MÉTHODE

De Premier et de Second Cor

Par

H. DOMNICH

Membre du Conservatoire Impérial de Musique

Adoptée

Pour Servir à l'Etude

Dans cet Etablissement

Prix 24 f.

Gravée par Le Roy

A PARIS

A l'Imprimerie du Conservatoire Impérial de Musique

Rue du F.B. Poissonnière N.° 11.

CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE

ET DE DÉCLAMATION.

Paris, le 23. Décembre. 1807.

Les Inspecteurs de l'Enseignement après avoir examiné la méthode de premier et second Cor, rédigée par Mr Domnich, membre du Conservatoire, pensent que cet ouvrage est propre à atteindre le but d'utilité que son auteur s'est proposé; et ils expriment le desir qu'il soit adopté pour l'enseignement, dans la classe de ce professeur et dans celles qui sont sous sa surveillance.

Les Inspecteurs de l'Enseignement.

GOSSEC, MÉHUL, CHÉRUBINI.

Le 24. Décembre. 1807.

Vû l'opinion des Inspecteurs de l'Enseignement sur la méthode de premier et second Cor présentée par Mr Domnich.

Le Directeur du Conservatoire Arrête:

La méthode de Mr Domnich servira à l'étude dans la classe de ce professeur, et dans celles de ses répétiteurs.

Le Directeur du Conservatoire
Impérial de Musique et de Déclamation.

SARRETTE.

Méthode de Cor

Notice Historique

Sur l'Origine et les Progrès de cet Instrument

Le Cor tire son origine d'un instrument qu'on appelait en Allemagne *Wäldhorn,* mot qui veut dire, *Corne des bois.* En effet, il consitait d'abord en une simple corne de bœuf, dont les chasseurs et les bergers faisaient usage; les premiers, pour communiquer de loin les uns avec les autres, et s'avertir mutuellement des différentes circonstances de la chasse; les seconds, pour rassembler leurs troupeaux dispersés dans les forêts.

L'inconvénient qu'avait cet instrument de ne pouvoir être entendu à de grandes distances donna l'idée de substituer à la corne un métal sonore, en conservant toujours l'ancienne forme. On obtint de cette première tentative le succès qu'on s'en était promis. (1)

Il était assez naturel de prévoir qu'une augmentation dans les dimensions primitives contribuerait à augmenter l'éclat du son. Peu-à-peu le tube fut allongé et le pavillon élargi. On songea bientôt à rendre la matiere plus mince et le choix de cette matière cessa d'être indifférent. Des expériences nombreuses, répétées sur diverses substances, déterminèrent la préférence en faveur du laiton ou cuivre jaune. C'est ainsi que par dégrés l'instrument devenait plus sonore, en même tems

(1) Ce fut là l'origine du *Cornet-à-bouquin.*

qu'il gagnait du côté de l'étendue par sa plus grande facilité à entrer en vibration.(1)

Cependant il conservait encore le désavantage d'être embarrassant et d'un port incommode, sur-tout au milieu des forêts. Comme il était fabriqué d'un métal flexible, on imagina de le replier sur lui-même en un ou plusieurs cercles, et de le rendre ainsi plus portatif, sans en changer la longueur et sans en altérer les proportions. Après avoir passé par diverses formes intermédiaires on parvint à construire le petit Cor dont les postillons, se servent encore aujourd'hui en Allemagne.

On ne tarda pas à mettre à profit l'étendue de cet instrument déjà si différent de ce qu'il était à sa naissance. Quoique ses moyens fussent encore très-bornés, puisque dans le *médium* ils se réduisaient au seul accord parfait, on composa exprès pour lui des airs de chasse, qu'ensuite on exécuta en Duo. L'effet agréable et piquant de ce nouveau genre de musique fit penser qu'on pourrait avec succès se servir du Cor dans les orchestres. Ce fut en Allemagne, vers le milieu du dix-septième siècle, qu'on l'appliqua pour la première fois à cet usage.

La faculté de rendre des sons plus graves ou plus aigus, selon les différentes proportions de la longueur du tube, permit de faire des Cors dans tous les tons. On voulut d'abord, vraisemblablement pour établir entre eux une sorte d'uniformité, les rouler tous sur un patron commun, et rendre égal, dans tous, le diamètre des circonvolutions, quelqu'en dût être le nombre. Mais comme les tons bas exigeaient des contours très-multipliés, non seulement le son était étouffé; l'exécution devenait encore très-fatigante. On fut donc obligé de renoncer à une pratique qui ne présentait rien d'utile; on y suppléa en modifiant convenablement les circonférences, et en faisant varier la longueur de leurs diamètres suivant les différens tons; de manière que dans tous les cas, le soufle ayant à parcourir une route moins tortueuse, eût aussi moins de peine à ébranler les parois du corps sonore. Les révolutions du Cor en *ut*, par exemple, occupèrent la plus grande circonférence; celles du Cor en *ré* eurent une circonférence moindre, et ainsi de suite pour tous les tons.

Jusqu'alors il avait été difficile aux compositeurs de tirer parti de cet instrument; ils n'étaient pas sûrs que ce qu'ils écrivaient pût être exécuté. La portée en était incertaine et les limites des sons aigus et des sons graves dépendaient des individus. En réfléchissant sur cette particularité, on en reconnut la cause dans la différence des embouchures, dont la forme et les proportions n'étaient pas déterminées. Ceux qui se servaient d'une embouchure large et qui formaient les sons graves avec facilité, ne pouvaient atteindre aux sons aigus. Ceux qui avaient adopté

(1) Les peuples de l'antiquité avaient fait usage d'instrumens semblables. Les hébreux, dans leurs solemnités religieuses, les grecs et les romains à la guerre, employaient diverses espèces de trompes de métal, dont les Cors et les trompettes modernes ne sont probablement que des imitations ou des perfectionnemens.

l'embouchure étroite avaient la plus grande aisance pour les sons aigus, sans pouvoir descendre aux sons graves. Comme l'habitude contractée par les lèvres ne permet pas à celui qui s'est exercé sur une embouchure quelconque d'en employer une d'un autre diamètre, on sentit la nécessité de former deux genres, qu'on distingua par les noms de *premier* et de *second Cor*. Chacun travaillant de son côté à perfectionner le genre qu'il avait choisi, on parvint de part et d'autre au terme extrême; et dès-lors toute l'étendue de l'instrument fut connue quoique le concours de deux individus fut nécessaire pour la parcourir en entier. (1)

Ainsi on avait franchi un intervalle immense, sans avoir songé en aucune manière à l'art de filer les sons, d'en tempérer l'éclat, de leur communiquer ce moëlleux qui paraît leur être propre et dont l'oreille est si agréablement flattée. Cependant la destination du Cor n'était déjà plus bornée aux airs bruyans de chasse ou de guerre; et souvent même, au milieu de ces airs, on avait besoin, pour produire des contrastes, d'exprimer des effets plus doux. Pour y parvenir, on imagina d'abord une sourdine en bois, de la figure d'un cône tronqué, creusée dans son intérieur et destinée à s'enfoncer dans le pavillon. Au centre de la base inférieure était pratiqué un trou, par où le son s'échappait. Mais comme la vibration de l'airain contre le bois occasionnait un frémissement désagréable, on fit dans la suite la sourdine en carton, et on s'en servit long-tems, quoiqu'elle ne procurât pas encore une qualité de son parfaitement pure.

A la même époque, le Hautbois, bien éloigné du point de perfection où il est parvenu de nos jours, était un instrument aigre, criard et peu propre à l'accompagnement d'un chant gracieux ou d'un morceau d'expression. Quand on l'employait à

(1) Le Cor était arrivé à ce point, lorsque deux compositeurs italiens qui florissaient à la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième, LOTTI et ALEXANDRE SCARLATTI le rapportèrent d'Allemagne dans leur patrie, et l'employèrent dans leurs compositions. L'exemple de ces deux grands maîtres fut bientôt suivi par HASSE LE SAXON et ALBERTI, leurs disciples. De ce moment, le Cor fut, pour ainsi dire, naturalisé en Italie; et tout le monde sait quel heureux usage en ont fait les LEO, les VINCI, les PORPORA, les DURANTE, les PERGOLESE, etc, puis après eux, les JOMELLI, les GUGLIELMI, les SARTI, les PICCINI, les SACCHINI, etc, au théâtre comme à l'église.

En France, c'est au Nestor de nos compositeurs, au célèbre GOSSEC que nous sommes redevables de l'introduction du Cor dans nos orchestres. Jeune encore, il fut chargé de composer deux airs pour les débuts de M^lle^ ARNOULD à l'opéra, en 1757. Il imagina de placer dans les accompagnemens de ces morceaux deux Cors et deux Clarinettes d'obligation. C'était aussi la première fois que la Clarinette se faisait entendre en France au milieu d'un orchestre nombreux. Cette double nouveauté, qui offrait à l'art des ressources jusqu'alors inconnues, produisit un effet très-agréable et obtint un plein succès.

cet usage, on avait coutume, pour l'adoucir, d'introduire du coton dans la concavité du pavillon. Hampl, un des plus célèbres cors du tems,(1) conçut l'idée de substituer cette méthode à celle des sourdines. Il fit un tampon de coton disposé de manière à remplir l'objet qu'il avait en vue. Sa surprise fut extrême, la première fois qu'il s'en servit, d'entendre que son instrument était haussé d'un demi-ton. Ce fut pour lui un trait de lumière, et son génie étendant rapidement une découverte due au hazard, il vit le moyen, en présentant et retirant alternativement son tampon, de parcourir sans interruption l'échelle diatonique et chromatique de toutes les gammes. Alors il composa pour le Cor une musique nouvelle, où il fit entrer des notes qui jusques-là lui étaient étrangères. Quelque tems après, ayant remarqué que le tampon pouvait être avantageusement remplacé par la main, il cessa de se servir du tampon.(2)

Avant cette révolution aussi heureuse que brillante, la manière de tenir le Cor était la même que celle usitée encore aujourd'hui pour la trompe de chasse. Mais comme le bras sur lequel il était supporté devenait nécessaire à l'exécution des notes bouchées, la tenue de l'instrument changea. Le pavillon trouva contre le corps un point d'appui capable de le maintenir dans une position solide et d'empêcher les vacillations que les mouvemens de la main devaient occasionner.

Cependant il n'était pas toujours possible de tirer parti du procédé ingénieux dont Hampl avait enrichi son instrument. Pour s'accorder avec l'orchestre, on ne connaissait encore d'autre moyen que celui d'ajouter une ou plusieurs rallonges, qu'on adaptait immédiatement sous l'embouchure. Quand on était dans le cas d'en ajouter bout-à-bout un certain nombre, le pavillon s'éloignait du corps, et l'instrument était privé de son soutien. Dès-lors la main ne pouvant plus agir avec assurance, on perdait tout le fruit de l'invention des sons bouchés.

Quand une découverte importante a électrisé les esprits, les découvertes accessoires, qui sont comme le complément de la première, ne tardent pas à éclore. On chercha donc une façon plus commode et plus promte d'allonger ou de raccourcir le tube à volonté, sans déplacer le pavillon; et on trouva encore dans un instrument déjà connu la solution de cet intéressant problême; on appliqua au Cor le principe d'après lequel la Trombone(3) était construite, et ce fut l'origine de la coulisse. On acquit ainsi la facilité de se mettre d'accord sans sacrifier aucun avantage ;

(1) Il vivait à la cour de Dresde, il y a environ soixante ans.

(2) Mr. Rodolphe, professeur connu par le Solfège qui porte son nom et par plusieurs autres ouvrages élémentaires, fit le premier entendre en France l'effet de cette découverte, lorsqu'il était attaché à la musique du Roi, en qualité de Cor.

(3) C'est encore à Mr. Gossec que la France doit l'introduction de la Trombone dans les orchestres. En 1773, dans son opéra des *Sabines*, il fit usage pour la première fois de cet instrument, originaire d'Allemagne.

et on obtint de plus celui de jouer dans tous les tons sur le même Cor, en ajustant au milieu de ses contours une coulisse particulière et propre à chaque ton. (1)

Créateur en quelque sorte d'un instrument nouveau, HAMPL qui ne s'était pas exercé dès sa jeunesse à la pratique des sons bouchés, en restreignait l'usage aux morceaux lents. Il était réservé à un de ses disciples de donner à cette découverte toute l'extension et tout l'éclat dont elle était susceptible. PUNTO en eut la gloire.

Puisque j'ai tracé le nom de cet artiste, dont les amis de l'art ont à déplorer la perte récente, qu'il me soit permis de payer un juste tribut à son talent et de jetter quelques fleurs sur sa tombe. Jamais personne n'a réuni à un plus éminent dégré le brillant de l'exécution, l'audace et l'originalité des traits, la grâce et l'expression du chant. C'est à lui que le Cor est véritablement redevable de tout ce qu'il exécute aujourd'hui. Ceux qui se livrent à l'étude de cet instrument doivent tous, sans exception, le regarder comme leur maître, puisque sa musique a dévoilé à l'étudiant l'étendue de ses ressources, et lui a, pour ainsi dire, marqué le terme de ses efforts.

(1) Le premier Cor à coulisse à été fabriqué par HALTENHOFF, facteur d'instrumens à Hanau, près Francfort, sur le Mein.

Je ne crois pas inutile de remarquer que malgré tous les changemens de forme que le Cor a subis, il a toujours retenu dans sa patrie son nom primitif, et qu'en Allemagne, il est encore aujourd'hui appelé *Waldhorn*.

RÉFLEXIONS PRÉLIMINAIRES.

Après avoir jetté un coup d'œil rapide sur les différens périodes que le Cor a parcourus depuis son origine, si nous arrêtons un instant nos regards sur l'état actuel de cet instrument en France, nous verrons avec peine qu'à l'époque où tous les autres semblaient comme à l'envi reculer leurs limites, le Cor seul, par une exception bien étrange, résistait à l'impulsion générale, suivait une marche rétrograde, et d'une étendue de quatre octaves, se réduisait à celle d'une octave et demie. Tel a été le singulier résultat de l'influence d'un genre malheureusement trop facile, que ses inventeurs ont appelé *le genre mixte*.

Pour mettre en crédit ce nouveau genre, on a reproché aux sons aigus de n'être point agréables; DITEL, SPANDAU, CHIVIGNY, PALTSAR avaient prouvé le contraire. Le même reproche a été fait aux sons graves; HAMPL, PUNTO, DURCHMIT avaient également prouvé le contraire.

Je conviens qu'aux deux extrêmités de l'étendue de l'instrument, pour joindre la justesse à la pureté du son, il faut plusieurs années d'étude et de travail opiniâtre. Ce n'est pas tout encore; si l'artiste une fois parvenu à former à son gré des sons purs et justes dans ces deux extrêmités, applique indiscrettement ce genre de perfection aux difficultés proprement dites, il perd en partie le fruit de sa peine et donne à son talent la plus fausse direction. Le *médium* seul de l'instrument admet tous les effets et tous les genres; mais les sons très-graves doivent être réservés pour les tenues, et les sons aigus uniquement consacrés au chant. Je ne dissimule pas qu'à l'égard des uns et des autres, l'abus était presque universel. Mais fallait-il voir dans la nécessité généralement sentie d'une meilleure application, le principe et le motif d'une suppression totale? Personne n'a mieux connu que le célèbre HAYDN toutes les ressources des instrumens à vent. Personne n'en a su ménager et distribuer les effets avec plus de goût, de discernement et de sagesse. Si les sons dont je viens de parler méritaient d'être ainsi négligés, on ne les retrouverait pas aussi fréquemment employés dans ses partitions.

La proscription s'est étendue plus loin. De deux sortes de difficultés usitées autrefois sur le Cor, on n'exécute plus que celles appelées *chantantes*; celles connues sous la dénomination de *batteries de second Cor* paraissent entièrement disgraciées. On leur reproche aussi de n'être point agréables. En vérité, le vague d'une pareille accusation en trahit le peu de fondement et devrait dispenser d'y répondre. Il est certain qu'employées comme objet principal, et, si je puis user ici de cette expression, placées sur le premier plan, les batteries de second Cor n'y figureront pas avec avantage. Mais lorsque dans un accompagnement bien entendu, elles seront habilement opposées au chant simple et pur du premier Cor, elles produiront le plus heureux contraste. C'était donc encore ici le cas d'une meilleure application, et non celui d'une suppression totale. Le plus grand défaut qu'on puisse

reprocher a ces difficultés, c'est d'exiger trop de ceux qui se livrent à leur étude. Car l'exercice et la réflexion ne suffisent pas pour y exceller; il faut y joindre de puissans moyens physiques, une oreille parfaitement organisée, beaucoup de chaleur et d'à-plomb.

Le genre mixte au contraire, qui ne demande ni autant de travail, ni autant de dispositions naturelles, devait trouver une foule de partisans. La plûpart des jeunes gens se sont empressés de l'accueillir et de le propager; mais il faut avouer que leur zèle n'a pas tourné au profit de l'art musical; car c'est depuis cette époque qu'on ne peut plus compter sur certains effets de l'instrument. Quelques développemens vont mettre cette vérité dans le plus grand jour.

Egalement privés des sons aigus et des sons graves, les Cors mixtes, que la vogue et les funestes progrès du nouveau genre ont introduits dans presque tous nos orchestres, ne peuvent jouer ni sur le ton d'*ut*, ni sur ceux de *la* et de *si*. Qu'arrive-t-il? lorsqu'il se présente un morceau en *si*, au lieu de se servir de l'instrument propre à ce ton, ils emploient le Cor en *mi* ♭; ils font usage du Cor en *ré*, si le morceau est en *la*; et s'il est en *ut*, ils sont dans la nécessité de prendre le Cor en *fa*. Or un compositeur a-t-il à rendre dans l'un de ces trois tons une intention brillante; à exprimer, par exemple, le bruit de la guerre, l'éclat de la victoire, la pompe du triomphe; il dispose les Cors de manière qu'ils puissent tout faire sans le secours de la main dans le pavillon. Mais les Cors mixtes étant obligés de transposer, comme dans cette opération, les notes sonores se transforment souvent en notes bouchées, et les sons les plus éclatans en accens sombres et lugubres, le prestige de l'illusion s'évanouit, et avec l'illusion s'anéantit tout l'effet. Il y a plus. Dans la gamme fictive qui résulte de la transposition, l'artiste chargé de la seconde partie rencontre quelquefois des notes absolument dépourvues de son, et qui ne rendent qu'un sourd frémissement. Pour éviter les inconvéniens de cette rencontre, il n'a d'autre moyen que de prendre l'octave au dessus; mais le premier Cor ne se déplaçant pas, il arrive que la tierce se change en sixte, la quarte en quinte, la quinte en quarte, etc. et ce renversement d'harmonie qui n'est ni motivé, ni préparé, ne fait pas plus d'honneur à l'auteur que de plaisir à l'auditeur.

On se servait aussi avec succès, il y a quelques années, de deux tons que les Cors mixtes on fait entièrement tomber dans l'oubli; ce sont ceux de *si* bas et d'*ut* à l'octave. Le premier, grave et mélancolique, portait dans les morceaux tristes une teinte sombre, une mélodie sévère, un caractère religieux. Le second, par son timbre aigu, semblait donner à une exécution rapide plus de mouvement et de vie. Ces diverses nuances, en variant les effets d'orchestre, rendaient mieux la pensée des compositeurs; mais faute de premiers et de seconds Cors, les compositeurs sont aujourd'hui privés de tous ces avantages.

Avant l'introduction du genre mixte, il existait des *trios* de Cor, et on les

exécutait sans peine. Comme sur trois artistes qui n'étaient pas tous trois du même genre, il y avait nécessairement deux premiers ou deux seconds Cors, la partie mixte, dans l'un et l'autre cas, était le partage du plus faible. Une telle distribution prouve sans réplique que non seulement cette dernière partie exige moins de talent, mais qu'elle est encore essentiellement comprise dans les deux autres, et qu'elle ne peut pas en être détachée, sans devenir au moins une superfluité.

Que dirait-on de celui qui sous prétexte de perfectionner le violon et le violoncelle, et parcequ'un grand nombre de musiciens ne tirent pas tout le parti possible de la chanterelle et de la quatrième corde, proposerait sérieusement de les supprimer toutes deux, et de former un instrument particulier et une école séparée pour les seules cordes du milieu? la comparaison paraît étrange. Eh! bien; j'affirme qu'elle est exacte. Car où est le mérite propre du Cor mixte? en quoi consiste sa supériorité? dans la justesse? dans la perfection du son? mais les grands maîtres qui nous ont précédés ne nous ont-ils pas prouvé qu'une plus grande latitude dans l'instrument, loin de porter atteinte à ces qualités, leur donnait au contraire un nouveau lustre? quel titre reste-t-il donc à ce genre parasite pour autoriser une aussi funeste licence, pour légitimer d'aussi injustes prétentions?

Un chanteur laborieux ne se borne pas à perfectionner les sons qui composent le diapason naturel de sa voix. Souvent, à force de travail, il parvient à étendre son organe, et acquiert ainsi de nouveaux sons qui semblaient lui avoir été à jamais refusés. Pourquoi donc le jeune élève qui se déstine à l'étude du Cor consentirait-il à perdre des ressources placées à sa portée? ne serait-ce pas décéler un manque d'énergie et de constance? et un amour propre bien entendu ne devrait-il pas le dissuader de ce sacrifice?

Je pourrais ajouter plusieurs autres raisons à celles que je viens d'exposer. Mais je pense que ce simple apperçu, où j'ai indiqué les vraies causes du mal, suffira pour décider les jeunes gens à renoncer à un genre qui ne promet point de gloire et qui détruit les ressources de l'art. Dès-lors j'ai atteint mon but et j'en ai dit assez.

MÉTHODE

De Premier et de Second Cor

Ire PARTIE

MÉTHODE DE COR.

PREMIÈRE PARTIE

ARTICLE PREMIER.

DES SONS EN GÉNÉRAL.

Tous les sons du Cor sont produits par le soufle, c'est-à-dire, par l'ébranlement que le soufle excite dans l'instrument. Les vibrations de l'aïr intérieur se communiquent à l'air extérieur, qui les propage et les transmet jusqu'à l'oreille.

Ainsi la poitrine est le premier et le principal agent du son; les lèvres et la langue concourent à le modifier, à le perfectionner.

ARTICLE DEUXIÈME.

DE LA DIFFÉRENCE DES SONS.

Si notre poitrine contenait une quantité d'air indéfinie, et qu'en même tems le jeu de nos poumons eût assez d'énergie et de ressort pour chasser cet air avec une rapidité toujours croissante, il suffirait, pour exhausser ou abaisser la note, d'imprimer au soufle, à son entrée dans l'instrument, plus ou moins de vîtesse, sans rien déranger à la position des lèvres.

Mais comme nos facultés sont à cet egard très-restreintes, il faut que l'industrie vienne suppléer à l'insuffisance des organes. Ainsi nous parvenons au même résultat, en rétrécissant et élargissant alternativement l'ouverture qui donne passage à l'air.

La différence du grave à l'aigu, dans les sons du Cor, dépend donc du rapprochement des lèvres; et ce rapprochement dépend à son tour du dégré de pression que l'embouchure exerce sur elles. Pour monter aux notes élevées, il suffit d'augmenter la pression; il suffit de la diminuer pour redescendre aux notes graves

La raison de ce procédé est sensible.

Dans le premier cas, l'augmentation progressive de la pression sur les lèvres les maintient contre l'effort du souffle, qui tend sans cesse à les soulever et à les disjoindre Elle s'oppose à leur écartement et oblige la même quantité d'air à

s'échapper par une plus petite ouverture. Ce volume d'air se précipitant avec plus de rapidité dans l'intérieur du Cor, augmente le nombre de ses vibrations et produit un son aigu.

Dans le second cas, moins assujéties par l'embouchure, les lèvres cedent davantage à l'impulsion du souffle. Dès-lors la même quantité d'air pénètre dans le Cor par une ouverture plus grande, s'y développe avec moins de rapidité, donne naissance à un moindre nombre de vibrations, et parconséquent à un son grave. (1)

ARTICLE TROISIÈME.

DES COUPS DE LANGUE.

Cette expression consacrée par l'usage ne doit pas être prise ici dans son acception littérale; car l'idée qu'elle réveille est l'inverse du mécanisme employé sur le Cor, dans la formation d'une suite quelconque de sons. Il est aisé de s'en convaincre par l'analyse de ce mécanisme.

Lorsqu'on a fait l'aspiration d'une suffisante quantité d'air, l'embouchure étant fixée sur la partie extérieure des lèvres, la langue se rapproche de leur partie interne et s'appuie sur toutes deux, mais un peu plus fortement sur la lèvre supérieure. (2) L'air comprimé dans l'intérieur de la bouche, dont la langue lui ferme l'issue, n'attend pour sortir que le dérangement de cet organe.

Si, dans un passage quelconque, on veut, sans reprendre haleine, détacher plusieurs notes égales, la langue se retire; l'air s'échappe; la langue reprend sa premiere place; elle se retire encore; et ce mouvement alternatif se continue avec une vitesse uniforme, jusqu'à la fin du passage.

Réduite ainsi à l'office de soupape, la langue remplit, en quelque sorte, un rôle

(1) Cette explication, quoique conforme aux principes de l'acoustique, est cependant trop peu développée pour rendre raison de toutes les circonstances de la production des différens sons dans le Cor. Mais l'exposition complette de ce système m'aurait entraîné malgré moi dans des détails scientifiques qu'il était convenable d'éviter, puisqu'ils n'auraient été pour l'élève d'aucune utilité directe. Ceux qui seraient curieux de connaître et d'approfondir la théorie du son dans les instrumens à vent, peuvent consulter le mémoire de Daniel Bernouilli sur cette matière (*Mémoire de l'Acad. des Sciences, année 1762, in 4° p. 431.*), ou l'excellente analyse que Mr Haüy en a donnée dans son *Traité élémentaire de Physique. Paris, 1803, tome 1. p. 316.*

(2) Il ne faut pas que l'élève s'embarasse de cette distinction; la différence dont il s'agit, peu sensible en elle-même, est tout-à-fait naturelle; elle est, pour ainsi dire, indépendante de la volonté, et résulte de la position relative de la langue et des lèvres.

passif dans la formation du son; en effet, le son n'a lieu que lorsqu'elle s'est déplacée, c'est-à-dire, lorsque ses fonctions actives sont nulles.

Les *coups de langue* procurent à l'exécution de grands avantages; ils sont pour elle une source de beautés; ils y introduisent la netteté, la variété, le caractère. On peut dire qu'ils sont au Cor ce que les *coups d'archet* sont aux instrumens à cordes.

Les *coups de langue* sont encore très-utiles en ce qu'ils diminuent la fatigue inséparable d'un jeu prolongé. Sans eux, le mouvement de la respiration deviendrait trop fréquent. Ils ménagent le volume d'air renfermé dans la poitrine, et n'en laissant sortir pour chaque note que la quantite nécessaire, ils épargnent aux poumons des efforts auxquels ces organes ne suffiraient pas long-tems.

ARTICLE QUATRIÈME

DE LA JUSTESSE.

Tous les instrumens en général admettent le procédé méthodique du doigter, procédé dans lequel la position des doigts une fois définie pour chaque note, peut toujours donner à volonté et d'une manière invariable le son de cette note. Mais le Cor est privé de cet avantage. Il en est du Cor comme de la voix. Tout ce qui s'exécute sur cet instrument doit avoir été produit d'avance dans l'imagination; et s'il arrive que le sentiment intérieur soit faux, le son correspondant le devient aussi. Or comme il n'y a pas de méthode pour enseigner à chanter juste, c'est-à-dire, pour enseigner la manière de prendre avec la voix une intonation déterminée, ou de tomber à l'unisson de telle ou telle note, il n'y en a pas non plus, dans le même sens, pour enseigner à jouer juste sur le Cor. L'organisation musicale est donc ici la première condition requise; et l'élève qui l'a reçue de la nature doit, avant de poser les lèvres sur une embouchure, avoir acquis par l'exercice du solfège l'habitude de comparer les sons, de mesurer les intervalles, de saisir les intonations. Si pour les autres instrumens cette étude préliminaire est la plus utile de toutes, pour celui qui nous occupe elle est indispensable.

ARTICLE CINQUIÈME.

DE L'ÉGALITÉ DES SONS.

Toutes les notes du Cor se divisent en deux classes principales; l'une comprend les notes qui se prennent le pavillon ouvert; l'autre celles qui se prennent le pavillon plus ou moins bouché avec la main. (1)

Or on remarque entre les notes bouchées et celles qui ne le sont pas une différence de timbre qu'il est impossible de faire entièrement disparaître, parcequ'elle tient à la nature de l'instrument, mais qu'on peut du moins dissimuler assez pour que l'oreille n'en soit point blessée.

Pour arriver à ce résultat, on n'a jusqu'ici indiqué d'autre moyen que celui d'attaquer faiblement avec le soufle les notes non bouchées, afin que les notes bouchées, nécessairement moins sonores, ne fassent pas avec les premières un contraste trop prononcé.

Le principe est exact; mais le procédé qu'on en déduit est vicieux. Ce procédé pourrait tout au plus être observé dans une suite de notes insignifiantes et qui se succéderaient lentement; mais dans un chant soutenu, dans une exécution animée, il serait impraticable. On conçoit en effet qu'un aussi froid calcul anéantirait toute expression.

Puisqu'il est impossible de donner de l'éclat aux notes bouchées et qu'il est au contraire possible d'en ôter à celles qui ne le sont pas, il faut bien prendre ce dernier parti, mais en suivant toutefois une autre méthode. Le souffle ne doit contribuer en rien à l'effet dont il s'agit; la main dans le pavillon doit seule y concourir, en s'ouvrant sur les notes non bouchées le moins possible, c'est-à-dire, assez pour que chaque note soit juste, pas assez pour qu'elle soit éclatante.

Mais comme on ne peut indiquer avec exactitude la position que doit avoir la main dans le pavillon pour procurer ces deux qualités aux notes non bouchées, l'élève est, en quelque façon, réduit à la chercher seul. On lui épargnera de longs tâtonnemens et beaucoup de tentatives inutiles, en lui faisant, dès la première leçon, prendre indistinctement toutes les notes de la gamme. L'élève s'accoutumera ainsi à comparer le timbre des différentes notes; dès le principe, il s'efforcera de ramener à une seule nuance les différentes natures de sons; et lorsqu'il sera parvenu à les rapprocher le plus possible, sa main se trouvera placée dans la position la plus avantageuse.

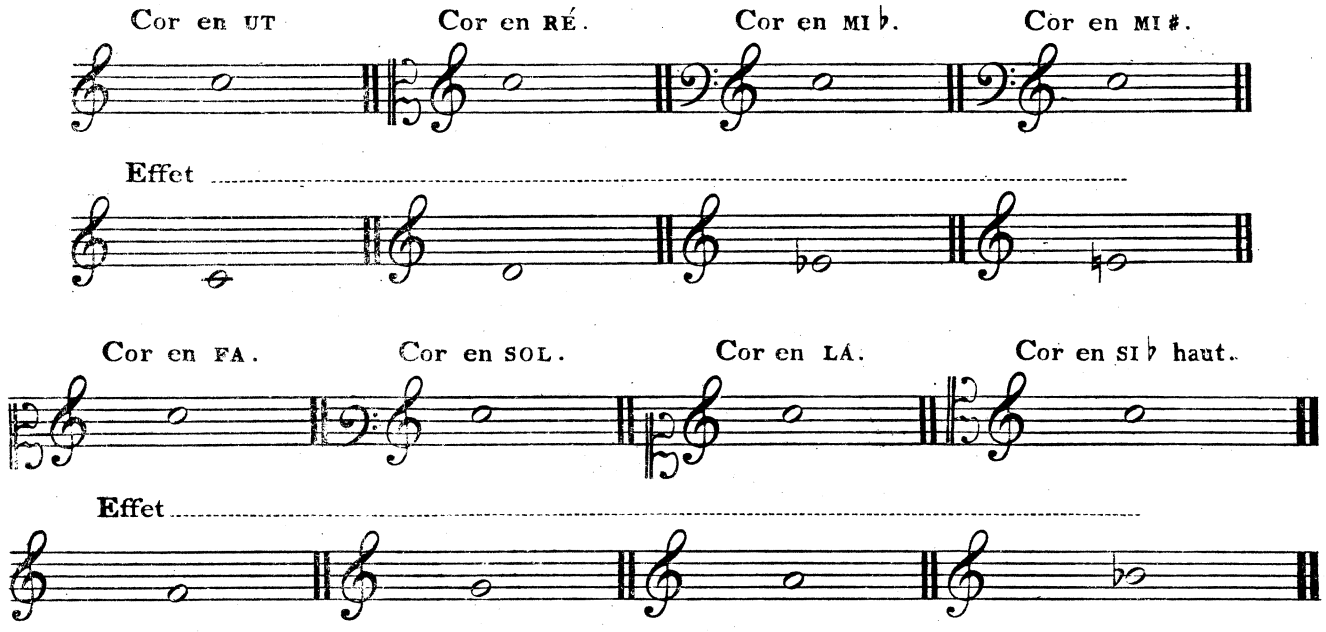
(1) Voyez Notice Historique p. IV.

ARTICLE SIXIÈME.

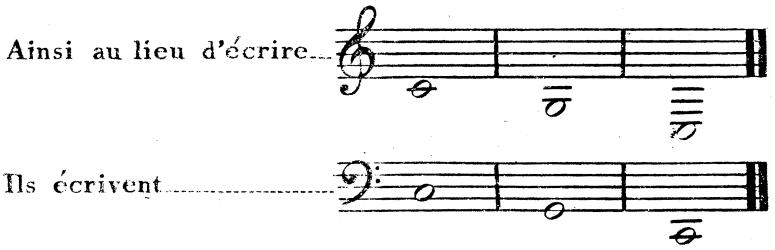
SUR LA MANIÈRE DE NOTER LES PARTIES DE COR.

La clef de *sol* est la plus généralement usitée pour le Cor. Dans quelque ton que soit un morceau, les parties de Cor s'écrivent toujours en *ut*. Les dimensions de l'instrument étant calculées de manière que chaque ton porte dans sa gamme naturelle les dièses et les bémols qui lui sont propres, il suffit de désigner le nom de la véritable tonique, et d'écrire en tête du morceau *Cor en ut, Cor en ré.*, etc sans mettre à la clef ni dièses ni bémols. Les notes conservent dans tous les tons le nom que leur donne la clef de *sol*, et se prennent toujours de la même façon

Lorsqu'un compositeur voudra écrire une partie de Cor, il lui suffira de supposer pour chaque ton une clef particulière, ainsi qu'il suit:

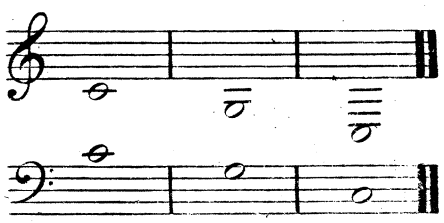


Pour éviter la confusion qui résulte des lignes ajoutées en trop grand nombre à la portée ordinaire, les compositeurs notent quelquefois les sons graves du Cor sur la clef de *fa*, quatrième ligne.



Cette manière de noter est vicieuse; elle établit en apparence une lacune d'une octave entière, et peut par là induire en erreur les professeurs et les élèves, en leur faisant croire que cette lacune est dans l'instrument; ce qui n'est pas vrai. Lorsque j'aurai occasion de me servir de la clef de *fa* dans le cours de cet ouvrage,

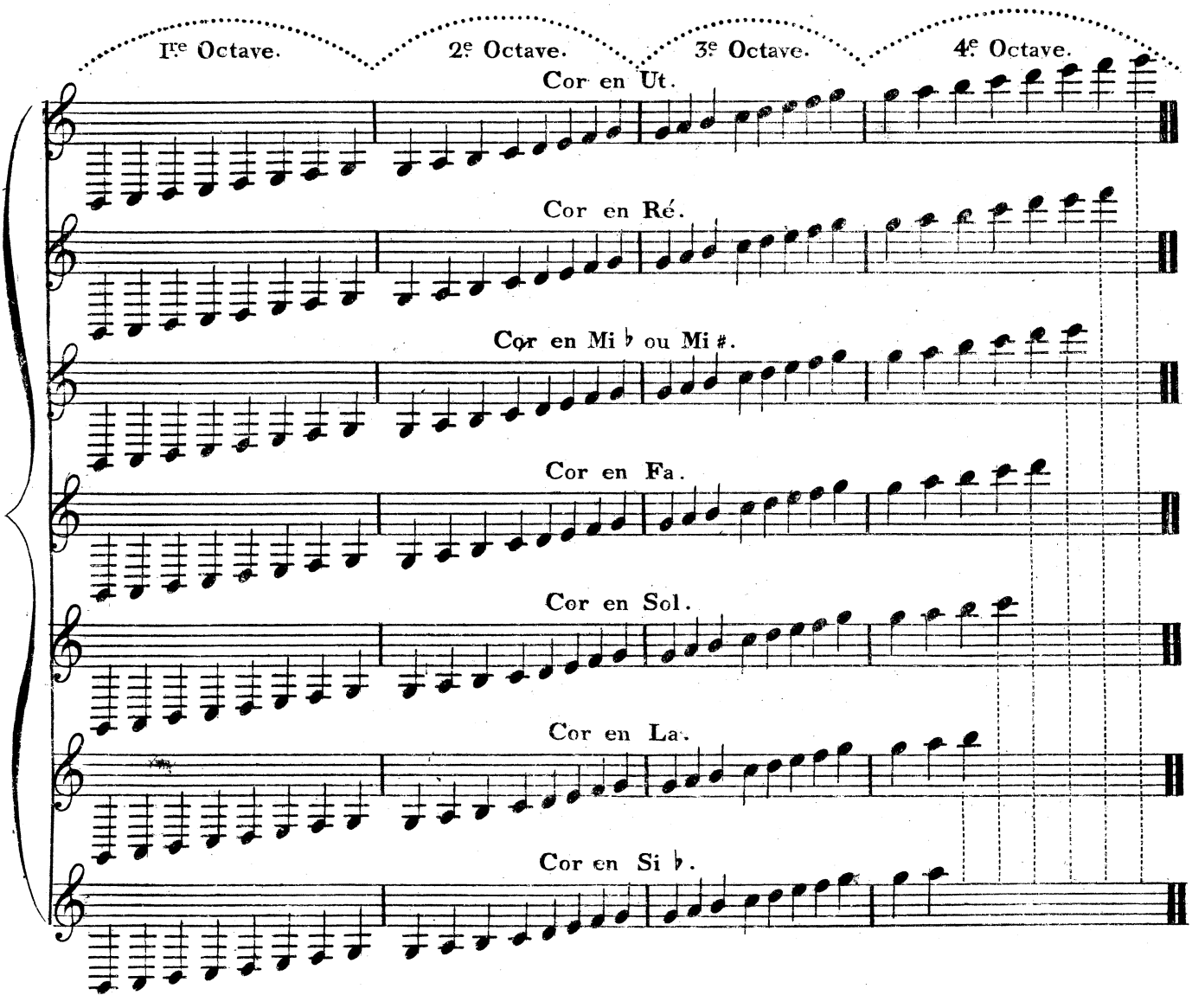
j'aurai soin de rétablir les choses telles qu'elles doivent être; l'exemple suivant présente la véritable correspondance des deux clefs.



ARTICLE SEPTIÈME.

DE L'ÉTENDUE DU COR.

L'étendue du Cor varie suivant les différens tons. Le ton d'*ut* est le seul où l'on puisse faire entendre quatre octaves. A mesure que le ton s'élève, les limites se resserrent; l'étendue du ton de *ré* est moindre que celle du ton d'*ut*; celle du ton de *mi* moindre que celle du ton de *ré*; et ainsi de suite. Le tableau suivant donnera une idée exacte de ce décroissement, et de l'étendue propre à chaque ton.



ARTICLE HUITIÈME.

DES DEUX GENRES DE COR.

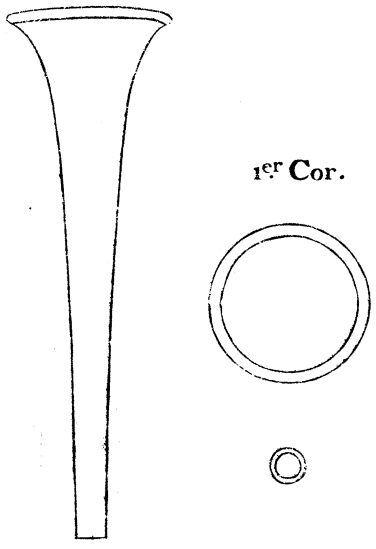
J'ai dit qu'il était impossible au même individu de parcourir, du grave à l'aigu, toutes les notes du Cor avec une seule embouchure; (1) il lui est également impossible d'employer tour-à-tour deux embouchures de différens diamètres.

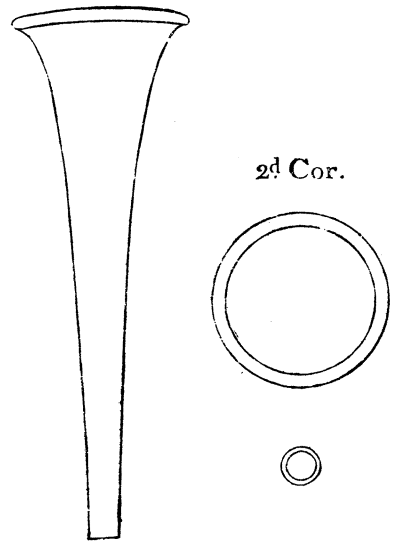
Les limites étant ainsi posées, il fallait ou consentir à perdre une partie des avantages propres à l'instrument, ou partager en deux toute l'étendue de son exécution. On a pris ce dernier parti, et on a établi deux genres de Cor.(2) L'un sous le nom de *premier Cor*, est destiné aux sons aigus; l'autre, sous celui de *second Cor*, est réservé pour les sons graves. Les sons intermédiaires, qui constituent ce qu'on appèle le *médium*, appartiennent également aux deux genres.

C'est une opinion assez généralement reçue que les lèvres minces et applaties conviennent mieux au premier Cor, et que les lèvres épaisses et saillantes ont plus d'aptitude au second Cor. Cette idée est dénuée de fondement. Les deux genres ne diffèrent que par l'embouchure qui, plus étroite pour le premier, aide à monter vers les notes élevées; plus ouverte pour le second, favorise la formation des sons graves. Tous deux, aux extrêmités de leur échelle respective, exigent les mêmes efforts des lèvres, ou plus exactement, les mêmes gradations dans la pression de l'embouchure sur ces organes.

Il est donc vrai de dire qu'il n'y a point de dispositions naturelles particulières à chacun des deux genres. Celles dont l'élève peut être doué sont égales pour l'un et pour l'autre. D'où il suit que l'élève doit, avant toutes choses, adopter une des deux embouchures, et choisir, dès la première leçon, entre le premier et le second Cor.

Les modèles ci-dessous représentent ces deux embouchures dans leurs vraies dimensions.





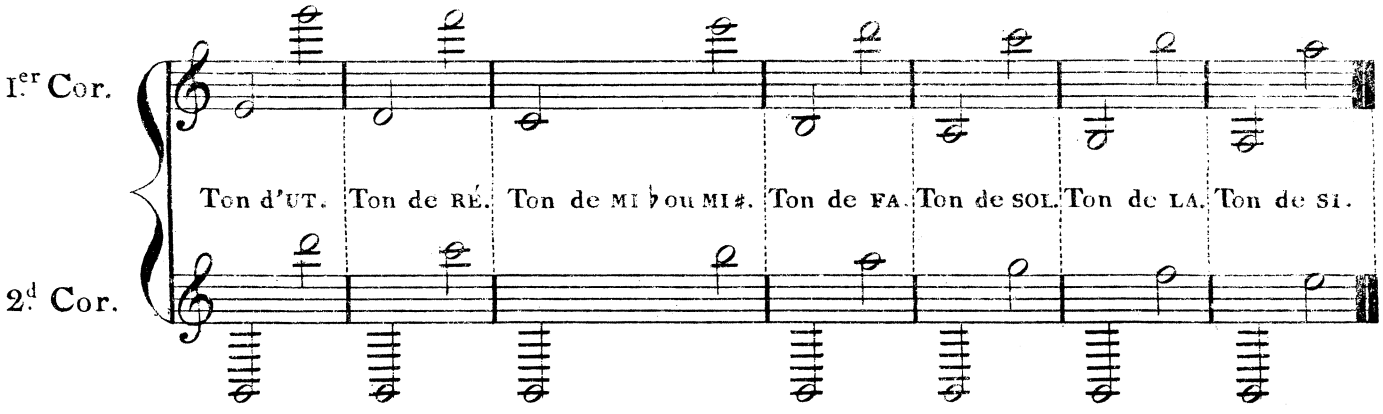
(1) Voyez Notice Historique. p. ii.

(2) Idem. p. iii.

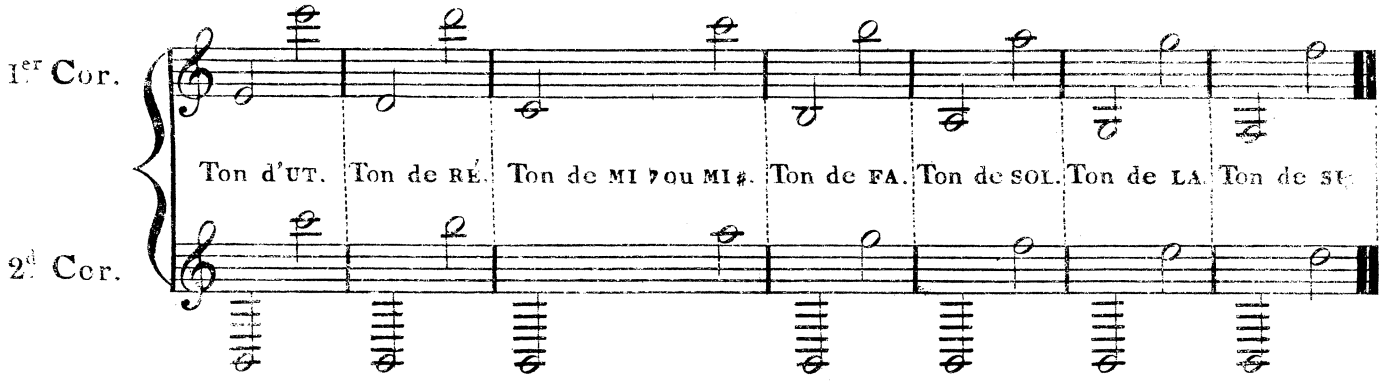
ARTICLE NEUVIÈME.

DE L'ÉTENDUE DU COR PAR RAPPORT À CHAQUE GENRE.

Il ne suffit pas d'avoir défini en général l'étendue propre à chaque ton du Cor; il faut maintenant considérer cette étendue pour tous les tons, par rapport à chaque genre. Tel est l'objet de l'exemple suivant, où j'ai indiqué seulement les notes extrêmes des différens tons.



Mais pour parcourir d'un bout à l'autre ces diverses étendues, il faut et s'être rendu maître de son instrument, et de plus se trouver en émbouchure. Or comme il est impossible de rencontrer, soit dans les différens artistes un égal dégré de talent, soit dans le même artiste une disposition toujours parfaite, il s'ensuit que le compositeur qui voudrait employer toute l'étendue marquée pour chaque ton dans chaque genre, s'exposerait à être rarement bien exécuté. S'il est jaloux d'entendre exprimer tous les effets qu'il a eu intention de produire, il doit se renfermer, pour les simples parties d'accompagnement, dans les limites assignées ci-après. (1)

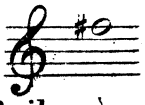
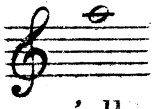


(1) L'élève ne doit pas conclure de là qu'il lui suffit de travailler l'étendue propre aux parties d'accompagnement. Son raisonnement serait très-faux et nuirait beaucoup à ses progrès. Pour exceller dans cette étendue, il faut nécessairement avoir embrassé, dans ses études, une étendue plus considérable, par la raison que pour bien faire quelque chose de facile, il faut avoir vaincu de plus grandes difficultés.

Les compositeurs doivent également éviter de donner aux parties de Cor, dès le commencement d'un morceau, ou immédiatement après un silence de plusieurs mesures, des notes très-élevées. Les deux genres ne peuvent être sûrs de ces notes, dans leur étendue respective, que lorsqu'elles sont précédées de quelques notes du *médium*.

DÉBUT
facile à exécuter.

DÉBUT
très-difficile à exécuter.

L'*fa* dièse de la troisième octave  et le *la* naturel de la quatrième  sont les deux notes les plus difficiles à prendre bien justes, sur-tout lorsqu'elles se trouvent placées isolément. Cette considération suffira sans doute pour déterminer les compositeurs à ne jamais les employer au commencement d'un morceau, ou immédiatement après un silence de plusieurs mesures. Elles ne doivent, comme les notes très-élevées, trouver place qu'au milieu d'un chant ou d'un accompagnement suivi; encore faut-il avoir l'attention de ne pas s'y arrêter trop long-tems.

ARTICLE DIXIÈME.

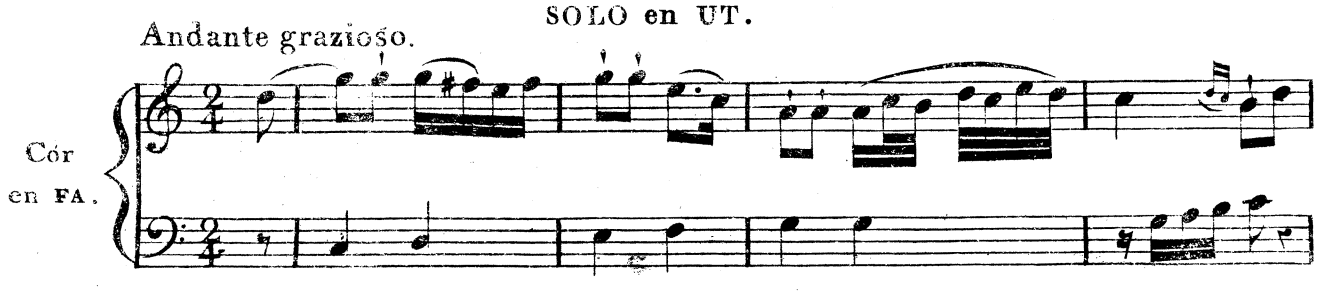
SUR LA MANIÈRE D'EMPLOYER LES DIFFÉRENS TONS DU COR.

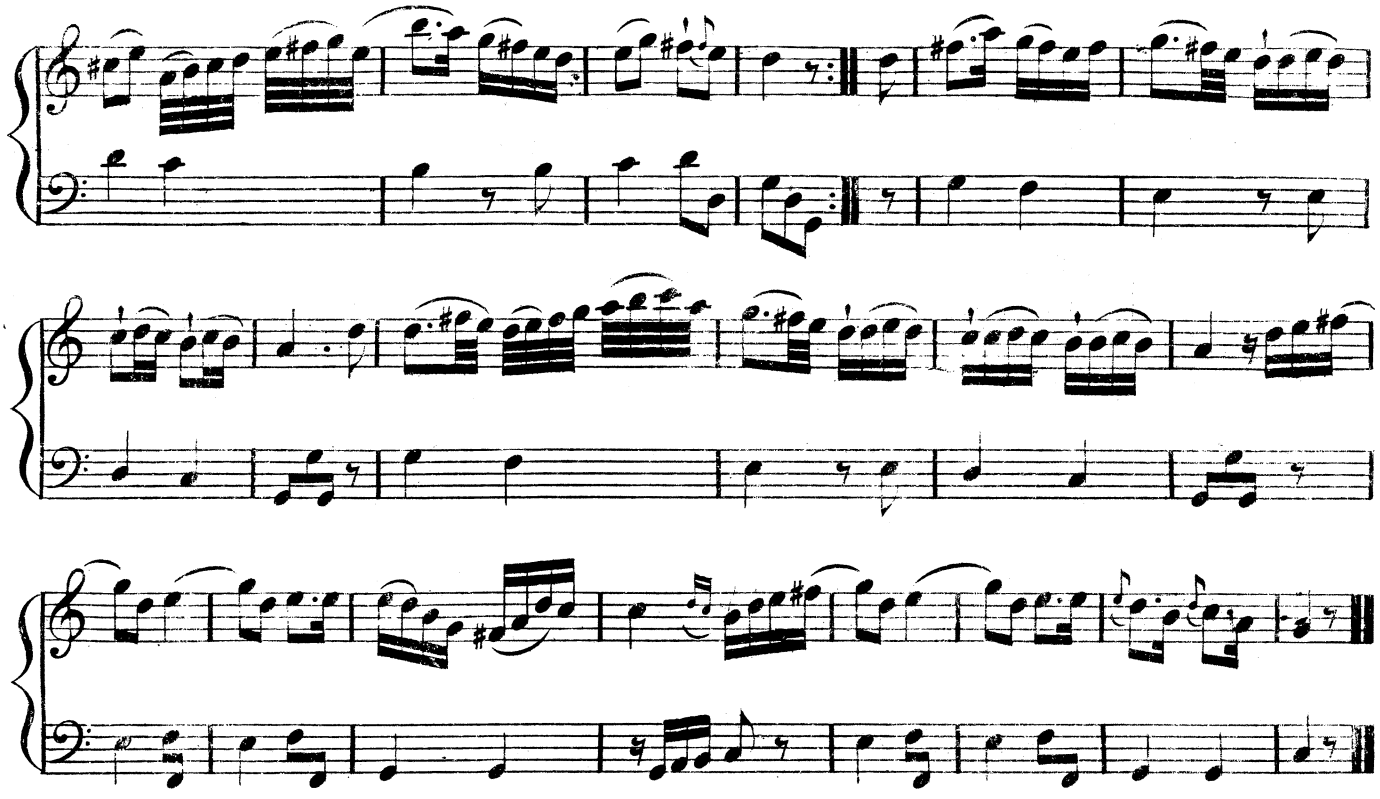
COR en UT.

Le Cor en *ut* est celui de tous qui exige le plus de vigueur, à cause de la multiplicité de ses contours. L'exécution devenant par là pénible et fatigante le ton d'*ut* ne doit être employé que pour de simples effets d'orchestre. Un chant léger ou gracieux ne sera jamais bien rendu sur ce ton; les difficultés y sont impraticables.

Il existe cependant un moyen de rendre les *solos* de Cor exécutables dans le ton d'*ut*; il suffit qu'ils soient notés de manière à pouvoir être exécutés sur le ton de *fa*.

SOLO en UT.





COR en RÉ.

Le Cor en *ré* est plus traitable que le Cor en *ut*; cependant ses contours sont encore trop nombreux pour qu'il se prête à l'exécution des mouvements légers ou des difficultés; mais un chant simple sur ce ton est susceptible d'un bon effet.

CORS en MI bémol, MI dièse et FA.

Les Cors en *mi* bémol, *mi* dièse et *fa* admettent tout ce qu'il est possible d'exécuter sur le Cor, depuis l'accompagnement le plus simple, jusqu'au concerto le plus brillant. Dans ces trois tons, le compositeur est libre de donner carrière à son génie, et de mettre en œuvre toutes les ressources de l'instrument.

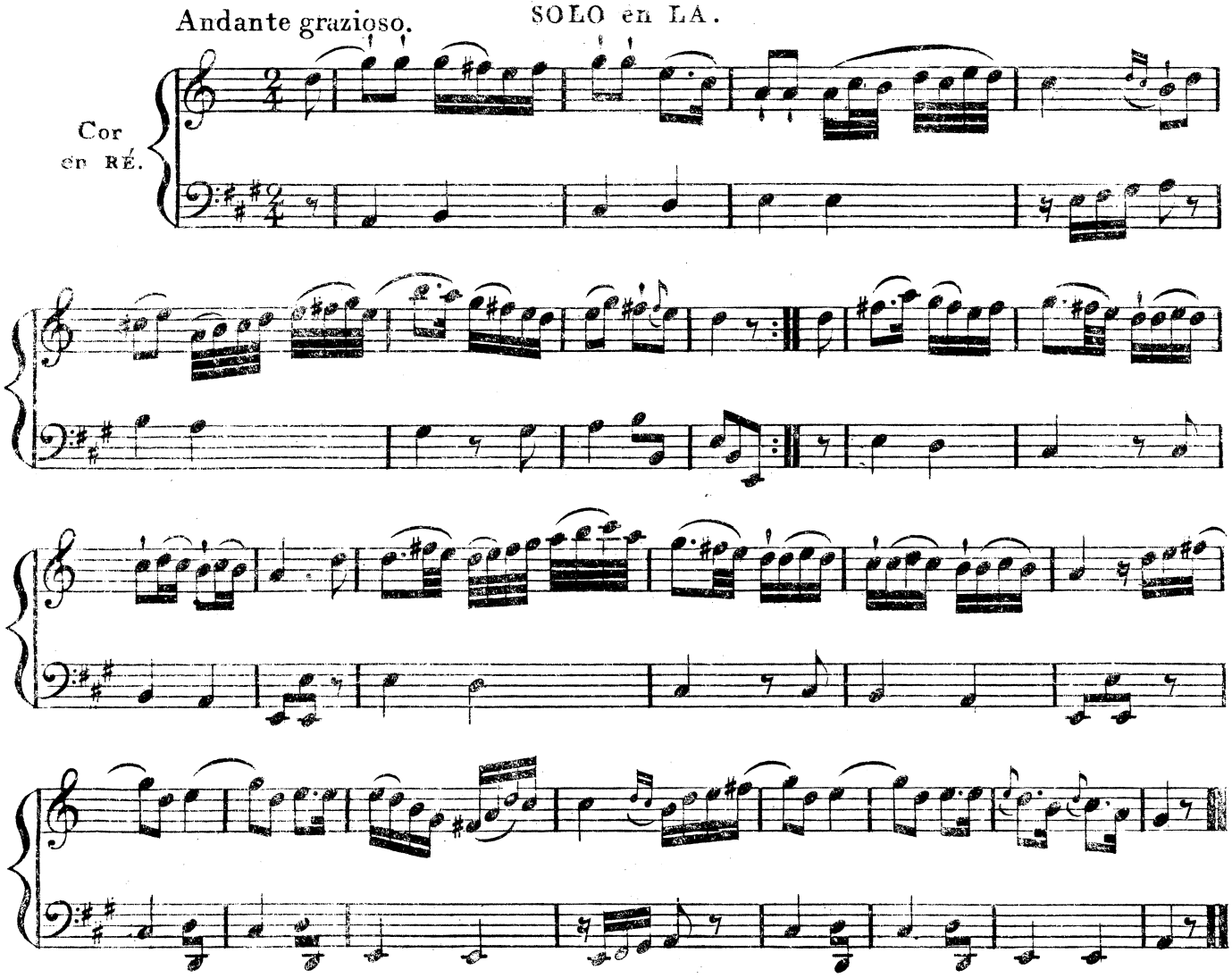
COR en SOL.

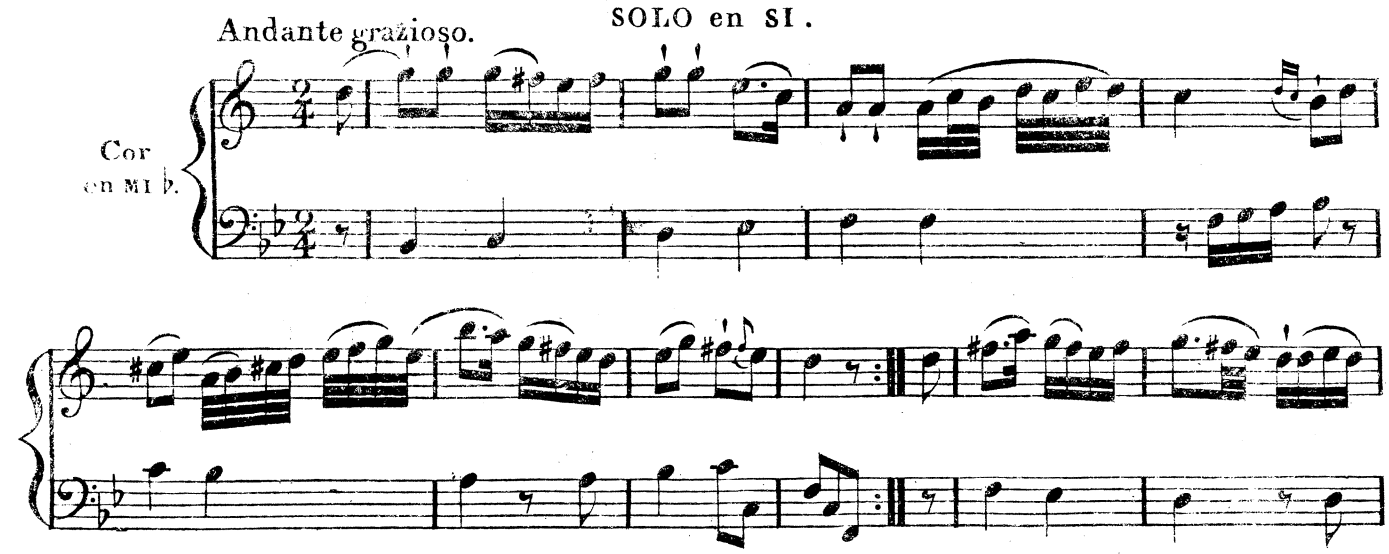
Le Cor en *sol*, naturellement sonore, demande de la délicatesse. Il faut en user avec une sorte de réserve. Un chant facile sur ce ton peut néanmoins produire un bon effet.

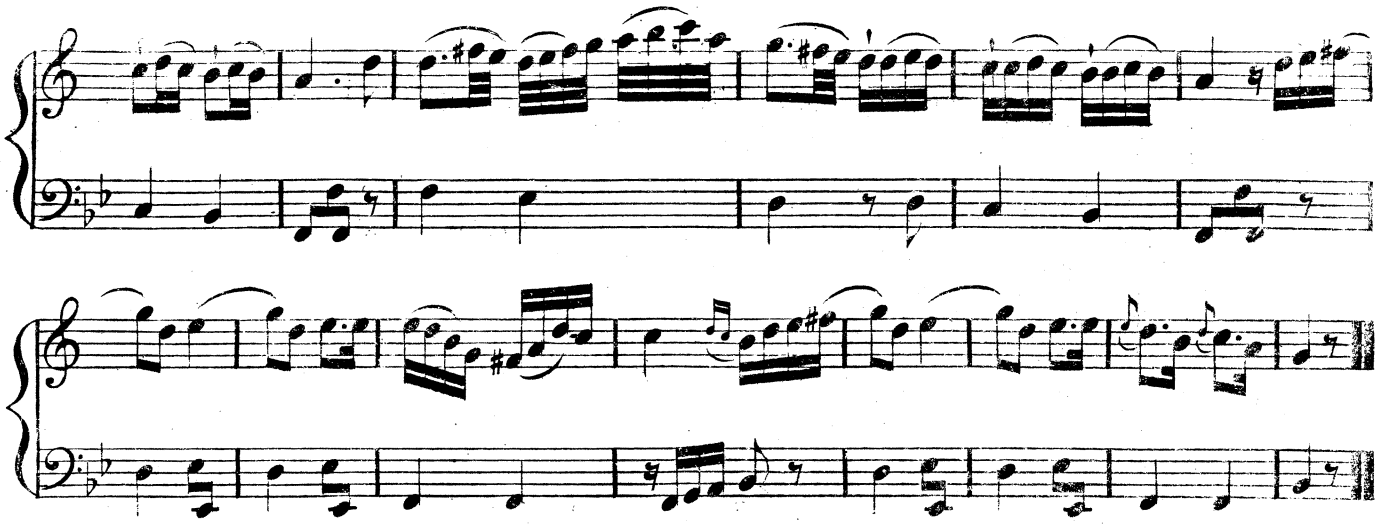
CORS en LA et en SI.

Les Cors en *la* et en *si* ne doivent être employés que pour de simples effets d'orchestre. Leur qualité de son est si aigue et si perçante, que dans l'accompagnement d'un morceau doux et gracieux, les plus habiles maîtres même n'en sauraient tirer parti.

Il est cependant un moyen de rendre les *solos* de Cor exécutables sur ces deux tons. Ce moyen, analogue à celui qui a été employé pour le ton d'*ut*, consiste à les noter de manière que les morceaux en *la* puissent être exécutés sur le Cor en *ré*, et ceux en *si* sur le Cor en *mi* bémol.







COR en SI bas.

Si, écrivant dans le ton de *si*, le compositeur veut donner à son morceau une couleur sombre, mélancolique ou religieuse, il employera avec succès le Cor en *si* bas; mais il doit le restreindre à de simples effets d'orchestre, par les mêmes raisons qui ont été dites pour le Cor en *ut*.

Toutes les fois qu'il fera usage de ce ton, il aura soin d'écrire au commencement du morceau: *Cor en* SI *bas*.

Le Cor en *si* bas a la même étendue que le Cor en *ut*, et pour les deux genres, il se trouve divisé de la même manière, relativement à cette étendue.

COR en UT à l'octave. (1)

Si, écrivant dans le ton d'*ut*, le compositeur veut donner à son morceau de la vivacité, du mouvement et de l'éclat, il employera avec succès le Cor en *ut* à l'octave, mais comme le timbre propre à ce ton est très-perçant, on doit le réserver pour les effets bruyans. Il est également nécessaire d'écrire en tête du morceau: *Cor en* UT *à l'octave*.

Le Cor en *ut* à l'octave a la même étendue que le Cor en *si* haut, et relativement à cette étendue, il est divisé de la même manière pour les deux genres.

L'examen que je viens de faire des différens tons et de leurs propriétés conduit à une conséquence toute naturelle; c'est que le choix du Cor à mettre entre les mains du commençant n'est pas une chose indifférente; car il importe que l'instrument sur lequel il s'essaye n'exige pas d'abord un trop grand travail, et qu'avec le moins d'efforts possible, il rende la meilleure qualité de son.

Nous avons vu que les tons bas, tels que ceux d'*ut* et de *ré*, demandent de la force,

(1) Ce ton est toujours usité en Allemagne; et le parti qu'en peuvent tirer les compositeurs donne lieu de regretter que depuis long-tems on n'en fasse plus usage en France.

et qu'il faut, pour s'en rendre maître, avoir acquis cette fermeté d'embouchure, fruit tardif du tems et de l'étude. Nous avons vu que les tons élevés, tels que ceux de *sol*, de *la* et de *si*, demandent au contraire de la délicatesse, et que naturellement aigus, ils veulent être adoucis à force d'art. Pour donner aux uns et aux autres le caractère qui leur convient, il faut être initié jusqu'à un certain point dans la connaissance pratique de l'instrument, de ses moyens et de ses ressources.

A-peu-près au milieu de ces deux classes de tons se trouvent placés ceux de *mi* bémol, de *mi* dièse et de *fa*, entre lesquels il reste à choisir; mais on n'hésitera pas long-tems, si l'on considère que les tons de *mi* dièse et de *fa*, déjà éclatans, ont une espèce de tendance aux inconvéniens des tons élevés qu'ils avoisinent; tandis que, de sa nature, celui de *mi* bémol est doux et harmonieux.

Les premiers essais dans ce dernier ton contribueront donc à former l'oreille du commençant, et à lui donner de bonne heure le sentiment de la vraie qualité de son du Cor. Il pourra ensuite sans danger passer aux autres tons. La différence d'effet qu'il y trouvera cessera d'être pour lui un écueil, et ne produira en définitif aucune différence dans son jeu. Guidé par un terme de comparaison sûr, il tâchera de ramener ces nouvelles nuances de son à celle qui lui est familière, et conservant au-dedans de lui même le type de ce qui est bien, s'il s'en écarte, il sera toujours en état d'y revenir.

D'après cela, soit que l'élève se destine au premier ou au second genre, le maître doit, dès le principe, l'exercer sur le Cor en *mi* bémol. Il en résultera encore un avantage; c'est que ce ton n'exigeant aucune des précautions que demandent les autres, l'élève ne sera point obligé de partager son attention, et n'aura, pour ainsi dire, qu'à se laisser aller. Il s'accoutumera ainsi à jouer avec aisance. Cette habitude est d'autant plus essentielle à contracter, que presque tous les défauts de l'exécution prennent naissance dans l'habitude contraire.

ARTICLE ONZIÈME.

DES DIÈSES ET DES BÉMOLS.

La main dans le pavillon donne le moyen d'exécuter toutes les notes du Cor avec leurs dièses et leurs bémols, c'est-à-dire, de faire la gamme naturelle et la gamme chromatique dans tous les tons. (1)

Il ne faut cependant pas croire que toutes les notes du Cor puissent être employées partout et de toute maniere avec le même avantage. Si on attaque fortement les notes bouchées, elles ne rendent plus que des sons lugubres, et leur timbre

(1) Voyez Notice Historique ,p. IV.

acquiert une qualité désagréable. Ces notes ne sont très-bien placées que dans un chant suivi ou dans un accompagnement doux.

Il y a même dans la première et au commencement de la seconde octave, plusieurs notes absolument ternes, qui, de quelque façon qu'elles soient employées, ne produisent jamais un bon effet. Les compositeurs doivent, autant qu'il est en leur pouvoir, s'abstenir d'en faire usage. J'aurai soin d'indiquer, dans la leçon suivante, toutes celles qu'il faut ainsi éviter.

ARTICLE DOUZIÈME.

DE LA MANIÈRE DE PRENDRE TOUTES LES NOTES DU COR.

En traitant de l'égalité des sons,(1) j'ai tâché de faire concevoir quelle place doit occuper la main dans le pavillon pour l'exécution des notes non bouchées. Lorsque la main occupe cette place, il est sensible que l'étendue primitive du pavillon n'est plus la même, et qu'elle se trouve réduite à l'espace qui reste encore ouvert après l'introduction de la main. C'est à cet espace, considéré désormais comme formant à lui seul tout le pavillon, qu'il faut rapporter toutes les règles qui vont suivre sur les diverses positions de la main. La position de la main, pour les notes non bouchées, devient donc une espèce de point fixe, à partir duquel se calculent toutes les autres positions; mais celles-ci, quoiqu'indiquées avec la plus rigoureuse exactitude, sont néanmoins subordonnées, pour l'extrême précision, au jugement de l'oreille.

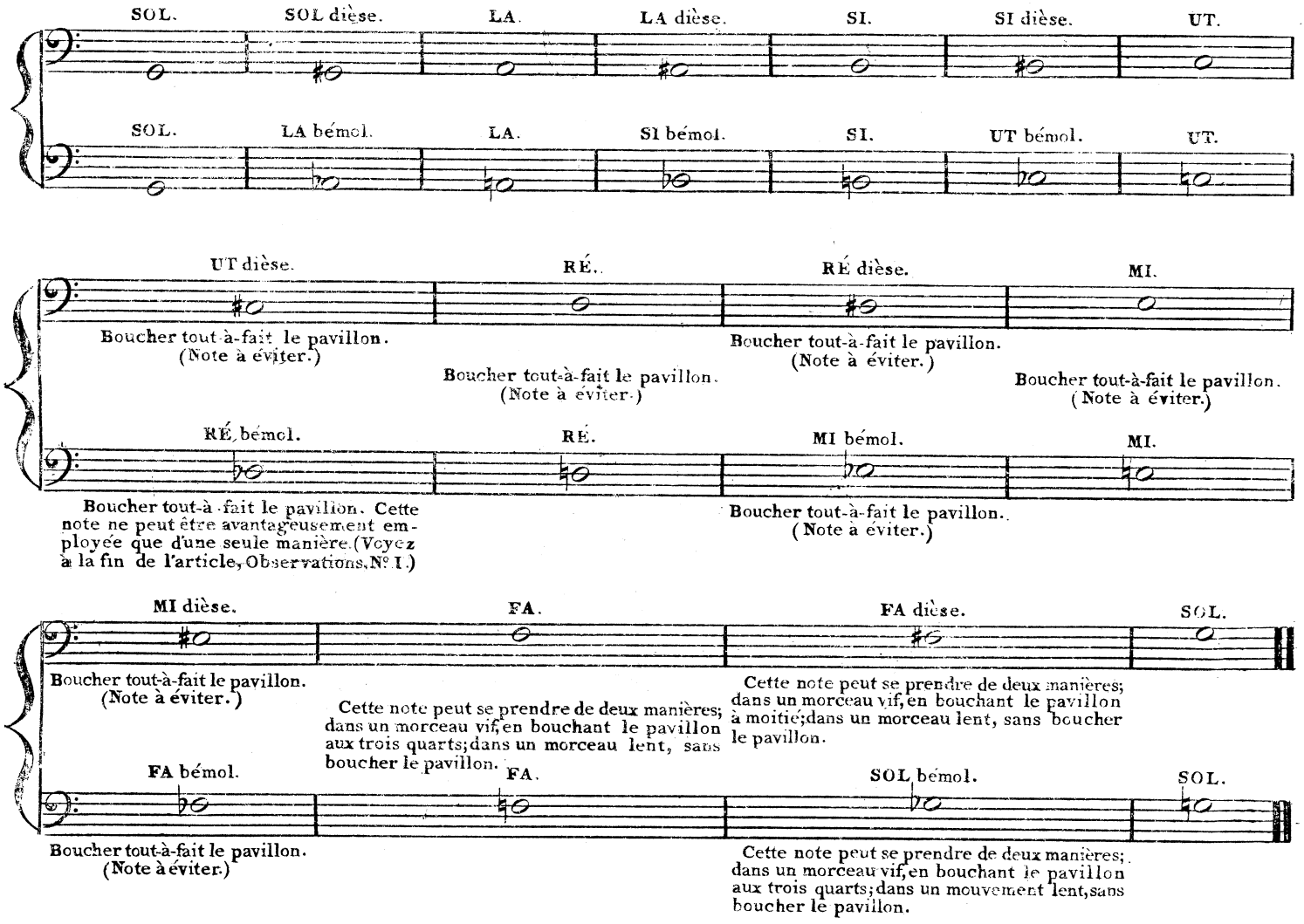
(1) Voyez Article V. 1re partie.

GAMME CHROMATIQUE

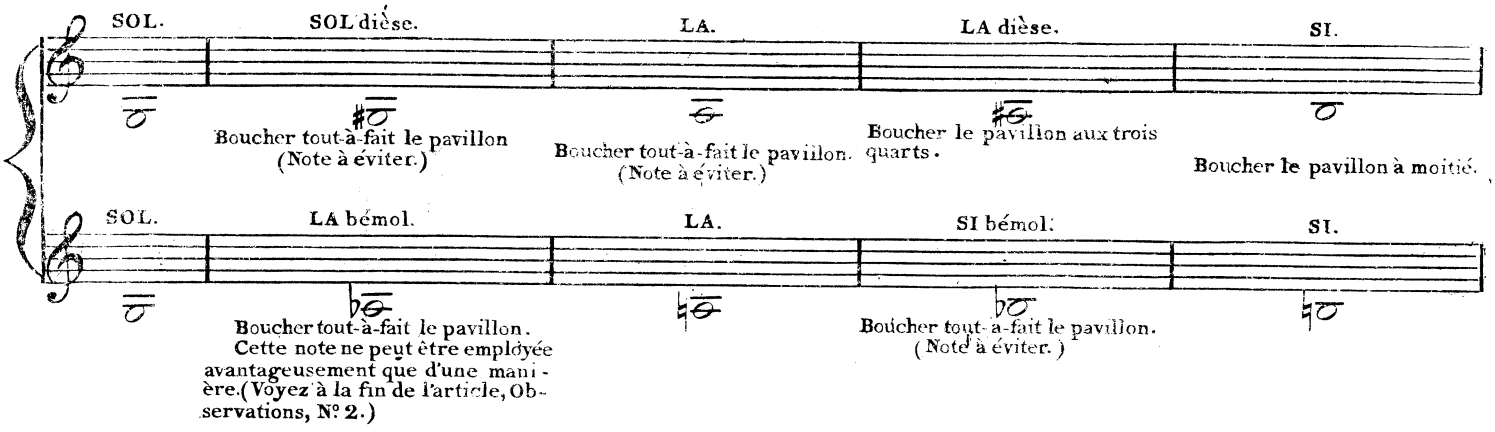
Par semi-tons majeurs et mineurs.

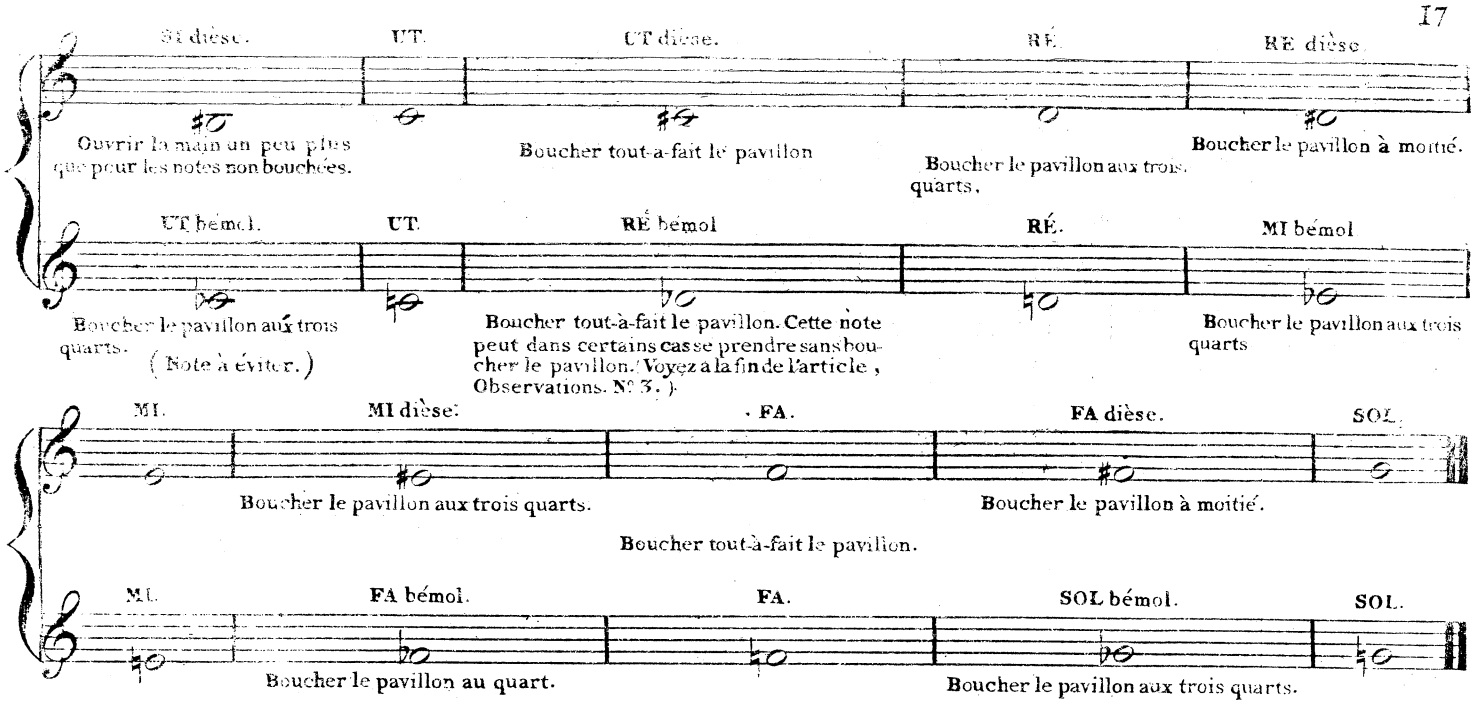
N. B. Toutes les notes désignées par leur nom seulement, et qui ne sont point accompagnées d'une explication particulière, se prennent sans boucher le pavillon.

Première Octave.

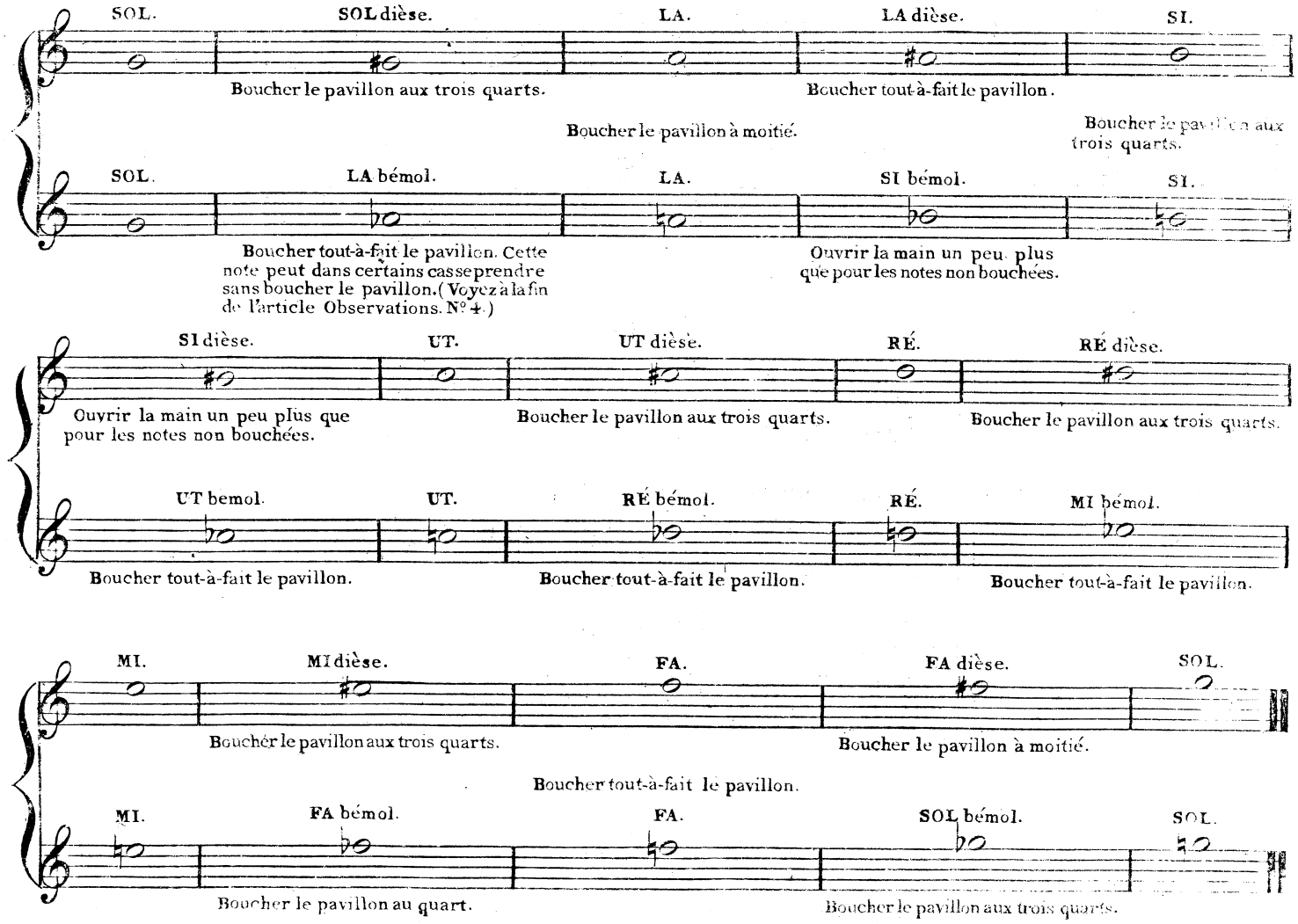


Seconde Octave.

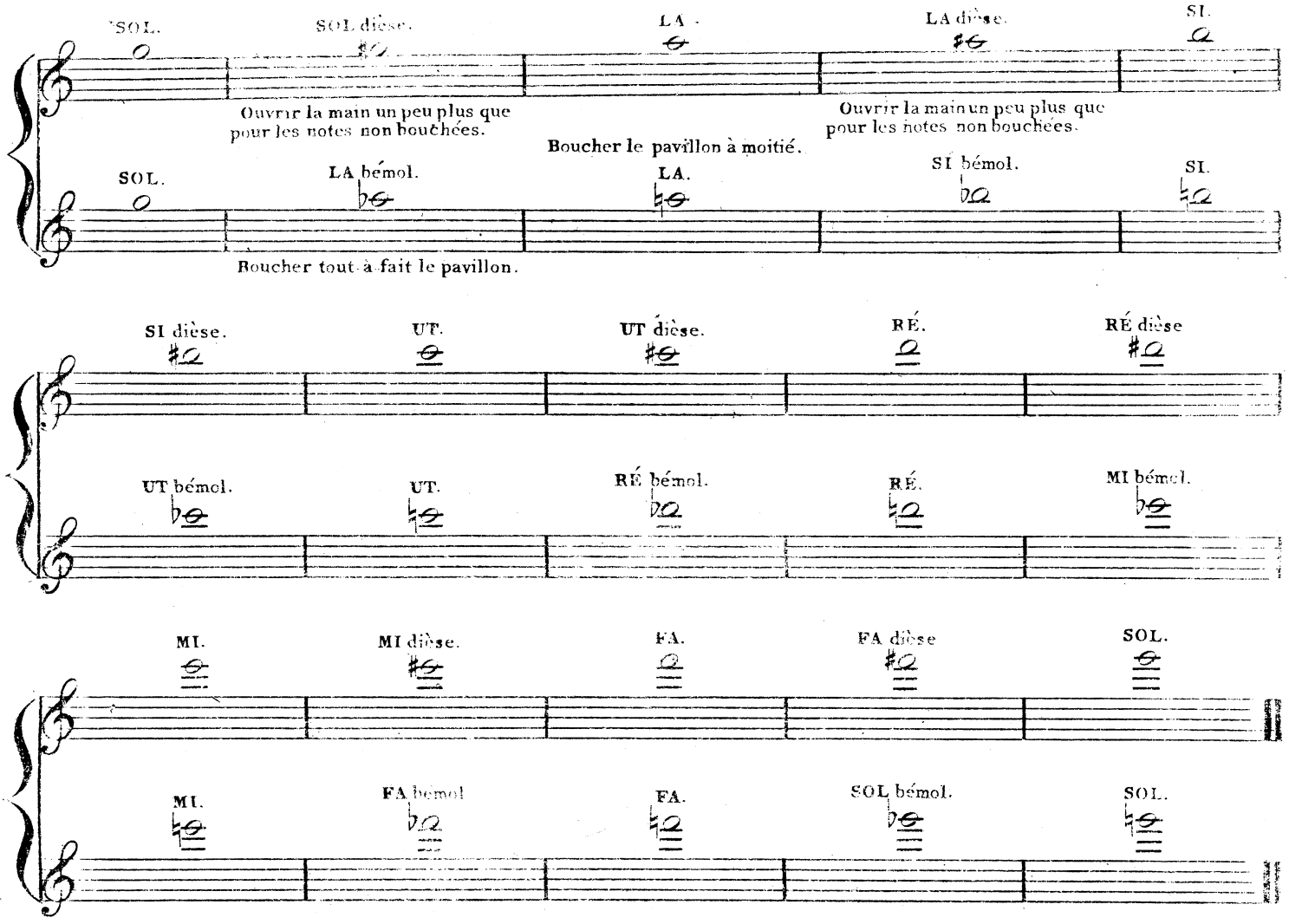




Troisième Octave.



Quatrième Octave.



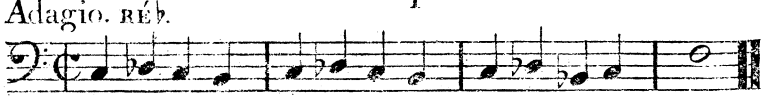
OBSERVATIONS.

I.

Du RÉ bémol de la Ière Octave.

Pour que cette note produise un bon effet, il faut qu'elle soit placée dans un accompagnement très-lent, et toujours précédée de l'*ut* naturel; l'exécutant peut alors la prendre parfaitement juste sans boucher le pavillon.

Exemple.



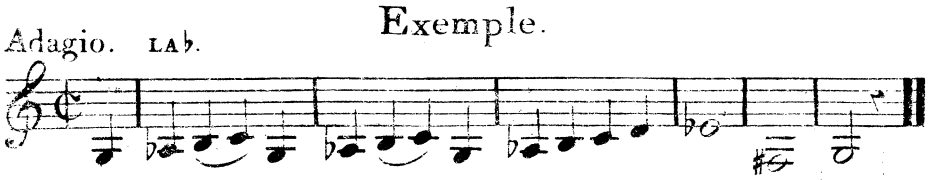
2.

Du LA bémol de la seconde Octave.

Si dans un accompagnement lent cette note se trouve precédée du *sol* naturel, on

peut aussi la prendre très-juste sans boucher le pavillon, en observant d'ouvrir la main un peu plus que pour les notes non bouchées.

Exemple.

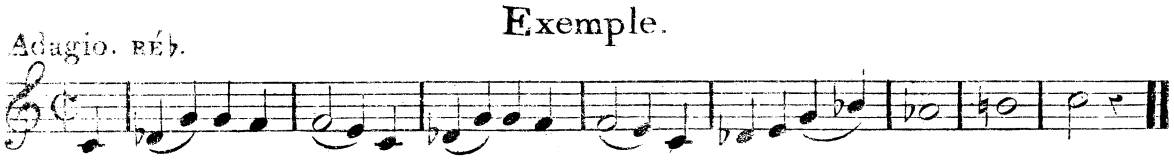


3.

Du RÉ bémol de la seconde Octave.

Lorsque cette note est précédée de l'*ut* naturel, elle peut encore se prendre très-juste, sans boucher le pavillon, en ouvrant la main un peu plus que pour les notes non bouchées; mais il faut pour cela qu'elle soit placée dans un chant ou un accompagnement très-lent.

Exemple.

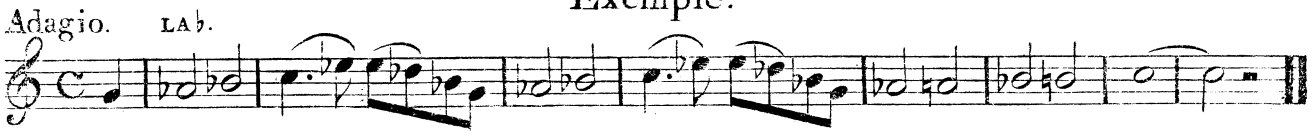


4.

Du LA bémol de la troisième Octave.

Si dans un chant ou un accompagnement lent, cette note est précédée d'un *sol* naturel, elle peut également se prendre juste sans boucher le pavillon, mais en ouvrant la main un peu plus que pour les notes non bouchées.

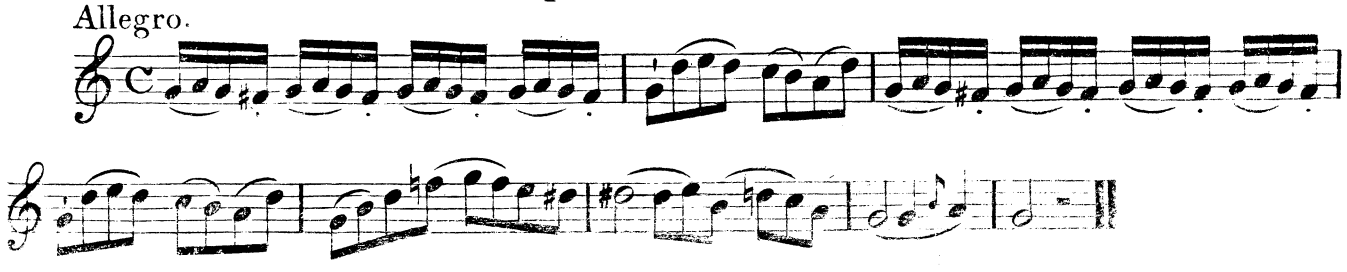
Exemple.



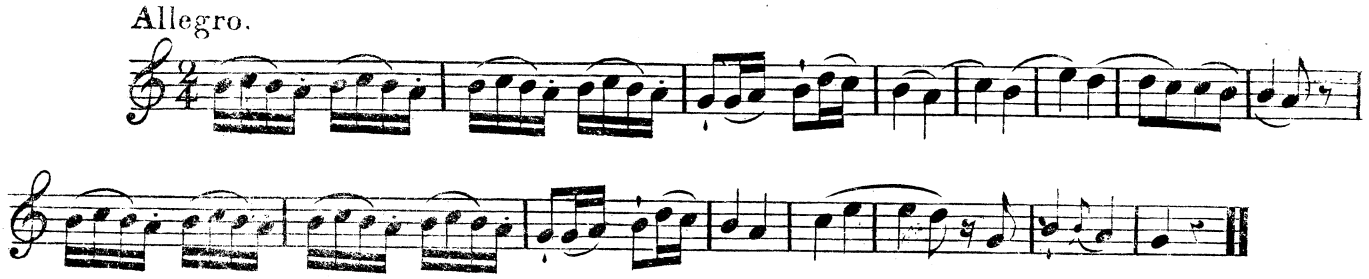
Exceptions aux règles précédentes.

On se voit quelquefois contraint de s'écarter des principes que je viens d'établir sur la manière dont chaque note doit être prise; mais ces exceptions ne peuvent avoir lieu que dans des mouvemens vifs, eu égard à la rapidité de l'exécution, et pour des notes coulées, comme dans les exemples ci-après.

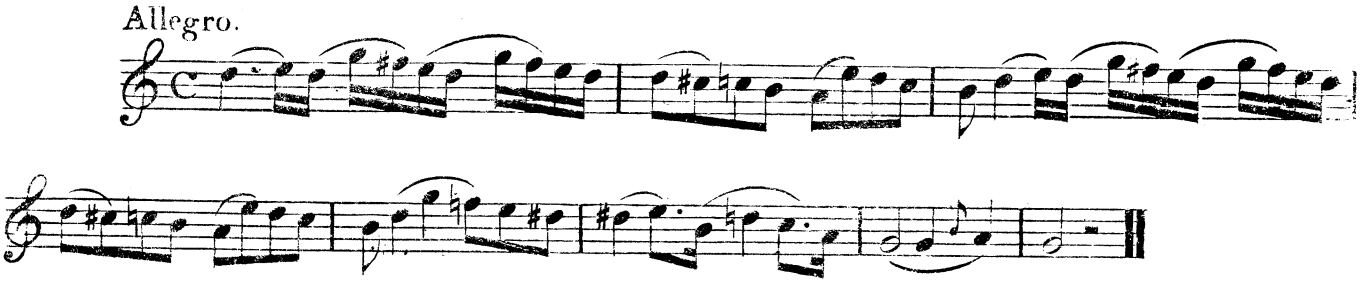
Pour exécuter le chant suivant, il faut prendre les quatre *la* de la première et de la troisième mesures, sans boucher le pavillon.



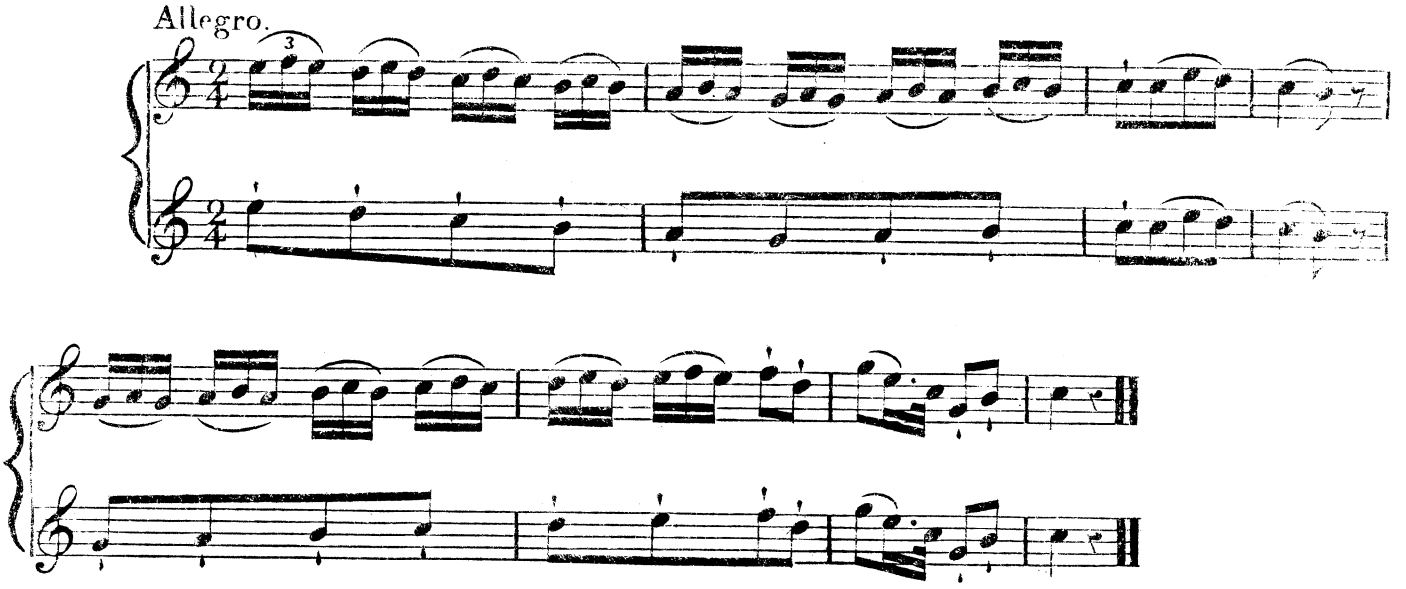
Dans le chant suivant, il faut prendre les deux *ut* qui se trouvent aux 1ère 2de 9me et 10me mesures, en bouchant le pavillon aux trois quarts.



Les deux *fa* dièses des 1ère et 3me mesures du chant suivant doivent se prendre sans boucher le pavillon.



Dans le chant suivant, il faut, pour chaque triolet, prendre la note du milieu de la même manière que les deux notes entre lesquelles elle est placée. Ainsi le chant où se trouvent les triolets n'exige pas plus de mouvemens de la main dans le pavillon que le chant simple noté au-dessous.



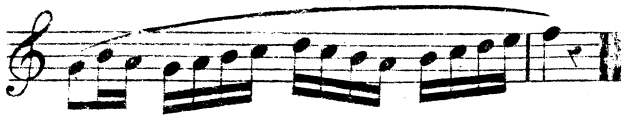
ARTICLE TREIZIÈME.

DE L'ARTICULATION.

a trois sortes d'articulations, le Coulé, le Détaché, et le Piqué; toutes trois sont le produit d'une action particulière de la langue.

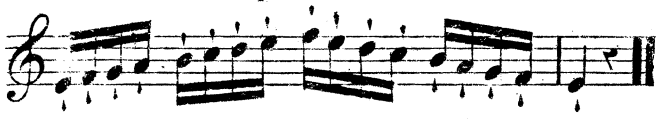
Pour exécuter le Coulé, il faut que la langue se retire sur la première note, et que sans revenir à sa place, elle reste immobile sur les autres notes qui doivent être coulées.

Exemple du Coulé.



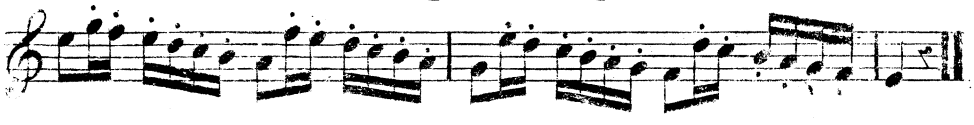
Dans le Détaché, toutes les notes doivent être séparées l'une de l'autre, et chacune d'elles marquée par un coup de langue sec et ferme.

Exemple du Détaché.



Le Piqué s'exécute avec moins de force que le détaché; le coup de langue y est moins sec et moins ferme. La séparation des notes ne doit pas s'y faire sentir.

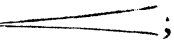
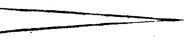
Exemple du Piqué.

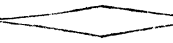


ARTICLE QUATORZIÈME.

DES NUANCES.

Nuancer un son, c'est lui donner plus ou moins de force, l'enfler ou le diminuer suivant les circonstances.

Pour indiquer qu'un son doit être enflé, on se sert de ce signe  ; pour marquer qu'il doit être diminué, on emploie celui-ci  .

Filer un son, c'est le commencer doux, l'enfler jusqu'à la moitié de sa valeur, et le diminuer jusqu'à la fin. Cette nuance est indiquée par ce signe  .

Sans les nuances, il n'y aurait qu'une seule couleur dans l'exécution; une succession de sons qui ne seraient pas nuancés produirait la monotonie et détruirait tout le charme de la musique.

Quoiqu'il soit vrai de dire que c'est au goût et au sentiment qu'il appartient de diriger l'emploi des différentes nuances, on peut cependant regarder comme une règle générale d'augmenter la force du son dans les passages qui vont du grave à l'aigu, et de la diminuer dans ceux qui vont de l'aigu au grave.

Exemple

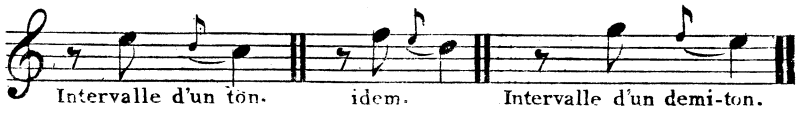
ARTICLE QUINZIÈME.

DES AGRÉMENS DU CHANT.

Petite Note ou APPOGGIATURA.(1)

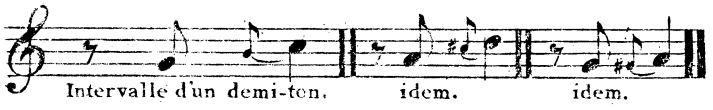
La PETITE NOTE est un agrément du chant que les italiens appellent *Appoggiatura*. Quand on la pose en dessus, elle est d'un ton ou d'un demi-ton.

Appoggiatura en dessus.



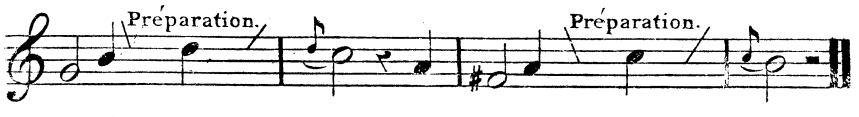
Quand on la pose en dessous, elle forme constamment un intervalle d'un demi-ton.

Appoggiatura en dessous.



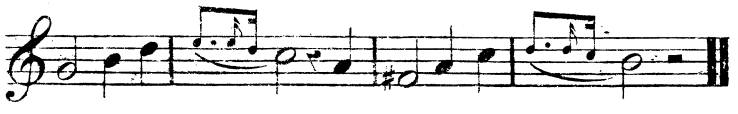
Elle vaut ordinairement la moitié de la valeur de la note dont elle est suivie, et cette valeur est prise sur celle de cette note même.

On l'appelle *Appoggiatura préparée* quand elle est précédée d'une grande note située au même dégré qu'elle. Elle doit alors toujours valoir la moitié de cette note.



Le mot *Appoggiatura* dérivant du verbe *Appoggiare* (appuyer), il s'ensuit qu'on doit appuyer sur cette petite note; mais si on y appuye trop ou trop peu, elle manque son effet.

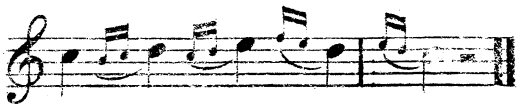
On peut faire une double *Appoggiatura* de cette manière.



(1) Extrait de la méthode de Chant.

Cet agrément ne se marque point; c'est à l'exécutant à le placer avec discernement.

Voici une autre espèce de *Double Appoggiatura* qui se fait en articulant également et avec légèreté les deux petites notes, et en restant sur la grande.



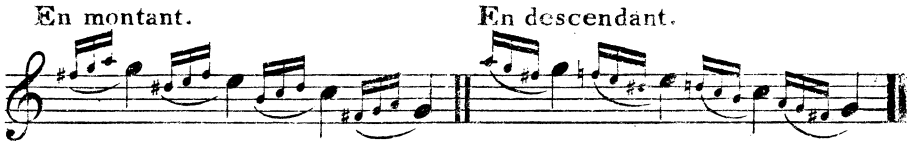
Les compositeurs employent quelquefois la petite note pour indiquer le *Portamento*, ou port de voix.

On ne doit jamais employer l'*Appoggiatura* sur la note qui commence un chant, ni sur toutes les notes précédées de silences, quels qu'ils soient.

Petit Grouppe ou GRUPETTO.(1)

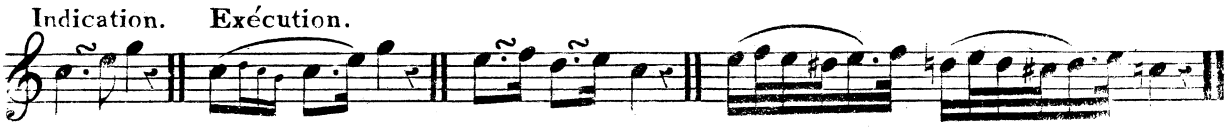
On donne ce nom à un agrément composé de trois notes.

Les trois petites notes doivent toujours former une tierce mineure, ou une tierce diminuée; autrement le *Grupetto* serait d'un effet dur et désagréable.

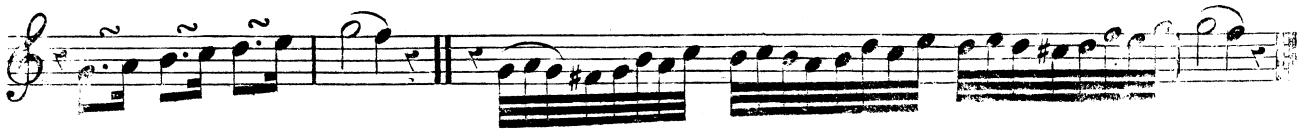


Pour le bien faire, on doit marquer la première note plus fort que les autres, et la soutenir plus long-tems.

Il y a une espèce de *Grupetto* qui se fait après la note principale, et que l'on indique par ce signe (∾).



On peut l'orner de cette manière et de beaucoup d'autres.



TRILLE.(2)

Le Trille, appelé improprement *Cadence*, parce qu'on le place sur les cadences harmoniques, est un agrément du chant d'un usage si fréquent, que si l'on ne cherche à l'avoir

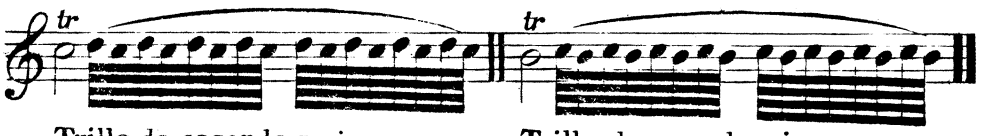
(1) Extrait de la méthode de Chant.

(2) Extrait en partie de la méthode de Chant.

brillant et souple, vif et léger, on ne fera jamais que déparer la mélodie.

Le trille consiste dans le battement alternatif de la note sur laquelle il est marqué, avec une autre note à un dégré au-dessus. Ce battement ne doit se faire qu'avec le souffle, la langue restant immobile.

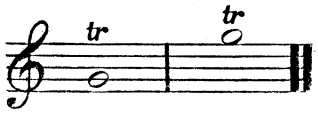
Il y a deux sortes de trilles; celui dun ton, et celui dun demi-ton.



Trille de seconde majeur. Trille de seconde mineur.

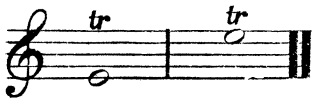
Le premier Cor peut faire le trille sur toute l'étendue de la troisième octave.

Premier Cor.



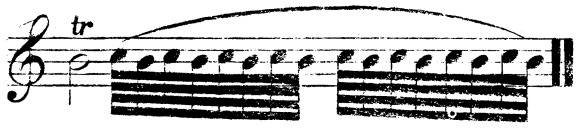
Le second Cor fait le trille à partir du *mi* de la seconde octave, jusqu'au *mi* de la troisieme.

Second Cor.

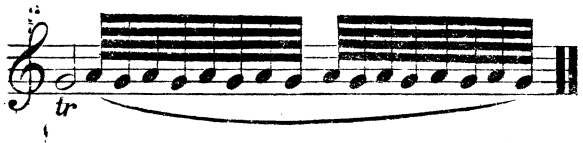


Les principes établis pour régler l'emploi de la main dans le pavillon, ne peuvent être observés que pour la note sur laquelle le trille est marqué.

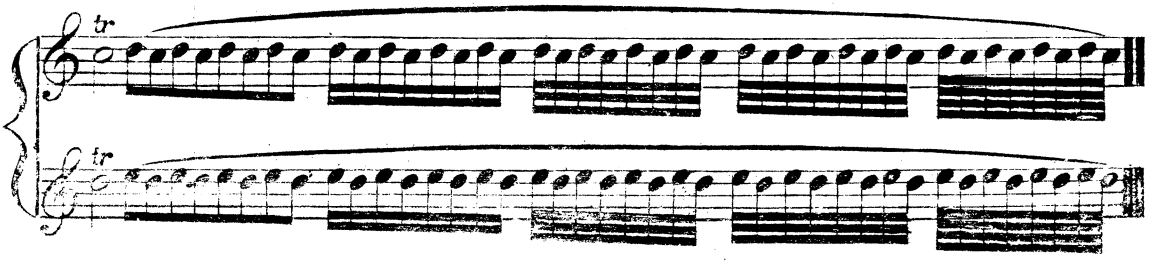
Si le trille est marqué sur une note bouchée la note au-dessus doit se prendre bouchée.



S'il est marqué sur une note non bouchée, la note au-dessus doit se prendre non bouchée.



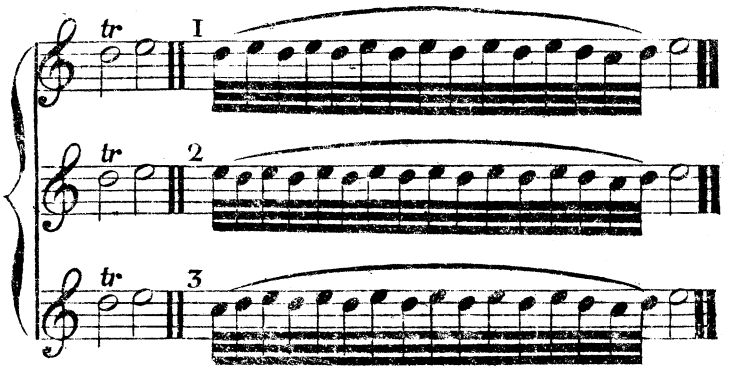
Pour acquérir un beau trille, il faut d'abord l'étudier lentement, afin de s'accoutumer à couler sans roideur les deux notes dont il se compose; on en augmentera peu-à-peu la vîtesse, jusqu'à ce qu'il soit bien formé. Il est bon de s'exercer sur un trille composé de deux notes non bouchées.



Il y a plusieurs manières de préparer et de terminer le trille; voici les plus usitées.

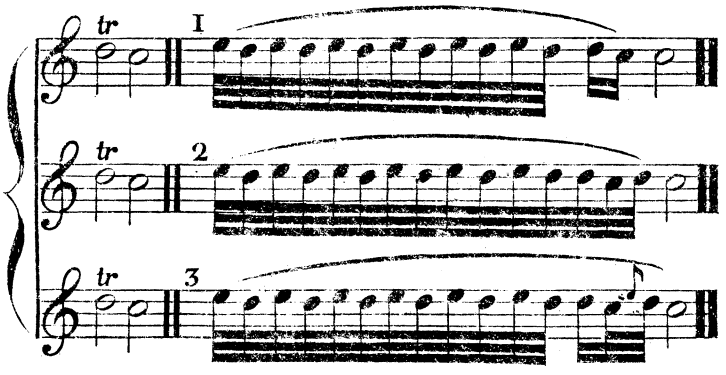
PRÉPARATIONS.

Manière de le préparer.

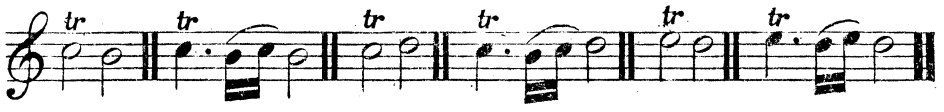


TERMINAISONS.

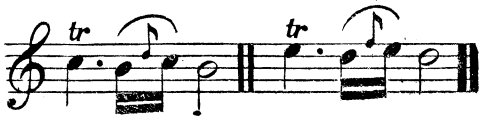
Manière de le terminer.



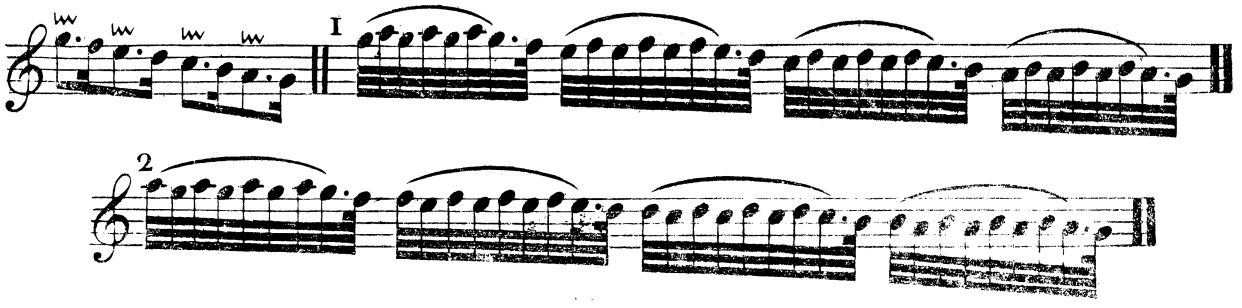
Le trille s'emploie non seulement dans les fins de phrases qu'on appelle Cadences finales; mais encore dans les autres cadences harmoniques, et dans les chants comme dans les traits.



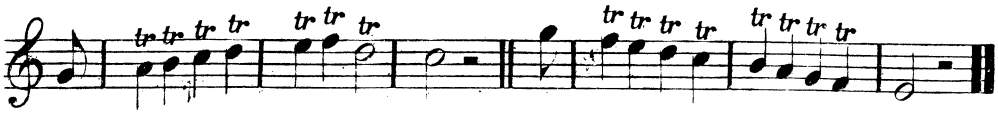
On peut y joindre une petite note de passage.



Il y a des cas où le trille ne s'achève pas; on le nomme alors mordant; on l'indique quelquefois par ce signe (ww).



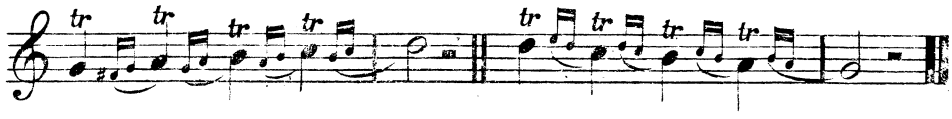
On fait une suite de trilles en exécutant un battement alternatif sur chaque note.



Cet enchaînement de trilles peut se faire en commençant par la note supérieure de cette manière:

Ou bien en faisant sentir la note principale, c'est-à-dire, celle sur laquelle le trille est marqué.

On peut également faire une suite de trilles de cette manière:



MÉTHODE

De Premier et de Second Cor.

IIme PARTIE

MÉTHODE DE COR.

SECONDE PARTIE.

ARTICLE PREMIER.

DE LA TENUE DU COR.

Avant l'invention de la coulisse, il importait fort peu que le pavillon fût tourné à droite ou à gauche de l'exécutant; mais depuis cette invention, la tenue de l'instrument est irrévocablement fixée. C'est la main gauche qui soutient le Cor; c'est la droite qui se place dans le pavillon. L'exécutant trouve dans cette attitude la faculté de s'accorder promtement, en même tems qu'il jouit sans obstacle de toute l'étendue de la coulisse.

ARTICLE DEUXIÈME.

DE LA MAIN DANS LE PAVILLON.

La main une fois placée convenablement dans le pavillon doit toujours y occuper le même lieu, et dans aucun cas, ne doit être ni retirée, ni enfoncée davantage. Pour en boucher plus ou moins l'ouverture, l'articulation du poignet doit agir seule, le coude et l'arrière-bras demeurant immobiles. Ainsi pour laisser au poignet toute la liberté nécessaire à ses mouvemens, il ne faut ni serrer le coude contre le corps, ni l'en éloigner avec affectation, mais conserver au bras sa position naturelle.

ARTICLE TROISIÈME.

SUR LA MANIÈRE DE PLACER L'EMBOUCHURE.

La lèvre supérieure est la seule qui concoure véritablement à l'exécution; c'est sur elle que s'exerce, d'un côté, toute l'action du souffle; de l'autre, toute la pression de l'embouchure.

Jusqu'ici la plûpart des premiers Cors ont eu pour principe de placer leur embouchure de manière qu'une moitié pose sur la lèvre supérieure et l'autre moitié sur la

lèvre inférieure; quelques-uns même n'appliquent sur la lèvre supérieure qu'un tiers de l'embouchure, les deux autres tiers portant sur la lèvre inférieure. Les seconds Cors suivent en général un procédé inverse; ils placent les deux tiers de l'embouchure sur la lèvre supérieure, et l'autre tiers sur la lèvre inférieure. Il est certain que c'est cette différence de position qui donne aux seconds Cors sur les premiers l'avantage reconnu de la qualité de son. C'est un effet dont il est facile de se rendre compte.

Pour former les sons graves, il faut que le souffle s'introduise dans l'instrument par une ouverture assez grande. (1) Si l'embouchure déjà étroite du premier Cor se trouve appliquée sur l'extrêmité de la lèvre supérieure, celle-ci ne peut plus céder à l'action du souffle, ni lui livrer le passage nécessaire. Delà l'imperfection des sons graves du premier Cor, auxquels on reproche avec raison de n'être pas assez pleins.

L'imperfection des sons aigus tient à la même cause. On sait qu'il faut pour les produire que le souffle s'introduise par une ouverture plus petite et avec plus de rapidité (2). Les lèvres ayant dès-lors plus de tendance à l'écartement, il faut les maintenir par une pression plus forte. Mais comme la pression dont il s'agit s'exerce avec l'embouchure déja étroite du premier Cor, si cette embouchure est encore placée sur l'extrêmité de la lèvre supérieure, le passage qui donne issue au souffle devient alors tellement resserré, qu'on peut à-peine en fournir assez pour faire entrer l'instrument en vibration. Il est sensible qu'on ne doit former ainsi que des sons petits et grêles.

L'unique moyen de corriger ce double défaut dans le premier Cor est de lui appliquer, quant à la position de l'embouchure, la règle dont le second Cor tire tous ses avantages. Cette application indiquée par l'analogie est de plus commandée ici par la différence entre les embouchures, laquelle, s'il en était autrement, deviendrait inutile.

Nous établirons donc en principe que pour les deux genres, l'embouchure doit être placeé exactement au milieu de la bouche, deux tiers sur la lèvre supérieure et l'autre tiers sur la lèvre inférieure. Cette position permettant aux deux genres de parcourir toute leur étendue sans aucun dérangement d'embouchure, elle ne doit jamais varier.

(1) Voyez Article 8. 1re partie p. 8.

(2) Ibid.

ARTICLE QUATRIÈME.

DE LA MANIÈRE D'ATTAQUER LES SONS.

Pour attaquer fortement les sons, il faut, à l'instant même où la langue se retire, prononcer *tou... tou...* sans chanter, mais seulement en soufflant. Pour les attaquer faiblement, il faut prononcer *dou... dou...* Ce principe n'admet point d'exception.

La prononciation *tu... tu...* est assez généralement indiquée, mais elle est d'un usage vicieux, en ce qu'elle altere sensiblement la pureté du son, sur-tout dans les tenues. On conçoit en effet que le sifflement de la voyelle *u*, passant dans l'instrument avec le souffle, lui communique un frémissement étranger et désagreable à l'oreille.

On doit aussi s'appliquer à prendre chaque note sans efforts et sans grimaces, à ne pas enfler les joues, etc. Les grimaces affectent péniblement le spectateur, et font tort à l'exécution.

ARTICLE CINQUIÈME.

EXERCICES.

Pour procéder méthodiquement dans la manière de présenter les exercices, je les ai distribués en plusieurs classes, et j'ai rassemblé dans la même classe toutes les études de même nature. Mais comme ce système de classification ne pouvait avoir qu'une relation fort indirecte avec les progrès de l'élève, j'ai rétabli les leçons dans l'ordre de difficulté graduelle, au moyen des deux séries de numéros ci-dessous. C'est donc seulement d'après ces deux séries que l'élève doit diriger la marche de ses études, et non d'après la suite naturelle des numéros placés en tête de chaque leçon.

SÉRIE DES NUMÉROS À SUIVRE POUR L'ÉTUDE DU 1er COR.

1-2-3-4-5-6-7-38-39-8-9-40-41-42-10-11-43-44-12-13-45-46-14-15-47-48-49-50-16-17-51-52-53-54-55-56-57-18-19-58-59-60-61-62-63-64-65-66-67-68-20-21-69-70-71-72-22-23-73-74-75-76-77-24-25-78-79-26-27-80-81-28-29-82-83-84-85-30-31-86-87-32-33-88-89-90-34-35-36-37.

SÉRIE DES NUMÉROS À SUIVRE POUR L'ÉTUDE DU 2d COR.

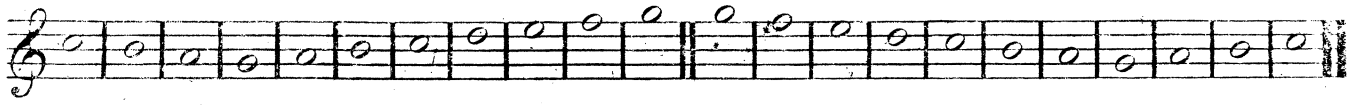
1-2-3-4-5-6-7-36-37-8-9-38-39-40-10-11-41-42-12-13-43-44-14-15-45-46-47-48-16-17-49-50-51-52-53-54-55-18-19-56-57-58-59-60-61-62-63-64-65-66-20-21-67-68-69-70-22-23-71-72-73-74-75-24-25-76-77-26-27-78-79-28-29-80-81-82-83-30-31-84-85-32-33-86-87-88-34-35.

Dans ces deux tableaux ne sont pas compris les exercices sur les roulades et les difficultés proprement dites, que l'élève, déjà parvenu à une certaine force, peut étudier suivant l'ordre qu'il jugera convenable.

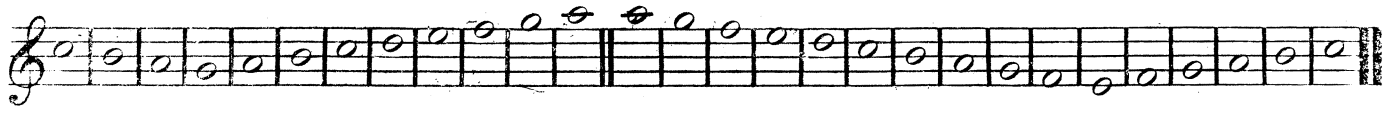
PREMIER COR.

Exercices de la gamme pour la formation du son.

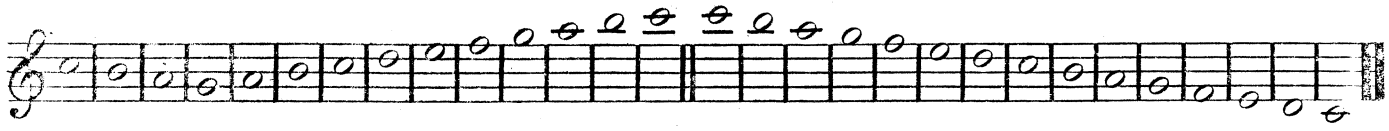
Ire Leçon.



2e



3e

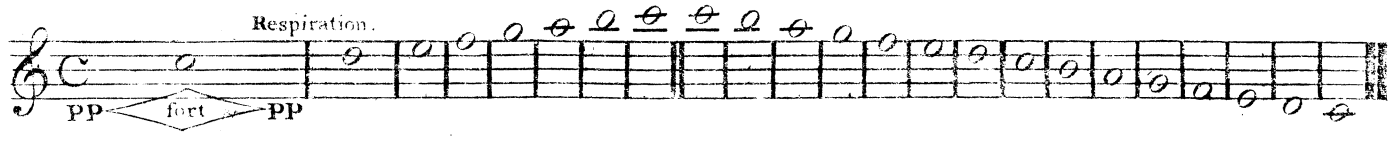


Exercice de la gamme pour assurer l'intonation et diriger la respiration.

NOTA. Il faut, dans cet exercice, ménager le souffle de manière à soutenir chaque note le plus long-tems possible.

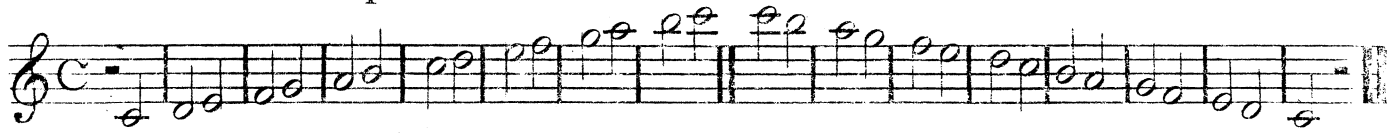
Toutes les notes doivent être soutenues et nuancées, comme est indiquée la première.

4e



Gamme simple et mesurée, avec un mouvement déterminé.

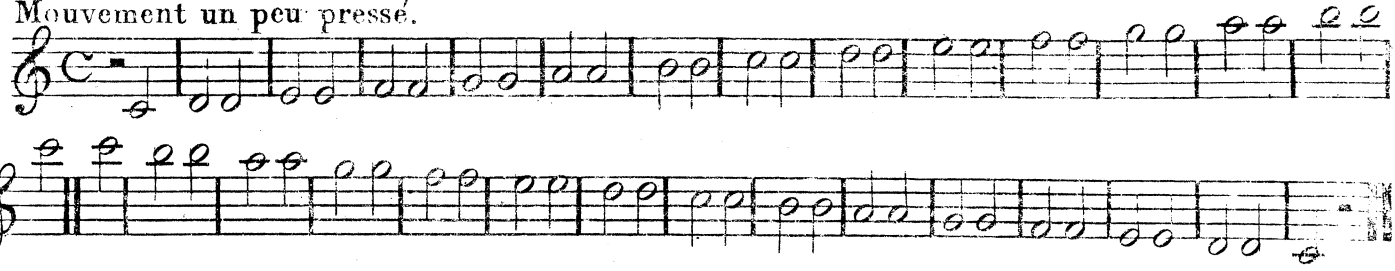
5



Exercice pour attaquer les sons.

Mouvement un peu pressé.

6e



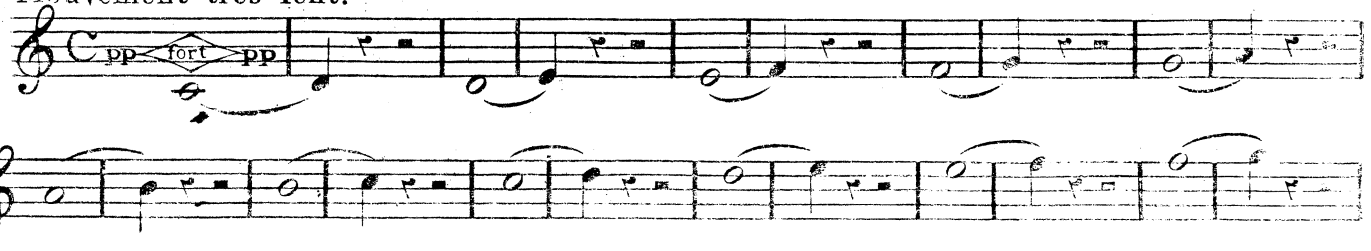
Exercice pour porter les sons.

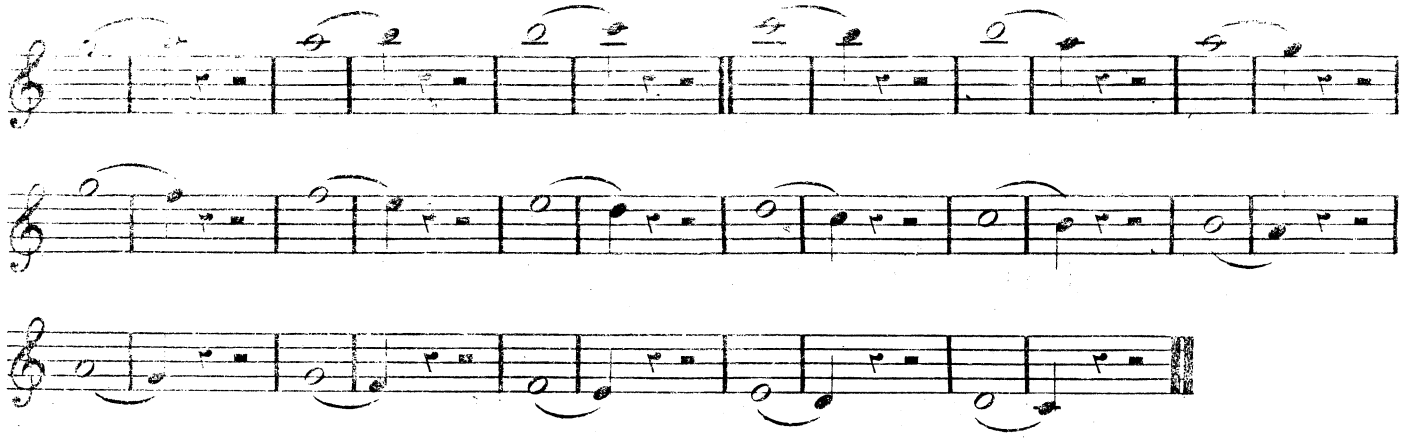
NOTA. Toutes les notes rondes doivent être soutenues et nuancées comme est indiquée la première.

Cette observation s'applique à tous les exercices qui, dans la suite, auront pour objet d'apprendre à porter les sons.

Mouvement très-lent.

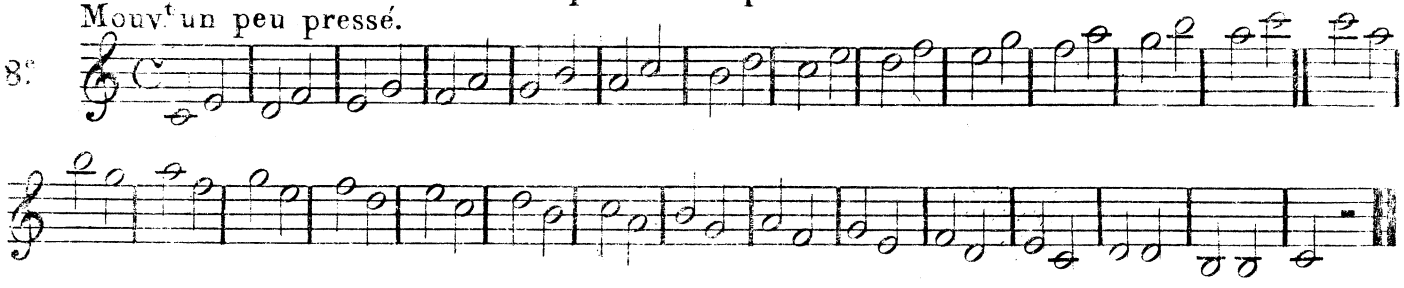
7e





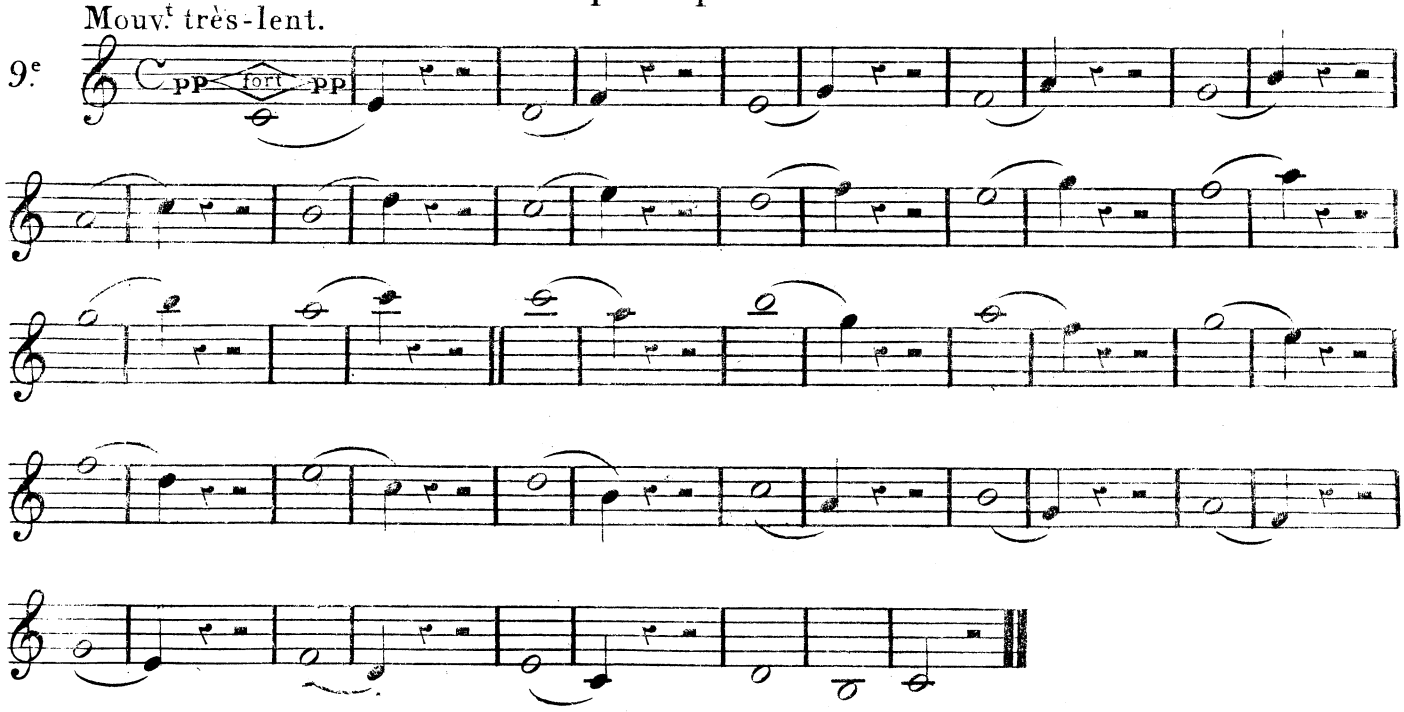
Exercice pour attaquer les sons .

8.e Mouv.t un peu pressé.



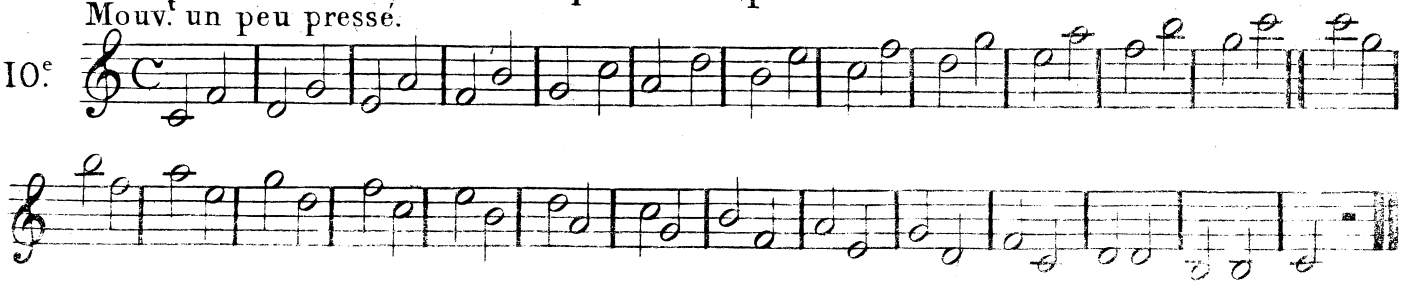
Exercice pour porter les sons.

9.e Mouv.t très-lent.



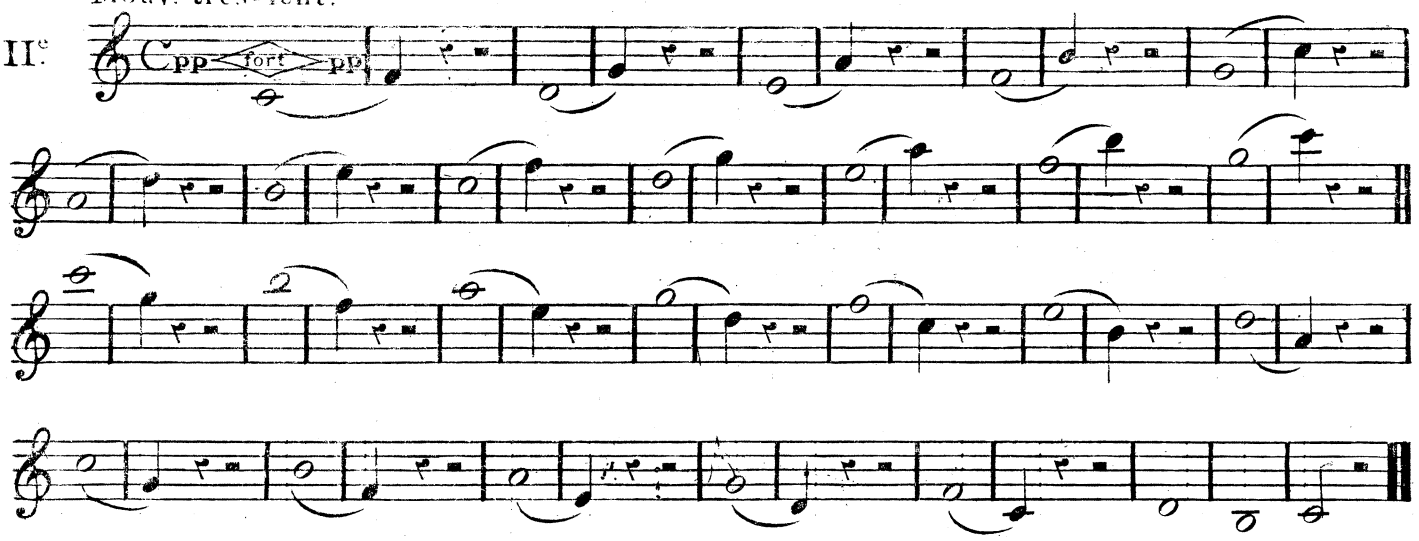
Exercice pour attaquer les sons .

10.e Mouv.t un peu pressé.



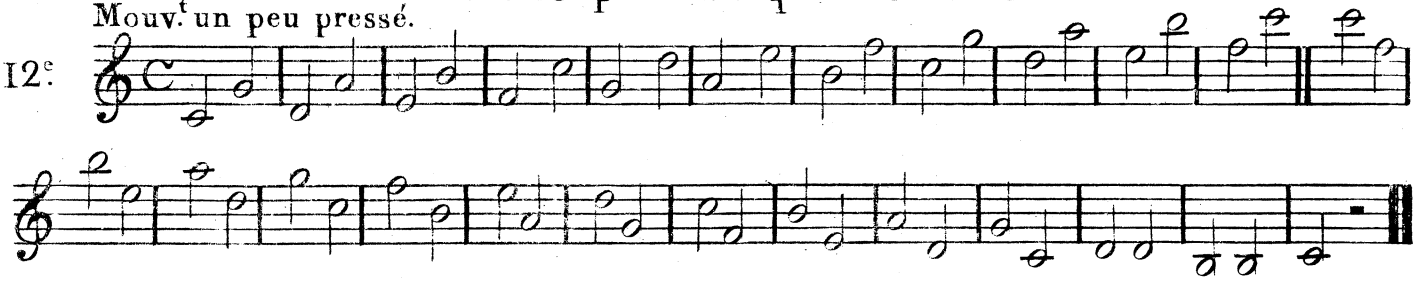
Exercice pour porter les sons.

11e. Mouvt très-lent.



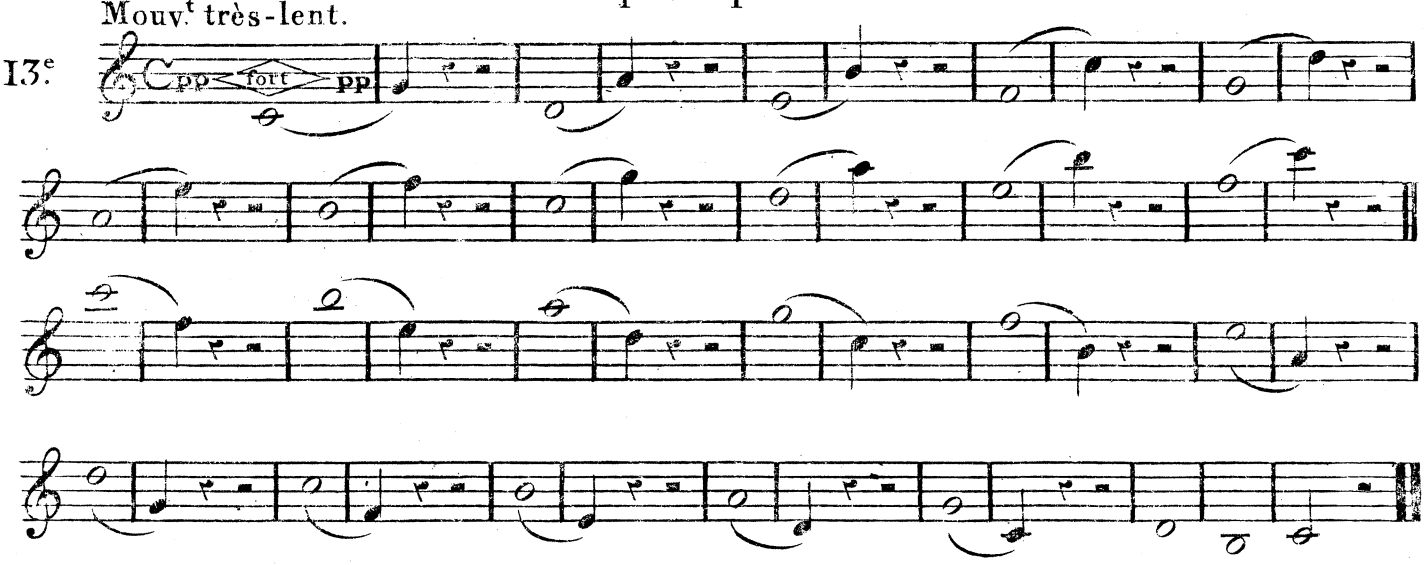
Exercice pour attaquer les sons.

12e. Mouvt un peu pressé.



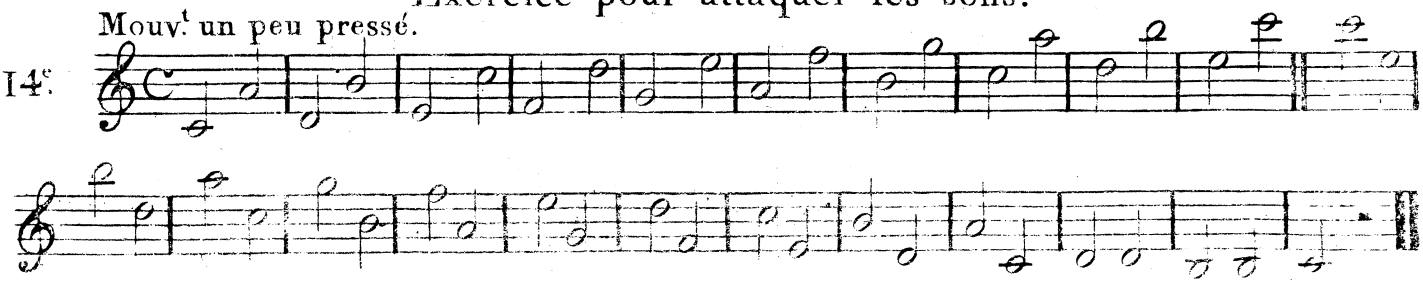
Exercice pour porter les sons.

13e. Mouvt très-lent.



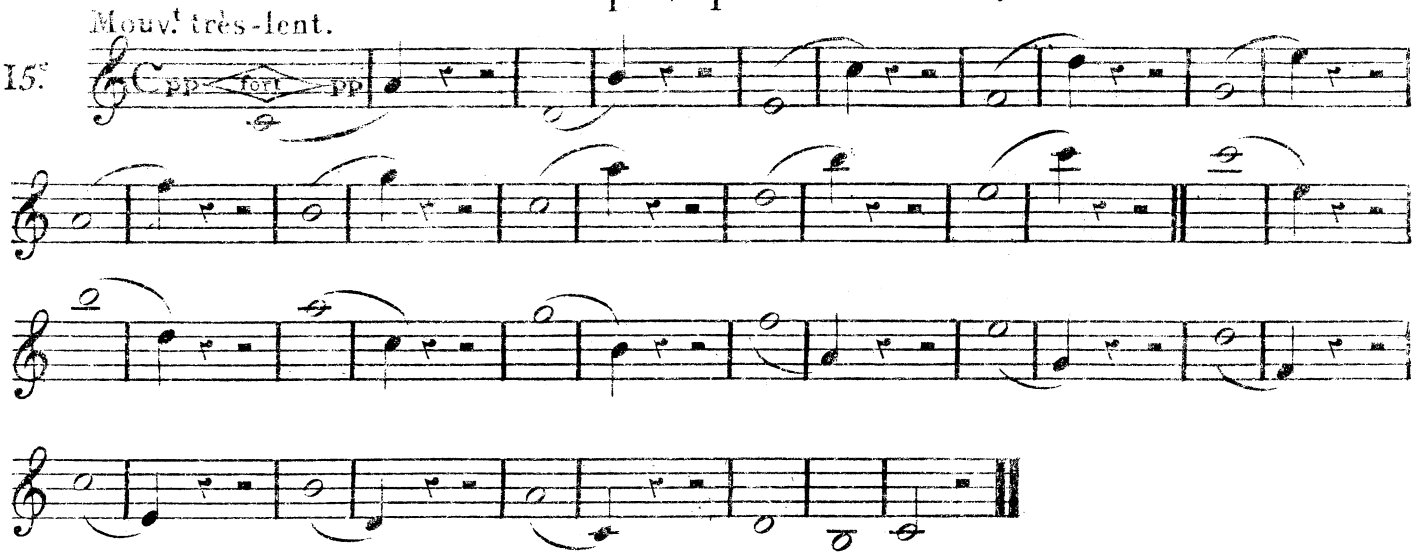
Exercice pour attaquer les sons.

14e. Mouvt un peu pressé.



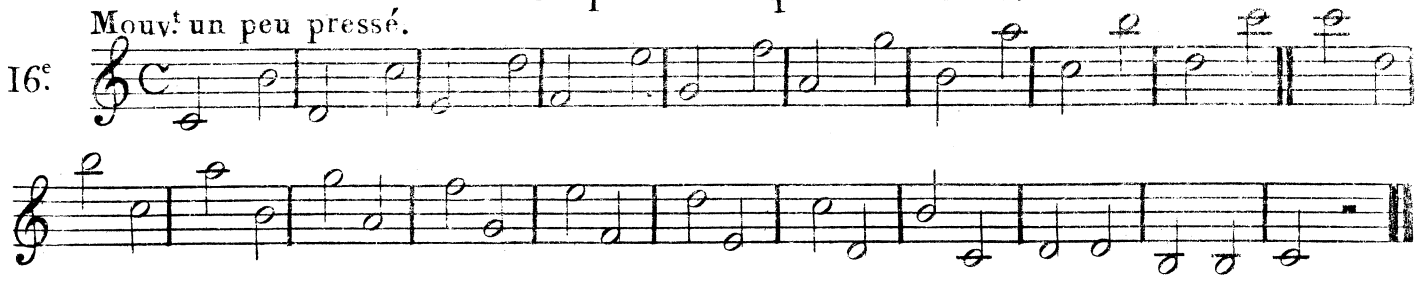
Exercice pour porter les sons.

15.



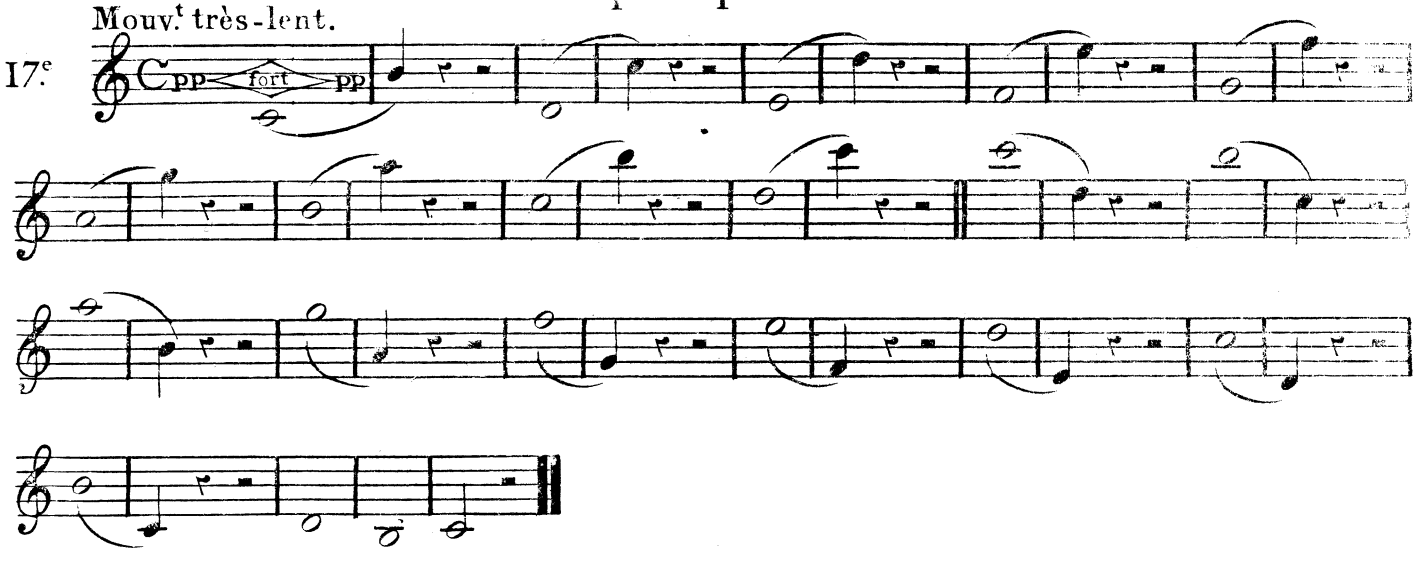
Exercice pour attaquer les sons.

16.e



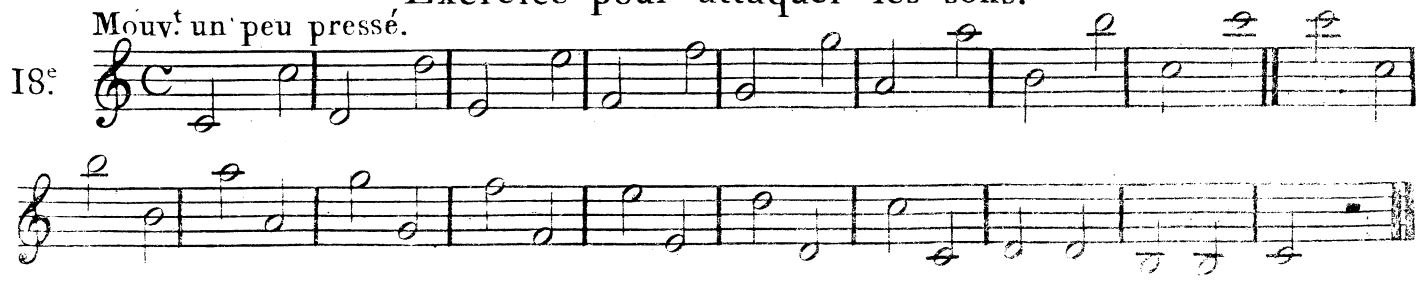
Exercice pour porter les sons.

17.e



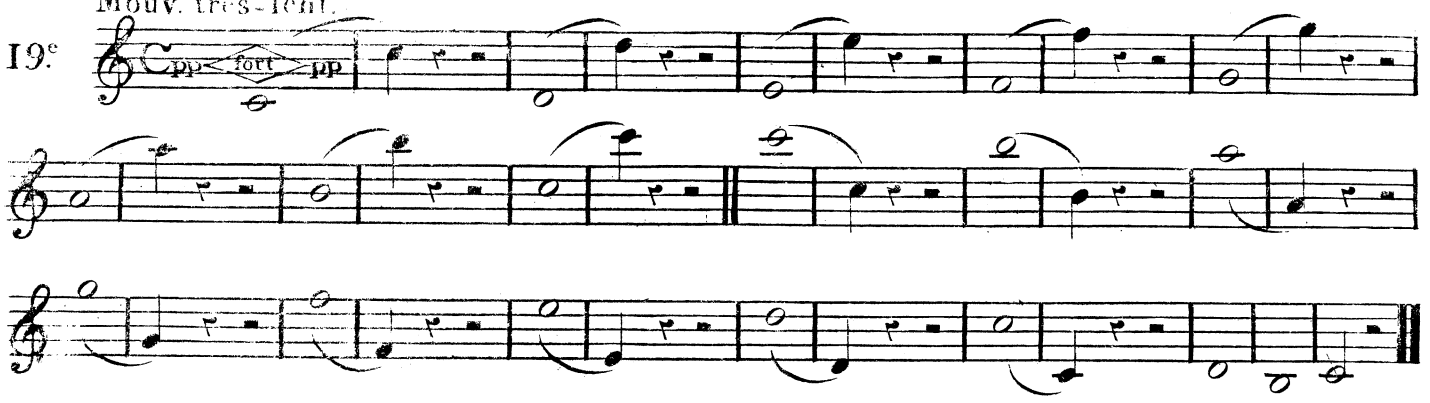
Exercice pour attaquer les sons.

18.e



Exercice pour porter les sons.

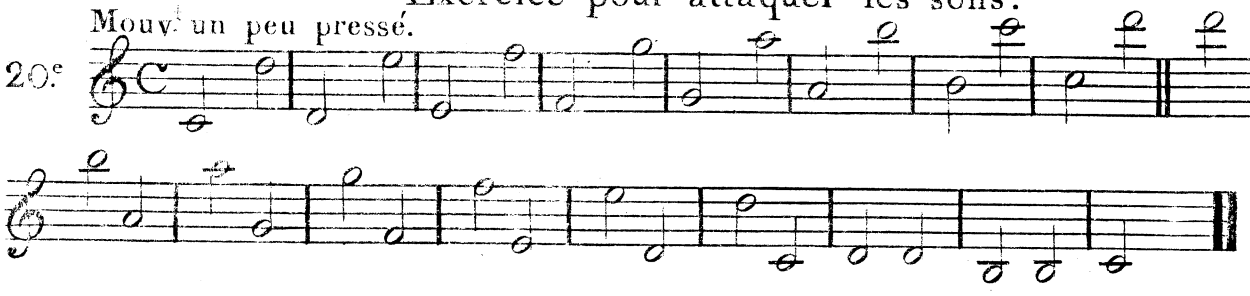
19.e Mouv.t très-lent.



NOTA. Lorsque l'élève sera parvenu à cette leçon, il deviendra nécessaire d'entremêler ses exercices par quelques morceaux de musique propres à développer en lui le sentiment musical et à prévenir le dégoût qui pourrait résulter d'une étude trop uniforme. Ces morceaux, dont le choix est laissé au discernement du maître, doivent être d'une difficulté graduée sur les progrès que fera l'élève, à mesure qu'il avancera dans les exercices suivans.

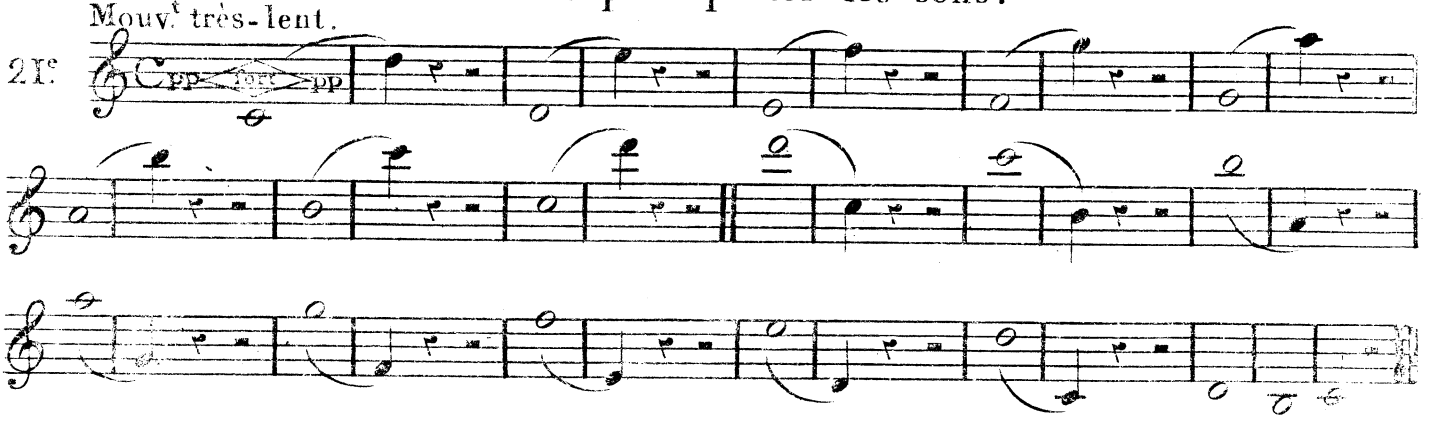
Exercice pour attaquer les sons.

20.e Mouv.t un peu pressé.



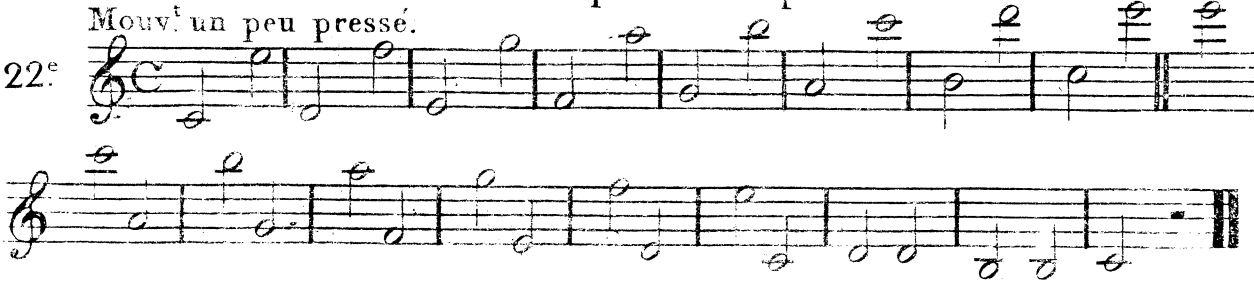
Exercice pour porter les sons.

21.e Mouv.t très-lent.



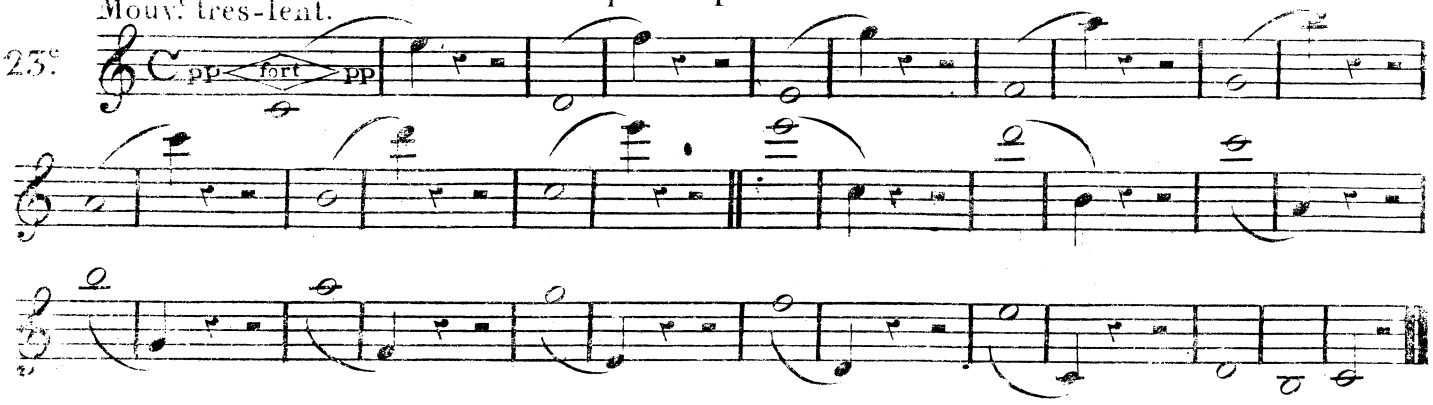
Exercice pour attaquer les sons.

22.e Mouv.t un peu pressé.



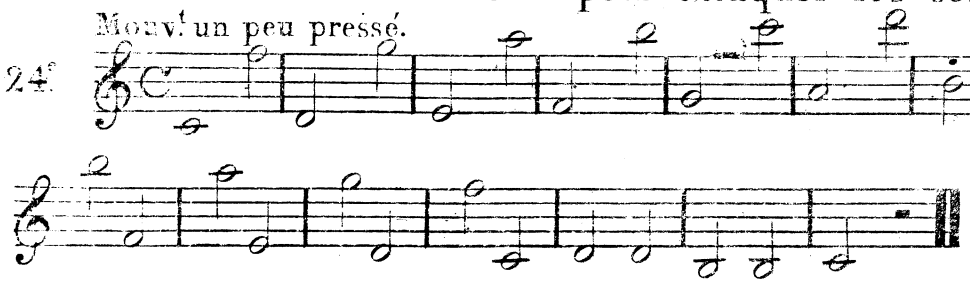
Exercice pour porter les sons.

23.e Mouv.t très-lent.



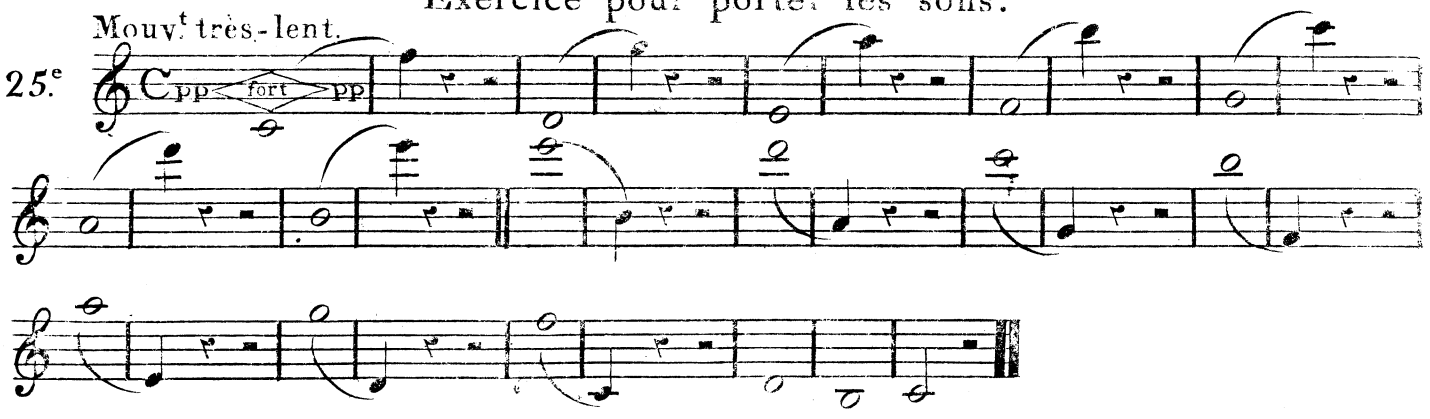
Exercice pour attaquer les sons.

24.e Mouv.t un peu pressé.



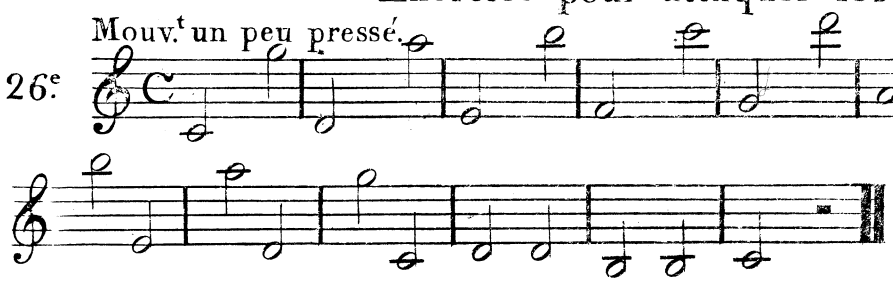
Exercice pour porter les sons.

25.e Mouv.t très-lent.



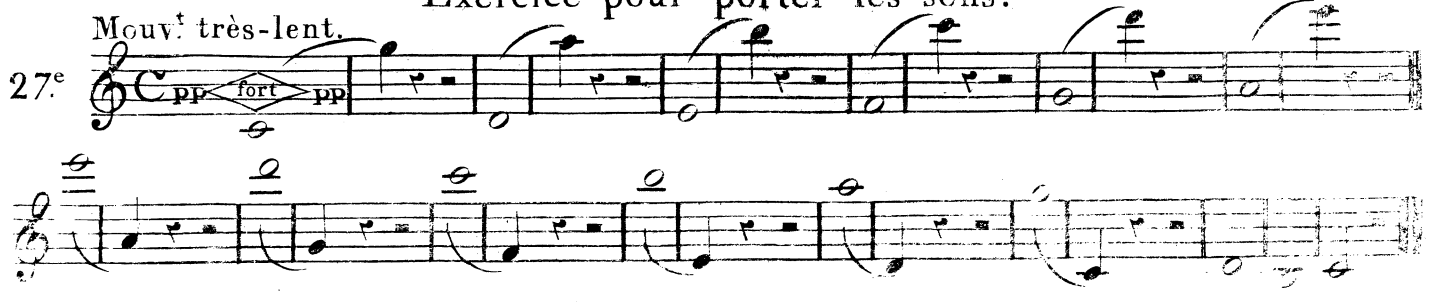
Exercice pour attaquer les sons.

26.e Mouv.t un peu pressé.



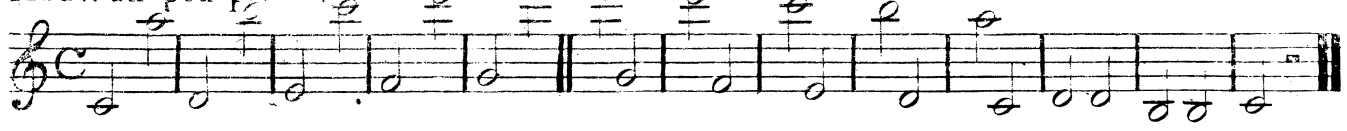
Exercice pour porter les sons.

27.e Mouv.t très-lent.



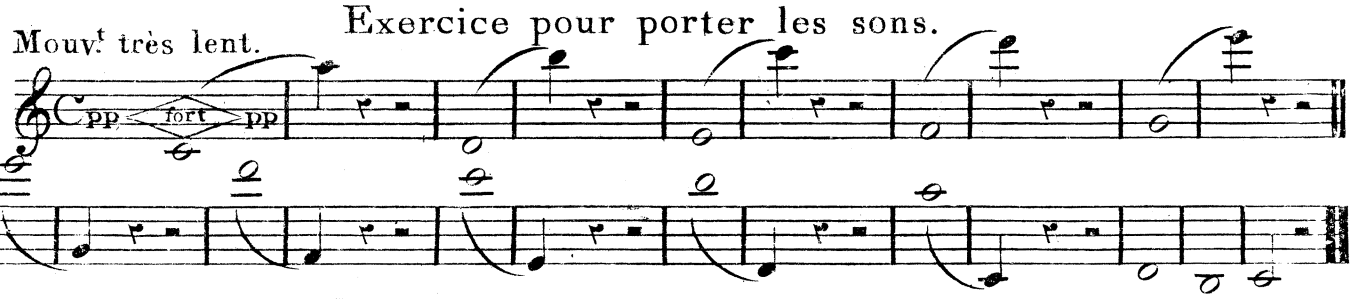
Exercice pour attaquer les sons.

28e Mouvt un peu pressé.



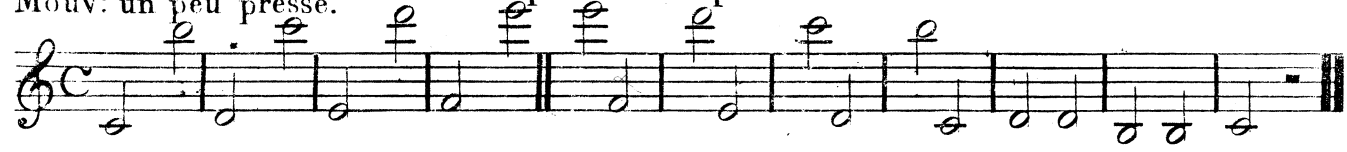
Exercice pour porter les sons.

29e Mouvt très lent.



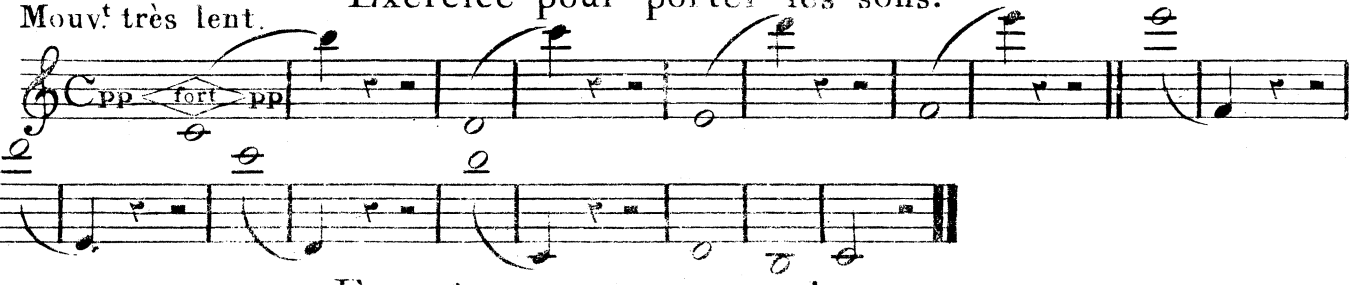
Exercice pour attaquer les sons.

30e Mouvt un peu pressé.



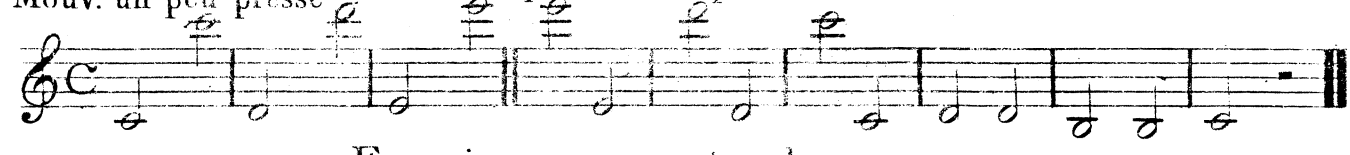
Exercice pour porter les sons.

31e Mouvt très lent.



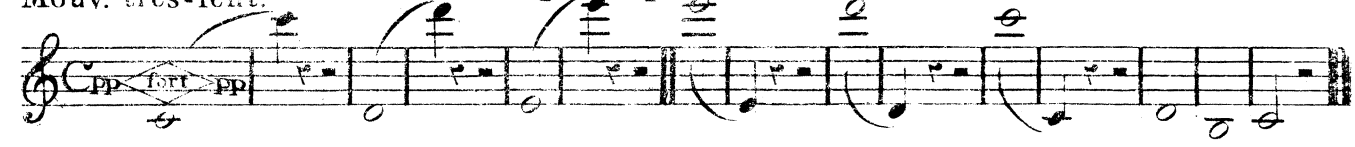
Exercice pour attaquer les sons.

32e Mouvt un peu pressé.



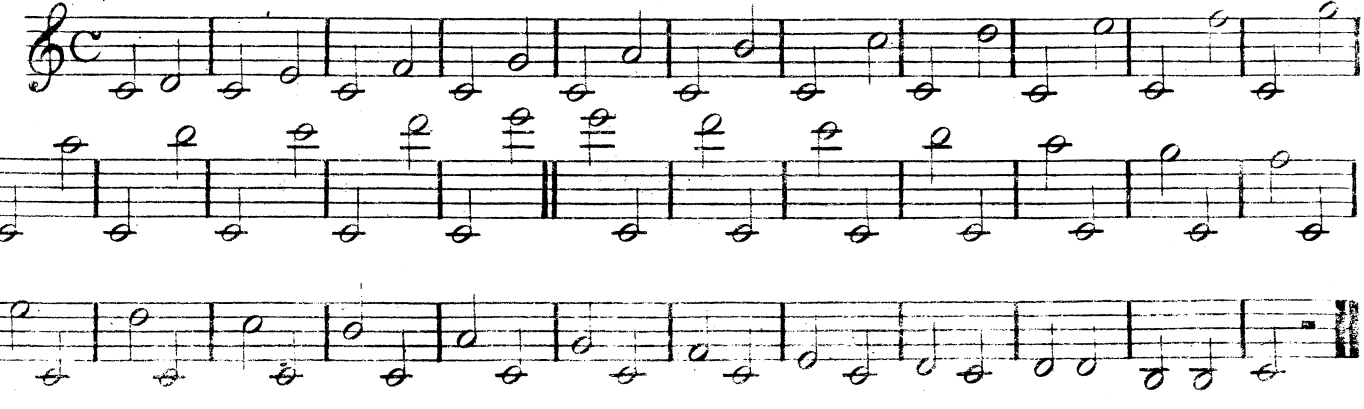
Exercice pour porter les sons.

33e Mouvt très-lent.



Récapitulation en une seule gamme de tous les exercices précédens sur la manière d'attaquer les sons.

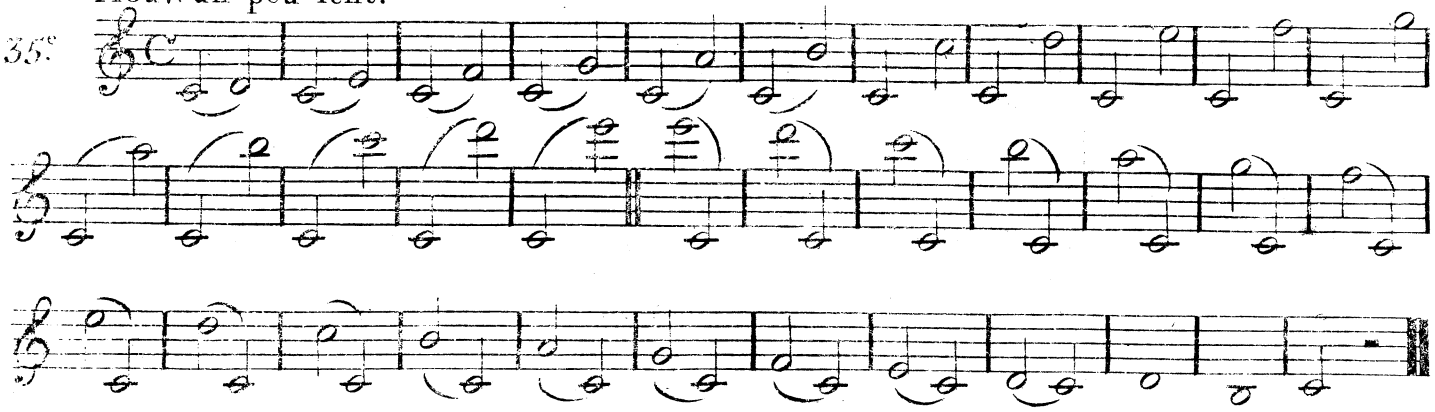
34e Mouvt modéré.



Récapitulation en une seule gamme de tous les exercices précédens sur la manière de porter les sons.

Mouv.t un peu lent.

35.e

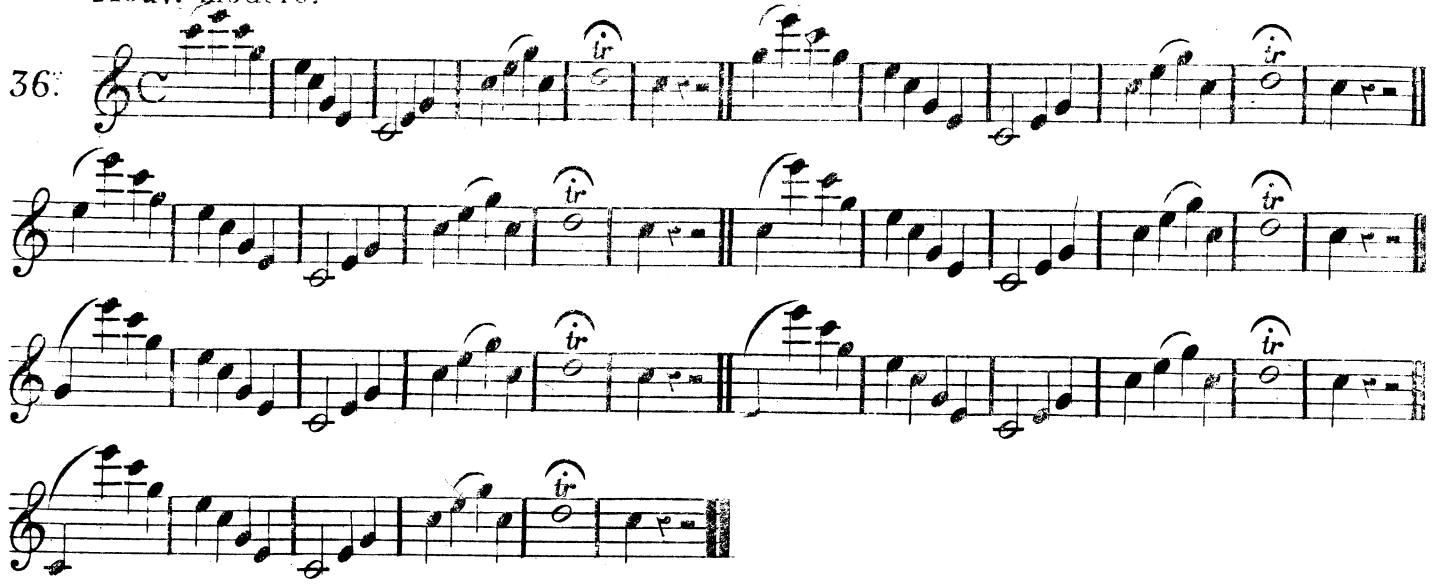


Exercices pour apprendre le Trille.

NOTA. Il faut dans les deux exercices suivans préparer et terminer le trille de plusieurs manières. (Voyez p. 25. Article 15 1.re partie.)

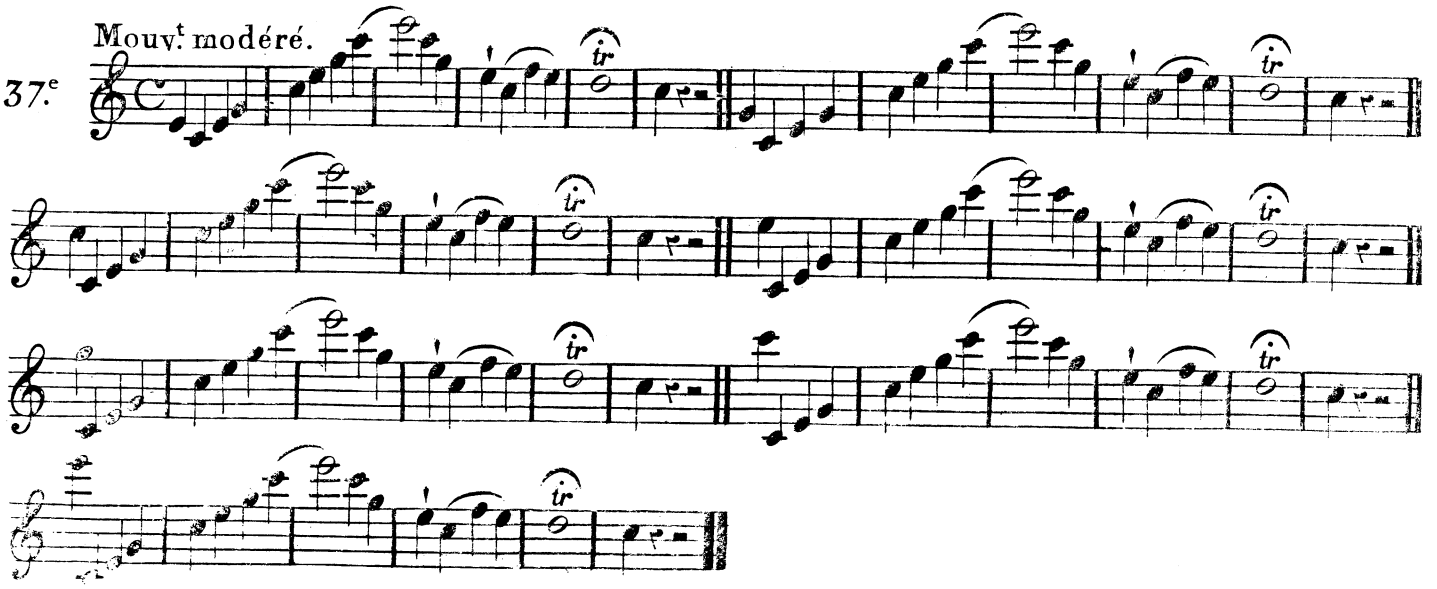
Mouv.t modéré.

36.e



Mouv.t modéré.

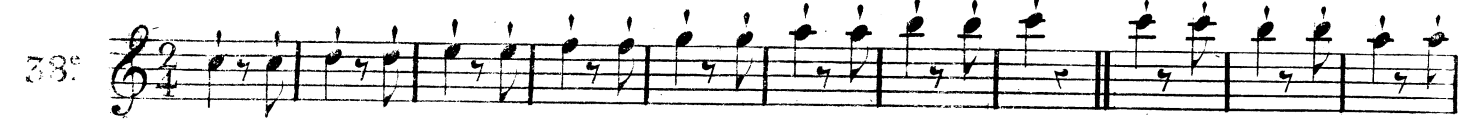
37.e



Exercices sur les articulations.

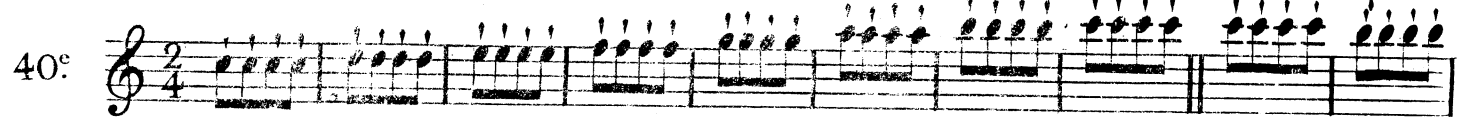
NOTA. L'élève doit s'imposer la loi de rendre strictement les articulations telles qu'elles sont indiquées; il doit s'attacher sur-tout à bien exprimer la différence qui existe entre le piqué et le détaché. (Voyez Article 13. 1re partie, p. 21.) Il faut aussi qu'il travaille, dans tous les mouvemens, chacun des exercices relatifs aux articulations, afin de pouvoir à volonté donner au même trait différens caractères.

38e.

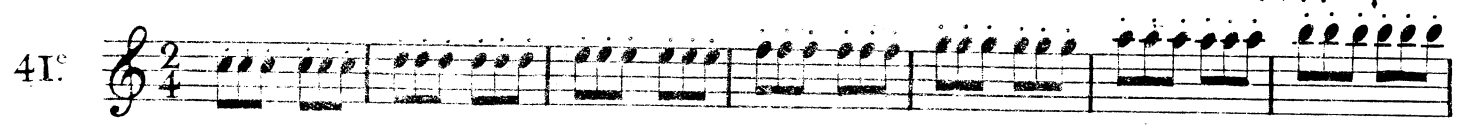


39e.

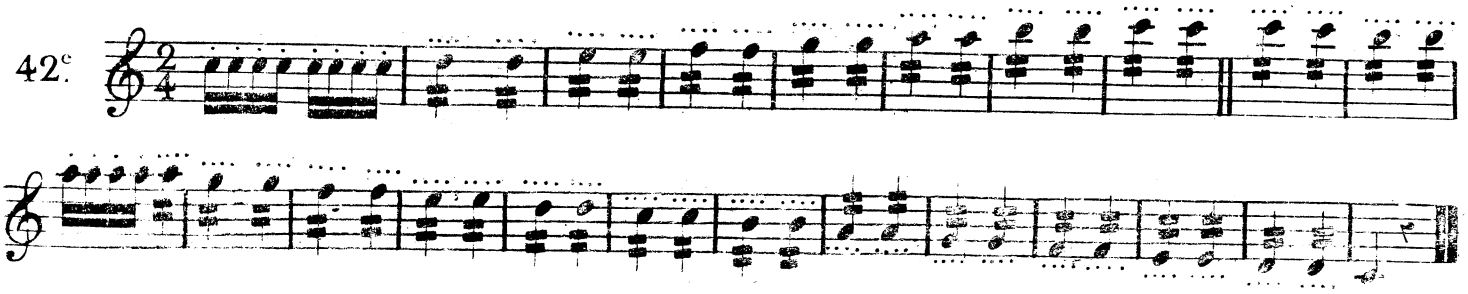
40e.



41e.

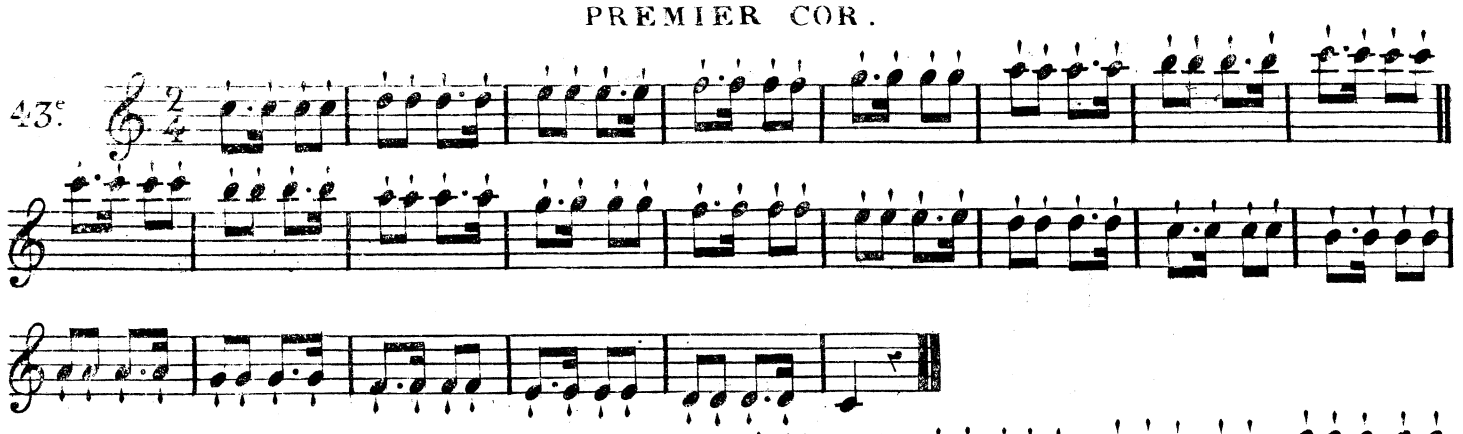


42e.

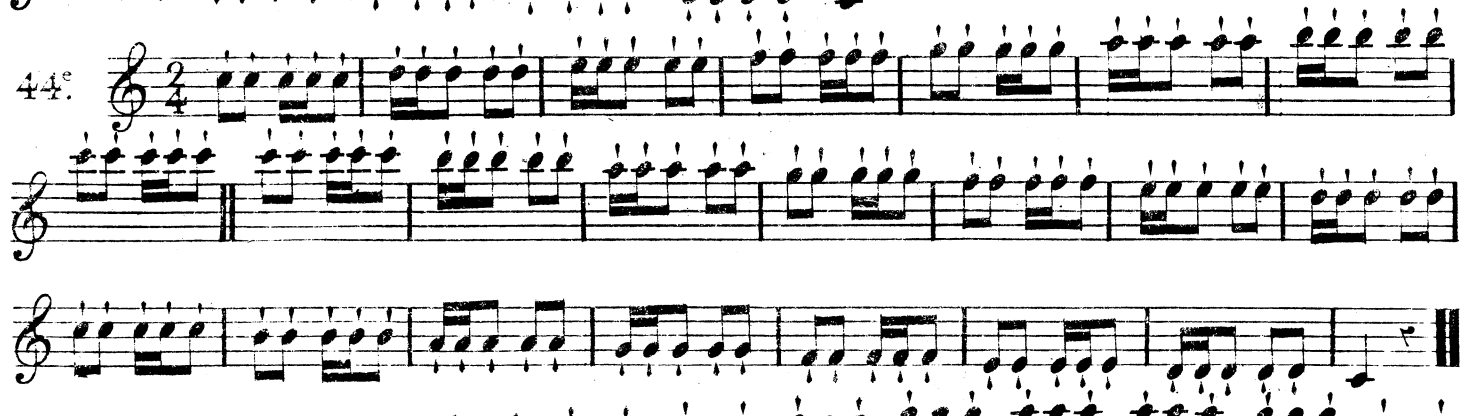


PREMIER COR.

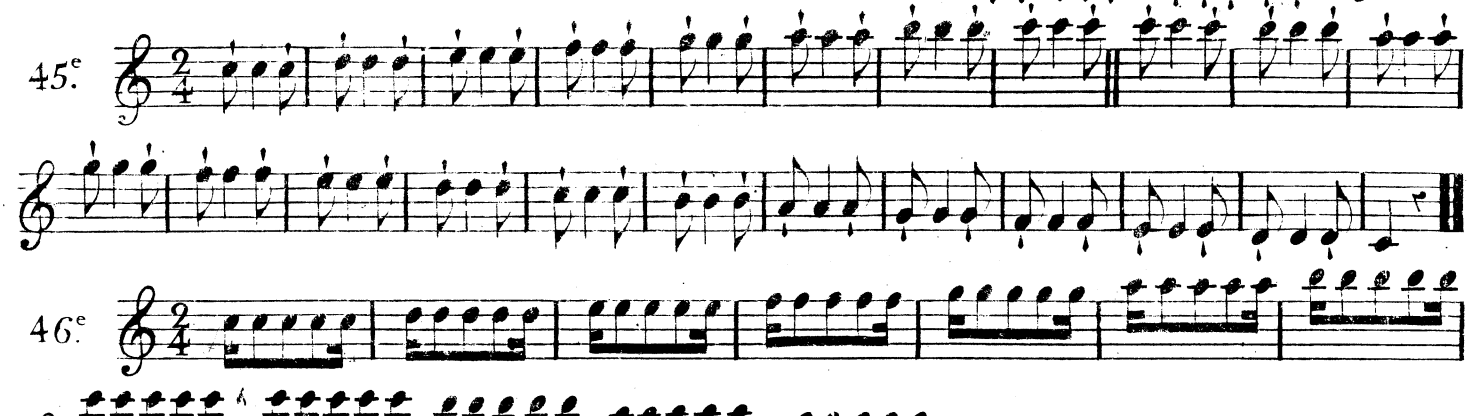
43.e



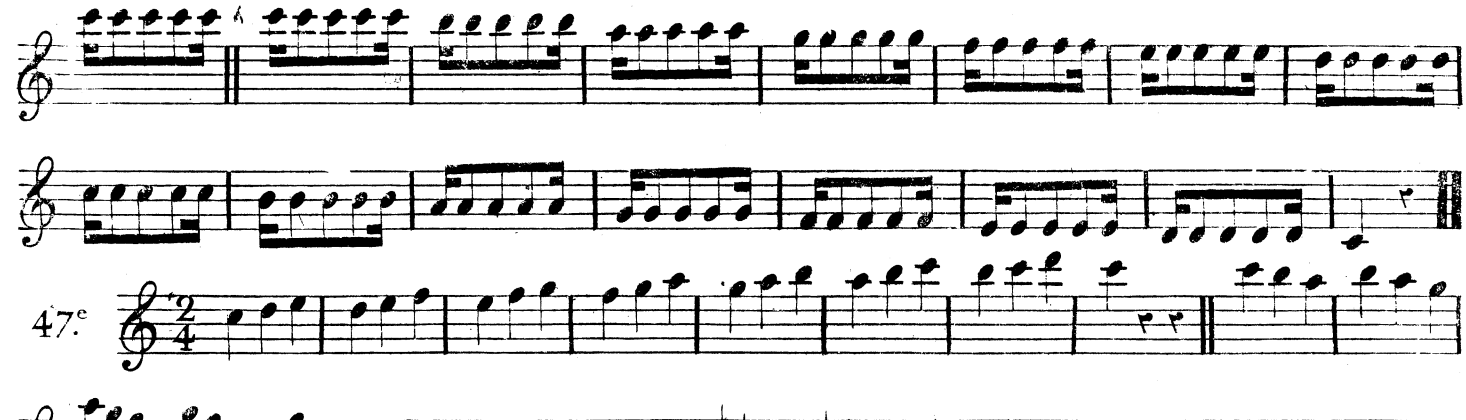
44.e



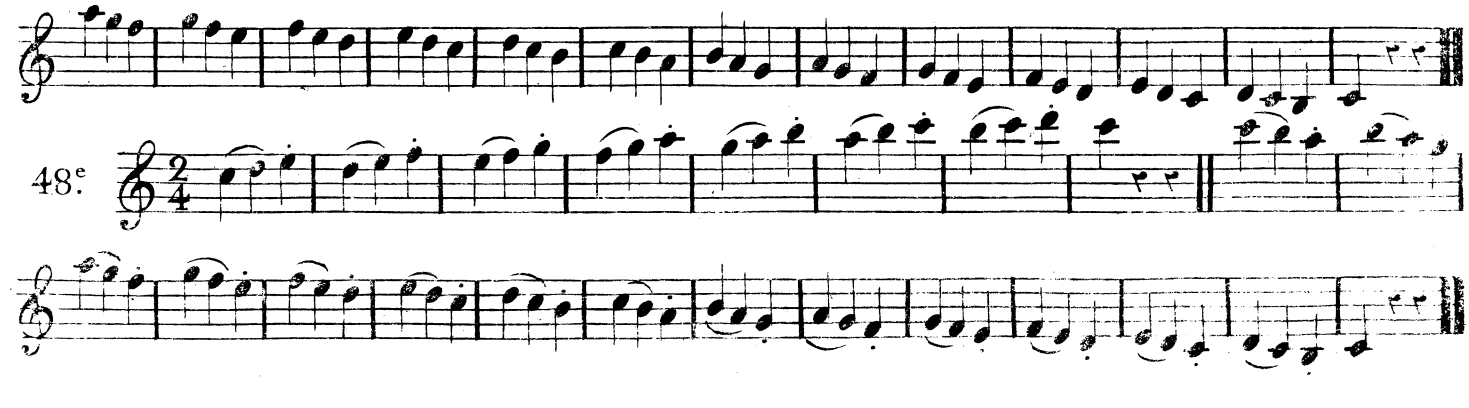
45.e



46.e



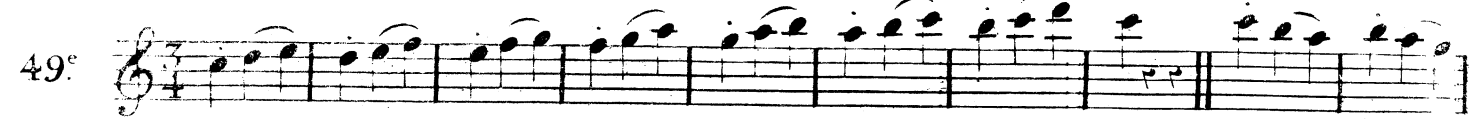
47.e

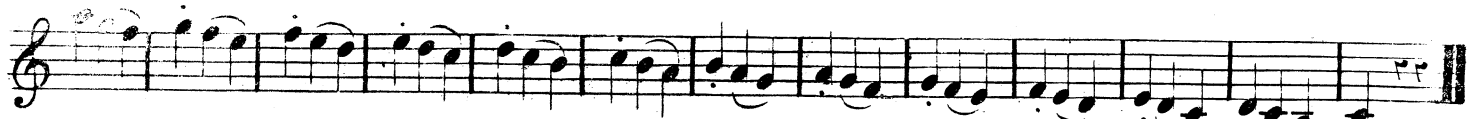


48.e

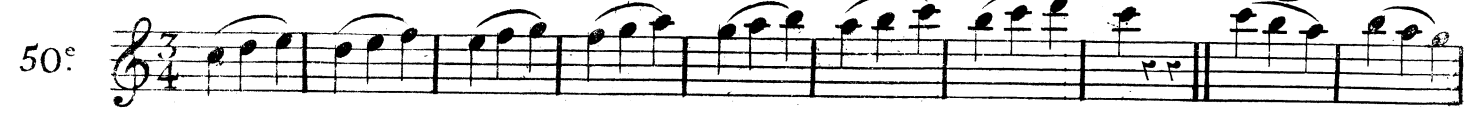
PREMIER COR.

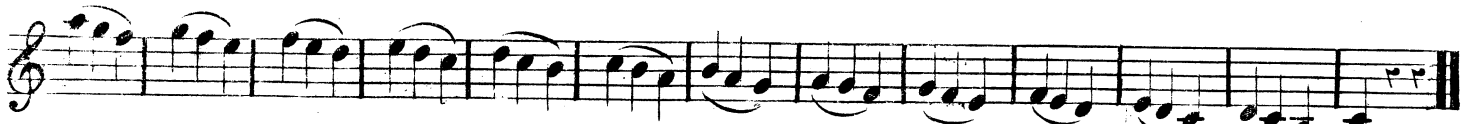
49e.



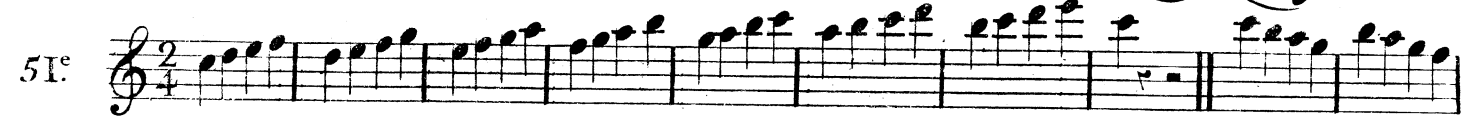


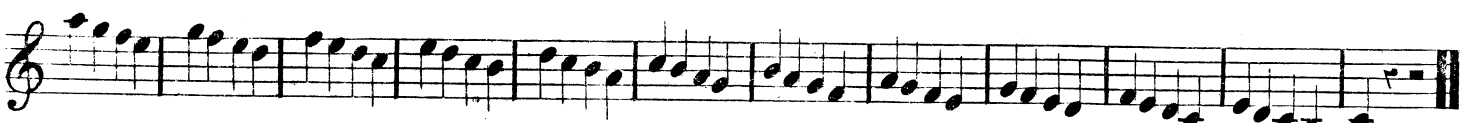
50e.



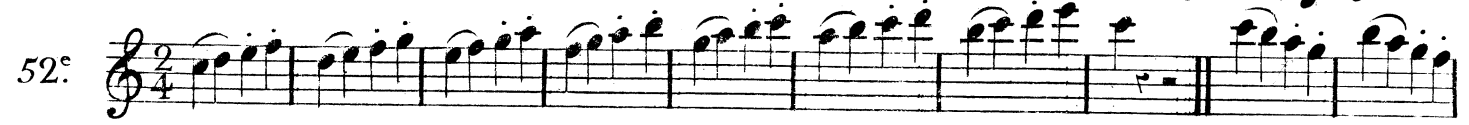


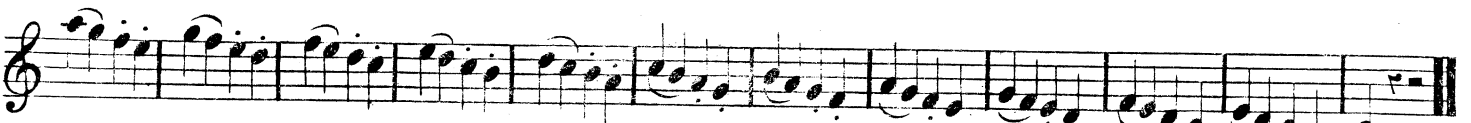
51e.



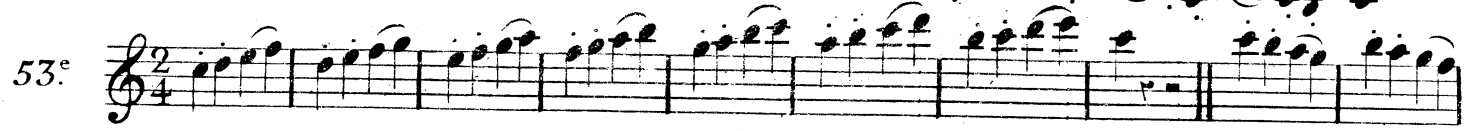


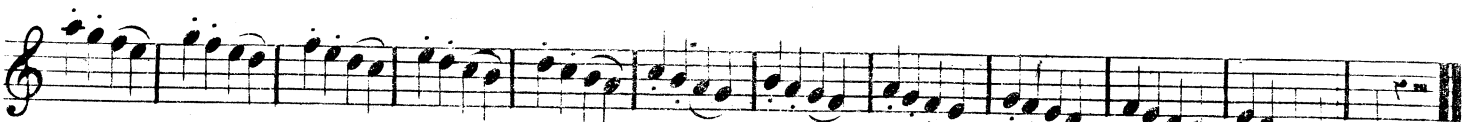
52e.



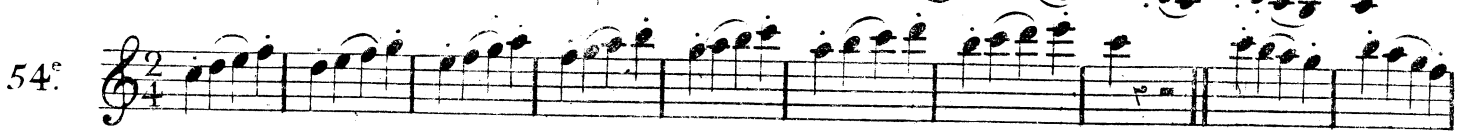


53e.

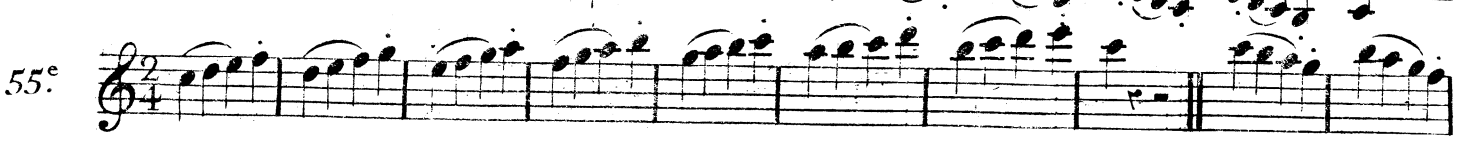


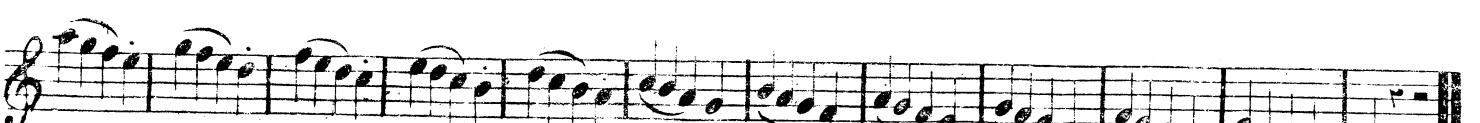


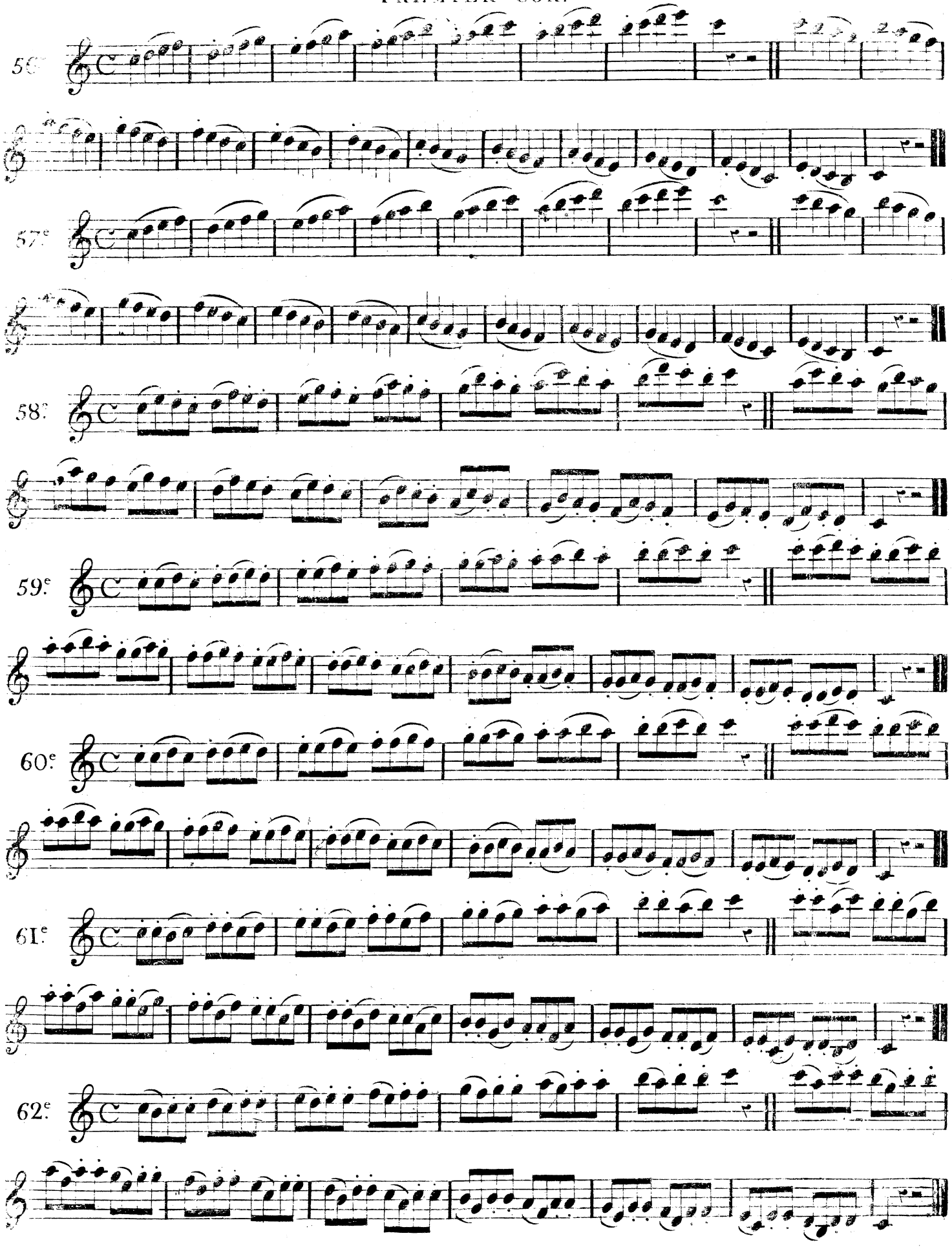
54e.



55e.






57.e
58.e
59.e
60.e
61.e
62.e

63.

64.

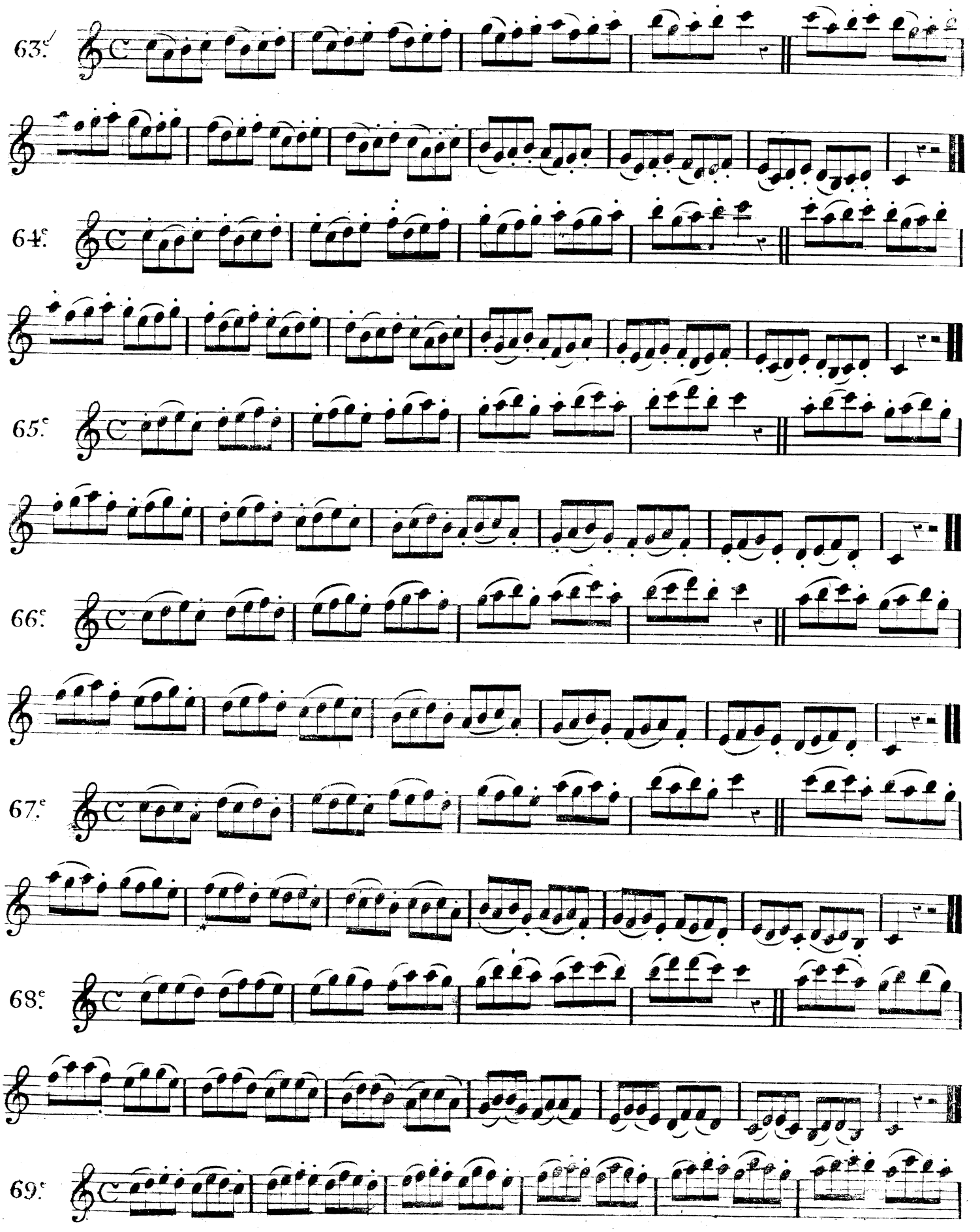
65.

66.

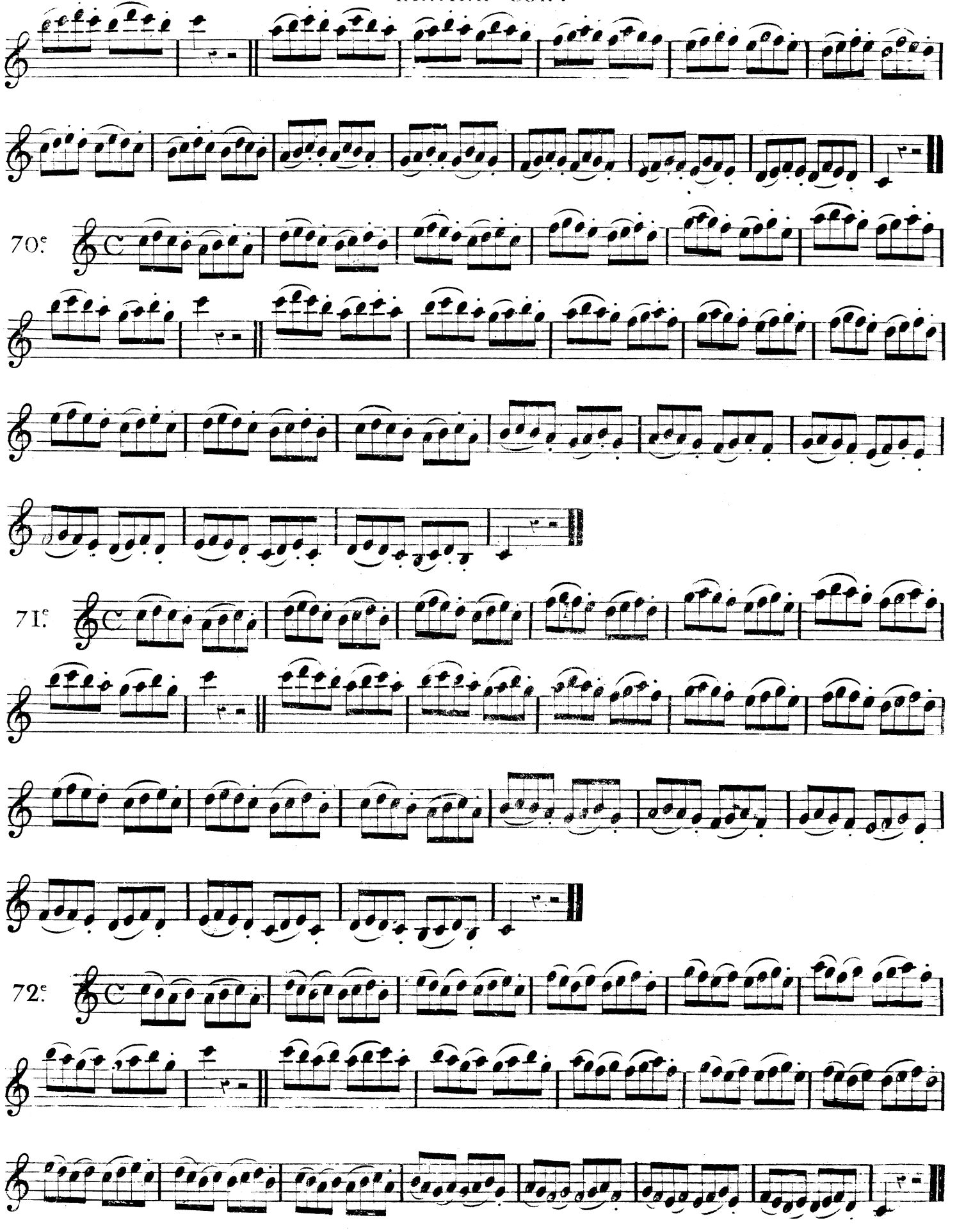
67.

68.

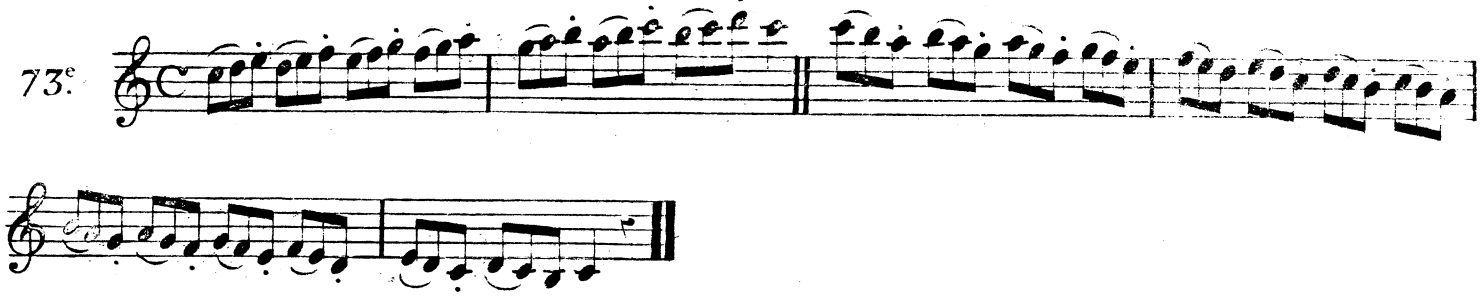
69.



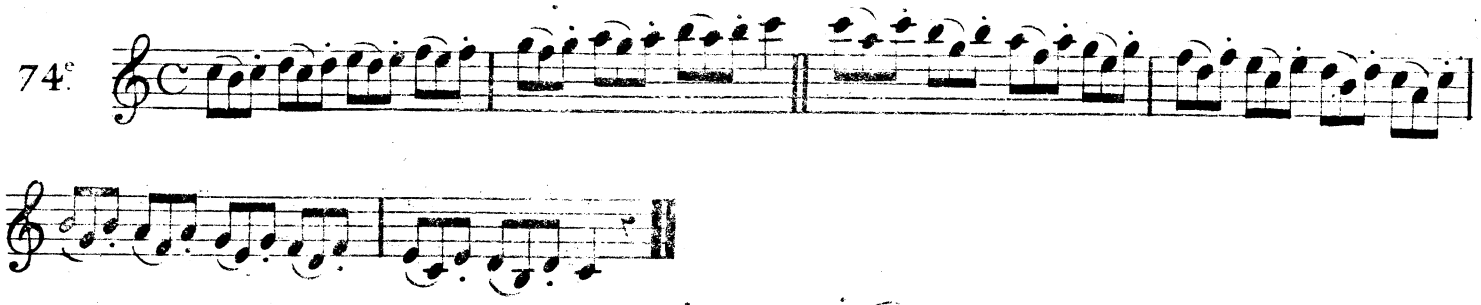
PREMIER COR.



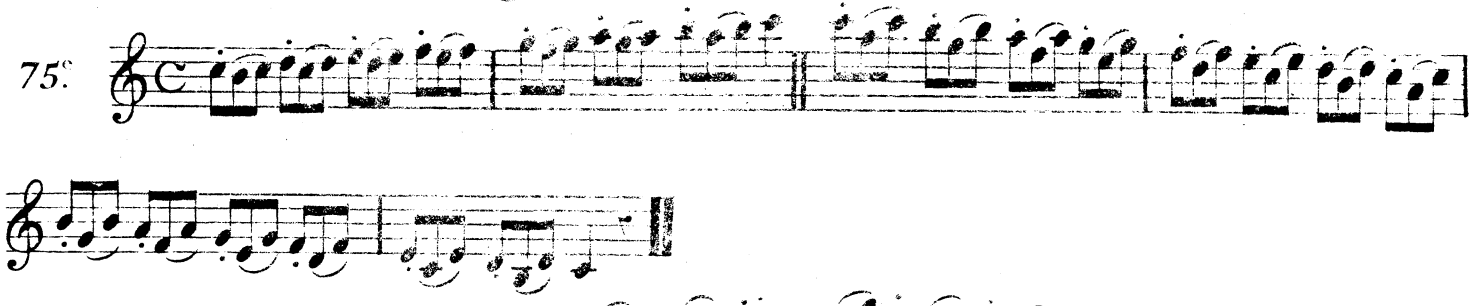
73.e



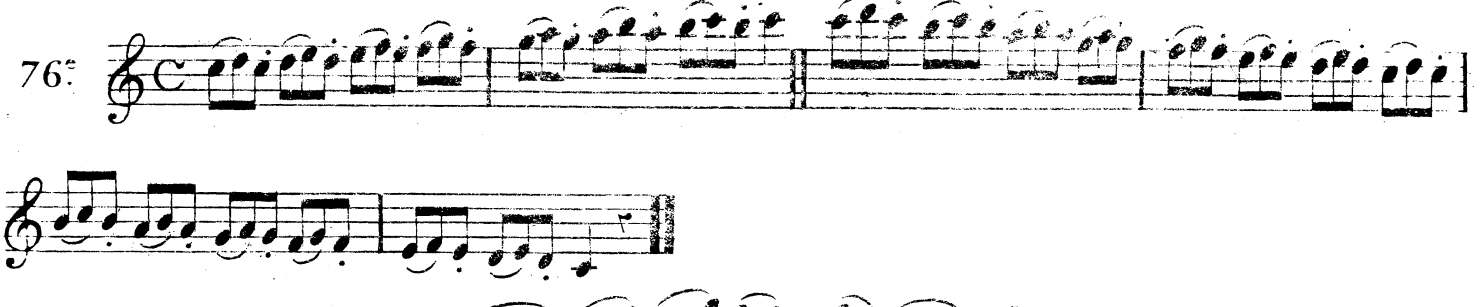
74.e



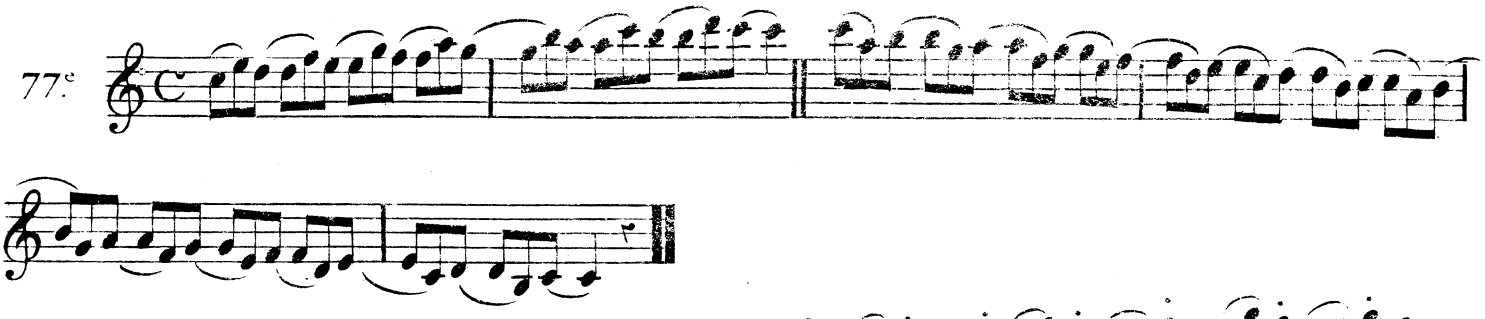
75.e



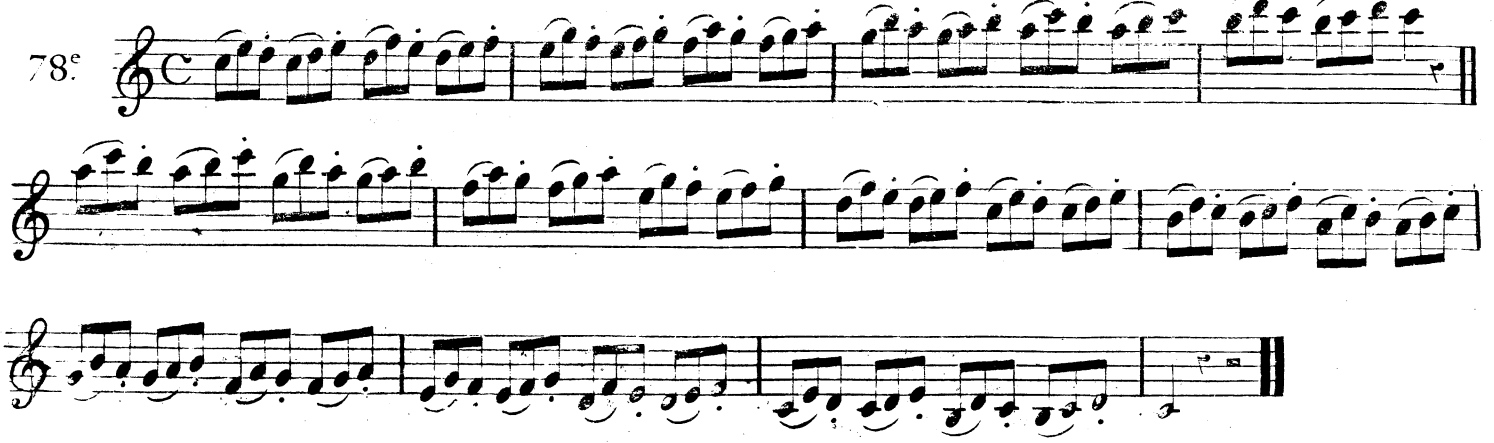
76.e



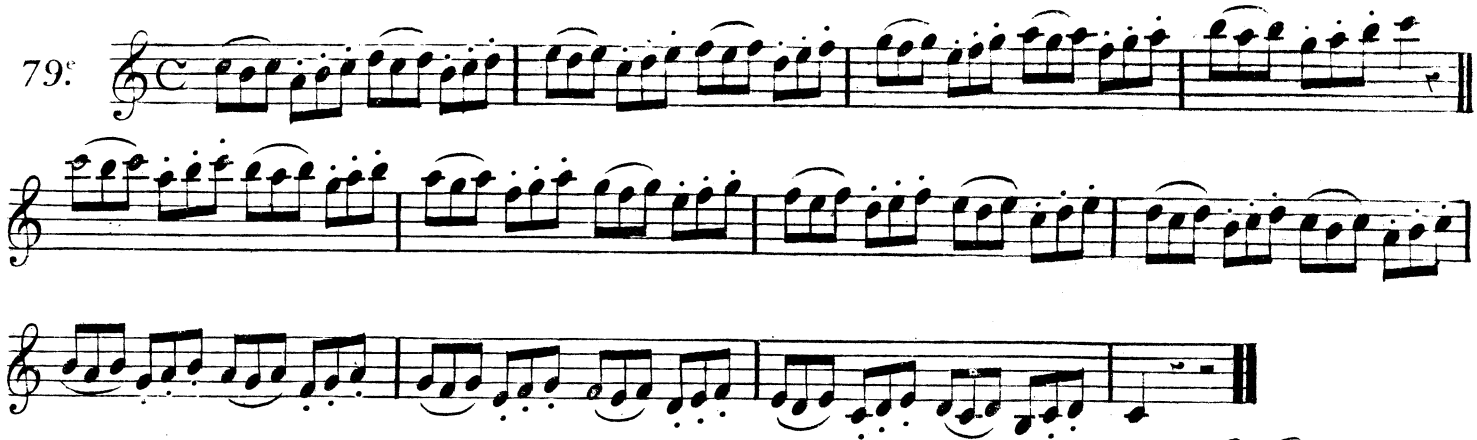
77.e



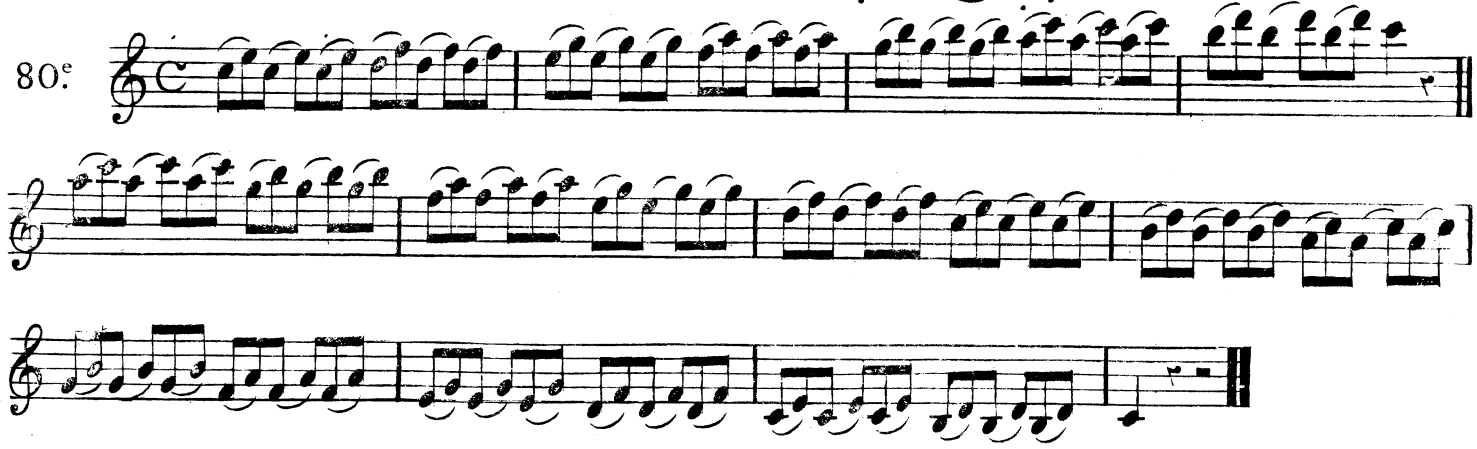
78.e



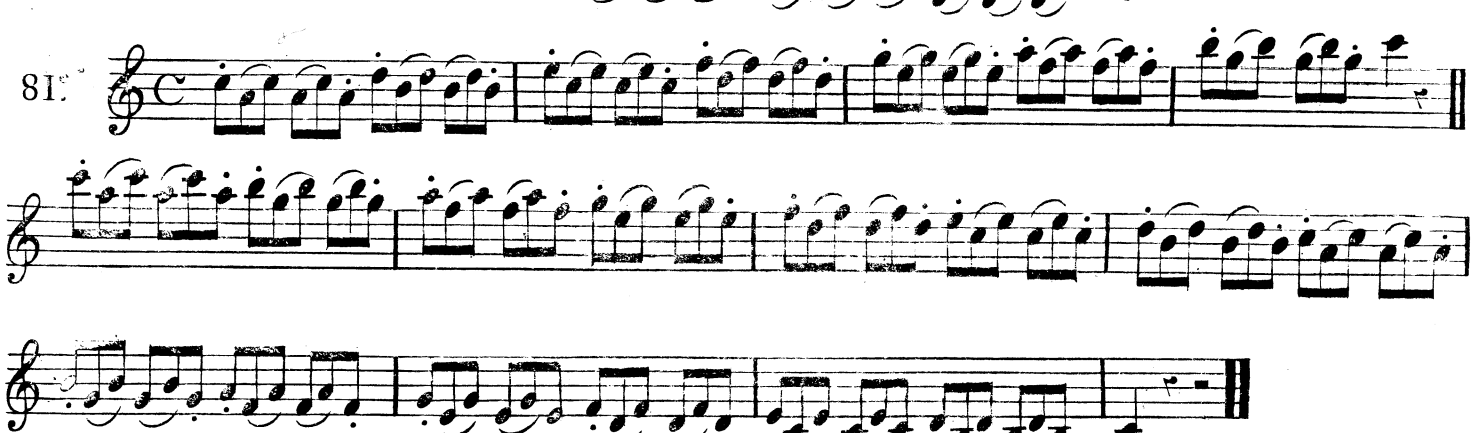
79.



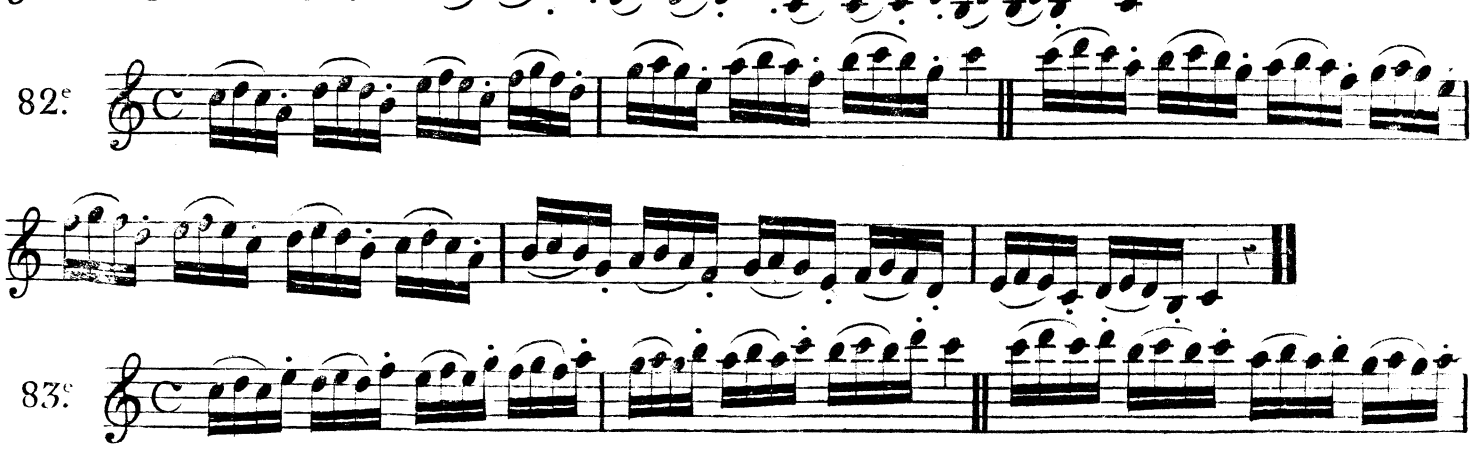
80.



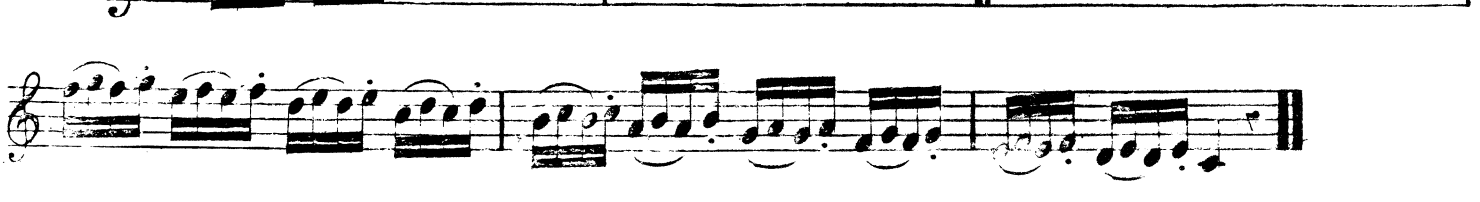
81.



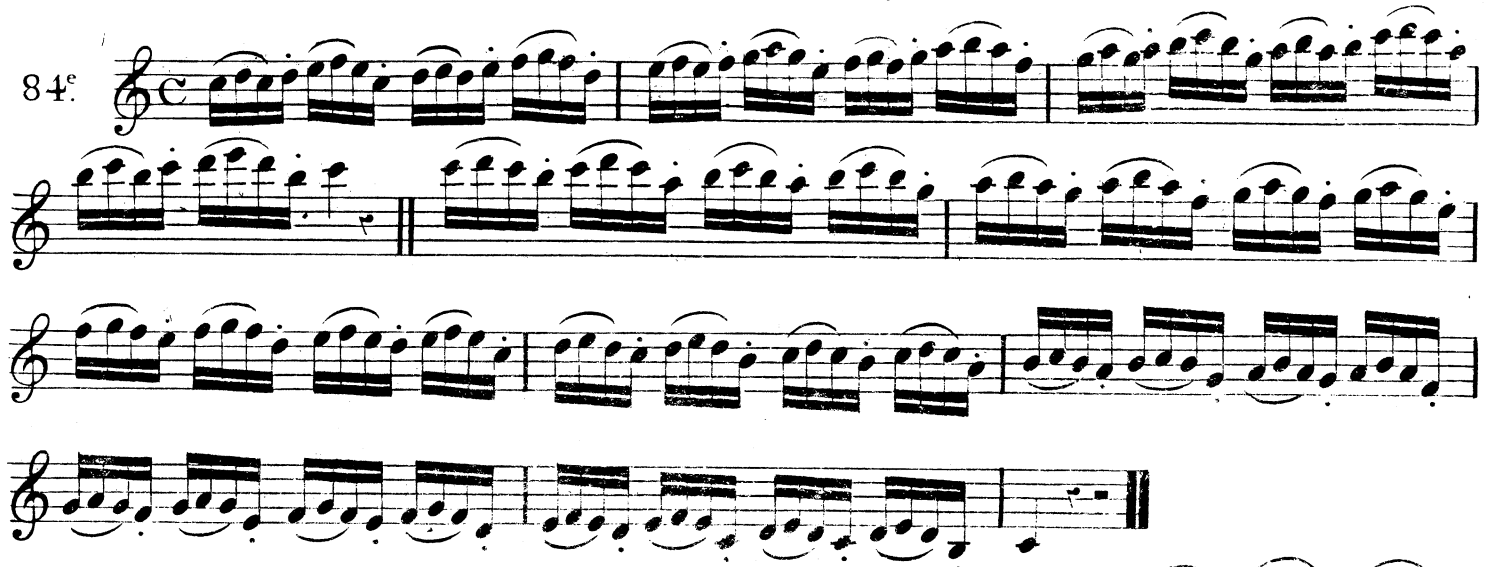
82.



83.

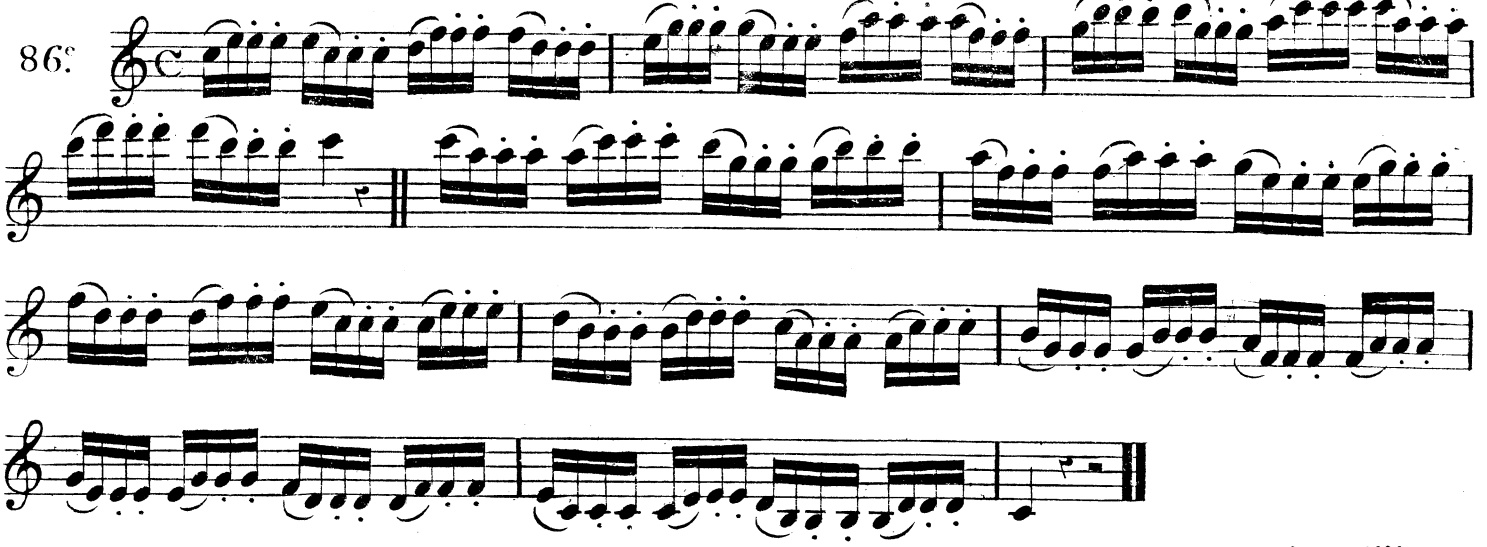


84e.

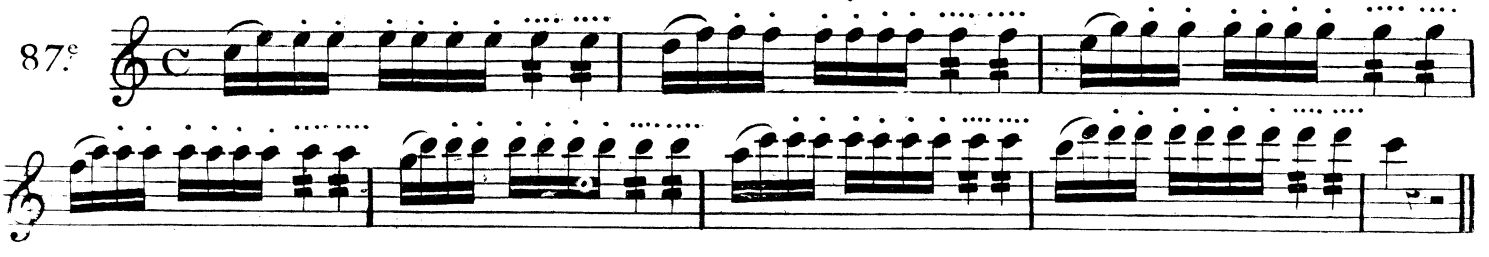


85e.

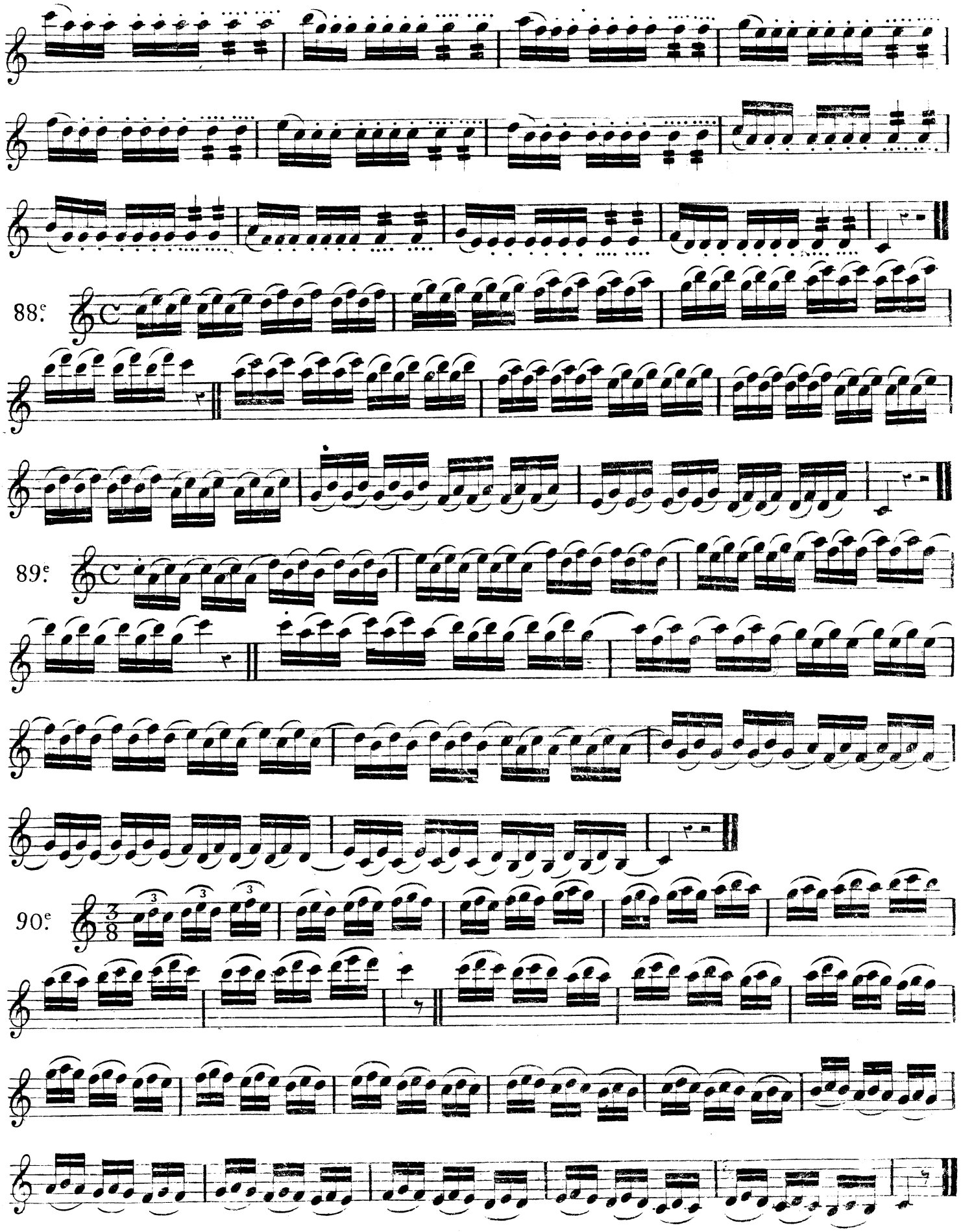
86e.



87e.



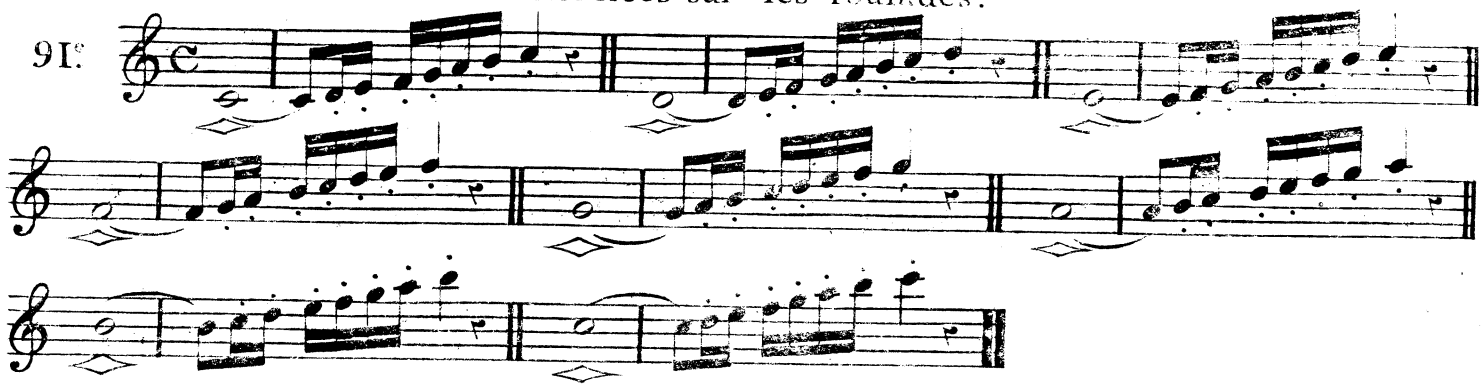
PREMIER COR.



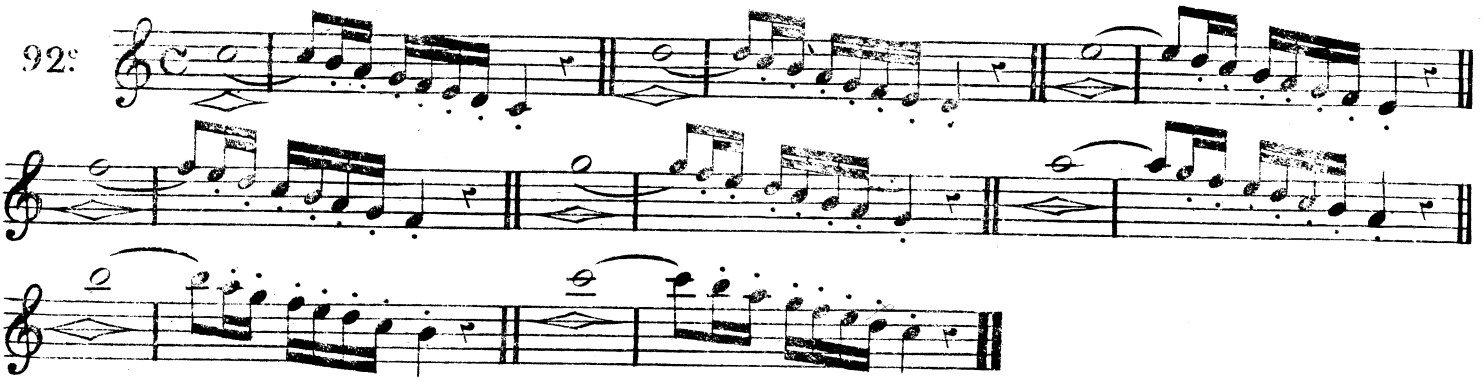
PREMIER COR.

Exercices sur les roulades.

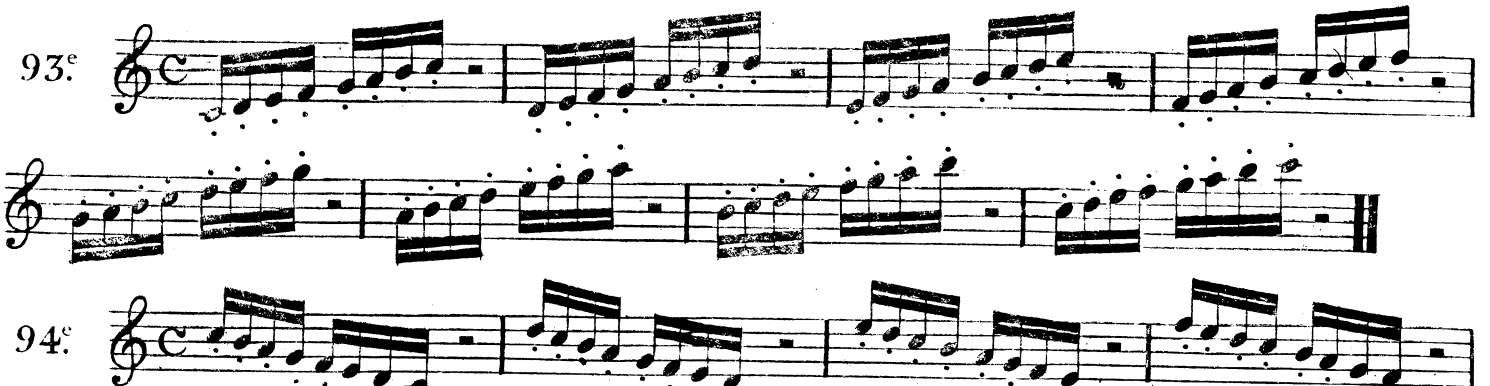
91.e



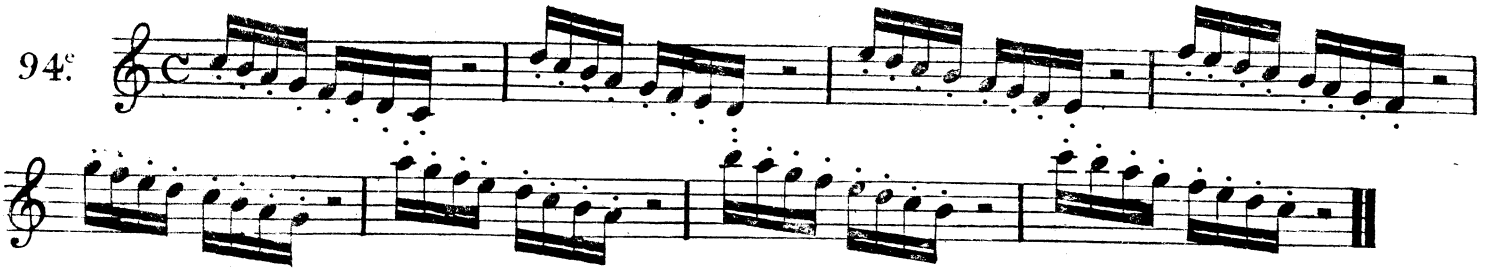
92.e



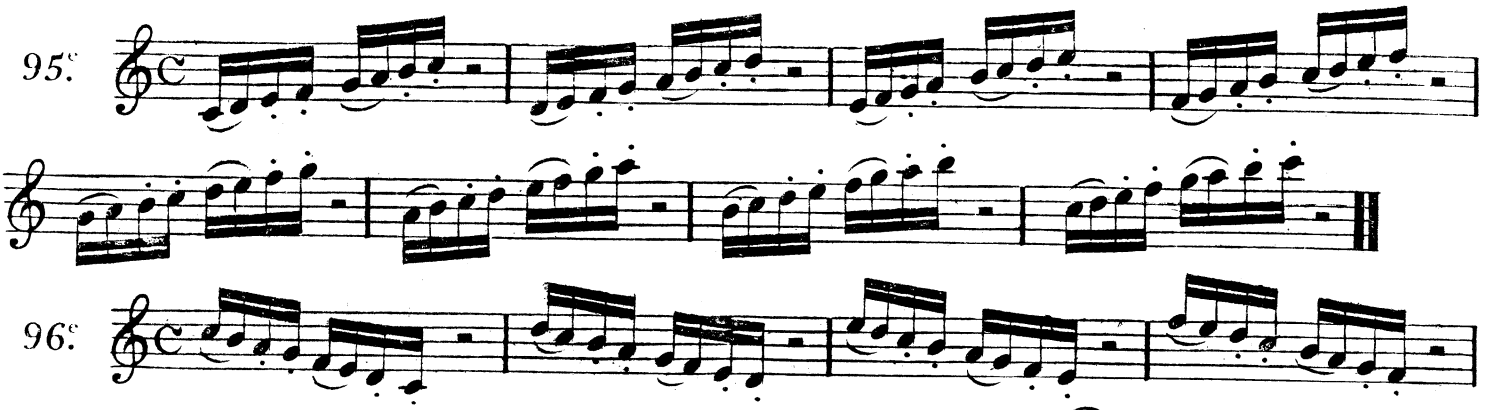
93.e



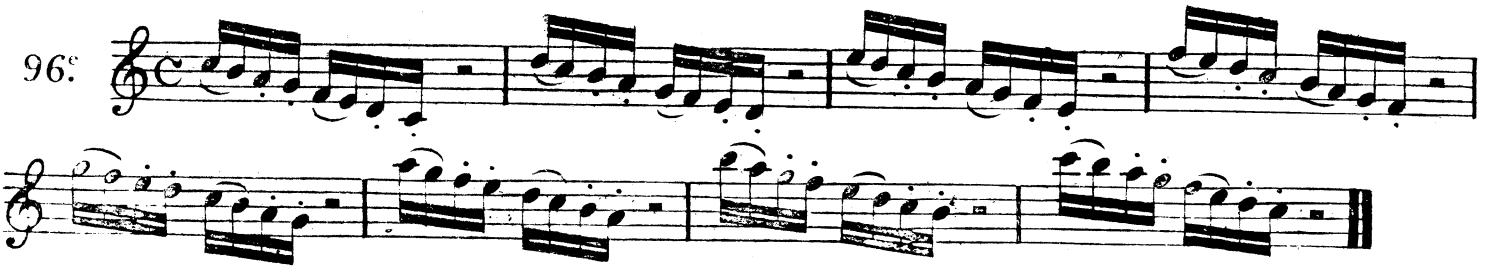
94.e



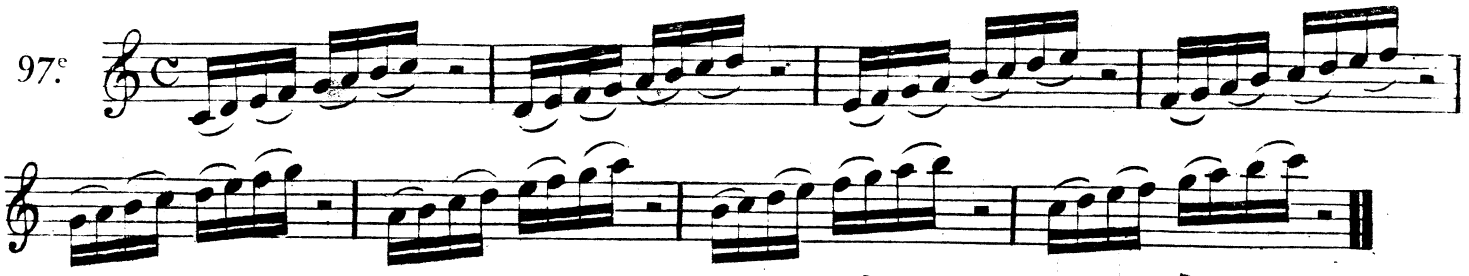
95.e



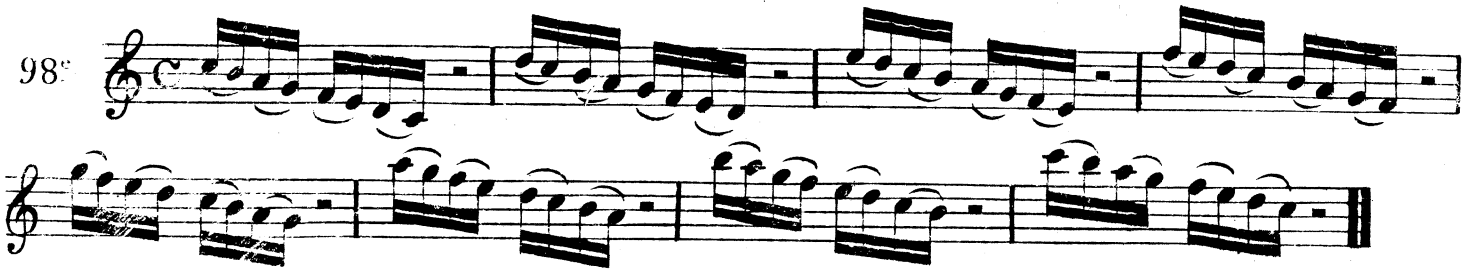
96.e



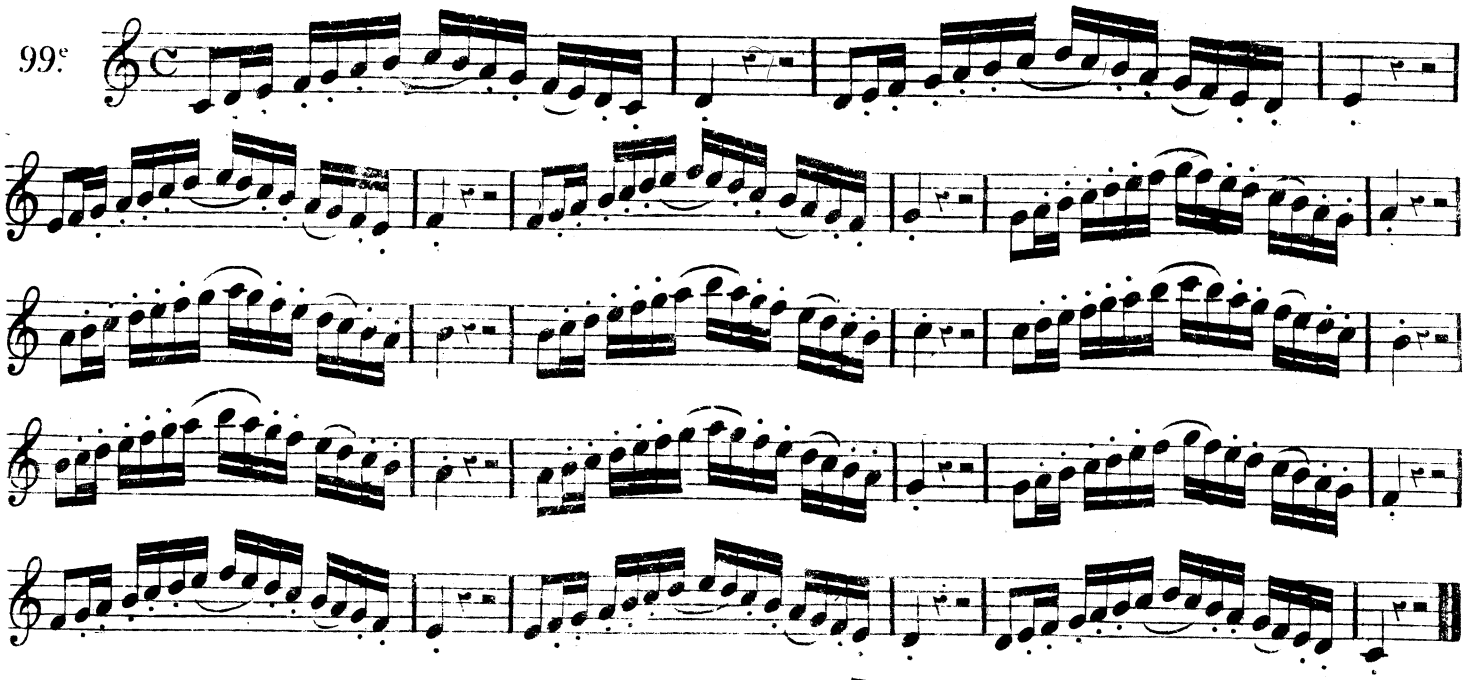
97.e



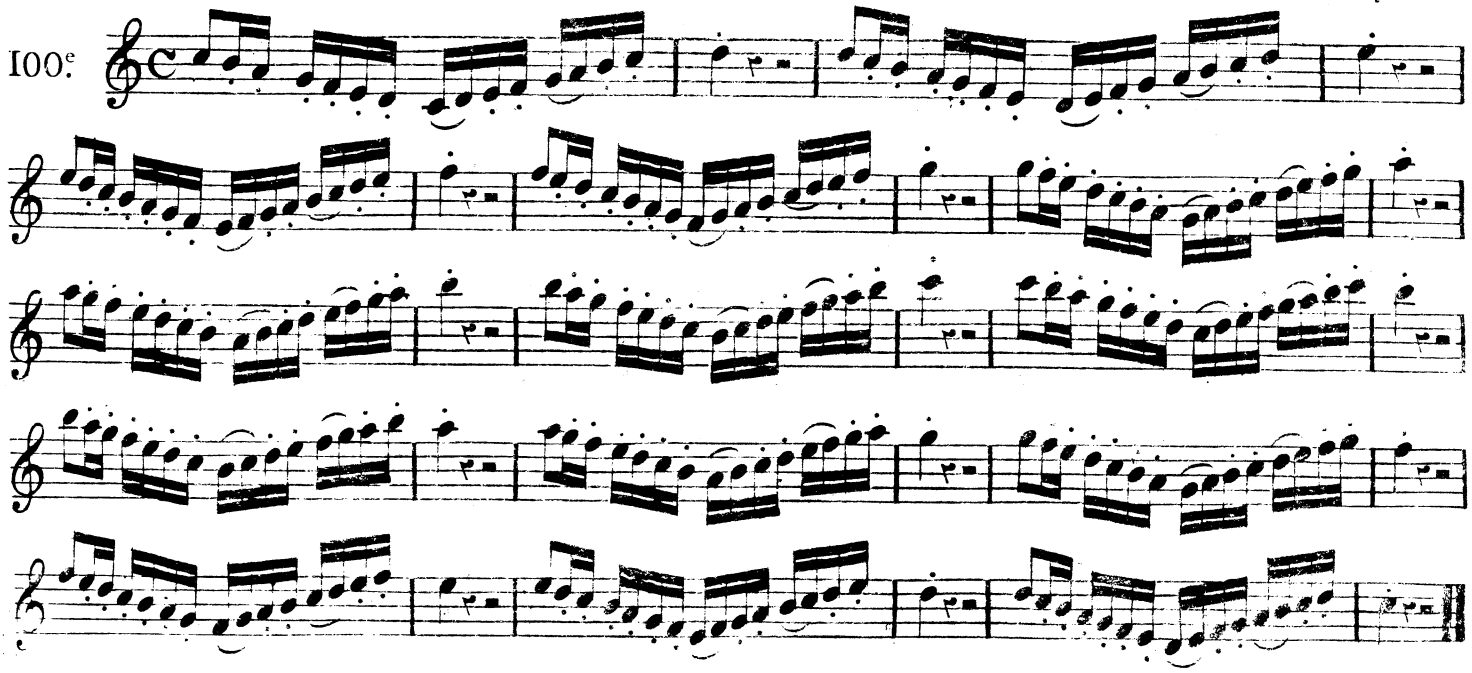
98.e



99.e

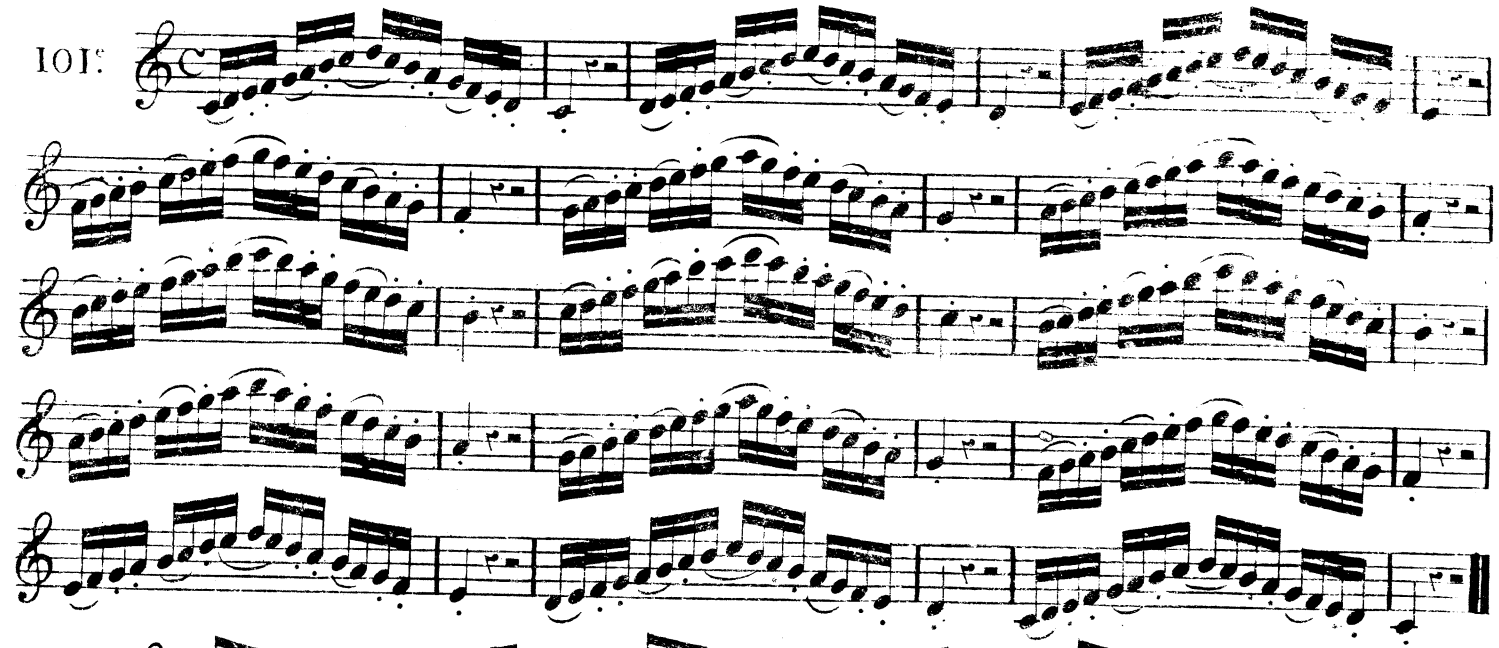


100.e

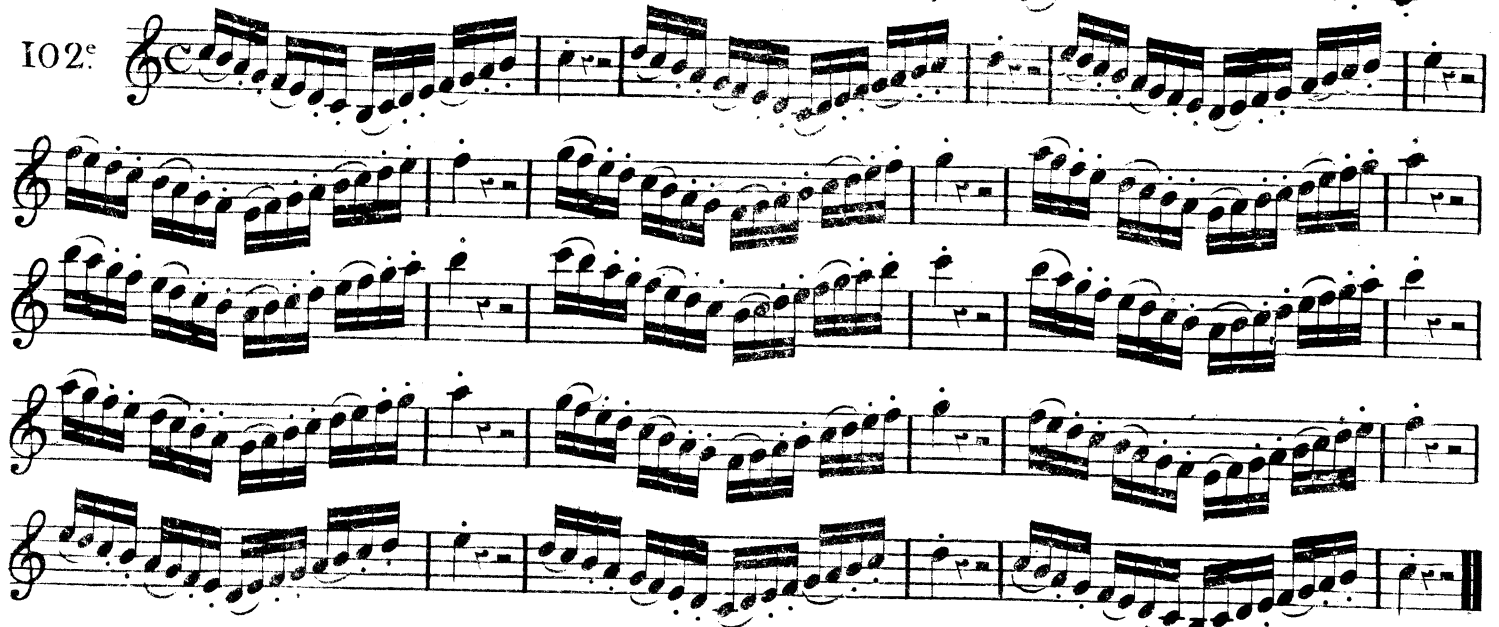


PREMIER COR.

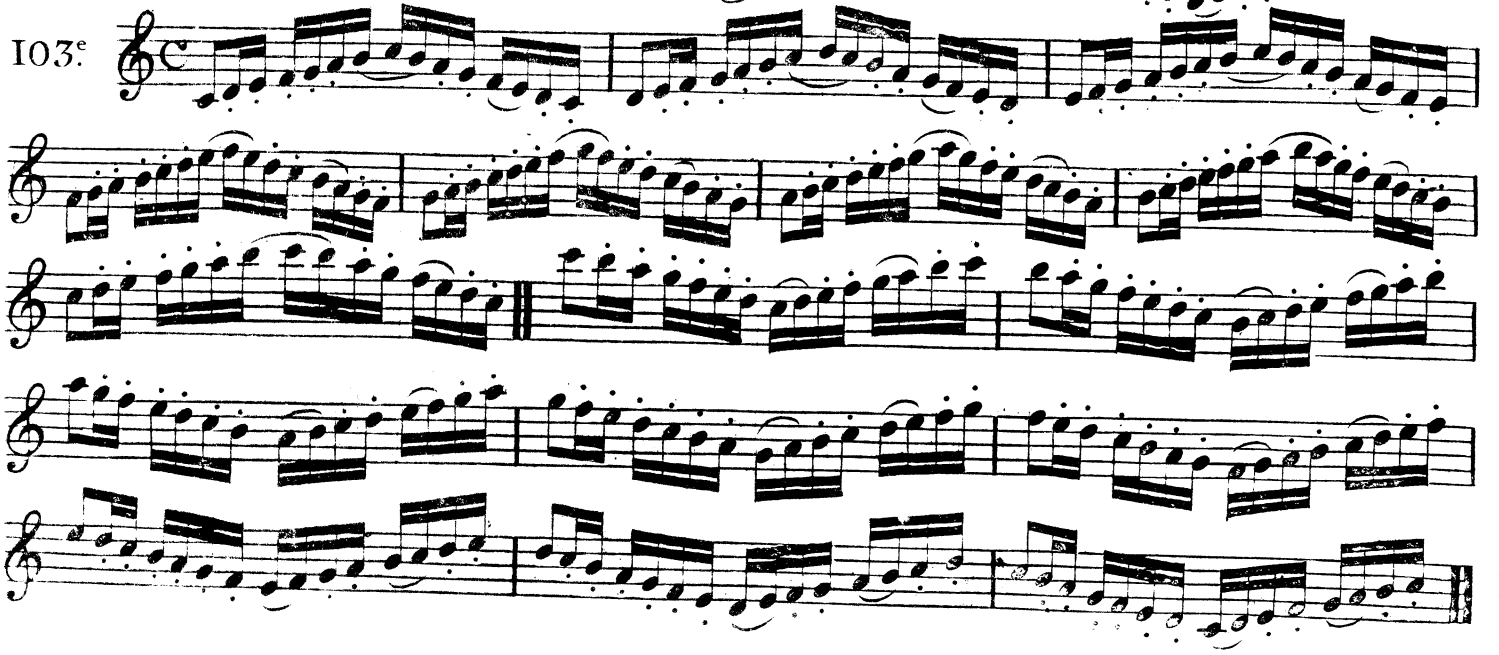
101.



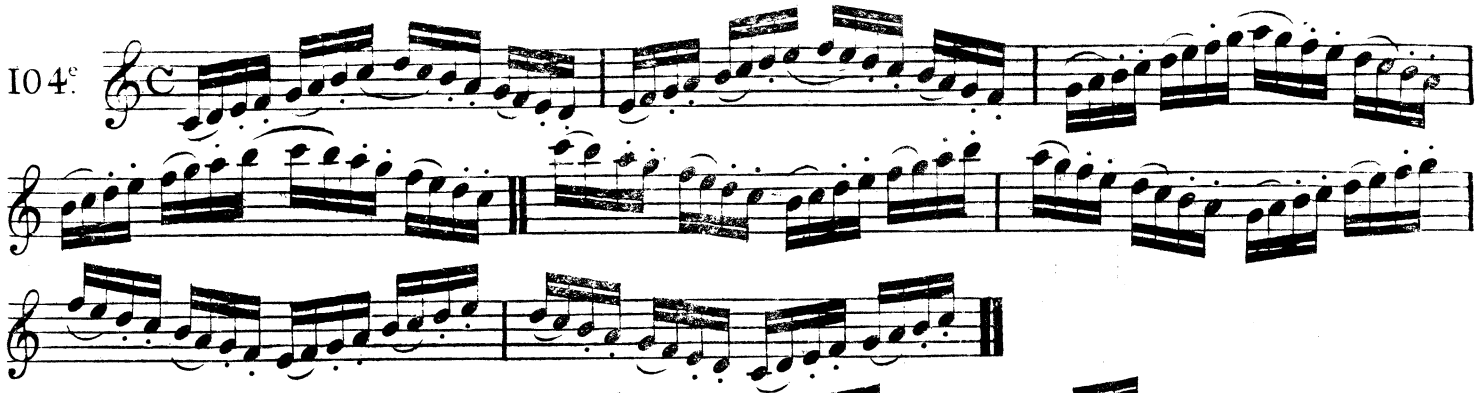
102e.



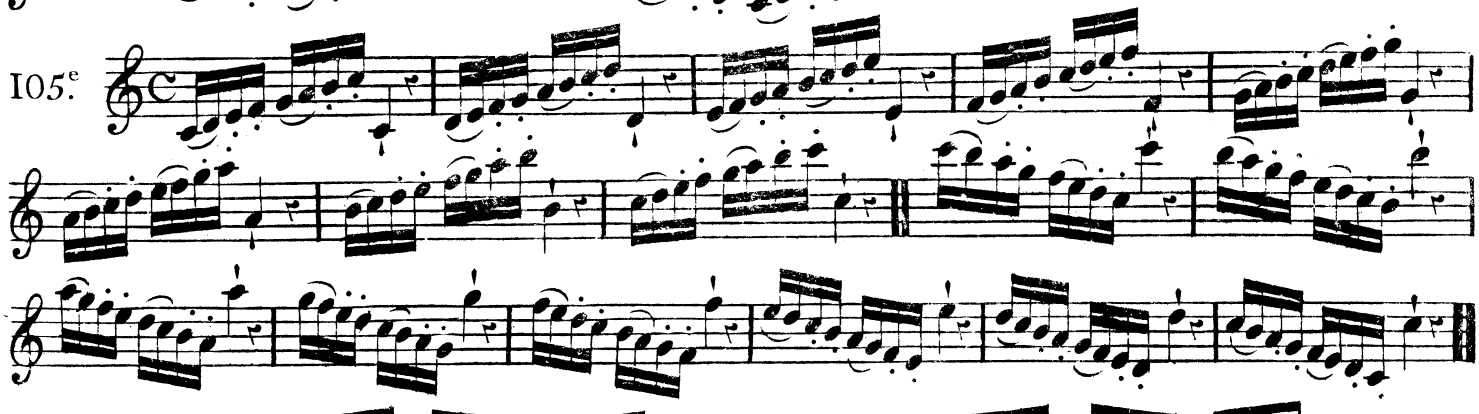
103e.



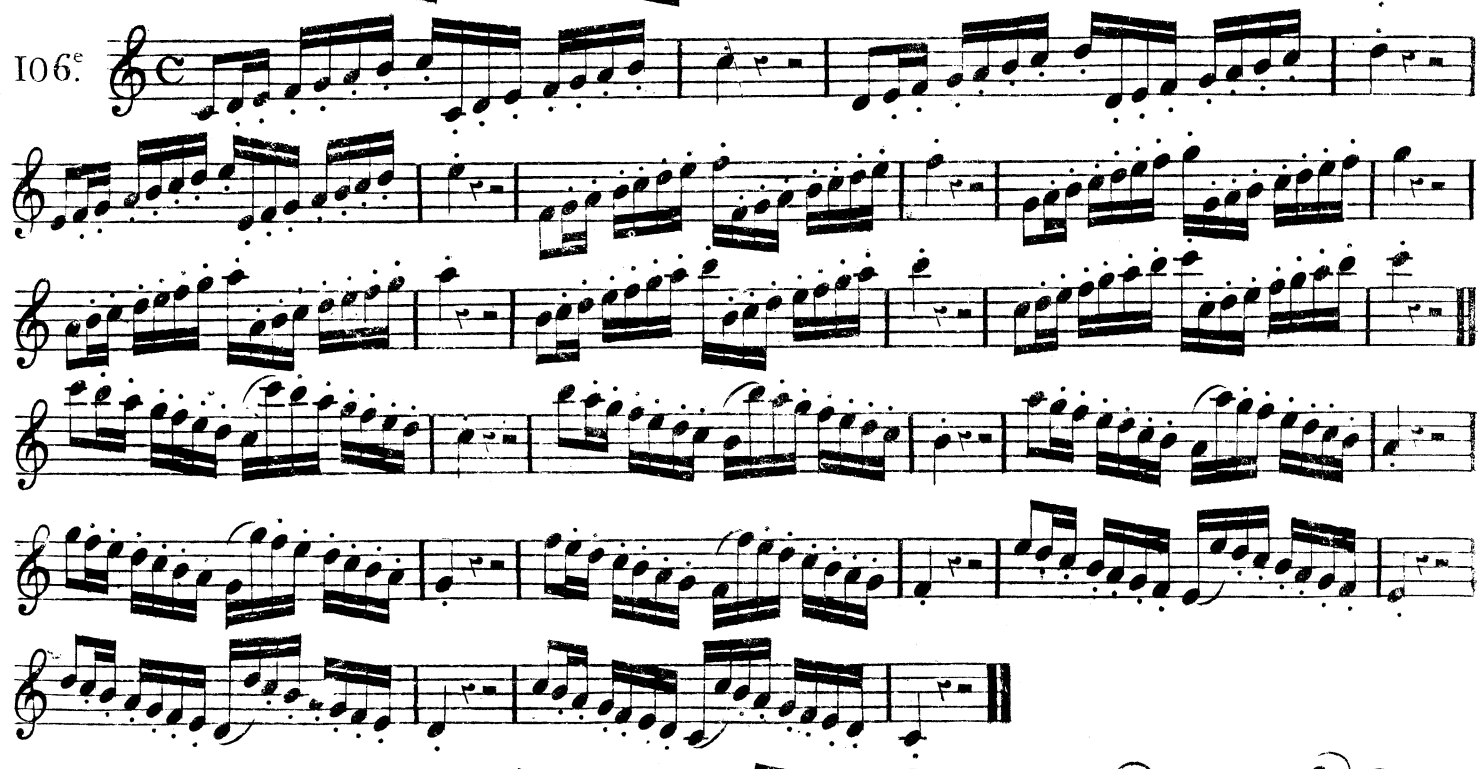
104.e



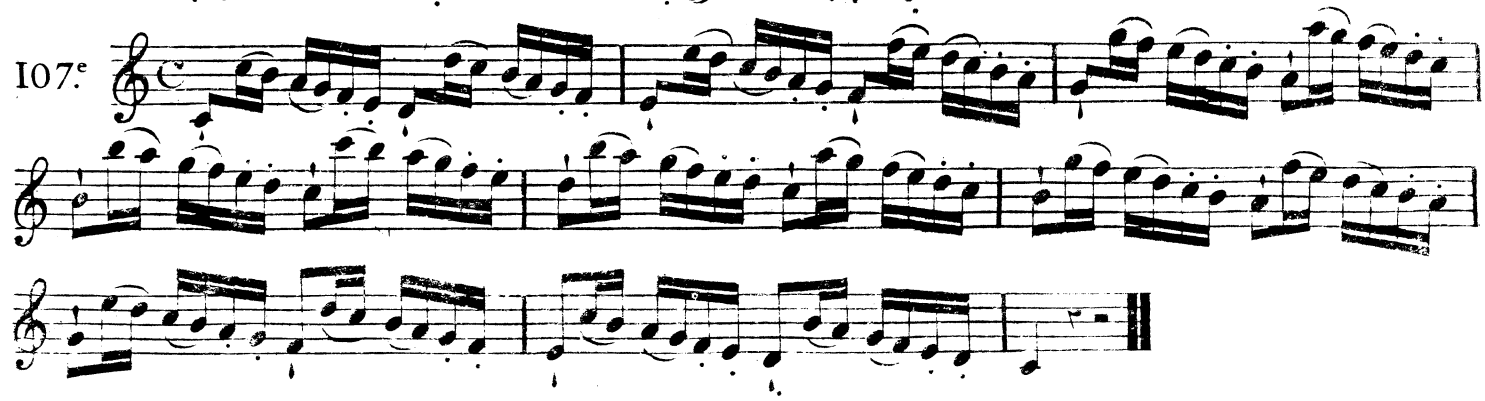
105.e



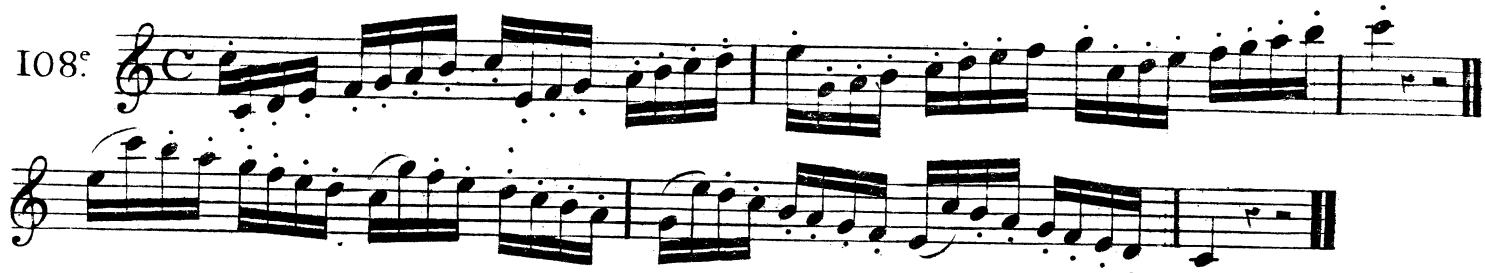
106.e



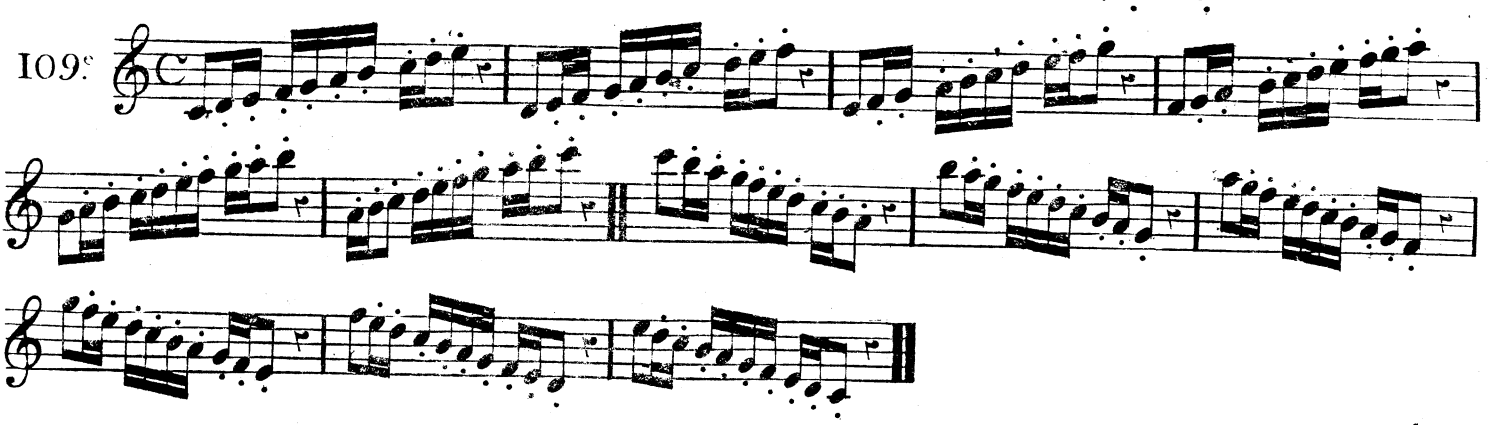
107.e



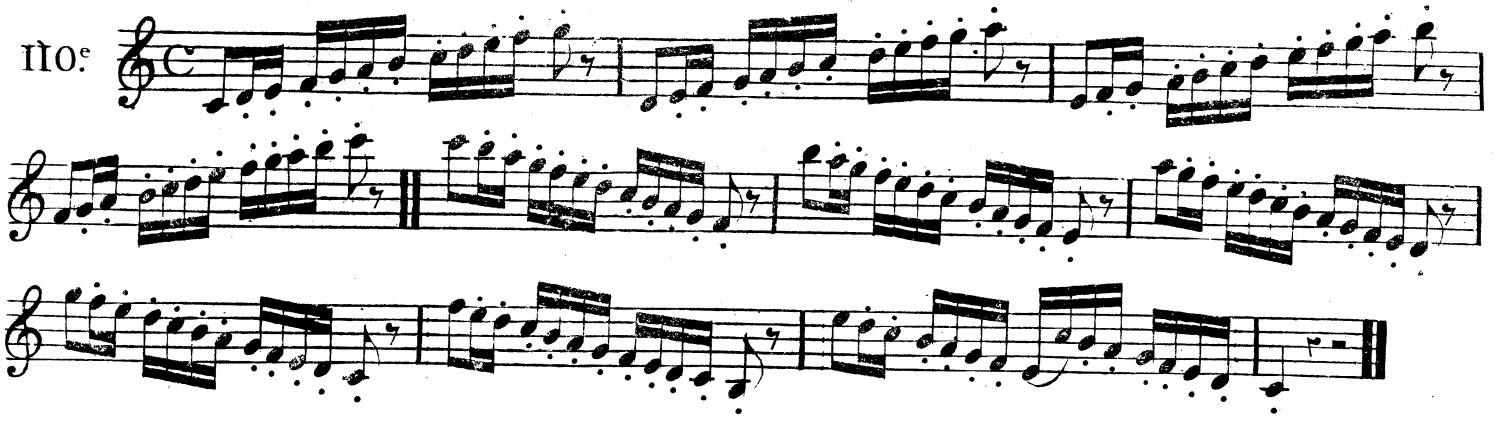
108.e



109.e

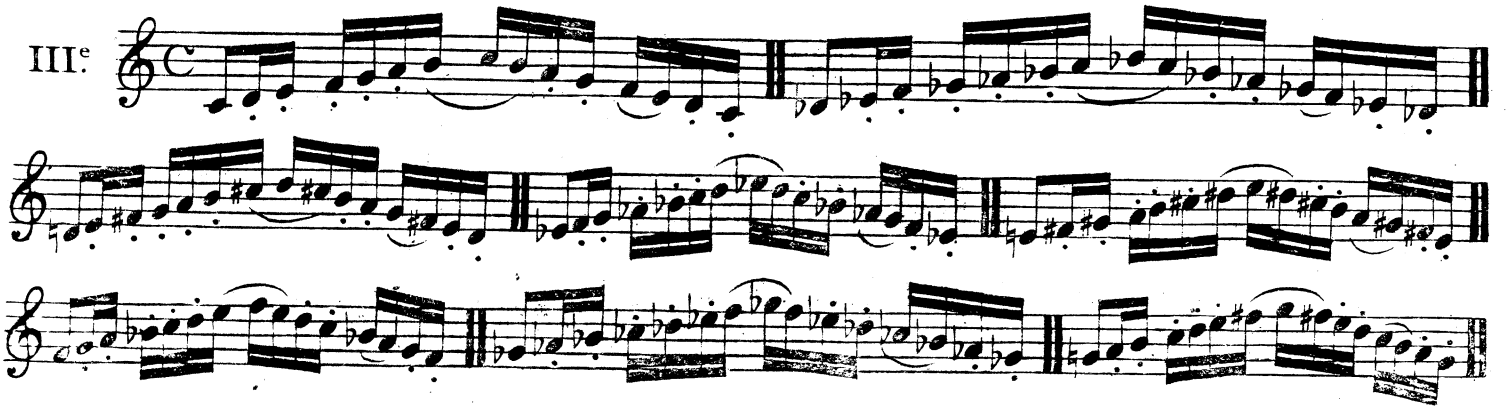


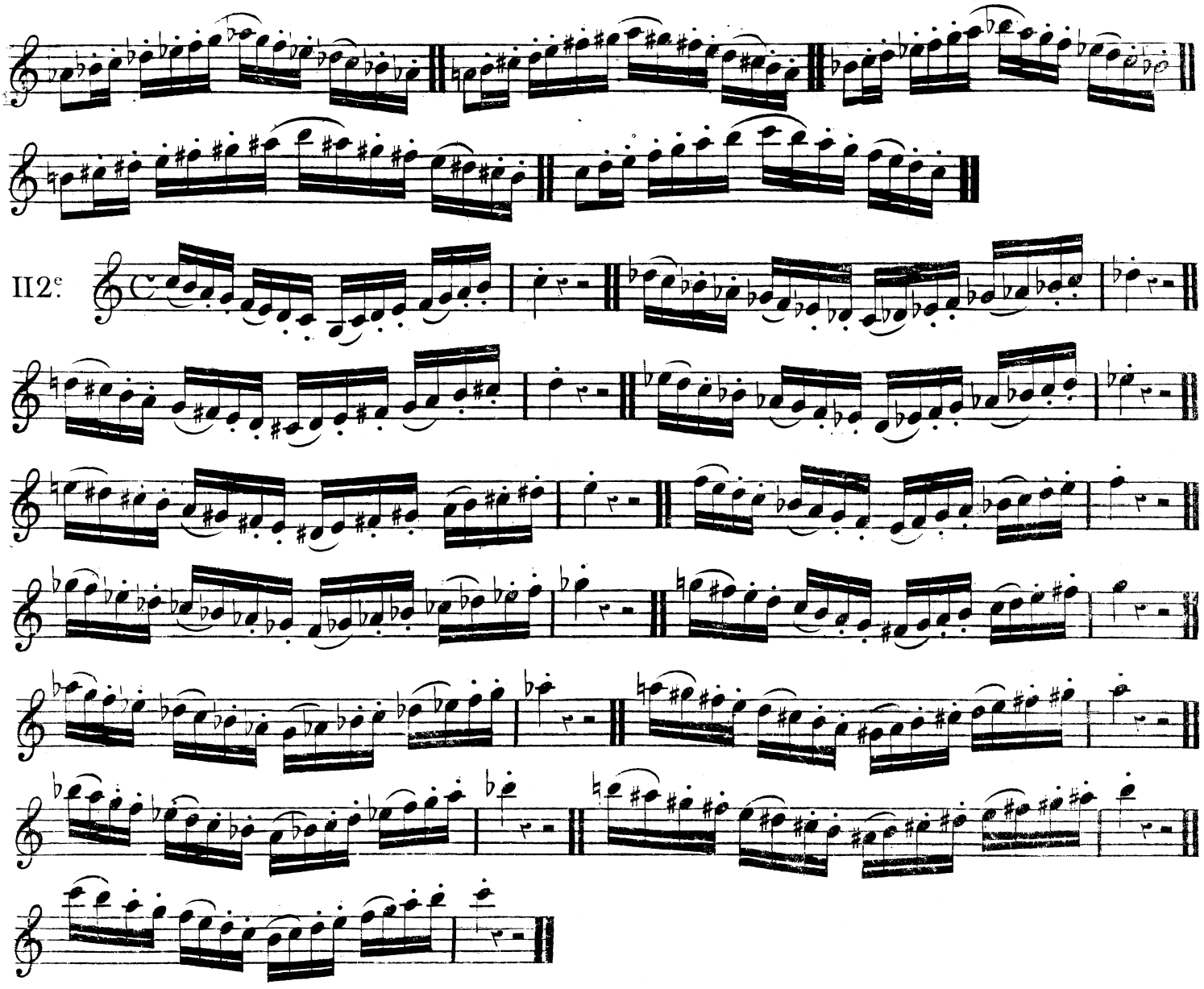
110.e



NOTA. Les deux exercices suivans, qui sortent de la gamme naturelle de l'instrument, présentent des difficutés par rapport à l'intonation et à l'usage de la main dans le pavillon. Pour parvenir à s'en rendre maître, il faut d'abord les étudier très-lentement, puis en augmenter peu-à-peu la vîtesse, jusqu'à ce qu'on soit arrivé à un mouvement assez rapide. Mais il est bon d'observer que ces roulades ne sont pas susceptibles d'être exécutées aussi rapidement que les précédentes; d'où il suit qu'elles ne peuvent produire un bon effet que dans les morceaux d'un mouvement modéré.

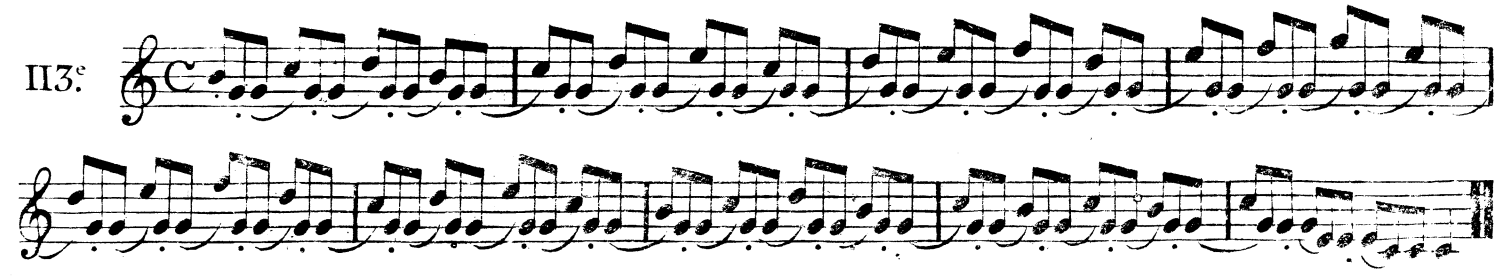
111.e

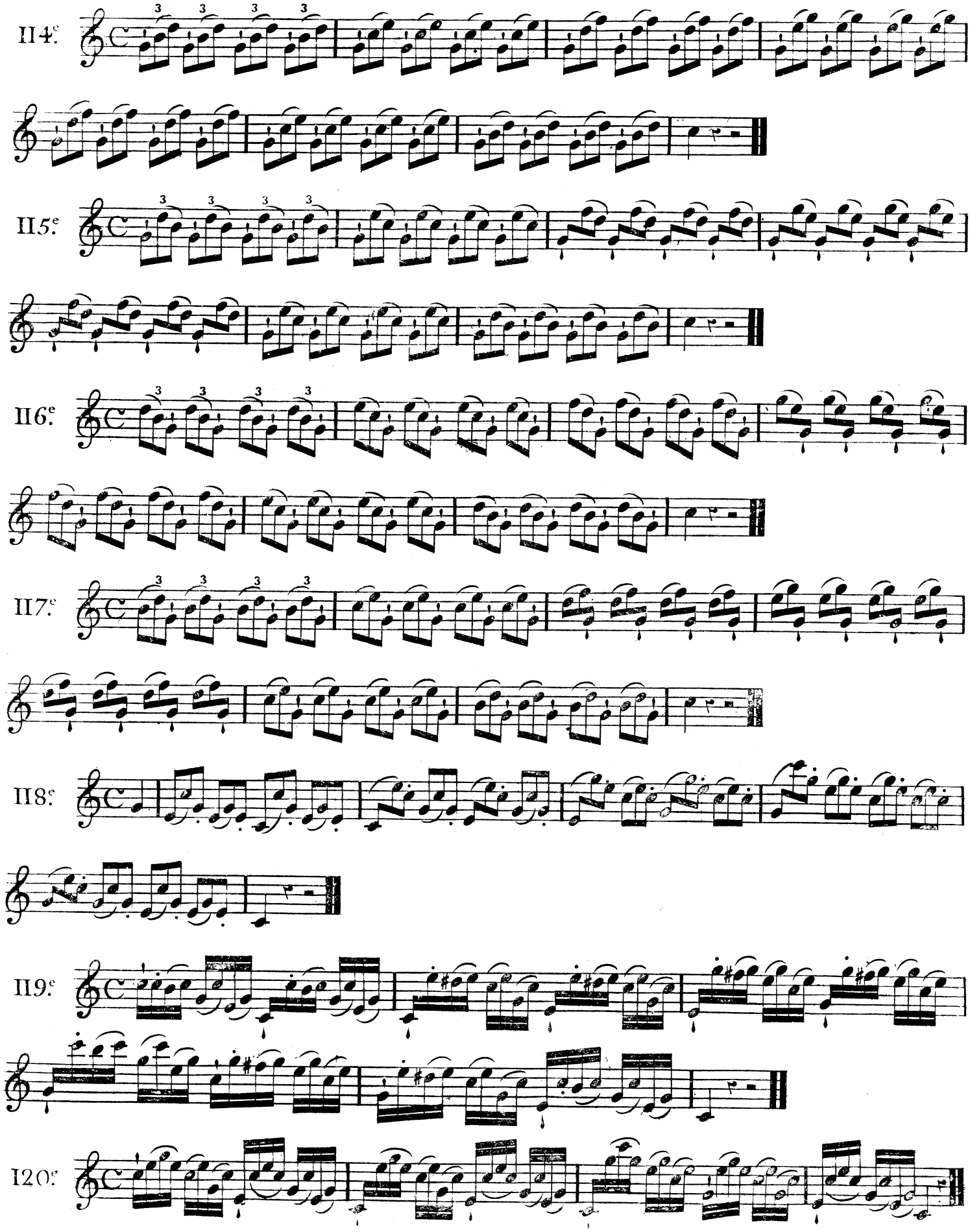




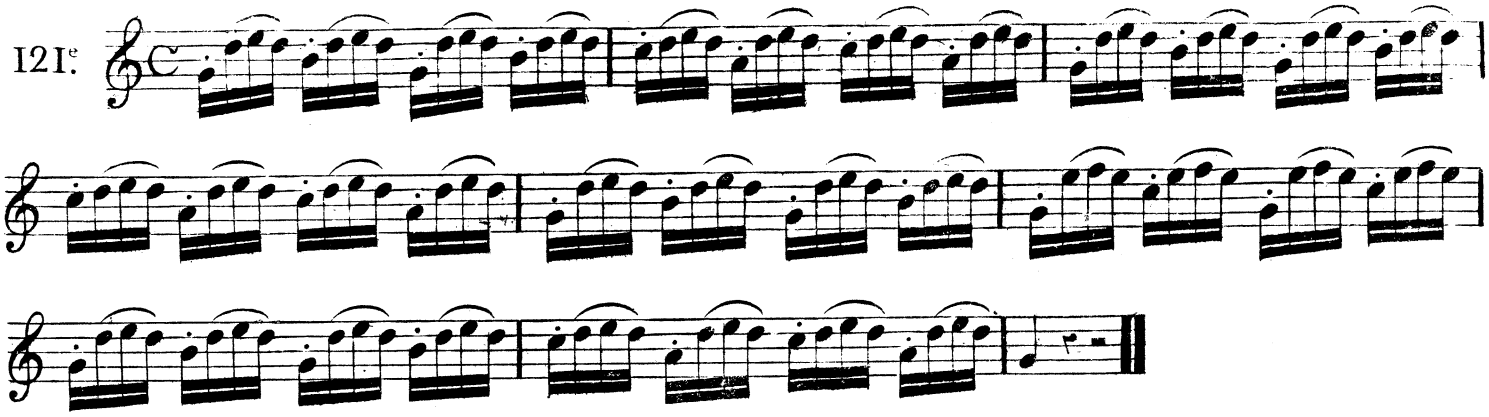
Exercices sur les difficultés proprement dites.

NOTA. Les exercices suivans ont pour objet, non pas d'offrir une série complette des difficultés qui se rencontrent dans la musique écrite pour le Cor, mais de donner une idée de celles qui peuvent s'y rencontrer. Comme toutes ont entre elles plus ou moins de rapport, l'élève qui sera parfaitement sûr des difficultés rassemblées dans les exercices suivans, ne sera jamais surpris, ni embarrassé. Mais il ne doit s'en regarder comme parfaitements sûr, que lorsqu'il sera en état de les exécuter correctement dans le mouvement le plus rapide.

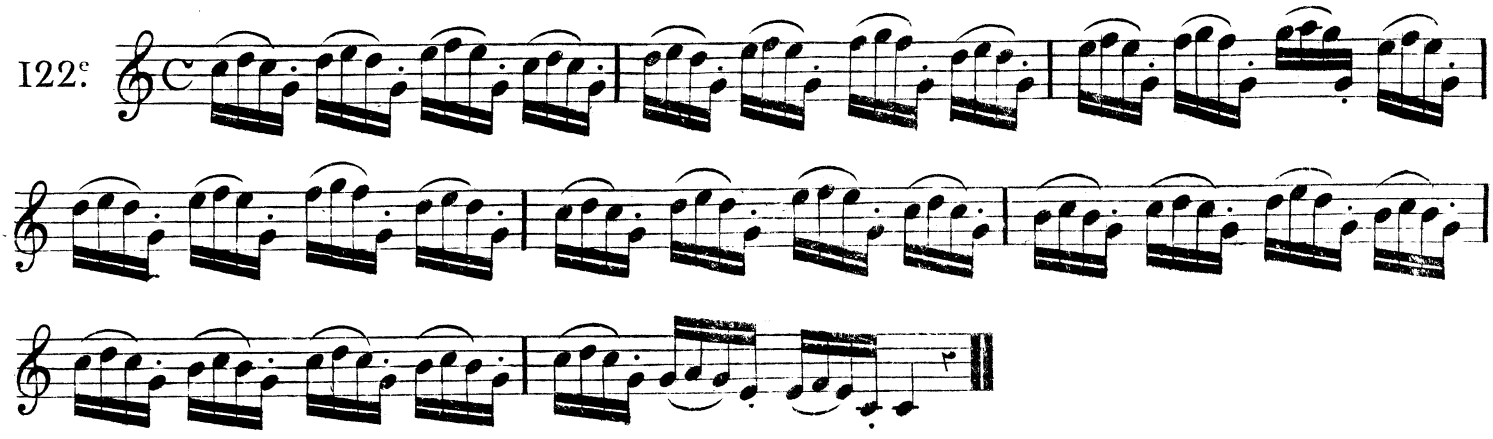



114.e
115.e
116.e
117.e
118.e
119.e
120.e

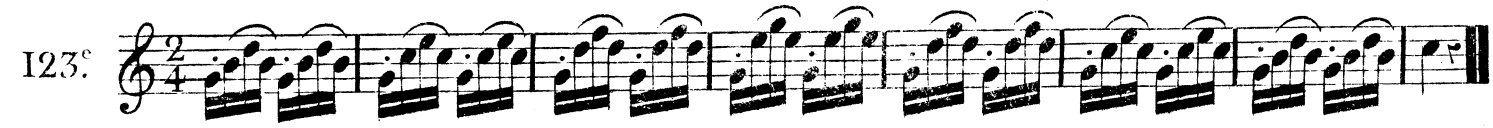
121e.



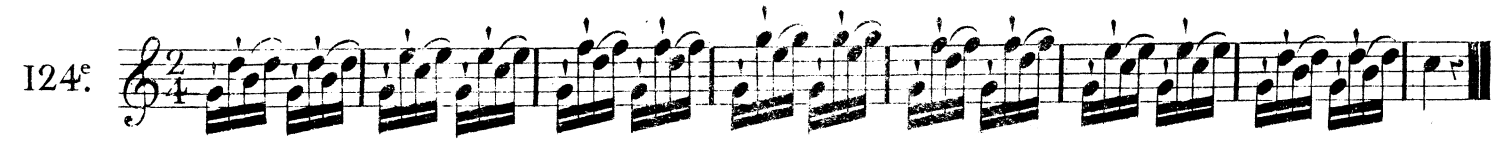
122e.



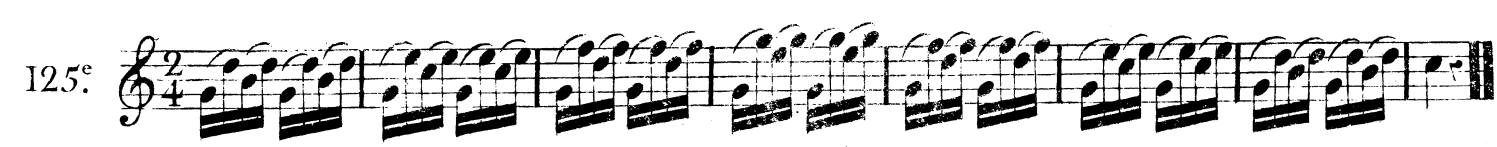
123e.



124e.

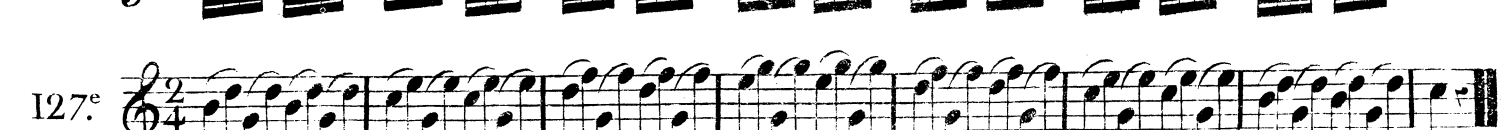


125e.

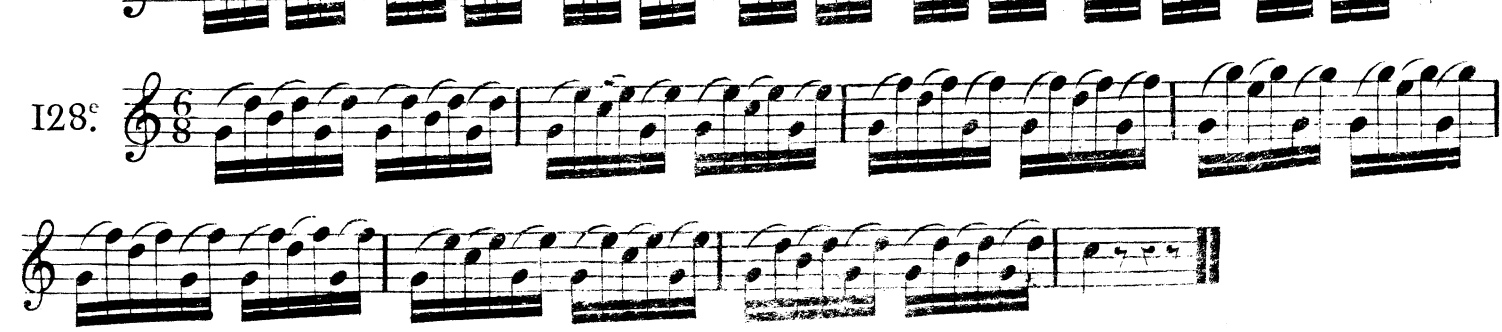


126e.

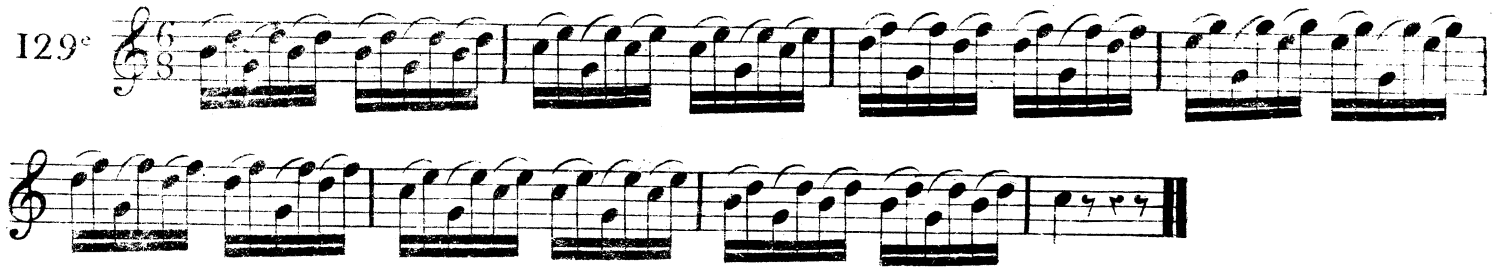
127e.



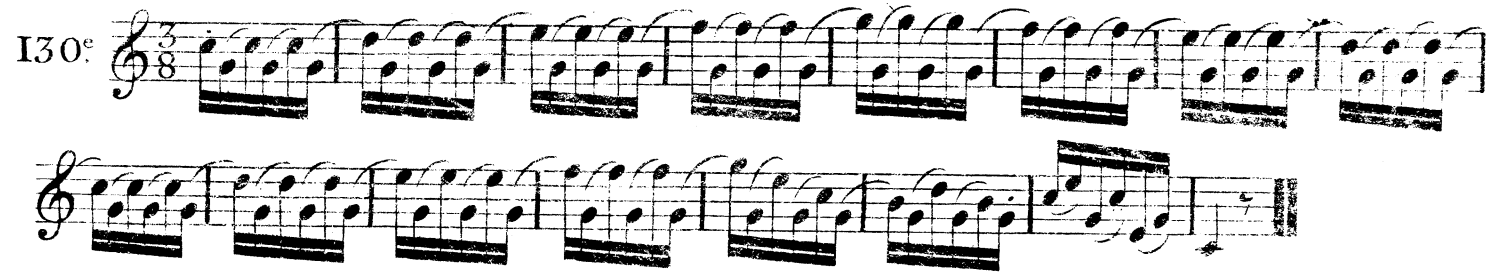
128e.



129e

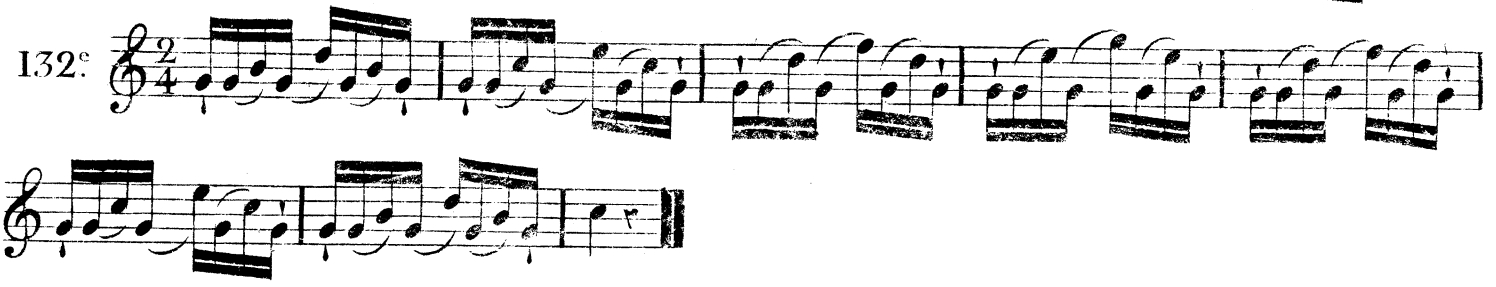


130e

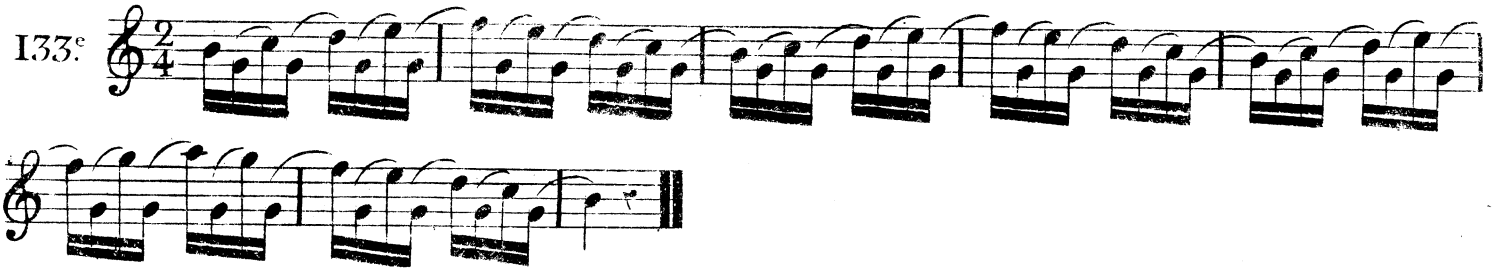


131e

132e



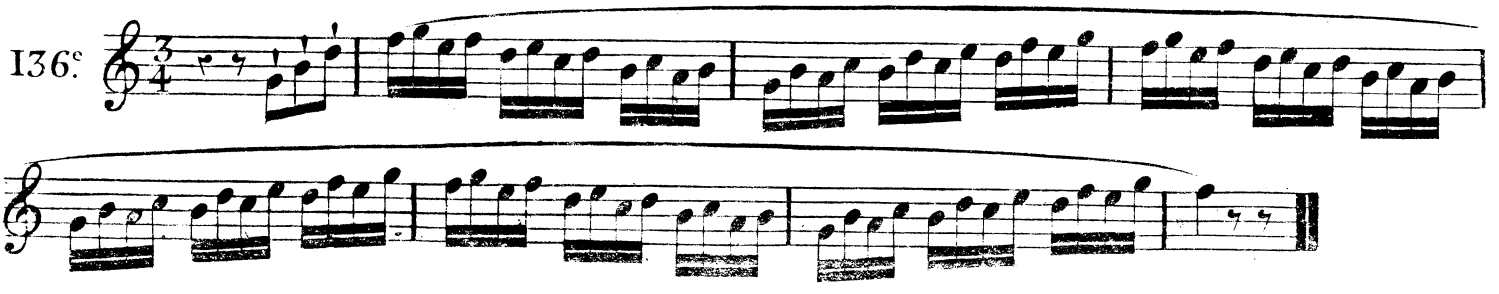
133e



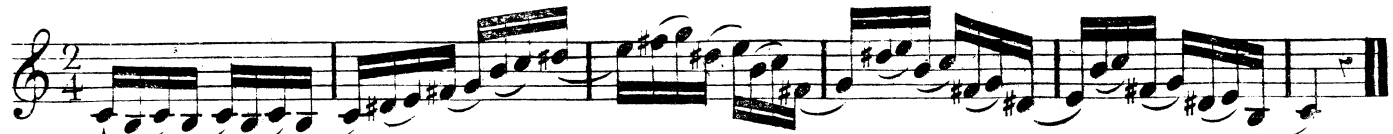
134e

135e

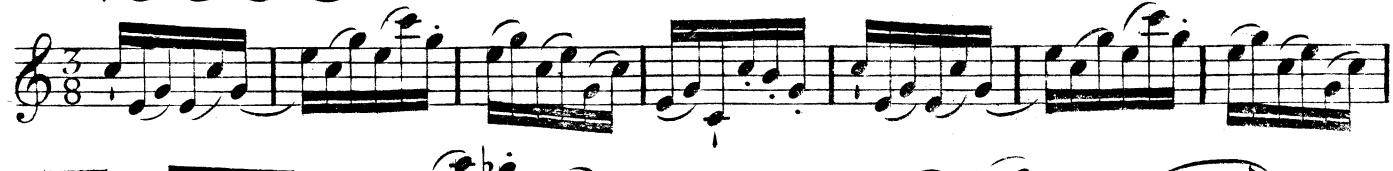
136e



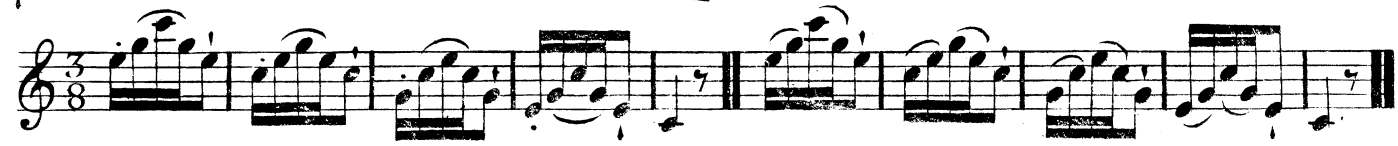
137.e



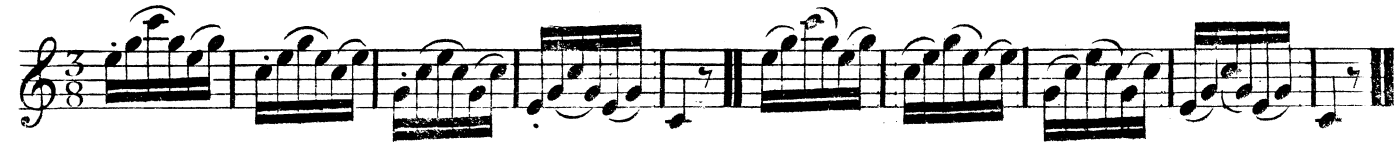
138.e



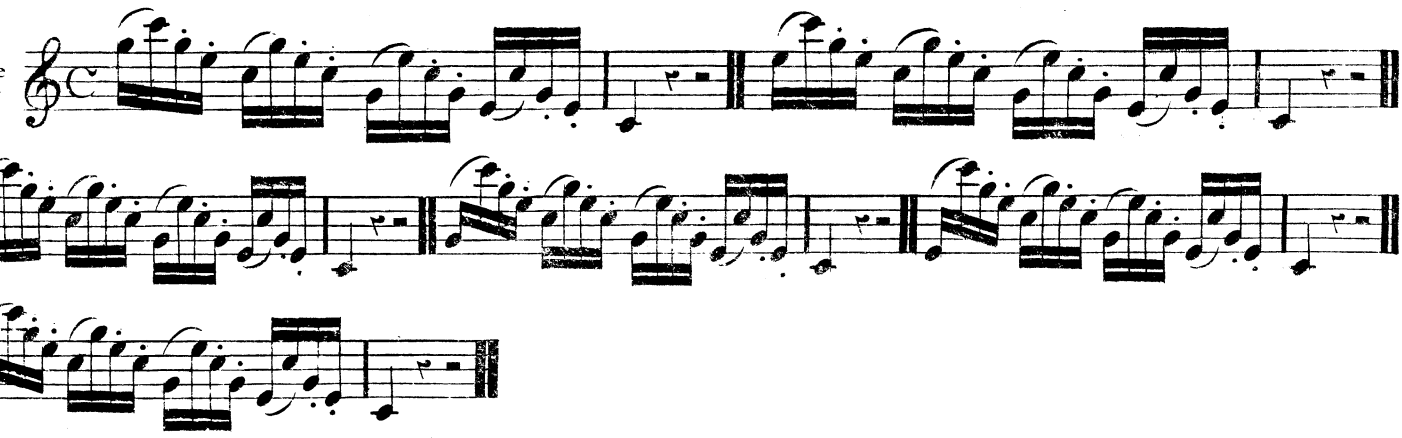
139.e



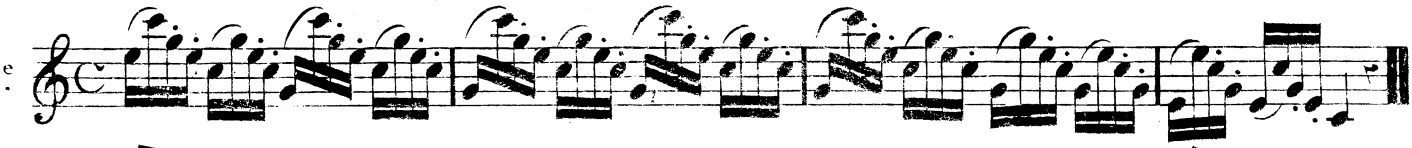
140.e



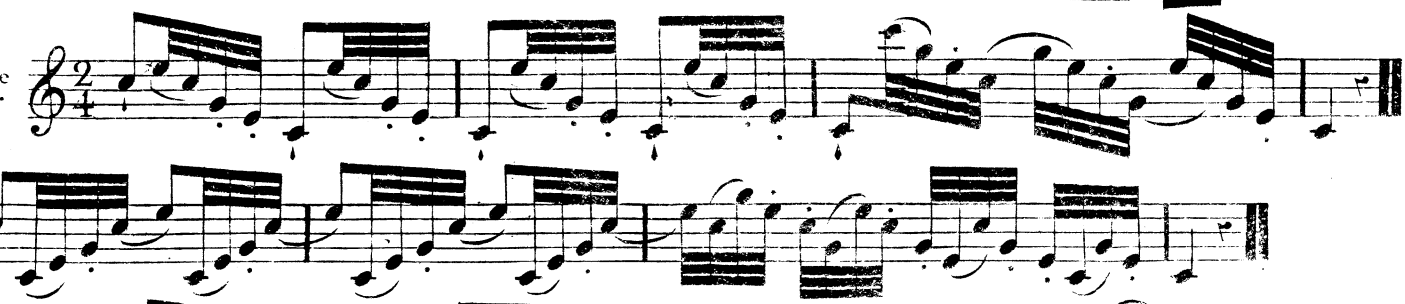
141.e



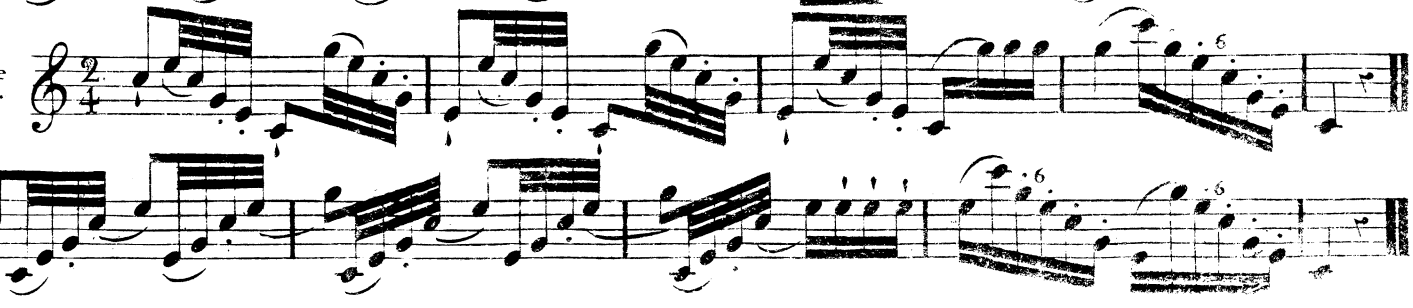
142.e



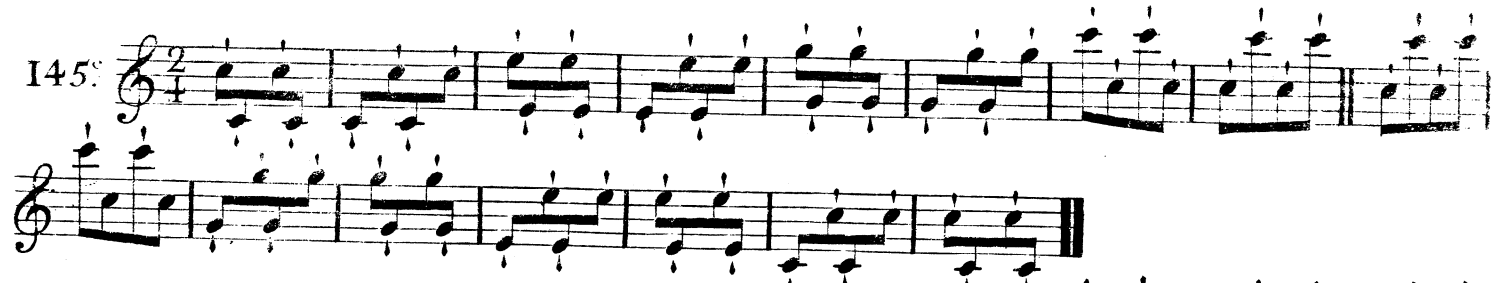
143.e



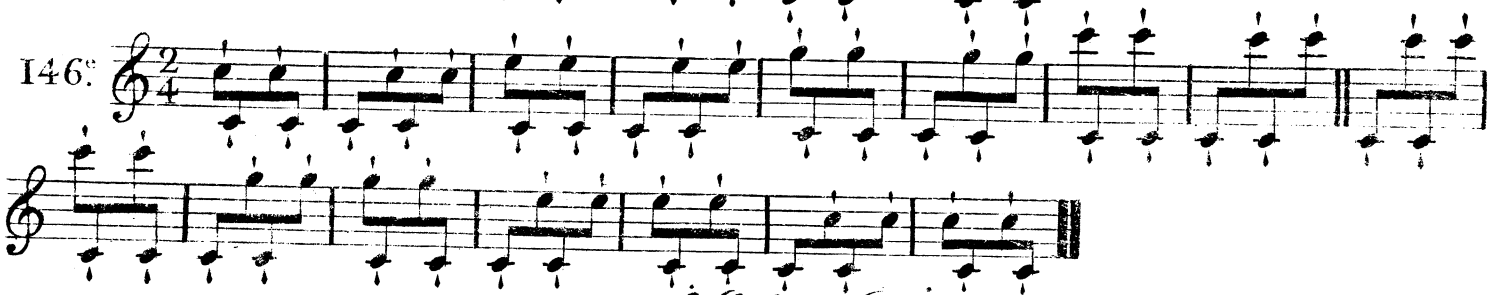
144.e



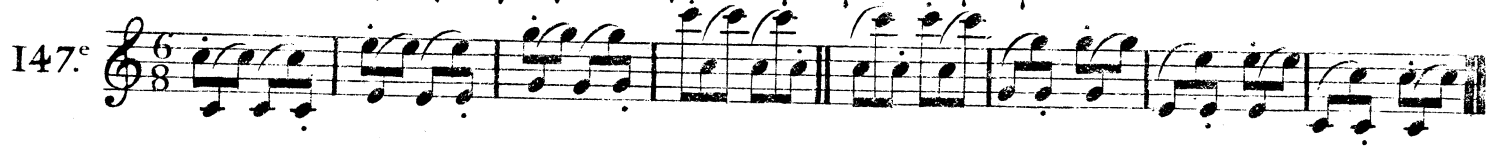
145.e



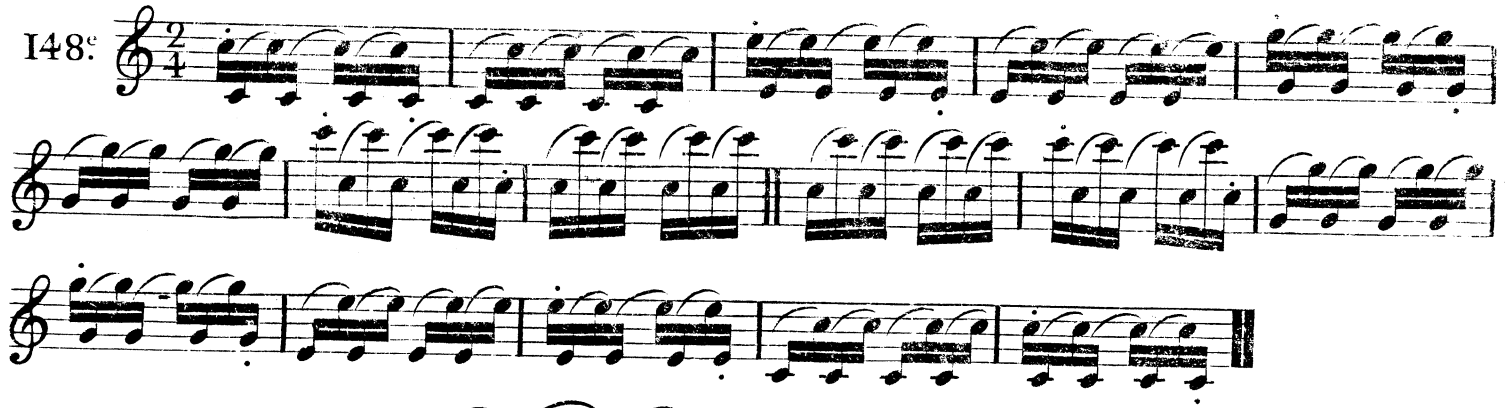
146.e



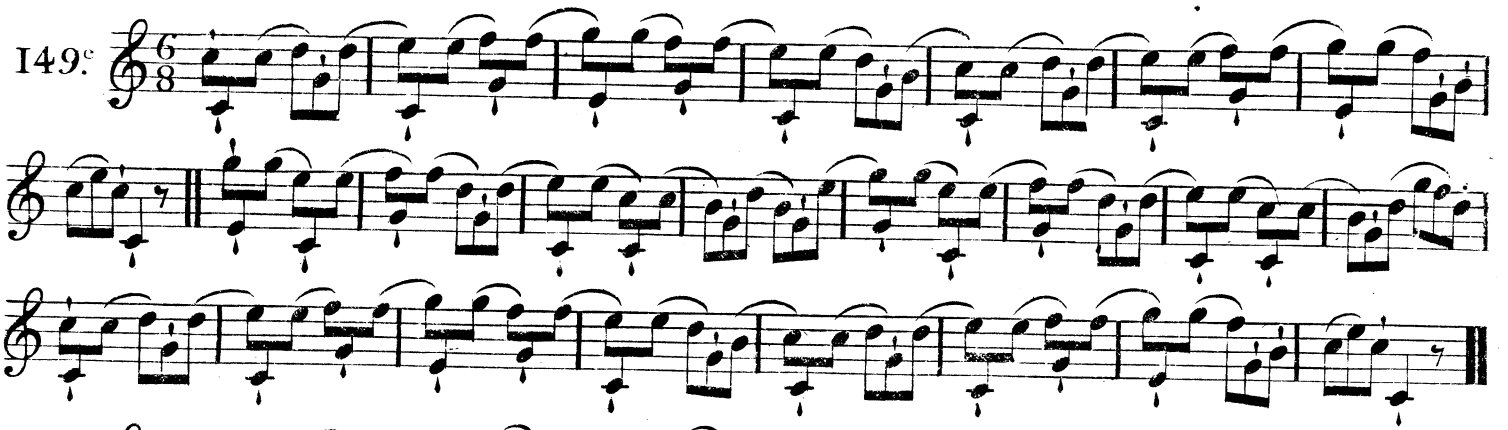
147.e



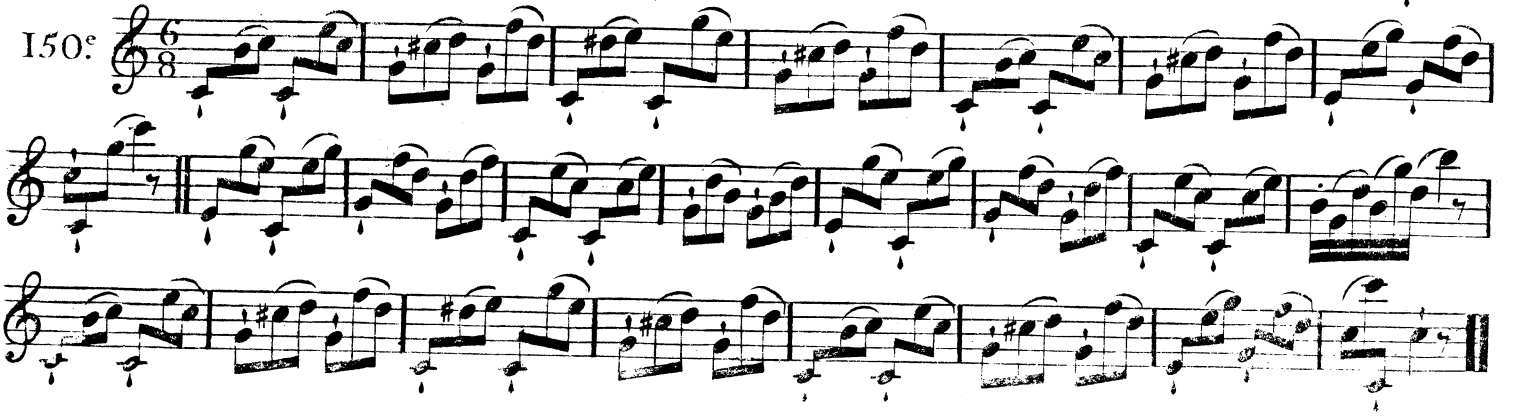
148.e



149.e



150.e

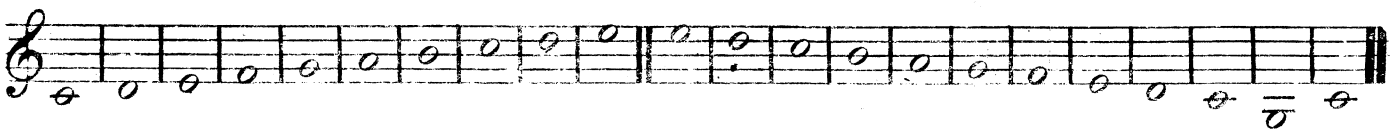


SECOND COR.

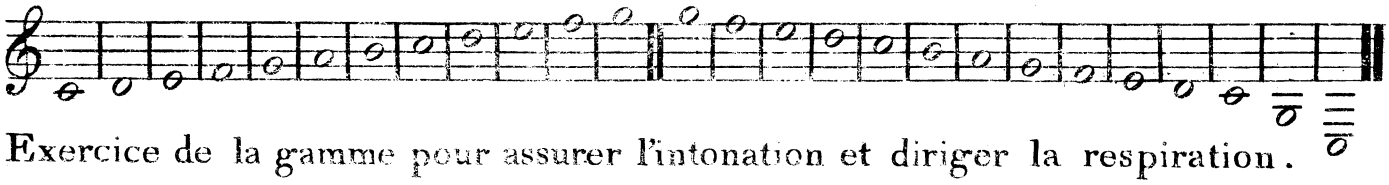
Exercices de la gamme pour la formation du son.

Ire Leçon.

2e



3e

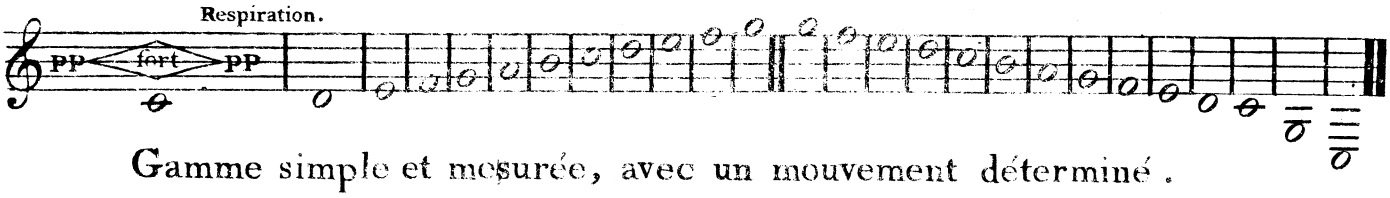


Exercice de la gamme pour assurer l'intonation et diriger la respiration.

NOTA. Il faut dans cet exercice ménager le souffle de manière à soutenir chaque note le plus long-tems possible.

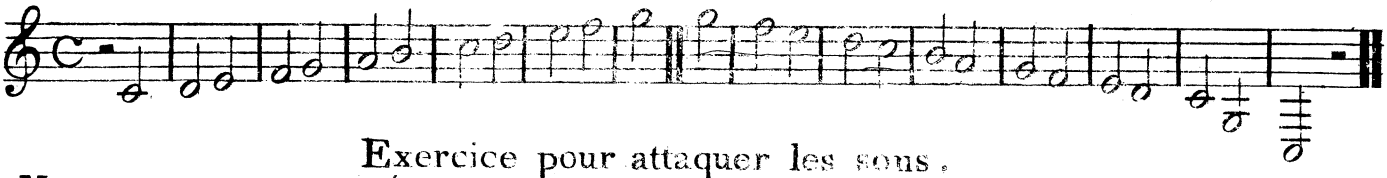
Toutes les notes doivent être soutenues et nuancées comme est indiquée la première.

4e



Gamme simple et mesurée, avec un mouvement déterminé.

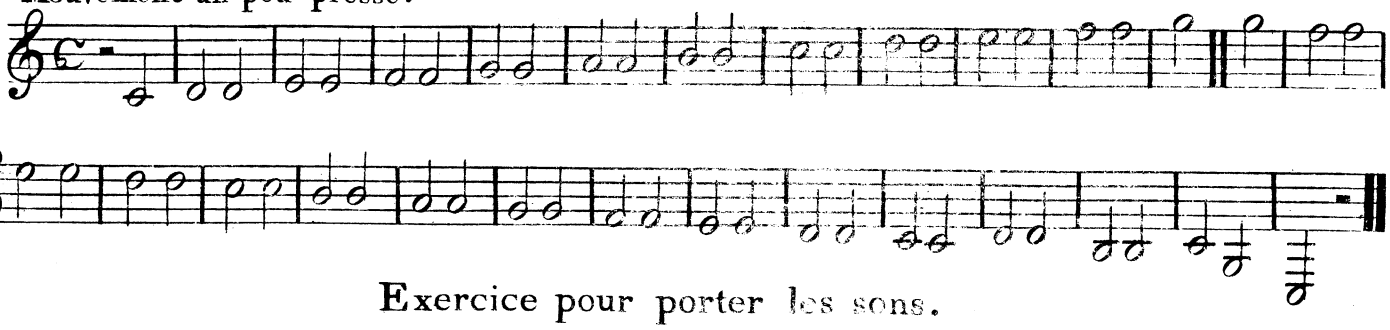
5e



Exercice pour attaquer les sons.

Mouvement un peu pressé.

6e



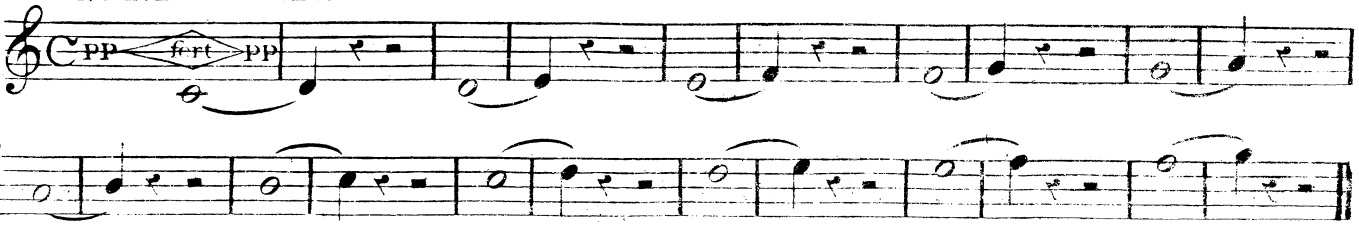
Exercice pour porter les sons.

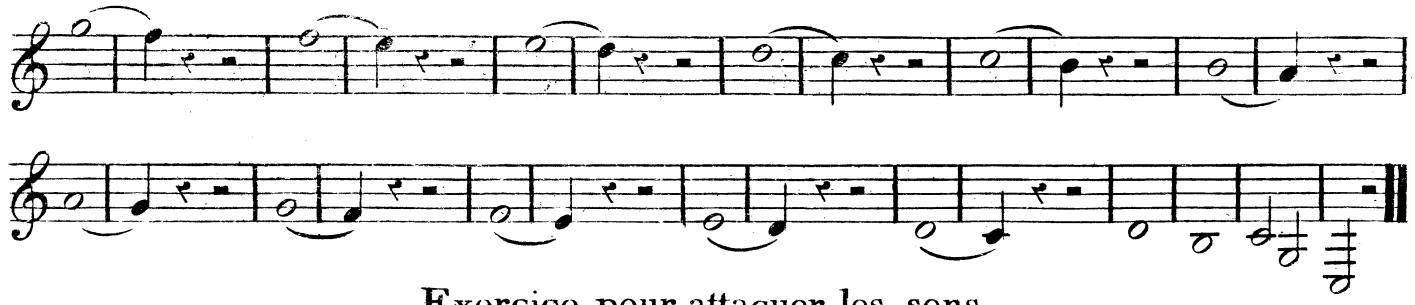
NOTA. Toutes les notes rondes doivent être soutenues et nuancées comme est indiquée la première.

Cette observation s'applique à tous les exercices qui dans la suite auront pour objet d'apprendre à porter les sons.

Mouvement très-lent.

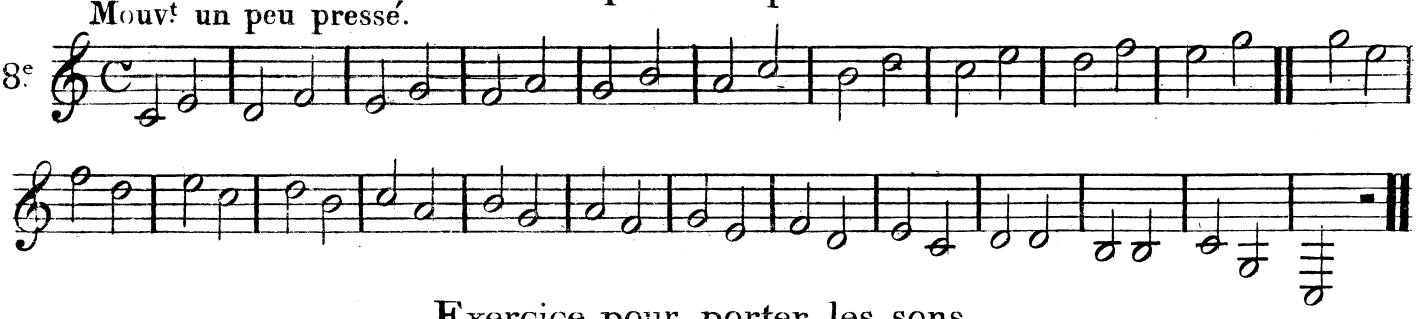
7e





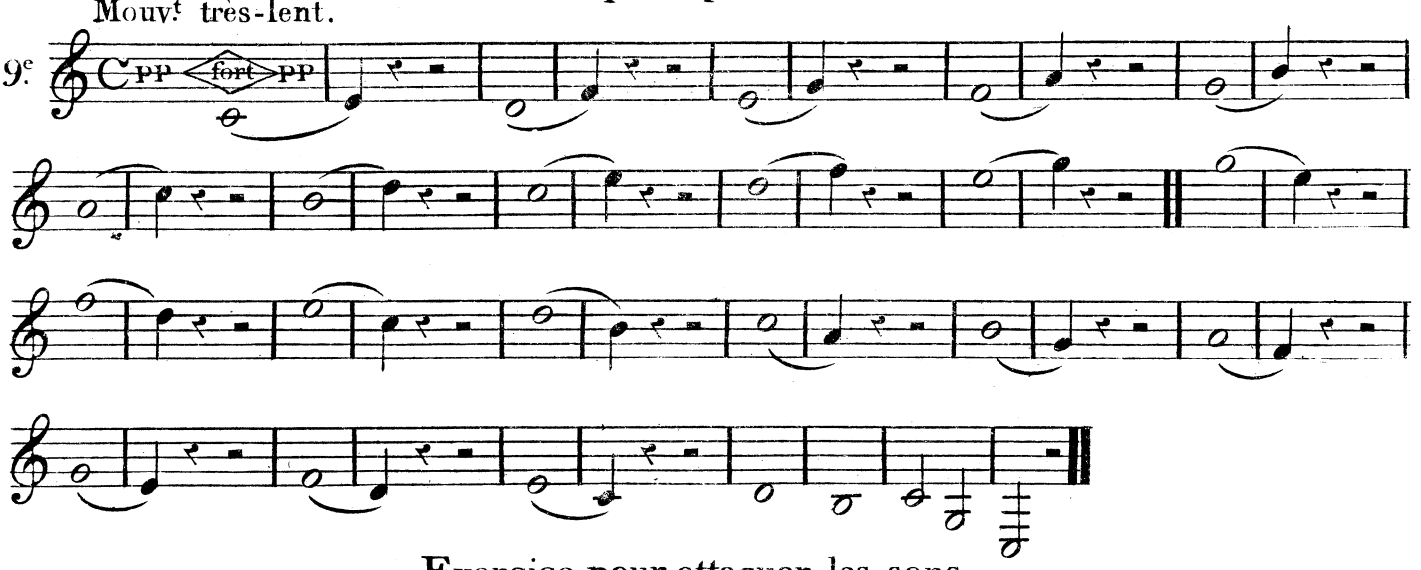
Exercice pour attaquer les sons.

8e Mouvt un peu pressé.



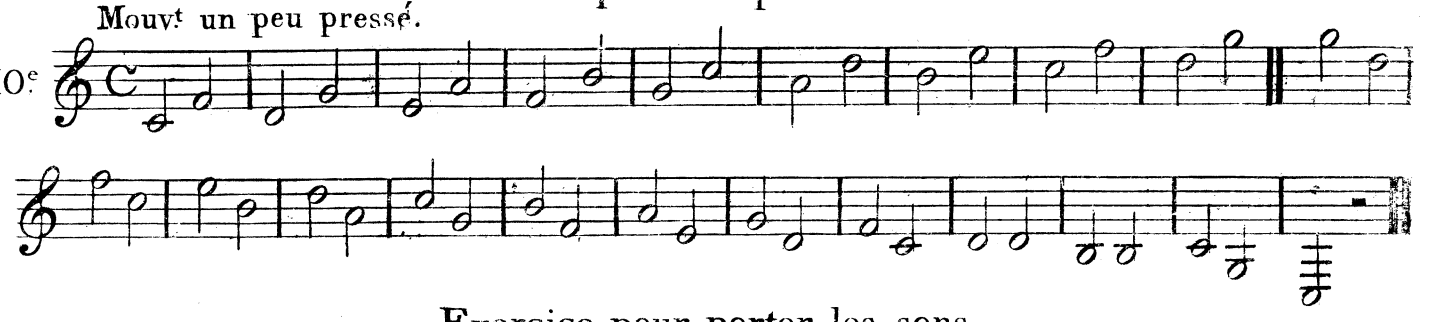
Exercice pour porter les sons.

9e Mouvt très-lent.



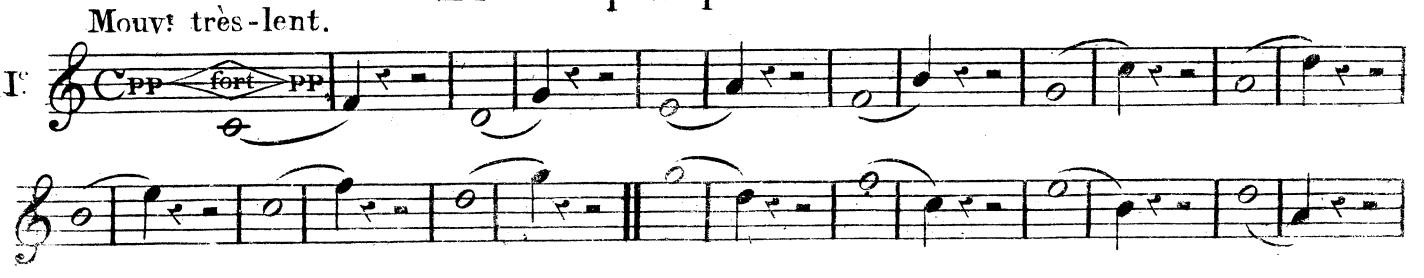
Exercice pour attaquer les sons.

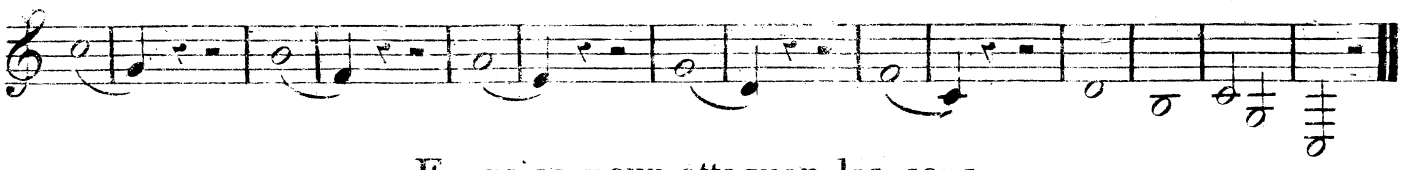
10e Mouvt un peu pressé.



Exercice pour porter les sons.

11e Mouvt très-lent.

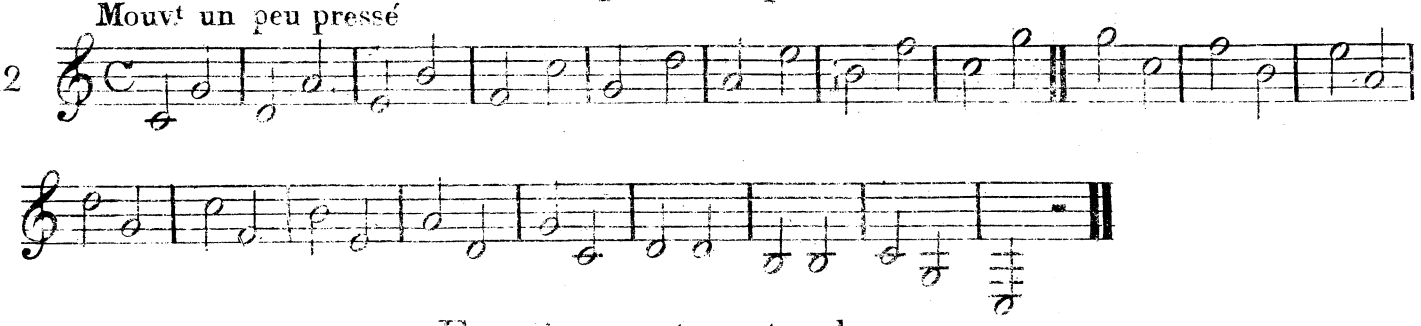




Exercice pour attaquer les sons.

Mouvt un peu pressé

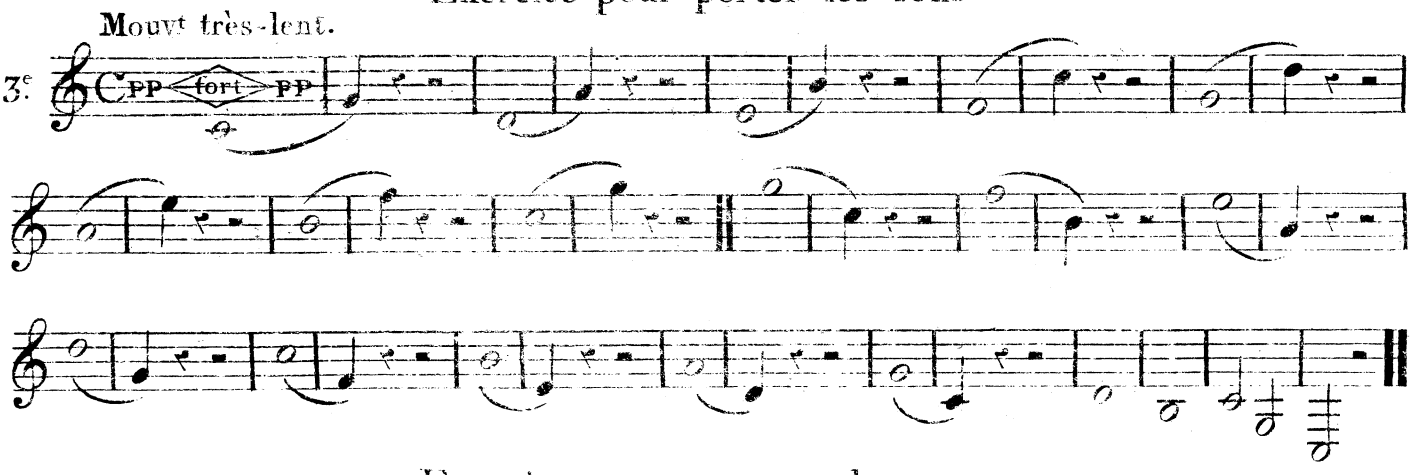
12



Exercice pour porter les sons.

Mouvt très-lent.

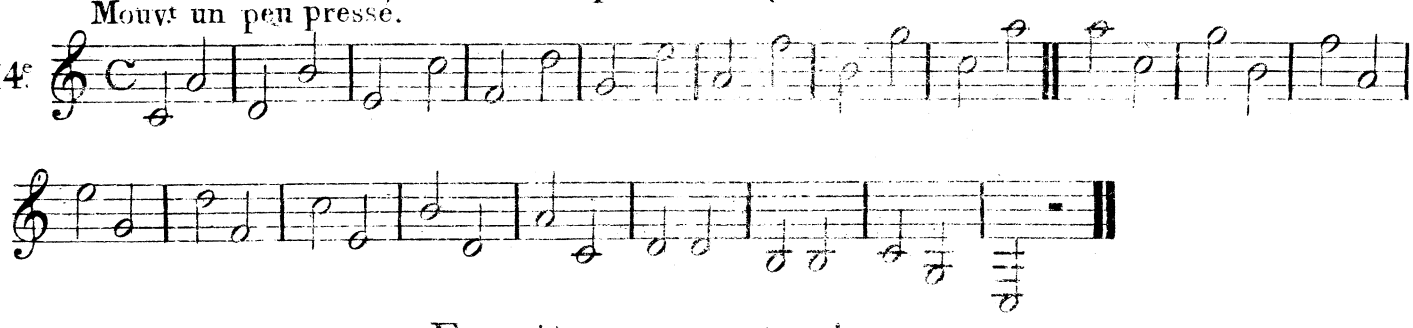
13e



Exercice pour attaquer les sons.

Mouvt un peu pressé.

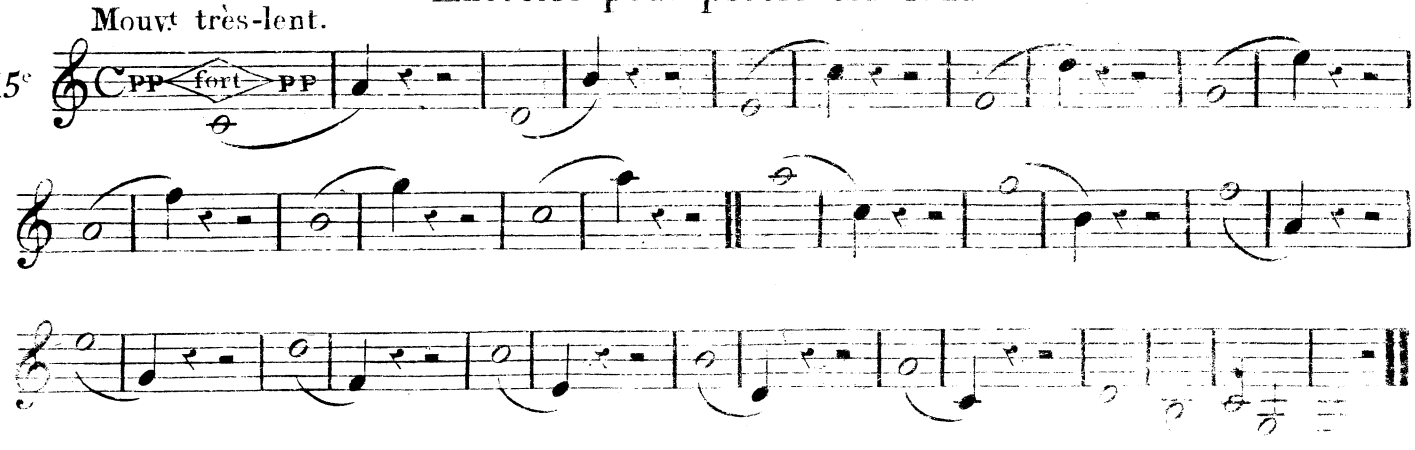
14e



Exercice pour porter les sons.

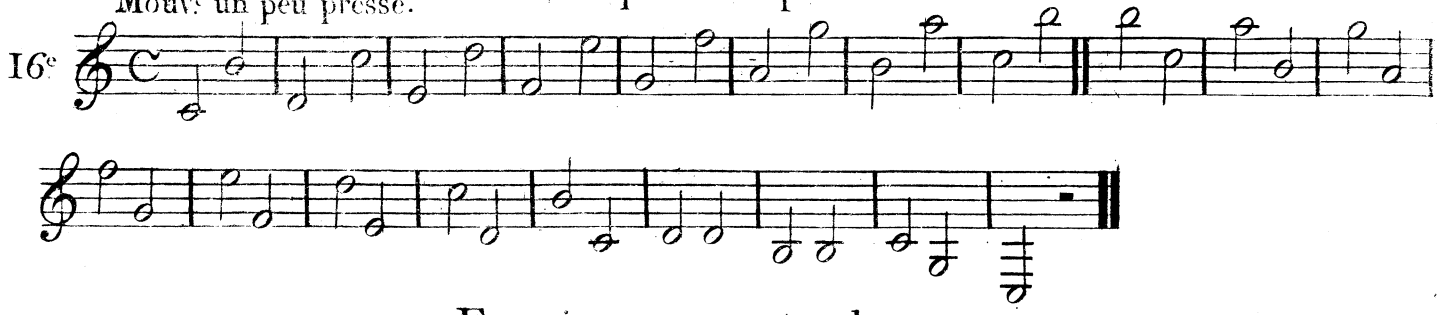
Mouvt très-lent.

15e



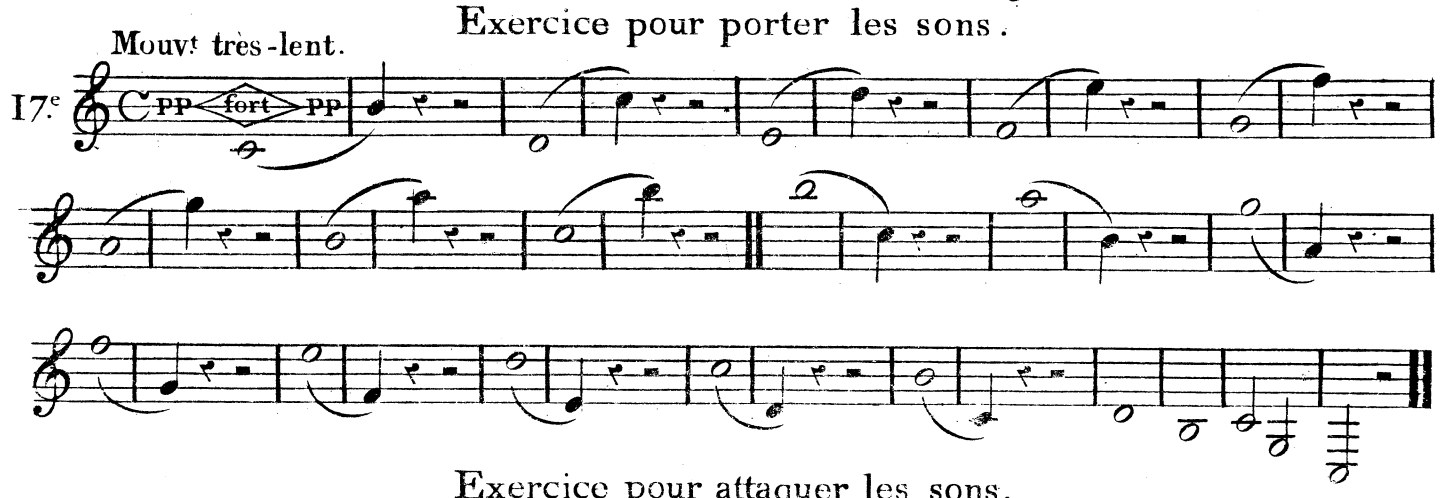
Exercice pour attaquer les sons.

16e Mouvt un peu pressé.



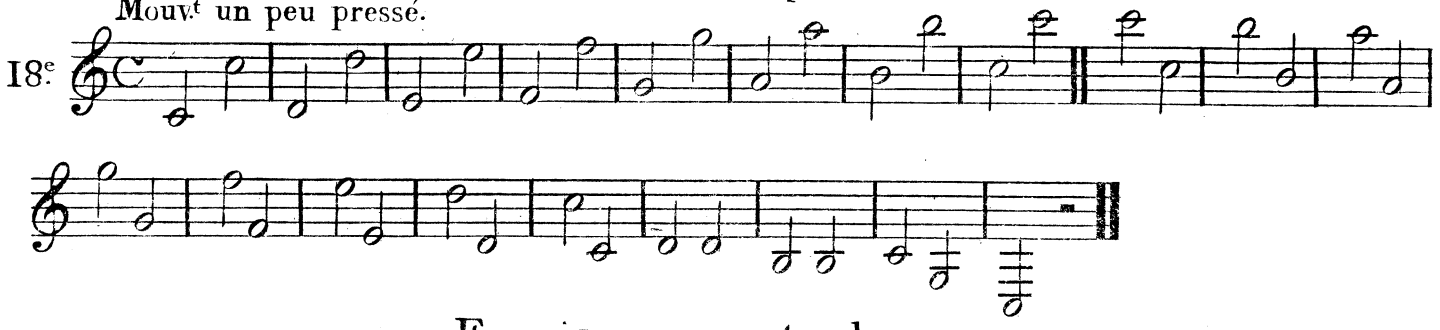
Exercice pour porter les sons.

17e Mouvt très-lent.



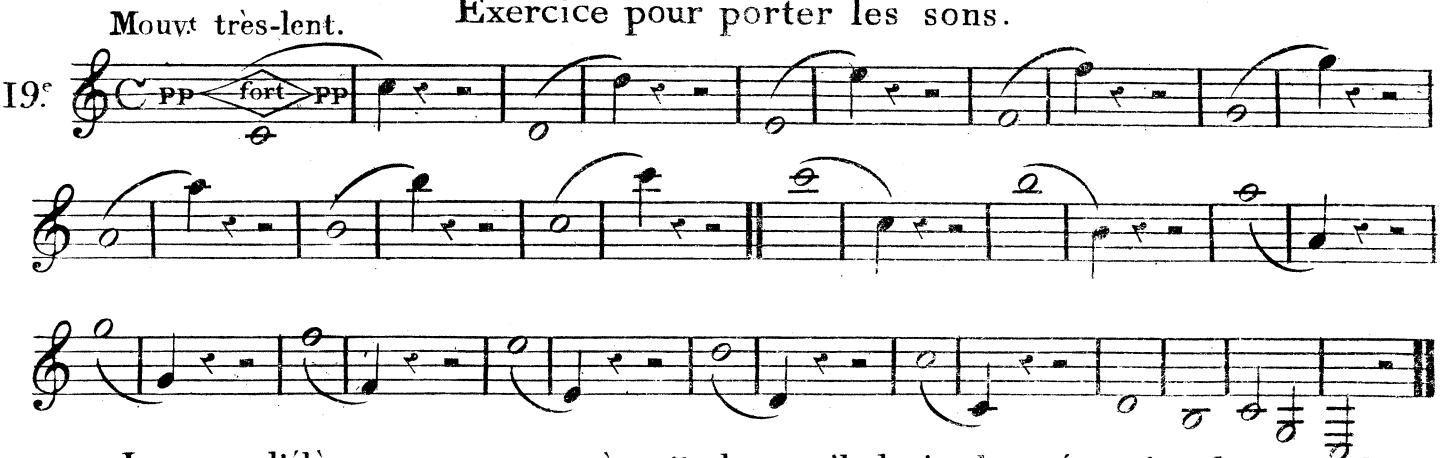
Exercice pour attaquer les sons.

18e Mouvt un peu pressé.



Exercice pour porter les sons.

19e Mouvt très-lent.

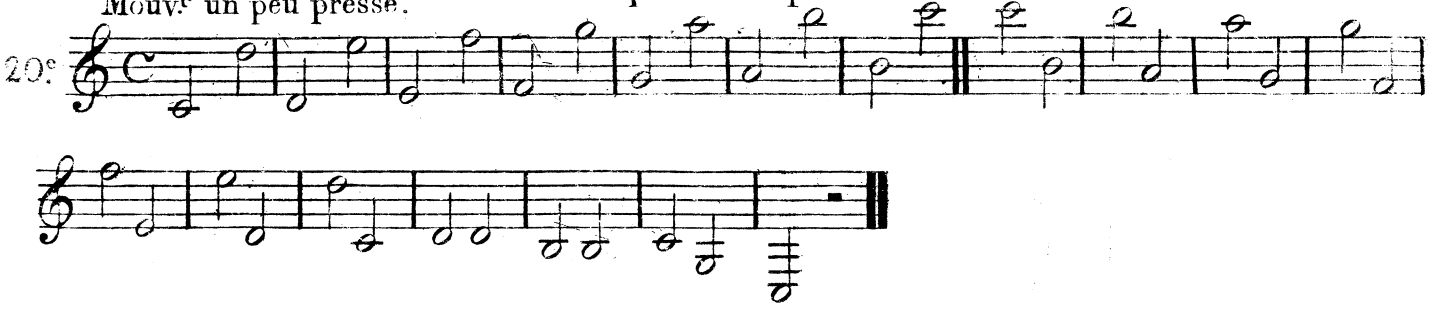


NOTA. Lorsque l'élève sera parvenu à cette leçon, il deviendra nécessaire d'entremêler ses exercices par quelques morceaux de musique propres à développer en lui le sentiment musical et à prévenir le dégoût qui pourrait résulter d'une étude trop uniforme. Ces morceaux, dont le choix est laissé au discernement du maître, doivent être d'une difficulté graduée sur les progrès que fera l'élève, à mesure qu'il avancera dans les exercices suivans.

SECOND COR.

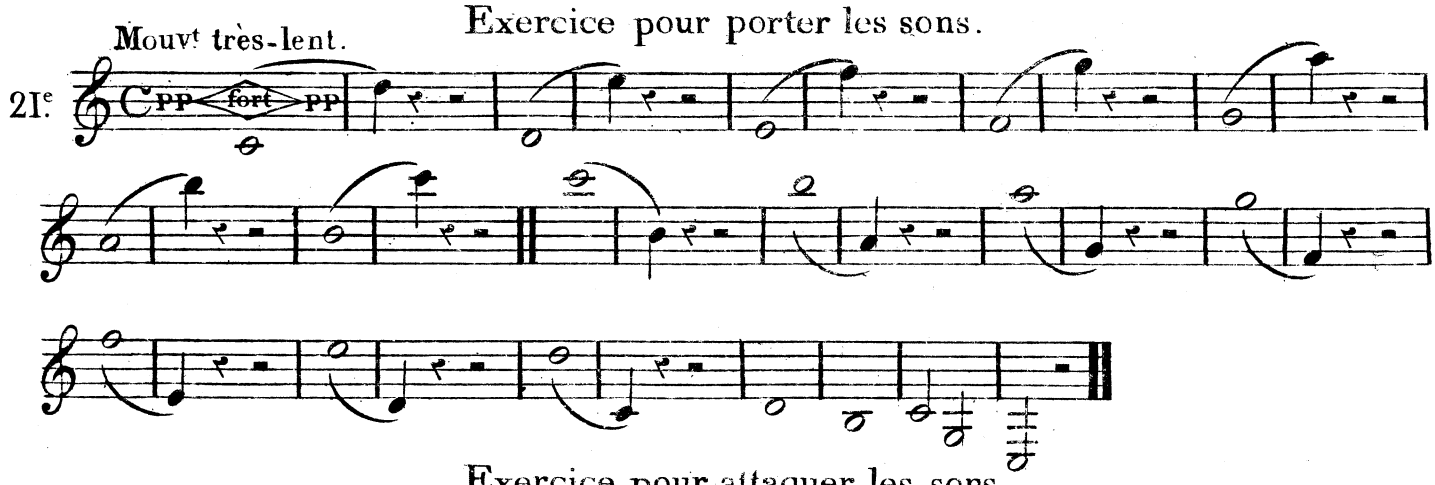
Exercice pour attaquer les sons.

20e. Mouvt un peu pressé.



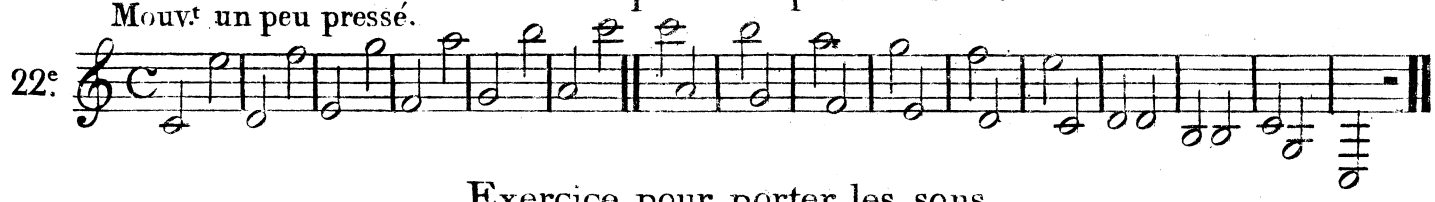
Exercice pour porter les sons.

21e. Mouvt très-lent.



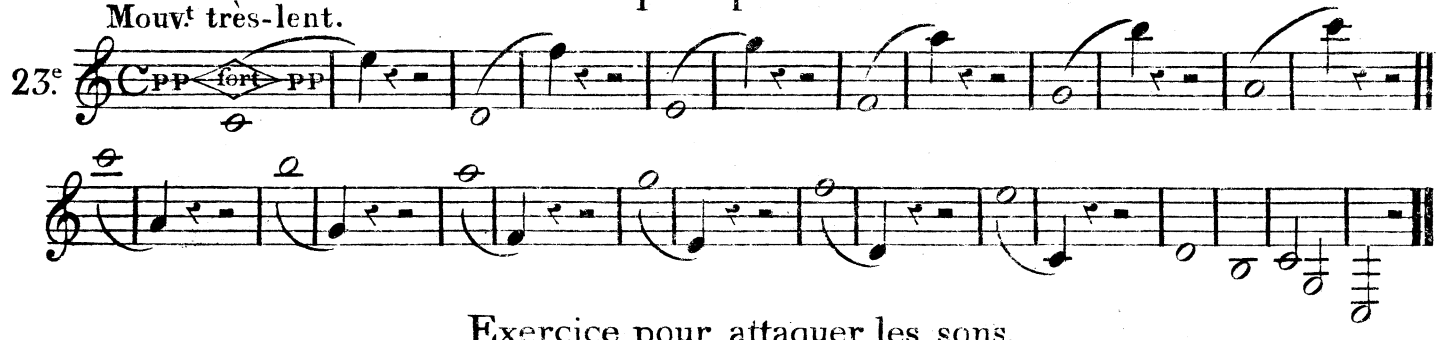
Exercice pour attaquer les sons.

22e. Mouvt un peu pressé.



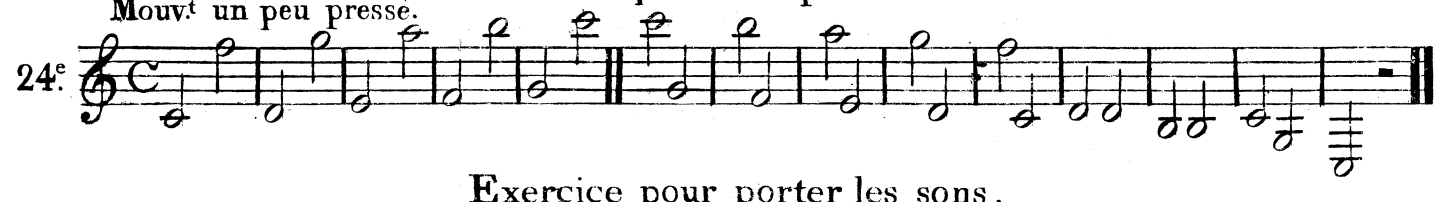
Exercice pour porter les sons.

23e. Mouvt très-lent.



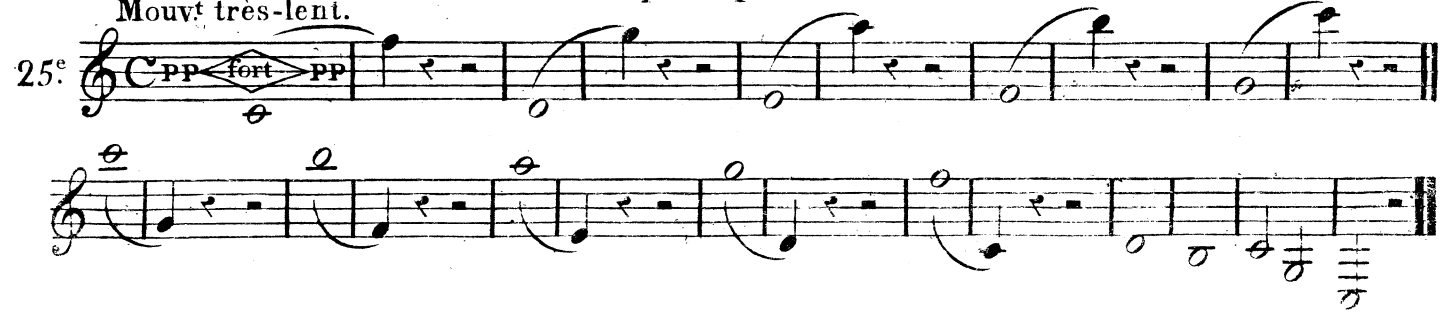
Exercice pour attaquer les sons.

24e. Mouvt un peu pressé.



Exercice pour porter les sons.

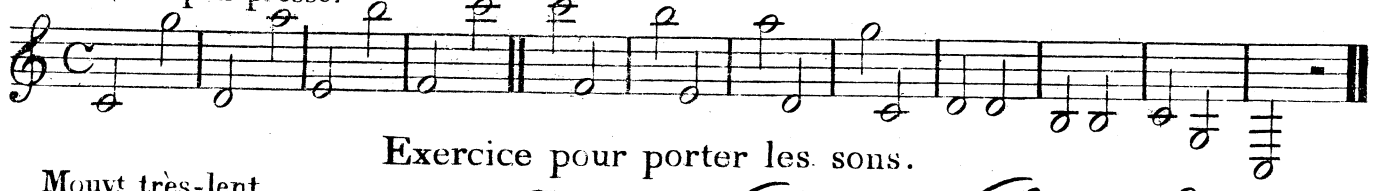
25e. Mouvt très-lent.



SECOND COR.

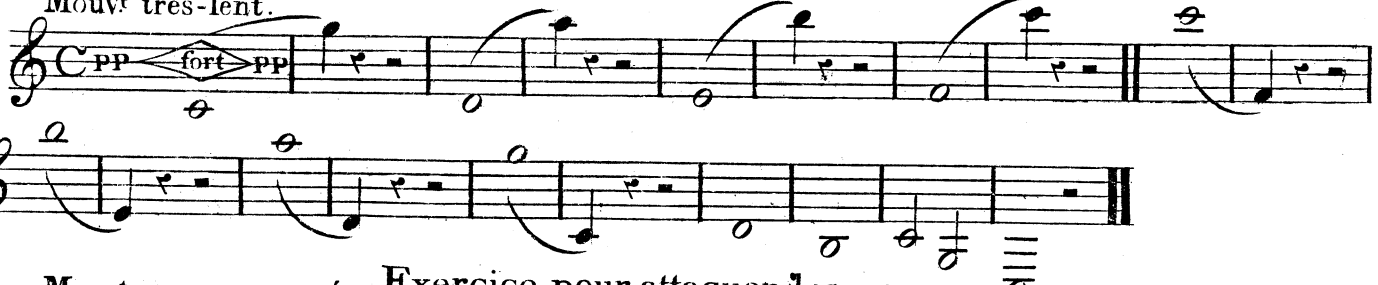
Exercice pour attaquer les sons.

Mouvt un peu pressé.

26e 

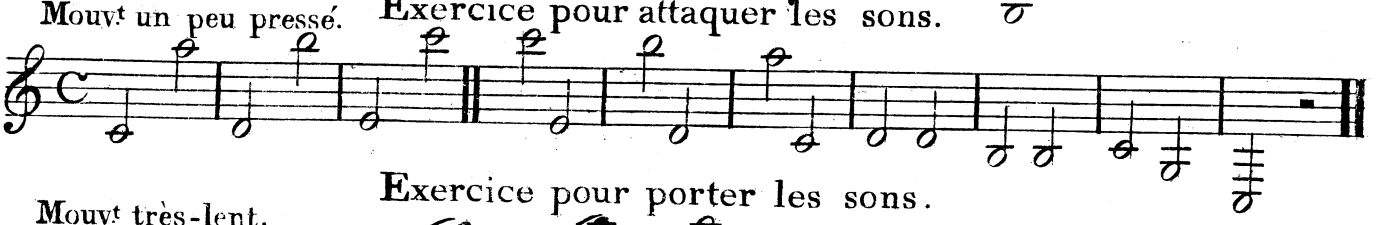
Exercice pour porter les sons.

Mouvt très-lent.

27e 

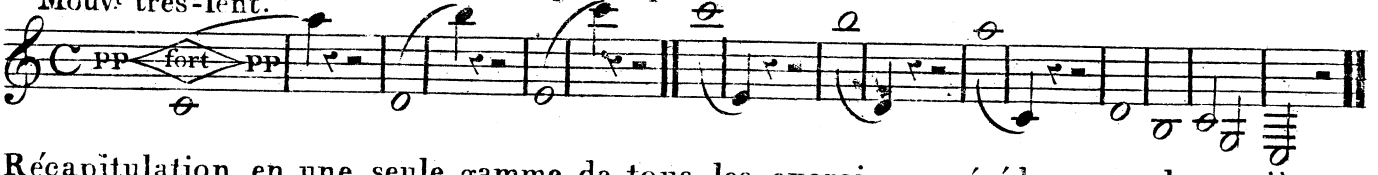
Exercice pour attaquer les sons.

Mouvt un peu pressé.

28e 

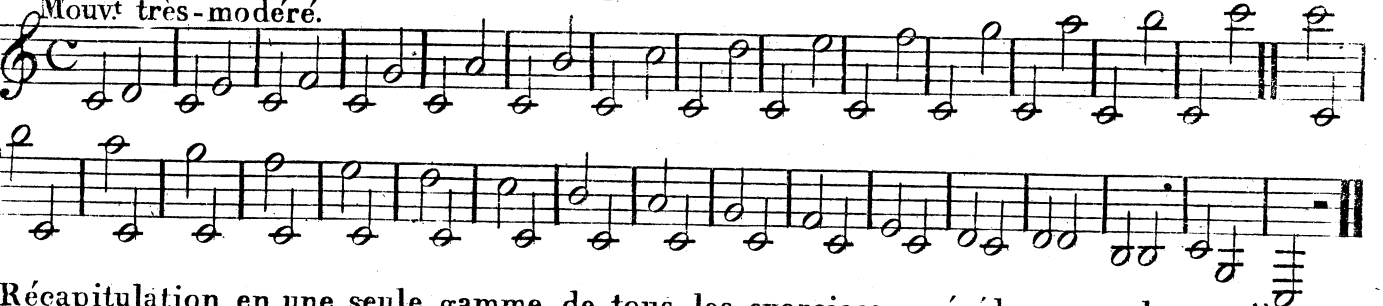
Exercice pour porter les sons.

Mouvt très-lent.

29e 

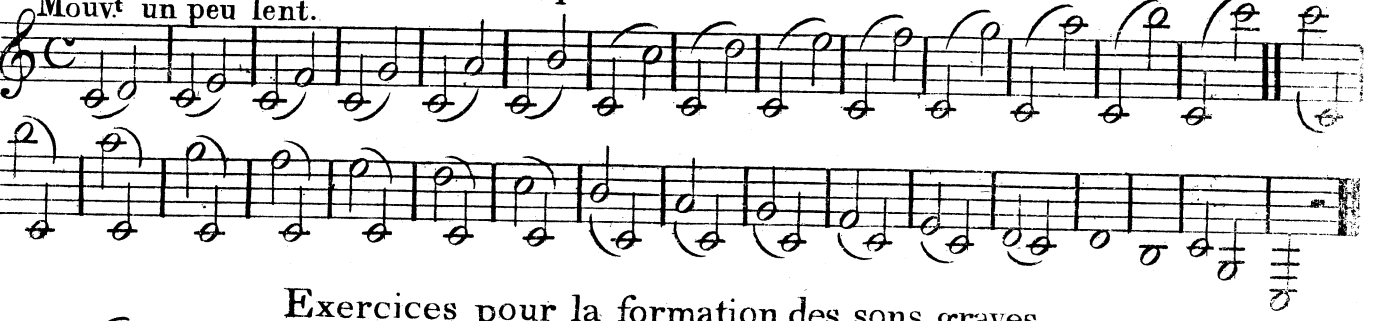
Récapitulation en une seule gamme de tous les exercices précédens sur la manière d'attaquer les sons.

Mouvt très-modéré.

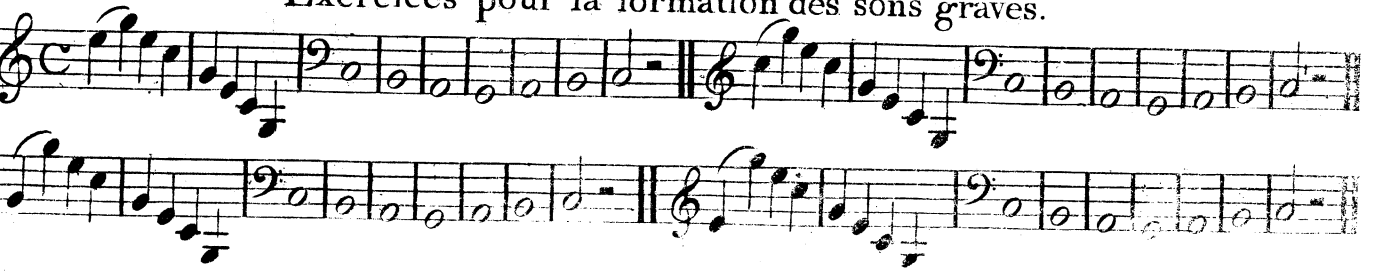
30e 

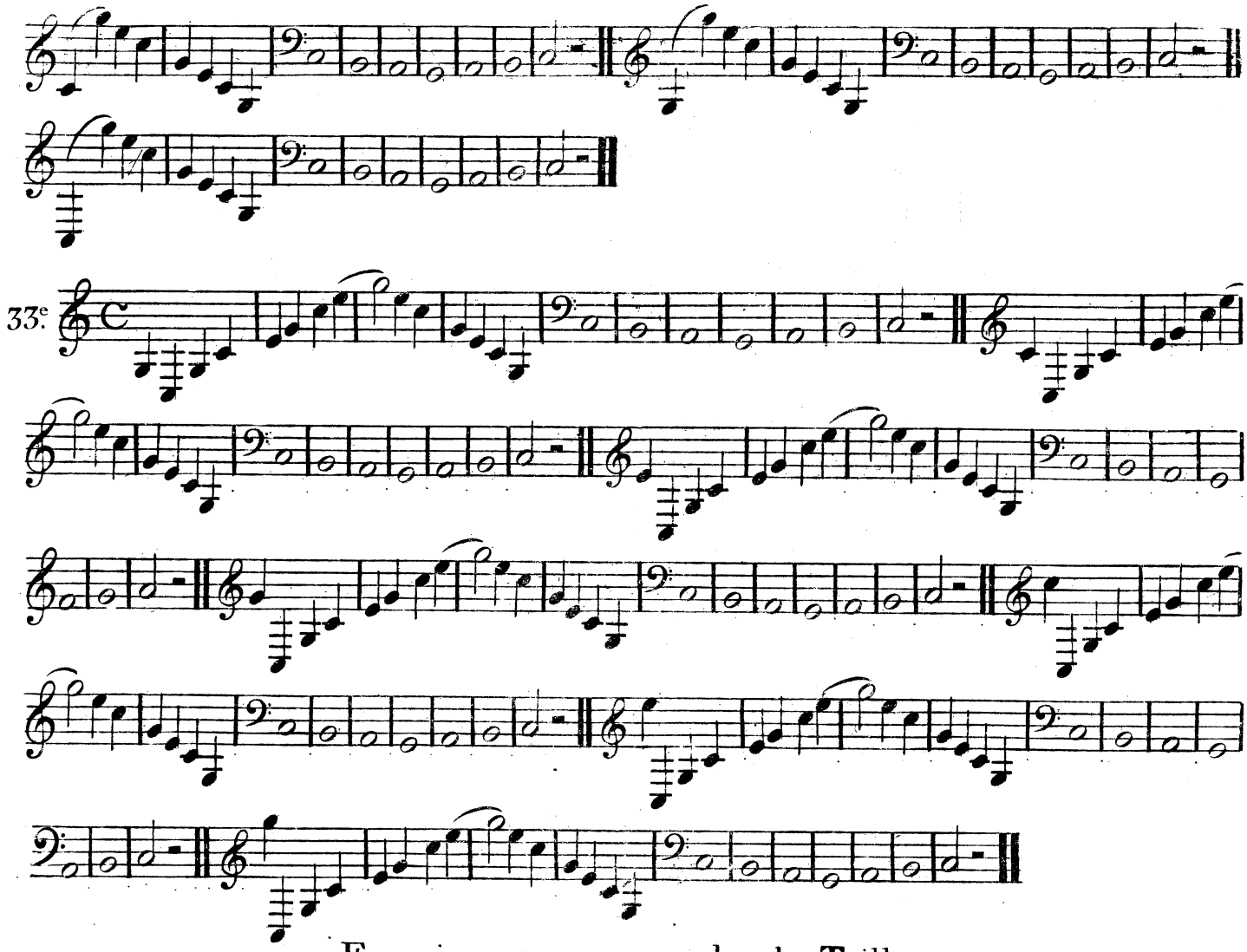
Récapitulation en une seule gamme de tous les exercices précédens sur la manière de porter les sons.

Mouvt un peu lent.

31e 

Exercices pour la formation des sons graves.

32e 

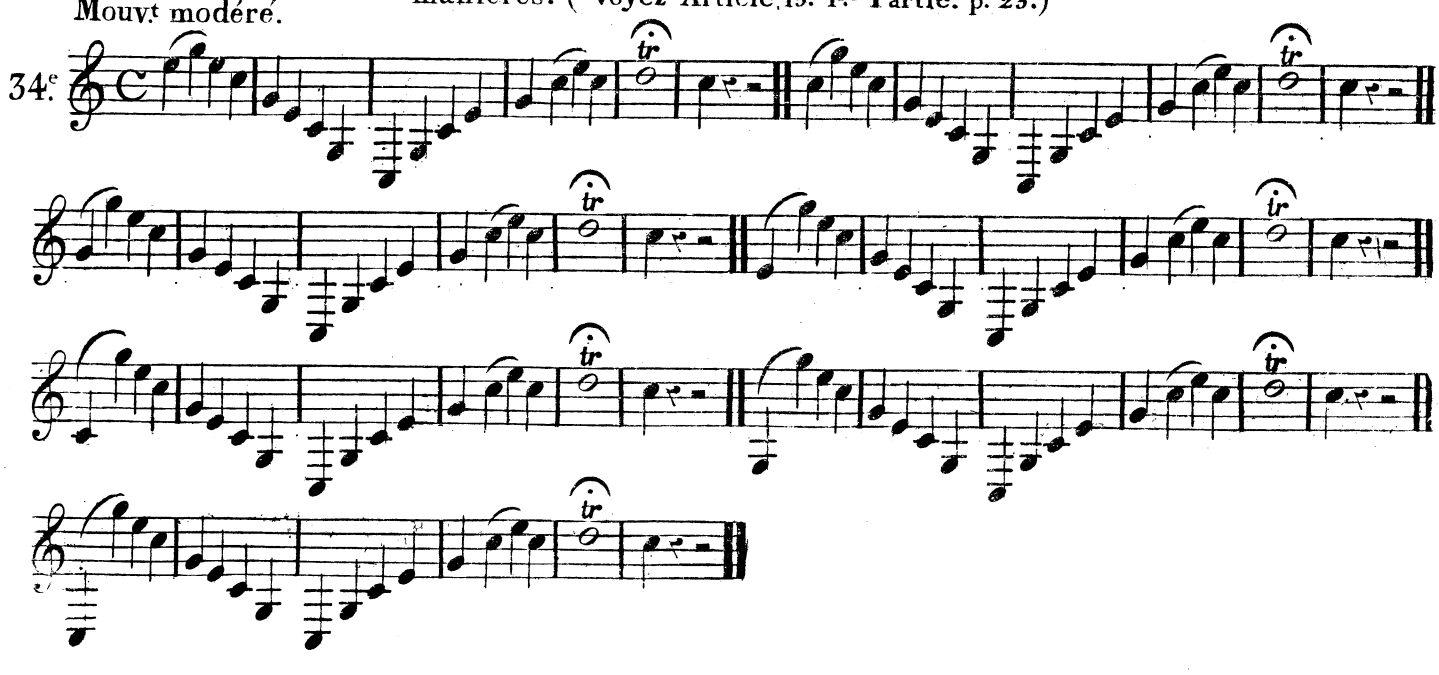


33.e

Exercices pour apprendre le Trille.

NOTA. Il faut dans les deux exercices suivans préparer et terminer le trille de plusieurs manières. (Voyez Article 15. 1re Partie. p. 23.)

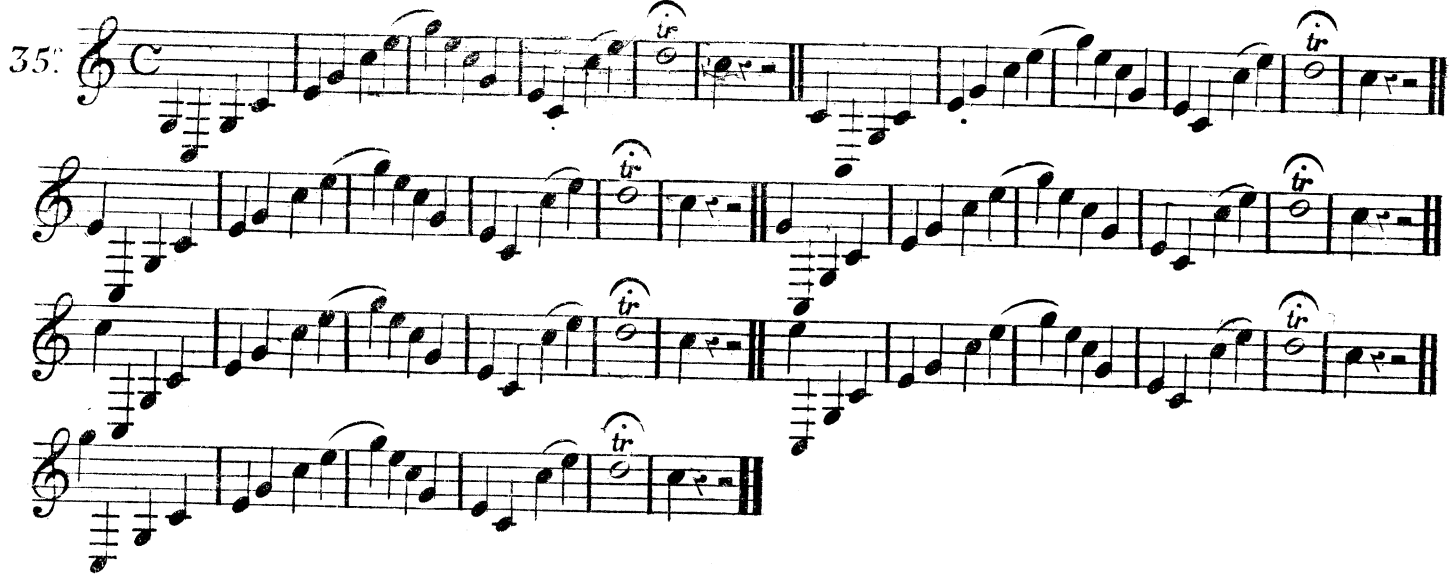
Mouvt modéré.



34.e

Mouvt modéré

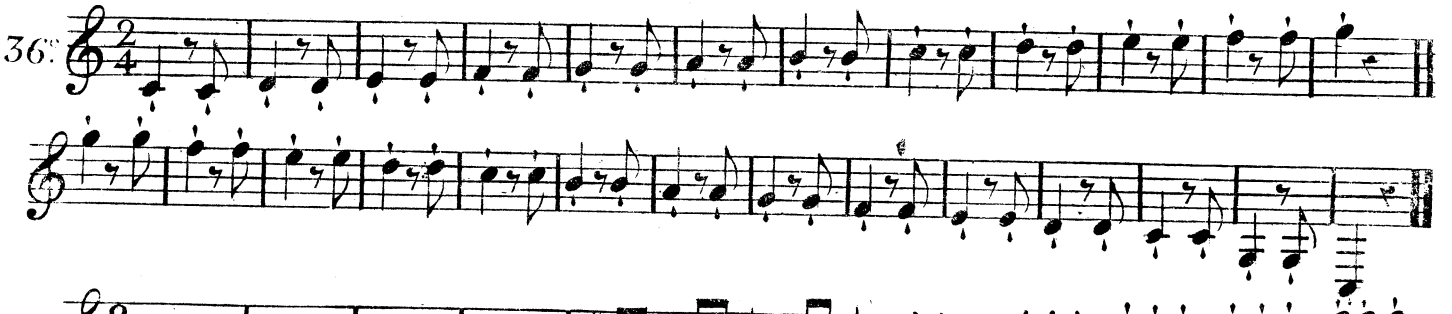
35.



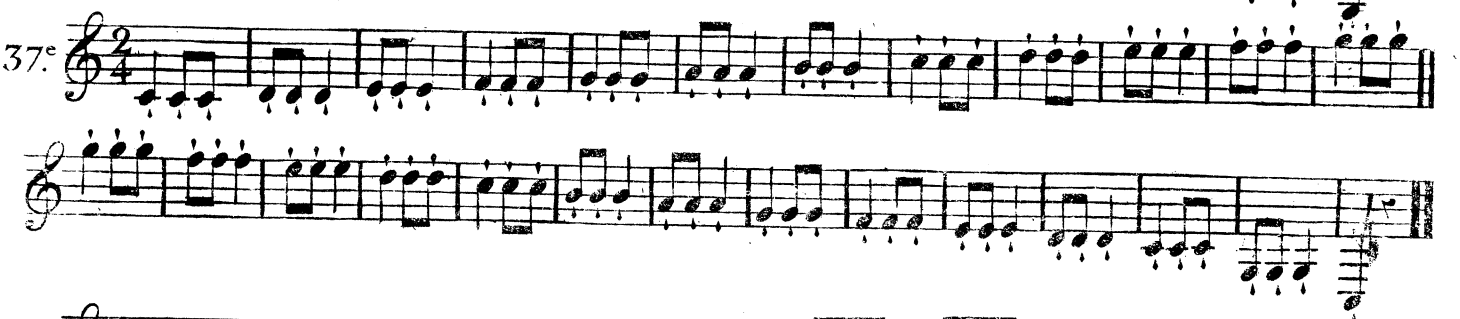
Exercices sur les articulations.

NOTA. L'élève doit s'imposer la loi de rendre strictement les articulations telles qu'elles sont indiquées. Il doit s'attacher sur-tout à bien exprimer la différence qui existe entre le piqué et le détaché. (Voyez Article 13. 1re Partie. p. 21.) Il faut aussi qu'il travaille dans tous les mouvemens, chacun des exercices relatifs aux articulations, afin de pouvoir à volonté donner au même trait différens caracteres.

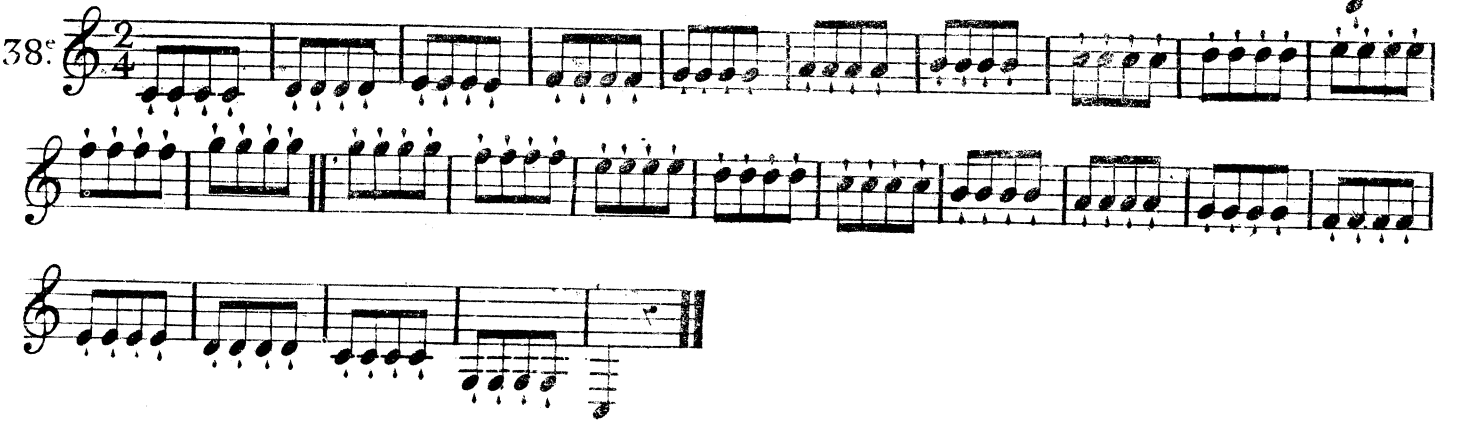
36.

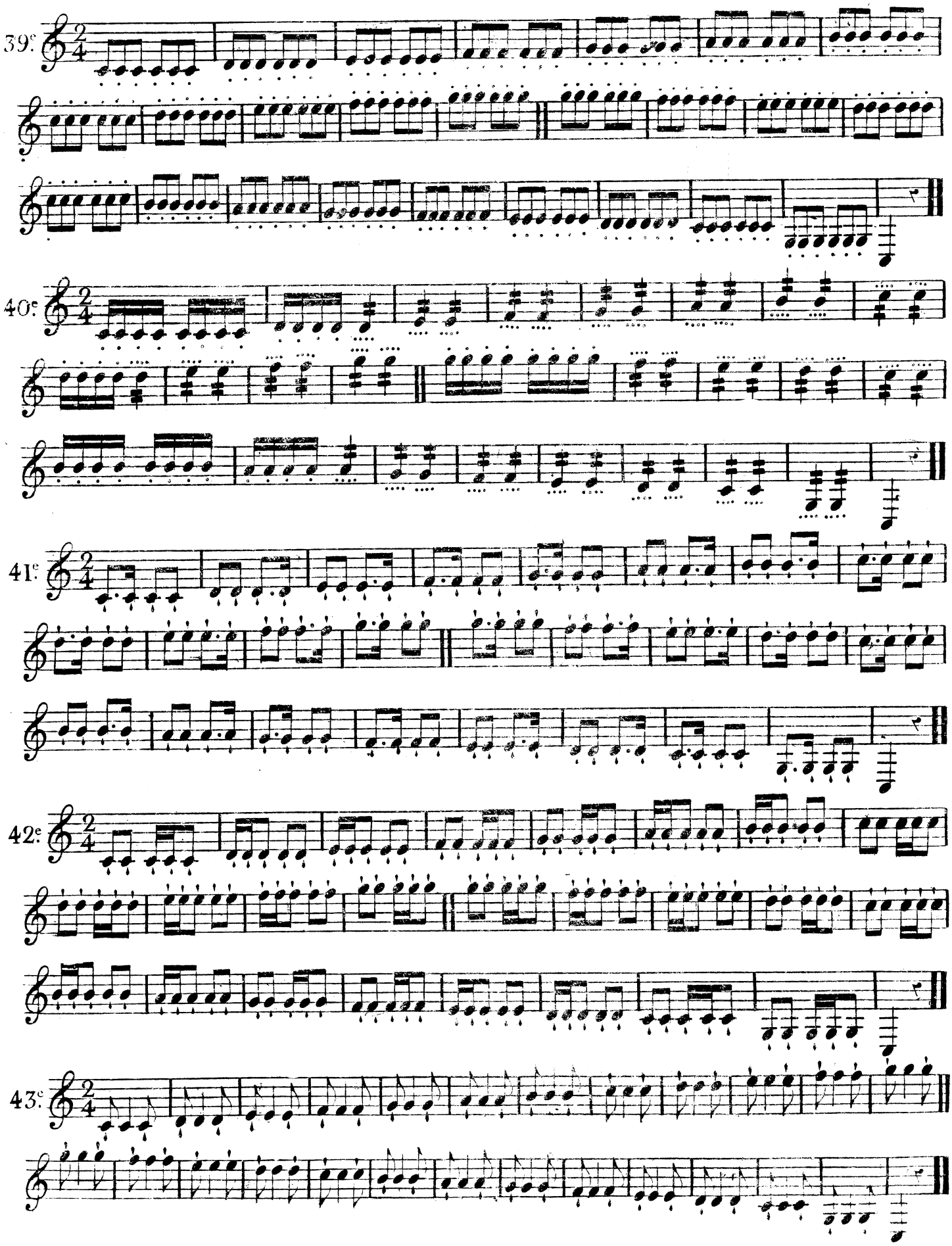


37.

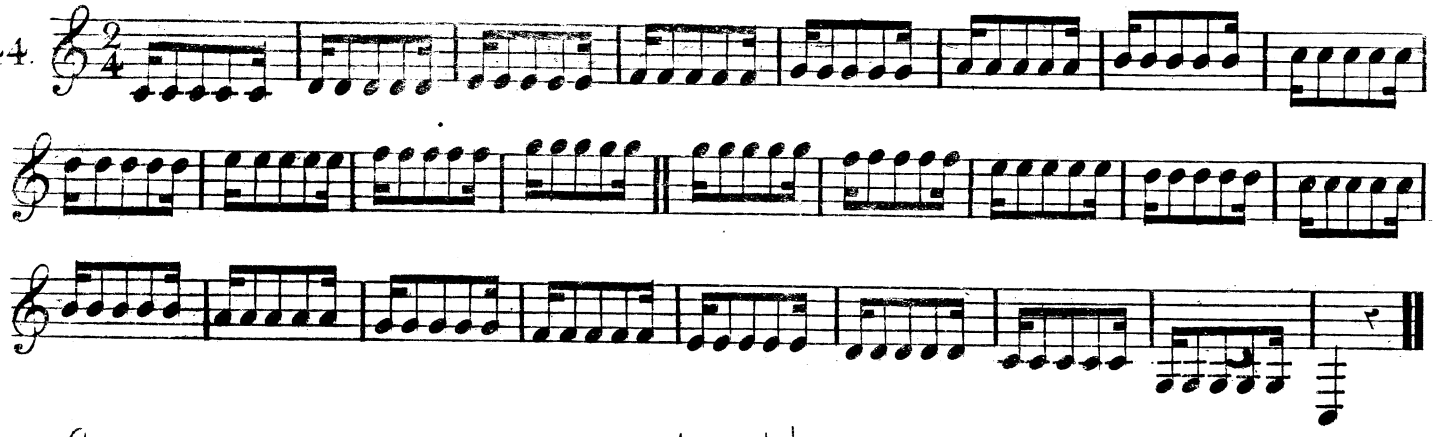


38.

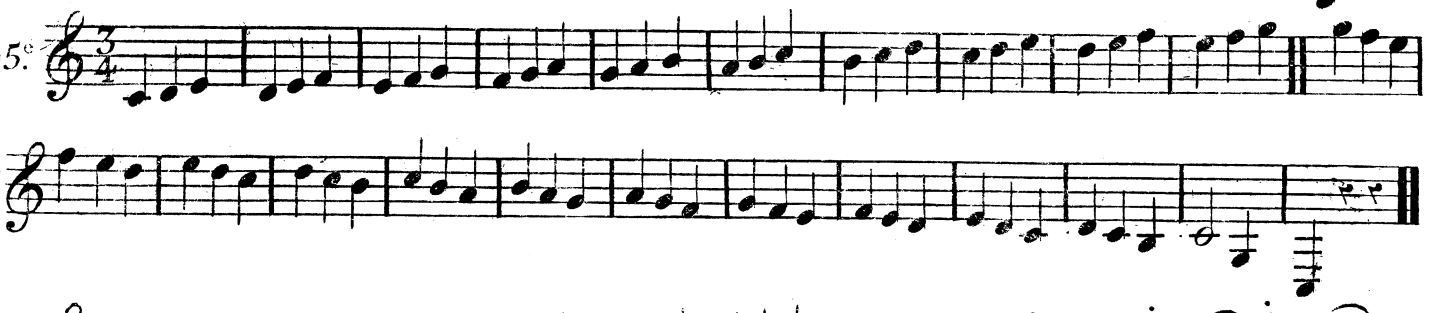



39.
40.
41.
42.
43.

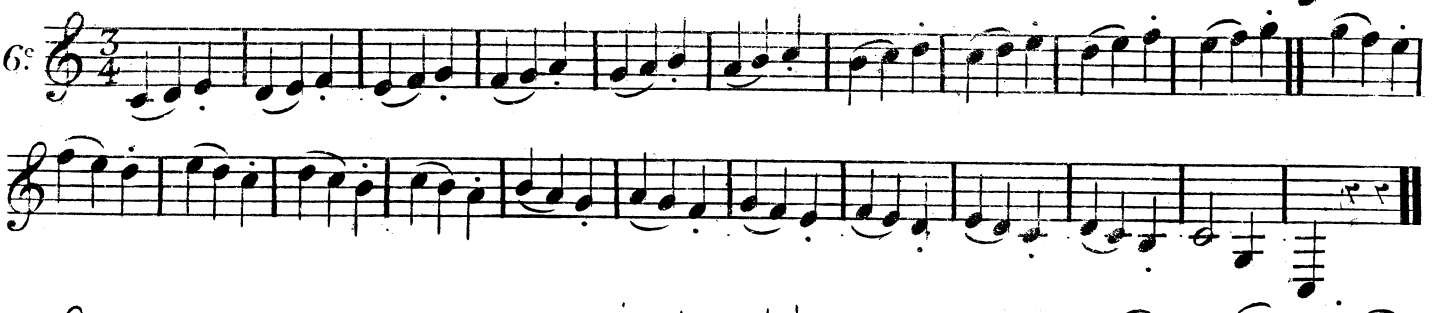
44.



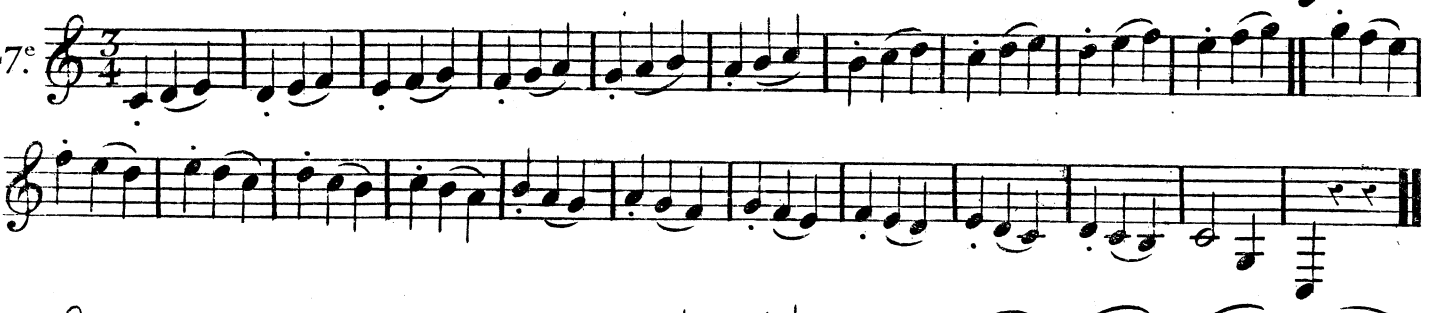
45.



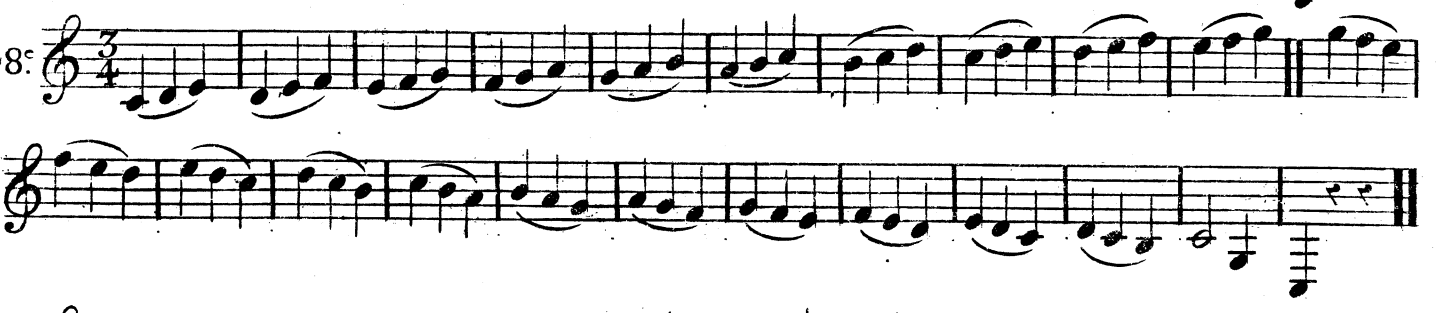
46.



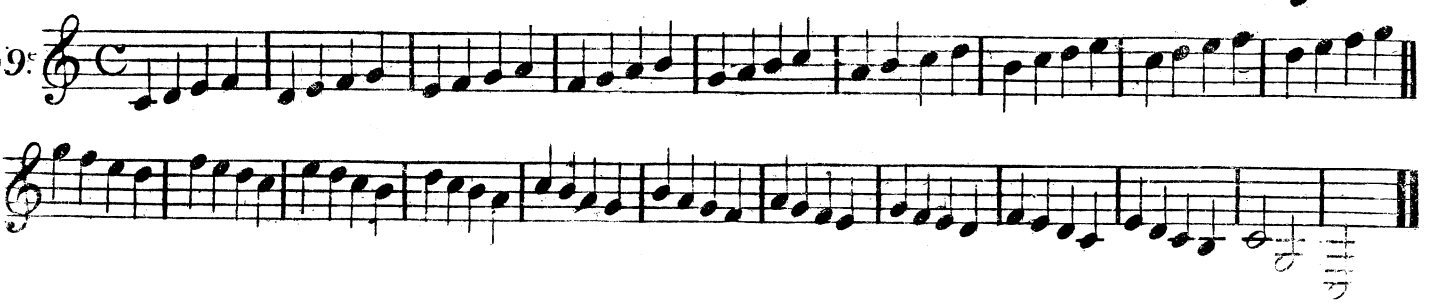
47.

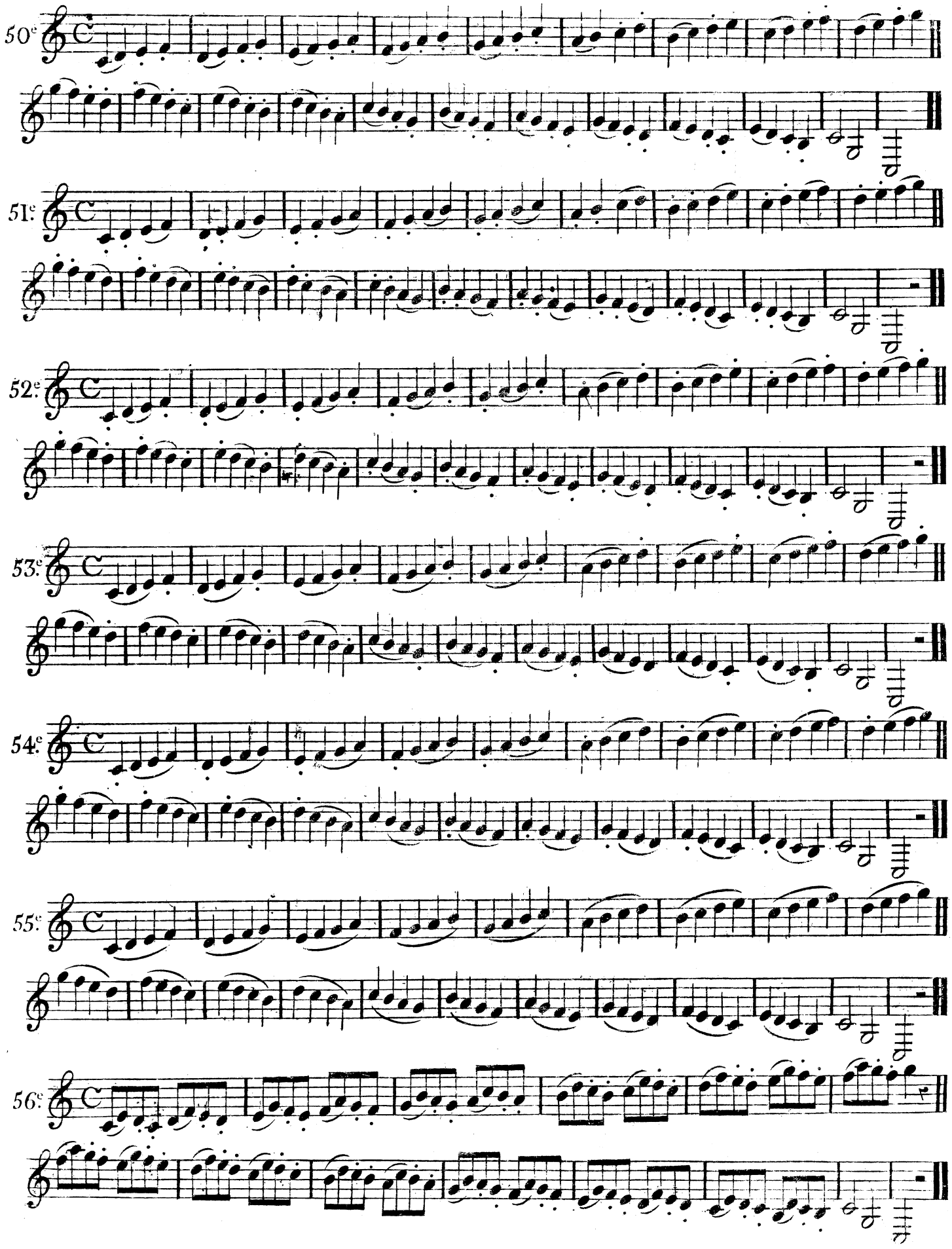


48.

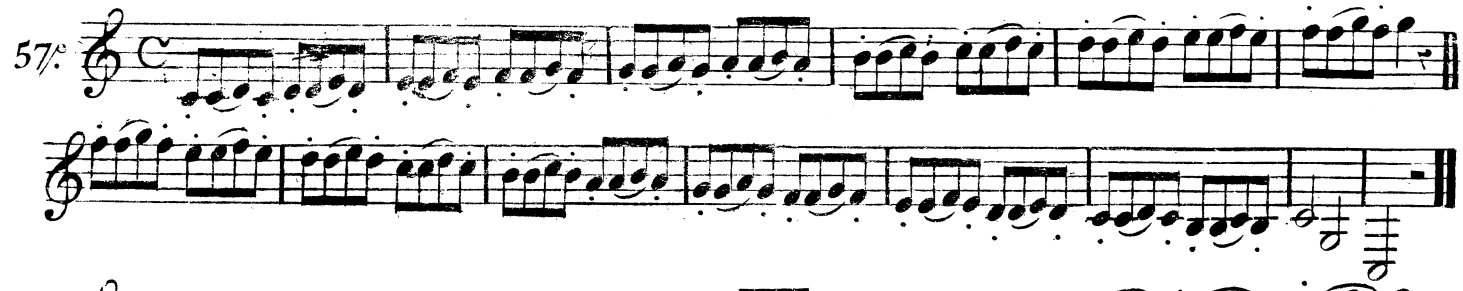


49.

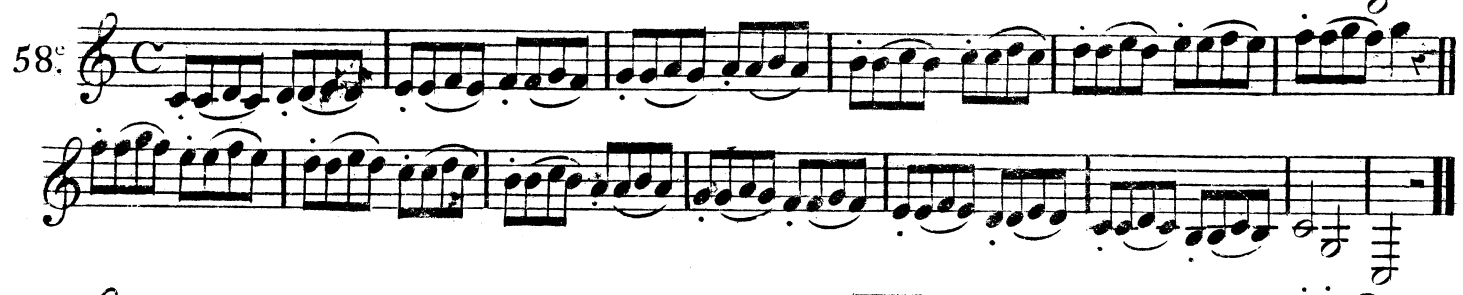



50e
51e
52e
53e
54e
55e
56e

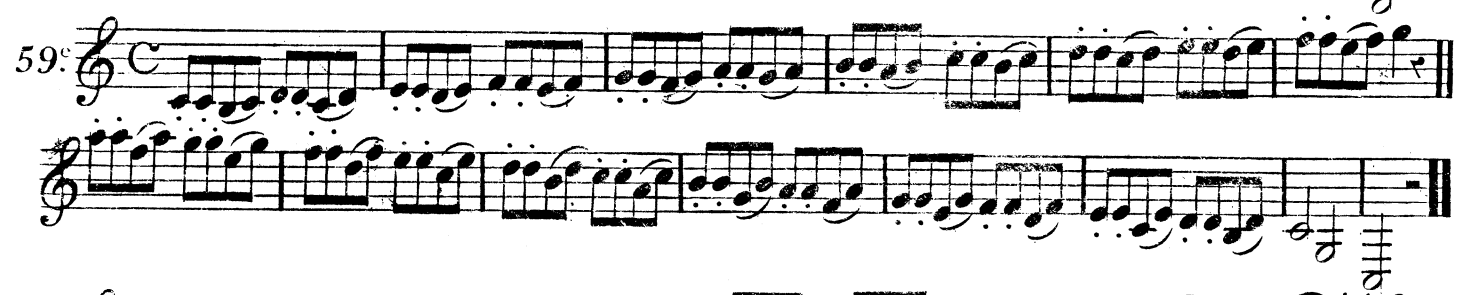
57.



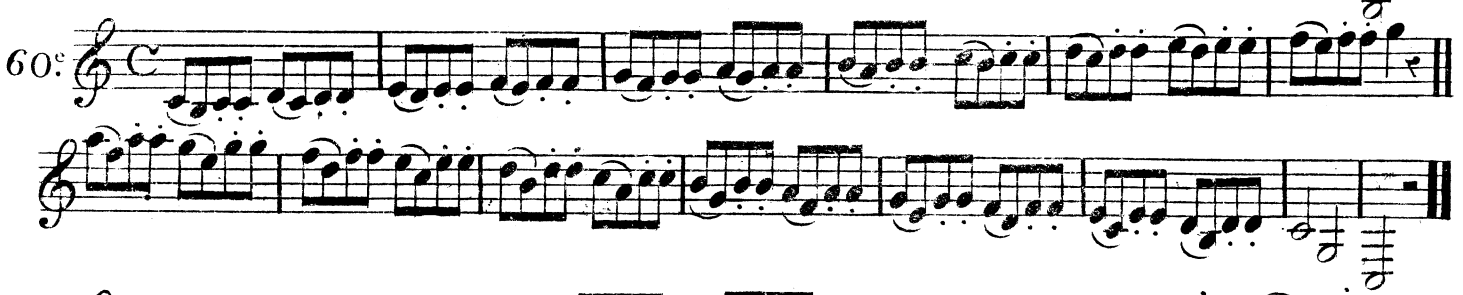
58.



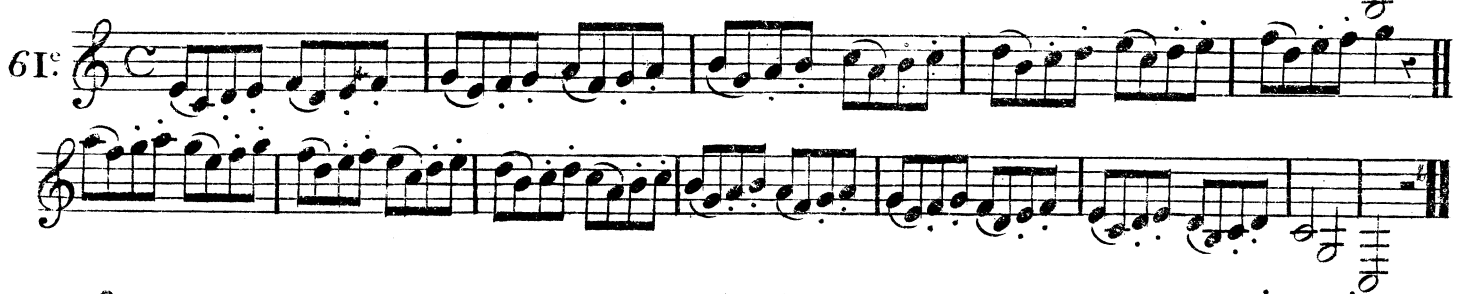
59.



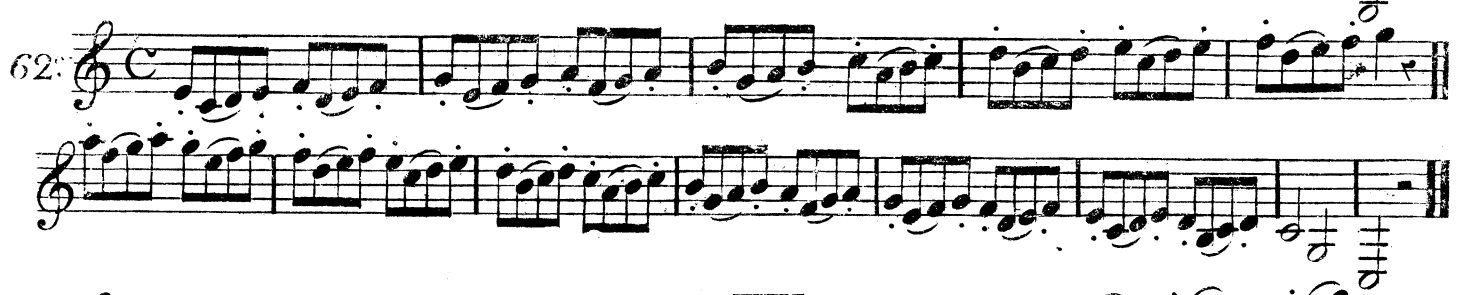
60.



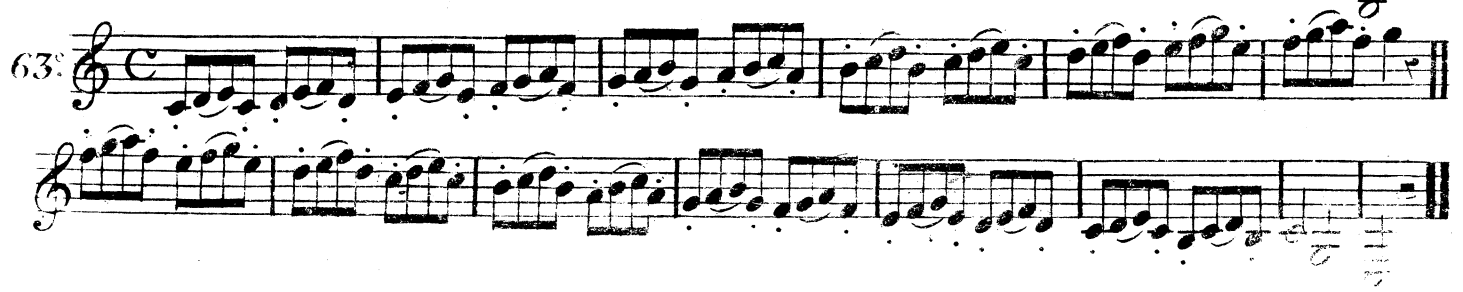
61.



62.

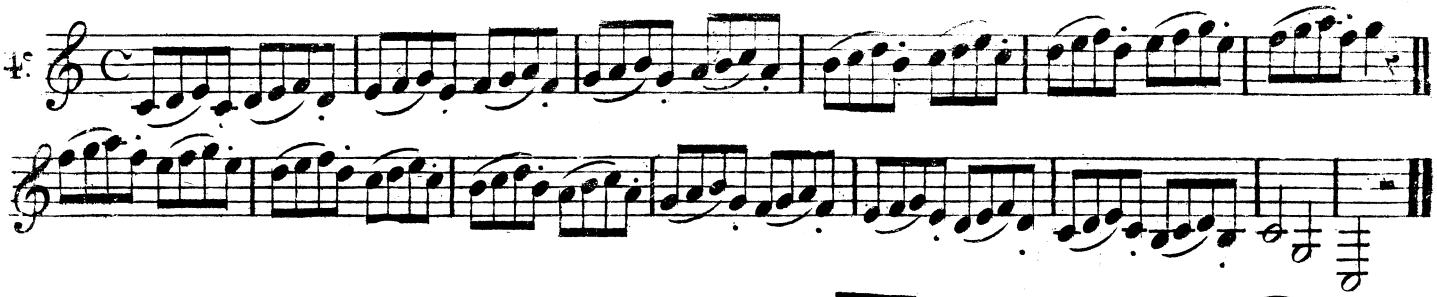


63.

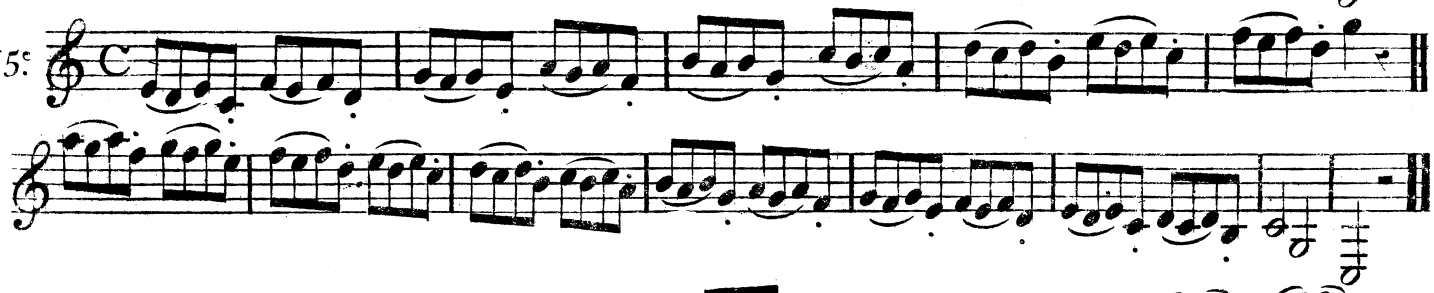


SECOND COR.

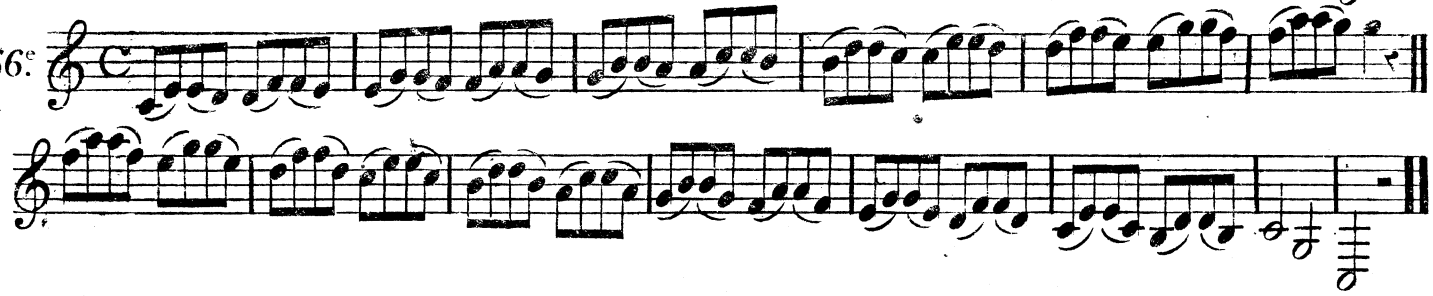
64.



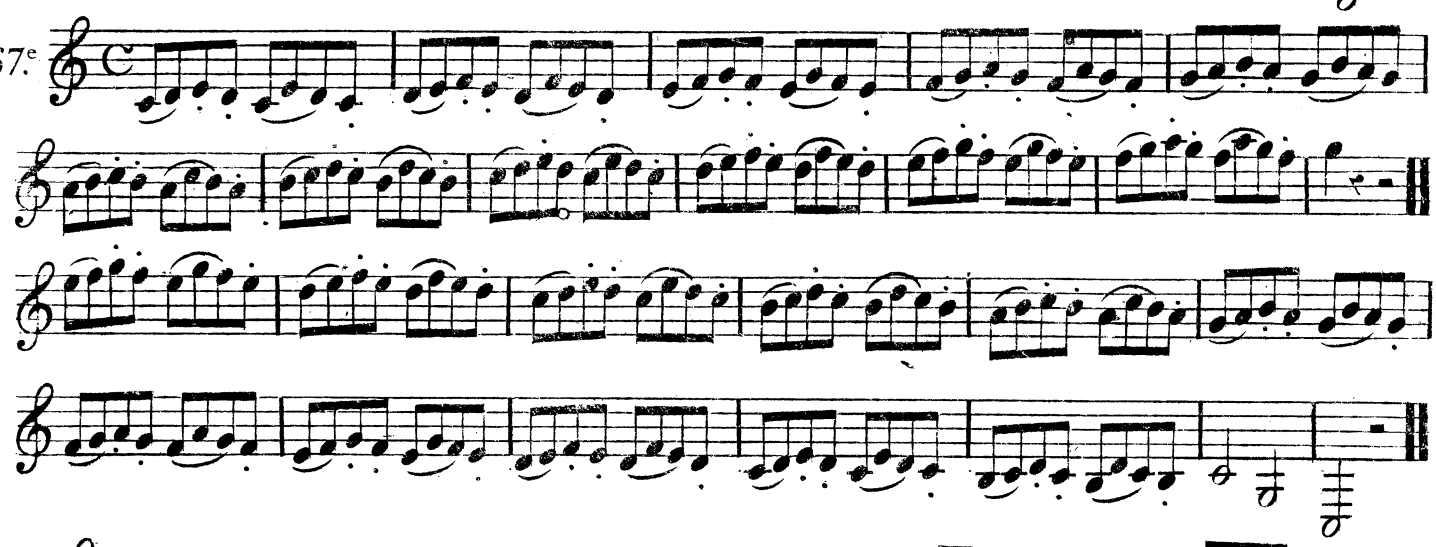
65.



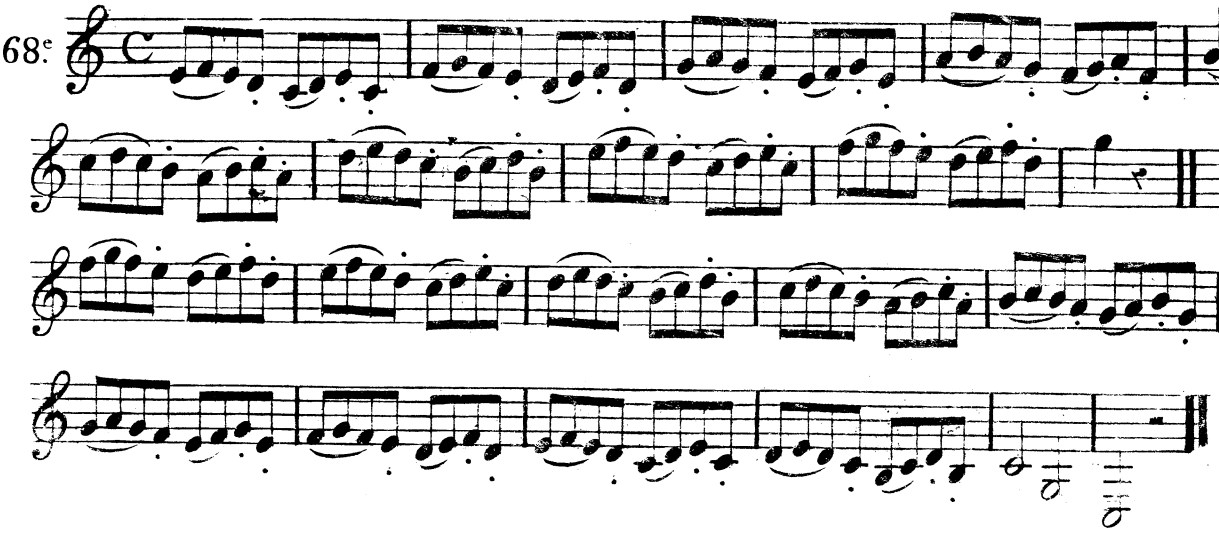
66.



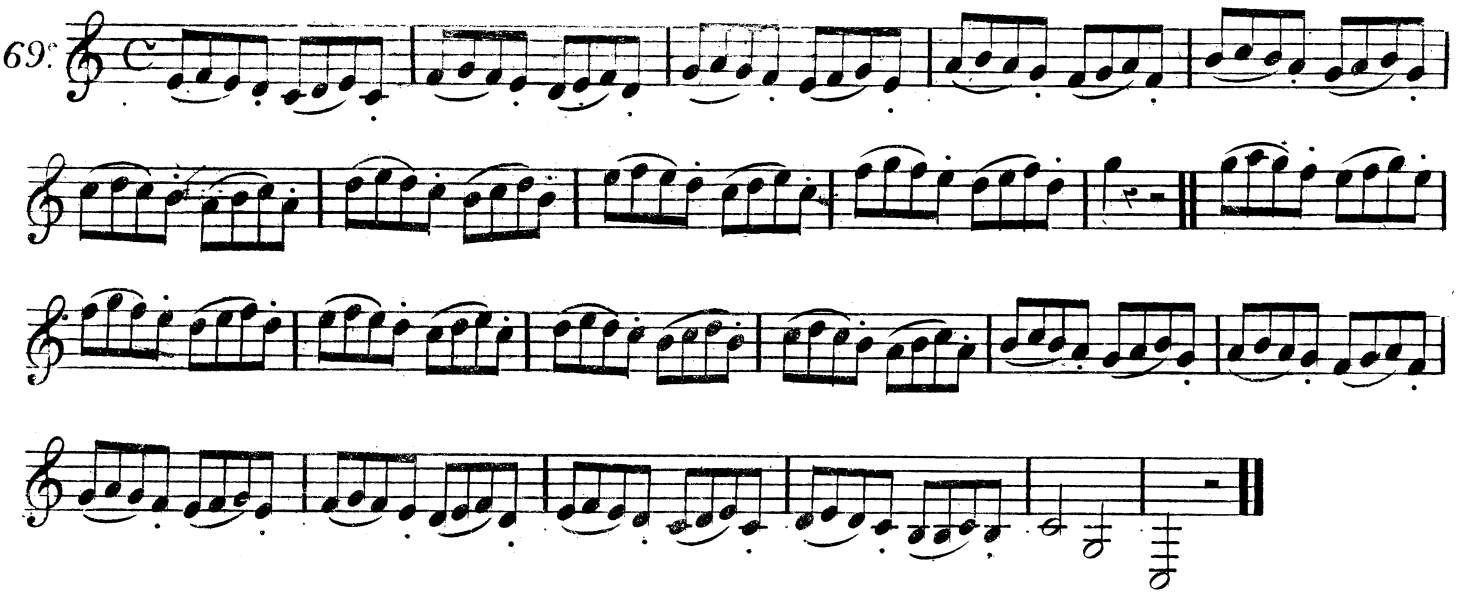
67.



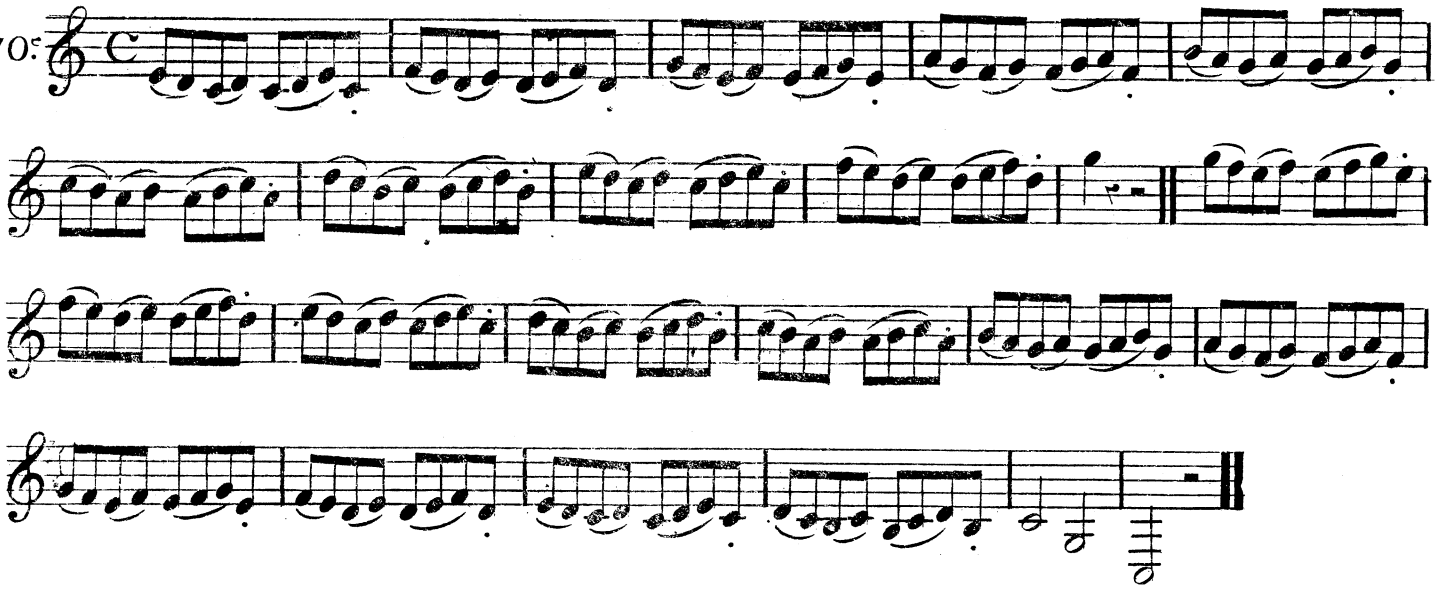
68.



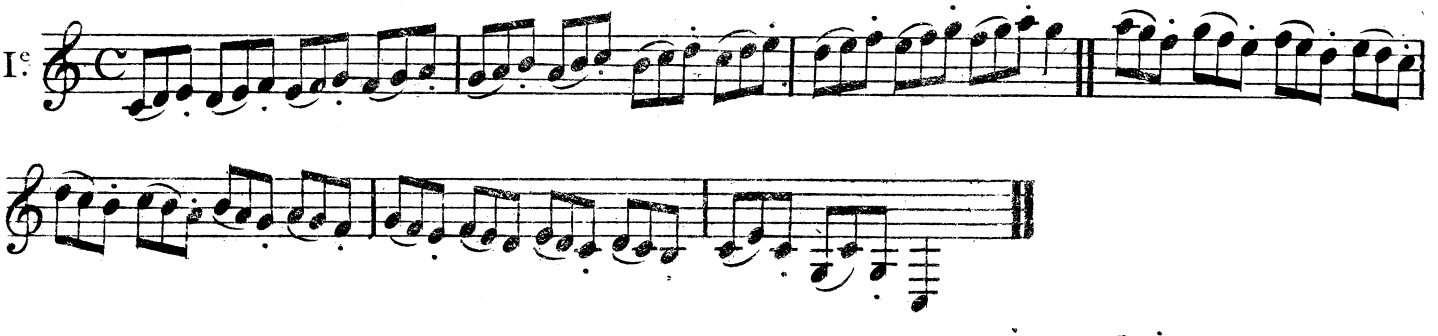
69.



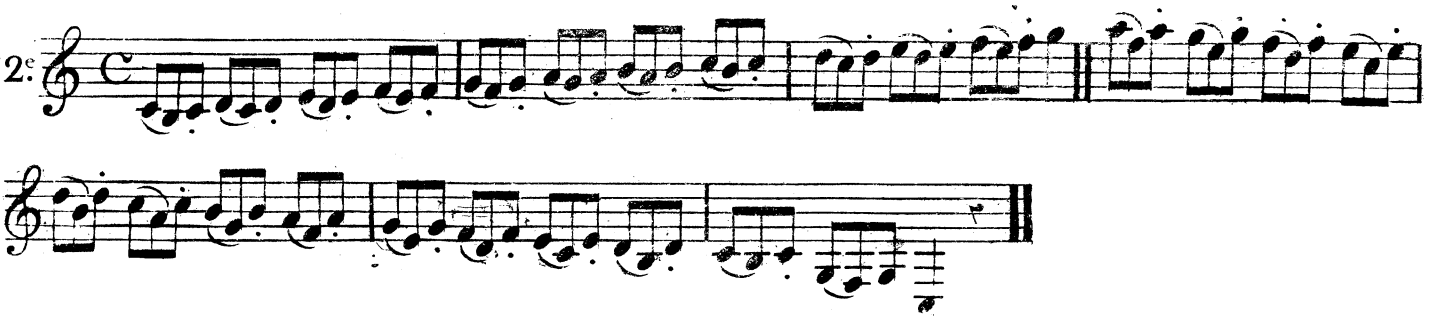
70.



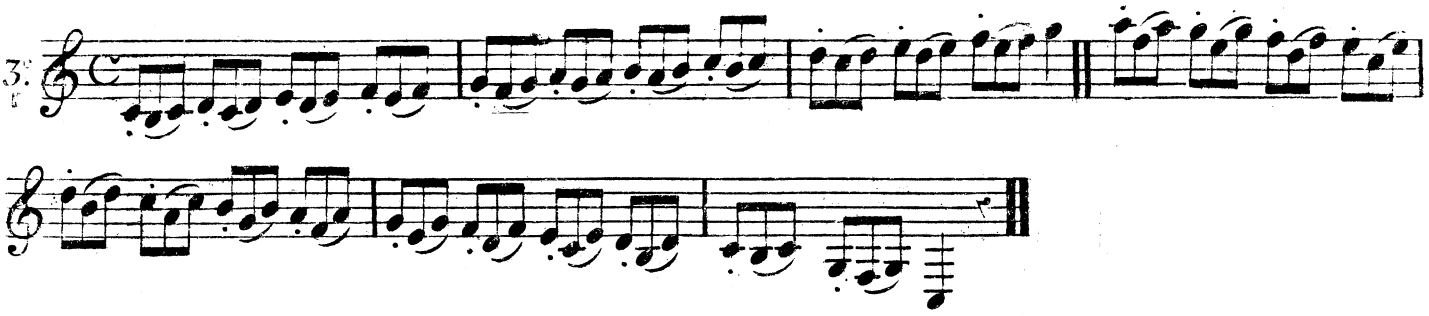
71.



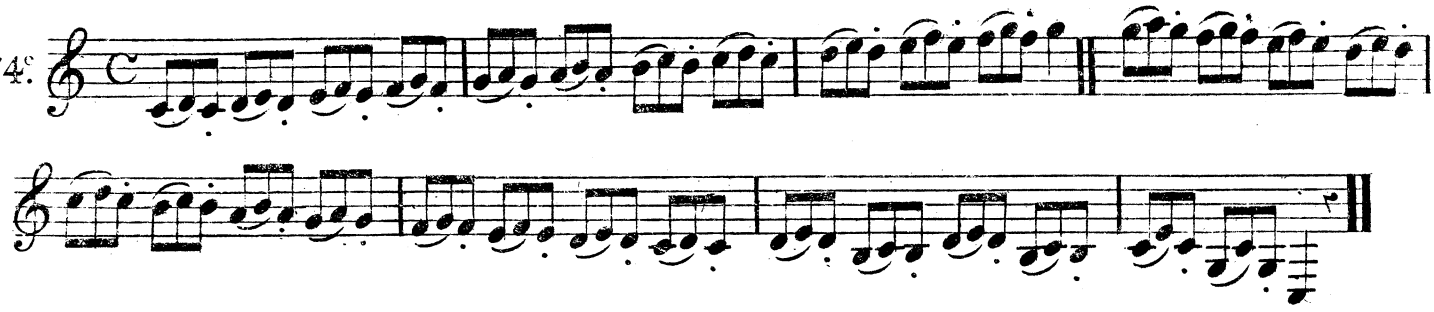
72.



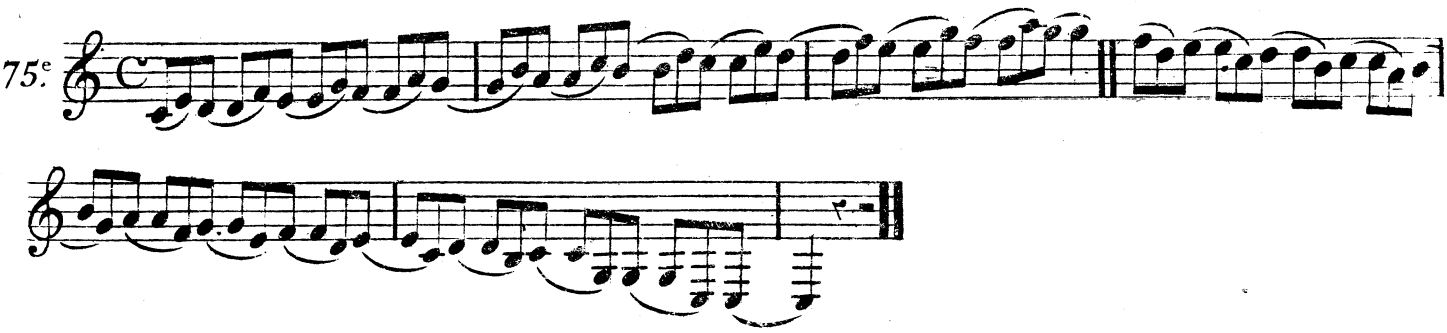
73.



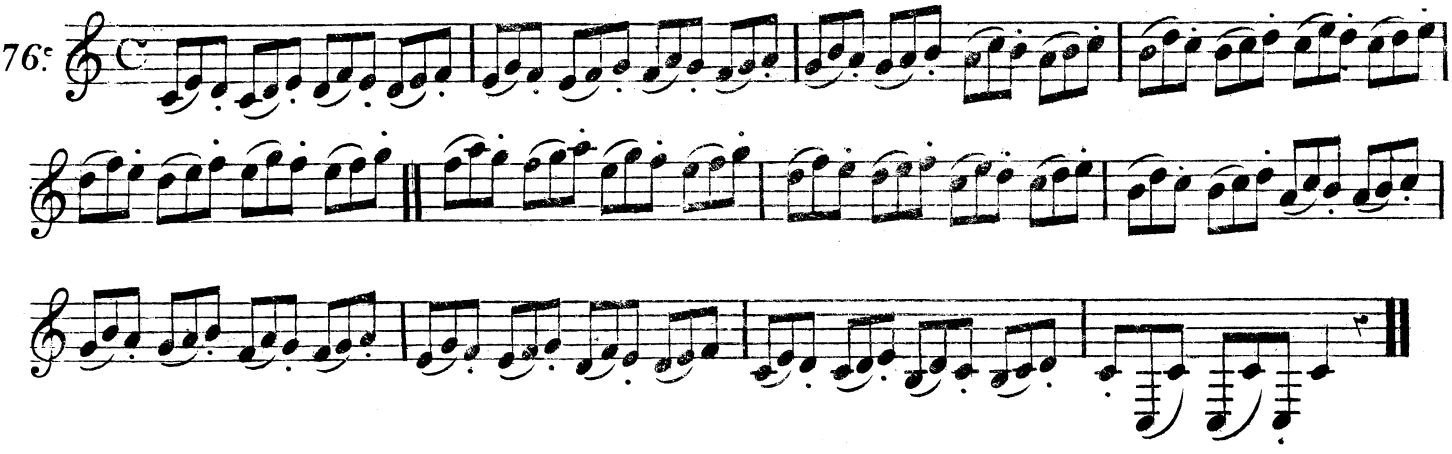
74.



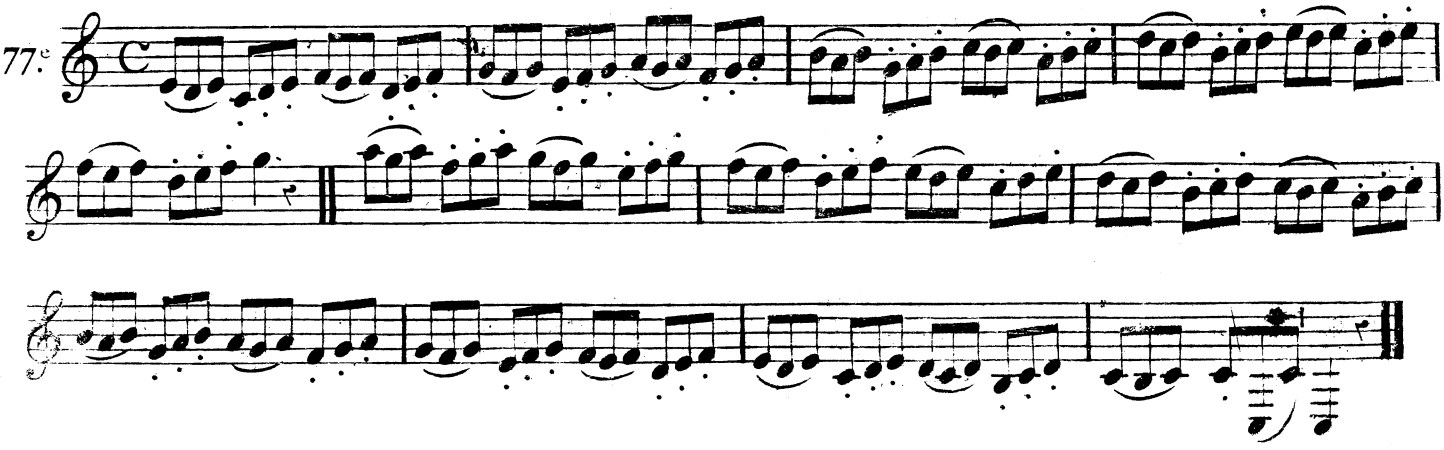
75.



76.

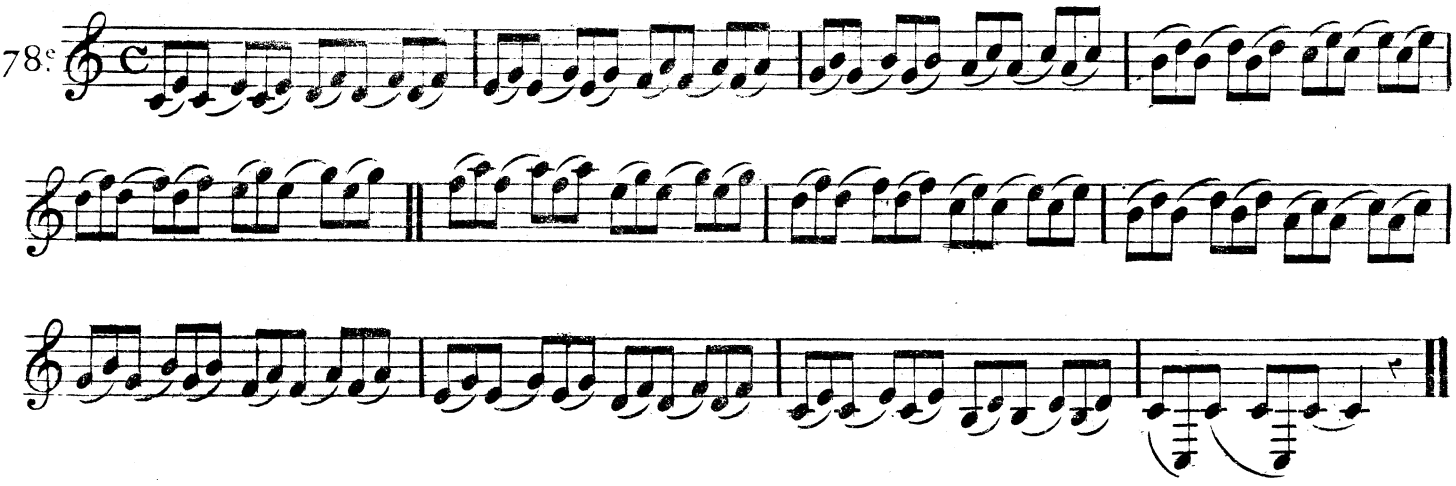


77.

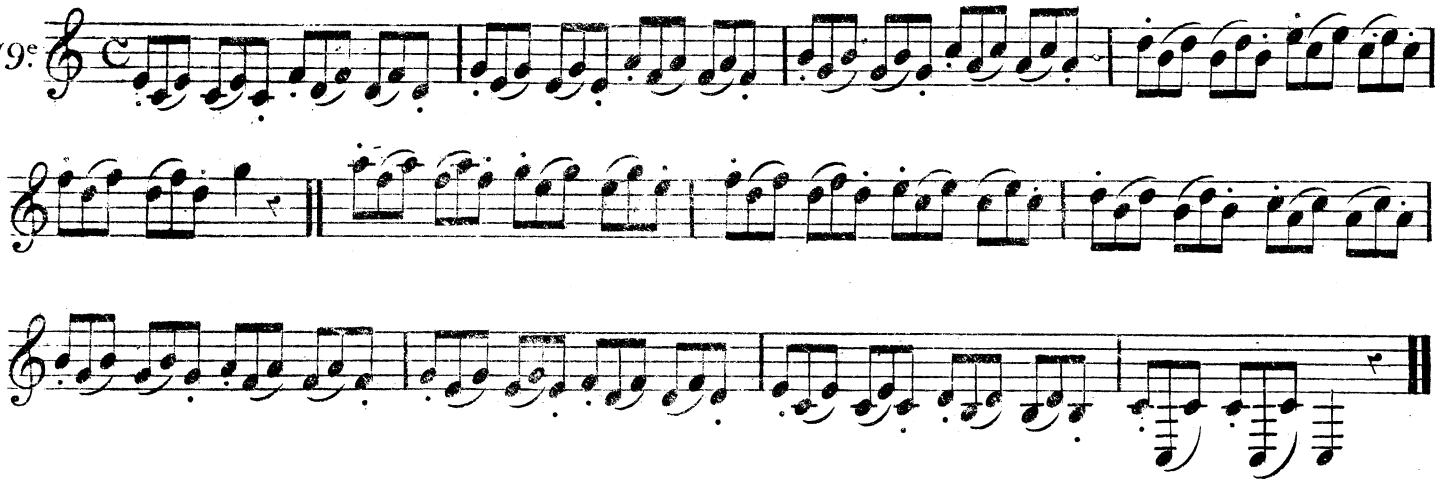


SECOND COR.

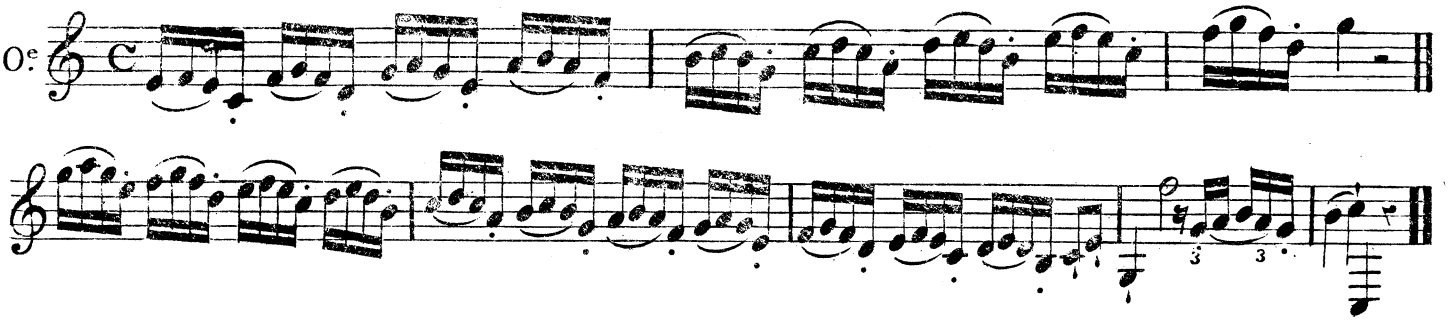
78.



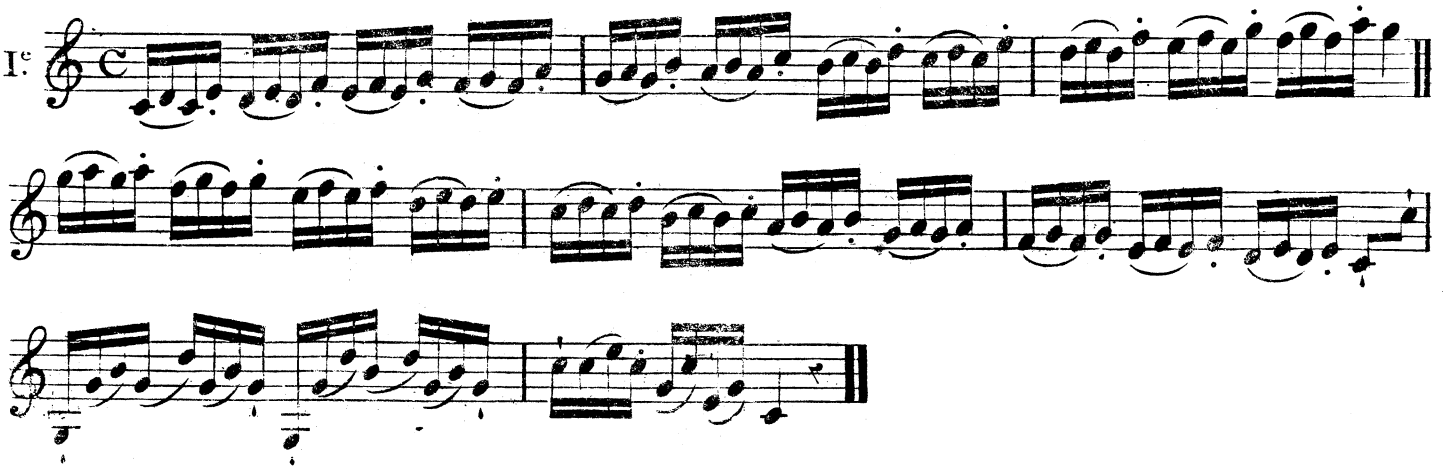
79.



80.

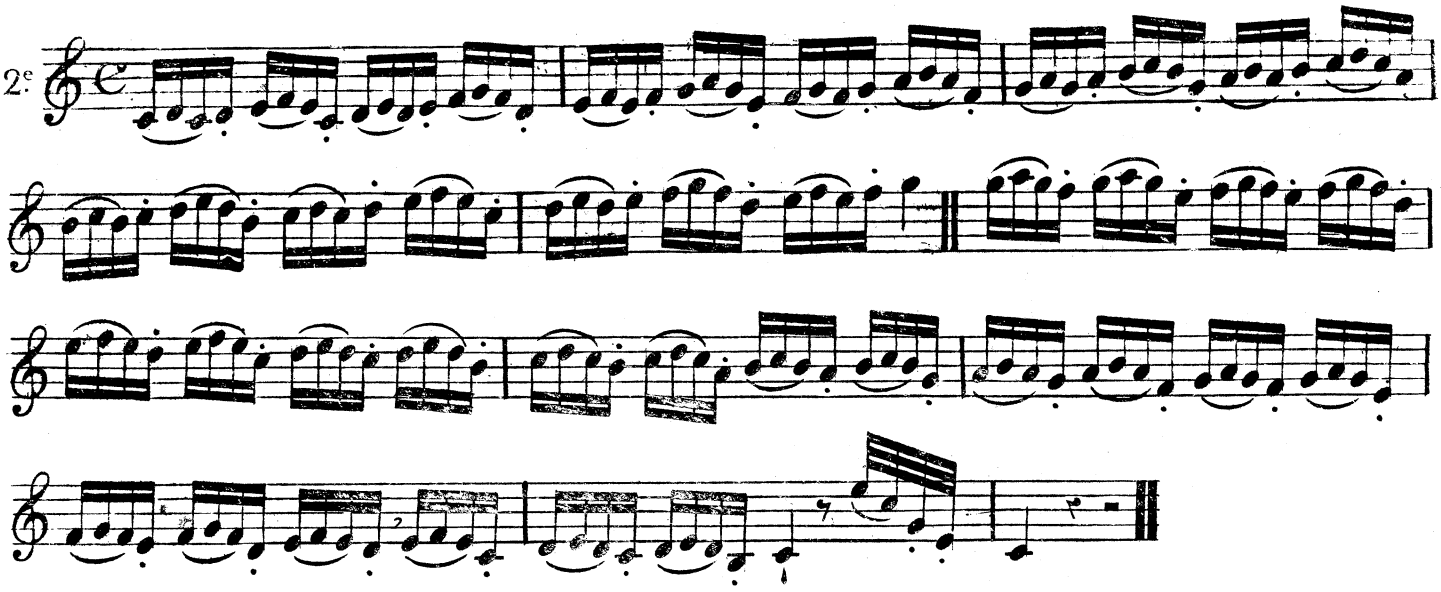


81.

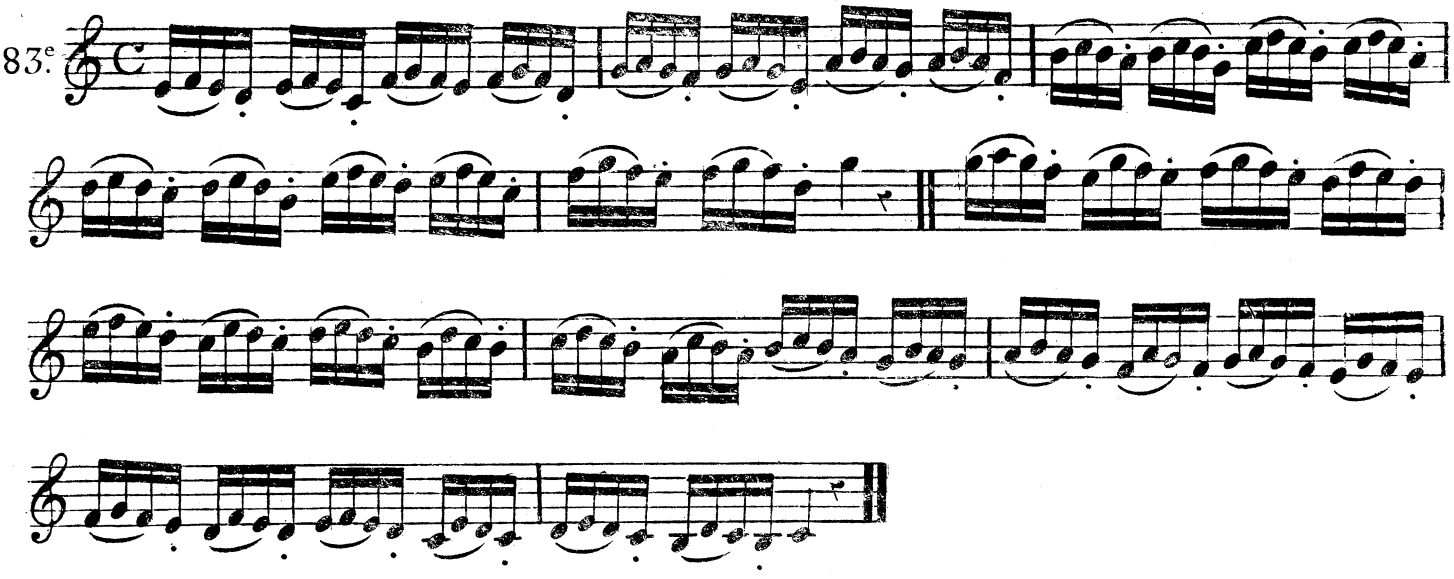


SECOND COR.

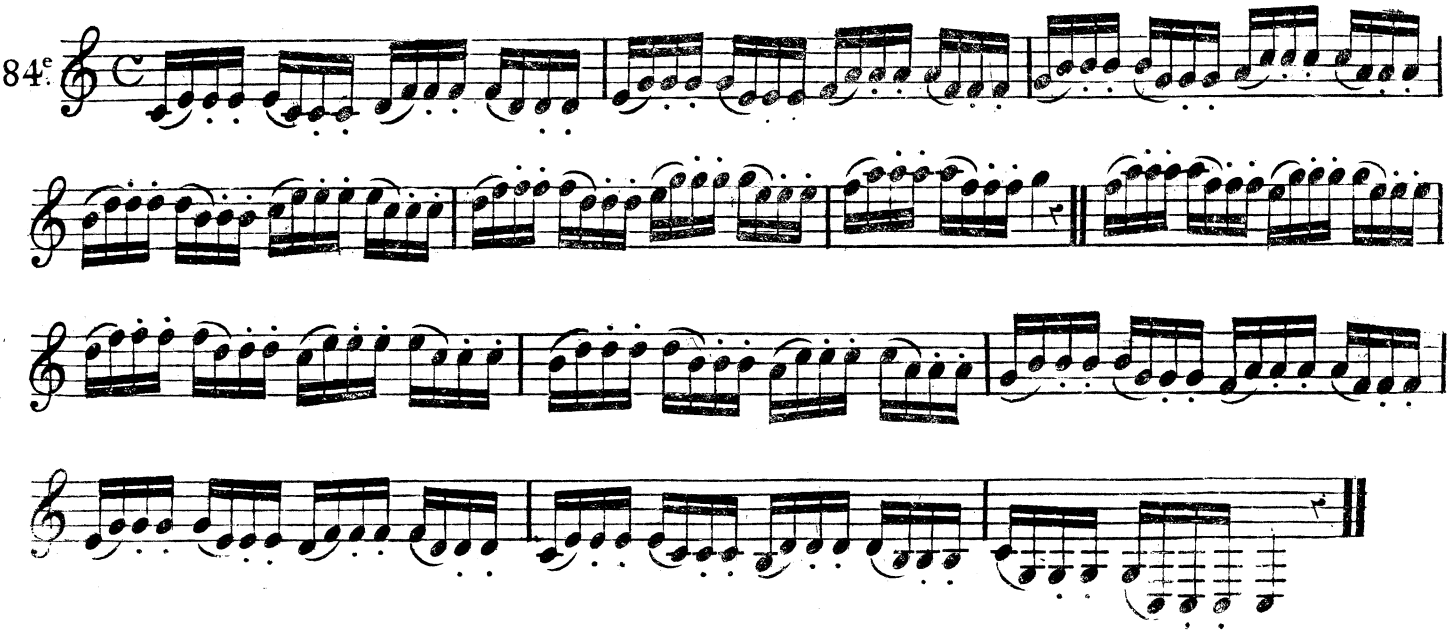
82.e



83.e

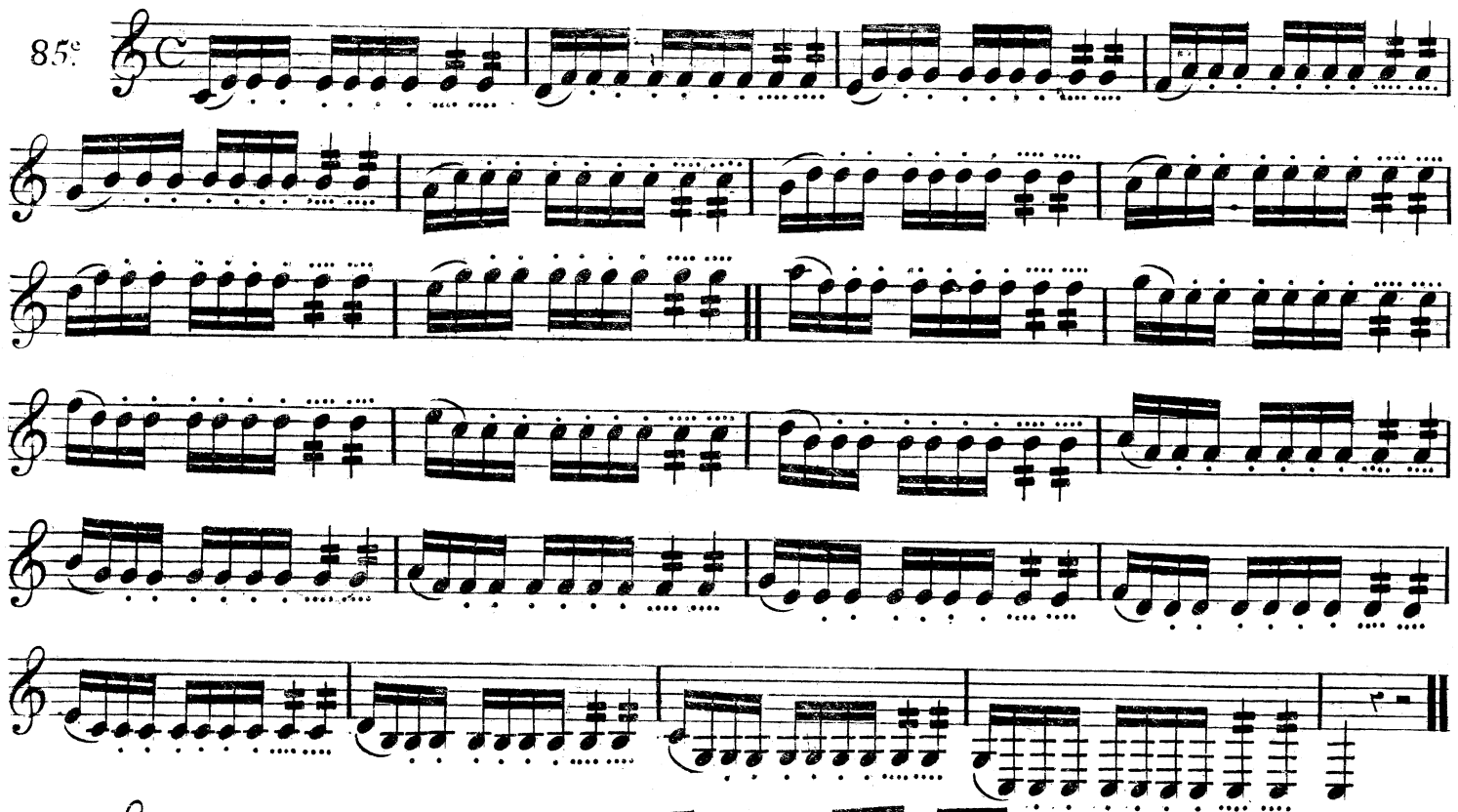


84.e

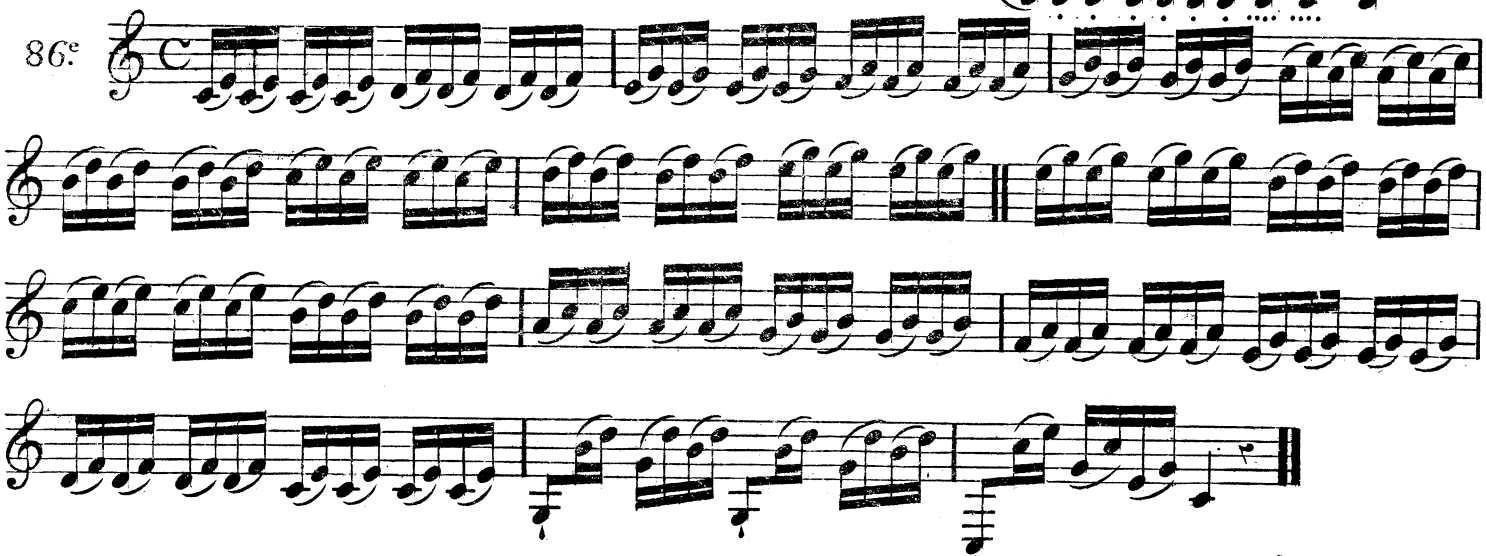


SECOND COR.

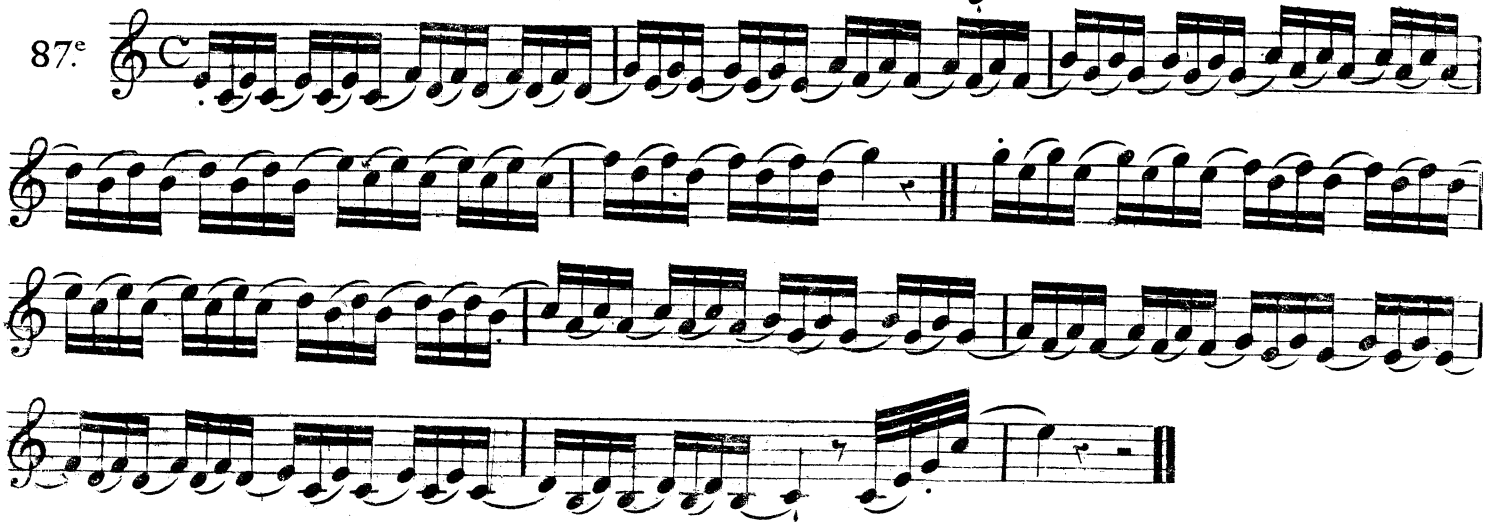
85e



86e



87e



88e

Exercices sur les roulades.

89e

90e

91e

92e

93e

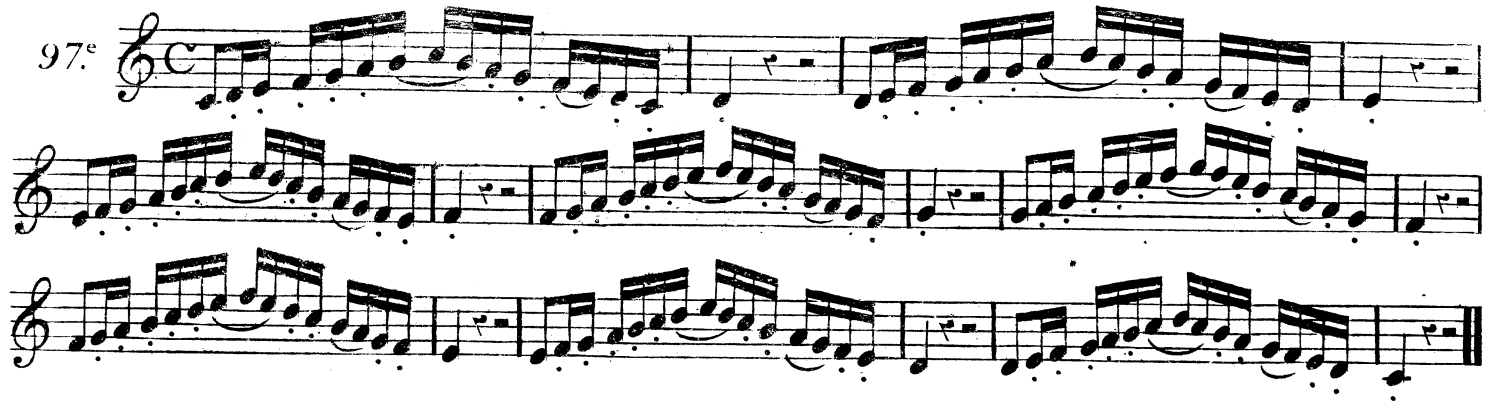
94e

95e

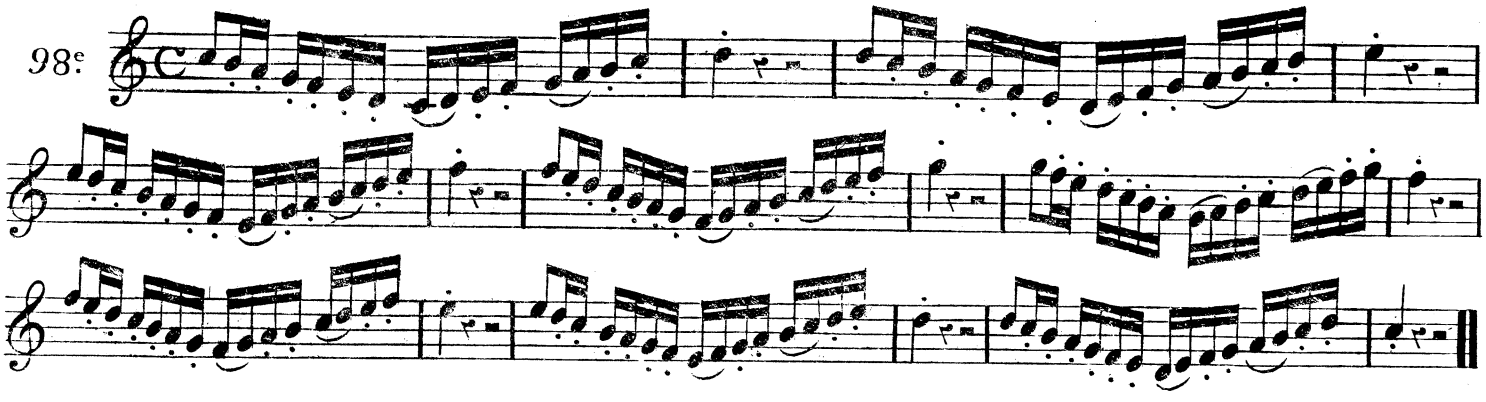
96e

SECOND COR.

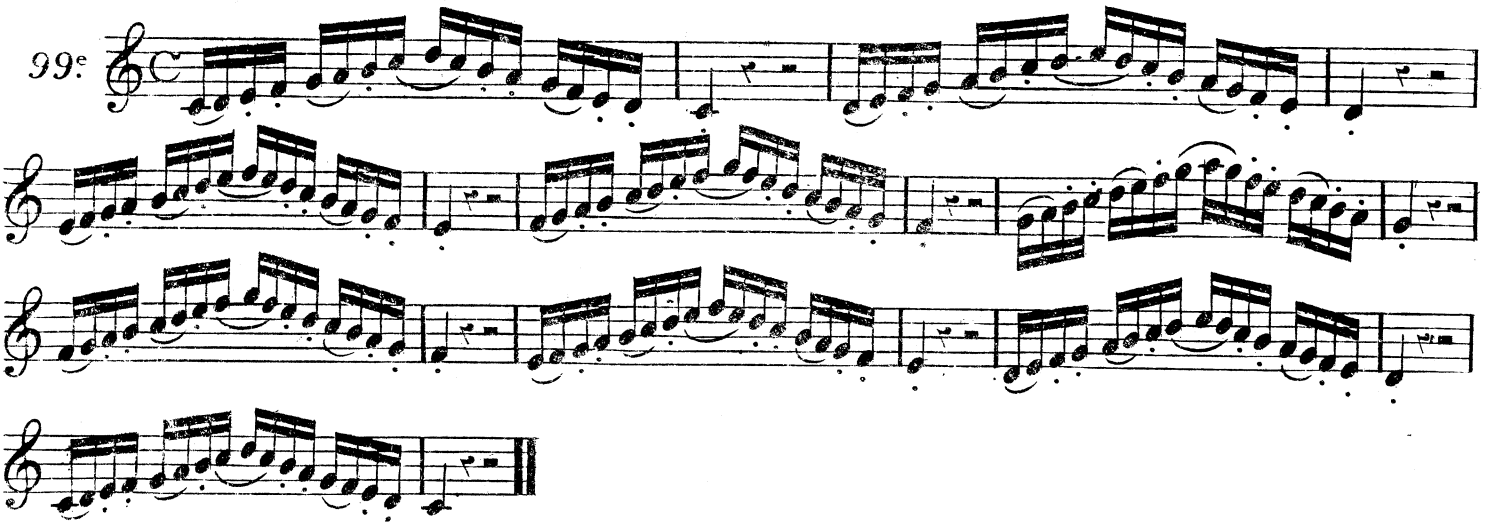
97.e



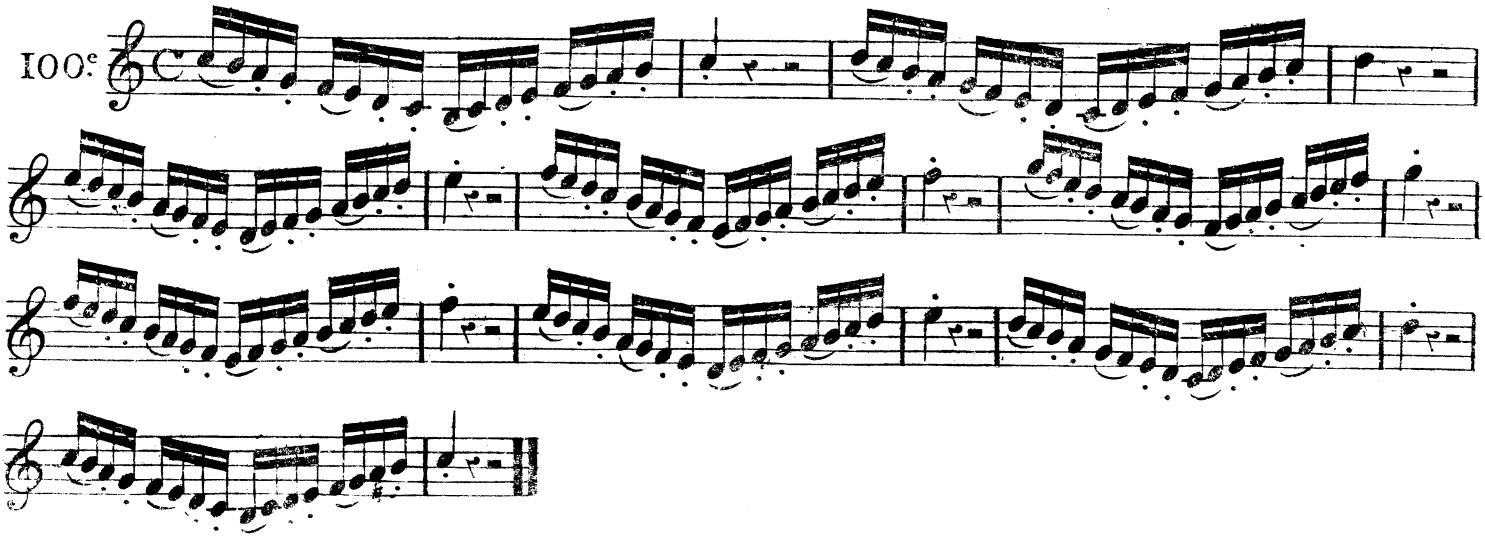
98.e



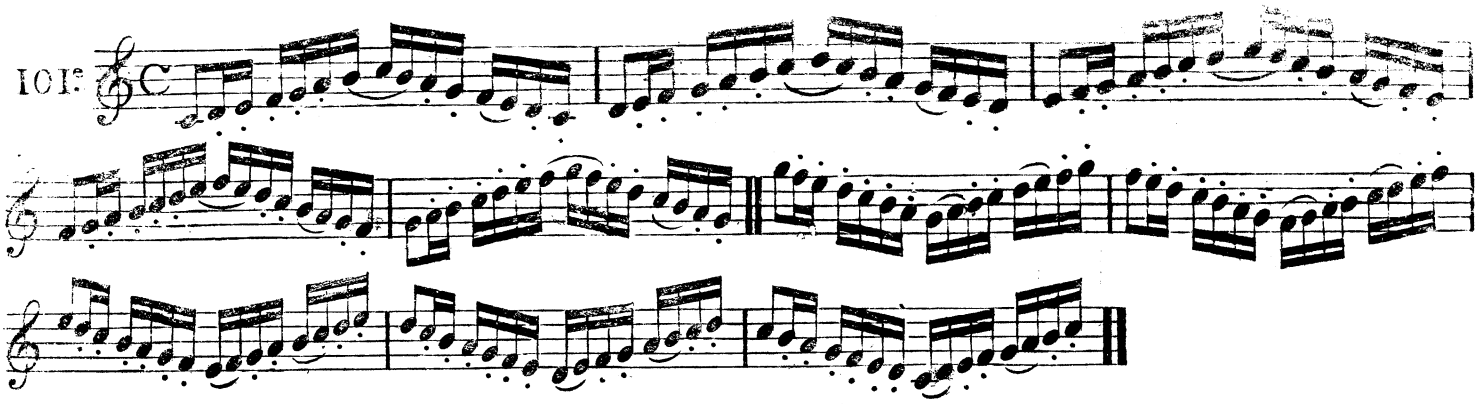
99.e



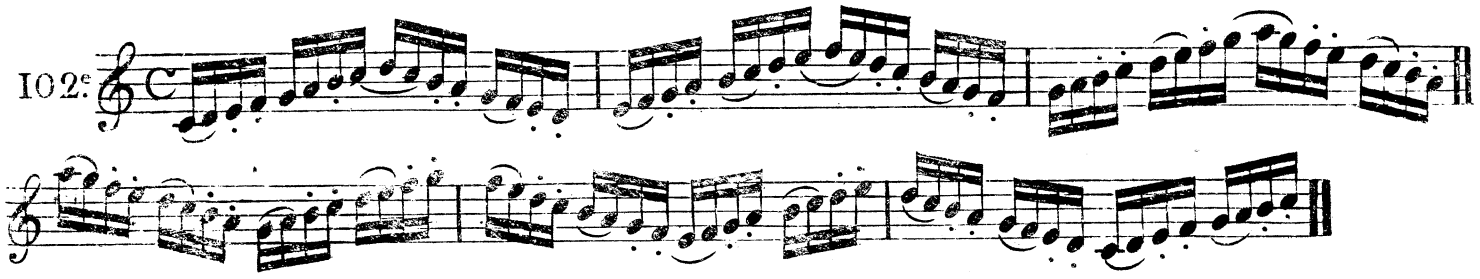
100.e



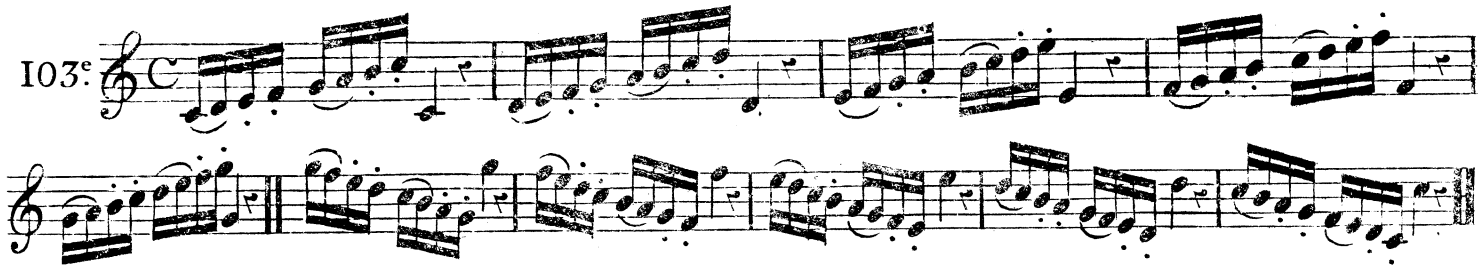
101.



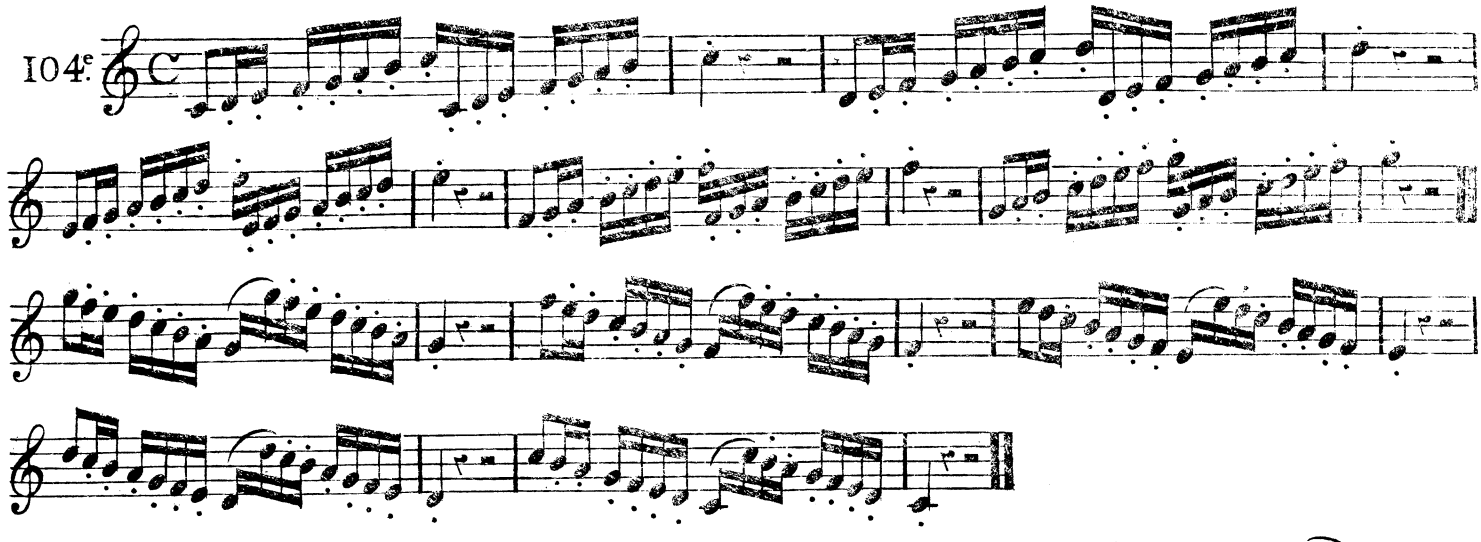
102.



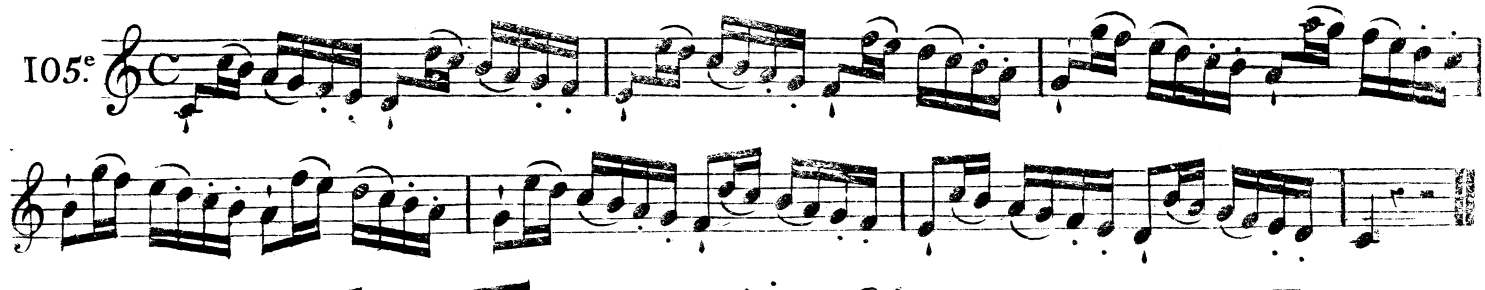
103.



104.

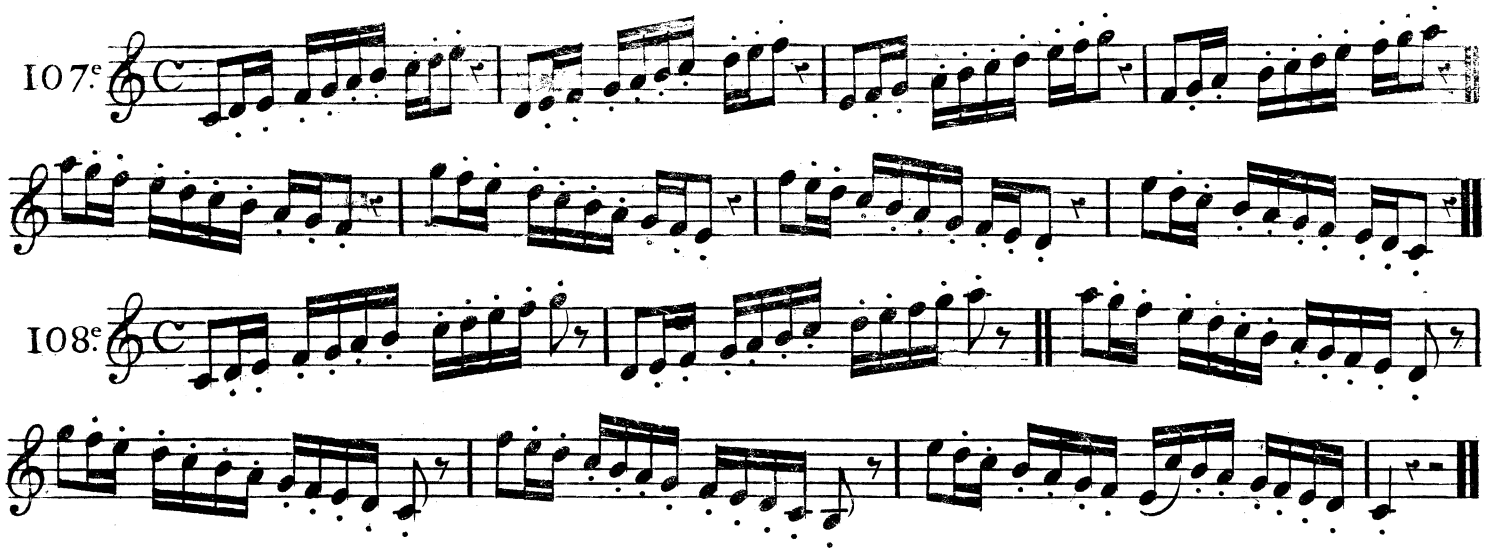


105.



106.

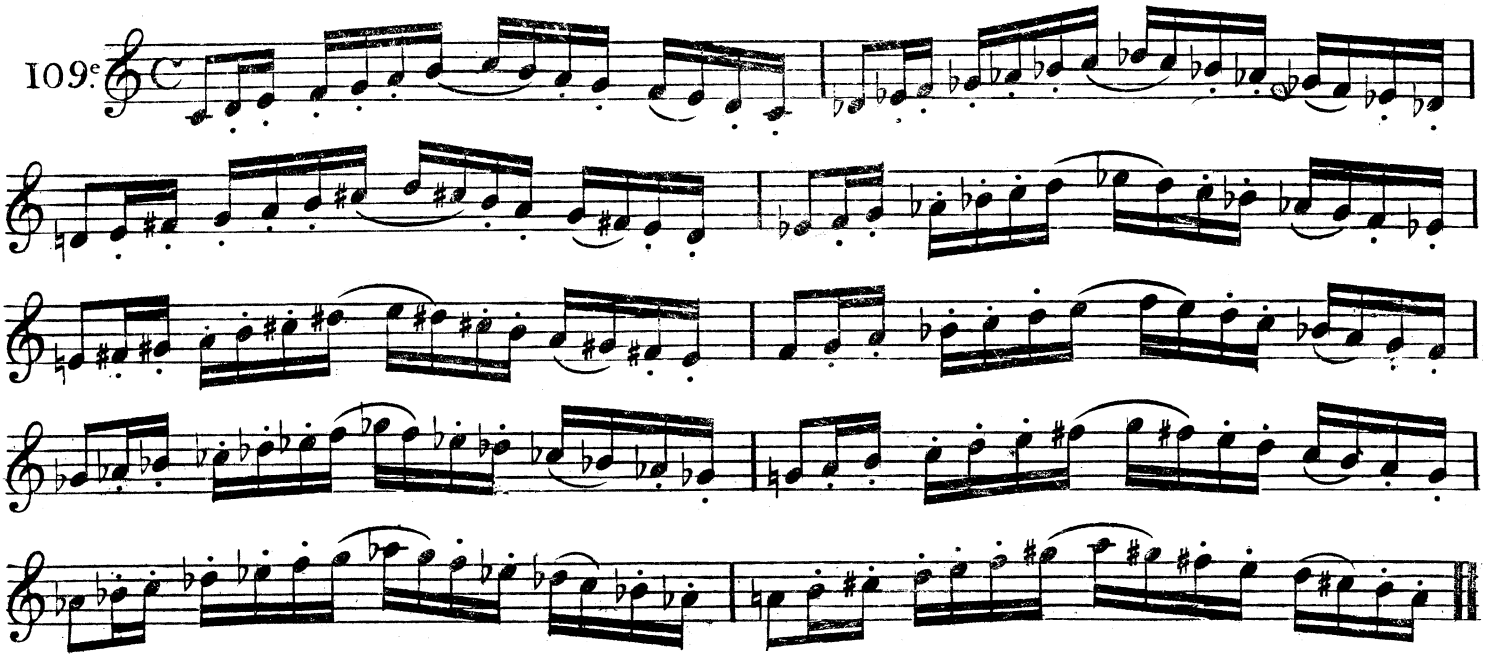
107.e



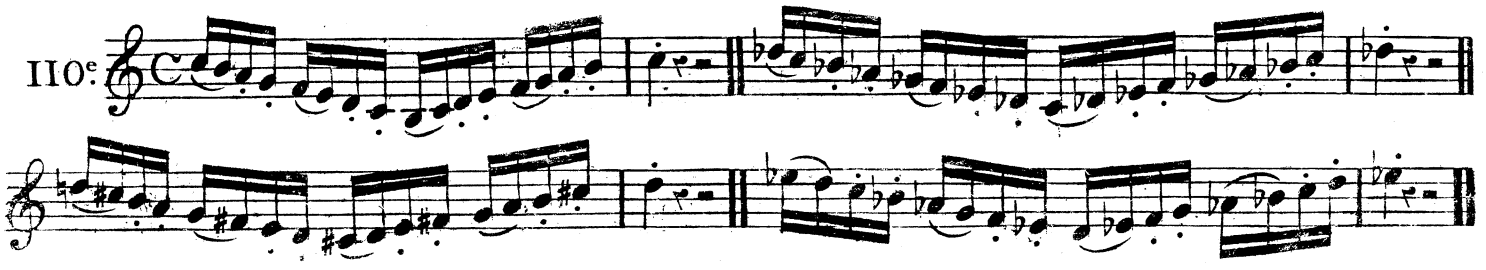
108.e

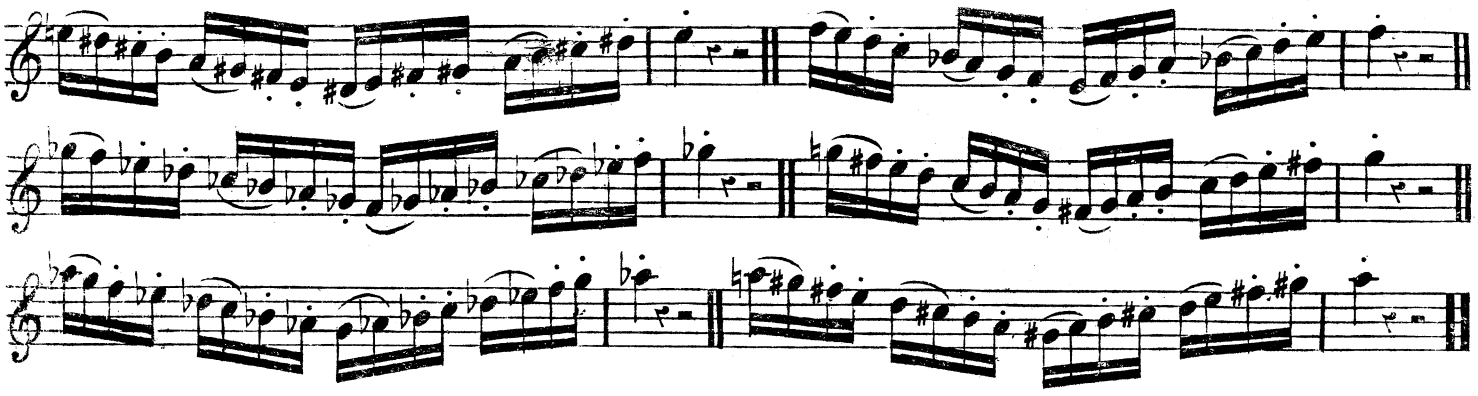
NOTA. Les deux exercices suivans, qui sortent de la gamme naturelle de l'instrument, présentent des difficultés par rapport à l'intonation et à l'usage de la main dans le pavillon. Pour parvenir à s'en rendre maître, il faut d'abord les étudier très-lentement, puis en augmenter peu-à-peu la vîtesse, jusqu'à ce qu'on soit arrivé à un mouvement assez rapide. Mais il est bon d'observer que ces roulades ne sont pas susceptibles d'être exécutées aussi rapidement que les précédentes, d'où il suit qu'elles ne peuvent produire un bon effet que dans les morceaux d'un mouvement modéré.

109.e



110.e

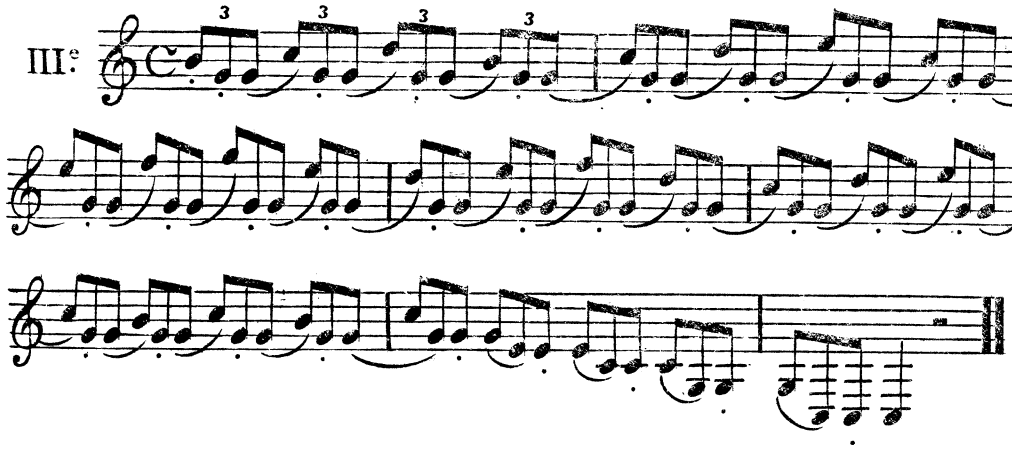




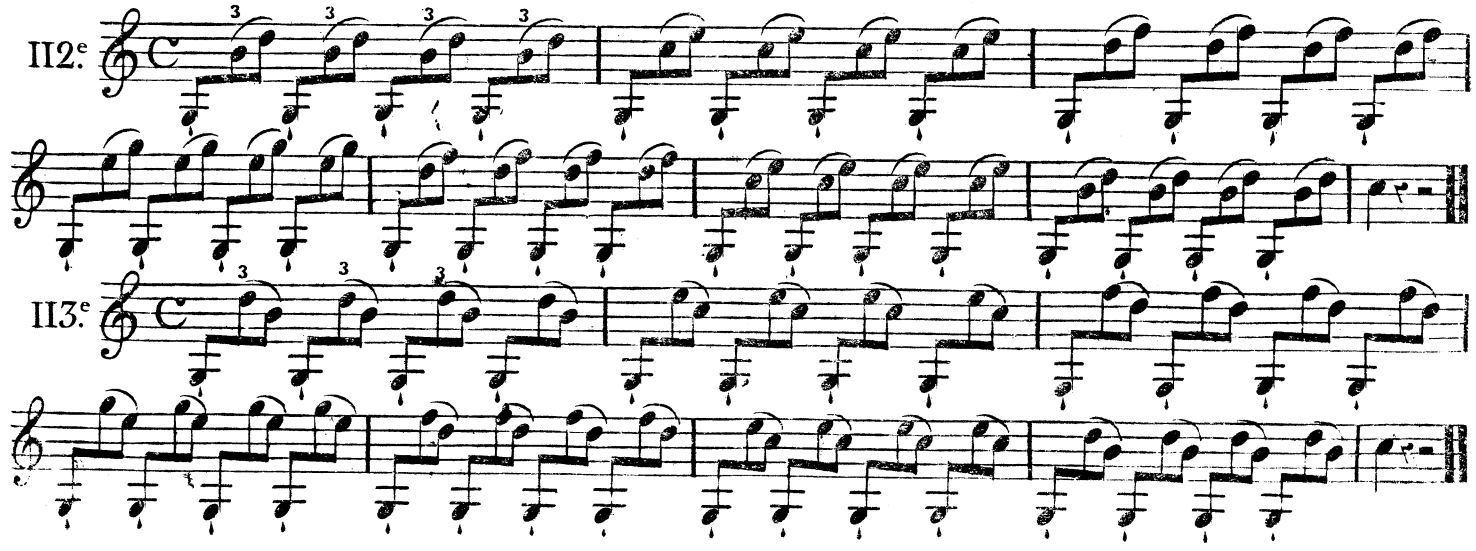
Exercices sur les difficultés proprement dites.

NOTA. Les exercices suivans ont pour objet, non pas d'offrir une série complette des difficultés qui se rencontrent dans la musique écrite pour le Cor, mais de donner une idée de celles qui peuvent s'y rencontrer. Comme toutes ont entre-elles plus ou moins de rapport, l'élève qui sera parfaitement sûr des difficultés rassemblées dans les exercices suivans, ne sera jamais surpris, ni embarrassé. Mais il ne doit s'en regarder comme parfaitement sûr, que lorsqu'il sera en état de les exécuter correctement dans le mouvement le plus rapide.

III.e

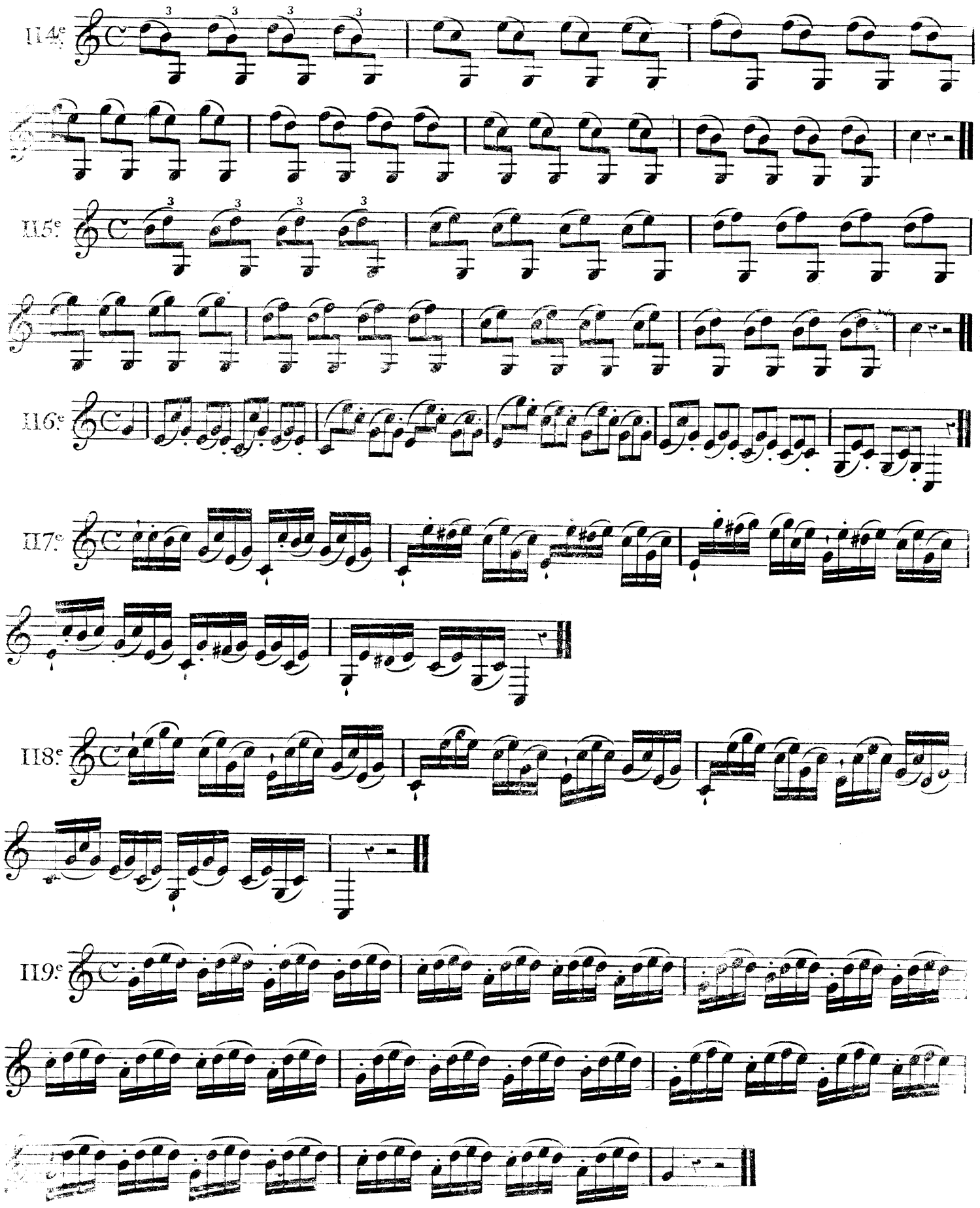


II2.e

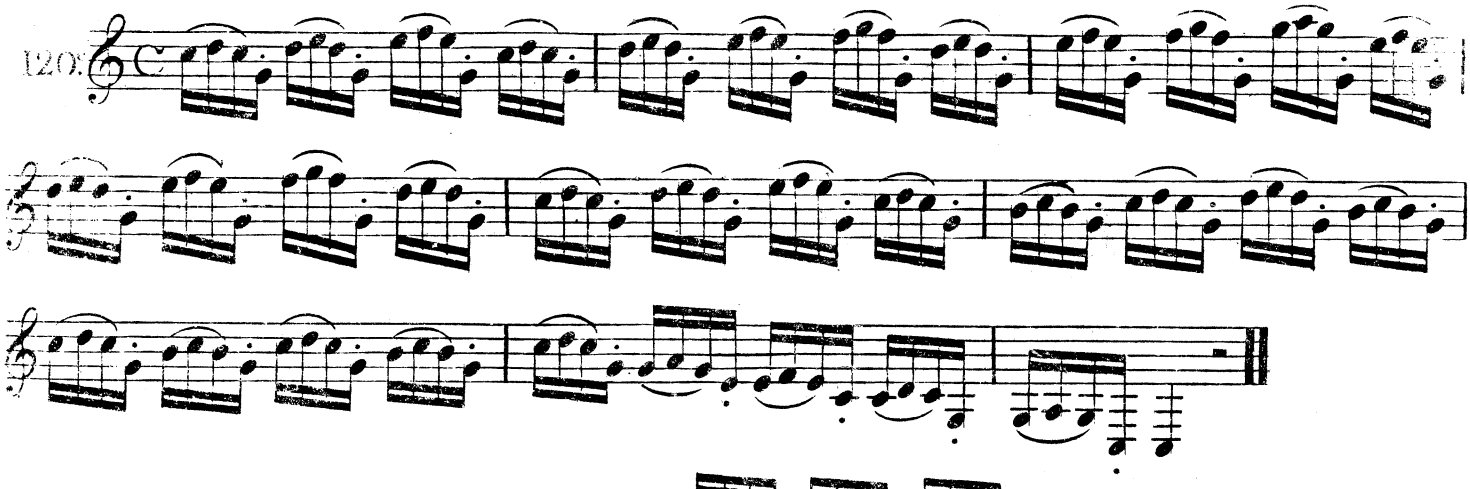


II3.e

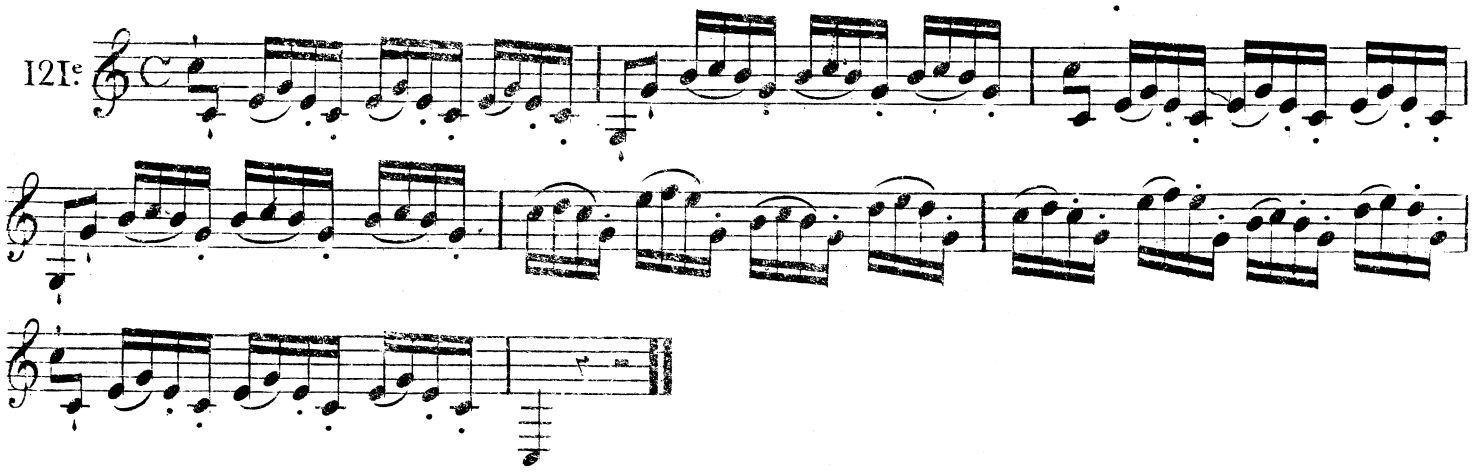
SECOND COR.



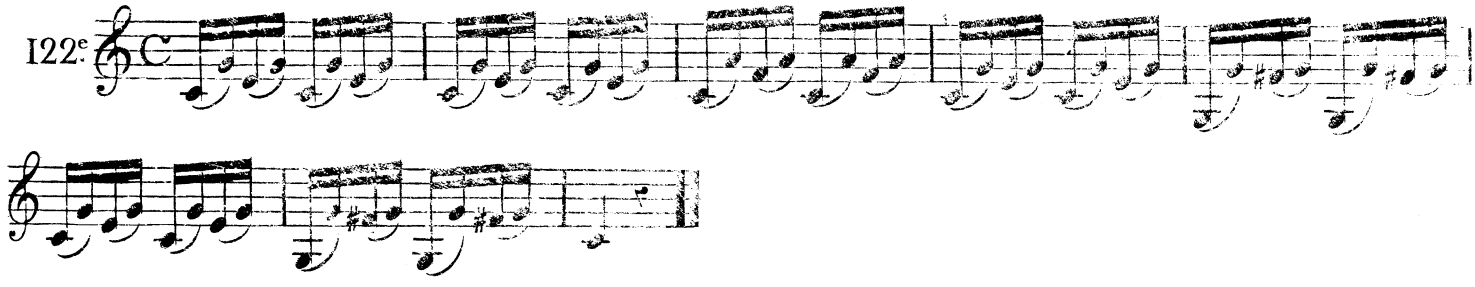
120.



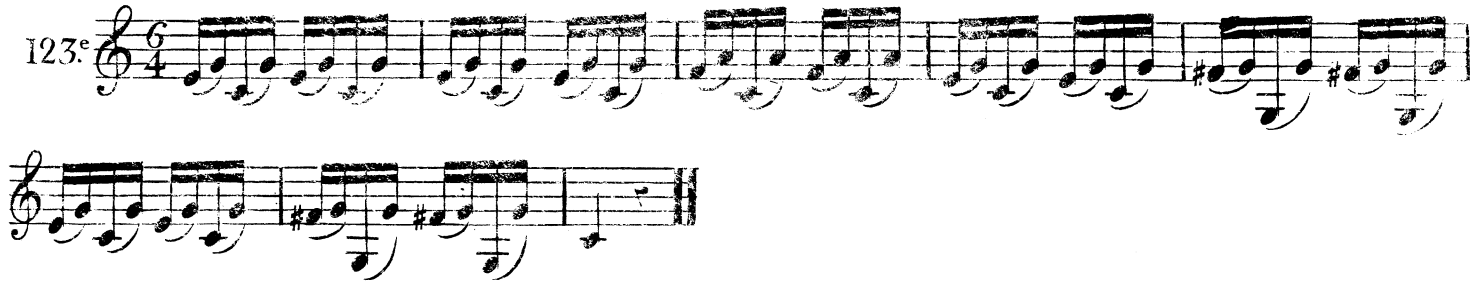
121e.



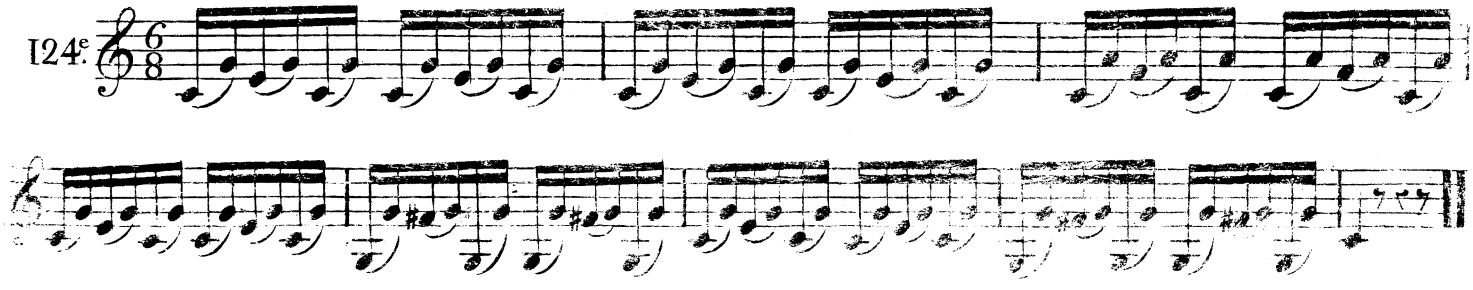
122e.



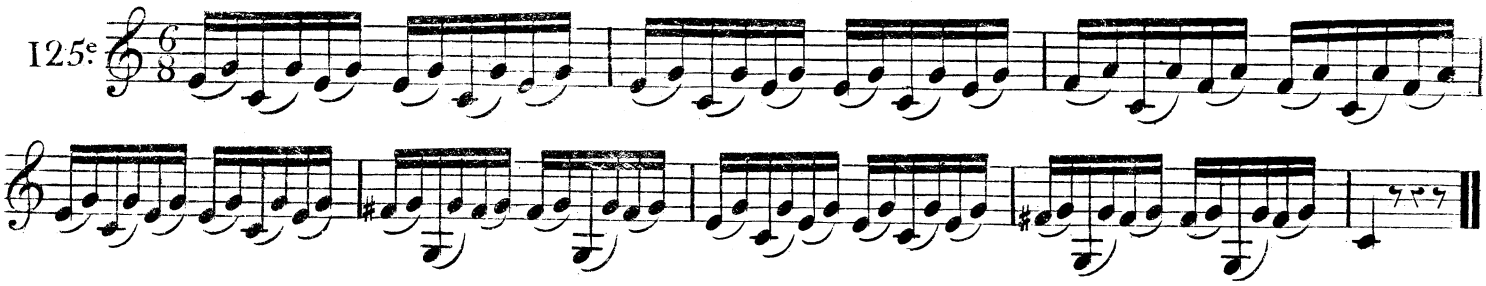
123e.



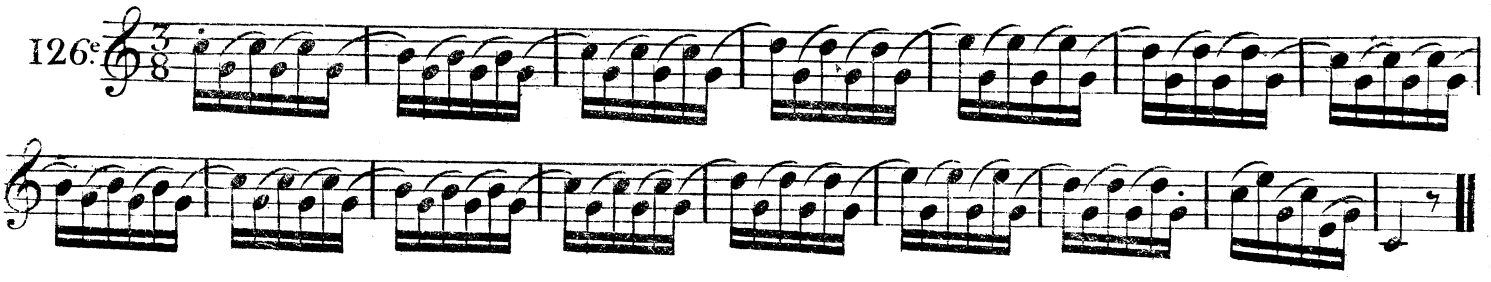
124e.



125.

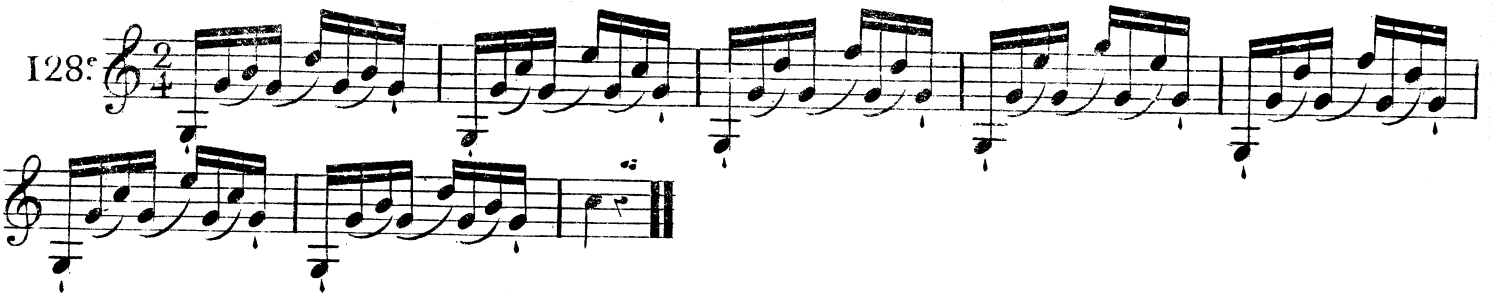


126.

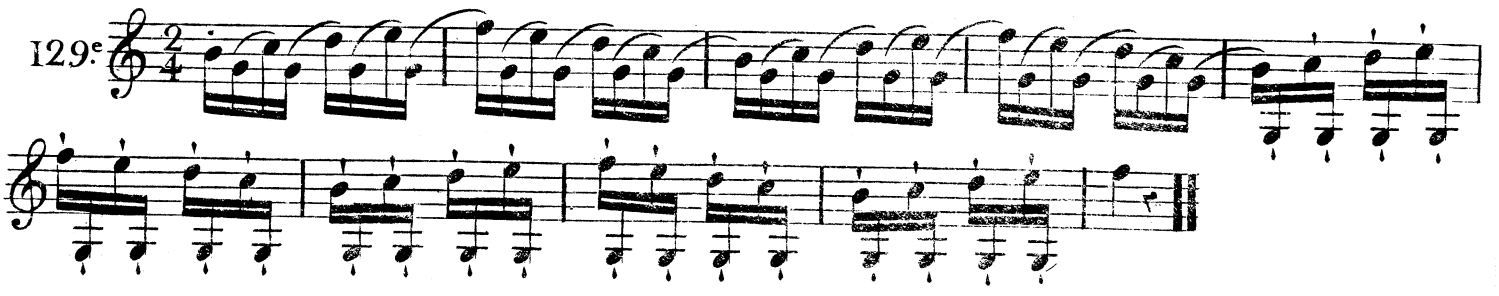


127.

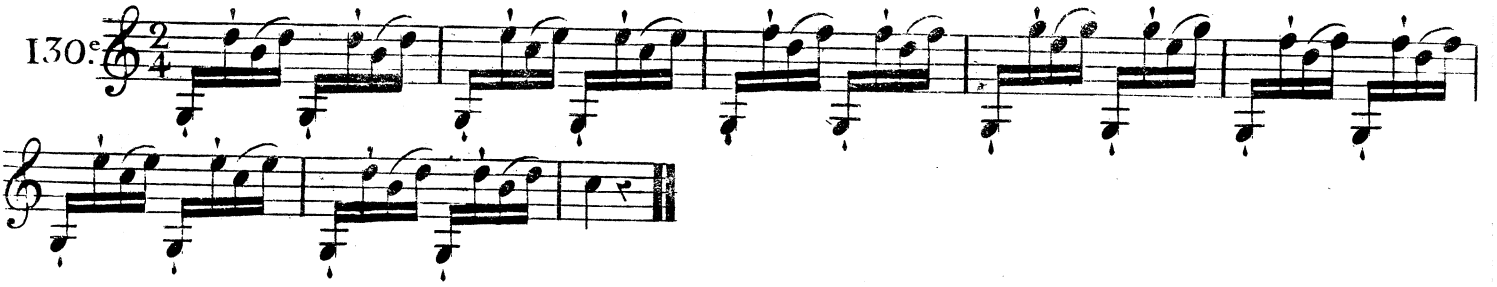
128.



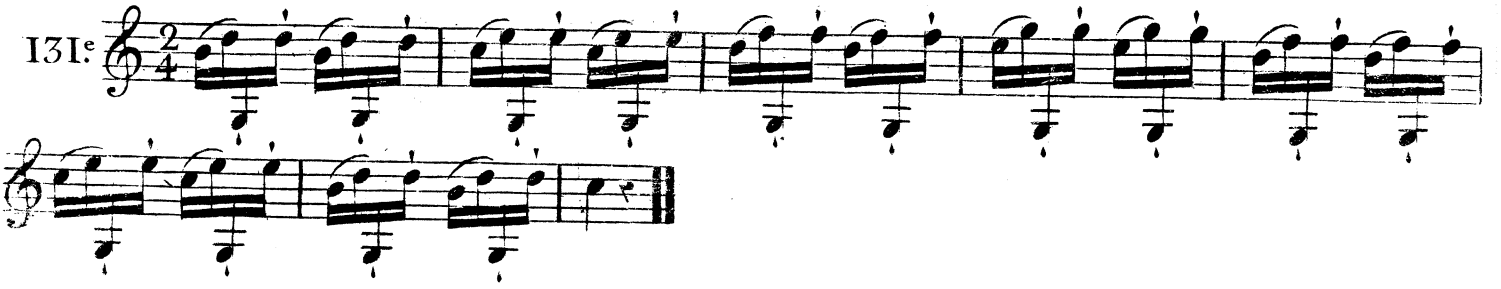
129.



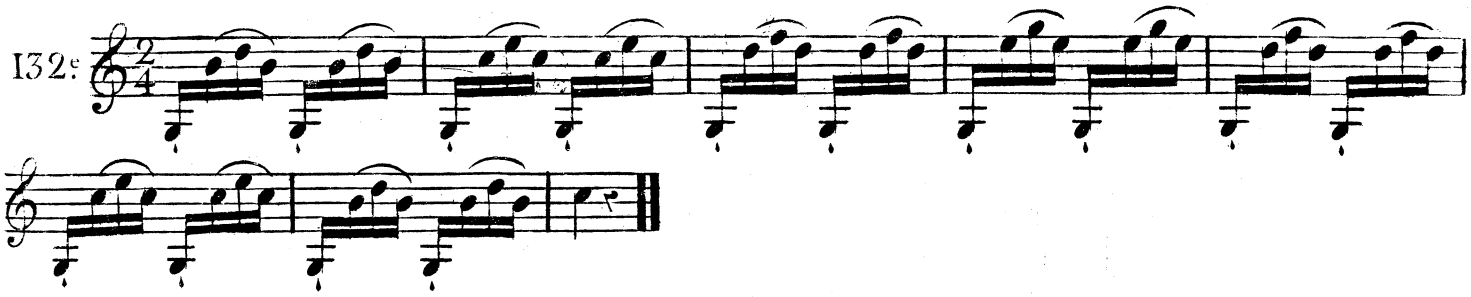
130.



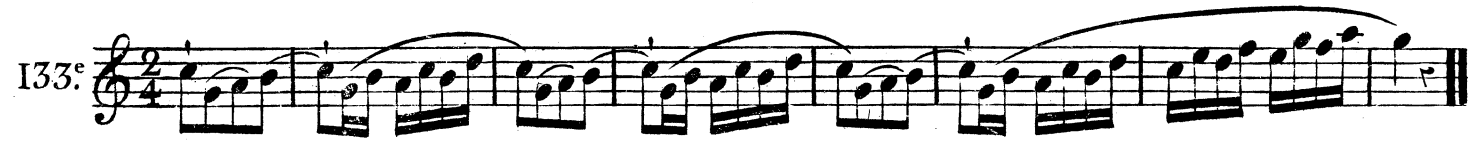
131.



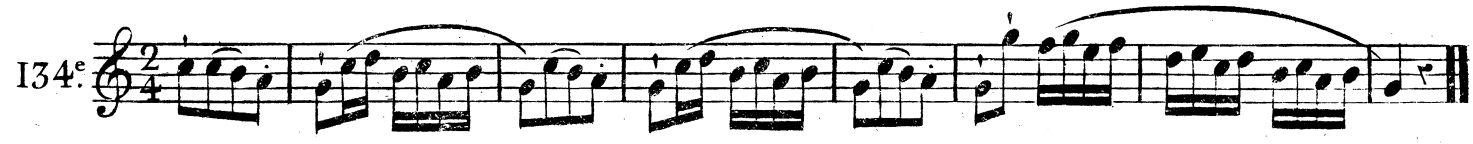
132.



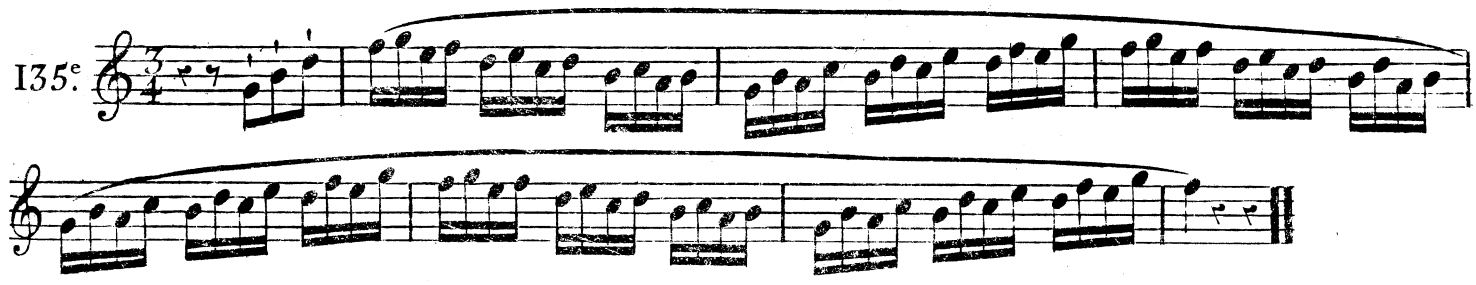
133.



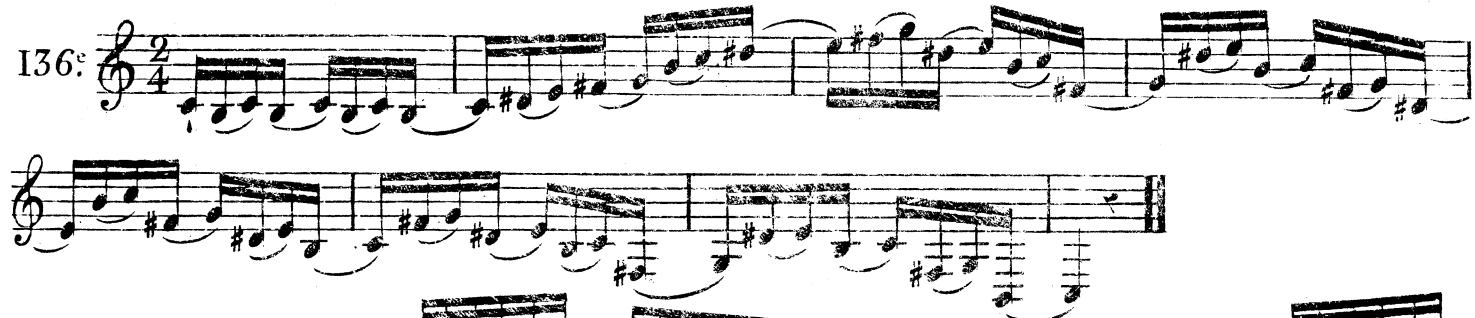
134.



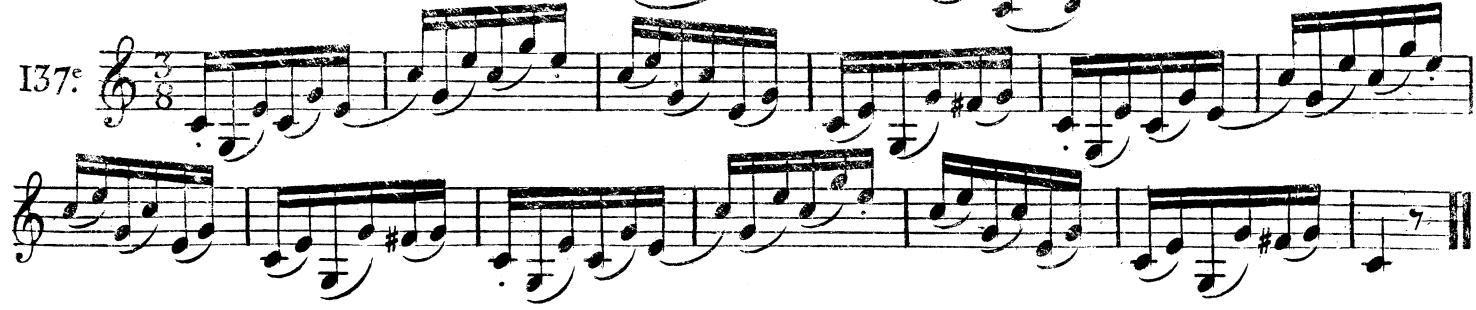
135.



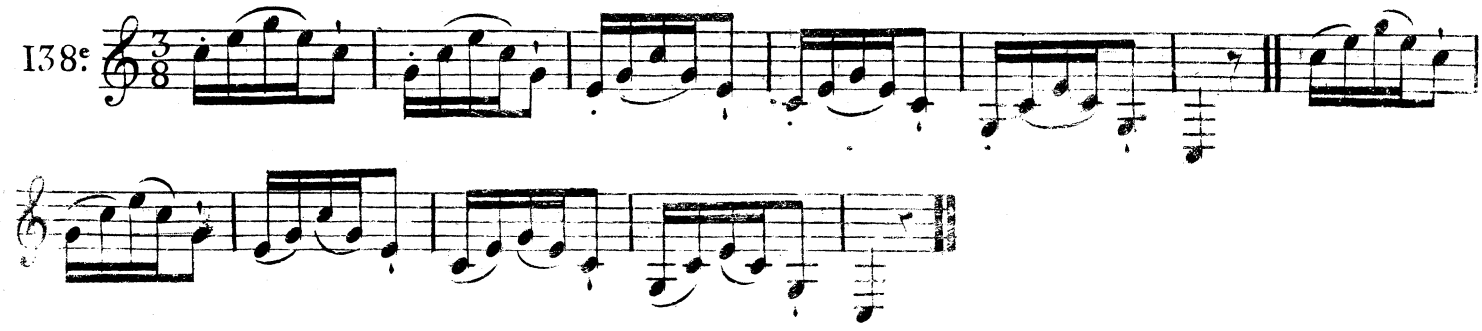
136.



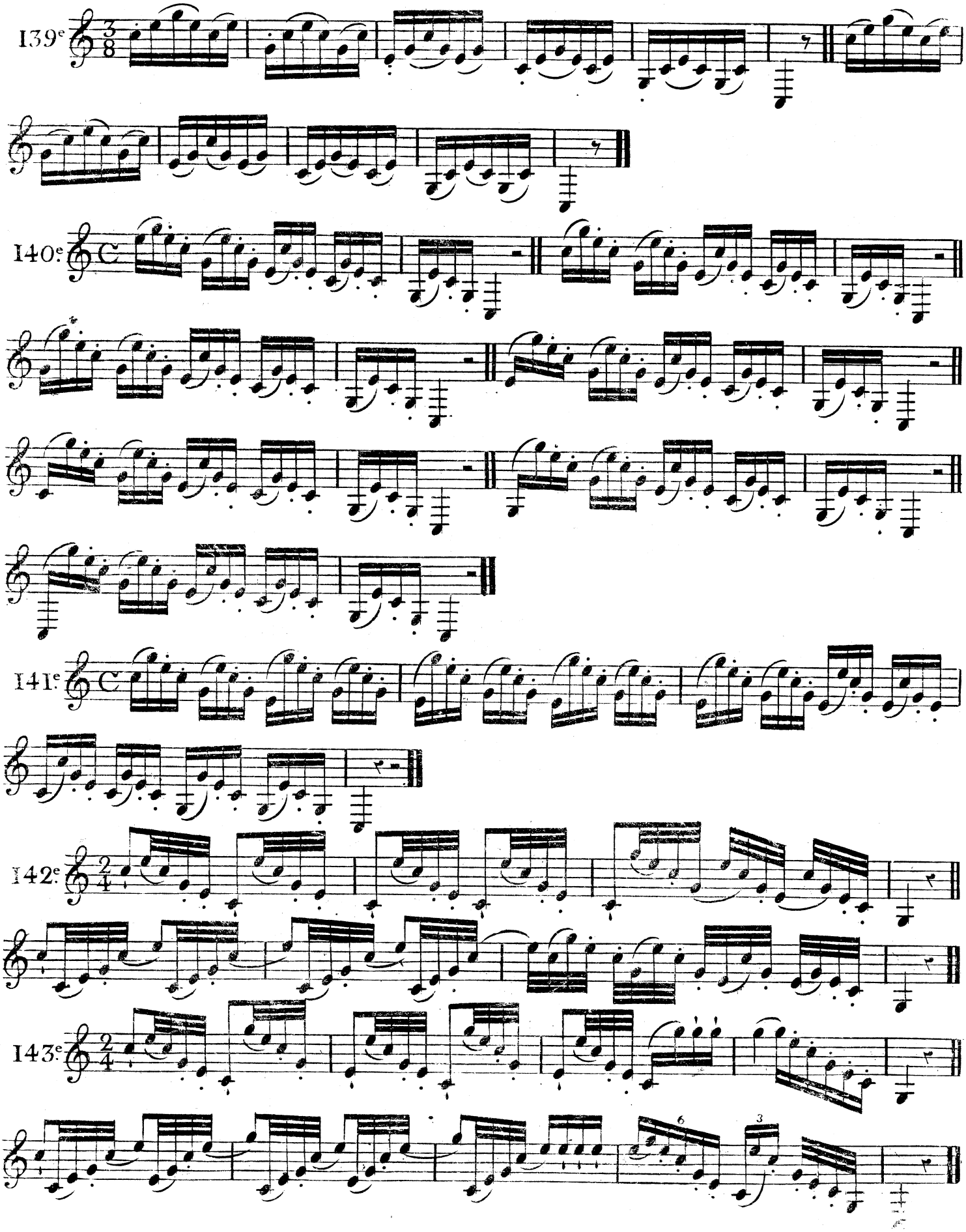
137.



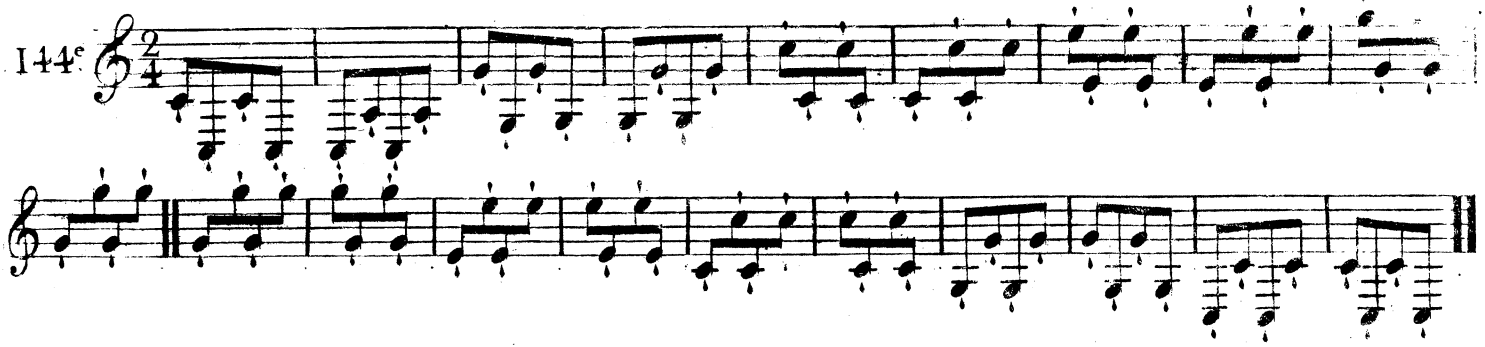
138.



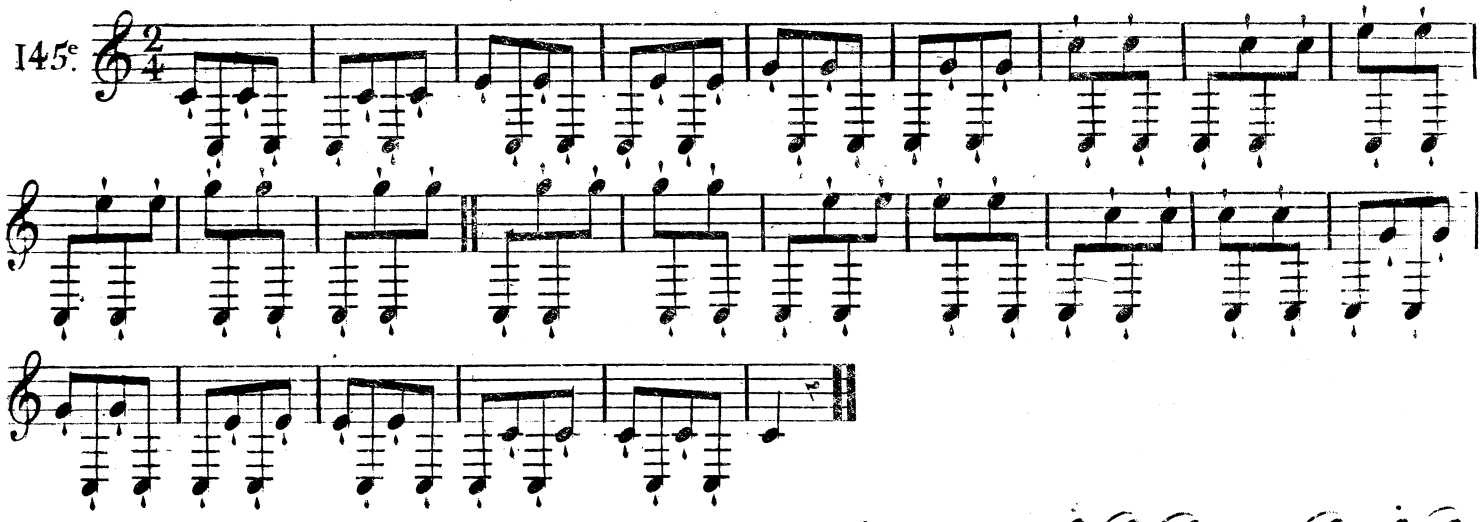
SECOND COR.



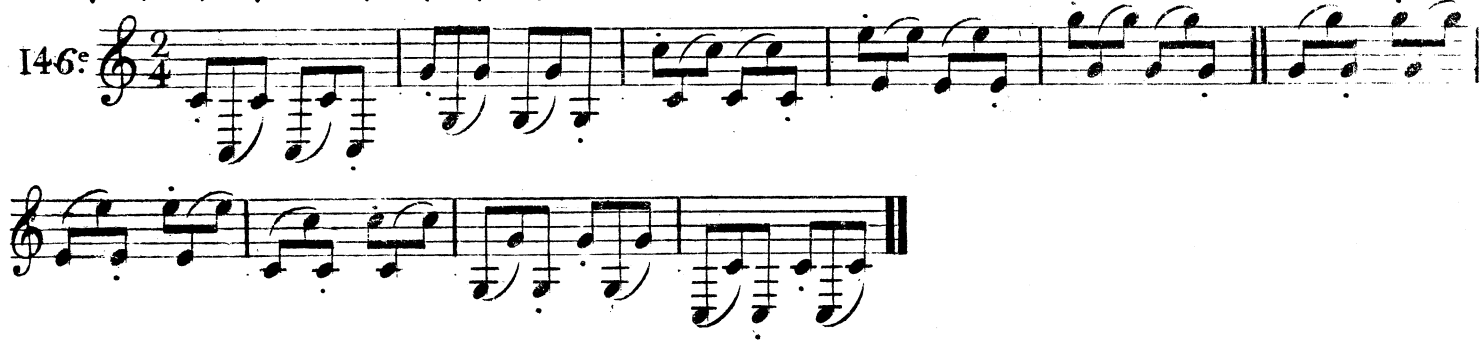
144e



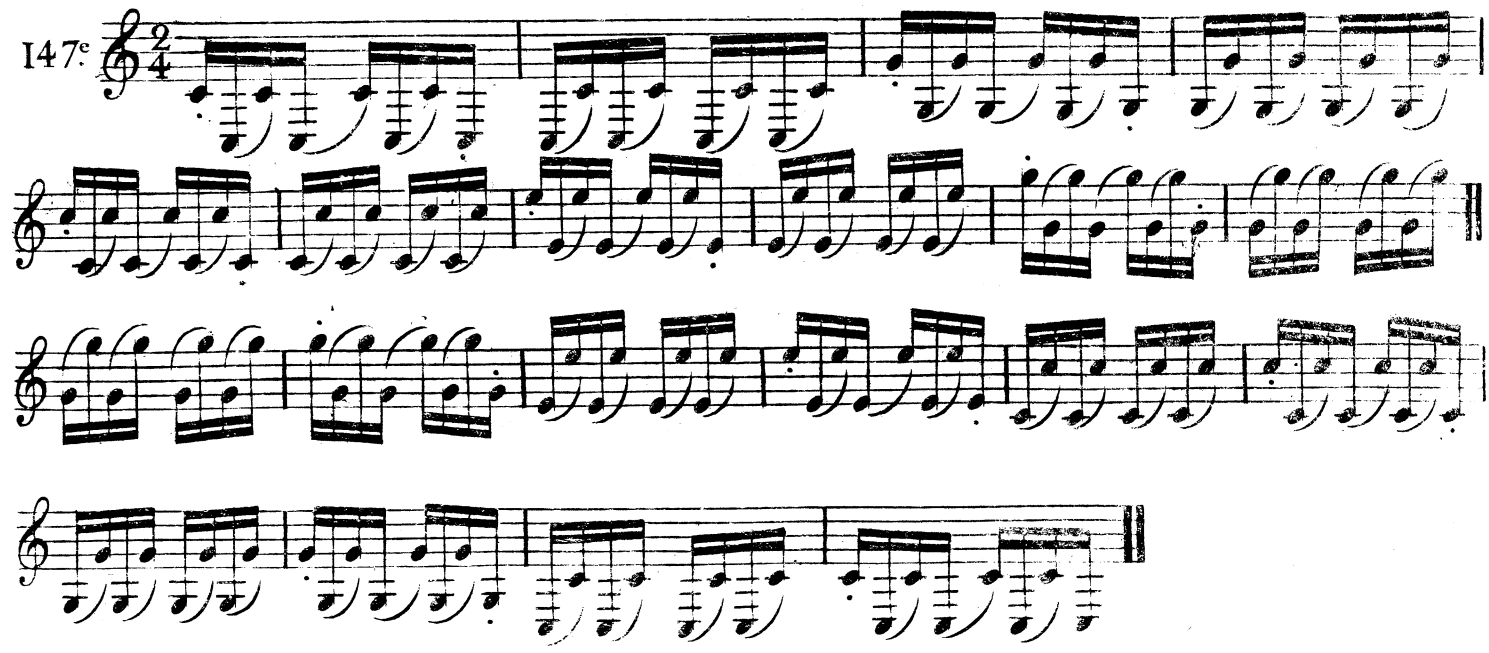
145e



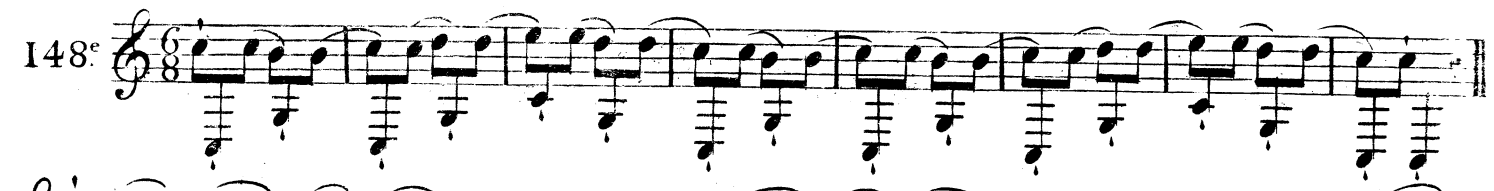
146e

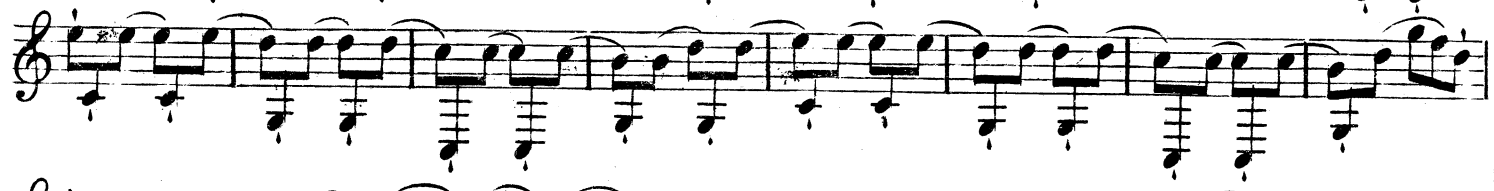


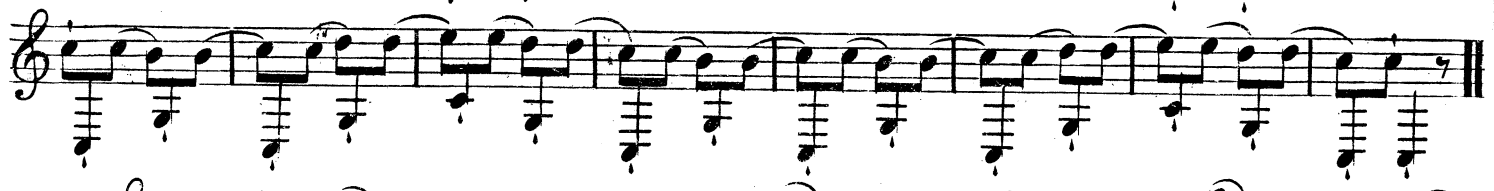
147e



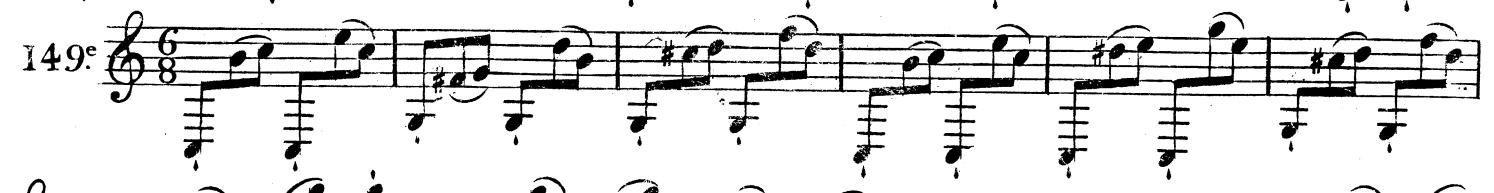
148e

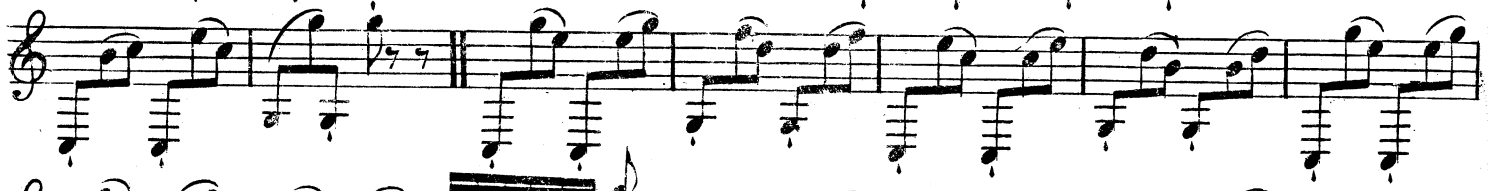


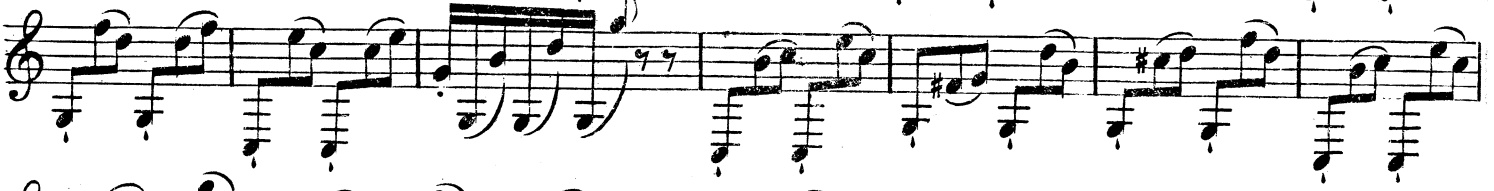


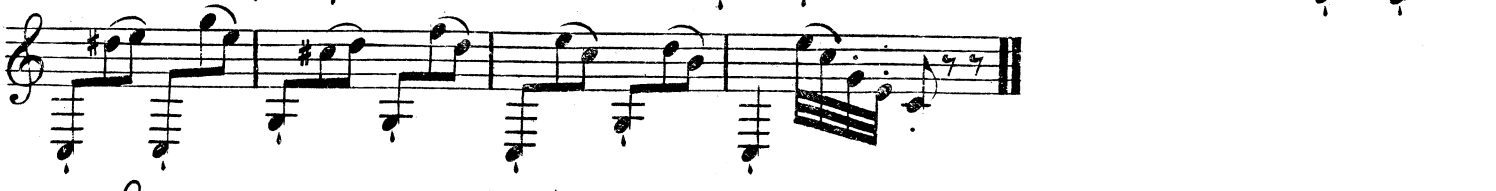


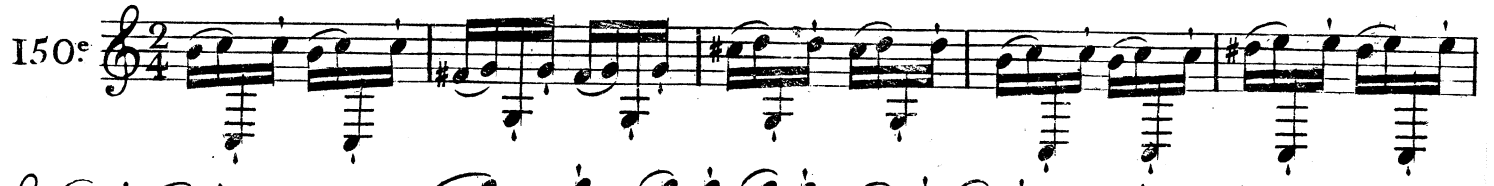
149e



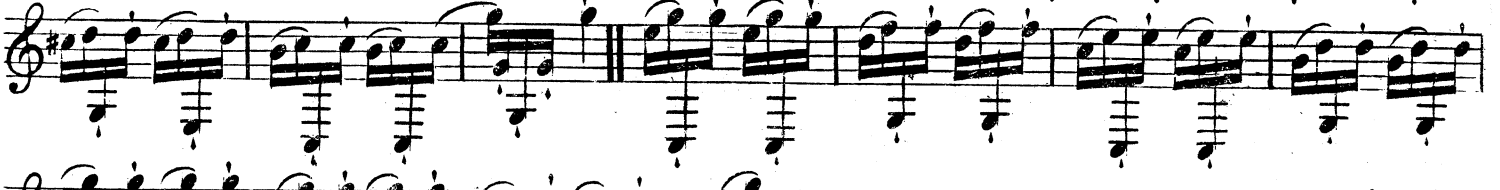


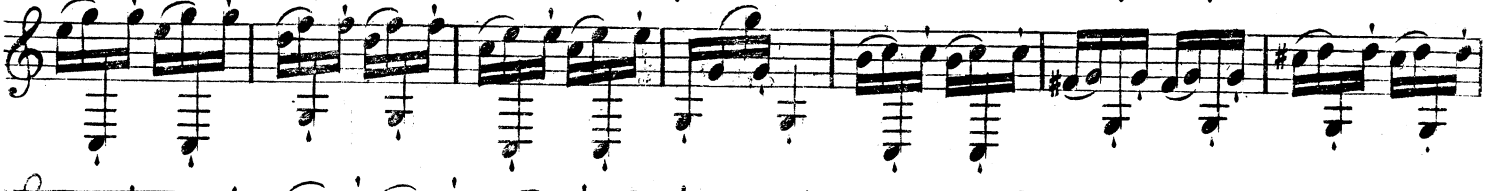


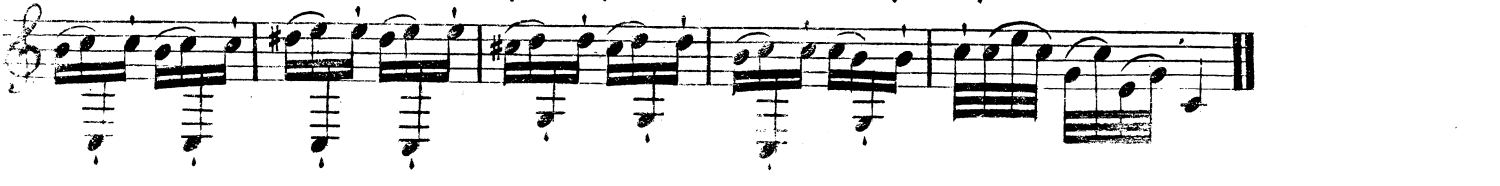




150e







ARTICLE SIXIÈME.

SUR LA MANIÈRE D'ÉTUDIER.

L'élève ne travaille pas toujours sous les yeux de son maître; plus souvent abandonné à lui-même et à ses propres tentatives, il se trouve exposé à contracter de mauvaises habitudes et à s'écarter de son but par les efforts même qu'il fait pour y arriver. Les conseils suivans sur la manière d'étudier pourront, en plusieurs occasions, guider son inexpérience et lui épargner des essais dangereux, ou pour le moins inutiles.

Il faut d'abord qu'il ait soin de varier ses études et de s'exercer sur des morceaux de mouvemens et de caractères différens. Celui qui, trop porté à filer des sons, donnera une préférence marquée aux morceaux d'un mouvement lent, ne parviendra pas à un jeu brillant et léger. S'il obtient ainsi une belle qualité de son, jamais sa langue inexercée ne pourra suivre l'impulsion d'un mouvement vif et rapide. Celui qui, par un abus contraire, s'attachera trop aux mouvemens rapides et aux difficultés, n'aura jamais ni la qualité de son, ni la fermeté d'embouchure nécessaire pour un morceau soutenu. On ne peut pas non plus diriger plus particulièrement ses études vers les sons graves, sans nuire aux sons aigus; ni vers les sons aigus, sans faire torts aux sons graves. Il est donc bien essentiel de se tenir en garde contre tout penchant exclusif, d'entremêler ses exercices, de travailler alternativement les morceaux lents et les morceaux vifs, les sons graves et les sons aigus. A la vérité, cette route est la plus longue, mais elle conduit à des succès certains.

Il faut aussi, lorsqu'on étudie, se défendre de la stérile manie des préludes, et de ce goût qui porte à jouer plus volontiers des phrases détachées qu'une musique suivie. En permettant de se reposer à chaque instant, ce genre de travail ne sert point de préparation aux morceaux de longue haleine; il ne contribue pas à fortifier les lèvres; il n'accoutume pas à ménager la respiration. Pour acquérir cette habitude, l'élève doit s'imposer la loi de travailler souvent ses études particulières avec la même continuité que s'il exécutait en public.

Ce que j'ai dit sur la nécessité d'exercer simultanément les diverses natures de sons et de mouvemens, il faut l'appliquer aux différens tons. Comme chacun d'eux doit être traité avec plus ou moins d'énergie, l'élève en les pratiquant tous, se rendra compte de ce qui appartient à chacun. Autrement, il lui serait souvent difficile et parfois impossible de jouer un morceau de quelque importance, s'il se trouvait écrit dans un ton qui ne lui serait pas familier. Mais il doit réserver ce travail pour le tems où il connaîtra son instrument et sera déja capable de s'en rendre maître.

Parvenu à ce dégré de force, qu'il soit attentif à ne pas trop fatiguer ses lèvres. Si par un zèle mal entendu, il prolonge son étude jusqu'au moment où la fatigue

lui commandera de poser le Cor, il se fera plus de tort par cette étude qu'il n'en retirera de fruit, puisqu'il se mettra dans l'impossibilité d'étudier utilement pendant plusieurs jours de suite. Pour travailler avec succès, il faut travailler *peu*, mais *souvent ;* il faut que la raison, et non la nécessité, marque l'instant d'interrompre le travail. C'est le seul moyen de conserver aux lèvres leur souplesse et leur ressort.

Une chose utile, indispensable, et que je ne puis trop recommander, c'est d'apprendre en même tems que le Cor un autre instrument. Quelles que soient en effet les dispositions naturelles, il est difficile que l'étude du Cor seul conduise à un talent supérieur. La simplicité avec laquelle sont écrites les parties de Cor, même les plus compliquées, n'exige pas de l'esprit assez de combinaisons pour que celui qui se borne à jouer ces parties puisse devenir bon lecteur. Le nombre des modulations qu'elles admettent est en général peu étendu, et trop peu pour former l'oreille, pour lui donner l'intelligence des accords, pour la rendre sensible aux savantes merveilles de l'harmonie. D'ailleurs, le Cor ne permettant pas de travailler long-tems de suite, l'étude d'un autre instrument remplira les intervalles et préviendra les dangers de l'inaction. Et si l'élève est destiné à chercher un jour dans son talent des moyens d'existence que la fortune lui aura refusés, ne fera-t-il pas bien de se ménager une ressource, dans le cas où un accident imprévu, une maladie, la perte prématurée de ses dents, etc. le condamnerait à discontinuer le Cor? Forcé de renoncer à l'instrument principal, il pourrait du moins le remplacer par l'instrument accessoire, et sans doute alors il me saurait gré d'un conseil dont il aurait doublement éprouvé l'utilité.

ARTICLE SEPTIÈME.

DU GOÛT ET DE L'EXPRESSION.

Les leçons dont se compose cette méthode suffisent pour former un bon exécutant. Ici donc se termine ma tâche. Mais une carrière nouvelle et beaucoup plus vaste s'ouvre à l'émulation de l'élève, s'il est doué des qualités nécessaires pour y entrer. Il a tous les moyens de l'art à sa disposition; il faut encore qu'il sache les mettre en œuvre; il faut qu'il devienne artiste.

Je dis, s'il est doué des qualités nécessaires. En effet, ces qualités sont un don de la nature; elles tiennent à une organisation privilégiée; on peut bien les développer, les perfectionner par le travail, mais non en acquérir le germe; ces qualités sont le *goût* et *l'expression.*

Le goût est ce sentiment vif des beautés et des défauts; ce discernement indépendant de la réflexion; cette espèce d'instinct qui juge presque à notre insçu, et dont les jugemens semblent d'autant plus sûrs qu'ils sont plus rapides. Il s'exerce sur des objets qui échapperaient au calcul et à l'analyse; c'est lui qui dirige le musicien dans le choix des agrémens; qui en règle l'emploi et en marque la place; qui avertit quand il faut

fondre les effets par des nuances, ou les faire ressortir par des contrastes. En général, le goût assigne la juste mesure de ce qui convient; il ne permet pas de s'en écarter, et c'est sur-tout par là qu'il plaît. Quoiqu'à proprement parler, il ne puisse être enseigné par des préceptes positifs, cependant il a ses règles; il s'étend, se réforme et se mûrit par l'habitude de comparer. Sous ce rapport, l'école d'un excellent chanteur est la meilleure école de goût en musique; et cela est particulièrement vrai pour le Cor, qui a tant d'affinité avec la voix.

L'expression tient davantage à la manière dont on sent et dont on est affecté. C'est un élan de l'âme, qui ne connaît point de règles, ou plutôt, qui se place au-dessus des règles connues du vulgaire, et ne se communique qu'à un petit nombre d'élus. Son principe est une sensibilité profonde, qui se modifie suivant l'inspiration du moment. Ce que la langue musicale a en elle-même de vague et d'indéterminé rentre dans son domaine et tourne ainsi au profit de l'art. L'expression s'en empare et y trouve une source de beautés. Sans effacer le caractère originel d'un morceau, elle sait lui donner son empreinte; et par elle, la pensée du compositeur devient en quelque sorte une création de l'exécutant. C'est alors que l'expression produit ses plus énergiques effets;, c'est alors qu'elle s'élève jusqu'au sublime, et que semblable à l'éloquence, elle émeut, elle subjugue, elle entraîne.

Jeune élève, voulez-vous dès à-présent connaître si vous êtes appelé à exercer un jour sur votre auditoire cette magique puissance? Examinez quelle impression font sur vous les chefs-d'œuvre du génie; c'est là la pierre de touche. Si en écoutant ces productions immortelles, vous n'éprouvez qu'un vain et stérile plaisir, vous ne causerez vous-même que des sensations faibles. Vous étonnerez peut-être un moment par le prestige de la difficulté vaincue; mais les sons de votre instrument, privés de ce qui les vivifie, n'iront jamais au-delà de l'oreille. Si au contraire, comme dit J. J. Rousseau, vos yeux s'emplissent de larmes, si vous sentez votre cœur palpiter, si des tressaillemens vous agitent, si l'oppression vous suffoque dans vos transports; ces signes sont certains; travaillez, jeune élève, travaillez avec courage; vous possédez en vous le feu sacré qui fait les artistes.

MÉTHODE

De Premier et de Second Cor

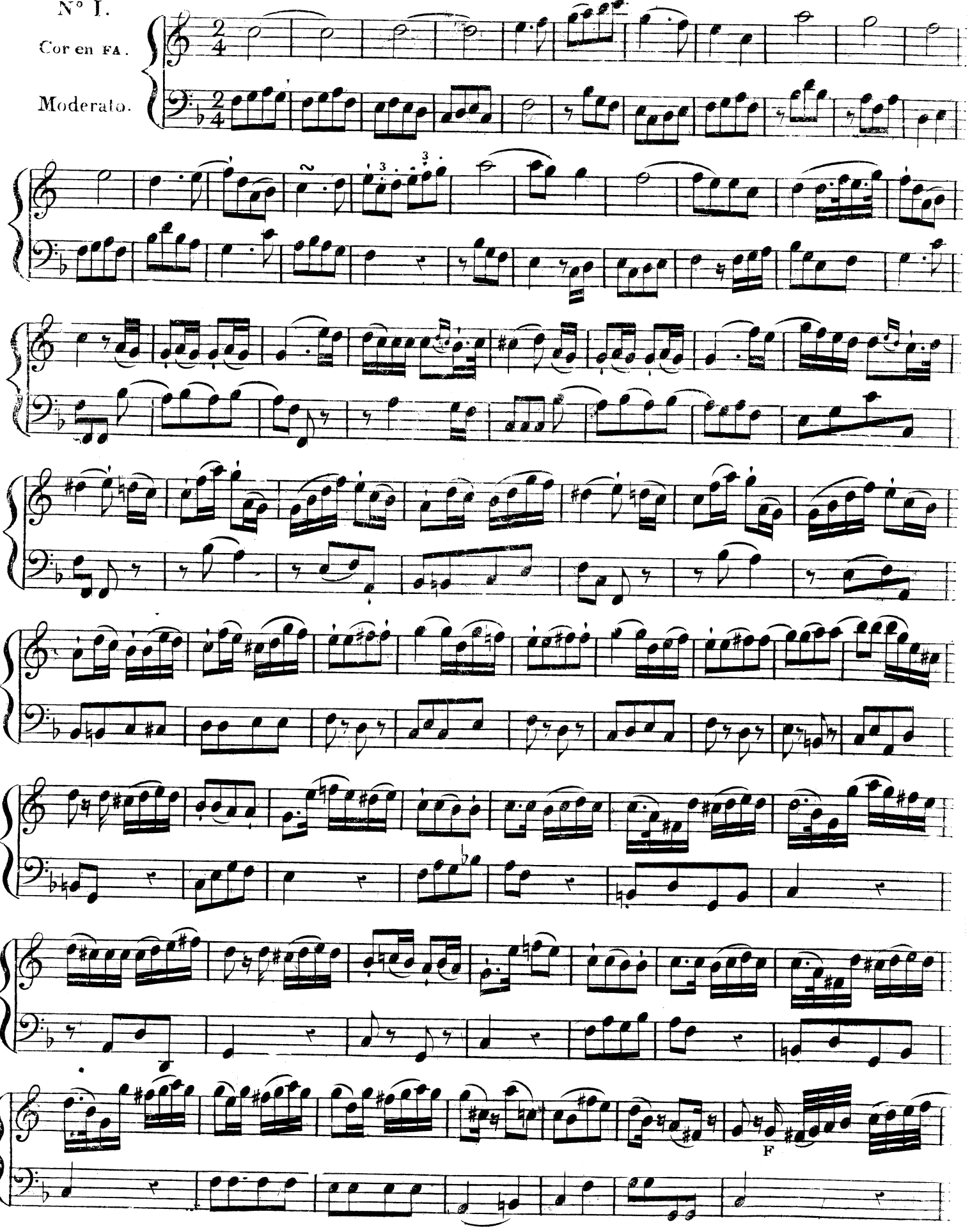
IIIme PARTIE

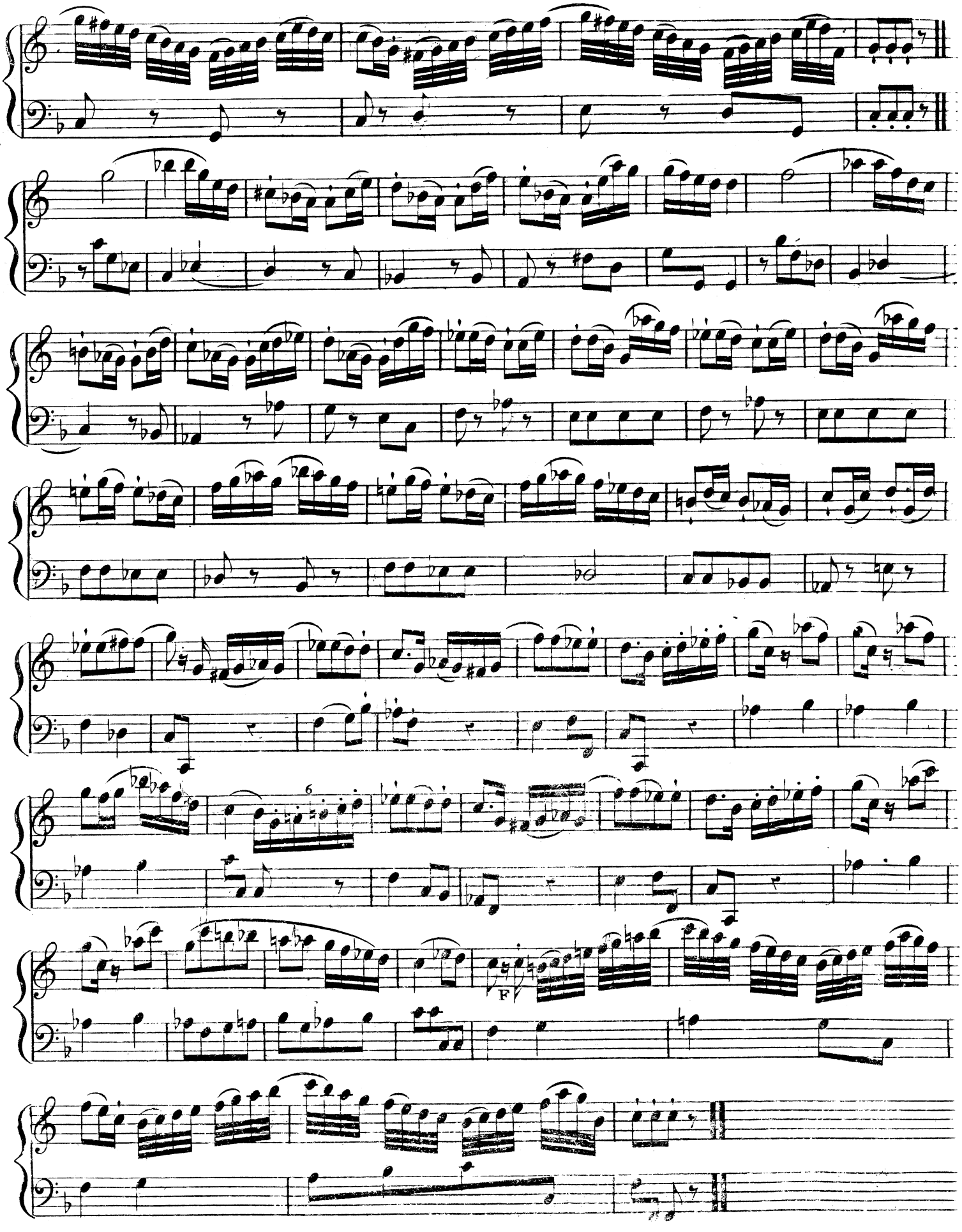
Quatre Etudes pour le premier Cor.

N° I.

Cor en FA.

Moderato.

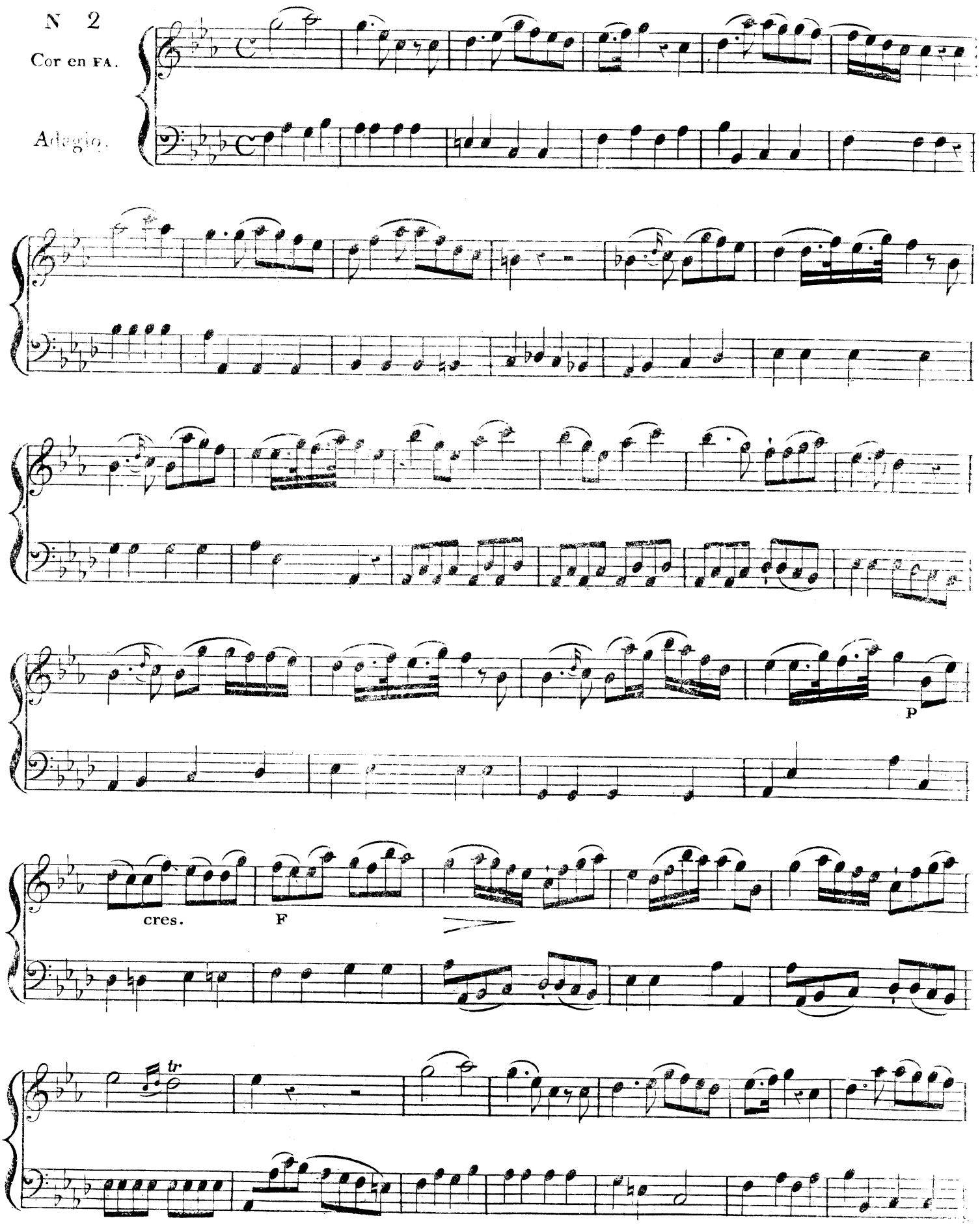


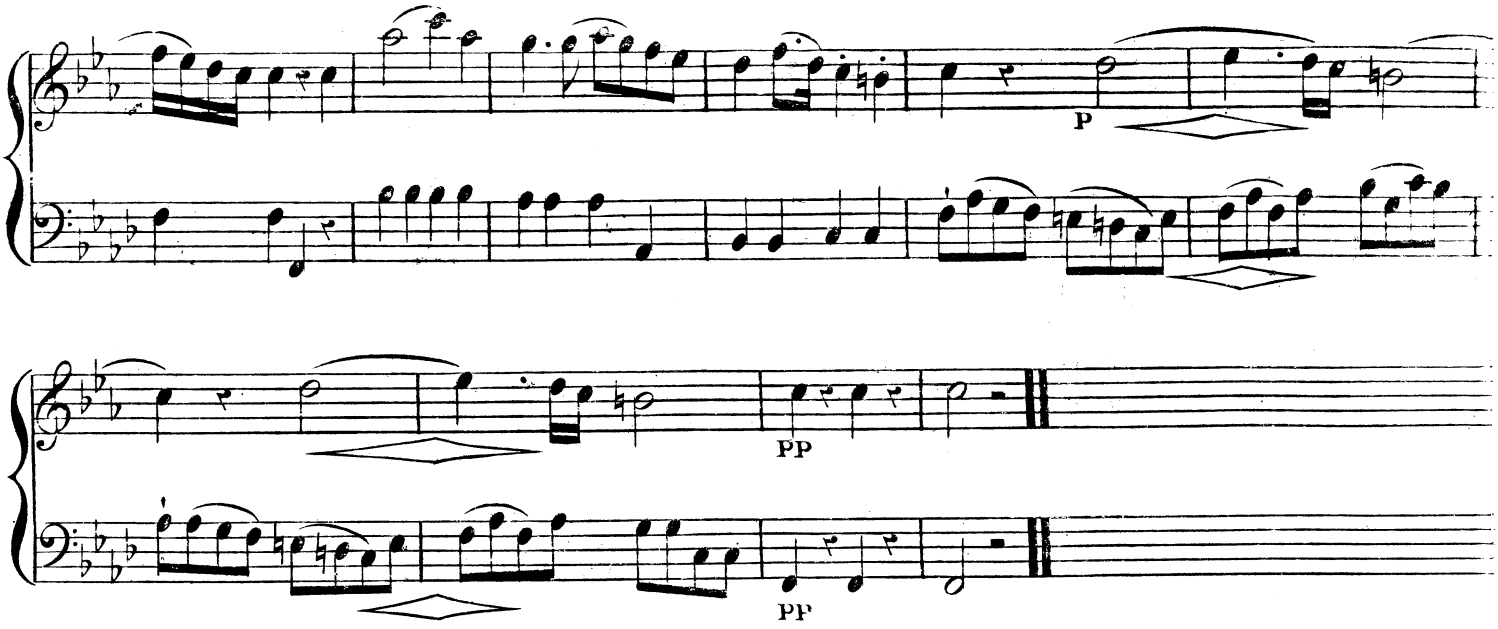

6
F

N 2

Cor en FA.

Adagio.

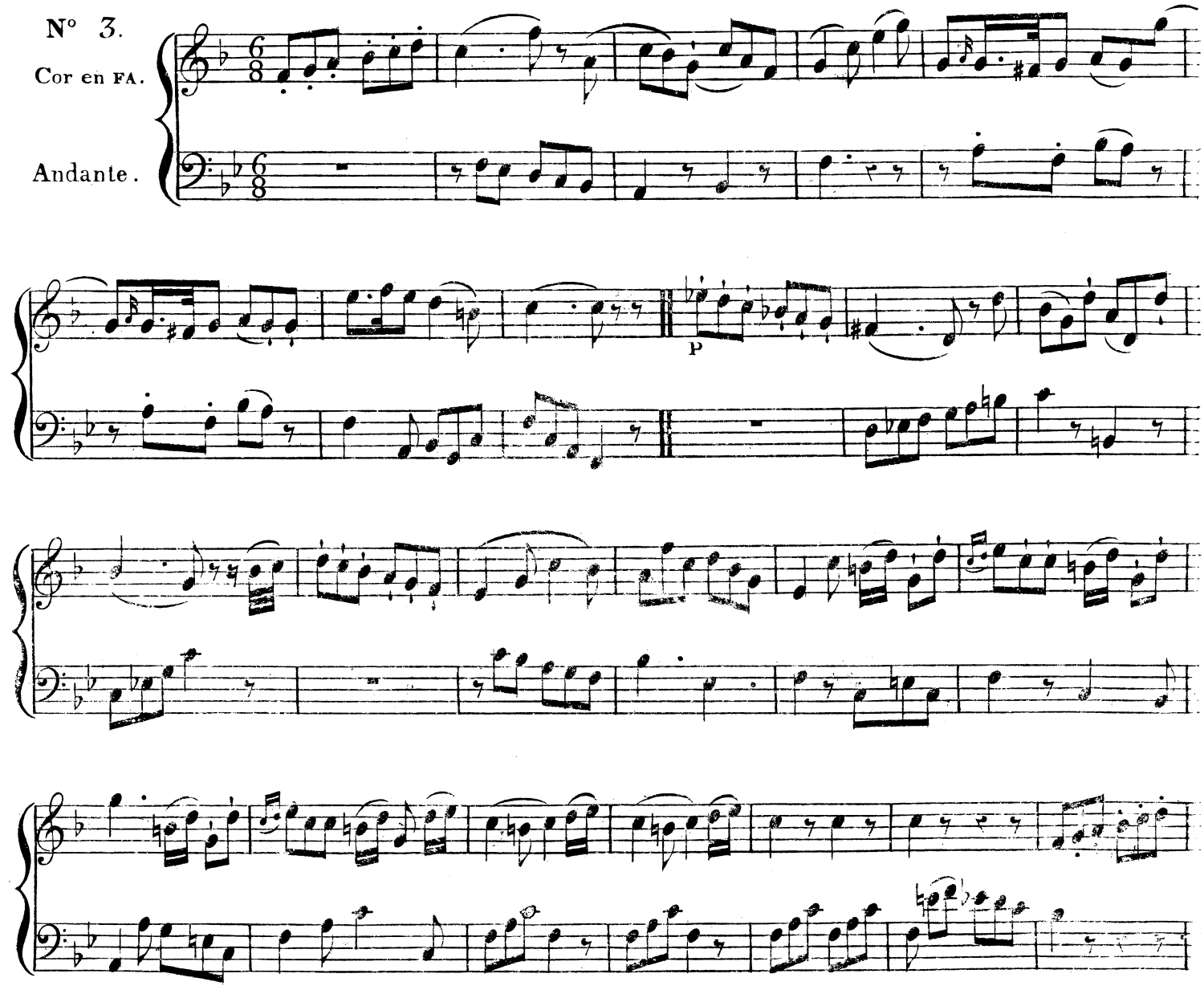


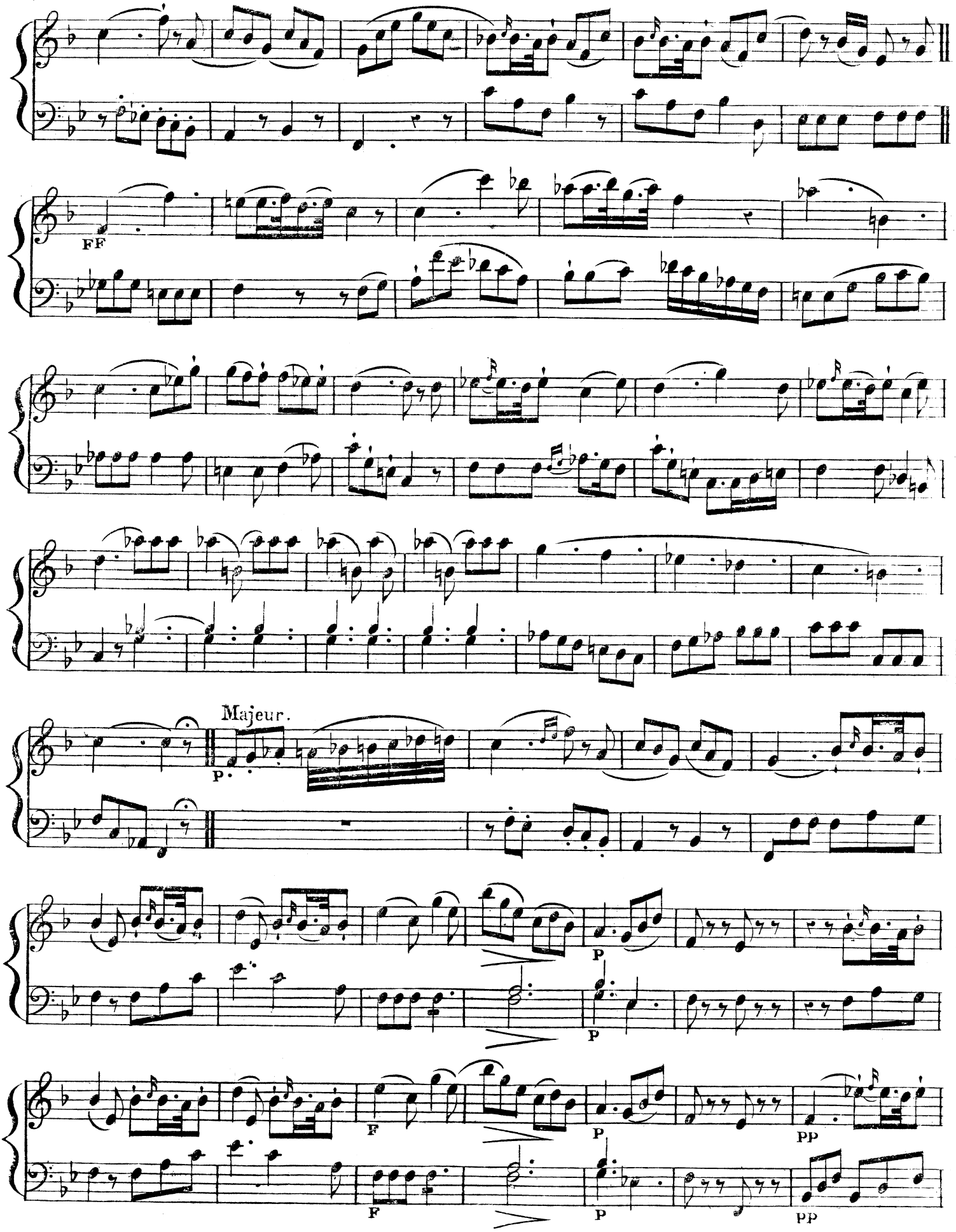


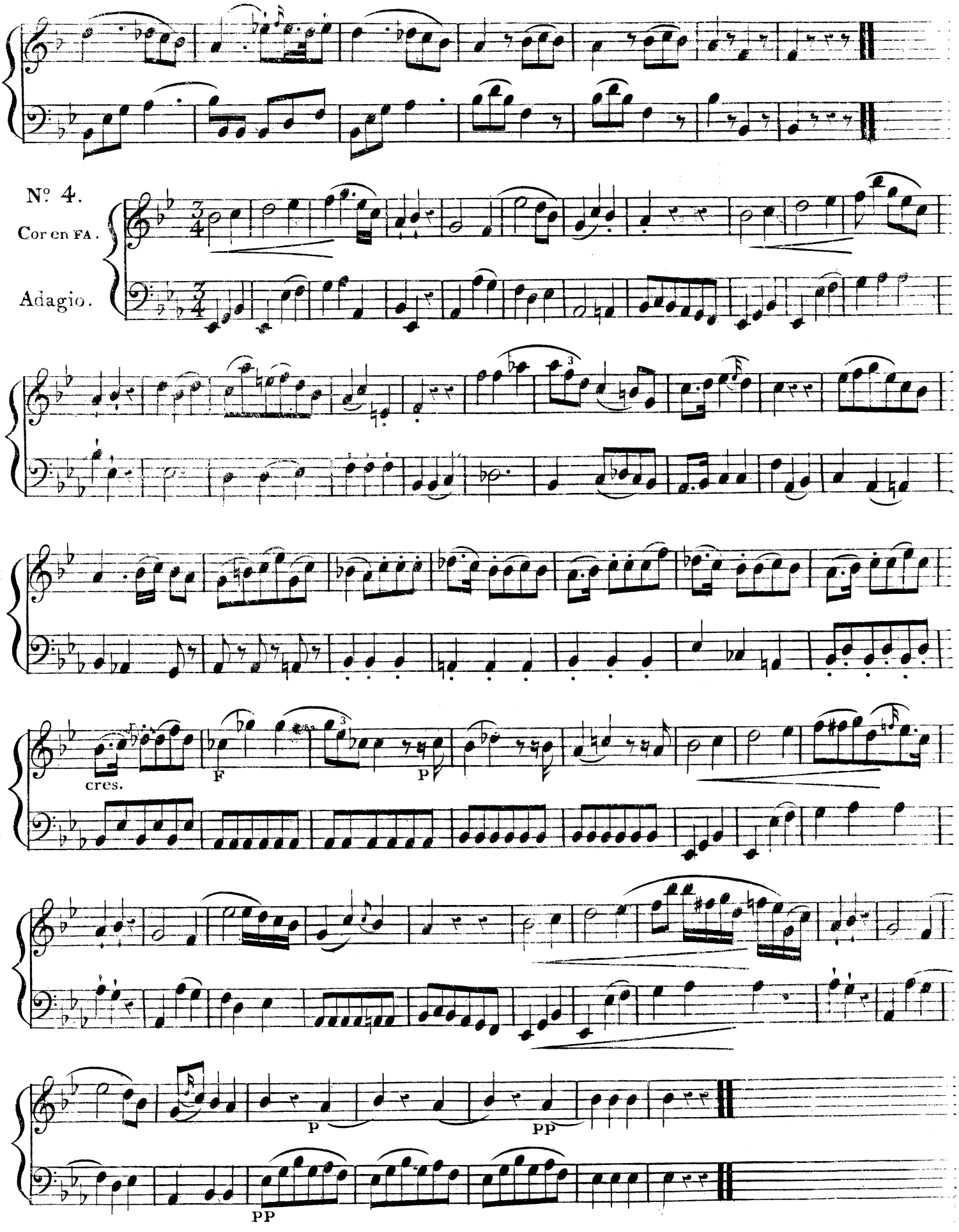
N° 3.

Cor en FA.

Andante.




FF
Majeur.
P.
P
P
F
P
PP
F
P
PP

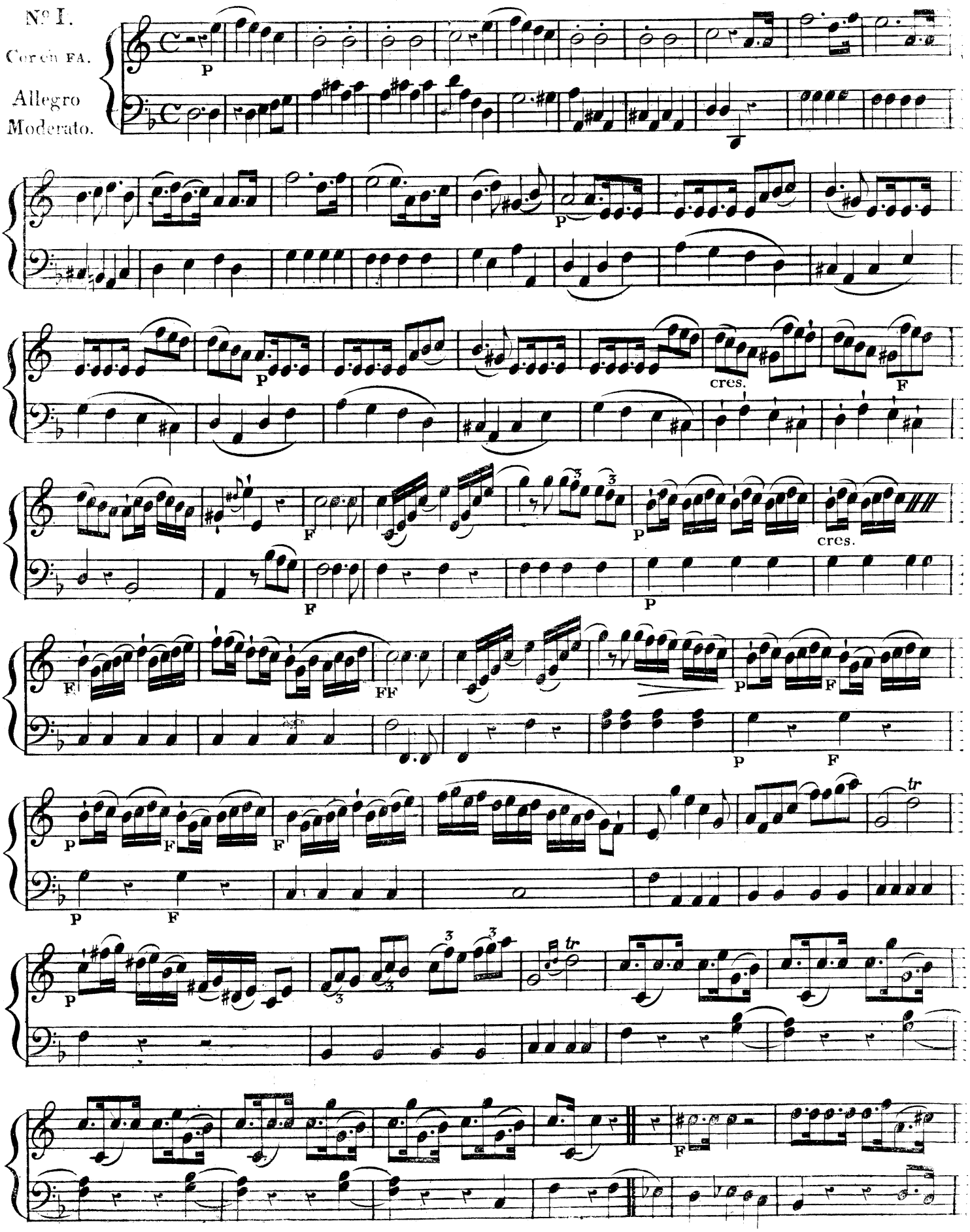

Nº 4.
Cor en FA.
Adagio.
cres.
F
P
P
PP
PP

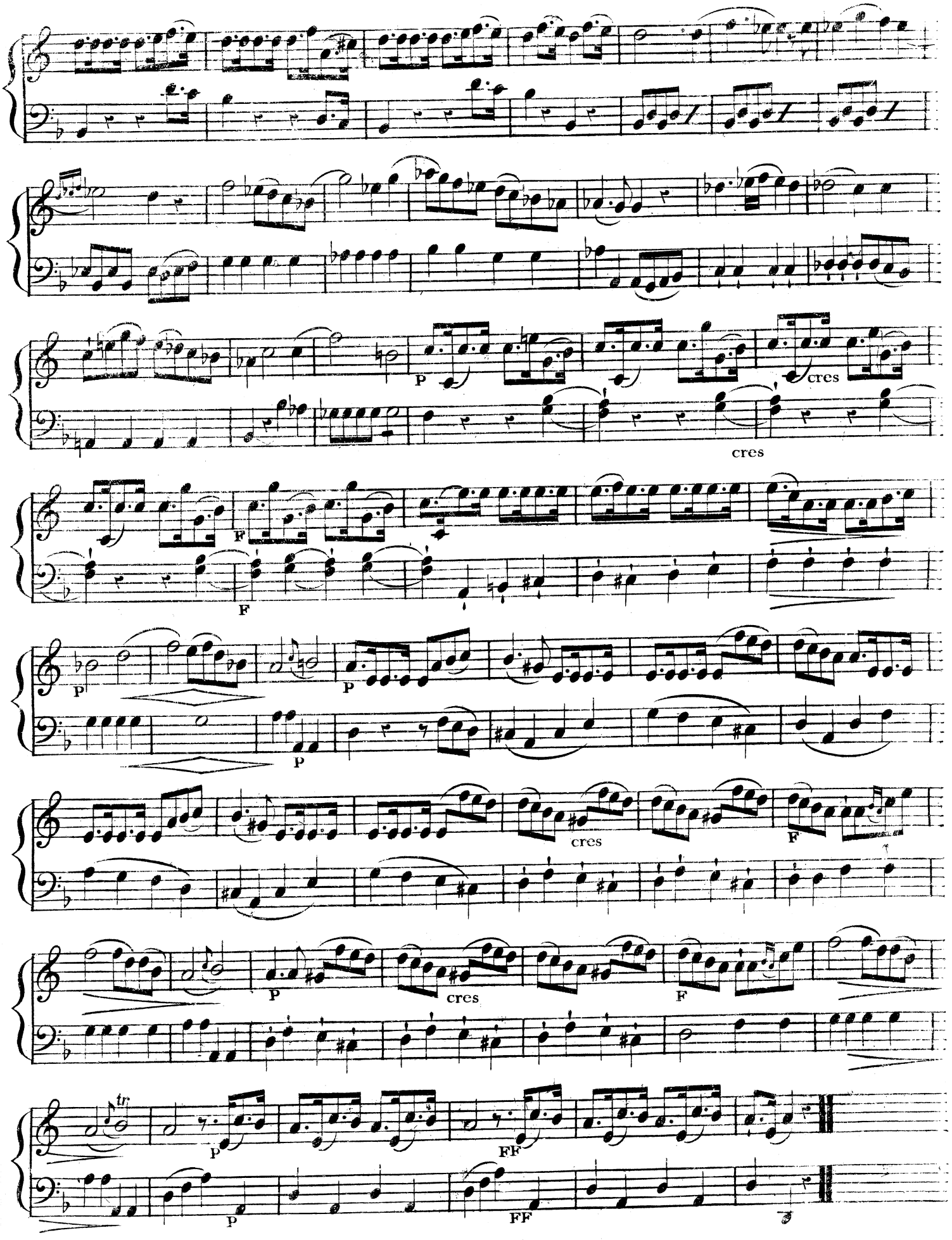
Quatre Etudes pour premier et second Cor.

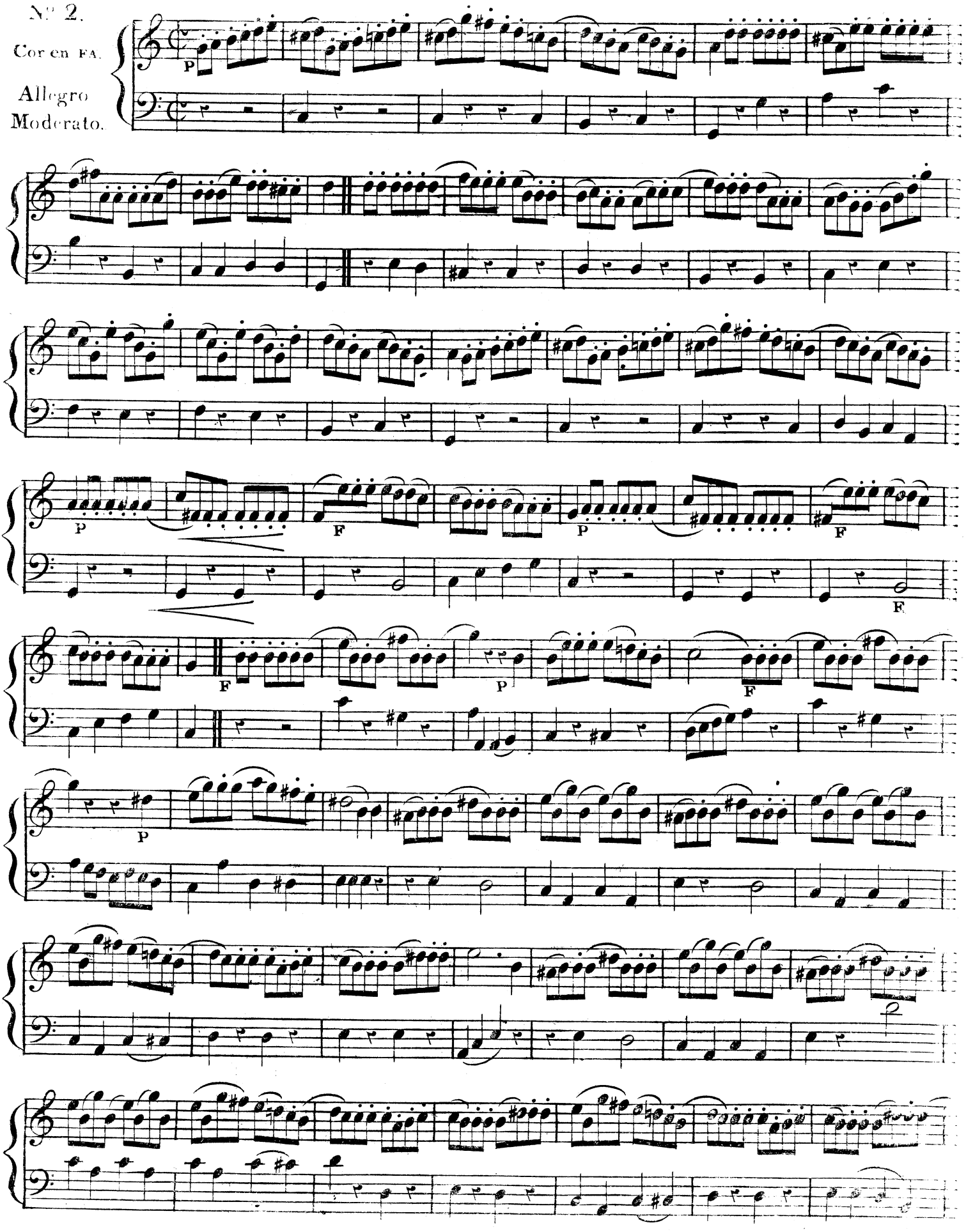
Nº I.

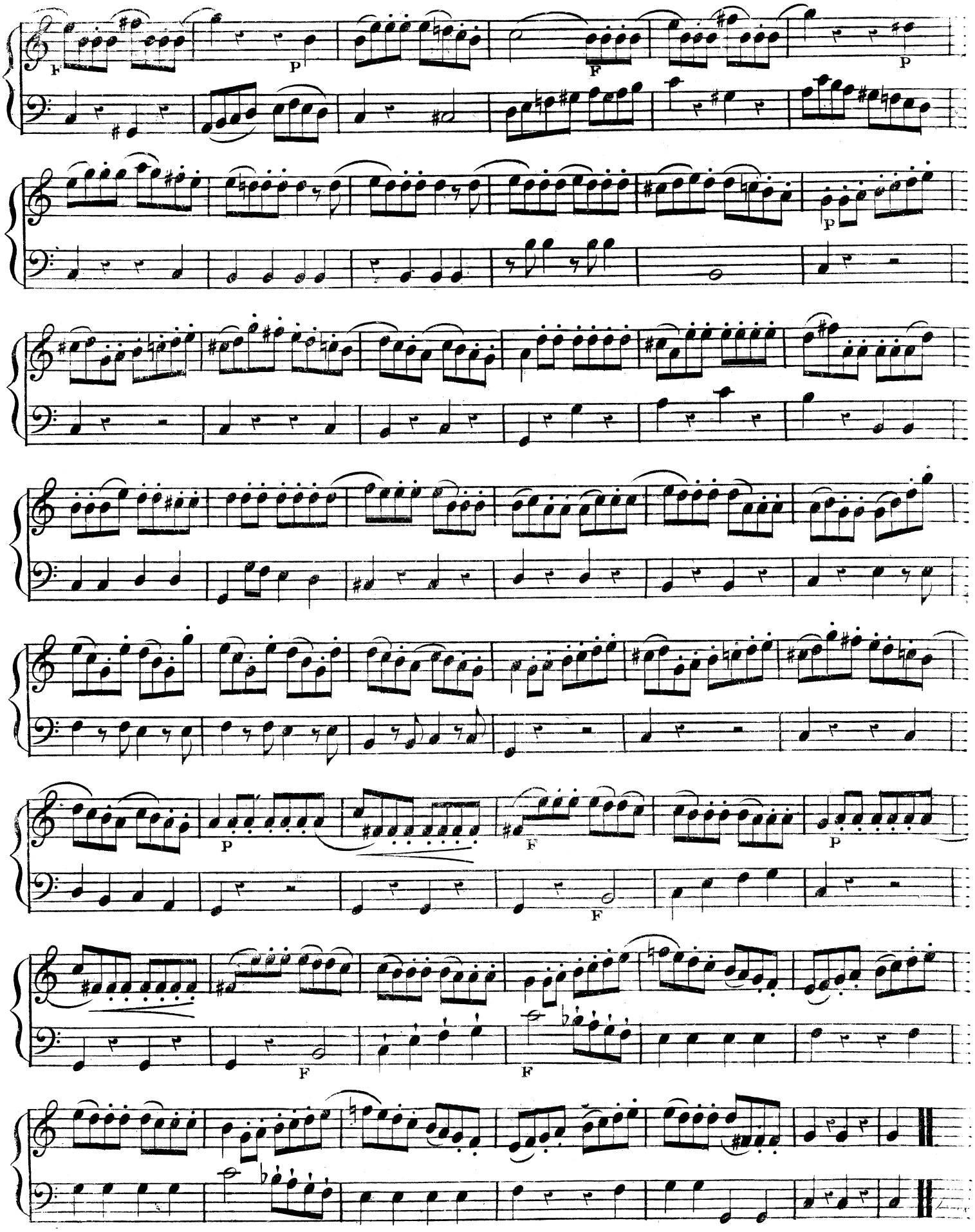
Cor en FA.

Allegro Moderato.




P
cres
cres
F
F
P
P
P
cres
F
P
cres
F
tr
P
FF
P
FF


N° 2.
Cor en FA.
Allegro
Moderato.


F
P
F
P
P
P
F
F
F
F

N° 3.

Cor en FA.

sostenuto.

Cantabile.

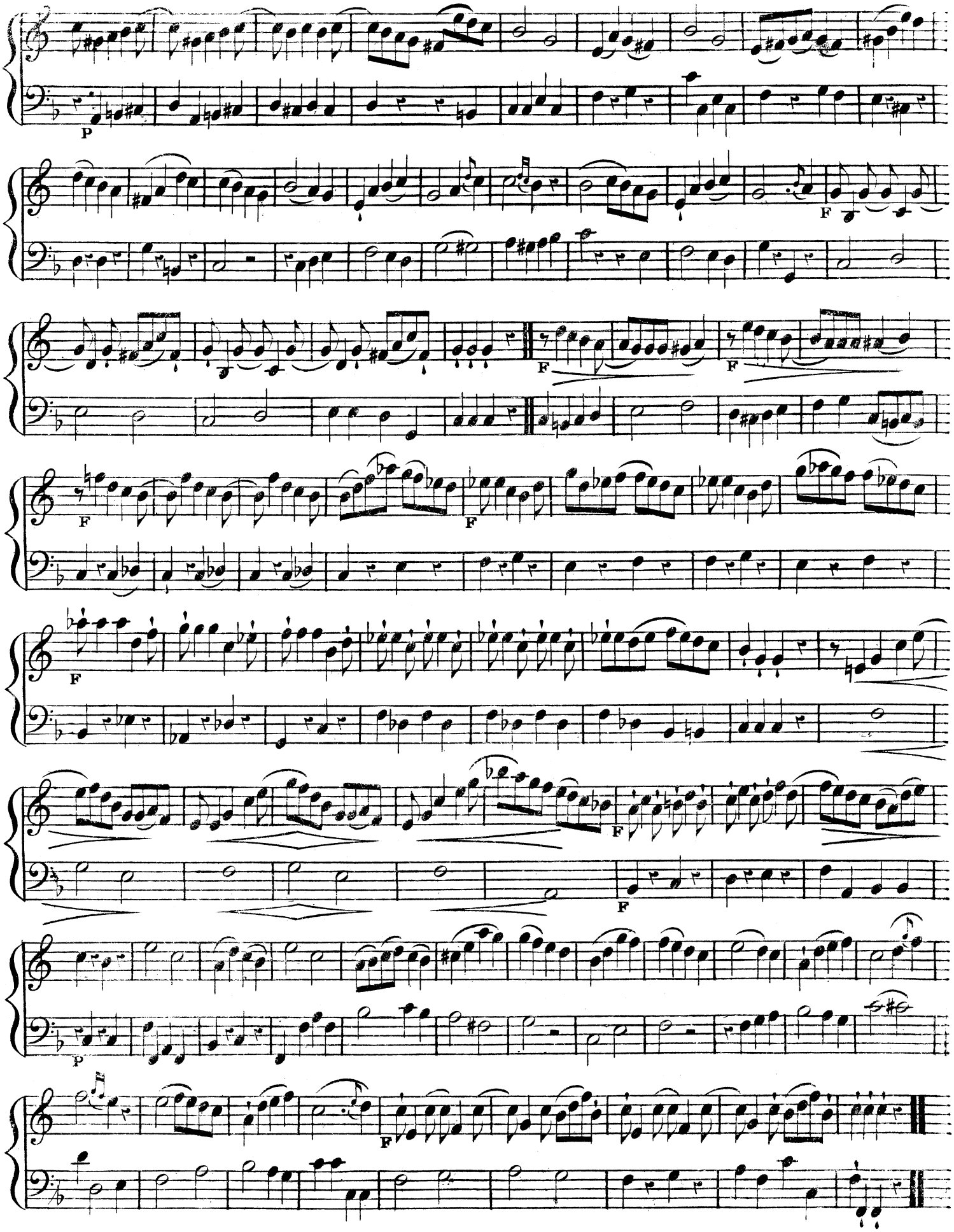
Fin. Majeur.

dal segno.

N° 4.

Cor en FA.

Allegro Vivace.

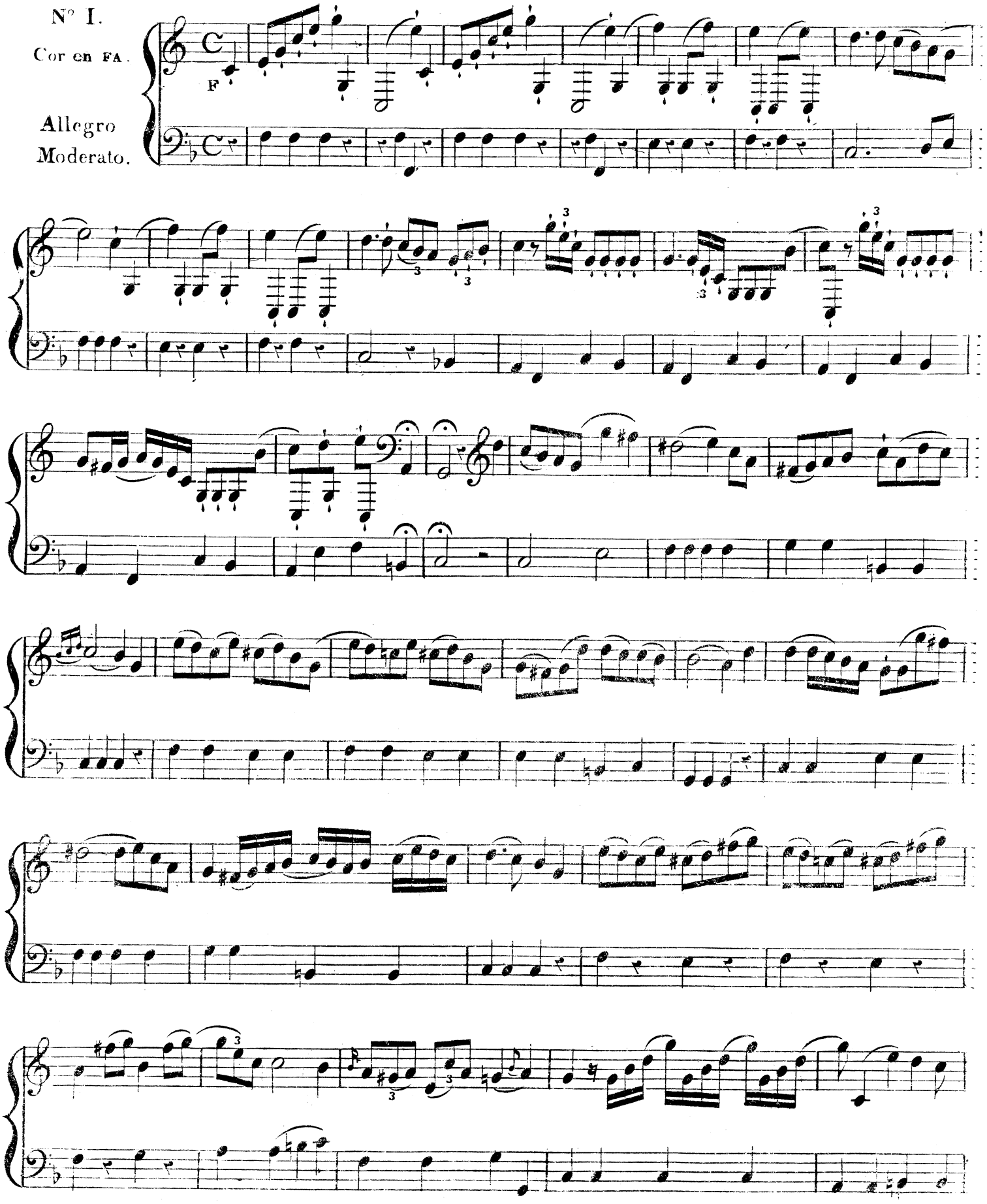

P
F
F
F
F
F
F
F
P

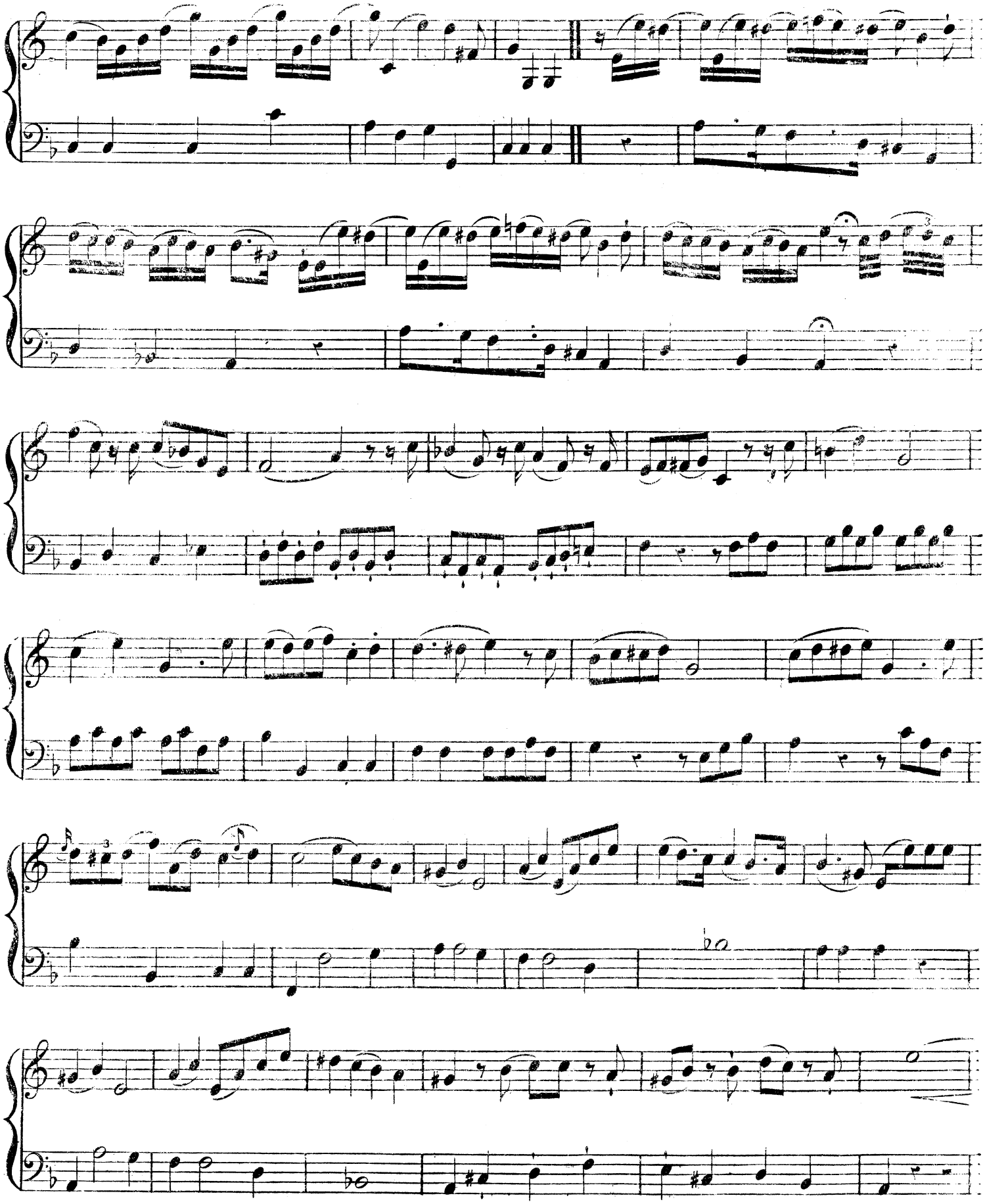
Quatre Etudes pour le second Cor.

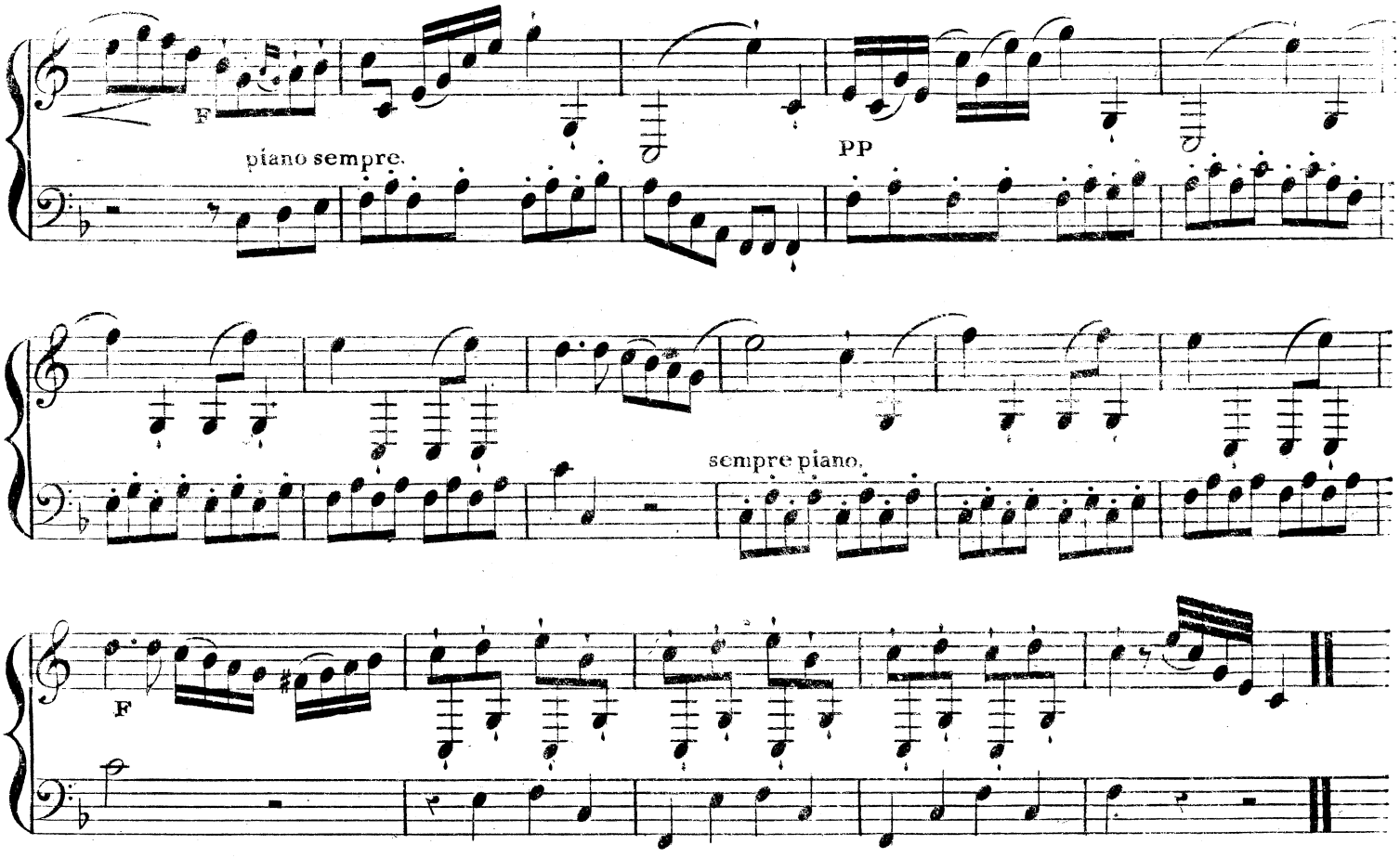
N° I.

Cor en FA.

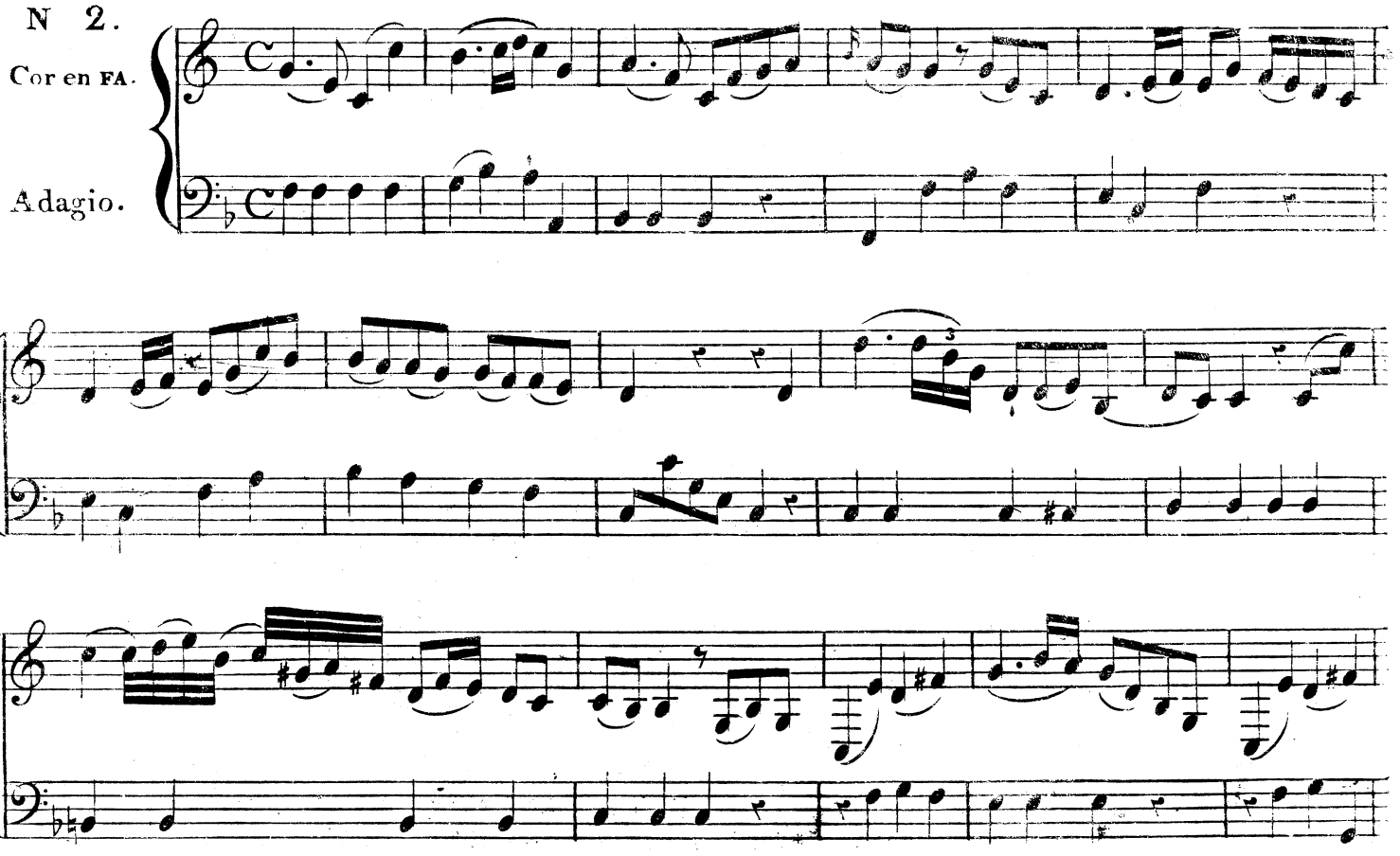
Allegro Moderato.

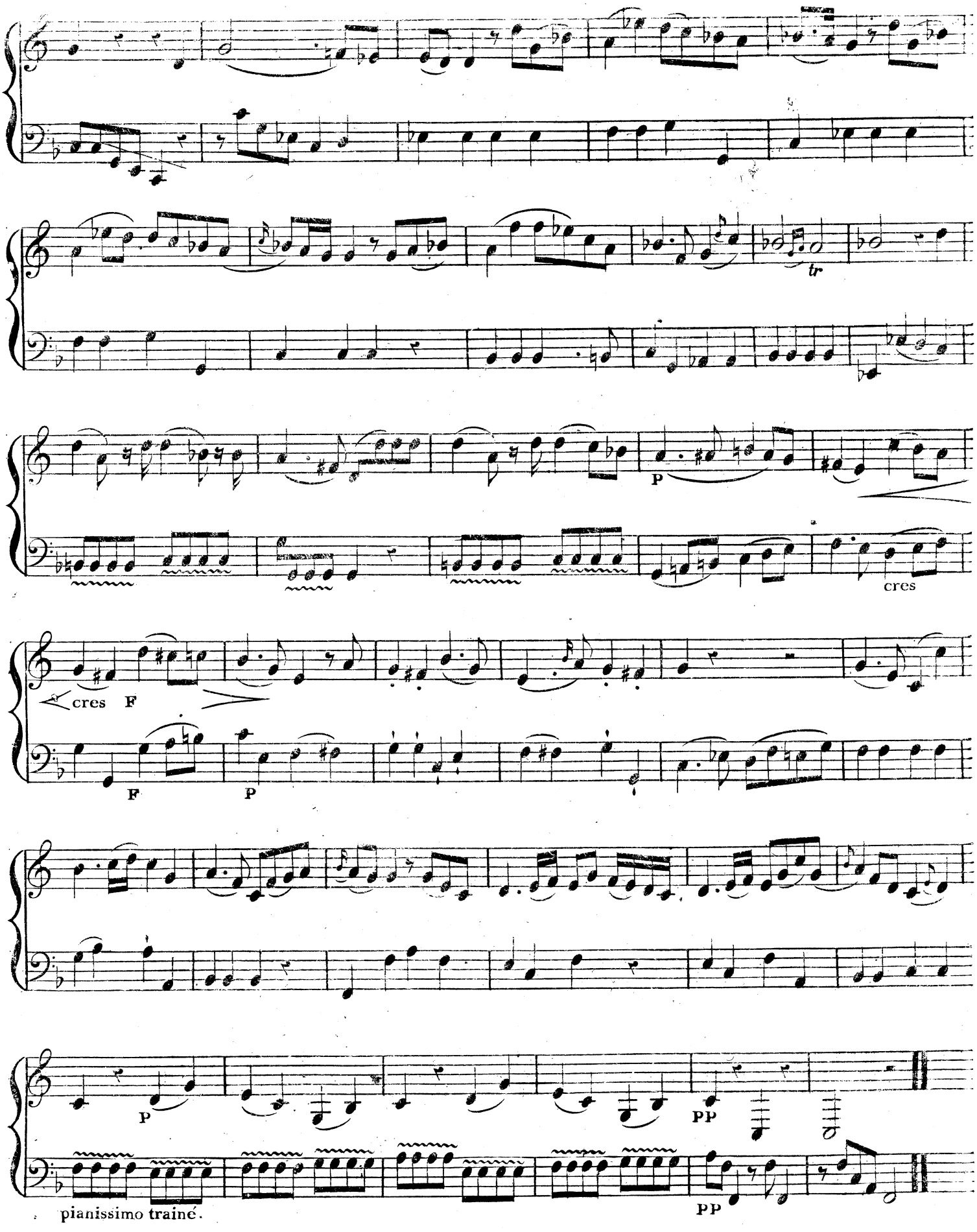






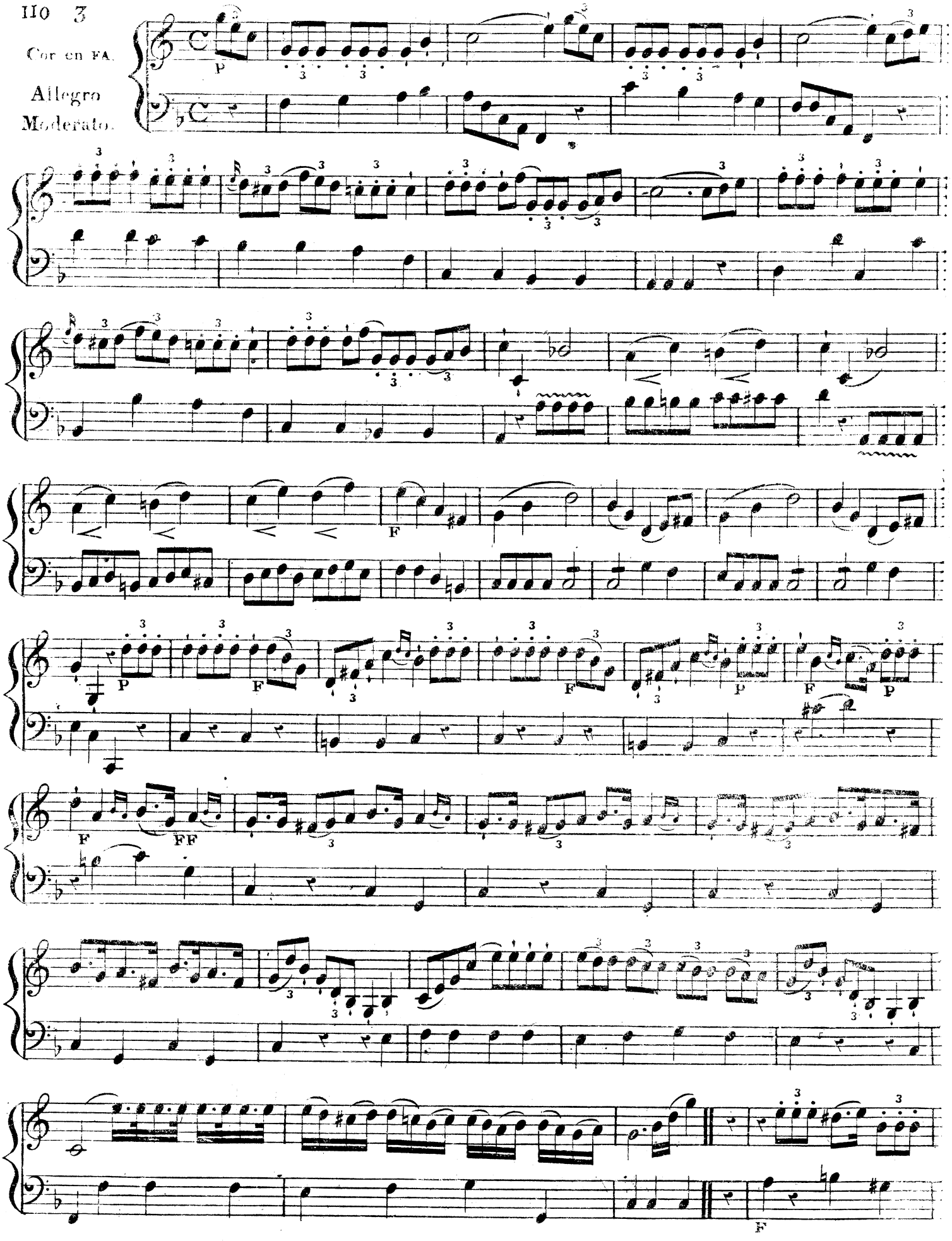
N 2.

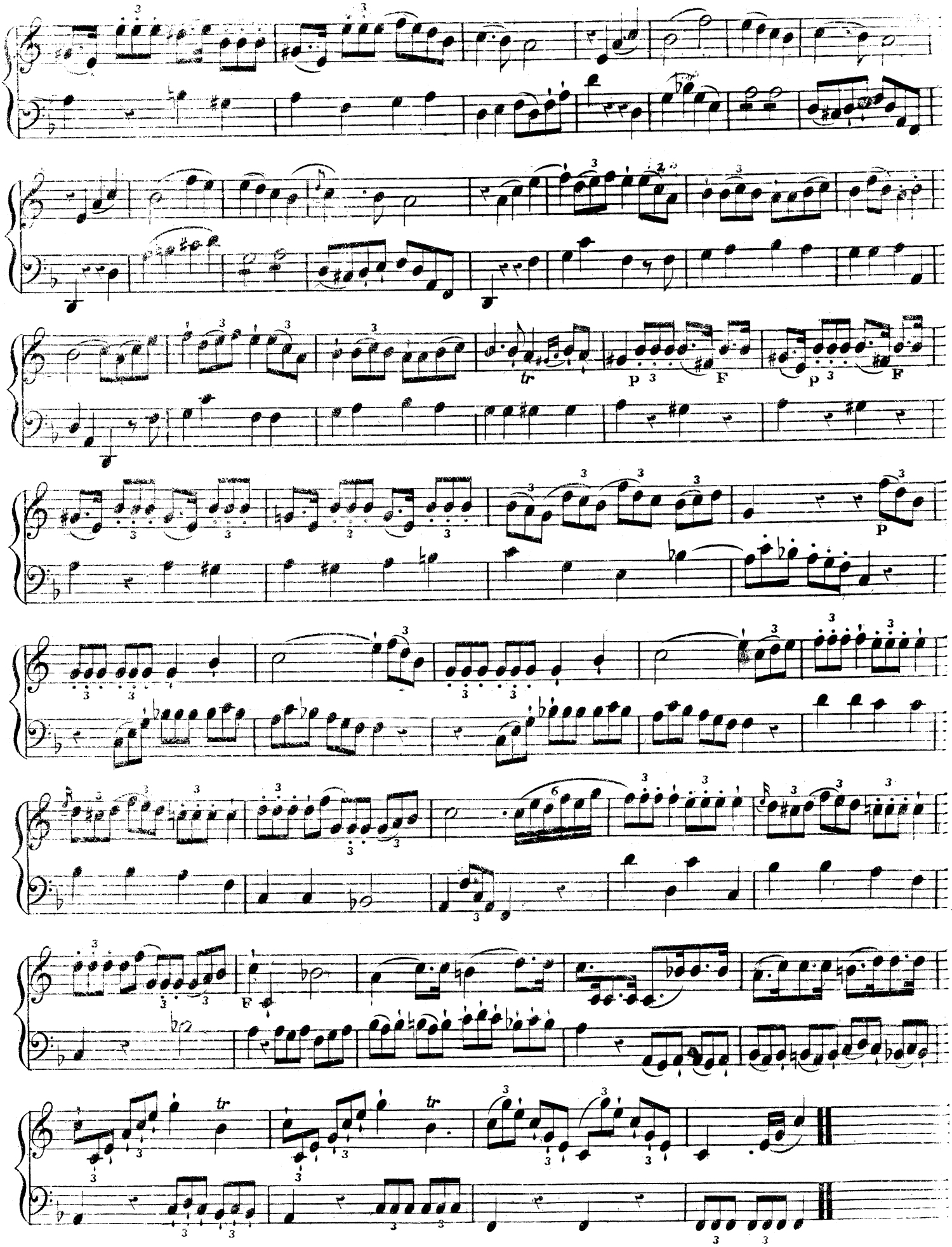



tr
P
cres
cres F
F
P
P
PP
pianissimo traîné.
PP

Cor en FA.

Allegro Moderato.

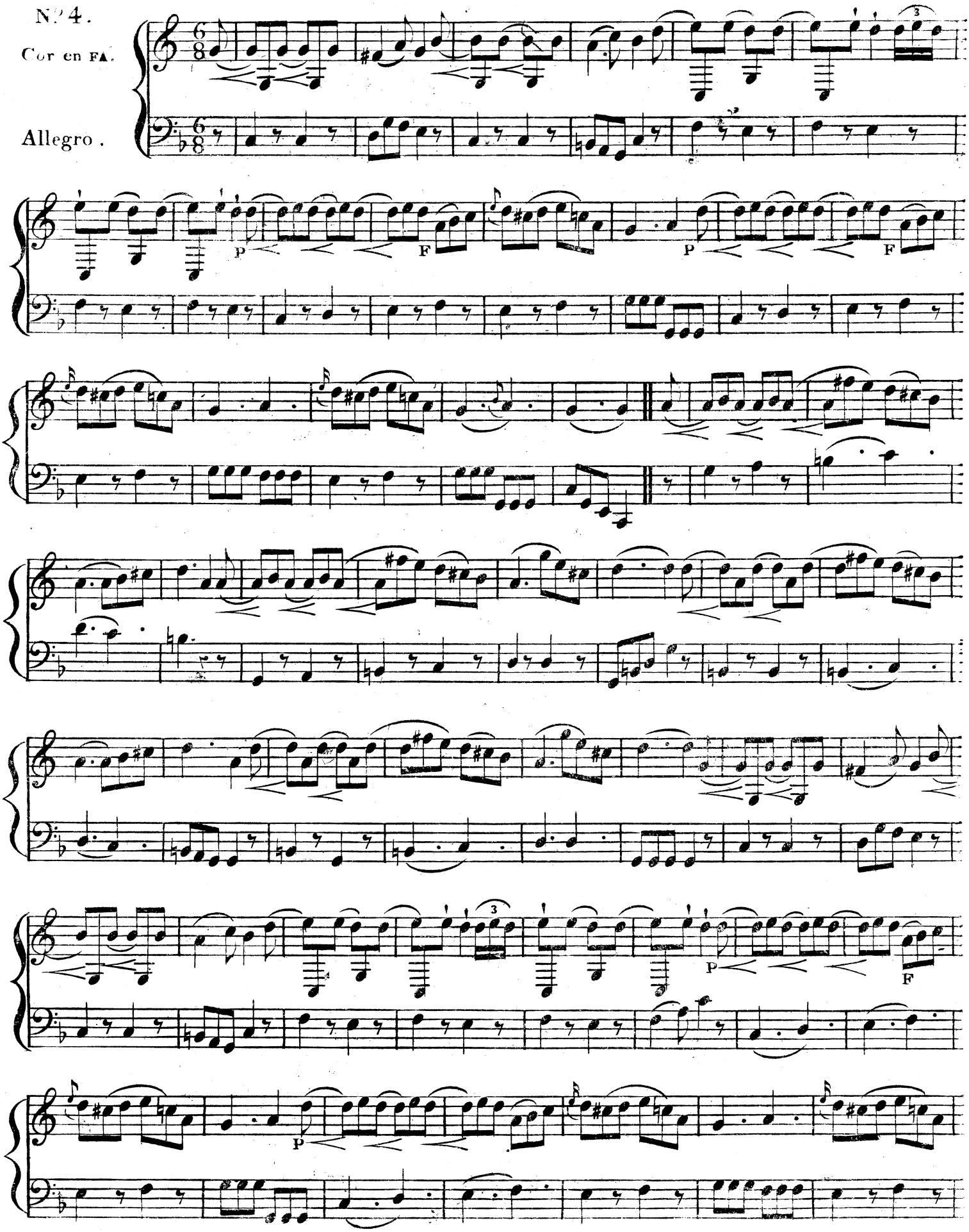


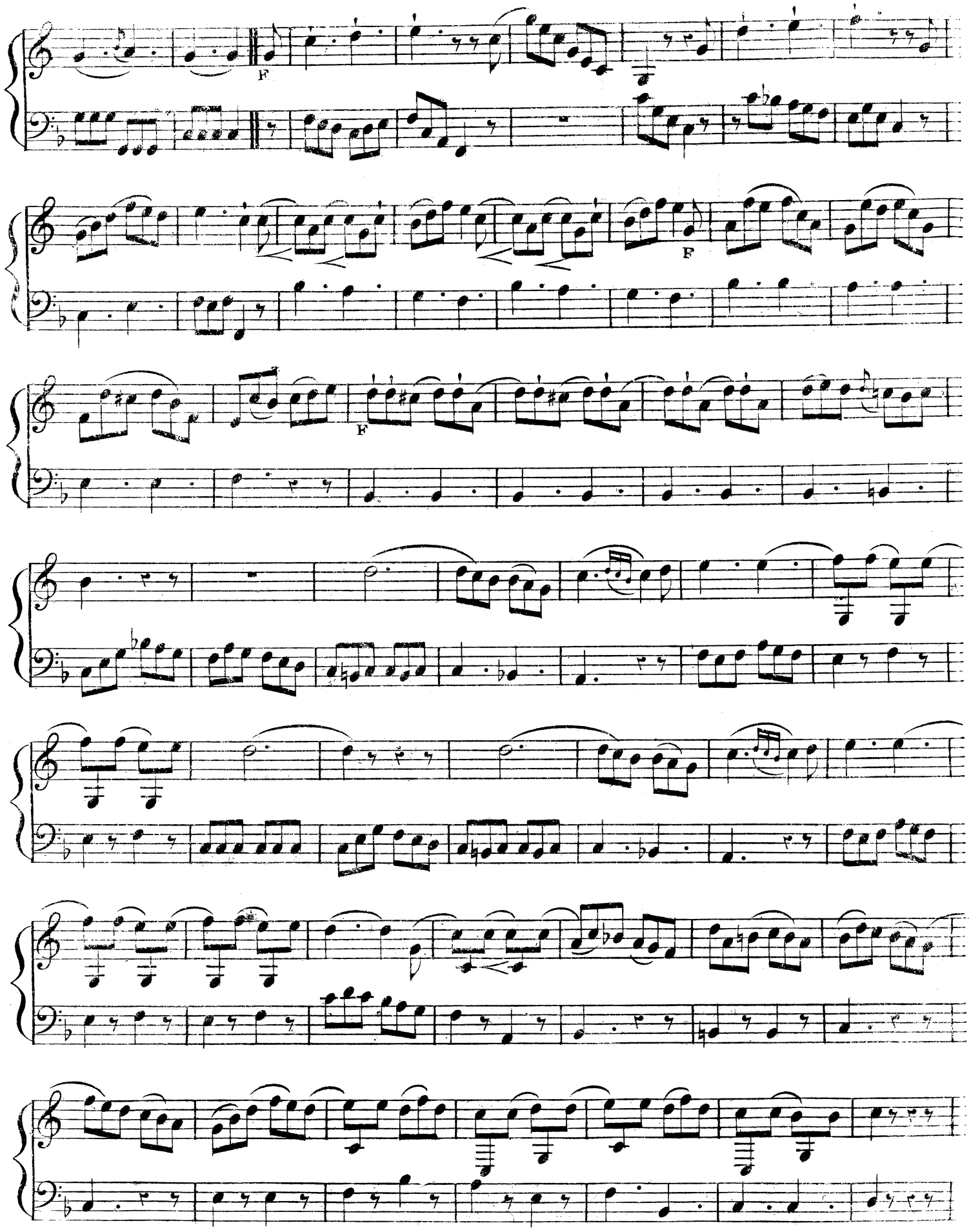

tr
p
F
p
F
P
F
tr
tr

N.° 4.

Cor en FA.

Allegro.




F
F
F

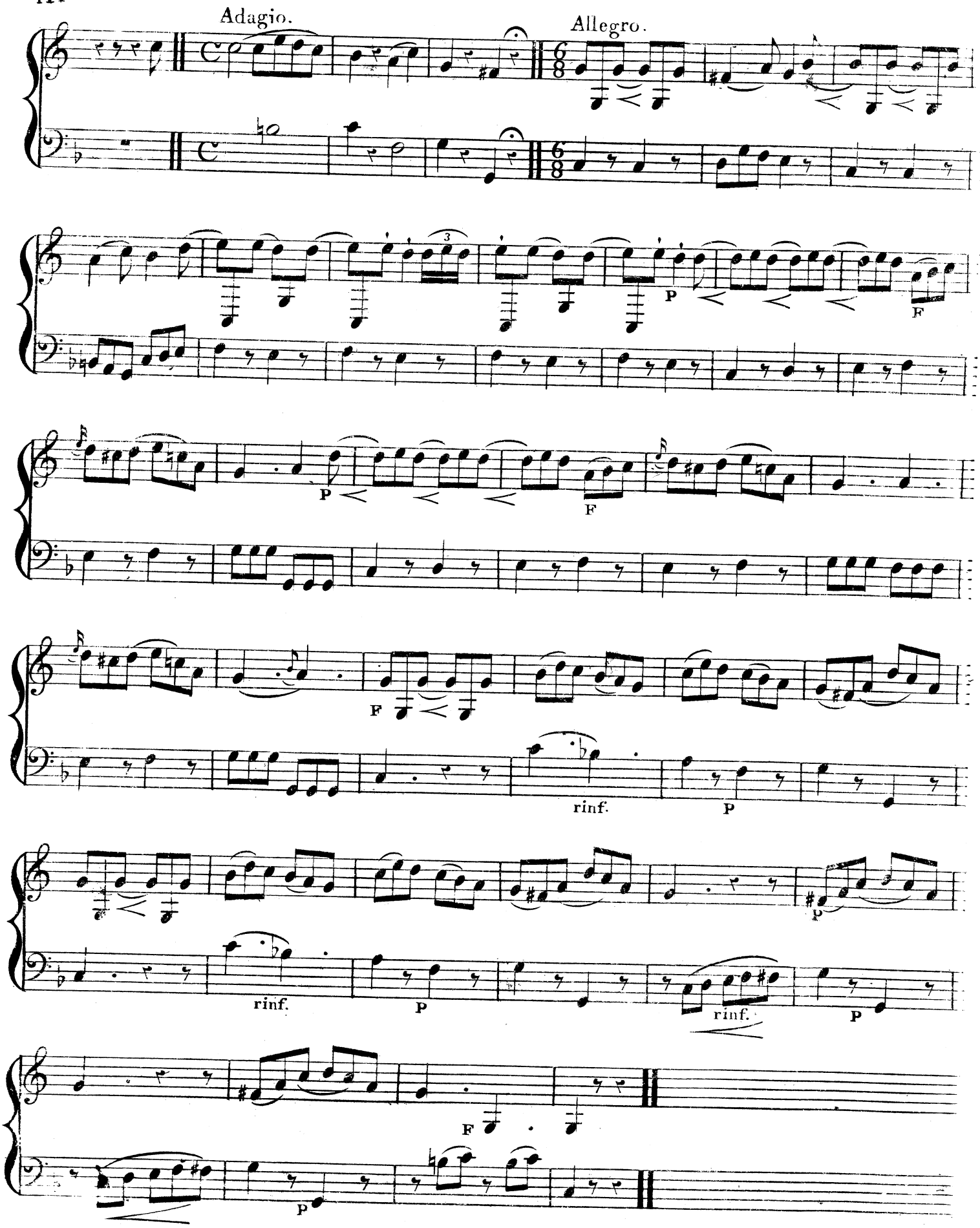

Adagio.
Allegro.
P
F
P
F
F
rinf.
P
rinf.
P
rinf.
P
F
P

TABLE DES MATIÈRES.

Pages

Notice historique sur le Cor ..... 1.
Réflexions préliminaires ..... VI.

Ire PARTIE.

ARTICLE I. Des sons en général ..... 2.
II. De la différence des sons ..... id.
III. Des coups de langue ..... 3.
IV. De la justesse ..... 4.
V. De l'égalité des sons ..... 5.
VI. Sur la manière de noter les parties de Cor ..... 6.
VII. De l'étendue du Cor ..... 7.
VIII. Des deux genres de Cor ..... 8.
IX. De l'étendue du Cor par rapport à chaque genre ..... 9.
X. Sur la manière d'employer les différens tons du Cor ..... 10.
XI. Des dièses et des bémols ..... 14.
XII. Sur la manière de prendre toutes les notes du Cor ..... 15.
XIII. De l'articulation 21
XIV. Des nuances ..... id
XV. Des agrémens du chant ..... 22.

IIme PARTIE.

ARTICLE I. De la tenue du Cor ..... 27.
II. De la main dans le pavillon ..... id.
II. Sur la manière de placer l'embouchure ..... id.
IV. Sur la manière d'attaquer les sons ..... 29.
V. Exercices ..... id.
—— pour le 1er Cor ..... 32.
—— pour le 2d Cor ..... 61.
VI. Sur la manière d'étudier 91
VII. Du goût et de l'expression 92

IIIme PARTIE.

Etudes pour le 1er Cor ..... 94.
Etudes pour 1er et 2d Cor ..... 103.
Etudes pour le 2d Cor ..... 106.