

N°

SOLFÈGE-MÉTHODE

PROGRESSIF.

pour l'enseignement du

Cornet à pistons, de la Trompette chromatique

DU

Sax Horns ou Bugle à pistons, du Sax - tromba

OU

Trombone alto à pistons,

adopté par

L'Institut de France

ET PAR M^r

CARAFFA

pour les classes du Gymnase Musical Militaire de Paris



PAR

V. CAUSSINUS,

Professeur au Gymnase Musical Militaire, Artiste du Théâtre Italien
Membre de la Société des Concerts, &c

En 2 Parties.

AV.

Chaque : 15^l.

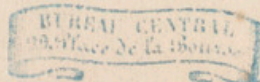
PRIX 25^l NET.

Réunies.

PARIS, au BUREAU CENTRAL de Musique,
Place de la Bourse, 29.

1846

V. Causinus
T^m 8. I. 21



BRITISH METHOD

THE BRITISH METHOD OF
TEACHING THE
FRENCH LANGUAGE



W. G. B. B. B. B.

INSTITUT DE FRANCE.

ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX ARTS.

Rapport sur l'ouvrage de M^r CAUSSINUS fait
par la section de Musique de l'Académie des Beaux Arts.

Messieurs,

D'après la demande de M. le Ministre de l'Intérieur en date du 22 Mai 1846, la section de Musique a l'honneur de vous rendre compte de l'examen que vous l'avez chargé de faire de la Méthode progressive de M. Caussinus pour l'enseignement du Cornet à pistons, de la Trompette chromatique, du Sax-horn ou Bugle à pistons et du Saxo-tromba ou Trombone Alto à pistons, instrumens adoptés récemment par M. le Ministre de la Guerre pour les Musiques de l'Armée.

L'ouvrage de M. Caussinus est divisé en deux Parties.

Dans la 1^{re} se trouve d'abord la description détaillée des quatre instrumens en question, dont le doigté est le même que celui du Cornet à pistons quoiqu'ils diffèrent de forme et de timbre, mais les élèves militaires qui peuvent être appelés à en pratiquer plusieurs, auront un grand avantage à trouver réuni dans la même méthode tout ce qui est nécessaire à leur étude. Après avoir, dans une suite de leçons de son solfège progressif traité des principes de musique, de la formation des sons, des Gammes dans les tons usités, des intervalles et de leurs renversemens, de la transposition et de la correspondance des corps de rechange aux clés présentées en un tableau, l'auteur termine sa première partie par des tableaux et exercices pour la lecture des doigtés naturels et factices et par des exercices en triolets de croches résu- mant les divers dessins de la gamme, avec la comparaison de ces triolets aux simples croches.

Dans la 2^{me} partie il s'occupe des diverses difficultés, de la formation des coups de langue composés, employés ordinairement pour les sonneries de trompette et aussi des notes de goût. Deux tableaux indiquent les différens doigtés naturels et factices des grupetti, des trilles ou cadences. Les dernières leçons sont précédées par un exercice préparatoire qui démontre la division des valeurs employées.

L'ouvrage se termine par des études appelées classiques qui servent à rompre les élèves aux doigtés et articulations les plus difficiles.

L'Auteur a poussé le soin jusqu'à indiquer par un signe dans chaque leçon les respirations pour bien phraser.

M. Caussinus a été militaire, son habileté, comme Professeur, et comme exécutant est généralement reconnue. Il a formé de nombreux et très bons élèves. Connaissant tous les instrumens nouvellement introduits dans l'armée il pouvait plus que personne en faciliter l'étude. Sous ce rapport il a par sa Méthode bien claire et bien conçue rendu un service qui doit lui mériter l'approbation de l'Académie.

Signé à la minute: AUBER, HALÉVY, SPONTINI, ADAM, CARAFA Rapporteur.

L'Académie adopte les conclusions de ce Rapport.

Certifié conforme
Le Secrétaire Perpétuel
signé: RAOUL-ROCHETTE.

Pour copie conforme
Le Maître des Requêtes
Directeur des Beaux Arts et des Théâtres.

CAVÉ.

SOLFÈGE - MÉTHODE PROGRESSIVE

Pour l'enseignement du CORNET à PISTONS, de la TROMPETTE CHROMATIQUE, du SAX-HORN OU BUGLE à PISTONS,
et du SAX-TROMBA OU TROMBONE-ALTO à PISTONS.

AVANT PROPOS.

Les progrès de l'art musical amenant sans cesse de nouvelles difficultés, nécessitent aussi constamment de nouveaux moyens de les vaincre. Dominé par cette pensée, et en présence du travail incessant de refonte ou d'enfantement dont la facture des instrumens de cuivre donne l'exemple depuis quelques années, j'ai jugé qu'une nouvelle méthode appuyée sur des préceptes en rapport avec les progrès actuels était sollicitée par l'état des choses.

Je crois donc que l'ouvrage que je présente ici répond à un besoin réel, et pour m'en convaincre encore plus sûrement, je n'ai eu besoin que de revoir avec attention les méthodes précédentes, et j'ai reconnu, ce que chacun pourra faire comme moi, qu'elles ne sont pas assez progressives pour la généralité des élèves instrumentistes, qui sont alors obligés de se livrer à l'étude préalable de la musique au moyen des solfèges.

Le but que je me suis proposé et qui est clairement indiqué par le titre (Solfège-Méthode progressif), a été d'éviter cet écueil, en faisant marcher simultanément et très progressivement l'étude de la musique avec celle de l'instrument. Je crois en cela avoir rendu un véritable service aux maîtres et aux élèves. Ceux-ci en effet, assez fréquemment dépourvus de voix, ne pouvaient se livrer avec fruit au travail du solfège de chant; aussi, rebutés par ce premier obstacle, ne se croyant alors pas aptes à la culture d'un instrument, ils abandonnaient l'un et l'autre, et cela souvent à tort, car l'expérience nous apprend que tel qui ne saurait faire sortir un son supportable par l'émission de la voix, peut avoir une très belle qualité de son sur un instrument quelconque; et que telles difficultés de lectures musicales qu'il ne pouvait surmonter par les ressources naturelles de la vocalise, il les dompte au moyen de l'embouchure et du mécanisme. D'autres élèves, au contraire, ayant toutes les qualités du musicien, se trouvaient arrêtés aux premières difficultés du mécanisme de l'instrument ou de l'articulation du coup de langue, par l'oubli dans les traités que j'espère remplacer, du premier principe de toute bonne méthode, d'opérer du simple au composé.

Par le soin que j'ai apporté à combler ces lacunes, les inconvénients que je viens de signaler disparaîtront, et les élèves auront désormais plus de chance de réussite. Messieurs les Professeurs trouveront aussi leur tâche notablement simplifiée, car, qu'arrivait-il jusqu'à ce jour? la plupart d'entre eux voulant remplir leurs devoirs consciencieusement, et étant pénétrés de l'insuffisance des méthodes spéciales, avaient recours, pour former leurs élèves, aux divers solfèges de chant, lesquels n'étant écrits que pour les voix et différent essentiellement d'étendue avec l'instrument, ne suppléaient qu'imparfaitement à un ouvrage technique. Cette manière pouvait bien former quelques lecteurs, mais non des instrumentistes, attendu l'absence totale des développemens indispensables à la spécialité.

L'ouvrage que je livre au public et qui m'a été suggéré par toutes les considérations que je viens d'indiquer, est calculé de manière à pouvoir être appliqué simultanément ou séparément à l'étude vocale ou instrumentale, la basse d'accompagnement pouvant être exécutée avec le violon ou par un instrument semblable à celui de l'élève. Par ce moyen j'espère abrégé de beaucoup cette étude, applanir de grandes difficultés, notamment les plus arides, celles du commencement, et mettre les élèves à même d'avancer progressivement, sûrement et rapidement dans la voie musicale et instrumentale.

Tel a été mon but, heureux si par mes efforts je puis obtenir l'assentiment et la bienveillance de messieurs les Professeurs. C'est cette espérance qui m'a soutenu dans le travail que j'ai entrepris.

Les instrumens à Pistons ont reçu depuis quelque temps de tels développemens et acquis un si grand perfectionnement, que d'exceptionnels qu'ils étaient d'abord ils sont devenus la base de toute musique militaire, et employés indispensablement dans tous les orchestres; aussi l'étude sérieuse et approfondie de ces instrumens est-elle devenue une

nécessité réelle, car, le talent qui est exigé maintenant des exécutants ne leur permet plus d'effleurer seulement le mécanisme et l'embouchure de ce puissant moteur de toute musique bien organisée. C'est pourquoi dans l'intérêt de l'art et de l'artiste, celui qui veut mériter véritablement ce dernier nom, doit-il s'attacher dès l'origine à suivre à la lettre les préceptes qui seront donnés, et à n'avancer, selon la classification de l'ouvrage, qu'après avoir pleinement surmonté les difficultés précédentes.

Un défaut capital qu'on reproche aux autres méthodes élémentaires, c'est de séparer trop profondément la théorie de la pratique; il en résulte pour la plupart des élèves qu'ils ont oublié la première en arrivant à la seconde et ne comprennent plus la corrélation qui existe entre ces deux élémens de la science. En opposition à cette manière de démontrer, cet ouvrage a été établi de façon qu'après avoir écrit en tête de la méthode les premiers principes indispensables, l'élève est conduit progressivement et graduellement à la connaissance théorique et pratique de l'instrument, par l'énoncé des principes appuyés d'exemples simples et faciles. De cette sorte la mémoire la moins heureuse et l'intelligence la plus bornée doit nécessairement comprendre aussitôt et retenir à jamais.

La division de cette méthode en deux parties a paru utile, attendu le nombre et le développement des leçons indispensables pour former à la fois de bons musiciens en même temps que de bons instrumentistes.

Dans la première partie, après avoir décrit les principes élémentaires, on fait la description simultanée des instruments dont il est ici question; on traite de leur utilité, de leurs différences de timbre, de leur étendue spéciale et comparée les uns aux autres; des diverses formes et dimensions d'embouchures, de la tenue de l'instrument et du placement de l'embouchure sur les lèvres; de la respiration, de la formation du son, du coup de langue ou articulation, des moyens à employer pour l'accord des pistons entre eux, et enfin de la tablature générale en rapport avec les quatre instruments ici traités. La notation et le doigté étant unique pour eux, on comprend l'inutilité de quatre méthodes distinctes, et l'avantage de réunir en une seule tout ce qui est nécessaire à l'étude de ces divers instrumens, d'autant plus que selon l'occasion l'élève peut être appelé à en pratiquer plusieurs. Dans cette même partie, et avant de passer à l'étude des gammes, on donne des exercices préparatoires pour habituer les élèves à la formation de tous les sons; on présente ensuite les gammes majeures et mineures par rondes et dans les tons les plus usités: ces gammes sont accompagnées de mélodie qui servent à former l'oreille de l'élève en l'attachant aux inflexions mélodiques par les liens de l'harmonie. On traite après des intervalles et de leurs renversements par blanches, et du silence équivalent. Ces intervalles sont suivis de mélodies les résumant, et graduellement de même pour toutes les valeurs de notes et de silences, jusqu'à l'emploi des croches inclusivement; après quoi il est donné des tableaux et exercices pour la lecture des doigtés compliqués ou factices, suivis d'autres tableaux qui démontrent d'une manière simple et précise les règles de la transposition appliquées aux divers instrumens dont il est question dans cet ouvrage, et indiquent aussi la correspondance des clés aux divers cors de rechanges transposeurs. Cette première partie se termine par des exercices en triolets de croches, résumant les divers dessins de la gamme, et suivis de leçons pour comparer ces triolets aux simples croches.

La deuxième partie s'occupe des diverses difficultés, à partir de la double-croche et du silence équivalent, présentées surtout les rythmes des dessins mélodiques, et dans les tons majeurs et mineurs les plus usités, et successivement jusqu'à l'emploi de la triple-croche inclusivement. Viennent alors des leçons indiquant la formation des coups de langue composés, employés ordinairement pour les sonneries de trompette, et appliqués également à l'exécution de la musique énergique du style fanfare. Ensuite on traite progressivement de toutes les notes de goût ou d'ornementation de la musique, par des leçons précédées chacune d'une préparation à la leçon qui va suivre, afin d'en démontrer les valeurs supposées. Suivent des tableaux indicatifs pour la formation des doigtés, des *gruppetti* et des *trilles*, et l'application de ces préceptes par des leçons qui se présentent sous toutes les formes et sur toutes les valeurs. Ces dernières leçons ont surtout pour objet, alors que l'élève a déjà surmonté un grand nombre d'obstacles, de lui présenter un complément d'instruction, par une suite d'exercices progressivement difficiles, et qui demandent dans la pratique des connaissances approfondies. L'élève qui aura convenablement franchi ce dernier obstacle aura dû acquérir du brillant dans l'exécution et de l'élégance dans le style, et pourra se livrer avec fruit à la fréquentation de la bonne musique.

Enfin cet ouvrage est terminé par une suite d'études classiques qui ont pour objet de rompre l'élève à l'exécution des doigtés et articulations les plus difficiles.

Le titre de cet ouvrage est entièrement nouveau. Pour arriver à cette progression constante qu'il annonce, et sans rien omettre des difficultés possibles, j'ai dû rencontrer souvent de grands obstacles d'arrangement; mais j'ai été soutenu dans ce travail ingrat par les sollicitations et les encouragements de personnes honorables qui ont pu rendre justice à ma patience et j'ai puisé du courage à l'œuvre que je produis par la certitude de son utilité et des services qu'il est appelé à rendre.

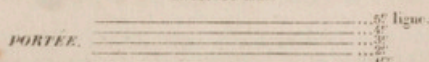
Ce résultat atteint je me croirai dignement récompensé de mes efforts.

PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES DE LA MUSIQUE.

Il y a sept notes ou caractères représentatifs des tons, que l'on désigne par les syllabes, Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si. Ces notes se posent sur cinq lignes qui prennent le nom de *portée musicale*.

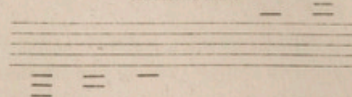
La portée musicale est un assemblage de cinq lignes horizontales qui se comptent de bas en haut.

EXEMPLE.



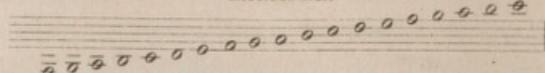
En outre de ces cinq lignes, on y ajoute, au-dessus et au-dessous, autant que le permet l'étendue de la voix ou d'un instrument, de petites lignes, que l'on nomme lignes additionnelles ou supplémentaires.

EXEMPLE.



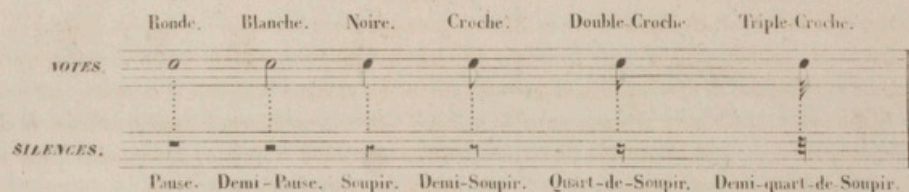
Les notes se posent sur les lignes, entre les lignes, et hors des lignes de la portée.

EXEMPLE.



On appelle Notes, les caractères dont on se sert pour écrire la musique, et l'on nomme Silences, les signes employés pour remplacer les notes, quand la voix ou l'instrument doit en effet observer un silence momentané.

FIGURES DES NOTES ET DES SILENCES ÉQUIVALENTS.



Remarque sur les Notes et les Silences.

La Ronde est faite comme un zéro, la Blanche y ajoute une queue; la Noire ressemble à un gros point noir avec une queue; la Croche ne diffère de la noire que par un crochet à la queue; la Double-croche prend deux crochets; et enfin la Triple-croche en prend trois.

Les queues des notes peuvent être tournées vers le bas ou vers le haut, selon leur position.

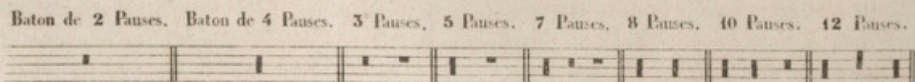
Les Crochets peuvent être remplacés par une barre transversale, quand les Notes sont par groupe, comme deux au lieu de deux ; les doubles-croches,

par deux barres, comme quatre au lieu de quatre ; les triples-croches par trois barres, & c.

La Pause est un petit carré que l'on place sous la 4^e ligne, la demi-pause est faite comme la pause et se place sur la 5^e ligne, le soupir est fait comme un sept retourné, le demi-soupir comme un sept, le quart-de-soupir comme un double sept, et le demi-quart-de-soupir comme un triple sept.

Il y a aussi des signes de silences qui valent deux ou quatre mesures; on les nomme Batons de deux ou de quatre pauses.

EXEMPLE.



DES CLÉS.

On appelle Clé, le signe musical placé au commencement d'une portée afin de déterminer le nom de la ligne d'où l'on part, pour nommer les autres lignes

et les interlignes.

Il y a trois Clés: la Clé d'Ut ; la Clé de Sol ; et la Clé de Fa .

La Clé d'Ut se pose sur les 1^{re}, 2^e, 3^e, et 4^e lignes, la Clé de Sol, sur les 1^{re} et 2^e lignes; enfin la Clé de Fa, se pose sur les 3^e et 4^e lignes.

Etude de la Clé d'UT posée sur les quatre lignes.

On nomme Ut la note coupée par la ligne qui passe entre la séparation de cette Clé, et l'on part de cet Ut en montant ou en descendant pour nommer les autres notes.

EXEMPLES.

Pose des notes sur la Clé d'Ut 1^{re} ligne.

Pose des notes sur la Clé d'Ut 2^{me} ligne.

Pose des notes sur la Clé d'Ut 3^{me} ligne.

Pose des notes sur la Clé d'Ut 4^{me} ligne.

Etude de la Clé de SOL posée sur les deux lignes.

On nomme Sol la note coupée par la ligne qui passe dans la boucle de cette Clé, et l'on part de ce Sol en montant ou en descendant pour nommer les autres notes.

Pose des notes sur la Clé de Sol 1^{re} ligne.

Pose des notes sur la Clé de Sol 2^{me} ligne.

Etude de la Clé de FA posée sur les deux lignes.

On nomme Fa la note coupée par la ligne qui passe entre les deux points de cette Clé, et l'on part de ce fa en montant ou en descendant pour nommer les autres notes.

Pose des notes sur la Clé de Fa 3^{me} ligne.

Pose des notes sur la Clé de Fa 4^{me} ligne.

REMARQUE GÉNÉRALE

sur les Clés et sur leurs correspondances.

L'Ut posé au dessous des portées de la clé de Sol 2^e ligne, correspond à l'unisson, aux notes posées sur la ligne des clés d'Ut.

Le Fa posé au dessous des portées de la clé de Sol 2^e ligne, correspond à l'unisson, aux notes posées sur la ligne des deux Clés de Fa.

La Clé de Sol posée sur la 1^{re} ligne, s'écrit une ligne au dessous de celle posée sur la 2^e.

La notation de la Clé de Sol 1^{re} ligne, est la même que celle de la Clé de Fa 4^e ligne, avec cette différence, que leur diapason, de l'une à l'autre, se trouve à deux octaves de distance.

Notation.

Quoique la notation de la musique des instruments que nous traitons ici ne s'écrive que sur la Clé de Sol 2^e ligne, il est indispensable de connaître toutes les autres clés, afin de n'être pas arrêté alors qu'il faut transposer, c'est-à-dire, jouer dans un ton différent de celui indiqué à la Clé.

Plus loin on trouvera un tableau indicatif de la correspondance des Clés aux divers Cors de rechanges des instrumens.

Les notes qui procèdent par tons consécutifs, (qui se suivent) s'appelle gamme diatonique. Cette gamme comprend cinq tons et deux demi-tons.

EXEMPLE.

GAMME diatonique.

On voit par cet exemple que les deux demi-tons de la gamme se posent du 5^e au 4^e degré, et du 7^e au 8^e.

La distance d'une note ou d'un son à une autre note plus aigüe (haut) ou plus grave (bas), se nomme intervalle.

Il y en a de quatre sortes: le conjoint, le disjoint, le simple et le composé, ou redoublé.

On nomme intervalles conjoints, ceux dont les notes qui les forment, se suivent immédiatement dans l'ordre de la gamme, en montant ou en descendant.

EXEMPLE.

On nomme intervalles disjoints, ceux dont les notes qui les forment, ne se suivent pas immédiatement, et entre lesquelles on pourrait placer une ou plusieurs autres notes.

EXEMPLE.

Les intervalles simples sont ceux qui n'excèdent pas l'étendue de l'octave. Ils sont au nombre de sept, savoir: intervalle de seconde, de tierce, de quarte, de quinte, de sixte, de septième, et d'octave.

EXEMPLE.

intervalle de seconde. id. de tierce. id. de quarte. id. de quinte.

id. de sixte. id. de septième. id. d'octave.

Les intervalles composés ou redoublés, sont ceux qui excèdent l'étendue de l'octave. On les nomme composés ou redoublés, parcequ'en effet ils ne sont autre chose que le redoublement des intervalles simples; ils sont par conséquent au même nombre que les premiers, c'est-à-dire sept, savoir: intervalle de neuvième, de dixième, de onzième, de douzième, & c.; ainsi, la 9^e est l'octave de la 2^e; la 10^e celle de la 3^e; la 11^e celle de la 4^e; la 12^e celle de la 5^e; & c.

EXEMPLE.

DES MESURES.

Il y a trois mesures simples ou fondamentales, savoir: la mesure à deux tems, qui se marque par le chiffre 2 ou par un C barré; la mesure à deux-quatre, qui se marque par un 2 et un quatre dessous, $\frac{2}{4}$; la mesure à trois tems, qui se marque par le chiffre 3, ou par un 3 et un 4 dessous, $\frac{3}{4}$; et la mesure à quatre tems, qui se marque par un C.

Les autres mesures se nomment mesures composées, parcequ'elles sont dérivées des mesures simples. Les plus usitées sont: la mesure à six-huit, qui se marque par le chiffre 6 et un 8 dessous, $\frac{6}{8}$; la mesure à trois-huit, qui se marque par le chiffre 3 et un 8 dessous, $\frac{3}{8}$; la mesure à neuf-huit, qui se marque par le chiffre 9 et un 8 dessous, $\frac{9}{8}$; enfin la mesure à douze-huit, qui se marque par le chiffre 12 et un 8 dessous, $\frac{12}{8}$. Voici d'où elles sont dérivées: la mesure à $\frac{6}{8}$ dérive de celle à deux-quatre; celle à $\frac{3}{8}$, de celle à trois tems; la mesure à $\frac{9}{8}$ dérive de celle à trois-quatre; et enfin la mesure à $\frac{12}{8}$, de celle à quatre-tems.

On pourrait ajouter encore à cette liste des mesures composées, mais les différentes sortes de mesures dont on ne parle pas ici n'étant presque plus usitées, ne sont d'aucune utilité réelle, et avec celles indiquées ci-dessus on peut noter tous les chants possibles.

Quand il y a deux chiffres placés l'un sur l'autre, le chiffre supérieur marque la quantité des notes qui doivent entrer dans la mesure, et le chiffre inférieur en indique la qualité. Nous donnerons successivement les exemples en regard de la pratique.

DU MOUVEMENT.

Le mouvement étant le degré de vitesse ou de lenteur que l'on donne à un Morceau de musique, chaque mesure peut avoir différens mouvements. Celui qui convient au Morceau est ordinairement indiqué au commencement par des termes italiens dont voici les principaux.

TERMES ITALIENS.	EXPLICATION.
<i>Grave</i>	Le plus lent de tous les mouvements.
<i>Lento</i>	
<i>Largo</i>	
<i>Larghetto</i>	Moins lent que le précédent.
<i>Adagio</i>	A l'aise, posément.
<i>Andantino</i>	Un peu plus vite que l'Adagio.
<i>Affettuoso</i>	Affectueusement, même degré que l'Andantino.
<i>Andante</i>	Gracieusement et marqué.
<i>Allegretto</i> ou <i>All.^{to}</i>	Un peu plus vite que l'Andante.
<i>Allegro</i> ou <i>All.^{ro}</i>	Vif ou gai.
<i>Prestissimo</i>	Très vite.
<i>Presto</i>	

Ces termes suffiraient pour exprimer tous les mouvements possibles, mais on en emploie beaucoup d'autres dont voici quelques uns.

<i>Amoroso</i>	Tendrement, passionément.
<i>Vivace</i>	Vivement, presque aussi vite que le Presto.
<i>Con brio</i>	Avec éclat.
<i>Tempo giusto</i>	Dans le mouvement propre à la mesure.
<i>Grazioso</i>	Gracieusement.

<i>Moderato</i>	Modéré, entre le lent et le gai.
<i>Sostenuto</i>	Soutenu.
<i>Cantabile</i>	Chanter sans gêne et sans presser.
<i>Tempo di Marcia</i>	Mouvement de Marche.
<i>Maestoso</i>	Majestueusement.
<i>Agitato</i>	Avec agitation, trouble.

On emploie aussi le mot *ad libitum* qui signifie à volonté, pour indiquer que le chanteur ou le concertant peut ralentir ou presser le mouvement, depuis l'endroit où se trouve ce mot jusqu'à celui, *a tempo*, qui signifie en mesure, dans le premier mouvement. Pendant ce tems les accompagnemens doivent suivre strictement le concertant ou le chanteur, c'est pourquoi l'on met à chaque partie d'accompagnement les mots, *col canto*, qui signifient suivez le chant, en même tems que l'on met à la partie principale le mot *ad libitum*.

DES TONS ET DES DEMI-TONS.

Le mot ton a plusieurs acceptions en musique; on s'en sert: 1^o pour désigner l'intervalle qu'il y a d'Ut à Ré, de Ré à Mi; 2^o pour désigner la note sur laquelle est établi et doit se terminer un chant ou une gamme; 3^o pour désigner le cor de rechange d'un instrument, ou sa tonalité.

La gamme est composée de cinq tons et deux demi-tons majeurs, en y joignant l'octave qui est la répétition de la tonique. On appelle tonique, la note principale ou fondamentale d'un ton.

EXEMPLE.



Tonique. Sus-Tonique. Médiane. Sous-Dominante. Dominante. Sus-Dominante. Sensible. Octave-Tonique.

Remarquez que les deux demi-tons sont du Mi au Fa et du Si à l'Ut, c'est à dire, pour toutes les gammes, du 3^e au 4^e degré, et du 7^e au 8^e. Le Mi est la médiane du ton ou la tierce de la tonique; le Si est la sensible du ton ou la septième de la tonique.

Chacun des cinq tons de la gamme peut se partager en deux demi-tons, l'un majeur, l'autre mineur, ce qui fait en tout douze demi-tons. Pour indiquer sur la musique l'élevation ou l'abaissement d'un demi-ton, on place devant les notes les signes dièse (#) ou bémol (b).

Le # devant une note fait élever l'intonation musicale d'un demi ton mineur; le b, au contraire, la fait

baisser d'une semblable différence, et le bécarré (♮) détruit l'effet de l'un ou de l'autre, c'est à dire qu'il remet la note dans son ton naturel.

Quelquefois on emploie le double dièse (x ou x̄) pour élever l'intonation de deux demi-tons, et le double bémol (bb) pour la baisser de deux demi-tons.

On appelle note diézée, celle qui est précédée d'un #; note bémolisée, celle qui est précédée d'un b; et note naturelle ou bécarrée, celle qui n'est sous l'influence d'aucun signe altératif de l'intonation, soit placé à la clé ou accidentellement devant elle; enfin, celle qui est précédée d'un ♮.

Pour connaître de quelle nature est le demi-ton, observez que lorsqu'il est majeur les deux notes qui le forment ont une dénomination différente, et ne sont point sur le même degré; que lorsqu'il est mineur, les deux notes qui le forment ont la même dénomination et sont sur le même degré.

EXEMPLE.

mineur majeur maj. min. maj. min. maj. min. maj. maj. min. maj.
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 Ut. Ut. Ré. Mi. Mi. Fa. Fa. Sol. Sol. La. Si. Si. Octave Ut.

DES MODES.

On appelle Mode le caractère affecté au ton. Il n'y a que deux Modes auxquels se rapportent tous les autres: l'un est majeur et l'autre mineur.

Le Mode est majeur, quand, de la tonique à la médiane, il y a quatre demi-tons, c'est-à-dire, deux tons pleins; il est mineur, quand il n'y a que trois demi-tons, c'est-à-dire un ton et demi.

EXEMPLE.

MODE MAJEUR. Tierce majeur.
 Tonique. Médiane.
 MODE MINEUR. Tierce mineur.
 Tonique. Médiane.

On voit par l'exemple ci-dessus que le Mode mineur se prend à la tierce inférieure (au dessous) de la tonique du Mode majeur, et *vice versa*.

La même règle est applicable aux douze demi-tons contenus dans la gamme.

Chacun de ces douze demi-tons peut être en particulier tonique dans l'un ou l'autre Mode; mais il faut pour cela employer les dièzes et les bémols à la clé; en voici les règles.

Les dièzes s'écrivent après la clé; le premier se pose sur le Fa, et l'on part toujours du dernier de quinte en quinte en montant, pour placer les autres.

Les bémols se posent de même après la clé; le premier sur le Si, et l'on part également du dernier, de quinte en quinte en descendant, pour placer les autres.

POSITION DES DIÈZES À LA CLÉ.

1 2 3 4 5 6 7
 fa, fa, ut, fa, ut, sol, fa, ut, sol, ré, fa, ut, sol, ré, la, fa, ut, sol, ré, la, mi, fa, ut, sol, ré, la, mi, si.

POSITION DES BÉMOLS À LA CLÉ.

1 2 3 4 5 6 7
 si, si, mi, si, mi, la, si, mi, la, ré, si, mi, la, ré, sol, si, mi, la, ré, sol, ut, si, mi, la, ré, sol, ut, fa.

A l'égard de ces dièzes ou de ces bémols, on ne peut placer les derniers à la clé sans y avoir mis ceux qui précèdent; par exemple: le dièze d'ut ne se pose qu'après celui de fa, celui de sol, qu'après les deux précédents, et ainsi des autres, comme aussi pour les bémols. C'est toujours le dernier dièze ou le dernier bémol qui détermine le ton; ainsi, règle générale: lorsqu'un Mode est majeur, le dernier dièze posé à la clé est toujours note sensible du ton ou sous tonique; on remonte d'un degré pour connaître la tonique; et lorsque le Mode est mineur, le dernier dièze est toujours sus-tonique, par conséquent on descend d'un degré pour connaître la tonique.

Lorsqu'un Mode est majeur, le dernier bémol posé à la clé est toujours la sous-dominante du ton; on descend d'une quarte pour connaître la tonique, et, si le Mode est mineur, le dernier bémol est toujours la sus-dominante; on remonte d'une tierce pour connaître la tonique.

Lorsque la clé est armée de plusieurs bémols, l'avant dernier est toujours posé sur la tonique du Mode majeur, on descend alors d'une tierce du même bémol pour connaître la tonique du Mode mineur.

DU CORNET A PISTONS OU A CYLINDRE.

Le Cornet à Pistons, si connu aujourd'hui, et qui a résisté aux caprices de la mode parcequ'il répondait à un besoin réel en comblant une lacune importante dans l'instrumentation de cuivre, fait le plus grand honneur à son inventeur.

Bien loin que la faveur publique dont jouit ce puissant et gracieux instrument depuis près de 15 ans ait baissée, elle s'est augmentée encore, mais en s'éclairant par l'expérience. On a reconnu, là comme partout, que la possession d'un talent réel demande toujours une assiduité de travail peu commune.

Une des conditions essentielles du Cornet à Pistons, c'est d'être considéré comme instrument chantant; cependant employé harmoniquement, il devient d'une incontestable utilité à cause de son mécanisme, qui, lui permettant de moduler, lui donne la possibilité de compléter les accords des trompettes. De plus il se fond parfaitement dans la masse des instruments de cuivre, et devient parfois très utile comme instrument d'accompagnement ou de remplissage. On écrit pour lui ordinairement à deux parties, souvent dans des tons différents les uns des autres, et sur la Clé de Sol 2^e ligne.

Le Cornet à Pistons ou à Cylindres est une petite trompette en ut aigu, pourvu d'un mécanisme de trois Pistons qui lui permet de parcourir chromatiquement toute l'étendue de son échelle. Outre cet avantage, il possède huit Cors ou tons de rechanges qui rendent son diapason plus ou moins grève, plus ou moins aigu. Les huit cors ou tons de rechanges qui existent au cornet à pistons, sont: le ton de Ré ♯, de Mi ♭, de Mi ♯, de Fa, de Sol, de La ♭, de La ♯, et de Si ♭. On peut encore, au moyen d'une petite rallonge qui baisse d'un demi-ton, et en l'adaptant à l'instrument ou aux cors de rechanges de Ré ♯, et de Sol, obtenir les tons de Ré ♭, de Sol ♭ ou Fa ♯, et de Si ♯: ce qui fait en tout, avec le ton naturel de l'instrument, douze cors de rechanges qui procèdent par demi-tons, et que nous classerons par les trois catégories suivantes. 1^o Tons graves, Ré ♭, Ré ♯, Mi ♭, et Mi ♯, d'un timbre médiocre et sourd. 2^o Tons du médium, Fa, Sol ♭, Sol ♯, et La ♭, sonores et agréables. 3^o Tons aigus, La ♯, Si ♭, Si ♯, et Ut, durs et éclatants.

Tous ces cors de rechanges, autres que celui en ut aigu, ton naturel de l'instrument, sont des tons transpositeurs, c'est à dire que leurs notes écrites ne représentent pas les sons réels.

EXEMPLE.

	(tons de Ré ♭) (id. de Ré ♯) (id. de Mi ♭) (id. de Mi ♯) (id. de Fa) (id. de Sol ♭ ou Fa ♯) (id. de Sol ♯) (id. de La ♭) (id. de La ♯) (id. de Si ♭) (id. de Si ♯)
le Cornet à Pistons	
avec ses tons transpositeurs.	
donne en sons réels les notes suivantes.	<p style="font-size: x-small;">la rallonge sur le ton de Ré ♯.</p> <p style="font-size: x-small;">la rallonge sur le ton de Sol ♯.</p> <p style="font-size: x-small;">la rallonge sur le corps de l'instrument.</p>

On voit par cet exemple que l'ut donné sur tous les cors de rechanges transpositeurs, représente et donne en sons réels la tonique ou première note du ton désigné. Ainsi, tout instrument non transpositeur, ou ne transposant qu'à l'octave, dont par conséquent l'ut écrit donne ut en son réel, est considéré comme étant en Ut.


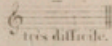

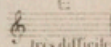

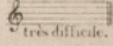
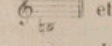
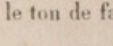



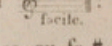








EXEMPLE.

le Cornet en Ut	
non transpositeur	
donne en son réel.	

DE L'ÉTENDUE DU CORNET A PISTONS.

Son étendue moyenne est de deux octaves et une quarte. Son échelle générale commence au Fa ♯ grave et suit chromatiquement jusqu'à l'Ut aigu ; cependant quelques artistes doués d'une vigoureuse embouchure obtiennent, en employant les cors de rechanges graves, une quinte au dessus de l'ut. Non seulement ces

notes sont d'une émission difficile, mais encore leur timbre est d'une qualité si médiocre qu'on ne doit pas en tenir compte. L'étendue ordinaire du Cornet à pistons n'est guère praticable que sur les tons de rechanges du médium, et devient presque impossible sur les autres, attendu le trop de gravité des uns pour l'émission des notes basses, et le trop d'élévation des autres pour atteindre les notes aiguës. Il y a donc par conséquent une étendue spéciale pour chaque cors de rechanges, que l'on écrit de la manière suivante.

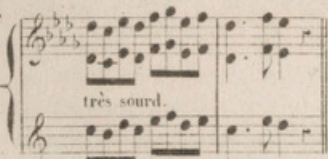
Le Cor de rechange de Ré \flat , commence au Mi  et peut monter jusqu'au Sol aigu ; celui de Ré \natural commence au ré  et peut monter aussi jusqu'au sol aigu ; le ton de Mi \flat commence à l'ut  et peut monter jusqu'au mi aigu ; celui de Mi \natural commence au si \flat  et peut monter également jusqu'au mi aigu ; le ton de fa commence au sol grave  et monte jusqu'à l'ut aigu ; celui de Fa \sharp (ou sol \flat) commence au fa \sharp grave  et finit à l'ut aigu ; le ton de Sol \flat , commence au fa \sharp grave  et finit à l'ut aigu ; celui de La \flat commence au fa \sharp grave, et peut monter aussi jusqu'à l'ut aigu ; le ton de La \natural , commence au fa \sharp grave, et finit au la ; celui de Si \flat , commence au fa \sharp grave, et peut monter également au la ; le ton de Si \natural , commence au fa \sharp grave, et peut monter jusqu'au sol ; celui d'Ut, ton naturel de l'instrument, commence au fa \sharp grave et peut monter également jusqu'au sol . Il est possible aussi, sur les trois derniers cors de rechanges aigus, Si \flat , Si \natural , et Ut, de faire entendre l'ut grave à l'octave basse de celui-ci.  Mais cette note d'une émission très difficile n'étant d'aucune utilité ne devra dans aucun cas être employée dans la notation du Cornet à

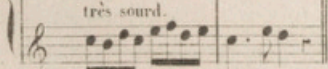
• pistons. Bien que le Cornet à pistons, par l'emploi de son mécanisme, possède tous les degrés de la gamme chromatique, le choix du ton de rechange n'est pourtant pas indifférent; aussi, les compositeurs qui écrivent pour cet instrument, doivent-ils toujours prendre celui qui, par sa tonalité, permet d'employer le plus de notes naturelles c'est-à-dire, qui ne nécessite que peu ou point de dièses ni de bémols à la clé. C'est pourquoi on désigne ordinairement en tête des morceaux de musique écrits pour les instruments à cors de rechanges, le nom de ceux qui sont propres à leur exécution.

NOTA. Comme il est plus aisé de produire des sons élevés que des sons graves sur le Cornet à pistons, quand le ton de rechange est bas, et qu'il est plus facile au contraire de donner les notes graves que les sons aigus, alors que le ton de rechange est haut, on devra donc dans les deux cas, employer les tons de rechanges, graves ou aigus, de manière à ce qu'ils permettent de rendre plus facilement, et dans les sons du Médium de l'instrument, une mélodie écrite pour l'orchestre.

Les exemples suivans feront comprendre ce qui vient d'être dit.

REMARQUE. Les notes basses écrites pour l'orchestre sont, dans ces exemples, à l'unisson de celles écrites pour le Cornet.

Orchestre en Ré \flat .  *très sourd.*

Cornet ton de Ré \flat . 

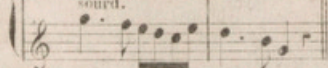
Cette mélodie exécutée avec le Cornet, ton de La \flat jouant en fa, avec un bémol à la clé, serait rendue avec plus de sonorité.

EXEMPLE.

Orchestre en Ré \flat .  *bon et sonore.*

Cornet ton de La \flat . 

Orchestre en Ré \natural .  *sourd.*

Cornet ton de Ré \natural . 

Cette mélodie exécutée avec le Cornet, ton de Sol \natural , jouant en sol avec un dièse à la clé, serait rendue avec plus de sonorité.

EXEMPLE.

Orchestre en Ré \natural .  *sonore.*

Cornet ton de Sol \natural . 

Orchestre
en Mi b.

Cornet
ton de Mi b.

sourd.



Pour donner à cette mélodie plus d'éclat et de sonorité, il serait mieux de l'exécuter, sur le Cornet, avec le ton de Si b, jouant en fa, avec un bémol à la clé.

EXEMPLE.

Orchestre
en Mi b.

Cornet
ton de Si b.

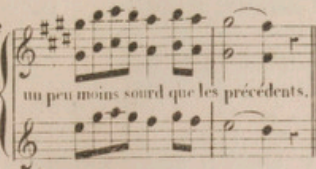
dur et éclatant.



Orchestre
en Mi b.

Cornet
ton de Mi b.

un peu moins sourd que les précédents.



Il serait préférable d'exécuter cette mélodie, sur le Cornet, avec le ton de La b, jouant en sol, avec un dièse à la clé, à cause du timbre et de la justesse de ce ton.

EXEMPLE.

Orchestre
en Mi b.

Cornet
ton de La b.

assez bon mais un peu dur.



Orchestre
en Fa.

Cornet
ton de Fa.

bon et agréable.



Cette mélodie peut être exécutée, sur le Cornet en Ut, ton naturel de l'instrument, jouant par conséquent dans le même ton d'orchestre; mais attendu la dureté et le peu de justesse de ce ton, on devra l'employer le moins possible.

EXEMPLE.

Orchestre
en Fa.

Cornet
ton d'Ut.

très dur et manque de justesse.



Orchestre
en Fa #.

Cornet
ton de Fa #
(ou Sol b.)

bon et sonore.



Cette mélodie peut aussi s'exécuter sur le Cornet avec le ton de Si b, jouant par conséquent en sol avec un dièse à la clé, mais ce ton est aussi très dur et peu juste.

EXEMPLE.

Orchestre
en Fa #.

Cornet
ton de Si b.

mauvais timbre et dur.



Ces exemples doivent suffire pour indiquer les tons de rechanges que l'on doit employer, pour écrire ou exécuter telle ou telle mélodie.

Rapports qui existent entre les véritables diapasons des divers Cors de rechanges du Cornet à pistons comparés aux tons de rechanges de la Trompette.

Bien que les timbres de ces deux instruments diffèrent l'un de l'autre, il existe cependant de véritables rapports entre eux, c'est à dire, que leurs diapasons ou tonalités sont les mêmes et ne diffèrent que par la manière de les écrire.

Le Cornet à pistons n'est point comme on le suppose à l'octave basse de la trompette. On écrit pour l'un et pour l'autre sur la même clé, mais avec cette particularité établie par l'usage, que la notation du Cornet à pistons est considérée comme étant plus basse d'une octave qu'elle ne l'est réellement.

EXEMPLE.

Notation du Cornet à pistons
écrit d'après l'usage.

Telle qu'elle devrait l'être,
et comme on l'écrivait en Allemagne.

Notation de la Trompette.



Cet usage d'écrire pour le Cornet à pistons à l'octave au dessus de la Trompette, n'a été établi que pour faciliter la lecture en supprimant l'emploi d'un grand nombre de lignes additionnelles au dessous de la portée musicale, qui se présenteraient à chaque instant, surtout en écrivant pour les cors de rechanges aigus.

Le tableau suivant, comparatif des véritables rapports qui existent entre le diapason des divers tons de rechanges du Cornet à pistons et de la Trompette fera comprendre l'explication qui précède.

REMARQUE. Les rondes désignent la note donnée, et les notes noires indiquent l'effet en sons réels.

	(ton) de Ré b.	de Ré ♯.	de Mi b.	de Mi ♯.	de Fa.	de Sol b.	de Sol ♯.
<i>Cornet à pistons.</i>							
<i>Trompette.</i>							

On voit, par ce tableau qu'il faut que la notation du Cornet à pistons avec les cors de rechanges désignés, soit écrite à l'octave haute de la Trompette dans les mêmes tons de rechanges correspondans, pour produire à l'unisson les mêmes notes.

Il n'en est pas de même pour les cors de rechanges aigus du Cornet à pistons, qui deviennent naturellement à l'unisson des cors de rechanges graves de la Trompette; mais ceci n'est vrai qu'en égard à la manière adoptée d'écrire pour le Cornet à pistons une octave plus haut qu'on ne le fait pour la Trompette. Ainsi, le ton de rechange Sol, étant le plus aigu de celle-ci, elle descend naturellement d'une octave pour atteindre au grave la continuation de l'échelle ascendante des cors de rechanges aigus du Cornet à pistons; il résulte de ce renversement que la Trompette devient à l'unisson des cors de rechanges aigus du Cornet à pistons.

EXEMPLE.

	(ton) de La b.	de La ♯.	de Si b.	de Si ♯.	d'Ut.
<i>Cornet à pistons,</i> avec ses Cors de rechanges aigus.					
<i>Trompette,</i> avec ses Cors de rechanges les plus graves.					

Ces exemples suffiront pour indiquer la manière de lire et d'exécuter sur le Cornet à pistons, la musique écrite pour la Trompette.

DU CORNET SIMPLE OU PETITE TROMPETTE AIGUE.

Le Cornet simple est une petite Trompette octave en Ut aigu, pourvu de quatre Cors de rechanges, qui, par leurs diapasons élevés servent à continuer à l'aigu, l'échelle ascendante des tons de rechanges de la Trompette. Cet instrument est donc à l'octave haute des Cors de rechanges graves, de La b, La ♯, Si b, Si ♯, et d'Ut, de la Trompette, et par conséquent à l'unisson des tons de rechanges aigus du Cornet à pistons.

Le Cornet simple dans les tons, autres que celui en Ut aigu, est, comme il a déjà été dit pour le Cornet à pistons et la Trompette, un instrument transpositeur. Sa notation est la même que celle de la Trompette, avec cette différence, que son diapason étant plus aigu, l'étendue de son échelle devient plus resserrée. Voici au surplus l'étendue que l'on peut assigner aux divers tons de rechanges du Cornet simple.

EXEMPLES.

Cornet simple,
en La b.

effet correspondant
aux notes d'orchestre.

Cornet
en La b.

effet.

Cornet
en Si b

effet.

difficile.

Cornet
en Si b.

effet.

très difficile.

Cornet simple en Ut aigu,
ton naturel de l'instrument non transpositeur.

l'effet produit l'unisson
à l'octave haute.

très difficile.

La manière d'écrire pour le Cornet simple étant la même que celle employée pour la Trompette, la notation du Cornet à pistons, écrite d'après l'usage, et dans les tons de rechanges correspondans, reste toujours comme étant considérée plus basse d'une octave.

EXEMPLE.

(ton) de La b. de La b. de Si b. de Si b. d'Ut aigu.

Cornet à pistons
avec ses Cors de rechanges les plus aigus

Cornet simple
avec ses tons correspondans.

Ainsi, s'il arrivait qu'un solo écrit pour le Cornet simple dût être exécuté par un Cornet à pistons, ce dernier devrait, pour atteindre en sons réels le véritable diapason, l'exécuter une octave plus haut qu'il n'est écrit. L'exemple suivant fera comprendre ceci.

EXEMPLE.

Cornet simple,
en La b.

Solo

Cornet à pistons,
en La b.

unisson.

DE LA TROMPETTE CHROMATIQUE OU A CYLINDRE.

Depuis déjà longtems les compositeurs ont reconnu l'effet puissant produit par la combinaison des instruments de cuivre; et la part importante qu'ils ont assignée dans leurs œuvres à cette spécialité a fait apprécier chaque jour davantage le rôle considérable que la trompette était appelée à y jouer. On a dû dès lors être frappé des défauts que présentait la trompette ordinaire, et des améliorations dont elle était susceptible.

Le système des pistons adaptés à la Trompette lui donne l'avantage, de même que le Cornet à pistons, de pouvoir faire entendre tous les intervalles de la gamme chromatique.

L'utilité et les ressources qu'offre cet instrument le fait devenir d'un usage général; cependant les compositeurs ne doivent pas abuser des moyens qu'il présente pour en faire un instrument chantant; son rôle, sa spécialité est celui de la trompette ordinaire; seulement il a l'avantage immense, par l'emploi de son mécanisme particulier, de pouvoir changer instantanément la tonalité de son diapason, c'est à dire, que l'usage de tel ou tel piston transforme la trompette en un autre ton. (Voyez la tablature)

De même que le Cornet à pistons, la Trompette chromatique possède des cors de rechanges, qui, comme lui, rendent son diapason plus ou moins grave, plus ou moins aigu. Nous classerons ces divers cors de rechanges dans les trois catégories suivantes: 1^o tons graves: La b, La b, Si b, et Si b, d'un timbre un peu sourd; 2^o tons du Médium: Ut, Ré b, Ré b, et Mi b, bons et brillants; 3^o tons aigus: Mi b, Fa, Fa #, (ou Sol b), et Sol b, brillants mais un peu durs. Tous ces cors de rechanges, autres que celui en Ut, sont des tons transpositeurs.

L'étendue spéciale de ces divers tons de rechanges peut être considérée comme celle des cors de rechanges correspondants du Cornet à pistons, et leur être comparée, toutefois avec cette différence, que sa notation étant la même que celle de la Trompette ordinaire, elle doit par conséquent être écrite à l'octave basse du Cornet à pistons.

EXEMPLE.

Trompette chromatique,
avec son ton de Mi b.

Cornet à pistons,
dans le même ton.

Ce seul exemple doit suffire pour indiquer la manière de lire et d'exécuter, sur la Trompette à cylindre, la musique écrite pour le Cornet à pistons dans le cours de cette Méthode.

DU SAX-HORN OU BUGLE A PISTONS.

L'heureuse création du Cornet à pistons a surtout imprimé un mouvement marqué aux recherches de nos facteurs d'instruments de cuivre. Divers produits nouveaux ont surgi de cette activité intellectuelle, et s'écartent plus ou moins du type naturel et primitif de la trompette ordinaire.

Le Sax-horn ou Bugle à pistons est dans ce cas, il a deux tonalités différentes, qui sont Si b et Mi b. L'instrument étant par conséquent transpositeur, on écrit pour l'un ou pour l'autre ton de la même manière que pour le Cornet à pistons, et sur la Clé de Sol 2^e ligne.

EXEMPLES.

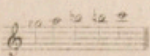
Bugle ou Sax-horn,
en Si b.

Effet en sons réels.

Bugle ou Sax-horn,
en Mi b.

Effet en sons réels.

De même que sur les instruments à pistons, l'emploi de son mécanisme lui donne le privilège de pouvoir faire entendre tous les intervalles de la gamme chromatique. L'étendue ordinaire que l'on peut lui assigner est celle-ci. Le Bugle en Si b, commence au fa # grave et suit chromatiquement jusqu'à l'ut aigu . La tonalité du Bugle en Mi b étant d'une quarte plus haut que le précédent, son étendue à l'aigu perd cette quarte, mais vers le grave, attendu que l'on peut émettre facilement le contre-ut, à l'octave basse de celui-ci , et descendre au moyen des pistons, au contre-fa # au dessous de cet ut, il s'en suit que son étendue au grave est plus grande que celle du bugle en Si b; aussi, en raison du mauvais timbre de ces dernières notes, dont l'émission est peu avantageuse, on devra éviter avec soin de les employer. Voici donc l'étendue ordinaire qu'on peut lui assigner. Du fa # grave et chromatiquement jusqu'au sol . Cependant, quelques artistes doués d'une vigoureuse embouchure,

obtiennent encore à l'aigu une quarte au dessus de ce sol,  mais l'émission de ces notes est si difficile, qu'elles doivent être considérées comme infesables.

Le timbre du Bugle à pistons, dans l'un ou l'autre ton, est très agréable, et la justesse en est satisfaisante, il produit un bon effet en chantant certaines mélodies d'un mouvement large, ou tout au moins modéré. Le Bugle en Si b, quand il ne chante pas, peut être employé comme alto dans les musiques d'instruments de cuivre.

Le Bugle en Mi b, au contraire, doit concourir, de même que le Cornet à pistons dans ses tons aigus, à la partie haute d'un chant.

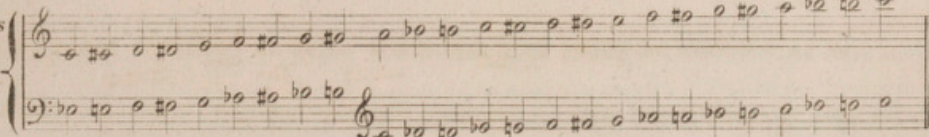
DU SAX-TROMBA A PISTONS OU A CYLINDRE.

Le Sax-tromba à pistons est en Mi b ou en Fa. A Pistons ou à Cylindre, il peut être considéré comme trombone alto à pistons, il correspond aux mêmes tons, mais il a beaucoup plus de sonorité. Le Sax-tromba à pistons est donc par sa tonalité, un instrument transpositeur. Son étendue dans l'un ou l'autre ton est la même que l'étendue ordinaire du Cornet à pistons des tons correspondants, et l'on écrit pour lui de la même manière.

EXEMPLES.

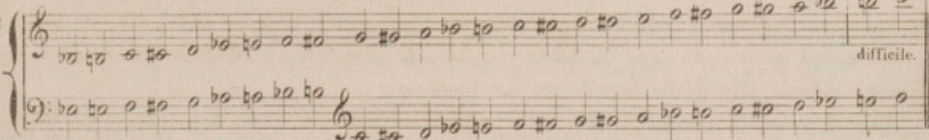
*Sax-tromba, ou
Trombone alto à pistons
en Mi b.*

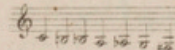
Effet en sons réels.



*Sax-tromba, en
Trombone alto à pistons
en Fa.*

Effet en sons réels.



Il est possible aussi de pouvoir faire entendre encore une quinte diminuée au dessous de l'ut . Ces notes, et surtout les dernières, sont d'un si mauvais timbre, que l'on doit s'abstenir de les employer.

On peut écrire pour cet instrument des solos chantants, qui, bien phrasés, et surtout d'un mouvement lent, peuvent avoir beaucoup de charme. Mais son principal rôle, et le plus important pour lui, c'est d'être traité et considéré comme instrument intermédiaire ou de remplissage. Aussi sa notation doit-elle être combinée de manière à pouvoir, au besoin, compléter les accords des trompettes ou des trombones ordinaires. Il sert aussi à doubler les parties de cor dans certains passages où celui-ci ne peut faire entendre que des sons bouchés et sourds.

DES EMBOUCHURES ET DE LEURS PROPORTIONS.

On distingue trois parties dans l'embouchure. 1^o Le bord, qui se repose sur les lèvres; 2^o le bassin, qui reçoit le volume d'air que l'on veut introduire dans l'instrument; 3^o la queue ou prolongement du bassin, qui, en se resserrant, comprime l'air et lui donne plus d'activité lors de son introduction dans l'instrument.

Les embouchures diffèrent en général dans leurs dimensions, et leurs proportions varient selon le caractère du timbre, la tonalité des instruments et la grosseur du tube auquel elles doivent être adaptées. Ainsi, chaque instrument doit avoir une embouchure spéciale, laquelle par ses proportions calculées, doit concourir à rendre aux sous les qualités essentielles qui lui sont propres.

Les embouchures ne doivent être ni trop grandes ni trop petites. Trop petites, elles donnent un son faible et d'une qualité médiocre; trop grandes, elles ne sont guère propres qu'aux sons graves, et ne permettent pas de parcourir avec la même facilité l'échelle de l'instrument.

Voici donc à peu près les dimensions qu'elles doivent avoir:

EMBOUCHURES.

	<i>Cornet à pistons.</i>	<i>Trompette chromatique.</i>	<i>Bugle à pistons.</i>	<i>Sax-tromba à pistons.</i>
Longueur totale	65..... Millimètres.	95..... Millimètres.	65..... Millimètres.	75..... Millimètres.
Largeur du Bassin	17..... id.	18..... id.	19..... id.	20..... id.
Profondeur du Bassin	17..... id.	12..... id.	20..... id.	50..... id.
Épaisseur des Bords	4..... id.	5..... id.	4..... id.	5..... id.
Largeur du grain vers le bassin.	5..... id.	5..... id.	6..... id.	6..... id.
Largeur vers l'extrémité.....	8..... id.	9..... id.	10..... id.	10..... id.

NOTA. Les meilleures embouchures se font en cuivre; mais, pour éviter le contact désagréable et parfois dangereux de ce métal avec les lèvres, elles peuvent, et même, elles doivent être ou dorées ou argentées, ou en maillechor.

DE LA POSITION DU CORPS DE L'EXÉCUTANT ET DE LA TENUE DU CORNET A PISTONS.

La grace du maintien n'est jamais à dédaigner pour l'instrumentiste exposé aux regards du public; mais elle devient surtout indispensable à l'artiste soliste qui est plus attentivement considéré qu'aucun autre, et qui, par sa bonne tenue, peut déjà disposer en sa faveur la bienveillance des spectateurs. Or, le Cornet à pistons, étant essentiellement un instrument solo, les élèves doivent s'appliquer à le jouer avec grace et facilité.

Ainsi, soit qu'on reste assis ou qu'on se tienne debout, le corps doit être d'aplomb, la tête droite et fixe, la poitrine effacée, afin de faciliter le jeu des poumons.

Pose de la main gauche. Le Cornet à pistons est tenu par la main gauche et repose entièrement sur elle; le pouce se place sous la coulisse du 1^{er} piston, et s'appuie sur le prolongement du tube du même piston; l'index se pose sur la coulisse d'accord du 3^{me} piston et s'appuie également sur le tube de ce même piston; le médium se place entre les deux branches de la coulisse d'accord du 3^{me} piston; enfin les deux autres doigts se posent naturellement au dessous de la coulisse d'accord du 3^{me} piston, et s'appuient sur le prolongement du tube circulaire, à son extrémité.

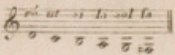
Pose de la main droite. Le pouce se place sous le gros tube du pavillon, en face du 2^{me} piston; l'index se pose sur le 1^{er} piston; le médium sur le 2^{me} et l'annulaire sur le 3^{me}; le petit doigt s'appuie contre le petit crochet posé sur la branche du pavillon.

Le pouce et le petit doigt servent exclusivement à maintenir l'aplomb de l'instrument. On dirige ensuite le Cornet à pistons de manière que l'embouchure se trouve placée à la hauteur de la bouche, en ayant le soin de n'élever ni les coudes ni le poignet. Les trois 1^{ers} doigts qui posent sur les pistons doivent être arrondis, afin de leur donner de la grâce et de l'élasticité, et de les faire concourir au jeu des pistons.

DU PLACEMENT DE L'EMBOUCHURE SUR LES LÈVRES.

L'embouchure doit poser sur les lèvres, et le plus possible au milieu de la bouche: il est nécessaire que les deux tiers portent sur la lèvre supérieure, et l'autre tiers sur la lèvre inférieure contre laquelle l'embouchure trouve naturellement un point d'appui qui l'empêche de changer de position.

Les lèvres doivent être tendues comme si l'on voulait imiter l'action de rire, la bouche restant toutefois fermée et ne conservant qu'une ouverture d'environ trois millimètres, pour donner passage à la colonne d'air nécessaire à l'émission du son. L'embouchure une fois placée sur les lèvres doit s'y maintenir; c'est de son plus ou moins de pression sur elles, de leur resserrement ou de leur élargissement calculé, que dépendent l'exécution et la justesse

de tous les sons graves, aigus et intermédiaires. Cependant il est bien rare de trouver des Cornistes à pistons qui puissent exécuter la succession suivante  sans qu'il s'opère un certain dérangement dans les lèvres.

Le volume d'air nécessaire à la formation de ces sons écarte les lèvres et les repousse en quelque sorte; l'embouchure à peine posée perd son point d'appui, l'air que l'on introduit dans l'instrument s'échappe des deux côtés de la bouche, et le bruit du souffle se fait entendre en même tems que celui du son, ce qui produit un mauvais effet.

Pour obvier à cet inconvénient, on devra, dans l'exécution des notes indiquées ci-dessus, baisser un peu la mâchoire inférieure et détendre les lèvres, de manière à ce que l'ouverture qui donne passage à l'air, soit suffisante pour permettre à cette grande abondance d'air de s'introduire tout entière dans l'embouchure, sans qu'il y ait aucune perte à l'extérieur; alors les sons indiqués ci-dessus n'en auront que plus de volume et de rondeur.

Dans tous les cas, on doit éviter d'enfler les joues et de remuer le menton: une telle habitude nuit à l'émission du son et donne mauvaise grâce.

Jusqu'à ce que l'élève ait acquis l'usage de l'embouchure, il n'étudiera point de manière à se fatiguer les lèvres, car elles se durciraient et perdraient leur flexibilité; les sons alors deviendraient rudes, et leur justesse en serait altérée.

DE LA RESPIRATION.

Elle se forme de deux mouvements, l'aspiration et l'expiration.

Dans le mouvement de l'aspiration, l'air s'introduit dans la poitrine par la dilatation des poumons, et il s'en trouve ensuite expulsé peu à peu par l'effet contraire; c'est ce dernier phénomène qui constitue l'expiration. L'aspiration est longue toutes les fois qu'on la fait au commencement d'une phrase précédée d'un silence; elle est prompte, lorsqu'on est obligé de la prendre subitement au milieu d'une phrase qui n'a pas de silence. Dans tous les cas, on doit chercher à mettre dans l'aspiration une certaine facilité et la faire passer inaperçue.

L'expiration se fait toujours avec lenteur et par degrés d'affaiblissement, même alors que la phrase ne serait pas assez longue pour soutenir l'entière expulsion de l'air; car, l'effet que cet air produirait en s'échappant avec violence, outre qu'il nuirait à l'exécution, serait encore fort désagréable.

Dans l'action de l'aspiration, les lèvres s'écartent, la langue fait un mouvement rétrograde, et l'air s'introduit dans les poumons; le volume d'air plus ou moins considérable étant introduit, les lèvres se ressèrent, la langue s'avance pour fermer l'ouverture qui reste encore au milieu de la bouche et pour retenir l'air. La langue se retire ensuite avec précipitation, l'air aspiré s'échappe, frappe celui que l'instrument renferme, et cette collision, ce choc de l'air, produit le son. On pourrait même dire que c'est ce qui constitue le coup de langue.

DE LA FORMATION DU SON.

Il y a quatre objets ou qualités à considérer dans le son, savoir: 1^o *Le ton*, c'est-à-dire le degré d'élevation ou d'abaissement du son, lequel dépend, sur les instruments à embouchures, de la pression plus ou moins forte qu'elles exercent sur les lèvres: plus cette pression est forte, plus les lèvres se tendent, se ressèrent, et plus le passage de l'air se rétrécit; or, l'air produit des sons d'autant plus aigus, qu'il est plus comprimé; au contraire, les sons intermédiaires et les sons graves s'obtiennent en diminuant peu à peu la pression de l'embouchure et la tension des lèvres, ou, comme on dit vulgairement, en lâchant les lèvres.

2^o *L'intensité ou force*. Le plus ou moins de force donnée aux sons dépend du mouvement plus ou moins énergique de la langue; et la continuité du son, au même degré de force ou de faiblesse, dépend du même volume d'air fourni lors de l'émission du son.

L'artiste étant sans cesse obligé de passer d'une nuance à une autre, ainsi que par toutes les modifications qui séparent les deux termes de l'émission du son, soit dans le solo, soit dans l'accompagnement, doit se rendre maître de tous les sons de l'instrument afin de les modifier à volonté. 3^o *Le timbre*, c'est une qualité particulière du son, qui, dans un unisson exécuté par plusieurs instruments, se fait remarquer par une nature, un caractère qui lui est propre. Il faut remarquer encore, que le timbre naturel à l'instrument varie suivant l'individu; ainsi, de même que chacun a un son de voix particulier, de même chaque exécutant a une qualité qui lui est propre dans le jeu d'un instrument.

4^o *La plénitude ou rondeur.* Cette qualité molleuse, flatteuse, est opposée à la dureté, à l'âpreté, à la sécheresse des sons. La plénitude peut appartenir aux sons forts ainsi qu'aux sons faibles. Le talent de l'exécutant consiste à répandre cette qualité sur tous les sons; lorsqu'il y est parvenu, on dit de lui, comme on dit aussi d'un instrument, *qu'il a une belle qualité de son.*

DU COUP DE LANGUE.

On a essayé de peindre, par divers monosyllabes, l'action de la langue dans la formation du son, ou pourrait également peindre cette action d'une manière imitative, en disant qu'elle semble rejeter de la bouche un corps étranger lorsqu'elle dirige l'air dans l'instrument. Elle n'articule aucunement le mot Tu, comme on se borne à le dire assez à tort, car alors elle frapperait intérieurement, tandis qu'au contraire, elle s'élançait à l'extérieur.

Dans un morceau mélodique qui demande à être exécuté avec énergie, le coup de langue doit se faire sentir avec force et vigueur; au contraire, le coup de langue doit être doux lorsque la mélodie exprime la douceur et la mélancolie.

MOTENS A EMPLOYER POUR L'ACCORD DES PISTONS ET DE L'INSTRUMENT.

Chaque piston possède une petite coulisse d'accord qui sert à élever ou à baisser sa tonalité. Ainsi, pour l'accord des pistons, on obtient un son plus ou moins bas, selon qu'on allonge plus ou moins les coulisses; l'effet contraire a lieu en les enfonçant.

De même que les pistons, l'instrument possède aussi une coulisse qui lui est propre et qui sert exclusivement à accorder le corps de l'instrument, c'est à dire, à fixer son diapason à l'unisson des autres instruments. Cette dernière coulisse est un peu plus grande, se meut par le même procédé, et est soumise aux mêmes conséquences que les précédentes.

OBSERVATION. Les coulisses d'accord des pistons n'ayant pas une longueur suffisante pour atteindre la justesse de certaines notes des Cors de rechanges graves du Cornet à pistons ou de la Trompette à cylindre, on est souvent obligé de recourir à un changement de doigté pour y suppléer. Aussi serait-il nécessaire d'avoir des coulisses de rechanges un peu plus longues que celles ordinaires, afin de pouvoir les fixer d'une manière convenable, pour rendre aux divers Cors de rechanges ci-dessus désignés, le son et la justesse qui leur manquent dans l'emploi du doigté général de l'instrument.

Le tableau suivant indique les distances qu'on doit observer pour la coulisse de chaque piston, afin d'obtenir la justesse qui est particulière à l'accord des divers Cors de rechanges.


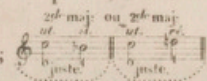
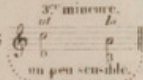
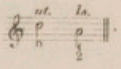
REMARQUE. Les chiffres indiquent de combien de millimètres les coulisses doivent être allongées, et les zéros signifient qu'elles doivent être entièrement enfoncées.

TABLEAU DES DISTANCES.

<i>Cors de rechanges.</i>	<i>Coulisse du 1^{er} piston.</i>	<i>Coulisse du 2^e piston.</i>	<i>Coulisse du 3^e piston.</i>
Ré b.....	47 Millimètres.	18 Millimètres.	68 Millimètres.
Ré ♯.....	45 id.....	16 id.....	62 id.....
Mi b.....	37 id.....	14 id.....	55 id.....
Mi ♯.....	54 id.....	12 id.....	46 id.....
Fa.....	25 id.....	10 id.....	51 id.....
Fa ♯ (ou Sol b).....	18 id.....	8 id.....	25 id.....
Sol ♯.....	15 id.....	5 id.....	20 id.....
La b.....	12 id.....	2 id.....	11 id.....
La ♯.....	7 id.....	0 id.....	8 id.....
Si b.....	0 id.....	0 id.....	4 id.....
Si ♯.....	0 id.....	0 id.....	2 id.....
Ut.....	0 id.....	0 id.....	0 id.....

NOTA. Attendu la différence de forme et de dimension qui existe dans la facture des divers instruments que nous traitons ici, nous ferons observer que les distances données ci-dessus pour l'accord des pistons, ne se trouveront peut être pas toujours exactes; mais alors c'est à l'oreille de juger s'il est nécessaire d'enfoncer ou de tirer davantage les coulisses, afin d'obtenir une parfaite justesse.

Cependant il y a des règles certaines à observer pour l'accord des pistons, et, de même que pour l'accord d'un piano, ces règles consistent à tenir telle ou telle note plus ou moins haute, plus ou moins basse; c'est à dire, que l'on doit tempérer l'accord des pistons, de manière à pouvoir moduler d'un ton à un autre, sans être obligé de revenir de nouveau à l'emploi des coulisses, et de telle sorte que l'oreille soit satisfaite. Les exemples suivans indiqueront toutes les combinaisons convenables à cet effet.

Ainsi, après avoir d'abord accordé le Cornet au diapason des autres instruments, on procède à l'accord des pistons; et l'on obtient le résultat suivant: en baissant le 2^e piston, on baisse l'instrument d'un demi-ton, et l'on exécute Ut, Si ♯, seconde mineure, que l'on doit tenir très sensible;  en baissant le 1^{er} piston, on baisse l'instrument d'un ton, et l'on exécute Ut, Si ♭, ou Ut, Ré ♯, seconde majeure, que l'on doit tenir juste;  en baissant le 3^e piston, on baisse l'instrument d'un ton et demi, et l'on exécute Ut, La, tierce mineure, que l'on doit tenir un peu sensible;  le 1^{er} et le 2^d pistons étant baissés ensemble, on doit produire la même tierce .

Pour avoir la preuve que l'opération précédente est juste, on doit, au moyen d'une combinaison de quintes et d'octaves qui permet de parcourir tous les tons possibles, obtenir les résultats suivans.

NOTA. Les mots, *sensible, fort*, désignés au dessous des notes ou intervalles, signifient que la note ou l'intervalle indiqué doit se trouver un peu haut. Et le mot faible veut dire le contraire.

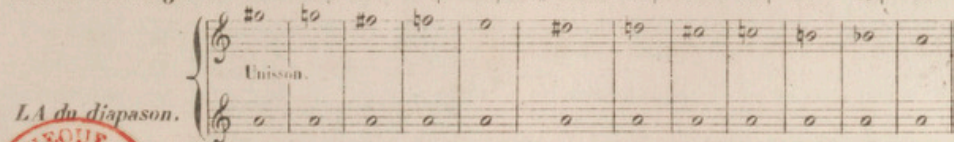
EXEMPLE.



Notes que l'on doit produire sur chaque Cors de rechange, pour atteindre à l'unisson la correspondance.

Du LA du DIAPASON.

Cors de rechanges de Ré ♭, Ré ♯, Mi ♭, Mi ♯, Fa ♯, Fa ♯ ou Sol ♭, Sol ♯, La ♭, La ♯, Si ♭, Si ♯, Ut.




TABLATURE GÉNÉRALE DES INSTRUMENTS A PISTONS

MENTIONNÉS DANS CETTE MÉTHODE.

Chaque Piston ayant son numéro d'ordre, les sons à vides seront indiqués par un zéro. Le chiffre 1, indiquera qu'il faut faire jouer le premier piston, le chiffre 2, le deuxième, et le chiffre 3, le troisième. Lorsqu'une note sera indiquée par plusieurs chiffres, on devra prendre ensemble les pistons qui correspondent à ces chiffres.

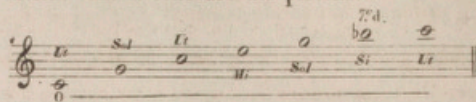
Le Cornet à pistons, ainsi que les instruments dont nous avons parlé, possède sept positions ou doigtés différents qui peuvent être comparés à sept Cors de rechanges; c'est à dire, que sur chacune de ces positions et avec un ton quelconque de rechange, on obtient le corps sonore qui est la résonance de la division harmonique du tube de l'instrument et représente la tonique, la quinte, l'octave tonique, la dixième, la douzième, la quatorzième et la quinzième ou double octave tonique.

Remarque générale sur les notes du corps sonore. Les notes surmontées d'un 7, c'est à dire, celles qui représentent sur chacune des positions ci-dessous la septième dominante, sont naturellement basses, et les notes indiquées par ce signe x, sont d'un timbre médiocre et manquent généralement de justesse, attendu qu'elles sont faites par des doigtés différents de ceux qui leur sont propres; nous les désignerons, par la dénomination de notes factices. Les autres notes, celles qui n'ont aucune des désignations indiquées ci-dessus, étant faites par leurs véritables doigtés, devront être désignées par la dénomination de notes naturelle.

TABLATURE DE CES DIVERSES POSITIONS.

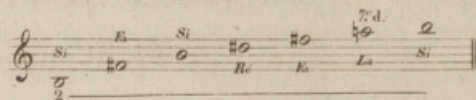
1^{re} Position. Notes à vides. On nomme ainsi les sons que l'on obtient sans le concours des pistons.

Accord parfait d'Ut majeur, et de la 7^e dominante de Fa.



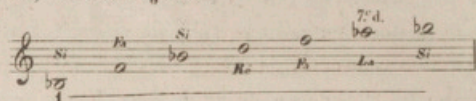
2^e Position. L'emploi du 2^e piston fait baisser la tonalité de l'instrument d'un demi-ton, seconde mineure.

Accord parfait de Si b majeur, et de la 7^e dominante de Mi b.



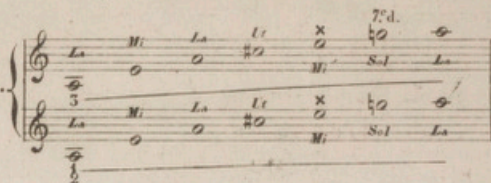
3^e Position. L'emploi du 1^{er} piston fait baisser la tonalité d'un ton, seconde majeure.

Accord parfait de Si b majeur, et de la 7^e dominante de Mi b.



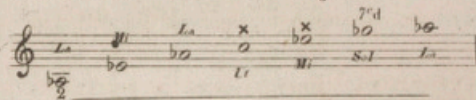
4^e Position. Par l'emploi du 3^e piston seul, ou du 1^{er} et 2^e pistons réunis, on baisse la tonalité d'un ton et un demi-ton, tierce mineure.

Accord parfait de La b majeur, et de la 7^e dominante de Ré b.



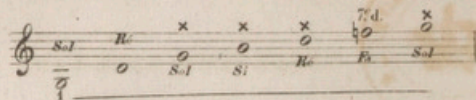
5^e Position. Par l'emploi des 2^e et 3^e pistons réunis, on baisse la tonalité de deux tons tierce majeure.

Accord parfait de La b majeur, et de la 7^e dominante de Ré b.



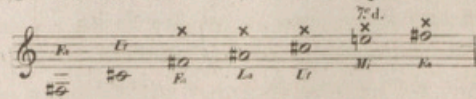
6^e Position. Par l'emploi des 1^{er} et 3^e pistons réunis, on baisse la tonalité de deux tons et un demi-ton, quarte juste.

Accord parfait de Sol majeur, et de la 7^e dominante d'Ut.



7^e Position. Par l'emploi des trois pistons réunis, on baisse la tonalité de deux tons et deux demi-tons, quinte diminuée.

Accord parfait de Fa # majeur, et de la 7^e dominante de Si b.



RÉSUMÉ DE LA TABLATURE DES POSITIONS.

Par l'amalgame de ces diverses positions, on obtient en doigtés naturels, une suite de notes diatoniques qui forment entre-elles la gamme dans toute son étendue.

Gamme diatonique,
en doigtés naturels.

Gamme enharmonique,
en doigtés naturels.

Les exemples ci-dessus pourraient indiquer les principaux doigtés usités pour l'exécution de la musique des instruments dont il est ici question; mais comme il arrive souvent qu'un trait, et même une phrase, deviennent presque inexécutable en raison de la difficulté du doigté naturel de l'instrument, qu'il est alors indispensable de recourir à une nouvelle combinaison de doigtés pour arriver à une parfaite exécution, nous donnerons plus loin des exemples qui indiqueront toutes les combinaisons possibles de doigtés, et que nous désignerons par la dénomination de doigtés factices ou composés. Nous espérons que tous les obstacles seront ainsi levés.

DES NUANCES EN GÉNÉRAL.

On emploie dans la musique certains mots italiens ou leurs abrégatifs, et quelques autres signes, pour marquer les principales nuances de gout et d'expression.

Par nuances, on entend une variation dans l'intensité d'un même son, ou de plusieurs sons qui se succèdent. Le signe de renforcement <--> signifie qu'il faut commencer doux, et augmenter progressivement la force d'un son ou d'un trait au dessus ou au dessous duquel ce signe est placé.

Le signe d'affaiblissement >--> signifie au contraire qu'il faut commencer fort et diminuer progressivement jusqu'au doux.

Lorsque ces deux signes sont réunis <--> ils indiquent qu'il faut enfler le son, puis le diminuer.

EXEMPLE.

Les termes suivants indiquent aussi les différentes nuances de force ou de faiblesse qu'on doit donner au son.

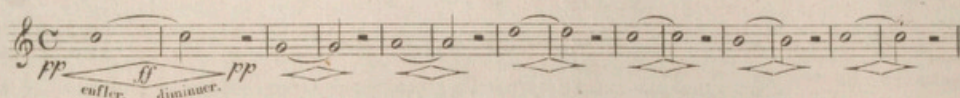
TERMES ITALIENS.	ABBREVIATIONS.	EXPLICATIONS.	TERMES ITALIENS.	ABBREVIATIONS.	EXPLICATIONS.
<i>Piano</i>	<i>p</i>	doux.	<i>Pianissimo</i>	<i>pp</i>	très doux.
<i>Dolce</i>	<i>dol</i>	doux affectueux.	<i>Crescendo</i>	<i>cresc</i>	en augmentant le son.
<i>Dolcissimo</i>	<i>dolciss</i>	très doux.	<i>Crescendo poco a poco</i>	<i>cresc poco a poco</i>	en renforçant peu à peu.
<i>Rinforzando</i>	<i>rf</i> ou <i>sf</i>	en renforçant.	<i>Decrescendo</i>	<i>decresc</i>	en affaiblissant le son.
<i>Sforzando</i>			<i>Smorzando</i>	<i>smorz</i>	en laissant mourir le son.
<i>Mezzo forte</i>	<i>mf</i>	demi fort.	<i>Diminuendo</i>	<i>dimin</i>	en diminuant la force.
<i>Forte</i>	<i>f</i>	fort.	<i>Mezza voce</i>	<i>mez: voce</i>	à demi voix ou à demi jeu.
<i>Fortissimo</i>	<i>ff</i>	très fort.	<i>Sotto voce</i>	<i>sot: voce</i>	id.

Les mots *Ritardando* ou *Ralento* indiqués en abrégés par *Ritard.* ou *Ralent.*, signifient qu'il faut ralentir un peu le mouvement jusqu'au mot *a tempo*, ou *primo tempo*, qui signifie aller en mesure dans le 1^{er} mouvement.

Pour enfler le son on prononce le coup de langue doux, et on dirige ensuite la colonne d'air par gradation de force jusqu'à l'extrémité du son.

Prolonger un son, en observant une gradation insensible du piano au forte, et revenant ensuite au piano par la même gradation, c'est ce qu'on appelle filer un son.

EXEMPLE DES SONS FILÉS.



On voit qu'il s'agit ici de passer du doux au fort en enflant le son par gradation, et de diminuer insensiblement pour revenir ensuite du fort au doux. On doit s'attacher dans ce travail à produire des sons de même qualité, et à ne point en altérer le timbre dans le Crescendo par des éclats désagréables.

EXEMPLES DE SONS ENFLÉS ET DIMINUÉS.



Quand on rencontre des notes altérées par des dièzes ou par des bécarrés (rarement des bémols), on doit les accentuer plus fortement que la note sur laquelle elles font leur résolution.

EXEMPLES.



On voit par cet exemple, que la note accidentée sous laquelle est placé le chevron Crescendo , fait toujours sa résolution en montant, car elle est considérée comme note sensible.

POUR APPRENDRE A BATTRE LA MESURE.

Pour battre la mesure, on fait des mouvements égaux de la main ou du pied, afin de mesurer exactement la durée des notes et des silences.

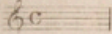
Les mouvements égaux que l'on fait en battant la mesure, se nomment tems; on les divise en tems forts et en tems faibles.

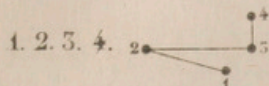
La mesure marquée par deux mouvements se nomme mesure à deux tems; celle par trois, mesure à trois tems, et enfin la mesure marquée par quatre mouvements, mesure à quatre tems.

Chaque mesure de musique est comprise entre deux traits perpendiculaires Barres de mesure qu'on nomme barres de mesure.

Les deux barres $\text{Barres de séparation}$ qui terminent un morceau ou qui en marquent les divisions, se nomment barres de séparation.

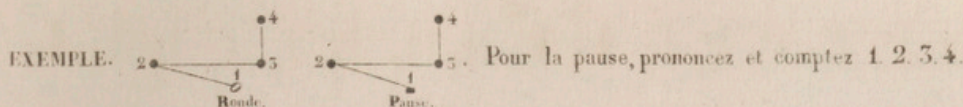
Chaque mesure d'un morceau de musique doit contenir des valeurs équivalentes, soit en notes, soit en silences.

Le C placé après la clé  indique qu'il faut battre la mesure à quatre tems. A cet effet, faites plusieurs fois de suite quatre mouvements égaux dans la direction de la figure suivante, et comptez également,



La première figure de note de la musique, s'appelle Ronde; c'est celle qui a le plus de valeur, puisque sa durée égale la mesure à quatre tems.

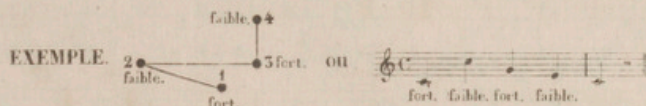
Pour exécuter une Ronde, il faut la prononcer en frappant le premier tems, et soutenir cette note jusqu'au quatrième tems révolu de la mesure. La pause est le silence équivalent de la Ronde.



Il est essentiel, dans le commencement surtout, non seulement de battre la mesure, mais encore d'en marquer tous les tems.

La mesure se partage en tems forts et en tems faibles.

Dans la mesure à quatre tems, le premier et le troisième tems sont forts; le second et le quatrième, faibles.



Pour faire comprendre le Rhythme (la mesure), il faut, dès le commencement, décider la mesure. Lorsque les tems forts sont bien marqués, l'oreille est satisfaite, et l'on suit avec plus d'intelligence le reste d'un morceau.

Avant de passer à l'étude des gammes, et afin d'acquérir l'usage de l'embouchure, nous engageons les élèves à travailler avec soin les exercices suivants, comme étant indispensables à la souplesse des lèvres et à la formation des sons.

La note qui se produit le plus facilement sur les instruments que nous traitons dans cette Méthode étant le Sol du médium (2^e ligne), elle servira de point de départ pour passer à l'émission des autres, en allant alternativement du médium au grave, et *vice versa*, jusqu'à ce que les lèvres aient acquis l'indépendance nécessaire à la formation de tous les sons.

Tous ces exercices devront être exécutés lentement, et chacune des notes qui les composent devra être frappée et accentuée d'un coup de langue, après qu'on aura, au préalable, aspiré une suffisante quantité d'air, ce qui permettra alors de bien poser et soutenir des sons égaux et droits. En conséquence l'élève devra éviter avec soin d'exercer une trop grande pression de l'embouchure sur les lèvres, ainsi que tout espèce d'effort, qui n'aurait d'autre effet que de nuire à la netteté du coup de langue et à la franchise des sons.

NOTA. On devra commencer à jouer ces exercices avec les Cors de rechanges du médium, attendu qu'ils sont les moins durs et les plus faciles; ensuite, pour habituer les lèvres à rendre tous les sons (graves, intermédiaires, ou aigus) avec facilité, l'élève devra travailler ces mêmes exercices en prenant alternativement tous les Cors de rechanges.

OBSERVATION. Chaque exercice compris entre les deux barres de reprise devra être répété jusqu'à parfaite exécution, et finir sur la note surmontée d'un point d'orgue. ◡

EXERCICES.

1 2 3 4 5
6 7 8
9 10
11 12
13 14
15
16 17
18
19
20

Pour finir.

DES GAMMES MAJEURES ET MINEURES DANS LES TONS LES PLUS USITÉS.

Le ton d'Ut \natural est le modèle de tous les modes majeurs, et le ton de La \flat est celui de tous les modes mineurs.

NOTA. Toutes ces gammes ayant été écrites pour être exécutées avec les Cors de rechanges du médium, le professeur devra, selon les dispositions et la force des lèvres de son élève, indiquer celui de cette catégorie qui lui convient.

OBSERVATION. Les mélodies qui accompagnent les gammes et les leçons suivantes ayant été écrites de manière à pouvoir faire suite aux leçons des différents dessins mélodiques traités dans le courant de cette méthode, le professeur devra, quand l'élève sera arrivé à la 58^e leçon, le faire revenir successivement aux leçons indiquées par des chiffres de renvois, afin de le familiariser avec la basse d'accompagnement dans les tons majeurs et mineurs les plus usités.

Gamme en Ut majeur.

L'Élève.

1

Le Professeur.

DE LA GAMME MINEURE.

La tonique du mode mineur se prend à la tierce inférieure du ton relatif majeur, et ne diffère de cette dernière qu'en ce que sa tierce est mineure, c'est à dire, qu'il n'y a qu'un ton et demi de la tonique (1^{er} degré) à la médiate (3^e degré)

Pour obtenir cinq tons et deux demi-tons dans les gammes mineures, la sixième et la septième note en montant sont ordinairement majeures, c'est à dire qu'elles sont haussées d'un demi-ton par des accidents qui n'appartiennent pas à l'armure de la clé. En descendant, elles sont presque toujours mineures, c'est à dire qu'elles redeviennent naturelles par rapport à l'armure de la clé; alors le demi-ton sensible qui se rencontre du 7^e au 8^e degré en montant, se trouve en descendant, du 6^e au 5^e degré. Il arrive souvent que la 7^e note reste majeure en descendant comme en montant, quand l'harmonie porte sur l'accord de la dominante; dans ce cas, il y a une seconde augmentée de la 7^e à la 6^e note en descendant.

Gamme de La mineur, relatif d'Ut majeur.

2

DES GAMMES RELATIVES ET DE LEUR ENCHAÎNEMENT.

On peut passer maintenant à l'étude des autres gammes, mais en y procédant d'une manière méthodique. Cette manière est fixée par les limites que l'art s'est imposées dans certains cas, elle consiste à considérer la dominante (5^e note au dessus de la tonique) et la sous dominante (4^e note au dessus de la tonique) comme de nouvelles toniques, en faisant sur chacune de ces notes une nouvelle gamme majeure, prenant pour point de départ la gamme d'Ut.

Les tons, avec l'armure des # se comptent par quintes en montant; et avec l'armure des b, par quintes en descendant.

Ainsi, dans la première de ces gammes (Ut majeur) la 5^{te} Sol devenant tonique, occasionne l'emploi du premier dièse, qui devient la 7^e sensible de la tonique (Sol); la quarte au-dessus, ou quinte au-dessous de la tonique d'Ut (Fa) détermine l'emploi du premier bémol et produit le demi-ton, qui a lieu du 3^e au 4^e degré de la gamme de Fa majeur.

EXEMPLE.

Ut majeur. 5^{te} au dessus. Sol majeur. 7^e sensible.
 4^{te} au dessus. dominante d'Ut.
 5^{te} au dessous. Fa majeur. 7^e sensible.
 4^{te} au dessous. 5^{te} sous dominante d'Ut.

Comme il est dit ci-dessus, chaque gamme majeure a son ton relatif mineur qui se prend toujours à la tierce mineure au-dessous de la tonique majeure, et en est pour ainsi dire, la propriété. Elle a avec lui un rapport non moins intime que celui qui se trouve entre la gamme principale et celle de la dominante (5^e note) ou celle de la sous-dominante (4^e note). En conséquence voici six gammes, trois majeures et trois mineures, qui sont relatives entre elles par rapport à la gamme principale, et dans lesquelles une mélodie peut passer alternativement.

Ut majeur. La mineur. Sol majeur. Mi mineur. Fa majeur. Ré mineur.
 ton primitif, ton relatif d'Ut. dominante d'Ut. ton relatif de Sol. sous dominante d'Ut. ton relatif de Fa.

Règle générale. Il suffit d'ajouter ou de retrancher un accident à la clé du ton primitif pour obtenir les deux relatifs majeurs.

Gamme en Sol majeur.

3.

note sensible 1/2 ton
 1/2 ton
 1
 1/2 ton

note sensible

The first system consists of two staves. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains six measures of music with notes and fingerings (0, 2, 1, 2, 0). The bass staff contains six measures of music with notes and fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2). The word "note sensible" is written above the treble staff.

Gamme en Mi mineur, relatif de Sol majeur.

4. note sensible

The second system is labeled "4." and consists of two staves. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains seven measures of music with notes and fingerings (2, 1/2 ton, 0, 1/2, 2, 1/2, 2). The bass staff contains seven measures of music with notes and fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1). The word "note sensible" is written above the treble staff.

The third system consists of two staves. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains eight measures of music with notes and fingerings (0, 2, 0, 2, 0, 1, 0, 2). The bass staff contains eight measures of music with notes and fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2).

The fourth system consists of two staves. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains eight measures of music with notes and fingerings (1/2 ton, 2, 1/2 ton, 1/2, 3, 3, 1/2 ton, 1/2). The bass staff contains eight measures of music with notes and fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2). The word "note sensible" is written above the treble staff.

Gamme en Fa majeur.

5. 1/2 ton note sensible

The fifth system is labeled "5." and consists of two staves. The treble staff has a key signature of one flat (F) and a common time signature. It contains seven measures of music with notes and fingerings (1, 0, 2, 1, 0, 1, 0). The bass staff contains seven measures of music with notes and fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1). The words "1/2 ton" and "note sensible" are written above the treble staff.

The sixth system consists of two staves. The treble staff has a key signature of one flat (F) and a common time signature. It contains seven measures of music with notes and fingerings (0, 2, 1, 1/2, 0, 1, 0). The bass staff contains seven measures of music with notes and fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1).

note sensible

The seventh system consists of two staves. The treble staff has a key signature of one flat (F) and a common time signature. It contains eight measures of music with notes and fingerings (0, 1/2 ton, 1/2, 0, 1/2 ton, 1/2, 1/2 ton, 1/2). The bass staff contains eight measures of music with notes and fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2). The word "note sensible" is written above the treble staff.

Gamme de Ré mineur, relatif de Fa majeur.

6.

Gamme en Ré majeur.

7.

Gamme de Si mineur, relatif de Ré majeur.

Gamme de Si^b majeur

9.

Gamme de Sol mineur, relatif de Si^b majeur.

10.

1/2 ton

note sensible

1/2 ton

11. *Gamme en La majeur.*

1/2 ton

note sensible

1/2 ton

1/2 ton

1/2 ton

note sensible

1/2 ton

12. *Gamme de Fa# mineur, relatif de La majeur.*

1/2 ton

note sensible

1/2 ton

1/2 ton

1/2 ton

note sensible

1/2 ton

Gamme en Mi b majeur.

13.

note sensible

1/2 ton

1/2 ton

1/2 ton

note sensible

1/2 ton

Gamme en Ut mineur, relatif de Mi b majeur.

14.

note sensible

1/2 ton

1/2 ton

1/2 ton

note sensible

1/2 ton

1/2 ton

Gamme chromatique.

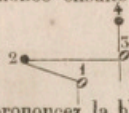
45.

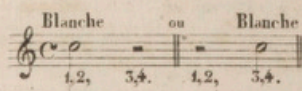
ETUDE DES INTERVALLES PAR BLANCHES, ET DU SILENCE EQUIVALENT.

La deuxième espèce de note s'appelle blanche, cette note vaut la moitié de la ronde. Deux blanches égalent la valeur de la ronde.

Exemple. une Ronde
vaut deux Blanches

Pour exécuter deux blanches, il faut prononcer la 1^{re} au premier tems et la soutenir jusqu'au second inclusivement; on prononce ensuite la 2^e blanche au troisième tems, en la soutenant également jusqu'au quatrième inclusivement.

EXEMPLE 2.  La demi-pause est le silence équivalent de la blanche. Pour l'exécution d'une blanche et d'une demi-pause, prononcez la blanche pour deux tems, et comptez mentalement, 1, 2, pour la demi-pause.

EXEMPLE 

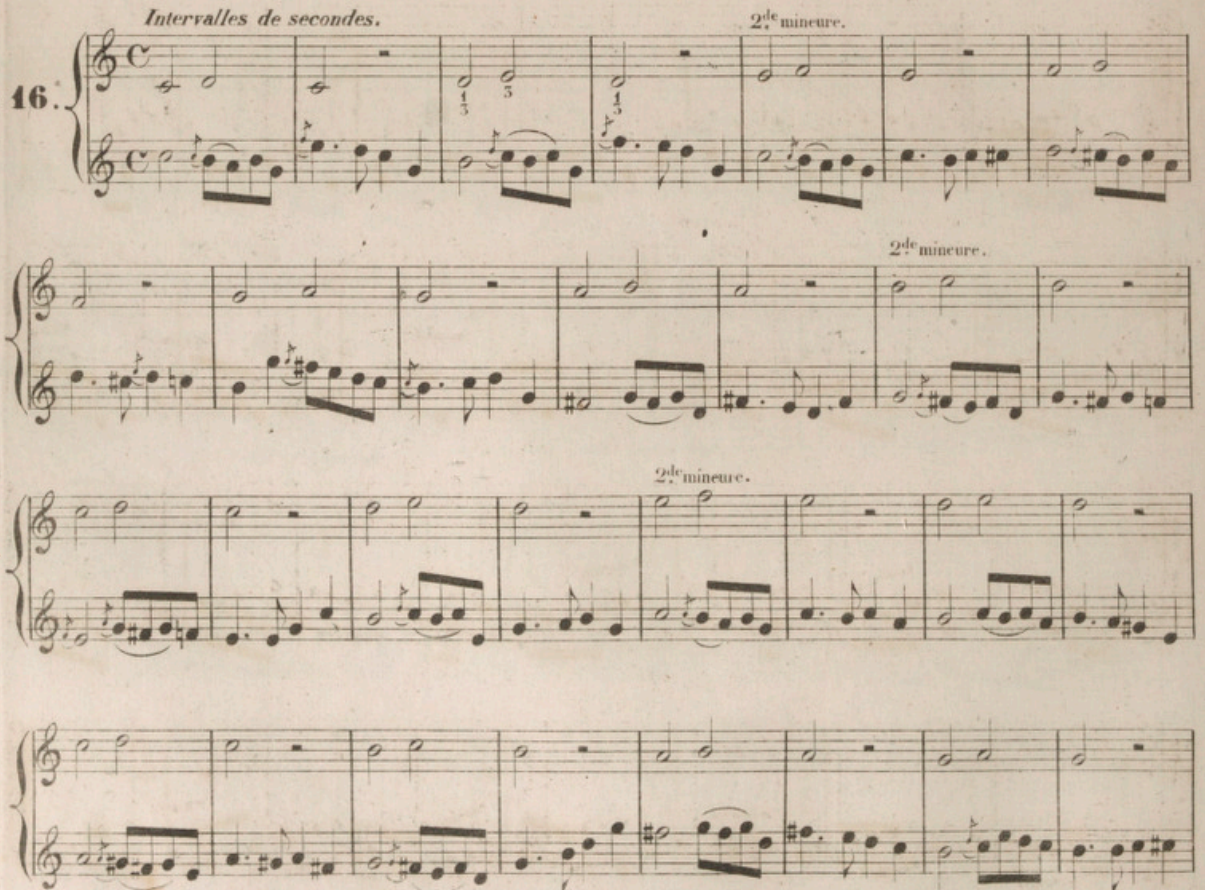
Le nom de chaque intervalle musical exprime le rang de la note où l'on va, par rapport à la note d'où l'on part: ainsi l'unisson est la position de deux notes sur le même degré, comme Ut, Ut, Ré, Ré, &c.

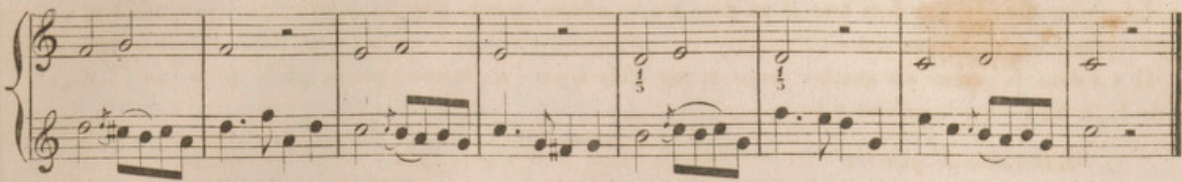
L'intervalle de seconde, formée par un ton, se nomme seconde majeure, et celui formé par un demi ton, seconde mineure.

Il y a dans la gamme cinq secondes majeures et deux mineures; les deux secondes mineures se trouvent du 5^e au 4^e degré et du 7^e au 8^e (de Mi à Fa et de Si à Ut, dans la gamme d'Ut).

La seconde majeure devient mineure et la seconde mineure devient majeure, par l'emploi convenable des signes altératifs #, ou b.

16. *Intervalles de secondes.*





L'intervalle de tierce est la distance comprise entre trois notes diatoniques.
 La tierce formée par deux tons est majeure; celle formée d'un ton et demi est mineure.
 Il y a dans la gamme trois tierces majeures, et quatre mineures. La tierce majeure devient mineure et la tierce mineure devient majeure par l'emploi des signes altératifs # ou b.

17. *Intervalles de tierces.* 3^{ce} mineure 3^{ce} mineure

3^{ce} mineure 3^{ce} mineure

3^{ce} mineure 3^{ce} mineure

L'intervalle de quarte est la distance comprise entre quatre notes diatoniques.
 La quarte formée par deux tons et un demi-ton se nomme quarte juste; la quarte formée par trois tons s'appelle quarte augmentée (ou triton).
 Il y a dans la gamme six quartes justes, et une seule quarte augmentée qui se place du 4^e au 7^e degré. (de Fa, à Si \flat dans la gamme d'Ut.)

Intervalles de quartes

4^{te} augmentée

18.

4^{te} augmentée

L'intervalle de quinte compte cinq notes diatoniques.
 La quinte formée par trois tons et un demi-ton se nomme quinte juste, celle formée par deux tons et deux demi tons s'appelle quinte diminuée.
 L'intervalle de quinte est le renversement de la quarte; la quarte juste forme la quinte juste, et la quarte augmentée, la quinte diminuée.

EXEMPLE

4^{te} juste. 5^{te} juste. 4^{te} aug^{te}. 5^{te} dimi.

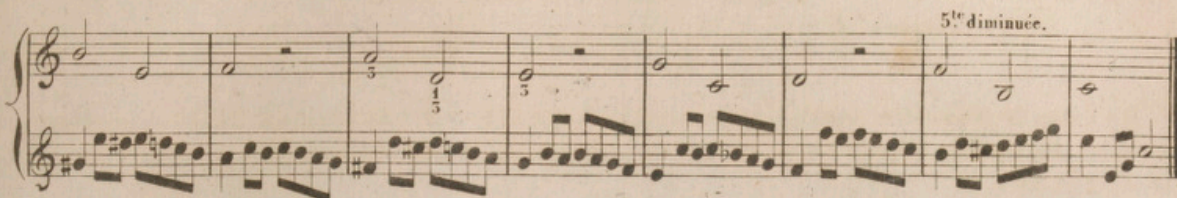
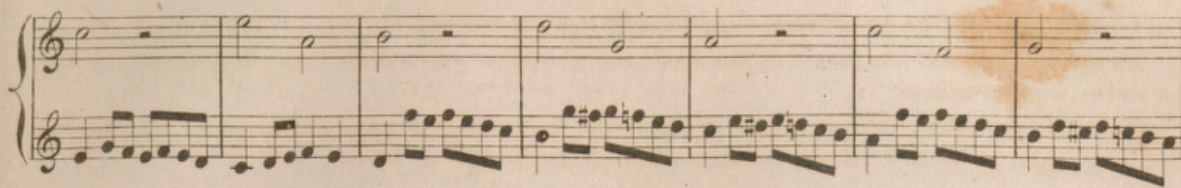
Il y a dans la gamme six quintes justes, et une seule diminuée qui se place du 7^e au 4^e degré, (de Si, à Fa dans la gamme d'Ut.)

Intervalles de quintes.

19.

5^{te} diminuée

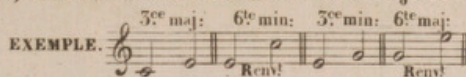
5^{te} diminuée



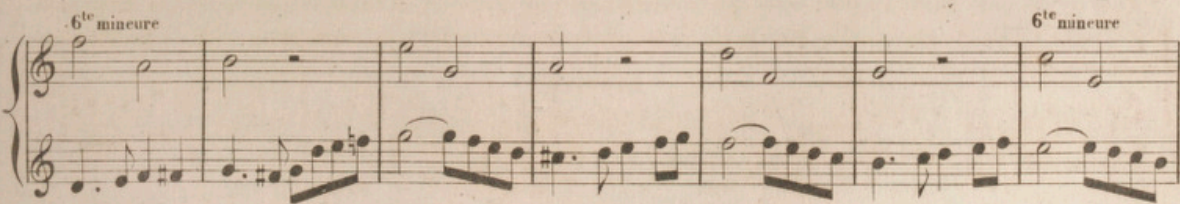
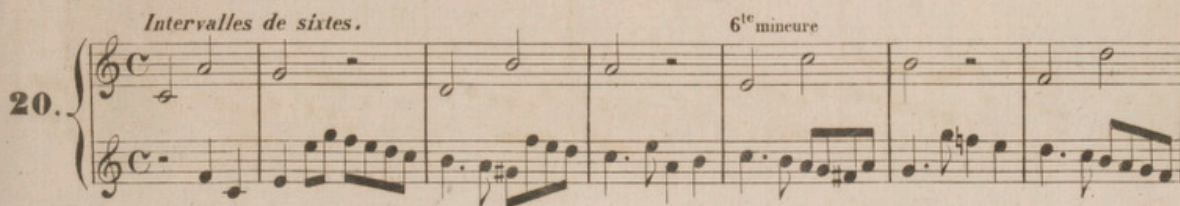
L'intervalle de sixte est la distance comprise entre six notes diatoniques.

La sixte formée par quatre tons et un demi-ton se nomme sixte majeure; celle formée par trois tons et deux demi-tons s'appelle sixte mineure.

L'intervalle de sixte est le renversement de la tierce. Si la tierce est majeure, en la renversant elle devient sixte mineure; et si elle est mineure, en la renversant elle devient sixte majeure.



Il y a dans la gamme quatre sixtes majeures et trois sixtes mineures.



L'intervalle de septième est la distance comprise entre sept notes diatoniques.

La septième formée de cinq tons et un demi-ton se nomme septième majeure; celle formée de quatre tons et deux demi-tons, septième mineure.

L'intervalle de septième est le renversement de la seconde; si la seconde est majeure, en la renversant elle devient septième mineure; et si elle est mineure, en la renversant elle devient septième majeure.

EXEMPLE.

2^{de} majeur. 7^e mineur. 2^{de} mineur. 7^e majeur.

Renversement. Renversement.

Il y a dans la gamme deux septièmes majeures (d'Ut, à Si ♭, et de Fa, à Mi ♭, dans la gamme d'Ut) et cinq septièmes mineures. La septième majeure devient mineure, comme la septième mineure devient majeure par l'emploi convenable des # ou des b.

21. *Intervalles de septièmes.*

7^e majeure

7^e majeure

7^e majeure

L'intervalle d'octave est la distance comprise entre huit notes diatoniques.

L'octave est juste quand les deux notes qui la déterminent sont également ou naturelles, ou diézées, ou bémolisées. Si le # ou le b, n'affecte que l'une des deux notes, l'octave alors devient diminuée ou augmentée, selon la position de l'accident.

EXEMPLE.

L'octave est le renversement de l'unisson.

unis: juste. 8^e juste. unis: augt^e 8^e dimi: unis: dimi: 8^e augt^e

Ren! Ren! Ren!

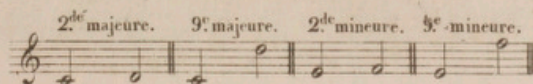
22. *Intervalles d'octaves.*



L'intervalle de neuvième compte neuf notes diatoniques.

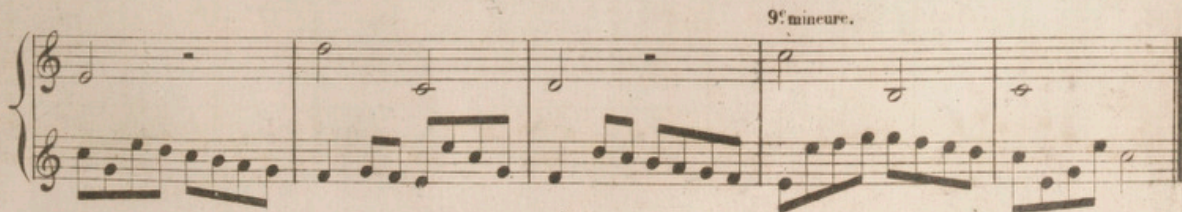
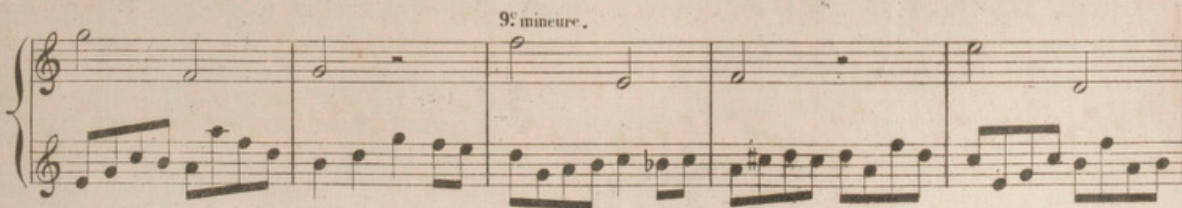
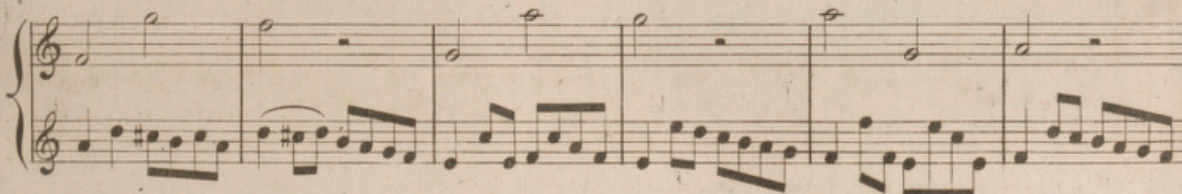
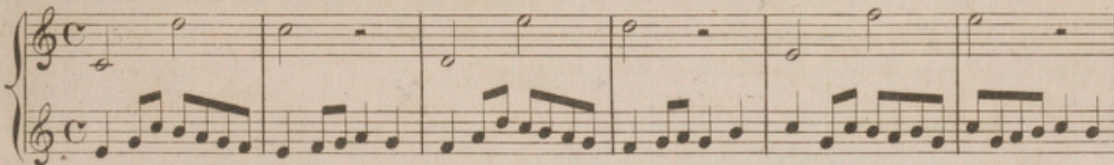
L'intervalle de neuvième n'est autre chose que le redoublement de la seconde reportée à l'octave au dessus; par conséquent, si la seconde est majeure, la neuvième l'est également, et si la seconde est mineure la neuvième est aussi mineure.

EXEMPLE.



Intervalles de neuvièmes.

23.



L'intervalle de dixième est la distance comprise entre dix notes diatoniques.

L'intervalle de dixième est le redoublement de la tierce reportée à l'octave au-dessus; ainsi, quand la tierce est majeure, la dixième est aussi majeure, et quand la tierce est mineure la dixième est également mineure.

EXEMPLE. 3^{e} majeure. 10^{e} majeure. 3^{e} mineure. 10^{e} mineure.

24. *Intervalles de dixièmes.* 10^{e} mineure. 10^{e} mineure.

Méodies pour résumer les intervalles par Rondes et Blanches, dans les tons les plus usités.

NOTA. Afin d'habituer de bonne heure l'élève à la connaissance des modes et des tons ainsi qu'à celle des intervalles, le professeur devra le questionner sur toutes ces leçons.

25. *And.^{te} moderato.*

mf

1^o Pour battre la mesure à deux tems, on frappe le premier et on lève le deuxième. Ex: $\begin{matrix} \bullet 2 \\ \bullet 1 \end{matrix}$

2^o La mesure à deux tems s'indique après la clé, par le chiffre 2 ou par un C^o barré, et aussi par d'autres signes dont on trouvera plus loin des exemples.

On exécute une Ronde pour la mesure entière, $\begin{matrix} 2\bullet \\ 1\text{e Ronde.} \end{matrix}$ ou deux Blanches, une pour chaque tems. $\begin{matrix} 2\text{e Blanche.} \\ 1\text{e Blanche.} \end{matrix}$

Andantino.

26.

DE LA REPRISE.

La reprise est un signe de répétition. Quand la reprise est pointée à gauche et à droite ||: elle marque qu'il faut exécuter deux fois ce qui la précède et ce qui la suit; quand elle est pointée seulement à gauche :| on exécute deux fois ce qui la précède; et dans le cas où elle n'est pointée qu'à la droite ||: on exécute deux fois ce qui la suit. Si elle n'est pointée ni à droite ni à gauche || elle indique seulement la fin d'une période ou d'un morceau, et se nomme alors barre de terminaison ou barre finale.

All^o moderato.

27.

Andantino.

28.

Moderato.

29.

Andantino.

30.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff.

Second system of musical notation, continuing the piece with a grand staff and similar notation to the first system.

Larghetto.

31.

Third system of musical notation, marked with the tempo 'Larghetto'. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The system includes a grand staff with two staves.

Fourth system of musical notation, featuring dynamic markings 'f' (forte) and 'p' (piano) in both staves.

Fifth system of musical notation, including dynamic markings 'p' (piano), 'Cres' (Crescendo), and 'f' (forte).

Andante.

32.

Sixth system of musical notation, marked with the tempo 'Andante'. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The system includes a grand staff with two staves.

Seventh system of musical notation, continuing the piece with a grand staff and similar notation to the previous systems.

Eighth system of musical notation, concluding the page with a grand staff and similar notation to the previous systems.

Andante.

33. *Dolce* *f*

Andantino.

34. *f*

35. *Andante.*
Dolce

36. *Andantino.*

Andante.

37. *Dolce* *rf* *f*

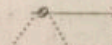
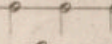
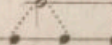
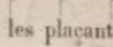
All. moderato.

38. *mf* *f*

VALEUR DE LA NOTE POINTÉE.

Le point augmente toujours de moitié la valeur de la note qui le précède; de sorte que s'il est après une Ronde, il augmente sa valeur d'une Blanche, s'il est après une Blanche, il augmente sa valeur d'une noire, et ainsi de suite jusqu'à la triple croche.

EXEMPLE.

La Ronde pointée  vaut trois Blanches,
 Deux pour la Ronde  et une pour le point
 La Blanche pointée  à la valeur de trois noires,
 Deux pour la Blanche  et une pour un point.

NOTA. Nous ne parlerons des autres valeurs qu'en les plaçant toujours en regard de la pratique.

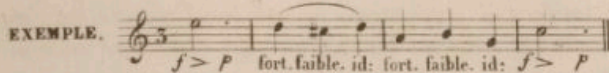
ÉTUDE DE LA MESURE À TROIS TEMS.

Pour battre la mesure à trois tems, on frappe le premier tems, on marque le deuxième à droite et on lève le troisième. Pour battre la mesure à trois tems, faites plusieurs fois de suite trois mouvements égaux dans la direction des trois points de la figure suivante, et comptez bien également 1, 2, 3,

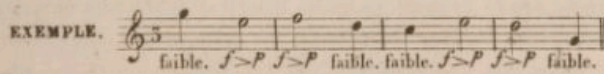


La mesure à trois tems s'indique après la clé par le chiffre trois, ou par le chiffre trois avec un quatre dessous, $\frac{3}{4}$ ou $\frac{3}{8}$ et par d'autres signes encore dont on trouvera des exemples à la suite de cette Méthode.

Dans la mesure à trois tems, le premier est fort; le deuxième et le troisième sont généralement faibles.



Cependant il est des cas où la mélodie peut rendre fort un de ces deux tems faible.



Remarque. Par exception, le silence de la pause (—) s'emploie dans la mesure à trois tems et aussi dans toutes les autres mesures, pour marquer le silence d'une mesure entière.

ÉTUDE DE LA BLANCHE POINTÉE.

La Blanche pointée vaut toute la mesure; deux tems pour la Blanche et un pour le point.

All.^o moderato.

39.



DE L'ARTICULATION OU ACTION DE LA LANGUE.

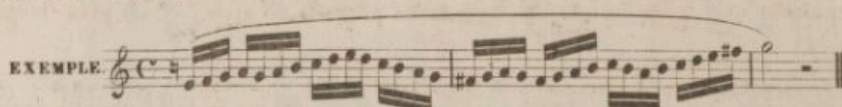
On appelle articulation, l'action intérieure que fait la langue en prononçant les notes; elle seule concourt à rendre toutes les nuances qu'exigent la douceur et l'énergie, et constitue une bonne exécution, elle est, pour ainsi dire, l'interprète de l'âme et du sentiment. En conséquence, on doit s'attacher de bonne heure à rendre toutes les articulations indiquées ci-dessous, en ayant soin que la langue agisse avec indépendance, c'est-à-dire, qu'elle fonctionne librement, évitant avec attention les coups de gorge, et le dérangement des lèvres et de la mâchoire, toutes choses nuisibles à la netteté de l'articulation.

La place que doivent occuper les diverses articulations ne peut être fixée par des règles certaines: la nature de l'instrument, ses moyens d'exécution, le caractère des chants ou des traits, leur mouvement, leur nombre, déterminent seuls les diverses articulations. Elles sont plutôt indiquées par le sentiment que par des règles particulières. Nous ne pouvons offrir à ce sujet que des règles générales.

Il y a trois espèces d'articulations, savoir: le coulé ou lié, le pointé, et le détaché ou piqué. Nous ferons observer que coulé et lié, détaché et pointé, n'offrent réellement que deux articulations auxquelles on fait subir des altérations selon le caractère qu'on veut leur donner, et que l'on désigne par des signes particuliers.

DU COULÉ OU LIÉ.

Le coulé ou lié est indiqué par un trait circulaire  ou  qui embrasse le nombre de notes que l'on doit couler ou lier.



Pour l'exécution du coulé, on donne un seul coup de langue sur la première note, les autres notes se font par la même impulsion de l'air sans qu'il soit nécessaire de répéter le coup de langue: il est surtout important qu'on n'entende pas d'intermittence entre elles.

Si les notes sont d'une valeur égale et qu'elles procèdent par degrés conjoints, il faut articuler également tous les sons; si la liaison a lieu entre deux ou plusieurs notes formant un intervalle plus ou moins grand, par degrés disjoints, on devra faire glisser vivement le son, par une liaison délicate, de la première à la dernière note.

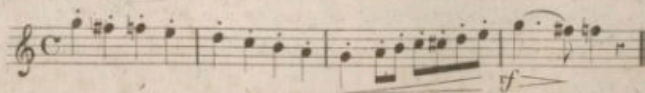
EXEMPLE.



DU POINTÉ.

Le pointé se marque par un point que l'on place au-dessus ou au-dessous des notes, et qui indique que chacune d'elles doit être frappée d'un coup de langue, mais sans sécheresse

EXEMPLE.



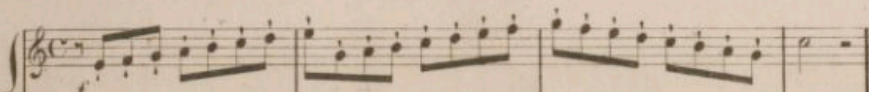
Quelquefois les points sont accompagnés d'une liaison, ce qui signifie que les sons doivent être conduits de l'un à l'autre sans séparation, en prononçant le coup de langue beaucoup plus doux et moins bref que le pointé; c'est ce qu'on appelle frapper dans le son.

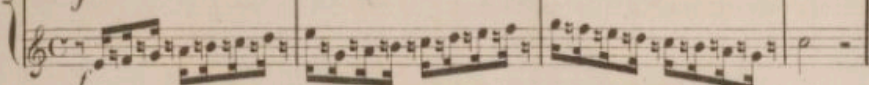
EXEMPLE.

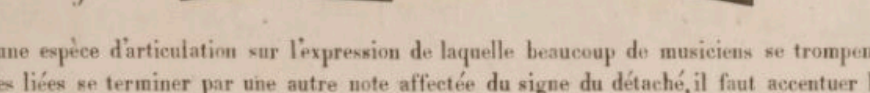


DU DÉTACHÉ OU STACCATO.


Le détaché ou staccato est marqué par un point allongé placé au-dessus ou au-dessous des notes; il indique que le son doit être attaqué avec sécheresse, et que les notes qui sont affectées de ce signe doivent être séparées les unes des autres, comme s'il y avait des silences entre elles, de manière à ce que leur valeur en soit diminuée de moitié.


Indication. 

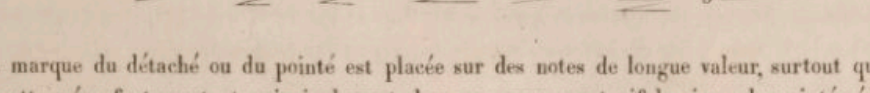
EXEMPLE. 

Exécution. 

Il existe une espèce d'articulation sur l'expression de laquelle beaucoup de musiciens se trompent. Lorsqu'on voit des notes liées se terminer par une autre note affectée du signe du détaché, il faut accentuer l'avant dernière note et jeter légèrement le son sur la dernière, en diminuant de moitié la valeur de celle-ci.

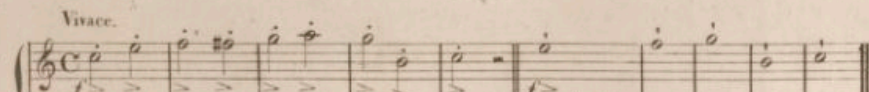
Indication. 

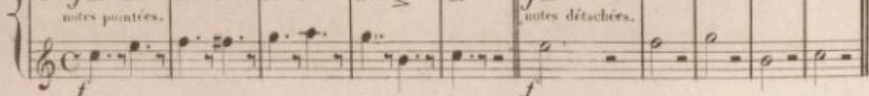
EXEMPLE. 

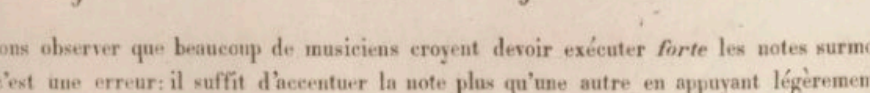
Exécution. 

Quand la marque du détaché ou du pointé est placée sur des notes de longue valeur, surtout quand ces notes doivent être attaquées fortement, et principalement dans un mouvement vif, le signe du pointé réduit ces valeurs à peu près d'un quart, et le signe du détaché les réduit presque de moitié.

Vivace.

Indication. 

EXEMPLE. 

Exécution. 

Nous ferons observer que beaucoup de musiciens croient devoir exécuter *forte* les notes surmontées d'un chevron >, c'est une erreur: il suffit d'accentuer la note plus qu'une autre en appuyant légèrement le son, et la nuance convenable étant une fois donnée, il ne faut pas attendre la fin de la valeur de cette note pour affaiblir le son et le porter sur la note suivante.

ETUDE DE LA NOIRE POUR LA VALEUR DU POINT.

La Blanche pour le premier et le deuxième tems, et la noire pour le troisième.

Allegretto.

40.

Dolce *f>*

p

mf *f>* *Dimi p*

Cresc: *f>* *p* *rf> p*

Noire pour le premier tems, Blanche pour le deuxième et le troisième tems.

On doit prononcer la blanche plus fortement que la noire: dans ce cas, le 1^{er} tems qui est ordinairement tems fort, devient tems faible, et le tems faible devient tems fort; la respiration doit se prendre après avoir posé la noire, en séparant un peu celle-ci de la blanche.

All^o. moderato.

41.

mf *f*

f

(1)

Résumé des deux études précédentes.

42. Allegretto.

ÉTUDE DES NOIRES DANS LA MESURE À QUATRE TEMS.

Exercices préparatoires.

D'après ces exercices, la noire vaut la moitié d'une blanche ou le quart d'une ronde, par conséquent on passe une noire pour chaque tems des mesures simples.

La Blanche pour le 1^r et 2^e tems, les deux noires pour le 3^e et 4^e tems.

45. Andantino.

Dolce

Les deux noires pour les deux premiers tems, et la blanche pour le 3^e et 4^e.

All^o moderato.

44.

Lorsqu'une blanche se trouve placée entre deux noires, elle doit être prononcée plus fortement, par la raison, déjà expliquée (leçon 41) que la noire du 1^{er} tems devient tems faible et que le 2^e tems, ordinairement faible, devient tems fort; la noire du 1^{er} tems doit être un peu séparée de la blanche, et la noire du 4^e tems doit être prononcée légèrement et soutenue pendant toute sa valeur, en portant le son sur la note suivante, après laquelle seulement on prend respiration.

Larghetto.

45.

Résumé des trois études précédentes.

46. *Andantino.*
mf *f*

mf *rf* *p* *rf* *f*

47. *Allegretto.* Trois noires pour la mesure, une pour chaque tems.
mf *f*

mf *rf*

f

48. *All. moderato.* Quatre noires pour la mesure, une pour chaque tems.
Dolce *rf* *f*

p mf *p Cres* *f*

PREMIERE LECTURE DU SILENCE EQUIVALENT A LA NOIRE.

Pour compter des tems ou portions de tems que les silences peuvent occuper dans une mesure, on prononce mentalement les chiffres 1, 2, 3, 4.

Pour le silence d'une noire (le soupir r) on compte 1, quel que soit le tems de la mesure sur lequel il se trouve placé.

Dans cette leçon, comptez le soupir au 1^{er} tems; la blanche placée au 2^e ou au 3^e tems doit être attaquée plus fortement que les noires, par la raison déjà expliquée aux leçons 41 et 43.

NOTA. La respiration ne devra se prendre à la rigueur que sur le silence du soupir.

Allegretto.

49. *mf*

All^o moderato.

Comptez le soupir au 2^e tems.

50. *Dolce*

Lorsque la première mesure d'un morceau ne renferme pas toutes les valeurs qu'elle exige, et se trouve ainsi incomplète, on doit la commencer en levant pour arriver à frapper la première note de la mesure suivante.

NOTA. Lorsque l'on rencontre ce signe $\begin{array}{|c|c|} \hline 1^{\text{e}} \text{ fois.} & 2^{\text{e}} \text{ fois.} \\ \hline \end{array}$ à la fin d'une reprise, il faut substituer la 2^e fois à la 1^{re} après avoir recommencé la reprise. Il arrive souvent qu'on emploie ce même signe pour sauter plusieurs mesures, ou même des reprises entières.

Comptez le soupir au 3^{me} tems.

54. *Aud^t grasiozo.*
Dolce

DU RENVOI ET DU DA-CAPO.

Lorsque ce signe S que l'on nomme renvoi, se trouve placé sur une barre de reprise, il indique qu'il faut reprendre à l'endroit où se trouve le pareil signe.

Le Da-Capo indiqué en abréviation par ces deux lettres D. C. placées à la fin d'un morceau, signifie qu'il faut retourner au commencement pour continuer ensuite ce même morceau jusqu'au mot fin.

Comptez le soupir au 4^{me} tems.

52. *Allegretto.*

Quand on rencontre une série de silences qui obligent de frapper des notes à tems ou à contre tems, on doit compter mentalement ces silences, en évitant surtout de respirer sur chacun d'eux, car si l'élève contractait une telle habitude, non seulement il se fatiguerait beaucoup, mais encore son exécution deviendrait insupportable. A la rigueur on ne doit respirer qu'à chaque fin de phrase. Pour conserver la colonne d'air à sa disposition, la langue s'avance comme pour frapper, et elle se retire promptement après avoir compté le silence, pour frapper la note suivante.

LEÇON pour observer le silence du soupir, au 1^{er} et 5^e tems.

53. Allegretto.

LEÇON pour observer le silence du soupir, au 2^e et 4^e tems.

54. All^o moderato.

LEÇON pour observer le silence du soupir, au 1^{er} et 4^e tems.

Allegro.

55.

mf f

mf rf p rf p

LEÇON pour observer le silence du soupir, au 2^e et 3^e tems.

Allegretto.

56.

mf f

mf f

Résumé des huit études précédentes.

Andantino.

57.

p f

mf rf f

1^{er} fois. 2^e fois.

1^{er} fois. 2^e fois.

Retournez à la basse d'accompagnement des leçons suivantes N^{os} 2, 5, 12, 18. Puis du N^o 24 suivez jusqu'au N^o 42 allez à la 50^e en suite de la 55^e leçon jusqu'à la 57^e après laquelle on ira à la 58^e leçon première lecture de croches.

DE LA PHRASE MUSICALE.

La musique a, ainsi que le discours, ses phrases et ses périodes, que l'on ponctue par la respiration.

Dans les bonnes compositions, les phrases sont ordinairement de deux, de quatre, de six ou de huit mesures rarement de trois ou de cinq. La respiration ne devrait se prendre, à la rigueur, qu'à la fin de chaque phrase qu'on reconnaît, ou par un silence, ou par une note qui, d'accord avec notre intelligence, nous fait apercevoir la terminaison d'un sens musical plus ou moins achevé. Cependant ces phrases se composent de plusieurs membres de phrases ou périodes, qui permettent de prendre des demi respirations; il y a donc de grandes et de petites respirations, et il devient important de connaître les endroits où l'on peut les prendre à propos.

La respiration entière a lieu 1^o sur les silences en général; 2^o sur un point d'orgue; 3^o après un trait lié de longue haleine; 4^o après les cadences harmoniques, c'est à dire, après avoir posé la dominante ou la septième de dominante.

EXEMPLE DE L'ENTIERE RESPIRATION.

The musical score consists of three staves of music in C major, 2/4 time. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes four breath marks labeled 'respi:'. The second staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic, and contains two breath marks. The third staff begins with a forte (*f*) dynamic and includes two breath marks. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

La demi respiration, tolérée en faveur des poitrines moins capables, a lieu 1^o après avoir posé le premier temps fort de la mesure; 2^o entre les syncopes; 3^o sur les valeurs des points; 4^o après avoir posé la tonique ou la médiate, &c. sans altérer pour cela, le sens de la phrase musicale.

Pour suivre l'exemple d'un grand nombre de compositeurs, et afin d'habituer de bonne heure l'élève à bien respirer, nous indiquerons la respiration par une virgule (,) placée à l'endroit où elle doit se prendre.

Pour la demi respiration, on entr'ouvre à peine la bouche (en conservant toutefois la position de l'embouchure sur les lèvres) afin de puiser une nouvelle vigueur pour continuer l'exécution. Cependant il ne faut pas faire un abus de la demi respiration, car ce serait couper l'ensemble des traits.

NOTA. On devra surtout éviter, avec soin, de respirer par le nez, ce qui serait d'un effet désagréable.

EXEMPLE DE LA DEMI RESPIRATION.

The musical score is a single staff in C major, 2/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. It contains a single breath mark (a comma) placed under a note in the fourth measure. The music consists of eighth and sixteenth notes.

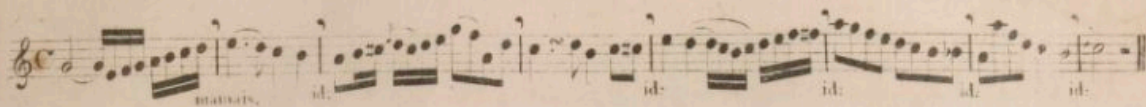
Pour donner plus de facilité à l'exécution de la demi respiration, il faut, quand elle se prend après des notes coulées, appuyer le son sur la 1^{re} de ces notes et donner à la dernière la moitié de sa valeur, en empruntant un silence pour l'autre moitié; il en est de même pour la note qui est devant une syncope, laquelle doit être aussi diminuée de moitié.

EXECUTION DE L'EXEMPLE CI DESSUS.

This score is identical to the 'EXEMPLE DE LA DEMI RESPIRATION' score, showing a single staff in C major, 2/4 time, with a piano (*p*) dynamic and a breath mark (comma) under a note in the fourth measure.

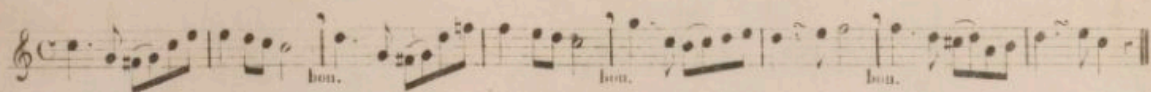
Règle générale. On ne doit jamais respirer sur la barre de mesure quand le sens musical n'est pas complet.

EXEMPLE.



Quand le sens musical finit avec la mesure, on peut respirer sur la note en diminuant de sa valeur.

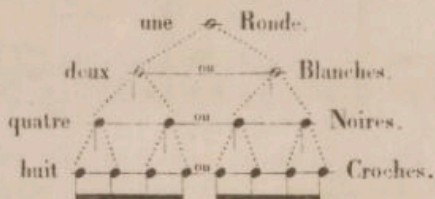
EXEMPLE.



Il faut aussi considérer comme agrément d'un chant, une demi respiration dont on se sert pour prendre un peu plus tard certaines notes auxquelles on veut donner une nuance particulière.

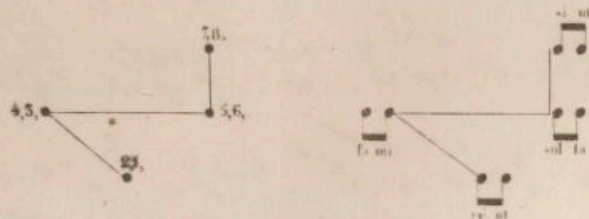
ÉTUDE ET VALEUR DE LA CROCHE.

La Croche vaut le huitième d'une Ronde, le quart d'une Blanche, la moitié d'une Noire: il faut donc pour la mesure à quatre tems:



Ce qui fait deux croches par tems. Or, en prononçant deux notes par tems, on prononce des valeurs de croches. Pour apprendre à exécuter les croches, il faut, en marquant la mesure, s'exercer à compter bien également huit chiffres, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, ou huit noms de notes Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, c'est à dire deux chiffres, ou deux notes pour chaque tems de la mesure

Exercice préparatoire.



Toutes les mesures simples pouvant toujours se diviser en demi-tems, les demi-tems impairs sont partout des demi-tems forts; les autres demi-tems sont faibles.



PREMIERE LECTURE DES CROCHES

Deux croches pour le 1^{er} tems.

58. Allegretto.
Dolce

Deux croches pour le 2^e tems.

59. And^{te} grazioso.
Dolce

Larghetto.

60.

Deux croches pour le 4. tems.

Andantino.

61.

Croches sur les tems forts de la mesure.

All. moderato.

62.

Croches sur les tems faibles de la mesure

Andantino.

63.

Allegretto.

Quatre Croches pour les 1^{er} et 2^e tems de la mesure.

64.

Quatre Croches pour les 5^e et 4^e tems de la mesure.

65 *Larghetto.*
p *rf Dimi*

p *rf* *1^{re} fois.* *rf* *2^e fois.* *p Cres* *f*

f *p* *rf*

Quatre Croches pour les 2^e et 3^e tems de la mesure.

And^{te} grasiozo.

66 *Dolce* *rf* *f* *mf*

Cres *f* *p*

rf *mf* *rf*

Six Croches pour les 1^{er}, 2^e et 3^e tems de la mesure.

Allegretto.

67.

All^o moderato. Six Croches pour les 2^e, 3^e et 4^e tems de la mesure.

All^o moderato.

68.

Allegretto. Huit Croches pour toute la mesure.

Allegretto.

69.

1^{re} fois. 2^e fois.

Résumé des douze leçons précédentes.

70. Allegretto.

1^{re} fois. 2^e fois.

LEÇONS pour se familiariser à la lecture des croches dans les différents rythmes des mesures simples
(Mesures binaires.)

71. *Allegro.*

72. *Mouy! de Valse.*

FIN TRIO.

Retournez à la basse d'accompagnement des leçons suivantes N^{os} 4, 15, 22, 25, 45, 52, 61, 71, 72; Revenez ensuite à la lecture du demi-souris, 73^e leçon.

PREMIERE LECTURE DU SILENCE EQUIVALENT A LA CROCHE.

Le demi-soupir (7) est le silence qui équivaut à la valeur de la croche.

Dans les mesures simples, (dites binaires) quatre tems C ou $\frac{2}{4}$ ou $\frac{3}{4}$, il faut pour chaque tems de la mesure un demi-soupir (7) et une croche (♩), ou des valeurs équivalentes.

Lorsqu'un tems commence par un silence (soupir 7 ou demi-soupir 7, 8) on compte ce silence en prononçant mentalement la syllabe *uz*.

Règle générale. Pour l'exécution du demi-soupir, et afin de le comparer à la valeur exacte de la croche on devra, dans les mesures simples, diviser chaque tems de la mesure en deux parties égales, c'est-à-dire, frapper deux demi-tems sur chaque tems, ce qui fait une croche ou un demi-soupir pour chaque demi-tems; or, pour la mesure à quatre tems, on compte huit demi-tems, pour la mesure à $\frac{3}{4}$, on en compte six, et pour celle à $\frac{2}{4}$, on en compte quatre.

EXEMPLES ET EXERCICES SUR LES DEMI-TEMES.

de mi tems 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. 1, 2, 3, 4, 5, 6. 1, 2, 3, 4, 5, 6. 1, 2, 3, 4. 1, 2, 3, 4. 1, 2, 3, 4. 1, 2, 3, 4.

LEÇON pour observer le silence du demi-soupir au 1^{er} tems.

73. *Larghetto.* *mf*

LEÇON pour observer le silence du demi-soupir au 2^e tems.

74. *Andantino*
Dolce

1^{re} fois. 2^e fois.

1^{re} fois. 2^e fois.

LEÇON pour observer le silence du demi-soupir au 3^e tems.

75. *All.^o moderato.*

1^{re} fois. 2^e fois.

(1)

LEÇON pour observer le silence du demi-soupir au $\frac{4}{4}$ temps.

76. *Andante.*
Dolce *mf* *Cres.*

Observation générale. Lorsque des notes de courte valeur se trouvent placées entre deux silences (demi soupir ou quart de soupir), elles doivent être attaquées avec brièveté et sécheresse afin de ne pas anticiper sur la valeur suivante; on doit surtout, dans une suite de notes entre-coupées de silences (ce qu'on nomme contre-temps), ne pas faire servir ces intervalles à l'aspiration, mais avoir le plus grand soin de ne respirer qu'à la fin de chaque phrase. S'il en était autrement, non seulement l'exécutant se fatiguerait beaucoup à cause du mouvement trop répété de l'aspiration et de l'expiration, mais de plus, l'exécution en deviendrait lourde et le rythme ne serait plus suffisamment senti.

LEÇON pour observer le silence du demi-soupir sur tous les temps de la mesure.

77. *Allegretto.*
mf *f* *mf* *f* *Cres.*

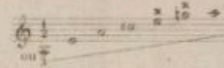
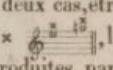
LEÇON pour observer deux demi-soupirs successifs.

78. All.^o moderato.

Retournez à la basse d'accompagnement des leçons suivantes N.^{os} 5, 9, 10, 21, 65, 74, 77 et 78, pour continuer ensuite à la lecture des doigtés factices.

ETUDES ET EXERCICES POUR SE FAMILIARISER A L'EXECUTION DES DOIGTÉS FACTICES OU COMPOSÉS.

Afin de n'être pas arrêté dans l'exécution d'un trait ou d'une phrase, assez souvent inexécutable en raison de la difficulté du doigté naturel de l'instrument, et surtout dans les mouvements vifs ou traités, l'élève devra travailler avec soin les exercices ci-dessous qui indiqueront à peu près toutes les combinaisons possibles de doigtés, et qui, nous l'espérons, leveront tous les obstacles.

Remarque. Les notes du corps sonore de la 4.^e position  que l'on obtient par l'emploi du 3.^e piston seul ou par le concours des 1.^{ers} et 2.^{es} pistons réunis, devront, dans les deux cas, être classées dans la catégorie des notes naturelles, en exceptant toutefois le Mi et le Sol \sharp surmontés du signe \times , lesquelles notes, appartenant au corps sonore de la 1.^{re} position, deviennent notes factices lorsqu'elles sont produites par d'autres positions.

Le jeu du 3.^e piston seul, malgré l'avantage qu'il a d'être la contre-épreuve des notes produites par l'emploi des deux 1.^{ers} pistons, et outre son utilité pour la formation de l'échelle chromatique, a encore de plus l'avantage de servir exclusivement à la formation et à la préparation des doigtés factices, ainsi qu'on le verra dans les exercices suivants.

Observation. Afin de faire acquérir à l'élève de la souplesse dans les doigts et de le familiariser avec la lecture des notes factices, chaque exercice sera présenté en doigté naturel et en doigté factice, de telle sorte, qu'il puisse juger de l'effet de l'un et de l'autre et adopter celui qui lui est propre; à cet effet il devra répéter chaque exercice jusqu'à parfaite exécution.

NOTA. Le signe \times placé au-dessus des notes, indique que celles-ci doivent être faites par un doigté factice; celles qui n'ont aucun signe devront être faites par leur doigté naturel; dans les deux cas, on devra prendre strictement le doigté indiqué par les chiffres placés au-dessous des notes. La note placée à la fin de chaque exercice et comprise entre deux barres de reprises ou surmontée d'un point d'orgue \curvearrowright , indique que l'on doit finir sur elle.

Dans les exercices suivants, la 1.^{re} portée représente les doigtés naturels et la 2.^e indique les doigtés factices ou composés.

1^{er} EXERCICE. 2^e EX. 3^e EX.

Doigté naturel.

Doigté factice.

4^e EX. 5^e EX.

6^e EX.

7^e EX.

8^e EX. 9^e EX.

10th EX.

11th EX.

Musical notation for exercises 10 and 11. Exercise 10 consists of two staves with notes and rests, and a bass staff with 'X' marks indicating fingerings. Exercise 11 consists of two staves with notes and rests.

12th EX.

13th EX.

Musical notation for exercises 12 and 13. Exercise 12 consists of two staves with notes and rests. Exercise 13 consists of two staves with notes and rests.

14th EX.

Musical notation for exercise 14, consisting of two staves with notes and rests, and a bass staff with 'X' marks indicating fingerings.

15th EX.

16th EX.

Musical notation for exercises 15 and 16. Exercise 15 consists of two staves with notes and rests, and a bass staff with 'X' marks indicating fingerings. Exercise 16 consists of two staves with notes and rests, and a bass staff with 'X' marks indicating fingerings.

17th EX.

18th EX.

Musical notation for exercises 17 and 18. Exercise 17 consists of two staves with notes and rests, and a bass staff with 'X' marks indicating fingerings. Exercise 18 consists of two staves with notes and rests.

19: EX.

20: EXERCICE. Pour apprendre à conserver le 1^{er} Piston.

All^o moderato.


21: EXERCICE. Pour apprendre à conserver le 2^e Piston.

Andantino.

22^e EXERCICE pour apprendre à conserver le 3^e piston.

Allegretto.

ÉTUDE ET VALEUR DE LA NOIRE POINTÉE.

Le point placé après une noire l'augmente de la moitié de sa valeur, c'est à dire, qu'une noire pointée vaut trois croches  deux pour la noire, et une pour le point.

Règle générale. Les notes pointées doivent s'exécuter en séparant la valeur du point de la note qui en est affectée, d'avec celle qui la suit; c'est à dire, que l'on doit prendre sur le point un silence qui égale la moitié de sa valeur. (Nous ferons observer, que cette règle n'est applicable qu'aux notes détachées.) C'est à tort que beaucoup de musiciens font sentir la valeur du point en poussant la colonne d'air jusqu'à la fin de sa durée, il en résulte alors une exécution lourde, en ce que le rythme n'est point suffisamment marqué; aussi, un de nos grands compositeurs modernes, pour éviter cette exécution qui n'exprime pas strictement ses idées, écrit les notes pointées pour les instruments à vent, telles qu'elles doivent être jouées; cela rend la musique difficile à lire et il vaudrait beaucoup mieux que l'exécutant se pénétrât du principe. Pour exécuter des noires pointées et pour bien en sentir le rythme, on devra, dans l'exemple ci-dessous, suivre la règle des demi-tems, dont nous avons parlé. (voyez l'étude du demi-soupir et silence de la croche.)

Huit demi tems pour la mesure.

Indication. 

EXEMPLE. Quatre tems pour la mesure.

Exécution. 

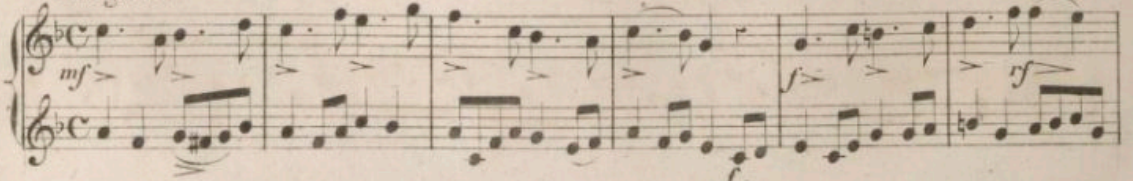
tems, fort, faible, fort, faible.

D'après cet exemple, on voit que les noires pointées posées sur les tems forts de la mesure doivent être attaquées du fort au faible; et au contraire, la croche qui suit le point doit être attaquée très faiblement.

La respiration se prend sur la valeur du point, aux endroits indiqués par les règles.

PREMIERE LECTURE des noires pointées.

Allegretto.

79. 

(1)

LEÇONS pour se familiariser à la lecture des noires pointées
dans les différents rythmes des mesures simples. (mesures binaires).

Observez la même règle pour le point, et comptez la mesure par demi-temps comme dans la précédente; la noire pour le 1^{er} temps, le point et la croche pour le 2^e.

Andantino.

80.

Allegretto.

81.

ÉTUDE DE LA MESURE À TROIS-HUIT.

La mesure indiquée par les chiffres 5 et 8 dessous ($\frac{5}{8}$) est une mesure à trois tems, dérivée de la mesure à $\frac{5}{4}$. Cette mesure doit être comprise dans le nombre des mesures simples.

Règle générale. Dans toutes les mesures indiquées par deux chiffres dont le chiffre inférieur est un huit: ($\frac{5}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$.) le chiffre supérieur indique toujours le nombre de croches qu'il faut pour toute la mesure. La mesure à $\frac{5}{8}$ signifie donc trois croches (●●●) pour trois tems, ou des valeurs équivalentes.

Ainsi, il faut pour la mesure entière une noire pointée (●.), ou trois croches (●●●), ou six doubles croches (●●●●●●) 8; ce qui fait trois tems pour la noire pointée, une croche, ou deux doubles croches pour chaque tems 8.

Il s'agit donc, pour connaître la durée de chacune de ces figures de notes, d'en doubler la valeur; en effet, la noire pointée équivaut à la blanche pointée, les croches équivalent aux noires, et les doubles croches, aux simples croches, 8.

Cette mesure qui fut créée d'abord pour faciliter la lecture des mouvements vifs dans les rythmes des mesures à trois tems, n'a pas toujours été appliquée dans les limites de ces règles par nos grands compositeurs anciens et modernes, qui ont écrit des chefs-d'œuvre en $\frac{5}{8}$ dans les mouvements les plus lents; aussi devrait-on supprimer cette mesure du dictionnaire de musique; elle n'est, à mon avis, qu'une difficulté de plus, et devient tout à fait inutile, attendu qu'il n'existe aucune différence de rythme entre cette mesure et celle à trois-quatre. Je ne la donne ici que comme étude.

PREMIÈRE LECTURE de la mesure à trois-huit.

All.^o moderato.

82.

Retournez à la basse d'accompagnement des leçons suivantes: N^o 8, 20, 46, 47, 49, 51, 58, 59, 60, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 75, 79, 80, 81, et 82. Revenez ensuite à la 85^e leçon, première lecture des mesures composées, sur laquelle le professeur devra faire alterner l'élève dans la pratique de la basse d'accompagnement jusqu'à la 97^e leçon.

ÉTUDE DES MESURES COMPOSÉES OU TERNAIRES, COMPARÉES À LEURS DÉRIVÉES. MESURES SIMPLES OU BINAIRES.

NOTA. Nous désignerons sous le nom de mesures binaires, toutes celles dont les tems se composent de deux croches ou deux demi-tems; et sous celui de mesures ternaires, toutes celles dont les tems se composent de trois croches ou trois tiers de tems. Ainsi, les mesures composées ou ternaires doivent être considérées comme des mesures dont les tems sont longs, puisqu'ils contiennent trois croches ($\overline{\bullet\bullet\bullet}$), tandis que chaque tems des mesures dont elles dérivent ne contiennent que deux croches ($\overline{\bullet\bullet}$); par conséquent, les croches, dans les mesures ternaires, doivent être exécutées plus brèves, afin que leur valeur égale celle des deux croches des mesures simples (binaires.)

La mesure indiquée par les deux chiffres 12 et 8 dessous ($\frac{12}{8}$), est une mesure à quatre tems, dérivée de la mesure simple indiquée par un C. La mesure indiquée par les deux chiffres 6 et 8 dessous ($\frac{6}{8}$), est une mesure à deux tems, dérivée de la mesure simple indiquée par les deux chiffres ($\frac{2}{4}$). La mesure indiquée par les deux chiffres 9 et 8 dessous ($\frac{9}{8}$), est une mesure à trois tems, dérivée de la mesure simple indiquée par les deux chiffres ($\frac{3}{4}$).

Le chiffre supérieur des mesures composées indique toujours le nombre de croches qu'il faut pour toute la mesure, ou des valeurs équivalentes. Il faut donc pour la mesure à ($\frac{12}{8}$) une Ronde pointée ($\circ\cdot$), ou deux Blanches pointées ($\circ\cdot\circ\cdot$), ou quatre noires pointées ($\bullet\cdot\bullet\cdot\bullet\cdot\bullet\cdot$), ou douze croches simples ($\bullet\bullet\bullet\bullet\bullet\bullet\bullet\bullet\bullet\bullet\bullet\bullet$). Ce qui fait quatre tems pour la ($\circ\cdot$) deux tems pour chaque ($\circ\cdot\circ\cdot$) un tems pour chaque ($\bullet\cdot\bullet\cdot\bullet\cdot$), ou une croche à la place du point ($\bullet\cdot\bullet\cdot\bullet\cdot\bullet\cdot\bullet\cdot\bullet\cdot\bullet\cdot\bullet\cdot$) ou enfin trois croches également pour chaque tems. La mesure à ($\frac{6}{8}$) déduit de moitié le nombre des notes qui composent la mesure à ($\frac{12}{8}$) et la mesure à ($\frac{9}{8}$) ne les déduit que d'un quart.

EXEMPLES.

Mesure à ($\frac{12}{8}$) Une Ronde pointée vaut
deux Blanches pointées,
ou quatre Noires pointées,
ou une Croche pour la valeur du point,
ou douze Croches simples, trois pour chaque tems.

Mesure à ($\frac{6}{8}$) Une Blanche pointée vaut
deux Noires pointées,
ou une Croche pour la valeur du point,
ou six Croches simples, trois pour chaque tems.

Mesure à ($\frac{9}{8}$) Une Blanche avec deux points vaut
trois Noires pointées,
ou une Croche pour la valeur du point,
ou neuf Croches simples, trois pour chaque tems.

Remarque. On voit par ces exemples que les valeurs de notes des mesures ($\frac{6}{8}$ et $\frac{9}{8}$) ne diffèrent point de celle de la mesure à ($\frac{12}{8}$). Pour l'exécution de ces mesures, et pour bien en sentir le rythme on devra compter 1, 2, 3, sur chaque tems de la mesure, c'est à dire, diviser les tems en trois parties égales, en ayant le soin de bien marquer le premier tiers de chaque tems.

Donze tiers de tems pour la mesure. Six tiers de tems pour la mesure. Neuf tiers de tems pour la mesure.

1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3. 1, 2, 3, 1, 2, 3. 1, 2, 3, 1, 2, 3. 1, 2, 3, 1, 2, 3. 1, 2, 3, 1, 2, 3.

EXEMPLE.

quatre tems pour la mesure. deux tems pour la mesure. trois tems pour la mesure.

On voit par les exemples ci-dessus que la note frappée sur le 1^{er} tiers de chaque tems doit être accentuée en en diminuant progressivement la force jusqu'au 3^e tiers qui devient extrême tems faible.

La respiration ne doit se prendre, qu'après avoir posé le tems fort sur le 2^e tiers, et jamais sur le 3^e qui doit, au contraire, être tenu toute sa valeur, afin de le porter sans séparation sur la valeur suivante.

Une erreur assez commune, surtout dans les orchestres médiocres, c'est d'exécuter les mesures composées comme si elles étaient écrites en mesures simples, cela vient sans doute de ce que ces mesures se battent de même dans l'un et l'autre cas. Pour obvier à cet inconvénient, l'élève devra bien se pénétrer des moyens indiqués ci-dessus, afin de faire sentir la différence des rythmes en général. Voici un exemple où l'on peut considérer les mesures composées, dénaturées en mesures simples.

Mesure composée.

tiers de tems 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3. 1, 2, 3, 1, 2, 3. 1, 2, 3, 1, 2, 3. 1, 2, 3, 1, 2, 3. 1, 2, 3, 1, 2, 3.

Mesure simple.

Quart de tems 1, 2, 3, triole 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4. 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. 1, 2, 3, 4. 1, 2, 3, 4. triole

On voit par cet exemple, que les tems des mesures composées se divisent en trois parties égales, ou tiers de tems, et qu'au contraire, les tems des mesures simples se divisent par demi-tems ou par quarts de tems (2 demi ou 4 quarts de tems).

PREMIÈRE LECTURE des mesures composées (mesures ternaires)

Mesure à douze-huit, dérivée de la mesure à quatre tems.

Andantino.

83.

Mesure à six-huit, dérivée de la mesure à deux-quatre.

Allegretto.

84.

85. *And.^{te} grazioso.*

Dolce *mf* *rf* *p* *rf* *p* *f* *Dimi:* *mf* *f* *rf* *p* *rf* *Dimi:* *p* *rf* *p* *f* *p* *rf* *p* *rf* *p* *Dimin* *Smorzando*

DIFFÉRENCE D'ARMURE ENTRE LE MAJEUR ET LE MINEUR D'UN MÊME TON.

Dans un ton quelconque, l'armure d'un ton mineur a toujours trois b de plus ou trois \sharp de moins que l'armure d'un ton majeur.

Ainsi, pour passer d'un ton majeur au même ton mineur, on doit retrancher trois \sharp à la clé, et si, à cause de l'armure, on ne peut opérer ce retranchement, on ajoute alors autant de b qu'il manque de \sharp à la clé: c'est toujours baisser trois notes d'un demi-ton.

EXEMPLE.

Mi majeur. Mi mineur. La majeur. La mineur. Ré majeur. Ré mineur. Sol majeur. Sol mineur. Ut majeur. Ut mineur. Fa majeur. Fa mineur.

(1)

ÉTUDE des gammes d'un même ton majeur au même ton mineur sur tous les degrés
en montant et en descendant, dans les tons les plus usités.

Ut majeur.

Remarque. Il suffit de baisser la tierce d'un demi-ton pour que cette gamme majeure devienne mineure; la sixte est toujours majeure en montant, et la septième toujours note sensible, comme pour le majeur, en descendant elles sont l'une et l'autre presque toujours mineure, excepté la 7^e (note sensible) qui reste toujours majeure lorsqu'elle porte sur un accord de 7^e dominante.

Ut mineur.

DES ACCORDS PARFAITS MAJEURS ET MINEURS.

Les accords parfaits, majeurs ou mineurs, se composent de trois sons ou intervalles, qui sont, dans tous les tons, les 1^{er}, 3^{es} et 5^{es} degrés. Les notes placées sur ces degrés se nomment tonique, médiante, et dominante. L'accord est majeur quand il y a deux tons de la tonique à la médiante; il suffit de baisser la médiante d'un demi-ton pour le rendre mineur.

DES ACCORDS DE 7^e DOMINANTES.

Les accords de 7^e dominante se composent de quatre sons, savoir: 1^o la tonique, prise sur la dominante de l'accord parfait, majeur ou mineur; 2^o une 3^e majeure; 3^o une 5^e juste; 4^o enfin, une 7^e mineure. Ainsi, quand on est en Ut, majeur ou mineur, l'accord de la tonique est Ut, Mi, Sol; celui de la 7^e dominante est Sol, Si, Ré, Fa. Cette règle est applicable à tous les tons.

EXERCICES sur les accords parfaits majeurs et mineurs avec l'accord de 7^e dominante correspondant.

On voit par ces exercices, qu'il suffit de baisser la tierce du mode majeur d'un demi-ton, pour le rendre mineur, et que l'accord de la 7^e dominante est toujours le même pour les deux modes.

SOL
majeur.

3^e degré. 4^e d. 5^e d. 6^e d. 7^e d. 1^{re} d.

SOL
mineur.

3^e degré. 4^e d. 5^e d. 6^e d. 7^e d. 1^{re} degré.

EXERCICE sur l'accord parfait de *SOL* majeur et mineur avec l'accord de 7^e dominante correspondant.

accord de Sol majeur accord de 7^e dominante de Sol tonique dominante tonique

accord de Sol mineur accord de 7^e dominante de Sol tonique dominante tonique

FA
majeur.

5^e degré. 6^e d. 7^e d. 1^{re} d. 2^e d. 3^e d. 4^e d. 5^e d. 6^e d. 7^e d. 1^{re} d.

EXERCICE sur l'accord parfait de *FA* majeur avec l'accord de 7^e dominante correspondant.

accord de *FA* majeur. accord de 7^e dominante de *FA*. tonique dominante tonique

RE majeur. 1^{er} degré. 2^e d. 5^e d.

4^e d. 5^e d. 4^e d.

5^e d. 2^e d. 1^{er} d.

RE mineur. 1^{er} degré. 2^e d. 5^e d.

4^e d. 5^e d. 4^e d.

5^e d. 2^e d. 1^{er} d.

EXERCICE sur les accords parfaits de *RE*, majeurs et mineurs, avec l'accord de 7^e dominante correspondant.

accord de *RE* majeur. accord de 7^e dominante de *RE*. tonique dominante tonique

accord de *RE* mineur accord de 7^e dominante de *RE*. tonique dominante tonique

MI mineur. 5^e degré. 6^e d. 7^e d.

1^{er} d. 2^e d. 5^e d. 4^e d.

3^e d. 2^e d. 1^{er} d.

EXERCICE sur l'accord parfait de *Mi* mineur, avec l'accord de 7^e dominante correspondant.

accord de *Mi* mineur. accord de 7^e dominante de *Mi*. tonique. dominante. tonique.

SI mineur. 1^{er} degré. 2^e d. 3^e d. 4^e d. 5^e d. 4^e d. 3^e d. 2^e d. 1^{er} d.


EXERCICE sur l'accord parfait de *Si* mineur, avec l'accord de 7^e dominante correspondant.


accord de *Si* mineur. accord de 7^e dominante de *Si*. tonique. dominante. tonique.

ÉTUDE DES NOTES SYNCOPÉES.

On entend par note syncopée, celle dont la valeur se partage également entre la partie faible d'un tems et la partie forte du tems suivant.

Tout son qui commence à un tems faible et se prolonge sur un tems fort, est syncopé, c'est à dire coupé par ce tems fort.

Ainsi, deux notes posées sur le même degré, séparées seulement par une barre de mesure et unies ensemble par une liaison , forment une syncope. La syncope peut avoir lieu également dans la même mesure entre deux tems voisins.

Il y a deux espèces de syncopes: la syncope régulière et la syncope brisée. La syncope régulière est celle qui est formée d'une seule note dans la mesure, ou de deux notes d'égale valeur sur le même degré, et unies à une autre mesure, par une liaison .

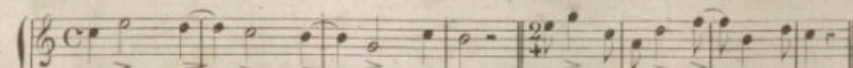
On appelle syncope brisée: celle qui est formée de deux notes qui ne sont point d'égale valeur.

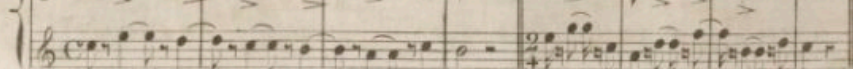
EXEMPLES.

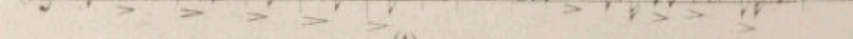
Syncopes régulières.

Syncopes brisées.

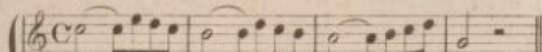
Il suffit pour exécuter la syncope, d'appuyer le son sur chaque note syncopée, surtout dans les mouvements vifs, dans lesquels on peut les nuancer davantage; excepté cependant le cas où la syncope est note de terminaison. La syncope doit toujours être séparée de la note qui la précède, (comme s'il y avait un silence entre ces deux notes) et non de celle qui la suit: ainsi, dans l'exemple ci-dessous, on doit exécuter plus correctement la portée inférieure.

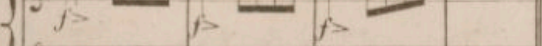
Indication. 

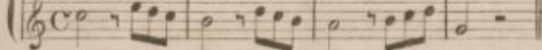
EXEMPLE. 

Exécution. 

On voit par cet exemple que la note syncopée doit être accentuée plus fortement que celle qui la précède, ou que celle qui la suit. La respiration ne doit se prendre au besoin qu'après avoir posé la note qui précède la syncope et qui doit en être séparée, et jamais sur la note qui la termine. Ainsi, quand on exécute une syncope de longue durée, il ne faut pas faire de la même expiration les deux notes qui la forment; on doit au contraire faire entendre une séparation sur la note qui porte la liaison \frown , la syncope étant considérée dans ce cas comme un silence: on attaque ensuite la première note qui suit. Si l'on portait le son jusque sur la 1^{re} note il ne resterait pas assez de vigueur pour les autres.

Indication. 

EXEMPLE. 

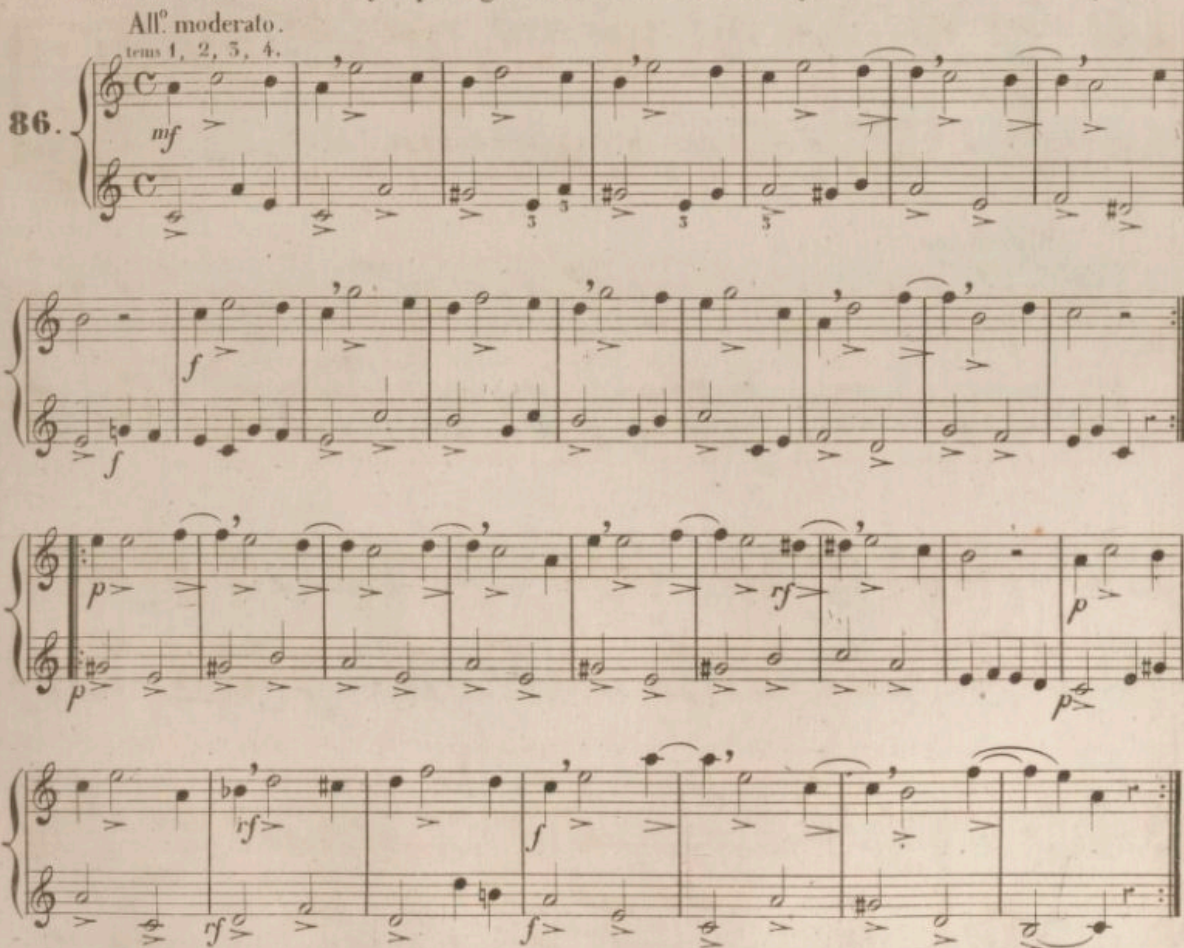
Exécution. 

Il s'agit donc de prendre une demi-respiration sur chaque note syncopée: si, au contraire, on poussait la colonne d'air pour exécuter leur valeur, le rythme alors ne serait plus suffisamment senti.

NOTA. Il est essentiel maintenant de continuer à faire alterner l'élève dans la pratique de toutes les leçons suivantes, afin de le familiariser avec la basse d'accompagnement.

PREMIÈRE LECTURE des syncopes régulières, dans les différents Rythmes des mesures simples.

36. *All^o moderato.*
tems 1, 2, 3, 4.



Pour mesurer exactement les syncopes de noires, on devra, dans les mesures simples, marquer des demi-tems.

MÊME LÉÇON MISE EN DEUX-QUATRE.

Allegretto.

demitens 4, 2, 5, 4

87.

All.^o moderato.

88.

First system of musical notation, measures 1-4. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lower staff is in bass clef. Dynamics include *f* and *mf*. There are accents and slurs over the notes.

Second system of musical notation, measures 5-8. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is in bass clef. Dynamics include *rf* and *f*. There are accents and slurs over the notes.

And.^{te} Grazioso.

89.

Third system of musical notation, measures 9-12. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp). The lower staff is in bass clef. Dynamics include *Dolce*, *rf*, and *p*. There are accents and slurs over the notes.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The lower staff is in bass clef. Dynamics include *f*. There are accents and slurs over the notes.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The lower staff is in bass clef. Dynamics include *rf* and *p*. There are accents and slurs over the notes.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The lower staff is in bass clef. Dynamics include *rf*, *p*, and *f*. There are accents and slurs over the notes.

90. *All. moderato.*

91. *Andante.*

Retournez à la basse d'accompagnement des leçons suivantes: N^{os} 4^e 6^e 11^e 14^e 17^e 19^e 48^e. Revenez ensuite à la 92^e leçon pour continuer la lecture des syncopes dans les mesures composées.

PREMIERE LECTURE des syncopes dans les mesures composées (Mesures ternaires.)

Pour mesurer exactement les syncopes dans les mesures composées, on devra marquer des tiers de tems.

Larghetto.

92.

Dolce

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system is marked 'Dolce' and includes a 12/8 time signature. The second system begins with a dynamic marking of *rf* (ritardando forte) and includes a *p* (piano) marking. The third system includes *rf*, *p*, and *f* markings. The fourth system includes *f* markings. The fifth system includes *p*, *rf*, and *p* markings. The sixth system includes a *pp* (pianissimo) marking. The score is filled with complex rhythmic patterns, including syncopations and triplets, as indicated by the exercise title and the 'tiers de tems' instruction.

Allegretto.

93.

mf *p* *rf*

p *rf* *f* *Dimi*

2^e fois.

p *rf* *p* *f*

f *p* *rf*

1^e fois. 2^e fois.

f *p*

Andante sostenuto.

94.

Dolce *rf* *p* *rf*

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a fortissimo (*ff*) dynamic, and then returns to piano (*p*). The lower staff features a fortissimo (*ff*) dynamic towards the end of the system.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a series of sixteenth-note passages, while the lower staff provides a steady accompaniment.

Third system of musical notation, consisting of two staves. It includes first and second endings, labeled "1^{re} fois." and "2^{de} fois." respectively. Dynamics include piano (*p*) and fortissimo (*ff*).

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a fortissimo (*f*) dynamic marking.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. Dynamics include fortissimo (*ff*) and piano (*p*).

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. It includes first and second endings, labeled "1^{re} fois." and "2^{de} fois." Dynamics include fortissimo (*f*) and piano (*p*).

RÈGLES DE LA TRANSPOSITION.

On entend par transposition, le déplacement des notes écrites reportées à d'autres positions, ce qui amène naturellement à jouer dans un ton différent de celui indiqué à la clé.

En conséquence, on emploie les différentes clés dont nous avons parlé au commencement de cette Méthode, pour pouvoir opérer conventionnellement cette transcription ou changement de ton, qui a lieu alors en conservant la notation du ton donné. Voici du reste, une série d'exemples qui feront comprendre ceci.

Pour transposer à la 2^{de} majeure au dessus, on emploie la clé d'Ut 3^{me} ligne, et on ajoute à cette clé transpositeur, deux # en plus, ou deux b en moins de la clé du ton donné. Si, à cause de l'armure du ton donné on ne pouvait retrancher qu'un b, on ajouterait alors un # à la clé transpositeur pour remplacer ce b. C'est toujours hausser deux notes d'un demi-ton.

EXEMPLE.

Ton donné Ut majeur Si b majeur Fa majeur
Transposition Ré majeur Ut majeur Sol majeur
 à la
 2^{de} majeure au dessus.
 Clé d'Ut 3^e ligne.

Pour transposer à la 2^{de} majeure au dessous, on emploie la clé d'Ut 4^{me} ligne, à laquelle on ajoute deux b en plus ou deux # en moins de la clé non transpositeur. Et si, à cause de l'armure du ton donné, on ne pouvait retrancher qu'un #, on ajouterait alors un b à la clé transpositeur pour remplacer ce #. C'est toujours baisser deux notes d'un demi-ton.

EXEMPLE.

Ton donné Ut majeur Ré majeur Sol majeur
Transposition Si b majeur Ut majeur Fa majeur
 à la
 2^{de} majeure au dessous.
 Clé d'Ut 4^e ligne.

Pour transposer à une 3^{me} mineure ou majeure au dessus, on emploie la clé de Sol 1^{re} ligne, ou celle de Fa 4^e ligne. (Ces deux clés, quoique d'un rapport différent, se lisent de la même manière. Voyez l'article des clés page N. 5) Ainsi donc, pour transposer à une 3^{me} mineure au dessus, on ajoute à la clé transpositeur trois b en plus ou trois # en moins de la clé non transpositeur; et si, à cause de l'armure du ton donné, on ne peut retrancher qu'un ou deux #, on ajoute alors autant de b qu'il manque de # pour compléter le nombre trois. C'est toujours baisser trois notes d'un demi-ton.

EXEMPLE.

Ton donné Ut majeur ou La majeur Ré majeur Sol majeur
Transposition Mi b majeur Ut majeur Fa majeur Si b majeur
 à la
 3^{me} mineure au dessus.
 Clé de Sol 1^{re} ligne ou, clé de Fa 4^e ligne.

Pour transposer à la 3^{me} majeure au dessus, on ajoute à la clé transpositeur quatre # en plus, ou quatre b en moins de la clé du ton donné; et si, à cause de l'armure du ton donné, on ne pouvait retrancher ce nombre de b, on ajouterait alors autant de # pour suppléer au nombre quatre. C'est toujours hausser quatre notes d'un demi-ton.

EXEMPLE.

Ton donné Ut majeur La b majeur Mi b majeur Si b majeur Fa majeur
Transposition Mi majeur Ut majeur Sol majeur Ré majeur La majeur
 à la
 3^{me} majeure au dessus.

On emploie la clé d'Ut 1^{re} ligne pour transposer à la 3^{re} mineure ou majeure au dessous. Ainsi, pour transposer à une 5^{re} mineure, on ajoute à la clé transpositeur trois # en plus, ou trois b en moins de la clé du ton donné; et si, à cause de l'armure du ton donné, on ne pouvait retrancher qu'un ou deux b, on ajouterait alors autant de # qu'il manque de b, pour compléter le nombre trois. C'est toujours hausser trois notes d'un demi-ton.

EXEMPLE.

Ton donné Ut majeur Mi b majeur Si b majeur Fa majeur

Transposition à la 3^{re} mineure au dessous. La majeur Ut majeur Sol majeur Ré majeur

Cle d'Ut 1^{re} ligne.

Pour transposer à la 5^{re} majeure au dessous, on ajoute à la clé transpositeur quatre b en plus, ou quatre # en moins de la clé du ton donné; et si, à cause de l'armure du ton donné, on ne pouvait retrancher ce nombre, on ajouterait alors pour y suppléer autant de b à la clé transpositeur, qu'il manque de # à la clé non transpositeur. C'est toujours baisser quatre notes d'un demi-ton.

EXEMPLE.

Ton donné Ut majeur Mi majeur La majeur Ré majeur Sol majeur

Transposition à la 5^{re} majeure au dessous. La b majeur Ut majeur Fa majeur Si b majeur Mi b majeur

Pour transposer à une 4^{re} au dessus, ou 5^{re} au dessous, on emploie la clé d'Ut 2^e ligne, à laquelle on ajoute un b en plus, ou un # en moins de l'armure de la clé non transpositeur. Dans les deux cas, c'est toujours baisser la septième note du ton donné d'un demi-ton mineur.

EXEMPLE.

Ton donné Ut majeur Sol majeur Fa majeur Ré majeur

Transposition à la 4^{re} au dessus ou à la 5^{re} au dessous. Fa majeur Ut majeur Si b majeur Sol majeur

Cle d'Ut 2^e ligne.

Pour transposer à une 5^{re} au dessus, ou 4^{re} au dessous, on emploie la clé de Fa 3^e ligne, à laquelle on ajoute un # en plus, ou un b en moins de l'armure de la clé non transpositeur. Dans les deux cas, c'est toujours hausser d'un demi-ton mineur la 4^e note de la gamme du ton donné, qui devient note sensible du ton transposé.

EXEMPLE.

Ton donné Ut majeur Fa majeur Si b majeur Sol majeur

Transposition à la 5^{re} au dessus ou à la 4^{re} au dessous. Sol majeur Ut majeur Fa majeur Ré majeur

Cle de Fa 3^e ligne.

TABEAU indicatif de la correspondance des clés aux divers Cors de rechanges transposeurs, mis en rapport avec le diapason de l'orchestre.

Chaque Cor de rechange représente et désigne par sa dénomination la tonique qui lui est propre, c'est à dire, que par sa tonalité, il porte dans sa gamme naturelle le nombre de # ou de b supposés à la clé d'orchestre par rapport au diapason. Par conséquent, la notation écrite en clé de Sol 2^e ligne, ne représente et ne donne les sons réels, qu'en supposant pour chaque Cors de rechange transposeur une clé spéciale qui opère naturellement la transformation du ton, et la transposition des notes écrites pour l'orchestre.

Ainsi, que l'armure du ton d'orchestre soit présentée en # ou en b, l'instrument ou le Cor de rechange correspondant au ton d'orchestre désigné doit toujours exécuter sa notation en ton naturel. Si on retranche un b de l'armure désignée, on ajoute alors un # à la notation de l'instrument, ou au Cor de rechange correspondant au ton primitif; et si, au contraire, on augmentait cette armure primitive d'un b de plus, la notation de l'instrument prendrait alors un b à la clé. L'effet contraire a lieu quand l'armure du ton d'orchestre se présente seulement en #. Les exemples suivants feront comprendre ceci.

NOTA. Les notes écrites pour l'orchestre, sont dans ces exemples à l'unisson de celles qui sont écrites pour les Cors de rechanges correspondants.

La notation des Cors de rechanges de Ré b, et de Ré ♯, suppose la clé d'Ut 3^e ligne et son armure.

EXEMPLE.

Ré b majeur ou La b majeur ou Sol b majeur.

Orchestre

Cor de rechange de Ré b, correspondant à la clé d'Ut 3^e ligne.

Ré majeur ou Sol majeur ou La majeur.

Orchestre

Cor de rechange de Ré ♯ correspondant à la clé d'Ut 3^e ligne.

La notation des Cors de rechanges de Mi b, et de Mi ♯, suppose la clé de Fa 4^e ligne et son armure.

EXEMPLE.

Mi b majeur ou Si b majeur ou La b majeur.

Orchestre

Cor de rechange de Mi b correspondant à la clé de Fa 4^e ligne.

Orchestre

Mi \sharp majeur ou La \flat majeur ou Si \flat majeur

Cor de rechange de Mi \flat
correspondant
à la
clé de Fa \sharp 4^e ligne.

La notation des Cors de rechanges de Fa \flat , et de Fa \sharp , suppose la clé d'Ut 2^e ligne et son armure.

EXEMPLE.

Orchestre

Fa majeur ou Ut majeur ou Si \flat majeur

Cor de rechange de Fa \flat
correspondant
à la
clé d'Ut 2^e ligne.

Orchestre

Fa \sharp majeur ou Si majeur ou Ut \sharp majeur

Cor de rechange de Fa \sharp
correspondant
à la
clé d'Ut 2^e ligne.

La notation du Cor de rechange de Sol \flat , suppose la clé de Fa 3^e ligne et son armure.

EXEMPLE.

Orchestre

Sol majeur ou Ut majeur ou Ré majeur

Cor de rechange de Sol \flat
correspondant
à la
clé de Fa 3^e ligne.

La notation des Cors de rechanges de La \flat , et de La \sharp , suppose la clé d'Ut 1^{re} ligne et son armure.

EXEMPLE.

Orchestre

La \flat majeur ou Mi \flat majeur ou Ré \flat majeur

Cor de rechange de La \flat correspondant à la clé d'Ut 1^{re} ligne.

Orchestre

La \sharp majeur ou Ré \sharp majeur ou Mi \sharp majeur

Cor de rechange de La \sharp correspondant à la clé d'Ut 1^{re} ligne.

La notation des Cors de rechanges de Si \flat , et de Si \sharp , suppose la clé d'Ut 4^e ligne et son armure.

EXEMPLE.

Orchestre

Si \flat majeur ou Fa majeur ou Mi \flat majeur

Cor de rechange de Si \flat correspondant à la clé d'Ut 4^e ligne.

Orchestre

Si \sharp majeur ou Mi \sharp majeur ou Fa \sharp majeur

Cor de rechange de Si \sharp correspondant à la clé d'Ut 4^e ligne.

Le Cor de rechange d'Ut grave pour la Trompette à cylindre, et celui d'Ut aigu pour le Cornet à pistons, n'étant point transpositeurs, doivent, l'un et l'autre, exécuter leur notation à l'unisson de celle écrite pour l'orchestre.

NOTA. Indépendamment des ressources indiquées ci-dessus que présentent le Cornet à pistons et la Trompette à cylindre pour pouvoir transposer dans tous les tons possibles, par l'emploi simultané des divers Cors de rechanges qui y sont adaptés, ces instruments ont encor l'avantage précieux de pouvoir changer instantanément la tonalité de leur diapason; c'est à dire, qu'avec un Cor de rechange quelconque on peut, au moyen des sept positions indiquées à la tablature, et en supposant une clé spéciale pour chacune de ces positions, obtenir sept corps sonores différents qui représentent et simulent naturellement sept autres tons ou Cors de rechanges. Prenons pour exemple le Cor de rechange de Fa, mis en regard du ton d'orchestre et des différentes clés et armures correspondantes aux divers positions ou Cors de rechanges supposés.

Orchestre ton donné

Cornet ou Trompette à pistons, avec le Cor de rechange de Fa.

clés et armures supposées correspondantes aux Cors de rechanges suivants.

Fa majeur. unisson. Mi majeur. id. Mi b majeur. id.

1^{re} position. 2^e position. 3^e position.

Fa clé d'Ut 2^e ligne. Mi b clé de Sol 4^e ligne. Mi b clé de Sol 4^e ligne.

Re majeur unisson. Re b majeur id. Ut majeur id. Si majeur id.

ou 5 4^e position. 5^e position. 6^e position. 7^e position.

Re b clé d'Ut 5^e ligne. Re b clé d'Ut 5^e ligne. Ut clé de Sol 2^e ligne. Si clé d'Ut 4^e ligne.

On voit par cet exemple qu'il suffit de supprimer les accidents qui se trouvent aux clés transpositeurs, pour que la notation, dont la correspondance donne l'unisson des Cors de rechanges supposés, se présente naturellement pour la lecture, comme si cette notation était écrite en clé de Sol 2^e ligne, et donnant par conséquent l'accord d'Ut naturel des Cors de rechanges véritables; en supposant toutefois cette notation à l'octave basse, pour la Trompette seulement.

Cette manière de transposer ne présentant réellement que des Cors de rechanges supposés ou factices, et conséquemment d'un timbre généralement moins sonore et moins juste que les Cors de rechanges véritables, ne devrait être employée à la rigueur que dans les cas où un morceau de musique écrit pour la Trompette présenterait une transition subite; ou bien encore, dans un morceau où l'exécutant surpris par un changement de ton, n'aurait pas un nombre de mesures suffisantes à compter pour opérer ce changement. Ainsi, dans les cas contraires, on devra employer de préférence les Cors de rechanges véritables, comme étant plus justes, et d'un timbre plus brillant et plus sonore.

DES TRIOLETS.

Trois notes d'égale valeur que l'on passe dans le même tems que deux autres de la même figure, comme trois croches ($\frac{8}{3}$) pour deux ($\frac{8}{2}$), se nomment triolets. Les notes groupées en triolets sont ordinairement surmontées d'un 3, et doivent être passées dans la valeur de deux, c'est à dire dans le même espace de tems et sans ralentir la mesure.

REMARQUE. Les triolets de croches n'ont lieu que dans les mesures simples.

EXERCICES EN TRIOLETS SUR LES DIVERS DESSINS DE LA GAMME.

Afin de faire acquérir de la souplesse dans les doigts, et de la légèreté dans l'articulation du coup de langue, j'ai cru bon de donner ici une série d'exercices sur les divers dessins de la gamme.

Ces exercices travaillés avec soin, rempliront, je l'espère, le but que je me suis proposé.

Ils devront d'abord être joués lentement, puis répétés en augmentant graduellement de vitesse jusqu'à parfaite exécution.

NOTA. Ces exercices n'étant présentés qu'en Ut naturel seulement, devront être transposés, pour être joués dans les tons les plus usités de l'instrument. A cet effet, on devra prendre les Cors de rechanges qui permettront le plus de parcourir avec facilité l'étendue de l'échelle d'un ton donné quelconque.

EXERCICE
sur la 2^e

This exercise is written on a single staff in C major, 2/4 time. It consists of two lines of music. The first line contains two measures of eighth-note triplets, with fingerings 3-1-3 and 1-2-1. The second line contains two measures of eighth-note triplets, with fingerings 2-1-2 and 1-3-1.

EXERCICE
sur la 3^e

This exercise is written on a single staff in C major, 2/4 time. It consists of two lines of music. The first line contains two measures of eighth-note triplets, with fingerings 3-1-3 and 1-2-1. The second line contains two measures of eighth-note triplets, with fingerings 2-1-2 and 1-3-1.

EXERCICE
sur la 4^e

This exercise is written on a single staff in C major, 2/4 time. It consists of two lines of music. The first line contains two measures of eighth-note triplets, with fingerings 3-1-3 and 1-2-1. The second line contains two measures of eighth-note triplets, with fingerings 2-1-2 and 1-3-1.

EXERCICE
sur la 5^e

This exercise is written on a single staff in C major, 2/4 time. It consists of two lines of music. The first line contains two measures of eighth-note triplets, with fingerings 3-1-3 and 1-2-1. The second line contains two measures of eighth-note triplets, with fingerings 2-1-2 and 1-3-1.

EXERCICE sur la 6^{te}
résumant la 5^{te} et la 4^{te}.

EXERCICE
sur la 7^{te}:

EXERCICE
sur l'octave.

EXERCICE
sur la 9^{te}:

EXERCICE
sur la 10^{te}:

EXERCICE résumant la 2^{de} la 3^{de} la 4^{te} la 5^{te} et la 6^{te}

EXERCICE résumant tous les intervalles.

EXERCICE pour se familiariser avec tous les intervalles, majeurs et mineurs, en montant et en descendant.

LECONS pour se familiariser avec la lecture des triolets et les comparer aux simples croches.

NOTA. Les croches des triolets doivent être exécutées un tiers plus brèves afin que leur valeur égale celle de deux simples croches.

95.

Andantino.
Dolce

Musical score for measures 90-95. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score consists of two staves. Measure 90 starts with a *Dimi* marking. Dynamic markings include *p*, *rf*, and *f*. The music features intricate triplet patterns in both hands.

96

Grazioso.

Musical score for measures 96-101. The tempo is marked *Grazioso*. The key signature changes to two sharps (F# and C#). Dynamic markings include *f* and *p*. The music continues with triplet patterns.

Musical score for measures 102-107. The key signature remains two sharps. Dynamic markings include *f* and *p*. The music continues with triplet patterns.

Musical score for measures 108-113. Dynamic markings include *ff* and *p*. The music continues with triplet patterns.

Dolce

Musical score for measures 114-119. The tempo is marked *Dolce*. Dynamic markings include *f* and *f*. The music continues with triplet patterns.

Musical score for measures 120-125. Dynamic markings include *p*. The music continues with triplet patterns.

Adagio.

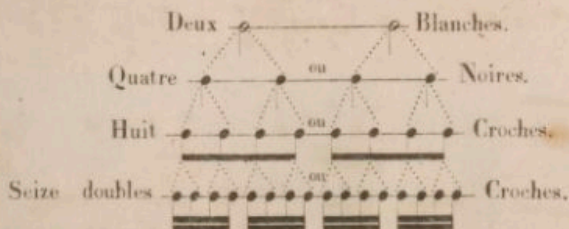
97. *Dolce*

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system is marked '97.' and 'Dolce'. The first staff of each system contains a melody with various dynamics: *rf*, *p*, *mf*, *f*, *p*, and *mf*. The second staff of each system provides a harmonic accompaniment with dynamics: *rf*, *p*, *f*, *mf*, *p*, and *mf*. The score includes several trills and triplets, particularly in the right hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

DEUXIEME PARTIE.

ÉTUDE ET VALEUR DE LA DOUBLE CROCHE.

La double croche vaut le seizième d'une Ronde, le huitième d'une Blanche, le quart d'une Noire, et la moitié d'une croche: il faut donc pour la Ronde ou la mesure à quatre tems.



Ce qui fait huit doubles Croches pour la valeur d'une blanche, quatre pour celle d'une noire et deux pour la valeur d'une croche. Ainsi, en prononçant quatre notes par tems, on prononce des doubles croches.

Pour l'exécution des doubles croches dans les mesures simples (Binaires) et afin de mesurer exactement leurs valeurs, on devra en marquant la mesure, compter des demi-tems, ce qui fait deux doubles-croches par demi-tems,

haut demi-tems pour la mesure 1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8

EXEMPLE.

Quatre tems pour la mesure.

PREMIERE LECTURE de doubles-Croches.

Quatre doubles-Croches pour le 1^{er} tems de la mesure.

98. *Andantino.*

(2)

Quatre doubles-Croches pour le 2^{me} tems de la mesure.

Larghetto.

99.

mf

p

mf

rf

1^{re} fois.

2^e fois.

mf

rf

mf

mf

Cres

f

rf

rf

Quatre doubles-Croches pour le 5^{me} tems de la mesure.

Adagio.

100.

Dolce

rf

p

f

rf

(2)

1^{re} fois. 2^e fois.

f *p* *f* *p*

Quatre doubles-Croches pour le 4^{me} tems de la mesure.

And^{te} grazioso.

101. *Dolce*

f *p*

1^{re} fois. 2^e fois.

f *p* *mf*

f *p* *rf*

1^{re} fois. 2^e fois.

f *p* *rf*

Résumé des quatre leçons précédentes.

102. All.^o moderato.

The musical score for exercise 102 is written for piano and right hand. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'All.^o moderato'. The score is divided into six systems, each with a piano part on the left and a right-hand part on the right. The first system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a fortissimo (*rf*) dynamic. The second system continues with a fortissimo (*f*) dynamic. The third system contains two repeated sections: the first is marked '1^{re} fois' and the second '2^e fois', both starting with fortissimo (*f*) and ending with mezzo-forte (*mf*). The fourth system starts with fortissimo (*f*) and ends with piano (*p*). The fifth system starts with fortissimo (*f*) and ends with piano (*p*). The sixth system contains two repeated sections: the first is marked '1^{re} fois' and the second '2^e fois', both starting with fortissimo (*f*) and ending with mezzo-forte (*mf*). The score includes various articulations such as accents and slurs, and fingering numbers (3, 4, 5) are indicated throughout.

LECTURE des doubles-Croches dans les différents Rhythmes des mesures simples.

Quatre doubles-Croches pour le 1^{er} tems de la mesure.

Allegretto.

103.

Largo.

Quatre doubles-Croches pour le 2^{me} tems de la mesure.

104.

Résumé des deux leçons précédentes.

Allegretto.

105.

Quatre doubles-Croches pour le 4^e temps de la mesure.All^o moderato.

106.

First system of musical notation, measures 1-4. The right hand has a treble clef and the left hand has a bass clef. Dynamics include *rf* and *mf*.

Second system of musical notation, measures 5-8. Dynamics include *rf*, *mf*, *f*, *p*, and *rf*.

Quatre doubles-Croches pour le 2^{me} tems de la mesure.

Grasioso.

107.

Third system of musical notation, measures 9-12. The key signature has one flat. Dynamics include *Dolce*, *rf*, and *f*.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Includes first and second endings. Dynamics include *f* and *rf*.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Dynamics include *f*, *p*, *f*, *Dimi*, *rf*, and *p*.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. Includes first and second endings. Dynamics include *rf*, *cres*, *f*, and *rf*.

Quatre doubles-Croches pour le 5^{me} tems de la mesure.

108. *Andante.*
Dolce

Résumé des trois leçons précédentes.

109. *All.^o moderato.*
mf

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various dynamics and performance markings:

- System 1:** Treble staff starts with a *p* dynamic. Bass staff has *p* dynamics.
- System 2:** Treble staff has *Cresc* markings. Bass staff has *p* dynamics.
- System 3:** Treble staff has *f*, *p*, *rf*, and *p* dynamics. Bass staff has *p* and *f* dynamics.
- System 4:** Treble staff has *mf* dynamics. Bass staff has *f* and *mf* dynamics.
- System 5:** Treble staff has *rf* and *mf* dynamics. Bass staff has *rf* dynamics.
- System 6:** Treble staff has *p* and *rf* dynamics. Bass staff has *p* dynamics.

ÉTUDE DU SILENCE ÉQUIVALENT À LA DOUBLE CROCHE.

Dans une mesure quelconque, le quart de soupir (♩) est le silence qui équivaut à la double Croche.

Pour l'exécution du quart de soupir, on doit, lorsqu'on le rencontre, compter mentalement la syllabe *aa*, et faire en sorte que la note ou les notes qui le suivent, n'excèdent point sa valeur.

NOTA La règle d'exécution prescrite pour le demi-soupir est applicable à celle du quart de soupir. (voyez page N° 67 première partie.)

PREMIERE LECTURE du quart de soupir.

Allegretto.

410.

mf

f

mf

f

mf

f

f

mf

p

rf

f

mf

1^{re} fois.

2^e fois.

Rallent

(2)

411. Allegro.

f

mf

mf

1^{er} fois, 2^e fois,

mf

f *mf* *rf*

p *f* *p*

ÉTUDE ET VALEUR DE LA CROCHE POINTÉE

La croche pointée vaut trois doubles-croches
Deux pour la croche et une pour le point



Pour mesurer exactement les croches pointées dans les mesures simples, on devra, (au lieu de compter des demi-tems, comme on a déjà fait pour d'autres valeurs,) compter des quarts de tems, c'est-à-dire, diviser le tems en quatre parties égales, au lieu de deux demis; les deux premiers quarts pour la croche, le 3^{me} quart pour le point, et le 4^{me} quart pour la double croche placée après le point, ou pour toute autre valeur équivalent à cette dernière note.

Pour l'exécution des croches pointées, on doit les attaquer avec un accent, en affaiblissant successivement le son jusque sur la valeur du point qui représente le 3^{me} quart, et que l'on doit considérer comme un silence de séparation; excepté toutefois le cas où les notes sont coulées ou liées, alors la double croche qui suit le point doit toujours être attaquée avec plus de douceur. On pourrait peindre d'une manière imitative l'expression de ces deux notes, en disant que la première doit être articulée comme si l'on prononçait la syllabe *Tu*, et la seconde, comme *Du*; cette manière d'articuler facilite beaucoup l'action de la langue en ce qu'elle permet de pouvoir précipiter la double croche sur la note suivante avec plus de légèreté.

EXEMPLE.

Quarts de tems.
1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 +
Demis tems.
1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 +

INDICATION. 

EXÉCUTION. 

Articulation. ta du, tu du, tu du, tu du, tu du, tu du, tu du, tu du, tu du, tu du

All^o moderato.

412. 





(2)

Allegretto.

415.

Dolce *f* *p* *rf* *p* *rf* *Cresc*

f *p* *rf* *p* *rf* *p*

Cresc *f* *Dim* *rf* *mf* *rf*

p *f* *p* *f*

p *rf* *f* *rf* *Dim* *Cresc* *f*

Andantino.

114.

Dolce *rf* *rf*

p *f*

f *p* *p* 1^{re} fois. 2^e fois.

Cresc *f* *p*

Cresc *f* *p* *f*

p *rf* *p* 1^{re} fois. 2^e fois.

Allegretto.

415.

Musical notation for the first system, measures 1-5. The piece is in G major and 3/8 time. The first measure is marked *Dolce*. The fifth measure features a dynamic shift from *rf* to *p* in both staves.

Musical notation for the second system, measures 6-10. The dynamics are marked *mf* in both staves. A triplet of eighth notes is indicated in the bass staff of measure 9.

Musical notation for the third system, measures 11-15. The dynamics are marked *rf* and *f* in both staves. A *v* (accents) marking is present in the bass staff of measure 11.

Musical notation for the fourth system, measures 16-20. The dynamics are marked *f* and *p* in both staves, alternating between measures.

Musical notation for the fifth system, measures 21-25. The first measure is marked *ff*. A double bar line with the word *FIN.* above it occurs at the end of measure 23. The dynamics are marked *p* in both staves for measures 24 and 25.

Musical notation for the sixth system, measures 26-30. The dynamics are marked *f* and *p* in both staves, alternating between measures. The piece concludes with a fermata in the final measure.

ÉTUDE ET VALEUR DU DOUBLE-POINT.

Le point d'augmentation se place aussi après les silences, du demi-soupir, du quart de soupir et du demi quart de soupir. De même qu'après les notes il augmente de moitié la valeur du silence dont il est précédé; et si, soit après des notes ou des silences, il s'en trouve un second, ce dernier augmente alors de moitié la valeur du premier.

EXEMPLE.

quatre temps. deux temps. un temps. $\frac{1}{2}$ de temps. $\frac{3}{8}$ de temps. $\frac{1}{4}$ de temps. $\frac{1}{16}$ de temps.

AIR DE NORMA.

416. Andante. *Dolce*

rf *Dimi* *p*

rf *Cresc* *f* *Dolce*

f *Dimi* *p* *f*

1^{re} fois. 2^e fois.

(2)

ÉTUDE des Croches pointées dans les mesures composées (Mesures ternaires)

Dans ces mesures, pour bien exécuter la valeur du point placé après la croche, il faut, en marquant la mesure, compter des tiers de tems; le 1^{er} tiers pour la valeur de la croche, le 2^{me} pour la valeur du point et de la double croche, et le 3^{me} tiers pour la croche placée après la double-croche.

NOTA. De même que dans les mesures simples, il faut dans les mesures composées considérer le point comme un silence de séparation équivalent au quart de soupir (♩), excepté quand les notes pointées sont coulées. L'exécution est la même que celles des croches pointées des mesures simples.

EXEMPLE.

INDICATION

Temps

tiers de tems

EXÉCUTION.

447.

Larghetto.

Dolce

1^{re} fois.

2^e fois.

f

p

mf

p

1^{re} fois.

2^e fois.

mf

p

Cres.

f

p

LEÇON pour se familiariser avec la lecture de deux doubles-croches pour la valeur d'une croche.

Dans les mesures simples, on passe deux-doubles-croches pour la valeur d'un demi-tems.

REMARQUE. Lorsque deux notes se trouvent sur le même degré, la première doit être séparée de la seconde, surtout si celle-ci se trouve coulée sur une ou plusieurs autres notes.

EXEMPLE.

INDICATION

p

mf

p

EXÉCUTION.

mf

p

(2)

Andantino.

418.

2^e fois.

Allegretto.

419.

1^{re} fois. 2^e fois.

1^{re} fois. 2^e fois.

f *rf* *p* *f*

This system contains two staves of music. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. There are two first endings marked '1^{re} fois.' and '2^e fois.' with repeat signs. Dynamic markings include *f*, *rf*, *p*, and *f*.

120. All^o moderato.

mf *rf* *p* *rf* *p* *mf*

This system contains two staves of music. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The tempo is marked 'All^o moderato.' and the first measure is marked '120.'. The music continues with the same rhythmic complexity. Dynamic markings include *mf*, *rf*, *p*, *rf*, *p*, and *mf*.

rf *p* *rf*

This system contains two staves of music. Dynamic markings include *rf*, *p*, and *rf*.

p *f*

This system contains two staves of music. Dynamic markings include *p* and *f*.

rf *p* *mf* *rf* *rf* *p*

This system contains two staves of music. Dynamic markings include *rf*, *p*, *mf*, *rf*, *rf*, and *p*.

1^{re} fois. 2^e fois.

mf *rf* *rf* *p* *f*

This system contains two staves of music. It features two first endings marked '1^{re} fois.' and '2^e fois.' with repeat signs. Dynamic markings include *mf*, *rf*, *rf*, *p*, and *f*.

p *rf* *p* *ff* *ff*

This system contains two staves of music. Dynamic markings include *p*, *rf*, *p*, *ff*, and *ff*. A '(2)' is written below the second staff.

ÉTUDE et valeur des doubles-croches dans les mesures composées. (Mesures ternaires.)

Dans les mesures composées, il faut pour chaque temps une noire pointée (♫), ou trois croches (♩), ou six doubles croches (♯), divisibles par tiers de temps; ce qui fait trois tiers pour la (♫), une croche pour chaque tiers (♩), ou deux doubles-croches également pour chaque tiers (♯).

All^o moderato.

124.

Dolce *rf* *p* *f* *mf* *f* *mf* *f* *p*

(9)

First system of musical notation, measures 1-5. The upper staff features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. Dynamic markings include *rf* (ritardando forte), *p* (piano), and *f* (forte). The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note rhythm.

Second system of musical notation, measures 6-10. The upper staff continues with intricate rhythmic figures. Dynamic markings include *p* and *pp* (pianissimo). The lower staff maintains the accompaniment.

122. Cantabile.
Dolce

Third system of musical notation, measures 11-15. The tempo is marked *Cantabile* and the mood *Dolce*. The upper staff has a more melodic character with slurs. Dynamic markings include *rf* and *p*. The lower staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 16-20. The upper staff shows a variety of dynamic markings: *p*, *rf*, and *f*. The lower staff accompaniment remains consistent.

Fifth system of musical notation, measures 21-25. The first two measures are marked *1^{re} fois.* and the last two *2^e fois.*. Dynamic markings include *p*. The lower staff accompaniment is present.

Sixth system of musical notation, measures 26-30. The upper staff features dynamic markings *rf*, *p*, *rf*, and *p*. The lower staff accompaniment continues.

Seventh system of musical notation, measures 31-35. The first two measures are marked *1^{re} fois.* and the last two *2^e fois.*. Dynamic markings include *rf*, *p*, and *pp*. The lower staff accompaniment is present.

DU COUP DE LANGUE DE TROMPETTE.

Indépendamment du coup de langue simple dont nous avons parlé dans le courant de cette Méthode, et que l'on indique par les monosyllabes *Tu* ou *Du*, on se sert aussi d'une autre articulation ou coup de langue, dont l'usage, tout particulier, ne peut avoir lieu isolément, c'est à dire, sans le concours des deux autres; ce coup de langue s'indique par la syllabe *Ku*, et doit s'articuler comme si la moitié de la langue touchait au palais.

La réunion ou l'analgame de ces trois monosyllabes, *Tu*, *Ku*, *Du*, produit ce qu'on appelle les coups de langue composés, usités pour les sonneries de trompettes.

Ces coups de langue sont de trois sortes et on les prononce de la manière suivante: le double coup de langue ainsi, *Tu, Ku, Du*. Le triple, *Tu, Tu, Ku, Du*. Enfin le quadruple, *Tu, Tu, Ku, Du, Du*. On les écrit de cette manière.

Le double ou Le triple ou Le quadruple ou

tu, ku, du, tu, ku, du. tu, ku, du, tu, ku, du. tu, tu, tu, ku, du, tu, tu, ku, du, tu, tu, ku, du. tu, tu, ku, du, du. tu, tu, tu, ku, du, du.

On observera toutefois que ces divers coups de langue ne peuvent être pratiqués qu'autant que les notes qui les forment se trouvent sur le même degré.

REMARQUE. Le double coup de langue est d'un effet médiocre, et l'exécution n'en est supportable qu'autant qu'il est employé dans un mouvement très animé. Le triple, est celui qui s'emploie le plus généralement à cause de son exécution brillante. Le quadruple, quoique très brillant aussi, s'emploie plus rarement, attendu les difficultés que présente la netteté de son exécution.

Ces différentes manières d'articuler facilitent beaucoup l'action de la langue en ce qu'elles permettent de pouvoir précipiter les notes avec plus de vivacité. Aussi les artistes qui pratiquent la trompette emploient-ils généralement ces divers coups de langue, surtout dans certains morceaux de musique d'un style fanfare, lequel demande particulièrement beaucoup de vigueur.

Il est essentiel que les cornistes à pistons s'exercent à acquérir ces différentes articulations afin de n'être pas arrêtés dans le cas où ils seraient appelés à jouer des parties écrites pour la trompette.

NOTA. Avant de passer aux études suivantes, l'élève devra s'exercer à prononcer dans l'embouchure les syllabes suivantes, *Tu, Ku, Du*, pour le double; *Tu, Tu, Ku, Du*, pour le triple; *Tu, Tu, Ku, Du, Du*, pour le quadruple. Afin de s'habituer à les passer également, il aura le soin de commencer à les articuler lentement, puis à en accélérer peu à peu la vitesse jusqu'à parfaite exécution.

EXERCICES SUR LE DOUBLE COUP DE LANGUE.

Bolero.

125. *f*

tu, tu, ku, du, tu, ku, du, tu. tu, ku, du, tu, tu. tu, ku, du. tu, ku, du.

tu tu tu, tu tu ku, du, tu, tu ku du

tu, tu ku, du, tu tu, tu ku, du, tu, tu, tu ku, du, tu, ku, du

EXERCICE sur le triple coup de langue des mesures simples.

Marche.

124.

f tu, tu, tu ku, du, tu, tu, ku, du, tu

tu, tu, ku, du, tu tu, tu tu, ku, du tu, tu

ff tu, tu, ku, du, tu tu ku du tu tu tu tu, tu, ku, du, tu, ku, du

tu, tu ku du tu tu ku du tu tu tu tu ku du tu tu tu tu ku du tu tu tu tu ku du

EXERCICE sur le triple coup de langue des mesures composées.

Allegretto

125.

D.C.

EXERCICE sur le quadruple coup de langue.

Bolero.

126.

ff

tu, tu, ku, du, du, tu, tu, ku, du, du, tu

tu, tu, tu, ku, du, du

Allegretto. EXERCICE résumant les différents coups de langue.

127. *mf* tu, ku, du, tu, ku, du, tu, ku, *f* du, tu, *mf* tu, tu, ku, tu, tu, tu, ku, du, tu, tu, tu, ku, du, tu, tu, tu, ku, du, du

tu, ku, du, tu, tu, ku, du, tu, —

tu, tu, ku, du, du, tu, tu, ku, du, tu, *f* tu, tu, ku, du, tu, tu, tu, ku, du, tu, *sf* *p*

tu, tu, ku, du, tu, tu, tu, ku, du, du, tu, *ff* *p*

tu, tu, ku, du, tu, tu, tu, ku, du, tu, *ff*

ÉTUDE des gammes sur tous les degrés,
dans les tons majeurs et mineurs les plus usités.

Afin d'acquérir de la légèreté dans l'articulation du coup de langue et de la souplesse dans l'exécution des différents doigtés, les gammes qui suivent devront d'abord être exécutées dans un mouvement modéré, puis, un peu plus animé, en ayant le soin de prendre la respiration après avoir posé la 1^{re} note de chaque mesure à l'endroit où est placée la virgule. (5) Chacune de ces gammes sera suivie d'un exercice sur l'accord parfait, majeur et mineur, ainsi que sur ceux de dominante et de sous-dominante avec leurs renversements.

NOTA. Afin d'habituer les lèvres à rendre tous les sons, graves ou aigus, les gammes suivantes devront être exécutées avec les divers cors de rechanges des catégories indiquées, en passant alternativement de l'un à l'autre.

CORS DE RECHANGES DU MÉDIUM.

Ut majeur.

Ut mineur.

Accord d'Ut mineur. Sous-dominante d'Ut mineur.

7^e dominante d'Ut. tonique. dominante.

CORS DE RECHANGES AIGUS.

SOL majeur. 1^{er} degré. 2^e d.

3^e d. 4^e d. 5^e d.

6^e d. 7^e d. 8^e d.

8^e d. 7^e d. 6^e d.

5^e d. 4^e d. 3^e d.

2^e d. 1^{er} d.

Accord partant de Sol majeur. Sous-dominante de Sol majeur.

7^e dominante de Sol. tonique. dominante.

SOL mineur.

1^{er} degré. 2^e d.

5^e d. 4^e d. 5^e d.

6^e d. 7^e d. 8^e d.

8^e d. 7^e d. 6^e d.

5^e d. 4^e d. 5^e d.

2^e d. 4^{er} d.

Detailed description: This section contains eight staves of musical notation for the minor scale of Sol (G). The first staff is labeled '1^{er} degré.' and '2^e d.'. The second staff is labeled '5^e d.', '4^e d.', and '5^e d.'. The third staff is labeled '6^e d.', '7^e d.', and '8^e d.'. The fourth staff is labeled '8^e d.', '7^e d.', and '6^e d.'. The fifth staff is labeled '5^e d.', '4^e d.', and '5^e d.'. The sixth staff is labeled '2^e d.' and '4^{er} d.'. The notation includes treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The notes are written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Accord parfait de Sol mineur Sous-dominante de Sol mineur

7^e dominante de Sol tonique dominante

Detailed description: This section shows three staves of musical notation for chords in the key of Sol mineur. The first staff shows the 'Accord parfait de Sol mineur' (G-Bb-D) and the 'Sous-dominante de Sol mineur' (Eb-G-Bb). The second staff shows the '7^e dominante de Sol' (F#-A-C) and the 'tonique' (G-Bb-D). The third staff shows the 'dominante' (Bb-D-F#). The notation includes treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature.

CORS DE RECHANGES GRAVES.

MI mineur.

1^{er} degré. 2^e d.

5^e d. 4^e d. 5^e d.

Detailed description: This section contains three staves of musical notation for the minor scale of Mi (E). The first staff is labeled '1^{er} degré.' and '2^e d.'. The second staff is labeled '5^e d.', '4^e d.', and '5^e d.'. The notation includes treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The notes are written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

4^e d. 5^e d.

2^e d. 1^{re} d.

Accord parfait de Mi mineur Sous-dominante de Mi mineur

7^e dominante de Mi tonique, dominante.

Mi b majeur. 1^{er} degré. 2^e d.

5^e d. 4^e d. 5^e d.

4^e d. 5^e d.

2^e d. 1^{re} d.

Accord parfait de Mi b majeur Sous-dominante de Mi b majeur

7^e dominante de Mi b tonique, dominante.

CORS DE RECHANGES DU MÉDIUM.

RÉ majeur. 1^{er} degré, 2^e d., 3^e d., 4^e d., 5^e d., 4^e d., 3^e d., 2^e d., 1^{er} d.

Accord parfait de Ré majeur Sous-dominante de Ré majeur

7^e dominante de Ré tonique dominante

RÉ mineur. 1^{er} degré, 2^e d., 3^e d., 4^e d., 5^e d., 4^e d., 3^e d., 2^e d., 1^{er} d.

Accord parfait de Ré mineur Sous-dominante de Ré mineur

7^e dominante de Ré tonique dominante

CORS DE RECHANGES AIGUS.

Si b majeur. 1^{er} degré. 2^e d. 3^e d.

4^e d. 5^e d. 4^e d.

5^e d. 2^e d. 1^{er} d.

Accord parfait de Si b majeur Sous-dominante de Si b majeur

7^e dominante de Si b tonique dominante

La mineur. 1^{er} degré. 2^e d. 3^e d.

4^e d. 5^e d. 4^e d.

5^e d. 2^e d. 1^{er} d.

Accord parfait de La mineur Sous-dominante de La mineur

7^e dominante de La tonique dominante

ÉTUDE DE LA SYNGOPE DE CROCHE DANS LES MESURES SIMPLES (Binaires)

On reconnaît une syncope de croche, quand elle se trouve entourée de deux doubles-croches.

Deux doubles-croches sur le même degré et unies par une liaison forment aussi une syncope de croche.

La note qui fait la syncope doit être accentuée plus fortement que celle qui la précède et que celle qui la suit. On doit aussi séparer la syncope de la note qui la précède, et non de celle qui la suit, sur laquelle elle fait sa résolution.

Pour mesurer exactement les syncopes de croches, il faut, en marquant la mesure, compter des quarts de tems; le 1^{er} quart sur la double-croche qui précède la syncope, le 2^e et le 3^e sur la croche qui fait syncope, et le 4^e quart sur la double-croche qui la suit. On reconnaît que la syncope est régulière, quand les notes qui l'entourent en égalent la valeur.

EXEMPLE.

Quarts de tems 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 +

demi tems 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 +

On voit d'après cet exemple, qu'en marquant des demi-tems, la croche qui fait la syncope se trouve coupée en deux parties égales, et qu'en marquant des quarts de tems, la syncope égale la valeur de celle qui la précède avec celle qui la suit.

La respiration ne doit se prendre qu'après avoir posé la note qui fait syncope, à moins que celle-ci ne fasse sa résolution en coulant sur les notes suivantes.

PREMIÈRE LECTURE des syncopes de croches.

All.^o moderato.

123.

(2)

First system of musical notation, measures 1-3. The music is in treble and bass clefs. Dynamics include *f*, *mf*, and *rf*. There are various articulation marks such as accents and slurs.

Second system of musical notation, measures 4-6. Dynamics include *p*, *rf*, and *f*. The notation continues with complex rhythmic patterns and articulation.

Andantino.

429

Third system of musical notation, measures 7-12. The tempo is marked *Andantino*. The music is in treble and bass clefs. Dynamics include *mf*. Measure 7 is marked with a *S* (Sforzando) dynamic.

Fourth system of musical notation, measures 13-18. Dynamics include *f*, *p*, and *rf*. The system concludes with a double bar line and the word *FIN.* above the staff.

Fifth system of musical notation, measures 19-24. Dynamics include *f*. The notation features complex rhythmic figures and articulation.

Sixth system of musical notation, measures 25-30. Dynamics include *rf*. The system concludes with a double bar line and the word *D.C.* below the staff.

130. *Larghetto.*

mf

Cresc: *f* *rf* *p* *cf*

1^{re} fois.

2^e fois. *mf*

p *Cresc:* *f*

ÉTUDE DE LA SYNCOPE DE CROCHE DANS LES MESURES COMPOSÉES (Ternaires)

Les syncopes de croches dans les mesures composées, ne diffèrent de celles des mesures simples, que par la manière de les mesurer: leurs caractères, leurs règles, prescrites au précédent article, sont applicables à tous les Rythmes. Ainsi pour mesurer exactement les syncopes de croches dans les mesures composées, on devra, en marquant la mesure, compter des tiers de tems; la note qui fait syncope doit toujours être coupée par un tiers de tems, la note suivante ne doit être attaquée qu'après avoir frappé un autre tiers.

EXEMPLE.

tiers de tems 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

tems 1 2 3 4

131. *Grazioso.*

Dolce

f *p* *sf*

1. Musical system (measures 1-3). The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*.

2. Musical system (measures 4-6). The right hand continues with intricate sixteenth-note passages. Dynamics include *mf* and *f*.

3. Musical system (measures 7-9). The first ending (1^{re} fois) is marked *p*, and the second ending (2^e fois) is marked *mf*.

4. Musical system (measures 10-12). The right hand's sixteenth-note pattern intensifies. Dynamics include *mf*, *f*, and *rf*.

5. Musical system (measures 13-15). The right hand features a *Cresc.* leading to *f*, followed by a *Decresc.* section. The left hand has a *p* dynamic.

6. Musical system (measures 16-18). The right hand has a *Cresc.* leading to *f*, followed by a *Decresc.* section. The left hand has a *rf* dynamic.

Larghetto.

132.

Musical score for piano, measures 132-139. The score is in 6/8 time and consists of two staves. The tempo is marked 'Larghetto'. The first measure (132) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piece features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics fluctuate throughout, including *f*, *p*, and *rf* (ritardando forte). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

155 *Adagio.*
Dolce

Four systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass staff. The first system includes dynamics markings *f*, *mf*, and *f*. The second system includes *rf* and *rf*. The fourth system includes the instruction *Diminuendo*.

ÉTUDE DES TRIOLETS DE DOUBLES-CROCHES DANS LES MESURES SIMPLES (Binaires)

Quand il y a un 3 ou un 6 posé sur des doubles-croches, le 3 marque qu'il faut faire trois doubles-croches pour la valeur de deux, et le 6 indique qu'il faut en faire six pour la valeur de quatre; c'est à dire, passer ces valeurs dans le même espace de tems et sans changer le mouvement indiqué à la mesure.

Règle générale. Pour mesurer exactement les triolets de doubles-croches, on devra, dans les mesures simples, marquer la mesure par demi-tems, et passer sur chaque demi-tems un triole, ou deux doubles-croches.

EXEMPLE.

EXEMPLE. *demi-tems* 1 2 3 4 5 6

PREMIÈRE LECTURE des triolets de doubles-croches.

134.

All.º moderato.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the upper staff.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the upper staff.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the accompaniment. Dynamic markings of *f* (forte) are present in both staves.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the upper staff.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the accompaniment. Dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) are present in the upper staff.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the upper staff. The word *Cresc:* (Crescendo) is written in the lower staff.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the accompaniment. Dynamic markings of *f* (forte) and *ff* (fortissimo) are present in the upper staff.

Grazioso.

135.

The musical score is written for piano in 2/4 time, marked "Grazioso". It consists of seven systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mf*. The piece is characterized by intricate rhythmic patterns, including frequent triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings vary throughout, including *f*, *p*, and *nf*. The score concludes with a double bar line and repeat dots. The number "135." is printed to the left of the first system.

Allegro.

150.

Musical score for piano, measures 150-159. The score is written in G major (one flat) and 3/4 time. It consists of seven systems of two staves each. The first system is marked with a treble clef and a 3/4 time signature. The music features a variety of dynamics including *p*, *f*, *mf*, and *ff*. The piece concludes with a double bar line and a fermata. The number '150.' is printed at the beginning of the first system.

ÉTUDE DES TRIOLETS DE DOUBLES-CROCHES DANS LES MESURES COMPOSÉES (Ternaires)

Pour mesurer exactement les triolets de doubles-croches dans les mesures composées, il faut, en battant la mesure, marquer des tiers de temps, et passer sur chaque tiers un triolet de doubles-croches ou de valeurs équivalentes.

EXEMPLE.

And.^{te} cantabile.

137.

Dolce

rf

p

First system of musical notation, measures 1-4. Treble and bass staves. Dynamics: *p* (piano) and *f* (forte).

Second system of musical notation, measures 5-8. Treble and bass staves. Marking: *Smorzendo*.

Third system of musical notation, measures 9-12. Treble and bass staves. Markings: *Andantino.* and *Dolce*. Measure number 138 is written on the left.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble and bass staves. Markings: *Cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *p* (piano). Rehearsal marks for 1^{re} fois and 2^e fois are present.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Treble and bass staves. Dynamics: *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

Sixth system of musical notation, measures 21-24. Treble and bass staves. Dynamics: *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *tf* (trifortissimo).

Seventh system of musical notation, measures 25-28. Treble and bass staves. Dynamics: *p* (piano) and *Cresc.* (crescendo).

ÉTUDE ET VALEUR DE LA TRIPLE-CROCHE DES MESURES SIMPLES (Binaires)

La valeur d'une triple-croche est un 52^{me} de Ronde, un 16^{me} de Blanche, un 8^{me} de Noire, un quart de Croche ou un demi-quart de double Croche; c'est à dire, que l'on passe 52 triples-croches pour une Ronde, 16 pour une Blanche, 8 pour une Noire, 4 pour une Croche et 2 pour une double Croche. Le silence d'une triple-croche se nomme demi-quart de soupir ($\frac{1}{8}$) et sa valeur égale un demi-quart de tems.

Pour faciliter l'exécution et la distribution de cette valeur de note, on devra, dans les mesures simples, diviser les tems en deux parties égales, par cette division, on passe quatre-triples croches par demi-tems.

EXEMPLE.

PREMIÈRE LECTURE de triples croches dans les mesures simples.

139. And.^{te} cantabile.

First system of musical notation, measures 1-3. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *rf*, *p*, *rf*, *p*, *f*, and *p*.

Second system of musical notation, measures 4-6. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages. Dynamics include *rf*, *f*, and *p*.

Third system of musical notation, measures 7-9. The right hand has a more melodic line with some sixteenth-note runs. Dynamics include *ff*.

Andante.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. The tempo is marked *Andante*. The right hand has a more spacious sixteenth-note pattern. Dynamics include *mf*, *rf*, and *rf*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. The right hand continues with sixteenth-note patterns. Dynamics include *mf* and *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Sixth system of musical notation, measures 16-18. The right hand has a melodic line with some sixteenth-note runs. Dynamics include *rf*, *mf*, and *f*. The system is divided into two sections: *1^{re} fois.* and *2^e fois.*

ÉTUDE ET VALEUR DE LA TRIPLE-CROCHE DES MESURES COMPOSÉES (Ternaires)

Dans les mesures composées on passe 48 triples-croches pour une ronde pointée, 24 pour une blanche pointée, 12 pour une noire pointée, 4 pour une croche et 2 pour une double-croche. Le silence équivalent (3) égale ici un 12^{me} de tems.
 En divisant les tems des mesures ternaires en trois parties égales, on passe quatre triples-croches par tiers de tems.

EXEMPLE.

144. *Larghetto.*

ÉTUDE ET VALEUR DE LA DOUBLE-CROCHE POINTÉE.

La double-croche pointée vaut trois triples-croches
 Deux pour la double-croche et une pour le point



Pour mesurer exactement les doubles-croches pointées, on devra, en marquant la mesure passer une double-croche pointée et une triple-croche par demi ou tiers de tems.

NOTA. Les règles prescrites pour l'exécution des croches pointées, (voyez page N° 12) sont applicables à l'exécution des doubles-croches pointées, en diminuant toutefois leur valeur de moitié.

Indication. *Indication.*

EXEMPLE. *EXEMPLE.*

Execution. *Execution.*

articulation *articulation*

du — du, tu, du, tu, du — du, tu, du, tu, du — du, tu, du, tu, du

PREMIERE LECTURE des doubles-croches pointées dans les mesures simples.

Larghetto

142

mf rf

f p rf

p rf f mf rf

mf f

rf f p f rf

Allegretto.

145.

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked *Allegretto*. It consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The piece begins with a *mf* dynamic. The first system shows a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note accompaniment in the left. The second system features a *f* dynamic in the right hand and *mf* in the left. The third system has *f* in the right hand and *mf* in the left. The fourth system is marked *mf* in the right hand and *mf* in the left. The fifth system has *f* in the right hand and *mf* in the left. The sixth system features *p* in the right hand and *f* in the left. The seventh system concludes with *f* in the right hand and *ff* in the left. The piece ends with a double bar line.

All^o moderato.

144

mf

cf f mf f mf

f f mf

f ff

FIN. p

f p f

Musical score for piano, measures 1-15. The score is in G major (one flat) and 6/8 time. It features a complex rhythmic pattern of dotted eighth and sixteenth notes. Dynamics include *rf*, *p*, and *f*.

LECTURE des doubles-croches pointées dans les mesures composées.

Andantino.

445.

Musical score for piano, measures 16-20. The score is in G major (one flat) and 6/8 time. It features a complex rhythmic pattern of dotted eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* and *rf*.

Musical score for piano, measures 21-25. The score is in G major (one flat) and 6/8 time. It features a complex rhythmic pattern of dotted eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p* and *rf*.

Musical score for piano, measures 26-30. The score is in G major (one flat) and 6/8 time. It features a complex rhythmic pattern of dotted eighth and sixteenth notes. Dynamics include *rf* and *f*.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is visible in the second measure of the upper staff.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a dense texture of beamed sixteenth notes. The lower staff continues the accompaniment. A *Cresc.* (Crescendo) marking is present in the first measure, followed by dynamic markings of *f* (forte) and *rf* (ritardando forte).

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff includes a triplet of eighth notes in the first measure. The lower staff has a steady accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) and *rf* (ritardando forte).

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a series of beamed sixteenth notes. The lower staff has a consistent accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte) and *ff* (fortissimo).

Fifth system of musical notation, starting with the measure number 146. It consists of two staves. The tempo is marked *Larghetto*. The upper staff begins with a *Dolce* (dolce) marking, followed by *rf* (ritardando forte). The lower staff has a steady accompaniment.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a steady accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) and *rf* (ritardando forte).

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with frequent sixteenth-note patterns. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of the second measure.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with dynamic markings of *p*, *f*, and *rf*. The lower staff maintains the rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has dynamic markings of *p* and *rf*. The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has dynamic markings of *p*, *rf*, *p*, and *rf*. The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has dynamic markings of *p*, *rf*, *f*, *p*, and *f*. The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has dynamic markings of *p*, *pp*, and *ff*. The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

DE L'APPOGGIATURE SIMPLE OU PETITE NOTE DE GOUT.

L'appoggiature ou petite note, est un agrément sur l'expression duquel beaucoup de musiciens se trompent, quand ils croient devoir l'exécuter sur la valeur de la note qui en est affectée, en diminuant de moitié la durée de celle-ci. Cette erreur vient sans doute de ce que nos anciens maîtres italiens, pour distinguer les notes réelles d'un accord d'avec celles qui étaient en dehors, écrivaient ces dernières avec des petites notes auxquelles on donnait conventionnellement une nuance toute particulière, et auxquelles aussi on supposait une valeur réelle qui équivalait alors à la moitié de la grande note suivante.

EXEMPLE.

INDICATION
en petites notes.

EXÉCUTION
en notes ordinaires.

Basse chiffrée.

Nos grands maîtres modernes, considérant l'inutilité d'écrire des notes dont l'effet supposait des valeurs réelles, et comprenant aussi la nécessité de rendre aux signes musicaux leurs véritables significations afin d'arriver à une exécution simple et facile, ont senti le besoin d'écrire l'appoggiature de deux manières: 1^o en notes ordinaires; 2^o avec des petites notes. Dans le premier cas, l'appoggiature considérée comme suspension ou retard de l'accord, doit nécessairement être exécutée avec les valeurs et les nuances prescrites par le compositeur; dans le deuxième, l'appoggiature écrite en petites notes, doit être considérée comme note de goût ou de broderie. La valeur de cette petite note peut varier selon le caractère et le mouvement d'un morceau, et aussi à cause de la valeur plus ou moins grande de la note ordinaire qui la suit.

Règle générale. La petite note est brève ou précipitée quand elle est placée sur une note de courte durée ou dans un mouvement vif. Dans ce cas, on la passe légèrement en en prenant la valeur sur la grande note précédente.

EXEMPLE.

Allegro.

INDICATION.

EXÉCUTION.

On l'exécute moins brève quand elle se trouve placée sur une note de longue durée ou dans un mouvement lent. Alors, une partie de sa valeur peut être prise sur la note précédente, et l'autre partie sur la grande note suivante. On observera cependant, que, par exception, quand la petite note se trouve précédée d'une grande note d'une valeur très brève et suivie au contraire d'une autre grande note de longue durée, la valeur entière de la petite note se prend sur cette dernière.

EXEMPLE.

Andante.

Dolce

INDICATION.

EXÉCUTION.

Le mot *appoggiature* vient du verbe italien *appoggiare*, et signifie appuyer: on voit assez par cette indication, l'expression et la nuance qui lui convient.

L'*appoggiature* écrite en grosses notes, se place ordinairement sur le tems fort de la mesure ou sur la partie forte d'un tems. (Voyez la 2^e ligne du 1^{er} exemple ci-dessus, où les *appoggiatures* écrites en notes ordinaires sont indiquées par une croix x.)

L'*appoggiature* écrite en petites notes se place indistinctement sur tous les tems, et peut être placée à un degré au-dessus ou au-dessous de la grande note suivante. Placée au-dessus, elle se résout en descendant et peut se trouver à un ton ou à un demi-ton de la grande note qui suit, c'est-à-dire, qu'on doit alors l'exécuter avec des notes semblables à celles qui se trouvent dans la gamme du ton ou l'on est. On remarquera en outre, que, pour donner plus d'élégance et de légèreté à l'exécution de la petite note, on doit la couler sur la note suivante. Il arrive aussi parfois qu'on doit la couler sur la grande note précédente en même tems que sur la suivante. Cet effet a lieu surtout, quand la petite note se trouve entre deux grandes placées sur le même degré.

EXEMPLE de l'*appoggiature* placée au-dessus, se résolvant en descendant.

Andantino.

INDICATION.

EXÉCUTION.

ÉTUDE de l'*appoggiature* simple placée au-dessus.

147. Andantino.

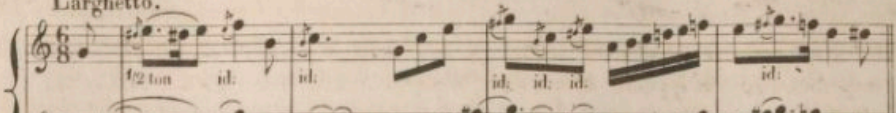
Dolce


Retournez à la basse d'accompagnement de la 16^e leçon. Revenez ensuite à la 148^e pour continuer la lecture de l'*appoggiature* placée au-dessous.

L'appoggiature placée au-dessous se résout en montant, et s'enchaîne presque toujours par un demi-ton sur la grande note suivante. Dans ce cas, la petite note représente une note sensible occasionnée par des accidents en dehors de la gamme du ton où l'on est. On remarquera aussi qu'elle doit être accentuée plus fortement que l'appoggiature placée au-dessus.

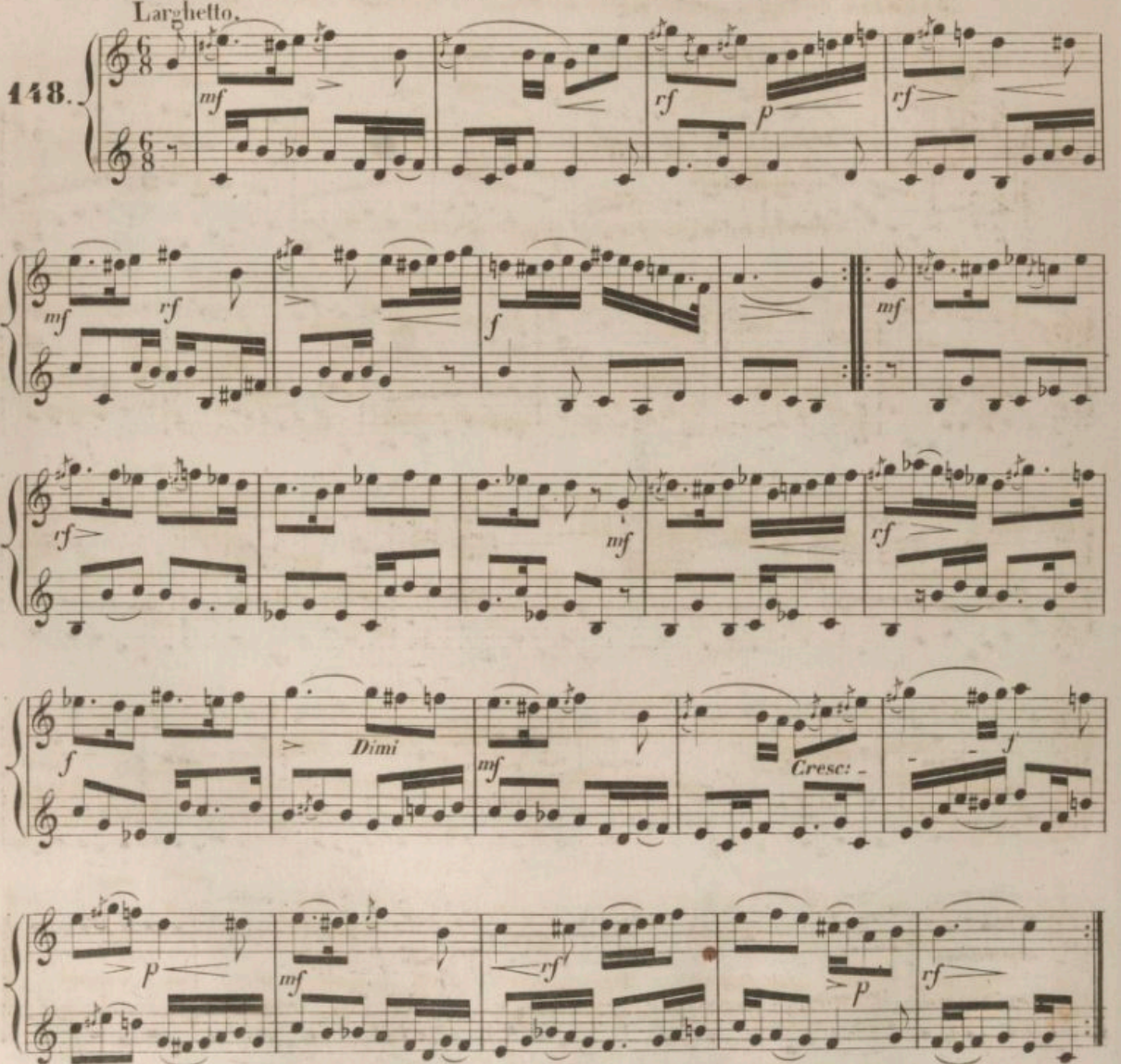
EXEMPLE de l'appoggiature placée au-dessous, se résolvant en montant.

Larghetto.

INDICATION. 

EXÉCUTION. 

ÉTUDE de l'appoggiature simple placée au-dessous.

448. 

Larghetto.

mf *rf* *p* *rf*

mf *rf* *f* *mf*

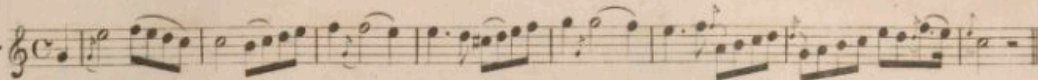
f *Dimi* *mf* *Cresc:*

p *mf* *rf* *p* *rf*

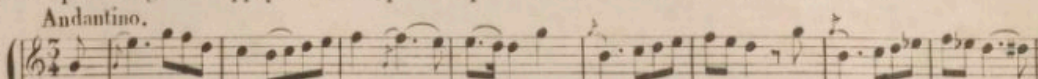
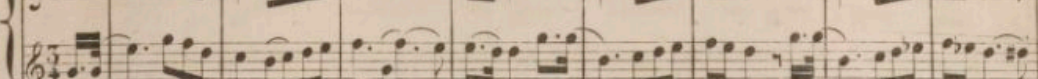

DU PORTAMENTO, OU PORT-DE-VOIX.

On voit quelquefois des petites notes présenter des intervalles plus grands que le ton au-dessus ou le demi-ton au-dessous. Ces petites notes se nomment portamento (portez les sons.)

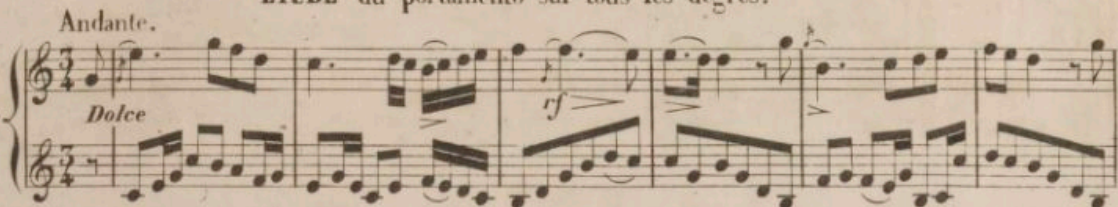
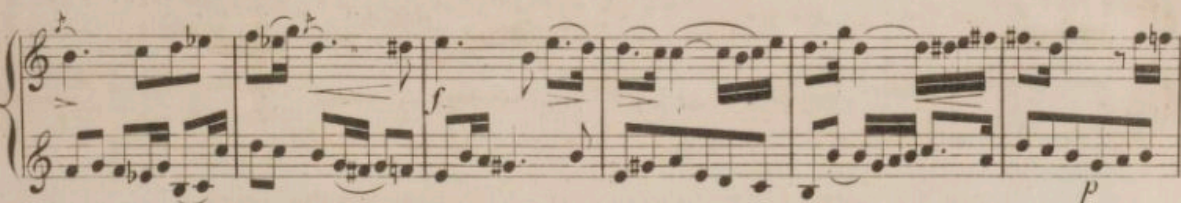
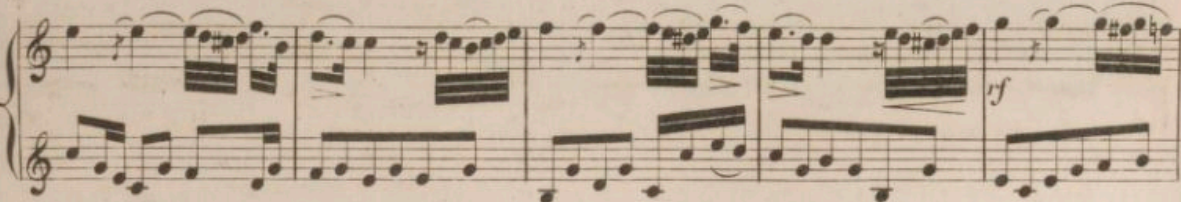
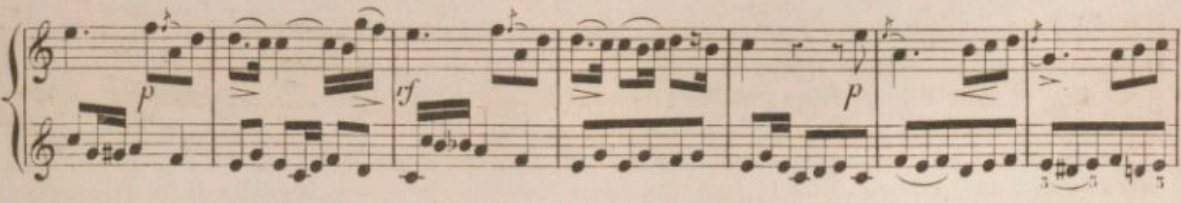
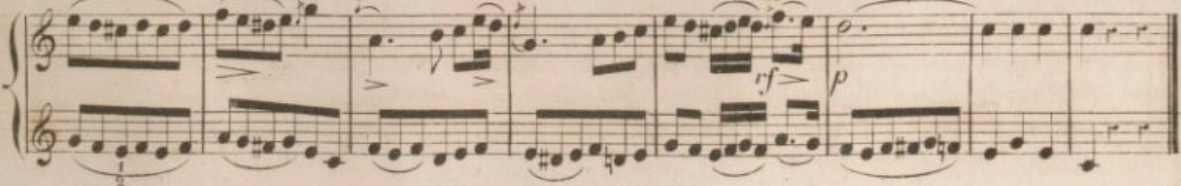
On remarquera que cet agrément peut décrire tous les intervalles: C'est ce qui le distingue de la petite note ordinaire.

EXEMPLE. 

La valeur de cet agrément se prend aussi sur la note précédente, et son exécution consiste à donner à cette petite note un léger coup de langue, en appuyant le son, pour le porter ensuite en coulant sur la note suivante.

Indication. *Andantino.* 
 EXEMPLE. 
 Exécution. 

ÉTUDE du portamento sur tous les degrés.

149. *Andante.* *Dolce* 





150. Allegretto.

DE LA DOUBLE-APPOGGIATURE, OU DOUBLE PETITE NOTE.

La double-appoggiature est de plusieurs sortes; elle est composée de deux petites notes conjointes ou disjointes, pouvant se résoudre en montant ou en descendant.

De même que l'appoggiature simple, elle peut être placée au-dessus ou au-dessous de la note ordinaire.

EXEMPLE de la double-appoggiature conjointe, en montant et en descendant.

Lorsque la double-appoggiature se présente par degrés conjoints, soit en montant, soit en descendant, la 1^{re} petite note représente continuellement une appoggiature simple, et la 2^e une note intégrante de l'accord ou une note de passage.

La durée régulière de cet agrément peut être comparée à la valeur réelle de deux triples-croches prises rigoureusement sur la note ordinaire qui les précède.

La manière de rendre l'appoggiature double, consiste à glisser légèrement par un coulé sur les deux petites notes, afin d'arriver à ne fixer le son que sur la grande note suivante; toutefois, on devra se conformer aux règles d'accentuations prescrites pour l'exécution de l'appoggiature simple, c'est à dire, que la 1^{re} petite note étant ici considérée comme une appoggiature simple, doit, dans ce cas, être accentuée plus fortement que la 2^e.

On remarquera aussi, que, lorsque la double-appoggiature conjointe se trouve placée entre deux notes ordinaires, pouvant s'enchaîner régulièrement avec les deux petites notes par degrés également conjoints, soit en montant, soit en descendant, cette double appoggiature doit être coulée sur les deux notes ordinaires qui l'entourent, en observant également les règles d'accentuations indiquées ci-dessus.

EXEMPLE de la double-appoggiature conjointe placée au-dessus et se résolvant en descendant.

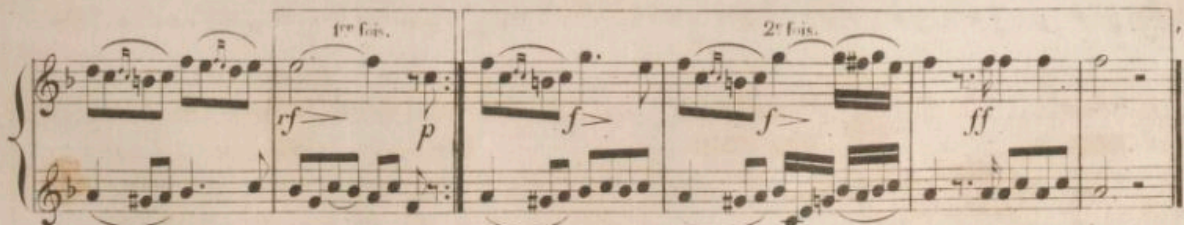
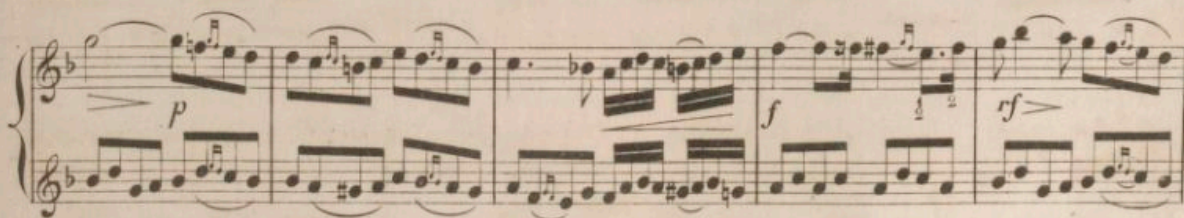
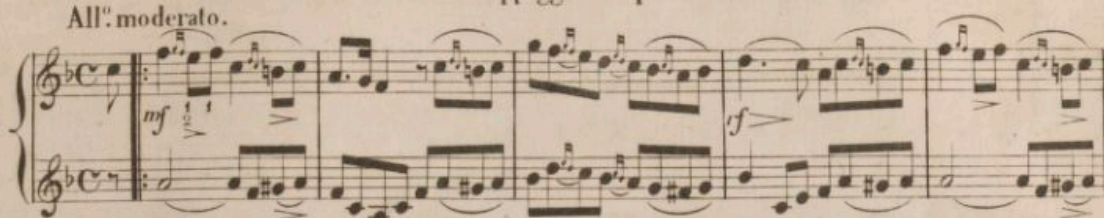
All^o moderato

INDICATION. 

EXÉCUTION. 

ÉTUDE de la double-appoggiature placée au-dessus.

151. All^o moderato.



EXEMPLE de la double-appoggiature conjointe placée au-dessous et se résolvant en montant.

Andantino

INDICATION. 

EXECUTION. 

temps
demi temps

ÉTUDE de la double-appoggiature placée au-dessous.

152. Andantino

Dolce *rf* *Cresc:* *f*



f *mf* *rf* *f* *p* *rf* *p* *rf* *p* *rf* *p* *pp*

DE LA DOUBLE-APPOGGIATURE DISJOINTE.

La double-appoggiature disjoints se compose également de deux petites notes, formant de l'une à l'autre, une distance de tierce, ou majeure, ou mineure, ou diminuée.

EXEMPLE.

3^e mineure. id. 3^e majeure. 3^e mineure. id. 3^e diminuée.

Dans ce cas, cet agrément représente réellement deux appoggiatures simples, et peut être placée dans le même ordre que celles-ci, c'est à dire; la 1^e petite note au-dessus, et la 2^e au-dessous de la grande note précédente ou suivante, et *vice versa*: c'est ce qui distingue cet agrément de la double-appoggiature conjointe.

La double-appoggiature disjoints peut également se résoudre en montant ou en descendant sur tous les degrés, en observant pour son exécution les règles de valeurs et d'accentuations prescrites à la double-appoggiature conjointe.

EXEMPLE de la double-appoggiature disjoints.

Larghetto.

INDICATION.

EXÉCUTION.

ÉTUDE de la double-appoggiature disjoints placée au-dessus et au-dessous.

Larghetto.

153.

Dolce *rf* *p* *rf* *p*

1^{re} fois. 2^e fois.

mf *rf* *mf* *rf* *p*

f *f* *rf* *ff*

Résumé des trois études précédentes.

154. All^o moderato

Dolce *f* *p* *f* *f Dim*

f *f* *p*

f *f* *p* *f*

f *p*

f *f* *p* *Cresc.*

Smorzando

Les ouvrages Classiques qui ont paru jusqu'à ce jour ont omis, en traitant le gruppetto, d'assigner à cet agrément des règles qui puissent fixer d'une manière certaine le rang et le degré de vitesse qu'exige son exécution.

Il résulte de cette lacune, à l'occasion du gruppetto, que les élèves, n'étant guidés par aucun principe rythmique, restent toujours dans une incertitude complète, et ne parviennent à en rendre l'exécution supportable qu'à force de travail et d'expérience; encore faut-il qu'ils soient doués de beaucoup d'intelligence et de goût. Aussi, la plupart d'entre-eux, dépourvus de ces qualités si essentielles, ne l'exécutent-ils qu'imparfaitement, et souvent même d'une manière si bizarre, que l'effet qu'ils produisent alors, dénature et détruit totalement le sens d'une mélodie.

Le désir de combler cette lacune en arrivant à donner des règles sûres pour vaincre ce vice d'exécution m'a conduit à de nombreuses recherches.

La théorie pratique m'a démontré l'utilité de présenter une série d'exemples dans lesquels le gruppetto sera mis en regard des valeurs réelles, et traité sur les diverses figures de notes.

Pour démontrer d'une manière simple et facile la valeur exacte du gruppetto et ses moyens d'exécution, nous le présenterons dans les exemples suivants écrit sur deux portées. La portée supérieure marquera simplement la manière de l'écrire, et la portée inférieure représentera en grosses notes, les valeurs réelles, que nous diviserons en demi ou en tiers de tems, afin d'en préciser l'exécution. Pour distinguer les notes formant gruppetto d'avec celles qui sont étrangères à cet agrément, nous employerons des virgules (**) qui en marqueront la séparation.

Chacun de ces exemples sera suivi d'une leçon, qui, pratiquée avec soin et en observant les règles de la théorie, permettra aux élèves d'avancer d'un pas assuré et rapide dans une bonne voie d'exécution.

Le gruppetto est un groupe de petites notes dont on se sert pour orner certaines notes d'un passage mélodique. On en compte de deux espèces: la première est composée de trois petites notes conjointes, prises, non sur la valeur de la note qui en est affectée, mais sur le tems qui précède cette note.

Le gruppetto de la 1^{re} espèce peut se faire en montant et en descendant. Dans les deux cas il peut donner une tierce mineure ou diminuée, mais jamais majeure.

EXEMPLE du gruppetto de la 1^{re} espèce en montant et en descendant.

The example shows two staves. The top staff is labeled 'en montant' and the bottom 'en descendant'. Both staves show a sequence of notes with a gruppetto of three notes above each. Below the notes, intervals are labeled: '3^e mineure.', '3^e diminuée.', '3^e diminuée.', and '3^e mineure.'

Afin d'exécuter avec expression cet agrément, on doit l'articuler légèrement; mais la première de ces notes doit être accentuée plus fortement, et soutenue plus longuement que les deux autres.

Remarque. La 1^{re} petite note du gruppetto en montant, se place toujours un degré au-dessous, et peut être à la distance d'un ton ou d'un demi-ton de la grande note précédente; la 3^e petite note se place un degré au-dessus, et également à une distance d'un ton ou d'un demi-ton de la grande note de résolution. La 2^e petite note représente constamment la grande note préparatoire et celle de résolution, et prend naturellement la tonalité de l'une et de l'autre.

Cet agrément exécuté en montant ou en descendant, équivaut continuellement à la valeur d'un triolet de triples croches, pris sur la valeur de la grande note préparatoire. Par conséquent, dans les mesures simples, on passe le gruppetto de la 1^{re} espèce sur le dernier quart de tems de la grande note préparatoire.

EXEMPLE du gruppetto en montant.

The example shows three measures. Above each measure is a label: 'Posé sur la valeur d'une blanche.', 'Posé sur la valeur d'une noire.', and 'Posé sur la valeur d'une croche.'. Below each measure are two staves: 'Indication.' and 'Exécution.'. The 'Exécution.' staff shows fingerings (1, 2, 3) and a '(2)' below the first measure.

ÉTUDE du gruppetto de la première espèce en montant.

155. *Andantino*

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system is marked with a forte *f* dynamic and the tempo *Andantino*. The second system is marked with a forte *f* dynamic. The third system features a piano *p* dynamic in the first measure, followed by a crescendo *Cresc* leading to a forte *f* dynamic. The fourth system starts with a mezzo-forte *mf* dynamic, followed by a forte *f* dynamic and a piano *p* dynamic. The fifth system begins with a mezzo-forte *mf* dynamic, followed by a forte *f* dynamic and a piano *p* dynamic. The sixth system is marked with a forte *f* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

La 1^{re} petite note du gruppetto en descendant se place toujours un degré au dessus de la grande note préparatoire, et peut être aussi à la distance de celle-ci, d'un ton ou d'un demi-ton. La 3^e petite note se place un degré au-dessous et se trouve presque toujours à une distance d'un demi-ton de la grande note de résolution. De même, dans l'exemple précédent, la 2^e petite note se trouve placée sur le même degré que la grande note préparatoire et de résolution, et représente la tonalité de l'une et de l'autre.

Dans les mesures composées, on passe le gruppetto de la 1^{re} espèce sur le dernier demi-tiers de temps de la grande note préparatoire.

EXEMPLE du gruppetto en descendant.

Posé sur la blanche pointée Posé sur la noire pointée Posé sur la croche

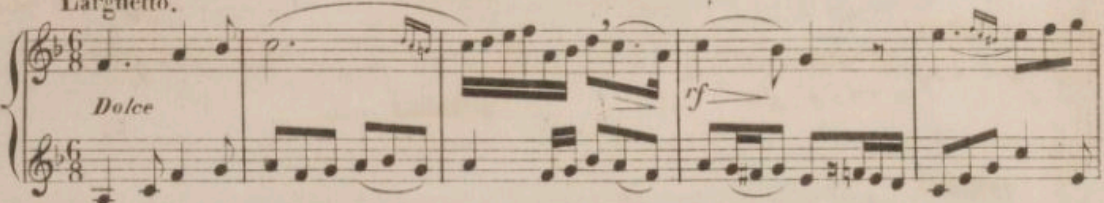
INDICATION. 

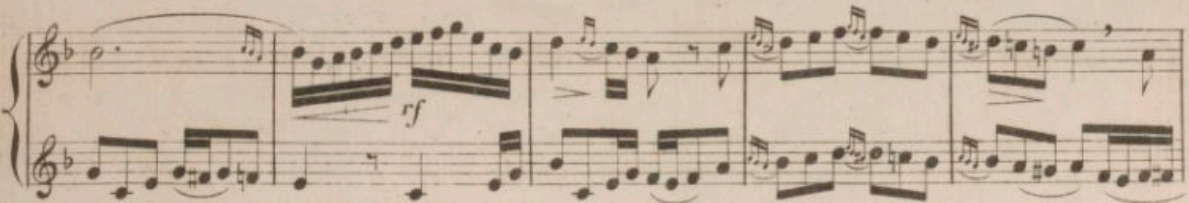
EXÉCUTION. 

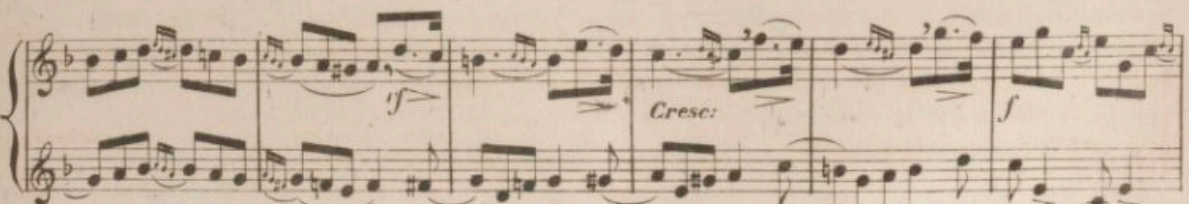
Tiers de temps 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

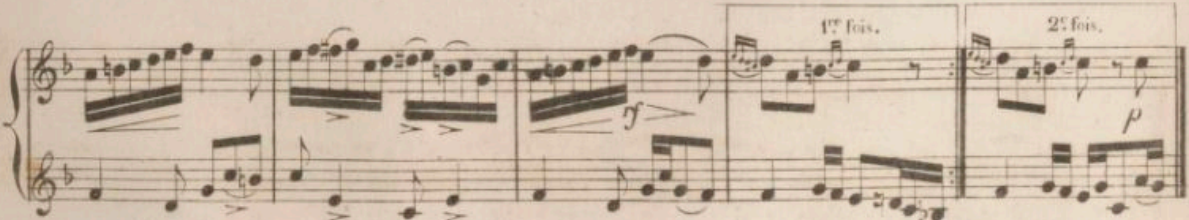
ÉTUDE du gruppetto de la 1^{re} espèce en descendant.

Larghetto.

156. *Dolce* 

rf 

rf *Cresc.* *f* 

f *1^{re} fois.* *2^e fois.* *p* 

On emploie souvent pour la terminaison des phrases mélodiques une espèce de gruppette formé aussi de trois petites notes prises également sur la précédente. Ce gruppette diffère des deux autres en ce que les deux premières petites notes représentent un intervalle disjoint pouvant donner tierce mineure ou diminuée, la 1^{re} placée au-dessous et la 2^e au-dessus, susceptibles l'une et l'autre de se trouver à une distance d'un ton ou d'un demi-ton de la grande note préparatoire. La 3^e petite note se trouve alors placée sur le même degré que cette note préparatoire, et, par exception, elle peut se résoudre en montant ou en descendant. La valeur de cet agrément équivaut aussi à un triolet de triples croches pris sur la grande note préparatoire.

EXEMPLE du gruppette de terminaison.

Posé sur la blanche Posé sur la noire

Indication,

Exécution,

And^{te} moderato.

457.

Musical score for piano, measures 457-464. The score is in common time (C) and consists of two staves. The tempo is marked "And^{te} moderato." The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). The piece features intricate sixteenth-note patterns in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A crescendo is marked in measure 464. The score concludes with a repeat sign.

Résumé des trois études précédentes.

158. All.^o moderato

f *p* *mf* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *mf* *f*

p *mf* *f*

DU GRUPPETTO DE LA 2^e ESPECE.

Le gruppetto de la 2^e espèce se compose de quatre petites notes conjointes, et alors il peut donner tierce majeure, mineure ou diminuée, selon le mode et le degré de la gamme sur laquelle il se trouve placé.

EXEMPLE.

On voit par cet exemple que la 1^{re} note du gruppetto se place toujours un degré au-dessus de la grande note précédente, et la 5^e un degré au-dessous; elles peuvent aussi, l'une et l'autre, être à la distance d'un ton ou d'un demi ton de la grande note. La 2^e et la 4^e petite note se trouvent constamment sur le même degré, et représentent toujours la grande note préparatoire.

On indique aussi le gruppetto de la 2^e espèce par un signe abrégé (\approx) sur lequel on place quelquefois un \flat ou un \sharp pour indiquer l'altération que doit subir sa troisième note.

Par exception, l'accent qui fait subir cette altération à la 3^e note du gruppetto, ne peut, dans aucun cas, altérer la tonalité des grandes notes du même nom dans une mesure quelconque.

L'expression de cet agrément consiste à considérer sa 1^{re} note comme une appoggiature simple, c'est à dire, qu'on doit l'exécuter en appuyant sur la 1^{re} note, et en glissant ensuite légèrement et par degré d'affaiblissement, sur les trois autres. Dans tous les cas, les petites notes formant gruppetto doivent s'exécuter en liant les sons sur la note préparatoire, on doit surtout éviter avec soin de respirer entre la dernière note du gruppetto et celle qui suit.

Nota. L'exécution du gruppetto de la 2^e espèce, celles de sa préparation et de sa terminaison, présentent quelquefois des difficultés si graves par rapport au doigté naturel de l'instrument, qu'il devient indispensable, avant de traiter de la valeur de cet agrément, de démontrer par un tableau, qu'il suffit quelquefois d'une simple modification dans ce doigté pour que ces difficultés deviennent praticables et même faciles.

Remarque. Dans le tableau suivant nous ne présenterons que les gruppetti dont l'exécution exige une modification de doigté; ceux dont il n'est pas question devront se faire avec le doigté ordinaire de l'instrument.

Les chiffres placés au-dessous des notes, indiquent, par leur correspondance, le doigté des pistons qui doivent concourir à la formation du gruppetto; et ce signe \times placé au-dessus, indique les notes qui doivent être faites par un doigté factice ou composé.

Afin que l'élève puisse juger l'effet de l'un et de l'autre doigté, et adopter celui qui lui est propre, nous présenterons le gruppetto écrit sur deux portées; la portée supérieure représente les doigtés naturels, et la portée inférieure indique les doigtés factices.

TABLEAU INDICATIF DES DIFFERENTS DOIGTES FACTICES DES GRUPPETTI.

Doigtés naturels.

Doigtés factices.

This musical score illustrates various fingering techniques for sixteenth-note triplets on the guitar. It is organized into five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is explicitly labeled 'Doigtés naturels' and 'Doigtés factices'. The remaining systems show different fingering patterns, with 'X' marks on the bass staff indicating where the natural fingering is not used. Each system contains six measures of music, with the first measure of each system showing the natural fingering and subsequent measures showing alternative artificial fingering options. The notes are grouped in triplets, and the bass staff often includes 'X' marks to indicate that the natural fingering is not applicable for those notes in the artificial systems.

The musical score is organized into five systems, each with two staves. The upper staff of each system contains melodic lines with various note values and rests. The lower staff contains guitar-specific notation, including 'X' marks for muted notes and '0' for natural harmonics. The notation is dense and includes many slurs and ties, indicating complex rhythmic patterns and phrasing. The page is numbered '71' in the top right corner.

Les petites notes formant gruppetto doivent toujours être prises sur la valeur de la grande note préparatoire, et ne jamais altérer la valeur de la note de résolution.

ÉTUDE du GRUPPETTO placé sur des notes dont la valeur excède un tems des mesures binaires.

Le gruppetto se compose de trois triples-croches et une croche, lorsqu'il se trouve placé après des notes dont la valeur du point d'augmentation affecte un tems ou une portion de tems. Mais pour en faciliter l'exécution, on ajoute à la 1^{re} note du gruppetto une triple-croche dont le complément permet la division: dans ce cas, cette triple-croche additionnelle prise en dehors du gruppetto, doit être considérée comme une prolongation d'un huitième de tems pris sur la valeur de la note préparatoire. La 4^e note du gruppetto se présente ici par une croche afin que sa valeur puisse simuler la durée du point. Ainsi, dans l'exemple suivant, quand le gruppetto se trouvera placé sur la valeur d'une blanche pointée, on exécutera la triple-croche additionnelle et les trois premières du gruppetto sur le 1^{er} demi-tems du point, et la croche 4^e note, sur le 2^e demi-tems. Si le gruppetto se présente sur la valeur d'une noire pointée, on l'exécute en passant les premières petites notes sur le 2^e demi-tems de la noire: la croche, 4^e note, prend alors la valeur intrinsèque du point, et se passe sur le 3^e demi-tems.

Indication. 

EXEMPLE. 

Exécution. 

demi tems (2 3 4) 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

ÉTUDE du gruppetto de la 2^e espèce placé sur la valeur de la blanche ou de la noire également pointée, des mesures simples.

Andantino.

159 *Dolce* *rf* *p Cresc:* *f* *mf*



(2)

DU GRUPPETTO placé sur la valeur de la blanche ou de la noire également pointée des mesures composées.

Le gruppetto, dans les mesures ternaires, se compose de quatre triples-croches lorsqu'il se trouve placé après une blanche ou une noire, dont le point d'augmentation n'affecte pas le temps suivant. Ainsi, le point n'étant ici que le complément de la valeur intrinsèque de la blanche ou de la noire, la dernière note du gruppetto devra s'enchaîner sans intermittence sur la note de résolution. C'est à dire, que cette dernière note ne doit pas être soutenue comme dans l'exemple précédent de manière à faire supposer la valeur du point. Par conséquent, le gruppetto, placé sur la valeur d'une blanche pointée, se passe sur le 6^e tiers de temps; s'il est placé sur la valeur d'une noire pointée, on l'exécute sur le 5^e tiers représentant la valeur du point.

Indication

EXEMPLE

Exécution

ÉTUDE du gruppetto de la 2^e espèce placé sur la valeur de la blanche ou de la noire également pointée des mesures composées.

Larghetto.

160.

DU GRUPPETTO placé sur la valeur de la blanche ou de la noire des mesures simples

Le gruppetto se compose de quatre triples-croches quand il se trouve placé après une blanche ou une noire des mesures simples, et il se passe alors sur le 4^e demi-tems de la blanche, ou sur le 2^e demi-tems de la noire. Dans les deux cas, la 4^e note du gruppetto doit s'enchaîner sans intermittence sur la note de résolution.

— EXEMPLE.

Indication.

Exécution.

ÉTUDE du gruppetto de la 2^e espèce placé sur la valeur de la blanche ou de la noire des mesures simples.

161.

And.^{te} grazioso.

Dolce

Cresc.

rf

p

rf

1^{re} fois.

2^e fois.

rf

p

rf

p

rf

p

Dimin

DU GRUPPETTO placé sur la noire des mesures composées (Ternaires.)

Dans les mesures ternaires, le gruppetto se compose de quatre triples-croches quand il est placé entre une noire et des notes dont la valeur présente un nombre pair. Dans ce cas on l'exécute sur le 2^e tiers de tems de la noire.

Par exception, quand le gruppetto se trouve placé entre une noire et une croche il se compose d'un triolet de triples croches et d'une croche. Les trois triples-croches se passent alors sur la 2^e portion du 1^{er} tiers de la noire, et la croche, 4^e note de gruppetto, sur le 2^e tiers, dont la valeur égale ici la note de résolution.

EXEMPLE.

Andantino.

Indication

Exécution

ÉTUDE du gruppetto de la 2^e espèce placé sur la valeur de la noire des mesures composées (Ternaires)

162

Andantino.

Dolce

rf

p

rf

1^{re} fois.

2^e fois.

f

p

f

p

f

p

Cresc.

f

Dimi

Rallent

DU GRUPPETTO placé sur la valeur des croches en général.

Dans les mesures binaires ou ternaires, le gruppetto se compose de quatre quadruples-croches quand il se trouve placé entre deux croches, ou entre une croche et des notes dont la valeur présente un nombre pair. Dans les deux cas on l'exécute sur la 2^e portion de la croche préparatoire.

Par conséquent, dans les mesures simples, il se passe sur le 2^e quart de tems de la croche préparatoire.

NOTA. Pour l'exécution de cet exemple on devra marquer des quarts de tems.

And.^{te} sostenuto.

Indication. 

EXEMPLE. 


Exécution. 

quarts de tems 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

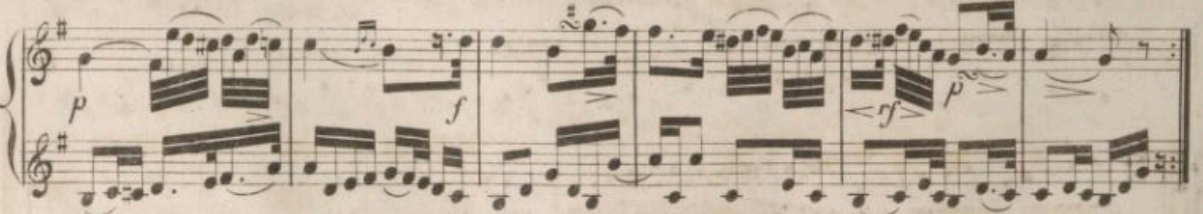
ÉTUDE du gruppetto de la 2^e espèce placé sur la valeur de la croche des mesures simples.

And.^{te} sostenuto.

163. 







Pour l'exécution du gruppetto placé sur la valeur de la croche des mesures composées, on devra marquer des demi-tiers de tems: deux pour chaque croches: par ce moyen, on passe le gruppetto sur le 2^e demi-tiers de la croche préparatoire.

Largo.

Indication. 


EXEMPLE. 

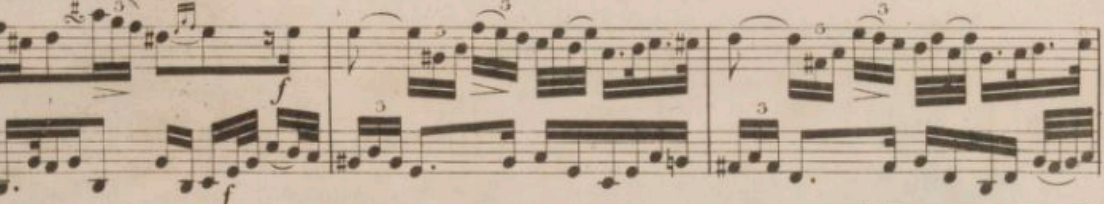
Exécution. 

demitiers de tems 1 2 3 4 3 6 1 2 3 4 3 6 1 2 3 4 3 6 1 2 3 4 3 6

ÉTUDE du gruppetto de la 2^e espèce placé sur la valeur des croches pointées des mesures composées.

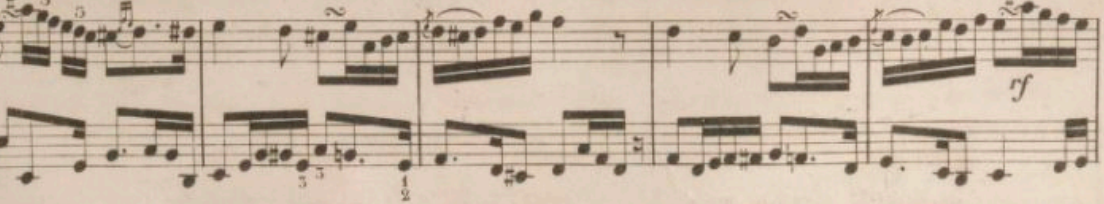
164. *Largo.*

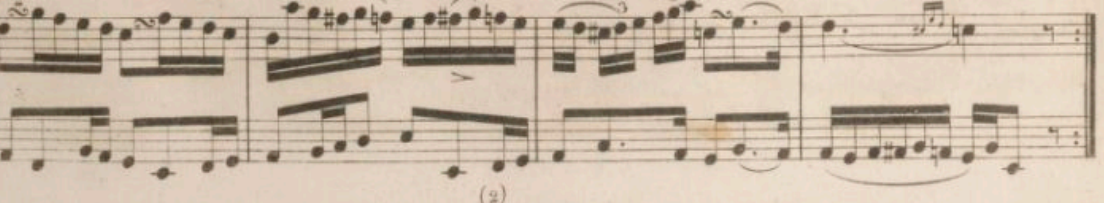
mf 


rf 

f 

1^{re} fois 

2^e fois 

mf 

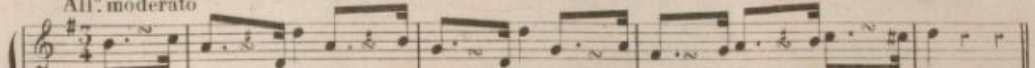
rf 

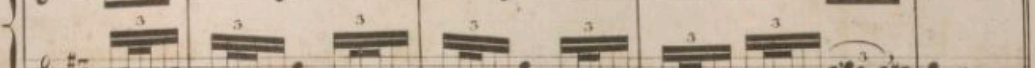
(2)

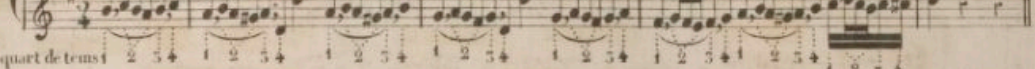
DU GRUPPETTO placé généralement sur la valeur des croches pointées.

Le gruppetto placé sur la valeur d'une croche pointée des mesures binaires ou ternaires, se compose constamment d'un triolet de triples-croches et d'une double-croche. Dans tous les cas, cette double-croche ou 4^e note du gruppetto représente et prend la valeur intrinsèque du point d'augmentation, et s'enchaîne continuellement sur une note de même valeur. Par conséquent, dans les mesures simples, les trois premières notes du gruppetto se passent sur le 2^e quart de tems, équivalent à la valeur du point.

All^o moderato

Indication. 

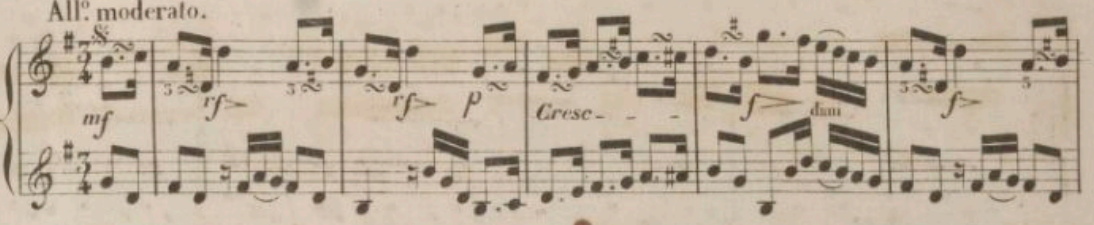
EXEMPLE. 

Exécution. 

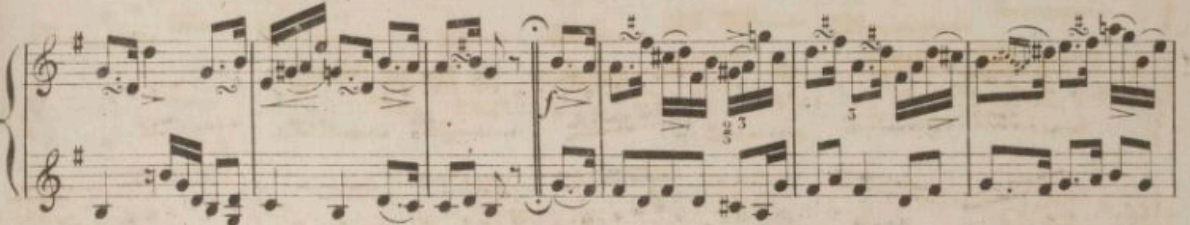
quart de tems 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

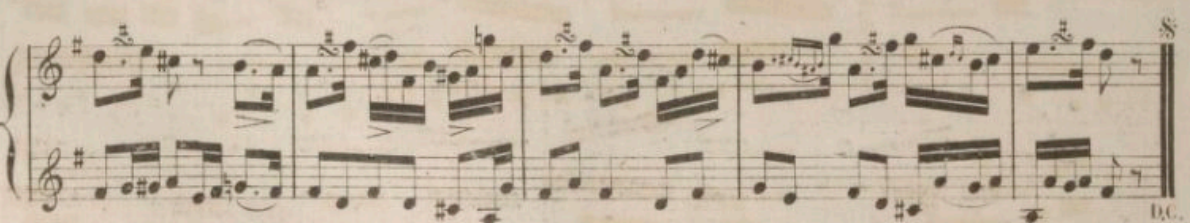
ÉTUDE du gruppetto de la 2^e espèce placé sur la valeur de la croche pointée des mesures simples.

All^o moderato.

165. 

mf *rf* *rf* *p* *Cresc.* *f* *dim* *f*





D.C.

On exécute ce même gruppetto dans les mesures composées, en passant les trois premières notes sur le 2^e demi-tiers de tems de la note préparatoire, et la 4^e sur le 5^e demi-tiers de tems.

Larghetto.

Indication. 

EXEMPLE. 

Exécution. 

demi tiers de tems 1 2 3 + 5 6 1 2 3 + 5 6 1 2 3 + 5 6 1 2 3 + 5 6 1 2 3 + 5 6 1 2 3 + 5 6 1 2 3 + 5 6 1 2 3 + 5 6

ÉTUDE du gruppetto de la 2^e espèce placé sur la valeur des croches pointées des mesures composées.

Andante.

166.

The first system of the exercise consists of four measures. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, starting with a *Dolce* marking and moving to *rf* (ritardando forte). The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8.

The second system contains measures 5 through 8. The right hand continues the melodic development with dynamic markings of *rf*, *p*, *rf*, and *f*. The left hand accompaniment remains consistent with eighth-note patterns.

The third system covers measures 9 to 12. It includes a first ending bracket labeled "1^{re} fois." and a second ending bracket labeled "2^e fois." The right hand dynamics are *p* and *p*. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

The fourth system contains measures 13 to 16. The right hand features dynamic markings of *rf*, *rf*, and *p*. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

The fifth system covers measures 17 to 20. The right hand dynamics are *rf* and *f*. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

The sixth system contains measures 21 to 24. The right hand dynamics are *rf* and *rf*. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

DU TRILLE.

Le trille, improprement appelé cadence parcequ'il se fait ordinairement sur la cadence ou repos mélodique et harmonique d'une phrase musicale, est un agrément qui consiste dans le battement successif et rapide de la note sur laquelle il est marqué, avec celle qui est placée à un degré supérieur.

Il y a deux espèces de trilles, le soutenu et le précipité; on les indique l'un et l'autre par ces deux lettres abrégatives (*tr*) placées au-dessus de la note qui doit être trillée.

Le trille soutenu se reconnaît à la longue valeur de la note qui est affectée de ce signe.

Cet agrément, précédé souvent de la mise de son, (note placée sur le même degré que la préparatoire,) n'a lieu ordinairement que sur la tonique, la médiane, la dominante et la septième de dominante.

Il s'exécute avec une préparation et une terminaison pouvant se composer d'une, de deux ou de trois petites notes placées au-dessus ou au-dessous de la note trillée.

EXEMPLE.

Sur la tonique, avec la mise de son. Sur la médiane d'Ut. Sur la 7^e de dominante d'Ut. Sur la dominante de Sol.

L'exécution et l'expression du trille consistent à commencer le battement lentement et piano, et à augmenter successivement la force du son par gradation de vitesse, jusqu'à sa terminaison, sur laquelle on diminue ensuite graduellement cette force et cette vitesse, afin de l'enchaîner avec douceur à la note finale.

Règle générale. La préparation du trille se prend sur la dernière période du tems précédent, excepté toutefois, quand celle-ci se trouve placée sur la mise de son; dans ce cas, la préparation doit se prendre sur la première période de la note trillée. Les petites notes de terminaison se prennent continuellement à l'extrémité ou dernière période du tems de la note trillée, et ne doivent dans aucun cas altérer la grande note suivante.

Il est de rigueur de n'employer que deux coups de langue et une seule respiration pour l'exécution du trille, y compris la préparation, la terminaison et la note finale, quand bien même le trille se trouverait précédé de la mise de son, le premier coup de langue se donne sur la préparation, et le deuxième, sur la grande note finale qui suit la terminaison.

Indication.

EXEMPLE.

Exécution.

demi-tems 1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8

On reconnaît le trille précipité par le peu de valeur de la note sur laquelle il est placé. L'exécution de ce trille consiste à être attaqué subitement par un son droit et sans préparation, et de même que le trille soutenu, sa terminaison peut être d'une, de deux ou de trois petites notes, prises également sur la valeur de la note trillée. On observera en outre, qu'une des qualités distinctives du trille précipité, est de pouvoir triller tous les degrés de la gamme dans le ton duquel on exécute.

Allegretto.

Indication.

EXEMPLE.

Exécution.

demi-tems 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

DU MORDENTE.

On nomme ainsi un espèce de trille fort court, que les français ont nommé *Mordant*. On l'indique ordinairement par ce signe (∞) placé au-dessus de la note qui doit être trillée.

Ce trille, d'un effet très-brillant, s'indique ordinairement sur des notes brèves, et n'exige ni préparation ni terminaison.

L'exécution de cet agrément consiste à être attaqué subitement par un son droit, et interrompu immédiatement; c'est à dire, que le nombre de battements qui compose ce trille doit être calculé de manière à ne présenter que des notes équivalentes à la valeur intrinsèque de la note trillée.

Par exception, quand le signe du *Mordente* se trouve placé sur des notes pointées de peu de valeur, la dernière note des battements qui forment le trille, doit, dans ce cas, présenter régulièrement la valeur réelle du point.

EXEMPLE du MORDENTE.

Indication. 

Exécution. 

Observation. En général, pour exécuter le trille avec facilité, une des conditions essentielles c'est d'avoir des pistons qui fonctionnent bien; pour cela, on ne saurait trop recommander aux élèves d'apporter un soin minutieux et tout particulier à l'entretien de ces principaux et puissants auxiliaires. L'extrême propreté est surtout de rigueur pour maintenir les pistons dans un état parfait de va et vient. La moindre négligence à cet égard paralyserait les plus heureuses dispositions et le travail le plus constant.

La position de l'instrument n'est pas non plus indifférente à la bonne exécution du trille. Indépendamment de la tenue du corps et de celle de l'instrument, que nous avons mentionnées plus haut, l'élève devra surtout bannir toute raideur en présence du trille, qui demande particulièrement une extrême souplesse. Ainsi, il aura soin d'éviter de lever le coude et de raidir l'avant bras, afin que le poignet et les doigts qui concourent au jeu des pistons soient arrondis, et aussi, pour donner au doigt qui fait le trille, toute la grâce et l'élasticité convenables.

Remarque. Les sons des instruments dont nous traitons dans cette méthode n'étant pas tous propres à exprimer le trille, on ne devra commencer à appliquer cet agrément que sur le Ré \sharp au-dessous des lignes, puis, continuer chromatiquement jusqu'au Si \natural au-dessus, en ayant égard toutefois à la tonalité plus ou moins grave de l'instrument ou des Cors de rechanges.

Nota. L'exécution du trille, ainsi que l'exécution de sa préparation et de sa terminaison, présentant quelquefois les mêmes difficultés de doigté que celles déjà mentionnées à l'article du *gruppetto*, il devient indispensable de démontrer aussi par un tableau, toutes les modifications de doigté qu'exige l'exécution de cet agrément.

Observation. Nous ne présenterons, de même, dans ce tableau, que les trilles dont l'exécution exige une modification de doigté. Ceux dont il n'est pas question devront se faire avec le doigté ordinaire.

Dans le tableau suivant, les chiffres placés au-dessous des petites notes qui précèdent la note trillée, indiquent, par leur correspondance, le doigté des pistons qui doivent concourir à la préparation et au battement du trille, et les chiffres placés au-dessous des petites notes suivantes, marquent le doigté des terminaisons. Ce signe (x), placé au-dessus des notes, indique celles qui doivent être faites par un doigté factice ou composé.

Afin que l'élève puisse juger l'effet de l'un et de l'autre doigté, et adopter celui qui lui est propre, nous présentons le trille écrit sur deux portées; la portée supérieure représente les doigtés naturels, et la portée inférieure indique les doigtés factices.

TABLEAU INDICATIF DES DIFFERENTS DOIGTES FACTICES DES TRILLES OU CADENCES.

Doigtés naturels

Doigtés factices

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a treble clef and contains a series of notes with slurs and trills, each marked with a 'tr' symbol. The lower staff features a bass clef and contains notes with slurs and trills, also marked with 'tr' symbols. There are several 'X' marks placed above certain notes in the lower staff. Fingering numbers (1-5) are visible below the notes in both staves.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a treble clef and contains a series of notes with slurs and trills, each marked with a 'tr' symbol. The lower staff features a bass clef and contains notes with slurs and trills, also marked with 'tr' symbols. There are several 'X' marks placed above certain notes in the lower staff. Fingering numbers (1-5) are visible below the notes in both staves.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a treble clef and contains a series of notes with slurs and trills, each marked with a 'tr' symbol. The lower staff features a bass clef and contains notes with slurs and trills, also marked with 'tr' symbols. There are several 'X' marks placed above certain notes in the lower staff. Fingering numbers (1-5) are visible below the notes in both staves.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a treble clef and contains a series of notes with slurs and trills, each marked with a 'tr' symbol. The lower staff features a bass clef and contains notes with slurs and trills, also marked with 'tr' symbols. There are several 'X' marks placed above certain notes in the lower staff. Fingering numbers (1-5) are visible below the notes in both staves.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a treble clef and contains a series of notes with slurs and trills, each marked with a 'tr' symbol. The lower staff features a bass clef and contains notes with slurs and trills, also marked with 'tr' symbols. There are several 'X' marks placed above certain notes in the lower staff. Fingering numbers (1-5) are visible below the notes in both staves.

LEÇONS pour se familiariser à l'exécution des trilles ou cadences.

167. *And^{te} moderato.*

Dolce

rf

rf *p*

rf *f* *rf*

f *1^{re} fois.*

tr *2^e fois.* *p* *rf* *p Cresc:* *f*

f *p*

The musical score for exercise 167 is written in G major and common time. It consists of six systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The tempo is marked 'And^{te} moderato' and the mood is 'Dolce'. The exercise includes various dynamics such as *rf* (ritardando forte), *p* (piano), *f* (forte), and *Cresc:* (crescendo). It features several trills (tr) and cadences. The second system includes a first ending marked '1^{re} fois.' and a second ending marked '2^e fois.' with a repeat sign. The piece concludes with a final cadence.

First system of musical notation, measures 1-4. The music is in G major and 6/8 time. It features a piano introduction with dynamics *f* and *p*. The right hand has a melodic line with trills and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

Second system of musical notation, measures 5-8. The music continues with dynamics *p*, *f*, and *f*. The right hand includes a triplet in measure 7. The left hand continues with a steady accompaniment.

468.

Third system of musical notation, measures 9-12. The tempo is marked *And.^{te} sostenuto.* and the mood is *Dolce*. Dynamics include *f*, *p*, *f*, and *p*. The right hand features a melodic line with trills and slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The music continues with dynamics *f* and *f*. The right hand has a melodic line with trills and slurs, and the left hand provides a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The music continues with dynamics *f* and *f*. The right hand has a melodic line with trills and slurs, and the left hand provides a rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The music continues with dynamics *f* and *p*. The right hand has a melodic line with trills and slurs, and the left hand provides a rhythmic accompaniment.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with trills and slurs. The lower staff provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *rf* and *p*.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with trills. The lower staff continues the accompaniment. Dynamic markings include *rf*, *p*, and *f*.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features trills and slurs. The lower staff continues the accompaniment. Dynamic markings include *rf*.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features trills and slurs. The lower staff continues the accompaniment. Dynamic markings include *Cresc.*, *f*, and *p*.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features trills and slurs. The lower staff continues the accompaniment. Dynamic markings include *rf*.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features trills and slurs. The lower staff continues the accompaniment. Dynamic markings include *p* and *rf*.

First system of musical notation, consisting of two staves. The right staff begins with a trill (tr) and a dynamic marking of *f*. The left staff has a dynamic marking of *rf*. The system concludes with a dynamic marking of *mf*.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The right staff features a dynamic marking of *f* and a trill (tr). The left staff has a dynamic marking of *rf*. The system concludes with a dynamic marking of *rf*.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The right staff begins with a dynamic marking of *f* and a trill (tr). The left staff has a dynamic marking of *p* and the instruction *Cresc.*. The system concludes with a dynamic marking of *f*.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The right staff features a dynamic marking of *f* and a trill (tr). The left staff has a dynamic marking of *ff*. The system concludes with the instruction *Dimi*.

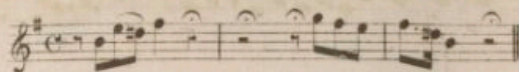
Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The right staff features a dynamic marking of *f* and a trill (tr). The left staff has a dynamic marking of *ff*. The system concludes with a dynamic marking of *f*.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The right staff features a dynamic marking of *p* and a trill (tr). The left staff has a dynamic marking of *f*. The system concludes with a dynamic marking of *f*.

DU POINT D'ORGUE ou POINT DE REPOS.

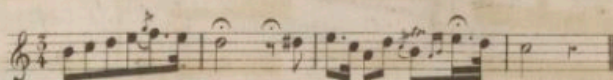
Outre le point d'augmentation dont nous avons déjà parlé relativement à la valeur des notes, il existe encore une autre espèce de point que l'on nomme Point D'orgue ou Point de Repos, et qui s'indique par ce signe (◌) placé au-dessus ou au-dessous des notes ou des silences.

Lorsque le point d'orgue se trouve placé sur des silences



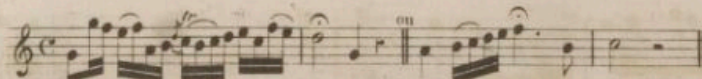
il signifie qu'il faut s'arrêter sur celui qui en est surmonté; on doit ensuite reprendre le mouvement indiqué.

Lorsque ce même point (◌) se trouve placé sur une note



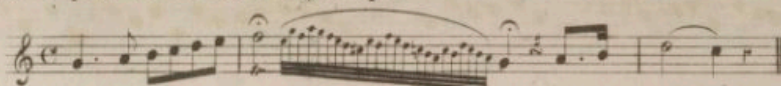
il indique que l'on doit s'arrêter sur cette note le tems que l'on veut, mais sans y ajouter aucun agrément; on le nomme alors Point de Repos ou point D'arrêt.

Il se nomme de même placé de la manière suivante:



et indique que l'on peut ajouter quelques traits à la note sur laquelle il est placé.

Le Point D'orgue ◌ placé sur la cadence harmonique



démontre que l'exécutant peut faire à volonté tous les traits que peut produire son imagination sur la note qui est surmontée de ce point.

LEÇONS pour se familiariser à l'exécution du Point D'orgue.

169. And^{te} cantabile.

Dolce *rf* *p*

Cresc. *f* *p*

First system of musical notation. The right hand plays a series of sixteenth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *rf* (ritardando forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte).

Second system of musical notation. The right hand features trills (*tr*) and sixteenth-note chords. Dynamics include *rf*, *f* (forte), and *mf*.

Third system of musical notation. The right hand has a long, flowing melodic line with many grace notes, marked *Ad libitum*. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The right hand has trills and sixteenth-note chords. Dynamics include *p* (piano), *A tempo*, *rf*, and *p*.

Fifth system of musical notation. The right hand features trills and sixteenth-note chords. Dynamics include *rf*, *Cresc* (crescendo), *f*, *Lento*, *A tempo*, and *p*.

Sixth system of musical notation. The right hand has sixteenth-note chords and a final melodic phrase. Dynamics include *pp* (pianissimo).

All.^o moderato.

170.

First system of musical notation, measures 1-4. The right hand features a complex melodic line with trills and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *p*, *rf*, and *p*.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues with sixteenth-note patterns and trills. Dynamics include *f*, *p*, and *Cresc:*.

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand features sixteenth-note runs and trills. Dynamics include *f*, *p*, *rf*, and *p*.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand continues with sixteenth-note patterns and trills. Dynamics include *f*, *p*, *rf*, and *p*.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand features sixteenth-note runs and trills. Dynamics include *f*, *p*, and *rf*.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The right hand features sixteenth-note runs and trills. Dynamics include *Smorzendo* and *f*.

ÉTUDES Classiques pour se familiariser à l'exécution des doigts et articulations les plus difficiles, dans les tons les plus usités.

Allegretto.

ÉTUDE en SOL majeur.

mf

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

p

f

p

f

(2)

All.^o moderato.

ÉTUDE
en RÉ mineur.

The musical score consists of 12 staves of music in D minor, 7/4 time, marked 'All.^o moderato'. The piece is an étude, characterized by its focus on technical exercises such as sixteenth-note runs and slurs. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*), with frequent changes between the two. The score includes various performance markings such as accents, slurs, and breath marks. At the bottom of the page, there are three numbered measures (1, 2, 3) and the instruction 'Smorzando'.

Allegretto.

ÉTUDE
en UT majeur.

The musical score is written for a single melodic line in C major, 2/4 time. It begins with a treble clef and a common time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The piece is titled 'ÉTUDE en UT majeur.' The score contains 12 staves of music. Dynamics include mezzo-forte (mf), piano (p), fortissimo (rf), and forte (f). There are several trills (tr) and slurs throughout. A 'Cresc.' (crescendo) marking is present in the seventh staff. The piece ends with a fermata on the final note.

Allegro.

ÉTUDE
en SOL mineur.

The musical score consists of 12 staves of music in G minor (one flat) and 6/8 time. The piece is marked 'Allegro'. The notation includes various dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *rf* (ritardando forte), and *pp* (pianissimo). There are also numerous accents and slurs throughout the piece. The first staff begins with a dynamic of *f*. The second staff has a dynamic of *f*. The third staff has a dynamic of *f*. The fourth staff has dynamics of *rf*, *mf*, and *p*. The fifth staff has dynamics of *f*, *p*, *rf*, and *f*. The sixth staff has dynamics of *f*, *p*, *f*, *f*, *f*, *f*, and *rf*. The seventh staff has dynamics of *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, and *rf*. The eighth staff has dynamics of *mf* and *rf*. The ninth staff has dynamics of *f*, *f*, *p*, *f*, and *f*. The tenth staff has dynamics of *f*, *p*, *f*, and *p*. The eleventh staff has dynamics of *f*, *f*, *f*, and *f*. The twelfth staff has dynamics of *f* and *f*. The piece concludes with a double bar line.

All.^o moderato.

ÉTUDE
en FA majeur.

The musical score consists of ten staves of music in F major, 2/4 time, marked 'All.^o moderato'. The piece is an étude with a focus on rhythmic precision and finger control. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (F major), and a common time signature (C). The first staff starts with a dynamic marking of *mf* and includes a 'S' above the staff. The music is characterized by a constant eighth-note pulse, often grouped in threes and sixes. Dynamic markings vary throughout, including *mf*, *f*, *rf*, and *ff*. Fingering is indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a 'FIN' marking at the end of the tenth staff. A circled number '2' is located at the bottom center of the page.

