966. Dépôt 1853 — 90 = 966.

Emploi alternatif

des ressources du Cor ancien et de celles du Cor à trois pistons.

MÉTHODE

DE

COR

à trois pistons ou cylindres,

dédiée à ses Elèves

PAR

URBIN,

Artiste de l'Opéra
et Professeur au Gymnase Musical Militaire.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE BIBLIOTHÈQUE

Adoptée par Mr. CARAFA, Membre de l'Institut,
Directeur du Gymnase Musical Militaire,
pour servir à l'enseignement dans des Classes de cet établissement.

Prix: 36f.

AV

PARIS, chez S. RICHAULT, Editeur, Boulevart Poissonnière, 26 au 1er.

7675. R.

No 9929

AU LECTEUR.

J'entreprends une tâche aussi importante que grave et je ne cherche en rien à me faire illusion. Écrire une Méthode, en effet, n'est-ce pas pour l'instrumentiste résumer ses travaux, exposer dans leur ensemble les principes qui l'ont fait ce qu'il est, n'est-ce pas par conséquent accomplir l'œuvre la plus capitale de sa vie. Aussi, bien convaincu de cette vérité que le nombre de ceux qui peuvent avec fruit se livrer à un semblable travail est fort restreint, ai-je besoin de puiser dans mes titres, à la bienveillance de ceux qui auront à me juger, tout le courage, toute la persévérance qu'exige l'accomplissement de la tâche que je me suis imposée; mes titres les voici: Elève du Conservatoire de Paris alors que M.r DAUPRAT y était attaché en qualité de Professeur j'ai dû à la sollicitude de ce maitre, des avis si bons, des conseils si sages qu'à l'un des concours de cet établissement je fus proclamé *Premier-Prix de Cor*. (*) Depuis et pendant plusieurs années, soit dans mes cours particuliers, soit dans mes leçons au Gymnase Musical Militaire, poursuivant et approfondissant les idées reçues je me suis affermi de plus en plus dans cette saine doctrine, dans ce bon goût qui distingue, entre toutes, notre belle école française.

Ai-je réussi ? puis-je me flatter d'avoir ajouté une pierre à l'édifice, une parcelle au trésor amassé par ceux qui m'ont précédé dans la carrière ? Ce n'est point à moi qu'il appartient de répondre, et quelque puisse être le sort réservé à ma Méthode, je ne forme d'autres vœux que d'obtenir la sympathie des hommes qui savent déjà, la confiance des jeunes gens qui veulent apprendre, l'intêret et la bienveillance de tous. Que si quelques-uns de mes préceptes devaient être taxés d'erreur je supplierais qu'on veuille bien songer à la profonde conviction qui les aura dictés, et se rappeler aussi que l'impuissance seule est exempte du reproche de faillir.

Paris, ce 1852. *URBIN*.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE

(*) Il n'est pas impossible que cet Ouvrage ne soit dans ces détails souvent empreint du cachet de ce Maitre, auquel je suis heureux aujourd'hui de témoigner publiquement toute ma gratitude.

Gravure et Imp: Chiarini, rue Montorgueil, 35.

7675.R.

Du but principal qu'on s'est promis d'atteindre en adaptant au Cor le mécanisme du Piston.

On sait que l'étendue générale de l'ancien Cor se compose de *Sons naturels* et de *Sons factices*. Les uns inhérents à l'instrument, résonnant par la simple émission du souffle de l'éxécutant et le jeu modifié des lèvres sur l'embouchure. Les autres, outre l'emploi de ces deux moyens, ont besoin que la main s'interpose dans le pavillon pour le fermer plus ou moins. De là ce mélange de notes sonores et de notes voilées à différens degrés.

Pour dissimuler autant que possible cette inégalité dans le timbre des sons, la difficulté et le soin pénible de celui qui jouait le Cor, consistait alors à diminuer la puissance du souffle sur les Sons *naturels*, et à l'augmenter au contraire sur les Sons *factices*, cherchant par là une égalité au moins approximative entre tous les sons de l'instrument. Le plus habile était sans contredit celui qui parvenait le mieux à réussir dans ce genre d'exercice. Mais ce qu'il ne pouvait obtenir par aucun moyen, c'était de remplir les *Vides*, c'est à dire l'absence totale, de plusieurs sons dans la partie grave de l'étendue générale.

C'est donc à établir une parfaite égalité entre tous les sons, ainsi qu'à remplir les lacunes, que viennent en aide les Pistons adaptés au Cor. Ce nouveau mécanisme, permet à l'éxécutant de faire entendre, en Sons naturels, toute l'étendue enharmonique de son instrument; ce qui contribue nécessairement et puissamment à rendre bien plus sensible cette même égalité de sons à laquelle on travaillait sans relâche depuis si longtems.

Heureux pour l'art le jour ou l'expérience et l'usage se seront irrévocablement prononcés en faveur de cette belle et riche amélioration.

INSTITUT DE FRANCE.

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

Paris, le 20 Avril 1844.

Le *Sécretaire perpétuel de l'Académie* certifie que ce qui suit est extrait du Procès verbal de la Séance du Samedi 13 Avril 1844.

RAPPORT présenté par la Section de Musique de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, Sur le COR à TROIS PISTONS de M.r URBIN.

MESSIEURS,

Par sa lettre en date du 21 Novembre dernier, M.r le Ministre de l'Intérieur a soumis à l'examen de l'Académie un Cor à trois Pistons, présenté par M.r **URBIN**.

La Section de Musique a étudié avec attention ce nouvel Instrument et elle a l'honneur de vous soumettre son rapport.

M.r DAUPRAT, ancien Professeur du Conservatoire à qui ont doit la belle école de Cor que nous avons en France, dit, dans sa Méthode inédite de Cor à Pistons: « Le Cor à Pistons est semblable « au Cor ancien quant à son étendue, ses différents tons ou Corps de rechange, la diversité de leur « timbre, la qualité de leurs sons naturels et factices. »

Ceci était dit à propos du Cor à deux pistons dont l'invention remonte à 1833. Les sons de l'ancien Cor se divisaient en Naturels et Factices; on pensa avec raison qu'en donnant un plus grand volume d'air aux Sons factices et le ménageant au contraire pour les Sons naturels, on parviendrait à rendre les uns et les autres autant que possible, égaux en force et en qualité, ce qui ne pouvait qu'être très difficile avec l'ancien Cor par le seul moyen qu'on eut de former les sons factices; telle fut la pensée dirigeante dans la création du Cor à deux pistons; mais cet instrument, dont les ressources étaient bien au dessus de l'ancien Cor laissait encore à desirer: Avec le Cor sans pistons il y avait absence de *treize* sons, *Vingt trois* étaient factices, *Deux* manquaient de justesse; avec le Cor à deux pistons il n'y avait plus absence que de *Quatre* sons, plus que *Dix* sons factices et que *Deux* manquant de justesse; avec le Cor à trois Pistons tous les sons existent pleins et sonores, et même il est permis à l'éxécutant d'émettre des sons graves naturels inconnus jusqu'à présent; enfin on peut produire toute l'Échelle Chromatique de son étendue, en Sons naturels.

Le son du Cor à trois pistons, lorsqu'il n'est point fait usage des pistons, est semblable à celui du Cor ancien et si l'on entend éxécuter successivement une même phrase sans l'aide des pistons et ensuite avec leur emploi, l'avantage leur reste pour l'égalité des sons. On peut avec le Cor à trois pistons éxécuter tout ce qu'on pourrait vouloir écrire pour le Cor sans pistons ou à deux pistons et cela sans aucune réciprocité de la part de ces derniers.

M.r **URBIN** a donc rendu un grand service à l'Art musical et a apporté au Cor un perfectionnement important en lui adaptant un troisième piston, comme on l'avait déjà fait pour le Cornet et autres instruments de même nature. La Section de Musique est unanime pour apprécier cette innovation et elle prie l'Académie de vouloir bien honorer le présent rapport de son approbation.

Signé à la minute: **AUBER, HALÉVY, SPONTINI, ONSLOW, CARAFA** Rapporteur.

L'Académie adopte les conclusions de ce rapport.

Certifié conforme,

Le Sécretaire perpétuel

Signé: RAOUL ROCHETTE.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE BIBLIOTHÈQUE

PREMIÈRE PARTIE.

CHAPITRE I.er

HISTORIQUE DU COR À PISTONS.

Depuis longtems on regrettait qu'un instrument aussi séduisant que le Cor eut si peu de Sons naturels et tant de Sons factices dont la plupart ne manquaient point de charme, mais dont les autres plus ou moins imparfaits, soit par leur couleur terne, soit par leur peu de sonorité ne se posaient que difficilement avec sureté et justesse.

On savait aussi que plusieurs sons manquaient totalement dans la partie grave de l'étendue générale et que pour les éviter dans la Musique consacrée spécialement au Cor, il fallait se restreindre à une échelle de sons assez bornée, ou que, devant faire un choix parmi les sons appréciables, le Compositeur pouvait rarement suivre ses inspirations, développer ses idées, reproduire sur différents degrès, dans des gammes diverses, un chant ou un trait déjà écrit, à moins de ces espèces de circonlocutions musicales qui dénaturent plus ou moins une Mélodie écrite d'inspiration.

A divers époques des essais furent faits, tant pour ôter au Cor ses Sons factices que pour rassembler sur le même instrument soit une partie, soit la totalité de ses tons ou Corps de rechange. Longtems ces essais furent infructueux; la plupart d'ailleurs changeaient totalement la physionomie du Cor et présentaient des inconvénients de plus d'un genre; enfin ce que n'avaient pu trouver tant de Facteurs, aidés de Mécaniciens et de Physiciens, un modeste Musicien Allemand M.r *Stolzel* a résolu le problême; car malgré les changements, les améliorations qui ont eu lieu depuis, et quelques soient le nombre des Pistons adaptés l'idée primitive lui est dûe: elle l'honore en raison des services importants qu'il a rendus à la Musique, et son nom devient cher à tous ceux qui cultivent ce bel Art. De tous les essais qu'on avait faits jusqu'ici les Cors à deux Pistons de M.r *Anthoine*, ceux auxquelles notre Camarade et Ami *Meifred* Professeur au Conservatoire eut l'idée d'ajouter des petites coulisses pour accorder les Pistons, semblaient nous offrir le plus d'avantages; et pourtant il éxistait encore plusieurs lacunes dans l'étendue générale de l'instrument. Il fallait donc, par de nouveaux essais, conserver ce qu'on avait trouvé jusqu'alors et enrichir l'instrument de nouvelles ressources. Il ne s'agissait que d'ajouter un troisième Piston aux deux déjà éxistants et de chercher, dans la forme de l'instrument, un moyen de lui donner autant de sonorité que possible. Un homme aussi consciencieux qu'il a de mérite nous devenait nécessaire dans ces différentes opérations. M.r JAHN, lequel en cette circonstance pouvait nous offrir le plus de garantie, a bien voulu entreprendre ce travail difficile et s'en est acquitté avec autant de bonheur que d'habileté.

Le Cor à Pistons ainsi perfectionné, accorde plus que l'inventeur ne l'avait probablement supposé, car non seulement il donne en Sons naturels toutes les notes de son étendue, il peut aussi être joué ainsi que l'a été le Cor ancien jusqu'à ce jour, c'est-à-dire en conservant l'amalgame des Sons factices et des Sons Naturels ; ces diverses ressources obligent l'éxécutant, autant que par le passé, à exercer les beaux et bons Sons factices du Cor ; lesquels, employés avec discernement, peuvent toujours avoir leur charme habituel et leur utilité incontestable, surtout dans certains traits ou l'emploi du Piston pourrait laisser à désirer, sous le rapport de la volubilité et de la liaison des sons. La main du pavillon peut aussi servir à ajuster tels ou tels sons ou trop haut ou trop bas selon la gamme dans laquelle ils se présentent. Ce nouveau secours est encore une richesse de plus à ajouter à celles énumérées plus haut. Cette main enfin, conservera, dans le pavillon du Cor à Pistons, la place qu'elle a occupé jusqu'à présent dans celui du Cor ancien.

Beaucoup de sons sur le Cor à trois pistons ont plusieurs moyens d'éxécution ; on pourra s'en servir pour mettre entre tous le rapport de justesse le plus précis, selon les différentes Gammes dont ils font partie. (Voir notre gamme enharmonique, Page 6.) Du reste le Cor à trois pistons est semblable au Cor ancien quant à sa forme, à son étendue, à la qualité de ses Sons Naturels et Factices.

L'étendue générale reste la même ; mais celle du *Cor-Alto*[1] peut être augmentée d'une assez grande quantité de Sons dans le grave, dont l'émission est rendue facile au moyen du jeu des pistons. De son côté le *Cor-Basse* obtient tous les Sons qui lui manquaient dans le grave, et de manière à pouvoir chanter dans cette partie de l'instrument.

Le nouveau Cor est encore semblable à l'Ancien sous le rapport de la fatigue qu'éprouve celui qui le joue, soit par une pression trop continue de l'embouchure sur les lèvres, particulièrement dans l'émission des Sons aigus ; soit dans de longues tenues sur les Sons graves à cause du volume considérable de souffle qu'il faut fournir pour donner à ces Sons la plénitude, la rondeur convenable.

Il faut donc, comme par le passé, que les repos soient fréquents dans la Musique destinée au Cor à Pistons, soit dans le *Solo*, soit dans l'accompagnement.

Au résumé, le Cor avec ses perfectionnements, tels que nous les connaissons aujourd'hui, promet de devenir l'un des plus beaux et des plus riches Instruments à vent que nous ayons eu jusqu'à présent.

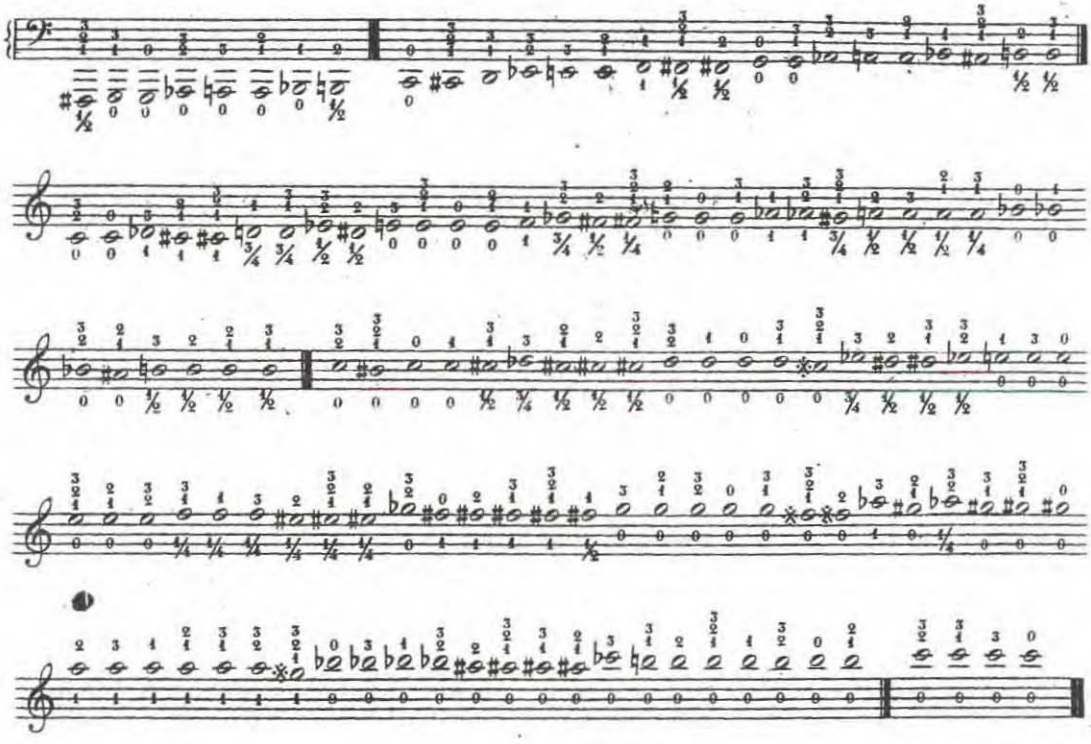
---

(1) Voir Page 9 notre Chapitre 3.me spécialement consacré à ce mot et à celui de *Cor-Basse*.

GAMME ENHARMONIQUE.

ÉTENDUE GÉNÉRALE DU COR À TROIS PISTONS.

(NOTA) Les chiffres placés sur les Notes dans cette gamme désignent quels pistons l'on doit employer pour obtenir les Sons représentés par ces mêmes notes. Les Signes placés au dessous des Notes indiquent à quel degré doit être fermé le pavillon de l'instrument. Voir Page 15 l'explication de ces Signes.



Certaines Méthodes d'Instruments débutent par les principes du *Solfège*, d'autres traitent de l'*Harmonie*; Nous qui n'avons voulu écrire qu'une Méthode spécialement consacrée à notre instrument, nous renverrons aux Ouvrages spéciaux ceux de nos Élèves qui auront besoin de connaître ou qui éprouveront le desir bien naturel pour un Musicien d'approfondir l'une et l'autre de ces deux branches de l'Art.

NOTRE OPINION SUR UNE IDÉE ÉMISE.

Il a été dit: *Que pour bien jouer le Cor à Pistons il fallait avoir joué le Cor Ancien; ou au moins qu'il fallait commencer par ce dernier pour arriver à entreprendre l'étude du nouveau Cor*. Ce que nous voyons de plus positif dans cette idée, c'est que celui qui aura joué le Cor ancien devra seulement arriver plus rapidement aux difficultés vaincues, en ce qu'il est censé, Premièrement: *Savoir former le Son*; Secondement: *posséder le Coup de langue*; Troisièmement: *avoir quelques notions de l'articulation*; toutes facultés que ne peut avoir l'élève à qui pour la première fois on met l'embouchure aux lèvres. Pour nous ces divers avantages ne deviennent donc qu'une question de temps et pas autre chose. Nous affirmons sans hésiter qu'il est aussi possible d'acquérir de l'habilité en débutant par le Cor à Pistons, qu'il l'est d'arriver à un beau talent en commençant par le Cor ancien. Il ne s'agit, pour cela, que de diriger en conséquence les Etudes du nouveau Corniste.

Nous présentons notre manière de diriger ces premières Études, Page 15, Chapitre 11 de cet Ouvrage.

CHAPITRE 2.d

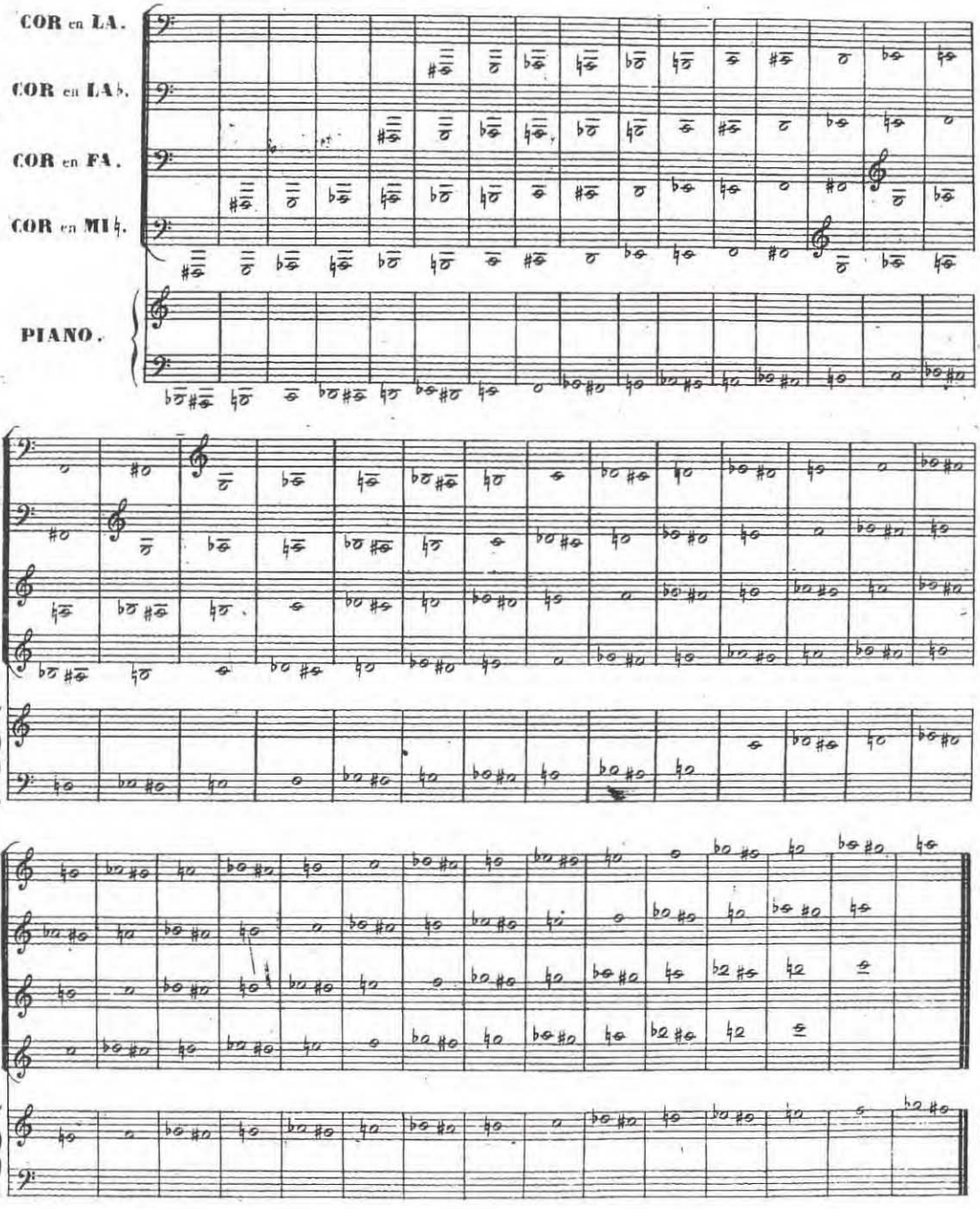
Des différens TONS ou CORPS de RECHANGE conservés, par nous, au COR à TROIS PISTONS.

Le Cor ancien, restreint à ses Sons naturels dans son emploi à l'orchestre, était obligé, pour les reproduire aux différents diapasons, d'avoir presque autant de Tons ou Corps de rechange qu'il y a de gammes usitées comme principales des divers morceaux d'une composition quelconque. Pour obvier à cet inconvénient, ainsi que pour éviter l'emploi toujours ingrat des plus graves de ces tons, nous n'en conservons que quatre, savoir: deux de l'Aigu, *La* et *La* ♭; et deux du Médium, *Fa* et *Mi* ♮. Beaucoup de sons de ces deux derniers Corps de rechange peuvent rappeler la couleur sombre des Tons graves du Cor ancien dont nous nous interdisons, ici, l'usage. Le Ton de *La*, joué dans la Gamme de *Si* ♭, dispense de conserver le Ton de *Sol*; Le Ton de *Fa*, joué dans la Gamme de *Si* ♭, dispense de conserver le Ton de *Mi* ♭; Le Ton de *Mi* ♮ joué dans la Gamme de *Si* ♭ dispense encore du Ton de *Ré*; Si la Gamme de *Si* ♭ est éxercée en même temps que celle de *Do* (*ut*) elle paraitra aussi facile à jouer que cette dernière. A l'égard des plus graves Tons du Cor, *Ut*, *Si* et *Si* ♭, voir ce qui en est dit au deuxième paragraphe de la Page 11.

Au moyen de ce nouveau mécanisme la musique de Cor pourra dorénavant être écrite de façon à ne changer de Corps de rechange qu'après une fin de Morceau, au Théâtre une fin de Scène, une fin d'Acte, à un long repos enfin.

On évitera aussi à cette même Musique ce grand nombre de Dièzes et de Bémols placés à la Clef qui entrainent quelquefois, pour beaucoup d'instruments, certaines tonalités. Pour cela il faudra choisir de préférence, lorsqu'on écrira pour le Cor à Pistons, les tons de *La* et *Mi* ♮ pour les Gammes dièzées et ceux de *La* ♭ et *Fa* pour celles bémolisées. Ce moyen déjà employé pour bien des instruments n'est plus une nouveauté dans la manière d'écrire les Instruments à vent.

Les Sons de ces quatre Corps de rechange, *La*, *La* ♭, *Fa* et *Mi* ♮, comparés pour le diapason, aux mêmes Sons rendus par le Piano.



CHAPITRE 3.me

DES DEUX GENRES DU COR, AINSI QUE DE LEUR ÉTENDUE RÉCIPROQUE.

Monsieur DAUPRAT, dès qu'il fut appelé à diriger la Classe de Cor du Conservatoire prit à tâche de détruire les mauvais résultats du genre mixte adopté par M.r *F. Duvernoy*, homme d'un mérite incontestable d'ailleurs, il rétablit les deux genres du Cor, tels que les Maîtres Allemands, MM.rs *Kenn* et *Domnich* les transmettaient si judicieusement à leurs élèves. Il signala et combattit comme abus les dénominations équivoques de premier et second Cor, sous lesquelles l'erreur voyait d'un côte le talent, de l'autre la médiocrité; il remplaça ces dénominations par celles de *Cor-Alto* (1.er Cor) et *Cor-Basse* (2.d Cor) celles-ci étant basées sur les rapports intimes d'étendue et de diapason qui existent entre le premier Cor et l'Alto, ainsi qu'entre le second Cor et le Violoncelle.

Cette direction une fois donnée, les deux genres acquirent une importance égale; et si l'étendue générale du Cor est redevenue ce qu'elle était, ce qu'elle est aujourd'hui, nous le devons au rétablissement des deux genres.

L'un d'eux, le *Cor-Alto*, qui a peu gagné aux améliorations apportées au Cor, conserve l'importance qu'il avait; l'autre, le *Cor-Basse*, profitant des avantages que lui donne le *Cor à Pistons* pour remplacer par des Sons naturels les notes trop sourdes ou celles faisant lacune dans la partie grave de son étendue, peut d'autant mieux reclamer sa part de *Solo* à l'orchestre, convaincu, par ces mêmes avantages, des service qu'il est à même de rendre aux Compositeurs.

Nous désignons ci-après, dans un premier Exemple, l'étendue de chacun de ces deux genres; c'est celle à employer dans les *Etudes*, le *Concerto*, le *Thême varié*; &.ª... Dans un second Exemple, l'Étendue générale du Cor se trouve partagée entre deux parties de Cor-Alto et deux parties de Cor-Basse; l'Étendue donnée à chacune de ces quatre parties est celle qu'on pourra leur faire parcourir a l'orchestre, soit dans l'*Accompagnement*, soit dans le *Solo*.

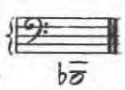
PREMIER EXEMPLE.

Étendue des deux Genres du Cor, dans les *Etudes*, le *Thême Varié*, le *Concerto*, &.ª..
avec les différents Corps de rechange de l'Instrument.

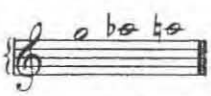
COR-ALTO.

Etendue ordinaire avec LA ou LA b.

Par extension au grave ce SI b.

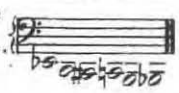


Par extension à l'Aigu la succession suivante.

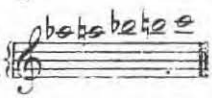


Etendue ordinaire avec FA ou MI.

Par extension au grave la succession suivante.



Par extension à l'Aigu la succession suivante.



COR-BASSE.

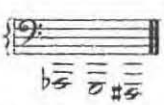
Etendue ordinaire avec LA ou LA b.

Point d'extension au grave.

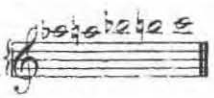
Par extension à l'Aigu la succession suivante.

Etendue ordinaire avec FA ou MI.

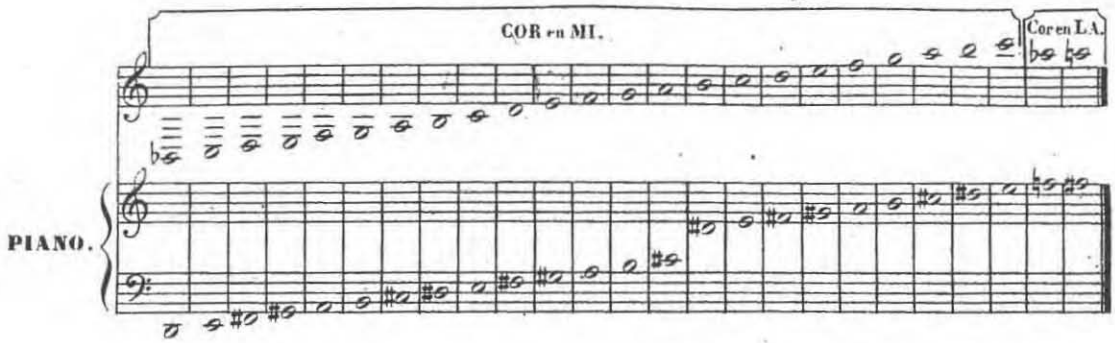
Par extension au grave la succession suivante.



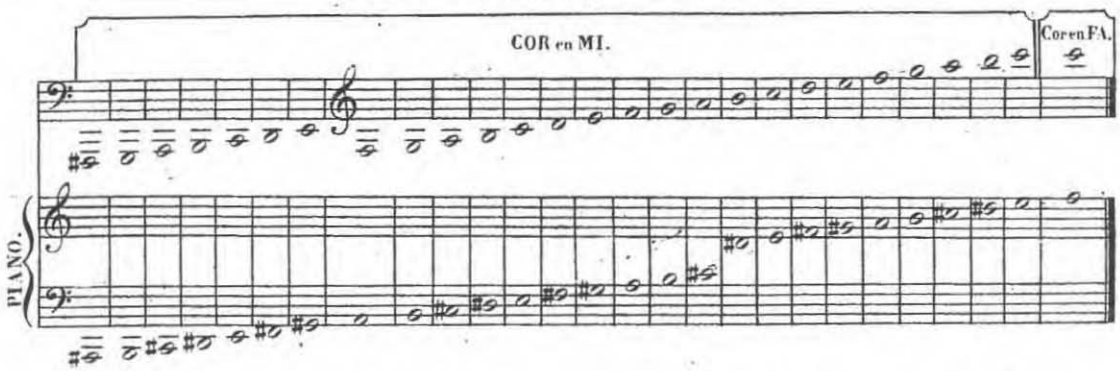
Par extension à l'Aigu la succession suivante.



ÉTENDUE GÉNÉRALE DU COR-ALTO.



ÉTENDUE GÉNÉRALE DU COR-BASSE.

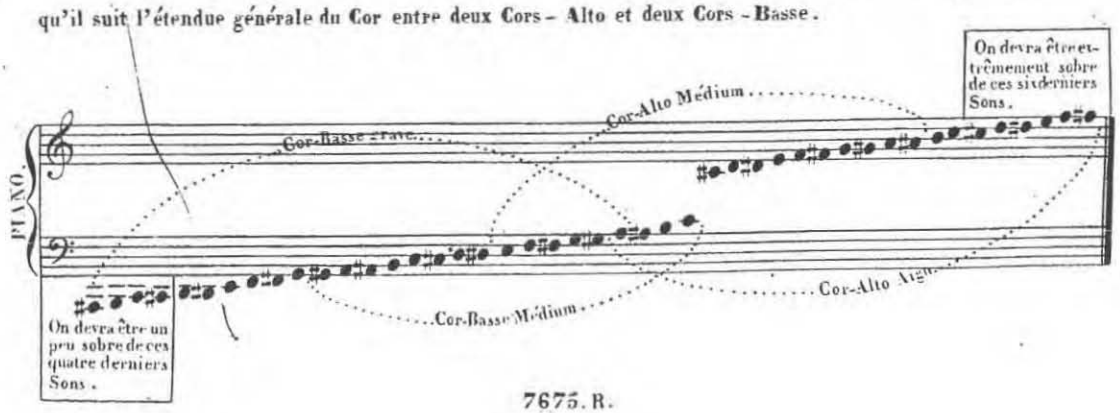


Résumant ces diverses étendues, le *Cor-Alto* se trouve avoir à parcourir trois Octaves et une Tierce ; le *Cor-Basse*, trois Octaves et une Sixte ; chacun entre les deux Sons extrêmes qui forment leur limite au grave et à l'Aigu.

DEUXIÈME EXEMPLE.

Des quatre Cors à l'orchestre, l'étendue de chacun d'eux indiquée sur les deux lignes du Piano.

Pour rendre plus facile à l'Orchestre, l'exécution des deux genres, il nous a paru utile de partager ainsi qu'il suit l'étendue générale du Cor entre deux Cors-Alto et deux Cors-Basse.



CHAPITRE 4.me

Manières fautives d'écrire pour le **COR à PISTONS**, et leur redressement, par l'Auteur de cet Ouvrage.

Le Nouveau Cor permettant de faire entendre toutes les Notes de son étendue en *Sons naturels*, bon nombre de Compositeurs s'imaginèrent qu'on pouvait lui donner tout à faire. C'est-à-dire que le mettant au niveau du Basson, de l'Alto, du Violoncelle &:... on lui faisait doubler ces instrumens, aussi bien dans l'Accompagnement que dans le *Solo*; oubliant à la fois de conserver la simplicité qui est de l'essence même du Cor et les repos fréquents dont il a besoin.

En outre on ne pensait pas que les Pistons devant dispenser des Corps de rechange les plus graves, (*Ut*, *Si* et *Si* ♭.) les Sons de ceux-ci offriraient toujours la même difficulté pour les poser avec *sureté* et *justesse*; difficulté qui augmente dès que l'éxécutant employe les *Sons de Pistons*,(1) opération qui allonge l'instrument, et surtout quand il les entremêle de *Sons sans Pistons*.(2) Étant établi en principe que la difficulté d'émettre le Son augmenté ou diminue en raison du plus ou du moins de longueur donnée à l'instrument; ensuite que les Sons empruntés au nouveau Mécanisme, dont les coulisses sont souvent un peu courtes, avec ces mêmes *Tons graves* ne peuvent être que *trop haut*, mis en rapport de justesse avec les Sons dispensés du jeu des Pistons. On écrivait donc pour ce nouveau Cor comme s'il eut eu tous les Corps de rechange de l'Ancien; éxigeant des plus graves la même légéreté et volubilité que l'on ne peut obtenir que de ceux de l'Aigu et du Médium. Enfin on obligeait l'éxécutant à passer aussi fréquemment qu'autrefois de l'un à l'autre de ces Corps de rechanges, sans lui laisser au moins le temps nécessaire pour accorder les Pistons entre eux, au moyen des petites coulisses qui leur sont jointes à cet effet et dont il est parlé plus haut.

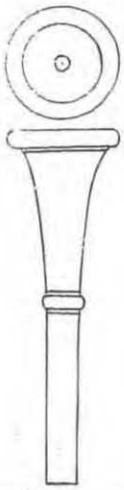
Qu'il soit donc bien arrêté, qu'avec les ressources données à l'instrument, par le mécanisme des trois Pistons, le Cor n'a plus besoin que des quatre Corps de rechange que nous lui laissons, savoir: ceux de *La* et *La* ♭ à l'Aigu; et ceux de *Fa* et *Mi* au Médium. Et si l'on veut employer quatre Cors dans un morceau, comme cela arrive souvent, rien n'est plus simple que d'en écrire deux en *La* et deux en *Mi*, pour les Gammes diésées; ou deux en *La* ♭ et deux en *Fa*, pour les Gammes bémolisées. Mais il est entendu que ces amalgames ne sont que pour le simple accompagnement, écrit avec la réserve et la sagesse que l'on apportait à l'emploi du Cor ancien; car pour le *Solo*, les *Tons* du Médium, *Fa* et *Mi*, seront toujours les plus favorables, étant les plus faciles à jouer pour l'éxécutant, parcequ'ils sont aussi ceux sur lesquels il s'exerce le plus volontiers.

(1) *Sons de Pistons*, abréviation de *Sons provenant des Pistons*.

(2) *Sons sans Pistons*, abréviation de *Sons exempts de l'emploi des Pistons*.

CHAPITRE 5.me

PROPORTIONS DE L'EMBOUCHURE, RELATIVES À CHAQUE GENRE.



	Cor-Alto.	*Cor-Basse.*
Diamètre extérieur d'un bord à l'autre.....	24 Millimètres ½,	23 Millimètres ½.
Diamètre de l'ouverture.....	16 Millimètres ½,	18 Millimètres ½.
Largeur du bord, de l'intérieur à l'extérieur..	2 Millimètres ½,	2 Millimètres ½.
Diamètre intérieur du bout de la queue.....	7 Millimètres.	7 Millimètres.
Longueur totale de l'embouchure.....	7 Centim.es et 2 Millim.s	7 Centim.es et 2 Millim.s

(N.B.) Pour les deux embouchures, il est à propos que le bord soit légèrement arrondi : Les bords plats, offrant à l'intérieur comme à l'extérieur, une ligne coupante qui peut offenser les lèvres.

CHAPITRE 6.me

DE L'ENTRETIEN DES PISTONS.

Quoique le mécanisme du Piston soit bien connu, nous ne pouvons nous dispenser de l'examiner par partie pour être à même d'écrire plus clairement les quelques observations relatives à son entretien.

DESSIN DES PIÈCES DONT SE COMPOSE LE PISTON.

A. *Le Piston.*

B. *La Boite.*
(tenant à l'instrument.)

C. *La Vis.*

Aussitôt que le Piston rallentit sa marche, ce qui ne peut que nuire à l'éxécution plutôt que de lui servir, il faut avoir soin d'essuyer à sec la partie **A** extérieurement, et la partie **B** intérieurement, contrairement au dire de ceux qui prétendent que l'huile est essentielle à cette opération.

Nous recommandons l'usage du drap ou de la laine de préférence à la peau pour la confection des petits tampons placés sur la partie **A**. Les tampons en peau offrent, quand ils sont mouillés, l'inconvénient de se gonfler au point qu'ils peuvent tenir les coulisses de Pistons ouvertes, quand au contraire, elles devraient être entièrement fermées.

CHAPITRE 7.me

DE LA POSITION DU CORPS ET DE LA TENUE DE L'INSTRUMENT.

Le Commençant doit se tenir debout, le corps droit, immobile et sans aucune gêne ou contrainte quelconque. La jambe gauche placée un peu en avant de la jambe droite; cette position rend un peu saillante la hanche droite sur laquelle le Pavillon de l'instrument s'appuye legérement. Le Cor dans ce cas est tenu de la main *Gauche*. La tête doit toujours être fixe. Il est néecessaire de placer la Musique à la hauteur des yeux.

Quelques personnes tiennent le Cor de la main *Droite*, ce n'est point un défaut. La manière de tenir le Cor est tout-à-fait facultative. Elle est déterminée par les dispositions de l'élève qui se sera déjà senti plus adroit d'une main que de l'autre, soit pour tenir l'instrument et faire, au besoin, mouvoir les Pistons, soit enfin pour la création des Notes factices. Cependant on doit convenir que le Cor est tenu de la main *Gauche* par la grande majorité des Cornistes; quelque soit la main employée pour cet office, le nouveau mécanisme sera toujours placé sur l'instrument en sens inverse de cette même main.

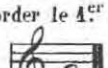
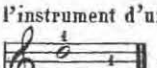
Lorsque la main est introduite dans le Pavillon les bras ne doivent être ni trop près ni trop éloignés du corps. Enfin, pour cet instrument, comme pour les autres, on doit chercher à prendre la position la plus naturelle et la plus gracieuse.

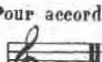
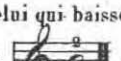
CHAPITRE 8.me

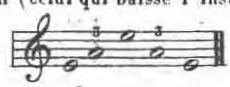
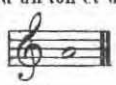
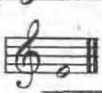
MANIÈRE D'ACCORDER LES COULISSES DES PISTONS.

Parmi les diverses façons d'opérer qui peuvent exister pour arriver à accorder les coulisses de Pistons, nous désignons celle qui nous semble plus particulièrement convenir à jouer dans les différentes gammes où pourrait être écrite la Musique de Cor à Pistons.

Il faut, ici, supposer *d'une justesse parfaite entr'eux* tous les Sons de l'instrument.

Pour accorder le 1.er Piston, (Celui qui baisse l'instrument d'un Ton) il faut d'abord commencer par faire entendre ce *Sol*  puis après ces deux *Ré*  observant pour le doigté les chiffres dont ils sont surmontés. Le premier de ces deux *Ré* doit donc faire Quinte supérieure avec le *Sol* déjà entendu; l'autre la Quarte inférieure de ce même *Sol*.

Pour accorder le 2.d Piston (Celui qui baisse l'instrument d'un demi-Ton) on devra d'abord faire entendre ce *Mi*  puis on fera ce *Si*  observant encore le doigté indiqué par le chiffre qui le surmonte. Ce dernier *Si* devra donc se trouver à une Quinte supérieure du *Mi* qui le précède.

Enfin pour accorder le 3.e Piston (celui qui baisse l'instrument d'un ton et demi) Il faut exécuter avec le doigté indiqué l'Exemple ci-après  Ce *La*  devra tout naturellement se trouver à une Quarte supérieure de ce *Mi*  et à une Quinte inférieure de cet autre *Mi* .

CHAPITRE 9me

POSITION DES DEUX MAINS.

DE LA MAIN GAUCHE.

Le nouveau Mécanisme exigeant que trois doigts de la main gauche lui soient consacrés, (l'*Index*, *le Médium*, *l'Annulaire*,) restent le Petit doigt et le Pouce pour soutenir l'instrument.

Le Pouce seulement devra autant que possible remplir cet office. Le Petit doigt étant tenu de rester entièrement dégagé de toute entrave si l'on veut conserver plus libres les trois doigts indispensables au jeu des Pistons.

DE LA MAIN DROITE.

Bien que le nouvel Instrument, par le secours de son nouveau Mécanisme, semble dispenser l'éxécutant de l'emploi d'une main dans le Pavillon, nous ne pouvons que reconnaitre combien sont grands les avantages qu'elle procure placée dans le Pavillon du Cor à Pistons aussi bien que dans celui du Cor ancien. Or, dans la forme que l'on donne à la main, avant de l'introduire dans le Pavillon, les quatre doigts se rapprochent et s'appuient légèrement l'un sur l'autre; le dessus de la main s'arrondit, la paume se creuse, et le Pouce fesant un mouvement rétrograde se replie à sa première phalange et s'appui à la base de l'Index. C'est après avoir donné cette forme à la main qu'on l'introduit dans le Pavillon, de manière à ce que les phalanges intermédiaires de l'*Index* du *Médium* et de l'*Annulaire* touchent la droite intérieure du Pavillon, soit qu'on le ferme ou qu'on l'ouvre. Ce mouvement rejette le bout des doigts vers la droite intérieure du Pavillon, mais ne dérange pas leurs phalanges intermédiaires; celles-ci ne se déplacent pas davantage sur les notes très ouvertes, et pour l'éxécution desquelles la main se déploie un peu afin d'en agrandir l'ouverture. La main par rapport au bras reste dans sa position naturelle.

CHAPITRE 10me

DU PLACEMENT DE L'EMBOUCHURE SUR LES LÈVRES.

L'Embouchure quelque soit le genre du commençant se pose au milieu de la bouche. Deux tiers sur la lèvre supérieure et un tiers sur la lèvre inférieure où elle doit trouver naturellement un point d'appui qui l'empêche de changer de position.

Il sera bon d'éviter au visage toute contraction nerveuse qui le ferait grimacer; de là viendrait un ridicule nuisible à l'éxécutant.

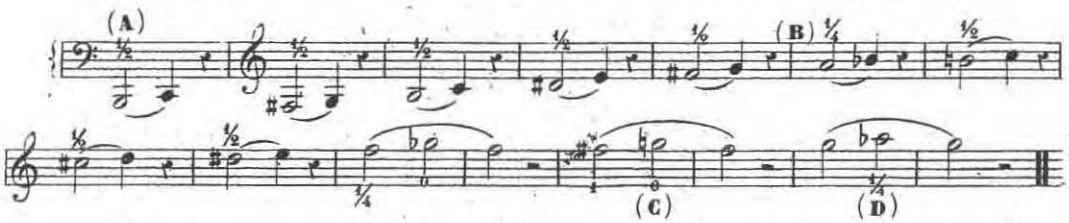
Quand à ceux qui auraient les dents assez mal ordonnées pour que l'embouchure ne pût être placée convenablement, on fera bien de leur dire qu'ils sont dans l'impossibilité de jouer du Cor.

CHAPITRE II.me

DES PREMIÈRES ÉTUDES À ENTREPRENDRE SUR LE COR À PISTONS.

Il n'y a plus à s'occuper, avec le Cor à Pistons de donner un grand volume d'air à certains Sons, et de le diminuer sur d'autres, ainsi que cela se pratiquait sur le Cor ancien. Les Sons du premier étant tous de même nature, égaux entr'eux, une mesure pareille et suffisante de souffle les fait resonner tous également; or donc, le Cor à Pistons qui réunit aux ressources qui lui sont propres celles du Cor ancien devra obliger l'Elève à s'exercer d'abord aux plus faciles de l'une et de l'autre de ces ressources; telles que celles des Sons naturels avec ou sans Pistons, dans le Médium de l'étendue générale, ainsi que les meilleurs Sons factices, ceux qui coûtent le moins à former.

Voici un Exemple de ces Sons factices liés aux Sons naturels qui leur sont le plus voisins:



Arrivé à ce point et comme devant servir à conserver au Cor le caractère et la couleur que nous lui connaissons, nous recommanderons particulièrement l'usage *alternatif* de nos deux moyens d'éxécuter une même phrase. L'un de ces moyens sera de prendre une phrase quelconque et de l'exercer aidé seulement du nouveau Mécanisme, si surtout cette phrase a été conçue de façon à être dite sans le secours des Pistons.

(A) La fraction ½ placée sur différentes notes de l'étendue du Cor indique que le Pavillon doit être fermé à moitié.

(B) La fraction ¼ indique le Pavillon fermé au quart. Voir la lettre C.

Ayant besoin dans le cours de cet Ouvrage d'employer divers autres signes pour certains autres Sons factices, nous allons de suite désigner quels seront ces autres signes ainsi que leur signification, nous promettant de renvoyer au présent Chapitre lorsque viendra, pour nous, l'occasion d'employer ces mêmes Signes.

Le Zéro (0) indique une note naturelle. L'Unité (1) signifie que la note sur laquelle elle est placée veut que le Pavillon soit fermé entièrement. La fraction ¾ indique que le Pavillon doit être fermé aux trois quarts.

Si malgré le soin extrême qu'on pourrait mettre à observer ces différents signes, les sons qui en devraient résulter se trouveraient n'avoir pas atteint toute la justesse désirable, celà prouverait ou que ces mêmes signes ne sont point suffisants pour remplir leur office, ou qu'ils ne sont pas convenablement observés par la main du Pavillon; la grosseur de la main ainsi que l'ouverture du Pavillon pouvant différer chez chaque joueur de Cor; il ne serait pas impossible que le manque de précision de ces Sons ne vint de cette différence. L'oreille, seule, devra être appelée à juger la question.

(C) Le *Si* ♭ de la 3.e ligne ainsi que le *Sol* ♭ au dessus de la portée, à Pavillon ouvert, ayant l'inconvénient d'être quelquefois un peu bas, par rapport aux Sons de la Gamme de *Do* Majeur, il nous a semblé indispensable d'indiquer, ici, ces Sons, à cause du *La* demi-ton inférieur du *Si* ♭ et du *Fa* également à un demi-ton inférieur du *Sol* ♭.

(D) Le *Sol* ♯ au dessus de la portée se faisant à Pavillon ouvert et se trouvant être un *peu haut*; toujours par rapport aux Sons de la Gamme de *Do* Majeur, il suffit pour ce *Sol* ♯ de boucher le Pavillon au quart; ce qui le fera descendre au *Lab*, autre bon Son factice.

A propos de ces divers Sons, ou *trop bas* ou *trop haut*, on a pu observer que les premiers de ces Sons, *Si* ♭ et *Sol* ♭, devenaient *plus bas*, (plus faux) à mesure que le ton, ou produit de l'instrument, baissait de diapason. Pour le *Sol* ♯ *trop haut*, l'effet contraire existe, c'est à dire, que ce Son tente à *hausser* (à fausser) à mesure que l'instrument devient plus aigu, plus court.

L'autre moyen sera de répéter cette même phrase aidé seulement de la main du Pavillon.

On pourra du reste commencer cette façon d'opérer soit par l'un, soit par l'autre de ces différents moyens.

Ces deux manières d'éxécuter une même phrase misés en pratique et comparées *sous le rapport de la sonorité*, devront amener l'élève aussi bien que celui qui aura déjà joué le Cor ancien, à donner a leur Sons factices presqu'autant de sonorité qu'en peuvent posséder les Sons naturels.

Après ces premières difficultés vaincues, l'élève du nouvel Instrument pourra non seulement être à même d'éxécuter, assez bien, les parties de Cor écrites pour lui, mais encore il se trouvera en état de jouer certaines parties écrites pour le Cor ancien, ce à quoi il sera entrainé, quand à présent, s'il ne veut pas, à l'orchestre, témoigner de son insuffisance; n'ayant qu'un bien faible répertoire, comparé à celui du Cor ancien dont l'éxistence en France date d'un Siècle environ. Pour cela il lui faut encore prendre connaissance des divers *Corps de rechange* appelés assez communément, *Tons* pour lesquels sont écrites les parties de Cor ancien, et faire avec ces différens *Corps de rechange* les Exercices des Sons factices mélangés aux Sons naturels, qu'il aura déjà fait avec les Tons de *Mi* ou *Fa* à son choix.

CHAPITRE 12me

De la manière de rétablir, à volonté, les ***CORPS de RECHANGE*** *supprimés, au moyen des Pistons.*

Le nouvel Instrument auquel nous n'avons conservé que quatre *Tons*, peut néanmoins en offrir un plus grand nombre, en fixant tour à tour chacun des trois Pistons. Plus loin nous disons comment il procure ces différents *Corps de rechange*, ou *Tons*. Chacun de ces quatre *Tons* que nous nommerons *Corps de rechange Primitifs* ou simplement *Primitifs*, fournit six autres *Tons* ou *Produits* différens que nous appelerons par conséquent *Corps de rechange Dérivés* ou simplement *Dérivés*.

Si on suppose que le *Ton Primitif* soit *La*, ses *Dérivés* seront: *La* ♭, qu'on obtiendra en enfonçant le 2.^d^ Piston; *Sol*, en enfoncant le 1.er; *Sol* ♭, en fesant faire ce même mouvement au 3.me; *Fa*, en réunissant les 2.e et 3.e pour les enfoncer ensemble; *Mi*, prenant les 1.er et 3.e qu'on enfonce également; enfin *Mi* ♭, tenant les trois Pistons enfoncés.

En supposant maintenant le *Ton* de *Mi* comme *Primitif* et en opérant comme ci-dessus, ses *Dérivés* seront donc: encore une fois *Mi* ♭, puis *Ré*, *Ré* ♭, *Ut*, *Si* et *Si* ♭.

On peut voir d'après cet exposé, d'une des ressources du Cor à trois Pistons, que cet Instrument peut disposer encore de presque tous les *Tons* usités avec le Cor ancien.

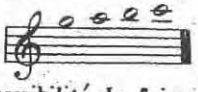
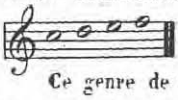
Nous signalerons les trois plus graves *Dérivés* de chaque *Ton primitif* comme se trouvant être un peu *haut*, par rapport à ce même Ton primitif; pour les faire descendre au diapason qui leur convient on allongera la grande coulisse d'accord de plus ou moins de centimêtres, pour chacun d'eux, ne touchant point, bien entendu, aux petites coulisses anéxées aux Pistons. Pour allonger cette grande coulisse d'accord, l'oreille plus que les yeux, devra guider celui qui aura besoin de se servir de ces différens *Corps de rechange dérivés*.

A propos des trois plus grands *Dérivés* (*Si* ♭, *Si* ♮ et *Ut*) et conformément à ce que nous disons des plus graves *Tons* du Cor, Chapitre 4, Page 11, Nous ferons observer qu'il vaudrait bien mieux pour jouer les parties écrites pour ces trois *Tons*, transposer dans la Gamme de *Fa* la partie écrite pour le Ton de *Si* ♭, transposant ainsi d'une Quinte inférieure.

Pour le Ton de *Si* ♮ on choisirait la Gamme de *Sol* qu'on jouerait avec le Ton de *Mi*, et la transposition serait d'une Quarte inférieure.

Enfin, pour le ton d'*Ut* la Gamme de *Sol* joué encore avec le ton de *Fa* nous semblerait préférable; même transposition que pour le ton précédent.

Ces diverses transpositions devraient être écrites, plutôt que d'être faites instantanément, et l'exécution n'en serait que plus assurée.

Le bon effet de ces transpositions se ferait surtout sentir lorsqu'au lieu d'exécuter  dont l'émission est toujours vétilleuse avec le *Ton* ou *Dérivé* de *Si♭*, on aurait la possibilité de faire  avec le Ton de *Fa*.

Ce genre de transposition n'aurait rien, ici, de bien nouveau, puisque depuis longtems les joueurs de Cor ancien s'en sont servi et s'en servent encore avec succès.

CHAPITRE 13.me

De la RESPIRATION et de L'EXPIRATION, du COUP de LANGUE et des MODIFICATIONS du SON.

DE LA RESPIRATION ET DE L'EXPIRATION.(*)

« La *Respiration* est l'action que font les poumons pour attirer ou repousser l'air; Cette action se divise « en deux mouvements alternatifs, l'*Aspiration* et l'*Expiration*.(1) Dans l'*Aspiration*, les poumons se dilatent « pour introduire l'air extérieur dans la poitrine; dans l'*Expiration*, ils s'affaisent, et l'air est poussé au dehors. « Dans l'action de respirer pour jouer du Cor, comme pour chanter, en aspirant il faut applatir le ventre et le « faire remonter avec promptitude, en gonflant et avançant la poitrine. Dans l'*Expiration*, le ventre doit reve- « nir fort lentement à son état naturel, et la poitrine s'abaisser à mesure, afin de conserver et ménager le plus « longtems possible l'air que l'on à introduit dans les poumons. »

Tel est le travail de la partie matérielle. La partie intellectuelle doit avoir à s'occuper de ce qui suit:

Régler les Respirations sur les Points de repos mélodiques ou Cadences;(2) Autant que les moyens physiques le permettent. A propos de ces Cadences il est dit: (Page 10, *Traité de Mélodie, Reicha*) « Ce qui « distingue et sépare une idée d'avec l'autre, ce sont les Points de repos; la Mélodie en à comme le discours. « Si elle en était privée, toutes les idées se confondraient et demeureraient nécessairement sans intérets; « aussi ces Points de repos sont d'une grande importance. On les appelle en Musique des Cadences, comme « nous l'avons remarqué, il y en a principalement deux, dont une *finale*, Cadence parfaite, qui sépare une « période d'avec une autre, et l'autre *demi-finale*, (demi-Cadence) qui sépare les idées appartenant à « une période. &t....

Les connaissances de l'Harmonie deviennent d'un grand secours pour mieux distinguer ou se trouvent ces différentes Cadences ou Points de repos. Il y a pourtant quelques organisations privilégiées, lesquelles ignorent les secrets de cette science, (l'Harmonie) qui distinguent assez bien ces mêmes Repos ou Cadences; l'habitude d'entendre souvent exécuter la Mélodie par de bons modèles vient en aide à ces mêmes organisations.

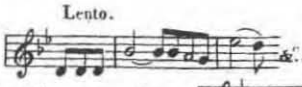
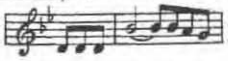
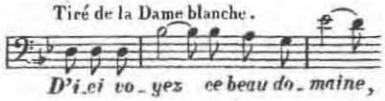
Ce Chapitre sur la Respiration s'adresse donc particulièrement à ceux des Elèves qui n'ont pas encore acquis ou vû se développer les qualités dont nous parlons, celles de distinguer les Repos ou Cadences; notre Méthode étant écrite aussi pour ceux-là, c'est pourquoi dans diverses Mélodies, Etudes ou autres Exercices

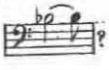
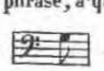
(*) Ce Chapitre sur la *Respiration* est en partie extrait de la Méthode de Chant du Conservatoire.

(1) *Expiration* dérive du mot *expirer*. Le mot expirer est pris, ici, dans un sens particulier qui est le contraire d'*aspirer*.

(2) On a souvent, à tort, employé le mot *Cadence*, lorsqu'en musique on avait à parler de cet agrément qu'on appèle *Trille*.

renfermés dans cet ouvrage, nous avons cru utile de marquer par des Virgules ces mêmes Points de repos ; seuls endroits où, sans interrompre le sens musical, il soit permis de respirer. A ces mêmes Elèves nous ferons remarquer qu'il est aussi choquant de respirer au milieu d'une phrase musicale, qu'il est ridicule, en parlant, de respirer au milieu d'une phrase oratoire.

Ainsi supposons qu'on ait à faire entendre avec le Cor Lento.  &c. Cette phrase paraissant un peu longue à la respiration, serait-il possible, qu'involontairement on fasse  puis qu'on respire après ce *Sol* ? hélas oui ! les classes d'instruments à vent n'en fournissent que trop souvent la preuve ; encore l'Elève fautif est-il loin de se croire blamable, s'il avait, comme l'Elève chanteur à prendre, à même temps, souci et de la mélodie et du sens des paroles qui peuvent se trouver dessous, il ne commettrait point aussi communément une pareille faute. Admettons maintenant qu'à cette même phrase, dont l'Exemple suit, se trouvent adaptées les paroles suivantes: Tiré de la Dame blanche. 

n'est-il pas supposable que le besoin de respirer forcera le chanteur, dans cette phrase, à quitter le son après ce *Si* ♭,  ? ne pouvant croire qu'il viendra pour respirer jusqu'après ce *Sol*  .

Ce sera donc, autant le sens des paroles que l'art de respirer à propos, qui donnera au chanteur sur l'instrumentiste l'avantage de savoir mieux respirer.

Nous espérons que ces réflexions lues et observées amèneront le commençant à éviter l'écueil qu'elles signalent.

DU COUP DE LANGUE.

Comment les lèvres et la langue doivent fonctionner dans l'action de respirer.

1.° Dans le 1.er Mouvement celui de l'Aspiration, les lèvres s'écartent, la langue fait un mouvement rétrograde et l'air s'introduit dans les poumons. 2.° Le volume d'air plus ou moins considérable étant introduit, les lèvres se resserent en s'applatissant, la langue s'avance pour fermer l'ouverture qui reste encore au milieu de la bouche et pour retenir l'air aspiré ; c'est le second mouvement. 3.° La langue se retirant ensuite avec précipitation l'air aspiré s'echappe, frappe celui que l'instrument renferme et ce choc de l'air produit le son.(1)

L'effet du Coup de langue, chez le Joueur de Cor, se trouve enfin être le même que celui qu'on obtiendrait en chassant de la bouche un corps étranger placé sur le bout de la langue.

Divers écrivains ont essayé de peindre par des Monosyllabes l'action de la langue dans la formation du Son. Le plus grand nombre se serait accordé à dire que la langue devra agir comme si elle avait à prononcer le Monosyllabe *tu*, en applatissant les lèvres, qu'elle ait à produire le Son *Energique* ou *fort* ; et le Monosyllabe *du*, qu'elle ait à produire le Son *moëlleux* ou *doux*. Ne voyant point dans cette opinion émise l'occasion de vous mettre en opposition avec ces mêmes écrivains, et faute de mieux surtout, nous adopterons ces mêmes Monosyllabes, qui devront toujours servir à attaquer le son de façon à faire vibrer l'instrument ainsi qu'une cloche après qu'elle a été frappé de son battant.

(1) On voit par ces explications que l'action de la langue est nulle dans la formation du son au moment de son émission ; et qu'en parlant du Coup de langue on se sert d'un terme impropre ; mais l'usage l'a consacré, et comme il n'y en a point d'autre pour le remplacer il sera conservé ici, seulement il devra être entendu en sens inverse de sa signification propre.

Comment nous comprenons l'action de la langue dans le prononcé de ces deux Monosyllabes.

Le Monosyssabe *tu* produisant le Son *Energique* ou *fort*. Ce son sera ainsi nuancé >. Il existera un silence entre chacun de ces sons, l'air contenu dans l'instrument se trouvant être interrompue par la présence de la langue entre les lèvres.

Le Monosyllabe *du* produit le Son *moëlleux* ou *doux*. Il n'éxiste point entre les Sons produits par ce Monosyllabe le silence dont il est parlé plus haut, attendu que la langue n'a nullement besoin, comme pour le son énergique ou fort, de s'approcher autant de l'espace laissé libre entre les lèvres.

Une 3.e manière de marquer le son s'obtient au moyen d'une secousse donné à l'air contenu dans l'Instrument et dans une succession de Sons entièrement coulés; dans ce cas l'action de la langue n'est obligatoire que pour le 1.er de ces Sons, à l'émission duquel on employera le *tu* ou le *du*, selon la force qu'on voudra lui donner; quant aux autres Sons, l'exécutant devra agir à leur égard comme s'il avait à prononcer la lettre *u* seulement. On indique cette façon de marquer le Son par ce Signe > placé sur chacune des notes composant cette succession; lesquelles sont en outre surmontées de la liaison qui les unit.

Cette 3.me Manière s'indique ainsi: > > > >

DES MODIFICATIONS DU SON.

Dans les *Modifications du Son*, il y a quatre qualités à considérer. 1.° le *Diapason*, c'est à dire le degré d'élévation ou d'abaissement du Son. 2.° L'*Intensité*, le plus ou moins de force ou de faiblesse donné aux Sons. 3.° Le *Timbre* est cette qualité particulière du Son, qui dans un unisson éxécuté à plusieurs Voix ou plusieurs Instruments se fait remarquer par une nature, un caractère qui lui sont propres. 4.° La *Rondeur*, cette qualité moëlleuse, flatteuse opposée à la dûreté, à l'âpreté, à la sécheresse des Sons.

Là se termineront nos refléxions préliminaires qu'il sera bon de lire et observer dès notre première Page de Fragmens de Gamme.

DE MUSIQUE
BIBLIOTHÈQUE.

7675.R.

CHAPITRE 14me.

FRAGMENS DE GAMME N.°1, DANS LE MÉDIUM DE L'ÉTENDUE GÉNÉRALE.

Sur la formation du Son et du Coup de langue aidé des Pistons, avec le Ton de FA ou MI.

Il sera bon dès ces premiers Fragmens de joindre l'*Intensité* à la *Rondeur* des Sons. (Voir pour ces deux mots Page 19)

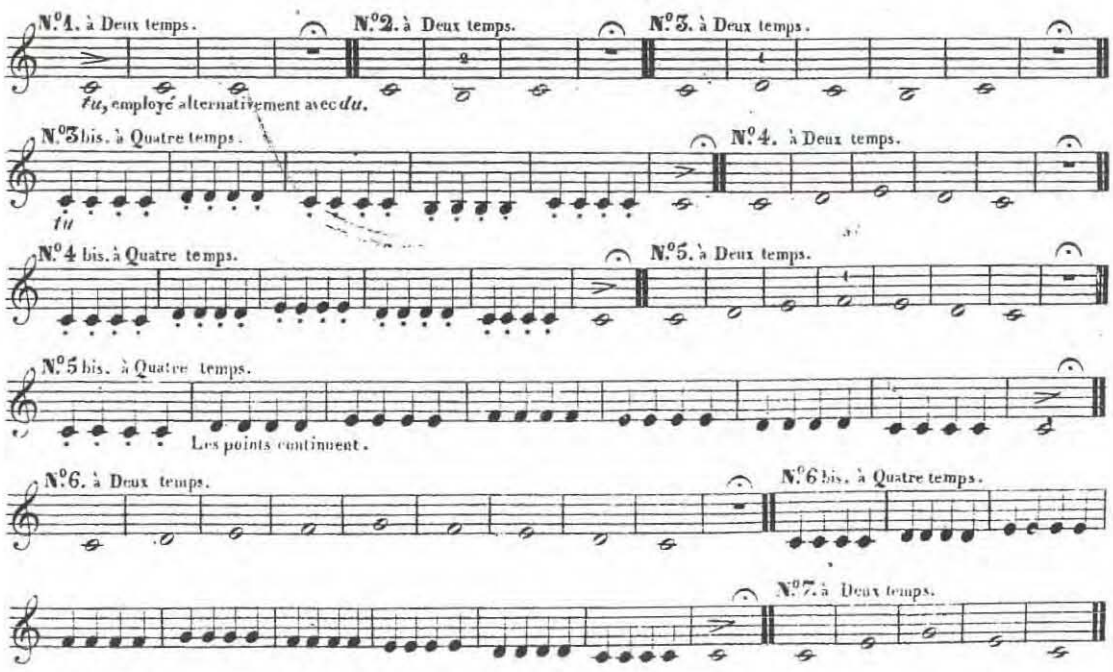
Le Signe suivant > qu'on supposera ici, exister sur chaque Ronde, indique un son attaqué avec franchise s'écoulant ensuite, à l'imitation de celui de la cloche. Ainsi qu'il est dit dans cet Ouvrage, Chapitre 13, Page 18. L'inexécution de cette nuance peut amener l'Elève soit à *Pousser le son* soit à *trainer son éxécution*; deux défauts à éviter.

Dans ces Fragmens et généralement dans toute les progressions, quellesqu'elles soient, on devra n'observer que deux nuances principales: Celle du *Piano* ou *Forte* en montant, celle du *Forte* au *Piano* en descendant.

Il ne serait point convenable de respirer après chaque note dans ces mêmes Fragmens, mais au contraire en faire entendre plusieurs et autant qu'on le pourra avec le même volume d'air qu'on aura aspiré, sans toutefois attendre qu'on l'ait épuisé entièrement: Les Sons auxquels on ne donne pas une portion d'air convenable ne peuvent avoir qu'une mauvaise qualité, ou au moins peu de *timbre*. Il ne faut pas non plus aspirer une trop grande quantité d'air à la fois, ce qui suffoque et nuit, plutôt que de servir.

Ces Fragmens de Gammes ne devront être dits d'abord qu'avec l'aide des Pistons.

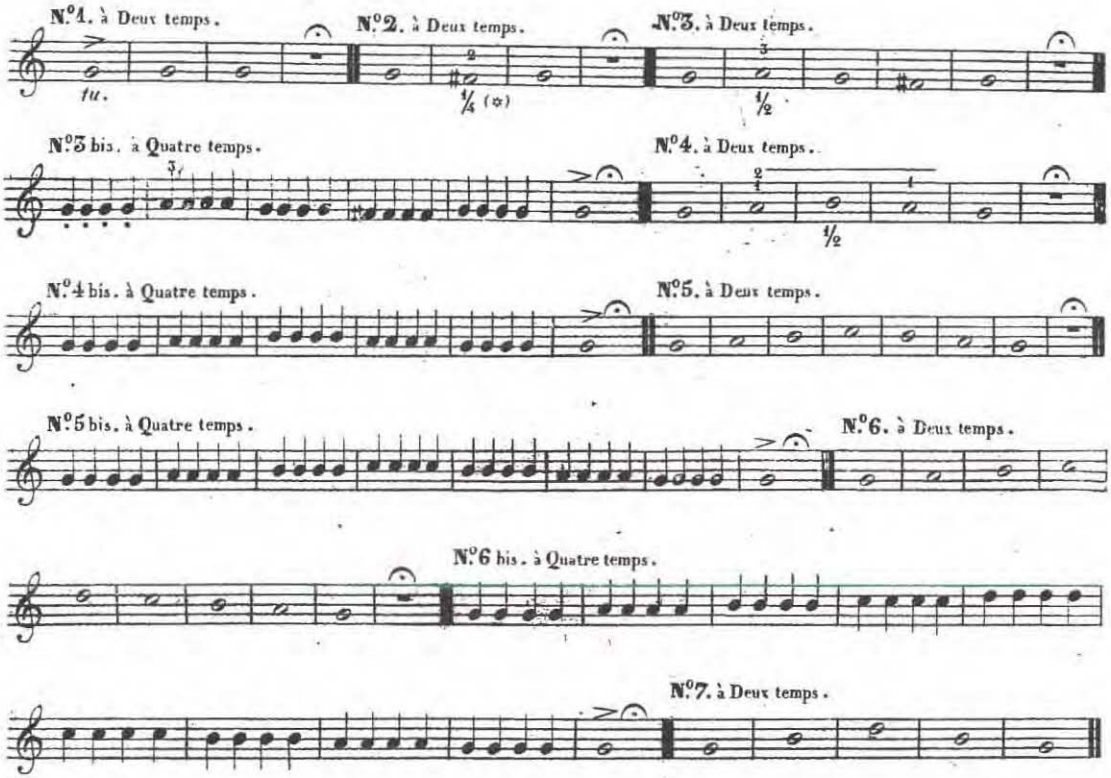
1.re LEÇON.



FRAGMENS DE GAMME, N.° 2, DANS LE MÉDIUM DE L'ÉTENDUE GÉNÉRALE.

Sur la formation du Son et du Coup de langue ; aidé des Pistons et de la main du Pavillon alternativement.

2.me LEÇON.



Les sept Numéros de ces Fragmens de Gamme N.° 2, après avoir été dits : une *Première fois* avec l'aide des Pistons seulement ; devront être répétés une *Deuxième fois* avec la seule participation de la main du Pavillon ; une *Troisième fois* aidé comme précédemment de la main du Pavillon, en baissant l'instrument d'un demi-ton au moyen du 2.e Piston tenu enfoncé pendant la durée de cette opération ; une *Quatrième fois*, en baissant encore l'instrument d'un nouveau demi-ton, fesant avec le 1.er Piston ainsi qu'il viendra d'être fait avec le 2.e ; une *Cinquième fois* enfin, baissant l'instrument d'un autre demi-ton, opérant avec le 3.e Piston ainsi qu'il aura été fait avec les deux premiers.

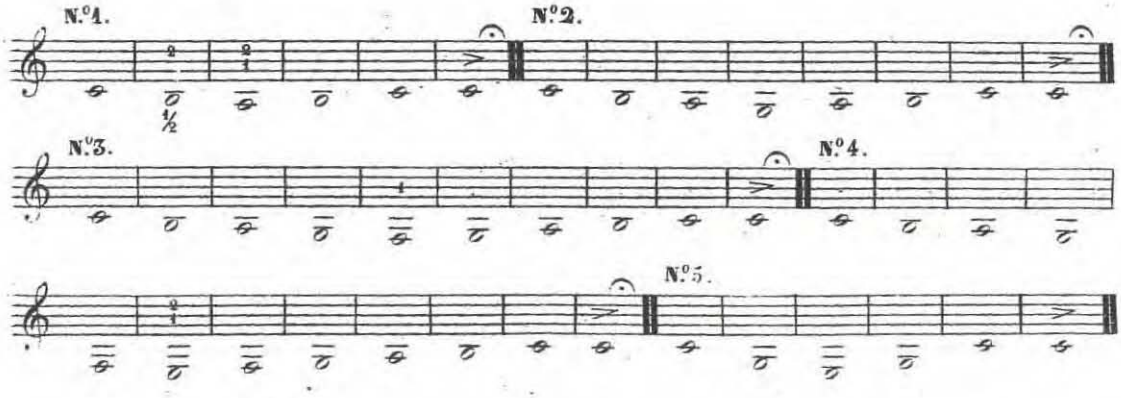
(*) Voir le *Nota* de notre Gamme enharmonique, Page 6, pour les Notes qui éxigeront l'usage de la main du Pavillon.

FRAGMENS DE GAMME N.°3, DANS LE GRAVE DE L'ÉTENDUE GÉNÉRALE.

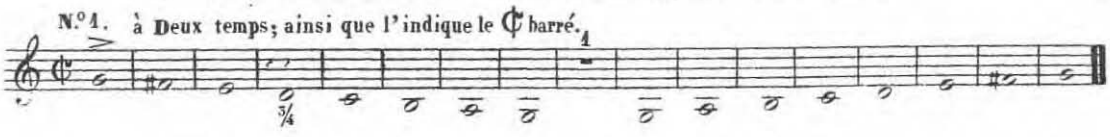
Sur la formation du Son et du Coup de langue; aidé des Pistons.

Les Cinq Numéros de ces Fragmens de Gamme, après avoir été dits à Deux temps devront être répétés à Quatre; marquant de quatre Coups de langue toutes les notes de ces Fragmens, celles qui ne seront point surmontées de ce Signe >.

3.me LEÇON.



GAMME devant préparer à l'exécution des Intervalles qui suivent.



Cette Gamme (N.°1) ainsi que les Intervalles qui suivent devront être dits: une *Première fois*, aidé des Pistons, une *Seconde fois* aidé de la main du Pavillon. Lors de cette 2.de exécution le *La*, seul, aura indispensablement besoin du nouveau mécanisme.

INTERVALLES de 2.de 3.ce 4.te 5.te 6.te 7.me et 8.ve

Dans le but d'exercer de bonne heure, la souplesse des lèvres nous commencerons, dès à présent, divers Exercices sur les Accords brisés.

EXERCICE SUR LES ACCORDS BRISÉS.(1)

Il est essentiel de dire ces Exercices dans les Mesures à $\frac{6}{8}$ et $\frac{3}{4}$; se pénétrant bien du sentiment propre de chacun. On ne doit négliger ni les nuances partielles, ni la nuance générale sur chacun de ces Exercices. C'est à dire que l'on doit augmenter ou diminuer la force des Sons à mesure qu'ils montent ou descendent, en même temps que l'on observera le *Crescendo* de la 1.re à la 4.e Mesure et le *Decrescendo* de la 4.e à la 7.me. Le Mouvement toujours modéré au commencement de chaque Exercice doit être accéléré peu à peu.

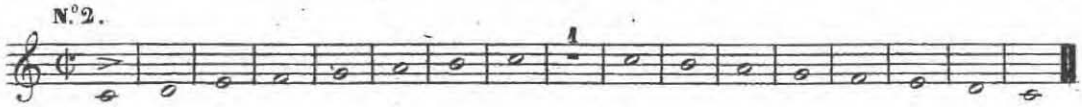
ACCORDS BRISÉS N.o 1.

En attaquant chaque Son.

N.B. On fera ce N.o 1.er d'Accords brisés et les trois qui le suivent, ici, employant les quatre manières suivantes. *Premièrement*, sans le secours des Pistons, comme il viendra sans doute d'être fait; *Deuxièmement*, en baissant l'instrument d'un demi-ton, au moyen du 2.d Piston qu'on tiendra enfoncé; *Troisièmement*, en baissant encore l'instrument d'un nouveau demi-ton, fesant avec le 1.er Piston comme déjà il aura été fait avec le 2.e; La *Quatrième* manière consiste à faire avec le 3.e Piston comme il aura été fait avec les deux premiers.

GAMME devant préparer à l'exécution des Intervalles qui suivent.

N.o 2.



Cette Gamme (N.o 2) et les Intervalles qui suivent devront être dits: une 1.re fois avec l'aide des Pistons, puis une 2.de fois aidé de la main du Pavillon.

INTERVALLES de 2.de 3.ce 4.te 5.te 6.te 7.me et 8.ve.

N.o 2 Bis. 1.er Moyen d'éxécuter les Intervalles.

En attaquant les Sons.

ACCORDS BRISÉS N.o 2.

En attaquant chaque Son.

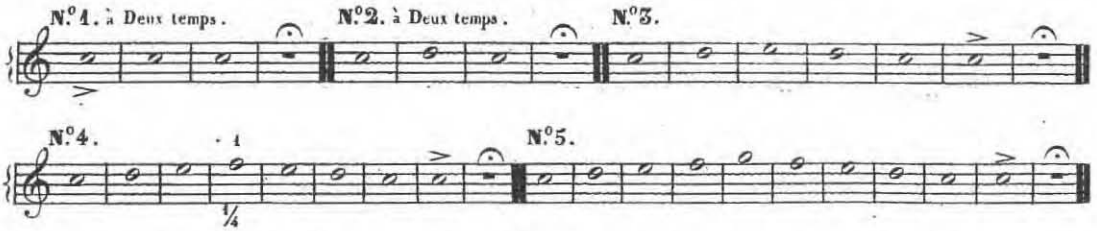
Voir le Texte ci-dessus qui suit notre 1.er Numéro d'Accords brisés.

(1) On appèle *Accords brisés* ceux dont les différents Sons qui les composent au lieu d'être frappés en même temps ne le sont que l'un après l'autre.

FRAGMENS DE GAMME N.° 4, DANS L'AIGU DE L'ÉTENDUE GÉNÉRALE.

Sur la formation du Son et le Coup de langue, aidé des Pistons et de la main du Pavillon alternativement.

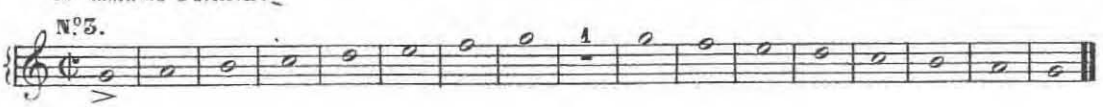
4.me LEÇON.



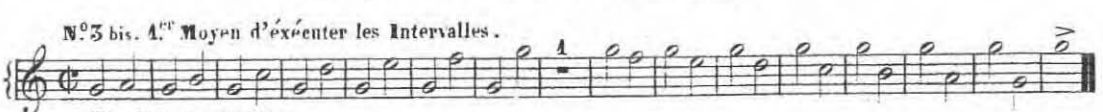
Les trois derniers Numéros de ces Fragmens de Gamme N.° 4. devront être dits: d'abord à Deux temps, puis à Quatre, comme auront été dits nos Cinq numéros de Fragmens de Gamme N.° 3.

GAMME devant préparer à l'éxécution des Intervalles qui suivent :

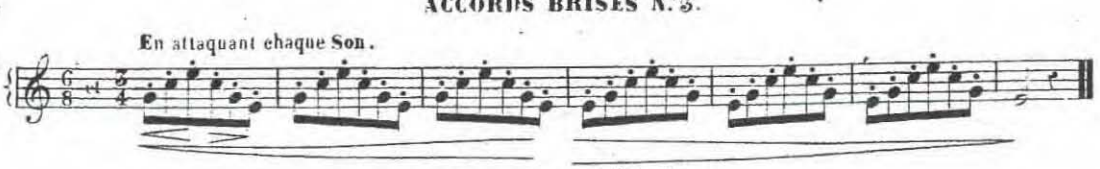
N. B. Si cette Gamme et les Intervalles qui suivent paraissaient pénibles à l'éxécution, à cause de leur Diapason élevé, l'Elève pourrait travailler ces divers Exercices en baissant le 1.er Piston, s'aidant alors de la main du Pavillon.



INTERVALLES de 2.de 3.ce 4.te 5.te 6.te 7.me et 8.ve



ACCORDS BRISÉS N.° 3.



ACCORDS BRISÉS N.° 4.

Voir le Texte qui suit notre premier Numéro d'Accords brisés, Page 23.

CHAPITRE 15.me

DE LA SYNCOPE.

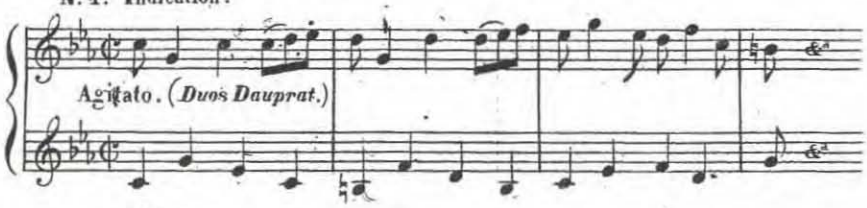
Les Notes Syncopées, sans articulation, peuvent n'être pour certains commençants que des *Contre-temps*, dont la valeur sera un peu plus longue, comparée au Contre-temps proprement dits.

Voir l'Exemple ci-après, N.°1, des Syncopes.

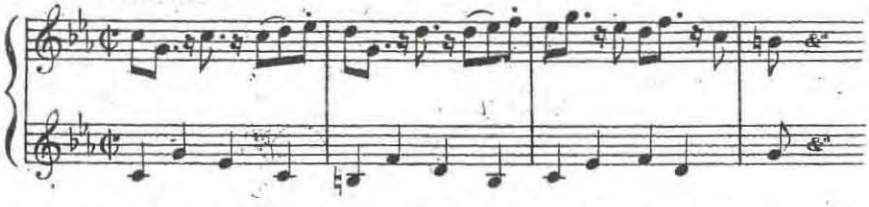
Les Notes Syncopées doivent toujours être attaquées avec plus de franchise et d'énergie que les autres; la nuance de cette attaque sera celle-là > et non pas celle-ci <

EXEMPLES DE SYNCOPES, à la Partie supérieure.

N.°1. Indication.

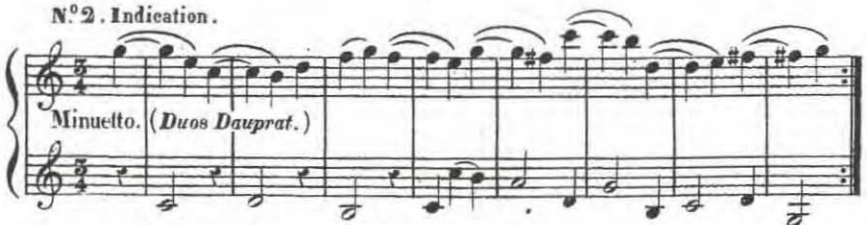


Exécution.

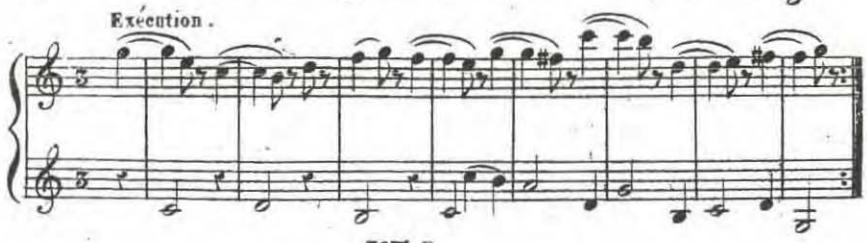


Dans cet Exemple N.°2, les Notes syncopées conservent toute leur valeur à cause de la liaison qui les unit aux notes qui suivent immédiatement.

N.°2. Indication.



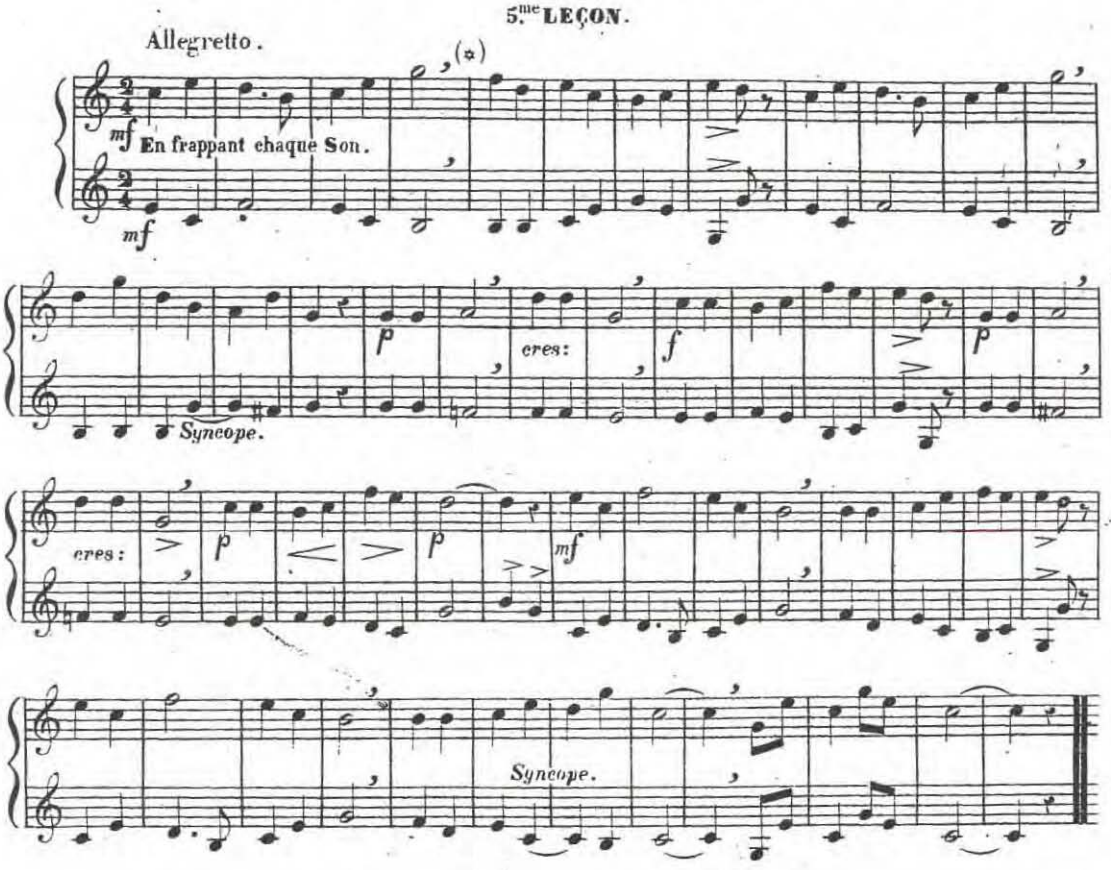
Exécution.



Pour éviter à l'Elève l'ennui qu'entrainent quelquefois les Exercices trop prolongés, et aussi par la raison qu'on a déterminé deux genres sur le Cor pour en faire un emploi constant à l'orchestre, ce qui doit les faire rapprocher aussitôt que cela se peut, nous commencerons de suite diverses Mélodies à deux parties; l'une résumant les intervalles précédens, les autres destinées à exercer la langue.

MÉLODIE résumant les Intervalles précédens, pour **COR-ALTO** ou **COR-BASSE**.

5.me LEÇON.



Cette Mélodie n'ayant dû être jouée qu'avec le secours du nouveau mécanisme, nous engageons l'Elève à redire avec la participation de la main du Pavillon seulement la partie supérieure de cette Mélodie.

Au risque de nous répéter nous disons encore: l'Elève devra chercher à imiter l'un par l'autre ces deux moyens d'éxécuter une même phrase. tel est, on le sait, le but principal de l'emploi alternatif de ces deux différens moyens.

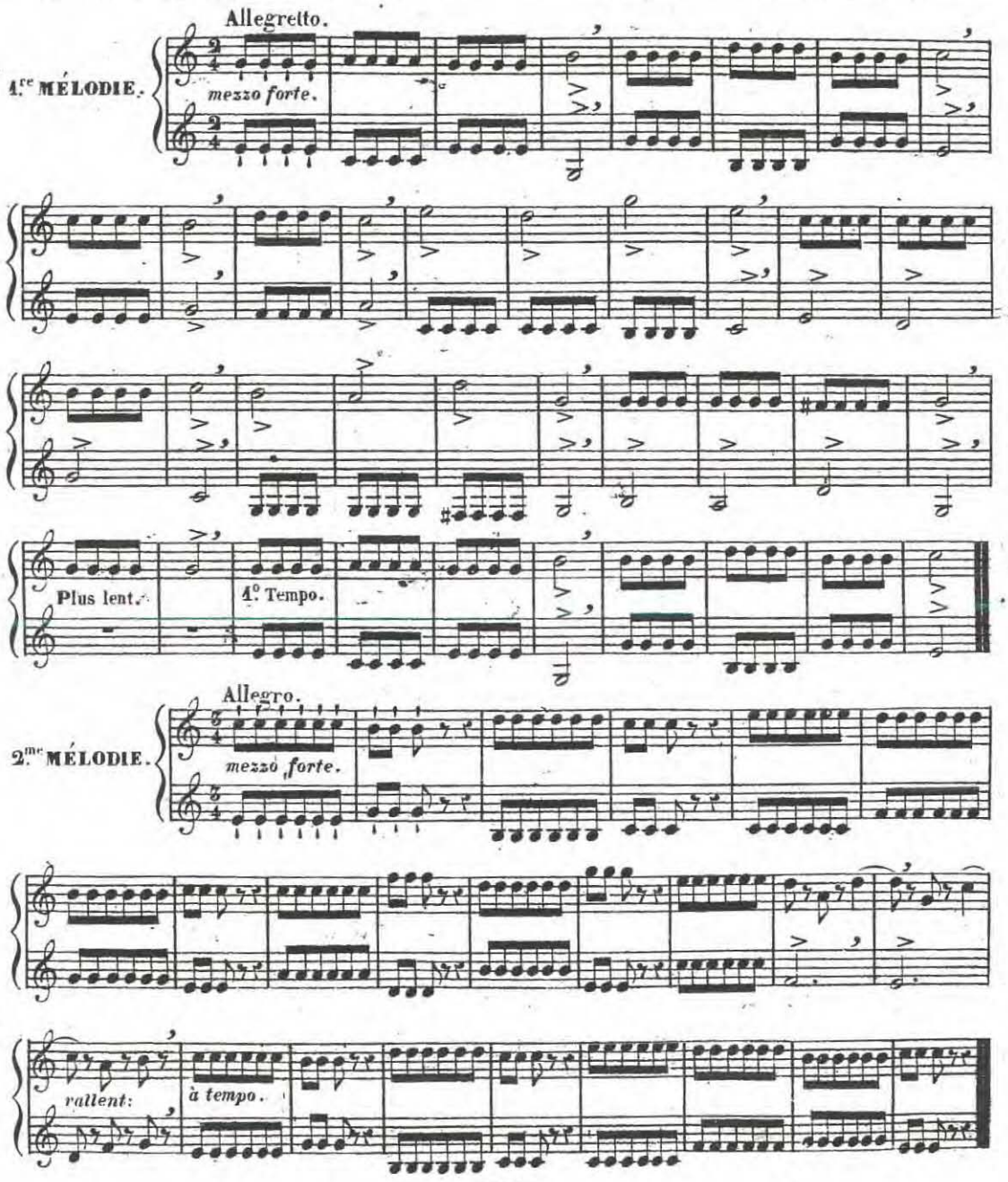
N.B. Dorénavant tous les Exercices de cette Méthode, quelqu'ils soient, s'il devaient paraitre pénibles à l'éxécution joués avec le ton de *Fa* ou *Mi*, pourraient être dits soit en baissant le 2.d Piston, soit en baissant le 1.er se servant, dans ce cas, du seul secours de la main du Pavillon.

(*) Les Virgules désignent les endroits ou l'on doit respirer. Voir Page 17 de la Respiration.

CINQ MÉLODIES,

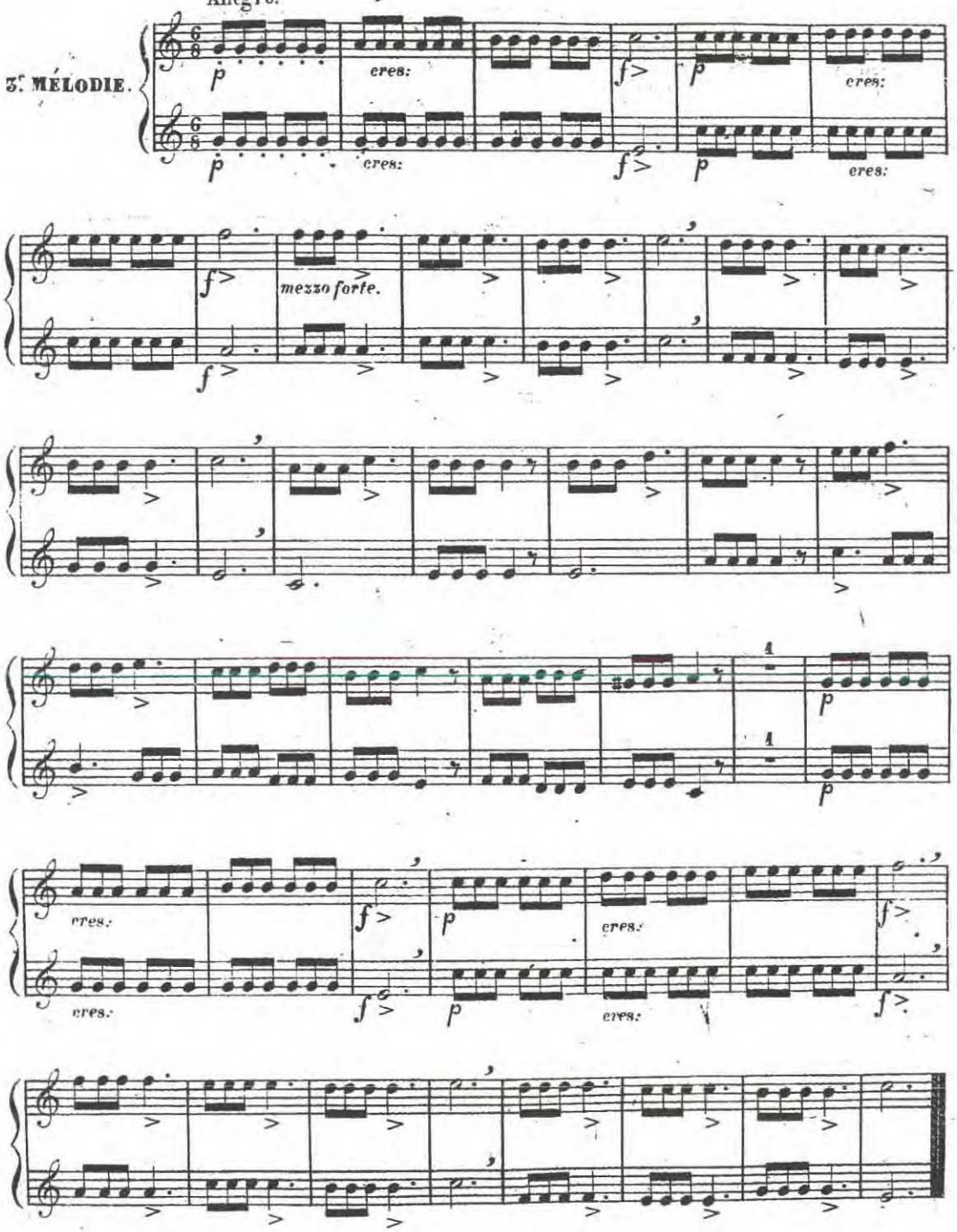
Pour COR-ALTO ou COR-BASSE destinées à exercer la langue.(en *FA* ou en *MI*.)

Ces Cinq Mélodies ne devront être dites qu'avec l'aide des Pistons; en frappant chaque Note d'un coup de langue aussi sec que possible; à la façon du *Détaché* ou *Piqué*.(Voir pour ces deux mots, Page 33.)



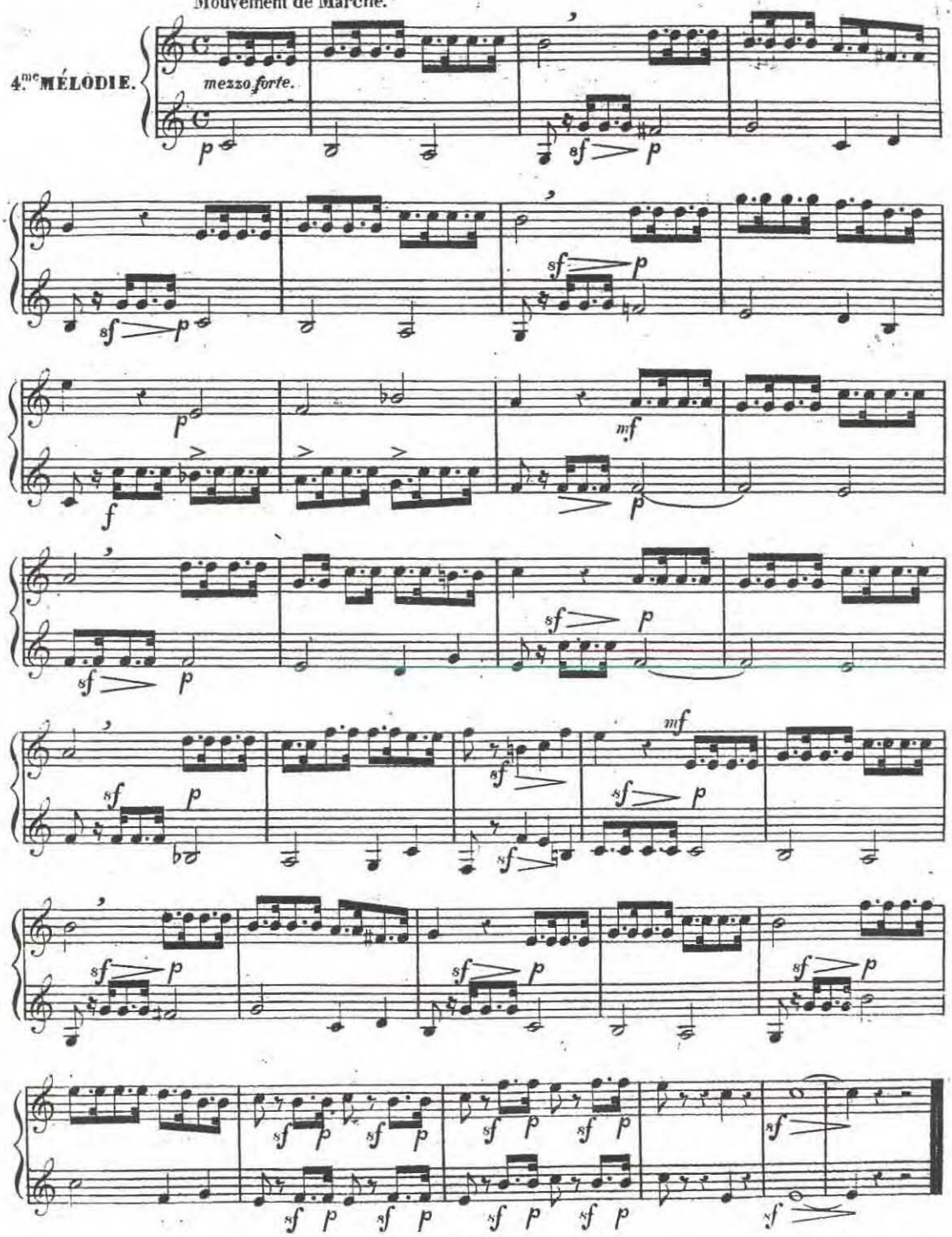
Allegro.

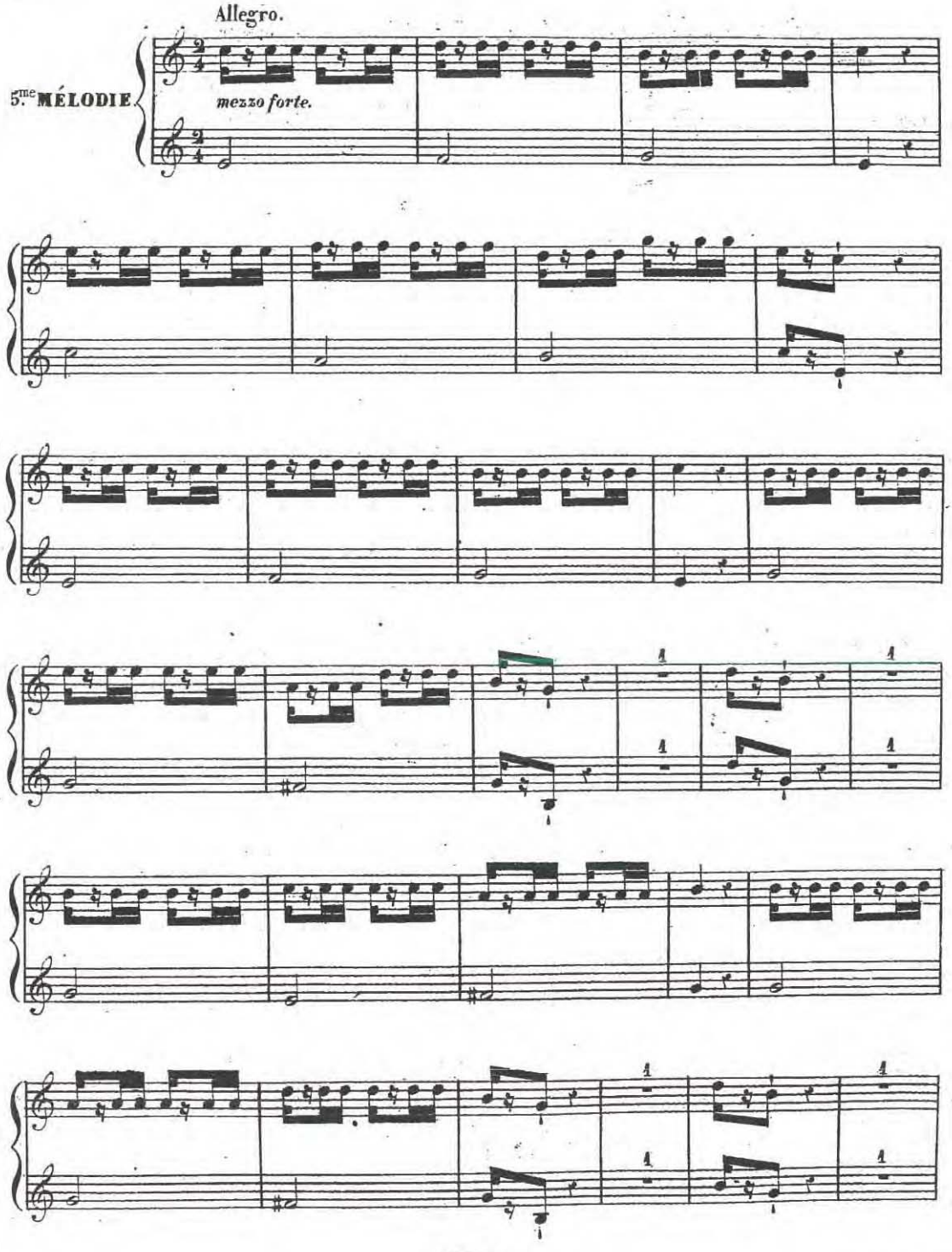
3ᵉ MÉLODIE.

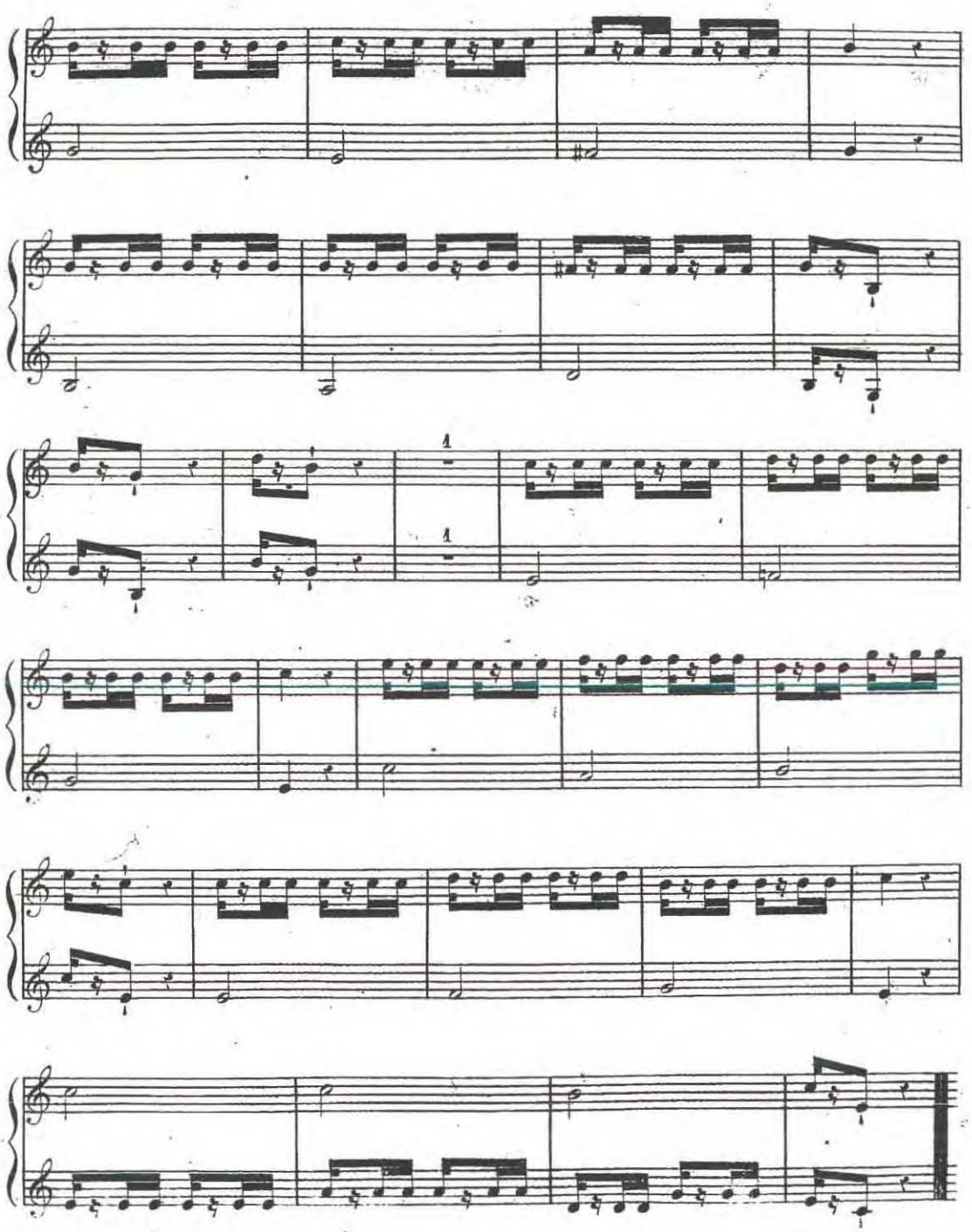


Mouvement de Marche.

4.me MÉLODIE.




Allegro.
5.me MÉLODIE.
mezzo forte.



CHAPITRE 16.me

DE DIVERS MOYENS D'ÉXÉCUTER LES INTERVALLES.

L'Exécution des Intervalles peut avoir lieu par les trois moyens suivans :

1.° *En attaquant les Sons*, et leur donnant une égale valeur comme à notre N.° 1 bis, Page 22.

2.do *En employant à leur éxécution* le *Portamento des Italiens*, dont les principes vont être développés.

3.° *En fesant la mise de Son* sur la première note de chaque intervalle, et en la liant avec la note suivante, par le même Portamento.

CHAPITRE 17.me

DU PORTAMENTO.(*)

Les Italiens appellent *Portamento* ce que les Français nomment *Porter les Sons*, lier ou couler les Sons.

Il y a deux manières de porter les Sons: *La première* lorsqu'on lie plusieurs Sons d'égale valeur, qui procèdent par degrés conjoints ou disjoints.

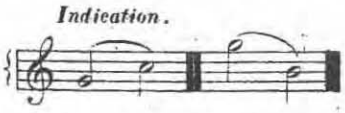
EXEMPLES.

Ces Sons doivent être articulés également et distinctement sans les détacher. Dans ces traits on doit donner plus de force aux Sons qui montent et diminuer ceux qui descendent.

La Seconde Manière de porter les Sons se pratique entre deux notes qui forment un intervalle plus ou moins grand et qui procèdent par degrés disjoints seulement. Cette manière consiste à faire glisser le Son promptement par une liaison fort légère qui part de l'extrémité de la première des deux notes pour passer à celle qui la suit en l'anticipant.

EXEMPLES.

Indication.



Exécution.

Si le *Portamento* se fait du grâve à l'aigu, alors on passe du *doux* au *fort*; au contraire lorsqu'il se fait de l'aigu au grave on passe du *fort* au *doux*.

(*) Extrait en Partie de la Méthode de Chant du Conservatoire.

L'usage de porter les Sons doit être pratiqué avec réserve ; car si on prodiguait ce genre, il rendrait l'éxécution molle et monotone. Il est essentiel, au contraire de mettre de la variété dans l'éxécution, en employant alternativement le *Portamento* et l'usage d'attaquer les Sons sans les lier.

On doit surtout éviter plusieurs manières de poser les Sons, soit en employant le *Portamento* sur la note qui commence un chant ; soit en fesant entendre plusieurs Sons dans l'intervalle des deux notes liées ; soit enfin en sortant de l'intervalle donné pour prendre une note étrangère aux deux Sons liés.

EXEMPLES.

CONSERVATOIRE
DE MUSIQUE
BIBLIOTHÈQUE

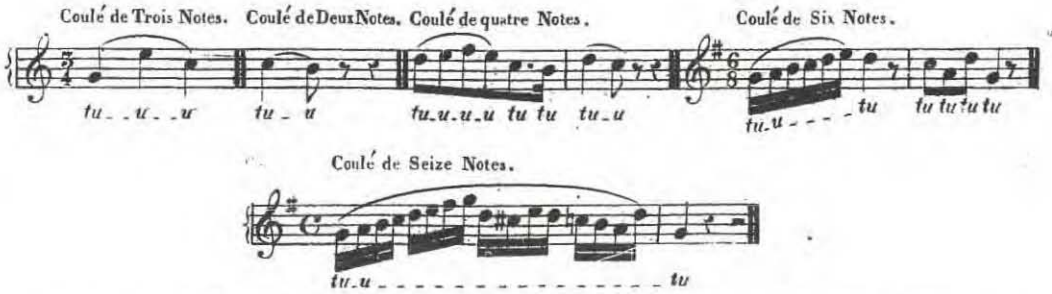
CHAPITRE 18.me

DE L'ARTICULATION.

Résumant les diverses Articulations, nous n'en trouvons réellement que de quatre espèces, lesquelles sont: *Le Coulé* ou *Portamento*, *Le Pointé*, *Le Lié* et le *Détaché* ou *Piqué*.

Le Coulé ou Portamento, se marque par un trait un peu cintré qui embrasse le nombre de Notes que l'on doit couler. Les Coulés de 2, 3 et 4 Notes sont ceux qu'on emploie le plus fréquemment dans la Musique destinée au Cor. Le Coulé s'éxécute de la manière suivante: On frappe avec la langue le 1.er de ces Sons que l'on veut couler ; dans ce cas, la langue agit comme si elle avait à prononcer le Monosyllabe *tu* (ou *du*). Ce premier Son frappé on devra pour celui ou ceux qui le suivront, faire agir seulement les lèvres, soient qu'elles aient à se resserrer ou à s'écarter ; ce qui aide en même temps à la prononciation de la lettre *u* dernière lettre du Monosyllabe adopté.

EXEMPLES.



Il peut y avoir des Coulés de plus de Six Notes, comme aussi de plus ou de moins de Seize.

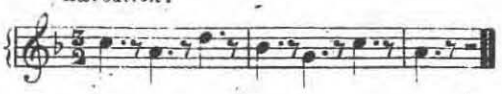
On désigne *Le Pointé* par un point arrondi placé au dessus ou au dessous d'une Note.

Le Monosyllabe *tu* ou *du* devient encore ici de rigueur. Tel est l'effet que doit produire le Pointé.

EXEMPLE.

Indication.

Exécution.



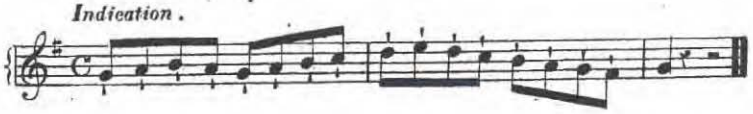
Le Lié ou Portamento, s'indique par ce même trait cintré, employé déjà dans le coulé au dessus ou au dessous de plusieurs Notes que doit accompagner encore ce même point arrondi. Le Lié s'éxécute de façon à ce que le coup de langue ait assez de douceur, de rondeur pour que le son de chacune des notes soit soutenu pour s'unir au son de la note suivante. La langue devra, dans ce cas, agir pour chaque note comme si elle avait à prononcer le Monosyllabe *du*.

EXEMPLE.

Enfin *Le Détaché* ou Piqué, marqué par un point allongé placé au dessus ou au dessous de la note, exige que le Son soit attaqué sèchement, quitté aussitôt, et que les notes soient séparées par des Silences, pris sur la valeur de ces mêmes notes. Pour l'émission du Son marqué de cette articulation la langue doit agir comme si elle avait à prononcer le Monosyllabe *tu*.

EXEMPLE.

Indication.



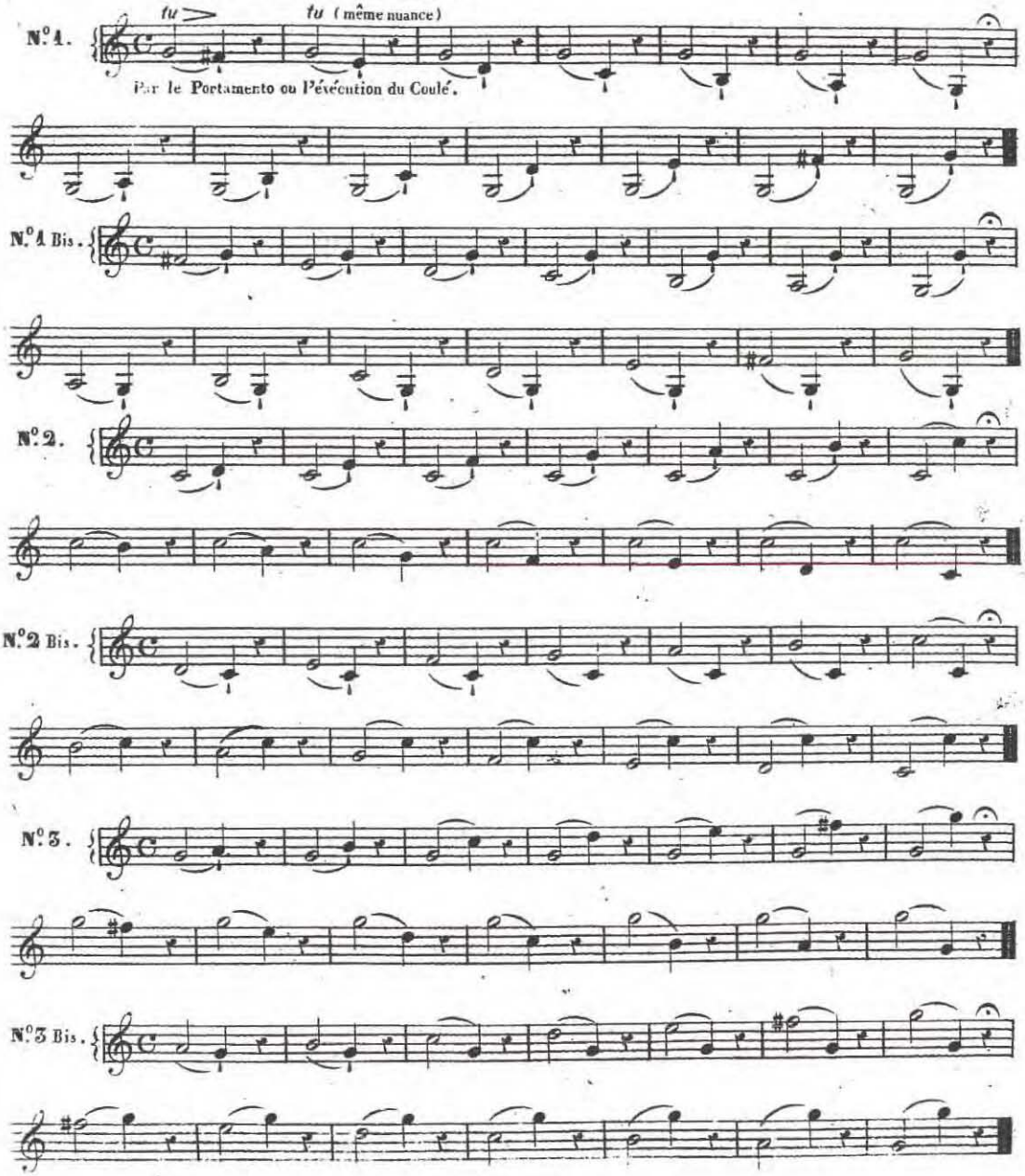
Exécution.

Lorsqu'une Note n'a reçue et ne doit surtout recevoir aucune Articulation, c'est généralement le Pointé qu'il convient d'adopter.

INTERVALLES de 2.de 3.ce 4.te 5.te 6.te 7.me et 8.ve

6.e LEÇON.

2.d Moyen d'éxécuter les Intervalles.



De la MISE *de* SON *ou* SON FILÉ.

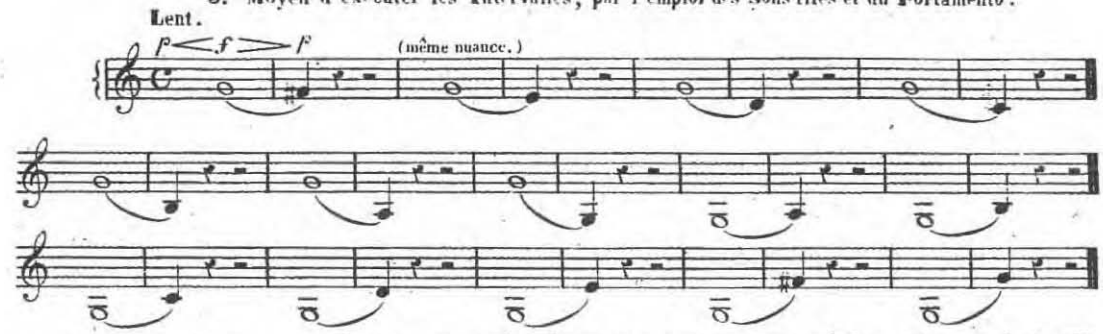
Dans l'Étude des *Sons filés* la note doit être attaquée avec beaucoup de douceur, sur toutes les Rondes dans les Intervalles suivants.

En augmentant ou diminuant par gradation la force du son l'on ne doit faire sentir aucune secousse ni ondulation.

INTERVALLES de 2.de 3.ce 4.te 5.te 6.te 7.me et 8.ve

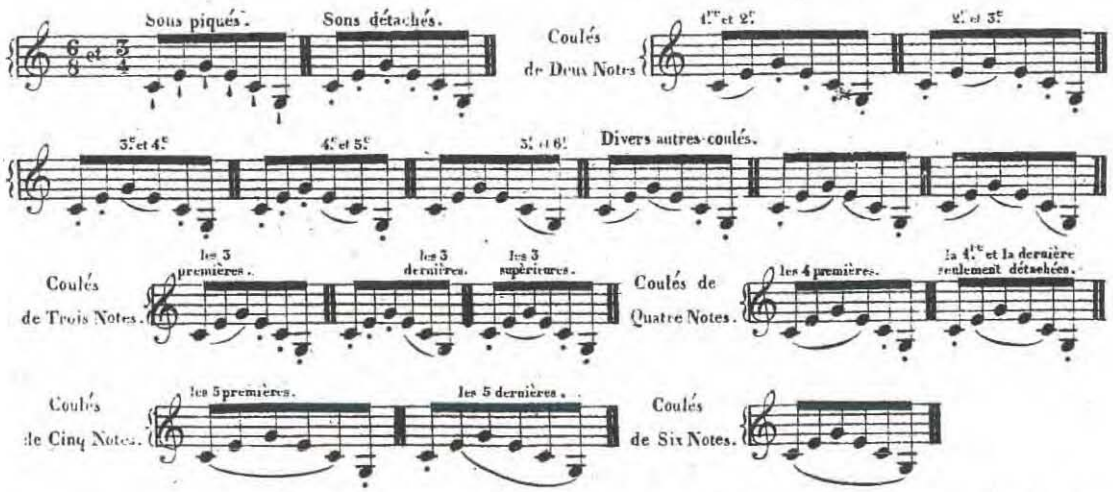
7.me LEÇON.

3.me Moyen d'éxécuter les Intervalles, par l'emploi des Sons filés et du Portamento.



Ce dernier Exercice sur les Intervalles n'étant autre chose, quant aux Notes écrites, qu'une Copie du N.o 1 second moyen d'éxécuter les Intervalles, Page précédente, l'Elève devra opérer de même sur les Numéros qui suivent ce même N.o 1.

DIVERSES ARTICULATIONS PLACÉES SUR UN MÊME DESSIN.



On peut sans crainte laisser à l'élève le soin de placer ces mêmes Articulations sur des Dessins de formes différentes, variables à l'infini; il consultera pour cela et son bon goût et le plus ou le moins de facilité que la nature lui aura donné pour jouer du Cor. Il aurait, au besoin, son Professeur pour le guider plus sûrement.

CHAPITRE 19.me

EXERCICES sur la GAMME de DO MAJEUR, avec différentes ARTICULATIONS.

8.me LEÇON.

N.o 1.

Articulations de deux Notes.

N.o 2.

Articulations de deux et trois Notes.

N.o 3.

N.o 4.

Articulations de trois Notes.

N.o 5.

N.o 6.

L'Elève devra travailler chacun de ces différens Exercices: d'abord avec l'aide des Pistons, puis ensuite avec le seul secours de la main du pavillon; cette nouvelle Etude lui fera dire certains Sons qu'il n'à eu que peu d'occasion d'éxercer. Il devra aussi avec chacun des différens *Produits* de son nouveau mécanisme, pris isolément, jouer ces mêmes Exercices, aidé seulement de la main du Pavillon. Dans ce cas il considérera ces divers produits comme autant de Corps de rechange *dérivé*. Des transpositions, à la Quinte supérieure ainsi qu'à la Quarte inférieure, éxistent page 46 et 47, Voir à ces pages si l'on desire, dès à présent, s'occuper de ce nouveau genre d'Exercices.

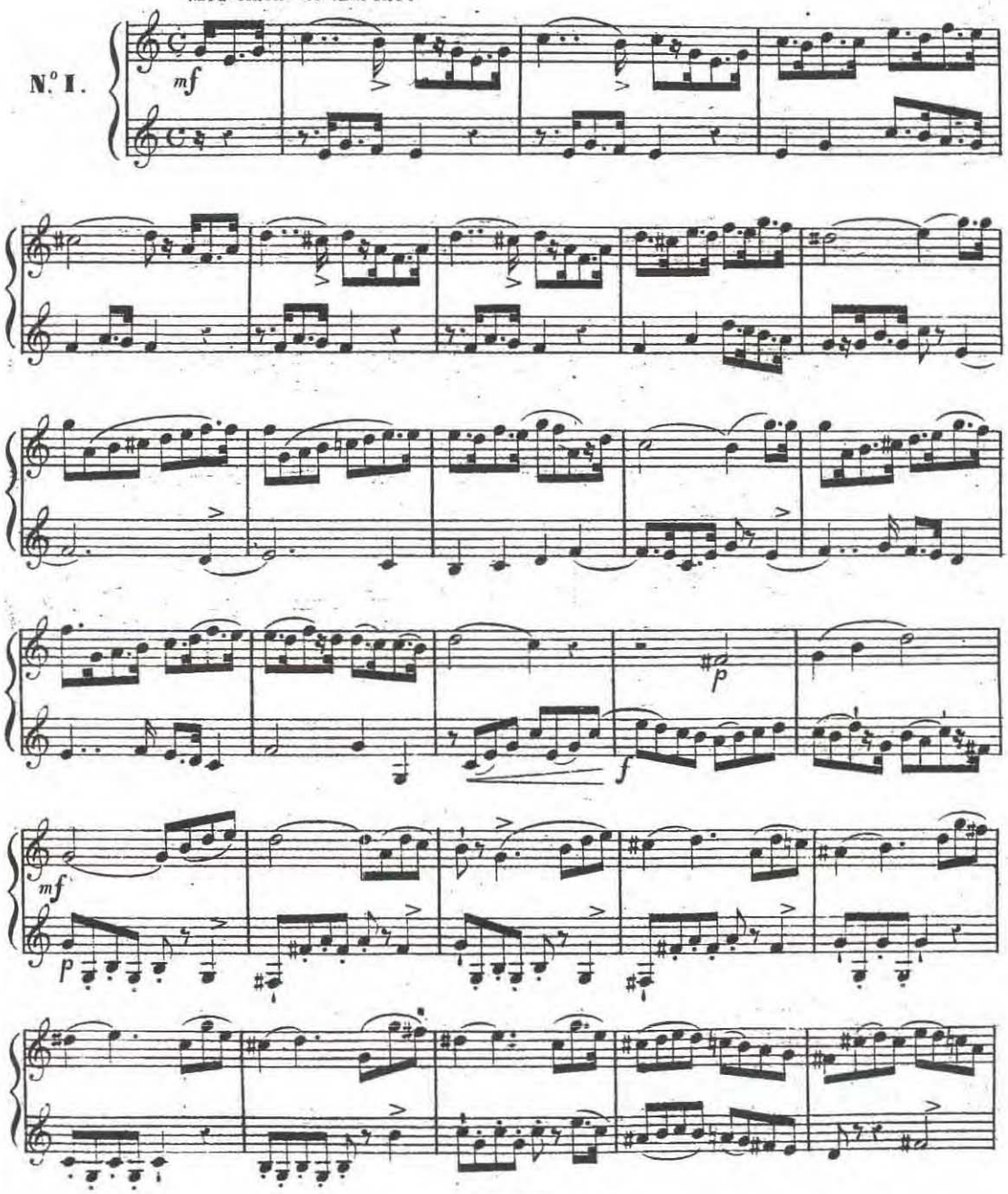
Avant d'entreprendre les *Six Etudes* qui suivent nous engageons l'Elève, surtout si son talent de lecteur laisse par trop à désirer, à s'exercer *sur* les Oeuvres faciles déjà écrites pour le Cor ancien, ne pouvant considérer que comme très utile la connaissance des divers Auteurs ayant écrit pour cet instrument.

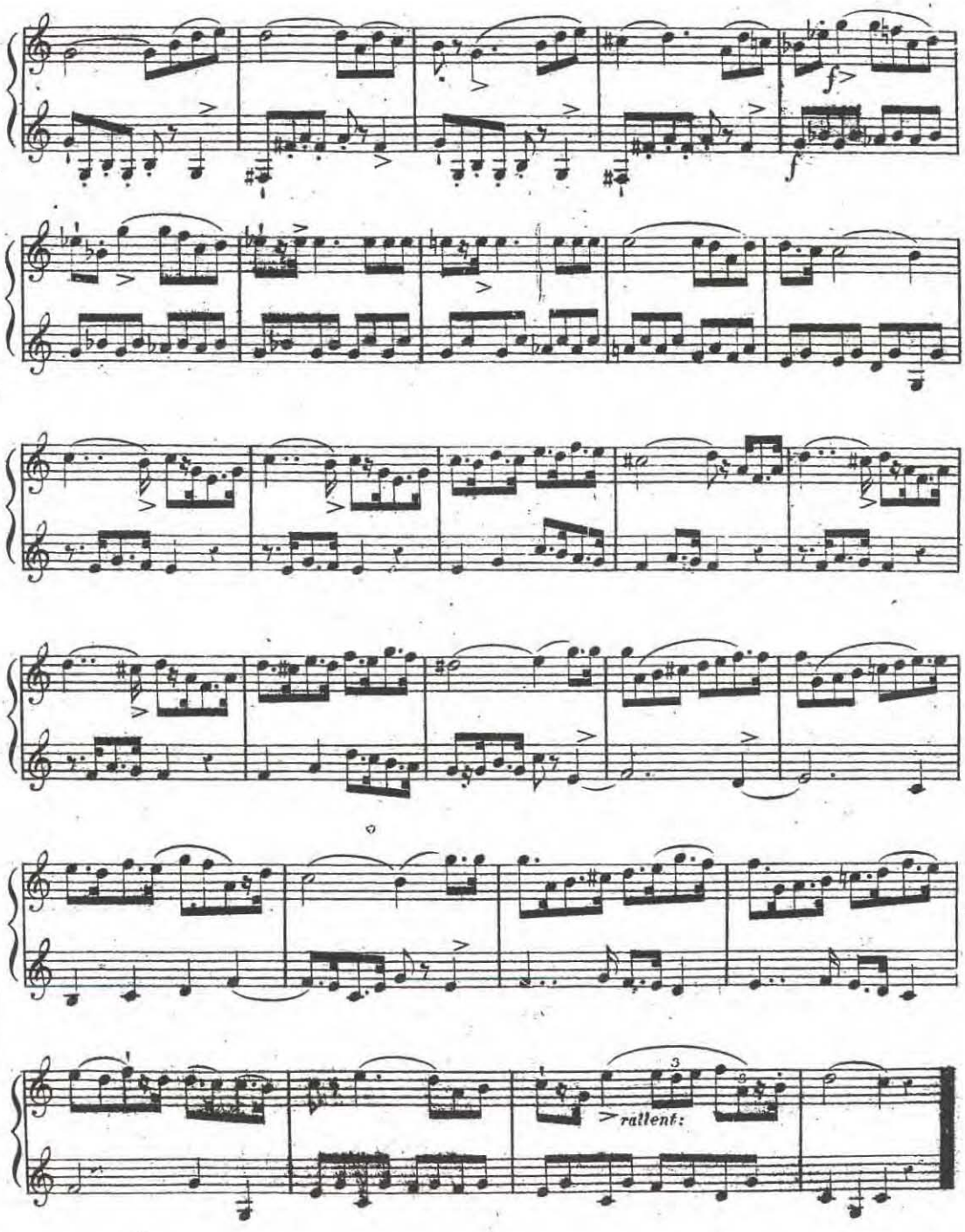
SIX ÉTUDES,

Pour Deux **CORS-ALTO** ou Deux **CORS-BASSE** en Tons semblables. (Gamme de *Do* Majeur.)

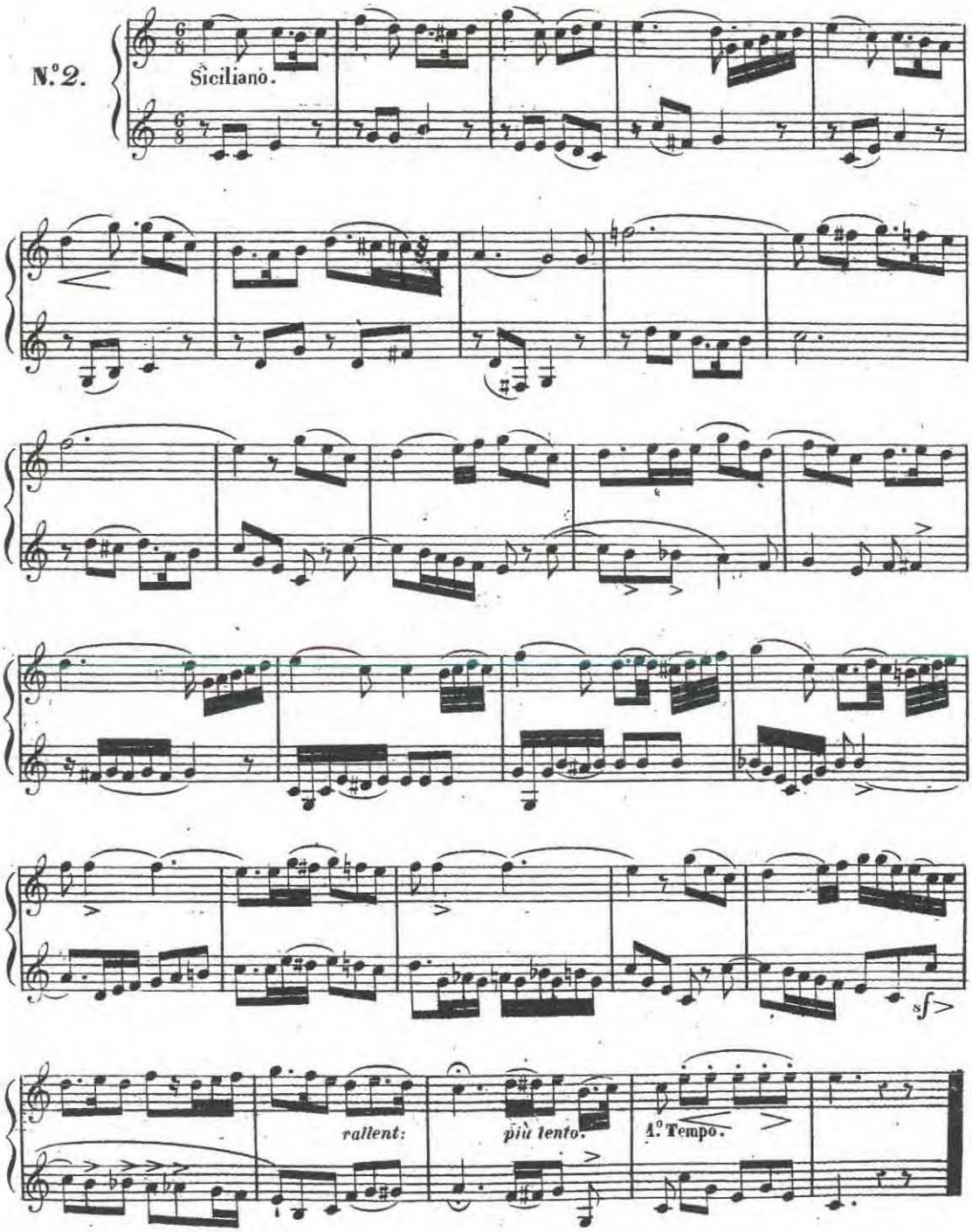
Mouvement de Marche.

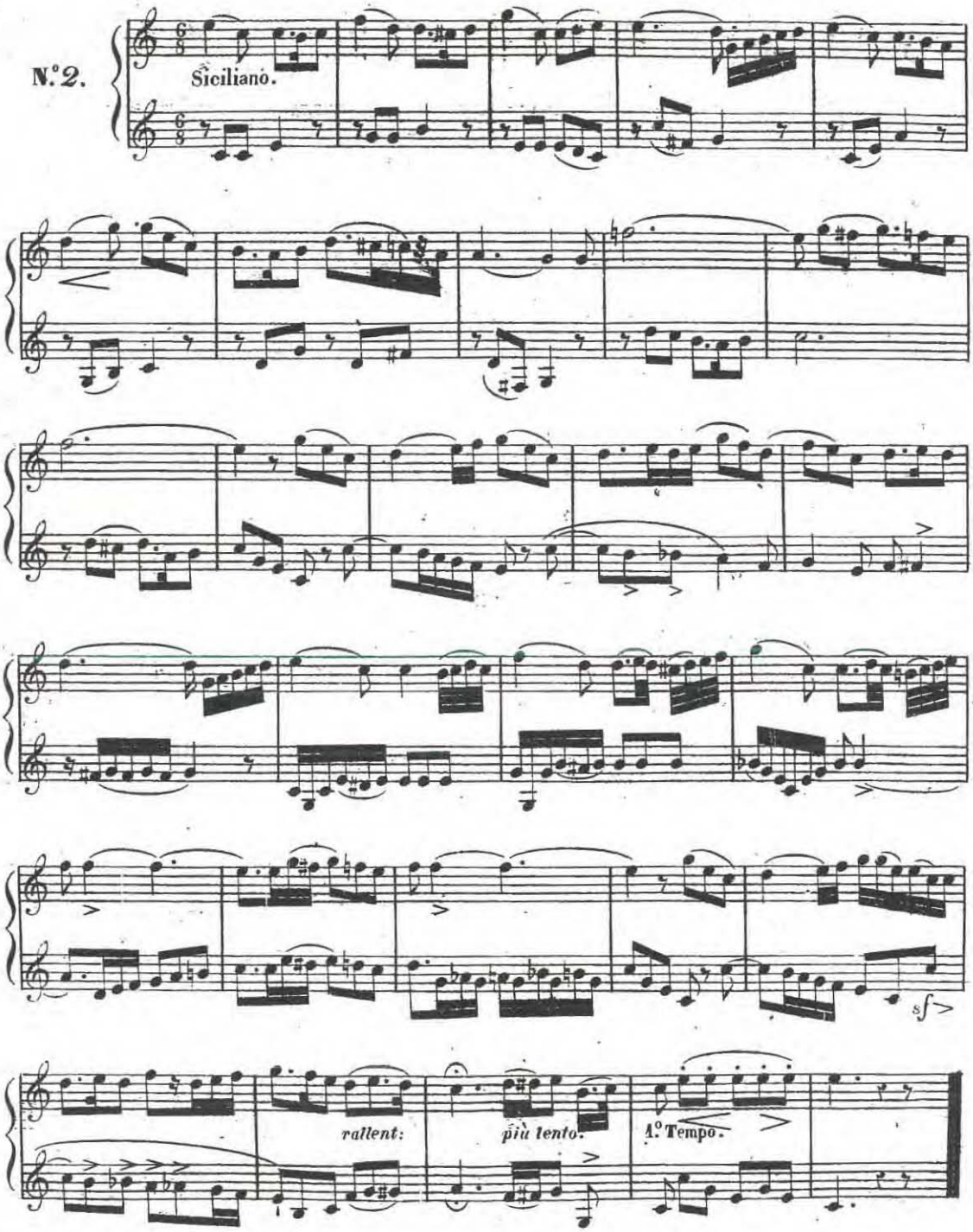
N.° I.




f
f
rallent:

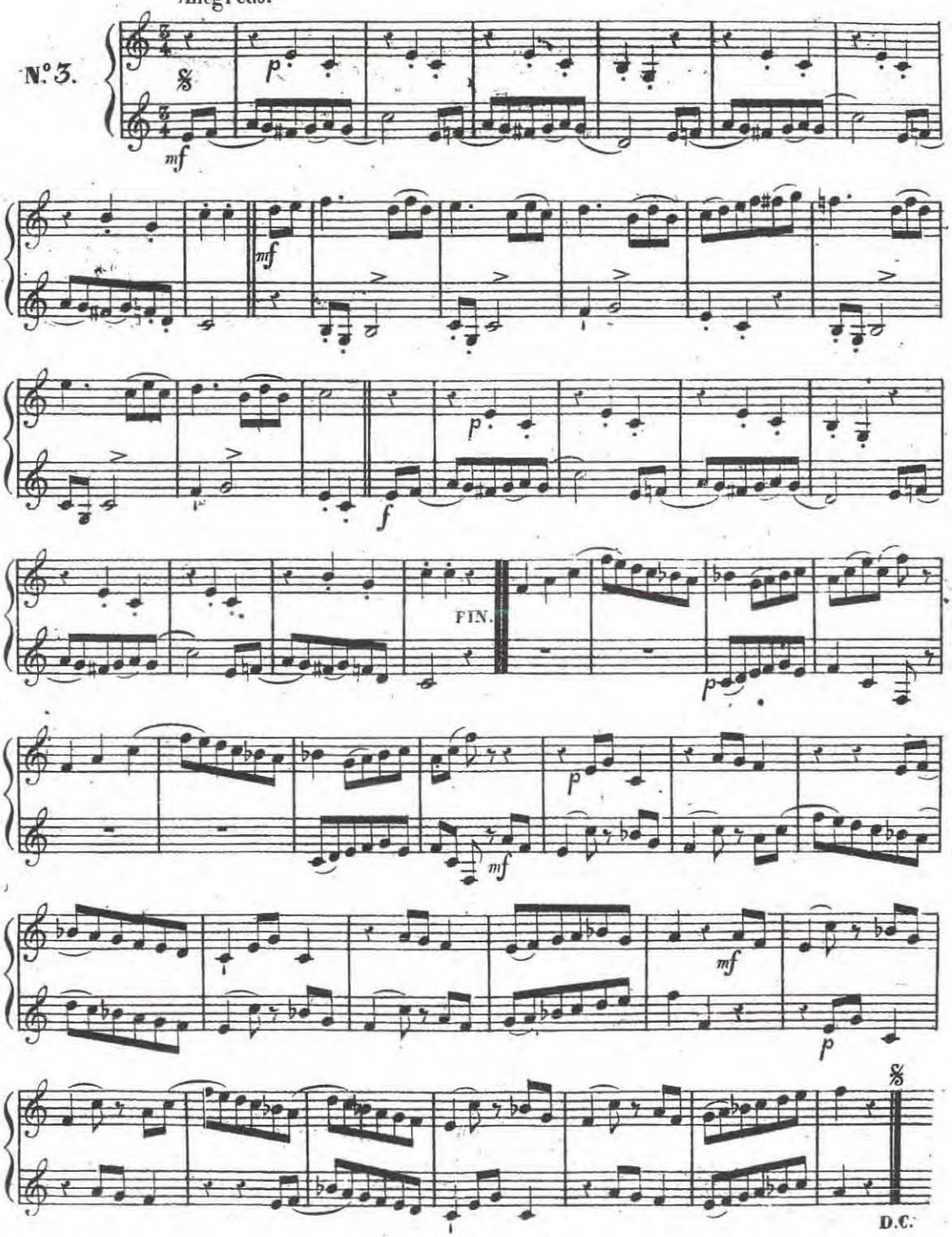
N.°2.




N.°2.
Siciliano.
rallent:
più lento.
A.° Tempo.

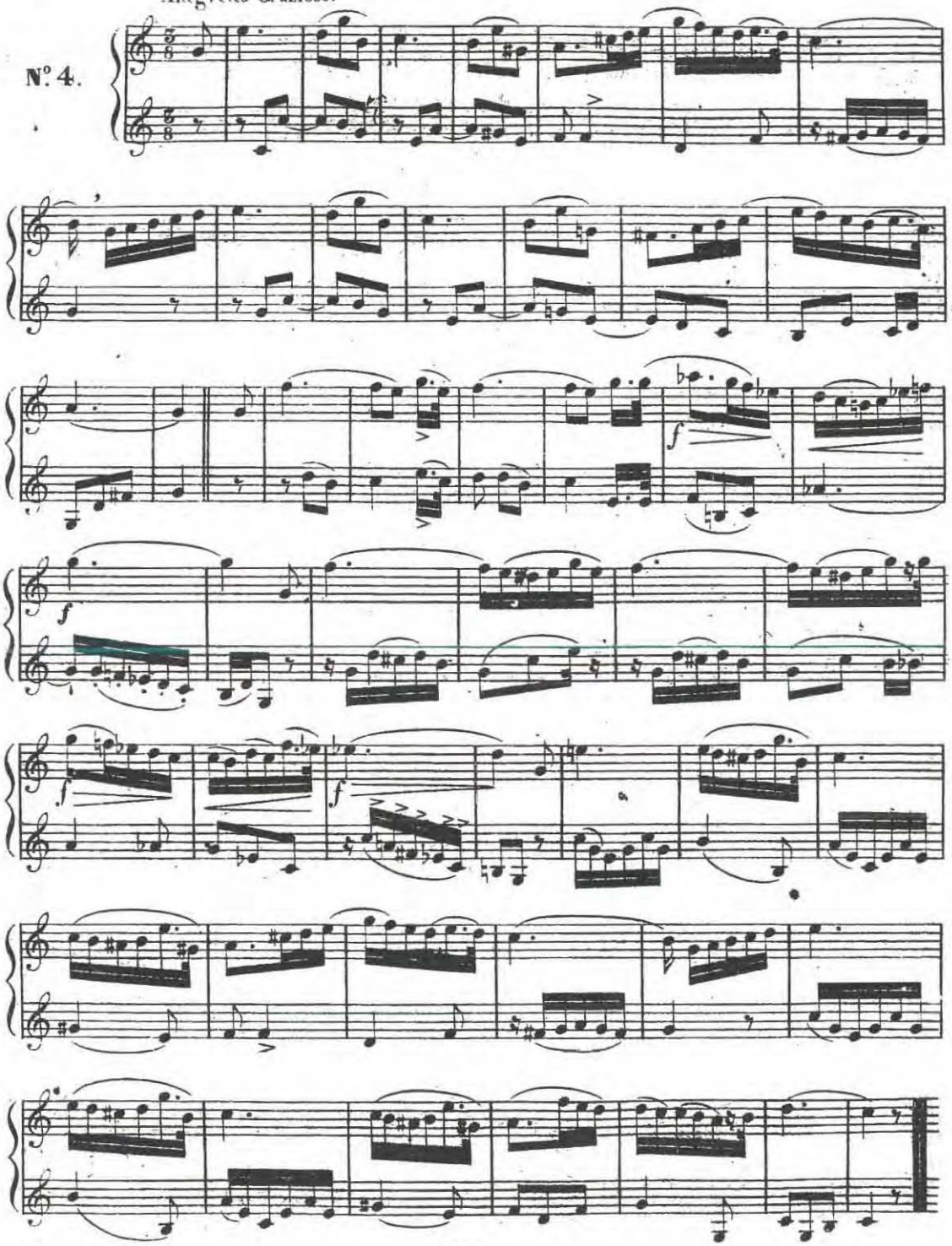
Allegretto.

N.° 3.



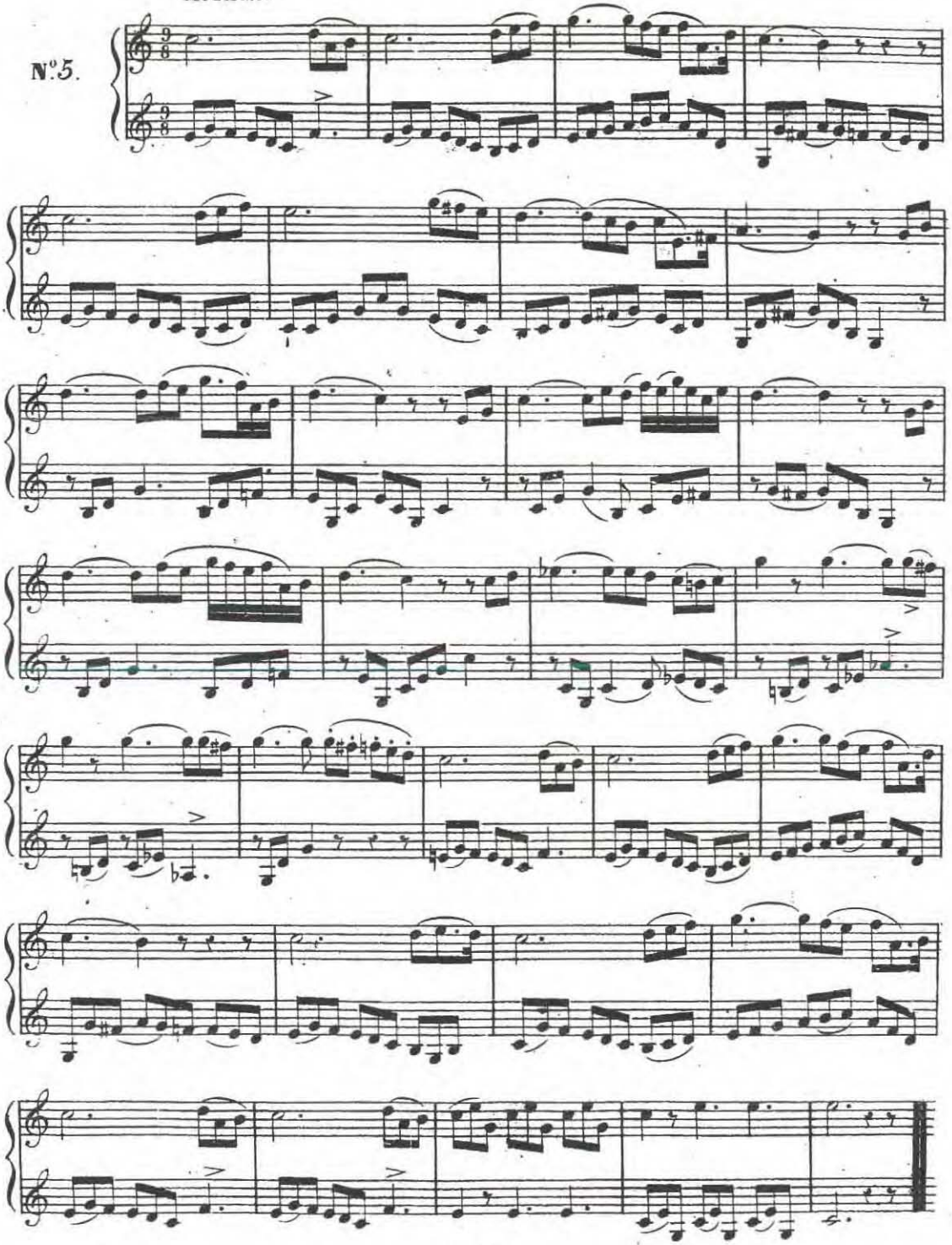
Allegretto Grazioso.

N°. 4.



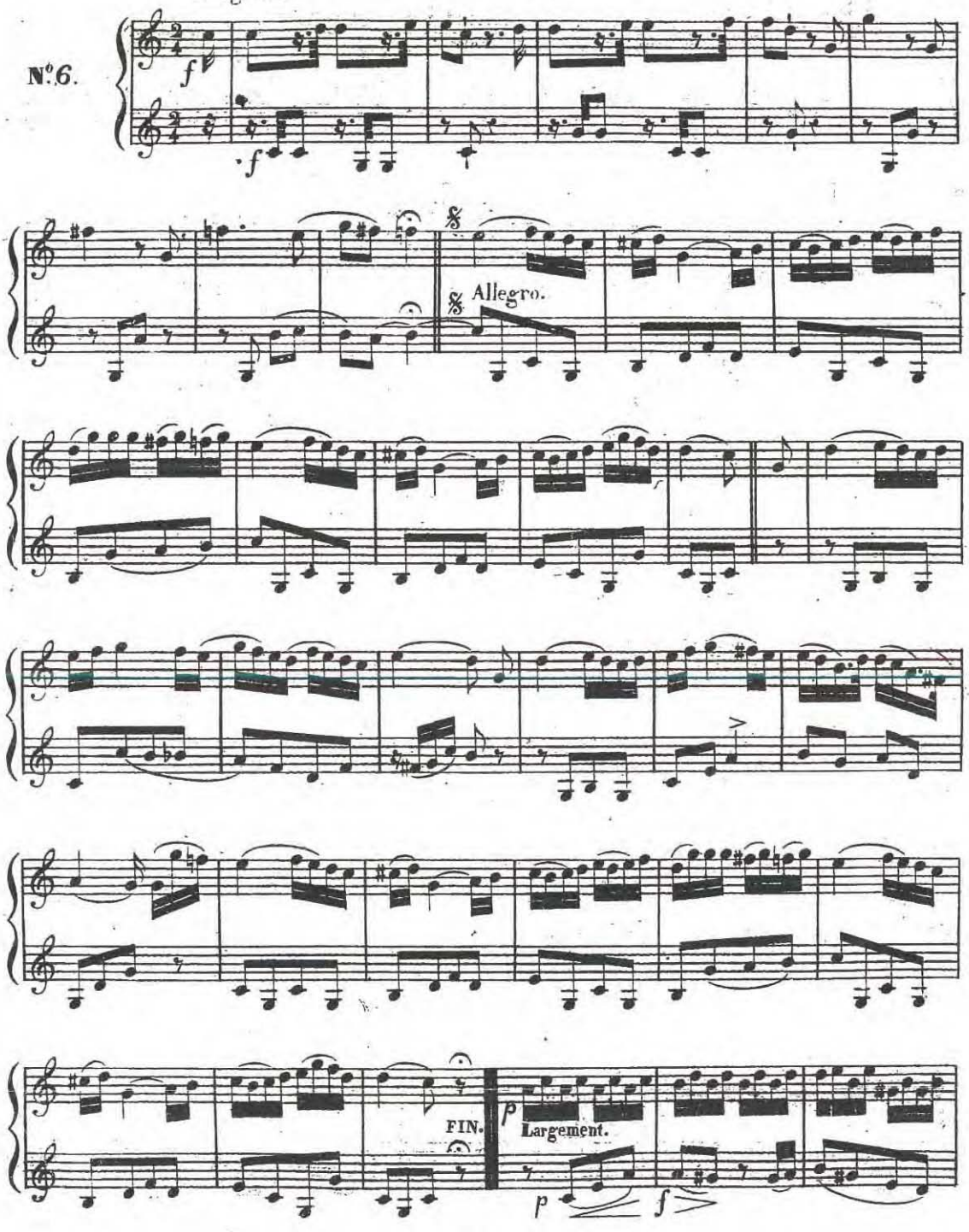
Moderato.

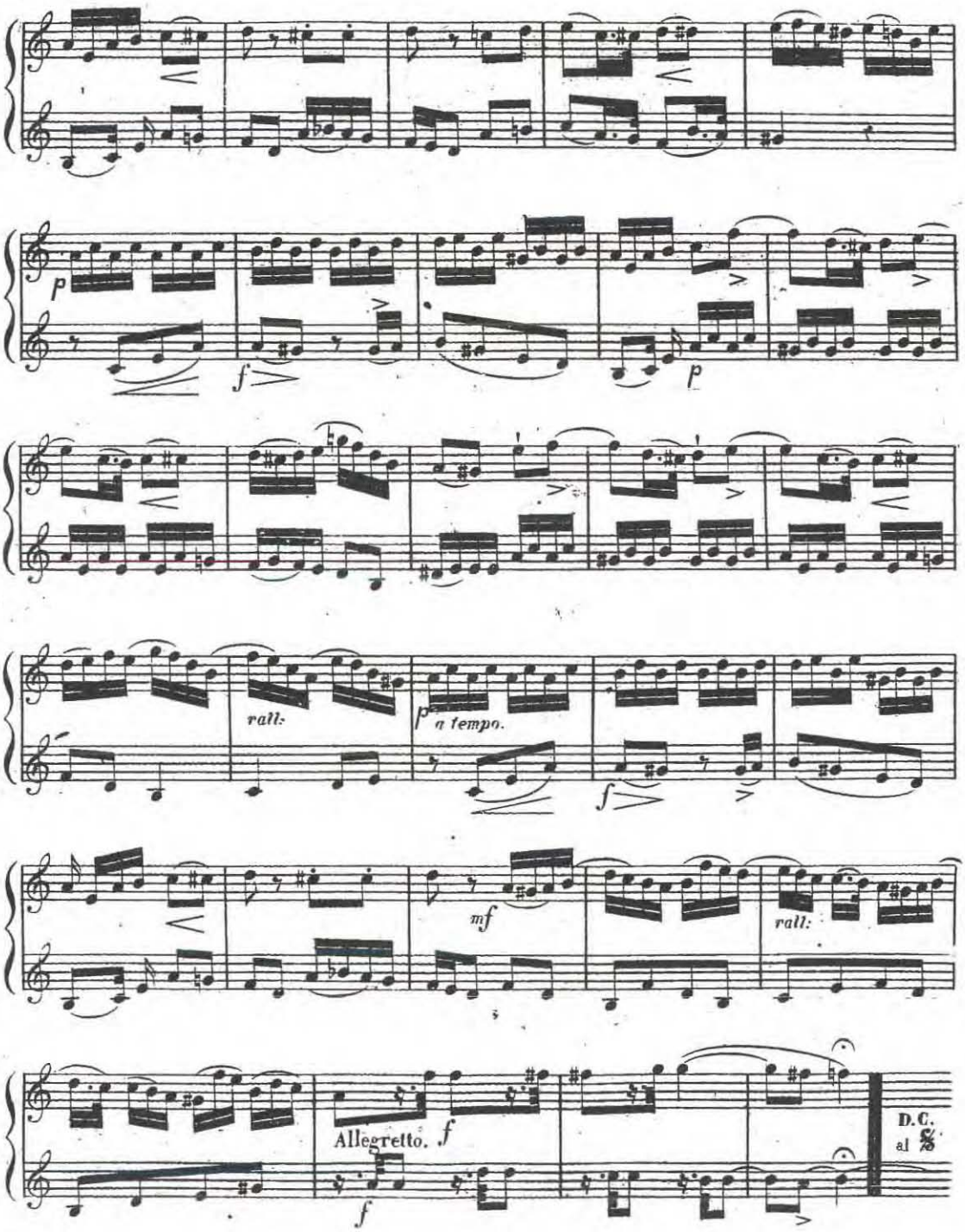
N°5.



Allegretto.

N°6.




p
f
p
rall:
p a tempo.
f
mf
rall:
Allegretto. f
f
D.C.
al 𝄋

CHAPITRE 20.me

EXERCICES SUR LA GAMME de SOL MAJEUR.

9.me LEÇON.

N.o 1.

La même une 8.ve plus bas.

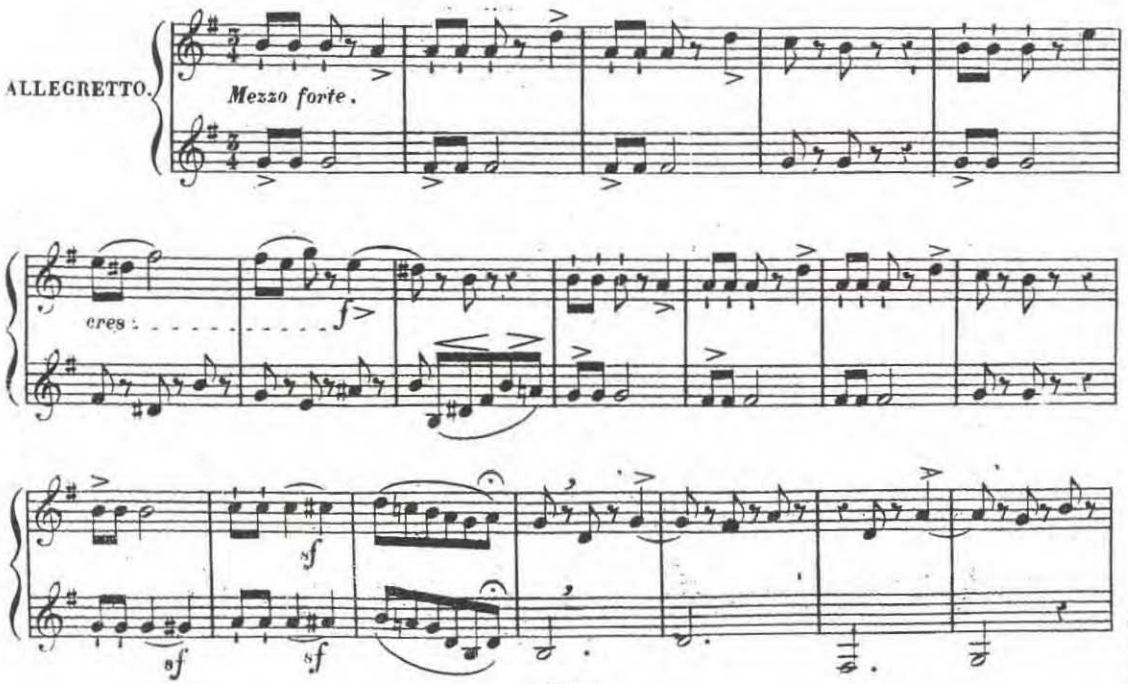
N.o 1 Bis.

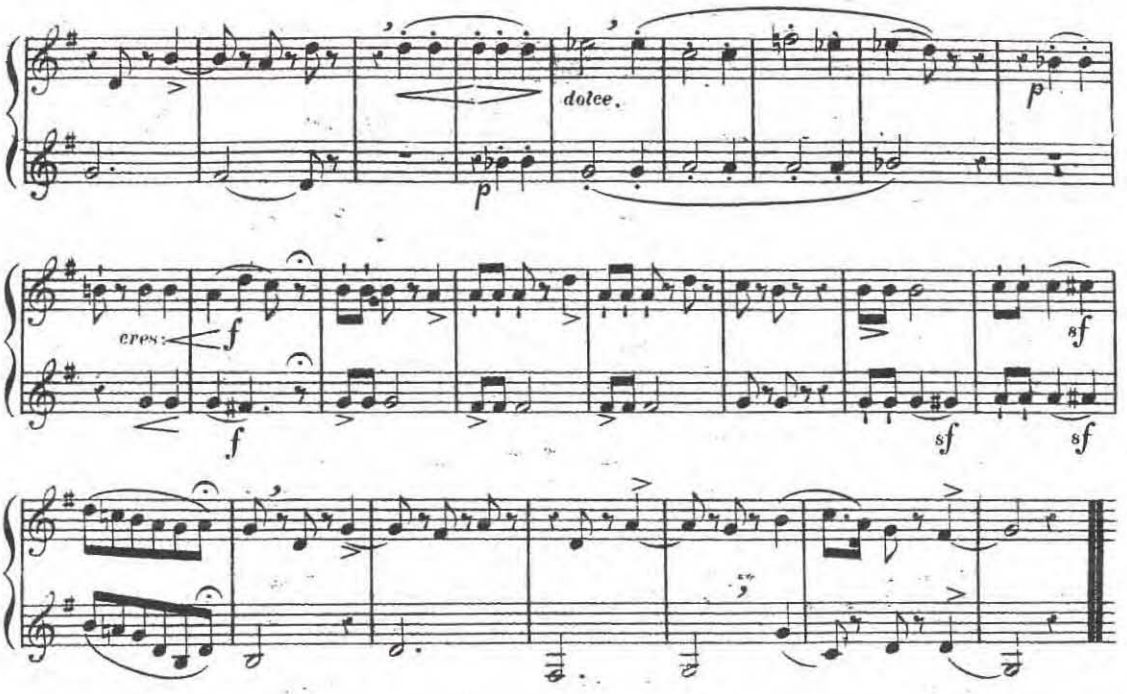
Cette dernière Gamme pourra aussi, lorsqu'il en sera temps, être répétée à l'8.ve inférieure par le Cor-Basse.

MÉLODIE en SOL MAJEUR.

On fera bien d'exercer les deux parties de cette Mélodie : une 1.re fois avec l'aide des Pistons, une 2.de fois aidé de la main du Pavillon.

ALLEGRETTO.





COR-ALTO et COR-BASSE.

CHAPITRE 21.me

EXERCICES SUR LA GAMME de FA MAJEUR.

10.me LEÇON.

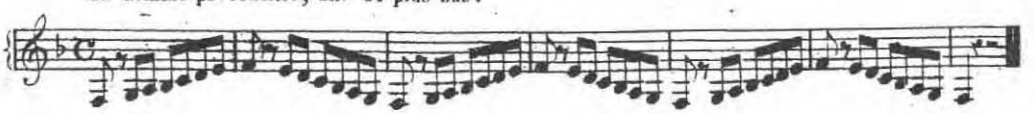
N.o 1.

Cette Gamme N.o 1, peut être encore dite avec le seul secours de la main du Pavillon.

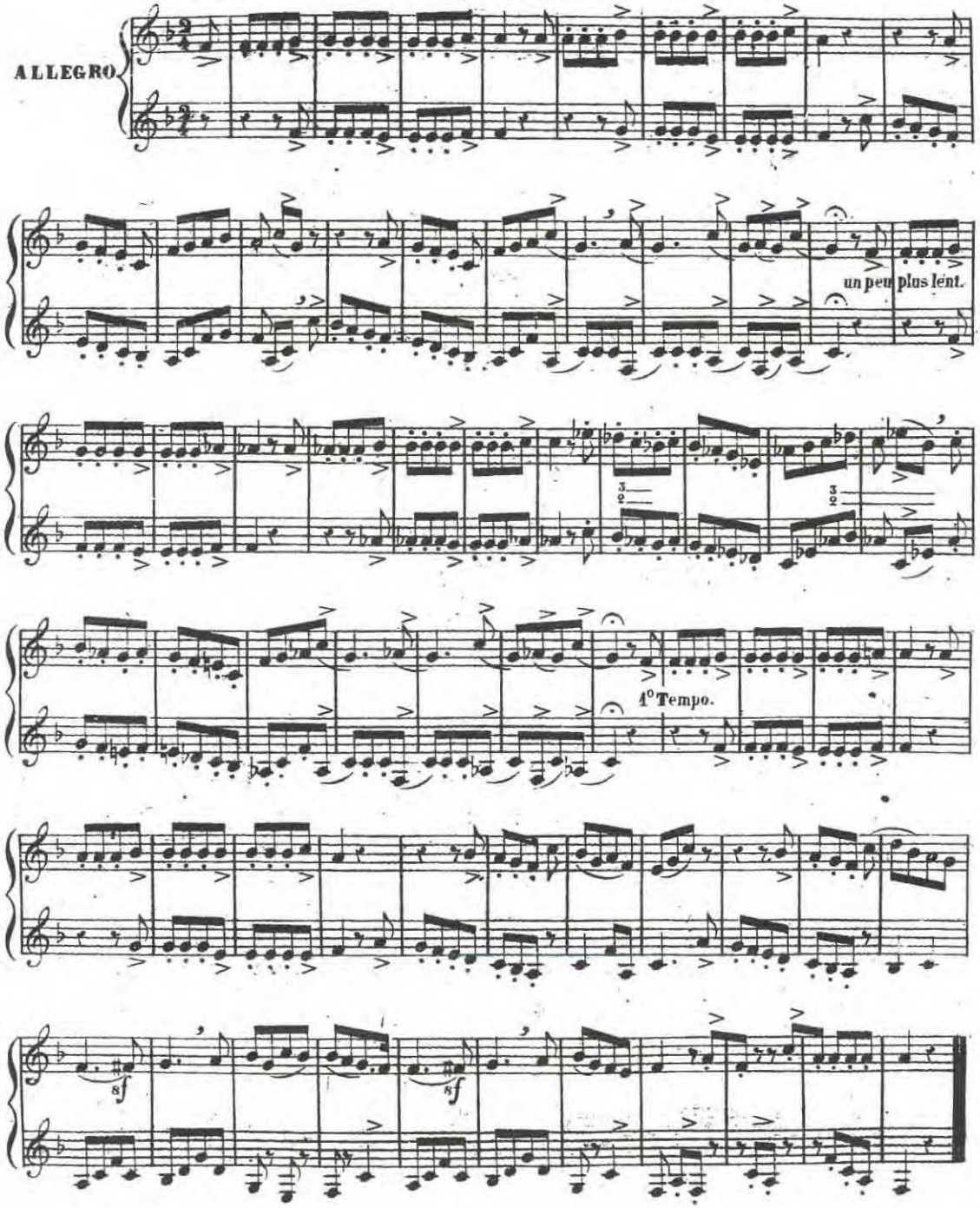
Après cette deuxième manière de faire la Gamme s'offre un troisième moyen d'obtenir cette même Gamme N.o 1; il s'agit en baissant l'instrument *d'un Ton*, d'élever du même intervalle la notation de cette Gamme, laquelle deviendra Gamme de *Sol* au lieu de celle de *Fa*; le secours de la main du Pavillon suffira seule à cette opération. Le nom des notes étant changé, l'intonation de cette Gamme restera toujours la même.

La Gamme précédente, une 8.ve plus bas.

N.o 1 Bis.



MÉLODIE en FA MAJEUR.



CHAPITRE 22.me

DE L'APPOGIATURA.(1)

L'Appogiatura tenant d'un côté au **Portamento**, de l'autre à l'**Articulation**, deux sortes d'**Agrémens** que nous venons de traiter, nous allons donc maintenant nous occuper particulièrement de l'*Appogiatura*. Ce mot venu du Verbe Italien *Appogiare* (appuyer) indique assez l'espèce de nuance qui lui convient. En effet la **Petite Note** est toujours plus fortement prononcée que la note réelle, surtout quand elle est placée au dessus de cette dernière.

Lorsque l'Appogiatura est préparée elle vaut la moitié de la note qui la suit et la valeur de celle-ci est diminuée d'autant. On appèle *Appogiatura* (ou Petite Note) *préparée* celles dont le Son, écrites en **Notes** ordinaires se trouve précéder immédiatement cette même petite **Note**.

Si l'Appogiatura est placée devant une note qui se puisse diviser en trois parties égales alors elle ne prend qu'un tiers de la grande note.

Cette règle et les précédentes ne sont pourtant pas tellement de rigueur qu'on ne puisse les changer, selon le caractère que l'on veut ou que l'on doit imprimer à la **Mélodie**.

Il y a deux Espèces d'Appogiatura (**Petite note**) *elle est simple* ou *double*.

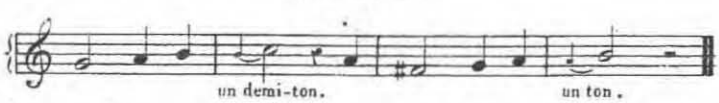
DE L'APPOGIATURA SIMPLE.

L'Appogiatura simple (1.re **Espèce**) est une **Petite note** que l'on place au dessus ou au dessous de la *Grande note*. Au dessus elle peut être à *un ton* ou à *un demi-ton* de celle qui la suit.

EXEMPLE.

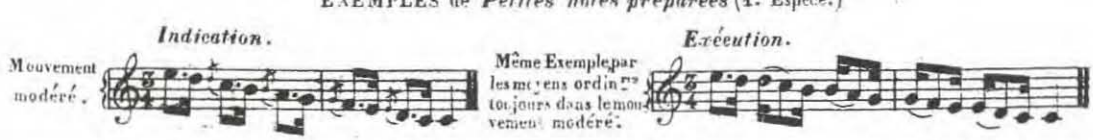
Au dessous elle est presque toujours à un demi-**ton** de distance rarement à un ton.

EXEMPLE.



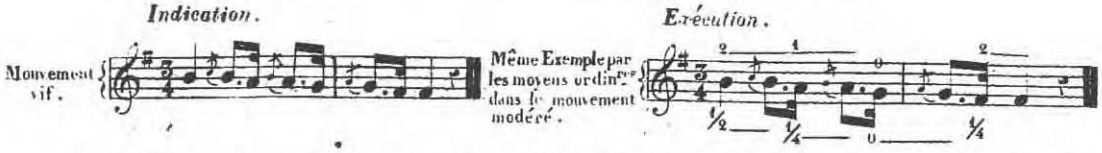
La Petite Note, (**Appogiatura simple**) se divise en deux **Espèces**. Elle est préparée (1.re **Espèce**) ou non préparée (2.de **Espèce**). On observera pour cet **Agrément**, que passant toujours moins légèrement sur les Petites **Notes** préparées que sur celles qui ne le sont pas, le doigté des **Pistons** ou la main du **Pavillon** doivent agir sur les premiers et non sur les autres, surtout dans le mouvement vif. C'est à dire que dans le premier cas, toutes les notes petites ou grandes, se feront par les moyens ordinaires et que dans le second cas, on n'aura égard qu'aux notes réelles.

EXEMPLES de *Petites notes préparées* (1.re Espèce.)



(1) Extrait en partie de la Méthode de Chant du Conservatoire.

EXEMPLE de *Petites Notes non préparées* ou *Brèves*. (2.de Espèce.)



Les Chiffres placés au dessus des Notes dans le N.°2 des Petites notes brèves indiquent le doigté, aidé des Pistons, les fractions placées au dessous indiquent quand et comment doit être fermé le Pavillon; comme aussi quand il doit être ouvert.

Dans le Mouvement lent ce même Exemple N.°2, pourrait ne pas être éxécuté de la même façon; c'est à dire qu'il pourrait être mieux de l'éxécuter ainsi:

EXEMPLE.

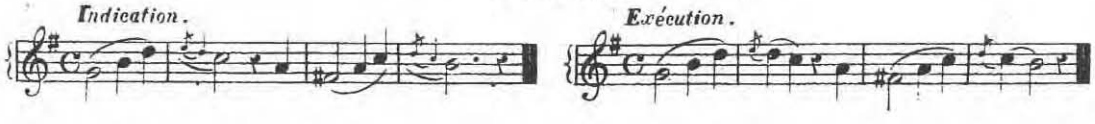
On peut voir, par ces divers Exemples, que ces principes ainsi que bien d'autres, peuvent être modifiés selon le caractère du Morceau, et selon le goût de l'éxécutant.

DE LA DOUBLE APPOGIATURA.

La Double Appogiatura, double Petite note (2.de Espèce) est de plusieurs Sortes. Elle est composée de deux petites Notes remplissant l'intervalle d'une Tierce Majeure ou Mineure avec la grande Note qu'elles précèdent. La valeur de ces petites Notes est quelquefois inégales, (1.re Sorte) et quelquefois égale. (2.e Sorte). Tantôt elles sont placées au dessous, tantôt au dessus de la note ordinaire, quelquefois aussi la première est au dessous et la seconde au dessus de la grande note et *Vice-Versa*. (3.e Sorte). Il y a donc trois Sortes de *double Appogiatura*.

1.re SORTE DE DOUBLE APPOGIATURA. (Valeurs inégales.)

EXEMPLE.



Pour l'expression, on appuie sur les deux petites Notes, mais moins fortement sur la seconde que sur la première.

Pour la *Double Appogiatura comme pour le Gruppetto de trois Notes*, il sera bon d'isoler quelquefois, par un Silence, la note qui devra précéder l'un ou l'autre de ces différens genres d'Agrémens.

2.e SORTE DE DOUBLE APPOGIATURA. (Valeurs égales.)

EXEMPLE.

La durée de cet Agrément est toujours prise sur la note à laquelle il appartient ; son expression consiste à glisser légèrement sur les deux petites notes en appuyant et en ne fixant le son que sur la grande.

On écrit aussi en notes ordinaires l'Exemple précédent.

EXEMPLE.

3.me SORTE DE DOUBLE APPOGIATURA (Inférieures et Supérieures alternativement.

EXEMPLE.

Ces doubles Petites notes fort agréables dans un mouvement animé, semblent un peu vieilli dans le mouvement lent et on leur préfère le *Groupe* de Trois notes.

CHAPITRE 23.me

DU GRUPPETTO.

Le Gruppetto (Petit Groupe) est aussi de deux Espèces. Celui de la 1.re Espèce est composé de Trois petites Notes prises, non sur la valeur de la note qui lui est affectée, mais sur le temps qui précède cette note.

Cet Agrément peut se faire en montant et en descendant. Dans les deux cas il peut donner une Tierce Mineure ou diminuée ; mais jamais une Tierce Majeure. On l'écrit assez généralement comme il suit :

EXEMPLE, en montant.

EXEMPLE, en descendant.

Il doit être noté et éxécuté de cette manière.

EXEMPLE en montant et en descendant.

Pour bien éxécuter cet Agrément on l'articule légèrement ; mais sa première note doit être attaquée plus fortement que ses deux dernières et soutenue plus longtems.

Quelquefois, dans ce *Gruppetto* 1.re Espèce *en montant* les deux premières notes exigent seules leur doigté ordinaire, tandis que la troisième considérée comme Note brève, ne doit être faite qu'avec le doigté de la seconde de ces deux premières Notes.

Les trois notes du *Gruppetto* 2.de Espèce *en descendant* exigent d'être faites toutes avec leur doigté ordinaire ; il n'y a dans ce cas aucune Note brève.

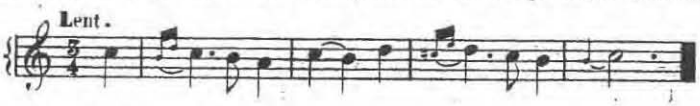
Pour le *Gruppetto* de trois Notes, comme pour la *Double Appogiatura* il sera bon d'isoler aussi, par un silence, la Note qui devra précéder l'un ou l'autre de ces différens Genres d'Exercices.

La durée de cet Agrément est toujours prise sur la note à laquelle il appartient ; son expression consiste à glisser légèrement sur les deux petites notes en appuyant et en ne fixant le son que sur la grande.

On écrit aussi en notes ordinaires l'Exemple précédent.

EXEMPLE.

3.me SORTE DE DOUBLE APPOGIATURA (Inférieures et Supérieures alternativement.

EXEMPLE. 

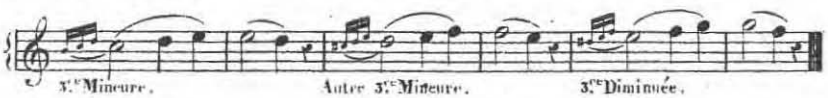
Ces doubles Petites notes fort agréables dans un mouvement animé, semblent un peu vieilli dans le mouvement lent et on leur préfère le *Groupe* de Trois notes.

CHAPITRE 23.me

DU GRUPPETTO.

Le Gruppetto (Petit Groupe) est aussi de deux Espèces. Celui de la 1.re Espèce est composé de Trois petites Notes prises, non sur la valeur de la note qui lui est affectée, mais sur le temps qui précède cette note.

Cet Agrément peut se faire en montant et en descendant. Dans les deux cas il peut donner une Tierce Mineure ou diminuée ; mais jamais une Tierce Majeure. On l'écrit assez généralement comme il suit :

EXEMPLE, en montant. 

EXEMPLE, en descendant.

Il doit être noté et éxécuté de cette manière.

EXEMPLE en montant et en descendant.

Pour bien éxécuter cet Agrément on l'articule légèrement ; mais sa première note doit être attaquée plus fortement que ses deux dernières et soutenue plus longtems.

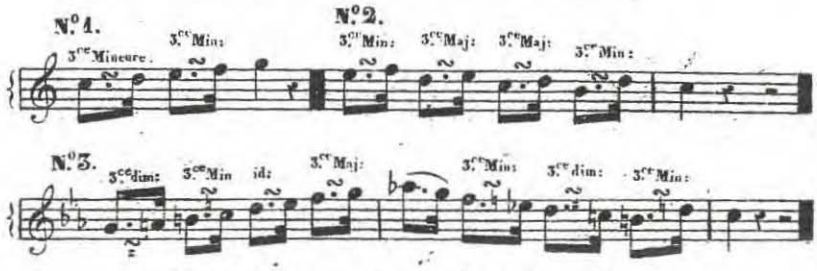
Quelquefois, dans ce *Gruppetto* 1.re Espèce *en montant* les deux premières notes exigent seules leur doigté ordinaire, tandis que la troisième considérée comme Note brève, ne doit être faite qu'avec le doigté de la seconde de ces deux premières Notes.

Les trois notes du *Gruppetto* 2.de Espèce *en descendant* exigent d'être faites toutes avec leur doigté ordinaire ; il n'y a dans ce cas aucune Note brève.

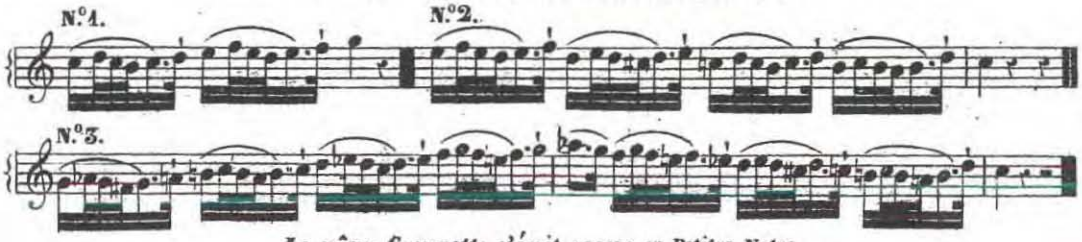
Pour le *Gruppetto* de trois Notes, comme pour la *Double Appogiatura* il sera bon d'isoler aussi, par un silence, la Note qui devra précéder l'un ou l'autre de ces différens Genres d'Exercices.

Le Gruppetto 2.de Espèce est composé de quatre petites Notes; 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, le *Groupe*, au lieu d'être articulé *avant* la note qui en est affectée, (comme le précédent) n'est prononcé *qu'après*. On l'indique souvent par ce Signe ∾ au dessous duquel on place quelquefois un Dièze (♯) ou un Bécarre (♮) selon le Mode et l'altération qu'on fait subir à la troisième note de ce *Gruppetto*.

EXEMPLES d'indication de *Gruppetti* de la 2.de Espèce.



On indique encore ainsi les *Gruppetti* précédens.



Le même *Gruppetto* s'écrit encore en Petites Notes.

EXEMPLE.

On voit que le *Gruppetto* des deux Espèces est toujours lié. On observera en outre que la 1.re *Note* de celui de la 2.de Espèce passe plus rapidement que les autres notes et que dans son exécution sur le Cor, le doigté des Pistons ni l'usage de la main du Pavillon n'y participent. C'est-à-dire qu'on traite cette *première* note comme Appogiatura Brève.

Le *Gruppetto* est quelquefois écrit ainsi qu'on le voit dans l'Exemple ci-dessous. Alors l'articulation change, mais le doigté des Pistons et les mouvemens de la main du Pavillon restent les mêmes.

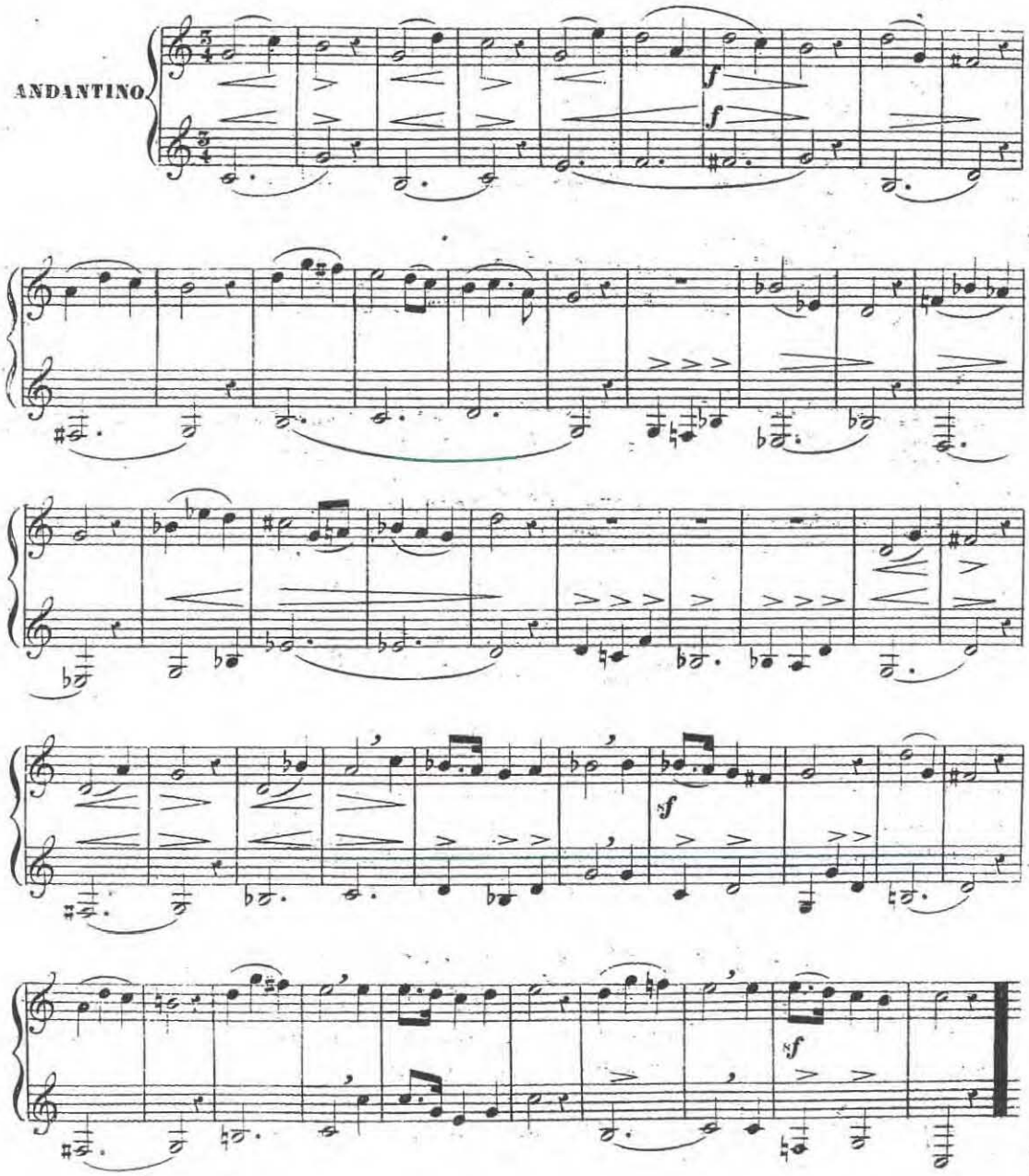
EXEMPLE.

Dans la 1.re Mesure de ce dernier Exemple, la main et les Pistons n'agissent que pour le *Si* Triple-croche du 1.er temps et le *Fa* Double-croche du 2.e Dans la seconde mesure, le *Fa*-Double-croche et le *Do* ♯ Triple-croche sont les seules notes qui aient besoin de l'un ou de l'autre de ces moyens simultanés.

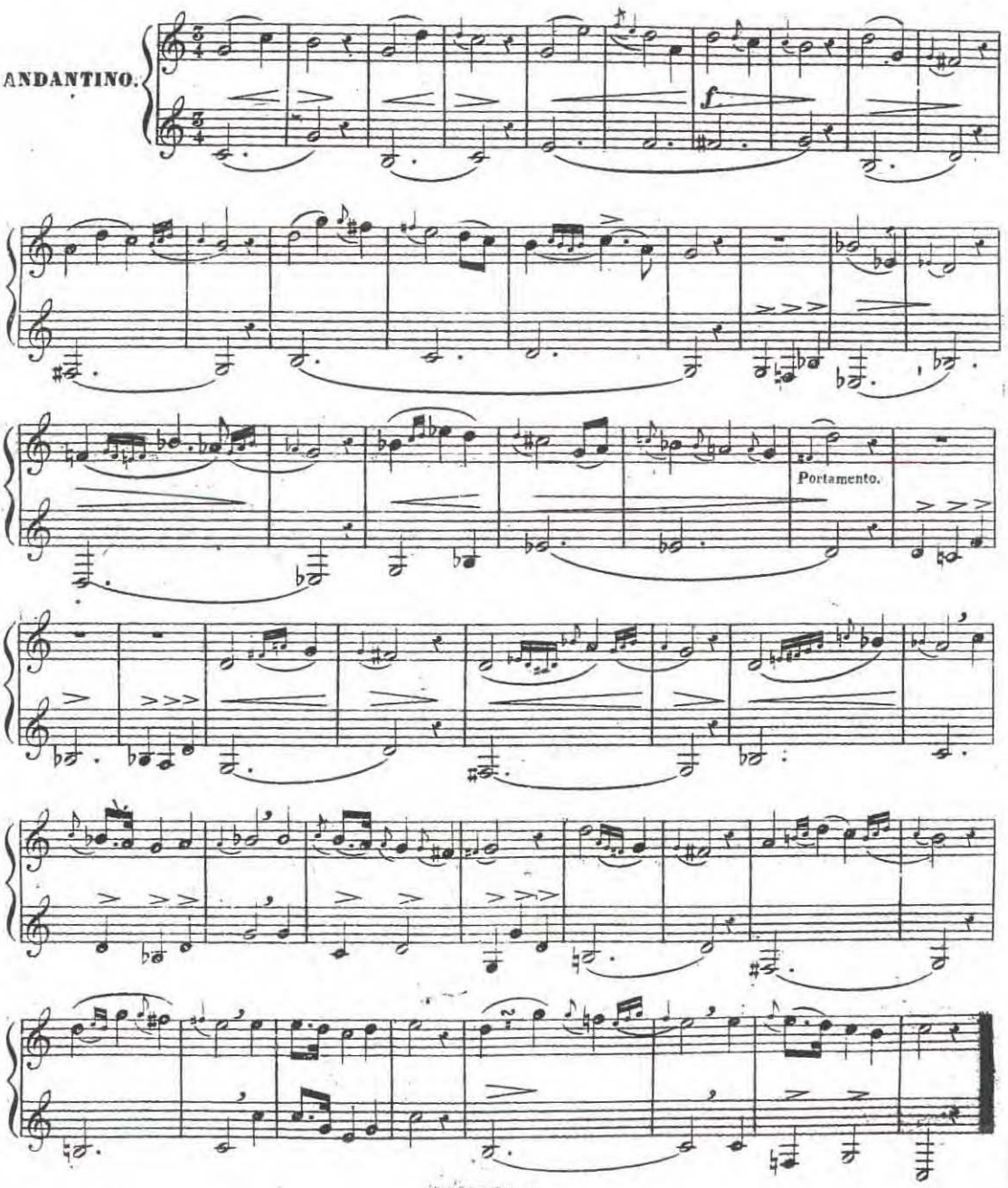
Pour que l'Elève soit à même d'exercer les divers Gammes que nous venons de traiter, nous avons cru utile de faire suivre, ici, un Thême, destiné à être varié par leur emploi.

THÊME devant servir à placer divers Agrémens employés en Musique.

11.me LEÇON.



THÈME précédent Varié par l'*Appogiatura simple* ou *doubles*, *les Petites Notes préparées ou non préparées*, les différens *Gruppetti*, &c. &c..



CHAPITRE 24.me

DU TRILLE.

Le *Trille*, improprement appelé *Cadence*, est cet Agrément par lequel deux Notes, à un degré de distance, sont battus alternativement, dans une vitesse proportionnée au mouvement et au caractère du Morceau.

Comme cet Agrément est aussi long à acquérir que difficile à perfectionner, on doit s'y exercer de bonne heure; c'est pourquoi nous le classons ici parmi les agréments de la musique. Il y a deux Espèces de *Trille*, l'un à distance d'un Ton l'autre à distance d'un demi-Ton.

La 1.re de ces deux Espèces est celle qui se fait avec deux notes distancées d'un Ton, toutes deux sont obtenus de même avec ou sans le secours du nouveau Mécanisme.

Suit un EXEMPLE de cette Espèce de Trille.

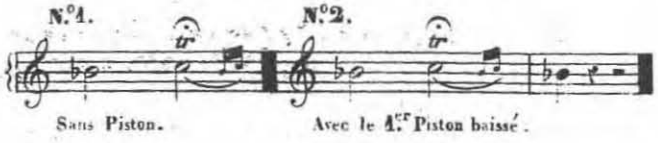
Quoiqu'il soit bien difficile pour ne pas dire impossible, de représenter avec des Notes de Valeurs déterminées, l'accélération graduelle et presqu'insensible du *Trille*, nous avons cru devoir écrire cet Agrément ainsi qu'il suit, mais pour l'étude seulement.

EXEMPLE.

Lent, et en accélérant le mouvement sans faire sentir les temps.

Dans le commencement, la respiration est insuffisante pour donner à cet Exercice, non toute la vitesse qu'il doit avoir, mais toute son étendue; il faut nécessairement s'interrompre, reprendre, quitter de nouveau et reprendre encore; mais chaque fois l'on s'appercevra qu'on à fait un pas de plus, et qu'avec de la patience on surmonte bientôt les difficultés et le dégout de ce travail.

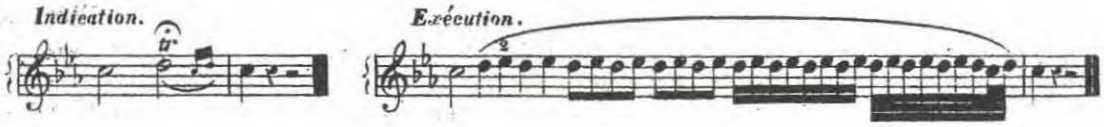
Autre EXEMPLE de cette Espèce de Trille.



Il suffira, nous l'espérons, de ces quelques Exemples du *Trille* pour démontrer à l'Élève comment il devra opérer pour les divers autres Trilles, semblables aux Précédens.

Le Trille 2.de *Espèce* est celui qui se fait avec deux Notes placées à distance de demi-Ton; l'une de ces deux Notes se faisant avec l'aide des Pistons. Ce nouvel Exercice sera pour nous notre 2.d Moyen d'exercer le Trille.

EXEMPLE de cette Espèce de Trille.



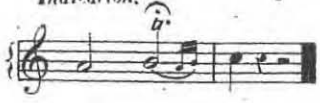
Ce *Trille à distance d'un demi-ton*, fait avec l'aide du Nouveau Mécanisme, est d'une éxécution difficile sur le Nouveau Cor, vû le peu de facilité qu'on à sur cet Instrument à couler les Sons; On préfère le plus souvent l'éxécuter aidé seulement des moyens employés jusqu'à ce jour avec le Cor ancien. Cette façon d'opérer sera pour nous notre 3.me *Moyen* d'éxécuter le Trille.

Si la Note Trillée est *Naturelle*, et la Note d'emprunt, celle avec laquelle on fait le Trille, *factice*, la 1.re étant posée, la main fermera le Pavillon sur la 2.de, l'ouvrira, la fermera de nouveau et ainsi de suite, jusqu'à un certain degré de vitesse, après quoi elle n'agira plus que dans la terminaison s'il est besoin. Si au contraire, la note *Trillée* est un Son *factice* et la note d'emprunt un Son *Naturel*, le jeu de la main sera en sens inverse. C'est à dire que la main, placée convenablement sur la 1.re Note, ouvrant ensuite et fermant alternativement le Pavillon sur les premiers battemens restera en place lorsque les deux notes du Trille suffisamment mises en rapport auront acquis un assez grand dégré de vélocité pour que la main ne puisse plus concourir à leur éxécution. On suppose, ici, et pour les deux cas dont il s'agit, que le Trille est placé dans un *Adagio* ou tout autre Mouvement lent. Autrement on ne fait entendre qu'une seule fois la note d'emprunt, et l'on précipite aussitôt le Trille, en raison du Mouvement.

Suit un EXEMPLE de cette Espèce de Trille.

Observer dans cet Exemple les Signes à l'usage de la main du Pavillon.

Indication.

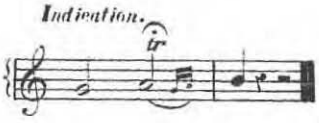


Exécution.

Quand au Trille entre deux Sons factices, lorsque le Pavillon doit être également fermé, il se fait de même que celui entre deux Sons Naturels.

EXEMPLE de ce Trille.

Indication.



Exécution.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE BIBLIOTHÈQUE

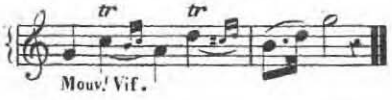
CHAPITRES 25 et 26.me

DU TRILLE PRÉCIPITÉ, DU MORDENTE.

Il existe, indépendamment du Trille précédent, deux autres petits Trilles, l'un appelé *Trille précipité*, l'autre nommé *Mordente*.

EXEMPLES.

Le premier s'indique ainsi:



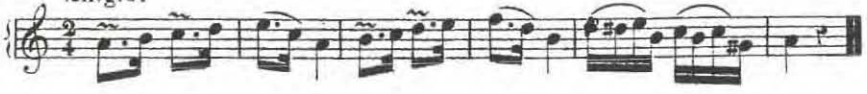
Son *Exécution* est celle-là:

Le *Mordente* se désigne par ce Signe ~ placé sur la Note qu'on veut marquer de cet Agrément.

EXEMPLE.

Indication.

Allegro.



Exécution.

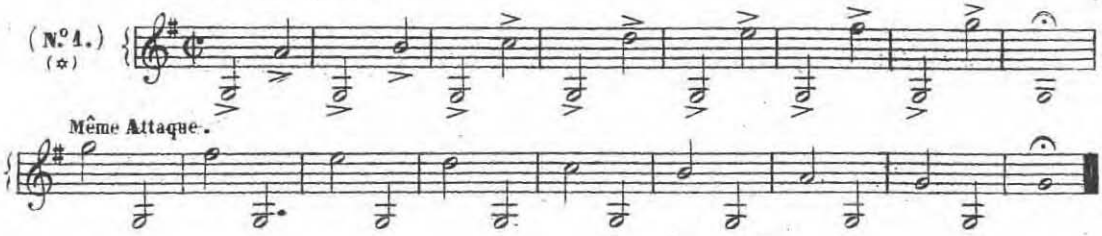
CHAPITRE 27.me

INTERVALLES DOUBLÉS.

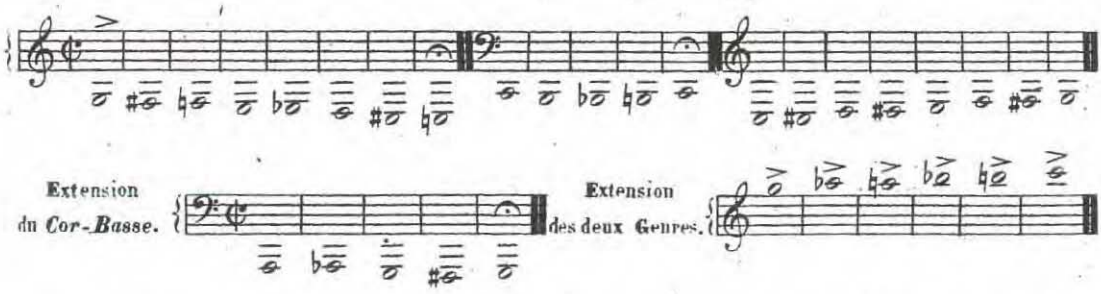
42.me LEÇON.

COR-ALTO et COR-BASSE.

(N.o 1.) (✲)



Etendue ordinaire, au grave, du *Cor-Basse* et extension grave du *Cor-Alto*.

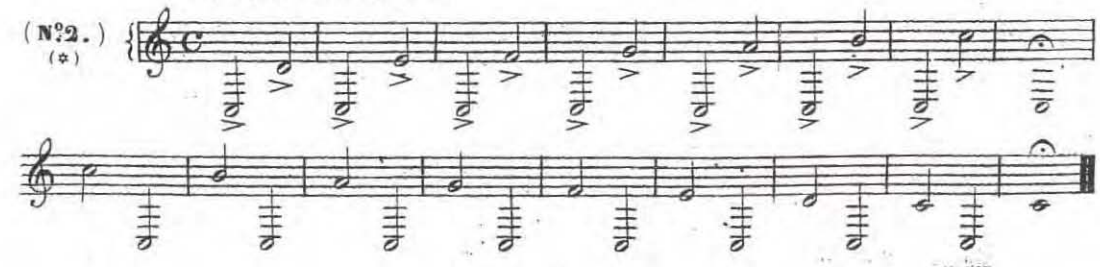


On devra, autant que possible, exercer cette *Extension des deux Genres* en observant d'abord l'Articulation du Coulé, puis ensuite, supprimant cette articulation, prononcer le Signe placé sur chaque note.

AUTRES INTERVALLES DOUBLÉS.

COR-ALTO et COR-BASSE.

(N.o 2.) (✲)



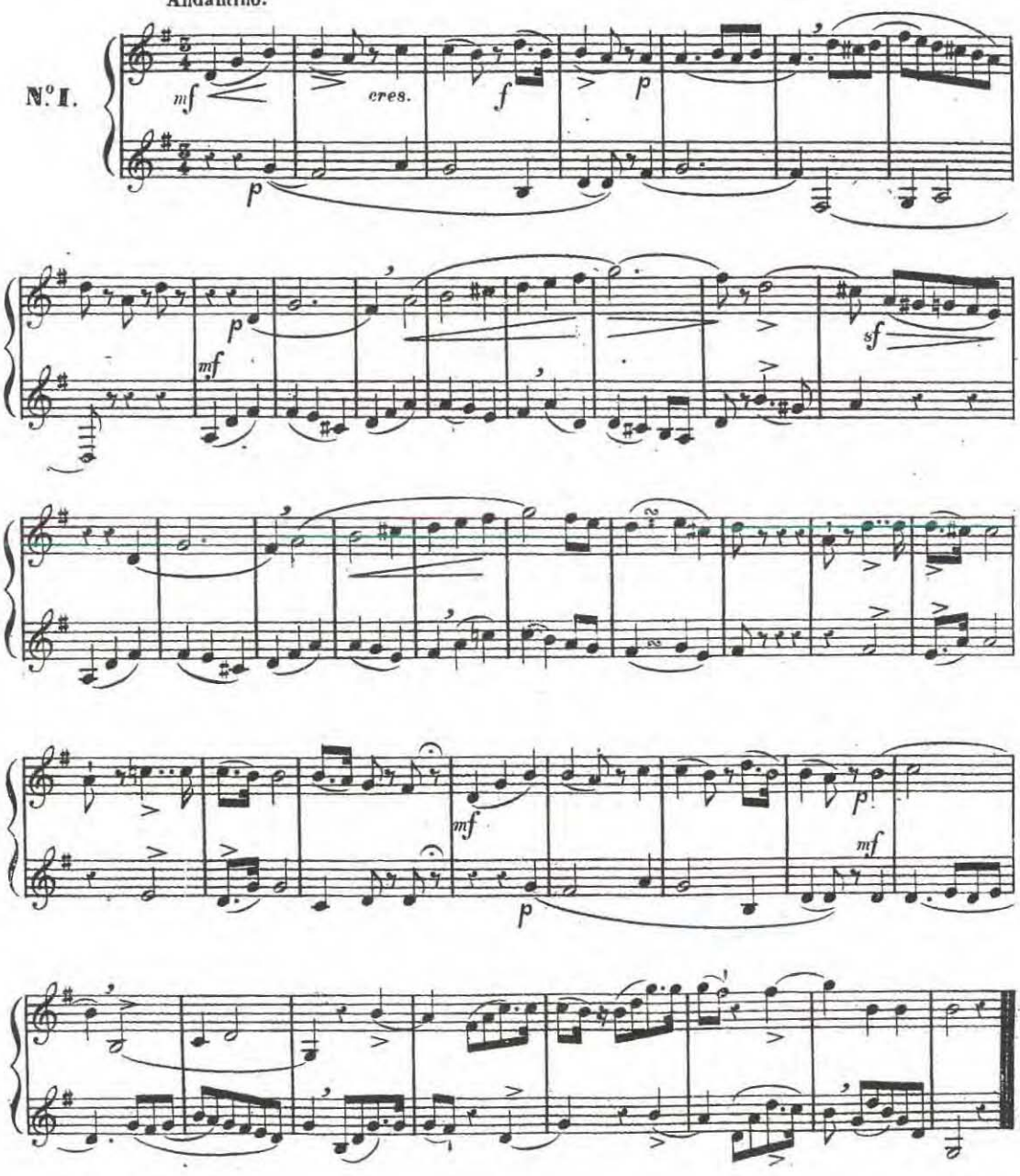
(✲) Il sera bon de faire cet Exercice: une 1.re fois, aidé des Pistons, une 2.de fois, avec la seule participation de la main du Pavillon.

CINQ MÉLODIES

Pour CORS-ALTO ou CORS-BASSE en Tons semblables, dans les Gammes de *Fa* et *Sol* Majeur.

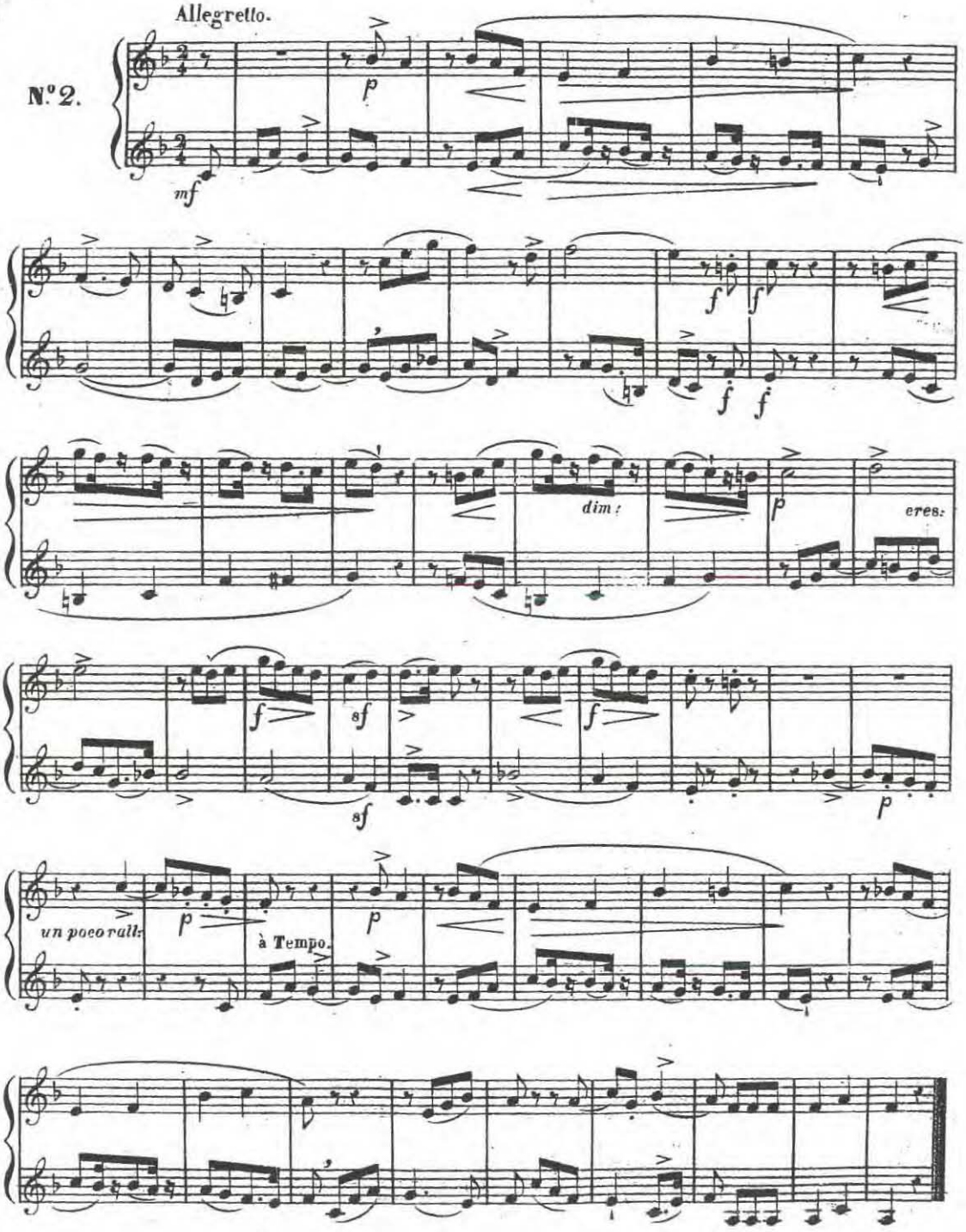
Andantino.

N.° I.



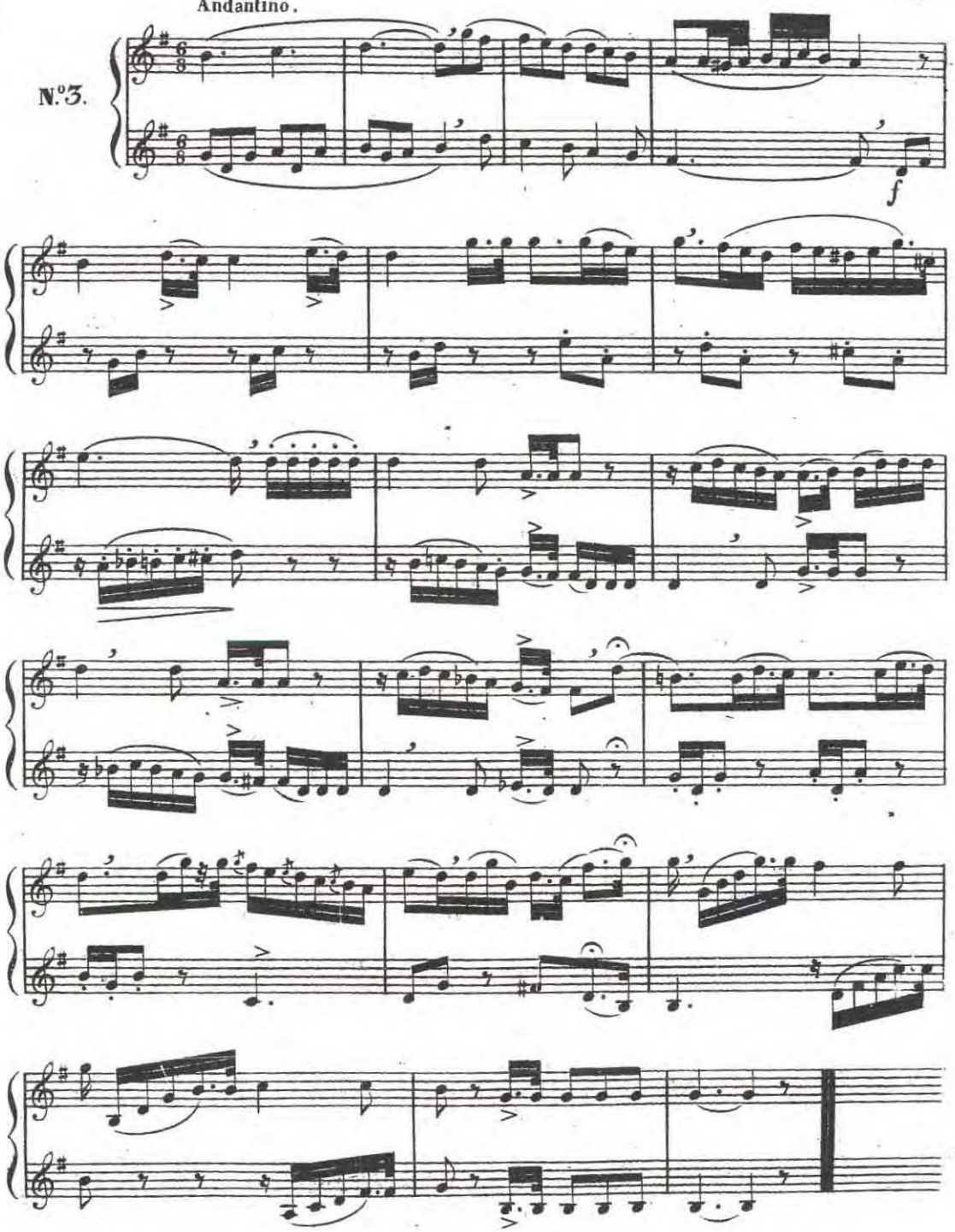
Allegretto.

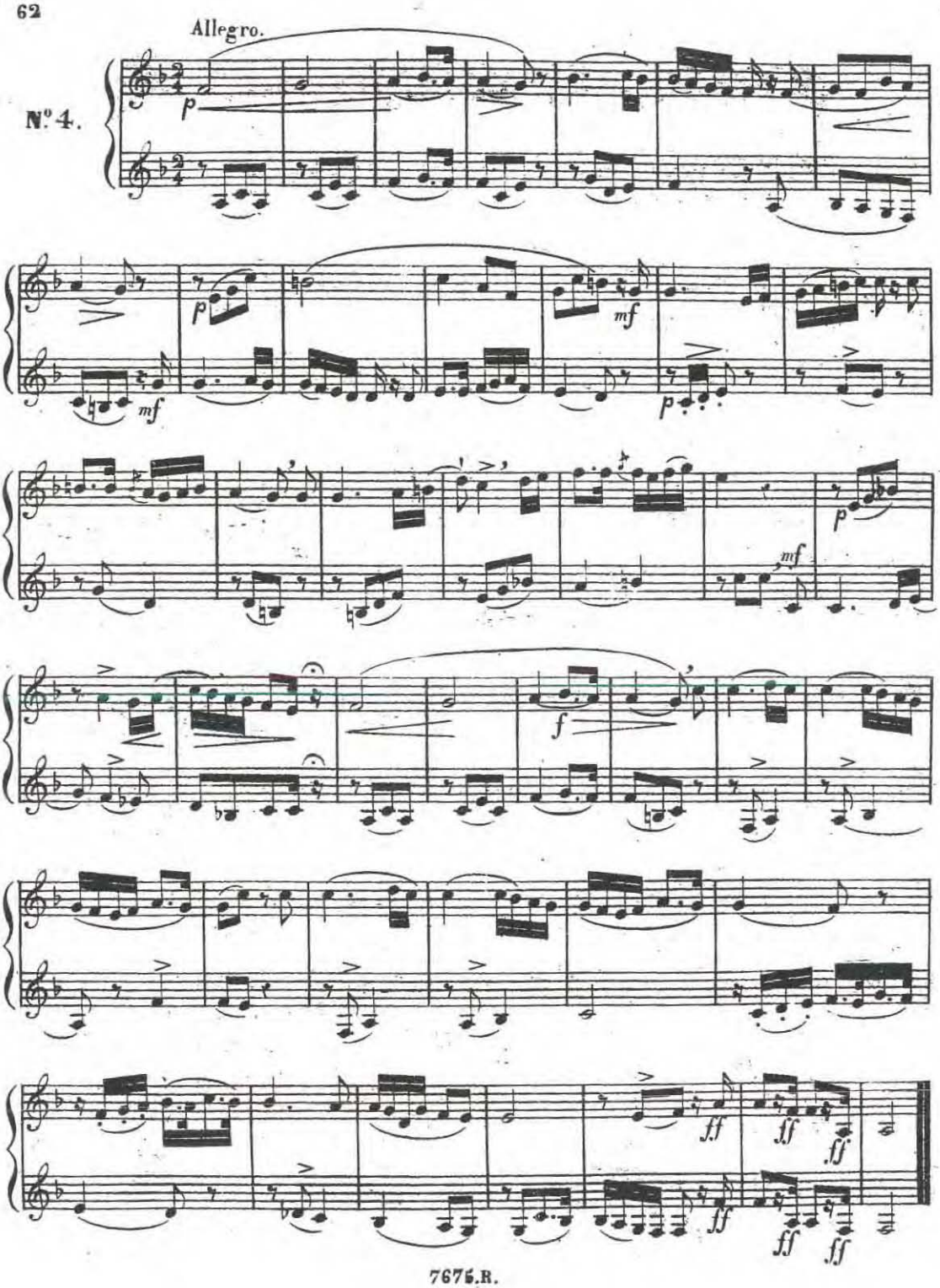
N.º 2.



Andantino.

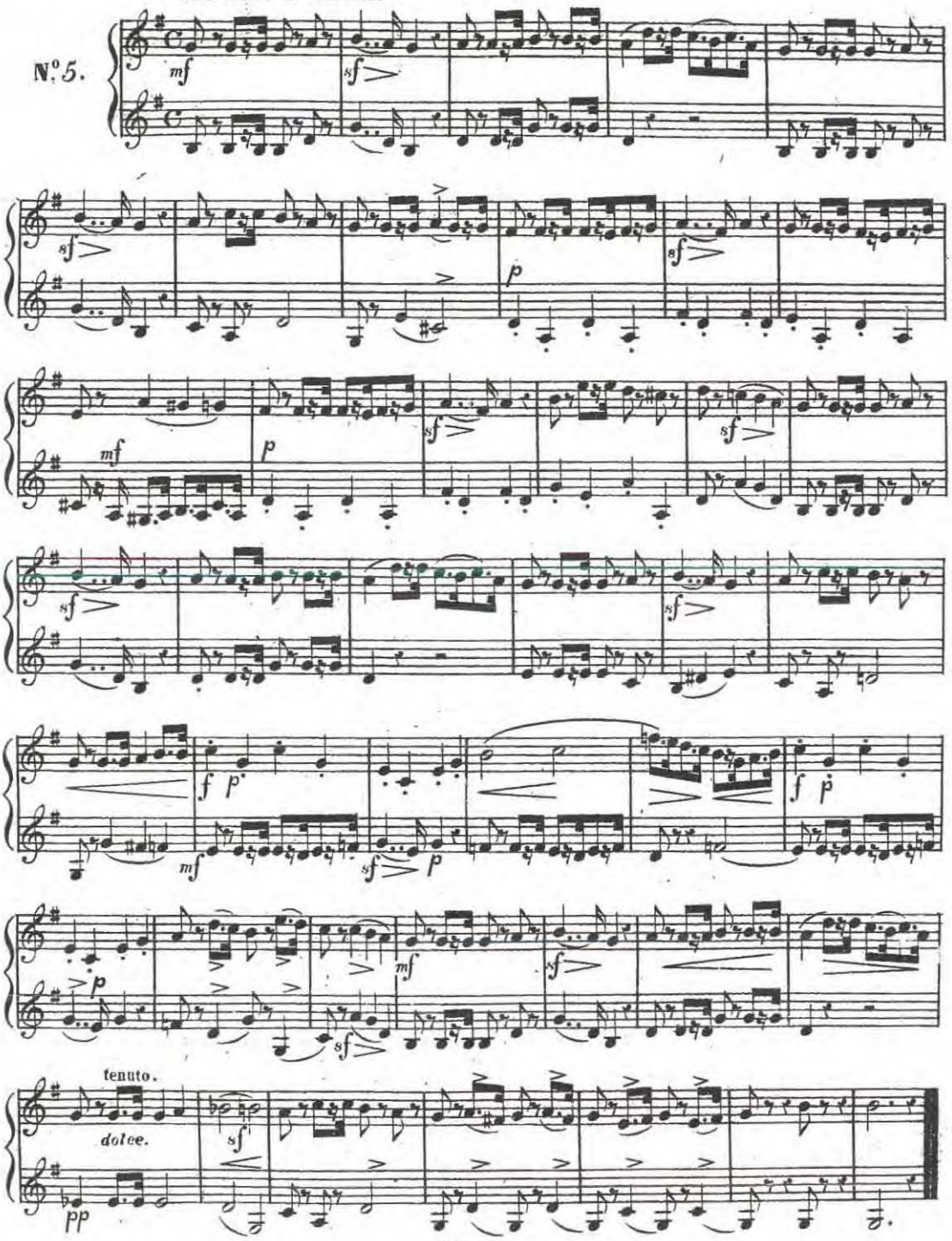
N.º3.




Allegro.
N.º 4.
p
p
mf
mf
p
p
mf
f
ff
ff
ff
ff
ff

Mouvement de Marche.

N.° 5.



CHAPITRE 28.me

EXERCICE D'ACCORDS BRISÉS, DANS LE GRAVE DE L'ÉTENDUE.

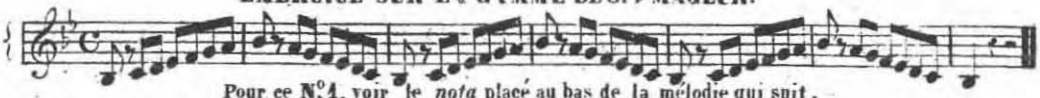
13.me LEÇON.

N.B. Cet Exercice *d'Accords brisés* après avoir été dit avec les Tons de *Fa* ou *Mi* devra être répété avec les deux premiers *dérivés* provenant de chacun de ces mêmes tons. Voir à la Page 36 les diverses articulations placées sur un même dessin.

N.o 1.

EXERCICE SUR LA GAMME DE *Si* ♭ MAJEUR.

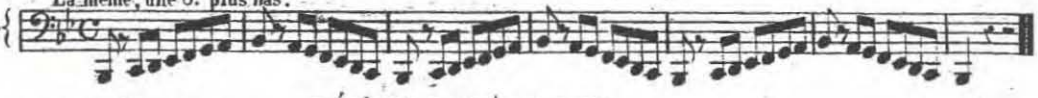
N.o 1.



Pour ce N.o 1, voir le *nota* placé au bas de la mélodie qui suit.

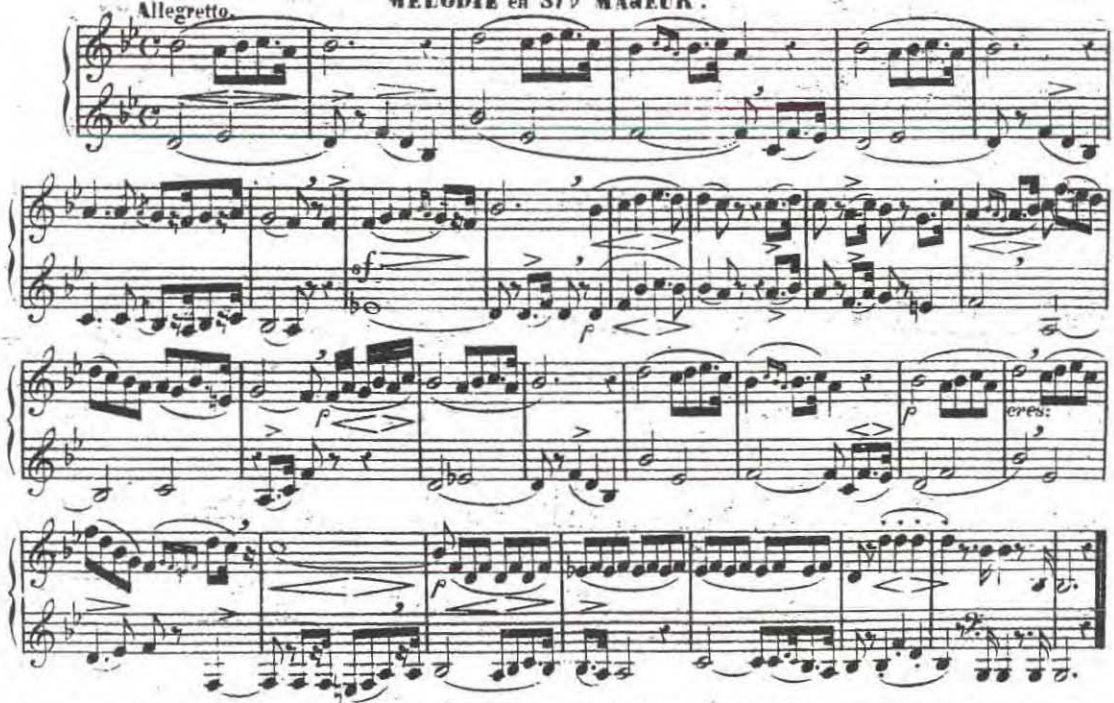
La même, une 8.e plus bas.

N.o 1, Bis.



MÉLODIE en *Si* ♭ MAJEUR.

Allegretto.



(Nota) Si les deux parties de cette Mélodie paraissent difficiles à l'éxécution, aidé des Pistons seulement, on les pourra transposer de façon à être dites en *Do* Majeur, baissant l'instrument *d'un ton* au moyen du 1.er Piston tenu enfoncé, pendant la durée de cette opération. On se servira de ce nouveau *produit* comme on aurait à se servir d'un corps de rechange quelconque avec le Cor sans Pistons; c'est-à-dire qu'on fera avec la main du Pavillon les Sons qui précédemment auront été faits avec l'aide des Pistons. Ces derniers Sons seront, dans ce cas, considérés comme fesant partie des Sons factices du Cor ancien; cette nouvelle manière d'opérer ne changeant rien à la tonalité de cette Mélodie ne change seulement que le nom des notes qui la compose. La sonorité devra, autant que possible, être la même dans ces deux manières d'opérer.

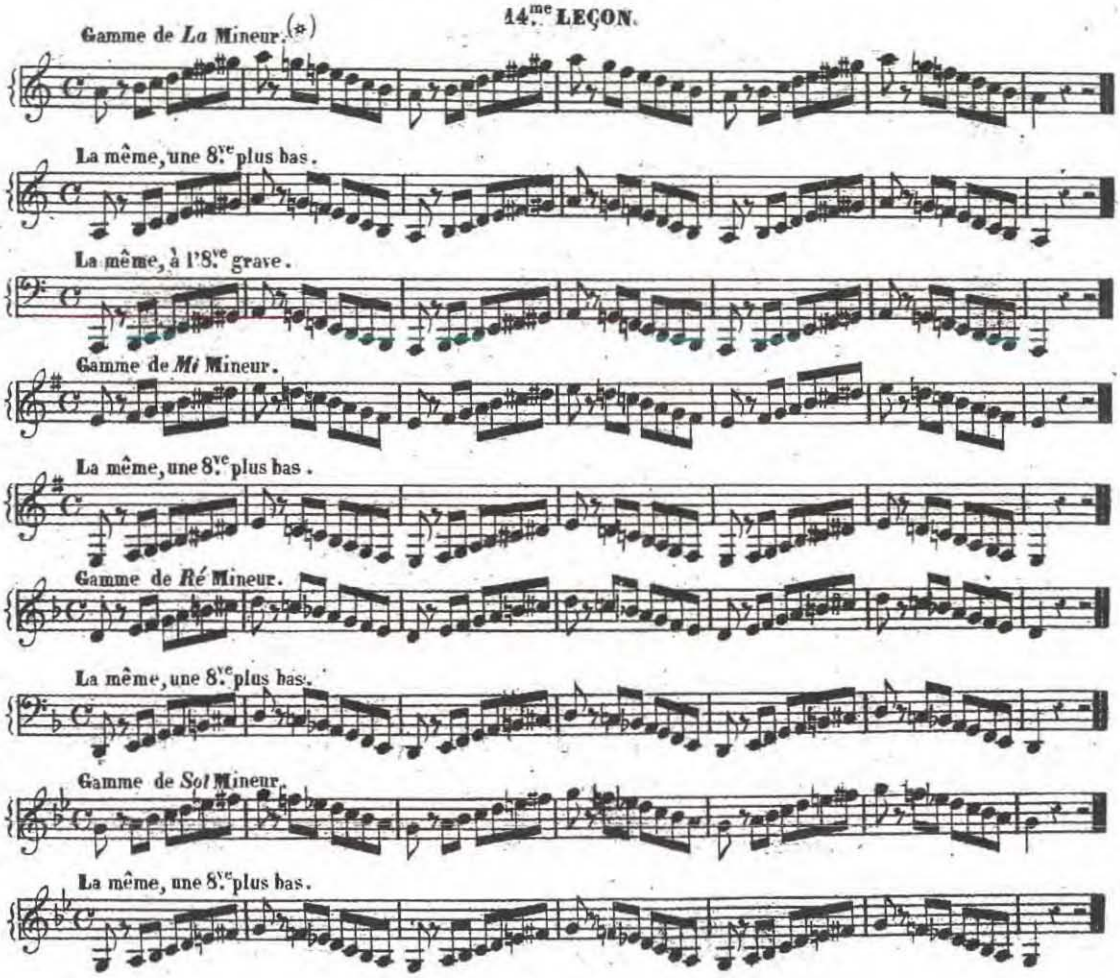
CHAPITRE 29.me

DE LA GAMME MINEURE.

On prendra, ici, pour l'éxécution de cette Gamme l'une des formules les plus usitées, celles par laquelle on hausse d'un *demi-ton* les 6.e et 7.e Notes de la Gamme en montant.

EXEMPLES DE GAMMES MINEURES.

14.me LEÇON.



SUIVENT QUATRE MÉLODIES DANS CES MÊMES GAMMES.

(*) Voir pour cette Gamme le renvoi de notre Gamme de *La* Majeur, Page 70; ce qu'on y indique concerne aussi bien la Gamme Mineure.

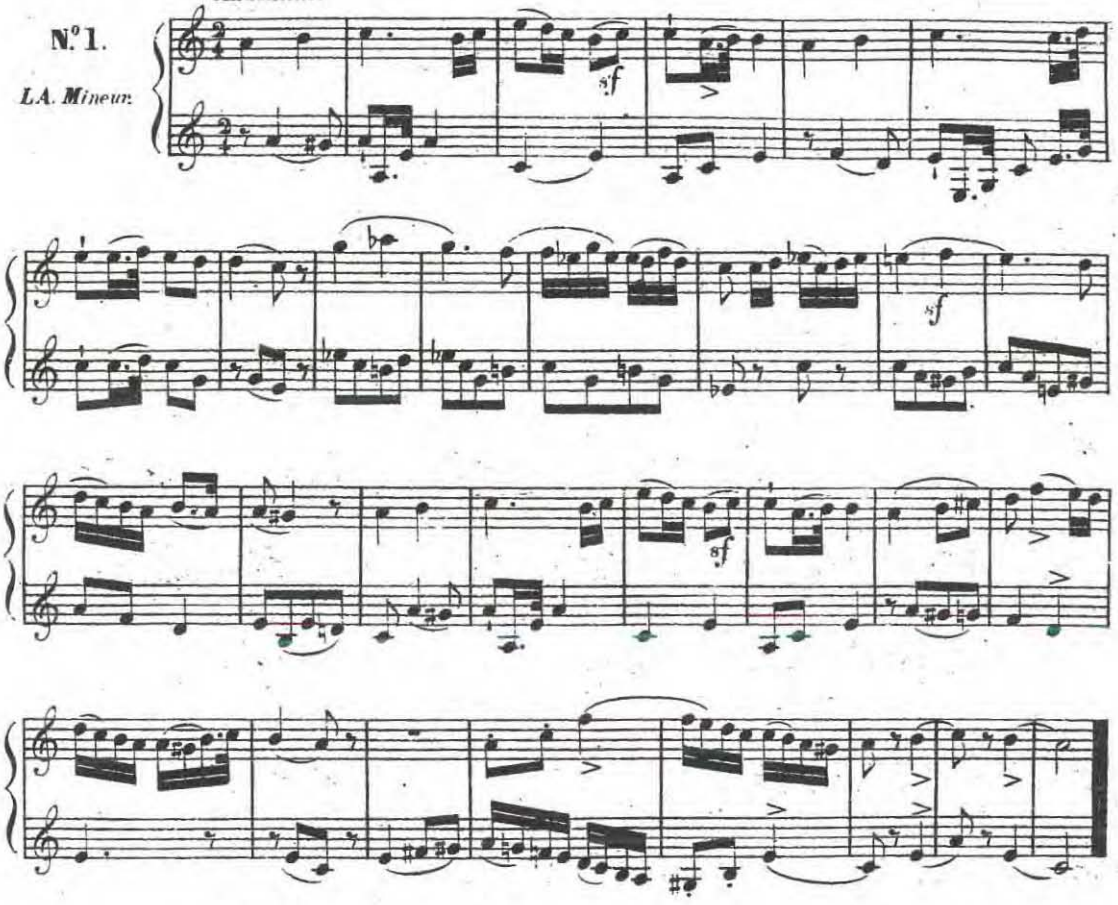
QUATRE MÉLODIES

(en Gammes Mineures) pour **CORS-ALTO** et **CORS-BASSE.**

Andantino.

N.° 1.

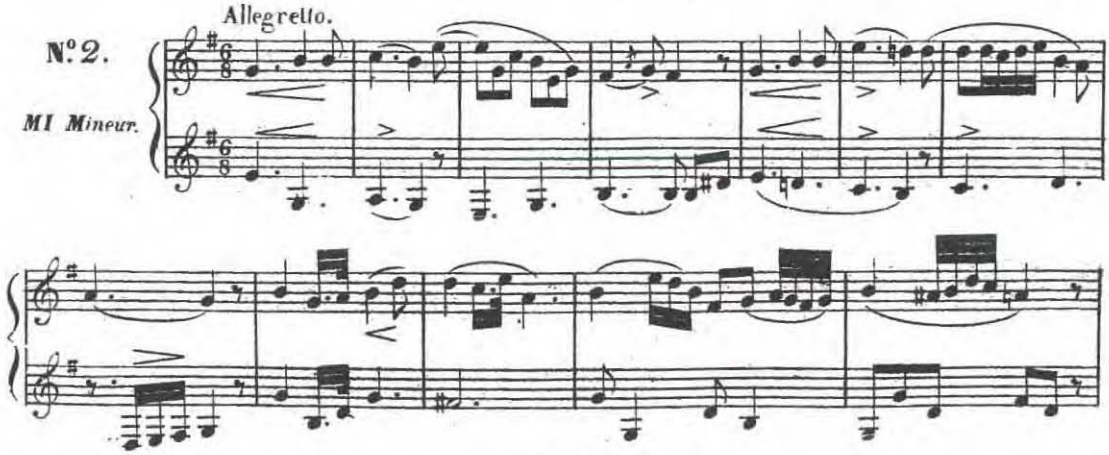
LA. Mineur.

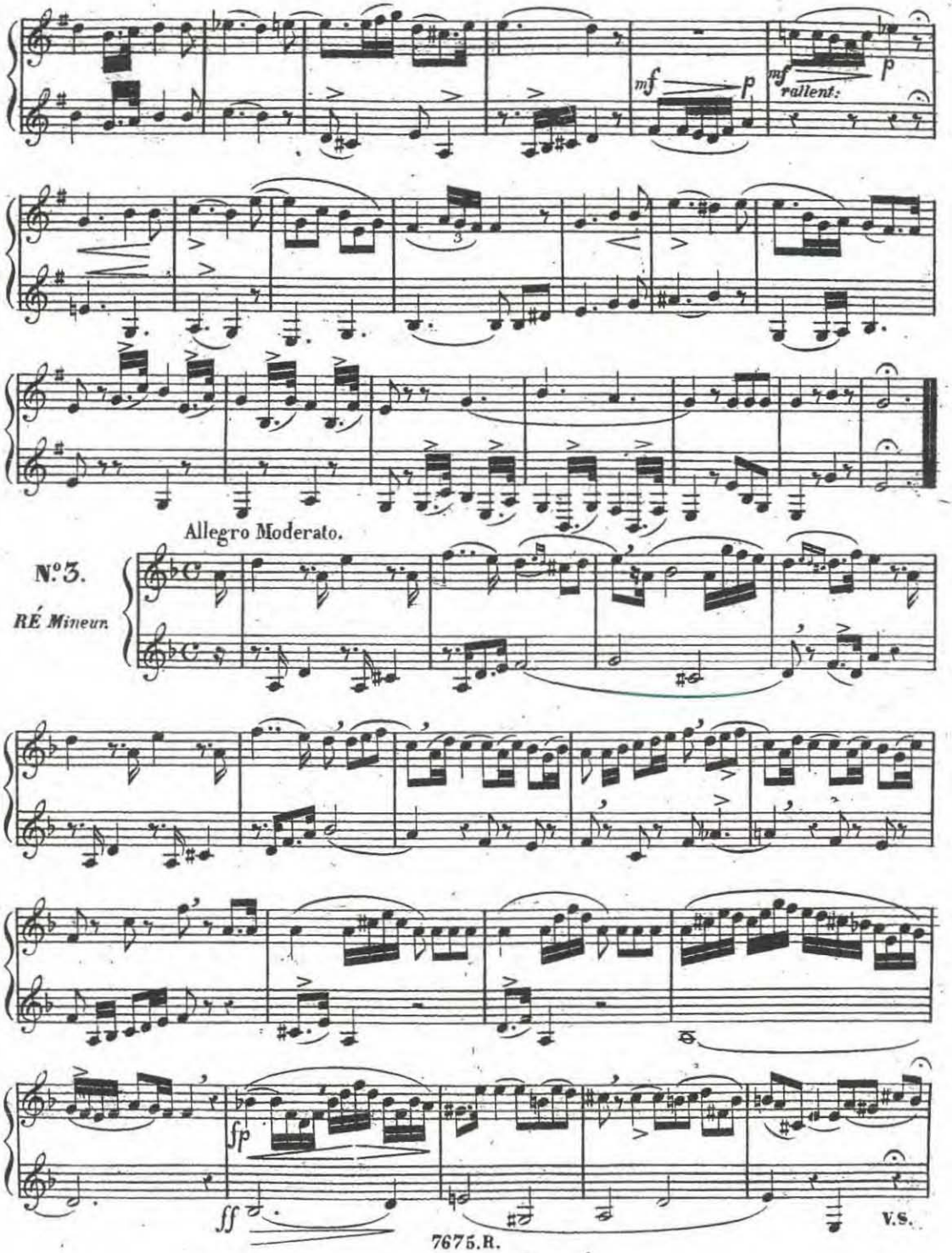


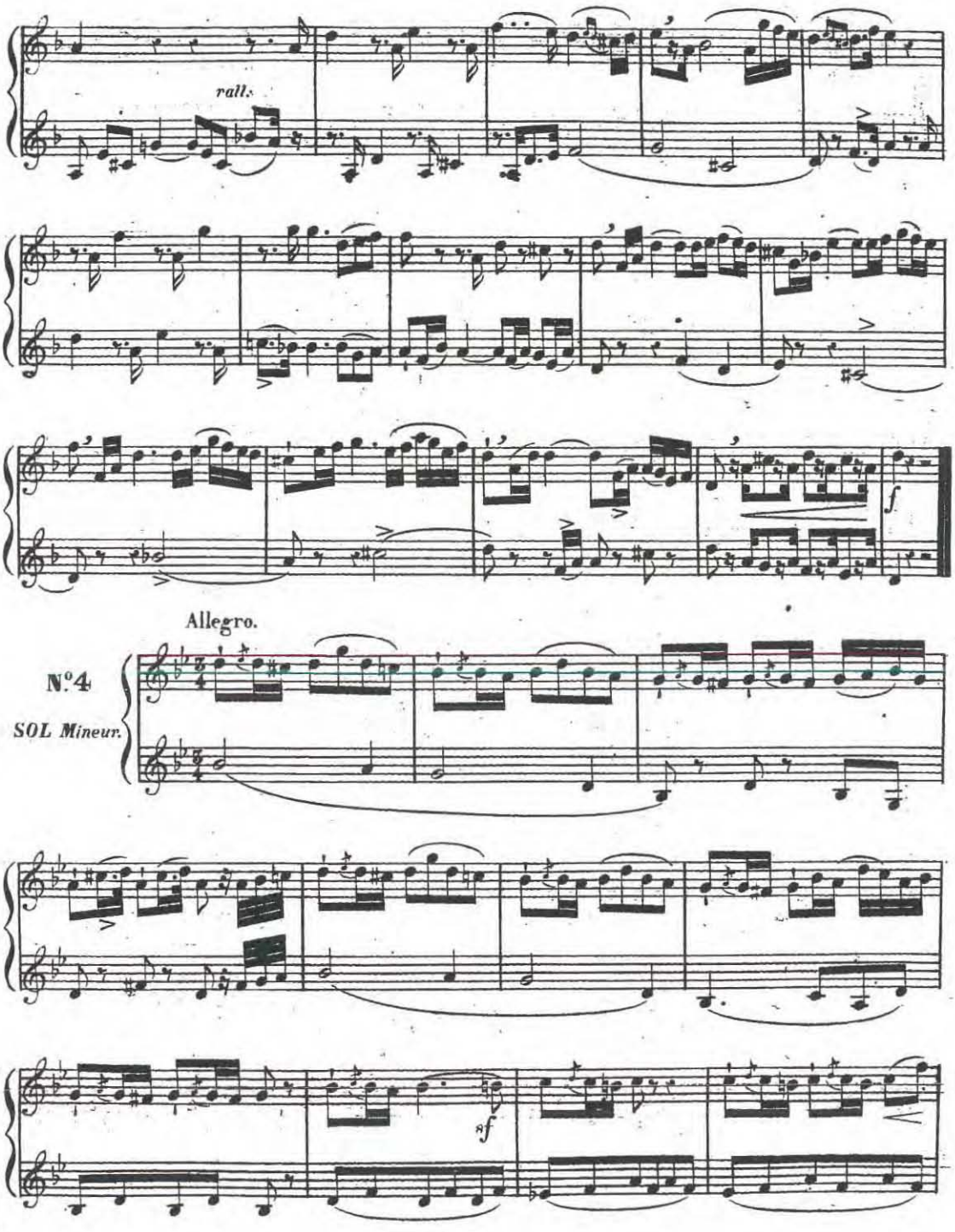
Allegretto.

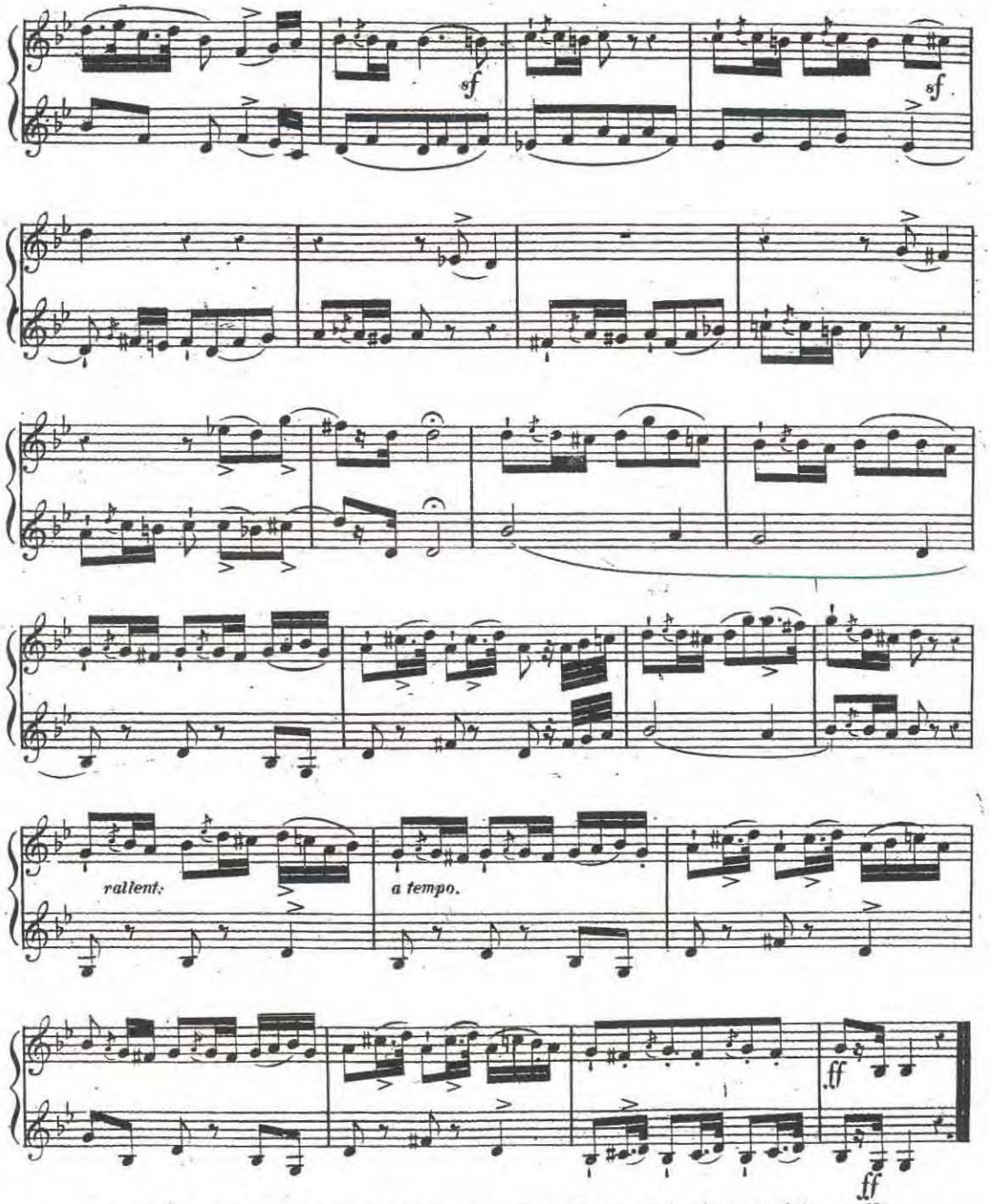
N.° 2.

MI Mineur.




mf
p
mf
rallent:
p
Allegro Moderato.
N°3.
RÉ Mineur.
sfp
ff
V.S.


rall.
f
Allegro.
N.º4
SOL Mineur.
sf



Il sera bon, avant d'entreprendre l'Etude des nouvelles Gammes qui suivent de redire en *Mineur* nos différens Exercices d'Accords brisés, ceux des Pages 23 et 24.

CHAPITRE 30.me

AUTRES GAMMES MAJEURES et MINEURES.

15.me LEÇON.

Gamme de *Ré* Majeur.

La même, une 8.ve plus bas.

Gamme de *Si* Mineur.

La même, une 8.ve plus bas.

Gamme de *Mi* ♭ Majeur.

La même, une 8.ve plus bas.

Gamme de *Do* Mineur.

La même, une 8.ve plus bas.

Gamme de *La* Majeur.(*)

La même, une 8.ve plus bas.

La même, à l'8.ve grave.

(*) On pourra, lorsque la Mélodie le comportera, opérer pour la Gamme de *La* Majeur comme pour celle de *Si* ♭; avec cette différence que l'instrument au lieu d'être baissé *d'un ton* se trouvera l'être *d'un ton et demi*, au moyen du 3.e Piston, ou des deux premiers réunis, tenus baissés pendant la durée de cette opération, Voir le *Nota*, Page 64.

Gamme de *Fa* ♯ Mineur.

La même, une 8.ve plus bas.

Gamme de *La* ♭ Majeur.(✲)

La même, une 8.ve plus bas.

La même, à l'8.ve grave.

Gamme de *Mi* Majeur.

La même, une 8.ve plus bas.

Gamme de *Do* ♯ Mineur.

La même, une 8.ve plus bas.

CHAPITRE 31.

AUTRES ACCORDS BRISÉS, DANS L'AIGU DE L'ÉTENDUE.

46.me LEÇON.

Voir à la Page 36 les diverses Articulations placées sur un même dessin.

Cet Exemples d'*Accords brisés* après avoir été dit avec les Tons de *Fa* ou *Mi* devra être répété avec les trois premiers *dérivés* provenant de chacun de ces mêmes Tons.

Suivent **VINGT-TROIS PENSÉES** pour **DEUX CORS**, écrites pour les Gammes qui précèdent et formant avec nos **DEUX CAPRICES** (accompagnés du Piano) qui viennent après, la Seconde Partie de cet Ouvrage.

(✲) Pour cette Gamme voir ce qui est dit au Renvoi de la Gamme de *La* Majeur, page précédente, se servant des 2.e et 3.e Pistons réunis, comme on s'est servi des 1.er et 2.e ou du 3.e seulement.

VINGT TROIS PENSÉES.

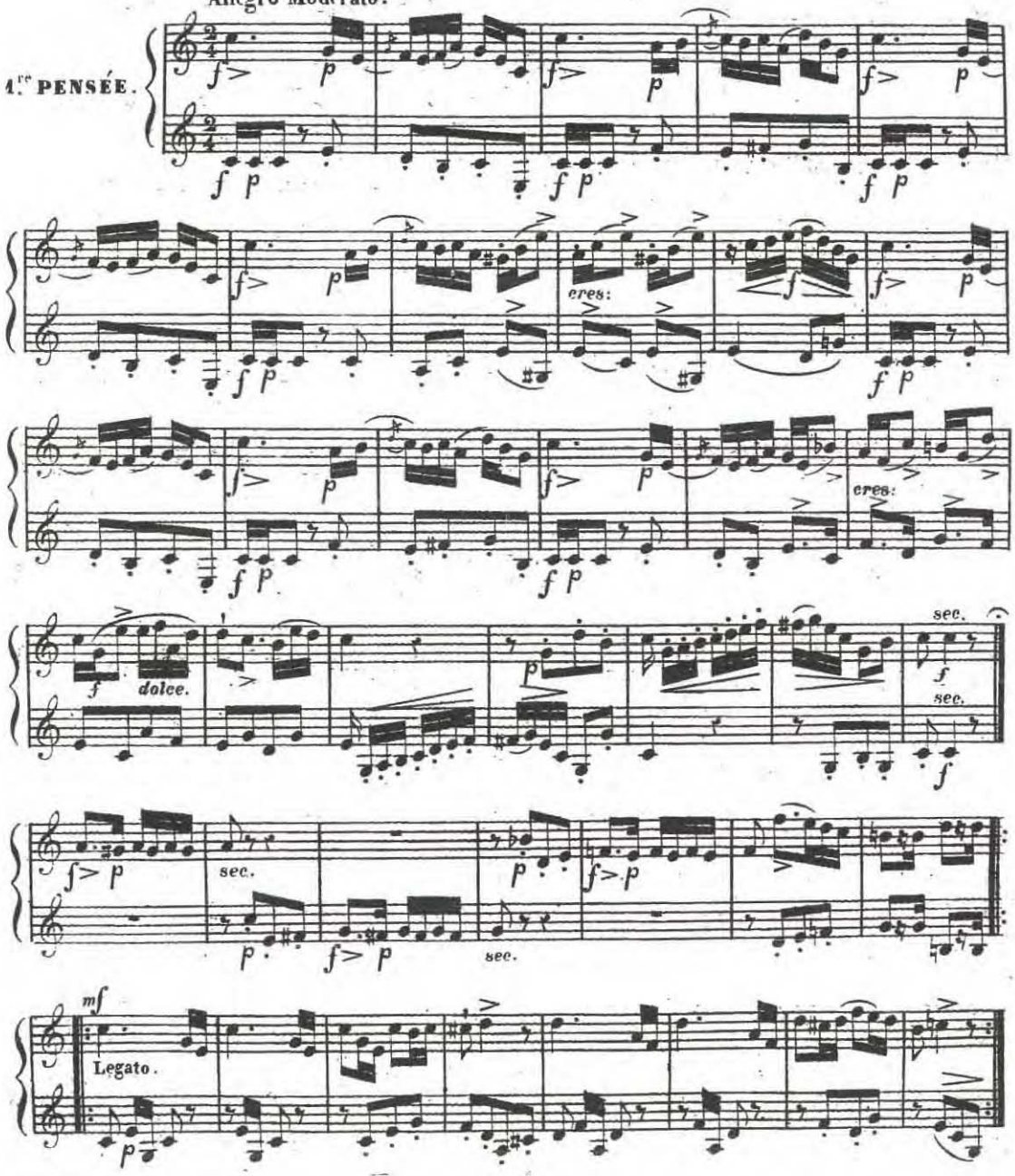
POUR DEUX CORS.

(en Tons semblables)

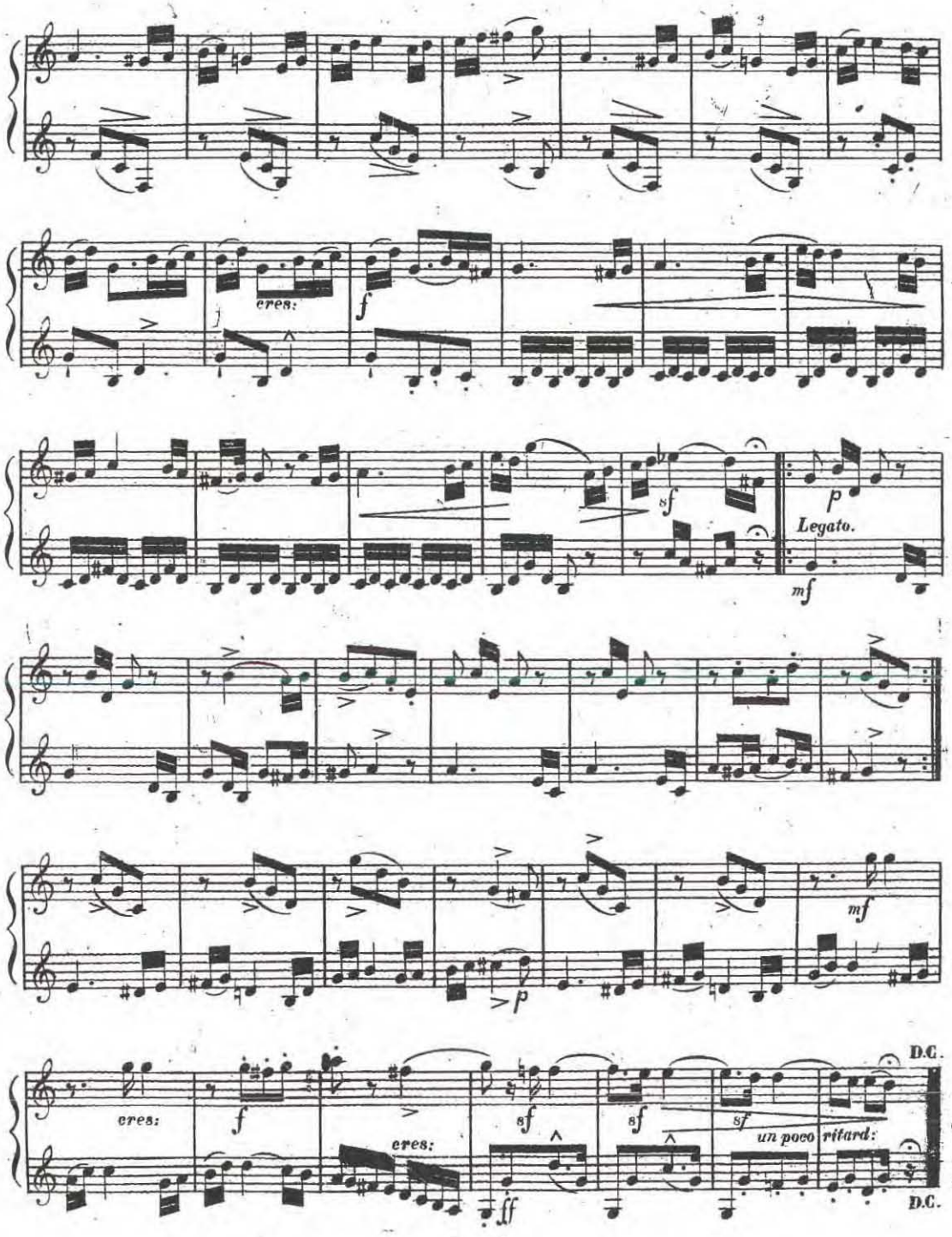
Par URBIN.

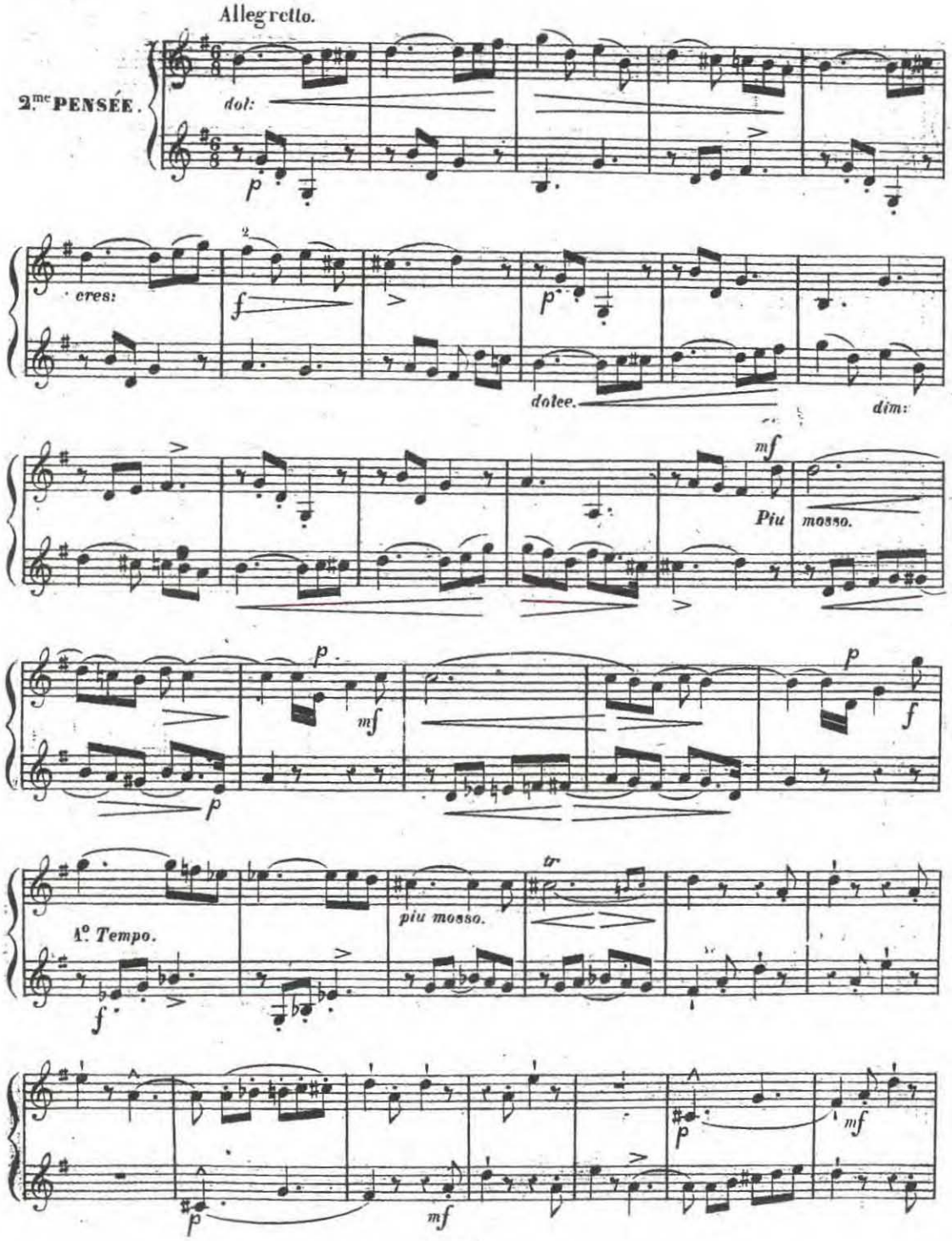
Allegro Moderato.

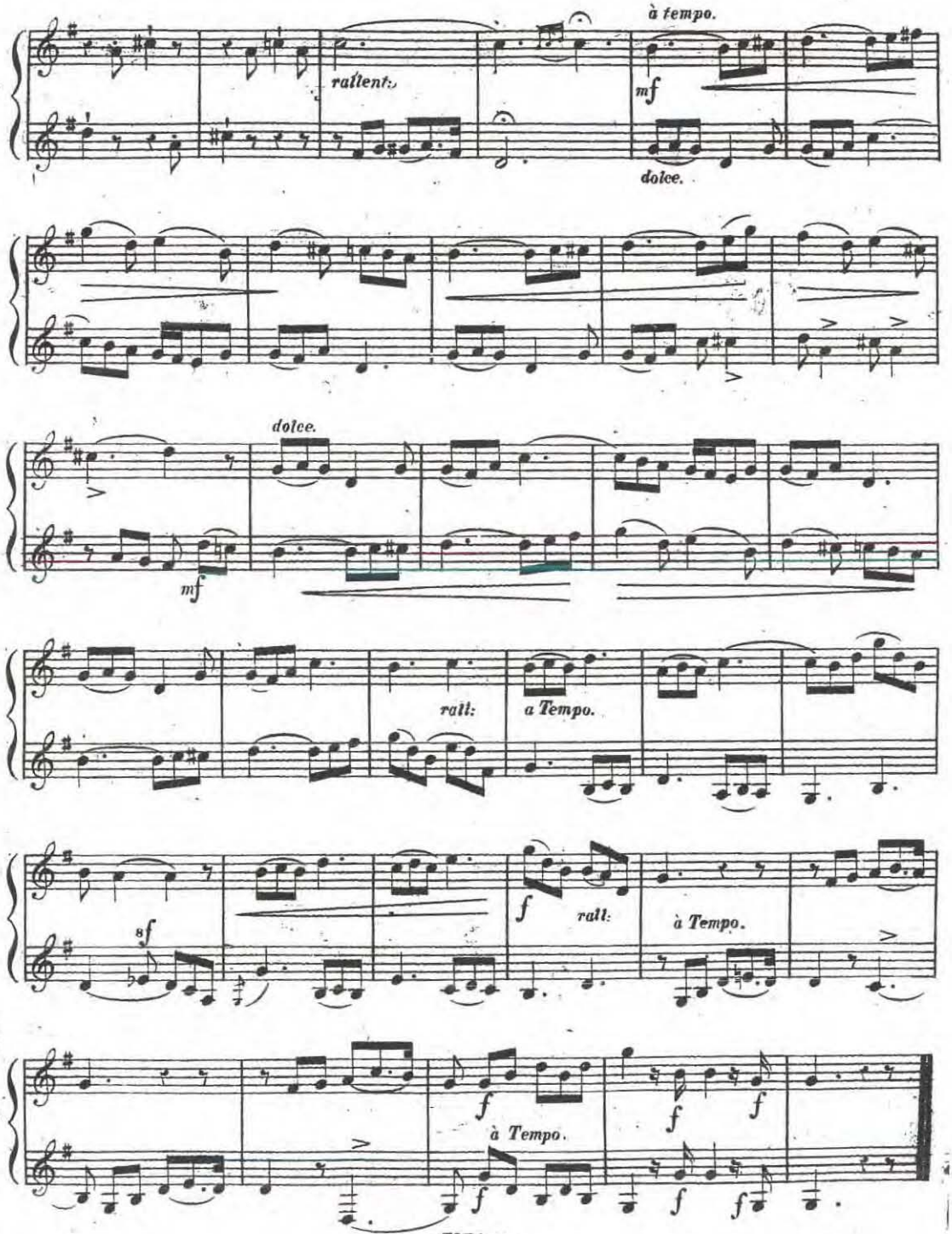
1.re PENSÉE.



Gravure et Imp: CHIARINI, Rue Montorgueil, 35.

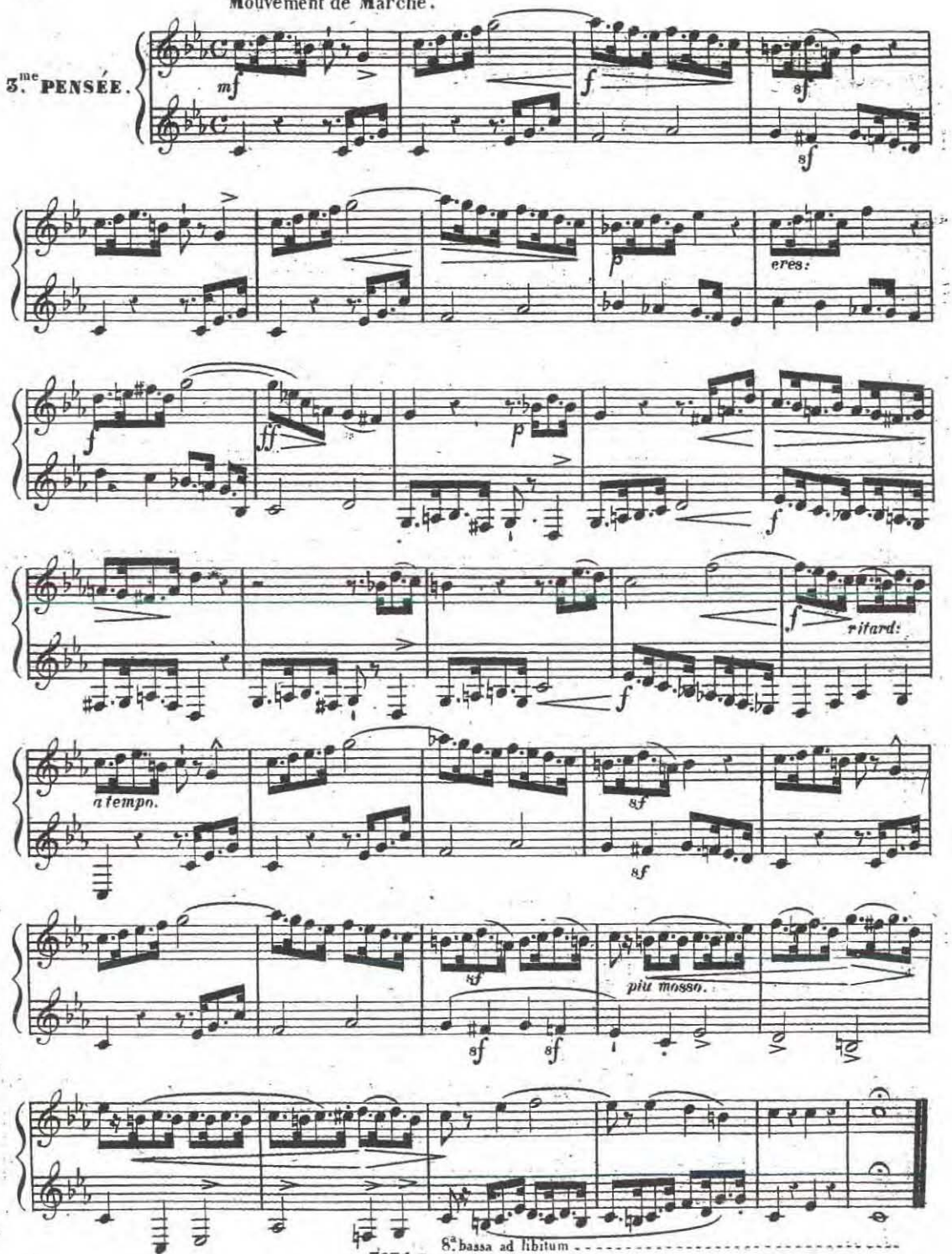

cres:
f
sf
p
Legato.
mf
mf
p
cres:
f
cres:
sf
sf
sf
un poco ritard:
D.C.
ff
D.C.


Allegretto.
2.me PENSÉE.
dol:
p
cres:
f
p
dolce.
dim:
mf
Piu
mosso.
p
mf
p
f
p
1o Tempo.
f
piu mosso.
tr
p
mf
p
mf


à tempo.
rallent.
mf
dolce.
dolce.
mf
rall:
a Tempo.
8
f
rall:
à Tempo.
f
f
f
à Tempo.
f
f
f
f

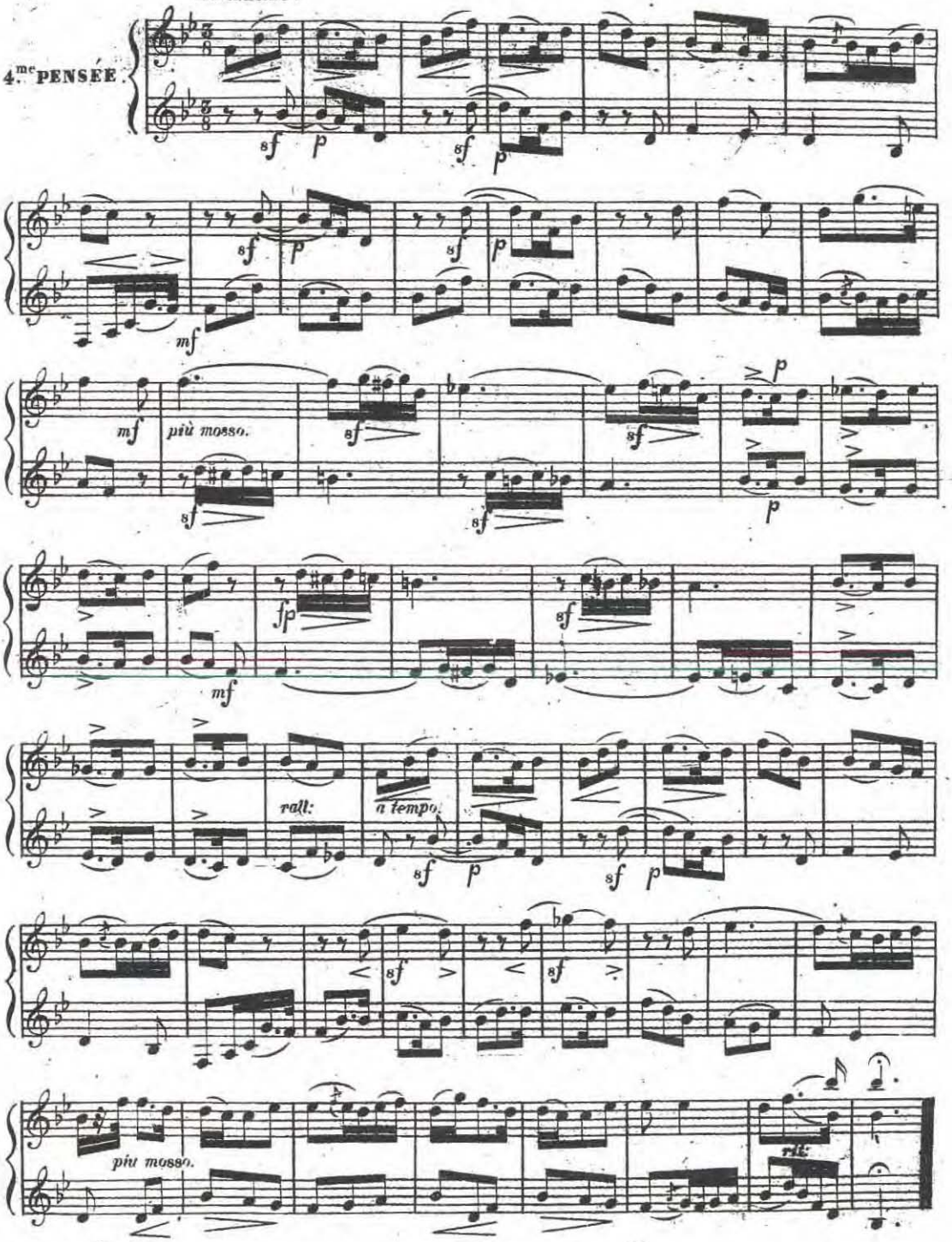
Mouvement de Marche.

3.me PENSÉE.



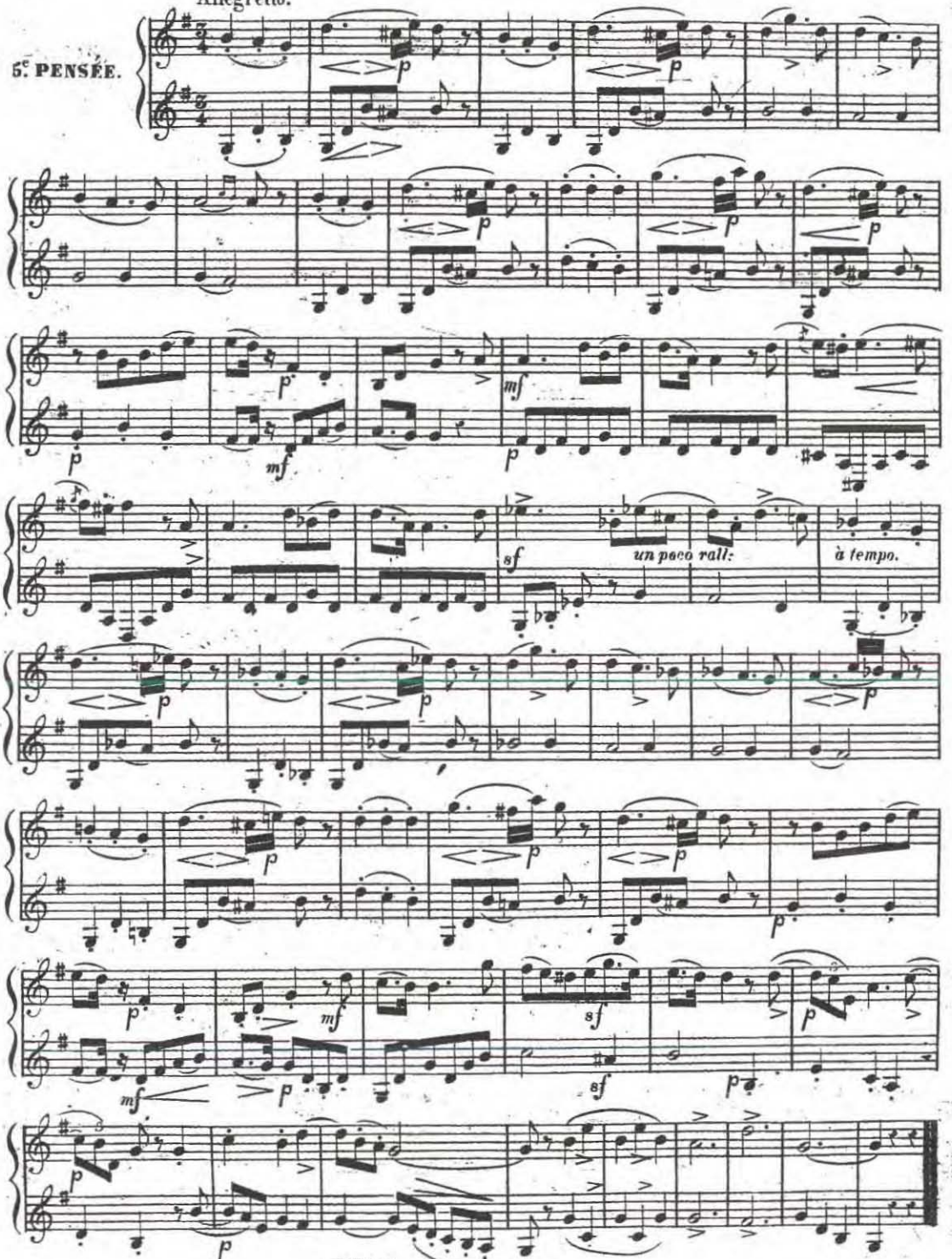
Andantino.

4.me PENSÉE.



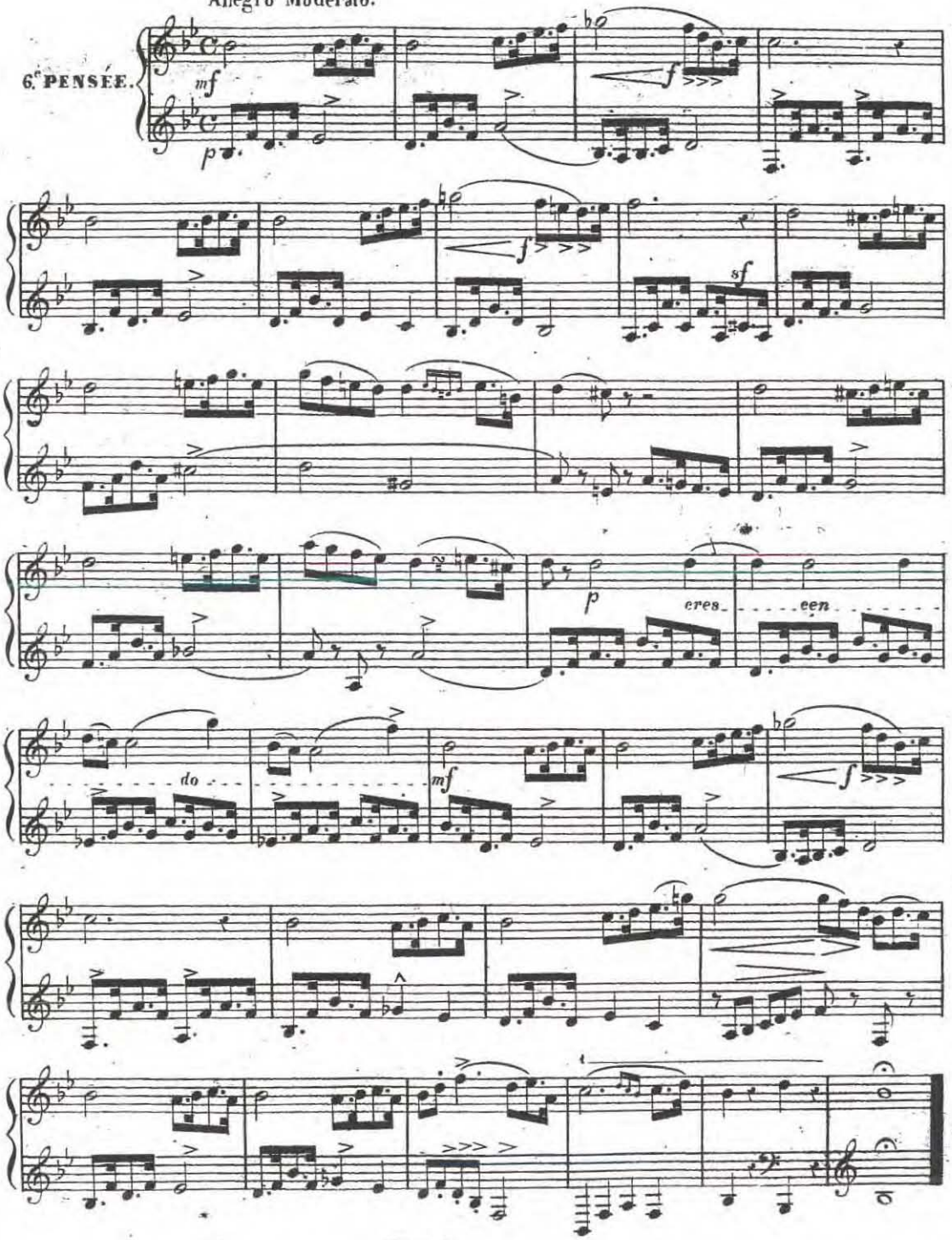
Allegretto.

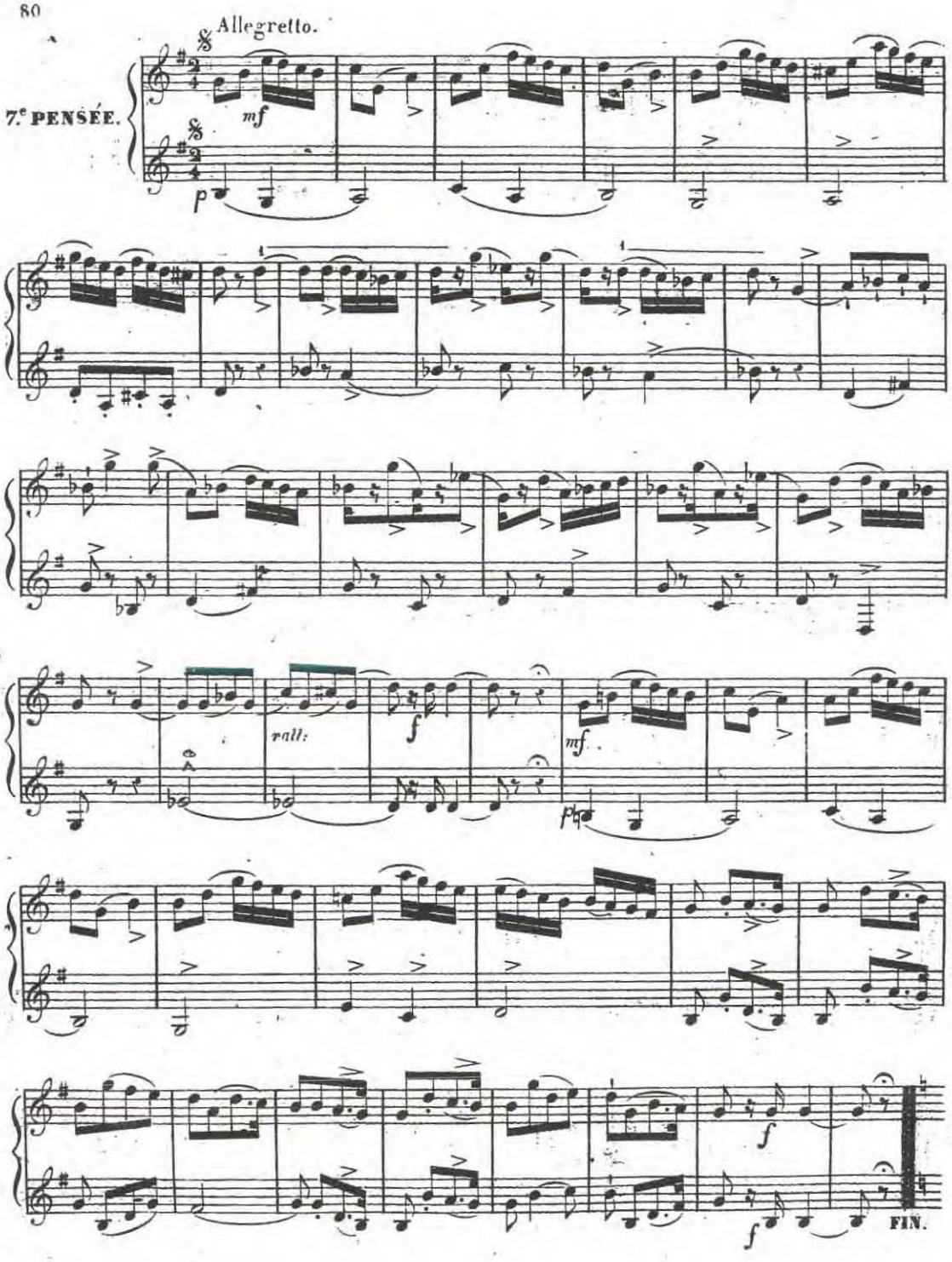
5e. PENSÉE.

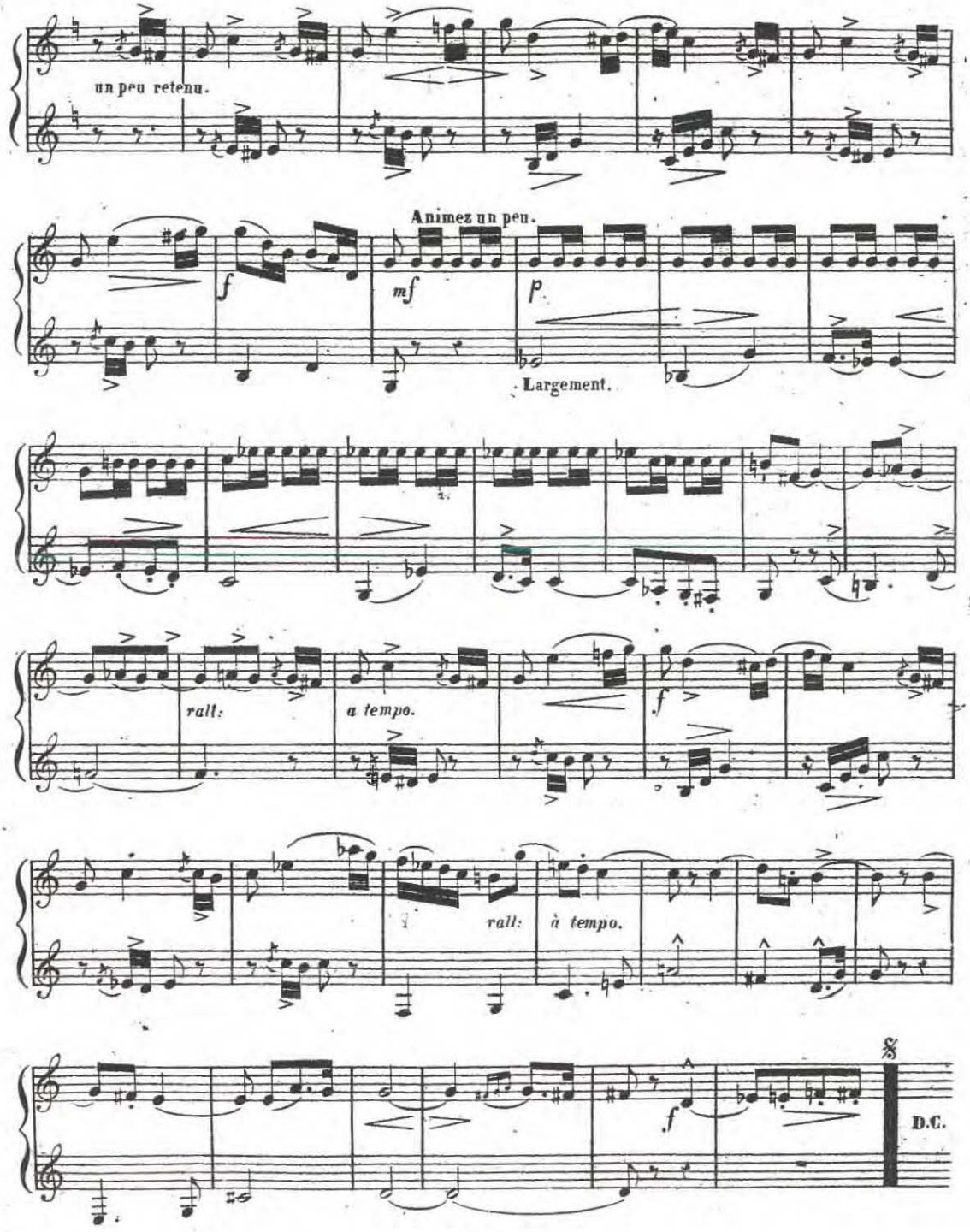


Allegro Moderato.

6.e PENSÉE.

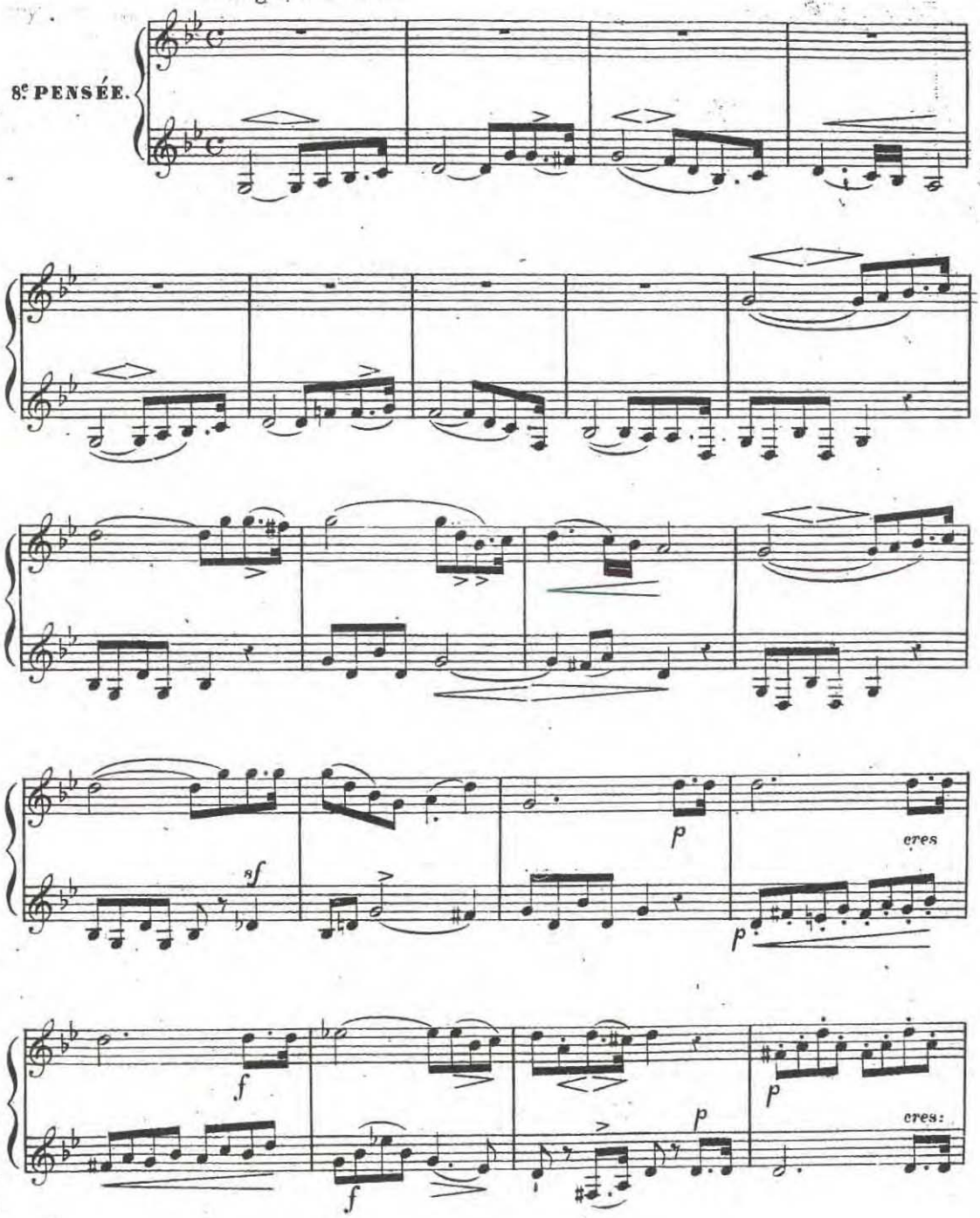


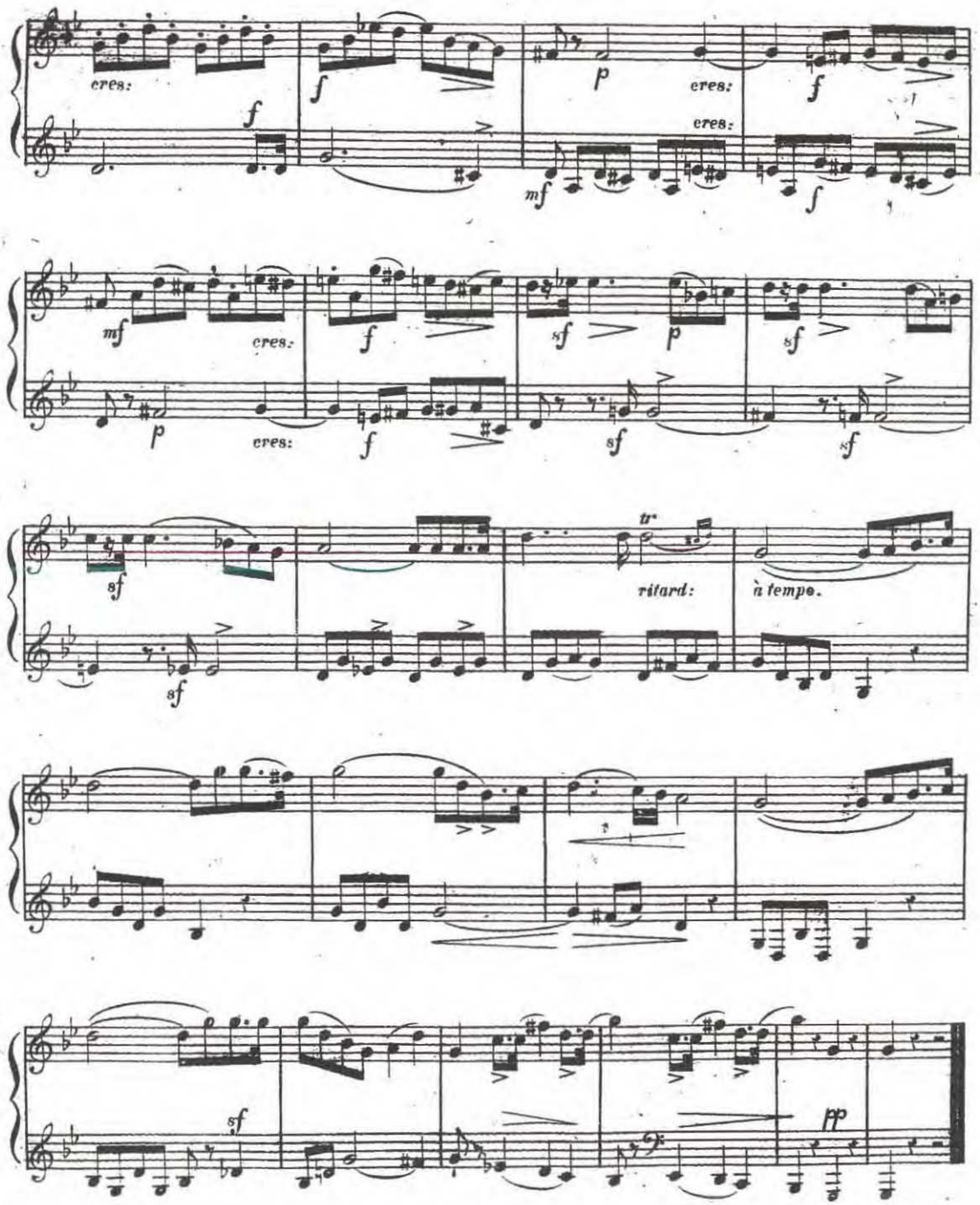

Allegretto.
7.e PENSÉE.
mf
p
rall:
f
mf
f
f
FIN.


un peu retenu.
Animez un peu.
f
mf
p
Largement.
rall:
a tempo.
f
rall:
à tempo.
f
D.C.

Allegro Moderato.

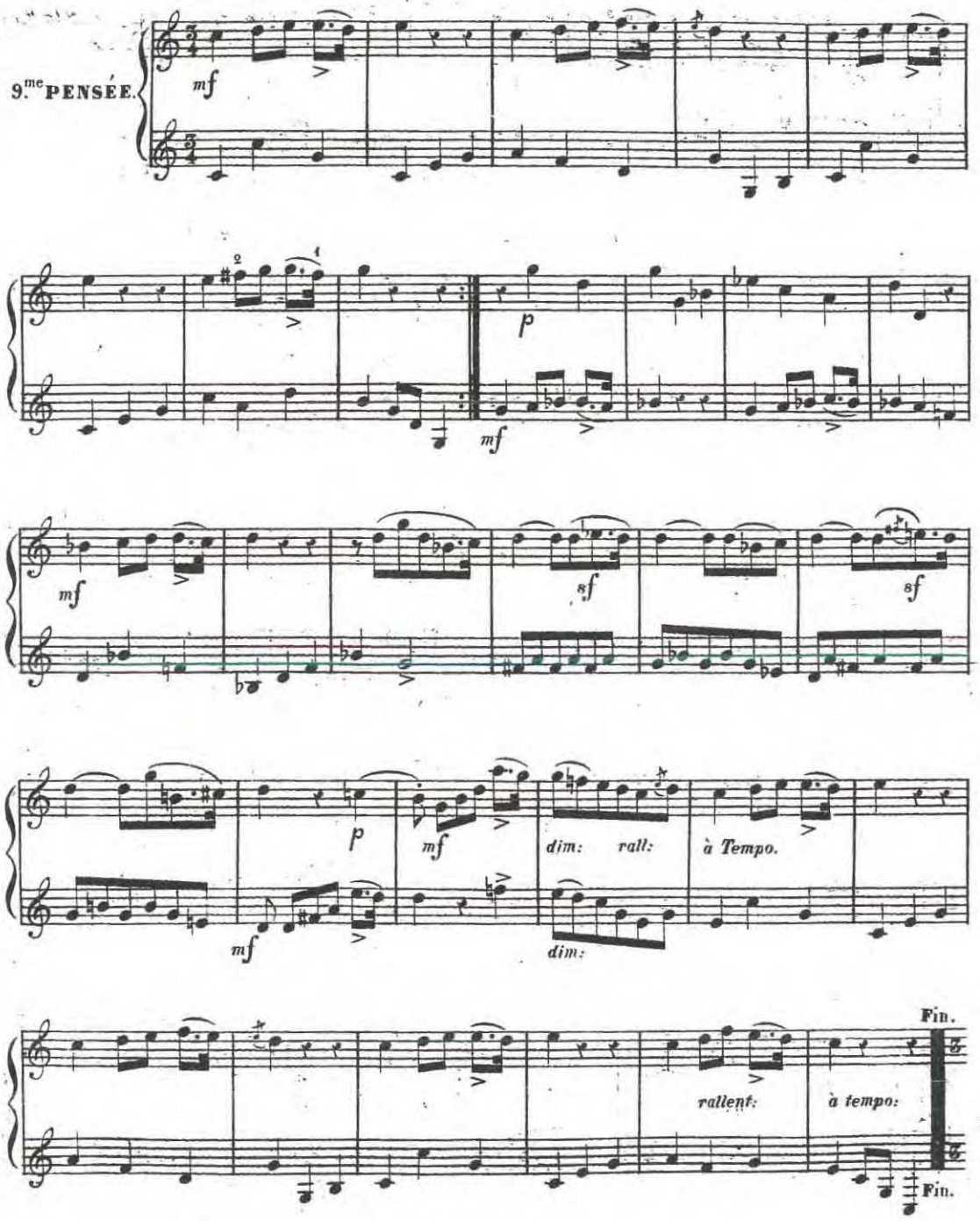
8e PENSÉE.



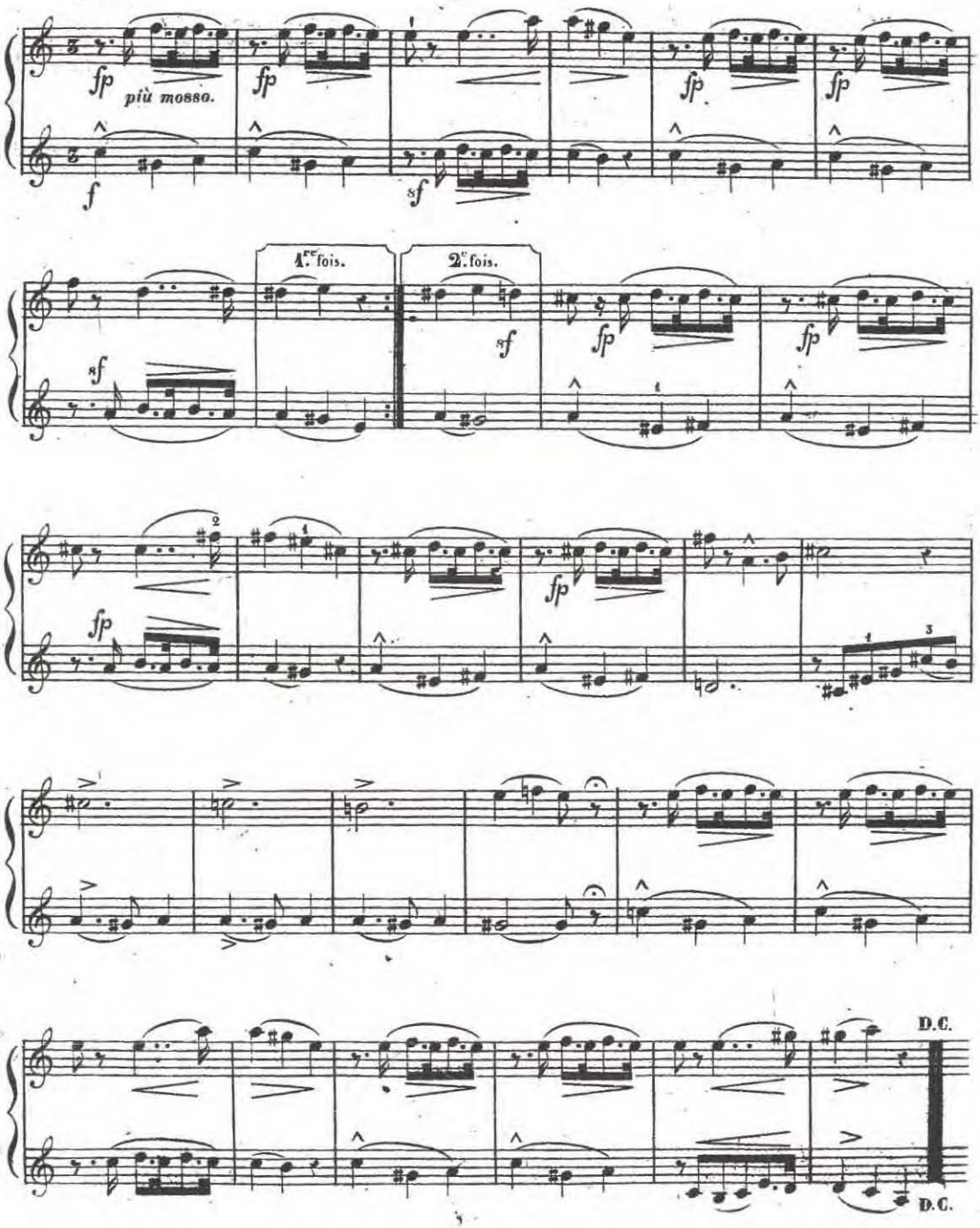

cres:
f
f
p
cres:
cres:
f
mf
f
mf
cres:
f
sf
p
sf
p
cres:
f
sf
sf
sf
tr
ritard:
à tempo.
sf
sf
sf
pp

Allegretto.

9.me PENSÉE.

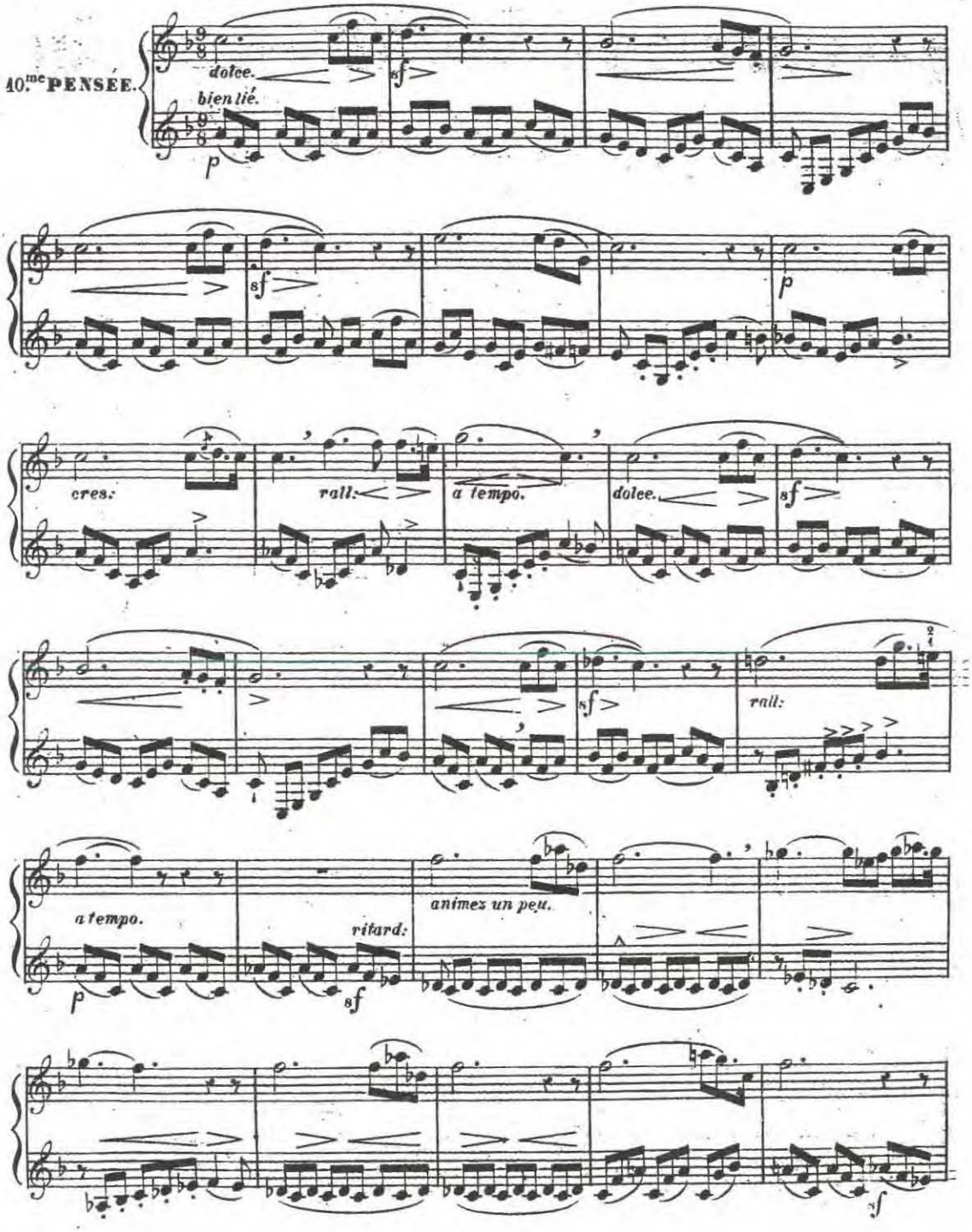


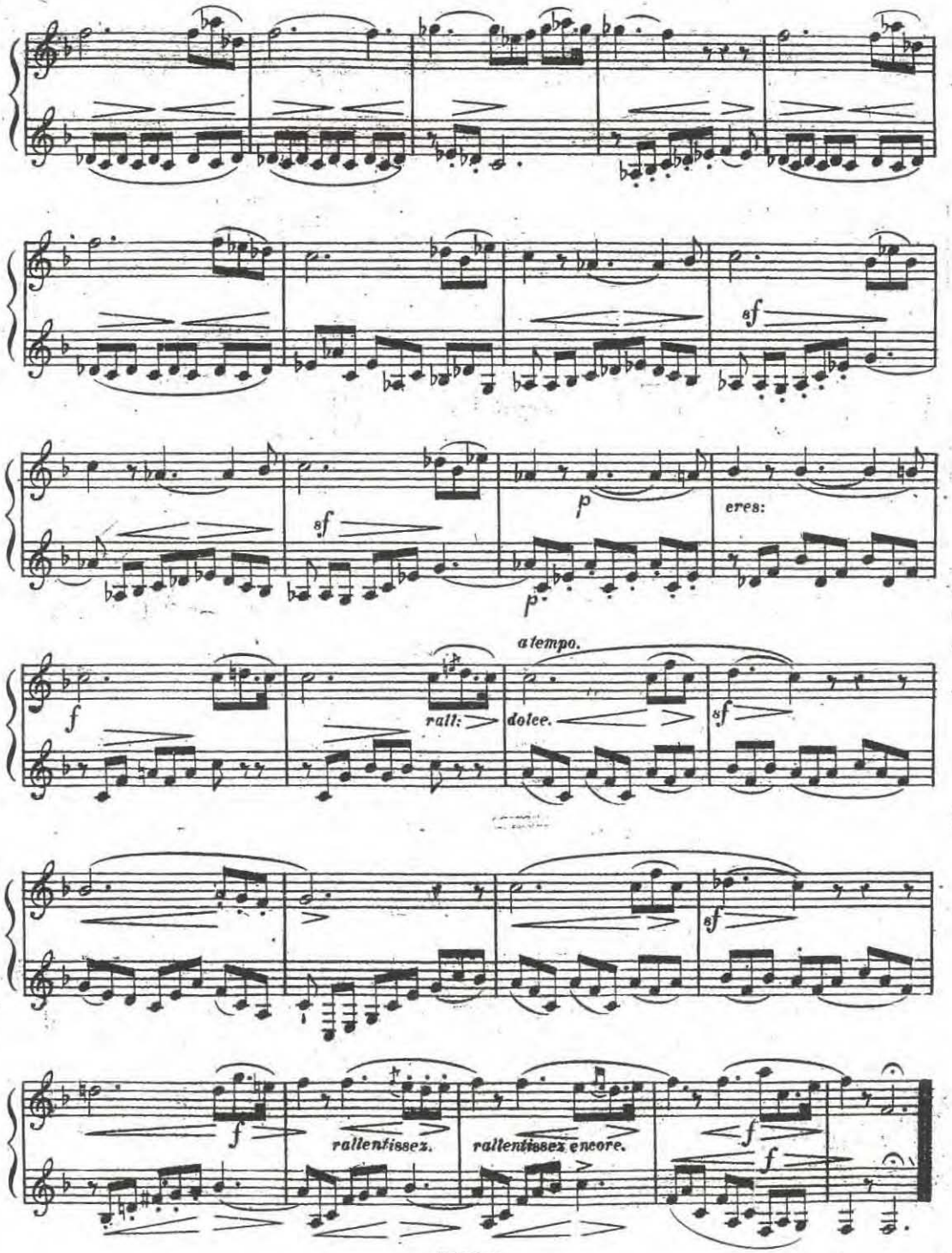
TRIO



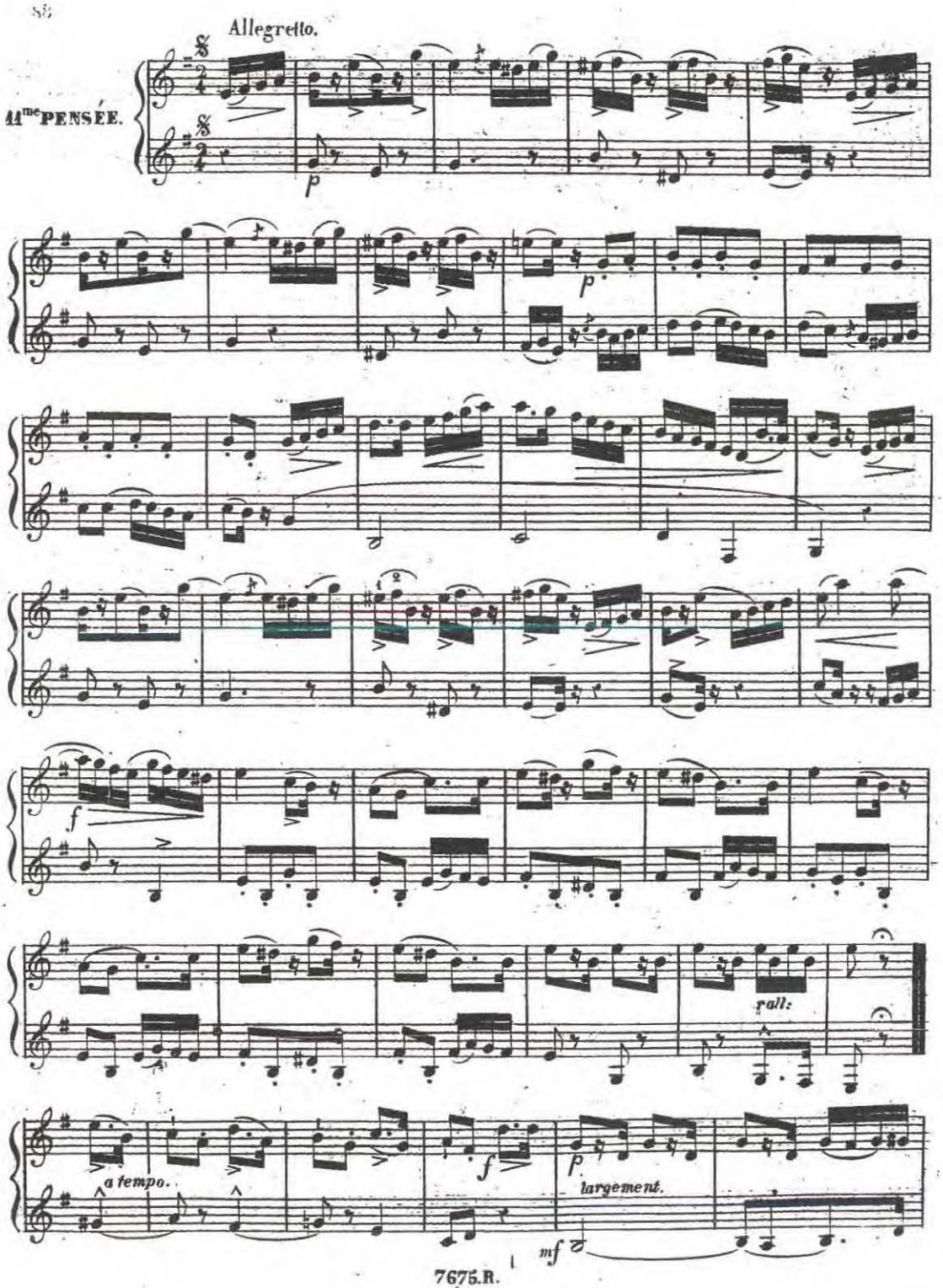
Andantino.

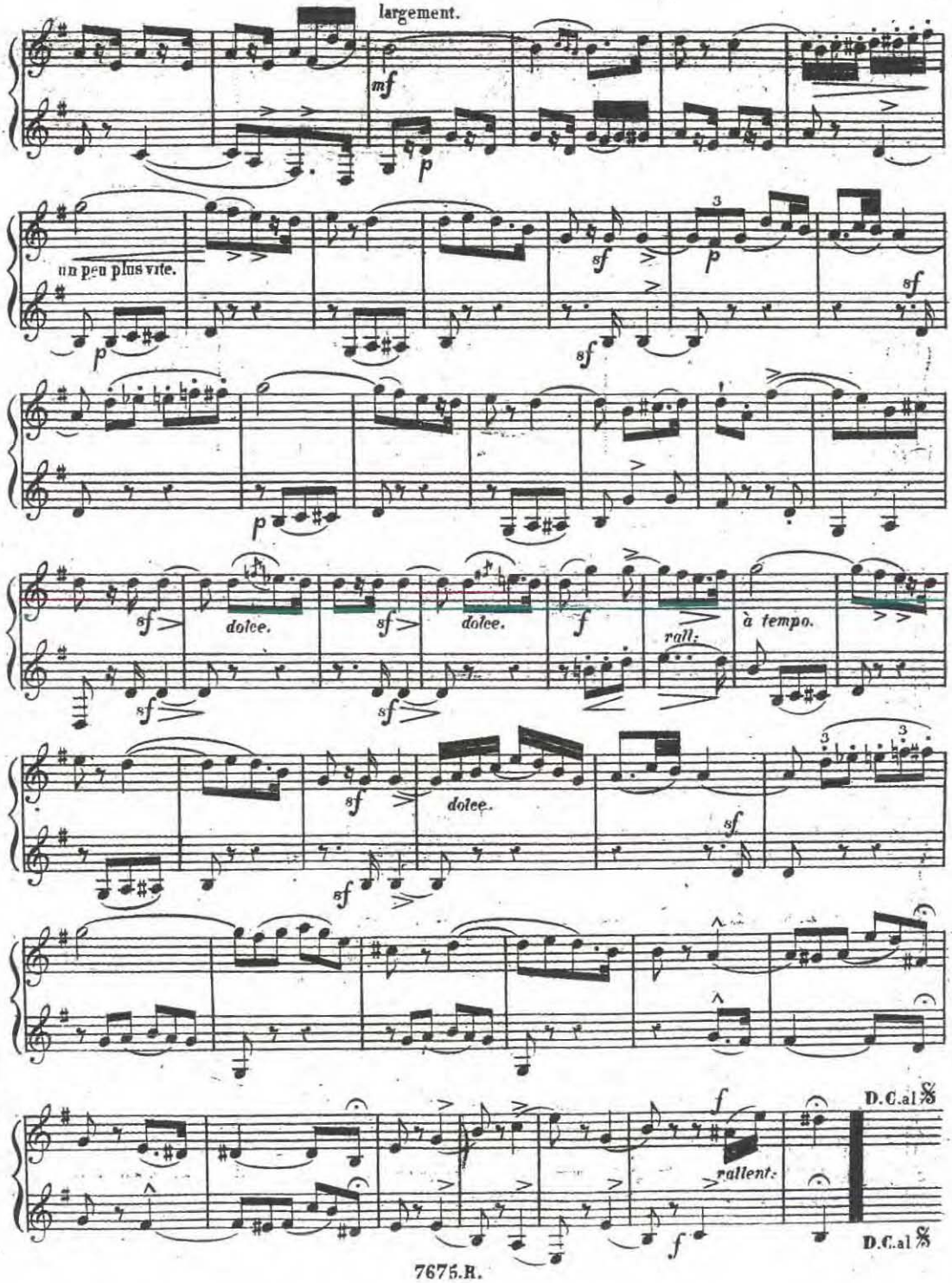
40.me PENSÉE.




sf
sf
p
eres:
p
a tempo.
f
ralt:
dolce.
sf
sf
f
rallentissez.
rallentissez encore.
f
f

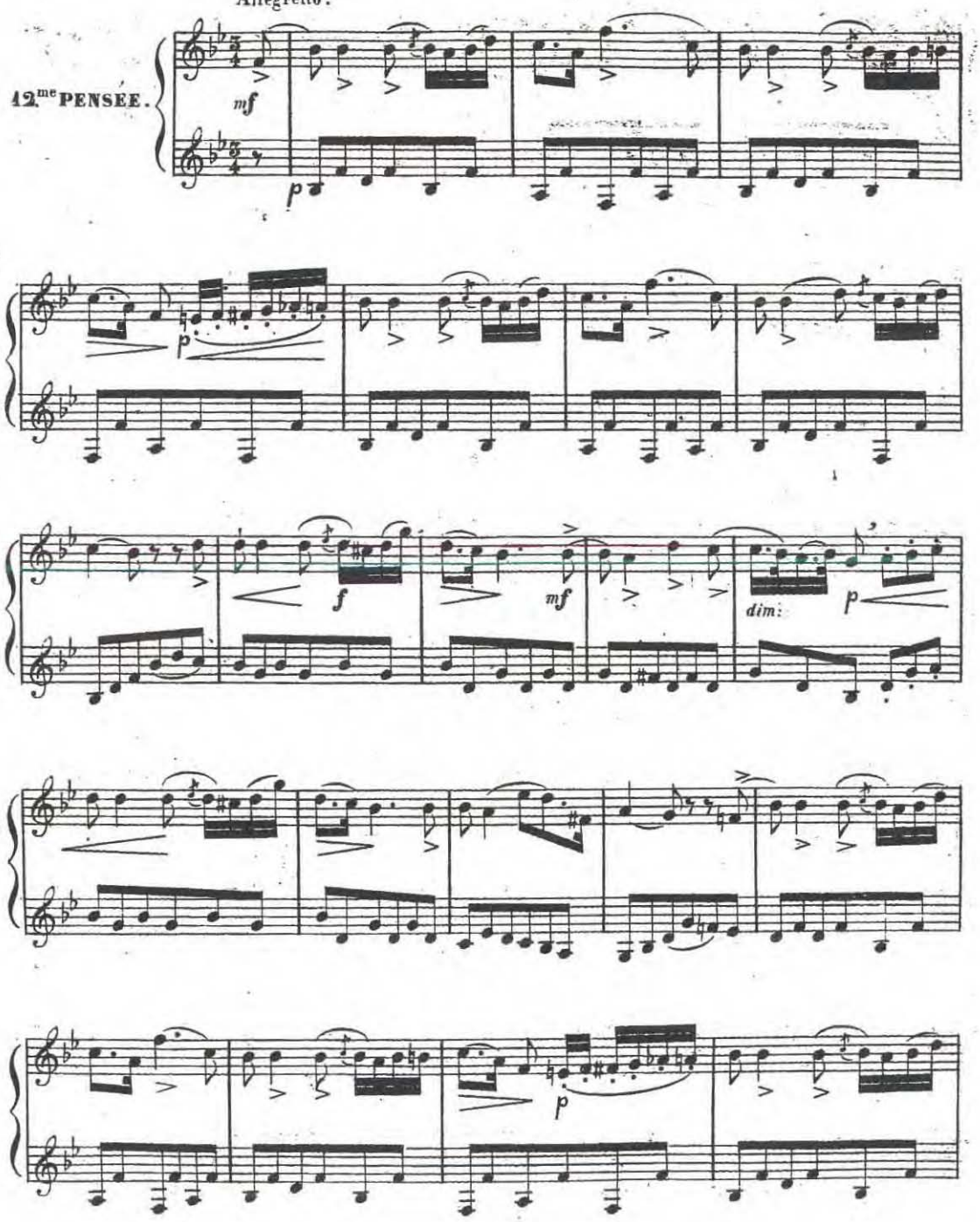
11me PENSÉE.

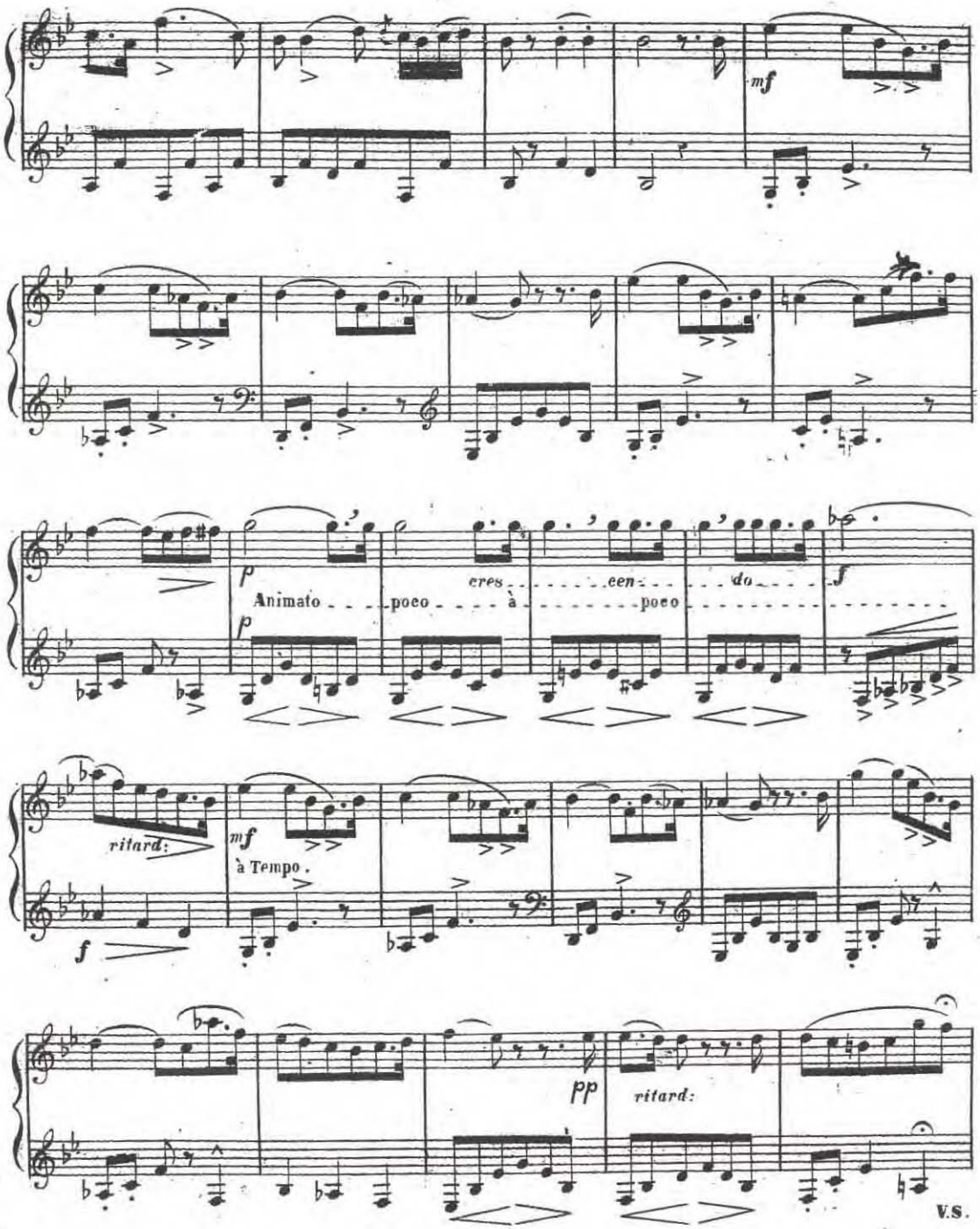



largement.
mf
p
un peu plus vite.
p
sf
3
p
sf
sf
p
sf
dolce.
sf
dolce.
f
rall.
à tempo.
sf
sf
sf
dolce.
sf
sf
3
3
D.C.al 𝄋
f
rallent.
f
D.C.al 𝄋

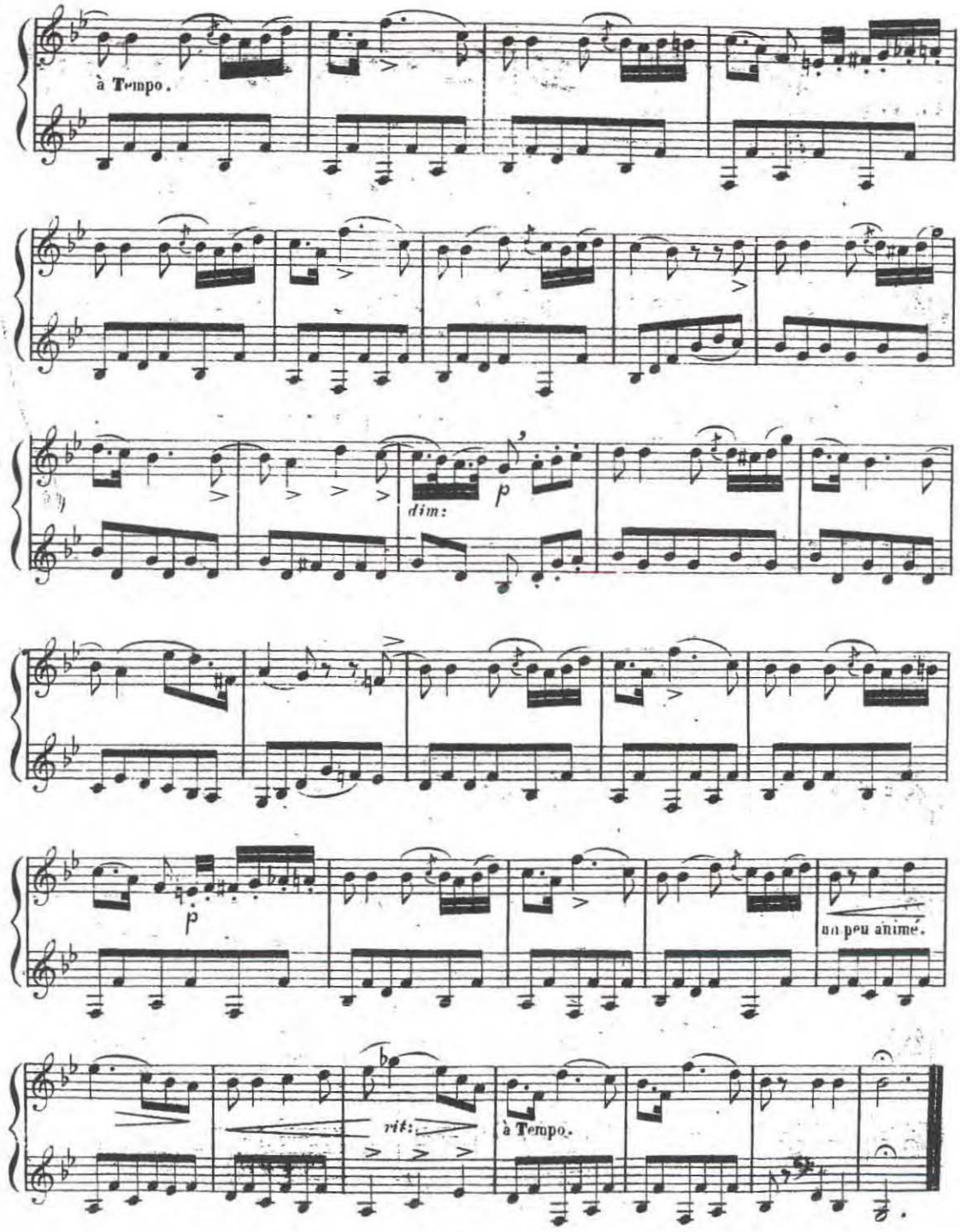
Allegretto.

12.me PENSÉE.



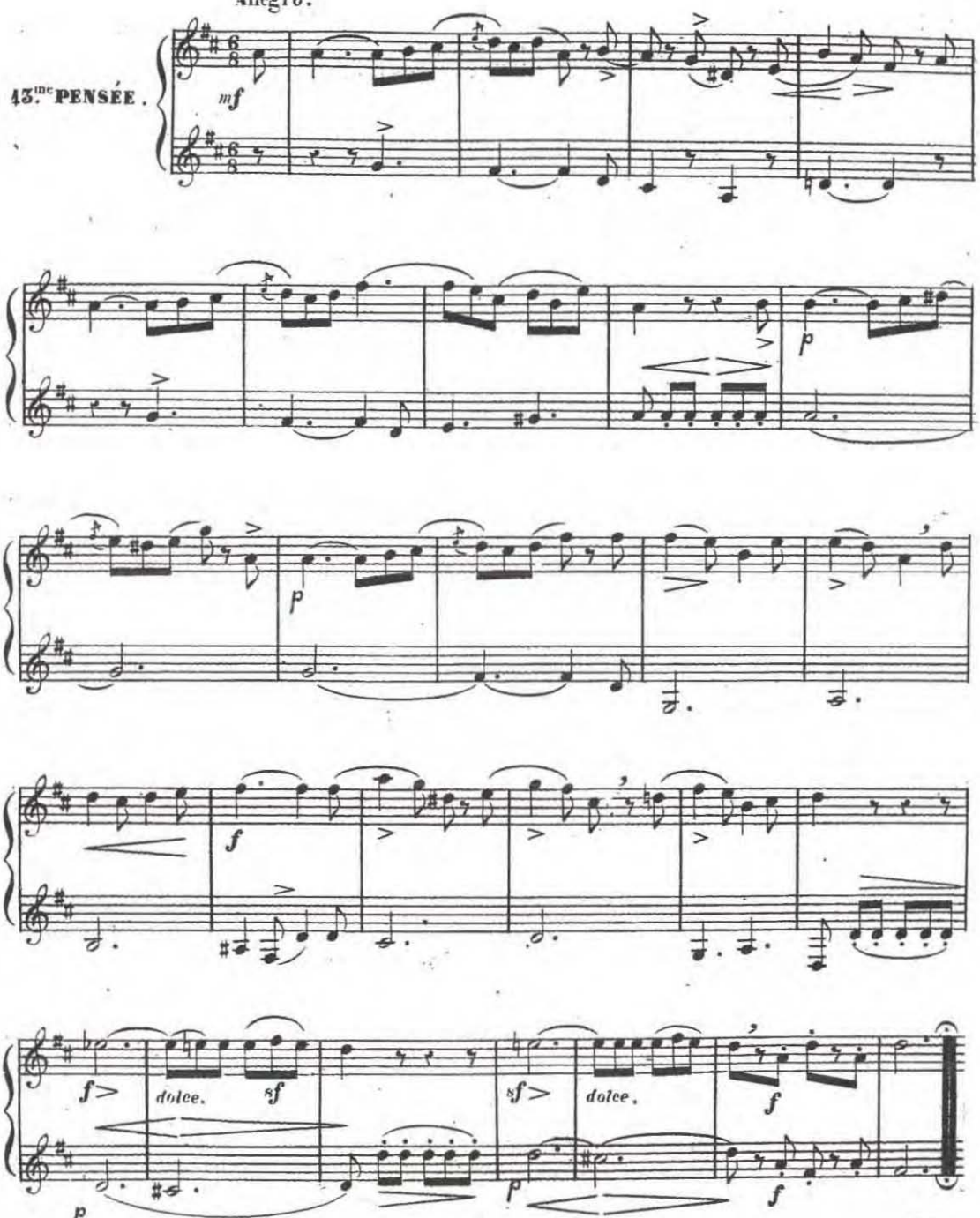

mf
p
Animato
poco
à
poco
cres
cen
do
f
ritard:
mf
à Tempo.
f
pp
ritard:

V.S.

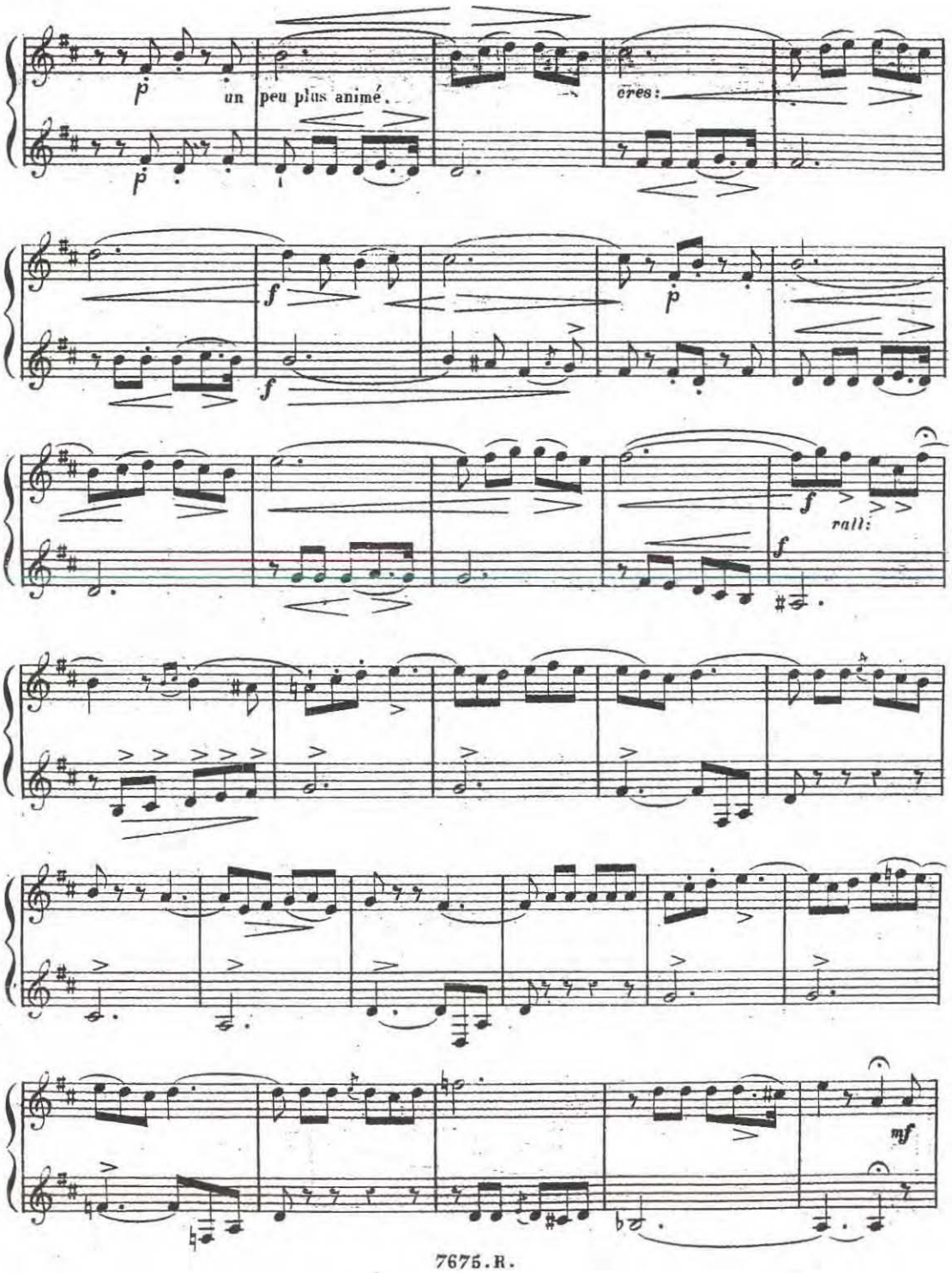

à Tempo.
dim:
p
p
un peu animé.
rit:
à Tempo.

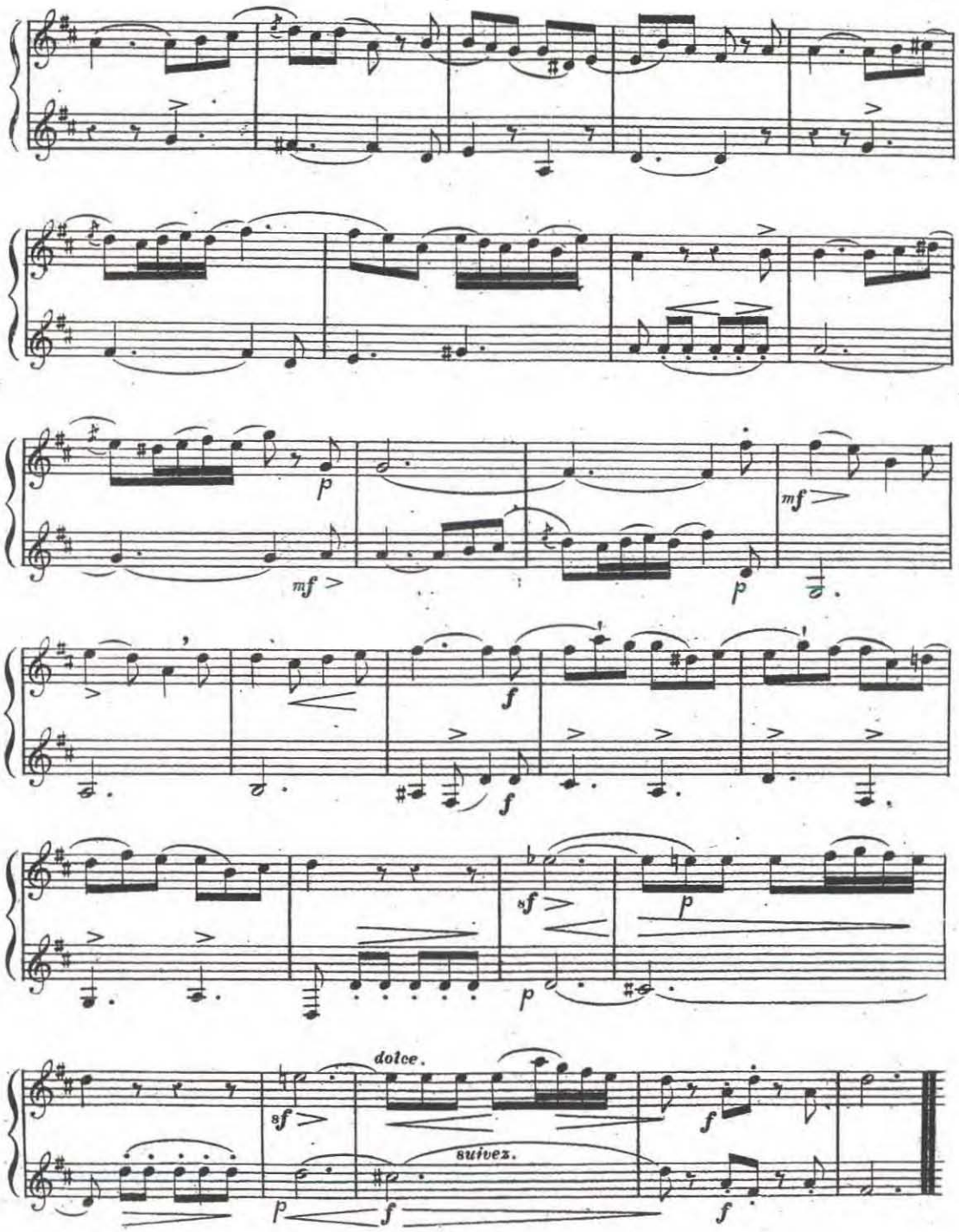
Allegro.

43.me PENSÉE.

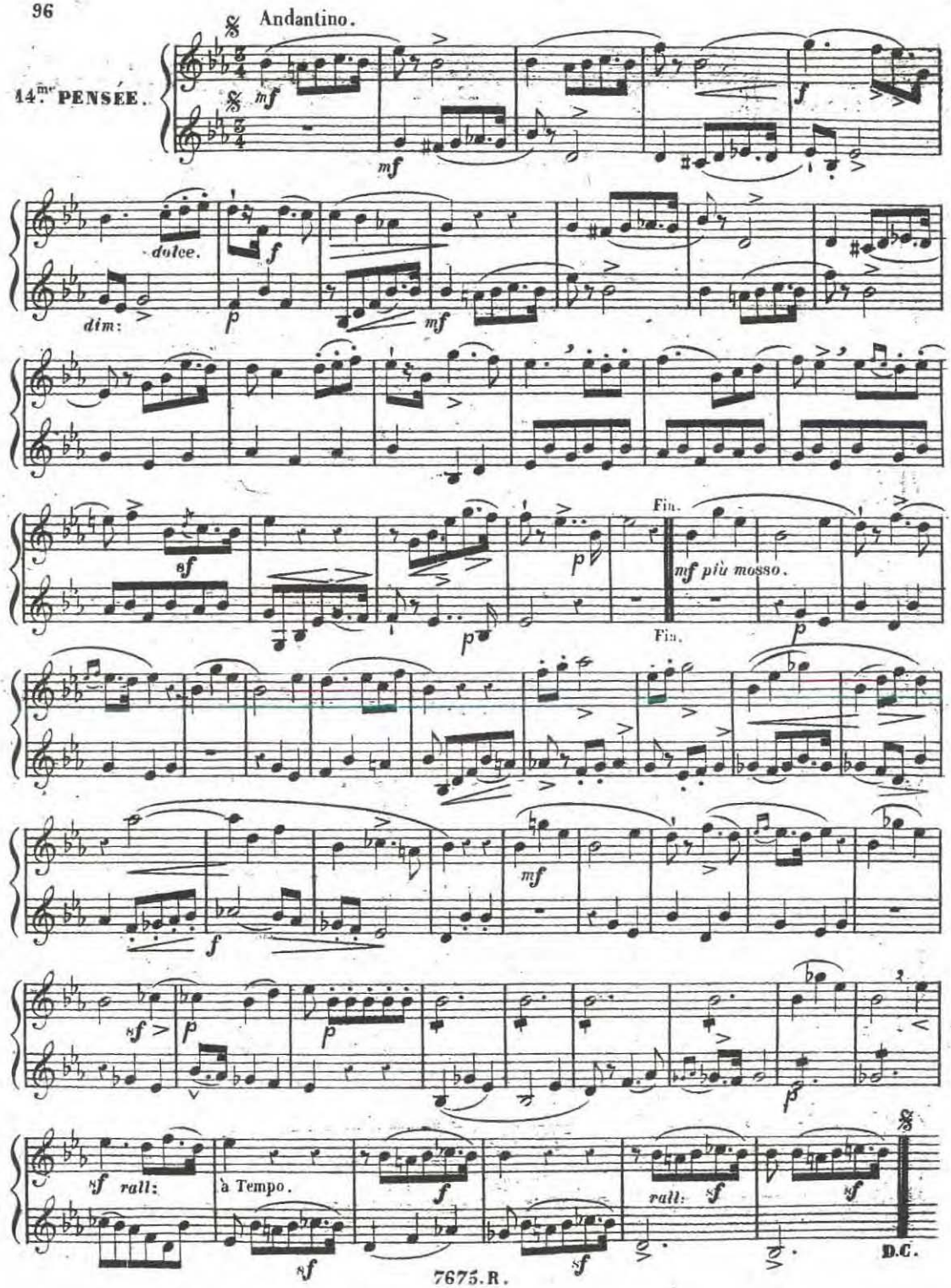


V.S.


p
un peu plus animé.
cres:
f
p
f
rall:
mf

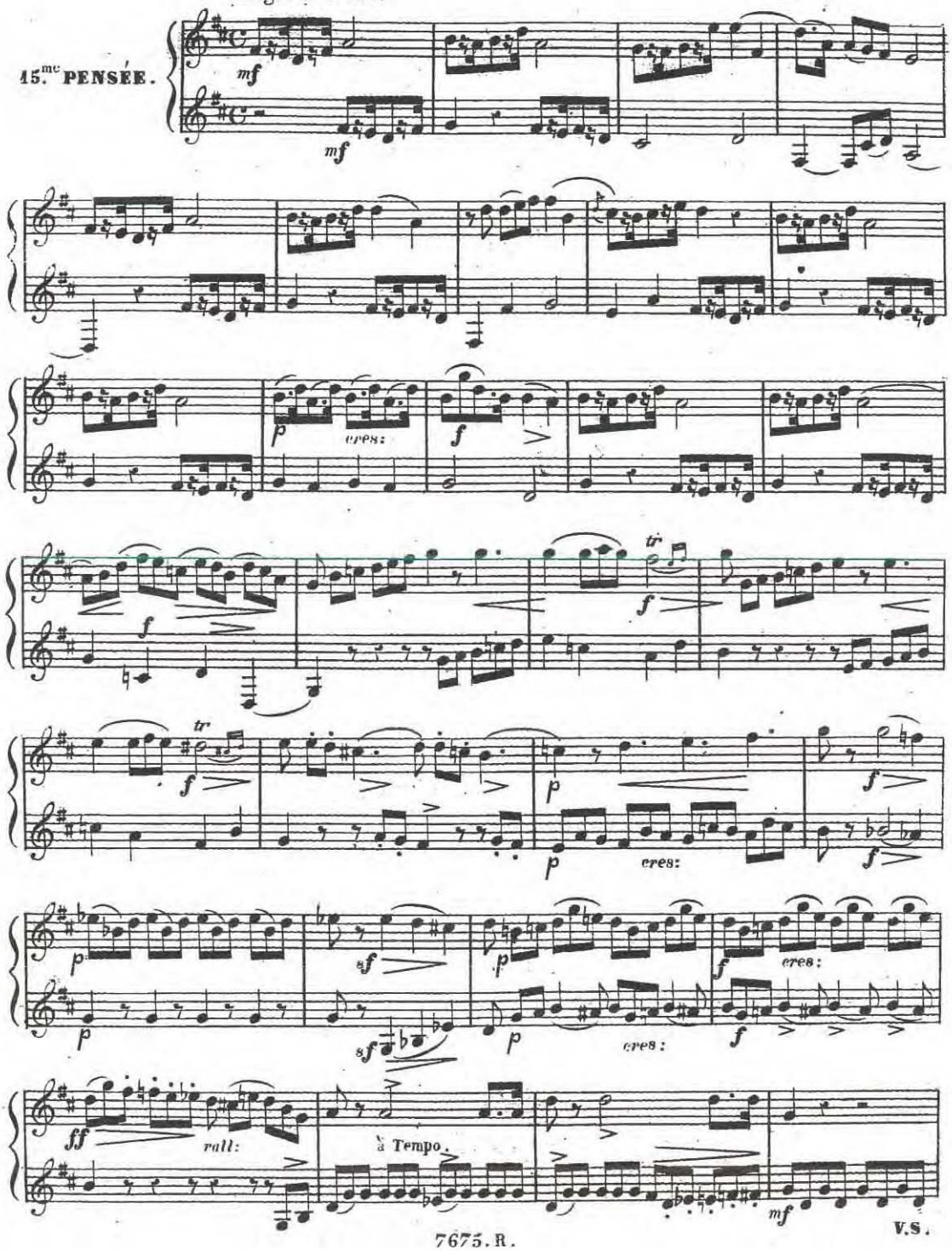

p
mf
mf
p
f
f
sf
p
p
dolce.
sf
suivez.
p
f
f
f

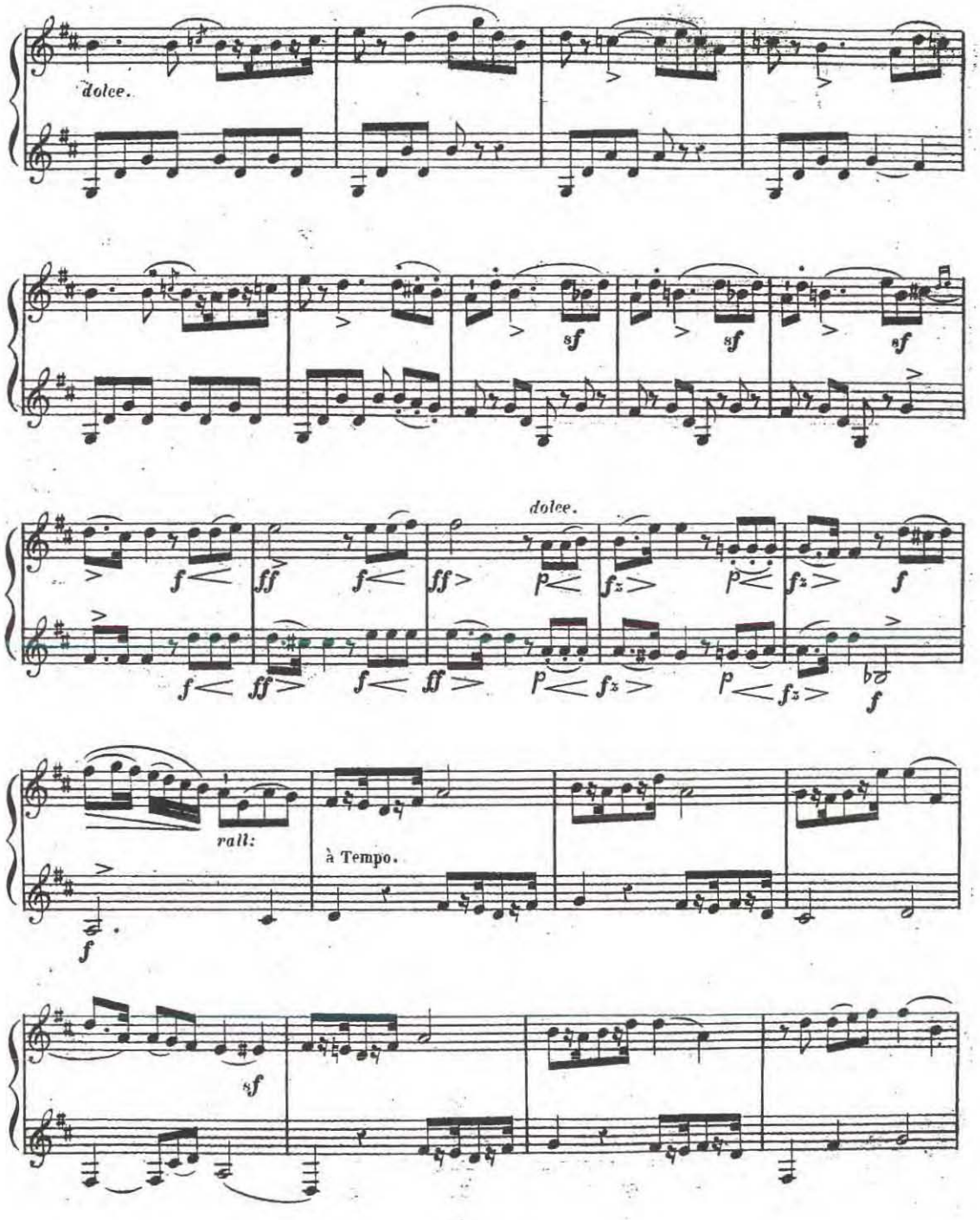
14.me PENSÉE.

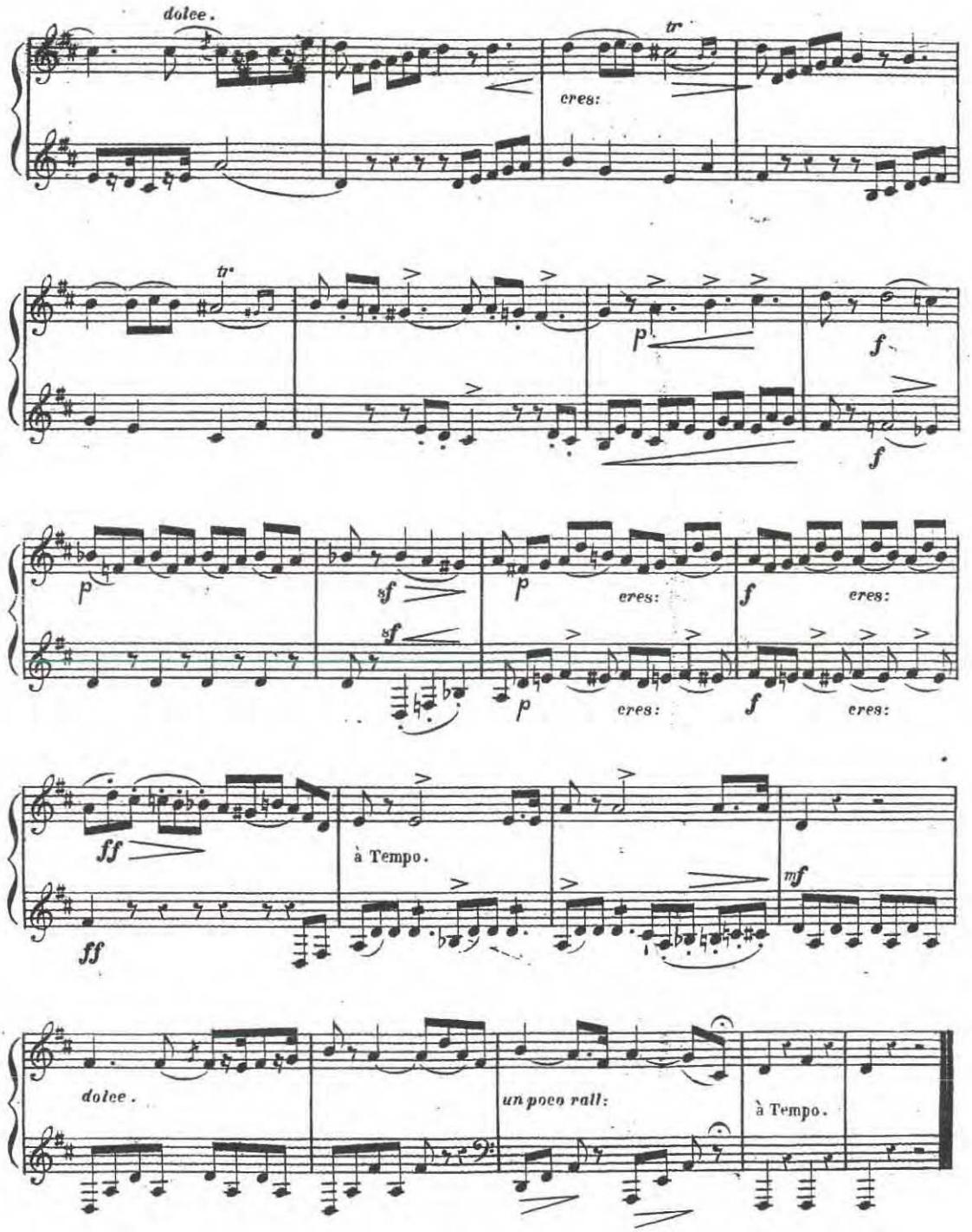

Andantino.
mf
mf
f
dolce.
dim:
f
p
mf
sf
p
p
Fin.
mf più mosso.
Fin.
p
mf
f
sf
p
p
sf rall:
à Tempo.
f
sf
rall: sf
sf
sf
D.C.

Allegro Moderato.

15.me PENSÉE.

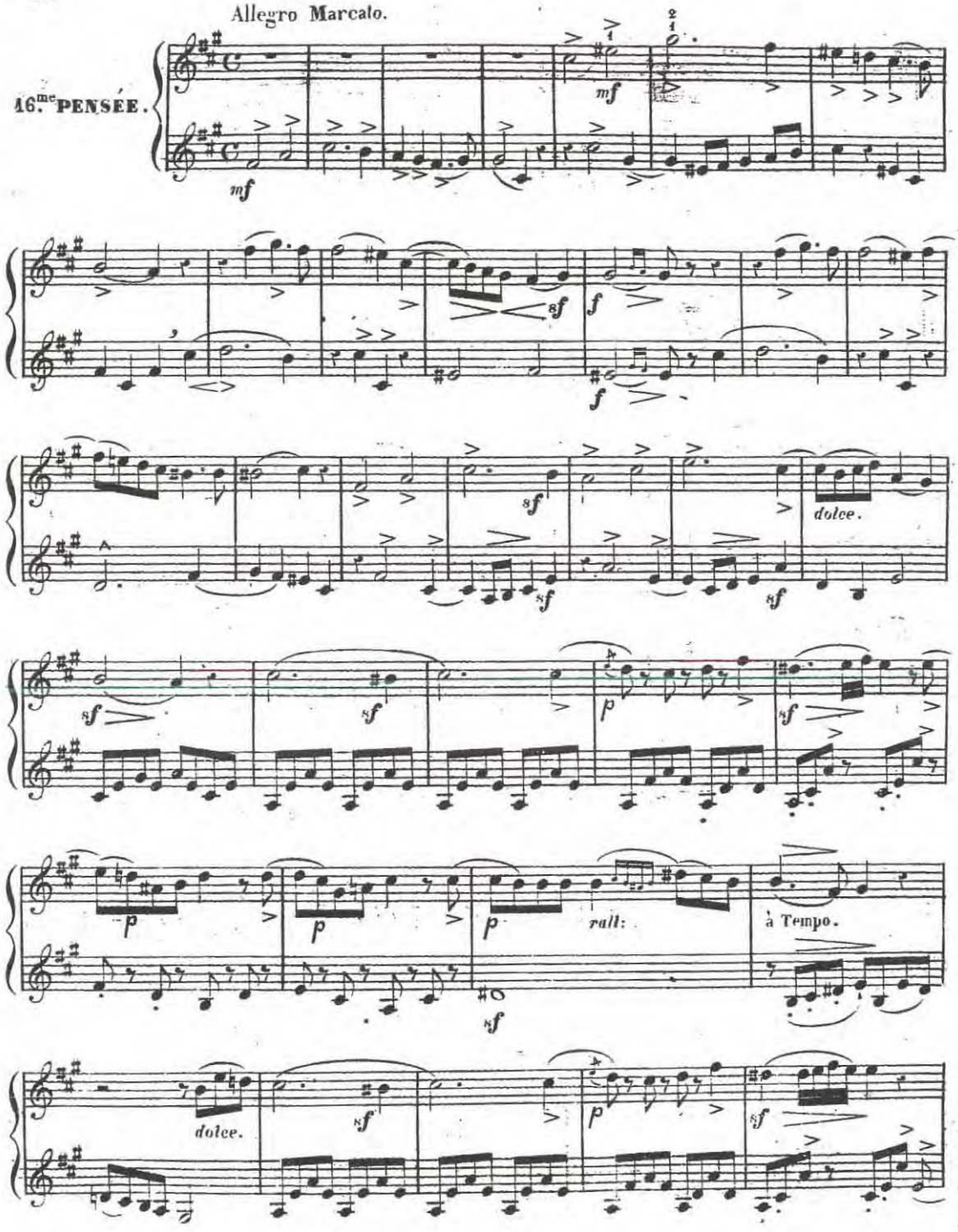


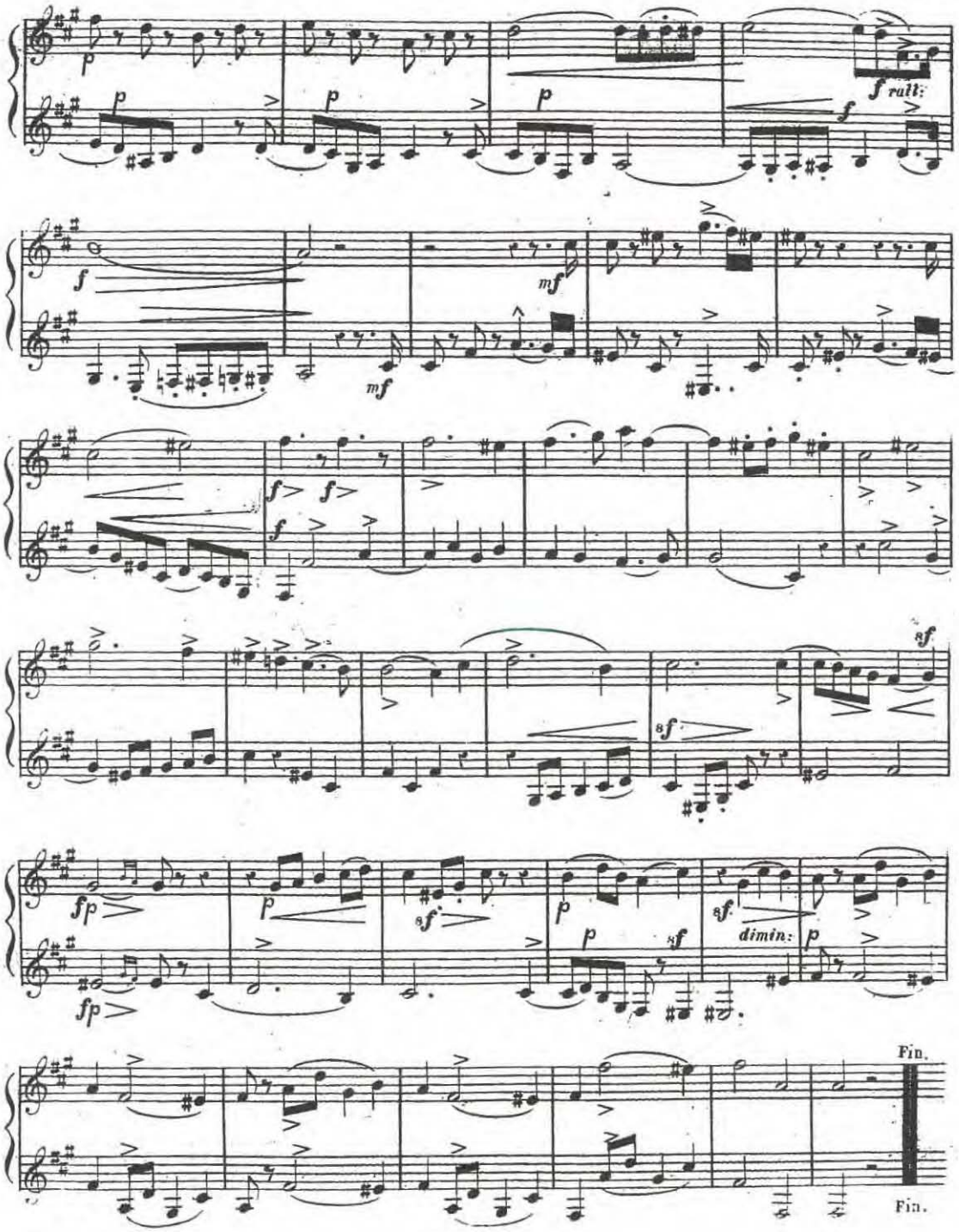

dolce.
sf
sf
sf
dolce.
f
ff
f
ff
p
fz
p
fz
f
f
ff
f
ff
p
fz
p
fz
f
rall:
à Tempo.
f
sf


dolce.
tr
cres:
tr
p
f
f
p
sf
sf
p
cres:
f
cres:
p
cres:
f
cres:
ff
ff
à Tempo.
mf
dolce.
un poco rall:
à Tempo.

Allegro Marcato.

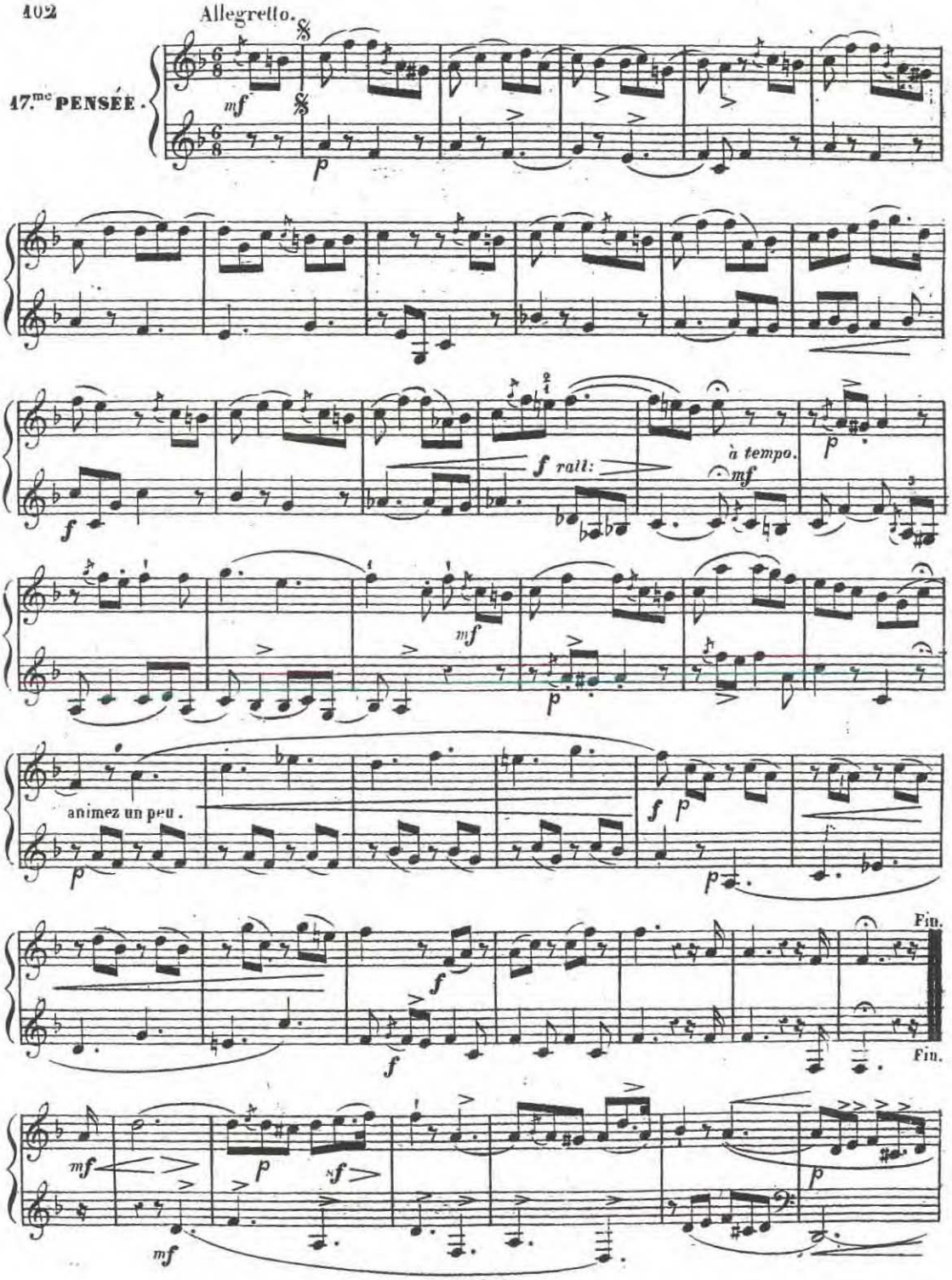
16.me PENSÉE.

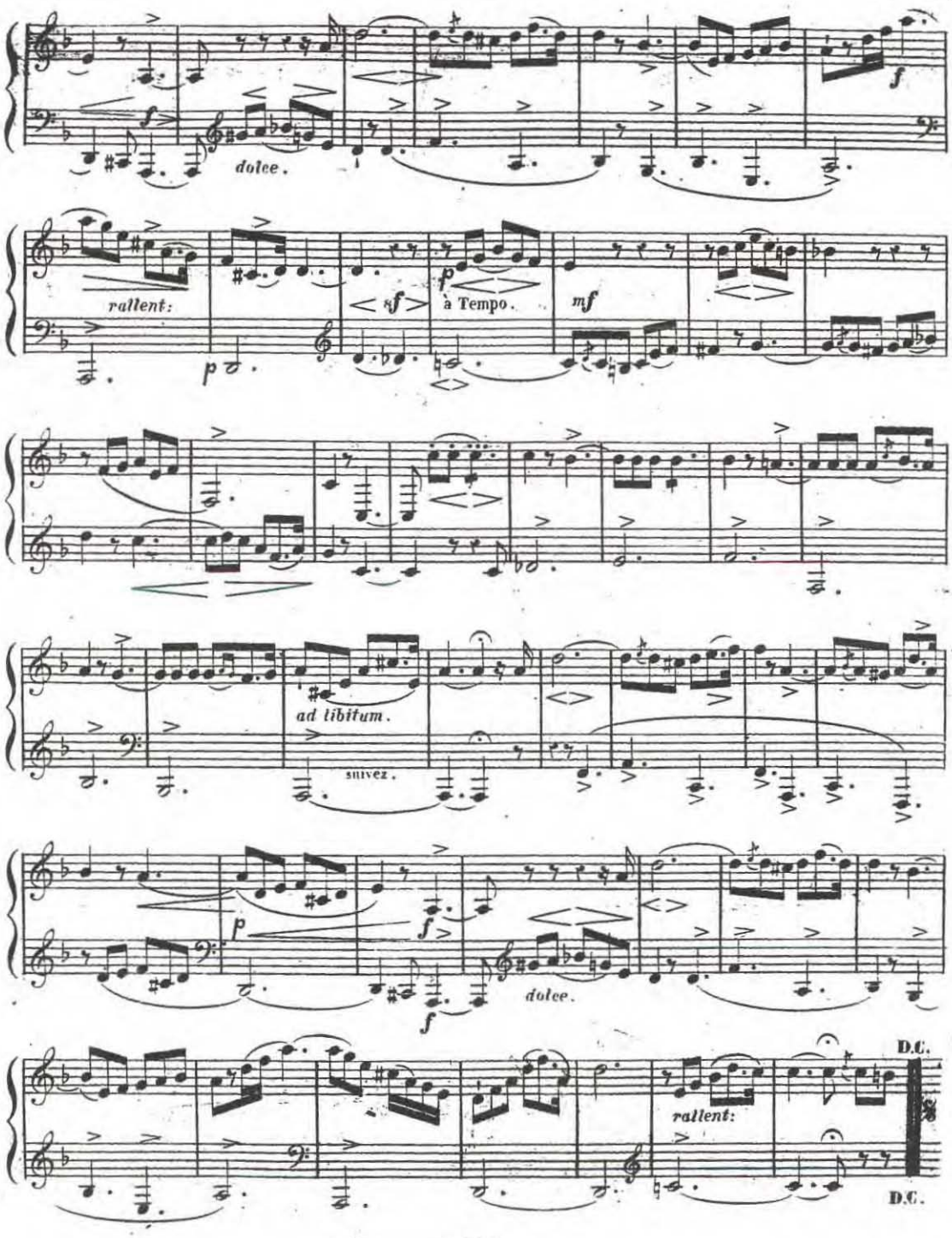



p
p
p
p
f rall:
f
f
mf
mf
f>
f>
f
8f
8f
fp
fp
p
8f
p
p
8f
8f
dimin:
p
Fin.
Fin.

Allegretto.

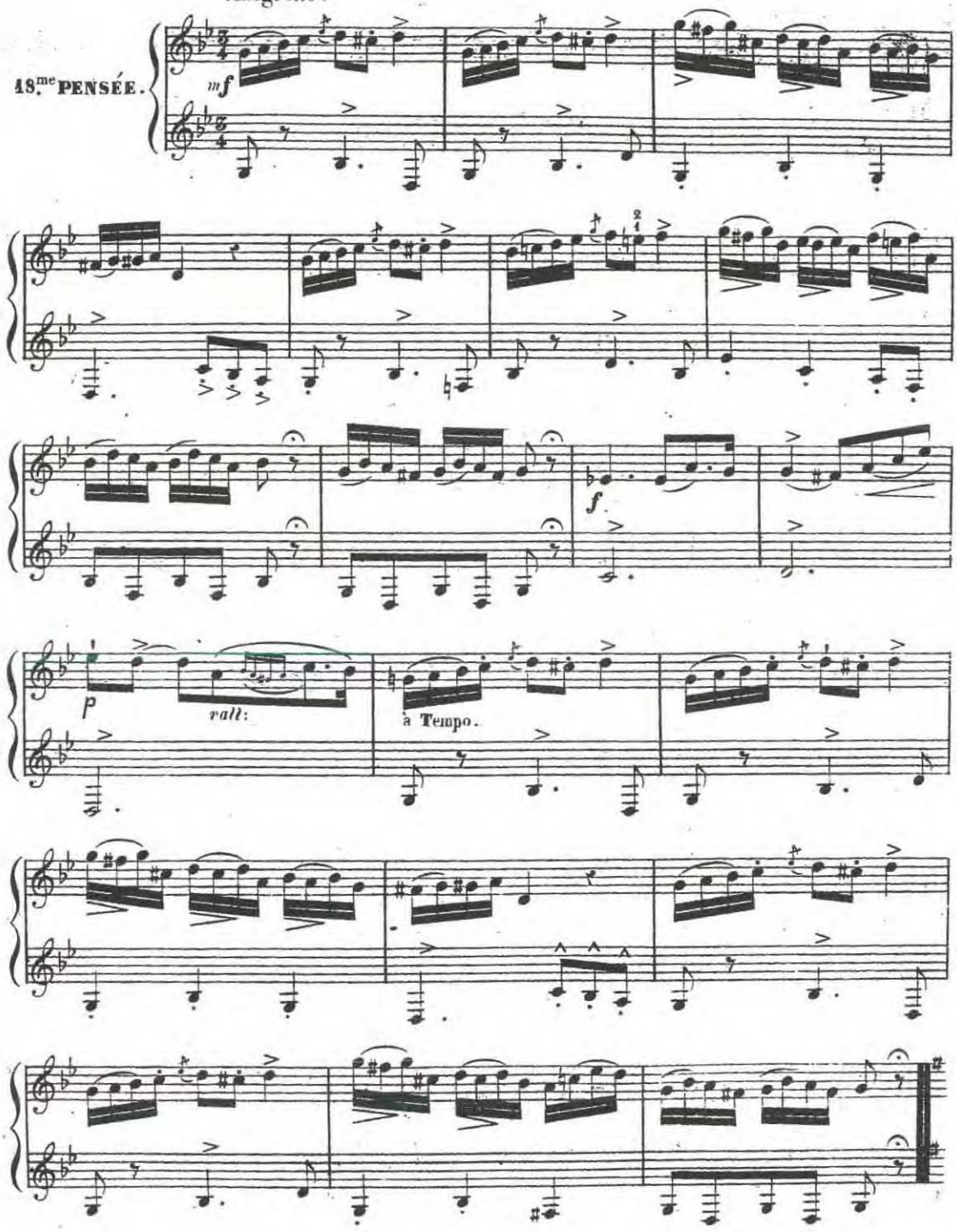
47.me PENSÉE.

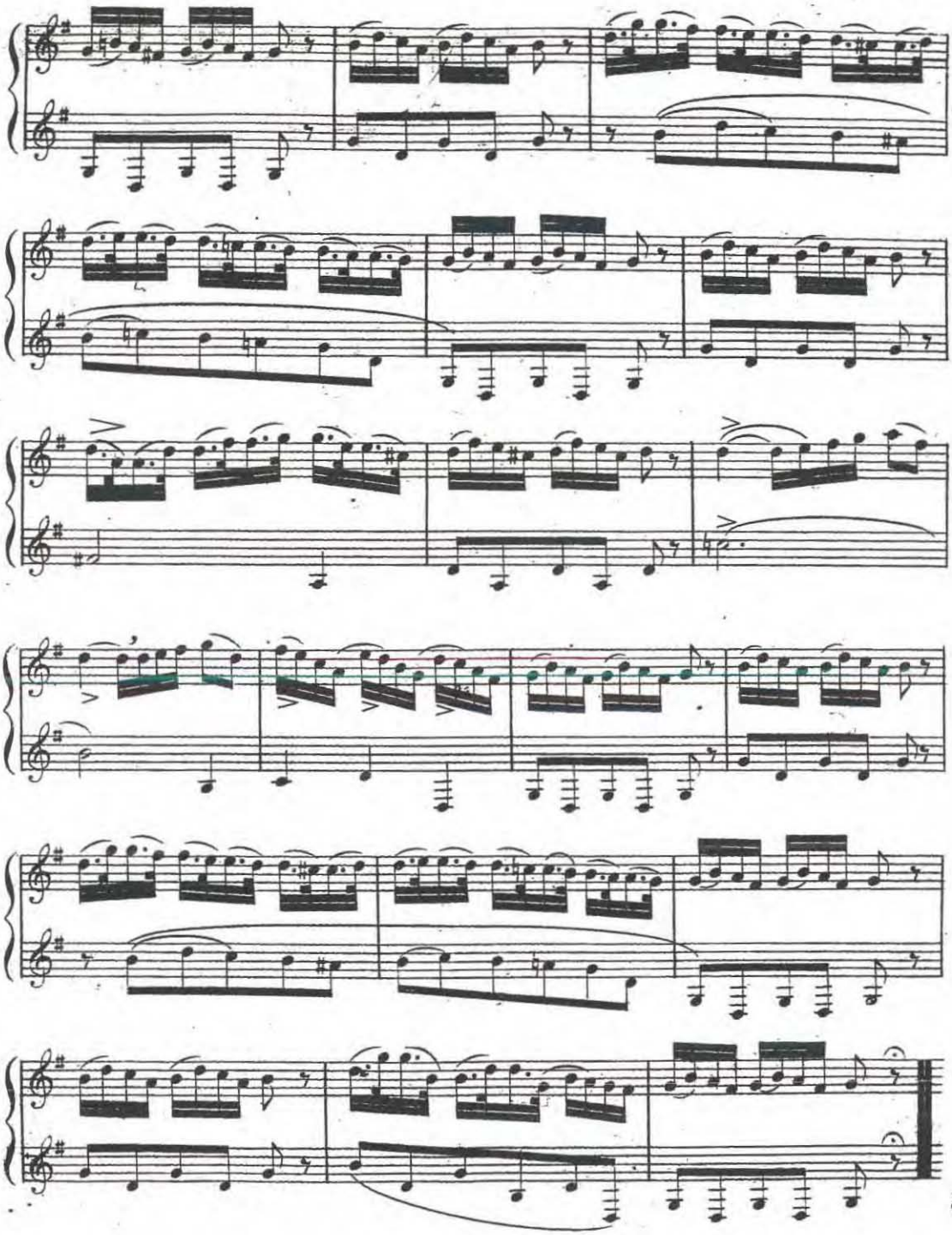



dolce.
rallent:
à Tempo.
ad libitum.
suivez.
dolce.
rallent:
D.C.
D.C.

Allegretto.

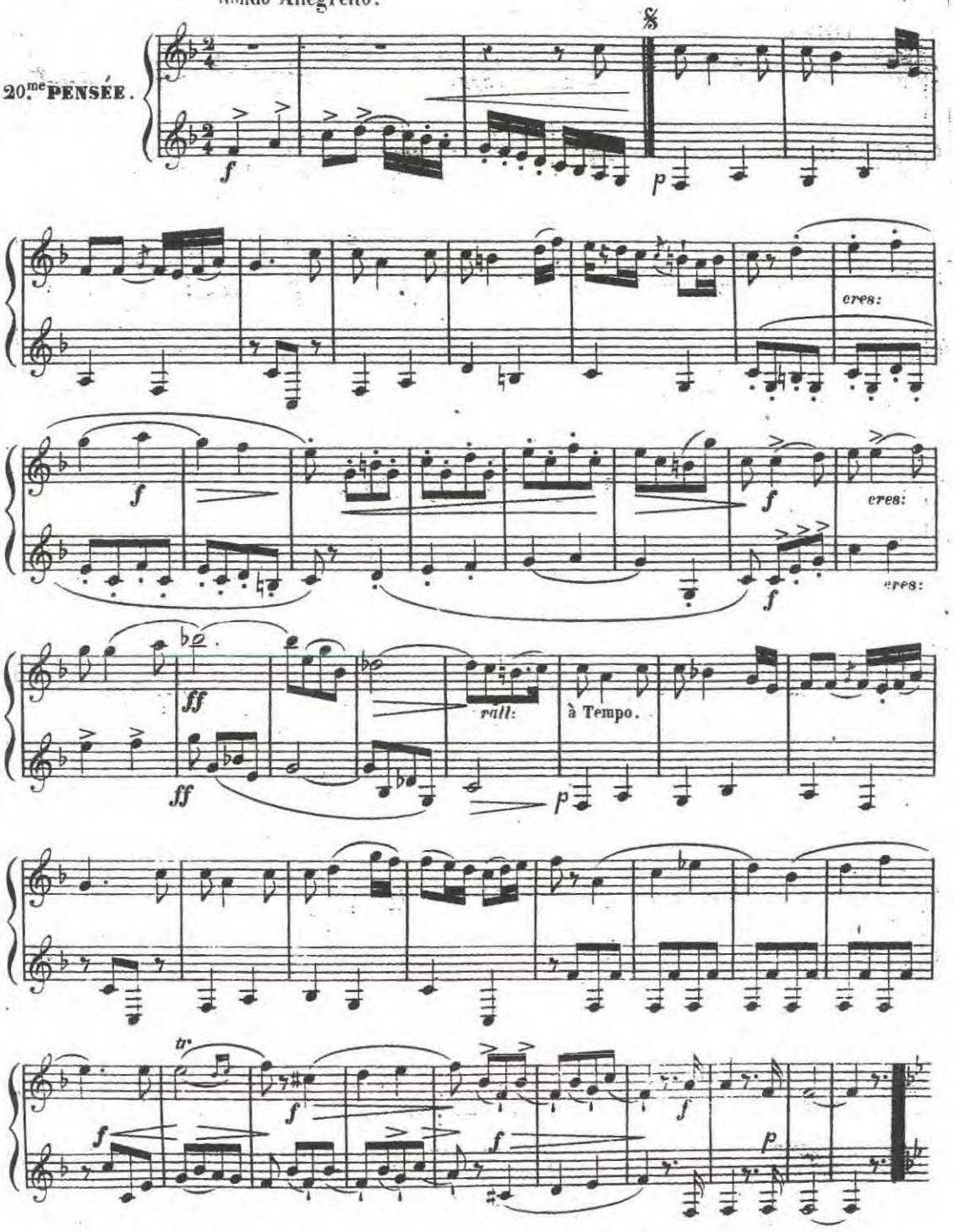
18.me PENSÉE.

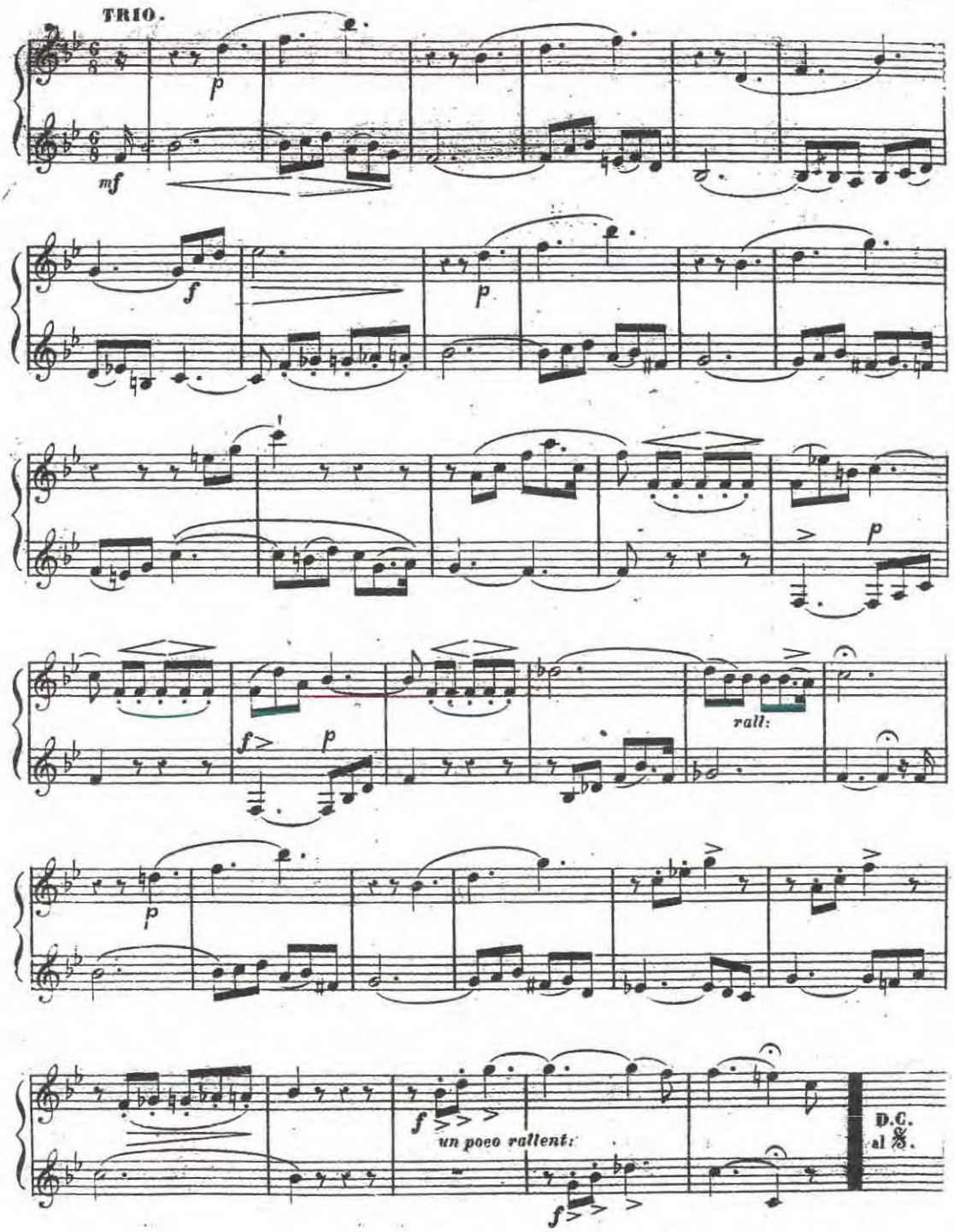




Rondo Allegretto.

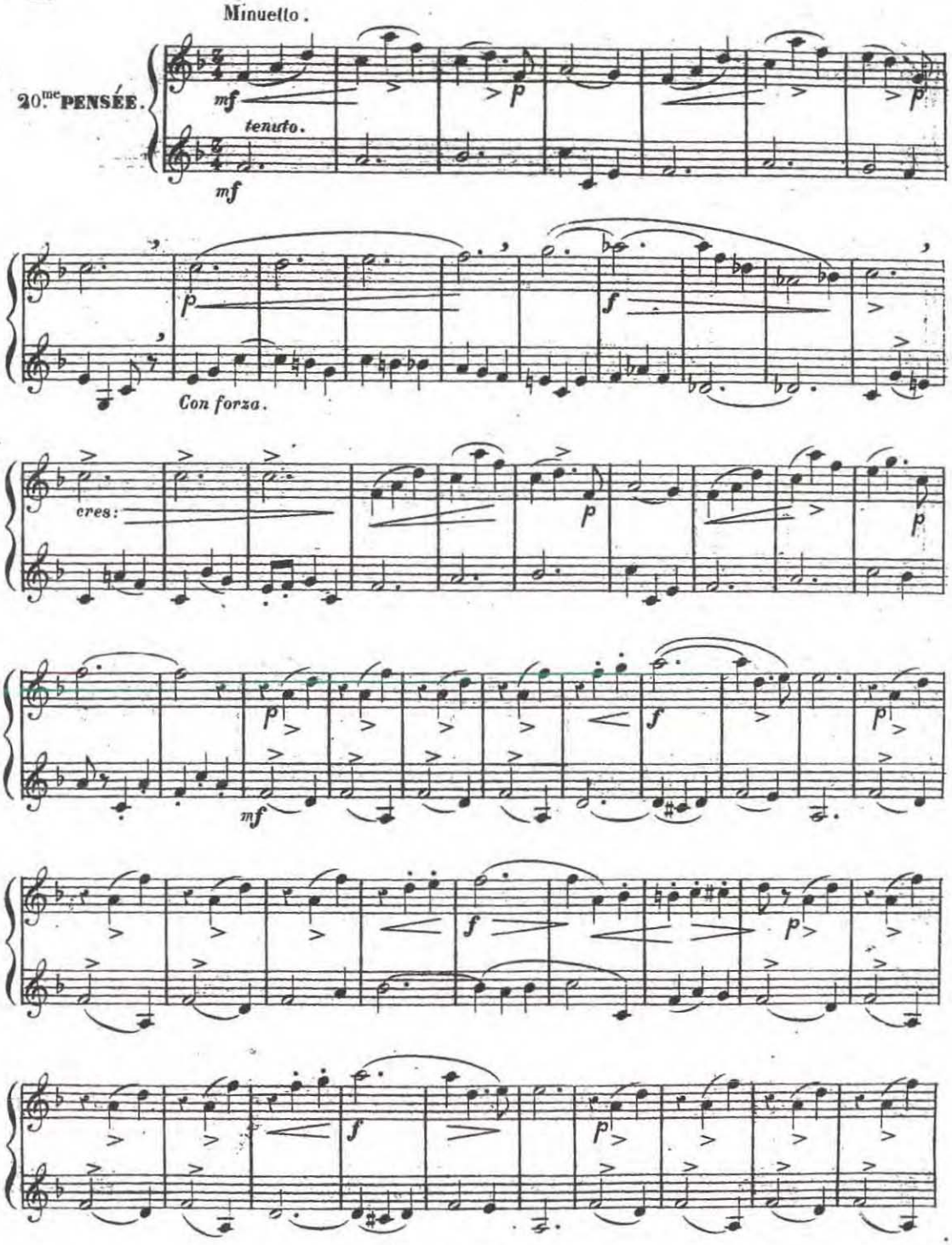
20.me PENSÉE.

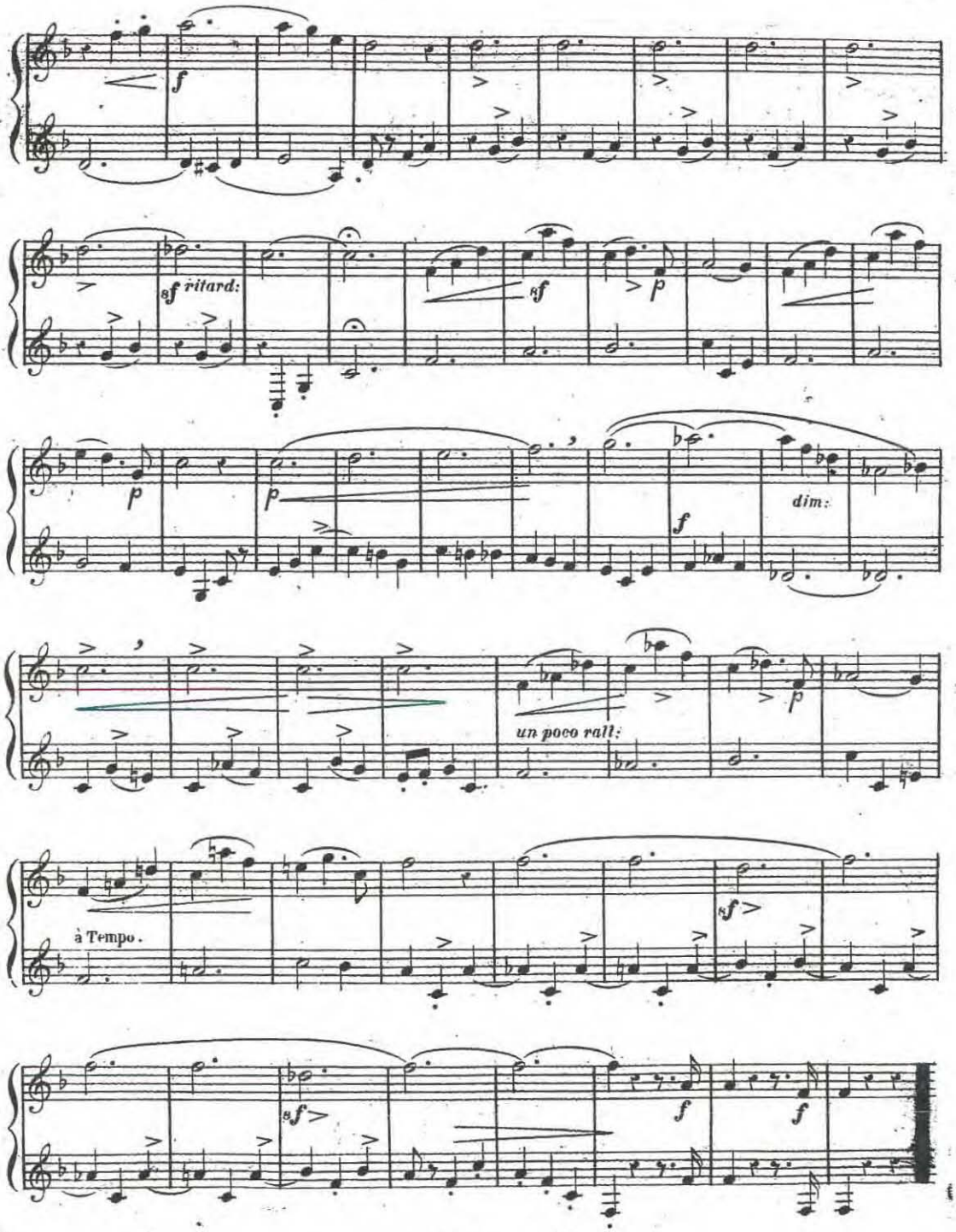



TRIO.
p
mf
f
p
p
f>
p
rall:
p
f
un poco rallent:
f
D.C.
al %.

Minuetto.

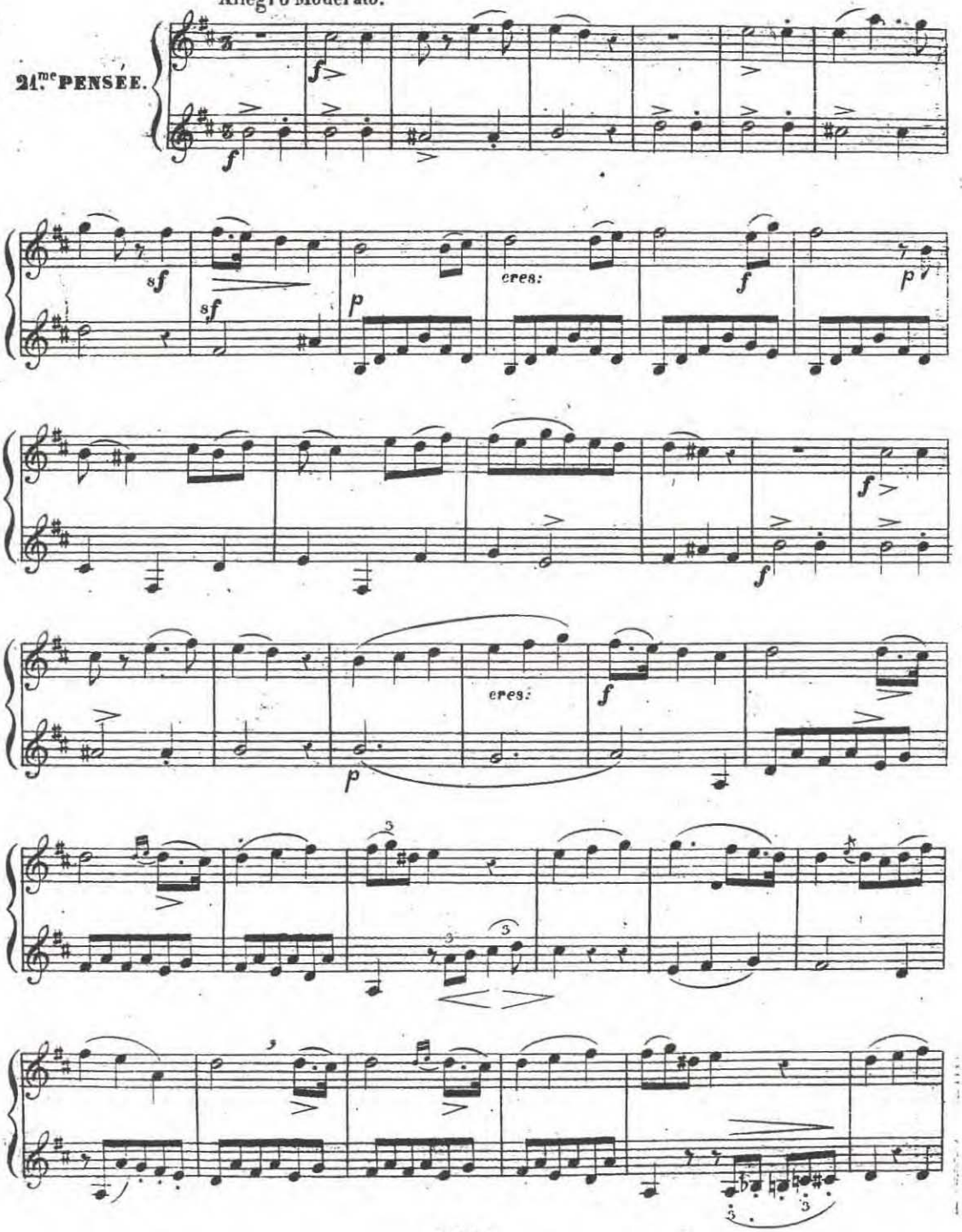
20.me PENSÉE.

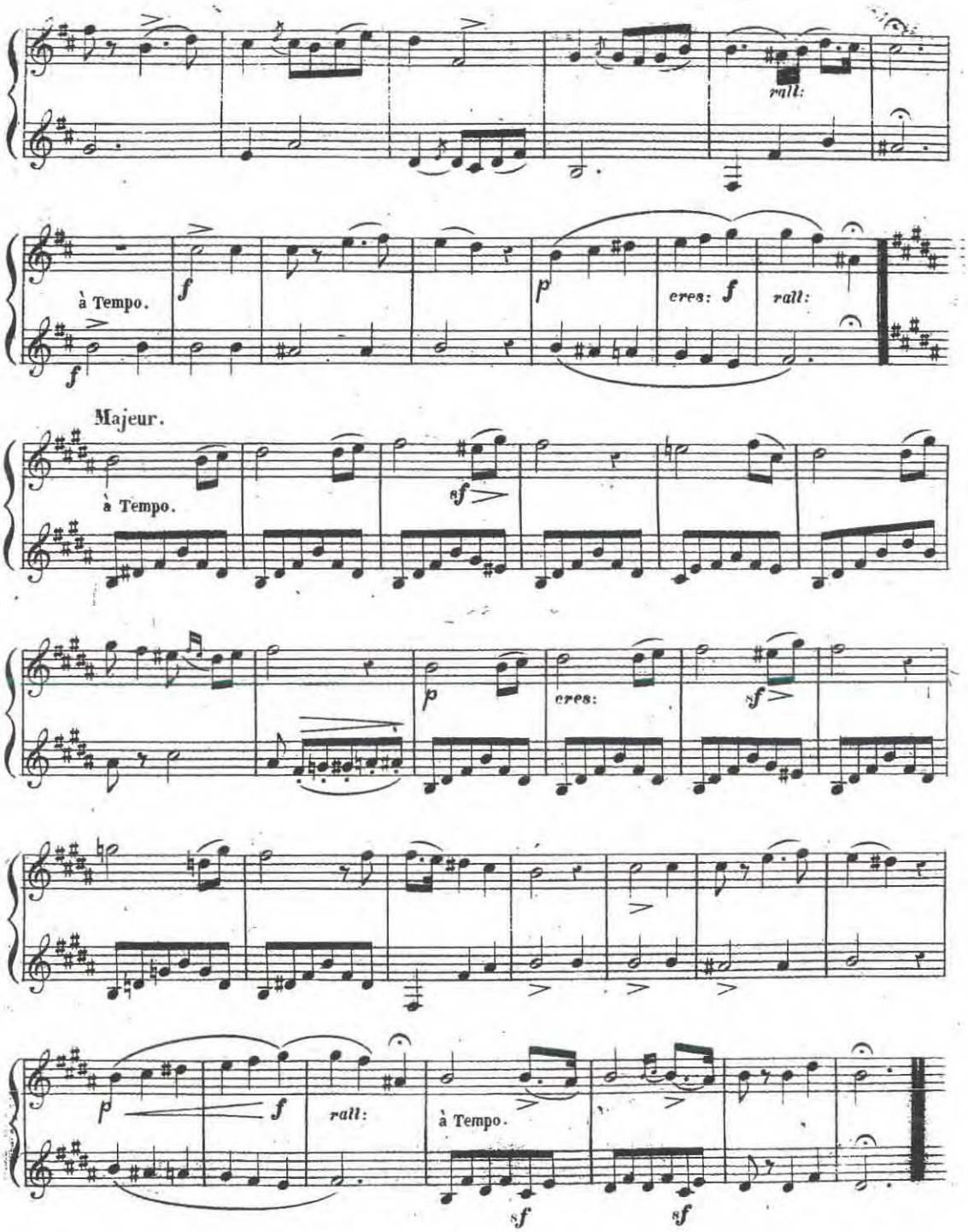



f
sf ritard:
sf
p
p
p
f
dim:
un poco rall:
p
à Tempo.
sf
sf
f
f

Allegro Moderato.

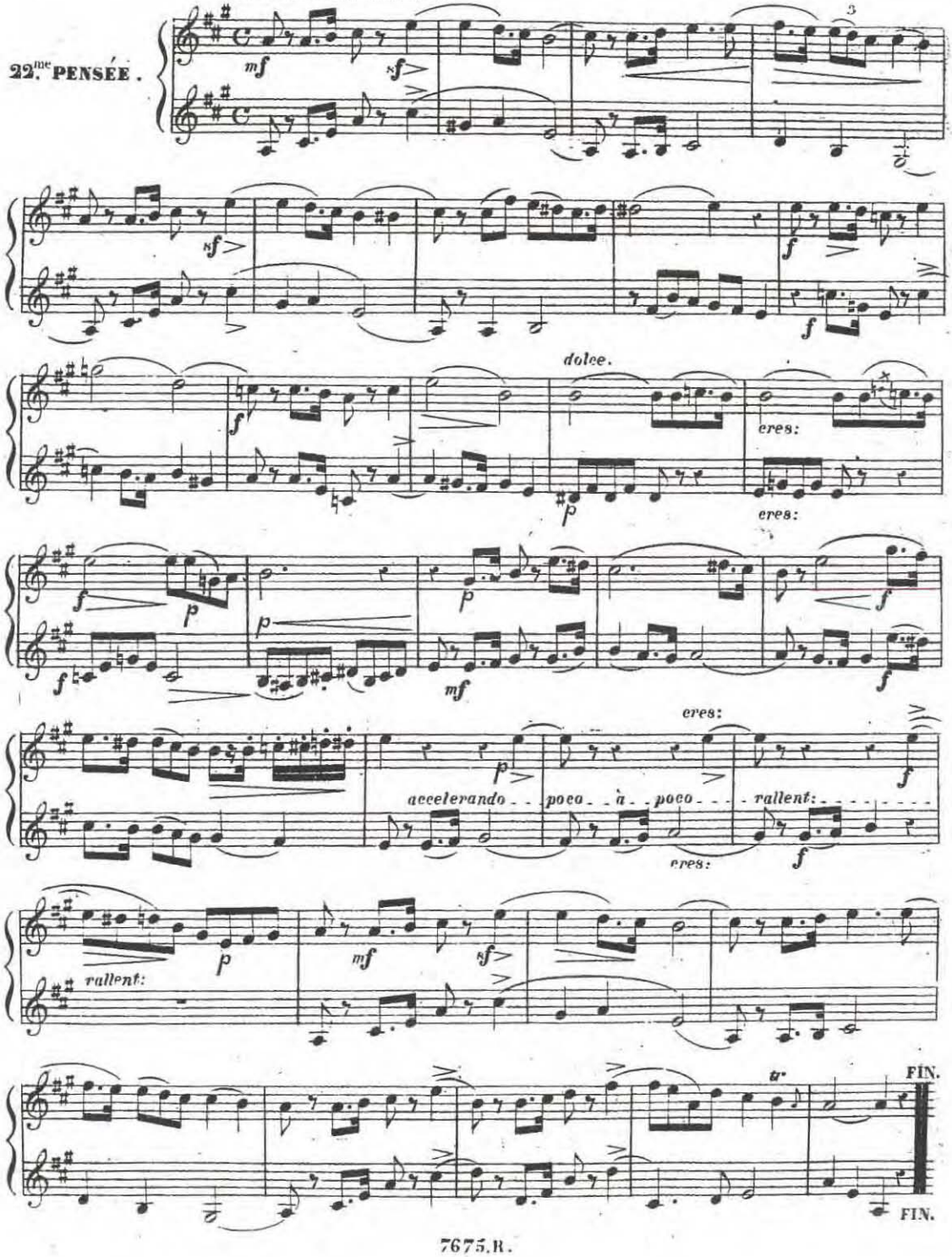
21.me PENSÉE.

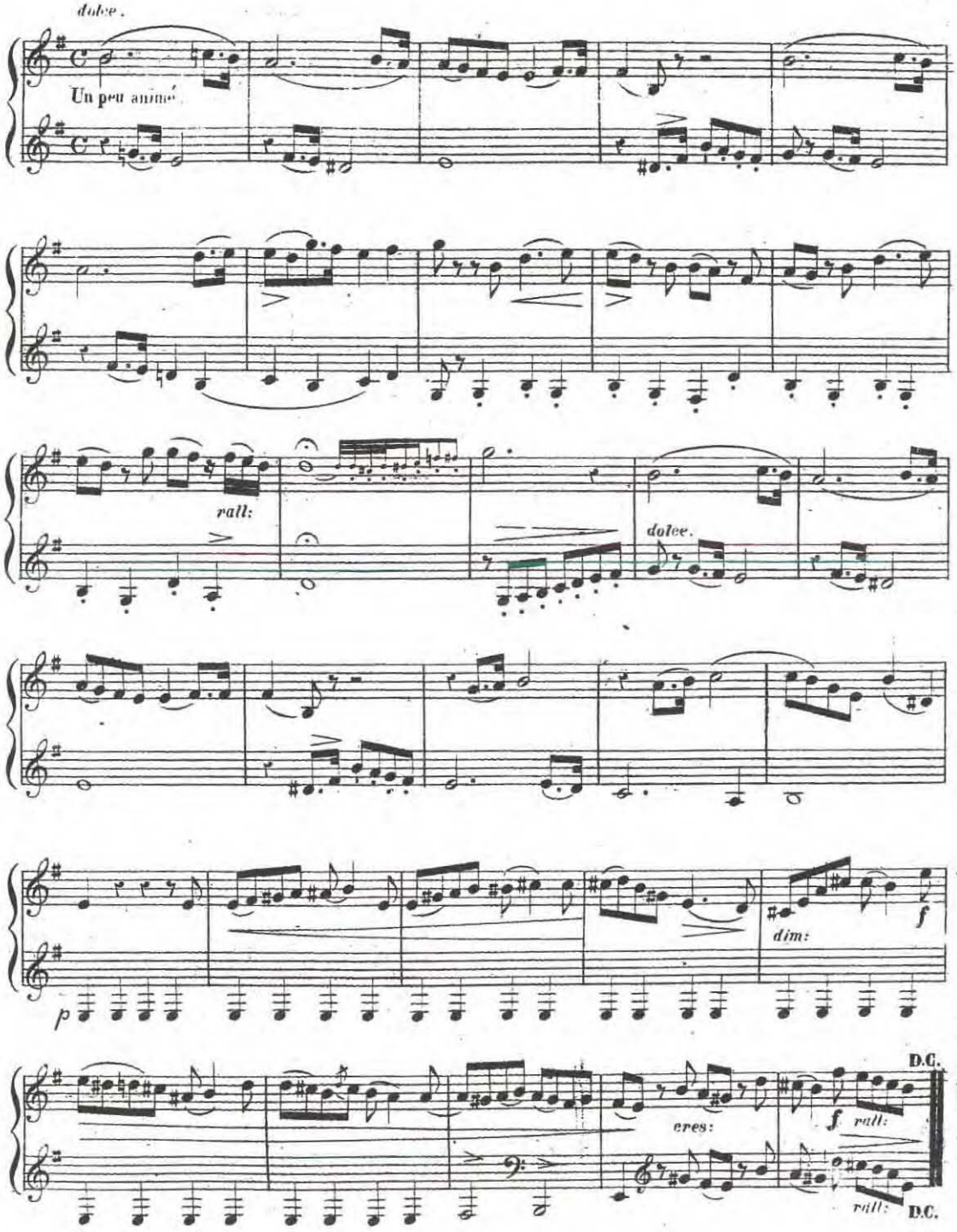



rall:
à Tempo.
f
p
cres: f
rall:
Majeur.
à Tempo.
sf
p
cres:
sf
p
f
rall:
à Tempo.
sf
sf

Mouvement de Marche.

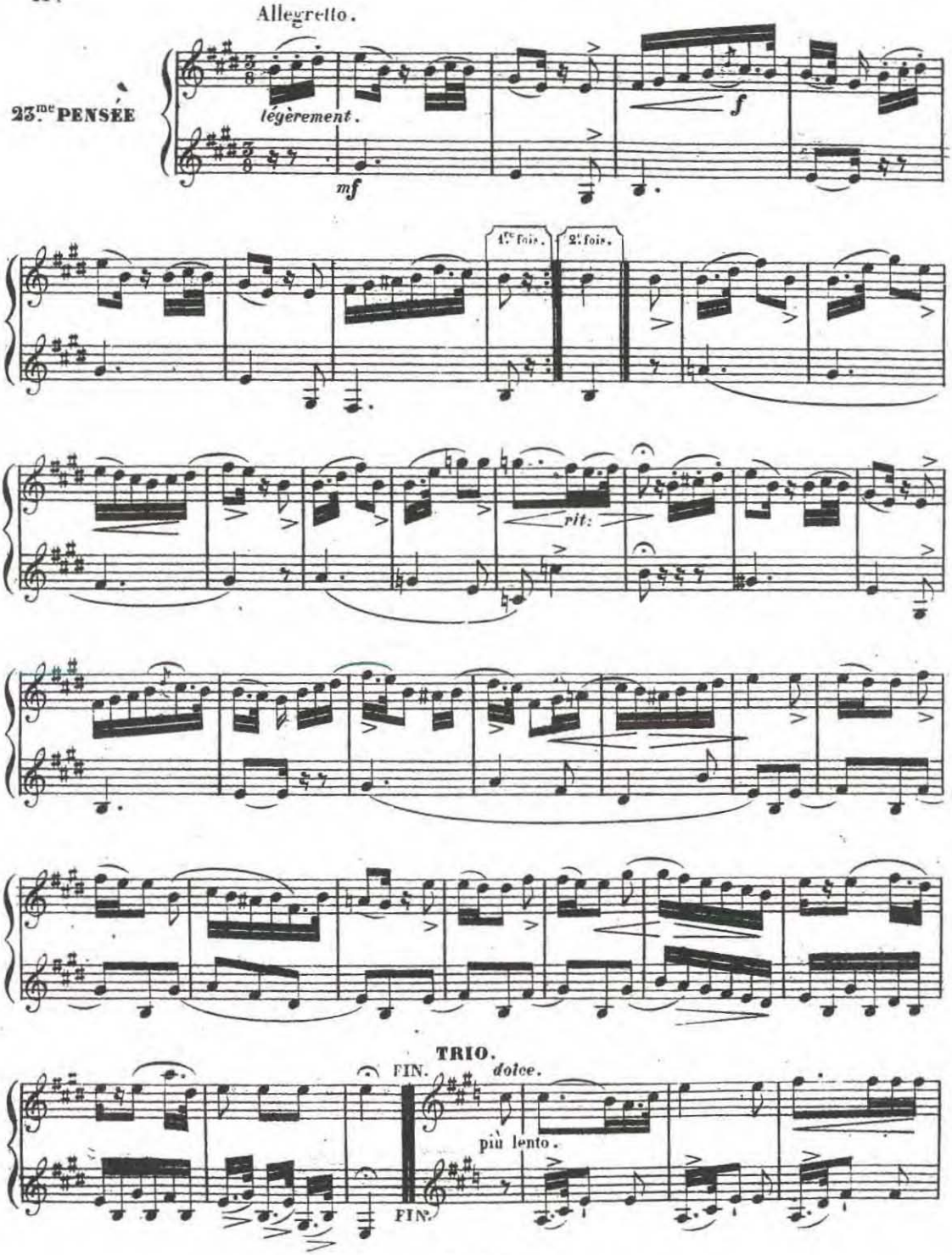
22.me PENSÉE.

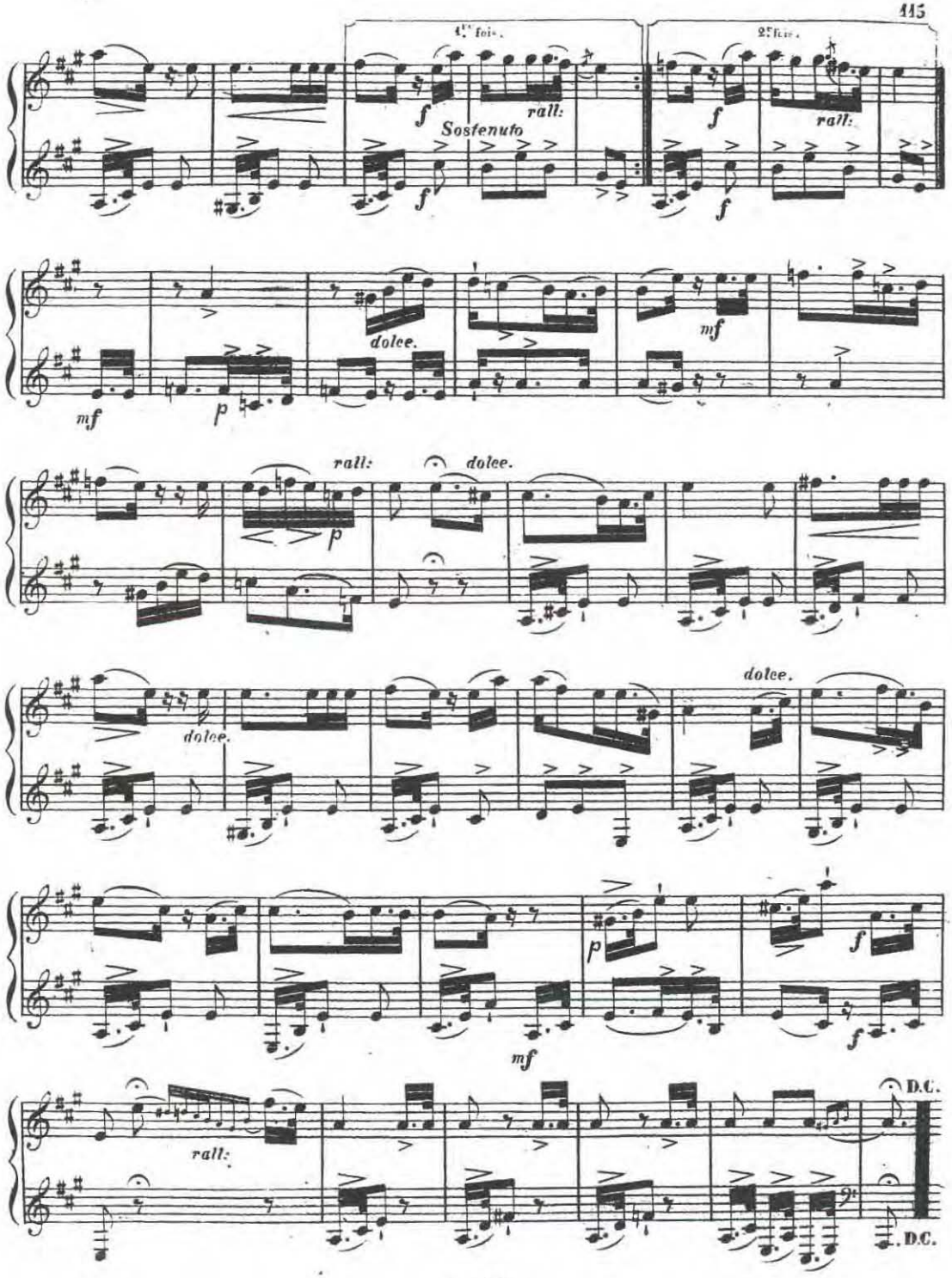



dolce.
Un peu animé
rall:
dolce.
dim:
f
p
cres:
f
rall:
D.C.
rall:
D.C.

Allegretto.

23.me PENSÉE




1re fois.
2e fois.
f
rall:
Sostenuto
dolce.
mf
p
D.C.

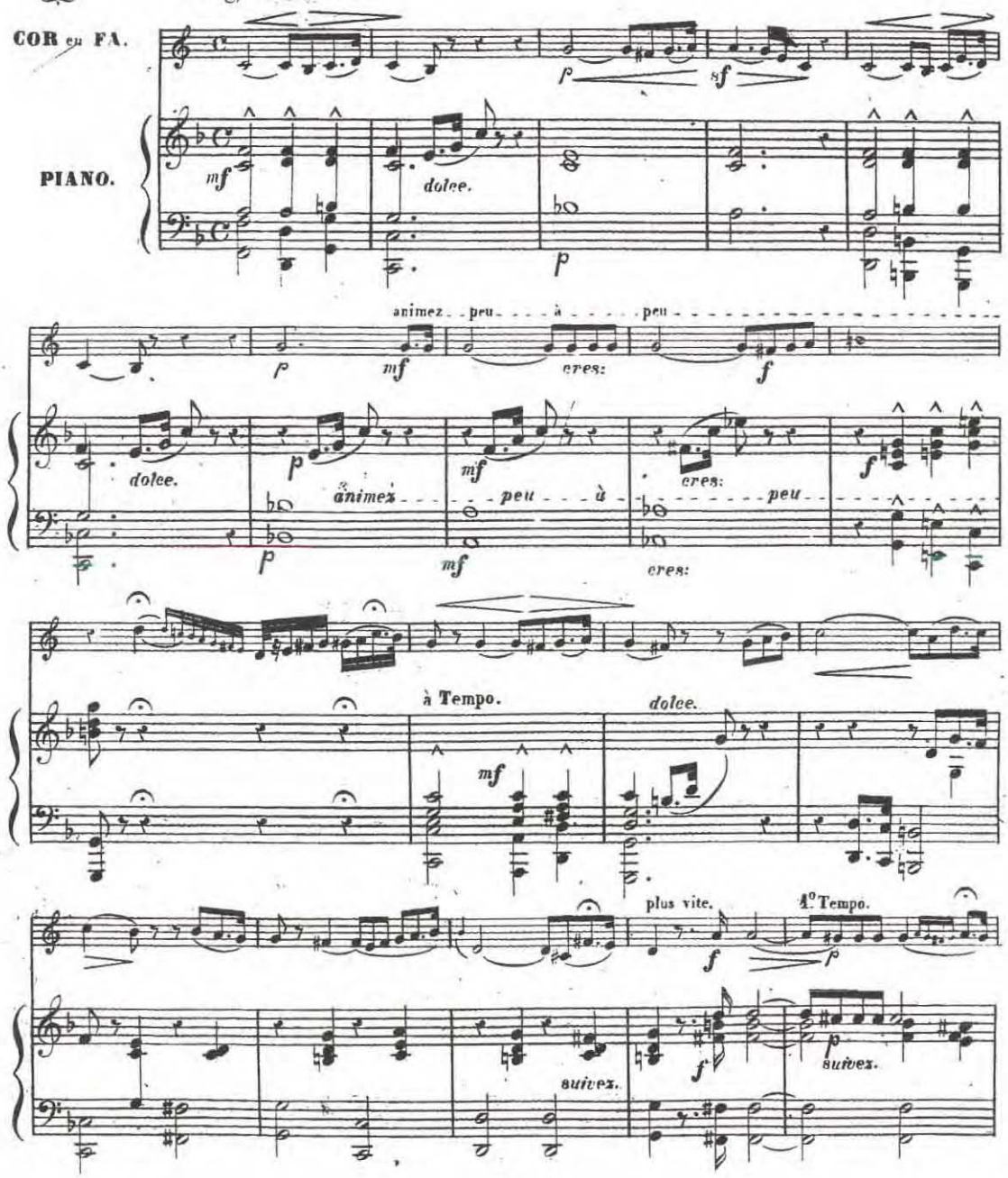
CAPRICE POUR LE COR.

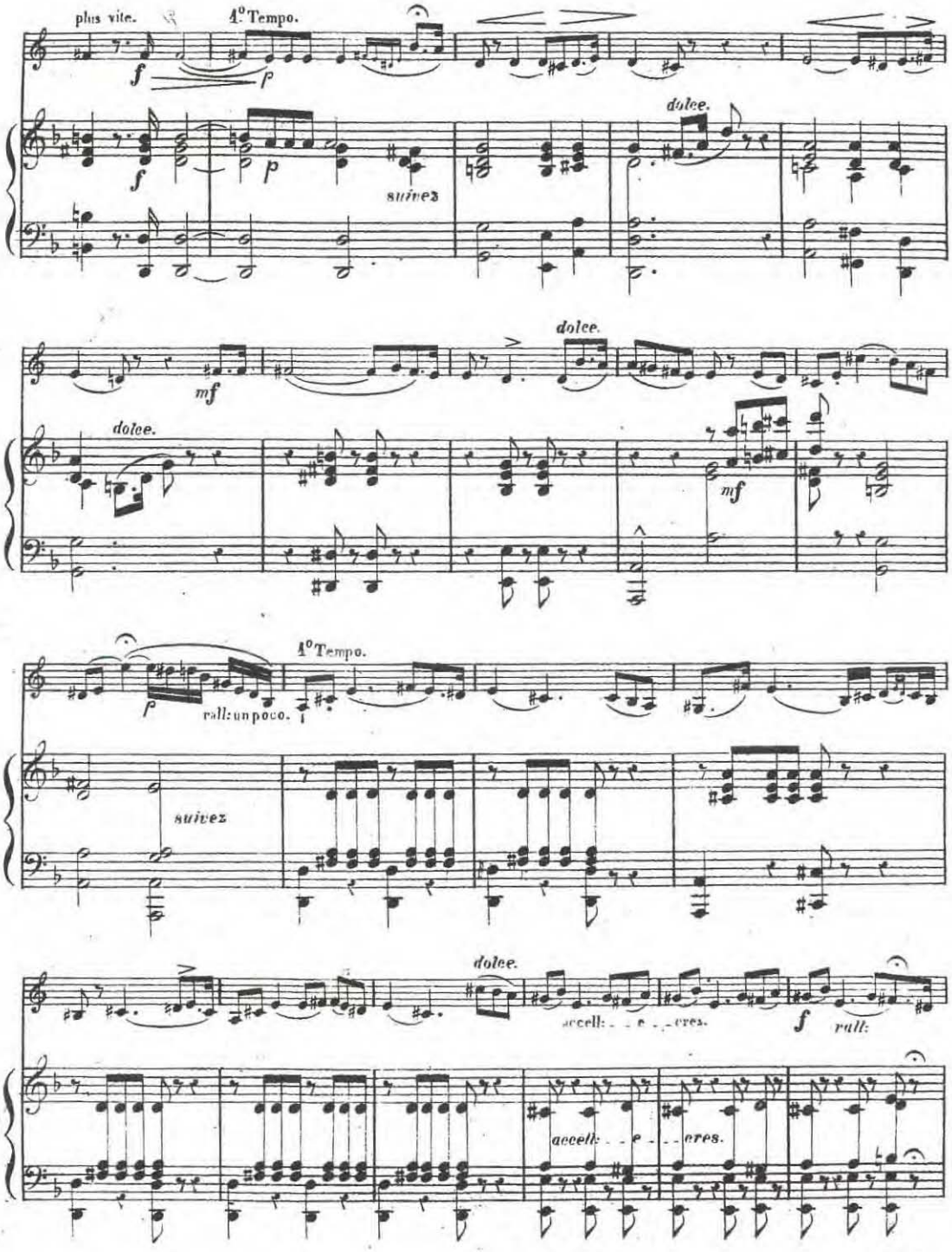
Par URBIN.

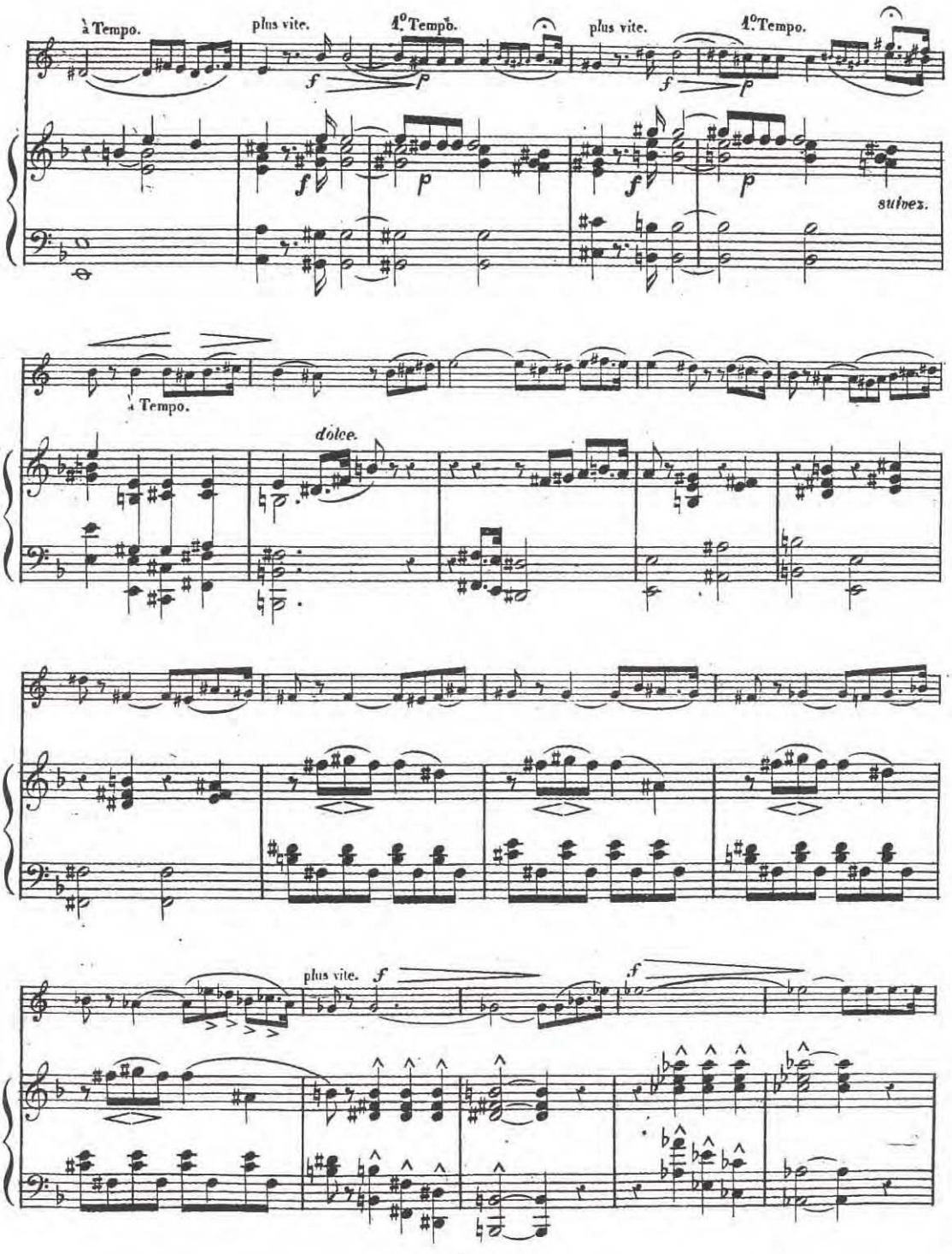
(GAMMES MAJEURES.)

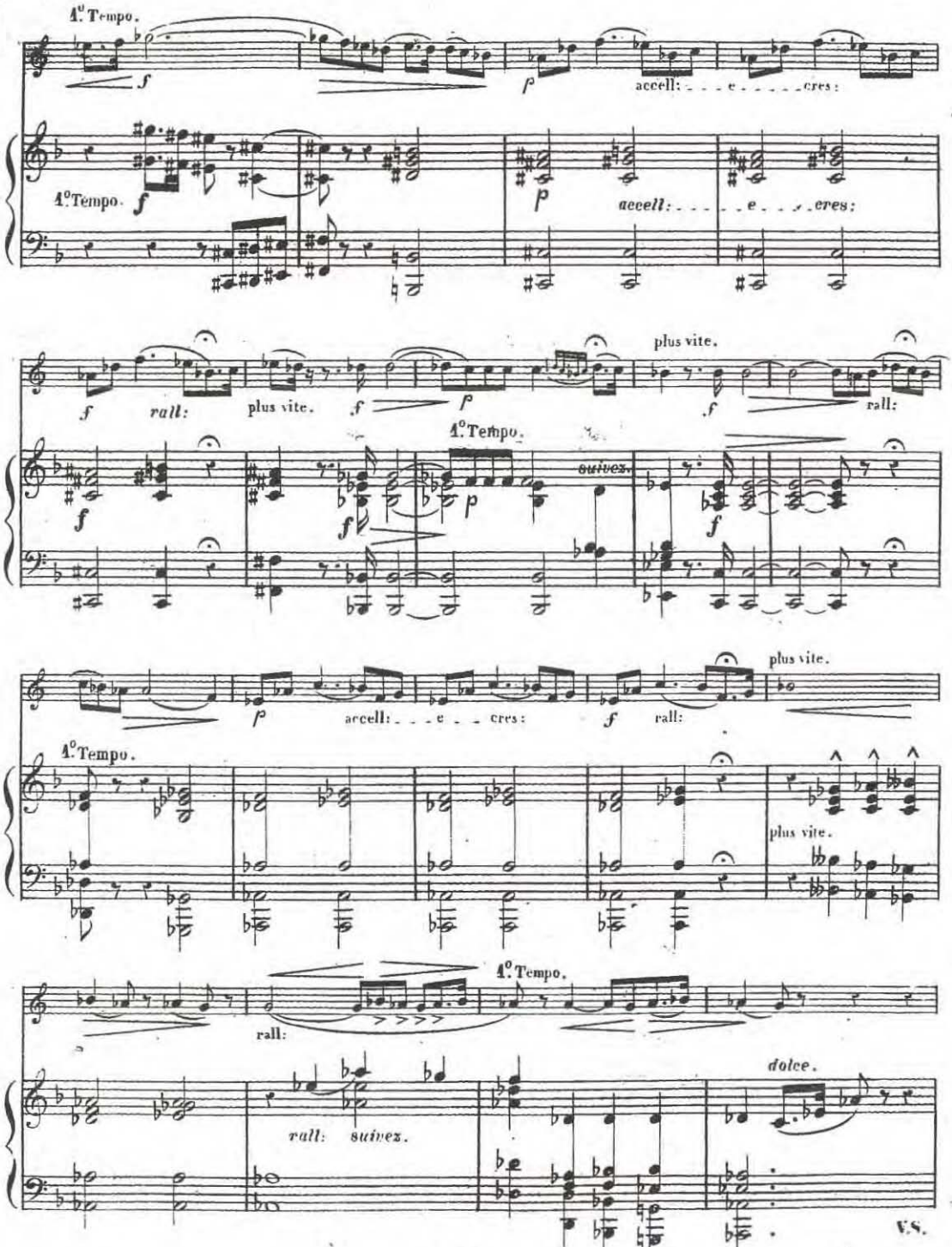
N.° I.

Allegro Moderato.

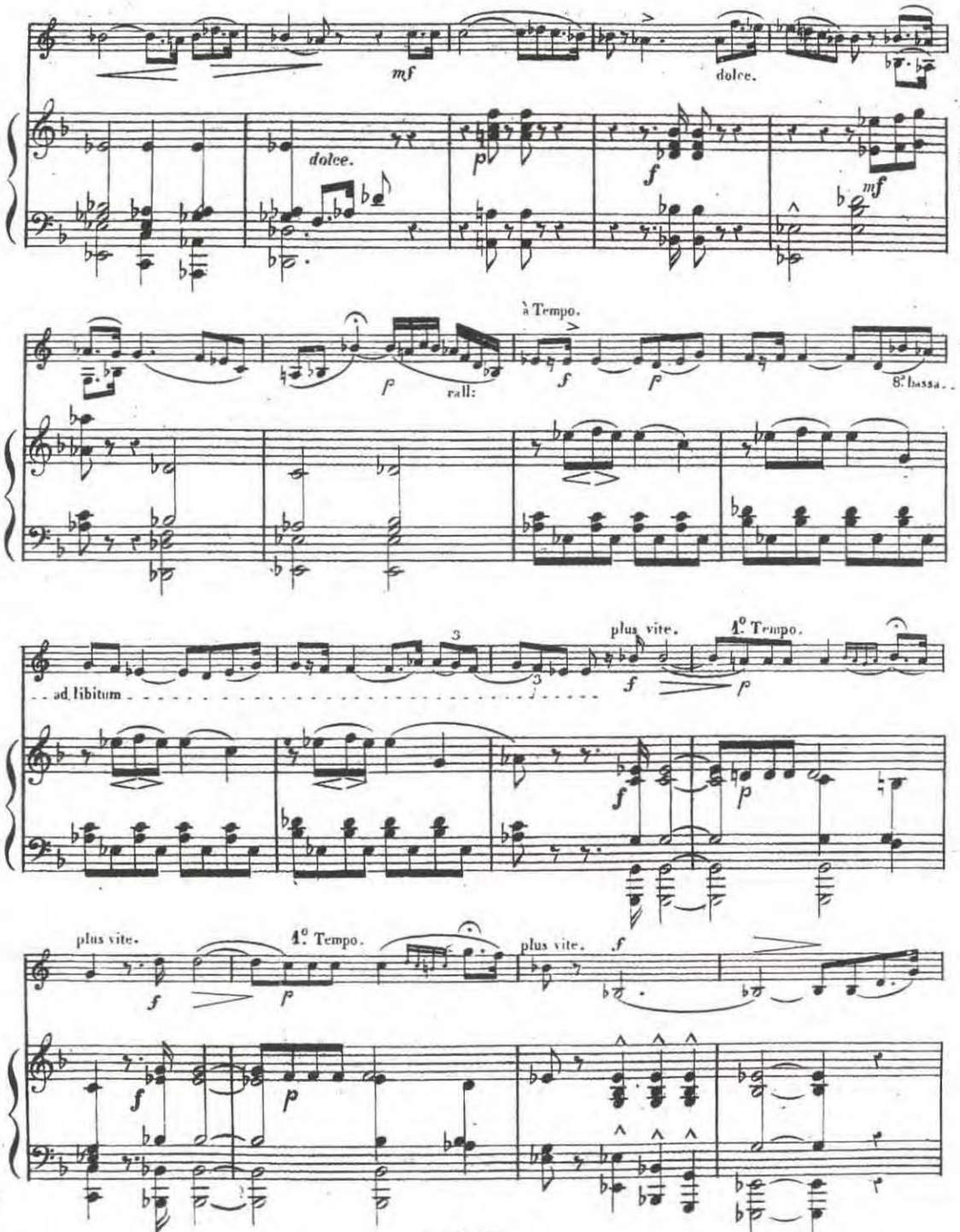


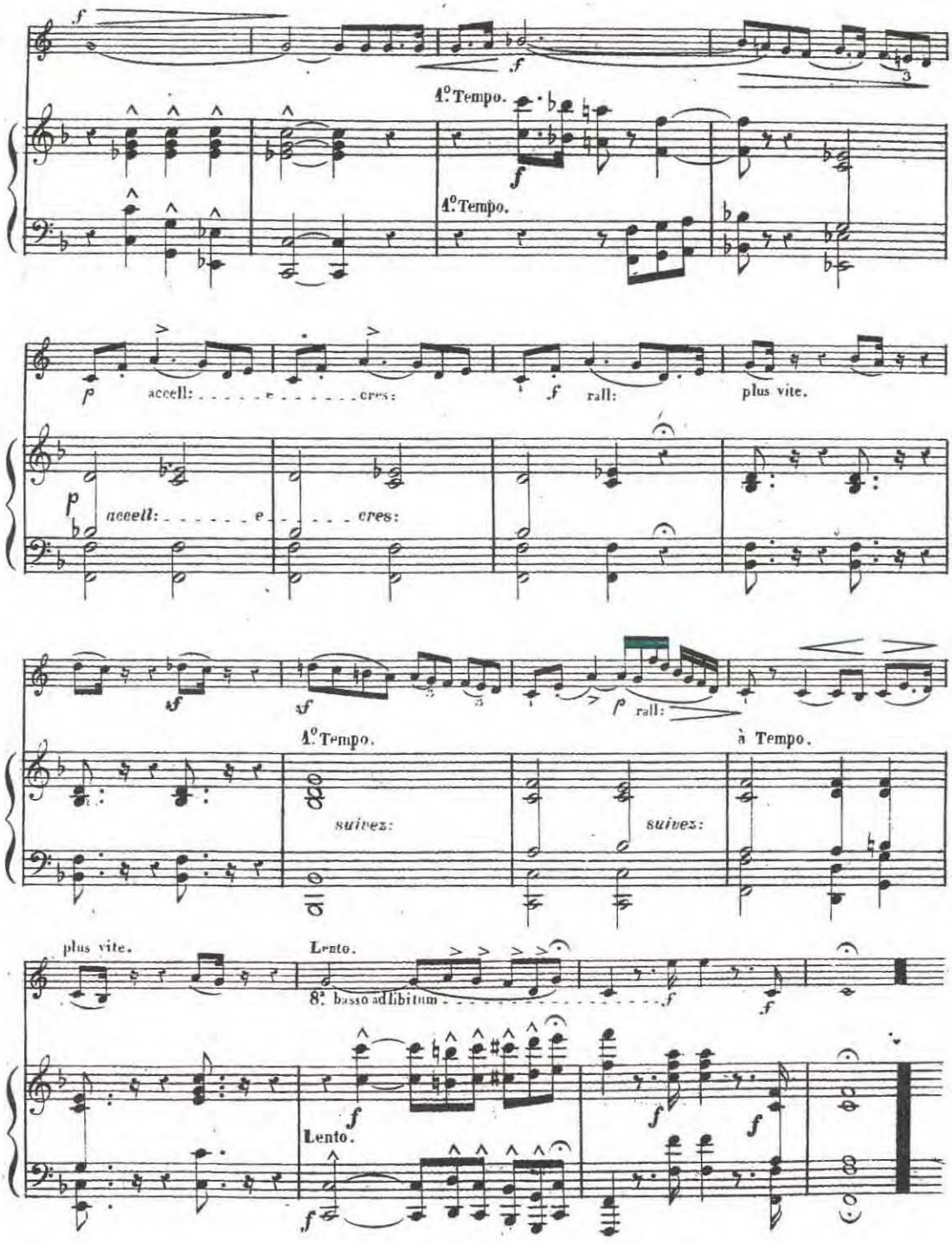

plus vite.
1° Tempo.
dolce.
suivez
mf
dolce.
mf
1° Tempo.
rall: un poco.
suivez
dolce.
accell: - - e - - cres.
f
rall:
accell: - - e - - cres.


à Tempo.
plus vite.
1°Tempo.
plus vite.
1°Tempo.
suivez.
à Tempo.
dolce.
plus vite.



V.S.


mf
dolce.
dolce.
p
f
mf
à Tempo.
p
rall:
f
p
8ª bassa.
ad libitum
3
3
plus vite.
1º Tempo.
f
p
f
p
plus vite.
1º Tempo.
plus vite.
f
f
p
f
p


1.° Tempo.
1.° Tempo.
accell: e cres:
rall:
plus vite.
accell: e cres:
1.° Tempo.
suivez:
suivez:
rall:
à Tempo.
plus vite.
Lento.
8ª basso adlibitum
Lento.

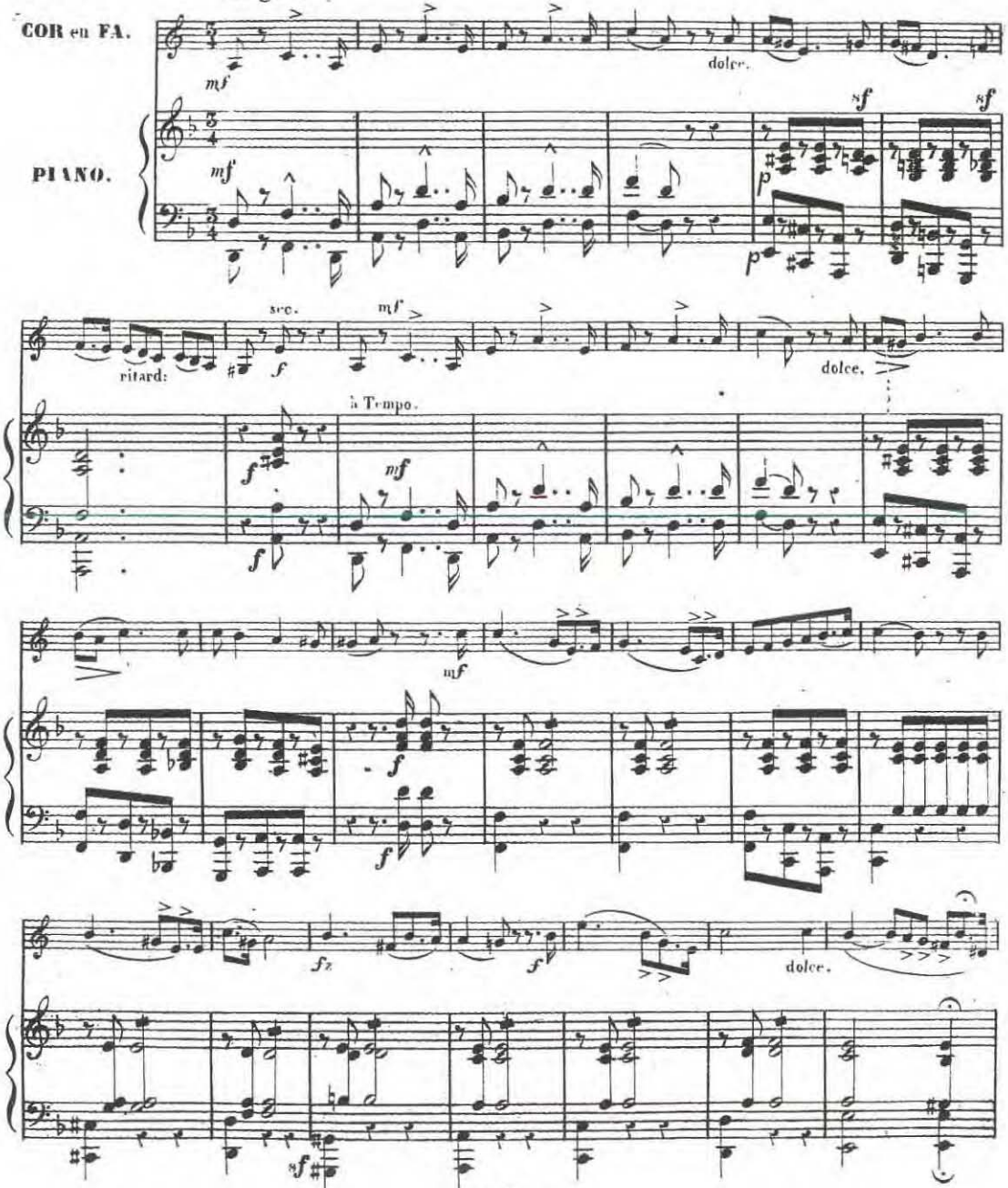
CAPRICE POUR LE COR.

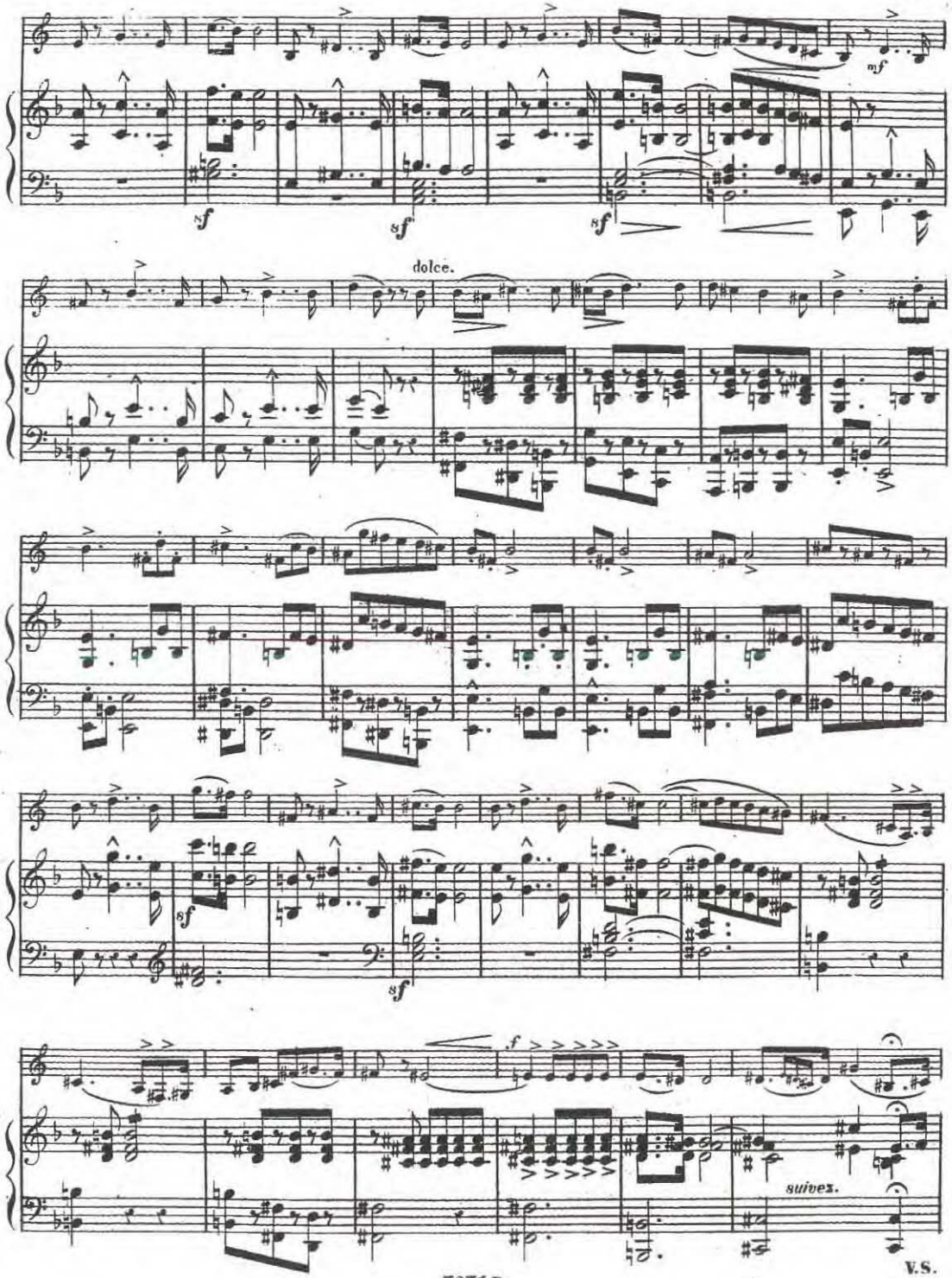
Par URBIN.

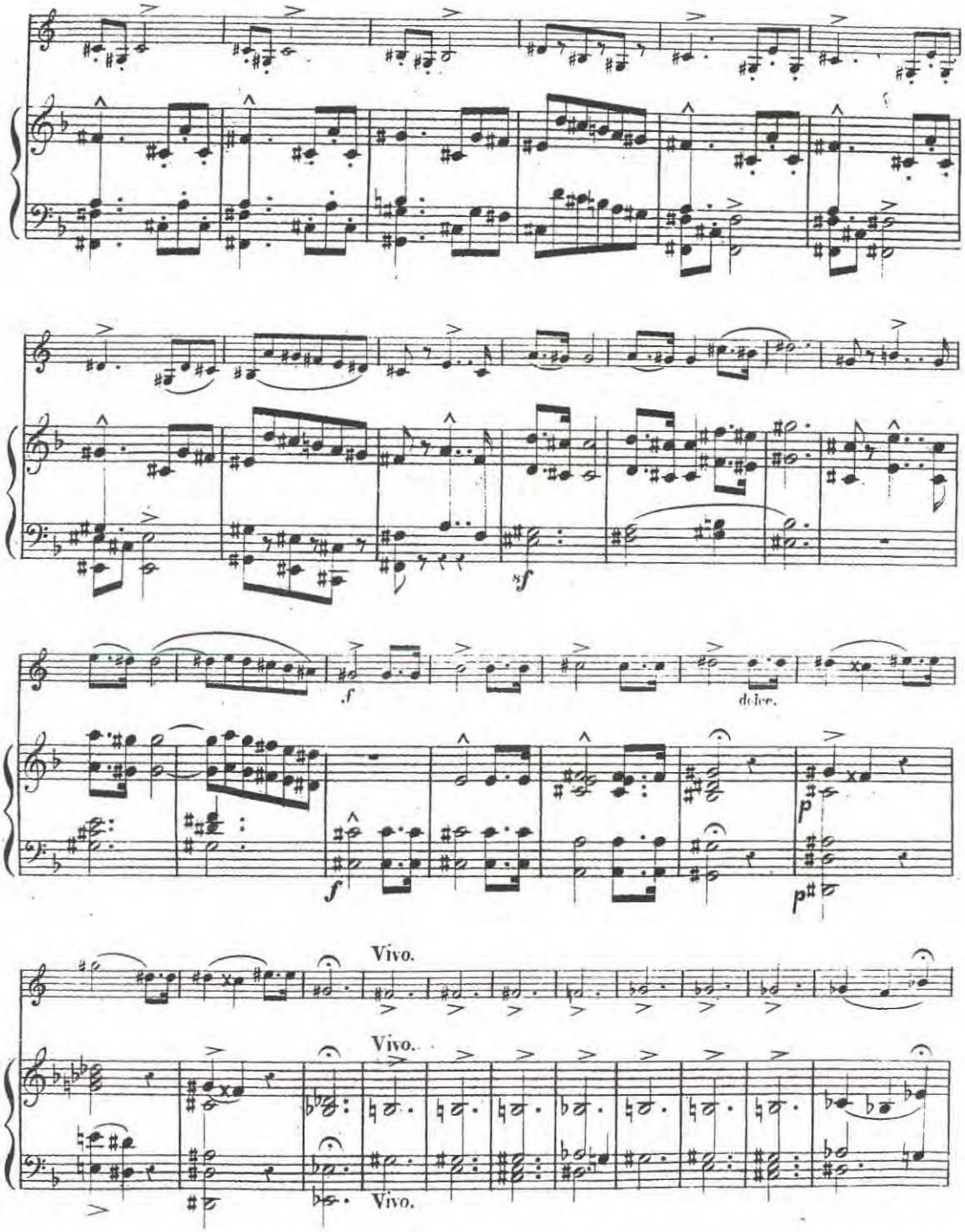
(GAMMES MINEURES.)

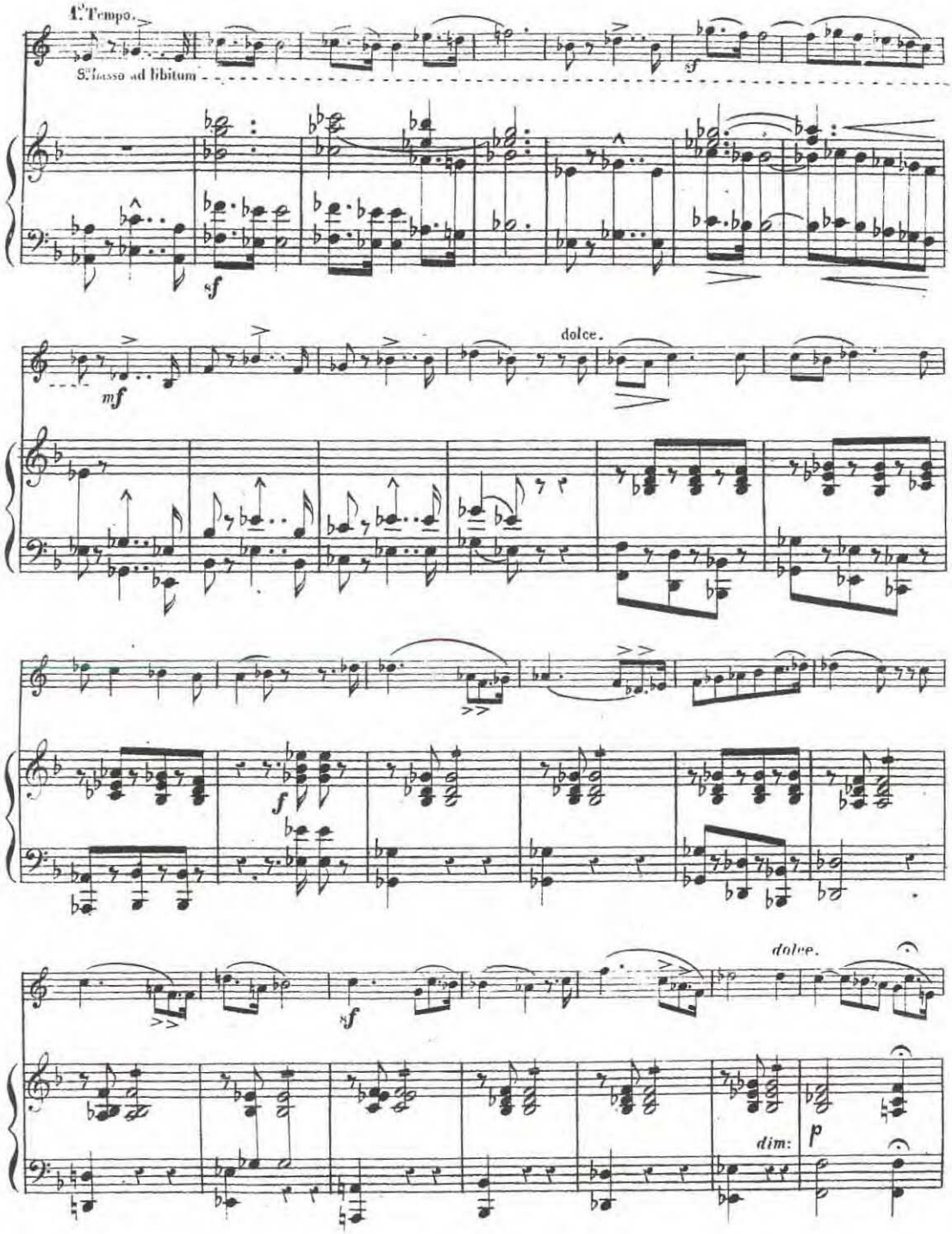
N.°2.

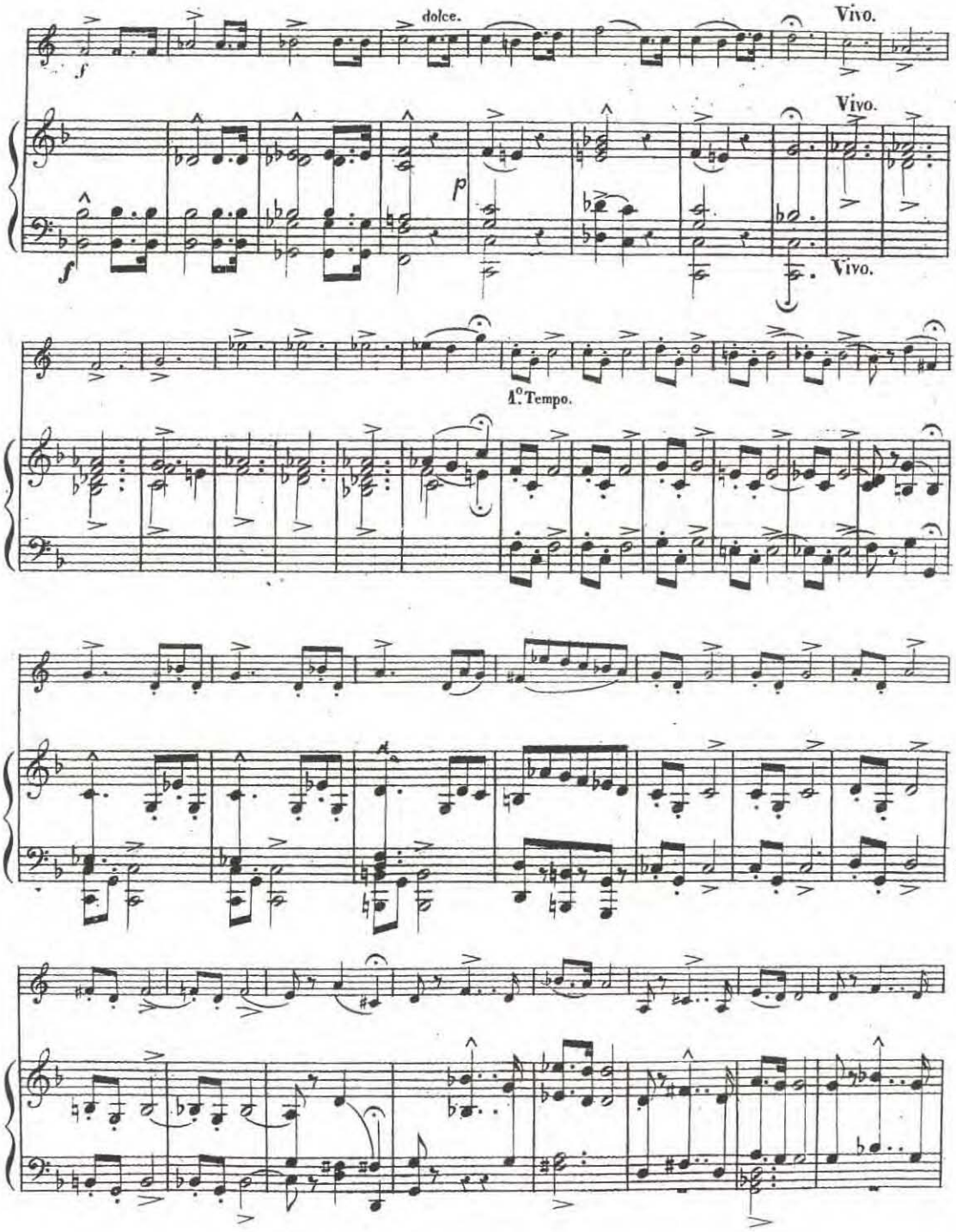
Allegretto.

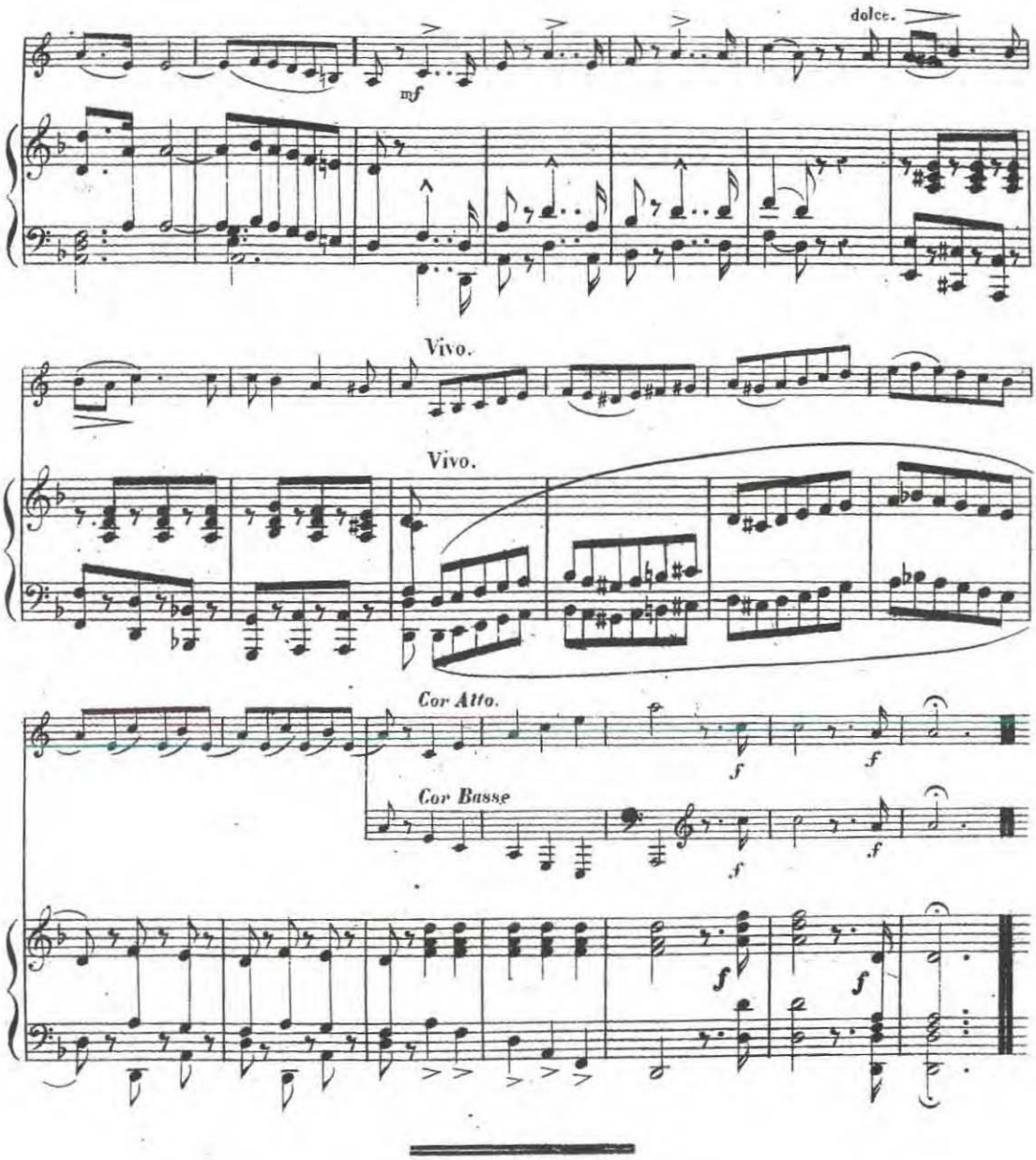



mf
sf
sf
sf
dolce.
sf
sf
f
suivez.


sf
f
dolce.
f
p
Vivo.
Vivo.
Vivo.


1. Tempo.
Stesso ad libitum
sf
sf
dolce.
mf
f
sf
dolce.
dim:
p


dolce.
Vivo.
Vivo.
Vivo.
1.° Tempo.



Pourront faire suite à cet Ouvrage, tous nos bons répertoires de *Solos*, *Concertos*, &c... écrits pour le Cor, et comme spécialités, nos *Solos*, *Thèmes Variés*, &c... pour le Cor à Pistons. Nous désignerons, comme Musique d'ensemble, les *Trios*, *Quatuors*, *Sextuors* de Cors de nos divers bons Auteurs, ainsi que nos *Duos*, *Trio*, *Quatuors*, écrits spécialement aussi pour le nouveau Cor.

7675.R.

TABLE DES MATIÈRES

Contenues dans la Première **PARTIE DE LA MÉTHODE** de **COR** à **TROIS PISTONS.**

			Pages.
		AU LECTEUR	1
		Du but principal qu'on s'est promis d'atteindre en adaptant au Cor le mécanisme du Piston	2
		RAPPORT de l'**INSTITUT**	Idem.
CHAP:	1.er	Historique du Cor à Pistons	4
		Gamme enharmonique	6
		Notre opinion sur une idée émise	7
»	2.d	Des différens Tons ou Corps de rechange conservés, par nous, au Cor à trois Pistons	Idem.
		Les Sons de ces différens Corps de rechange comparés, pour le Diapason, aux mêmes Sons rendus par le Piano	8
»	3.me	Des deux genres du Cor ainsi que de leur étendue réciproque	9
»	4.me	Manières fautives d'écrire le Cor à Pistons et leur redressement par l'Auteur de cet Ouvrage	11
»	5.me	Proportions de l'embouchure relatives à chaque genre	12
»	6.me	De l'entretien des Pistons	Idem.
»	7.me	De la position du Corps et de la tenue de l'Instrument	13
»	8.me	Manière d'accorder les coulisses des Pistons	Idem.
»	9.me	Position des deux mains	14
»	10.me	Du placement de l'embouchure sur les lèvres	Idem.
»	11.me	Des premières Etudes à entreprendre sur le Cor à Pistons	15
»	12.me	De la manière de rétablir, à volonté, les Corps de rechange supprimés, au moyen des Pistons	16
»	13.me	De la Respiration et de l'Expiration, du Coup de langue et des Modifications du Son	17
»	14.me **LEÇON** 1.re	Fragmens de Gamme N.° 1. (Médium de l'Etendue générale.) Sur la formation du Son et du coup de langue, &c.	20
	» 2.e	Fragmens de Gamme N.° 2.....idem.....id:	21
	» 3.e	Fragmens de Gamme N.° 3. (Grave de l'Etendue générale)	22
		Gamme, Intervalles de 2.de, 3.ce, 4.te, 5.te, 6.te, 7.me et 8.ve	Idem.
		Accords brisés	23
		Gamme, Intervalles de 2.de, 3.ce, 4.te, 5.te, 6.te, 7.me et 8.ve	Idem.
		Autres Accords brisés	Idem.
	» 4.e	Fragmens de Gamme N.° 4. (Aigu de l'Etendue générale)	24
		Gamme, Intervalles de 2.de, 3.ce, 4.te, 5.te, 6.te, 7.me et 8.ve	Idem.
		Autres Accords brisés	Idem.

				Pages
CHAPITRE 15.me			De la Syncope	25
	LEÇON 5.e		Mélodie résumant les Intervalles précédents	26
			Cinq Mélodies destinées à exercer la langue	27
»	16.me		De divers moyens d'exécuter les Intervalles	32
»	17.me		Du Portamento	Idem.
»	18.me		De l'Articulation	33
		» 6.e	Intervalles de 2de, 3ce, 4te, 5te, 6te, 7.me et 8.ve	35
			De la Mise de Son, ou Son filé	36
		» 7.e	Intervalles de 2de, 3ce, 4te, 5te, 6te, 7.me et 8.ve	Idem.
			Diverses Articulations placées sur le même dessin	Idem.
»	19.me	» 8.e	Exercices sur la Gamme de *Do* Majeur	37
			Six Etudes (Gamme de *Do* Majeur)	38
»	20.me	» 9.e	Exercices sur la Gamme de *Sol* Majeur	46
			Mélodie en *Sol* Majeur	Idem.
»	21.me	» 10.e	Exercices sur la Gamme de *Fa* Majeur	47
			Mélodie en *Fa* Majeur	48
»	22.me		De l'Appogiatura	49
			Des Petites Notes	Idem.
»	23.me		Du Gruppetto	51
		» 11.e	Thême devant servir à placer divers Agréments employés en Musique	53
			Variation de ce Thême	54
»	24.me		Du Trille	55
	25 et 26.me		Du Trille précipité, du *Mordente*	57
»	27.me	» 12.e	Intervalles doublés	58
			Cinq Mélodies (Gammes de *Fa* et de *Sol* Majeur)	59
»	28.me	» 13.e	Exercice d'Accords brisés (Grave de l'Etendue)	64
			Exercices sur la Gamme de *Si* ♭ Majeur	Idem.
			Mélodie en *Si* ♭ Majeur	Idem.
»	29.me		De la Gamme Mineure	65
		» 14.e	Exemples de Gammes Mineures	Idem.
			Quatre Mélodies en Gammes Mineures	66
»	30.me	» 15.e	Autres Gammes Majeures et Mineures	70
»	31.me	» 16.e	Autres Accords brisés, dans l'Aigu de l'Etendue	71

TABLE DES MATIÈRES contenues dans la Seconde Partie de la Méthode de Cor à 3 Pistons.

VINGT-TROIS PENSÉES POUR DEUX CORS,

DEUX CAPRICES, (Accompagnés du Piano).