

MÉTHODE

DE

PETIT SAXHORN

en mi b mol



PAR

A. Hussy et Sourdillon

C.M.

Prix: 9^f

Paris, chez E. Troupenas & C^{ie} Rue N^{ve} Vivienne, 40.

1847

Vm⁸. 0. 71

Handwritten signature or stamp, possibly reading "Le Conservatoire"

MANIÈRE DE TRAVAILLER.

L'élève doit travailler avec le plus grand soin:

1^o Les gammes, qu'il ne cessera jamais de faire, même lorsqu'il sera parvenu à bien posséder son instrument; c'est la base de toutes les études, et elles seules lui donneront de l'égalité et du doigté. Il ne doit pas se tenir à la gamme d'**UT** mais au contraire, travailler souvent celles qui sont dans des tons avec plusieurs bémols ou plusieurs dièses. Sur les instrumens à cylindres, toutes les gammes sont, à peu de chose près, d'une égale difficulté; souvent même, telle gamme avec plusieurs bémols ou plusieurs dièses est plus facile que celle de **SI** \flat ou de **RÉ** majeur, dont on se sert pourtant à chaque instant, et le peu d'usage qu'on fait de l'étude des premières, est la seule raison qui les rend difficiles, quand on les rencontre à l'exécution. Nous ne pourrions trop recommander à l'élève, chaque fois qu'il prendra son instrument, de faire au moins deux ou trois gammes, dans différents tons, en ayant soin de les travailler toutes alternativement. En peu de tems il sera familiarisé avec le doigté de chacune et ne s'épouvantera pas plus d'une gamme en **FA** \sharp ou en **SOL** \flat que de celle d'**UT**.

A l'appui de nos recommandations nous lui dirons encore, qu'il doit s'attendre, maintenant que la musique de cuivre est en progrès, à rencontrer à chaque instant des modulations qui pourront l'embarrasser, s'il n'est pas sûr d'un doigté rapide, dans tous les tons. Rien n'est plus fréquent dans un morceau en **UT** que de rencontrer une gamme ou un accord de **MI** majeur, dominante de **LA** mineur; plus rarement, mais assez souvent encore, on pourra se trouver surpris par un passage vif en **MI** \flat ou en **LA** \flat & &.

L'étude d'une gamme sera toujours précédée de celle de l'accord de cette même gamme.

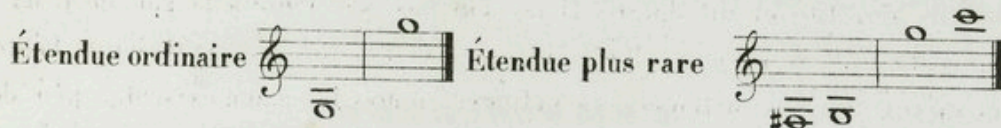
Il travaillera 2^o Les intervalles détachés et coulés, afin d'acquérir de la souplesse de lèvres, et les notes aiguës tenues longtems pour obtenir une grande puissance de lèvres et d'embouchure.

3^o Enfin les exercices, et les morceaux lents, pour arriver à un style large, en ne passant de l'un à l'autre que lorsqu'il sera sûr du précédent.

Nous engageons l'élève à avancer lentement, à chercher sans cesse de nouvelles difficultés, mais surtout, à bien se rendre compte de ce qu'il veut parvenir à faire; nous sommes certains qu'un travail bien raisonné le fera rapidement avancer, et le rendra bon-exécutant, et surtout artiste consciencieux.

ÉTENDUE DE L'INSTRUMENT.

L'étendue du Sax-horn aigu est de deux octaves, pour les artistes dont les lèvres sont d'une force ordinaire; quand à ceux qui possèdent une force au dessus de la moyenne ils peuvent encore gagner une tierce mineure ou même une quarte supérieure. Son échelle est chromatique, sans interruption, c'est-à-dire, que l'on obtient tous les tons et les demi-tons, de la note la plus grave à sa note la plus élevée.



Il faut comme nous l'avons dit, être doué d'une grande force de lèvres, pour faire entendre les cinq dernières notes (du **SOL #** à l'**UT** aigu) elles peuvent cependant s'obtenir et comme le but du Sax-horn aigu est d'élargir le diapason des instrumens de cuivre en montant, nous conseillons à l'élève, de consulter ses moyens avant de se livrer à l'étude de cet instrument. Si ses lèvres sont trop délicates pour arriver facilement aux sons aigus, il vaudrait mieux y renoncer, et prendre un Sax-horn en **SI b** contr'alto. L'admirable combinaison du même doigté, appliquée à tous les Sax-horns lui permettra de changer d'instrument tout en profitant des études qu'il aura déjà faites et de tirer promptement parti d'un instrument plus grave, puisqu'il n'aura que l'embouchure à modifier. Cependant qu'il ne se décourage pas trop vite, et qu'il n'oublie pas qu'un travail assidu et courageux donne de la force aux lèvres. Du reste les compositeurs écrivent rarement au dessus du **SOL** aigu, et si nous lui donnons les cinq notes au dessus c'est que 1^o il pourra les faire valoir dans un solo écrit spécialement pour lui et 2^o pour obtenir sûrement le **SOL**, qu'il rencontrera souvent, il faut qu'il fasse entendre quelquefois en travaillant, le **LA** et le **SI b**.

Enfin celui qui voudra acquérir une embouchure puissante dans l'aigu devra négliger les notes graves, du **SOL** à l'**UT** du dessous de la première ligne, et surtout se vouer tout à fait au Sax-horn aigu, et ne pas jouer des instrumens graves, tels que les contraltos ou les altos et ténors.

POSITION DE L'INSTRUMENT.

On tient le Sax-horn avec la main gauche, de manière à ce qu'il soit maintenu fermement; mais sans trop le serrer dans les doigts. La main droite se placera naturellement sur les cylindres, l'index sur le 1^{er}, le médius sur le deuxième, l'annulaire sur le 3^{me}, le pouce en dessous et le petit doigt seulement appuyé sur le pavillon. Les doigts seront placés horizontalement, et non en crochet; ce qui ôterait de la force et de l'agilité, et le bout

des doigts portera sur les boutons. En inclinant légèrement l'instrument à droite, la position sera plus gracieuse, et fera tomber les doigts perpendiculairement sur les cylindres, que l'on aura toujours bien soin d'enfoncer jusqu'au bout. Les doigts seuls agiront et non le poignet, qui doit toujours être immobile: c'est le seul moyen d'acquérir une grande légèreté de doigté.

Nous recommandons en commençant d'apporter le plus grand soin à tous ces petits détails qui, négligés, dès le principe laissent contracter des habitudes nuisibles, dont on a la plus grande peine à se corriger plus tard, quand on est assez heureux pour y parvenir.

L'EMBOUCHURE.

SA FORME — SA POSITION.

L'embouchure du Sax-horn aigu tient le milieu entre celle du piston et celle de la trompette; cependant elle se rapproche davantage de cette dernière. Nous conseillons à l'élève de choisir une embouchure de moyenne grandeur, afin de faciliter l'émission des sons aigus, qui, il ne faut pas l'oublier, sont le caractère distinctif de l'instrument. Le bassin ne devra pas être creusé profondément, et en ligne droite; cette forme donnerait des sons plus doux dans le médium, mais ceux de l'aigu seraient sourds, et difficiles à obtenir. Le bassin sera donc à peu près semblable à celui d'une embouchure de trompette; mais il sera un peu plus profond, et légèrement évidé dans sa partie inférieure. Enfin nous conseillons une embouchure très épaisse de métal; les sons seront plus forts et plus vibrants.

On placera l'embouchure sur le milieu de la bouche, en la faisant porter un tiers en plus sur la lèvre supérieure, que sur l'inférieure, nous recommandons d'éviter soigneusement le contraire, ainsi que de la placer sur les coins. Ces défauts que l'on est toujours tenté de contracter en commençant se corrigent facilement lorsqu'on y remédie de suite.

L'élève qui généralement fait des efforts inouis pour faire sortir les premiers sons, qu'il aura quelque tems après sans peine se persuade souvent qu'il a plus de facilité, dans une position défectueuse. C'est une erreur dans laquelle il doit éviter de tomber car s'il contractait une mauvaise habitude, il lui serait presque impossible de se corriger plus tard d'un vice qui nuirait à son avancement, lorsqu'il serait arrivé à une certaine force.

POUR OBTENIR LE SON.

Lorsque l'instrument sera placé sur les lèvres, on aura soin de ne pas le déranger, et on soufflera en prononçant la syllabe *tu*. On fera probablement sortir l'*ut* grave. Lorsqu'on aura attaqué plusieurs fois cette note bien franchement, on la soutiendra le plus longtems possible, sans la hausser ni la baisser. on serrera ensuite légèrement les lèvres de

manière à faire sortir le **sol** une quinte au dessus et l'on répètera le même exercice que pour l'**ut**. Enfin on recommencera cette leçon pour l'**ut** du médium, en pinçant plus fortement, mais en évitant d'appuyer trop sur les lèvres on ne doit chercher à monter et à descendre, que par le plus ou moins d'élargissement ou de rétrécissement des lèvres, et non par la pression seulement. Quand on sera sûr de ces trois notes on pourra commencer à travailler la gamme chromatique, et progressivement, on gagnera une note en haut, puis une en bas, jusqu'à l'étendue complète.

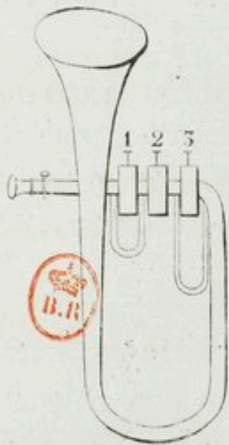
Nous recommandons à l'élève l'étude de toutes les gammes, et celle des intervalles. avec l'étude des gammes il acquerra rapidement du doigté, avec celui des intervalles, de la souplesse de lèvres: surtout qu'il ne cherche pas à monter et à descendre par la pression seulement; mais qu'il sente bien ses lèvres agir dans l'embouchure c'est-à-dire s'élargir ou se resserrer: c'est le seul moyen de leur faire acquérir de la flexibilité.

De plus, dès le commencement il devra s'appliquer à attaquer chaque note vigoureusement, par la syllabe *tu*, et à ne jamais poser le son. Sur le Sax-horn aigu, comme sur la trompette, la note doit toujours être attaquée, à quelques rares exceptions près.

Enfin l'élève devra cesser de travailler, lorsqu'il sentira que ses lèvres sont fatiguées, et ne pas chercher à faire plus qu'il ne peut. Il arrive un moment où les lèvres brisées par la pression involontaire, refusent les sons aigus, vouloir les faire sortir par force, c'est le moyen de se gâter l'embouchure et de ne rien faire de bon. Il vaut mieux cesser pendant quelques instants, et recommencer après s'être reposé.

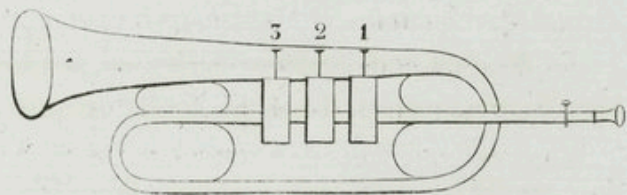
SAX-HORN AIGU.

Cavalerie.



SAX-HORN AIGU.

Infanterie et Orchestre.



ACCORD DU SAX-HORN SOPRANO.

Le Sax-horn aigu est en **MI** \flat . En ajoutant une allonge, entre l'embouchure et la branche correspondante, on obtient le ton de **RE**, qui est d'une grande ressource pour les morceaux écrits dans les tons diésés.

En **MI** \flat , si l'instrument est bien fait, toutes les notes seront justes avec les coulisses fermées; mais comme chaque personne est douée de lèvres d'une force différente, il est possible que tel haussera une note, que d'autres feraient trop basse avec le même instrument, et que le Sax-horn, quoique parfaitement proportionné, donne une justesse peu satisfaisante. Dans ce cas on fera raccourcir la coulisse dont le cylindre donne la note trop basse. Si elle est trop haute, on la tirera jusqu'à ce que la note correspondante soit juste; quand au moyen de la rallonge on voudra avoir le ton de **RE**, on tirera chacune des trois coulisses proportionnellement.

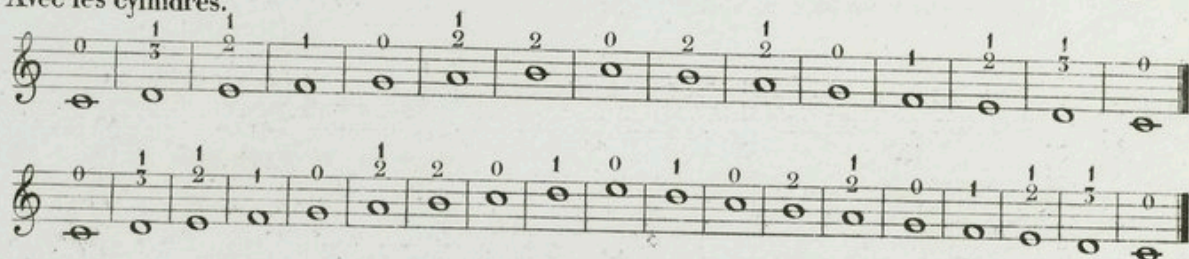
Nous ne pouvons à ce sujet donner une longueur certaine; c'est à l'oreille à décider si elles sont bien à leur point.

EXERCICES PRÉLIMINAIRES.

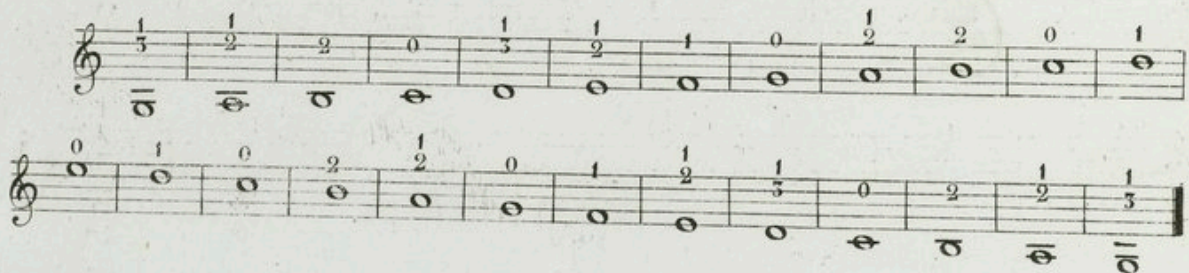
Sans les cylindres.

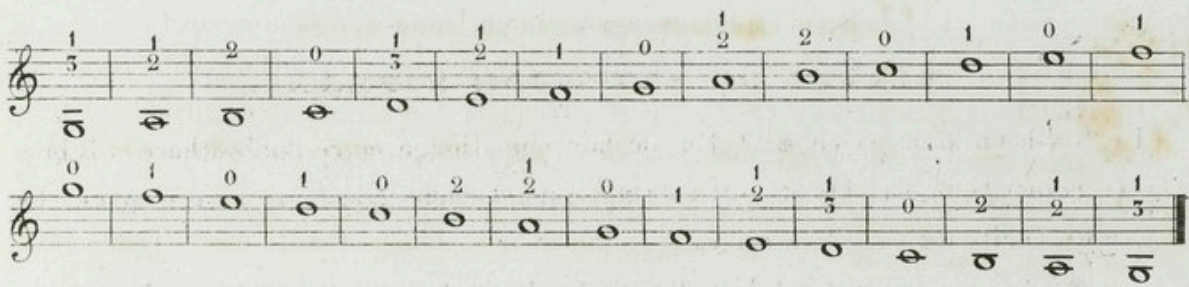


Avec les cylindres.



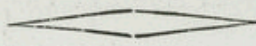
Le **MI** aigu tend toujours à être un peu bas; il faudra donc avoir soin de l'attaquer bien franchement et serrer les lèvres un peu plus que pour les autres notes.





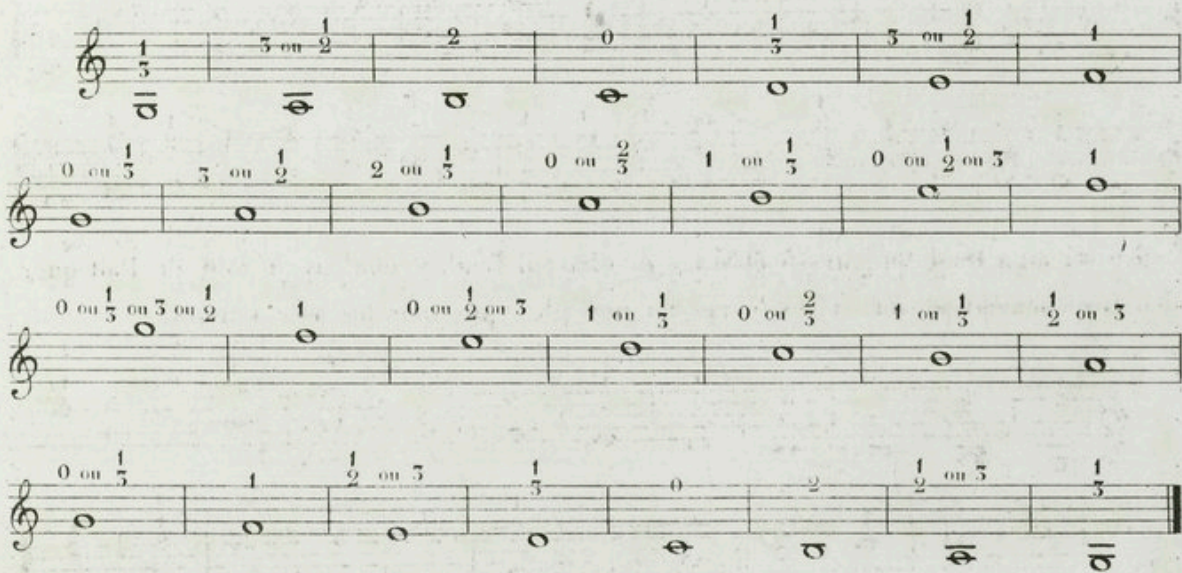
Toutes ces gammes doivent être faites lentement, et des deux manières suivantes :

1^o En attaquant fortement chaque note par la syllabe *tu* et en la soutenant le plus longtemps possible, sans faire varier le son et avec une égale intensité de souffle.

2^o En attaquant chaque note piano, en enflant le volume de son jusqu'à la moitié de sa durée progressivement, et en le diminuant jusqu'à la fin de la note que l'on termine piano. Cet exercice est indiqué par le signe  on devra exécuter la gamme, comme s'il était placé sous chaque note.

Outre le doigté que nous avons indiqué, plusieurs notes en ont encore d'autres. L'élève devra s'accoutumer dès le commencement, à les employer tous; car il verra par la suite combien un changement de doigté peut être utile, pour simplifier un passage difficile.

GAMME AVEC DIFFÉRENTS DOIGTÉS SUR UNE MÊME NOTE

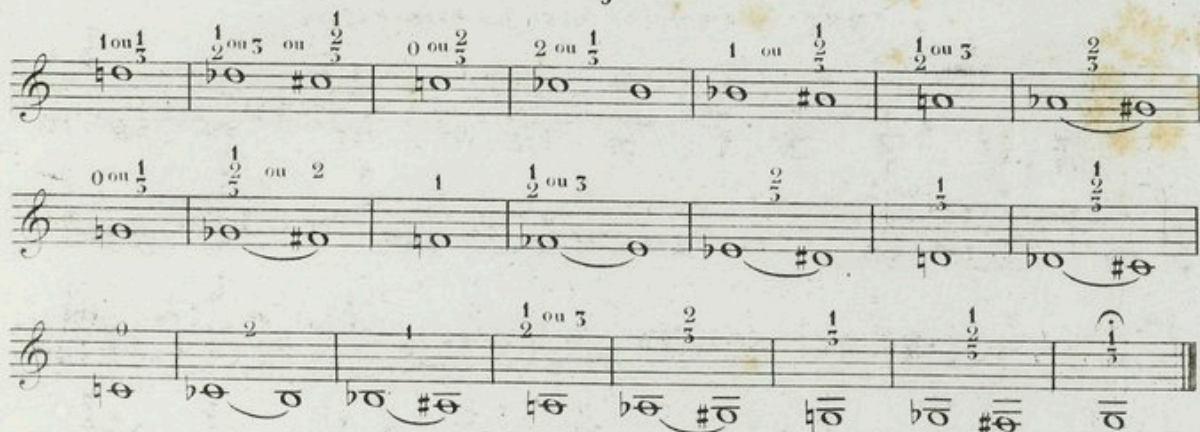


GAMME CHROMATIQUE AVEC UN SEUL DOIGTÉ.

This section contains seven staves of musical notation for a chromatic scale exercise. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are half notes, and the exercise is divided into two directions: ascending and descending. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 above the notes. The first staff shows the ascending scale from C4 to G4. The second staff shows the descending scale from G4 to C4. The third and fourth staves show the ascending and descending scales starting from D4. The fifth and sixth staves show the ascending and descending scales starting from E4. The seventh staff shows the ascending and descending scales starting from F4. The exercise concludes with a final whole note on C4.

GAMME CHROMATIQUE AVEC PLUSIEURS DOIGTES POUR UNE MÊME NOTE.

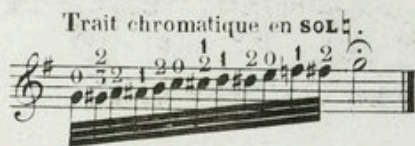
This section contains five staves of musical notation for a chromatic scale exercise. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are half notes, and the exercise is divided into two directions: ascending and descending. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 above the notes. The first staff shows the ascending scale from C4 to G4. The second staff shows the descending scale from G4 to C4. The third and fourth staves show the ascending and descending scales starting from D4. The fifth staff shows the ascending and descending scales starting from E4. The exercise concludes with a final whole note on C4.



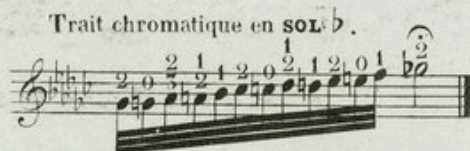
Nous recommandons à l'élève de travailler, avec le plus grand soin, la gamme chromatique, d'abord lentement, puis progressivement jusqu'à ce qu'il arrive à une grande vitesse, par la raison que dans quelque ton qu'il joue la gamme chromatique étant toujours la même (puisque l'on fait entendre toutes les notes de la gamme en montant ou descendant par demi-tons successifs) cette étude lui sera aussi utile en **UT** qu'en **MI** ou en **LA** \flat ou $\&$.

Les gammes chromatiques n'ont de différence que le point de départ et celui d'arrivée.

Les $\frac{1}{2}$ tons intermédiaires sont toujours les mêmes, sinon pour le nom des notes au moins pour le doigté.



même doigté depuis
le **SOL** \flat jusqu'au **FA** \sharp
et le **SOL** \flat aigus.



Nous n'avons pas besoin d'ajouter que l'élève choisira un doigté fixe pour la gamme chromatique, (le plus simple vaudra le mieux) et qu'il ne se servira des autres que dans les passages lents, afin d'obtenir plus de justesse, ou dans quelques passages vifs, dont nous parlerons plus loin, afin d'avoir plus de facilité.

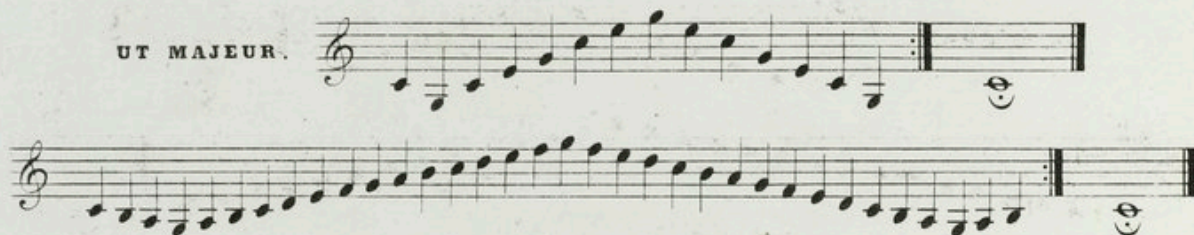
ACCORDS ET GAMMES DANS TOUS LES TONS MAJEURS ET MINEURS.

Il faudra faire plusieurs fois l'accord ou la gamme, avant de la terminer par la tonique, sur laquelle est placé le point d'orgue final. L'élève devra exécuter chaque exercice, d'abord lentement, puis en accélérant le mouvement avec progression, jusqu'à ce qu'il arrive à une grande vitesse.

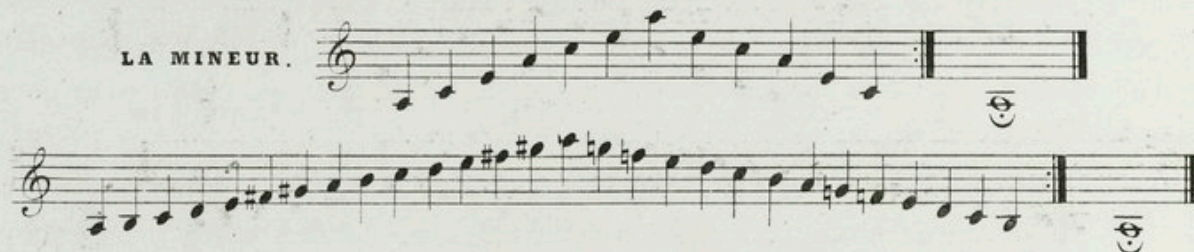
Chaque note devra être attaquée bien franchement, en prononçant la syllabe *tu*; et le coup de langue combiné avec le mouvement des doigts, de manière à ce qu'ils arrivent

simultanément, afin que la note sorte bien nette. On fera également toutes les gammes et les accords *liés* c'est-à-dire sans interruption du souffle, en détachant seulement la première et la dernière note. Dans les deux manières, l'élève travaillera pour obtenir une égalité parfaite de son et de valeurs, et nous lui recommandons de ne pas chercher d'abord une vélocité de doigté trop prompte, mais à apporter le plus grand soin à *faire bien*.

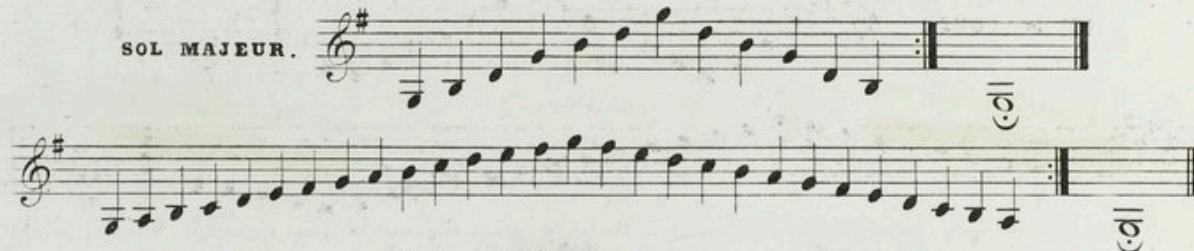
UT MAJEUR.



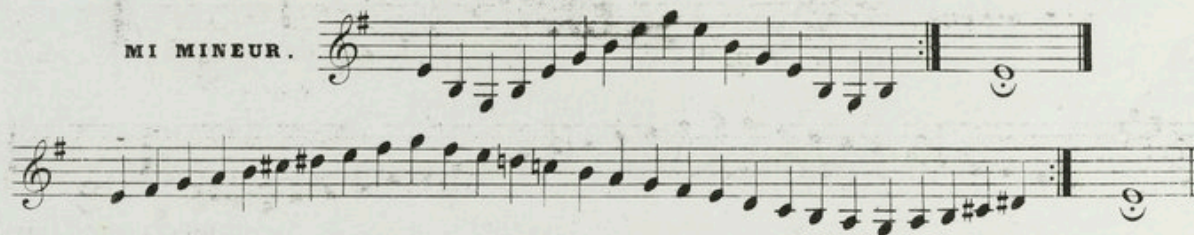
LA MINEUR.



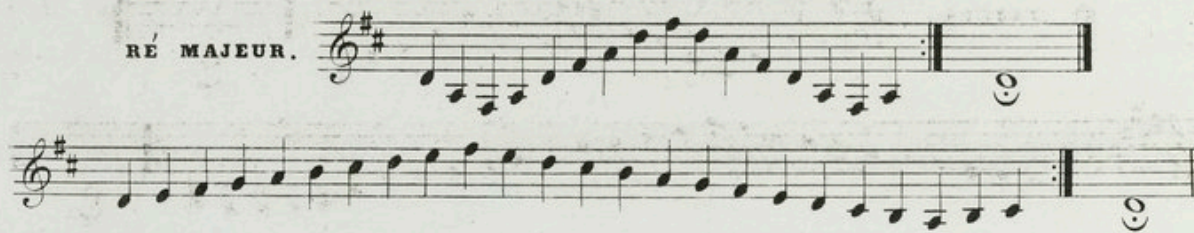
SOL MAJEUR.



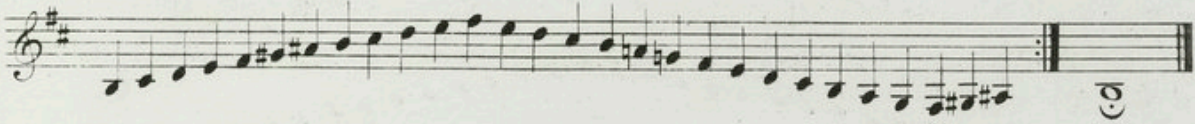
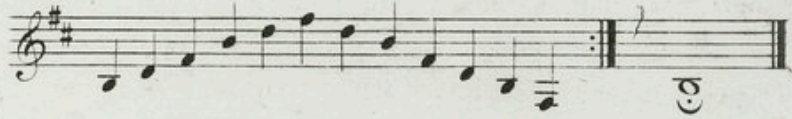
MI MINEUR.



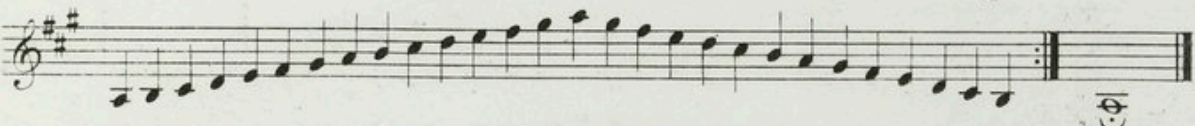
RÉ MAJEUR.



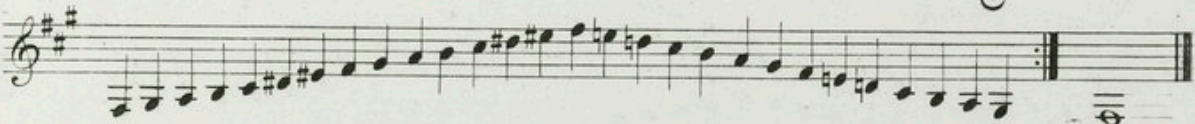
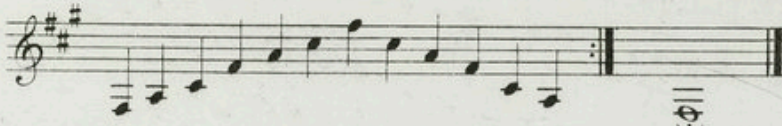
SI MINEUR.



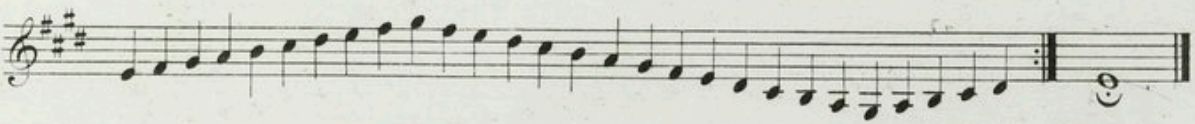
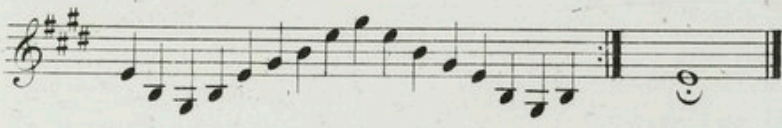
LA MAJEUR.



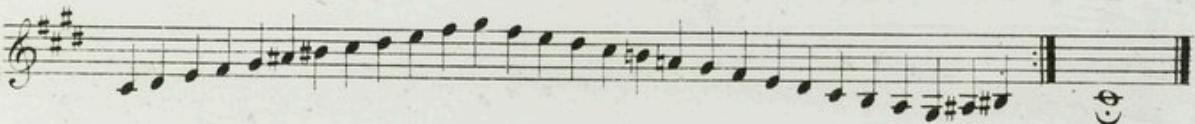
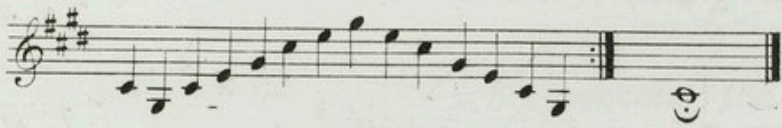
FA # MINEUR.



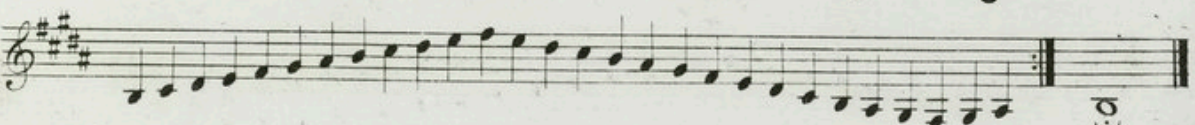
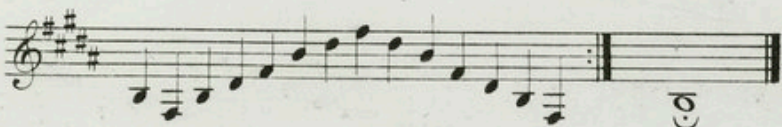
MI MAJEUR.



UT # MINEUR.



SI MAJEUR.



FA MINEUR.

Two staves of musical notation for the scale of Fa mineur. The first staff shows the ascending and descending scales. The second staff shows the ascending and descending scales with a different fingering or articulation.

MI MAJEUR.

Two staves of musical notation for the scale of Mi majeur. The first staff shows the ascending and descending scales. The second staff shows the ascending and descending scales with a different fingering or articulation.

UT MINEUR.

Two staves of musical notation for the scale of Ut mineur. The first staff shows the ascending and descending scales. The second staff shows the ascending and descending scales with a different fingering or articulation.

SI MAJEUR.

Two staves of musical notation for the scale of Si majeur. The first staff shows the ascending and descending scales. The second staff shows the ascending and descending scales with a different fingering or articulation.

SOL MINEUR.

Two staves of musical notation for the scale of Sol mineur. The first staff shows the ascending and descending scales. The second staff shows the ascending and descending scales with a different fingering or articulation.

FA MAJEUR.

Two staves of musical notation for the scale of Fa majeur. The first staff shows the ascending and descending scales. The second staff shows the ascending and descending scales with a different fingering or articulation.

RE MINEUR.

Two staves of musical notation for the scale of Re mineur. The first staff shows the ascending and descending scales. The second staff shows the ascending and descending scales with a different fingering or articulation.

DOIGTÉS À EMPLOYER POUR SIMPLIFIER QUELQUES ACCORDS MAJEURS

(le même doigté à toutes les notes.)

en UT. 0

en SI. 2

en SI^b. 2

en LA. 1 ou 5

en LA^b. 5

en SOL. 1/3

en SOL^b. 1

en FA[#]. 1/2

On remarquera que la première tierce manque à tous ces accords si on veut l'ajouter pour les avoir complets, on la fera avec le doigté indiqué précédemment, et l'on conservera le doigté uniforme pour les autres notes. On la fera entendre également, entre la tonique et la dominante de la fin de l'accord.

OBSERVATIONS SUR LES GAMMES, ET SUR LEUR JUSTESSE.

Pour obtenir la justesse sur le Sax-horn aigu, il faut d'abord avoir une embouchure qui ne donne pas le SOL aigu trop bas. Quand ce défaut existe, on peut être certain lorsqu'on a de bonnes lèvres, que l'embouchure est trop large; ou surtout trop profonde. On ne doit pas alors, hésiter à la changer contre une, qui donne de meilleurs résultats.

Lorsque les notes à vide seront justes, on aura égard pour le doigté et pour l'accord des coulisses au ton du morceau que l'on va exécuter: ainsi pour jouer en MI^b, (3 hémols à la clef) l'instrument ne doit pas être accordé comme pour jouer en UT &. Voici quelques modifications à apporter pour les tons les plus usités.

En FA. La gamme est généralement bonne, excepté le MI aigu qui est trop bas, parcequ'il devient note sensible du ton. Pour le rendre juste, on le prendra avec les deux premiers cylindres.

En SI^b. On prendra toujours le LA du médium avec les deux premiers cylindres, et l'on aura soin d'accorder la troisième coulisse de manière à ce que le RÉ et le MI^b ne soient pas trop hauts. Le MI^b grave se fera comme la LA.

En **MI** \flat . On tirera davantage la troisième coulisse afin que le **MI** \flat grave et le **LA** \flat du médium fassent un intervalle d'octave et de quinte juste, avec le **MI** \flat aigu. Si cette dernière note était trop basse, par rapport au **FA**, on la prendrait comme son octave, avec les deux derniers cylindres. Le **LA** \flat aigu sera fait avec le même doigté, et non avec le premier cylindre seul.

En **LA** \flat mêmes observations, et de plus, on écartera bien les lèvres pour le **RE** \flat grave, qui est toujours trop haut.

En **SOL**. On accordera la troisième coulisse de manière à avoir juste le **RE** grave, note très essentielle, puisque c'est la dominante du ton. On l'attaquera avec soin, de façon à aider sa justesse, au moyen de l'action des lèvres.

En **RE**. même observation. Le **RE** grave étant la tonique devra être juste avec l'octave aigu. L'**UT** \sharp se fera toujours avec les deux premiers cylindres, et l'on pincera, afin qu'il ne soit pas trop bas, surtout lorsqu'on le fera entendre avant le **RE** dont il est la sensible. Dans un morceau lent et de longue haleine, on pourra le prendre avec les 3 cylindres, pour le rendre plus haut.

En **LA**. On fera souvent le **MI** aigu avec le même doigté que l'**UT** \sharp et le **LA**, ce qui le rendra plus juste et donnera du reste, de la facilité pour l'accord de tonique brisé.

En **MI**. On pourra prendre le **MI** aigu avec le même doigté que l'octave grave (3^e cylindre) on devra faire le **RE** \sharp (note sensible) avec les 2 derniers cylindres. Le 2^e cylindre donnant **MI** \flat et non **RE** \sharp , serait trop bas, si l'on faisait entendre avec ce doigté, **RE** \sharp **MI** \flat , dans un mouvement lent.

En **UT**. L'**UT** \sharp aigu se prendra toujours avec les 2 premiers cylindres, et le **RE** \flat avec le 3^e seul. Le **RE** \sharp souvent avec les 2 derniers, et le **MI** \flat toujours avec le 2^e seul. Le **MI** \sharp avec les 2 premiers lorsqu'il est suivi du **FA**.

En résumé, partant de ce principe, que toute note diésée doit être plus rapprochée du $\frac{1}{2}$ ton supérieur que du $\frac{1}{2}$ ton inférieur parcequ'elle tend à y monter et que toute note bémolisée est plus rapprochée du $\frac{1}{2}$ ton inférieur, que du $\frac{1}{2}$ ton supérieur parcequ'elle tend à y descendre. On fera ses efforts, en employant les ressources des différents doigtés, pour rendre les $\frac{1}{2}$ tons diésés, plus haut, et les $\frac{1}{2}$ tons bémolisés plus bas, afin d'arriver à la plus grande justesse possible.

Nous conseillons à l'élève de comparer la différence qu'apporte aux sons, un changement de doigté, c'est le moyen de s'en rendre compte, et de s'écouter jouer, afin que son oreille le guide pour la justesse.

Quant aux gammes avec plus de quatre dièses ou quatre bémols, comme on s'en sert rarement, l'élève arrivé à une certaine force verra lui-même, s'il est possible de les modifier.

Souvent un Sax-horn aigu a des notes peu justes. Quand on ne peut changer son instrument contre un autre meilleur, on doit apporter le plus grand soin à corriger les notes défectueuses soit, en employant un autre doigté, soit en pinçant les notes trop basses, soit en élargissant les lèvres dans l'embouchure, pour celles qui sont trop hautes. Avec un travail opiniâtre et raisonné, nous ne doutons point que l'exécutant ne parvienne à une justesse très satisfaisante. Peu importe à celui qui écoute, que vous ayez un doigté particulier; l'essentiel, pour lui, c'est qu'il entende un morceau, exécuté avec goût, et surtout avec justesse.

L'ARTICULATION.

Il y a différentes manières d'articuler, c'est-à-dire de faire entendre une ou plusieurs notes

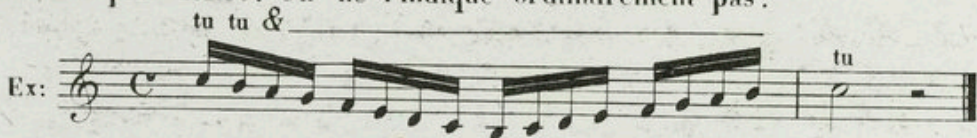
1^o *Le détaché.* Lorsque toutes les notes sont attaquées vigoureusement avec la syllabe *tu*.



Cette articulation s'exécute en frappant la note avec sécheresse, et en arrêtant le son presque aussitôt comme s'il y avait un silence après chaque note, et que le trait fut écrit ainsi:

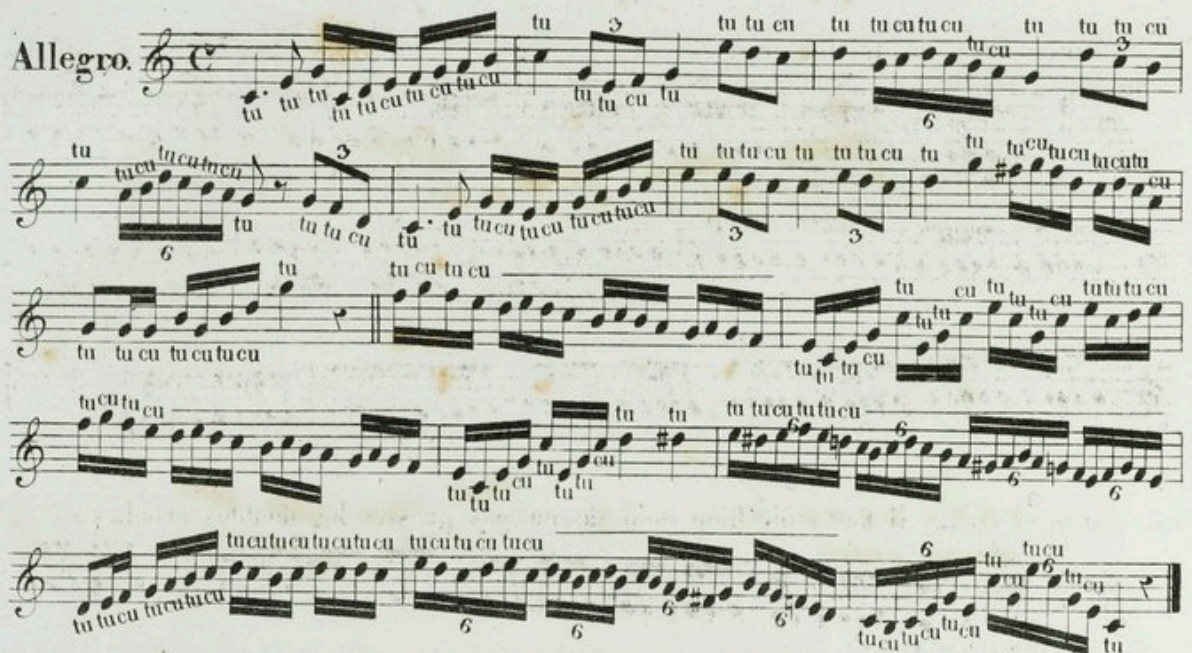


2^o *Le pointé* attaqué avec la syllabe *tu*, mais sans sécheresse, et moins durement. c'est l'articulation la plus usitée. On ne l'indique ordinairement pas.



3^o *Le coulé.* On ne donne un coup de langue que sur la première note, et le souffle doit être soutenu, sans interruption jusqu'à la dernière.



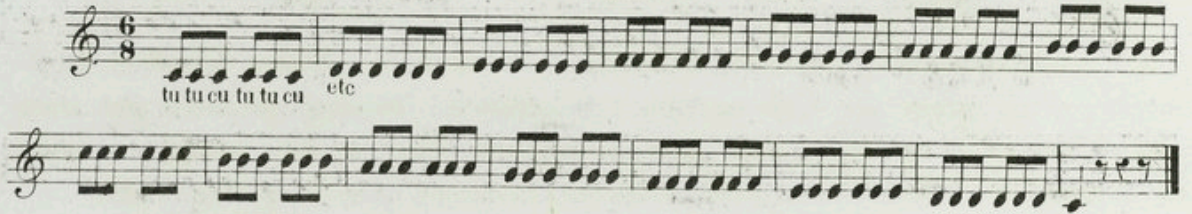
Allegro. 

L'élève qui voudra acquérir une grande habileté pour les coups de langue précédents, devra s'exercer afin de s'en rendre parfaitement le maître à les appliquer de toutes les manières soit à la même note, soit à des traits, et à des gammes rapides.

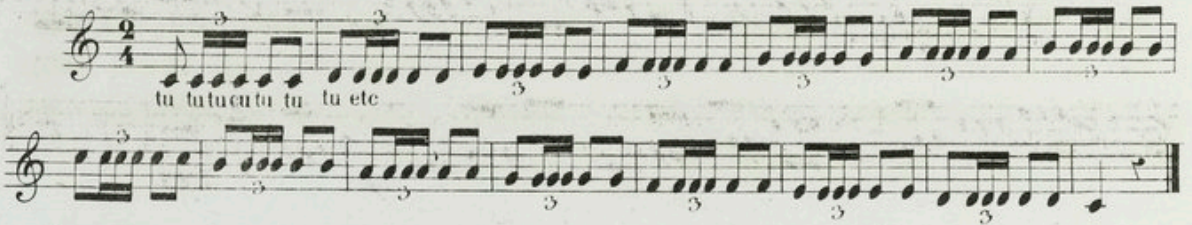
Il fera très bien de travailler toutes les gammes avec tous les différents coups de langue, et surtout d'y apporter le plus grand soin, pour arriver à une égalité parfaite afin qu'on ne puisse entendre une différence entre les notes attaquées par les syllabes *tu* et celles frappées par les syllabes *cu*.

Voici différents exercices que l'élève devra appliquer à toutes les gammes.

EXERCICES POUR LES COUPS DE LANGUE DE TROMPETTE.



Coup de langue de trompette (serrez bien le triolet)



Autre avec un triolet en 6/8

tu tu tu cu tu tu tu cu tu tu etc

This section consists of three staves of music in 6/8 time. The first staff features a vocal line with lyrics 'tu tu tu cu tu tu tu cu tu tu etc' and is marked with triplets (3) over groups of three notes. The second and third staves provide accompaniment with rhythmic patterns of eighth notes and triplets.

très obligé — Il faut avoir bien soin de ne pas presser les doubles croches.

tu tu cu tu tu cu tu etc

tu tu cu tu tu cu tu tu cu tu etc.

tu tu tu cu tu tu cu tu tu etc

This section consists of eight staves of music in 2/4 time. The first staff has lyrics 'tu tu cu tu tu cu tu etc'. The second staff continues the accompaniment. The third staff has lyrics 'tu tu cu tu tu cu tu tu cu tu etc.'. The fourth staff continues the accompaniment. The fifth staff has lyrics 'tu tu tu cu tu tu cu tu tu etc'. The sixth staff continues the accompaniment. The seventh staff has lyrics 'tu tu tu cu tu tu cu tu tu etc'. The eighth staff continues the accompaniment.

tu
tu tu cu tu tu cu tu tu cu tu etc

tu tu cu etc

tu tu cu tu tu cu etc

tu tu cu tu tu cu tu tu cu tu tu cu etc

tu tu cu tu tu cu etc

tu tu cu tu tu cu etc

tu tu cu tu tu cu etc

tu tu cu tu tu cu etc

tu tu cu tu tu cu etc

tu tu cu tu tu cu etc

A musical exercise for flute. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu etc". The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are flute parts, with the fourth staff ending with a double bar line and a fermata.

EXERCICES POUR LE COUP DE LANGUE DE FLÛTE.

A series of ten musical exercises for flute, each on a single staff. The first exercise includes the lyrics "tu cu tu cu tu cu tu cu tu etc". The exercises consist of various rhythmic patterns and melodic lines, all ending with a double bar line and a fermata.

tu tu etc

tu cu tu cu tu cu tu cu tu cu tu cu

Marquez bien la première note de chaque tems.

tu cu tu cu tu cu tu cu tu etc

tu cutucutucu tu cutucutucu tu etc

tu cu tu cu tu cu tu cu

tu cu tu cu tu etc

ÉTUDE DU DOUBLE COUP DE LANGUE À APPLIQUER À TOUTES LES GAMMES,

d'abord dans un mouvement modéré, puis, progressivement jusqu'à une grande vitesse. Il faut apporter le plus grand soin à ce que chaque note soit entendue bien distincte, et que toutes soient parfaitement égales en valeurs et en volume de son.

On fera aussi cette étude en détachant chaque note avec un coup de langue simple puis enfin en coulant toutes les notes exceptée la première de chaque mesure.

tu tu cu tu cu tu cu tu etc

tu etc

tu tu cu tu tu cu tu

tu tu tu cu tu tu tu cu tu

Passage à travailler dans toutes les gammes 1^o détaché 2^o coulé.

tu cu tu cu tu cu tu cu tu

tu cu tu cu tu cu tu

Sur toutes les gammes 1^o détaché 2^o coulé.

ÉTUDE D'ACCORDS BRISÉS,
ENCHAINÉS CHROMATIQUEMENT PAR ENHARMONIE.

Arpèges. $\frac{9}{8}$

tu tu cu tu tu cu tu tu cu tu etc

tu cu tu cu tu cu tu cu etc

The musical score consists of a vocal line and ten piano accompaniment staves. The vocal line begins with the lyrics 'tu tu cu tu tu cu tu tu cu tu etc'. The piano accompaniment features various arpeggiated patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature changes throughout the piece, and the time signature is 9/8.

A series of ten staves of musical notation. The notation is complex, featuring various clefs (treble and bass) and key signatures (including major, minor, and augmented). The music consists of dense, rhythmic patterns, likely for a keyboard instrument. The staves are arranged in a single column, with each staff containing a single line of music.

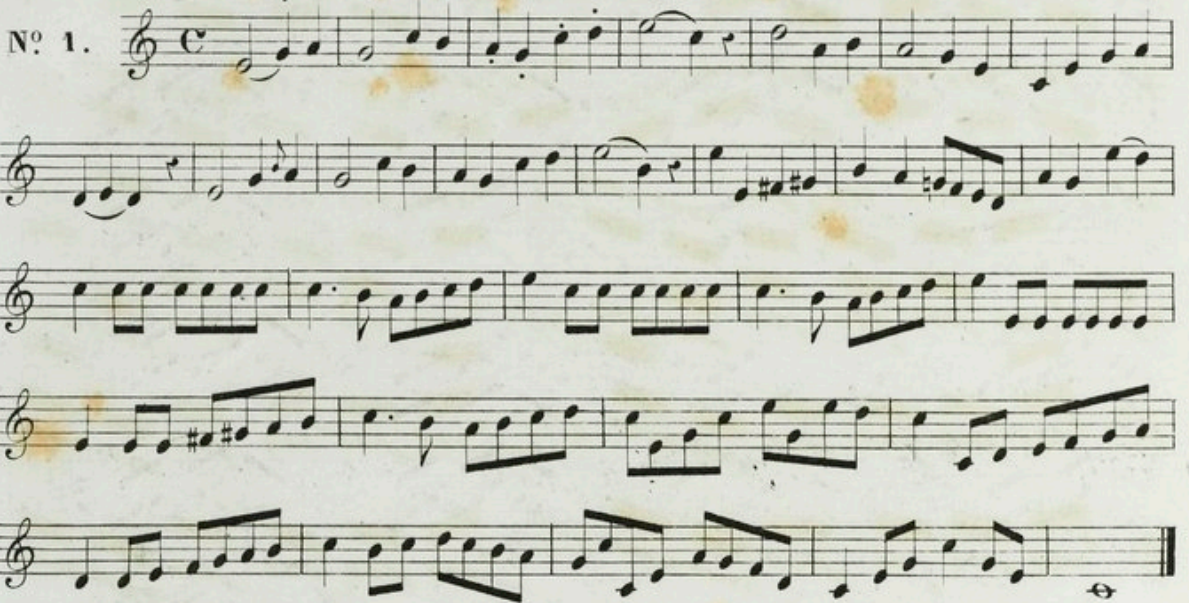
Piqué et lié.



Three staves of musical notation for the section titled "Piqué et lié." The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by slurs and ties, indicating a "lié" (connected) style. The notation is more melodic and less rhythmic than the preceding section.

6 LEÇONS FACILES.

Audante.

N^o 1.  Musical score for exercise No. 1, starting with 'Andante'. It consists of six staves of music in C major, 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The melody is simple and melodic, with some slurs and a fermata over the final note. The accompaniment is a steady eighth-note pattern. The piece concludes with a double bar line and a common time signature.

Moderato.

N^o 2.  Musical score for exercise No. 2, starting with 'Moderato'. It consists of seven staves of music in C major, 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The melody is more rhythmic and includes some slurs and a fermata. The accompaniment is a steady eighth-note pattern. The piece concludes with a double bar line and a common time signature.

Andante.

Nº 3.

A handwritten musical score for a piece titled "Nº 3" in 5/8 time, marked "Andante". The score is written on ten staves of five-line music paper. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 5/8. The music consists of a single melodic line. The notation includes various note values such as eighth, quarter, and half notes, as well as rests. There are several slurs and ties used throughout the piece. The paper shows signs of age, including some foxing and staining.

All^o moderato.

N^o 4.

Andantino.

N^o 5.

Handwritten musical score for a piece, consisting of seven staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Nº 6.

Handwritten musical score for a piece labeled "Nº 6". The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Inusité

Inusité

Trille par l'action
seule des lèvres
très difficile.

MORDANT.

Le mordant est une espèce de trille très bref et attaqué sans préparation; Il s'indique par le signe ~ placé au dessus ou au dessous de la note.

EXEMPLE. Exécution.

Quelquefois le mordant se fait entendre par un seul battement On l'indique ainsi ~

EXEMPLE Exécution.

Lorsque le mouvement du morceau permet de le faire plus long on lui donne quatre et même cinq battements.

EXEMPLE. Exécution.

Lento.

TRILLE PRÉCIPITÉ.

Ce trille s'exécute en attaquant sans préparation la note écrite. Sa différence avec le mordant consiste dans sa terminaison qui est la même que celle du trille ordinaire, tandis que le mordant n'a ni préparation, ni résolution.

EXEMPLE. *tr tr tr* **Exécution.**

GRUPETTO.

On désigne ainsi un petit groupe de notes qui se place avant ou après la note réelle.

Le grupetto placé avant la note réelle se fait soit en montant, soit en descendant en faisant entendre les trois notes d'une tierce mineure, ou d'une tierce diminuée.

EXEMPLE *En montant* *En descendant.*

Le grupetto après la note se fait en attaquant d'abord la note écrite, puis en faisant entendre un petit groupe de trois ou quatre notes, de manière à ce que la dernière note du grupetto soit la même que celle qui l'a commencée. Il s'indique par le signe ~

EXEMPLE *~* **Exécution**

Lorsqu'au dessus ou au dessous du signe ~ on voit un accident, on doit appliquer cet accident soit à la note supérieure, soit à la note inférieure du grupetto. Lorsqu'il y en a un dessus et un dessous les deux notes inférieure et supérieure en subissent les modifications.

EXEMPLE. **Exécution.** **EXEMPLE.** **Exécution.**

EXEMPLE *~* **Exécution.**

Grupettos dans l'intervalle de tierce mineure avec les doigtés particuliers.

This section contains six staves of musical notation. Each staff features a series of sixteenth-note patterns, primarily consisting of eighth-note pairs. The patterns are organized into six-measure phrases, with repeat signs at the end of each phrase. The first staff includes specific fingering numbers (1-3) under the notes. The subsequent staves show variations of these patterns across different keys and voicings, with some notes marked with 'x' to indicate specific fingerings or techniques.

Grupettos dans l'intervalle de tierce diminuée.

This section contains six staves of musical notation, similar in structure to the first section. It features sixteenth-note patterns in a diminished third interval. The notation includes repeat signs and the phrase "même doigté." (same fingering) written below the notes in several places, indicating that the fingering for these patterns remains consistent across different keys and voicings. The patterns are presented in various keys and voicings across the six staves.

On verra par ces deux tableaux, que pour avoir plus de facilité, il faut autant que possible conserver les doigtés communs à plusieurs notes, et qu'il faut éviter, surtout dans les passages vifs, de prendre avec les deux cylindres, les notes qui peuvent se faire avec un seul, par la raison que l'on n'est jamais bien sûr de les baisser simultanément, et parceque le son est moins brisé et plus instantané en passant seulement par les coudes de la 5.^{me} coulisse que s'il était obligé de parcourir ceux de la 1.^{re} et de la 2.^e dont le nombre est double.

NUANCES.

Il y a cinq nuances principales qui sont:

<i>très fort</i> marqué	ff
<i>fort</i>	f
<i>demi fort ou mezzo forté</i> <i>mf</i>	
<i>piano</i>	p
<i>pianissimo</i>	pp

Outre lesquelles on en distingue encore d'autres, nommées *inflexions*, et qui s'indiquent par les signes \leftarrow et \rightarrow

Le premier montre que le son doit augmenter, et le deuxième qu'il doit diminuer progressivement. Ces deux inflexions, placées sous une ou quelques notes, subissent l'influence de la nuance principale. Ainsi il serait à contre-goût, d'attaquer très fort la note placée sur le signe \rightarrow quand la phrase est indiquée **pp**; de même que dans un **ff** on ne produirait pas l'effet demandé si l'on attaquait ou si l'on enflait mollement les notes designées par les signes \rightarrow \leftarrow

On ne doit pas oublier que la nuance indiquée au commencement de la phrase musicale est la nuance principale, et que les inflexions ne sont destinées qu'à faire valoir, une ou plusieurs notes passagères. Faire le contraire, serait donc une faute qui trahirait un homme de peu de goût, et surtout un musicien peu consciencieux. Aussi devra-t-on s'en garder soigneusement, et avoir toujours en vue le caractère de la phrase musicale.

Lorsque les signes \leftarrow et \rightarrow sont prolongés sous plusieurs mesures, ils deviennent un crescendo et un decrescendo. Le crescendo commence **pp** pianissimo doit aboutir au fortissimo **ff** en conséquence, l'exécutant doit ménager ses moyens, et augmenter progressivement le son, afin que toujours en croissant, il arrive à sa plus grande intensité, juste à l'endroit marqué **ff**.

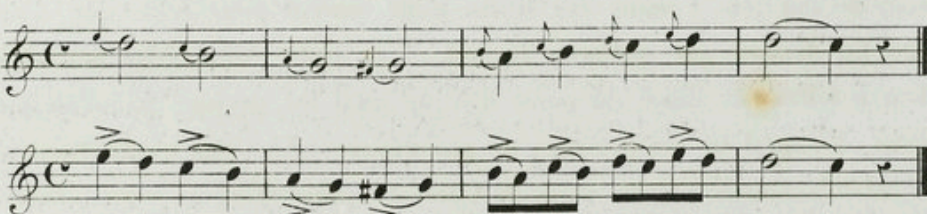
Si l'on donne trop de force au son dans le cours du crescendo, et que la fin soit plus faible que le milieu par suite de la fatigue, le crescendo est mal fait, et l'effet est manqué.

Il faut donc ménager ses moyens, et consulter ses forces, pour bien exécuter la phrase ainsi marquée, et qui est toujours d'un très bel effet. Pour le decrescendo, c'est la même chose au rebours. On doit bien prendre garde de laisser le son décroître trop tôt, et après avoir attaqué vigoureusement la phrase au commencement du signe — on arrivera progressivement, et sans secousse de diminution du volume de son, jusqu'au pianissimo.

On trouve quelquefois les deux signes joints l'un à l'autre — Dans ce cas le tems très fort est placé juste au milieu, et l'élève exécutera un crescendo un *ff* et un decrescendo, comme nous venons de l'indiquer.


APPOGGIATURE LONGUE.

Cette appoggiature très employée dans la musique ancienne, était placée à un ton, ou à un demi-ton au dessus de la note réelle, et à un demi-ton au dessous. Elle prenait la moitié de la note qui la suivait, et se déterminait par une inflexion, qui la faisait valoir.

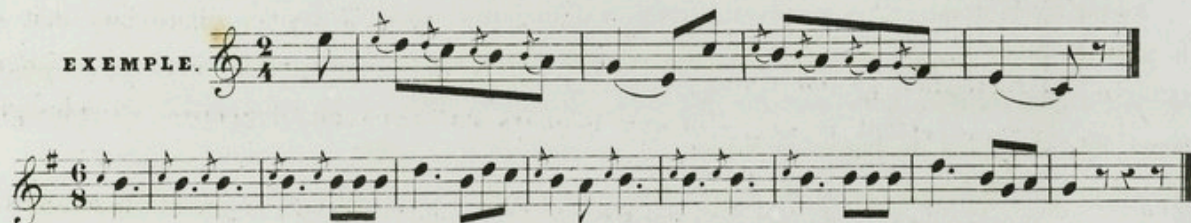
EXEMPLE. 

Comme dans la musique moderne, on écrit le passage ainsi qu'il doit être exécuté, nous nous bornons à indiquer cet ornement.

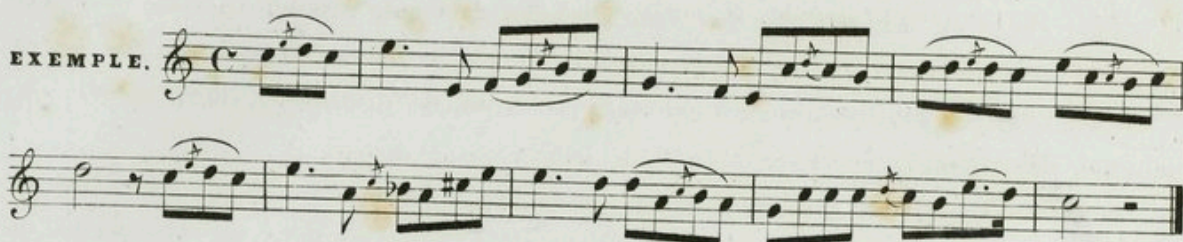
APPOGGIATURE BRÈVE OU PETITE NOTE.

L'appoggiature brève doit être faite vivement et légèrement. Elle est ou attaquée, ou liée à la note précédente: on l'écrit ainsi: 

Dans les mouvements vifs et bien marqués, elle doit être attaquée, ainsi que lorsqu'elle est posée sur le même degré que la note précédente.

EXEMPLE. 

Dans les mouvemens modérés et lorsqu'elle se trouve entre deux notes sur le même degré elle doit être coulée.



Lorsque la petite note brève est écrite à un demi-ton au dessous, on doit toujours la piquer.

POINT D'ORGUE.

Le point d'orgue est un arrêt qui se fait sur la quinte, ou sur la septième dominante du ton. Après avoir soutenu cette note pendant quelques instants, l'exécutant fait entendre un trait, presque toujours sans accompagnement, dans lequel il peut faire briller la richesse de son jeu. Comme ces traits n'ont souvent pour règle que sa volonté, nous ne pouvons lui donner que quelques conseils à ce sujet. Nous nous bornerons à lui dire, que l'on a tellement abusé du point d'orgue qu'il est presque passé de mode, et nous l'engagerons, lorsqu'il en composera à ne pas s'égarer dans des modulations extravagantes dont il ne saurait comment sortir; mais de faire son point d'orgue court, simple et de manière à ce que l'auditeur comprenne bien son intention.



RESPIRATION.

Savoir bien respirer, et respirer à tems, est une des études à laquelle on doit apporter le plus de soin. A quoi servirait en effet d'avoir d'excellentes lèvres si l'on ne savait pas ménager son souffle, pour soutenir les sons. Beaucoup d'élèves se plaignent de ne pouvoir jouer des morceaux de longue haleine: ils ne doivent pas oublier, que tout s'acquiert par le travail et que l'habitude prise de bonne heure de respirer vigoureusement, avant chaque phrase, donne un plus grand volume d'air dans les poumons.

L'élève devra donc s'exercer dès le principe, à soutenir de longues phrases musicales, sans interrompre son chant pour reprendre haleine, et à respirer à propos, afin de ne pas couper la phrase d'une manière désagréable.

Bien phraser est difficile, et se rapporte au style. On ne peut donner dans une méthode que des conseils généraux, et c'est au professeur à faire les observations convenables, à mesure que l'élève exécute. Nous dirons seulement que :

Avant de phraser avec goût et méthode, il faut phraser correctement, et que l'on peut atteindre ce but en travaillant de la manière suivante.

On devra : Respirer avant de commencer une phrase musicale, surtout si elle est d'une certaine longueur, et ne jamais négliger de prendre une autre respiration, toutes les fois qu'on le pourra, sans que la phrase en souffre.

Eviter de respirer trop souvent, afin de ne pas avoir un style coupé et sans ampleur.

Si l'on est fatigué, savoir profiter du moindre repos de la phrase musicale, pour reprendre haleine; mais ne le faire que lorsque l'oreille est satisfaite, et indique que le sens est complet.

Ne jamais prendre respiration, ni avant le premier tems, ni au détriment de la mesure qui doit toujours être égale, excepté dans les passages indiqués, *ritardando* et dans les points d'orgue.

Enfin, faire exactement les valeurs des notes, ainsi que l'articulation et les inflexions marquées, et éviter d'être ou trop sec et dur, ou ampoulé et maniéré.

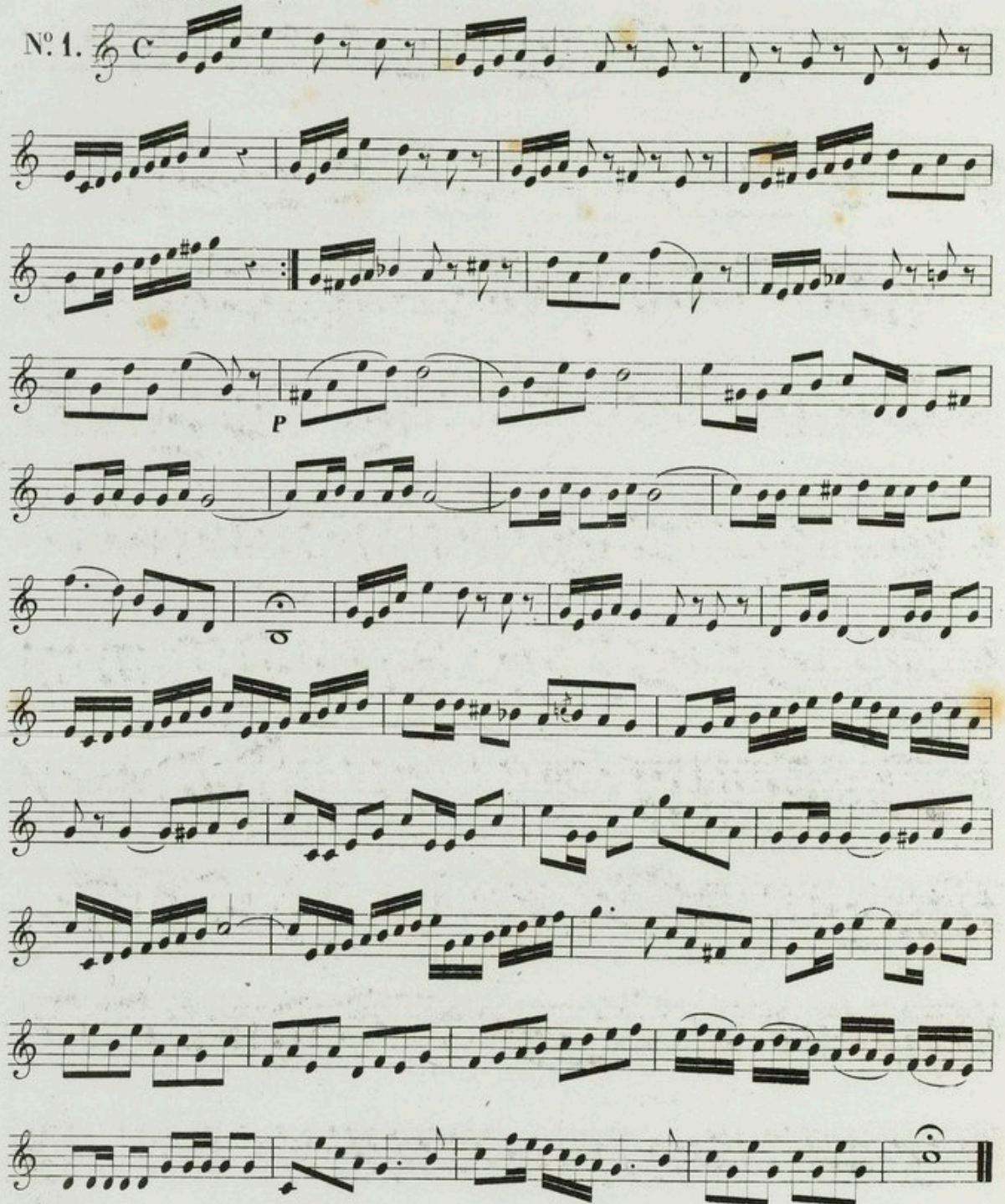
Souvent un élève veut donner de la grâce ou de la passion à son jeu, et se livrant tout à fait à lui même, il ne tient plus compte de la valeur des notes. C'est le pire espèce de style; car s'il contracte cette habitude, non seulement il lui sera impossible d'exécuter un morceau d'ensemble; mais encore, son jeu deviendra affecté, et il dénaturera les intentions de l'auteur, qui souvent a calculé la valeur d'un quart de soupir, pour rendre sa pensée d'une manière précise.

Enfin celui qui croit mieux chanter en négligeant les valeurs des notes, ou celles des silences, est dans l'erreur; car il fera plus de plaisir en jouant un morceau tel qu'il est écrit, et de plus il acquerra un style sévère, correct et deviendra bon musicien.



LEÇONS PROGRESSIVES.

Moderato.

N^o 1. 

Allegretto.

No. 2.

Handwritten musical score for No. 2, Allegretto, page 41. The score consists of ten staves of music in G major, 6/8 time. The notation includes various dynamics such as piano (*p*), forte (*f*), and diminuendo (*dimin:*). The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff is marked with *p* and features a series of eighth notes. The second staff continues with eighth notes and includes a *f* dynamic. The third staff has a *p* dynamic and includes a *f* dynamic. The fourth staff has a *p* dynamic. The fifth staff has a *f* dynamic. The sixth staff has a *f* dynamic and includes a *dimin:* marking. The seventh staff has a *p* dynamic. The eighth staff has a *f* dynamic. The ninth staff has a *f* dynamic. The tenth staff concludes the piece with a double bar line.

Andante.

Nº 3.

The musical score consists of 11 staves of handwritten notation. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a piano (*p*) dynamic marking. The music is written in a single melodic line. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. There are several accents (>) placed over notes throughout the piece. The key signature is one flat (B-flat). The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

Allegro.

Nº 4.

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a series of eighth notes, followed by sixteenth notes and rests. The first staff includes a dynamic marking of *f*. The second staff has a *p* marking. The third staff features a *cresc* marking. The fourth staff has a *f* marking. The fifth staff has a *p* marking. The sixth staff has a *cresc* marking. The seventh staff has a *f* marking. The eighth staff has a *p* marking. The ninth staff has a *cresc* marking. The tenth staff has a *f* marking. The eleventh staff has a *p* marking. The twelfth staff has a *cresc* marking. The piece concludes with a fermata on the final note.

Andantino.

Nº 5. *p*

Allº moderato.

Nº 6.

A handwritten musical score consisting of 15 staves. The notation is in a single system, likely for a single melodic line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several measures with rests, and the piece concludes with a double bar line. The paper shows signs of age, with some foxing and staining.



TABLE DES MATIÈRES.

	Page
Avant-propos	1.
Manière de travailler	2.
Etendue de l'instrument	3.
Position de l'instrument	3.
L'embouchure	4.
Pour obtenir le son	4.
Accord du Saxhorn Soprano	6.
Exercices préliminaires	6.
Gamme avec différents doigtés	7.
Gamme chromatique avec un seul doigté	8.
Gamme chromatique avec plusieurs doigtés	8.
Accords et gammes dans tous les tons majeurs et mineurs	9.
Doigtés pour simplifier quelques accords majeurs	14.
Observations sur les gammes et sur leur justesse	14.
L'articulation	16.
Exercices pour le coup de langue de Trompette	18.
Exercices pour le coup de langue de Flûte	21.
Etude du double coup de langue	25.
Etude d'accords brisés	24.
Etude d'octaves	25.
Arpèges	26.
Six leçons faciles	28.
Tableau des trilles avec différents doigtés	32.
Mordant	35.
Trille précipité	34.
Grupetto	34.
Nuances	36.
Appoggiature	37.
Point d'Orgue	38.
Respiration	38.
Six leçons progressives	40.

FIN.