

9cc.

Sept 1893 - 90 = 966

36

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.

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

Prix: 36<sup>fr</sup>

4V

PARIS, chez S. RICHAULT, Editeur, Boulevard Poissonnière, 26 au 1<sup>er</sup>.

7675. R.

CONSERVATOIRE  
DE MUSIQUE  
BIBLIOTHÈQUE

966-999

## AU LECTEUR.

98°=9999

J'entreprends une tâche aussi importante que grave et je ne cherche en rien à me faire illusion. Ecrire 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.<sup>r</sup> DAUPRAT y était attaché en qualité de Professeur j'ai dû à la sollicitude de ce maître, 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'intérêt 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.



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

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'exécutant 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 différents 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'exécutant 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 longtemps.

Heureux pour l'art le jour où 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 Secrétaire 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.<sup>r</sup> **URBIN**.

---

**MESSIEURS,**

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

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

M.<sup>r</sup> **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 1835. 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 désirer: 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 *Dir* 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'exécutant 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 exécuter 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 exécuter 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. 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, HALEVY, SPONTINI, ONSLOW, CARAFA Rapporteur.

L'Académie adopte les conclusions de ce rapport.

*Certifié conforme,*

*Le Secrétaire perpétuel*

Signé: **RAOUL ROCHETTE.**



# PREMIERE PARTIE.

## CHAPITRE I.<sup>er</sup>

### HISTORIQUE DU COR À PISTONS.

Depuis longtemps on regrettait qu'un instrument aussi séduisant que le Cor eût 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 terné, soit par leur peu de sonorité ne se posaient que difficilement avec sûreté 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 degrés, 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.

À 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. Longtemps ces essais furent infructueux; la plupart d'ailleurs chargeaient 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 Physiiciens, un modeste Musicien Allemand *M. Stolzel* a résolu le problème; car malgré les changements, les améliorations qui ont eu lieu depuis, et quelques soient le nombre des Pistons adaptés l'idée primitive lui est due: 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. 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 existait 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 existants 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. 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'exécutant, 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'exécution ; 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-Altô*<sup>(4)</sup> 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.

(4) Voir Page 9 notre Chapitre 3.<sup>me</sup> 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 45 l'explication de ces Signes.

The musical score consists of five staves, each representing a different register of the horn. The notes are written in a simplified notation with stems and flags. Below each note, there are numbers (fingerings) and symbols (bell positions). The first staff is in the bass clef, and the subsequent four are in the treble clef. The notes are arranged in a chromatic scale, showing the enharmonic relationships between different keys. The fingerings and bell positions are indicated by numbers and symbols like #, b, and 0.

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 désir bien naturel pour un Musicien d'approfondir l'une et l'autre de ces deux branches de l'Art.

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'habileté 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 II de cet Ouvrage.

## CHAPITRE 2.<sup>d</sup>

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 b*; et deux du Médium, *Fa* et *Mi b*. 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 b*, dispense de conserver le Ton de *Sol*; Le Ton de *Fa*, joué dans la Gamme de *Si b*, dispense de conserver le Ton de *Mi b*; Le Ton de *Mi b* joué dans la Gamme de *Si b* dispense encore du Ton de *Ré*; Si la Gamme de *Si b* est exercée en même temps que celle de *Do* (*ut*) elle paraîtra aussi facile à jouer que cette dernière. A l'égard des plus graves Tons du Cor, *Ut*, *Si* et *Si b*, 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 entraînent 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 b* pour les Gammes dièzées et ceux de *La b* et *Fa* pour celles hémolisées. 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 b*, *Fa* et *Mi* ♯, comparés pour le diapason, aux mêmes Sons rendus par le Piano.

**COR en LA.**

**COR en LA b.**

**COR en FA.**

**COR en MI ♯.**

**PIANO.**

The musical score consists of four systems of staves. The first system includes four horn parts (COR en LA, COR en LA b, COR en FA, COR en MI ♯) and a piano part (PIANO). The second system continues the notation for all instruments. The third system shows further development of the notes. The fourth system concludes the piece with final notes and rests. The piano part is written in a grand staff, with the right hand in the treble clef and the left hand in the bass clef.

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. F. Duvernoy, homme d'un mérite incontestable d'ailleurs, il rétablit les deux genres du Cor, tels que les Maîtres Allemands, MM.<sup>rs</sup> 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 côté le talent, de l'autre la médiocrité; il remplaça ces dénominations par celles de *Cor-Alto* (1.<sup>er</sup> Cor) et *Cor-Basse* (2.<sup>d</sup> 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 réclamer sa part de *Solo* à l'orchestre, convaincu, par ces mêmes avantages, des services 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 *Thème varié*, &c... 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 à l'orchestre, soit dans l'*Accompagnement*, soit dans le *Solo*.

PREMIER EXEMPLE.

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

COR-ALTO.

Étendue ordinaire avec LA ou LA b.		Par extension au grave ce SI b.		Par extension à l'Aigu la succession suivante.	
Étendue ordinaire avec FA ou MI.		Par extension au grave la succession suivante.		Par extension à l'Aigu la succession suivante.	

COR-BASSE.

Étendue ordinaire avec LA ou LA b.		Point d'extension au grave.		Par extension à l'Aigu la succession suivante.	
Étendue 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.

COR en MI.

PIANO.

Coren LA.  $b_2 b_3$

## ÉTENDUE GÉNÉRALE DU COR-BASSE.

COR en MI.

PIANO.

Coren FA.  $b_2$

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.

On devra être extrêmement sobre de ces six derniers Sons.

On devra être un peu sobre de ces quatre derniers Sons.

PIANO.

Cor-Basse - Grave... Cor-Alto Médium... Cor-Basse Médium... Cor-Alto Aigu...

## CHAPITRE 4<sup>me</sup>

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 &c... on lui faisait doubler ces instruments, 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 b.*) les Sons de ceux-ci offriraient toujours la même difficulté pour les poser avec *sûreté* et *justesse*; difficulté qui augmente dès que l'exécutant employe les *Sons de Pistons*,<sup>(1)</sup> opération qui allonge l'instrument, et surtout quand il les entremêle de *Sons sans Pistons*.<sup>(2)</sup> Étant établi en principe que la difficulté d'émettre le Son augmente 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 eût eu tous les Corps de rechange de l'Ancien; exigeant des plus graves la même légèreté et volubilité que l'on ne peut obtenir que de ceux de l'Aigu et du Médium. Enfin on obligeait l'exécutant 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.

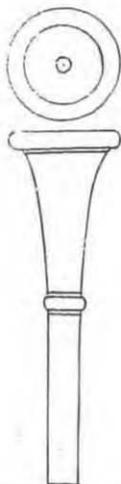
Qu'il soit donc bien arrêté, qu'avec les ressources données à l'instrument, par le mécanisme des trois Pistons, le Cor n'a plus besoin que des quatre Corps de rechange que nous lui laissons, savoir: ceux de *La* et *La b* à l'Aigu; et ceux de *Fa* et *Mi* au Médium. Et si l'on veut employer quatre Cors 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 b* 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'exécutant, 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<sup>me</sup>

### PROPORTIONS DE L'EMBOUCHURE, RELATIVES À CHAQUE GENRE.



	<i>Cor - Alto.</i>	<i>Cor - Basse.</i>
Diamètre extérieur d'un bord à l'autre.....	24 Millimètres $\frac{1}{2}$ ,	23 Millimètres $\frac{1}{2}$ .
Diamètre de l'ouverture.....	16 Millimètres $\frac{1}{2}$ ,	18 Millimètres $\frac{1}{2}$ .
Largeur du bord, de l'intérieur à l'extérieur..	2 Millimètres $\frac{1}{2}$ ,	2 Millimètres $\frac{1}{2}$ .
Diamètre intérieur du bout de la queue.....	7 Millimètres.	7 Millimètres.
Longueur totale de l'embouchure.....	7 Centi <sup>ms</sup> et 2 Milli <sup>ms</sup> .	7 Centi <sup>ms</sup> et 2 Milli <sup>ms</sup> .

(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<sup>me</sup>

### 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 ralentit sa marche, ce qui ne peut que nuire à l'exécution 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.<sup>me</sup>

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

Le Commencant 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'appuie légèrement. Le Cor dans ce cas est tenu de la main *Gauche*. La tête doit toujours être fixe. Il est nécessaire 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.

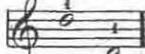
Lorsque la main est introduite dans le Pavillon les bras ne doivent être ni trop près ni trop éloignés du corps. Enfin, pour cet instrument, comme pour les autres, on doit chercher à prendre la position la plus naturelle et la plus gracieuse.

## CHAPITRE 8.<sup>me</sup>

### 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.<sup>er</sup> 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.<sup>d</sup> 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.<sup>e</sup> 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 9<sup>me</sup>

### 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'exécutant de l'emploi d'une main dans le Pavillon, nous ne pouvons que reconnaître 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 faisant un mouvement rétrograde se replie à sa première phalange et s'appuie 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'exécution 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 10<sup>me</sup>

### DU PLACEMENT DE L'EMBOUCHURE SUR LES LÈVRES.

L'Embouture 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'exécutant.

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

CHAPITRE II.<sup>me</sup>

## 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 :

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in bass clef and contains a sequence of notes with time signatures of 1/2 and 1/4. It is marked with (A) and (B). The second staff is in treble clef and contains notes with dynamic markings (C) and (D). The notes are connected by slurs, indicating a continuous phrase.

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'exécuter 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  $\frac{1}{2}$  placée sur différentes notes de l'étendue du Cor indique que le Pavillon doit être fermé à moitié.

(B) La fraction  $\frac{1}{4}$  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  $\frac{3}{4}$  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, cela 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*  $\flat$  de la 3<sup>e</sup> ligne ainsi que le *Sol*  $\flat$  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*  $\flat$  et du *Fa* également à un demi-ton inférieur du *Sol*  $\flat$ .

(D) Le *Sol*  $\sharp$  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*  $\sharp$  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*  $\flat$  et *Sol*  $\flat$ , devenaient plus bas, (plus faux) à mesure que le ton, ou produit de l'instrument, baissait de diapason. Pour le *Sol*  $\sharp$  *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 resté commencer cette façon d'opérer soit par l'un, soit par l'autre de ces différents moyens.

Ces deux manières d'exécuter 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 à 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'exécuter, 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 entraîné, 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'existence 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 différents 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 12.<sup>me</sup>

*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 différents que nous appellerons par conséquent Corps de rechange Dérivés ou simplement Dérivés.

Si on suppose que le Ton Primitif soit *La*, ses Dérivés seront: *La b*, qu'on obtiendra en enfonçant le 2.<sup>d</sup> Piston; *Sol*, en enfonçant le 1.<sup>er</sup>; *Sol b*, en faisant faire ce même mouvement au 3.<sup>me</sup>; *Fa*, en réunissant les 2.<sup>e</sup> et 3.<sup>e</sup> pour les enfoncer ensemble; *Mi*, prenant les 1.<sup>er</sup> et 3.<sup>e</sup> qu'on enfonce également; enfin *Mi b*, 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 b*, puis *Ré*, *Ré b*, *Ut*, *Si* et *Si b*.

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 centimètres, 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 différents Corps de rechange dérivés.

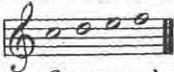
A propos des trois plus grands Dérivés (*Si b*, *Si ♯* et *Ut*) et conformément à ce que nous disons des plus graves Tons du Cor, Chapitre 4, Page 11, Nous ferons observer qu'il vaudrait bien mieux pour jouer les parties écrites pour ces trois Tons, transposer dans la Gamme de *Fa* la partie écrite pour le Ton de *Si b*, 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<sup>b</sup>*, on aurait la possibilité de faire

 avec le *Ton* de *Fa*.

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

## CHAPITRE 13.<sup>me</sup>

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*.<sup>(1)</sup> Dans l'*Aspiration*, les poumons se dilatent pour introduire l'air extérieur dans la poitrine; dans l'*Expiration*, ils se contractent, et l'air est poussé au dehors. Dans l'action de respirer pour jouer du *Cor*, comme pour chanter, en aspirant il faut aplatiser le ventre et faire remonter avec promptitude, en gonflant et avançant la poitrine. Dans l'*Expiration*, le ventre doit revenir fort lentement à son état naturel, et la poitrine s'abaisser à mesure, afin de conserver et ménager le plus longtemps possible l'air que l'on a 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*;<sup>(2)</sup> Autant que les moyens physiques le permettent. A propos de ces *Cadences* il est dit : ( Page 40, *Traité de Méloдие*, *Reicha* ) « Ce qui distingue et sépare une idée d'avec l'autre, ce sont les *Points de repos*; la *Méloдие* en a comme le discours. Si elle en était privée, toutes les idées se confondraient et demeureraient nécessairement sans intérêts; 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. &c!...

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 *Méloдие* par de bons modèles vient en aide à ces mêmes organisations.

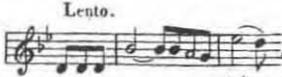
Ce Chapitre sur la *Respiration* s'adresse donc particulièrement à ceux des *Elèves* qui n'ont pas encore acquis ou vû se développer les qualités dont nous parlons, celles de distinguer les *Repos* ou *Cadences*; notre *Méthode* étant écrite aussi pour ceux-là, c'est pourquoi dans diverses *Méloديات*,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

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

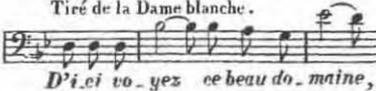
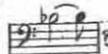
(1) *Expiration* dérive du mot *expirer*. Le mot *expirer* est pris, ici, dans un sens particulier qui est le contraire d'*aspirer*.

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

renfermés dans cet ouvrage, nous avons cru utile de marquer par des Virgules ces mêmes Points de repos ; seuls endroits ou, sans interrompre le sens musical, il soit permis de respirer. À 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 . 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 sait, se

trouvent adaptées les paroles suivantes :  n'est-il pas supposable que le besoin de respirer forcera le chanteur, dans cette phrase, à quitter le son après ce Si b,  ? 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.<sup>o</sup> Dans le 1.<sup>er</sup> Mouvement celui de l'Aspiration, les lèvres s'écartent, la langue fait un mouvement rétrograde et l'air s'introduit dans les poumons. 2.<sup>o</sup> 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.<sup>o</sup> La langue se retirant ensuite avec précipitation l'air aspiré s'échappe, 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 *meilleur* ou *doux*. Ne voyant point dans cette opinion émise l'occasion de nous 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 Monosyllabe *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'existe 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<sup>e</sup> manière de marquer le son s'obtient au moyen d'une secousse donnée 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<sup>er</sup> de ces Sons, à l'émission duquel on emploiera 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<sup>me</sup> Manière s'indique ainsi: >>>>

#### DES MODIFICATIONS DU SON.

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

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



CHAPITRE 14.<sup>me</sup>FRAGMENS DE GAMME N<sup>o</sup> 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 49)

Le Signe suivant > qu'on supposera ici, exister sur chaque Ronde, indique un son attaqué avec franchise s'écou-  
lant ensuite, à l'imitation de celui de la cloche. Ainsi qu'il est dit dans cet Ouvrage, Chapitre 13, Page 48.  
L'inexécution de cette nuance peut amener l'Elève soit à *Pousser le son* soit à *trainer son exécution*; 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 peu-  
vent 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<sup>re</sup> LEÇON.

N<sup>o</sup> 1. à Deux temps. *Fu, employé alternativement avec du.*

N<sup>o</sup> 2. à Deux temps.

N<sup>o</sup> 3. à Deux temps.

N<sup>o</sup> 3 bis. à Quatre temps. *tu*

N<sup>o</sup> 4. à Deux temps.

N<sup>o</sup> 4 bis. à Quatre temps.

N<sup>o</sup> 5. à Deux temps.

N<sup>o</sup> 5 bis. à Quatre temps. *Les points continuent.*

N<sup>o</sup> 6. à Deux temps.

N<sup>o</sup> 6 bis. à Quatre temps.

N<sup>o</sup> 7. à Deux temps.

FRAGMENS DE GAMME, N<sup>o</sup> 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<sup>n</sup>e LEÇON.

N<sup>o</sup> 1. à Deux temps. *tu.*

N<sup>o</sup> 2. à Deux temps.  $\frac{1}{4}$  (\*)

N<sup>o</sup> 3. à Deux temps.  $\frac{1}{2}$

N<sup>o</sup> 3 bis. à Quatre temps.  $\frac{3}{4}$

N<sup>o</sup> 4. à Deux temps.  $\frac{1}{2}$

N<sup>o</sup> 4 bis. à Quatre temps.

N<sup>o</sup> 5. à Deux temps.

N<sup>o</sup> 5 bis. à Quatre temps.

N<sup>o</sup> 6. à Deux temps.

N<sup>o</sup> 6 bis. à Quatre temps.

N<sup>o</sup> 7. à Deux temps.

Les sept Numéros de ces Fragmens de Gamme N<sup>o</sup> 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.<sup>e</sup> Piston-tenu enfoncé pendant la durée de cette opération ; une *Quatrième fois*, en baissant encore l'instrument d'un nouveau demi-ton, faisant avec le 1.<sup>er</sup> Piston ainsi qu'il viendra d'être fait avec le 2.<sup>e</sup> ; une *Cinquième fois* enfin, baissant l'instrument d'un autre demi-ton, opérant avec le 3.<sup>e</sup> Piston ainsi qu'il aura été fait avec les deux premiers.

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

FRAGMENS DE GAMME N<sup>os</sup> 1, 2, 3, 4, 5, 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.<sup>me</sup> LEÇON.

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

Cette Gamme (N<sup>o</sup>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.<sup>de</sup> exécution le *La*, seul, aura indispensablement besoin du nouveau mécanisme .

INTERVALLES de 2.<sup>de</sup>, 3.<sup>de</sup>, 4.<sup>de</sup>, 5.<sup>de</sup>, 6.<sup>de</sup>, 7.<sup>me</sup> et 8.<sup>ve</sup>

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



FRAGMENS DE GAMME N<sup>o</sup> 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.<sup>me</sup> LEÇON.

N<sup>o</sup> 1. à Deux temps.      N<sup>o</sup> 2. à Deux temps.      N<sup>o</sup> 3.

N<sup>o</sup> 4.      N<sup>o</sup> 5.

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

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

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

N<sup>o</sup> 5.

INTERVALLES de 2.<sup>de</sup> 3.<sup>ce</sup> 4.<sup>te</sup> 5.<sup>te</sup> 6.<sup>te</sup> 7.<sup>me</sup> et 8.<sup>ve</sup>

N<sup>o</sup> 5 bis. 1.<sup>er</sup> Moyen d'exécuter les Intervalles.

En attaquant les Sons.

ACCORDS BRISÉS N<sup>o</sup> 3.

En attaquant chaque Son.

ACCORDS BRISÉS N<sup>o</sup> 4.

Voir le Texte qui suit notre premier Numéro d'Accords brisés, Page 25.

## CHAPITRE 15.<sup>me</sup>

### 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.<sup>o</sup> 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  $\triangleright$  et non pas celle-ci  $\triangleleft$

#### EXEMPLES DE SYNCOPES, à la Partie supérieure.

N.<sup>o</sup> 1. Indication.

*Agitato. (Duos Dauprat.)*

Exécution.

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

N.<sup>o</sup> 2. Indication.

*Minuetto. (Duos Dauprat.)*

Exécution.



Pour éviter à l'Elève l'ennui qu'entraînent 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.<sup>me</sup> LEÇON.

Allegretto.

*mf* En frappant chaque Son. (\*)

*p* *cres:* *f* *p*

*cres:* *p* *mf*

*Syncope.*

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'exécuter 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, quelque'ils soient, s'il devaient paraître pénibles à l'exécution joués avec le ton de *Fa* ou *Mi*, pourraient être dits soit en baissant le 2<sup>d</sup> Piston, soit en baissant le 4<sup>e</sup> se servant, dans ce cas, du seul secours de la main du Pavillon.

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

# CINQ MÉLODIES,

27

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.)

**1<sup>re</sup> MÉLODIE.**

*Allegretto.*  
*mezzo forte.*

*Plus lent.*      *4<sup>o</sup> Tempo.*

**2<sup>me</sup> MÉLODIE.**

*Allegro.*  
*mezzo forte.*

*rallent.*      *à tempo.*

Allegro.

3. MÉLODIE.

The musical score is written for piano in 6/8 time, marked 'Allegro'. It consists of six systems of two staves each. The first system is labeled '3. MÉLODIE.' and begins with a piano (*p*) dynamic. The first two measures of each system feature a crescendo (*cres.*). The first system includes dynamic markings of *p*, *cres.*, *f*, *p*, and *cres.*. The second system starts with a forte (*f*) dynamic and includes a *mezzo forte* marking. The third system continues with piano (*p*) dynamics. The fourth system features a first ending bracket (*1*) and piano (*p*) dynamics. The fifth system includes a crescendo (*cres.*) and dynamic markings of *f*, *p*, *cres.*, and *f*. The sixth system concludes the piece with piano (*p*) dynamics and a final cadence.

Mouvement de Marche.

4.<sup>m</sup> MÉLODIE.

mezzo forte.

*p sf > p*

*sf > p*

*p f mf p*

*sf > p*

*sf p mf sf > p*

*sf > p sf > p sf > p*

*sf p sf p sf p sf p sf*

Allegro.

5<sup>me</sup> MÉLODIE

*mezzo forte.*

The first system of the 5th melody is written in 2/4 time. The treble staff contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents, while the bass staff provides a simple accompaniment of quarter notes. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamic is 'mezzo forte'.

The second system continues the rhythmic pattern in the treble staff and the accompaniment in the bass staff.

The third system continues the rhythmic pattern in the treble staff and the accompaniment in the bass staff.

The fourth system includes first and second endings, indicated by the number '1' above the notes in the treble staff.

The fifth system continues the rhythmic pattern in the treble staff and the accompaniment in the bass staff.

The sixth system includes first and second endings, indicated by the number '1' above the notes in the treble staff.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the complex rhythmic pattern, and the lower staff provides a simple harmonic accompaniment.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the complex rhythmic pattern, and the lower staff provides a simple harmonic accompaniment. A first ending bracket is visible above the upper staff.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the complex rhythmic pattern, and the lower staff provides a simple harmonic accompaniment.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the complex rhythmic pattern, and the lower staff provides a simple harmonic accompaniment.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the complex rhythmic pattern, and the lower staff provides a simple harmonic accompaniment. The system concludes with a double bar line.

## CHAPITRE 16.<sup>me</sup>

### DE DIVERS MOYENS D'EXÉCUTER LES INTERVALLES.

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

- 1.<sup>o</sup> *En attaquant les Sons*, et leur donnant une égale valeur comme à notre N.<sup>o</sup> 4 bis, Page 22.
- 2.<sup>do</sup> *En employant à leur exécution le Portamento des Italiens*, dont les principes vont être développés.
- 3.<sup>o</sup> *En faisant 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.<sup>me</sup>

### 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.



Si le *Portamento* se fait du grave 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'exécution molle et monotone. Il est essentiel, au contraire, de mettre de la variété dans l'exécution, 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 faisant 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.



## CHAPITRE 18<sup>me</sup>

### DE L'ARTICULATION.

CONSERVATOIRE  
DE MUSIQUE  
MILITAIRE

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'exécute de la manière suivante : On frappe avec la langue le 1<sup>er</sup> 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.

Coulé de Trois Notes.    Coulé de Deux Notes.    Coulé de quatre Notes.    Coulé de Six Notes.

Coulé de Seize Notes.

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.

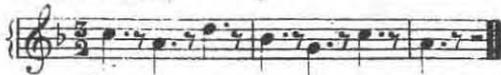
Le Monosyllabe *tu* ou *du* devient encore ici de rigueur. Tel est l'effet que doit produire le Pointé.

*Indication.*



**EXEMPLE.**

*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'exécute 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 recue et ne doit surtout recevoir aucune Articulation, c'est généralement le Pointé qu'il convient d'adopter.

INTERVALLES de 2.<sup>de</sup> 3.<sup>ce</sup> 4.<sup>te</sup> 5.<sup>te</sup> 6.<sup>te</sup> 7.<sup>me</sup> et 8.<sup>te</sup>6.<sup>e</sup> LEÇON.2.<sup>d</sup> Moyen d'exécuter les Intervalles.

*tu* > *tu* (même nuance)

N<sup>o</sup> 1. Par le Portamento ou l'exécution du Coulé.

N<sup>o</sup> 1 Bis.

N<sup>o</sup> 2.

N<sup>o</sup> 2 Bis.

N<sup>o</sup> 3.

N<sup>o</sup> 3 Bis.

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<sup>de</sup> 3<sup>de</sup> 4<sup>te</sup> 5<sup>te</sup> 6<sup>te</sup> 7<sup>me</sup> et 8<sup>te</sup>

7<sup>me</sup> LEÇON.

3<sup>me</sup> Moyen d'exécuter les Intervalles, par l'emploi des Sons filés et du Portamento.

Lent.

*p* < *f* > *f* (même nuance.)

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

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

### 8.<sup>me</sup> LEÇON.



Articulations de deux Notes .



Articulations de deux et trois Notes .



Articulations de trois Notes .



L'Elève devra travailler chacun de ces différents 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'a eu que peu d'occasion d'exercer . Il devra aussi avec chacun des différents 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, existent 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 CORN - ALTO ou Deux CORN - BASSE en Tons semblables. ( Gamme de Do Majeur.)

Mouvement de Marche.

N<sup>o</sup> I.

mf

mf

p

p

p

p

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. A dynamic marking of *f* is present in the final measure of the system.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with various articulations like accents and slurs. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with eighth notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, ending with a triplet of eighth notes. A dynamic marking of *rallent:* is present. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes.

N.º 2.

Siciliano.

Musical score for N.º 2, Siciliano. The score is written in 6/8 time and consists of six systems of two staves each. The first system is labeled "Siciliano." and includes a treble clef and a 6/8 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second system continues the melody with some slurs. The third system shows a change in the bass line with more rhythmic activity. The fourth system features a complex texture with many sixteenth notes. The fifth system includes a dynamic marking "sf" at the end. The sixth system contains tempo markings: "rallent:", "più lento.", and "1º Tempo." followed by a repeat sign.

N.º 2.

Siciliano.

The musical score consists of six systems of piano and bass staves. The first system is marked 'Siciliano.' and includes a treble clef with a 6/8 time signature. The second system begins with a piano dynamic marking. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system features a treble clef with a 6/8 time signature. The fifth system includes a piano dynamic marking and a forte dynamic marking. The sixth system concludes with tempo markings: 'rallent.', 'più lento.', and 'A.º Tempo.'.

Allegretto.

N.º 3.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of two staves each. The first system includes a treble clef, a 3/4 time signature, a key signature of one flat, and dynamic markings 'p' and 'mf'. The word 'FIN.' is written in the middle of the fourth system. The score concludes with a double bar line and a 'D.C.' marking.

D.C.

Allegretto Grazioso.

Nº 4.

The musical score is written for piano and consists of seven systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in 3/8 time and begins with a treble clef. The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. Dynamics like *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) are indicated throughout. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) in the middle of the piece. The score concludes with a double bar line.

Moderato.

43

N<sup>o</sup>. 5.

The musical score consists of seven systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The time signature is 9/8. The piece is marked 'Moderato'. The notation includes various note values, rests, slurs, and dynamic markings such as accents (>) and hairpins (< and >). The key signature has one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

7675. R.

Allegretto.

N°6.

First system of musical notation for 'N°6', featuring a treble and bass clef with a forte (f) dynamic marking.

Second system of musical notation, including a section marked 'Allegro' with a new time signature.

Third system of musical notation, showing a continuation of the piece with various rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation, featuring a complex rhythmic texture.

Fifth system of musical notation, continuing the melodic and harmonic development.

Sixth system of musical notation, concluding with a 'FIN.' marking and a 'Largement.' section.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. There are several slurs and dynamic markings throughout the system.

Second system of musical notation, consisting of two staves. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with a forte (*f*) dynamic marking and a piano (*p*) dynamic marking later in the system.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff provides harmonic support with chords and single notes.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. It includes tempo markings: *rall.* (rallentando) and *a tempo.* (return to tempo). The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with a forte (*f*) dynamic marking.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. It includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and a *rall.* (rallentando) marking. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with slurs and accents.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. It includes the tempo marking *Allegretto. f* (Allegretto, forte). The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with a forte (*f*) dynamic marking. The system concludes with a double bar line and the instruction *D.C. al* followed by a repeat sign.

**CHAPITRE 20<sup>m</sup>****EXERCICES SUR LA GAMME de SOL MAJEUR.****9<sup>m</sup> LEÇON .**

La même une 8<sup>ve</sup> plus bas .



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

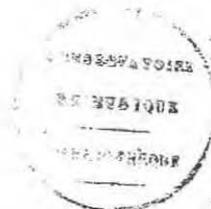
**MÉLODIE en SOL MAJEUR.**

On fera bien d'exercer les deux parties de cette Mélodie : une 4<sup>re</sup> fois avec l'aide des Pistons, une 2<sup>de</sup> fois aidé de la main du Pavillon .

ALLEGRETTO. *Mezzo forte.*

Musical score for piano accompaniment, consisting of three systems of two staves each. The first system includes dynamics *p* and *dolce*. The second system includes *cres: f* and *sf*. The third system continues the melodic and harmonic development.

COR-ALTO et COR-BASSE.

**CHAPITRE 21.<sup>me</sup>****EXERCICES SUR LA GAMME de FA MAJEUR.**10<sup>me</sup> LEÇON.

N<sup>o</sup> 1.

Cette Gamme N<sup>o</sup> 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<sup>o</sup> 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<sup>ve</sup> plus bas.

N<sup>o</sup> 1 Bis.

## MELODIE en FA MAJEUR.

**ALLEGRO**

un peu plus lent.

1° Tempo.

*sf* *sf*

## CHAPITRE 22<sup>me</sup>

### 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 *Appoggiare* (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 appelle 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.

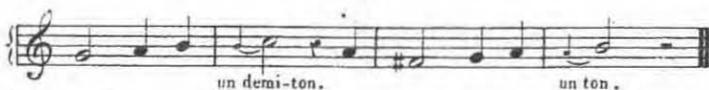
L'Appogiatura simple (1<sup>re</sup> Espèce) est une Petite note que l'on place au dessus ou au dessous de la Grande note. Au dessus elle peut être à un ton ou à un demi-ton de celle qui la suit.

EXEMPLE . 

The example shows a musical staff with a treble clef. It contains a sequence of notes: a quarter note, and a quarter note. The first two notes are grouped under the label 'un ton.' The last two notes are grouped under the label 'un demi-ton.'

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

#### EXEMPLE .



The example shows a musical staff with a treble clef. It contains a sequence of notes: a quarter note, and a quarter note. The first two notes are grouped under the label 'un demi-ton.' The last two notes are grouped under the label 'un ton.'

La Petite Note, (Appogiatura simple) se divise en deux Espèces. Elle est préparée (1<sup>re</sup> Espèce) ou non préparée (2<sup>de</sup> 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<sup>re</sup> Espèce.)

	<i>Indication.</i>	<i>Exécution.</i>
Mouvement modéré.		Même Exemple par les moyens ordinaires toujours dans le mouvement modéré.

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

EXEMPLE de *Petites Notes non préparées ou Brèves*. (2.<sup>de</sup> Espèce.)

*Indication.*  *Même Exemple par les moyens ordinaires dans le mouvement modéré.* *Exécution.* 

Les Chiffres placés au dessus des Notes dans le N.<sup>o</sup> 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.<sup>o</sup> 2, pourrait ne pas être exécuté de la même façon, c'est à dire qu'il pourrait être mieux de l'exécuter ainsi:

EXEMPLE.

Mouvement lent. 

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'exécutant.

DE LA DOUBLE APPOGIATURA.

La *Double Appoggiatura*, double Petite note (2.<sup>de</sup> 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.<sup>re</sup> Sorte) et quelquefois égale. (2.<sup>e</sup> 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.<sup>e</sup> Sorte). Il y a donc trois Sortes de *double Appoggiatura*.

1.<sup>re</sup> SORTE DE DOUBLE APPOGIATURA. ( Valeurs inégales.)

EXEMPLE.

*Indication.*  *Exécution.* 

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

Pour la *Double Appoggiatura* 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.<sup>e</sup> 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.



3.<sup>me</sup> SORTE DE DOUBLE APPOGIATURA ( Inférieures et Supérieures alternativement.



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.<sup>me</sup>

### DU GRUPPETTO.

Le *Gruppetto* (Petit Groupe) est aussi de deux Espèces. Celui de la 1.<sup>re</sup> 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 :



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

Quelquefois, dans ce *Gruppetto* 1.<sup>re</sup> 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.<sup>de</sup> Espèce en descendant exigent d'être faites toutes avec leur doigté ordinaire ; il n'y a dans ce cas aucune Note brève.

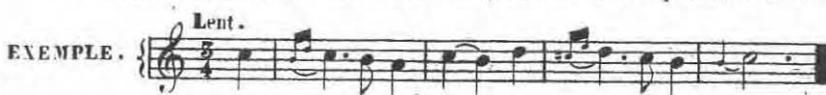
Pour le *Gruppetto* de trois Notes, comme pour la *Double Appoggiatura* il sera bon d'isoler aussi, par un silence, la Note qui devra précéder l'un ou l'autre de ces différents Genres d'Exercices.

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.



3.<sup>me</sup> SORTE DE DOUBLE APPOGIATURA ( Inférieures et Supérieures alternativement.



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.<sup>me</sup>

### DU GRUPPETTO.

Le *Gruppetto* (Petit Groupe) est aussi de deux Espèces. Celui de la 1.<sup>re</sup> 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 :



Il doit être noté et exécuté de cette manière.



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

Quelquefois, dans ce *Gruppetto* 1.<sup>re</sup> 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.<sup>de</sup> 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 Appoggiatura* il sera bon d'isoler aussi, par un silence, la Note qui devra précéder l'un ou l'autre de ces différents Genres d'Exercices.

Le *Gruppetto* 2<sup>de</sup> 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  $\sim$  au dessous duquel on place quelquefois un Dièze (#) ou un Bémolle (b) 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<sup>de</sup> Espèce.

On indique encore ainsi les *Gruppetti* précédens.

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

EXEMPLE.

On voit que le *Gruppetto* des deux Espèces est toujours lié. On observera en outre que la 1<sup>re</sup> Note de celui de la 2<sup>de</sup> 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 Appoggiatura 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<sup>re</sup> Mesure de ce dernier Exemple, la main et les Pistons n'agissent que pour le *Si* Triple-croche du 1<sup>er</sup> temps et le *Fa* Double-croche du 2<sup>e</sup>. 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 Thème, destiné à être varié par leur emploi.

THÈME devant servir à placer divers Agrémens employés en Musique.

11<sup>m</sup>e LEÇON.

ANDANTINO

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

ANDANTINO.

The musical score is written for Horn in Alto and Horn in Bass. It consists of six systems of two staves each. The tempo is marked 'ANDANTINO'. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is filled with various musical ornaments and articulations, including slurs, accents, and dynamic markings. A 'Portamento' marking is present in the third system. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

## CHAPITRE 24<sup>m<sup>e</sup></sup>

### 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<sup>re</sup> 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.

Indication. *tr*      Exécution.

Sans Pistons.

Quoiqu'il soit bien difficile pour ne pas dire impossible, de représenter avec des Notes de Valeurs déterminées, l'accélération graduelle et presque 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'apercevra qu'on à fait un pas de plus, et qu'avec de la patience on surmonte bientôt les difficultés et le dégoût 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<sup>d</sup> 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<sup>d</sup> 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 exécution difficile sur le Nouveau Cor, vu le peu de facilité qu'on a sur cet Instrument à couler les Sons; On préfère le plus souvent l'exécuter aidé seulement des moyens employés jusqu'à ce jour avec le Cor ancien. Cette façon d'opérer sera pour nous notre 3<sup>m</sup>e Moyen d'exécuter le *Trille*.

Si la Note *Trillée* est *Naturelle*, et la Note d'emprunt, celle avec laquelle on fait le *Trille*, *factice*, la 1<sup>re</sup> étant posée, la main fermera le Pavillon sur la 2<sup>d</sup>e, 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<sup>re</sup> 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 degré de vélocité pour que la main ne puisse plus concourir à leur exécution. 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.

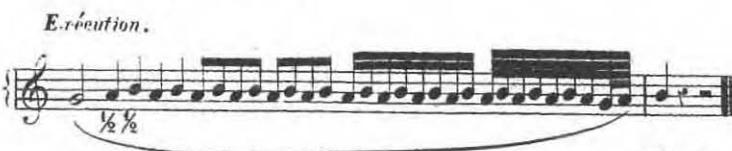
Suit un EXEMPLE de cette Espèce de Trille.

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.* 

## CHAPITRES 25 et 26.<sup>me</sup>

### DU TRILLE PRÉCIPITÉ, DU MORDENTE.



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

EXEMPLES.

Le premier s'indique ainsi:

Son *Exécution* est celle-là:

Mouv. Vif.

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

EXEMPLE.

*Indication.*  
Allegro. 

*Exécution.* 

## CHAPITRE 27.<sup>me</sup>

### INTERVALLES DOUBLES.

#### 12.<sup>me</sup> LEÇON.

COR-ALTO et COR-BASSE.

(N<sup>o</sup> 1.)  
(\*)

Même Attaque.

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

Extension  
du *Cor-Basse*.      Extension  
des deux Genres.

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<sup>o</sup> 2.)  
(\*)

(\*) Il sera bon de faire cet Exercice: une 1<sup>re</sup> fois, aidé des Pistons, une 2<sup>de</sup> 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.

Andantiño.

N.º I.

The musical score consists of five systems, each with two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andantiño'. The dynamics and markings are as follows:

- System 1: *mf*, *cres.*, *f*, *p*
- System 2: *p*, *mf*, *sf*
- System 3: *mf*, *p*
- System 4: *mf*, *p*
- System 5: *mf*, *p*

Allegretto.

N° 2.

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The piece is marked "Allegretto." and "N° 2." The score includes various dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *f* (forte), *sf* (sforzando), *dim.* (diminuendo), *eres.* (crescendo), *un poco rall.* (un poco rallentando), and *à Tempo.* (al tempo). The notation includes slurs, accents, and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line.

Andantino.

61

N.º 3.

The first system of music for N.º 3 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 6/8. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. A dynamic marking of *f* (forte) is placed at the end of the system.

The second system continues the piece with two staves. It features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. The notation includes slurs and accents.

The third system continues the piece with two staves. It features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. The notation includes slurs and accents.

The fourth system continues the piece with two staves. It features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. The notation includes slurs and accents.

The fifth system continues the piece with two staves. It features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. The notation includes slurs and accents.

The sixth system concludes the piece with two staves. It features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. The notation includes slurs and accents, and ends with a double bar line.

Allegro.

N° 4.

The musical score is for a piano piece, N° 4, in 2/4 time, marked Allegro. It consists of six systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system also features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system features a forte (*f*) dynamic. The fifth system features a forte (*f*) dynamic. The sixth system features a fortissimo (*ff*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Mouvement de Marche.

N<sup>o</sup>. 5.

The musical score is written for piano in G major and 2/4 time. It consists of seven systems of two staves each. The notation includes various dynamics such as *mf*, *sf*, *p*, *f*, *pp*, and *sfz*, along with accents and slurs. The piece concludes with the instruction *tenuto.* and *dolce.* in the final system.

CHAPITRE 28<sup>me</sup>

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

13<sup>me</sup> 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<sup>o</sup> 1.

## EXERCICE SUR LA GAMME DE Si b MAJEUR.

N<sup>o</sup> 1.

Pour ce N<sup>o</sup> 1, voir le nota placé au bas de la mélodie qui suit.

La même, une 8<sup>e</sup> plus bas.

N<sup>o</sup> 1, Bis.

## MÉLODIE en Si b MAJEUR.

Allegretto.

(Nota) Si les deux parties de cette Mélodie paraissent difficiles à l'exécution, 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<sup>er</sup> 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 faisant 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.<sup>me</sup>****DE LA GAMME MINEURE.**

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

**EXEMPLES DE GAMMES MINEURES.****14.<sup>me</sup> LEÇON.**Gamme de *La* Mineur. (\*)La même, une 8.<sup>ve</sup> plus bas.La même, à l'8.<sup>ve</sup> grave.Gamme de *Mi* Mineur.La même, une 8.<sup>ve</sup> plus bas.Gamme de *Ré* Mineur.La même, une 8.<sup>ve</sup> plus bas.Gamme de *Sol* Mineur.La même, une 8.<sup>ve</sup> plus bas.

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 CORN - ALTO et CORN - BASSE.

Andantino.

N<sup>o</sup> 1.

LA Mineur.

The first system of music for 'N° 1. LA Mineur.' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andantino'. The music features a melodic line in the upper staff with slurs and accents, and a supporting bass line in the lower staff. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in the upper staff.

The second system of music continues the piece. It features two staves with a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The key signature remains one flat. A dynamic marking of *sf* is visible in the upper staff.

The third system of music continues the piece. It features two staves with a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The key signature remains one flat. A dynamic marking of *sf* is visible in the upper staff.

The fourth system of music concludes the first piece. It features two staves with a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The key signature remains one flat. The system ends with a double bar line.

Allegretto.

N<sup>o</sup> 2.

MI Mineur.

The first system of music for 'N° 2. MI Mineur.' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Allegretto'. The music features a melodic line in the upper staff with slurs and accents, and a supporting bass line in the lower staff.

The second system of music continues the piece. It features two staves with a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The key signature remains two sharps. The system ends with a double bar line.

mf p mf *rallent:* p

Allegro Moderato.

N°3.  
RÉ Mineur

ff v.s.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The tempo marking *rall.* is present above the staff. The music consists of flowing sixteenth-note passages in both hands.

Second system of musical notation, continuing the piece with intricate sixteenth-note patterns and dynamic markings.

Third system of musical notation, showing a transition to a more rhythmic texture with accents and a dynamic marking of *f* (forte).

*Allegro.*

N°4

SOL Mineur.

Fourth system of musical notation, marked *Allegro.* and *SOL Mineur.* The tempo is noticeably faster than the previous section. The music features rhythmic patterns with accents.

Fifth system of musical notation, continuing the *Allegro* section with complex rhythmic figures.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a dynamic marking of *sf* (sforzando).

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system includes dynamic markings *sf* in both staves. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a *rallent.* marking in the first staff and *a tempo.* in the second. The fourth and fifth systems show increasing complexity in the right hand with sixteenth-note patterns. The sixth system concludes with a *ff* marking in both staves.

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

CHAPITRE 30.<sup>me</sup>

## AUTRES GAMMES MAJEURES et MINEURES.

15.<sup>me</sup> LEÇON.

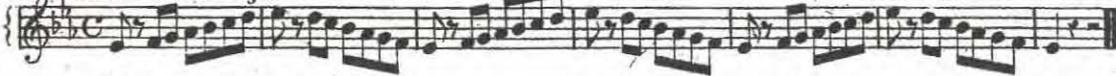
Gamme de Ré Majeur.

La même, une 8.<sup>ve</sup> plus bas.

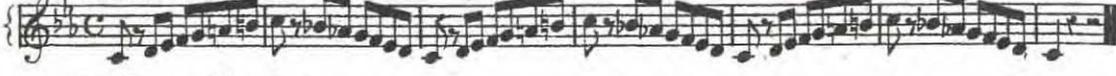
Gamme de Si Mineur.

La même, une 8.<sup>ve</sup> plus bas.

Gamme de Mi b Majeur.

La même, une 8.<sup>ve</sup> plus bas.

Gamme de Do Mineur.

La même, une 8.<sup>ve</sup> plus bas.

Gamme de La Majeur. (\*)

La même, une 8.<sup>ve</sup> plus bas.La même, à l'8.<sup>ve</sup> grave.

(\*) On pourra, lorsque la Mélodie le comportera, opérer pour la Gamme de La Majeur comme pour celle de Si b; 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.<sup>e</sup> 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<sup>ve</sup> plus bas .Gamme de *La b Majeur* .(\*)La même, une 8<sup>ve</sup> plus bas .La même, à l'8<sup>ve</sup> grave .Gamme de *Mi Majeur* .La même, une 8<sup>ve</sup> plus bas .Gamme de *Do # Mineur* .La même, une 8<sup>ve</sup> plus bas .

## CHAPITRE 31.

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

#### 16<sup>me</sup> LEÇON.



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

Ces 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<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> Pistons réunis, comme on s'est servi des 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> ou du 3<sup>e</sup> seulement .

## VINGT TROIS PENSÉES.

POUR DEUX CORN.

(en Tons semblables)

Par URBIN.

Allegro Moderato.

1<sup>re</sup> PENSÉE.

The musical score is written for two horns in a 2/4 time signature. It begins with the tempo marking 'Allegro Moderato.' and the first movement title '1<sup>re</sup> PENSÉE.' The score is divided into six systems, each with two staves. Dynamics include *f*, *p*, *mf*, *f*, and *p*. Performance instructions include accents (>), slurs, *cres.* (crescendo), *dolce.* (softly), *sec.* (staccato), and *Legato.* The key signature has one sharp (F#) and the piece concludes with a repeat sign.



## Allegretto.

2.<sup>me</sup> PENSÉE.

*dol:*  
*p*  
*cres:*  
*f*  
*p*  
*dolce.*  
*dim:*  
*mf*  
*Piu mosso.*  
*p*  
*mf*  
*f*  
*1.º Tempo.*  
*piu mosso.*  
*tr*  
*f*  
*p*  
*mf*  
*p*  
*mf*

à tempo.  
rallent.  
mf  
dolce.

dolce.  
mf

rall.  
a Tempo.

sf  
f  
rall.  
à Tempo.

f  
à Tempo.

Mouvement de Marche.

3.<sup>me</sup> PENSÉE.

The musical score consists of seven systems of two staves each. The first system begins with a piano (*mf*) dynamic and includes a *sf* marking. The second system features a *p* dynamic and a *eres:* marking. The third system includes a *ff* dynamic and a *p* dynamic. The fourth system has a *f* dynamic and a *ritard:* marking. The fifth system is marked *a tempo.* and includes *sf* dynamics. The sixth system includes *sf* dynamics and a *piu mosso.* marking. The seventh system concludes the piece. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

Andantino.

4<sup>me</sup> PENSÉE.

The musical score consists of seven systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The piece is marked 'Andantino'. The score includes various dynamic markings: *sf* (sforzando), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *fp* (fortissimo piano). Performance markings include accents, slurs, and hairpins. The tempo changes to *più mosso.* in the third system, *rall:* (rallentando) in the fifth system, and *a tempo.* in the sixth system. The piece concludes with a *rit:* (ritardando) marking in the seventh system.

Allegretto.

5<sup>e</sup>. PENSÉE.

The musical score is written for piano and consists of eight systems, each with two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The piece is titled '5<sup>e</sup>. PENSÉE.'.

The score includes the following dynamics and markings:

- p* (piano)
- mf* (mezzo-forte)
- sf* (sforzando)
- un poco rall.* (un poco rallentando)
- à tempo.* (return to tempo)

The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents. The piece concludes with a double bar line.

Allegro Moderato.

G. PENSEE.

mf

p

sf

p

eres een

do

mf

f

mf

f

p

7<sup>e</sup> PENSÉE.

Allegretto.

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece begins with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The first system includes a section marked *p* in the bass line. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a *rall:* marking in the bass line. The fourth system includes a *mf* marking in the bass line. The fifth system continues the piece. The sixth system concludes with a *f* marking in the bass line and a double bar line followed by the word "FIN." in the right margin.

un peu retenu.

Animez un peu.

Largement.

rall:

a tempo.

rall: à tempo.

D.C.

## Allegro Moderato.

8<sup>e</sup> PENSÉE.

8<sup>e</sup> PENSÉE.

Allegro Moderato.

8<sup>e</sup> PENSÉE.

*sf*

*p*

*cres*

*f*

*p*

*cres:*

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The music features a series of chords and melodic lines. Dynamic markings include *cres.*, *f*, *p*, and *cres.* with a hairpin crescendo. The lower staff begins with a bass clef and contains a melodic line with dynamic markings *mf* and *f*.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff continues the melodic and harmonic development with dynamic markings *mf*, *cres.*, *f*, *sf*, *p*, and *sf*. The lower staff features a melodic line with dynamic markings *p*, *cres.*, *f*, and *sf*.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has dynamic markings *sf* and *tr* (trill). The lower staff has dynamic markings *sf*. The system concludes with tempo markings *ritard.* and *à tempo.*

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various articulations. The lower staff contains a bass line with dynamic markings *f* and *pp*.

Fifth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with dynamic markings *sf* and *pp*. The lower staff continues the bass line with dynamic markings *pp*.

## Allegretto.

9.<sup>me</sup> PENSÉE.

mf

p

mf

mf

sf

sf

p

mf

dim: rall: à Tempo.

mf

dim:

Fin.

rallent: à tempo:

Fin.

TRIO

First system of musical notation. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains six measures of music with dynamics *fp* and the instruction *più mosso.* The lower staff begins with a bass clef and contains six measures of music with dynamics *f* and *sf*.

Second system of musical notation. The upper staff contains six measures, with the first two marked *sf* and the last two marked *fp*. The lower staff contains six measures, with the first two marked *sf* and the last two marked *fp*. Above the first two measures of the upper staff are the markings *1.<sup>re</sup> fois.* and *2.<sup>e</sup> fois.*

Third system of musical notation. The upper staff contains six measures, with dynamics *fp* and *sf*. The lower staff contains six measures, with dynamics *fp* and *sf*. There are fingerings *2* and *4* in the upper staff, and *1* and *3* in the lower staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff contains six measures of music. The lower staff contains six measures of music.

Fifth system of musical notation. The upper staff contains six measures of music. The lower staff contains six measures of music. The system concludes with a double bar line and the marking *D.C.* in both staves.

Andantino.

40.<sup>me</sup> PENSÉE.

*dolce.*  
*bien lié.*  
*p*

*sf* *p*

*cres.* *rall.* *a tempo.* *dolce.* *sf*

*sf* *rall.*

*a tempo.* *ritard.* *animes un peu.*

*sf*



Allegretto.

41<sup>me</sup> PENSEE.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The lower staff is in bass clef, providing a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the first measure of the lower staff.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff maintains the melodic line with various rhythmic patterns and slurs. The lower staff provides accompaniment. A dynamic marking of *p* is visible in the middle of the system.

The third system shows the continuation of the musical piece. The upper staff has a more active melodic line with frequent slurs. The lower staff accompaniment remains consistent in style.

The fourth system continues the composition. The upper staff features a melodic line with some chromatic movement. The lower staff accompaniment is steady.

The fifth system introduces a dynamic change. The upper staff begins with a forte (*f*) dynamic marking. The melodic line becomes more rhythmic and active. The lower staff accompaniment is also more rhythmic.

The sixth system shows a change in tempo and dynamics. The upper staff has a more relaxed melodic line. The lower staff accompaniment is also more relaxed. A dynamic marking of *p* is present, and the word *rall.* (rallentando) is written above the final measure of the system.

The seventh system concludes the piece. The upper staff has a melodic line that ends with a final cadence. The lower staff accompaniment is also concluding. Dynamic markings include *a tempo.*, *f*, *p*, and *largement.* (larghetto).

*largement.*

*mf*

*p*

*un peu plus vite.*

*sf*

*p*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*dolce.*

*sf*

*dolce.*

*f*

*rall.*

*à tempo.*

*sf*

*dolce.*

*sf*

*sf*

*f*

*rallent.*

D.C.al 

D.C.al 



Allegretto.

12<sup>me</sup> PENSEE.

The first system of musical notation for '12<sup>me</sup> PENSEE' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The first measure of the upper staff is marked *mf*. The lower staff begins with a *p* dynamic. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various articulations.

The second system of musical notation continues the piece. It consists of two staves. The upper staff has a *p* dynamic marking at the beginning. The lower staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

The third system of musical notation features dynamic changes. The upper staff has markings for *f*, *mf*, *dim:*, and *p*. The lower staff continues with the accompaniment.

The fourth system of musical notation continues the piece with two staves. The upper staff has various articulations and slurs. The lower staff continues with the accompaniment.

The fifth and final system of musical notation on the page consists of two staves. The upper staff has a *p* dynamic marking. The lower staff continues with the accompaniment.

mf

*p* Animato poco cres- cen- do

*f* ritard: *mf* à Tempo.

*pp* ritard:

V.S.

à Tempo.

*dim:* *p*

*p* un peu anime.

*rit:* à Tempo.

Allegro.

43.<sup>me</sup> PENSÉE.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with various articulations and slurs.

The second system continues the piece. The upper staff shows a melodic line with a piano (*p*) dynamic marking. The lower staff provides harmonic support with a steady bass line. The notation includes slurs and accents throughout.

The third system features a piano (*p*) dynamic marking in the upper staff. The melodic line continues with grace notes and slurs. The lower staff maintains a consistent bass line.

The fourth system is marked with a forte (*f*) dynamic. The upper staff has a more active melodic line with slurs and accents. The lower staff continues with a steady bass line.

The fifth and final system on this page includes dynamic markings of *f*, *dolce.*, and *sf*. The upper staff shows a melodic line with a crescendo leading to a forte (*f*) section. The lower staff has a piano (*p*) dynamic marking at the beginning and a forte (*f*) marking later. The system concludes with a double bar line.

V.S.

*p* un peu plus animé. *cres:*

*f* *p*

*f* *rall:*

*mf*

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The upper staff has a more active melodic line with sixteenth-note patterns, and the lower staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation, featuring dynamic markings *mf* and *p*. The upper staff shows a melodic phrase with a *p* dynamic, while the lower staff has a *mf* dynamic.

Fourth system of musical notation, featuring a *f* dynamic marking. The upper staff has a melodic line with a crescendo leading to a *f* dynamic, and the lower staff has a corresponding accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring dynamic markings *sf* and *p*. The upper staff has a melodic line with a *sf* dynamic, and the lower staff has a *p* dynamic.

Sixth system of musical notation, featuring dynamic markings *sf*, *p*, *f*, and *f*. The upper staff has a melodic line with a *sf* dynamic, and the lower staff has a *p* dynamic. The system concludes with a *f* dynamic marking.

Andantino.

14<sup>m</sup> PENSEE.

The musical score is written for piano and left hand. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Andantino'. The score is divided into eight systems, each with a treble and bass staff. Dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). Performance markings include *dolce*, *dim:* (diminuendo), *p* (piano), *sf* (sforzando), and *rall:* (rallentando). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Allegro Moderato.

15.<sup>me</sup> PENSÉE.

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of seven systems of two staves each. The tempo is marked 'Allegro Moderato.' at the top. The piece begins with a *mf* dynamic. The first system includes a *mf* dynamic marking. The second system features a *p* dynamic and a *cres:* (crescendo) marking. The third system includes a *f* dynamic and a *tr* (trill) marking. The fourth system features a *f* dynamic and a *tr* marking. The fifth system includes a *p* dynamic, a *cres:* marking, and a *f* dynamic. The sixth system features a *p* dynamic, a *cres:* marking, and a *f* dynamic. The seventh system includes a *ff* dynamic, a *rall:* (rallentando) marking, a *à Tempo.* marking, and a *mf* dynamic. The score concludes with a *mf* dynamic marking.

System 1: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time. The piece begins with a *dolce.* marking. The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

System 2: Treble and bass staves. The treble staff continues with slurs and accents, and includes *sf* (sforzando) markings. The bass staff continues with eighth notes, including some slurs.

System 3: Treble and bass staves. This system is characterized by dynamic markings and accents. The treble staff has *dolce.* above it and dynamic markings *f*, *ff*, *f*, *ff*, *p*, *fz*, *p*, *fz*, *f*. The bass staff has dynamic markings *f*, *ff*, *f*, *ff*, *p*, *fz*, *p*, *fz*, *f*. Accents are placed over many notes in both staves.

System 4: Treble and bass staves. The treble staff begins with a *rall:* (rallentando) marking and a slur. The bass staff starts with a *f* (forte) marking. The system concludes with a *à Tempo.* (ad libitum) marking.

System 5: Treble and bass staves. The treble staff begins with a *sf* (sforzando) marking. The piece ends with a final cadence in both staves.

*dolce.* *tr* *cres:*

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It starts with a *dolce.* marking and contains a trill (*tr*) over a note. The lower staff begins with a bass clef and contains a series of eighth notes. A *cres:* marking is placed between the two staves.

*tr* *p* *f*

The second system continues with two staves. The upper staff has a trill (*tr*) and a piano (*p*) dynamic. The lower staff has a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a forte (*f*) dynamic in both staves.

*p* *sf* *p* *cres:* *f* *cres:*

The third system consists of two staves. The upper staff starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a sforzando (*sf*) dynamic, then returns to piano (*p*). The lower staff starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a sforzando (*sf*) dynamic, then returns to piano (*p*). Both staves feature *cres:* markings and end with a forte (*f*) dynamic.

*ff* *à Tempo.* *mf*

The fourth system consists of two staves. The upper staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The lower staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The system includes a tempo marking *à Tempo.* and ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

*dolce.* *un poco rall:* *à Tempo.*

The fifth system consists of two staves. The upper staff begins with a *dolce.* marking. The lower staff begins with a *dolce.* marking. The system includes a tempo marking *un poco rall:* and ends with a tempo marking *à Tempo.*

Allegro Marcato.

16.<sup>m</sup> PENSÉE.

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six systems of two staves each. The first system begins with a *mf* dynamic. The second system features *sf* and *f* dynamics. The third system includes *sf* and *dolce.* markings. The fourth system contains *f* and *p* dynamics. The fifth system has *p* dynamics and includes the tempo markings *rall:* and *à Tempo.* The sixth system concludes with *dolce.*, *sf*, and *p* dynamics. The score is characterized by a mix of melodic lines and rhythmic accompaniment, with various articulation marks such as accents and slurs.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and a *f* *rall:* (ritardando) marking at the end of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece with dynamic markings of *f* and *mf* (mezzo-forte).

Third system of musical notation, featuring dynamic markings of *f* and *sf* (sforzando).

Fourth system of musical notation, featuring dynamic markings of *sf* and *sf*.

Fifth system of musical notation, featuring dynamic markings of *fp* (fortissimo piano), *p*, *sf*, *p*, *sf*, and *dimin: p* (diminuendo piano).

Sixth system of musical notation, concluding the piece with a *Fin.* (Fine) marking at the end of the staff.

Allegretto.

17.<sup>me</sup> PENSÉE.

The musical score consists of seven systems of two staves each (piano and violin). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The piece is marked 'Allegretto'.

- System 1:** Starts with a repeat sign. Dynamics include *mf* and *p*.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development.
- System 3:** Features a *f* dynamic in the piano part, a *f* *rall:* marking, and a *mf* dynamic in the violin part. It ends with *à tempo.* and *p*.
- System 4:** Includes a *mf* dynamic in the piano part and a *p* dynamic in the violin part.
- System 5:** Starts with the instruction *animez un peu.* and a *p* dynamic in the piano part. It ends with a *f* *p* dynamic in the violin part.
- System 6:** Features a *f* dynamic in the piano part and a *p* dynamic in the violin part. Both staves end with a double bar line and the word *Fin.*
- System 7:** Concludes with dynamics of *mf*, *p*, *mf*, and *p* across the staves.

*dolce.*

*rallent.* *p* *sf* *a Tempo.* *mf*

*ad libitum.* *suivez.*

*p* *dolce.*

*rallent.* **D.C.**

Allegretto .

18.<sup>me</sup> PENSÉE.

The musical score is written for piano in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of six systems of music. The first system is marked *mf*. The fourth system begins with a piano (*p*) dynamic and a *rall:* (rallentando) marking, which then returns to the original tempo (*a Tempo.*). The score concludes with a double bar line.

The image displays six systems of musical notation for piano. Each system consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system shows a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment of quarter notes. The second system continues the right-hand melody with sixteenth-note runs. The third system features a more complex right-hand texture with triplets and sixteenth notes. The fourth system has a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment of quarter notes. The fifth system continues the right-hand melody with sixteenth-note runs. The sixth system concludes the piece with a final cadence in the right hand and a left-hand accompaniment of quarter notes.

Rondo Allegretto.

20.<sup>me</sup> PENSEE.

The musical score is written for piano and treble clef. It begins with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The first system includes a repeat sign and dynamics of *f* and *p*. The second system features a *cresc.* marking. The third system includes *f* and *ff* dynamics. The fourth system contains *ff*, *rall.*, and *à Tempo.* markings. The fifth system continues with piano accompaniment. The sixth system concludes with *f* and *p* dynamics.

## TRIO.

Musical score for Trio, page 157. The score consists of six systems of piano music. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The music features various dynamics including piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and forte (*f*), along with articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and the instruction "D.C. al 8."

## Minuetto.

20.<sup>me</sup> PENSÉE.

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- System 1: *mf* (mezzo-forte) in both staves, *tenuto.* (sustained) in the bass staff, and *p* (piano) in the treble staff.
- System 2: *p* (piano) in the treble staff, *f* (forte) in the bass staff, and *Con forza.* (with force) below the bass staff.
- System 3: *cres:* (crescendo) in the treble staff, and *p* (piano) in both staves.
- System 4: *mf* (mezzo-forte) in the bass staff, *p* (piano) in the treble staff, and *f* (forte) in the bass staff.
- System 5: *f* (forte) in the bass staff, and *p* (piano) in the treble staff.
- System 6: *f* (forte) in the bass staff, and *p* (piano) in the treble staff.

First system of musical notation, featuring a piano introduction with a forte (*f*) dynamic marking.

Second system of musical notation, including *sf ritard:* and *sf* dynamics.

Third system of musical notation, including *p*, *sf*, and *dim:* dynamics.

Fourth system of musical notation, including *un poco rall:* dynamic.

Fifth system of musical notation, including *à Tempo.* and *sf* dynamics.

Sixth system of musical notation, including *sf* and *f* dynamics.

Allegro Moderato.

21.<sup>me</sup> PENSEE.

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in the right hand, marked *sf*. The vocal line enters in the first system with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern in the left hand. The score includes various dynamics such as *sf*, *p*, *f*, and *cres.* (crescendo). There are also slurs and accents throughout the piece. The piece concludes with a final cadence in the piano part, marked with a *3* (triple) and a *5* (quintuplet).

First system of musical notation, consisting of two staves. The right staff contains a melodic line with various ornaments and a *rall:* marking. The left staff contains a bass line with rhythmic accompaniment.

Second system of musical notation, consisting of two staves. It includes dynamic markings *f*, *p*, *cres: f*, and *rall:*. The tempo is marked *à Tempo.* A double bar line is present at the end of the system.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The tempo is marked *à Tempo.* and the mood is labeled *Majeur.* The right staff features a melodic line with an *sf* marking. The left staff has a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. It includes dynamic markings *p*, *cres:*, and *sf*. The right staff has a melodic line with a crescendo hairpin. The left staff has a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The right staff has a melodic line with accents. The left staff has a rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. It includes dynamic markings *p*, *f*, *rall:*, and *à Tempo.* The right staff has a melodic line with a *rall:* section and an *à Tempo.* section. The left staff has a rhythmic accompaniment with *f* markings.

Mouvement de Marche.

22<sup>me</sup> PENSÉE.

The musical score consists of seven systems of two staves each. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Mouvement de Marche'.

- System 1:** Starts with a piano (*mf*) dynamic. The first staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The second staff has a *sf* (sforzando) marking.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development. The second staff has a *f* (forte) dynamic marking.
- System 3:** Features a *dolce* (softly) marking. The second staff has a *p* (piano) dynamic marking. Both staves have *cres:* (crescendo) markings.
- System 4:** The first staff has a *p* marking. The second staff has a *mf* marking.
- System 5:** The first staff has a *p* marking. The second staff has an *accelerando* marking, followed by *poco . à . poco* and *rallent:*. The second staff ends with a *f* marking and a *cres:* marking.
- System 6:** The first staff has a *rallent:* marking. The second staff has *mf* and *sf* markings.
- System 7:** The final system, ending with a double bar line and the word **FIN.** written above and below the staff.

*dolce.*

Un peu animé.

*rall:*

*dolce.*

*dim:*

*p*

*eres:*

*f rall:*

*rall:* D.C.

Allegretto.

23<sup>me</sup> PENSÉE

*légèrement.*  
*mf*

1<sup>re</sup> fois. 2<sup>e</sup> fois.

*rit.*

FIN. **TRIO.** *dolce.*  
*più lento.*  
FIN.

4<sup>e</sup> fois. 2<sup>e</sup> fois.

*f* *Sostenuto* *rall:* *f* *rall:*

*mf* *p* *dolce.* *mf*

*rall:* *dolce.* *p*

*dolce.* *dolce.*

*p* *f* *mf*

*rall:* *DC.* *DC.*

## CAPRICE POUR LE COR .

Par URBIN .

( GAMES MAJEURES.)

N.º I.

Allegro Moderato.

COR en FA.

First system of the musical score. The Horn part (top staff) begins with a series of eighth notes, marked *p* and *sf*. The Piano accompaniment (bottom two staves) starts with a *mf* dynamic and includes the instruction *dolce.*

Second system of the musical score. The Horn part features a crescendo from *p* to *mf* to *eres:* to *f*. The Piano accompaniment includes the instruction *dolce.* and dynamic markings *p*, *mf*, and *eres:*. The French lyrics "animez - peu - à - peu" are written above the piano part.

Third system of the musical score. The Horn part continues with a melodic line. The Piano accompaniment includes the instruction *dolce.* and dynamic markings *mf* and *eres:*. The French lyrics "à Tempo." are written above the piano part.

Fourth system of the musical score. The Horn part includes the instruction *plus vite.* and dynamic markings *f* and *p*. The Piano accompaniment includes the instruction *suivex.* and dynamic markings *mf* and *eres:*. The French lyrics "1º Tempo." are written above the piano part.

plus vite. *1<sup>o</sup> Tempo.*

*f* *p* *dolce.*

*suivez*

*mf* *dolce.*

*dolce.* *mf*

*1<sup>o</sup> Tempo.*

*p* *rall: un poco.*

*suivez*

*dolce.* *accel: - - - cres.* *f* *rall:*

*accel: - - - cres.*

à Tempo. plus vite. 1<sup>o</sup> Tempo. plus vite. 1<sup>o</sup> Tempo.

*f* *p* *f* *p*

subes.

à Tempo. dolce.

plus vite. *f*

4.<sup>o</sup> Tempo.

*f* *accell: e cres:*

1.<sup>o</sup> Tempo. *p* *accell: e cres:*

*f* *rall:* *plus vite.* *f* *p* *f* *rall:* *plus vite.*

1.<sup>o</sup> Tempo.

*suivex.*

*p* *accell: e cres:* *f* *rall:* *plus vite.*

1.<sup>o</sup> Tempo.

*plus vite.*

*rall:* *1.<sup>o</sup> Tempo.* *rall: suivex.* *dolce.*

1.<sup>o</sup> Tempo.

*plus vite.*

First system of musical notation. The upper staff is a vocal line with notes and slurs. The lower staff is a piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *mf* and *dolce.*

Second system of musical notation. The upper staff continues the vocal line. The lower staff continues the piano accompaniment. Dynamics include *p*, *rall:*, *f*, and *p*. Tempo markings include *à Tempo.* and *8<sup>o</sup> lassa.*

Third system of musical notation. The upper staff features a triplet of eighth notes. The lower staff continues the piano accompaniment. Dynamics include *f* and *p*. Tempo markings include *plus vite.* and *4<sup>o</sup> Tempo.*

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the vocal line. The lower staff continues the piano accompaniment. Dynamics include *f* and *p*. Tempo markings include *plus vite.* and *4<sup>o</sup> Tempo.*

First system of the musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic and features a triplet of eighth notes. The piano accompaniment includes accents (^) over several chords. The tempo is marked *1<sup>o</sup> Tempo.* in both staves.

Second system of the musical score. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and includes performance directions: *accell:*, *cres:*, *f*, *rall:*, and *plus vite.* The piano accompaniment also includes *accell:* and *cres:* markings.

Third system of the musical score. The vocal line features a piano (*p*) dynamic and a *rall:* marking. The tempo changes from *1<sup>o</sup> Tempo.* to *à Tempo.* The piano accompaniment includes the instruction *suivez:* in both staves.

Fourth system of the musical score. The vocal line includes the instruction *8<sup>e</sup> basso ad libitum* and a *f* dynamic. The tempo is marked *Lento.* The piano accompaniment also includes a *Lento.* marking and a *f* dynamic.

## CAPRICE POUR LE COR.

Par *URBIN.*

(GAMMES MINEURES.)

N<sup>o</sup> 2.

Allegretto.

COR en FA.

First system of the musical score. The Horn part (top staff) begins with a *mf* dynamic and includes the marking *dolce.* The Piano part (bottom staff) starts with a *mf* dynamic and features a *p* dynamic in the right hand.

Second system of the musical score. The Horn part includes markings for *ritard:*, *acc.*, *mf*, and *dolce.* The Piano part includes the marking *à Tempo.*

Third system of the musical score. The Horn part features a *mf* dynamic. The Piano part features a *f* dynamic.

Fourth system of the musical score. The Horn part includes markings for *fz*, *f*, and *dolce.* The Piano part includes a *sf* dynamic.

First system of musical notation. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamic markings include *mf* and *sf*.

Second system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern. A dynamic marking of *sf* is present. The word *dolce.* is written above the vocal line.

Third system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern.

Fourth system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern. A dynamic marking of *sf* is present.

Fifth system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand. A dynamic marking of *f* is present. The word *suivex.* is written below the piano part.

First system of musical notation. The upper staff is a single melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring accents and slurs. The lower staff is a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation. Similar to the first system, it features a melodic line with slurs and accents, and a piano accompaniment with chords and moving lines.

Third system of musical notation. The upper staff includes dynamic markings *f* and *dim.*. The lower staff includes *f* and *p* markings. The piano accompaniment shows a transition from chords to a more active line.

Fourth system of musical notation. The upper staff is marked *Vivo.* and features a melodic line with slurs. The lower staff is also marked *Vivo.* and features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

1.<sup>o</sup> Tempo.

S: fasso ad libitum

*mf*

*dolce.*

*f*

*dolce.*

*dim: p*

*dolce.* *Vivo.*

*p* *Vivo.*

*1.<sup>o</sup> Tempo.*

The musical score consists of four systems. The first system features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a *dolce.* marking and transitions to *Vivo.* The piano accompaniment starts with a forte (*f*) dynamic and includes a piano (*p*) dynamic marking. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with a tempo change to *1.<sup>o</sup> Tempo.* The third and fourth systems show further development of the piano accompaniment, with various rhythmic patterns and dynamics.

The musical score consists of four systems. The first system features a vocal line with a *mf* dynamic and a piano accompaniment. The second system is marked *Vivo.* and includes a piano accompaniment with a large slur over the final two measures. The third system is divided into two parts: *Cor Alto.* and *Cor Basse*, both marked *f*. The fourth system is a piano accompaniment, also marked *f*. The score concludes with a double bar line.

Pourront faire suite à cet Ouvrage, tous nos bons répertoires de Solos, Concertos, &... écrits pour le Cor, et comme spécialités, nos Solos, Thèmes Variés, &... 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.

## TABLE DES MATIÈRES

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

		Pages.
	<b>AU LECTEUR</b> .....	1
	<b>Du but principal qu'on s'est promis d'atteindre en adaptant au Cor le mécanisme du Piston</b> .....	2
	<b>RAPPORT de l'INSTITUT</b> .....	Idem.
<b>CHAP: 1.<sup>er</sup></b>	<b>Historique du Cor à Pistons</b> .....	4
	<b>Gamme enharmonique</b> .....	6
	<b>Notre opinion sur une idée émise</b> .....	7
» <b>2.<sup>d</sup></b>	<b>Des différens Tons ou Corps de rechange conservés, par nous, au Cor à trois Pistons</b> .....	Idem.
	<b>Les Sons de ces différens Corps de rechange comparés, pour le Diapason, aux mêmes Sons rendus par le Piano</b> .....	8
» <b>3.<sup>me</sup></b>	<b>Des deux genres du Cor ainsi que de leur étendue réciproque</b> .....	9
» <b>4.<sup>me</sup></b>	<b>Manières fautives d'écrire le Cor à Pistons et leur redressement par l'Auteur de cet Ouvrage</b> .....	11
» <b>5.<sup>me</sup></b>	<b>Proportions de l'embouchure relatives à chaque genre</b> .....	12
» <b>6.<sup>me</sup></b>	<b>De l'entretien des Pistons</b> .....	Idem.
» <b>7.<sup>me</sup></b>	<b>De la position du Corps et de la tenue de l'Instrument</b> .....	13
» <b>8.<sup>me</sup></b>	<b>Manière d'accorder les coulisses des Pistons</b> .....	Idem.
» <b>9.<sup>me</sup></b>	<b>Position des deux mains</b> .....	14
» <b>10.<sup>me</sup></b>	<b>Du placement de l'embouchure sur les lèvres</b> .....	Idem.
» <b>11.<sup>me</sup></b>	<b>Des premières Etudes à entreprendre sur le Cor à Pistons</b> .....	15
» <b>12.<sup>me</sup></b>	<b>De la manière de rétablir, à volonté, les Corps de rechange supprimés, au moyen des Pistons</b> .....	16
» <b>13.<sup>me</sup></b>	<b>De la Respiration et de l'Expiration, du Coup de langue et des Modifications du Son</b> .....	17
» <b>14.<sup>me</sup> LEÇON 1.<sup>re</sup></b>	<b>Fragmens de Gamme N<sup>o</sup>1. (Médium de l'Etendue générale.) Sur la formation du Son et du coup de langue, &amp;c.</b> .....	20
» <b>2.<sup>e</sup></b>	<b>Fragmens de Gamme N<sup>o</sup>2. ....idem. ....id:</b> .....	21
» <b>3.<sup>e</sup></b>	<b>Fragmens de Gamme N<sup>o</sup>3. (Grave de l'Etendue générale.)</b> .....	22
	<b>Gamme, Intervalles de 2<sup>de</sup>, 3<sup>ce</sup>, 4<sup>te</sup>, 5<sup>te</sup>, 6<sup>te</sup>, 7.<sup>me</sup> et 8.<sup>ve</sup></b> .....	Idem.
	<b>Accords brisés</b> .....	25
	<b>Gamme, Intervalles de 2<sup>de</sup>, 3<sup>ce</sup>, 4<sup>te</sup>, 5<sup>te</sup>, 6<sup>te</sup>, 7.<sup>me</sup> et 8.<sup>ve</sup></b> .....	Idem.
	<b>Autres Accords brisés</b> .....	Idem.
» <b>4.<sup>e</sup></b>	<b>Fragmens de Gamme N<sup>o</sup>4. (Aigu de l'Etendue générale.)</b> .....	24
	<b>Gamme, Intervalles de 2<sup>de</sup>, 3<sup>ce</sup>, 4<sup>te</sup>, 5<sup>te</sup>, 6<sup>te</sup>, 7.<sup>me</sup> et 8.<sup>ve</sup></b> .....	Idem.
	<b>Autres Accords brisés</b> .....	Idem.

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