

TRAITÉ DE TROMPE DE CHASSE

de J. CANTIN

PARTIE THÉORIQUE

Présenter un résumé sur l'évolution de notre instrument, une méthode pratique et complète pour le sonner en ton de vénerie et musicalement, depuis les sonneries individuelles et en trio (les fanfares) jusqu'aux exécutions d'ensemble (les morceaux), faciliter l'étude de la trompe sous toutes ses formes — sans vouloir créer un nouveau manuel qui ne serait d'ailleurs que la copie de ceux qui existent déjà avec plus ou moins de variantes relativement à la notation des fanfares particulières ou d'équipage — tel est le but de cet ouvrage.

S'il n'y avait que les sonneurs pratiquant dans les Chasses à courre, et sonnant exclusivement la *fanfare de Vénerie*, le nombre en serait bien restreint. Aujourd'hui, nombreux sont les groupes et sociétés de trompes dont la composition permet l'exécution d'œuvres musicales plus importantes; c'est un fait que l'on ne peut contester, et nous devons d'ailleurs nous en réjouir.

Il n'est guère de sonneurs qui soient insensibles au plaisir de jouer quelques fantaisies toujours appréciées dans un concert.

Faut-il conclure que la trompe de vénerie doit être négligée? Ce serait une grosse faute. Le caractère de la trompe doit être conservé ainsi que sa tradition; cepen-

dant, avec les ressources, même limitées, de notre instrument, nous devons faire encore davantage.

Au commencement de cet ouvrage, nous ne pouvons que mentionner ce que nous trouvons dans toutes les méthodes.

Etendue de la trompe (voir aux exemples). L'*ut* correspondant musicalement au *ré* du piano par suite de la tonalité de l'instrument. Les trompes en *mi bémol* sont des trompes d'orchestre et musique militaire.

Position de l'embouchure: milieu des lèvres, 2/3 sur la lèvre supérieure, 1/3 sur la lèvre inférieure; en tenant compte toutefois des dispositions de chacun relativement à la conformation des lèvres ou des dents.

Tenue de la trompe: généralement de la main droite, pavillon tourné à droite; quelquefois des deux mains pavillon tourné à gauche.

D'autres remarques et recommandations seront faites dans ce qui va suivre. Je chercherai à combler quelques lacunes et à expliquer le plus clairement possible les différentes manières de sonner en ton simple, en ton de vénerie et musicalement; faisant appel à une expérience et une pratique de plus de quarante-cinq années.

TON DE VÉNERIE

Sonner le *ton de Vénerie* (Ton de chasse ou de forêt), c'est donner à la trompe son charme particulier, sa sonorité incomparable, et c'est l'ambition bien légitime de tous les sonneurs.

Ce ton de Vénerie, souvent discuté mais pas toujours expliqué, de quoi est-il composé? Du *ton simple*, avec, comme agréments, le *Roulé* et le *Tayaut*, sous réserves que ces agréments ne peuvent s'exécuter qu'en *pleine trompe*, sur un mouvement allégré, et dans le rythme d'une mesure à temps ternaire 6/8-9/8, dans laquelle le temps est composé d'une noire pointée ou trois croches.

La mesure à temps binaire 2/4-3/4, où le temps est composé d'une noire ou deux croches, ne lui est nullement favorable. C'est ce qui explique l'écriture en 6/8 de toutes les fanfares de chasse et 90 % des autres. La mesure à 3/8 est peu employée.

On ne doit pas chercher le ton de Vénerie sur un 2/4 comme le *Point du jour*, ou sur un 3/4 *Rallye Ardennes*.

Cette définition du *Ton de Vénerie* pourra surprendre et sera peut-être critiquée pour sa simplicité, mais ne vaut-elle pas mieux que des explications trop compliquées.

LE TON SIMPLE

Bien des sonneurs ne veulent voir dans le *Ton simple* qu'une exécution contraire au *ton de Vénerie*; C'est là une grande erreur et, disons-le franchement, celui qui n'a pas un beau ton simple — qui est la base de la trompe — n'aura jamais un beau *ton de Vénerie*.

Disons aussi qu'il ne faut pas considérer ici le mot *simple* comme synonyme de *facile*.

C'est en travaillant le ton simple qu'un sonneur donnera à la trompe l'ampleur, la puissance, le timbre, le rythme, en un mot, la beauté de l'instrument, pour compléter ensuite par le *Roulé* et le *Tayaut*.

Le ton simple se produit par un coup de langue sur chaque note, longue ou brève, en prononçant la syllabe *tu* par le moyen classique qui consiste à chasser un fil qui serait placé sur le bout de la langue, comme il est indiqué d'ailleurs dans toutes les méthodes d'instruments à embouchure. La syllabe *du* ne doit jamais être employée.

Il ne faut pas craindre au début d'accentuer énergiquement ce coup de langue, l'attaque sera plus franche, plus nette. Par la suite, lorsqu'il n'y aura plus d'hésitation pour la justesse, il faudra donner à ce coup de langue la souplesse, la légèreté.

Au moment où la langue quitte les lèvres en prononçant la syllabe *tu*, la colonne d'air entre en action et, par sa puissance, donne à la trompe toute son ampleur.

Les lèvres, par leur résistance et leur fermeté, viendront modérer le passage de l'air, le comprimer en quelque sorte et, par un léger frémissement (éviter surtout le chevrottement), obtiendront la vibration du métal donnant à la trompe sa grande sonorité et son *timbre inimitable*.

Les sons seront plus ou moins aigus, selon que les lèvres seront plus ou moins serrées et la pression plus ou moins forte.

Nous pouvons donc résumer le ton simple :

L'Auteur, J. CANTIN, à Fyé (Sarthe), répondra à toute demande de renseignements concernant cette méthode.

Attaque franche, souplesse et légèreté de la langue, puissance par le souffle, timbre et sonorité par les lèvres. Ajoutons que le son doit être soutenu, mais jamais poussé, pendant toute la durée de la phrase musicale généralement de 4 mesures. Le rythme et la mesure doivent être rigoureusement observés.

Les notes doivent être données par la langue. Il faut éviter les *liés* et *coulés*, qui sont toujours exécutés par les lèvres et la prononciation *u*, et d'un mauvais effet en pleine trompe.

Le ton simple est obligatoire :

Sur un mouvement modéré, *largo*, *lento*, *andante*, etc..., aussi bien en *forte* qu'en *Radouci*, de même que sur les mesures 2/4, 3/4, 4/4 (temps binaire) : *exemple n° 1 A*.

Dans la mesure 6/8 *allégo* employée pour les fanfares, 1 est également obligatoire sur certains motifs :

Sur les notes longues : *exemple n° 1-B*.

Sur 3 croches se suivant par *degrés conjoints* en *gamme ascendante* : *exemple n° 2*.

De même lorsque ces 3 croches se succèdent par *degrés disjoints* : *exemple n° 3*. Ici, nous devons faire une remarque relative au mouvement ascendant ou descendant. Nous avons vu à l'exemple n° 2 le mouvement *ascendant*; à l'exemple n° 3 B nous nous trouvons pour les 2 premières croches du temps en présence d'un mouvement *descendant* et nous aurons une tendance à donner sur la 2^e croche la syllabe *lu* au lieu de *tu*; cette exécution se fera tout naturellement, sans chercher, lorsque nous aurons travaillé le *Double* et le *Roulé*. Le coup de langue sera plus doux et aussi beau, mais à condition de ne pas tomber dans le défaut du *coulé tu-u*.

LE DOUBLÉ (1)

Le *Double* — dédoublement de la noire et par suite *doublement* du coup de langue — est d'une grande facilité sur la trompe et souvent pratiqué; cependant, il ne devrait pas être considéré comme un agrément du ton de Vénérie mais plutôt comme étude préliminaire du *Roulé* et du *Tayaut*.

Il est quelquefois employé dans la mesure à temps binaire (2/4-3/4), c'est d'ailleurs le seul agrément possible en *pleine trompe* sur cette mesure, et le résultat n'en est pas très brillant : *exemple n° 4*.

Dans la mesure à 6/8, il est obtenu par la division de la noire en 2 croches et en prononçant la syllabe *tu* sur la première croche; *tu* sur la deuxième, la 3^e croche du temps étant donnée, comme la première, par la syllabe *tu* soit *tu-lu-tu* pour les 3 croches : *exemple n° 5*.

La syllabe *tu* sera produite comme nous l'avons déjà vu en ton simple.

La syllabe *lu* par l'extrémité de la langue remontant légèrement vers le palais, sans toutefois qu'il y ait interruption dans l'émission du son,

La langue reviendra ensuite sur les lèvres pour la 3^e croche *tu*.

Le *Double* étudié dans ces conditions il n'y aura plus de grandes difficultés pour exécuter le *Roulé*.

Deuxième manière : si au lieu de *tu-lu-tu* nous donnons *tu-ul-tu* : *exemple n° 6*, cette prononciation étant plus énergique que la première, l'étude du *Tayaut* en sera de beaucoup facilitée.

La syllabe *ul* sera donnée par un léger claquement de l'extrémité de la langue sur le palais.

Un moyen pratique pour se rendre compte de ces exercices, c'est d'exécuter, sans embouchure, les divers mouvements de la langue en prononçant *tu lu tu* ou *tu ul tu*. A aucun moment il ne faut prononcer *tu du* ou *tu ru*.

(1) Terme consacré par l'usage, de même que les expressions : *Pleine trompe*, *Ton de Vénérie*, *Roulé*, *Tayaut*, *Radouci*, etc...

LE ROULÉ

Le *Roulé* — expression désignant bien l'effet de *roulement* que l'on éprouve à l'audition — est un agrément qui, en combinaison avec le *ton simple* et le *tayaut*, doit constituer ce que nous avons appelé le *ton de Vénérie*, et dans lequel il a un rôle important.

Pour l'exécution du *Roulé* nous donnerons les syllabes *tu lu* sur les deux premières croches comme il a été dit à l'étude du *double* et nous compléterons par la syllabe *lu* sur la 3^e croche, ce qui nous donnera *tu-lu-lu* pour les 3 croches (2).

Nous voyons de ce fait que le *Roulé* ne peut avoir son effet que sur un rythme approprié.

Très facile sur un mouvement en *gamme descendante*, ou sur 3 croches de même tonalité, il n'est pas possible en *gamme ascendante*.

Je me suis efforcé, dans les exemples accompagnant cet ouvrage, d'en démontrer la place et l'exécution (3).

Le *Roulé* est obligatoire :

Sur le temps composé de 3 croches de même tonalité : *exemple n° 7*.

Sur le temps composé de 3 croches se suivant par *degrés conjoints* en *gamme descendante* : *exemple n° 8*.

Le *Roulé* serait facultatif :

Sur la noire pointée (4), celle-ci se trouvant alors décomposée en 3 croches : *exemple n° 9*.

Sur la noire suivie d'une croche de même tonalité : *exemple n° 10*, ou à un degré inférieur : *exemple n° 11*, la noire se trouvant alors décomposée en 2 croches.

(2) La prononciation *tu-lu-tu* ou *tu-io-io* est lourde et sans brio.

(3) De même pour le *Tayaut*.

(4) Cependant il peut y avoir lieu en ce cas de respecter l'idée de l'auteur et d'exécuter cette note sans la diviser elle serait alors produite en ton simple.

LE TAYAUT

Le *Tayaut*, autre agrément du ton de Vénérie, en est, pour ainsi dire, le complément.

Quelques méthodes indiquent le *Tayaut* sans beaucoup de précisions, d'autres n'en parlent pas.

Ainsi que pour le *Roulé*, il faut un rythme approprié; il ne peut avoir sa place que sur une noire suivie d'une croche (mesure à 6/8-9/8).

Le *Tayaut* est obligatoire :

Lorsque la croche est à un ou plusieurs degrés au dessus de la noire : *exemple n° 12*.

Le *Tayaut* serait facultatif :

Si la croche était à un ou plusieurs degrés au dessous de la noire : *exemple n° 13*, ou de même tonalité.

De même sur une noire pointée en la divisant (noire et croche).

Nous avons vu à l'étude du *Double* 2^e manière, la division de la noire en 2 croches, soit 3 notes pour le temps complet avec la prononciation *tu ul tu* : *exemple n° 6*; pour le *Tayaut*, cette noire sera divisée en deux doubles croches et une croche, soit quatre notes pour le temps, avec la prononciation *tu-i-ul-tu* donnant les 4 articulations nécessaires : *exemples n°s 12 et 13*. Les syllabes *tu-i* sur les 2 doubles croches seront donc très rapprochées l'une de l'autre.

Dans l'exécution, la note réelle sera donnée sur la première double croche par la syllabe *tu* comme en ton simple,

puis la colonne d'air chassée avec force subira, par l'articulation *i* donnée en retrait par la langue, une dérivation en même temps qu'une nouvelle compression : il en résultera une élévation de la tonalité pour la deuxième double croche qui se trouvera alors exécutée un degré au dessus de la première : exemples nos 12 et 13.

La syllabe *ul* sera produite comme en *Double 2^e manière* par un léger claquement de la langue sur le palais; et la syllabe *tu* comme il a déjà été dit : exemples 12 et 13.

Lorsque nous posséderons d'une façon parfaite le *Tayaut* dans ces conditions, nous chercherons, pour donner plus d'éclat, à produire la deuxième double croche deux degrés au-dessus de la première, soit en tierce : exemple n° 14. Toutefois cette émission n'est bonne que pour l'*ut* monté au *mi*, — le *ré* monté au *fa* — le *mi* monté au *sol* : exemple n° 14-A et demande une grande pratique de la trompe. Le *fa* monté au *la*, le *sol* monté au *si* : exemple n° 14-B, ne sont pas à conseiller. — Quelques sonneurs prétendent que cette deuxième double croche peut se donner à 3 et même 4 degrés au-dessus de la première, c'est-à-dire à la quarte ou à la quinte; mieux vaut laisser dire.

Nous pourrions également chercher sur la *noire pointée* un *tayaut* plus allongé — disons si l'on veut *double tayaut* — par la division de cette note en quatre doubles croches et une croche avec la prononciation *tu-i-u-i-ul* soit 5 articulations pour le même temps : exemple n° 14 C. La syllabe *i* de un ou deux degrés au-dessus de la note réelle, comme à l'étude précédente (1). Cependant il ne faut employer ce *Double tayaut* qu'avec circonspection plus difficile que le *Roulé tu-lu-lu* : exemples nos 7 et 9, il ne possède pas la douceur et la légèreté de celui-ci.

Nous ne nous étendrons pas sur le *Tayaut prolongé*, division du temps en 6 doubles croches : exemple n° 14 D, véritable tyrolienne dénaturant la fanfare.

Les exemples n° 15 — sur un même motif — permettront d'établir facilement la différence du coup de langue des divers agréments.

Le tableau ci-dessous permettra, en dehors de la planche musicale de se rendre compte à première vue de l'exécution de ces agréments :

Trois croches de même tonalité	Roulé.
Trois croches se suivant par degrés conjoints en gamme descendante . . .	Roulé.
Noire suivie d'une croche placée à un ou plusieurs degrés au-dessus	Tayaut.
Noire suivie d'une croche de même tonalité ou placée à un ou plusieurs degrés au-dessous	Roulé ou Tayaut.
Dans tous les autres cas, de même qu'en mouvement modéré ou dans les mesures à 2/4, 3/4, 4/4	Ton simple.

Mais, répétons-le, que ce soit en *Ton simple*, *Roulé* ou *Tayaut*, les notes doivent être données toujours par la langue et jamais par les lèvres ou par un coup de mâchoire; certes ces dernières manières sont de beaucoup les plus faciles, mais donnent une exécution lourde et peu agréable à entendre, elles ne possèdent pas la souplesse, l'éclat, le brio de la première qui est la seule et véritable façon de sonner la trompe.

(1) La prononciation *tu-iu-iu* (3 articulations) ne donnerait que le *Roulé*. Voir page 2.

AUTRES NOTES D'AGRÈMENT

Le *Trille*, battement vif et répété de la note voisine supérieure contre la note réelle : exemple n° 16, a sa place de préférence sur une note longue ou un point d'orgue et semble bien n'avoir aucun rapport avec le *Tayaut*; se produisant par les lèvres, il est d'un mauvais effet en *pleine trompe*; cependant en *Radouci* le trille possède un charme particulier (2).

Le *Mordant* : exemple n° 17, est un trille très court et paraît se rapprocher davantage du *Tayaut*, mais il est, lui aussi, exécuté par les lèvres. Il pourrait (pour la trompe) s'appeler *tayaut des lèvres* (2).

L'*appoggiature*, qui se place un ton au-dessus ou un demi-ton au-dessous de la note réelle et dont la durée dépend de la note qu'elle précède, ne peut être mise en question pour la musique simpliste de la trompe. Il ne peut y avoir identité entre cet agrément et le *tayaut* qui s'attaque toujours sur la note réelle.

Par contre, la note brève (*accaciature*) : exemple n° 18,

sorte d'appoggiature de figure très brève a quelquefois son emploi en *Radouci* (2).

Un agrément signalé dans certaines méthodes, le *Choulé* : exemple n° 19, a beaucoup d'analogie avec la note portée — en musique *Portamento* — mais, s'il n'est parfaitement exécuté, il semble masquer une fatigue des lèvres ou un manque de sûreté pour l'attaque des notes élevées, ce qui lui retire une partie de sa valeur.

La meilleure exécution du *Choulé*, c'est l'attaque sur la dominante *sol* pour monter très rapidement par une trainée de notes à l'*octave sol* ou à la *sixte mi*. Il ne se pratique guère qu'en solo et pour quelques fanfares de chasse, son emploi est donc assez restreint, il vaut mieux d'ailleurs ne pas en abuser.

(2) Voir l'étude du *Radouci* pages 4 et 5.

INTERPRÉTATION DU TON DE VÉNERIE DANS LES FANFARES

Nous avons vu par ce qui précède où et comment il convient de placer en ton de Vénérie le *Roulé* et le *Tayaut*, et que sur un même motif il est possible de faire l'un ou l'autre ainsi que le *Ton simple*.

Dans les exemples n° 20 : *Terré du Renard*, *Marche de Vénérie*, *Bat-l'eau*, on se rendra parfaitement compte que pour une même fanfare il existe, sans sortir de l'idée de l'auteur, plusieurs façons d'exécuter, suivant que l'on pratique davantage le *Roulé* ou le *Tayaut* (1).

Le *Roulé* a plus de douceur, le *Tayaut* plus d'éclat, peut-être même un peu de brutalité, et c'est la juste répartition du *ton simple* du *Roulé* et du *Tayaut* qui donnera à la fanfare toute sa valeur.

Pour l'étude, de même que dans l'exécution, il ne faut pas oublier non plus la question d'*imitation*, l'élève cherchant à imiter, à copier, la façon de sonner de son professeur, ou celui de ses camarades qui lui semble supérieur. Il faut considérer aussi que pour la trompe, plus que pour tout autre instrument, il y a, comme pour la parole, une *intonation* absolument personnelle, ce que

nous appelons le *Coup de trompe*, qui, très souvent, nous permet de reconnaître à distance un sonneur que nous avons l'habitude d'entendre.

Toutes ces conditions indiquent clairement qu'il est assez malaisé d'établir une règle absolue pour l'*interprétation*. Pour bien juger la trompe de Vénérie, il faut bien la connaître, être ou avoir été soi-même un bon sonneur.

Ajoutons que ce n'est pas en rabâchant le *Roi Dagobert* ou le *Point du jour* et en sonnailant une fois tous les 15 jours que l'on devient bon sonneur. Il faut pour la trompe, comme pour les autres instruments, une étude méthodique et suivie et un travail persévérant.

Nous ne parlerons pas du *Ton normand* jamais pratiqué par les bons sonneurs; c'est une façon de sonner produite sans étude, par toutes sortes de moyens et contraire à une bonne exécution.

(1) Pour le ton simple les petites notes seraient à supprimer.

SOLO - DUO - TRIO

C'est par milliers que l'on compte aujourd'hui les fanfares. Toutes ces fanfares peuvent être exécutées en *Solo, Duo, Trio*, le quatuor étant généralement réservé à l'ensemble.

Dans le *Duo*, le sonneur de la 2^e trompe doit connaître d'une façon parfaite la fanfare; il accompagnera alors de mémoire et cet accompagnement presque toujours dans le même rythme que la 1^{re} trompe sera très facile par les accords suivants :

La 1^{re} partie donnant le *sol* (2^e ligne), la 2^e donnera la tierce basse *mi*, quelquefois l'unisson *sol*. La 1^{re} donnant l'*ut* la 2^e donnera la sixte *mi*, sur le *Ré*, la quinte *Sol*, sur le *mi*, la tierce *Do*, sur le *fa*, la tierce *ré*: exemple n° 21.

Pour le *sol aigu*, 2 accords se présentent : soit l'accord de *Tonique*, en ce cas la 2^e trompe donnerait la tierce *mi*: exemple n° 21 A, soit l'accord de *Dominante* et alors la 2^e trompe donnerait *ré*: exemple n° 21 B, ou l'octave *sol*: exemple n° 21 C.

Notons que dans la fanfare il est d'usage d'employer presque toujours l'accord de tonique *sol-mi*, la basse dominant l'*ut grave* ou la *pédale*; il serait cependant plus logique sur un *sol* en point d'orgue au milieu d'une fanfare, et pour faire diversion, d'employer l'accord de dominante, la basse donnant alors le *sol grave*.

Dans le *duo* la deuxième trompe doit-elle rouler et *tayauter*? certes le duo n'en serait que plus beau, mais il faut que cette 2^e trompe possède exactement la même interprétation que la 1^{re}; cela n'est pas impossible à condition que ces 2 sonneurs pratiquent toujours ensemble; dans le cas contraire, il vaut mieux que la

2^e trompe se contente d'un beau *ton simple* soutenant bien la première.

La *Basse* (3^e ou 4^e trompe) est une partie importante et généralement spécialisée. Dans le *trio* de Vénérie elle s'exécute par *improvisation*, c'est dire que l'exécutant doit connaître parfaitement la fanfare; l'oreille sera d'un grand secours pour la justesse des accords, qui sont d'ailleurs limités à ceux de tonique *do* et de dominante *sol*: Voir exemple n° 21 A. B. C.

L'exécutant devra travailler spécialement les batteries, sorte d'arpèges si l'on peut dire, qui se produisent assez souvent dans cette partie : exemple n° 22; de même que les intervalles d'octave : exemple n° 23.

La partie de basse s'écrit généralement en *clef de sol*, l'emploi de la *clef de fa*, sans avantage, ne sert qu'à gêner les sonneurs, quelquefois modestes musiciens, en les obligeant à lire les 2 clefs.

Il est d'usage à la fin d'une fanfare, terminant toujours sur la tonique, de donner le *contre-ut* grave appelé pour la trompe *Pédale*. Cette note s'obtient en plaçant la lèvre inférieure sous l'embouchure, position permettant une plus grande ouverture des lèvres.

Exécutée en *ton simple*, la basse demande la justesse dans les accords, la légèreté, la beauté du timbre; elle doit être sérieusement étudiée; il faut surtout éviter une basse lourde et des batteries exagérées; puissante et soutenue, elle ne doit jamais dominer.

Dans les groupes et sociétés il est préférable pour les fanfares, de constituer plusieurs trios, si les éléments le permettent, plutôt que de les exécuter en ensemble.

LE RADOUCI

Après avoir étudié le ton simple et le ton de Vénérie, il nous restera à travailler le *Radouci*.

Le *ton de Vénérie*, c'est la force, la puissance dans un mouvement vif et un rythme invariable.

Le *Radouci*, c'est la douceur, la mélodie dans des mouvements toujours différents.

Quelques amateurs du ton de Vénérie ne veulent pas considérer le *radouci*, raison que l'on ne peut s'expliquer; en tous cas, c'est un préjugé qui ne devrait plus exister aujourd'hui.

Le *Radouci* se trouve dans la composition de quelques fanfares, mais c'est principalement dans les morceaux d'ensemble qu'il a son emploi permettant des effets variés.

Il ne peut être question pour lui du Ton de Vénérie (*Roulé* et *Tayaut*); son exécution, bien différente, demande une étude spéciale, une connaissance étendue de la trompe, une grande sûreté des lèvres.

Il faut rechercher dans le *Radouci* la justesse, la pureté et la légèreté du coup de langue, la finesse et la beauté du son.

L'exercice qui s'impose au début consiste à filer le son en attaquant *pianissimo* la note par la syllabe *tu*, pour arriver progressivement par un *crescendo* au *mezzo forte* et revenir ensuite au *pianissimo* sans interruption du souffle et en prolongeant la note le plus possible : exemple n° 24. C'est dans cet exercice que l'exécutant cherchera la vibration de l'instrument, aussi nécessaire en *Radouci* qu'en *pleine trompe*, et qui sera donnée, comme il a été dit au *ton simple*, par un léger frémissement des lèvres, avec beaucoup de douceur, en évitant toujours le chevrottement.

Ce sera ensuite l'étude de l'attaque franche et nette, en *pianissimo*, de chaque note en commençant lentement pour arriver progressivement aux traits plus rapides et

au détaché : exemple n° 25.

C'est surtout dans le *Radouci* que le sonneur donnera l'interprétation personnelle : l'*expression*.

Certains agréments produits par les lèvres et dont nous avons vu l'interdiction en ton de Vénérie, parce que d'un mauvais effet en pleine trompe, peuvent au contraire compléter en *radouci* une brillante exécution.

Le *Trille* déjà indiqué : exemple n° 16, doit être travaillé tout particulièrement. Il se produit par les lèvres, la langue restant immobile après avoir donné la première note. Il faut l'étudier d'abord lentement, augmenter peu à peu la vitesse pour arriver au battement précipité qui doit être d'une grande régularité, c'est là la difficulté.

Le *Mordant* également indiqué : exemple n° 17 se produit par un bref mouvement des lèvres. Il a son emploi dans le *Radouci* en imitation du *tayaut*.

La *note brève* (*acciaciature*) s'enlevant vivement à l'attaque de la note réelle et sans durée appréciable : exemple n° 18.

Les notes *liées* et *coulées*, qu'il faut éviter en pleine trompe et dans le ton de Vénérie, peuvent être employées avantageusement en *Radouci*; mais ces agréments, comme les précédents, exigent une grande finesse d'exécution. La première note, seule, est attaquée par la langue, et c'est ensuite par la continuité de l'émission et par les lèvres que seront données les autres notes : exemples nos 26-27-28. Les liaisons de plus de 3 ou 4 notes sont assez rares pour la trompe.

L'emploi judicieux du *crescendo* et du *decrescendo* a aussi sa valeur.

Ces divers agréments ne sont pas toujours indiqués et, dans ce cas, il est du goût de l'exécutant de les placer en abusant.

COUP DE LANGUE TERNAIRE

Le *Coup de langue ternaire* — coup de langue de trompette : exemple n° 29, est assez difficile sur la trompe par suite des dimensions de l'instrument, mais il n'est pas

impossible. Il doit être travaillé lentement et en détachant chaque coup de langue.

LES SONS BOUCHÉS

Les sons bouchés, qui pour la trompe ne sont à leur place que dans le *Radouci*, ont leurs partisans et leurs adversaires et les arguments des uns et des autres ne sont pas sans valeur. Sans chercher à établir une comparaison entre la trompe et le cor d'Harmonie (cor simple), notons cependant qu'il est possible d'obtenir sur la

trompe les sons *factices* — sons bouchés — en bouchant plus ou moins le pavillon avec la main de la même façon que pour le cor.

Toutes les notes peuvent être exécutées, mais la justesse exige une oreille parfaitement exercée par une grande pratique musicale — *gamme chromatique* —.

A titre de renseignements, voir *exemple n° 30*, la tablature des sons bouchés. Les notes surmontées d'un point noir se bouchent complètement; les autres, ce sont les plus faciles, suivant les indications 1/4, 1/2, 3/4. Pour égaliser la sonorité, il est nécessaire d'accentuer davantage les notes bouchées.

Sans vouloir recommander ou non les sons bouchés pour la trompe, une explication s'impose pour le *si naturel*; cette note qui s'obtient avec une grande facilité

en bouchant environ aux 3/4 complète d'une heureuse façon l'accord de dominante *sol-si-ré*.

Elle ne se trouve jamais dans les fanfares, mais elle a été employée, dans les morceaux d'ensemble, par tous les compositeurs ayant partiqué la trompe.

Il n'est pas question ici du *si bémol* qui se fait à vide, c'est-à-dire sans boucher le pavillon. Cette note — sous-dominante du ton de *fa* — modifiant la tonalité de la trompe est rarement employée.

GROUPES ET SOCIÉTÉS (sonnerie d'ensemble)

Indépendamment des fanfares de chasse — *circonstances* — nous pouvons diviser les autres en 2 catégories: Les fanfares sans radouci et les fanfares avec radouci.

Les premières sont assez souvent d'une grande simplicité, ce qui d'ailleurs ne retire rien à leur charme.

Les secondes, d'une composition déjà plus étendue, sont, par le radouci, un acheminement aux morceaux.

Avec les *morceaux*, par les oppositions des nuances, du mouvement, par la combinaison des parties entre elles, nous sortons de la monotonie des fanfares. Nous arrivons à une adaptation particulière de la trompe, à une étude plus approfondie et il nous faut, musicale-

ment, en respecter toutes les obligations.

C'est par centaines qu'existent les morceaux; certains, relativement faciles, peuvent se comparer à une fanfare plus ou moins développée, s'apprendre et s'exécuter de mémoire; d'autres, d'une conception plus élevée, demandent, en raison de leur composition, l'emploi de la musique tout au moins pour l'étude.

C'est au chef de la société qu'il appartient de se rendre compte de la valeur d'un morceau, et de son exécution possible suivant les éléments dont il dispose. Les morceaux offrant de grandes difficultés ne sont pas toujours à conseiller.

COMPOSITION DES GROUPES ET SOCIÉTÉS

Dans une Société bien équilibrée le nombre d'exécutants doit être à peu près le même dans toutes les parties de 1^{re}, 2^e et 4^e (basse); les 3^e peuvent être moins nombreuses, mais encore faut-il qu'elles soient en nombre suffisant.

Une bonne solution pour la répartition des sonneurs consiste à établir un pupitre de *P.P. piano* que nous appelons *Radouci* et un pupitre *ff forte* ou *pleine trompe*.

Le pupitre de *PP* ne sera composé que d'un seul exécutant dans chaque partie, et pour le pupitre *ff* les parties pourront être doublées, triplées, etc. suivant le nombre de sonneurs composant la société.

La meilleure disposition pour l'orientation des pavillons, c'est la position des sonneurs sur deux lignes s'élevant légèrement, les pavillons en dedans. Il est utile pour l'homogénéité des sons, de serrer le plus possible les trompes sans cependant gêner les exécutants entre eux, un sonneur ne devant jamais masquer le pavillon de celui qui le précède. Les premières toujours à l'avant, les basses à l'arrière.

L'orientation en V est bonne également mais, lorsque la société est nombreuse, les sonneurs à l'arrière se trouvent trop éloignés les uns des autres. La position en cercle est mauvaise.

ÉTUDE DES MORCEAUX

Il n'est pas rare d'entendre dire: « Inutile de connaître la musique pour être bon sonneur... » C'est absolument notre avis, ajoutons même qu'un bon musicien ne prend pas la trompe pour faire de la musique savante... et pour cause!

Cependant, ne peut-on être musicien et bon sonneur? Il semble bien que la réponse n'est pas douteuse.

Lorsque nous exécutons un morceau d'ensemble — ou même une simple fanfare — que faisons-nous? Nous sonnons la trompe, cependant, même si nous jouons par cœur, nous exécutons *musicalement*, cela on ne peut le nier, et si les sonneurs sont un peu musiciens, l'étude en sera toujours plus facile.

La musique de trompe est très simple, après quelques leçons le sonneur peut arriver à déchiffrer une fanfare; avec les morceaux elle se complique un peu par suite des changements de mesure, mais il n'y a là qu'une question d'habitude.

Dans les sociétés que j'ai dirigées, je n'avais pas exclusivement des musiciens, aussi je réservais au début des répétitions quelques instants pour le solfège — limité à la musique de trompe — je ne peux que conseiller cette pratique, assurant que ce n'est pas du temps perdu. Il serait à souhaiter en effet qu'un sonneur puisse reconnaître un *sol* ou un *mi*, et lire tant soit peu la musique de son instrument (1).

Il n'y a qu'un moyen pratique d'étudier facilement et rapidement un morceau, c'est la répétition de détail: *individuellement* partie par partie, motif par motif, avant de passer à l'ensemble; ensemble que l'on ne saurait trop recommander, et qui doit être parfait.

C'est ensuite la mise au point et l'interprétation en cherchant à se rapprocher de l'idée de l'auteur, en se conformant aux indications des différents mouvements, des oppositions de *ff* et *pp*, des enchaînements et réponses des parties entre elles, etc...

Voici avec indications métronomiques — temps représenté — les mouvements généralement employés pour la trompe:

Largo: 48/50. — *Lento*: 54/56. — *Andante*: 60/64. — *Moderato*: 80/84. — *Allegretto*: 100/104. — *Allegro-fanfare*: 108/116.

Faut-il donner le ton de *vénérie* dans les morceaux? Bien des réserves s'imposent à ce sujet.

Nous avons vu à l'étude du ton de *vénérie* que seuls les motifs en 6/8 *allegro*, c'est-à-dire le mouvement de la fanfare, sont susceptibles d'être exécutés de cette manière, il faut ajouter: lorsque dans une société les parties de *pleine trompe ff* sont doublées ou triplées, il est *indispensable* que les agréments — *roulé* et *layaut* — soient interprétés et exécutés de façon *identique* par tous les sonneurs sans quoi l'ensemble est *impossible*; il faut alors exécuter en *ton simple*, mais en ton simple comme nous l'avons étudié au début, en donnant *obligatoirement* à la trompe la puissance, le timbre, la sonorité. Au besoin un léger accent ou même un *doublé* sur la noire suivie d'une croche, principalement sur le temps fort de la mesure donnera dans l'ensemble une *illusion* du ton de *vénérie*.

Un 6/8, 9/8, etc., *lento* ou *modéré* en *forte* ne peut être exécuté qu'en ton simple de même que toutes mesures à temps binaire (2/4, 3/4, 4/4), quel que soit le mouvement.

Les passages en *radouci* sont toujours exécutés en ton simple.

On peut donc dire, et sous les réserves que nous venons de voir, qu'en dehors des *motifs fanfare*, il n'y a pas à chercher le ton de chasse dans les morceaux d'ensemble.

Il ne faut pas croire que la musique en soit la cause, mais bien plutôt le caractère du ton de *vénérie* et la façon spéciale de le produire.

(1) Etude facilitée par les exercices progressifs, page 15.

JUSTESSE DANS L'ENSEMBLE

En même temps que l'ensemble, il est indispensable de surveiller la justesse.

Notons que le *fa* sans être absolument *fa* est un peu haut, les auteurs avisés l'évitent autant que possible dans les notes tenues. Le sonneur musicien arrive à le baisser légèrement par les lèvres dans le *radouci*; en pleine trompe on ne peut guère le modifier; un moyen pour le rendre juste, c'est de boucher légèrement la trompe à condition, naturellement, que sa position le permette.

Le *la* est franchement mauvais et peu employé.

Pour l'émission du *si naturel* — 3^e ligne son bouché — dont nous avons vu l'étude, une précaution est à observer; ne jamais laisser la main dans le pavillon, la placer seulement au moment de faire la note et la retirer complètement sitôt après, sans quoi la tonalité des autres notes se trouverait altérée. Cette note n'est généralement faite que par une seule trompe en *forte* comme en *radouci*.

Elle peut être remplacée par le *sol* mais jamais par le *si bémol*.

Dans un ensemble il y a quelquefois nécessité d'accorder les premières trompes; il arrive en effet que les instruments n'étant pas toujours du même facteur, il se produit des différences de tonalité assez sensibles sur les notes aiguës; quelquefois aussi ce défaut de justesse provient de l'émission du son par le sonneur. L'accord en est facile au moyen d'une rallonge mobile de quelques centimètres à la branche d'embouchure.

Pour une trompe trop basse, il faudrait l'employer dans les accompagnements où l'effet serait moins sensible.

Toujours au point de vue justesse, on ne saurait trop recommander le nettoyage fréquent des trompes à l'intérieur au moyen d'un écouvillon approprié et un peu d'eau chaude. De même pour l'embouchure que l'on peut nettoyer facilement en y passant une grosse ficelle.

Tous ces détails ont leur importance dans un ensemble.

L'INSTRUMENT - L'EMBOUCHURE

La justesse, la douceur, le timbre, par une fabrication soignée et un martelage minutieux du métal sont les qualités d'une bonne trompe de chasse.

Suivant l'étranglement plus ou moins accentué du pavillon, les trompes sont dites à petit, moyen ou gros collet, on dit aussi *développement*.

Le petit collet se retrouve dans les anciennes trompes. Il ne se fabrique guère aujourd'hui que les trompes à moyen ou gros développement. La trompe à moyen développement, la plus pratique, convient à tous, elle est la plus répandue. Avec le gros développement le son se trouve amplifié, mais cette trompe demande une grande puissance de souffle et ne convient pas à tous les sonneurs; elle est appréciée à la basse pour la beauté de son timbre dans les notes graves (ne pas confondre avec la trompe

dite *trompe basse* qui n'est pas une trompe de chasse et dont il sera parlé plus loin).

Pour le choix d'une embouchure, il est assez difficile d'établir une règle fixe, et le sonneur doit lui-même se rendre compte du modèle qui lui convient; en général une embouchure à large bassin convient aux lèvres un peu fortes, et inversement.

Le grain ou *perce* de l'embouchure doit correspondre à la force physique du sonneur. Il faut là aussi une juste moyenne; trop grand ou trop petit le grain a le même défaut, de produire une mauvaise sonorité.

Les embouchures à bord rond sont préférables aux embouchures à bord plat, elles tiennent mieux aux lèvres, éviter toutefois qu'elles soient coupantes. Les bassistes emploient presque toujours une embouchure spéciale, large bassin et grain un peu gros.

TROMPE BASSE - TROMPE CONTREBASSE

La *trompe basse* — que certains sonneurs non initiés appellent *contrebasse* — de même tonalité que la trompe de chasse est caractérisée dans toute sa longueur par un développement beaucoup plus grand que la trompe ordinaire; elle exige une embouchure spéciale et appropriée; elle est d'une grande puissance mais elle a le défaut d'une exécution trop lourde dans les batteries.

La *contrebasse* possède le même développement que la trompe basse, mais avec une longueur de tube beaucoup plus grande et donne l'*octave au-dessous*; les batteries ne sont guère possibles sur cet instrument.

Ces trompes ne conviennent en aucune façon pour l'accompagnement de la trompe de chasse lorsque celle-ci est sonnée avec son caractère de vénerie (fanfares en trio); mais dans les morceaux d'ensemble et sous certaines réserves, elles sont d'un grand effet.

Elles ne doivent pas être écartées systématiquement, avant de connaître l'appoint que l'on peut en tirer musicalement par le soutien qu'elles donnent à l'ensemble.

Cependant ce serait une erreur de vouloir remplacer les basses ordinaires — qui sont indispensables — par ces instruments qui n'en sont que le complément et demandent une partie spéciale. Il vaudrait mieux supprimer trompes basse et *contrebasse* plutôt que les basses ordinaires.

Pendant une vingtaine d'années j'ai employé, en plus de 2 basses ordinaires, une trompe basse et une contre-basse avec un bon résultat.

Accessoires. — Il m'a été donné d'entendre quelquefois des groupes possédant castagnettes, triangle, caisse, etc., je ne pense pas que ces accessoires soient bien à leur place dans une société de trompes.

CONCOURS

Pour la musique, comme pour les sports, les compétitions amicales entre individus, groupements, sociétés, sont un stimulant et la trompe n'échappe pas à cette règle.

La participation aux concours exige un travail assidu, des répétitions plus nombreuses, la recherche de la perfection, toutes conditions permettant d'élever le niveau artistique.

Pour la trompe on peut diviser les concours en 2 catégories: concours de vénerie, concours musical.

Dans l'épreuve de vénerie comprenant généralement solo, duo, trio, c'est le caractère propre de la trompe de chasse qui doit être considéré; il est donc indispensable que les jurés connaissent parfaitement l'instrument et les différentes façons de le sonner.

Dans l'épreuve musicale, il serait assez difficile pour des jurés non musiciens, ne pouvant déchiffrer les partitions qui leur seraient remises, de se prononcer.

La présence d'un chef conduisant *exclusivement* n'est pas indispensable, mais elle peut être d'un certain intérêt pour l'exécution impeccable de quelques morceaux et aussi lorsque les exécutants sont nombreux; son utilité n'est d'ailleurs pas discutée pour les orchestres, orphéons, harmonies, non plus que l'exécution faite avec musique en main. Il ne peut y avoir dérogation pour la trompe qui prend de plus en plus sa place dans le domaine musical.

Et il ne me reste plus, mes chers Camarades sonneurs, qu'à vous souhaiter à tous la virtuosité.

J. CANTIN,

Octobre 1936
(tous droits réservés).

ex-directeur et soliste
de division d'excellence
de la région parisienne.

ÉDITIONS MUSICALES BUFFET-CRAMPON

Anciennement EVETTE & SCHAEFFER

18-20, PASSAGE DU GRAND-CERF - PARIS (2^e)



MUSIQUE POUR TROMPES

J. Cantin

TRAITÉ DE TROMPE DE CHASSE

Prix net 30 frs

RECUEILS

10189	G. Wittmann	7 MARCHES, RETRAITES, RÉVEILS. <i>Des Grenadiers, Voltigeurs du 1^{er} et du 2^e Empire, et des anciens régiments de l'Armée Française, pour FIFRES et TAMBOURS (réunis ou séparés).</i> Le recueil des 72 Marches					N
			Ensemb. av part.	Ensemb. sans part.	Conduc.	Chaque partie	
10139	G. Wittmann	<i>Recueil de 64 marches pour trompettes avec batterie ad libitum, composé d'une partie conductrice et des parties suivantes : 1^{re}, 2^e, 3^e et 4^e trompettes, tambour, grosse caisse et cymbales</i>	U	S	N	L	
10131	G. Wittmann	<i>Recueil de 64 marches pour clairons et tambours ad libitum pouvant s'exécuter par les tambours seuls.</i> Le recueil pour clairons 1 ^{er}				L	
		— pour tambours 1 ^{er}				L	
		Le même recueil édité pour être exécuté en fanfare et composé d'une partie conductrice et des parties suivantes : 1 ^{er} et 2 ^e clairons, clairon baryton, clairon basse, tambour, grosse caisse et cymbales	U	S	N	J	
	G. Wittmann	<i>Méthode Élémentaire pour tambour</i>				J	
	G. Wittmann	<i>Méthode Élémentaire pour fifre</i>				J	
10132	G. Wittmann	<i>Recueil de 60 sonneries et fanfares de chasse, composé d'une partie conductrice et des parties suivantes : 1^{re} trompe; 1^{re} et 2^e trompes; 1^{re}, 2^e et 4^e trompes; 1^{re}, 2^e, 3^e et 4^e trompes</i>	U	S	N	L	
10192	G. Wittmann	<i>Méthode Élémentaire</i>				I	
10000		<i>41 Fanfares brillantes pour 3 trompes de chasse, par A. Sombrun, E. Grierre et A. Robin, en deux parties, chacune</i>					N net

MORCEAUX DÉTACHÉS

OUVERTURES

			Exempl.	Exempl. sans part.	Conduc.	Doubl.
10254	A. Courtade	<i>Le Mont Chevallier</i>	I		B	J
10255	—	<i>Délicieuse Provence</i>	I		B	J
10014	Ch. Hell	<i>Fleur des Bois</i>	I		C	H
10124	G. Wittmann	<i>Diane Chasserresse, pour concours, festival</i>	N	K	F	H
10125	—	<i>La Forêt Noire, pour concours</i>	L	J	E	
11474	—	<i>La Chasse</i>	L	J	E	K

FANTAISIES

10001	L. Bos	<i>La Fête du Chasseur</i>		L	C	
10002	—	<i>Les Monts d'Auvergne</i>		J	B	
10240	A. Courtade	<i>Le Joyeux Carillon Flamand</i>	L	H	C	K
10247	—	<i>Fantaisie d'Auvergne</i>	K		C	I
10248	—	<i>Les Echos de Picardie</i>	K		C	I
10284	—	<i>La Fête du Chasseur</i>	I		B	H
10208	C. Fontana	<i>Rendez-vous de Chasseurs, air de chasse pour 4 trompes en ré</i>	J		B	
10010	Ch. Hell	<i>Brise embaumée</i>		J	E	
10015	—	<i>Souvenir d'Epinal</i>		J	E	
10040	—	<i>Retour de Saint-Germain</i>		J	E	
10045	—	<i>Pour toi, Patrie!</i>		I	C	
10046	—	<i>Souvenir d'une Chasse</i>		I	C	
10092	H. Kling	<i>Sous les Lilas</i>		I	B	
10093	—	<i>La Reine des Alpes</i>	K	J	C	I

			Exempl. av. part.	Exempl. sans part.	Doubl.	Partit.
10005	P. Laugé	<i>Le Chabillant</i>	I	J	B	H
10146	G. Wittmann	<i>Joli Bois, fantaisie</i>	N	K	E	L
10147	—	<i>Belle Forêt, fantaisie</i>	N	K	E	F
10148	—	<i>Dagobert, fantaisie</i>	N	K	E	L
10149	—	<i>Randonnée, fantaisie</i>	N	K	E	F
10150	—	<i>La Chasse du Jeune Henri (Méhul), fantaisie</i>	N	K	E	L
10151	—	<i>Robin des Bois (Weber), fantaisie</i>	K	J	C	I
10152	—	<i>Souvenir de Chasse (Rossini), fantaisie</i>	K	J	C	I

MARCHES ET PAS REDOUBLÉS

10042	Ch. Hell	<i>La Comtoise, marche</i>		I	C	
11473	G. Wittmann	<i>Marche-Défilé, curée aux flambeaux</i>		I	C	
13128	—	<i>Marche-Festival</i>		H	B	
10009	Ch. Hell	<i>En Route, pas redoublé</i>		H	B	
10011	—	<i>Le Rally Jussien, pas redoublé</i>		F	B	
10012	—	<i>Saint-Hubert, pas redoublé</i>		H	B	
10047	—	<i>Le Départ, pas redoublé</i>		H	B	
10006	P. Laugé	<i>Le Rapide, pas redoublé</i>		J	B	
10007	A. Sombrun	<i>Belfort, pas redoublé</i>		J	B	
10003	—	<i>Souvenir de Strasbourg</i>	J		B	H

MUSIQUE DE DANSE

10049	Ch. Hell	<i>Polka des Piqueurs</i>		H	B	
10004	A. Sombrun	<i>Marie-Rose, polka</i>		J	B	
10046	G. Wittmann	<i>Vive la Chasse, polka</i>		H	B	
10089	—	<i>Rally Paper, polka</i>		H	B	
10048	Ch. Hell	<i>Diane, valse</i>		H	B	
10044	—	<i>Les Echos du Vallon, valse</i>		H	B	
10013	—	<i>Les Joyeux Piqueurs, quadrille</i>		I	C	
11425	G. Wittmann	<i>Le Rendez-vous de Chasse, quadrille</i>		I	C	
10094	—	<i>Course au Clocher, galop</i>		H	B	
11475	—	<i>Le Cerf aux abois, galop</i>		I	C	

RETRAITES

10041	Ch. Hell	<i>Retraite aux Flambeaux</i>		H	B	
13129	G. Wittmann	<i>Retraite générale</i>		H	B	
10250	A. Courtade	<i>Cannes l'Ensoleillée, aubade</i>	I		B	G
10043	Ch. Hell	<i>Dans la Forêt, sérénade</i>		H	B	

MESSE

10008	A. Sombrun	<i>Grand'Messe de Saint-Hubert</i>	K		C	J
-------	-------------------	------------------------------------	---	--	---	---

MORCEAUX DE TROMPES DE CHASSE AVEC HARMONIE OU FANFARE

			Exempl. harmon.	Exempl. fanfares	Cond.	Parties sépar.
12483	Blémant	<i>Le Passage du Grand Cerf, défilé avec clairons et tambours.</i>	N	M	C	E
12565	—	<i>Souvenir du Camp de Sissonne, défilé av. clairons et tambours ..</i>	N	M	C	E
13883	P. Ducouso	<i>Le Poilu, pas deroublé av. trompettes, clairons et tambours</i>	N	M	C	E
13801	Laisney	<i>Au Concours, pas redoublé av. trompettes, clairons, tambours ..</i>	N	M	C	E
13871	Laweryns-Roussel	<i>Marche Vosgienne du 21^e Corps, défilé av. clairons et tambours.</i>	N	M	C	E
13871	Laweryns-Dupont	<i>Les Chardons de Verdun, défilé av. trompettes, clair., tambours.</i>	N	M	C	E
13885	—	<i>Les Echos de la Sarthe, défilé av. trompettes, clair. et tamb.</i>	N	M	C	E
13080	F. Petit	<i>Le Camp de la Braconne, pas redoublé av. clairons et tambours ..</i>	N	M	C	E
12112	Rouveirolis	<i>Chasse au Maroc, défilé av. clairons, trompettes et tambours ...</i>	N	M	C	E
13549	P.-A. Vidal	<i>Marche défilé, curée aux flambeaux</i>	N	M	C	E
11473	G. Wittmann	<i>Marche festive, avec clairons, trompettes, tambours, fifres et</i>		M	C	E
13128	—	<i>chant ad libitum</i>	N		C	E
13601	—	<i>Marche de Saint-Cyr, av. clairons, tambours et trompettes</i>	N	M	C	E

MORCEAUX DE TROMPES DE CHASSE AVEC CLAIRONS, TROMPETTES ET TAMBOURS

			Exempl.	Conduct.	Partit. séparées
10215	Courtade	<i>Nos Héroïques Diables bleus, pas redoublé</i>	N	L	C
10216	—	<i>Le Cosaque, pas redoublé</i>	N	L	C
10217	—	<i>Aux Héros de la Garde, pas redoublé</i>	N	L	C
10219	—	<i>Le Canadien, galop</i>	P	M	C
10225	—	<i>Sur les Cimes, fantaisie pour fanfare avec trompettes seulement, cors et batterie</i>	N	L	B

NOTA. — Les lettres correspondent aux prix du barème à nous réclamer.