

MÉTHODE

complète, *théorique* et pratique

POUR

le Cornet chromatique à pistons

ou cylindres.

Contenant tout ce qui lui est applicable, depuis les notions les plus simples jusqu'au plus haut degré de force

adoptée pour l'enseignement au

Gymnase Musical Militaire,

DÉDÉE À S.A.R.



MONSIEUR

LE DUC DE NEMOURS

PAR

J. FORESTIER

Professeur au Gymnase Musical Militaire,

Artiste du théâtre R.^{al} Italien.

A. Vialon

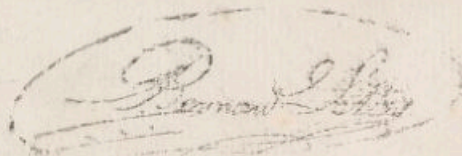
Prix : 30'

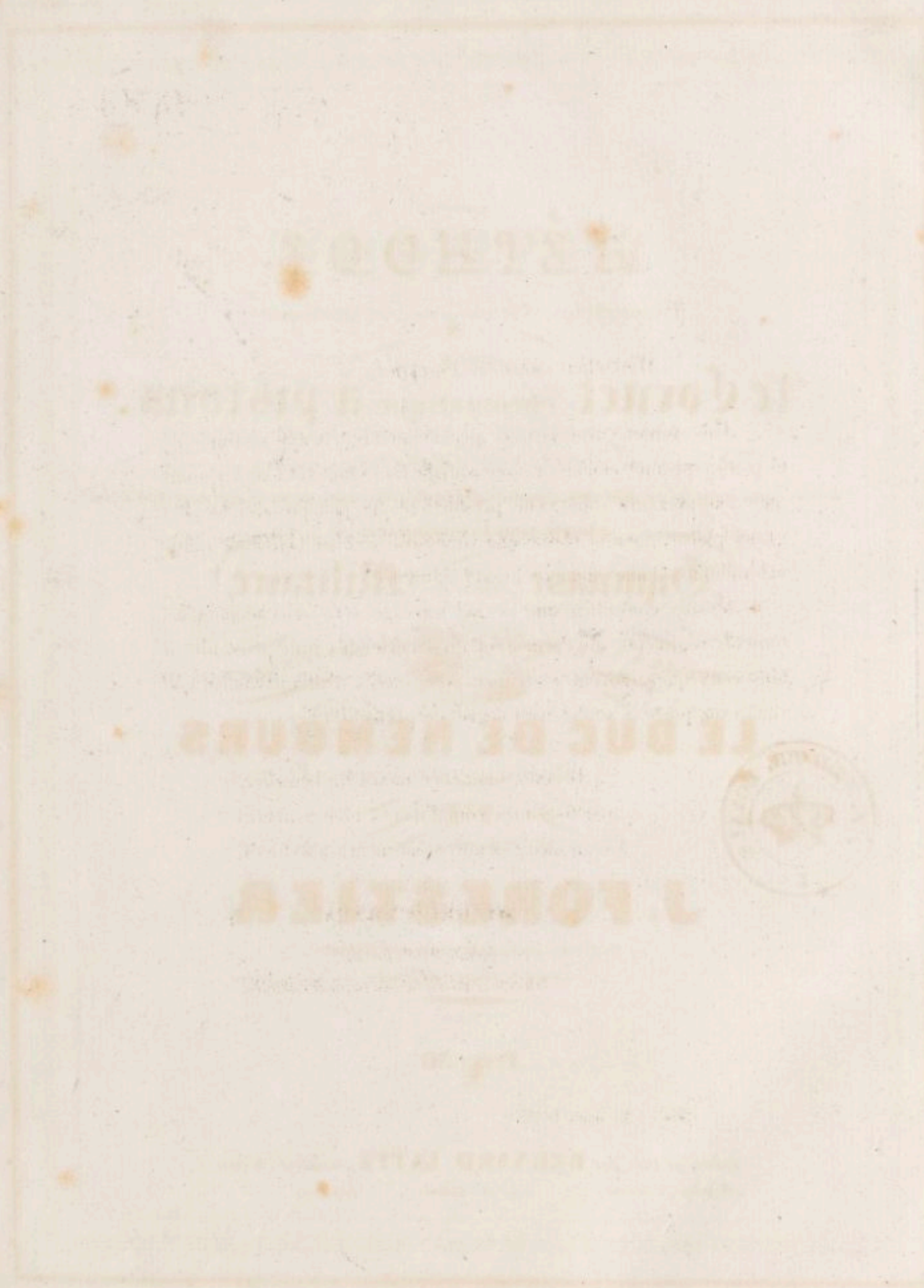
Publiée à PARIS, par **BERNARD LATTE**, *Boulev. des Italiens, 2*
Mayence, B. Schott. Prop. des Éditeurs. Londres.



1844

Vm. I. 33





Mon cher monsieur Forestier,

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

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

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

MICHEL CARAFA

Membre de l'Institut

Directeur du Gymnase musical militaire.

Paris ce 19 mars 1844.





AVANT - PROPOS

Lorsque je conçus pour la première fois l'idée d'écrire une méthode pour le Cornet à pistons je craignis un instant que l'espèce de défaveur qui s'est attachée à cet instrument ne rendit mon travail inutile: mais convaincu que cette défaveur était encore moins méritée que la vogue exagérée dont le Cornet jouissait naguère, encouragé d'ailleurs par l'accueil bienveillant du public et les suffrages de M^{rs}. Rossini, Carafa et Auber, je résolus de poursuivre mon œuvre, dans l'espoir qu'elle ne serait pas sans utilité pour ceux qui se livrent à l'étude de cet instrument.

On a malheureusement méconnu, dans l'origine son véritable caractère, en l'employant uniquement dans le quadrille, et en lui donnant, en quelque sorte, le rôle d'une trompette: on semblait le juger incapable de rendre les chants doux et larges. Aussi quelques compositeurs l'ont-ils traité d'instrument bâtard et fanfaron, sans réfléchir qu'il devait peut-être ce défaut à l'emploi peu judicieux que l'on faisait de ses ressources. D'ailleurs, l'imperfection de sa construction première (deux pistons seulement), en le privant de plusieurs notes essentielles, bornait son usage et embarrassait souvent les compositeurs qui voulaient écrire pour le Cornet-à-pistons.

L'adjonction d'un troisième piston comble cette lacune, et les perfectionnements successifs qui ont été portés à sa construction lui assureront, je l'espère, dans nos orchestres la place que lui méritent la douceur de son timbre et ses nombreuses qualités. C'est dans le but de les faire ressortir que cette méthode a été conçue et écrite. Les principes qu'elle renferme sont le fruit de longues réflexions, et j'ose croire qu'en s'y conformant, on parviendra avec facilité à bien saisir le caractère du Cornet, et à faire valoir toutes ses ressources.

Avant d'entrer en matière je crois qu'il ne sera pas inutile de dire quelques mots relatifs à l'histoire du Cornet. (1)

L'idée première des instruments à pistons appartient à M. Stölzel, musicien de la chapelle du Roi de Prusse, qui, des 1806, cherchait à adopter au cor un mécanisme au moyen duquel les sons bouchés ne devaient plus exister. Après de nombreux essais, il parvint à construire un instrument auquel il donna le nom de COR CHROMATIQUE, et qu'il fit entendre en décembre 1814. Cette découverte fit assez de bruit pour que plusieurs artistes français désirassent juger par eux-mêmes de ses avantages réels. Le nouvel instrument fut donc, à leur demande, envoyé en France, et soumis à leur examen. L'un d'eux, M. Meifred, voyant que la longueur fixe des coulisses ne permettait l'emploi que d'un seul corps de rechange, pensa que l'instrument ne pouvait que gagner si l'on rendait mobiles ces mêmes coulisses; car il serait alors facile d'employer tous les corps de rechange en donnant aux coulisses la longueur proportionnelle qui leur convenait. Ce perfectionnement fut adopté et exécuté par M^{rs}. de L'Abbaye et Halary (Antoine). Ce dernier eut l'idée d'appliquer ce mécanisme ainsi perfectionné au POST-HORN des Allemands, connu dans nos musiques militaires sous le nom du petit cornet. Cet instrument fut joué par M. Dufrêne dans les concerts qui se donnaient aux Champs-Élysées, et c'est à dater de cette époque qu'il jouit d'une faveur extraordinaire bien que l'absence du 3^e piston le privât d'une partie de ses ressources. Longtemps on s'en tint au cornet à deux pistons ceux que l'on avait construits avec trois pistons ne possédaient qu'une médiocre sonorité, et ce n'est qu'après de longs tâtonnements et de nombreuses modifications que l'on est parvenu à donner à cet instrument une bonne qualité de son et une justesse satisfaisante.

(1) Cet historique a été rédigé d'après des documents originaux communiqués par M^r Dauprat.

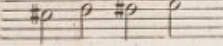
PISTONS - LEURS EFFETS

L'effet des pistons est de baisser à volonté l'instrument d'un demi-ton avec le 2^e piston, d'un ton avec le 1^{er}, d'un ton et demi avec les deux premiers ou le 3^e seul; d'une tierce mineure avec le 2^e et le 3^e, d'une quarte avec le 1^{er} et le 3^e, d'une quinte diminuée avec les trois pistons, ce qui fait comme s'il y avait 6 corps de rechange qui permettent d'obtenir avec l'instrument seul tous les résultats que je viens d'énoncer; en réunissant tous ces résultats on forme une gamme chromatique que j'indique plus bas.

Remarques sur le tableau ci-joint.

Ce tableau est présenté de telle sorte qu'il fait connaître en même temps que la série chromatique des sons produits par le cornet, celle des sons *naturels* que donne le cornet sans le secours des pistons et avec l'addition successive des pistons diversement combinés (nous appelons sons naturels ceux qu'on obtient d'un même tube seulement au moyen des lèvres). Chacune des colonnes verticales du tableau renferme les notes naturelles données par la combinaison de pistons indiquée en tête de la colonne. La ligne ponctuée indique la gamme chromatique telle qu'elle se pratique ordinairement sur l'instrument.

Les notes synonymiques indiquées par des blanches, ne se prennent que dans des cas particuliers; plusieurs même sont toujours inusitées; elles sont marquées par des astérisques.

Il est facile de voir que les notes contenues dans les 4^e et 6^e colonnes horizontales sont peu justes; on devrait donc les rejeter. Cependant nous voyons que les notes suivantes  contenues dans cette colonne sont générale-

ment employées quoique un peu basses c'est à l'exécutant à corriger par le secours des lèvres ce que ces notes présentent de defectueux. Au reste, l'ut # est très bon comme Ré b, et le Ré # comme Mi b. Quand au Mi $\sharp$ tolérable dans presque tous les cas, il devient inadmissible comme note sensible, c'est-à-dire dans la gamme de Fa, ou il est indispensable de le prendre avec les pistons 1 et 2. La simple inspection du tableau donne la raison de cette différence entre les deux notes.

Nous n'avons pas donné de colonne pour le piston 3, employé seul. La raison en est que ce piston produit le même effet que les pistons 1 et 2, employés simultanément surtout pour les sons graves, ou souvent il donne de meilleurs résultats. C'est le contraire pour les tons aigus. La colonne 0 donne les sons naturels du Cornet sans le secours des pistons. Nous nous sommes également dispensé de considérer les notes chromatiques sous leur double aspect, par exemple; Sol # et La b que le système du tempérament présente comme le même son; nous avons pensé que l'élève suppléerait facilement à cette lacune et nous sommes bornés à indiquer le son réel produit par les différentes combinaisons des pistons.

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

	pist. 1, 2, 3.	pist. 1, 3.	pist. 2, 3.	pist. 1, 2.	pist. 1.	pist. 2.	0
Tonique.							
Quinte.							
Octave.							
10 ^e (basse)							
12 ^e							
14 ^e (basse)							
15 ^e							
16 ^e							
17 ^e							

DES QUALITES D'UN BON CORNET

3

Les deux conditions essentielles sont la *justesse* et la *sonorité*. Pour la première, il faut que la progression des tubes soit bien exacte, de l'embouchure au pavillon. Pour la seconde, on doit, autant que possible, éviter les corps solides, surtout tout ornement qui aurait pour résultat de surcharger inutilement l'instrument: que celui-ci ne soit pas trop épais en cuivre, qu'il ne soit non plus ni trop gros ni trop petit de tube, ces deux excès donnant deux effets contraires également mauvais.

DE L'EMBOUCHURE

Le Cornet a, par sa nature, une qualité de son un peu nasale, et l'embouchure à bassin curviligne dont on se sert généralement ne tend pas à diminuer ce défaut. Après plusieurs essais, j'ai remarqué qu'une embouchure conique, analogue à celle des cors et des trombones, donnait une qualité de son plus ronde et plus veloutée. C'est la forme que j'ai adoptée et que je conseille à ceux qui voudront acquérir sur le cornet une belle qualité de son. Le grain de l'embouchure ne devra pas être trop petit, ni les bords trop minces. Dans le premier cas, le son est grêle; dans le second, les lèvres se fatiguent promptement.

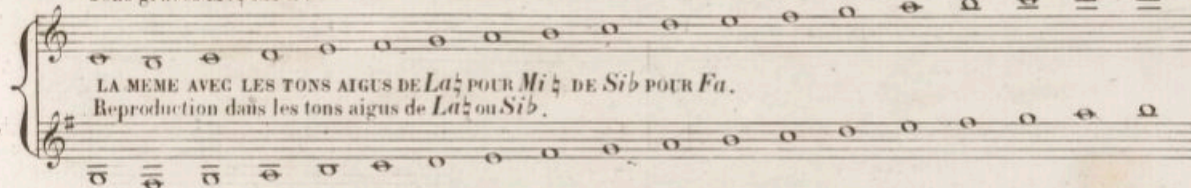
Quand au diamètre du bassin, il devra être proportionné à l'épaisseur des lèvres; cependant on devra plutôt incliner vers une embouchure large; car si, dans le principe, on éprouve plus de difficulté à produire les notes aiguës, on en sera bien dédommagé par la pureté et la bonne qualité du son. D'ailleurs, au bout de très-peu de temps, on parviendra à monter aussi facilement qu'avec une embouchure étroite.

De l'étendue du Cornet-à-pistons, de celle de chacun de ses tons, et de son diapason réel.

Par l'adjonction des Pistons leur mélange, on obtient, en supposant l'instrument en *Mi* ou en *Fa*, l'étendue suivante :

GAMME DIATONIQUE

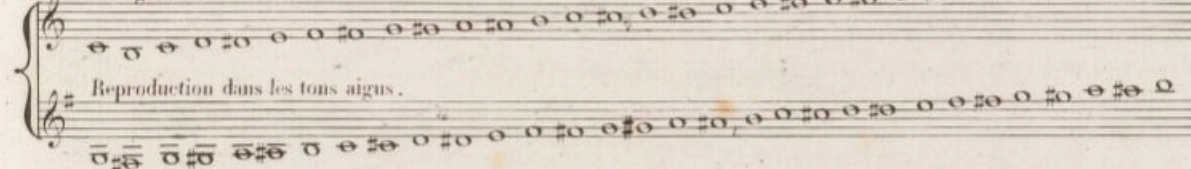
Tons graves *Mi* ou *Fa*.



LA MEME AVEC LES TONS AIGUS DE *La* pour *Mi* de *Si* pour *Fa*.
Reproduction dans les tons aigus de *La* ou *Si*.

GAMME CHROMATIQUE

Tons graves.



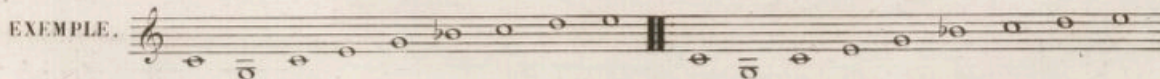
Reproduction dans les tons aigus.

On peut dépasser les limites que je donne ici, soit dans les tons graves, en profitant des notes appartenant aux tons aigus, dans le grave, soit, dans les tons aigus, en profitant des notes appartenant à l'étendue des tons graves dans l'aigu. Mais en voulant dépasser cette étendue, on doit s'attendre à perdre d'un côté ou de l'autre, les notes graves demandant une plus grande quantité d'air, par conséquent une plus grande ouverture, les tons aigus exigeant une pression très forte, et alors une quantité d'air en rapport. Il en résulte une telle différence, des efforts tellement prononcés qu'on est bientôt obligé d'abandonner ce travail.

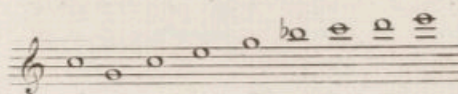
Le diapason du Cornet est le même que celui de la trompette, c'est une erreur de croire le contraire. Ainsi, en supposant le Cornet écrit à son véritable diapason, on obtient les mêmes notes, non seulement pour l'oreille, mais aussi pour la vue.

Trompette ton de *Fa* ou *Mi*.

Ton de *Fa* ou *Mi* du Cornet.



Qu'on écrit pour faciliter la lecture



Le Cornet monte moins, cela provient de l'embouchure qui demande un bassin plus grand que celui de la trompette. Il y a des cas pourtant où l'emploi du Cornet est plus avantageux, surtout dans les tons graves de la trompette Si $\flat$ et La $\sharp$ qui sont meilleurs sur le cornet étant une octave plus haut jouant dans ces notes naturelles tandis que la trompette est obligée de jouer dans le haut.

EXEMPLE.

Trompette en Si $\flat$ bas ou en La $\sharp$.

Cornet en La $\sharp$ ou en Si $\flat$ haut.

Corps sonore du ton de la.

pas praticable.

On voit que le Cornet n'est véritablement écrit à son diapason que dans les tons de la $\sharp$ et si $\flat$. Néanmoins il me semble indispensable d'écrire les autres tels qu'ils l'ont été jusqu'ici, afin d'éviter la confusion qui résulterait des lignes supplémentaires.

EXEMPLE.

Qu'il est bien plus simple de lire comme,

Il ne reste plus maintenant qu'à traiter l'étendue de chacun des tons. Par le tableau suivant on pourra se guider, prenant l'alto comme représentant le véritable diapason du Cornet-à-pistons, en supposant toujours la transposition d'octave.

TABLEAU donnant l'étendue proportionnelle de chaque tons ou corps de rechange.

EXEMPLE.

	ALTO	TON DE RE	TON DE MI $\flat$	TON DE MI $\sharp$	TON DE FA	TON DE FA $\sharp$	TON DE SOL	TON DE LA $\flat$	TON DE LA $\sharp$	TON DE SI $\flat$
1	C4	C4	B3	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4
2	D4	D4	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4	C5
3	E4	E4	D4	E4	F4	G4	A4	B4	C5	D5
4	F4	F4	E4	F4	G4	A4	B4	C5	D5	E5
5	G4	G4	F4	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5
6	A4	A4	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5
7	B4	B4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5	A5
8	C5	C5	B4	C5	D5	E5	F5	G5	A5	B5
9	D5	D5	C5	D5	E5	F5	G5	A5	B5	C6
10	E5	E5	D5	E5	F5	G5	A5	B5	C6	D6
11	F5	F5	E5	F5	G5	A5	B5	C6	D6	E6
12	G5	G5	F5	G5	A5	B5	C6	D6	E6	F6
13	A5	A5	G5	A5	B5	C6	D6	E6	F6	G6
14	B5	B5	A5	B5	C6	D6	E6	F6	G6	A6
15	C6	C6	B5	C6	D6	E6	F6	G6	A6	B6
16	D6	D6	C6	D6	E6	F6	G6	A6	B6	C7
17	E6	E6	D6	E6	F6	G6	A6	B6	C7	D7
18	F6	F6	E6	F6	G6	A6	B6	C7	D7	E7
19	G6	G6	F6	G6	A6	B6	C7	D7	E7	F7
20	A6	A6	G6	A6	B6	C7	D7	E7	F7	G7
21	B6	B6	A6	B6	C7	D7	E7	F7	G7	A7
22	C7	C7	B6	C7	D7	E7	F7	G7	A7	B7
23	D7	D7	C7	D7	E7	F7	G7	A7	B7	C8
24	E7	E7	D7	E7	F7	G7	A7	B7	C8	D8
25	F7	F7	E7	F7	G7	A7	B7	C8	D8	E8
26	G7	G7	F7	G7	A7	B7	C8	D8	E8	F8
27	A7	A7	G7	A7	B7	C8	D8	E8	F8	G8
28	B7	B7	A7	B7	C8	D8	E8	F8	G8	A8
29	C8	C8	B7	C8	D8	E8	F8	G8	A8	B8
30	D8	D8	C8	D8	E8	F8	G8	A8	B8	C9
31	E8	E8	D8	E8	F8	G8	A8	B8	C9	D9
32	F8	F8	E8	F8	G8	A8	B8	C9	D9	E9
33	G8	G8	F8	G8	A8	B8	C9	D9	E9	F9
34	A8	A8	G8	A8	B8	C9	D9	E9	F9	G9
35	B8	B8	A8	B8	C9	D9	E9	F9	G9	A9
36	C9	C9	B8	C9	D9	E9	F9	G9	A9	B9
37	D9	D9	C9	D9	E9	F9	G9	A9	B9	C10
38	E9	E9	D9	E9	F9	G9	A9	B9	C10	D10
39	F9	F9	E9	F9	G9	A9	B9	C10	D10	E10
40	G9	G9	F9	G9	A9	B9	C10	D10	E10	F10
41	A9	A9	G9	A9	B9	C10	D10	E10	F10	G10
42	B9	B9	A9	B9	C10	D10	E10	F10	G10	A10
43	C10	C10	B9	C10	D10	E10	F10	G10	A10	B10
44	D10	D10	C10	D10	E10	F10	G10	A10	B10	C11
45	E10	E10	D10	E10	F10	G10	A10	B10	C11	D11
46	F10	F10	E10	F10	G10	A10	B10	C11	D11	E11
47	G10	G10	F10	G10	A10	B10	C11	D11	E11	F11
48	A10	A10	G10	A10	B10	C11	D11	E11	F11	G11
49	B10	B10	A10	B10	C11	D11	E11	F11	G11	A11
50	C11	C11	B10	C11	D11	E11	F11	G11	A11	B11
51	D11	D11	C11	D11	E11	F11	G11	A11	B11	C12
52	E11	E11	D11	E11	F11	G11	A11	B11	C12	D12
53	F11	F11	E11	F11	G11	A11	B11	C12	D12	E12
54	G11	G11	F11	G11	A11	B11	C12	D12	E12	F12
55	A11	A11	G11	A11	B11	C12	D12	E12	F12	G12
56	B11	B11	A11	B11	C12	D12	E12	F12	G12	A12
57	C12	C12	B11	C12	D12	E12	F12	G12	A12	B12
58	D12	D12	C12	D12	E12	F12	G12	A12	B12	C13
59	E12	E12	D12	E12	F12	G12	A12	B12	C13	D13
60	F12	F12	E12	F12	G12	A12	B12	C13	D13	E13
61	G12	G12	F12	G12	A12	B12	C13	D13	E13	F13
62	A12	A12	G12	A12	B12	C13	D13	E13	F13	G13
63	B12	B12	A12	B12	C13	D13	E13	F13	G13	A13
64	C13	C13	B12	C13	D13	E13	F13	G13	A13	B13
65	D13	D13	C13	D13	E13	F13	G13	A13	B13	C14
66	E13	E13	D13	E13	F13	G13	A13	B13	C14	D14
67	F13	F13	E13	F13	G13	A13	B13	C14	D14	E14
68	G13	G13	F13	G13	A13	B13	C14	D14	E14	F14
69	A13	A13	G13	A13	B13	C14	D14	E14	F14	G14
70	B13	B13	A13	B13	C14	D14	E14	F14	G14	A14
71	C14	C14	B13	C14	D14	E14	F14	G14	A14	B14
72	D14	D14	C14	D14	E14	F14	G14	A14	B14	C15
73	E14	E14	D14	E14	F14	G14	A14	B14	C15	D15
74	F14	F14	E14	F14	G14	A14	B14	C15	D15	E15
75	G14	G14	F14	G14	A14	B14	C15	D15	E15	F15
76	A14	A14	G14	A14	B14	C15	D15	E15	F15	G15
77	B14	B14	A14	B14	C15	D15	E15	F15	G15	A15
78	C15	C15	B14	C15	D15	E15	F15	G15	A15	B15
79	D15	D15	C15	D15	E15	F15	G15	A15	B15	C16
80	E15	E15	D15	E15	F15	G15	A15	B15	C16	D16
81	F15	F15	E15	F15	G15	A15	B15	C16	D16	E16
82	G15	G15	F15	G15	A15	B15	C16	D16	E16	F16
83	A15	A15	G15	A15	B15	C16	D16	E16	F16	G16
84	B15	B15	A15	B15	C16	D16	E16	F16	G16	A16
85	C16	C16	B15	C16	D16	E16	F16	G16	A16	B16
86	D16	D16	C16	D16	E16	F16	G16	A16	B16	C17
87	E16	E16	D16	E16	F16	G16	A16	B16	C17	D17
88	F16	F16	E16	F16	G16	A16	B16	C17	D17	E17
89	G16	G16	F16	G16	A16	B16	C17	D17	E17	F17
90	A16	A16	G16	A16	B16	C17	D17	E17	F17	G17
91	B16	B16	A16	B16	C17	D17	E17	F17	G17	A17
92	C17	C17	B16	C17	D17	E17	F17	G17	A17	B17
93	D17	D17	C17	D17	E17	F17	G17	A17	B17	C18
94	E17	E17	D17	E17	F17	G17	A17	B17	C18	D18
95	F17	F17	E17	F17	G17	A17	B17	C18	D18	E18
96	G17	G17	F17	G17	A17	B17	C18	D18	E18	F18
97	A17	A17	G17	A17	B17	C18	D18	E18	F18	G18
98	B17	B17	A17	B17	C18	D18	E18	F18	G18	A18
99	C18	C18	B17	C18	D18	E18	F18	G18	A18	B18
100	D18	D18	C18	D18	E18	F18	G18	A18	B18	C19

DE LA MARCHÉ À SUIVRE DANS L'ÉTUDE

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

Ainsi, l'on s'occupera d'abord de la formation du son. Une fois ce résultat obtenu, on cherchera à en tirer immédiatement parti en travaillant les exercices que comportent les moyens acquis.

C'est d'après cette donnée qu'ont été classées les études renfermées dans cette Méthode. Afin de prévenir le dégoût chez l'élève, j'ai voulu, à la fin de chaque leçon, donner d'abord un résumé étude ou amalgame des différents dessins contenus dans les leçons, puis un résumé mélodique, dans lequel j'ai introduit aussi divers dessins, mais seulement lorsque j'ai pensé ne pas nuire à la mélodie. Indépendamment de ces morceaux, le professeur devra en choisir d'autres et les entremêler de manière à développer chez l'élève le sentiment Musical. Ces morceaux, dont le choix est laissé au discernement du maître, doivent être d'une difficulté graduée sur les progrès de l'élève. A ces exercices on joindra 1^o les petits duos de Kenn; à défaut de ceux-ci les petits duos de M. Gallay; duos plus forts de Gallay, arrangés par Forestier; duos de Duvernoy, chez Bernard-Latte; les vingt duos en différents tons, de M. Dauprat, chez Schonenberg; solos de Gallay; idem de Dauprat; airs variés et fantaisies diverses par Forestier, chez Bernard-Latte; concertos de Gallay et Dauprat; et pour finir, grandes études de Gallay.

DU PLACEMENT — DE L'EMBOUCHURE SUR LES LÈVRES

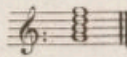
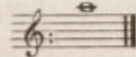
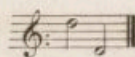
L'embouchure doit, autant que possible, se poser au milieu de la bouche, et non vers les coins: la lèvre supérieure occupera les deux tiers du diamètre de l'embouchure, la lèvre inférieure seulement un tiers, cette disposition est reconnue la plus favorable aux divers mouvements que doivent opérer les lèvres pour produire le son et les diverses articulations. On doit éviter d'exercer sur les lèvres une forte pression qui n'aurait d'autre résultat que de les paralyser et d'empêcher le son de se produire.

TENUE DE L'INSTRUMENT

On tient généralement le Cornet de la main gauche de la manière la plus propre à ne pas gêner la vibration de l'instrument: (1) la main droite est réservée pour le jeu des Pistons. l'index se place sur le Piston le plus rapproché des lèvres, le médium sur le second, l'annulaire sur le troisième. Dans la Tenue de l'Instrument on devra observer les règles suivantes. 1^o tenir le Cornet le plus légèrement possible et de manière à ne pas exercer sur les lèvres une trop grande pression ce qui nuirait à leur mécanisme, 2^o incliner l'Instrument du côté des doigts qui manœuvrent les Pistons de manière à ce que la pression s'exerce bien dans le sens de l'axe, 3^o enfoncer les Pistons jusqu'à fond de course; autrement le son ne sortirait pas pur, 4^o les doigts seuls doivent agir sur les Pistons; il faut éviter tout mouvement du poignet ce qui donnerait de la raideur au jeu surtout pour les trilles. &

DE L'ACCORD DES PETITES COULISSES

Dites coulises des Pistons.

Règle générale: l'accord des Pistons doit se faire sur la septième dominante d'ut  majeur, quel que soit le ton. Une fois cet accord obtenu, on accordera la neuvième majeure d'ut  puis on prendra le ré dans les lignes  que l'on comparera avec le ré octave inférieure, afin d'accorder le troisième Piston. En supposant l'instrument en si b, la longueur des petites coulises doit être calculée sur ce ton pour les autres, à mesure qu'ils deviennent plus graves, et elles doivent être allongées en proportion.

(1) Par exemple: En plaçant les doigts au dessous des petites Coulises, à la partie inférieure des Pistons.

DE LA FORMATION DU SON

Le son est produit par le souffle, ou, comme le dit M. Dauprat, par le choc de l'air extérieur contre celui que l'instrument renferme; ou par l'ébranlement qui en résulte. Les vibrations de l'air intérieur se communiquent à l'air extérieur qui les propage et les transmet jusqu'à l'oreille. La qualité du son dépend évidemment de la manière de le produire. On devra soigneusement éviter tout ce qui pourrait nuire à son développement.

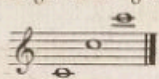
Je vais d'abord indiquer comment on devra faire pour acquérir ce que l'on nomme *l'embouchure*, en prenant pour point de départ les notes de l'instrument qui se produisent le plus facilement, ou qui du moins sortent sans efforts trop prononcés. Ainsi, on produit presque naturellement la quinte *sol* du médium de l'accord parfait d'*ut* majeur. Une fois cette note obtenue, on devra toujours la reprendre pour passer aux autres, jusqu'à ce que les lèvres arrivent à l'indépendance nécessaire pour leur production isolée. À l'émission du son, la langue doit prononcer la syllabe *du*, puis se retirer brusquement pour livrer passage à l'air. Dès que l'embouchure est placée, on doit faire en sorte que les lèvres ne se dérangent pas quand on donne le coup de langue, si ce n'est pour l'élargissement et le rétrécissement proportionné au ton grave ou aigu, *et vice versa*.

J'ai dit qu'une fois le *sol* obtenu, on devrait toujours reprendre cette note pour passer aux autres. On commencera par les sons droits les sons piqués et diminués puis les sons filés le coup de langue précipité, ou les *portamento* ou condes par degrés conjoints, puis par degrés disjoints, afin que le travail de la langue et des lèvres marche simultanément; car négliger dès le principe l'un de ces moyens d'exécution, serait nuire non seulement aux autres, mais constituerait une infirmité chez l'instrumentiste.

DU MÉCANISME DES LÈVRES OU MODIFICATION DU SON

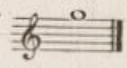
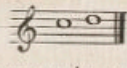
Le mécanisme des lèvres consiste dans le mouvement qu'on leur imprime pour obtenir les sons, en lâchant les lèvres pour les sons graves, en les serrant pour les sons aigus.

Il y a deux manières de produire une succession de sons; la première, en frappant chaque note; la seconde, en portant le son d'un degré à l'autre sans interruption.

Le travail des lèvres est essentiellement circonscrit dans le creux de l'embouchure; là se réunissent les causes et les effets de l'exécution, c'est à dire, l'air, la langue, les lèvres et le son. Le mouvement des lèvres est peu sensible dans le médium, mais très prononcé dans l'aigu et le grave, selon le ton ou corps de rechange que l'on a adopté à l'instrument. Ainsi, dans cet exemple:  les lèvres sont très ouvertes pour l'*ut* grave, placées naturellement pour l'*ut* supérieur. Les notes renfermées dans les intervalles ou octaves, sont des dérivées qui prennent le caractère des principales, à mesure qu'elles s'en rapprochent.

L'emploi des Pistons permet de passer d'un son à l'autre, sans mouvement des lèvres; on ne doit pourtant pas abuser de ce moyen, les lèvres devenant alors paresseuses. Le *portamento* par degrés disjoints sera toujours préférable.

Pour acquérir le mécanisme des lèvres, il faut éviter toute espèce d'effort extérieur. Sans la rigoureuse observation de cette règle, on n'atteindra jamais le but qu'on se propose; car les lèvres sont pour le *cornetiste*, ce que le gosier est pour le chanteur.

On peut faire le trille sans avoir recours aux pistons, mais c'est très difficile. Par exemple, on peut en prenant le *sol*  octave avec les 4^e et 5^e pistons obtenir deux degrés conjoints à une distance qui ne demande pas une forte tension, ce qui donne *ut, ré*  en supposant l'instrument en *Fa* j'ai essayé ce moyen qui m'a parfaitement réussi. De même, pour passer la petite note brève coulée, il est plus gracieux de la dire avec les lèvres qu'avec les pistons qui ne répondent pas toujours avec la légèreté qu'il faudrait.

Pour rendre également bien les oppositions du *forte* et du *piano*; pour poser le son et le terminer convenablement; en un mot, pour posséder son instrument, il est indispensable d'être parfaitement maître de son embouchure.

DU COUP DE LANGUE

Voici comment on donne le coup de langue: dès que l'embouchure est placée sur la lèvre; la langue vient s'appuyer à l'extrémité des dents supérieures, plus ou moins selon les besoins de l'attaque, et se retire brusquement pour

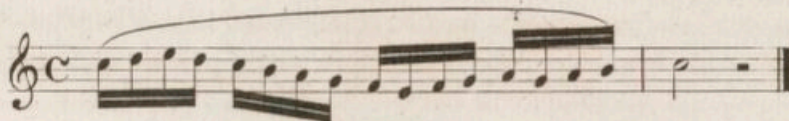
livrer passage à l'air. Bien que réduite à l'office de soupape, la langue est d'une grande importance dans l'exécution: elle lui donne la netteté et la franchise qu'elle n'aurait pas sans cela. A elle seule elle est, pour ainsi dire, l'interprète de la musique; elle rend sa douceur et son énergie: aussi doit-on la travailler de bonne heure, et l'habituer à toutes les nuances qu'exige l'exécution. On doit faire en sorte qu'elle agisse avec une grande indépendance, c'est-à-dire que les lèvres, la mâchoire et la gorge doivent être complètement indépendante du *coup de langue*.

On se sert sur le Cornet, de trois coups de langue: le piqué simple, énergique ou doux, que l'on indique par les syllabes *tu* pour attaquer, *du* pour poser le son; le double coup de langue (on l'appelle aussi coup détaché) s'indique au moyen des syllabes *tu gu du*, Il n'y a lieu de l'employer que dans les mouvements vifs; le 3^e coup de langue se nomme coup de langue de trompette; on ne l'emploie presque jamais sur le cornet. Il est néanmoins d'un grand effet quand il est bien donné.

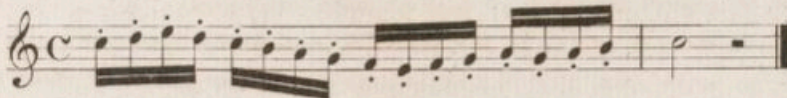
DE L'ARTICULATION OU ACTION DE PRONONCER NETTEMENT.

Selon le système d'étude suivi dès les premières leçons et dans tout cet ouvrage, je suis conduit à parler des articulations. Elles sont de plusieurs sortes; le *coulé* ou *lié*, le *piqué pointé*, et le *détaché*. Il y a encore le *piqué dans le son*. On remarquera qu'il n'y a véritablement que deux articulations, le *piqué* et le *coulé*, et que les autres sont les mêmes auxquelles on fait subir des altérations selon le caractère qu'on veut leur donner: mais pour les reconnaître, ainsi altérés des principales, il a fallu leur donner une marque distinctive ainsi qu'une dénomination que l'on devra considérer sous ce dernier rapport (comme marque distinctive)

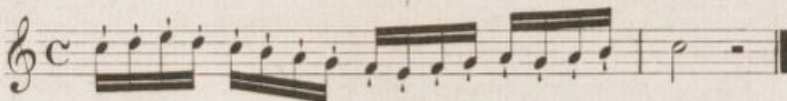
Or voici le *coulé* ou *lié*.



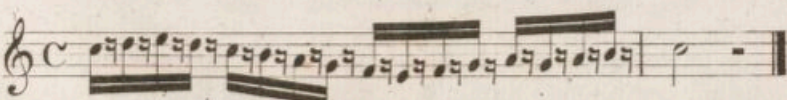
Le *piqué* ou *pointé*, avec les marques distinctives.



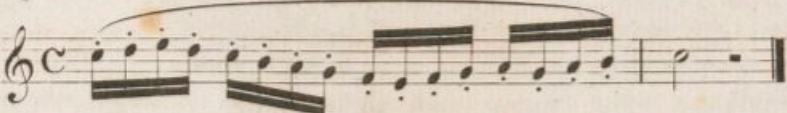
Le *détaché*.



qui s'exécute comme s'il y avait un silence près sur la valeur de chaque note et avec sécheresse. Exemple :



Le *piqué dans le son*



ou articulation qui indique que les sons doivent être conduits de l'un à l'autre sans séparation en prononçant la syllabe *du* ou *dou*, indifféremment.

C'est cette même articulation que l'on emploie pour poser les sons avec douceur, l'une des qualités les plus difficiles à acquérir sur les instruments à vent, et qui demande une délicatesse d'embouchure extraordinaire, fruit d'un travail consciencieux.

Lorsqu'on indique ces différentes articulations sur des notes de valeur, le résultat est le même que pour les précédentes, proportion gardée pourtant.

Ainsi on peut dire que la marque détachée, indiquée sur une ronde, une blanche ou une noire, prend un quart de leur valeur.

On doit varier autant que possible les articulations, quoiqu'il y en ait de consacrées par l'usage, j'ai voulu les présenter sous toutes les faces. Le goût devant changer avec le temps, de même les articulations: on doit craindre d'ailleurs la monotonie en se servant toujours des mêmes, puis en les travaillant toutes, on apprend, comme le dit M. Dauprat, à en déterminer le choix selon la nature de la mesure, le caractère du chant. De plus, on ne doit pas oublier que certaines articulations accélèrent ou retardent le mouvement des notes, ce qui dans les deux cas, offre un grand avantage.

NOTE SUR LE CHOIX DU TON POUR L'ÉTUDE.*

Le choix du ton ou corps de rechange n'est pas indifférent pour l'étude, et surtout dans les dernières leçons de cette méthode qui parcourent une grande étendue. Quand à moi, je préfère pour l'étude les tons graves *mi* $\frac{1}{2}$ ou *fa*, sur lesquels on peut parcourir toute l'étendue de l'instrument, et qui donnent la mesure véritable du son, et le sentiment de la vraie qualité. J'ajouterai même qu'on ne peut bien posséder l'instrument qu'autant qu'on jouera parfaitement les tons graves dans toute leur étendue; que pour monter toujours avec facilité, il faut descendre; que travailler exclusivement les tons aigus détruit la souplesse des lèvres et les durcit. De plus, ces tons n'exigeant pas les précautions que demandent les autres, l'élève s'accoutumera à jouer son instrument avec aisance.

Au contraire, les tons aigus exigeant une connaissance pratique de l'instrument, une fermeté d'embouchure que le temps seul nous fait acquérir, leur étude ne peut que nuire aux progrès.

On choisira donc le ton de *mi* $\frac{1}{2}$ ou *fa*. Dès que l'élève possédera son instrument dans ces deux tons, il n'aura plus à redouter les inconvénients dont j'ai parlé, et pourra sans danger passer aux autres. La différence qu'il y trouvera cessera d'être pour lui un écueil; il tâchera de ramener ces nouvelles nuances de son à celles qui lui sont familières.

DU STYLE

Il y a deux styles en musique, le style classique ou sévère, et le style romantique ou libre.

Indépendamment de ces deux styles généraux, il y a encore le style français, le style italien, le style allemand.

Le style est pour les uns une chose innée, pour les autres, c'est un produit de l'art.

On distingue, et avec raison, l'exécution *correcte*, de la belle exécution.

L'exécution correcte est relative au jeu, à tout ce qui tient à la notation.

La belle exécution est relative à la rondeur, à la grâce, au goût qui consiste à exécuter chaque morceau et chaque phrase avec précision, principalement les agréments et tout ce qui n'est susceptible que d'une indication vague.

* Note extraite en partie de la méthode de M^r Donnich.

Il résulte de ces observations

1^o que l'expression peut bien être éveillée, mais qu'il n'est pas possible de l'enseigner;

2^o que ce n'est que l'exécution correcte ou le style que l'on peut traiter complètement.

Pour bien styler, la première condition est d'être parfaitement maître de son instrument et de son doigté; puis d'exécuter la musique telle qu'elle est écrite, surtout la musique classique.

Je vais indiquer maintenant ce qui constitue le style: je commencerai par la phrase musicale et ses repos.

DE LA PHRASE MUSICALE ET DES REPOS.

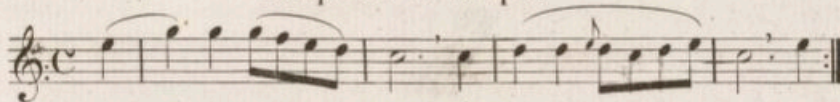
En musique, comme dans le discours, nous avons notre ponctuation aux repos périodiques qui servent à donner la clarté, la précision aux idées. Ainsi, une phrase se compose le plus souvent de deux, quatre, six et huit mesures; il y a peu de phrases de trois, de cinq ou de sept mesures.

Ces phrases se composent de plusieurs membres de phrase, selon leur longueur: il y a donc de petites et de grandes respirations. Quoique ces respirations soient indiquées naturellement par les repos des cadences harmoniques, ou les indique par des virgules placées aux fins de phrases: mais l'élève devra chercher à s'affranchir de ce moyen par l'étude de leur composition.

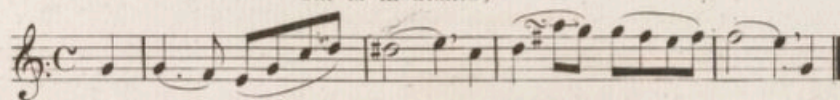
Du reste, on peut reconnaître les repos, pour peu que l'on soit harmoniste et que l'on sente la musique.

Ainsi, ils ont lieu sur la tonique, sur la médiane, sur la dominante, sur la septième dominante &

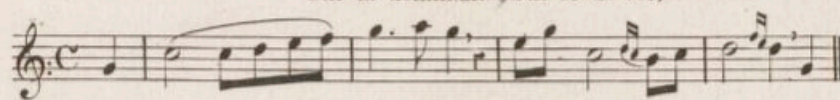
Exemple sur la tonique.



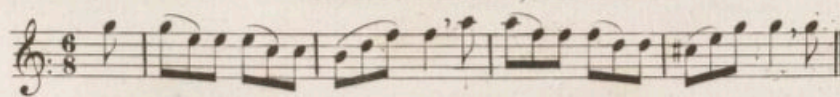
Sur la médiane,



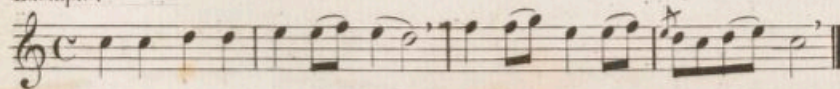
Sur la dominante, d'ut et de sol,



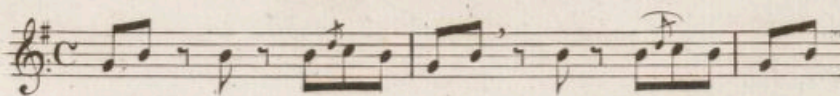
Sur la 7^e dominante, d'ut et de ré



On ne respire pas sur les bâtons de mesures, à moins que la phrase ne s'y termine: mais alors on prend sur la valeur pour respirer: Exemple.



Dans une série de sons à contre-temps, on ne doit respirer, malgré les silences, qu'aux fins de phrases: Exemple:



DU POINT D'ORGUE

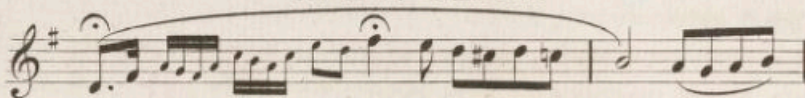
Il y a deux espèces de *point d'orgue*: le premier qui se fait sur l'accord de tonique dans son dernier renversement; le second qui se fait sur la septième dominante. Le *point-d'orgue* se nomme aussi *point-d'arrêt* ou *suspension*; on le place au commencement, dans le courant, ou à la fin d'un morceau: quelquefois il est indiqué sur une pause que le compositeur a voulu prolonger.

INDICATION DES DIFFÉRENTS POINTS D'ORGUE.

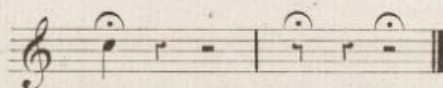
Sur la tonique.



Sur la 7^{me} dominante.



Point d'arrêt ou silence.



Le *point-d'orgue* doit être rangé parmi les agréments; c'est, chez l'artiste, une affaire de goût: il ne devra pas trop le prodiguer, ce genre d'ornement étant tellement rebattu aujourd'hui qu'on le redoute même. On devra surtout éviter ces hoquets ou *ports-de-voir* qui ont été tellement prodigués par tous les chanteurs à la fin de leurs *points d'orgue*, qu'ils sont devenus presque ridicules.

DES NUANCES.

Le *crescendo* (ou <) indique par sa forme que le son doit augmenter, et diminuer de même au *decrescendo* > .

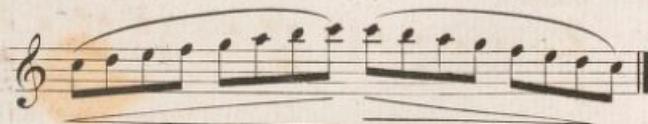
On peut diviser les nuances en deux, 1^o la nuance générale qui fait partie intégrante de la phrase musicale, 2^o la nuance particulière qui se pose sur certaines notes pour indiquer qu'on doit leur donner un peu plus de force et celle-ci s'indique indépendamment de la nuance générale.

Ainsi dans une série de sons montant on doit augmenter le son proportion gardée, observer le contraire lorsqu'ils descendent. Plusieurs notes au même degré doivent être enflées et diminuées si elles descendent, augmentées si elles vont sur une note supérieure.

EXEMPLES DES DIFFÉRENTES NUANCES.

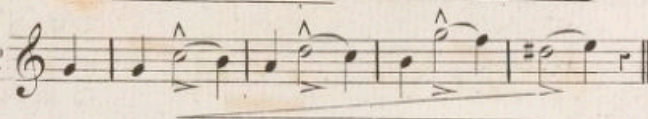
Nuance générale

1^o



Nuance générale
et particulière.

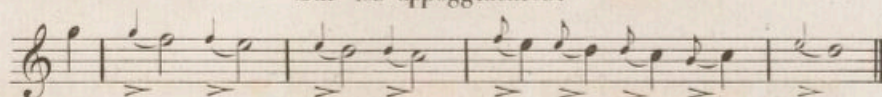
2^o



On doit accentuer les notes sensibles, les appoggiatures. exemple:

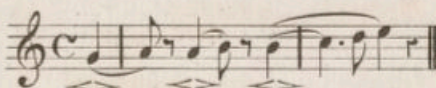


Sur les appoggiatures.

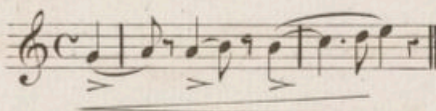


Il y a des exécutants qui en passent d'un degré à un autre, soit joint ou disjoint ne peuvent s'empêcher de faire un renflé sur la première des deux notes, c'est une faute et une preuve de très mauvais goût.

Exemple avec la nuance vicieuse.



Exemple avec la nuance exacte.



Les nuances ont lieu de même dans le Piano.

Exemple de plusieurs notes au même degré montant sur une note supérieure.



Un crescendo bien ménagé est d'un grand effet.

Exemple.



DES DÉNOMINATIONS QUE L'ON EMPLOIE EN MUSIQUE, QUI ONT RAPPORT AU MOUVEMENT, AU CARACTÈRES DES PHRASES

On se sert en musique de certains mots Italiens, pour indiquer les mouvements, le degré de force du jeu, les diverses nuances du mouvement, du son et des phrases, que l'on indique souvent en abrégé. On ne saurait trop insister sur cette question qui intéresse à un si haut degré l'exécution en général.

MOTS QUI INDIQUENT

LES DIFFÉRENTS MOUVEMENTS LENTS.

Grave	{	assai — très	{	<i>Soutenu, grave sévère, large, mesuré.</i>	
Largo					
Larghetto	{	non troppo — pas trop		<i>Lent, mais majestueux; un peu marchant.</i>	
Lento					
Adagio					
Andantino					

Andante	Maestoso	Majestueux.
	Non troppo	Pas trop.
	Affectuoso	Affectueux ou touchant.
	Grazioso	Gracieux.
	Pastorale	Pastoral.
	Con moto	Avec mouvement.

MOTS QUI INDIQUENT LES DIFFÉRENTS MOUVEMENTS LÉGERS.

Allegro	Maestoso	Majestueux.	Allegro	Con brio	Avec vivacité ou.
	Moderato	Modéré.		Brillante	Brillant.
	Giusto	Juste, proportionné.		Spirotoso	Avec esprit.
	Un poco	Un peu.		Con fuoco	Avec feu.
	Non troppo ..	Pas trop.		Vivace	Vif.
	Comodo	Commode, aisé.		Agitato	Agité.
	Con moto	Gai, éveillé, avec plus de mouvement.		Furioso	Furieux.
				Molto	Beaucoup.
				Assai	Très.
				Vivacissimo	Très-vif.
				Presto	Encore plus vif.
				Prestissimo	Le plus vite possible.

Les mouvements caractéristiques, tels que *polonaise, boléro*, sont assez connus, sans qu'il soit besoin de les indiquer ici.

Indépendamment des mots employés au commencement des morceaux, et que je viens d'énumérer, il y en a d'autres qui servent à altérer ces mêmes mouvements, en les augmentant ou les diminuant de vitesse, et que l'on place dans le courant des morceaux, ainsi:

Semprè	A piacere	A volonté.
	Meno vivo	Moins vif.
	Accelerando	En pressant.
	Stringendo	En serrant le mouvement.
	Più motto	Avec plus de mouvement.
	Più vivo	Plus vif.
	Più stretto	Plus serré.
	Più presto	Plus vite.

Primo tempo (1^{er} mouvement), se trouve quand le mouvement a été changé dans le courant du morceau, et que le 1^{er} doit être repris.

MOTS QUI SE RAPPORTENT À LA FORCE DU JEU.

P	(Piano)	Doux.
PP	(Pianissimo)	Très-doux; faible.
Dol	(Dolce)	Agréable.
Cresc	(Crescendo)	En croissant.

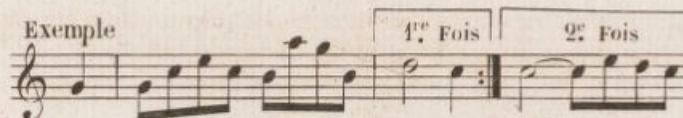
M. F. ou <i>mf</i>	(Mezzo forte).....	Demi fort.
F. ou <i>f</i>	(Forte).....	Fort.
FF ou <i>ff</i>	(Fortissimo).....	Très fort.
<i>sf</i>	(Sforzando).....	Forcé; attaqué vivement.
FP ou <i>fp</i>	(Forte a piano).....	Attaqué fort, et aussitôt faible.
ten.....	(Tenuto).....	Tenu.
marcato.....	(Marcato).....	Marqué.
Decresc.....	(Decrescendo).....	En décroissant.
Calando.....	(.....)	En adoucissant.
Dim.....	(Diminuendo).....	En se diminuant.
	(Perdendosi).....	En perdant.
	(Smorzando).....	En s'éteignant.
	(Ritardando).....	En retardant.
Rall.....	(Rallentando).....	En ralentissant.
	(Morendo).....	En mourant.

D.C. ou *Da capo* indique que l'on doit retourner au commencement du morceau. On se sert aussi de ce signe $\S$ mais il se place le plus souvent pour retourner à une reprise.

DES SIGNES DE REPRISE.

On ne se sert plus aujourd'hui que de ce signe de reprise ($\P$) d'après lequel on répète les deux parties d'un thème, ou seulement la première ($\P$), ou la seconde ($\P$), selon que les points et petites barres sont de l'un ou de l'autre côté.

Si à la fin d'une reprise, une ou plusieurs reprises doivent être omises la 2^e fois on l'indique par 4^e Fois et 2^e Fois, en enclavant ces mesures d'une ligne courbe, ce qui oblige l'exécutant à sauter à la seconde fois.



Coda (queue), signifie une phrase finale qu'on ajoute encore à la fin d'un morceau, comme pour le résumer.

CONVENTIONS.

Sempre (toujours) que l'on ajoute souvent à *P* ou *pp*, à *F* ou *ff*, à *Legato*, *Staccato*, *Cresc*, *Decresc*, &.

Solo (seul), pour indiquer l'endroit où commence un solo.

Tutti (tous) servant à indiquer les ritournelles de l'orchestre.

MOTS QUI INDIQUENT LA COULEUR DES PHRASES.

Cantabile.....	Chantant.	Languido, con dolcezza.....	Avec douceur.
Con dolore.....	Avec douleur.	Con grazia.....	Avec grâce.
Con anima.....	Avec âme.	Leggiero.....	Léger.
Espressivo ou Con espressionne.....	Avec expression.	Leggierissimo.....	Très-léger.
Mesto, lugubre,.....	Triste lugubre.	Scherzando.....	En badinant.
Patetico.....	Pathétique.	Risoluto.....	Résolu, avec énergie.

(Nota) Avant de passer à l'étude des leçons suivantes, il est indispensable de prendre connaissance des instructions préliminaires; les principes qu'elles renferment étant de toute nécessité pour se livrer avec fruit à l'étude du cornet.

1^{re} LEÇON.

POUR FORMER LE SON.

Lento.

Mélanger.

Continuer de mélanger les divers sons comme ci-dessus.

Comme je l'ai dit plus haut jusqu'au moment où l'élève pourra faire l'Ut grave facilement sans crainte d'un dérangement d'embouchure il ne cherchera à y arriver que par les intermédiaires ainsi qu'il est indiqué ci-dessus. (voyez page 5 et 6)

2^e LEÇON.

UT MAJEUR.

Immédiatement l'octave obtenue, travailler le coulé par degré conjoint le coup de langue le trille sur la note sensible ainsi qu'il suit.

Pour apprendre à couler des secondes.

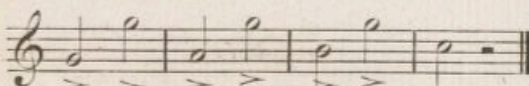
On devra exécuter d'abord cet exercice en frappant les notes.

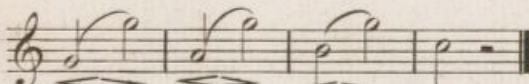
DU PORTAMENTO, DES INTERVALLES.

J'ai parlé du mécanisme des lèvres; reste maintenant à indiquer comment on doit le travailler.

Posséder les distances sur un instrument quelconque, dénote un travail consciencieux de la part de l'artiste, et une connaissance parfaite des vraies difficultés de son instrument, et surtout sur les instruments à embouchures; car les lèvres et l'embouchure sont les seuls agents du son qu'elles dirigent dans tous les intervalles. Et pourtant on n'est bien maître de son instrument que lorsqu'on les dit avec aisance; c'est pourquoi j'ai voulu en donner des exemples courts dans chaque leçon, afin que l'élève les exerce le plus longtemps possible et peu à la fois. Je n'ai indiqué qu'une seule manière de travailler les intervalles, qui est celle avec le Portamento des Italiens: Mais l'élève devra les travailler aussi en frappant les notes puis avec les sons filés et le Portamento ensemble. C'est pour abrégé que je n'ai pas donné d'exemples des trois manières que voici:

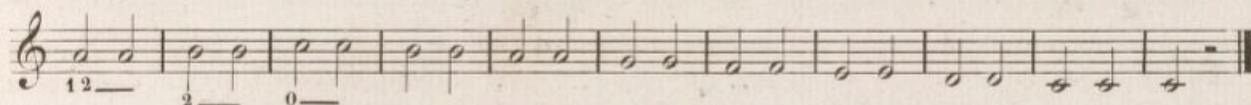
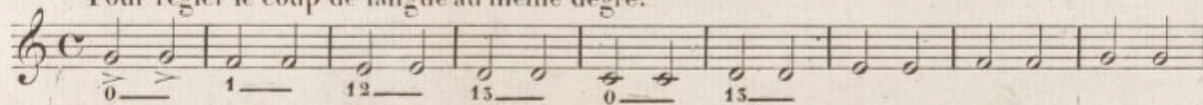
Exemple avec le portamento,
ou coulé par degrés disjoints.

Exemple en frappant. 

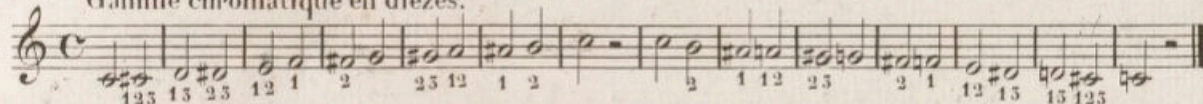
Exemple avec les sons
filés et le portamento. 

L'élève y suppléera n'ayant qu'à supposer une des deux autres manières de les travailler.

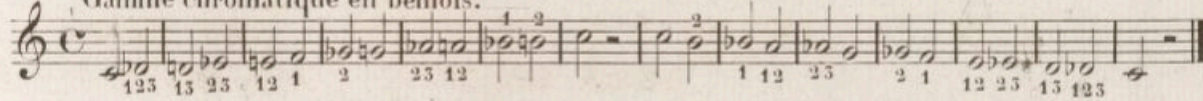
Pour régler le coup de langue au même degré.



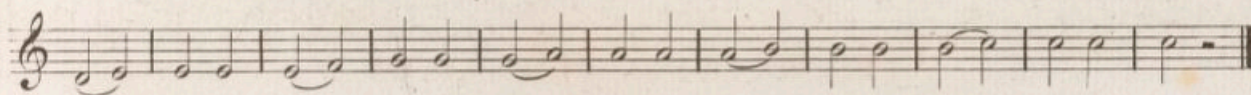
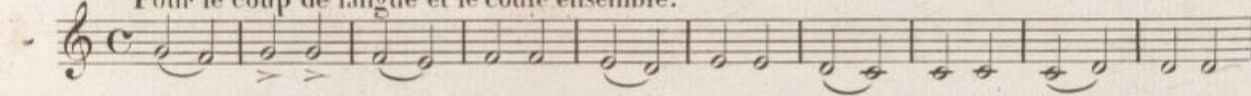
Gamme chromatique en dièzes.



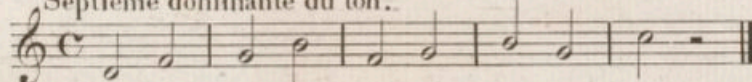
Gamme chromatique en bémols.



Pour le coup de langue et le coulé ensemble.

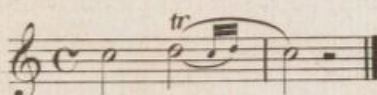


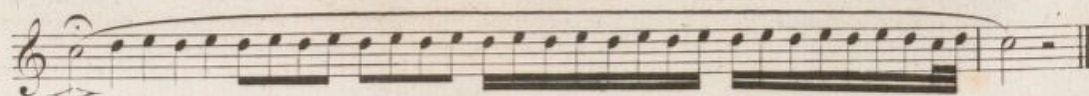
Septième dominante du ton.



Du *Trille* (*tr*) considéré comme travail préparatoire.

Je conseille de faire travailler le trille dès le commencement parcequ'il n'est sur le cornet qu'une difficulté mécanique des doigts et non des lèvres; l'anticipation est donc utile sous tout les rapports: En parlant du mécanisme des lèvres, j'ai dit combien il serait avantageux de pouvoir triller avec ces dernières non seulement pour l'exécution de cet agrément mais encore pour beaucoup d'autres. Ce petit avertissement n'est ici que pour ceux qui se sentiront la patience et le courage de le travailler ainsi, me bornant à en signaler tous les avantages. Pour bien triller sur le cornet, la première des conditions est d'avoir des pistons qui marchent bien. La seconde, que ce soit le doigt qui fasse le trille et non le poignet et l'avant bras. La troisième est de bien connaître le temps, la durée du trille afin de calculer sa vitesse le nombre de battemens nécessaires puis la préparation et la terminaison.

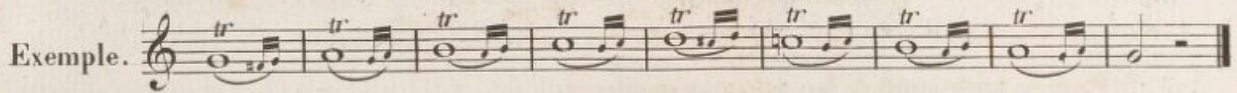
Indication du trille. 

Exécution. 

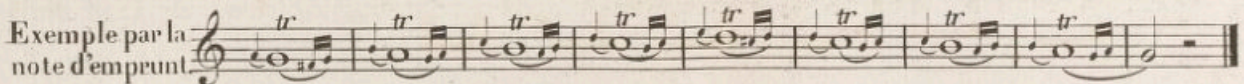
Il peut être précédé de la mise de son ou émission de la voix, qui se fait sur la tonique, la médiane, et la dominante.



Lorsque le trille est pratiqué sur chaque son d'une suite de notes ascendantes ou descendantes, on l'indique et on l'exécute ainsi qu'il suit.

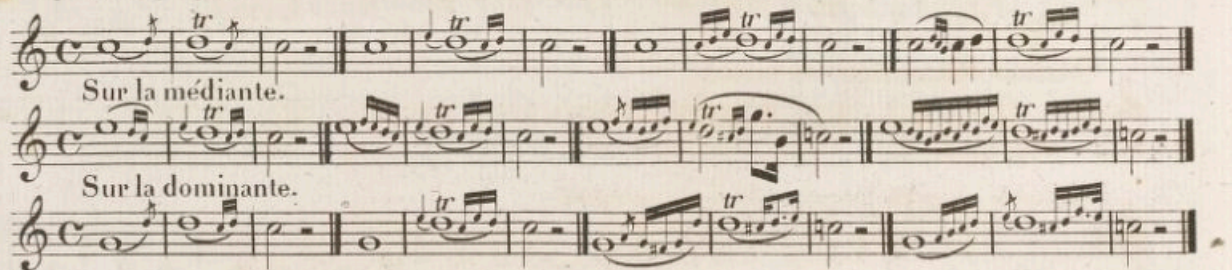


Dans cet exemple on peut commencer le trille par la note principale ou par la note d'emprunt.



La préparation et la terminaison du trille sont composées d'une, de deux ou trois petites notes qui le précèdent ou le suivent. Il n'y a que deux coups de langue, le premier sur la note qui porte le trille, ou sur la première de la préparation, le second, sur la note finale après la terminaison.

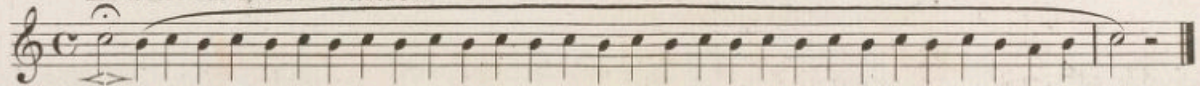
Exemples des préparations et des terminaisons les plus usitées dans l'exécution du trille.



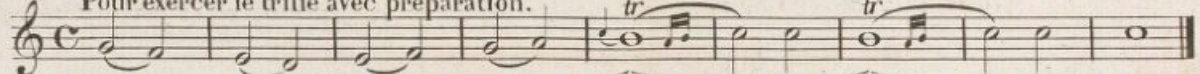
On peut varier à l'infini les préparations et les terminaisons, mais les exemples ci-dessus mentionnés suffisent pour donner la clef de toutes les autres. ✱

SUITE DE LA DEUXIÈME LEÇON.

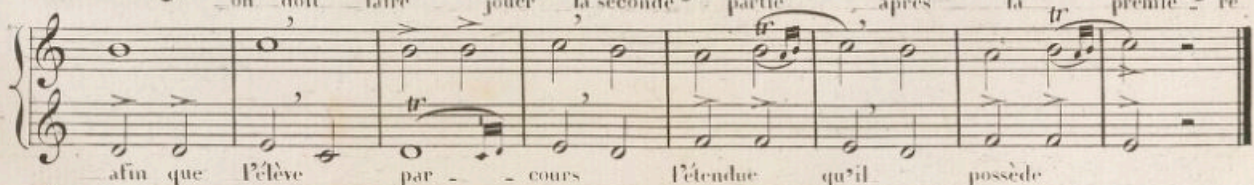
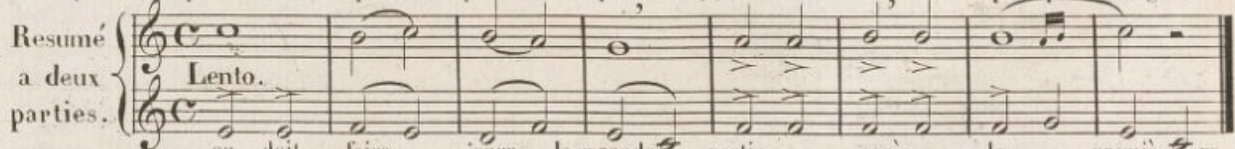
Le trille sur la note sensible.



Pour exercer le trille avec préparation.



Les respirations se prennent au fin de phrases, les phrases se composent de 2, 4, 6, ou 8 mesures elles sont indiquées par des virgules.



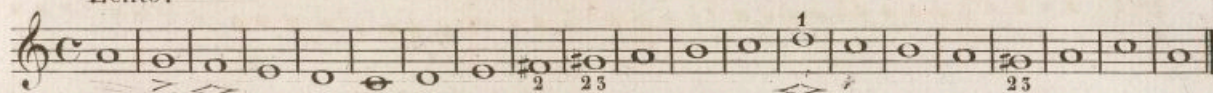
✱ NOTA. L'exemple que je viens de donner n'est ici que pour l'instruction théorique de l'élève, l'étude mécanique de ces différents trilles viendra en son lieu.

5^e LEÇON.

LA MINEUR.

A cet Octave il n'y a point d'autres doigtés pour le Sol $\sharp$, il faut serrer un peu les lèvres car il est plutôt La $\flat$ que note sensible; le La $\natural$ et le Mi se prennent avec le troisième Piston dans les tons graves seulement.

Lento.



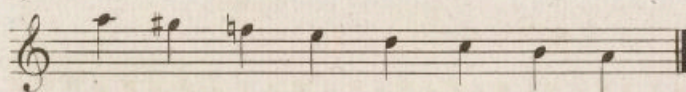
De la Gamme mineure.

De toutes les questions que j'ai voulu faire comprendre aux élèves, celle qui à rapport à la Gamme mineure les a toujours embarrassés le plus. C'est ce qui m'a engagé à la traiter ici avec quelques développements. La Gamme mineure ne diffère de la gamme majeure en montant, qu'en ce que sa tierce est mineure; le demi-ton se trouve du 2^e au 3^e degré: mais en descendant la succession des tons et demi tons est toute différente.

Gamme de LA mineure.



On voit que les demi-tons se trouvent, en descendant, du 6^e au 5^e et du 3^e au 2^e degré. On remarquera donc principalement la gamme mineure descendante, puisque c'est par elle qu'on peut le plus facilement trouver le nombre d'accidents que ce mode exige. Souvent aussi on prend en descendant le 7^e degré un demi-ton plus haut mais on est encore en doute sur son emploi.

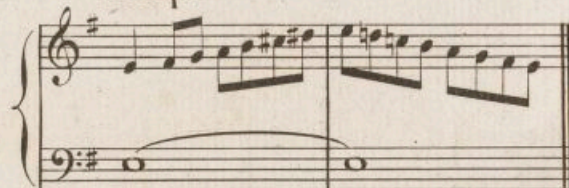


Quant à moi, je le prends majeur lorsque la gamme est accompagnée de l'accord de dominante, et mineur lorsqu'elle est accompagnée de l'accord parfait mineur. Dans les deux cas, je conserve le 6^e degré mineur; comme:

Septième dominante.



Tonique.

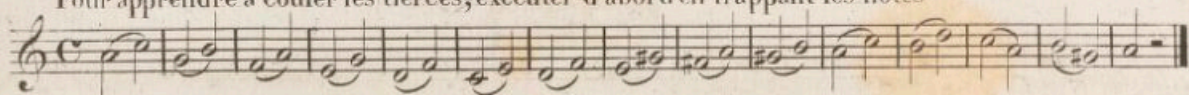


La connaissance pratique de toutes les gammes est indispensable sur le Cornet à pistons, ainsi que celles des différentes clefs, afin de pouvoir transposer facilement; car il arrive souvent que les morceaux ne sont pas toujours dans les bonnes gammes ou dans un ton ou corps de rechange favorable. Alors, si l'on connaît bien les différentes clefs, aussitôt on trouve, en transposant, le moyen de rendre facile un passage qui ne l'était pas.

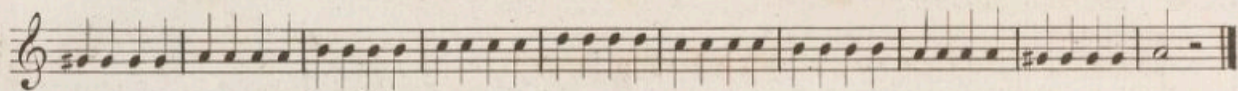
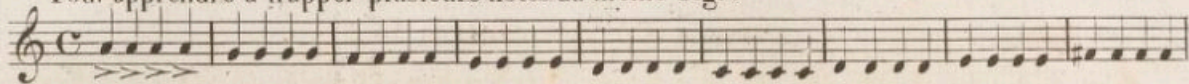
Quoique je fasse jouer dans des gammes peu usitées, je ne conseillerai jamais de s'en servir en public. On comprendra que dans une méthode il s'agit de travailler, tandis qu'il faut faire plaisir avant tout au public qui ne tient pas compte de la difficulté.

Si j'ai traité le Cornet dans ces gammes c'est qu'il m'a semblé ridicule qu'un instrument qui peut jouer dans tous les tons se prive des ressources qu'il doit à son mécanisme, et que d'ailleurs, dans un morceau de longue haleine, il faut s'attendre à toute espèce de modulation.

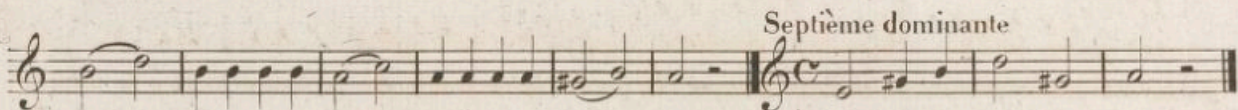
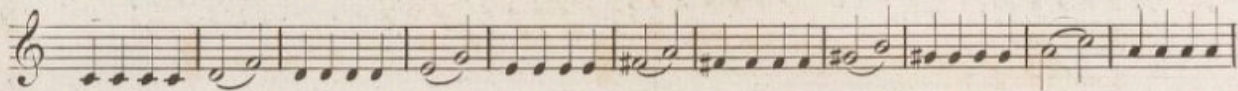
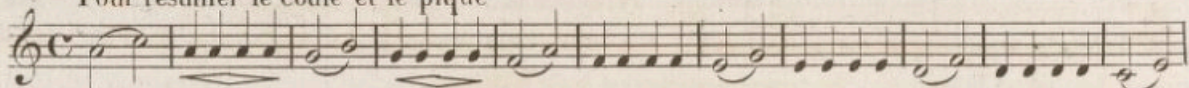
Pour apprendre a couler les tierces; exécuter d'abord en frappant les notes



Pour apprendre a frapper plusieurs notes au même degré



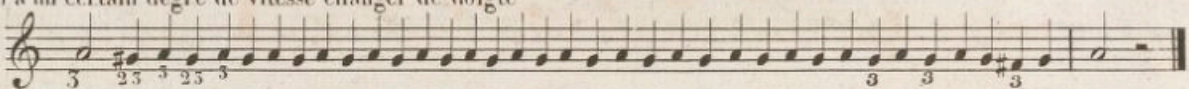
Pour resumer le coulé et le piqué



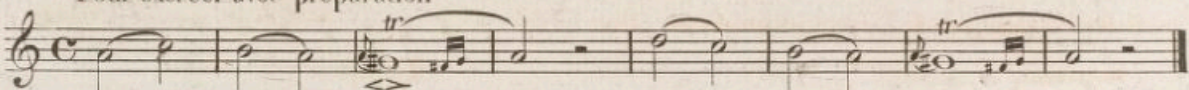
Septième dominante

L'observation faite dans la leçon précédente au sujet du trille est commune a cette leçon ainsi qu'à celles qui suivent

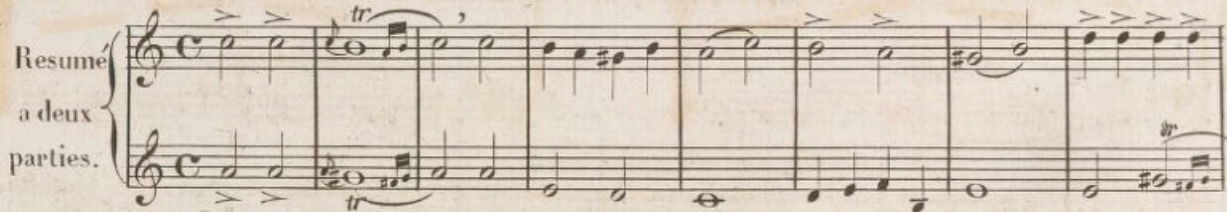
Si l'on fait ce trille avec un ton aigu il faut le préparer avec les deux premiers Pistons puis lorsque l'on sera parvenu a un certain degré de vitesse changer de doigté



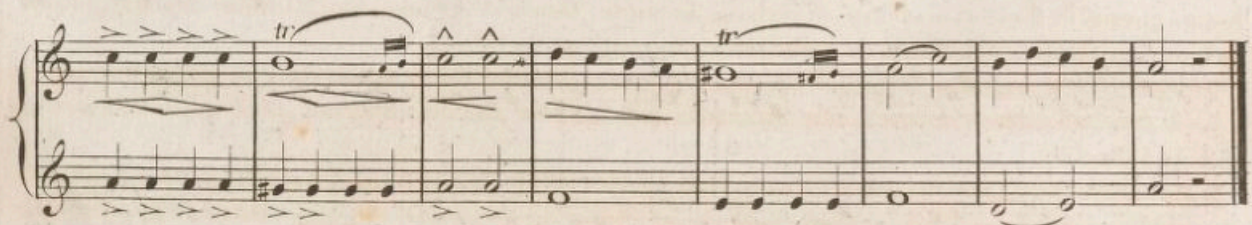
Pour exercer avec préparation



Mouvement modéré.

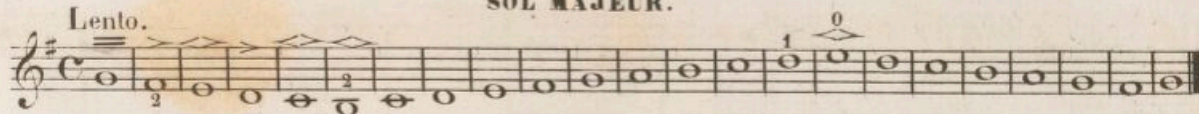


Resumé
a deux
parties.



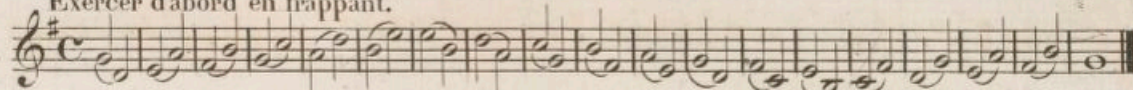
4. LEÇON. SOL MAJEUR.

Lento.

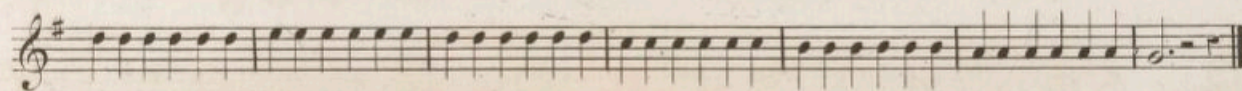
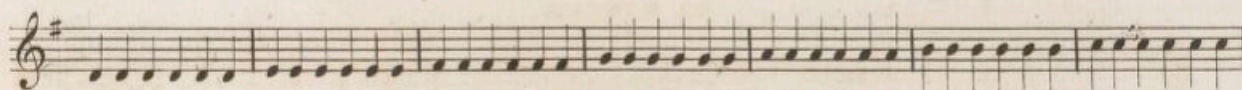
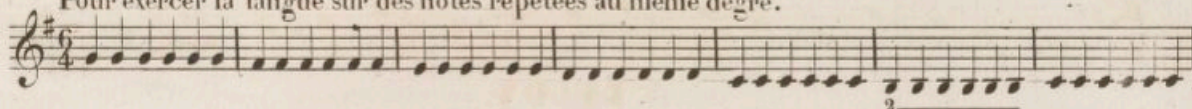


Exercer d'abord en frappant.

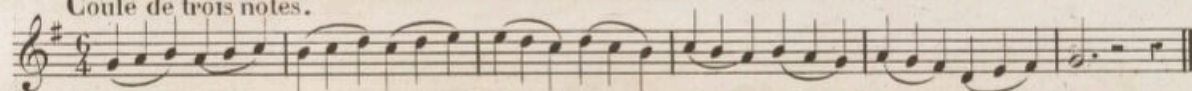
Quartres.



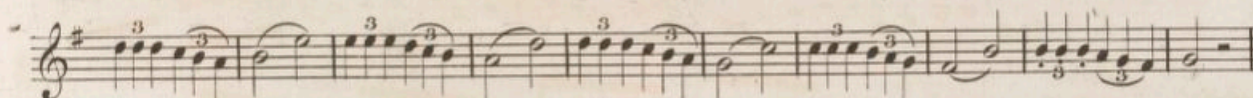
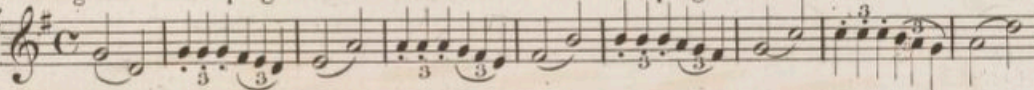
Pour exercer la langue sur des notes répétées au même degré.



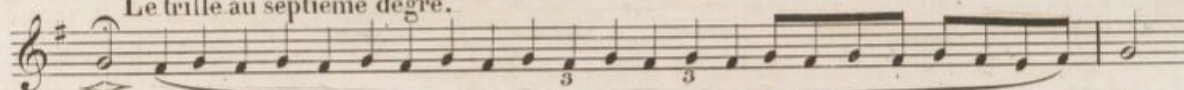
Coulé de trois notes.



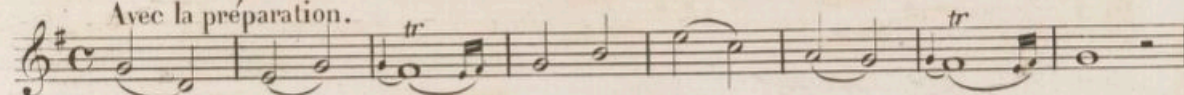
L'intensité du son augmente avec la progression ascendante et diminue avec la progression descendante.

Résumé du piqué
et du coulé de trois.

Le trille au septième degré.



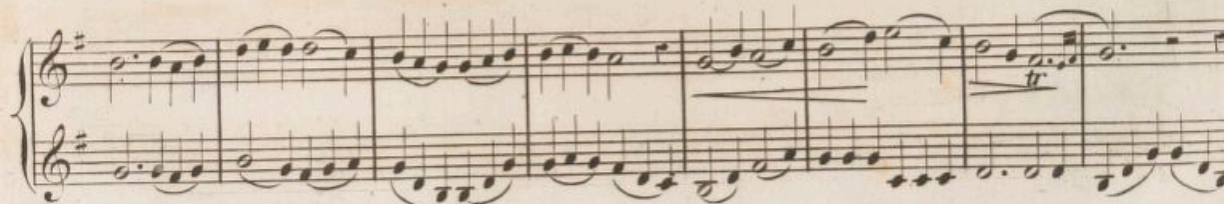
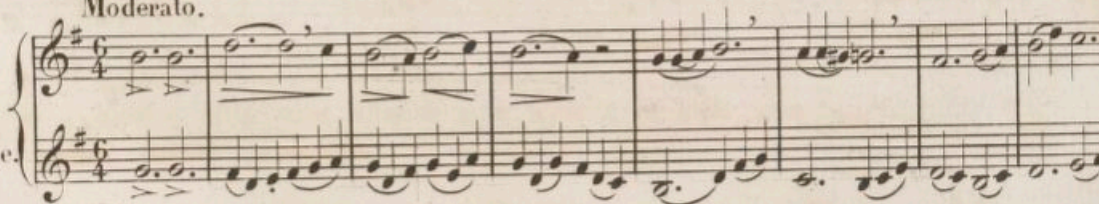
Avec la préparation.

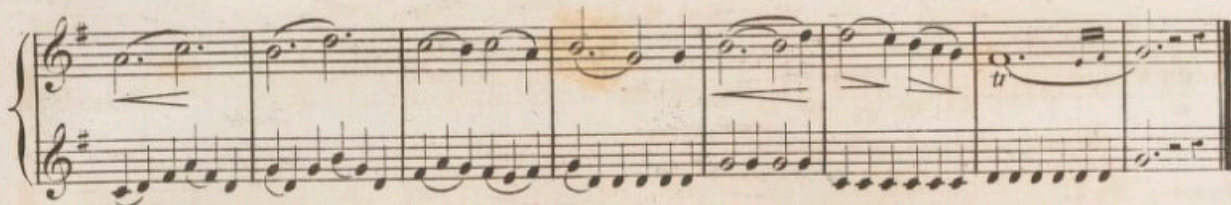


Moderato.

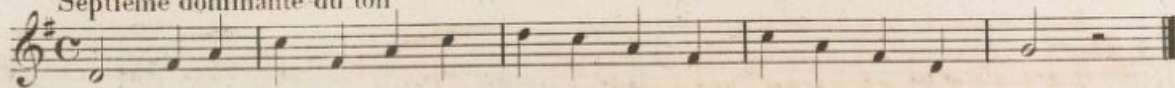
Résumé

mélodique.





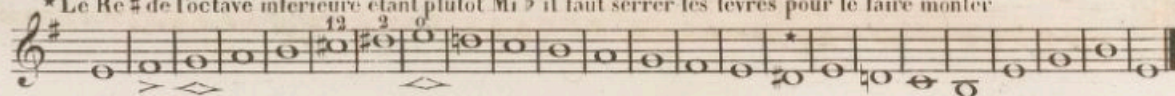
Septième dominante du ton



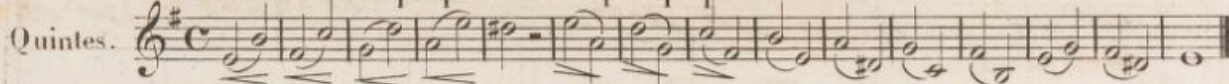
5. LEÇON.

MI MINEUR.

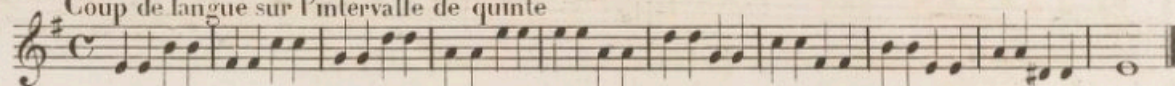
* Le Re # de l'octave inférieure étant plutôt Mi ♭ il faut serrer les lèvres pour le faire monter



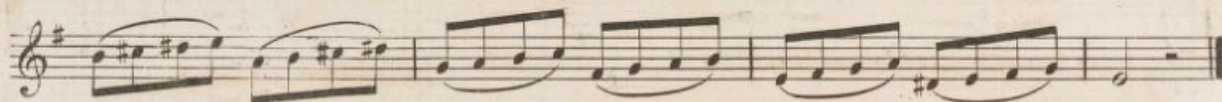
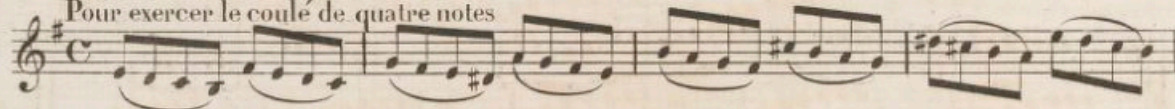
Même observation que pour les exemples qui précèdent



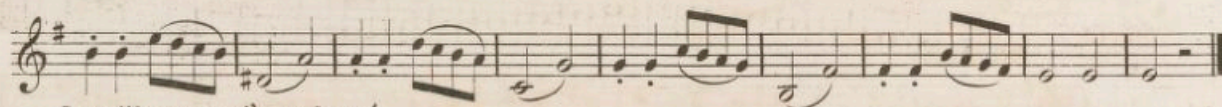
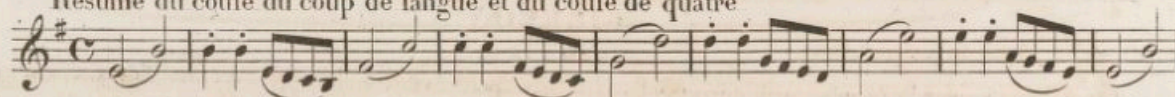
Coup de langue sur l'intervalle de quinte



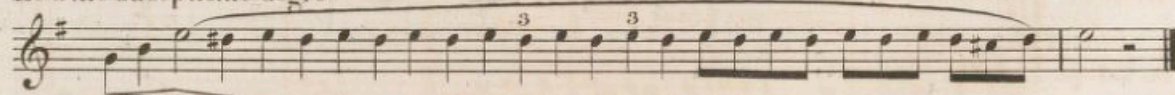
Pour exercer le coulé de quatre notes



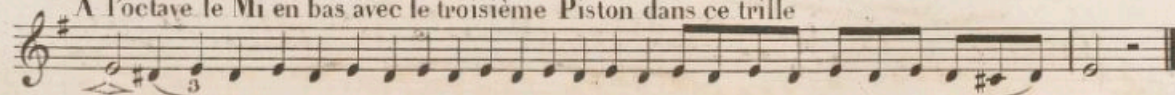
Résumé du coulé du coup de langue et du coulé de quatre



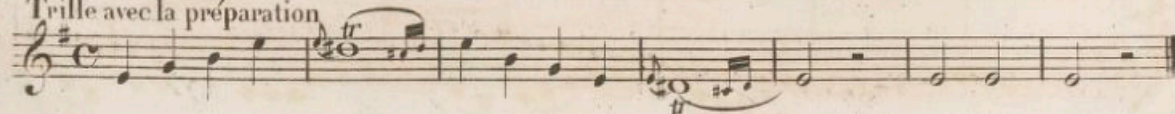
Le trille au septième degré



A l'octave le Mi en bas avec le troisième Piston dans ce trille



Trille avec la préparation



Andante con moto.

Résumé
mélodique.

musical score for piano accompaniment, featuring various fingerings (12, 2, 25, 123) and dynamics (cres, dim, dolce, tr).

6^e LEÇON.

FA MAJEUR.

Dans cette gamme le Mi note sensible se prend avec les deux premiers Pistons lorsqu'il est suivi ou précédé du Fa

musical notation for the Fa major scale, showing the Mi note (F#) being played with two different piston settings (12 and 1) when it is followed or preceded by the Fa note (F).

même observation

musical notation for the Fa major scale, showing the Mi note (F#) being played with two different piston settings (12 and 1) when it is followed or preceded by the Fa note (F).

Pour exercer la langue sur l'intervalle de sixte

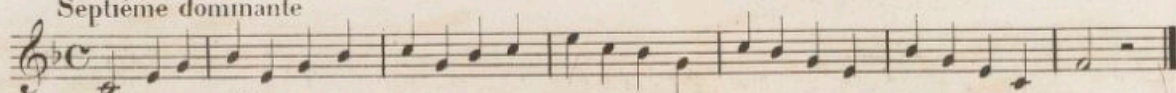
musical notation for the Fa major scale, showing the Mi note (F#) being played with two different piston settings (12 and 1) when it is followed or preceded by the Fa note (F).

musical notation for the Fa major scale, showing the Mi note (F#) being played with two different piston settings (12 and 1) when it is followed or preceded by the Fa note (F).

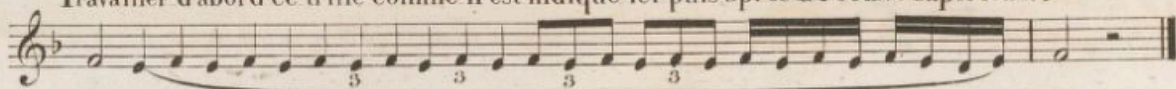
Pour exercer le coulé de cinq notes



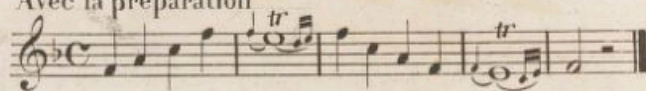
Septième dominante



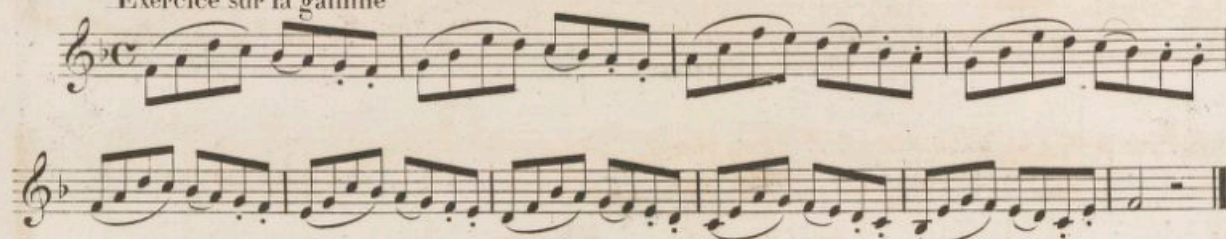
Travailler d'abord ce trille comme il est indiqué ici puis après à l'octave supérieure.



Avec la préparation



Exercice sur la gamme



Resumé



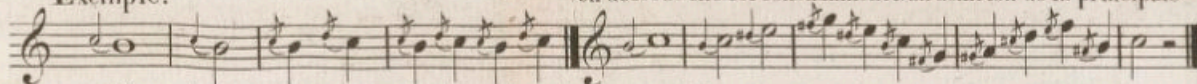
Des appogiatures longues.

Dans la musique moderne on n'écrit presque plus les appogiatures qu'en notes ordinaires, conformément à la division de la mesure; mais comme il pourrait se faire qu'on en rencontrât, et que d'ailleurs cette note demande pour l'intelligence des auteurs classiques une accentuation particulière, on devra la travailler avec beaucoup de soin.

L'appogiature doit être considérée comme retard de la note principale à la quelle elle enlève une partie de sa durée, elle prend la moitié de la valeur quand celle-ci se divise en deux parties; il est donc bon de déterminer cette valeur par la petite note même; comme il suit

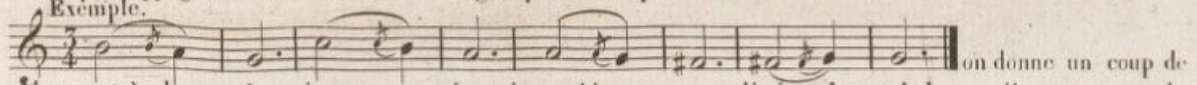
Exemple.

en dessous elle est constamment à un demi-ton de la principale



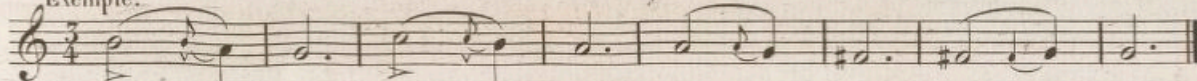
Lorsque l'appogiature se trouve au même degré que la note précédente; comme dans cet

Exemple.



on donne un coup de langue très doux sur la petite note sans séparation ou bien encore on diminue le son de la première note pour le renfler sur l'appogiature proportion gardée et sans coup de langue.

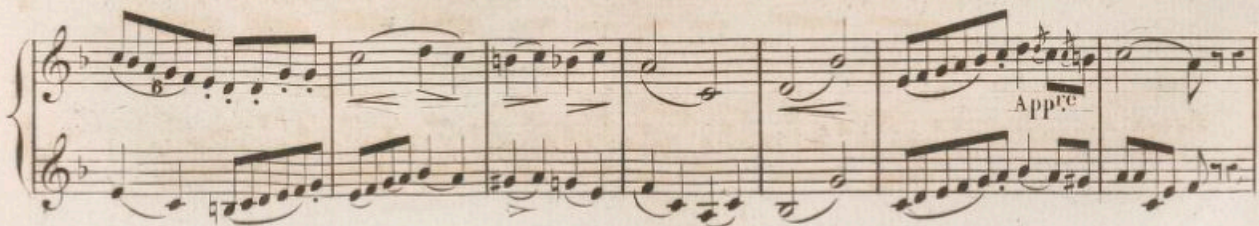
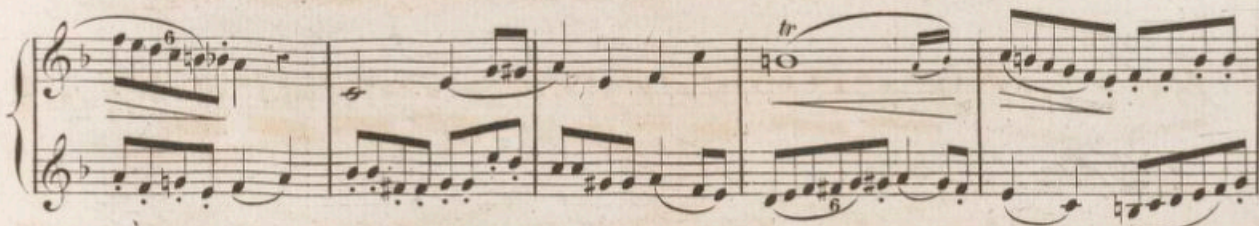
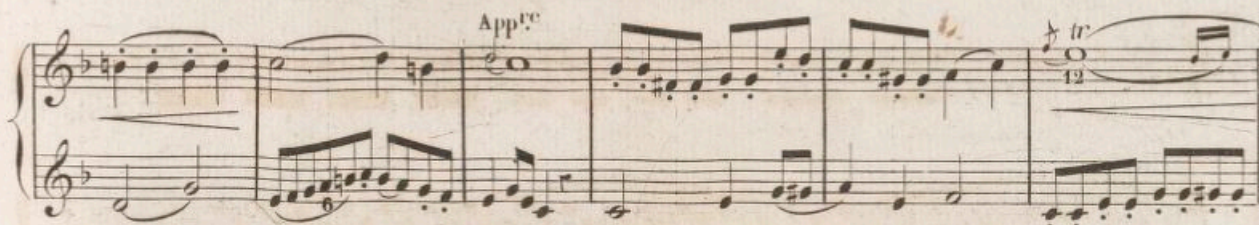
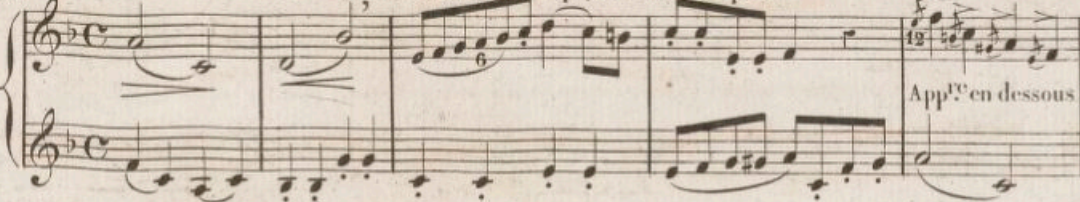
Exemple.

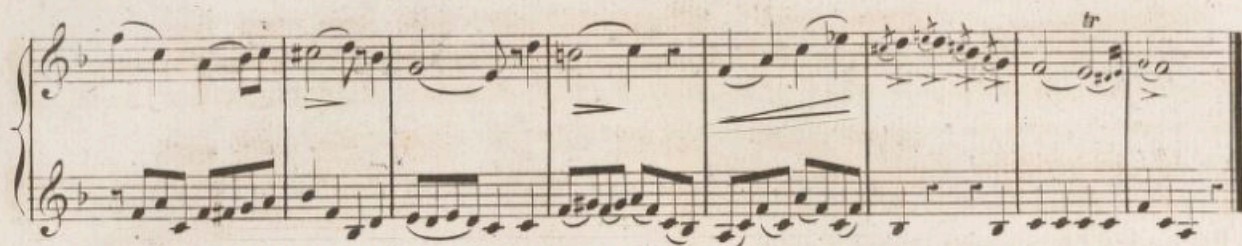


Andante.

Bien s'attacher à faire les articulations telles qu'elles sont marquées

Resumé
mélodique
à deux parties.

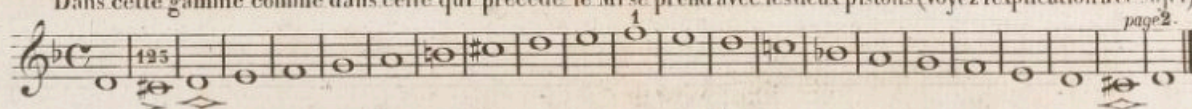




7. LEÇON.

RE MINEUR.

Dans cette gamme comme dans celle qui précède le Mi se prend avec les deux pistons (Voyez l'explication à ce sujet)



Exercices sur la gamme naturelle, pour acquérir la souplesse, la légèreté.

Il pourrait résulter de la marche suivie dans ces leçons, un peu de lourdeur dans le jeu, à cause de l'emploi fréquent des pistons, qui occupent beaucoup l'attention de l'élève et qui l'oblige à retarder les mouvements. Pour combattre cet effet, j'ai joint les études suivantes sur la gamme naturelle et sur les notes ouvertes, laissant ainsi à l'élève toute liberté pour travailler la légèreté, et la souplesse qu'il essaiera ensuite de reporter dans tout son jeu; ces études suivent la même progression quant à l'étendue et la complication des dessins, elles seront partagées en trois périodes, la première quand l'élève commencera à marcher un peu, la seconde, au milieu, la troisième à la fin. On dira ces leçons par fragmens avant et après la leçon, en commençant comme pour se mettre en embouchure, à la fin, pour se dégourdir les lèvres. &c.

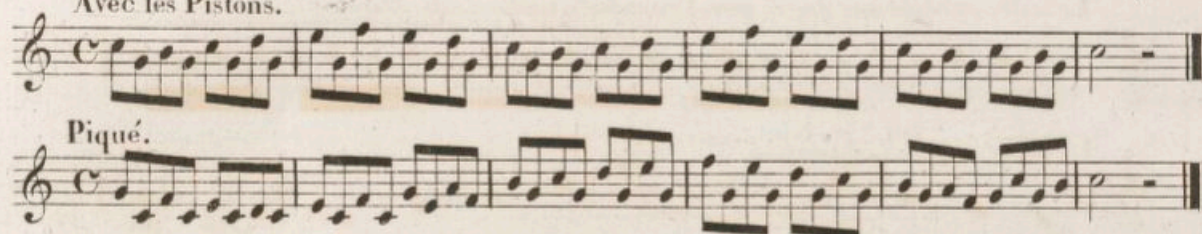
Pour la langue (première période.)



Pour l'Ut grave.



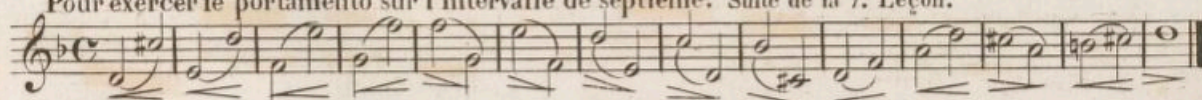
Avec les Pistons.



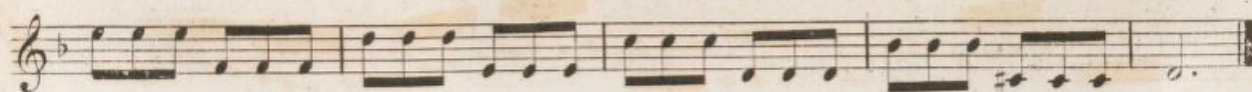
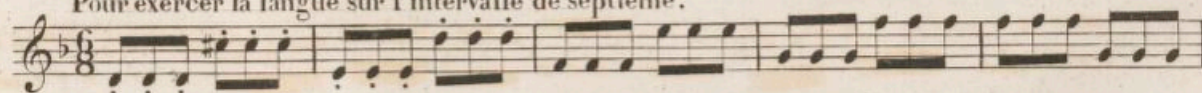
Piqué.



Pour exercer le portamento sur l'intervalle de septième. Suite de la 7^e Leçon.



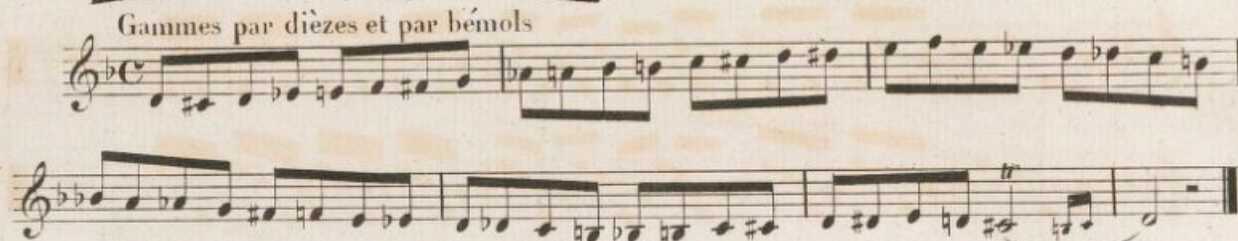
Pour exercer la langue sur l'intervalle de septième.



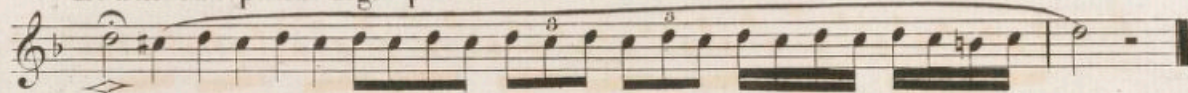
Pour exercer le coulé de six notes



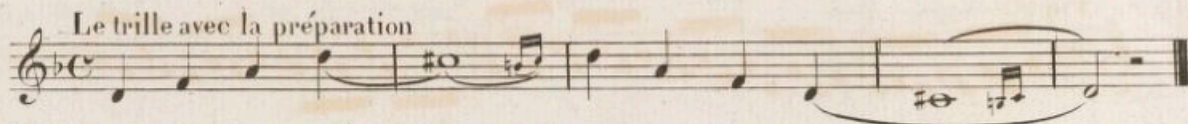
Gammes par dièzes et par bémols



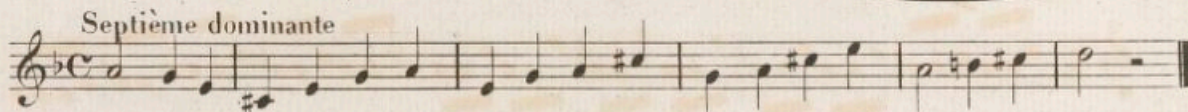
Le trille au septième degré puis l'exécuter à l'octave inférieure



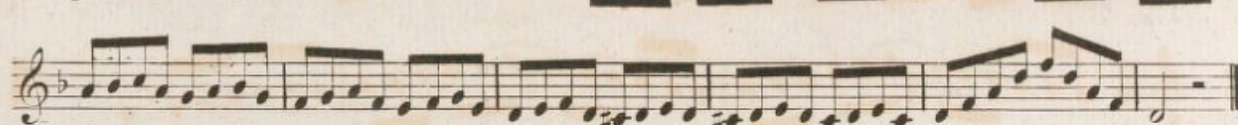
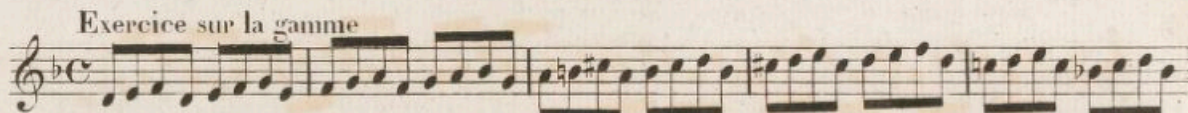
Le trille avec la préparation



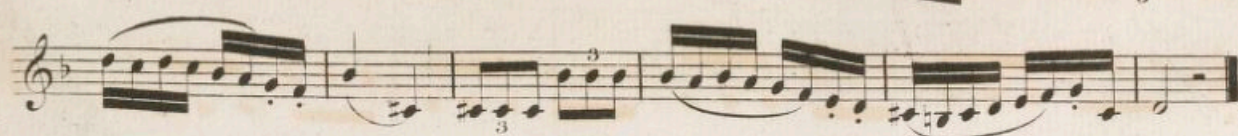
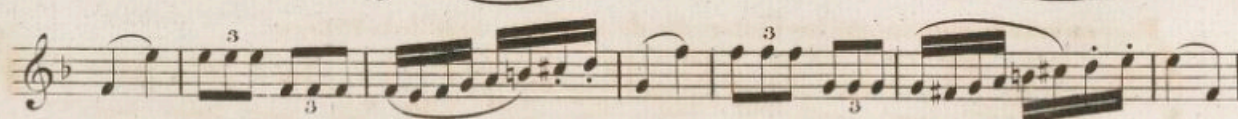
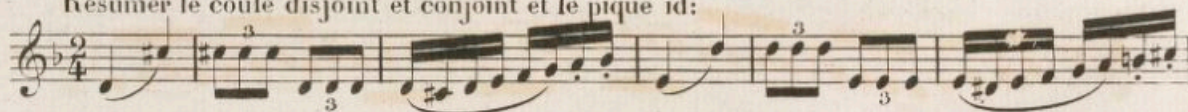
Septième dominante



Exercice sur la gamme



Résumer le coulé disjoint et conjoint et le piqué id:



Exercices de septième a deux parties

All.^o moderato..

Marquez..

The first system is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The subsequent systems are in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The exercises include various rhythmic patterns, triplets, and trills.

8^e. LEÇON.

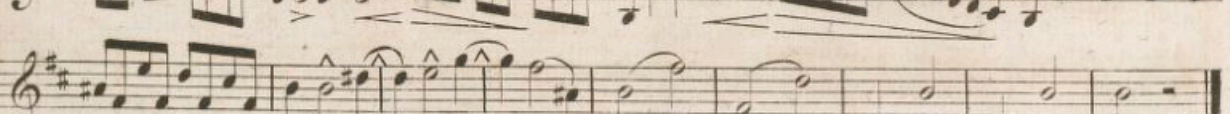
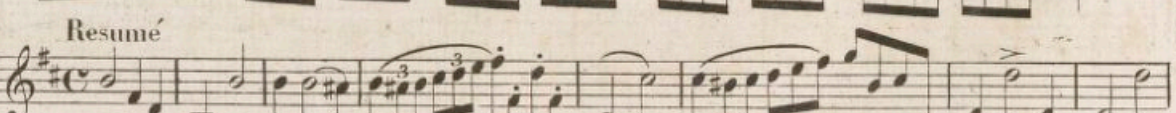
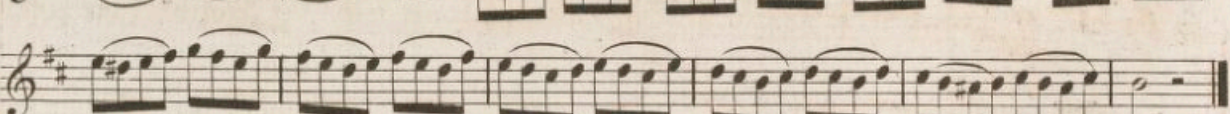
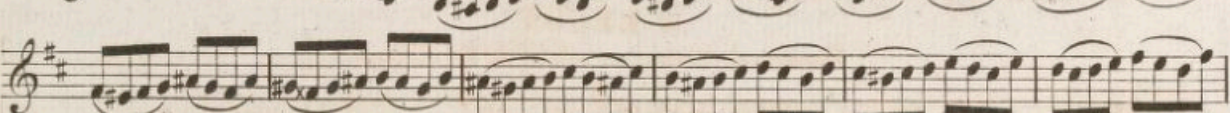
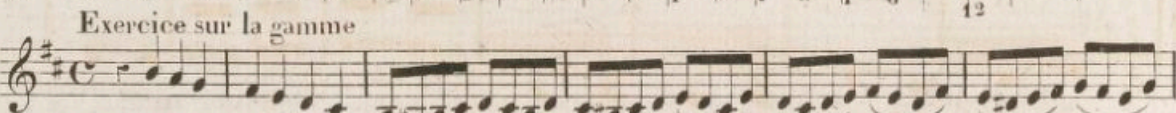
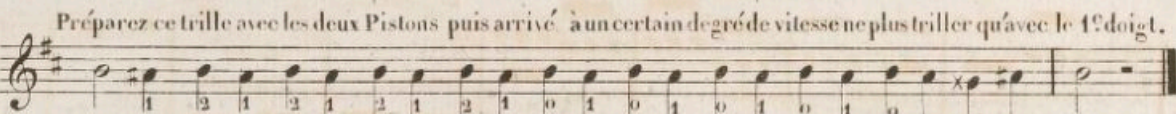
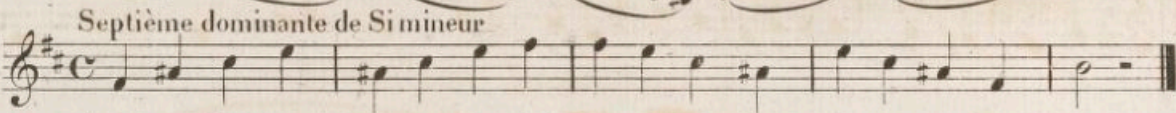
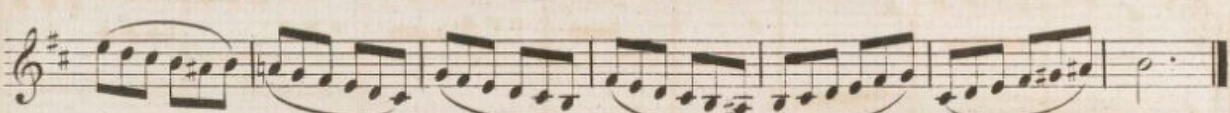
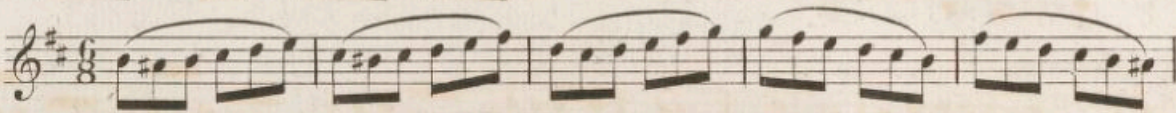
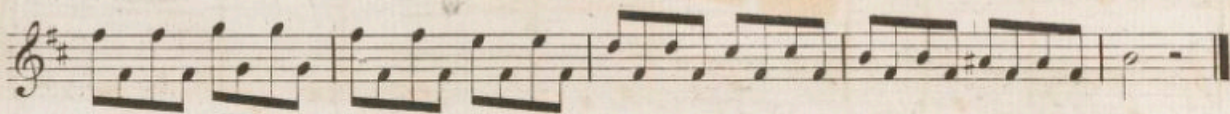
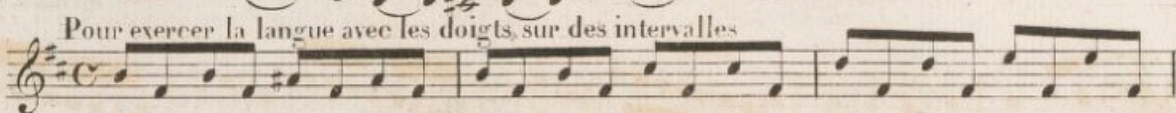
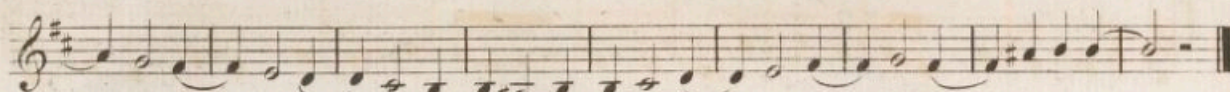
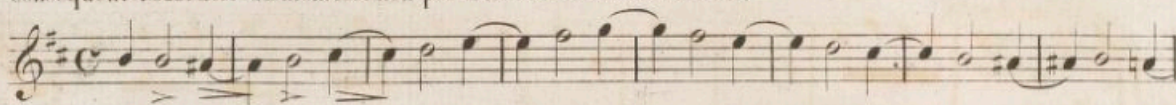
Gamme de Si mineur relatif de Ré majeur

The notation is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It includes fingerings (1, 2, 3) and breath marks (>).

Exercice sur le Portamento en octave

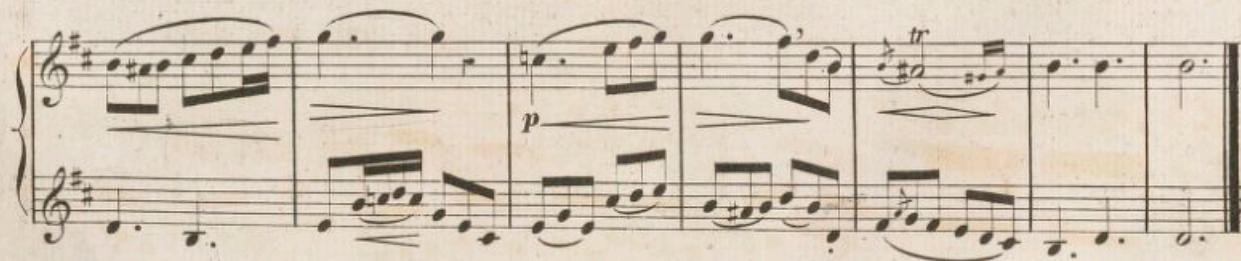
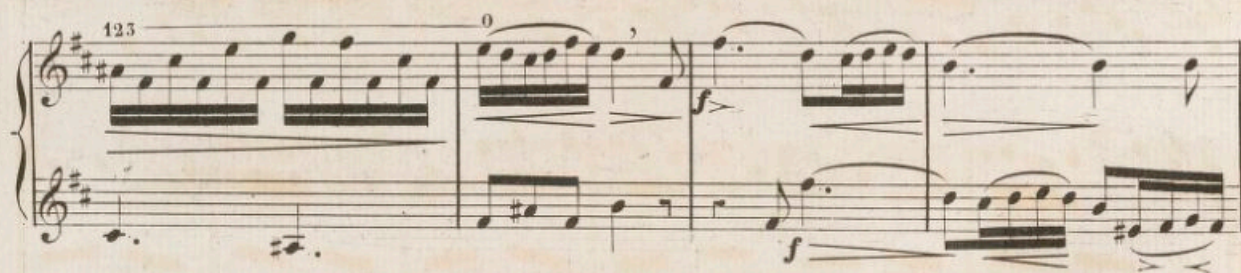
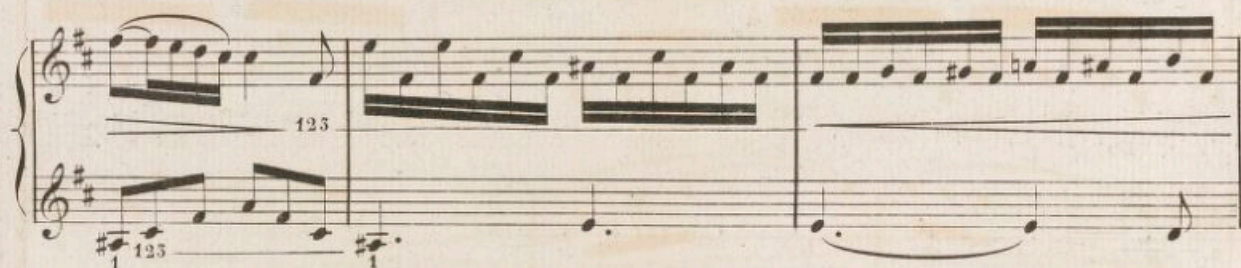
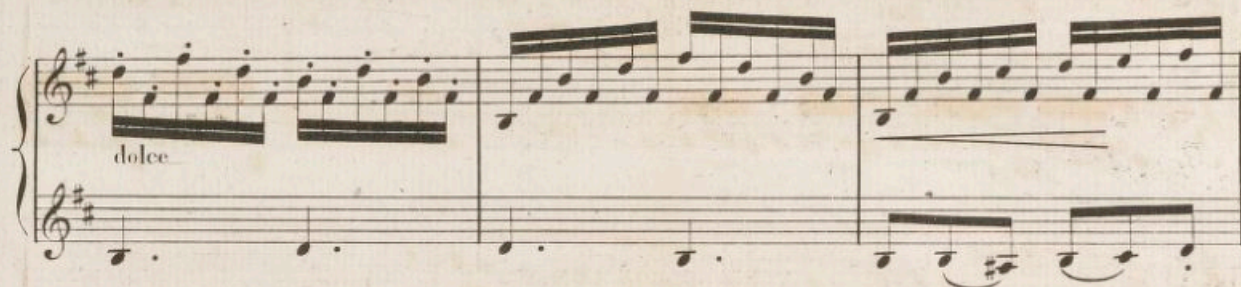
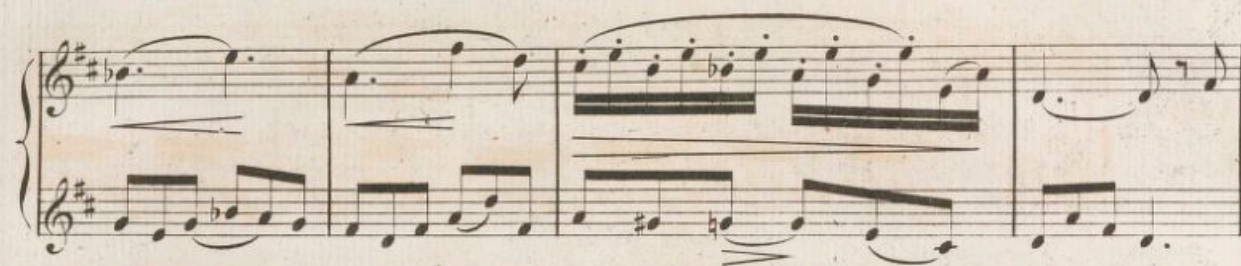
The exercise shows a melodic line with portamento (slurs) and octave shifts.

L'on doit considérer la syncope comme une note ordinaire c'est à dire comme la valeur quelle représente par conséquent l'exécuter de même et non pas faire sentir le second tems.

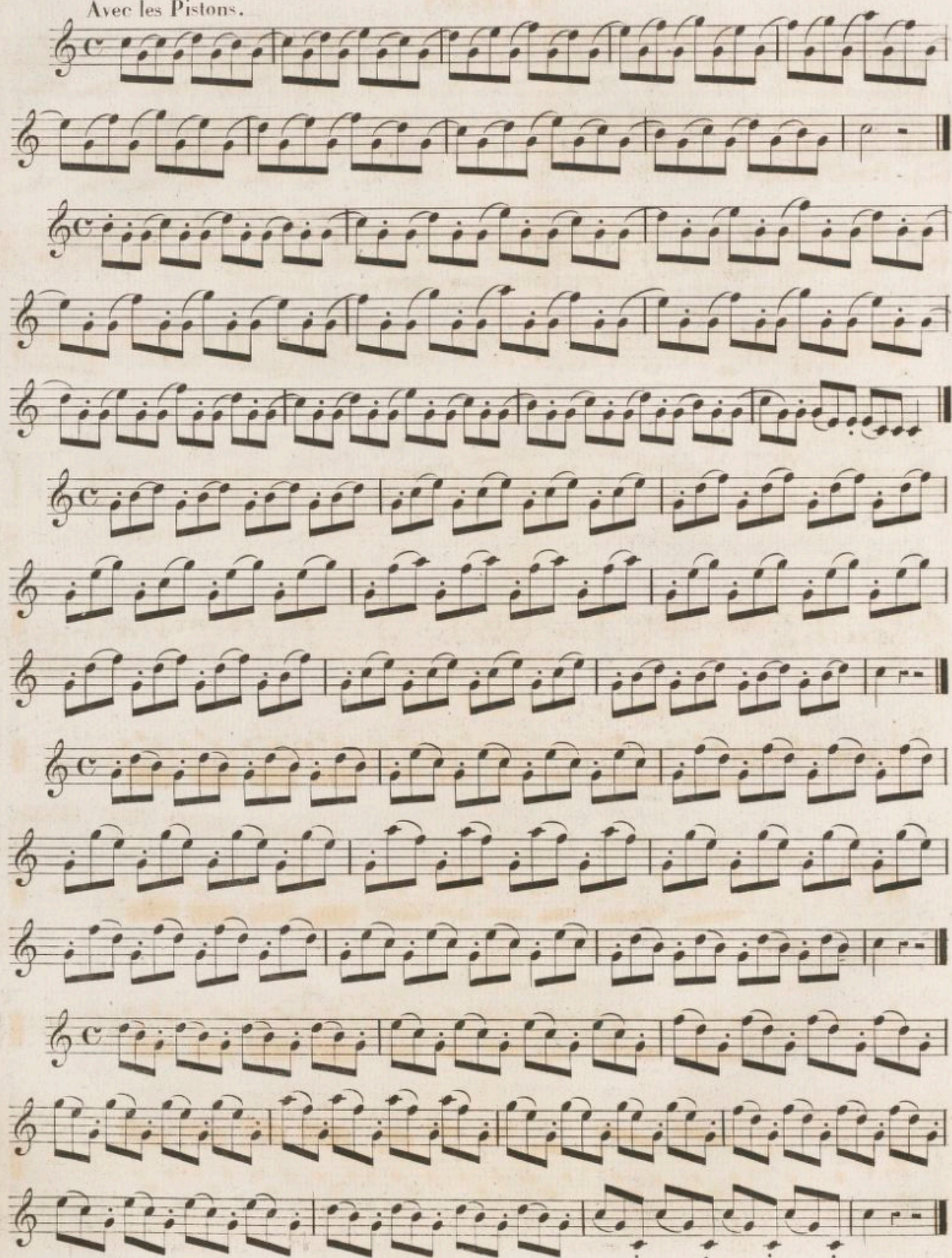


Andante. dolce.

The musical score is written for piano and consists of six systems. Each system is a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The first system is marked 'Andante. dolce.' and includes a 'p' (piano) dynamic. The notation features various musical elements such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The piece concludes with a trill (tr) in the final measure of the fifth system.



Avec les Pistons.



SUITE DE LA 9^e LEÇON.

Très lent.

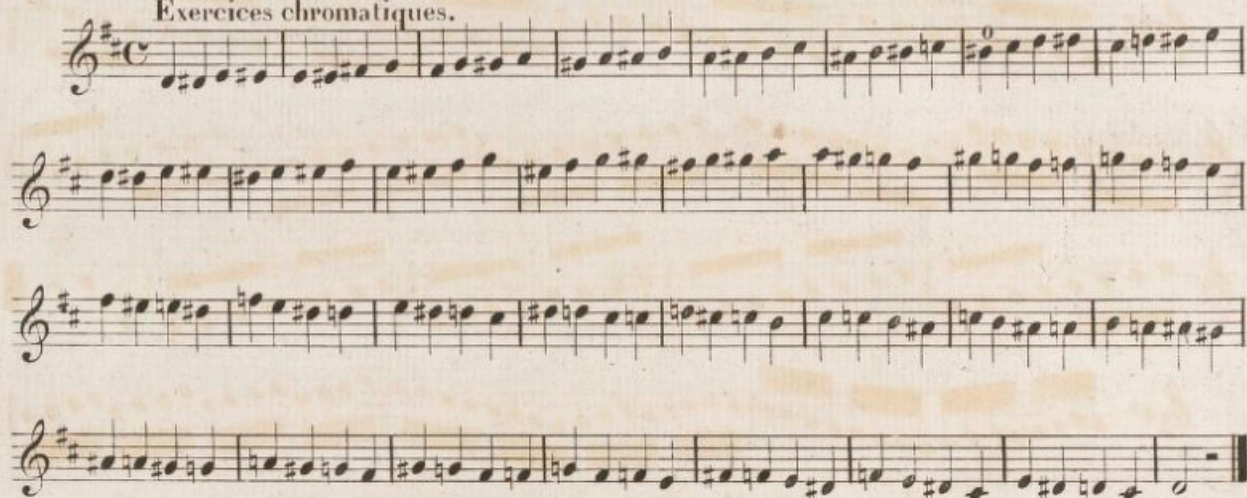
Parvenu au Portamento d'octave on doit commencer à le travailler avec la mise de son.

Exemple.

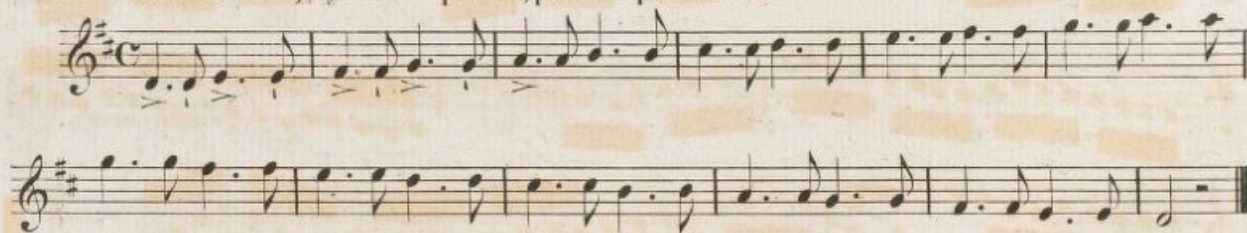
Pour compléter l'étendue acquise.



Exercices chromatiques.



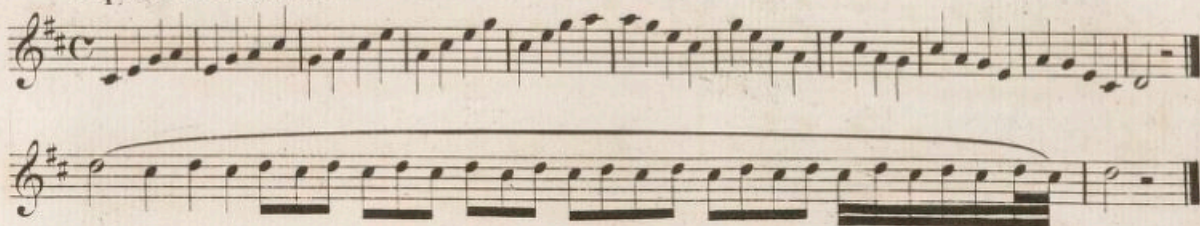
Ne pas passer la croche comme une double, appuyer sur la noire pointée, les deux coups de langue se prononcent de même, seulement le premier, plus fort que le second.



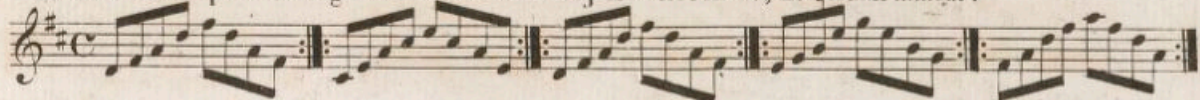
Pour exercer le coule de sept notes.



Septième dominante.



Exercice brisé pour les doigts sur l'accord de Ré majeur et les relatifs, La $\flat$ et Mi mineur.



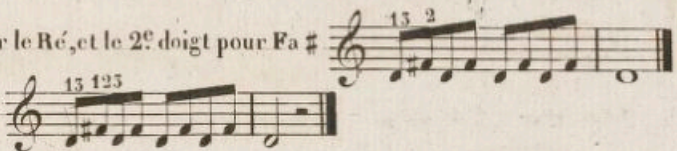
Des différents doigtés pouvant être adaptés à un même passage.

En général, plus on trouvera moyen de simplifier les doigtés, plus on y gagnera comme sonorité et comme exécution. Cette règle n'est malheureusement pas toujours applicable; elle a des exceptions. Ainsi, en étudiant bien l'instrument, on a dû voir que dans certains cas, on pouvait, sans changer de position, obtenir le même effet qu'on avait obtenu autrement, et souvent même le simplifier, et que, par conséquent, l'emploi bien entendu de ces doigtés devaient faciliter beaucoup les passages dans lesquels on les introduirait. J'ajouterai même que l'emploi de doigtés, compliqués en apparence facilite l'exécution, le tout étant de s'y habituer.

Ainsi, dans l'exemple suivant fait avec la fourche pour le Ré, et le 2^e doigt pour Fa #

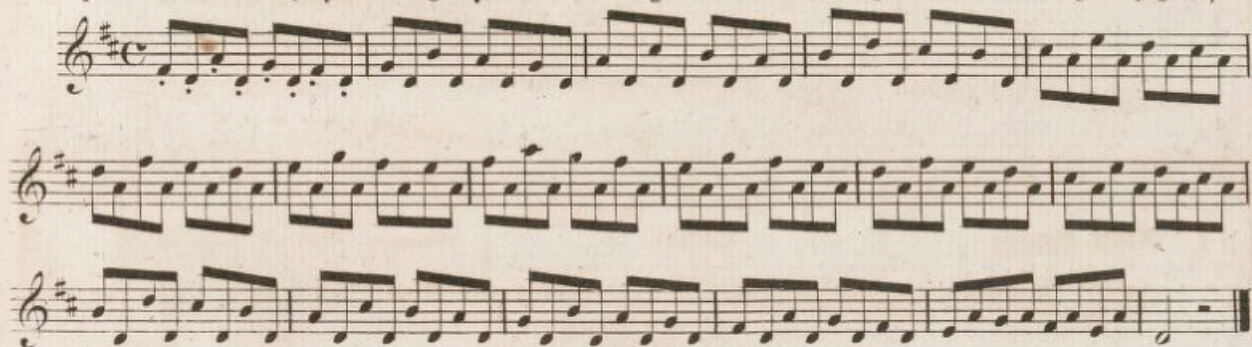
n'est il pas plus facile de l'exécuter de cette manière:

qui ne demande que l'addition d'un seul doigt
(le 2^e) à ceux qui sont déjà en position.



On peut trouver ainsi une foule de combinaisons que j'ai eu soin d'indiquer dans le courant de ces leçons.

Quant au doigté pour Mi et La naturel produit avec le 3^e piston, je m'en tiendrai à ce que j'ai dit à l'article de la justesse, qu'il n'est bon d'employer ce doigté que dans les tons graves. (Voyez remarque sur le tableau ci-joint page 2.)



Résumé.



Résumé mélodique de la neuvième leçon.

All.^o maestoso.

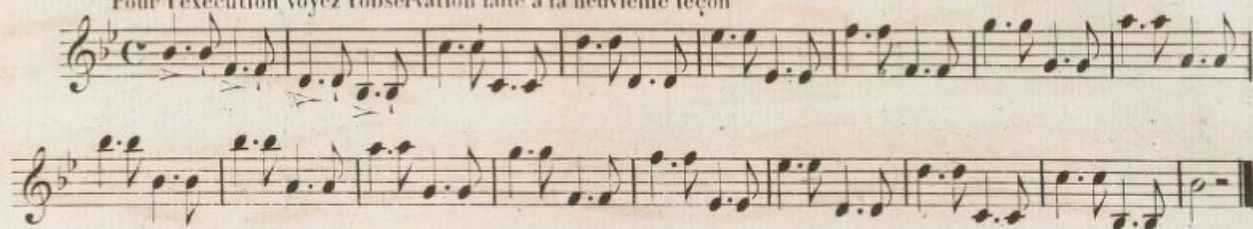
10^e LEÇON.Sur la Gamme de Si^b

Dans cette gamme, la note sensible se fait sur tous les tons avec les deux premiers Pistons; c'est la une des exceptions dont j'ai parlé à la neuvième leçon.

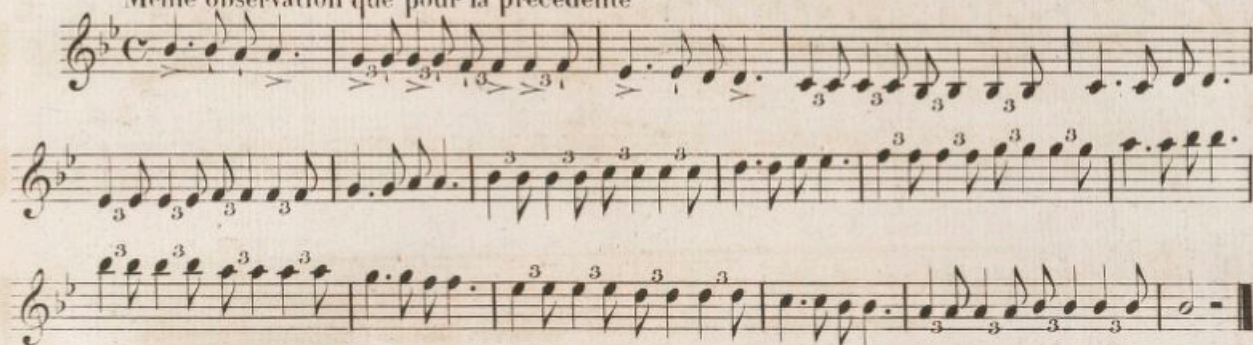
Exercice du Port de voix sur l'intervalle de neuvième.

Exercice du coup de langue irrégulier
Pour l'exécution voyez l'observation faite à la neuvième leçon

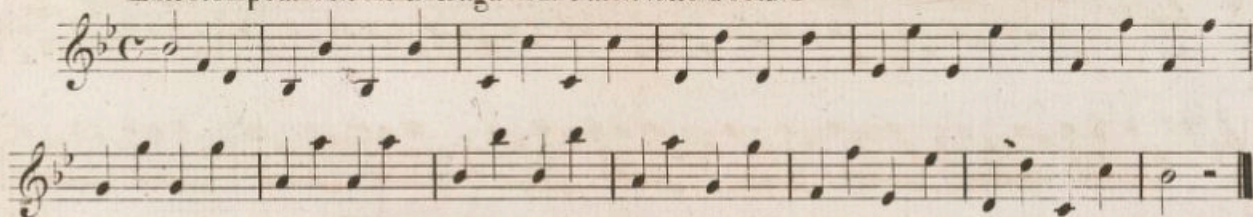
37



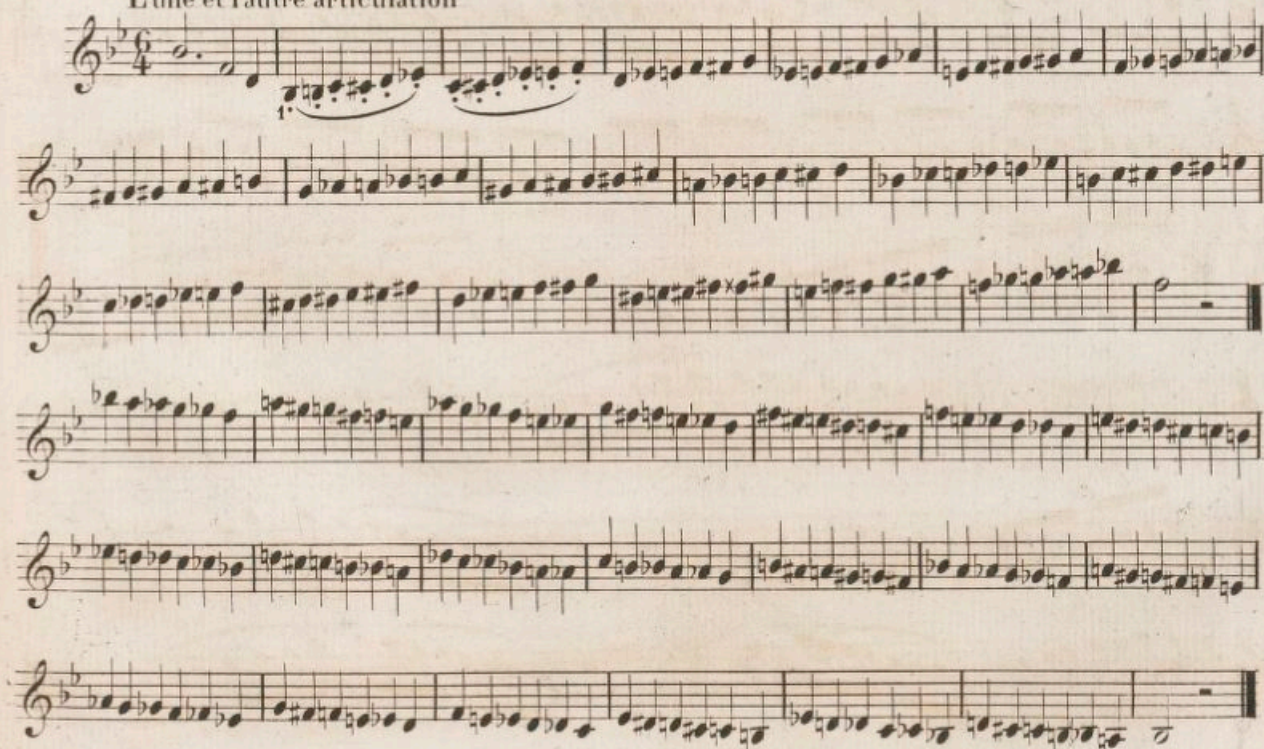
Même observation que pour la précédente



Exercice pour exercer la langue sur l'intervalle d'octave



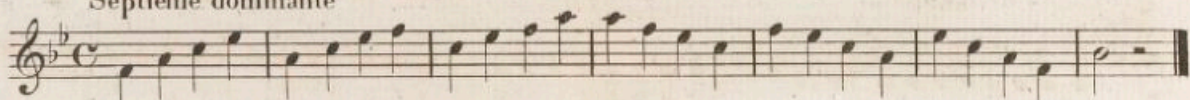
L'une et l'autre articulation



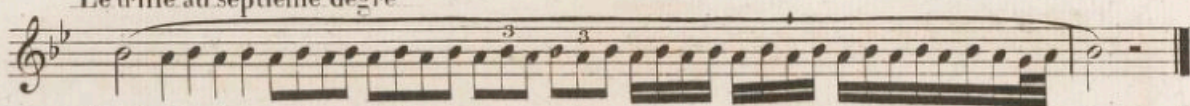
Pour exercer le coulé de sept notes



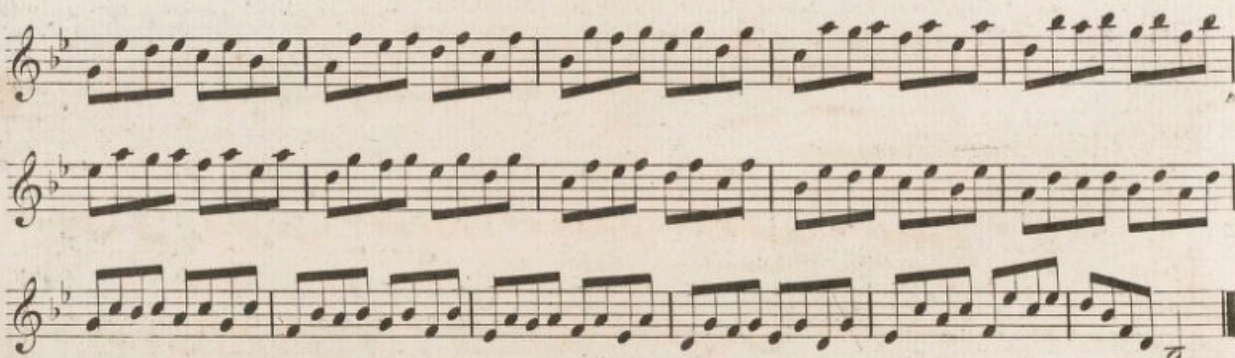
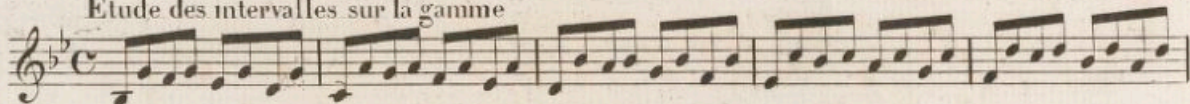
Septième dominante



Le trille au septième degré



Etude des intervalles sur la gamme

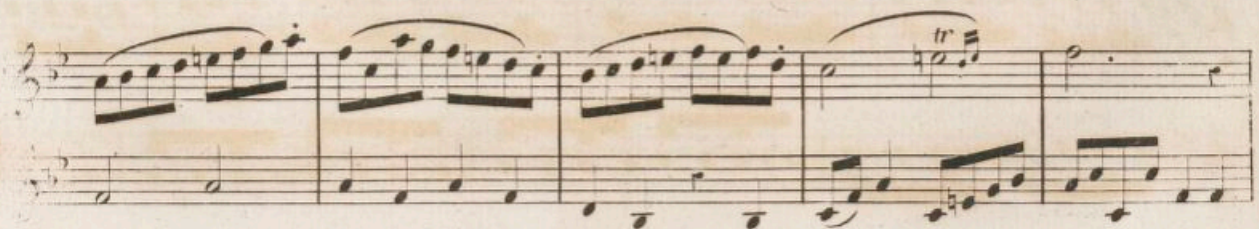
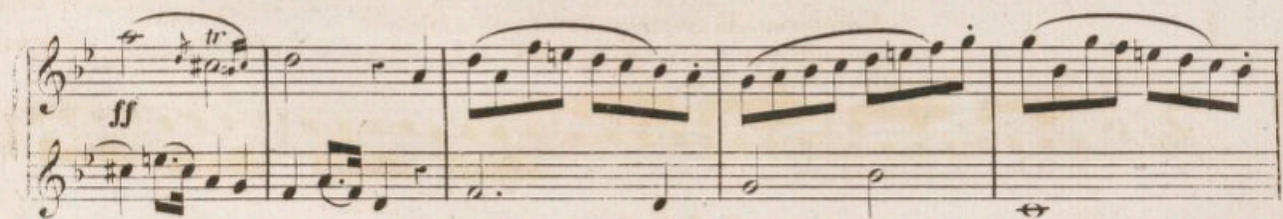
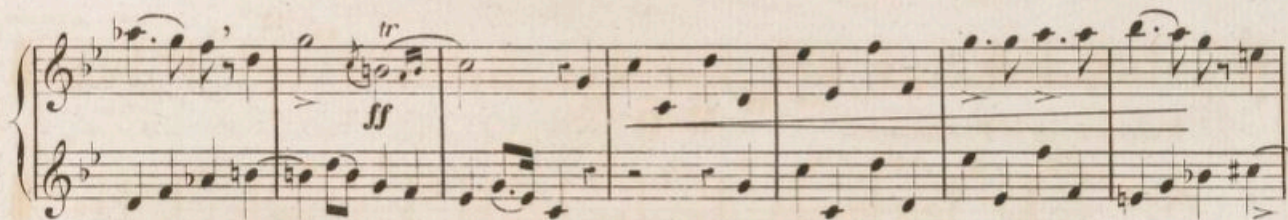
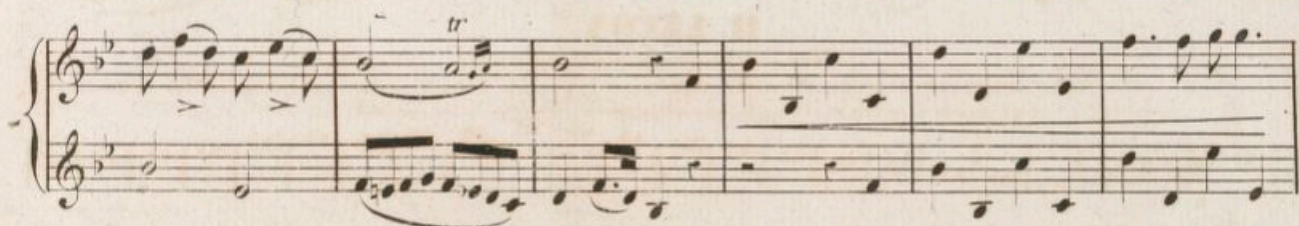
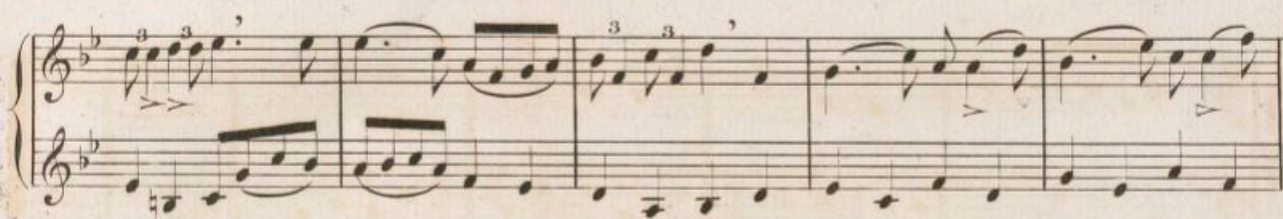
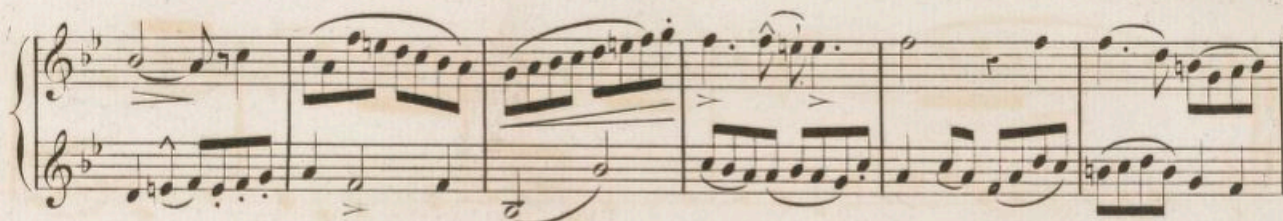
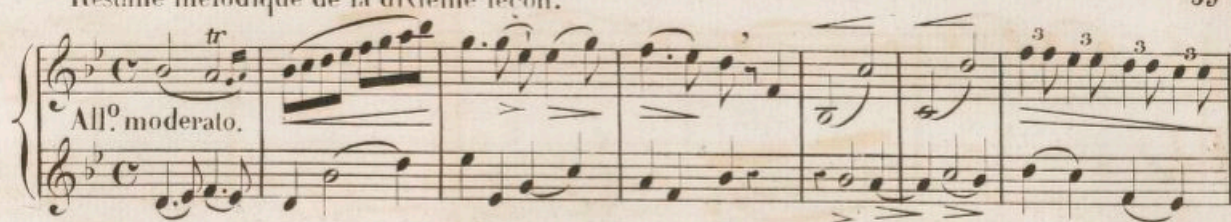


Resumé étude



Resumé mélodique de la dixième leçon.

39



11^e LEÇON.

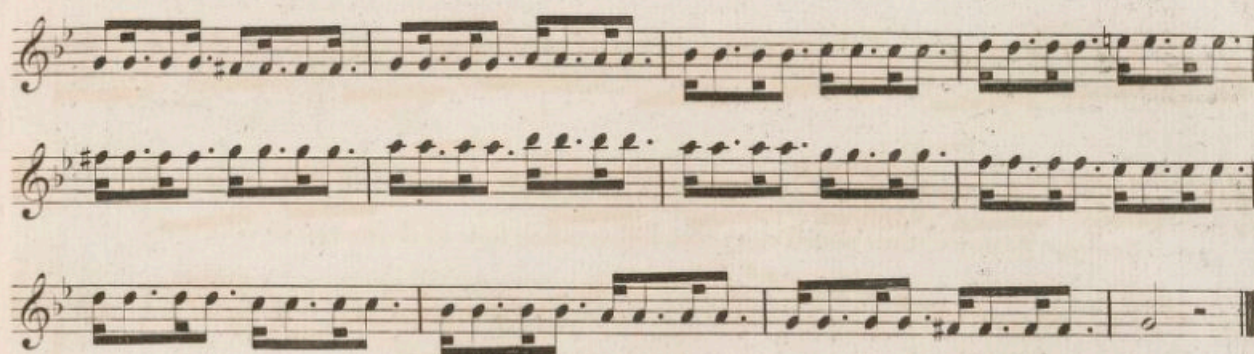
Sur la gamme de Sol mineur

Pour le La, et Si ♭ octave même observation que pour la gamme de Si ♭ ; seulement lorsque le La se trouvera isolé du Si ♭ et qu'on aura un ton grave on le prendra au 3^e Piston ou au second.

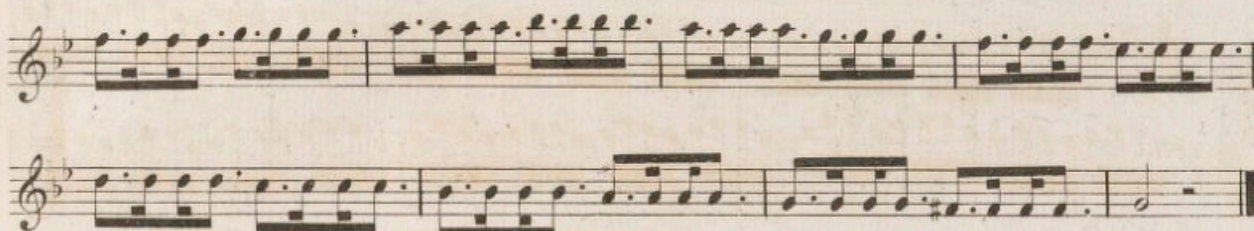
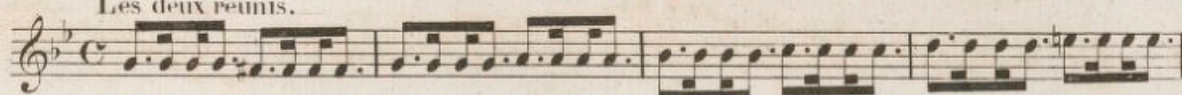
Exercice sur le Portamento.

Conservé à la croche pointée toute sa valeur.

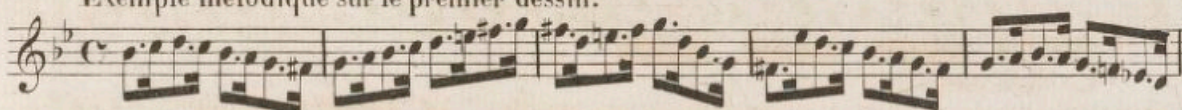
Il y a deux coups de langue différents dans cet exemple le 1^{er} du le second tu afin de pouvoir précipiter la double sur la croche pointée avec plus de légèreté.



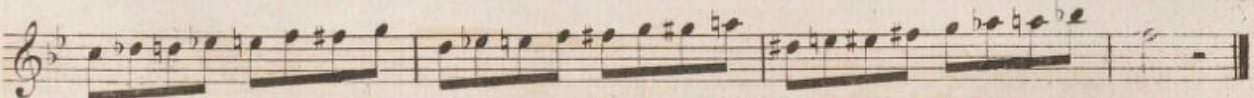
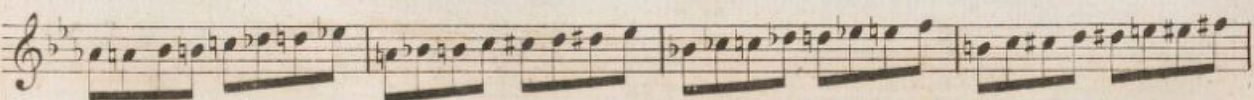
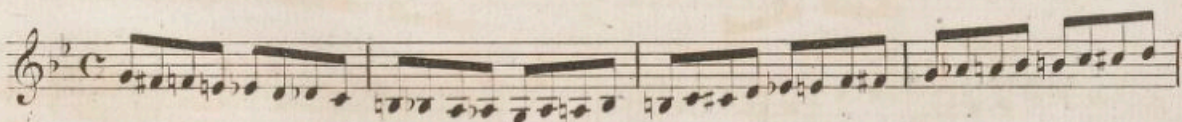
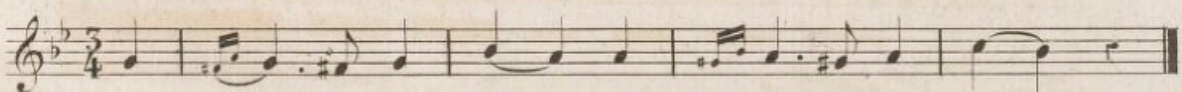
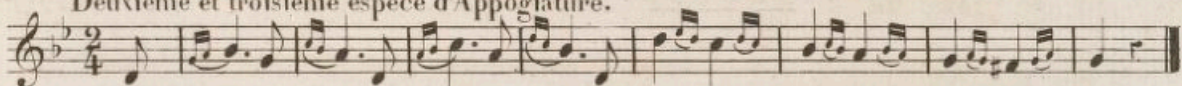
Les deux réunis.

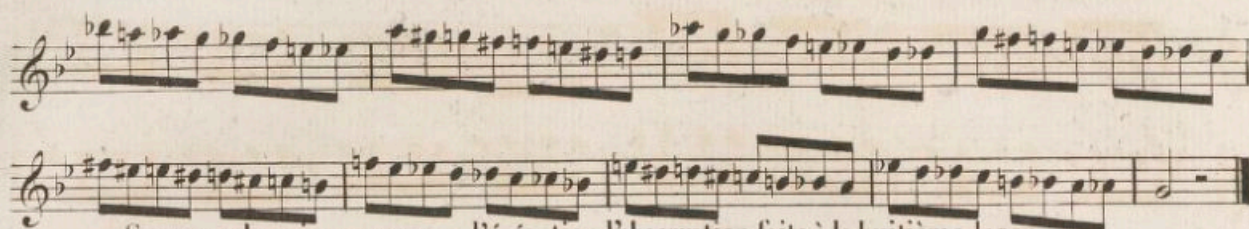


Exemple mélodique sur le premier dessin.

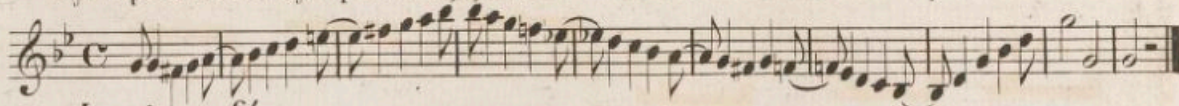


Deuxième et troisième espèce d'Appogiature.

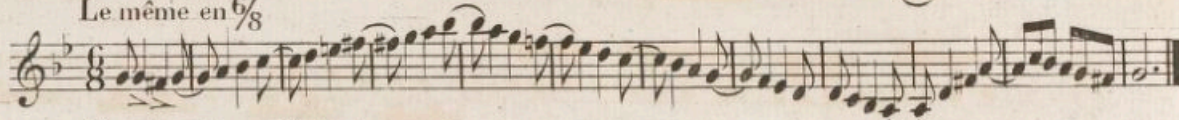




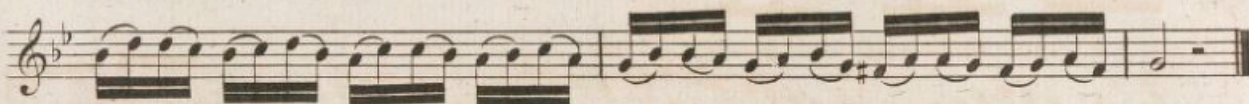
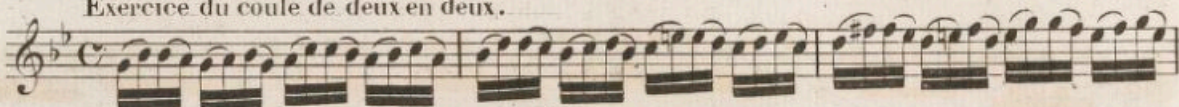
Syncope de noire voyez pour l'exécution l'observation faite à la huitième leçon.



Le même en $\frac{6}{8}$



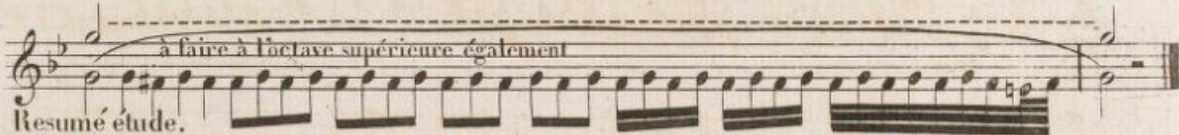
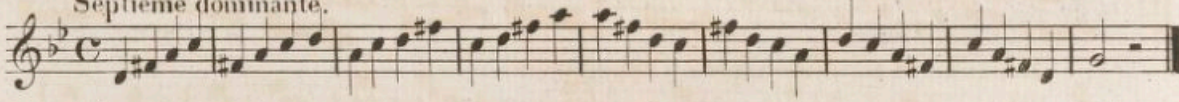
Exercice du coulé de deux en deux.



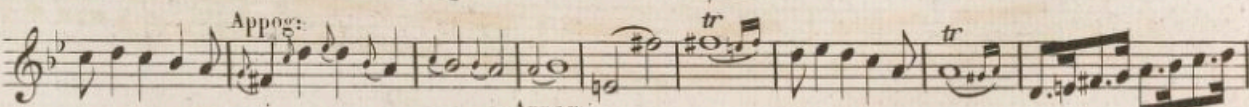
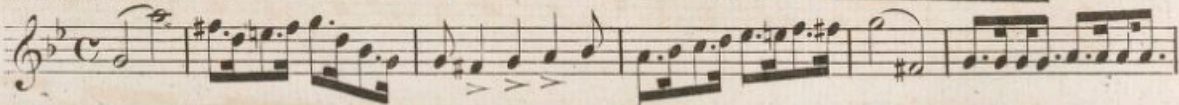
Le coulé en levant.



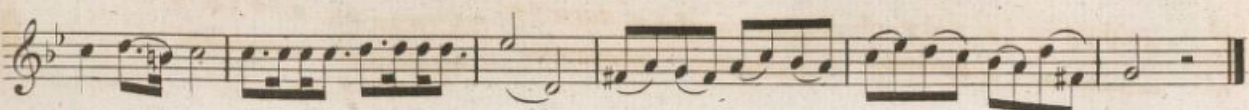
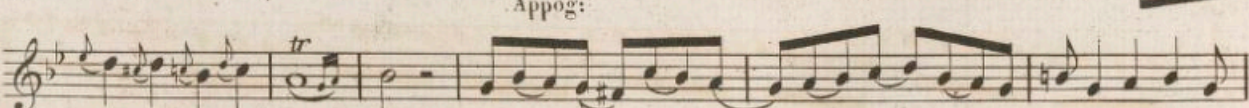
Septième dominante.



Resumé étude.



Appog:

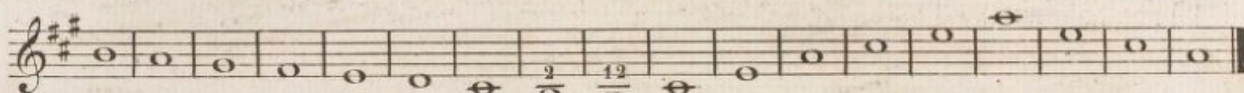
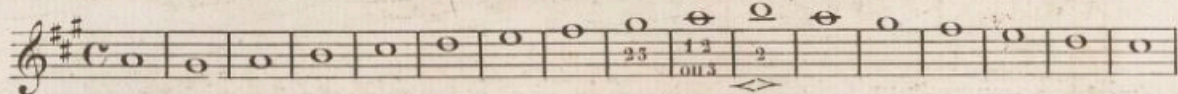
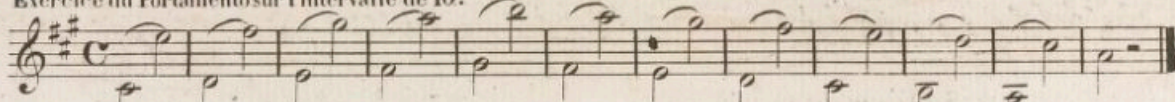
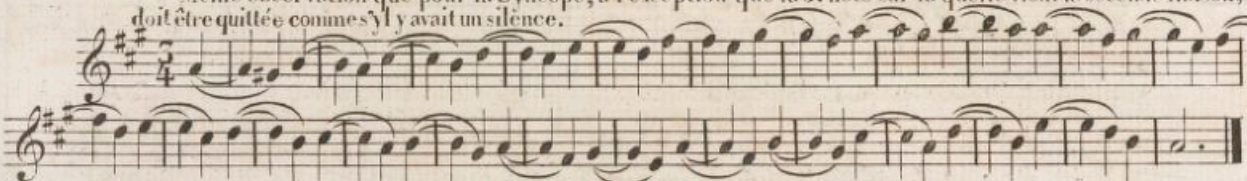


Resumé mélodique sur l'Appoggiature simple double, et troisième espèce.

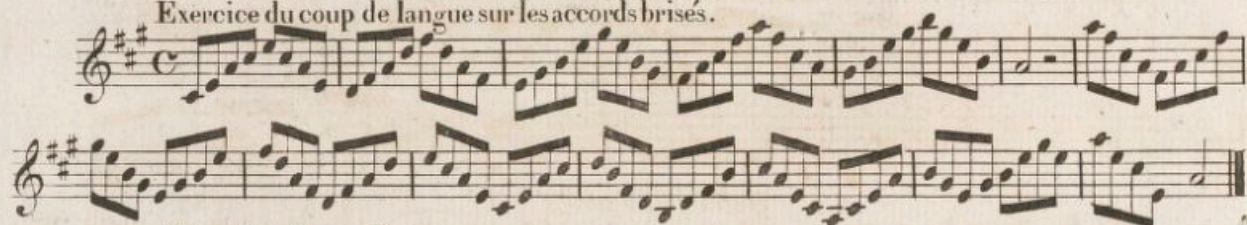
43

Andante. All^o moderato.

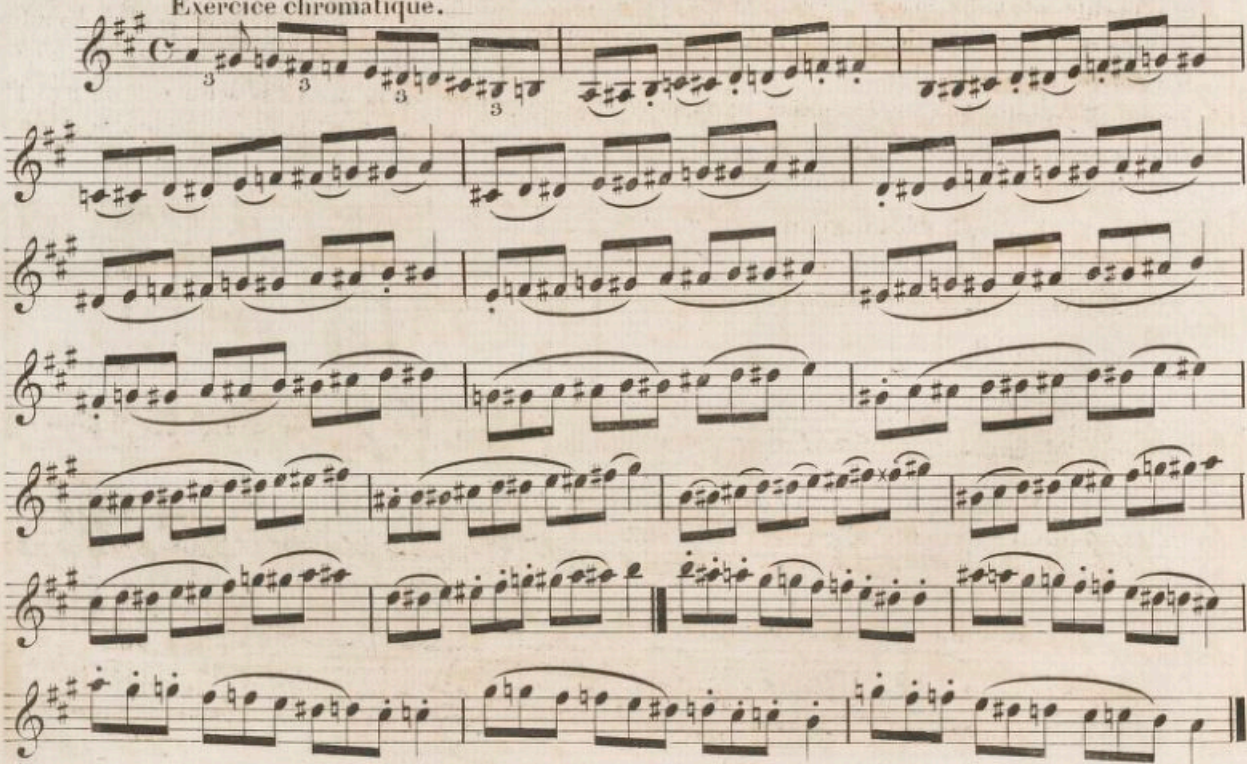
The musical score is written for piano and consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The first system is marked 'Andante.' and the second system is marked 'All^o moderato.' The score features various melodic exercises, including trills (tr) and slurs. The notation includes eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings like 'tr' and 'tr' with a fermata.

12^e LEÇON.Sur la gamme de La $\sharp$ La position à prendre pour le Sol $\sharp$ avec le 2^e et 3^e Piston est invariable du ton de Si $\flat$ au ton de Fa.Exercice du Portamento sur l'intervalle de 10^eMême observation que pour la Syncope; à l'exception que la 3^e note sur la quelle vient la seconde liaison, doit être quittée comme s'il y avait un silence.

Exercice du coup de langue sur les accords brisés.



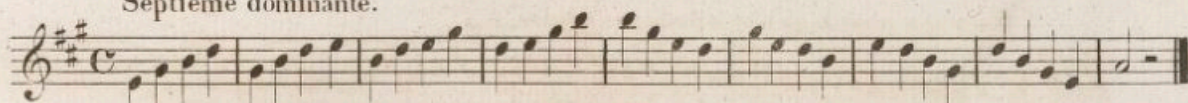
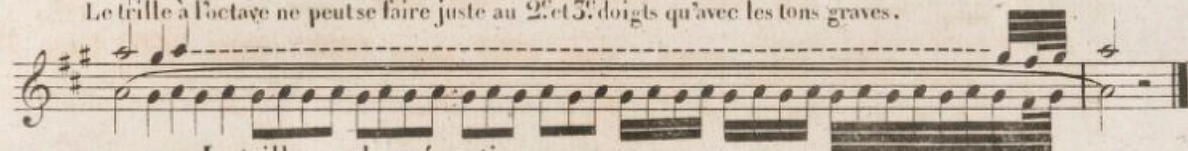
Exercice chromatique.



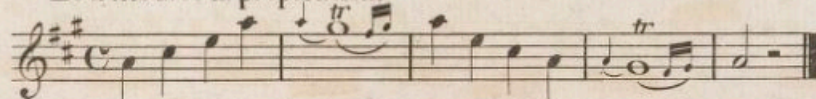
Coulé de huit notes.



Septième dominante.

Le trille à l'octave ne peut se faire juste au 2^e et 3^e doigts qu'avec les tons graves.

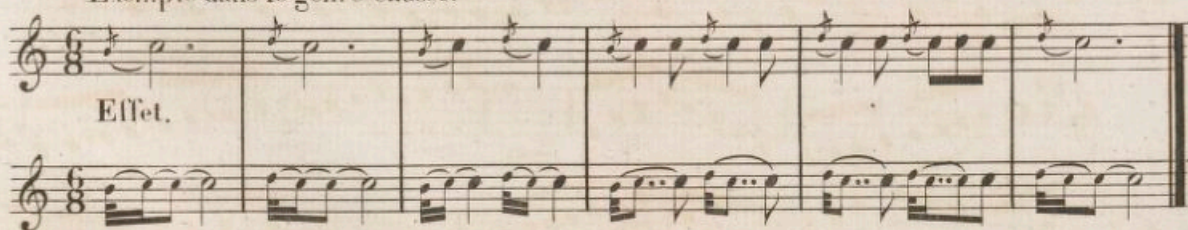
Le trille avec la préparation.



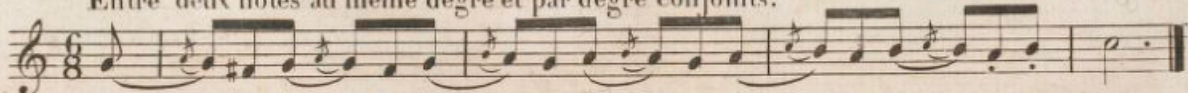
De la petite note brève

La petite note brève ou appoggiatura, n'enlève rien à la note sur la quelle on la posée, quelque soit la durée de cette dernière note, pour la distinguer de l'appoggiatura longue, on l'écrit toujours en croche coupée d'une petite ligne transversale. Excepté dans les chasses ou elle est presque toujours piquée, la petite note doit toujours être coulée surtout, lorsqu'elle est entre deux notes au même degré, quand le mouvement devient un peu vif la petite note devient plus facile à passer coulée; elle est piquée lorsqu'elle se trouve placée sur un tems fort isolément. Lorsque la petite note est écrite au dessous de la note principale on la pique toujours.

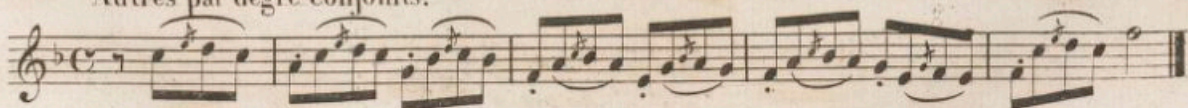
Exemple dans le genre chasse.



Entre deux notes au même degré et par degré conjoints.

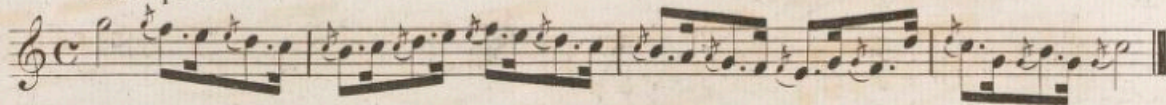


Autres par degré conjoints.



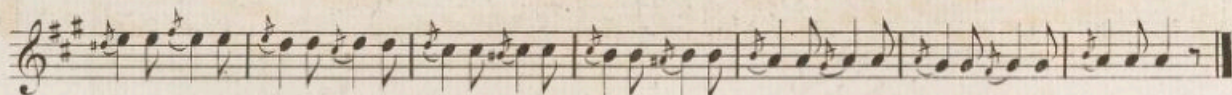
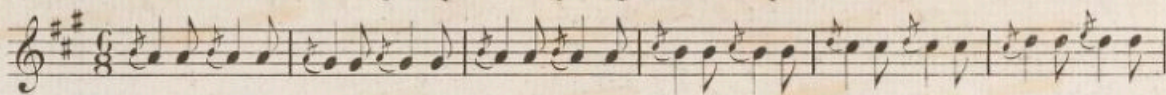
Elle est piquée lorsqu'elle est placée au même degré que la note précédente.

Exemple.

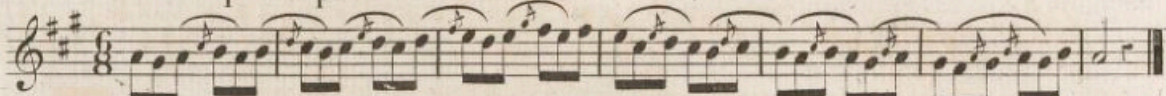


Exercice pour la petite note brève attaquée

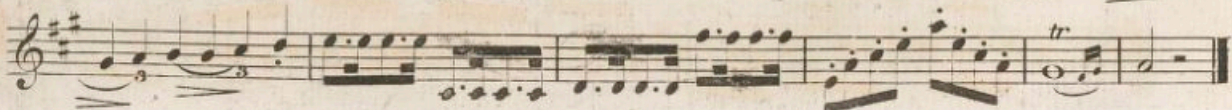
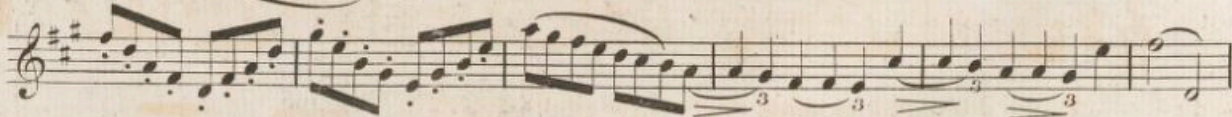
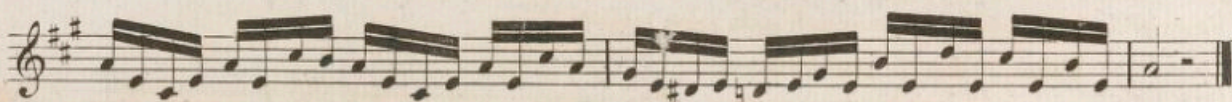
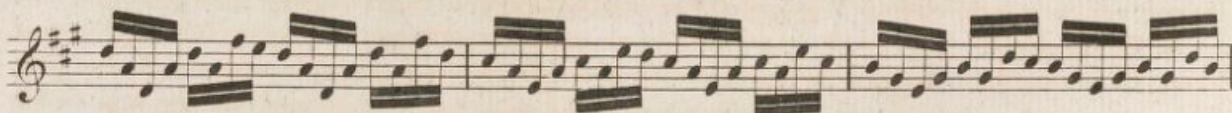
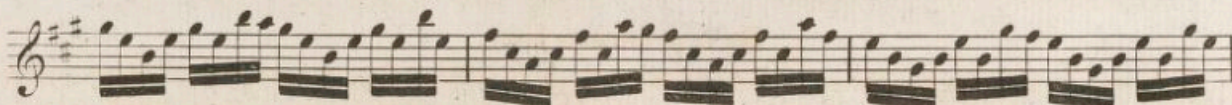
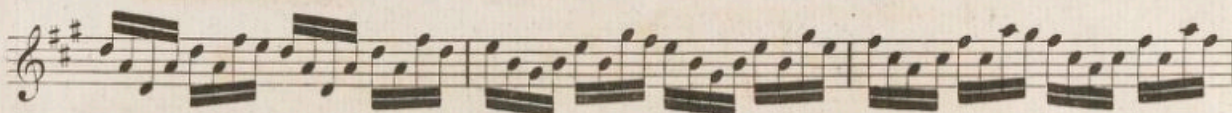
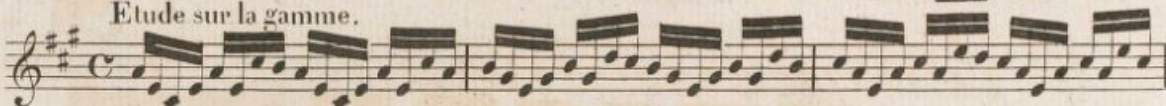
Il serait bien de n'avoir égard qu'à la note principale et faire la petite note avec les lèvres.



Exercice pour la petite note brève coulee.



Etude sur la gamme.



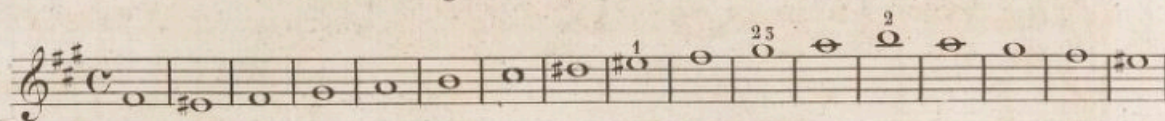
Resumé mélodique de la 12^e Leçon.

47

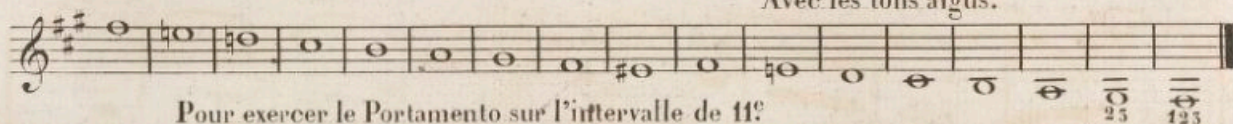
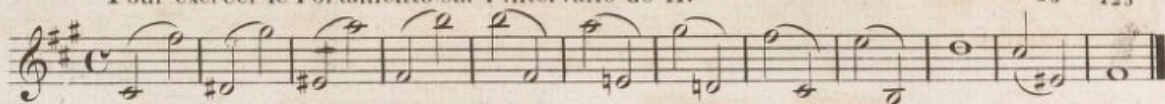
The musical score is written for piano and consists of eight systems of two staves each. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The music includes various melodic and harmonic exercises, such as eighth-note patterns, sixteenth-note runs, and trills. Dynamics like 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo) are used throughout. The piece ends with a double bar line.

15^e LEÇON.

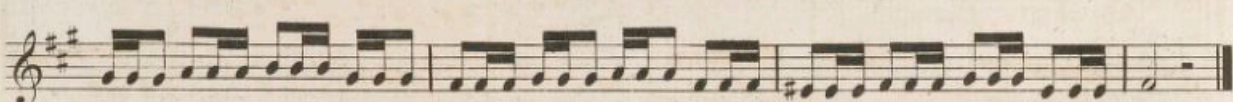
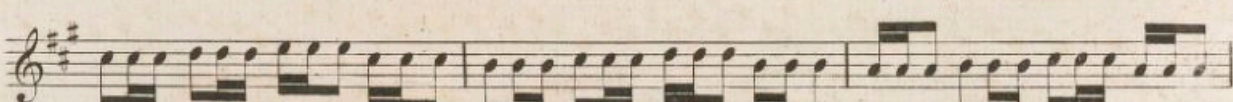
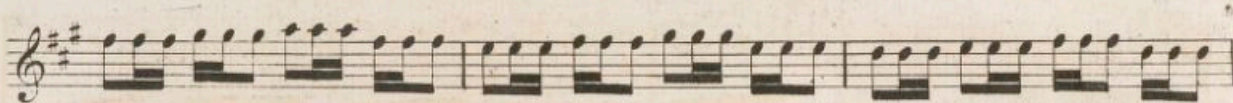
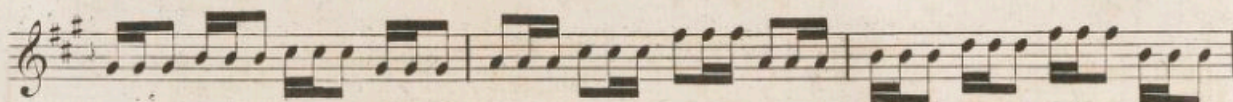
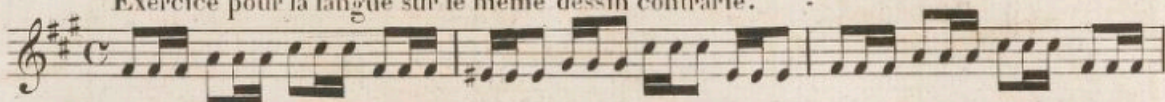
Sur la gamme de Fa # mineur.



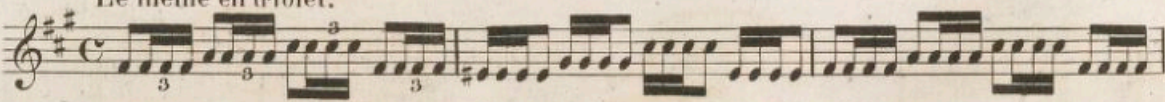
Avec les tons aigus.

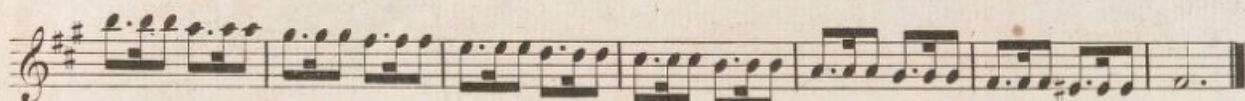
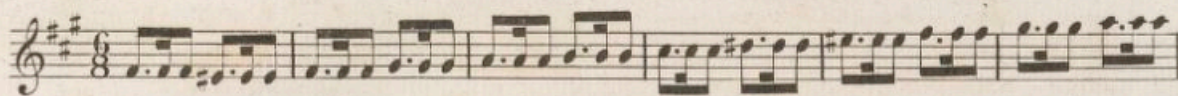
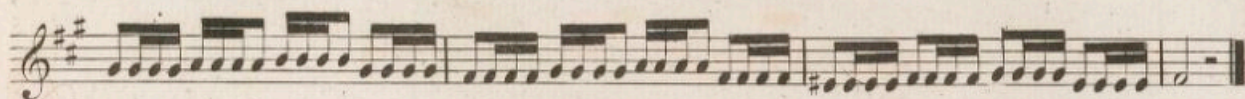
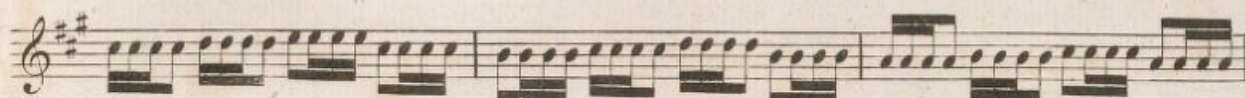
Pour exercer le Portamento sur l'intervalle de 11^e

Exercice pour la langue sur le même dessin contrarié.

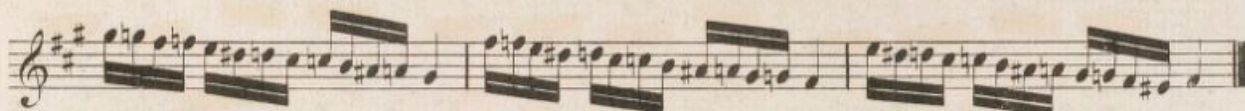
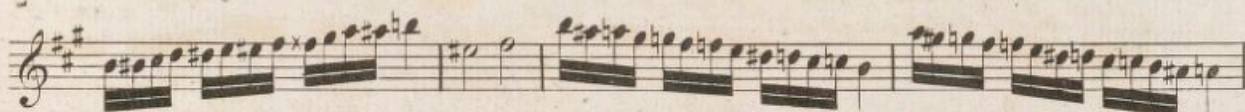


Le même en triolet.

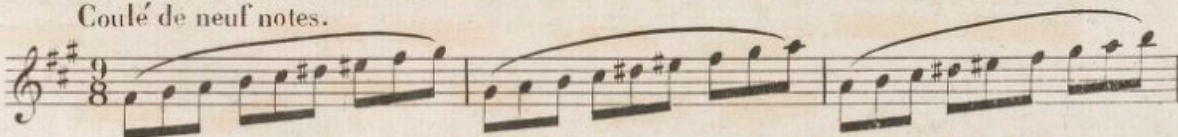




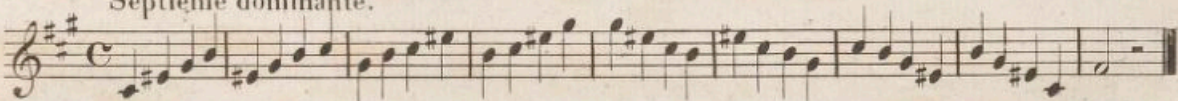
Le double x ou ♯ hausse et le double b baisse la note d'un ton entier.
Exercice chromatique.



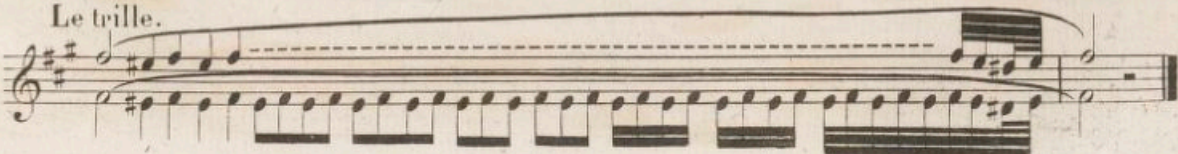
Coulé de neuf notes.



Septième dominante.

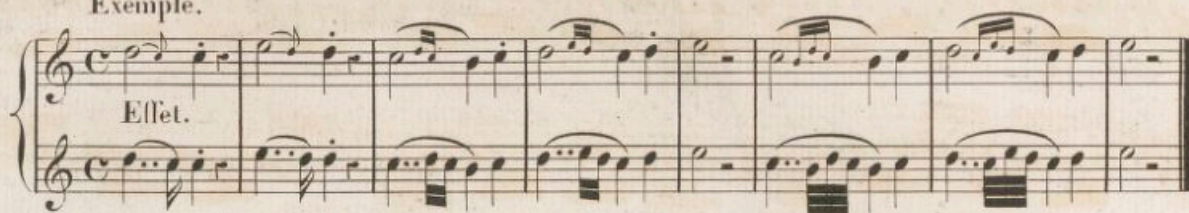


Le trille.

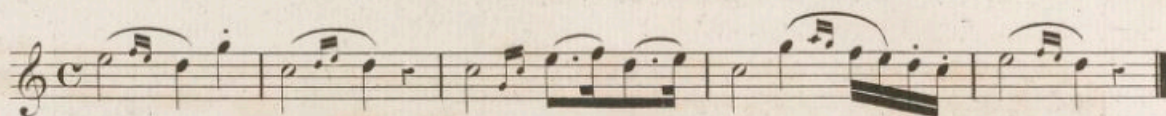
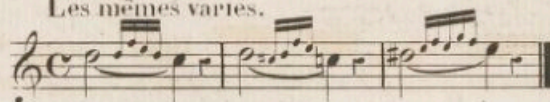


Agrement qui se rencontre assez souvent à la fin d'une phrase comme pour la terminer et qui se dit comme la terminaison d'un trille.

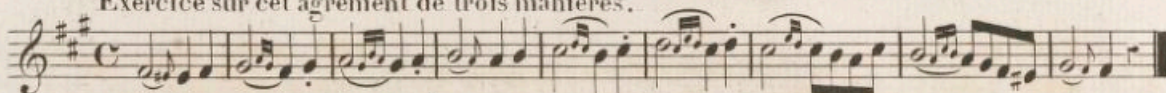
Exemple.



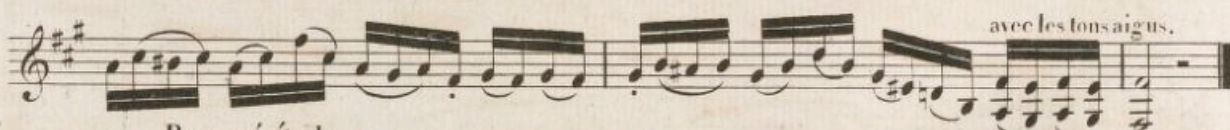
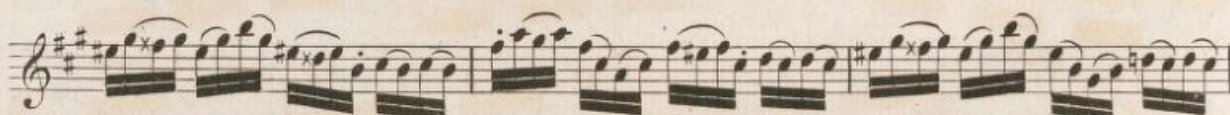
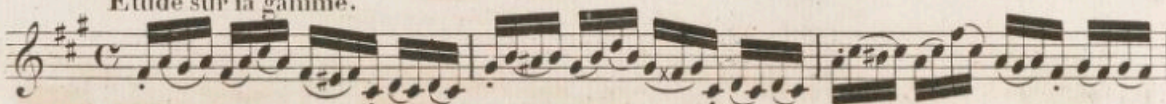
Les mêmes variés.



Exercice sur cet agrément de trois manières.

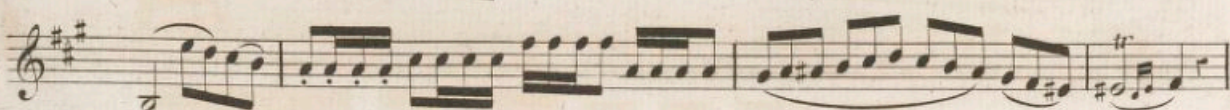
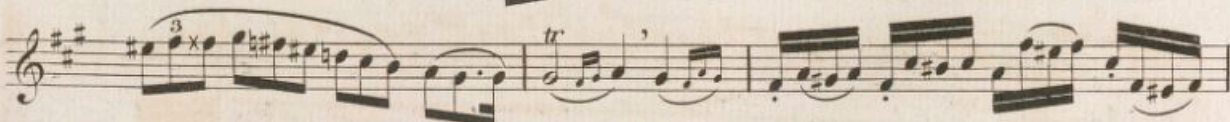


Etude sur la gamme.



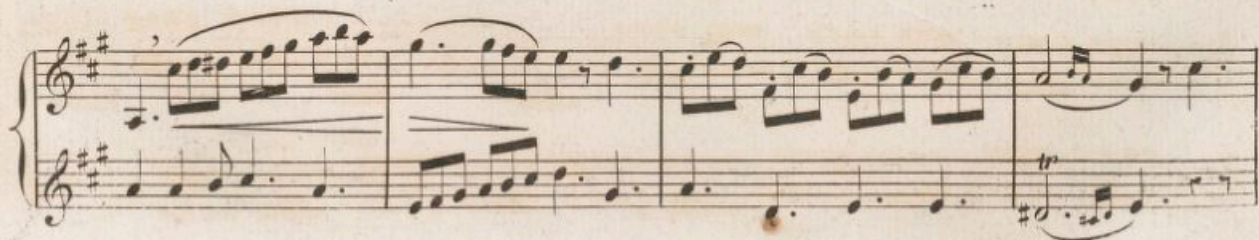
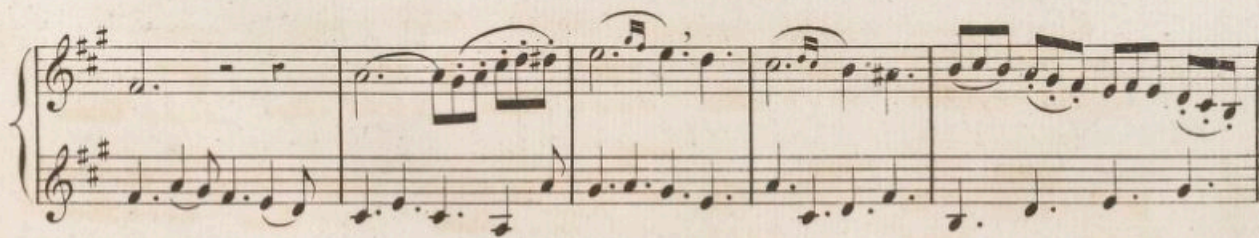
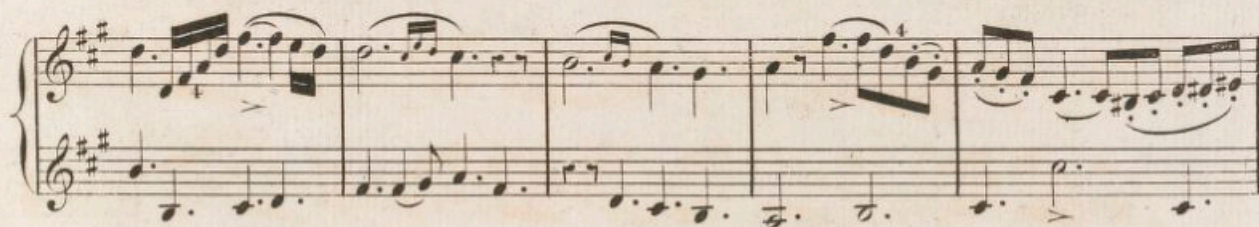
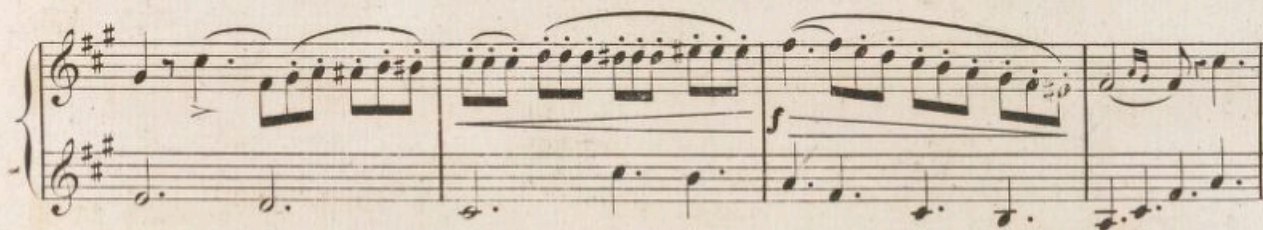
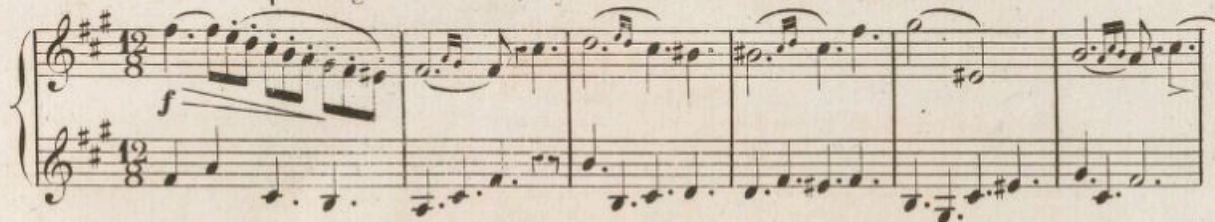
avec les tons aigus.

Resumé étude.



Résumé mélodique de la 15^e Leçon.

Avec le coup de langue dans le Son; voyez à l'article de l'articulation.

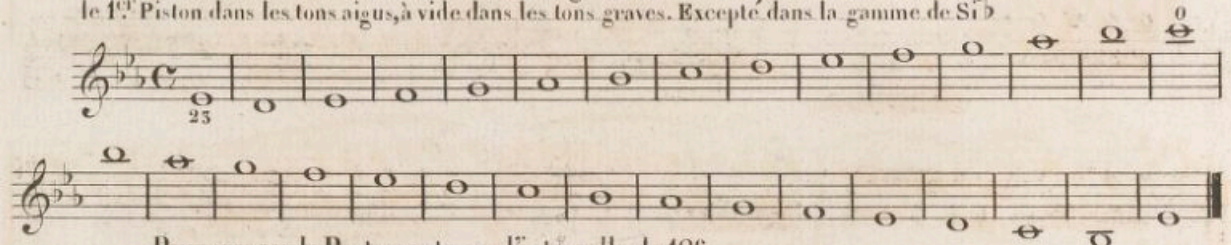




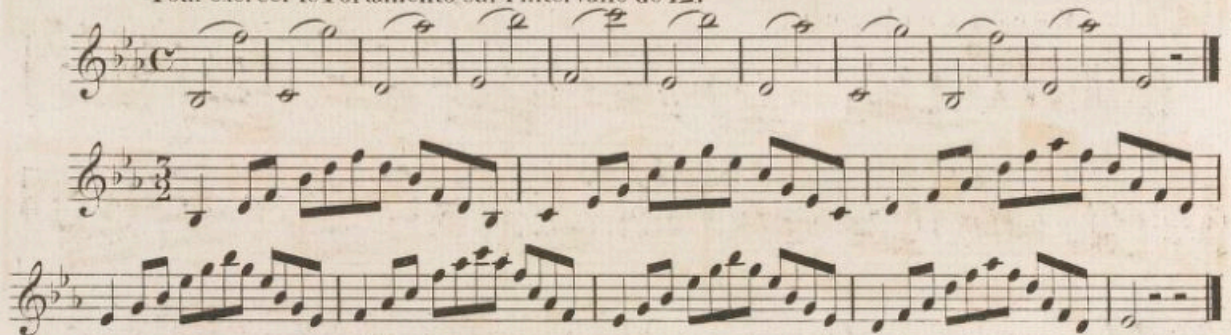
14^e LEÇON.

Sur la gamme de Mi b

Le La b se fait avec le 1^{er} Piston dans les tons graves, avec les 2^e et 3^e dans les tons aigus; le Si b se fait avec le 1^{er} Piston dans les tons aigus, à vide dans les tons graves. Excepté dans la gamme de Si b



Pour exercer le Portamento sur l'intervalle de 12^e



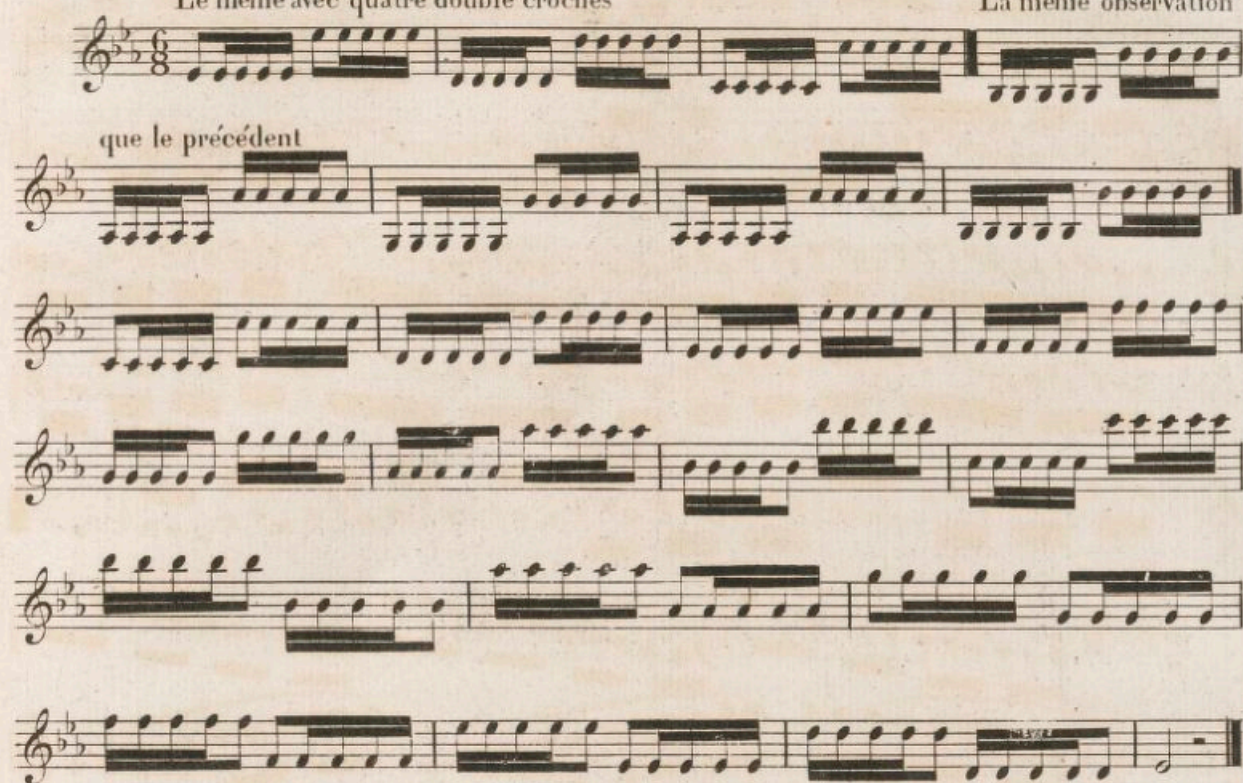
Exercice pour le coup de langue contrarié.

avec les tons aigus.....

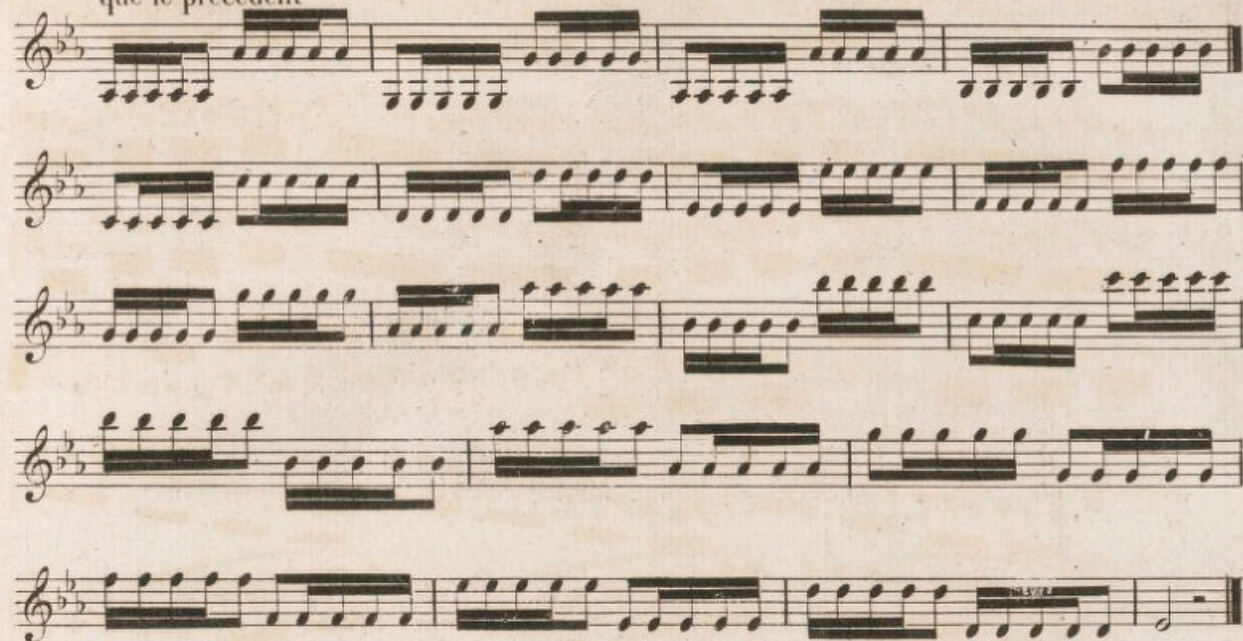


Le meme avec quatre double croches

La même observation



que le précédent



Les mêmes sur la gamme.

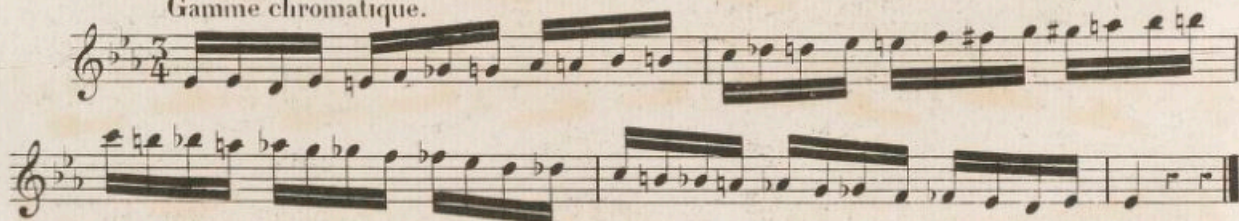




Coulé de dix notes.



Gamme chromatique.



Du Gruppetto.

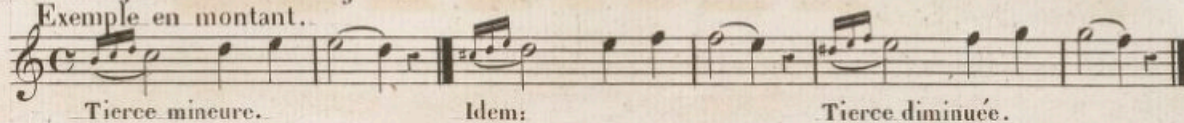
Le Gruppetto est la réunion de plusieurs petites notes ensemble. Il est de deux et trois notes; il se met sur les notes et entr'elles, et s'exécute selon le mouvement, la valeur de la note sur laquelle il est posé. Il s'indique et s'exécute de trois manières différentes l'en commençant par la note principale, avec une petite note ou par la note supérieure ou bien la note inférieure; d'ordinaire il est de trois quand on le pose entre deux notes au même degré, de quatre dans un intervalle quelconque.

Exemple.

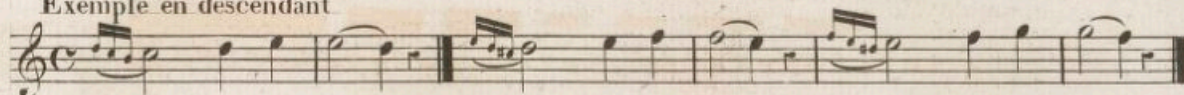


Quelquefois on l'écrit avant la note principale, et il est de trois notes. voici ce que dit M^r Dauprat sur le Gruppetto: cet agrément peut se faire en montant et en descendant. Dans les deux cas, il peut donner une tierce mineure ou diminuée mais jamais une tierce majeure.

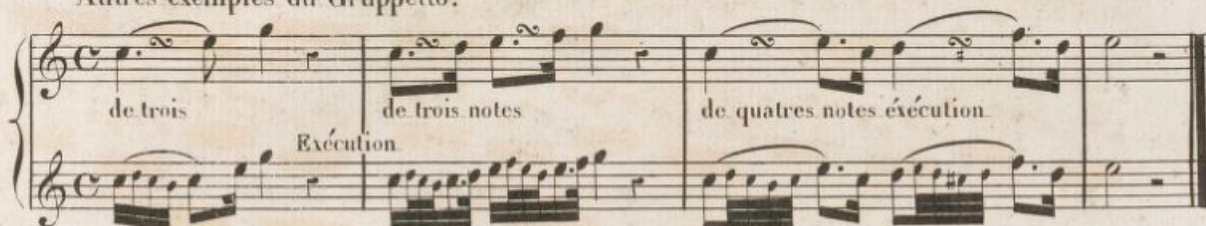
Exemple en montant.



Exemple en descendant

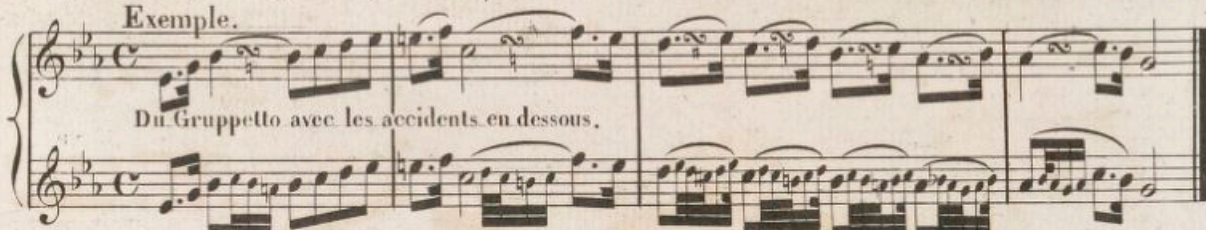


Souvent le Gruppetto est de trois notes même dans un intervalle disjoint.
Autres exemples du Gruppetto.



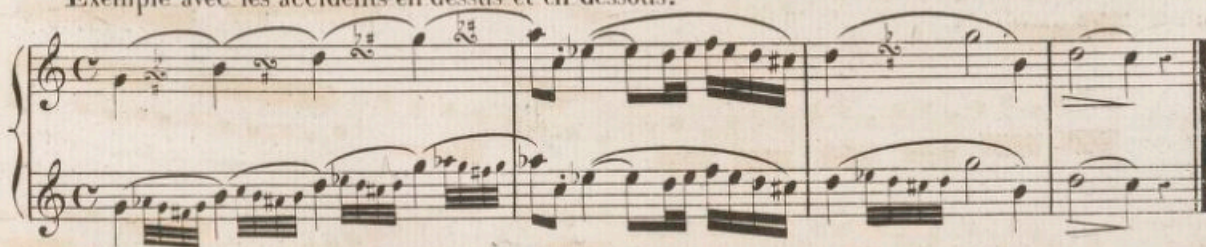
Les #, b, ou ♮ s'ajoutent au Gruppetto soit en dessus soit en dessous selon que la note supérieure ou l'inférieure le demande. ♭ ♮ ♭ ♮ ♭ ♮ ♭ ♮

Exemple.



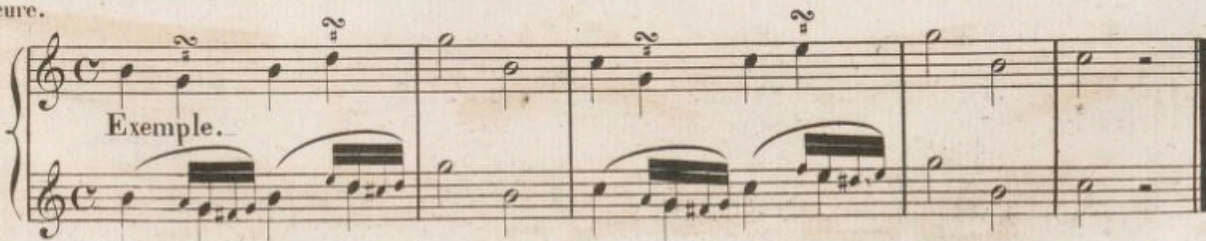
Pour exécuter cet ornement avec légèreté on cherchera à faire la première petite note avec les lèvres en coulant le son le plus brièvement possible sans qu'il soit besoin de prendre le piston ou de le déranger s'il est enfoncé.

Exemple avec les accidents en dessus et en dessous.

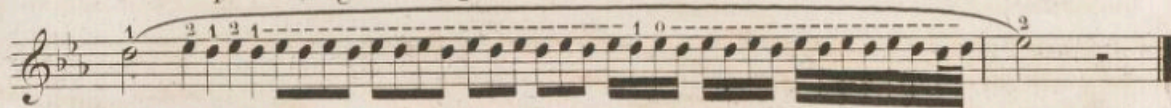


Quelquefois le Gruppetto se place sur une note comme dans l'Exemple ci dessous mais alors on le commence par la note supérieure.

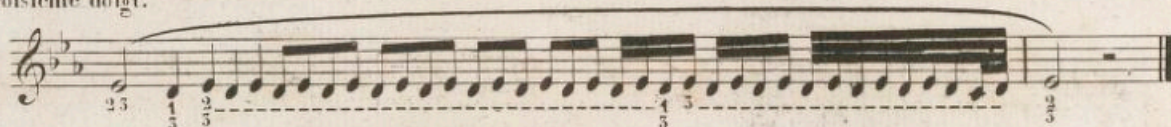
Exemple.



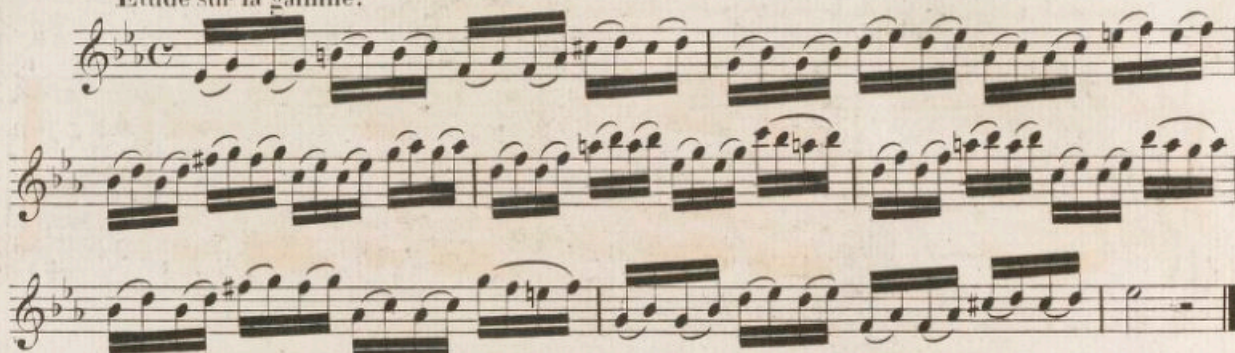
Le trille au septième degré de la gamme de Mi b



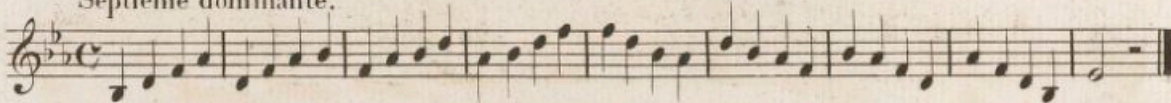
Il faut préparer ce trille avec le second doigt, puis arriver a un certain degré de vitesse ne plus triller qu'avec le premier doigt, en bas parvenu de même a la période de vitesse indiqué, on ne trillera plus que du premier au troisième doigt.



Etude sur la gamme.



Septième dominante,



Resume étude.



The musical score is written for piano and consists of seven systems of music. Each system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is B-flat major, indicated by two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 12/8. The notation includes various musical symbols such as trills (tr), slurs, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line.

15^e LEÇON.

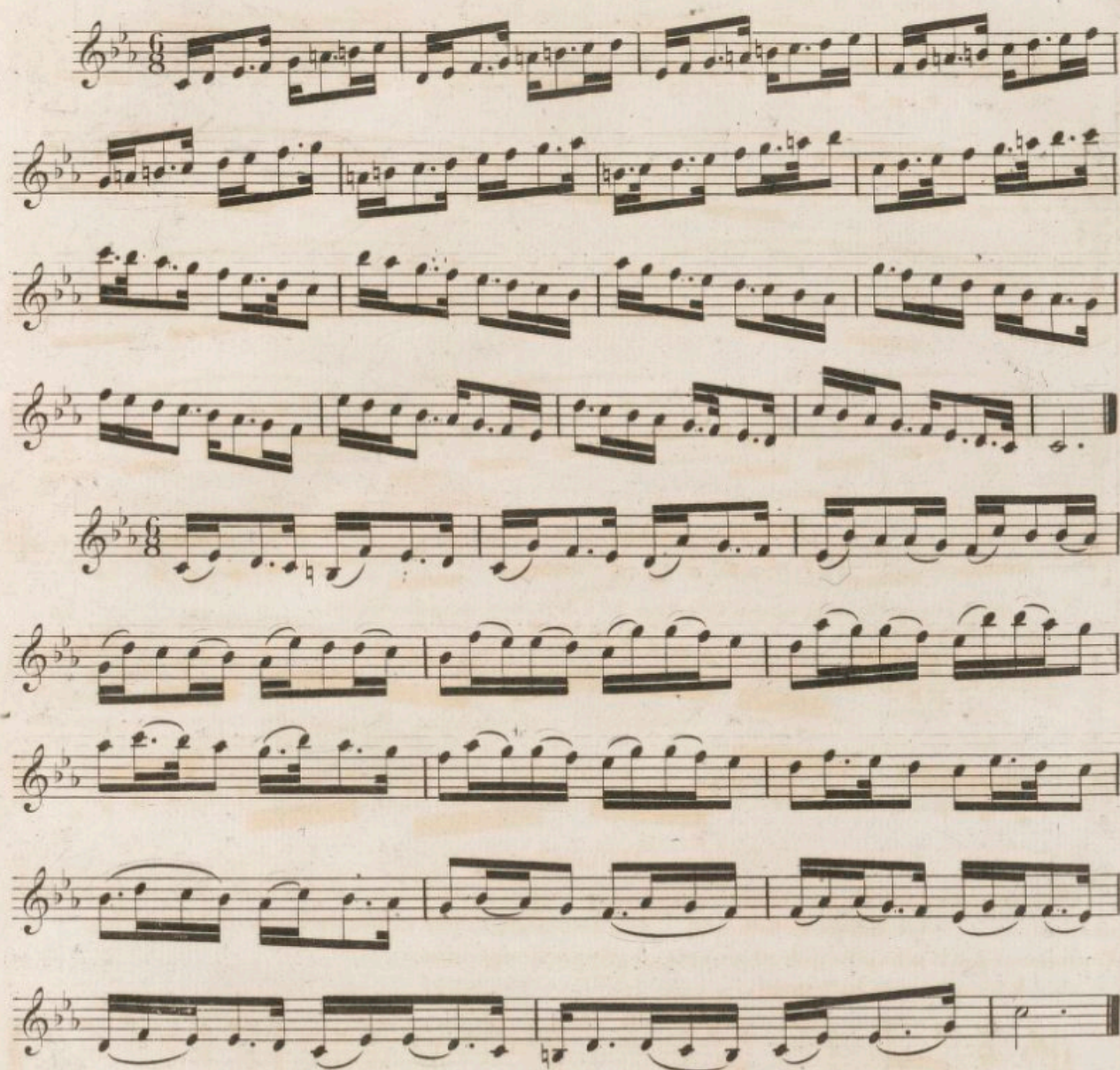
Sur la gamme d'Ut mineur.

Même observation pour le doigté que pour la leçon précédente.

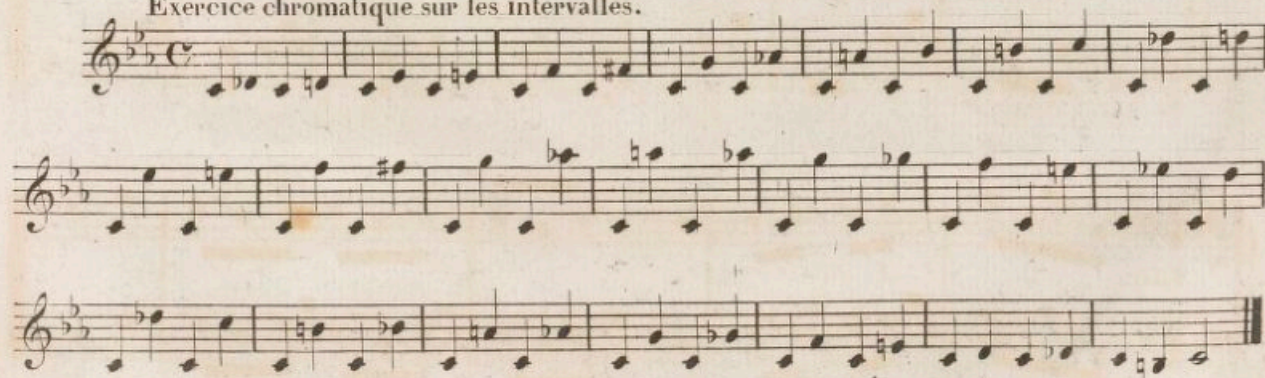
The musical score for the 15th lesson is written on a single staff in treble clef, key of B-flat major (three flats), and common time (C). It consists of eight measures. The first measure is a whole note chord (B-flat, D-flat, F, A-flat). The second measure is a half note chord (B-flat, D-flat). The third measure is a half note chord (F, A-flat). The fourth measure is a half note chord (B-flat, D-flat). The fifth measure is a half note chord (F, A-flat). The sixth measure is a half note chord (B-flat, D-flat). The seventh measure is a half note chord (F, A-flat). The eighth measure is a half note chord (B-flat, D-flat). The score includes various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5 and slurs.

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

The musical score for the 15th lesson is written on a single staff in treble clef, key of B-flat major (three flats), and common time (C). It consists of eight measures. The first measure is a whole note chord (B-flat, D-flat, F, A-flat). The second measure is a half note chord (B-flat, D-flat). The third measure is a half note chord (F, A-flat). The fourth measure is a half note chord (B-flat, D-flat). The fifth measure is a half note chord (F, A-flat). The sixth measure is a half note chord (B-flat, D-flat). The seventh measure is a half note chord (F, A-flat). The eighth measure is a half note chord (B-flat, D-flat). The score includes various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5 and slurs.



Exercice chromatique sur les intervalles.



Coulé de 11 notes.



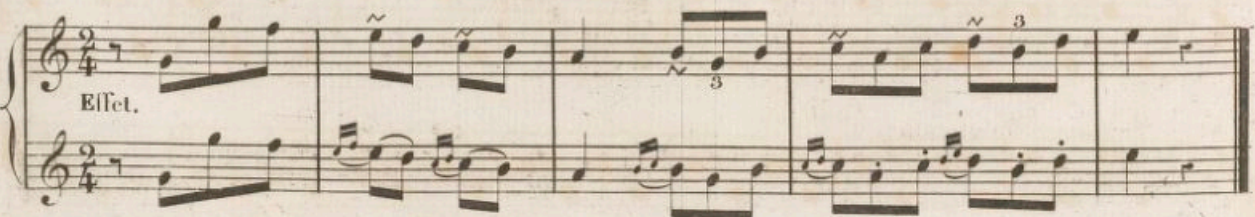
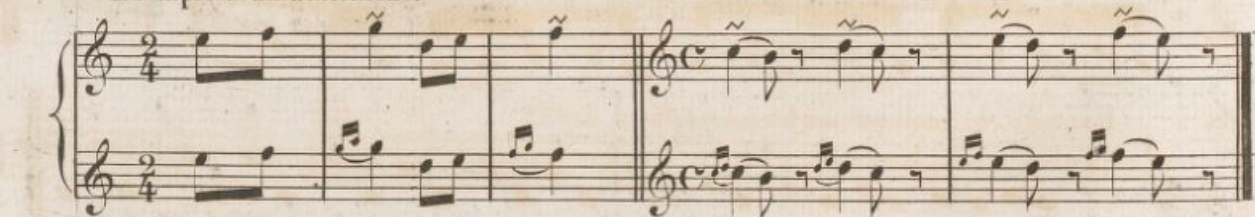
Très souvent la gamme mineur s'écrit avec le 7^e degré majeur en descendant.
Exemple.



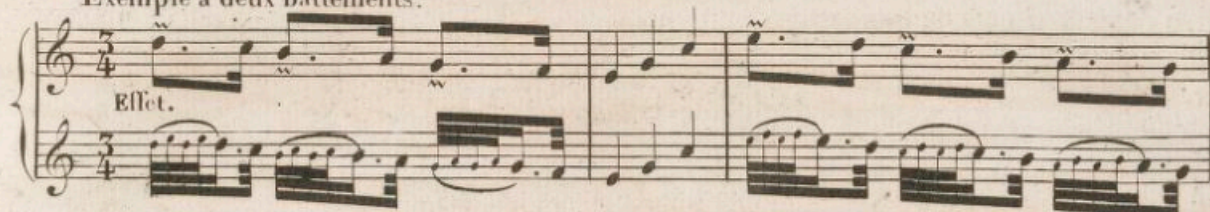
Du mordant.

Cet agrément est un trille interrompu ainsi nommé parce qu'il est extrêmement bref et qu'il se fait sans préparation, on l'écrit ainsi ~ ce qui indique un battement, ~ deux battements, ~ trois battements ~ quatre ~ et cinq. Commencant par la note principale et revenant sur elle par la supérieure.

Exemple à un battement.



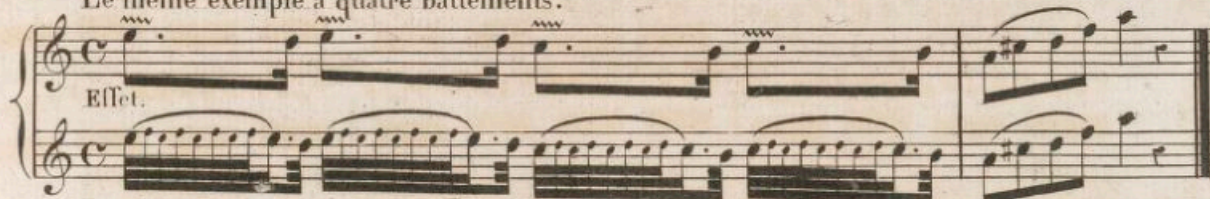
Exemple à deux battements.



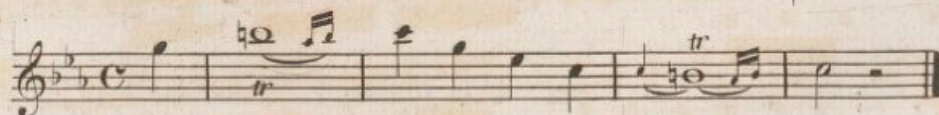
Exemple à trois battements.



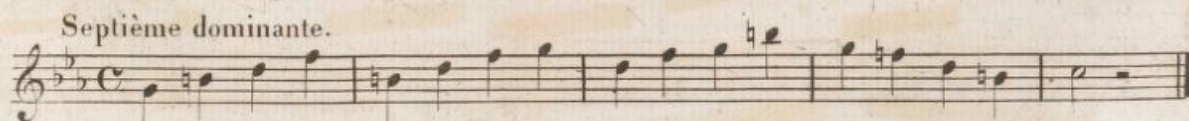
Le même exemple à quatre battements.

Exemple à cinq battements que l'on doit considérer comme trille interrompu.
Exemple extrait des études de M^e Gallay.

Le trille à l'octave supérieure.



Septième dominante.



Du Trille au second degré de la gamme majeure.

Il n'a pas été question jusqu'ici du trille au second degré de la gamme majeure attendu la difficulté de son exécution. Dans quelques uns de ces trilles il arrive souvent que le son au lieu de monter sur la note d'emprunt descend sur la note inférieure du trille, il en résulte alors une confusion désagréable que l'on peut éviter en observant ce qui suit.

Lorsque l'on trille une de ces notes on doit la tenir énergiquement en serrant les lèvres comme si on voulait porter le son sur la note d'emprunt. Les notes sur lesquelles on éprouve l'effet dont j'ai parlé plus haut sont Ré deuxième degré de la gamme d'Ut, Ut 2^e degré de la gamme de Si b, Fa 2^e degré de la gamme de Mi b, et Sol 2^e degré de la gamme de Fa, quoique le doigté du cornet à Pistons paraisse peu difficile quelques uns des trilles ci dessous mentionnés sont peu aisés à cause du doigté mais je ne doute pas qu'avec du travail on ne parvienne à les exécuter.

Récapitulation. 2^e degré de Ré.

The recapitulation exercise consists of two staves of music. The first staff contains four measures, each featuring a trill (marked 'tr') on a whole note. The second staff also contains four measures with trills on whole notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Etude sur la gamme.

The scale study exercise is a continuous piece of music spanning ten staves. It is written in a key with one flat (B-flat) and common time (C). The music consists of rapid eighth-note patterns, primarily ascending and descending scales, with some chromatic passages. The exercise is designed to improve technical skill and control in playing the scale.

Exercice sur le mordanté.
Allegretto.

The musical score is written in B-flat major (two flats) and 2/4 time. It consists of seven systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The tempo is marked 'Allegretto'. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, slurs, and mordents (indicated by a small 'v' symbol above the notes). The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

16^e LEÇON.

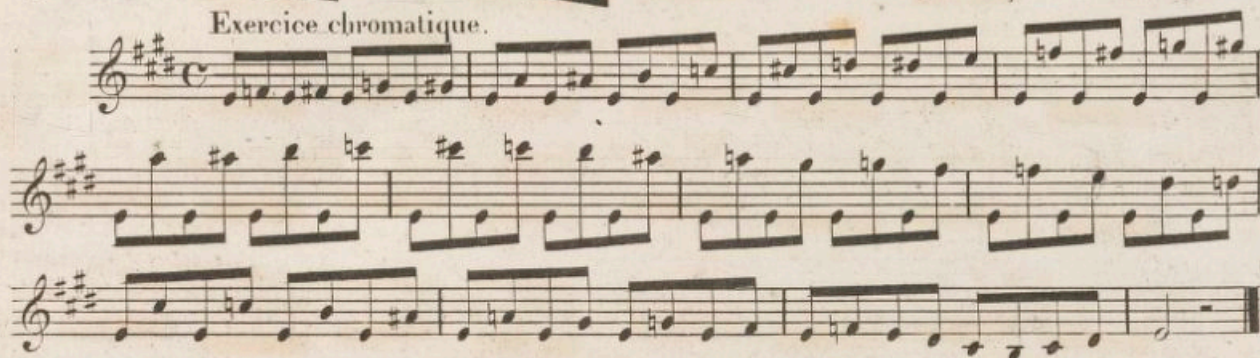
Sur la gamme de Mi majeur.

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The score is divided into several sections:

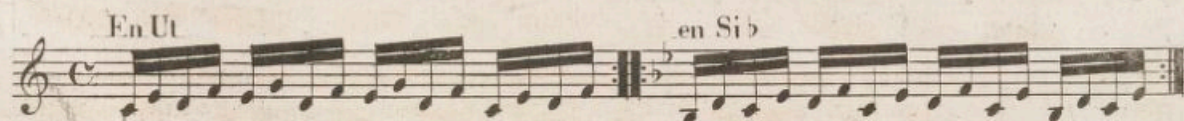
- First staff:** A sequence of whole notes ascending from G4 to E5.
- Second staff:** A sequence of whole notes descending from E5 to G4. It begins with the instruction "avec les tons graves" and a fermata over the first note.
- Third staff:** A sequence of eighth notes ascending and then descending, with the instruction "Intervalles de 14^e" above it.
- Fourth staff:** A sequence of eighth notes ascending and then descending, with a 3/4 time signature.
- Fifth staff:** A sequence of eighth notes ascending and then descending, with the instruction "Le coulé de deux en deux." above it.
- Sixth to eleventh staves:** A series of six staves containing continuous sixteenth-note runs, ascending and then descending, with a 3/4 time signature.



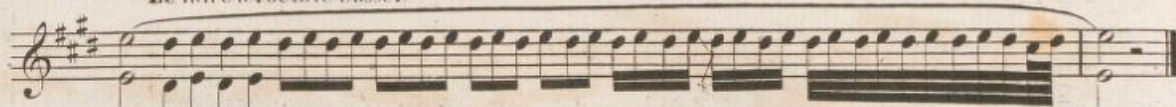
Exercice chromatique.



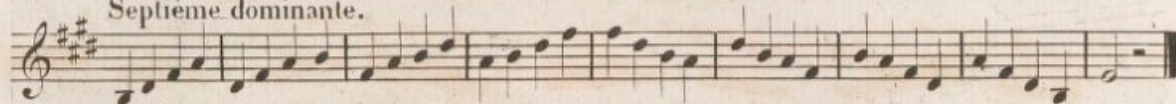
Exercice pour les doigts.



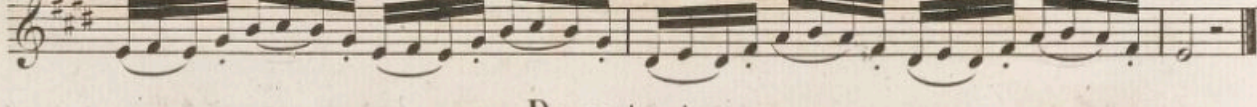
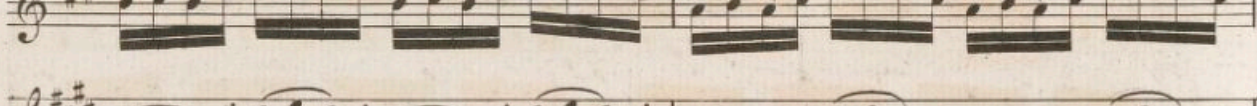
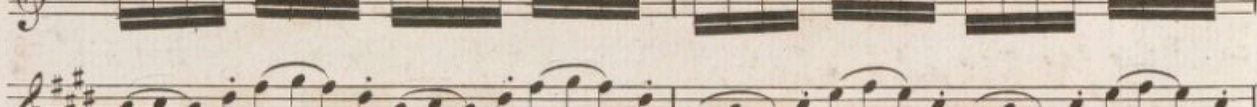
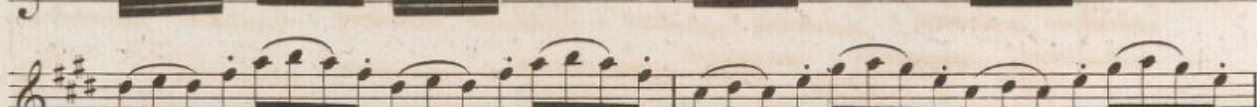
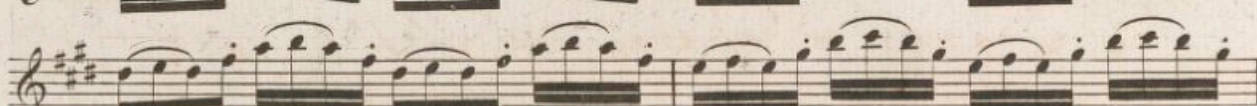
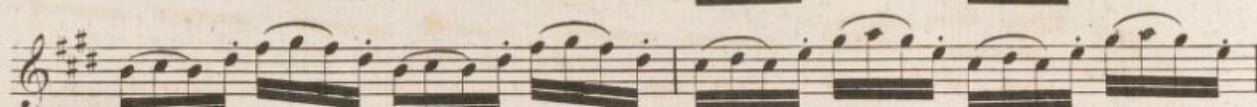
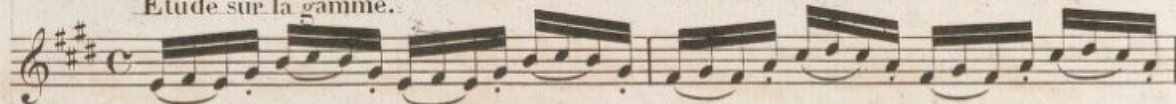
Le trille au 7^e degré.
Le faire à l'octave basse.



Septième dominante.



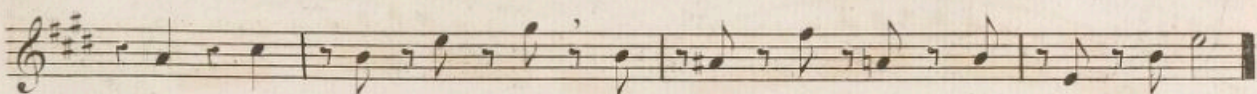
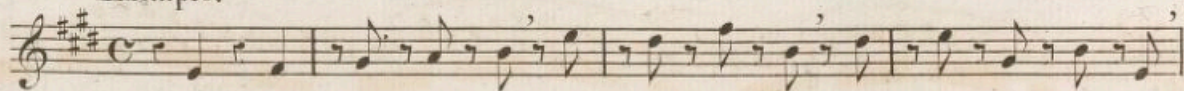
Etude sur la gamme.



Des contre-tems.

Il ne faut pas croire que parcequ'il y a des silences entre les notes on doit se dispenser des règles ordinaires de la respiration, règles dont j'ai parlé au commencement de cette méthode, pourtant généralement on commet cette faute qui, fatigue singulièrement à cause du mouvement trop répété de l'aspiration et de l'expiration; donc, dans une série de contre-tems on ne respirera qu'au fin de phrases. Le Professeur fera à tems ce même exemple note pour note afin que l'élève se rende bien compte du contre-tems et l'exécute en mesure.

Exemple.



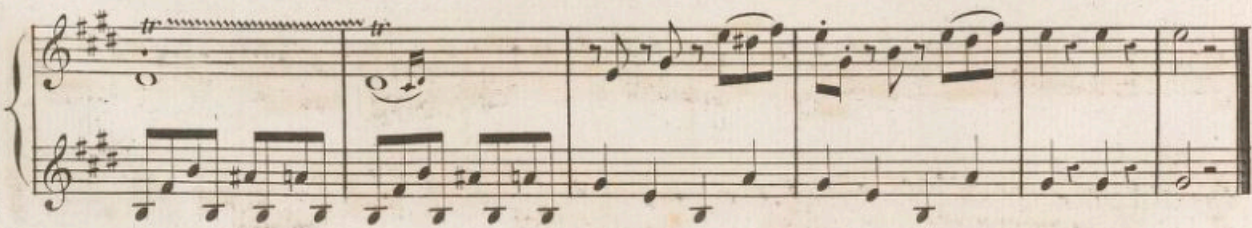
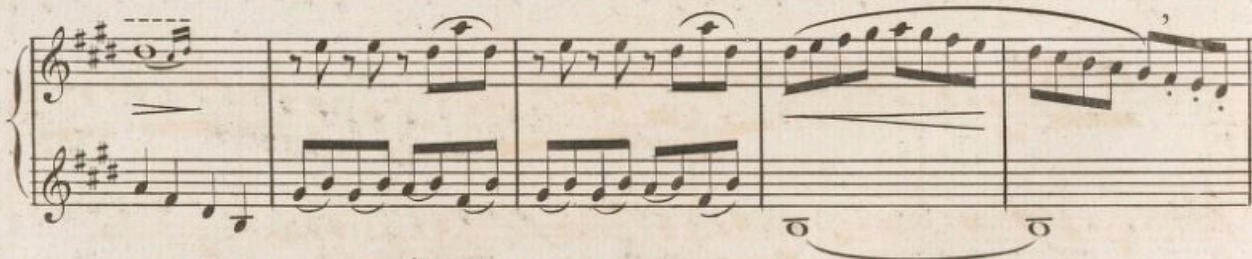
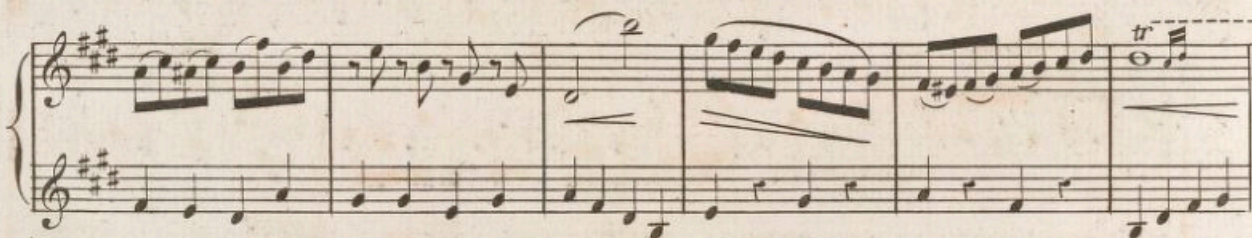
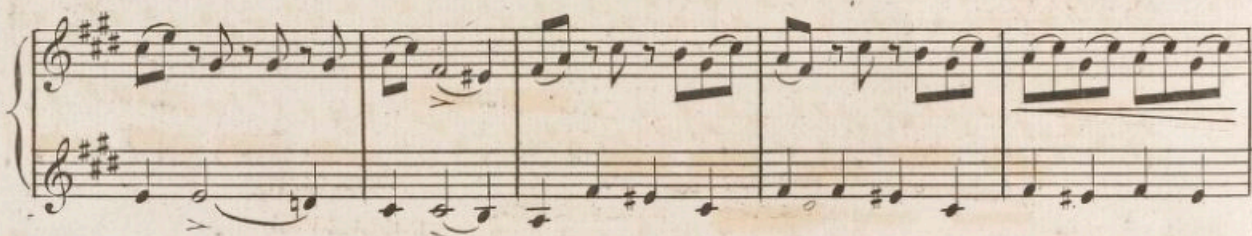
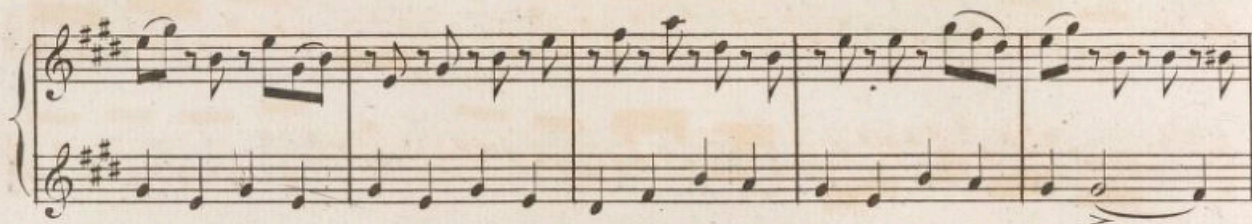
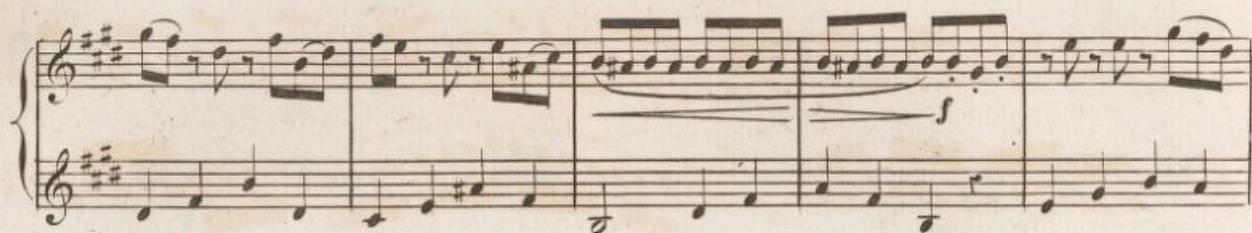
Seven staves of musical notation in treble clef, key of D major (two sharps), and common time. The music features a variety of rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes, triplets, and trills. The first staff includes triplet markings (3) under several groups of notes. The piece concludes with a trill (tr) on a whole note in the final staff.

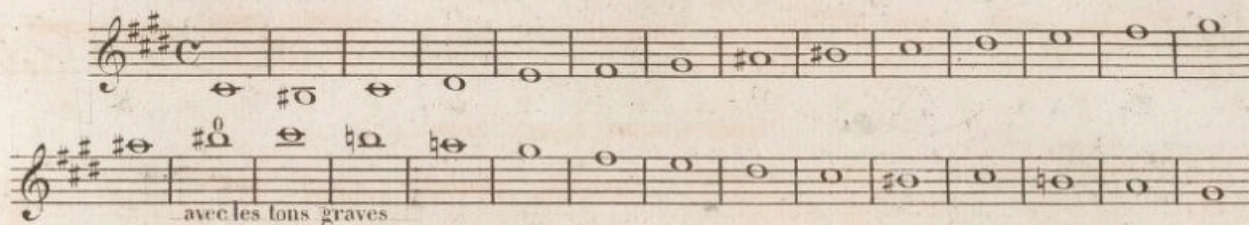
Résumé mélodique.

First system of the "Résumé mélodique" section, consisting of two staves in treble and bass clefs, key of D major, and common time. The tempo is marked "Allo moderato." The melody is in the upper staff, and the bass line is in the lower staff.

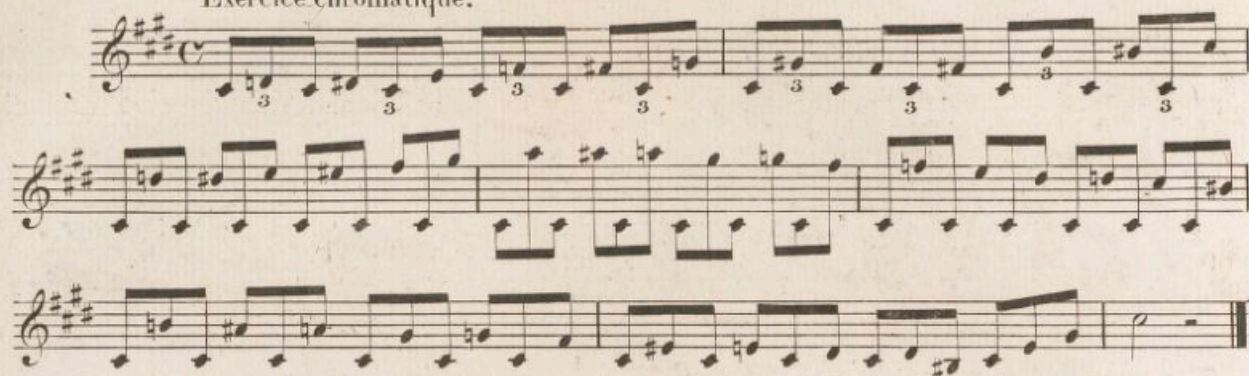
Second system of the "Résumé mélodique" section, continuing the two-staff musical notation in treble and bass clefs, key of D major, and common time.

Third system of the "Résumé mélodique" section, continuing the two-staff musical notation in treble and bass clefs, key of D major, and common time.

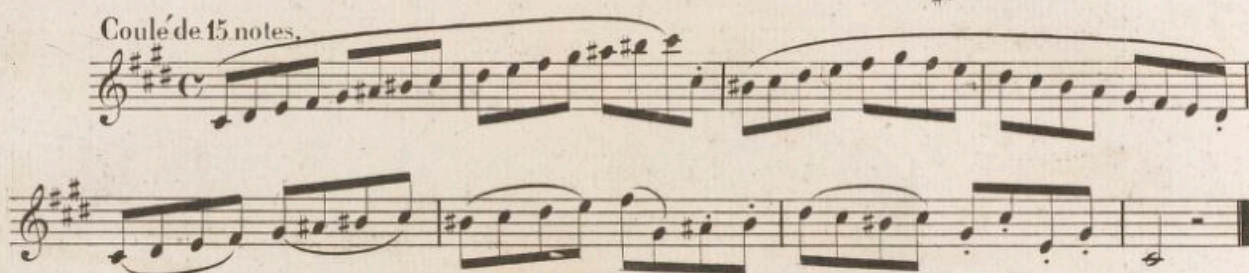
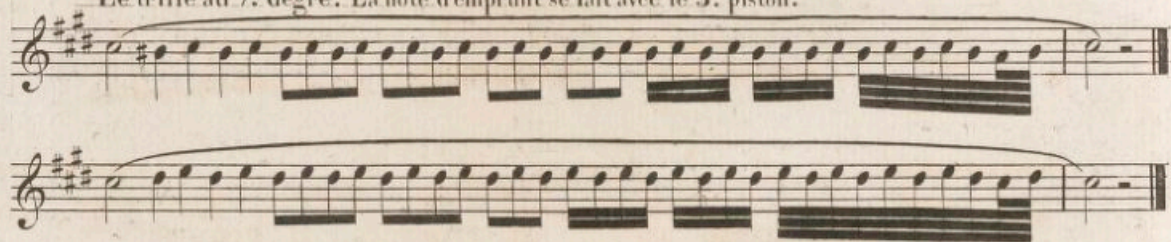


17^e LEÇON.Sur la gamme d'Ut $\sharp$ mineur.Le La $\sharp$ au dessus de la portée se fait avec le premier piston dans les tons aigus, a vide dans les tons graves.

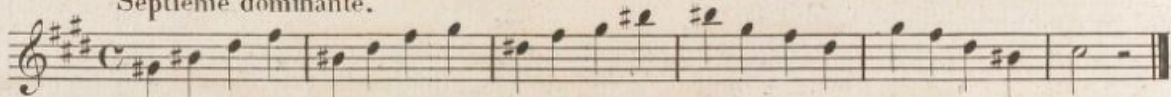
Exercice chromatique.



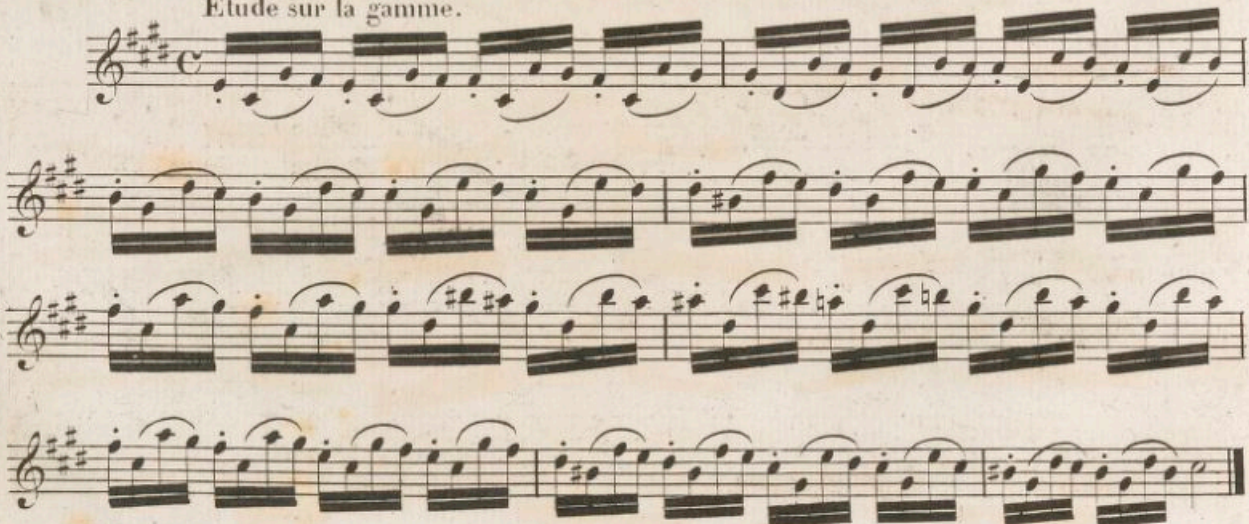
Coulé de 15 notes.

Le trille au 7^e degré. La note d'emprunt se fait avec le 3^e piston.

Septième dominante.



Etude sur la gamme.



Résumé mélodique.

Dans cette gamme le La, neuvième mineur se prend avec le 3^e piston.

And.te con moto.

This page contains a handwritten musical score for piano accompaniment, consisting of seven systems of music. Each system is written on a grand staff (treble and bass clefs) in G major (one sharp). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

18^{me} LECON

Sur la gamme de la b.

Le la b au premier Piston dans les tons graves; avec les deux derniers dans les tons aigus.

Intervalle .
de 13.

Pour exercer le coup de langue
jeté au moyen du détaché

Je rappelle qu'en prenant les deux Pistons
2^e et 3^e on obtient l'exemple suivant qui
peut être employé dans de certain cas

Dans cet exercice on ne devra avoir
égard qu'à la 1^{re} note des triolets
et passer la seconde avec les lèvres

This page contains a handwritten musical score on ten staves. The notation is in a single system, with each staff beginning with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 2/4. The music is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages, often grouped in pairs or triplets. The first staff includes several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket). The second staff continues the rapid sixteenth-note patterns. The third staff concludes with a double bar line. The fourth staff begins with a common time signature (C). The fifth and sixth staves continue the complex rhythmic patterns. The seventh staff concludes with a double bar line. The eighth staff begins with a 2/4 time signature. The ninth and tenth staves continue the rapid sixteenth-note passages, with the tenth staff concluding with a double bar line. The handwriting is clear and consistent throughout the page.

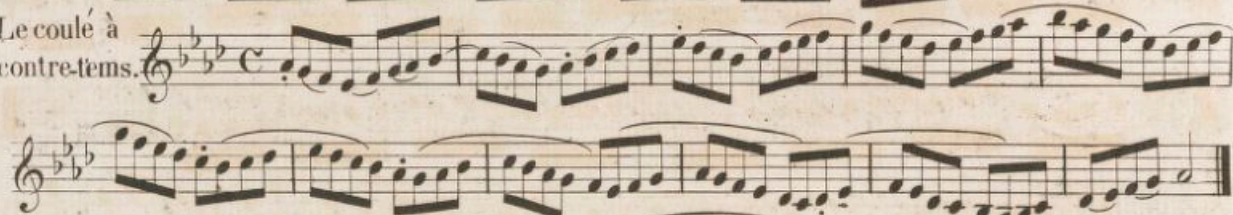


Le double $\sharp$ laisse la note d'un ton. Le $\sharp$ efface également le double dièse et le double bémol mais si l'on veut changer le $\times$ ou le $\flat$ en un simple dièse ou bémol, il faut, pour éviter toute incertitude ajouter au $\sharp$ un dièse ou un bémol simple.

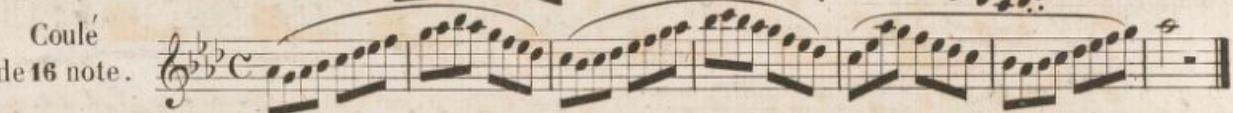
Exercice Chromatique.



Le coulé à contre-temps.



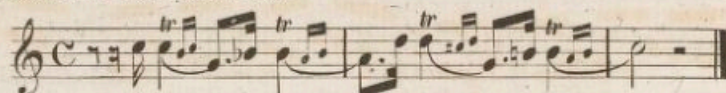
Coulé de 16 note.



DU TRILLE PRÉCIPITÉ.

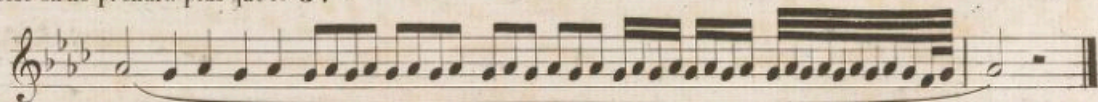
Le trille précipité se fait en l'attaquant par la note principale sans préparation cet agrément à de l'analogie avec le mordant sa terminaison seul fait la différence.

Exemple.

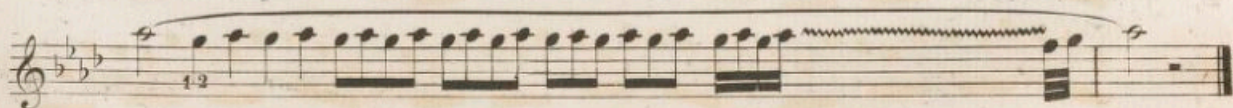


Le trille au 7^{me} degré de la gamme de *la* $\flat$ se prépare avec les 2^{me} et 3^{me} Pistons puis parvenu à un certain degré de vitesse on ne prendra plus que le 3^{me}.

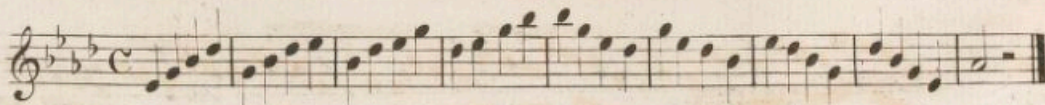
Exemple.



A l'octave le SOL se fait avec le 1^{er} et 2^{me}, ce trille ne peut se faire juste de cette façon qu'avec les tons graves



7^e Dominante.



Etude sur
la gamme.Résumé
Etude.

Résumé Mélodique.

All. non troppo.

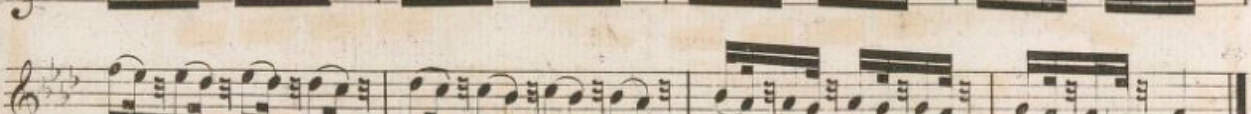
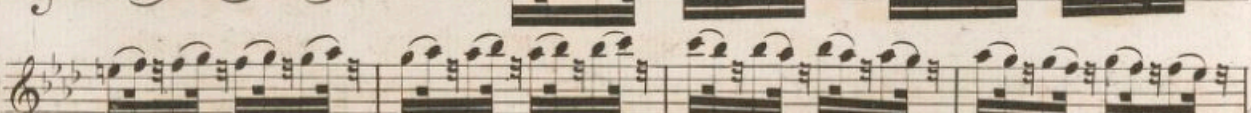
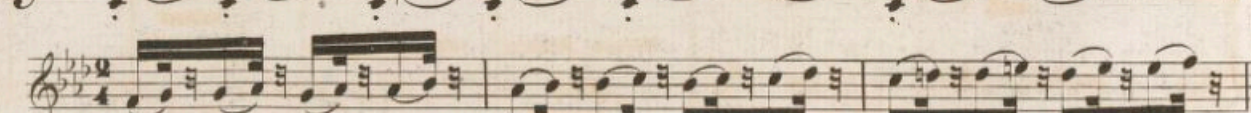
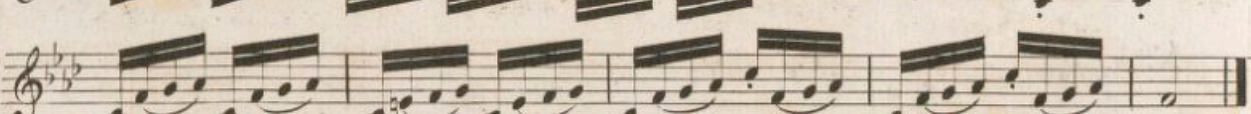
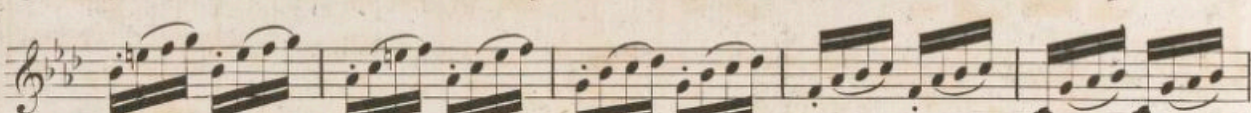
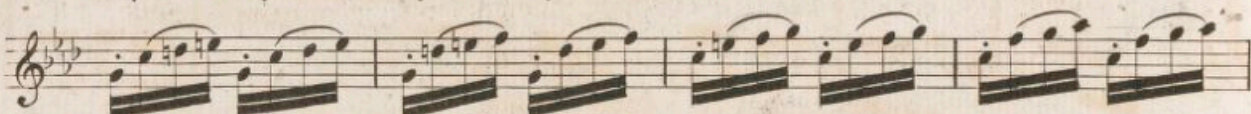
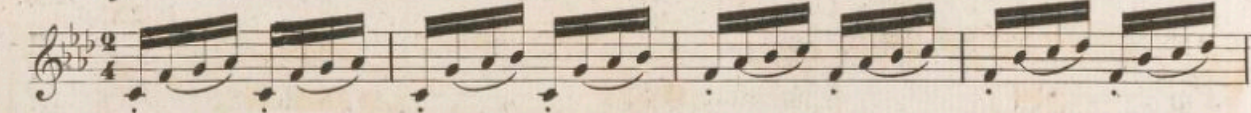
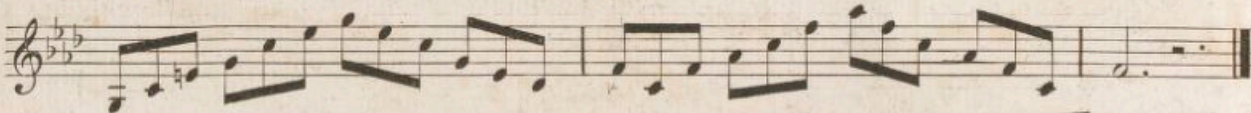
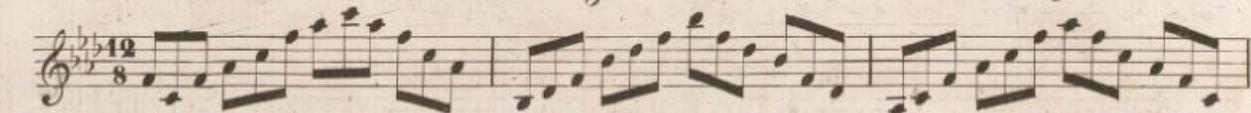
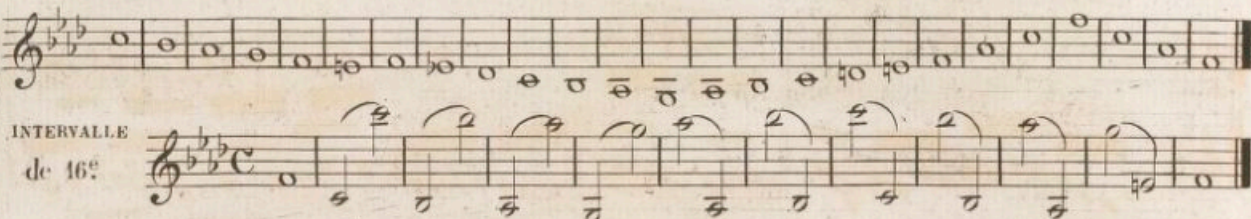
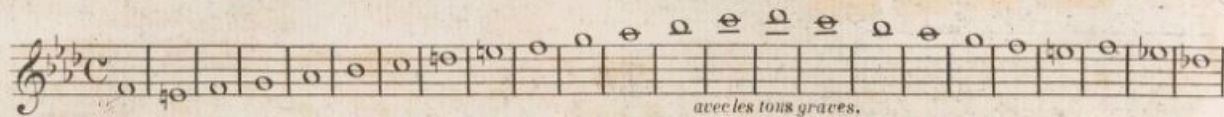
The musical score is written for piano in B-flat major (three flats) and 4/4 time. It consists of seven systems of two staves each. The first system is marked 'All. non troppo.' and includes a tempo marking. The second system continues the melodic and harmonic exercises. The third system includes the marking 'dolce' with a dashed line. The fourth system features a triplet in the right hand. The fifth system continues the exercises. The sixth system features a triplet in the right hand. The seventh system continues the exercises. The score is a collection of melodic and harmonic exercises, likely for a piano or organ.

Handwritten musical score for piano, page 79. The score consists of seven systems of two staves each, in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and dynamic markings like 'ff' (fortissimo). The music is written in a cursive, handwritten style typical of 19th-century manuscripts.

19^e LEÇON.

Sur la gamme de fa mineur.

Pour la note sensible voyez la gamme de Fa, ainsi que pour le trille et la 7^{me} dominante; les mêmes règles servant à cette gamme.



Exercices
Chromatique.

On essaiera cette
gamme une fois 2.
3 et 4 de suite.

Étude sur la
gamme avec la pe-
tite note brève.



Résumé
Etude.



Résumé
Mélodique de
la 19^{me} leçon.



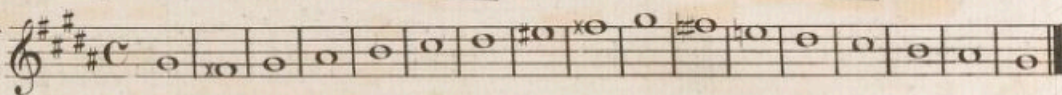
This page contains a handwritten musical score for piano and voice. It consists of seven systems, each with a piano staff (grand staff) and a vocal staff. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo/mood is marked *cantabile*. The score includes various musical notations such as trills (*tr*), triplets (marked with a '3'), and slurs. The piano part features intricate fingerings and dynamic markings like *tr* and *tr*. The vocal part is written in a single line with a treble clef. The piece concludes with a double bar line.

20^e LEÇON.

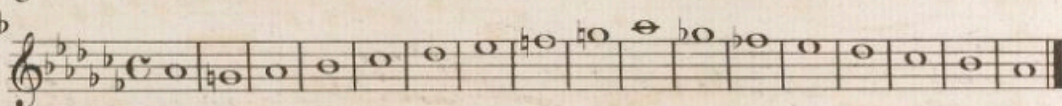
J'aurais pu continuer ce mode de Leçons pour les tons de Si majeur, Sol $\flat$, Ré $\flat$ &c. Mais comme ces gammes ne sont usitées que rarement je me bornerai à donner quelques mélodies écrites dans ces différents tons. J'engage cependant l'Élève à ne pas négliger ces exercices afin que dans l'occasion il ne soit pas arrêté par un passage qui présenterait quelques difficultés de ce genre.



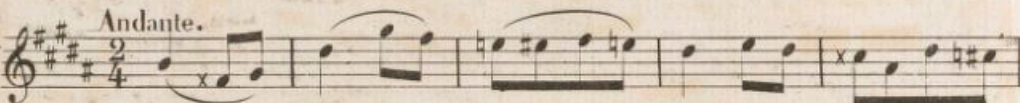
Le relatif mineur
est peu praticable.



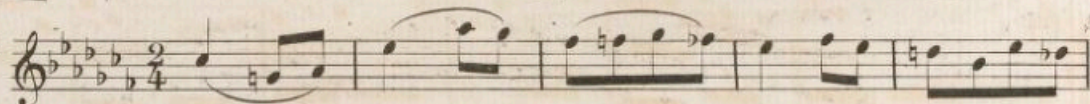
La gamme de La $\flat$
mineur, synonyme
de Sol $\sharp$ mineur.



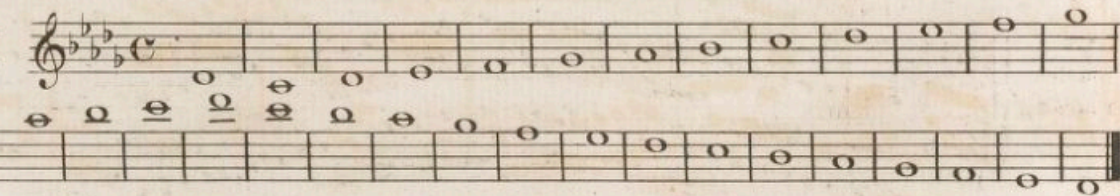
Exemple d'une mélo-
die dans cette gamme.



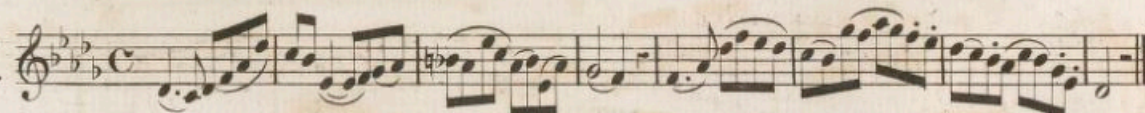
La même en
La $\flat$ mineur.



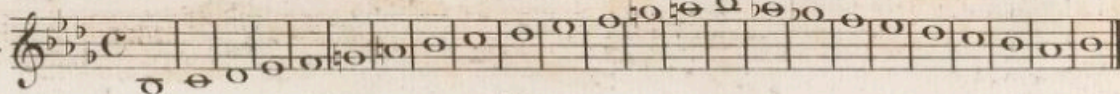
Gamme
de Ré $\flat$.

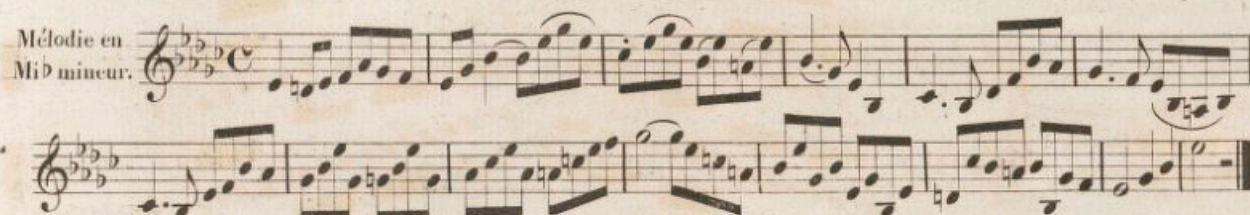
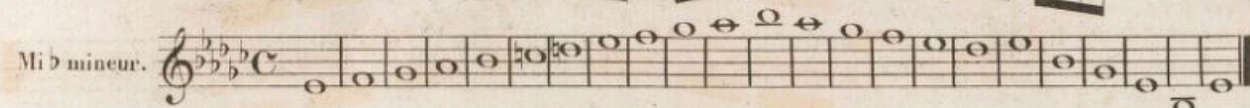
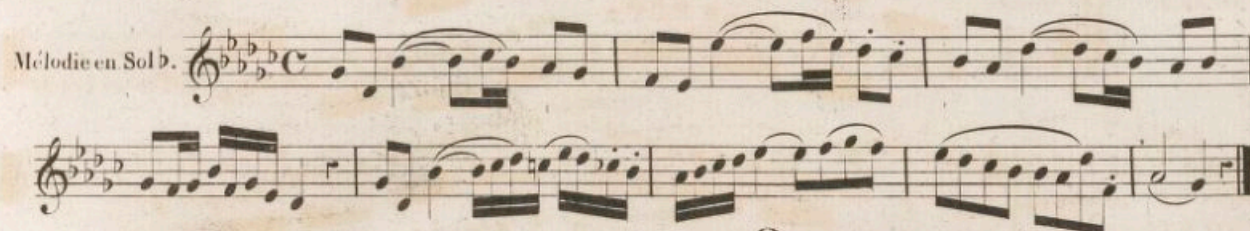
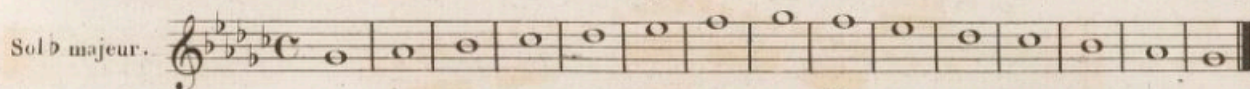
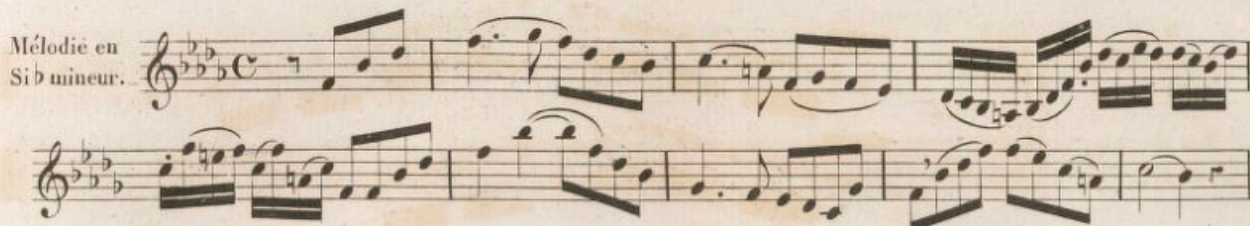


Mélodie
en Ré $\flat$.



Si $\flat$ mineur.





Récapitulation des Gammes majeures et mineures présentées ici dans l'étendue respective de chaque ton ou cor de rechange avec leurs correspondances entr'eux donnant le moyen de faciliter leurs exécutions par leurs transpositions d'une gamme à l'autre dans le but aussi d'habituer les lèvres aux passages alternatifs des tons graves aux tons aigus, et vice versa.

UT MAJEUR.



LA MINEUR.



SOL MAJEUR.



N^o 4.
Ton de fa ou
mi ♮.

Ton de si ♭
ou la ♮.

MI MINEUR.



N^o 5.
Ton de fa
ou mi ♮.

FA MAJEUR.



N^o 6.
Avec le ton de fa ou
mi ♮, cette gamme
correspond à celle de
la mineur dite avec le
ton de si ♭ ou la ♮.

Voyez le N^o 2.

RÉ MINEUR.



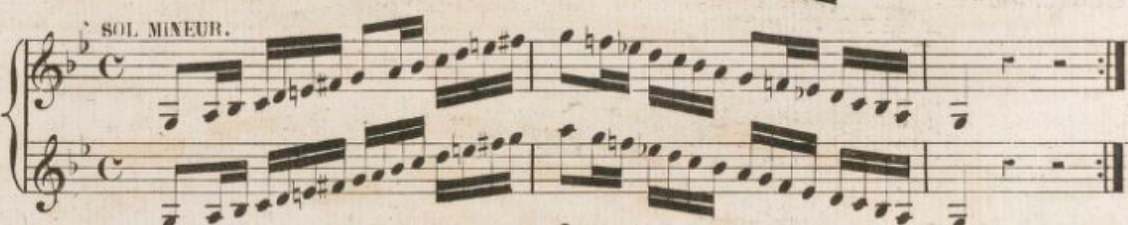
N^o 7.
Avec le ton de
sol, cette gamme
correspond à celle
d'ut du ton de fa.

SI ♯ MAJEUR.



N^o 8.
Ton de si ♭
ou la ♮.

SOL MINEUR.



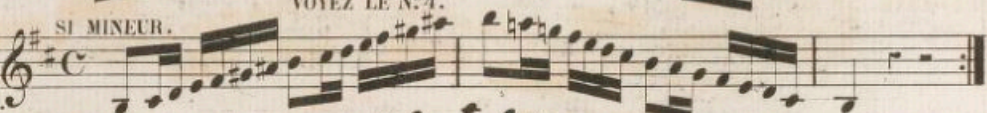
N^o 9.
Ton de fa
ou mi ♮.

RÉ MAJEUR.



N^o 9. (bis)
Ton de si ♭ ou la ♮ gamme
correspondante de celle de
mi mineur du ton de fa ou mi ♮.

SI MINEUR.



N^o 10.
Ton de fa
ou mi ♮.
Ton de si ♭
ou la ♮.

MID MAJEUR.



N^o 11.

Ton de fa ou mi ♯
gamme correspondante
à celle de sol mineur
du ton de si ♭ ou la ♯
Voyez le N^o 8.



Ton de si ♭ ou la ♯



Fa ou mi ♯.



Ton de si ♭ ou la ♯



Ton de fa ou mi ♯.

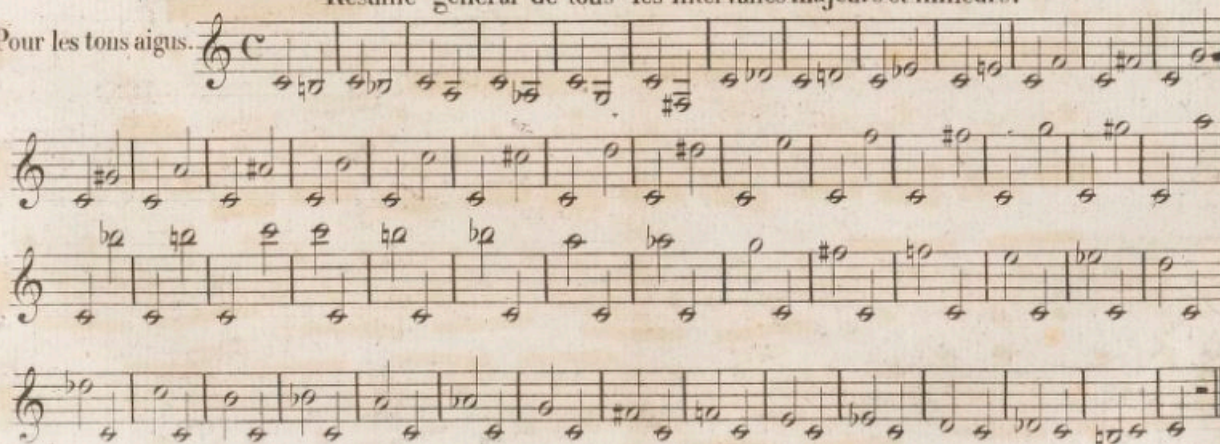


Ton de fa ou mi ♯



Résumé général de tous les intervalles majeurs et mineurs.

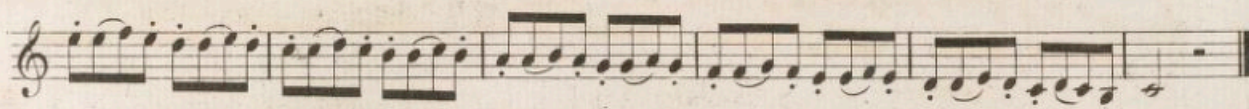
Pour les tons aigus.



3^{me} PÉRIODE.

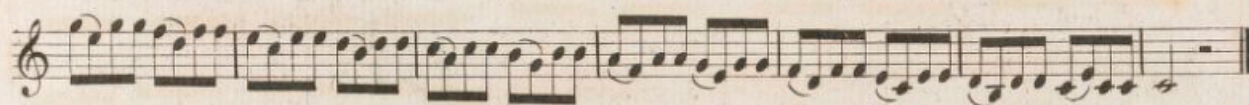
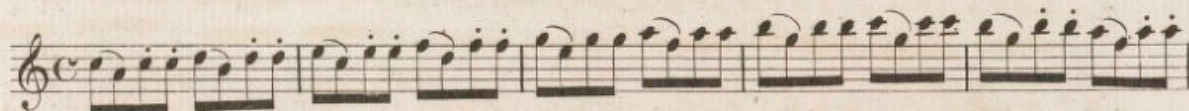
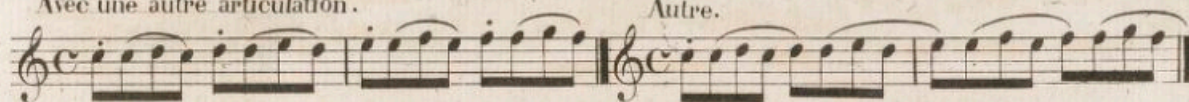
Exercices sur les sons à vide et sur la gamme naturelle pour donner de la légèreté

The musical score consists of 14 staves, organized into four groups of four staves each. The first group of four staves is bracketed on the left. The first three staves of each group are in common time (C), and the fourth staff is in 8/8 time. The exercises are designed to be played on a single melodic line, with the notation indicating fingerings and articulation. The exercises progress from simple eighth-note patterns to more complex sixteenth-note runs and slurs. The final staff of the piece ends with a double bar line and a repeat sign.

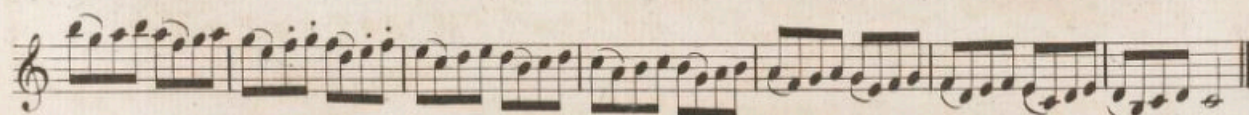
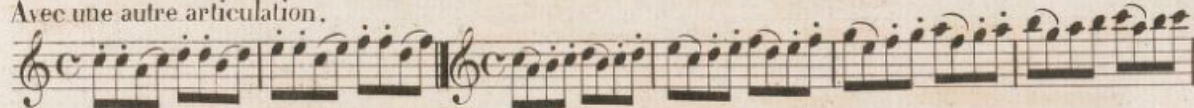


Avec une autre articulation.

Autre.

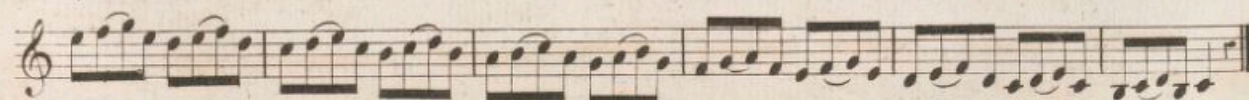
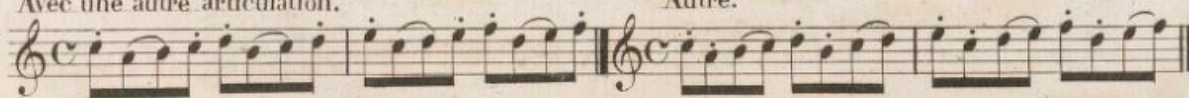


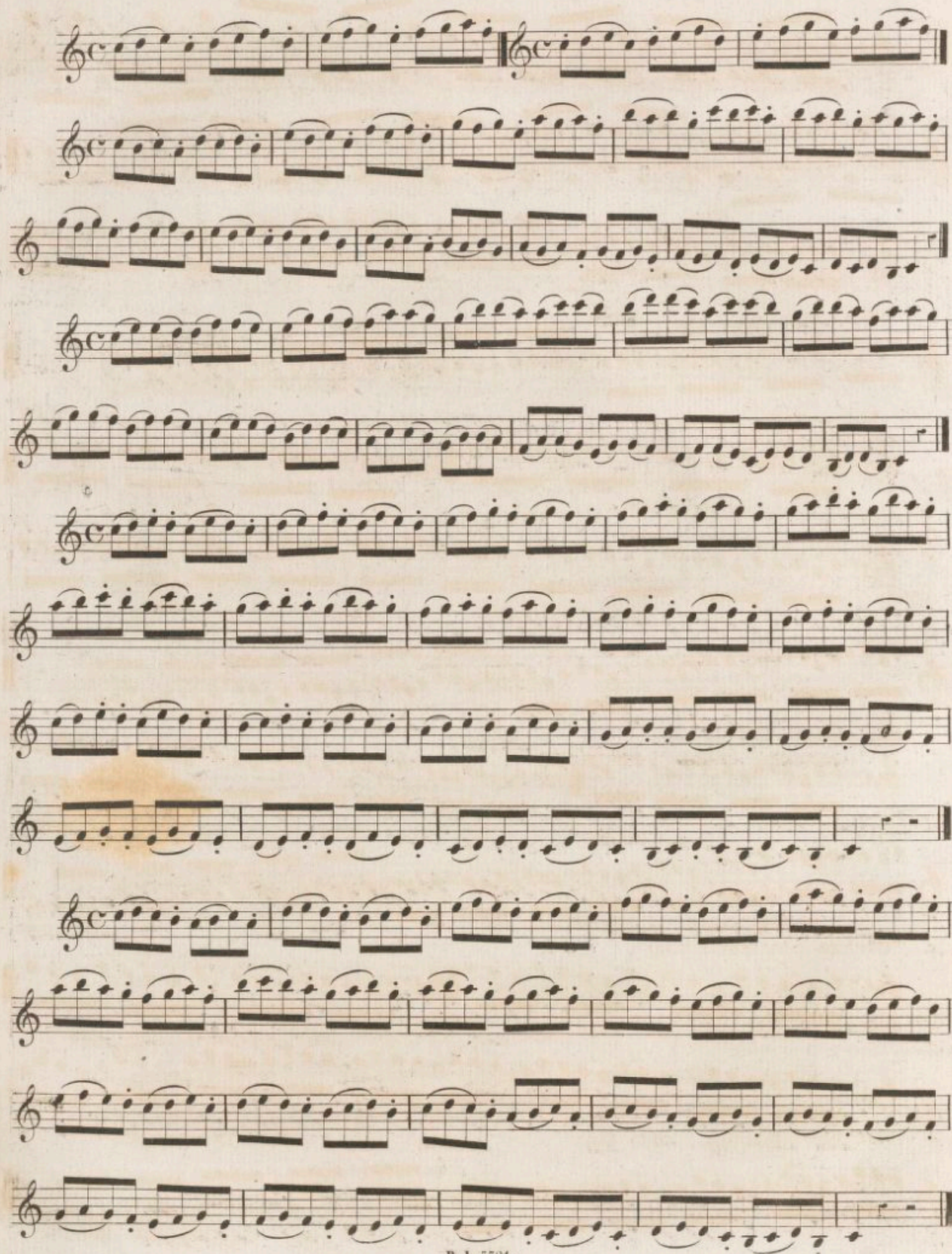
Avec une autre articulation.

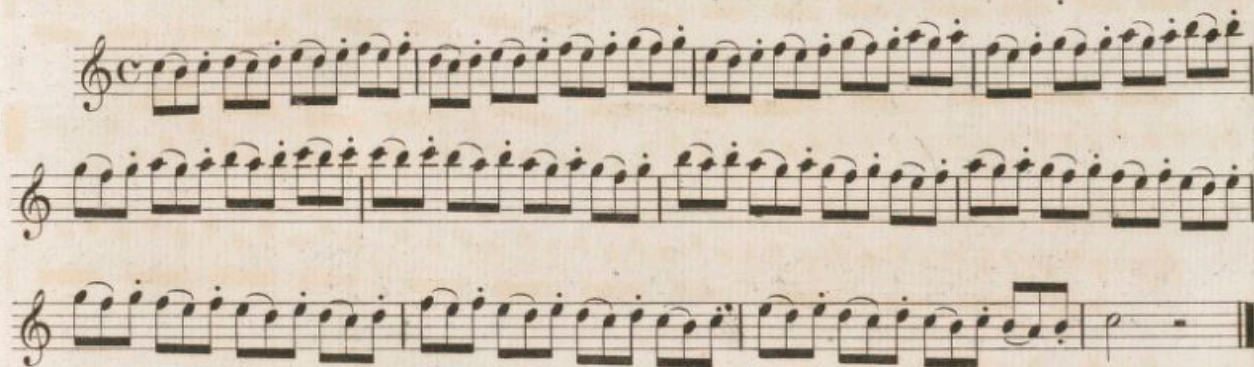


Avec une autre articulation.

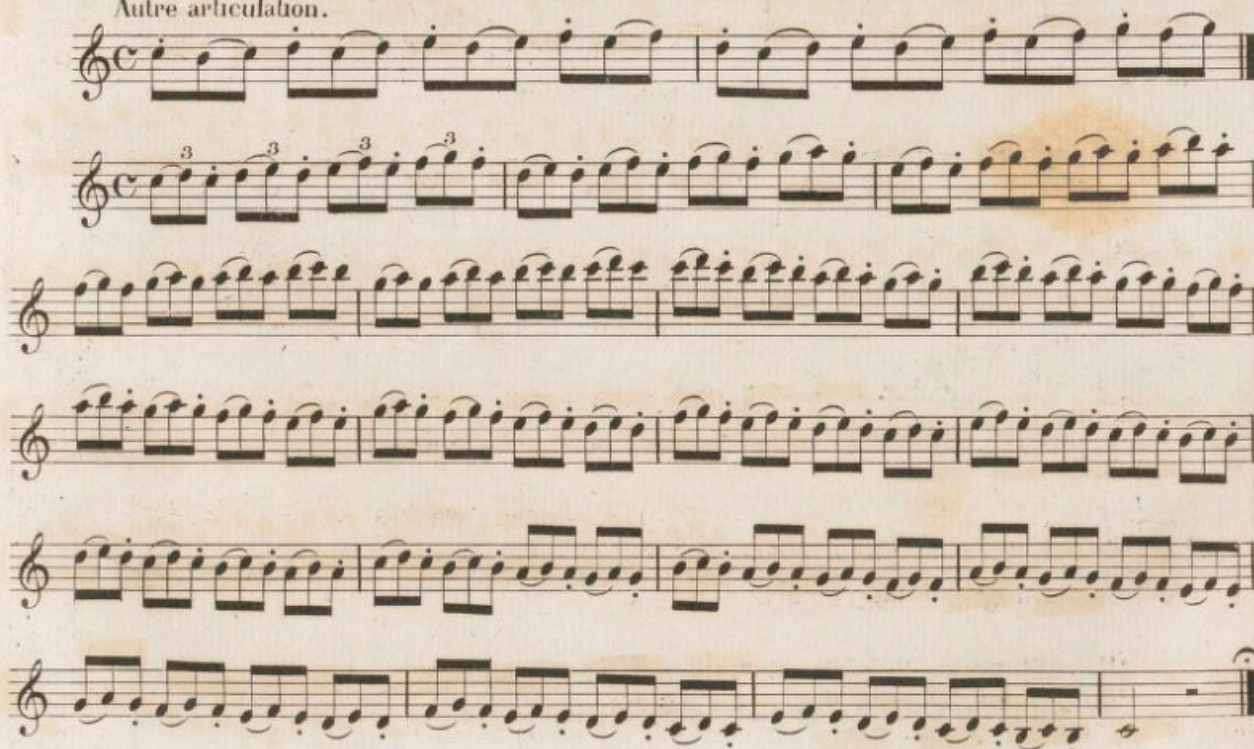
Autre.

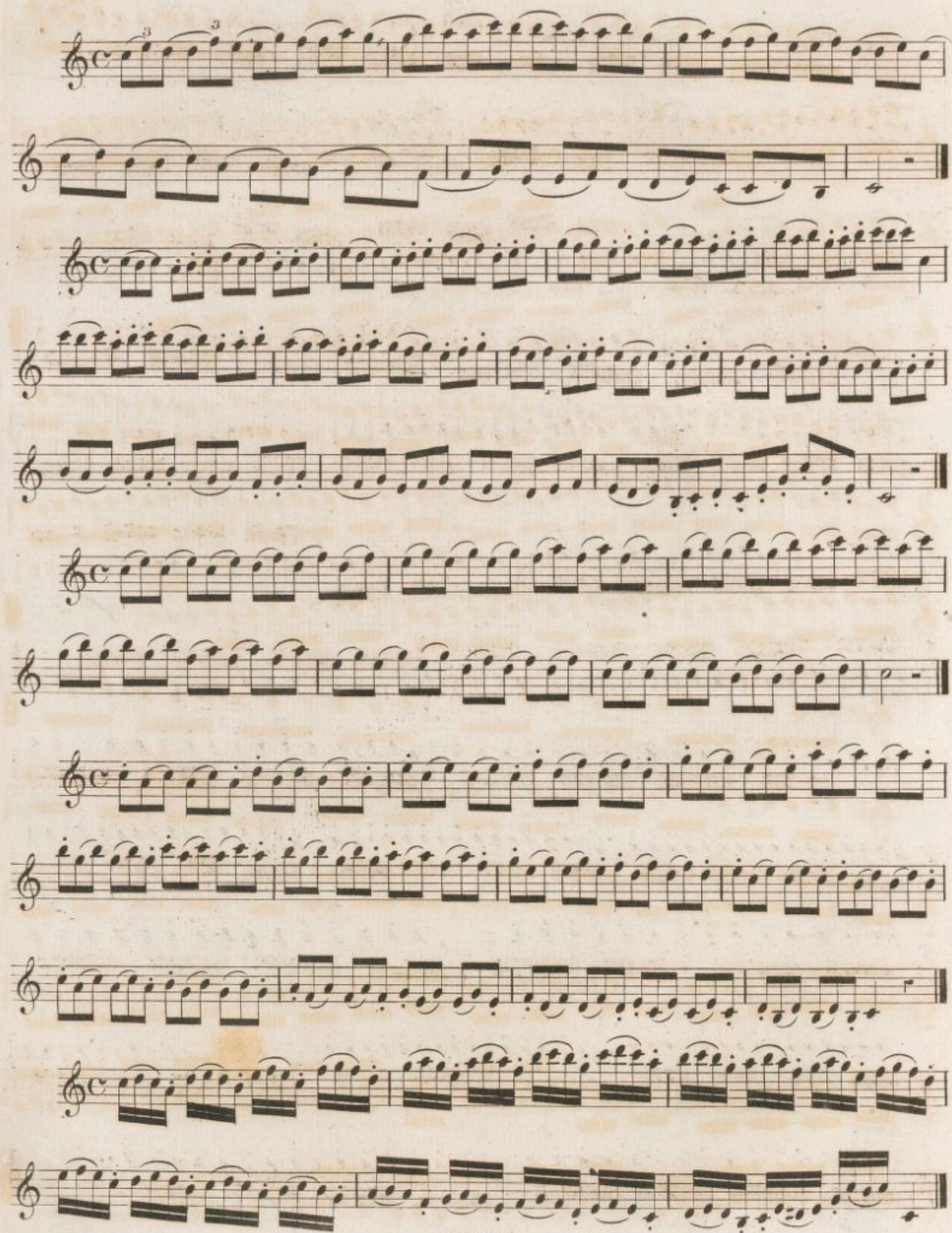






Autre articulation.











Il sera bon de répéter ces Etudes dans tous les tons usités sur l'instrument.

EXERCICES POUR LES DOIGTS.

Ainsi que je le dis à l'article de la tenue de l'instrument, les doigts et non le poignet doivent faire marcher les pistons et pour les exercer la partie grave de l'instrument offre seule des combinaisons de doigts vraiment compliqués, et pouvant servir à cet effet, surtout les fourches, **RE**, **FA**#, **UT**#, **FA**#, et d'autres; mais à cet octave il y aurait à craindre un relâchement des lèvres si on les travaillait avec l'instrument. Pour parer à cet inconvénient j'ai écrit les exercices suivants qui rempliront je l'espère le but proposé, et que l'élève devra exécuter mentalement avec ses doigts, posés sur les pistons. Comme s'il s'exerçait sur un Dactylion ou sur les touches d'un piano, il choisira surtout le moment où il laissera reposer ses lèvres. Afin d'employer tout son temps utilement sans que le travail ordinaire en souffre, il devra seulement supposer un ton grave ou aigu à cause du **MI** et du **LA**, qu'on le sait ne se prennent pas de même sur ces deux tons.





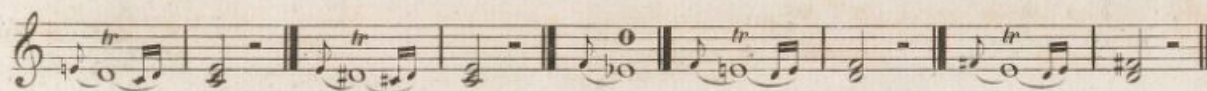
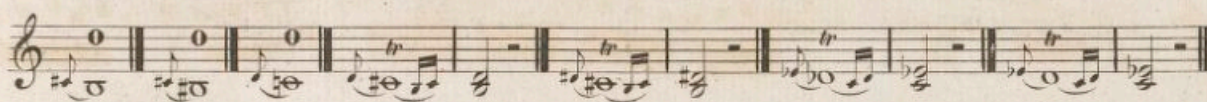
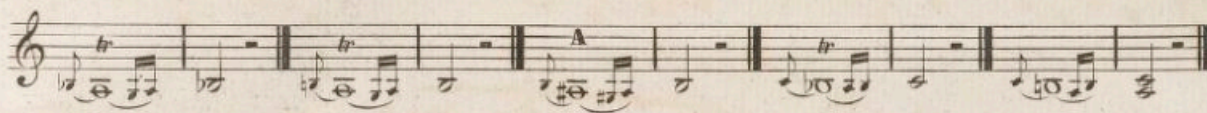
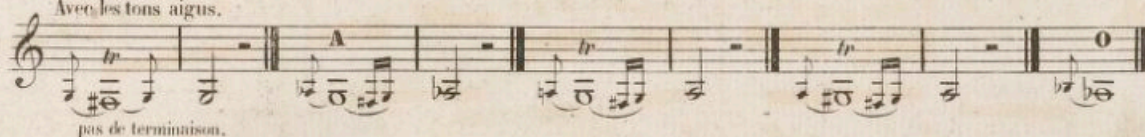
RÉSUMÉ GÉNÉRAL DE TOUS LES TRILLES MAJEURS ET MINEURS

J'ai indiqué avec les tons aigus, tous les trilles qui dépassent le Fa grave, attendu qu'il ne sont vraiment supportables que sur ces tons.
J'ai fait le contraire pour tous les trilles qui dépassent le Fa # de la cinquième ligne, quoiqu'il y en ait parmi eux qui se fassent plus ou moins facilement sur les tons aigus selon leur degré d'élévation.

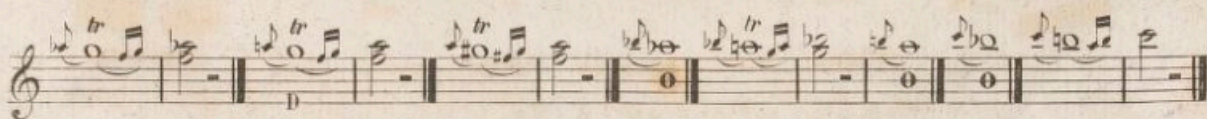
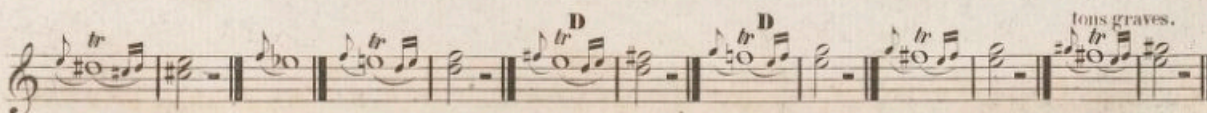
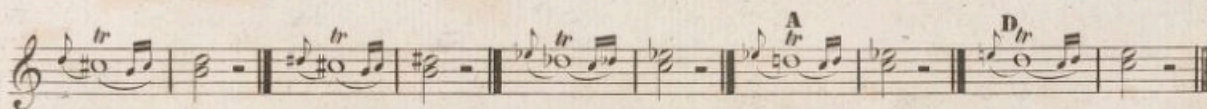
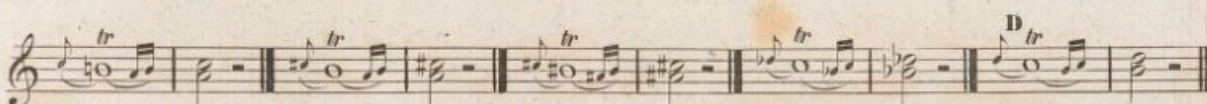
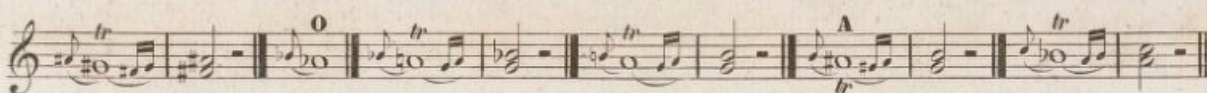
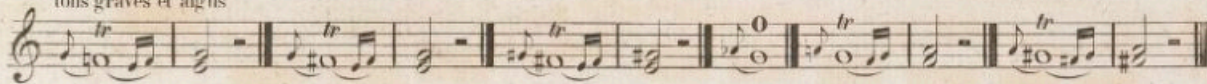
CONVENTION.

Le Zéro indique que le trille ne se fait pas. **A** indique qu'il se fait mais en employant un doigté artificiel. **D** indique qu'il est difficile. J'en donne la raison à l'article du trille au second degré de la gamme page 62 que je conseille de voir

Avec les tons aigus.



tons graves et aigus



Exemple d'une mélodie écrite pour les tons graves Fa, Mi $\sharp$, et Mi $\flat$.

Andante.

The musical score is written for piano in common time (C). It consists of six systems, each with a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The right-hand part features a melodic line with various ornaments, including a trill (tr) in the first system and several sixteenth-note passages. The left-hand part provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature is indicated by one flat (Bb) and one sharp (F#), corresponding to the notes Fa, Mi sharp, and Mi flat mentioned in the title. The tempo is marked 'Andante.' at the beginning.

Handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr.), ornaments (tr.), and dynamic markings like *ritard.* The score is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The first system features a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a simpler accompaniment. The second system continues the melodic development with trills and ornaments. The third system shows a more active bass line. The fourth system features a prominent trill in the treble. The fifth system includes a triplet in the treble. The sixth system is marked *ritard.* and the seventh system concludes with a final cadence.

Exemple d'une Mélodie de M^r CARAFFA écrite exprès pour le Cornet à pistons et donnant l'étendue exacte des tons aigus LA $\sharp$, LA $\flat$, et SOL.

Andantino cantabile.

p avec expression. *ff* *p*

f *p* rallentissimo.

tempo.

6

6

6

rall:

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical elements such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. The first system includes the tempo markings "rall:", "tempo.", "rall:", and "a Tempo..". The second system features a sixteenth-note triplet in the right hand and a triplet in the left hand. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system shows a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The fifth system features a more complex melodic line in the right hand. The sixth system concludes the piece with a final cadence. The manuscript is on aged paper with some staining at the bottom.

rall: tempo. rall: a Tempo..

6 3

3

3

24 ÉTUDES DANS TOUTES LES GAMMES USITÉES SUR LE CORNET À PISTONS.

N^o 1.

UT

Majeur.

ritard: a tempo.

N^o 2.

LA

Mineur.

ritard. a tempo.



morendo poco a poco - - -

Sur le Gruppetto.

N^o 3.
FA
Majeur.

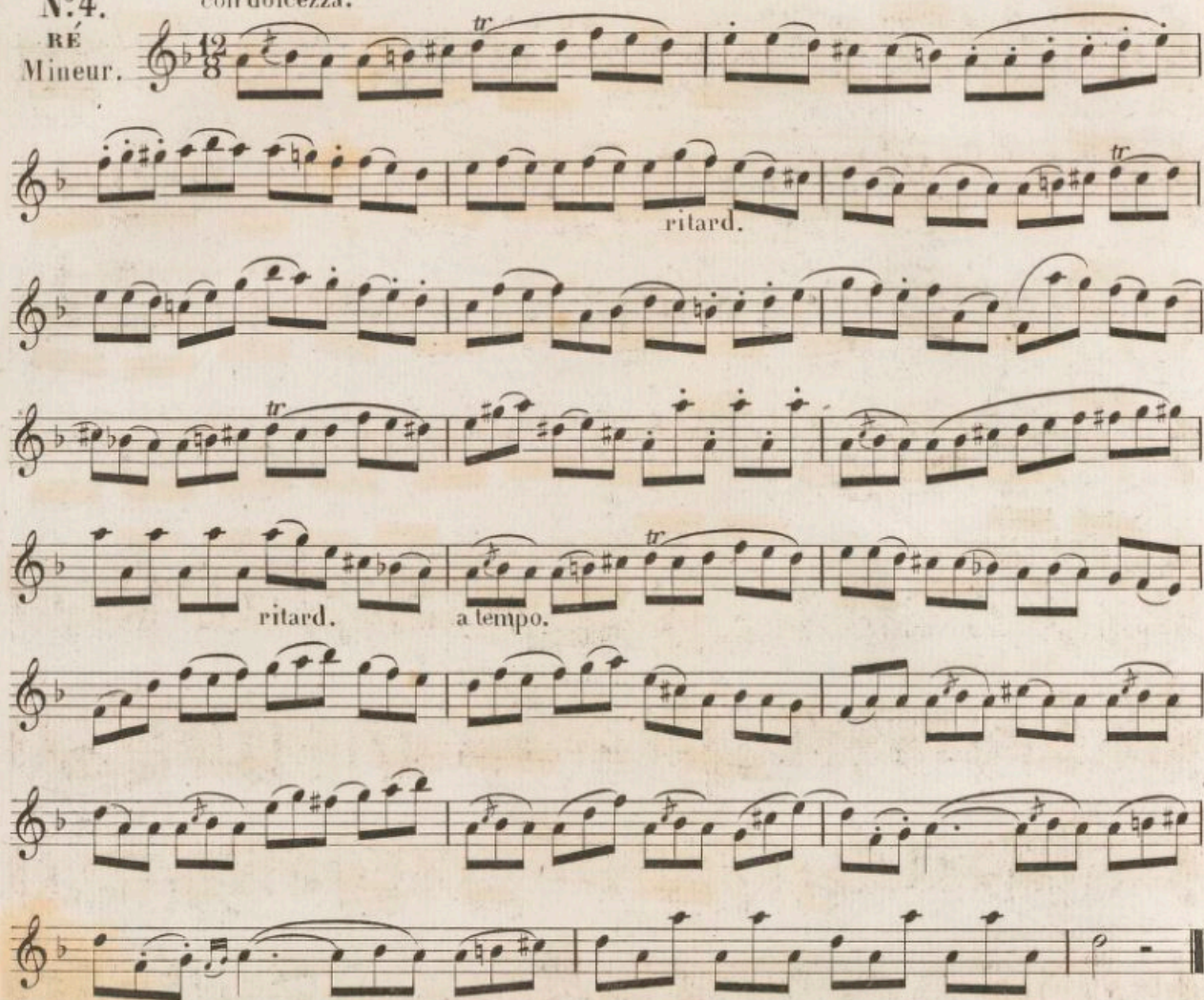


Nº.4.

RE

Mineur.

con dolcezza.



Étude sur le Trille.

N^o. 5.

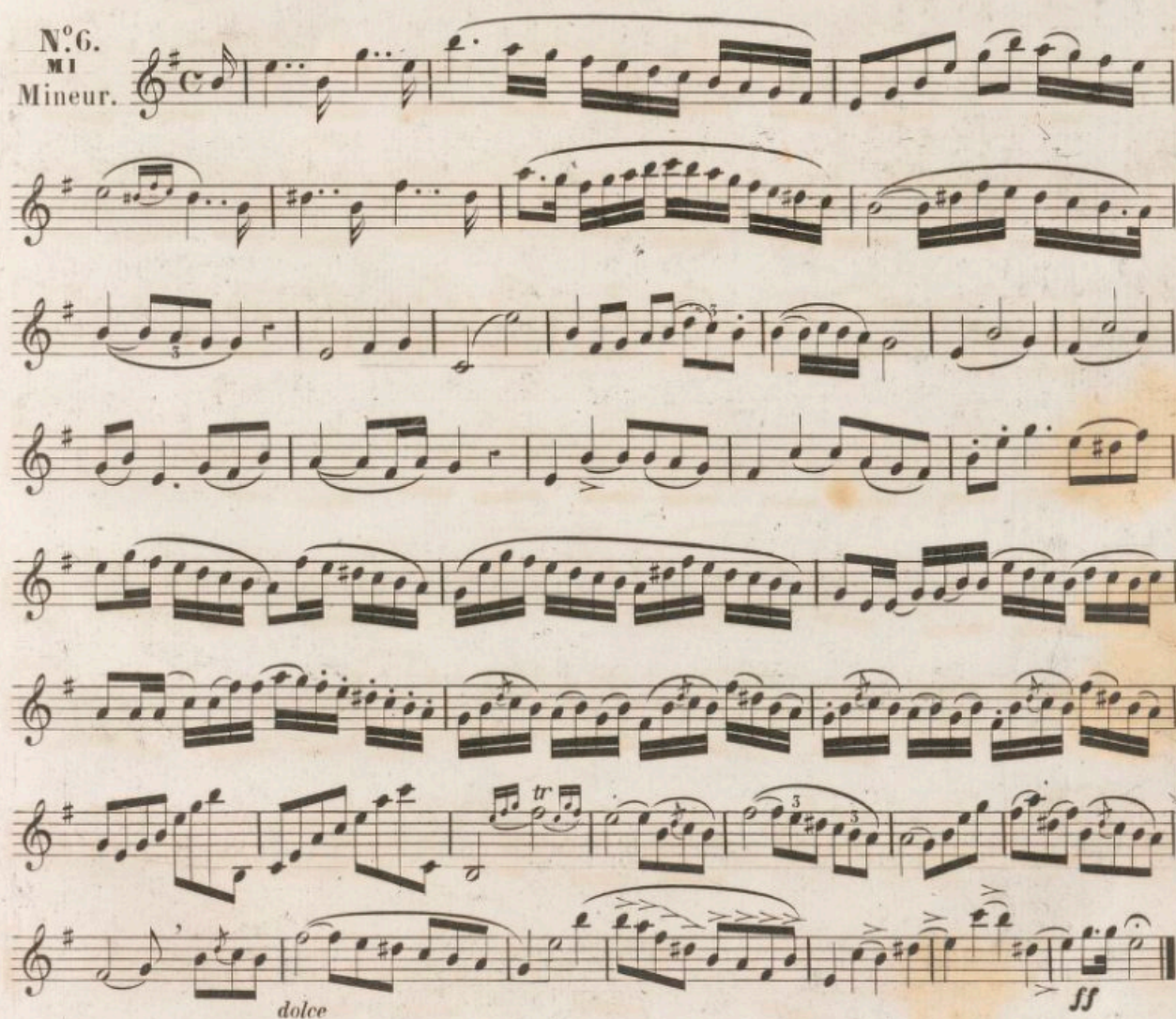
SOL

Majeur.





N^o. 6.
Mⁱ
Mineur.



dolce

ff

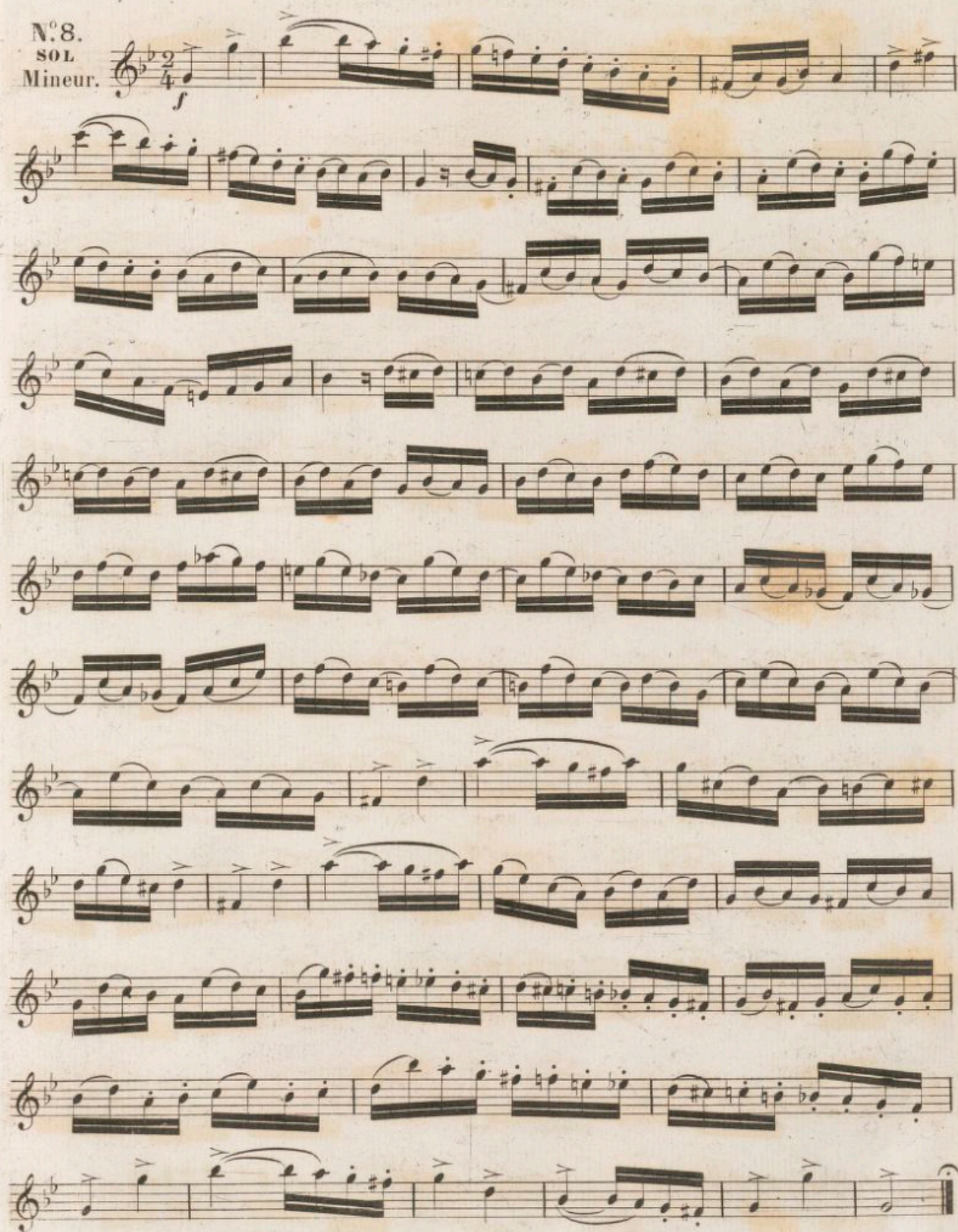
ÉTUDE SUR LA PETITE NOTE BRÈVE.

si b
Majeur.

6/8

ritard:

N^o 8.
SOL
Mineur.



Ton de FA, MI $\sharp$, et MI $\flat$.N^o 9.RE
Majeur.

N^o 10. PRÉLUDE.

SI Mineur.

N° 11.

M^{ib}
Majeur.

N^o 12.UT
Mineur.

A musical score for a piece titled "N° 12. UT Mineur." The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is G minor (two flats: Bb and Eb), and the time signature is common time (C). The music consists of 12 staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills (tr) and slurs throughout the piece. The score concludes with a double bar line on the twelfth staff. Performance markings include "cresc:" on the eighth staff and "ff" (fortissimo) on the ninth staff.

N^o 13.
LA
Majeur.



N^o 14.
FA #
Mineur.



N^o 15.

Adagio.

LA^b
Majeur.

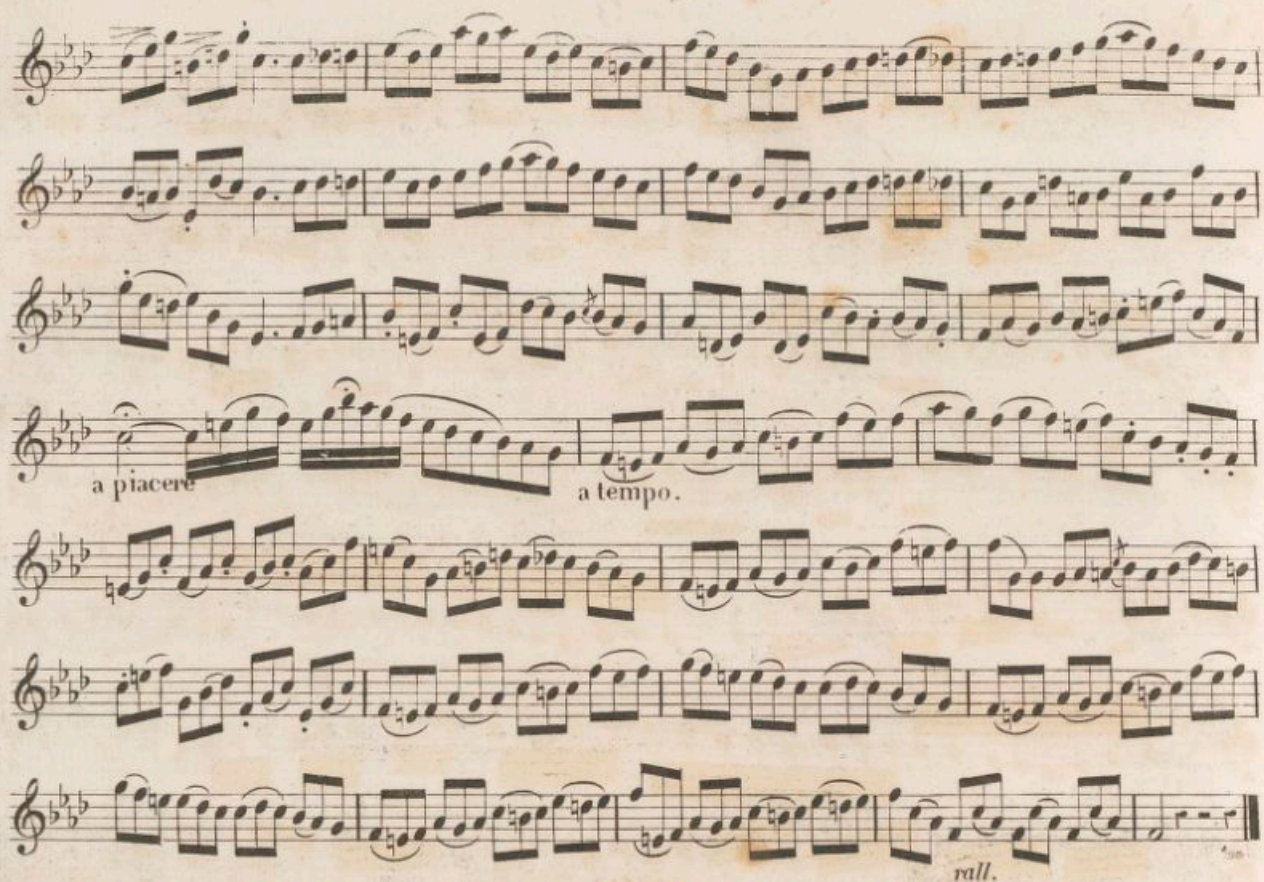
dolce.

10

N^o 16.

FA

Mineur.

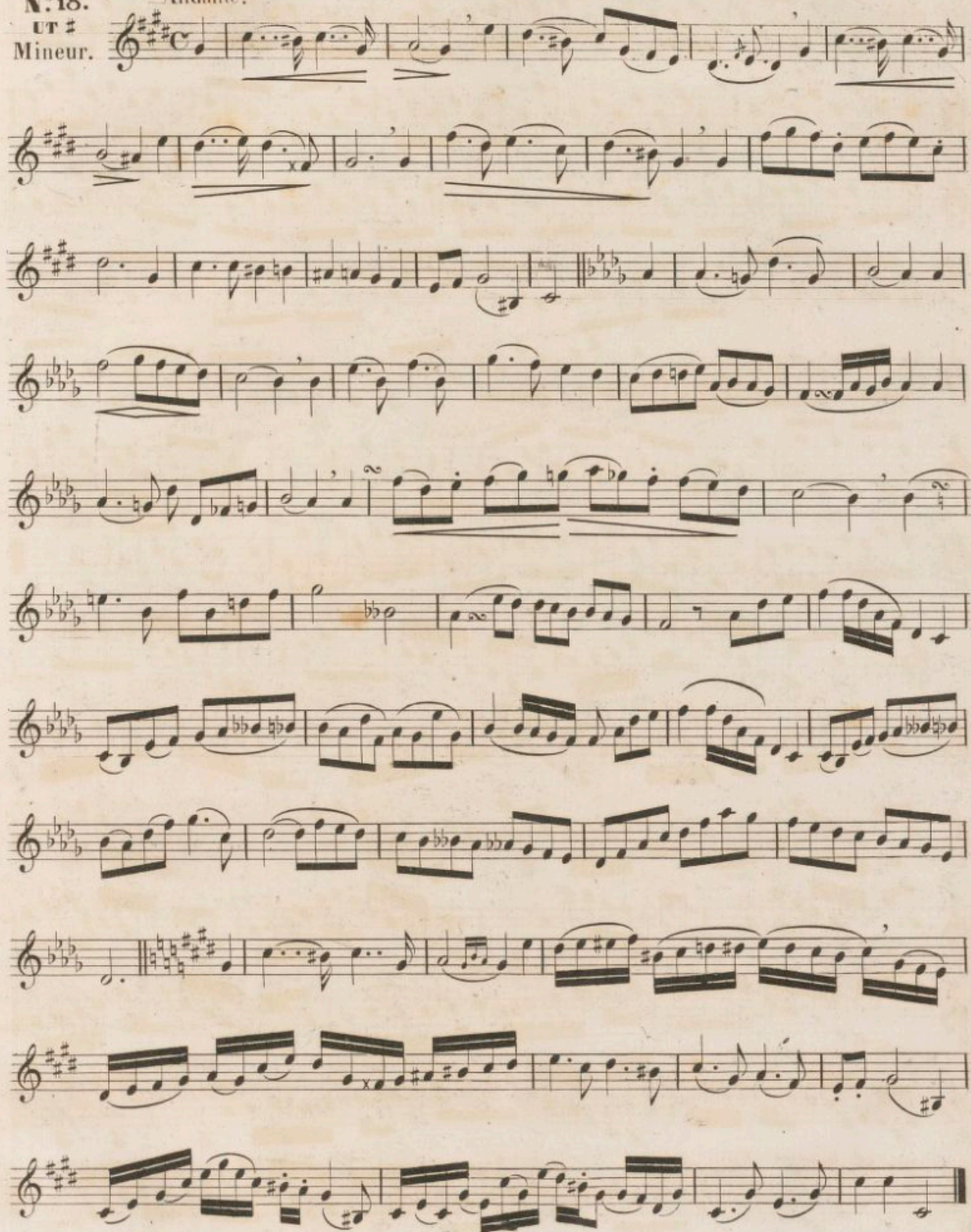


Nº 17.
MI
Majeur.



N^o 18.

Andante.

UT #
Mineur.

Etudes diverses.

N^o 19.All^o

Handwritten musical score for Etude No. 19, marked 'All^o'. The piece is in C major, 2/4 time, and consists of seven staves. The notation features a variety of eighth and sixteenth note patterns, including slurs and ties. The key signature has one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line.

N^o 20.

Handwritten musical score for Etude No. 20. The piece is in C major, 2/4 time, and consists of seven staves. The notation is more complex than Etude No. 19, featuring many sixteenth and thirty-second note runs, as well as slurs and ties. The key signature has one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line.

Nº 21.

137



N^o 22.

N° 23.

6/8

dolce.

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

N^o 24.

TABLE DES MATIÈRES.

Lettre de M. CARAFA à l'Auteur.....	1
Avant-propos, historique de l'instrument.....	1
Pistons — leurs effets.....	2
Tableau présentant la suite chromatique des sons que produit le Cornet avec et sans l'emploi des pistons.....	2
Remarques sur ce même Tableau.....	2
Des qualités d'un bon Cornet.....	3
De l'embouchure.....	3
De l'étendue du Cornet, et de celle de chacun de ces tons.....	3
De la marche à suivre dans l'étude.....	5
Du placement de l'embouchure sur les lèvres et de la tenue de l'instrument.....	5
De l'accord des petites coulisses.....	5
De la formation du son.....	6
Du mécanisme des lèvres ou modification du son.....	6
Du coup de langue.....	6
De l'articulation.....	7
Noté sur le choix du ton pour l'étude.....	8
Du Style.....	8
De la phrase musicale et des repos.....	9
Du point d'orgue.....	10
Des Nuances.....	10
Des dénominations que l'on emploie en musique qui ont rapport au mouvement, au caractère des phrases.....	11
Des signes de reprises, conventions mots qui indiquent la couleur des phrases.....	13
1 ^{re} Leçon pour former le son.....	14
2 ^e Et majeur. Du portamento et des intervalles.....	14
Du Trille.....	15
3 ^e Leçon sur la gamme de La mineur.....	17
4 ^e Leçon, Sol majeur.....	19
5 ^e Leçon, Mi mineur.....	20
6 ^e Leçon, Fa majeur.....	21
Des Appoggiatures longues.....	23
7 ^e Leçon, Ré mineur, exercices sur la gamme naturelle pour exercer la souplesse, la légèreté.....	24
8 ^e Leçon, gamme de Si mineur.....	27
9 ^e Leçon, gamme de Ré majeur, observation pour toute celles qui suivent.....	31
Des différents doigtés pouvant être adoptés à un même passage.....	35
10 ^e Leçon sur la gamme de Si b.....	36
11 ^e Leçon, Sol mineur.....	40
12 ^e Leçon.....	44
De la petite note brève.....	45
13 ^e Leçon, Fa # majeur.....	48
14 ^e Leçon, Mi b.....	52
Du gruppetto.....	54
15 ^e Leçon, Ut mineur.....	58
Du Mordant.....	60
Du trille au second degré de la gamme majeure.....	62
16 ^e Leçon, Mi majeur.....	64
Des Contre temps.....	66
17 ^e Leçon, Ut # mineur.....	69
18 ^e Leçon, La b.....	74
Du Trille précipité.....	76
19 ^e Leçon, Fa mineur.....	80
20 ^e Leçon.....	84
Récapitulation des gammes majeurs et mineurs.....	85
Résumé général de tous les intervalles majeurs et mineurs.....	87
3 ^e Période des exercices sur les sons à vide et sur la gamme naturelle.....	88
Exercices pour les doigts.....	96
Exemple d'une mélodie écrite pour les tons graves.....	98
Exemple pour les tons aigus de M. CARAFA.....	100
Résumé général de tous les Trilles majeurs et mineurs.....	97
24 Etudes mélodiques dans toutes les gammes usitées sur Cornet.....	102