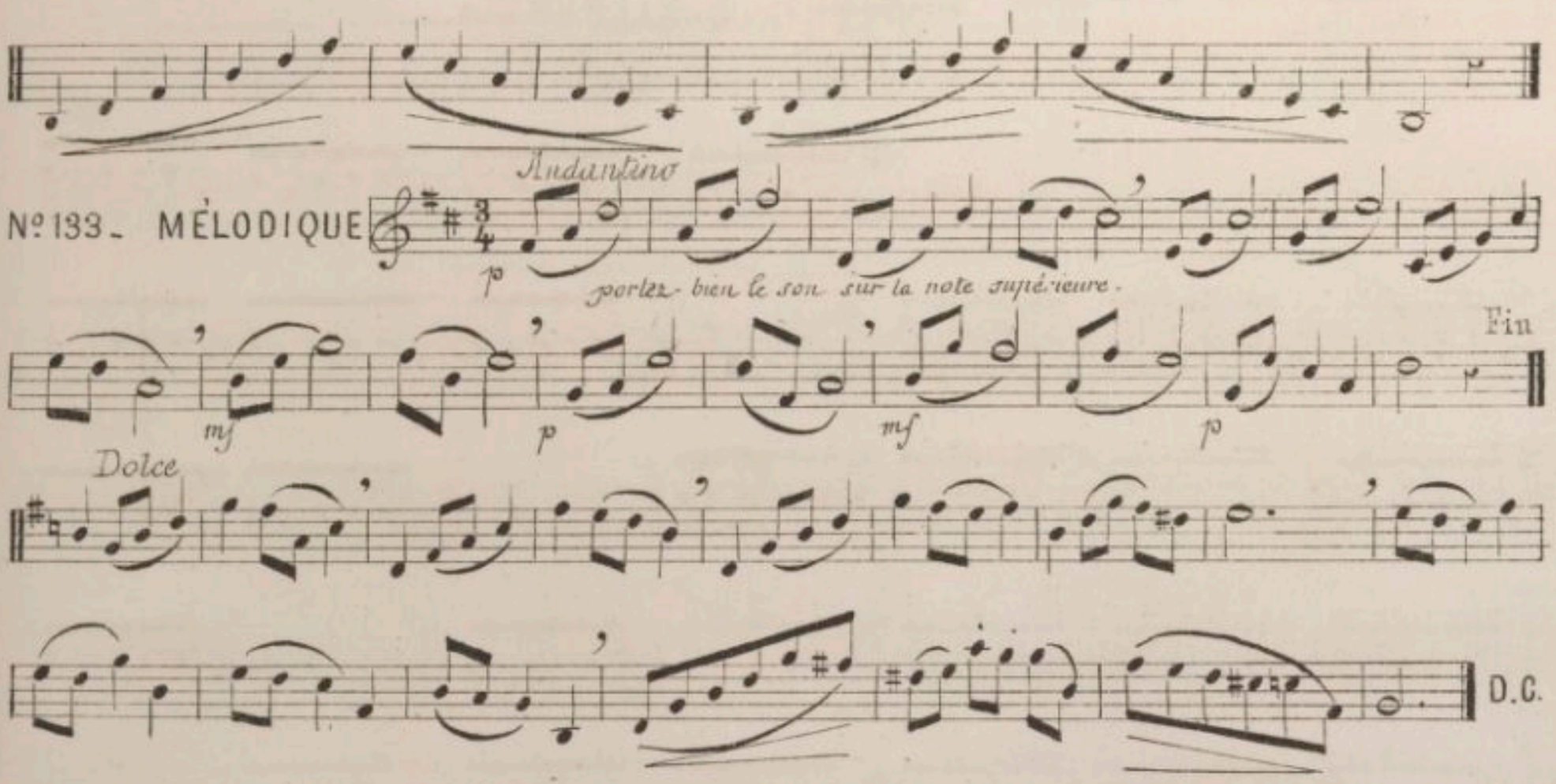
N° 131.



Andante *(Respirez après la 2e ou la 4e mesure)*

N° 132



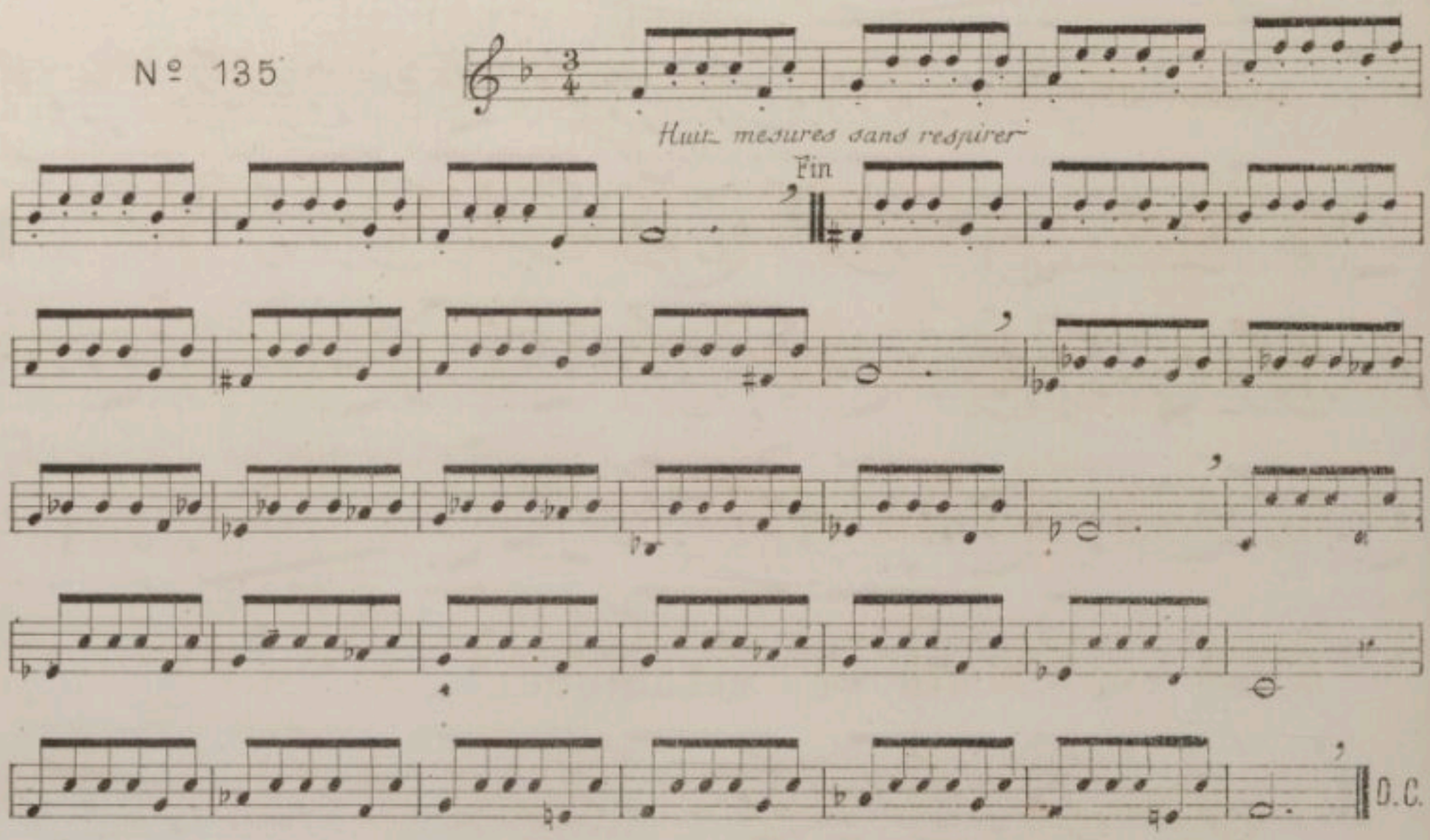


RÉSUMÉ MÉLODIQUE.

SUR LE PIQUÉ D'INTERVALLE

Ne précipitez pas le mouvement pour commencer. Accusez bien chaque note par la syllabe *Tu*.

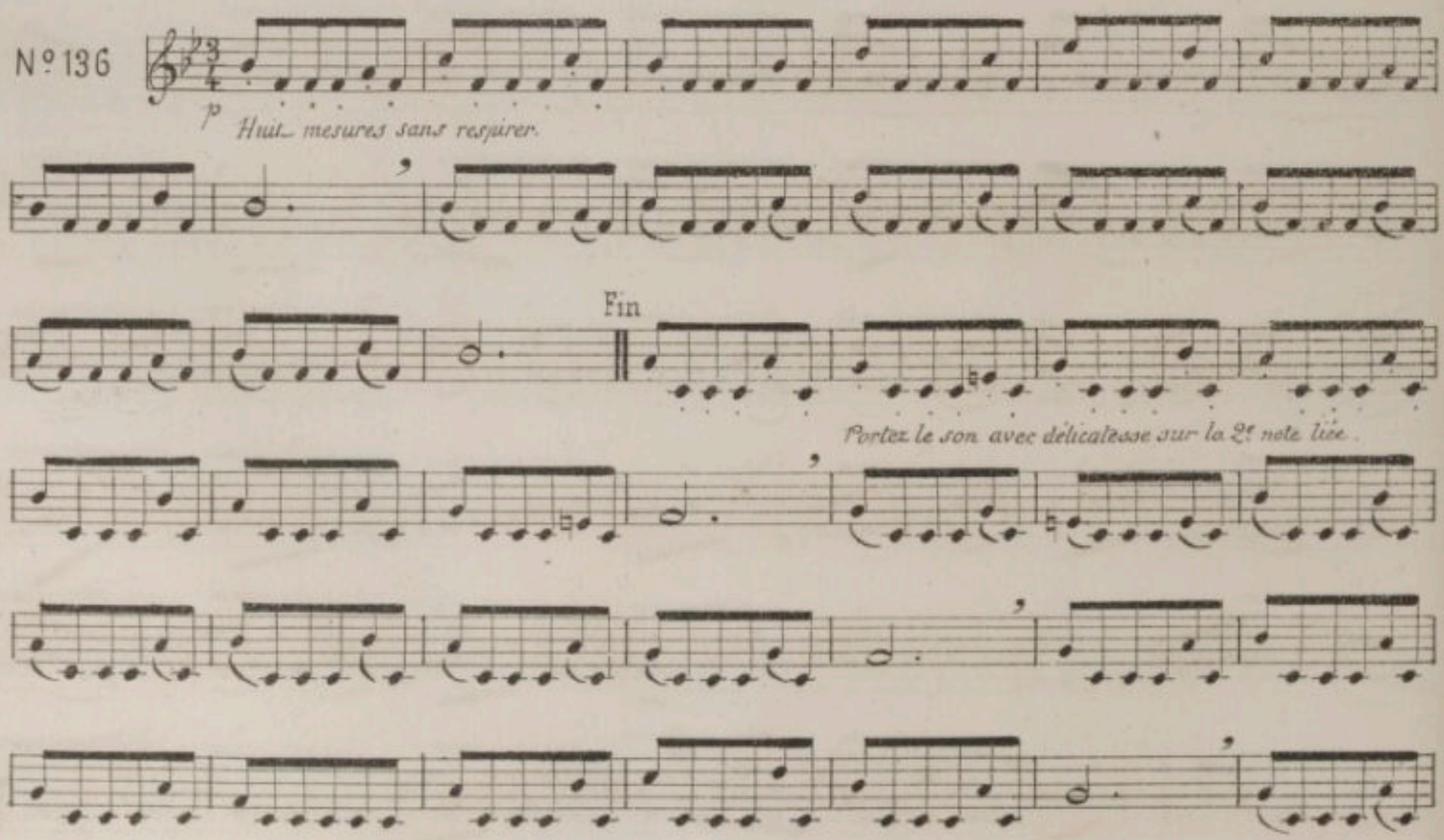
Nº 135

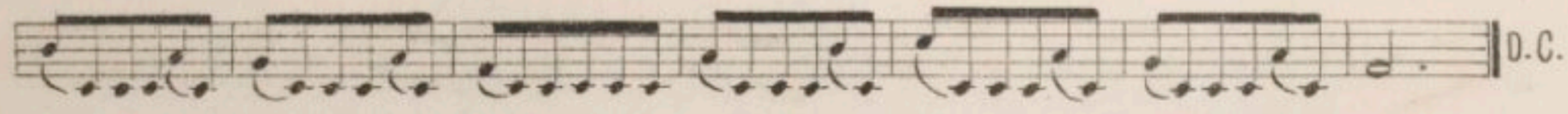


PIQUÉ ET LIÉ DE DEUX NOTES EN INTERVALLES et en DESCENDANT.

Travaillez cet exercice dans un mouvement un peu lent pour commencer.

Nº 136

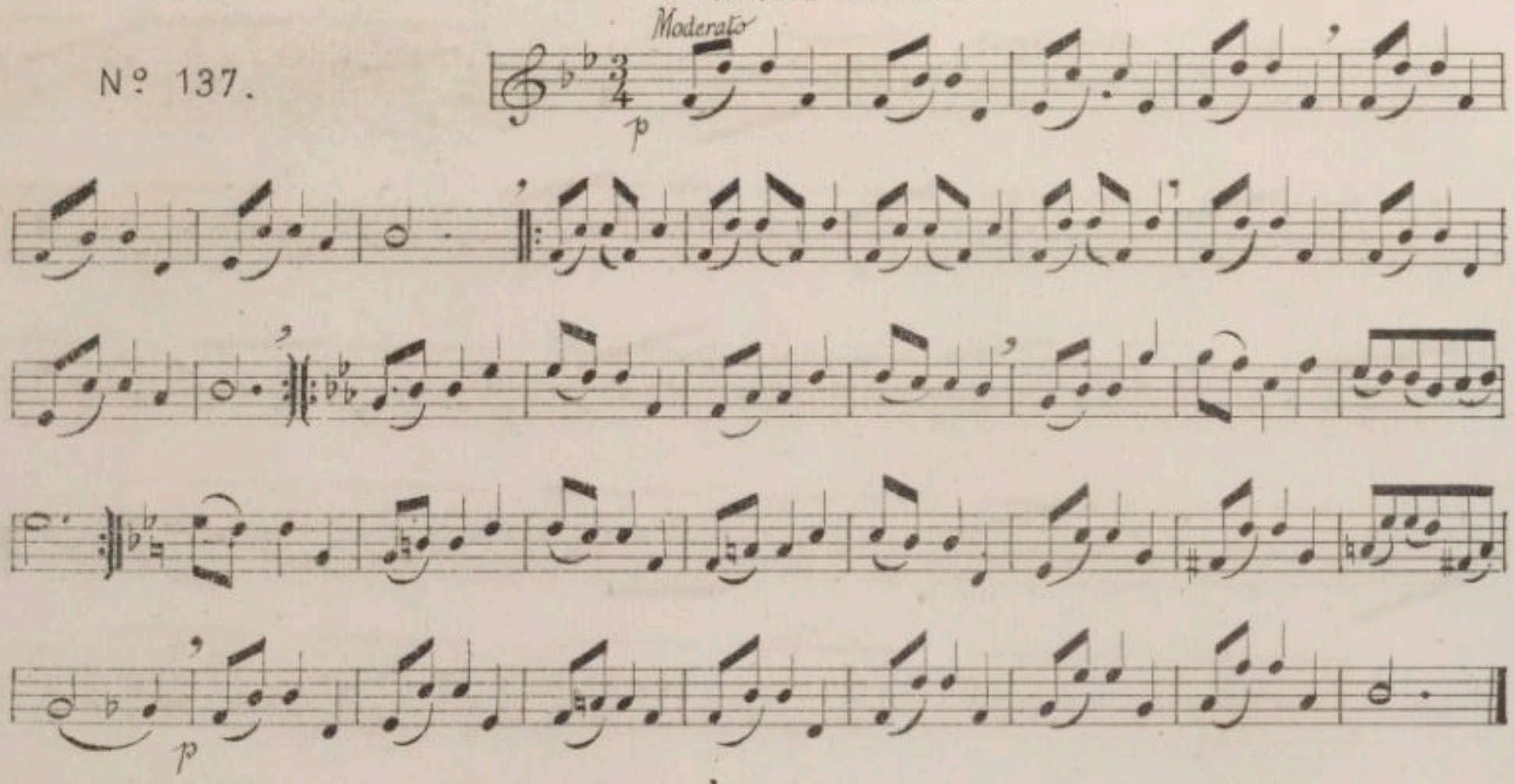




RÉSUMÉ MÉLODIQUE.

Portez le son sur la note supérieure en l'enflant, sans exagération, mais avec souplesse, soutenez les noires.

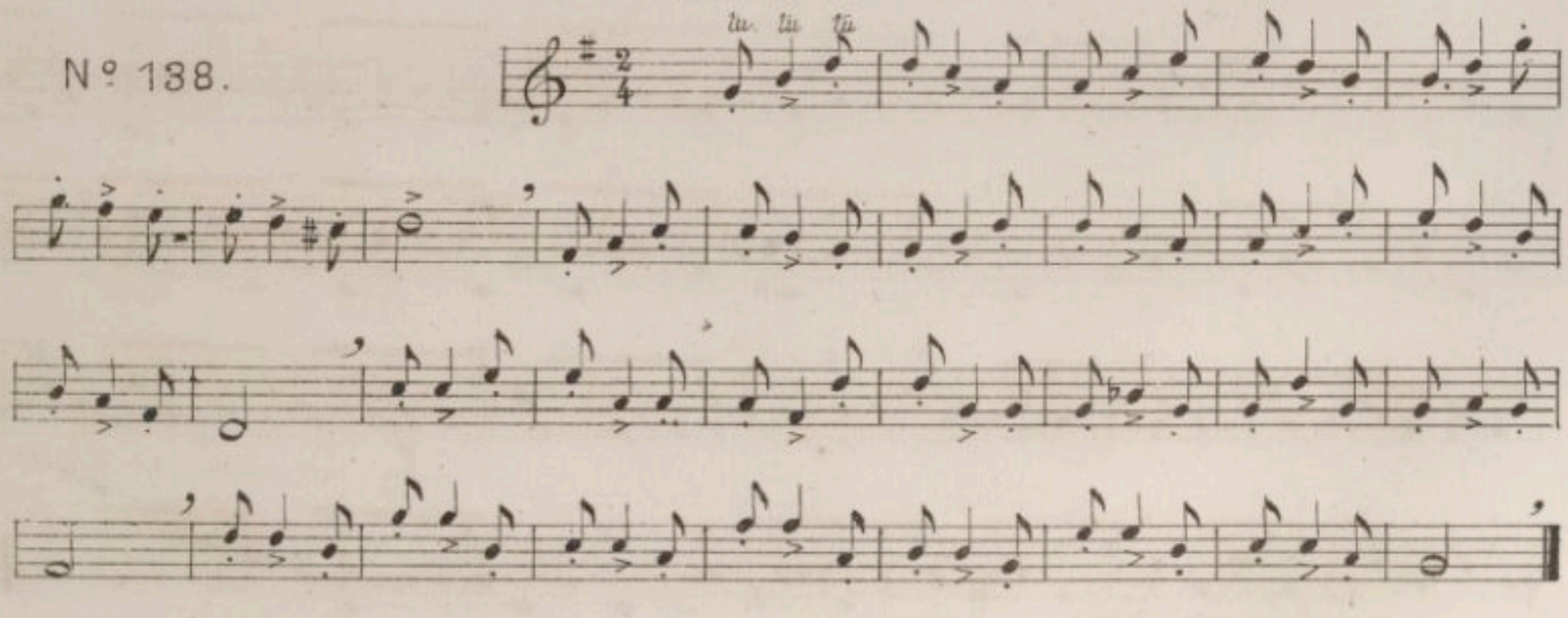
Nº 137.



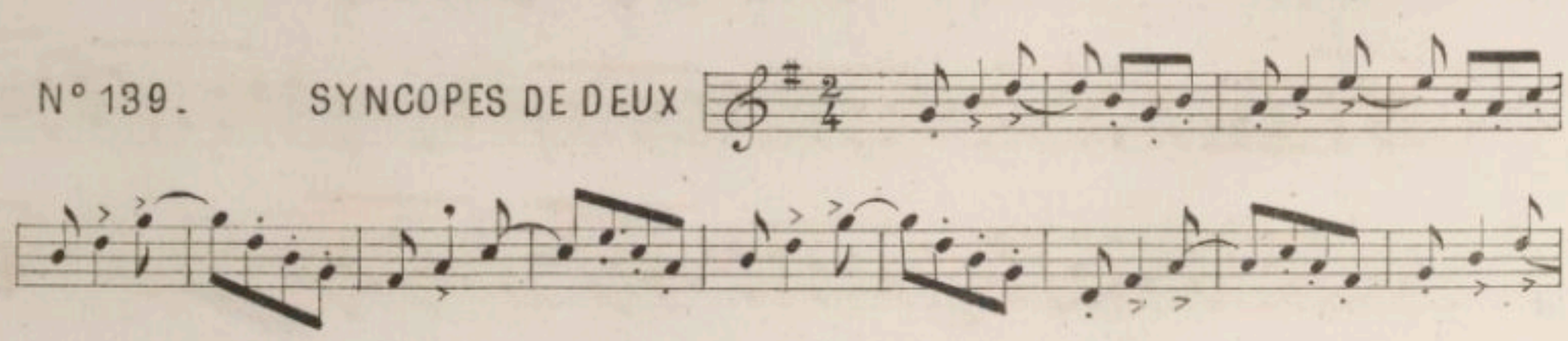
SYNCOPES DE NOIRES ET CROCHES.

Ne poussez pas le son; au lieu de l'attaquer, accusez l'attaque de la syncope par la syllabe *tu* détachez bien la croche.

Nº 138.



Nº 139. SYNCOPES DE DEUX



Nº 140 _ SYNCOPES sur les GAMMES

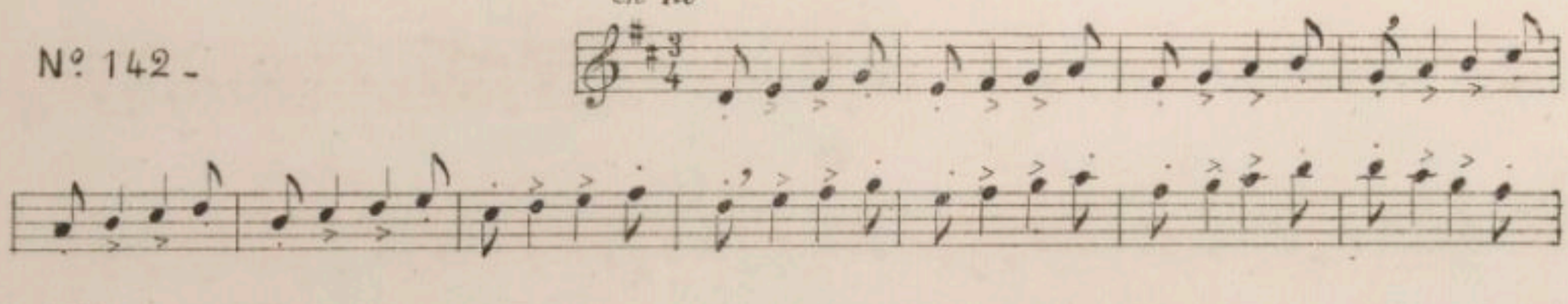
En Fa

En Sol

N° 141

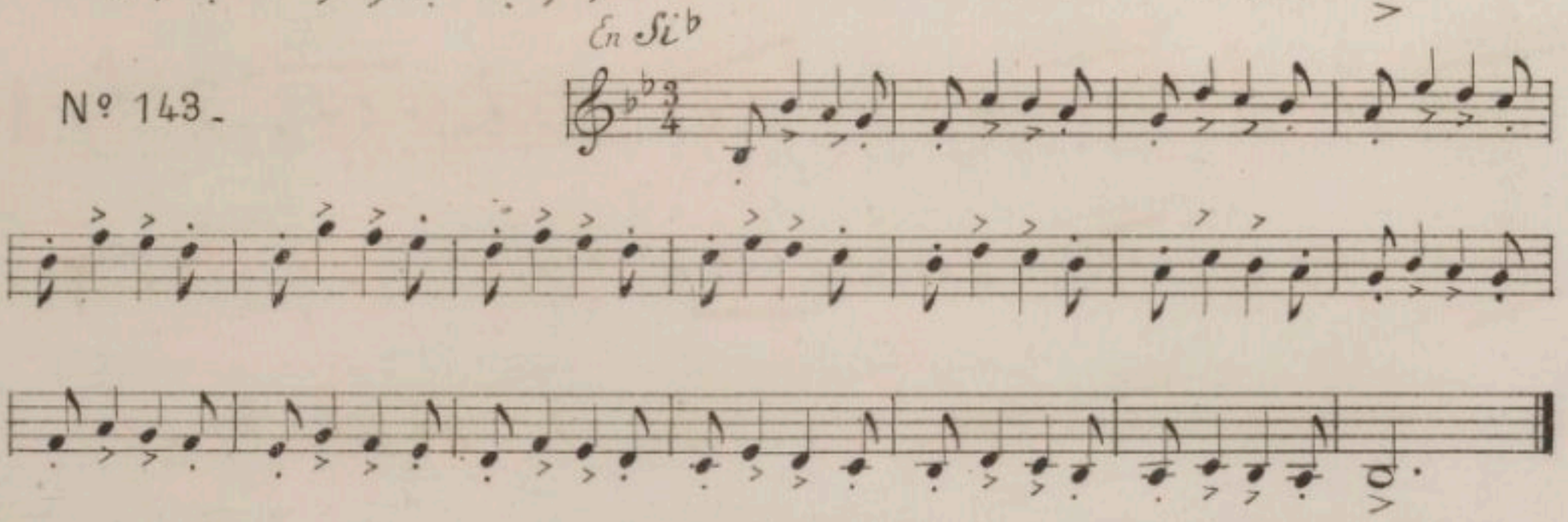
En Ré

Nº 142.



En Si♭

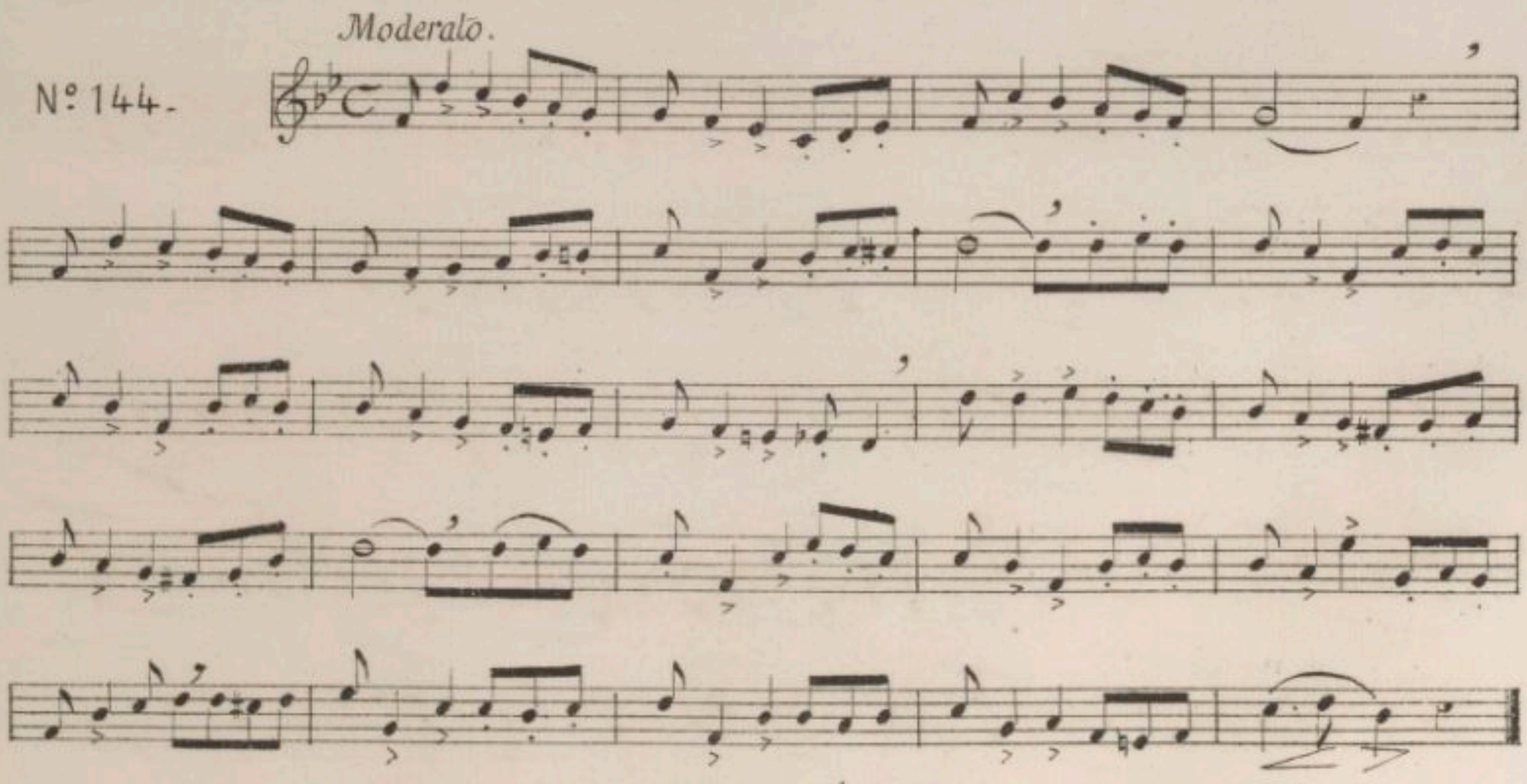
Nº 143.



APPLICATION MÉLODIQUE

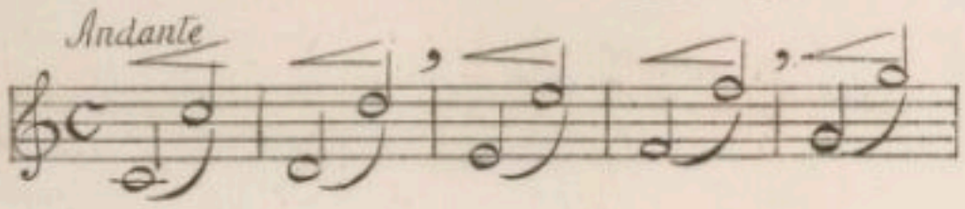
Moderato.

Nº 144.



Nº 145. EXERCICES sur le COULÉ d'OCTAVE,
(Mêmes observations qu'aux Nos 94, 95.
Voyez ces Nos)

Andante

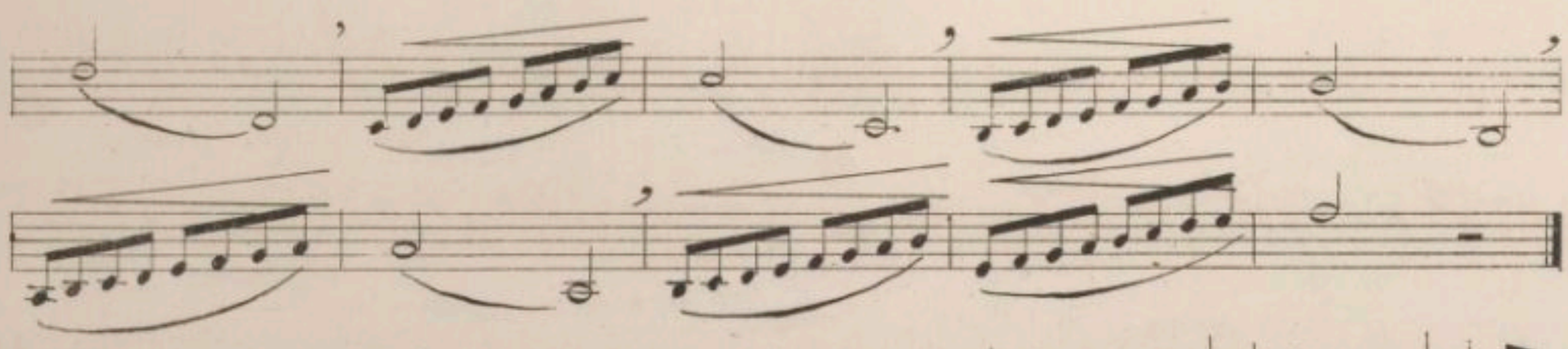


Nº 146. Portez bien le son sur la seconde note

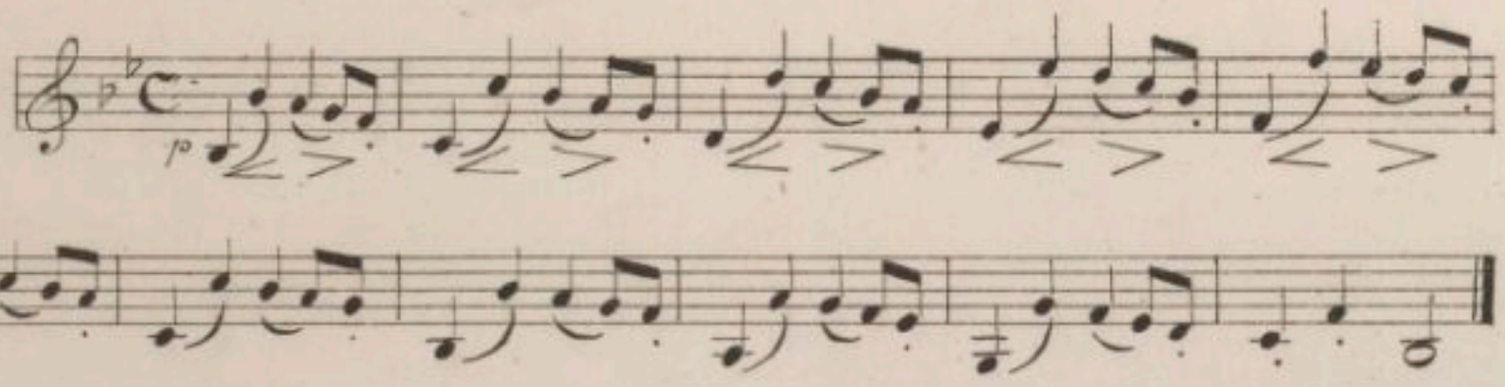
Nº 147. AVEC COULÉ DE HUIT CROCHES.

Accompagnez bien le son sur la note inférieure sans le forcer.

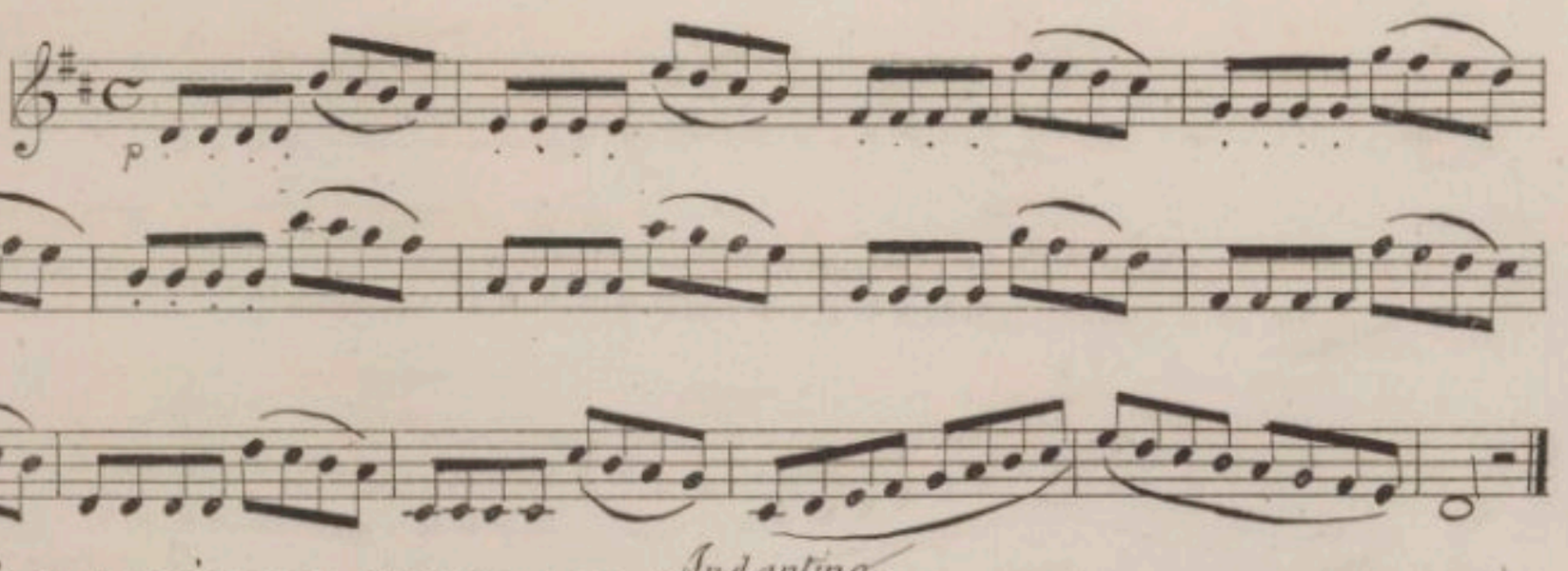
Nº 148



Nº 149.



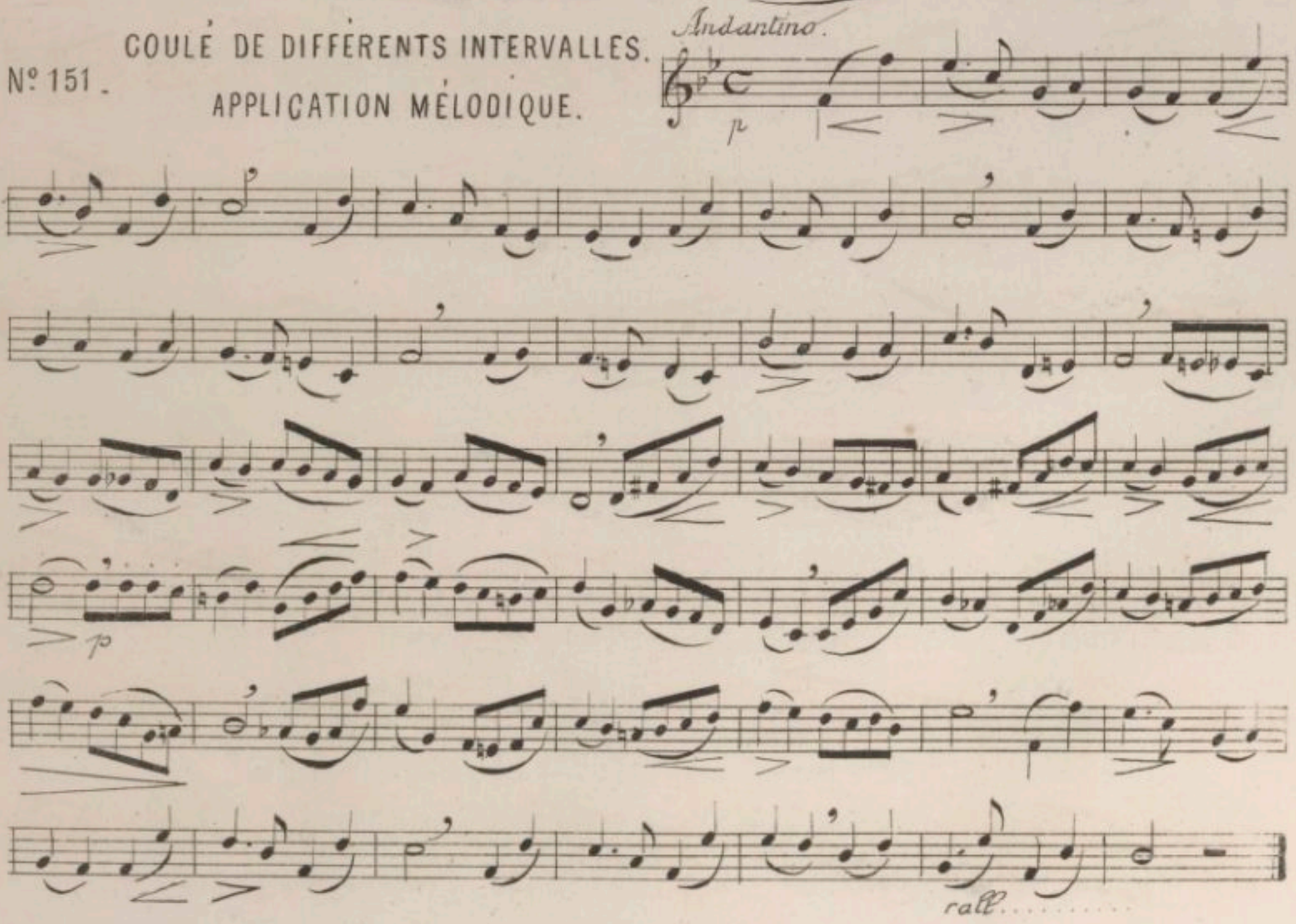
Nº 150



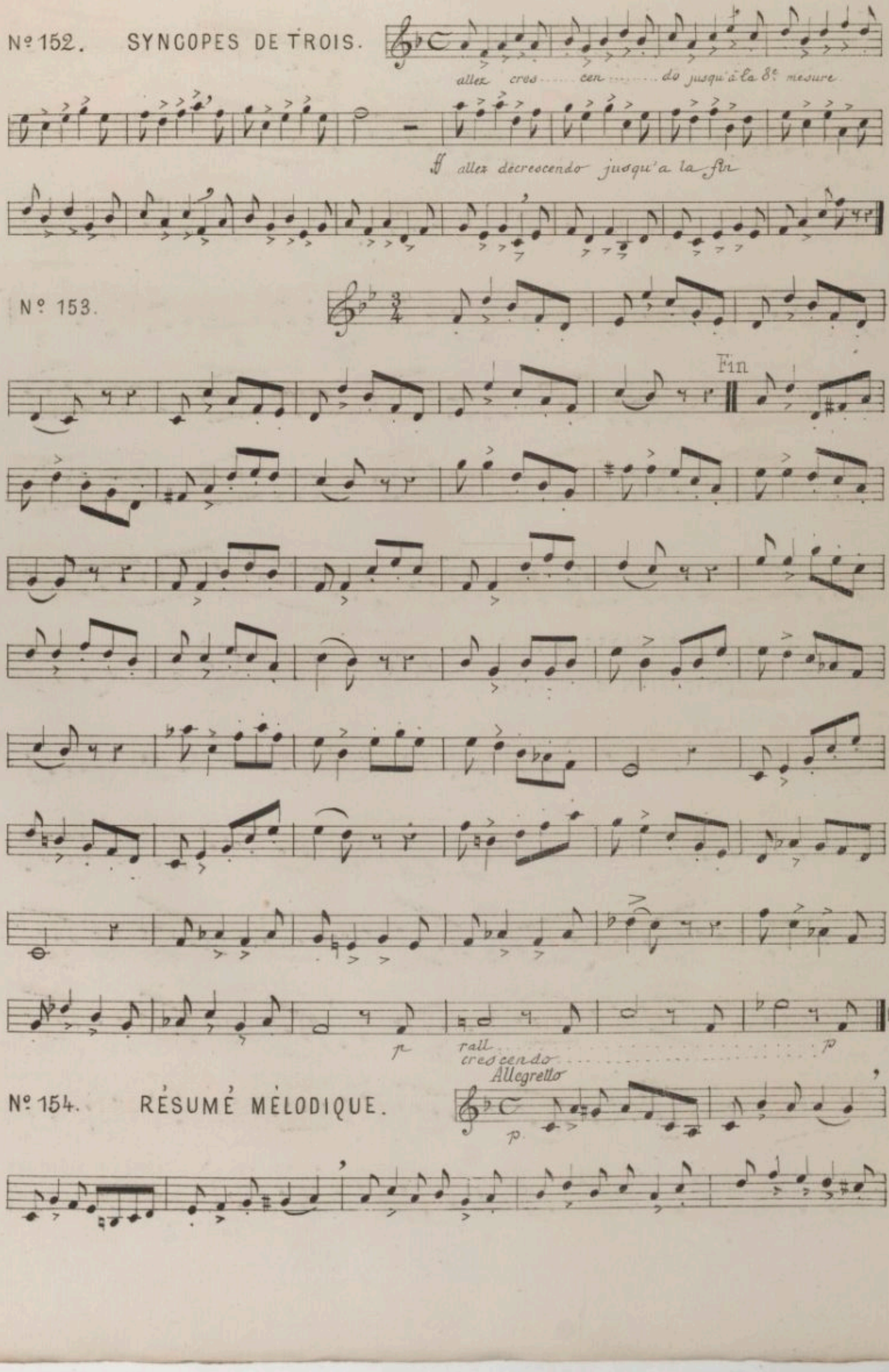
COULÉ DE DIFFÉRENTS INTERVALLES.

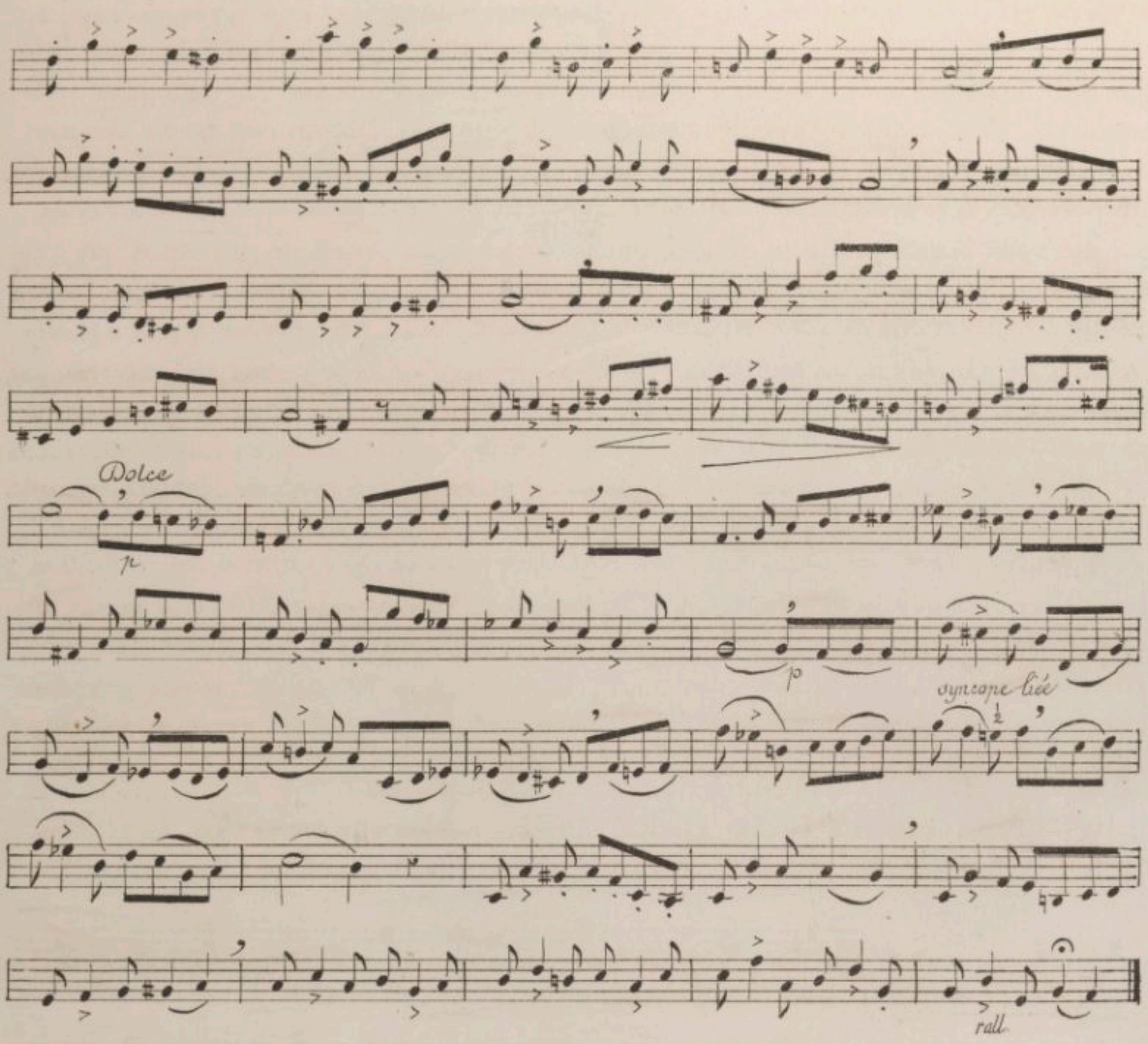
Nº 151.

APPLICATION MÉLODIQUE.



Nº 152. SYNCOPES DE TROIS.





DES NUANCES, DU RHYTHME, DES SONS FILÉS, DE LA MANIÈRE DE PHRASER.

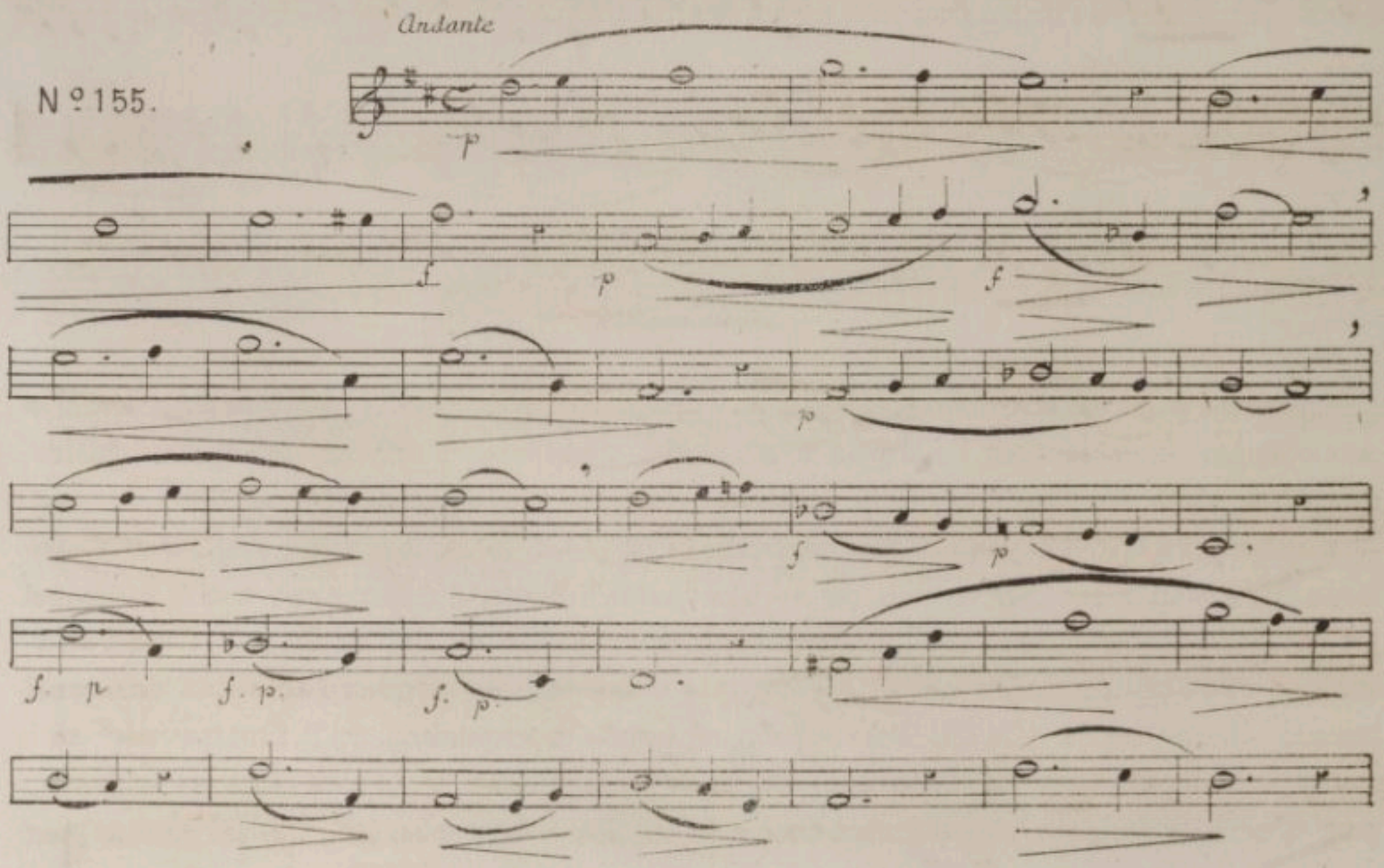
Comme la langue Française, la musique a sa ponctuation, cette ponctuation s'appelle nuance; les nuances sont l'âme de la musique. Pour bien nuancer, il faut être maître des sons, aussi bien dans les forte, comme dans les piano, savoir les enfler ou les diminuer, ce qui s'acquiert par la persévérance à faire des sons soutenus et des sons filés à tous les degrés; on ne doit pas se décourager à faire ce travail par lequel on obtient la sureté des notes, la facilité dans l'attaque, et, qui en un mot, vous rend maître des sons de votre instrument, que vous pouvez gouverner selon vos sentiments et vos désirs. Le Rhythme est donné par le mouvement qu'il faut savoir se rendre compte. Ces mouvements dont les termes sont indiqués dans les solfèges, par des mots Italiens, s'indiquent toujours en tête des morceaux. Un morceau bien

rhythmé est donc un morceau bien suivi dans son mouvement et d'après les inspirations du Compositeur. La manière de phraser est de bien comprendre, la pensée de l'auteur n'est pas donnée á tout le monde, le goût doit diriger l'artiste dans ce travail, il faut se conformer strictement aux nuances indiquées, savoir donner une attaque vigoureuse et poser le son d'une douceur extrême selon le caractère du morceau. L'expression ne doit cependant pas être exagérée et doit être amenée par des sons bien combinés et bien proportionnés au genre de musique que l'on a á exécuter, trop vouloir faire du sentiment, soit par des expressions exagérées ou des tremblements de sons rendrait la phrase ridicule. En général, quand la phrase est amenée par des notes montantes, il faut alors enfler le son, mais progressivement ainsi que je l'ai indiqué dans les leçons qui précèdent: C'est le contraire pour la phrase descendante que l'on diminuera proportionnellement. Les terminaisons des phrases doivent être faites avec douceur et poser le son avec délicatesse, terminer une phrase ou un point d'orgue brusquement serait faire preuve de mauvais goût.

Je soumets ci-après quelques exercices en sons liés ou en sons soutenus qu'il faudra travailler avec gôut et persévérance, elles sont utiles non seulement au point de vue des sons et des nuances, mais au point de vue de la respiration qu'il faut savoir ménager selon la longueur de la phrase, car il est tout naturel que l'on ne doit pas respirer dans une phrase qui est liée. Je recommande donc de travailler souvent ces exercices pour obtenir l'ampleur, la sûreté dans les sons et la fermeté de l'embouchure. *(Après les exercices)*

SONS FILÉS ET SOUTENUS, pour développer les sons.

N° 155.



Nº 156

Andante

Dolce plus vite

MÉLODIE

Nº 157

Andante

Dolce

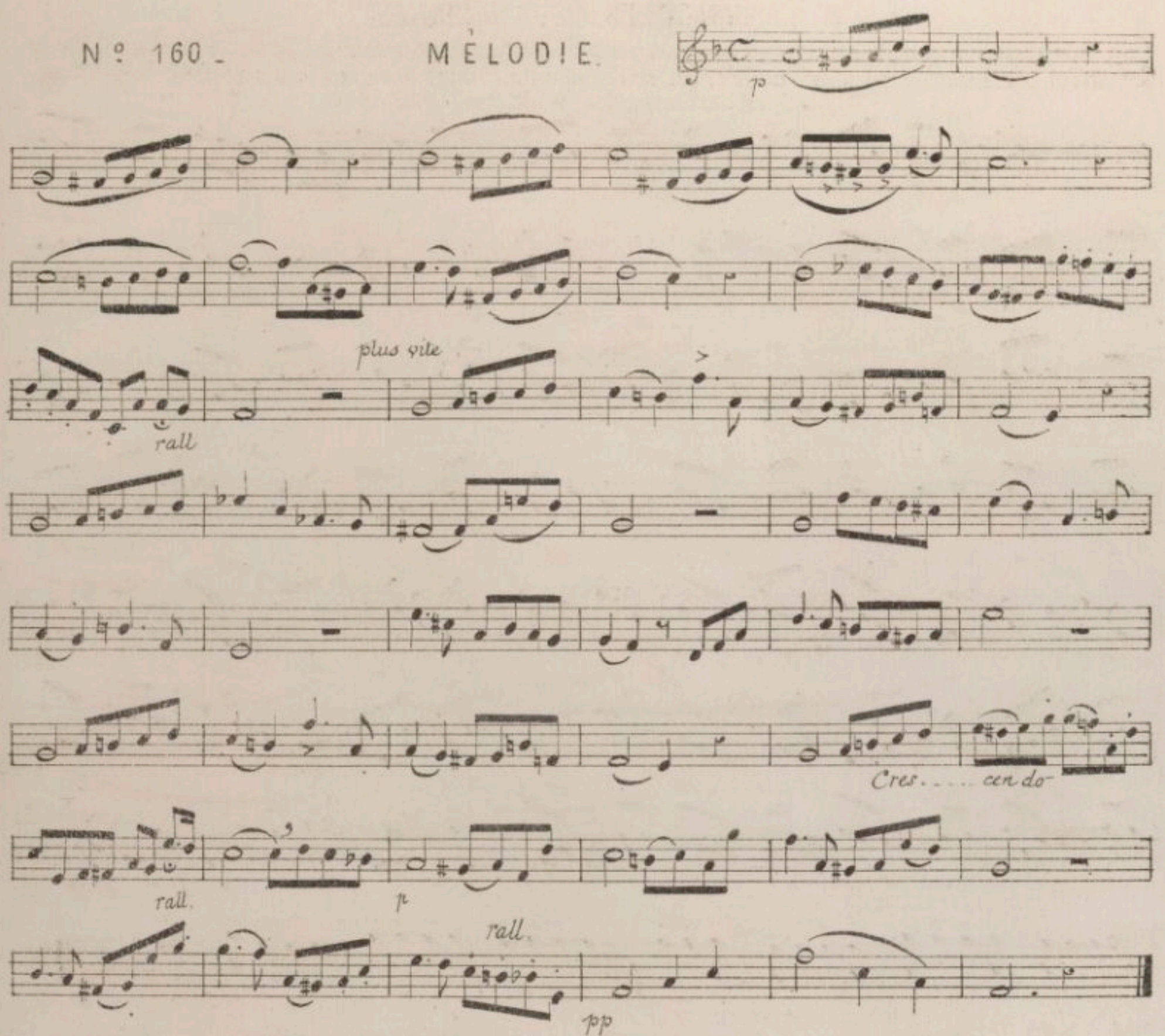
Andantino.

Nº 158

Allegretto

Nº 159

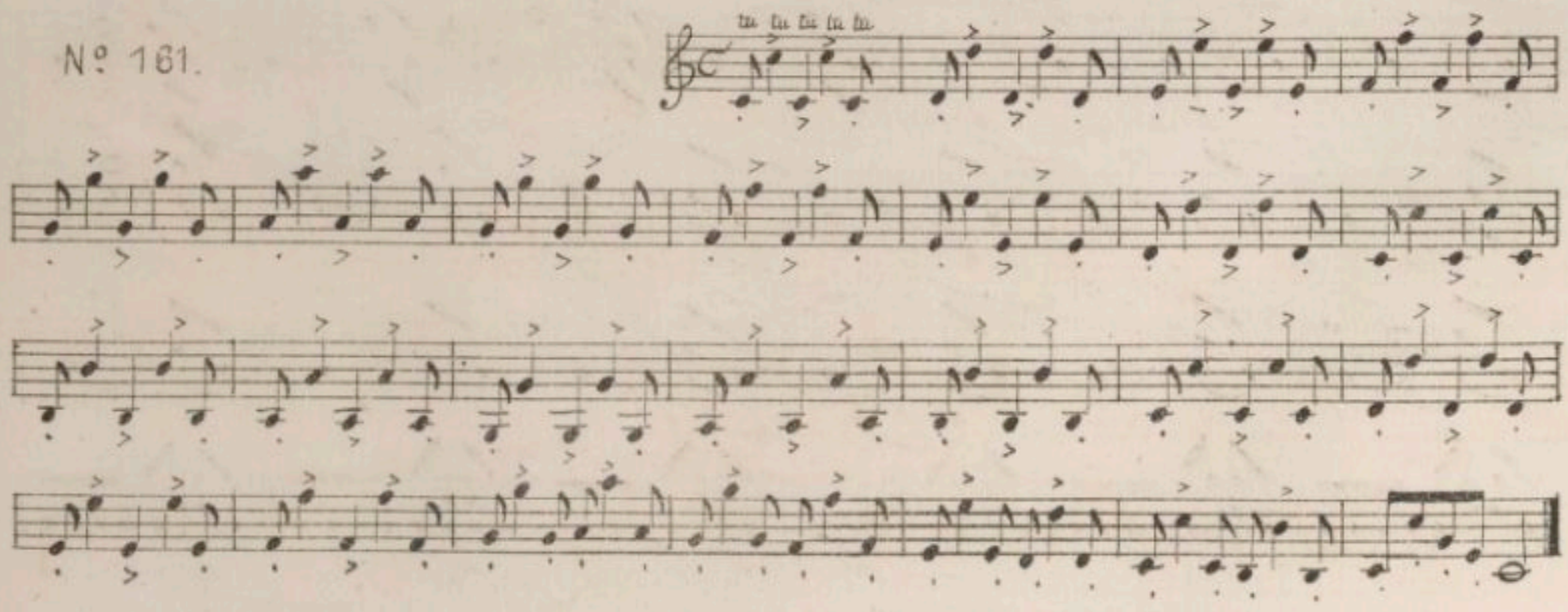
Nº 160. MÉLODIE.



SYNCOPES D'OCTAVES.

Dans cet exercice, il faut se méfier du déplacement de l'embouchure pour passer de la note aigüe à la note grâve. N'accusez la syncope que dans l'attaque.

Nº 161.



SYNCOPES AVEC SILENCES.

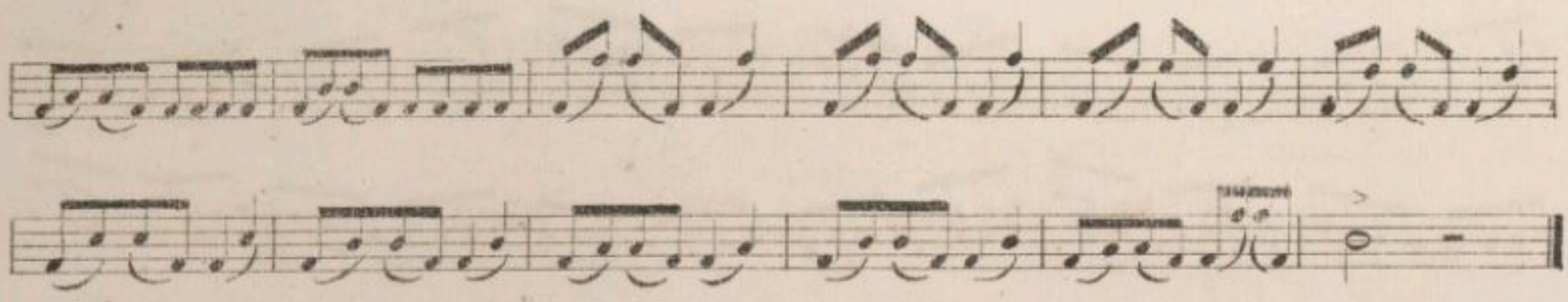
Dans les mesures qui commencent par deux croches et un demi-soupir, la 1re croche étant sur le temps fort, il faut l'accuser un peu plus que la 2e qui ne doit être pour ainsi dire que le contre-coup de la 1re ce qui est le contraire pour les syncopes.

N° 162

Fin

D.C.

N°163. SUR LE COULÉ



RÉCAPITULATION sur le COULÉ et le PIQUÉ, POUR S'HABITUER AUX DIFFÉRENTES ARTICULATIONS.

Il faut étudier cet exercice souvent, sans presser le mouvement et avec égalité, puis on le prendra dans un mouvement plus vif et a deux temps.

Nº 164.

Moderato

APPLICATION ET RÉSUMÉ MÉLODIQUE SUR LES ARTICULATIONS.

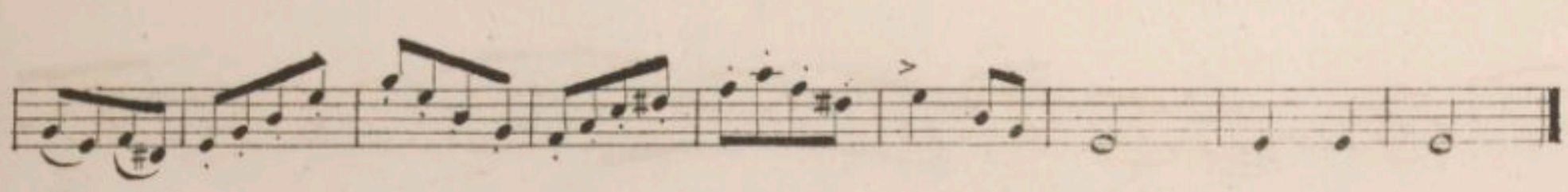
Nº 165. EN MI- MINEUR.

Allegretto

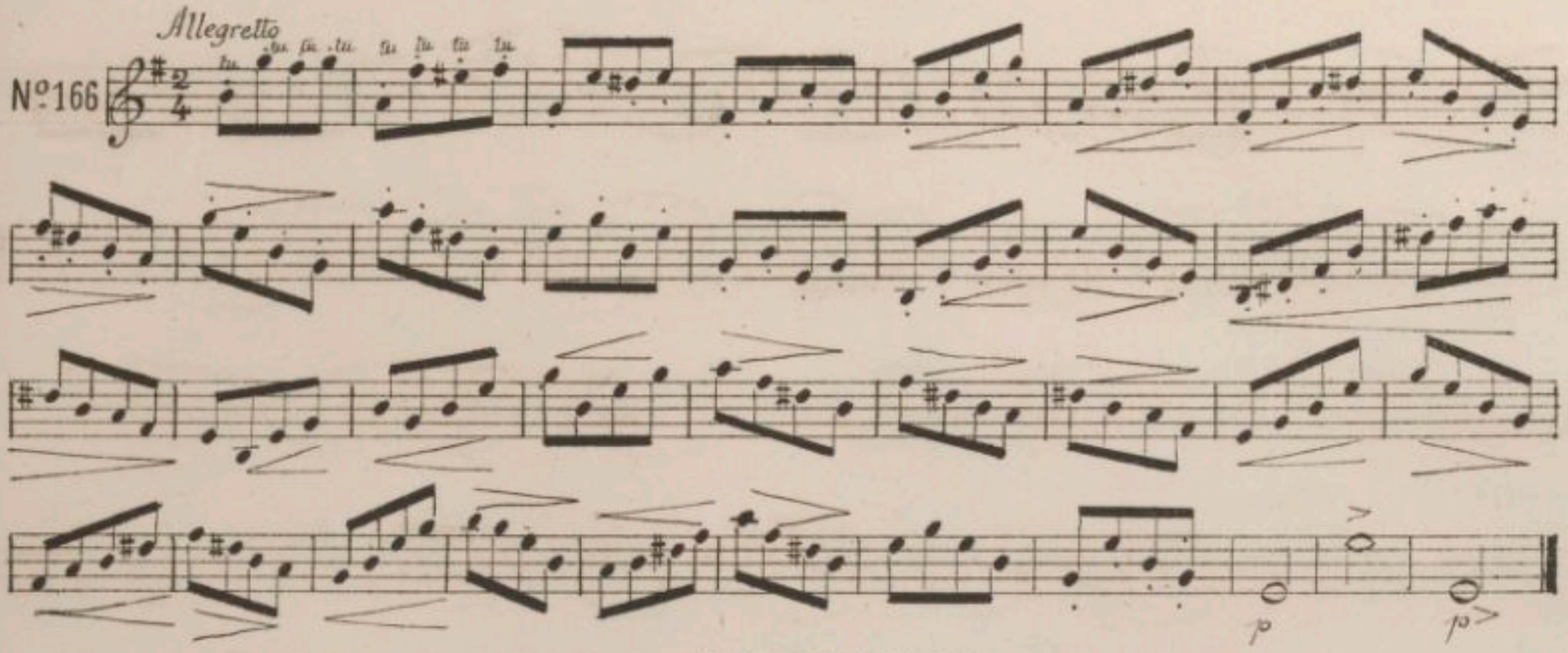
p

portez le son avec

souplesse sur la note supérieure

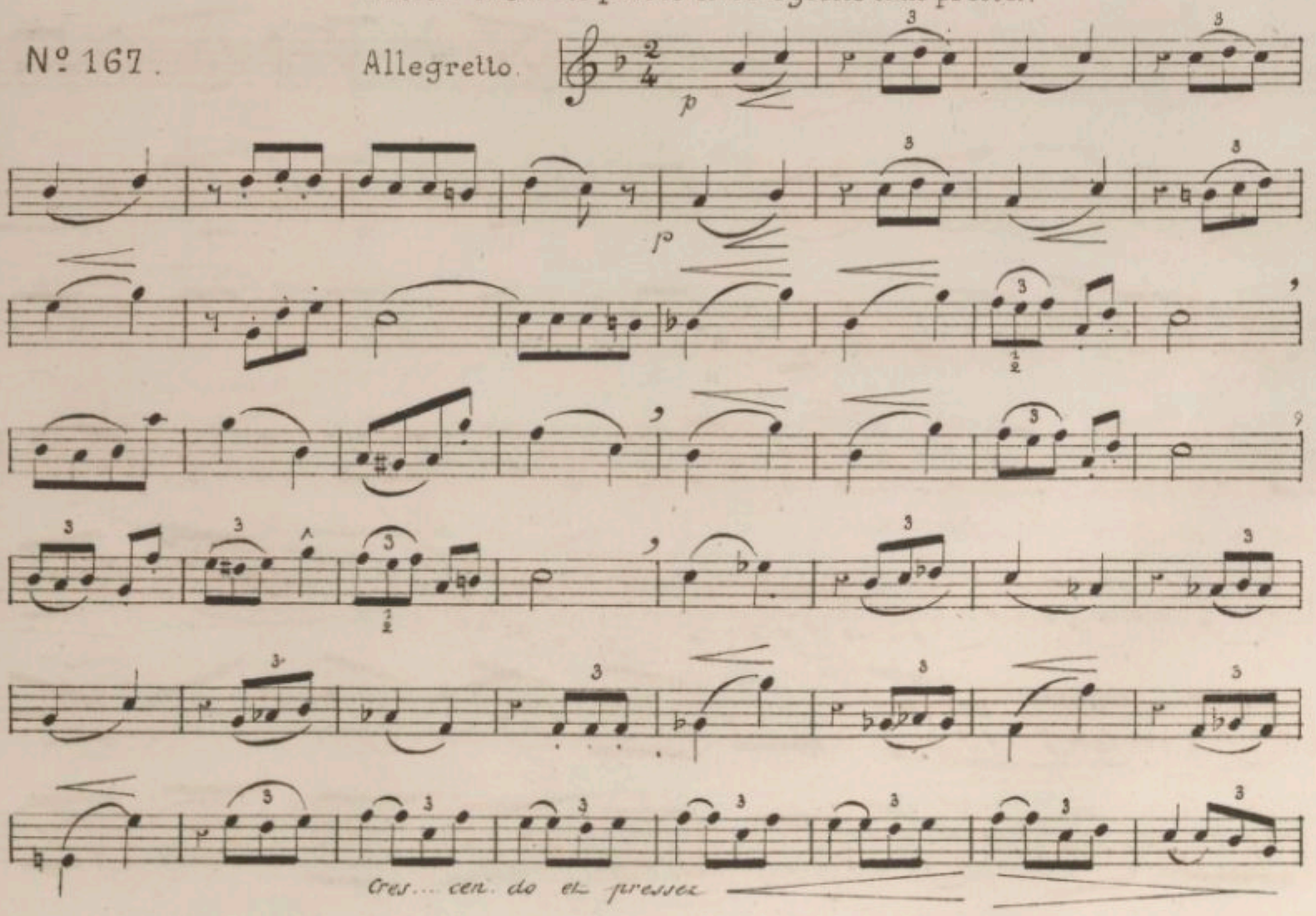


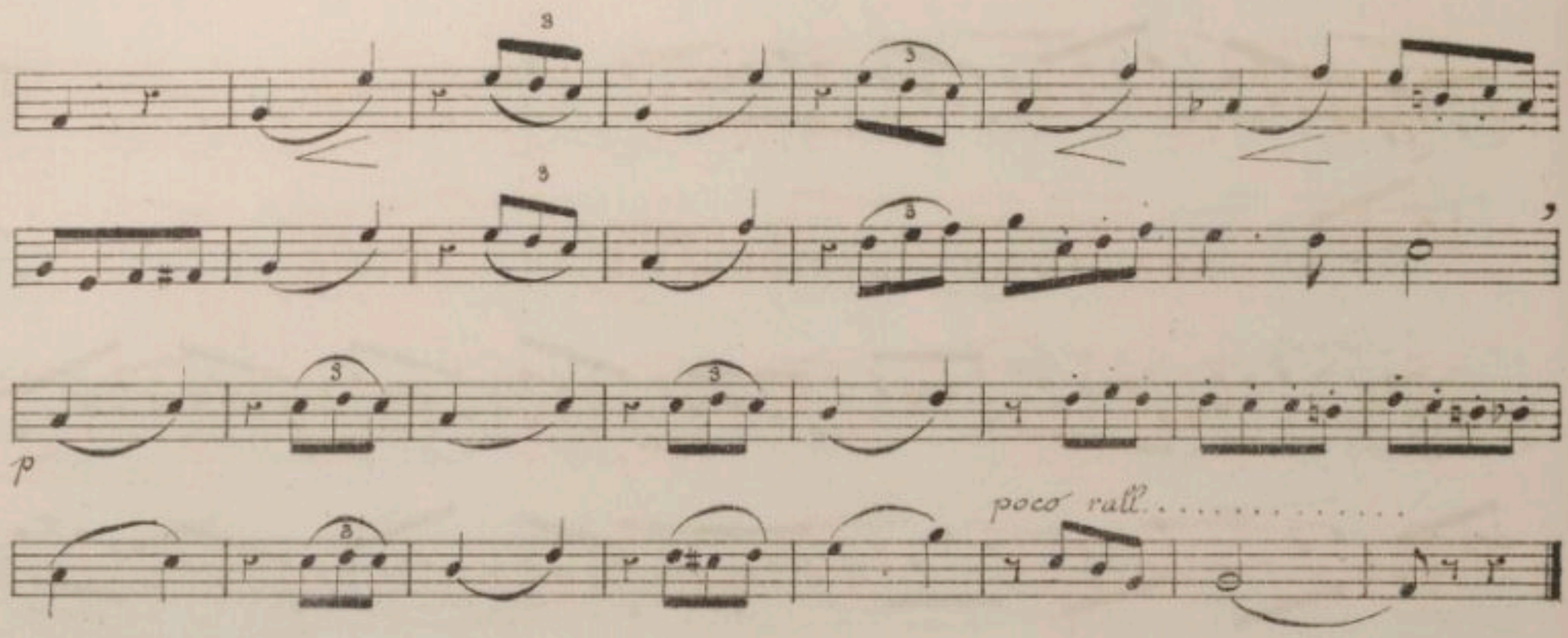
SUR LE PIQUÉ D'INTERVALLE, EN MI-MINEUR.



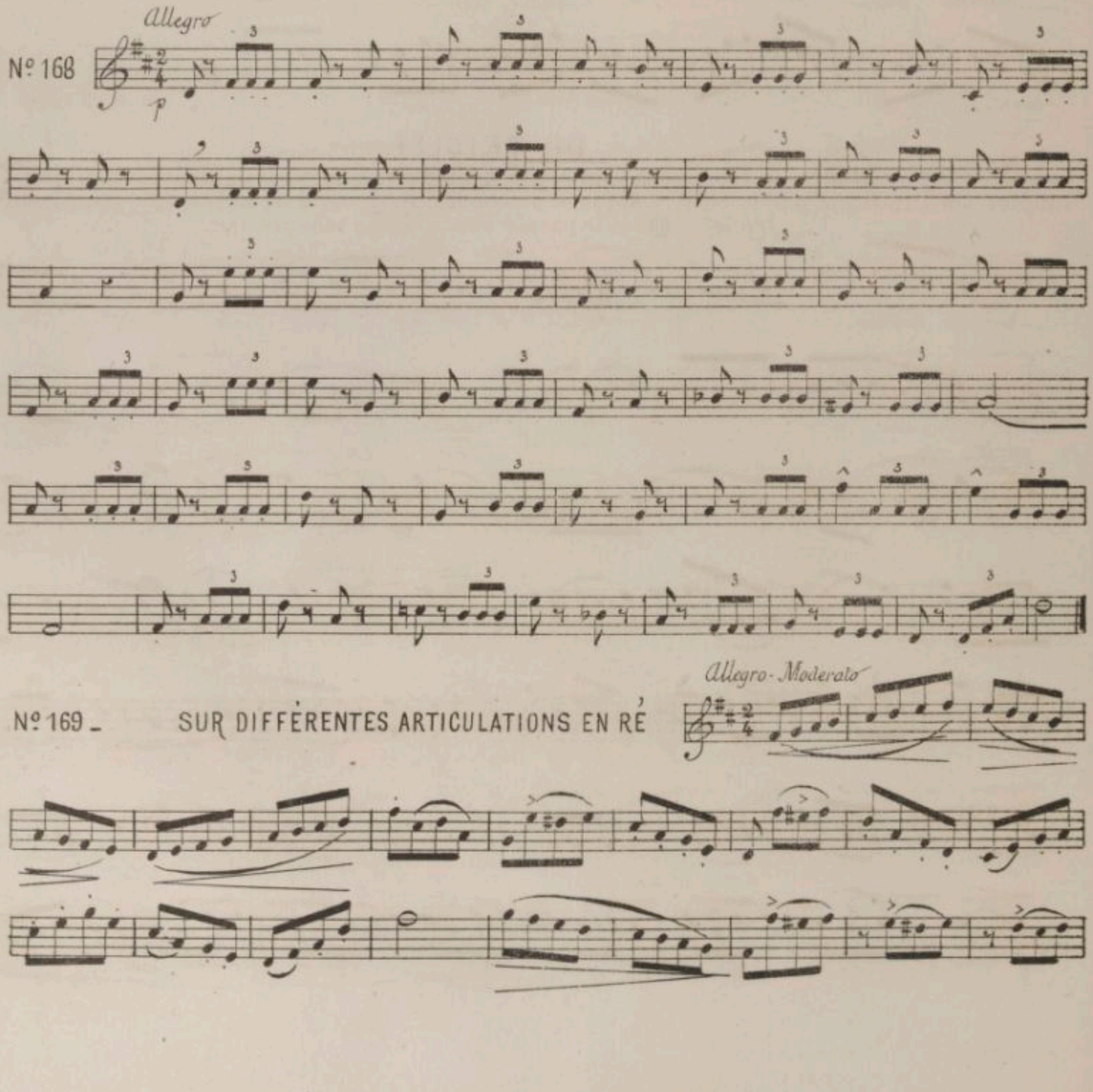
DU TRIOLET.

Le triolet est un groupe de trois note, qui représentent la valeur de deux dans les mesures simples. On l'indique par le chiffre **3**, placé au dessus du groupe de notes que l'on veut faire triolet. Il faut le passer avec égalité sans presser.

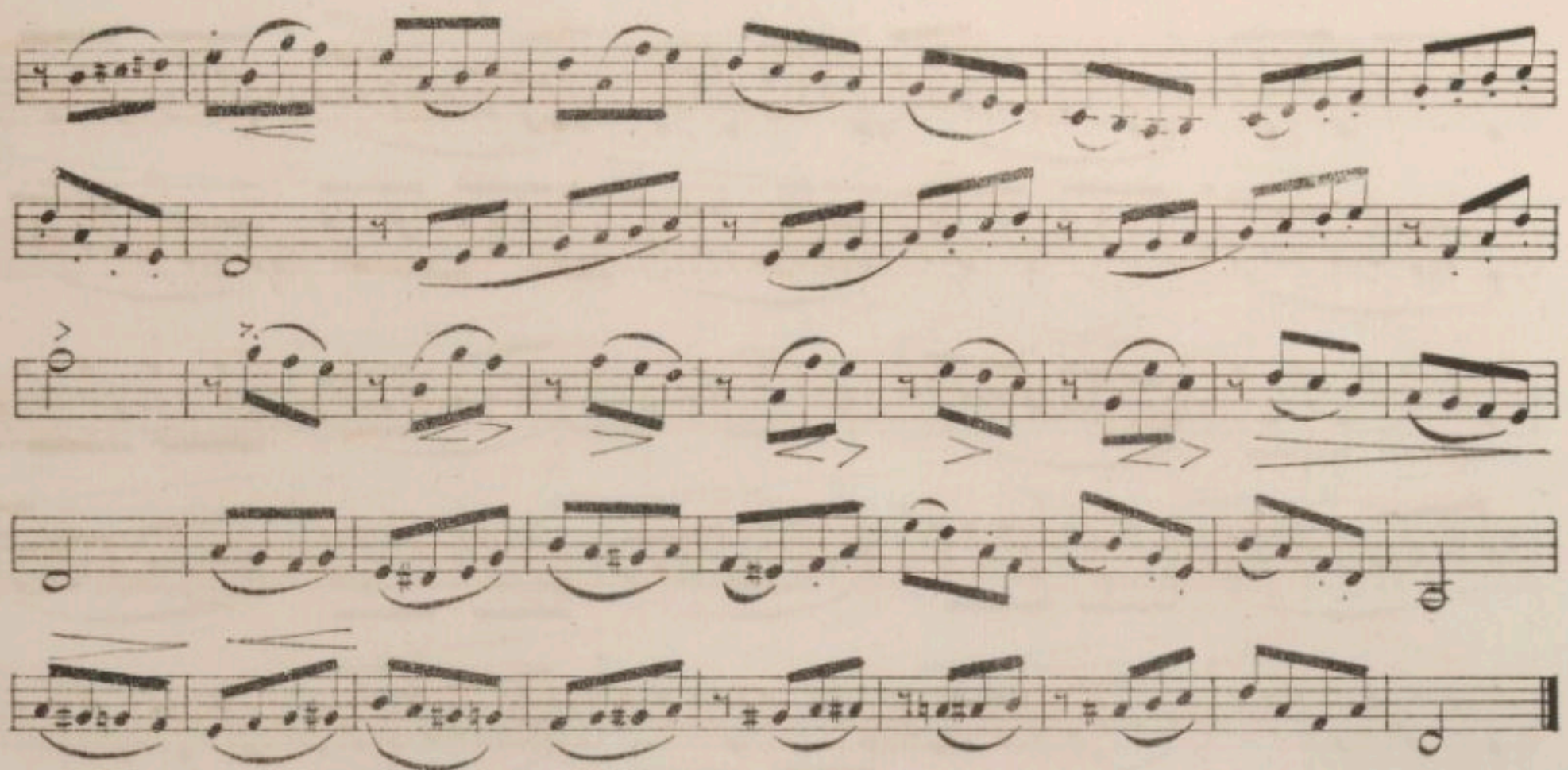




SUR LE MÊME DEGRÉ, EN PIQUÉ POUR EXERCER LA LANGUE.

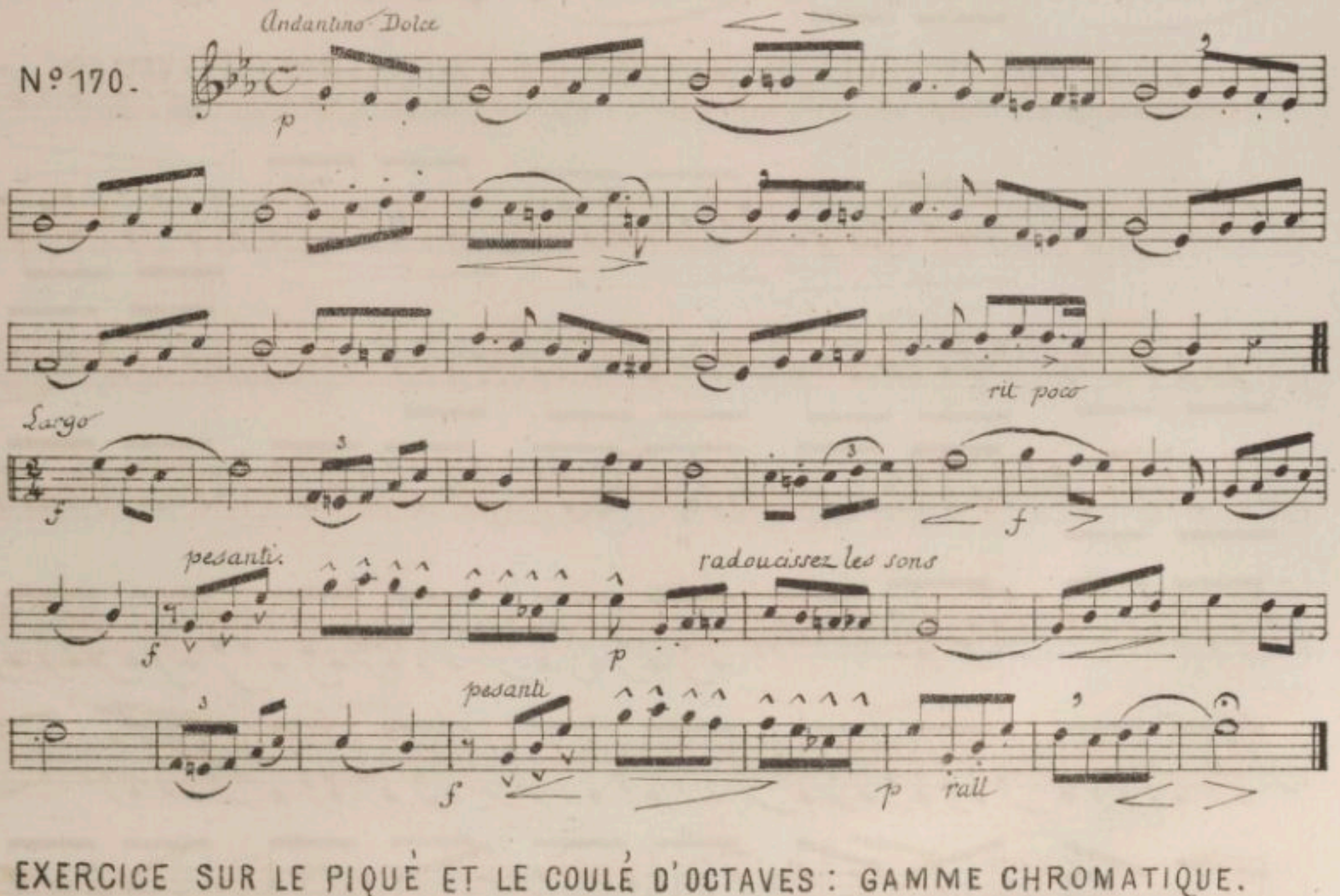


Nº 169 _ SUR DIFFÉRENTES ARTICULATIONS EN RÉ



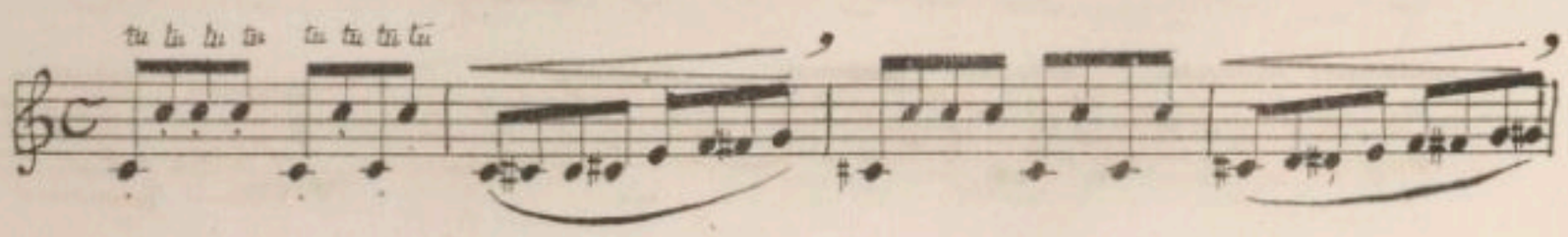
MÉLODIE EN MI♭, (SOUTENEZ BIEN LES SONS.)

Nº 170.



EXERCICE SUR LE PIQUÉ ET LE COULÉ D'OCTAVES : GAMME CHROMATIQUE.

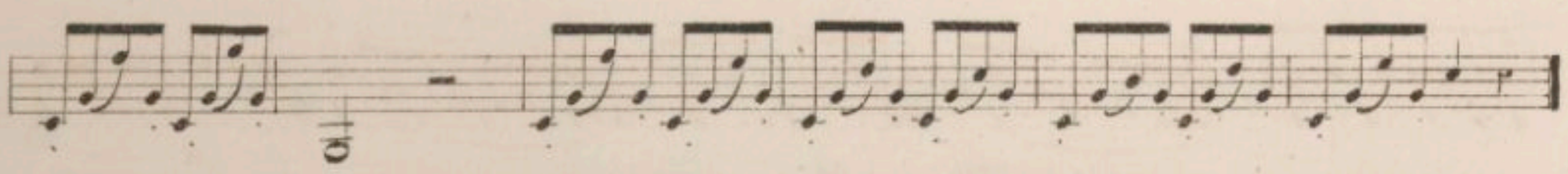
Nº 171.



ETUDE SUR LE COULÉ DE DEUX CROCHES À DIFFÉRENTS INTERVALLES.

Pour exercer les lèvres et leur donner de la souplesse. *(Placez les croches avec égalité sans presser.)*

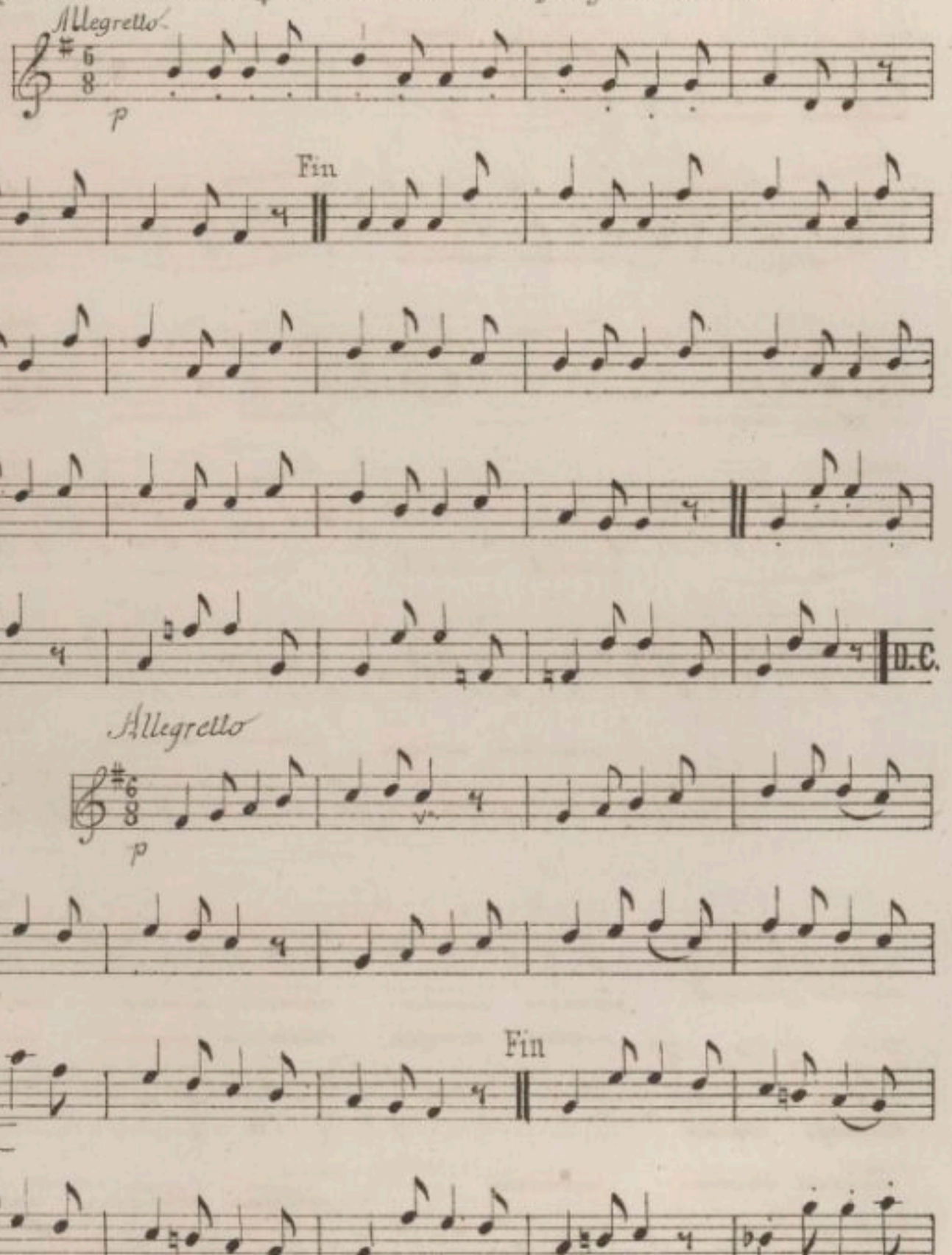
Nº 172.



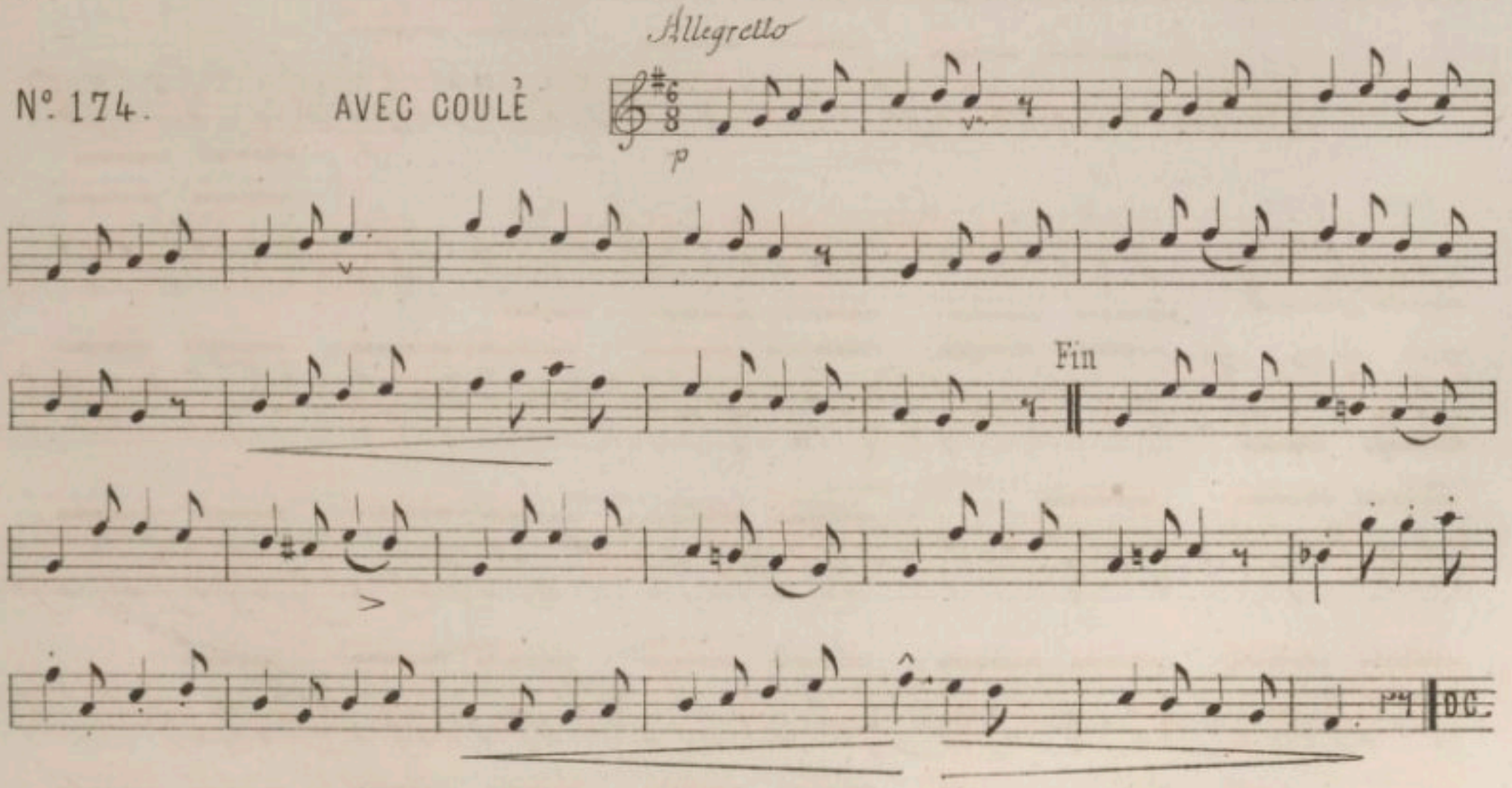
EXERCICES SUR LA MESURE A $\frac{6}{8}$.

Défiez-vous de passer trop rapidement la croche en lui donnant la valeur d'une double ce qui oterait le caractère de la mesure et lui ferait prendre celui du $\frac{2}{4}$. Ne lui donnez que juste sa valeur.

N° 173 _ N'oubliez pas d'accuser chaque note par la syllabe *Tu*

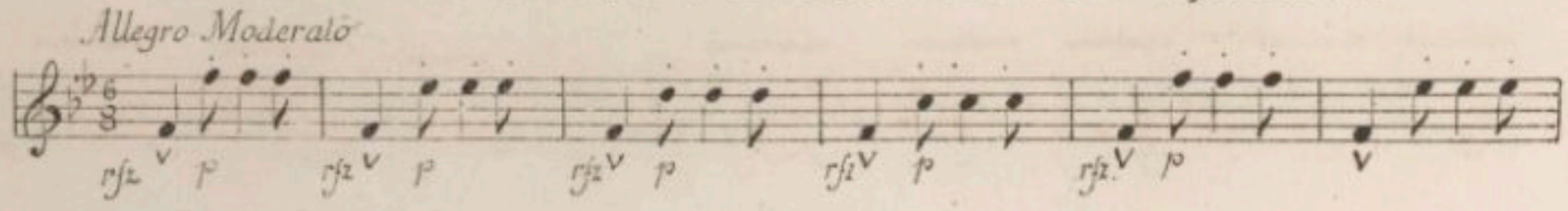


N°. 174. AVEC COULÉ



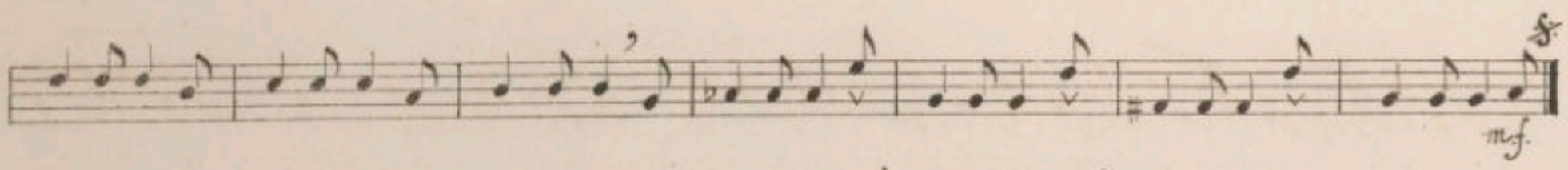
Pour apprendre à accuser des notes isolées par des piano et des forte : attaquez la 1re. note de chaque mesure franchement sans faire cuivrer le son, détachez délicatement celles qui suivent.

N°175



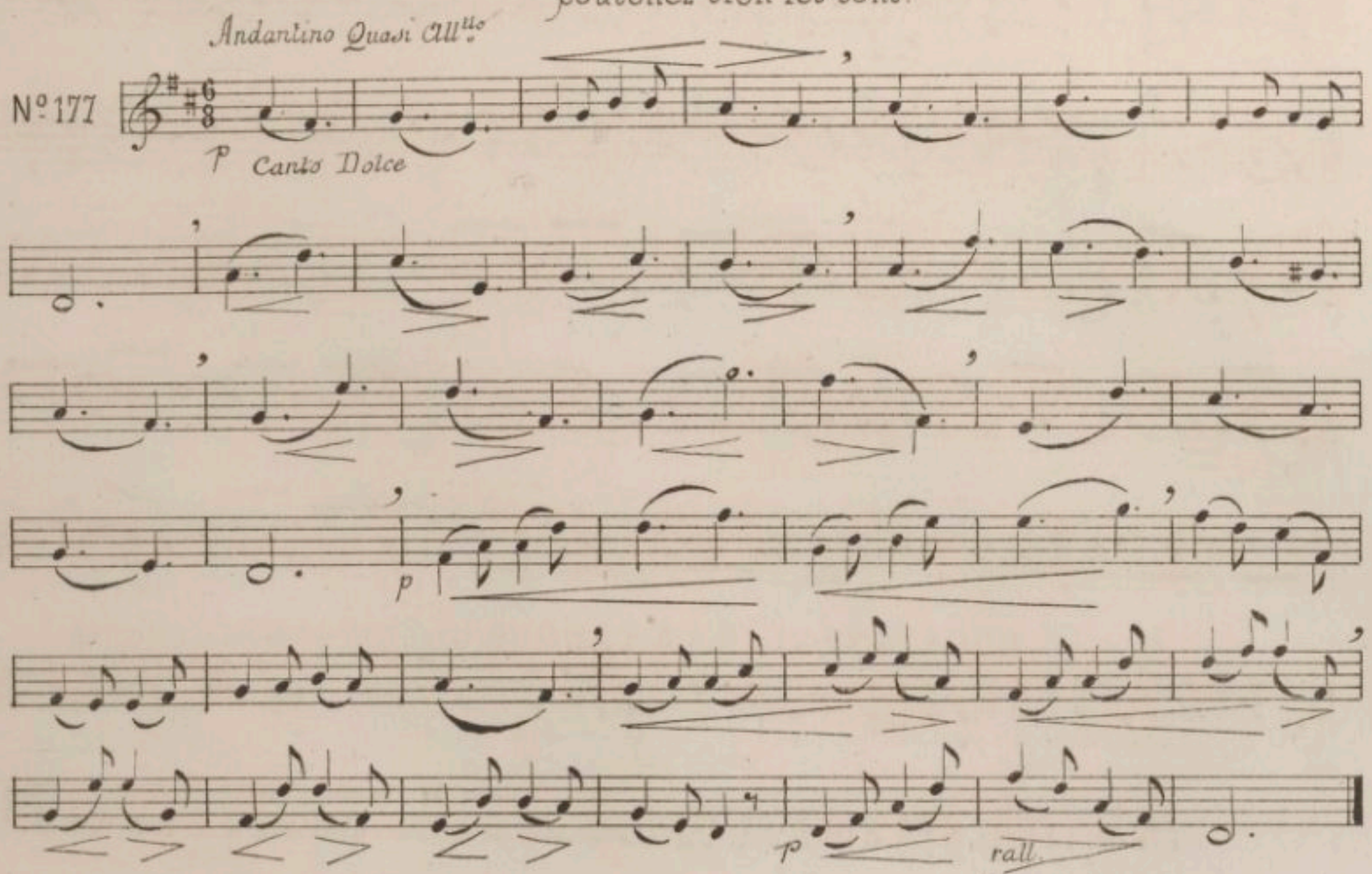
EN DIFFÉRENTS TONS, Accusez davantage les notes marquées d'un chevron ^

Nº 176



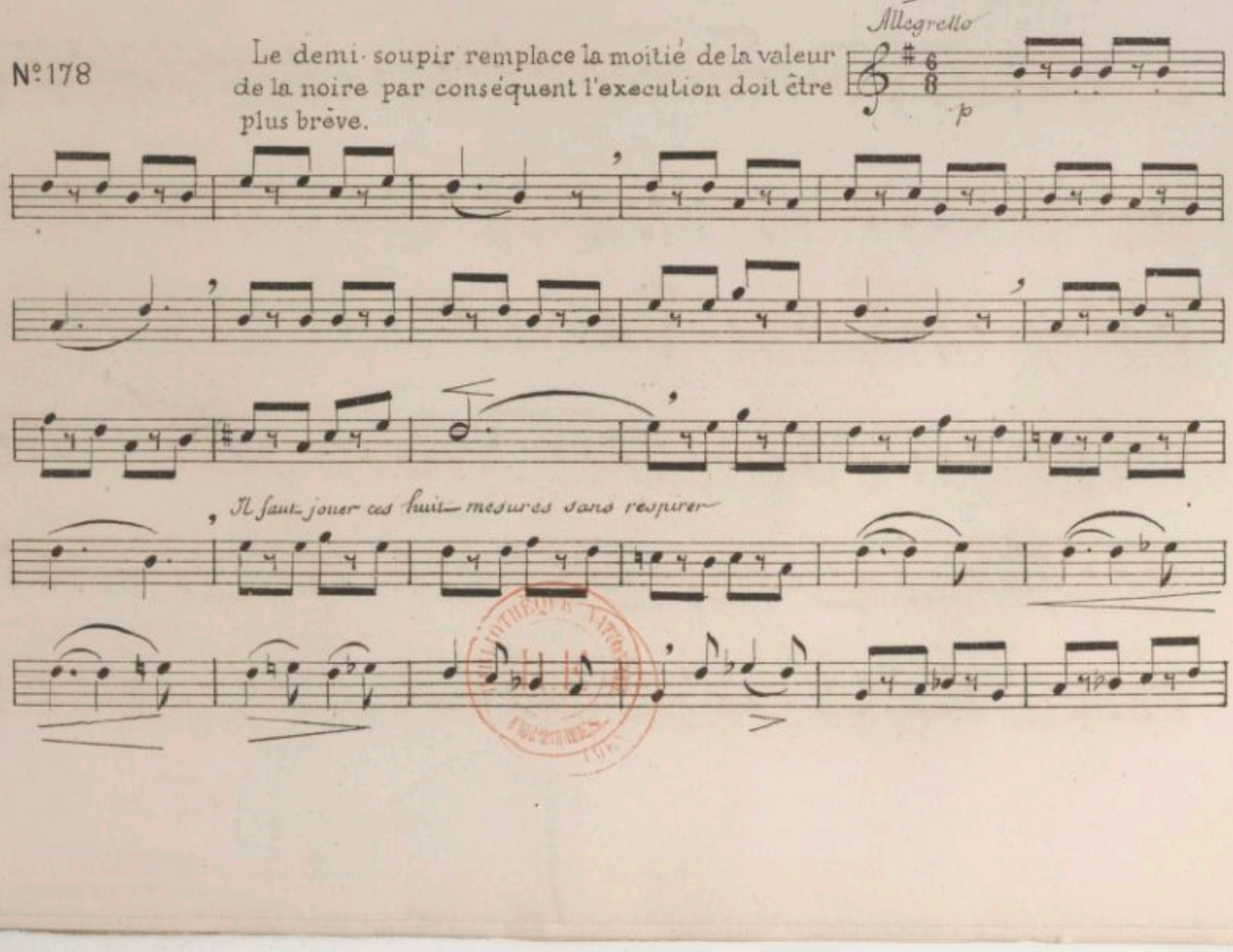
EXERCICE SUR LE LIÉ DANS LE $\frac{6}{8}$.

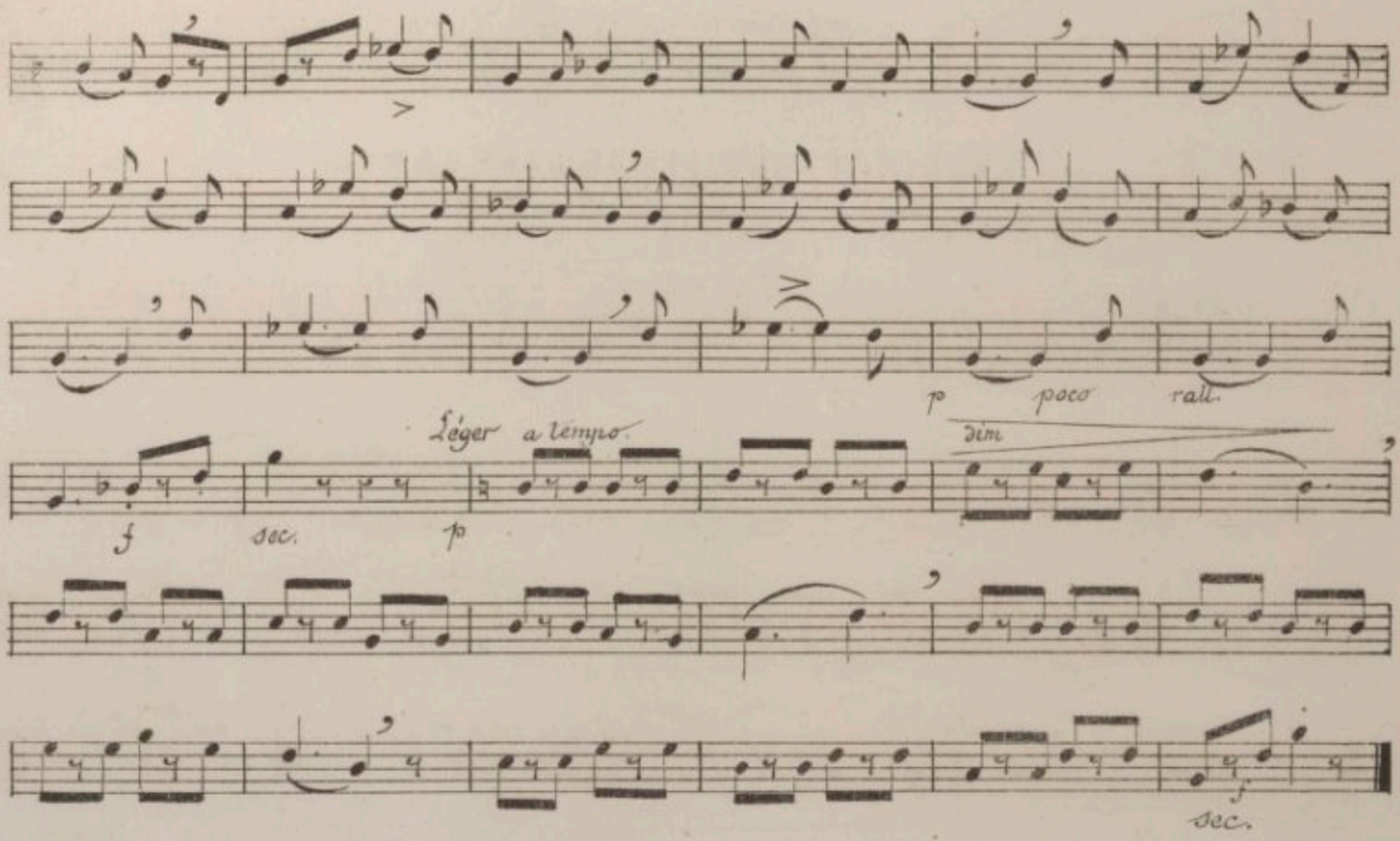
Soutenez bien les sons.



Nº 178

Le demi-soupir remplace la moitié de la valeur de la noire par conséquent l'execution doit être plus brève.

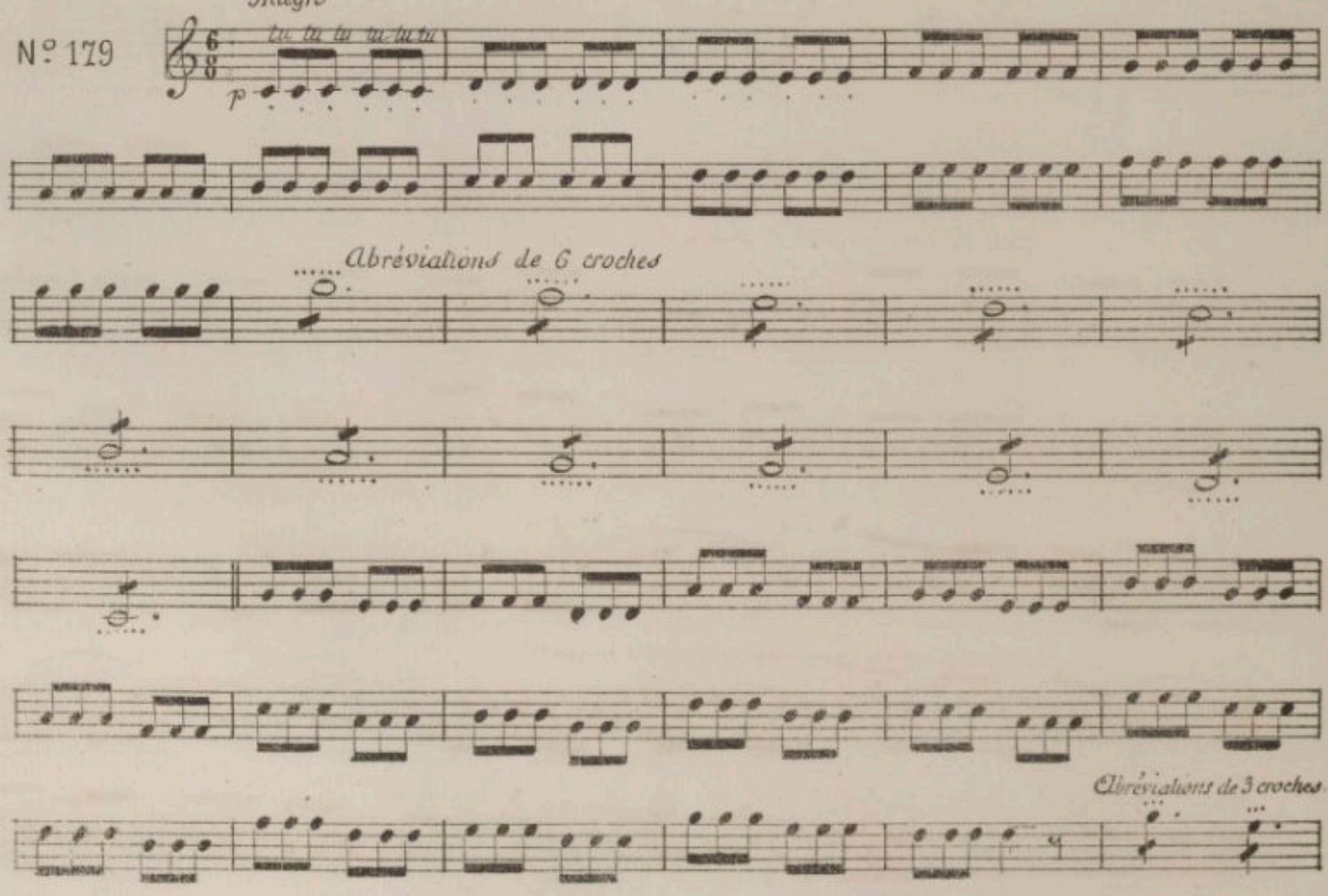


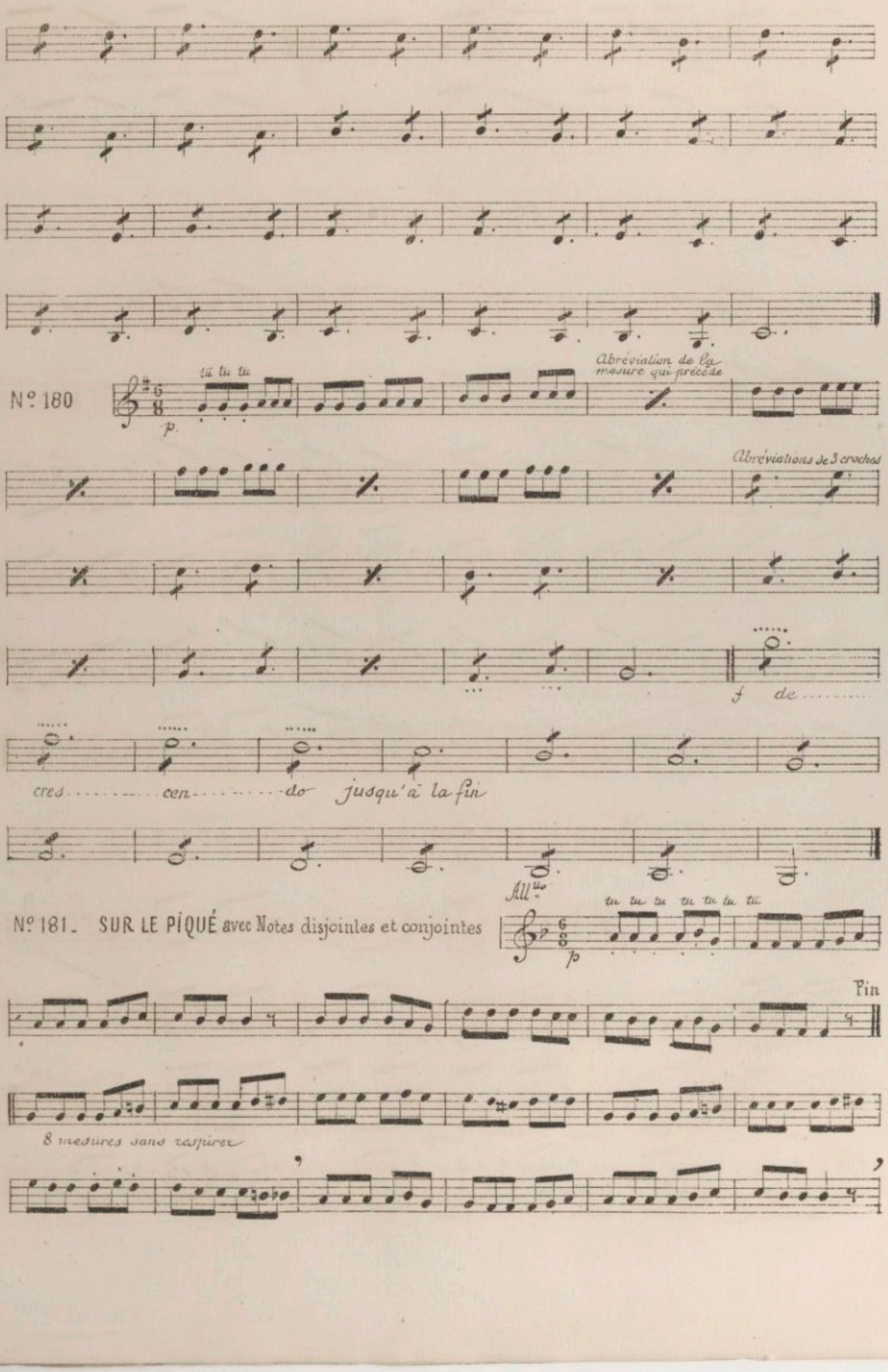


POUR EXERCER LA LANGUE SUR LE MÊME DEGRÉ.

Si l'on éprouve de la difficulté à faire nettement le coup de langue, on devra le commencer dans un mouvement lent en prononçant bien sur chaque attaque la syllabe *Tu* et non pas *Du* ou *Dou*, en le travaillant ainsi avec persévérance et de plus vite en plus vite, on obtiendra un résultat.

N° 179





Nº 181. SUR LE PIQUÉ avec Notes disjointes et conjointes

8 mesures sans respirer

D.C.

EXERCICE PAR DEGRÉS DISJOINTS.

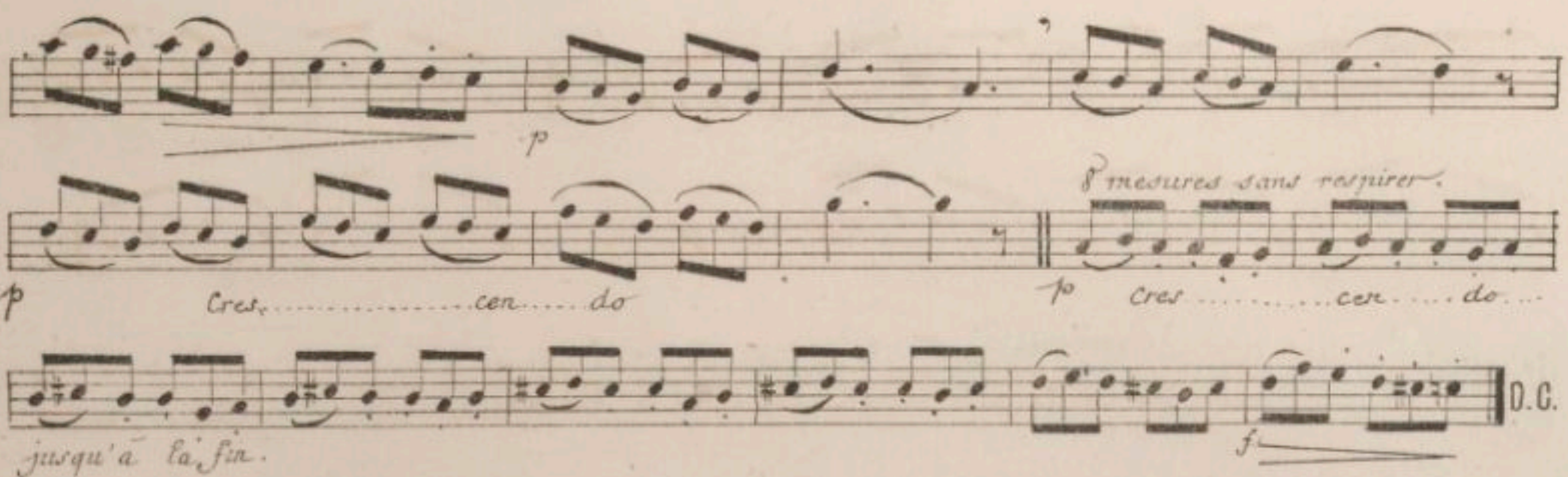
N°182. Accusez-bien la première note sans faire cuivrer le son. Piquez les 2 autres avec égalité.

EXERCICE EN NOTES LIÉES DE DEUX ET TROIS NOTES.

N° 183.

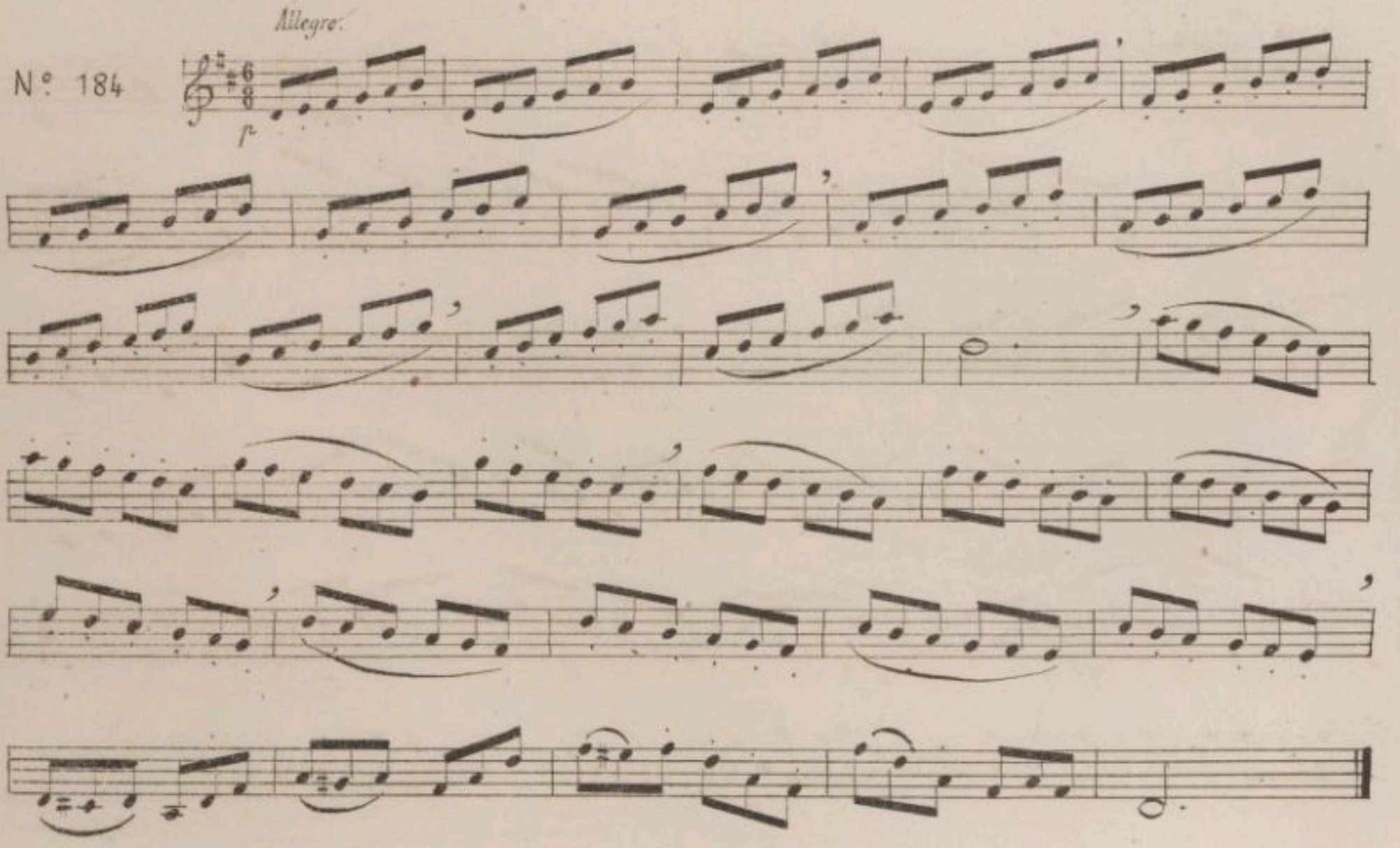
allegro

Fin



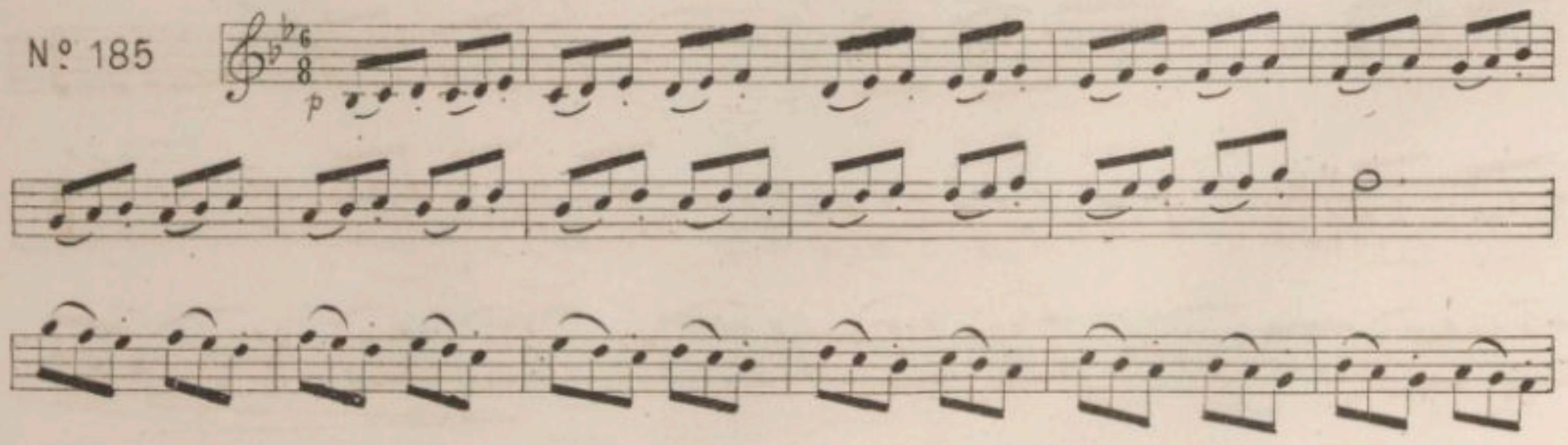
PIQUÉ ET LIÉ DE SIX NOTES SUR LA GAMME DE RÉ.

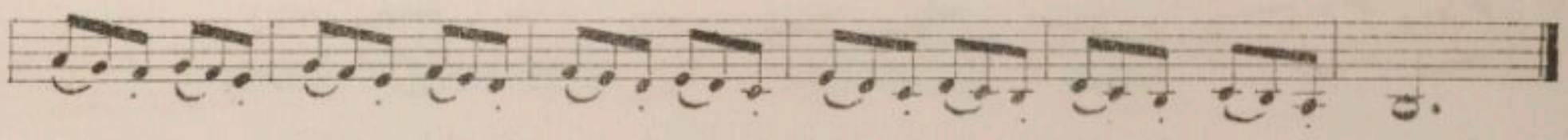
Nº 184



LIÉ DE DEUX NOTES, PIQUÉ D'UNE

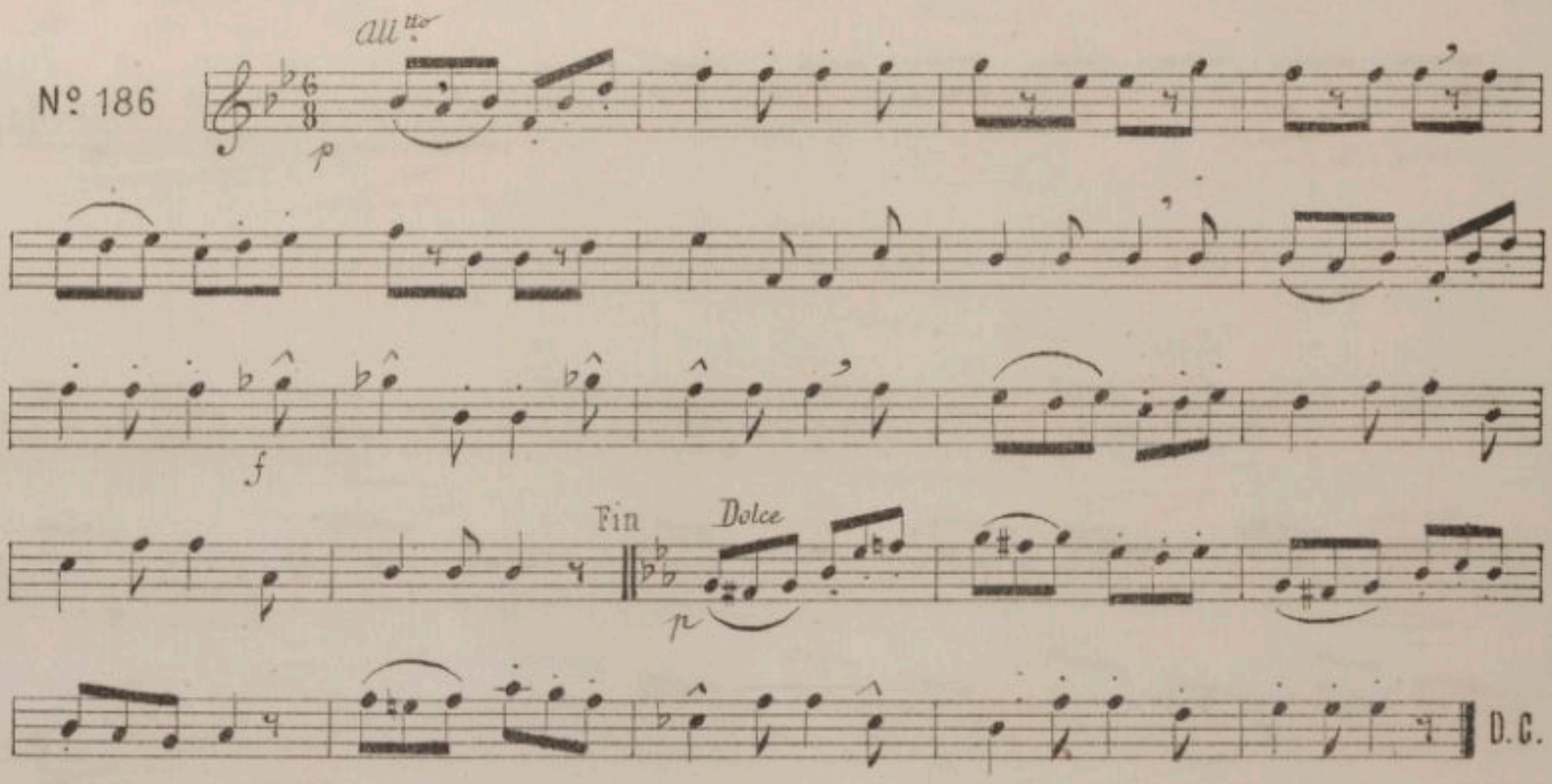
Nº 185





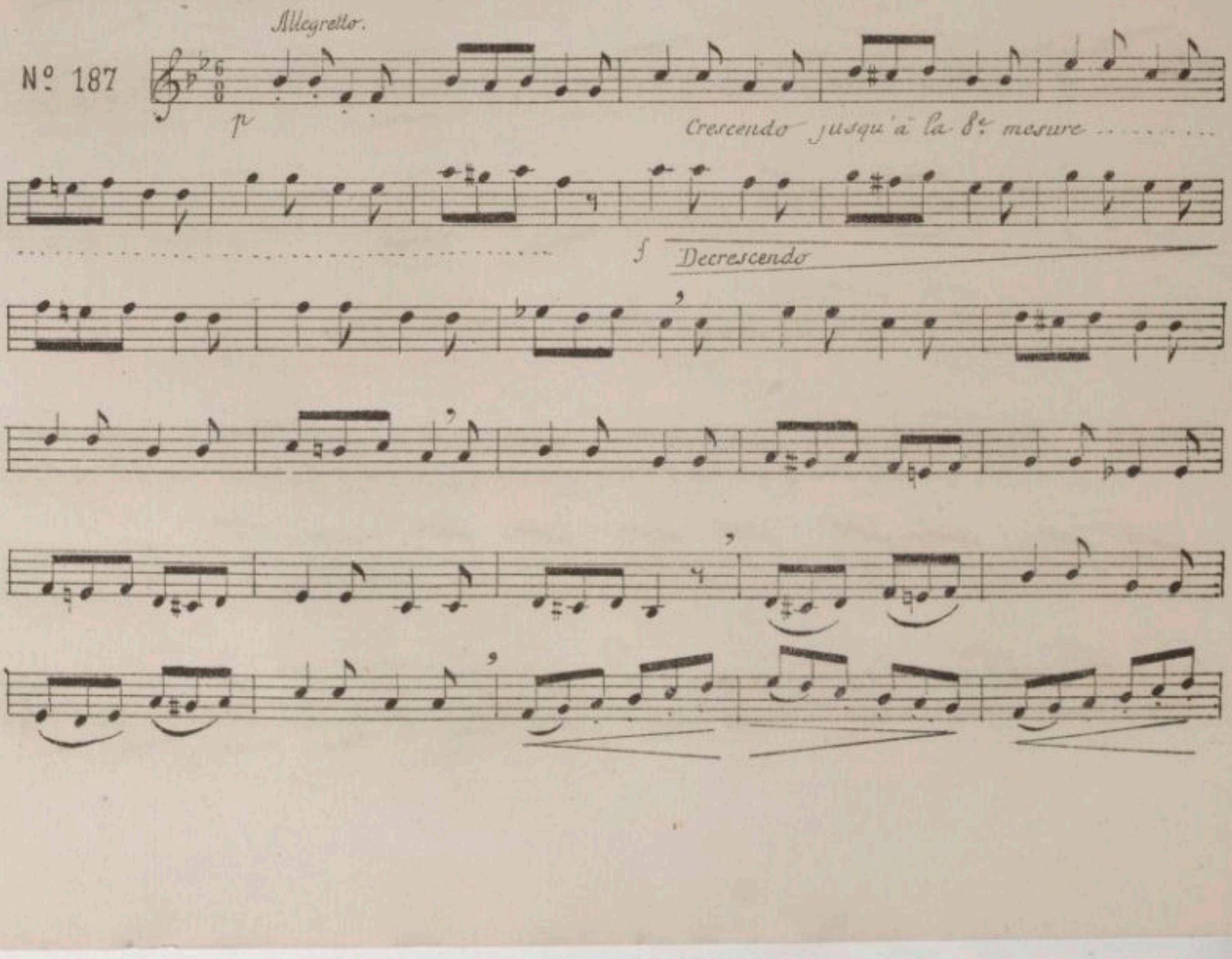
RÉSUMÉ 1°

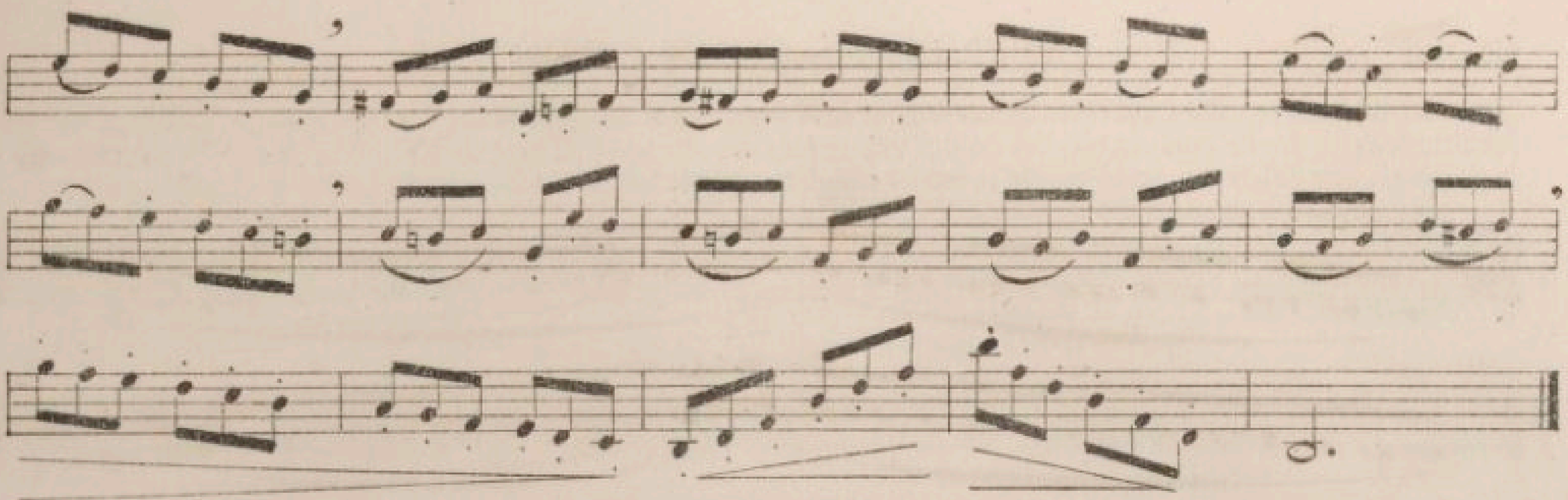
Nº 186



RÉSUMÉ 2°

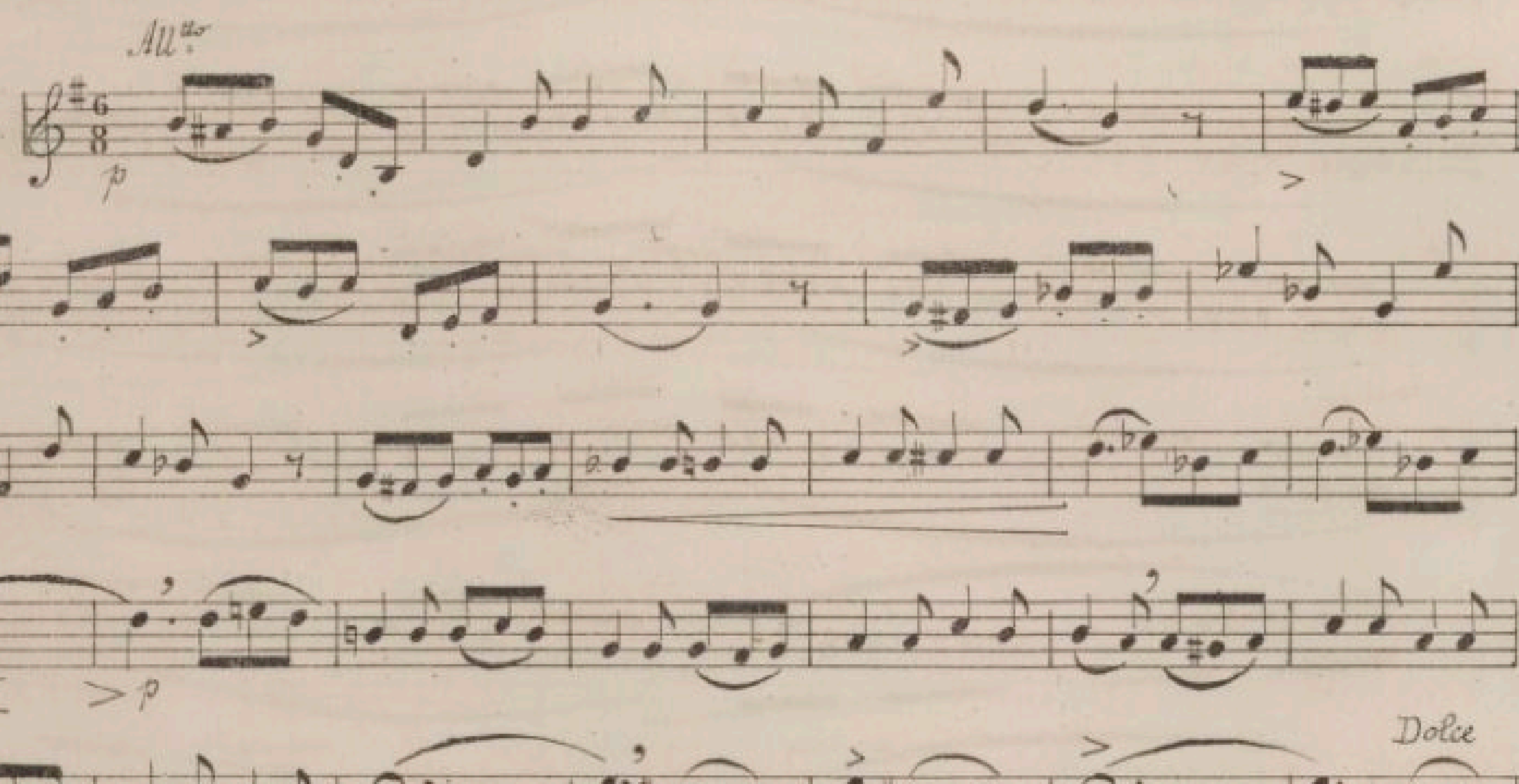
Nº 187





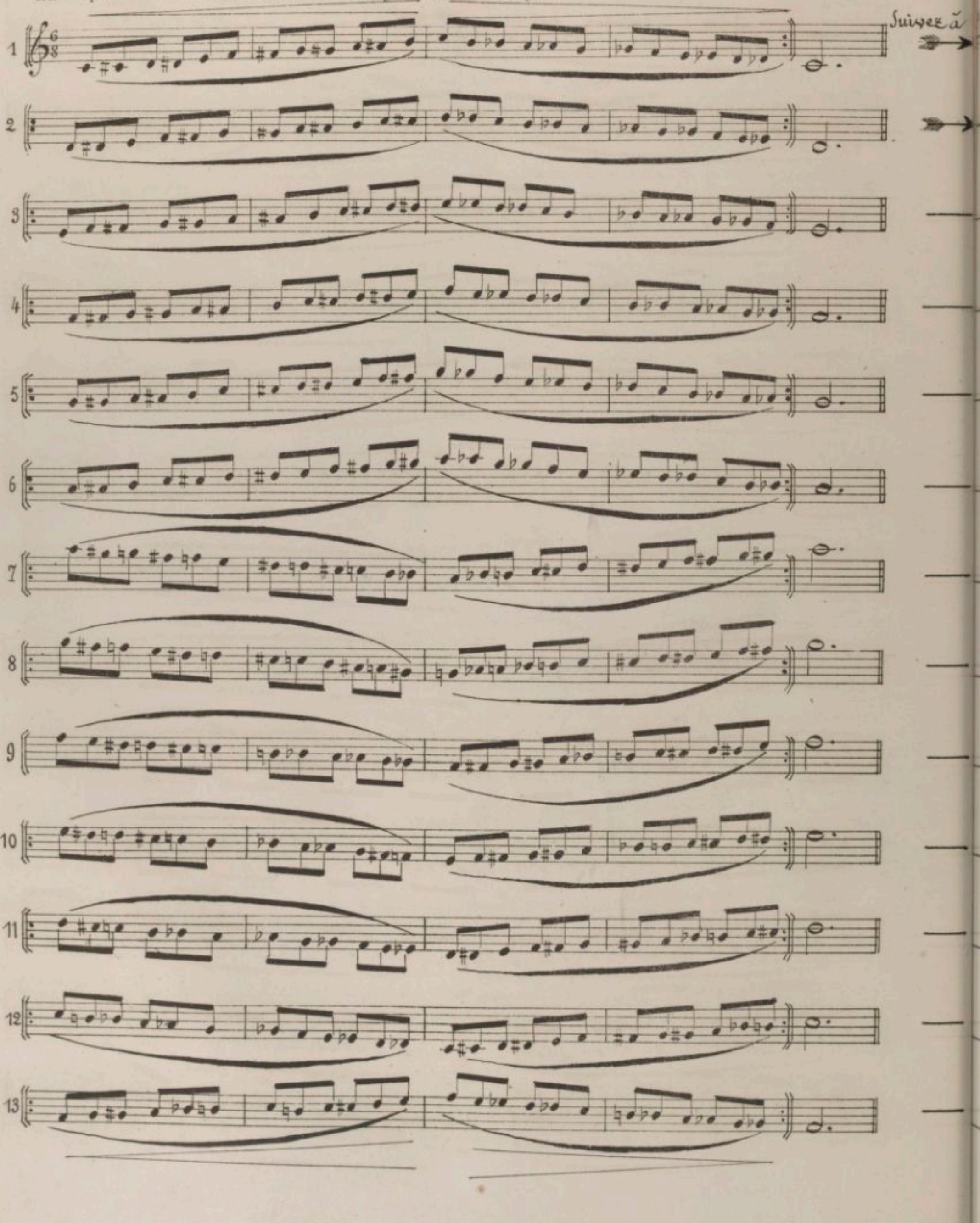
RÉSUMÉ 3º

Nº 188



Nº 189. EXERCICE sur la GAMME CHROMATIQUE.

Travaillez cet exercice en enflant le son en montant et en le diminuant en descendant, lentement en commençant afin de faire marcher le doigté régulièrement et de plus vite en plus vite. Répétez les reprises plusieurs fois de suite rendez-vous bien compte des différentes manières de noter les gammes chromatiques.



Cette page

Celle ligne donne exactement les mêmes sons que la gamme chromatique en Ré♭

Celle ligne se rapporte exactement à la gamme chromatique de Mi♭

Celle ligne donne exactement les mêmes sons que la ligne qui suit, ou Fa

Celle ligne se rapporte à la gamme chromatique de Sol♭

Celle ligne se rapporte à la gamme chromatique de La♭

Celle ligne se rapporte à la gamme chromatique de Si♭

Celle ligne se rapporte au ton de Sol♯ avec 7 dièze et un double dièze

Celle ligne se rapporte au ton de Fa♯ avec 6 diezes.

Celle ligne se rapporté au ton de Mi♮ avec 4 diézes, les sons se rapportent aussi à la ligne qui suit.

Celle ligne se rapporte a Ré♯, ton thusité

Celle ligne se rapporte à Do♯

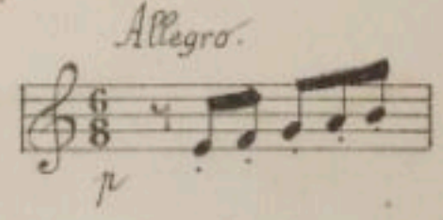
Celle ligne se rapporte à Si♮

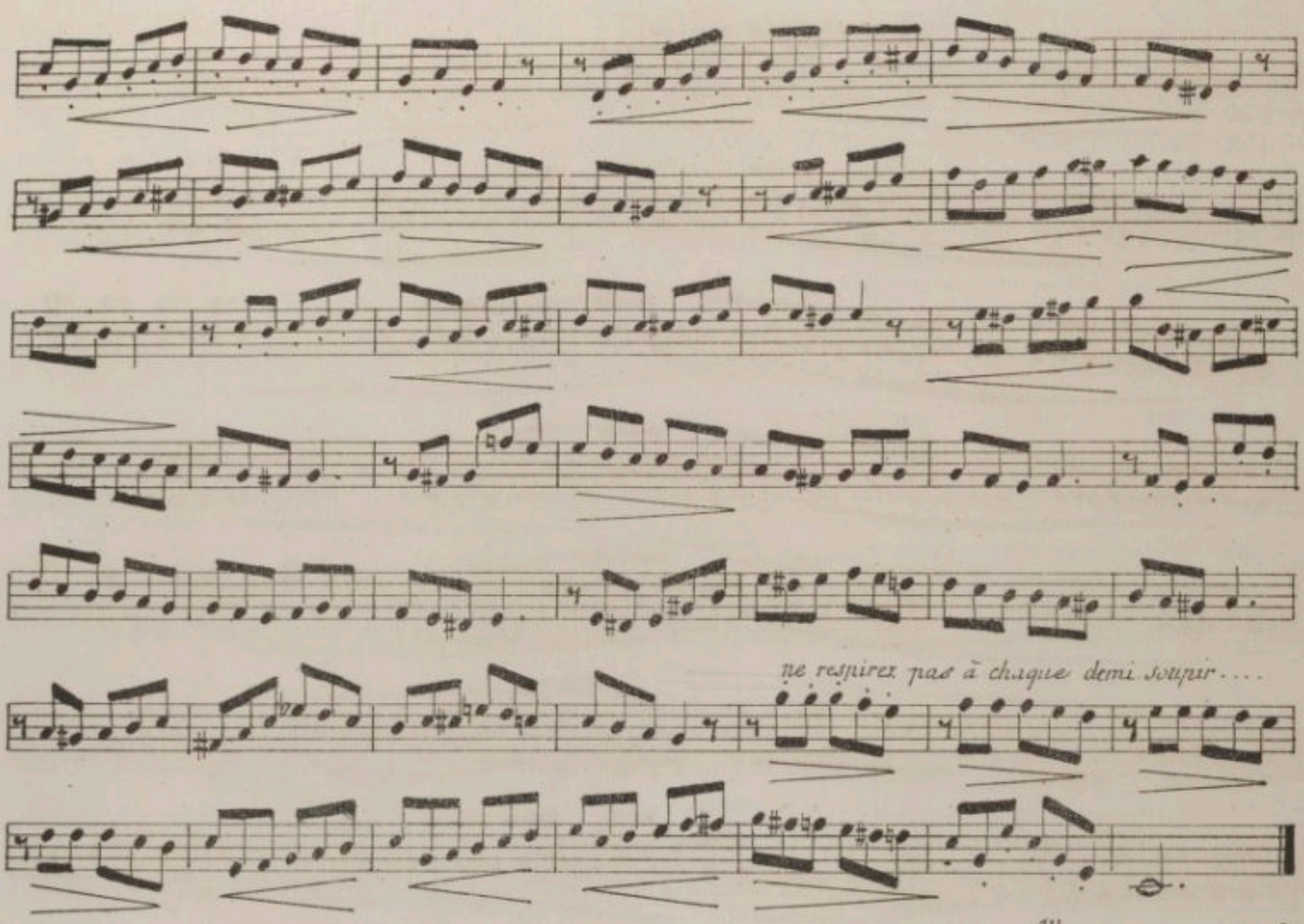
Celle ligne en Ilo.

POUR EXERCER LE DOIGTÉ ET LA LANGUE.

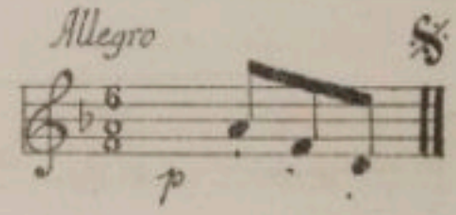
Nº 190.

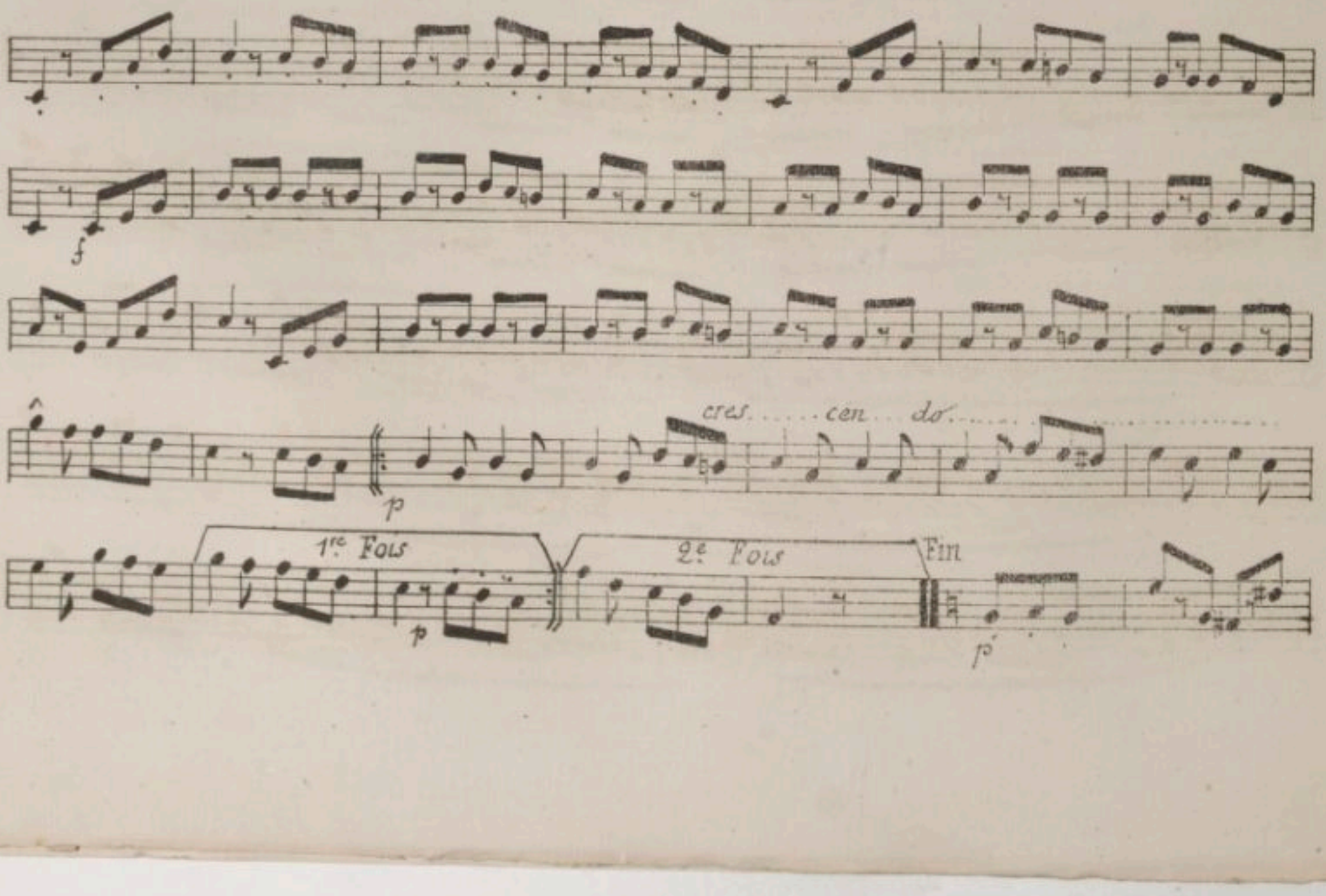
Détachez bien chaque note.

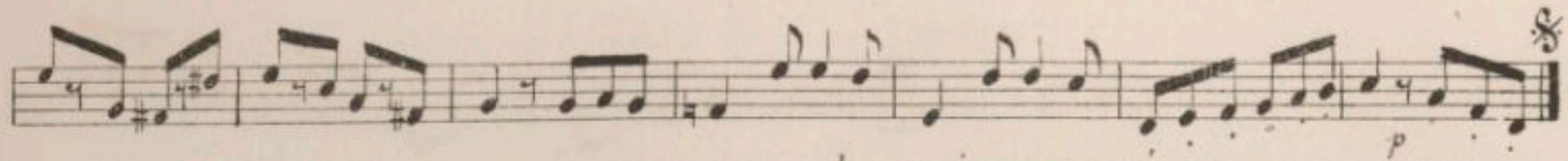




Nº 191. MORCEAU RECRÉATIF

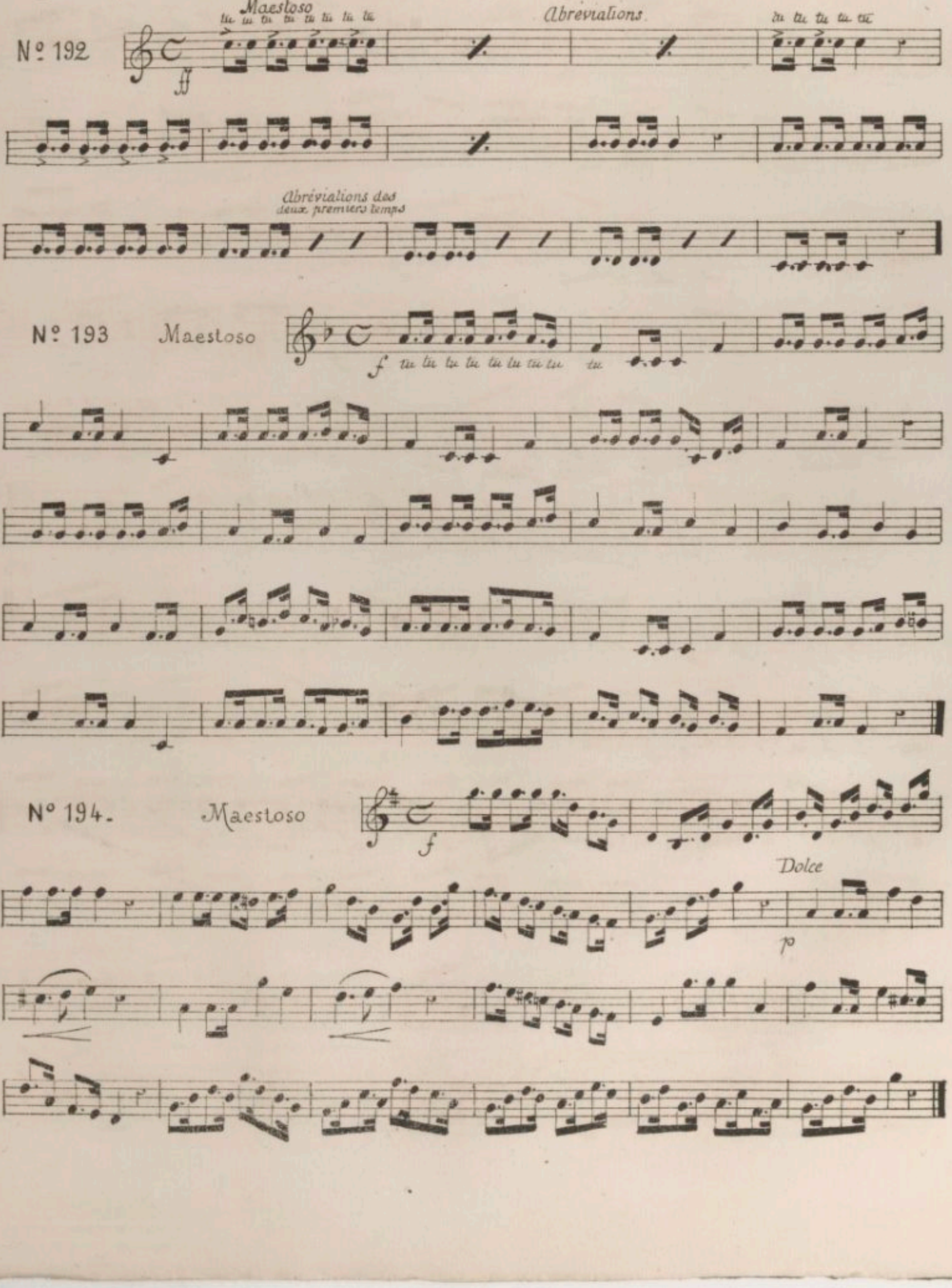




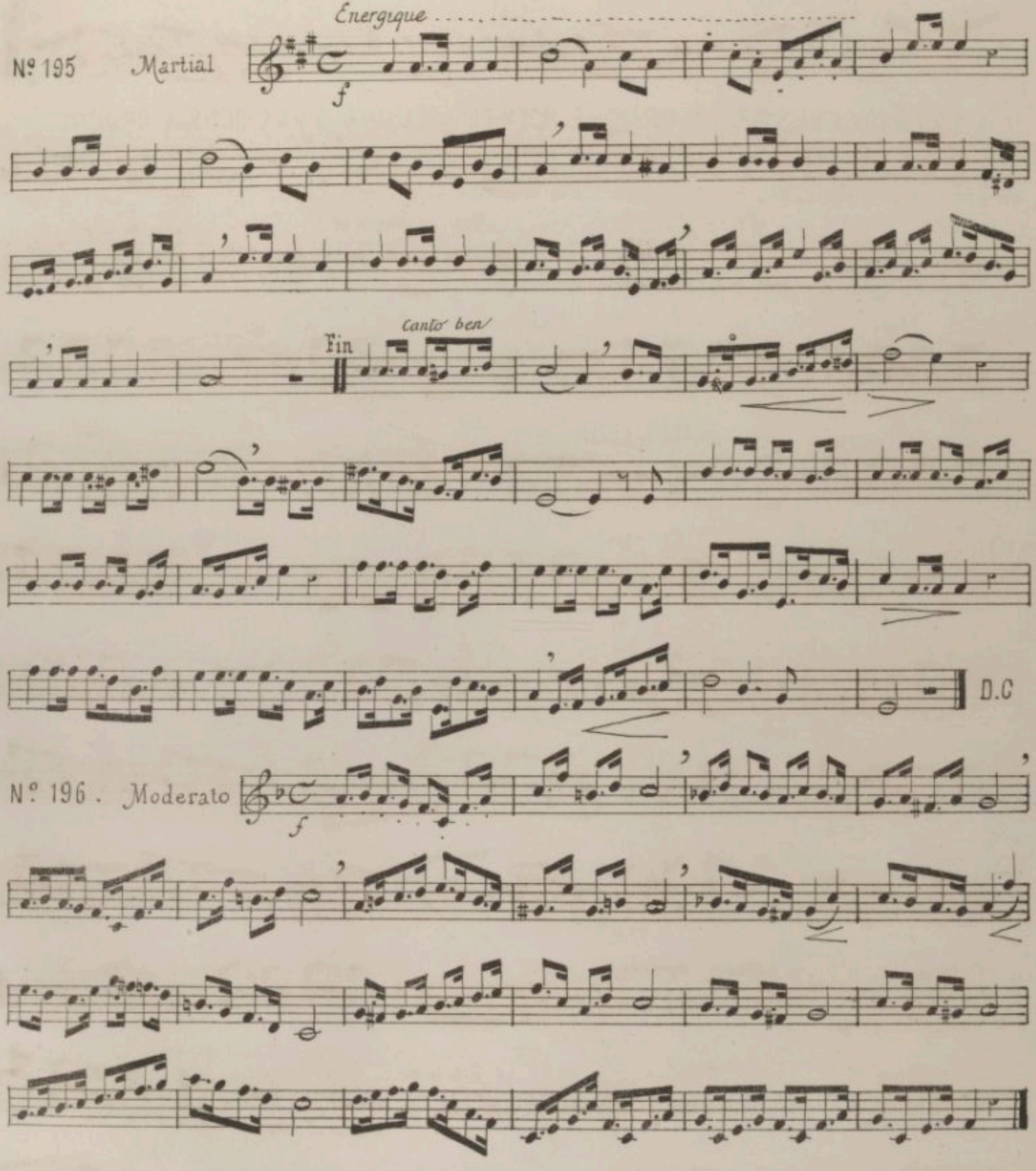


EXERCICES SUR LA CROCHE POINTÉE, SUIVIE D'UNE DOUBLE CROCHE.

On ne devra pas abréger la durée de la croche pointée, conservez-lui toute sa valeur mais sans traîner les sons. Ne donnez également à la double croche que sa valeur réelle, c'est-à-dire la 4ème partie d'un temps en prononçant bien l'attaque sur chacune d'elle par la syllabe *Tu*.



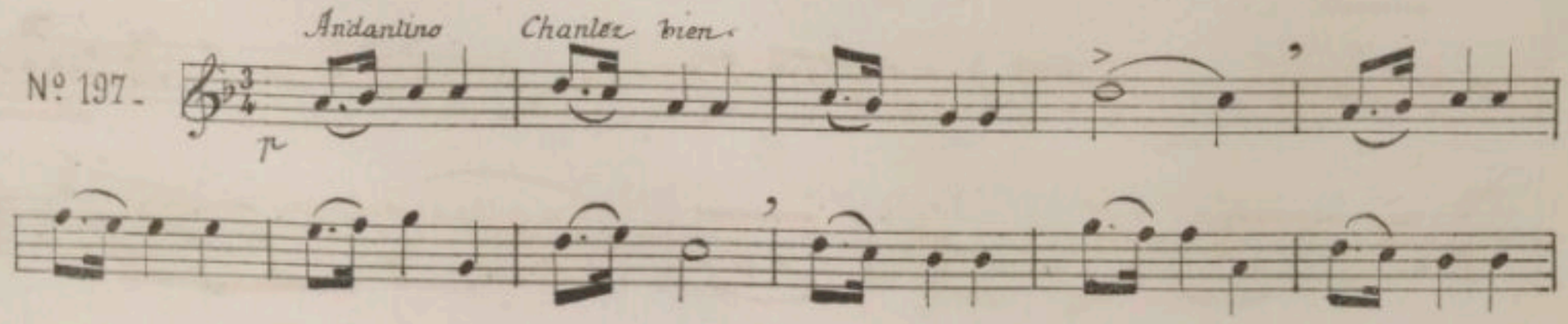
Nº 195 Martial



Nº 196. Moderato

AVEC COULÉ, Soutenez les noires avec douceur.

Nº 197.



rall. p

rall.

Mouvt de Mazurka.

APPLICATION.

Nº 198

Plus décidé que la précédente leçon

p

p

p

p

pressez le mouvement

f

f

EXERCICE RECRÉATIF.

Nº 199.

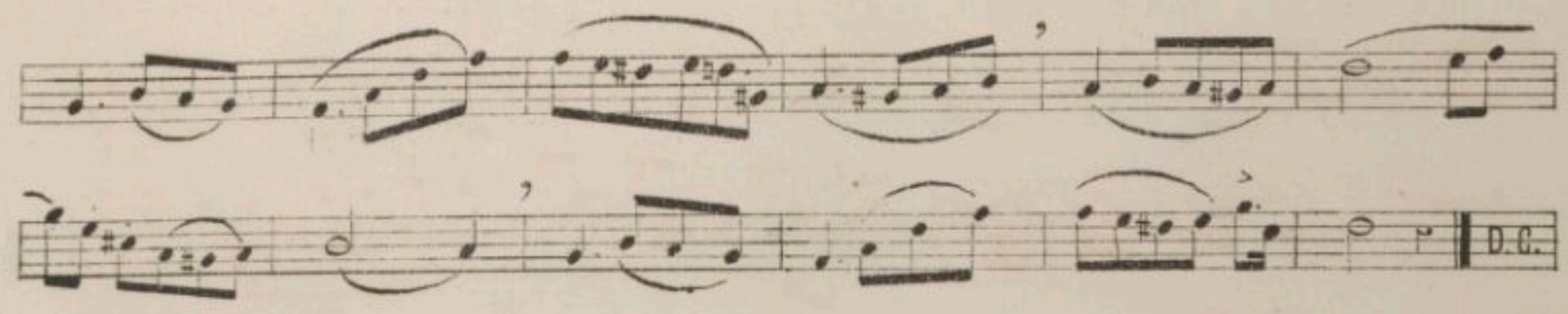
Mazurke. Mouvt décidé

p.

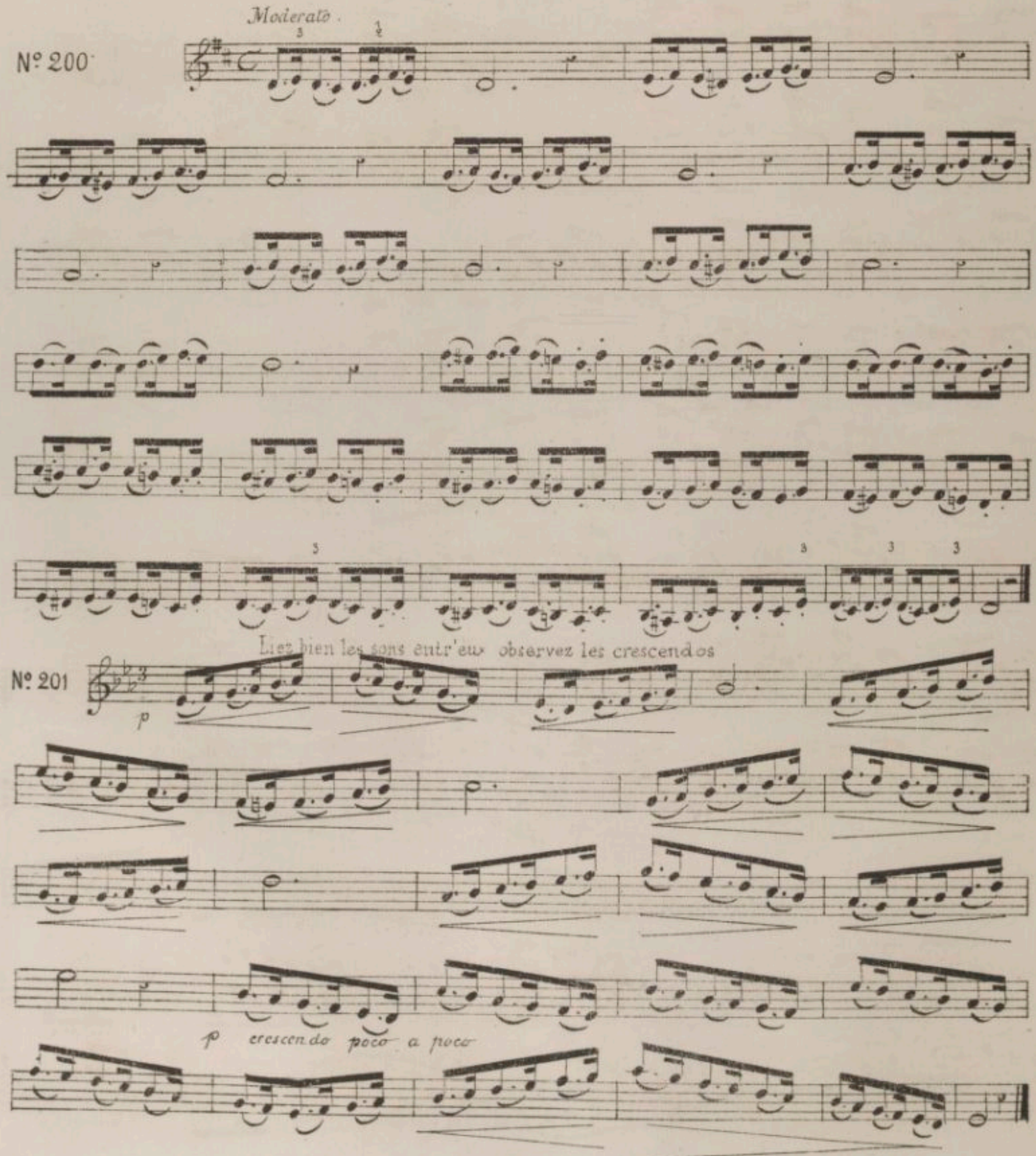
Fin

Dolce

p



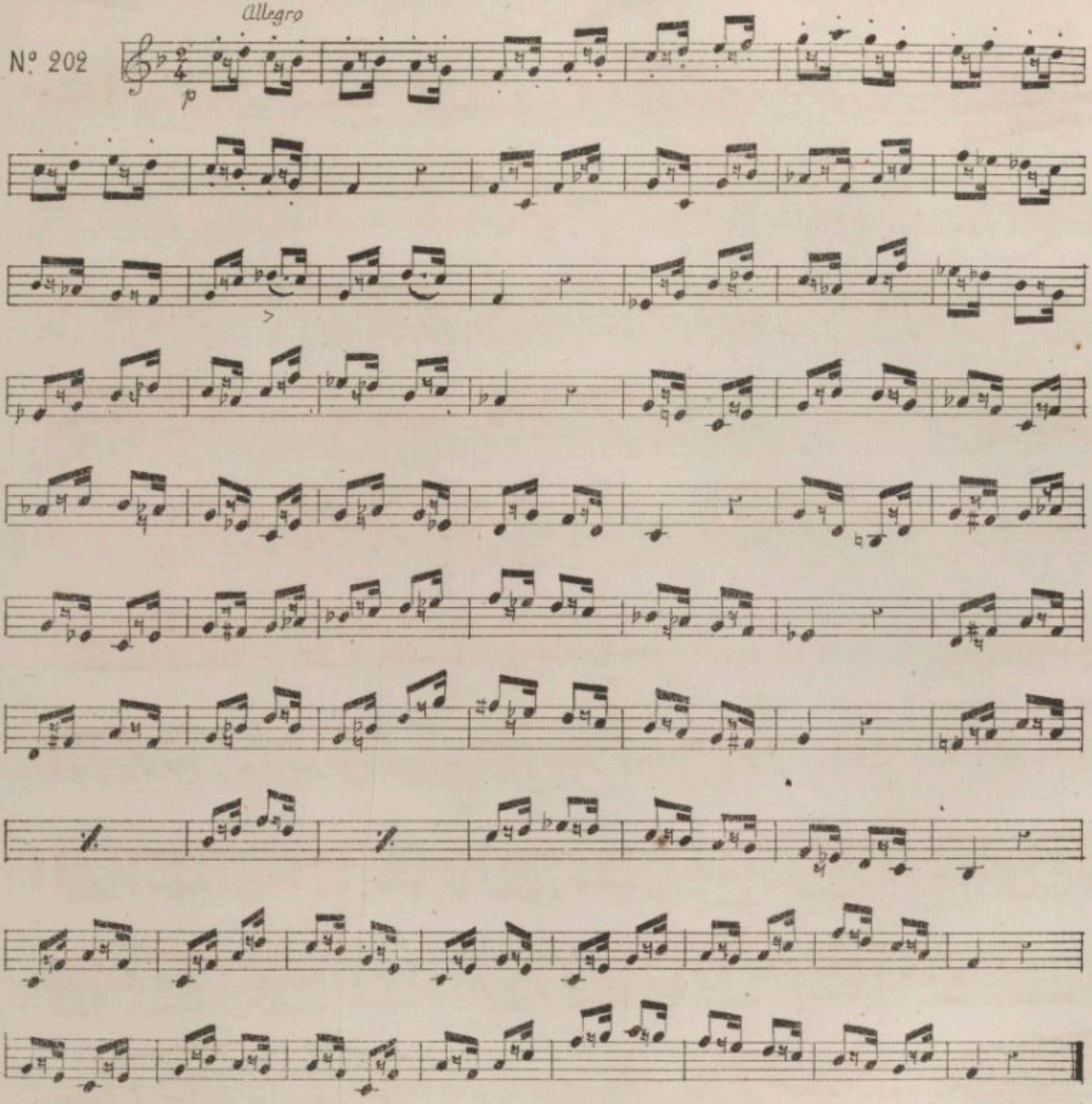
Enchainez bien la double croche avec la croche pointée sans interruption de son, de façon á ne pas faire supposer qu'il y a un quart de soupir aprés la double croche. Soutenez les sons.



DE LA CROCHE AVEC QUART DE SOUPIR ENTRE.

Accusez plus sèchement les croches. On pourra travailler cet exercice dans un mouvement très- précipité après l'avoir joué dans différents mouvements

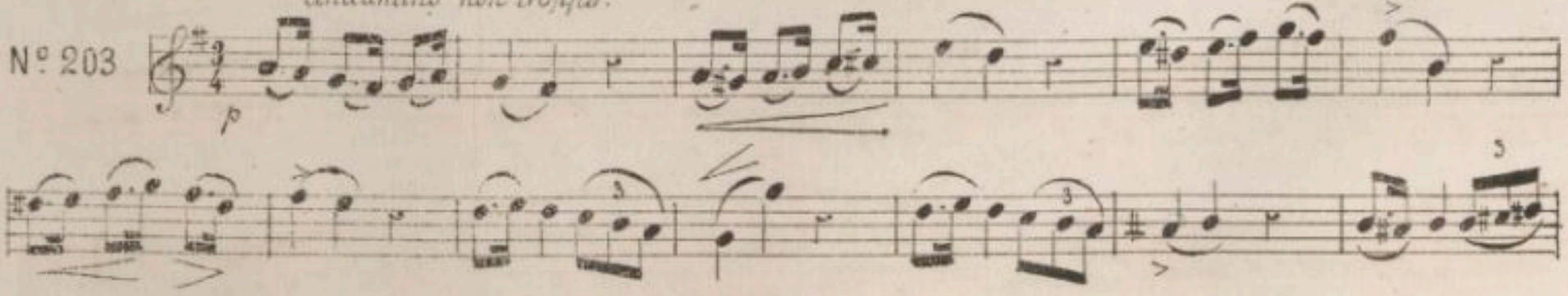
N.° 202



EXERCICE MÉLODIQUE

Méfiez-vous dans cet exercice de faire des *Oua .Oua*, sur les doubles croches, pour éviter cela passez d'une note à l'autre sans faire de mouvements de lèvres.

N.° 203



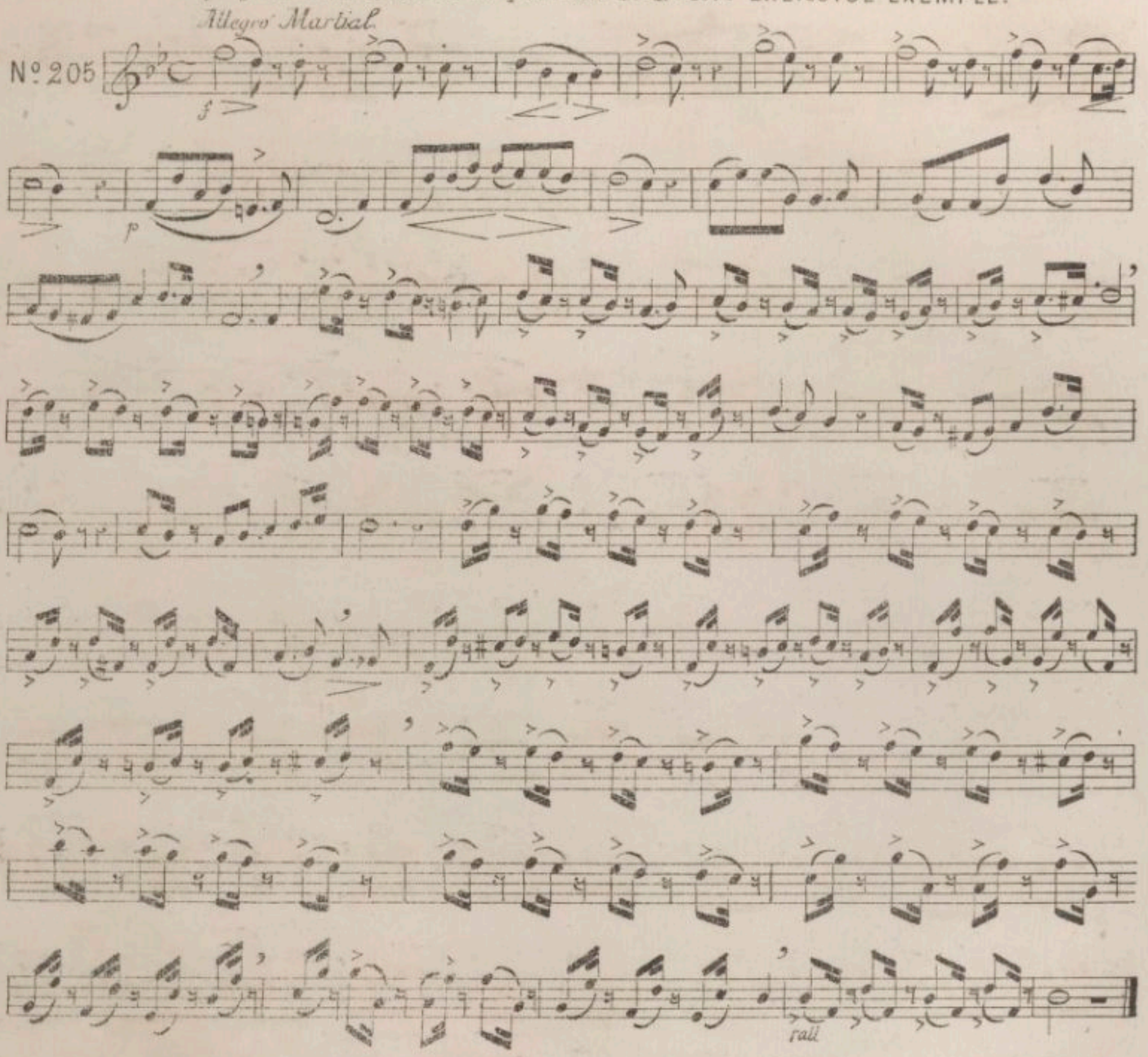
EXERCICE SUR LE DOIGTÉ, LE PIQUÉ ET LE COULÉ DE 3 NOTES.

All.o Mod.to puis All.o vivo.

N.o 204

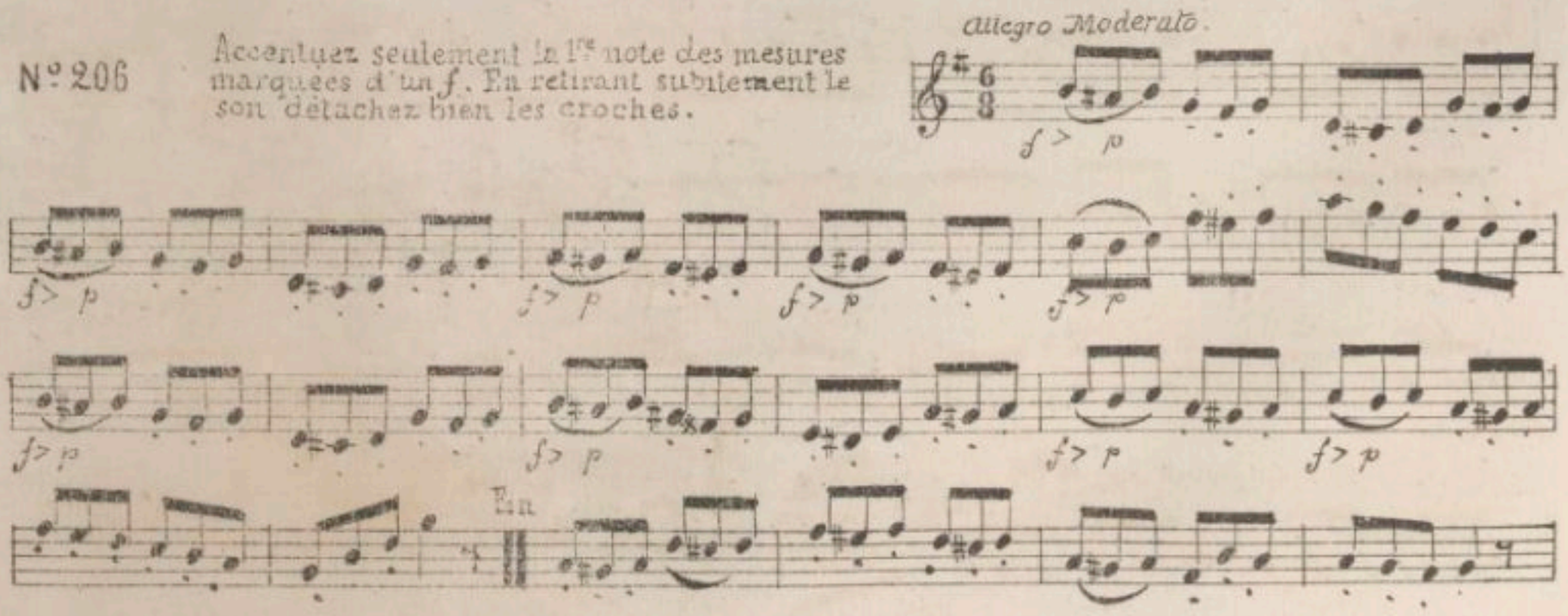
EN GÉNÉRAL lorsqu'une note constituant une attaque se trouve d'être plus longue que celle sur laquelle elle se relie par un coulé, la première doit être accentuée dans son attaque en laissant faiblir le son sur la 2e, surtout lorsque la 1re est plus haute que la brève et qu'elle se trouve placée sur un temps fort. faites donc ici ce que je recommande de ne pas faire au N° 200: EXERCICE EXEMPLE.

N° 205



N° 206

Accentuez seulement la 1re note des mesures marquées d'un *f*. En retirant subitement le son détachez bien les croches.



D.C.

DE LA DOUBLE CROCHE DANS LE $\frac{6}{8}$. PRECÉDÉE D'UNE CROCHE POINTÉE.

N°207. Accusez bien les notes sur les temps forts marqués du signe >, piquez bien les autres par la syllabe *Tu*.

Allegretto. Louré

SONNERIE

Allegro décidé

N° 208. Produisez le son de la trompette pour ce genre de sonnerie.

ff

mf

Echo

p

pp

ff

N° 209 Allegretto

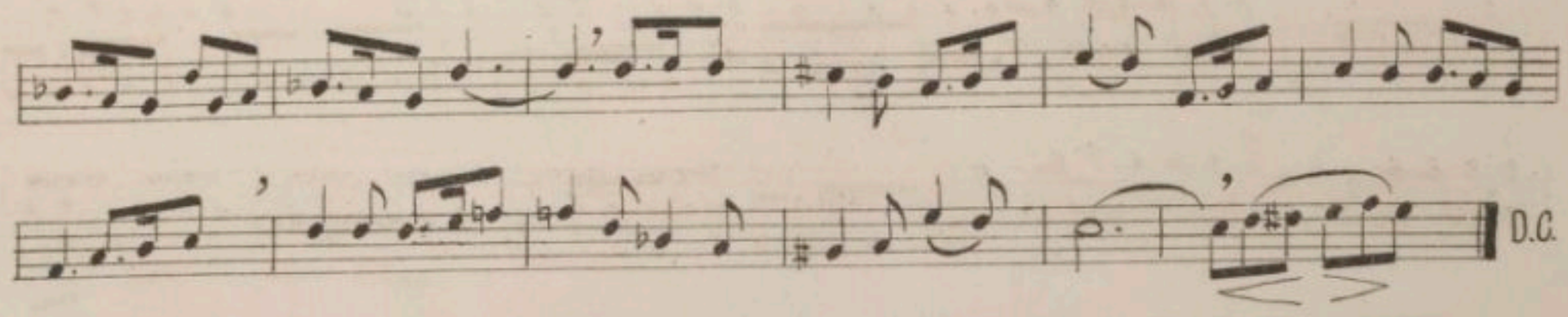
Simplement

Andantino Gracieusement

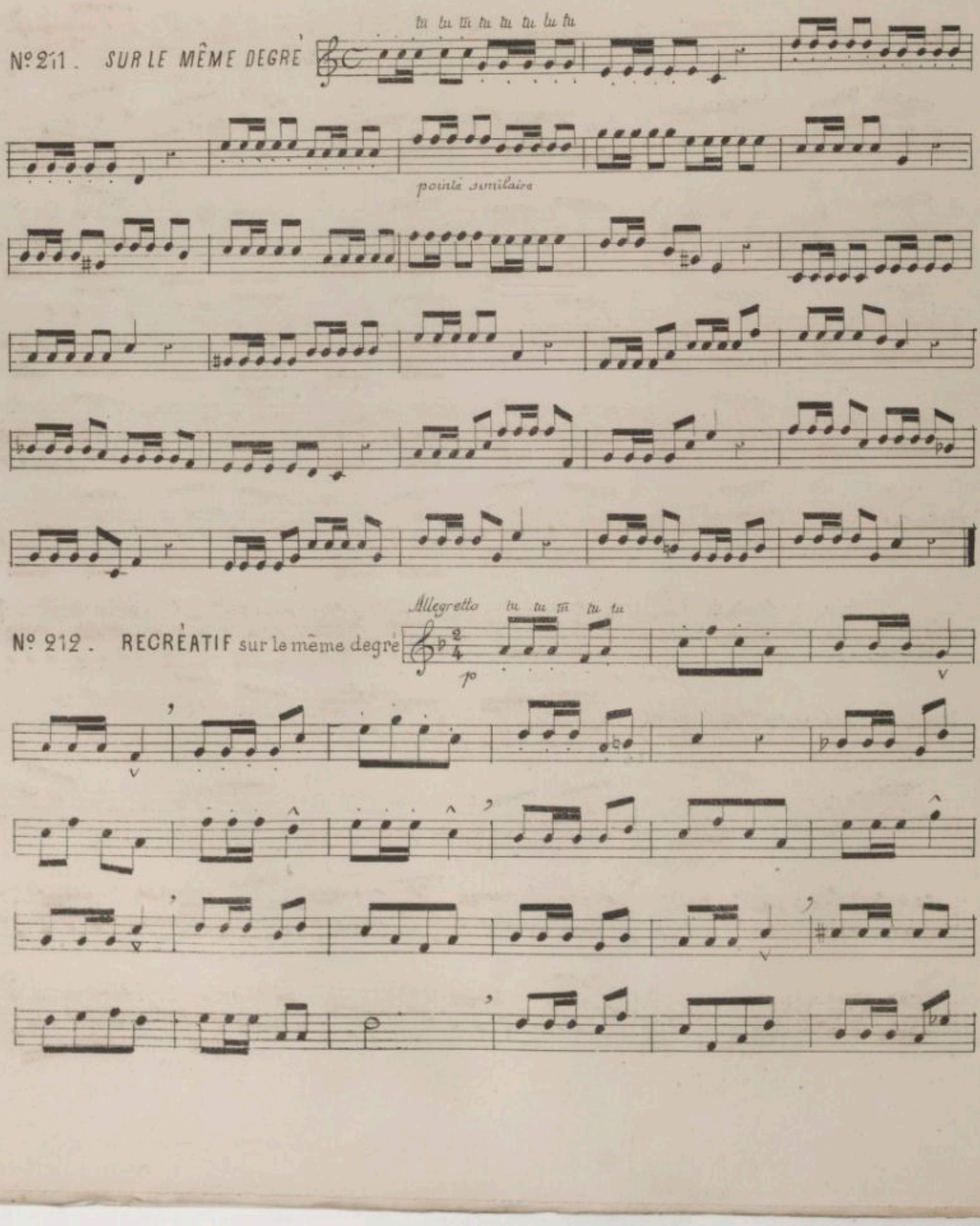
N°210. EXERCICE MÉLODIQUE

p

Fin



EXERCICES SUR DEUX DOUBLES CROCHES. Ne donnez que juste la valeur réelle aux doubles croches en accusant bien la syllabe *Tu* sur chacune d'elles.



dim

p

Nº 213

AVEC DOIGTÉS ou DEGRÉS ASCENDANTS ou DESCENDANTS.

All° Mod^to

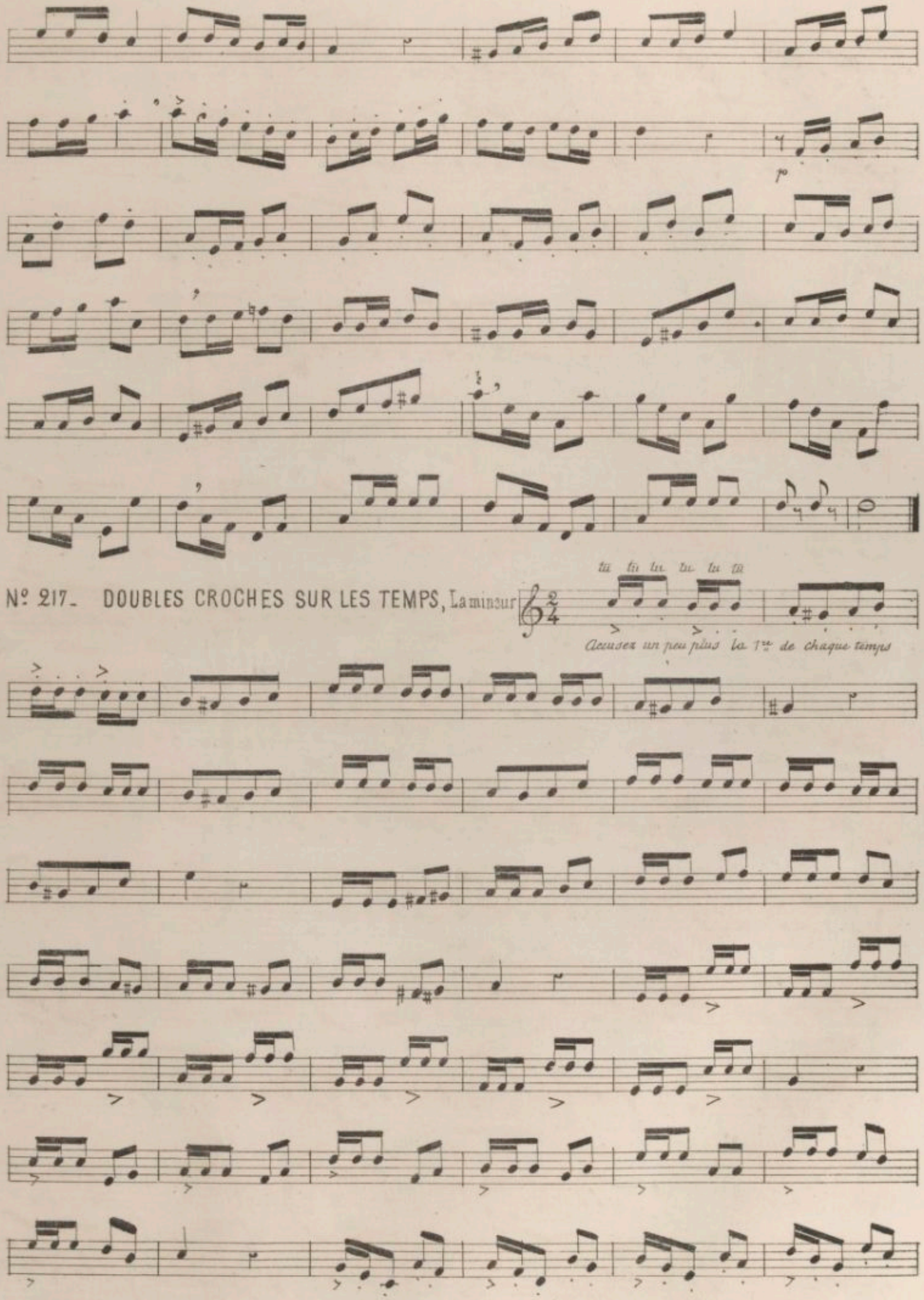
Nº 214

LA MÊME EN SI♭. Pour le changement du doigté.

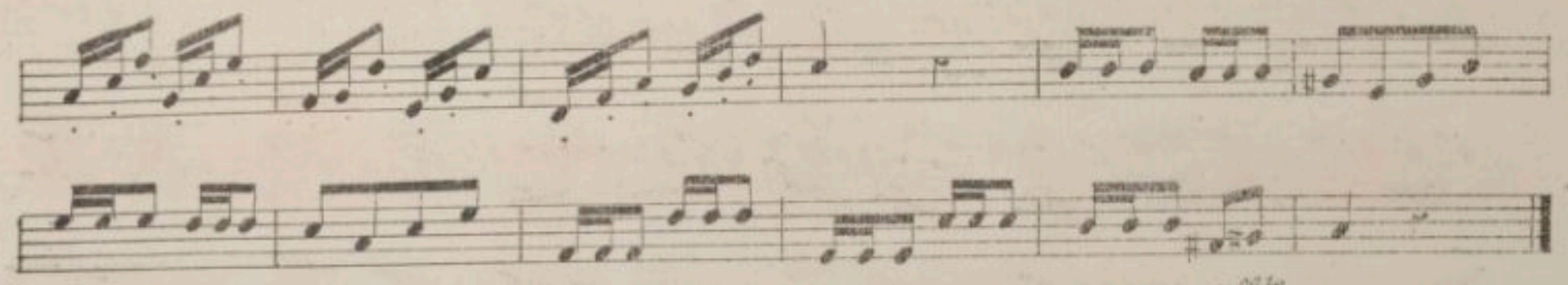
N° 215

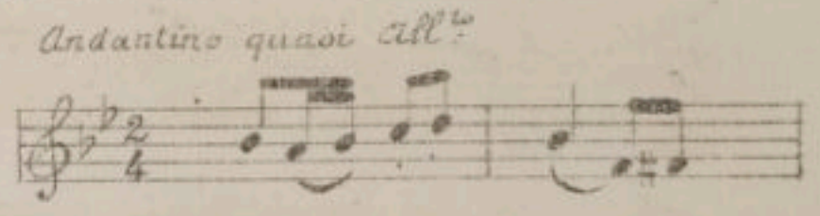
LE MÊME EN RÉ Pour le changement du doigté.

N° 216

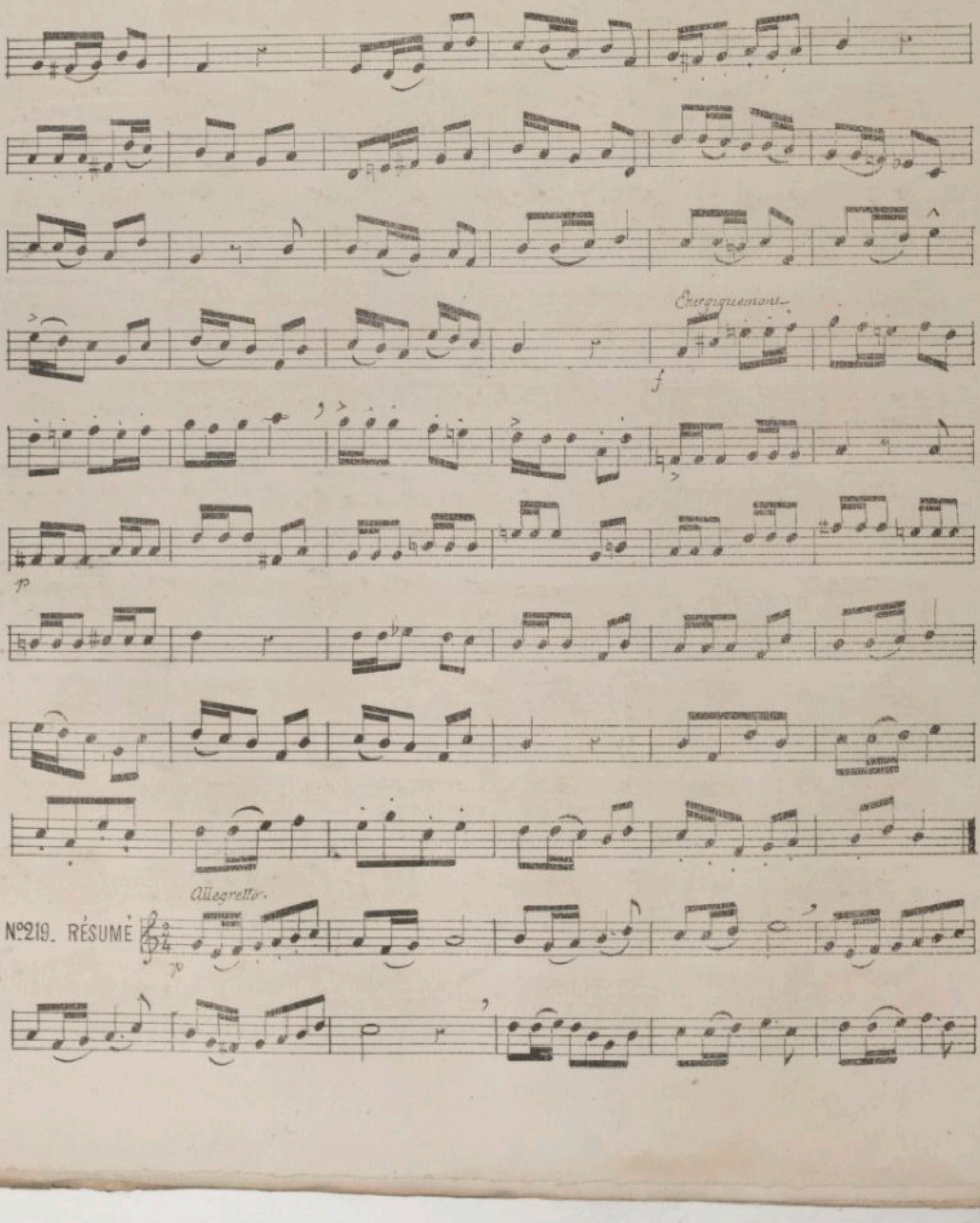


Nº 217. DOUBLES CROCHES SUR LES TEMPS, La mineur





N°218 COULÉ DE DEUX DOUBLES CROCHES,
Ascendant et descendant mêlé aux deux genres qui précèdent.



N°219. RÉSUMÉ

Abréviation de 4 croches

PETITE POLKA RECRÉATIVE

Passez les doubles croches sans les presser.

N° 220

1re fois

2e fois

Fin

1°

2°

a tempo

D. C.

LA MÊME EN FA

N° 221

1re fois

2e fois

Fin

a tempo

D.C.

DUO - Il faut executer ce duo très-légèrement comme s'il y avait 3 doubles croches et un quart de soupir bien faire les nuances.

N° 222

Allegro leggiero

Fin

1re 2e

D.C.

Allegretto

N°223 DUO

Fin

Fin

Légèrement.

plus vite

D.C.

Nº224. RÉSUMÉ MÉLODIQUE

Dolce

p

f

DES DOUBLES CROCHES PAR 4.

N° 225. Pour exercer le coup de langue sur le même degré

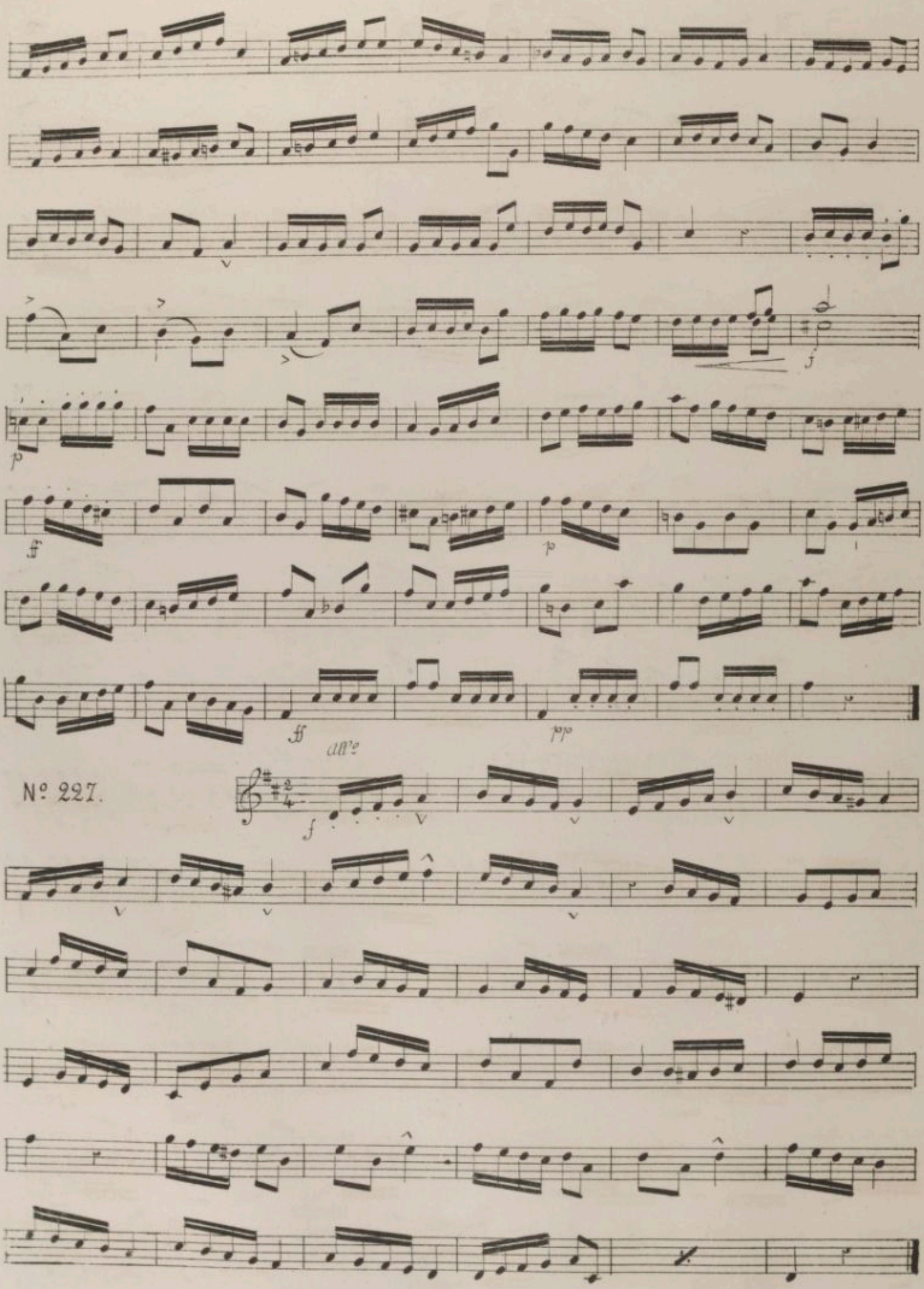
tu lu

la doubles croches abrégées

all.to

N° 226. Avec doigté par degrés conjoints

p

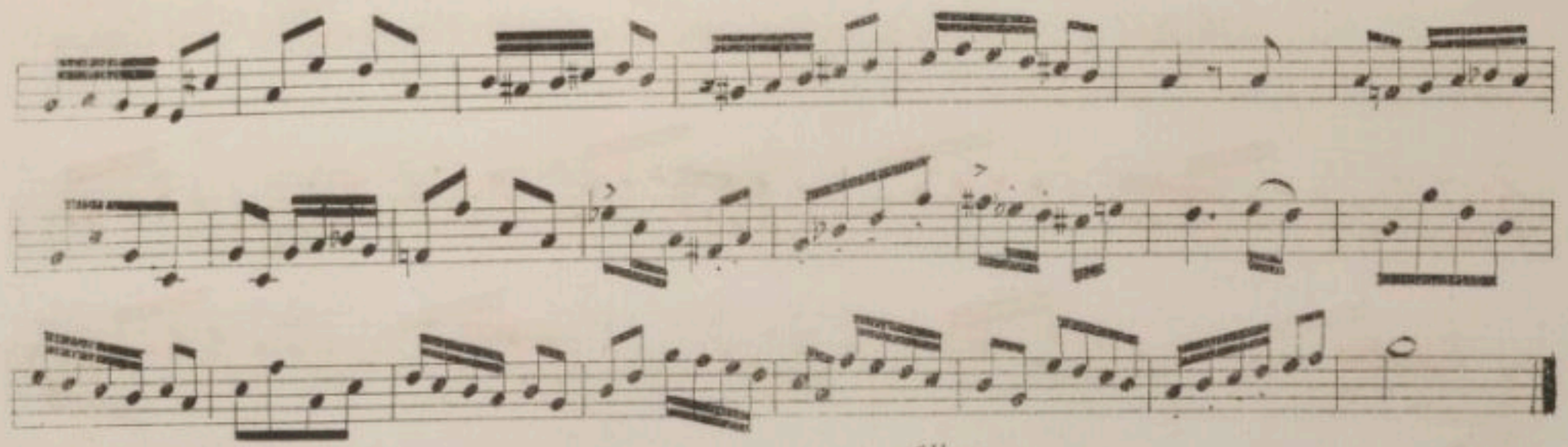


N° 227.

N'accusez que la 1re note de chaque mesure, les doubles croches bien piquées et très-légèrement. ne respirez qu'aux fin de phrases, ou membres de phrases.

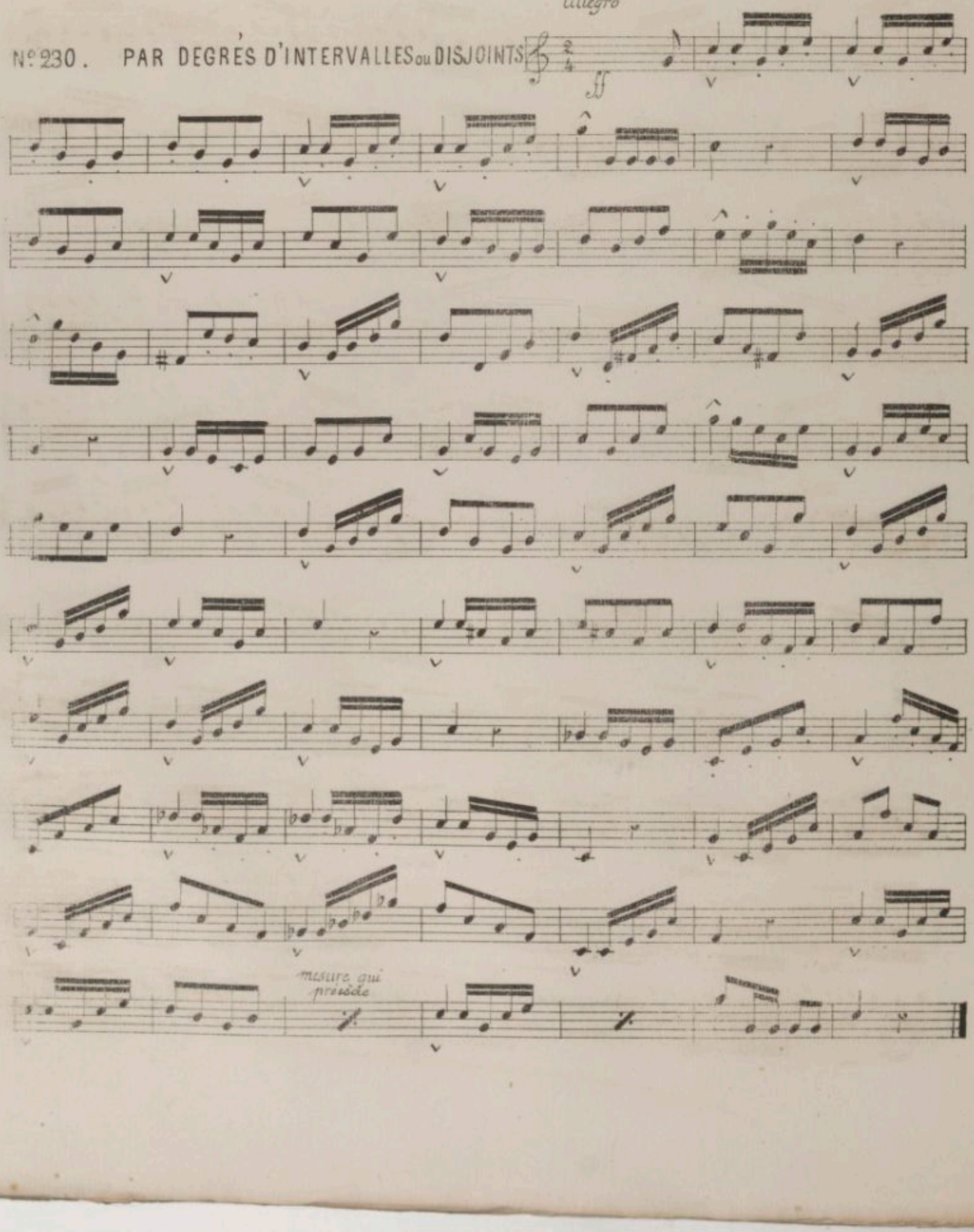
Nº 228. *Allegro*

Nº 229 All^to Graciozo



Allegro

N° 230. PAR DEGRÉS D'INTERVALLES ou DISJOINTS



DOUBLES CROCHES AVEC COULÉ DE DEUX NOTES.

N°231

All.o Mod.to

p

Energico

f

COULÉ DE 6 NOTES PAR DEGRÉS CONJOINTS, Arrivez à jouer cette leçon dans un mouv.t précipité.

N°232

Allegretto

p

POUR EXERCER LE COUP DE LANGUE SUR LES DOUBLES CROCHES dans le $\frac{6}{8}$ sur le même degré.

N° 233

Allegretto

simili .....

N° 234 SUR LES TEMPS

Fin

D.C.

Allegretto

Nº 235

p

AVEC COULÉ ENTRE LES TEMPS ET SUR LES TEMPS (Défiez-vous de paiser trop vite les doubles croches)

Allegretto

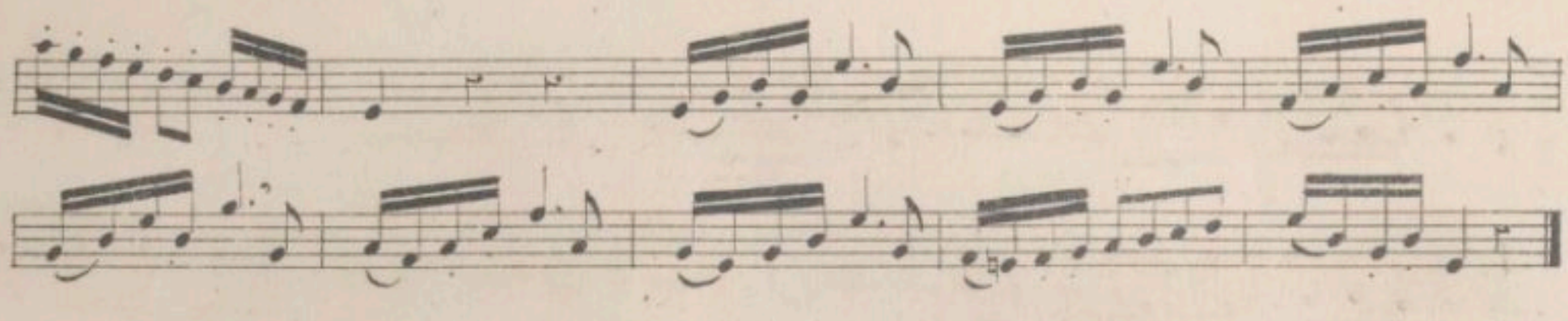
Nº 236

Tempo marcia

Nº237 EXERCICE MÉLODIQUE

Mouvt de Bolero

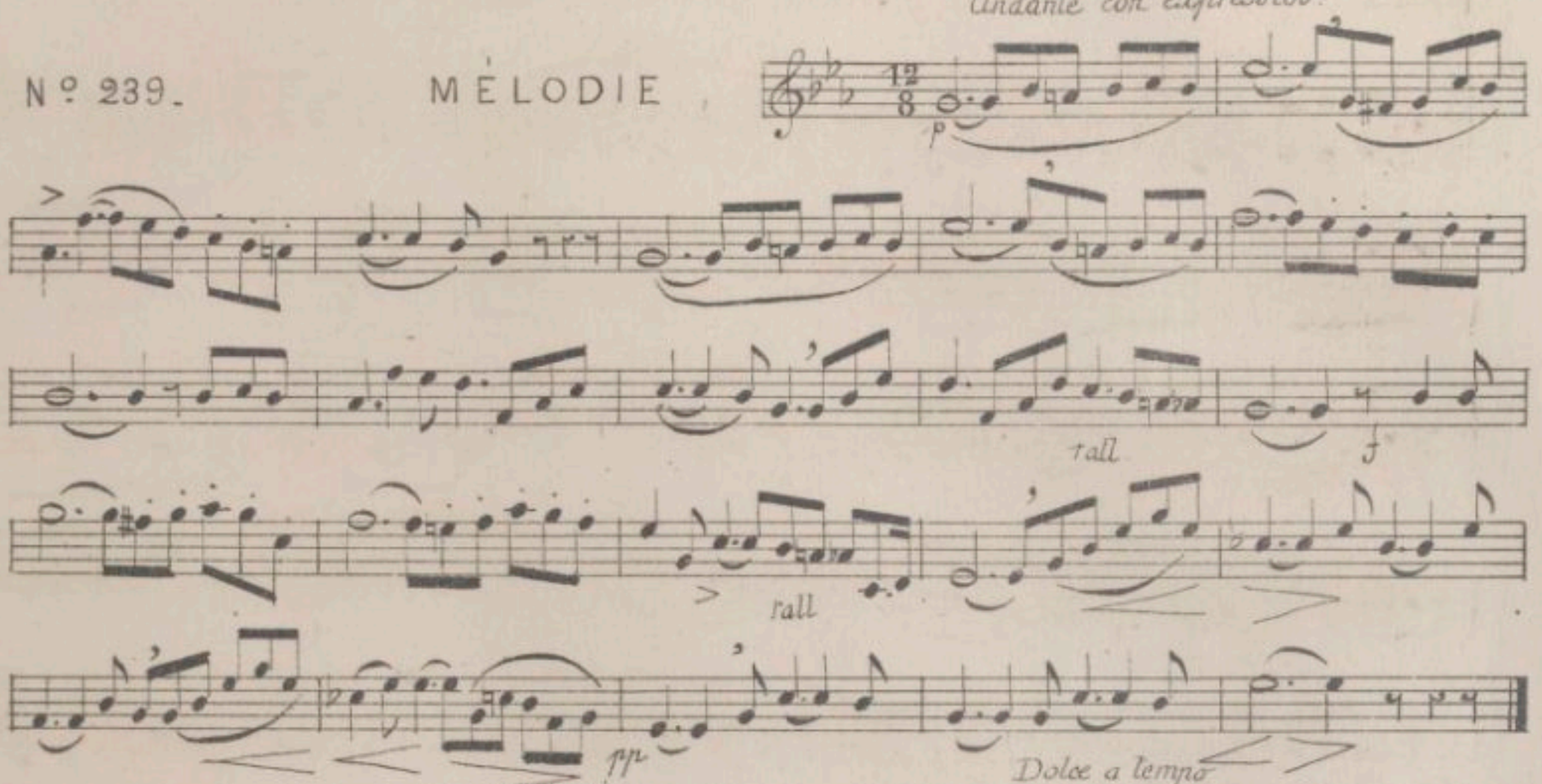
Nº238 EXERCICE EN MI♭



DES MESURES COMPOSÉES ; DU $\frac{12}{8}$ EN MI ♭

Il sera bon d'habituer l'élève à décomposer la mesure en battant toutes les croches.

Nº 239. MÉLODIE



DUO

Nº 240. Faites bien les nuances, soutenez bien le rhythme

ff

f

p

f

p

f

p

f

Dolce

p

p

p

f p p p

Moderato Décidé

mf

mf

N° 241 - DUO

Fin

Dolce

Più lento

rfz

plus vite

plus vite

a tempo

p

rfz

a tempo 1°

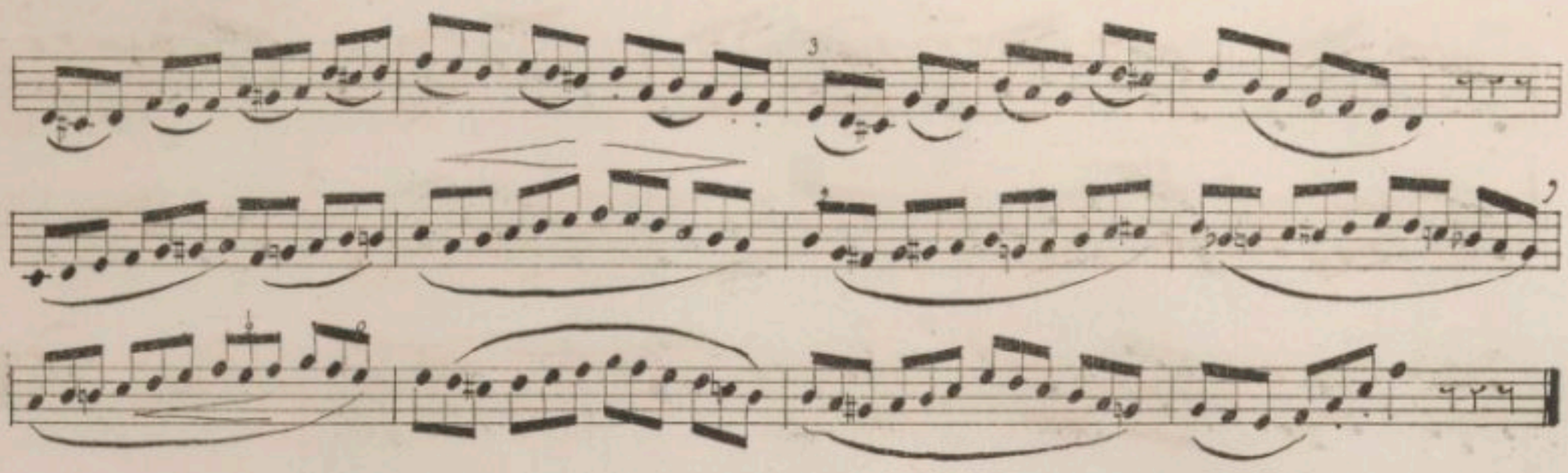
f

EXERCICE CHROMATIQUE ET DIATONIQUE

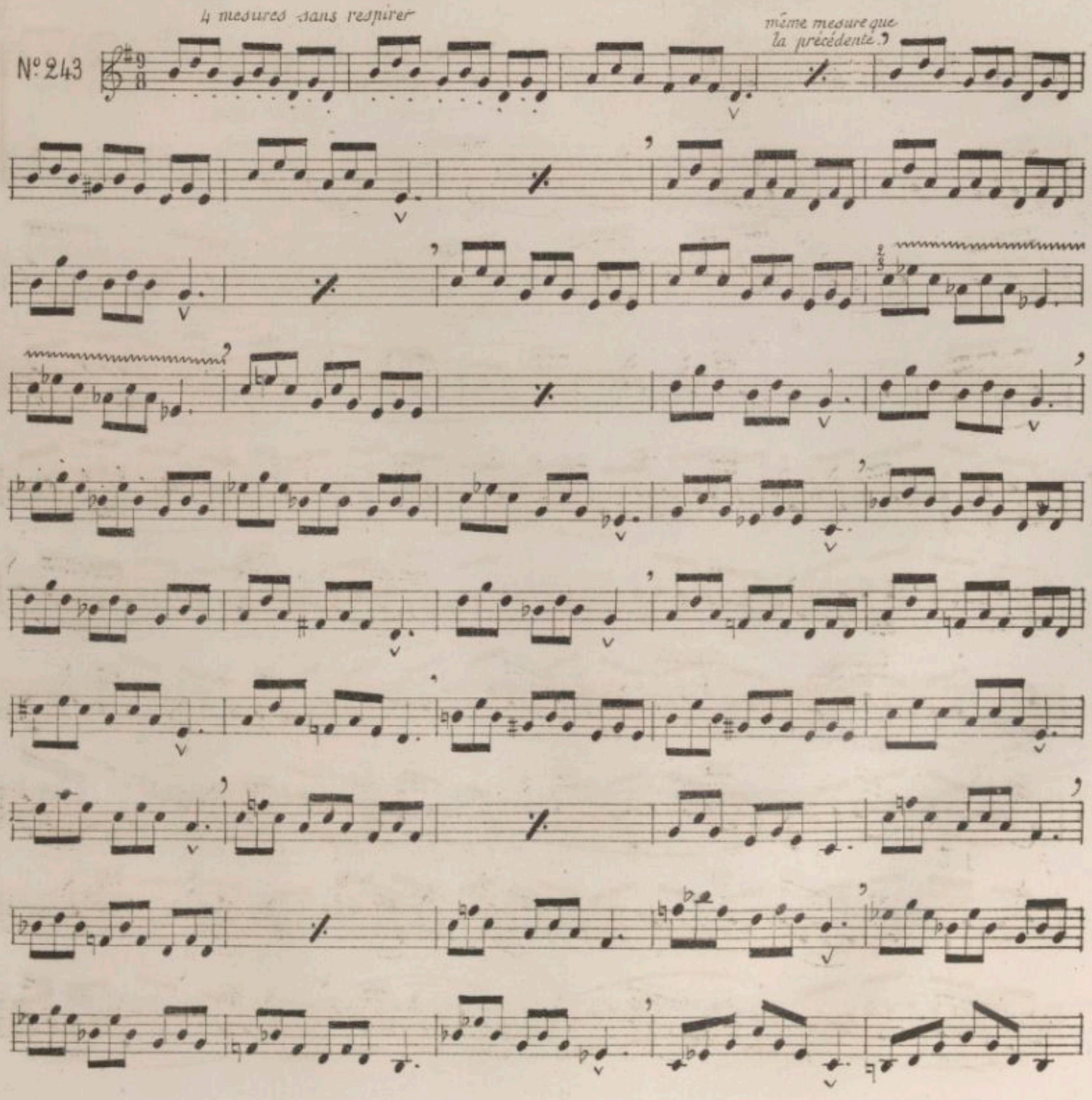
Allegro vivo

N° 242 - Pour le doigté et l'articulation

p



EXERCICE SUR LE PIQUÉ ET LE DOIGTÉ, MESURE A $\frac{9}{8}$



EXERCICE MÉLODIQUE SUR LE $\frac{3}{8}$ ET DIVERSES ARTICULATIONS.

Andantino Dolce

N° 244.

Légèrement

Élégamment

Prever

EXERCICES EN DOUBLES CROCHES POUR LE COUP DE LANGUE SUR LE MÊME DEGRÉ

N° 245

f

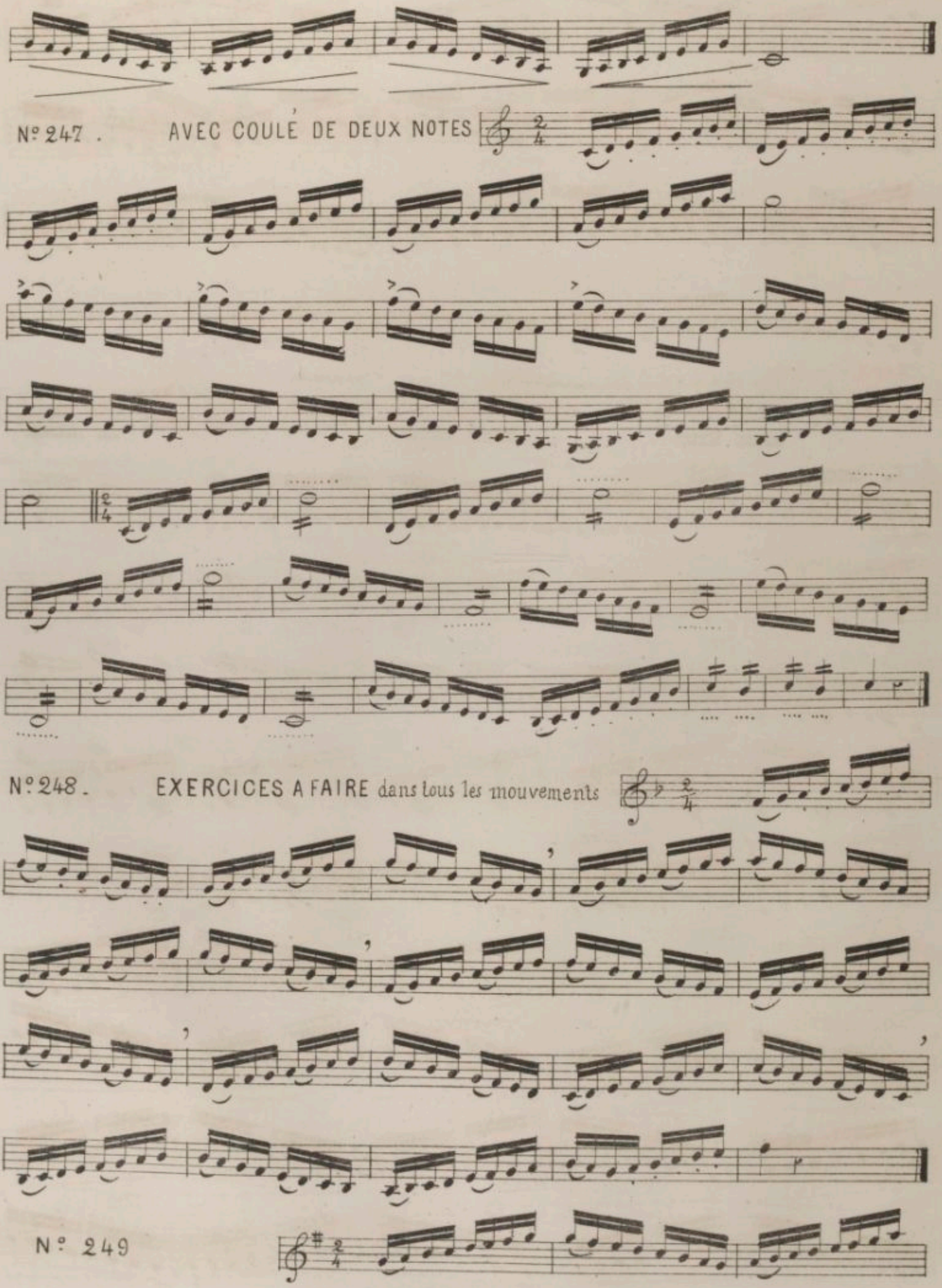
p

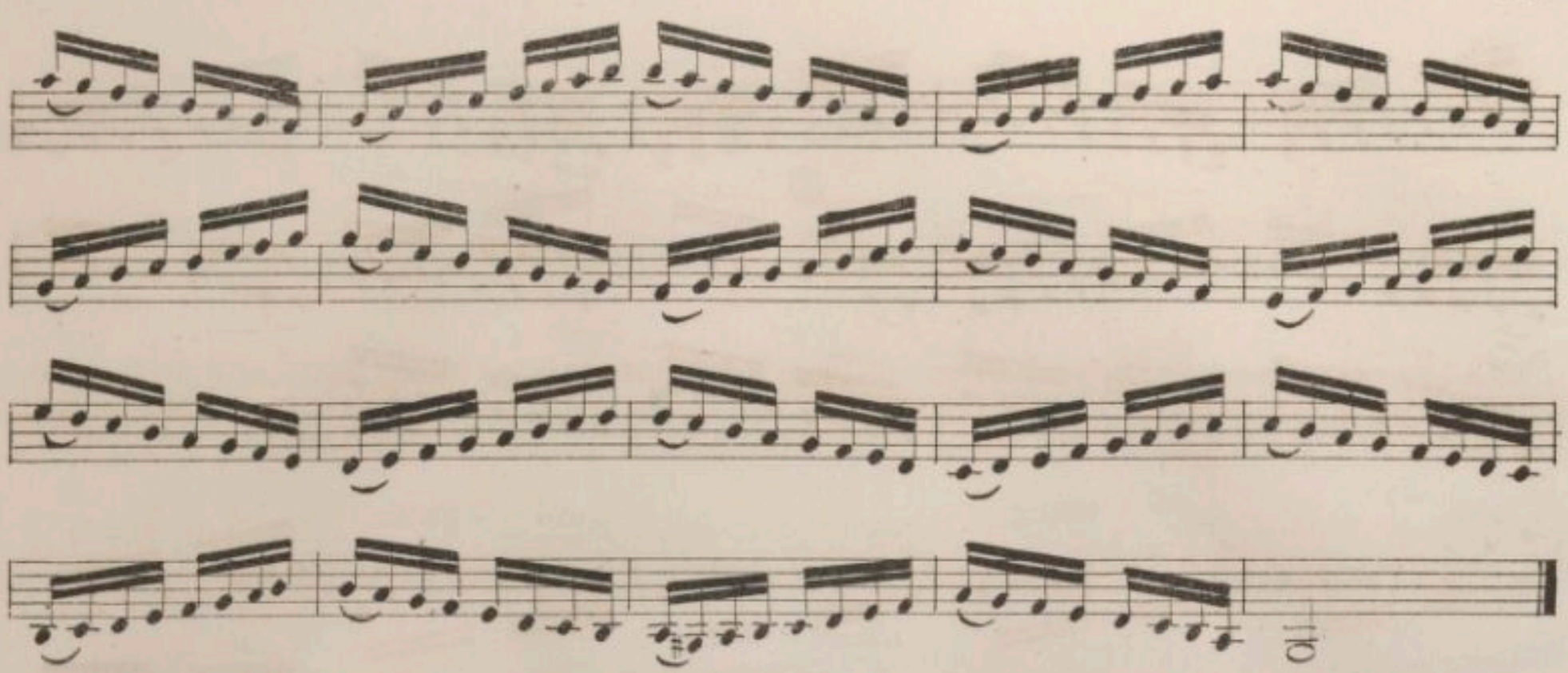
Abréviations de 4 doubles croches chaque

Abréviations de 8 doubles croches.

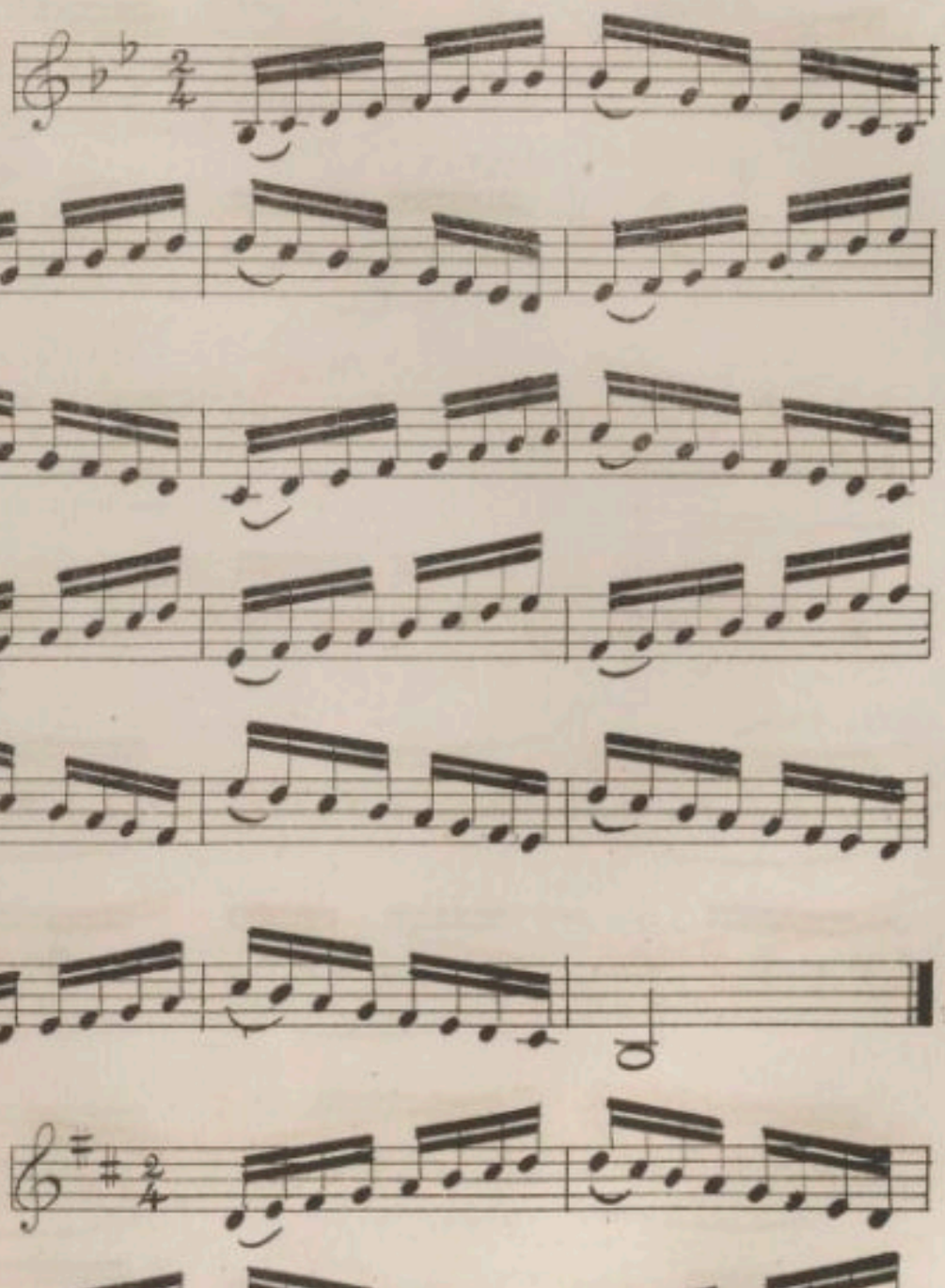
eres . . . . . cen . . . . . do

N° 246. GAMME

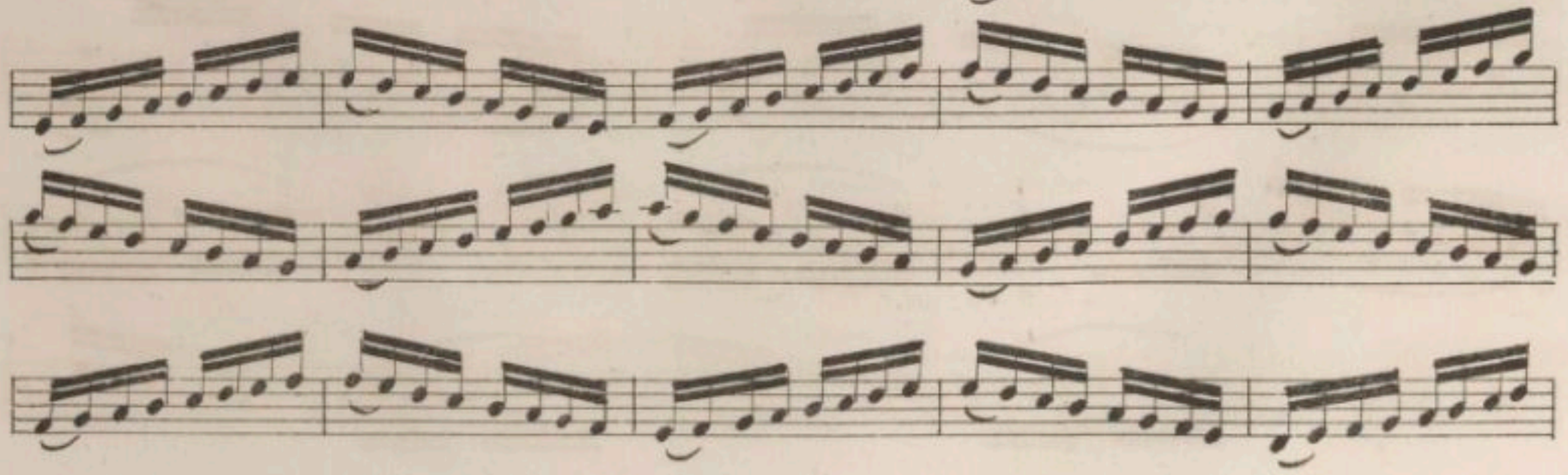

Nº 247 . AVEC COULÉ DE DEUX NOTES
Nº 248 . EXERCICES A FAIRE dans tous les mouvements
Nº 249

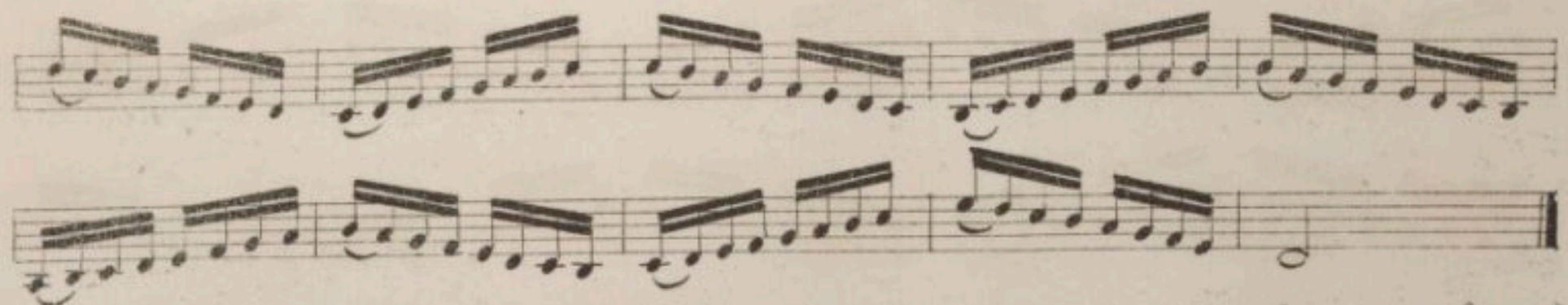


Nº 250



Nº 251



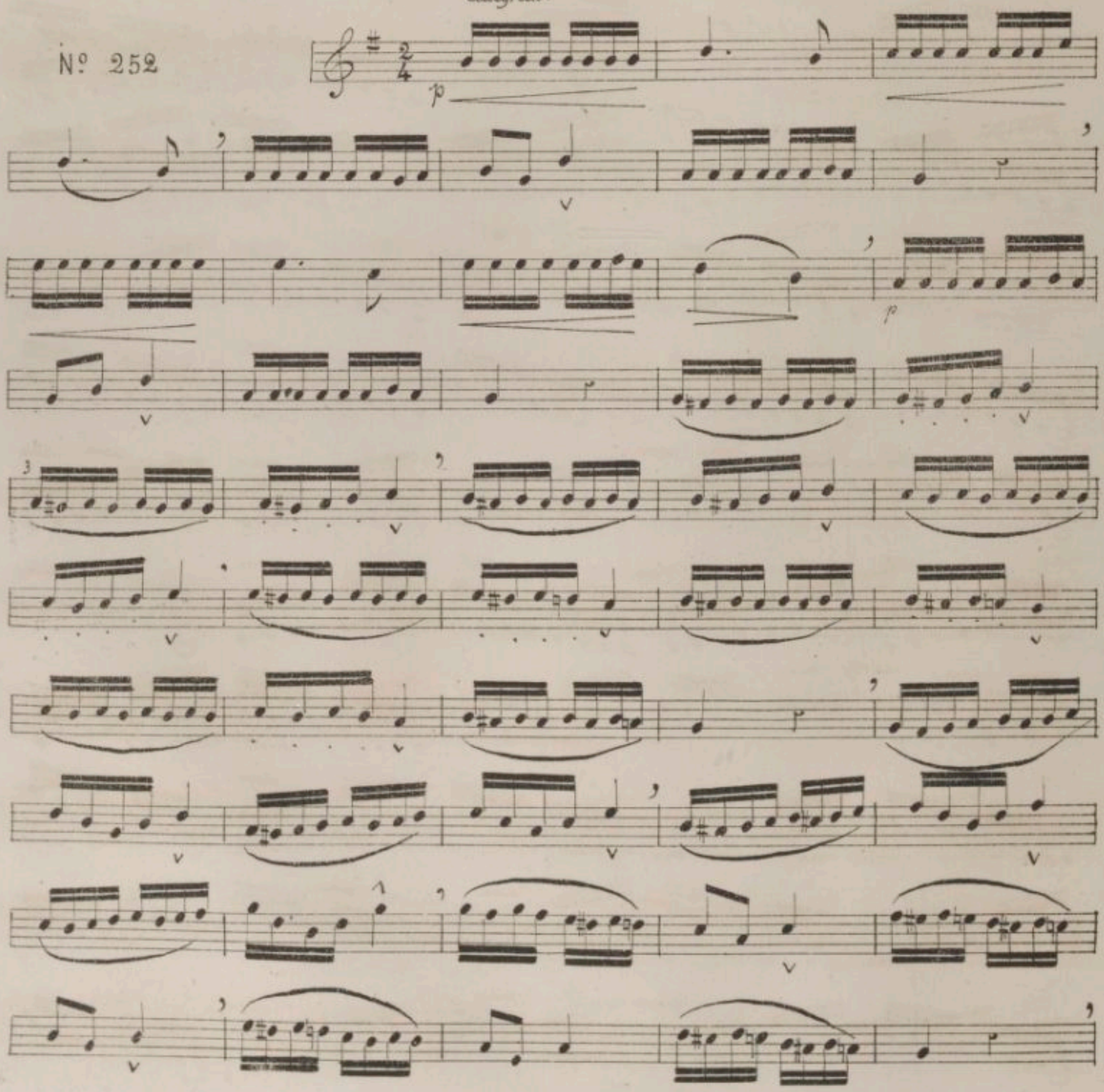


Nota: Pour éviter d'écrire d'autres leçons et grossir inutilement le volume de cette méthode, le professeur devra faire exécuter les leçons qui précèdent, N^os^ 246, 247, 248, 249, 250, 251, en y appliquant mentalement divers coulé variant de trois, quatre, cinq, six, sept et huit notes, variant ainsi au gré du Professeur.

EXERCICE POUR LE PIQUÉ ET LE COULÉ PRÉPARANT AU TRILLE

Allegretto.

N° 252



POUR LE PIQUÉ ET LE DOIGTÉ EN RÉ, Attaquez chaque note très sèchement

Allegro

Nº 253

DES SYNCOPES DE DOUBLES CROCHES ET CROCHES.

N° 254 *Allegretto Moderato.*

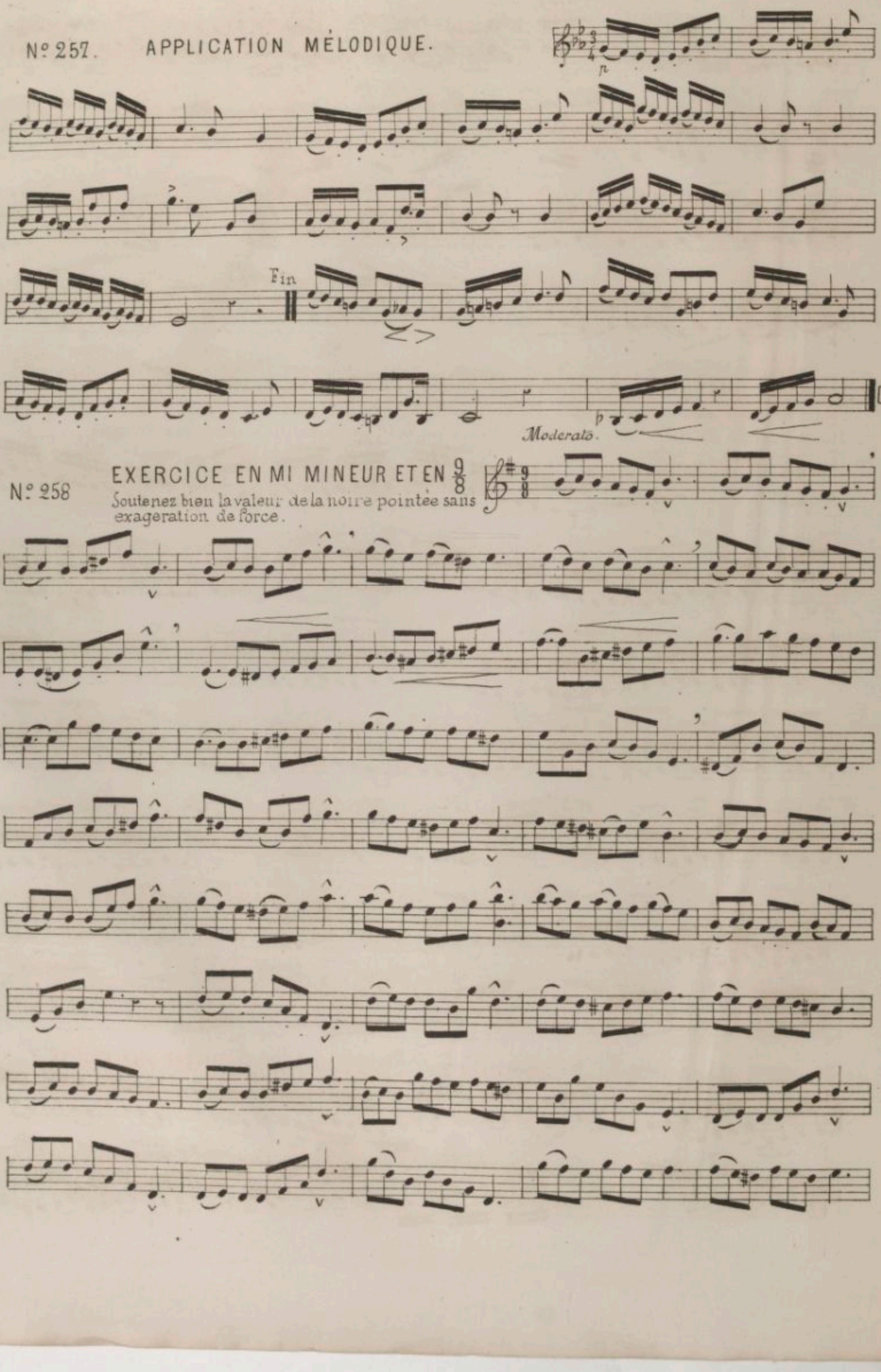
N° 255. APPLICATION MÉLODIQUE

EXERCICES A TRAVAILLER DANS TOUS LES MOUVEMENTS.

Pour s'habituer aux articulations différentes et à la précipitation du coup de langue avec le doigté
Sur la gamme de mi♭. les petites reprises doivent se faire plusieurs fois de suite

N°256

Nº 257. APPLICATION MÉLODIQUE.



Nº 258 EXERCICE EN MI MINEUR ET EN 9/8

Soutenez bien la valeur de la noire pointée sans exageration de force.

All.o Vivo

Nº 259 ETUDE.

p cres. en pressant

cres

fo

1re fois

2e fois

Fin

EXERCICES SUR LA DOUBLE CROCHE POINTÉE SUIVIE D'UNE TRIPLE.

Faites les reprises plusieurs fois de suite, Piquez bien les doubles croches pointées et les triples croches par la syllabe *Tu* et non pas *Tu, Du*.

Nº 260 Moderato

Gigue

Nº261 - APPLICATION MÉLODIQUE

Fin.

Nº 262

Allegro Moderato

Saccadez bien les triples croches

D.C.

p

Fin

Trio

D.C

N°263

Fin

D.C.

EXERCICES EN DOUBLES CROCHES PIQUÉES SUR LES GAMMES.

N° 264.

N°265

N°266

Nota: On peut pour les exercices 264, 265 et 266 remplacer les piqués par des coulés et varier ce genre de travail autant que possible.

POUR EXERCER LES DOIGTS. (A travailler dans tous les mouvements)

N°. 267.

En Si♭

N°268

N° 269

En Ré

Abréviation du 1er temps

ETUDE SUR LE COULÉ, Enchaînement des sons chromatiques et diatoniques

(Faire aller le doigté bien régulièrement.)

N°270

Allegro

GRAND EXERCICE MODULANT, Ne donnez pas beaucoup de son, accusez sèchement chaque note pointée.

N° 271 *Moderato Leggiero*

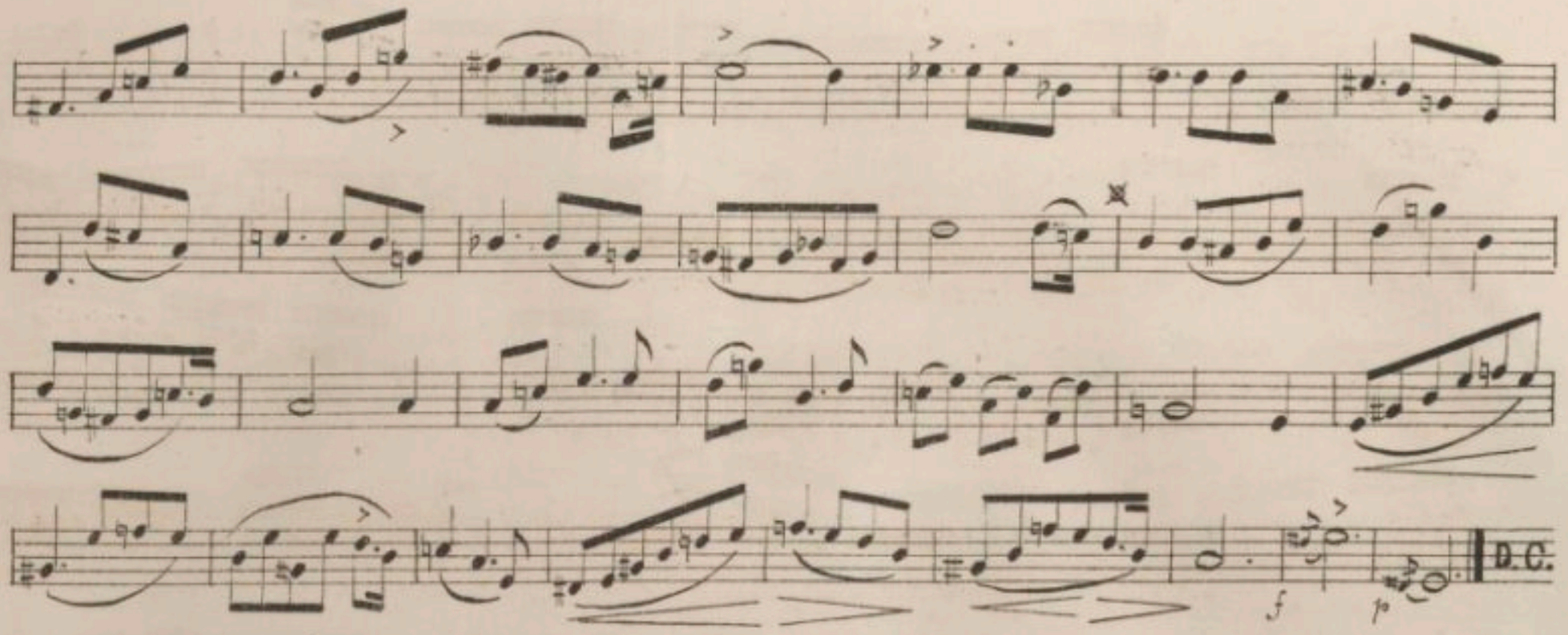
Fin

rall.

Dolce

(1)

(1) *Si l'on trouve ce morceau trop long on pourra aller du signe* 𝄋 (Page 154) *au signe* 𝄋 (Page 153)



ETUDE RECREATIVE SUR LE COULÉ DE DEUX EN DEUX NOTES. Liez bien les doubles croches entr'elles de manière à ne pas exécuter comme s'il y avait ¼ de soupir après la liaison.

rall

rall

D.C.

p

all.

p

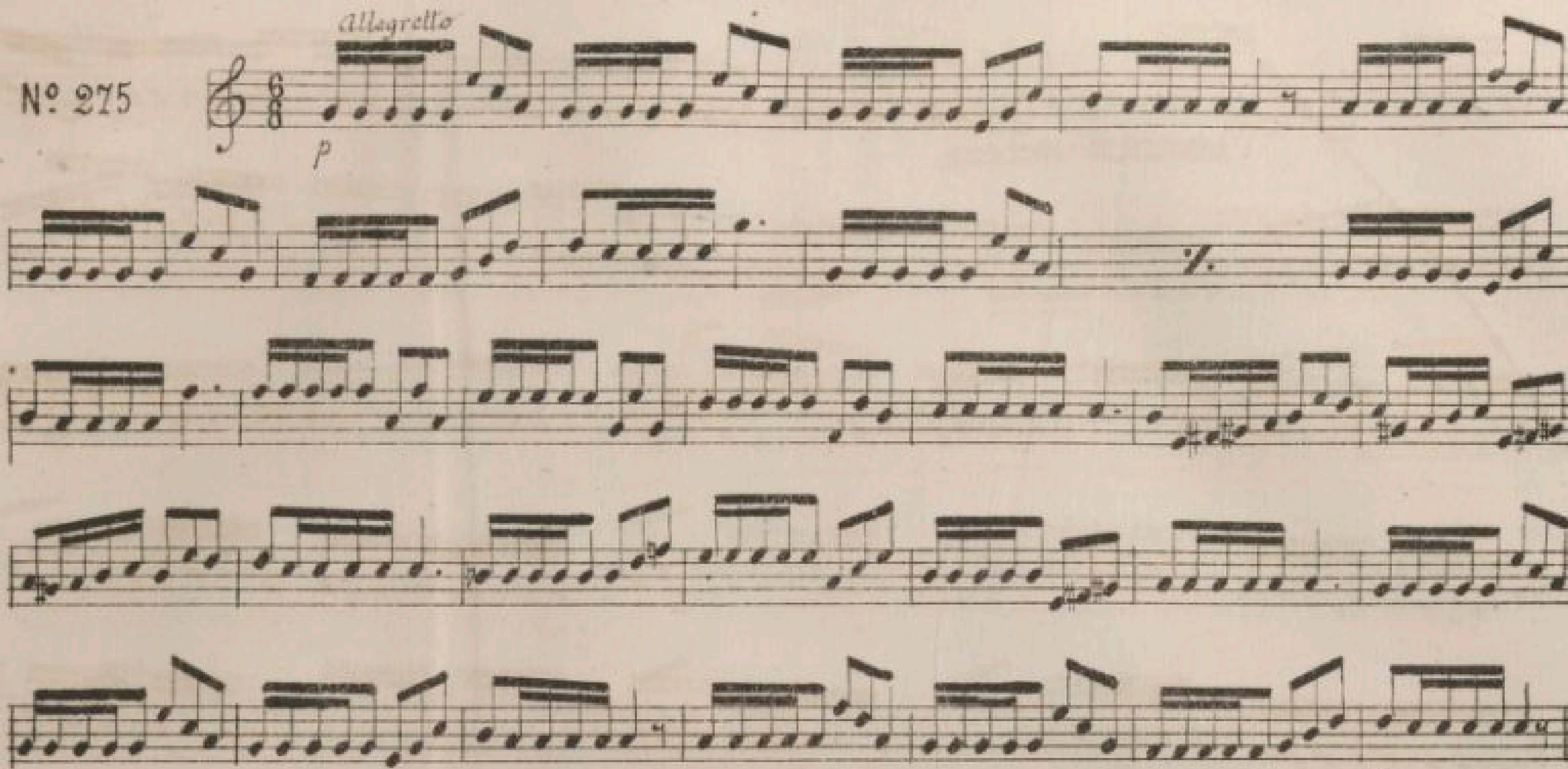
Nº 273 EXERCICE CHROMATIQUE sur le coulé de deux

Nº 274

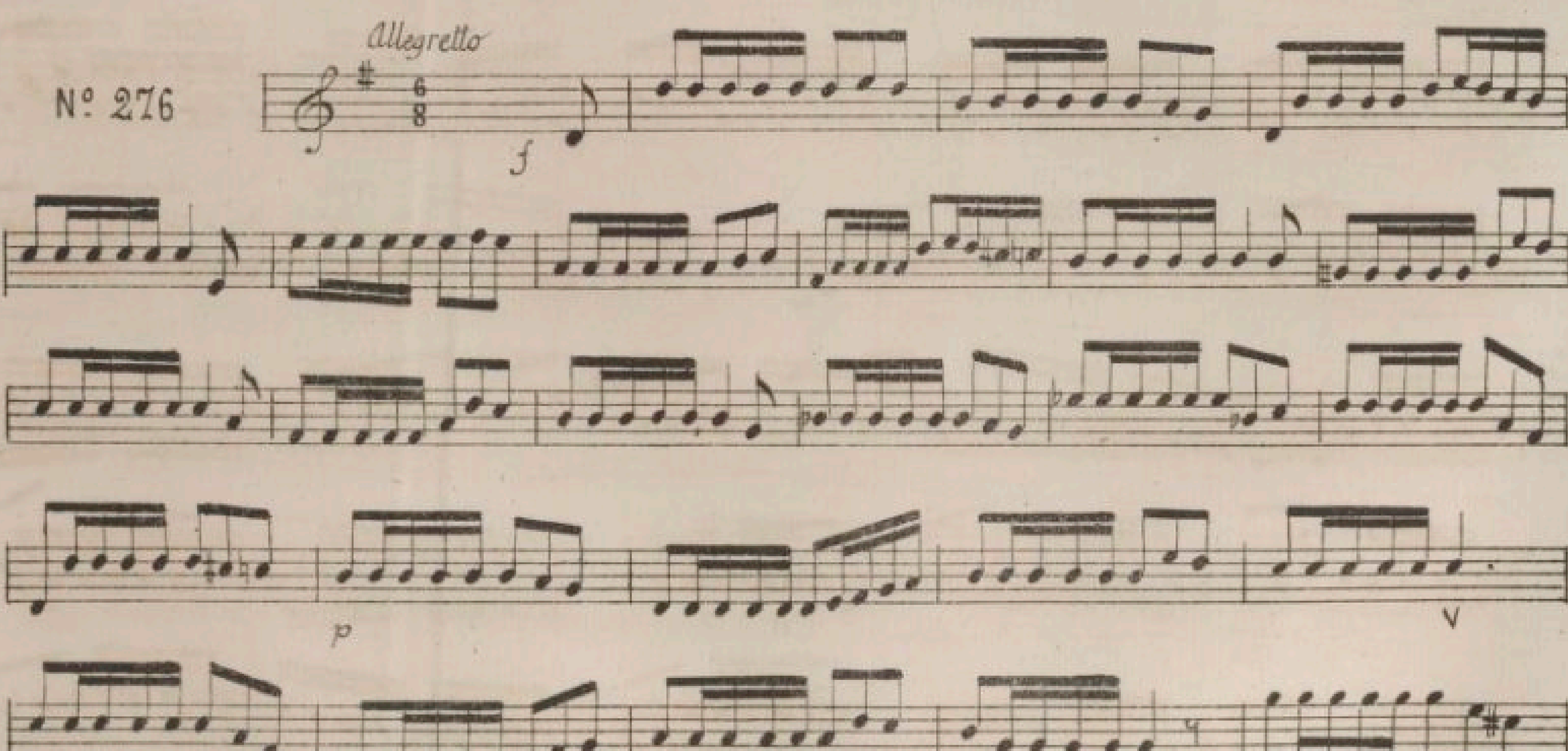
DU PIQUÉ DE DOUBLES CROCHES DANS LE $\frac{6}{8}$.

Passez les doubles croches avec égalité en prononçant la syllabe *Tu* sur chacune d'elles.

Nº 275



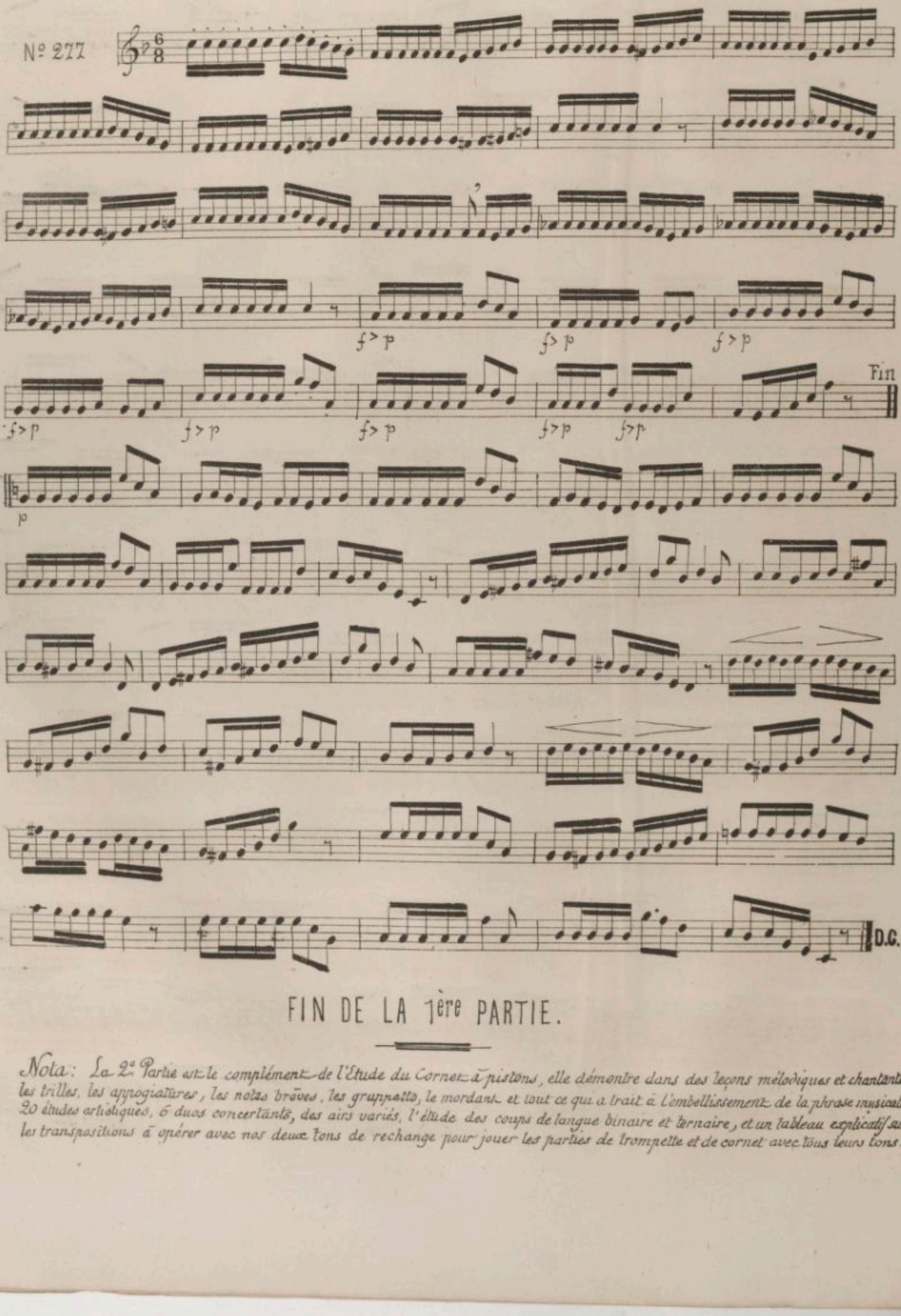
Nº 276



GRAND EXERCICE RECRÉATIF SUR LE COUP DE LANGUE

Attachez-vous à l'égalité dans le coup de langue.

N° 277



FIN DE LA 1ère PARTIE.

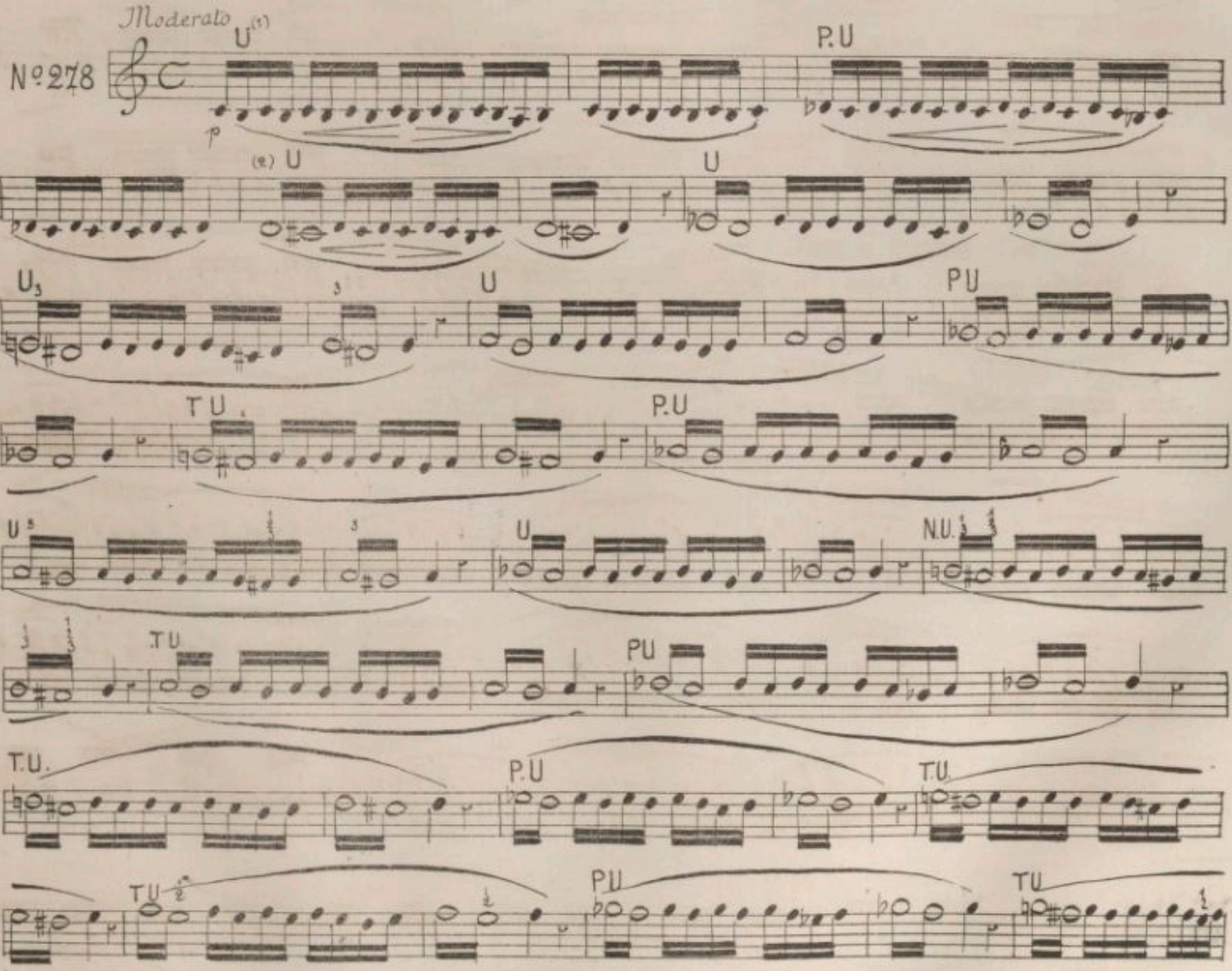
Nota : La 2e Partie est le complément de l'Etude du Cornet à pistons, elle démontre dans des leçons mélodiques et chantantes, les trilles, les appogiatures, les notes brèves, les gruppetto, le mordant et tout ce qui a trait à l'embellissement de la phrase musicale. 20 études artistiques, 6 duos concertants, des airs variés, l'étude des coups de langue binaire et ternaire, et un tableau explicatif sur les transpositions à opérer avec nos deux tons de rechange pour jouer les parties de trompette et de cornet avec tous leurs tons.

2ème PARTIE

EXERCICES PRÉPARATOIRES SUR LE TRILLE.

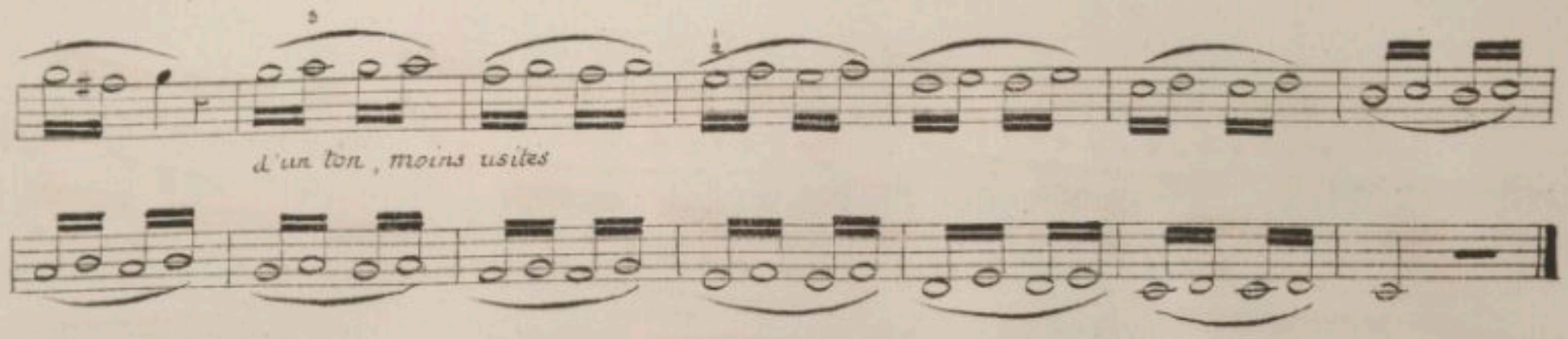
Le trille est un agrément difficile à exécuter sur le cornet, il est presque toujours dur, c'est pour cela qu'il doit être travaillé sérieusement afin d'obtenir la souplesse des lèvres et la légèreté du doigté, on ne devra pas avoir recours au poignet, la première phalange des doigts devra seule fonctionner, en évitant de tenir les doigts raides. On devra d'abord le travailler lentement et aller par degré progressif de vitesse. Les trilles d'un ton étant d'une exécution difficile on devra forcer un peu plus la pression sur les lèvres, comme si l'on devait soutenir la note supérieure. Pour rendre plus facile l'exécution, on emploie de certains doigtés que j'indique par le chiffre correspondant aux pistons.

TRILLES DE DEMIS TONS, POUR EXERCER LES DOIGTS.



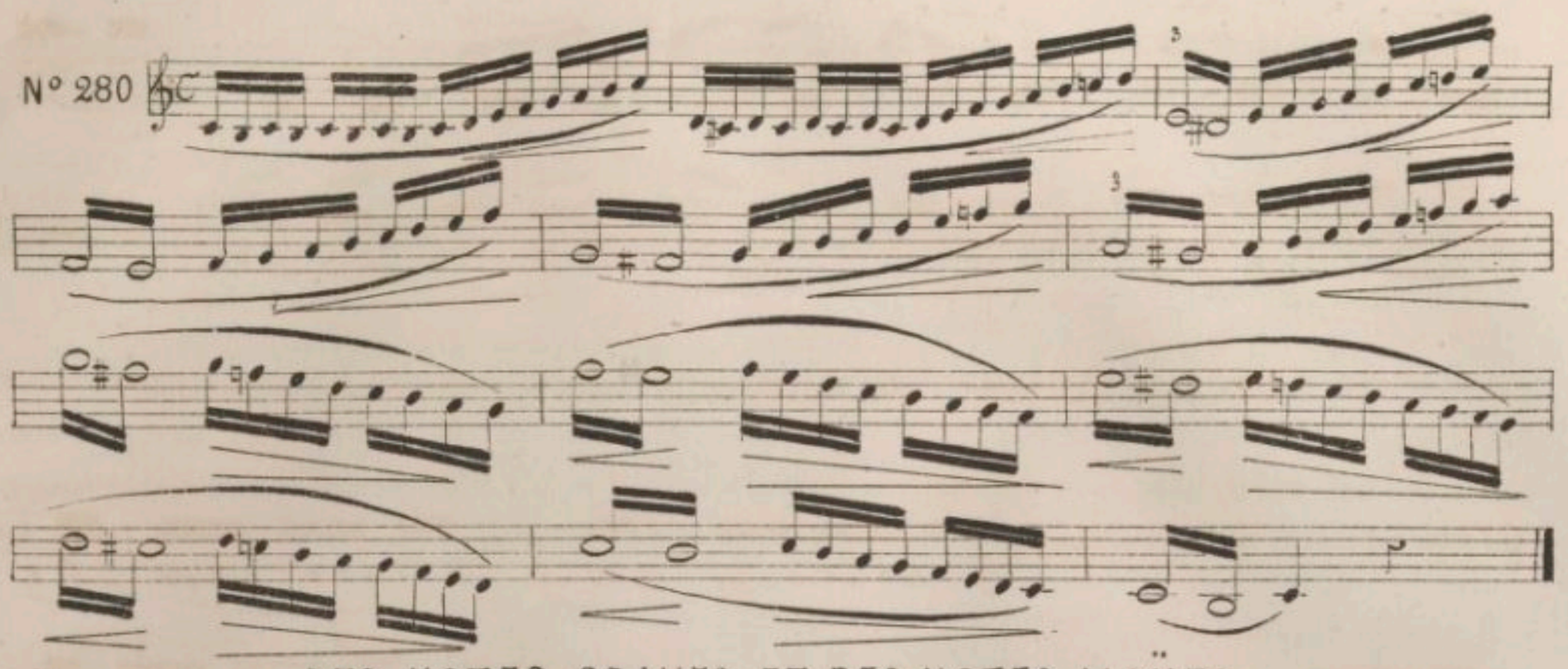
(1) Significations des lettres dans cet exercice — U. Usité — P.U. Peu usité — N.U. Non usité — T.U. Très usité —

(2) Abréviations de 8 croches alternatives.



EXERCICE comme étude de doigté, mais non comme usage pratique.

N° 280



DES NOTES GRAVES ET DES NOTES AIGÜES

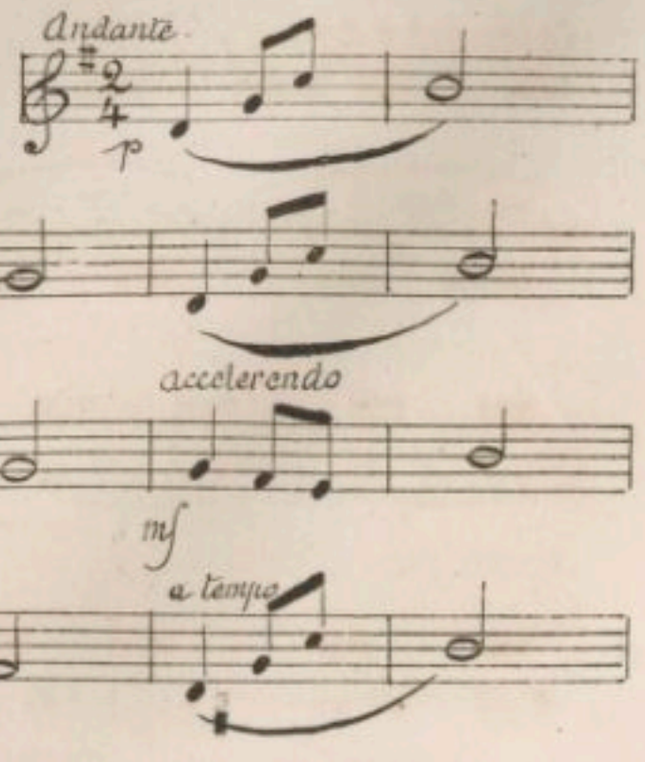
Pouvant servir de recommandations pour les jeunes compositeurs.

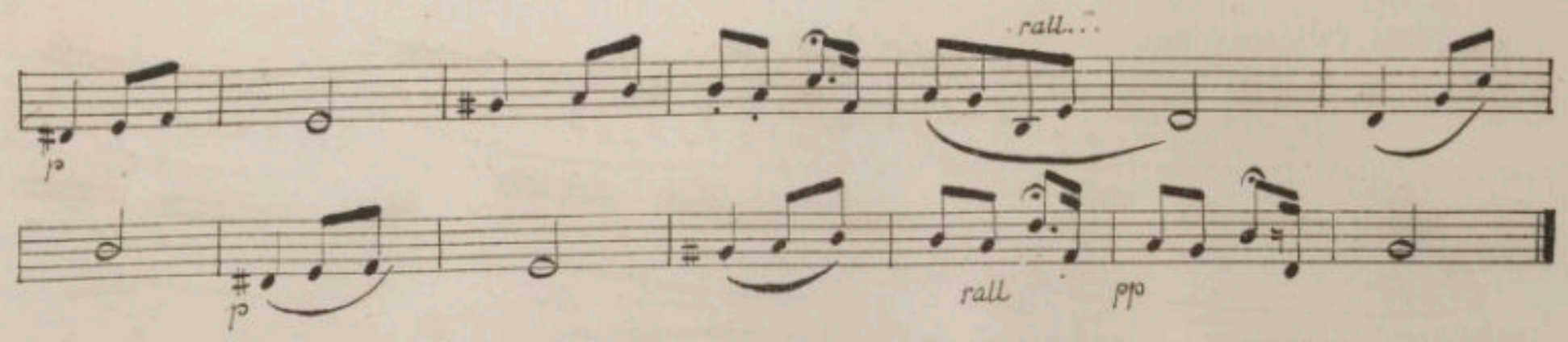
Depuis que l'on ne joue le cornet qu'avec 2 tons de rechange, les notes graves ont trop souvent été négligées dans l'éxécution. Les notes graves cependant avec ces deux tons se produisent très-bien sur l'instrument et font un grand effet, quand par le travail on a obtenu une bonne sonorité: ces notes avec le ton de **si♭**, telles que le **fa♯**, **sol**, **sol♯**, **La**, **si♭**, **si♮**, et **do**, ne sont par le fait que l'unisson des notes suivantes faites avec le ton de **fa**= **do♯**, **ré**, **ré♯**, **mi**, **fa**, et **fa♯** et **sol**, Lesquelles jouées avec le ton de **fa**, sont tout à fait à la portée de l'instrument. Je dois faire remarquer cependant que l'étendue de l'instrument prend son point de départ du **fa♯** dessous les lignes et s'élève jusqu'à l'**ut** au-dessus des lignes, ce qui fait que pour un cornetiste qui possède bien son instrument dans toute son étendue, il a presque autant de parcours que le hautbois qui prend son début au **si** sous les lignes pour s'élever jusqu'au **ré** ou mi plus haut que la portée. Mais pour jouer dans ces conditions, faudrait-il écrire spécialement? car il est de certains traits qui ne sauraient produire aucun effet dans le grave, comme d'autres qui se produiraient avec peine dans l'aigü. Ainsi dans un chant large, il sera plus difficile et très-pénible de le soutenir dans l'aigü, telles que sur les notes: **La**, **si♭**, **si♮** et **do**, mais en revanche on pourra chanter sur **fa♯**, **sol**, **sol♯**, **La**, **si♭**, **si♮** et **do** dans le grave, mais on fera difficilement les traits rapides sur ces notes lesquels seront plus familliers dans les notes aigües. Je cite ici des exemples que j'emprunte aux operas.

POUR LES NOTES GRAVES

Bien faisable.

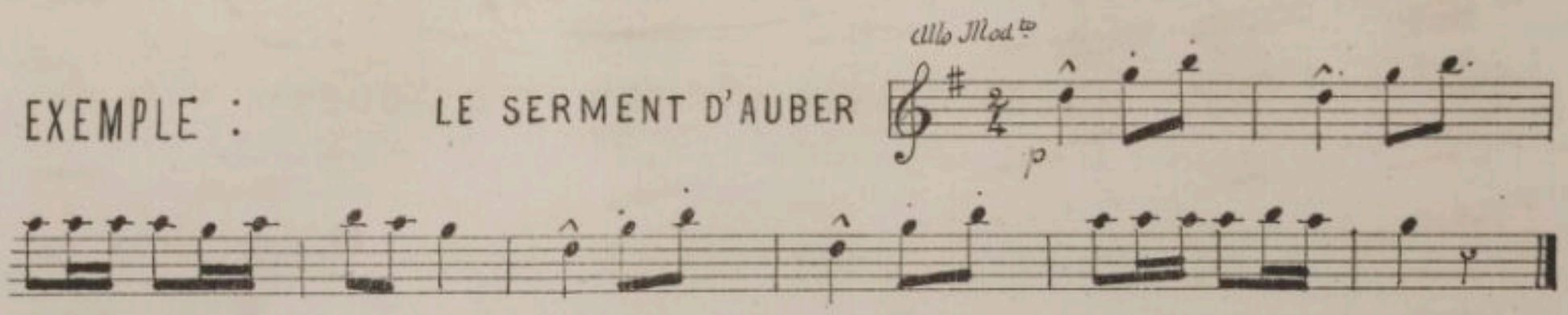
L'ECLAIR *d'Halévy*



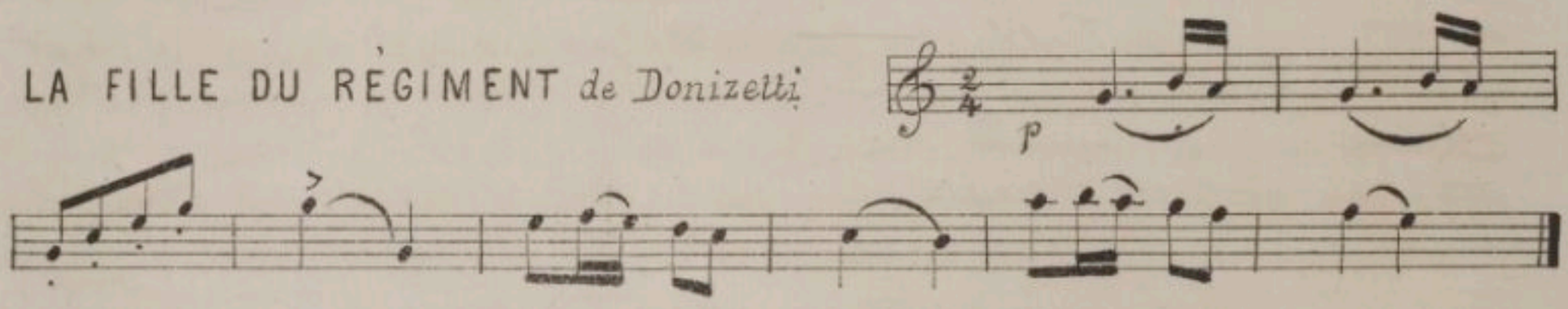


Il est bien entendu que les notes graves dans un forte ne produiraient aucun effet parce qu'elles ne s'entendraient pas assez. Les observations ci-dessus relatives à ces notes ne trouvent leur application que pour les chants à découvert, c'est le contraire pour les notes aigües qui demandent dans les sons larges d'être attaquées et soutenues avec force et qui cependant se produisent assez bien dans un chant gai ou détaché en solo.

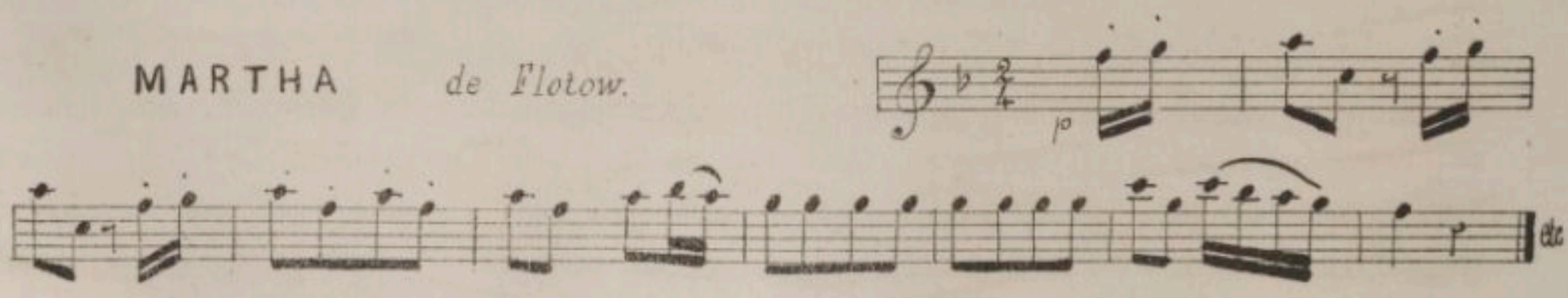
EXEMPLE : LE SERMENT D'AUBER



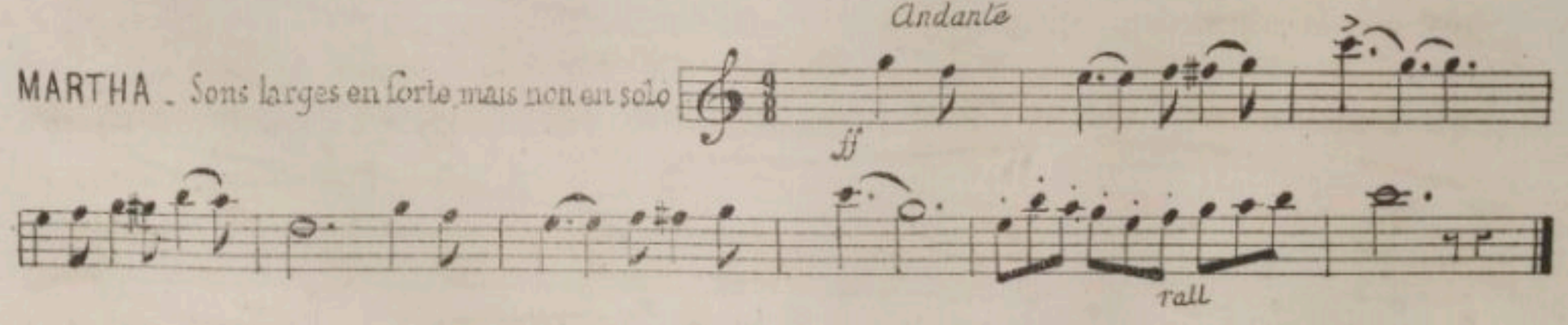
LA FILLE DU RÉGIMENT *de Donizetti*



MARTHA *de Flotow.*



MARTHA . Sons larges en forte mais non en solo



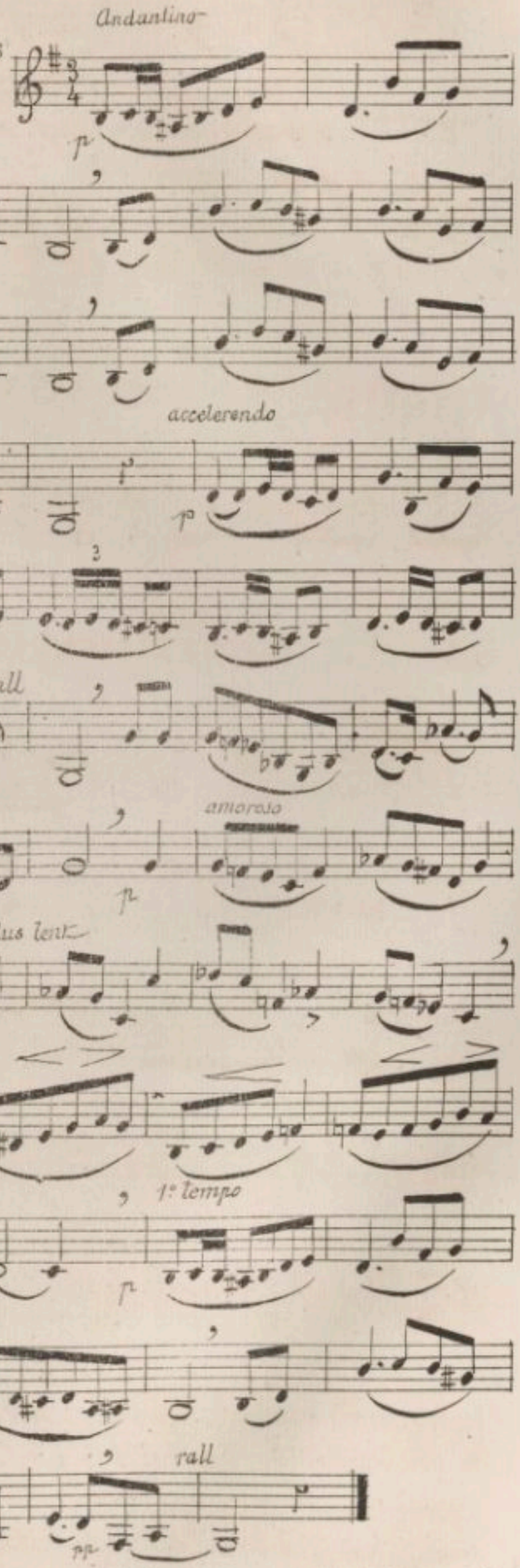
Je me résume donc en disant que l'on ne doit pas négliger de travailler les notes graves pas plus que les notes aigües, adopter un seul genre c'est faire du tort à l'exécutant et à l'exécution. Pour produire les notes graves on ne doit pas forcer le son, on doit le rechercher dans sa justesse et dans sa sonorité et pour cela, laisser échapper une plus grande colonne d'air sans apuyer l'embouchure sur les lèvres surtout se méfier du do$^{\#}$ du ré et du mi$^{\flat}$ qui sont généralement hauts; on devra accorder les coulisses qui correspondent à ces notes, et ne pas forcer le son pour éviter de le faire monter. Pour produire les notes aigues on pincera

les lèvres en les resserrant et en appuyant l'embouchure sur les lèvres en comprimant l'air dans les poumons tout en en laissant échapper une quantité suffisante pour produire la note, se méfier comme justesse du sol qui est généralement haut, il ne faudra donc pas trop forcer cette note. Le La au-dessus de la portée fait avec le ton de La♮ et avec le 1er et le 2me piston, est souvent assez dur à sortir je recommande donc un travail spécial pour cette note.

(a) Nº 281.
Jouez avec le ton de si♭

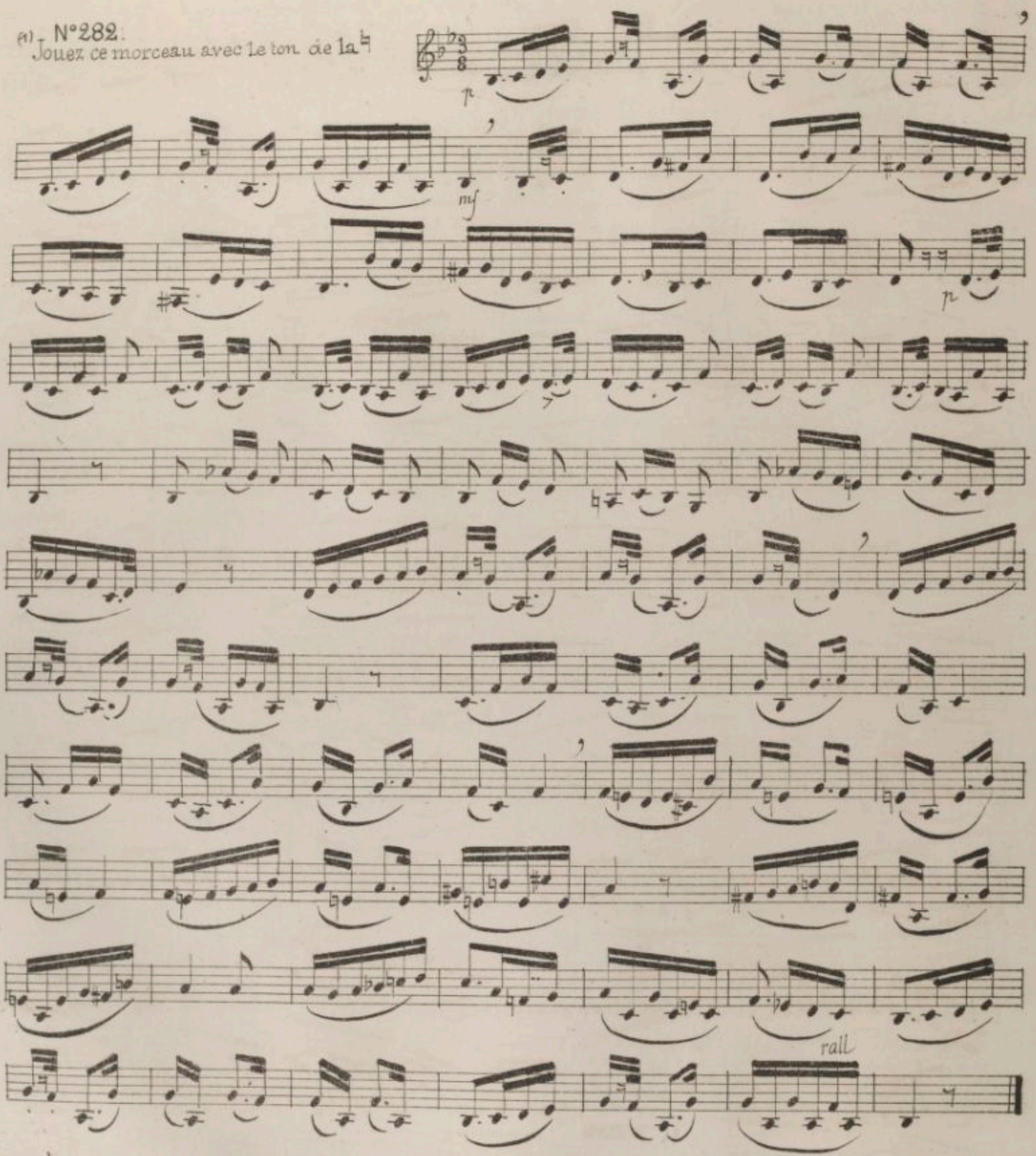
MELODIES EN SONS GRAVES

Soutenez bien les sons sans les forcer s'attacher a la justesse et la belle qualité des sons.



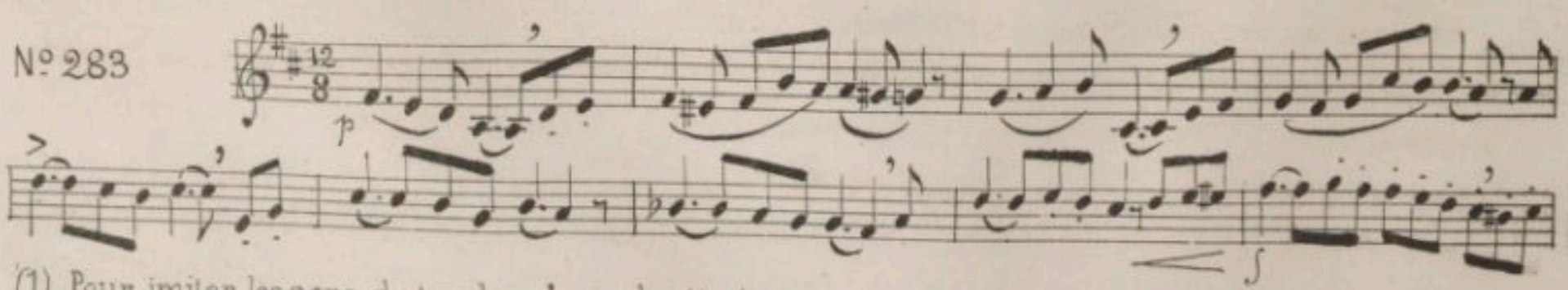
(a) Pour imiter les sons du ton de **fa** en admettant que ce morceau soit écrit pour ce ton à l'intervalle d'une quarte au-dessus, c'est-à-dire en **ut** au lieu de sol.

(1) N°282.
Jouez ce morceau avec le ton de la♮

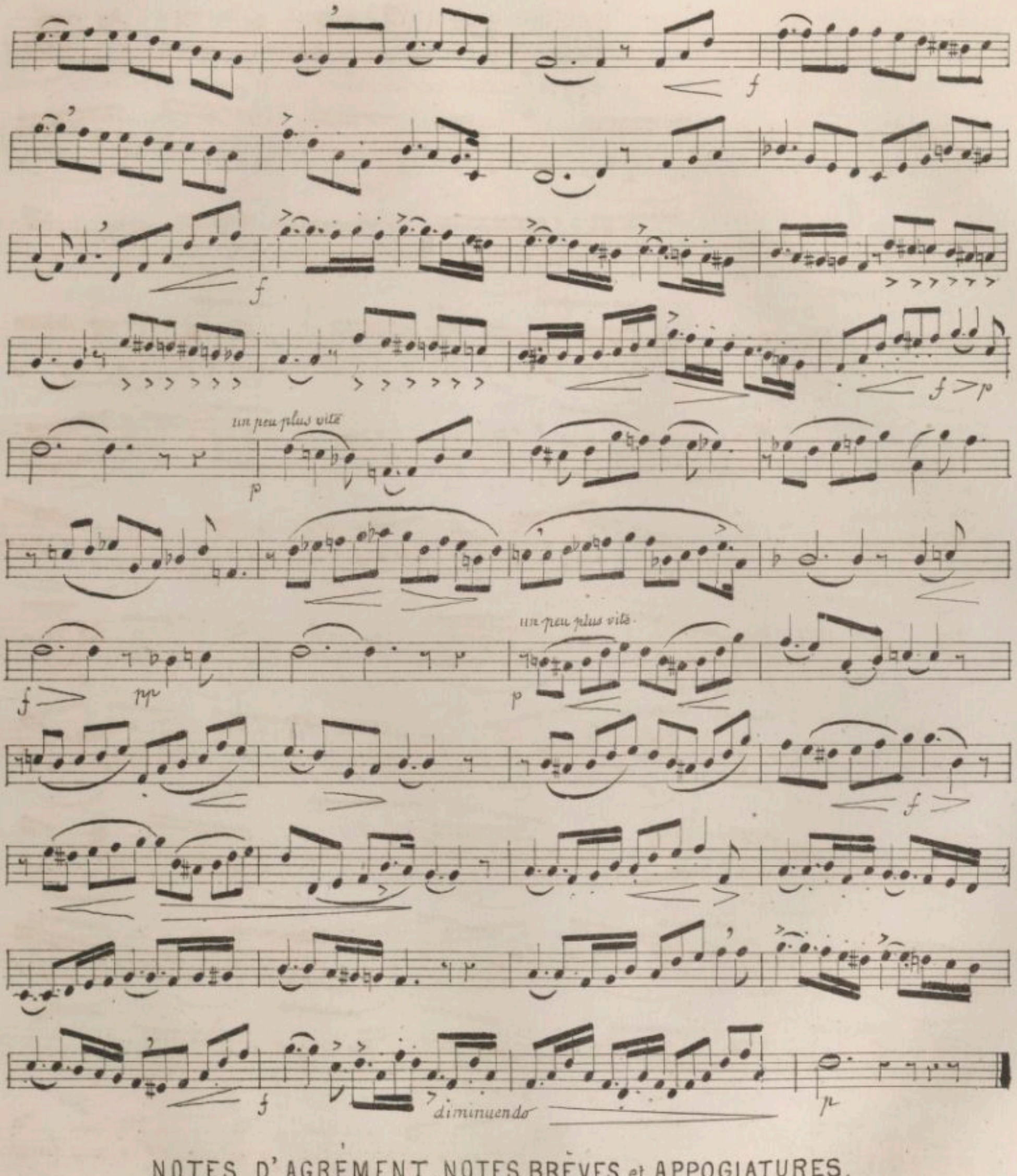


MÉLODIE Pour s'habituer à compter toutes les croches de la mesure. Le Professeur devra décomposer la mesure en battant toutes les croches dans un mouvement pas trop lent.

N° 283



(1) Pour imiter les sons du ton de **sol**, en admettant que ce morceau soit écrit pour ce ton à l'intervalle d'une note au-dessus, c'est-à-dire on **do** au lieu de **si♭**.

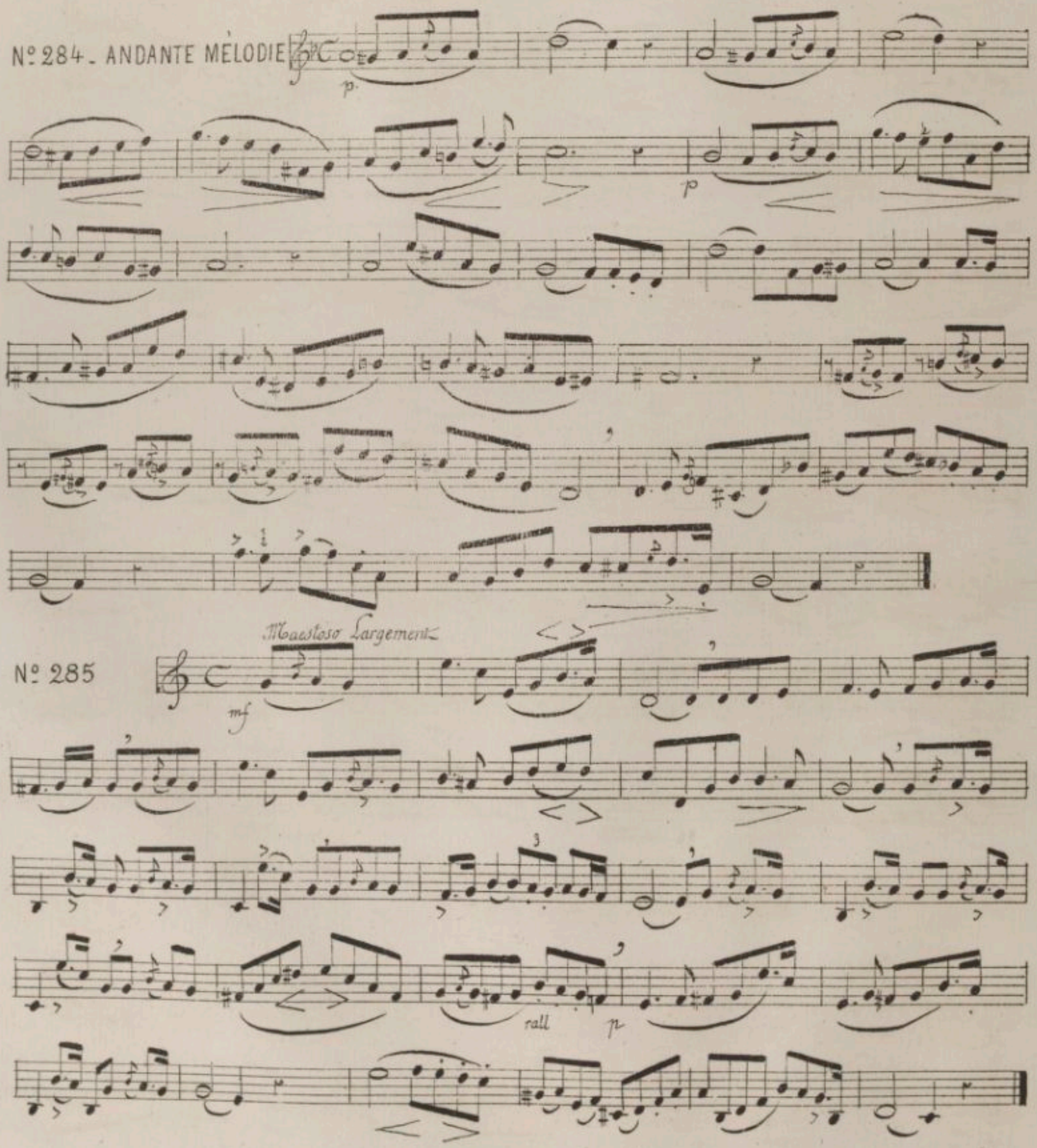


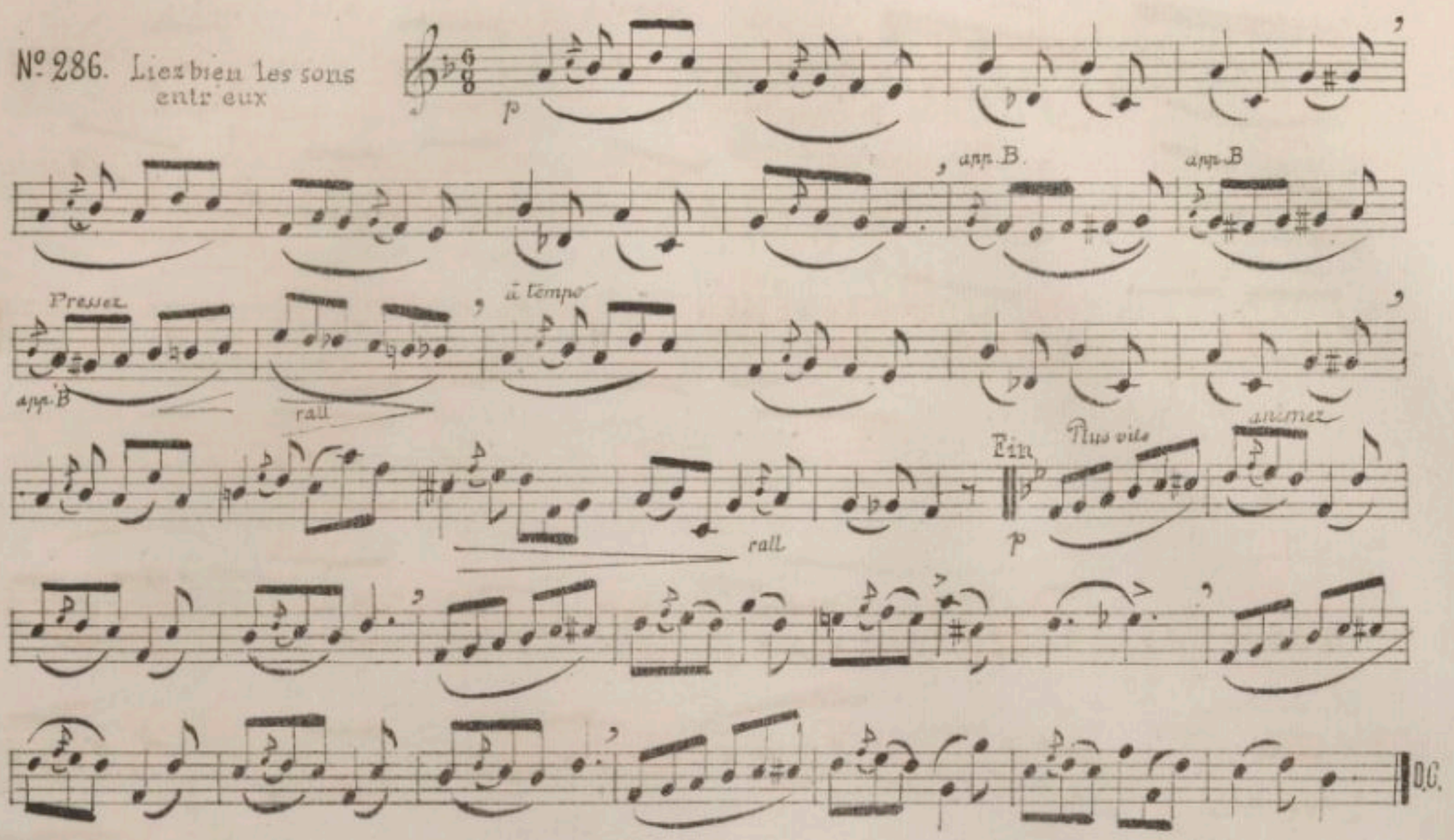
NOTES D'AGRÉMENT, NOTES BRÈVES et APPOGIATURES.

Une note est appogiature quand elle se trouve à l'intervalle d'un ton ou d'un demi ton au-dessus d'une note réelle faisant partie de l'accord compris dans la mesure. quand l'appogiature se trouve au-dessous de la note réelle elle est invariablement placée à un demi ton d'intervalle de celle-ci. Toutes les autres petites notes sont appelées notes d'agrément, parce qu'elles servent à broder la mélodie. Les appogiatures longues prenant la moitié de la valeur de la note réelle ne s'écrivent plus de nos jours qu'en notes ordinaires, et sont classées dans la mélodie avec les notes non comprises dans l'accord ou harmonie, mais elles

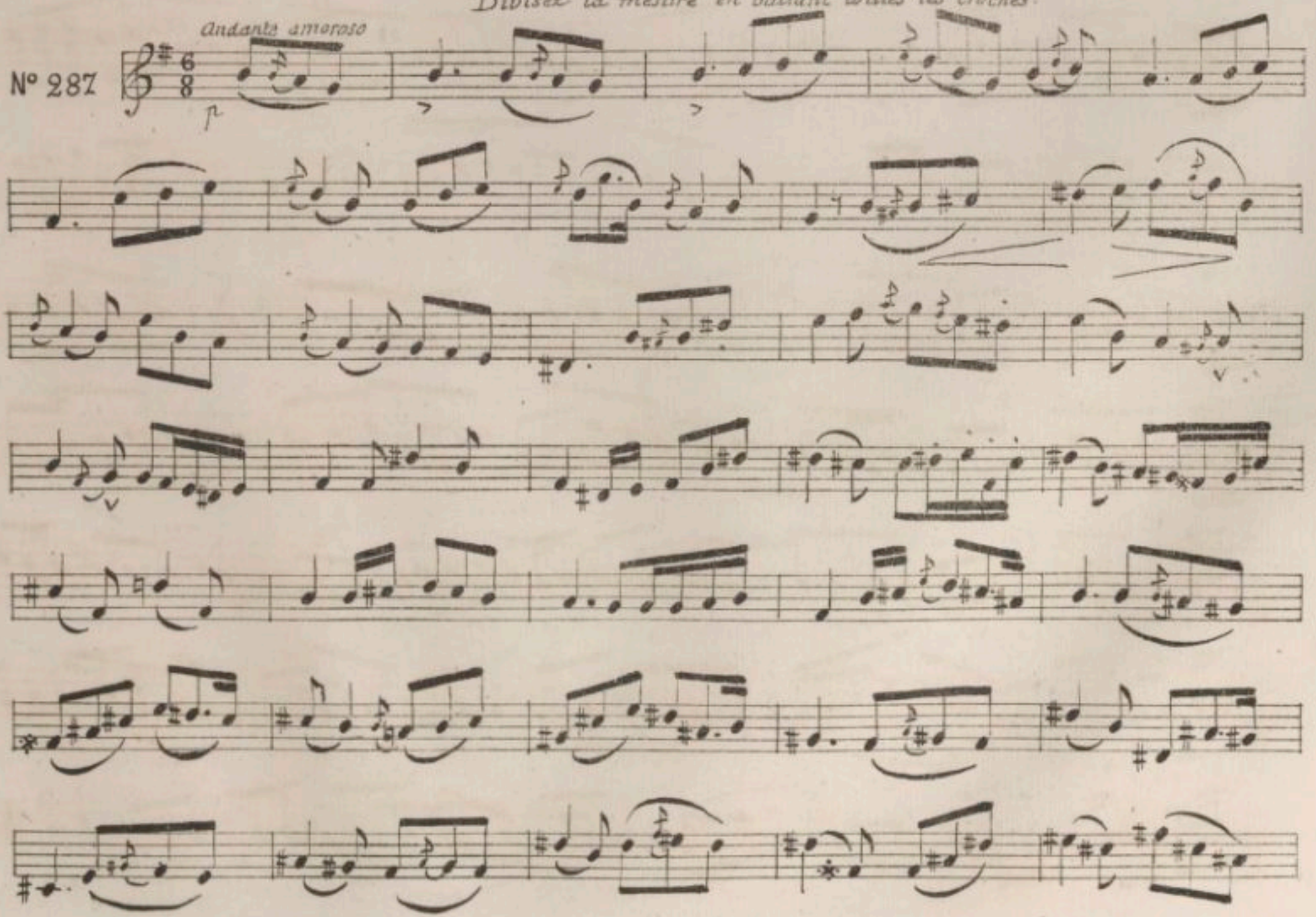
prennent part aux temps de la mesure, tandis que les notes d'agrément écrites en petites notes ainsi que les appogiatures brèves ne font pas partie des temps compris dans la mesure. La petite note d'agrément dans les mouvements lents ou chantants ne s'accentue que très-faiblement par un léger coup de langue prononcé avec douceur _____. Dans les mouvements vifs ou gais, elle s'accuse davantage. Toutes les notes d'agrément : appogiatures brèves, gruppettos, mordants, trilles, etc... sont toujours coulés et jamais piqués.

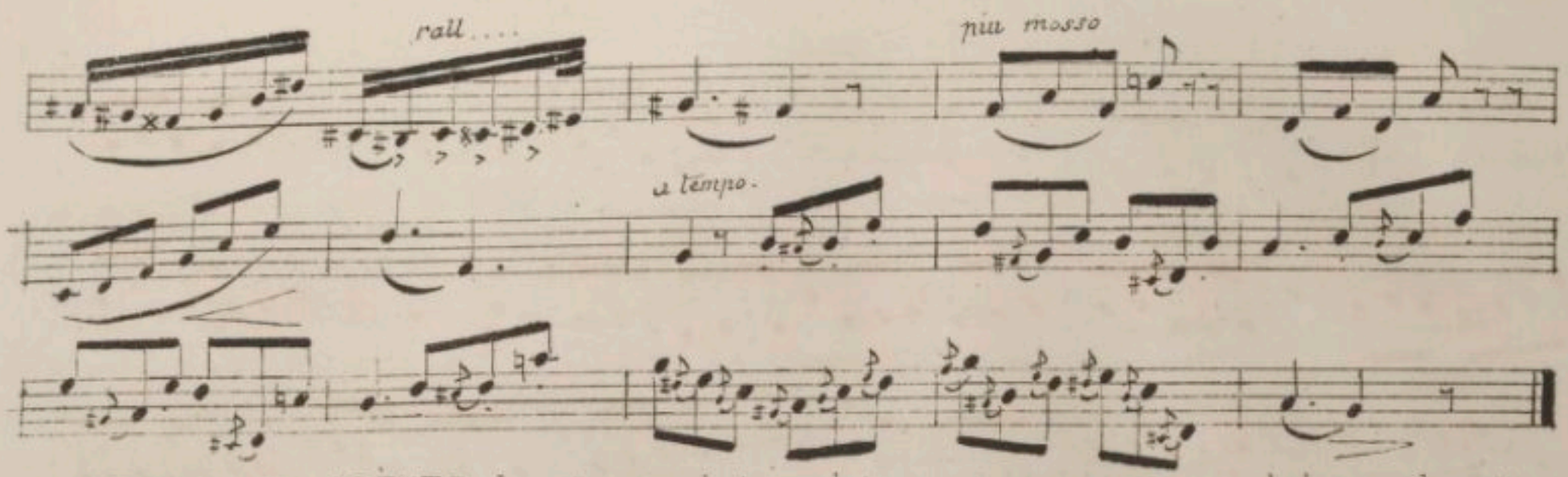
EMPLOI DE LA PETITE NOTE D'AGRÉMENT ou note s'accentuant sur une appogiature écrite en note ordinaire faisant partie des temps compris dans la mesure.





La note d'agrément écrite **au même** degré que la note qui précède, s'accuse un peu plus que celle-ci





APPOGIATURES BRÈVES_La petite note placée sur le temps s'accuse par un coup de langue davantage qu'entre le temps. On pourra jouer d'abord cette leçon sans faire les petites notes pour bien se familliariser avec le rhythme, lequel doit être bien maintenu en exécutant cette leçon avec les petites notes

Allegretto. Elégamment

N°289

p

cres.

decres.

p

Fin Dolce

p

p

f

f

D.C.

EXERCICE SUR LE COULÉ DE TRIPLE CROCHE SUR DOUBLE CROCHE POINTÉE

Simulant les petites notes brèves comme éxécution.

N°290

Moderato.

p

Fin

f

Dolce

p

Dolce

f

D.C

APPOGIATURES BRÈVES

Dans un mouvement vif ou gai on accuse davantage la petite note en la passant avec légèreté et rapidité, en l'accentuant par un petit coup de langue. Elle n'anticipe sur la valeur de la note qui suit que dans une proportion très-minime, car elle doit être passée très-brèvement

Nº 291

All.o Mod.to

Nº 291

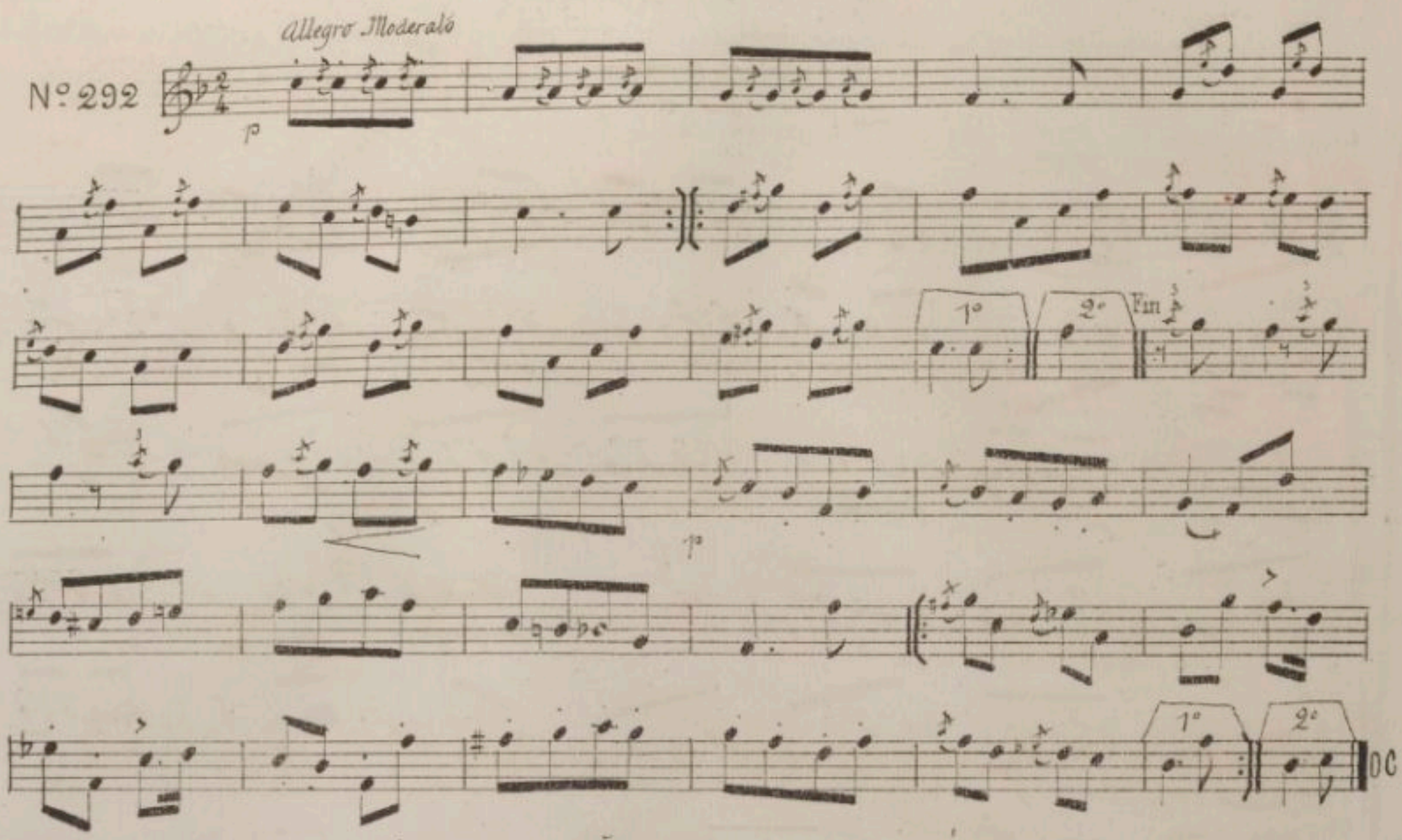
Allegretto Canto

1.re fois.

2.e fois

D.C.

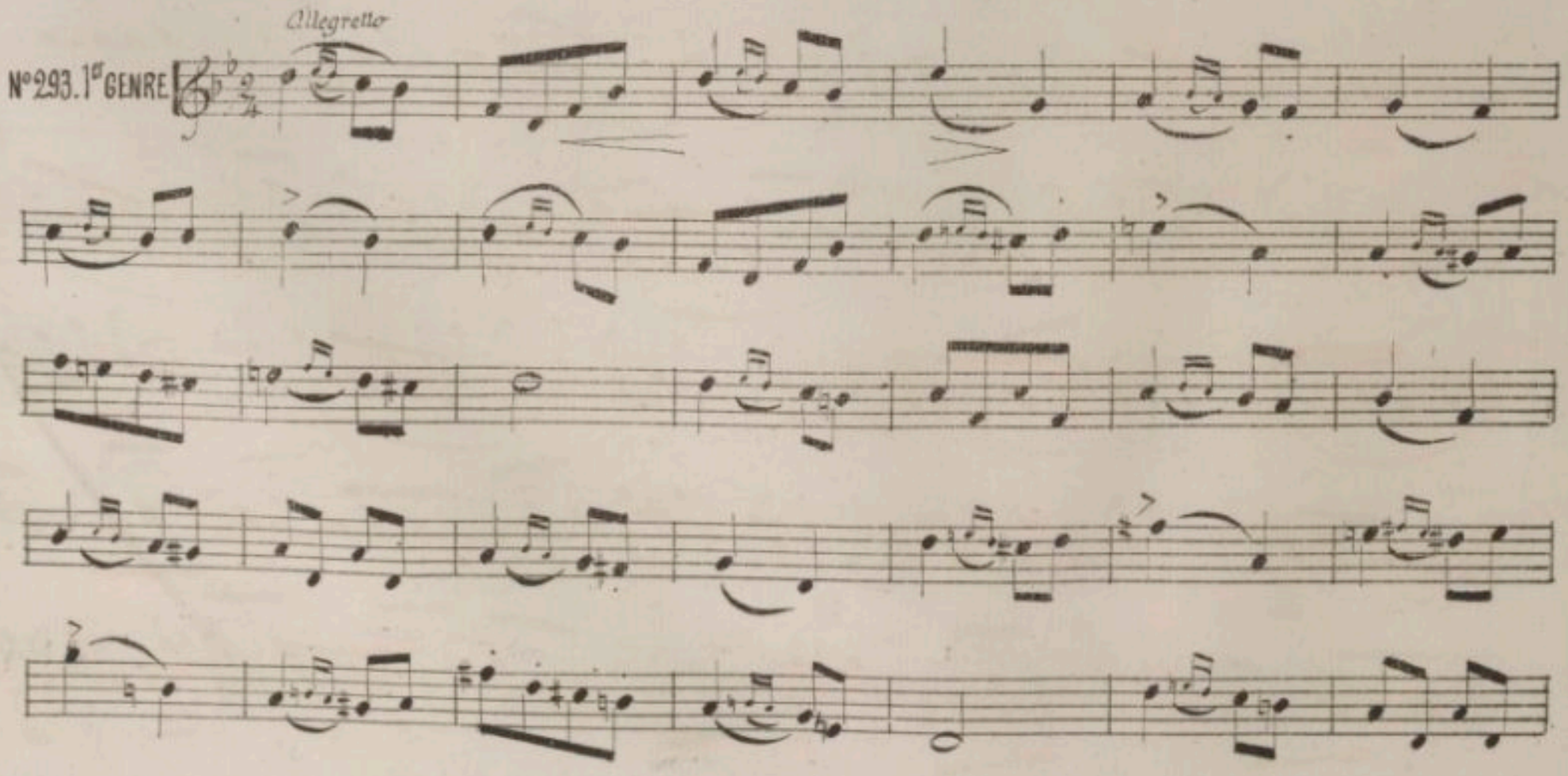
Nº 292 *Allegro Moderaló*



DOUBLES NOTES BRÈVES DITES D'AGRÉMENT

Ces sortes de notes que quelques méthodes désignent comme double appogiatures ne peuvent être considérées comme telles, attendu qu'elles ne réunissent pas les conditions expliquées après le Nº 283. Ces sortes de groupe de deux petites notes peuvent être divisés en 3 catégories La 1re qui peut être prise une tierce supérieure d'une note principale en allant rejoindre cette note par degrés descendants. La 2me peut être prise une tierce inférieure d'une note principale en allant par degrés ascendant rejoindre cette note, et la 3me qui peut être prise une note en dessous et une note au dessus de la note principale. Elle n'anticipe que d'une valeur excessivement restreinte sur le temps qui précède

Nº 293. 1er GENRE *Allegretto*



Dolce

p

Andantino

p

Nº294. 2e GENRE

Pressez

Cres . . . . . cendo

p

Poco pressié

cres . . . cen . . . do

Andantino très-Louré p

Nº 295 3e GENRE

Fin

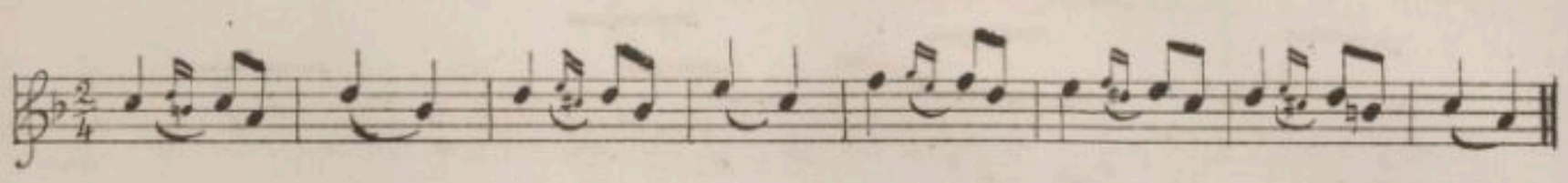
D.C.

DE L'APPOGIATURE DOUBLE (Qu'il ne faut pas confondre avec les double notes brèves ou d'agrément.

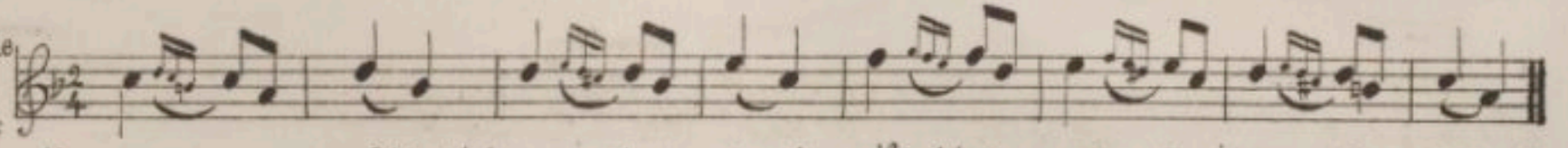
Il n'y a que 2 sortes d'appogiatures doubles, la première qui se prend une note au-dessus à l'intervalle d'un ton ou d'un demi ton selon la phrase musicale en compagnie d'une seconde note en dessous formant également appogiature et à intervalle invariable d'un demi ton de la note réelle. Toutes les autres combinaisons de petites notes ne peuvent être considérées que comme notes d'agrément, mais non pas appogiatures.

La seconde sorte d'appogiatures doubles commence par la note inférieure comme ci-dessus, puis la note supérieure pour se résoudre sur une note réelle ou note comprise dans un accord. La première combinaison est très-peu usitée, ce genre s'emploie de préférence en ajoutant une note entre les deux petites, de manière à former un gruppetto ou groupe de trois.

EXEMPLE

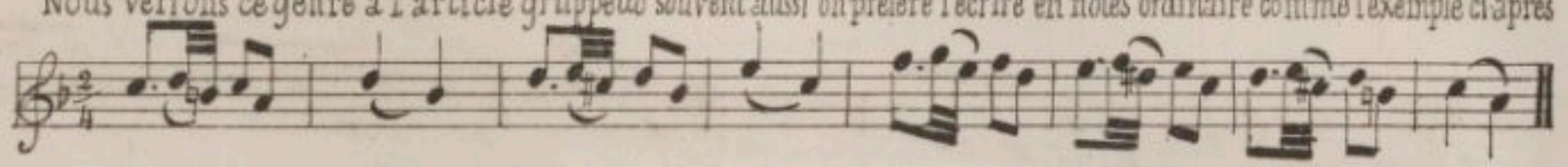


Que l'on emploie de préférence comme il suit:

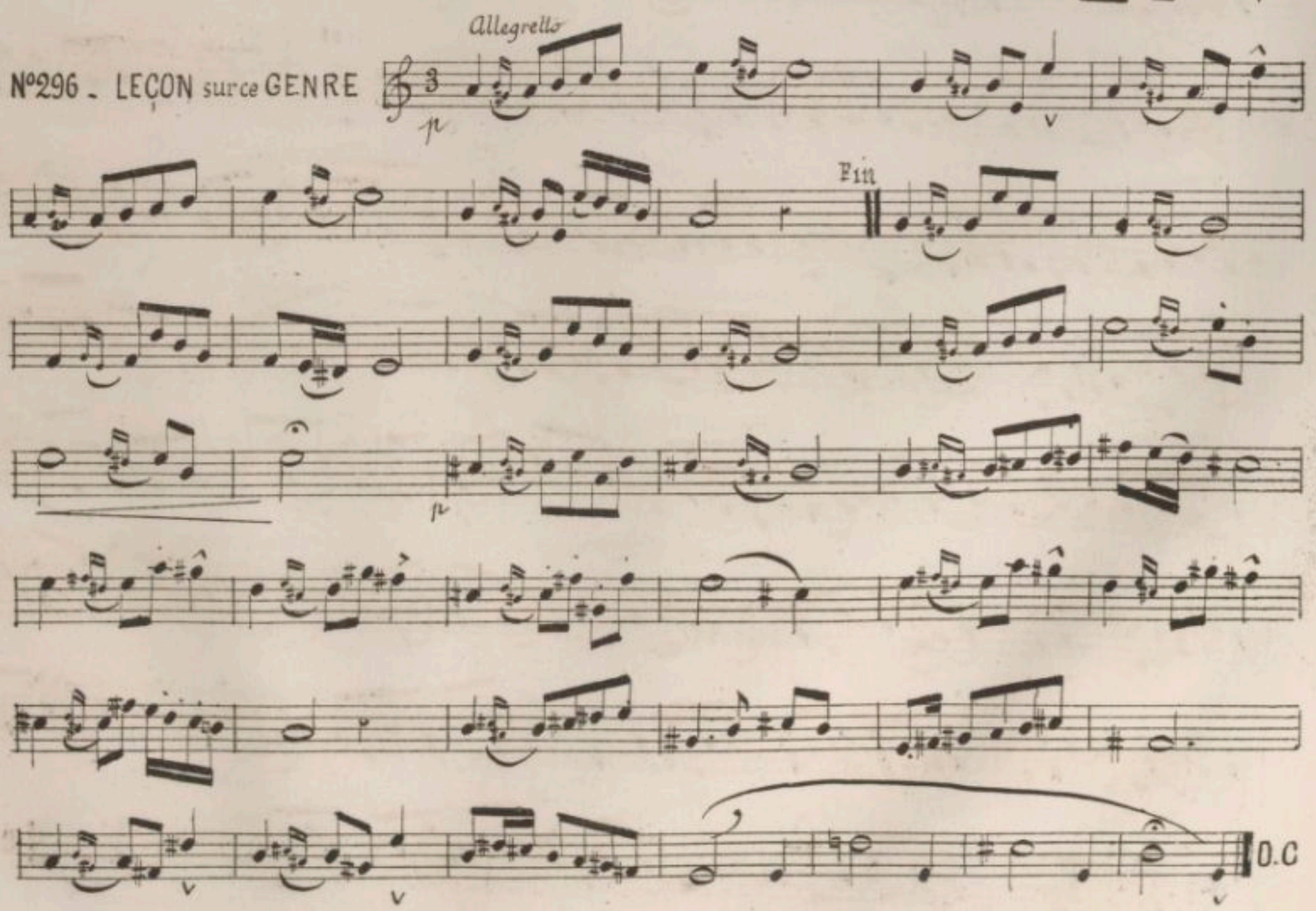


Nous verrons ce genre à l'article gruppetto souvent aussi on préfère l'écrire en notes ordinaire comme l'exemple ci-après

EXEMPLE



N°296 - LEÇON sur ce GENRE



N: 297 SECOND GENRE DAVANTAGE USITÉ

Moderato

mf

Fin

D.C.

N°298 All.o Mod.to bien rhythmé

p

Fin

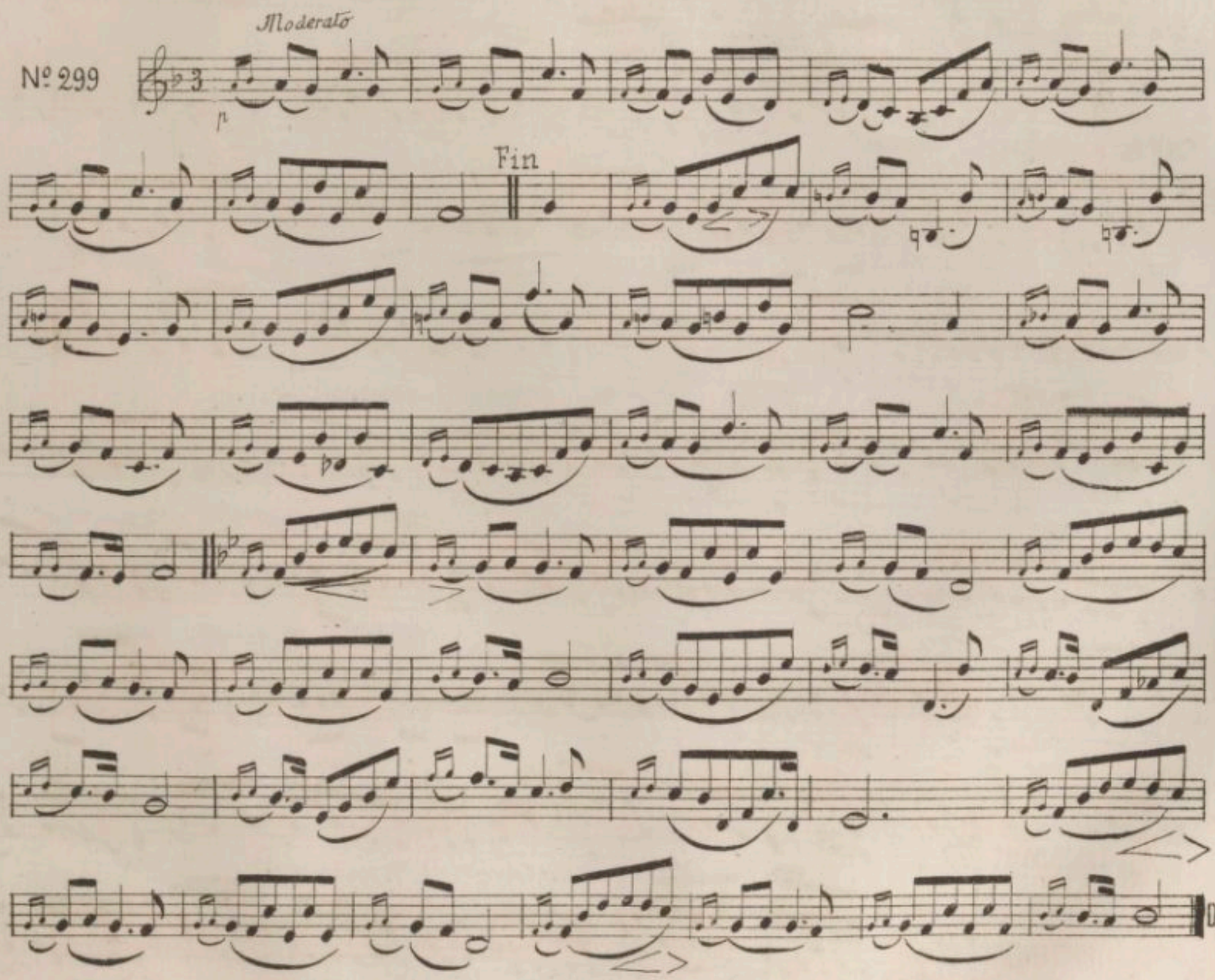
D.C.

DU MORDANT

Le mordant est un battement ou trille interrompu, il se fait de deux, trois, quatre, cinq battements ou même plus ; mais le plus usité est celui de 2 notes qui ne constitue qu'un battement. Le mordant commence par la note principale, monte d'une note et redescend sur la note principale sans aucune autre terminaison, on l'indique par ce signe quand il est à un battement ∿ ; par celui-ci quand il est à deux ∿∿ à trois par celui-ci ∿∿∿, à quatre par celui-ci ∿∿∿∿ etc. Le mordant n'anticipe d'aucune valeur sur la mesure ou le temps qui le précède. Le mordant à un battement s'écrit plus généralement avec deux petites notes. Il est très-usité et produit un excellent effet sur le piston quand il est passé avec légèreté.

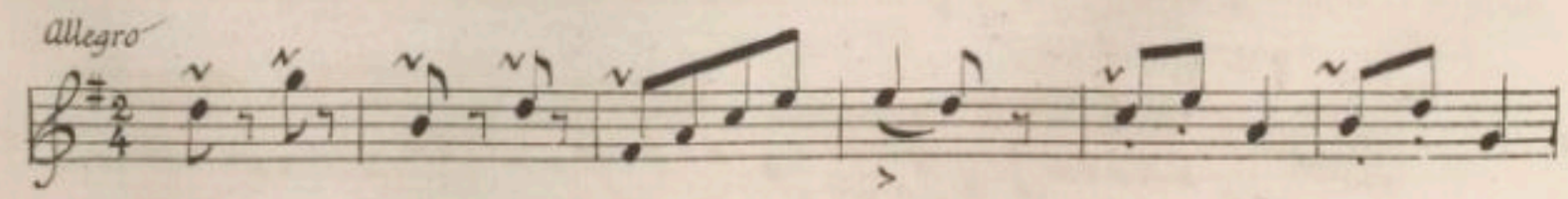
INDICATION AVEC LES PETITES NOTES DU MORDANT A UN BATTEMENT.

Nº 299



EMPLOI AVEC LE SIGNE INDICATIF DU MORDANT A UN BATTEMENT

Nº 300



maniere d'ecrire

execution

№ 301 MORDANT A 2 BATTEMENTS

Fin

D.C.

N° 302

Manière d'ecrire

Exécution

Les mordants de plus grande valeur s'indiquent généralement de la même manière que le trille parceque ordinairement ce genre de trille s'arrête sur la même note que celle dont il commence et ne peut par ce motif avoir de terminaison, c'est ce qui le distingue d'avec le trille; Il s'exécute dans toute la durée de sa valeur au même degré de vitesse. Il s'emploie de préférence dans les mouvements vifs ou gais.

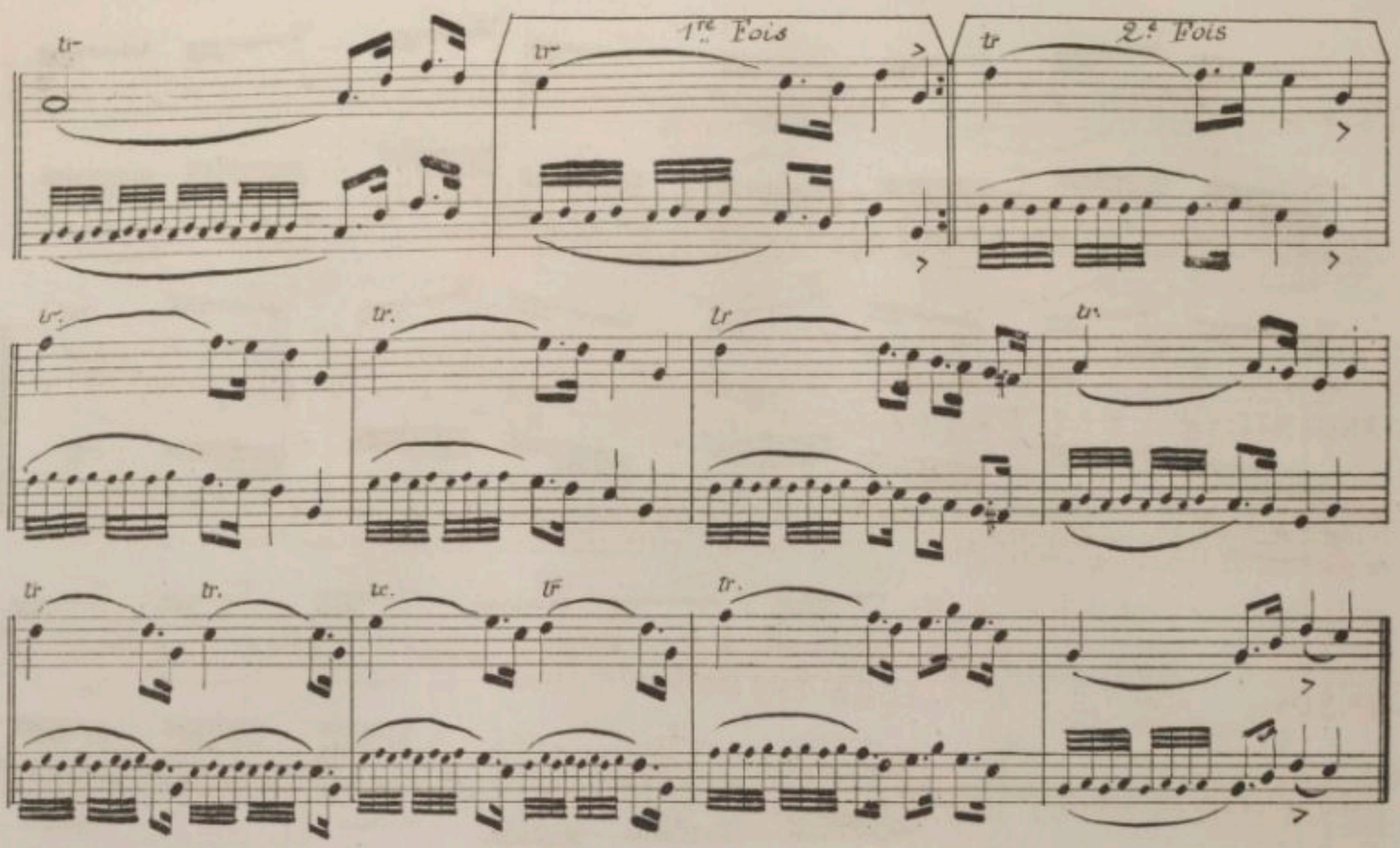
N° 303

Allegro

tr.

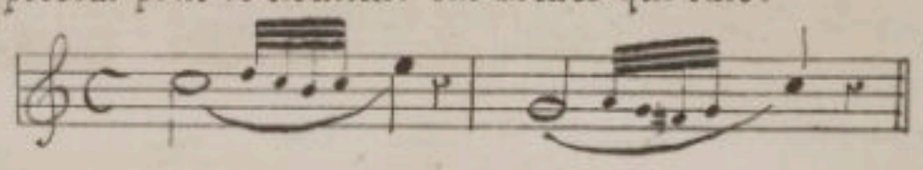
Manière d'écrire

Effet



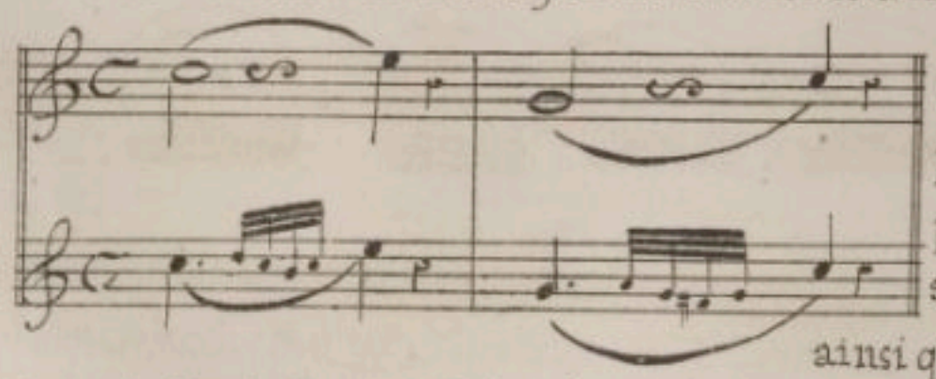
DU GRUPPETTO

Le Gruppetto le plus employé est le Gruppetto de 4 notes. Il se fait de deux manières. La 1re commençant par une appogiature supérieure ensuite la note principale qui précède, en 3e une appogiature inférieure et en 4e, la note principale qui précède pour se terminer sur la note qui suit.

EXEMPLE 

Ce premier genre est celui des deux qui est le plus usité.

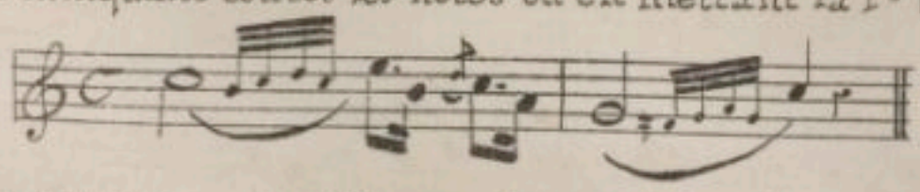
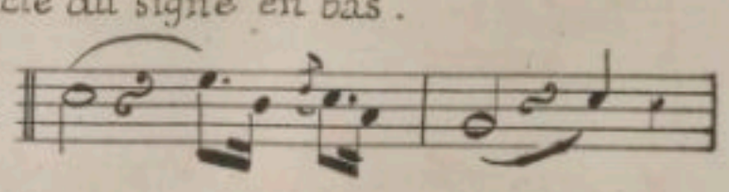
Pour suppléer aux petites notes on emploie le signe suivant ∽ placé à l'endroit représentant le temps ou il doit être exécuté il se fait généralement à la fin de la valeur de la note.

Indication 

Effet ....

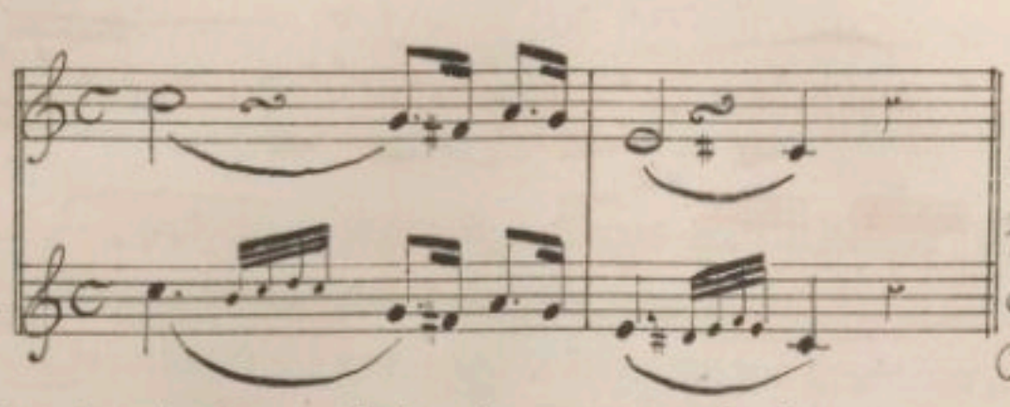
Ce genre de gruppetto commençant par l'appogiature supérieure se termine plus fréquemment sur une note principale supérieure à celle de son point de départ ainsi que l'exemple qui précède l'indique

Cependant il s'exécute également de la même manière que le suivant, mais alors on l'indique plus souvent en indiquant toutes les notes ou en mettant la 1re boucle du signe en bas.

EXEMPLE  OU 

Ce genre de gruppetto qui est la seconde manière d'écrire se termine plus ordinairement plus bas que la note principale qui commence. Sa première note est une appogiature inférieure, la 2e c'est sa première note principale, la 3e est l'appogiature supérieure et la 4e encore sa note principale.

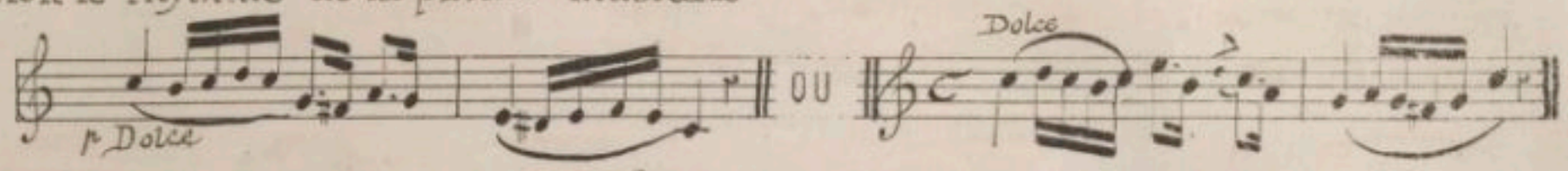
Indication
et
Effet.....



Dans les mouvements lents ou chantants, on anticipe un peu plus sur la valeur de la 1re note pour donner plus de douceur et de grâce à la phrase On peut donc l'exécuter de la manière

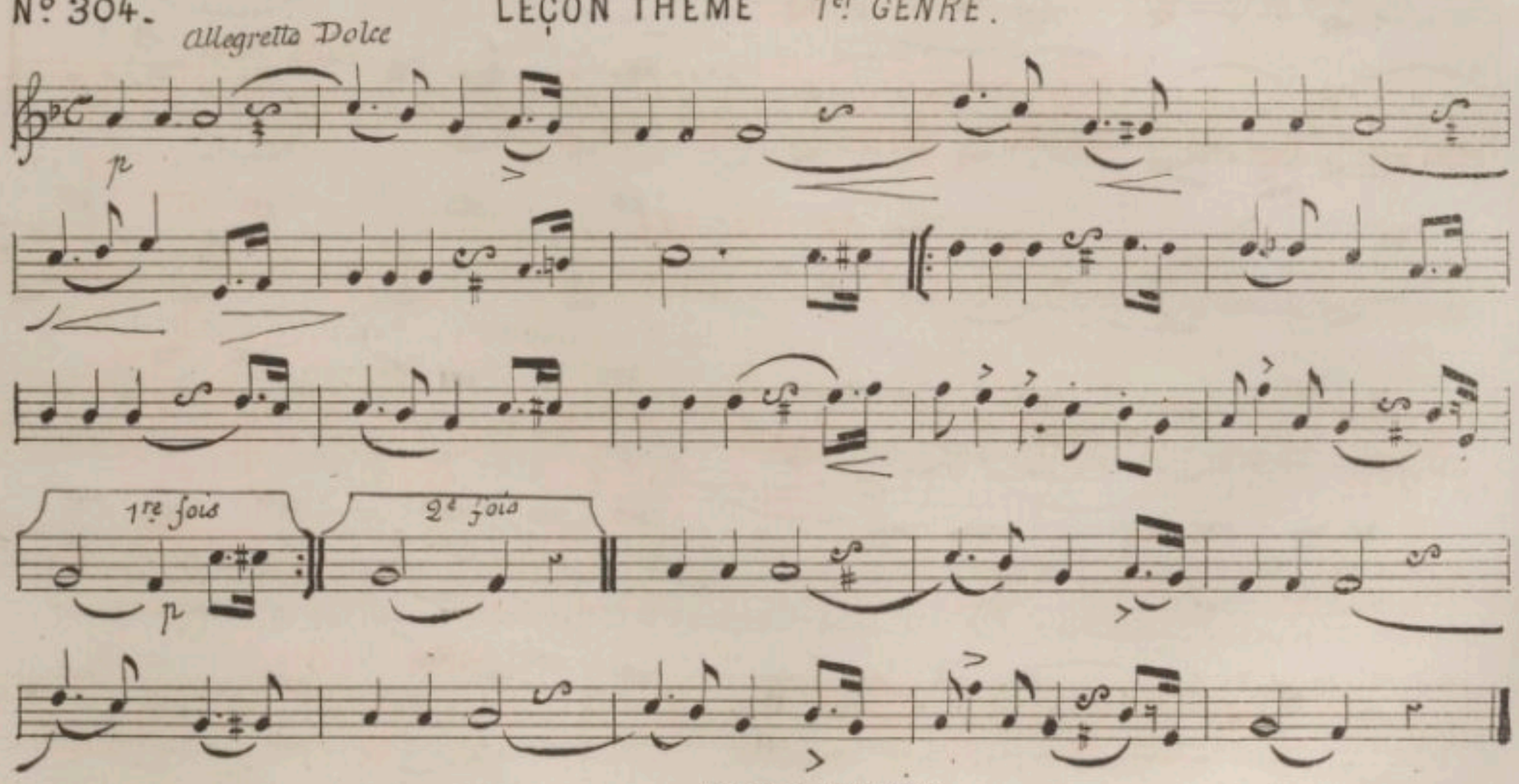
suivante selon le rhythme de la phrase musicale

ANDANTE

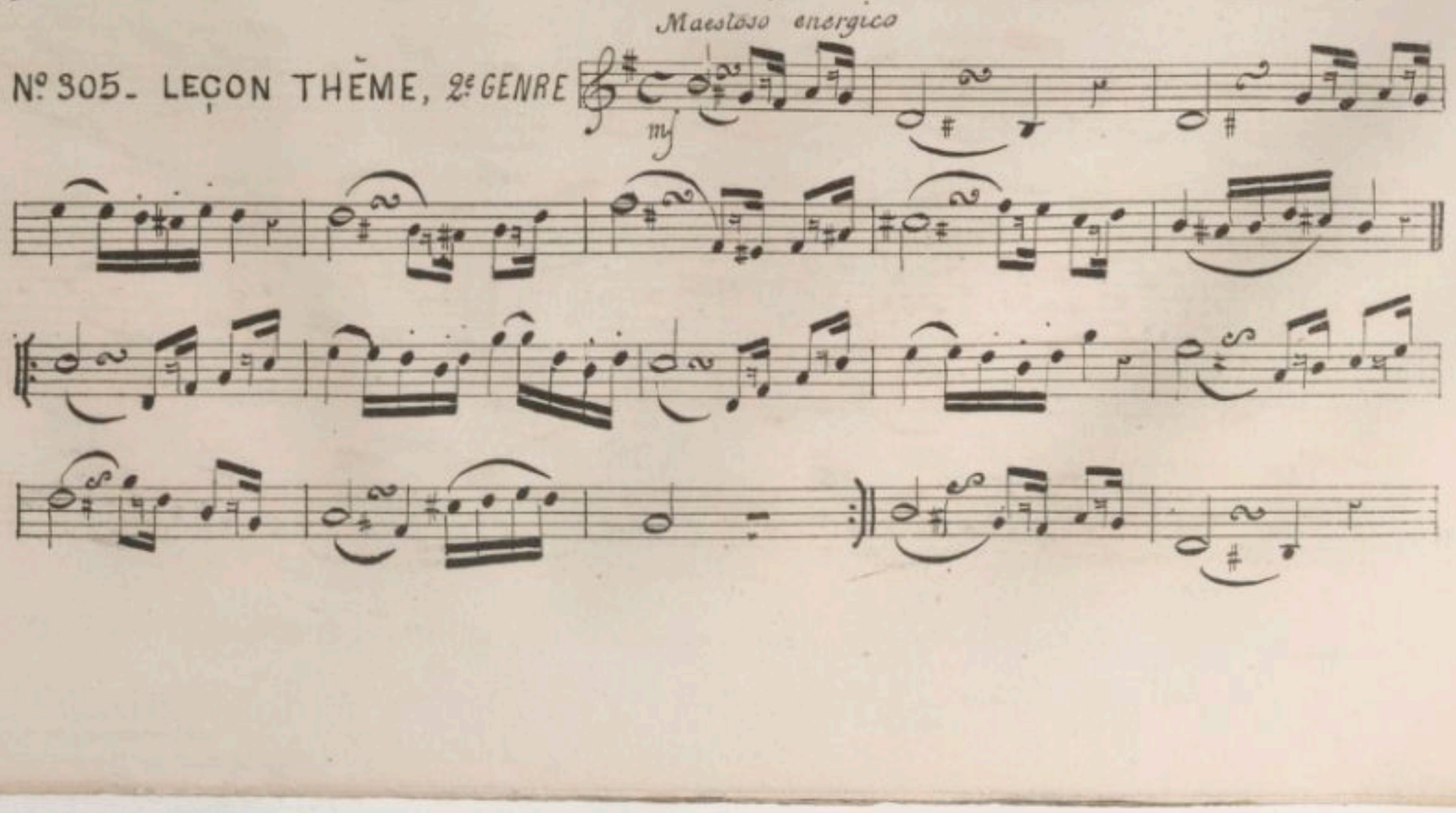


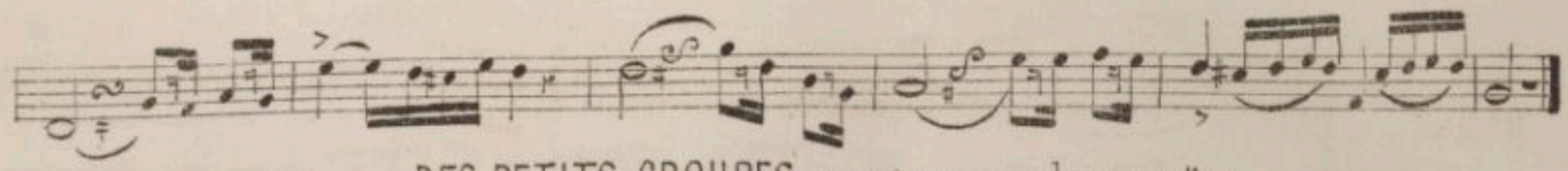
NOTA: On met ordinairement l'accident de l'appogiature inférieure ou supérieure au dessus ou au dessous du signe. Mais en observant les explications concernant les appogiatures il devient difficile de se tromper, la phrase musicale du reste guide l'oreille et oblige pour ainsi dire l'artiste de se conformer à cette règle.

Nº 304. LEÇON THÈME *1er GENRE.*



Nº 305. LEÇON THÈME, *2e GENRE*





DES PETITS GROUPES ou autres genres de gruppettos.

Il existe d'autres genres de gruppettos que l'on indique généralement par les notes mêmes écrites en petites notes, ce genre d'agrément ou ornement que l'on exécute toujours avec rapidité et légèreté anticipe de très-peu sur la valeur du temps qui précède. ils s'écrivent selon le goût ou l'idée du compositeur et n'ont pas pour ce motif d'indication particulière attendu que l'on peut en varier les genres à l'infini. Cependant le gruppetto de 3 notes peut s'indiquer avec les signes précédents quand il se termine sur la même note que la 1re. Voyez les mesures de l'exemple ci-après. 1.6.9.10.11.12.13.et 14.

Nº 306 - EXERCICE SUR CES PETITS GROUPES

N° 307. RÉSUMÉ MÉLODIQUE

Andante expressive

p

rall

Fin

rit

p

Plus vite

p

Pressez

a tempo

2e genre

2e genre

D.C

N° 308

Andantino

p

Plaintif

pp

2.e genre

1.er genre

groupe de 3

g. de 3

g. de 3

g. de 3

id

id

id

id

id

poco rall.

Nº 309. ALLEGRO

Légèrement

Fin

D.C. al segno

Nº310

Allegro

f *p* *f* *p*

f *p*

Leggiero

p

canta ben poco rall.

a tempo

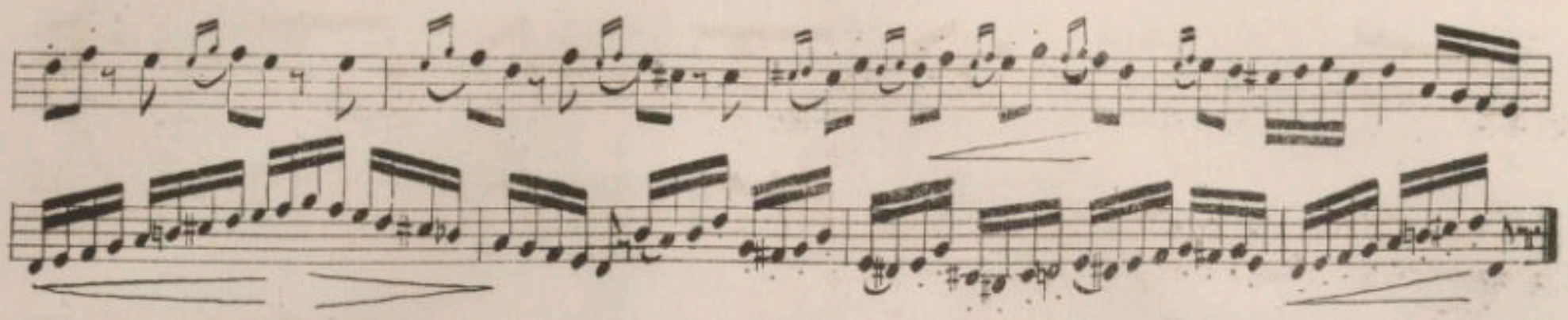
cres.....

EXERCICE RÉCRÉATIF. Resumé de la note d'agrément, brève double et simple, appogiature, Gruppetto, petit groupe, et mordant, triolets et doubles croches.

EN RÉ MINEUR

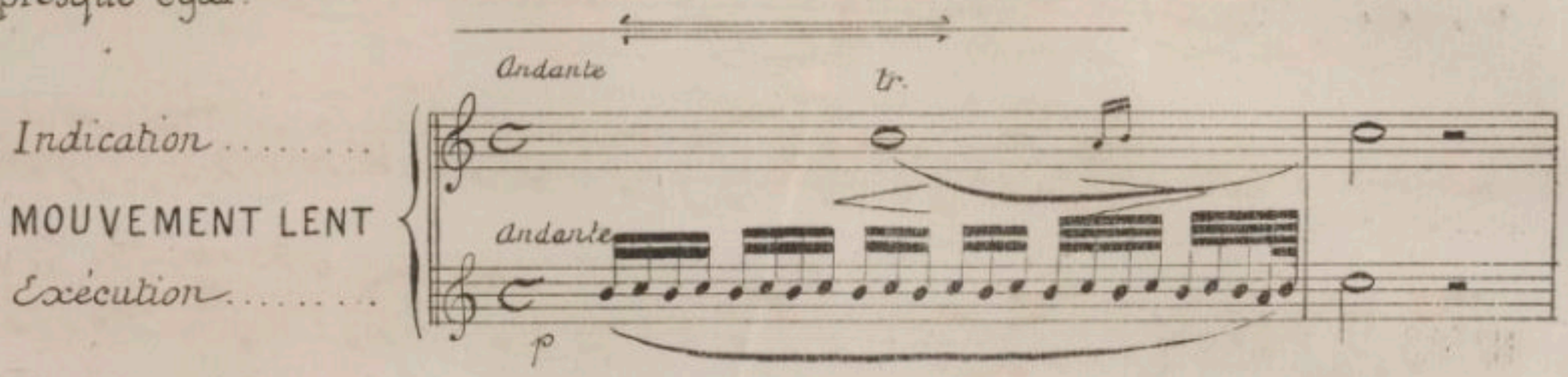
N° 311

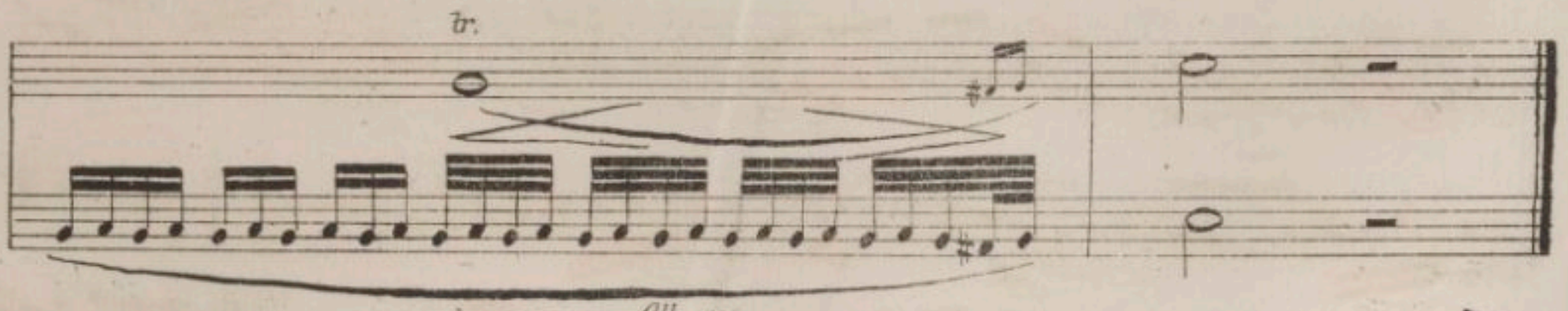
Andante maestoso, marche funèbre, soutenez bien le mouvement.



EXERCICES SUR LE TRILLE

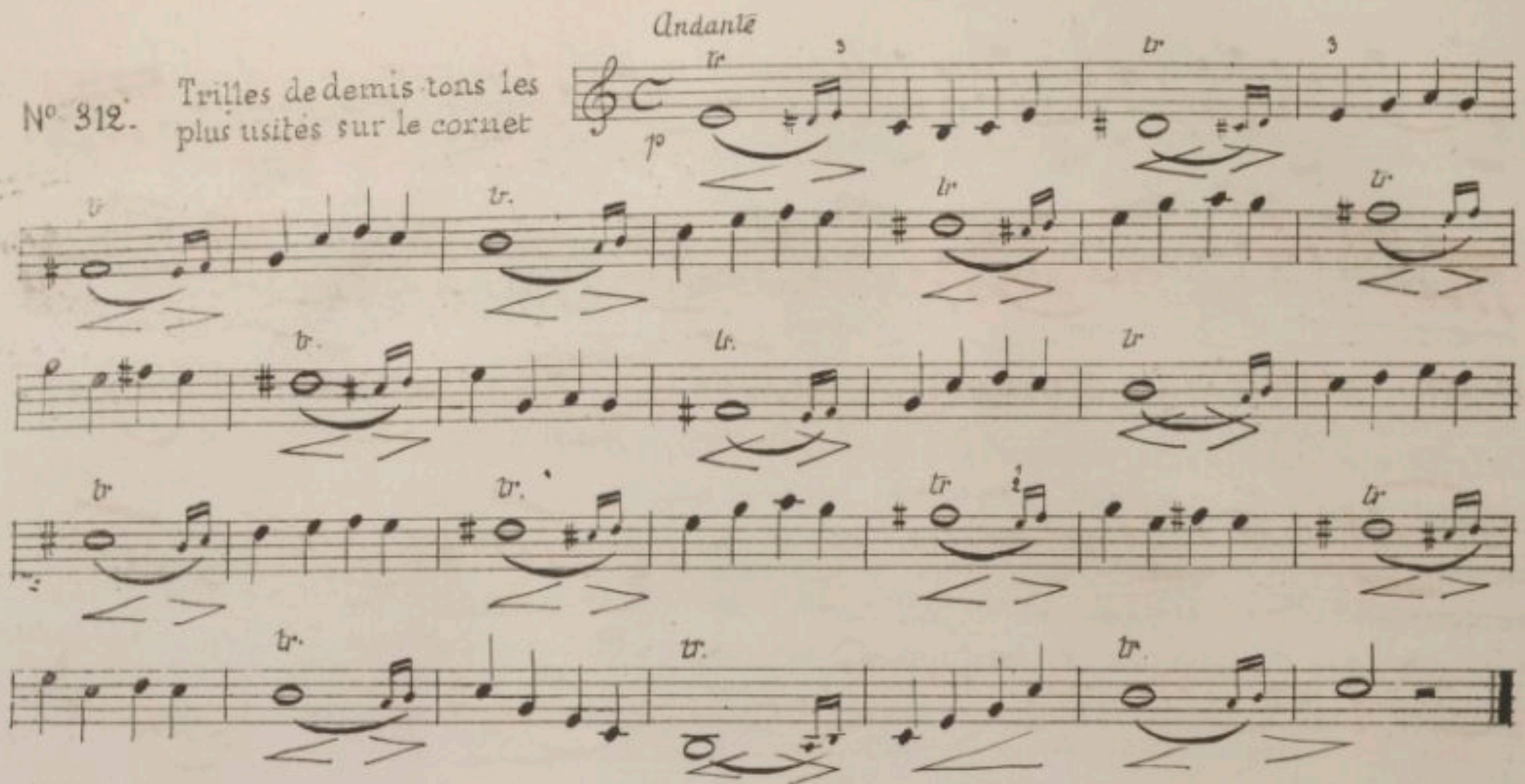
Le trille que l'on indique comme l'exemple suivant s'exécute dans un mouvement de vitesse proportionné à la valeur de la note et du mouvement qui est indiqué. Dans les mouvements lents on prépare le trille en le commençant un peu plus lentement et en donnant un mouvement en rapport avec la valeur de la note sur laquelle s'execute le trille. Dans les mouvements vifs ou gais on peut l'executer sans préparation et avec un degré de vitesse presque égal.





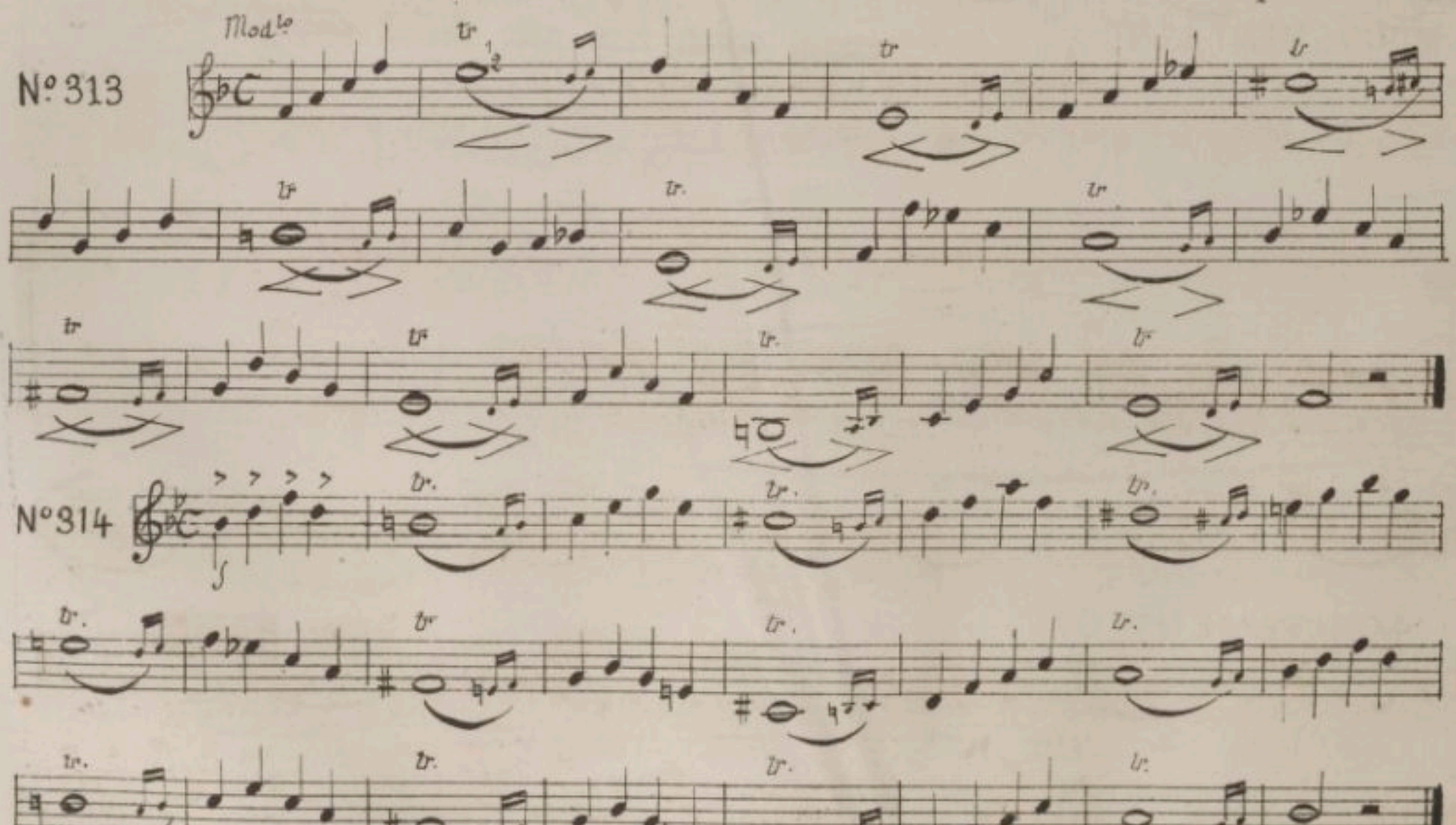
Pour triller du *ré* ♯ sous la première ligne au *mi*, il faudra faire cette dernière note avec le 3e piston.

N° 312. Trilles de demis tons les plus usités sur le cornet



Pour triller sur le *mi*, entre la 4e et 5e ligne on devra prendre celle note avec les 1ers et 2e pistons
Pour triller sur le *sol*♯ on fera le *la* avec le 3e piston, et pour la terminaison on fera le *fa*♯ avec les 3 pistons réunis

N° 313



N° 314

N° 315

N° 316 _ APPLICATION MÉLODIQUE

Andante

cres . . . . . cen . . . . . do

Fin

vibrant

D.C.

Dolce

TRILLES D'UN TON

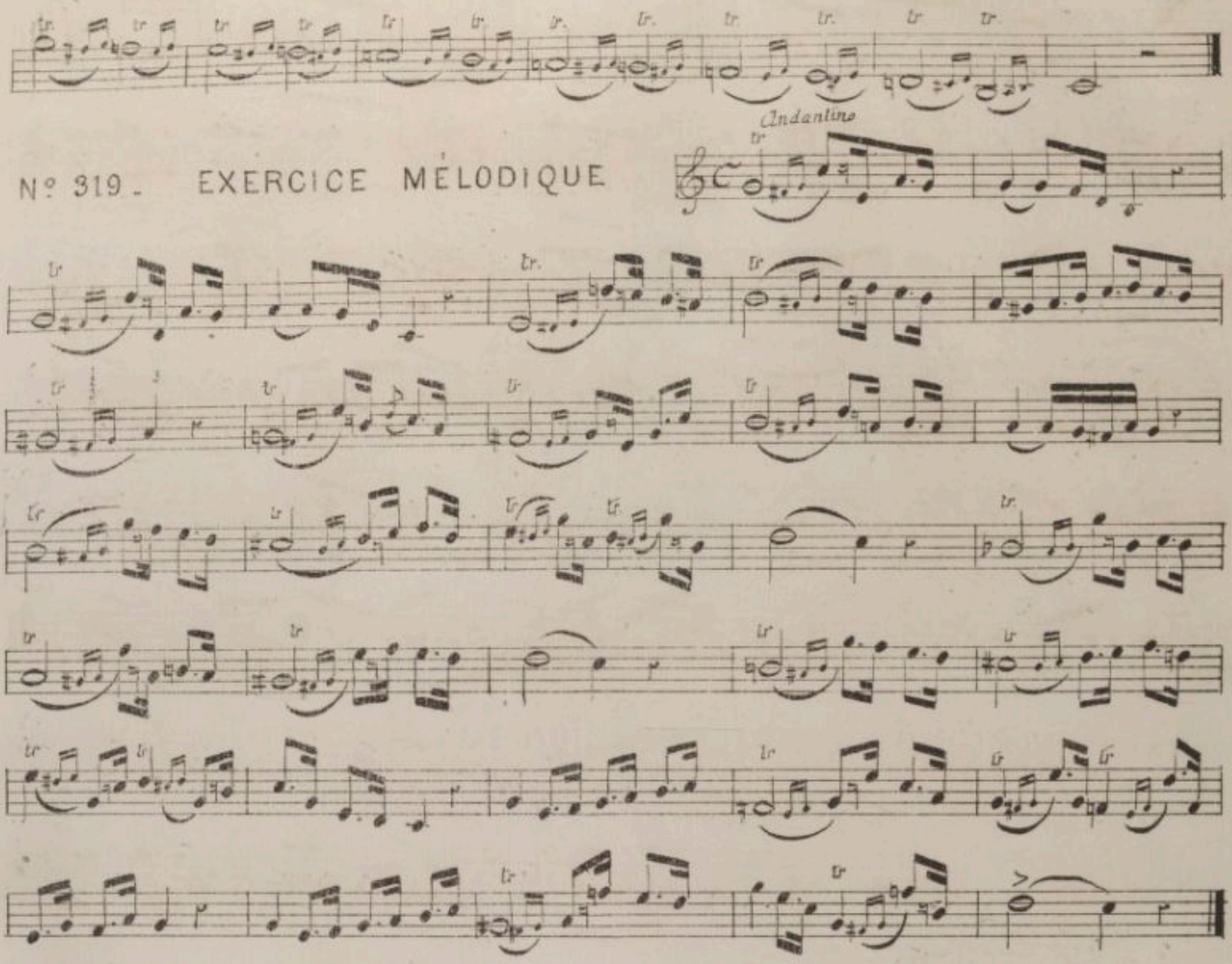
Du *Sol* au *la*♮ celle seconde note se fait avec le troisième piston.

Nº 317

Moderato

Nº 318 Enchainement de trilles

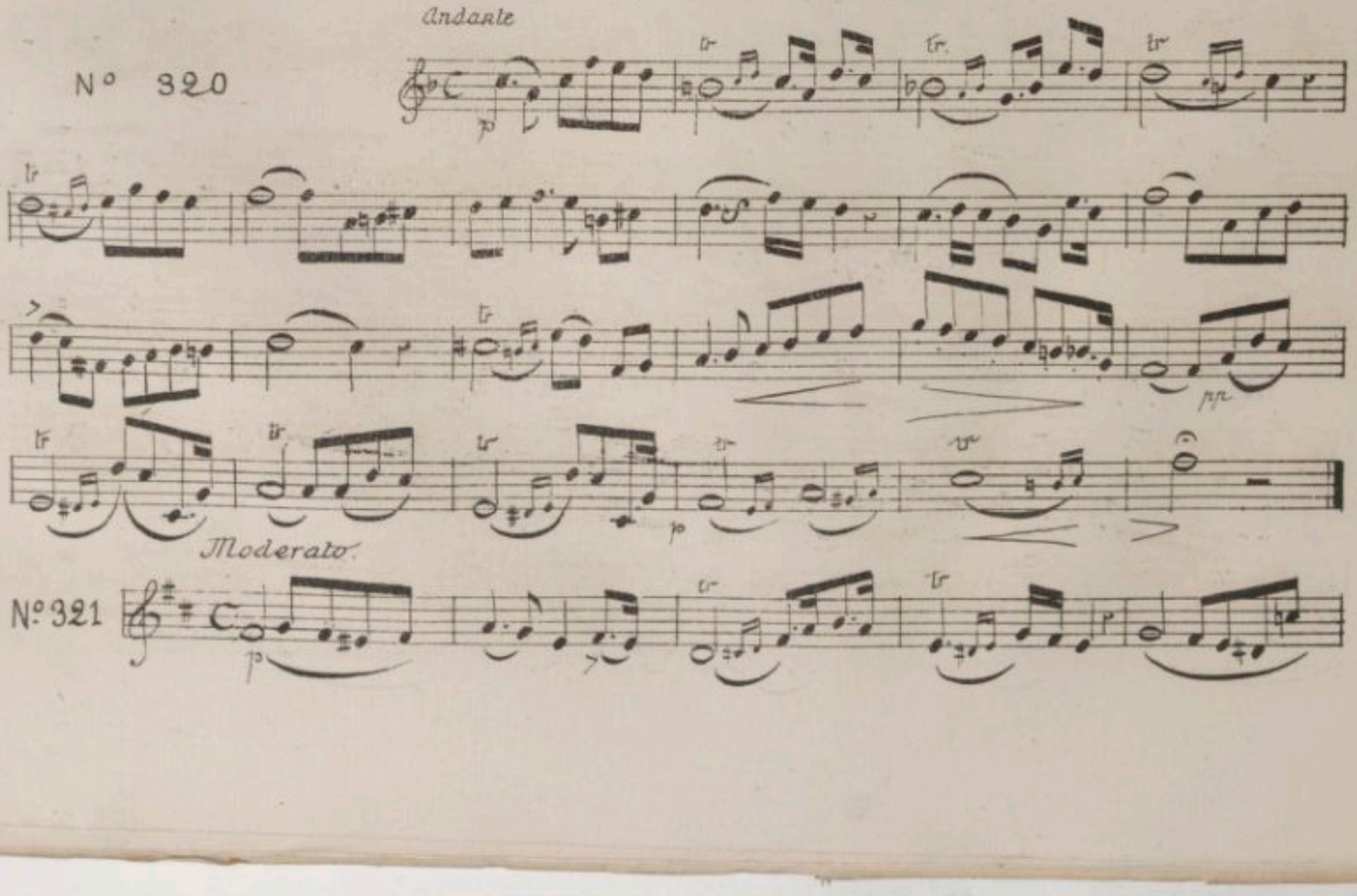
(1) On fera le *la*♯ avec les 3 pistons réunis et l'on trillera avec le *si*, premier et 3e pistons.



Nº 319. EXERCICE MÉLODIQUE

On peut terminer le trille selon le cas ou la phrase musicale par 2 petites notes a intervalle de seconde et de tierce de la note que l'on trille. Voyez la seconde mesure.

Nº 320



Nº 321

rall

rall

animez

a tempo

rall

Lorsque l'on veut donner un autre genre de terminaison au trille et par conséquent sortir des règles les plus usitées, on en indique la terminaison par les petites notes écrites comme dans l'exercice suivant aux mesures 10e 12. 14, 26, 28 etc

Mod^to

N° 322 ANDANTINO

Dolce

LE PORTAMENTO.

Le Portamento ou port de voix est une petite note d'agrément répétée d'une note principale que l'on vient de quitter et que l'on porte sur une note principale que l'on va prendre. Ce genre d'agrément doit être fait avec beaucoup de souplesse, la petite note ne s'accuse que très peu et sert pour ainsi dire d'élan pour mieux porter le son sur la note principale qui suit. Par conséquent on ne l'attaque que par un léger coup de langue.

Andante.

N° 323. Chanter bien en soutenant les sons.

rit

Allegro- Dolce

Nº 324. Liez bien les sons entre-eux

1re fois 2e fois Fin

1re fois 2e fois D.C.

Nº 325 Andantino

un peu plus

N°326. POLKA

Dans un mouvement gai le portamento s'accuse davantage.

1re fois

2e fois

1re fois

2e fois

Nota: On ne devra pas abuser de ce genre d'agrément qui est très-joli quand il est bien placé, mais qui devient ridicule quand on l'emploie par excès

EXERCICE RECRÉATIF SUR LE TRILLE ET LA NOTE BRÈVE

Moderato Délicatement

N°327

1re fois

2e fois

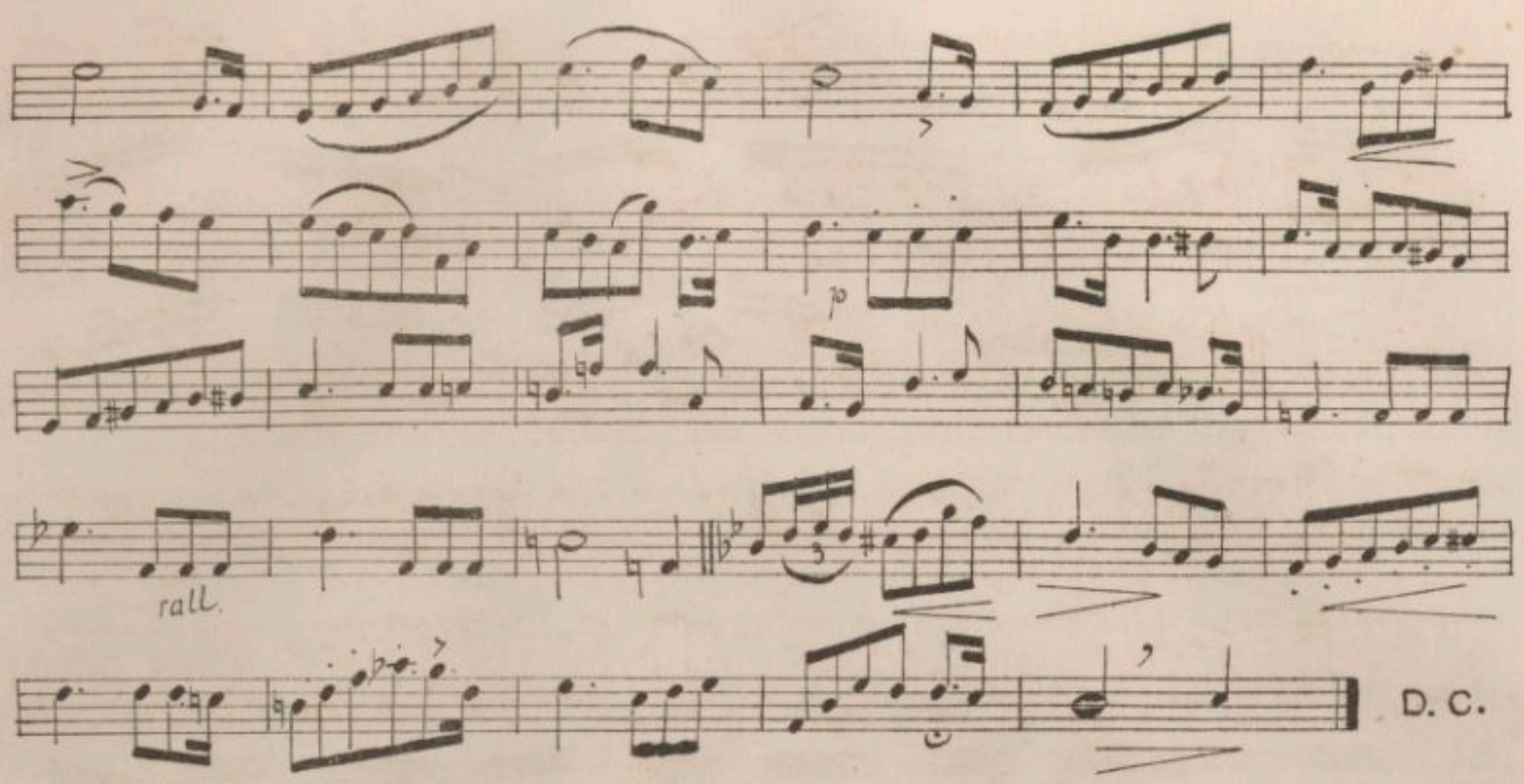
Leggiero

rit

Fin

Poco più lento

Plus vite

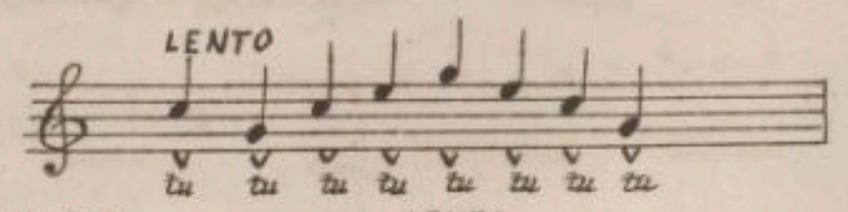


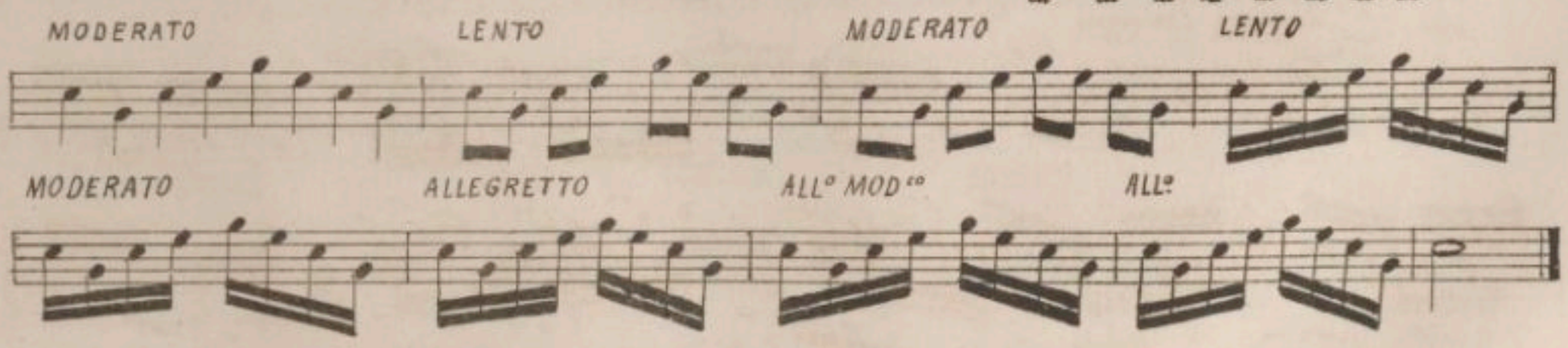
Nota : L'étude du Cornet se résume en 5 choses principales qui sont: 1° l'Exercice des doigts. 2° Celui de la langue. 3° La pratique de ces deux réunis. 4° La flexibilité des lèvres, 5° La sûreté d'attaque, C'est pour obtenir ces cinq choses indispensables que j'ai cru devoir écrire ces douze grands exercices, l'élève qui sera persévérant acquerrera j'en suis certain de très-bons resultats.

GRANDS EXERCICES *RÉCAPITULANTS, SERVANT D'ÉTUDES GÉNÉRALES SUR LES ACCORDS PARFAITS ET LES 7mes DOMINANTES DE TOUTES LES TONALITÉS*

On devra d'abord commencer à travailler chaque mesure très-lentement et en allant par degré de vitesse jusqu'à ce que l'on soit parvenu à l'égalité de chaque note et à la sûreté de l'attaque.

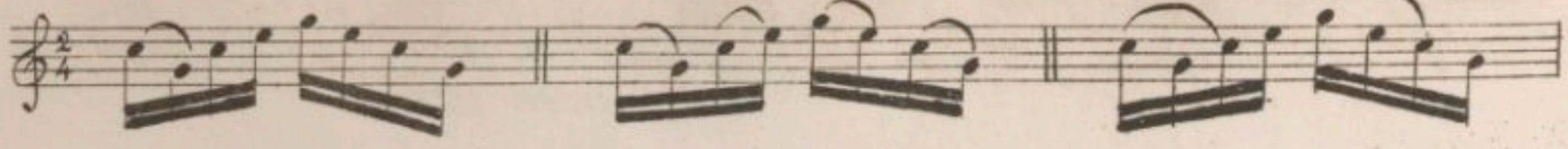
MANIÈRE DE TRAVAILLER CHAQUE MESURE

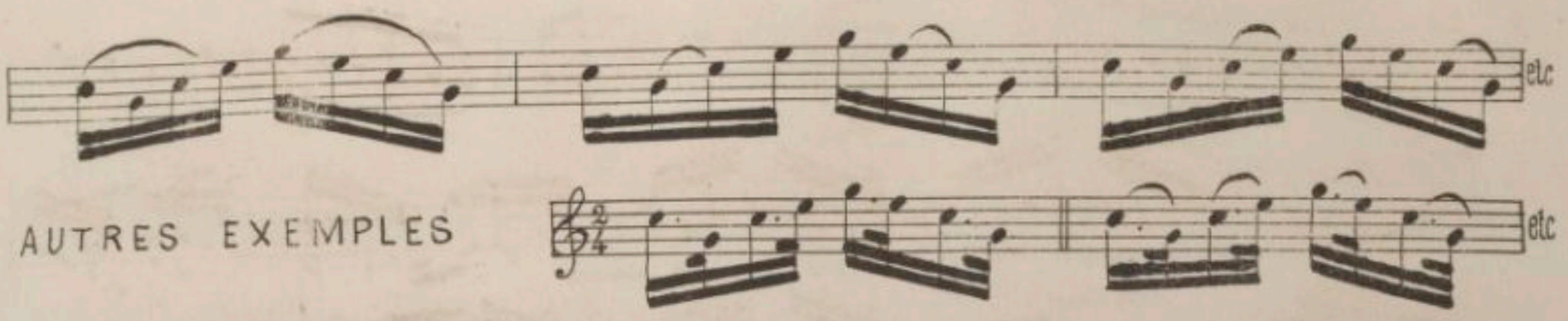




Quand on aura obtenu un résultat sur chaque mesure on pourra alors enchaîner la leçon sans tenir compte d'aucune reprise et en faire de cette façon une étude suivie d'un bout à l'autre. Ce resultat obtenu en piqué on pourra s'exercer sur le coulé en coulant de memoire et en commencant de couler la 1ère note avec la seconde puis de 2 en 2, de 3 en 3, de 4 en 4 etc, en variant indéfiniment on pourra aussi travailler en piqué de doubles croches pointées suivies d'une triple.

EXEMPLE :



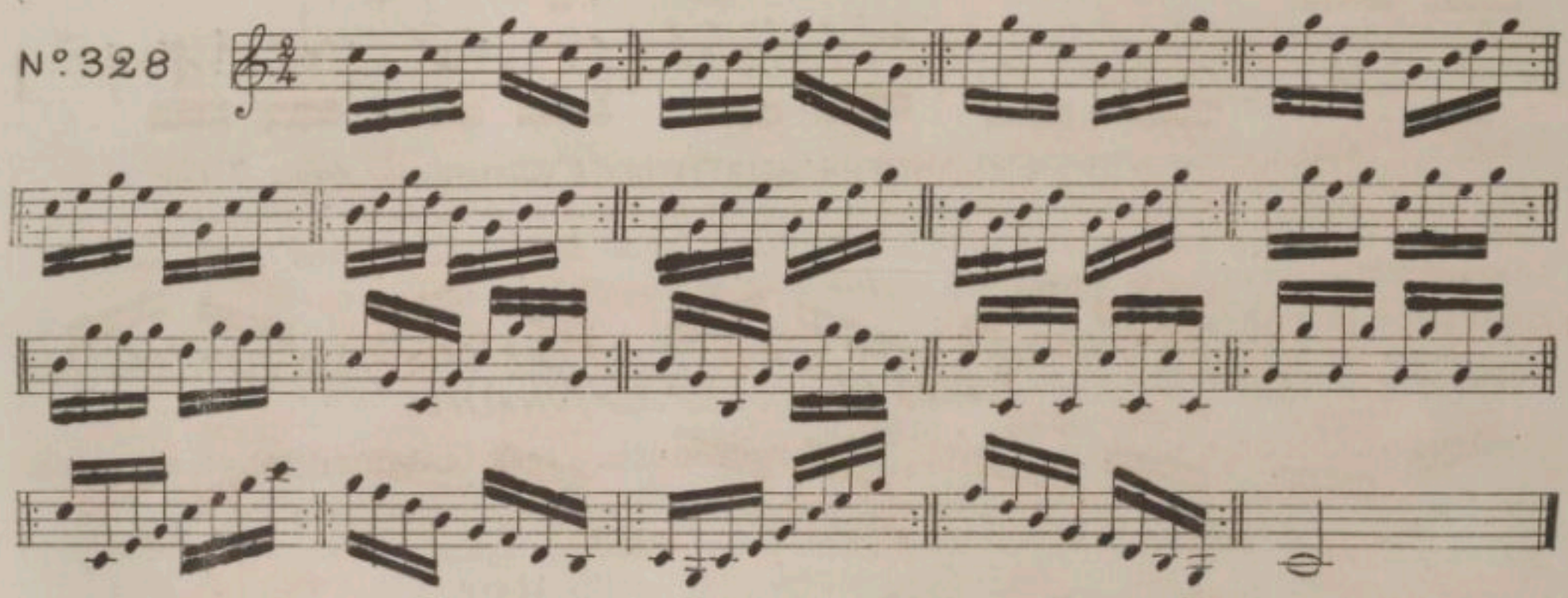


AUTRES EXEMPLES

Pour l'étude de ces exercices on ne devra pas employer de doigté factice ce qui simplifierait de beaucoup certains passages, mais qui excluerait le but que nous nous sommes proposé en ecrivant ces leçons pour vaincre les difficultés. Il sera bon cependant de s'en rendre compte afin que dans les cas urgents on puisse en faire usage.

Quand on jouera ces leçons d'un bout à l'autre on aura soin de prendre la respiration subitement à la fin des mesures soit toutes les 2/4 ou 8 mes.

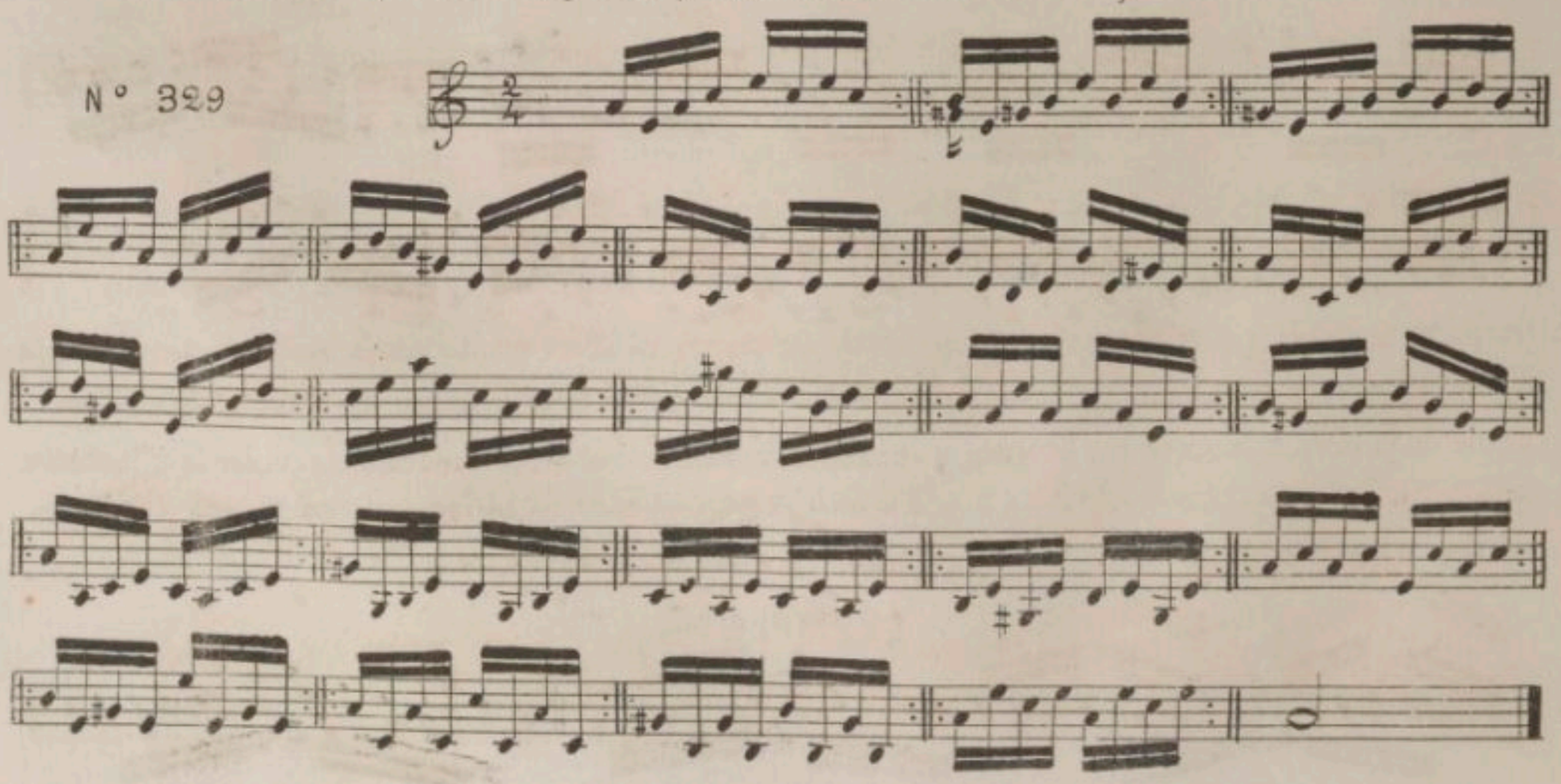
N°328



EN LA MINEUR, RELATIF DE DO MAJEUR

Nota: On pourra jouer cette leçon en Ia♭ majeur en plaçant mentalement à la Clef trois dièzes.

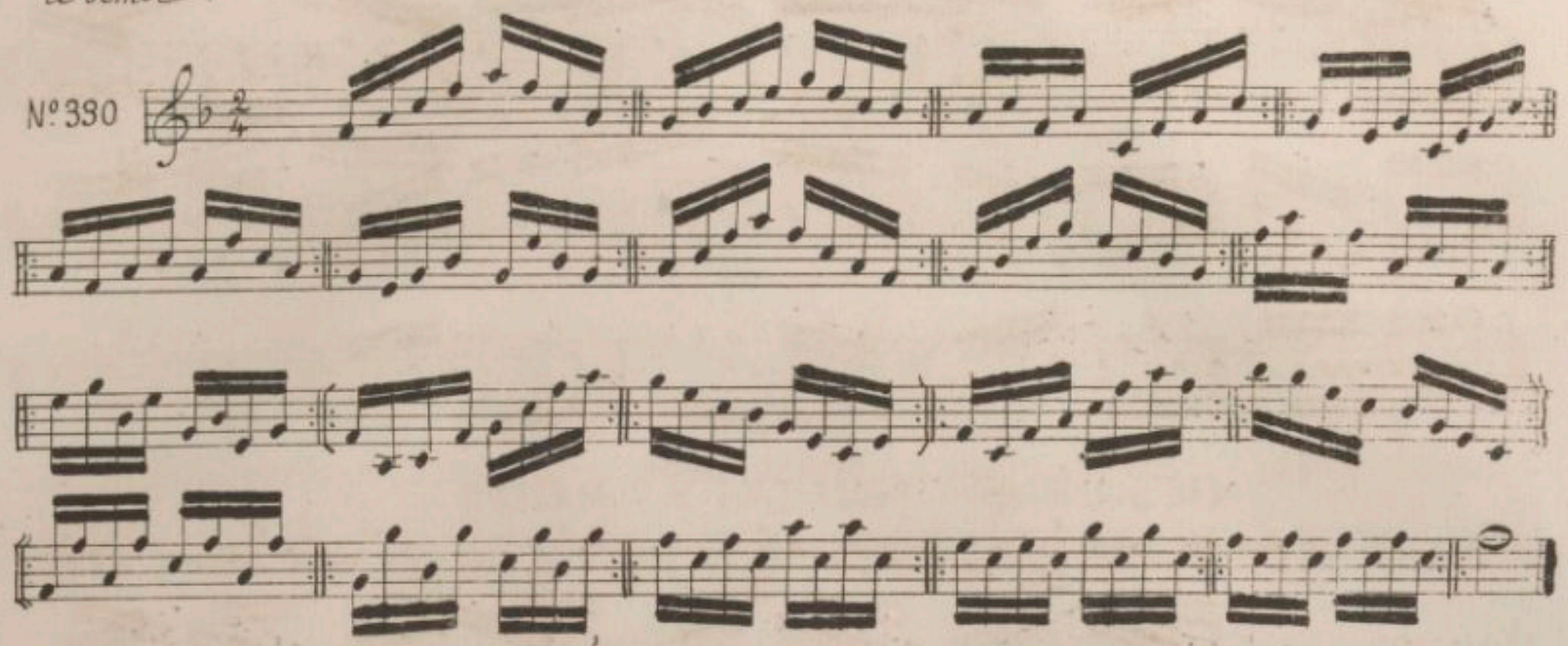
N° 329



LEÇON EN FA

Nota: On pourra jouer cette leçon en Fa♯ majeur en plaçant mentalement à la Clef six dièzes en annulant le bémol.

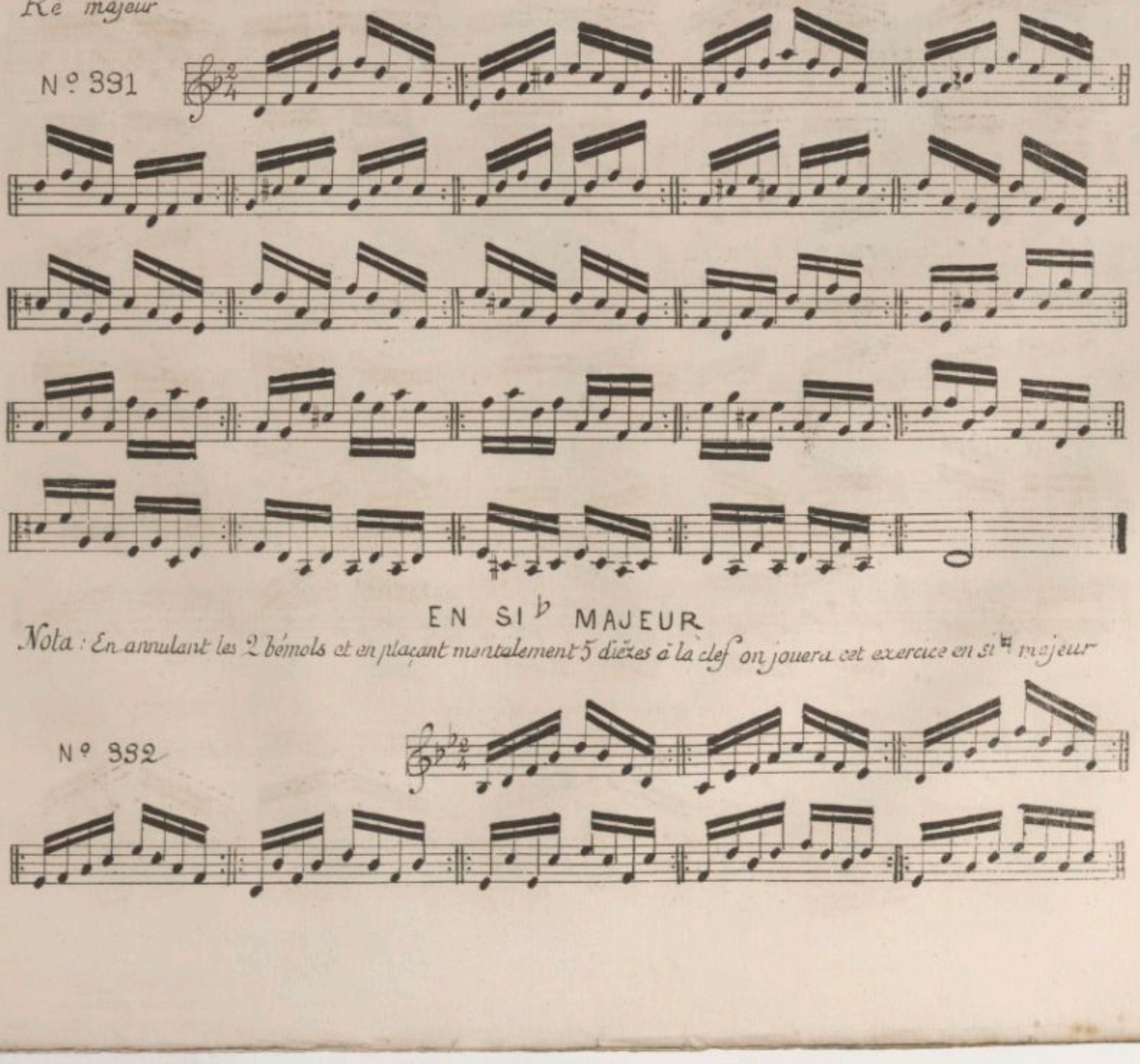
N°330



EN RÉ MINEUR RELATIF DE FA MAJEUR.

Nota : En annulant le bémol et en plaçant mentalement à la clef deux dièzes on jouera cet exercice en Ré majeur

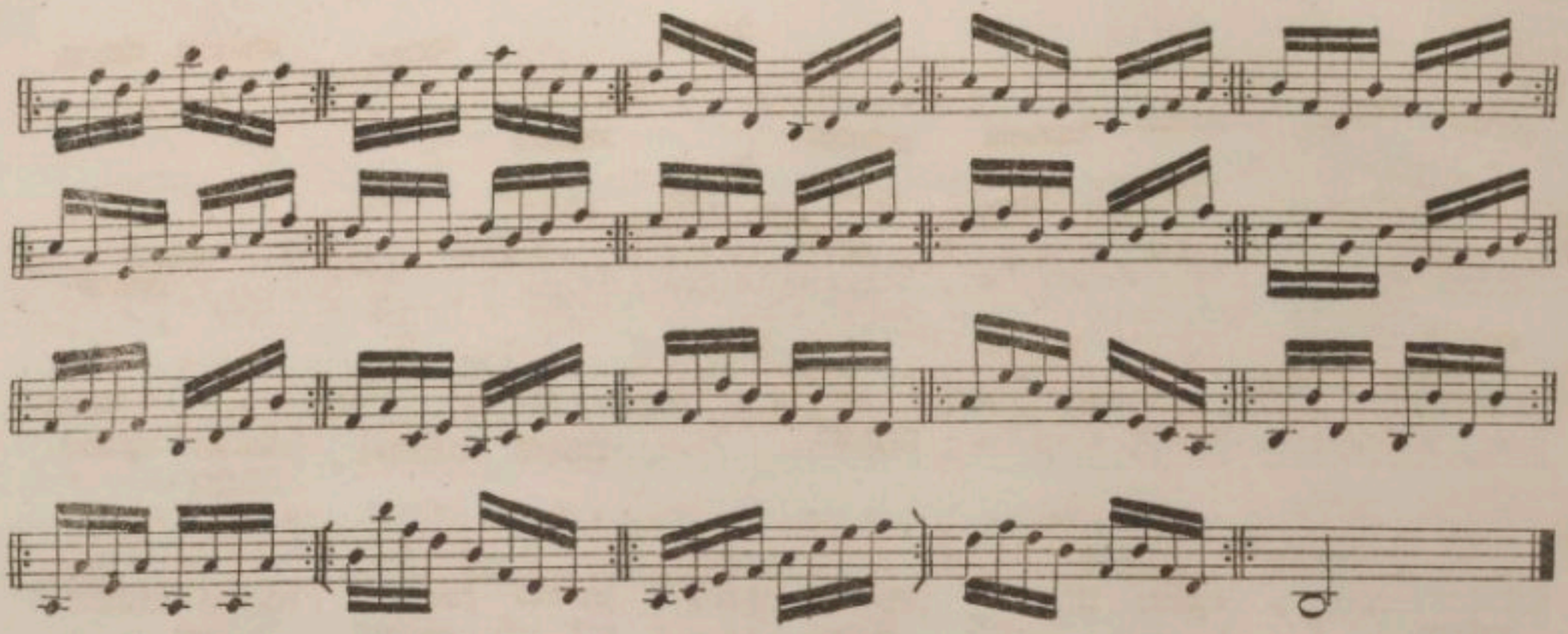
N° 331



EN SI♭ MAJEUR

Nota : En annulant les 2 bémols et en plaçant mentalement 5 dièzes à la clef on jouera cet exercice en si♯ majeur

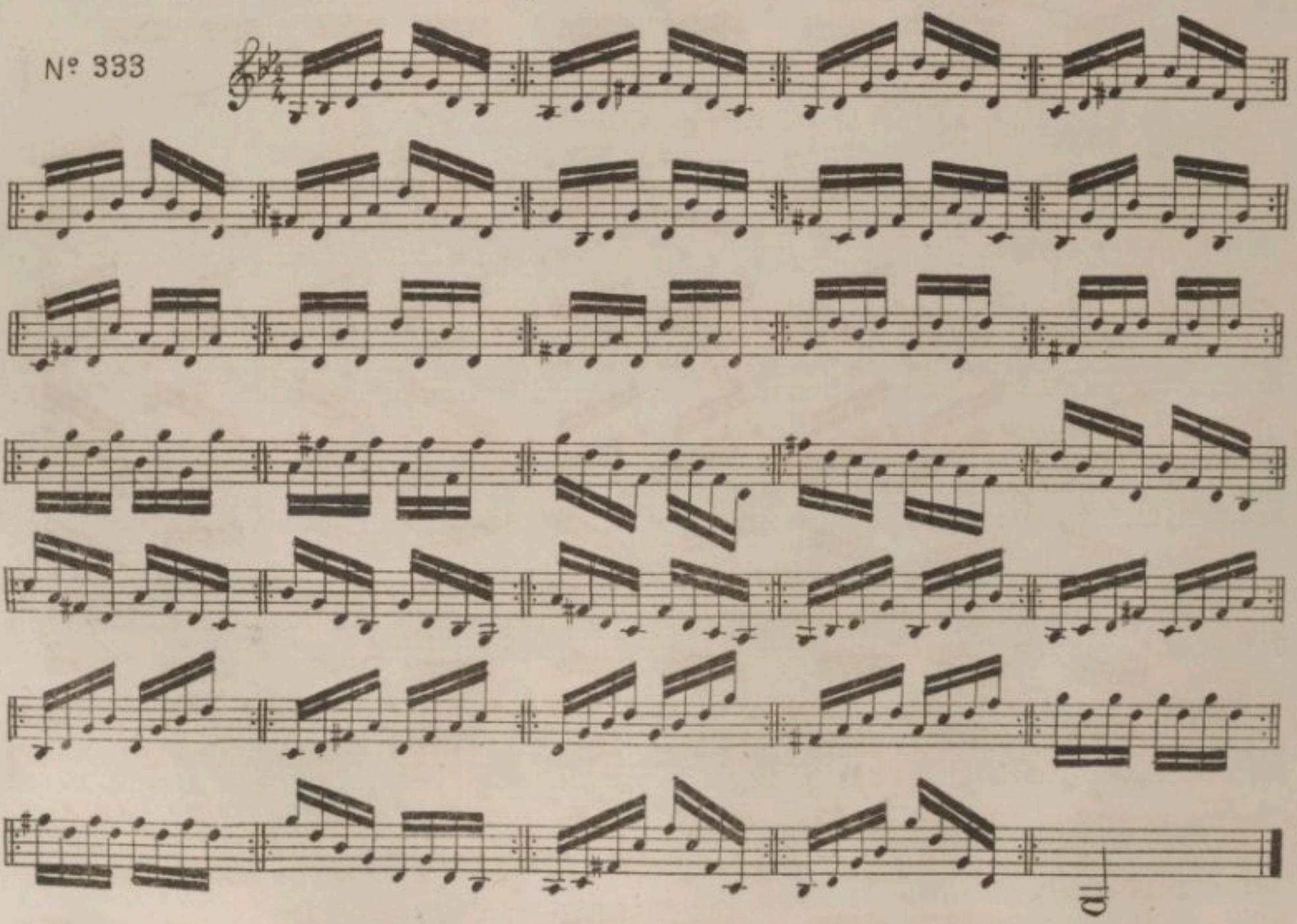
N° 332



EN SOL MINEUR RELATIF DE SI♭ MAJEUR

Nota - On jouera la même en Sol majeur avec un dièze au lieu de deux bémols

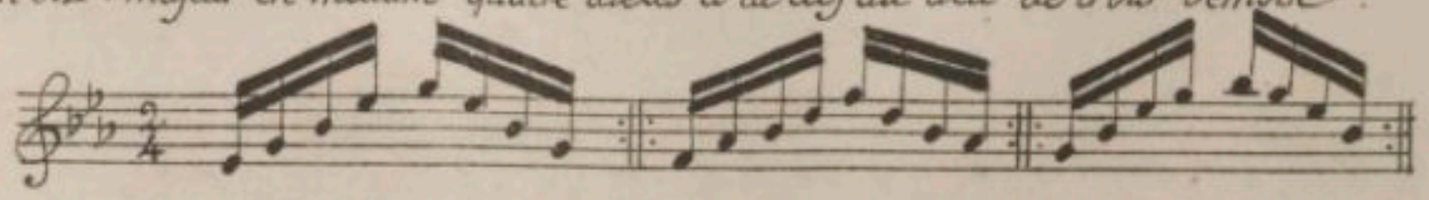
Nº 333

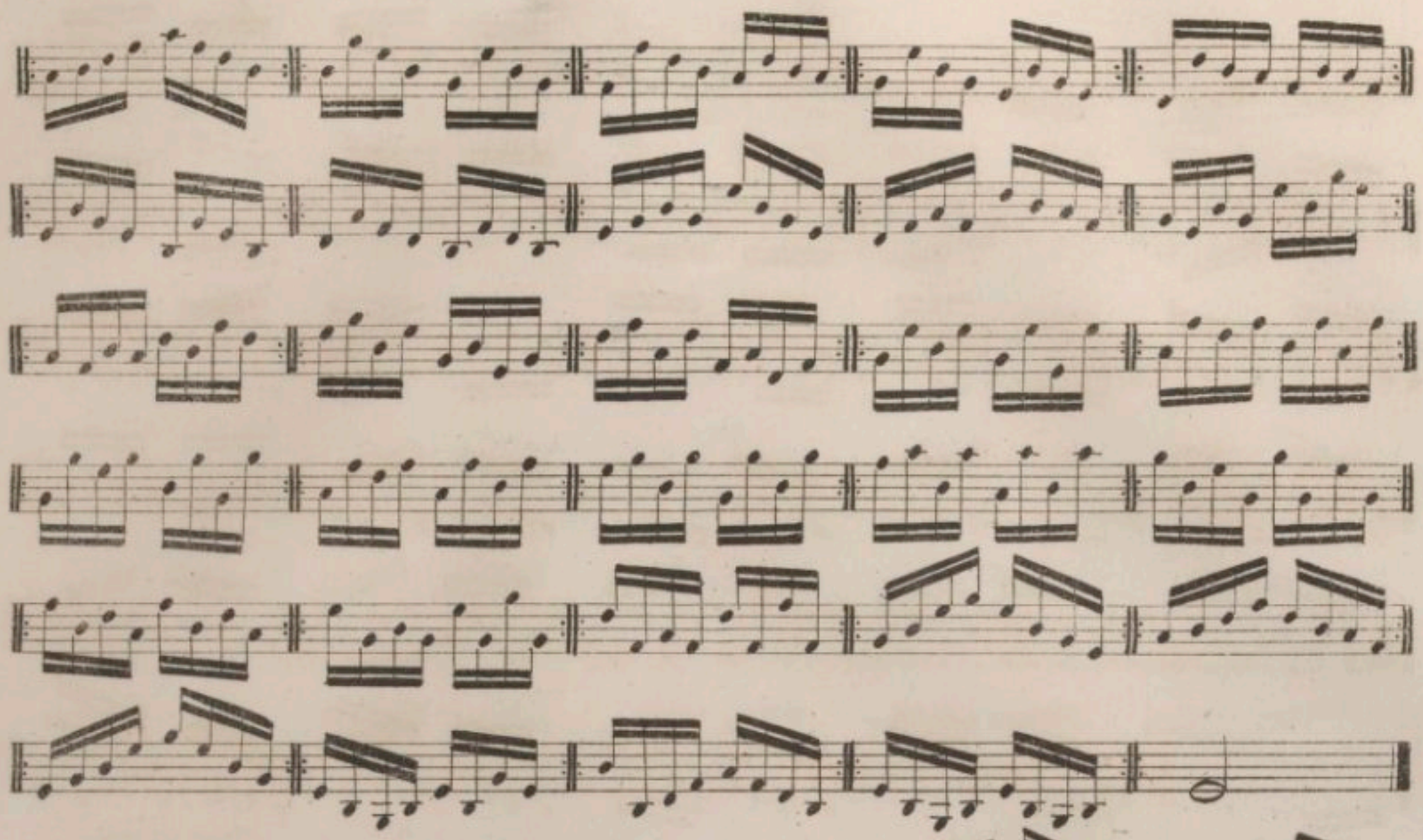


EN MI♭ MAJEUR.

Nota : On jouera cet exercice en Mi♭ majeur en mettant quatre dièzes à la clef au lieu de trois bémols.

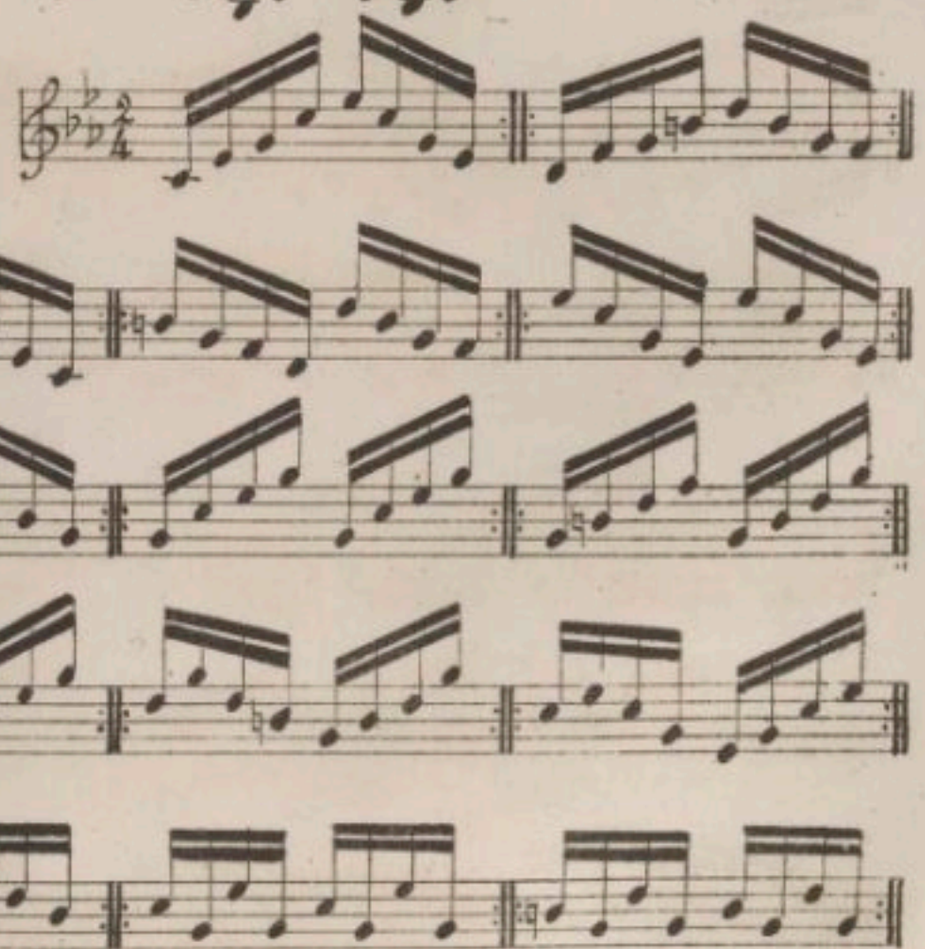
Nº 334

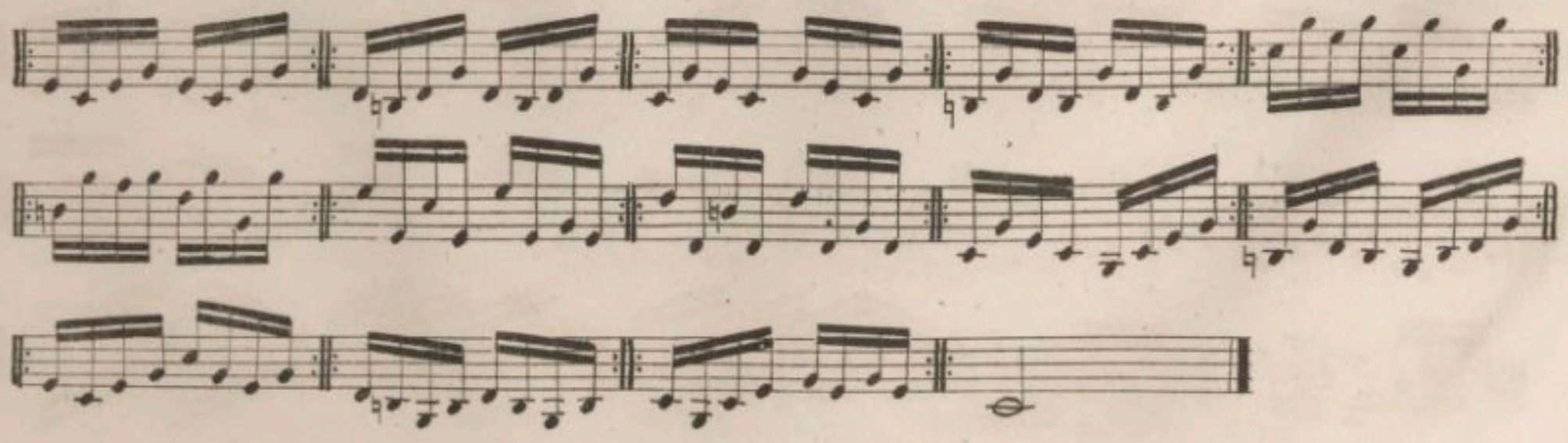




N° 335 _ EN UT MINEUR
RELATIF DE MI♭ MAJEUR

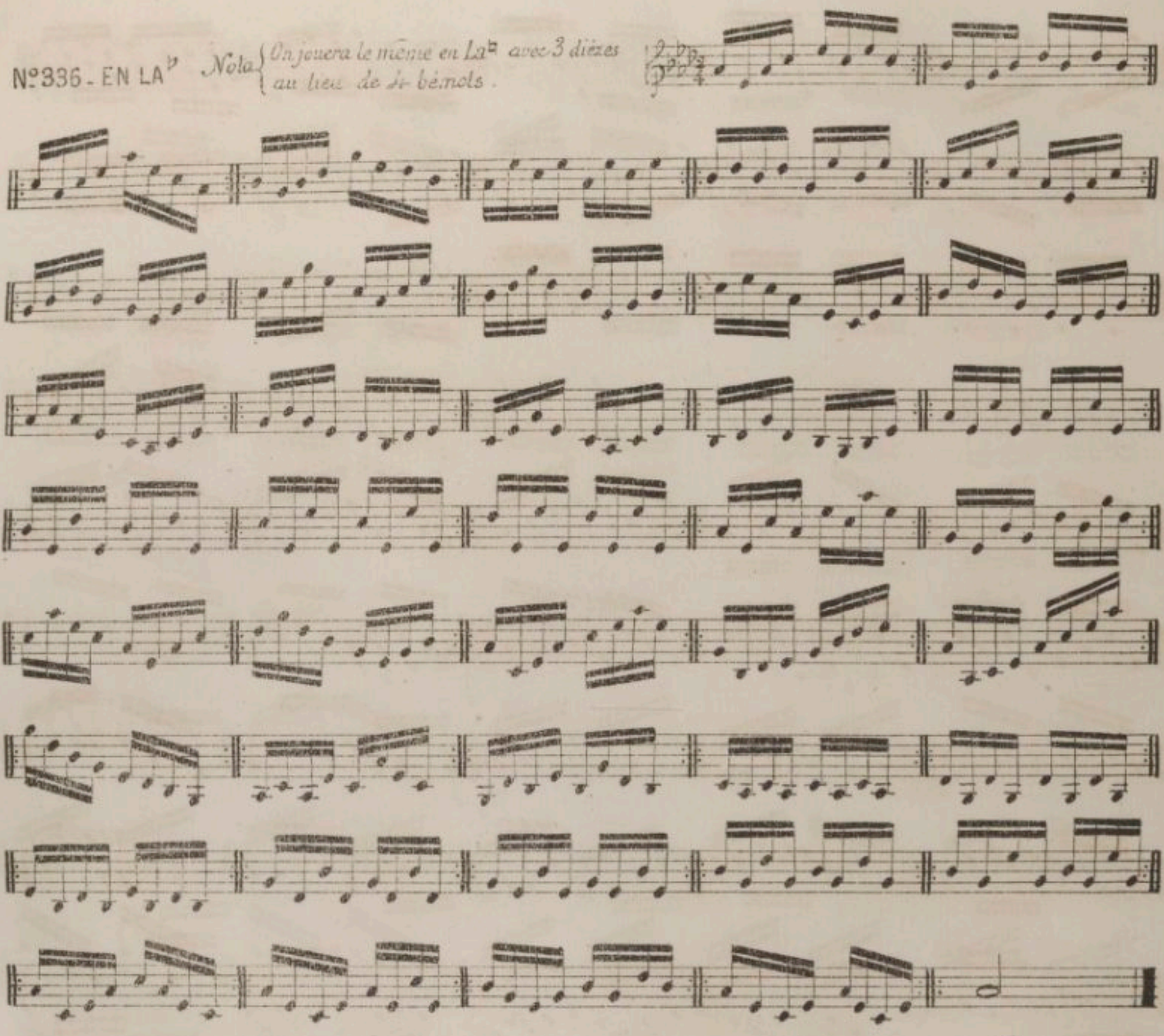
Nota { *En annulant les 3 bémols on jouera en do majeur*





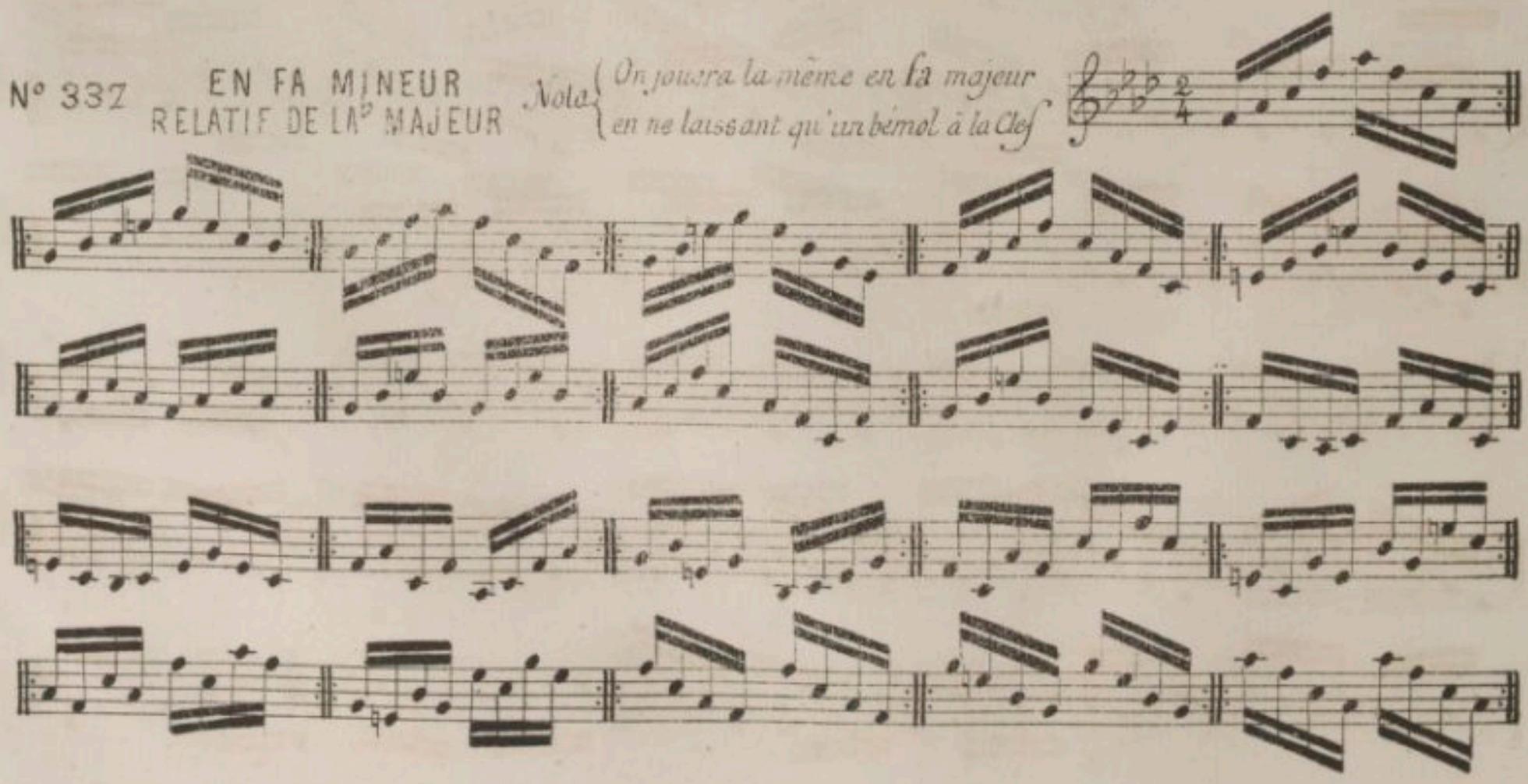
Nº336 - EN LA♭

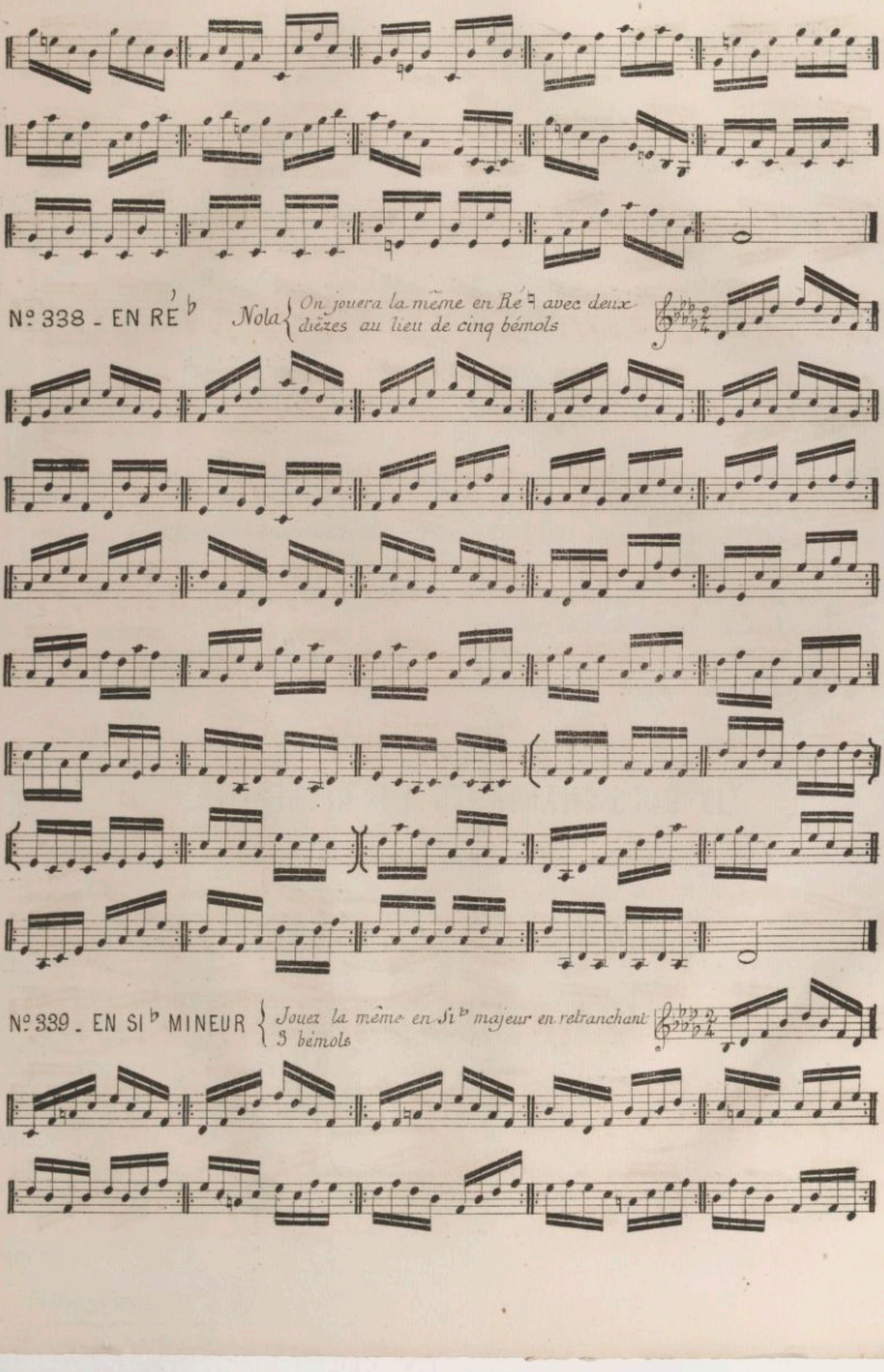
Nota { *On jouera le même en La♮ avec 3 dièzes au lieu de 4 bémols.*



Nº 337 EN FA MINEUR
RELATIF DE LA♭ MAJEUR

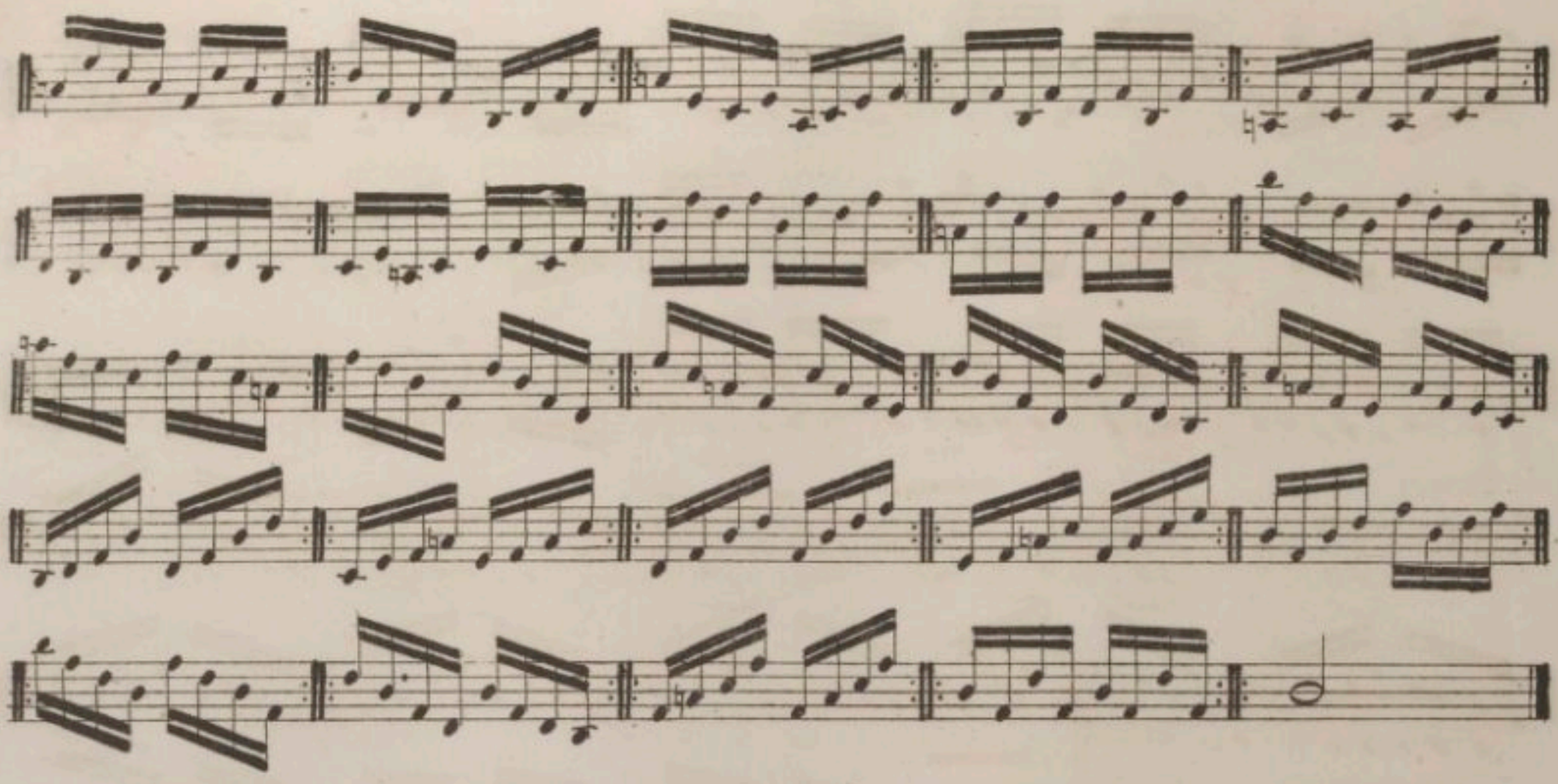
Nota { *On jouera la même en fa majeur en ne laissant qu'un bémol à la Clef*





Nº 338 - EN RÉ♭ Nola { *On jouera la même en Ré ♮ avec deux dièzes au lieu de cinq bémols*

Nº 339 - EN SI♭ MINEUR { *Jouez la même en Si♭ majeur en retranchant 3 bémols*



Pour jouer en si♭ mineur, relatif de ré♭ majeur on jouera le N° 339 avec deux dièzes au lieu de cinq bémols et l'on fera des la♯ au lieu des la♭ qui sont indiqués

Pour jouer en fa♯ mineur on prendra le N° 337, on mettra à la place des 4 bémols 3 dièzes et l'on fera des mi♯ au lieu des mi♭ qui sont indiqués.

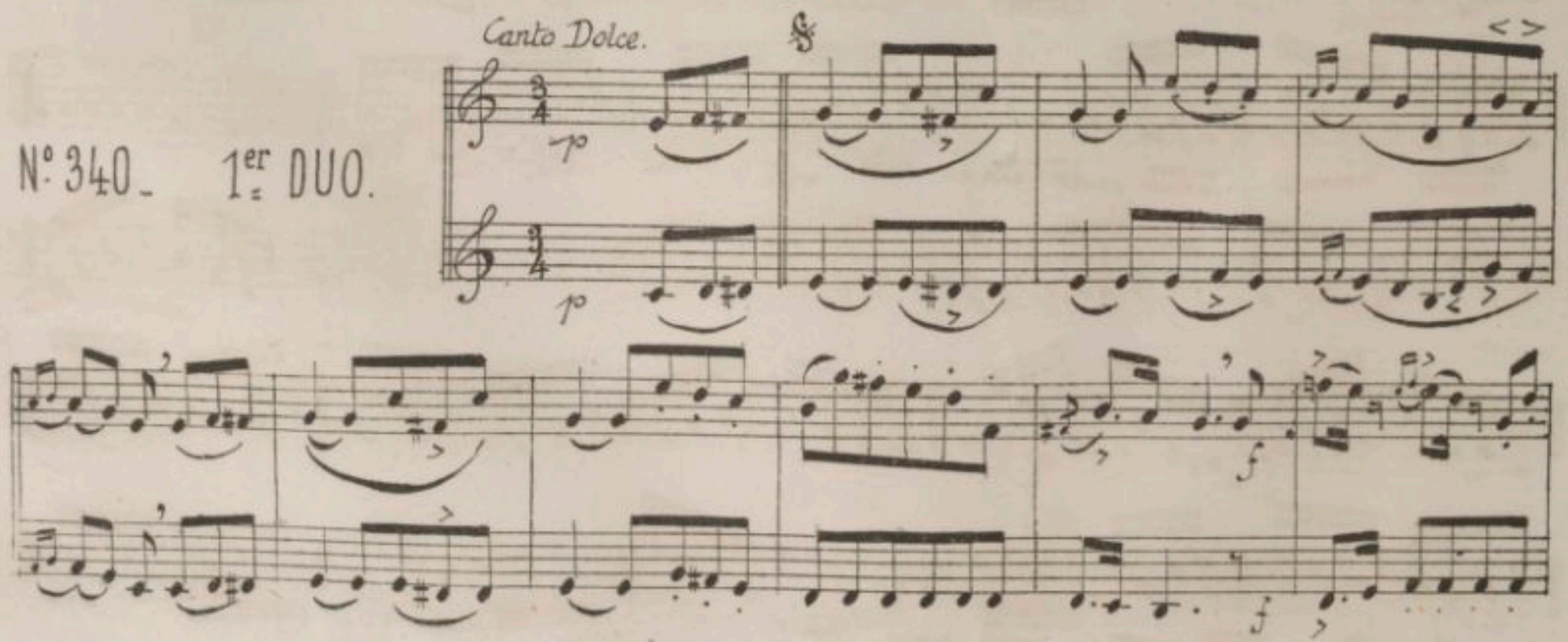
Pour jouer en do♯ mineur on prendra le N° 335, on mettra à la place des 3 bémols 4 dièzes et l'on fera des si♯ au lieu des si♭ qui sont indiqués

Pour jouer en sol♯ mineur on prendra le N° 333, et l'on mettra à la place des 2 bémols 5 dièzes et l'on fera des doubles dièzes au lieu des fa♯ qui sont indiqués.

SIX DUOS CHANTANTS ET RECRÉATIFS.

Soutenez bien les sons et faites bien les nuances

N° 340. 1er DUO.



Dolce

Dolce

Fin

Fin

décidé

Dolce

D.C. al segno

Nº 341.

DUO 2.

All.º Valse.

p. Legero

1º

2º

f

ff

ff

Moderato Dolce

№342 DUO.3

p

ff

p

Dolce

p

a tempo

rall

rall

Fin

Fin

Risoluto

Risoluto

p

p

p

f

p

f

D.C.

Mouvt de Schottisch

Nº 343 DUO 4.

p

p

Fin

Leger

p

1re fois

2e fois

f

f

fp

D.C.

Bolero

Nº 344 DUO 5

f rall

Dolce moins vite

f

Dolce

a tempo

Fin

Andante non troppo Canto ben

Nº 345 DUO 6e.

Dolce

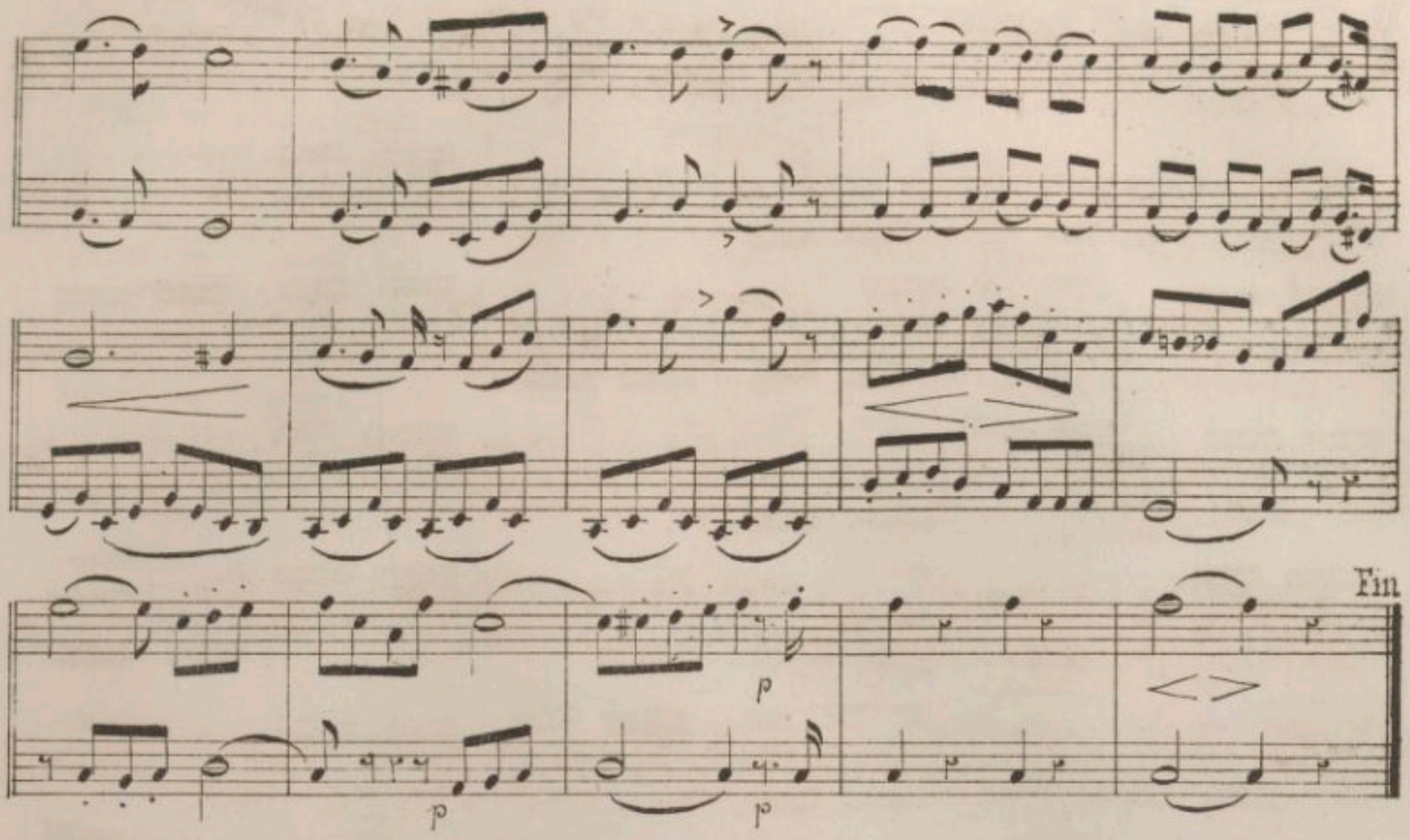
accelerando

Largo

Rit poco

Plus vite

Leggiero

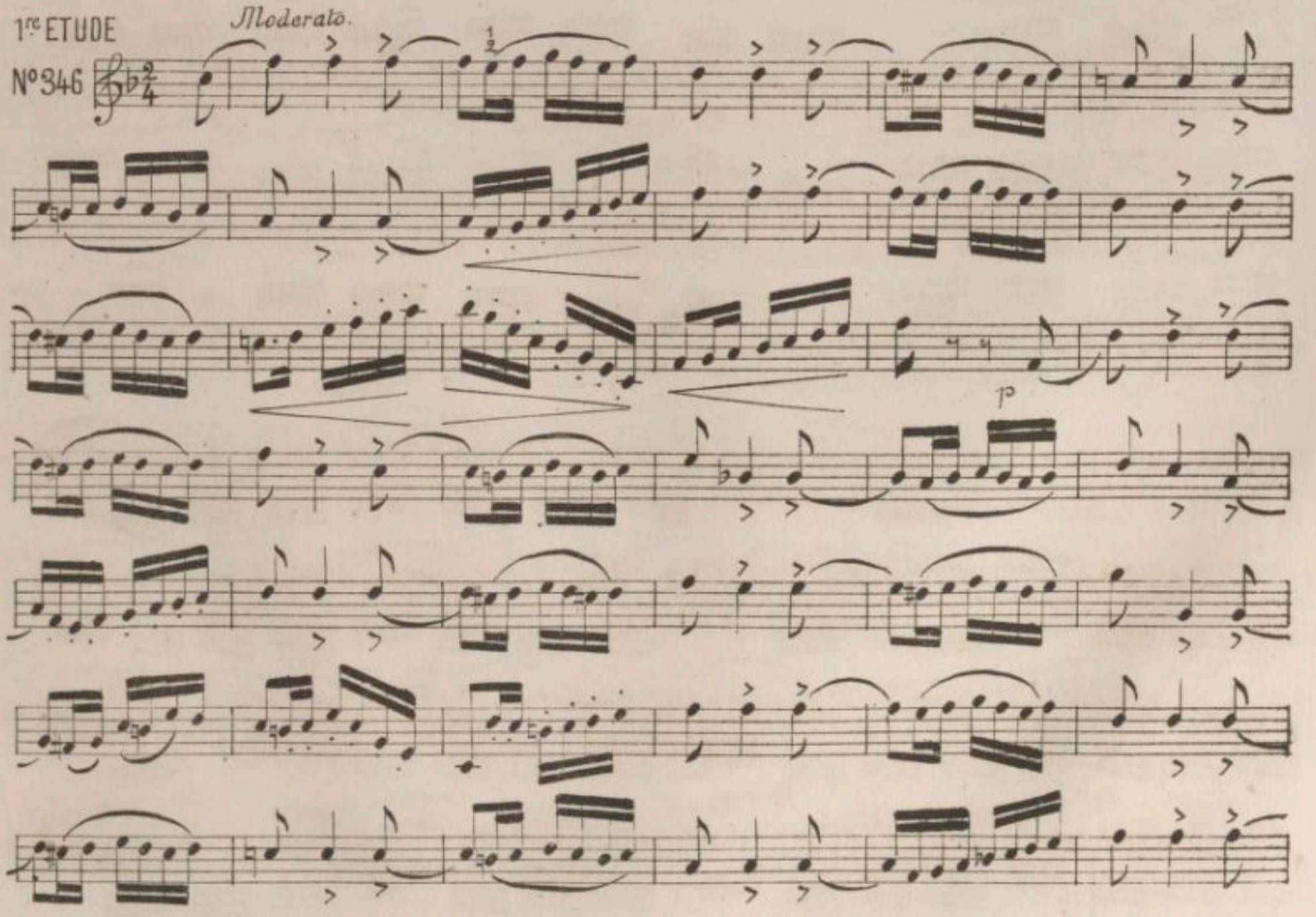


20 ETUDES RECRÉATIVES ET ARTISTIQUES.

1re ETUDE

N°346

Moderato.



Allegro elegamment

N°347. 2e ÉTUDE

f

Fin

p

D.C.

Allegretto

N° 348 3e ETUDE

Fin

Mlle Mod.te Léger

p

D.C

Nº 349
4e ETUDE

Mouvt de Valse.

p

Fin

p

1re fois

2e fois

D.C.

Nº 350 - 5e ETUDE PRÉLUDE

Allegro

Fin

Plus lent

plaintif Dolce

plus vite

poco rall

Plus lent

1r tempo

rall. f D.C.

Nº 351

6e ETUDE

Nº 352

7e ETUDE

Allegro Modto

p

Fin

a tempo

rall.

plus vite

Allegro

p

f

a tempo

rall

N°353 8e ETUDE

Fin

Andantino Dolce

plus vite et bien soutenu

rall

Nº 354 - 9e ETUDE

Nº 355. 10e ETUDE

Allegretto

cres... cendo

pp

p

tr

p

p

Dolce

p

cres....cen..do

tr.

Nº 356 _ 11e ÉTUDE EN PIQUÉ

Allegro Leggiero

p

Fin

D.C.

Nº 357 . 12e ETUDE, COULÉ ET PIQUÉ

Allegro

Fin

Nº 358 . 13e ETUDE. SOLO

Mlle de Bolero

Fin

p

D.C.

N° 359

14e ETUDE

Moderato Elegamment

p

Fin

D.C.

Nº360 15e ETUDE

1° 2°

Nº361. 16e ETUDE

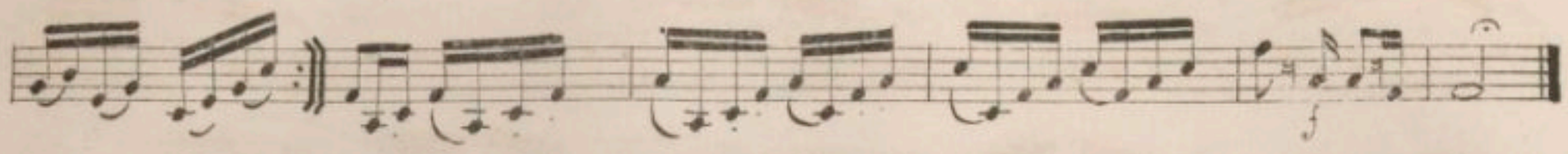
Allegretto Elégamment.

poco rit.

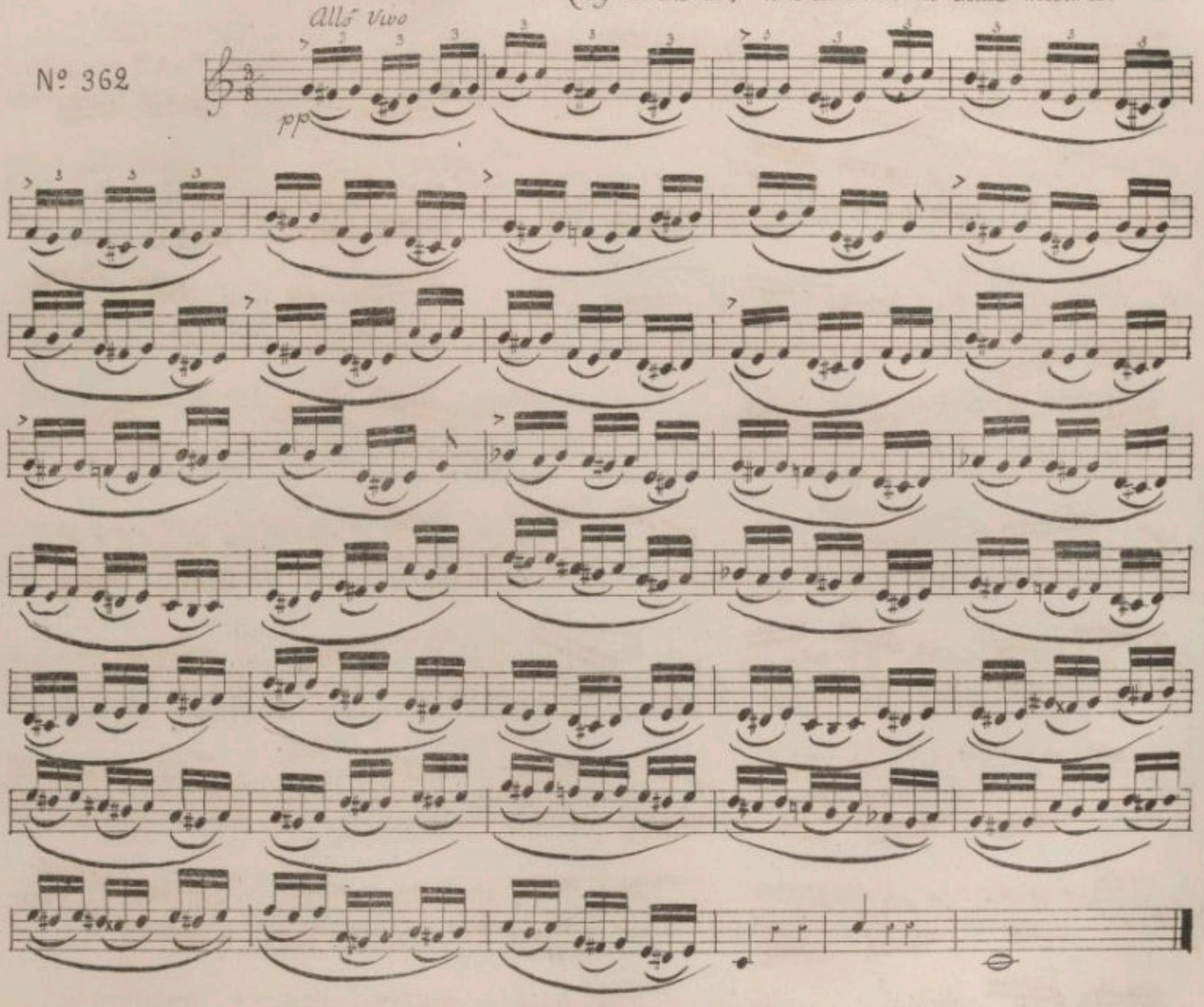
a tempo

f

f

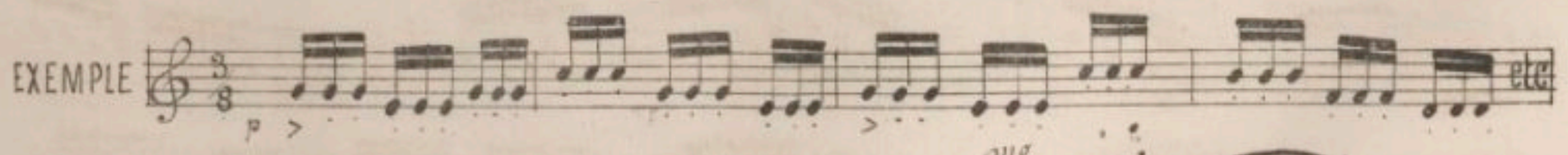


17e ETUDE POUR LES DOIGTS. *Nota* { *Cette étude doit être jouée très piano dans le son en accentuant légèrement la 1re note de toutes les deux mesures.*

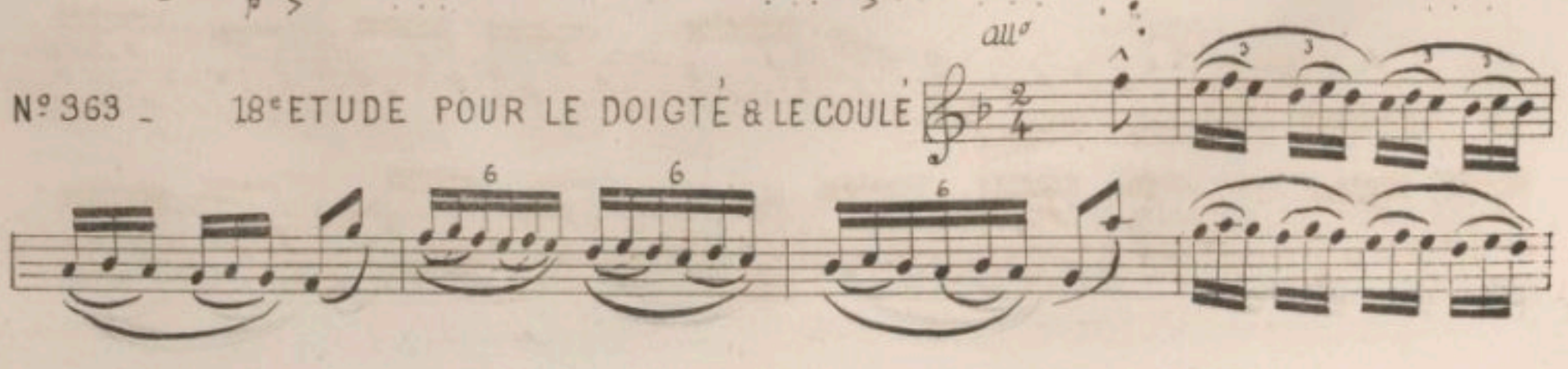


N° 362

Pour l'étude du coup de langue ternaire jouer la même leçon comme ci-après en remplaçant la 2e note de chaque triolet par la 1re.



N° 363 _ 18e ETUDE POUR LE DOIGTÉ & LE COULÉ



N°364. 19e ETUDE (*Battez la mesure en divisant toutes les croches.*

And^no

Fin

Dolce

Dolce

p

1re fois

2e fois

D.C.

Andante

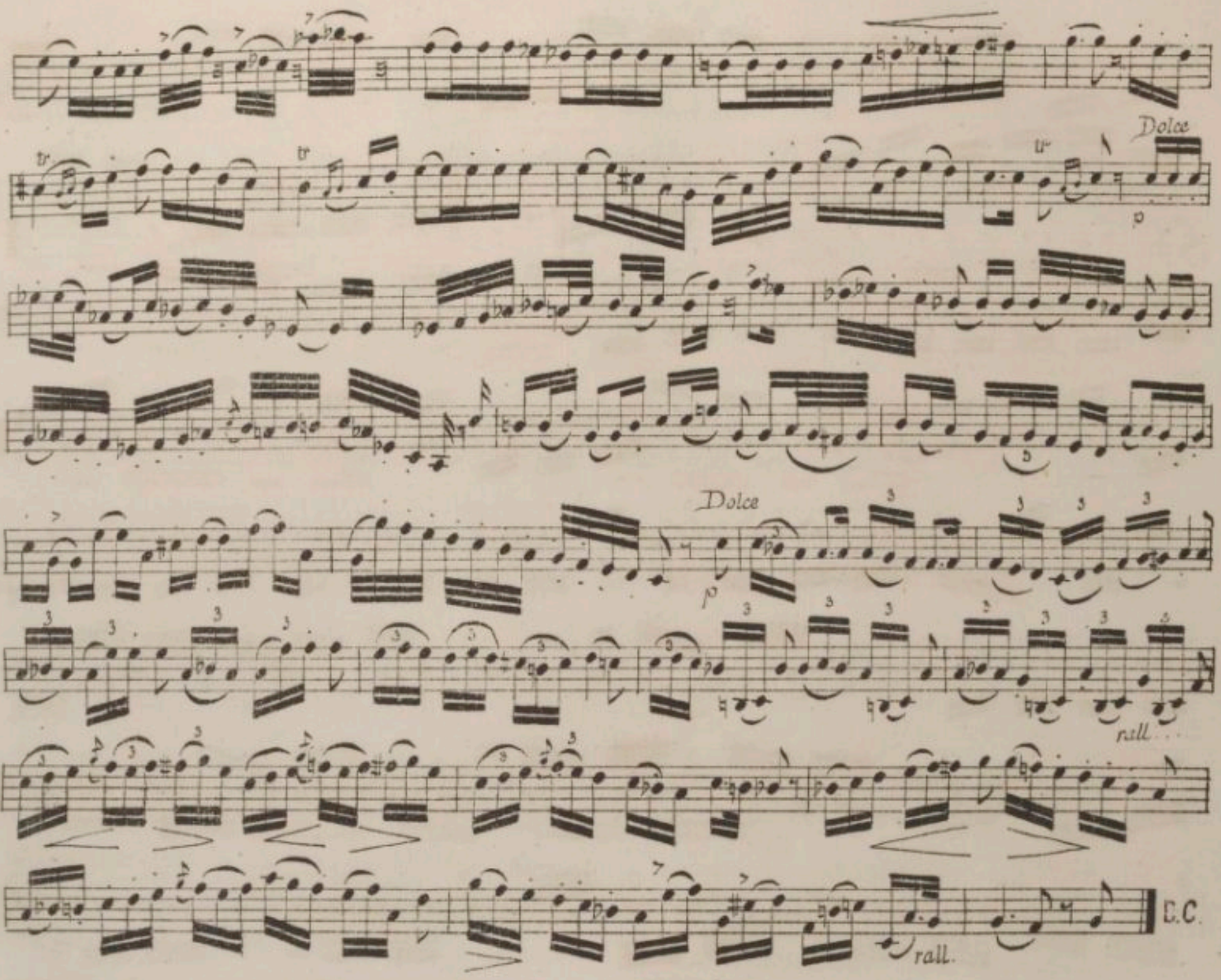
Nº365. 20e ETUDE. { *Battez la mesure en divisant toutes les croches*

p

Fin

Dolce

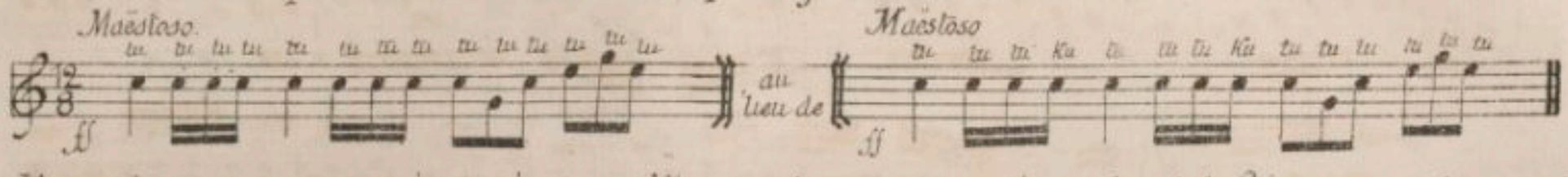
p



DU COUP DE LANGUE STACCATO OU BINAIRE ET TERNAIRE (*double et triple)*

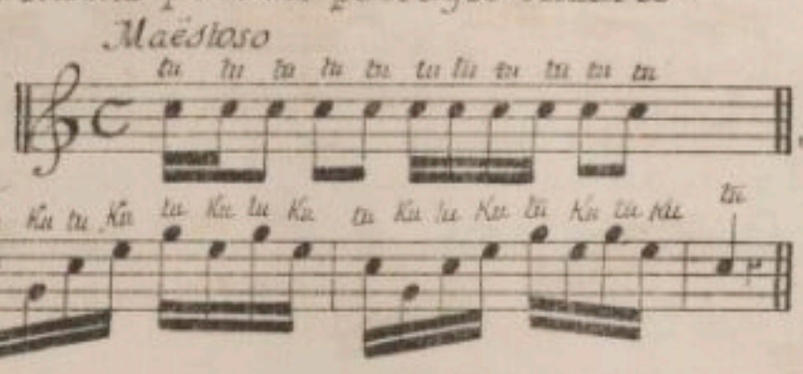
J'ai réservé à la fin de cette méthode ce genre d'étude parceque le coup de langue double et triple *(ou binaire et ternaire)* doit former un travail spécial qui ne doit être abordé que quand on possède très-bien le coup de langue simple, car celui-ci étant parfaitement acquis ne peut que faciliter l'etude du staccato . Il serait donc imprudent de vouloir aborder ce dernier avant de savoir faire correctement le simple parceque la langue n'ayant pas encore obtenu la légèreté suffisante se trouverait déplacée par ce travail et cela nuirait à l'un et à l'autre genre . Ce coup de langue du reste ne s'employait pas sur le cornet à pistons il y a quelques années et néanmoins des instrumentistes de mérite étaient parvenus par le travail a obtenir une grande légèreté par l'emploi du coup de langue simple . Mais ce genre de coup de langue produit de grands effets dans l'exécution , il y est même d'un grand secours , lorsqu'il est employé avec intelligence et avec à propos , aussi est-il bon de le savoir faire , mais il ne doit s'employer que dans les traits précipités ou le coup de langue simple offrirait trop de difficultés pour obtenir la vitesse voulue ; pour cela on devra toujours se rendre compte du rhythme et du mouvement car souvent il ne produit pas l'effet désiré et se trouve

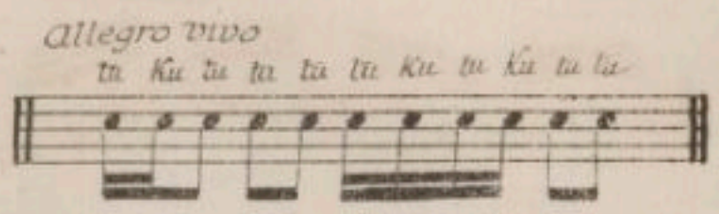
déplacé lorsqu'il n'est pas approprié au genre de musique que l'on doit exécuter. Ainsi dans les mouvem^nts Maëstoso le coup de langue ternaire produit souvent un effet trop précipité et détruit la vraie valeur des notes, il sera donc plus convenable de faire le passage suivant comme il suit:



Mais si le mouvement est indiqué par un Allegro, alors il serait nécessaire de le faire comme le second cas. Il en est de même pour les passages binaires.

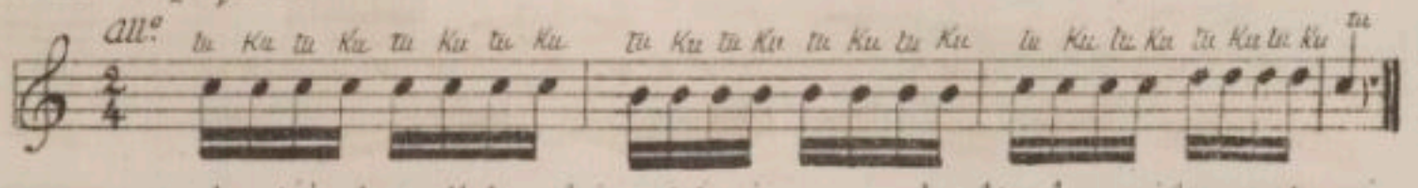
EXEMPLE



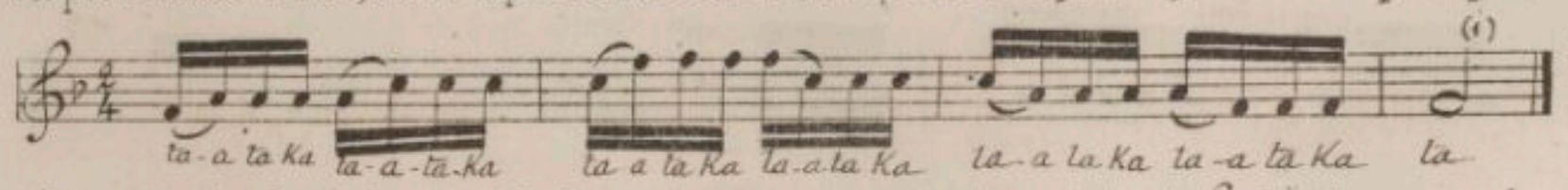


Il est donc bien convenu que le coup de langue binaire ou a deux syllabes répétées alternativement s'emploie de préférence dans les mouvements vifs, et dans des combinaisons de notes allant par nombre pair, il se prononce comme ci-dessus *tu, Ku, tu, Ku, tu, Ku, tu &c* et cela quand toutes les notes sont détachées ou piquées.

EXEMPLE :

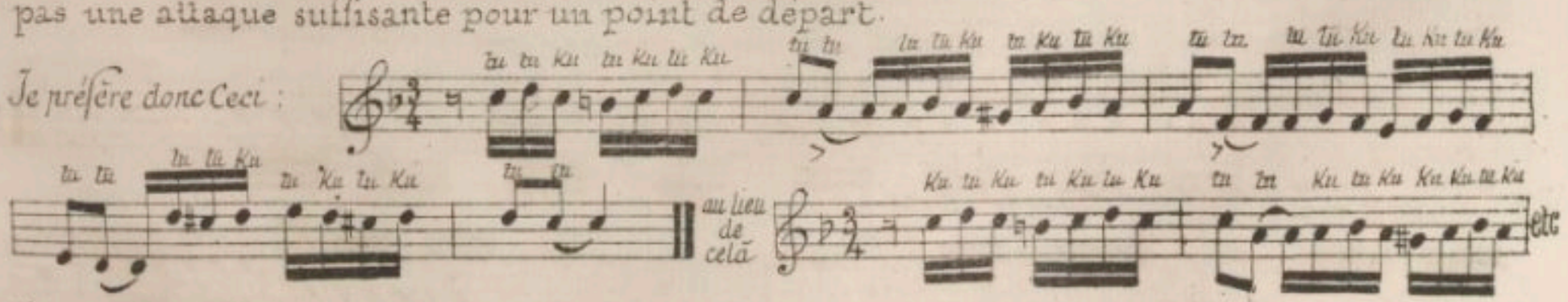


Si l'on intercale ce coup de langue avec des liés, les syllabes doivent toujours garder l'ordre qui leur est assigné dans l'exemple ci-dessus. Ainsi si l'on lie les deux 1^res notes de chaque temps de l'exemple suivant on prononcera ainsi, sauf la prononciation *tu, Ku* qui est remplacée par *ta-a-Ka* pour pouvoir mieux articuler la note liée.



Cette articulation de 2 notes, placée sur les temps, est la plus usitée, elle facilite beaucoup la précipitation du coup de langue; d'autres coulés que celui-ci ne sont guère employés mêlés au coup de langue binaire parceque cela donnerait des combinaisons qui pour l'execution compliqueraient singulièrement. En général tous les liés de combinaisons binaires ou liés par nombre pairs réservant la syllabe *tu* pour attaque après le lié sont seuls bien faisables et usités. Quand la syllabe *tu* se trouve remplacée par un silence je suis d'avis de commencer la 1^re note par la syllabe *tu* et non par la syllabe *Ku* qu'elle aurait s'il y avait à la place du silence une note, parceque cette syllabe *Ku* ne constitue pas une attaque suffisante pour un point de départ.

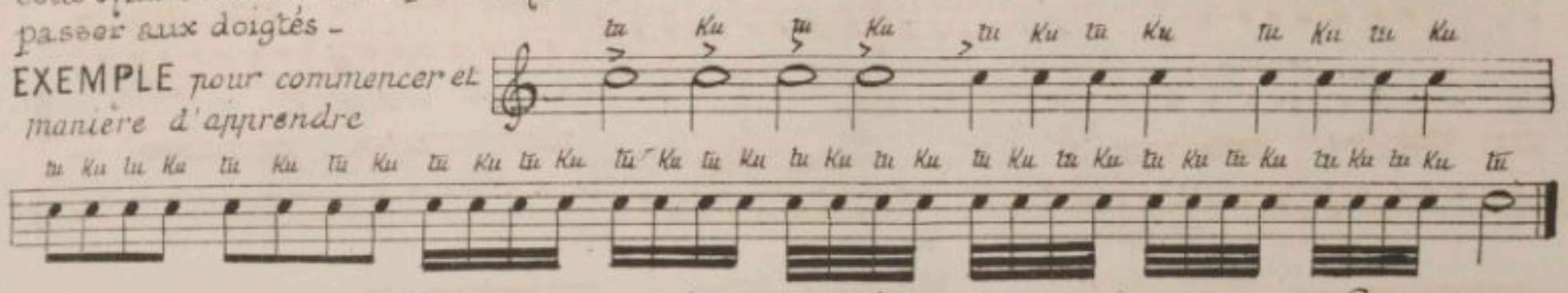
Je préfère donc Ceci :



(1) Pour étudier ce genre de liaison on prendra les N^os 247, 248, 249, 250, 251, 252, 256, 267, 268, 269.

Pour travailler ce coup de langue on devra commencer très lentement en prolongeant chaque syllabe et plus tôt en traînant le son afin de s'assurer l'attaque de chaque note et l'égalité dans les sons, on devra accuser d'avantage la syllabe *Ku* afin que par le travail on parvienne à confondre l'attaque avec cette syllabe de celle faite par la syllabe *tu*. On devra travailler d'abord sur le même son avant de passer aux doigtés -

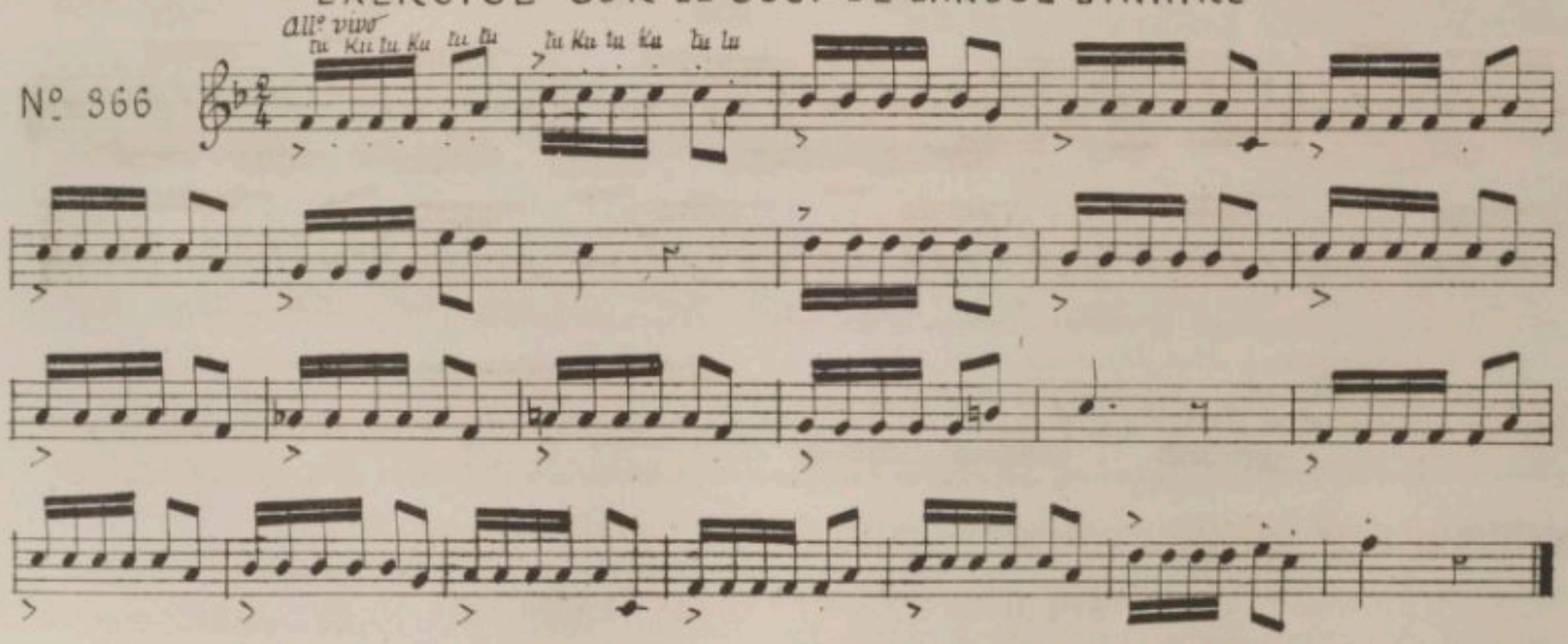
EXEMPLE *pour commencer et manière d'apprendre*



Quand on aura obtenu un résultat sur tous les sons à vide on pourra commencer à faire des exercices. Je renvoie l'élève pour ce travail à partir des N^os^ 211, 217, 222, 225 jusqu'a 232, puis pour les gammes à partir de 245 - jusqu'a 252 puis 256 - 264 jusqu'a 270. On pourra par la suite presser les mouvements pour donner la légèreté que réclame ce genre d'exercice. On ajoutera au besoin les grands exercices dans tous les tons commençant au N° 328, on intercalera ensuite le coup de langue binaire dans les 20 études à partir du N° 346.

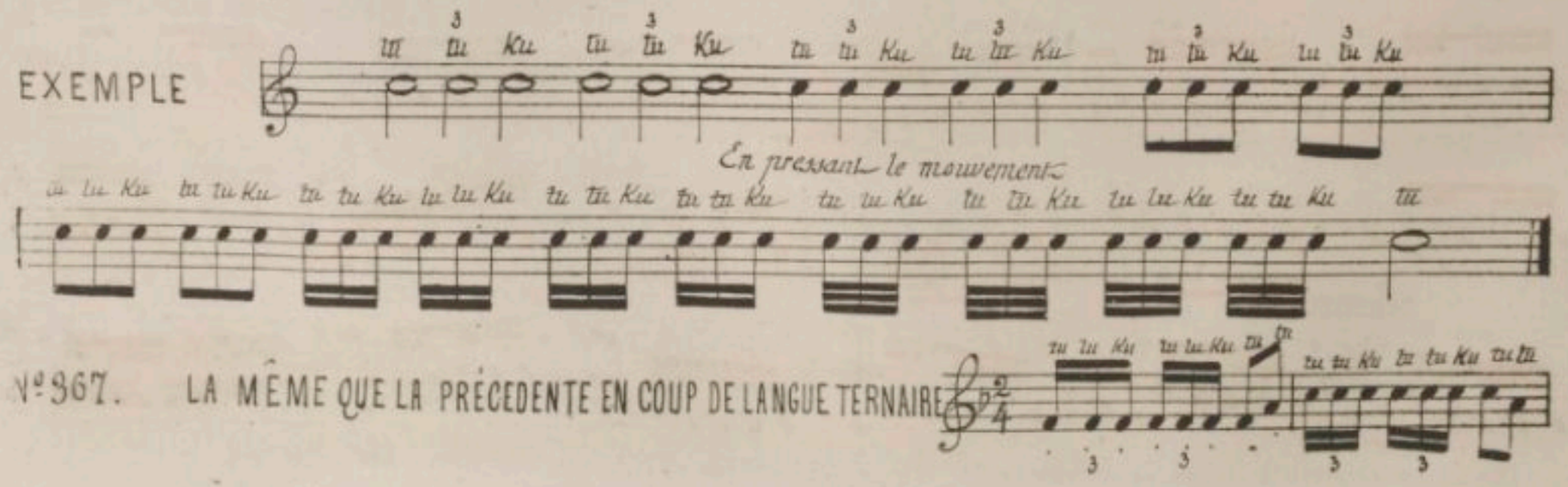
EXERCICE SUR LE COUP DE LANGUE BINAIRE

N° 366

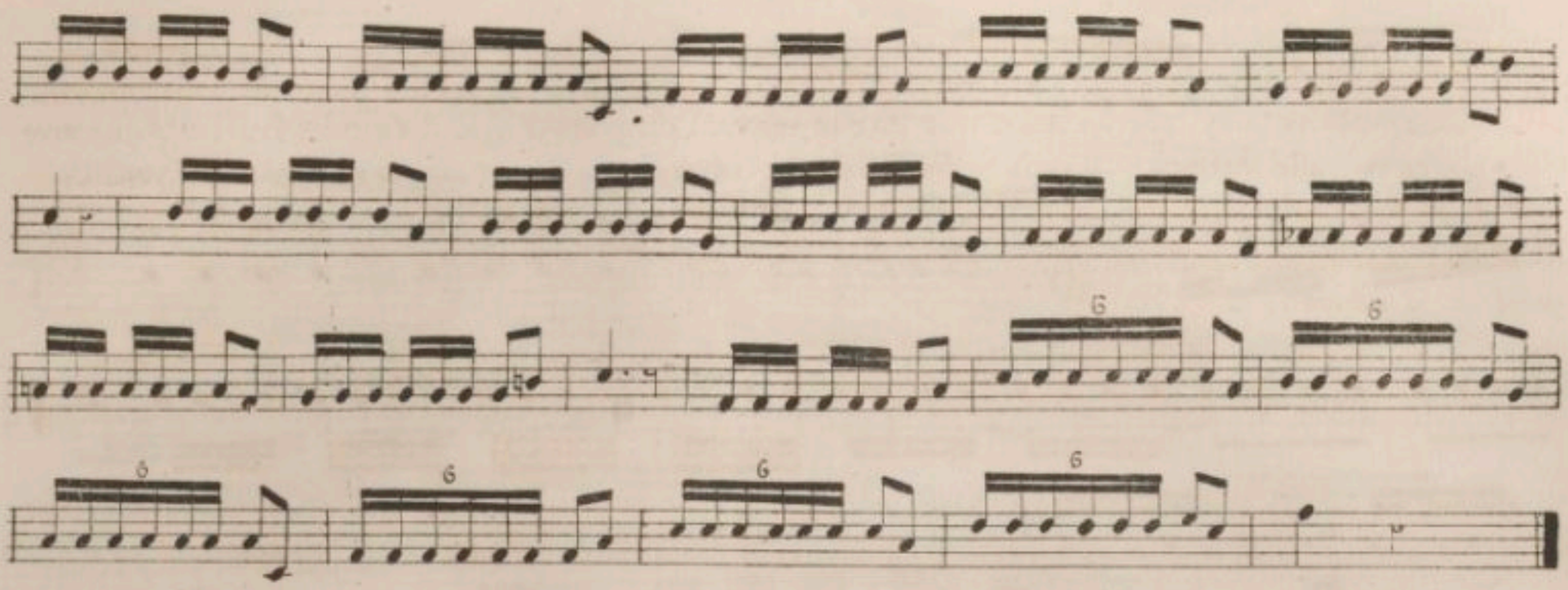


Le coup de langue triple ou ternaire doit se travailler de la même manière que la précédente en prolongeant les syllabes *tu tu Ku tu*

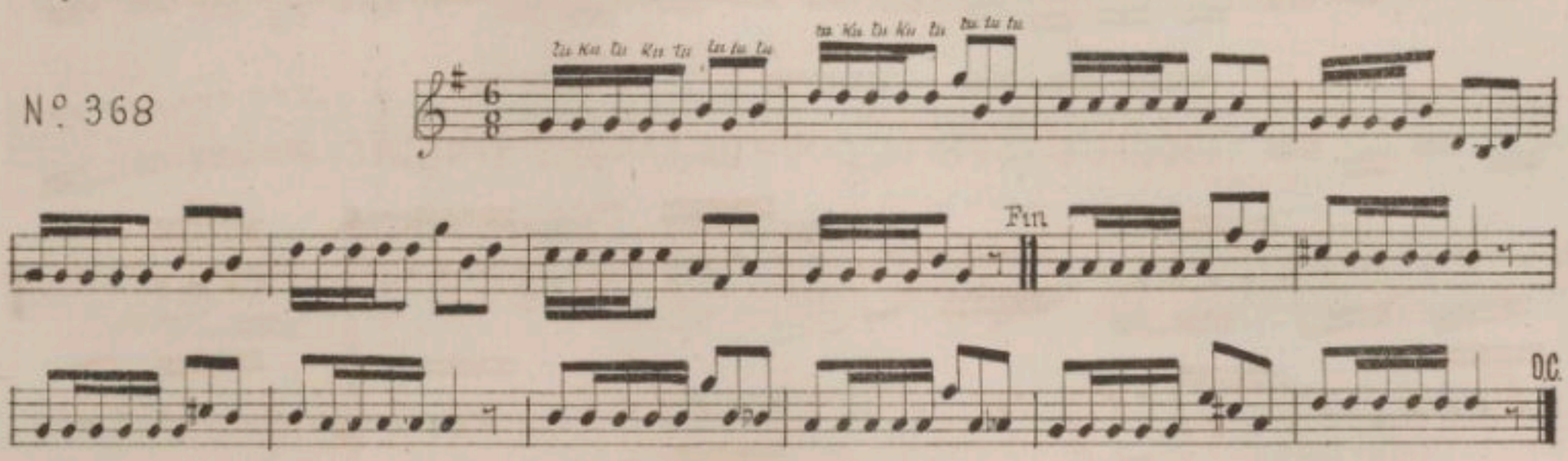
EXEMPLE



N°367. LA MÊME QUE LA PRÉCEDENTE EN COUP DE LANGUE TERNAIRE

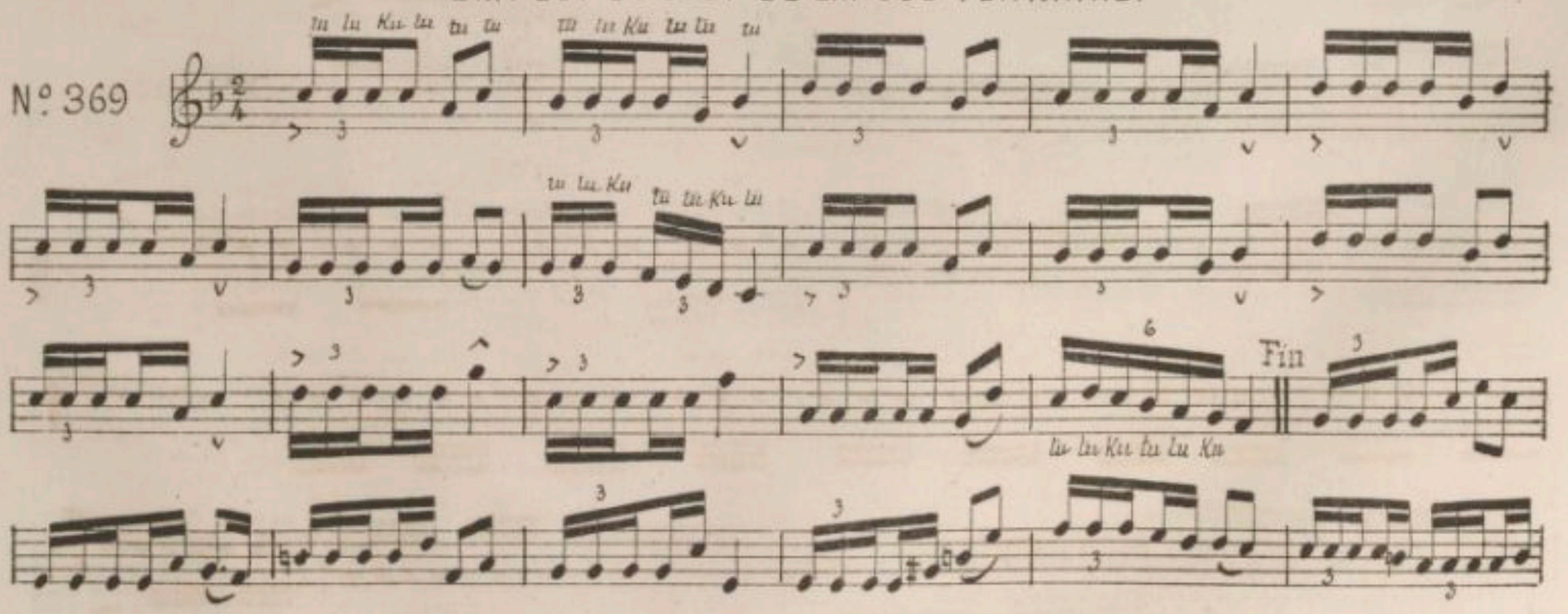


On emploie également le coup de langue binaire dans le $\frac{6}{8}$ comme dans l'exemple suivant.
Voyez aussi les Nos 275, 276 et 277.



Nota : Comme étude de coup de langue ternaire, on pourra jouer en précipitant les mouvements les Nos 179, 180, 181, 182 puis 232 en supprimant tous les liés, Nº 233; pour utiliser le coup de langue de trompette, 243, 362, on jouera ce morceau comme l'indication qui est en bas de la page pour faire le staccato ternaire = l'étude 18e pour faire le doigté approprié au coup de langue en supprimant tous les liés.

EMPLOI DU COUP DE LANGUE TERNAIRE.



D.C.

Nº 370

On peut intercaler le coup de langue binaire mêlé au coup de langue ternaire quand la rapidité du mouvement l'exige absolument

Nº 371

Nº 372 - VARIATION AVEC DOIGTÉ

TROIS AIRS VARIÉS DONT UN EN DUO

N.° 373

Introduction Andante

p

Energico

f

Dolce

p

Dolce

animez

a tempo 1°

rall

a tempo 1°

Energico

Energico

Dolce

Dolce

Thème tyrolienne

pp

pp

tutti

forte

1re VARIATION

Légèrement

2e VARIATION

ff

ff

pp

3e VARIATION

FINALE

Andante Maestoso.

Nº 374. 2e AIR VARIE
THÈME

un peu plus vite

1re fois

2e fois

rall

Moderato

1re VARIATION

p

rit

rit

1re fois

2e fois

rall.

2e VARIATION

1e fois

2e fois

Andante Maestoso

rit

tr

tr

rit

Mouvt décidé

3e VARIATION FINALE

1re fois

2e fois

Andante Mansiaso

3e AIR VARIÉ

Dolce

Doloroso Rat.

1ère VARIATION

Vibrato

rden. poco pressé

1re fois 2e fois

Bien décidé

2e VARIATION

tr

précipité

rit rit

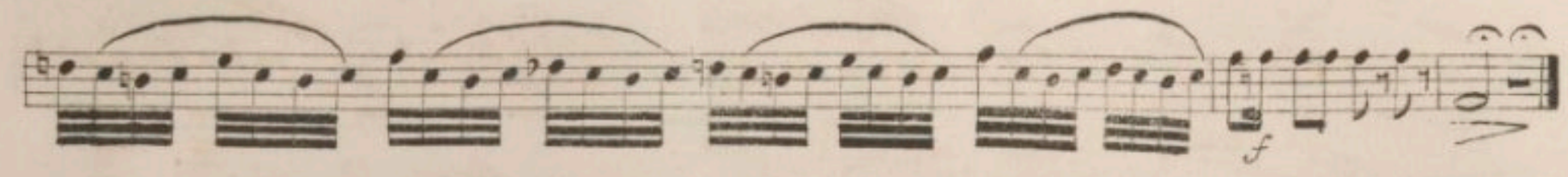
1re fois 2e fois

p cres précipité

Moderato

3e VARIATION FINALE

1re fois



4.e AIR VARIÉ POUR PISTON

All.o Maestoso

Nº 376

THÈME And.no non troppo

1.re fois

2.e fois

VARIATION

1.re

2.e fois

ANDANTE PLAINTIF

tutti

POLONAISE

Piston

Tr

Piston

rall.

a tempo

Dolce

Piston

rall.

ff Piano

a tempo

tr.

Piano

Piston

tr

NOTA : Pour l'accompagnement de ces airs variés, s'adresser à l'auteur : Rue d'Algérie . 15 - LYON -

DU CORNET A PISTONS avec ses 2 tons de LA et Si♭ jouant les parties de la trompette et du cornet à pistons avec tous leurs tons, par la transposition.

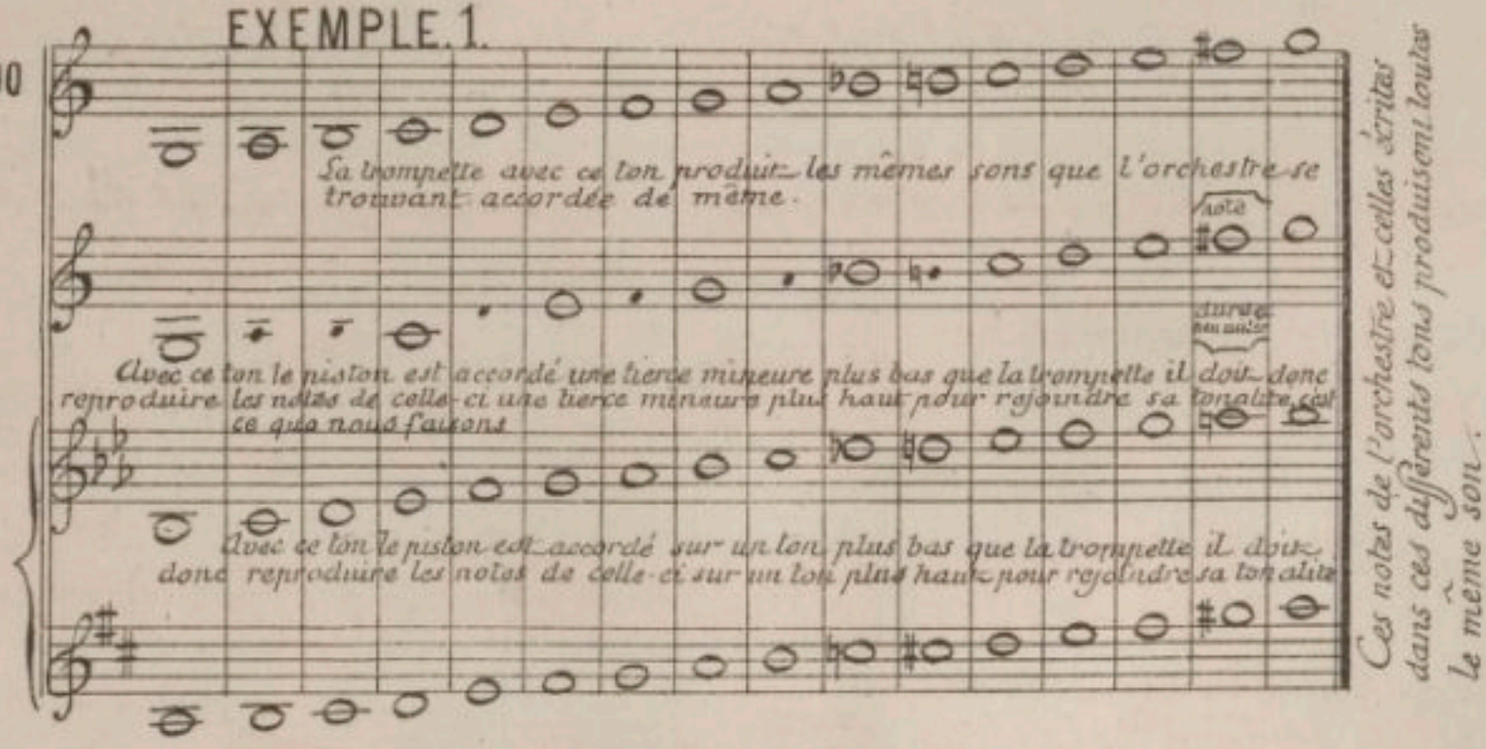
En terminant cette méthode je crois qu'il est de toute nécessité de soumettre un tableau explicatif sur nos 2 tons de rechanges jouant toutes les parties écrites dans tous les différents tons que possède la trompette et ceux que possédait le cornet à pistons, ce soin ayant jusqu'a présent été négligé, il en est trop souvent résulté que des instrumentistes d'un certain mérite se sont trouvés embarassés en face de parties très-simples dont il fallait faire la transposition Je recommande donc ce genre de travail et le désigne comme l'achèvement de l'étude d'un cornetiste surtout s'il se destine à jouer dans les orchestres sérieux. Il est d'usage pour le compositeur en écrivant les parties de la trompette de toujours rechercher la tonalité d'Ut, ses notes naturelles qui se font sans aucun mécanisme étant Sol, dessous la portée do, idem mi, 1re ligne, sol, si♭ do, ré, mi et fa, cette dernière est une note que l'on peut faire entendre, mais qui est dure sur l'instrument, le sol au dessus de la portée sort très-bien, mais elle est un peu aigüe et on ne l'écris que très-rarement surtout dans les tons aigus. Etant ainsi limité par le peu de notes que produit l'instrument il a fallu pour le faire jouer et employer des tons différents avoir recours à des tons de rechanges pour les besoins de l'orchestration. Ces tons de rechanges sont ceux de Sol, la♭, la♮ si♮ aigüs, si♭ graves employés rarement. Ut, ré, mi♮ mi♭, fa (très usités) ré♭ (peu usité) Le cornet à pistons ne se servant plus que de 2 tons la♮ et si♭, il faut qu'avec ces deux éléments il puisse produire les mêmes sons que s'il jouait avec tous les tons désignés ci-dessus. Il faudra donc se rendre compte de l'intonation que produit chaque ton de rechange, comparée à la tonalité dans laquelle l'orchestre se trouve de jouer Je soumets à cet effet le 1er exemple avec l'étendue de la trompette, les notes écrites en rondes étant seules usitées sur cet instrument.

EXEMPLE 1.

ORCHESTRE JOUANT en DO

Trompette UT (1)

Piston LA♮ ou Piston SI♭



EXPLICATION DE L'EXEMPLE PRÉCEDENT.

Le cornet ayant le ton de la♮ on lui fait jouer les notes une tierce mineure au dessus de celles écrites pour l'orchestre, parceque l'instrument se trouvant accordé avec ce ton une tierce mineure plus bas que les instruments de l'orchestre qui sont accordés au ton d'Ut, il faut nécessairement pour rejoindre cette intonation qu'il lise les notes une tierce mineure plus haut afin de produire les mêmes sons. On emploie donc le ton de la♮ de préférence quand l'orchestre joue avec des dièzes, parceque ce ton en efface trois du ton de l'orchestre, et simplifie par cela la complication des accidents. Le ton de si♭ qui se trouve d'être accordé un ton au dessous de l'intonation de l'orchestre demande à ce que les notes soient reproduites un ton plus haut afin de rejoindre la même intonation, il efface deux bémols du ton de l'orchestre.

(1) Pour produire les sons de la trompette, le piston devra transposer au dessus de la partie écrite tandis que pour rejoindre les sons des tons graves du piston il devra transposer au dessous des notes écrites ainsi si vous avez une partie de trompette écrite avec le ton de fa vous prendrez le ton de si♭ et vous jouerez une quinte plus haut, tandis que si c'est le ton de fa du piston dont il s'agit vous transposerez une quarte plus bas ce qui produira la même note, mais à une octave de distance

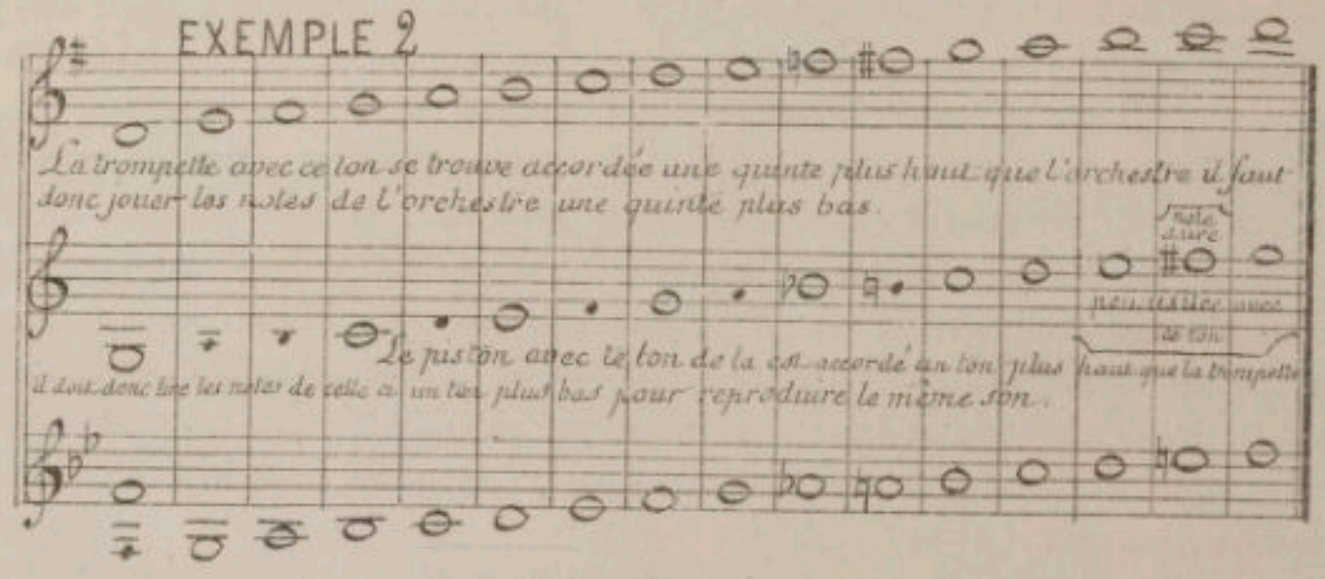
De ceci il resulte que quand l'orchestre donne un la, le piston avec le ton de la, dit Do, mais ne produit en réalité que le la♮ de l'orchestre ou du diapason, de même pour le ton de si♭, il dit si♮, mais par le fait ne fait entendre que le son du la♮. On peut donc se rendre compte de l'exemple précédent de cette manière. L'orchestre joue en Ut, la trompette ayant le même ton que l'orchestre joue les mêmes notes. Le piston en la♮ qui est accordé une tierce mineure plus bas doit jouer les notes de l'orchestre une tierce mineure plus haut soit en mi♭ au lieu d'Ut et dire si♭ do, ré, mi♭, fa sol, la si♭ etc au lieu de sol, la si do, ré mi, fa, sol, etc, ou si l'on se sert du ton de si♭ on reproduira les notes un ton plus haut pour rejoindre les mêmes sons que l'orchestre, on jouera en ré avec 2 dièzes à la clef, et on lira les notes la si, do♯ ré, mi, fa♯ sol, la, etc, au lieu de sol, la, si, do, ré, mi, fa♯ sol écrites pour l'orchestre.
Il sera donc facile de se rendre compte de la clef que l'on fera usage pour ces transpositions, car si au lieu d'un si, vous dites do, il est évident que c'est la Clef d'Ut 3e Ligne que vous emploierez de même que si au lieu de ré, vous dites fa, vous vous servez de la clef de fa, 4e Ligne. Il en sera ainsi de toutes les transpositions à opérer, on devra donc toujours se rendre compte de la clef dont on emploiera.

ORCHESTRE JOUANT en SOL

Trompette ton de SOL joue en UT

Piston ton de LA♮ joue en SI♭

EXEMPLE 2



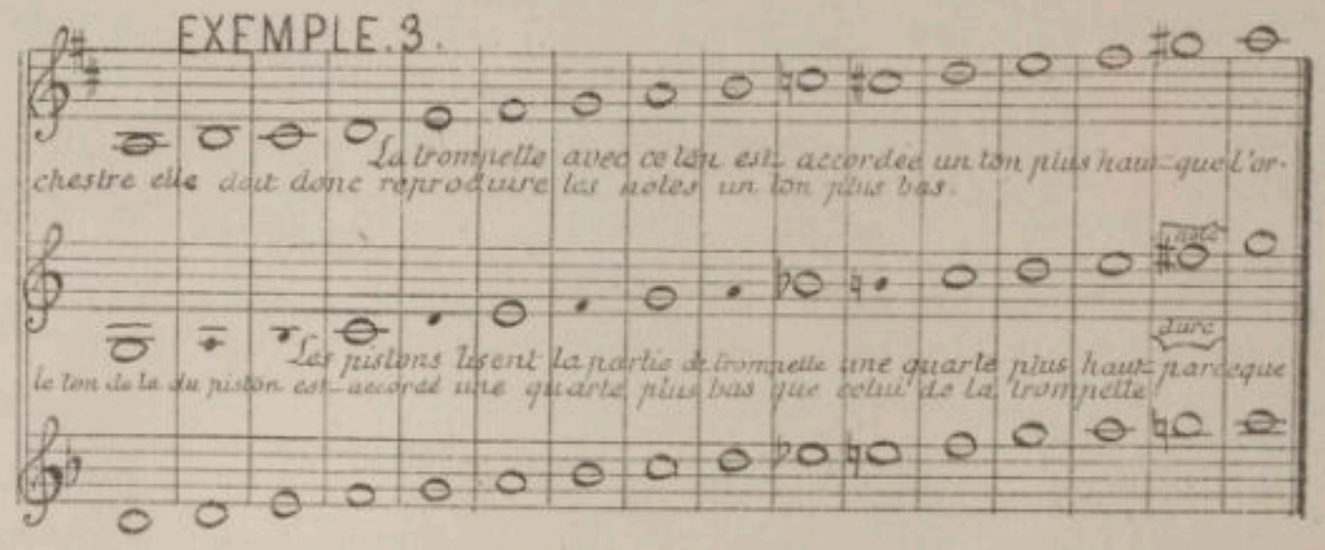
Si les pistons voulaient se servir du ton de si♭, au lieu du ton de la ils joueraient la partie d'orchestre un ton plus haut étant accordé de un ton plus bas, soit en la♮ avec 3 dièzes, de même qu'ils tiraient la partie de trompette une tierce mineure plus bas se trouvant accordés avec ce ton une tierce mineure plus haut que la trompette ce qui revient toujours à jouer avec 3 dièzes avec le ton de si♭

ORCHESTRE JOUANT EN RE

La Trompette prend le ton de RÉ et joue en UT

Le piston prend le ton de LA♮ et joue en FA

EXEMPLE 3.



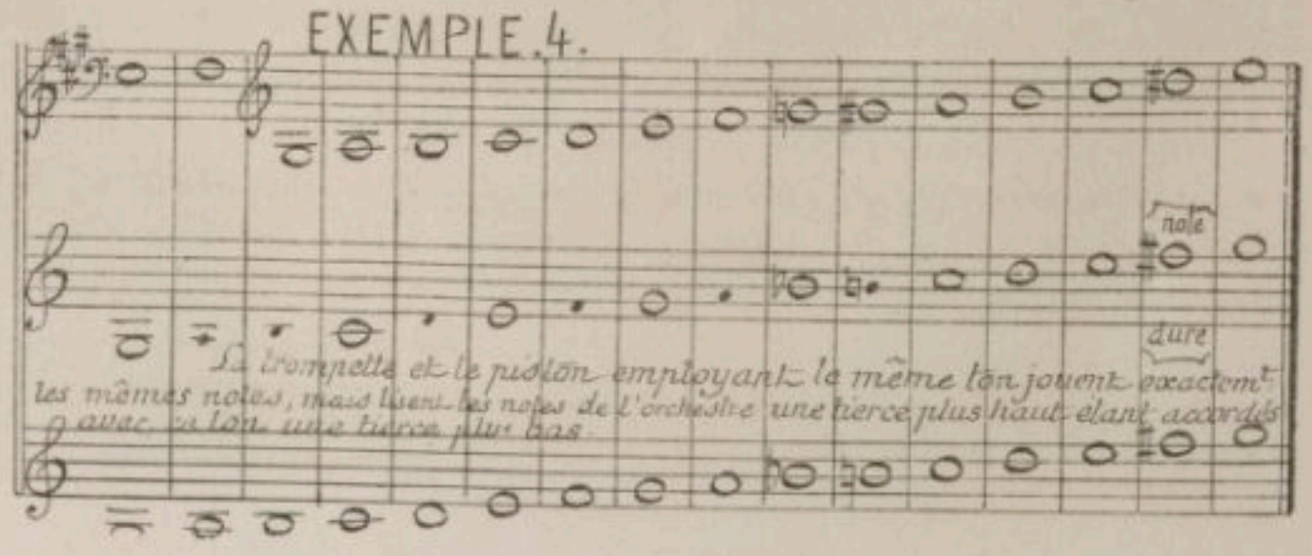
Si l'on voulait se servir du ton de Si♭ pour transposer la partie de trompette il faudrait reproduire les sons une tierce majeure plus haut en jouant en mi♮ avec 4 dièzes, parceque le ton de si♭ est accordé une tierce majeure plus bas que celui de la trompette en ré.

ORCHESTRE JOUANT en LA♮

La trompette prend le ton de LA (peu usité) et joue en UT.

Le piston en LA♮

EXEMPLE 4.

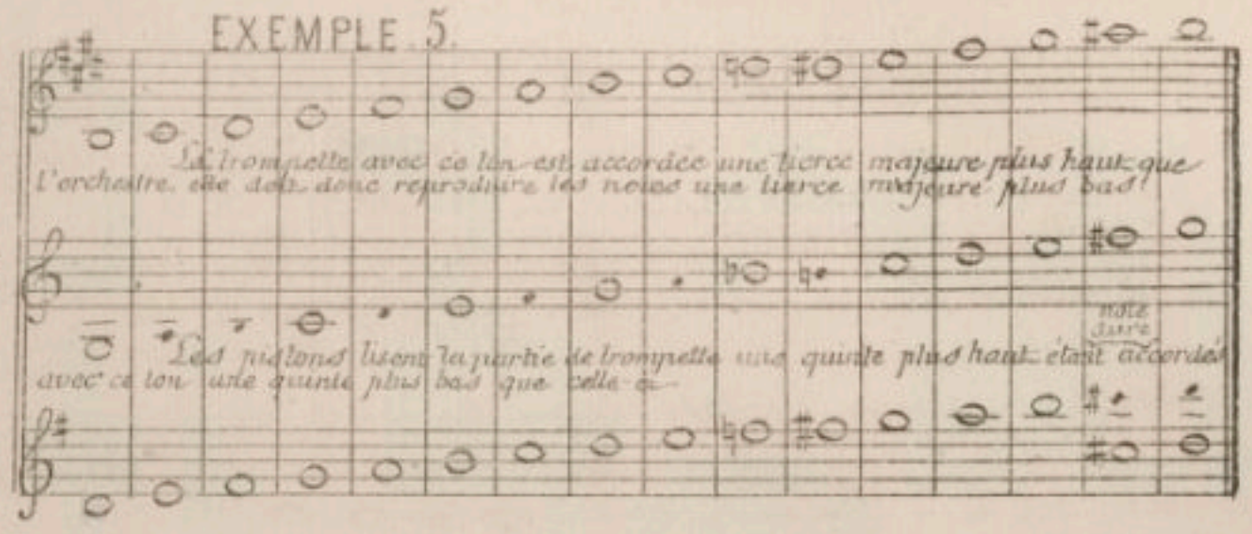


L'ORCHESTRE JOUANT EN MI♭

La trompette prend le ton de MI♭ *et joue en* UT.

Le Piston prend le ton de LA♭ *et joue en* SOL

EXEMPLE 5.

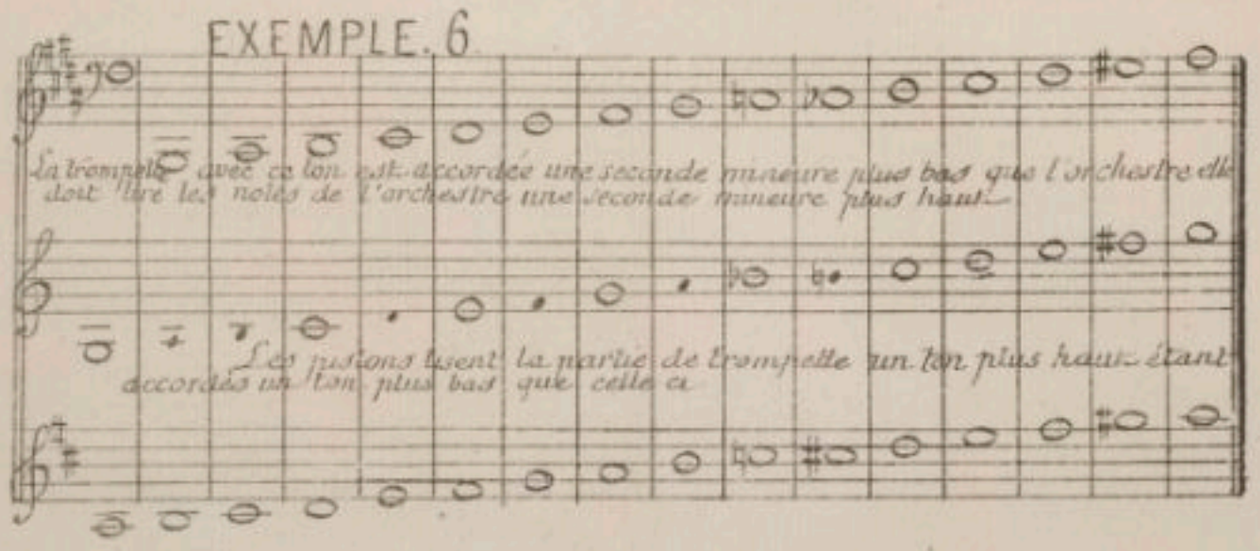


L'ORCHESTRE JOUANT EN SI♭

La trompette prend le ton de SI♭ *et joue en* UT

Le Piston prend le ton de LA *et joue en* RÉ♭

EXEMPLE. 6



L'ORCHESTRE JOUANT EN FA♯

EXEMPLE 7

Le ton de fa♯ ou sol♭ n'étant pas usité pour la trompette le compositeur a recours a un autre ton se rapprochant de celle tonalité, par exemple avec le ton de si♭ il ne conserve ainsi qu'un dièze à la clef, mais il écrit les notes usitées sur la trompette, (voyez l'exemple précédent pour cela) Le piston pour cette tonalité de l'orchestre prend le ton de la♭ et joue en la♭ majeur avec 3 dièzes à la Clef, ou en la♭ avec le ton de si♭ pour représenter la tonalité de l'orchestre en sol♭.

EXEMPLE. 8.

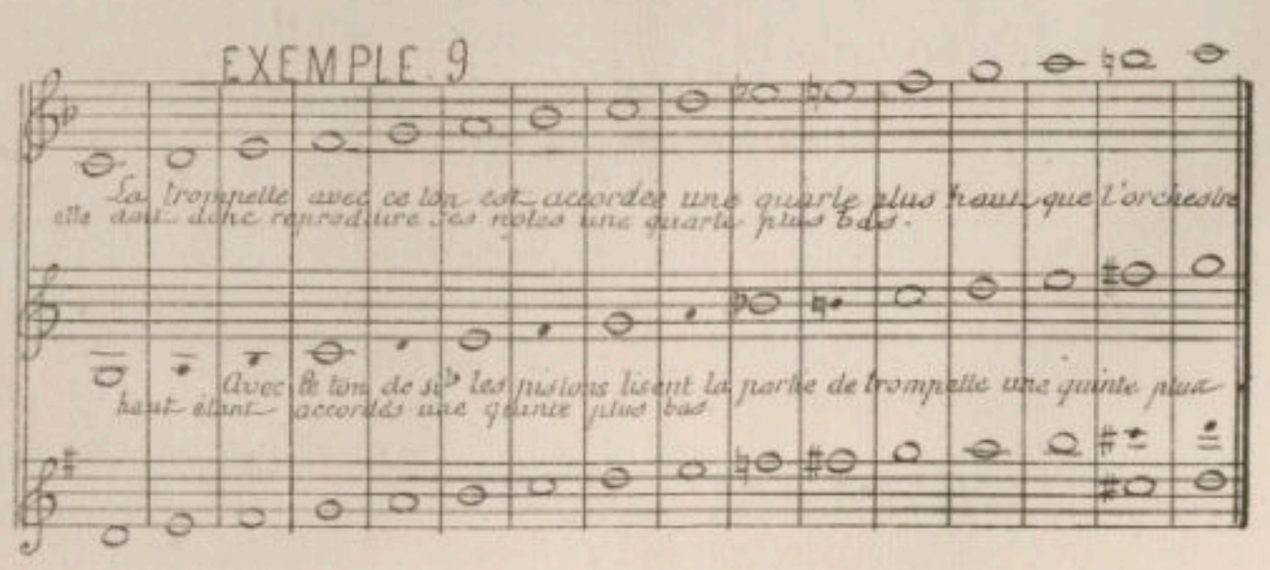
L'ORCHESTRE JOUANT EN DO♯ ou RÉ♭ *Le compositeur fait jouer la trompette avec le ton de ré♭ note qui correspond au même son que do♯ Le piston pour jouer en do♯ prend le ton de la♭ et joue avec 4 dièzes, soit en mi majeur. Si l'on suppose par une enharmonie être en ré♭ alors on prend le ton de si♭ et l'on joue en mi bémol avec 3 bemols à la clef ce qui produit toujours les mêmes sons qu'avec le ton de la♭ puisque l'on a haussé le son d'un demi-ton par l'emploi du ton de si♭ et que l'on a baissé le morceau d'un demi-ton*

L'ORCHESTRE JOUANT EN FA

La trompette prend le ton de FA *et joue en* UT

Le Piston prend le ton de SI♭ *et joue en* SOL

EXEMPLE 9

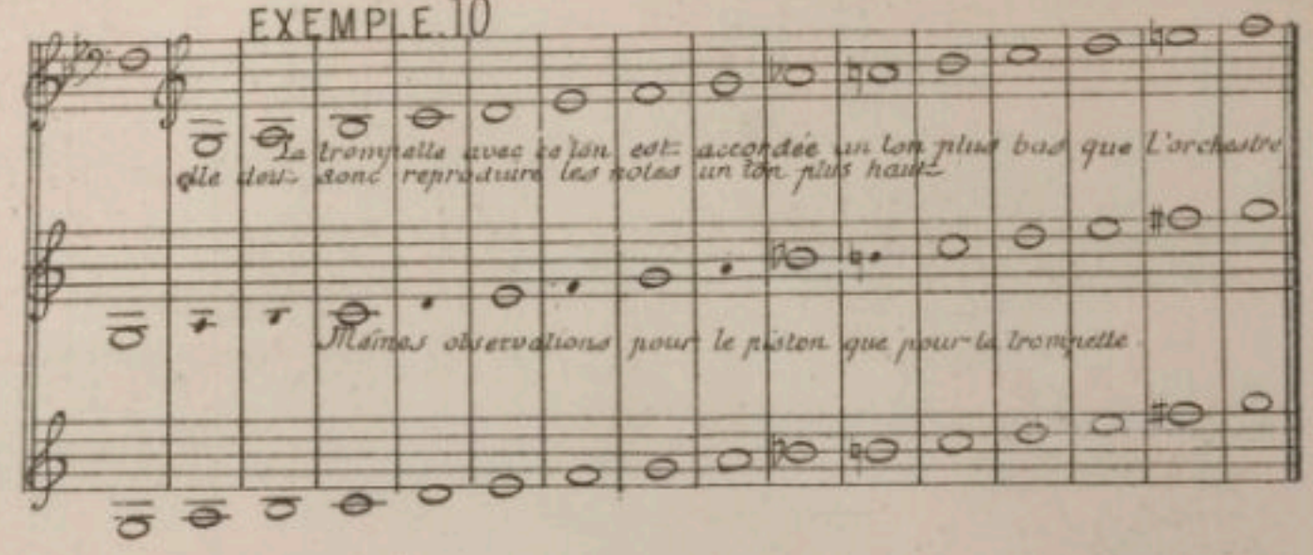


L'ORCHESTRE JOUANT EN SI♭

La trompette prend le ton de SI♭ et joue en UT

Le Piston prend le ton de SI♭ et joue comme la trompette

EXEMPLE 10

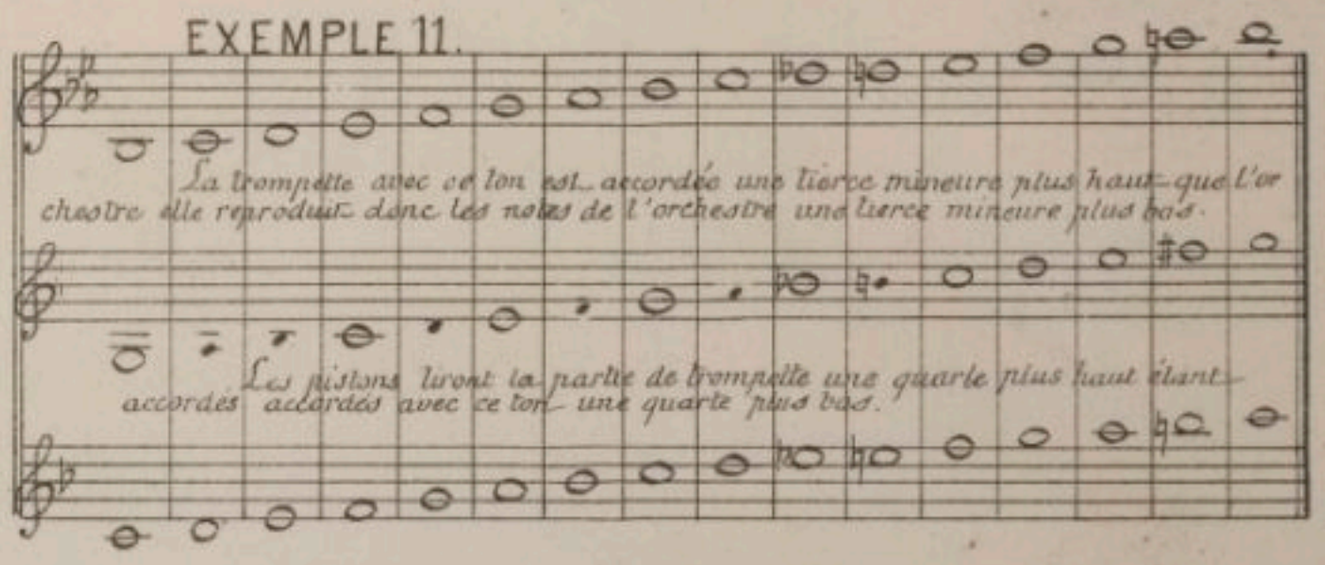


L'ORCHESTRE JOUANT EN MI♭

La trompette prend le ton de MI♭ et joue en UT

Le piston prend le ton de SI♭ et joue en FA.

EXEMPLE 11.

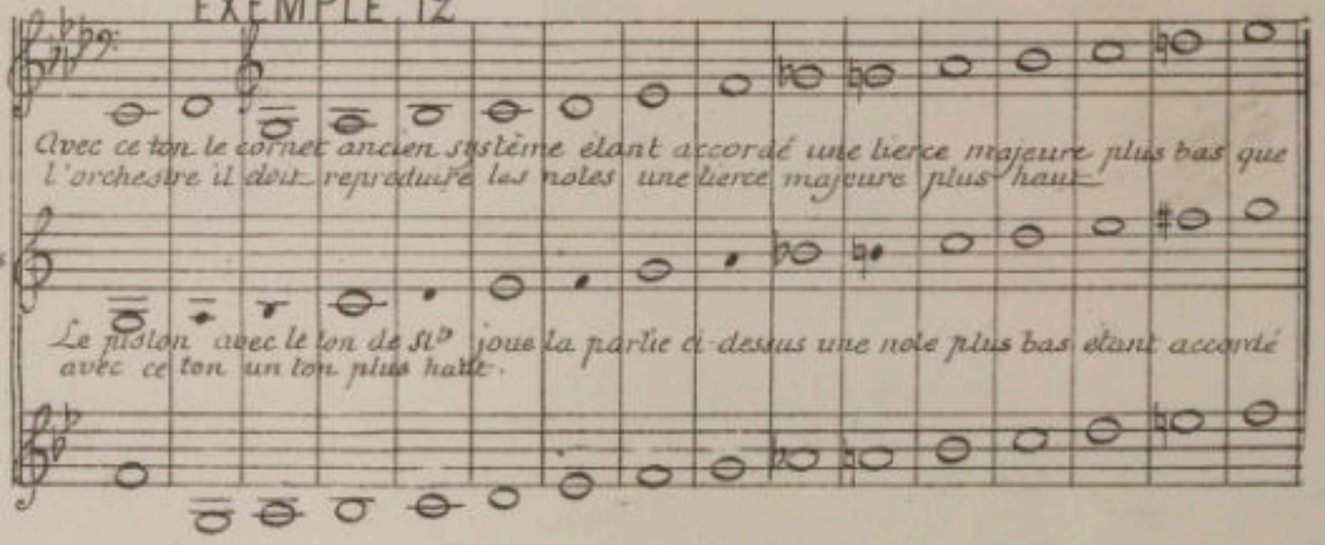


L'ORCHESTRE JOUANT EN LA♭

La Trompette (le ton de LA♭ pour la trompette n'étant pas très usité je l'écris néanmoins pour ce ton du cornet à pistons

Le piston prend le ton de SI♭ et joue en SI♭

EXEMPLE 12

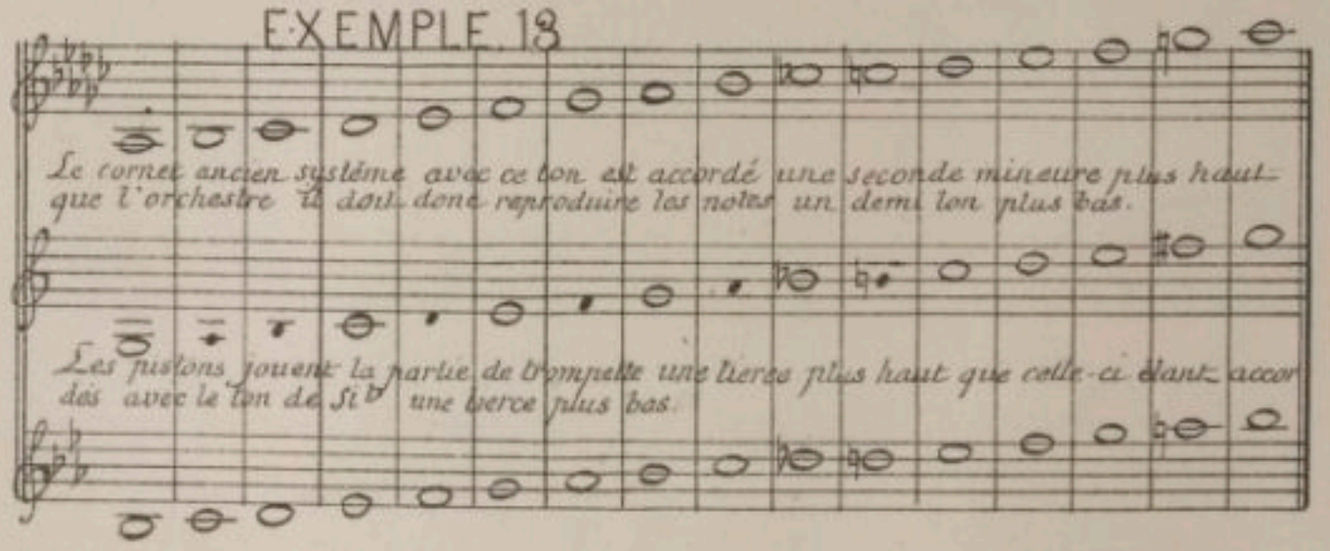


L'ORCHESTRE JOUANT EN RÉ♭

La trompette (le ton de RÉ♭ étant peu usité sur la trompette je l'écris pour ce ton du cornet à piston.

Le piston prend le ton de SI♭ et joue en MI♭

EXEMPLE 13



L'ORCHESTRE JOUANT en SOL♭

EXEMPLE 14

Voir page précédente pour ce ton celui de FA♯ EX:7 qui produit exactement les mêmes sons que SOL♭.

L'ORCHESTRE JOUANT EN DO♭

EXEMPLE 15

Voir EX:6 qui précède en SI♮, En harmonie avec ce ton et produisant par conséquent les mêmes sons

FIN

Autographie. Rue Mazenod 16. Lyon.

Imp. J. Pelletier, Cours Lafayette 93, Lyon

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7531 04860724 7