

# MÉTHODE

de Cor-Haut et Cor-Basse

*(premier & second Cor.)*

Composée et Dédicée

à Messieurs les **COMPOSITEURS**, Membres de la  
Section de Musique de l'Académie Royale des beaux-arts,  
Institut de France.

PAR  
**DAUPRAT.**

*Professeur à l'École R. de Musique & de Déclamation.*

1<sup>re</sup> Partie

Price

À PARIS, chez ZETTER et C<sup>ie</sup> Rue de Louvois, N. 5, en face l'Opéra Italien.

Propriété de l'auteur.

Déposé à la Direction

A. L.

# CATALOGUE DES OUVRAGES DU FONDS DE ZETTER ET COMP.<sup>ie</sup>

Rue de Louvois, N<sup>o</sup> 5, en face de l'Opéra Italien, à Paris.

## OUVRAGES THEORIQUES.

A. REICHA. Traité de Mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie, suivi d'un supplément sur l'art d'accompagner la Mélodie par l'harmonie, lorsque la première est prédominante... 34.

prend à employer le Cor dans tous les cas possibles, a. a. d. dans le Solo, dans l'accompagnement simple ou obligé des voix ou des instrumens à deux, trois et quatre parties, ou plus, avec ou sans accompagnement, en Tons (corps de rechange) semblables ou différens, enfin, dans les masses d'orchestre.  
Cette 3<sup>e</sup> partie se vend séparément.....20

N<sup>o</sup> 6 en Si b ..... 7. 50.

## PARTITIONS.

DAUPRAT. Partition des Trios, Quatuors et Sextuors pour Cors en différens tons, avec des Tableaux et des indications sur les deux genres du Cor, ses dix tons, leur étendue, leur amalgame et les diverses manières d'écrire pour cet instrument. Ouvrage utile aux Compositeurs ..... 18

## MUSIQUE POUR LE VIOLON.

SEURIOT. Op. 1. Trois Duos concertans pour deux Violons ..... 9

## MUSIQUE POUR INSTRUMENS A VENT.

A. REICHA. Op. 400 Six Quintetti pour Flûte, Haut-bois, Clarinette, Cor et Basson:  
N<sup>o</sup> 1 en Fa ..... 7. 50.  
N<sup>o</sup> 2 en Ré mineur ..... 7. 50.  
N<sup>o</sup> 3 en Mi b ..... 7. 50.  
N<sup>o</sup> 4 en Mi b mineur ..... 7. 50.  
N<sup>o</sup> 5 en La mineur ..... 7. 50.

## MUSIQUE POUR LE COR. CONCERTOS.

DAUPRAT, op. 1. 1<sup>er</sup> en Fa ..... 9  
op. 2. 2<sup>e</sup> en Fa ..... 9  
op. 18. 3<sup>e</sup> en Si mineur Cor en Mi b ..... 9  
op. 19. 4<sup>e</sup> en Fa ..... 9

## SEXTUORS.

op. 10, pour six Cors en différens tons. 9.

## QUATUORS ET TRIOS

op. 8. Six Trios et six Quatuors pour Cors en différens tons ..... 12.  
op. 4. Trois grands Trios pour Cors en Mi ..... 12.  
op. 15. Trio pour deux Cors-Alto et un Cor Basse avec Accompagnement de Piano ou d'Orchestre. .... 9.

## DUOS

op. 13. Six Duos pour Cor-Alto et Cor-Basse, dans toutes les Gammes majeures et mineures, pratiques sur un seul ton ..... 12.  
op. 14. Vingt Duos pour Cors en différens tons avec les tableaux thématiques de toutes les transpositions de tons et de gammes dont chacun de ces Duos est susceptible. .... 12.

DAUPRAT. op. 20. Méthode de Cor alto et de Cor basse. (premier et second Cor) 70.

1<sup>re</sup> Partie. Préceptes, observations, réflexions, notes, leçons et études accompagnées.

2<sup>e</sup> Partie. Un traité de l'articulation, un grand nombre d'exercices, conseils aux élèves et à ceux qui se destinent au professorat. On y parle aussi des divers genres de musique qui conviennent au Cor, avec des explications assez étendues.

La 3<sup>e</sup> Partie, destinée plus particulièrement aux jeunes compositeurs, leur ap-

SOLOS.		SOLOS.		MUSIQUE VOCALE.	
DAUPRAT. op:11. Trois Solos avec Accompagnement de Piano.....	9.	CALLAULT. Fantaisies et Variations sur la Romance favorite de Joseph.....	5	A. REICHA. Airs de Nathalie, Opéra en trois actes, avec Accompagnement de Piano, ou Harpe.	
— op:12. Deux Solos et un Duo pour 1 <sup>er</sup> et 2 <sup>e</sup> Cor avec Accompagnement de Piano.....	9			Des jours de ma Vieillesse.....	1 50
idem..... d'Orchestre	6			Non ce n'est pas en vain.....	3
— op:16. Trois Solos pour Cor alto avec Accompagnement de Piano.....	3			O toi qui vois l'exès.....	3
— op:17. Trois Solos pour Cor alto avec Accompagnement de Piano.....	3			— Airs de Sapho, Opéra en trois actes, avec Accompagnement de Piano ou Harpe.	
N <sup>o</sup> . Chacun de ces deux recueils contient un solo propre aux deux genres de Cor.				N <sup>o</sup> 1. Quelle était mon erreur &c	
GALLAY op:5. Solo pour Cor alto avec Accompagnement de Piano ou d'Orchestre.....	7 50			Scène et Cavatine.....	4 50
— op:6. Rondeau Pastoral avec Accompagnement d'Orchestre.....	7 50			N <sup>o</sup> 2. C'est trop long tems &c Air.....	2 40
— op:7. 2 <sup>e</sup> Solo pour Cor et Piano obligé.....	6			N <sup>o</sup> 3. Ah, si j'étais trahi &c Duo.....	4 50
				N <sup>o</sup> 4. Dieu d'amour &c Trio.....	1 50
				N <sup>o</sup> 5. Par un ingrat &c Romance.....	1 50
				N <sup>o</sup> 6. Ah, reviens cher &c Air.....	3
				N <sup>o</sup> 7. Qu'un lien de fleurs &c Sicilienne.....	1 50
				N <sup>o</sup> 8. O puissante Junon &c Marche religieuse et Invocation.....	1 50
				N <sup>o</sup> 9. Ah du seul bonheur &c Air.....	1 50
				N <sup>o</sup> 10. Heureuse pres de toi &c Duo.....	5
				N <sup>o</sup> 11. Zéphir seul agit &c Barcarole et chœur.....	1 50
				N <sup>o</sup> 12. A nos concerts &c chœur céleste.....	1 50
<b>MUSIQUE POUR LE PIANO.</b>		<b>MUSIQUE POUR LA HARPE.</b>			
A. REICHA. op:101. Six grands Trios concertans pour Piano Violon et Violoncelle.		DAUPRAT. op:2. Sonate pour Harpe et Cor	7 50		
N <sup>o</sup> 1. en Mi b.....	9	CALLAULT. Marche de Saül variée pour la Harpe avec Flûte, ou Violon.....	4 50		
N <sup>o</sup> 2. en Ré mineur.....	9	— Collection de morceaux choisis arrangés pour la Harpe.			
N <sup>o</sup> 3. en Ut.....	9	N <sup>o</sup> 1. Le Troubadour Béarnais et un air de Grétry.....	4 50		
N <sup>o</sup> 4. en Fa.....	9	N <sup>o</sup> 2. La Tyrolienne suivie d'un Rondeau avec Flûte.....	4 50		
N <sup>o</sup> 5. en Ré.....	9				
N <sup>o</sup> 6. en La.....	9				
<b>DUOS.</b>					
DAUPRAT. op:5. Tableau musical, ou Scène en Duo pour Piano et Cor.....	7 50	— Fantaisies et Variations sur la Romance favorite de Joseph.....	5		
A. REICHA. Overture de Sapho pour Piano et Violon.....	5	— Nocturne concertant pour harpe et violon ou violoncelle.....	6		

## MESSIEURS

Dans ces jours malheureux où les tempêtes politiques avaient dispersé les Muses éperdues, celles qui manient la Cythare et la Lyre avaient fui comme leurs sœurs. Honneur au Citoyen courageux qui parvint à leur ouvrir un azile! honneur au fondateur du Conservatoire .... à SARRETTE! honneur à vous, MESSIEURS, qui, dignes prêtres de ce nouveau Temple, l'avez orné des fruits de vos veilles et des productions de votre génie! Non seulement guidés par vos savantes leçons et par celles des maîtres particuliers dont vous aviez fait choix, mais encore inspirés par vos ouvrages, une foule d'élèves sont sortis du Conservatoire, et soutiennent aujourd'hui, par leurs talents distingués, la réputation de cette École, fameuse presque dès sa naissance.

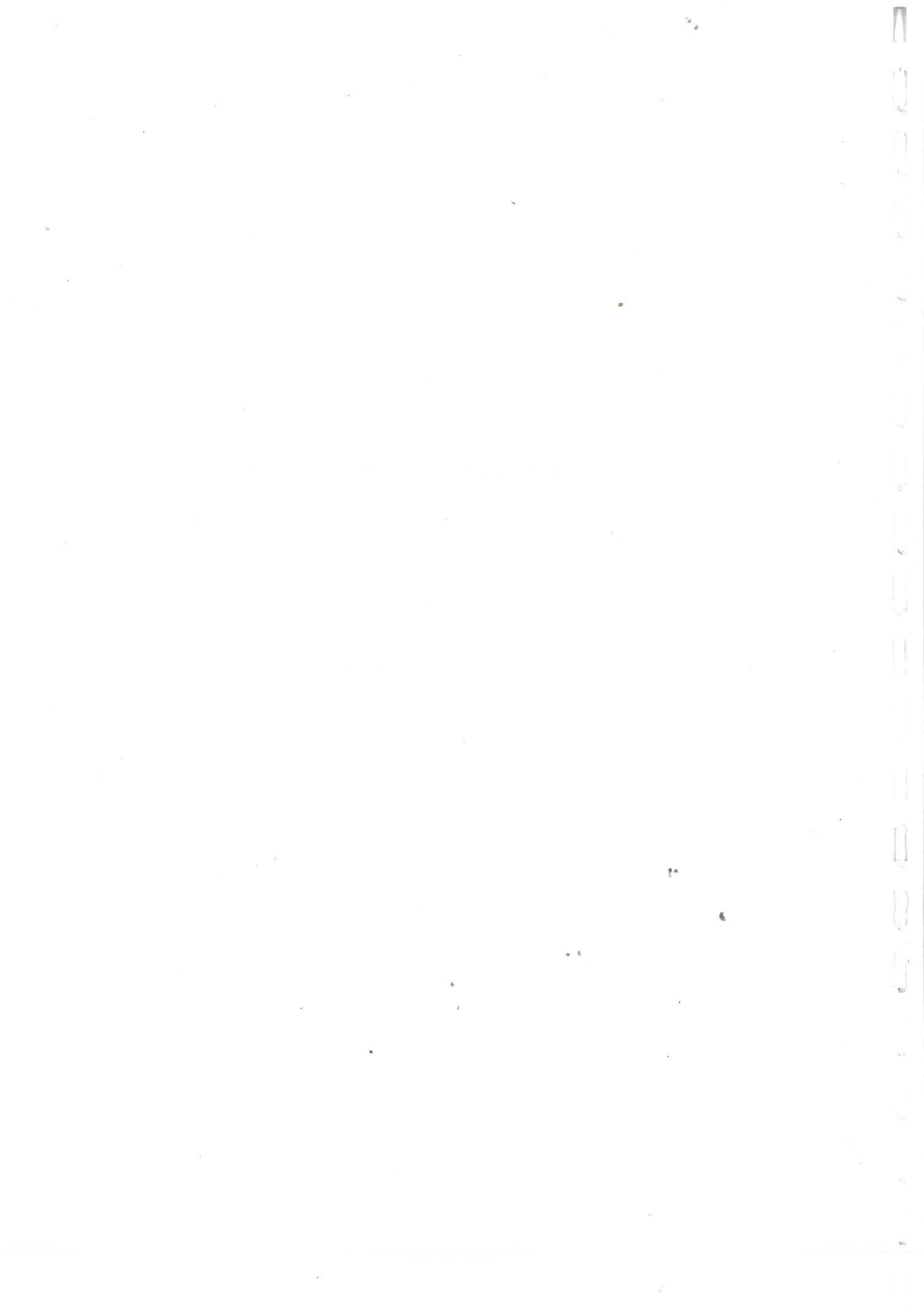
Sans prétendre me ranger dans cette brillante élite, je ne me glorifie pas moins du titre de l'un des plus anciens élèves du Conservatoire. Devenu Professeur à mon tour, dans cet établissement, j'ai tâché de suppléer par le zèle à ce qui me manquait sous d'autres rapports: j'ai tâché, surtout, de mériter l'honneur qu'on m'avait fait, en reportant sur mes élèves cette sollicitude paternelle dont j'avais été l'objet. Enfin, j'ai eu l'ambition, téméraire peut être, mais excusable, d'ajouter quelque chose aux travaux de mes devanciers, et d'agrandir un peu la sphère et le domaine de l'instrument que j'étais appelé à enseigner.

Tel est, MESSIEURS, l'esprit qui m'a dirigé dans l'exercice de mes fonctions, et qui m'a suggéré l'idée de la Méthode dont j'espère que vous voudrez bien accepter la dédicace.

Je ne m'en dissimule pas les imperfections; mais si vous ne la trouvez pas tout-à-fait indigne d'un suffrage aussi éclairé et aussi honorable que le vôtre, je serai trop dédommagé des efforts qu'elle m'a coûtés; et déjà même, j'en reçois un prix bien doux, puisqu'elle me fournit l'occasion de vous exprimer publiquement, et mon admiration pour vos talents, et ma sincère reconnaissance.

DAUPRAT.

Paris 1824.



## PRÉFACE

---

Le Conservatoire de Musique, institué en 1795, a donné à l'art musical et à ses différentes branches, une impulsion, un élan qui s'est communiqué à toute la France, et même à l'étranger. L'élite des compositeurs, instrumentistes et chanteurs de ce temps, rassemblés pour former des élèves; un corps de doctrine composé par eux pour servir à l'enseignement des différentes parties de l'art; les encouragemens et la protection accordés à cet établissement par tous les gouvernemens qui se sont succédés; les récompenses décernées aux élèves qui se sont distingués le plus, ... ont rendu les Français rivaux heureux de deux peuples voisins dont ils tenaient primitivement leur instruction musicale.

Les chanteurs français dont s'honorent nos théâtres de Paris n'ont rien à envier aux chanteurs italiens; et les chefs-d'œuvre des allemands, dans la musique Instrumentale, semblent avoir été transportés en France, pour montrer, dans tout son développement et dans son plus grand éclat, le génie de leurs auteurs.

En France, les Violons et les Violoncelles avaient depuis longtemps une musique bien faite, et formant un cours d'études plus que complet, dont les VIOTTI, les KREUTZER, les BAILLOT, les BOCCHERINI, les DUPORT et les ROMBERG ont, dans notre siècle, marqué le but et posé les limites. Mais les compositions à l'usage des instrumens à vent, étaient faibles, et les ouvrages destinés à leur enseignement, se ressentaient encore de l'enfance de l'art: les artistes qui exerçaient et professaient ces instrumens, étrangers, la plupart, et sortis des régimens ou du service particulier des Princes d'Allemagne, avaient sacrifié au mécanisme d'une exécution supérieure, l'étude de l'Harmonie et de la Composition; connaissances qu'on est en droit d'exiger aujourd'hui de tout bon professeur.

Quelques compositeurs essayèrent vainement de perfectionner l'art de l'exécution: la routine, les vieilles habitudes, le style reçu l'emportèrent; ils furent contraints de céder. De là, l'uniformité dans les coupes, les traits de convention, ou fournis par les exécutans eux-mêmes, le Point d'orgue obligé à plusieurs instrumens, (1) le Rondeau en

---

(1) Le Point d'orgue étant considéré comme une improvisation, on conçoit qu'en Musique, il n'est pas présumable que plusieurs instrumentistes se trouvent d'accord sur la nature des idées, sur leur enchaînement et sur l'harmonie qui leur convient.

Chasse pour les Cors, ou l'Écho avec sourdines, et autres vieilleries consacrées.

Grâce à l'établissement du Conservatoire, le goût s'est épuré; les instrumens à vent se sont modelés sur les instrumens à cordes et sur les chanteurs pour la coupe de leur musique, ainsi que pour le style d'exécution; et nous avons appris à connaître ce que c'est que SENTIMENT MUSICAL, CHALEUR, ENTHOUSIASME, GÉNIE, en exécutant les compositions des GOSSEC, MÉHUL, CATEL, CHÉRUBINI, LESUEUR, BERTON, BOYELDIEU, auxquelles se mêlaient, sans les affaiblir, les chefs-d'œuvre des LEO, JOMELLI, HAYDN, GLUCK, MOZART, CIMAROSA, PAËSIELLO, dont on se plaisait à nous révéler l'existence, et à nous faire sentir les divines beautés.

Parvenu enfin à professer dans cette même École où nous avions été instruit, et nos maîtres nous ayant excité à compléter nos études musicales, nous avons dû nous attacher, autant qu'il était en nous, à perfectionner l'étude du Cor, ou plutôt à donner un nouvel essor à cet instrument qui paraissait pencher vers son déclin, par la funeste introduction du *Genre mixte*; genre par lequel on formait des artistes bons pour jouer le SOLO, mais peu propres au travail de l'orchestre; inconvénient qui, depuis longtemps, se faisait sentir.

Cependant le but du Conservatoire était de former des Artistes aussi habiles dans l'accompagnement au Théâtre, à la Chapelle et dans les concerts, que propres à briller dans le SOLO: on voulait en un mot, qu'ils joignissent l'utile à l'agréable, et le genre mixte sacrifiait l'un à l'autre. Les jeunes gens, séduits par la facilité de ce genre, ne connaissaient plus qu'un seul ton sur le Cor, (celui de *Fa*) et une sorte de Musique renfermée, à peu près, dans les limites d'une octave et demie. Les tons graves et aigus n'étaient plus joués, même à l'orchestre où les tons intermédiaires servaient à transposer les accompagnemens des morceaux écrits pour les deux autres classes de tons. Il est inutile de dire quelle monotonie d'effet, quelle pauvreté de sons, quelles fautes d'harmonie résultaient de ces transpositions continuelles. Enfin, le Cor, en bornant ainsi les ressources des compositeurs et les facultés des exécutans, perdait presque tous ses avantages.

On a pensé qu'une bonne méthode de Chant était le meilleur modèle à suivre pour ceux dont l'objet est d'imiter la voix sur des instrumens qui rivalisent souvent avec elle; mais cette assimilation a ses bornes: généralement, l'étendue des instru-

mens est plus considérable que celle des voix; leurs moyens d'exécution sont plus variés, leur mécanisme, plus ou moins compliqué, change à chaque gamme, à chaque trille, à chaque Grupetto, &c. tandis que celui des voix reste le même, quelque soit le Diapason des gammes et des divers agrémens de la musique.

Les sons naturels et les sons factices ou artificiels du Cor, (1) sont toujours aux mêmes places, sans doute; mais les uns et les autres, plus ou moins multipliés, modifiés de différentes manières, selon ce qu'exige la nature du mode ou celle des tons, contrarient l'habitude, les mouvemens uniformes auxquels la main du Pavillon s'était accoutumée, dans l'exercice trop prolongé d'une seule gamme, ou d'un seul mode. C'était donc un défaut attaché aux Méthodes faites pour le Cor, de n'offrir, à très peu de chose près, que des exercices, dans la seule gamme majeure du *Ton*, ou corps de rechange adapté à l'instrument du commençant; puisque, de l'aveu même de leurs auteurs, ces exercices laisseraient bientôt la patience des élèves, si l'on ne les entremêlait pas de morceaux de mélodie, proportionnés à leur avancement, appropriés à leurs moyens acquis: Or, une mélodie quelconque, toute facile qu'on la suppose, module au moins à la Dominante: voilà donc une note altérée, un *Fa* # qui était inconnu à l'élève, et qui l'arrête. Si la mélodie passe ensuite à la sous-dominante, voilà un *Si* b, autre pierre d'achoppement. (2) Enfin, toute mélodie, sans sortir des règles les plus sévères de la modulation, peut passer dans les trois gammes mineures, relatives des précédentes, et voilà trois *Accidens* de plus, (un *Sol* #, un *Ut* #, un *Ré* #) dont l'élève n'avait aucune idée avant de commencer l'exécution du premier morceau de mélodie. Il faut alors que le maître entre dans des explications tardives ou déplacées. Sans doute, il convient d'exercer l'élève sur la gamme majeure

(1) On nomme **SONS NATURELS**, sur le Cor, ceux qui se font à pavillon ouvert; et **SONS FACTICES**, ou **ARTIFICIELS**, ceux qui ne peuvent être formés qu'en bouchant plus ou moins, avec la main, le pavillon de l'instrument. Le mot *Factice* étant plus court que l'autre, sera employé ici de préférence.

(2) Je dois supposer ici la gamme majeure d'*Ut*, comme s'expriment les exécutans, puisque c'est aussi celle qui semble toujours se présenter à leurs yeux, par l'absence de tout signe accidentel à la clef, et par l'accord parfait du mode; quelque soit, d'ailleurs, le *Ton* sur lequel ils jouent.



la plus naturelle au Cor; parceque, dans cette gamme, la Tonique, la Médian-  
te, la Dominante, ainsi que leurs octaves, sont des notes naturelles; parceque les  
sons factices y sont moins multipliés que dans la plupart des autres gammes:  
mais aussitôt que l'élève a terminé l'étude des leçons élémentaires sur la for-  
mation des sons et sur les Intervalles, dans la gamme d'Ut majeur, il est à pro-  
pos de l'accoutumer aux autres gammes majeures et mineures avec un dièse, un bé-  
mol, deux dièses, deux bémols, &c.

La matière sur laquelle nous venons de nous expliquer, forme, dans notre  
Méthode, un travail à part, assez étendu. Nous y avons joint l'application de tou-  
tes les espèces d'articulations sur un ou plusieurs traits donnés; l'étude des gam-  
mes chromatiques, et même des gammes enharmoniques qui font si bien sentir à  
l'élève le rapport des sons entr'eux, et accoutument son oreille à une justesse  
parfaite: ensuite, l'étude de toutes les espèces d'accords, (accords brisés), c'est-  
à-dire, dont les différentes notes, entendues successivement, permettent de modu-  
ler, et de faire toutes sortes de transitions.

Voilà, du moins en apperçu, ce qui manquait aux Méthodes déjà existantes, et  
telles sont les raisons qui nous ont fait entreprendre celle-ci.

Divisée en trois parties, la première comprend les articles qui instruisent l'é-  
lève de tout ce qu'il doit savoir avant de s'essayer à former des sons. Viennent  
ensuite trente Leçons, chacune d'elles présentant tous les exercices de même na-  
ture, c'est-à-dire, qui, semblables par leur objet, devaient être classés dans la  
même série. (4)

Celles du **COR-ALTO** et celles du **COR-BASSE** ont été placées en regard. Cet  
arrangement, plus commode pour le professeur, et qui empêche de répéter des ex-  
plications communes aux deux genres, a offert quelquefois d'assez grandes diffi-  
cultés pour ne pas isoler les préceptes des exemples; inconvénient qu'on voulait  
éviter. Ainsi, les explications précèdent immédiatement les leçons; ou, quand ce-

---

(4) Nous n'entendons pas que tout ce qui est compris sous la dénomination de Leçon, doive é-  
tre étudié dans la même Séance, ce qui serait presque toujours impossible, comme on pourra le  
voir en examinant l'étendue de la plupart de ces leçons.

la n'a pu se faire, nous les avons placées dans des notes, et au bas des pages où se trouvent les exemples auxquels elles se rapportent.

La seconde partie comprend un grand nombre d'exercices ou traits d'une difficulté progressive, et classés d'après les mesures à 2 temps à 3 temps, et à 6.<sup>(1)</sup>  
8

L'élève qui aura profité des leçons de la première partie, possèdera une connaissance suffisante de l'instrument, pour pouvoir se livrer seul à ces exercices qui lui rendront familiers tous les genres de difficultés. Des conseils aux élèves et à ceux qui, après avoir terminé leur cours, se destinent au Professorat, ainsi que des instructions sur les différens genres de musique, et sur tout ce qui a rapport à l'exécution musicale, terminent cette seconde partie.

Enfin, pour donner une utilité plus générale à cet ouvrage, nous y avons joint une troisième Partie, adressée aux jeunes Compositeurs, dans laquelle nous leur faisons connaître toutes les ressources du Cor, ainsi que les différentes manières d'employer cet instrument dans le Solo, dans l'accompagnement des voix ou des instrumens, dans la musique de Cor à plusieurs parties, sans accompagnement, et dans les masses de l'orchestre. Tels sont, en substance, l'ordre et la composition de cet ouvrage, dans lequel chaque matière a été traitée avec les détails et les soins qu'exigeait son importance.

Heureux si nos travaux contribuent au perfectionnement de l'art, et si nous justifions la confiance des maîtres et des élèves qui adopteront notre méthode.

---

(1) Ces exercices sont précédés d'un petit traité de l'articulation.

# PREMIÈRE PARTIE .

## ARTICLE PREMIER .

### DE LA FORME PRÉSENTE DU COR

---

La forme actuelle du Cor est, sans contredit, la plus élégante et la plus commode que l'on pût trouver; mais son patron n'est pas encore bien déterminé (1) et quoique, à la première vue, tous les Cors des différens facteurs de Paris, paraissent avoir une forme commune, en les examinant avec attention, on y remarque des différences, des proportions plus ou moins en rapport, plus ou moins bien calculées, jusque dans les instrumens sortis des mains du même Facteur. Cependant, le Patron d'un Cor, comme celui de tout autre instrument, n'est pas une chose indifférente: Trop petit, il peut faciliter l'exécution des notes aiguës; mais il ne permet pas un grand développement de Son, surtout dans les notes graves. Le resserrement de la partie supérieure du pavillon contrarie les vibrations; ou son élargissement trop subit, contraste avec les proportions données à la circonférence des Tons ou corps de rechange, et à celle des autres branches ou tuyaux de l'instrument. Trop grand, il procure un volume plus considérable et une plus belle qualité de son, en même temps qu'il rend le Cor plus facile à jouer, principalement dans la partie grave de son étendue; mais il exige aussi une plus grande dépense de souffle; les sons aigus deviennent difficiles à saisir, et la qualité de ces sons est inférieure à celle que l'on tire des Tons graves, dans les Cors ordinaires ou de Patron moyen.

Ces derniers paraissent être les plus convenables aux deux genres du Cor, autant, toutefois, que leurs proportions sont modifiées selon ce qu'exige chacun des genres: Ces proportions se trouvent, principalement, dans le Pavillon, là où se forment les sons: plus large, il convient mieux au Cor-basse; plus étroit, il convient mieux au Cor-alto.

Il serait à désirer seulement, que l'on put supprimer les deux coudes que forment les coulisses dans leur partie basse, et de manière à ce que leur tuyaux fussent toujours aussi arrondis que possible. Ces coudes ne peuvent que gêner, arrêter la libre circulation de l'air et contrarier ses vibrations. C'est un essai qu'a fait M<sup>r</sup> Bellonci, (membre de la musique de S. M. l'Empereur d'Allemagne) et dans lequel, il nous paraît avoir

---

(1) Par le *Patron* d'un Instrument, on entend les dimensions de sa figure totale.

complètement réussi, mais comme son idée, toute ingénieuse, toute simple qu'elle est, demeure naturellement sa propriété, que d'ailleurs, il doit bientôt la faire connaître, nous ne pouvons nous permettre de trahir sa confiance. Nous dirons seulement que le Cor de M<sup>r</sup> Bellonci, tel qu'il l'a fabriqué presque entièrement, réunit toutes les qualités qu'un exécutant peut exiger: c'est à dire, qu'il lui permet de donner au son toute la force ou toute la douceur possible, sans l'altérer; qu'en outre, cet instrument est facile à jouer, et d'une justesse parfaite dans toute l'étendue de chaque ton.

## ARTICLE SECOND.

Des différens Tons ou Corps de rechange de l'instrument,  
et de ceux qu'on pourrait y ajouter.

Borné, pour ainsi dire, à l'office de corps sonore, le Cor n'a de sons naturels que la *Tonique*, la *Médiate*, la *Dominante*, la *Septième mineure* et la *Neuvième majeure*, les unes doublées, les autres triplées et quadruplées. Ce sont aussi, à peu de chose près, les seules notes qu'on emploie à l'orchestre, parcequ'elles peuvent être modifiées à volonté et entendues dans les masses de l'harmonie. Mais il fallait trouver le moyen de rendre ces mêmes sons au diapason de chacune des gammes majeures usitées; et l'on fabriqua autant de Cors que de gammes, ce qui devait rendre les orchestres assez semblables aux montres des Luthiers. L'idée d'adapter au Cor une partie de la coulisse de la trombonne, obvia à cet inconvénient, et l'on imagina de faire le Cor en deux parties, dont une comprend le pavillon, la branche, qui s'y rattache et qui, en s'étendant, reçoit la coulisse et se termine enfin par le boisseau, espèce de longue virole à laquelle s'adaptent les Tons ou Corps de rechange<sup>(1)</sup> Chacun de ces tons forme, à son tour, la seconde partie de l'instrument. La première partie est, à peu de chose près, en *Ut aigu*, puisqu'il suffit d'une simple rallonge qui puisse d'un bout, s'adapter au boisseau, de l'autre, recevoir l'embouchure, pour faire résonner l'accord parfait d'*Ut* à l'unisson de la trompette.

En partant de ce point, il était aisé de baisser le diapason d'un Ton, d'un Ton et demi, de deux Tons &c. Il ne fallait qu'allonger peu à peu le tuyau, en le recourbant sur lui même, comme on avait déjà recourbé les branches du cor.

Les tuyaux rallonges dont on servait pour s'accorder, avant l'invention des coulisses, ont pu même donner l'idée de ces tons. Quoiqu'il en soit, et quels qu'en aient été l'origine.

---

(1) On n'a pas moins conservé l'habitude de dire Cors en *Ut*, en *Ré*, en *Mi* &c. d'après l'une des acceptions données au mot *Ton*, que l'on sous-entend ici, et qui signifie le degré d'élevation ou d'abaissement du diapason des corps de rechange de l'instrument.

et les progrès, ces Tons ont été portés au nombre de Dix, qui sont: *Ut* et *Si*  $\flat$  aigus, *La*, *Sol*, *Fa*, *Mi*  $\natural$ , *Mi*  $\flat$ , *Ré*, *Ut* et *Si*  $\flat$  graves. Le premier de ces tons n'est plus usité, et les compositeurs qui pourraient, dans l'occasion, en tirer un grand parti, en sont privés. On ne sait pas davantage pourquoi cette série de tons ne renferme pas ceux de *La*  $\flat$  et de *Si*  $\natural$ ; plus d'un compositeur a réclamé le premier; l'autre serait aussi utile, quoique d'un usage, peut être moins fréquent. (1)

Les premières coulisses adaptées aux Cors, ne servaient, et ne servent encore qu'à les accorder, et à remplacer les rallonges que l'on adaptait les unes aux autres. (2)

Depuis, on imagina de prolonger la dernière branche de la première partie du Cor, de la fixer sur l'instrument, de manière qu'elle put recevoir l'embouchure, et d'adapter tous les tons à la coulisse, en variant leurs formes en raison de la longueur des tuyaux.

Par là, on a donné plus de grâce à l'instrument, et l'on en a rendu la tenue plus commode. Cette forme est particulièrement affectée aux *Cors-solos*: Aussi ne fabrique-t-on guère que les cinq tons de *Ré*, *Mi*  $\flat$ , *Mi*  $\natural$ , *Fa* et *Sol* pour ces instrumens. A l'orchestre, on risquerait de forcer les coulisses en changeant souvent et précipitamment les corps de rechange. De plus, les tons de *La*, *Si*  $\flat$  et *Ut* aigus, sur les instrumens de cette forme, devant, pour ainsi dire, couper l'instrument en deux parties, et rendre nulle l'une des deux coulisses, ainsi que les branches qui s'y rattachent; ces tons présentent une seconde branche d'embouchure qui gêne l'exécutant dans la tenue de son instrument.

On n'ajoutera plus qu'un mot à cet article; mais comme il est bon d'appeler les choses par leur nom, on peut donner ici le conseil de ne pas ajouter le mot *Dièse* à celui de *Mi*  $\natural$  quand on parle de ce Ton. Il est mieux de dire simplement *Mi* quand ce n'est pas de *Mi*  $\flat$  que l'on parle, puisque, dans ce cas, l'on joint la qualification particulière au mot. Les anciens musiciens français disaient *Mi grand dièse*; c'était un peu plus ridicule et voilà tout.

---

(1) Dans un ouvrage sur les instrumens à vent, composé par FRANCOEUR, ancien directeur et chef d'orchestre de l'Opera, il y est parlé d'un Cor en *Si*  $\natural$  aigu. Ce Cor, ou plutôt ce Ton a disparu, ainsi que celui d'*Ut*. En reprenant le premier, (*Si*  $\natural$ ) il faudrait le mettre au grave, afin que l'usage put en être plus fréquent, et la fatigue moins grande pour les exécutans.

(2) On voit que nous parlons ici des Cors d'orchestre, autrement nommés *Cors à l'anglaise*, on ne sait trop pourquoi.

## ARTICLE 3.

## DES CHANGEMENS ET PERFECTIONNEMENS QU'ON VOUDRAIT APPORTER AU COR.

Quelques personnes voudraient que l'on essayat, par le moyen de trous et de clefs, de faire disparaître du Cor la série trop considérable des sons factices qu'il renferme, en même temps que l'on pourrait peut-être, par les mêmes procédés, y placer ceux qui manquent totalement dans le grave. Mais cet essai déjà fait sur la Trompette, a changé le timbre de l'instrument, au point de lui donner un caractère tout particulier; d'en faire un instrument qui n'est, ni la Trompette, ni aucun des instrumens connus. Cette espèce de Trompette, ainsi que l'Ophicléide, (*Serpent à clefs*) empruntés des Anglais et perfectionnés en France, peuvent un jour enrichir la musique instrumentale et augmenter les ressources des compositeurs; mais ils ne sauraient remplacer ceux dont ils ont tiré leur origine.

Il en serait probablement de même du Cor, si on lui faisait subir des changemens semblables: il perdrait son caractère et la véritable qualité de ses sons naturels et factices. La plupart de ces derniers ont un charme qui leur est particulier, et qui servent, pour ainsi dire, d'ombres, de nuances, d'oppositions aux sons naturels. Il est donc à présumer que loin de gagner à leur suppression totale, le Cor y perdrait beaucoup. Et ce qu'on dit ici de tous les sons de l'étendue générale de l'instrument, doit, à plus forte raison, s'entendre de ses différens tons: Chacun d'eux, pris isolément, a sa couleur, son timbre, son caractère propre; mais dès que tous se trouveraient réunis comme en un seul faisceau, ne formant plus qu'un seul et même instrument, il y aurait bien, si l'on veut, la même étendue; des sons graves, aigus et intermédiaires; mais plus les nouvelles inventions mettraient d'égalité entre tous ces sons, et plus le caractère, la couleur et le timbre des *Tons* se trouveraient dénaturés et confondus.

## ARTICLE 4.

## DE L'ÉTENDUE GÉNÉRALE DU COR,

## ET DE CELLE DE CHACUN DE SES TONS.

De tous les instrumens à vent, le Cor est celui dont l'étendue est la plus grande; et si, d'une extrémité à l'autre, cette étendue était remplie, cet instrument serait le plus beau, le plus étonnant; car où trouver ailleurs une qualité de son plus belle, plus volumineuse et plus pure? mais hélas! il n'en est pas ainsi: la partie grave de cette étendue, qui est de quatre octaves, présente des lacunes, ou des sons tellement sourds et ternes, que l'emploi doit en être proscrit comme de nul effet. Les mêmes sons, avec les mêmes lacunes, se trouvent répétés sur chaque ton ou corps de rechange de l'instrument, et l'on ne peut remplir les uns et remplacer les autres, dans la musique à plusieurs Cors, que par un

amalgame de tons, dont nous avons donné des exemples dans nos Trios, Quatuors et Sextuors. (*Œuvres 8 et 10.*) A l'orchestre, où l'on n'emploie guère que les sons naturels, l'inconvénient que nous venons de signaler cesse et n'entrave aucunement la marche des Cors, borné le plus souvent, au remplissage et à l'accessoire.

Le *Sol* à vide de la Contrebasse, quarte audessous de l'*Ut* grave du Violoncelle, donne l'émision de la première note de l'étendue du Cor; et la dernière, est le 1<sup>er</sup> *Sol* du Violon, sur la chanterelle; ce qui fait quatre octaves. Chaque corps de rechange fournit, à peu près, et la même étendue, et la même série de sons, chacun d'eux regagnant au grave ce qu'il perd à l'aigu, et réciproquement.

Le grand Tableau, placé à la fin de cet ouvrage, présente, sur douze Tons, (1) la série de tous les sons qu'ils renferment, comparés, pour le diapason, aux mêmes sons rendus par la Contre-basse, le Violoncelle et l'Alto. En outre, chacun de ces sons est présenté sous les cinq aspects qu'il peut avoir, selon les gammes ou les modes où il se trouve. Des signes conventionnels, placés sur les sons factives, et dont la signification est expliquée page 21, et sur le Tableau, indiqueront au compositeur les divers degrés de force ou de faiblesse, d'éclat ou de *Terne* de ces sons.

Les mêmes signes devant servir à l'étudiant comme indication du moyen qu'il doit employer pour former ces sons, ils seront placés aussi dans les leçons préliminaires, afin qu'il n'ait pas besoin de recourir sans cesse au grand Tableau, destiné plus particulièrement aux jeunes compositeurs.

## ARTICLE 5 .

### DES DEUX GENRES DU COR.

L'étendue du Cor étant, comme nous venons de le dire, de quatre octaves, il n'est pas possible de parcourir une étendue aussi grande, à moins de se servir, pour cela, de deux embouchures d'un diamètre différent. Or, comme il est pareillement impossible à la même personne de s'habituer l'une et à l'autre, ou de s'en servir alternativement, on a eû réellement deux instrumens, ou du moins deux personnes dont l'une, parcourant l'étendue des sons aigus et intermédiaires du Cor, fait la partie supérieure et s'est nommée *Premier Cor*; et dont l'autre, réunissant les sons intermédiaires et graves, a fait la partie inférieure et s'est appelée *Second Cor*.

Ces dénominations, un peu vagues, ont toujours présenté une équivoque préjudiciable au *Second Cor*, en faisant croire que ce dernier titre, au lieu de désigner un genre particulier, sup

(1) *Ut* et *Si* ♯ aigus, *La* ♯, *La* ♭, *Sol*, *Fa*, *Mi* ♯, *Mi* ♭, *Ré*, *Ut*, *Si* ♯ et *Si* ♭ graves.

posait un degré d'infériorité dans le talent de l'artiste. Cette idée pouvait d'autant mieux s'accréditer, que quelques *Premiers Cors*, par intérêt, par vanité, ou même par ces deux motifs, s'en sont prévalu souvent au détriment de leurs camarades. Cependant, il est bon de savoir que, même dans les orchestres où il n'y a que deux Cors; chacun des exécutans est premier dans sa partie, et que l'un ne peut suppléer l'autre, parcequ'ils sont également utiles dans l'exécution musicale; qu'il n'en est pas des Cors comme des Violons, Flutes, Hautbois, Bassons, etc qui peuvent indifféremment exécuter l'une ou l'autre des deux parties écrites pour leur instrument, tandis que les Cors, au contraire, ne pourraient, dans bien des cas, changer de parties sans se trouver arrêtés par l'insuffisance de leurs moyens.

Les voix de Tenore et de Basse taille offrent encore une comparaison d'autant plus juste de l'instrument dont il s'agit, que l'une ne saurait dispenser de l'autre, leur utilité étant la même au Théâtre que celle des Cors à l'orchestre. Nous croyons avoir fait sentir, autant qu'il était nécessaire, l'erreur que nous venons de signaler.

C'est pour détruire cette erreur, mais surtout pour mieux définir les deux genres de Cor, que nous avons substitué aux anciens titres de *Premier* et de *Second Cor*, les dénominations comparatives de *Cor-alto* et de *Cor-basse*. Celles-ci sont 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 la Basse; rapports que nous avons prouvés, tant par le raisonnement que par des exemples évidens, dans notre oeuvre 13. (*Six Duos pour Cor-alto et Cor-basse en Mi b.*) \*

Nous n'employerons donc plus d'autres dénominations que celles-ci, dans le courant de cet ouvrage. Le Tableau suivant présente les rapports d'étendue et de diapason dont nous venons de parler.

Ton grave.		Ton intermédiaire.		Ton aigu.	
Cor-alto en <i>Sol</i> .	Alto.	Cor-alto en <i>Ut</i> aigu.	Alto.	Cor-alto en <i>Ut</i> aigu.	Alto.
Cor-basse en <i>Fa</i> .	Violoncelle.	Cor-basse en <i>Ut</i> aigu.	Violoncelle.	Cor-basse en <i>Ut</i> aigu.	Violoncelle.

\* Chez les mêmes Editeurs



L'étendue générale du Cor étant, comme nous l'avons déjà dit, la même sur chaque ton de l'instrument, il s'en suit que son partage est aussi le même pour les exécutans de l'un ou de l'autre genre, puisque chacun de ces tons présente, pour eux, l'inconvénient de ne pouvoir atteindre à la fois aux deux extrémités de son étendue.

Cette étendue est de deux *Octaves* et une *Quinte* pour le *Cor-alto*, et de trois *Octaves* et une *Tierce*, ou une *Quarte* selon les Tons, pour le *Cor-basse*. Sous ce rapport, l'avantage semblerait être du côté du *Cor-basse*; mais si l'on envisage les lacunes qu'offre son étendue et que l'on considère qu'il n'en existe aucune dans celle du *Cor-alto*, on verra que les avantages sont au moins partagés.

Le *Cor-alto*, dont l'office principal est de chanter, a suffisamment de deux octaves et un peu plus, pour toutes les espèces de Mélodies et de traits chantans. Les voix humaines sont rarement aussi bien partagées, et plusieurs d'entr'elles ont néanmoins leurs *Airs de Bravoure*, comme nous avons nos *Concertos*.

Le *Cor-Basse*, dans la musique obligée à son usage, sachant aussi bien profiter de l'avantage que lui offrent les notes graves, que dissimuler les lacunes qui ne sont qu'une imperfection de l'instrument, peut joindre aux chants qu'il exécute dans les cordes intermédiaires, toutes les espèces de *Traits* ou *Batteries* propres à son genre; et la faculté qu'il a de faire, alternativement, le chant et la basse, le fait préférer, par les compositeurs modernes, pour la musique à plusieurs instrumens à vent. On sait tout le parti que M. Reicha a tiré de ce double moyen, dans ses *Quintetti* pour *Flûte*, *Hautbois*, *Clarinette*, *Cor* et *Basson*.

Cependant, les solo d'orchestre peuvent être alternativement pour l'un et l'autre genre de Cor, selon le ton sur lequel ils sont composés, et l'étendue qu'ils parcourent. C'est même un point sur lequel il est bon d'appeler l'attention des compositeurs; qui y trouveront leur avantage, en même temps qu'ils encourageront et propageront également les deux genres. C'est parceque tous les *Solo*, autrefois, étaient écrits sur la partie du *Premier*, que plusieurs *Seconds* ont voulu changer leur genre, et de bons artistes qu'ils étaient sont devenus médiocres, quand ils n'ont pas perdu tout à fait leur talent. Cela n'arrivera plus quand ils verront que les avantages sont réciproques. C'est encore parceque les Solo étaient le partage exclusif du *Premier Cor*, que les appointement de celui-ci étaient toujours en disproportion avec ceux du *Second Cor*, malgré son indispensable utilité; et l'intérêt a fait au moins autant qu'un desir de se mettre en évidence, dans l'abus dont nous venons de parler. Enfin, il est à notre connaissance, que parmi ceux qui se sont obstinés à rassembler les sons aigus et les sons graves, dans une étendue que les facultés humaines

ne comportent pas, l'un — y a trouvé la mort, (1) à l'autre, il est survenu une infirmité qui l'a obligé de cesser l'exercice de cet instrument.(2) Mais ces malheurs ne sauraient atteindre ceux qui se bornent à un seul genre. Sans doute, on voit des *Cor-s-alto* et des *Cor-s-basse* dépasser leur étendue respective, comme l'on voit des chanteurs acquérir, par le travail, des sons hors de la portée commune de leur voix, et que la nature semblait leur avoir refusé. Ce travail peut donc réussir à ceux qui cultivent le Cor, dont l'étendue, dans chaque genre n'est pas rigoureusement déterminée. Mais il faut observer que si ce résultat du travail leur sert pour le *Solo*, il peut leur nuire dans l'accompagnement à l'orchestre.(3)

Ainsi, celui qui peut étendre son domaine de quelques sons dans le grave ou dans l'aigu, selon le genre, doit le faire, si ce n'est pas au détriment de ce même genre; car s'il gagne d'un côté, et qu'en proportion il perde de l'autre, il s'éloigne également du but qu'il s'est proposé d'abord. Il doit donc plutôt penser à se rendre maître de toute l'étendue affectée à son genre, selon les *Tons* du Cor; à en polir tous les sons, en saisir toutes les nuances, afin d'être prêt à tout, et ne plus regarder comme un effort de talent, comme une victoire signalée, de n'avoir pas manqué tel ou tel son, tel ou tel passage que l'on donne souvent pour plus difficiles qu'ils ne le sont en effet

---

(1) BANEUX l'Ainé, qui, pour être admis à l'Opéra, de *Cor-basse* assez bon qu'il était, voulut devenir *Cor-alto*, sans perdre les avantages que l'autre genre pouvait lui procurer pour le *Solo*: un travail forcé lui occasionna une Phthisie pulmonaire à laquelle il a succombé.

(2) RODOLPHE. Il a composé peu de chose pour le Cor. Il ne nous est resté de lui, ou de la musique qu'il jouait, qu'un Concerto en *Mi b*, et l'accompagnement obligé d'un air en *Fa* que le célèbre JOMELLI Composapour lui à STUTTGARD, et qu'il a placé dans son Opéra de l'OLIMPIADE. Par cet air et par le Concerto, on voit que RODOLPHE avait eû la prétention de réunir l'étendue générale de l'instrument, et de s'en faire un genre unique. Ceux qui l'ont entendu vantent généralement la beauté et le volume de ses sons. Or ces qualités ne peuvent s'obtenir qu'avec une embouchure dont le diamètre offre une certaine largeur; et si avec une pareille embouchure, telle que pourrait être celle d'un *Cor-basse*, on veut atteindre aux sons aigus qui dépassent l'étendue du genre, il faut faire des efforts qui peuvent occasionner des accidents graves tels, par exemple, que la Hernie incurable que RODOLPHE gagna à ces exercices.

(3) C'est à dire, que le *Cor-alto* qui aura gagné quelques sons graves hors de la portée ordinaire, pourra se trouver gêné dans l'exercice des sons aigus; ce qui deviendrait réciproque au *Cor-basse*, à l'égard des sons graves, s'il avait gagné quelques sons aigus, hors de l'étendue de son genre.

Le Cor est peut être le moins fatigant de tous les instrumens à vent: les lèvres seulement s'amollissent par la pression de l'embouchure; c'est pourquoi le Cor ne peut avoir une tenue aussi soutenue que celle des instrumens à anches et surtout de la Flûte. Cette pression est moins forte chez les *Cors-basse*, et l'on en voit la raison; mais ce genre exige une plus grande dépense d'air conséquemment, il faut le renouveler plus souvent.

L'aspiration et l'expiration sont donc plus multipliées, et les mouvemens alternatifs des poumons, pour attirer et rejeter l'air, plus fréquens au *Cor-basse* qu'au *Cor-alto*, qui peut retenir plus longtems l'air aspiré. Il y a compensation d'inconvénient, et les poumons s'habituent à ces différens genres de fatigue. Enfin la santé de tous ceux qui jouent les instrumens à vent témoigne que leur exercice ne saurait être nuisible, quand le travail en est modéré, et qu'en outre, l'individu qui s'y livre n'est affectée intérieurement d'aucun vice physique, d'aucun principe de maladie.

On ne voit même pas que ceux qui négligent de prendre soin de leur instrument, ou qui ont contracté la mauvaise habitude d'en retirer l'eau par aspiration, en reçoivent quelque dommage. Cependant, il est mieux de faire polir le Cor de temps en temps, surtout quand on transpire des mains,<sup>(1)</sup> et de le laver intérieurement, de loin en loin, avec de l'eau simple et du petit plomb dont on a compté les grains, afin de s'assurer plus tard qu'il n'en est pas resté dans l'instrument.

Pour cette opération, on renverse le Cor, et l'on introduit l'eau et le plomb dans le pavillon, après quoi on agite l'instrument en le tournant dans le sens de la plus grande à la plus petite branche, celle de l'embouchure, jusqu'à ce que l'eau et le plomb sortent par cette branche.

Quand à l'action de retirer du Cor la salive que le jeu de la langue y introduit, il faut observer ce qui suit: 1<sup>o</sup> On frappe l'embouchure avec la langue, et ce mouvement produit l'effet du siphon ou de la pompe aspirante. 2<sup>o</sup> On ôte l'embouchure, et l'on renverse l'instrument de manière à ce que la salive sorte par la branche d'embouchure. 3<sup>o</sup> Comme ce moyen n'est pas toujours suffisant, on remet l'embouchure, on ôte

---

(1) Les personnes affligées de cette incommodité, peuvent avoir raison de désirer des pavillons vernissés; mais nous croyons que l'épaisseur de toute espèce de Vernis ôte un peu de sonorité au Cor: La dorure au feu n'avait pas cet inconvénient, et joignait à son éclat naturel, la propreté et la solidité; mais les risques à courir pour le facteur de Cors, (de voir son instrument se dessouder), a fait malheureusement renoncer à ce moyen.

la coulisse et l'on souffle dans le Cor, en le tenant renversé.

Ceux qui ôtent la salive par aspiration, se fatiguent inutilement. En outre, cette action est désagréable au spectateur, et par le bruit qui en résulte, et par l'air de malpropreté qu'elle donne.

On voudra bien excuser ces détails en faveur de l'utilité dont ils sont pour l'exécutant.

## ARTICLE 6.

### DE L'EMBOUCHURE, ET DE SES PROPORTIONS

#### PAR RAPPORT A CHAQUE GENRE.

On distingue trois parties dans l'embouchure: 1<sup>o</sup> Le bord, qui repose sur les lèvres; 2<sup>o</sup> Le Bassin, qui reçoit le volume d'air plus ou moins grand que l'on veut introduire dans l'instrument; 3<sup>o</sup> La Queue, ou le prolongement du *Bassin* qui, en se resserrant, comprime l'air et lui donne plus d'activité lors de son introduction dans l'instrument.

On s'explique pourquoi les proportions sont différentes dans les deux embouchures: l'une, doit faciliter l'exécution des sons très aigus; l'autre, celle des sons très graves.

Cependant l'embouchure du *Cor-alto* doit être assez large pour permettre de faire entendre, pleins et sonores, les sons graves de son étendue; de même, l'embouchure du *Cor-basse* doit être assez étroite pour faciliter l'émission des sons aigus qui lui sont propres.

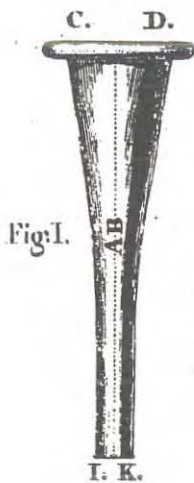
Une embouchure trop petite donne un son faible et d'une qualité médiocre.

C'est précisément le contraire avec l'embouchure trop large, dont on a signalé l'inconvénient. Nous croyons donc que le modèle et les proportions données ci-après, et qui sont généralement en usage, peuvent convenir à tous ceux qui voudront pratiquer l'un ou l'autre genre du Cor.

Un aspirant à l'étude du Cor ne sait guère ce qu'on lui veut; en lui demandant s'il préfère un genre à l'autre, ou lequel il désire adopter; son hésitation, ou son indifférence à ce sujet est très naturelle. Il faut donc vouloir pour lui, et l'on peut croire que le choix qu'on fait arbitrairement est ce qui, à l'aide du temps et du travail, doit réussir.

Il faut surtout conserver l'embouchure avec laquelle on a commencé l'étude du Cor.  
 On peut s'habituer facilement à plusieurs instruments, lorsque d'ailleurs ils sont bons et faits dans des proportions convenables; mais la perte de l'embouchure à laquelle on est accoutumé est presque irréparable, par la gêne qu'on éprouve avec toute autre, quelque semblable qu'elle puisse être à la première.

PROPORTIONS DE L'EMBOUCHURE,  
 RELATIVES A CHAQUE GENRE.



Longueur générale A. B. Figure 1.....  
 Largeur d'un bord à l'autre, prise extérieurement. C. D. Figure 1.....  
 Ouverture ou largeur intérieure, à partir de la soudure du bord. E. F. Figure 2..  
 Epaisseur du bord de l'intérieur à l'extérieur. O.....  
 Largeur extérieure du bout de la queue. I. K. Figure 1.....  
 Largeur intérieure ou ouverture. S. Figure 2.....

COR-ALTO	COR-BASSE
2 Ponces $\frac{1}{2}$	2 Ponces $\frac{1}{2}$
10 Lignes —	11 Lignes —
7 Lignes $\frac{1}{2}$	8 Lignes $\frac{1}{2}$
4 Ligne $\frac{1}{8}$	1 Ligne $\frac{1}{2}$
2 Lignes $\frac{1}{2}$	3 Lignes —
2 Lignes —	2 Lignes $\frac{1}{2}$

\*N.B. Pour les deux embouchures, il est à propos que le bord soit légèrement arrondi; les bords plats offrent, à l'intérieur comme à l'extérieur, une ligne coupante qui peut offenser les lèvres.

## ARTICLE 7.

## DU TON OU CORPS DE RECHANGE AFFECTÉ AUX PREMIÈRES ÉTUDES DU COR.

Le choix que nous faisons, du Ton de *Mib* pour les commençans, est conforme aux principes de notre maître KENN. Ces principes étaient aussi ceux des DOMNICH, des PUNTO et de tous les maîtres de leur temps. Ce ton était même affecté, presque exclusivement, à la première musique qui fut composée pour l'instrument; mais depuis l'introduction du genre Mixte, on n'a plus fait usage que du ton de *Fa*.

Ces exclusions montrent, d'un côté l'enfance de l'art, la timidité des essais; et de l'autre, qu'au moment où le Cor était parvenu presque au dernier degré de perfection, quelques artistes le faisaient rétrograder, en prétendant lui donner un genre fixe.

Dans l'exécution obligée, les cinq tons de *Ré*, *Mib*, *Mih*, *Fa* et *Sol* étant d'un emploi fréquent, on doit s'exercer particulièrement sur ces tons. On en emploie neuf à l'orchestre, et ce nombre peut être porté un jour jusqu'à Douze; il faut aussi savoir en tirer tout le parti possible.

Le choix du ton de *Mib* n'est donc de rigueur que pour les premières études: il était nécessaire de le choisir ainsi, parcequ'il convient aux deux genres. Ce ton remplit les conditions voulues, qui sont: la facilité qu'il procure par sa douceur, de monter aux sons aigus; et celle de descendre, avec la même aisance, aux sons graves, auxquels se prête la nature même de ce ton. Il présente en outre, dans l'ensemble de son étendue, les plus beaux sons du Cor, et offre la vraie couleur et le caractère de l'instrument.

Le *Cor-alto* pourrait être également en *Mih*: Le timbre de ce ton se rapprocherait davantage de ceux de *Fa* et de *Sol*, qui sont plus de son genre que de celui de *Cor-basse*. Cependant, comme l'aptitude à monter aux sons aigus est tardive chez quelques élèves, il vaut mieux commencer leurs études sur le ton de *Mib*, sauf à les familiariser plus tard avec le ton de *Mih*, si l'on trouve en eux des dispositions particulières pour le *Cor-alto*.

## ARTICLE 8.

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

Le commençant doit se tenir debout, le corps droit, immobile et sans aucune gêne ou contrainte quelconque. Comme la tête doit toujours être fixe, il est nécessaire de placer la mu-

sique à la hauteur des yeux. Généralement, on tient l'instrument de la main gauche, qui le saisit à l'endroit où la branche d'embouchure s'unit aux autres branches, le pouce passant sous la première et touchant aux autres. Le Pavillon est légèrement appuyé au dessus de la hanche gauche (1)

Lorsque la main est introduite dans le pavillon, les bras ne doivent être ni trop près ni trop loin du corps.

Enfin pour cet instrument, comme pour les autres, on doit chercher à prendre la position la plus gracieuse, la plus naturelle. On observera que si la bonne tenue du corps dépend grandement de l'attention et de la volonté, le patron de l'instrument, et l'écart qui existe entre le bout de la branche d'embouchure et le pavillon, peuvent y contribuer aussi, ou gêner la position.

Le patron et l'écart trop resserrés, obligent à rapprocher les bras et à baisser la tête; trop grands, ils offrent précisément les inconvéniens contraires.

Il est donc essentiel de disposer l'un et l'autre de manière que la jeunesse ne contracte pas de mauvaises habitudes.

## ARTICLE 9.

### DE LA FORME AFFECTÉE A LA MAIN DU PAVILLON.

La forme que prend la main dans le pavillon, et sa position dans cette partie de l'instrument, n'ayant point été décrites avec tout le soin qu'exige leur importance, nous allons entrer dans quelques détails à ce sujet.

La main, comme on sait, est divisée en deux parties principales, la paume et les doigts. La première partie, qui joue ici le rôle le plus important, est divisée à son tour en deux autres parties qu'on nomme, anatomiquement, le *Thénar* et l'*Hypothénar*. Le *Thénar* est le muscle qui sert à éloigner le pouce de l'index; et l'*Hypothénar* est l'espace compris entre l'index et le petit doigt. 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, le *Thénar* et l'*Hypothénar* se rapprochent, 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

(1) Quelques personnes tiennent le Cor de la main droite, et la plupart des Virtuoses allemands qu'on a vus et entendus à PARIS, le tenaient ainsi. Ce n'est donc point un défaut: La manière de tenir le Cor est, en définitive, tout à fait arbitraire: Elle est déterminée, à la première leçon, par les dispositions naturelles du commençant, qui se sent plus adroit d'une main que de l'autre, soit pour la tenue de l'instrument, soit pour les mouvemens dans le pavillon, à l'égard des notes factices.

manière que les phalanges intermédiaires de l'*Index*, du *Médius* et de l'*Annulaire* touchent la droite intérieure du pavillon, soit qu'on le ferme ou qu'on l'ouvre. C'est à dire, que la main, une fois dans cette position, ne fait de mouvement que celui qu'il faut pour fermer plus ou moins le pavillon, en le serrant à gauche avec le *Thénar* et la partie inférieure de l'*Hypothénar*. 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, s'élargit un peu, afin d'agrandir l'ouverture. Enfin, la main, par rapport au bras, reste dans sa position naturelle.

#### ARTICLE 10.

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

L'embouchure, quel que 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 trouve naturellement un point d'appui qui l'empêche de changer de position. Ainsi l'on dit, et l'on devra toujours dire, que l'embouchure une fois placée sur les lèvres doit s'y maintenir.

Tant qu'on ne sort pas des limites ordinaires, dans le grave, il y a possibilité de suivre cette règle à la rigueur, puisque c'est alors du plus ou du moins de pression de l'embouchure sur les lèvres, de leur resserrement ou de leur élargissement calculés, que dépendent l'exécution et la justesse de tous les sons graves, aigus et intermédiaires.

Mais, sans moyens physiques puissans et extraordinaires, il est bien rare de trouver des *Cors-basse* qui exécutent la succession suivante



sans qu'il s'opère un certain dérangement dans les lèvres. Le grand volume d'air nécessaire à la formation de ces sons, écarte les lèvres et les repousse, en quelque façon; l'embouchure, à peine posée, perd son point d'appui; l'air s'échappe par les deux cotés de la bouche, et le bruit du souffle se fait entendre en même temps que le son; la langue, trop éloignée de l'embouchure, n'agit plus que faiblement. D'ailleurs son action est peu nécessaire à l'exécution des sons de l'exemple précédent qu'on émet, qu'on pose à la manière des chanteurs, plutôt qu'on ne les attaque. Ce n'est enfin que par l'air seul, et par l'*Expiration*, que l'on produit ces sons. Or, l'embouchure devant toujours avoir un certain appui sur les lèvres, la plus grande partie des *Cors-basse* remontent un peu la mâchoire inférieure, et les lèvres ainsi resserrées des deux cotés de l'embouchure, quoique laissant une ouverture suffisante au milieu de la bouche, permettent à cette grande abondance d'air de s'introduire toute entière dans l'embouchure, sans qu'il y ait aucune perte à l'extérieur, et ces sons n'en ont que plus de volume et de rondeur.



A la vérité, cette action des lèvres a le léger inconvénient de faire un peu grimacer la bouche; mais que l'on observe les joueurs d'instrumens à vent, et l'on verra qu'ils grimacent tous plus ou moins, non pas sur cinq notes seulement, mais continuellement, par l'emploi même de leurs moyens d'exécution. Dans le Cor, au contraire, en en exceptant les cinq notes en question, à l'égard de ceux qui ne peuvent les faire que par le moyen indiqué, la p<sup>o</sup>se de l'embouchure est la plus gracieuse à la vue, et celle qui, de tous les instrumens à vent, laisse à la figure et à tous les muscles du visage une parfaite immobilité.

On sait que la disposition des lèvres n'est pas la même chez tous les individus: chez les uns, elles sont à peine visibles; chez d'autres au contraire, elles sont très saillantes.

Les proportions d'embouchures que nous avons données, peuvent néanmoins convenir aux uns et aux autres; mais nous pensons que les premiers, dont les lèvres sont naturellement serrées, auront plus d'aptitude à l'exécution des sons aigus du *Cor-alto*, et les autres aux sons graves du *Cor-basse*.

Quand à ceux qui auraient les dents assez mal placées pour que l'embouchure ne put être posée comme il convient, on fera bien de leur dire, comme à ceux à qui elles manquent, qui ont le *Bec de lièvre*, ou toute autre infirmité, qu'ils sont incapable de jouer du Cor.

## ARTICLE 11.

### DE LA RESPIRATION.

L'action de respirer étant, pour les joueurs d'instrumens à vent, la même que pour les chanteurs, nous ne pouvons mieux faire que de citer un fragment de la Méthode de chant qui a rapport à cet objet.

« La respiration est l'action que font les poumons pour attirer et repousser l'air. Cette action se divise en deux mouvemens 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 s'affaissent pour le faire ressortir.

« Il faut observer que l'action de respirer pour chanter, diffère en quelque chose de la respiration pour parler.

« Quand on respire pour parler, ou pour renouveler simplement l'air des poumons, le premier mouvement est celui de l'*aspiration*; alors le ventre se gonfle, et la partie supérieure s'avance un peu; ensuite il s'affaiblit, c'est le second mouvement, celui de l'*expiration*.

<sup>1)</sup> On voit que le mot *Expirer* est pris ici dans un sens particulier qui est le contraire d'*Aspirer*.

« Ces deux mouvemens s'opèrent lentement, lorsque le corps est dans son état naturel.

« Au contraire, dans l'action de respirer pour chanter, en aspirant, il faut aplatisir le ventre et le 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 de ménager, le plus longtemps possible, l'air que l'on a introduit dans les poumons.

Dans une note jointe à cet article, on recommande aux élèves de s'occuper particulièrement de la respiration qui est tout pour le chant; on les engage à s'exercer chaque jour à prendre et retenir aussi longtemps qu'ils le pourront la respiration, en se conformant aux principes indiqués.

« Sans un grand volume d'air, y est-il dit, qu'on doit savoir comprimer et ménager longtemps avec adresse, il n'est point de force, ni de timbre, dans la voix, de plus, sans cette faculté il n'est guère possible de bien phraser le chant »

Ces conseils s'appliquent également au jeu des instrumens à vent, et les différences, provenant de la pose des embouchures, n'en occasionnent aucune dans la manière de respirer.

Nous allons indiquer ces différences:

1<sup>o</sup> Dans le premier 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 resserrent, 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 cette collision ou ce choc de l'air, produit le son. (1)

## ARTICLE 12.

### DES MODIFICATIONS DU SON.

On sait qu'il y a trois objets à considérer dans le son, savoir: 1<sup>o</sup> Le *Ton*, c'est à dire, le degré d'élevation ou d'abaissement du *Son*, qui dépend, sur le Cor, de la pression plus ou moins forte que l'embouchure exerce sur les lèvres: plus cette pression est forte, plus les lèvres se resserrent, plus le passage de l'air se retrécit; or, l'air sort avec d'autant plus d'impétuosité qu'il est plus comprimé, et cette impétuosité augmentant le nombre des vibrations, produit les sons aigus. On obtient les sons graves par les moyens contraires. Enfin, l'émission des sons, dans toute l'étendue de l'instrument, dépend des diverses modifications des moyens.

2<sup>o</sup> L'*Intensité*, ou la force: le plus ou moins de force ou de douceur donnée aux sons, dépend du mouvement plus ou moins énergique de la langue; et la continuité du son, au même degré de force ou de douceur, du même volume d'air fourni lors de la *Projection* de ce son.

(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 de *Coup de langue*, on se sert d'un terme impropre; mais l'usage l'a consacré, et comme il n'y en a pas d'autres pour le remplacer, il sera conservé ici; seulement, il devra être entendu en sens invers de sa signification propre.

L'intensité, ou la force du son, n'est donc bornée que par les moyens de l'individu, ou plutôt par la raison qui lui indique, selon les lieux et le genre de musique, comment il doit user de ses moyens; car l'artiste doit se rendre assez maître de tous les sons de son instrument pour les modifier à volonté; pour leur donner tout l'éclat et l'énergie possibles, ou toute la douceur et la mollesse désirables. En effet, il est sans cesse obligé de passer de l'une à l'autre de ces nuances, ainsi que par toutes les modifications qui séparent les deux termes, tant dans le *Solo*, que dans l'accompagnement.

3° Le *Timbre*, est cette qualité particulière du son qui, dans un unisson exécuté par plusieurs voix ou par plusieurs instrumens, se fait remarquer par une nature et un caractère qui lui sont propres.

Il faut remarquer encore que le timbre naturel à l'instrument ou à la voix, varie suivant l'individu. Ainsi, de même que chacun a son organe particulier en parlant; de même, il a une qualité de son qui lui est propre, dans le jeu d'un instrument à vent.

L'état de santé de l'individu influe beaucoup sur la qualité du son, comme nous l'avons toujours remarqué; et à cet égard, il y a encore beaucoup de rapports entre les instrumens à vent et la voix: C'est à dire, que les rhumes, les maux de gorge, les affections de poitrine détériorent la qualité du son. Tous les individus de complexion faible ou délicate, même avec les meilleurs principes, ont rarement une belle qualité de son; a plus forte raison doit elle être mauvaise, quand, à ce défaut, on joint une embouchure mal placée, et une mauvaise manière d'émettre le son.

L'usage de deux instrumens que l'on cultive à la fois, peut encore devenir pernicieux, s'ils sont de même nature; c'est à dire, tous deux à cordes ou à vent: L'écart des doigts n'est pas le même pour le Violon que pour le Violoncelle; L'embouchure de la Trompette ou de la Trombonne, diffère essentiellement de celle du Cor; Le joueur de Flûte qui pose son instrument au dessous de la lèvre inférieure, se gâterait par l'usage des instrumens à anches. etc. Mais on peut réunir deux instrumens dissemblables, c'est même, à l'égard des Cors, un conseil d'autant plus utile, que leur musique est trop simple, trop facile, pour rendre lecteur, si on ne l'est pas déjà par l'étude du solfège. D'ailleurs, on se ménage, par là, une ressource, dans le cas ou un accident quelconque forcerait d'abandonner l'instrument principal.

Enfin l'habitude des musiques militaires, l'obligation d'exécuter en plein air et de se faire entendre à de grandes distances, accoutume souvent à forcer le son outre mesure, ce qui lui donne de l'âpreté et rend le jeu dur.

Celui donc qui se destine à la belle exécution doit, autant que possible, s'abstenir de ce travail pénible.

On a essayé de peindre, par divers monosyllabes, l'action de la langue dans la formation du son, et même les effets des différentes articulations.

*Punto* voulait que, pour attaquer le son, on prononçât fortement le mot *Daon*, afin de faire vibrer l'instrument ainsi qu'une cloche, après qu'elle a été frappée de son battant. Nous admettons la comparaison, nous la recommandons même à ceux qui commencent à former des sons, qui doivent, en quelque façon, retentir après que la langue a cessé d'agir; mais ce que nous n'admettons pas, c'est la prononciation d'un mot ou d'un monosyllabe quelconque, prononciation impossible dès que l'embouchure est assez appuyée sur les lèvres pour faire entendre un son quelconque. On peut aisément s'en convaincre par l'expérience.

Les Monosyllabes *Ta* et *Da* du même maître, autant que ceux qu'en voudra employer pour désigner le *Coup de langue* sec ou moelleux, fort ou faible, seront encore dans le cas du *Daon*.

On ne pourra faire aucune comparaison entre un mot sans signification, et l'effet qu'on appelle *Son* émis, frappé, attaqué.

On objectera sans doute, que c'est un effet, une nature, une couleur particulière de son, qu'on voudrait rendre sensible aux yeux et à l'oreille, par une imitation quelconque. Nous répondrons qu'il est encore évident qu'un mot ou un monosyllabe ont une nature, une couleur de son, qui ne ressemble aucunement au produit de l'air qui sort d'un instrument; ou que celui qu'on y introduit n'est autre chose que du souffle, et nous laisserons les comparaisons aux enfans qui veulent s'amuser à imiter le timbre des divers instrumens.

Quand aux différentes manières d'exprimer les articulations, il est bon de les employer dans les leçons qu'on donne, afin de s'épargner de longues dissertations; mais nous trouvons au moins inutile de les décrire par des monosyllabes dont chacun se sert à sa guise et qui, souvent, seraient impossibles à rendre avec tel arrangement de lettres que ce fut.

## ARTICLE 15.

### DES SONS NATURELS ET DES SONS FACTICES.

Il est physiquement prouvé qu'un instrument à vent qui rend naturellement, c'est à dire par le souffle seul, deux sons extrêmes, possède en lui tous les sons intermédiaires qui séparent les deux autres, et que ce n'est plus que des moyens de pouvoir allonger ou raccourcir à son gré la colonne d'air, que dépend, pour l'artiste, la possibilité de rendre aussi les sons de toute l'étendue de cet instrument, et de manière à ce qu'il n'y ait point de lacunes entr'eux. Ainsi, pour produire sept sons différens, l'amant de SYRINX ne sut que rapprocher et unir ensemble sept roseaux de longueur inégale. L'homme, plus adroit que le dieu de la fable, ne se servit que d'un seul tuyau qu'il perça à des distances habilement calculées, et la flûte naquit de cette invention ingénieuse.

Les clefs vinrent ensuite, et se multiplièrent, à mesure qu'on sentit la possibilité de donner plus de justesse aux différens sons, ou de mettre entr'eux des rapports plus parfaits. Le Haut-bois, la Clarinette et le Basson, qui ne sont, en quelque façon, que des modifications ou des variétés de la flûte, ont éprouvé, avec le tems, des améliorations semblables.

Le Buccin, ou *Tromba Curva* des anciens; la Trompette, le Cor, la Trombone, sont aussi des perfectionnemens de la *Corne des bois*, sur des matières qui leur donnent plus de sonorité, telles que l'Argent, le Cuivre rouge et le Cuivre jaune ou de laiton<sup>(1)</sup> Mais, dépourvus de trous et de clefs, n'ayant de coulisses que pour accorder l'instrument à un diapason donné, le Cor et la Trompette n'ont de sons naturels que ceux du corps sonore; et le moyen qu'on a trouvé de produire les sons intermédiaires des précédens, (en bouchant plus ou moins le pavillon avec la main), peut paraître insuffisant puisque, non seulement il altère la qualité de ces sons, mais aussi qu'il n'a pu remplir les lacunes existantes entre tous les sons naturels. On pensera donc que ces instrumens sont susceptibles de nouveaux perfectionnemens, dont les moyens sont encore à trouver. Car parmi les moyens connus, ceux des trous et des clefs, on se rappellera que nous en avons signalé les inconvéniens, à l'égard du Cor et de la Trompette.

(Voyez Article 3 page-5)

Quoiqu'il en soit, le Cor, même avec ses imperfections, n'en est pas moins le plus beau des instrumens à vent, par le timbre, par la qualité de ses sons; et l'émotion qu'il fait naître a un charme auquel on convient que personne ne peut résister. Enfin, la musique et l'exécution de nos maîtres ont suffisamment prouvé que l'artiste habile peut aussi facilement dissimuler les imperfections d'un instrument, qu'y puiser de grandes ressources.

Comme le seul moyen qu'on eût trouvé pour former les sons que nous nommons factices, était précisément celui qui devait donner une couleur étrangère à ses sons, dans leur rapport avec les sons naturels, on conçut aussi, qu'en donnant un plus grand volume d'air à ces sons, et en le ménageant au contraire, pour les sons naturels, on parviendrait à rendre les uns et les autres égaux en force et en qualité, du moins au tant que possible; mais comme le dit fort bien M.<sup>r</sup> DOMNICH, ce calcul, bon pour les morceaux d'un mouvement lent, aurait paralysé l'exécution dans les mouvemens vifs. Le secours de la main du pavillon était donc plus efficace, plus naturel qu'une mesure calculée du souffle. Ainsi, comme le fait entendre encore M.<sup>r</sup> DOMNICH; la main ne

---

(1) Ce dernier métal a été préféré comme plus léger et plus sonore; la 1<sup>re</sup> qualité est incontestable; la 2<sup>e</sup> est encore réelle, en ce que le son peut acquérir une résonance très grande, sans que sa qualité en soit altérée; ce que les exécutans n'obtiennent pas avec les instrumens d'argent, ou de cuivre rouge.

doit pas ouvrir le pavillon sur les notes naturelles de manière à ce qu'elles soient trop éclatantes, mais assez pour qu'elles soient justes. Ce qui n'empêche pas qu'on ne cherche à prendre l'habitude de nourrir, par le souffle, les notes factices, sans jamais les forcer, ce qui leur donnerait une mauvaise qualité. Il faut enfin, pour acquérir de l'égalité dans les sons, comme pour mettre entr'eux des rapports de justesse qui ne laissent rien à désirer, il faut les comparer sans cesse les uns aux autres, s'écouter attentivement et se juger avec sévérité. D'ailleurs dans l'égalité des sons entr'eux, la difficulté n'est pas toujours la même, puisque les sons factices sont plus ou moins ternes, et que dans le médium de l'instrument, leur qualité se rapproche déjà beaucoup des sons naturels. La justesse des uns et des autres dépend autant des lèvres que de la main: si un son quelconque se trouve trop bas, une plus grande ouverture du pavillon, ainsi qu'une pression plus forte des lèvres le feront monter, s'il est trop haut, les moyens contraires seront employés, ensemble ou séparément.

Des signes conventionnels indiqueront les mouvemens de la main pour la formation des sons et leurs modifications.

Ces signes seront marqués sur les premières leçons; ensuite sur ceux des sons qui n'auront pu trouver place dans les exercices préliminaires, et à mesure qu'ils se présenteront. Ils ne seront placés, qu'une seule fois. L'Elève retiendra donc leur signification et les notes qui doivent les recevoir.

Au nombre de cinq, ces signes parlent d'eux mêmes; ce sont le *Zéro*, l'*Unité*, et ses principales Fractions.

Le *Zéro* (0) indique une note naturelle, mais trop basse, et pour la justesse de laquelle il faut agrandir l'ouverture du Pavillon. L'*Unité* (1) considérée comme un entier par rapport à ses fractions, signifie que la note sur la quelle elle est placée, veut que le pavillon soit fermé entièrement. Enfin les fractions  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{3}{4}$ , indiquent que le pavillon doit être fermé au quart, à moitié, aux trois quarts, selon les cas.\*

---

\* J'ai donné au *Zéro*, dans cet ouvrage, sa fonction ordinaire en musique, qui est d'indiquer un son à vide, et par là plus sonore, afin de contenter les joueurs de Cor qui ont aussi l'habitude des instrumens à cordes. L'*Unité* a de même remplacé ici la *Barre horizontale* qui signifiait le contraire du *Zéro*. D'ailleurs, comme ces signes sont purement conventionnels, et qu'une explication les accompagne toujours, on ne pourra s'y tromper.

\* Voyez la *Partition des Trios, Quatuors et Sextuors*, ainsi que l'*Op: 13 Six Duos etc.*

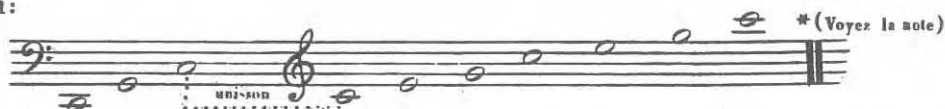
## ARTICLE 14.

### SUR LA MANIÈRE D'ÉCRIRE, USITÉE POUR LE COR.

La Musique à l'usage du Cor n'est plus écrite maintenant que sur les clefs de *Sol* et de *Fa*, et celle-ci ne sert qu'au *Cor-basse*, pour les notes les plus graves.

Quelque soit le Ton, ou Corps de rechange qu'on adapte à l'instrument, les clefs sont les mêmes; leur diapason seulement varie, c'est à dire qu'il s'éloigne ou se rapproche du vrai diapason de ces clefs, à mesure que les tons du Cor sont plus graves ou plus aigus. Ceci sera expliqué plus au long dans les instructions adressées aux jeunes compositeurs, à la fin de cette méthode. Il suffit, présentement, de faire connaître à l'élève le rapport qu'on a mis entre ces deux clefs, pour la manière de noter les parties de Cor dans toute l'étendue de l'instrument.

Le voici:



La gamme la plus facile du Cor, la plus naturelle, celle qu'on emploie le plus souvent, présente, comme ici, le mode d'*Ut majeur*, ainsi que s'expriment les exécutans, et quelque soit le corps de rechange adapté à l'instrument: c'est aussi dans ce mode, que se feront les premiers exercices de cette méthode.

Lorsque nous aurons occasion de parler des autres gammes majeures ou mineures, praticables sur un seul et même Ton, nous aurons soin de choisir nos termes de façon qu'il n'y ait ni équivoques ni mal entendus. Ainsi, par exemple, le mode précédent

#### \* NOTE.

J'ai suffisamment expliqué dans ma *Partition des trios, quatuors et sextuors, pour Cors en différents Tons*, (1 Vol: in 8° Paris 1818) pourquoi l'on devait préférer, dans ce rapport des deux clefs, la manière usitée des compositeurs à celle de M. DOMNICH. Cependant comme les Professeurs de Cor n'ont pas tous l'ouvrage indiqué ci dessus, je vais reproduire, en partie, le raisonnement par lequel on peut réfuter les assertions de M. DOMNICH.

La clef de sol, à son diapason vrai, ne convient réellement qu'au ton d'*Ut aigu* du Cor. Aussi, le diapason de cette clef est-il censé s'abaisser par degrés, à mesure que les autres Tons s'éloignent davantage du ton le plus aigu. Cette clef finit même par être à une octave au grave de son diapason réel, lorsqu'elle sert au ton d'*ut grave*. Par là, elle se rapproche d'autant de la clef de *Fa*, et la prétendue lacune que M. DOMNICH remarquait, n'existe plus. D'ailleurs, il est tout aussi simple de supposer que la clef de sol s'abaisse à mesure que les tons du Cor deviennent plus graves, que de supposer la clef de *Fa* s'élevant à mesure que ces tons deviennent plus aigus. Et cette dernière est bien moins en usage que l'autre. Tels sont les raisonnemens qu'ont dû faire tous les compositeurs, puisqu'ils ont conservé la manière d'écrire les parties de Cor, indiquée dans l'exemple précédent.

étant, comme nous l'avons dit, le plus naturel au Cor, et celui qui donne sa gamme primitive, nous l'appellerons *Mode majeur*, ou *Gamme majeure du premier degré*; son relatif mineur, qui présente à l'œil le mode de La mineur, *Mode mineur* ou *Gamme mineure du sixième degré*, et ainsi des autres; la numération de ces modes, de ces gammes étant exacte par rapport au mode et à la gamme primitive, et les mêmes façons de s'exprimer convenant également à tous les *Tons* du Cor.

Le son doit toujours être attaqué et fortement prononcé sur chacune des notes des exercices suivans. Voilà pourquoi ces notes sont accompagnées du signe  $\text{>}$  dont on connaît la signification, et qui exprime beaucoup mieux que tous les mots et monosyllabes possibles, l'effet du son qui frappe subitement l'organe auditif, et dont la force diminue graduellement, avec le volume d'air qui l'avait produit.

Lorsque les notes sont d'une valeur moindre que celles de la première page, la prononciation du son est encore la même, proportionnellement à leur durée; l'action de la langue est seulement plus précipitée.

Le mouvement de ces exercices est toujours modéré dans le commencement, et ne s'accélère que peu à peu, à mesure que l'on acquiert plus de sûreté sur chacun d'eux.

On se rappellera ce que nous avons dit, relativement à la respiration, Art 12, et l'on en fera usage dans toutes les leçons: quelque modéré que soit le mouvement, il ne faut pas respirer après chaque note, mais, au contraire, en faire entendre plusieurs et autant qu'on le pourra, avec le même volume d'air qu'on aura aspiré; sans, toute fois, attendre qu'on l'ait épuisé entièrement: les sons aux quels on ne donne pas une portion d'air convenable, ne peuvent avoir qu'une mauvaise qualité, ou au moins peu de timbre.

Il ne faut pas non plus aspirer une trop grande quantité d'air à la fois, ce qui suffoque, et oblige bientôt à le laisser échapper avec plus d'abondance que si l'aspiration eût été modérée; on sent aussi, que ne pouvant maîtriser à son gré un trop grand volume d'air, les sons doivent être disproportionnés dans leur force respective.

Il est inutile de dire que nous supposons, dans celui qui se voue à l'étude du Cor, une oreille sensible et suffisamment exercée dans les rapports des sons entr'eux; le sentiment exact de la mesure, et l'habitude de diviser et subdiviser toutes les valeurs de notes quelconques qui se rencontrent dans la mélodie.

Sans ces qualités et connaissances, qui ne s'acquièrent que par l'étude du solfège avec un excellent maître, l'élève ne fera aucun progrès sur le Cor: cet instrument, dé-



pourvu de trous, de clefs, de positions marquées, rend toujours les sons tels que l'exécutant les a conçus; c'est à dire, justes ou faux, selon que le jugement de son oreille le sert bien ou mal.

Quoique les signes placés sur les sons factices, et qui indiquent les divers mouvemens de la main pour leur exécution, soient déterminés avec toute l'exactitude possible; ils doivent néanmoins être soumis au jugement de l'oreille.

Une main trop forte ou trop petite, un pavillon plus ou moins grand, le Ton sur lequel on joue, la gamme dans laquelle la musique est composée, forcent quelquefois à modifier ces signes les uns par les autres. Il faut donc que l'exécutant soit doué d'une oreille bien délicate et d'un jugement bien sain, pour déterminer, avec précision, le juste degré d'élevation ou d'abaissement d'un son quelconque, par rapport à un autre son donné.

Les exercices de la première page n'ont reçu ni mesure ni mouvement déterminés: l'une pouvant devenir plus brève, l'autre plus accélérée, à mesure que l'élève gagne quelque assurance sous le rapport de la justesse et de l'égalité des sons; ou que, sortant d'une série de notes difficiles d'exécution, il entre dans une autre qui n'exige pas de lui une attention trop soutenue. C'est alors qu'il peut s'épargner une fatigue inutile, en pressant insensiblement le mouvement, jusqu'à ce qu'une nouvelle série de notes lui présente quelque difficulté d'exécution, comme un grand resserrement ou un grand relâchement de lèvres; des sons factices qui résistent nécessairement à des moyens d'exécution encore imparfaits; ou des sons naturels qui vacillent parcequ'ils sont informes, pour ainsi dire, jusqu'à ce qu'on ait gagné, par le travail, l'habitude de les poser avec sûreté.

Généralement il ne doit y avoir, dans tous ces exercices, que deux nuances principales: celle du *Doux* au *Fort*, dans la progression ascendante; et celle du *Fort* au *Doux*, dans la progression descendante. Quelques exercices exigeaient des explications ou des instructions particulières, et qui devaient être rapprochées des exemples autant que possible; cependant ces exercices devant être en regard, puisqu'ils sont les mêmes, (quant au dessin), pour le Cor-alto et pour le Cor-basse, il eût été au moins inutile de les écrire à l'un et à l'autre. Ils sont donc placés au bas des pages et en forme de notes auxquelles on renvoie, au moyen *De lettres, de chiffres ou d'astérisques*.

## ARTICLE 15.

## DE LA JUSTESSE DES SONS SUR LE COR.

Dans les Cors neufs les mieux faits, on trouve quelquefois, des notes trop hautes ou trop basses; d'autres dont le son n'est pas assuré, ou dont la qualité n'est pas pure.

Les mêmes défauts peuvent, à plus forte raison, se rencontrer sur des instrumens joués un certain tems par des personnes dont l'oreille était peu sensible ou peu exercée. Mais s'il est possible de gâter un bon instrument par une mauvaise exécution, il est possible aussi d'en corriger les vices par les moyens suivans: 1<sup>o</sup> Si la note est trop basse, la pression des lèvres doit être plus forte, l'ouverture du pavillon plus grande et l'attaque du son, ferme et énergique. 2<sup>o</sup> Si la note est trop haute, il faut employer les moyens contraires. 3<sup>o</sup> Pour un son mal posé, peu assuré, douteux enfin, on attaque avec vigueur la note à son diapason vrai; c'est à dire, sans que la pression des lèvres soit plus forte, ou l'ouverture du pavillon plus grande qu'à l'ordinaire. 4<sup>o</sup> Enfin, pour corriger la mauvaise qualité d'un son naturel ou factice, on emploie la *Mise de son*; c'est à dire qu'on attaque, ou plutôt qu'on émet le son avec douceur, en l'enflant ensuite, jusqu'à un certain degré de force et d'éclat. Ces différentes épreuves, souvent réitérées, sur les notes qui ont besoin de les subir, les remettent bientôt à leur juste diapason, ou leur donnent les qualités qui leur manquaient. (1)

Dans un Cor ou ces défauts n'existent pas, tous les sons, (principalement sur les Tons les plus usités pour le *Solo*), se trouvent justes par rapport aux gammes dans lesquelles ils entrent comme notes principales, comme cordes essentielles à la gamme et au mode. Cette assertion nous paraît prouvée par la dissertation suivante. (2)

Les sons naturels du Cor sont précisément les mêmes que ceux qu'on obtient de tout corps sonore. On sait qu'un corps sonore mis en vibration, outre le son principal qu'il donne, fait aussi raisonner par concomitance, d'autres sons qu'on nomme ses aliquotes, parcequ'elles sont contenues un certain nombre de fois dans le premier son. Ces aliquotes sont, à l'égard du son principal, dans les rapports de 8<sup>e</sup> ou d'*Octave*; de 12<sup>e</sup> ou *Quinte*; de 15<sup>e</sup> ou *Double Octave* du premier son de 17<sup>e</sup> ou *Tierce*; de 19<sup>e</sup> ou *Octave* de la 12<sup>e</sup> de 21<sup>e</sup> ou *Septième mineure*; et de 23<sup>e</sup> ou *Neuvième majeure*.

(Voyez la méthode d'harmonie de M. CATEL.)

(1) Le Professeur doit donc étudier l'instrument de son élève, afin d'accoutumer de bonne heure celui-ci à en corriger lui même les défauts dans ses différentes leçons.

(2) Le *Fa* # sur la 5<sup>e</sup> ligne, et le *La* tierce au dessus, font quelquefois exception: nous disons quelquefois, parceque ces deux notes, naturellement trop hautes, surtout avec les tons aigus, le deviennent moins, à mesure que les Gammes prennent plus de dièses, ou que le Ton est plus grave. En outre, la qualité et la justesse de ces sons, tiennent encore à la bonne ou mauvaise disposition des lèvres de l'exécutant, au moment où il les emploie.

L'exemple suivant présente, à la basse et au Cor, ces sons tels qu'ils viennent d'être décrits.

1<sup>er</sup> Ex: Sol principal  
Basse et Contre-Basse. 8 12° 15° 17° 19° 21° 25°

2<sup>e</sup> Ex: Cor en Sol. 8° loco

On remarquera que les aliquotes ne raisonnent que successivement, et sont plus faibles à mesure qu'elles prennent plus d'extension.

Cependant, le Cor basse qui a des moyens physiques assez puissans pour donner une force et une durée suffisante à la note principale de cet exemple, peut distinguer assez facilement la 12<sup>e</sup> la 15<sup>e</sup> la 17<sup>e</sup> et même la 21<sup>e</sup>.

En écoutant attentivement les sons donnés par la *Corde principale*, non sur le Cor, mais sur les grosses cordes du Piano et du Violoncelle, ou sur les gros tuyaux de l'orgue, on remarque que les intervalles de ces sons ne sont pas parfaitement égaux dans leurs proportions respectives, si ce n'est l'octave: les quintes *Ut-Sol* et *Sol-Ré* (2<sup>e</sup> exemple) ainsi que la 7<sup>e</sup> *Mi-Ré* et la 9<sup>e</sup> *Ut-Ré*, sont fortes; c'est à dire que la note supérieure de ces intervalles a une extension qui lui est propre, (quoiqu'on ne la lui donne pas toujours dans l'exécution), et qui l'éloigne d'autant du son grave avec lequel elle fait l'un de ces intervalles. Au contraire, la 3<sup>e</sup> *Sol-Si $\flat$* , la 5<sup>e</sup> diminuée *Mi-Si $\flat$* , et la 7<sup>e</sup> mineure *Ut-Si $\flat$*  sont faibles, rapprochées, resserrées dans leurs proportions. Mais on peut observer que ces extensions et ces rapprochemens voulus par la nature, sont précisément ce qui rend ces intervalles plus satisfaisants pour l'oreille, parcequ'ils leur donnent plus de douceur.

Ces différences, dans les proportions des intervalles précédens, ne se remarquent pas moins dans les gammes majeures et mineures. En observant la composition de ces gammes, en comparant entr'eux les demi-tons, les tons, les 3<sup>es</sup> 4<sup>es</sup> etc. dont elles sont composées, l'oreille sent des différences assez sensibles entre ces intervalles, quelque semblables qu'ils paraissent être au simple jugement. C'est à dire qu'il y a des tons plus forts, des demi-tons plus faibles les uns que les autres, et que cela suffit pour que les autres intervalles, renfermés dans les notes d'une gamme quelconque, ne soient pas parfaitement égaux entr'eux. Qu'on prenne la gamme d'Ut majeur pour exemple: On sait que la note sensible de cette gamme le *Si*, doit être à un demi-ton affaibli d'Ut sa tonique. Or ce demi-ton n'est affaibli que par suite de l'extension qu'on donne

au *Si*, extension qui l'éloigne d'autant du *La* avec lequel il fait nécessairement un ton fort.

Le 5<sup>e</sup> degré de la même gamme, le *Mi*, fait aussi un demi-ton affaibli avec le 4<sup>e</sup> degré *Fa*; mais ici, c'est le *Fa* qui s'abaisse vers le *Mi* et non celui-ci qui se hausse pour opérer le rapprochement; ce qui fait que le ton fort se trouve de *Fa* à *Sol*.

Ces détails donnent les raisons du rapprochement ou de l'éloignement des autres intervalles; dont les justes proportions ne sont bien senties que par une oreille extrêmement délicate, et par un esprit très exercé dans les rapports des sons entr'eux; mais cette délicatesse de l'organe auditif, cette facilité de l'esprit à saisir les rapports des sons, vient à tous ceux qui veulent réfléchir, observer, comparer. Ce qui est plus aisé à remarquer, c'est qu'à mesure que les gammes prennent plus de dièses, chaque *Dièse* étant, pour ainsi dire, une note sensible, tend à l'extension dont il a été parlé à l'occasion de la note sensible. Au contraire, plus les gammes prennent de Bémols, et plus elles ont de ces notes qui, comparées au *Fa* de la gamme d'*Ut*, tendent à descendre, et à se rapprocher du degré inférieur.

Il en résulte, sur le *Cor*, que la main est mue, par suite du sentiment de l'oreille qui règle ses mouvemens, à fermer le pavillon d'autant plus que le nombre des bémols est plus grand, et à l'ouvrir au contraire davantage, à mesure qu'il y a plus de dièses, et cela, sur toutes les notes naturelles et factices, proportions gardées.

La différence des modes en met encore une dans le rapport des sons de leur gammes. Le mode mineur a, pour caractère particulier, une certaine mollesse que n'a pas le mode majeur: ce caractère lui vient, principalement, de sa tierce, et de sa sixte qui, non seulement sont mineures, mais faibles dans leurs proportions. Ainsi, par exemple, la Tierce *La-Ut* sera forte dans la gamme de *Fa* majeur, et faible dans celle de *La* mineur. Il en sera de même de la sixte *La-Fa*, par rapport aux deux mêmes modes. etc.

En outre, les accords dissonnans les plus fréquemment employés dans le mode mineur, sont aussi composés d'intervalles faibles ou rapprochés: tels sont la 5<sup>e</sup> diminuée, *Si, Ré, Fa*; la 7<sup>e</sup> diminuée *Sol #, Si, Ré, Fa*; et la 7<sup>e</sup> mineure ou dominante, qui est la même dans les deux modes.

Quand cette dissertation, sur le rapport des sons, ne serait pas exacte, il ne serait pas moins vrai que toutes les notes naturelles, diésées et bémolisées de l'étendue générale du *Cor*, sont justes par rapport aux gammes aux quelles elles appartiennent comme cordes essentielles au mode; et quand les mouvemens de la main changent sur ces mêmes notes, c'est encore le mode qui le commande. Ainsi, ces mêmes notes pouvant être modifiées, c'est à dire altérées dans leur diapason, à peu près à volonté, il s'en suit que l'exécutant peut les mettre dans le juste rapport ou elles doivent être pour devenir justes avec les autres notes, selon la place qu'elles occupent dans une gamme et un mode quelconque.

Par les signes placés au dessus des notes factices, dans les gammes des 11<sup>e</sup>. 12<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> leçons, on observera attentivement les cas où les mouvemens de la main diffèrent sur un même son.

On remarquera, par exemple, et cela devient évident dans l'accompagnement à l'orchestre, que le *Sib* du Cor, placé sur la 3<sup>e</sup> ligne de la portée, est juste quand il est employé comme 4<sup>e</sup> note du ton, comme faisant 5<sup>e</sup> diminuée, 7<sup>e</sup> mineure, 7<sup>e</sup> diminuée et 9<sup>e</sup> mineure; mais qu'il faut une plus grande ouverture du pavillon, une pression plus forte de l'embouchure sur la même note, lorsqu'on la place comme Tonique Médiane majeure, ou Dominante. Il en est de même des autres sons naturels et factices, selon le mode et la gamme dans lesquels ils sont employés.

#### ARTICLE 16.

##### SUR LES EXERCICES PRELIMINAIRES, ET PARTICULIÈREMENT SUR LA PREMIÈRE LEÇON.

Les avis ont été partagés sur le choix à faire des sons naturels seulement, ou du mélange de ceux-ci avec les sons factices, pour la première leçon.

Toutes les anciennes méthodes ne présentent d'abord que les sons naturels, comme si l'usage devait en être plus fréquent; ou parcequ'il l'est effectivement à l'orchestre; ou enfin, parceque leur émission est plus facile à tous les commençans.

On a donné aussi pour raison, que certains sons factices, (tels par exemple que le *Re* au dessous de la 1<sup>e</sup> ligne de la portée ainsi que le *Fa* au dessus), résistent quelquefois assez longtems au commençant; ce qui peut le dégouter d'un instrument dont on lui ferait sentir les imperfections, avant de lui en faire connaître les beautés et les avantages.

On a ajouté que si dans l'exercice, d'abord exclusif, des sons naturels on s'est accoutumé à leur donner trop d'éclat, il sera plus facile de diminuer cet éclat, que de l'augmenter quand, au contraire, on se sera habitué, (d'après la méthode nouvelle,) à ne donner qu'un certain degré de force à ces sons, afin de les proportionner à la faiblesse des sons factices; et qu'enfin, il arrive fréquemment qu'on est obligé de donner une grande résonnance aux sons naturels, soit à cause du lieu où l'on se trouve, soit pour remplir les intentions des compositeurs, dans les masses de l'orchestre.

Toutes ces raisons sont plus spécieuses que bonnes; aussi est-il aisé de les combattre, et même de prouver par des faits, que la méthode moderne procure de meilleurs résultats que l'ancienne. Ayant entendu des artistes enseignés d'après les principes de l'une

et de l'autre, c'est dans l'expérience même que nous puiserons les faits.

Dans l'Ecole des maîtres anciens, et d'après l'importance qu'ils mettaient à ce que les sons naturels eussent beaucoup d'éclat, il arrivait, et il devait arriver, que dans les leçons subséquentes, celles où l'on entremêlait les sons naturels aux sons factices, ceux-ci paraissaient d'autant plus ternes qu'on s'était attaché à donner plus de sonorité aux autres. Alors, on croyait devoir forcer les derniers, et ils acquéraient une mauvaise qualité; ou si, pour obvier à cet inconvénient, on leur laissait leur faiblesse naturelle, il en résultait une inégalité choquante dans les sons factices, comparés aux sons naturels.

En outre, en ne donnant d'abord à l'élève que les notes de l'accord parfait, dans ses premières leçons, on l'obligeait nécessairement à parcourir des intervalles plus ou moins grands, et qui lui offraient plus de difficultés à mesure qu'ils approchaient davantage de l'aigu ou du grave. Tandis qu'en faisant de suite le mélange des sons de toute espèce, on a la faculté de les présenter sous l'aspect de *Marches diatoniques*, c'est à dire, de faire des progressions ascendantes et descendantes par degrés conjoints, ce qui facilite bien mieux l'émission des sons, de quelque nature qu'ils soient, que les progressions par degrés disjoints.

De plus, ces marches diatoniques peuvent commencer dans le médium du Cor, c'est à dire, avec les sons renfermés dans la portée, en n'employant d'abord que les moins ternes, pour, de là, arriver aux autres, ainsi qu'aux deux extrémités de l'étendue; par gradation, pas à pas, à mesure, enfin, que le commençant s'accoutume aux différens degrés de pression ou de relachement des lèvres, et que ses facultés s'augmentent par l'exercice. Ce qui n'empêche pas qu'il ne s'essaie en même tems à diminuer l'éclat des sons naturels et, au contraire, à augmenter le volume des sons factices par les deux moyens indiqués article 13, pages 20 et 21.

Si l'emploi de ces moyens, pour les fragmens de gammes de la première leçon, ainsi que pour les gammes entières des leçons suivantes, devait donner à l'élève un son peu volumineux, la 14<sup>e</sup> leçon, composée sur l'accord majeur du premier degré seulement, lui rendrait bientôt ce que lui auraient fait perdre les leçons précédentes; mais cet inconvénient n'est pas à craindre, et nous croyons que les raisons données ci dessus doivent engager les Professeurs à reconnaître la supériorité de la méthode moderne sur l'ancienne, comme plus conforme à la raison, plus avantageuse pour les commençans, et procurant, en définitive, de meilleurs résultats.

D'ailleurs, si, de lui même, l'élève essayait le coup de langue sur plusieurs notes de l'accord parfait, ce ne serait pas un mal.

## COR-ALTO.

1<sup>re</sup> LEÇON.

Sur la formation du Son, et sur les mouvemens de la main du pavillon pour les notes factices. Voyez la Note (A).

1 > > > 2  $\frac{1}{2}$  3  $\frac{1}{2}$  4 5

6 7 8

9 (B) voyez la note 10 11 12

13 14 15 16 (B) voyez la note

17 18 19 20

21 22 23 24 25

26 27 28

29  $\frac{1}{2}$  30 31 32 33 34

35  $\frac{3}{4}$  36  $\frac{1}{2}$  37 38

39 40 (B) voyez la note

RESUMÉ

(A) Le N° 1, aux deux genres, sert à essayer le *Coup de langue*; c'est-à-dire le mouvement rétrograde et précipité de cet organe, dans la formation du son.

Dans les numéros suivans, où les sons factices sont mêlés aux sons naturels, on joint la modification des mouvemens de la main du pavillon à celle de la pression de l'embouchure sur les lèvres, ou du relâchement et du resserrement graduel de ces organes, et au coup de langue qui est, pour chaque numéro de cette première leçon, comme pour le N° 1.

(B) Le *Fa*  $\sharp$  et le *Si*  $\flat$  n'entrent pas dans la gamme majeure du premier degré; mais d'abord, ces notes se rencontrent fréquemment dans la musique de Cor, même dans le simple accompagnement; ensuite on évitait, par leur moyen, les fausses relations; enfin, la difficulté que le *Fa*  $\sharp$  sur la cinquième ligne de la portée, présente au commençant, nous prescrivait de les

1<sup>re</sup> LEÇON.

Sur la formation du Son, et sur les mouvemens de la main du pavillon  
pour les notes factices. Voyez la Note (A)

arrêter un peu sur cette note, ainsi que sur le *La* au-dessus de la portée, également difficile, sous le rapport de la qualité et de la justesse.

(C) Le fréquent emploi des sons de cet exercice, au Cor-Basse, et la nécessité de s'y habituer de bonne heure, nous ont forcé d'anticiper sur les intervalles. D'ailleurs, il était impossible de former ici une nouvelle gamme, à cause des lacunes occasionnées dans cette partie de l'instrument, par l'absence du *La* et du *Ré*.

\* Le *Fa*#, le *Fa* et le *Mi* au-dessous de la portée, se font à pavillon très ouvert, lorsque le mouvement ou la valeur des notes permet à l'exécutant de poser ces sons assez difficiles, principalement les deux derniers, autrement on ferme le pavillon à moitié pour le 1<sup>er</sup> aux trois quarts pour le 2<sup>e</sup> et tout à fait pour le dernier.



## COR-ALTO.

## 2: LEÇON.

Pour exercer la langue sur des notes de valeurs égales, répétées plusieurs fois au même degré.

1 2 temps modérés.

2 4 temps vifs ou 2 temps modérés. voyez la note (D)

3 Simile

4 Voyez la note (E)

5 Simile

(D) A mesure que le mouvement est plus accéléré, ou que la valeur des notes diminuant, leur nombre augmente dans une même mesure, il est évident que les coups de langue sont plus fréquents. Ils ont aussi plus de vivacité et de sécheresse.

(E) Quoique les mesures à  $\frac{3}{4}$  et à  $\frac{6}{8}$  paraissent être composées d'un nombre de notes égales en valeur, comme elles le sont en quantité, la différence de rythme qui existe entre ces deux mesures en met une aussi dans l'exécution, ou dans la manière de scander les notes. Il est donc important de s'exercer dans l'une et dans l'autre de ces mesures sur les traits qui leur ont été rendus

2<sup>e</sup> LEÇON.

Pour exercer la langue sur des notes de valeurs égales, répétées plusieurs fois  
au même degré.

1 2 temps moderés

2 4 temps vifs ou 2 temps moderés. voyez la note (D)

3

4 Voyez la note (E)

5 Simile

communs. On verra même, à l'article qui traite des articulations, que le choix de celles-ci est souvent déterminé par la mesure; que telle articulation rend un trait facile, gracieux, caractérisé; que telle autre, au contraire, le rend difficile, gauche, manière. C'est que dans le premier cas, l'articulation s'accorde avec le rythme de la mesure, et que, dans le second, elle contredit ou détruit ce rythme. Il ne faut pourtant pas marquer avec affectation les trois temps de la mesure à  $\frac{3}{4}$  et les deux temps de celle à  $\frac{6}{8}$ , puisqu'on pourrait, par là, détruire l'égalité des sons dans leur force et dans leur durée; mais si on les sent bien soi-même, on les fera suffisamment sentir à l'auditeur.

## 3: LEÇON.

Pour exercer la langue sur des notes de valeurs inégales: Voyez la note (F)

1 *Simile*

2 *Simile*

3 *Voyez la note (G) Simile*

4 *Simile*

(F) Dans les N<sup>os</sup> 1 et 2, on doit soutenir le son, afin de conserver à la croche pointée sa valeur exacte; autrement, on paraîtrait séparer les deux notes par un silence qui n'existe pas.

3<sup>e</sup> LEÇON.

Pour exercer la langue sur des notes de valeurs inégales. Voyez la note (F)

1 *Simile*

2

3 *Voyez la note (G)*

4 *Simile*

6 Pour mettre plus de légèreté dans cet exercice, on frappe la croche très sèchement, comme si ce n'était qu'une double croche, suivie d'un quart de soupir; et l'on précipite les deux autres notes sur la croche qui suit.

## COR-ALTO

4<sup>e</sup> LEÇON.

Gamme présentée sous différens aspects.

1

2

3

4

5

6 voyez la note (H)

7

8

(H) Les exercices suivans renferment des syncopes pour l'exécution des quelles il est bon d'observer ce qui suit: dans tous les mouvemens, et quelle que soit la nuance affectée à la note syncopée, il faut toujours l'attaquer avec plus de franchise ou d'énergie que les autres notes; mais le son une fois *projecté*, doit s'écouler, et ne pas produire un *Sforzato* déplacé sur la seconde partie de la syncope, ce qui fait présumer deux notes où il n'y en a qu'une. Cette manière n'est employée que par des écoliers qui, n'ayant pas tout l'aplomb que donne le travail et l'habitude, subdivisent les différens temps de la mesure, afin de mettre plus d'exactitude dans le partage des valeurs. (1)

Ce moyen, dont nous signalons l'abus, est pourtant commandé, en quelque façon, dans un cas particulier, celui où

(1) C'est encore par les mêmes raisons, que la plupart des commençans ont le défaut de marquer les différens temps

4<sup>e</sup> LEÇON.

Gamme présentée sous différens aspects.

1

2

3

4

5

6 voyez la note (H)

7

8

la syncope est écrite ainsi :



On voit qu'au lieu de noires, le compositeur a lié deux croches, et de plus, qu'il a mis une nuance au dessous; ce qui indique une intention particulière à laquelle on doit se conformer.

de la mesure avec le pied, et quelquefois par un balancement de tout le corps; ils annoncent, par là, qu'ils n'ont pas encore le sentiment de la mesure, qui ne doit être que dans l'oreille où elle se divise et se subdivise par une opération purement intellectuelle et mentale. Tout mouvement ostensible, non seulement peut nuire à la sûreté de l'exécution, mais aussi il décèle, dans l'exécutant, un manque d'habitude, ou un défaut contracté, ou enfin l'absence d'une faculté essentielle à l'exercice de l'art musical. (32.Z.)

Suite de la 4<sup>e</sup> leçon.

The image shows a musical score for Cor-Alto, consisting of ten staves of music. The score is titled 'Suite de la 4<sup>e</sup> leçon.' and is numbered 9 through 18. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The staves are numbered 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, and 18. The music ends with a double bar line and repeat dots.

## RÉSUMÉ des Gammes, à 2 parties; c'est-à-dire, pour COR-ALTO et COR-BASSE

Dans les écoles publiques de musique où l'on doit, autant que possible, partager l'étude des deux genres du Cor entre un nombre égal d'individus, il est bon qu'ils soient réunis deux par deux, puisqu'ils doivent l'être aussi dans les orchestres, et de les accoutumer de bonne heure à se donner une attention mutuelle dans l'exécution à deux parties. Connaissant, par ce moyen, leur manière, leurs défauts, ou leurs avantages réciproques, ils se prêtent secours, s'habituent les uns aux autres, et offrent bientôt à l'auditeur, soit dans le *Duo*, soit dans le *Trio*, le *Quatuor*, &c. cet ensemble si desirable et qui fait le plus grand charme des morceaux concertans.

C'est pourquoi nous avons placé à la fin de plusieurs leçons, des exemples mélodiques à deux parties, et qui ont rapport à ces leçons. Ils diminueront l'ennui que pourraient causer aux élèves des exerci-

9 Suite de la 4<sup>e</sup> leçon.

1

11

12

13

14

15

16

17

18

\* Voyez page 65, pour la manière d'exécuter le *la* au dessous de la portée.

ces trop prolongés, dont pourtant, ils sont une sorte de résumé.

Autrefois, un premier Cor ne voyageait guères sans un second Cor, et réciproquement: dans les concerts qu'ils donnaient, chacun d'eux exécutait d'abord un *Solo* de son genre, puis ils se réunissaient dans un *Duo* concertant qui était souvent le morceau le plus agréable au public. Tout le charme de leur exécution venait de l'habitude d'étudier, de régler ensemble les nuances, les articulations, l'expression. On se rappelle encore les succès en ce genre, de TURCHMIDT et PALTSAR, de PUNTO et de LANOTTE, des frères PÉTRIDES et, plus récemment, des frères COLLIN, avant que la mort ait ravi aux arts et à sa famille le plus jeune des deux.

Ce que nous venons de dire de deux instrumens de même nature, s'applique également aux instru-



mens de nature différente, et réunis en plus grand nombre : quand, dans ces sortes de réunions, il y a des artistes d'un talent inférieur, on peut s'en appercevoir dans quelques détails, mais rarement dans l'ensemble.

COR-ALTO et COR-BASSE.

5<sup>e</sup> LEÇON.

Gammes en Tierces. \*

Cor-Alto.

Cor-Basse.

Gammes en Sixtes.

Gammes en Syncopes.

\* Le professeur doit s'attacher ici, et principalement, à ce que les élèves mettent la plus grande justesse entre les différents intervalles que ces gammes présentent.

COR-ALTO et COR-BASSE.

Gammes en Syncopes.

Idem.

Idem.

## COR-ALTO et COR-BASSE

6<sup>e</sup> LECON.

Sur les Sons Filés. Voyez la Note (J)

Cor-Alto.

Cor-Basse.

## ARTICLE 17.

Des Intervalles, et du Trille sur la seconde note de la gamme majeure du 1<sup>er</sup> Degré.

## Du Trille.

Le Trille, improprement appelé *Cadence*, parcequ'il se fait sur le repos ou la cadence mélodique et harmonique d'un morceau ou d'une période, est cet agrément par lequel deux notes, à un degré de distance, sont battues 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 aussi pourquoi nous anticipons ici sur l'article des *Agréments de la Musique*

Tous les sons du Cor ne sont pas propres à rendre le *Trille* avec un égal succès, même ceux de la 3<sup>me</sup> octave de l'étendue générale de l'instrument, les seuls sur lesquels il puisse se faire. Selon le degré de cette gamme, le *Trille* peut présenter deux sons factices; ou un seul, suivi d'un son naturel, et réciproquement; ou enfin deux sons naturels. On voit déjà que ces derniers donneront

(J) Dans l'étude des sons filés, la note doit être attaquée avec beaucoup de douceur, ou simplement émise avec le souffle, sans la participation de la langue qui se retirera avant l'émission du son; l'un et l'autre moyen sera employé sur toutes ces notes. La durée de chacune doit être partagée également par la modification de la nuance qui lui est affectée, et ce partage est indiqué par le *Forte*, ou le milieu de la losange couchée. En augmentant ou diminuant par gradation la force du son, l'on ne doit faire sentir aucune secousse ni ondulation. Enfin l'on doit observer sur toutes les notes de cet exercice, la nuance indiquée sur la première.

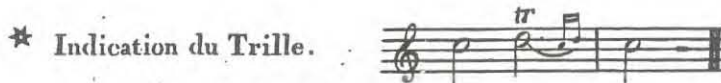
plus d'avantages: 1° ils auront plus de brillant et d'éclat; 2° le jeu de la main n'en gênera pas l'exécution; 3° enfin, les chants composés pour le Cor étant, le plus souvent, dans sa gamme majeure Tonique, quelque soit le corps de rechange adapté à l'instrument, le Trille final se trouve placé sur le second degré, (*le Ré*); et la note qu'on peut nommer d'emprunt, est le *Mi*, l'une et l'autre placées de la quatrième à la cinquième ligne de la portée.

C'est donc avec ces deux sons que l'on doit, de préférence, étudier le Trille. On pourra remarquer aussi, que la Tonique (*Ut*), qui entre dans la terminaison du Trille, et quelquefois dans sa préparation, est encore un son naturel.

Il ne faut pas se hâter de donner de la vitesse au Trille, car on pourrait tomber dans le défaut de ceux qui le *chevrollent*. Il ne faut pas non plus qu'il soit trop lent, ce qui lui ôterait son effet.

Le véritable caractère du Trille, sa vélocité graduée et son perfectionnement, sont les fruits du travail et du tems. Le Trille, présenté à la fin de chacun des exercices suivans sur les intervalles, et comme cadence finale, sera toujours sur un son filé, surmonté d'un point d'orgue, pour avertir l'étudiant qu'il doit donner à cet agrément toute l'étendue, tous les degrés de force et de douceur que ses moyens physiques lui permettent.

Il doit pareillement faire l'emploi des diverses préparations et terminaisons indiquées dans les exemples suivans (1)




Il peut être précédé de la *Messa di Voce*, mise de voix, ou émission de la voix, suivant l'expression italienne, que nous traduirons ici par *Mise de Son*.

(1) Pour se rendre tout à fait maître des différens degrés de vitesse et de lenteur qu'on peut donner à cet agrément, il serait bon, après avoir accéléré le mouvement en allant du *Piano* au *Forle*, de ralentir ce mouvement en revenant du *Forle* au *Piano*. Cette exécution n'est pas d'usage; mais comme étude, c'est une difficulté de plus à vaincre. Cependant il faut d'abord chercher à acquérir la célérité, sans oublier, toutefois, l'égalité dans le battement alternatif des deux notes, quelque soit le mouvement qu'on leur donne.

★ Ces instructions sont tirées en partie, de la méthode de Chant du Conservatoire.

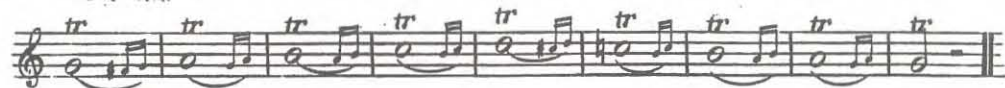
Cette mise de son se fait sur la *Tonique*, la *Médiate* et la *Dominante*.

Exemple 

Le Trille qu'on fait dans un point de repos, pratiqué ordinairement sur la *Dominante* du mode, diffère, quant à l'étendue, du Trille dans un point final:

Indication  Exécution 

Quand le Trille est pratiqué sur chaque son d'une suite de notes ascendantes ou descendantes, on l'indique et on l'exécute ainsi qu'il suit:

Indication. 

Exécution. 


ou 

ou 

La préparation et la terminaison du Trille sont composées d'une, de deux ou de trois petites notes qui le précèdent ou le suivent, et qui sont liées avec lui; car ici, il n'y a que deux coups de langue d'obligation: le premier sur la note qui porte le Trille, ou sur la première de la préparation; le second sur la note finale, après la terminaison.

Il est de rigueur de n'employer qu'une seule respiration pour le Trille, sa préparation, sa terminaison et sa note finale comprises, même quand le Trille se trouve précédé de la mise de son.

Exemples des préparations et des terminaisons les plus usitées dans l'exécution du Trille.

Sur la *Tonique*. 

Sur la Médiante.



Sur la Dominante.



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.



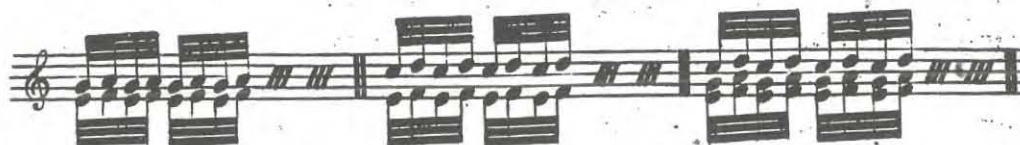
lent, et en accélérant le mouvement sans faire sentir les temps.

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 a fait un pas de plus, et qu'avec de la patience on surmontera bientôt les difficultés et les dégouts de ce travail. Quelques exécutans ont cru voir un double Trille dans le passage suivant:



D'autant mieux, que l'on faisait précéder ce trait d'un véritable Trille sur le Ré et l'Ut # dans le N<sup>o</sup> 1, et sur l'Ut et le Si dans le N<sup>o</sup> 2, comme d'une préparation pour arriver au prétendu double Trille qui ne peut se faire que sur les instrumens auxquels on fait rendre plusieurs sons à la fois, puisque le Trille double n'a lieu qu'à la tierce, ou à la sixte, ou à ces deux intervalles à la fois.

Exemple.



(K) Le N<sup>o</sup> 1 convient au genre religieux. Les N<sup>os</sup> 2, 3 et 4 présentent les préparations et terminaisons qu'on emploie le plus fréquemment, soit que la Tonique, la Médiante ou la Dominante précèdent le Trille sur le deuxième degré. Les autres numéros ne sont que des variantes des précédens, que l'élève emploiera lorsqu'il sera plus avancé; mais dans les leçons suivantes, sur les intervalles, il ne devra employer que les N<sup>os</sup> 2 et 3 après la Tonique précédant le Trille; les N<sup>os</sup> 5 et 6 après la Médiante; les N<sup>os</sup> 9 et 10 après la Dominante.

## COR-ALTO.

## 7: LEÇON.

## Exercices sur les Intervalles.

Intervalles de  
2.<sup>es</sup> et de 3.<sup>es</sup>

Three staves of musical notation for the first exercise. The first staff is a single melodic line in C major, starting on middle C and moving stepwise up and down. The second and third staves are two-part settings of the same melody, with the second part starting on the G below middle C. The exercise concludes with a final cadence on a whole note C.

Intervalles de  
3.<sup>es</sup> et de 4.<sup>es</sup>

Three staves of musical notation for the second exercise. The first staff is a single melodic line in C major, starting on middle C and moving stepwise up and down. The second and third staves are two-part settings of the same melody, with the second part starting on the G below middle C. The exercise concludes with a final cadence on a whole note C.

Intervalles de  
4.<sup>tes</sup> et de 6.<sup>tes</sup>

Three staves of musical notation for the third exercise. The first staff is a single melodic line in C major, starting on middle C and moving stepwise up and down. The second and third staves are two-part settings of the same melody, with the second part starting on the G below middle C. The exercise concludes with a final cadence on a whole note C.

7<sup>e</sup> LEÇON.

Exercices sur les Intervalles.

Intervalles de  
2<sup>es</sup> et de 3<sup>es</sup>



Intervalles de  
3<sup>es</sup> et de 4<sup>es</sup>



Intervalles de  
4<sup>es</sup> et de 5<sup>es</sup>





Suite de la 7<sup>e</sup> Leçon.Intervalles de  
5<sup>tes</sup> et de 6<sup>tes</sup>

Intervalles de  
6<sup>tes</sup> et de 7<sup>mes</sup>

Intervalles de  
7<sup>mes</sup> et d'8<sup>ves</sup>

## Exercice plus abrégé des mêmes Intervalles

Suite de la 7<sup>e</sup> Leçon.Intervalles de  
5<sup>tes</sup> et de 6<sup>tes</sup>

Three staves of musical notation in C major, 2/4 time. The first staff shows a sequence of intervals: G4-A4 (5th), A4-B4 (6th), B4-C5 (7th), C5-D5 (8th), D5-E5 (9th), E5-F5 (10th), F5-G5 (11th), G5-A5 (12th), A5-B5 (13th), B5-C6 (14th), C6-D6 (15th), D6-E6 (16th), E6-F6 (17th), F6-G6 (18th), G6-A6 (19th), A6-B6 (20th), B6-C7 (21st), C7-D7 (22nd), D7-E7 (23rd), E7-F7 (24th), F7-G7 (25th), G7-A7 (26th), A7-B7 (27th), B7-C8 (28th), C8-D8 (29th), D8-E8 (30th), E8-F8 (31st), F8-G8 (32nd). The second and third staves continue the sequence with various rhythmic patterns and accidentals.

Intervalles de  
6<sup>tes</sup> et de 7<sup>mes</sup>

Three staves of musical notation in C major, 2/4 time. The first staff shows a sequence of intervals: A4-B4 (6th), B4-C5 (7th), C5-D5 (8th), D5-E5 (9th), E5-F5 (10th), F5-G5 (11th), G5-A5 (12th), A5-B5 (13th), B5-C6 (14th), C6-D6 (15th), D6-E6 (16th), E6-F6 (17th), F6-G6 (18th), G6-A6 (19th), A6-B6 (20th), B6-C7 (21st), C7-D7 (22nd), D7-E7 (23rd), E7-F7 (24th), F7-G7 (25th), G7-A7 (26th), A7-B7 (27th), B7-C8 (28th), C8-D8 (29th), D8-E8 (30th), E8-F8 (31st), F8-G8 (32nd). The second and third staves continue the sequence with various rhythmic patterns and accidentals.

Intervalles de  
7<sup>mes</sup> et de 8<sup>tes</sup>

Three staves of musical notation in C major, 2/4 time. The first staff shows a sequence of intervals: B4-C5 (7th), C5-D5 (8th), D5-E5 (9th), E5-F5 (10th), F5-G5 (11th), G5-A5 (12th), A5-B5 (13th), B5-C6 (14th), C6-D6 (15th), D6-E6 (16th), E6-F6 (17th), F6-G6 (18th), G6-A6 (19th), A6-B6 (20th), B6-C7 (21st), C7-D7 (22nd), D7-E7 (23rd), E7-F7 (24th), F7-G7 (25th), G7-A7 (26th), A7-B7 (27th), B7-C8 (28th), C8-D8 (29th), D8-E8 (30th), E8-F8 (31st), F8-G8 (32nd). The second and third staves continue the sequence with various rhythmic patterns and accidentals.

## Exercice plus abrégé des mêmes Intervalles.

Tierces

Two staves of musical notation in C major, 2/4 time. The first staff shows a sequence of intervals: C4-D4 (2nd), D4-E4 (3rd), E4-F4 (4th), F4-G4 (5th), G4-A4 (6th), A4-B4 (7th), B4-C5 (8th), C5-D5 (9th), D5-E5 (10th), E5-F5 (11th), F5-G5 (12th), G5-A5 (13th), A5-B5 (14th), B5-C6 (15th), C6-D6 (16th), D6-E6 (17th), E6-F6 (18th), F6-G6 (19th), G6-A6 (20th), A6-B6 (21st), B6-C7 (22nd), C7-D7 (23rd), D7-E7 (24th), E7-F7 (25th), F7-G7 (26th), G7-A7 (27th), A7-B7 (28th), B7-C8 (29th), C8-D8 (30th), D8-E8 (31st), E8-F8 (32nd). The second staff continues the sequence with various rhythmic patterns and accidentals.

COR-ALTO.

Suite de la 7<sup>e</sup> Leçon.

Tierces.

Quartres.

Quintes.

Sixtes.

Septièmes.

Octaves.

Suite de la 7<sup>e</sup> Leçon.

Tierces.

Quartes.

Quintes.

Sixtes.

Septièmes.

Octaves.

## ARTICLE 18.

## Résumé des Intervalles précédens.

L'exécution de ces résumés peut avoir lieu avec les trois moyens suivans: 1° En attaquant les sons et en leur donnant, comme dans l'exercice dont ils sont le produit, une égale valeur; 2° En employant à leur exécution le *Portamento* des Italiens, dont les principes vont être développés. 3° En faisant une *Mise de son* sur la première note de chaque intervalle, et en la liant avec la note suivante, par le même *Portamento*.

## Du Portamento \*

«Les Italiens appellent *Portamento*, ce que les Français appellent *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 et disjoints.»

Exemple.



«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 la force de 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.»

Indication.



EXEMPLE.

Exécution.



«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*.»

«L'usage de porter les sons doit être pratiqué avec réserve; car si l'on prodiguait ce gen-

\* Extrait en partie de la méthode de Chant du Conservatoire.

«re, il rendrait l'exécution monotone et molle. 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 vicieuses de porter 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.»

Exemple.



C'est ici le cas de signaler une espèce de *Portamento* fort en vogue chez les chanteurs Italiens modernes. Ils le font, ou plutôt le prodigent dans toute espèce de musique, mais principalement dans le récitatif. Nous n'en parlons que pour en détourner les musiciens qui cherchent à l'employer sur les instrumens.

le voici :



Quelques Chanteurs Français ont introduit cet agrément dans notre musique, et n'ont pas donné, en cela, une preuve du goût qui les distingue d'ailleurs.

Les résumés généraux, page 60, pour le COR-ALTO et le COR-BASSE, seront soumis aux moyens d'exécution que nous venons d'indiquer.

L'observation de la nuance, placée à la première mesure de ces résumés, est de rigueur pour chaque mesure du même exercice.

Dans le deuxième moyen, elle facilite l'exécution du *Portamento*; et dans tous les trois, elle varie l'expression de ces exercices.

On a aussi terminé ces leçons par de courtes mélodies à deux Cors, ou espèce de résumés des Intervalles, et qui en offrent les variétés.

## COR-ALTO

8<sup>e</sup> LEÇON.Resume des Intervalles de 2<sup>de</sup>, 3<sup>de</sup>, 4<sup>de</sup>, 5<sup>de</sup>, 6<sup>de</sup>, 7<sup>e</sup> et 8<sup>ve</sup>1<sup>er</sup> moyen, en attaquant les sons.Mouv<sup>t</sup> modéré.

2<sup>e</sup> moyen, en liant les sons, au moyen du *Portamento* de la 2<sup>e</sup> espèceMouv<sup>t</sup> très modéré.

3<sup>e</sup> moyen. Emploi de la mise de son, et du *Portamento*.  
très lent.

8<sup>e</sup> LEÇON.Résumé des Intervalles de 2<sup>de</sup>, 3<sup>de</sup>, 4<sup>te</sup>, 5<sup>te</sup>, 6<sup>te</sup>, 7<sup>e</sup> et 8<sup>ve</sup>1<sup>er</sup> moyen. en attaquant les sons.

Mouv: modéré

2<sup>e</sup> moyen. en liant les sons, au moyen du *Portamento* de la 2<sup>me</sup> espèce.

Mouv: très modéré.

3<sup>e</sup> moyen. Emploi de la mise de son, et du *Portamento*.  
très lent.



## COR-ALTO

## COR-ALTO et COR-BASSE.

## MÉLODIE résumant les Intervalles précédens.

Lent. En frappant chaque note.

Cor-Alto.

Cor-Basse.

Lent. En liant les notes, au moyen du *Portamento*.

Four staves of musical notation for Cor-Basse. The notation is in a single system, with each staff containing a line of music. The music consists of a series of notes, some with slurs and accents, and rests. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

COR-ALTO et COR-BASSE.

Suite de la MÉLODIE.

Piano accompaniment for the first system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features chords and arpeggiated figures. There are dynamic markings such as > and <.

Lent. Avec le *Portamento* et les Sons filés.

Piano accompaniment for the second system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with chords and arpeggiated figures, maintaining the same style as the first system.

Piano accompaniment for the third system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music concludes with a final chord and some grace notes.

9<sup>e</sup> LEÇON.

Intervalles doublés.

Intervalles  
d'8<sup>es</sup> et de 9<sup>es</sup>

Musical notation for intervals of 8th and 9th degrees. The first staff shows a sequence of eighth notes ascending from C4 to B4. The second staff shows a sequence of chords, each consisting of a pair of notes separated by an octave (e.g., C4 and C5), ascending from C4 to B4.

Intervalles de  
9<sup>mes</sup> et de 10<sup>es</sup>

Musical notation for intervals of 9th and 10th degrees. The first staff shows a sequence of eighth notes ascending from C4 to B4. The second staff shows a sequence of chords, each consisting of a pair of notes separated by an octave and a half (e.g., C4 and C5.5), ascending from C4 to B4.

Intervalles de  
10<sup>es</sup> et de 11<sup>es</sup>

Musical notation for intervals of 10th and 11th degrees. The first staff shows a sequence of eighth notes ascending from C4 to B4. The second staff shows a sequence of chords, each consisting of a pair of notes separated by one and a half octaves (e.g., C4 and C6), ascending from C4 to B4.

Intervalles de  
11<sup>es</sup> et de 12<sup>es</sup>

Musical notation for intervals of 11th and 12th degrees. The first staff shows a sequence of eighth notes ascending from C4 to B4. The second staff shows a sequence of chords, each consisting of a pair of notes separated by two octaves (e.g., C4 and C8), ascending from C4 to B4.

Intervalles de  
12<sup>es</sup> et de 13<sup>es</sup>

Musical notation for intervals of 12th and 13th degrees. The first staff shows a sequence of eighth notes ascending from C4 to B4. The second staff shows a sequence of chords, each consisting of a pair of notes separated by two octaves and a half (e.g., C4 and C9), ascending from C4 to B4.

Intervalles de  
13<sup>es</sup> et de 14<sup>es</sup>

Musical notation for intervals of 13th and 14th degrees. The first staff shows a sequence of eighth notes ascending from C4 to B4. The second staff shows a sequence of chords, each consisting of a pair of notes separated by three octaves (e.g., C4 and C12), ascending from C4 to B4.

Intervalles de  
14<sup>es</sup> et de 15<sup>es</sup>

Musical notation for intervals of 14th and 15th degrees. The first staff shows a sequence of eighth notes ascending from C4 to B4. The second staff shows a sequence of chords, each consisting of a pair of notes separated by three octaves and a half (e.g., C4 and C13), ascending from C4 to B4.

9<sup>e</sup> LEÇON.

## Intervalles doublés.

(1)

Intervalles  
d'8.<sup>es</sup> et de 9.<sup>es</sup>

Intervalles  
de  
9.<sup>es</sup> et de 10.<sup>es</sup>

Intervalles  
de  
10.<sup>es</sup> et de 11.<sup>es</sup>

Intervalles  
de  
11.<sup>es</sup> et de 12.<sup>es</sup>

Intervalles  
de  
12.<sup>es</sup> et de 13.<sup>es</sup>

Intervalles  
de 13.<sup>es</sup> et de 14.<sup>es</sup>

Intervalles  
de  
14.<sup>es</sup> et de 15.<sup>es</sup>

(1) Dans les 7 premiers numéros, on apercevra des lacunes, à cause des sons graves qui manquent à l'instrument, et dont on a déjà parlé au sujet de la première leçon.

(32. Z.) 1.

COR-ALTO

10: LEÇON.

Résumé général des Intervalles.

This musical score is for the Cor-Alto part of the 10th lesson, titled 'Résumé général des Intervalles'. It consists of eight staves of music. The first four staves feature a melodic line with various intervals, including eighth and sixteenth notes, and some slurs. The last four staves show a rhythmic exercise with diamond-shaped notes and rests, likely focusing on intervallic patterns and timing.

COR-ALTO et COR-BASSE.

MÉLODIE sur le résumé général des Intervalles.

This musical score is for the Cor-Alto and Cor-Basse parts of the 'Mélodie sur le résumé général des Intervalles'. It is marked 'Lent.' and consists of two staves. The Cor-Alto part is written in a treble clef and features a melodic line with various intervals. The Cor-Basse part is written in a bass clef and features a harmonic accompaniment with chords and intervals. The score includes a tempo marking 'Lent.' and a performance instruction '(32. 7.) 1<sup>re</sup>'.

Autres  
Intervalles.

Idem.

Idem.

(2)

## COR-ALTO et COR-BASSE.

## Suite de la MÉLODIE.

(2) Le résumé général des Intervalles, écrit au COR-ALTO, servira au COR-BASSE, qui ne dépassera pas le *La* au dessus de la portée.

## ARTICLE 19.

### Des Gammes majeures et mineures à tous les degrés, et du Trille sur la seconde note de chacune de ces gammes.

On a suffisamment exercé, dans les dix premières leçons, le mode et la gamme majeure du premier degré, ainsi que le Trille au second degré de cette gamme, pour que l'une et l'autre puissent désormais servir d'objets de comparaison. On peut maintenant passer à l'étude des autres modes, gammes et Trilles, mais en y procédant d'une manière méthodique. Cette manière est fixée par les limites que l'art s'est imposées dans certains cas: Elle consiste à considérer la dominante et la sous dominante comme de nouvelles Toniques, en faisant, sur chacune de ces cordes, une nouvelle gamme majeure.

La première de ces gammes, à la 5.<sup>te</sup> au dessus de la tonique, produit le premier dièse; celle de la 5.<sup>te</sup> en dessous, le premier bémol.

En outre, chacune de ces trois gammes a son relatif mineur à la tierce en dessous, qui est, pour ainsi dire, sa propriété, et avec lequel elle a un rapport non moins intime que celui qui se voit entre la gamme tonique et celles de la dominante et de la sous dominante.

Voilà donc six gammes, trois majeures et trois mineures, qui sont relatives entre elles, par rapport à la gamme principale, et dans lesquelles une mélodie peut passer alternativement. (1)

Mais dans la musique libre, l'art a augmenté ses ressources: il lui a suffi de rendre mineure la gamme de la Tonique, pour qu'il en découlât naturellement cinq autres gammes, pareillement en rapport; ce qui a porté à douze, le nombre de celles dans lesquelles une mélodie d'une certaine étendue, peut se développer.

Enfin, l'imagination a d'heureux écarts qui font que le compositeur s'élançe par fois loin du but, et parcourt avec art des régions éloignées; mais pour revenir bientôt, et rentrer avec un art non moins admirable, dans les limites qu'il avait franchies.

C'est ainsi que, rendant majeure la gamme mineure relative de celle de la Tonique, on obtient encore six gammes nouvelles, tant majeures que mineures; ce qui fait en tout dix-huit gammes, neuf majeures et neuf mineures, dans les limites desquelles nous renfermerons ici les facultés *Modulatives* du Cor.

L'on a profité de ces gammes pour donner à l'élève l'occasion de s'exercer sur le tril-

(1) C'est ce qui se voit dans la fugue régulière, dont les règles sévères obligent de se circonscrire dans un nombre pareil de gammes relatives, quelque soit le mode de la première; toute autre modulation ne pouvant être que passagère.

le à tous les degrés: ayant été suffisamment pratiqué dans les leçons précédentes, avec les deux sons qui offraient le plus de facilité pour étudier cet agrément avec fruit, le Trille va désormais changer de nature, à cause de l'amalgame des sons naturels avec les sons factices.

En effet, le mécanisme, ou le jeu de la main qui était nul dans le premier cas, va non seulement devenir obligatoire pour la plupart des Trilles des autres gammes, mais encore, présenter des différences, soit que le Trille se fasse entre une note naturelle et une note factice, *et vice versa*, soit entre deux notes factices. L'on doit donc avoir égard aux observations suivantes:

1° Si la note Trillée est naturelle, et la note *d'emprunt* (celle avec laquelle on fait le trille) factice, la première étant posée, la main fermera le pavillon sur la seconde, l'ouvrira, le 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 en est besoin.

2° 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 première 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. (1)

On doit faire remarquer que dans les deux cas précédens, il est bon d'employer la terminaison dans laquelle la note d'emprunt pourra être entendue convenablement, le mouvement étant alors un peu ralenti; car le Trille, ayant acquis un certain degré de vitesse ne permet plus à la main du pavillon qu'une seule position, celle qui convient à la note trillée; il n'y a que la promptitude avec laquelle se fait le battement des deux notes, qui puisse ôter à l'oreille la possibilité d'entendre que le véritable rapport entre les deux sons n'existe plus. On trompera donc plus sûrement encore l'auditeur, si dans la préparation du Trille, comme dans sa terminaison, on fait entendre distinctement ces deux notes.

Quant au Trille entre deux sons factices, lorsque le pavillon doit être également fermé, la main ne changera rien à sa position; si les notes sont inégalement fermées, le mouvement sera toujours plus facile que dans les deux cas précédens.

---

(1) 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.



## COR - ALTO.

11<sup>e</sup> LEÇON.

Sur les Gammes en différents modes, et sur le Trille  
au 2<sup>e</sup> degré de chacune de ces gammes.

1. Gamme Majeure du 1<sup>er</sup> degré.

2. Gamme Mineure du 6<sup>e</sup> degré.

3. Gamme Majeure du 5<sup>e</sup> degré.

4. Gamme Mineure du 3<sup>e</sup> degré.

5. Gamme Majeure du 4<sup>e</sup> degré.

6. Gamme Mineure du 2<sup>e</sup> degré.

Après cette 1<sup>re</sup> Série de gammes, on pourra jouer le Majeur de l'étude N<sup>o</sup> 1, page 153.

\* Lorsque le Trille a lieu, comme ici, sur une note élevée; on pose d'abord cette note avant de commencer le Trille, soit qu'on en brusque l'exécution, soit qu'on fasse sentir la note d'emprunt.

COR-ALTO.

12<sup>e</sup> LEÇON.

Gammes avec 2.3. et 4 Bémols.

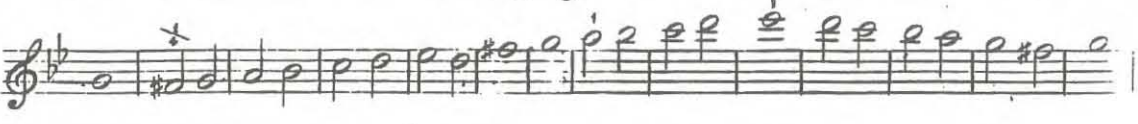
1.  
Gamme Min<sup>re</sup>  
du 1<sup>er</sup> degré.



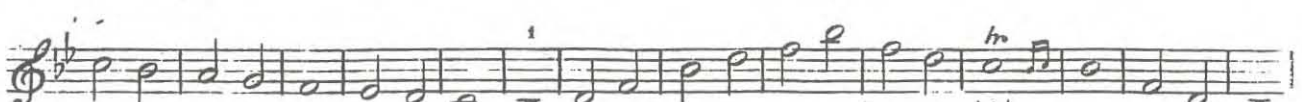
2.  
Gamme Maj<sup>re</sup>  
du 3<sup>e</sup> degré altéré.



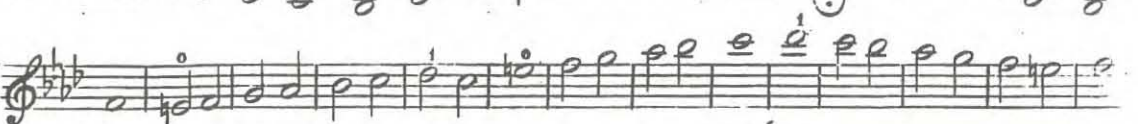
3.  
Gamme Min<sup>re</sup>  
du 5<sup>e</sup> degré.



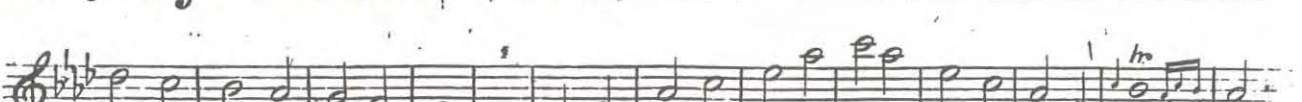
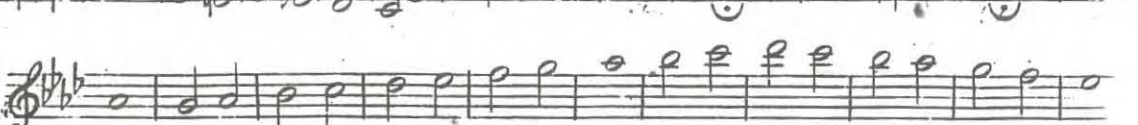
4.  
Gamme Maj<sup>re</sup>  
du 7<sup>e</sup> degré altéré.



5.  
Gamme Min<sup>re</sup>  
du 4<sup>e</sup> degré.



6.  
Gamme Maj<sup>re</sup>  
du 6<sup>e</sup> degré altéré.



Après cette 2<sup>e</sup> Série de gammes, on reprendra l'étude N<sup>o</sup>1, au Mineur.

## COR-BASSE.

11<sup>e</sup> LEÇON.

Sur les Gammes en différents modes, et sur le Trille au 2<sup>e</sup> degré  
de chacune de ces gammes.

1.  
Gamme Majeure  
au 1<sup>er</sup> degré.

2.  
Gamme Mineure  
du 6<sup>e</sup> degré.

3.  
Gamme Majeure  
du 5<sup>e</sup> degré.

4.  
Gamme Mineure  
du 3<sup>e</sup> degré.

5.  
Gamme Majeure  
du 4<sup>e</sup> degré.

6.  
Gamme Mineure  
du 2<sup>e</sup> degré.

Voyez la 1<sup>re</sup> partie de l'étude N<sup>o</sup> 1, page 163.

## COR-ALTO.

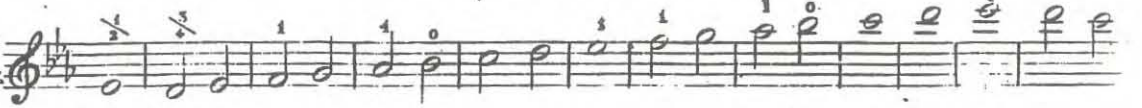
12<sup>e</sup> LEÇON.

## Gammes avec 2, 3, et 4 Bémols.

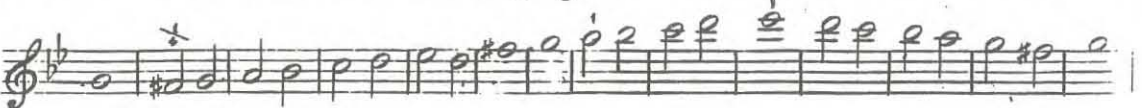
1.  
Gamme Min<sup>re</sup>  
du 1<sup>er</sup> degré.



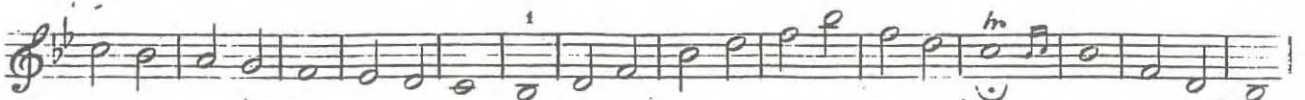
2.  
Gamme Maj<sup>re</sup>  
du 3<sup>e</sup> degré altéré.



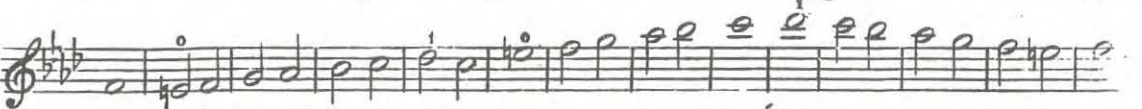
3.  
Gamme Min<sup>re</sup>  
du 5<sup>e</sup> degré.



4.  
Gamme Maj<sup>re</sup>  
du 7<sup>e</sup> degré altéré.



5.  
Gamme Min<sup>re</sup>  
du 4<sup>e</sup> degré.



6.  
Gamme Maj<sup>re</sup>  
du 6<sup>e</sup> degré altéré.



Après cette 2<sup>e</sup> Série de gammes, on reprendra l'étude N<sup>o</sup> 1, au Mineur.

## COR-BASSE.

12<sup>e</sup> LEÇON.

Gammes avec 2, 3, et 4 Bémols.

1. Gamme Min<sup>re</sup> du 1<sup>er</sup> degré.

2. Gamme Maj<sup>re</sup> du 3<sup>e</sup> degré altéré.

3. Gamme Min<sup>re</sup> du 5<sup>e</sup> degré.

4. Gamme Maj<sup>re</sup> du 7<sup>e</sup> degré altéré.

5. Gamme Min<sup>re</sup> du 4<sup>e</sup> degré.

6. Gamme Maj<sup>re</sup> du 6<sup>e</sup> degré altéré.

Voyez la 2<sup>e</sup> partie de l'étude N<sup>o</sup> 1.

(32. Z.)

## COR-ALTO.

13<sup>e</sup> LEÇON.

Gammes avec 2, 3, et 4 Dièses.

1. Gamme Maj<sup>re</sup> sur le 2<sup>e</sup> degré.

2. Gamme Min<sup>re</sup> sur le 7<sup>e</sup> degré.

3. Gamme Maj<sup>re</sup> sur le 6<sup>e</sup> degré.

4. Gamme Min<sup>re</sup> sur le 4<sup>e</sup> degré altéré.

5. Gamme Maj<sup>re</sup> sur le 3<sup>e</sup> degré.

6. Gamme Min<sup>re</sup> sur le 1<sup>er</sup> degré altéré.

Après cette 3<sup>e</sup> Série de gammes, on exécutera l'étude N<sup>o</sup> 2. page 154.

COR-BASSE.

13<sup>e</sup> LEÇON.

Gammes avec 2, 3, et 4 Dièses.

1. Gamme Majeure sur le 2<sup>e</sup> degré.

2. Gamme Mineure sur le 7<sup>e</sup> degré.

3. Gamme Majeure sur le 6<sup>e</sup> degré.

4. Gamme Mineure sur le 4<sup>e</sup> degré altéré.

5. Gamme Majeure sur le 3<sup>e</sup> degré.

6. Gamme Majeure sur le 1<sup>er</sup> degré altéré.

Voyez l'étude N° 2 page 164.

## ARTICLE 20

## DE L'ARTICULATION.

La place que doivent occuper les diverses articulations, ou leur mélange, ne peut être fixée par des règles certaines: La nature de l'instrument, ses moyens d'exécution, le caractère des chants ou des traits, leur mouvement, leur nombre, déterminent les articulations. Elles sont plutôt indiquées par le sentiment, que par des règles particulières. Nous ne pouvons donc offrir, à ce sujet, que des règles générales.

On employait autrefois peu d'articulations sur le Cor, surtout pour les traits communs, dans le médium de l'instrument; lier deux, et détacher deux, dans les traits de notes assemblées de quatre en quatre; et dans ceux de trois notes ou triolets, lier les deux premières et détacher la troisième, étaient des règles dont il semblait qu'on ne devait point sortir. Ensuite il s'est trouvé des artistes qui ont prétendu se modeler sur les principes du chant, en liant tous les sons comme un chanteur qui vocalise. D'autres détachaient chaque note, et donnaient par là, à toute espèce de musique, un caractère sautillant qui contrastait avec la pesanteur des premiers. La monotonie était nécessairement le partage des uns et des autres: n'avoir qu'une manière de rendre ses idées ou celles d'autrui, c'est vouloir ennuyer son auditoire. En musique surtout, où la variété est l'âme du discours, les articulations et les nuances sont deux puissans moyens d'être toujours neuf, même sur des traits souvent répétés, où dont le style a pû vieillir.

On sait qu'il y a trois espèces d'articulations, le *Coulé* ou *Lié*, le *Pointé* et le *Detaché* ou *Piqué*. Nous ferons observer que *Coulé* et *Lié*, *Detaché* et *Piqué*, n'offrent réellement que deux articulations. Ce qui prouve que les *Solfège*, les *Méthodes* et les *Dictionnaires de Musique*, ont multiplié inutilement les dénominations.



Le *Coulé* est indiqué par un trait demi circulaire qui embrasse le nombre des notes que l'on doit lier.



Cette articulation se rapporte à la première espèce de *Portamento* des Italiens.

Le *Pointé* se marque par un point que l'on place au dessus ou au dessous d'une ou de plusieurs notes, et qui indique qu'elles doivent être toutes frappées, mais sans sécheresse.



Quelquesfois les points sont accompagnés d'une liaison, ce qui signifie que le *Coup de langue* doit avoir assez de douceur pour que le son de chacune des notes soit soutenu et s'unisse au son de la note suivante.



Enfin le *Detaché*, marqué par un point allongé, au dessus ou au dessous de la note, exige que le son soit attaqué sèchement, et que les notes soient séparées par des silences pris sur la valeur de ces notes.

EXEMPLE.



Quand la marque du *Détaché* ou du *Pointé*, est placée sur des notes de longue valeur, elle réduit ces valeurs à peu près de moitié.

## EXEMPLE.

Notes détachées

The notation shows a sequence of notes on a staff. The first part, labeled 'Indication', shows notes with stems pointing upwards and a 'Détaché' marking above them. The second part, labeled 'Exécution', shows the same notes but with stems pointing downwards, indicating a change in articulation.

\* Notes pointées

The notation shows a sequence of notes on a staff. The first part, labeled 'Indication', shows notes with stems pointing upwards and a 'Pointé' marking above them. The second part, labeled 'Exécution', shows the same notes but with stems pointing downwards, indicating a change in articulation.

Le passage d'une note factice à une note naturelle est, de toutes les liaisons, la plus aisée à bien rendre sur le cor. Mais on doit remarquer que ce même passage offre un inconvénient qu'il est important de rectifier, en nourrissant par le souffle la note factice, et en affaiblissant au contraire l'éclat de la note ouverte.

Ainsi, chaque fois que l'on va d'une note sensible à sa tonique, par de petites notes ou autrement, la nuance doit être du fort au faible.

EXEMPLE.

The notation shows a sequence of notes on a staff. The tempo marking 'lent ou vif' is placed above the notes. The notes are connected by slurs, and the dynamics are indicated by hairpins.

La nuance contraire, sur le même passage, produit un mauvais effet.

EXEMPLE.

The notation shows a sequence of notes on a staff. The tempo marking 'lent ou vif' is placed above the notes. The notes are connected by slurs, and the dynamics are indicated by hairpins.

Cependant, il est un cas particulier, celui où le son prolongé est lié avec le suivant: Alors il faut que la force du son naturel soit en proportion avec celle du son factice, au moment même où le premier finit.

EXEMPLE.

The notation shows a sequence of notes on a staff. The tempo marking 'lent' is placed above the notes. The notes are connected by slurs, and the dynamics are indicated by hairpins.

Le reste de cet article appartenant à la Mélodie, ainsi qu'aux traits proprement dits, est annexé aux instructions de la seconde partie. Nous ajouterons seulement

\* On doit supposer ici le mouvement très vif que, dans la musique d'Eglise, on désigne par les mots: *Tempo a capella*, ou *Alla breve*.

qu'en étudiant les accords brisés,<sup>(1)</sup> leurs résumés, et les progressions ascendantes ou descendantes qui suivent, avec leurs diverses articulations, l'élève doit donner des soins particuliers à leur prononciation, en faisant contraster les notes liées avec les notes détachées ou pointées; en marquant avec plus de force celles que la langue frappe, et laissant, pour ainsi dire, couler les autres d'elles mêmes; ce qui n'empêche pas d'observer la règle qui veut que de deux sons, le plus élevé soit celui qui ait le plus d'intensité. Ce soin, et celui de la prononciation, aidera singulièrement à diminuer les fatigues de l'étude, en même temps qu'il donnera du caractère au *trait*, lorsque ces nuances ne seront point exagérées.

Enfin, il n'est pas moins essentiel d'exercer le même *trait* dans les mesures à  $\frac{5}{4}$  et à  $\frac{3}{2}$  alternativement. On apprendra par là, à sentir l'influence de l'une et de l'autre de ces mesures sur l'articulation, et à en déterminer le choix selon la nature de la mesure.<sup>(2)</sup>

On ne doit négliger ni les nuances partielles, ni la nuance générale sur chacun de ces exercices. C'est-à-dire, que l'on doit augmenter ou diminuer la force des sons à mesure qu'ils montent ou descendent, en même temps que l'on observera le *Crescendo* en allant de la deuxième à la cinquième mesure, et le *Decrescendo* en retournant de la cinquième à la première; car c'est une des raisons pour lesquelles les exercices de la quatorzième leçon ont été écrits à la manière des canons rétrogrades.

La première mesure n'est donc effectivement que la dernière, celle du repos, et la dernière note de la cinquième mesure se répète lorsqu'on revient; ce qui fait parcourir le *trait* dans tous les sens. Enfin, le mouvement, toujours modéré au commencement de chaque exercice, doit être accéléré peu à peu.

(1) On appelle *Accords brisés* ceux dont les différentes notes, au lieu d'être frappées simultanément, ne le sont que successivement. Ils sont le contraire des *Accords plaqués*. C'est un moyen que l'art a donné de faire de l'harmonie sur les instrumens qui ne peuvent rendre qu'un son à la fois. (Voyez le traité d'harmonie de M<sup>r</sup> A. REICHA. Page 124.)

(2) On ne doit pas oublier que certaines articulations accélèrent ou retardent le mouvement des notes, ce qui, dans les deux cas, offre un grand avantage.

## TABLEAU

Des variétés d'articulations qu'on peut adapter à un même trait ou passage; et emploi de ces articulations sur les accords brisés, majeurs ou mineurs.

The image displays three musical exercises for Horn (Alto and Bass). Each exercise is presented on two staves of music. Exercise 1 (labeled ①) is in 6/8 time and contains 20 numbered measures. Exercise 2 (labeled ②) is in 3/4 time and contains 20 numbered measures. Exercise 3 (labeled ③) is in 6/8 time and contains 10 numbered measures. The exercises demonstrate various articulation techniques applied to broken chords, major and minor triads, and dyads.

Suite du Tableau

The image displays a musical score for two parts: Cor-Alto and Cor-Basse. The score is titled "Suite du Tableau" and is page 75 of a larger work. It consists of three systems of music, labeled (4), (5), and (6).  
System (4) is in 6/4 time and contains measures 1 through 14. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The music is divided into four measures per staff.  
System (5) is also in 6/4 time and contains measures 1 through 14. The notation is similar to system (4), with a focus on rhythmic patterns and melodic movement.  
System (6) is in 3/2 time and contains measures 1 through 14. The tempo or character is indicated as "C<sup>ou</sup> 12/8" above the first measure. The notation continues with similar rhythmic and melodic elements as the previous systems.  
The score is written on a grand staff with two staves per system. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The overall style is characteristic of 19th-century orchestral music.

14<sup>e</sup>. LEÇON.

Emploi des articulations précédentes, sur les accords brisés majeurs et mineurs.

The musical score consists of 14 numbered exercises, each on a single staff. Exercises 1 through 13 are in 6/4 time, and exercise 14 is in 3/2 time. Each exercise begins with a treble clef and a common time signature. The exercises are numbered 1 through 14 at the beginning of each staff. Exercise 14 includes a 'Cresc.' marking and a '8' below the staff. The exercises involve various articulations and broken chords.

\* N: Tous les exercices des 14<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> leçons, doivent aussi se dire en rétrogradant.

COR - BASSE.

Suite de la 14<sup>e</sup>. leçon.

This musical score is for the Bass Horn part of a lesson suite. It consists of ten staves of music, each representing a measure from 12 to 22. The notation is as follows:

- Measure 12:** Treble clef, 6/4 time signature. The staff contains a series of eighth notes, starting with a quarter rest.
- Measure 13:** Bass clef, 6/4 time signature. The staff contains a series of eighth notes, starting with a quarter rest.
- Measure 14:** Treble clef, 6/4 time signature. The staff contains a series of eighth notes, starting with a quarter rest.
- Measure 15:** Treble clef, 6/4 time signature. The staff contains a series of eighth notes, starting with a quarter rest.
- Measure 16:** Bass clef, 6/4 time signature. The staff contains a series of eighth notes, starting with a quarter rest.
- Measure 17:** Bass clef, 3/2 time signature. The staff contains a series of eighth notes, starting with a quarter rest.
- Measure 18:** Treble clef, 6/4 time signature. The staff contains a series of eighth notes, starting with a quarter rest.
- Measure 19:** Treble clef, 3/2 time signature. The staff contains a series of eighth notes, starting with a quarter rest.
- Measure 20:** Treble clef, 6/4 time signature. The staff contains a series of eighth notes, starting with a quarter rest.
- Measure 21:** Treble clef, 3/2 time signature. The staff contains a series of eighth notes, starting with a quarter rest.
- Measure 22:** Treble clef, common time (C). The staff contains a series of eighth notes, starting with a quarter rest.

14<sup>e</sup> LEÇON.

Emploi des articulations précédentes, sur les accords brisés majeurs et mineurs.

Voyez le tableau précédent page 74.

The musical score consists of ten staves, numbered 1 through 10. Each staff begins with a measure containing a clef, a key signature (one flat), and a time signature (3/4).  
- Staff 1: Bass clef, 3/4 time. The first measure is labeled '9<sup>e</sup> et dernière mesure'. The staff contains four measures of music, each with a diamond-shaped articulation mark under the first note.  
- Staff 2: Treble clef, 3/4 time. The first measure is labeled '2'.  
- Staff 3: Treble clef, 3/4 time. The first measure is labeled '3'.  
- Staff 4: Treble clef, 3/4 time. The first measure is labeled '4'.  
- Staff 5: Treble clef, 3/4 time. The first measure is labeled '5'.  
- Staff 6: Bass clef, 3/4 time. The first measure is labeled '6'.  
- Staff 7: Bass clef, 3/4 time. The first measure is labeled '7'.  
- Staff 8: Bass clef, 3/4 time. The first measure is labeled '8'.  
- Staff 9: Bass clef, 3/4 time. The first measure is labeled '9'.  
- Staff 10: Bass clef, 3/4 time. The first measure is labeled '10'.  
The exercises involve various articulations (diamonds, slurs) and broken chords (triads) in both major and minor keys.

Voyez la note, page 76.



COR - BASSE.

Suite de la 14<sup>e</sup>. leçon.

This musical score is for the Cor Basse part of the 14th lesson suite. It consists of ten staves of music, numbered 12 through 22. The notation is as follows:

- Staff 12: Treble clef, 6/4 time signature. The melody begins with a quarter rest followed by a series of eighth notes.
- Staff 13: Bass clef, 6/4 time signature. The melody continues with eighth notes.
- Staff 14: Treble clef, 6/4 time signature. The melody continues with eighth notes.
- Staff 15: Treble clef, 6/4 time signature. The melody continues with eighth notes.
- Staff 16: Bass clef, 6/4 time signature. The melody continues with eighth notes.
- Staff 17: Bass clef, 3/2 time signature. The melody continues with eighth notes.
- Staff 18: Treble clef, 6/4 time signature. The melody continues with eighth notes.
- Staff 19: Treble clef, 3/2 time signature. The melody continues with eighth notes.
- Staff 20: Treble clef, 6/4 time signature. The melody continues with eighth notes.
- Staff 21: Treble clef, 3/2 time signature. The melody continues with eighth notes.
- Staff 22: Treble clef, common time (C). The melody continues with eighth notes.

COR-BASSE.

Suite de la 14<sup>e</sup> leçon.

Pour l'étude du *Mi* ♭ grave au dessous de la portée.

Les mêmes articulations sont applicables à ce trait, quoiqu'il soit renversé.

The musical score consists of 15 systems of two staves each. The first system (measures 23-24) is in 6/4 time with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system (measures 25-26) is in 6/4 time with a bass clef on both staves. The third system (measures 27-28) is in 6/4 time with a bass clef on both staves. The fourth system (measures 29-30) is in 6/4 time with a bass clef on both staves. The fifth system (measures 31-32) is in 6/4 time with a bass clef on both staves. The sixth system (measures 33-34) is in 3/2 time with a bass clef on both staves. The seventh system (measures 35-36) is in 3/2 time with a bass clef on both staves. The eighth system (measure 37) is in 3/2 time with a bass clef on both staves. The music features a series of descending eighth-note patterns, often beamed in pairs, with some measures containing slurs and accents. The notes are consistently placed below the middle line of the bass clef.

## ARTICLE 21.

15<sup>e</sup> LEÇON.RÉSUMÉ DES ACCORDS BRISÉS.

On pouvait, sans doute, présenter les accords majeurs et mineurs des dix-huit modes, sous les mêmes aspects que celui du premier degré; mais cette étude, fort longue, offrait à l'élève des difficultés qu'il n'aurait pu surmonter d'abord, n'y étant pas amené par ce qui précède. On a donc préféré le faire passer de suite aux résumés des différens accords; ce qui n'empêchera pas l'élève de faire plus tard, l'essai du travail qu'on lui épargne ici; mais seulement sur les résumés de la leçon suivante, et en commençant par ceux des accords qui présentent le moins de difficultés, sous le rapport du nombre des sons factices.

Les numéros 1 et 2 des premiers résumés, (15<sup>e</sup> Leçon,) ne sont qu'un moyen d'abrégier l'étude de la 14<sup>e</sup> leçon. Ce moyen ne doit être employé qu'après que l'accord majeur du premier degré, et ses renversemens, auront été exercés au moins une fois tels qu'ils sont écrits, et avec les principales variétés d'articulations présentées dans le tableau qui les précède.

Les numéros 3 et 4 de la 15<sup>e</sup> leçon serviront d'objet de comparaison à l'égard des accords mineurs, comme les numéros 1 et 2 à l'égard des accords majeurs, pour l'essai que nous venons de conseiller.

Les résumés de la 16<sup>e</sup> leçon, accompagnés d'une basse chiffrée, sont des espèces de

## COR-ALTO.

Manière de résumer les deux premiers exercices de chaque accord.

1<sup>er</sup> Moyen.

1 Accord majeur sur le 1<sup>er</sup> degré

2

3 Accord mineur relatif du précédent

4

Ainsi des autres accords, majeurs et mineurs, dans les différens modes.

## ARTICLE 21.

15<sup>e</sup>. LEÇON.

## RÉSUMÉ DES ACCORDS BRISÉS.

préludes, dans lesquels les accords majeurs et mineurs relatifs, sont enchainés d'après les lois les plus simples et les plus naturelles de la modulation. Cette 16<sup>e</sup> leçon fournit à l'élève un travail journalier qui développera singulièrement ses facultés, en lui faisant sans cesse parcourir toute l'étendue commune de son genre.

Dans l'exécution de ces résumés, la nuance est toujours celle du *doux* au *fort* en montant, et celle du *fort* au *doux* en descendant. L'articulation première ou principale, sera celle du *Pointé*, qui permet que les sons soient liés, bien que chaque note soit frappée. On pourra ensuite exercer les diverses articulations données, et les entremêler d'autant de manière qu'on le jugera à propos.

Le *Cor-Basse* conservera toujours le ton de *Mi b*; mais le *Cor-Alto* peut prendre, dès la 14<sup>e</sup> leçon, ceux de *Mi b* et de *Fa*, selon qu'il a plus ou moins d'aptitude à atteindre aux sons aigus, d'une manière franche, sans effort et sans aucune sorte d'altération du son, dans sa qualité, dans sa justesse et dans son intensité.

Enfin, l'élève doit s'attacher, dans cette 16<sup>e</sup> leçon, à mettre entre les sons de chaque exercice le rapport convenable, eu égard au mode, c'est-à-dire aux notes naturelles, dièses et bémolisées. Il faut donc qu'il se rappelle les signes des mouvemens de la main du pavillon, indiqués dans les 11<sup>e</sup>, 12<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> leçons, afin de les placer ici, par la seule pensée, et de les employer à propos et selon le cas.

## COR-BASSE.

Manière de résumer les deux premiers exercices de chaque accord.

1<sup>er</sup> Moyen.

Accord majeur sur le 1<sup>er</sup> degré.

Accord mineur relatif du précédent.

Ainsi des autres accords majeurs et mineurs, dans les différens modes.

16<sup>e</sup> LEÇON.

Enchaînement des accords majeurs, mineurs et diminués.

2<sup>e</sup> moyen de résumer ces accords.

(1) *en Mi*  $\frac{3}{2}$  et  $\frac{6}{4}$

(2)

(3)

16<sup>e</sup> LECON .

Enchainement des accords majeurs, mineurs et diminués.

2<sup>e</sup> moyen de résumer ces accords.

en Mi b

(1)

COR - ALTO.

Suite de la 16<sup>e</sup> leçon.

(1) Quand on rencontre une note qui dépasse l'étendue ordinaire, eu égard au mouvement, on lie cette note avec celle qui précède, et on la quitte aussitôt. C'est ce qu'on appelle *jeter le son*; ce qui ne doit s'entendre que de la première des deux notes que l'on pose, sur laquelle on pèse, en quelque façon, comme pour mieux assurer l'élan dont on a besoin dans le passage d'une note à l'autre.

Suite de la 16<sup>e</sup> leçon.

\* Lorsque, dans un mouvement vif, le fa  $\flat$  ou  $\sharp$ , au dessous de la portée, est suivi d'une note naturelle, il reçoit l'unité; si, au contraire, il précède une note factice, alors il prend le zéro. Cette règle est donnée pour éviter, autant que possible, une succession trop longue de sons factices.

\*\* Les sons qui dépassent l'étendue ordinaire du Cor-basse, ne lui sont données, le plus souvent, que dans le mouvement vif, et lorsqu'ils peuvent se lier avec le son qui précède.

(Voyez la note (1) du Cor-alto, pour la manière de lier ces sons.)

(32. 7.) 1



COR-ALTO.

Suite de la 16<sup>e</sup> leçon.

The musical score consists of six systems of music, each with a circled measure number (7, 8, 9) at the beginning. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff contains a bass line with whole notes and rests, with fingerings (5, 6) indicated above the notes. The systems are separated by vertical bar lines, and the final system ends with a double bar line.

COR-BASSE.

Suite de la 16<sup>e</sup> leçon.

2) 6

7) 6 5

8) 6

9) 5 6

9) 5

## COR ALTO.

Suite de la 16<sup>e</sup> leçon.

10)

11)

12)

Detailed description: The image shows a page of musical notation for a Cor Alto instrument. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is labeled '10)' and the second '11)'. The third system is unlabeled but contains measures 13-15. The fourth system is labeled '12)' and contains measures 16-18. The fifth system is unlabeled and contains measures 19-21. The sixth system is unlabeled and contains measures 22-24. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The bass line features a simple harmonic accompaniment with notes 6, 5, and 5. The treble line features a more complex melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The notation includes various ornaments and slurs.

COR-BASSE.

Suite de la 16<sup>e</sup> leçon.

10)

10)

11)

11)

11)

12)

12)

12)

13)

COR-ALTO.

Suite de la 16<sup>e</sup> leçon.

(13)

(14)

(15)

COR-BASSE.

Suite de la 16<sup>e</sup> leçon.

(15.)

(15.)

(15.)

COR-ALTO.

Suite de la 16<sup>e</sup> leçon.

6)

17)

18)

## COR\_BASSE.

Suite de la 16<sup>e</sup> leçon.

16)



17)



18)





ARTICLE 22.

VARIÉTÉS D'ARTICULATIONS, SUR DES SUCCESIONS ASCENDANTES  
ET DESCENDANTES, PAR DÉGRÉS CONJOINTS.

Ce qui a été dit dans les exercices précédens, relativement aux articulations, à la prononciation et aux nuances, est commun à cette leçon, ainsi qu'à celles qui suivent.

17<sup>e</sup> LEÇON.

Exercice sur les diverses articulations que l'on peut donner à un même trait.

Cor-Alto.  
le cor-basse s'arrête ici.

Cor-alto... Cor-alto et Cor-basse.  
le Cor-basse reprend ici.

Articulations de l'exercice précédent.

1 2 3 4 5 6  
7 8 9 10 11  
12 13 14 15 16 17  
18 19 20 21 22

Les mêmes articulations conviennent à l'exercice suivant.

C.A.  
C.A. et C.B.

## COR-ALTO ET COR-BASSE.

18<sup>e</sup> LEÇON.

Articulations de l'exercice précédent.

Renversement de l'exercice précédent.

Les mêmes articulations y sont employées.

19<sup>e</sup> LEÇON. (\*)

(\*) L'élève doit, dans cette leçon, déterminer la mesure par le choix de l'articulation.

## COR-ALTO ET COR-BASSE.

Articulations de l'exercice précédent.

Renversement de l'exercice précédent,  
avec les mêmes variétés d'articulations.

## ARTICLE 23.

VARIÉTÉS D'ARTICULATIONS SUR LA GAMME MAJEURE DU 1<sup>er</sup> DÉGRÉ.

On ne doit pas confondre les gammes composées de notes d'une valeur plus ou moins longue, et dont chacune peut porter accord, avec celles qui sont composées de notes réelles et de notes passagères

Ici un accord suffit à chaque gamme, soit qu'elle monte, soit qu'elle descende.

Exemple d'une gamme dont chaque note porte accord.<sup>(\*)</sup>

(\*) Une gamme de cette sorte n'est jamais usitée dans la musique d'exécution; elle y serait déplacée, autant qu'elle est utile dans les principes élémentaires de cet art. (son harmonie peut être variée de plusieurs manières.)

Les gammes composées de notes réelles et de notes passagères, ne sont au fond, que des accords brisés, ou des intervalles de 3<sup>re</sup>, 4<sup>te</sup>, 5<sup>te</sup>, etc. remplis par des notes passagères.

EXEMPLE

trait simple.                      trait composé.

trait simple.                      trait composé.

Gammes composées de notes réelles et de notes de passage.

Ces gammes peuvent aussi porter d'autres accords, en modifiant, par les accidents, les notes réelles ou passagères, selon le mode que l'accord fait pressentir.

EXEMPLE.

1                      2                      3

5                      b5                      b6

4                      5                      6

5b                      b7                      4#                      4#

5                      #0                      0

La Méthode de chant du Conservatoire, page 40, donne à ces sortes de gammes le nom de *Roulades*, et les place au rang des *Agrémens* de la musique, considérant apparemment les notes passagères comme autant de notes de goût ou d'agrément. En effet, ces notes ont pour origine l'usage de *Broder*, de *Fleurir* le *Contre-point*, c'est-à-dire les parties dont on accompagnait le *Plain-chant*, pour en varier la monotonie; et ces *Broderies*, ce *Fleuris*, comme on s'exprimait alors, introduisaient nécessairement beaucoup de notes étrangères à l'harmonie.

Cependant, le mot de *Roulade* que l'usage a consacré, n'est guère admis que dans la musique vocale. Celui de *Trait* qui a souvent la même acception, est affectée à la musique instrumentale, et s'entend principalement des difficultés; mais comme d'une part, nous ne voulons pas anticiper sur les agrémens de la musique; que de l'autre, nous réservons le nom de *Trait* pour tous les exercices de la 2<sup>e</sup> partie de cette Méthode, nous continuerons à nous servir du mot de *Gammes*.

Celles-ci, qu'on suppose toujours exécutées dans un mouvement vif, vont être présentées sous tous les aspects ou leur articulation peut être variée. La plupart peuvent recevoir encore diverses articulations qui ne sont pas marquées, parcequ'il aurait fallu augmenter considérablement le nombre de ces gammes. On a donc placé, sur chacune de celles qui ne sont écrites qu'une fois, que l'articulation la plus naturelle à la manière dont elle est présentée.

La gamme majeure de la Tonique, ou du 1<sup>er</sup> degré, est seule employée dans cette 20<sup>e</sup> leçon; mais l'élève studieux doit transposer les 20 premiers numéros dans les différents modes majeurs et mineurs des trois séries, en commençant par les modes majeurs les plus aisés, c'est-à-dire, par ceux qui présentent le moins d'accidens à la clef; il fera de même pour le mode mineur.

Le corps sonore étant muet à l'égard du mode mineur, sa gamme est purement *Artificielle*; c'est un produit de l'art qui, de quelque manière qu'on l'envisage, a ses imperfections. On prendra pour l'exécution de cette gamme, la formule la plus généralement usitée, celle par laquelle on hausse d'un demi-ton la 6<sup>e</sup> et la 7<sup>e</sup> note, en montant seulement.

EXEMPLE.



Le Cor-alto ne dépassera pas les vingt premières gammes, sans les recommencer à l'octave inférieure du N<sup>o</sup> 1, et avec les mêmes articulations.

Le Cor-basse, qui ne peut exécuter ces vingt gammes sur l'octave inférieure et supérieure de son N<sup>o</sup> 1, les répètera, par transposition, à la 5<sup>e</sup> inférieure et supérieure de la gamme de la tonique.

A ce sujet, nous ferons remarquer ce qui suit : La gamme à l'octave inférieure du N<sup>o</sup> 1, ne peut se faire sur le Cor qu'en descendant, et dans un mouvement vif, à cause des notes *La*, *Mi* et *Ré*, qui ne peuvent se faire avec plus ou moins de succès, qu'en trompant l'oreille; ce qui peut avoir lieu, en donnant autant de *Coups de langue* qu'il y a de notes dans cette gamme. Il s'en suit qu'il faut détacher toutes les notes d'une pareille gamme, surtout après avoir quitté la note sensible.

Il en est à peu près de même de la gamme du cinquième degré, à l'octave inférieure du N<sup>o</sup> 2, à cause du *La* qui fait aussi une lacune dans cette gamme. C'est pourquoi nous recommandons dans nos instructions aux jeunes compositeurs, de n'employer ce *La* que dans un mouvement vif, comme note de passage, et entouré des notes naturelles qui l'avoisinent. (*Voyez l'exemple ci dessous.*) Le jeu de la main du pavillon se réduit, dans cette gamme, à le fermer à moitié, et à laisser la main dans cette position pour *Si* et *La*, ou *La* et *Si*, soit qu'on descende, soit qu'on monte.

## EXEMPLE.



On voit que cette gamme peut monter ou descendre.

Dans la gamme de la Tonique, octave grave ou inférieure du N<sup>o</sup> 1, la main, indépendamment des *Si* et *La* précédens qui s'y trouvent, ferme le pavillon aux  $\frac{3}{4}$  sur le *Fa* et reste dans cette position, jusqu'au *Ré* inclusivement.

## EXEMPLE.





L'étude des *Gammes*, jointe à celles des *Sous filés* et des *Accords brisés*, peut être considérée comme le *Bréviaire* du Chanteur et de l'instrumentiste; c'est le travail de chaque jour, c'est celui de toute la partie de la vie que l'on consacre à l'exercice de l'art musical.

## COR-ALTO.

20<sup>e</sup> LEÇON.

Exercice sur la gamme majeure du 1<sup>er</sup> degré, avec différentes articulations.

1 

2 

Le N<sup>o</sup> 2 n'est qu'une transposition du N<sup>o</sup> 1. il indique que toutes les gammes qui suivent, au nombre de 20, peuvent être exécutées à l'octave inférieure, ainsi que les deux précédentes, après l'avoir été à l'octave supérieure.

3 

4 

5 

6 

7 

8 

9 

10 


11 

## COR-BASSE.

20<sup>e</sup> LEÇON.

Exercice sur la gamme majeure du 1<sup>er</sup> degré, avec différentes articulations.

1 

2 

Le N<sup>o</sup> 2 n'étant qu'une transposition du N<sup>o</sup> 1, il avertit que toutes les gammes qui suivent, au nombre de 20, devront être exécutées à la dominante, après l'avoir été à la tonique.

3 

4 

5 

6 

7 

8 

9 

10 

11 



## COR-ALTO:

20<sup>e</sup> LEÇON.

The musical score consists of 22 staves of music. Staves 12 through 20 are numbered and each begins with a 'C' in a circle, indicating common time. The exercises are written in treble clef. Staves 12-14 feature eighth-note patterns with slurs. Staves 15-18 feature sixteenth-note patterns with slurs. Staff 19 features a pattern with slurs and accents. Staff 20 features a pattern with slurs and accents. The two staves at the bottom of the page continue the exercises with similar rhythmic patterns.

Le N<sup>o</sup> 20 doit être exercé avec le *Si*  $\flat$ , et il se trouvera transposé à la sous-dominante, sans qu'on soit obligé de le supposer écrit autrement qu'il ne l'est ici. Quant à la transposition de ce N<sup>o</sup> à la dominante, elle aura lieu en baissant chaque gamme d'une *Quarte*: avec le *Fa*  $\sharp$ , on aura la gamme majeure du 6<sup>e</sup> degré; avec le *Fa*  $\flat$ , on rentrera dans celle du 1<sup>er</sup> degré.

## COR\_BASSE.

20<sup>e</sup> LEÇON.

12

13

14

15

16

17

18

19

20

Voyez la remarque au sujet du N<sup>o</sup> 20, page précédente.

Il faut, ici, hausser chaque gamme d'une *Quinte*, pour avoir la transposition au 5<sup>e</sup> degré.

(52. 7.)

## COR-ALTO.

Suite de la 20<sup>e</sup> leçon.

Les mesures à 2. et à 4 temps conviennent à toutes les gammes suivantes.

The musical score is organized into five systems, each containing three staves of music. The exercises are numbered 21 through 25. Exercises 21, 22, 23, and 24 are in 2/4 time, while exercise 25 is in 4/4 time. The exercises are written in treble clef and feature various rhythmic patterns and articulations.

N. B. Les gammes qui précèdent, ainsi que celles qui suivent, sont susceptibles de plusieurs articulations différentes; mais celle qu'on a placée est toujours la plus naturelle à la manière dont la gamme est présentée.

## COR - BASSE.

Suite de la 20<sup>e</sup> leçon.

Les mesures à 2. et à 4 temps conviennent à toutes les gammes suivantes.

21

22

23

24

24 bis

25

25

25

25

25

25

25

Voyez le *Nota Bene* de la page précédente.

## COR-ALTO.

Suite de la 20<sup>e</sup> leçon.

The image displays a musical score for an Alto Horn part, titled "Suite de la 20<sup>e</sup> leçon." The score is written in treble clef and consists of ten staves of music, numbered 26 through 30. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm with frequent beamed eighth notes, creating a dense and rhythmic texture. The notation includes various articulations such as slurs and accents, and the piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

## COR-BASSE.

Suite de la 20<sup>e</sup> leçon.

Musical score for Bass Horn (COR-BASSE), Suite de la 20<sup>e</sup> leçon, page 107. The score consists of 12 staves of music, numbered 26 through 37. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score concludes with a double bar line and a final note on the 12th staff.

COR - ALTO.

Suite de la 20<sup>e</sup> leçon.

The image displays a musical score for Alto Horn, consisting of four systems of music. Each system begins with a measure number: 31, 32, 33, and 34. The notation is written on a single treble clef staff per system. The music is characterized by a consistent eighth-note rhythmic pattern, often with beamed eighth notes and occasional sixteenth-note accents. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

Suite de la 20<sup>e</sup> leçon.

51

52

53

54



Suite de la 20<sup>e</sup> leçon.

This musical score is for the Alto Horn part of a 20th lesson suite. It consists of four systems of music, each with three staves. The first system (measures 35-36) features a melodic line in the top staff and two parts of a rhythmic accompaniment in the lower staves. The second system (measures 36-37) continues this texture. The third system (measures 37-37bis) includes a 'bis' measure, which is a repeat of the previous system's material. The fourth system (measures 38) concludes the passage with a final melodic line and accompaniment. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Suite de la 20<sup>e</sup> leçon.

The musical score is written for Bass Horn (COR - BASSE) and is titled "Suite de la 20<sup>e</sup> leçon." It consists of 14 staves of music. The notation alternates between treble and bass clefs. The first staff is in treble clef, the second in bass clef, the third in treble clef, and so on. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 37, 38, and 38 bis are indicated at the beginning of their respective staves. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Fin de la 20<sup>e</sup> leçon.

39

40

## LEÇON SUPPLÉMENTAIRE.

Après l'étude de la gamme majeure du premier degré avec ses diverses articulations, on a pu perdre, en partie, le fruit des 11<sup>e</sup>, 12<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> leçons, sur les trois séries de gammes majeures et mineures.

Il sera donc à propos, avant de passer aux *Gammes Chromatiques* et *Enharmoniques*, d'exercer les préludes suivans, afin d'accoutumer, de nouveau, la main du pavillon aux mouvemens néces-

1<sup>re</sup> Série.

1

2

3

4

5

6

2<sup>e</sup> Série.

This section contains six staves of music, numbered 1 through 6. Each staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The music consists of continuous eighth-note patterns with various slurs and accents, typical of technical exercises for the alto horn.

3<sup>e</sup> Série.

This section contains six staves of music, numbered 1 through 6. Each staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F-sharp and C-sharp), and a 3/4 time signature. The music consists of continuous eighth-note patterns with various slurs and accents, typical of technical exercises for the alto horn.

Fin de la 20<sup>e</sup> leçon.

Musical score for the end of the 20th lesson, featuring four staves of music in G major and 7/8 time signature. The score includes measures 59 and 60, with various rhythmic patterns and articulations.

## LEÇON SUPPLÉMENTAIRE.

saies sur les notes naturelles dièses et bémolisées de ces préludes, qui ne sont autre chose qu'un résumé des Gammes, dans les dix-huit modes déjà parcourus.

Ici, ces gammes sont écrites dans la mesure à  $\frac{3}{4}$ ; mais on les exécutera aussi dans celle à  $\frac{6}{8}$ . Pour l'une et l'autre mesure, on emploiera les articulations convenables.

En général, le *Coulé* est plus fréquent dans ces sortes de traits, que les autres articulations.

1<sup>re</sup> Série.

Musical score for the first series of supplementary lessons, featuring six staves of music in 3/4 time signature. The score includes measures 1 through 6, with various rhythmic patterns and articulations.

2<sup>e</sup> Série.

This section contains six numbered staves (1-6) of musical notation for the 2<sup>e</sup> Série. Each staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The music consists of continuous eighth-note patterns with various slurs and accents, typical of technical exercises for the bass horn.

3<sup>e</sup> Série.

This section contains six numbered staves (1-6) of musical notation for the 3<sup>e</sup> Série. Each staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F-sharp and C-sharp), and a 3/4 time signature. The music consists of continuous eighth-note patterns with various slurs and accents, typical of technical exercises for the bass horn.

## ARTICLE 24.

## EXERCICES SUR LES GAMMES CHROMATIQUES ET ENHARMONIQUES.

L'emploi des gammes chromatiques fait un si bel effet sur le Cor, on l'a pratiqué tant de fois, qu'il n'est que plus étonnant de le voir oublié dans toutes les méthodes de Cor.

On a présenté ici trois espèces de ces gammes, savoir: le chromatique par dièses, le chromatique par bémols, et celui où les dièses et les bémols sont entremêlés.

Par les signes dont les notes sont surmontées, et que l'on doit observer attentivement, on sentira la différence qui existe entre ces trois espèces de gammes; mais on ne sera parfaitement sur de leur donner le degré de justesse qu'elles exigent, qu'après avoir exercé les gammes enharmoniques.

Quand on emploie le Chromatique, par le moyen des gammes de ce genre, on entre nécessairement dans l'Enharmonique, puisque les différens sons des gammes chromatiques peuvent être alternativement naturels, diésés et bémolisés. L'on ne sera donc pas surpris de trouver ici ce genre employé comme moyen mélodique, quoiqu'il ne l'ait été, jusqu'à présent, que dans l'harmonie, et pour des transpositions où l'on transforme les bémols en dièses, les dièses en bémols. etc.

Les trois Gammes de cette 21<sup>e</sup> leçon, demandent un mouvement modéré: toutes les notes doivent être frappées et leurs sons liés, c'est à dire, soutenus comme ceux des premières leçons. Les gammes enharmoniques se jouent lentement.

Pour les unes et les autres, on doit s'écouter avec une attention scrupuleuse.

Les Etudes de la 25<sup>e</sup> leçon, sont susceptibles de différentes articulations; mais il faut toujours commencer par pointer toutes les notes. Ensuite on les liera de deux en deux, dans plusieurs sens; puis de trois en trois, de quatre en quatre. etc.

## COR-ALTO ET COR-BASSE.

21<sup>e</sup> LEÇON.

## Chromatique par Dièses.

(1) On se rappellera que le *Mi* et le *Ré* naturels, prennent le Zéro (0) lorsqu'ils sont placés dans des Gammes où figure le *Mi*#, qui se fait toujours à pavillon simplement ouvert.

## Chromatique par Bémols.

## Chromatique par Dièses et par Bémols.

## COR-ALTO ET COR-BASSE.

22<sup>e</sup> LEÇON.

## EXERCICES ENHARMONIQUES, POUR APPRENDRE A COMPARER LES SONS ENTR' EUX.

1<sup>er</sup> Moyen de comparaison.

(2) Le  $R\flat$  au dessous de la portée peut recevoir le zéro, s'il est précédé de l' $///$ ; mais s'il est suivi de cette note, ou qu'il se fasse isolément, il reçoit l'unité.

(3) On se rappellera encore que, dans les gammes bémolisées, le  $S\flat$  prend le zéro, étant un peu bas par rapport aux autres notes de ces gammes.

(4) Si l'on voulait pousser plus loin les comparaisons, il faudrait entrer dans les doubles-dièses et bé-mols; mais le Cor ne module pas assez, sur le même ton, pour rencontrer ces accidens, ou tout au plus le  $F$  de chacun d'eux; c'est pourquoi ils ont été seuls indiqués dans cette leçon.



## COR-BASSE.

2<sup>me</sup> moyen de comparaison.

(5) La seule modification des lèvres et de la pression de l'embouchure, peut suffire à la justesse des sons du N.º 6. Cependant l'emploi des signes dont ils sont surmontés assurera mieux leur exécution.

(6-7) Le Sol # et l'Ut # marqués 6 et 7 étant les mêmes sons que La b et Ré b qui précèdent, ne peuvent leur servir d'Enharmonique; l'emploi des premiers n'est donc pas bon. D'ailleurs le Ré au dessous de la portée, à la clef de Fa, n'est pas dans l'instrument.

3<sup>e</sup> moyen de comparaison.

Véritable gamme enharmonique.

## COR-BASSE.

25<sup>e</sup> LEÇON.

MÉLANGE DES DEUX GAMMES DANS LES EXERCICES CHROMATIQUES SUIVANS.

(8) Le Cor-basse ne dépasse guère le *La* au dessus de la portée, et se repose sur le *Sol*. Il consulte en cela ses facultés

COR-ALTO ET COR-BASSE.

Lune et l'autre  
articulation.

The musical score consists of 13 staves of music. The first staff begins with a circled group of notes and a slur. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several dynamic markings, including accents and slurs. A specific articulation marking '(R)' is present above a note on the third staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

COR-ALTO ET COR-BASSE.

Susceptible de di-  
verses articulations.

The musical score consists of 13 staves of music, each beginning with a treble clef and a common time signature (C). The first staff includes three triplet markings (3) above the first three measures. The music is characterized by a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature changes throughout the piece, indicated by various sharp and flat symbols. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

COR-ALTO ET COR-BASSE.



Résumés.



## ARTICLE 25.

EXERCICES SUR LES 7<sup>m</sup> DE TOUTE ESPÈCE, OU SUITE AUX ACCORDS BRISÉS.

Les leçons qui suivent ne présentent que de nouveaux accords brisés, des transitions et des pédales faites au moyen de ces accords. Tous ces exercices sont encore susceptibles d'être articulés de diverses manières; mais l'on doit toujours commencer par le *Pointé*, et chercher ensuite dans les autres articulations, celle qui, selon le mouvement, sera de plus d'effet, facilitera l'exécution et lui donnera plus de grace.

Les sons factices sont un peu multipliés dans ces sortes de traits qui, par cette raison, ne s'emploient que rarement et isolément, au lieu d'être rassemblés, comme ici, ou l'on n'a pas voulu séparer les choses de même nature, afin que l'étudiant pût se familiariser avec elles, et vaincre toutes les difficultés de justesse, d'intonnation et d'exécution qu'elles présentent.

Enfin, on a écrit ces traits pour prouver que le Cor possède, ainsi que d'autres instrumens à vent, la faculté de produire de l'harmonie par le moyen des accords brisés. On s'était borné, jusqu'à présent, aux accords parfaits; mais on verra que le Cor possédait d'autres ressources. Les accords brisés sont employés de toute nécessité dans le *Duo* sans accompagnement; savoir, à la seconde partie pour éviter la monotonie d'un accompagnement de notes pour notes trop prolongé; et à la première partie, lorsqu'il y a *Pédale* à la seconde; c'est-à-dire, un son longtems soutenu, et qui est ordinairement la Dominante ou la Tonique. (Voyez nos *Duos ceurres* 13 et 14)

Dans les transitions, ainsi que dans les pédales, l'Elève aura égard aux différences des sons Enharmoniques, pour la main du pavillon. C'est là qu'il recueillera le fruit des études précédentes, ou qu'il s'apercevra de ce qui pourrait lui manquer encore sous le rapport de la justesse et de la sureté dans les intonnations.

Les séries de notes sur lesquelles on peut transposer le trait qui les précède, donneront à l'élève le plaisir de chercher lui même l'arrangement du trait dont il n'a qu'un seul exemple. Enfin, tous ces exercices doivent être étudiés d'abord dans un mouvement très modéré, mais accéléré à mesure qu'on gagnera de l'assurance dans l'attaque et la liaison des sons, et de la facilité à les mettre dans un parfait rapport de justesse. Généralement, les accords brisés ne font d'effet que dans un mouvement vil, car c'est alors que, devenant une espèce d'arpègement, ils paraissent quelquefois faire plusieurs instrumens d'un seul.

Il n'y a que les transitions enharmoniques où le mouvement un peu ralenti, à mesure que l'on arrive à la *Cadence*, ou repos, donne à ces passages un charme de plus.

COR-ALTO.

24<sup>e</sup> LEÇON.

## Septièmes dominantes et leurs renversemens ou dérivés.

Le premier et le dernier accord peuvent être mineurs dans tous ces exercices.

On peut faire plusieurs septièmes dominantes de suite.

Exemple

La même progression peut avoir lieu sur les séries qui suivent.

Pour éviter les notes trop aigues ou trop graves, on peut donner à la 7<sup>e</sup> dominante et à ses dérivés des formes diverses. Voyez la page 126.

\* Nous avons indiqué les accords par des chiffres, pour les professeurs qui doivent, au moins, savoir l'harmonie; et pour ceux des élèves qui connaîtront cette science, les autres n'en auront pas besoin, en considérant la manière dont les notes de ces accords se succèdent dans les deux exemples. Cependant, si l'emploi de ce moyen, que certains

24<sup>e</sup> LEÇON.

## Septièmes dominantes et leurs renversemens ou dérivés.

Le premier et le dernier accord peuvent être mineurs dans tous ces exercices.

On peut faire plusieurs septièmes dominantes de suite.

Exemple.

La même progression peut avoir lieu sur les séries qui suivent.

Exemple.

Pour éviter les notes trop aigues ou trop graves, on peut donner à la 7<sup>e</sup> dominante, ainsi qu'à ses renversemens, des formes diverses.

Voyez-en les exemples au *Cor.- Alto*, page 126.

critiques regarderont peut-être comme une marque de pédantisme, peut inspirer aux élèves le désir d'étudier la science sans laquelle il n'est point de parfaits exécutans, nous nous applaudirons d'en avoir fait usage, beaucoup plus que nous ne nous inquiéterons de la censure.

(527.)



COR - ALTO.

2<sup>e</sup> Exemple.

7. dou. idem.  
1. dérivé. idem.  
1. dérivé. idem.  
l'un ou l'autre. idem. 2. dérivé.  
idem. idem.  
2. dérivé. idem. 3. dérivé.  
idem. idem.  
idem. idem.

COR-ALTO ET COR-BASSE.

25<sup>e</sup> LEÇON.

Septièmes diminuées.

1  
2  
3  
4

Suite de la 25<sup>e</sup> leçon.

5  
6  
7  
8  
9

On peut faire plusieurs septièmes diminuées de suite, soit en montant, soit en descendant.

## EXEMPLE.

en descendant.  
en montant.

Les mêmes progressions peuvent avoir lieu sur les séries qui suivent.

en descendant.  $\begin{matrix} b7 \\ b5 \\ 3 \end{matrix}$   $\begin{matrix} b6 \\ b4 \\ b5 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 7 \end{matrix}$   $\begin{matrix} b6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$  =  $\begin{matrix} b5 \\ b5 \end{matrix}$  mêmes accords. idem.

en montant.  $\begin{matrix} b7 \\ b5 \\ 3 \end{matrix}$   $\begin{matrix} b6 \\ b5 \\ b5 \end{matrix}$   $\begin{matrix} b7 \\ 3 \end{matrix}$   $\begin{matrix} b6 \\ b5 \\ b5 \end{matrix}$   $\begin{matrix} b6 \end{matrix}$  mêmes accords, ou leurs équivalens.

idem. idem. idem.

Le genre Enharmonique permettant d'envisager chaque note de l'accord de septième diminuée sous quatre aspects différents, on peut substituer un renversement à un autre; cette licence donnera l'avantage d'éviter les notes difficiles d'exécution ou de justesse.

On évitera pareillement les sons trop aigus ou trop graves, en employant ici le moyen indiqué à l'accord de septième dominante, page 126.

26<sup>e</sup> LEÇON.

EXERCICES PRÉLUDES SUR LES 7<sup>es</sup> DOMINANTES ET DIMINUÉES  
USITÉES DANS LES TROIS SÉRIES DES GAMMES MAJEURES ET MINEURES.

Cor - Alto.  
*in Fa*  
1.  
Accomp<sup>t</sup>

All<sup>o</sup> Moderato.

Tasto solo.

Les accords des 5<sup>e</sup> et 10<sup>e</sup> mesures peuvent être mineures.

2.

Même harmonie à chaque N<sup>o</sup>.

3.

26° LEÇON.

EXERCICES - PRÉLUDES SUR LES 7<sup>es</sup> DOMINANTES ET DIMINUÉES

USITÉES DANS LES TROIS SÉRIES DES GAMMES MAJEURES ET MINEURES.

Cor. Basse.  
*in Mi b*  
1.

All<sup>o</sup> Moderato.

Tasto soli.

Les accords des 5<sup>e</sup> et 10<sup>e</sup> mesures peuvent être mineures.

même harmonie à chaque N<sup>o</sup>

COR - ALTO.

26<sup>e</sup> LEÇON.

4.

5.

6.

26<sup>e</sup> LEÇON.

4.

5.

6.

COR. ALTO.

26<sup>e</sup> LEÇON.

7.

Musical notation for exercise 7, first system. Treble clef, C major key signature, 2/4 time. The melody starts on G4 and moves through A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line has notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

Musical notation for exercise 7, second system. Treble clef, C major key signature, 2/4 time. The melody continues from the first system. The bass line has notes G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0.

8.

Musical notation for exercise 8, first system. Treble clef, C major key signature, 2/4 time. The melody starts on G4 and moves through A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line has notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

Musical notation for exercise 8, second system. Treble clef, C major key signature, 2/4 time. The melody continues from the first system. The bass line has notes G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0.

9.

Musical notation for exercise 9, first system. Treble clef, C major key signature, 2/4 time. The melody starts on G4 and moves through A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line has notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.


Musical notation for exercise 9, second system. Treble clef, C major key signature, 2/4 time. The melody continues from the first system. The bass line has notes G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0.

26<sup>e</sup> LEÇON.

7.



8.



9.





## COR - ALTO ET COR - BASSE.

27<sup>e</sup> LEÇON.Marche de 7<sup>mes</sup> et ses renversemens.

La même Marche dans le mode mineur.



28<sup>e</sup> LEÇON.

Retards de 6<sup>te</sup> par la 5<sup>te</sup> et par la 7<sup>e</sup>

Retard de la 5<sup>te</sup> par la 6<sup>te</sup>

idem.

Retard de la 6<sup>te</sup> par la 7<sup>e</sup>

idem.

Retard plus abrégé.

idem.

Retards d'octaves et autres accords.

Mouvement modéré.

idem.

Retard à la basse et à la partie intermédiaire.

idem.



## COR-ALTO ET COR-BASSE.

Suite de la 29<sup>e</sup> leçon.

La Transition suivante, produite par l'emploi de la 7<sup>e</sup> diminuée, envisagée sous quatre aspects différents, doit être essayée dans un mouvement très modéré.

EXEMPLE. 

Les signes indiquant le jeu de la main dans le pavillon, doivent être observés scrupuleusement.


RETOUR. 

Modulation à la 3<sup>e</sup> supérieure, dans laquelle on a fait entrer les accords de 5<sup>e</sup> augmentée, de 6<sup>e</sup> augmentée, de 4<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> augmentées, le retard de 3<sup>e</sup> par la 4<sup>e</sup> et les accords de 9<sup>e</sup> majeure et de 9<sup>e</sup> mineure dominantes.



La même Modulation peut se reproduire sur les notes suivantes.

Cor alto et Cor basse.




On n'a indiqué ici, que la première note de chaque transposition.

30<sup>e</sup> LEÇON.Résumés des exercices précédents, sur une note faisant *Pédale*. \*

1

2

3

\* On nomme *Pédale* un son soutenu, sur lequel passent différents accords. Dans les accords brisés, le son de la pédale est frappé chaque fois que l'accord change.

COR-BASSE.  
30<sup>e</sup> LECON.

Résumés des exercices précédens sur une note faisant *Pédale*.

Voyez la note page 138.

1 2 3 4

Voyez le Cor-Alto pour ces quatre résumés.

5

6

7

8

La même *Pédale*, N<sup>o</sup> 9, se fera en majeur, en ôtant les altérations des mesures 1, 2, 4, 13 et 14.

COR - ALTO

Suite de la 30<sup>e</sup> leçon.

5

6

Suite de la 30<sup>e</sup> leçon.

The image displays a musical score for Bass Horn, titled "Suite de la 30<sup>e</sup> leçon." The score is organized into three systems, each containing three staves. The first system (measures 9-11) is written in treble clef with a common time signature (C). The second system (measures 10-12) is written in bass clef with a 3/2 time signature. The third system (measures 11-12) is also written in bass clef with a 3/2 time signature. The music consists of continuous eighth-note patterns with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are clearly marked at the beginning of their respective systems.



## ARTICLE 26.

## Sur les agrémens de la Musique.

Nous avons suffisamment parlé du Trille et du Portamento dans ses deux espèces. Il nous reste à parler des autres agrémens tels que *l'Appogiatura*, (petite note) simple ou double; *le Gruppetto* (petit groupe) *le Trille précipité* et *le Trille brisé* ou *Mordente*. C'est par l'emploi bien dirigé de ces divers agrémens, ainsi que par les nuances et les articulations, que l'on répand de la variété dans les chants et dans les traits; c'est ainsi que l'on embellit les choses les plus simples, qu'on leur donne la couleur, le caractère, la vie.

Mais il ne faut pas être prodigue des richesses que l'on a à sa disposition; il faut craindre aussi de fatiguer les auditeurs, en donnant une préférence presque exclusive à quelques unes de ces richesses. Au contraire, on entremêlera avec art les moyens de variété, et l'on se persuadera surtout, que le charme de la mélodie consiste bien plus dans la pureté et la simplicité, que dans les broderies accumulées. L'on remarquera donc dans les études N<sup>os</sup> 3 et 4, que les agrémens de la musique dont on a chargé plutôt qu'orné les chants, ne sont là que comme exercices, et pour accoutumer l'élève à leur exécution, parce que le jeu de la main varie selon la place que ces agrémens occupent sur les différens degrés de la gamme.

On observera aussi que les agrémens trop multipliés sur un chant, peuvent en changer le caractère et l'expression, ce qu'il faut éviter avec soin, lorsqu'on place soi-même des ornemens sur la mélodie. Quant à l'articulation, le choix en est à peu près indifférent, tant qu'il ne dénature pas le caractère du chant, ou qu'il ne tombe pas dans le maniéré.

La variété que l'on peut apporter à un chant ou à un trait, ne consiste pas seulement dans l'emploi des notes de goût, et dans l'altération que ces agrémens exercent sur la valeur réelle des notes; on peut encore varier le chant en augmentant le nombre des notes marquées par d'autres notes: c'est-à-dire en ajoutant, à ce qu'a fait le compositeur; quelquefois aussi, mais moins souvent, en restreignant sa production, en simplifiant son texte. Or, la variété par les agrémens connus, peut facilement être mise en pratique par tous les exécutans qui sont doués, d'ailleurs, d'un peu de goût et de discernement; mais il n'en est pas

le même de l'autre moyen qui exige, de la part de celui qui l'emploie, des connaissances harmoniques assez approfondies. Car les notes que l'on ajoute ou que l'on substitue à celles du compositeur, en même temps qu'elles ne doivent pas détruire le caractère du chant, doivent aussi faire partie des accords dont la mélodie est accompagnée, ou se lier avec eux.

Celui qui se voue à l'exercice d'un instrument, n'aura donc jamais toute l'habileté qui fait les virtuoses, s'il s'est contenté de vaincre les difficultés purement mécaniques, et s'il n'est pas un peu versé dans l'étude de l'harmonie et de la composition.

SECTION 1.

De l'Appogiatura simple.\*

„L'Appogiatura (petite note) est simple ou double. L'Appogiatura simple 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 la note qui la suit.”

EXEMPLE 

„L'Appogiatura en dessous est constamment à un demi-ton de distance..”

EXEMPLE 

„Cette règle a pourtant les deux exceptions suivantes données par M. REICHA :

\* Ces instructions sont tirées en partie de la méthode de chant du Conservatoire de Musique, et du Traité d'harmonie pratique de M. A. REICHA.

EXEMPLE.



« Dans le N<sup>o</sup> 1. la petite note est préparée, c'est-à-dire qu'elle est précédée d'une note ordinaire, placée sur le même degré; en outre cette petite note se résout sur la médiane du mode majeur; c'est sous ces deux conditions que l'*Appoggiatura* peut être placée à un ton en dessous. — Dans le N<sup>o</sup> 2. le La # chanterait mal avec le Fa naturel.»

• On verra plus tard, qu'il y a encore quelques autres exceptions.

Exemple d'*Appoggiatura* en dessus et en dessous.



Lorsque l'*Appoggiatura* est préparée, elle vaut la moitié de la note qui la suit, et la valeur de celle-ci est diminuée d'autant.

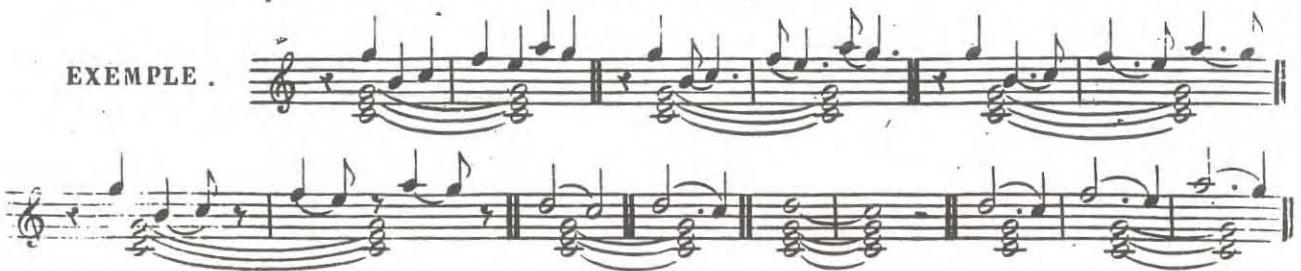
Si l'*Appoggiatura* est placée devant une note qui se puisse diviser en trois parties égales, alors elle ne prend qu'un tiers de la grande note, à moins que celle-ci ne soit note finale ou de terminaison, comme on l'a vu dans l'exemple N<sup>o</sup> 1.

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.

Le mot *Appoggiatura*, venu du verbe italien *appoggiare*, (appuyer), indique assez, par sa signification, 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.

Les *appoggiature* sont souvent écrites en notes ordinaires, et, dans ce cas, on les exécute nécessairement avec les valeurs prescrites par le compositeur.

EXEMPLE.



À plusieurs parties, on peut faire des petites notes à de certaines distances, comme 3.<sup>tes</sup> 6.<sup>tes</sup> 5.<sup>tes</sup> diminuées et 4.<sup>tes</sup> augmentées.

Il est bon de connaître ces différens cas, afin que celui qui joue la seconde partie d'un duo, par exemple, ne garde pas toujours la simplicité de la mélodie, si celui qui exécute la première partie l'orne de divers agrémens, et surtout d'Appogiature.

EXEMPLE.

On voit quelquefois des petites notes présenter des intervalles plus grands que le ton en dessous ou en dessus; mais ce sont de vrais *Portamenti* du genre de ceux qui sont donnés comme exercice dans la 9<sup>e</sup> étude de cette méthode. (Voyez page 176 et suivantes)

C'est en ce sens que la méthode de chant du Conservatoire, page 45, dit que les compositeurs emploient quelquefois la *petite note* pour exprimer et indiquer le *Portamento*, et qu'elle en donne cet exemple.

On observe, ajoute t elle, que le *Portamento* peut decrire tous les intervalles, et que c'est ce qui le distingue de la petite note.

On peut voir encore un exemple du *Portamento* dans le fragment suivant, tiré des Trios de M<sup>r</sup> KENN où, pour éviter un intervalle qui chanterait mal avec ce qui précède, il en prend un autre plus gracieux, au moyen de ce *Portamento* qu'il indique par une petite note sur laquelle on doit passer légèrement et avec douceur.

EXEMPLE.

PASTORALE.

## SECTION II.

## De la doublé Appogiatura.

La double *Appogiatura* (double petite note) 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 égale et quelquefois inégale. Tantôt elles sont placées au dessous et tantôt au dessus de la note ordinaire. Quelquefois aussi, la première est au dessous et la seconde au dessus de la grande note.

1.<sup>re</sup> Espèce de double Appogiatura.

Indication.



EXEMPLES.

Execution.



La manière d'indiquer cette double *Appogiatura* n'est pas comprise de tous les exécutans, et par conséquent ils ne la rendent pas de la même façon. Si les uns la supposent devoir être é-

xécutée ainsi:  les autres lui donnent

cette expression:  qui est aussi gracieu-

se et peut-être moins maniérée; c'est en effet ce que voudraient dire les deux petites notes de l'indication, dont la première est plus brève que la seconde. Pour l'expression, on appuie sur les deux petites notes, mais moins fortement sur la seconde que sur la première.

2.<sup>e</sup> Espèce de double Appogiatura.

La durée de ces agrémens est toujours prise sur la grande note à laquelle ils appartiennent: Leur expression consiste à glisser légèrement sur les deux petites notes, en n'appuyant et en ne fixant le son que sur la grande.

La 3<sup>e</sup> espèce de *Double Appoggiatura* s'écrit le plus souvent en notes ordinaires.

EXEMPLE.

Ces doubles petites notes, ainsi que celles de la 2<sup>e</sup> espèce, sortent du véritable genre de l'appoggiatura, mais ne sont pas moins des petites notes.

Ces dernières, fort agréables dans un mouvement animé, semblent avoir un peu vieilli dans le mouvement lent, et on leur préfère le *Groupe* de trois notes.

EXEMPLE avec la *Double Appoggiatura* de la 3<sup>e</sup> espèce.

Lent

EXEMPLE avec le *Gruppetto* de trois notes.

On peut ajouter d'autres petites notes aux deux précédentes, pour exprimer d'autres traits ou ornemens du chant. C'est alors un mélange de petites notes, de notes réelles, de notes passagères et de *Gruppetti*.

EXEMPLE.

En marquant ainsi ces ornemens le compositeur s'attend à plus de légèreté et d'expression de la part de l'exécutant; il veut, par là, fixer son attention; autrement il ne se servirait que de notes ordinaires

EXEMPLE.

On a écrit aussi en notes communes l'exemple de la 2<sup>e</sup> espèce d'*appoggiatura*; mais ce qui est bien pour les 5<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup>, et 7<sup>e</sup> mesures, ne convient plus aux quatre premières, qu'une exécution régulière rendrait lourdes et peu gracieuses.

EXEMPLE.

Comme il sera nécessaire de s'exercer sur tous ces exemples, et les suivans, avant d'entreprendre l'exécution des études où les agrémens de la musique sont renfermés, nous plaçons ici des traits sur la petite note brève, avec et sans préparation. On observera, pour cet agrément, que passant toujours moins légèrement sur la petite note préparée que sur celle qui ne l'est pas, la main du pavillon doit agir sur les premières 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 on n'aura égard qu'aux notes réelles, comme nous le dirons dans les explications qui précèdent la 5.<sup>e</sup> étude.

EXEMPLE de petites notes préparées.



EXEMPLE de petites notes non préparées.



Les trois articulations différentes, placées sur le même trait, montrent un moyen de le varier, ainsi qu'un choix à faire selon le mouvement.

EXEMPLE.

Ce dernier trait qui présente des syncopes, offre en même tems un moyen de les orner.

Ouverture  
des Danaïdes  
de SALIERI.

Allegro.

Le mouvement vif de ce début, ôte la possibilité de frapper la petite note, sans retarder. Il faut donc user d'adresse, en faisant *sforzato* l'appoggiatura et la note suivante sur laquelle on précipite la première. Au N.<sup>o</sup> 2 le Cor-Alto ferme le pavillon sur le *Sol* petite note.

## SECTION III.

## Du Gruppetto.

Le *Gruppetto* (petit groupe) est aussi de deux espèces: le premier est composé de trois petites notes prises, non sur la valeur de la note qui en est affectée, mais sur le tems 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.

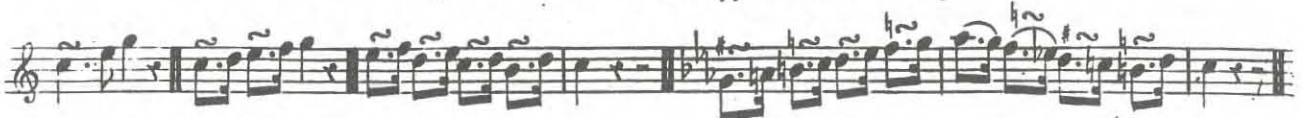
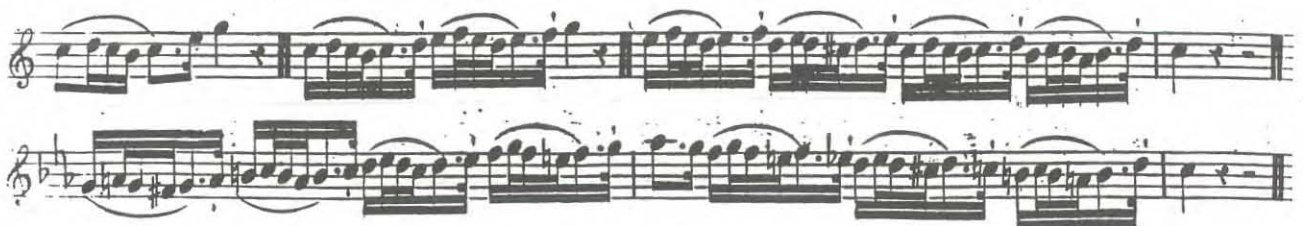
Exemple, en montant. 

Exemple, en descendant. 

Afin d'exécuter parfaitement cet agrément, on doit l'articuler légèrement; mais la première note doit être attaquée plus fortement que les autres, et soutenue plus longtemps.

Le *Gruppetto* de la 2<sup>e</sup> espèce est composé de quatre petites notes, et alors il peut faire tierce majeure, mineure, ou diminuée, selon le mode et le degré de la gamme sur lequel il se trouve.

Dans ce cas aussi, 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 ~ devant lequel on place quelquefois un #, ou un b, selon le mode, et l'altération qu'on fait subir à la troisième note du *Gruppetto*.

EXEMPLES d'indications du *Gruppetto* de la 2<sup>e</sup> espèce.

EXEMPLES d'exécution des *Gruppetti* précédens


(\*) Pourquoi donc ne pas l'écrire comme on veut qu'il soit fait?

EXEMPLE. 



Le même *Gruppetto* s'écrit encore en petites notes.



On voit que le *Gruppetto* des deux espèces est toujours lié. On observera en outre, que la première note de celui de la 2<sup>e</sup> espèce, passe plus rapidement que les autres notes, et que, dans son exécution sur le Cor, la main du pavillon n'y participe pas; c'est-à-dire, qu'on traite ce premier son comme une petite note brève.

Le *Gruppetto* est même écrit quelquefois de la manière suivante, alors l'articulation change, mais non le mouvement de la main.



Dans la première mesure de cet exemple, la main ne ferme le pavillon que pour le *Si* triple croche du premier temps, et le *Fa*, double croche du 2<sup>e</sup>. Dans la seconde mesure, le *Fa* double croche, et l'*Ut* #, triple croche, sont les seules notes qui aient besoin du secours de la main.

## SECTION IV

### Du Trille précipité.

Nous avons cru devoir nommer ainsi le Trille attaqué subitement, sans préparation et marqué sur une note de courte valeur, ou dans un mouvement animé.

On l'indique et on l'exécute de deux manières.




Les notes portant ce trille, peuvent avoir des aspects différents.



## SECTION V.

## Du Mordente.

On nomme ainsi, une espèce de Trille fort court, que les Français ont nommé *Mordant*. On l'indique par ce signe  placé au dessus de la note qui doit être trillée.

Ce Trille admet encore moins de préparation que le précédent : non seulement il est attaqué subitement, mais aussi il est interrompu presque aussitôt. C'est pourquoi, dans la Méthode de chant, on le nomme, *Trille tronqué*. Il s'exécute de la manière suivante :

## Indication.



## Exécution.



## ARTICLE 27.

## Des Études.

C'est dans l'intention de faire exercer particulièrement les divers agréments de la musique, ainsi que certains passages mélodiques très usités, et d'une exécution difficile sur le Cor, que nous avons composé les douze *Études* qui terminent cette première partie, où la mélodie est renfermée dans une étendue que les deux genres du Cor peuvent parcourir; mais comme le *Cor-Alto* a pu déjà, dans les leçons précédentes, adopter un ton plus élevé que celui de *Mi b*, l'accompagnateur de ces Études sera obligé de transposer sa basse, afin de se conformer au ton choisi.

Dix de ces études ne sont exercées qu'après les trente leçons de la première partie; mais les deux premières étant relatives aux trois séries des gammes des 11<sup>e</sup>, 13<sup>e</sup>, et 15<sup>e</sup> leçons, on y

renvoie après chacune de ces séries.

On n'a consulté que l'usage, pour chiffrer la basse de ces Etudes; car on ne peut se dissimuler que le *Forte-Piano*, propre à accoutumer l'oreille à l'harmonie, ne l'est guères à donner l'habitude de la justesse; tandis que le rapport des sons peut être rendu exact dans presque toute l'étendue du Cor: il arrive, principalement dans les gammes avec plusieurs dièses, que son diapason est plus élevé que celui du Piano, et que dans les gammes avec un certain nombre de bémols, il se trouve en dessous: aussi le Violoncelle serait-il plus convenable pour l'accompagnement de toute espèce de solfège et musique d'école. C'est aussi l'instrument dont on pourrait joindre l'étude à celle du Cor. Cependant nous ajouterons que l'étude du Piano devient indispensable à tout musicien qui doit se rendre, au moins bon harmoniste, s'il ne peut être compositeur.

### ÉTUDE N<sup>o</sup> 1.

Cette Etude, où la mélodie parcourt les douze gammes dont nous avons parlé précédemment, offre encore un exercice sur la deuxième espèce de *Portamento* usité, principalement dans les mouvemens lents. Outre les nuances que demandent les *Portamenti* qui vont du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, on observera, dans l'exécution, les nuances générales, placées sur une série de sons dont la progression est ascendante ou descendante. C'est pour ces sortes de nuances qu'il faut avoir soin de ménager sa respiration, de manière que la force croisse ou décroisse par gradation, sans tomber jamais dans les deux extrêmes de ces nuances, la dureté ou la mollesse, qui excluent également la pureté du son.

La première partie, ou le majeur de cette Etude, (N<sup>o</sup> 1) sera exécutée après la première série des six gammes, 11<sup>e</sup> leçon; et le mineur, ou la seconde partie de la même étude, avec le retour au majeur, après la deuxième série, 12<sup>e</sup> leçon.

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi  $\flat$ Etude sur les gammes avec plusieurs bémols, et sur la 2<sup>e</sup> espèce de Portamento.

N<sup>o</sup> 1. *Lento.*

\* Le style veut que l'on retarde une ou plusieurs des notes qui précèdent un point d'orgue, et ce retard est en raison du mouvement indiqué pour tout le morceau.

(52.7.)

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi  $\flat$ 

Majore.

## ETUDE N.º 2.

Après la troisième série de six gammes, 13<sup>e</sup> leçon, on exécutera cette Etude qui, indépendamment des nuances, sans lesquelles il n'y a point d'expression en musique, offre l'emploi de la première espèce de Portamento.

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi  $\flat$ 

Etude sur les gammes avec plusieurs diezes, et sur la 1<sup>re</sup> espèce de Portamento.

N.º 2.

Andante.

ETUDES N<sup>OS</sup> 3 et 4.

Ces Etudes présentent, chacune, un Thème varié par les agrémens de la musique, tels que l'*Appogiatura* simple et double, le *Gruppetto*, le *Trille* et le mélange des uns et des autres. La netteté, la légèreté et la grace sont les qualités qu'on acquiert par l'exercice bien dirigé de ces agrémens. On en a chargé les deux Themes suivans, parcequ'ils sont destinés à leur Etude, et parcequ'on voulait les présenter sous tous les points de vue. Ce serait donc un défaut de multiplier ainsi, dans le chant, des ornemens qu'on ne doit employer qu'avec sagesse et sobriété. Cependant, les thèmes suivans, exécutés avec la note pure et simple, seraient nuds, froids et monotones. On doit aussi entremêler les agrémens, comme au dernier numéro de chaque thème où, de même, ils seraient trop nombreux si l'on devait exécuter ce chant autrement que comme Etude.

Dans le chant simple de la 3<sup>e</sup> Etude, dont le caractère est religieux, les nuances sont à peu près les mêmes que dans le N<sup>o</sup> 1 qui le suit. Cependant ils diffèrent, en ce que les sons n'étant pas liés, la première note de chaque mesure, composée de deux blanches, n'a pas la même douceur et n'est point enflée comme dans le N<sup>o</sup> 1. La seconde blanche, quand elle est plus haute que la première, est aussi attaquée avec plus de force, ou moins de douceur que la première.

#### EXEMPLE.

Lent.



On peut considérer ce chant comme une espèce de mélodie syllabique, répétée par un ou plusieurs instrumens. Au Théâtre principalement, les Marches religieuses prennent quelquefois ce caractère. Dans la 4<sup>e</sup> Etude, composée dans le même but que la précédente, et variée par les mêmes moyens, on observera que, pour l'un comme pour l'autre, le mouvement est plus lent à mesure que le thème est plus chargé d'agrémens, que ceux-ci prennent plus de notes, ou que la légèreté manque pour suivre le mouvement indiqué; ce qui peut venir de l'exécutant ou de l'instrument, ou enfin de l'un et de l'autre; car tous les hommes n'ont pas reçu les mêmes facultés, et l'instrument, par sa nature et ses moyens d'exécution, ne peut avoir la facilité et la légèreté des instrumens à doigté.

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi  $\flat$

ÉTUDE sur l'emploi des agrémens de la Musique, tels que

l'*Appoggiatura* simple et double, les divers *Gruppetti*, le *Trille* et le mélange des uns et des autres.

N<sup>o</sup> 3.



Ces signes ( ; et ; ) qui indiquent la grande et la petite respiration, sont encore empruntés à la méthode de chant. (22.E.)

Variations du N<sup>o</sup> 3, par les nuances, les liaisons ou articulations,  
et par les agréments de la Musique (1)

1<sup>o</sup> Par les nuances et les liaisons du *Portamento* des deux espèces.

1. La basse du Thème simple, sert pour toutes ses variations. (52.7.)



COR-ALTO et COR-BASSE en Mi  $\flat$ 2<sup>o</sup> Par l'*Appogiatura* simple.

Musical score for Cor-Alto and Cor-Basse in Mi  $\flat$ , exercise 2. It consists of four staves of music. The first staff is the melody, and the following three staves are accompaniment. The music features simple appoggiatura ornaments on the notes.

3<sup>o</sup> Par la double *Appogiatura*.

Musical score for Cor-Alto and Cor-Basse in Mi  $\flat$ , exercise 3. It consists of five staves of music. The first staff is the melody, and the following four staves are accompaniment. The music features double appoggiatura ornaments on the notes.

4<sup>o</sup> Par le *Gruppetto*.

Musical score for Cor-Alto and Cor-Basse in Mi  $\flat$ , exercise 4. It consists of three staves of music. The first staff is the melody, and the following two staves are accompaniment. The music features gruppetto ornaments on the notes.

COR-ALTO et COR-BASSE.

Two staves of musical notation in treble clef. The top staff contains a melodic line with various rhythmic values and ornaments. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

5<sup>o</sup> Par le Trille.

Five staves of musical notation in treble clef, featuring numerous trills marked with 'tr'. The piece is characterized by intricate melodic patterns and rhythmic complexity.

Basse du THÈME.

N<sup>o</sup> 3.

Four staves of musical notation in bass clef, featuring numerical fingering (e.g., 5, 6, 8, 5, 6, 6, 6, 6, 5, 5, 5, 6, 5, 6, 6) and various rhythmic patterns. The notation includes many accidentals and complex rhythmic structures.

COR-ALTO et COR-BASSE.

6<sup>o</sup> RÉSUMÉ des différens moyens de varier le chant  
par les agrémens de la Musique.

The first section consists of six staves of music in treble clef. The notation includes various ornaments such as trills (tr), grace notes, and slurs. The music is written in a single melodic line, demonstrating different ways to embellish a theme.

Basse du THÈME.

The second section consists of four staves of music in bass clef. It includes fingering numbers (e.g., 5, 6, 3, 5) and dynamic markings (e.g.,  $\text{f}$ ,  $\text{mf}$ ,  $\text{p}$ ). The notation shows a bass line with various rhythmic patterns and articulations.

ETUDE dans le Mode mineur, variée par les moyens employés  
dans l'Etude précédente.

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

## THÈME PRÉCÉDENT

Varié par l'*Appoggiatura* simple. (La même basse sert à toutes les variations.)

## COR ALTO et COR BASSE

2° Par la double *Appoggiatura*.

Musical score for Horns, Exercise 2: Double Appoggiatura. The score is written for Alto Horn (top staff) and Bass Horn (bottom staff) in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of five staves of music. The melody features double appoggiaturas on several notes, creating a characteristic 'bump' or 'grace note' effect. The piece concludes with a double bar line.

3° Par les *Gruppetti*.

Musical score for Horns, Exercise 3: Gruppetti. The score is written for Alto Horn (top staff) and Bass Horn (bottom staff) in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of six staves of music. The exercise focuses on playing sixteenth-note groups (gruppetti) in both hands, with the right hand often playing a more complex rhythmic pattern than the left. The piece ends with a double bar line.

4° Par le *Trille*.

Musical score for Horns, Exercise 4: Trille. The score is written for Alto Horn (top staff) and Bass Horn (bottom staff) in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of two staves of music. The exercise features trills (tr) on various notes, alternating between the two hands. The piece concludes with a double bar line.

COR-ALTO et COR-BASSE

5° Par le Résumé des précédents.

Basse du THÈME.

N° 4.

## ETUDE N° 5.

Cette étude est relative à la petite note brève, dans un mouvement vif.

Lorsque le mouvement est de nature à permettre l'emploi de la main sur les sons factices, on aurait tort de ne pas se servir de ce moyen, puisqu'il est le plus propre à rendre bien ces sons.

Mais lorsque la promptitude des traits ou du chant ôte cette faculté, il faut considérer ces notes comme de même nature que celles aux quelles elles sont annexées.

Alors, si la petite note présente un son factice devant un son naturel, la main n'agit point, et ceci est réciproque aux petites notes naturelles qui se trouvent devant les grandes notes factices. C'est à dire que, dans ce cas, la main se placera sur la petite note comme elle devrait le faire sur la note réelle qui la suit.

Les moyens employés dans les 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> études, donneraient trop de lourdeur au passage.

Toutes les chasses, et particulièrement l'ouverture si connue du *Jeune Henry*, présentent de ces petites notes brèves, aux quelles il est impossible que la main prête son secours.

## EXEMPLE.

Allegro.

Entrée du Cor en Ré

Dans le crescendo.

Il en est ainsi des petites notes de l'exemple suivant: la même raison rend leur exécution inverse de la précédente, comme nous l'avons déjà fait entendre.

## EXEMPLE.

Allegro.

La main ferme le pavillon sur toutes ces notes. Il en est encore de même du trait suivant, où les petites notes ont reçu le signe du mouvement de la main qui leur convient, par rapport à la grande note qui les suit.

Le Zéro (o) signifie, seulement ici, que le pavillon est ouvert. Les deux autres signes (1 et  $\frac{1}{2}$ ) conservent leur signification.

Ainsi, dans les fragmens des gammes qui se voient aux dix dernières mesures de cette 6<sup>e</sup> étude, on ne doit avoir égard, pour les mouvements de la main, qu'aux notes ordinaires, c'est-à-dire, aux six croches de chacune de ces mesures. On doit encore suivre les articulations indiquées, puisque, dans bien des cas, elles ne peuvent que faciliter l'exécution de ces petites notes.

Lorsque celles-ci se trouvent placées à une tierce de distance, par exemple dans les progressions descendantes, elles doivent être considérées comme notes de passage. Ces traits sont motivés par le 10<sup>e</sup> Exemple de la page 77 du traité d'harmonie de M<sup>r</sup>. REICHA, dont l'exemple suit.

Exemple.

On observera pourtant, que les règles précédentes ne sont applicables qu'aux petites notes brèves placées en dessus des grandes notes, et non à celles que l'on place en dessous. L'exécution de ces dernières serait impraticable, sans la participation de la main.

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi $\flat$

ETUDE sur la petite note brève.

N<sup>o</sup> 5.

All<sup>o</sup> poco vivace.

Tasto solo.





COR ALTO et COR BASSE en Mi b

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major). The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings. The bass staff contains several triplets and sixteenth-note patterns. The treble staff features melodic lines with slurs and accents. The score concludes with a *ritardando* marking and a *Tasto solo* instruction.

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi $\flat$ 

ETUDES N<sup>os</sup> 6 et 7.

Ces deux études présentent, chacune, un trait fort usité, et difficile à rendre sur le Cor, à cause de la légèreté qu'exige son exécution. Par le moyen des modulations, ces traits passent alternativement sur tous les sons naturels ou factices, dans un espace de dix degrés.

Les petites notes annexées à ces traits, suivent les règles données au sujet de la petite note brève, dans la 5<sup>e</sup> étude.

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi $\flat$ 

ÉTUDE sur un trait fort usité en Musique, et d'une exécution difficile sur le Cor.

N<sup>o</sup> 6.

Andantino.

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi b

First system of musical notation for Cor-Alto and Cor-Basse in B-flat. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass staff contains a bass line with various fingerings and articulations.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with slurs and accents. The bass staff continues the bass line with various fingerings and articulations.

Third system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with slurs and accents. The bass staff continues the bass line with various fingerings and articulations.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with slurs and accents. The bass staff continues the bass line with various fingerings and articulations.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with slurs and accents. The bass staff continues the bass line with various fingerings and articulations.

Sixth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with slurs and accents. The bass staff continues the bass line with various fingerings and articulations.

COR-ALTO o COR-BASSE en Mi  $\flat$

First system of musical notation for Cor-Alto or Cor-Basse in E-flat. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass staff contains a bass line with fingerings such as 5, 6, 5, 5, #7, 4, 3, 6, +4, 6, 6, 5.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff includes fingerings such as 3, 2, 5, 2, 3, 6, #6, 3.

Third system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff includes fingerings such as 4, 2, 5, 3, 6, 7, 6, 7. The instruction "Tasto solo." is written above the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff includes fingerings such as 5, 7, 7, 5, 6.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff includes fingerings such as 5 6, 5 6, 5 6, 5 6, 6 4, 7, 3, #6.

Sixth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff includes fingerings such as 5, 5, 6, +4, 2, 6, #3, 5, 5, 5, 7, 3.

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi  $\flat$

ÉTUDE dans le même but que la précédente.

N<sup>o</sup> 7. *Andantino.*  
Tasto solo.

\* On se rappellera ici, que la main doit participer à l'exécution de la petite note, lorsqu'elle est placée au dessous de la grande.

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi b

6 5 6 5 6 5 6

5 3 5 3 6 3 5 6 4 5

5 6 5 5 3

C.A.  
C.B.  
5 6 5 #6

5 3 3 3 6 5 6 6

6 3 6 +4 6 6 6 # 5 6

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi b

First system of musical notation. Treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). Bass clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The bass staff includes fingering numbers 5 and 6.

Second system of musical notation. Treble clef staff with a key signature of one flat. Bass clef staff with a key signature of two sharps. The bass staff includes fingering numbers #6, 6, #4, 5, and #6.

Third system of musical notation. Treble clef staff with a key signature of one flat. Bass clef staff with a key signature of two sharps. The bass staff includes fingering numbers #6, #6, #4, 6#6, 3, and 5.

Fourth system of musical notation. Treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Bass clef staff with a key signature of two sharps. The bass staff includes fingering numbers 5, 6, 5, 3, 5, 6, 3, 6, 6, 5, and #.

Fifth system of musical notation. Treble clef staff with a key signature of two flats. Bass clef staff with a key signature of two sharps. The bass staff includes fingering numbers 3, 6, 3, 6, 5, and 5.

Sixth system of musical notation. Treble clef staff with a key signature of two flats. Bass clef staff with a key signature of two sharps. The bass staff includes a fingering number 6. The system concludes with a double bar line.



## ÉTUDE N° 8.

Le Trille précipité, c'est-à-dire attaqué sans préparation, et surtout le *Mordente*, sont très difficiles à rendre sur le Cor, à cause de la rapidité de leur exécution, qui est pourtant une des conditions de l'emploi de ces agrémens. Ce ne sera donc qu'avec beaucoup de travail qu'on acquerra la netteté, la volubilité et le brillant qu'ils exigent. Cependant, comme ils sont fréquemment employés, on doit s'armer de courage et de patience pour se rompre à ces exercices, comme on a dû le faire pour tous les autres. Celui qui, voulant devenir artiste, n'apporterait pas aux différentes leçons de cette méthode toute l'aptitude et le zèle possibles, ne témoignerait pas une grande envie de parvenir et d'acquérir un nom dans l'art musical.

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi  $\flat$ 

ÉTUDE sur le Trille précipité et le Mordente.

N° 8.

Grazioso.

The musical score consists of three systems of music. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat major). The time signature is 3/4. The first system is marked 'Grazioso.' and contains trills (tr) and mordents (m). The second system continues with similar ornaments and includes fingering numbers (6, 5, 3, 2) and dynamic markings (f, mf). The third system concludes the piece with more trills and mordents, ending with a final cadence. The score is labeled 'N° 8.' on the left side.

6 6 5 3 5 3 5 6 3 5 6

Tasto solo

tr

6 6 5 7 8 4 4 6 4 6 7 6 5

tr

5 6 5 6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 5 4 3 2 1

tr

4 4 6 4 6 8 5 4 6 5 4 3 2 1

tr

6 6 6 3 6 4 6 6 5 6 6 5 6

tr

8 6 6 5 6 3

tr

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi  $\flat$ 

The image shows three systems of musical notation for Cor-Alto and Cor-Basse in E-flat. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music includes various ornaments such as trills (tr) and mordents (~). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system ends with a double bar line. The second system continues the piece. The third system includes a section marked 'Tasto solo' in the bass clef staff.

ÉTUDE N<sup>o</sup> 9.

On a donné à l'espèce de petite note qui suit, le nom de *Portamento*, parcequ'elle peut décrire tous les intervalles, ce que ne fait pas la petite note proprement dite, ou *Appoggiatura*. Elle est toujours brève, comme le fait voir sa notation, mais moins pourtant que la petite note de la 5<sup>e</sup> étude. D'ailleurs sa vitesse est proportionnée à celle du mouvement. Elle demande généralement de la légèreté, sans exclure la grâce et la douceur.

Le son qui la suit doit être soutenu, c'est-à-dire conserver à peu pres toute sa valeur.

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi  $\flat$ 

ÉTUDE sur une espèce de *Portamento* qui ne s'écrit qu'en note commune.

N<sup>o</sup> 9.

Allegro.

The image shows a single system of musical notation for Étude N° 9. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is marked 'Allegro'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The music features a series of eighth notes in the treble clef staff, with a 'Portamento' ornament (a small note with a vertical line) following each eighth note. The bass clef staff provides a simple accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line.

COR ALTO et COR BASSE en Mi b

toujours même articulation.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The treble staff contains the melodic line with various articulation marks (accents, slurs, and staccato marks) and dynamic markings (p, f). The bass staff contains the accompaniment with fingerings (1-5) and slurs. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece is marked 'toujours même articulation.' (always same articulation).

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi b

The musical score is arranged in six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The second system includes the labels 'C.A.' and 'C.B.'.

ÉTUDE N<sup>o</sup> 10.

Dans le *Staccato*, toutes les notes doivent être détachées, c'est-à-dire frappées sèchement. On n'aura donc point égard au *Point* d'accroissement qui suit la croche; au contraire, on le remplacera par le quart de soupir, quoiqu'il ne soit pas indiqué. Cette manière d'écrire abrège le travail du compositeur; mais il compte sur le sentiment musical de l'exécutant qui, par le mouvement, et le dessin affecté aux premières notes d'un motif quelconque, sait leur donner un caractère convenable.

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi  $\flat$ 

## ÉTUDE sur le Staccato.

N<sup>o</sup> 10. All<sup>o</sup> quasi vivace.

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi b

3  
6 5 6 6 5 T. S.

5 6 6 6 5 5

6 6 6 6 5 T. S. 5 5

3 #4 6 T. S. 6 5 4 3 6 4 3 7

3 6 5 6 6 4 6 7 2 4 4 6 6 b7 5 6 5 4 6

5 6 #6 6 3 4 6 8 3 4 6 8 Tasto solo

The image shows three systems of musical notation for Cor-Alto and Cor-Basse in E-flat. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The music is written in a rhythmic pattern with frequent syncopation. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in the bass staff. The first system has five measures. The second system has five measures. The third system has five measures and ends with a double bar line.

ÉTUDE N<sup>o</sup> 11.

On a vu dans la 3<sup>e</sup> leçon de cette 1<sup>re</sup> partie, la manière d'exécuter la Syncope. Elle est la même partout, elle sera semblable ici; mais on trouvera de plus, dans cette étude, des notes coupées par des silences, et faisant aussi syncopes, à leur durée près. On ne doit pas imiter ceux qui respirent, par la seule raison qu'ils voyent un silence; c'est le vrai moyen d'épuiser bientôt la quantité d'air aspiré, et de donner à son jeu quelque chose de haletant qui fatigue autant l'auditeur que l'exécutant: ici, comme dans tout autre caractère de musique, on ne doit respirer qu'aux cadences ou repos mélodiques.

Le N<sup>o</sup> 18 de notre œuvre 14 de Duos, donne un exemple fort étendu de ces notes syncopées et coupées par des silences, au *Cor Alto*. Le *Cor Basse* qui, dans ce cas, ne frappe que les bons temps de la mesure, n'éprouve pas la même gêne pour la respiration.

Au reste, le manque d'habitude contribue beaucoup à cette gêne: on se contraint, on se roidit sans raison, lorsqu'il faudrait au contraire frapper les sons naturellement, sans les forcer, et en conservant la même respiration jusqu'au repos mélodique.



COR-ALTO et COR-BASSE en Mi b

ÉTUDE sur les Syncopes et les notes coupées par des Silences.

Lento.

N° 11.

Tasto solo.

Agitato.

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi  $\flat$

The first system of music 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 bass line with eighth notes and rests. There are some markings above the bass staff, including a '7' and a '6'.

The second system continues the musical piece. The upper staff has a melodic line with eighth notes. The lower staff has a bass line with eighth notes. A 'T.S.' marking is present in the bass staff, indicating a trill or similar ornament. There are also some numbers like '6' and '5' above the bass staff.

The third system shows further development of the melodic and bass lines. The upper staff continues with eighth notes, and the lower staff continues with eighth notes and rests. There are some markings above the bass staff, including a '6' and a '5'.

Lento.

The fourth system begins with the tempo marking 'Lento.' above the treble staff. The upper staff has a melodic line with eighth notes. The lower staff has a bass line with eighth notes. A 'T.S.' marking is present in the bass staff. There are also some numbers like '5', '6', and '7' above the bass staff.

The fifth system continues the musical piece. The upper staff has a melodic line with eighth notes. The lower staff has a bass line with eighth notes. There are some markings above the bass staff, including a '6' and a '5'.

The sixth system concludes the musical piece. The upper staff has a melodic line with eighth notes. The lower staff has a bass line with eighth notes. There are some markings above the bass staff, including a '6' and a '5'.

Allegro.

## ÉTUDE N° 12.

Le Genre Chromatique a été traité dans cette étude, soit par fragmens, soit par des gammes entières. Quant au genre Enharmonique, qui se rencontre beaucoup plus rarement, si l'on en veut des exemples, on pourra consulter plus tard, l'Adagio de notre 6<sup>e</sup> Duo (œuvre 13.)

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi $\flat$

ÉTUDE sur le Genre Chromatique.

N<sup>o</sup> 12.

The first system of the study consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with chromatic intervals. The bass staff provides accompaniment with chromatic patterns. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A '5' is written above the first measure of the bass staff.

The second system continues the chromatic study. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff features a series of chords and chromatic lines. A '5' is written above the first measure of the bass staff.

The third system shows further chromatic development. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff includes a 'TS' marking above a measure. A '5' is written above the first measure of the bass staff.

The fourth system continues the chromatic study. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff features a series of chords and chromatic lines.

The fifth system continues the chromatic study. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff features a series of chords and chromatic lines.

The sixth system concludes the study. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff includes a 'Tasto solo.' marking above a measure. A '5' is written above the first measure of the bass staff.



COR-ALTO et COR-BASSE en Mi  $\flat$

5 4

5 6 7 3

5 4 6 3 5 4 6 3 2 3 6 2 6 2 6 2 T.S.

3

7 5 6 3 5 6 3 4 6 5 3 6 5 3 4 6 5

5 7 6 5 6 5 5

---

 ARTICLE 28.
 

---

 TABLEAU de fragmens des Thèmes et Transpositions de 25 Solfèges tirés  
 de la Méthode de Chant du Conservatoire.

L'école d'un bon Chanteur étant, généralement, la meilleure que puisse suivre l'élève qui se destine à l'exécution sur un instrument quelconque, nous avons adopté pour le Cor, ces Solfèges que feu MENGOZZI et autres professeurs du Conservatoire ont choisis et recueillis parmi les ouvrages des plus célèbres compositeurs Italiens, tels que LEO, JOMELLI, VINCI, CAFFARO, &c.

L'exécution de ces morceaux est toujours possible sur notre instrument, soit dans la gamme même du Solfège, soit dans les transpositions indiquées dans le Tableau Thématique suivant.

Quant au ton à adapter au Cor, il dépend du genre de l'exécutant et de l'étendue que le Solfège parcourt; mais généralement il doit trouver à s'exercer sur les cinq tons de *Re*, *Mi*  $\flat$ , *Mi*  $\natural$ , *Fa* et *Sol*, ainsi que dans les différentes gammes praticables sur ces tons.

Les professeurs d'instrumens à vent ne sauraient trop recommander à leurs élèves cette Méthode de Chant où se trouvent rassemblés tant de préceptes aussi utiles à l'instrumentiste qu'au chanteur, et si propres à former son style, en lui enseignant à phraser le chant et à le nuancer; à faire avec goût et à placer avec discernement tous les agrémens de la musique; à imprimer, enfin, à chaque morceau, le caractère qui lui est propre.

Les signes de respiration peuvent, généralement, servir de guides à l'exécutant, quoique selon son genre et le ton sur lequel il joue, il ne puisse pas toujours suivre rigoureusement les règles que ces signes lui indiquent. Il en est de même des articulations, aucune comparaison ne pouvant être faite entre le chanteur qui vocalise et un instru-

ment pour le jeu du quel la langue est l'organe indispensable.

Il arrive que, dans quelques Solfèges ou dans leurs transpositions, une difficulté insurmontable se présente : dans ce cas, c'est au maître expérimenté à indiquer le changement que l'on peut se permettre sans nuire au caractère ni à l'harmonie du morceau. D'ailleurs ce changement consiste le plus souvent dans une seule note.

C'est en considérant combien est rare la musique classique à l'usage du Cor, que nous avons cru devoir proposer cette ressource qui pourrait encore s'augmenter, si l'on voulait, de la plupart des exercices de Monsieur CRESCENTINI, ainsi que de certaines leçons des Solfèges d'Italie et du Conservatoire.

Nous recommandons aux élèves de s'armer de patience et de courage pour transposer chacune de ces études dans toutes les gammes où leur exécution est praticable. Sans doute cette transposition les oblige à faire en même temps celle des différentes clefs, s'ils en ont négligé l'étude dans les classes de Solfèges ; mais c'est pour nous un motif de plus de leur recommander cette étude.

Ces transpositions ont encore un autre but, qui est d'accoutumer les élèves à vaincre, sur le Cor, la difficulté de jouer avec aisance, et surtout avec justesse, dans des gammes où se trouve un certain nombre de Dièzes ou de Bémols, et sur les différents tons consacrés au *Solo* et à la musique d'exécution en général.





## TABLEAU THÉMATIQUE

De 25 SOLFÈGES de la Méthode de Chant du Conservatoire, dont l'exécution est praticable sur le Cor, soit dans le ton où ils sont écrits, soit dans celui des transpositions affectées à chacun d'eux.

N° 1. *Sostenuto assai.*  
PP. COLONNA.

N° 2. *All<sup>o</sup> non troppo.*  
BONONCINI.

N° 3. *Lento.*  
BENEDETTO MARCELLO.

N° 4. *Andantino.*  
HASSE.

N° 5. *All<sup>o</sup> moderato.* COR-ALTO. COR-BASSE.  
GALLUPPI.

N° 6. *Lento.*  
PORPORA.

N° 7. *Moderato.*  
A. SCARLATTI.

N° 8. *Allegro.*  
CAFFARO.

N° 9. *Adagio.*  
L. VINCI.

N° 10. *Andantino.*  
L. LEO.

N° 11. *Allegro.*  
TRAETTA.

N° 12. *Largo.*  
V. CONFORTE.

N° 13. *Andantino.*  
D. ALBERTI.

N° 15.\* *Adagio.*  
GASPARINI.

N° 18.  
PERGOLÈSE.

N° 19.  
MARNA.

N° 20.  
N. SAIA.

N° 21.  
F. MAIO.

N° 22.  
COSTAZZI.

N° 23.  
ERRADELLAS.

Ce Solfège n'est pas susceptible de transposition.

N° 24.  
PEREZ.

N° 25.  
M. VENTO.

N° 27.  
G. C. BACH.

\* Les Solfèges de la Méthode de Chant sont au nombre de trente; mais plusieurs de ces Solfèges ne peuvent être exécutés sur le Cor, à cause des difficultés qu'ils présentent. Ainsi, les N° de ces thèmes répondent à ceux de la méthode de Chant, au lieu de suivre ici un ordre régulier.

## TABLE DES MATIERES.

CONTENUES DANS LA 1<sup>re</sup> PARTIE DE LA METHODE DE COR.

	Pages
<i>Article 1.</i> De la forme présente du <i>Cor</i> .....	1
<i>Art: 2.</i> Des différens <i>Tons</i> ou Corps de rechange de l'instrument.....	3
<i>Art: 3.</i> Des changemens et perfectionnemens qu'on voudrait apporter au <i>Cor</i> .....	5
<i>Art: 4.</i> De l'étendue générale du <i>Cor</i> , et de celle de chacun de ses <i>Tons</i> .....	Idem
<i>Art: 5.</i> Des deux genres du <i>Cor</i> .....	6
<i>Art: 6.</i> De l' <i>Embouchure</i> , et de ses proportions par rapport à chaque <i>Genre</i> .....	11
<i>Art: 7.</i> Du <i>Ton</i> ou Corps de rechange affecté aux premières études du <i>Cor</i> .....	15
<i>Art: 8.</i> De la position du Corps, et de la tenue de l'Instrument.....	Idem
<i>Art: 9.</i> De la forme affectée à la main du Pavillon.....	14
<i>Art: 10.</i> Du placement de l'embouchure sur les lèvres.....	15
<i>Art: 11.</i> De la respiration.....	16
<i>Art: 12.</i> Des modifications du <i>Son</i> .....	17
<i>Art: 13.</i> Des <i>Sons naturels</i> et des <i>Sons factices</i> .....	19
<i>Art: 14.</i> Sur la manière d'écrire, usitée pour le <i>Cor</i> .....	22
<i>Art: 15.</i> De la justesse des sons sur le <i>Cor</i> .....	25
<i>Art: 16.</i> Sur les exercices préliminaires.....	28
1 <sup>re</sup> LEÇON. Sur la formation du <i>Son</i> , et sur les mouvemens de la main du Pavillon, pour les notes factices.....	50 et 51
2 <sup>e</sup> LEÇON. Pour exercer la langue sur des notes de valeurs égales, répétées plusieurs fois au même degré.....	52 et 55
3 <sup>e</sup> LEÇON. Pour exercer la langue sur des notes de valeurs inégales.....	54 et 55
4 <sup>e</sup> LEÇON. Gamme présentée sous différens aspects.....	56 et 57
5 <sup>e</sup> LEÇON. Résumé des Gammes.....	58 et suiv.
6 <sup>e</sup> LEÇON. Sur les sons filés.....	42
<i>Art: 17.</i> Des intervalles, et du <i>Trille</i> sur la seconde note de la gamme majeure du premier degré.....	Idem et suiv.
7 <sup>e</sup> LEÇON. Exercices sur les intervalles.....	46 et suiv.
<i>Art: 18.</i> Principes du <i>Portamento</i> des deux espèces.....	52 et suiv.
8 <sup>e</sup> LEÇON. Résumé des intervalles de 3 <sup>es</sup> 4 <sup>es</sup> 5 <sup>es</sup> etc.....	54 et suiv.
9 <sup>e</sup> LEÇON. Intervalles doublées.....	58 et 59
10 <sup>e</sup> LEÇON. Résumé général des intervalles.....	60 et 61
<i>Art: 19.</i> Des Gammes majeures et mineures à tous les degrés, et du <i>Trille</i> sur chacune de ces gammes.....	62
11 <sup>e</sup> LEÇON. Sur les gammes les plus naturelles au <i>Cor</i> .....	64 et 65
12 <sup>e</sup> LEÇON. Gammes avec 2, 3 et 4 bémols.....	66 et 67
13 <sup>e</sup> LEÇON. Gammes avec 2, 3 et 4 dièses.....	68 et 69
<i>Art: 20.</i> De l' <i>Articulation</i> .....	70 et suiv.

	Pages
Tableau des variétés d'articulations qu'on peut adapter au même trait.....	74
14 <sup>e</sup> LEÇON. Emploi des variétés d'articulation sur les accords brisés.....	76 et suivantes
<i>Art.</i> 21 et 15 <sup>e</sup> LEÇON. Résumé des accords brisés.....	80
16 <sup>e</sup> LEÇON. Enchaînement des accords <i>Majeurs, Mineurs et Diminués</i> .....	82 et suivantes
<i>Art.</i> 22 et 17 <sup>e</sup> 18 <sup>e</sup> et 19 <sup>e</sup> LEÇONS. Variétés d'articulation sur des successions ascendantes et descendantes, par degrés conjoints.....	94 et 95
<i>Art.</i> 23 et 20 <sup>e</sup> LEÇON. Variétés d'articulation sur la gamme majeure du 1 <sup>er</sup> degré.....	96 et suivantes
Leçon supplémentaire ou préludes sur les 18 gammes des 11 <sup>e</sup> , 12 <sup>e</sup> et 13 <sup>e</sup> leçons.....	112
<i>Art.</i> 24. Sur les gammes chromatiques et enharmoniques.....	116
21 <sup>e</sup> LEÇON. Chromatique par <i>Bémols</i> , chromatique par <i>Dièses</i> , chromatique par <i>Dièses</i> et par <i>Bémols</i> entremêlés.....	Idem
22 <sup>e</sup> LEÇON. Exercices enharmoniques pour apprendre à comparer les sons entr'eux 1 <sup>er</sup> 2 <sup>e</sup> et 3 <sup>e</sup> moyens de comparaison.....	117
23 <sup>e</sup> LEÇON. Mélange du Chromatique et de l'Enharmonique.....	119
<i>Art.</i> 25 et 24 <sup>e</sup> LEÇON. Exercice sur les septièmes de toute espèce, ou suite aux accords brisés.....	125 et suivantes
25 <sup>e</sup> LEÇON. Exercice sur les septièmes diminuées.....	126 et 127
26 <sup>e</sup> LEÇON. Exercice sur les 7 <sup>e</sup> dominantes et diminuées réunies dans des espèces de préludes accompagnés d'une basse chiffrée.....	128 et suivantes
27 <sup>e</sup> LEÇON. Marche de septièmes et leurs renversemens.....	134
28 <sup>e</sup> LEÇON. Différens retards en accords brisés.....	135
29 <sup>e</sup> LEÇON. Transitions enharmoniques, avec l'emploi des accords brisés.....	136
30 <sup>e</sup> LEÇON. Résumés de tous les accords sur une note faisant <i>Pédale</i> .....	138 et suivantes
<i>Art.</i> 26. Sur les agrémens de la musique.....	142
SECTION 1. De l' <i>Appoggiatura</i> simple.....	143
SECTION 2. De la double <i>Appoggiatura</i> .....	146
SECTION 3. Du <i>Gruppetto</i> (petit Groupe).....	149
SECTION 4. Du <i>Trille précipité</i> .....	150
SECTION 5. Du <i>Mordente</i> .....	151
<i>Art.</i> 27. Des Etudes.....	Idem
ETUDE N <sup>o</sup> 1. Sur les Gammes avec plusieurs Bémols et sur la 2 <sup>e</sup> espèce de <i>Portamento</i> .....	153
ETUDE N <sup>o</sup> 2. Sur les Gammes avec plusieurs Dièses et sur la 1 <sup>re</sup> espèce de <i>Portamento</i> .....	154
ETUDE N <sup>o</sup> 3. Emploi des agrémens de la Musique, sur un Thème varié (majeur).....	156
ETUDE N <sup>o</sup> 4. Thème varié (mineur) dans le même but que le précédent.....	161
ETUDE N <sup>o</sup> 5. Sur la petite note brève.....	165
ETUDE N <sup>o</sup> 6. Sur un trait fort usité en musique et d'une exécution difficile sur le Cor.....	168
ETUDE N <sup>o</sup> 7. Dans le même but que la précédente.....	171
ETUDE N <sup>o</sup> 8. Sur le <i>Trille précipité</i> et le <i>Mordente</i> .....	174
ETUDE N <sup>o</sup> 9. Sur une espèce de <i>Portamento</i> qui ne s'écrit qu'en notes communes.....	176
ETUDE N <sup>o</sup> 10. Sur le <i>Staccato</i> .....	179
ETUDE N <sup>o</sup> 11. Sur les Syncopes et les notes coupées par des silences.....	181
ETUDE N <sup>o</sup> 12. Sur le genre chromatique.....	185
<i>Art.</i> 28. Des solfèges de la méthode de chant du Conservatoire, adoptés pour le Cor.....	188
Tableau thématique de ces solfèges.....	190