

110-24

MÉTHODE

pour le

COR

par

GALLAY

Op. 54



Net : 8.35

State University of Iowa
LIBRARY

HENRY LEMOINE & C^{ie}
17, Rue Pigalle, PARIS -- BRUXELLES, Rue de la Madeleine, 13
Reproduction et Traduction réservées pour tous pays

INTRODUCTION.

Le Cor, dont l'invention remonte à une époque très reculée, ne date cependant, comme instrument d'orchestre, que du milieu du XVII^e Siècle. Les compositeurs allemands furent les premiers qui l'employèrent dans leurs partitions. Les perfectionnemens apportés ensuite à sa forme, et les améliorations que lui firent subir successivement les artistes dans la manière de le jouer, ne tardèrent pas à faire apprécier en France les avantages qu'on en pouvait tirer, et enfin en 1757, cet instrument fut introduit pour la première fois dans l'orchestre du grand Opéra.

A dater de cette dernière époque plusieurs Méthodes de Cor ont paru; les unes faites par des hommes peu connus, d'autres composées par des artistes aussi distingués par leur talent que par le rang qu'ils occupaient dans les institutions musicales les plus célèbres de Paris.

Plusieurs de ces ouvrages ont un mérite incontestable: beaucoup de parties y sont habilement traitées, et, sur plusieurs points, on y trouve des observations justes et profondes, que l'expérience a consacrées, ainsi que des leçons utiles, fruits d'une pratique intelligente et laborieuse. Cependant toutes ces Méthodes, à notre avis, ne remplissent pas exactement leur but, faute d'être élémentaires, et d'avoir su ramener les premiers principes à toute la simplicité qu'une analyse plus sévère et une initiation plus profonde peut leur donner. D'où il suit que les premières leçons présentent trop de difficultés, et embrassent une échelle si étendue, que beaucoup d'élèves, même avec des facultés naturelles extraordinaires, ne pouvant la parcourir, se trouvent découragés dès leur début, et abandonnent parfois un instrument pour lequel ils avaient peut-être une véritable vocation.

La qualité la plus essentielle d'une méthode doit être la clarté, cette qualité s'obtient en simplifiant les difficultés et en les exposant successivement dans l'ordre qui leur appartient. C'est le seul moyen dans les arts de connaître leurs véritables élémens, de définir et d'exposer leurs premiers principes, et conséquemment d'en rendre l'étude facile et l'enseignement clair et méthodique; alors, l'esprit des élèves comprenant avec facilité, et appréciant avec justesse, ne se trouve plus arrêté par des difficultés qui, sans cela, sont souvent insurmontables.

J'ai rétabli dans ma Méthode l'ancienne dénomination de *Premier Cor*, adoptée par Punto, Kem, Domnich, F. Duvernoy, etc. et à laquelle M. Dauprat a cru devoir substituer celle de *Cor-Alto*; voici mes raisons: Les expressions de *Cor-Alto* et *Cor-Basse*, bien que très rationnelles, ont le tort aux yeux de beaucoup d'artistes, de changer, sans utilité réelle, des dénominations connues de tout le monde, et qui,

par cela seul, ont continué à leur paraître préférables: le fait suivant peut militer en faveur de cette opinion. Depuis environ vingt ans que la Méthode de M. Dauprat est publiée, son innovation n'a pu décider les compositeurs à employer dans leurs partitions, les termes adoptés par ce professeur, dont je m'honore d'être l'élève, et tous ont continué à écrire *Premier Cor*, *Second Cor*.

Ces dénominations de *Premier* et de *Second Cor*, n'ont, ce me semble, rien de vague et ne présentent point, comme le pense M. Dauprat, une *équivoque préjudiciable au Second Cor*, en faisant croire que ce dernier titre, au lieu de désigner un genre particulier ferait supposer un degré d'infériorité dans le talent de l'artiste. et M. Dauprat ajoute encore ici: *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.*

Et d'abord, qu'avaient à faire ici ces deux mots: *intérêt, vanité*? on est *Premier Cor*, ce me semble, comme on est *Premier Violon*, *Premier Hautbois*. (1) Ce titre a toujours été employé pour établir une classification d'ordre, une sorte de hiérarchie dans les orchestres, et non pour faire prévaloir de vils *intérêts*, de sottes *vanités*.

Admettons que, par un de ces bas sentimens de l'âme, ou, comme le dit M. Dauprat, par les deux à la fois, un artiste ait usurpé ce titre de *Premier Cor*; qu'en peut il résulter? nul inconvénient pour l'art Musical. On pourrait aussi bien supposer des sentimens d'*intérêt* et de *vanité* à celui qui prend le titre de *Cor-Alto* à côté de son second le *Cor-Basse* que les choses n'en iraient ni mieux, ni plus mal. Ainsi ne disputons pas sur les mots. Ce qu'il faut surtout remarquer ici, c'est que les compositeurs donnent généralement au *Premier Cor* une tâche beaucoup plus difficile qu'au *Second*, car c'est presque toujours à lui qu'ils confient les *Solo* d'une exécution souvent scabreuse, ce qui lui impose l'obligation de veiller constamment sur lui même, afin de conserver tous ses moyens pour arriver, dans sa partie, à une exécution satisfaisante.

Remarquons encore que les facultés naturelles dont il faut être doué pour jouer avec succès le *Premier Cor*, ne sont pas toutes absolument indispensables pour jouer le *Second*; aussi beaucoup d'artistes, après avoir été voués dès leur jeunesse à l'emploi de premier, se sont vus contraints, dans un âge plus avancé, à abandonner ce genre, auquel leur puissance physique ne suffisait plus, pour se restreindre à celui de second, et l'ont rempli longtemps encore avec avantage.

Je crois donc que si, en résumé, les premiers cors ont pu penser que leur emploi était en quelque sorte plus difficile que celui des seconds, ils doivent cette opinion plutôt au travail et à l'expérience, qu'au titre que M. Dauprat voudrait exclure. Je ne pense pas qu'une autre dénomination, celle de *Cor-Alto*, par exemple, puisse changer leur conviction à cet égard.

J'ai donc cru devoir respecter des termes, appliqués jusqu'à ce jour par les compositeurs anciens et modernes, aussi bien aux Cors qu'aux autres instruments de l'orchestre, qui tous se classent par *Premier* et *Second*.

Mais reprenons notre sujet.

S. 990.

(1) La comparaison manque d'un tant soit peu de justesse. à considérer ici chacun des instruments selon son organisme. M. Dauprat le dit du reste, le *Premier* et le *Second Cor* sont deux instruments, ou du moins deux personnes, dont l'une parcourant l'étendue des sons aigus et intermédiaires du Cor, a 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.

La connaissance préalable du Solfège étant indispensable à celui qui veut se livrer à l'étude du Cor, ma Méthode ne renfermera point de principes élémentaires de musique proprement dits.

Le Cor, privé de l'avantage du doigter, dont jouissent les autres instrumens à vent, exige de celui qui s'y destine, non seulement une bonne organisation musicale; mais encore une connaissance théorique de la musique, qui lui permette, avant d'émettre le premier son sur l'instrument, de solfier avec facilité et justesse.

Bien que peu de personnes aient assez de persévérance pour s'astreindre à cette étude préliminaire, les meilleurs professeurs ne l'ont pas moins reconnue indispensable pour hâter les progrès sur cet instrument. J'ajouterai que si, négligeant cet avertissement, on passait immédiatement à l'étude du mécanisme, sans avoir pendant six mois au moins fait de la musique vocale une occupation très suivie, il serait impossible qu'on obtint, même avec beaucoup plus de peine, d'autre résultat qu'un jeu souvent imparfait et une exécution des plus médiocres.

J'ai pensé que quelques duos faciles, intercalés dans les gammes, seraient propres à atténuer l'aridité et la monotonie des exercices préliminaires, en donnant aux élèves plus de goût au travail, et en habituant leur oreille aux repos mélodiques. Ces duos leur enseigneront aussi l'art de régler la respiration, et les familiariseront avec des exercices où le chant et l'accompagnement marchent ensemble.

Pour les élèves commencans, j'ai senti qu'il ne fallait employer les sons graves et surtout les sons aigus, dont l'exécution est d'ailleurs pénible sur le Cor, que successivement et à mesure que l'élève avançant dans les gammes sentirait plus de force à ses lèvres, et de facilité dans les articulations de sa langue.

Enfin, je me suis proposé, comme on le verra, en composant cette méthode, d'en présenter les exercices avec clarté et simplicité, persuadé, comme je dois l'être, que les élèves pourront me suivre pas à pas dans l'exposé de difficultés progressives que je leur ai tracées. Je m'estimerai donc trop heureux si cet ouvrage, fruit d'une longue expérience, peut obtenir quelque succès, et contribuer, près de ceux qui en feront usage, à les guider dans une carrière à laquelle j'ai voué toute mon existence.

DE LA POSITION DU CORPS

et de la manière de tenir l'instrument.

On peut indifféremment jouer du Cor assis ou debout, mais il est extrêmement important, quelque position que l'on prenne, de se tenir droit, sans roideur ni affectation, et d'effacer légèrement les épaules en rendant la poitrine un peu proéminente, ce qui dilatera les poumons et donnera de la force aux organes de la respiration.

L'instrument doit être tenu par la main gauche qui le saisit à l'endroit où la branche d'embouchure s'éloigne des circonvolutions du tube; le pouce vient appuyer son côté gauche depuis la phalange du milieu jusqu'au dessus de l'ongle parallèlement à cette branche et se fixer sous le tenon qui la maintient, où il laisse un très petit espace de forme triangulaire. Le cercle du pavillon doit rester à demeure sur le haut de la hanche droite.

Avant d'introduire la main droite dans le pavillon, il faudra réunir les quatre doigts en les serrant l'un contre l'autre avec assez de force pour qu'il y ait une adhérence parfaite; le pouce s'unira à l'index de la même manière que les doigts entr'eux, de telle sorte qu'il n'existe pas même le plus petit intervalle. Le creux de la main s'arrondira légèrement et le dessus des doigts viendra s'appuyer sur le côté droit interne du pavillon, de manière à ce que le pouce se trouve à peu près sous le tenon fixé d'un côté au tube et de l'autre au pavillon dont il détermine l'écartement. On aura soin toutefois de laisser entre la main et le côté gauche interne un espace large d'environ quatre centimètres.

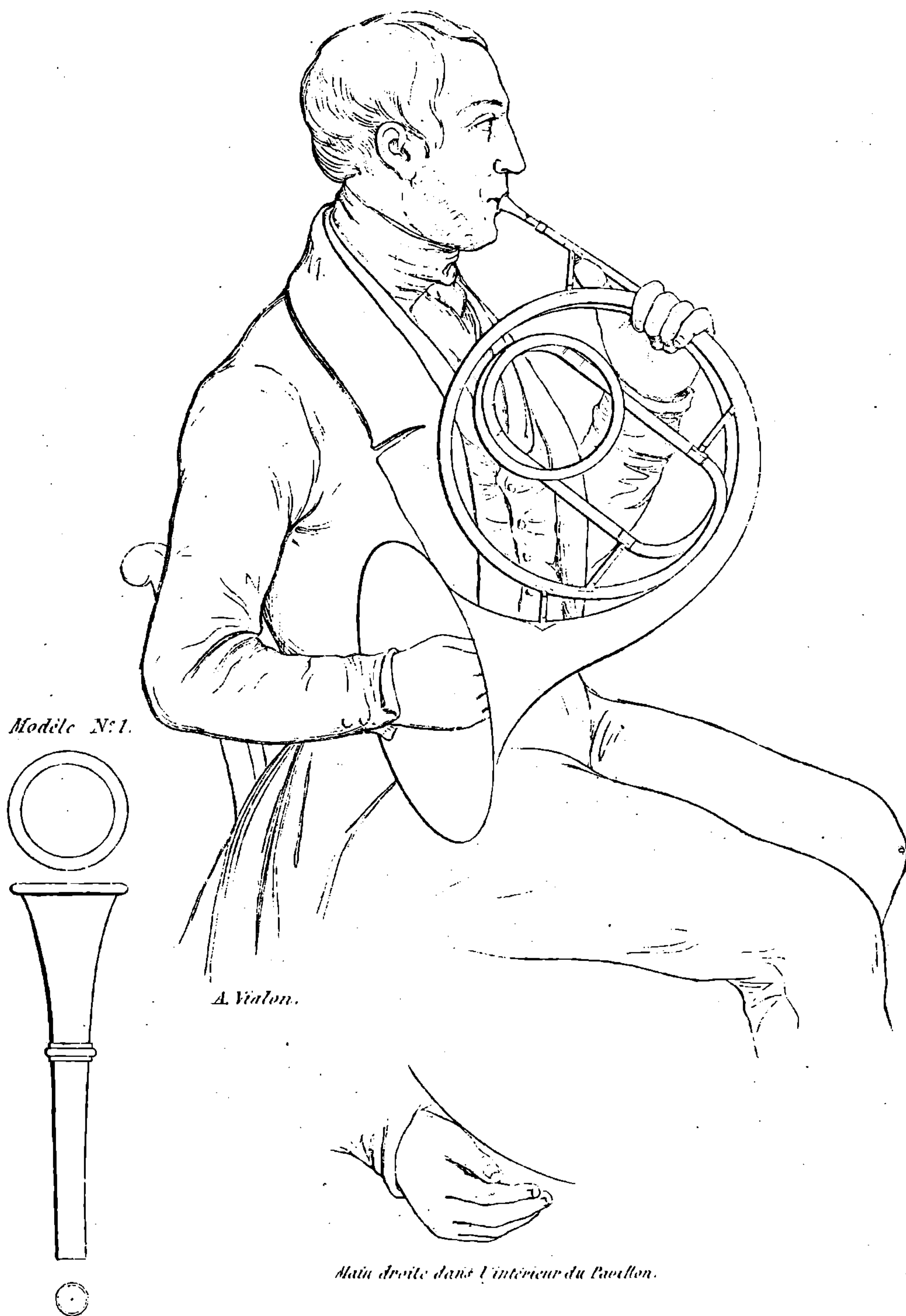
La main, ainsi posée, doit rester à la même place, ne faisant de mouvemens que ceux nécessaires pour ouvrir ou fermer plus ou moins, autant que l'exigera la justesse des notes (et d'après les proportions indiquées sous les gammes élémentaires) sans que le bout extérieur des doigts se détache du pavillon. (1)

Le coude, placé naturellement à une certaine distance du corps, laissera au poignet et à l'avant bras toute liberté dans les mouvemens, sans rien perdre de son immobilité.

Enfin, je ne saurais trop recommander d'éviter, en jouant, tout balancement du corps, tout mouvement des bras, de la tête ou des épaules.

Si j'entre dans des explications trop minutieuses, on en excusera les détails, en appréciant combien il est important que les élèves se familiarisent de bonne heure avec des principes reconnus bons, et ne contractent aucune de ces habitudes qui ont le double inconvénient de présenter un aspect désagréable et de nuire quelquefois à la pureté de l'exécution.

(1) Plus tard l'élève peut modifier cette manière et donner plus de liberté aux mouvemens de sa main droite.



Modèle N°1.

A. Vialon.

Main droite dans l'intérieur du Pavillon.

DES PROPORTIONS DE L'EMBOUCHURE.

Le premier soin de la personne qui se destine à l'étude du Cor, doit être de choisir une embouchure proportionnée à la forme et à l'épaisseur de ses lèvres, tant par son ouverture que par la largeur de son bord.

Comme un modèle unique d'embouchure ne peut pas servir exclusivement de type, ses proportions pouvant varier à l'infini, selon la conformation des individus, je crois utile d'en donner deux et d'y joindre les remarques que j'ai été à même de faire à ce sujet; elles serviront de guide à l'élève qui pourra choisir entre l'une ou l'autre, avec ou sans modifications.

J'ai très souvent reconnu qu'une petite embouchure convenait aux lèvres minces, tandis qu'au contraire des lèvres épaisses exigeaient une embouchure de plus grande dimension.

Le modèle N° 1 est par conséquent destiné aux premières; quant aux autres elles trouveront dans le modèle N° 2, dont le diamètre est plus grand, le double avantage d'obtenir une meilleure qualité de son et de parcourir toute l'étendue de l'instrument avec plus de facilité.

Les progrès plus ou moins rapides d'un élève pouvant quelquefois dépendre de l'embouchure qu'il a adoptée, le choix en est très important et je crois devoir appeler sur ce point l'attention la plus scrupuleuse du professeur.

DIMENSIONS DES DEUX EMBOUCHURES.	MODÈLE N° 1.	MODÈLE N° 2.
Diamètre extérieur d'un bord à l'autre	21 Millimètres $\frac{1}{2}$	23 Millimètres $\frac{1}{2}$
Diamètre de l'ouverture	16 Millimètres $\frac{1}{2}$	18 Millimètres $\frac{1}{2}$
Largeur du bord de l'intérieur à l'extérieur	2 Millimètres $\frac{1}{2}$	2 Millimètres $\frac{1}{2}$
Diamètre intérieur du bout de la queue	7 Millimètres	7 Millimètres
Longueur totale de l'embouchure	7 Centes et 2 Millies	7 Centes et 2 Millies

DE LA PLACE

QUE DOIT OCCUPER L'EMBOUCHURE SUR LES LÈVRES

et du coup de langue.



La manière de poser l'embouchure est loin d'être indifférente, c'est de la place précise qu'elle occupe sur l'une ou l'autre lèvre, que dépendent la qualité des sons et l'aptitude à parcourir l'étendue respective de chaque genre.

Aussi, depuis longtemps il est admis en principe que la lèvre supérieure contribue essentiellement à l'exécution, puisqu'elle reçoit la plus forte pression. En thèse générale, les premiers comme les seconds cors, quelle que soit d'ailleurs l'épaisseur de leurs lèvres, doivent poser l'embouchure au milieu de l'arc des lèvres, deux tiers de son diamètre portant sur la lèvre supérieure, un tiers sur la lèvre inférieure.

L'embouchure étant ainsi posée, les lèvres se retirent vers les angles de la bouche, de manière à laisser à leur centre une ouverture d'environ un centimètre en longueur, prise sur l'une et l'autre lèvre, et un millimètre et demi en largeur. Cette ouverture suffisante pour former les sons du médium, doit être plus ou moins rétrécie ou élargie, selon que l'on veut monter ou descendre.

Ces principes étant observés quant à l'embouchure et aux lèvres, le bout de la langue, aminci le plus possible à son extrémité, doit venir fermer hermétiquement l'ouverture laissée au centre des lèvres; la langue doit se retirer ensuite, en se repliant sur elle-même, par un mouvement spontané, comme pour rejeter hors de la bouche un objet du volume d'un pépin de fruit. C'est ce mouvement rapide de la langue, qui produit le son dans l'instrument et s'appelle *coup de langue*, dénomination, qui, pour n'être point de la plus scrupuleuse exactitude, ne laisse pas d'avoir été adoptée et consacrée par l'usage.

Plusieurs professeurs, dans leurs méthodes, prétendent que pour produire le son sur l'instrument, il faut, en donnant *le coup de langue*, prononcer l'une ou l'autre des syllabes *daon*, *ta*, *da*, *tou*, *dou* etc. Aucun de ces mots ne me paraît devoir être adopté et selon mon avis le seul convenable est *tu* prononcé du bout de la langue, excluant tout son verbal ou musical; en un mot, pour me faire mieux comprendre, ce son prompt et étouffé rendu par le grain de poudre qui prend feu.

DE L'ÉGALITÉ DES SONS ET DE LEUR JUSTESSE.

Le Cor, dans son principe (c'est-à-dire joué sans le secours de la main droite placée dans le pavillon), était un instrument très borné par sa nature, en égard au petit nombre de notes auquel il se trouvait restreint. La découverte des sons bouchés, à l'aide desquels il put dès lors parcourir l'échelle diatonique et chromatique des gammes, en augmentant son domaine, vint lui donner un nouveau charme, une nouvelle variété; mais ce perfectionnement en rendit, toutefois, l'étude plus difficile et plus compliquée.

Les notes du Cor furent alors divisées en deux catégories: l'une comprenant les notes ouvertes ou naturelles; l'autre les notes bouchées ou factices.

La différence de ces deux espèces de notes est tellement sensible, quant au timbre et au volume, que l'artiste le plus habile ne peut la faire disparaître entièrement: c'est donc contre cette inégalité que l'élève doit lutter sans relâche afin d'imprimer à tous ses sons une même nuance et une égale sonorité.

Les principes que M. Domnich a professés à cet égard veulent que cette inégalité de toutes les notes résulte du *secours seul de la main placée dans le pavillon*, (*sans que le souffle y contribue en rien*) en n'ouvrant cette main sur les notes naturelles *qu'autant que l'exige leur justesse*; c'est-à-dire *le moins possible, mais surtout pas assez pour que ces notes soient éclatantes*.

Ce principe a été également suivi par M. Dauprat dans sa méthode.

De nombreux essais m'ont suffisamment prouvé qu'un inconvénient grave résulte de cette manière de procéder, celui de sacrifier au désir d'obtenir une nuance unique, la qualité la plus précieuse de l'instrument, la beauté des sons.

Pour obvier à cet inconvénient, il importe donc d'adopter un mode différent, à l'aide duquel on donnera de la sonorité aux notes factices sans toutefois augmenter celle des sons ouverts; il suffira d'ouvrir la main droite le plus possible sur les notes naturelles, et pour diminuer leur éclat, d'en modifier le souffle; de cette manière, les notes naturelles seront haussées; et pour que l'on puisse conserver le rapport qui doit exister entre elles et les notes factices, ces dernières ne devront pas être assujéties à une fermeture aussi grande, et se trouveront par conséquent beaucoup plus sonores. Néanmoins cet effet s'applique de préférence aux morceaux de musique dont le mouvement est lent ou modéré.

Enfin pour obtenir le plus d'égalité possible entre ces deux espèces de sons, il faut alternativement s'exercer sur les uns et sur les autres, en s'efforçant chaque jour de faire disparaître la différence qui résulterait de leur incessante comparaison.

J'ajoute encore ici que de la qualité de l'instrument dont se sert l'exécutant, dépend le plus ou moins de rondeur de ses notes factices, et que, par conséquent, ces notes auront beaucoup plus de volume sur un Cor joué depuis long-temps que sur un Cor neuf.

J'ai fait connaître les deux différents procédés au moyen desquels on peut obtenir l'égalité relative des sons du Cor; ce sera maintenant à l'élève, après s'être essayé dans cette double école, à se décider en faveur de celle qui paraîtra lui offrir les plus heureux résultats.

DE L'ÉTENDUE PARCOURUE PAR LE PREMIER COR.

L'échelle parcourue par le *premier Cor* comprend deux octaves, plus une quinte, une quarte ou une tierce, en raison du ton sur lequel est monté l'instrument.

Sur le ton *d'Ut*, par exemple, la première note grave est *l'Ut* au dessous des lignes, et la note extrême, à l'aigu, le contre sol, ou deuxième sol, au dessus de la portée.

Toutes les notes de cette étendue peuvent être faites sur le ton *d'Ut*, bien que quelques unes d'entr'elles soient plus ou moins dépourvues de sonorité.⁽¹⁾

Il n'en est pas de même de l'étendue du *second Cor*, qui ayant une octave de plus, renferme des lacunes et contient des notes graves tellement faibles ou douteuses, qu'il est impossible de les employer avec avantage dans aucun genre de musique, cependant je dois dire que quoique incomplet dans son étendue, il peut être employé de préférence au *premier Cor*, dans les quatuors et quintetti d'instruments à vent, en raison de son caractère grave, qui le rend propre à jouer parfois le rôle de basse.

Quant au *premier Cor*, la faculté dont il jouit de parcourir l'échelle des notes élevées, l'éclat de son timbre, la pureté de son jeu, l'ont rendu à juste titre le véritable interprète du chant, et, comme je l'ai dit, le font presque toujours employer de préférence par les compositeurs, lorsqu'ils veulent placer un solo dans leurs partitions.

RECOMMANDATIONS DIVERSES

ADRESSÉES AUX ÉLÈVES.

L'Elève doit n'exécuter que de la musique proportionnée à sa force, et par conséquent s'astreindre à n'étudier les leçons de cette méthode que successivement et dans l'ordre où elles sont présentées. Qu'il se pénétre bien d'avance que des tentatives impuissantes et prématurées pour aborder les difficultés, loin de hâter ses progrès, peuvent, au contraire, les retarder et quelquefois même les arrêter entièrement.

La nature du Cor n'ayant pas permis d'en multiplier et varier la musique à l'infini, l'étude du Piano, du Violon ou du Violoncelle pourra avec plus de succès hâter le développement des facultés musicales; l'élève qui cultivera simultanément avec le Cor un de ces instruments, en retirera les plus grands avantages et ajoutera à son instruction de bonnes et utiles connaissances.

Pour se destiner au Cor, il faut avoir, avant tout, une vocation bien prononcée; mais cela ne suffit pas encore; il faut en outre être doué d'une bonne constitution physique.

La régularité des dents sur lesquelles s'appuie l'embouchure et l'heureuse conformation des lèvres, sont choses indispensables et de première nécessité.

(1) Toutefois je crois utile d'observer que dans les tons sigus les sons ont, relativement, la même étendue, tandis que les sons graves se trouvent plus restreints.

L'Élève, dans les commencemens surtout, ne devra donner à ses exercices qu'une courte durée, et en les renouvelant fréquemment il parviendra à fortifier ses lèvres qu'il affaiblirait au contraire par un travail forcé.

La nature n'ayant pas donné à tous les élèves la même organisation, les points sur lesquels devront être dirigées plus particulièrement les études varieront en raison des dispositions individuelles. A celui qui aura la langue lourde et paresseuse, je conseillerai de s'exercer de préférence sur des morceaux vifs et légers; celui, au contraire, à qui ce genre sera facile, fera bien de varier ses études sur des morceaux de mouvemens et de caractères différens.

Aussitôt que les lèvres se fatiguent et que le son s'altère on doit s'arrêter.

Il faut autant que possible ne respirer que sur des repos mélodiques, et ne jamais attendre que l'haleine soit entièrement épuisée.

L'étude trop rapprochée du repas et pendant la digestion peut nuire à la bonne exécution et même à la santé.

Avant de s'accorder ou de commencer un morceau avec accompagnement, il est nécessaire de souffler dans l'instrument, pour en hausser le diapason, afin d'éviter qu'il ne monte subitement après les premières mesures. On aura soin, en outre, de profiter des premières pauses pour rectifier de nouveau l'accord, au moyen de la coulisse, sans interrompre l'exécution.

Je ne saurais trop recommander aux élèves de s'abstenir de la fâcheuse manie de préluder sans nécessité; cette habitude à laquelle trop d'instrumentistes sont enclins loin de favoriser l'exécution, lui est au contraire très nuisible.

Enfin, puisque je suis amené à signaler les mauvaises habitudes, et à parler des précautions à prendre pour se placer, autant que possible, dans des conditions de succès, je vais appeler l'attention sur une chose à laquelle on n'attache pas toujours assez d'importance; c'est à la manière d'oter l'eau du Cor.

On ne peut guère s'acquitter convenablement de cette besogne que pendant un tutti, ou en profitant de quelques mesures de silence. Je vais indiquer le mode qui m'a semblé le meilleur.

Avant d'oter l'embouchure il faut, sans produire aucun son, donner de légers coups de langue pour détacher des parois du Cor les globules aqueuses, et se bien garder, comme je l'ai vu faire à quelques personnes, d'aspirer l'eau, ce qui exposerait quelquefois à avaler des parcelles de vert-de-gris. L'embouchure ôtée, on saisit le Cor avec la main droite, au dessus du tenon qui est fixé d'un côté à la branche, et de l'autre au pavillon, et on le secoue en lui imprimant, en avant, un mouvement de haut en bas.

Cette manière s'emploie très bien avec un Cor-solo où toutes les parties de l'instrument se tiennent. Si on voulait en faire usage avec un Cor d'orchestre, il faudrait avant de le secouer être sûr que le ton y est parfaitement fixé, autrement on s'exposerait à le voir se détacher et se fausser en tombant. Il est plus prudent d'avoir recours au moyen que j'indique ici:

On saisit l'instrument de la main droite, un peu au dessus de l'endroit où le ton s'y adapte, de manière à avoir parfaitement l'un et l'autre dans la main; alors on le renverse, sans lui imprimer ni secousse ni mouvement brusque, et l'eau s'en échappe d'elle même.

TABLE ALPHABETIQUE

DES TERMES ITALIENS LES PLUS USITÉS DANS LA MUSIQUE

Avec la traduction en Français.

Abbandono, (Con)	Avec abandon.	Grazioso,	Gracieusement.
Accelerando,	En pressant le mouvement.	Grazia, (Con)	Avec grâce.
Adagio,	Posé, lent.	Largamente,	Largement.
Affettuoso,	Affectueux.	Largo,	Très lent.
Agilita, (Con)	Avec légèreté.	Larghetto,	Moins lent que largo.
Agitato,	Agité.	Legato,	Lié.
Allegrezza, (Con)	D'une manière gaie.	Leggiero,	Léger, badin.
Allegramente,	Gaiment.	Leggieramente,	Légèrement.
Allegro,	Gai, vif.	Lento,	Lent, mesuré.
Allegretto,	Moins vite qu'allegro.	Loco,	Au lieu, à la place.
Amabile,	Gracieusement.	Maestoso,	Majestueux.
Andante,	Mouvement gracieux.	Maggiore,	Majeur.
Andantino,	Un peu moins lent qu'andante.	Marcia,	Marche.
Anima, (Con)	Avec âme.	Marziale,	Martialement.
Animato, (Più)	Plus animé.	Marcato, (Ben)	Bien marqué.
Appassionato,	Passionné.	Meno,	Moins.
Attacca subito,	Attaquez subitement.	Moderato,	Mouvement modéré.
Ben,	Bien.	Moto, (Con)	Avec mouvement.
Ben tenuto,	Bien tenu.	Mozzo, (Con più)	Avec plus de mouvement.
Bis,	Deux fois.	Morendo,	En mourant.
Brio, (Con)	Avec éclat.	Pesante,	Lourdement.
Cantabile,	Mouvement gracieux.	Piacere,	A volonté.
Calore, (Con)	Avec chaleur.	Poco a poco,	Peu-à-peu.
Colla parte,	Suivez la partie.	Presto,	Très vif.
Dolcezza, (Con)	Avec douceur.	Prestissimo,	Le plus vif possible.
Eleganza, (Con)	Avec élégance.	Risoluta,	Résolument.
Energico,	Energique.	Sempre,	Toujours.
Energicamente,	Energiquement.	Sentimento, (Con)	Avec sentiment.
Energia, (Con)	Avec énergie.	Sostenuto,	Soutenu.
Espressivo,	Sentimental.	Staccato,	Détaché.
Estinto,	En éteignant le son.	Tacet, (Mot latin)	Indique de ne pas jouer.
Fine,	Fin.	Tempo (a, in)	En mesure.
Fieramente,	Noblement.	Tempo 1 ^o ,	Premier mouvement.
Forza, (Con)	Avec force.	Vivo,	Vif.
Fuoco, (Con)	Avec feu.	Vivace,	Très gai.
Grandioso,	Avec noblesse.	Volti subito,	Tournez de suite.

ABRÉVIATIONS

EMPLOYÉES EN MUSIQUE,

AVEC LES MOTS CORRESPONDANS,
et leur signification en français.

<i>Ad L</i>	<i>Ad libitum</i>	A volonté.
<i>Al S</i>	<i>Al Segno</i>	Au Signe.
<i>Con espres</i>	<i>Con espressione</i>	Avec expression.
<i>Cresc</i>	<i>Crescendo</i>	En augmentant de force.
<i>D C</i>	<i>Da Capo</i>	Au commencement.
<i>Decresc</i>	<i>Decrescendo</i>	En diminuant de force.
<i>Dim</i>	<i>Diminuendo</i>	En diminuant.
<i>Dol</i>	<i>Dolce</i>	Doux.
<i>F</i>	<i>Forte</i>	Fort.
<i>FF</i>	<i>Fortissimo</i>	Très fort.
<i>m F</i>	<i>Mezzo forte</i>	Demi fort.
<i>M^a V</i>	<i>Mezza voce</i>	A demi voix.
<i>P</i>	<i>Piano</i>	Doux, faible.
<i>PP</i>	<i>Pianissimo</i>	Très doux.
<i>Rallent</i>	<i>Rallentando</i>	En ralentissant.
<i>Smorz</i>	<i>Smorzando</i>	En éteignant le son.
<i>rF</i>	<i>Rinforzando</i>	En renforçant le son sur une note.
<i>Ritard</i>	<i>Ritardando</i>	En retardant.
<i>Riten</i>	<i>Ritenuto</i>	Retenir un peu les valeurs.
<i>sFz</i>	<i>Sforzando</i>	Renforcer une seule note.
<i>Strin</i>	<i>Stringendo</i>	En serrant le mouvement.

TERMES QUE L'ON EMPLOIE POUR DÉSIGNER LES TONS OU CORPS DE RECHANGE.

<i>UT</i>	C, C Sol Ut, C Sol Fa Ut.	<i>FA</i>	F, F Ut Fa.
<i>RE</i>	D, D La Ré.	<i>SOL</i>	G, G Ré Sol.
<i>MI^b</i>	E ^b , E La Fa, Es, Dis.	<i>LA</i>	A, A Mi La.
<i>MI[♮]</i>	E [♮] , E La Mi.	<i>SI^b</i>	B, B Fa Si.

On écrit B Basso et B Alto pour désigner les tons de Si bas et de Si haut.

On ajoute un ^b aux tons de RE et de LA pour indiquer qu'ils sont bémols.

GAMME ENHARMONIQUE

COMPRENANT L'ÉTENDUE GÉNÉRALE DU PREMIER COR.

Toutes les notes de cette gamme se trouvent marquées de signes indiquant d'une manière précise les différentes positions, que doit prendre la main du pavillon pour obtenir la justesse du son de chacune d'elles.

Ces signes se composent du zéro ouvert (O) du zéro fermé (●) et des fractions $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$ et $\frac{3}{4}$

Le zéro ouvert indique une note naturelle.

Le zéro fermé désigne au contraire une note factice qui ne peut être juste qu'en fermant tout-à-fait le pavillon.

Les fractions $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$ et $\frac{3}{4}$ indiquent que l'ouverture ménagée entre la main droite et le pavillon, pour former les sons ouverts, doit être fermée à un quart, à moitié et aux trois quarts.

En posant les principes de cette méthode, j'ai entendu désigner par le mot Pavillon, non seulement l'endroit où la main droite se place et prend son point d'appui; mais encore tout l'espace vide affecté à ses mouvements. Désormais, pour l'intelligence des règles qui vont suivre, il ne faudra plus prendre ce mot dans son acception ordinaire; mais le restreindre à l'ouverture laissée entre le creux de la main droite et le côté gauche interne du pavillon, ouverture qu'il faudra à l'avenir considérer comme formant à elle seule tout le pavillon lui même. (1)

GAMME ENHARMONIQUE.

The musical notation consists of three staves, each with a treble clef. Above each staff are symbols indicating fingerings: open circles (O) for natural notes, closed circles (●) for artificial notes, and fractions ($\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$) for notes requiring partial closure of the bell. The notes are written on the staff lines with their corresponding accidentals (sharps, flats, naturals). Below the first staff is a circled (2). Below the second staff are circled (2), (2), (3), and (2). Below the third staff are circled (2) and (2).

S. 090.

- (1) Cette ouverture, comme on l'a déjà vu, doit être de 4 Centimètres, ou de 17 lignes $\frac{1}{2}$
- (2) La justesse de ces notes exige que le pavillon soit plus ouvert que pour les notes ordinaires.
- (3) Dans la gamme d'Ut, le ké de la 2^e octave, pratiqué sur les tons de Fa, Sol et La se trouve un peu haut, pour le rendre juste fermez légèrement le pavillon.

PREMIERS EXERCICES

POUR APPRENDRE À FRAPPER LES SONS.

On devra se servir pour l'exécution des premiers exercices et des gammes contenues dans cette méthode des tons de Mi \flat ou de Mi \natural . La facilité qu'aura l'élève à atteindre aux notes aiguës, déterminera le choix d'un de ces tons.

Il faut après chacun des numéros placés plus bas observer un repos d'au moins une minute et avoir soin d'extraire l'eau de l'instrument avant de passer au numéro suivant.

Les notes qui ne sont accompagnées ni de zéro ni de fraction sont ouvertes.

La note marquée du signe $>$ doit être fortement attaquée, puis diminuée insensiblement. Les virgules indiquent les respirations.

Mouv. lent.

1. C_4 D_4 E_4 F_4 G_4 A_4 B_4 C_5

2. C_4 D_4 E_4 F_4 G_4 A_4 B_4 C_5

3. C_4 D_4 E_4 F_4 G_4 A_4 B_4 C_5

4. C_4 D_4 E_4 F_4 G_4 A_4 B_4 C_5

5. C_4 D_4 E_4 F_4 G_4 A_4 B_4 C_5

6. C_4 D_4 E_4 F_4 G_4 A_4 B_4 C_5

7. C_4 D_4 E_4 F_4 G_4 A_4 B_4 C_5

8. C_4 D_4 E_4 F_4 G_4 A_4 B_4 C_5

9. C_4 D_4 E_4 F_4 G_4 A_4 B_4 C_5

10. C_4 D_4 E_4 F_4 G_4 A_4 B_4 C_5

Moderato.

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

16. 

17. 

18. 

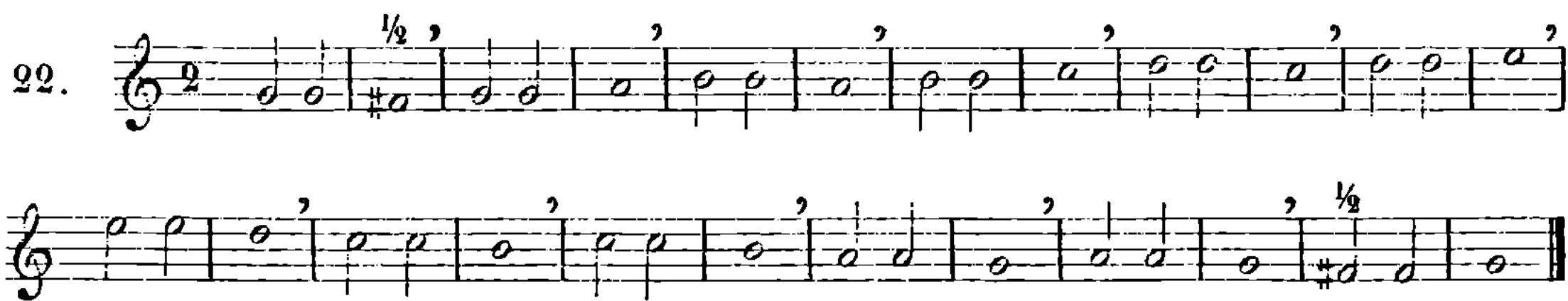
19. 

20. 

21. *All^o moderato.* 

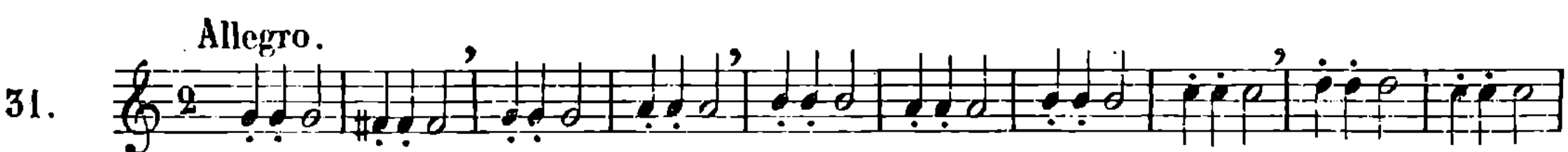
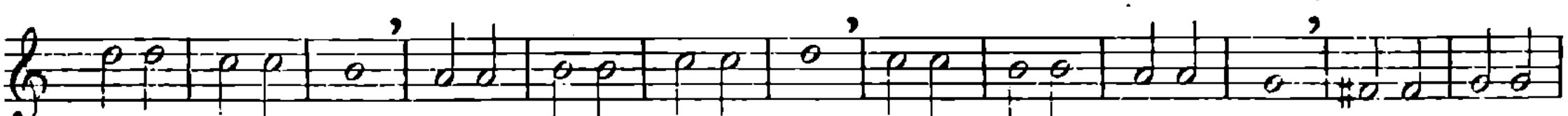
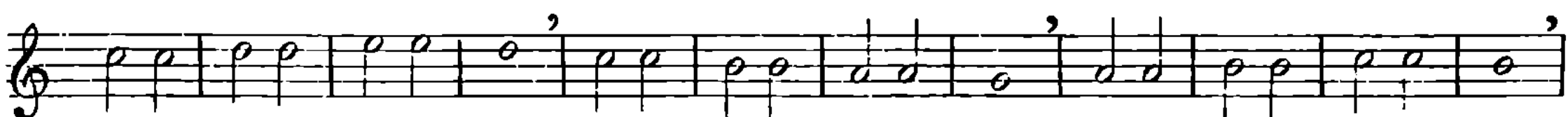
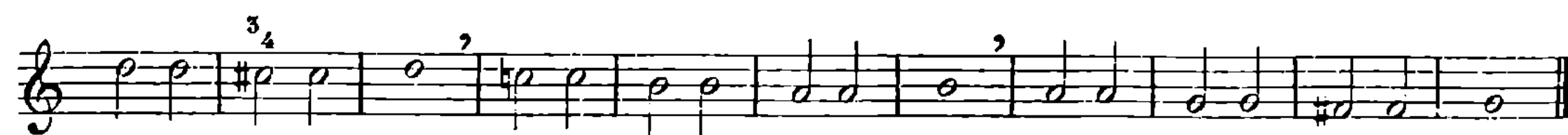


Attaquez fortement toutes les notes quelle que soit leur valeur. la même recommandation s'applique aux neuf numéros suivants.



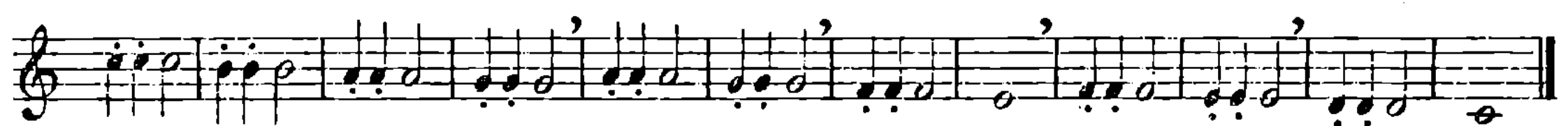
Le Zéro fermé (●)
sert à désigner les no-
tes entièrement bou-
chées.

Le mouvement de ce
numéro doit être re-
tardé à partir du Sol
de la première octa-
ve, afin de mieux dé-
velopper le son des
notes graves.



Même recommandation
que pour le N° 26, elle
s'applique également
aux leçons descendant
jusqu'à l'ut grave.

Le point placé au des-
sus ou audessous d'une
note, indique que le son
de cette note doit être
quitté à la moitié de
sa valeur.





EXERCICE DE SECONDES

pour filer les sons.

All.^o Moderato.

Les deux signes réunis

< > expriment

qu'il faut augmenter

le son et le diminuer.

39.

EXERCICE DE TIERCES

pour attaquer les sons.

Allegro.

Il faut attaquer forte-
ment toutes les notes;
mais ne soutenir le son
que pendant les $\frac{3}{4}$ de
leur valeur.

40.

Allegro.

♠ Cette note étant un
peu basse, il faut ouvrir
le pavillon plus que pour
les notes ordinaires.

41.

EXERCICE DE TIERCES

Pour filer les sons.

All.^o moderato.

42.

Measures 43-47: A series of five staves of music. Measures 43-44 are in 2/4 time, featuring eighth notes with slurs and accents. Measures 45-47 are in 3/4 time, featuring quarter notes with slurs and accents. The exercises focus on articulation and sound equalization.

EXERCICES POUR ÉGALISER LES SONS.

44. All^o moderato.

Measures 1-4: A musical exercise in 2/4 time, marked 'All^o moderato'. It begins with a piano (p) dynamic. The exercise includes slurs, accents, and specific articulation marks (like '3/4' and '5/4') to guide the student in equalizing the sounds of open and closed notes.

Diminuez le son des notes ouvertes et arrondissez celui des notes bouchées.

45. All^o moderato.

Measures 1-4: A musical exercise in 3/4 time, marked 'All^o moderato'. It begins with a piano (p) dynamic. The exercise includes slurs, accents, and specific articulation marks to guide the student in equalizing the sounds of open and closed notes.

Egalisez le plus possible les sons ouverts et bouchés.

CONTINUATION DES GAMMES.

Allegretto.

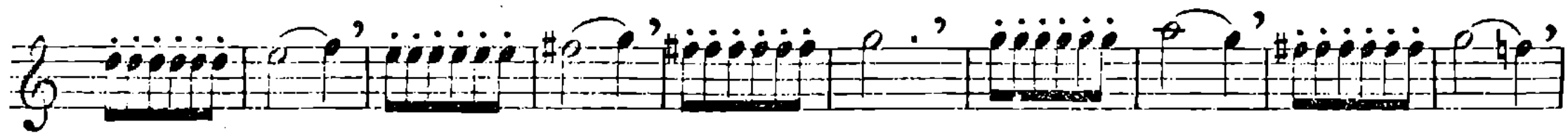
L'Accent vertical ()
 placé au-dessus ou au-
 dessous d'une note, si-
 gnifie que le son de cet-
 te note doit être très
 bref.

46.

47.

48.

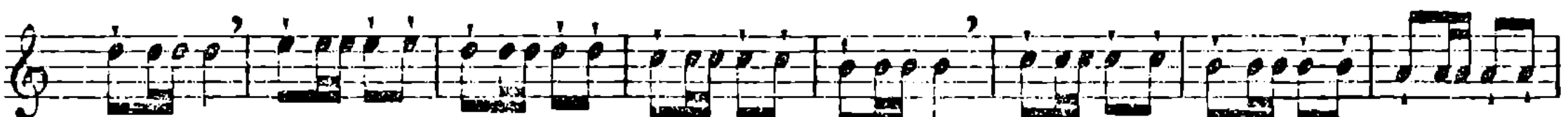
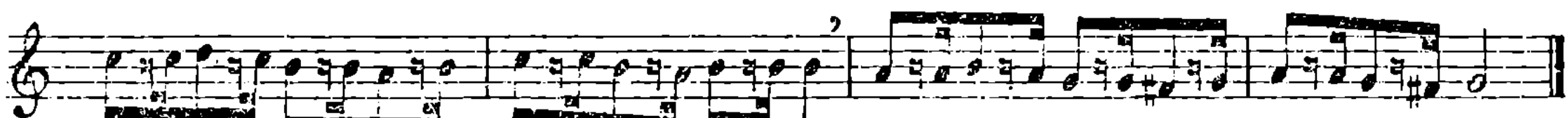
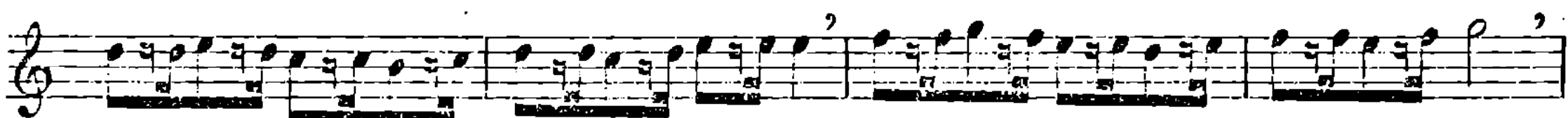
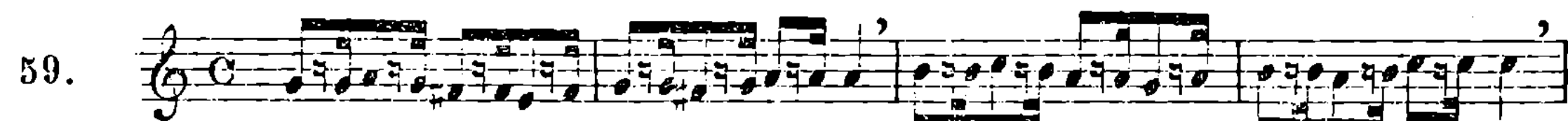
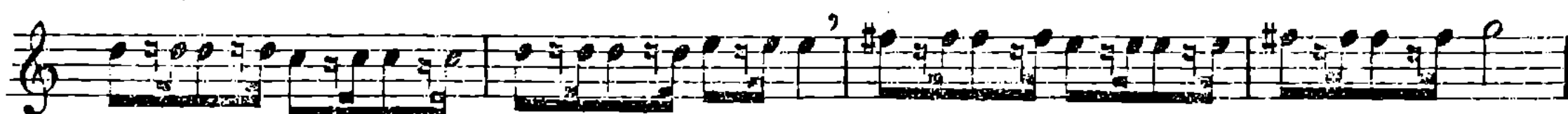


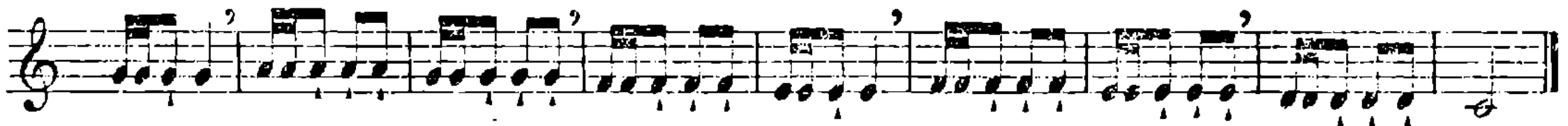


55.

56.

57.





63.

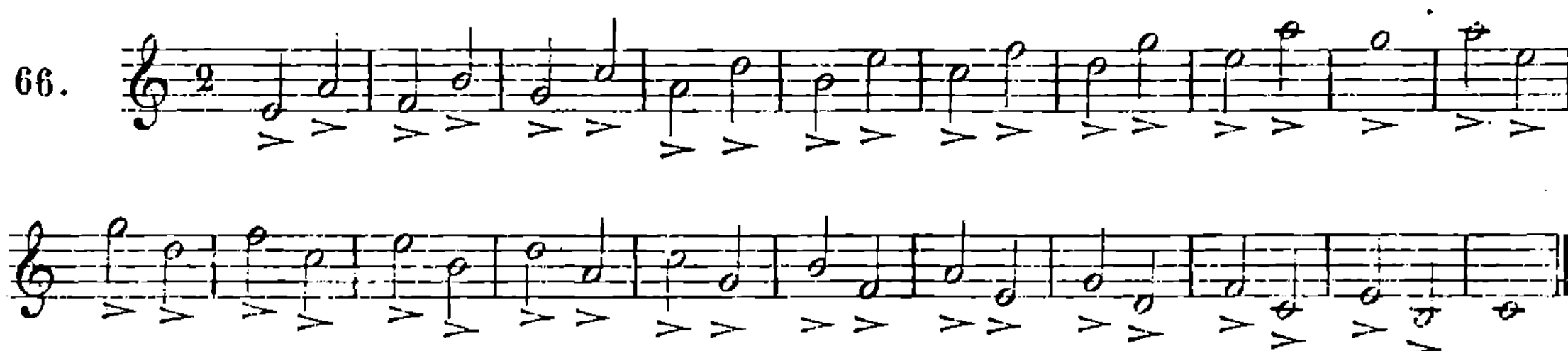
Toutes les notes syn-
copes doivent être at-
taquées franchement
et le son, au lieu d'aug-
menter, doit aller en di-
minuant.

64.

65.



EXERCICE DE QUARTES
pour attaquer les sons.



Attaquez fortement
toutes les notes;
mais ne donnez à
chacune d'elles que
les $\frac{3}{4}$ de leur va-
leur.

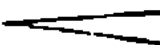

EXERCICE DE QUARTES
pour filer les sons.



EXERCICE DE QUINTES
pour attaquer les sons.



EXERCICE à deux parties pour égaliser les sons.

Le signe  indique qu'il faut augmenter le son. Le signe contraire  signifie qu'il faut le diminuer.

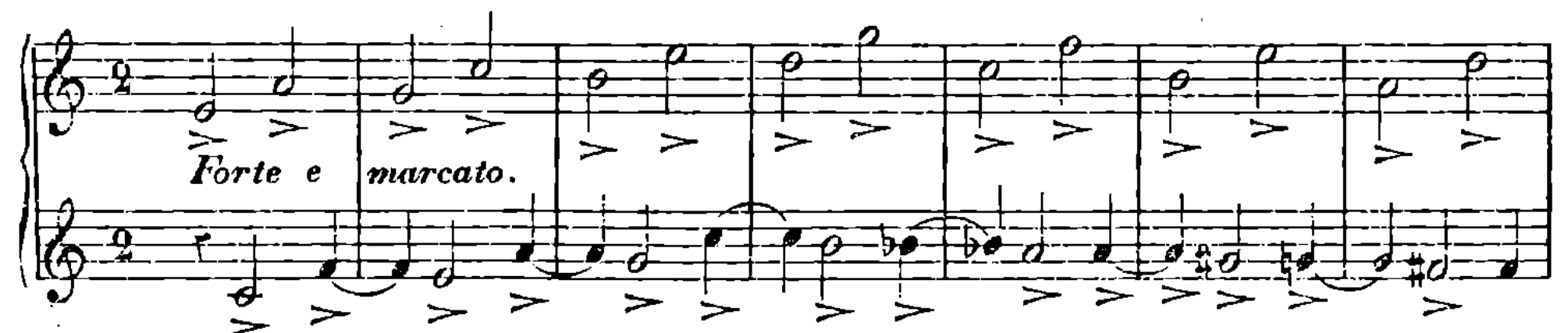
**Allegro
moderato.**



EXERCICE à deux parties pour attaquer les sons.

Même recommandation qu'au numéro 66.

Allegro.



f p pp

DUOS POUR DEUX CORs.

N^o 1.

con grazia.

Allegro moderato.

On se servira des tons de
Mi \sharp ou de Fa pour exé-
cuter les Duos contenus
dans cette méthode.

Nº 2.

Allegro moderato.



Nº 3.

Andante con moto.





DU TRILLE (1)

Le Trille que beaucoup de personnes ont appelé et appellent encore mal à propos cadence, (2) est un des agrémens les plus difficiles à exécuter avec perfection sur le Cor; il résulte du battement successif et coulé de deux notes ayant entr-elles un ton ou un demi-ton d'intervalle. Ce battement doit être plus ou moins accéléré, selon le caractère du morceau où il est placé.

Le mode de faire le trille enseigné par les méthodes que l'on a publiées depuis quelques années me paraît vicieux en ce que la langue doit rester entièrement étrangère à son exécution, tandis que les lèvres agissent seules pour passer de la note inférieure à la note supérieure. Sans vouloir traiter à fond cette question de controverse et passer en revue tous les inconvéniens qui ressortent d'un pareil principe, je ne puis cependant m'empêcher d'en livrer quelques uns à l'appréciation de mes lecteurs.

D'abord, le trille fait avec les lèvres a toujours quelque chose de faible, de timide qui contraste souvent d'une manière choquante avec le style du morceau où il est employé. Ensuite il est souvent chevroté, parce qu'à mon avis les lèvres sont impuissantes à agir avec l'extrême vivacité que parfois il exige. Enfin ce mouvement (on pourrait presque dire convulsif) des lèvres, sorte de contraction nerveuse, fait grimacer la figure et éprouver au menton un tremblement désagréable qui peut réagir sur la main gauche.

C'est au contraire la langue, et la langue seule qui doit travailler à produire le trille; ses mouvemens même les plus rapides restent concentrés dans la bouche sans aucune manifestation extérieure: le trille, fait ainsi, a l'avantage d'être en même temps coulé avec plus d'égalité et battu avec plus de vitesse, surtout dans les notes aigues.

MANIÈRE DE FAIRE LE TRILLE.

Le trille n'étant pas susceptible d'être fait avec la même facilité sur toutes les notes de la gamme, il faudra d'abord s'exercer sur les sons ouverts plus favorables à cet agrément que les sons bouchés.

La langue émettra avec douceur le premier son, comme dans le coup de langue ordinaire; puis pour faciliter le passage alternatif de la note inférieure à la note supérieure, elle fera de légers battemens sur le bord interne des lèvres, en soutenant le souffle avec force; ces battemens doivent être pour ainsi dire ondulés, en sorte que la langue ne frappe aucun coup.

Il est facile de se faire une idée exacte du jeu mécanique de la langue dans le trille: après avoir frappé la note, elle se porte en avant, et vient, comme je l'ai dit plus haut, effleurer le bord interne des lèvres, puis se retire sur elle-même par un mouvement rétroactif, et ainsi de suite jusqu'à expiration du souffle. Ce va et vient continuel (si je puis m'exprimer ainsi), lie ensemble les deux notes coulées, et produit le trille.

Il faut surtout donner la même valeur à chacune des deux notes, les couler également sans les saccader, et en accélérer progressivement le battement jusqu'à ce que l'on soit parvenu à faire le trille d'un mouvement rapide. Ce n'est que par un travail constant et opiniâtre que l'on parviendra à acquérir de la célérité et de l'égalité dans le battement des notes, et par conséquent à se rendre maître du trille.

Avant de commencer les exemples suivans, l'élève aura soin d'aspirer le plus d'air possible, afin de les jouer d'une seule respiration; et il ne perdra pas de vue qu'il faut aussi que les coulées se tiennent le plus possible et que leur séparation soit à peine marquée.

S. 990.

(1) Je ne donne ici que la partie du trille qui enseigne la manière de le faire. La préparation et la terminaison se trouvent réunies aux agrémens de la musique voyez la page 78.

(2) Le mot Cadence s'emploie en musique pour désigner la terminaison d'une phrase ou repos momentané.

EXEMPLES.

Commencez d'abord le trille lentement et augmentez-en peu-à-peu la vitesse.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

Le signe *tr* sert à indiquer le Trille.

Exemple.

On met ordinairement après le Trille, deux ou trois petites notes, pour marquer sa terminaison.

Exemple.

Effet.

Effet.

Il y a plusieurs manières de terminer le trille; les deux que je viens de donner sont aujourd'hui les plus usitées; les autres terminaisons sont des modifications employées selon le goût de l'exécutant et le caractère du morceau qu'il joue; j'en fais mention à la continuation du Trille, page 78.

CONTINUATION DES GAMMES.

Il faut commencer toutes les gammes *Piano* et en augmenter le son jusqu'à la note la plus élevée.

◆ Le Point d'orgue (⌘) sert à indiquer un repos.

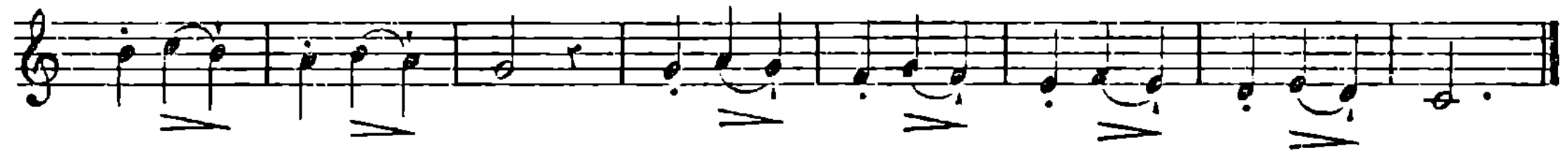
69. 

Il faut appuyer sur la première note de chaque couple et quitter immédiatement celle qui suit.

70. 

La recommandation du Numéro précédent s'applique à celui-ci, ainsi qu'aux numéros 74 75 et 76.

71. 



74.

Exercise 74 consists of four measures of music in 2/4 time. The first measure contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The second measure contains a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. The third measure contains a half note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a half note D6. The fourth measure contains a half note E6, a quarter note F6, a quarter note G6, and a half note A6. The notes are written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

75.

Exercise 75 consists of four measures of music in 2/4 time. The first measure contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The second measure contains a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. The third measure contains a half note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a half note D6. The fourth measure contains a half note E6, a quarter note F6, a quarter note G6, and a half note A6. The notes are written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

76.

Exercise 76 consists of four measures of music in 2/4 time. The first measure contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The second measure contains a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. The third measure contains a half note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a half note D6. The fourth measure contains a half note E6, a quarter note F6, a quarter note G6, and a half note A6. The notes are written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

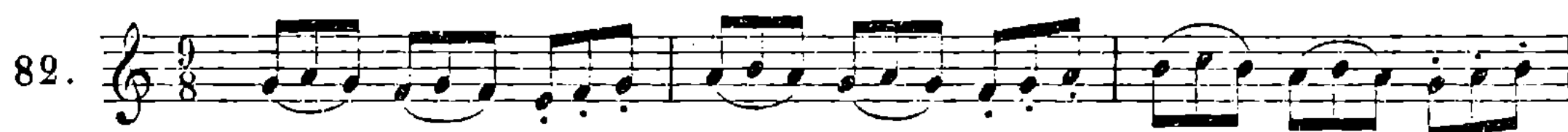


79.

les coulées avec
sur les notes su-
périeures en détachant
le quatrième.

80.

81.



DUOS POUR DEUX CORs.

Allegretto moderato.

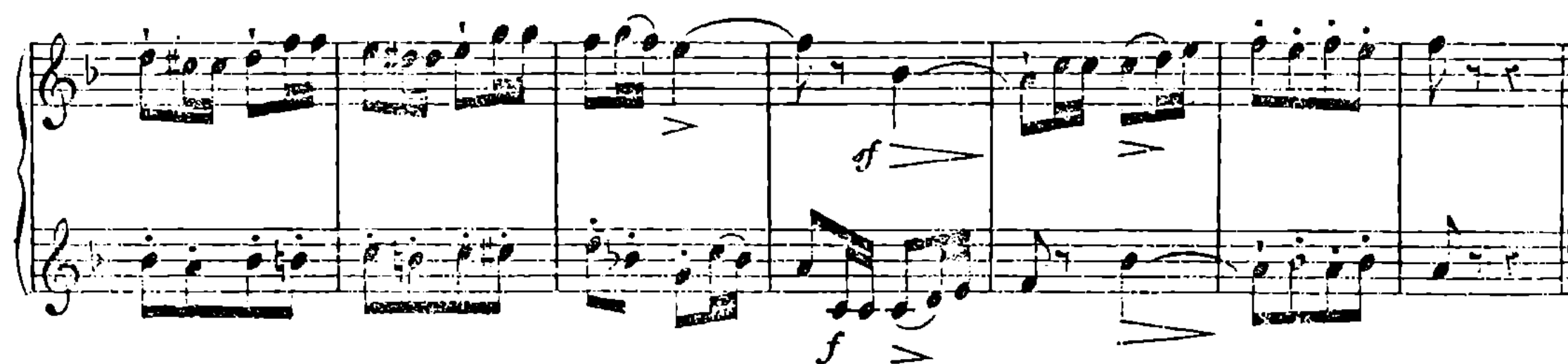
N° 5.

First system: Treble and bass staves. Treble staff begins with *p con grazia.* and ends with *f*. Bass staff begins with *p* and ends with *f*.
Second system: Treble staff begins with *dim.* and *p*. Bass staff begins with *p*.
Third system: Treble and bass staves with various musical notations.
Fourth system: Treble and bass staves. Treble staff has *cresc* and *f*. Bass staff has *f*.

Allegretto.

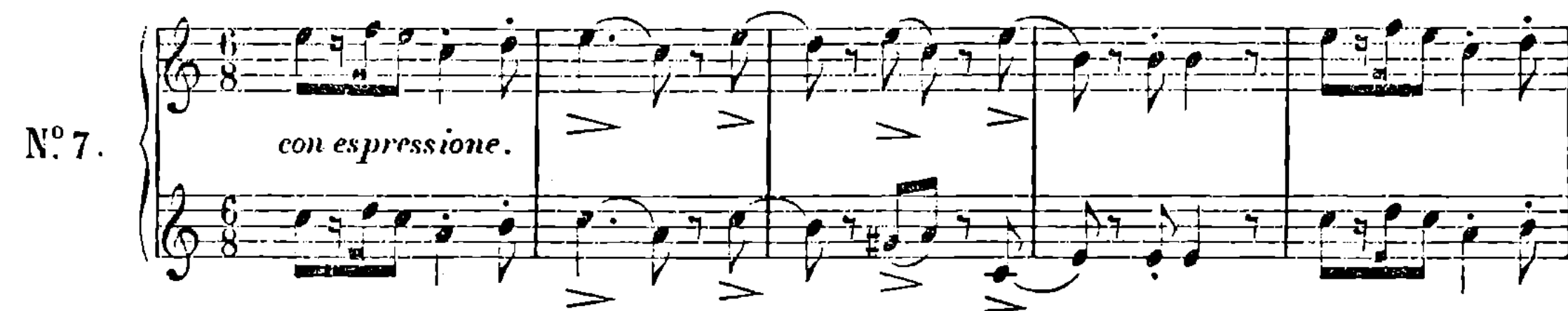
N° 6.

First system: Treble and bass staves. Treble staff begins with *ben leggiero.* and *f*. Bass staff begins with *f*.
Second system: Treble and bass staves with various musical notations.



Allegretto poco moderato.

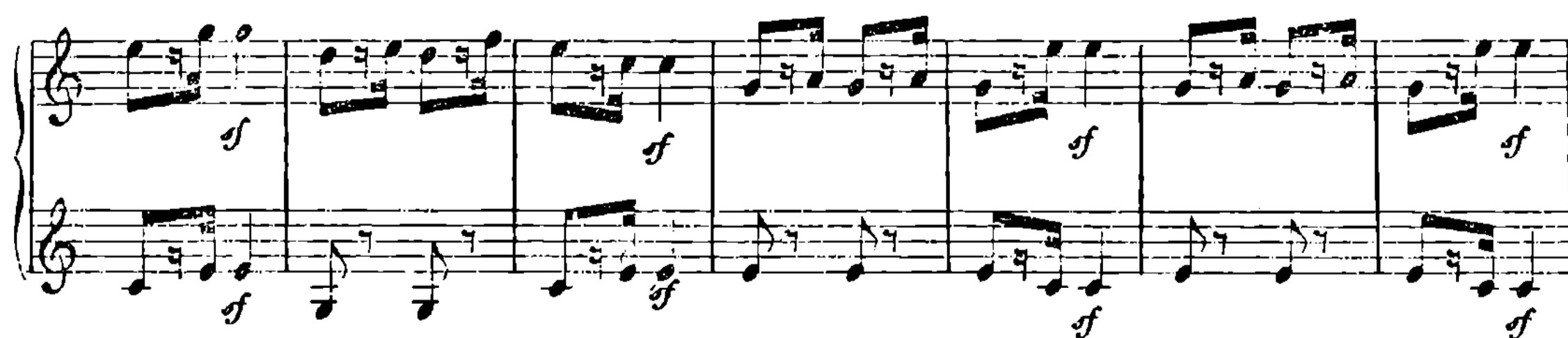
Nº 7.

con espressione.

Nº 8.

§ Allegretto.





Fin.

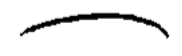


DE L'ARTICULATION.

Articuler, c'est exprimer avec clarté et précision toutes les parties qui composent un morceau; c'est plus encore: c'est savoir donner aux phrases musicales un sens, une couleur en harmonie avec leur style, qui peut varier à l'infini en servant d'interprète à tous les sentimens.

Il serait très difficile, pour ne pas dire impossible de donner des règles générales et absolues d'articulation, puisqu'elle non seulement d'une puissance physique, d'un jeu purement mécanique; mais encore d'un travail, d'une conception profonde; elle dépend du caractère des mélodies et des traits, elle emprunte son charme au goût et au sentiment de l'exécutant, elle ressort des qualités de son âme et de la beauté de son organisation; et il me semble que ce sont là de ces choses qui se sentent, se comprennent; mais qu'il faut renoncer à vouloir analyser


Je me bornerai donc à indiquer la manière de rendre les trois espèces d'articulations en usage et à assigner à chacune d'elles son véritable caractère.

Le signe  (coulé) placé sur plusieurs notes, indique qu'elles doivent être liées ensemble. Pour l'exprimer, il suffit de bien poser la première et de produire ensuite par la même impulsion celles qui suivent, sans laisser aucune interruption entr'elles.

EXEMPLE.

All^o moderato.



Il y a une autre espèce de coulé qui ne s'applique qu'à des notes ascendantes à un ou plusieurs degrés d'intervalle et faites dans un mouvement vif: pour le bien exécuter, il faut jeter la première note coulée sur celle qui suit et la quitter immédiatement. Ce coulé facilite beaucoup l'exécution de certains traits  dont le dessin a quelque ressemblance avec ceux que je donne ci-après.

EXEMPLE




EXEMPLE



EXEMPLE



 On donne ce nom à une suite de notes rapides que l'on exécute sur les instruments ou avec la voix.



L'accent vertical placé sur la deuxième note de ces coulés indique que cette note doit être quittée subitement; placé sur les autres notes il désigne le détaché dont il va être parlé.

Le grand coulé surmontant un certain nombre de notes liées signifie que la séparation de ces coulés doit être presque insensible.

EXEMPLE I.



EXEMPLE II.



Le Piqué se marque par un point placé sur la note. Pour l'exprimer, la langue doit frapper la note sans sécheresse.

EXEMPLE.



Les points surmontés d'un coulé, se placent ordinairement sur un chant gracieux, dont les notes, quoique séparées, se tiennent entr'elles. Il faut alors que les coups de langue soient plus doux et plus soutenus.

EXEMPLE.

Moderato.



Le Détaché, *staccato*, se marque par un accent vertical; (v) les notes sur lesquelles il est placé doivent être faites avec beaucoup de légèreté.

EXEMPLE.

Allegretto.

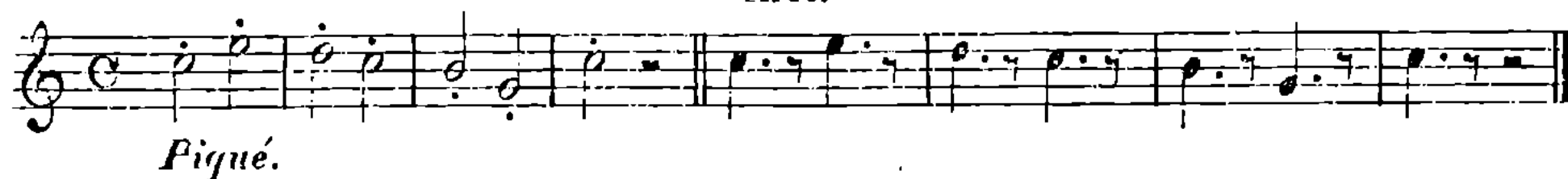


Le signe du Piqué placé sur une blanche ou sur une ronde en réduit la durée d'un quart, et le signe du détaché réduit cette durée de moitié.

EXEMPLE.

Allegro.

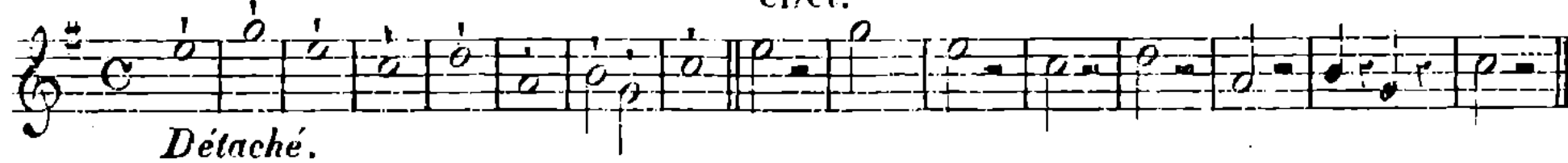
effet.



Piqué.

effet.

Allegro
vivace.



Détaché.

Les Elèves feront bien de travailler avec beaucoup de persévérance le piqué et le coulé jeté; ces deux articulations, si nécessaires à l'exécution des morceaux animés, sont difficiles à acquérir sur le Cor, à cause de la légèreté des coups de langue qu'elles exigent.

CONTINUATION DES GAMMES.

85.

Accentuez la première note de chaque coulé et quittez immédiatement celle qui suit.

84.

La recommandation du numéro précédent s'applique à celui-ci, ainsi qu'aux numéros 85, 86, 87, 88 et 90.

85.

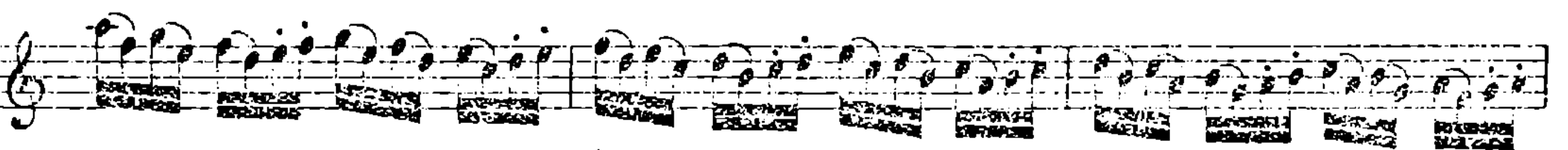
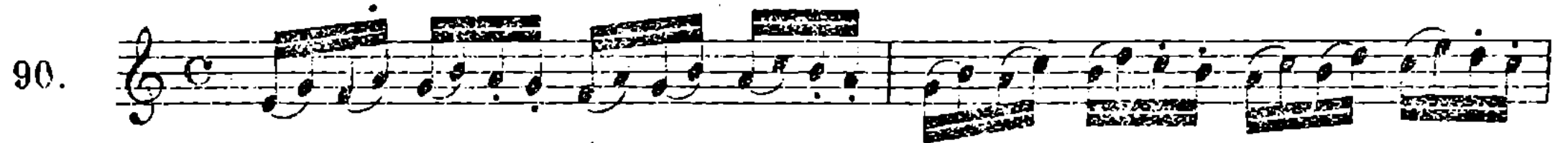
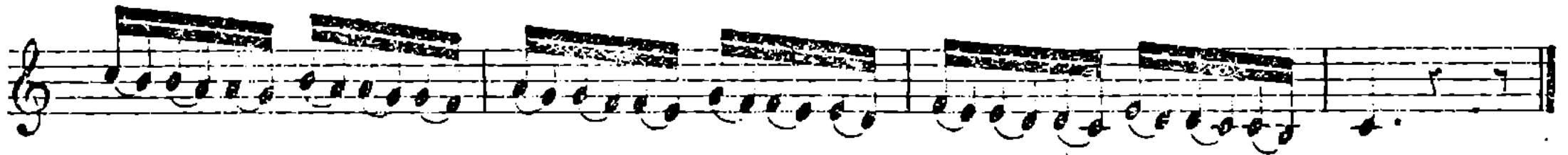
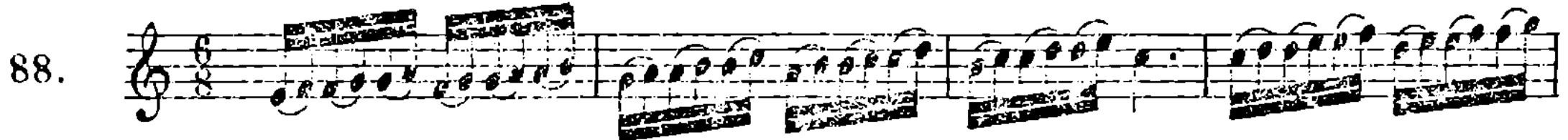
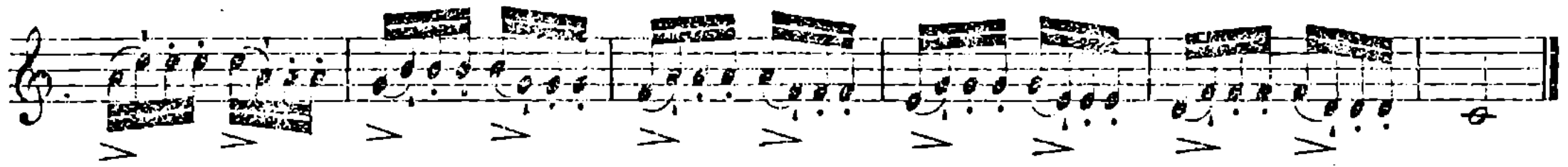
Exercise 85 consists of four measures of music in 2/4 time. The first measure contains a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature 'C'. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring beamed sixteenth notes. The bass line is indicated by a series of horizontal lines with dots, suggesting a simple accompaniment.

86.

Exercise 86 consists of four measures of music in 2/4 time. The first measure contains a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature 'C'. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring beamed sixteenth notes. The bass line is indicated by a series of horizontal lines with dots, suggesting a simple accompaniment.

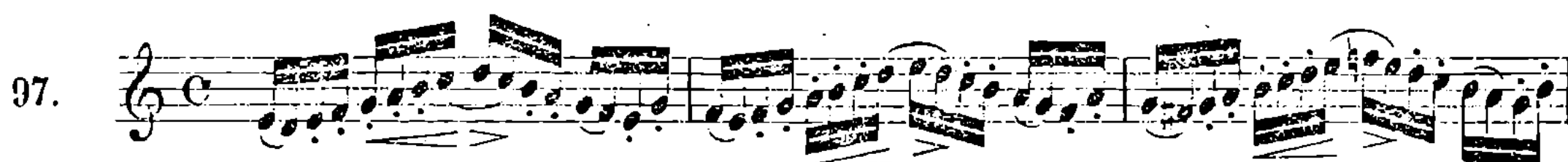
87.

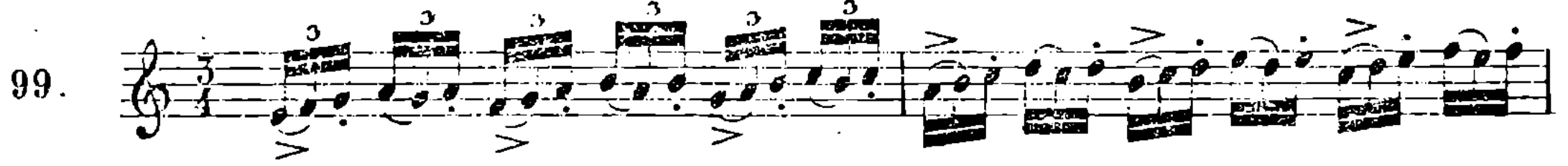
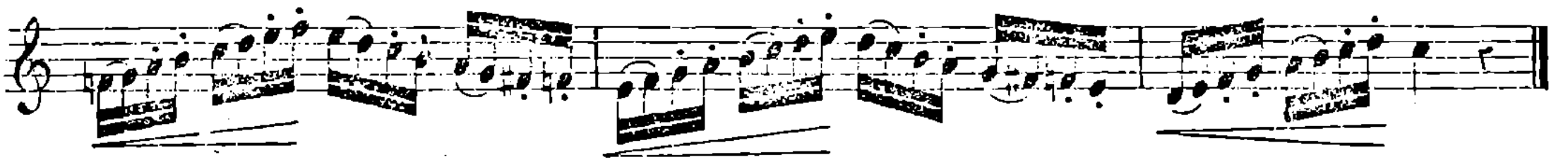
Exercise 87 consists of four measures of music in 2/4 time. The first measure contains a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature 'C'. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring beamed sixteenth notes. The bass line is indicated by a series of horizontal lines with dots, suggesting a simple accompaniment.











DUOS POUR DEUX CORs.

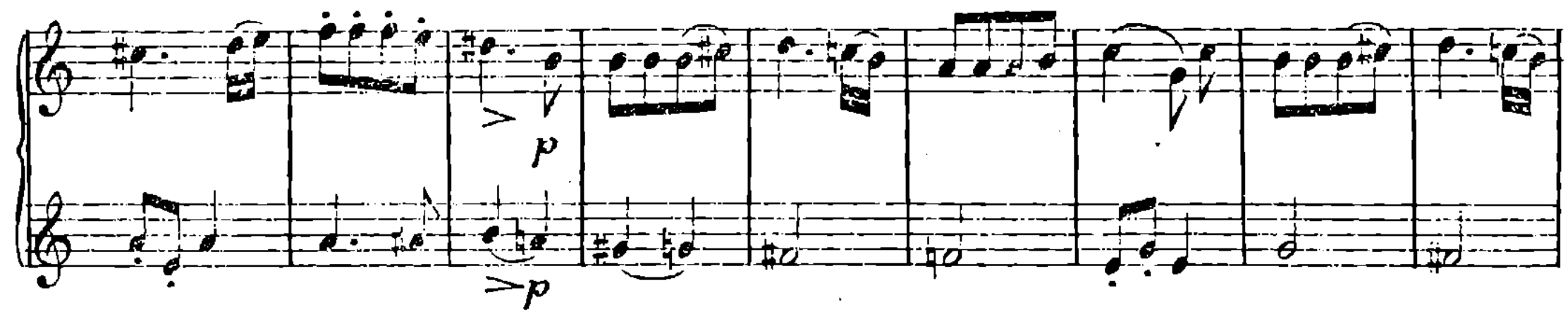
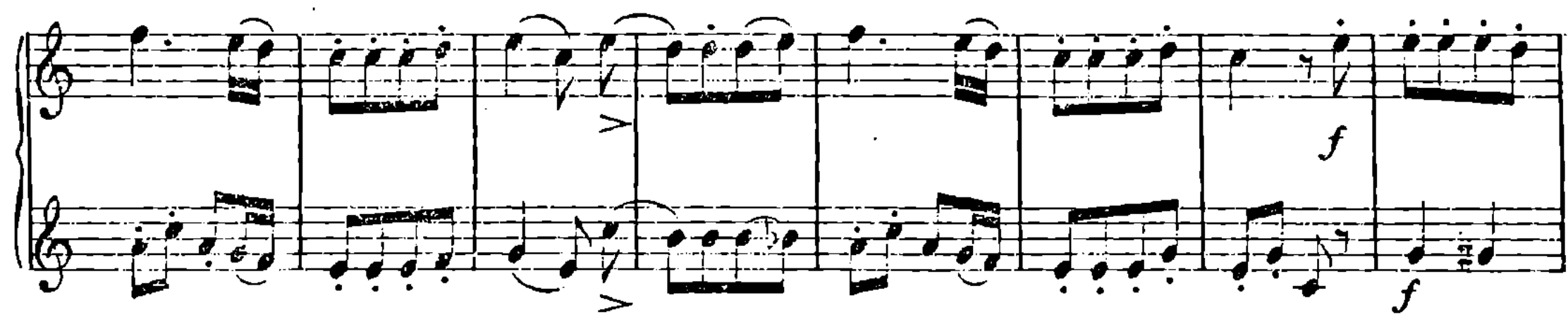
Andantino.

Soutenez le son des notes accompagnées d'un point et d'un coulé, et unissez-le au son de la note suivante.

N°9.

Allegretto.

N°10.



Andante.

Nº 11.

Andante.

Nº 11.

f

p

p

p

Allegro moderato.

Nº 12

forte e leggieramente.

forte e leggieramente.

The musical score is composed of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation is highly detailed, featuring numerous beamed sixteenth and thirty-second notes, often with slurs. Dynamic markings are used throughout to indicate changes in volume: *cres* (crescendo), *f* (forte), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). The first system includes markings for *cres*, *f*, *p*, and *f*. The second system starts with *f*. The third system has *cres* and *f*. The fourth system includes *cres*, *f*, *p*, and *f*. The fifth system starts with *f*. The sixth system includes *cres* and *ff*. The notation is dense and complex, typical of a technical or virtuosic piano piece.

C'est dans ce but d'utilité et pour satisfaire à de nouvelles exigences, que j'ai placé ici, à la suite des gammes, une série d'accords brisés, qui faciliteront à l'élève les moyens d'ajouter à ses facultés l'aptitude nécessaire pour parcourir des intervalles inégaux, et contribueront puissamment aussi à donner du mordant à son exécution, de la force et de la légèreté à sa langue, en corrigeant, autant que possible, le vice de son organisation, qui fait qu'elle est si souvent portée à mollir.

L' Articulation placée
au N° 1 s'applique
également aux 15 Nu-
méros suivants .

6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

16. 

17. 

18. 

19. 

20. 

21. 

22. 

23. 

24. 

25. 

26. 

27. 

28. 

29. 

30. 

31. 

32. 

33. 

34. 

35. 

36. 

37. 

38. 

39. 

40. 

41. 

42. 

43. 

44. 

45. 

46. 

47. 

48. 

49. 

50. 

51. 

52. 

53. 

54. 

55. 

56. 

57. 

58. 

59. 

60. 

ACCORDS BRISÉS
plus développés que les précédents.

61. 

62. 

63. 

64. 

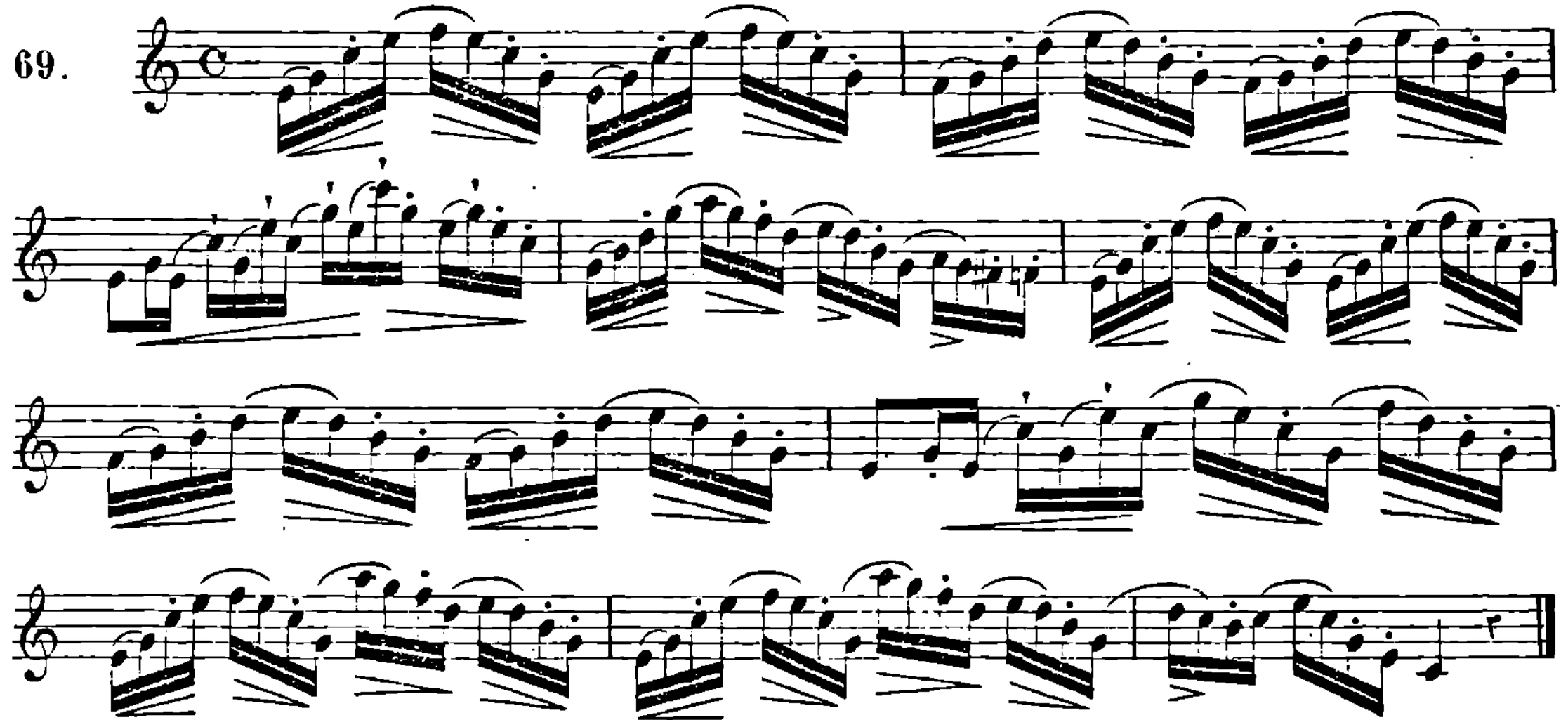
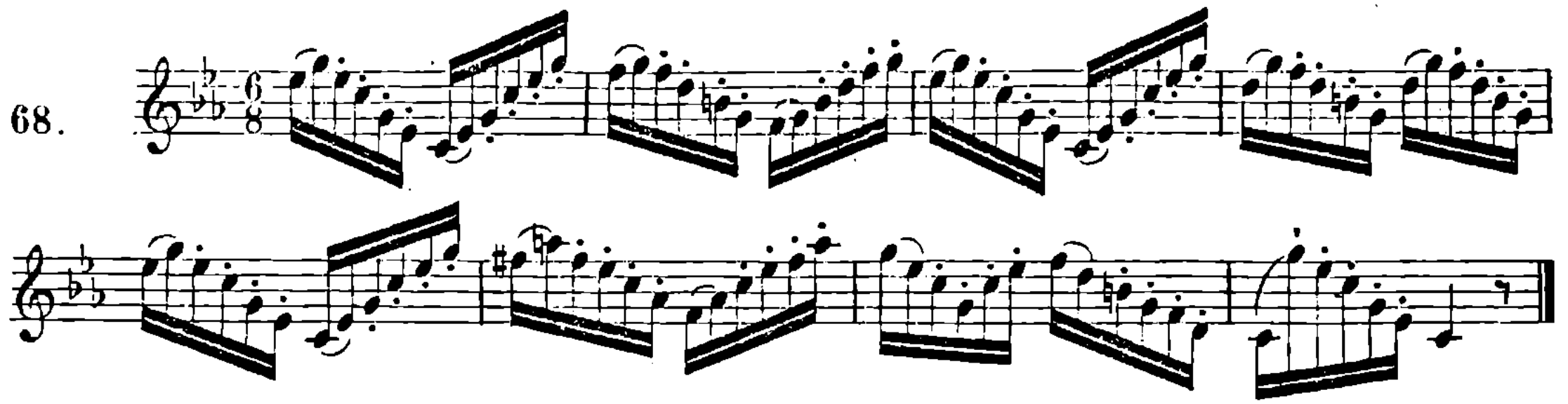
forte e marcato

65. *forte e marcato.*

66. *p* *f* *p* *f*

67.

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 65-66) is in 2/4 time, key of D major, and features a melodic line with a trill in measure 65. The second system (measures 66-67) is in 3/4 time, key of D major, and features a melodic line with a trill in measure 66. The third system (measures 67-68) is in 9/8 time, key of D major, and features a melodic line with a trill in measure 67. The score is written for piano and includes dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte).




De tous les exercices qui nécessitent constamment le concours de la langue et de la main, tout à la fois, l'étude des gammes est sans contredit celui auquel on a le plus besoin de se livrer journellement. Sans cela point de franchise et de netteté, point de brillant, point de justesse dans l'exécution: persuadé qu'aucun autre genre de travail ne peut y suppléer, j'ajoute ici, à celles qui précèdent déjà, une série de gammes nouvelles et tout-à-fait différentes de structure et de caractère.


The image displays twelve musical exercises, numbered 1 through 12, arranged vertically. Each exercise is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C). Exercises 1 through 4 consist of eighth-note patterns. Exercises 5 through 12 consist of sixteenth-note patterns. Each exercise begins with a series of ascending notes, followed by a series of descending notes, and concludes with a final note. The exercises are designed to be played with the tongue and hand simultaneously.


ARTICULATIONS


que l'on peut employer aux 12 numéros précédens.





31. 


32. 


33. 


34. 


35. 


36. 


37. 


38. 


39. 


40. 


41. 


42. 


43. 


44. 


45. 


46. 


47. 

48. 

49. 

50. 

51. 

52. 

GAMMES EN DIFFÉRENS TONS.

53. 

54. 

55. 

56. 

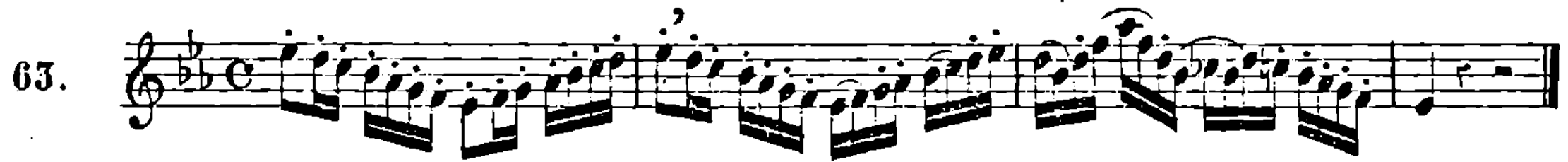
57. 

58. 

59. 

60. 

61. 



DES AGRÉMENTS EMPLOYÉS DANS LA MUSIQUE. (1)

Ces agréments sont le trille, le *mordente*, ou brisé, le *gruppetto*, ou petit groupe, l'*appoggiatura*, ou petite note, et le *portamento*, ou port de voix.

CONTINUATION DU TRILLE. (2)

La préparation du trille consiste en une ou plusieurs petites notes qui le précèdent.



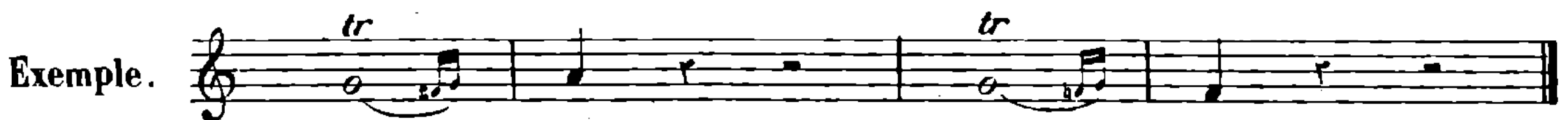
Le trille placé sur plusieurs notes formant des gammes ascendantes ou descendantes, doit se terminer ainsi lorsque ces notes ont une durée un peu longue.



Les trilles suivans exécutés dans un mouvement rapide n'ont pas besoin de terminaison.



On ne s'exercera sur le trille suivant qu'après être parvenu à faire comme il faut ceux d'*Ut* et de *Ré*. Son exécution exige que le pavillon soit un peu fermé, pour que le *La* conserve autant que possible la justesse qui lui est nécessaire.



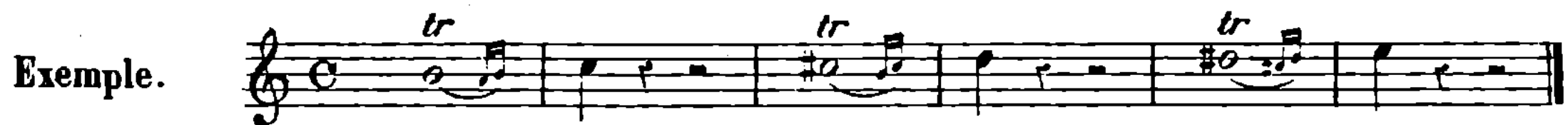
(1) Je reproduis ces agréments d'après les principes et la définition qu'en a donnés la Méthode de chant du Conservatoire.

(2) Le commencement du Trille et la manière de le faire se trouvent à la page 34.

Le trille du *La* se fait sans déranger la main; elle ne doit s'ouvrir que pour le *Sol* qui lui sert de terminaison.



Les trilles de *Si* \flat , d'*Ut* \sharp et de *Re* \sharp se font tous trois de la même manière: la 2^e note, quoique naturelle, doit rester fermée. Il est essentiel alors que ces trilles soient commencés avec vitesse; ils seraient défectueux s'ils étaient attaqués lentement.



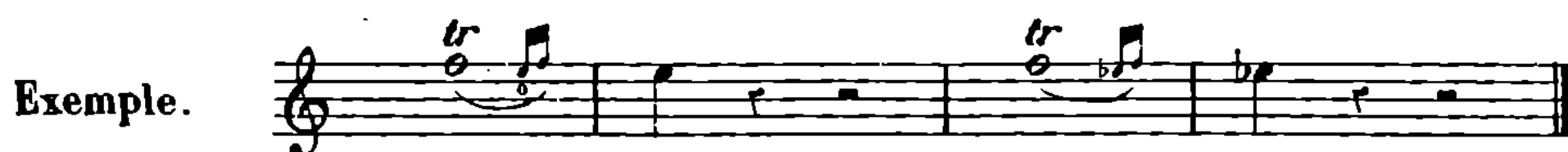
Le trille suivant placé sur le *Re* est un des plus difficiles à exécuter avec justesse. Il faut le commencer d'abord un peu lentement, en ouvrant et en fermant alternativement le pavillon, l'accélérer peu-à-peu jusqu'à ce que la rapidité de ses battements rende impossible de boucher la seconde note. A ce moment il sera essentiel, pour faire ce trille avec plus d'aisance, de fermer un peu le pavillon, afin de donner aux deux notes le plus de justesse possible et de leur conserver une même nuance. La main ainsi placée ne devra plus être dérangée que pour la terminaison du trille. (1)



La deuxième note du trille suivant doit rester ouverte.



Pour le trille du *Fa*, la main ne doit pas s'ouvrir sur le *Sol*.



(1) On s'abstiendra rigoureusement d'employer ce mode ailleurs que dans un morceau d'un caractère grave; il serait vicieux dans un mouvement vif et léger, où le trille demande à être attaqué franchement. Il faudra toutefois avoir soin de bien faire entendre le *Mi* \flat lors de l'exécution des petites notes affectées à sa terminaison.

Le trille du *Fa* # se fait comme celui de *Fa* naturel; la main ne s'ouvrira que pour le *Mi*, placé dans la terminaison.



La deuxième note du trille suivant doit se faire ouverte; on fera le trille avec le *La* b ou avec le *La* b, selon la gamme dans laquelle on jouera.



On peut encore faire d'autres trilles; mais les règles que j'ai données s'appliquent à tous ceux qui pourraient se rencontrer.

Voici quelques exemples de terminaisons moins usitées que les précédentes, et dont la forme peut paraître plus élégante; il ne faut toutefois les employer qu'avec réserve et plutôt dans les mouvemens lents. C'est donc le goût de l'exécutant qui doit le déterminer dans son choix à cet égard, et ce point est d'autant plus essentiel, qu'il suffit quelquefois d'une terminaison peu en rapport avec le style du morceau, pour en détruire tout l'effet.

TERMINAISONS EN UT.



Terminaisons
en Sol.



Lento.



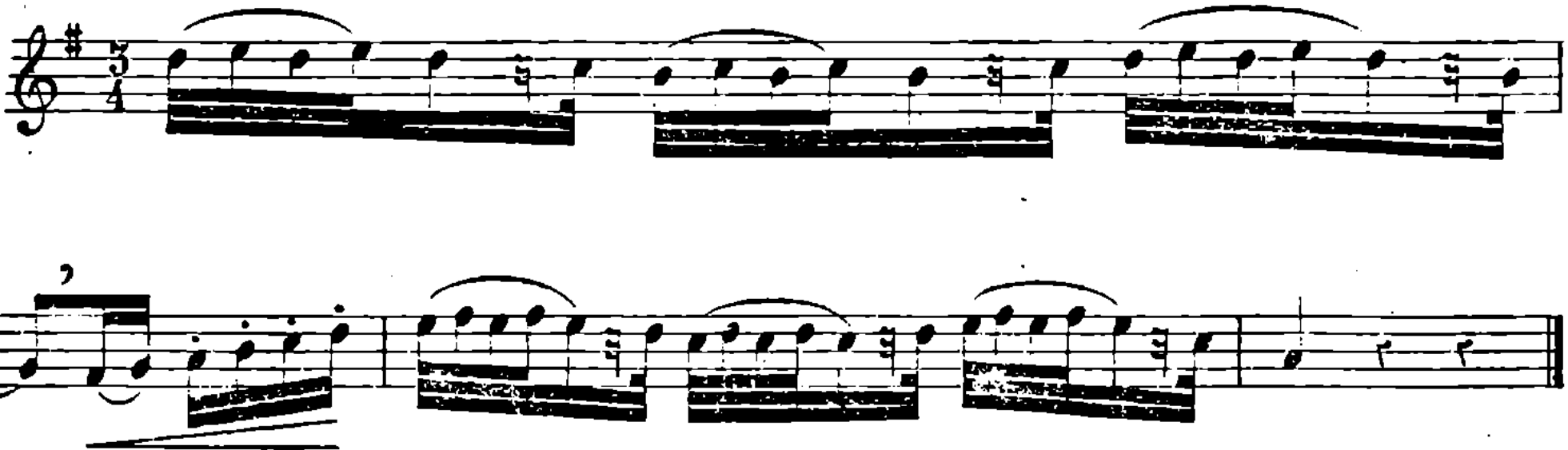
Le *mordente*, ou brisé, est une sorte de trille qui s'attaque et s'interrompt subitement, sans préparation ni terminaison. On l'indique par le signe ~, ou par celui du trille.

Allegro moderato.

Exemple.



Exécution.



J'engage les élèves à s'exercer de bonne heure au travail du trille, sans se laisser rebuter par la difficulté plus ou moins grande qu'il pourra leur présenter. Cet agrément, l'un des plus brillants de la musique est celui qui convient le mieux pour terminer une phrase, et qui contribue le plus puissamment aussi à lui donner de la légèreté et de l'élégance. De plus, le trille, fait comme je l'ai indiqué, facilite encore l'exécution des *Gruppetti* et des traits composés de plusieurs notes coulées; il est indispensable enfin à tout instrumentiste qui, parvenu à un certain degré de talent, veut exécuter convenablement les œuvres difficiles des meilleurs compositeurs.

DU GRUPPETTO, ou petit groupe.

On nomme ainsi l'assemblage de plusieurs petites notes réunies entr'elles par degrés conjoints, soit en montant, soit en descendant.

On distingue deux espèces de *Gruppetti* savoir 1^o Celui qui, composé de trois petites notes, doit renfermer l'intervalle d'une tierce mineure ou diminuée; la tierce majeure étant d'un effet trop dur, son exécution exige que la première note soit plus accentuée que les autres; il suffit seulement d'appuyer légèrement sur cette note sans trop forcer ni prolonger le son.

Moderato.



La Tierce mineure est composée d'un ton et demi, et la tierce diminuée de deux demi-tons inégaux.

La Tierce Majeure est formée de deux tons.

2^o Celui de quatre notes renfermant entr'elles l'intervalle d'une tierce majeure, mineure ou diminuée.

Ce *Gruppetto* d'un effet plus brillant que celui de trois notes est aussi d'un usage plus fréquent; comme le trille il ajoute à la musique un de ses plus riches ornemens.

L'art de combiner heureusement les sons ouverts avec les sons bouchés demande beaucoup d'habileté et d'adresse et rend l'exécution des *Gruppetti* assez difficile.

Pour produire la première note de ce *Gruppetto*, la main demeurera dans la position où elle s'est placée pour faire la note sur laquelle il repose; c'est-à-dire que si cette note est ouverte, la première du *Gruppetto* se fera ouverte; si, au contraire, elle est bouchée, la première note du *Gruppetto* se fera également bouchée, observant bien de passer rapidement sur la première note du *Gruppetto*; c'est précisément le contraire de ce qui a été recommandé pour le *Gruppetto* de trois notes.

Je vais offrir dans un tableau synoptique une suite d'exemples de *Gruppetti* placés sur les différents degrés de la gamme, afin de tracer avec précision la position que doit prendre la main dans le pavillon, en les exécutant.

La ligne horizontale qui suit immédiatement le signe placé sur la première note de chaque mesure, est pour indiquer qu'il doit y avoir une identité parfaite, quant à la position de la main dans le pavillon, entre les notes placées au dessous de cette ligne et la note affectée de ce signe.

S. 990.

(1) Ce *Gruppetto* s'écrit ainsi, mais il s'exécute comme je l'ai noté plus haut.



Le *Gruppetto* de 3 notes se marque toujours en entier. Quant à celui de quatre notes on l'indique ordinairement par le signe ∞, auquel, selon le cas, on ajoute un # ou un b pour avertir que la troisième note doit en être affectée.

TABLEAU SYNOPTIQUE.

81

INDICATION.	EXÉCUTION.	INDICATION.	EXÉCUTION.
Lento.			

Pour parvenir à exécuter ces *Gruppelli* avec facilité, il faut, comme je l'ai dit plus haut, passer rapidement sur la première note et ne lui donner que la valeur d'une triple croche.

Ex:

Il ressort donc suffisamment des détails dans lesquels je suis entré, que l'exécution de ces *Gruppetti* exige un jeu tout spécial de la main dans le pavillon; cependant, il est des cas, et c'est surtout dans les morceaux lents, où la première note du *Gruppetto* se fait selon les règles ordinaires, sans qu'on ait besoin de recourir aux moyens artificiels dont je viens de parler; c'est lorsqu'on veut donner de l'ampleur au *Gruppetto* et en faire entendre distinctement toutes les notes.

Exemple.

Adagio.

Indication.

Exécution.

En général, le mouvement des *Gruppetti*, comme des autres notes d'agrément, est subordonné à la lenteur ou à la vivacité des phrases musicales, à leur expression et au caractère du morceau où ils sont placés dans un Adagio par exemple, on les fera plus lentement que dans un morceau vif.

DE L'APPOGGIATURA, ou petite note.

La petite note appelée par les Italiens *Appoggiatura* se place au dessus ou au dessous de la note à laquelle elle est jointe; elle peut lorsqu'elle se trouve placée au dessus de la note qui la suit former avec elle l'intervalle d'un ton ou seulement d'un demi ton.

Exemple.

Elle doit toujours être à un demi ton de distance lorsqu'elle est placée au dessous.

Exemple.

Elle comporte aussi l'intervalle d'un ton lorsque cette note se répète.

Exemple.

L'*Appoggiatura* est préparée lorsqu'elle est précédée d'une note placée au même degré qu'elle, alors elle vaut la moitié de la note dont elle est suivie, et cette note perd d'autant de sa valeur.



L'expression musicale exige que la petite note, surtout celle au dessus, soit plus accentuée que la note qui la suit. Le nom de cet agrément dérivé du verbe italien *Appoggiare* (appuyer) indique suffisamment la nuance qui lui est propre, nuance difficile à saisir et dont l'expression plus ou moins parfaite dépend du sentiment de l'exécutant.

Allegretto grazioso.



Toutes les notes sous lesquelles le signe > se trouve placé sont des *Appoggiature*

Les compositeurs devraient en général ne se servir de petites notes qu'avec beaucoup de réserve; leur emploi trop fréquent peut nuire à l'intelligence des élèves et les empêcher de donner à ce qu'ils jouent sa véritable expression. Pourquoi ne pas écrire les *Appoggiature* en toutes notes? Peu importe à l'exécutant que cet agrément compte dans un accord quelconque ou qu'il doive être considéré comme note de passage. Il serait d'autant plus convenable de noter réellement l'*Appoggiatura*, surtout lorsqu'elle est simple, qu'alors l'exécutant ne pouvant manquer de lui donner sa valeur exacte, traduirait plus fidèlement la pensée de l'auteur et serait moins exposé à s'écarter des règles consacrées par le bon goût.

La petite note brève diffère beaucoup de l'*Appoggiatura*, en ce qu'elle doit toujours être faite rapidement, quelque soit du reste le caractère du morceau où elle est employée.

Pour l'exécuter avec précision, il faut faire application des moyens que j'ai indiqués plus haut, à l'article du *Gruppetto*, en ce qui concerne le jeu de la main droite, qui doit être invariablement dirigée comme pour faire la note à laquelle se trouve annexée la petite note brève.

Exemple.



On voit par cet exemple que le *Fa* de la troisième mesure, et le *La* de la cinquième doivent rester ouverts, tandis que le *Sol* de la sixième se fait fermé.

Je vais donner quelques fragmens de phrases où ces petites notes sont représentées dans des dessins différens, afin que l'élève puisse avoir une idée précise sur la manière de les traiter.

Allegro.

Exemple 1. 



Allegretto.

Exemple 2. 



La première des deux petites notes placées dans le chant suivant, devra être faite d'après le même mode, c'est-à-dire comme celle qui la précède.

Exemple.

Adagio.



Les petites notes brèves placées au dessous des notes réelles ne se font pas de la même manière que les précédentes; il faut, lorsqu'elles sont bouchées, que la main participe à leur exécution.

Allegro.

Exemple. 



DU PORTAMENTO.

85

Le portamento ou port de voix, sert à lier deux notes conjointes en faisant entendre la seconde par anticipation sur sa valeur.

à distance d'un ton ou d'un demi-ton.

Indication. Effet.

EXEMPLE. En montant.

Indication. Effet.

EXEMPLE. En descendant.

Le portamento peut aussi former un intervalle de plusieurs notes procédant par degrés disjoints.

à distance de tierce, quarte, quinte etc.

Indication. Effet.

EXEMPLE.

Indication. Effet.

EXEMPLE.

On fait aussi des *Portamenti* de cette manière.

EXEMPLE.

EXCEPTIONS

Relatives aux mouvements de la main droite.

La difficulté de rendre sur le Cor certains traits avec vitesse et précision, oblige quelquefois l'exécutant à s'écarter des principes tracés dans cette méthode. Ces traits se composent ordinairement de trois notes coulées par degrés conjoints et faites dans un mouvement rapide.

Pour les exécuter facilement, il faut de nouveau faire usage des moyens que j'ai indiqués plus haut pour les *Gruppetti* et les petites notes brèves, et laisser, pour la deuxième note de chaque temps, la main dans la position où elle s'est placée pour faire la note précédente; mais ce mode ne peut être usité qu'autant que les traits se font dans un mouvement rapide et qu'ils présentent une physionomie telle que cette dernière note se trouve précédée et suivie de la même note à un degré inférieur. Néanmoins, ces traits offrent une trop grande difficulté d'exécution pour qu'on puisse de prime abord leur donner le caractère qui leur est propre; il faut donc commencer par les exécuter lentement, en articulant chaque note d'après les règles ordinaires, jusqu'à ce qu'on soit parvenu à les jouer assez vite pour se servir de l'articulation exceptionnelle que j'y ai placée, et dont je viens de parler.

Allegro.

EXEMPLE 1.

Moderato.

EXEMPLE 2.



Dans le passage suivant la deuxième note de chaque temps se fait de la même manière. On aura soin d'appuyer sur la première note de chaque coulé et de passer rapidement sur les deux autres.

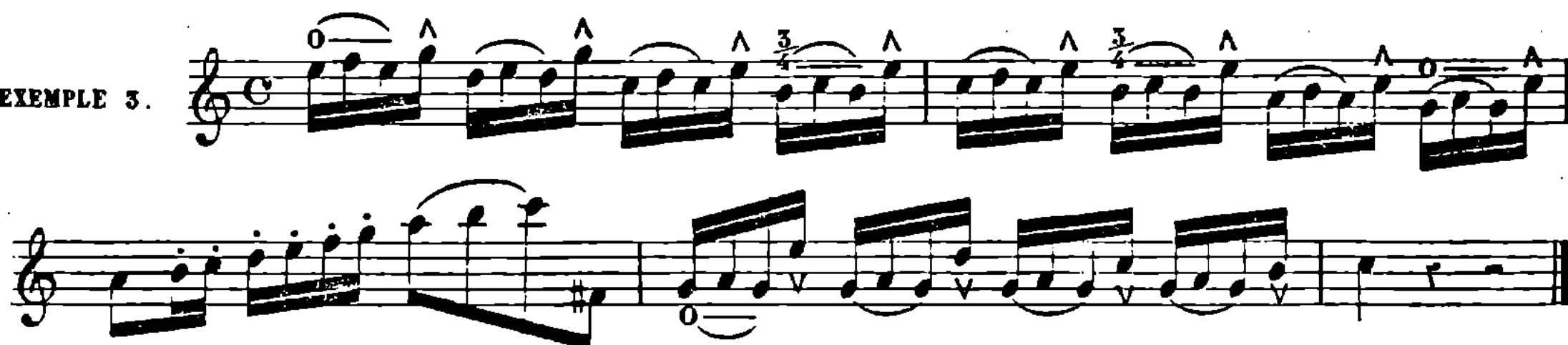
EXEMPLE 1.



EXEMPLE 2.



EXEMPLE 3.



Il n'en sera pas de même pour le trait placé ci-après, qui ne se trouve pas dans des conditions semblables, la seconde note de chaque temps n'étant pas précédée et suivie de la même note à un degré inférieur; on l'exécutera, quant aux mouvemens de la main, comme doit l'être chaque note isolément.

EXEMPLE 1.



EXEMPLE 2.



GAMMES CHROMATIQUES.

Je ne ferai emploi dans ces gammes que du chromatique le plus généralement usité, c'est-à-dire de celui composé de dièzes et de bémols. Je ne crois pas devoir y traiter des gammes enharmoniques qui servent à comparer la justesse relative des sons, et appartiennent plutôt à l'harmonie qu'à la mélodie. Elles compliqueraient d'ailleurs sans avantage réel, une méthode de laquelle, comme je l'ai dit en commençant, tout ce qui n'est pas simple et clair doit être élagué.

Les gammes chromatiques doivent être étudiées d'abord dans un mouvement modéré, puis accéléré de plus en plus, à mesure que l'on parviendra à les faire avec facilité.

La même mesure répétée plusieurs fois de suite, en pressant peu à peu le mouvement, contribuera aussi beaucoup à perfectionner le jeu de la main.

Les articulations affectées à ces gammes sont le piqué et le coulé. On se sert ordinairement du premier dans les mouvements vifs, et du second dans les Adagio. Souvent tous les deux se trouvent dans la même gamme, c'est le caractère des chants, ou des traits, qui en détermine l'emploi.

La meilleure méthode à suivre pour parvenir à égaliser les sons ouverts et fermés de ces gammes chromatiques, est d'affaiblir les uns et d'arrondir les autres. Le signe > placé sous les notes, indique celles sur lesquelles on doit appuyer davantage. Il sera bon d'observer que cette manière élémentaire de travailler ces gammes ne doit être pratiquée que dans les études, et ne peut s'employer dans l'exécution d'un morceau.

Les gammes dans lesquelles les Bémols sont transformés en dièzes et les dièzes en bémols.

9. 10.

11. 12.

13. 14.

15. 16.

17. 18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.



Les gammes chromatiques employées à la fin d'un trait sont d'un bel effet, surtout lorsqu'elles ont pour terminaison un ou plusieurs trilles.

1^{er} EXEMPLE.

DU GOUT, DU STYLE, DES NUANCES, DE L'EXPRESSION ET DE L'EFFET DES SONS BOUCHÉS.

Le mot *Gout* exprime le sentiment des beautés et des défauts dans tous les arts. Le Gout ne s'apprend pas; c'est un don de la nature que l'homme apporte en naissant; c'est un de ces sens mystérieux et cachés qu'il peut posséder, ou dont il peut être privé. Mais ce goût naturel qui nous porte par instinct à choisir et discerner ce qui est beau, et à éviter ce qui est vulgaire, a néanmoins besoin d'être guidé et dirigé par une sorte d'éducation; car il est accessible à toutes les impressions et peut se modifier, se développer, se perfectionner, ou se gâter selon qu'il a sous les yeux de bons ou de mauvais exemples. Le goût tient de près aux exigences de la mode, aux caprices de l'époque, et ne s'applique quelquefois qu'à cette expression de convenance qui fait qu'un morceau de musique composé ou exécuté de telle ou telle manière, se trouve plus ou moins dans les idées reçues et généralement adoptées. Faire aujourd'hui de la musique dans le goût de Lulli, chanter comme on chantait en présence du grand roi Louis XIV, ne serait ni de bon goût ni de mode: ce serait, tout au plus, de la musique historique, comme on l'a vu aux concerts de M. Fétis.

Le *Style* consiste dans la manière d'exprimer les idées, suivant la forme que revêt la pensée; ceci s'applique au compositeur aussi bien qu'à l'exécutant ou au chanteur. Garat chantait avec le style voulu par le compositeur, et toujours admirablement, tantôt les morceaux des grands opéras de Gluck, tantôt la *Gasconne*, tantôt la romance *Bouton de rose*: c'est que Garat était un artiste privilégié par la nature; il y avait dans son organisation assez de flexibilité pour prendre tous les styles; pour imprimer aux phrases une nuance locale et un cachet de bon goût. On voulait prouver au Chevalier Gluck que Garat n'était pas parfaitement musicien « que m'importe, répondait l'immortel auteur d'*Armide*, s'il est la musique même ».

J.J. Rousseau a dit « *L'expression* est une qualité par laquelle le musicien sent vivement, « et rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre et tous les sentimens qu'il doit exprimer. Il « y a une *expression* de composition et une d'exécution, et c'est de leur concours que résulte l'ef-
« fet musical le plus puissant et le plus agréable ».

Que la musique ait pour interprète la voix ou l'instrument, elle ne peut naître, et ne saurait exister *sans expression* et *sans nuances*.

Savoir placer adroitement des nuances dans un chant, y ajouter une expression heureuse, c'est posséder le secret des contrastes, si puissans dans les arts, en poésie, en peinture, comme en musique; c'est conduire son public de surprise en surprise, par des effets soudains et inattendus, qui l'étonnent et l'entraînent; c'est étaler à ses yeux toutes les richesses de l'imagination: alors il est fasciné par cette magie de clair obscur, qui le saisit et le transporte lorsqu'il contemple un tableau de Rembrandt ou de Claude Lorrain. Il ressent cette impression profonde que nous éprouvons tous lorsque Rubini chante les cavatines du *Pirate* ou de la *Somnambule*, ou lorsque la société des concerts du Conservatoire, exécute avec son inimitable supériorité les Symphonies de Beethoven.

Est-ce trop exiger de la nature du Cor que de lui demander de chanter avec expression? non

assurément, car cette voix factice imitant celle du chant de l'homme, celui qui joue de cet instrument peut y ajouter autant d'expression qu'il en mettrait dans un morceau chanté avec sa voix naturelle. Mais oublions un instant le mécanisme du Cor, oublions tout ce qu'il a fallu d'études et de persévérance pour parvenir à faire partie du petit nombre de ceux qui ont reculé les bornes de l'art; laissons là les principes de méthodes, voyons le résultat; abstraction faite des moyens, ne considérons plus le Cor comme un instrument de cuivre, mais bien comme une voix organisée qui peut traduire et transmettre les impressions qu'elle a reçues et qu'elle veut exciter chez les autres, soit qu'elle dise son propre chant, soit qu'elle se soit inspirée de l'œuvre d'autrui. Le Cor veut-il peindre la situation de l'âme, les passions du cœur? n'a-t-il pas des accens joyeux pour le plaisir, comme il a des larmes pour la douleur? oui, il y a deux sortes d'expression, l'expression *écrite* et l'expression *jouée*: la première vient du compositeur; elle est tirée du sujet même, elle est subordonnée à la disposition d'esprit, sous l'influence de laquelle le musicien a écrit; tantôt elle trahit l'émotion qu'il a ressentie, tantôt elle peint son bonheur; ce sont des souvenirs qu'il communique: souvent sa musique est sa propre histoire, quelquefois ce n'est qu'un épisode de sa vie. La seconde tient à l'exécutant, c'est à lui de donner de la vie, du mouvement à ce tableau inanimé qu'il a sous les yeux; il faut qu'il s'identifie avec lui, qu'il cherche à y surprendre la pensée intime de l'auteur; il a besoin de se mettre en scène pour prendre le ton, et choisir le langage le plus en harmonie avec le sujet qu'il a à traduire. Il ne doit pas donner de la chaleur, de la force et de l'élan à ce qui ne demande que du calme et de la douceur. Dans une mélodie, par exemple, où chaque phrase est empreinte d'une simplicité gracieuse, il faut qu'il se montre facile, naïf et touchant. Avec du tact et de l'instinct on arrive à donner à chaque morceau l'expression qui lui convient: voilà ce qui constitue véritablement l'artiste, c'est ainsi qu'il peut atteindre au sublime de l'art.

L'emploi des *sons bouchés* est un des plus grands moyens d'expression dont on puisse se servir sur le Cor.

Dans le courant de cette méthode, je me suis borné à indiquer la manière de les obtenir avec le plus de justesse possible, me réservant d'en faire l'objet d'un article spécial et de parler de leurs effets. Cette nuance, ce contraste, cette opposition de tous les instans donnent à la musique une immense variété et ajoutent à sa beauté un charme inexprimable. Et il faut que l'on convienne ici que s'il n'est pas dans la nature du Cor d'être tout à fait parfait, il a en cela sur d'autres instruments cette supériorité de langage qui n'appartient qu'à lui seul et qu'on ne saurait lui contester. Est-il possible de produire les mêmes effets sur les instruments à vent tels que la Flûte, le Hautbois, la Clarinette ou le Basson? non. On peut, je le sais, modifier l'action du souffle, jouer à demi jeu, et cependant faible ou fort, le son est toujours le même, il n'y a de différence que dans le degré d'intensité, tandis que sur le Cor c'est une autre voix qui chante, une voix qui répond à la première, et qui ne lui ressemble en rien: il y a opposition de force, opposition de chant.

Ces essais sur les *sons bouchés* dont je n'ai trouvé d'exemples écrits avec intention, ni dans les compositions anciennes ni dans les compositions d'aujourd'hui, ont été soumis plusieurs fois à l'appréciation du public^(*) et je dois dire, sans vouloir en tirer vanité, mais pour exprimer la satisfaction que j'éprouve d'avoir pu ajouter quelque chose aux idées de mes devanciers, que la bienveillance avec laquelle cette nouveauté musicale a été accueillie et la sanction qu'on a bien voulu lui donner m'ont prouvé, à n'en pas douter, que cette innovation avait paru heureuse et de bon goût.

Résumons nous: *Le goût, le style, l'expression* ajoutés aux études sévères et opiniâtres, complètent l'art de jouer du Cor, comme elles servent à former un bon chanteur. Que les élèves, loin de se décourager, ne cessent de persister dans la stricte observation de ces conditions, qui, chacune en détail, ou toutes réunies à la fois, sont indispensables, et je leur prédis d'avance un succès réel. En assimilant l'élève qui veut jouer du Cor à l'élève qui apprend à chanter, nous rappellerons ici ce que nous disaient un jour et le célèbre Garat et le grand maestro Rossini: que la meilleure école pour un instrumentiste était celle d'un bon chanteur, à notre tour, on nous permettra de renverser ainsi la phrase: la meilleure école pour un chanteur est celle d'un bon instrumentiste.

(*) Les Fantaisies sur les Martyrs, sur la Straniera, les 9^{me} et 11^{me} solo contiennent des phrases entières ou j'ai combiné à dessein l'effet des sons bouchés.

SIX MÉLODIES.

Andante.

On se servira du ton de Fa pour exécuter les six mélodies, les soixante-dix exercices sur les articulations et les études caractéristique.

1^{re} MÉLODIE.

mezzo forte e con espressione.

con grazia.

cres

p

f

p

Maestoso.

2^{me} MÉLODIE.

Fieramente.

Musical score for a piano piece, featuring ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as trills (tr), accents (^), and dynamic markings (f, p, ff, pp, dolce). The tempo changes from "in tempo." to "animando" and back to "in tempo." The piece concludes with a final cadence.

Andante non troppo lento.

3^{me} MÉLODIE.



con calore e un poco più animato.



Allegretto.

4^{me} MÉLODIE.



forte e risoluto.

p *f* *p* *f*

cres *ff* *pp* *e* *cres*

f *p* *dimin*

p *e* *cres.*

f

Allegro moderato.

5^{me} MÉLODIE.

forte e marcato. *p* *con*
f *grazia.* *p* *cres*

I^o Tempo.
ritardando. *f* *p*

f *p* *f*

diminuendo. *p*

Allegro moderato.

6^{me} MÉLODIE.

forte e leggiermente. *p* *f*

p *f*

Pour l'exécution des
 Triolets de cette mé-
 lodie, voyez les ex-
 ceptions page 85.

p

cres *f* *dimin.*

p ben leggiero.

f

p e - - - cres

f *dimin.* *p*

poco riten:

I.º Tempo.

f *p* *f*

forte.

SOIXANTE-DIX EXERCICES

sur les articulations.

Frappez également toutes les notes avec force et légèreté.

Il faut faire sentir la note sous laquelle le signe > se trouve placé. La même recommandation s'applique aux numéros suivants.

The image displays six musical exercises, numbered 1 through 6, arranged in three pairs. Each exercise consists of two staves of music written in treble clef with a common time signature (C). The exercises are designed to practice articulation, as indicated by the title and the instructions. Exercise 1 is in C major, Exercise 2 in D major, Exercise 3 in E major, Exercise 4 in F major, Exercise 5 in G major, and Exercise 6 in A major. Each exercise features a series of notes with various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Accents (the symbol >) are placed under specific notes in each exercise to indicate where the note should be emphasized. The exercises progress in complexity, with Exercise 6 being the most technically demanding, featuring sixteenth-note runs.

7. 


8. 


9. 


10. 


11. 

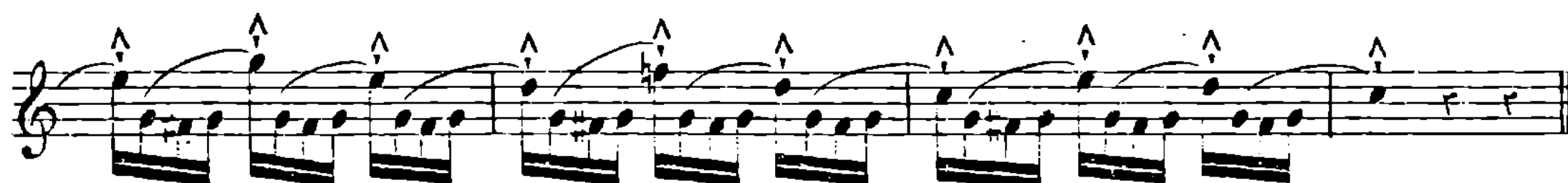

12. 


13. 


14. 


15. 



Jetez les Coulés avec
force sur les notes su-
périeures.

24. 

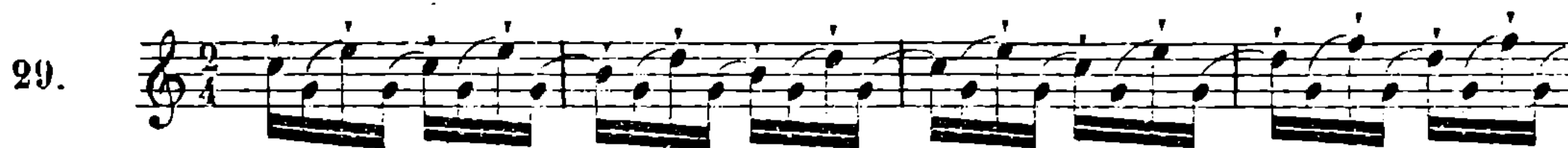
25. 

26. 

27. 

28. 

Il faut couler avec
beaucoup d'égalité
et séparer les temps
le moins possible.



Faites bien entendre
les notes placées
sous le signe ^

34.

35.

36.

37.

38.

39.

Il faut que la 2^e note
de chaque temps soit
faite comme la pre-
mière, quant au mou-
vement de la main
du pavillon.

Même recommandation
qu'au Numéro précé-
dent, ainsi qu'aux N^{os}
41 et 42.

40. 



41. 



42. 



43. 



44. 





Observez bien la va-
leur des triples cro-
ches, afin de donner
de la légèreté à ce
trait.

45. 

46. 

47. 

48. 

49. 

Le mouvement de la
main doit être le mê-
me qu'aux N^{os} 39 et
40.

50.

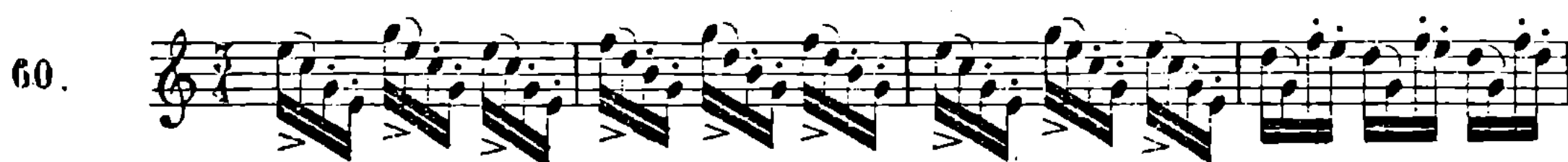
51.

52.

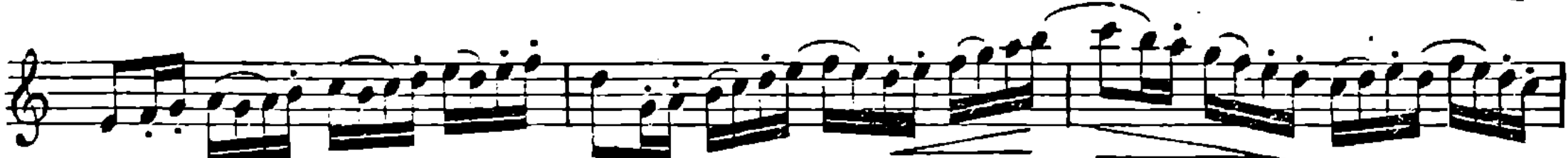
53.

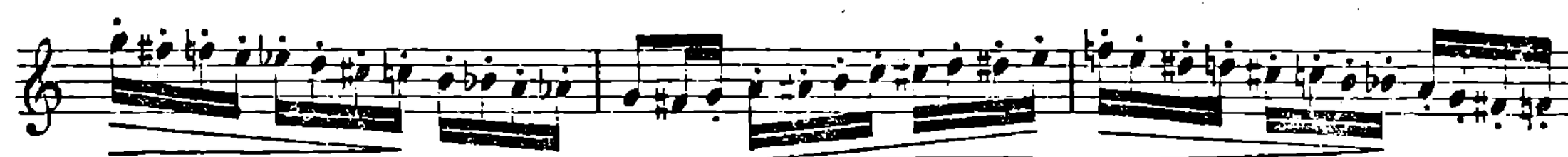
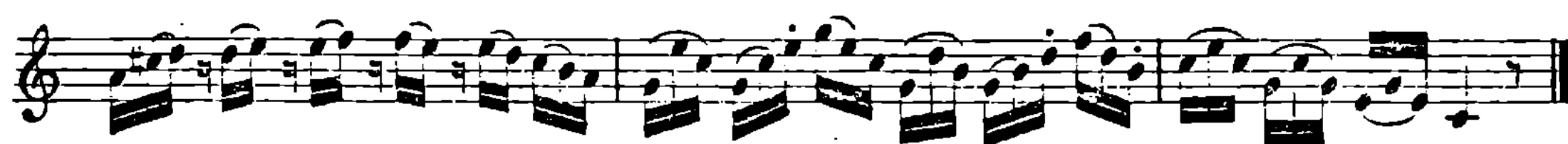


Attaquez franche-
ment tous les
trilles.



Le LA du 1^{er} temps
de chaque mesure
doit être fait sans
le secours de la
main.





SIX ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES.

Les GRUPPETTI de cette étude sont de la 2^e espèce, la manière de les faire se trouve indiquée au tableau synoptique page 81.

1^{re} ÉTUDE. *Allegro mod^{to}*
con grazia.

cres - - - - - *p*

largamente e con espressione.

crescendo ed

animando - - - - - *f* *dimin. ed in tempo.*

poco ritard. *con grazia.*



Allegro Agitato.

2^e ÉTUDE.



Il faut attaquer avec beaucoup de netteté toutes les notes syncopées contenues dans cette étude



In tempo.



Adagio.

3^e ÉTUDE.

dolce

f

f

p

f

p

f

p

cres - - - - *f*

pp

Allegro vivo.

4^e ÉTUDE.

forte e risoluto.

f

p

f

dolce.

f

dolce.

f

p

e *cres* *f*

ritard.

1.^o Tempo.

f

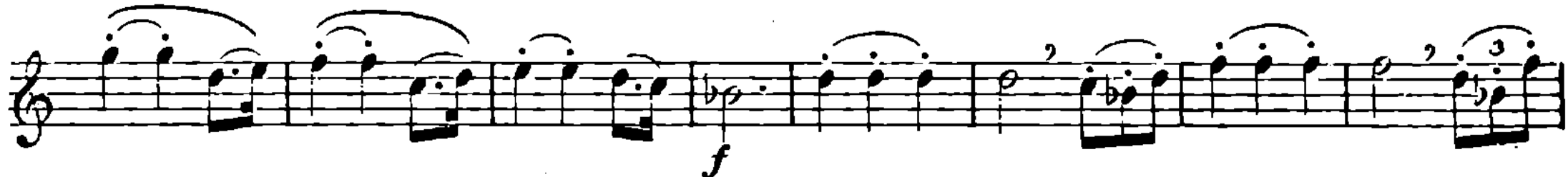
f *p* *cres.*

f *f*

Andante non troppo lento.

5^e ETUDE.*Con espressione.*

Largamente.

*Con espress.*

dimin.



Allegro moderato.

6^e ETUDE.*leggeramente.*

Les triolets de cette étude doivent être exécutés d'après les règles établies aux exceptions page 85.

dolce e ben legato.

p e crescendo

poco a poco f

f dimin.

p cres

f

FIN.