DEDIÉE

A

SA MAJESTÉ LÉOPOLD II, ROI DES BELGES

GRANDE MÉTHODE COMPLÈTE

DE

SAXOPHONES

PAR

L. MAYEUR

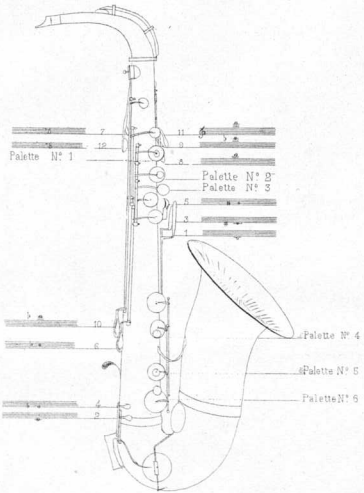
Sous-Chef de Musique au régiment de la Gendarmerie de la Garde Impériale.

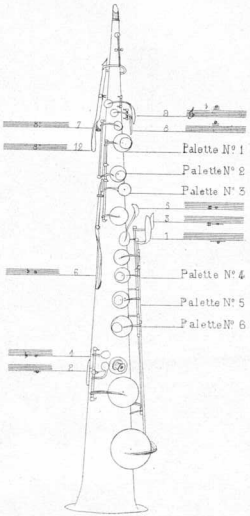
PRIX NET : 20 FRANCS

FRANCE ET ÉTRANGER

PARIS, LÉON ESCUDIER, ÉDITEUR

21, RUE DE CHOISEUL, 21


Palette N° 1
Palette N° 2
Palette N° 3
Palette N° 4
Palette N° 5
Palette N° 6


Palette N° 1
Palette N° 2
Palette N° 3
Palette N° 4
Palette N° 5
Palette N° 6

GRANDE MÉTHODE COMPLÈTE

DE

SAXOPHONES

RECOMMANDATIONS

Lorsqu'on fait choix d'un Saxophone, il faut être capable d'en apprécier la justesse, ou bien il faut s'en rapporter à un connaisseur.

Il faut s'assurer que les clefs sont bien posées à la main, que les ressorts présentent une résistance suffisante, modérée et surtout égale ; qu'elles s'ouvrent et se ferment sans qu'on entende aucun bruit, si près que l'on soit de l'exécutant.

Le bec est la partie du Saxophone que l'on place dans la bouche. Le bec est fait en ébène : il contribue essentiellement à la qualité du son.

La table du bec est la partie plane sur laquelle on pose l'anche. Il faut que la table soit parfaitement ajustée, qu'elle soit droite et qu'elle donne à l'anche une ouverture suffisante pour la vibration, mais sans nuire à l'exécution, car trop d'ouverture exigerait trop d'efforts et nuirait à la qualité du son.

Une anche, étant posée sur le bec, doit s'ouvrir un peu plus d'une ligne à l'entrée, et aller jusqu'à la ligature; les côtés de l'anche doivent s'élever à distance égale de la table.

La table, quoique bien ajustée d'abord, est susceptible de varier dans son niveau, soit par la nature du bois, soit par l'effet d'un changement dans la température. Lorsque ce changement s'opère, le son devient défectueux, et dans l'ignorance de cette cause, l'on s'en prend à l'anche ou quelquefois à l'instrument. Il est bon d'être pourvu d'un petit niveau en cuivre pour juger si la table du bec a besoin d'être rajustée.

Lorsque l'on possède un bon bec, il est important de n'en point changer; l'habitude que l'on contracte de jouer avec le même bec assure l'embouchure, et permet d'attaquer et de conduire le son à volonté et avec confiance.

Il est avantageux que l'extrémité de la table du bec présente un plan incliné près de l'embouchure; par ce moyen l'autre reste toujours un peu ouverte, quelle que soit la pression qu'on lui imprime, ce qui fait éviter les sons nasards.

Lorsqu'une anche est bien faite, elle produit le son avec peu de souffle; elle fait les *pianissimo* et les *forte* dans le grave et dans l'aigu. Elle doit être essayée principalement sur le *sol* (deuxième ligne), sur le *ré* (deuxième degré), sur le *la* (au-dessus des lignes) et le *si b* (au-dessus des lignes). Si le son de ces notes est nasard, c'est que l'anche est faible; on prend du papier de verre, que l'on passe légèrement sur le bout de l'anche en l'arrondissant.

Si le *ré* et le *sol* font sortir l'octave, c'est que l'anche est trop forte; elle fatigue l'embouchure, rend l'articulation difficile et fait obstacle à la flexibilité des sons; en ce cas on frotte avec ce même papier de verre sur le dos de l'anche, afin de l'amincir de manière qu'en regardant l'anche par transparence, il est facile de voir si son épaisseur se diminue bien graduellement.

Il y a deux degrés de force dans les anches. 1° La musique militaire ou d'harmonie, qui s'exécute en plein air, laquelle exige que le son soit produit avec le plus de force possible : la dureté du son est moins appréciable dans ce cas, puisqu'elle s'harmonise dans l'air libre, en se trouvant accompagnée par des instruments puissants, tels que pistons, saxhorns-altos, saxhorns-basses, trompettes, trombones, etc. 2° Le second degré est relatif à l'exécution à l'intérieur ou dans un orchestre : le son, dans ce cas, doit avoir de la force, mais cette force doit être unie à la flexibilité et à la douceur. Une

attitude naturelle, aisée, tout en donnant de la grâce à l'exécutant, favorise singulièrement le développement de tous ses moyens. Il faut tenir la tête droite, la poitrine élevée, pour faciliter le jeu des poumons.

Le corps doit être tenu d'aplomb et immobile, ainsi que la tête. On ne lèvera pas les coudes, car cela n'aide en rien à l'expression du chant.

L'instrument est soutenu par la courroie; il faut éviter qu'elle soit trop longue, de manière que, quand l'exécutant se tient bien droit, le bec se présente de lui-même à la bouche.

Les deux poignets doivent-être un peu arrondis; les doigts un peu arqués.

L'élève, avant de mettre le bec à la bouche, rentrera la lèvre inférieure suffisamment pour qu'elle recouvre les dents; il posera l'anche jusqu'à trois lignes près de la ligature sur cette partie molle de la lèvre, dont l'angle ne doit pas être perpendiculairement sur les dents, mais doit rester aperçu en dehors de la bouche. Ensuite il posera les dents supérieures sur le bec en l'enveloppant de la lèvre. Beaucoup de clarinettistes jouant du saxophone portent la lèvre supérieure sur le bec: ce moyen est bon pour la clarinette et non pour le saxophone : d'abord on a moins de force et beaucoup moins de son, et puis de cette manière on se fatigue plus vite. Le bec étant ainsi tenu par les dents et la lèvre inférieure avec une légère pression, qui s'oppose seulement à la sortie de l'air par les coins de la bouche, doit avoir un mouvement libre : une pression trop forte rapprocherait l'anche de la table, et empêcherait la vibration nécessaire à la qualité du son, qui serait court et étouffé. Il faut une petite pression progressive pour les notes graves, et maintenir la même pression pour les notes aiguës que celle que l'on donne au *sol* (au-dessus des lignes). Ainsi remarquez que c'est tout l'opposé de la clarinette; de cette manière vous arrivez à avoir une grande égalité sur l'instrument en ménageant le grave et en augmentant l'aigu.

La respiration se compose, de l'inspiration, qui est l'introduction de l'air dans la poitrine, et de l'expiration, qui est l'expulsion de l'air qu'on y a introduit.

L'inspiration doit se faire vivement, par les coins de la bouche, en gonflant et en avançant la poitrine, sans déranger la position de l'anche sur la lèvre inférieure.

L'expiration se fait lentement afin de ménager et de conserver le plus longtemps possible l'air des poumons. Cette faculté de conserver l'air s'acquiert par l'exercice. Pendant l'expiration on fera attention à ne pas enfler les joues et à ne pas laisser échapper l'air par les coins de la bouche.

Sans un grand volume d'air, qu'on doit savoir comprimer et ménager longtemps, il n'existe point de force ni de timbre dans le son; de plus, il n'est guère possible de bien phraser. Le son d'un instrument résulte du timbre et du degré de force. Le timbre est cette qualité particulière du son qui distingue les instruments et les voix dans l'exécution d'une note à l'unisson ; le plus beau timbre est celui qui réunit la douceur à l'éclat.

Le son est le moyen qui nous met en rapport avec l'exécutant ; s'il est beau, il nous plaît d'abord et par lui-même, indépendamment du plus ou moins de talent dans la manière de le produire et de le modifier; il est pour l'oreille ce que la beauté est pour les yeux. On ne saurait donc trop s'attacher à obtenir une belle qualité de son. Pour y parvenir, indépendamment de ce que nous avons dit plus haut sur le choix de l'instrument, la nature du bec et de l'anche, on s'exercera sur la manière d'attaquer et de conduire le son d'après les préceptes suivants; et, en outre, on se formera l'oreille par l'habitude d'entendre avec étude les belles voix ou les instruments qui sont parvenus à les imiter.

De la manière d'attaquer le son.

Pour produire un son sur le saxophone, il faut l'attaquer par un coup de langue et soutenir l'émission de la colonne d'air pendant la durée que l'on veut donner au son; ce qui s'exécute de la manière suivante : L'aspiration ayant lieu, le bec se place aussitôt dans la bouche ainsi qu'il a été dit; le bout de la langue s'appuie contre l'ouverture de l'anche ; la bouche étant fermée et les lèvres serrées, on donne au vent le degré de compression nécessaire pour faire parler l'anche; ensuite on retire vivement la langue au moment où l'on pousse la colonne d'air, et le son est produit. En remettant la langue sur l'anche, le son cesse d'avoir lieu. Ce mouvement successif de la langue, en continuant l'émission du vent, produit les piqués. Mais le coup de langue ne doit être aperçu à l'extérieur ni par aucune contraction de la figure ni par des mouvements de tête ou de corps. C'est une règle sans exception, que le premier son d'une phrase ou tout autre son précédé d'un silence, soit que l'on commence *piano* ou *forte*, doit toujours être attaqué nettement.

Manière de conduire le son.

La conduite du son consiste : 1° à le soutenir avec force, 2° à l'émettre faiblement et à le ménager, 3° à l'enfler, le diminuer et le modifier sans altérer la justesse.

Le son soutenu doit être également fort pendant toute l'expiration du vent. Il faut donc avoir soin d'égaliser le commencement, le milieu et la fin. Lorsque les poumons sont chargés d'air, on est porté à produire une forte émission en commençant, et lorsqu'ils se vident, on laisse tomber le son ; il est donc nécessaire de bien ménager d'abord l'émission, de la soutenir au milieu et de la renforcer à la fin, mais sans nuances ni ondulations. Le coup de langue, pour produire le son, est fortement accentué dans le *forte*.

Des sons soutenus piano.

Dans le *piano* le son doit être attaqué avec beaucoup de douceur. Dans le *pianissimo* la pression de l'anche ne doit pas être augmentée. Il faut éviter de faire entendre le vent dans l'instrument, le son doit être pur et vibrer comme dans le lointain.

Des sons enflés (*Voir page* 20).

On prend le son *pianissimo*, ainsi qu'il a été dit ci-dessus, on augmente la force peu à peu, de manière que le *crescendo* soit insensible, et lorsque l'on est arrivé à l'extrême *forte*, on arrête le son sans l'éteindre.

Sons diminués.

On commencera très-fort avec un coup de langue accentué, et l'on diminuera insensiblement la force du son, en affaiblissant le vent jusqu'à ce que ce son devienne inappréciable à l'oreille, en exécutant ce qui a été dit pour le piano.

Les sons qui doivent être filés se marquent par le signe des sons enflés et celui des sons diminués. Il faut, dans les sons filés, commencer très-piano, augmenter insensiblement jusqu'à la moitié de la valeur de la note, et de là faire décroître le son par degré jusqu'au *pianissimo* pour l'autre moitié de la valeur de la note, en se conformant aux observations faites précédemment. En filant un son, on ne doit faire entendre aucune secousse ni ondulation, il faut l'émettre avec pureté et sans efforts; dans le renforcement de la note filée, il faut donner au son tout l'essor possible, mais sans l'augmenter jusqu'à le rendre criard.

L'élève doit s'appliquer constamment à la parfaite exécution des notes filées, et pour l'acquérir, il doit en faire un exercice journalier, d'abord sur une note, ensuite sur une autre, et il passe ainsi successivement par toutes les notes de la gamme chromatique depuis le *si* jusqu'au *fa*. (*Voir page* 20.)

Les gammes filées sont l'exercice le plus utile pour obtenir un beau son, former l'embouchure, donner de la tenue et de la largeur dans le jeu. On ne saurait les travailler avec trop de soin; elles apprennent à rendre toutes les intentions que suggèrent le goût et l'expression. C'est encore une règle sans exception que toutes les notes longues doivent être filées, quand bien même le signe ne l'indiquerait pas. Souvent même une noire doit être filée ; l'expression est moins sensible, mais elle doit cependant exister.

On emploie aussi le signe qui a la forme d'un accent circonflexe posé sur une note, pour indiquer qu'elle doit être tenue.

De l'articulation (*Voir page* 66).

Il y a deux espèces d'articulations : le *coulé* et le *piqué*.

Le coulé se fait en donnant un coup de langue sur la première note, et en exécutant les autres avec une seule et même impulsion de la colonne d'air que l'on doit lier. Pour que le coulé soit bon, il faut qu'il n'existe aucun intervalle entre les notes ; en conséquence, on doit exécuter les exemples (*page* 28) en faisant suivre l'impulsion de l'air, comme si toutes les notes n'en faisaient qu'une seule de la première à la dernière ; en ayant soin de diminuer la colonne d'air en montant pour donner la nuance du crescendo, comme on doit diminuer le son en descendant. Pour obtenir le coulé, il faut d'abord s'exercer sur les intervalles de secondes en longues notes, et ainsi ensuite. (*Voir page* 26.)

Il faut prendre garde d'affaiblir la colonne d'air au moment où l'on va lever le doigt; elle doit, au contraire, tendre alors au *crescendo*, et le doigt, en s'élevant perpendiculairement, fera entendre la vibration de la liaison.

On s'exercera ensuite sur les intervalles de tierces, de quartes, etc.

Lorsqu'on sera parvenu à bien exécuter le coulé en montant, l'oreille étant exercée et connaissant l'effet que l'on doit produire, on travaillera sur les intervalles renversés.

Il faut prendre garde d'interrompre l'impulsion de la colonne d'air au moment où le doigt arrive sur la clef, en tombant dessus d'aplomb et avec souplesse, et en faisant entendre un martellement. Il faut soutenir le son de la dernière note, et non pas la quitter brusquement.

On exercera le *coulé* dans le *forté* et dans le *piano*. (*Voyez les exercices des notes scandées.*)

Du détaché et du piqué (*Voir page* 49).

Il y a trois sortes de *piqué* : le *pointé*, *pointé coulé* et le *détaché*. Le *pointé* se marque par un point que l'on place au-dessus ou au-dessous d'une ou plusieurs notes, et qui indique qu'elles doivent être lentes, frappées d'un coup de langue, mais sans sécheresse. On aura soin, en donnant le coup de langue, de faire vibrer la note jusqu'au frappé de la note suivante, et ainsi de suite.

Le *pointe-lié* se marque avec des points et un coulé par-dessus, le coup de langue doit être donné avec plus de douceur. Le *détaché* ou *staccato* est marqué par un point allongé placé au-dessus de la note.

Dans le *détaché* le son doit être attaqué sèchement, sans vibration du fort au faible. Chaque note est séparée par des silences pris sur la valeur des ces notes ; mais ce mode d'exécution n'indique pas que l'on doit respirer entre les notes.

Lorsque ce *détaché* a lieu dans le bas ou le médium de l'instrument, il faut donner au son un peu plus de durée, parce que autrement la note, ne se trouvant pas formée par une vibration suffisante, produirait un mauvais effet ; on entendrait plutôt le coup de langue que le son. La vibration est plus tôt effectuée dans les instruments aigus.

Quand la marque du *détaché* et du *pointé* est placée sur des notes de longue valeur, elle fait paraître ces valeurs réduites à peu près de moitié.

Cette dernière manière ne doit pas être prise à la lettre dans l'exécution ; car le silence, tel qu'il est marqué, serait trop long. Il faut, selon le signe indiqué, frapper la note du fort au faible en laissant éteindre le son pendant la durée de la mesure et mettre un petit intervalle pour frapper la seconde note, et ainsi de suite, pour qu'il existe une séparation entre chaque note. (*Voir les exercices sur les articulations, page* 66.)

Des nuances.

L'opposition du *forte* au piano et du piano au *forte*, ménagée avec art, est ce qui produit les nuances, principal charme de la musique. On ne saurait trop recommander aux élèves d'observer les nuances avec une exactitude scrupuleuse. Les nuances consistent donc à renforcer et à diminuer les sons, mais elles doivent être exécutées sans effort, avec cette flexibilité et cette souplesse des sons que l'étude seule peut donner.

Règle générale : tous les passages qui vont du grave à l'aigu doivent se faire en augmentant la force du son, et il faut la diminuer pour les passages qui vont de l'aigu au grave, c'est-à-dire le *crescendo* en montant et le *diminuendo* en descendant.

D'où il résulte que ce que nous avons dit pour une note longue, qui doit être filée, s'applique exactement à plusieurs notes, et même à des phrases entières, comme si ces notes et la phrase n'étaient qu'une seule note filée. Les nuances s'exécutent également dans les phrases marquées *forte*, comme dans celles qui sont marquées *piano ;* dans ce dernier cas, le *piano* doit être exécuté *pianissimo* et le *forte* demi-fort.

Nous entendons aussi par le mot *nuance* l'accent musical qui imprime une énergie plus marquée à une des notes de la mesure, en l'articulant plus fortement et en lui donnant de la force et de l'éclat. Cet accent, qu'il faut attaquer fort et diminuer, doit être exprimé principalement sur les temps forts, les triolets, les notes sensibles, les notes accidentelles, les sons coupés, les notes syncopées, les notes jetées et les appoggiatures.

Des temps forts.

Des divers temps d'une mesure : il y en a de plus sensibles, de plus marquées que d'autres, quoique de valeurs égales. Le temps qui marque davantage s'appelle temps fort, celui qui marque moins s'appelle temps faible. Les temps forts sont : le premier dans la mesure à deux temps, le premier et le troisième dans les mesures à trois temps ; le second temps est faible dans toutes les mesures, et il en est de même du quatrième dans la mesure à quatre temps ; aussi le temps fort doit être exprimé par une nuance accentuée. Dans les mouvements vifs et légers, il faut marquer principalement le commencement de chaque mesure et les temps forts, afin de bien déterminer le mouvement et le rhythme.

Des Triolets (*Voir page* 59).

Le triolet est un groupe de trois notes qui n'ont ensemble que la valeur de deux de leur espèce. Cette manière de diviser deux valeurs en trois parts donne aux triolets un caractère marqué, un rhythme particulier et une certaine ondulation dont l'effet est agréable dans toutes sortes de mouvements.

La nuance du temps fort doit être plus prononcée dans les triolets.

De la note sensible.

La note sensible est celle qui se trouve une tierce majeure au-dessus de la dominante ou un demi-ton au-dessous de la tonique.

Le *si* est la note sensible dans le ton de *do*, le *sol* dièse dans celui de *la*. On l'appelle note sensible parce qu'elle fait sentir le ton et la tonique sur laquelle, après l'accord dominant prenant le chemin le plus court, elle est obligée de monter.

Par conséquent, la note sensible doit être accentuée d'une nuance plus ou moins forte, selon le caractère de la phrase.

Des notes accidentelles.

On appelle note accidentelle la note altérée par un dièse ou un bémol qui n'est pas à la clef. Dans les tons mineurs les notes sensibles sont représentées par un signe accidentel; elles sont dans le cas de ce que nous avons dit précédemment, et doivent être accentuées d'une nuance ; en outre, les notes accidentelles, altérées par un dièse, doivent aussi être accentuées d'une nuance, parce qu'elles ont souvent leur résolution d'un demi-ton en montant comme la note sensible.

Des sons coupés (*Voir page* 57).

Les sons coupés sont des notes liées de deux en deux, et séparées de celles qui suivent par un silence de courte durée. La première de ces notes doit recevoir l'accent nuancé.

Des notes syncopées (*Voir page* 54).

La syncope est une valeur plus grande entre deux plus petites ; c'est le prolongement sur le temps fort d'un son commencé sur un temps faible.

Dans tous les mouvements, et quelle que soit la nuance affectée à la note syncopée, il faut toujours l'attaquer avec plus de franchise ou d'énergie que les autres notes. La nuance doit s'effectuer du fort au faible, en un seul jet ; on se gardera de couper la notes en deux nuances en exécutant le *rinforzando* sur la seconde moitié. (Ce qui fait présumer deux où il n'y en a qu'une, comme cela n'a été enseigné que trop souvent par ignorance.

Il existe cependant une exception à la manière que nous venons d'indiquer, il est un cas particulier où la syncope doit être exécutée selon le moyen dont nous venons de blâmer l'abus. L'abus que nous venons de reprocher dans l'exécution de la syncope a souvent lieu également à l'égard d'une note pointée ; on fait sentir un *rinforzando* sur le point, comme si c'était une seconde note ; ce qui ne doit pas être, car ce point n'est qu'une prolongation de la durée de la note.

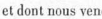
Des notes jetées.

Les notes jetées sont à peu près comme les notes coupées, elles sont marquées d'un détaché qui indique qu'elles ne doivent pas être tenues, elles doivent être faites légèrement et piano.

Les notes jetées, surmontées d'un point long, ne doivent pas être piquées, elles doivent être coulées et quittées vivement.

De la vibration du son.

On appelle vibration du son une manière de l'attaquer avec force et assurance, et de le laisser s'affaiblir graduellement

jusqu'à ce qu'il se termine très-doux. Dans la musique italienne, on emploie fréquemment cette vibration, dont l'effet est de donner à la note toute la sonorité dont elle est susceptible ; c'est le même effet que celui que nous indiquons par ce signe  et dont nous venons de parler précédemment.

Les appoggiatures, sous le rapport de l'exécution, entrent essentiellement dans le chapitre de la nuance ; cependant nous en traitons après le chapitre suivant.

Des agréments.

Les agréments sont des sons, des tenues, des groupes de sons ajoutés pour amener les intonations, lier des sons en remplissant les intervalles qui les séparent. Les principaux agréments sont l'appoggiature, le gruppetto, le trille et le mordant. C'est pour l'emploi bien dirigé de ces divers agréments, ainsi que par les nuances et les articulations variées à propos, que l'on donne du coloris au chant et aux traits. L'exécutant doit être aujourd'hui beaucoup plus sobre d'agréments que par le passé, parce que, à l'exemple de Rossini, les compositeurs modernes écrivent la musique avec tous les ornements. Il serait dangereux, pour celui qui n'est pas un peu versé dans l'étude de l'harmonie, d'ajouter ou de substituer certaines notes à celles de l'auteur, car elles pourraient ne pas faire partie des accords ou nuire au caractère de la mélodie.

Des appoggiatures (*Voir page* 101).

On donne le nom de l'appoggiature (qui signifie appuyer) à une petite note placée à un ou plusieurs degrés de la note principale d'un trait.

L'appoggiature peut être placée au-dessus ou au-dessous de la grande note. Quand elle est placée au-dessus, elle peut former un intervalle d'un ton ou d'un demi-ton ; dans ce cas, l'appoggiature est plus prononcée que la note réelle, A. Lorsqu'elle est posée au-dessous, elle forme un intervalle d'un demi-ton, B.

L'appoggiature vaut ordinairement la moitié de la valeur de la note dont elle est suivie, et cette valeur est prise sur celle de cette même note, sur laquelle l'appoggiature doit s'éteindre en finissant sa vibration, C.

Nous recommandons aux saxophonistes de ne pas craindre de s'étendre sur l'accent nuancé et prolongé à donner à l'appoggiature ; cette note doit être chantée avec expression du fort au faible.

L'appoggiature est préparée quand elle est précédée d'une grande note située au même degré qu'elle ; dans ce cas elle vaut rigoureusement la moitié de la note qui suit, D.

Lorsque l'appoggiature est écrite en notes ordinaires, on l'exécute avec sa valeur prescrite ; mais elle doit encore être accentuée par la nuance, comme une appoggiature, E.

Lorsque l'appoggiature est écrite, il arrive souvent de ne pas la reconnaître et de la passer comme une note ordinaire ; alors l'effet est manqué absolument, et l'exécutant est, avec raison, jugé très-défavorablement. Aussi est-il nécessaire de connaître les principes de l'harmonie pour bien exécuter.

On ne doit jamais employer l'appoggiature sur la note qui commence un chant ni sur aucune note qui est précédée d'un silence, F.

De la double appoggiature.

Il existe plusieurs agréments du même genre qu'on peut nommer appoggiatures ; on les écrit de diverses manières, mais c'est toujours une petite note, répétition du son précédent, sur laquelle on donne l'accent nuancé. Pour l'expression on appuie sur les deux petites notes, mais moins fortement sur la seconde que sur la première, G.

La durée de ces agréments est toujours prise sur la grande note à laquelle ils appartiennent ; leur expression consiste à glisser légèrement sur les deux petites notes, en appuyant et en fixant le son sur la grande.

Des gruppetto (*Voir page* 101).

On donne ce nom à un agrément composé de trois notes réunies ensemble par leurs queues au moyen d'une ou plusieurs *barres* formant groupes.

Les trois petites notes doivent toujours former une tierce mineure par degré conjoint, et quelquefois une tierce diminuée ; elles sont prises non-seulement sur la valeur de la note qui en est affectée, mais sur le temps qui précède cette note.

Pour exécuter le gruppetto, il faut articuler légèrement et accentuer la première note plus fortement que les autres en

la soutenant plus longtemps. Il faut le passer dans le mouvement du morceau, et selon le caractère de la phrase où il est écrit, il se place en montant et en descendant, A.

Il y a aussi un gruppetto composé de quatre petites notes, et alors il peut faire tierce majeure, mineure ou diminuée selon le mode et le degré de la gamme sur lequel il se trouve ; dans ce cas il n'est articulé qu'après la note qui en est affectée, et on le marque souvent par ce signe qui, fait ainsi, indique que le gruppetto commence par une note inférieure, et fait en sens contraire , indique qu'il commence par une note supérieure.

Le gruppetto est toujours lié dans les deux espèces, mais dans cette dernière la première note s'exécute plus vite que les autres.

Du trille (*Voir page* 102).

Le trille, improprement appelé cadence, parce qu'on le place sur les cadences ou chutes harmoniques, est un agrément du chant, d'un usage si fréquent que, si l'on ne cherche pas à l'avoir brillant, souple et léger, on s'expose à déparer souvent la mélodie.

Il consiste dans le battement alternatif de la note sur laquelle il est marqué avec une autre note à un degré au-dessus.

Pour l'exécuter, il faut faire retomber le doigt avec souplesse et agilité, avec aplomb et martellement, en le levant assez haut pour lui donner l'élan.

On commence *piano* et lentement pour éviter la raideur ; on accélère le mouvement, et l'on augmente le son peu à peu pour obtenir, dans le *forte*, le dernier point de chaleur, de brillant et de perlé, sans oublier l'égalité dans le battement.

Cependant le trille est susceptible de recevoir, comme les autres ornements, toutes les diverses modifications du son, c'est-à-dire que son effet peut être doux, fort, augmenté et diminué ; son exécution molle ou rapide, selon le style des phrases où l'on en fait usage.

Il y a deux sortes de trilles, celui d'un ton et celui d'un demi-ton. Le trille doit avoir sa préparation et sa terminaison, toutes deux composées d'une, de deux ou trois petites notes, qui précèdent ou suivent le trille et sont liées avec lui ; ici il n'y a que deux coups de langue obligés : le premier sur la note de préparation, le second sur la note finale après la terminaison. Il est de rigueur de n'employer qu'une seule respiration.

Agrément du chant. (*Voir page* 102).

Préparer le trille, c'est le commencer par sa note supérieure; le terminer, c'est faire avant sa résolution un balancement avec sa note inférieure.

Il y a plusieurs manières de préparer et de terminer le trille ; c'est au goût qu'il appartient de les employer à propos.

Voici celles qui sont les plus usitées, A.

Lorsque l'on fait une suite de notes trillées, la terminaison n'a lieu qu'à la fin de la dernière, B.

Il est bien important de s'exercer journellement à bien exécuter le trille.

C'est en travaillant que l'exécutant reconnaîtra la plus belle qualité de son qu'il peut obtenir : que son oreille soit attentive à la saisir pour se l'approprier.

Nous conseillons l'exercice du trille filé sur une note en la commençant d'abord lentement et *piano*, puis en augmentant le mouvement et le volume du son en *crescendo;* de là, diminuant le son et le mouvement jusqu'au *pianissimo*.

Ce même exercice doit être exécuté sur toutes les notes, du *si* grave au *fa* aigu, pour le saxophone alto et le *saxophone* ténor.

Du *si* grave au *mi* bémol aigu pour le saxophone soprano *si* bémol, et le saxophone baryton *mi* bémol.

Car si les exercices que nous conseillons de faire sur les notes filées simplement procurent la qualité et la souplesse du son, il est indubitable que les exercices fréquents sur les notes trillées filées donneront à la fois, et au plus haut degré, la qualité, la souplesse et le brillant.

La résolution du trille varie selon la position harmonique de la note sur laquelle il est placé. Sur la note sensible, il est toujours résolu en montant d'un demi-ton sur la tonique ; placé, au contraire, sur la dissonance *fa*, sa résolution ordinaire se fait en descendant d'un demi-ton ou d'un ton sur une consonnance. Dans tous les autres cas, il monte ou descend à volonté. Prenons *do* pour exemple, et considérons-le tour à tour comme appartenant à plusieurs gammes, C.

Du mordente (*Voir page* 100).

Le trille, nommé *mordente*, ne s'achève pas, mais il admet encore moins de préparations que le précédent ; non-seulement il est attaqué subitement, mais il est interrompu presque aussitôt.

De la phrase musicale et de la respiration.

Il existe des phrases en musique comme dans les discours. Il est indispensable d'en connaître les périodes, l'étendue et le caractère, afin de pouvoir les déclamer avec toute l'expression convenable.

On doit avoir vu et compris la phrase dans son ensemble avant d'en commencer l'exécution, car il faut avoir aspiré l'air nécessaire pour conduire le son, pendant les quatre, six, huit mesures dont elle peut être composée, tout en produisant la nuance générale et celle des détails dont elle est susceptible. Il faut, de plus, connaître le caractère du timbre à donner à la phrase et le genre d'articulation qui lui est le plus convenable. Si la phrase se répète, il faut juger si la première doit être commencée par le *forte* ou par le *piano*, ou si l'articulation ne doit pas être changée à la seconde; enfin il faut reconnaître les endroits où il est possible de prendre des demies ou des quarts de respiration.

D'après ces observations, on se persuadera qu'il est indispensable que la phrase soit lue des yeux préalablement, il convient même qu'on la chante avec la voix pour mieux rendre le caractère, le sentiment qu'elle exprime; et alors on essaye avec l'instrument de la traduire avec la flexibilité et l'expression que la voix a fait connaître et sentir.

Un instrumentiste qui sent et qui marque bien ses phrases et leurs accents est un homme de goût; mais celui qui ne sait voir et rendre que les notes, les temps, les intervalles, sans entrer dans le sens de la phrase, quelque sûre, quelque exacte que puisse être d'ailleurs son exécution, n'est qu'un croque-note.

Quant à la manière de nuancer la phrase, il vaut mieux généralement nuancer largement que d'employer une quantité de petites nuances qui se nuisent entre elles et obscurcissent l'ensemble.

Quant à la respiration de la phrase musicale, il est de principe de ne respirer qu'à la fin de la phrase. Les silences, les terminaisons de phrases, ceux qui précèdent les notes soutenues trop longues ont un point d'orgue, sont à la rigueur les seuls endroits où l'on puisse prendre la respiration entière. Cependant, en musique, on peut avoir des silences sans qu'il y ait des repos, et des repos sans qu'il y ait des silences. La terminaison des cadences mélodiques et harmoniques indique seule le repos.

Ainsi, en comparant la musique au discours, on peut dire que la cadence parfaite équivaut au point, la demi-cadence ou cadence imparfaite, allant de la tonique à la dominante, équivaut au point et virgule, et le quart de cadence à la virgule.

Du rhythme.

Le rhythme, qui consiste dans la proportion entre une phrase de musique et celle qui la suit, doit être parfaitement observé dans la phrase musicale. Souvent le rhythme n'est pas bien compris, parce que l'exécutant n'a pas soin de décider la mesure dès le commencement; on ne peut changer le rhythme sans rendre la phrase méconnaissable, et pour qu'elle soit bien comprise, il faut marquer le temps fort de la mesure; alors l'oreille se trouve satisfaite et l'auditeur n'est jamais incertain. La manière de bien phraser, dit Garaudé dans son excellente méthode, est tout pour le chant; le goût et l'expression sont tout pour la phrase musicale, et concourent à détruire la monotonie qui s'y répandrait par une uniformité de nuances et d'articulations. C'est à l'exécutant à varier ses inflexions selon les intentions que le compositeur a indiquées, et à puiser dans sa sensibilité des nuances et des accents qui puissent plaire et toucher.

Du trait.

Le moyen de bien faire un trait est de donner une impulsion graduelle de force aux notes ascendantes et de suivre l'ordre inverse pour les notes descendantes. Toutes les notes doivent être faites par une impulsion de souffle d'un seul jet, sans qu'il existe d'intervalles entre elles soit pour les piqués, soit pour les coulés. On doit attaquer avec force la note qui commence, et qui servira d'impulsion aux suivantes, sans omettre la nuance pour le *crescendo*, et poser les dernières notes sans se presser et avec grâce. La dernière note ne doit pas être quittée brusquement, il faut lui conserver sa valeur et lui donner une vibration douce, du fort au faible.

Pour mettre de la chaleur dans le trait, il faut, en observant le crescendo, donner un accent nuancé à la première note de chaque temps de la mesure, car ce n'est pas la vitesse du mouvement qui donne de la chaleur; s'il en était ainsi, les *cantabile* en seraient nécessairement dépourvus.

Les élèves doivent d'abord travailler lentement en posant carrément les premières notes qu'ils font toujours trop vite, en marquant chaque temps de la mesure et en ayant soin d'exécuter ce qui est indiqué pour les nuances, l'articulation et

les demi-respirations ; ils en accéléreront progressivement le mouvement, à mesure que ce qui est prescrit se trouvera mieux coordonné.

Des accords (*Voir page* 93).

Il est nécessaire, comme nous l'avons dit plus haut, que les saxophonistes ou autres instrumentistes sachent l'harmonie pour parvenir à jouer juste et obtenir un bon mécanisme. Ne voulant pas écrire un traité d'harmonie, nous ferons seulement mention des accords parfaits en majeur et en mineur de la septième dominante à la septième diminuée.

Des modes majeurs et mineurs.

Nous avons le mode majeur et le mode mineur. Dans la gamme de *do*, le premier demi-ton se trouve du troisième au quatrième degré ; il constitue le mode majeur.

Dans la gamme de *la* mineur, le premier demi-ton se trouve placé du second au troisième degré ; il constitue le mode mineur.

Dans le mode majeur et mineur, on donne généralement au septième degré le nom de sensible, parce que la note de ce degré exerce une espèce d'attraction sur la tonique dans laquelle elle tend à se résoudre.

Tous les tons majeurs et mineurs qui ont la même armure sont relatifs : leurs gammes ne diffèrent entre elles que par le point de départ et le placement du premier demi-ton.

Tons relatifs avec dièses.

Do majeur.....	Ton relatif.....	*La* mineur		*Mi* majeur.....	Ton relatif.....	*Do* dièse mineur
Sol majeur.....	—	*Mi* mineur		*Si* majeur.....	—	*Sol* dièse mineur
Ré majeur.....	—	*Si* mineur		*Fa* dièse majeur...	—	*Ré* dièse mineur
La majeur.....	—	*Fa* dièse mineur		*Do* dièse majeur...	—	*La* dièse mineur

Tons relatifs avec bémols.

Do majeur.....	Ton relatif.....	*La* mineur		*La* bémol majeur..	Ton relatif.....	*Fa* mineur
Fa majeur.....	—	*Ré* mineur		*Ré* bémol majeur..	—	*Si* bémol mineur
Si bémol majeur...	—	*Sol* mineur		*Sol* bémol majeur..	—	*Mi* bémol mineur
Mi bémol majeur..	—	*Do* mineur		*Do* bémol majeur..	—	*La* bémol mineur

La tonique d'une gamme majeure avec dièses est un degré au-dessus du dernier dièse, ainsi : en *sol* majeur, la tonique est *sol* ; en *ré* majeur, la tonique est *ré*, etc.

La tonique d'une gamme mineure avec dièses est un degré au-dessus du dernier dièse à la clef ; ainsi : en *mi* mineur, la tonique est *mi* et *si* mineur ; avec deux dièses, la tonique est *si*, etc...

La tonique d'une gamme majeure avec bémols est l'avant-dernier bémol à la clef, ainsi : en *si* bémol majeur, la tonique est *si* bémol, et *la* bémol majeur avec quatre bémols, la tonique est *la* bémol.

La tonique d'une gamme mineure avec bémols est trois degrés au-dessus du dernier bémol à la clef ; ainsi : en *ré* mineur avec un bémol à la clef est *ré*, en *do* mineur avec trois bémols à la clef est *do*.

Le majeur ou le mineur se reconnaît au placement du premier demi-ton ; en outre, pour les tons mineurs ou haussement de la septième note (sensible), il y a deux sortes de demi-tons : le majeur et le mineur ; le premier demande toujours deux degrés de la portée, et le second se rencontre sur un seul.

Des mouvements.

Le mouvement est l'indication qui détermine le degré de vitesse à imprimer à l'exécution.

Il y a trois espèces de mouvements, savoir :

Le lent, le modéré et le vif.

Entre les deux points extrêmes, il y a des mouvements intermédiaires ; voici la succession graduée :

Largo	Large.
Larghetto	Un peu moins large.
Lento	Lent.
Tardo	Lent, tardif.
Grave	Grave, lourd.
Adagio	Un peu moins lent.
Andantino	Un peu moins lent qu'adagio.
Andante	Allant, modéré.
Moderato	Modéré.
Allegretto	Un peu plus vite que moderato.
Allegro	Gai, vif.
Vivace	Vif.
Vivacissimo	Plus vif.
Presto	Un peu plus vif.
Prestissimo	Le plus vif possible.
Accelerando	En accélérant.
Piu moto	Plus vite.
Presto	En serrant le mouvement.
Rallentando	En ralentissant.
Retardando	En retardant.
Ritenuto	En retenant.

De l'intensité.

L'intensité est le degré de force qu'on donne aux sons. Il y a trois degrés : le faible, le demi-fort et le fort. Entre les points extrêmes interviennent divers autres degrés.

Pianissimo	*ppp*	Le plus faible possible.
Pianissimo	*pp*	Très-faible.
Piano	*p*	Faible.
Mezzo piano	*m p*	Modérément faible.
Mezzo forte	*m f*	Modérément fort (demi-fort).
Poco forte	*poco f*	Un peu fort.
Forte	*f*	Fort.
Fortissimo	*ff*	Très-fort.
—	*fff*	Le plus fort possible.

Piano forte, *pf*, veut dire : faible la première note et fort la seconde.

Forte piano, *fp*, fort la première et faible la seconde.

Crescendo, consiste à augmenter graduellement le son.

On doit soutenir le son avec une force égale du commencement à la fin, soit *Fort*, qui s'indique avec un *f*, et *Piano* par un *p*.

Le *Sforzando*, *sfz*, en donnant plus de force, le *Rinforzando*, *rfz*, en renforçant, se rapportent au *crescendo*.

De l'expression.

Le coulé ou *legato*, qui consiste à bien lier entre elles une succession de plusieurs notes sur divers degrés.
Il y a plusieurs expressions.

Affectuoso	Affectueux.
Agitato	Agité.
Amabile	Aimable.
Amoroso	Amoureux.
Animato	Animé.
Arioso	D'une manière chantante.
Brillante	Brillant.
Cantabile	Chantant, modéré.
Capricioso	Capricieux.
Comodo	Avec aisance.
Con anima	Avec âme.
Con brio	Avec gaieté.
Con fuoco	Avec feu.
Con moto	Mouvementé.
Con spirito	Avec esprit.
Dolce	Doux.
Espressivo	Expressif.
Furioso	Furieux.
Grazioso	Gracieux.
Leggiero	Avec légèreté.
Maestoso	Majestueux.
Marcato	Marqué.
Risoluto	Résolu.
Sostenuto	Soutenu.
Scherzando	Avec grâce et légèreté.

aris. — Typographie Morris et Compagnie, rue Amelot, 64.

DOIGTÉS DES SAXOPHONES

Les zéros indiquent les trous ouverts, les points, les trous fermés, les chiffres, les Clés à prendre.

DÉSIGNATION DES CLES

N° 1 Qui est ouverte se ferme avec le petit doigt de la main gauche, donne Si ♭

N° 2 Qui est ouverte se ferme avec le petit doigt de la main droite, donne Do

N° 3 Qui est fermée s'ouvre avec le petit doigt de la main gauche, donne Do ♯ ou Re ♭

N° 4 Qui est fermée s'ouvre avec le petit doigt de la main droite, donne Mi ♭ ou Re ♯

N° 5 Qui est fermée s'ouvre avec le petit doigt de la main gauche, donne La ♭ ou Sol ♯

N° 6 Qui est fermée se prend avec le 2me phalange de l'index de la main droite donne Si ♭ ou La ♯

N° 7 _____ le pouce de la main gauche pour faire l'octave à partir du Re

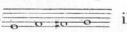
N° 8 _____ la 3me phalange de l'index de la main gauche, donne Re

N° 9 _____ la 2me phalange de l'index de la main gauche, en conservant le **N° 8** donne Mi ♭

N° 10 _____ la 2me phalange de l'index de la main droite en conservant les **N°s 8 et 9** donne Mi ♮

N° 11 _____ la 2me phalange du deuxieme doigt de la main gauche en conservant les **N°s 8, 9, et 10** donne Fa

N° 12 _____ le pouce de la main gauche pour passer a l'octave a partir du La en quittant le **N° 7**

Pour faire le Re juste il faut prendre la Clé **N° 3** ainsi que pour le Re ♯ ou Mi ♭ pour le Mi Fa Fa ♯ Sol  il faut prendre la Clé **N° 4** il est bien entendu qu a partir de cette derniere note il faut la quitter a moins de rencontrer un Fa ♯ un peu bas dans ce cas il faut le prendre avec le 3me doigt

Les palettes ouvertes donnent Do ♯ en fermant le **N° 1** Si ♭ **N° 2** La **N° 3** Sol **N° 4** Fa **N° 5** Mi **N° 6** Re dans l'exemple des trilles page 103 se trouve l'emploi des Clés **N°s 8 9 10 et 11** ainsi que dans la page 38 se trouve des exercices indispensables pour vaincre tous les doigtés difficiles

Le doigté du Saxophone Soprano est le même jusqu'au DO ♯ le Re se fait de deux manières la 1re en ouvrant les Clés **N° 8** et **9** en conservant le doigté de DO

La 2me en fermant les palettes **N°** 2 et 3 de la main gauche et le **N° 6** de la main droite

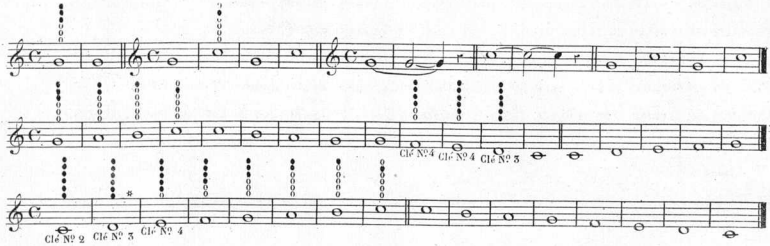
Le Mi ♭ se fait de deux manières: la 1re en laissant la palette **N° 1** ouverte et fermant le **N°** 2 et 3 en ouvrant les Cles **N°** 8 et 9 emsemble la 2me en prenant les palettes **N° 2** et 3 avec la Clé **N° 4** de la main droite

Imp. Michelet, Paris.

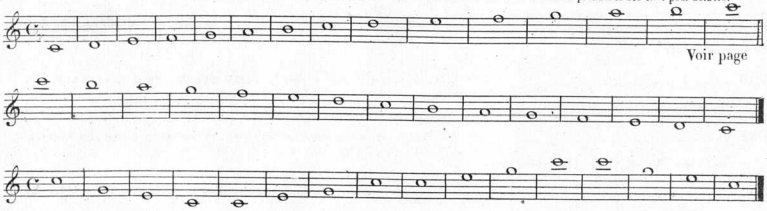
PREMIÈRES ÉTUDES

Les Clés N°3 et 4 servent aussi pour ajuster le SOL, FA et FA ♯, MI ♮ et RE.

Il faut beaucoup s'exercer sur ces deux notes, afin de saisir l'embouchure avec un Son rond, plein et veloute éviter surtout les Sons nasards.

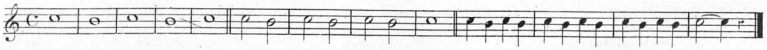


Même doigté moins les Clés N°s 3 et 4 tout en prenant la Clé N° 7 pour Octavier

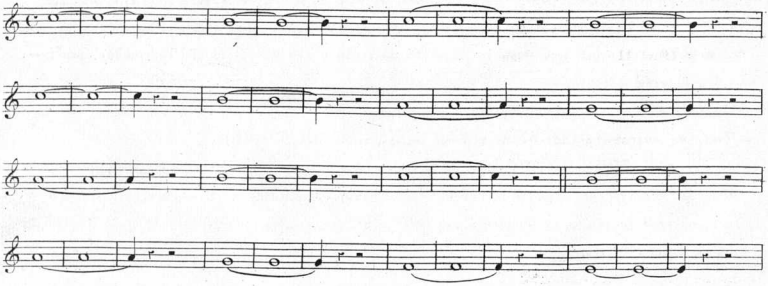


Voir page

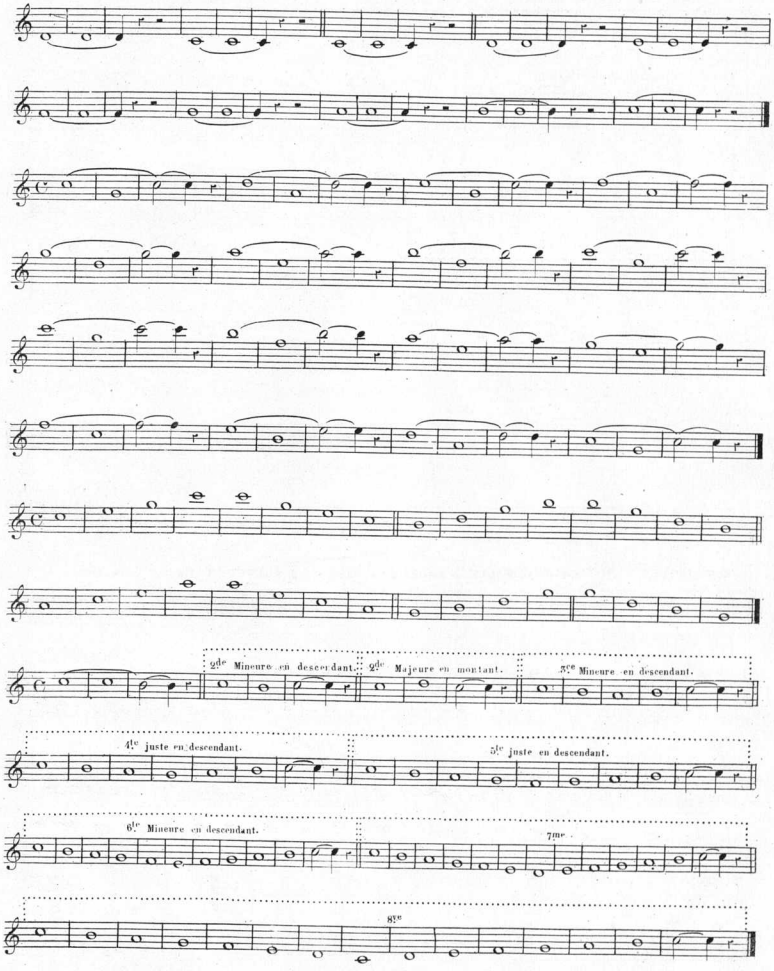
EXERCICES POUR ACQUÉRIR L'ÉGALITÉ DANS LE PASSAGE DU SI ♮ AU DO.

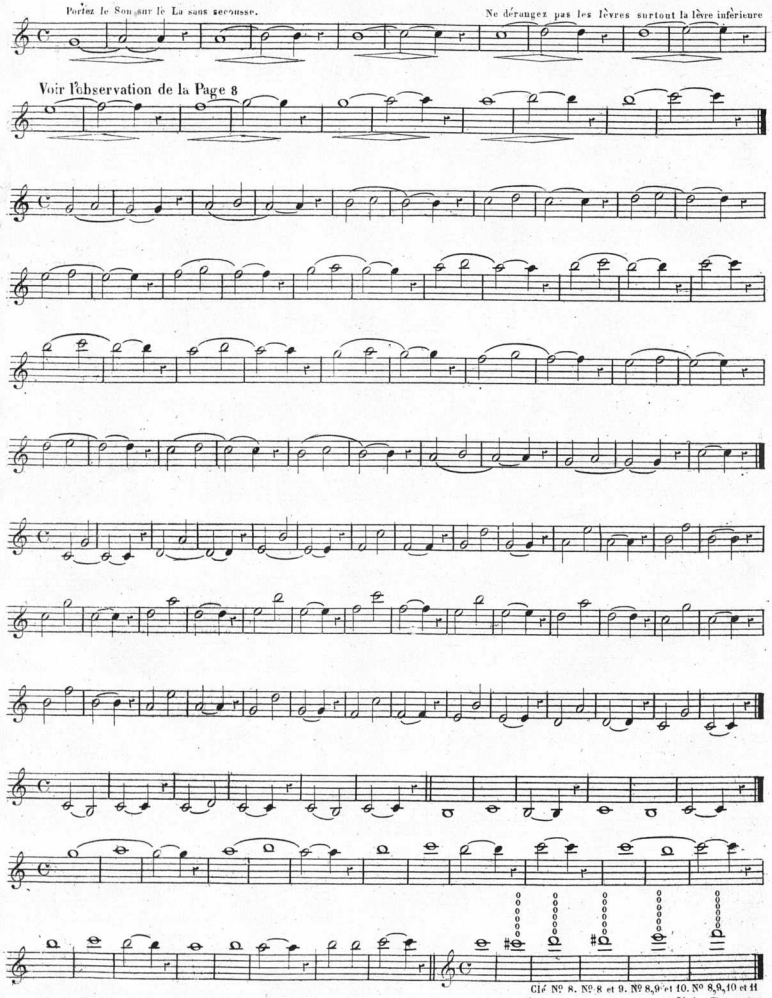


EXRCICES POUR BIEN POSER LE SON.

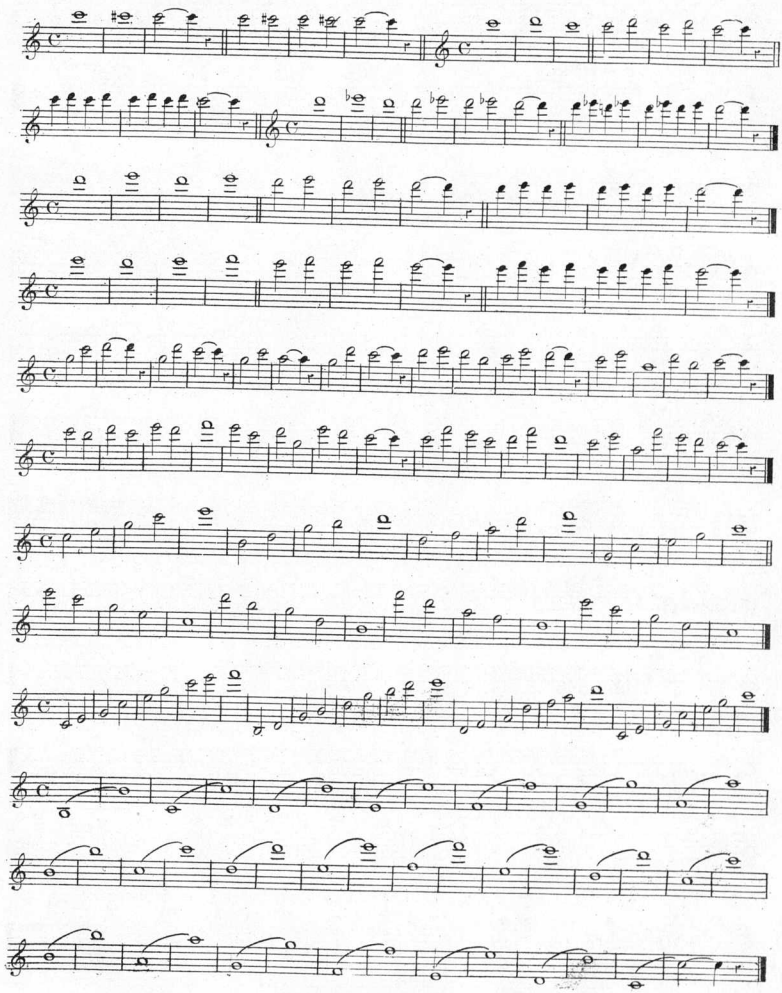


8 Bien entendu qu'il faut quitter la Clé N° 2 pour faire le Re en prenant la Clé N° 3 pour l'ajuster si il est trop bas


2de Mineure en descendant.
2de Majeure en montant.
3ce Mineure en descendant.
4te juste en descendant.
5te juste en descendant.
6te Mineure en descendant.
7me.
8ve

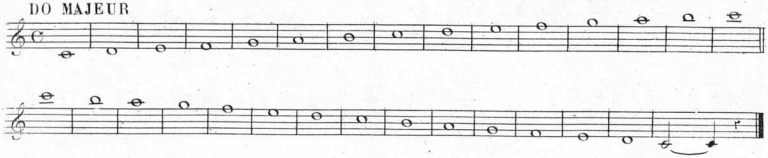

Portez le Son sur le La sans secousse.
Ne dérangez pas les lèvres surtout la lèvre inférieure
Voir l'observation de la Page 8
Clé Nº 8. Nº 8 et 9. Nº 8,9 et 10. Nº 8,9,10 et 11

Voir Page 9

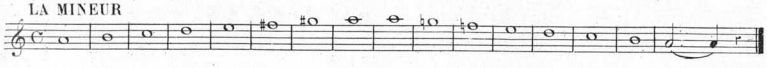


GAMMES DANS LES TONS LES PLUS USITES

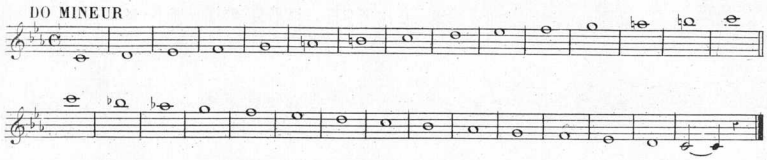
DO MAJEUR



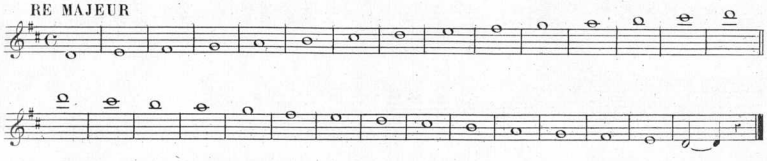
LA MINEUR



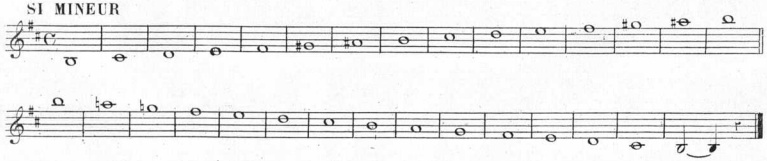
DO MINEUR



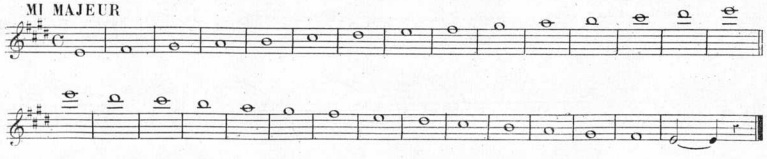
RE MAJEUR



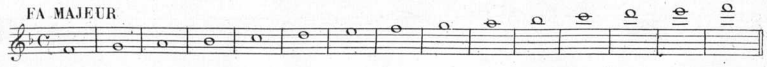
SI MINEUR

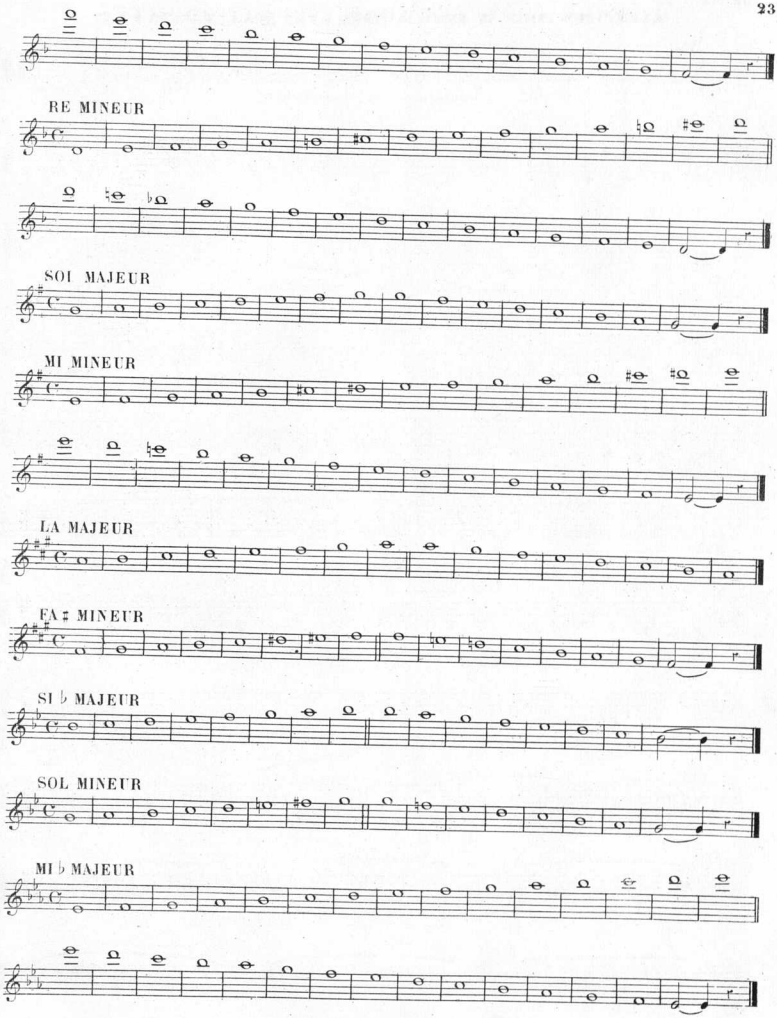


MI MAJEUR

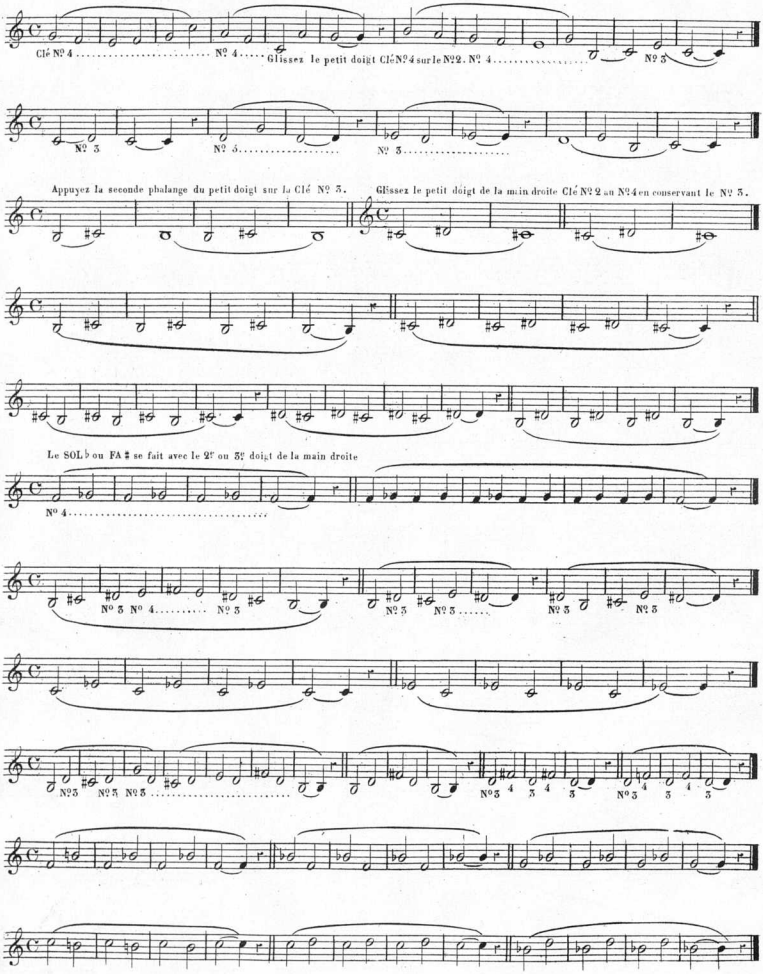


FA MAJEUR



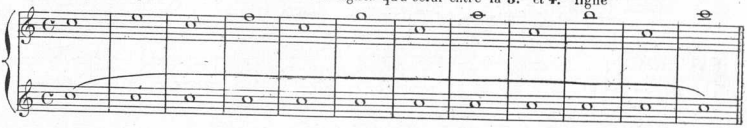

RE MINEUR
SOL MAJEUR
MI MINEUR
LA MAJEUR
FA ♯ MINEUR
SI ♭ MAJEUR
SOL MINEUR
MI ♭ MAJEUR

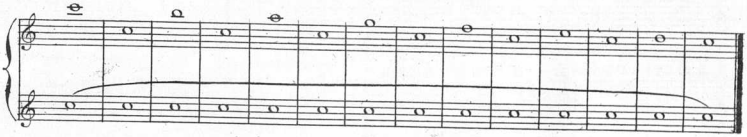
EXERCICES POUR SE FAMILIARISER AVEC LES CLÉS Nos 3 ET 4.



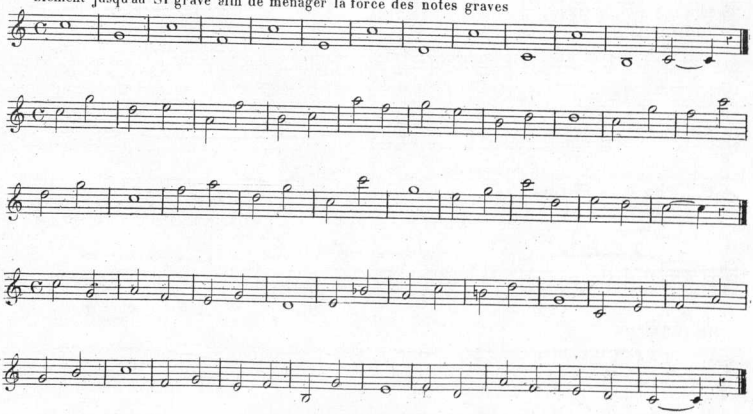
Passez d'une note a une autre sans pression de la lèvre inférieure.
Il faut passer du DO au SOL sans pression comme si l'on soutenait deux mesures de DO.

Pas plus de pression au DO au dessus des lignes qu'a celui entre la 3.me et 4.me ligne



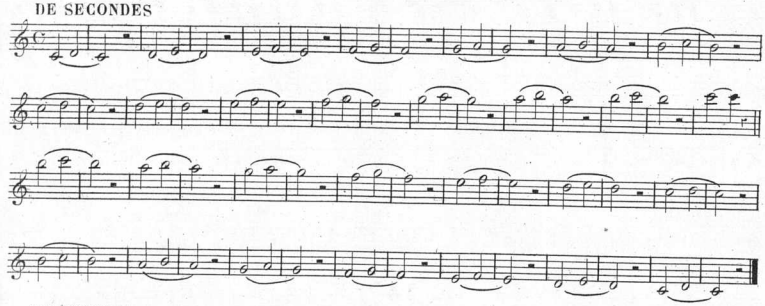


Voici l'opposé, il faut a partir du SOL une légère pression de la lèvre inférieure sur l'anche et insensiblement jusqu'au SI grave afin de ménager la force des notes graves

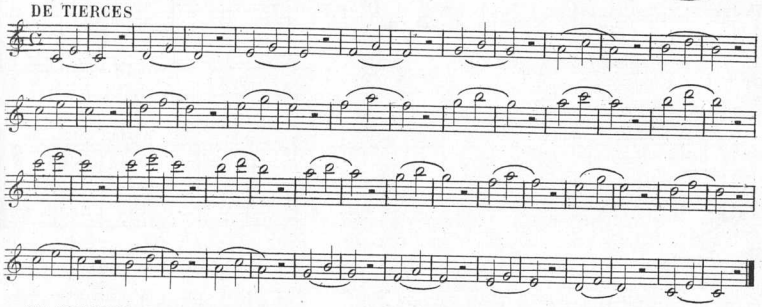


DES INTERVALLES

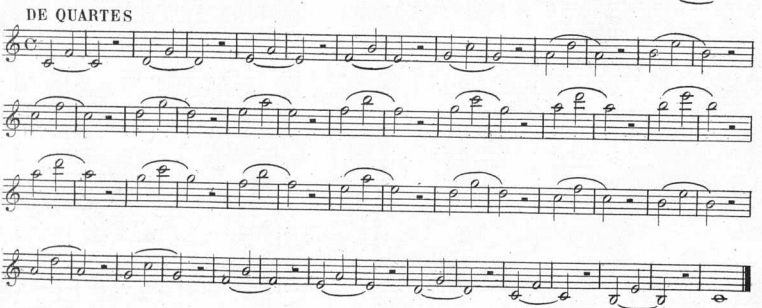
DE SECONDES



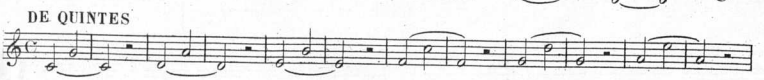
DE TIERCES

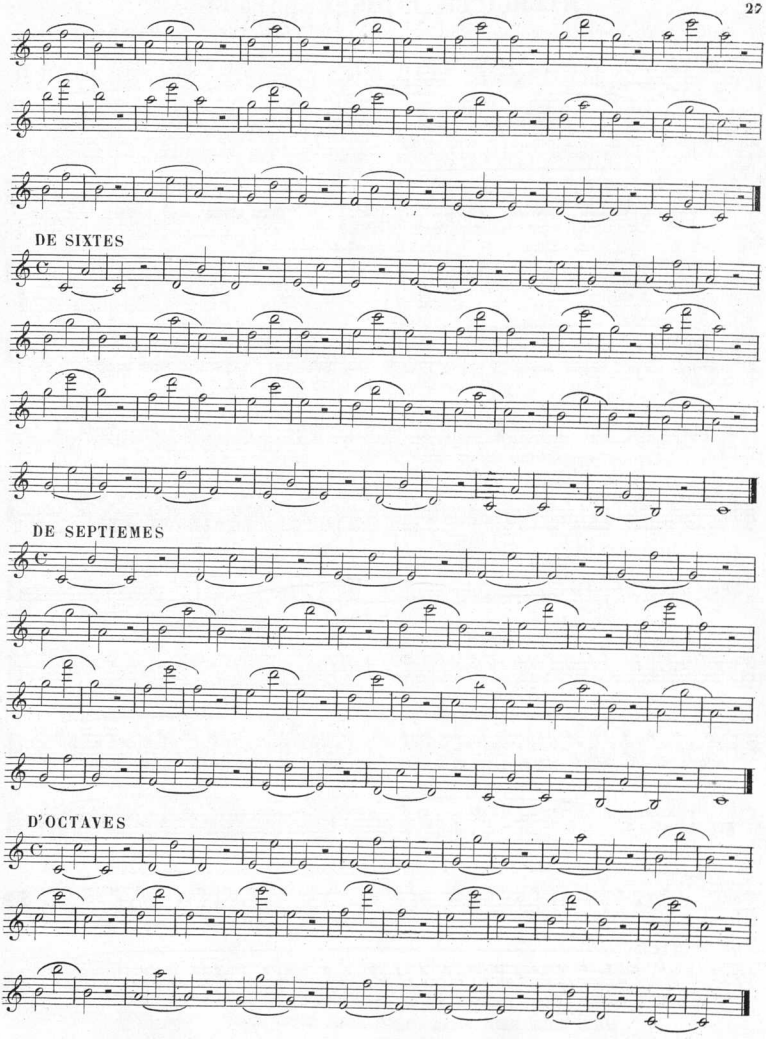


DE QUARTES



DE QUINTES




DE SIXTES
DE SEPTIEMES
D'OCTAVES

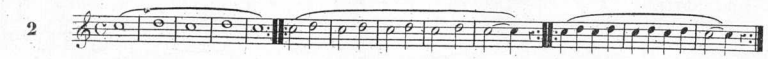
EXERCICES INDISPENSABLES

Certains traits paraîtront au premier abord difficiles, il ne faut pas les laisser de côté, il faut au contraire les aborder avec résolution.

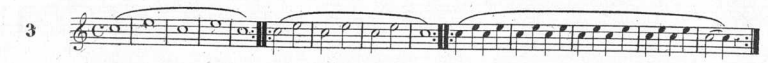
Lentement

1

2

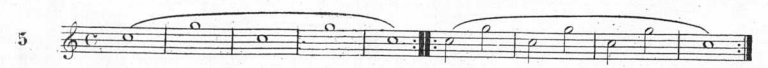


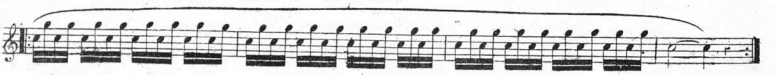
3

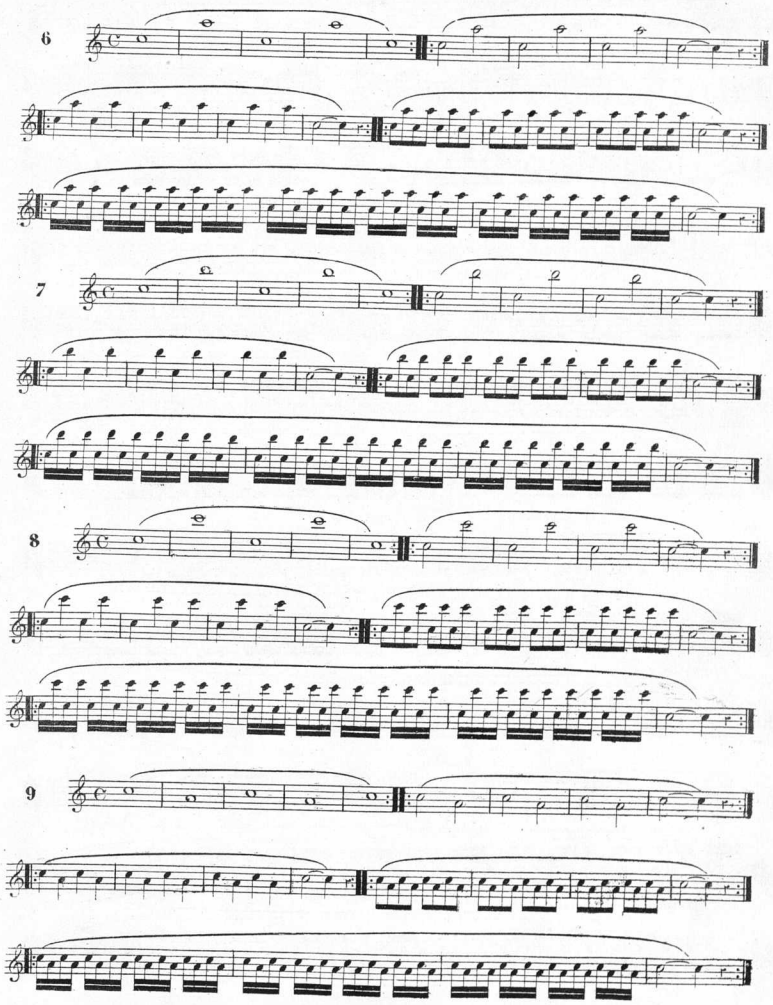


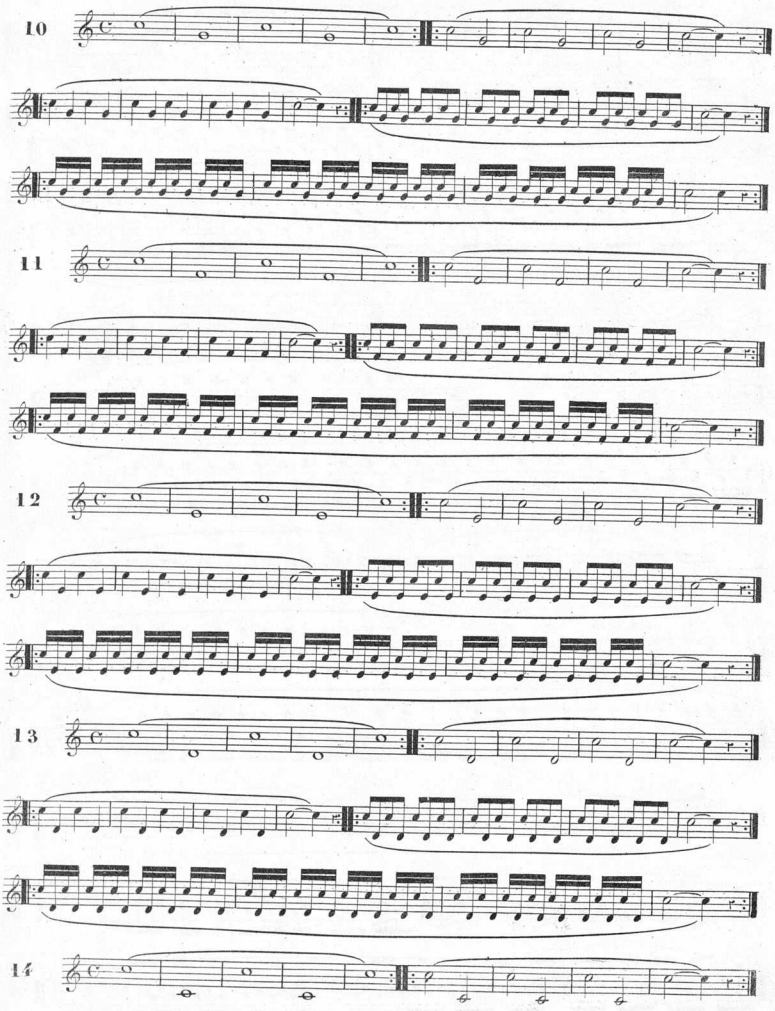
4

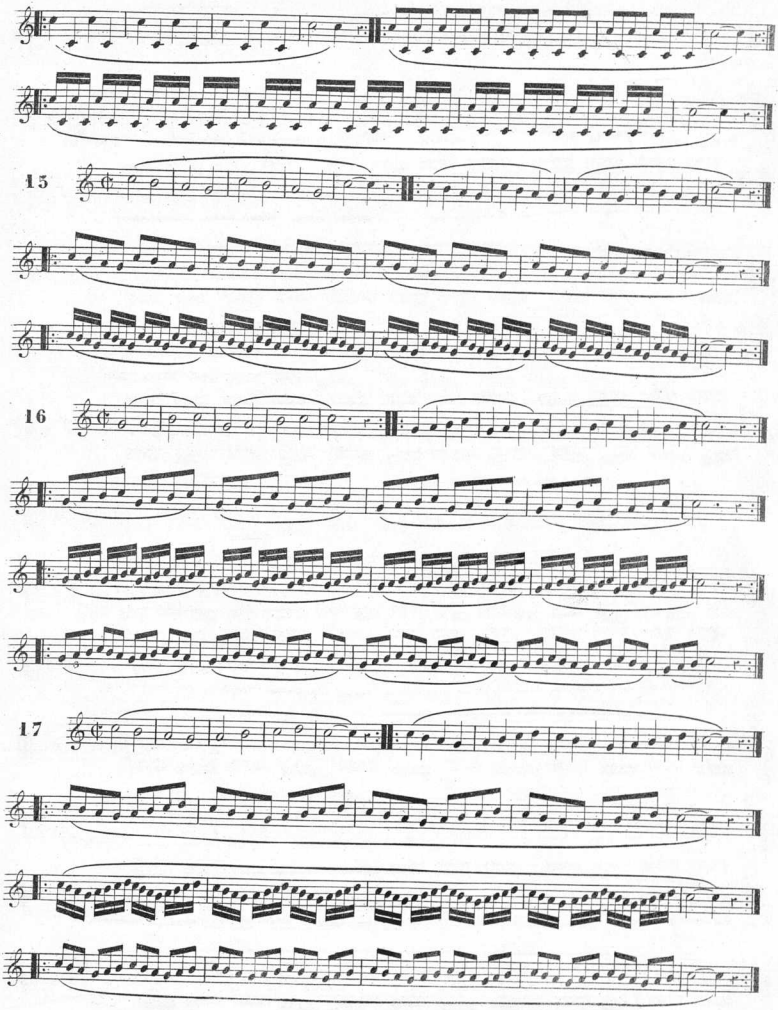
5

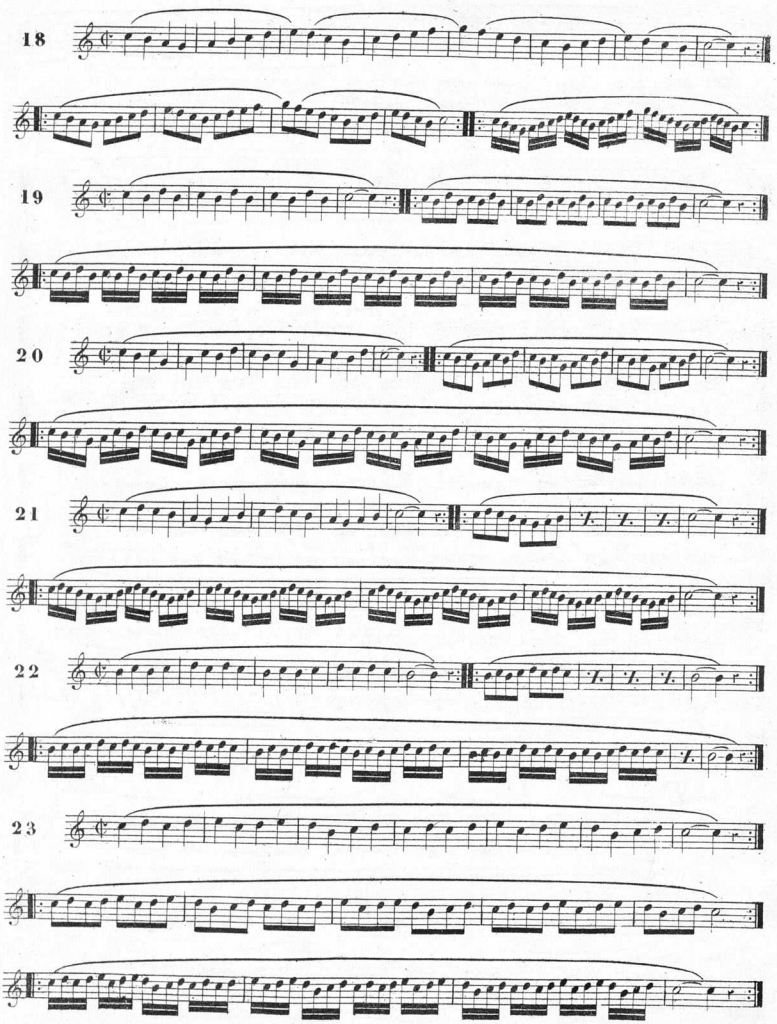


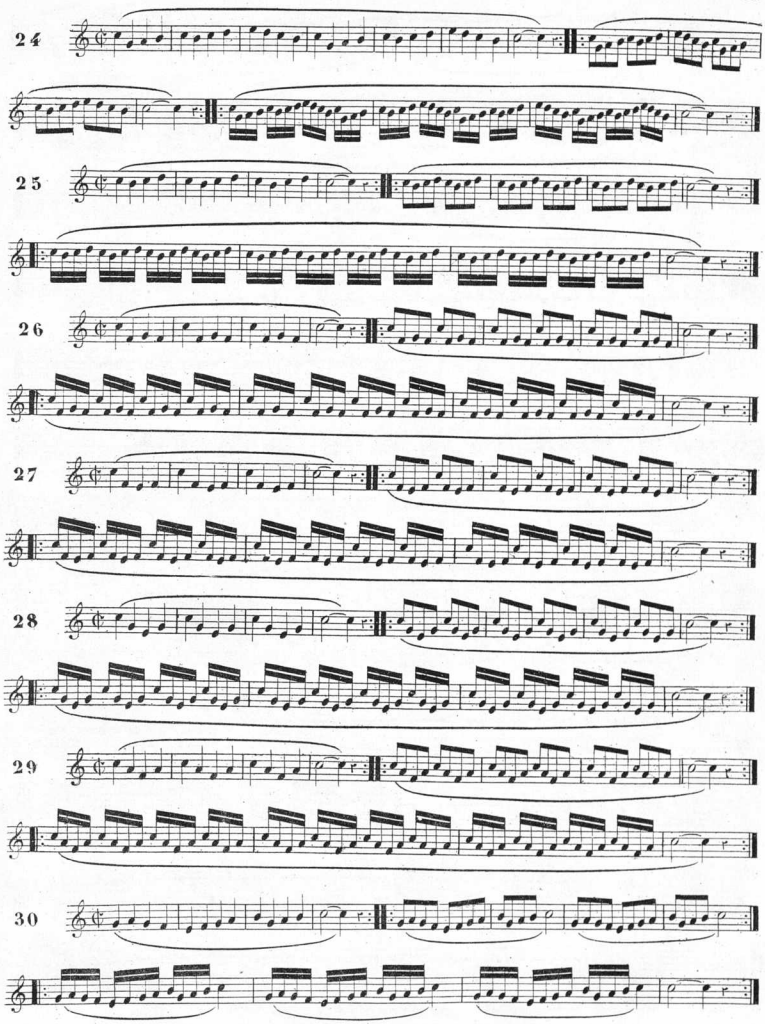


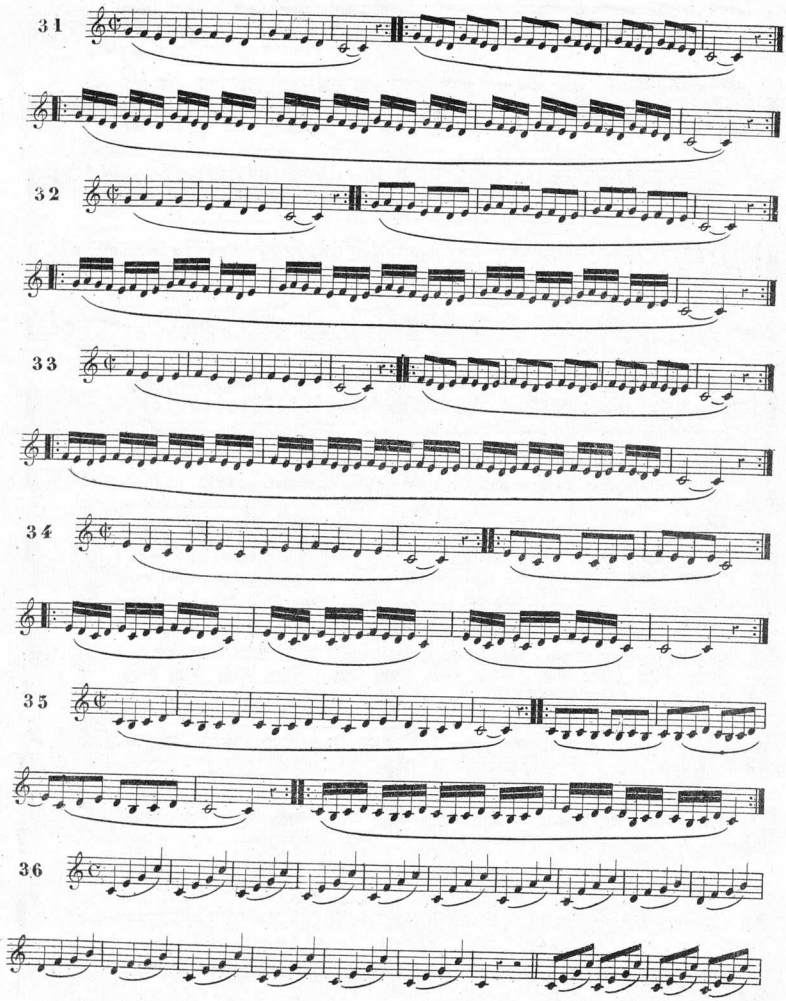

6
7
8
9

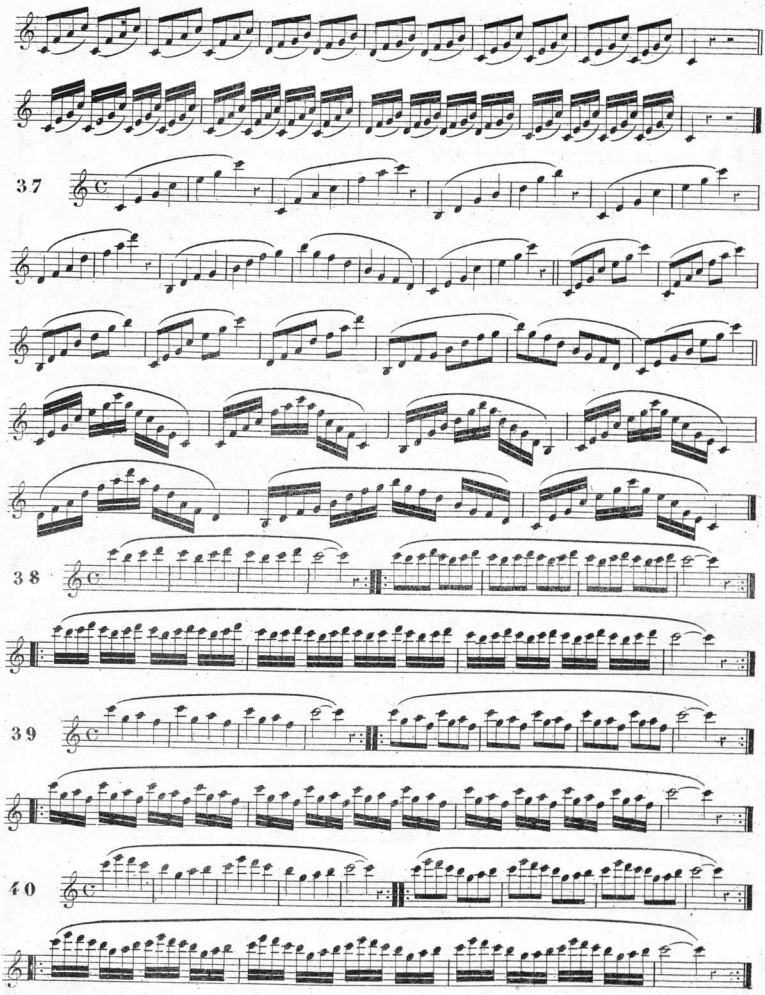

10
11
12
13
14


15
16
17

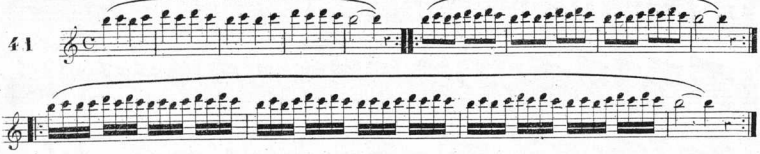

18
19
20
21
22
23


24
25
26
27
28
29
30

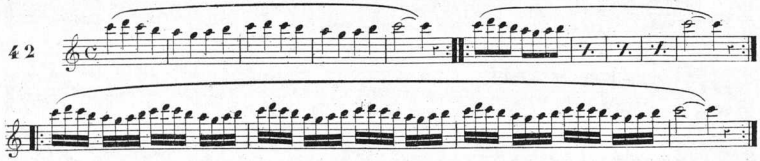

31
32
33
34
35
36


37
38
39
40

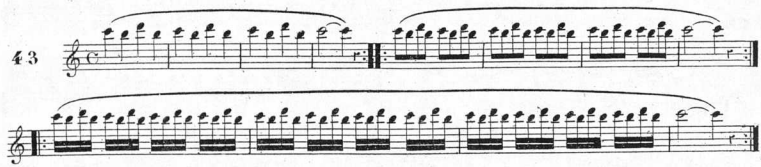
41



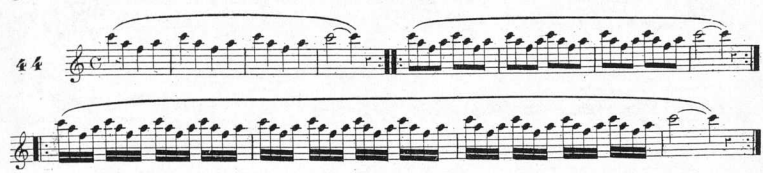
42



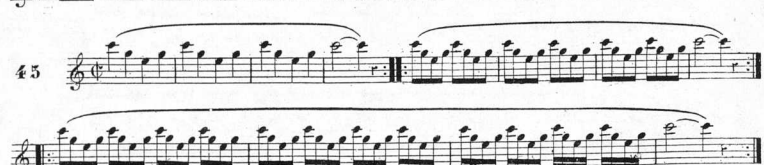
43



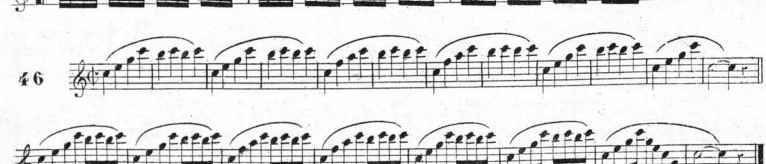
44

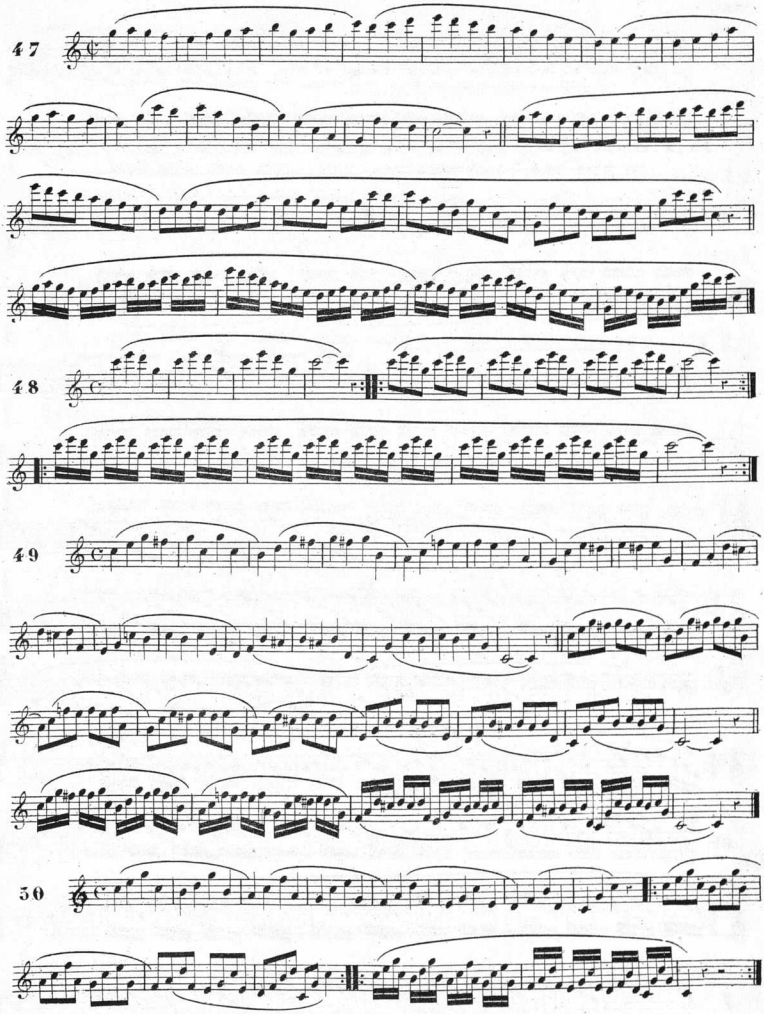


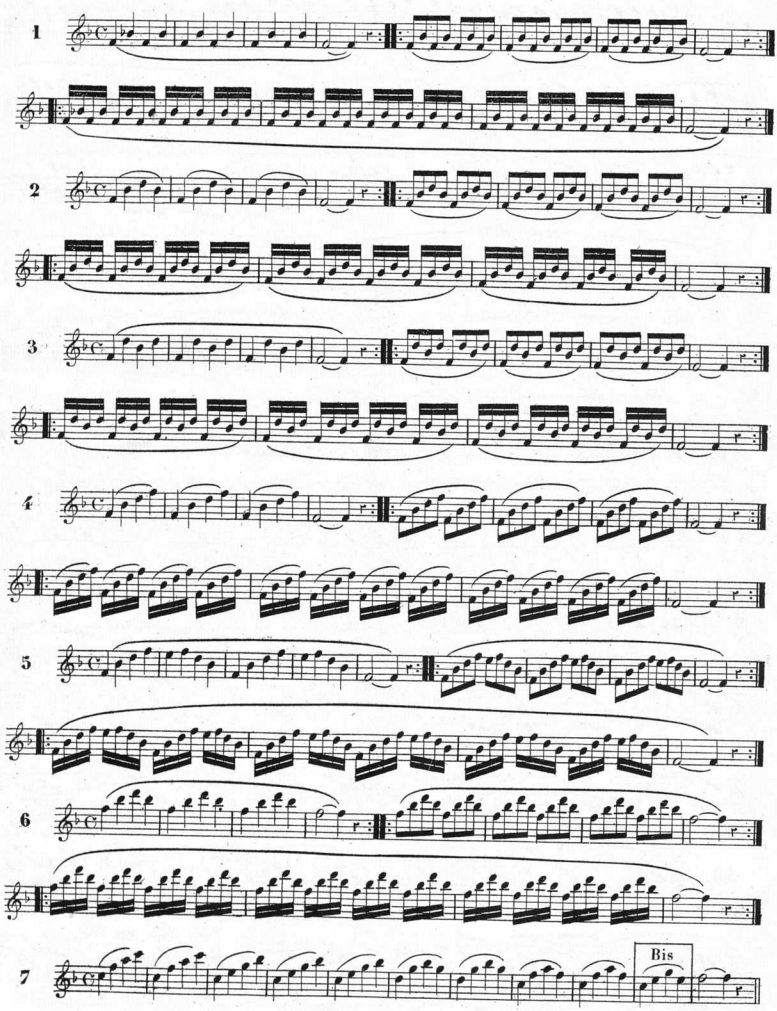
45

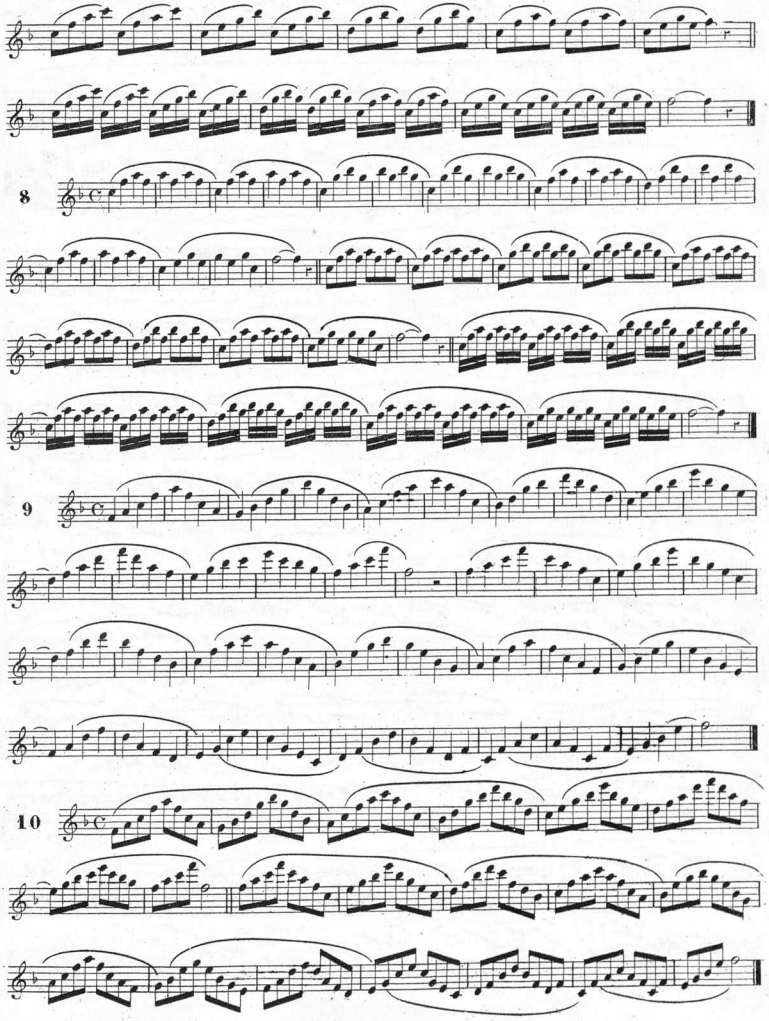


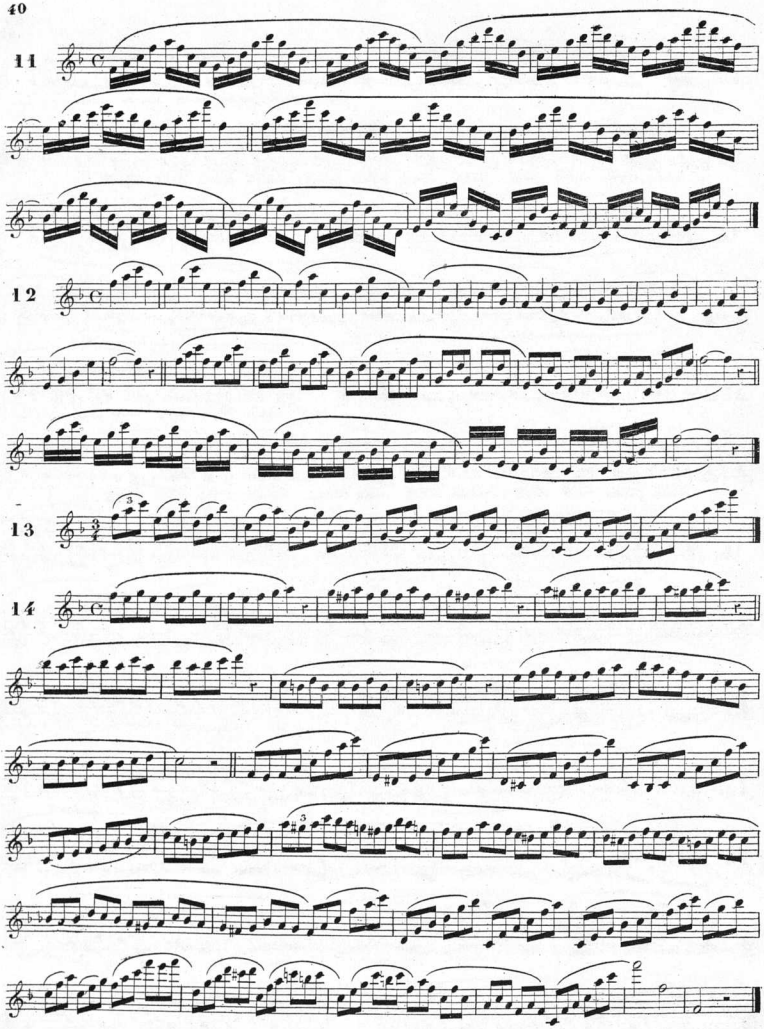
46

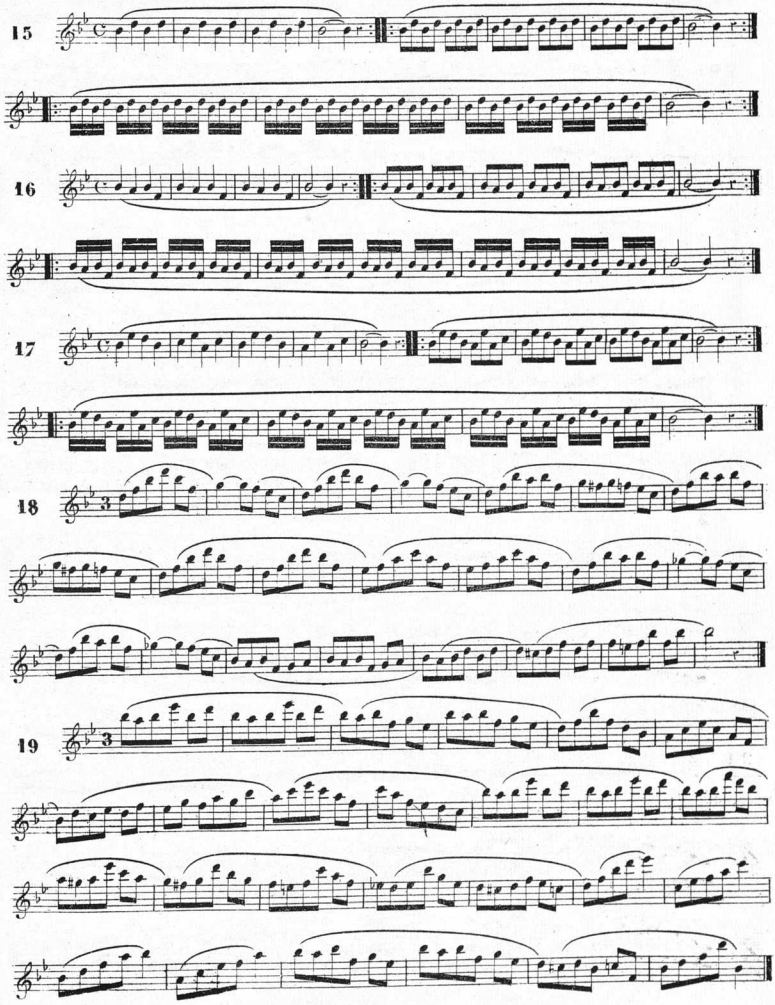


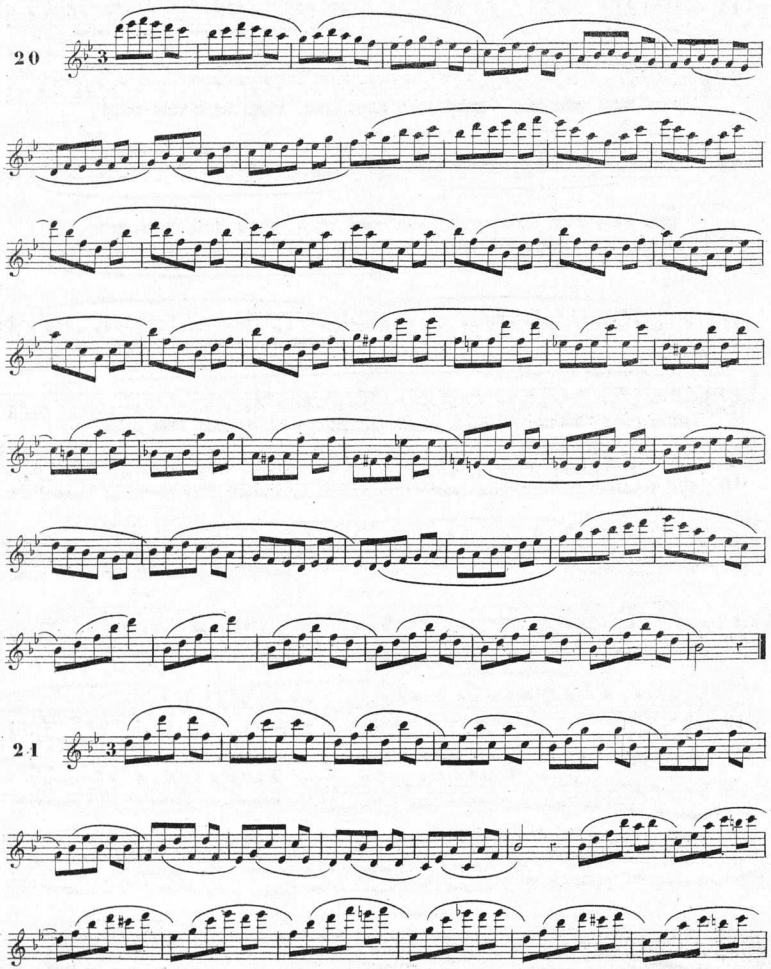

47
48
49
50

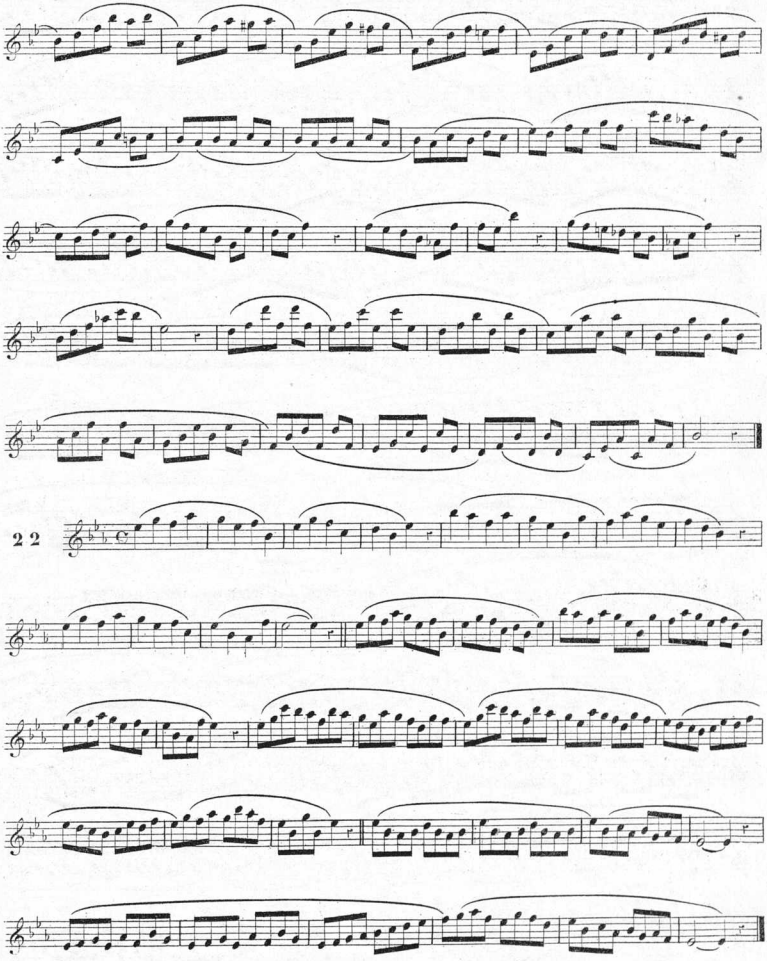

1
2
3
4
5
6
7
Bis

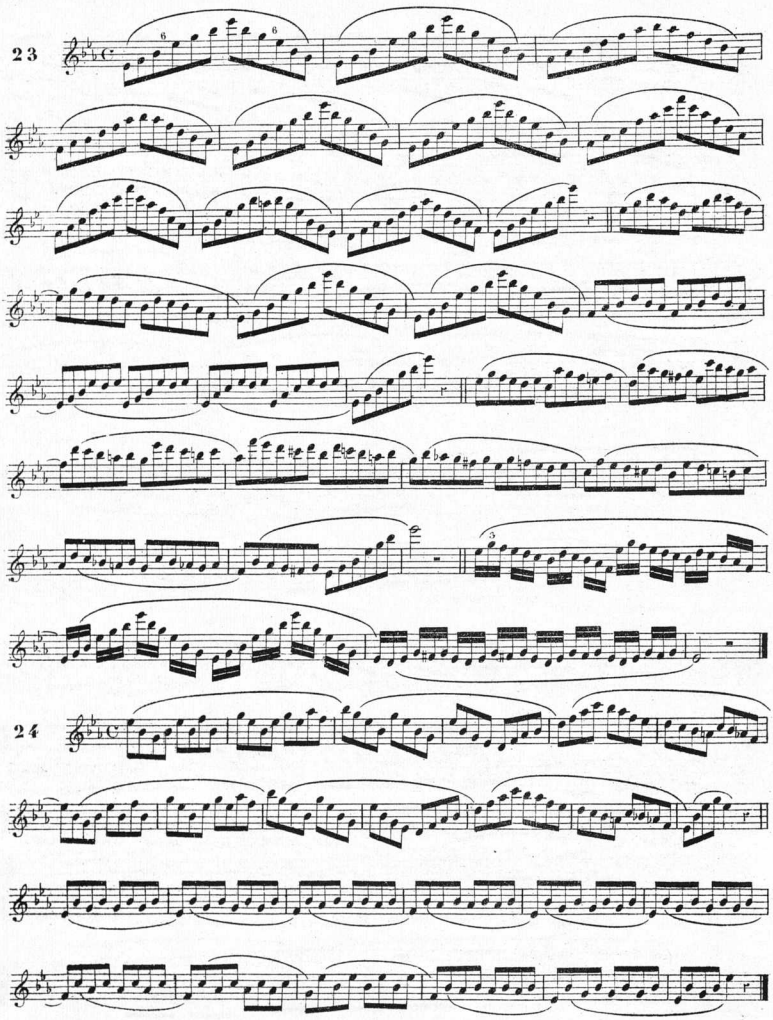

8
9
10

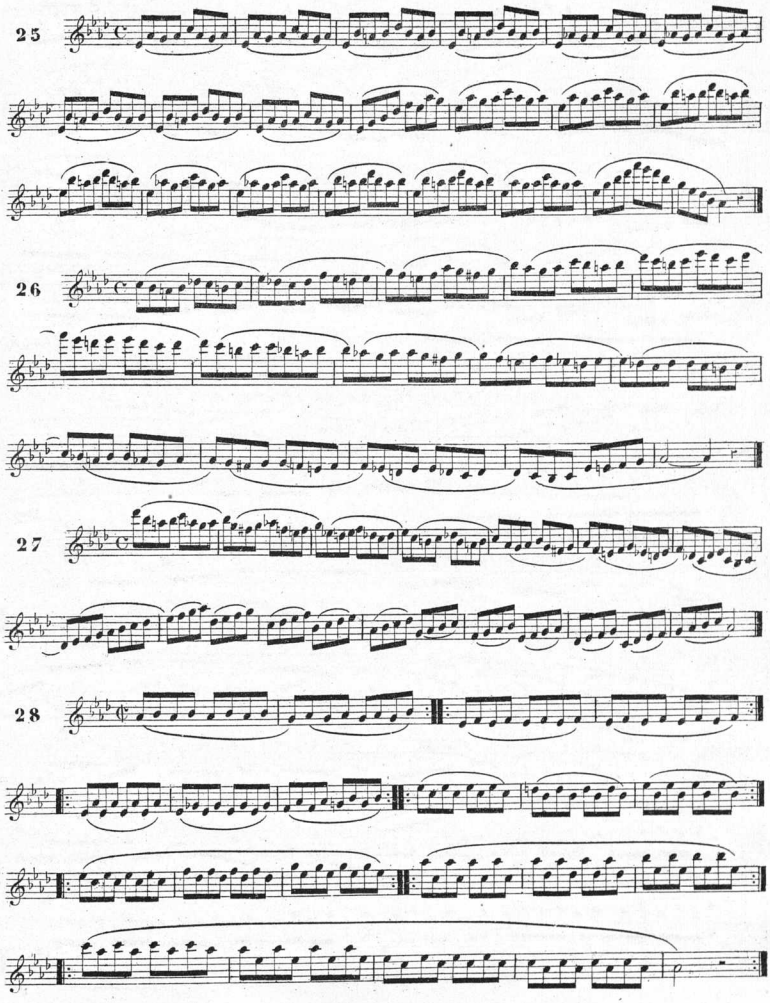

11
12
13
14

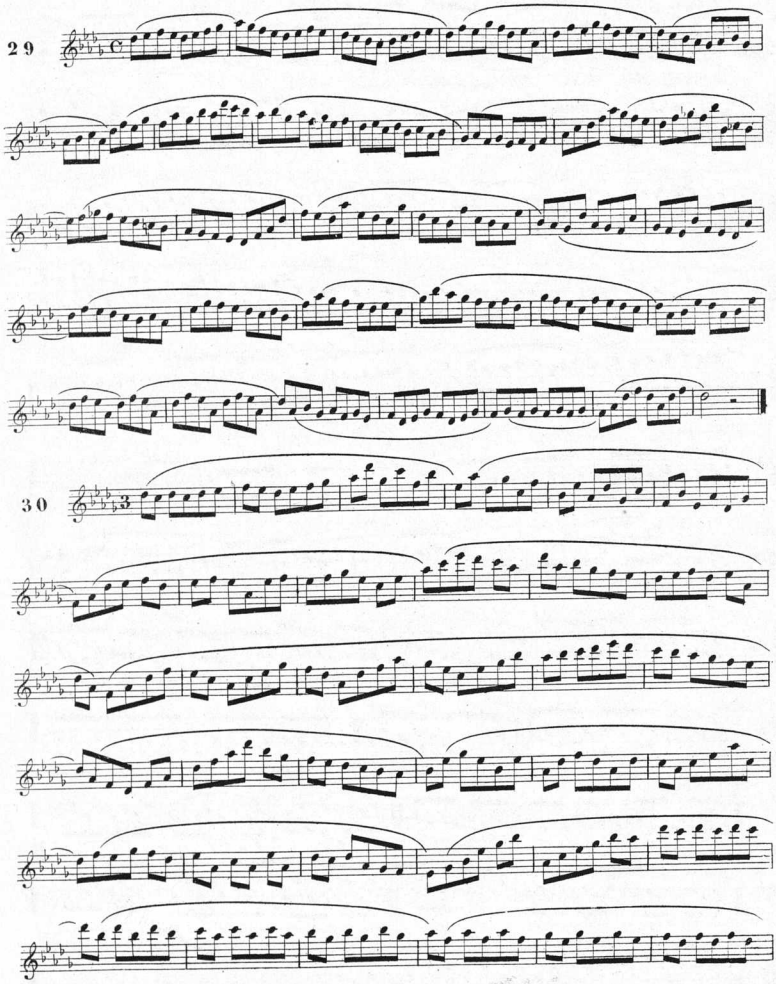

15
16
17
18
19

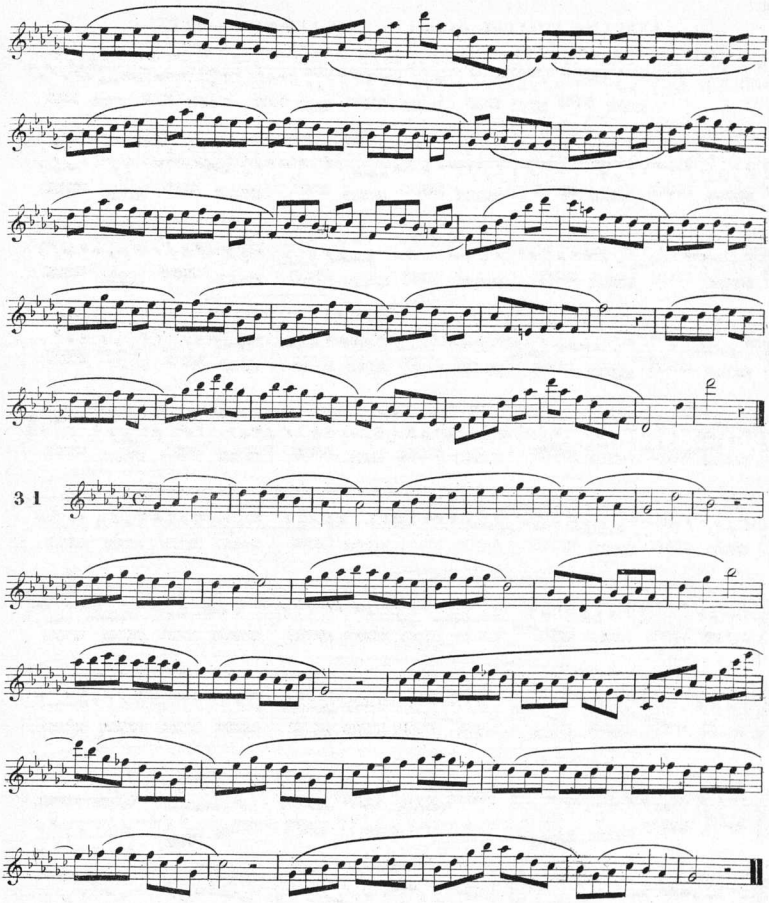

20
21


2 2


23
24


25
26
27
28

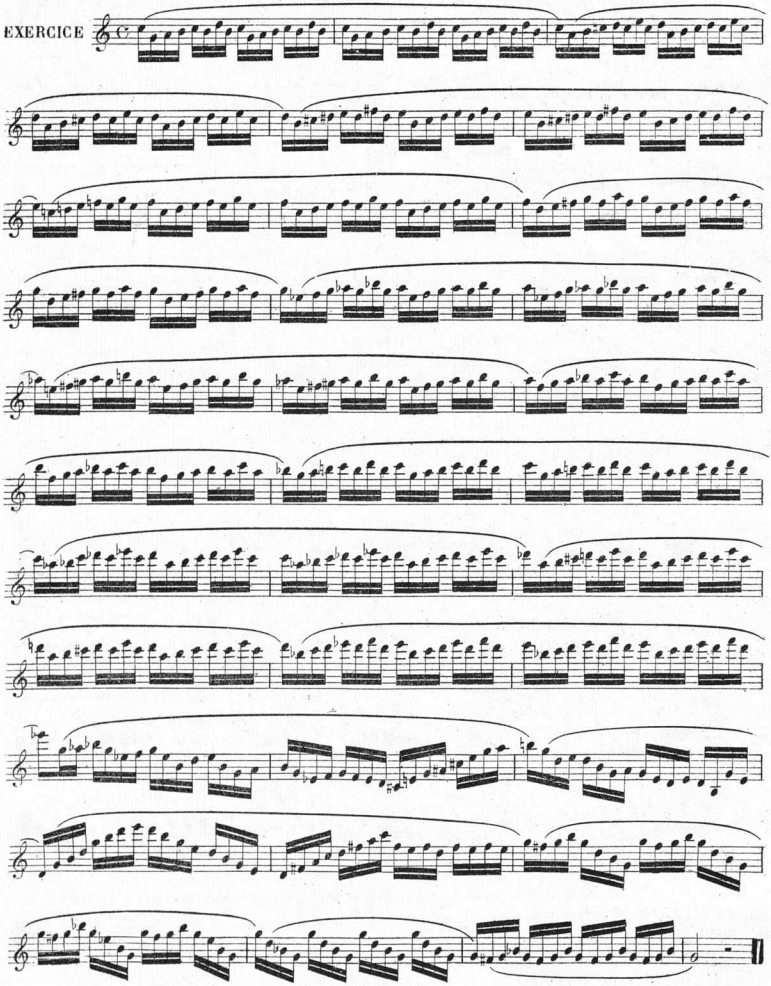

29
30



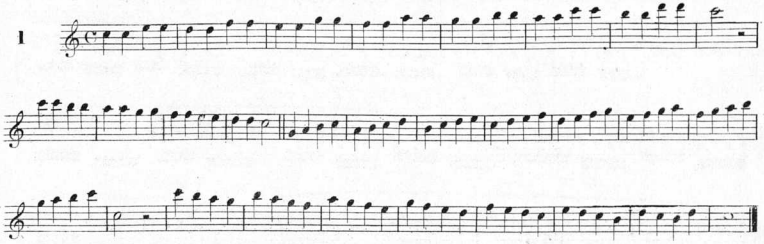
Je conseille à l'élève de travailler chaqu'un des exercices précédents pendant une heure au moins, lentement d'abord et progressivement jusqu'au mouvement le plus rapide

EXERCICE, PRÉLUDE DANS LES TONS LES PLUS USITÉS

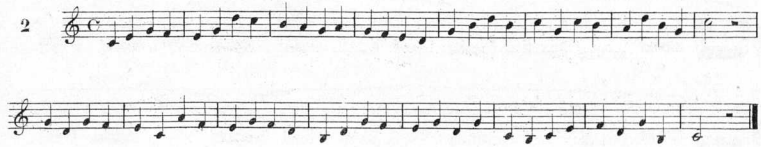
EXERCICE



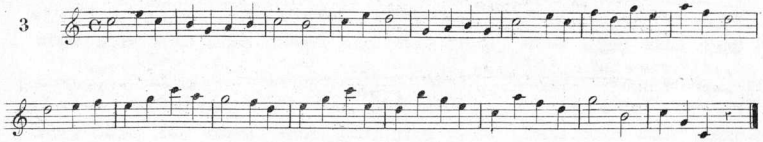
1



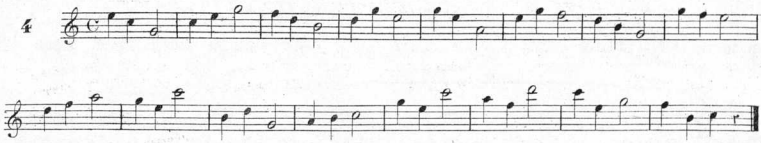
2



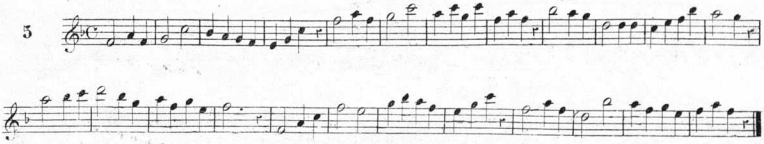
3

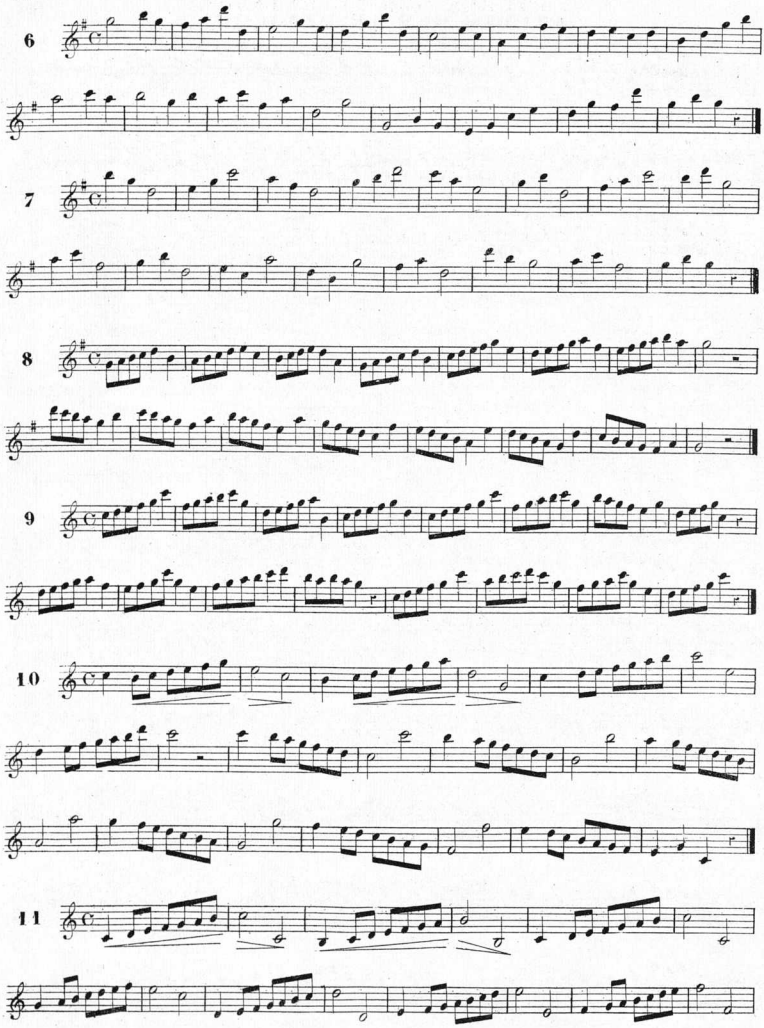


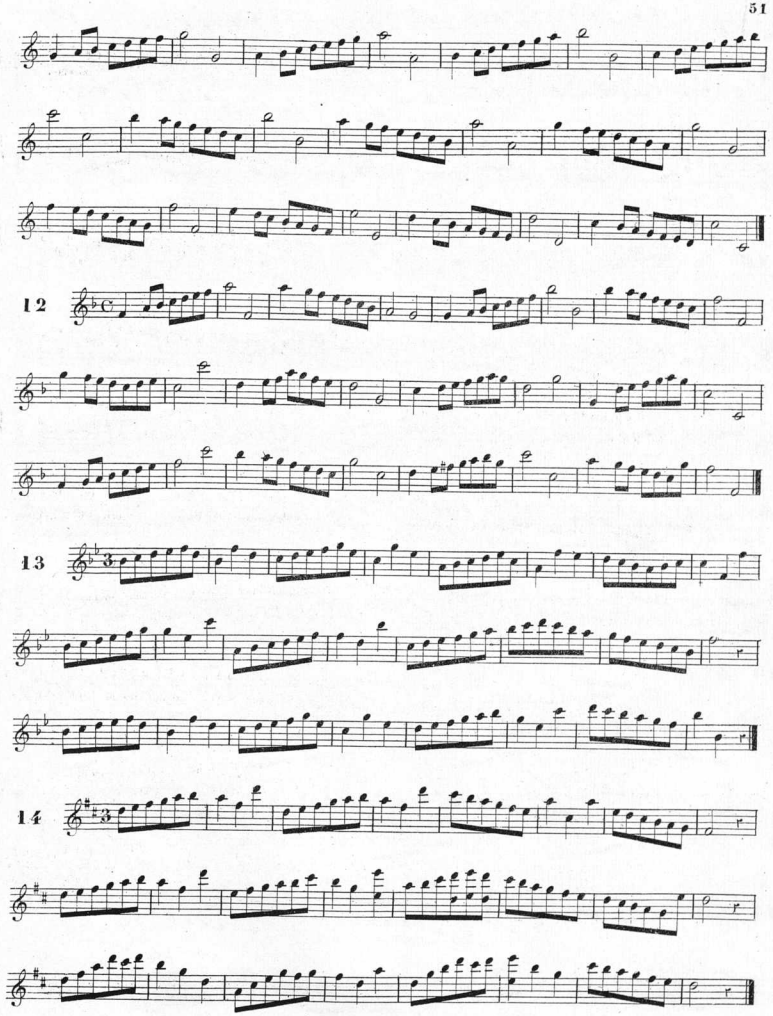
4

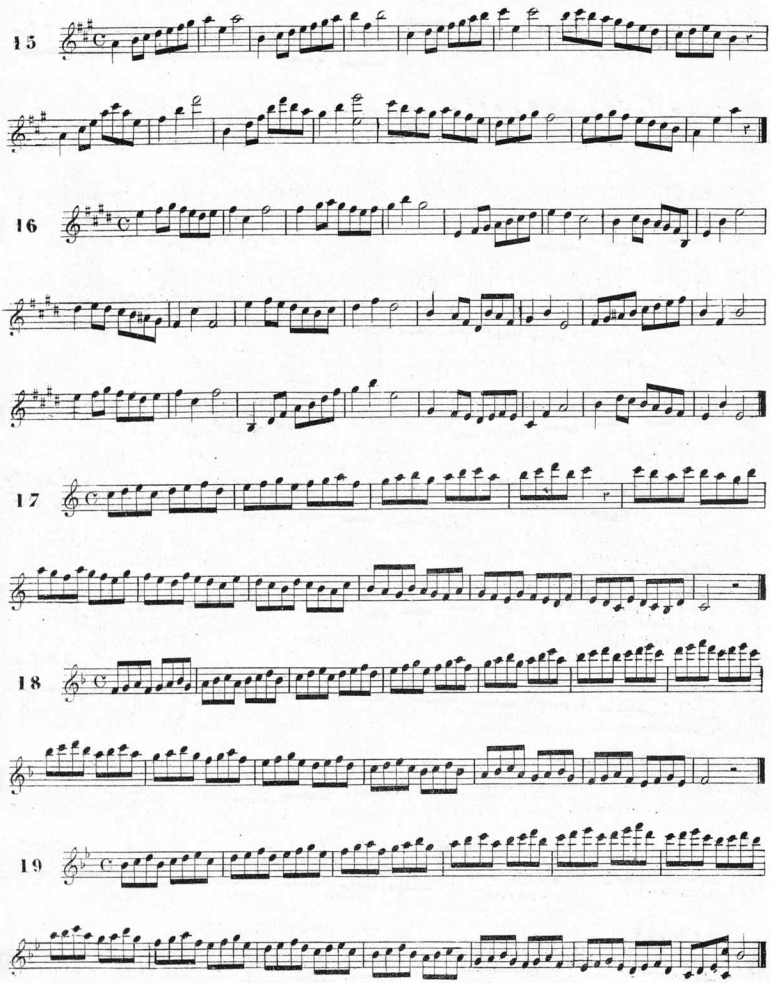


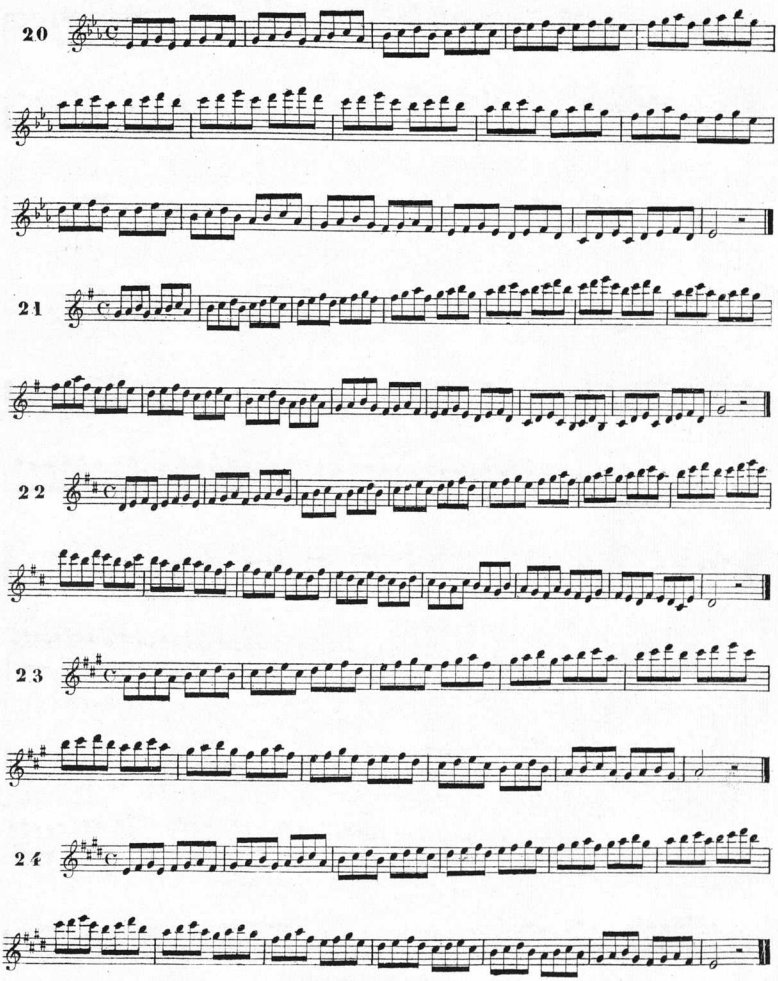
5



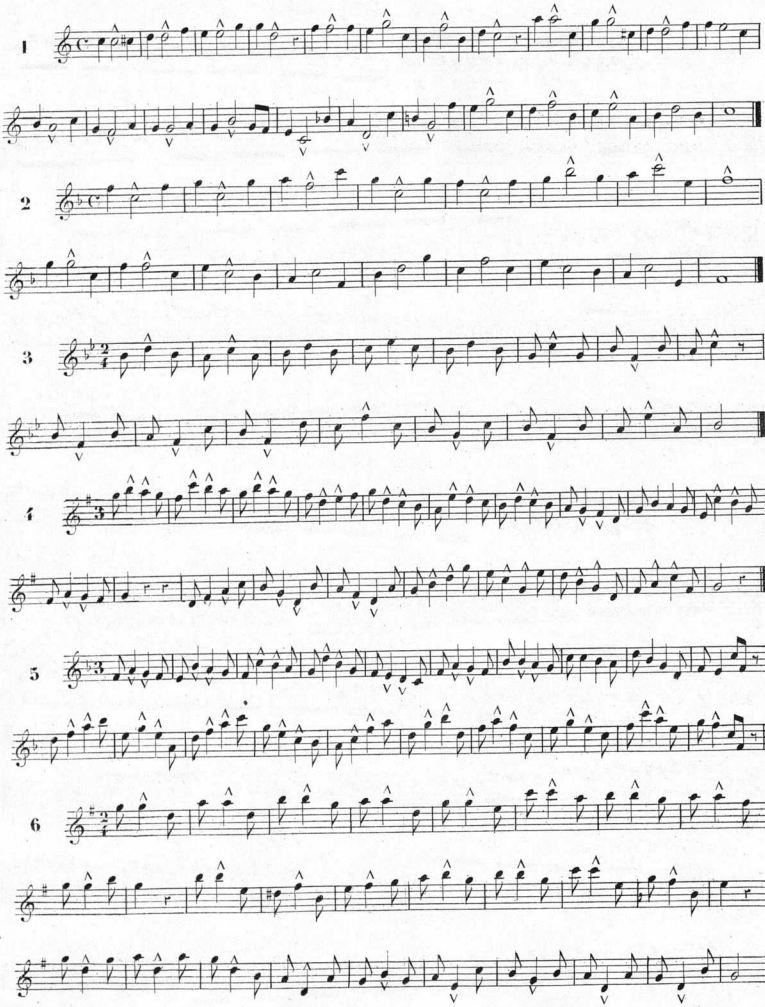

6
7
8
9
10
11

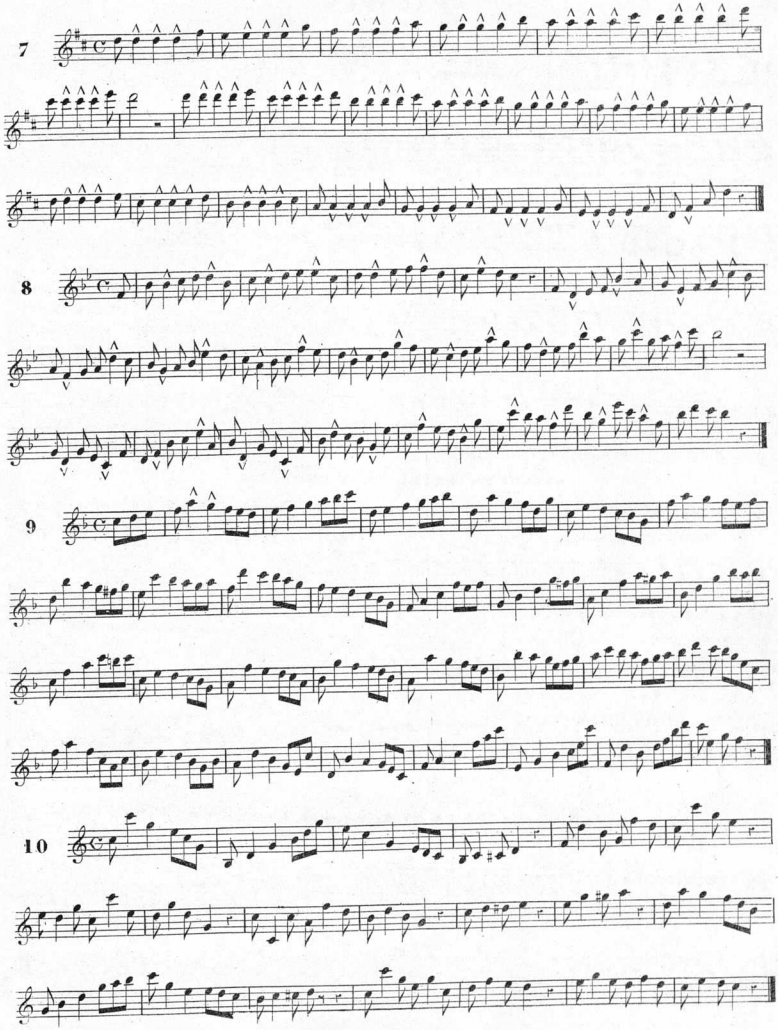

12
13
14


15
16
17
18
19

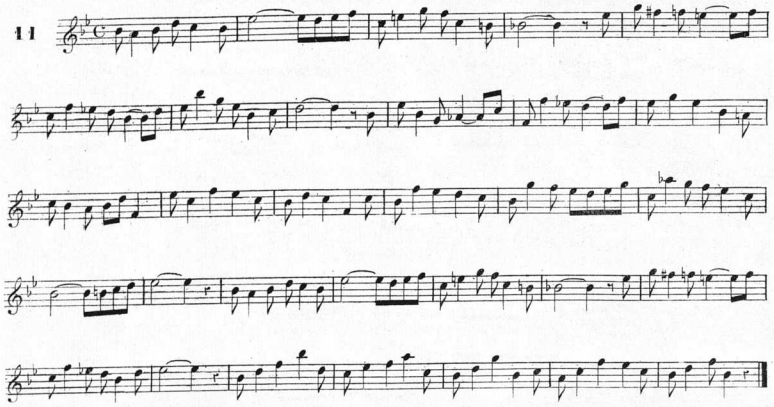

20
21
22
23
24

SYNCOPES




7
8
9
10

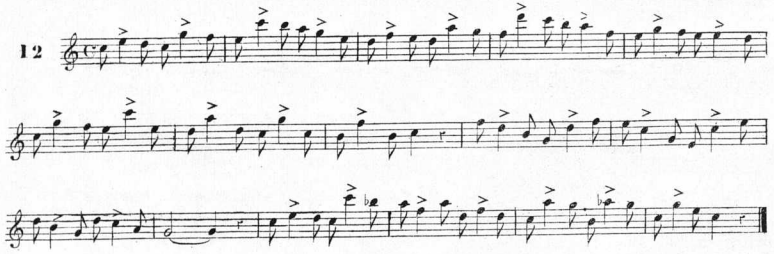
11



SYNCOPES ENTRE DEUX CROCHES

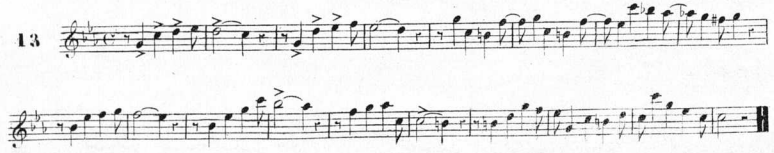
La note qui précède la Syncope doit être séparée et la Syncope attaquée du fort au faible

12



TROIS SYNCOPES ENTRE UN DEMI SOUPIR ET UNE CROCHE

13

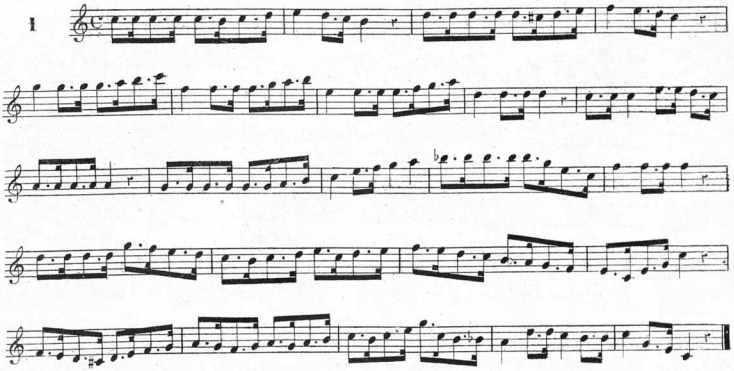


ETUDES

SUR LES VALEURS DE CROCHES POINTÉES SUIVIES DE DOUBLES CROCHES

Tempo di marcia

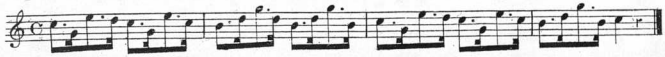
1



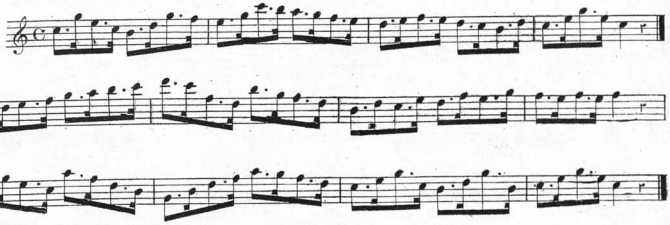
CROCHES POINTÉES DÉTACHÉES

Il faut attaquer sèchement et ne pas faire sentir le point, on peut prendre une demie respiration sur la note pointée

2



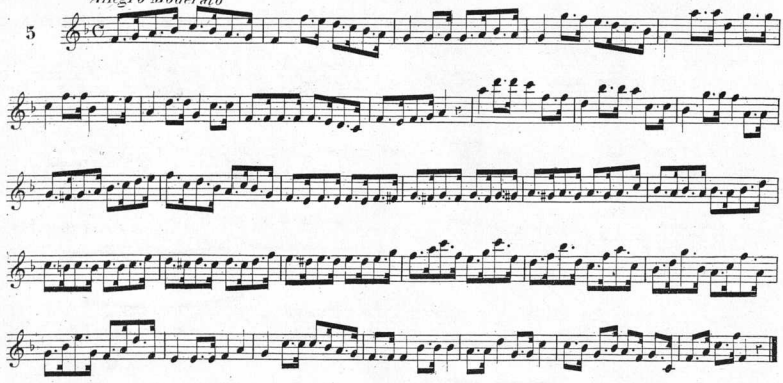
3



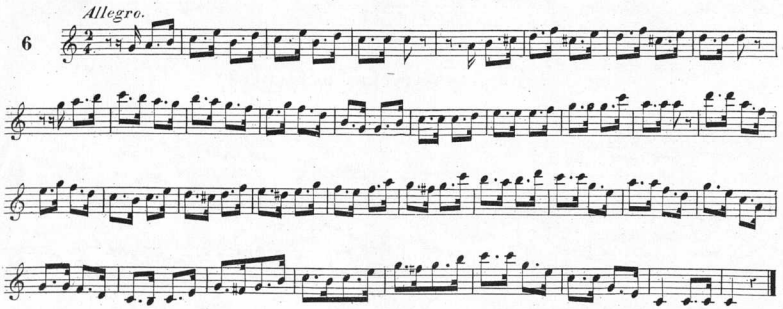
Dans un mouvement vif, les détachés peuvent être coulés, mais l'articulation doit être faite très-légèrement

4

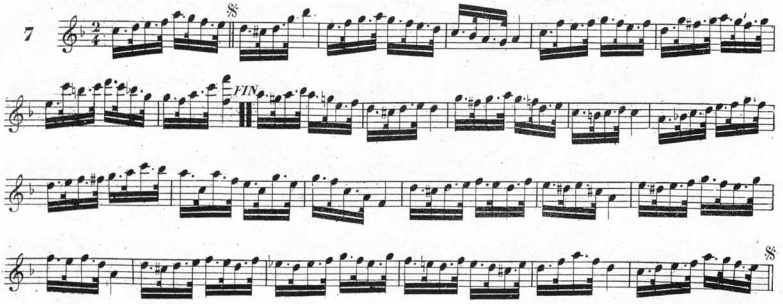
5 *Allegro Moderato*



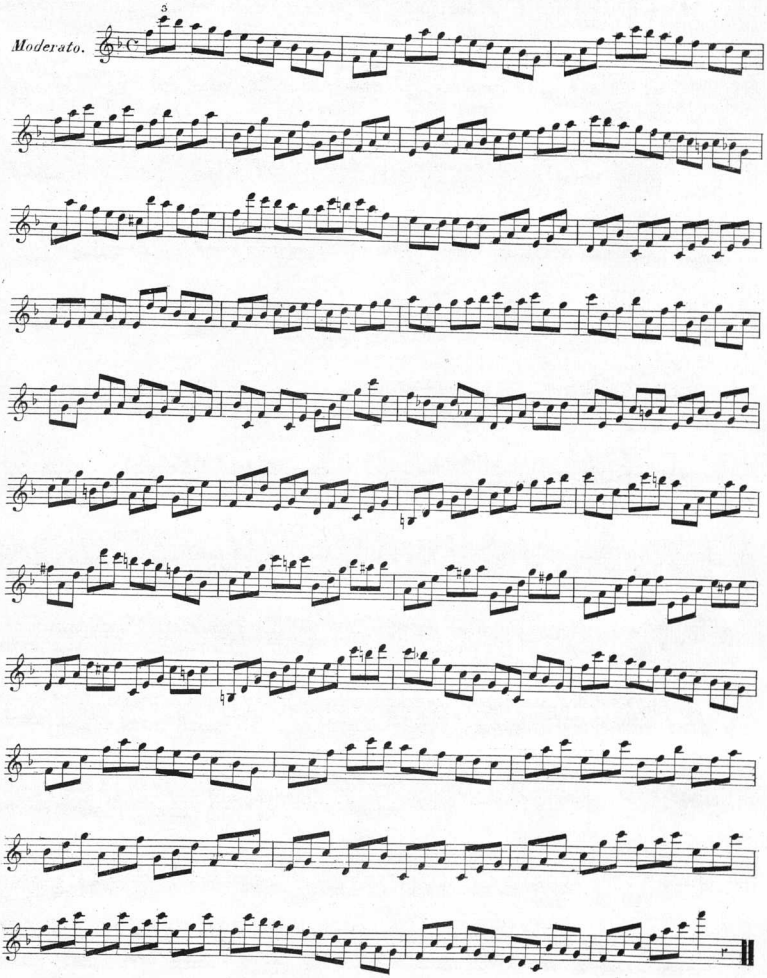
6 *Allegro.*



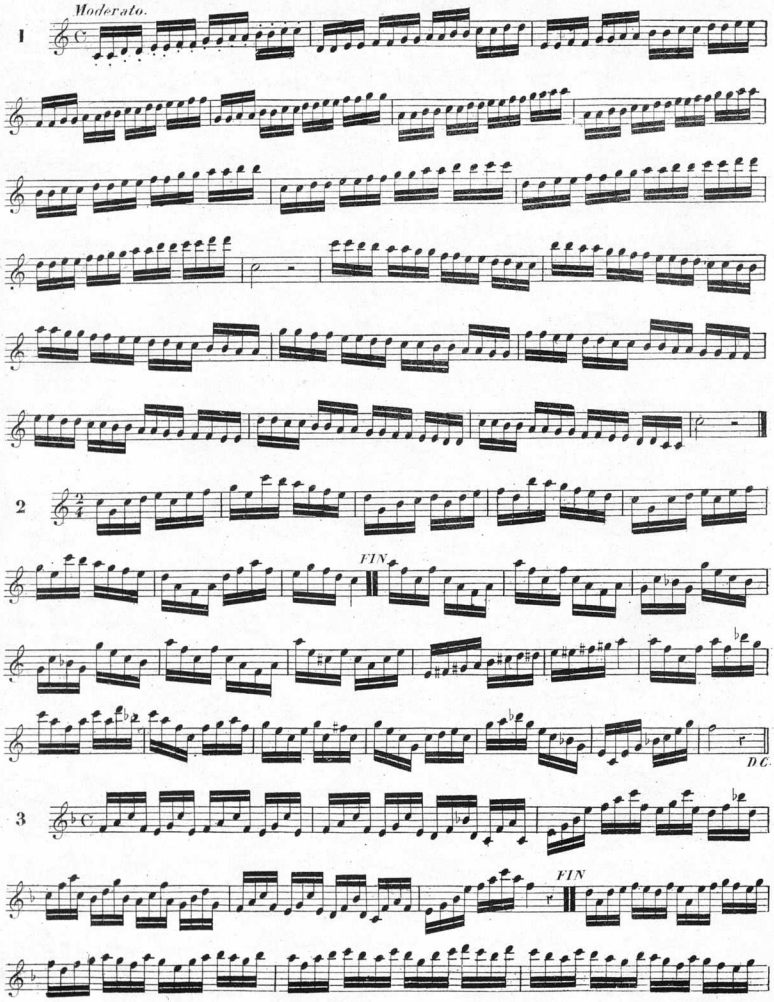
7

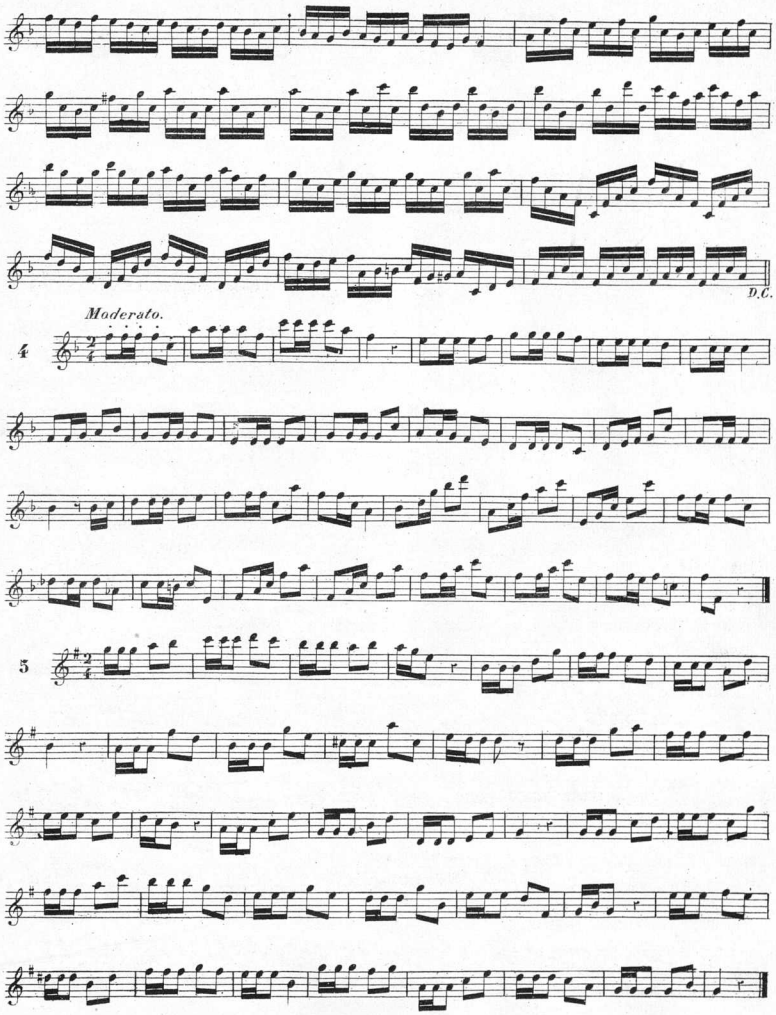


ETUDE EN TRIOLETS

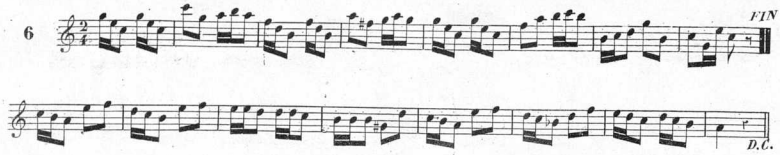


ETUDES EN DOUBLES CROCHES

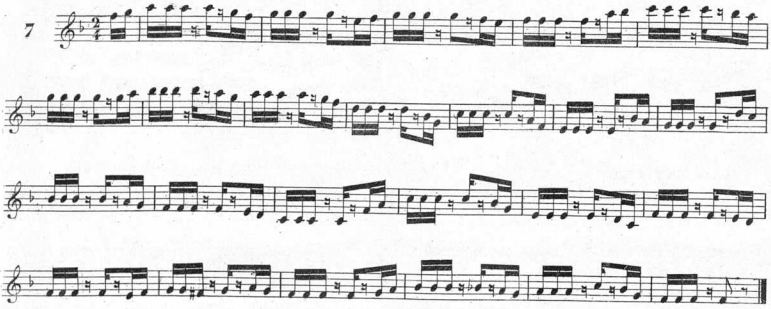



D.C.
Moderato.
4
5

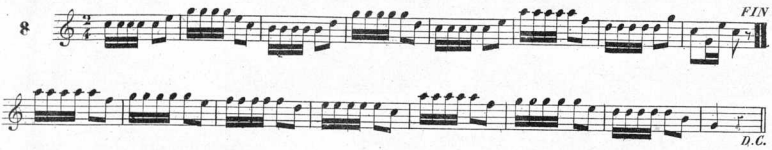
6



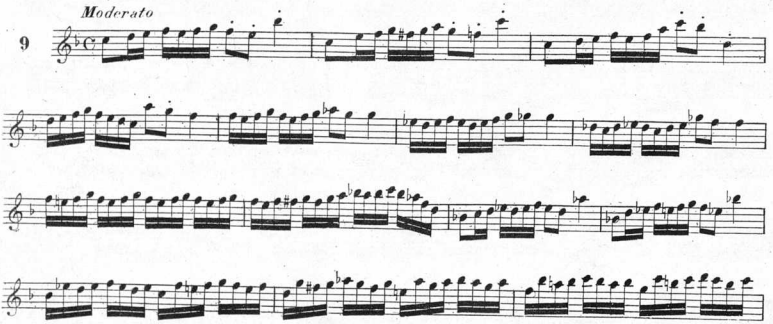
7

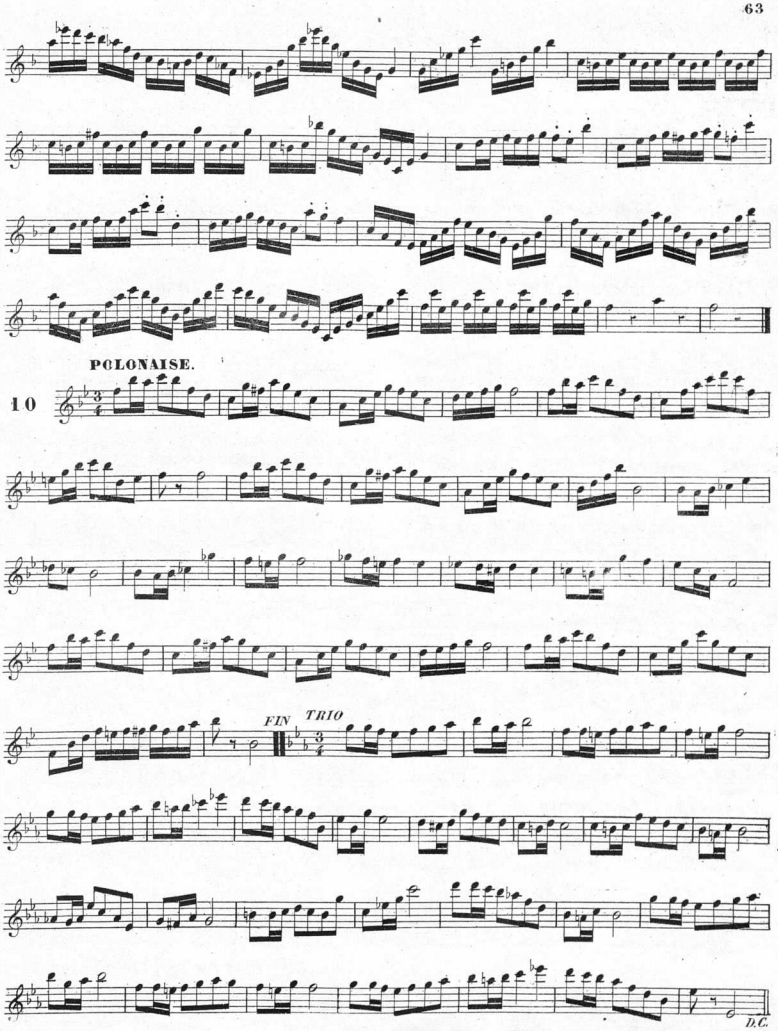


8



9




POLONAISE.
10
FIN
TRIO
D.C.

11 *Mouvt de Bolero.*

f

12 *Allegretto.*

FIN

f

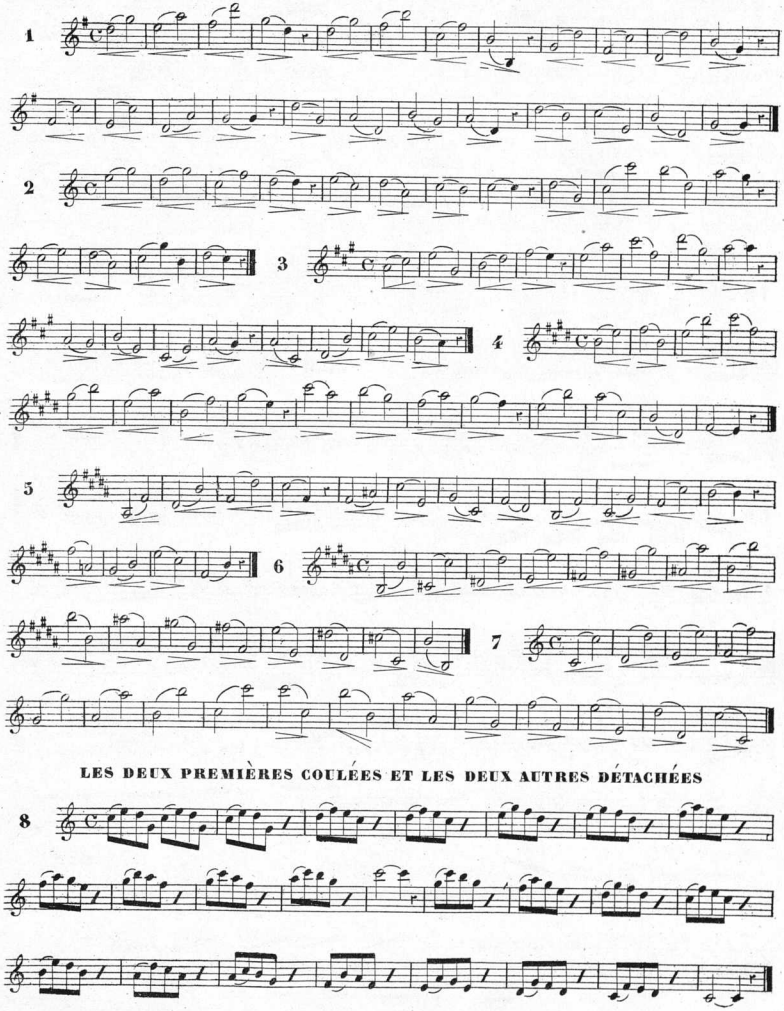
f

diminuez.

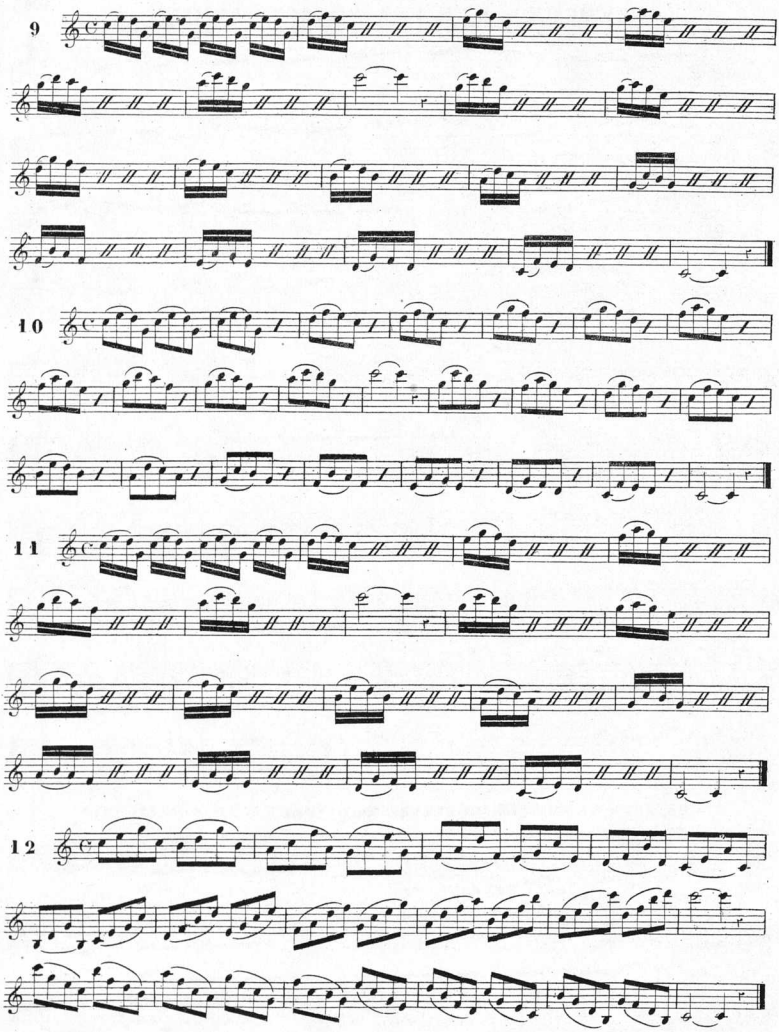
Tempo.

D.C.

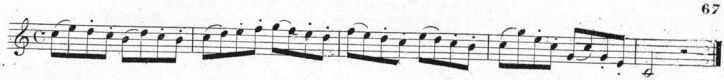
EXERCICES SUR LES ARTICULATIONS



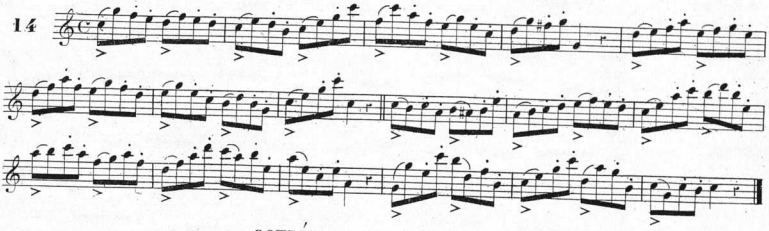
LES DEUX PREMIÈRES COULÉES ET LES DEUX AUTRES DÉTACHÉES


9
10
11
12

13



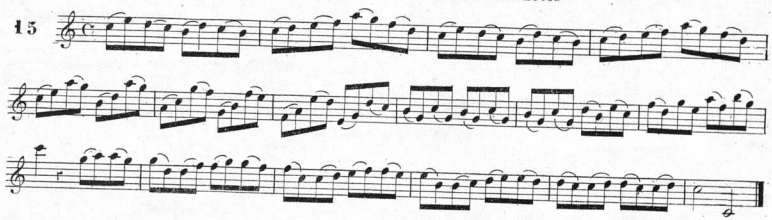
14



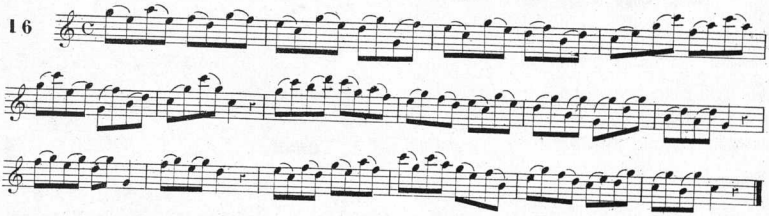
COULÉS DE DEUX EN DEUX

Il faut scander également chacune des deux notes

15



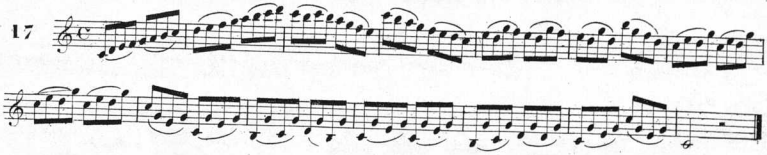
16



COULÉS DE QUATRE EN QUATRE

Il faut soutenir le son, afin que les groupes de quatre en quatre soient bien égaux, et il faut porter la première sur les trois autres

17

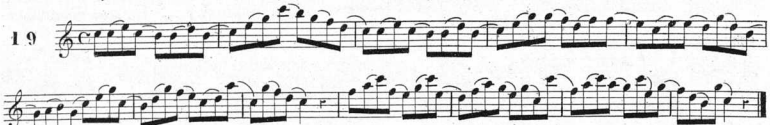


COULÉS EN CONTRE COUP DE LANGUE

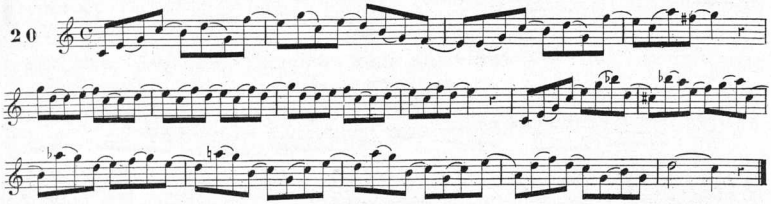
Il faut appuyer sur la premiere note des coulés

18

19



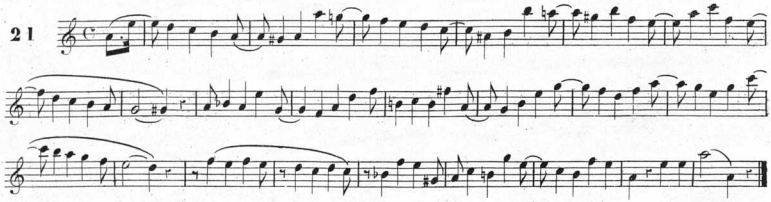
20



SYNCOPES COULÉES

Elles ne doivent pas être marquées avec la gorge mais avec le doigt en le faisant tomber avec martellement sur le trou et en soutenant bien le son du fort au faible

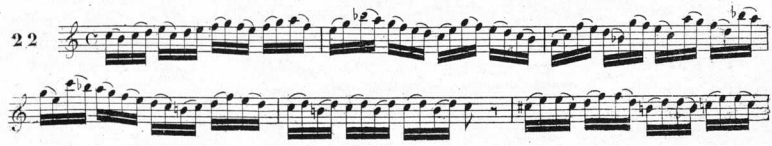
21

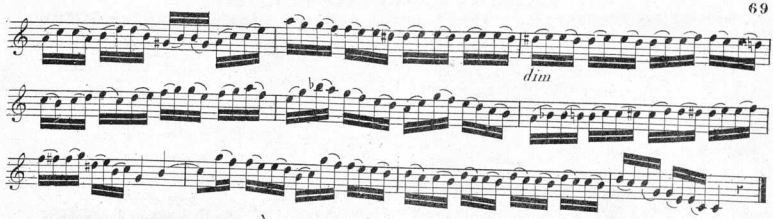


Les huit premières mesures qui sont marquées coulées ne permettent de prendre la respiration entière que sur le repos de la phrase mais cependant si lon exécute le morceau d'un mouvement lent on peut être forcé de prendre deux ou trois respirations dans ce cas elles doivent avoir lieu après la croche qui précède la Syncope

COULÉS PAR DEUX EN SOUTENANT LE SON

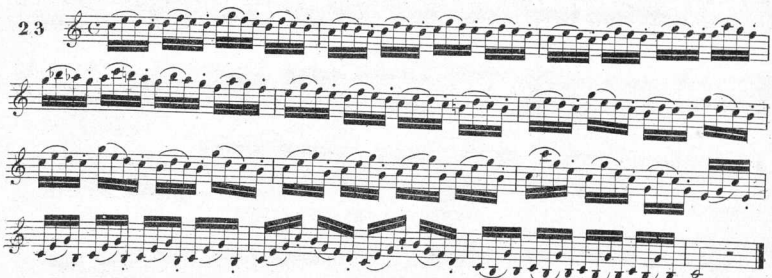
22





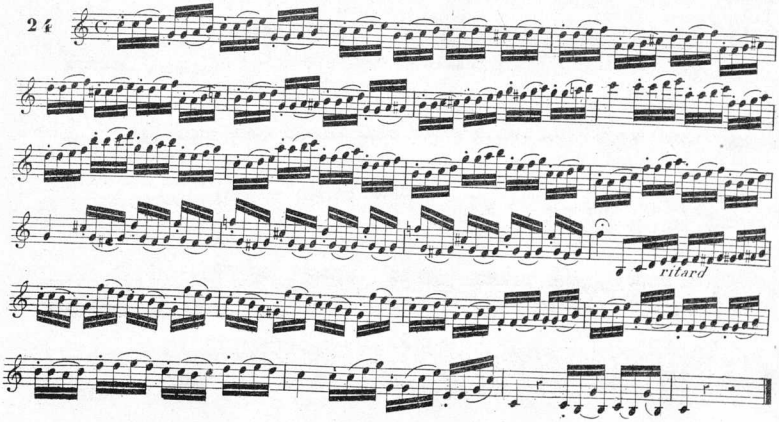
LES TROIS PREMIÈRES COULÉES ET LA QUATRIÈME DÉTACHÉE

Il faut avoir soin de marquer la première des quatre notes



LA PREMIÈRE DÉTACHÉE LES TROIS SUIVANTES COULÉES

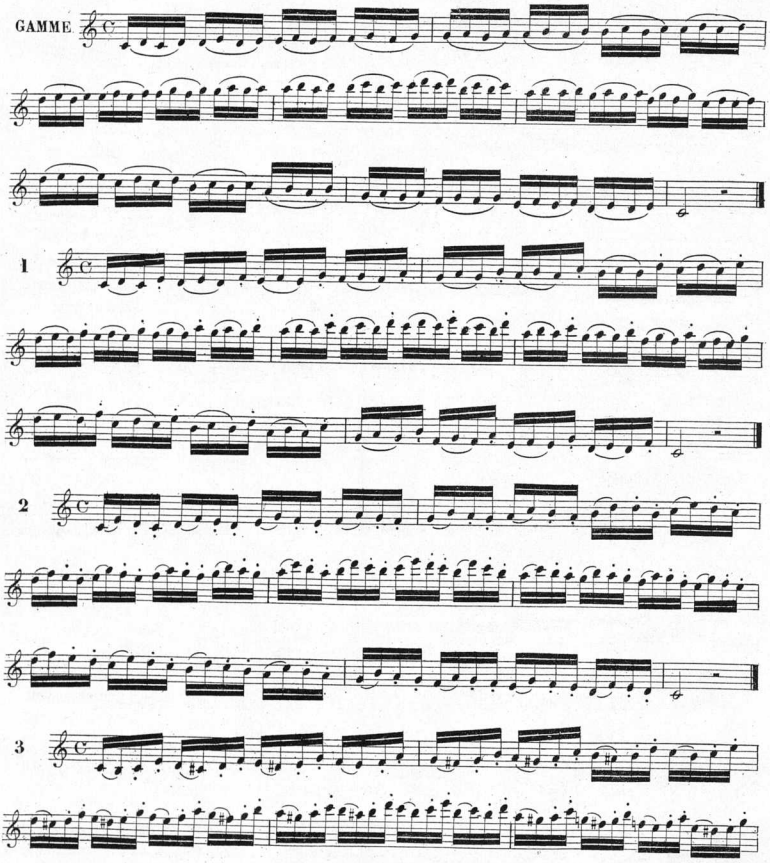
Il faut soutenir un peu fortement la première note de manière qu'elle paraisse séparée pour ainsi dire des trois autres

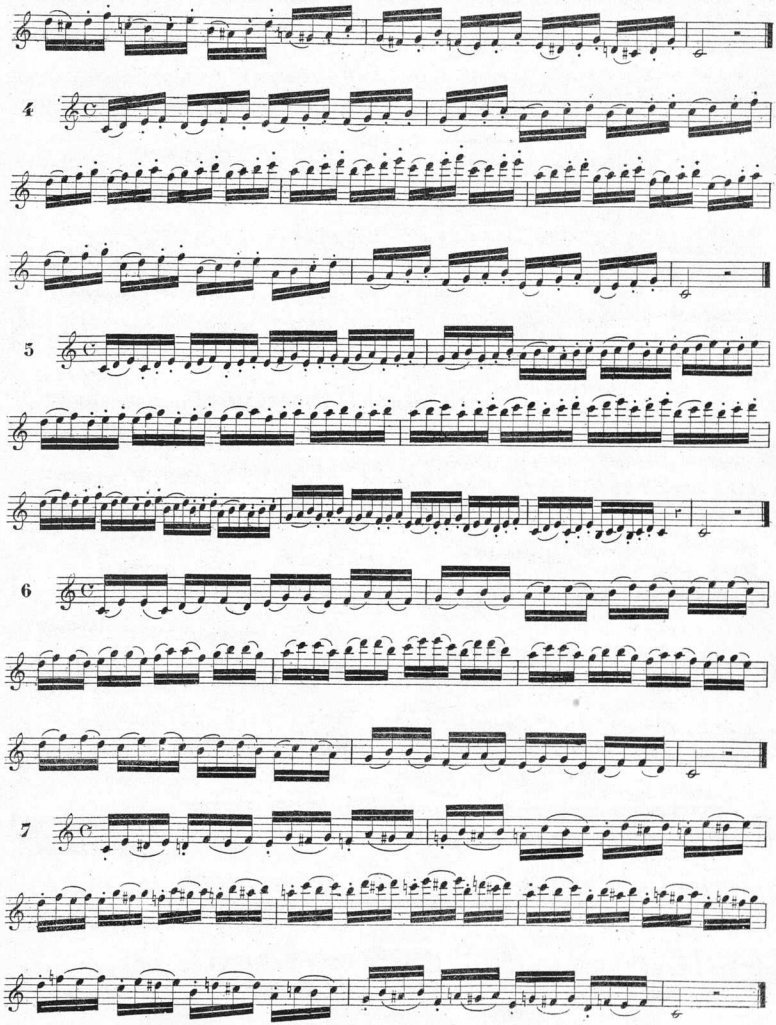


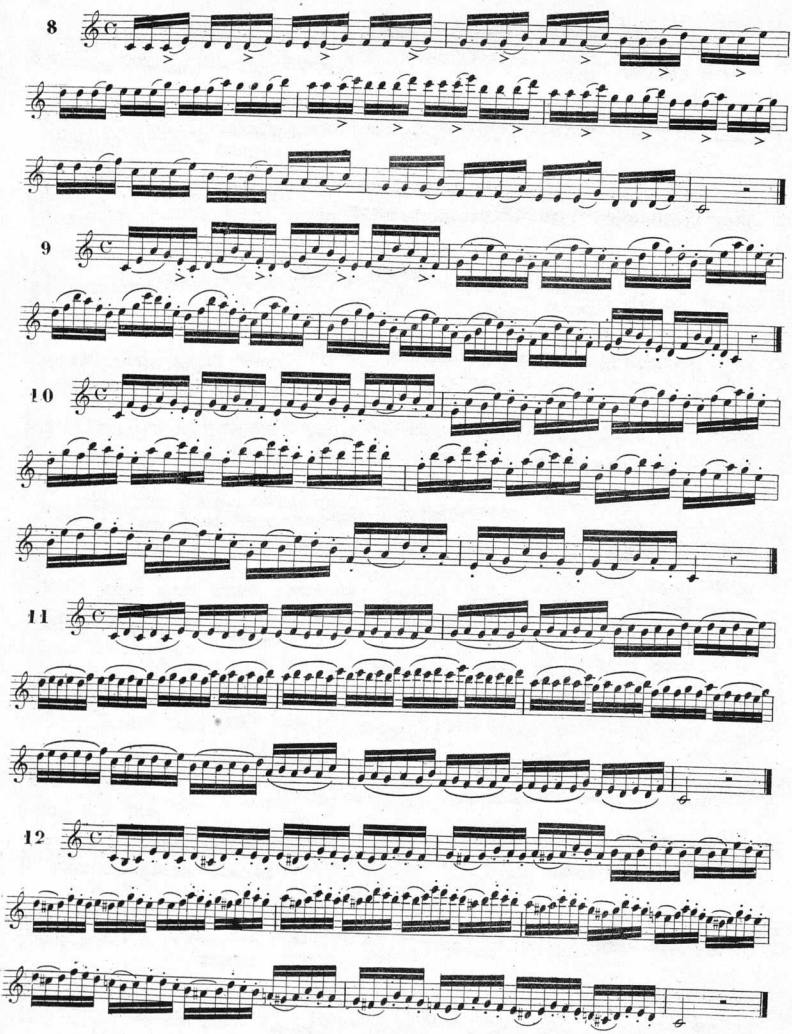
GAMME EN DO SUIVIE DE VINGT TROIS DESSINS BASÉS SUR CETTE GAMME

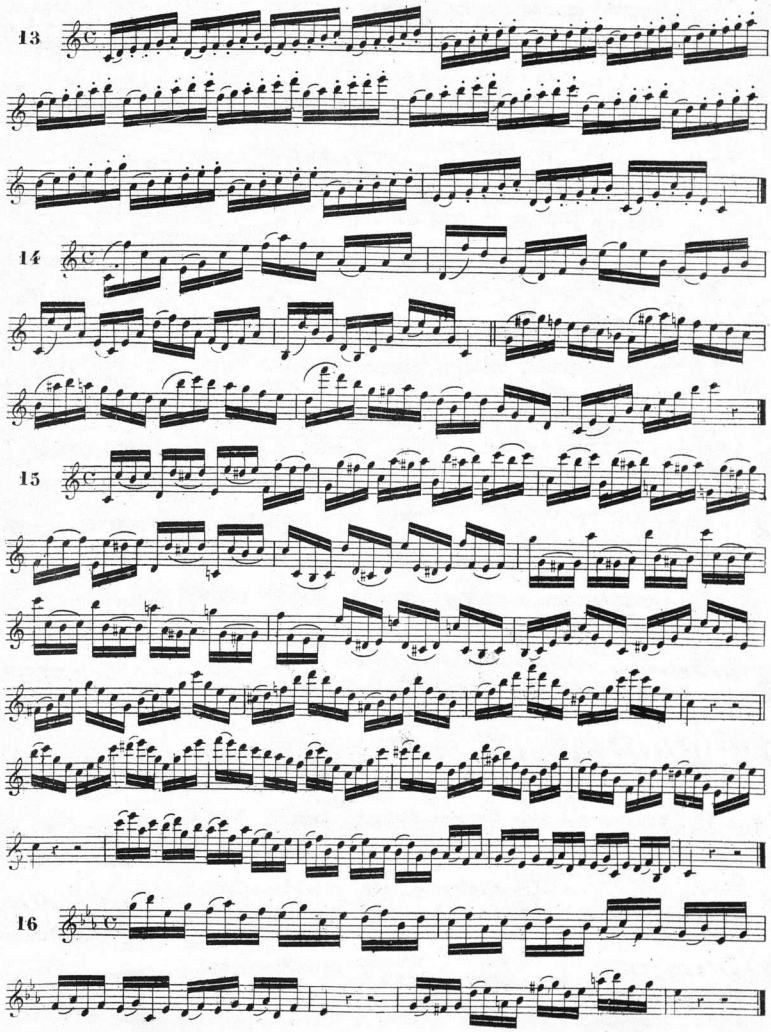
Lorsqu'on saura les exécuter parfaitement avec vitesse en changeant les articulations on les transposera dans tous les tons usités tels que Fa Sol Si ♭ Re Mi ♭ &

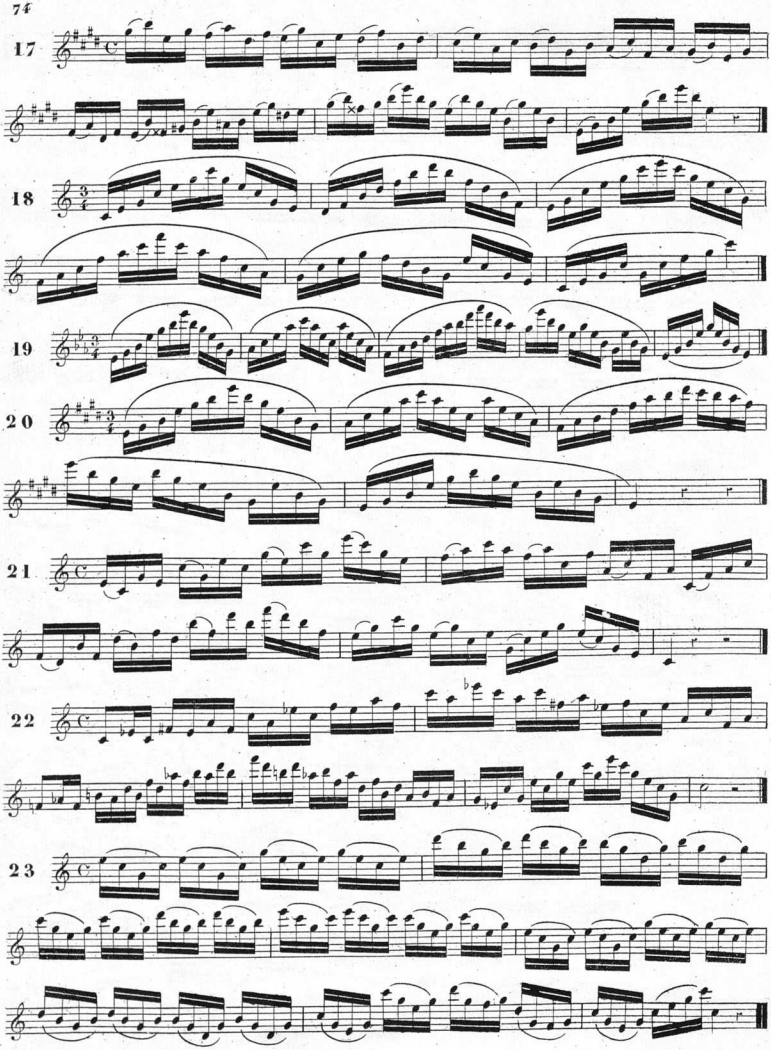
Ces dessins pouvant être variés de plus de mille manières nous conseillons aux élèves de chercher a en trouver eux mêmes pour augmenter le cercle de leurs exercices et pour avoir dans les doigts une foule d'ornements

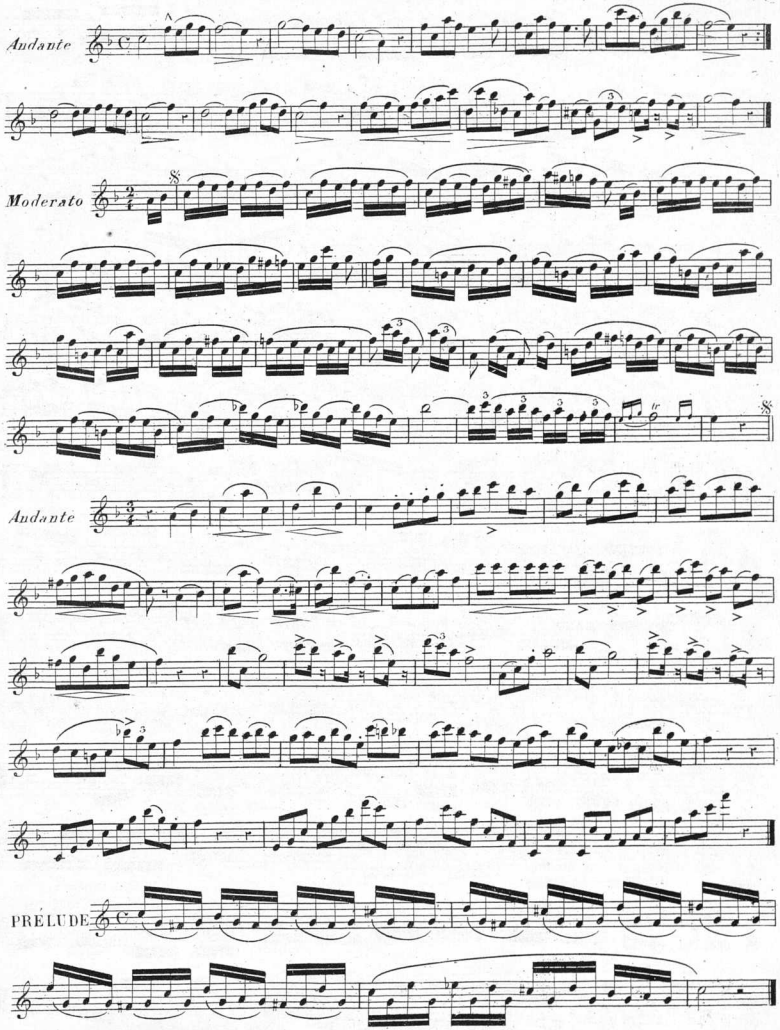



4
5
6
7


8
9
10
11
12

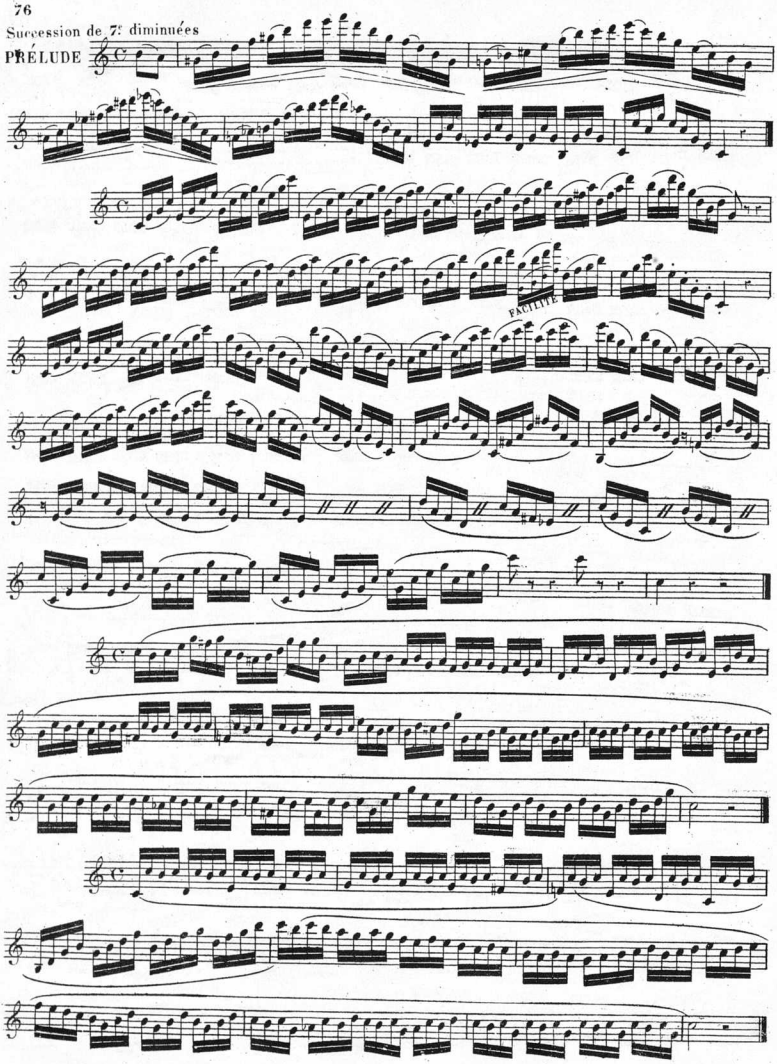

13
14
15
16

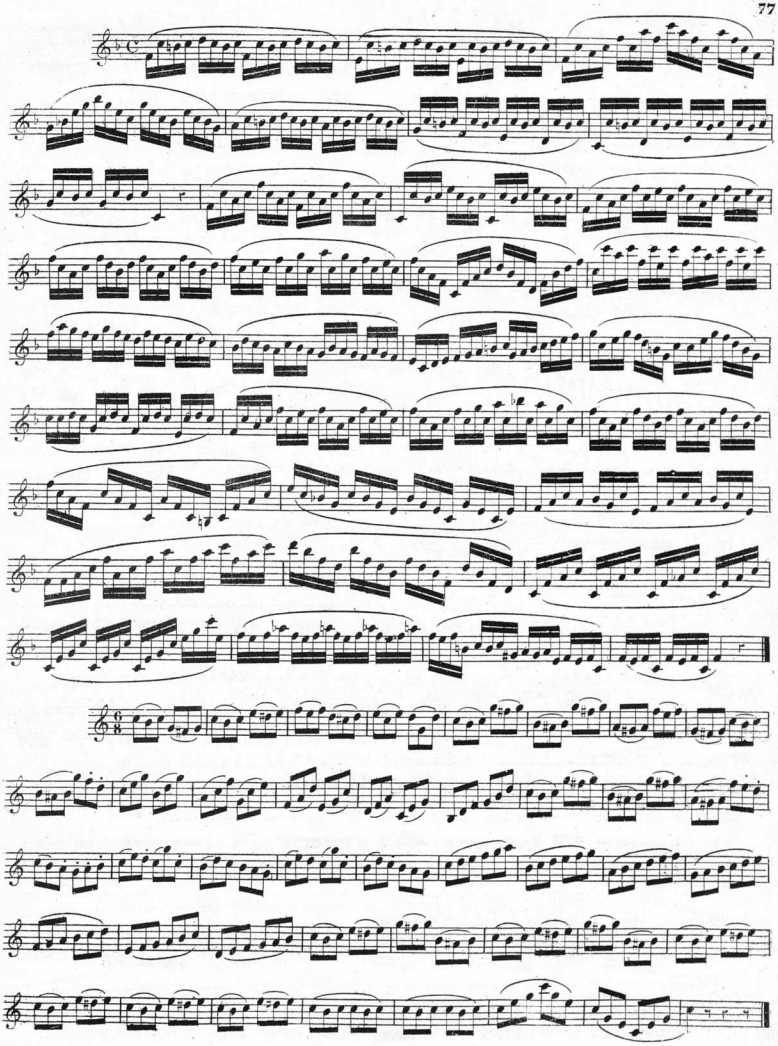

17
18
19
20
21
22
23

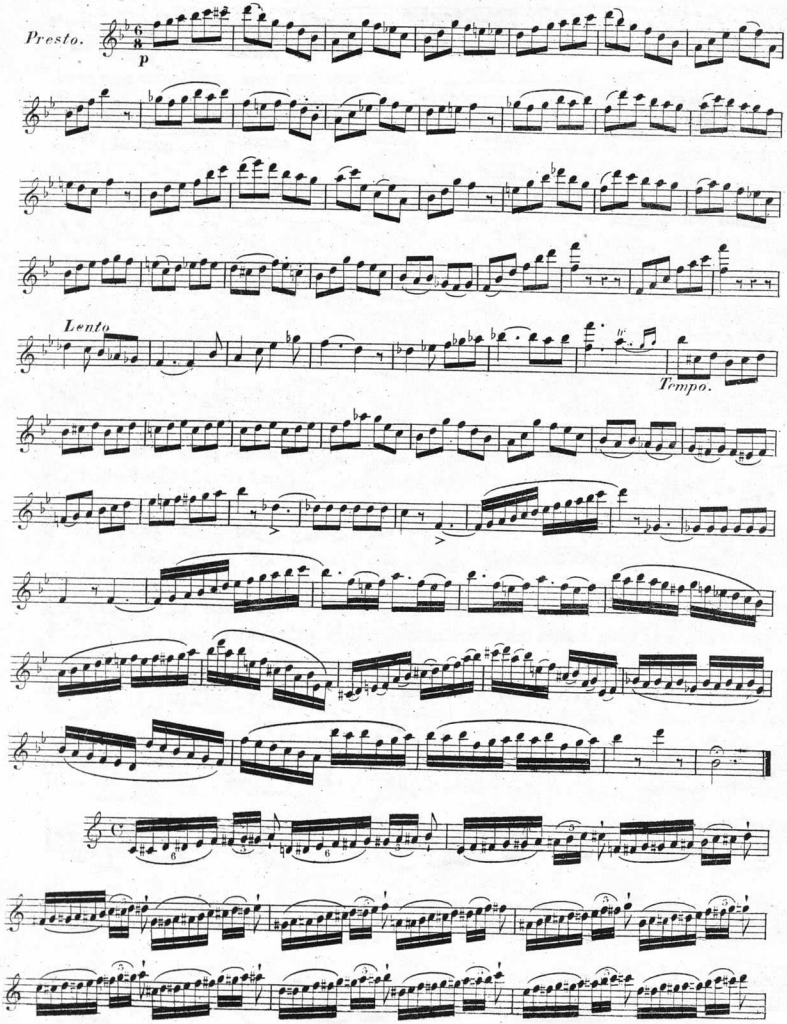

Andante
Moderato
Andante
PRELUDE

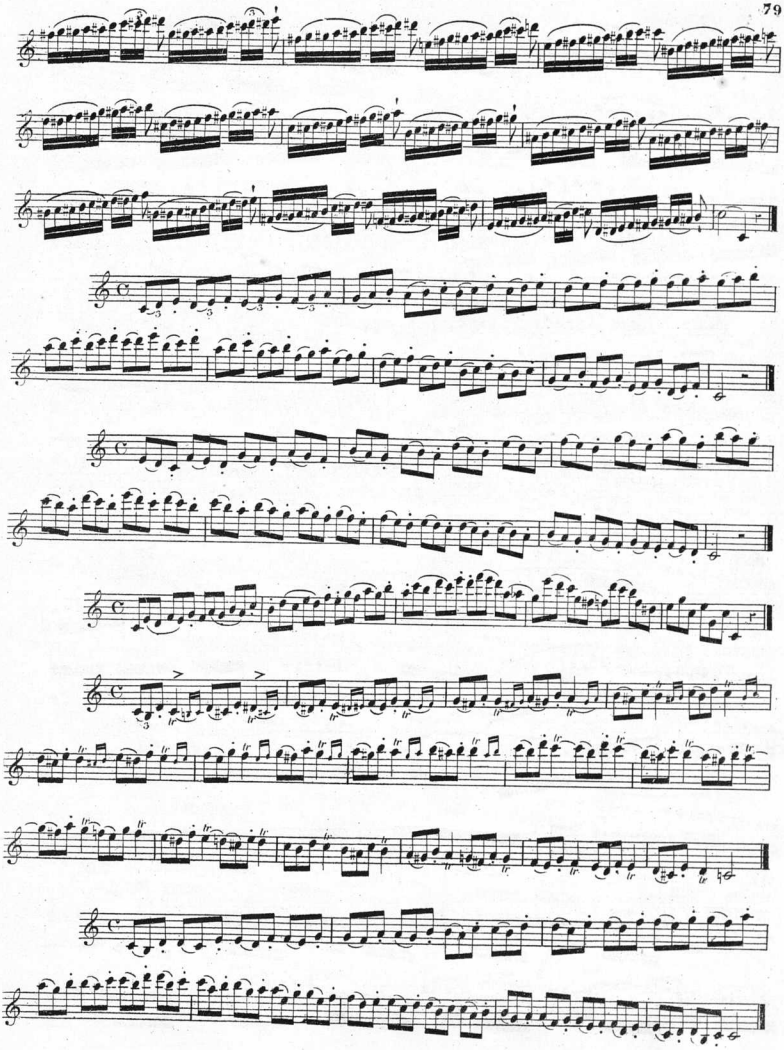
Succession de 7es diminuées

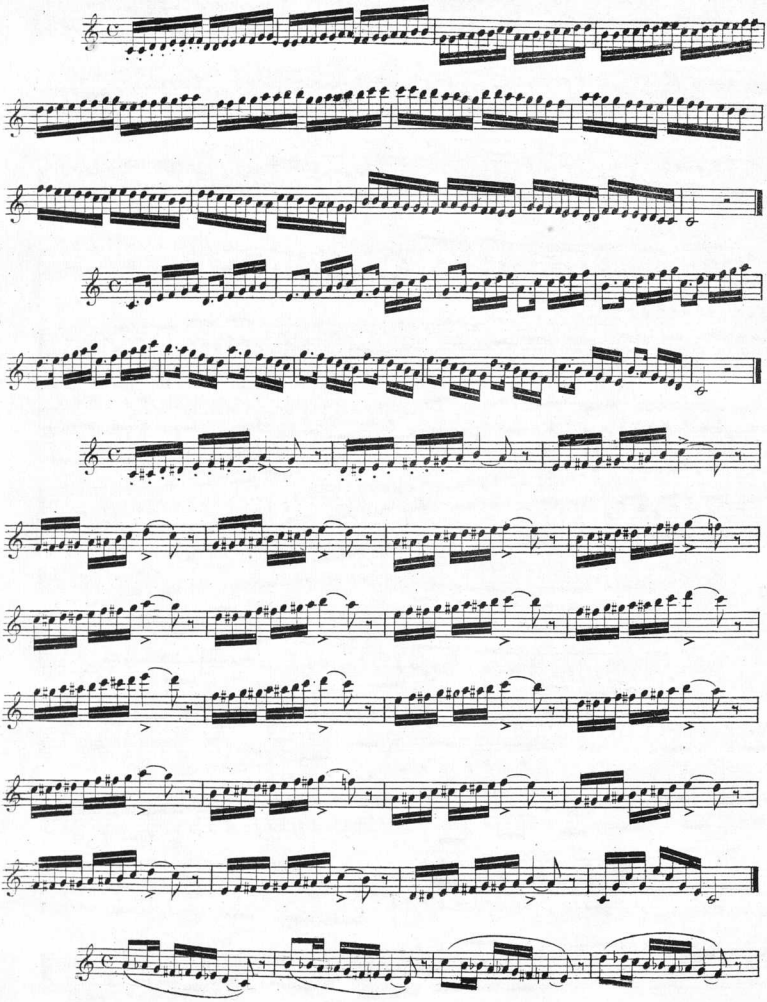
PRÉLUDE

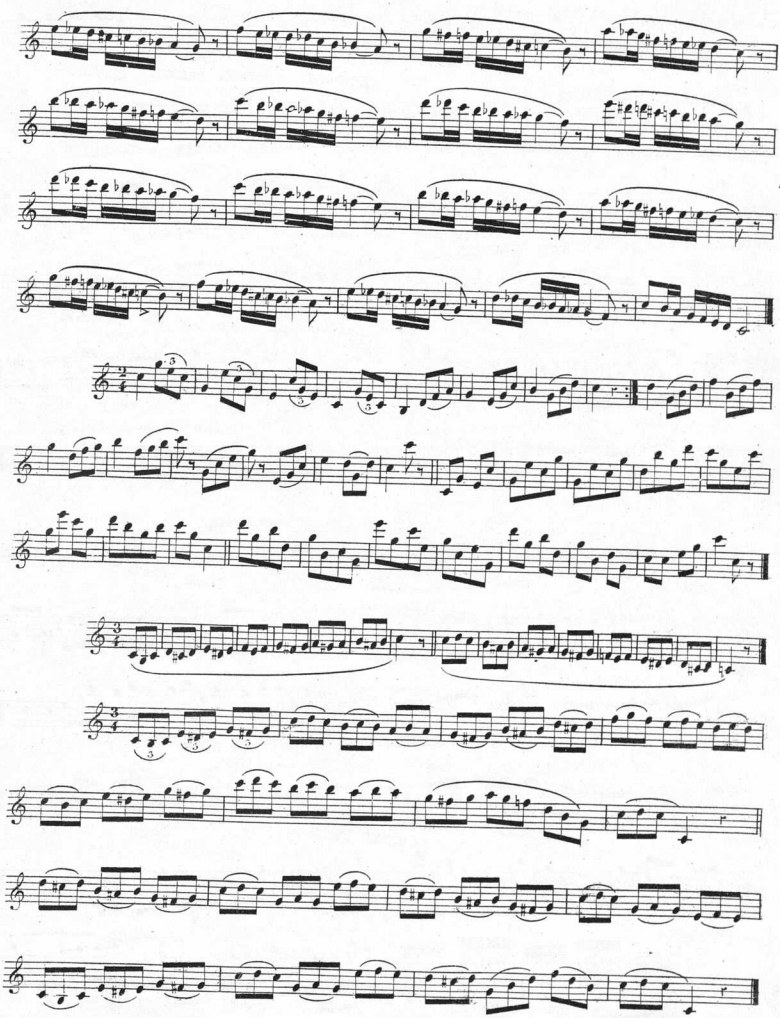


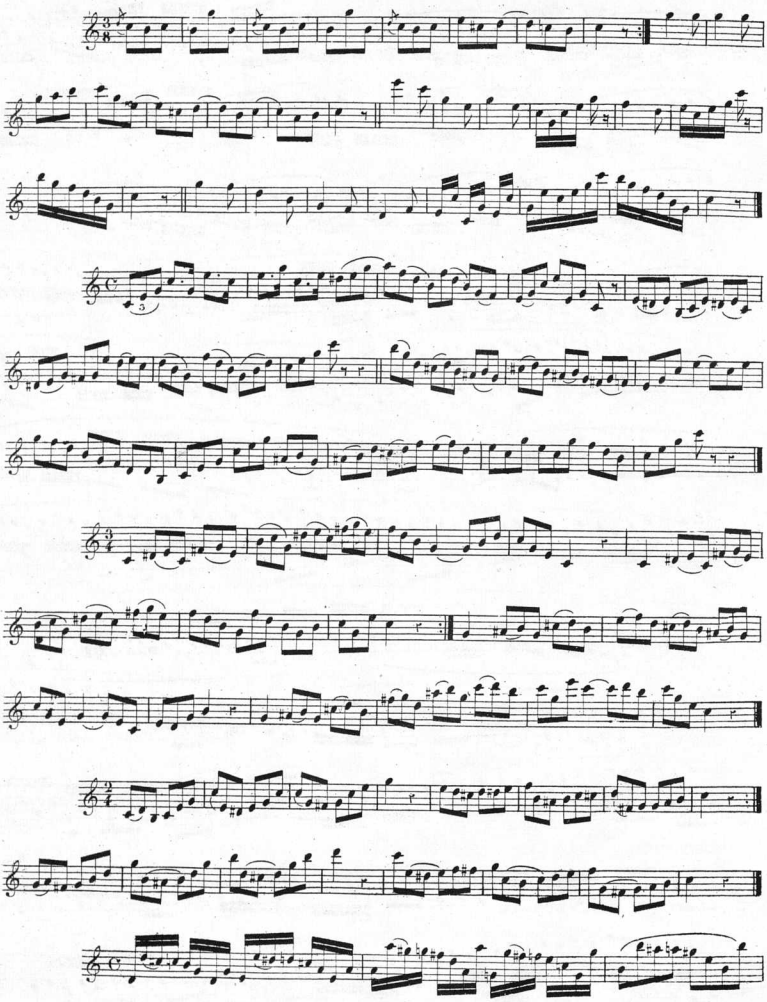


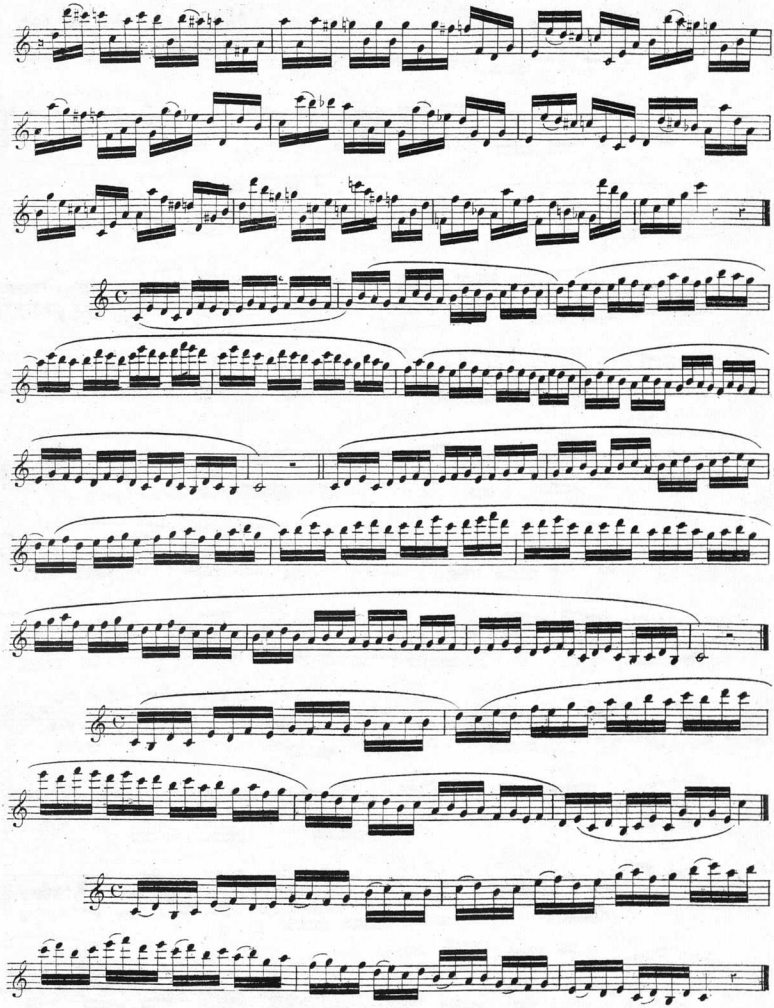

Presto.
p
Lento
Tempo.

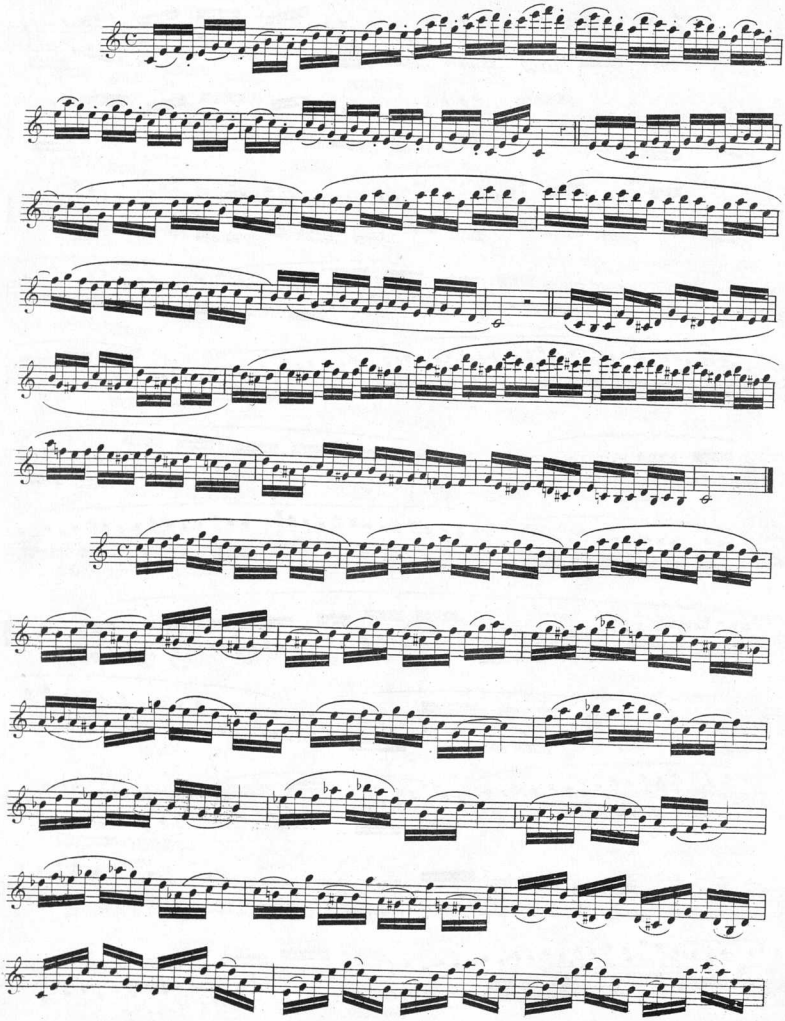


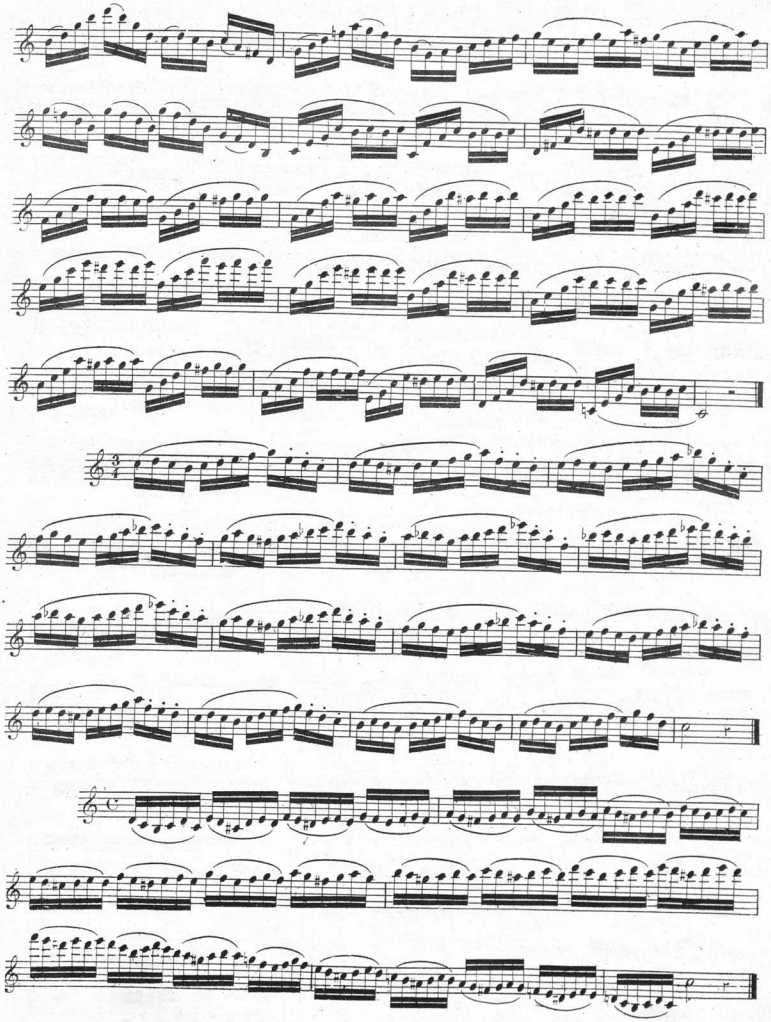




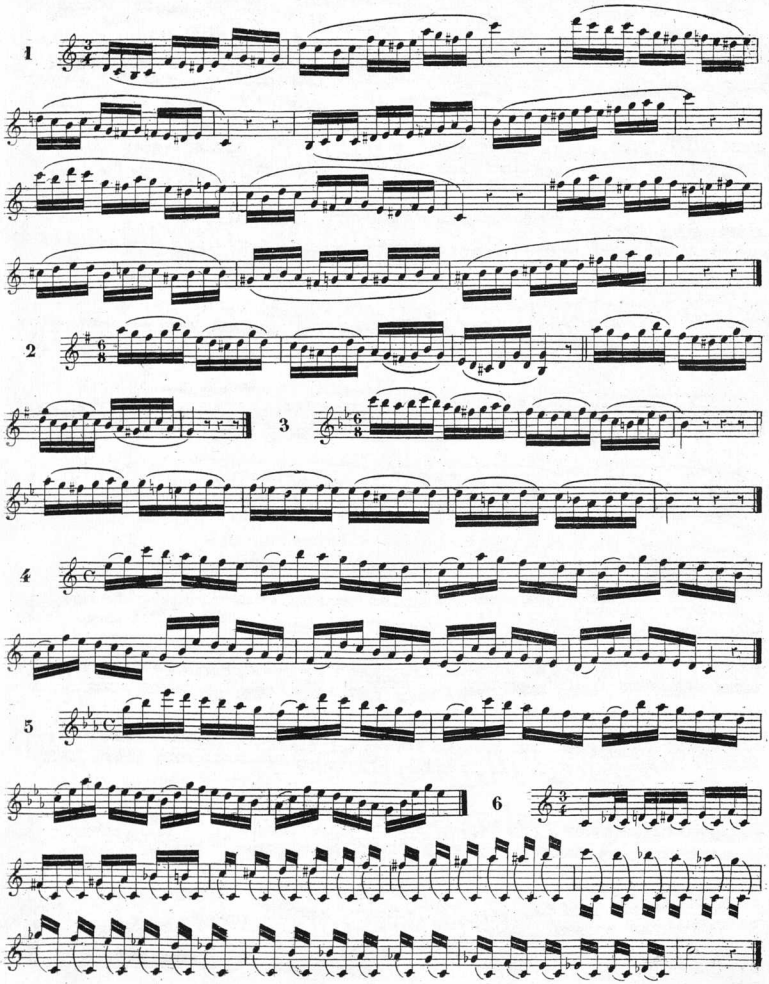


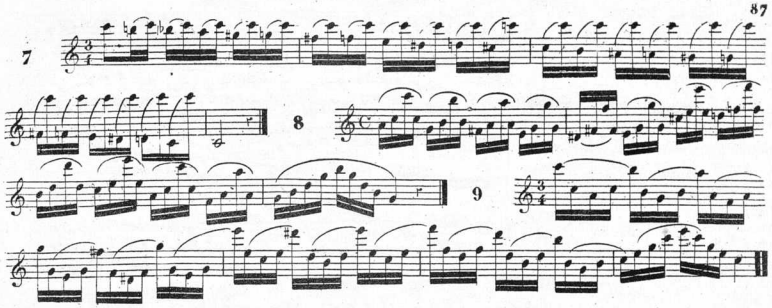






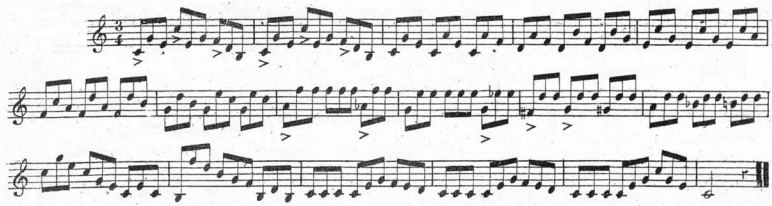
PRÉLUDES





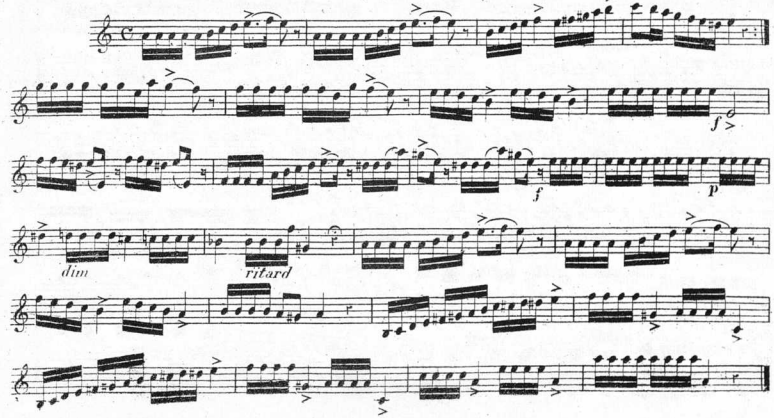
COUP DE LANGUE SUR LES TRIOLETS

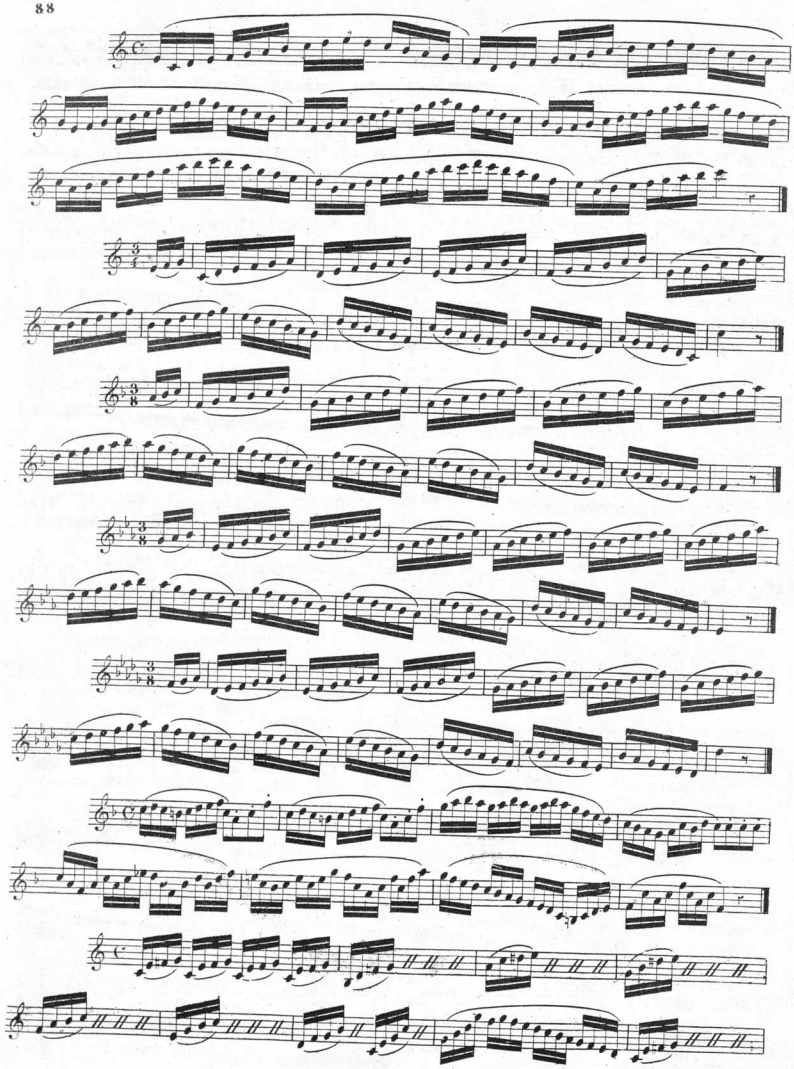
Pour l'exécution le premier coup de langue doit être plus fort que le second et il faut suivre l'effet des simples croches indiqué sur la première ligne

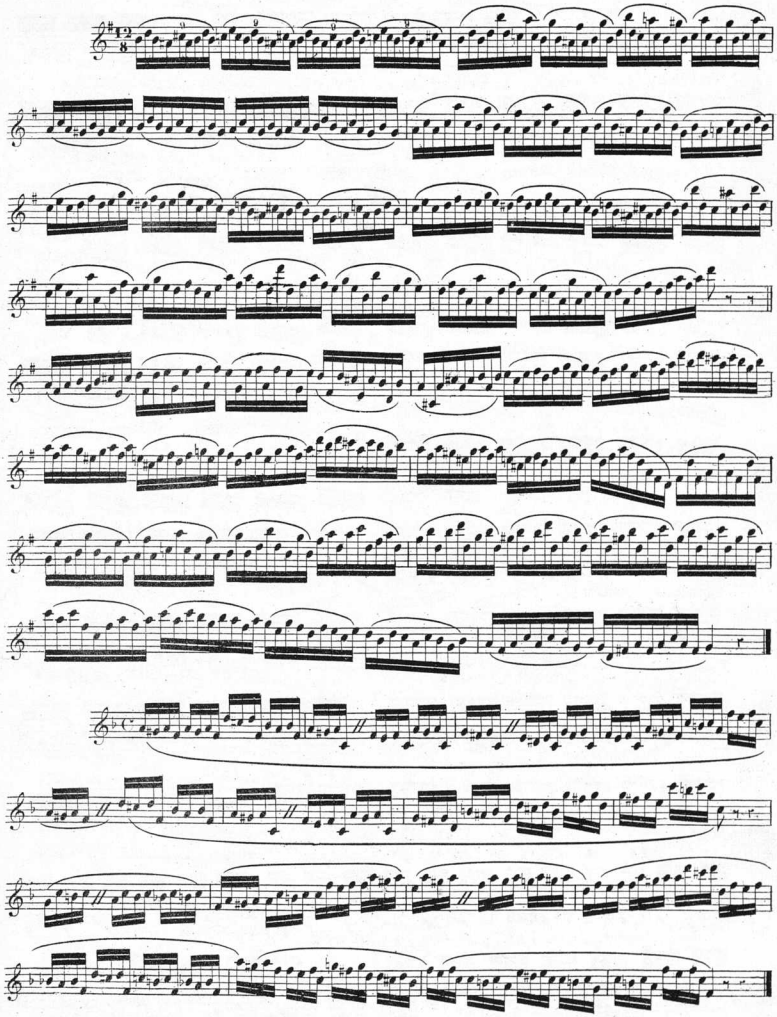


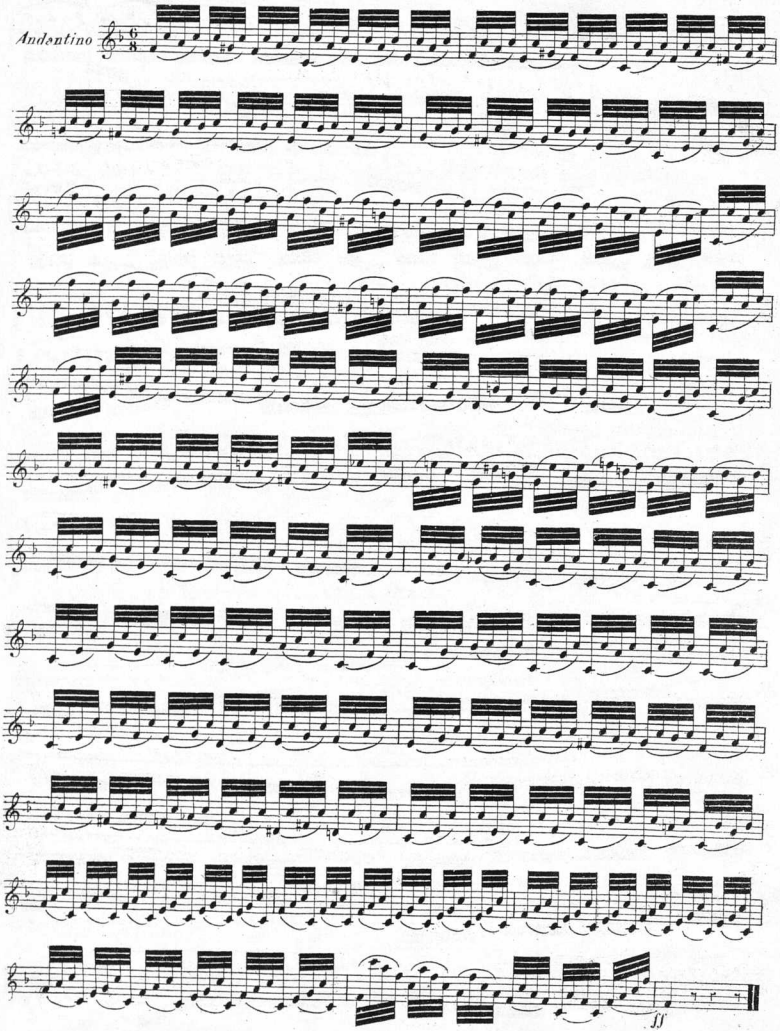
COUP DE LANGUE SUR LES DOUBLES CROCHES

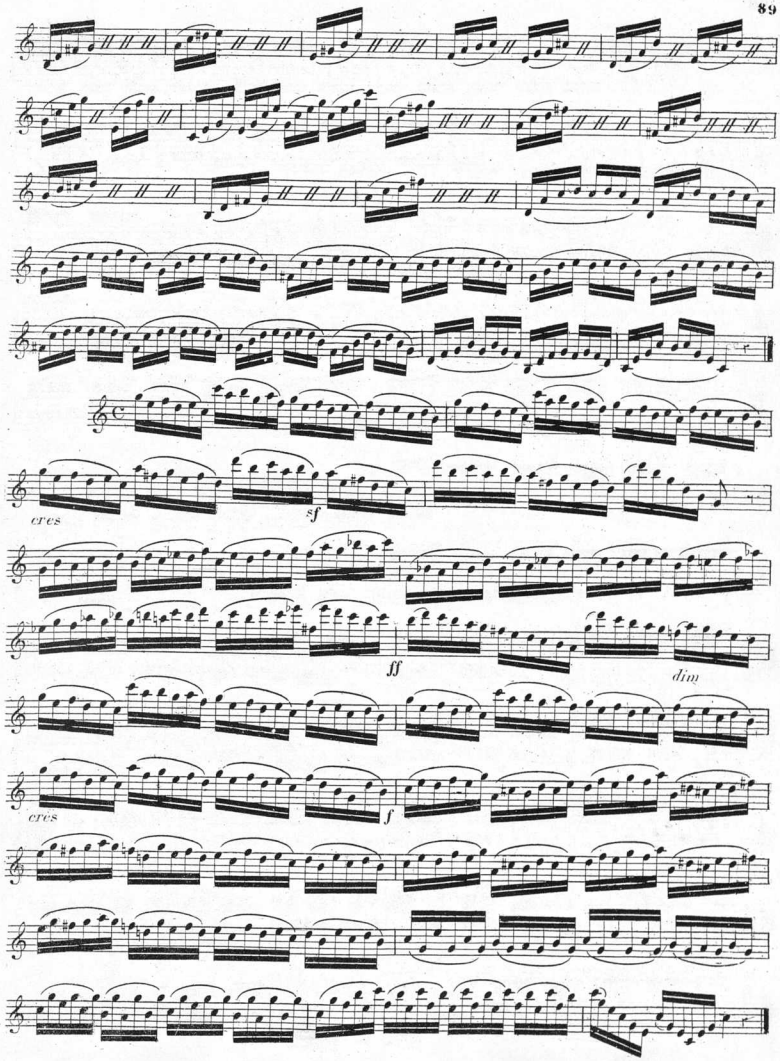
La dernière note des gammes doit être bien marquée

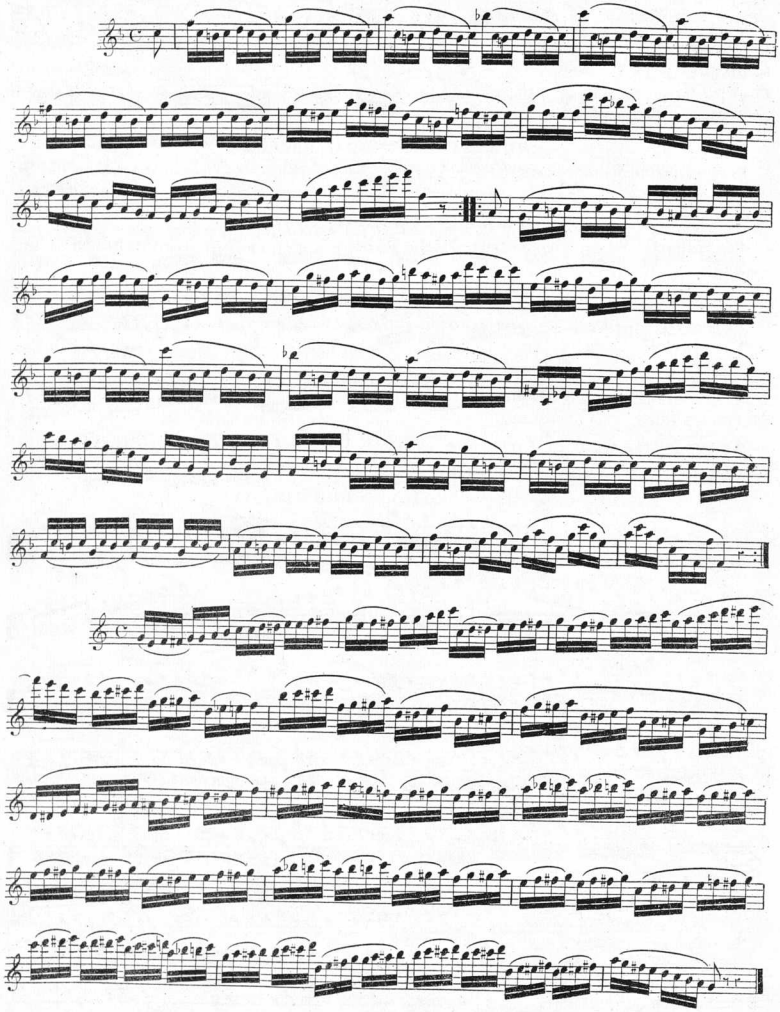







Andantino
ff


cres
sf
ff
dim
cres
f



DE L'ACCORD PARFAIT

L'accord parfait se compose de trois sons différents sans compter leurs octaves savoir: son fondamental DO de sa Tièrce MI et de sa Quinte SOL. Il peut être Majeur ou Mineur suivant la nature du mode. C'est par lui que commenent et finissent les morceaux de musique parce qu'il caractèrise le ton et qu'il ne laisse rien a désirer après lui

DE L'ACCORD PARFAIT MAJEUR

L'accord parfait Majeur est composé de DO, MI, SOL, qui forment deux Tierces dont la 1re de DO à MI est Majeure *composée de deux tons* et la seconde du MI au SOL est Mineure *composée d'un ton et demi*

DE L'ACCORD PARFAIT MINEUR

L'accord parfait Mineur diffère de l'accord parfait Majeur en ce que sa première Tièrce de DO à MI est Mineure *composée d'un ton et demi* et sa seconde du MI au SOL est Majeure *composée de deux tons*.

DES RENVERSEMENTS

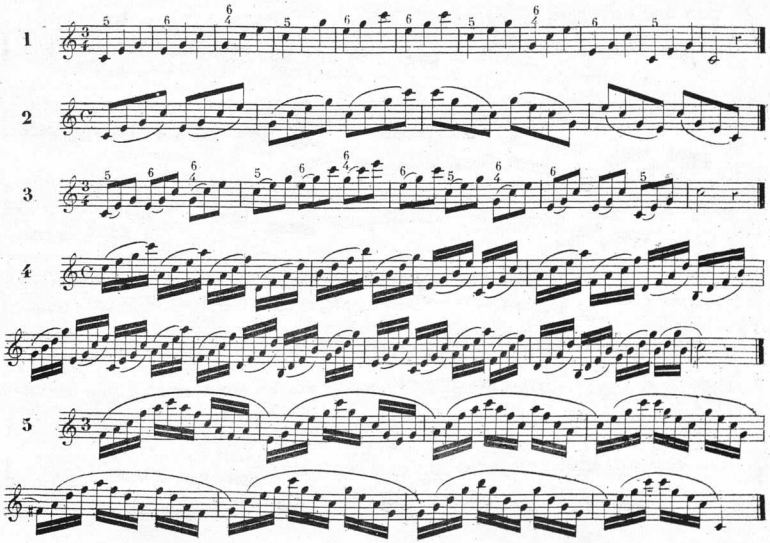
Le renversement est le changement d'ordre dans les trois notes qui composent l'accord.

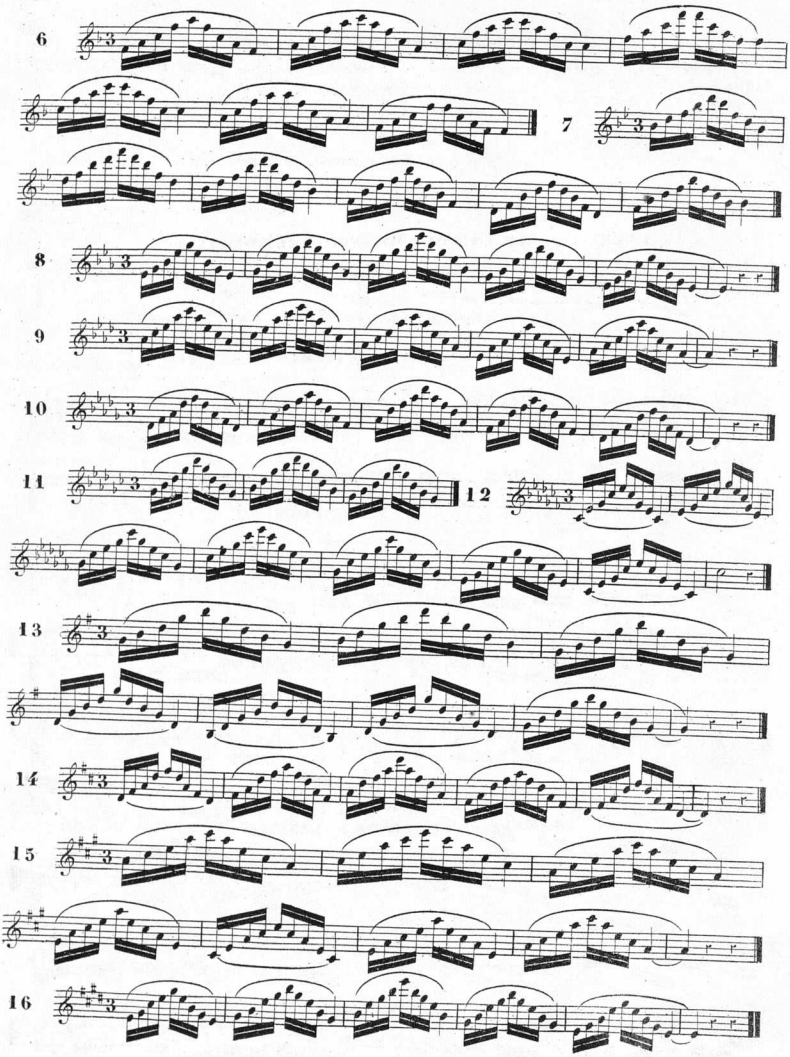
L'accord parfait est susceptible de deux renversements: le 1er se fait sur la Tierce et le second sur la Quinte. EXEMPLE

L'accord parfait ainsi que ses renversements se marquent en chiffres, savoir:

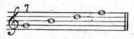
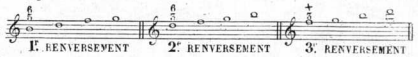
L'accord parfait par un 5 parcequ'il y a cinq degrés du DO au SOL le 1er renversement par un 6 et le second par 4 et 6 à cause des degres la Tierce ne se marquant pas

EXERCICES SUR L'ACCORD PARFAIT




6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16

ACCORD DE SEPTIÈME DOMINANTE

L'accord de la Septieme dominante se pose sur la 5.e note le SOL qu'on appelle la dominante. Il est composé de Tierce, Quinte et Septieme. EXEMPLE:  Il se chiffre par un 7 ou par 5 et 7 ainsi posés $\frac{7}{5}$ il a trois renversements. EXEMPLE: 

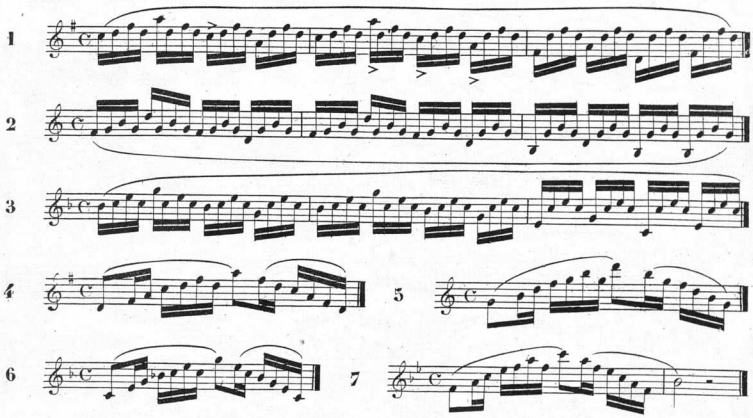
1.er RENVERSEMENT 2.e RENVERSEMENT 3.e RENVERSEMENT

Accord de 5.te et 6.te Accord de 6.te Accord de Tritons

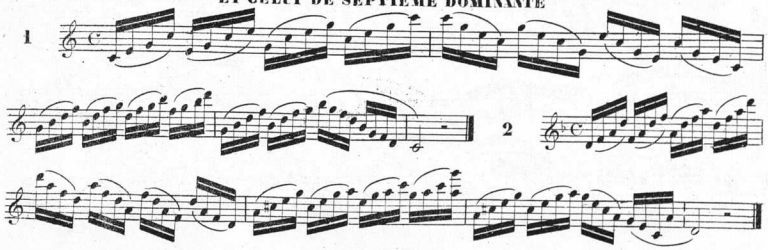
L'accord de Septième dominante est le même pour le mode Mineur que pour le mode Majeur

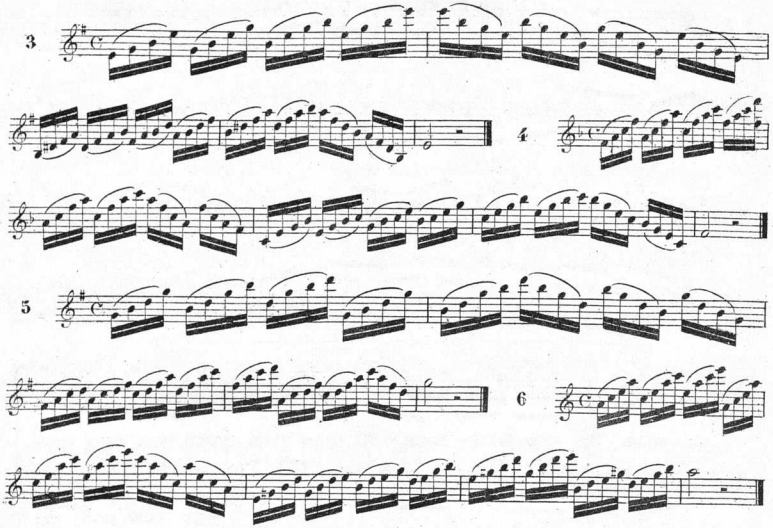
EXERCICES SUR L'ACCORD DE SEPTIÈME DOMINANTE

EXERCICES SUR DIFFÉRENTES SEPTIÈMES DOMINANTES

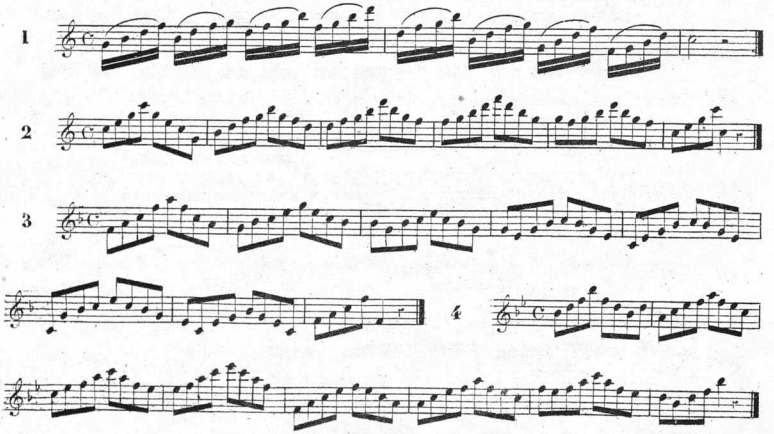


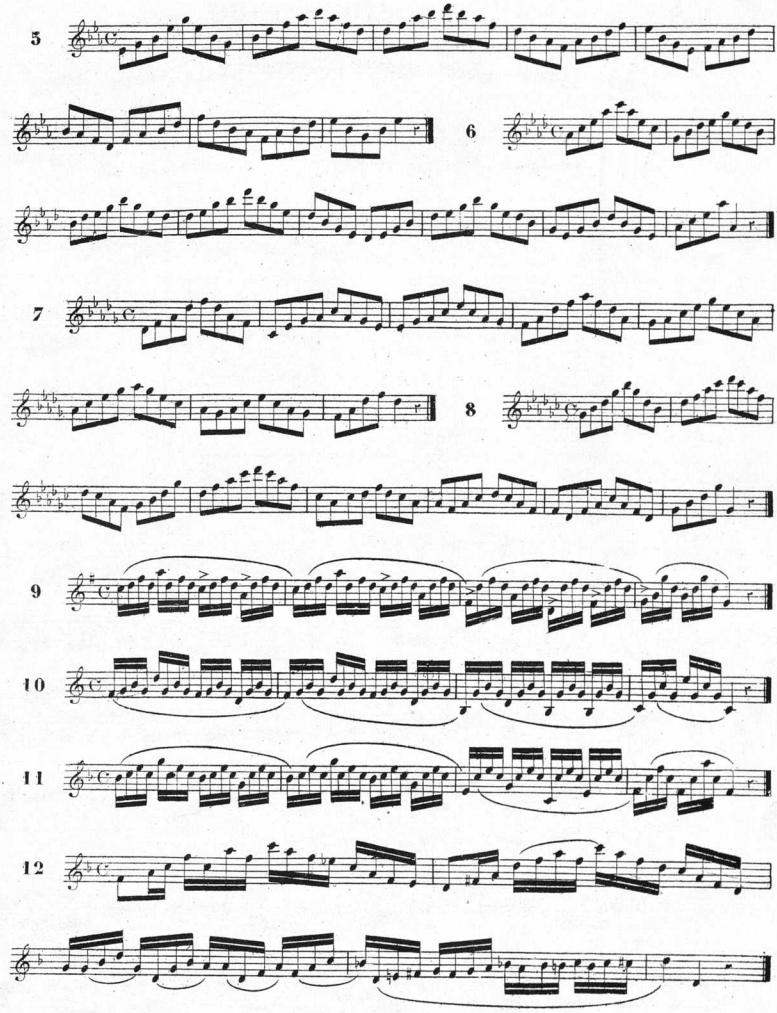
EXERCICES DANS DIFFÉRENTS TONS SUR L'ACCORD PARFAIT ET CELUI DE SEPTIÈME DOMINANTE





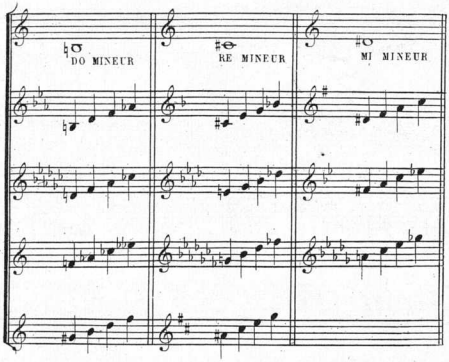
EXERCICES SUR L'ACCORD DE SEPTIÈME DOMINANTE



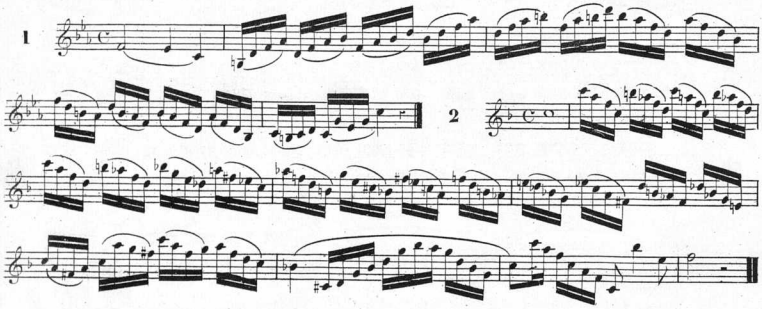

5
6
7
8
9
10
11
12

DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE

Cet accord se pose sur la note sensible du ton. Je n'en donne ici que trois: le 1er posé sur le SI ♮ le 2e sur le DO ♯ et le 3e sur le RÈ ♯ tous les autres étant en rapport avec eux, comme on le verra dans le 1er exemple, il est disposé de manière à ce que l'élève puisse s'exercer, et se familiariser avec cet accord dans tous les tons.

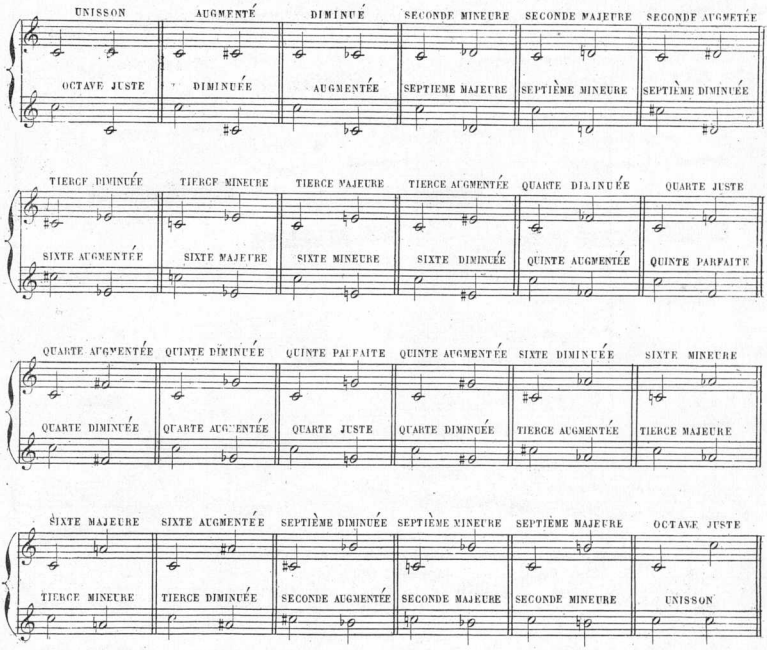


EXERCICES SUR DIFFÉRENTES SEPTIÈMES DIMINUÉES

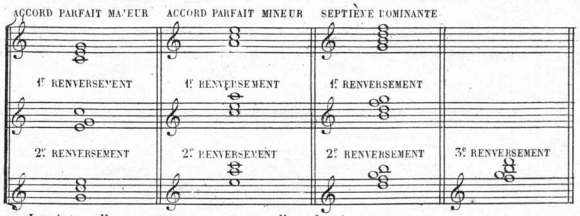


SUCCESSION DE QUATRE SEPTIÈMES DIMINUÉES

TABLEAU DES INTERVALLES



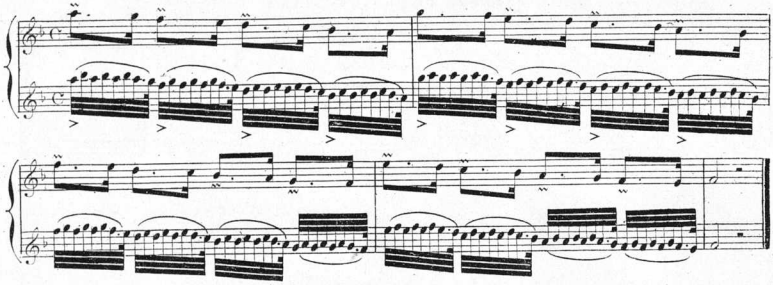
DES ACCORDS ET DE LEURS RENVERSEMENTS



Les intervalles sont consonnants ou dissonnants.

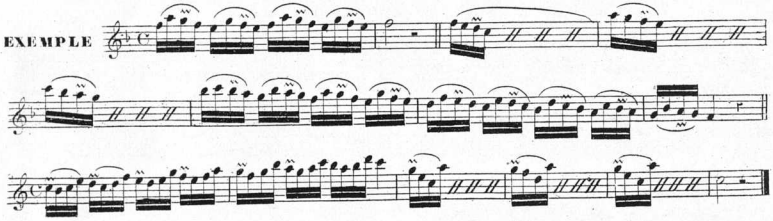
Les intervalles consonnants sont l'Octave la Quinte la Quarte la Sixte et la Tierce.

Les autres sont dissonnants.

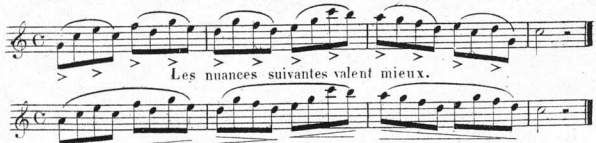


Lorsque la mordante doit être faite dans un trait vif, il ne faut qu'un seul battement fait risoluto et sans quitter la note qui précède

EXEMPLE



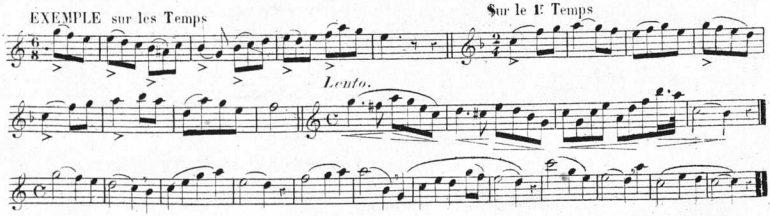
DE LA PHRASE MUSICALE ET DE LA RESPIRATION



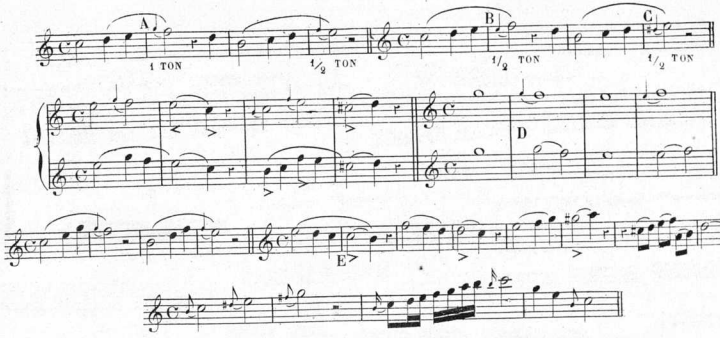
Cependant dans les morceaux vifs et légers, il est bon de marquer la nuance sur les Temps forts ou sur le commencement de chaque mesure indépendament de la nuance générale a donner à la phrase entière

EXEMPLE sur les Temps

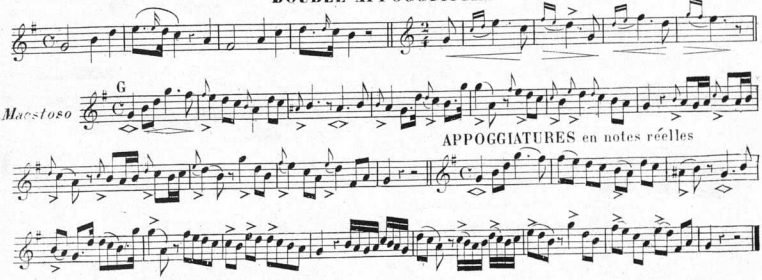
Sur le 1.r Temps



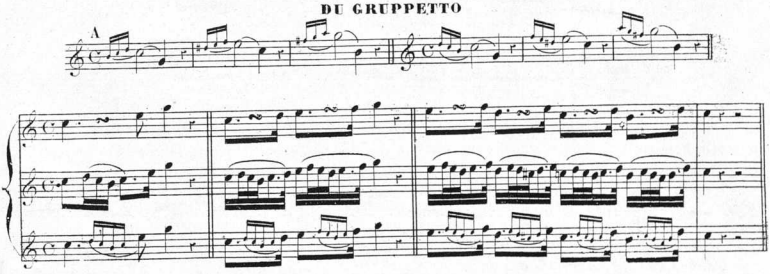
APPOGGIATURE



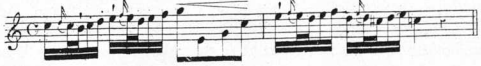
DOUBLE APPOGGIATURE



DU GRUPPETTO

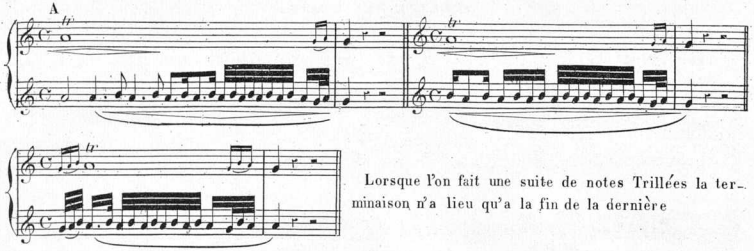


Le Gruppetto s'écrit quelque fois de la manière suivante, alors l'articulation est changée.



BIBLIOTECA

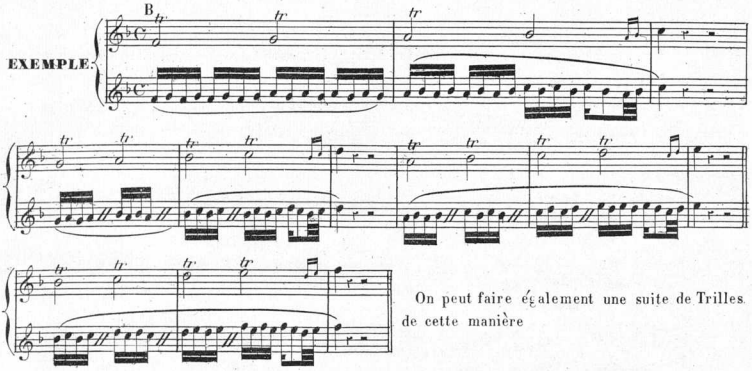
A



Lorsque l'on fait une suite de notes Trillées la terminaison n'a lieu qu'a la fin de la dernière

B

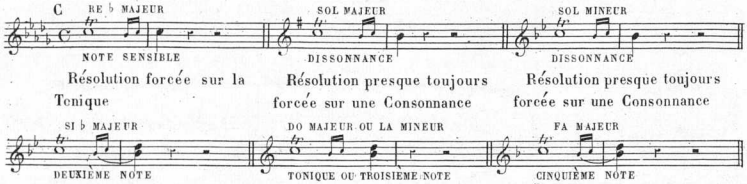
EXEMPLE.



On peut faire également une suite de Trilles de cette manière

EXEMPLE.

C



Résolution forcée sur la Tonique

Résolution presque toujours forcée sur une Consonnance

Résolution presque toujours forcée sur une Consonnance

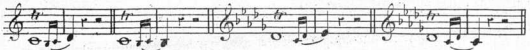
Résolution en montant ou en descendant *ad libitum*

Résolution *ad libitum*

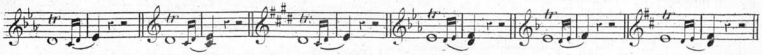
Résolution *ad libitum*

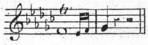
On peut fermer le Trille de deux manières. 1° en plaçant la 1re des deux petites notes qui terminent le Trille un degré au dessous de la note Trillée

2° en plaçant cette même petite note un degré au dessus dans l'un et l'autre cas la seconde petite note est toujours au dessus de la première.

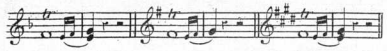


Ce Trille de 𝄞 peut se faire sans lever le petit doigt et Triller avec la 2me phalange du même doigt

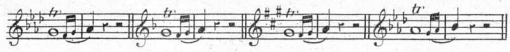




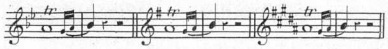
Ce Trille est difficile mais il peut se faire en faisant le FA et prendre de suite la palette N° 6 la garder et Triller avec la palette N° 4



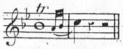
Gardez le doigté du 𝄞 et Trillez avec la Clé N° 5 qui se prend en dessous avec le pouce de la main droite

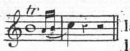


Trillez avec la Clé N° 6 sans bouger la main gauche

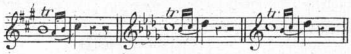


Ce Trille se fait facilement en gardant la Clé N° 6 ouverte

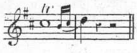




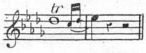
Ce Trille se fait avec la Clé N° 10 en lachant la lèvre inférieure



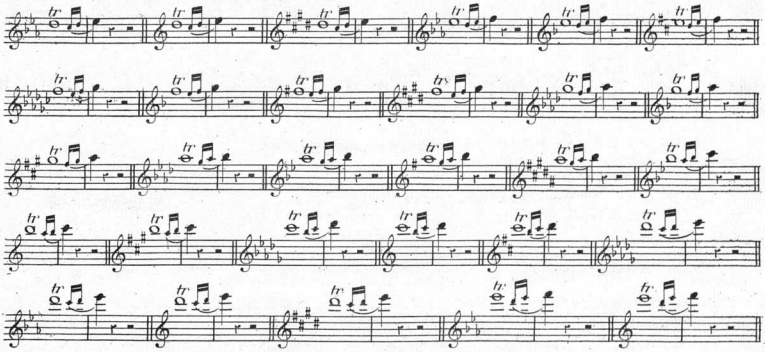
Trillez avec la Clé N° 9



Trillez avec la Clé N° 8

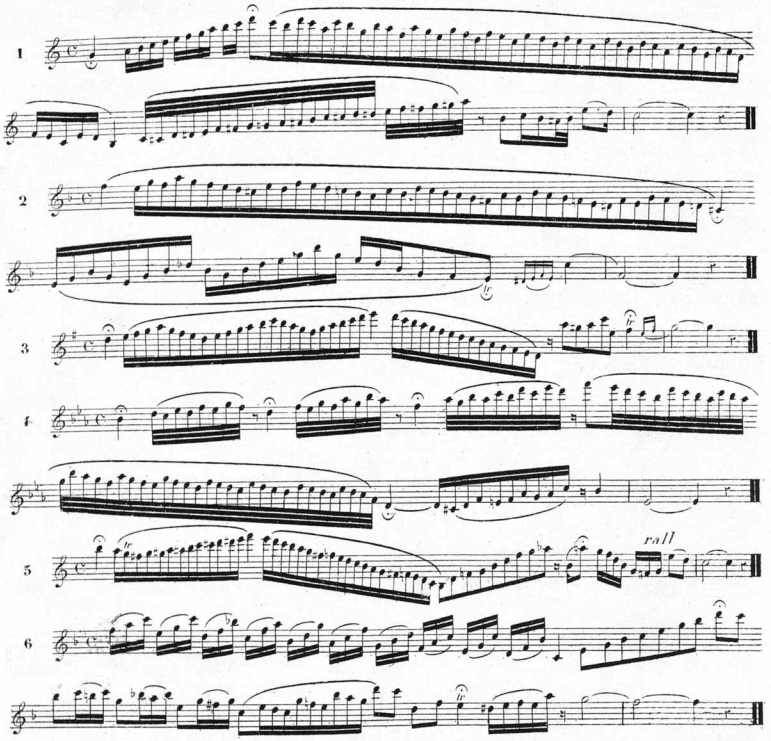


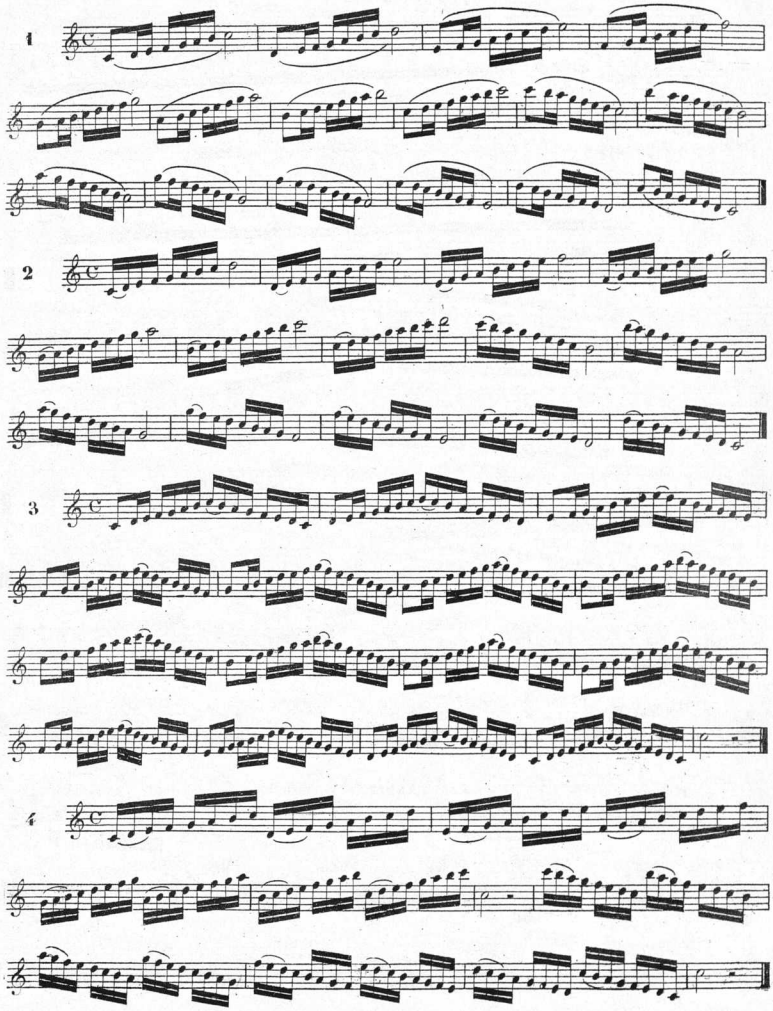
Trillez avec les Clés N°s 8 et 9 ensemble

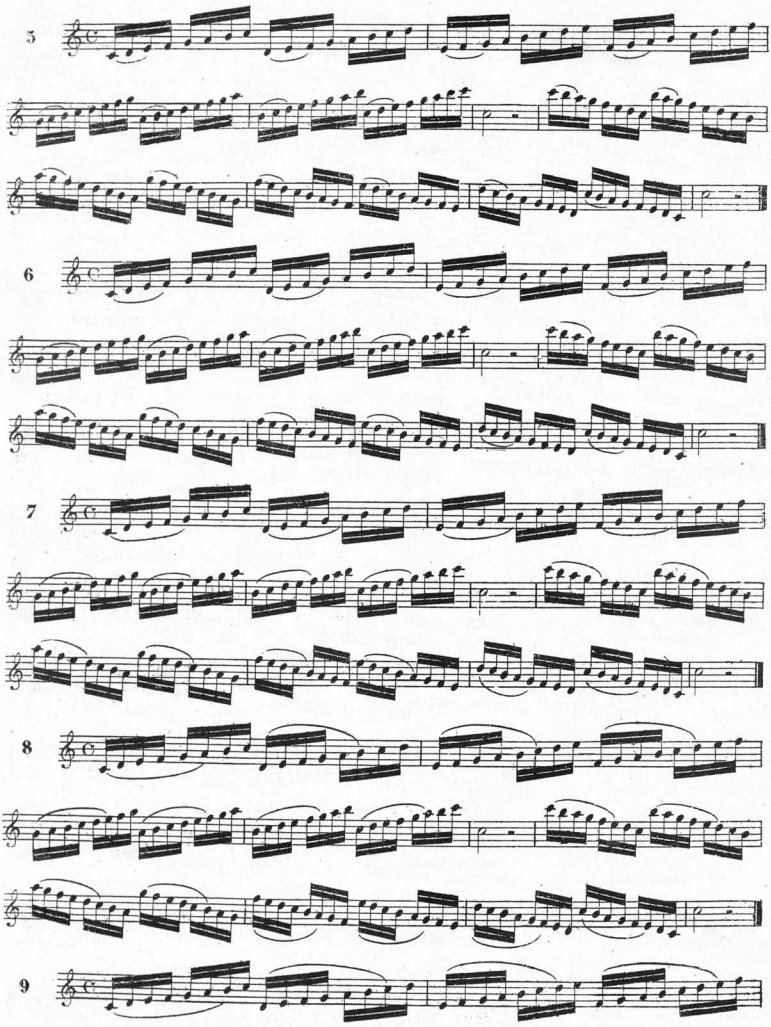


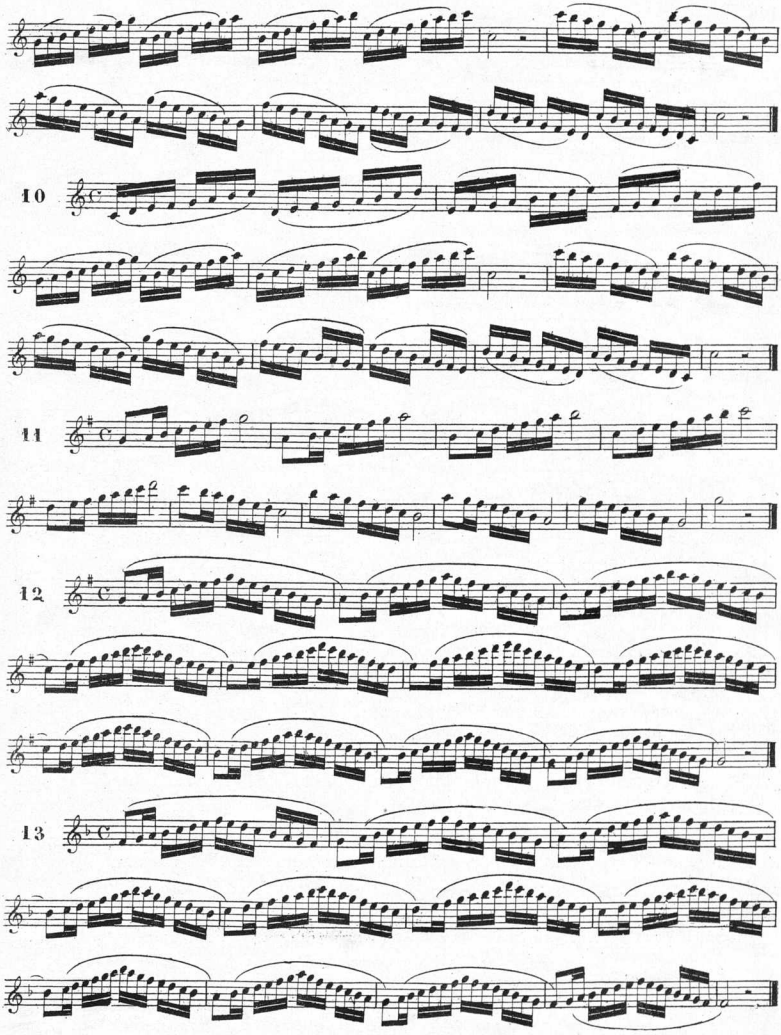
* On peut encore Triller avec le doigté du DO♯ 𝄞 en prenant la Clé N° 7 dans les traits rapides

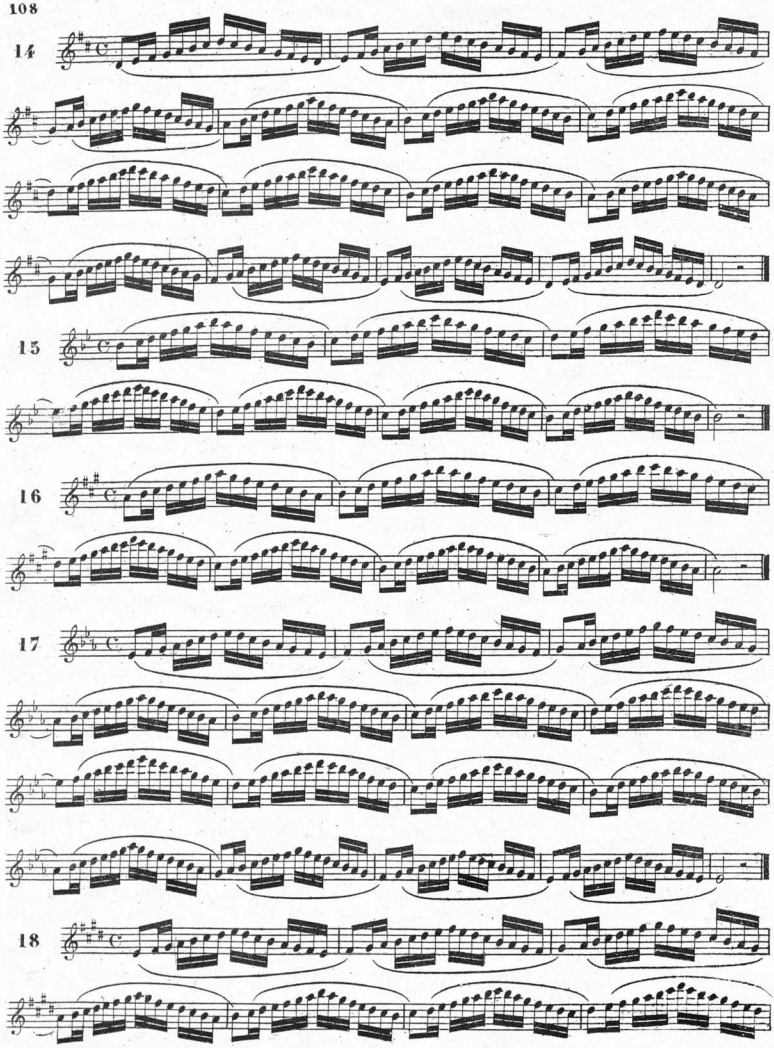
POINTS D'ORGUES.

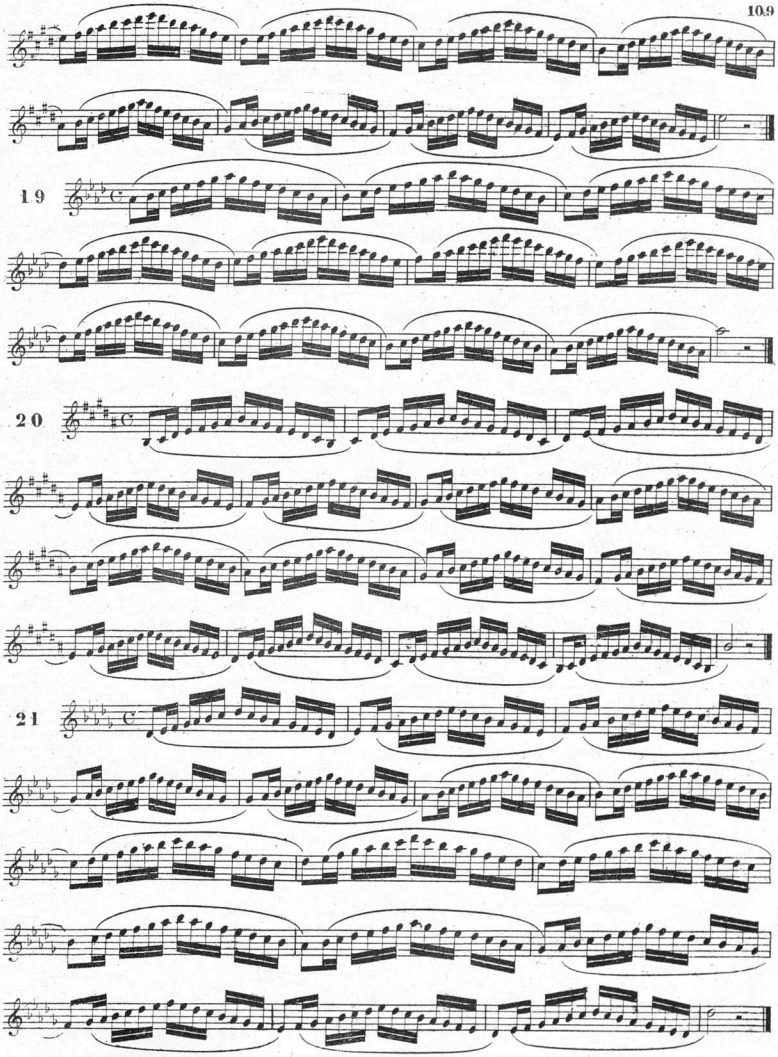


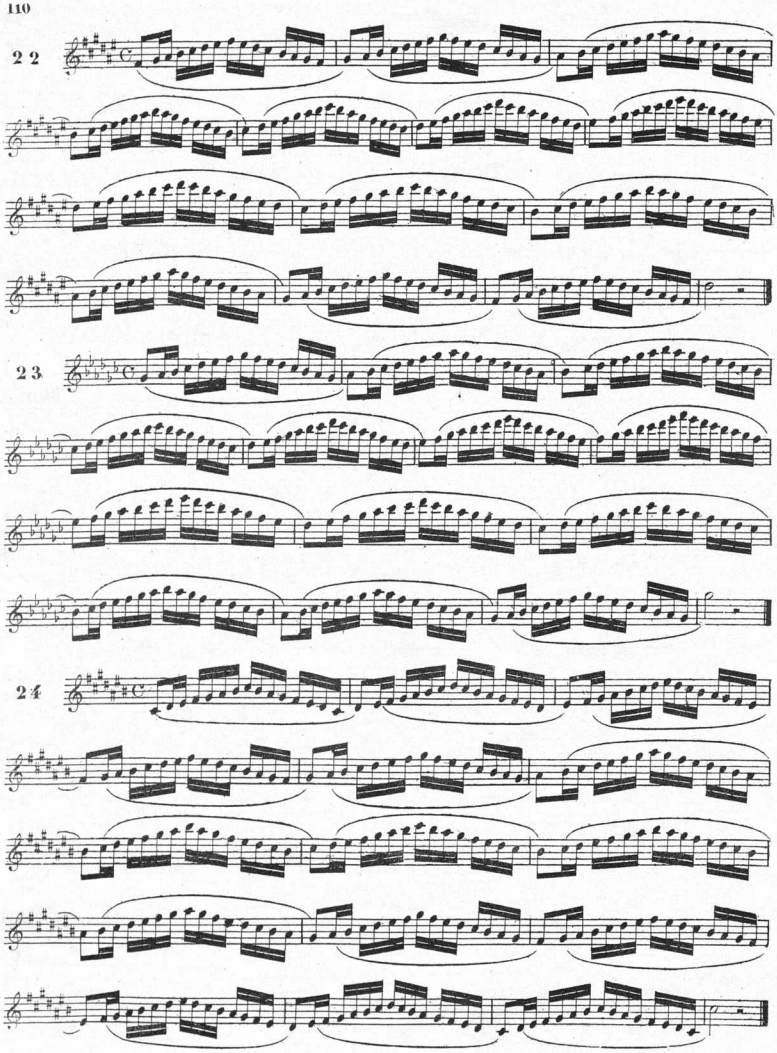

1
2
3
4

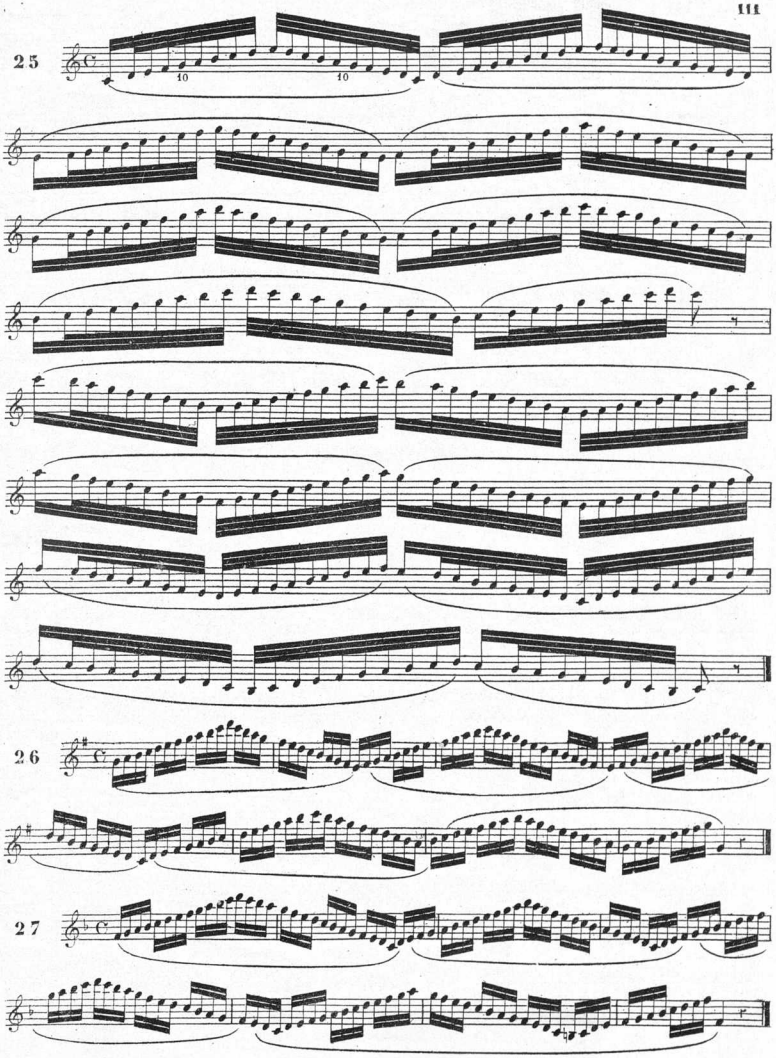

5
6
7
8
9

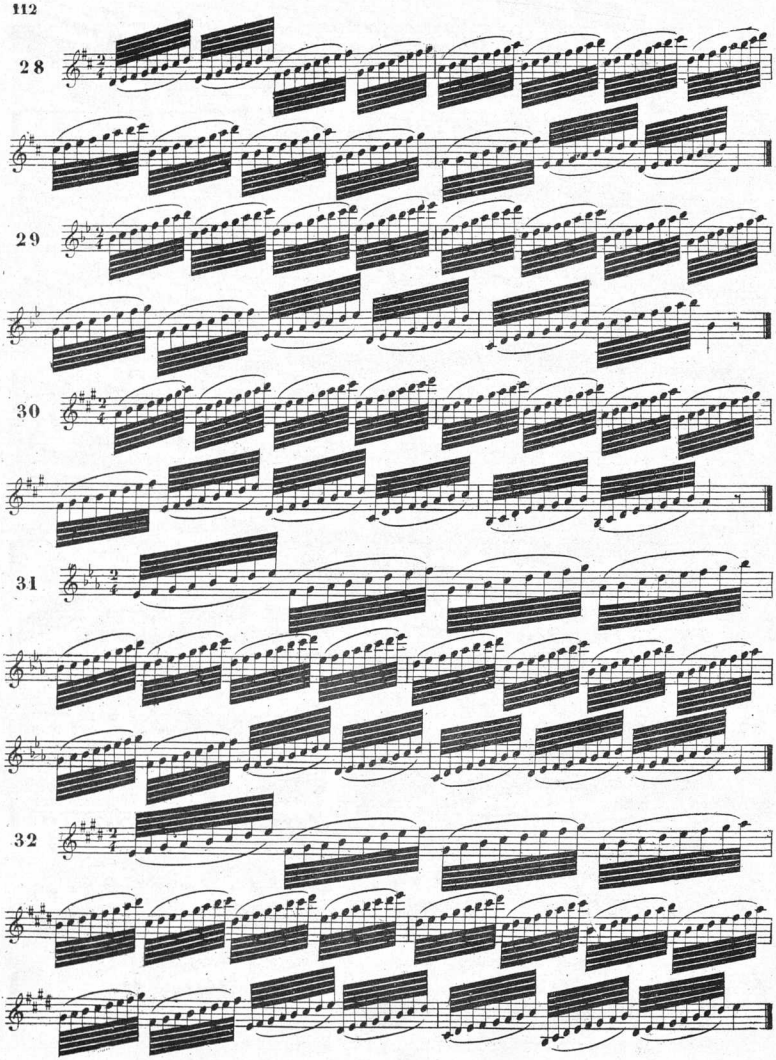

10
11
12
13

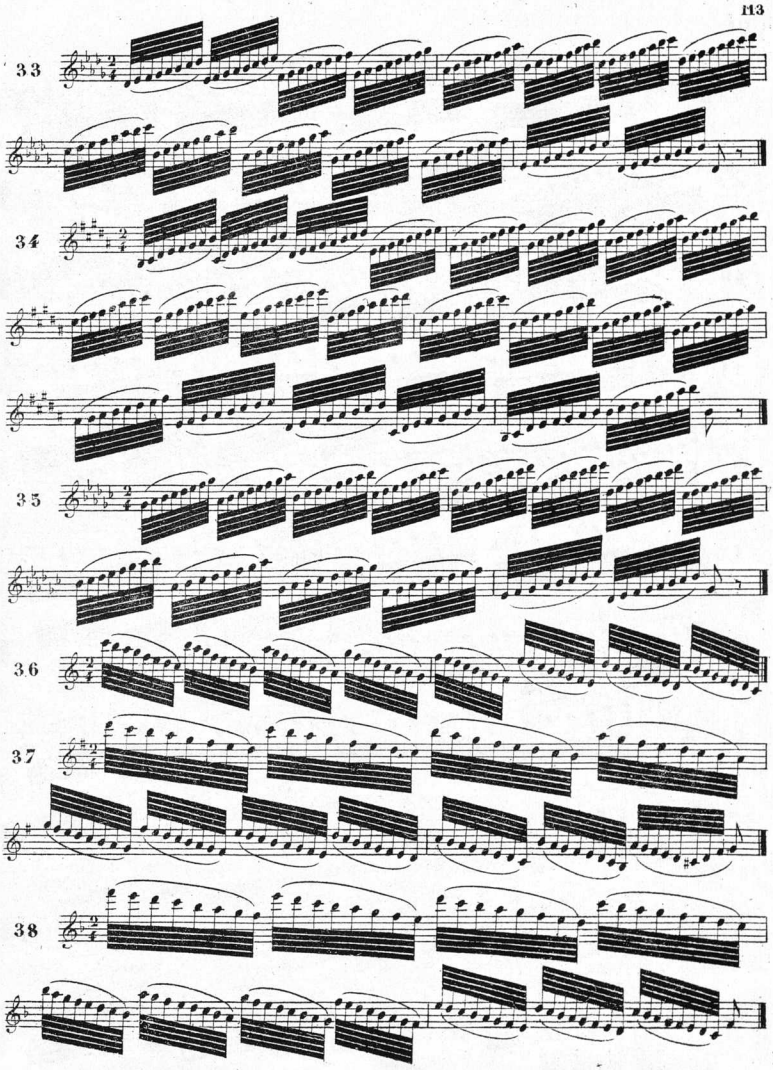

14
15
16
17
18

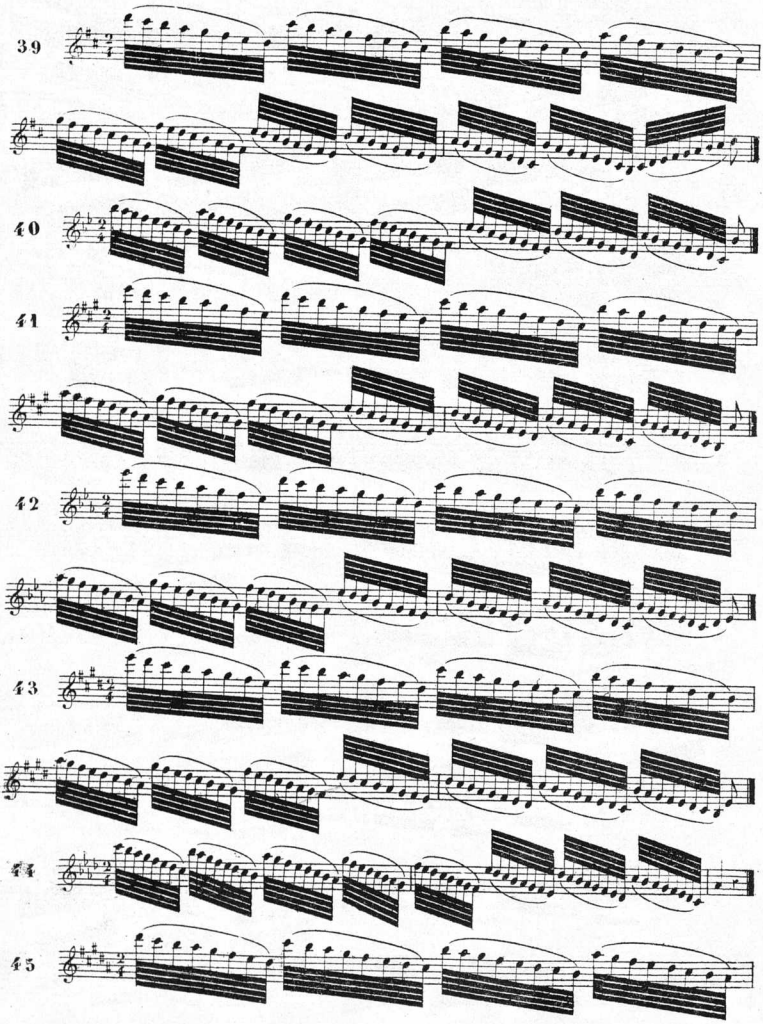

19
20
21

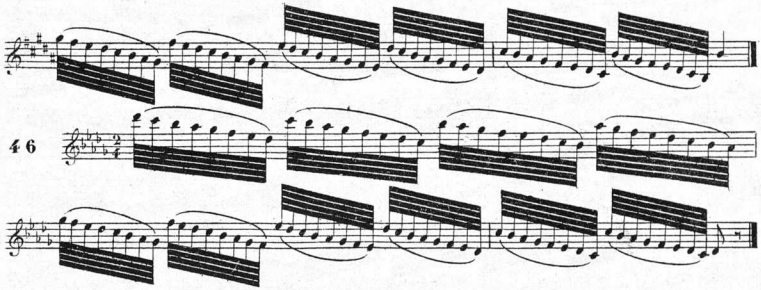

22
23
24


25
10
10
26
27

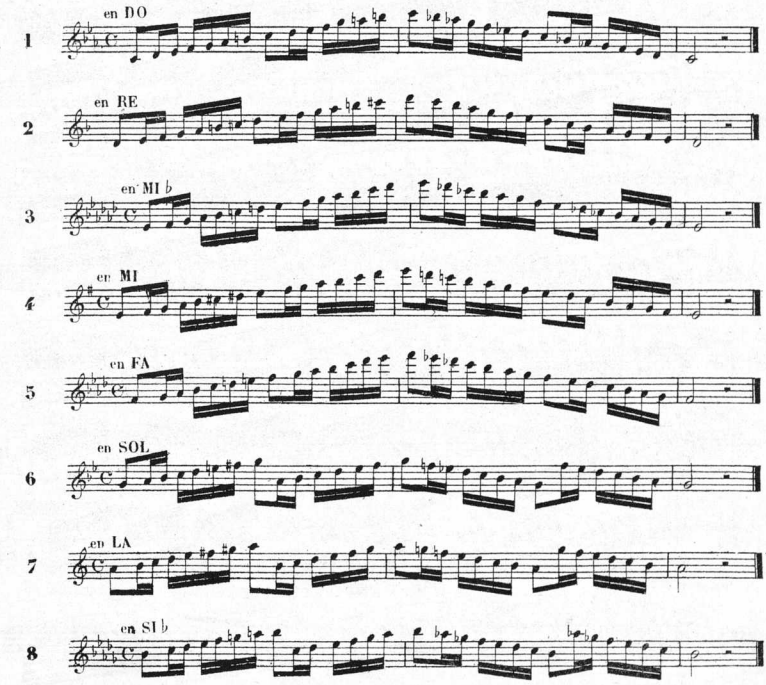

28
29
30
31
32

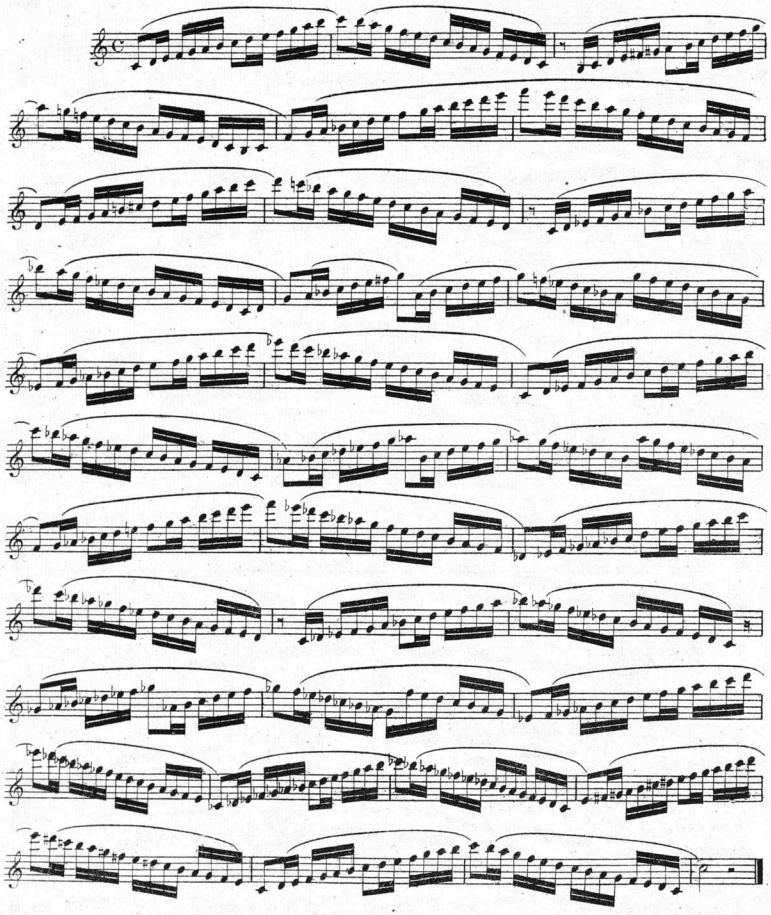

33
34
35
36
37
38


39
40
41
42
43
44
45



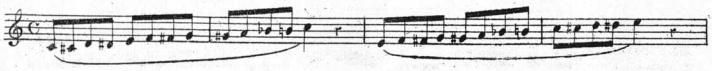
GAMMES MINEURES

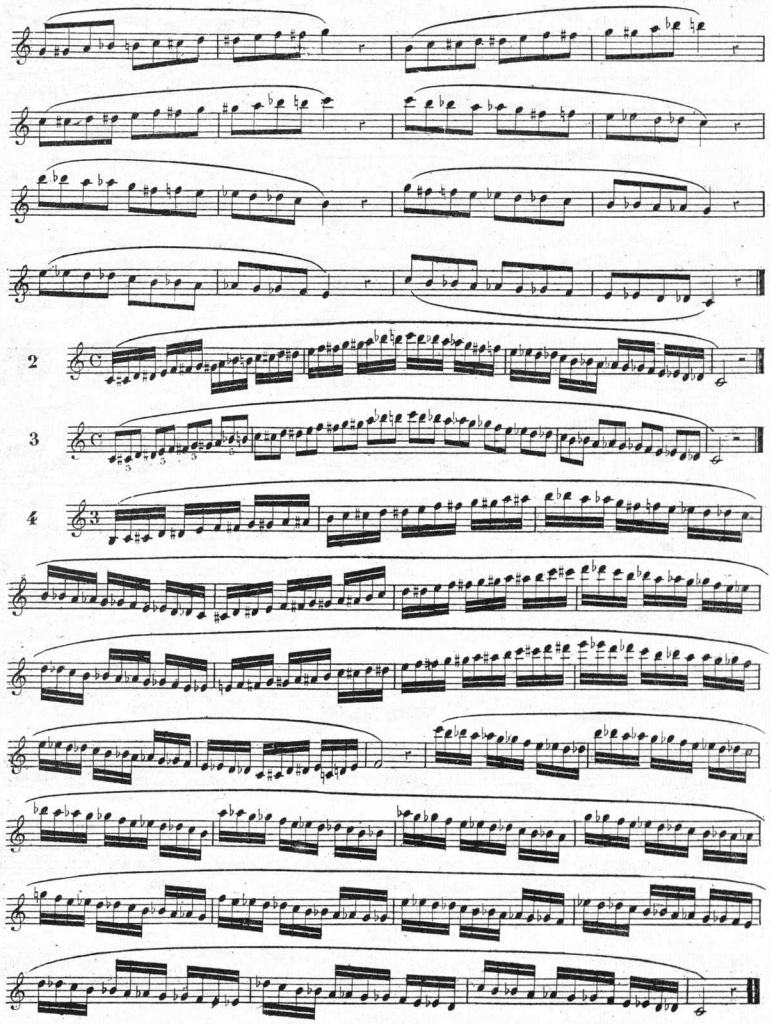


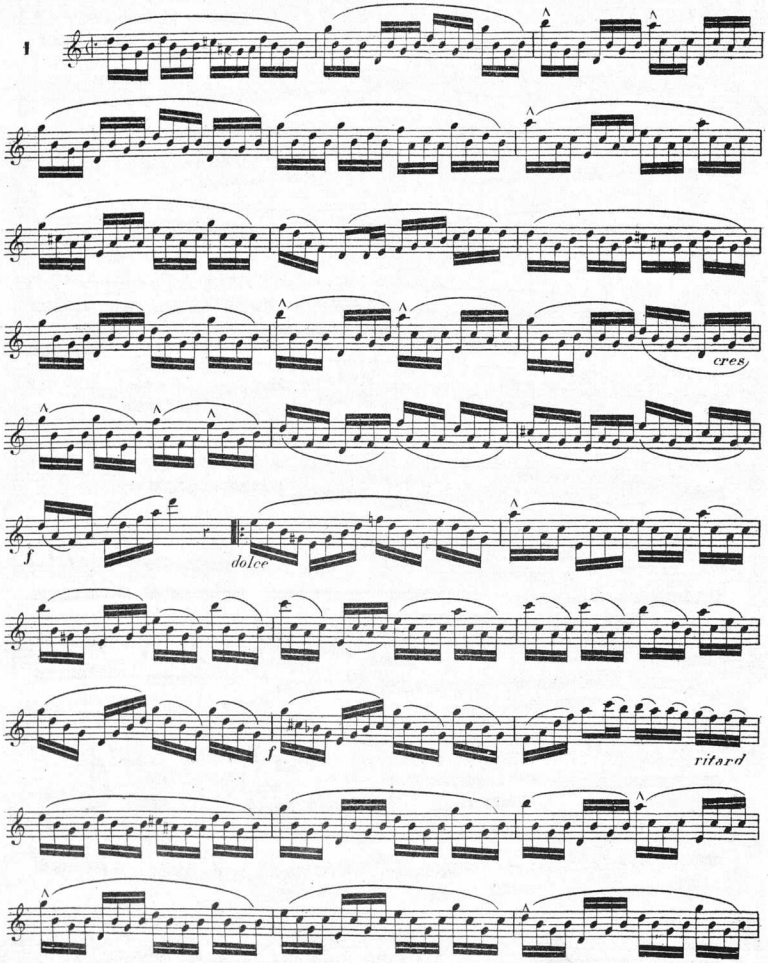


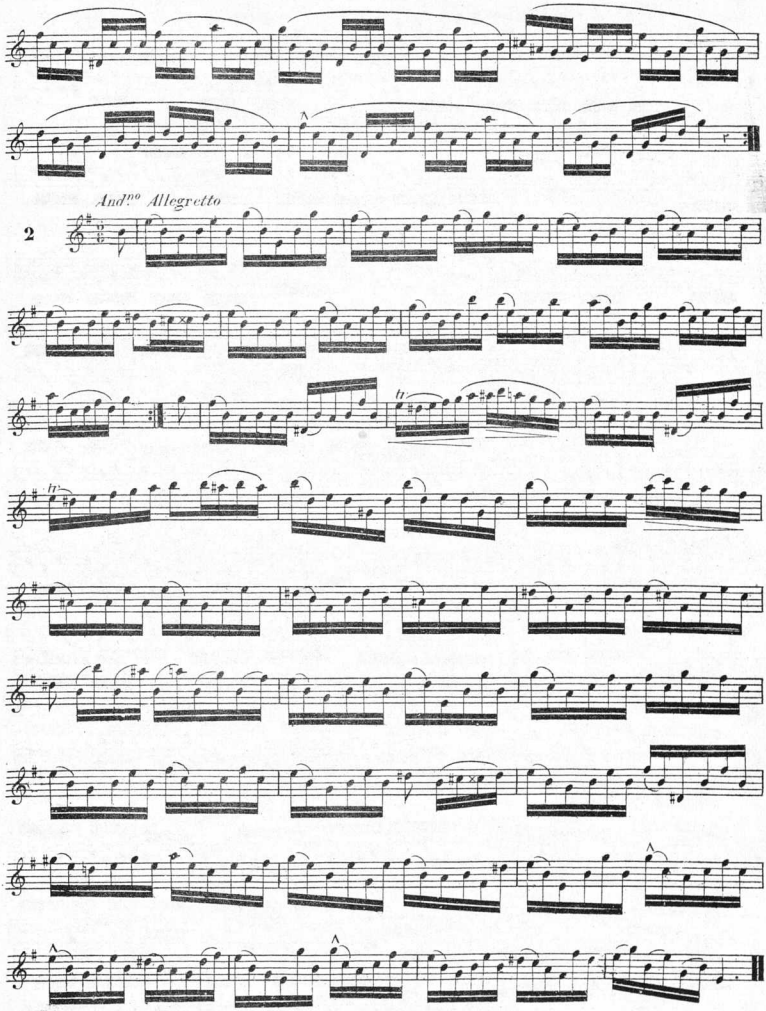
GAMMES CHROMATIQUES

1




2
3
4


1
cres.
f
dolce
f
ritard


2
And.no Allegretto

3

Allegro

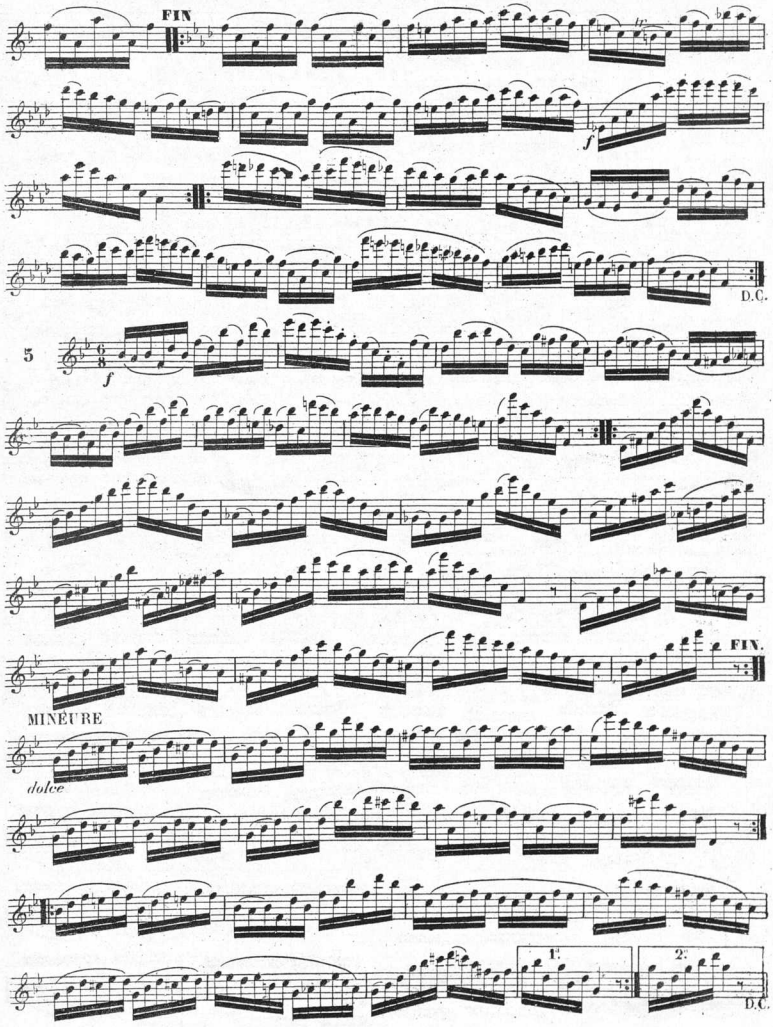
FIN. MAJEURE

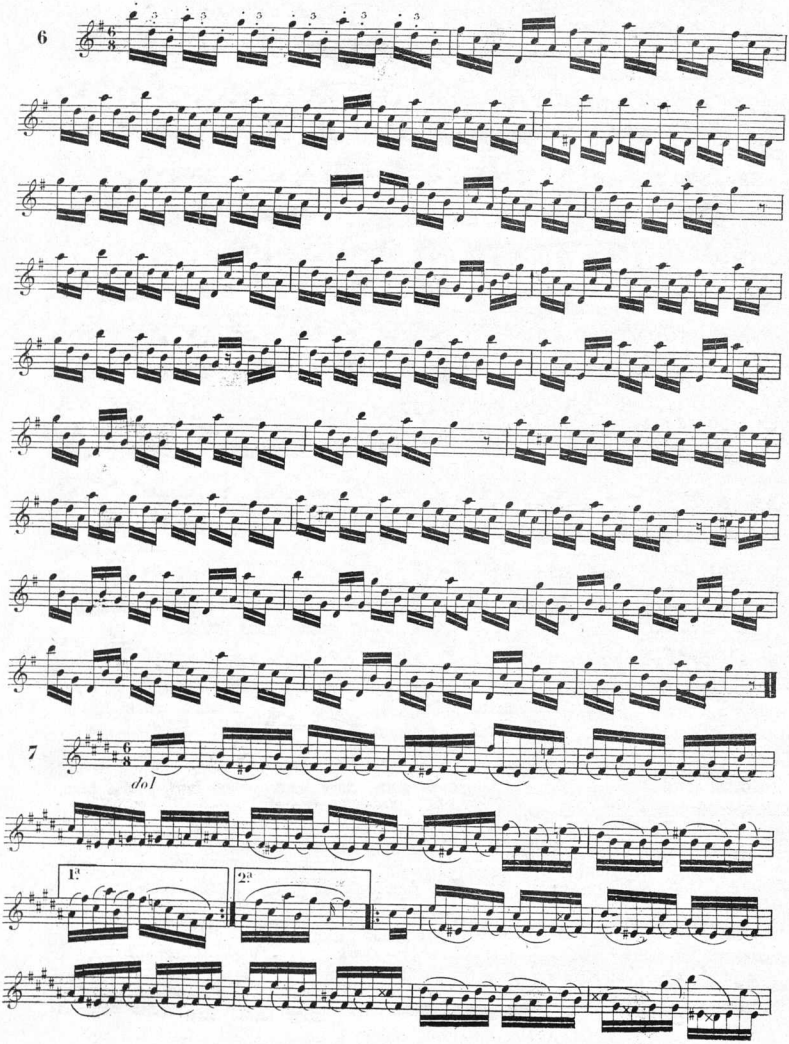
dolce

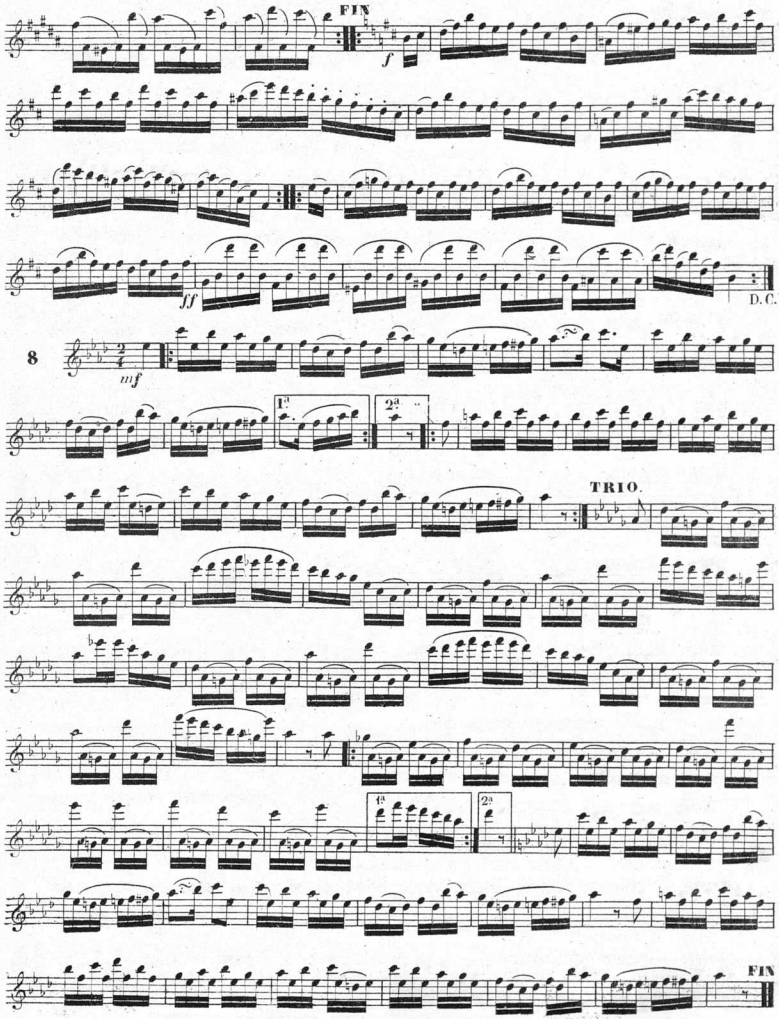
D.C.

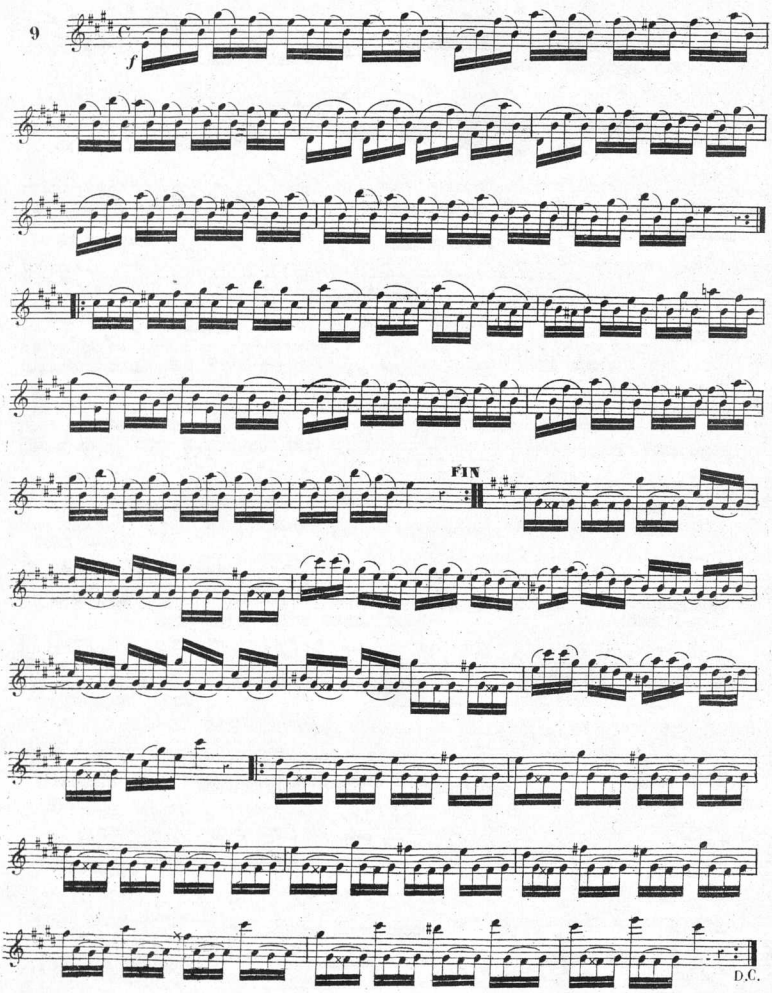
4

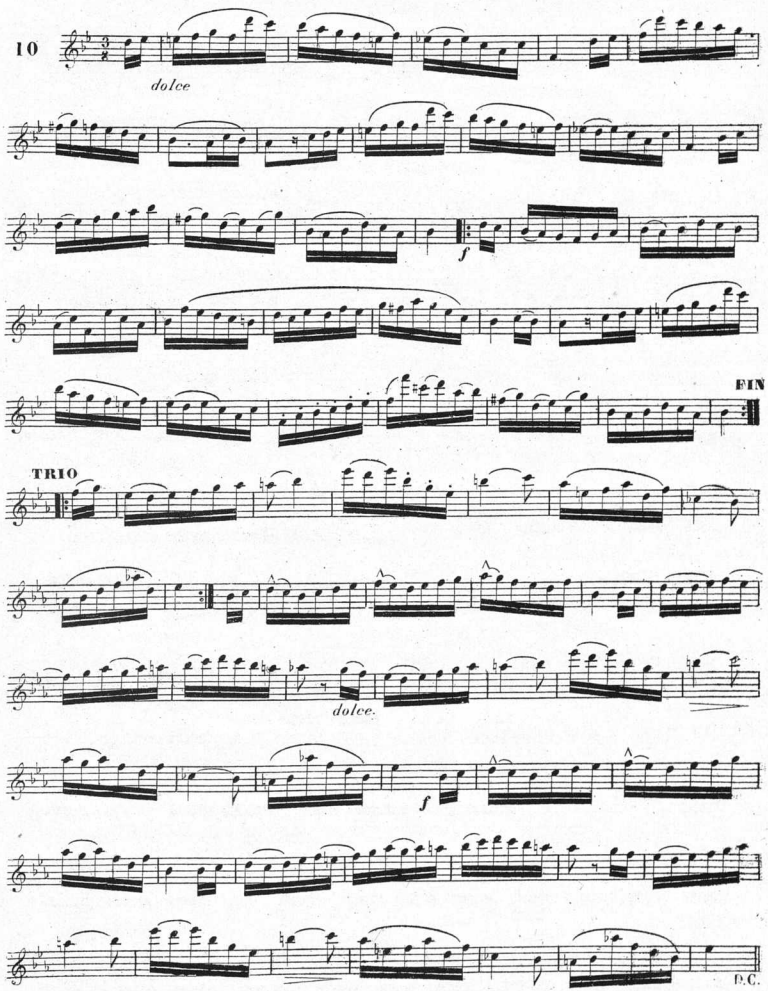
Allegretto


FIN
f
D.C.
5
f
FIN.
MINEURE
dolce
1.
2.
D.C.


6
7
dol
1a
2a


FIN
f
ff
D.C.
8
mf
1a
2a
TRIO.
FIN

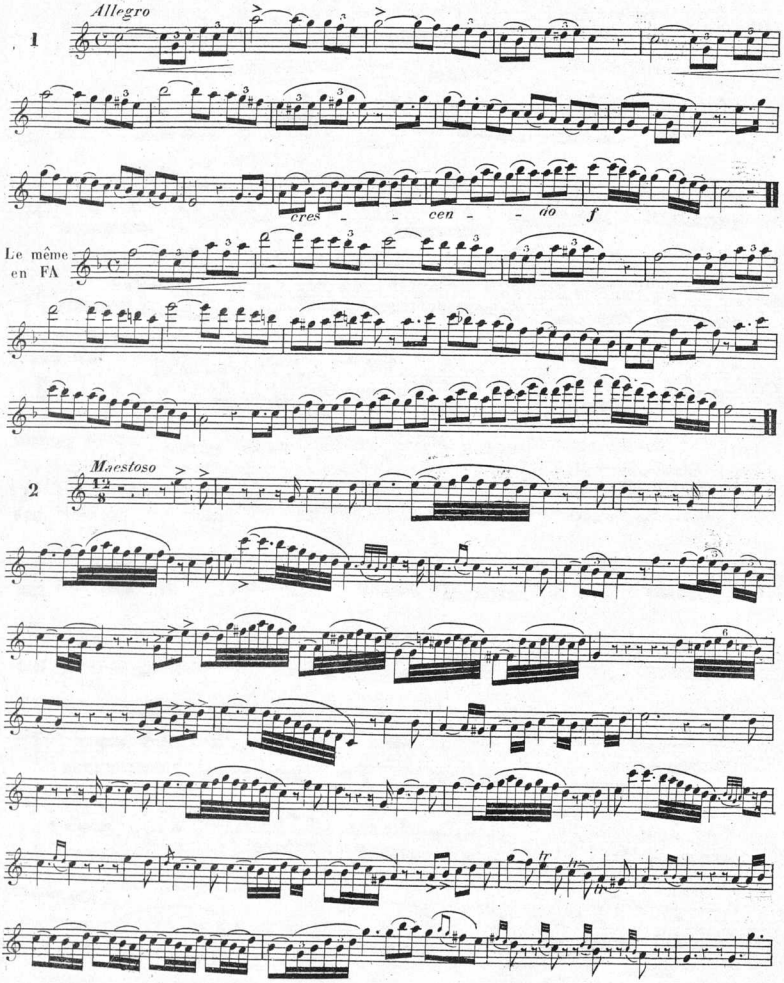

9
f
FIN
D.C.

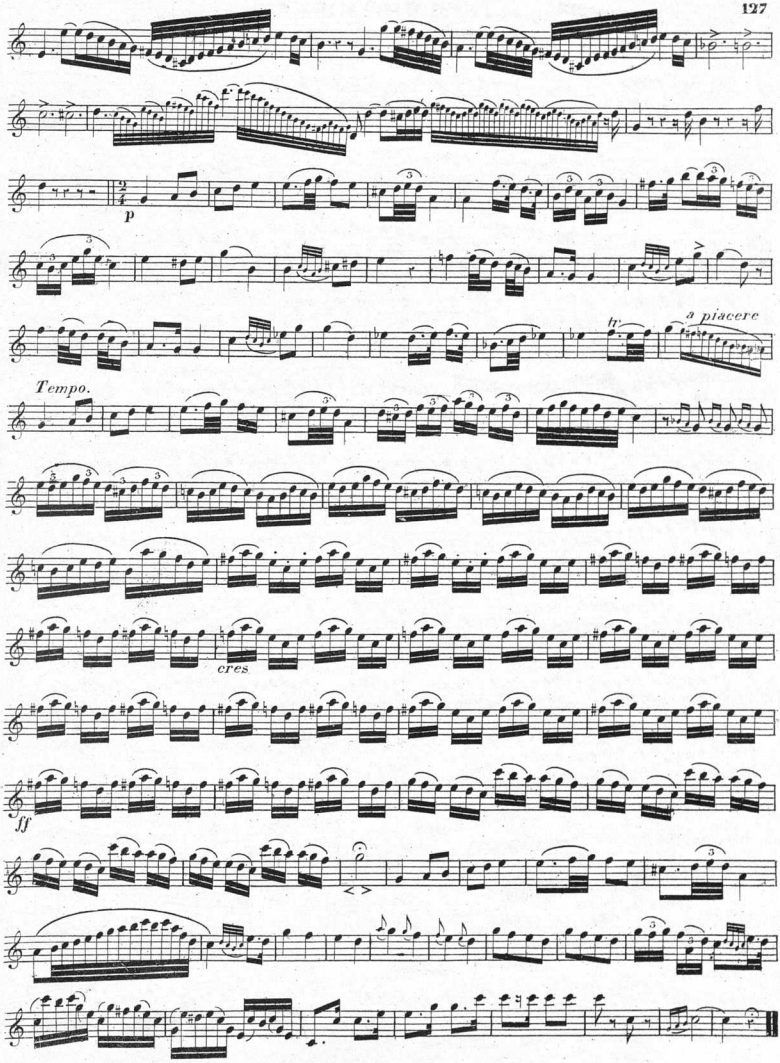

10
dolce
f
FIN
TRIO
dolce.
f
D.C.

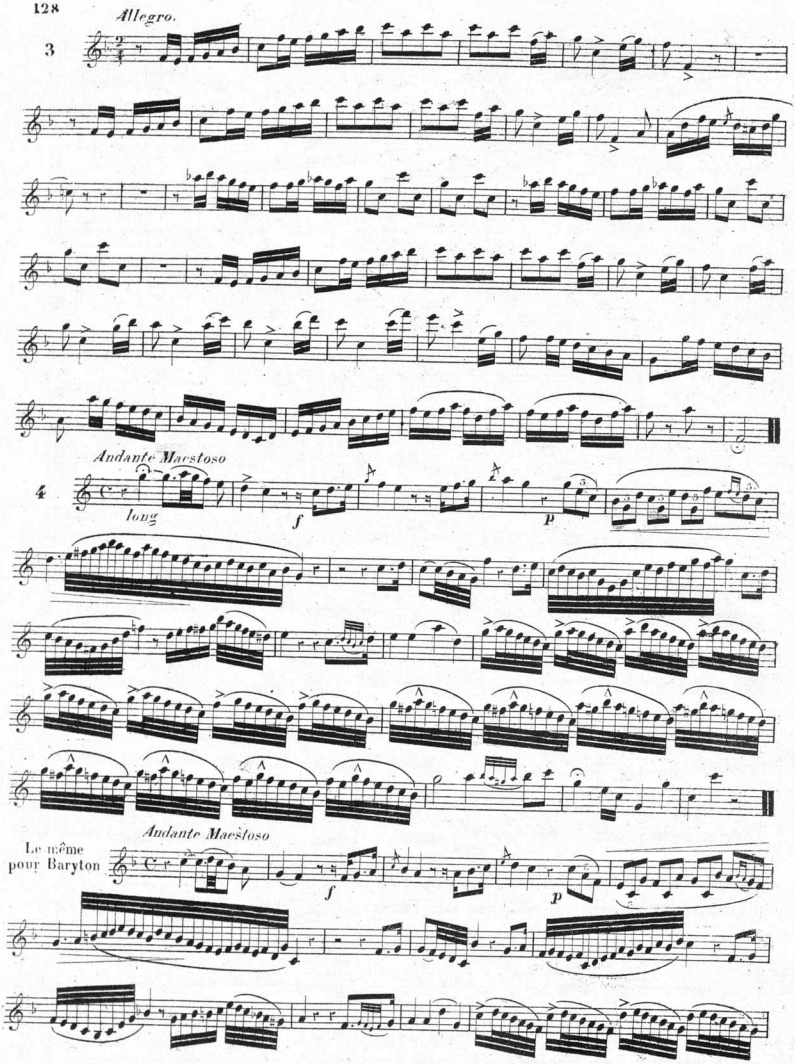
SEMIRAMIS

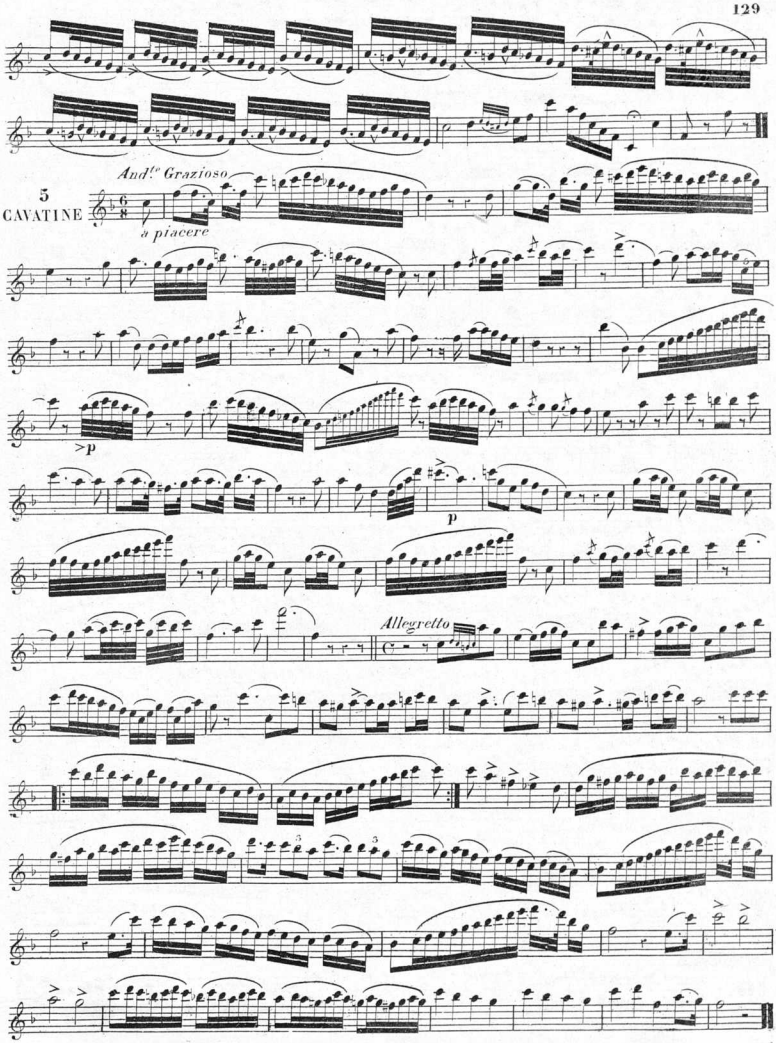
de

ROSSINI

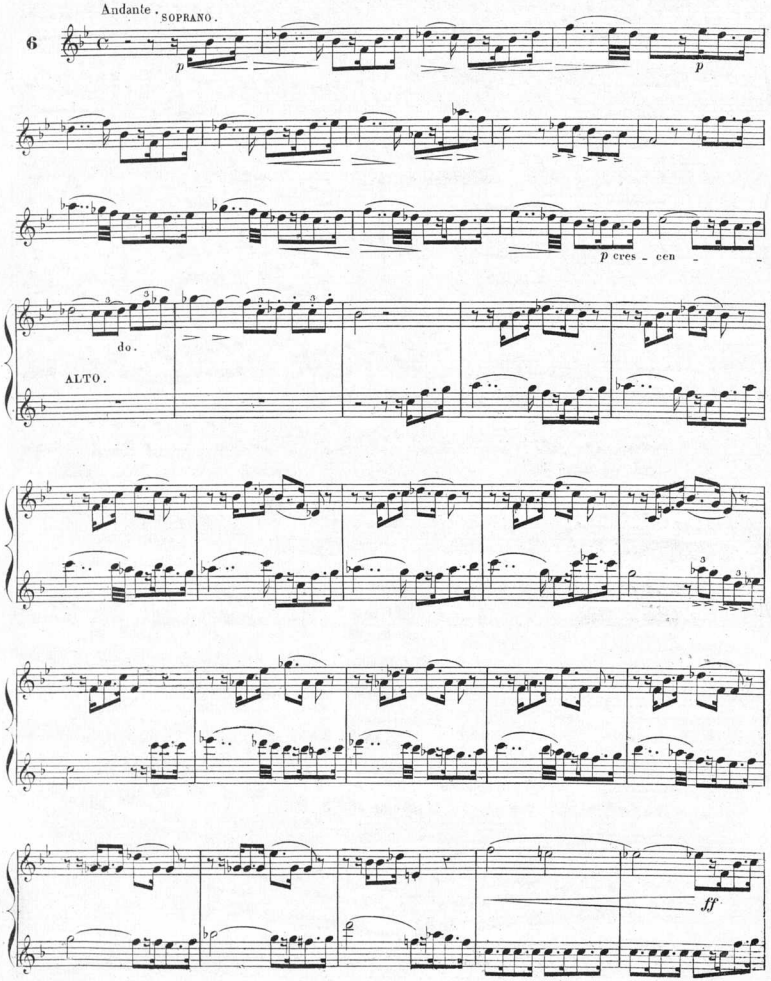


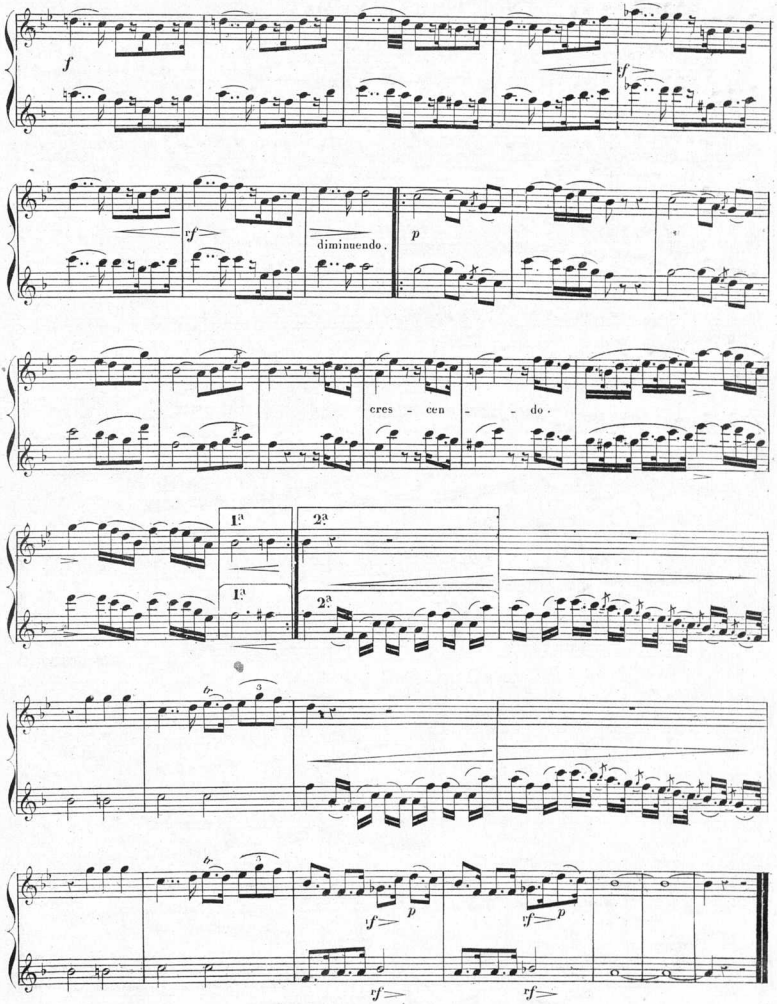

p
tr
a piacere
Tempo.
cres.
ff


Allegro.
3
Andante Maestoso
4
long
f
p
Le même
pour Baryton
Andante Maestoso
f
p

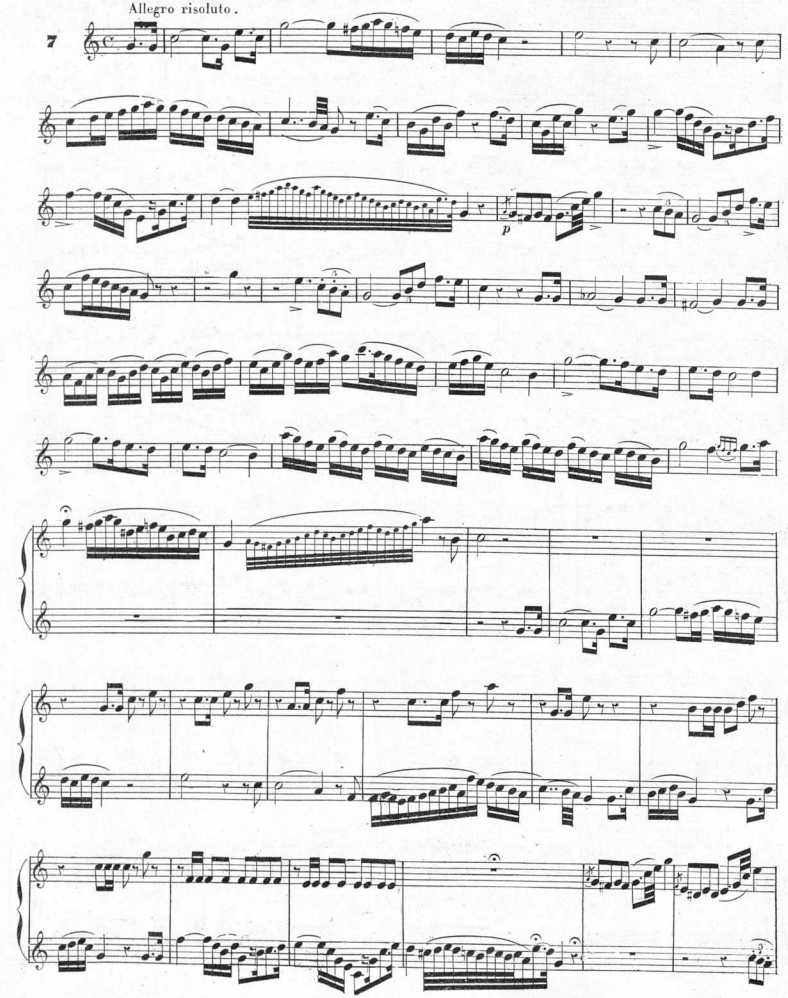

And.te Grazioso
5
CAVATINE
a placere
>p
p
Allegretto

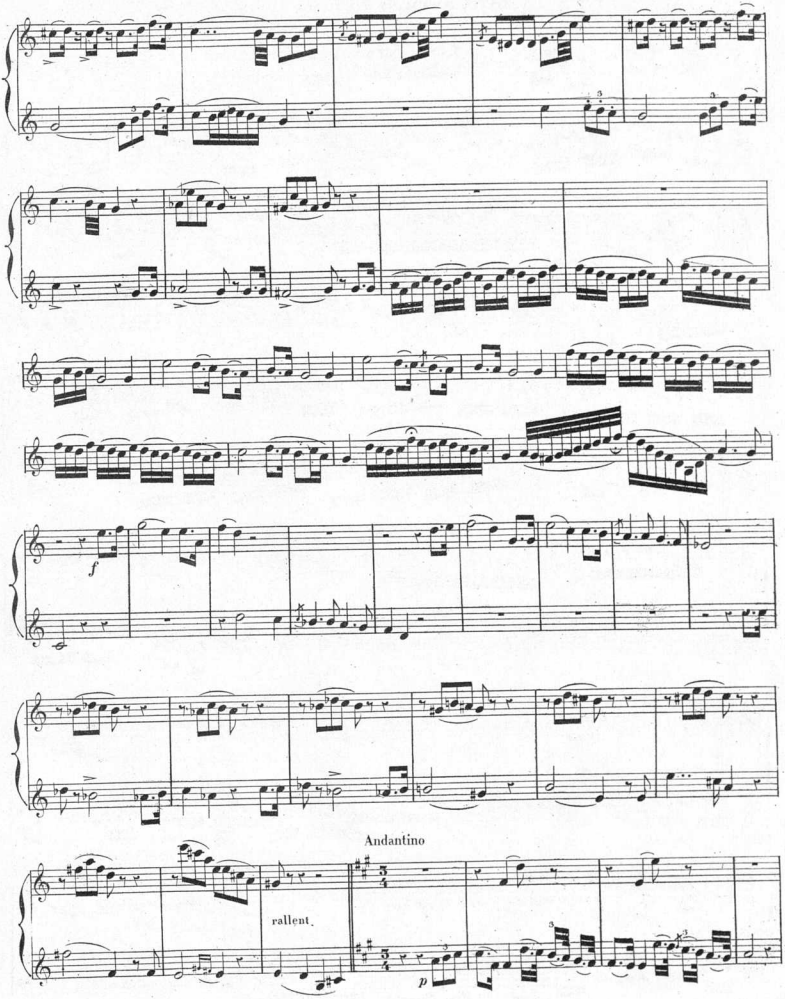
DUO POUR SOPRANO ET ALTO

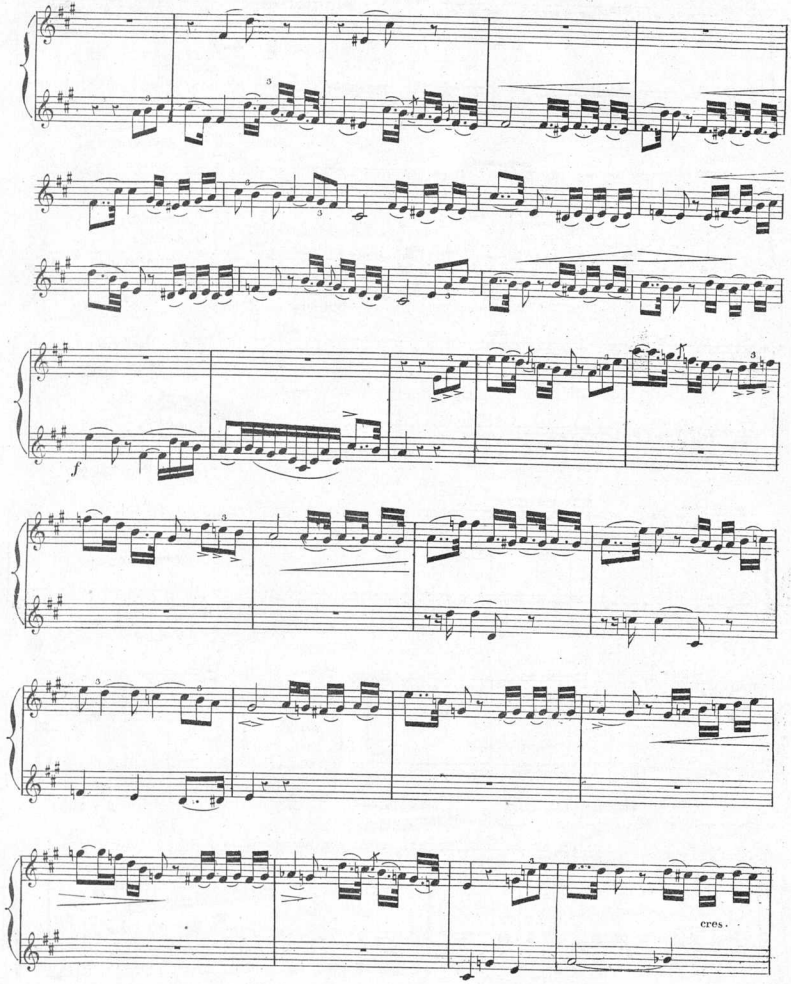


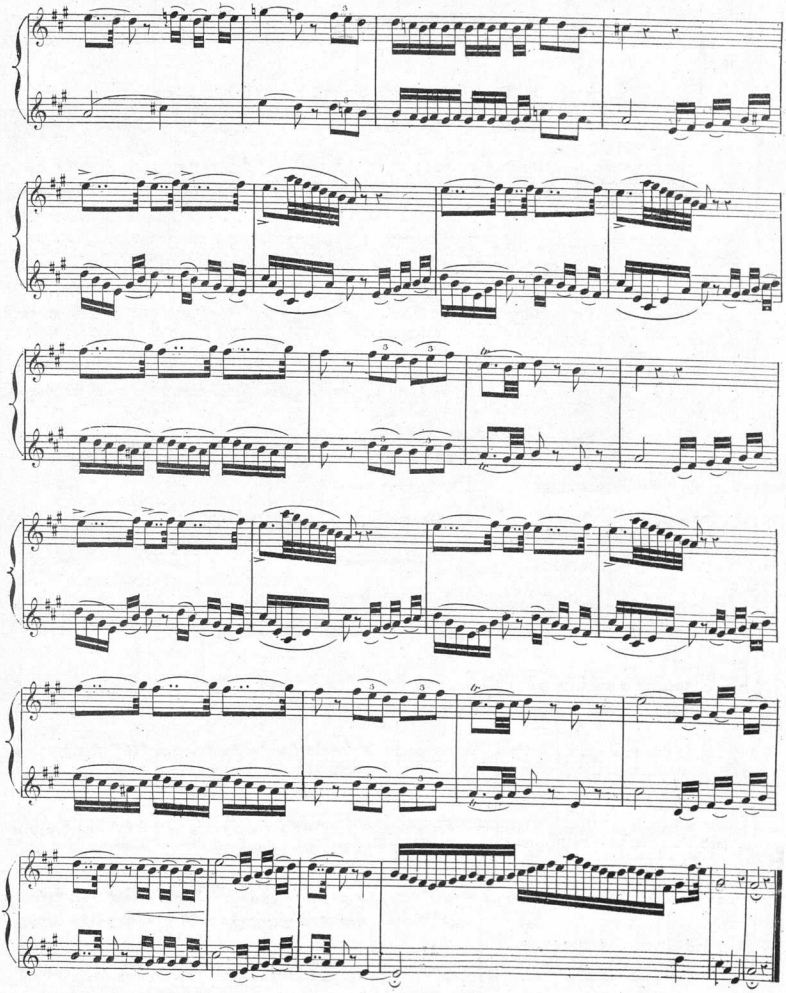

f
rf
diminuendo.
p
cres - cen - - do.
1a
2a
1a
2a
tr
3
tr
3
f
p
rf
p
rf
rf

Allegro risoluto.

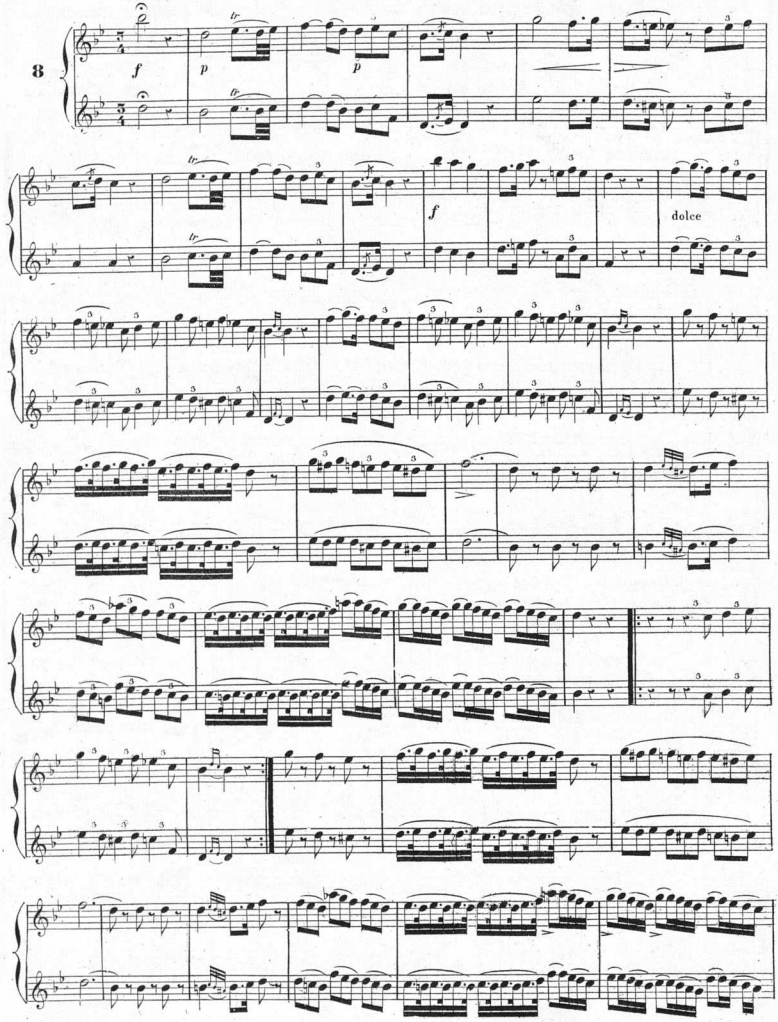


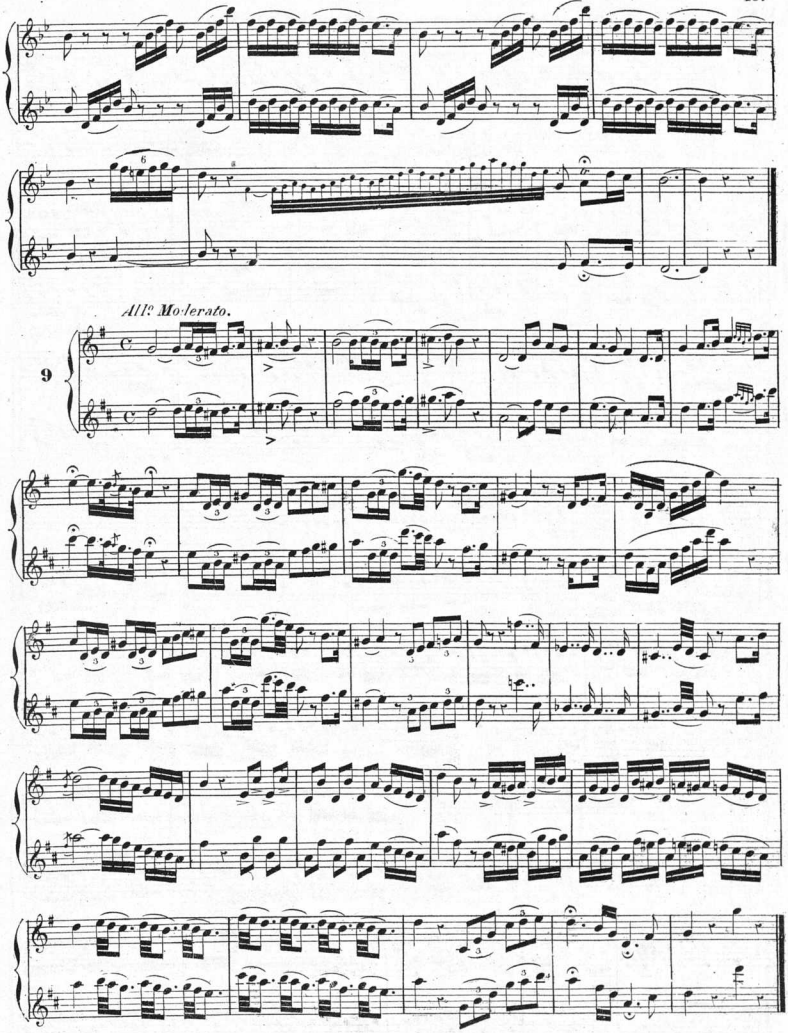

f
Andantino
rallent.
p

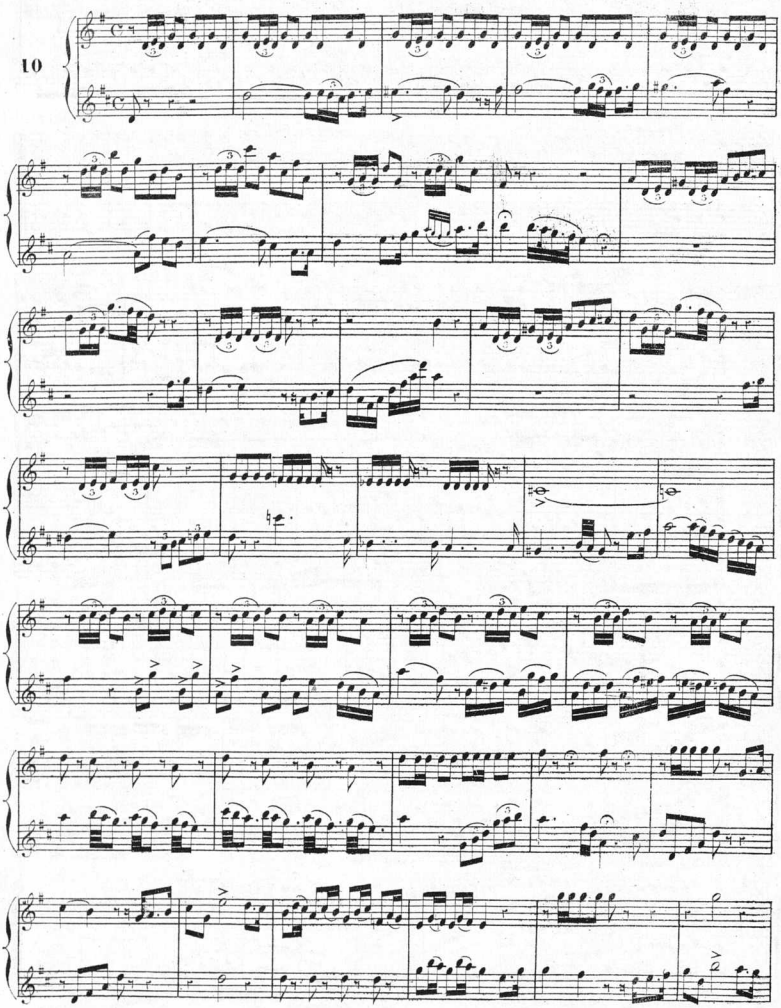

f
cres.

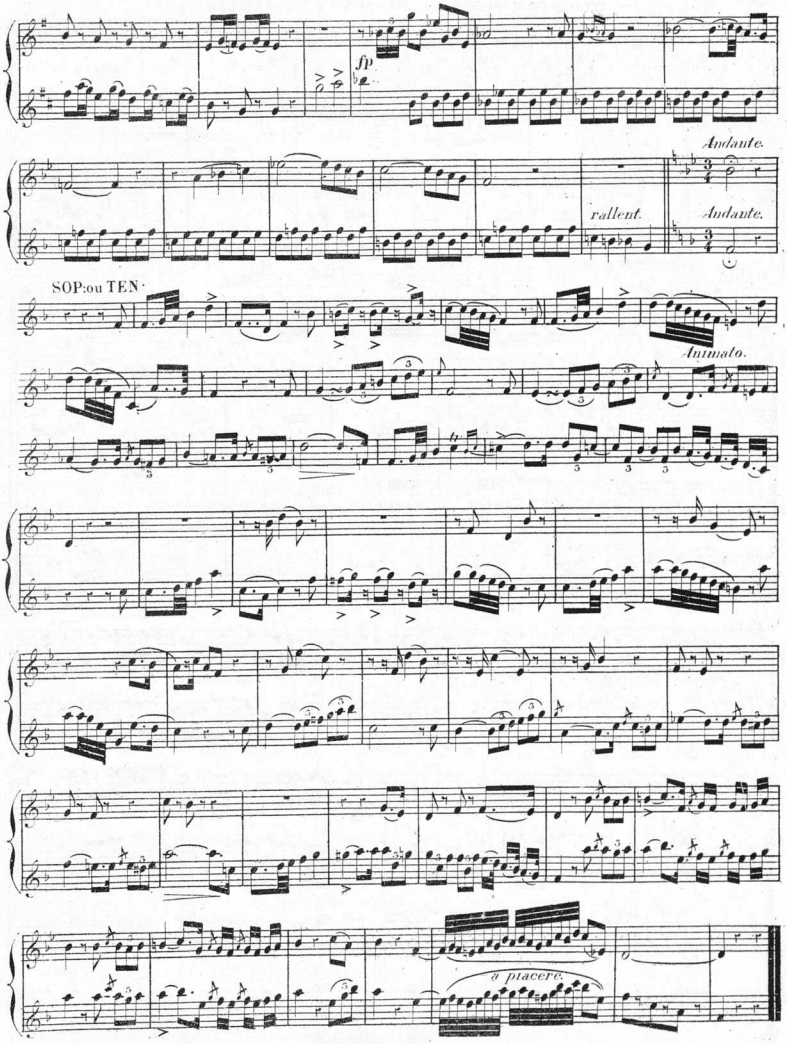


Andante.




All.o Moderato.
9


10


fp
Andante.
rallent.
Andante.
SOP: ou TEN:
Animato.
a placere.

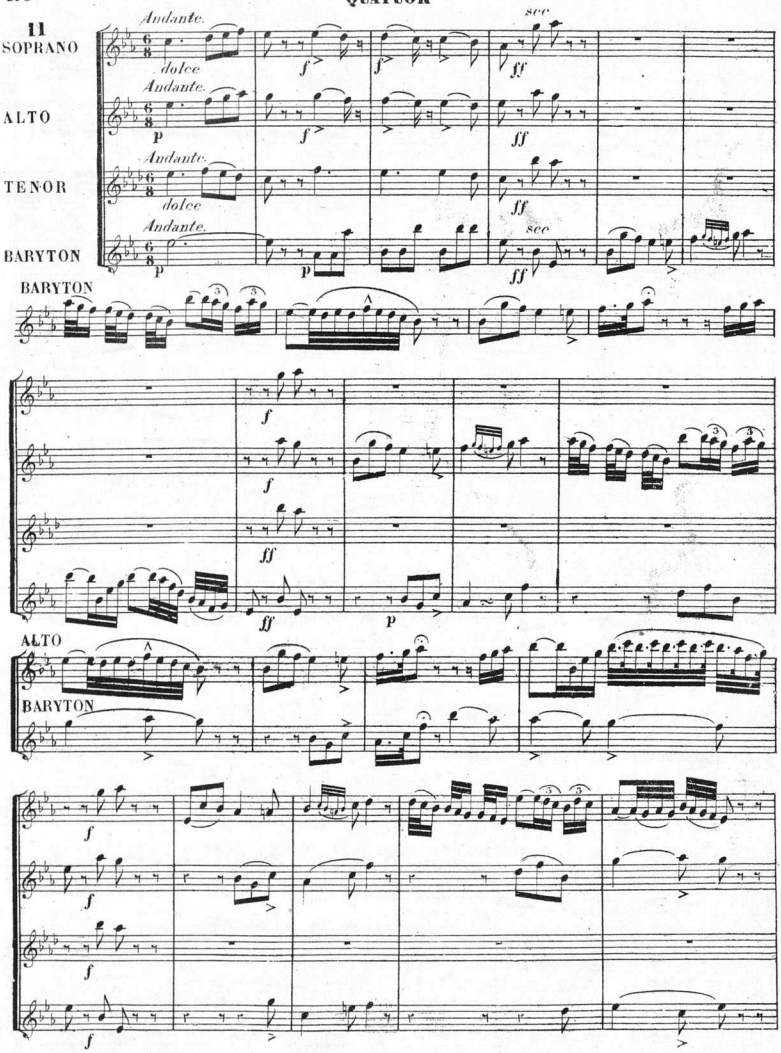
11

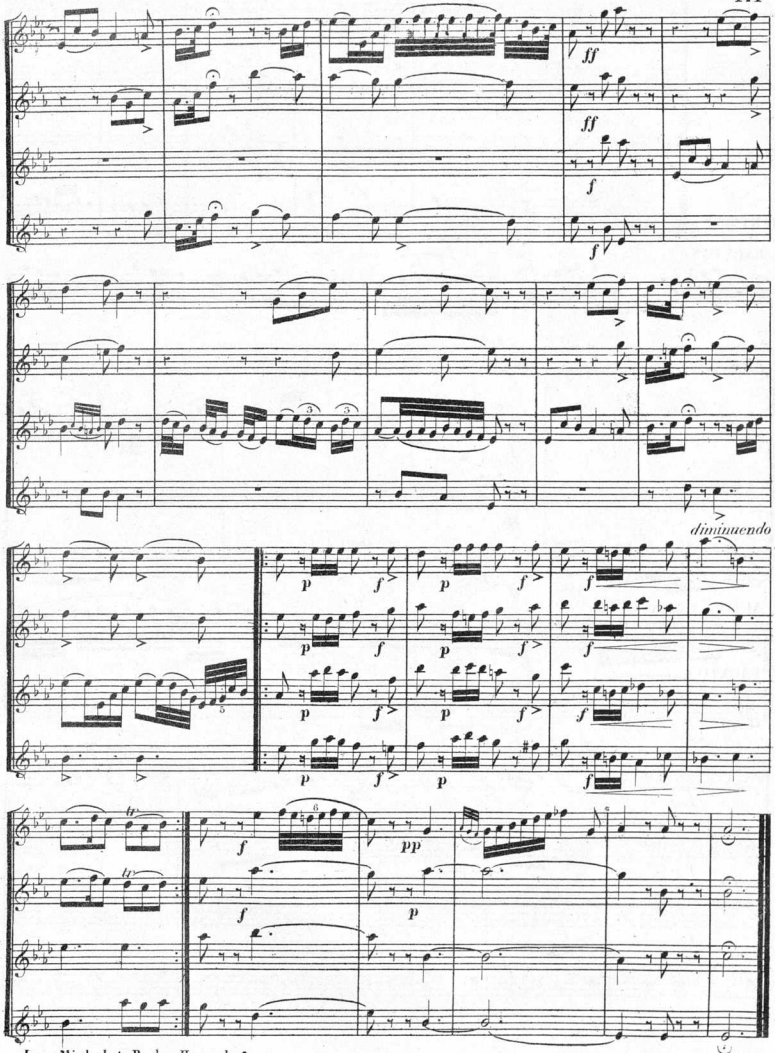
SOPRANO

ALTO

TENOR

BARYTON





Imp: Michelet R. du Hasard 6.