

INVENTAIRE
V^mL 80

METHODE

DE

TROMPETTE A PISTONS EN MI BÉMOL

(EXTRAIT DE LA MÉTHODE GÉNÉRALE D'ENSEMBLE)

FANFARE

Enseignement simultané

POUR

TOUS LES INSTRUMENTS

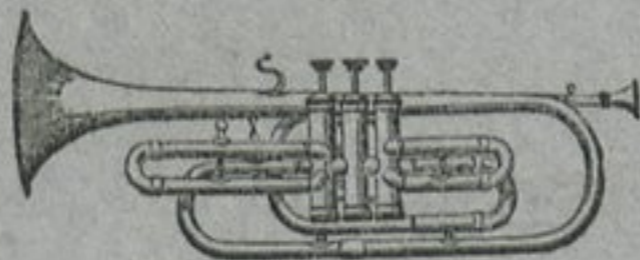
A VENT

Cours complet

EN

VINGT-QUATRE LEÇONS

de 2 heures chacune



HARMONIE

Chaque Méthode séparée

POUR

UN INSTRUMENT EN CUIVRE

Net : 1 fr. 20

Chaque Méthode séparée

POUR

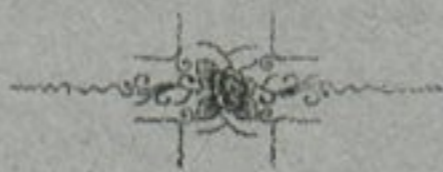
UN INSTRUMENT EN BOIS

Net : 1 f. 60

PAR

A. BOSCHER

Auteur de la *Lyre Villageoise*



V^m

V. DAVID, ÉDITEUR, BOULEVARD DE SÉBASTOPOL, 5

PARIS

Please Visit TrumpetStudio.com for our Books, Videos, MIDI Files, Mouthpieces, Articles, and Various Products to help you meet your Trumpet Playing Dreams!

Try The Ultimate Warm Up Book, The Ultimate Technical Study, and The Ultimate Wedding Book

Please Visit TrumpetStudio.com for our Books, Videos, MIDI Files, Mouthpieces, Articles, and Various Products to help you meet your Trumpet Playing Dreams!

Please Visit TrumpetStudio.com for our Books, Videos, MIDI Files, Mouthpieces, Articles, and Various Products to help you meet your Trumpet Playing Dreams!

Try The Ultimate Warm Up Book, The Ultimate Technical Study, and The Ultimate Wedding Book

Please Visit TrumpetStudio.com for our Books, Videos, MIDI Files, Mouthpieces, Articles, and Various Products to help you meet your Trumpet Playing Dreams!

MÉTODÉ

TROMPETTE A PISTONS EN MI BÉMOI

PAR M. A. HOSCHNER

HARMONIE

FANFARE



A. HOSCHNER

PARIS

Try The Ultimate Warm Up Book, The Ultimate Technical Study, and The Ultimate Wedding Book

MODE MAJEUR AVEC DIÈSES ET RELATIF MINEUR.

Ut majeur. Sol maj. Ré maj. La maj. Mi maj. Si maj. Fa # maj. Ut # maj.

Relatif.

La mineur. Mi min. Si min. Fa # min. Ut # min. Sol # min. Ré # min. La # min.

Ut majeur. Sol maj. Ré maj. La maj. Mi maj. Si maj. Fa # maj. Ut # maj.

Relatif.

La mineur. Mi min. Si min. Fa # min. Ut # min. Sol # min. Ré # min. La # min.

MODE MAJEUR AVEC BÉMOLS ET RELATIF MINEUR.

Fa majeur. Si b maj. Mi b maj. La b maj. Ré b maj. Sol b maj. Ut b maj.

Relatif.

Ré mineur. Sol min. Ut min. Fa min. Si b min. Mi b min. La b min.

Fa majeur. Si b maj. Mi b maj. La b maj. Ré b maj. Sol b maj. Ut b maj.

Relatif.

Ré mineur. Sol min. Ut min. Fa min. Si b min. Mi b min. La b min.

Comme on le voit il y a autant de # et de b que de notes. Les # se posent (en commençant par le Fa) de quinte en quinte en montant , ou de quarte en quarte en descendant ; et les b (en commençant par le Si) de quarte en quarte en montant , ou de quinte en quinte en descendant.

Ainsi, l'on peut connaître le ton d'un morceau par son armure , mais non pas le mode puisque les deux modes ont la même armure. Le mode ne peut se connaître que par la tierce de la tonique, comme il a été dit plus haut. La *Tonique* d'un morceau quelconque est toujours la note située *au dessus du dernier dièse de l'armure*, ou celle située *une quarte au dessous du dernier b*.

Tous les exercices qu'on a joués jusqu'ici ont été constamment écrits dans le même ton; mais comme on va avoir maintenant à exécuter des exercices dans différents tons, et que, par conséquent l'armure va changer à chaque instant, il est bon que l'on sache obtenir sans hésiter les nouvelles notes diésées, bémolisées ou naturelles qui vont se produire. Pour cela il faut étudier la *gamme chromatique*.

(Passer ici à l'exercice N° 28, page 24.)

ABRÉVIATIONS.

11

De 2 Croches. De 4 D-C. De 8 T-C. De 4 C. De 8 C. De 2 D.C. De 4 T-C. De 8 Q-C.

(Passer ici à l'exercice N^o 50, page 21.)

11^e. LEÇON. DES NOTES ET DES SILENCES POINTÉS.

Un *point* placé à droite d'une note ou d'un silence quelconque augmente cette note ou ce silence de la *moitié* de sa valeur. Ainsi :

Une *Ronde pointée* vaut 3 blanches. — Une *Pause pointée* vaut 3 demi-pauses.
 Une *Blanche pointée* vaut 3 noires. — Une *Demi-pause pointée* vaut 3 soupirs.
 Une *Noire pointée* vaut 3 croches. — Un *Soupir pointée* vaut 3 demi-soupirs etc
 Et ainsi de suite jusqu'à la Triple-Croche; la Quadruple-croche ne se pointe pas.
 Une note ou un soupir peut être suivi de *deux* et même de *trois* points. Alors, le 1^{er} point vaut la moitié de la note, le 2^e vaut la moitié du 1^{er}, ou le quart de la note, et le 3^e vaut la moitié du 2^e ou le huitième de la note. Exemple :

La ronde suivante accompagnée de 3 points $\circ : : :$
 vaut $\circ \dot{\circ} \ddot{\circ} \text{ ou } 15 \text{ croches au lieu de } 8.$

(Passer ici à l'exercice N^o 51, page 21.)

DE LA MESURE A 2 TEMPS.

La mesure à 2 temps se compose de 2 mouvements représentés par la figure suivante: $\frac{2}{1}$. — Cette mesure, qui se marque à la clef par les chiffres 2 ou $\frac{2}{4}$ et qui se compose d'une valeur de 4 croches, se bat donc en abaissant l'extrémité du pied, légèrement élevée, ce qui marque le 1^{er} temps et en la relevant ensuite, ce qui marque le second; et ainsi de suite. Elle est la plus facile à battre de toutes les mesures. (Battre, pendant trois ou quatre minutes, la mesure à 2 temps en disant: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, etc. — (Dans les notes pointées l'élève peut se permettre, en commençant, la décomposition suivante, pourvu qu'elle soit le moins sensible possible.)

Do-o-o-do Faa-la Ré-é-do so-o-ol-do Faa-la so-o-ol si Do Do-o-o-do Faa-la Ré-é-do so-o-ol-do Faa-la so-o-ol si Do

(Passer ici aux exercices N^{os} 52 et 53, pages 21 et 22.)

12^e. LEÇON.

DES NOTES LIÉES. — DES MOUVEMENTS OU NUANCES.

Lorsque deux ou plusieurs notes placées sur la même ligne ou dans le même interligne sont ce qu'on appelle *liées*, c'est-à-dire accompagnées, en dessus ou en dessous, d'un arc de cercle, on ne prononce que la 1^{re} note à laquelle on donne la valeur

de toutes les autres. Ex: les notes suivantes: se jouent

comme si elles étaient écrites ainsi: Une suite de notes liées

présentant une certaine durée se nomme *tenue*. Exemple:

Si les notes liées ne sont pas situées sur la même ligne ou dans le même interligne, l'arc indique alors qu'il faut passer d'une note à l'autre sans accentuer, c'est-à-dire

sans donner de nouveau coup de langue. Ex: Do-o-o-ol Lao-a-a Sol-a Do-o-o-ol Lao-a-a Sol-a 7

Il est un certain nombre de termes appelés *mouvements* ou *nuances*, qu'on rencontre au commencement ou pendant le cours d'un morceau, pour en indiquer le caractère lent ou vif, triste ou gai etc. Voici le Tableau des principaux de ces termes avec leur signification et leur valeur.

TERMES EMPLOYÉS.	SIGNIFICATION.	NOMBRE DES MOUVEMENTS A LA MINUTE EN BATTANT LA MESURE.
Grave.....	Très lent.	De 40 à 48
Largo ou Lento.....	Lent.	De 44 à 60
Larghetto.....	Moins lent que <i>Largo</i> .	De 48 à 66
Adagio.....	Posément.	De 60 à 80
Andante ou And ^{te}	Moins lent que <i>Adagio</i> .	De 60 à 96
Andantino ou And ^{no}	Moins lent que <i>Andante</i> .	De 72 à 108
Allegro ou All ^o	Gai, vif.	De 112 à 144
Allegretto ou All ^{to}	Moins vite que <i>All^o</i> .	De 92 à 132
Presto.....	Vite.	De 144 à 168
Prestissimo.....	Très-vite.	De 168 à 184
Amoroso.....	Amoureusement.	
Gracioso.....	Gracieusement.	


Selon le caractère du morceau⁽¹⁾

- (1) Ces mouvements sont indiqués comme il suit en tête des morceaux de musique:
 (♩ = 120) — Pour faire à la minute 120 Noires, ou valeur équivalente.
 (♩ = 80) — Pour faire à la minute 80 Blanches, ou valeur équivalente. Etc.
 (Passer ici aux exercices N^{os} 34 et 35, page 22.)

13^e LEÇON.

DE LA DOUBLE CROCHE. — DES COUPS DE LANGUE.

L'élève va étudier les *Doubles-Croches*. Comme la ronde en vaut 16, il en faut faire 4 par temps. — Jusqu'ici on n'a employé pour l'obtention des notes, que des *coups de langue simples*; mais il y en a des *doubles* et des *triples* qui s'emploient dans les passages vifs et bien accentués. Ils s'obtiennent en prononçant les syllabes *tu que* pour les coups binaires et *tu tu que* pour les coups ter-

naires. Ex: 

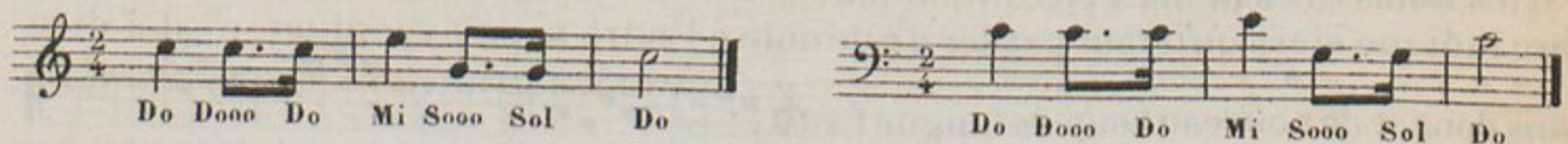
L'élève s'exercera, dans les études qui vont suivre, à faire des coups de langue doubles ou triples toutes fois que l'occasion s'en présentera. C'est surtout au Cor-net qu'il appartient de produire de beaux effets par ce moyen.

(Passer ici à l'exercice N^o 36, page 22.)

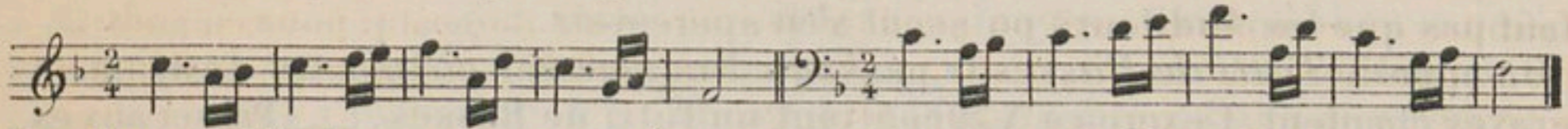
DE LA CROCHE POINTÉE.

Il arrive très-souvent qu'une *croche pointée* est suivie d'une *double-croche*. Or, comme la croche pointée vaut trois doubles-croches, il faut évidemment rester trois fois plus de temps sur cette note que sur celle qui la suit.

Dans l'exécution, l'élève pourra se permettre ce que nous avons déjà indiqué précédemment, c'est-à-dire de décomposer la ♩. comme il suit:



Si l'on avait à jouer le passage suivant :



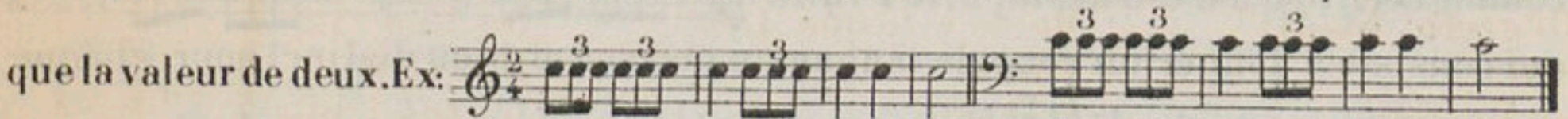
l'on donnerait à chaque note pointée la valeur de 3 croches et l'on ferait les 2 doubles-croches dans le temps qui reste pour finir la mesure. Comme ces deux derniers exemples peuvent indiquer la marche à suivre pour arriver à résoudre toutes les difficultés de valeur, on n'y reviendra plus.

La double-barre n'influe en rien sur la mesure, c'est-à-dire qu'une mesure commencée à gauche de cette barre peut se terminer à droite; et l'exécution à lieu comme si elle n'existait pas, à moins qu'elle ne marque la fin d'un morceau.

(Passer à l'exercice N° 57, page 22.)

DES TRIOLETS.

On appelle *Triolets* la réunion de *trois notes* surmontées d'un (3) et qui n'ont alors



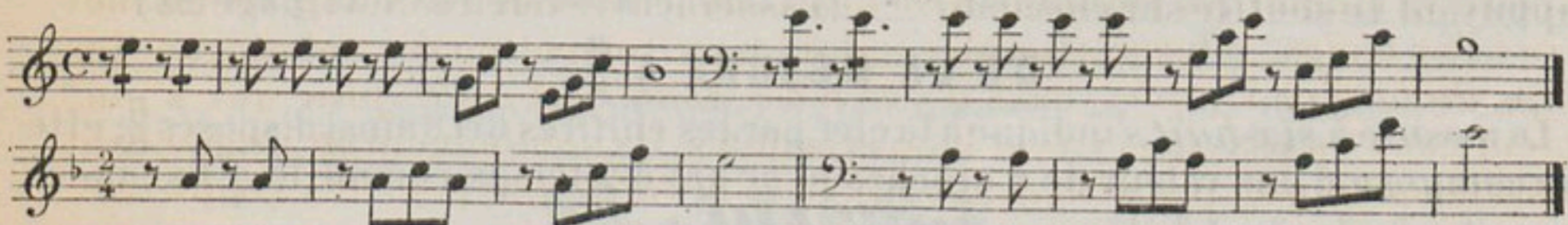
Dans ce cas, il faut faire 3 croches par temps, 3 en frappant et 3 en levant; ce n'est pas difficile. — Deux Triolets de suite dans la même mesure peuvent s'indiquer par une blanche pointée surmontée d'un 6 : ($\overset{6}{\cdot}$) = ($\overset{3}{\cdot}$. $\overset{3}{\cdot}$)

(Passer à l'exercice N° 58, page 25.)

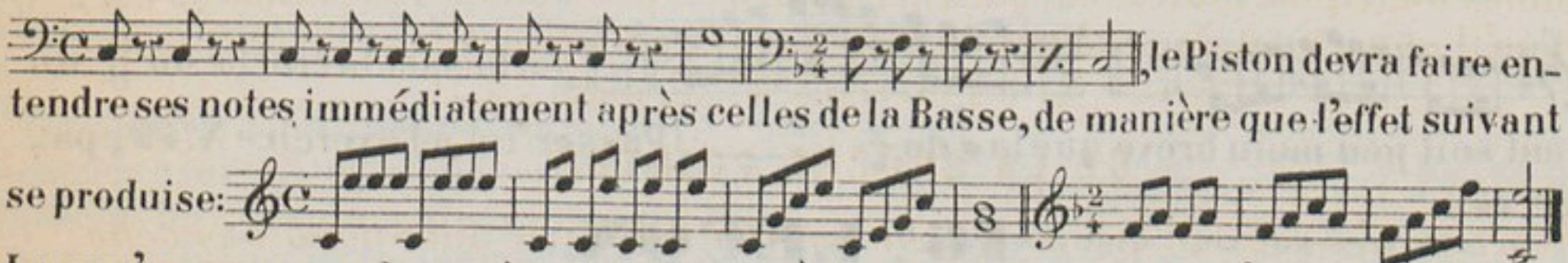
14^e. LEÇON.

DES CONTRE-TEMPS. — DES TUTTI.

On appelle *Contre-Temps*, en général, des accompagnements qui sont d'un grand effet dans la musique, et qui sont ainsi appelés par ce qu'ils ne s'exécutent qu'après le *frappé* ou mouvement fait d'un temps quelconque. Exemple:



Pour les exécuter convenablement, il faut battre la mesure avec une grande précision. Presque toujours la Basse *frappe* ses notes sur les temps quand les autres inst^{ts} font des Contre-temps. Dans ce cas, ces derniers peuvent se guider sur la première en faisant entendre leur note *immédiatement* après celle de la Basse. Supposons qu'un Piston fasse les contre-temps ci-dessus et qu'une Basse l'accompagne de la manière suivante:



Lorsqu'un morceau de musique commence à *contre-temps*, comme l'exercice N° 39, on compte: *une deux un*. Aussitôt le mot *un* prononcé le morceau est *attaqué*. Ce mot *un* de prononciation plus brève que le mot *une*, représente la valeur d'un demi-temps.

Ainsi, un inst^t quelconque jouant les contre-temps suivants:

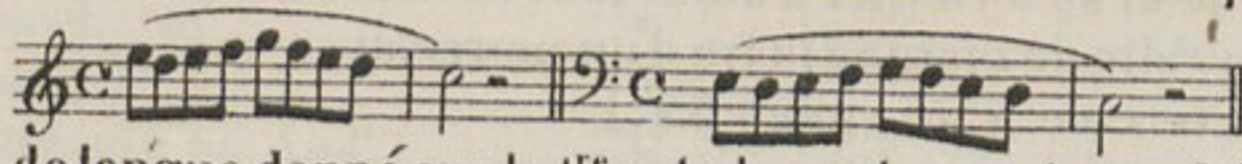


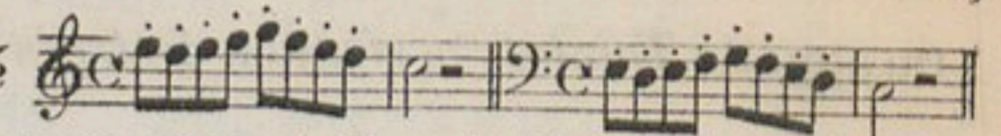
Le mot *un* doit être prononcé autant que possible *en pensée seulement*; car il ne faut pas que les Auditeurs puissent s'en apercevoir.

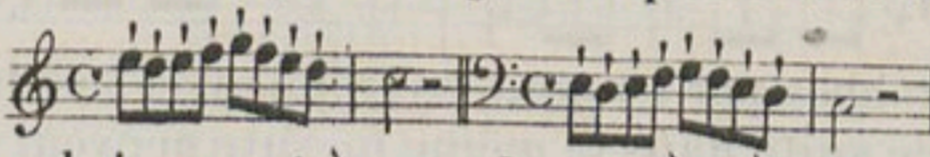
On appelle *Tutti de Basses* le passage d'un morceau où tous les instruments graves chantent. L'exercice N^o 39 contient un Tutti de Basses. — (Passer aux exercices N^{os} 39 et 40, page 23.)

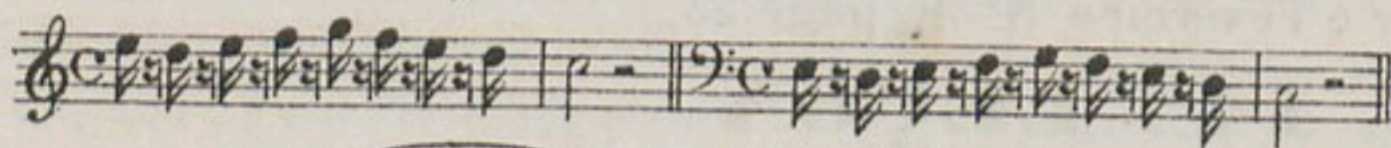
15^e. LEÇON. DE L'ARTICULATION.

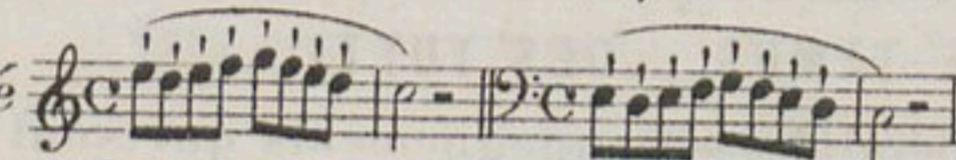
L'articulation consiste à *lier* plusieurs notes d'un seul souffle, ou à les *séparer* en le renouvelant. Les articulations sont de quatre espèces; 1^o le *Coulé*

 qui s'exécute d'un seul coup de langue donné sur la 1^{re} note, les autres notes se faisant avec le souffle seulement,

comme ceci: tu-u u-u-u-u-u-tu; 2^o le *Piqué*  qui consiste à donner un coup de langue un peu sec et bien distinct pour chaque

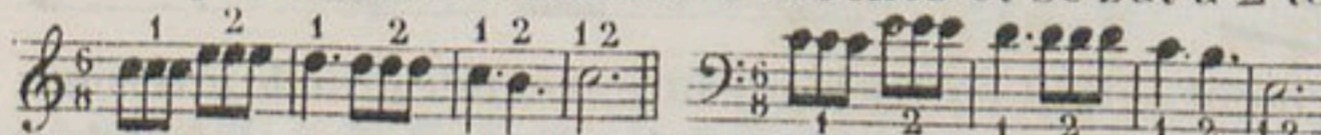
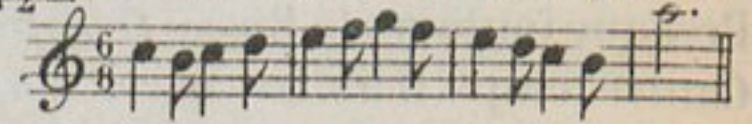
note; 3^o le *Détaché*  qui consiste à donner sur chaque note un coup de langue très sec, de manière à faire un silence appréciable entre chacune d'elles, comme si la notation était écrite ainsi:


; 4^o enfin le *Louré*, ou *Cou-*

lé-Piqué  qui consiste à donner un coup de langue piqué et doux sur la 1^{re} note, en faisant entendre les autres notes liées sans renouveler le coup de langue, mais néanmoins très-distinctement l'une de l'autre, en appuyant le souffle sur chacune. — (Passer ici à l'exercice N^o 41, page 23.)

DE LA MESURE A $\frac{6}{8}$.

La mesure à *six-huit* s'indique à la clef par les chiffres 6 et 8 ainsi disposés $\frac{6}{8}$; elle se compose d'une valeur de 6 croches et se bat à 2 temps comme le $\frac{2}{4}$. Exemple:

 Dans cette mesure, on a souvent à exécuter un rythme tel que le suivant: 

 qui s'exécute à peu près comme s'il était écrit ainsi:

, en faisant la croche du $\frac{6}{8}$ un tant soit peu moins brève que la $\frac{2}{4}$. — (Passer ici à l'exercice N^o 42, page 24.)

16^e. LEÇON.

DE LA MESURE A 3 TEMPS.

On s'occupera maintenant de la mesure à 3 temps qui s'indique à la clef par $\frac{3}{4}$, se compose d'une valeur de 3 noires et se bat selon la figure suivante $1 \frac{3}{2}$. Le pied en frappant marque le 1^{er} temps; le genou, en se portant un peu à droite, marque le 2^e, et le pied, en se relevant, marque le 3^e. (Battre cette mesure pendant 4 à 5 minutes en disant: 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, etc.)

(Passer ici à l'exercice N^o 43, page 24.)

Dans la mesure à 3 temps, presque toujours la Basse frappe le 1^{er} temps tandis que les autres inst^{ts} d'accompagnement ne font que les 2 derniers. Ex:

Dans ce cas les inst^{ts} intermédiaires font entendre leur 1^{re} note etc. immédiatement après celle de la Basse.

(Passer ici à l'exercice N^o 44, page 24.)

17^e. LEÇON. DES NOTES D'AGREMENT.

Il est encore une espèce de notes qu'on n'a pas étudiées: ce sont les *notes d'agrément*. Les notes ainsi appelées sont gravées plus fin que les autres et n'ont pas de valeur dans la mesure, elles prennent leur durée sur celle de la note à laquelle elles sont *liées*. Ex: la nota-

tion suivante s'exécute comme si elle était écrite ainsi:

Mais les notes d'agrément se font *ad libitum*; c'est à dire qu'on peut les *négliger* et jouer l'exemple ci-dessus comme il suit:

Cependant il vaut mieux les faire. Encore un exemple: la notation suivante:

s'exécute comme si elle était écrite ainsi:

(Passer ici à l'exercice N^o 45, page 24.)

DE LA MESURE A $\frac{3}{8}$.

La mesure à *Trois-huit*, qui se marque à la clef par $\frac{3}{8}$, se compose d'une valeur de 3 croches: c'est la demi de la mesure à $\frac{6}{8}$. Elle se bat en frappant seulement. Ex:

(Frappé sur la 1^{re} note de la mesure et relever promptement le pied en faisant les deux autres notes de manière à pouvoir frapper de nouveau sur la 1^{re} note de la mesure suivante, et ainsi de suite.)—(Passer ici à l'exercice N^o 46, page 25.)

18^e. LEÇON. DES TEMPS FORTS.

On appelle *Temps forts* de la mesure ceux qui attirent à eux l'*accent principal*: c'est le 1^{er} et le 3^e dans les mesures qui se battent à 4 temps et le 1^{er} seul dans celles qui se battent à 2 ou à 3 temps; les autres temps se nomment *temps faibles*. Dans les mesures qui se battent à un temps, comme le $\frac{3}{8}$ (et le $\frac{3}{4}$ quand le mouvement est vif), s'il ya plusieurs notes dans la mesure, la 1^{re} est forte relativement aux autres.

DES SYNCOPES.

On donne le nom de *syncopé* à toute note qui commence sur un temps faible et se prolonge sur un temps fort; ou encore à toute note qui commence sur la fin d'un temps quelconque pour se prolonger sur le temps suivant. Exemple:

Les syncopes paraissent toujours aux commençants un peu difficiles à exécuter; mais avec un peu de persévérance ils arrivent assez vite à vaincre cette petite difficulté. Du reste l'élève peut se permettre, en commençant l'étude de ces notes, de faire pour elles ce qui a été fait pour d'autres notes, c'est-à-dire de les *décomposer*. Ainsi l'exemple ci-dessus peut être exécuté d'abord

comme il suit: etc.

(Passer ici à l'exercice N^o 47, page 25.)

DE LA MESURE A $\frac{12}{8}$.

La mesure à *Douze-huit*, qui s'indique à la clef par $\frac{12}{8}$, se compose d'une valeur de 12 croches et se bat à 4 temps; elle est le double du $\frac{6}{8}$ et ne présente pas plus de difficulté que le 4 temps. — (Passer ici à l'exercice N° 48, page 25.)

19^e LEÇON. DE LA TRIPLE-CROCHE.

On a dit précédemment que les *Triples-Croches* ne se rencontrent qu'assez rarement dans les morceaux écrits pour Fanfare ou Musique d'harmonie. Cependant, comme elles s'y rencontrent de temps en temps, on les étudiera dans cette leçon. On sait que la Ronde vaut 32 de ces notes; par conséquent chaque temps des mesures à 2 à 3 ou à 4 temps en vaut 8. — (Passer ici à l'exercice N° 49, page 25.)

DU TRILLE.


On appelle *Trille* un battement rapide qui s'exécute en faisant entendre alternativement la note sur laquelle il est indiqué et celle située immédiatement au-dessus. Le Trille se termine par une note inférieure suivie de la note principale; il s'indique par *tr*

ou *tr*. Ex. 

Le Trille est majeur lorsqu'il y a un ton entre les deux notes qui le forment, et il est mineur lorsqu'il n'y a qu'un demi-ton. (Passer ici aux exercices N° 50 et 51, page 26.)

20^e LEÇON. DU GRUPETTO.

On appelle *Grupetto* une espèce de Trille de courte durée qui produit de gracieux effets; il s'indique par le signe \sim placé au dessus ou au dessous de la note sur laquelle il doit être exécuté. Exemple:

Notation 

Les lettres A, B, C, placées sur les \sim de l'exercice N° 52, indiquent les exemples auxquels il faut se reporter pour trouver l'exécution du passage où l'on se trouve. — (Passer ici à l'exercice N° 52, page 26.) — On a vu page 8 qu'on appelle *ton mineur* celui dont la tierce de la tonique est mineure, comme dans le ton de *Ré mineur*, par exemple, où la tierce finale est *Ré-Fa*. Tous les exercices ou morceaux joués jusqu'ici appartiennent au mode *majeur*; qui est beaucoup plus employé que le *mineur*. Mais, dans cette leçon, l'élève va étudier deux petits morceaux appartenant à ce dernier, pour s'en donner une idée et voir la différence qui existe entre les deux modes. — (Passer ici aux exercices N° 53 et 54, pages 26 et 27.)

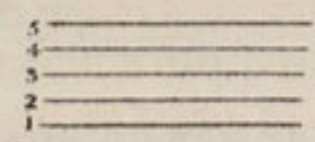
21^e LEÇON. DE L'ARMURE EN GENERAL.

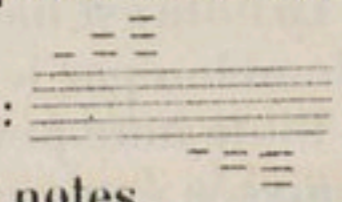
Jusqu'ici l'armure des morceaux étudiés a presque constamment été la même; elle n'a varié au plus que d'un \sharp ou d'un \flat . Mais comme cette armure peut varier, dans la pratique, de plusieurs accidents, l'élève va passer à une série d'exercices ayant à la clef de 2 à 4 \sharp ou de 2 à 4 \flat . Et pour que ces exercices ne lui paraissent pas trop difficiles, ils ont été choisis parmi ceux qu'il connaît déjà; mais écrits dans un autre ton et légèrement modifiés. — (Passer ici aux exercices N° 55 à 61, formant les leçons 21 à 24, (pages 27 et 28.)

1^{re} LEÇON.

La Musique est l'art de combiner des *sous*.

La Musique composée pour les voix se nomme *musique vocale* et celle composée pour les instruments se nomme *musique instrumentale*.

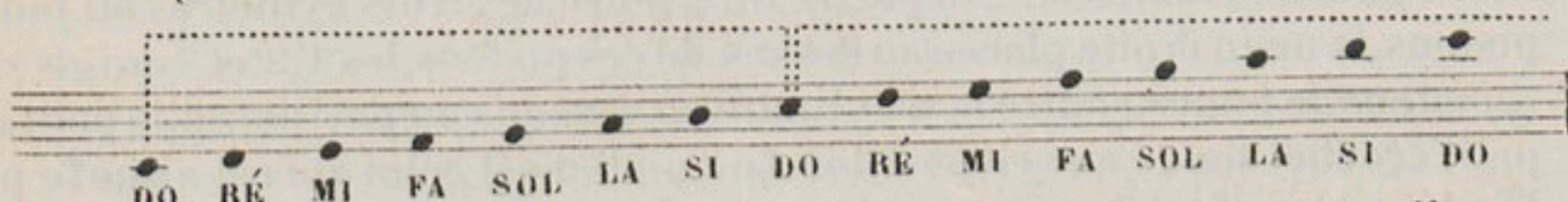
Elle s'écrit sur 5 lignes  qui se comptent de bas en haut et dont la réunion se nomme portée.

Quand ces lignes ne sont pas suffisantes, on en ajoute des petites en dessus et en dessous qu'on appelle *lignes supplémentaires*. Exemple:  et c'est sur ces lignes et dans les *interlignes* que se placent les notes.

Pour écrire la musique on se sert de *sept notes* appelées *Ut* ou *Do*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*.

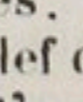
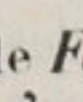
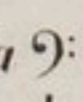
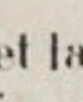
La 1^{re} note, *Do*, replacée après le *Si*, prend le nom d'*Octave* et forme avec les sept précédentes ce qu'on appelle une *gamme diatonique*. — On qualifie de *diatonique* toute étendue qui procède par tons et $\frac{1}{2}$ tons et de *chromatique* toute étendue qui procède par $\frac{1}{2}$ tons seulement.

La 8^e note d'une gamme est en même temps la 1^{re} note de la gamme suivante.

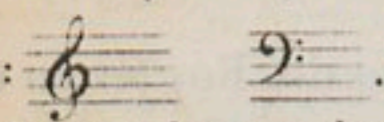
Ex: 

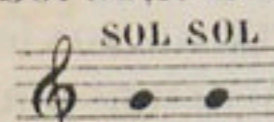
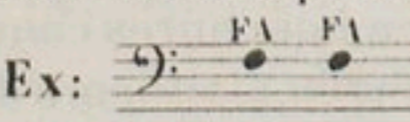
Une note basse se nomme *note grave*; une note haute se nomme *aiguë*.

C'est la *Clef* placée au commencement des portées et la position des notes sur les lignes qui font connaître le nom de ces notes.

Il y a trois sortes de Clefs: la Clef de *Sol* , la clef de *Fa*  et la Clef d'*Ut*  ou .

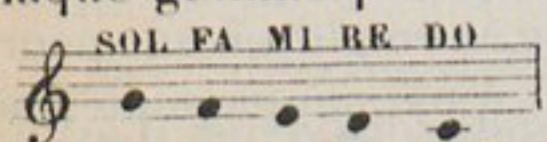
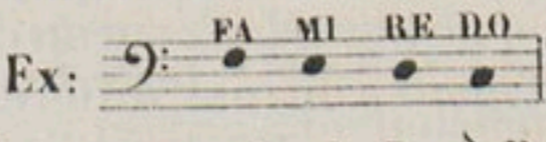
Dans les Fanfares et les Musiques d'harmonie, l'on n'emploie que les Clefs de *Sol* et de *Fa*, qui se placent, la 1^{re} sur la 2^e ligne de la portée, et la dernière sur la 4^e ligne.

Ex:  Par conséquent toutes les notes placées sur la 2^e ligne de la clef de *Sol* sont des *Sol* et celles placées sur la 4^e ligne de la clef de *Fa* sont des *Fa*.

Ex:  Ex: 

En descendant cinq notes diatoniques au dessous de la clef de *Sol* et quatre au dessous de la clef de *Fa*, l'on trouve le *Do grave* de la gamme diatonique d'*Ut*.

(Chaque gamme prend le nom de sa 1^{re} note nommée *Tonique*.)

Ex:  Ex:  (1) Cette gamme se compose de cinq tons et de deux demi-tons, savoir: de *Do* à *Ré*, 1 ton; de *Ré* à *Mi*, 1 ton; de *Mi* à *Fa*, $\frac{1}{2}$ ton; de *Fa* à *Sol*, 1 ton; de *Sol* à *La*, 1 ton; de *La* à *Si*, 1 ton; de *Si* à *Do*, $\frac{1}{2}$ ton.

Nommer chaque note d'une portée en lui donnant le ton qui lui convient s'appelle *solfier*. Il faut autant que possible s'habituer à solfier ce que l'on joue. Celui qui sait solfier joue toujours beaucoup plus juste que celui qui ne sait pas.

(1) Tous les exemples donnés dans les notions préliminaires étant notés en clef de *Sol* et en clef de *Fa*, l'élève, tout en étudiant spécialement la clef dans laquelle il doit jouer, s'habitue ainsi, presque à son insu, à lire un peu la musique dans l'autre clef. — Les instruments qui jouent en clef de *Sol* sont: les Flûtes, les Hautbois, les Clarinettes, les Saxophones, les Sarrusophones, les Cornets, les Sopranos, les Contraltos, les Trompettes, les Altos, les Cors, les Nécorps et les Barytons; ceux qui jouent en clef de *Fa* sont: les Trombones, les Basses, les Contre-Basses, les Ophicléides et les autres instruments de Basse.

- 2 Solfier la gamme suivante en la recommençant autant de fois qu'il est nécessaire pour arriver à une bonne exécution. Remarquer en même temps l'effet des $\frac{1}{2}$ tons et leur position respective entre la 3^e et la 4^e, puis entre la 7^e et la 8^e note.

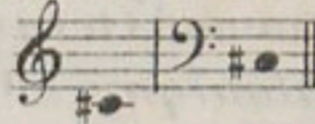
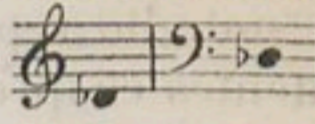


On remarquera en passant sans s'y arrêter, car on aura à y revenir sérieusement plus tard, que *chaque note* de la gamme peut être *haussée* ou *baissée* d'un demi-ton.

La note est haussée d'un $\frac{1}{2}$ ton par le *Dièse* (#) placé devant elle; elle est baissée d'un demi-ton par le *Bémol* (b) et rétablie dans le ton primitif par le *Bécarre* ().

Toute note peut aussi être haussée d'un ton entier par le *Double Dièse* (x ou ##), ou baissée également d'un ton par le *Double-Bémol* (bb); mais fort rarement.

De ce qui précède, il résulte que, de 2 notes situées à une distance d'un ton d'une de l'autre, si l'on dièse la plus grave ou bémolise la plus aiguë, l'on obtient le même son.

Ainsi, par exemple, Do#  donne le même son que Réb  et s'obtient de même.

TENUE DES INSTRUMENTS.

Les instruments en cuivre, pavillon en avant, sont tenus droit devant la bouche, la main gauche embrassant la partie inférieure des trois cylindres ou jouent les trois pistons, la main droite placée au dessus de ces pistons, les 1^r, 2^e et 3^e doigts sur les 1^r, 2^e et 3^e pistons, le pouce contre le 1^r cylindre en dessous du pavillon et le petit doigt dans le petit crochet soudé sur ce pavillon. Le 1^r piston est celui qui est situé le plus près de l'embouchure. Tous les pistons son numérotés.

Les instruments à pistons, pavillon en l'air, sont tenus vers le milieu de leur partie inférieure par la main gauche qui les incline vers le côté gauche de l'exécutant; la main droite se place au dessus des pistons comme il est dit ci-dessus, excepté le petit doigt qui vient s'appuyer contre le 3^e cylindre. Quand il y a un 4^e piston, c'est le 2^e doigt de la main gauche qui le fait agir.

EMBOUCHURE.

Dans tous les instruments à embouchure conique, comme celles des Bugles ou Contraltos, des Cornets, des Barytons etc., cette embouchure doit être proportionnée au x lèvres, c'est-à-dire que, en général, les petites embouchures conviennent aux lèvres minces, et les embouchures larges, aux grosses lèvres; mais leurs dimensions doivent être aussi en rapport avec celles de l'inst^t. Celles en Maillechort sont préférables à celles en cuivre non argentées.

Chaque embouchure ayant une *forme intérieure* appropriée au genre d'instrument auquel elle est destinée, on ne peut, dans aucun cas, en employer une pour une autre de même grandeur appartenant à un inst^t différent. Ainsi, par exemple, une embouchure de Cornet ne peut convenir à un Bugle, et *vice versa*. D'un autre côté, un musicien accoutumé à une embouchure quelconque n'en doit jamais changer.

L'embouchure se place sur le *milieu* de la bouche en portant plus sur la lèvre supérieure que sur l'inférieure, afin de pouvoir, par le mouvement de cette dernière, *rétrécir* l'ouverture pour l'obtention des sons *aigus*, et *agrandir* pour celle des sons *graves*. Plus on veut monter, plus il faut presser l'embouchure sur la lèvre supérieure et rétrécir le passage de l'air entre les deux lèvres; plus on veut descendre, moins il faut serrer la même lèvre et plus il faut ouvrir le passage de l'air. Cette règle s'applique à tous les instruments.

OBTENTION DU SON .

5

L'embouchure une fois bien placée sur les lèvres, quel que soit l'instrument que l'on ait, il faut rapprocher celles-ci, les tendre un peu, avancer la langue devant l'ouverture, la retirer promptement comme si l'on chassait un bout de fil de la bouche et envoyer l'air dans l'inst^t en prononçant la syllabe *tu* sur le *ton* que l'on désire obtenir. Le son cherché une fois trouvé, il faut le répéter plusieurs fois de suite, pour bien remarquer comment on l'obtient, avant d'en chercher un autre sur lequel on procède comme sur le précédent; et ainsi de suite.

Il est bien rare qu'on obtienne du premier coup le son cherché; mais en tâtonnant un peu on y arrive promptement.

ÉTENDUE DES INSTRUMENTS .

L'étendue d'un instrument est la distance de la note la plus grave à la note la plus aiguë qu'on puisse obtenir sur cet instrument.

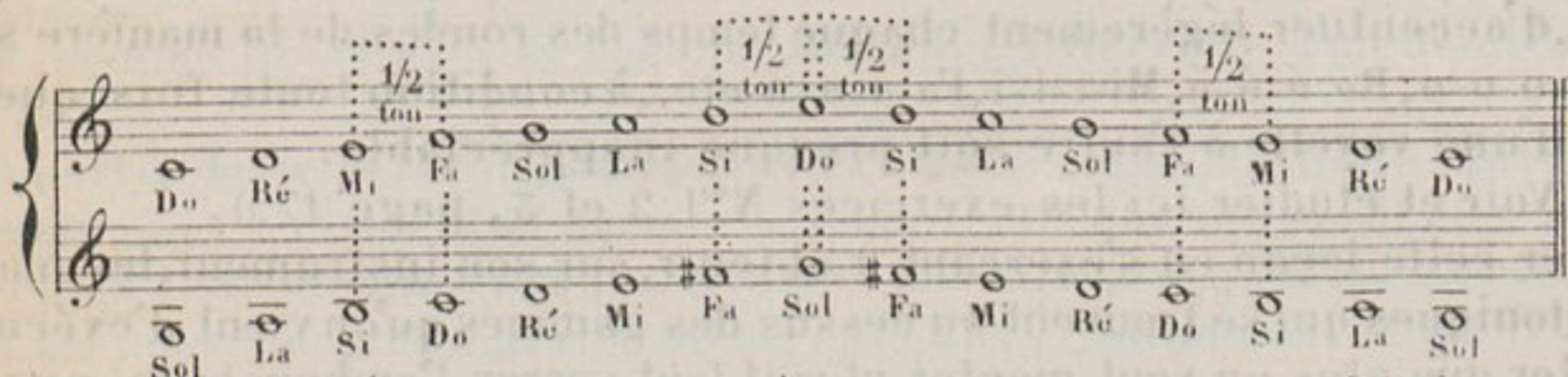
TABLATURE OU DOIGTÉ DES INSTRUMENTS .

On appelle *Tablature* d'un instrument le Tableau qui en enseigne le doigté. (Voir et étudier ici les Tablatures situées à la fin de cette Méthode.)

2^e LEÇON .

DE L'EMPLOI DES # ET DES ♭ .

Tous les instruments ne sont pas dans le même ton: il y en a en Si ♭, en Ut, en Mi ♭ etc. Du Si ♭ à l'Ut, il y a un ton et du Si ♭ au Mi ♭ il y a 2 tons et demi. — Par conséquent, toutes les notes d'un inst^t en Ut sont plus hautes d'un ton que celles du même nom d'un inst^t en Si ♭, comme toutes celles d'un inst^t en Mi ♭ le sont de 2 tons et demi. Or, si deux inst^{ts} de ton différent veulent monter une gamme sur le même ton, ce que l'on appelle jouer à l'*Unisson*, l'un des deux doit faire des notes différentes de celles de l'autre. Soient le Piston Si ♭ et le P¹ Bugle Mi ♭ jouant dans le même ton, si le Piston monte la gamme diatonique d'Ut *majeur*, et P¹ Bugle commencera la même gamme 2 tons et demi plus bas, c'est-à-dire au Sol. Exemple.



Mais pour que les $\frac{1}{2}$ tons soient bien à leur place, on est obligé de *hausser*, pour le P¹ Bugle, le Fa d'un demi-ton. Par un raisonnement semblable, on prouve que les instruments en Ut doivent faire, dans le même cas, Si ♭ et Mi ♭; ceux en Ré ♭, Fa #, Do # et Sol #, ce qui explique l'emploi des # et des ♭ en Musique.

DE LA MESURE A 4 TEMPS .

On appelle *battre la mesure* faire des mouvements égaux, du pied et du genou, en jouant, pour mesurer exactement la durée des notes. Il y a plusieurs mesures, mais on ne s'occupera aujourd'hui que de celle à 4 temps qui s'indique au commencement d'un morceau par le signe: C. — On appelle *temps* d'une mesure les mouvements que l'on fait pour battre cette mesure. La mesure à 4 temps se compose donc de 4 mouvements représentés par la figure que voici: 2 $\frac{4}{\swarrow \searrow}$ 3 et qui se font de la manière suivante: L'extrémité du pied gauche étant légèrement élevée s'abaisse en frappant, c'est le 1^{er} temps; on porte ensuite le genou un peu à gauche, c'est le 2^e temps; on le ramène à droite, c'est le 3^e temps, enfin, on relève

4
légèrement l'extrémité du pied, c'est le 4^e temps, et ainsi de suite. Tous ces mouvements doivent être entre eux d'une durée parfaitement égale et le moins visibles possible. (Battre cette mesure en nommant chaque temps ainsi qu'il suit: 1, 2, 3, 4, 1; 2, 3, 4, 1, 2 etc., et recommencer cet exercice jusqu'à parfaite exécution.)

DE LA RONDE.

De même qu'il y a sept noms de notes, de même il y a sept *espèces ou figures de notes de chaque nom* qui se reconnaissent par leur forme. La 1^{re} espèce est la *ronde* (○). On verra les autres plus tard. La ronde vaut 4 temps. Par conséquent, les gammes que l'on va étudier dans un instant étant composées de rondes, on restera 4 temps sur chaque note en ayant soin de ne respirer que sur la fin du 4^e temps, de 2 en 2 mesures.

DES BARRÈS DE MESURES.

Les mesures sont séparées entre elles par des traits perpendiculaires comme ceci: | ○ | ○ | nommés *barres de mesures*; elles se composent toutes de la même valeur, soit en notes, soit en *silences*.

DE LA PAUSE.

Lorsque l'on joue à plusieurs parties, il arrive souvent qu'un ou plusieurs exécutants cessent de jouer pendant un temps plus ou moins long, tandis que les autres continuent. Il peut arriver aussi que tous les exécutants fassent en même temps un moment d'arrêt. Pour mesurer ces arrêts momentanés, on emploie des signes nommés *silences* dont la valeur correspond à celle des notes qu'ils remplacent. Le silence de même valeur que la Ronde est la *Pause* (—), placée ordinairement sous la 4^e ligne de la portée. Il y a autant d'espèces de silences que d'espèces de notes, et on les étudiera successivement avec ces dernières à mesure qu'elles se présenteront.

GAMMES DIATONIQUES A EXÉCUTER.

L'élève, pour bien battre la mesure en jouant, peut se permettre, en commençant, d'accentuer légèrement chaque temps des rondes de la manière suivante: Do-o-o-o, Ré-é-é-é, Mi-i-i-i, Fa-a-a-a etc., à condition toute fois que le passage d'une voyelle à l'autre soit presque inappréciable.

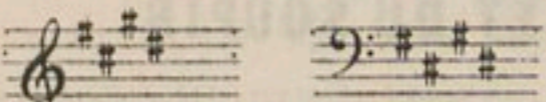
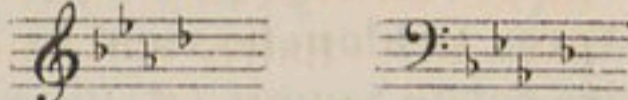
(Voir et étudier ici les exercices N^{os} 1, 2 et 3, page 17.)

Terminer cette leçon en s'exerçant à obtenir, sur son instrument, les quatre notes diatoniques qui se trouvent au dessus des gammes qu'on vient d'exécuter. Se rappeler que plus on veut monter plus il faut serrer l'embouchure sur la lèvre supérieure et rétrécir le passage du vent entre les lèvres

3^e LEÇON.

DES # ET DES ♭ ACCIDENTELS ET CONSTITUTIFS. — DE L'ARMURE.

On appelle *notes diésées* ou *bémolisées* toutes les notes précédées d'un # ou d'un ♭, et notes naturelles celles qui n'en sont pas précédées ou qui sont précédées d'un ♮. Lorsque les #, les ♭ ou les ♮ sont placés devant une note dans une mesure quelconque, ils se nomment *accidents* et n'agissent que pendant la durée de la mesure ou ils sont; mais s'ils sont placés immédiatement après la clef, ils prennent le nom de # ou ♭ *constitutifs*, forme ce que l'on appelle *l'armure* et agissent pendant toute la durée du morceau, dans toutes les octaves, sur toutes les notes situées sur les lignes ou dans les interlignes où ils se trouvent eux mêmes. Ainsi, par exemple,

l'armure suivante  indique que l'on devra *dièser* tous les Fa, les Do, les Sol, les Ré du morceau, comme celle-ci 

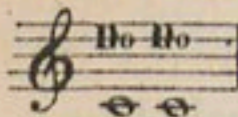
indique que l'on devra *bémoliser* tous les Si, les Mi, les La, et les Ré, autant que quelque \flat ne viendra pas modifier *accidentellement* le ton de ce morceau⁽¹⁾

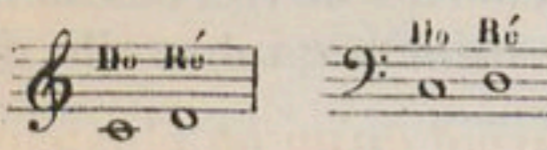
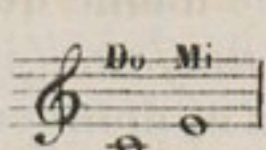
(Passer ici aux exercices N^{os} 4, 5 et 5 bis page 17)

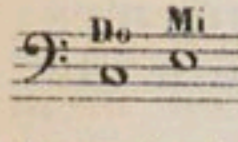
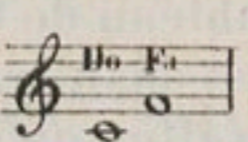
4^e. LEÇON.

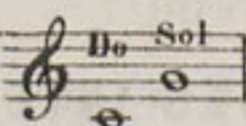
DES INTERVALLES. — DE LA RONDE.

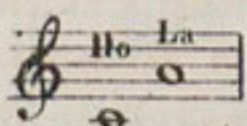
On appelle *intervalle* la distance d'une note à une autre. Le nom de l'intervalle fait connaître le rang de la note où l'on va par rapport à celle d'où l'on part. Ainsi l'*unisson* est la position de deux notes sur le même degré, comme

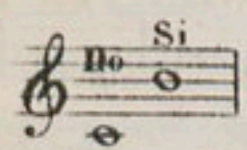
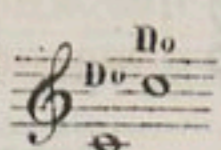
 ; l'intervalle de *seconde* est la distance de 2 notes, com-

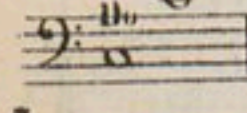
me  ; celui de *tierce*, celle de 3 notes, comme 

 ; celui de *quarte*, celle de 4 notes, comme  ; celui

de *quinte*, celle de 5 notes, comme  ; celui de *sixte*, celle

de 6 notes, comme  ; celui de *septième*, celle de 7 notes,

comme  , et celui d'*octave*, celle de 8 notes, comme 

 Il y a deux espèces de secondes : la seconde *majeure*, intervalle d'un ton, comme Do - Ré, et la seconde *mineure*, intervalle d'un demi-ton, comme Mi Fa.

A partir de cette leçon, tous les exercices de cette Méthode devront être commencés lentement et accélérés ensuite. Ils devront aussi être consultés quant à leur *étendue* avant d'être mis à l'étude, afin que l'élève s'exerce à obtenir les nouvelles notes graves ou aiguës qui s'y trouveraient et qu'il n'aurait pas encore étudiées.

(Passer ici aux exercices N^{os} 6, 7 et 8 page 18.)

DE LA BLANCHE ET DE LA $\frac{1}{2}$ PAUSE.

Après la Ronde vient la *Blanche* (♩) qui ne vaut que 2 temps. Le silence de la valeur de la Blanche est la demi-Pause (—) qui se place ordinairement sur la 3^e ligne de la portée. Chaque mesure à 4 temps se compose donc de 2 blanches. L'élève peut se permettre, comme pour la ronde, d'accentuer légèrement, en jouant, les deux temps de chaque blanche ainsi qu'il suit : Do-o, Ré-é, Mi-i, Fa-a, etc. Suivant la position des notes, la queue de ces notes se dirige soit en haut, soit en bas de la portée, de manière à en sortir le moins possible.

(Passer ici aux exercices N^{os} 9 et 10, page 18.)

(1) Les notions ci-dessus, bien que ne trouvant pas pour tous les instruments leur application immédiate ici, n'en sont pas moins à leur place si l'élève suit le *cours* de la *Méthode générale d'ensemble*. Dans le cas contraire, c'est-à-dire, si l'élève ne suit pas ce cours, il reviendra consulter ces notions chaque fois qu'il en trouvera l'application.

DE LA NOIRE ET DU SOUPIR.

Après la blanche vient la *Noire* (♩) qui vaut un temps. Le silence équivalent à la noire est le *Soupir* (♩) qui se place ordinairement entre les 3^e et 4^e lignes de la portée. Par conséquent la mesure à 4 temps est composée de 4 noires. Avec toutes noires la mesure est très facile à battre.

(Passer ici à l'exercice N° 41, page 18.)

Commencer l'exécution d'une partie musicale ou la reprendre après un silence, c'est ce qu'on appelle *attaquer*. Il faut toujours attaquer un morceau sans hésitation. Pour terminer cette leçon étudier l'exercice de Seconde N° 12.

(Passer à cet exercice page 18)

5^e. LEÇON.

DE LA TIERCE.

De même qu'il y a deux sortes de secondes, il y a deux sortes de *tierces*: la *tierce majeure*, intervalle de 2 tons comme Do-Mi, et la *tierce mineure* intervalle d'un ton et demi, comme La-Do, Do-Mi ♭ etc.

Voici du reste le tableau de tous les intervalles majeurs, mineurs, augmentés ou diminués. (On ne consultera ce tableau qu'à mesure qu'on aura besoin de connaître les intervalles qu'il comprend.)

TABLEAU COMPARATIF DES INTERVALLES SIMPLES.⁽¹⁾

SECONDES				TIERCES				QUARTES						
Diminuée	Mineure	Majeure	Augmentée	Dim:	Min:	Maj:	Aug:	Dim:	Juste.	Aug:				
♭	♮	♮	♯	♭	♮	♮	♯	♭	♮	♯				
QUINTES			SIXTES			SEPTIEMES			OCTAVES					
Dim:	Juste.	Aug:	Dim:	Min:	Maj:	Aug:	Dim:	Min:	Maj:	Aug:	Dim:	Juste.	Aug:	
♭	♮	♯	♭	♮	♯	♭	♮	♯	♭	♮	♯	♭	♮	♯

SECONDES				TIERCES				QUARTES						
Diminuée.	Mineure.	Majeure.	Augmentée.	Dim:	Min:	Maj:	Aug:	Dim:	Juste.	Aug:				
♭	♮	♮	♯	♭	♮	♮	♯	♭	♮	♯				
QUINTES			SIXTES			SEPTIEMES			OCTAVES					
Dim:	Juste.	Aug:	Dim:	Min:	Maj:	Aug:	Dim:	Min:	Maj:	Aug:	Dim:	Juste.	Aug:	
♭	♮	♯	♭	♮	♯	♭	♮	♯	♭	♮	♯	♭	♮	♯

Si l'on approche ou éloigne d'un demi ton les 2 notes qui forment un intervalle diminué ou augmenté, cet intervalle devient ou doublement dimin: ou doublement aug:

Exemple

QUINTE Doublement dimin:	QUINTE Doublement dimin:	QUARTE Doublement augmentée	QUARTE Doublement augmentée
♭	♮	♮	♯

(Passer ici aux exercices N°s 13 et 14, pages 18 et 19)

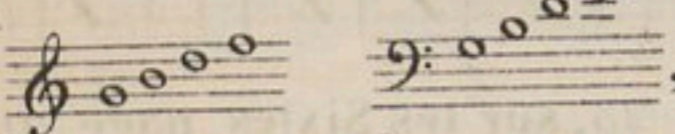
DE LA QUARTE.

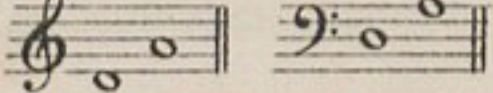
Les exercices sur les tierces étant exécutés d'une manière satisfaisante, passer à l'étude de la quarte. (Voir le Tableau comparatif des intervalles et passer aux exercices N°s 15, 16 et 17, page 19)

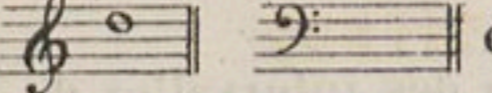
(1) Les intervalles sont *simples* lorsqu'ils ne dépassent pas une octave. Lorsqu'ils dépassent une octave, ils se nomment intervalles *composés*.

6^e. LEÇON. DE L'ACCORD DES INSTRUMENTS...DE LA QUINTE.

Il peut arriver que les notes des instruments à 3 et à 4 pistons ne soient pas entre elles d'une grande justesse; dans ce cas, il faut en ajuster les coulisses de manière à corriger le plus possible ce défaut; mais alors on n'a d'autre guide que l'oreille. Voici la manière de procéder. — On ajuste les coulisses du 1^r et du 2^e piston sur les notes

tes , de manière à ce que la tierce majeure *Sol-Si* soit forte, que le *Ré* ne soit pas trop bas et le *Fa* trop haut; on ajuste la cou-

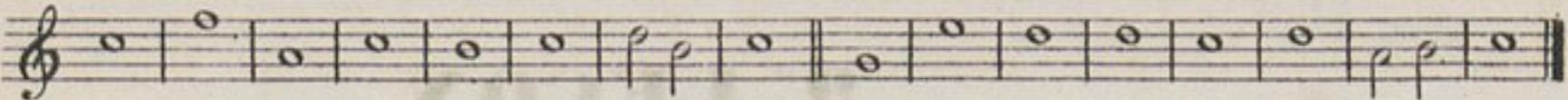
lisse du 3^e piston de manière à ce que les 2 notes  soient

bien d'accord avec le  déjà accordé, et enfin on ajuste la coulisse du 4^e piston en accordant le *Sol grave* avec le *Sol* du médium déjà accordé. Par ce procédé toutes les notes de l'inst^t. se trouvent accordées autant que possible. Quand à la grande coulisse d'accord. (La 1^{re} en partant de l'embouchure) elle ne sert qu'à *baisser ou à hausser* le ton de l'inst^t.: en la *tirant* on *baisse* le ton, en l'*enfonçant* on le *hausse*.

(Passer ici aux exercices N^{os} 18, 19 et 20, sur la mesure et les quintes, page 19.)

7^e. LEÇON. DES BARRES DE SÉPARATION.

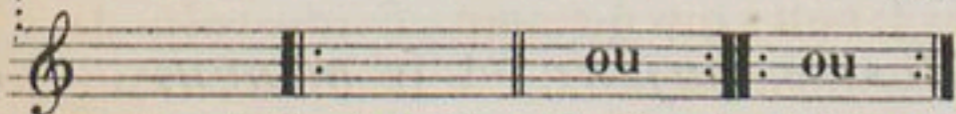
Outre les barres de mesures que l'on connaît déjà, il en est d'autres nommées *barres de séparation*: ce sont de grosses barres doubles qui se placent au commencement, à la fin et entre les différentes divisions d'un morceau.

Exemple 

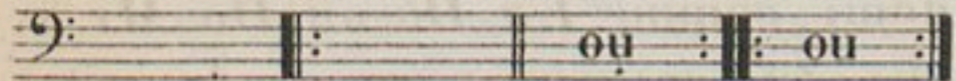
DES ABRÉVIATIONS.

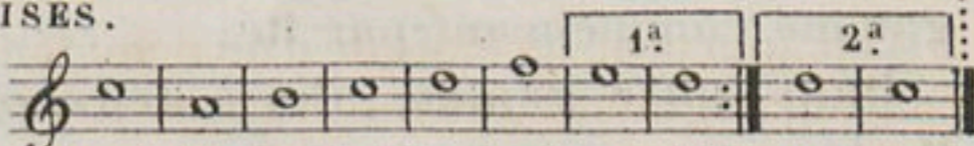
Dans la musique, au lieu d'indiquer à l'exécutant, par des phrases plus ou moins longues, ce qu'il doit faire, le compositeur emploie des signes d'*abréviation*. Ces signes sont assez nombreux, mais on ne les apprendra qu'à mesure qu'on en aura besoin. En voici quelques-uns.

REPRISES.

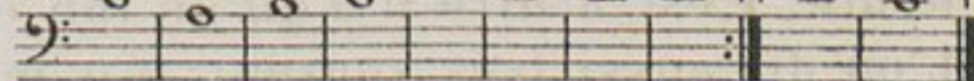


(Les points placés près des barres de séparation indiquent qu'il faut recommencer la musique qui les suit ou les précède entre deux grosses barres.)

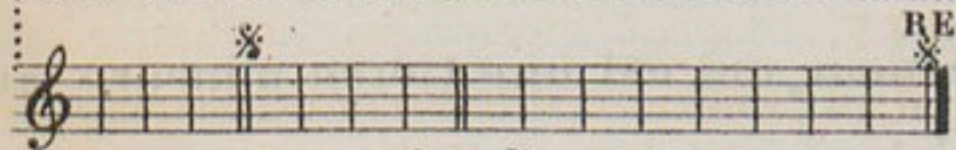




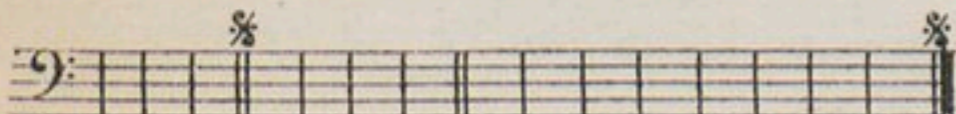
Cette abréviation signifie qu'après avoir fait la reprise indiquée par les 2 points, lorsqu'on arrive de nouveau à 1^a on y substitue 2^a.

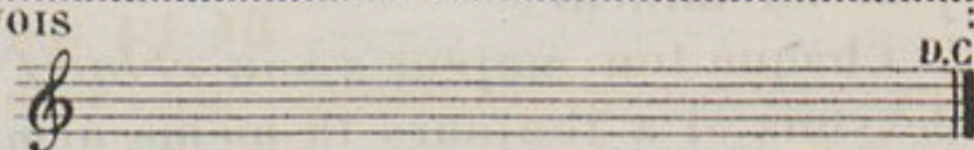


RENOIS

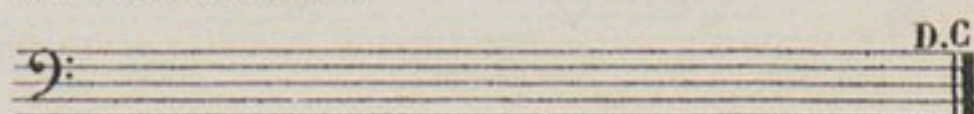


(Retourner du Signe % au %; c'est-à-dire qu'une fois arrive au 2^e % on retourne au 1^r.)



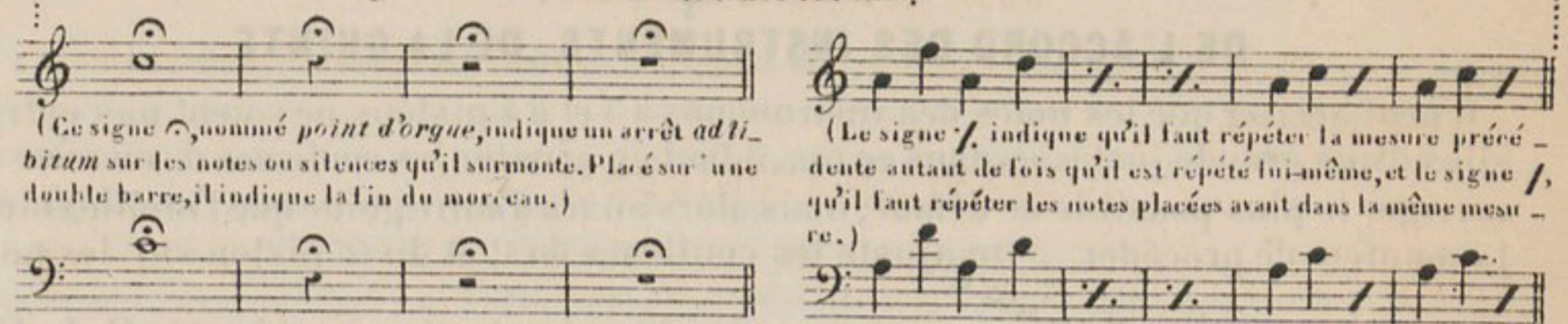


(Les lettres D.C. que l'on nomme *Da Capo*, placées à la fin d'un morceau, indiquent qu'il faut retourner au commencement de ce morceau.)



8

ABRÉVIATIONS.



(Ce signe \circ , nommé *point d'orgue*, indique un arrêt *ad libitum* sur les notes ou silences qu'il surmonte. Placé sur une double barre, il indique la fin du morceau.)

(Le signe $\%$ indique qu'il faut répéter la mesure précédente autant de fois qu'il est répété lui-même, et le signe $\%$ qu'il faut répéter les notes placées avant dans la même mesure.)

(Passer ici aux exercices N^{os} 21, 22 et 23, sur les Sixtes, page 20.)

8^e LEÇON. DES NUANCES.

Dans cette leçon, on va s'occuper des intervalles de 7^e et d'octaves; mais avant de commencer les exercices sur ces intervalles, voici encore quelques abréviations, nommées *nuances*, dont il est bon de connaître la signification, car elles vont trouver leur application dans les exercices qui vont suivre.

P signifie piano (*Doux*)

pp signifie pianissimo (*Très-doux*)

f signifie forte (*Fort*)

ff signifie fortissimo (*Très-fort*)

Chacun de ces signes exerce son influence sur la musique qui le suit autant qu'un signe nouveau ne vient pas en détruire l'effet.

< Signifie *Crescendo*. Il s'emploie pour faire *enfler* le son de plus en plus pendant toute la durée ou longueur du signe.

> Signifie *Decrescendo*. Il s'emploie pour faire *diminuer* le son de plus en plus pendant toute la durée ou longueur du signe.

(Passer ici aux exercices N^{os} 24, 25, 26 et 27, sur les Septièmes et les Octaves, pages 20 et 21.)

9^e LEÇON. DU TON ET DES MODES.

Si l'on appelle *ton* la distance d'un intervalle de seconde majeure, on appelle encore *ton* le son qui détermine la tonique d'un morceau. Par exemple si l'on dit qu'un morceau est écrit dans le ton de Ré ou tout simplement qu'il est en *Ré*, cela signifie qu'il est écrit à l'aide des notes qui composent la gamme commençant par Ré.

Dans toute gamme, il y a deux *modes*: le *majeur* et le *mineur*. Le Mode est majeur quand la tierce de la tonique est majeure, c'est-à-dire a deux tons, comme *Do-Mi*; il est mineur lorsque cette tierce est mineure, c'est-à-dire n'a qu'un ton et demi, comme *La-Do* ou *Do-Mi* \flat . L'on dit aussi très-souvent *ton majeur*, *ton mineur* pour mode majeur ou mineur.

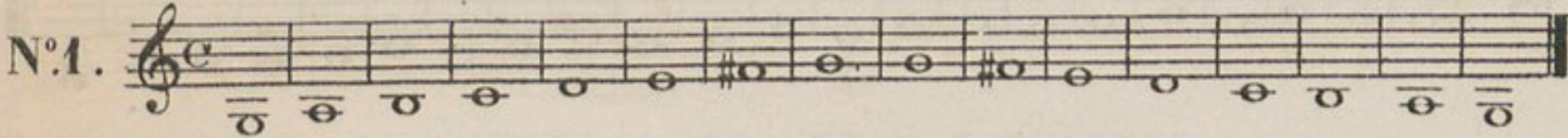
Chaque ton majeur a son *relatif* mineur, qui est une tierce mineure au dessous et a toujours la même armure.

Voici, avec leur armure, tous les tons majeurs, accompagnés de leur relatif mineur.

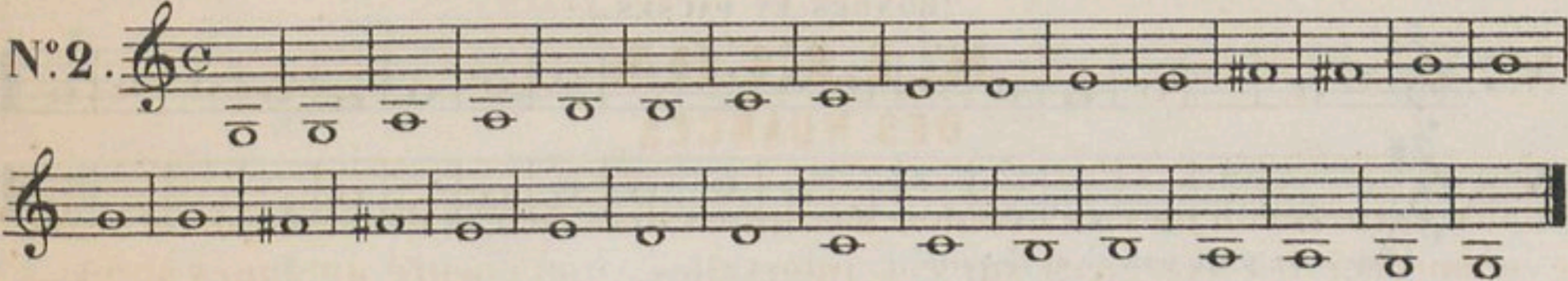
EXERCICES.

NOTA. — Après les exercices de chaque leçon, l'élève aura soin de retourner au texte de la leçon suivante et de l'étudier attentivement.

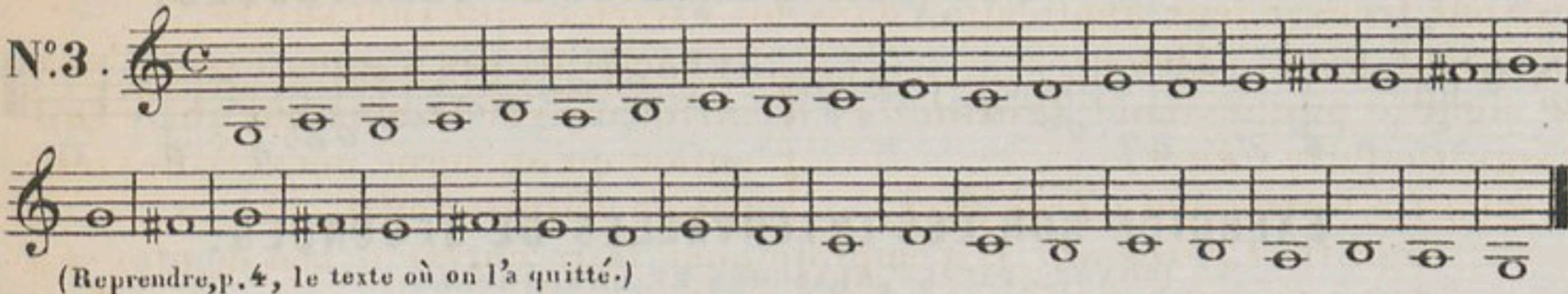
GAMMES DIATONIQUES.



1^{re} VARIANTE.

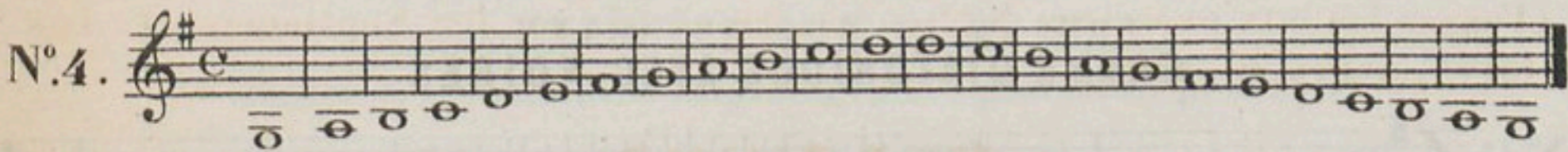


2^e VARIANTE.



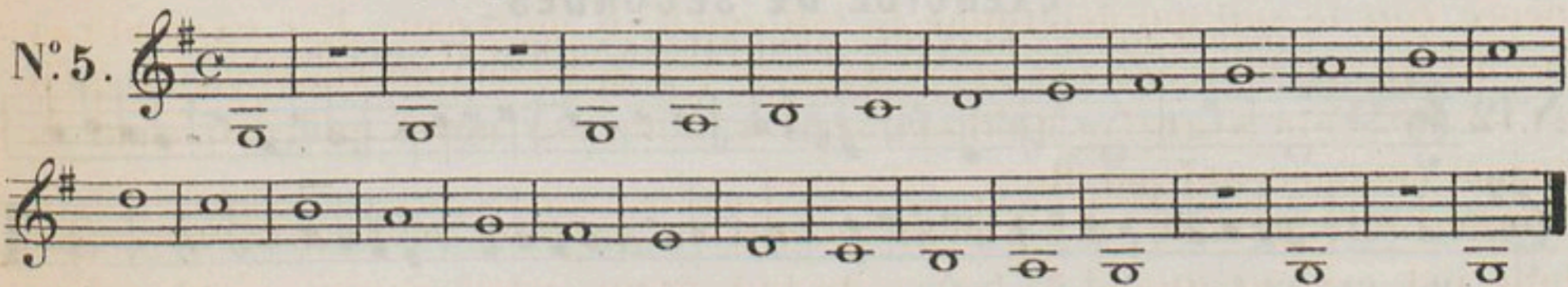
GAMMES DIATONIQUES

AVEC 4 NOTES SUPPLÉMENTAIRES A L'AIGU.

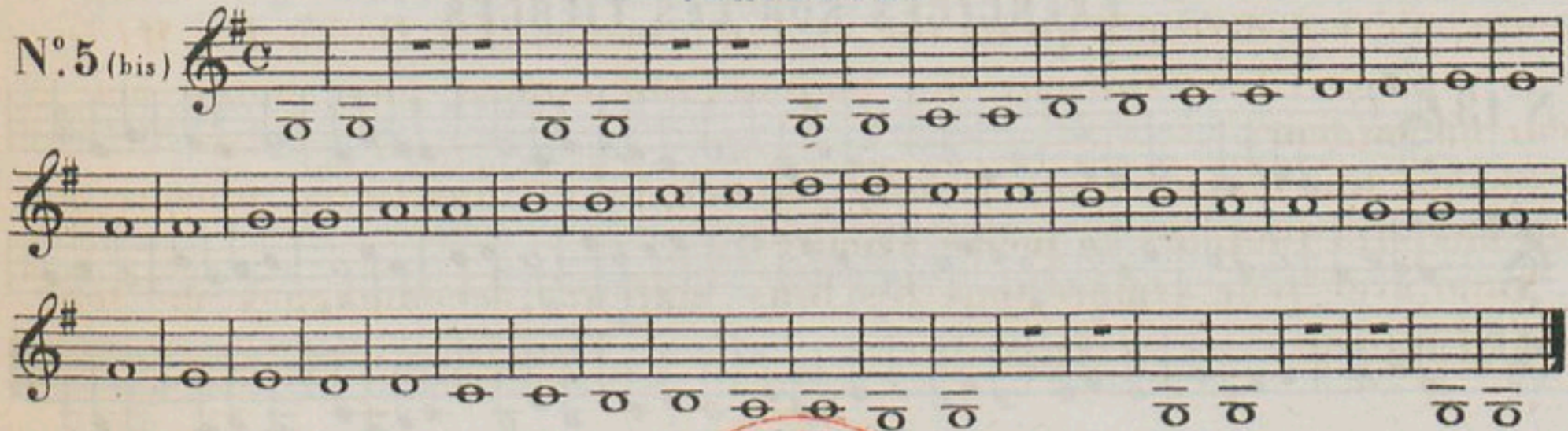


GAMMES DIATONIQUES AVEC RONDES ET PAUSES.

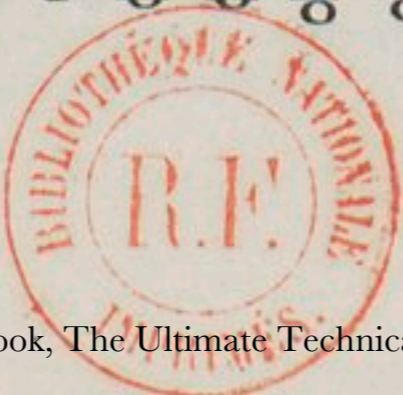
Arrivé à chaque pause, on compte 4 temps sans tirer l'embouchure des lèvres en disant tout bas : 1, 2, 3, 4, puis on reprend en frappant.

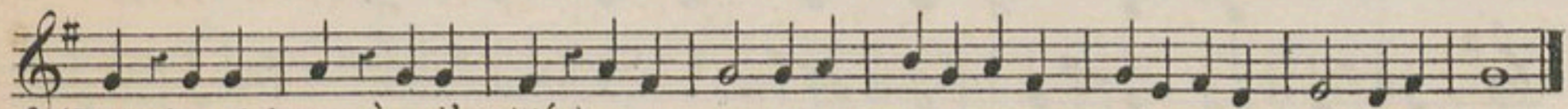
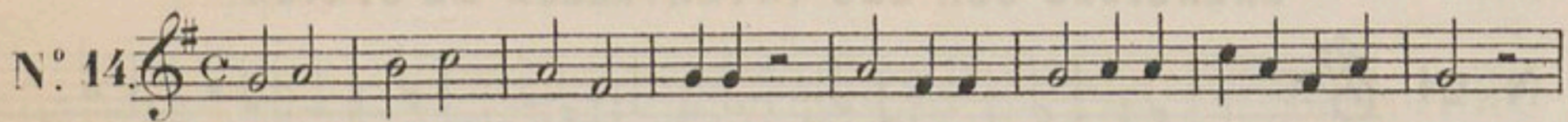


VARIANTE.



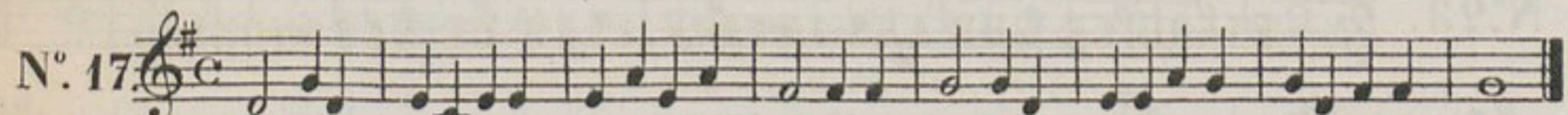
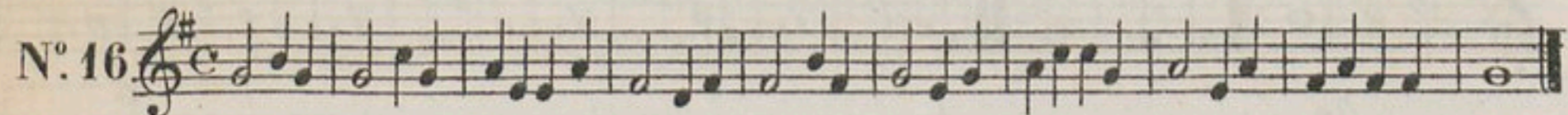
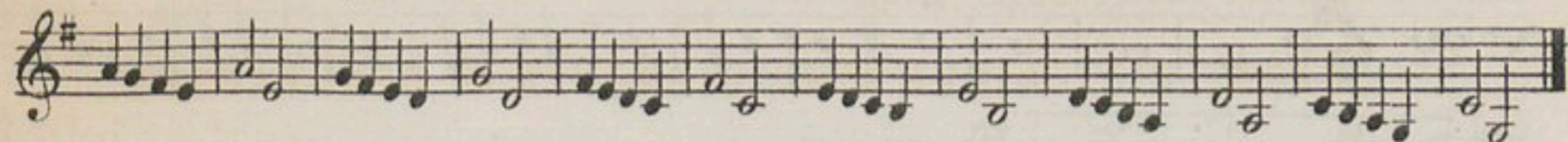
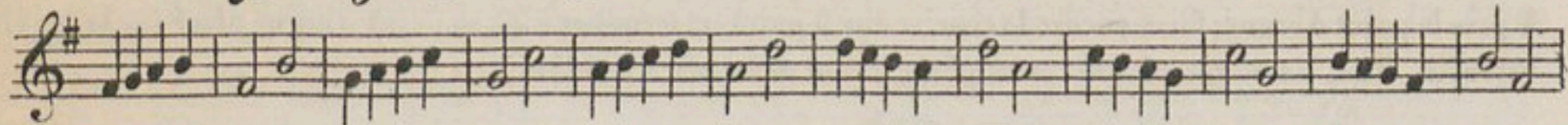
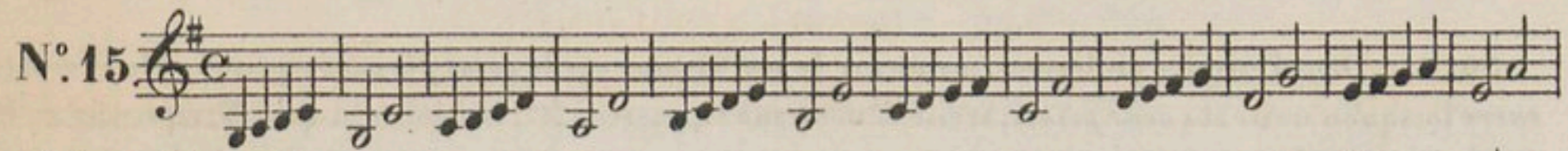
(Reprendre, p. 5, le texte où on l'a quitté.)





(Reprendre, p.6, le texte où on l'a quitté.)

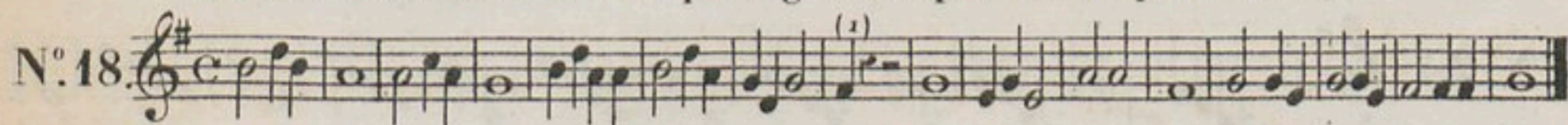
EXERCICES SUR LES QUARTES.



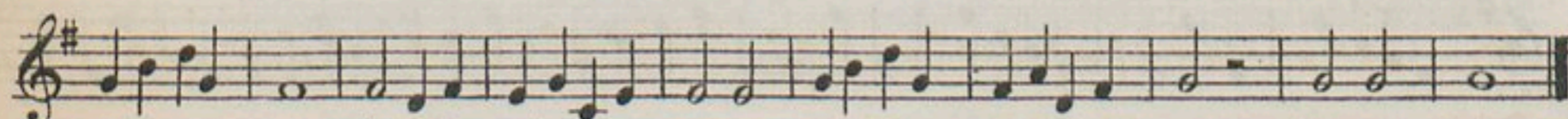
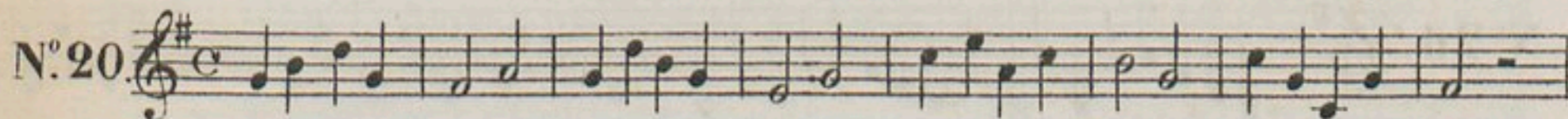
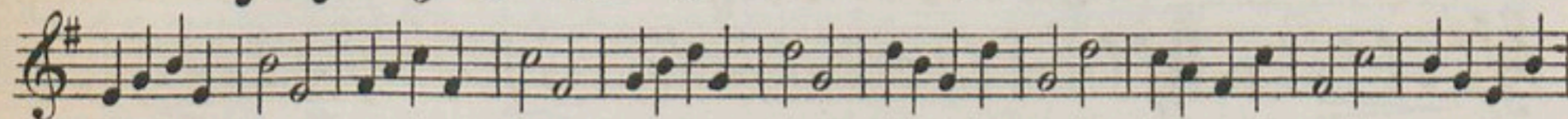
(Reprendre, p.7, le texte où on l'a quitté.)

EXERCICE SUR LA MESURE.

(Battre la mesure avec la plus grande précision possible.)



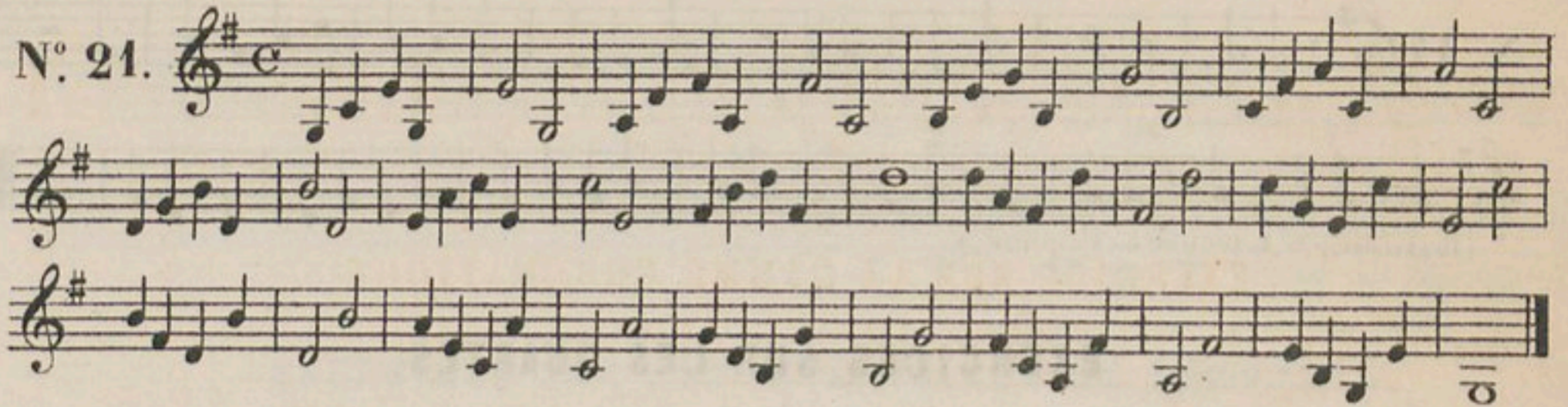
EXERCICES SUR LES QUINTES.



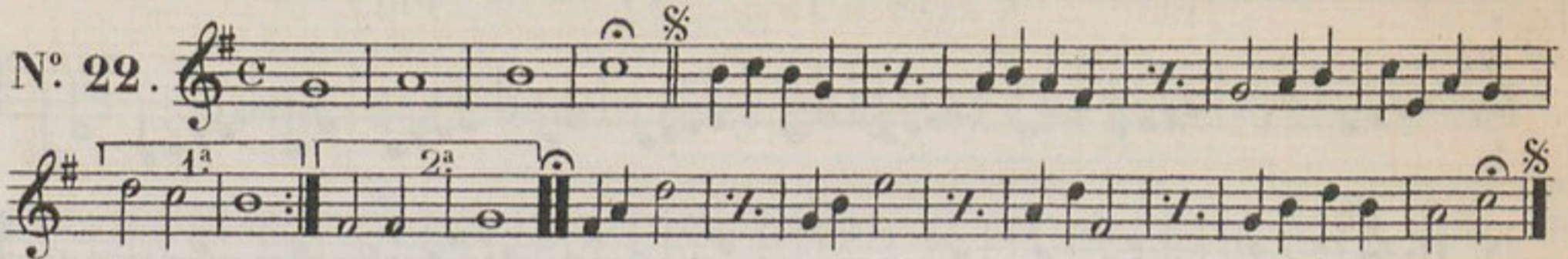
(Reprendre, p.7, le texte où on l'a quitté.)

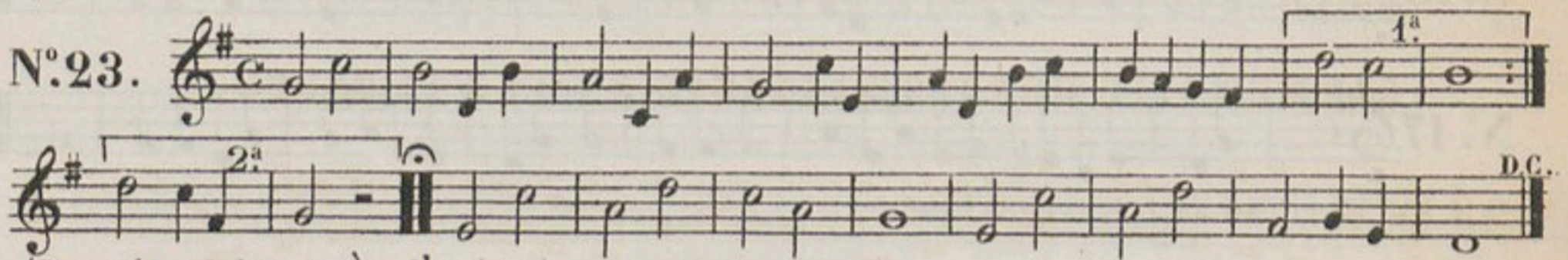
(1) Un passage fait à l'unisson par plusieurs inst^{ts} tandis que les autres comptent ou font une note longue se nomme *rentrée*: il y a ici une *rentrée de Basses*.

EXERCICES SUR LES INTERVALLES DE SIXTES.

N° 21. 

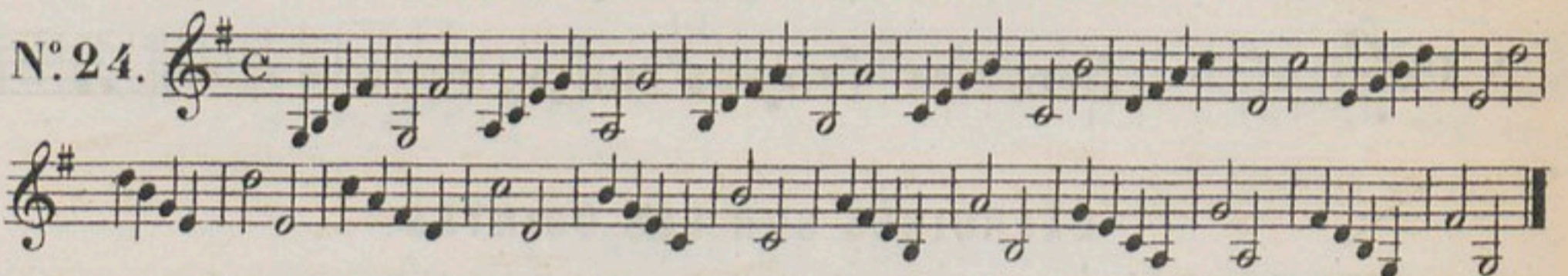
NOTA. — Dans l'exercice ci-dessous, maintenir le son 8 temps sur le point d'orgue; reprendre à la 1^{re} double-barre lorsqu'on arrive aux deux points; arrivé de nouveau à 1^a, passer à 2^a; continuer jusqu'au §; reprendre au 1^{er} § près le point d'orgue; faire encore la reprise aux 2 points et terminer à 2^a, au point d'orgue placé sur la double-barre. — Tous les morceaux ainsi arrangés se jouent de la même manière. .

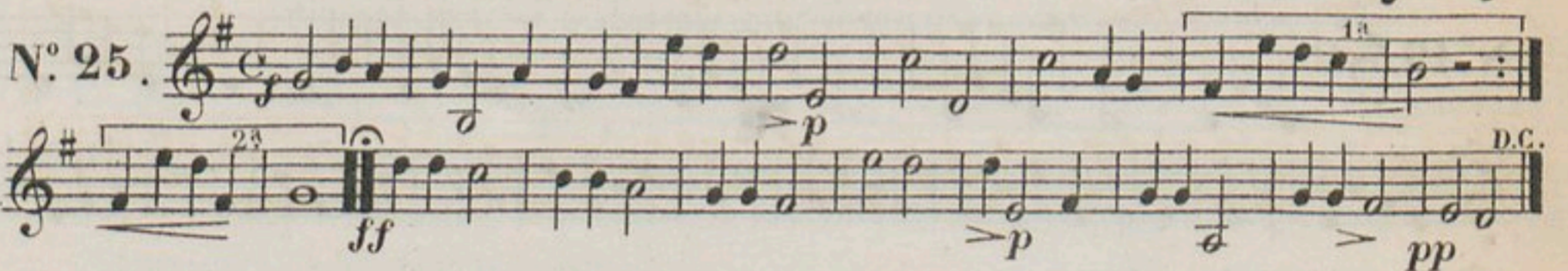
N° 22. 

N° 23. 

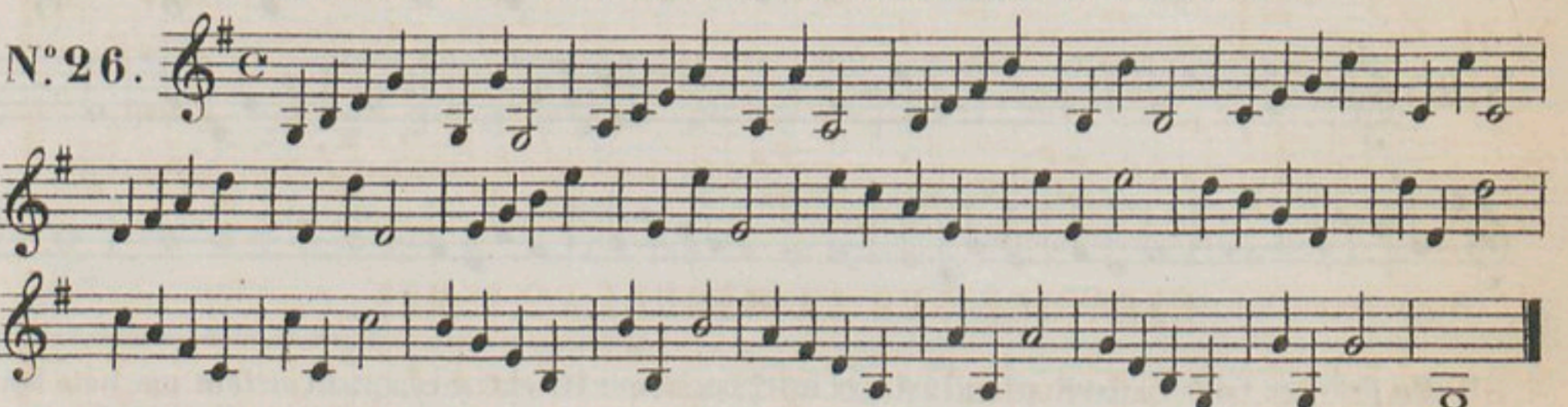
(Reprendre, p. 8, le texte où on l'a quitte.)

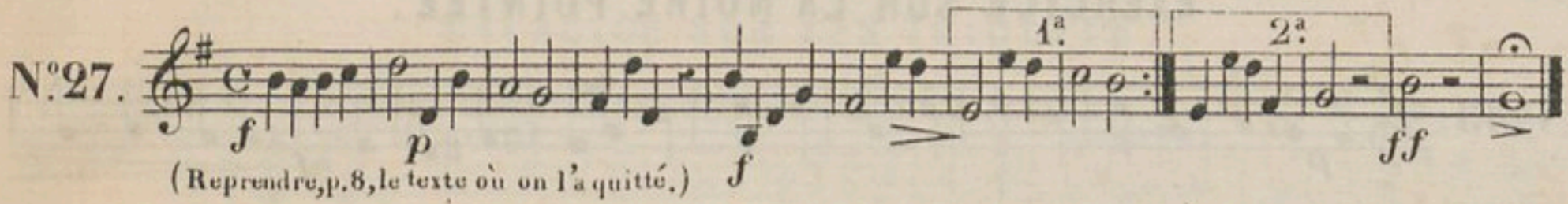
EXERCICES SUR LES SEPTIÈMES.

N° 24. 

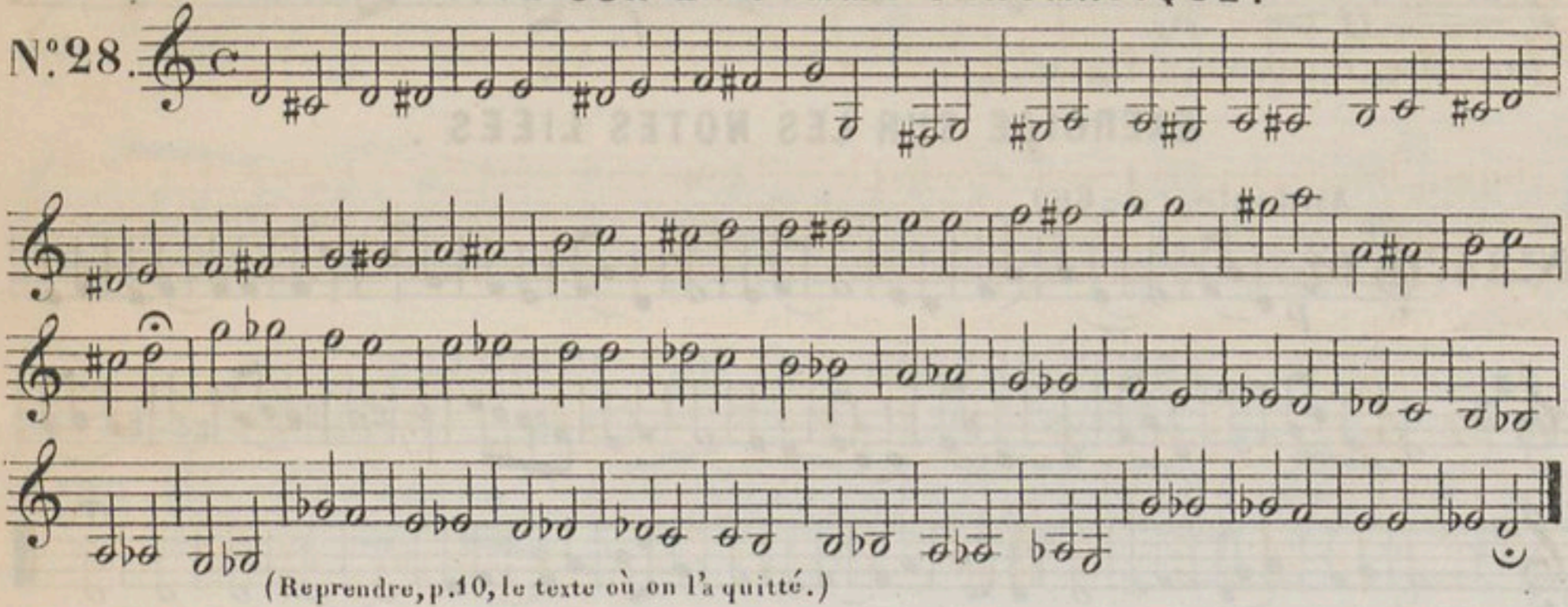
N° 25. 

EXERCICES SUR LES INTERVALLES D'OCTAVES.

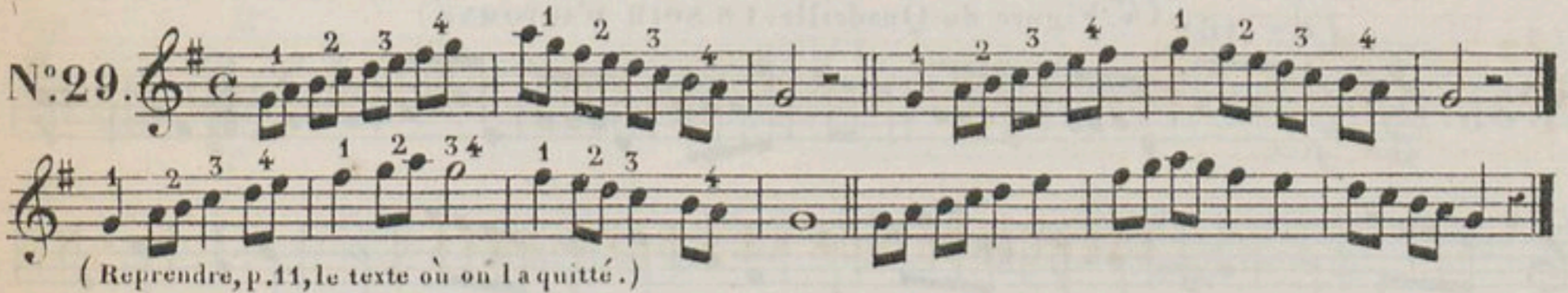
N° 26. 

N°27. 
(Reprendre, p.8, le texte où on l'a quitté.)

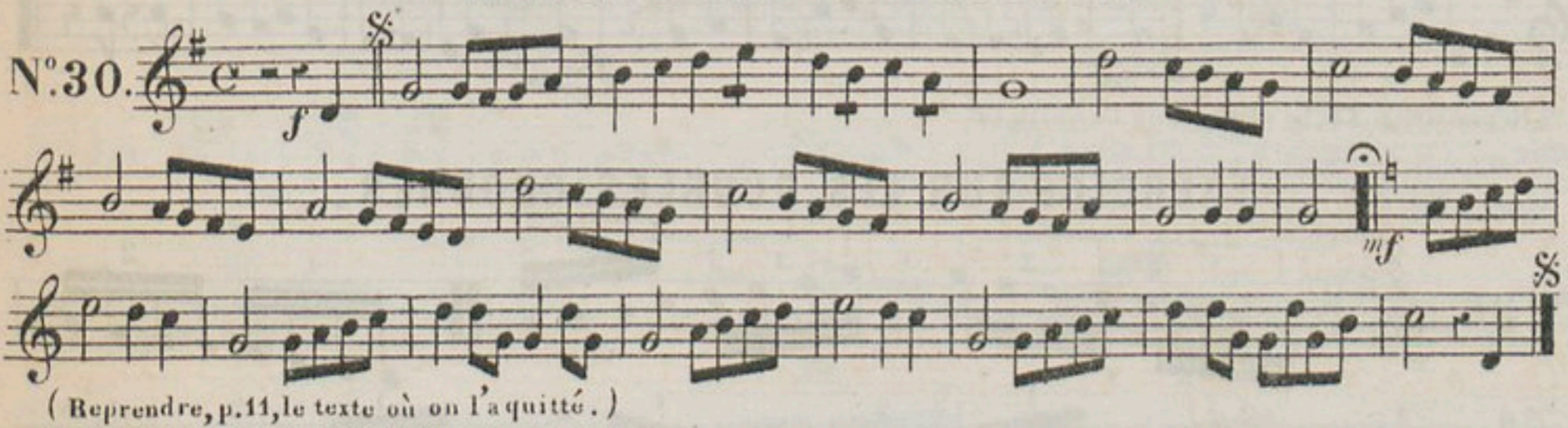
EXERCICE SUR LA GAMME CHROMATIQUE.

N°28. 
(Reprendre, p.10, le texte où on l'a quitté.)

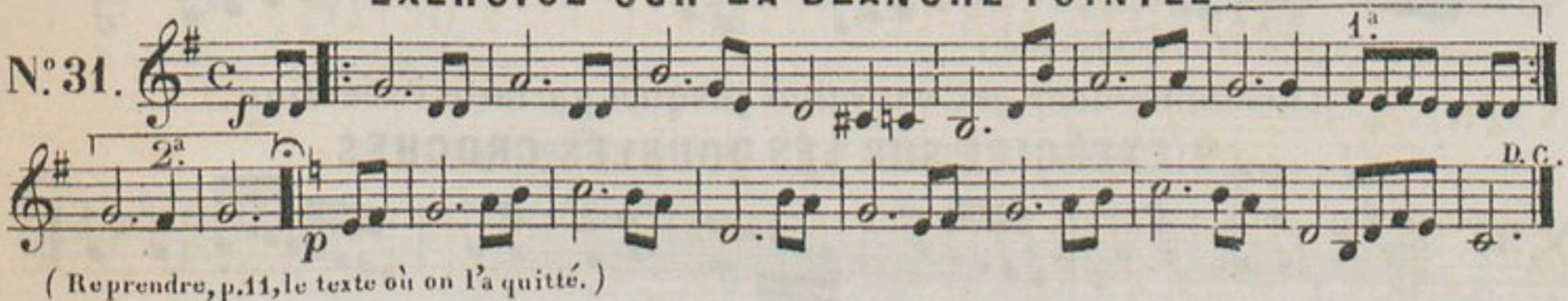
GAMMES AVEC RONDES, BLANCHES, NOIRES ET CROCHES.

N°29. 
(Reprendre, p.11, le texte où on l'a quitté.)

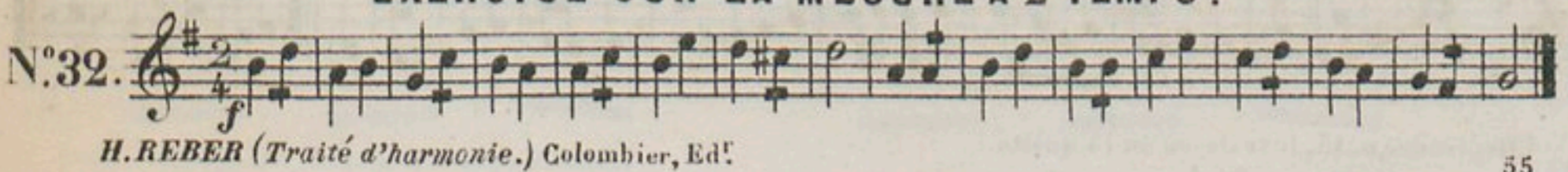
EXERCICE SUR LES CROCHES.

N°30. 
(Reprendre, p.11, le texte où on l'a quitté.)

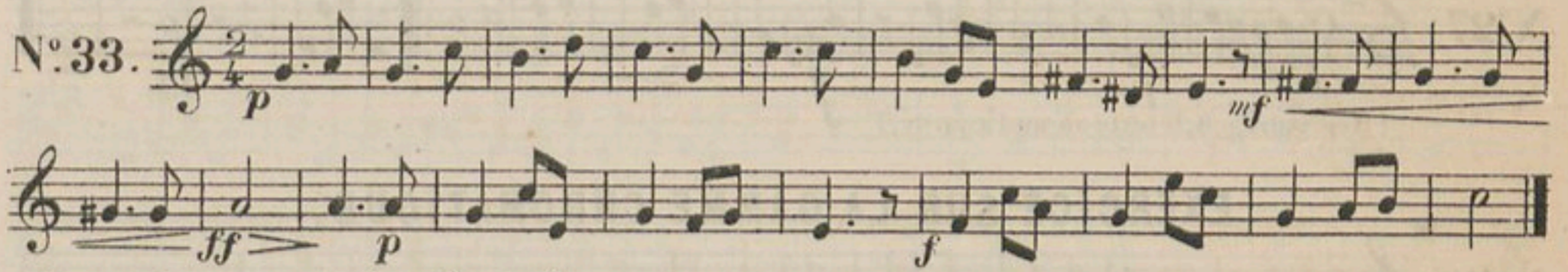
EXERCICE SUR LA BLANCHE POINTÉE.

N°31. 
(Reprendre, p.11, le texte où on l'a quitté.)

EXERCICE SUR LA MESURE A 2 TEMPS.

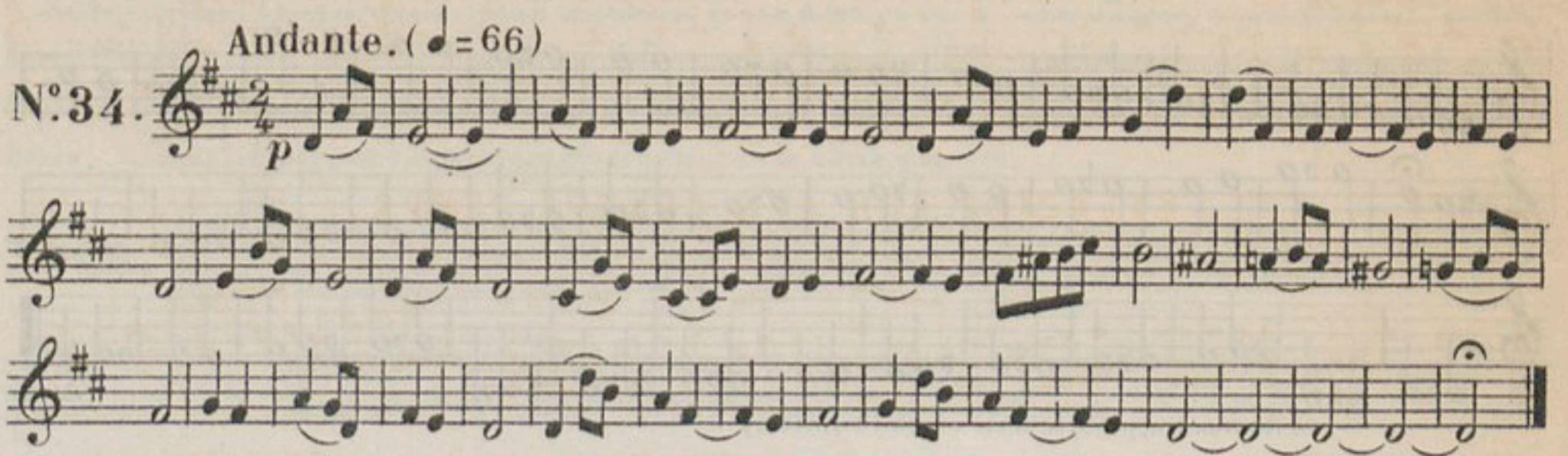
N°32. 
H. REBER (Traité d'harmonie.) Colombier, Ed!

EXERCICE SUR LA NOIRE POINTÉE.

N° 33. 

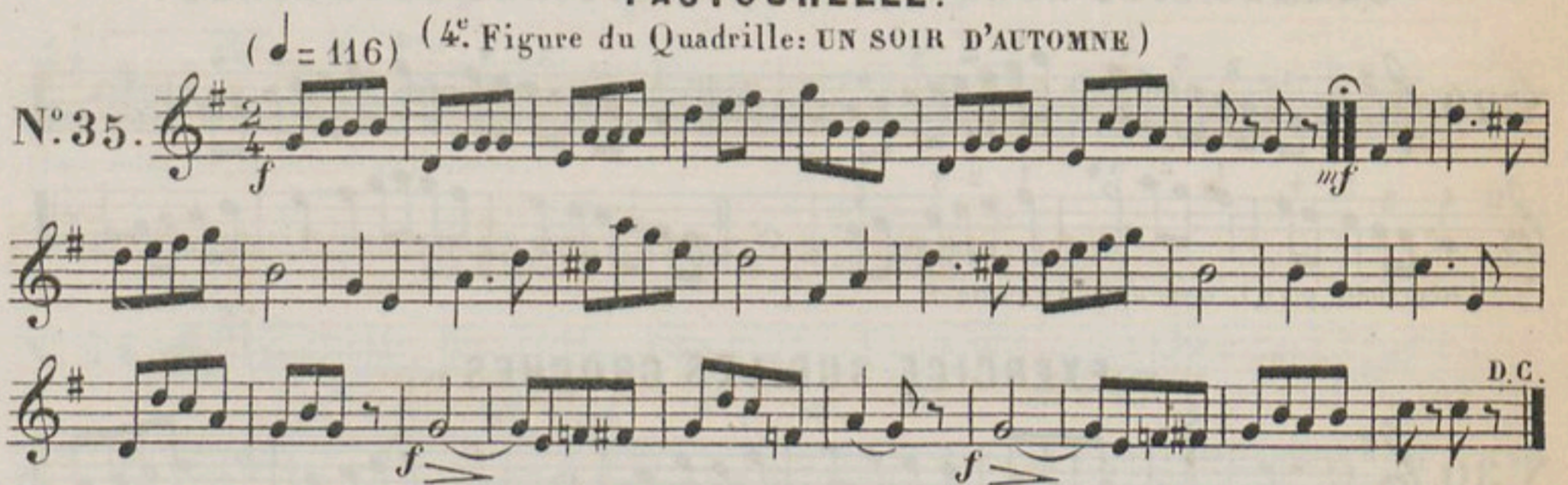
(Reprendre, p. 11, le texte où on l'a quitté.)

EXERCICE SUR LES NOTES LIÉES.

N° 34. *Andante.* (♩ = 66) 

H. REBER (*Traité d'harmonie.*) Colombier, Ed^r

PASTOURELLE.

(♩ = 116) (4^e Figure du Quadrille: UN SOIR D'AUTOMNE)
N° 35. 

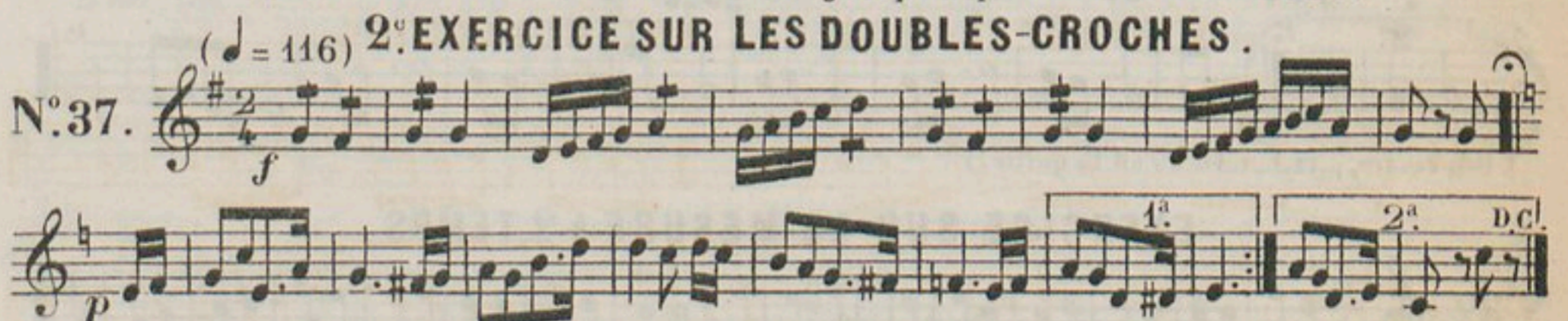
(Reprendre, p. 12, le texte où on l'a quitté.)

EXERCICE SUR LES DOUBLES-CROCHES.

N° 36. 

(Reprendre, p. 12, le texte où on l'a quitté.)

(Recommencer cet exercice jusqu'à parfaite exécution.)

(♩ = 116) 2^e EXERCICE SUR LES DOUBLES-CROCHES.
N° 37. 

(Reprendre, p. 13, le texte où on l'a quitté.)

EXERCICE SUR LES TRIOLETS.

N°38. $(\text{♩} = 112)$

(Reprendre, p.13, le texte où on l'a quitté.)

Detailed description: This exercise is in 2/4 time with a tempo of 112. It consists of three staves. The first staff begins with a forte (f) dynamic and contains six sixteenth-note triplets. The second staff continues with eighth-note patterns and includes first and second endings. The third staff concludes with a first ending and a repeat sign. Dynamics range from forte (f) to piano (p) and mezzo-forte (mf).

EXERCICE SUR LES CONTRE-TEMPS.

N°39. $(\text{♩} = 116)$

Detailed description: This exercise is in 2/4 time with a tempo of 116. It consists of three staves. The first staff starts with a fortissimo (ff) dynamic and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second and third staves include first and second endings and repeat signs. Dynamics include piano (p) and fortissimo (ff).

2° EXERCICE SUR LES CONTRE-TEMPS.

N°40. $(\text{♩} = 72) \text{ ou } (\text{♩} = 144)$

(Reprendre, p.14, le texte où on l'a quitté.)

Detailed description: This exercise is in 2/4 time with a tempo of 72 or 144. It consists of three staves. The first staff begins with a forte (f) dynamic and features a complex rhythmic pattern. The second and third staves include first and second endings and repeat signs. Dynamics include fortissimo (ff) and dynamic contrast (D.C.).

EXERCICES SUR LES ARTICULATIONS.

N°41.

(Reprendre, p.14, le texte où on l'a quitté.)

Detailed description: This exercise is in 2/4 time and consists of two staves. It focuses on articulation with repeated eighth-note patterns. The first staff includes a first ending and a repeat sign. The second staff continues with similar patterns and includes a first ending and a repeat sign.

24

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

(♩ = 116)

N° 42.

(Reprendre, p. 14, le texte où on l'a quitté.)

EXERCICE SUR LA MESURE A 3 TEMPS.

(♩ = 32) ou (♩ = 96)

N° 43.

(Reprendre, p. 15, le texte où on l'a quitté.)

2º EXERCICE SUR LA MESURE A 3 TEMPS.

(♩ = 160)

N° 44.

(Reprendre, p. 15, le texte où on l'a quitté.)

EXERCICE SUR LES NOTES D'AGREMENT.

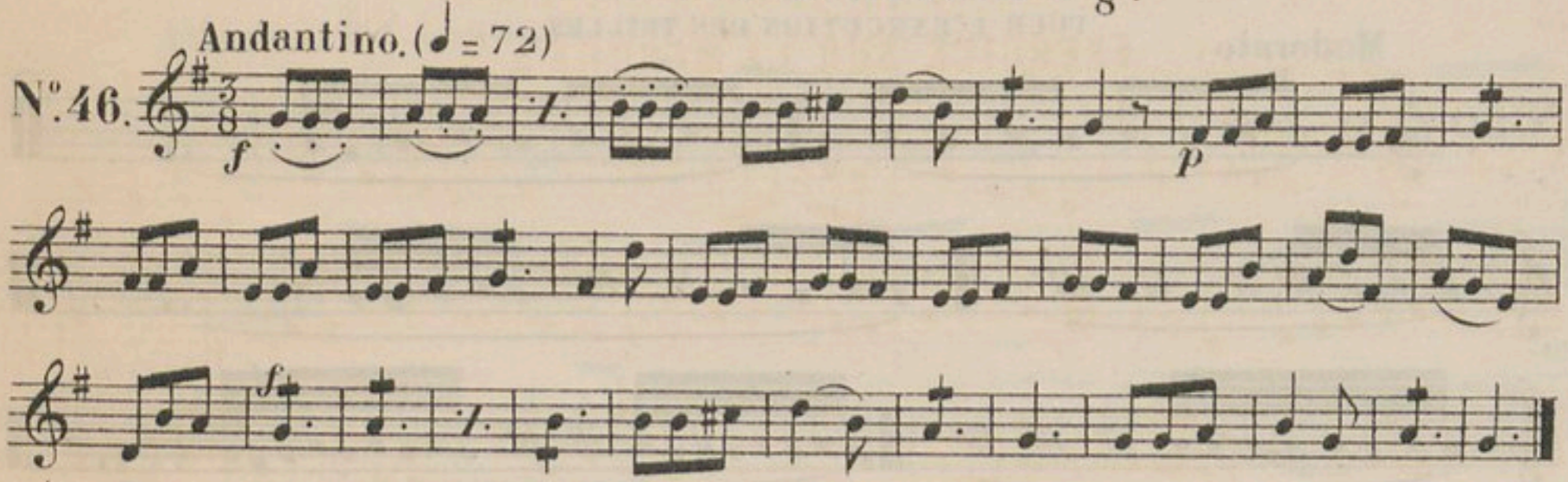
(♩ = 120)

N° 45.

(Reprendre, p. 15, le texte où on l'a quitté.)

EXERCICE SUR LA MESURE A $\frac{3}{8}$.

N° 46. *Andantino.* ($\text{♩} = 72$)




(Reprendre, p. 15, le texte où on l'a quitté.)

H. REBER (*Traité d'harmonie.*) Colombier, Edr.

EXERCICE SUR LES SYNCOPES.

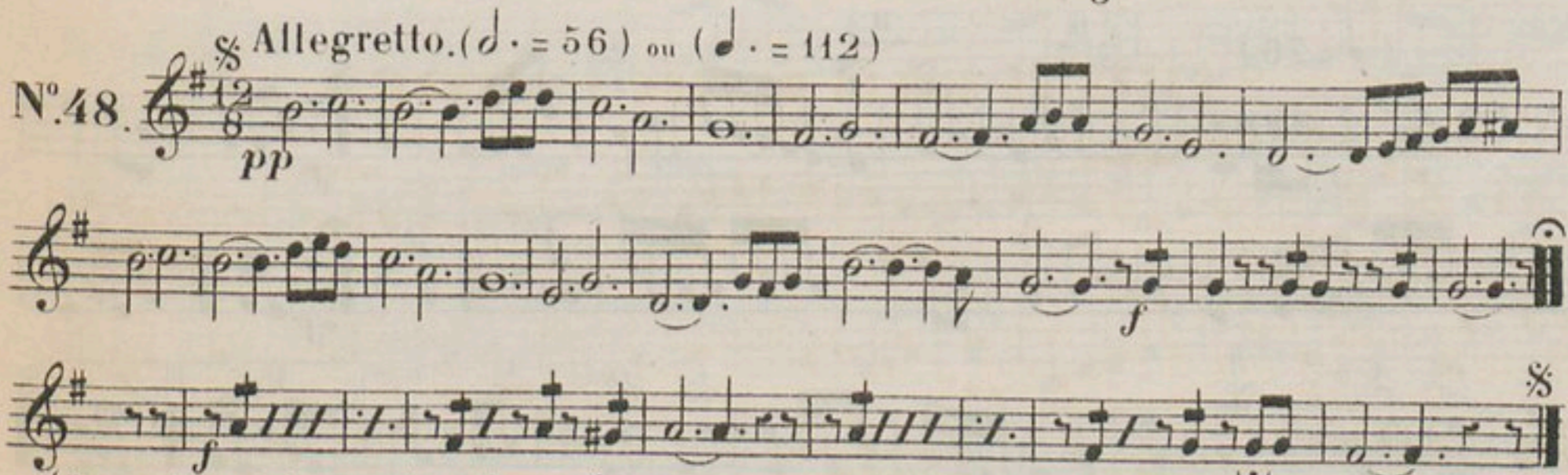
N° 47. ($\text{♩} = 120$)



(Reprendre, p. 16, le texte où on l'a quitté.)

EXERCICE SUR LA MESURE A $\frac{12}{8}$.

N° 48. *Allegretto.* ($\text{♩} = 56$) ou ($\text{♩} = 112$)



(Reprendre, p. 16, le texte où on l'a quitté.)

EXERCICE SUR LES TRIPLES-CROCHES.

N° 49.



(Reprendre, p. 16, le texte où on l'a quitté.)

EXERCICES PRÉPARATOIRES

POUR L'EXÉCUTION DES TRILLES.

Moderato.

N° 50.



EXERCICE SUR LES TRIPLES-CROCHES.

N° 51. (♩. = 76)



(Reprendre, p. 16, le texte où on l'a quitté.)

EXERCICE SUR LE GRUPETTO.

N° 52. (♩. = 76)

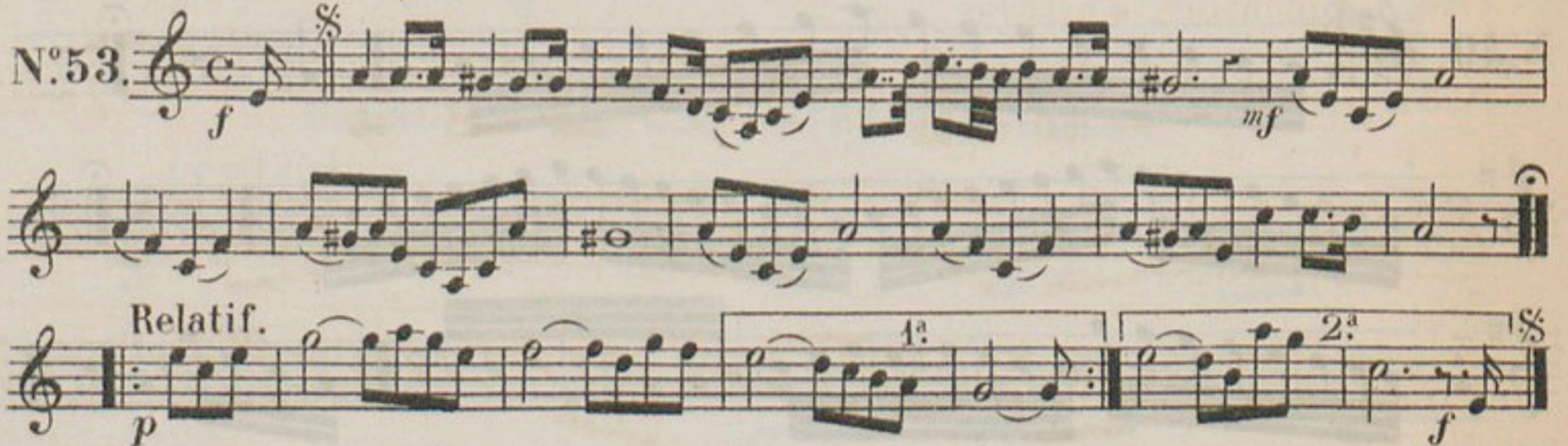


(Reprendre, p. 16, le texte où on l'a quitté.)

ETUDE EN LA MINEUR, AVEC SON RELATIF DO MAJEUR.

Andantino. (♩. = 92)

N° 53.



ÉTUDE EN MI MINEUR, AVEC SON RELATIF SOL MAJEUR.

Allegretto. (♩ = 104)

N° 54.

ÉTUDE EN FA MAJEUR.

Allegro. (♩ = 63) ou (♩ = 126)

N° 55.

ÉTUDE EN SI b MAJEUR.

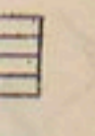
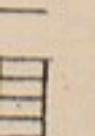
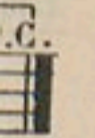
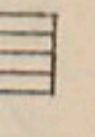
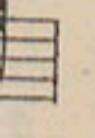
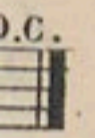
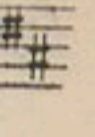
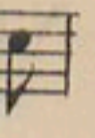
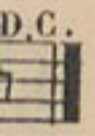
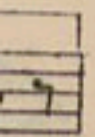
(♩ = 116)

N° 56.

ÉTUDE EN DO MINEUR.

Andantino. (♩ = 92)

N° 57.



Please Visit TrumpetStudio.com for our Books, Videos, MIDI Files, Mouthpieces, Articles, and Various Products to help you meet your Trumpet Playing Dreams!

ALUMINIUMS DE CUIVRE A 3 PISTONS

Le présent ouvrage est destiné à servir de guide et de manuel de référence pour les élèves et les professeurs de la trompette à 3 pistons.

Musical score for Trompette à 3 pistons, first system. It consists of three staves with musical notation and lyrics in French.

TROMPETTE A 3 PISTONS

Musical score for Trompette à 3 pistons, second system. It consists of three staves with musical notation and lyrics in French.

HARMONIE SIMPLE

Le complément de partition de cet ouvrage sera publié en un volume à part.

Musical score for Harmonie simple, first system. It consists of three staves with musical notation and lyrics in French.



Please Visit TrumpetStudio.com for our Books, Videos, MIDI Files, Mouthpieces, Articles, and Various Products to help you meet your Trumpet Playing Dreams!

11111
11111
11111
11111

OUVRAGES DU MEME AUTEUR :

MÉTHODE GÉNÉRALE D'ENSEMBLE

1^o Pour acquérir seul

EN MOINS DE TROIS MOIS

LA CONNAISSANCE DE TOUS LES PRINCIPES DE LA MUSIQUE, ET, EN MÊME TEMPS, APPRENDRE A JOUER D'UN INSTRUMENT A VENT QUELCONQUE SOIT EN CUIVRE, SOIT EN BOIS

2^o Pour former une Fanfare ou une Musique d'harmonie

EN VINGT-QUATRE LEÇONS DE DEUX HEURES CHACUNE

AVEC DES JEUNES GENS NE POSSÉDANT MÊME AUCUNE NOTION DE MUSIQUE

Prix net : 12 francs

Comme l'indique le titre ci-dessus, avec cette Méthode, la plus simple et la plus complète qui ait jamais existé, tout homme intelligent peut apprendre *seul*, en moins de 3 mois, à jouer d'un instrument quelconque. De plus, après les 15 ou 20 premiers jours d'étude, il peut devenir capable de créer une Fanfare ou une Musique d'harmonie avec des jeunes gens qui, sous sa direction, parviendront, en 24 leçons, à jouer tous les morceaux d'ensemble de force ordinaire, tels que : *Pas redoublés, Marches, Polkas, Valses, Quadrilles, Fantaisies*, etc.

LA LYRE VILLAGEOISE

NOUVELLES COMPOSITIONS D'UNE EXÉCUTION FACILE ET BRILLANTE

POUR

Fanfares ou Musiques d'harmonie

(AD LIBITUM)

LIVRAISONS PARUES :

1 ^o livraison. Le Bohémien , Pas redoublé.....	1	»	truments dans tous les tons des Psaumes du rit romain, et réunis en un cahier pour chaque instrument.	
2 ^o — Zélie , Valse.....	1	»	— Les 13 cahiers.....	9 50
3 ^o — Julia , Marche.....	1	»	Chaque cahier, séparément, pour un instrument quelconque.....	» 75
4 ^o — Gabrielle , Polka.....	1	»		
5 ^o — Magnificat , Chœur à 3 voix.....	»	75		
6 ^o — Salve Regina , Chœur à 4 voix.....	»	75		
7 ^o — Quatorze Antennes , Recueil de 14 petits morceaux arrangés pour 13 instruments			8 ^o livraison. Addio da Speranza , grande Fantaisie	3 »
			9 ^o — Un Soir d'Automne , Quadrille.....	2 »

Nota. — Les livraisons de la *Lyre Villageoise* peuvent faire suite aux exercices de cette Méthode.