MÉTHODE

DE PREMIER & DE SECOND

COR

PAR

J. MOHR

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE

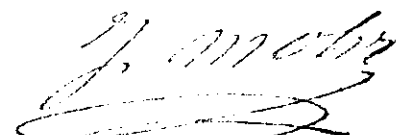
PREMIER COR SOLO DE LA MUSIQUE DE L'EMPEREUR ET DE L'ACADÉMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE

PRIX NET : 15 FRANCS

FRANCE ET ÉTRANGER

PARIS. — LÉON ESCUDIER, ÉDITEUR, RUE DE CHOISEUL, 21

Propriétaire pour tous les pays. — Droits de traduction réservés



PRÉFACE

Il existe pour le cor des méthodes très-estimées, et cependant je publie la mienne.

Un cours d'enseignement de musique instrumentale comprend deux parties très-distinctes : la connaissance de l'instrument et la manière de s'en servir; en d'autres termes, les principes et la pratique; la théorie et l'exécution.

Tous les maîtres doivent être d'accord sur les principes; ils peuvent varier sur les moyens pratiques. Chacun d'eux a son système, sa manière propre, son faire; c'est ce qui constitue la méthode; et cela est surtout vrai pour le cor, qui n'a pas, comme les instruments à cordes et à touches, les notes faites; ces notes, il faut les créer, les produire instantanément, avec sûreté, sans hésitation, et surtout avec méthode, car le hasard est chanceux et souvent pourrait vous faire défaut.

Cette émission de sons, prompte, subite, sans tâtonnements, n'est pas sans difficultés. On comprend aisément que, pour vaincre ces difficultés inhérentes à l'instrument, il y ait des moyens divers que l'expérience, l'étude, le travail plus ou moins opiniâtre peuvent seuls indiquer. Voilà ce qui explique la variété des méthodes, et prouve implicitement que chacune d'elles peut avoir son utilité.

Les méthodes des professeurs auxquels je succède sont fort bonnes assurément, et je n'ai pas la prétention de faire mieux que ces maîtres, auxquels je dois d'avoir profité moi-même de leur expérience; j'ai seulement l'espoir de faire autrement, en ajoutant à leur enseignement des moyens pratiques nouveaux que les études de toute ma vie m'ont révélés.

J'apporte donc mon contingent à la somme des connaissances acquises sur l'instrument, afin d'aplanir pour les élèves des difficultés qui les effrayent toujours, qui les rebutent et les découragent quelquefois, et, trop souvent, leur font contracter, par lassitude, des habitudes vicieuses au point de vue de l'art.

Sous ce rapport, ma méthode sera pour eux un manuel usuel qui les familiarisera progressivement avec les difficultés par des exercices et des études faciles.

Mon intention n'est point d'ajouter à ce qui a été dit sur l'instrument comme principes; seulement je crois pouvoir indiquer, pour l'exécution, quelques moyens, que j'ai cherchés longtemps et qui m'ont réussi dans la pratique.

Je ne crains pas de le dire, quand il s'agit d'un instrument à vent, ce qui distingue avant tout l'exécutant c'est l'intonation, c'est-à-dire la sûreté d'attaque, l'instantanéité et la précision de la note; car pour la qualité du son, elle est donnée par la nature; nulle méthode ne peut y suppléer, ni même y rien changer; un travail persévérant peut seul l'améliorer.

D'où il suit qu'un élève apte pour l'instrument pourra toujours, en travaillant méthodiquement, devenir un bon, un excellent corniste, mais qu'il sera forcément et quoi qu'il fasse, quelque habileté il acquiert, un premier ou un second cor, selon que la nature l'aura doué pour l'un ou l'autre genre; sans que jamais l'étude et le travail le plus opiniâtre parviennent à lui faire parcourir l'étendue de l'instrument avec la qualité de son voulue pour chaque genre.

Ce qui précède explique mon système, ma méthode, qui est surtout pratique et se résume en quelques mots :

Faire connaître les principes en m'aidant au besoin de toutes les méthodes; expliquer tout particulièrement les moyens d'arriver sûrement à une bonne exécution; enseigner un mode d'intonation facilitant l'émission de la note avec sûreté, netteté et précision, enfin développer les dispositions particulières à chacun, afin de les diriger tous vers le genre pour lequel la nature les a doués.

Tel sera mon enseignement que j'ai le désir, et, je l'avoue, l'espoir de rendre profitable à tous.

RAPPORT

DU COMITÉ DES ÉTUDES MUSICALES DU CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION

SUR

La Méthode de premier et second Cor, de M. J. MOHR.

Le Cor est un des plus précieux instruments de l'orchestre. — Son importance dans les compositions musicales est telle, qu'il serait difficile de le remplacer. —Comme le Basson, il se prête à toutes les combinaisons instrumentales, et le chanteur lui doit, dans les accompagnements, un de ses aides les plus puissants. — Il offre également de grandes ressourses lorsqu'on l'emploie comme instrument solo.

Le Comité des Études musicales a donc examiné avec beaucoup d'intérêt la Méthode qui lui a été soumise par M. J. Mohr. Se plaçant hardiment sur le terrain de la pratique, ce professeur met de côté, dans son ouvrage, les théories et les digressions inutiles. — Il entre immédiatement en matière par des exercices pratiques ingénieusement combinés, pour que les difficultés de l'intonation, de l'instantanéité et de la précision de la note soient graduellement vaincues par l'élève. — Les sons bouchés ou factices qui permettent au Cor de pouvoir parcourir l'échelle diatonique et chromatique sont traités aussi par M. Mohr avec un soin particulier. — Son ouvrage, divisé en trois parties, donne une part égale à l'étude du premier et du second Cor. — Il se termine par douze Études brillantes où l'on reconnait dans l'auteur un exécutant des plus habiles.

En conséquence, le Comité donne son approbation à la *Méthode de M. J. Mohr*. .

AUBER, AMBROISE THOMAS, FRANÇOIS BAZIN, H. RÉBER, F. BENOIST, J.-B. WEKERLIN, VICTOR MASSÉ, ÉMILE PERRIN, F. GEORGE HAINL, DAUVERNÉ.

A. DE BEAUPLAN,
Commissaire du Gouvernement.

A. DE BEAUCHESNE,
Secrétaire.

Paris, le 20 Octobre 1860.

PREMIÈRE PARTIE

DE LA POSITION DU COR ET DE LA MAIN DANS LE PAVILLON

L'élève qui commence devra prendre la position la plus naturelle, afin de se tenir droit sans raideur, évitant de pencher la tête soit à droite, soit à gauche, ou de lui imprimer un balancement toujours désagréable à l'œil. Il tiendra généralement l'instrument de la main gauche, à l'endroit où la branche d'embouchure s'unit aux autres branches; le pouce appuiera son côté gauche contre la branche d'embouchure, sous le tenon qui la maintient, et à l'endroit où il laisse un petit espace triangulaire; le cercle du pavillon devra se placer un peu en avant de la hanche.

La main gauche soutient seule l'instrument; la position du pouce, comme je l'indique, aidant beaucoup à le maintenir avec facilité; la main droite une fois placée dans le pavillon, doit conserver toute liberté, afin de ne pas nuire aux légers mouvements qu'il faut faire pour fermer plus ou moins le pavillon, sans que le bout des doitgs se retire de l'intérieur.

Ces mouvements ne doivent se faire que par le moyen du poignet et de l'avant-bras; la position des bras une fois prise, ils ne doivent plus bouger.

DE L'EMBOUCHURE SUR LES LÈVRES

Choisir une embouchure est une des choses les plus importantes pour celui qui veut s'adonner à l'étude du cor; il est donc nécessaire d'y apporter les soins les plus minutieux.

Ce choix une fois fait, on ne change plus; j'ai toujours remarqué que lorsqu'on changeait souvent d'embouchure, cela nuisait d'une manière sensible à la sûreté des sons. Quoique pour mon usage personnel je me serve d'une embouchure beaucoup plus large que celles adoptées généralement par les cornistes, je n'engagerai jamais les élèves à prendre une embouchure dans les mêmes proportions que la mienne, plutôt qu'une plus petite; ma conviction étant que chaque personne ayant la bouche conformée d'une manière différente, on doit chercher celle qui convient le mieux à la forme des lèvres, et qui, par conséquent, donne plus de facilité, soit pour monter, soit pour descendre, selon le genre. Cependant une embouchure trop petite ne permet qu'une qualité de son médiocre et faible, tandis qu'une embouchure un peu grande donne plus d'ampleur et de moelleux au son.

L'embouchure se pose toujours au milieu de la bouche, deux tiers sur la lèvre supérieure, un tiers sur la lèvre inférieure, où naturellement elle s'appuie. Dans cette position, il reste entre les lèvres une légère ouverture pour former les sons; cette ouverture s'élargit ou se rétrécit selon que l'on veut monter ou descendre.

Ces principes posés, quant à l'embouchure et aux lèvres, il faut, pour former le son, imprimer à la langue un mouvement rapide et spontané, semblable à celui qu'on ferait pour rejeter un bout de fil qui se trouverait dans la bouche. Pour qu'une note soit attaquée franchement, sans aucune hésitation, il faut que la langue frappe l'air envoyé dans l'instrument comme si cet air était un timbre dont la langue serait le battant, afin que les vibrations, sonores en commençant, aillent en s'éteignant. C'est à cette manière d'émettre le son que les élèves qui commencent doivent s'attacher. Quoiqu'une belle qualité de son ne soit pas accordée à tous, et que la nature ait donné à chacun son organe particulier, un travail constant et une étude bien entendue peuvent modifier et améliorer beaucoup le son des personnes qui seraient moins bien douées.

Je suis parfaitement de l'avis de MM. Dauprat et Gallay, et je trouve tout à fait inutile de prononcer un mot quelconque pour émettre le son.

DE L'ÉGALITÉ ET DE LA JUSTESSE DES SONS

Le cor présente, pour l'égalité et la justesse des sons, une difficulté que l'on comprend facilement si on se rend compte de la nature de l'instrument.

Le cor, dont l'étendue naturelle est restreinte, doit aux sons bouchés ou factices obtenus à l'aide de la main droite placée dans le pavillon, de pouvoir parcourir l'échelle diatonique et chromatique des gammes.

Il résulte un grand avantage de ce perfectionnement qui complète l'instrument en ajoutant à son étendue ; mais il arrive aussi que les notes du cor se trouvent être de deux espèces, les unes ouvertes, les autres plus ou moins fermées, et qu'elles ont, par cela même, une différence de timbre et de volume tellement sensible qu'il devient fort difficile à l'artiste le plus habile de la faire disparaître entièrement.

Toutefois, cette difficulté se résoud en quelque sorte par elle-même; en d'autres termes, le remède se déduit du mal. En effet, puisque c'est à l'aide de la main dans le pavillon qu'on fait les notes bouchées, on comprend qu'il est facile de compenser la sonorité, et qu'en donnant un plus grand volume d'air à ces notes, et en les ménageant pour les sons naturels, on peut égaliser la force et la qualité des uns et des autres.

C'est l'opinion de tous les maîtres, et c'est aussi la mienne. Une longue expérience m'a convaincu que le jeu de la main dans le pavillon, bien compris et pratiqué avec intelligence, est le seul moyen efficace pour arriver à l'égalité des sons aussi parfaite que possible.

D'ailleurs, comme le dit avec raison M. Dauprat dans l'égalité des sons entre eux, la difficulté n'est pas toujours la même, puisque les sons bouchés sont plus ou moins ternes et que dans le médium de l'instrument leur qualité se rapproche déjà beaucoup des sons naturels. J'ajoute cependant que, dans ma conviction, l'égalité des sons, ouverts ou fermés, dépend autant des lèvres que de la main : augmenter ou diminuer à propos l'ouverture du pavillon et la pression des lèvres, selon qu'un son se trouve trop haut ou trop bas, c'est, je l'affirme, le vrai, le plus sûr moyen d'obtenir l'égalité des sons.

Quant à leur justesse, elle sera la conséquence de l'organisation musicale de l'élève, fortifiée par l'exercice du solfége et l'habitude acquise de comparer le timbre des différentes notes, d'apprécier les sons et de saisir les intonations.

Paris. — Typographie Morris ère et fils, rue Amelot, 64.

MÉTHODE

de 1.er et 2.d COR.

GAMMES ENHARMONIQUES.

J. MOHR.

sur l'étendue des deux genres.

Le zéro indique une note ouverte.

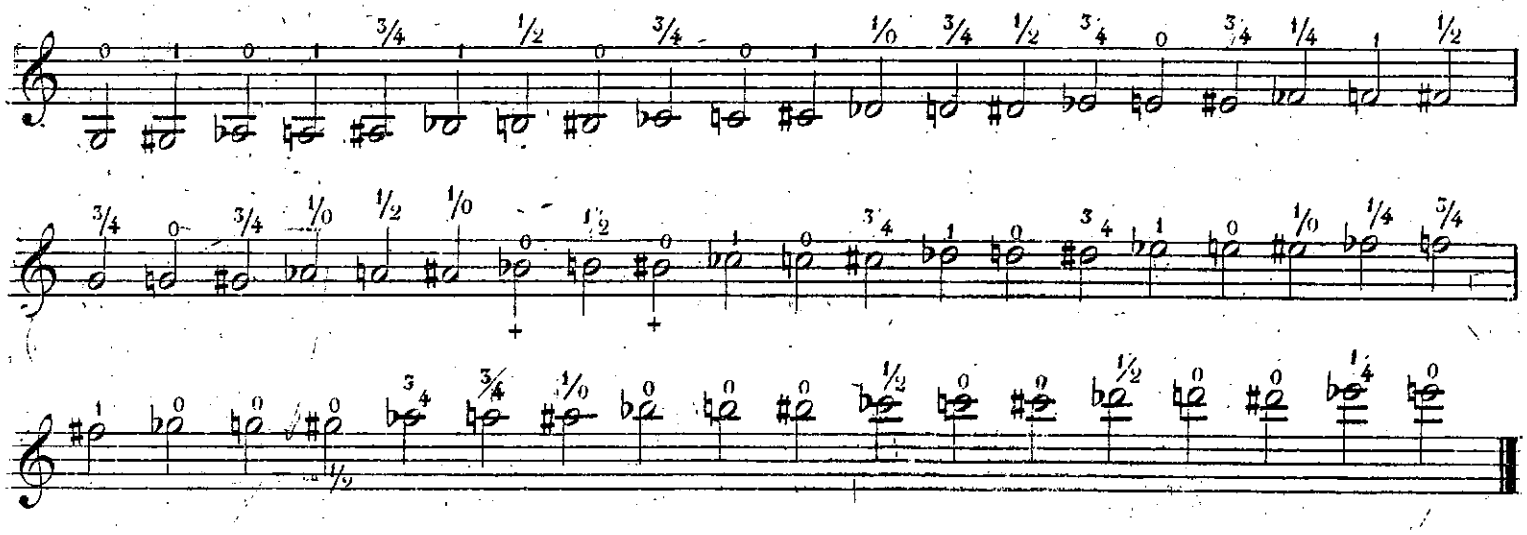
L'unité (1) indique une note tout à fait fermée, l'unité et le zéro 1/0 indique que la note peut se faire fermée où ouverte.

Les fractions 1/4 1/2 et 3/4 indiquent que le pavillon doit être fermé à un quart, à moitié, aux trois quarts.

Les notes sous lesquelles il se trouve une croix (+) sont des notes très Basses, pour la justesse desquelles, il faut que le pavillon soit plus ouvert.

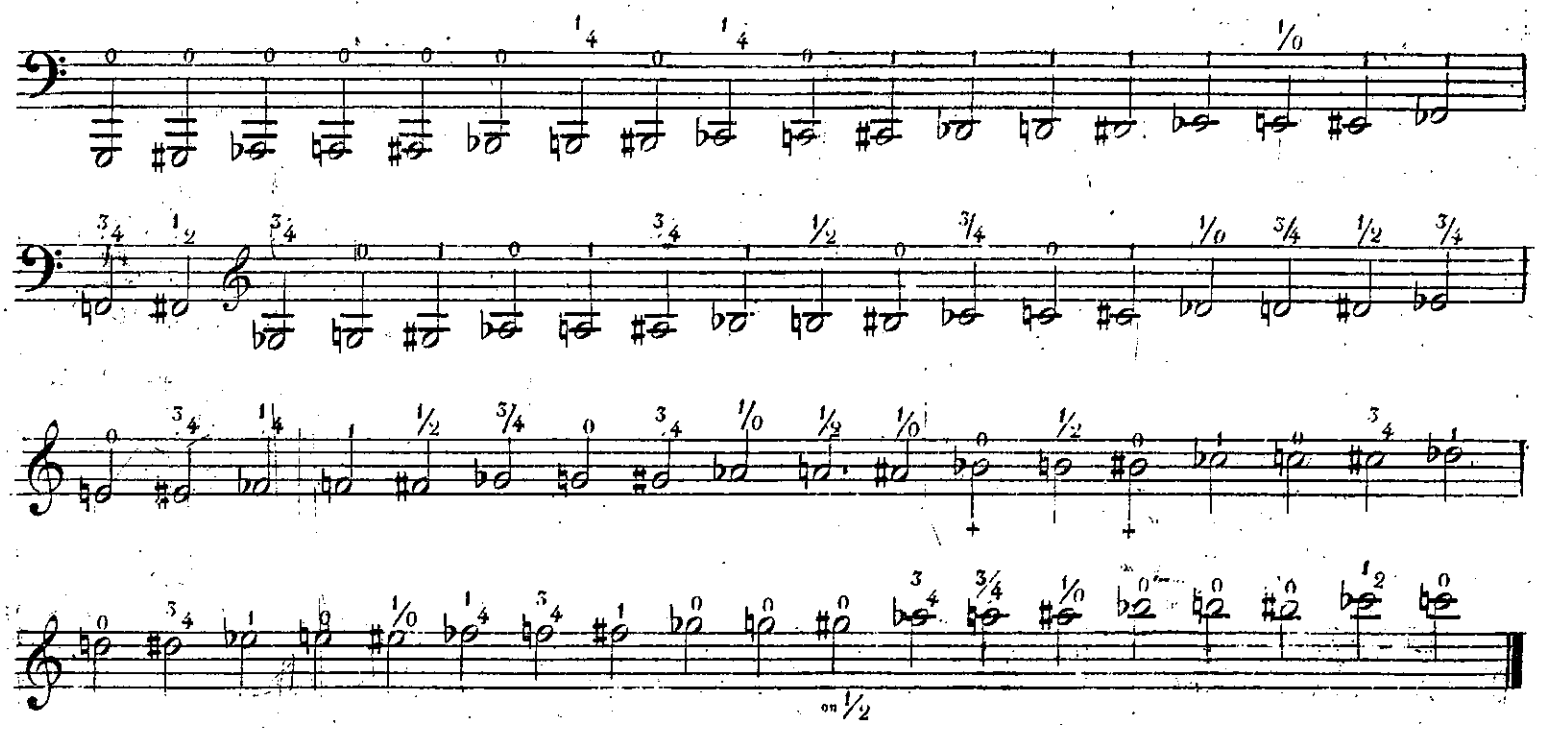
EXEMPLE:

PREMIER COR.



EXEMPLE:

SECOND COR.



L. E. 2946.

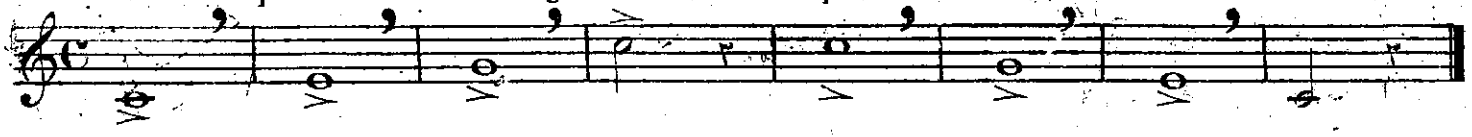
Je ne saurais trop recommander aux élèves de travailler avec beaucoup de patience, et en apportant le plus grand soin à l'étude des premières leçons; afin d'arriver promptement à un bon résultat.

Ils devront se servir des tons de mi ♭, mi ♮ ou de fa pour commencer selon qu'ils pourront monter ou descendre.

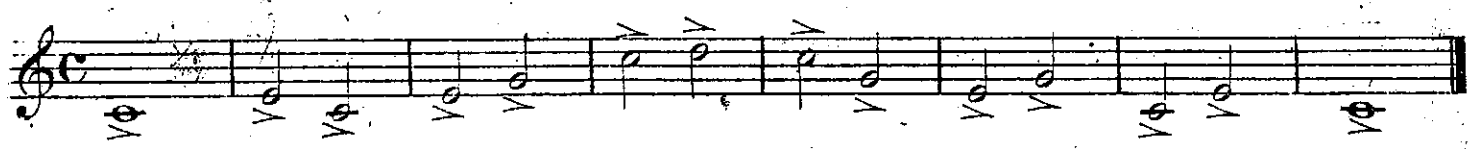
Mouvt lent.

Les notes sous lesquelles se trouvent ce signe > doivent être attaquées avec force en laissant le son s'éteindre.

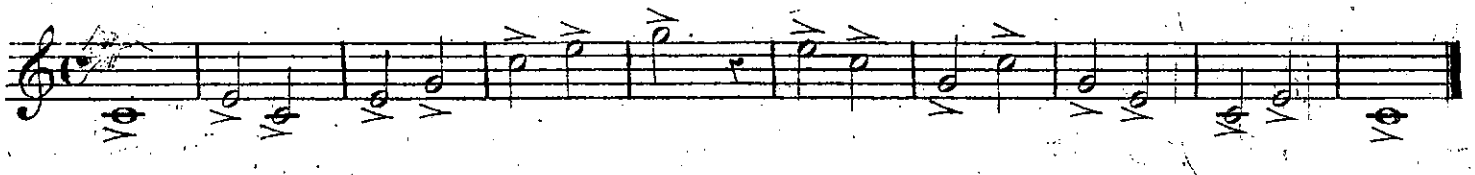
1.



2.

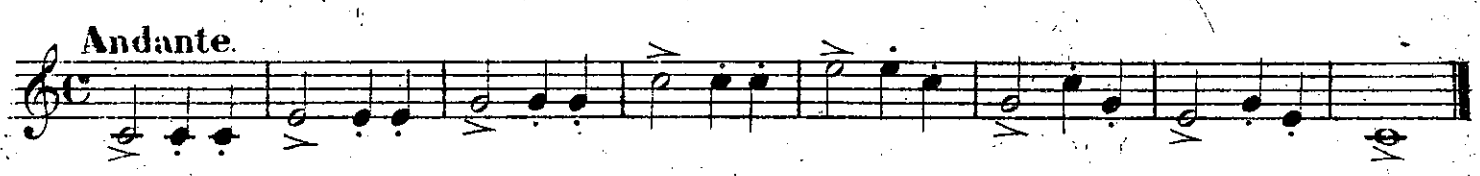


3.

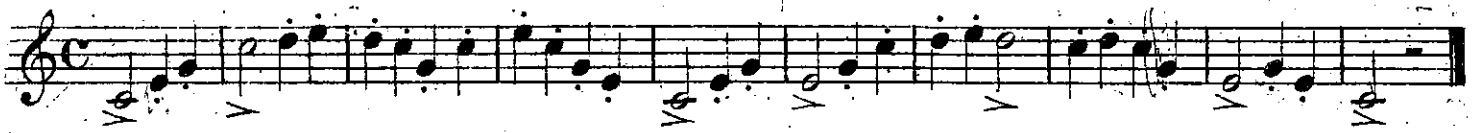


Andante.

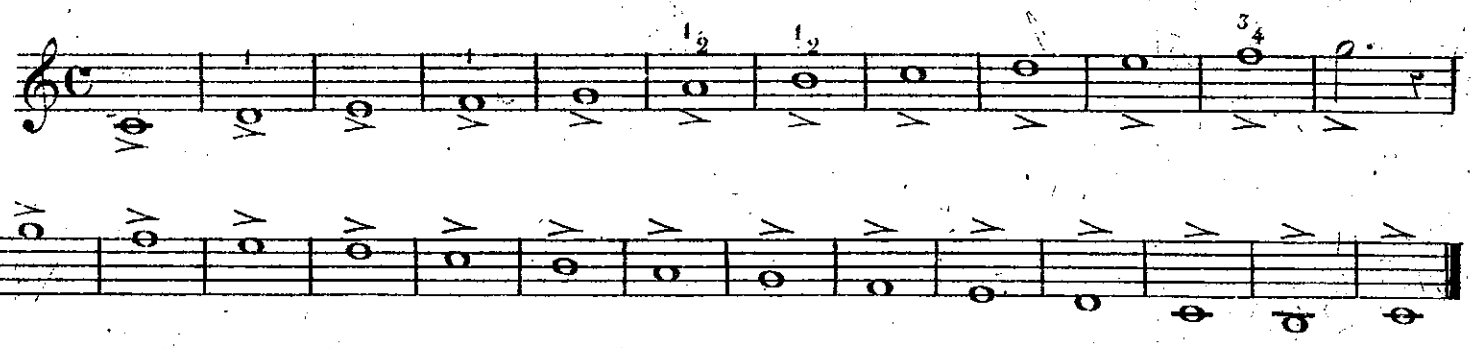
4.



5.

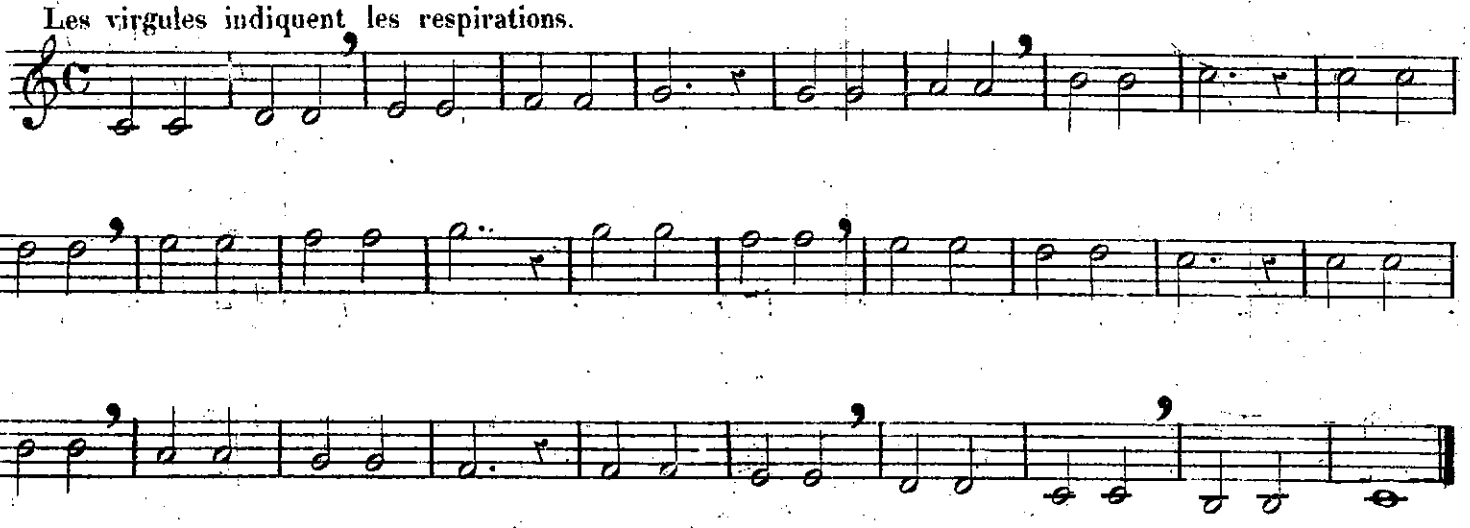


6.



Les virgules indiquent les respirations.

7.



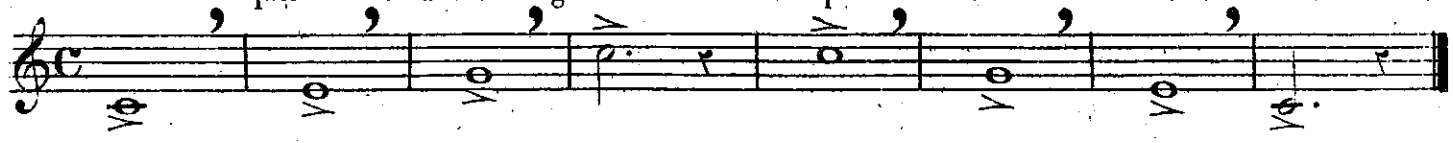
Je ne saurais trop recommander aux élèves de travailler avec beaucoup de patience, et en apportant le plus grand soin à l'étude des premières leçons; afin d'arriver promptement à un bon résultat.

Ils devront se servir des tons mi ♭, mi ♮ ou de fa pour commencer selon qu'ils pourront monter ou descendre.

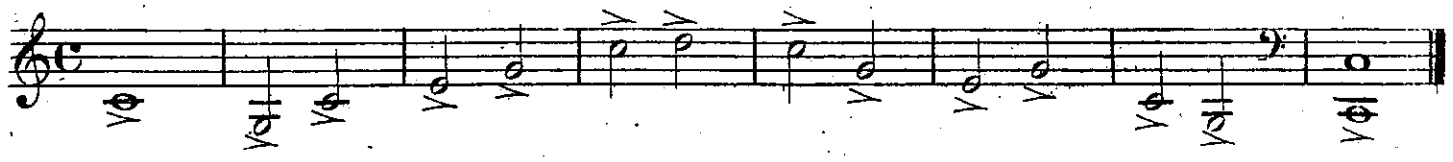
Mouvt lent.

Les notes sous lesquelles se trouvent ce signe > doivent être attaquées avec force en laissant le son s'éteindre

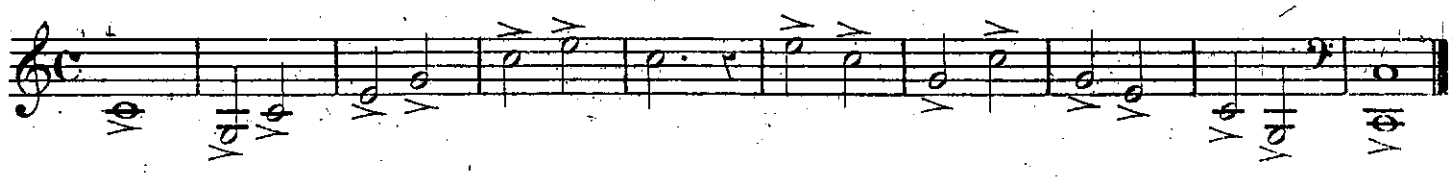
1.



2.

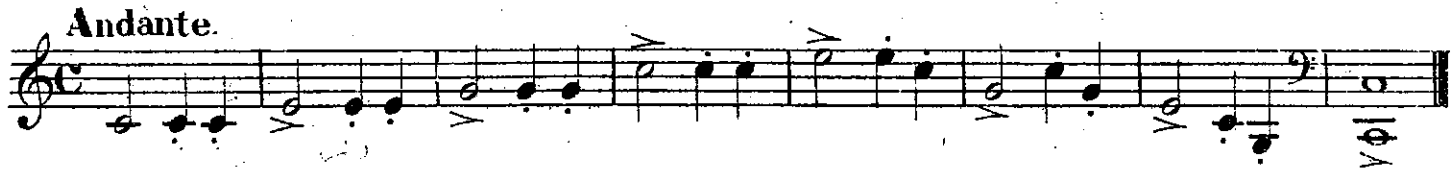


3.

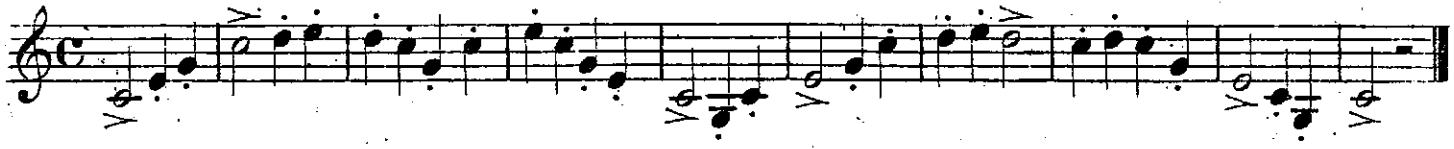


Andante.

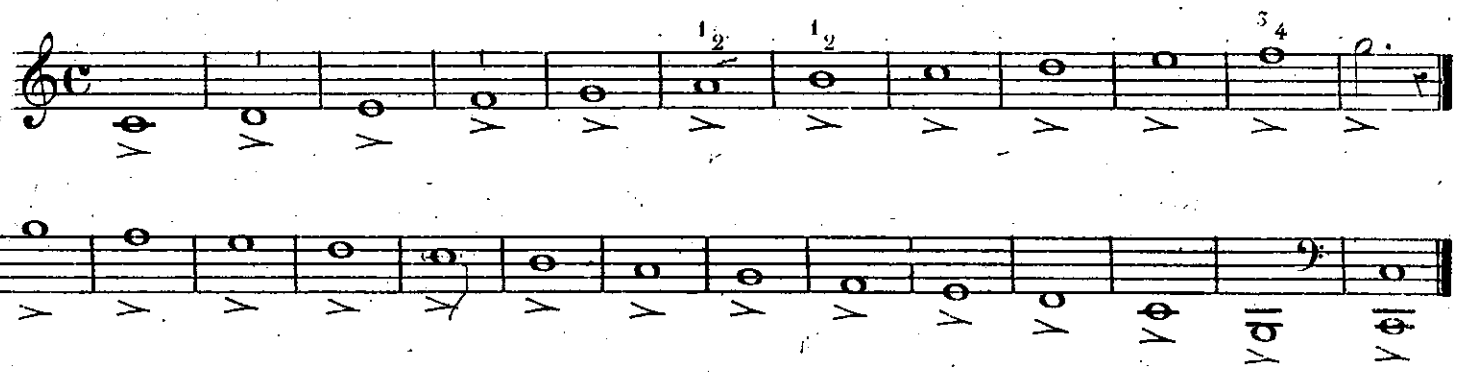
4.



5.

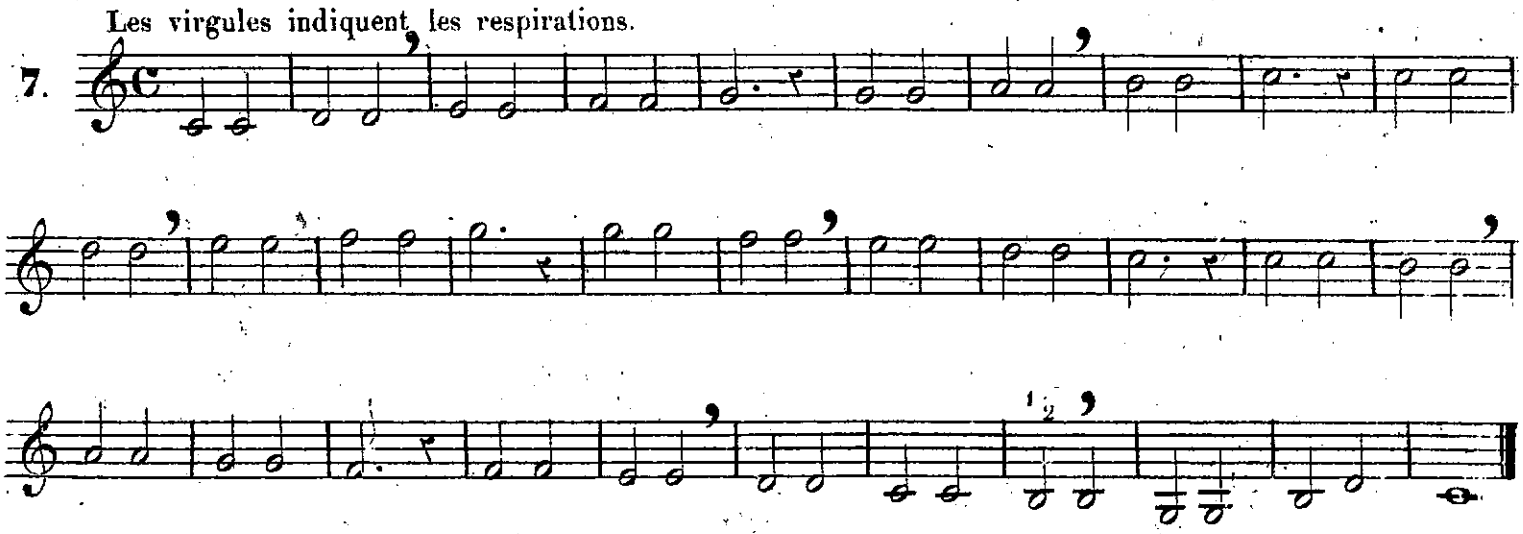


6.



Les virgules indiquent les respirations.

7.



8.

9.

Allegro.

10.

On devra bien attaquer toutes les notes syncopées et au lieu d'augmenter le son on le diminuera.

11.

8.

9.

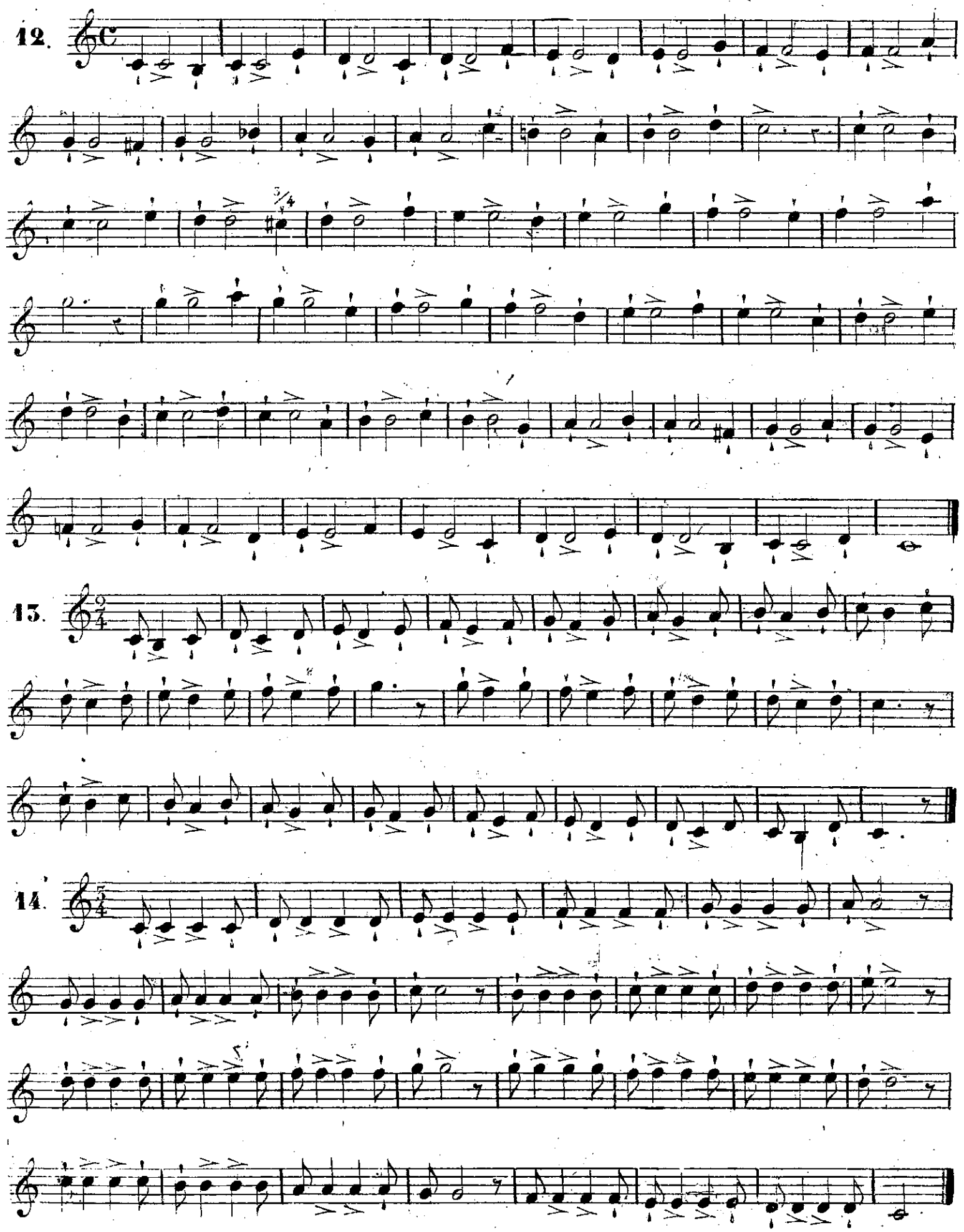
Allegro.

10.

On devra bien attaquer toutes les notes syncopées et au lieu d'augmenter le son, on le diminuera.

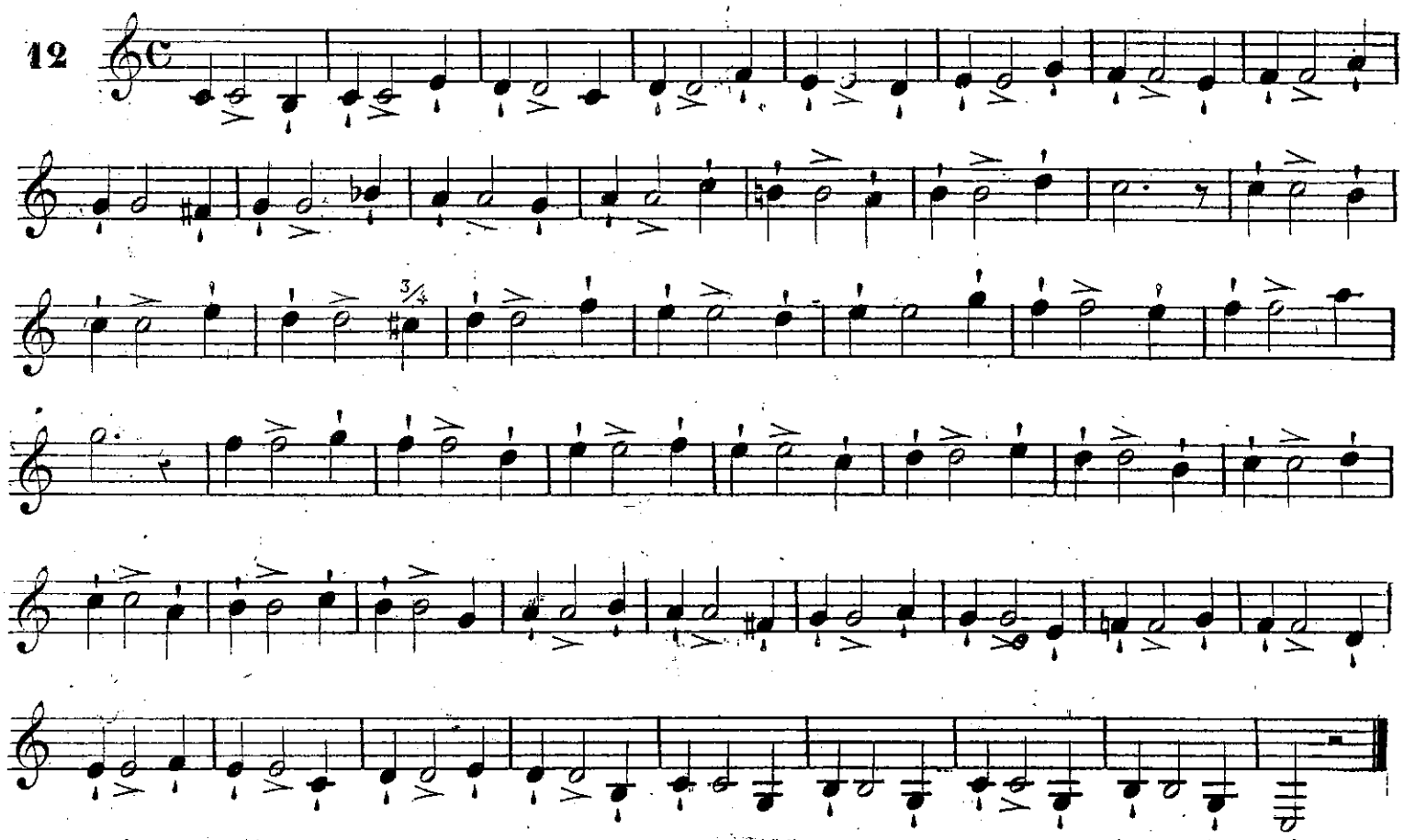
11.

Le point long (!) placé au dessus ou en dessous d'une note signifie que le son de cette note doit être très bref.

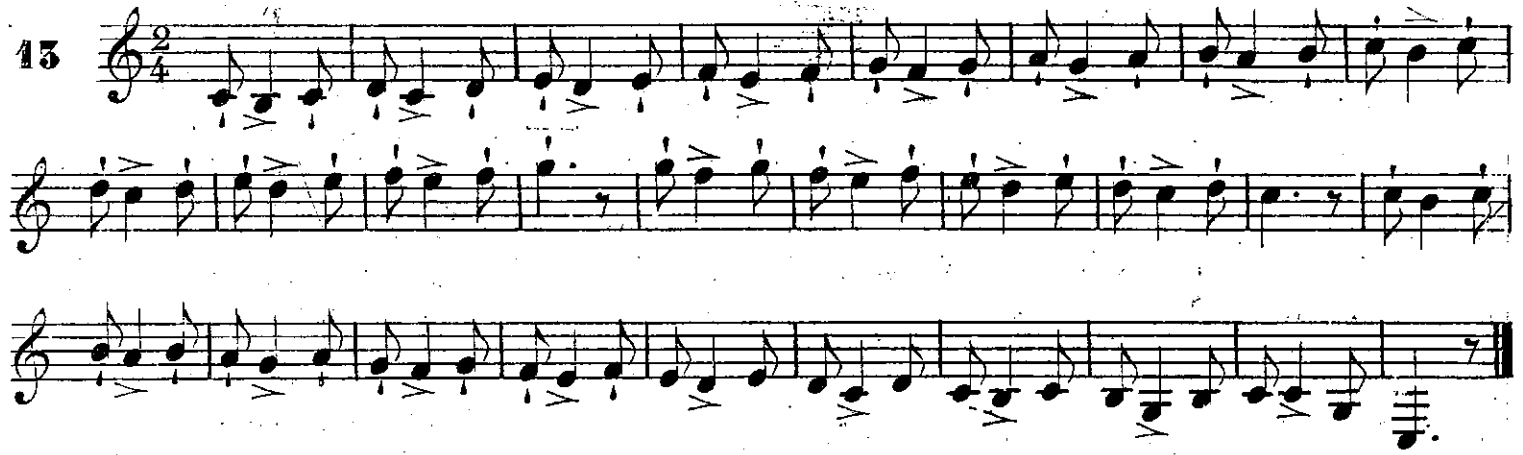


Le point long (') placé au dessus ou en dessous d'une note signifie que le son de cette note doit être très bref.

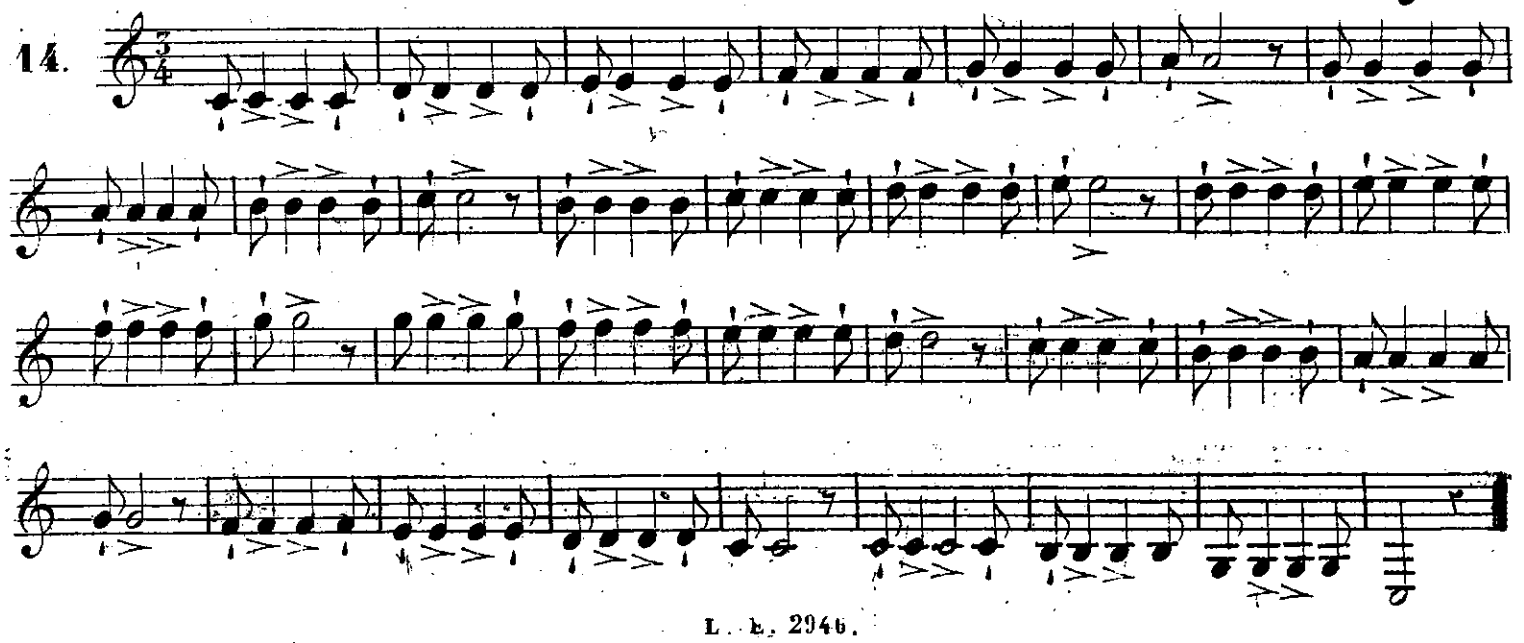
12



13

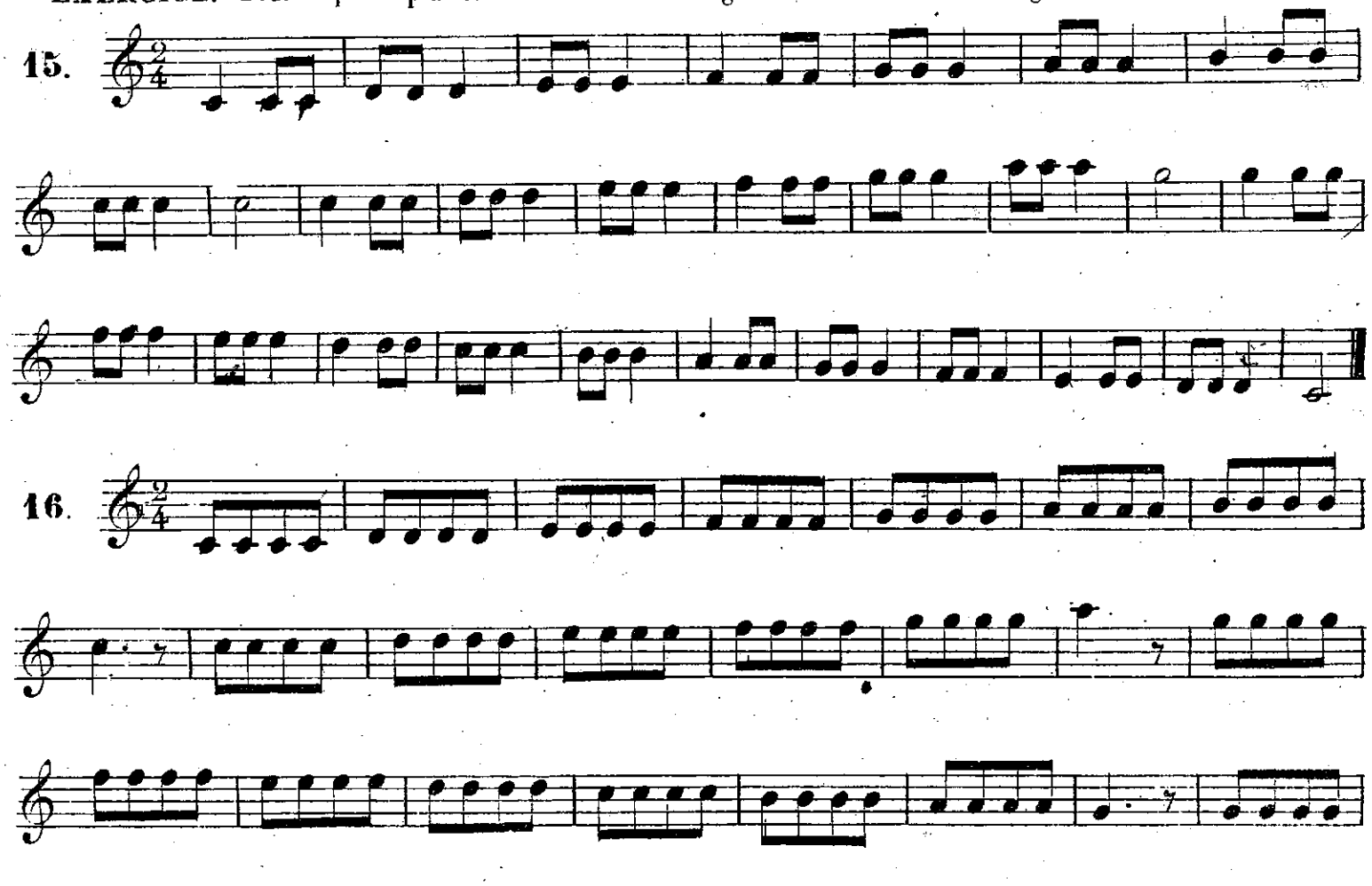


14.



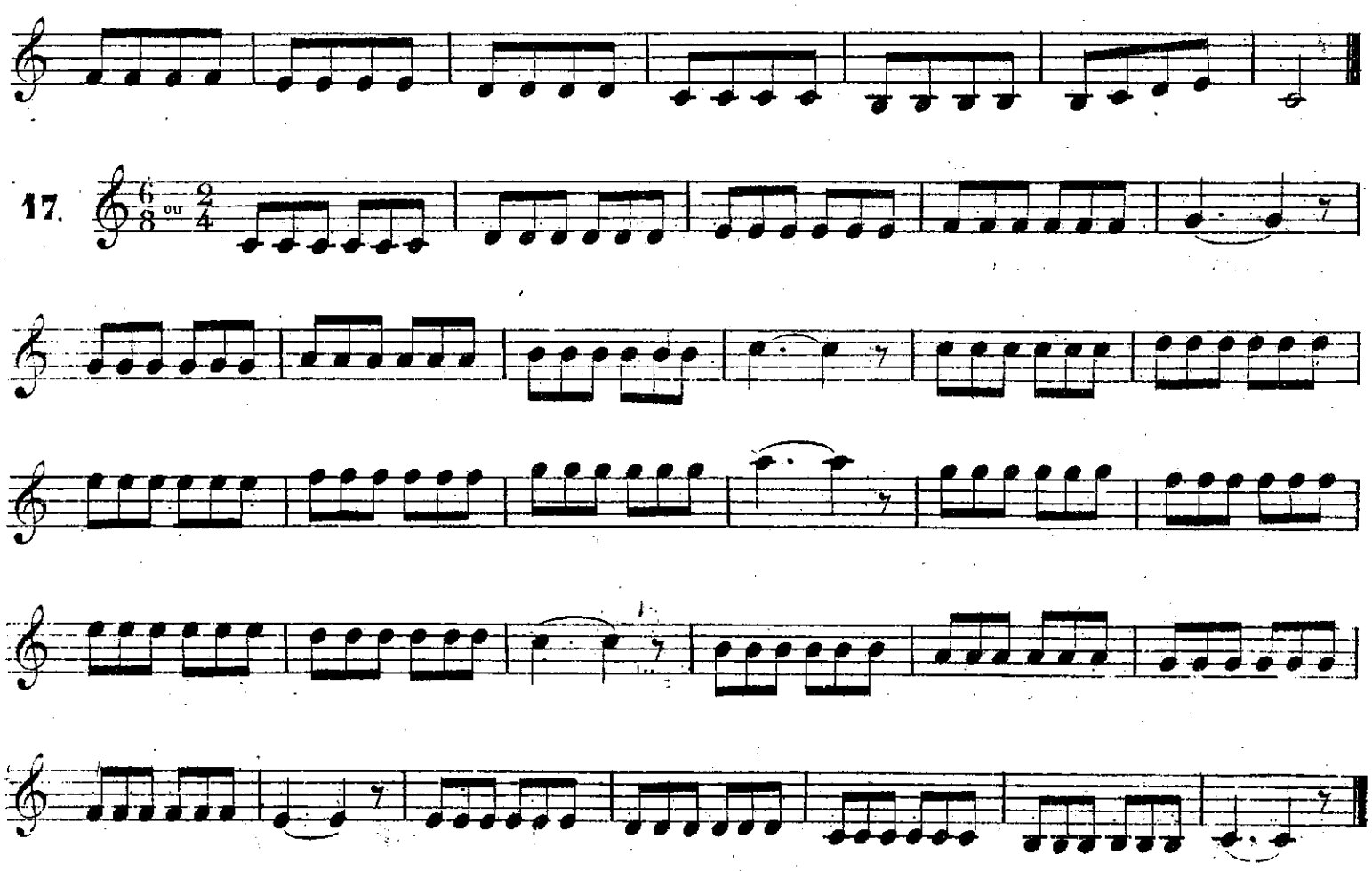
EXERCICE. Pour répèter plusieurs fois au même degré les notes de valeurs égales.

15.



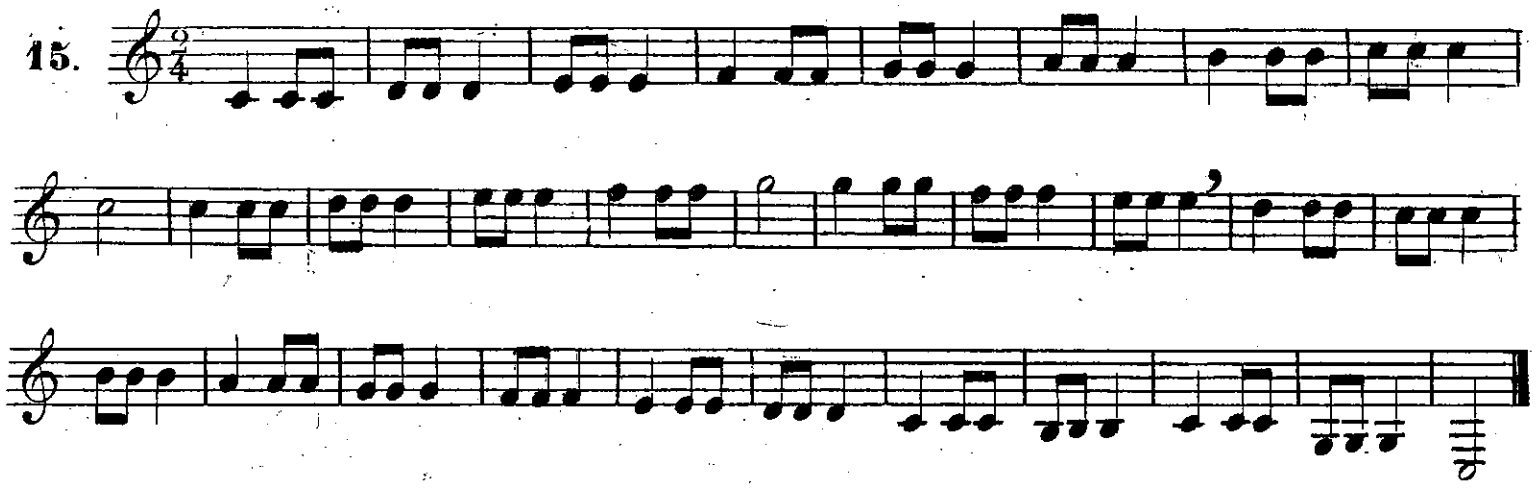
16.

17.

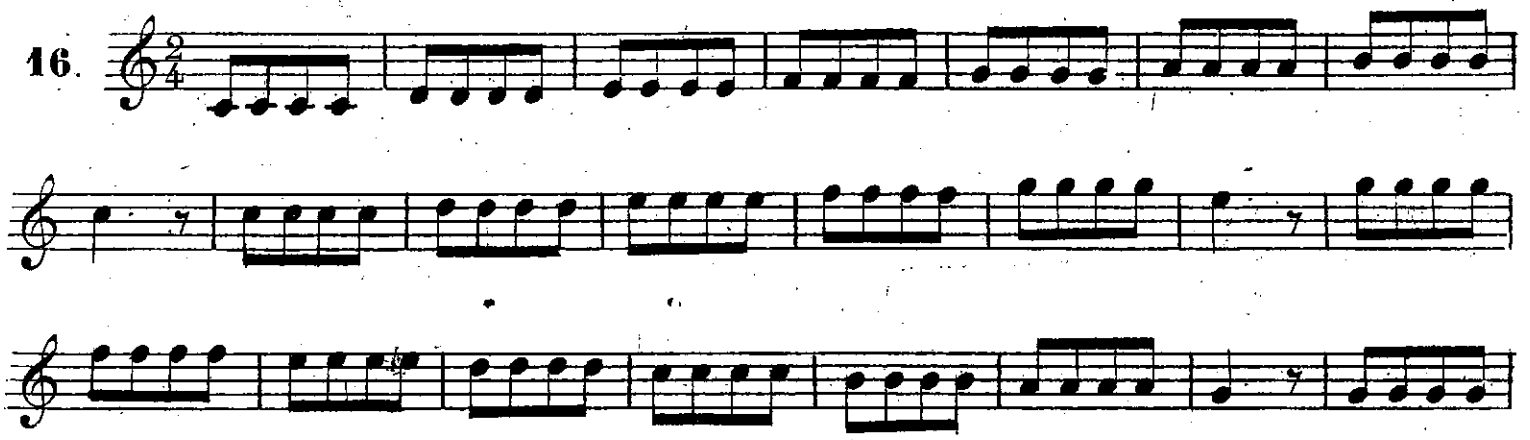


EXERCICE Pour répéter plusieurs fois au même degré les notes de valeurs égales.

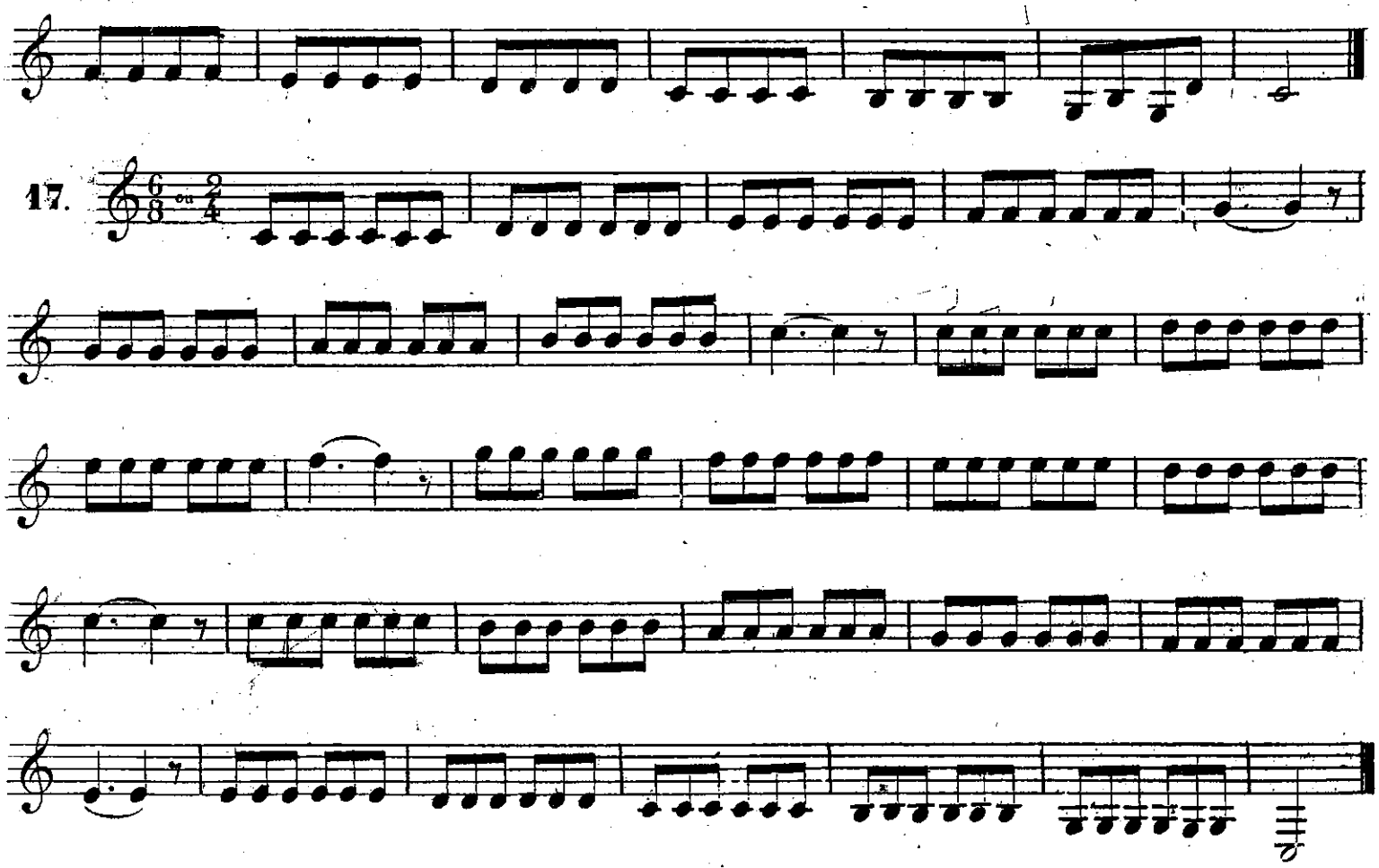
15.



16.



17.



18.

EXERCICES sur des valeurs inégales.

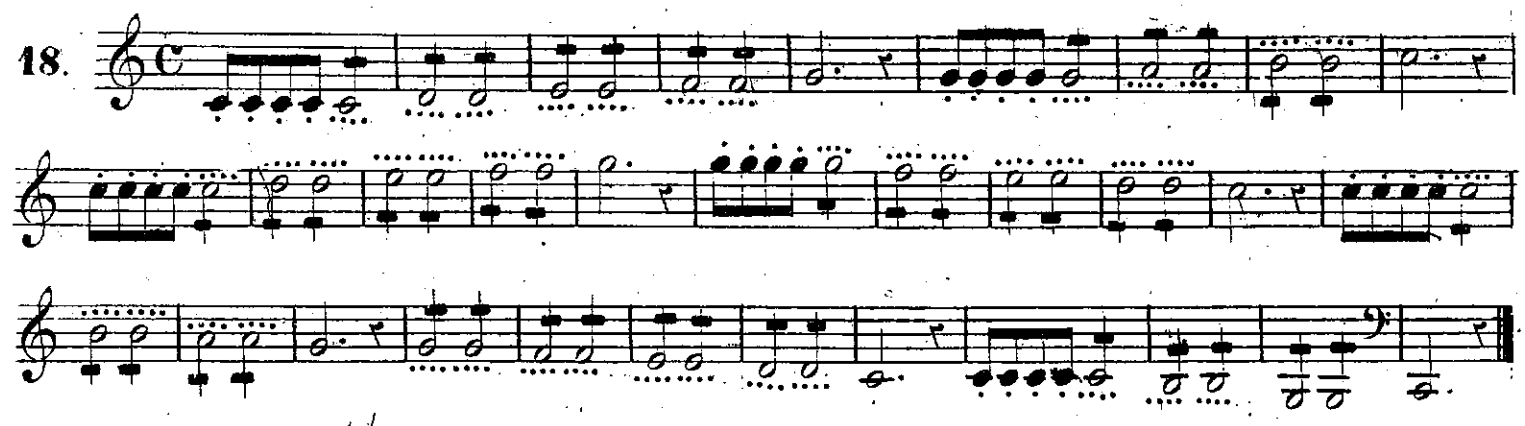
Bien soutenir la croche pointée à sa valeur en mettant plus de force sur les doubles croches.

19.

20.

21.

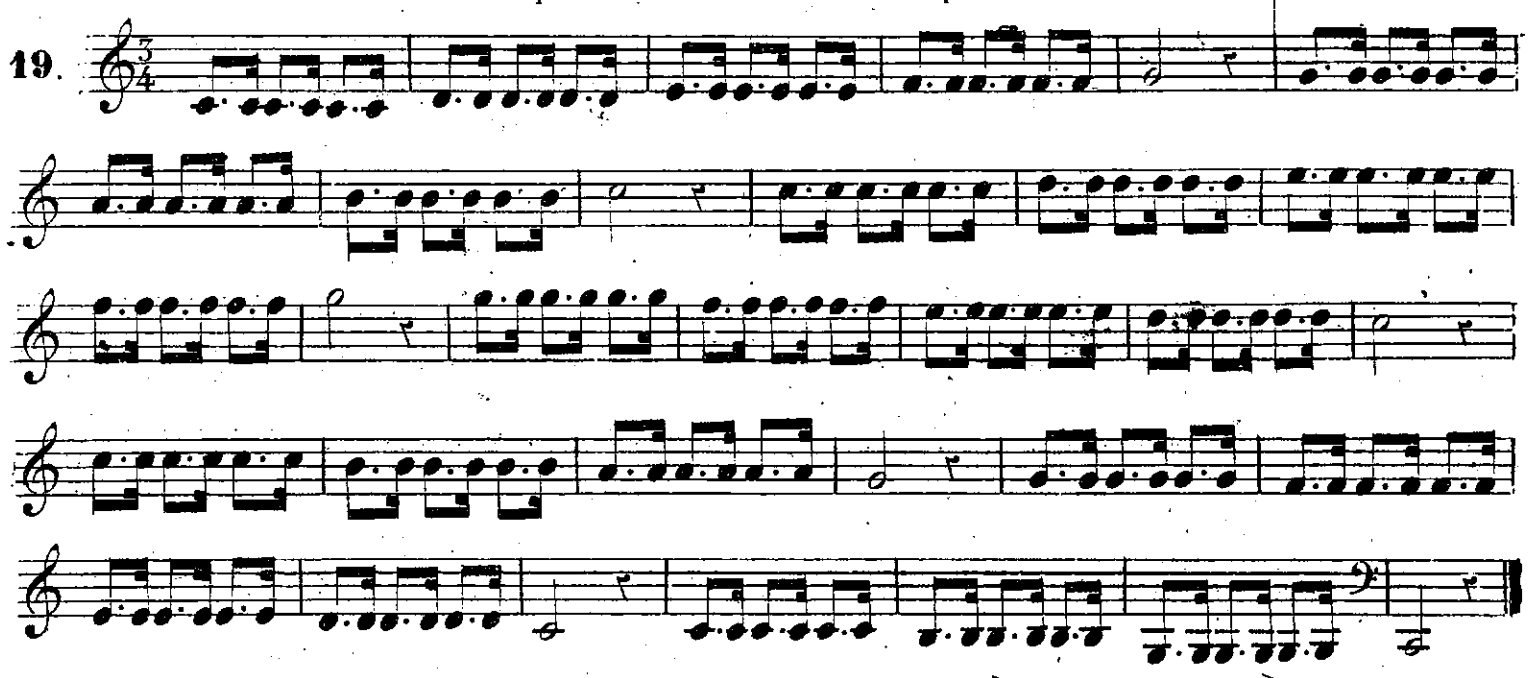
18.



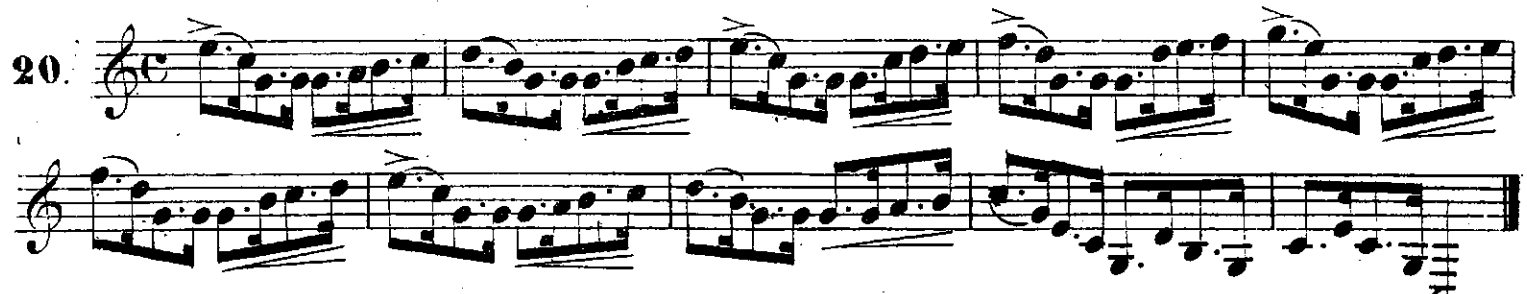
EXERCICES sur des valeurs inégales.

Bien soutenir la croche pointée à sa valeur en mettant plus de force sur les doubles croches.

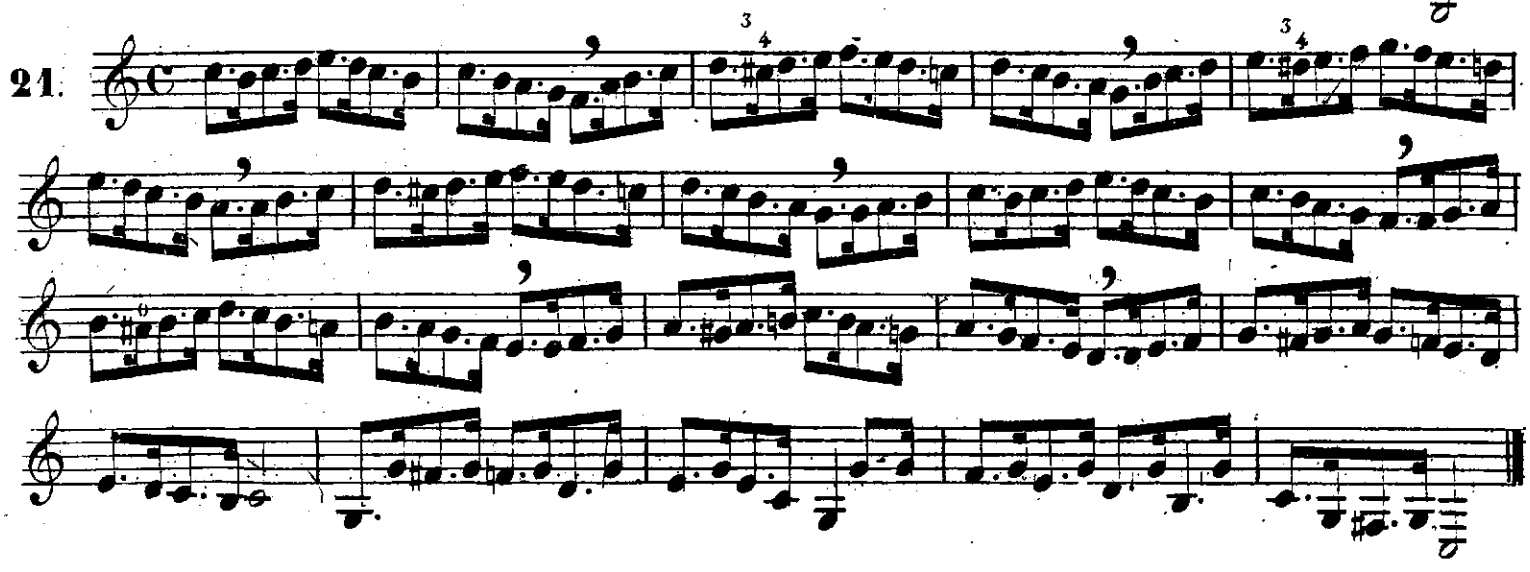
19.



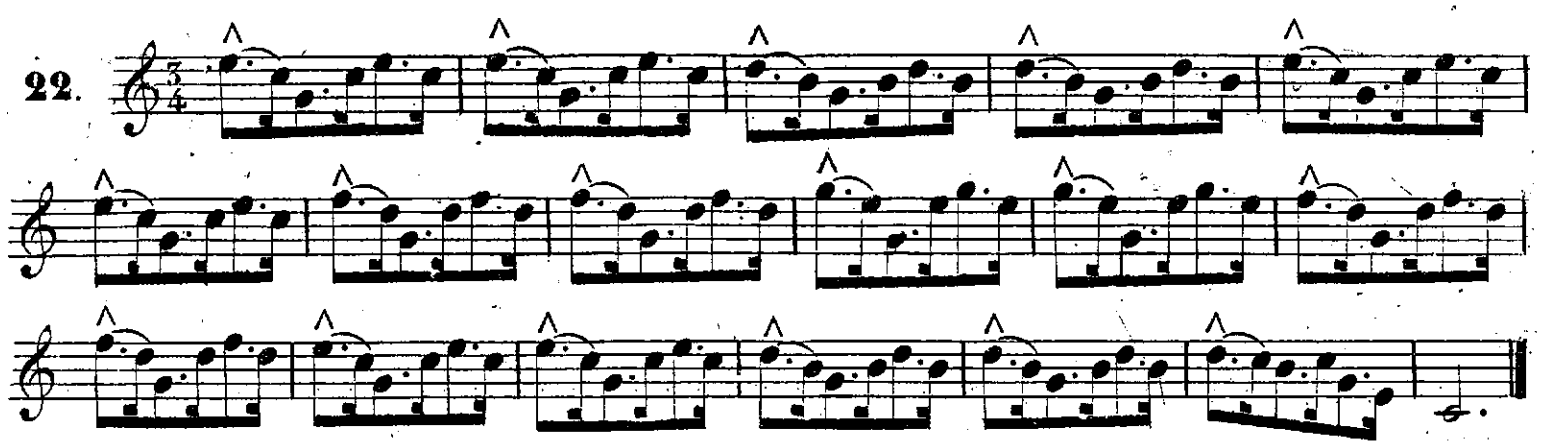
20.



21.

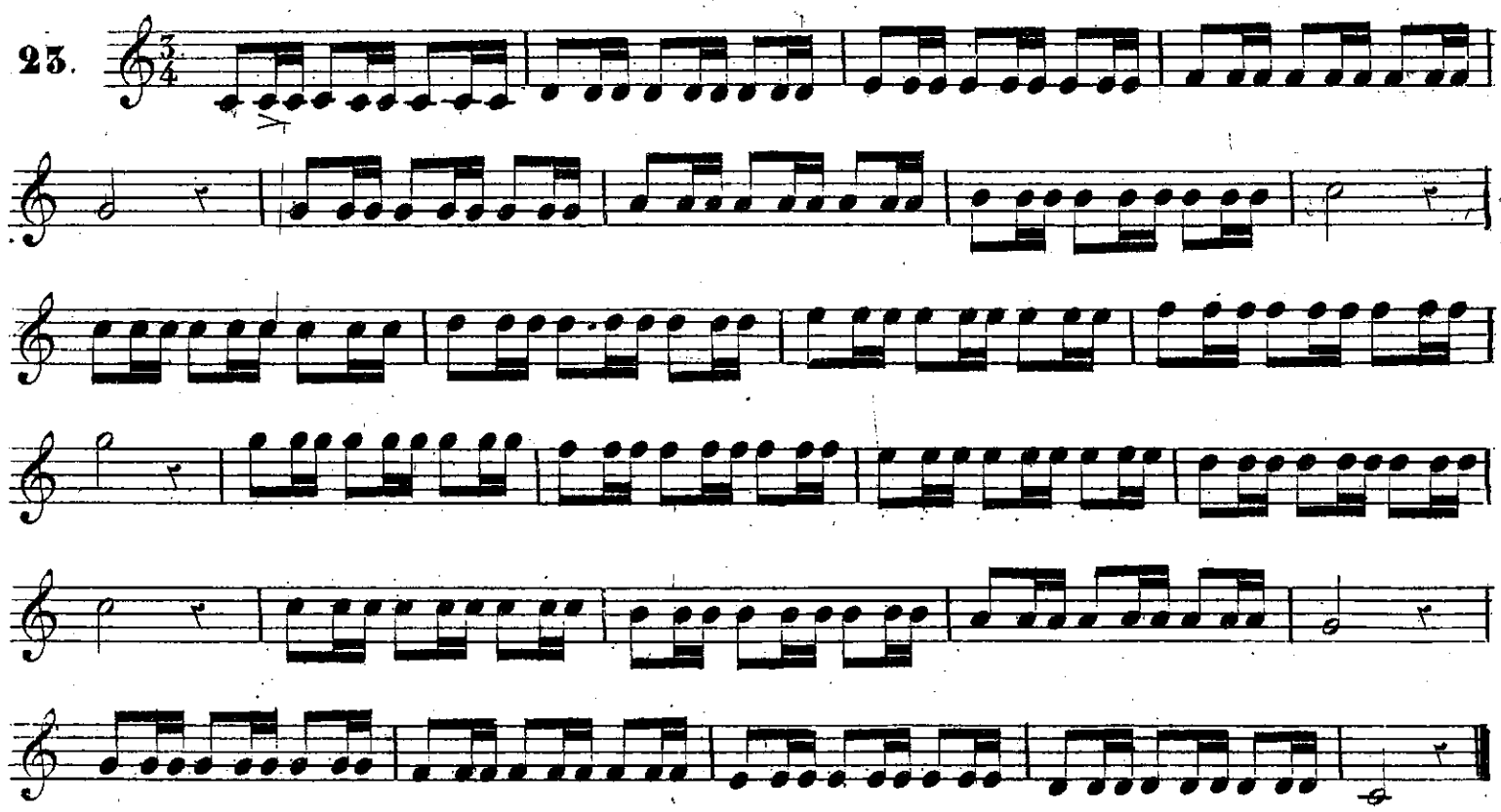


22.

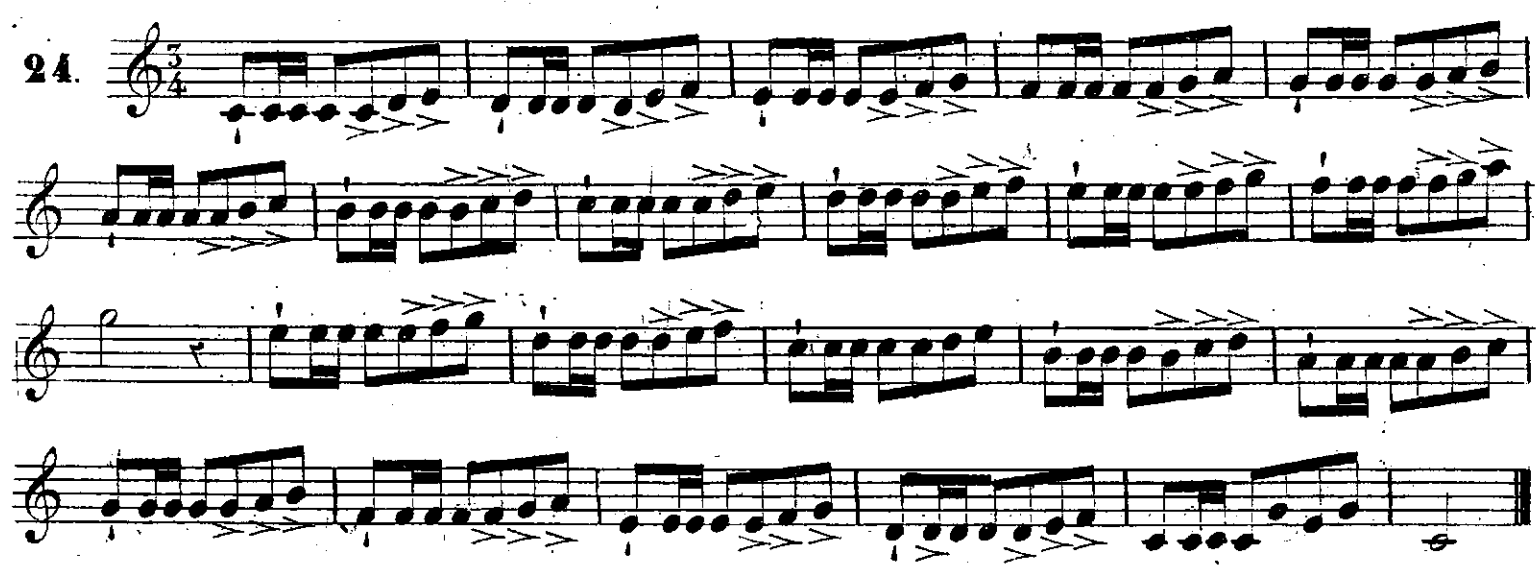


Pour obtenir plus de légèreté, l'on fera la première croche comme si ce n'était qu'une double croche suivie d'un quart de soupir et l'on précipitera avec force les deux autres notes sur les croches qui suivent.

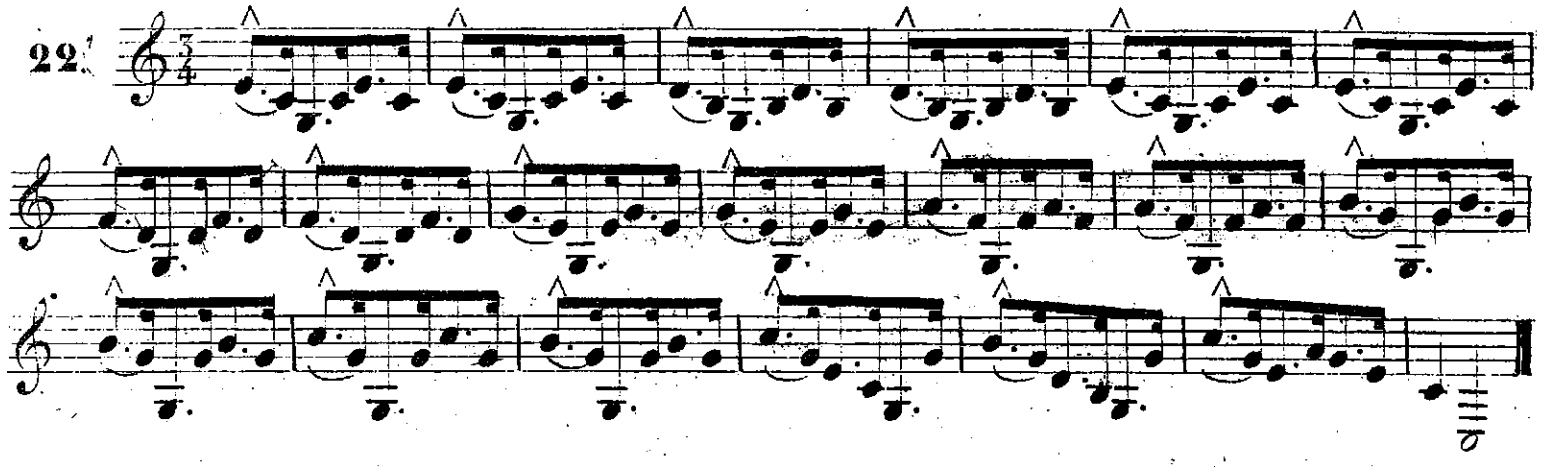
23.



24.

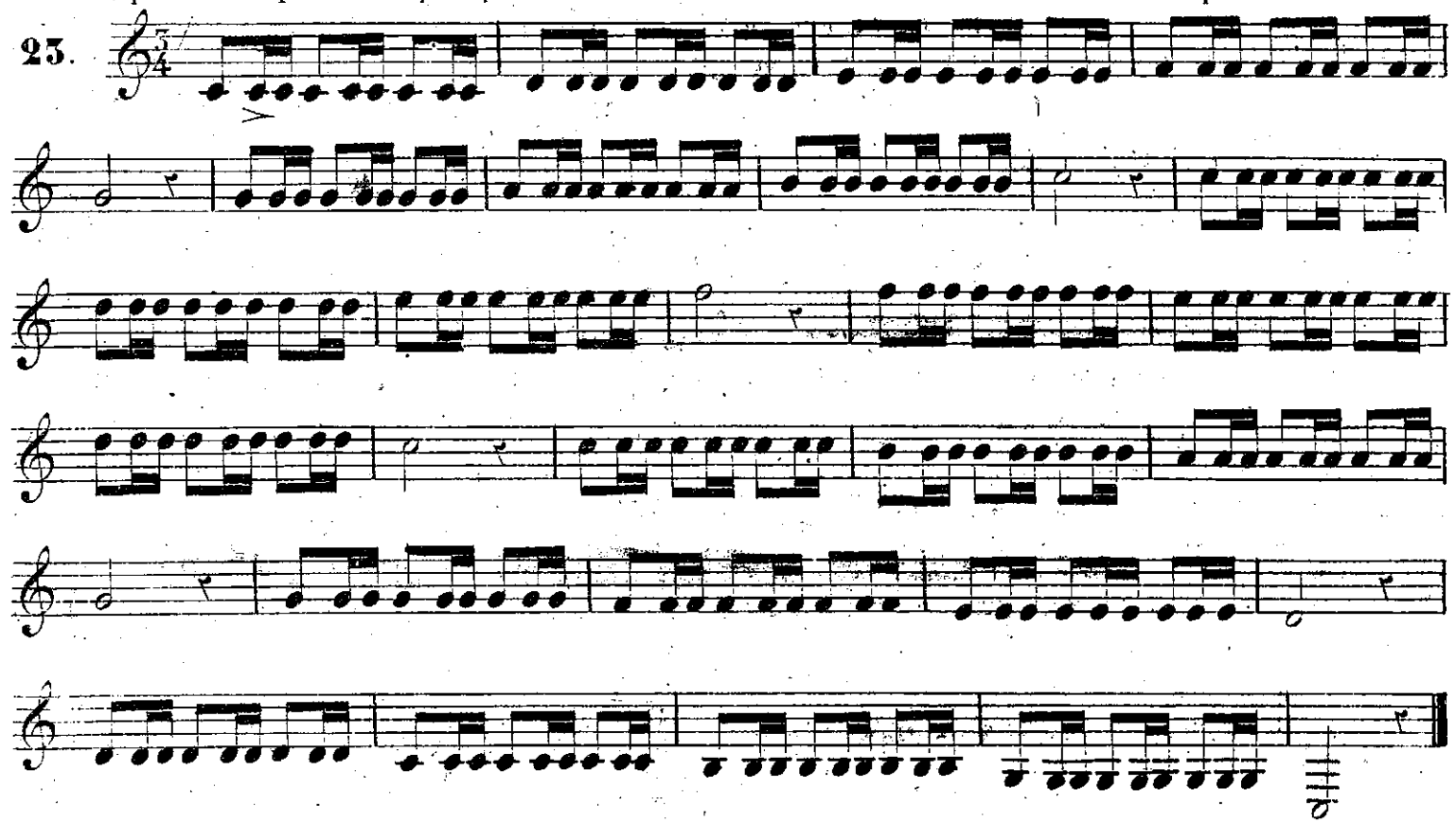


22.

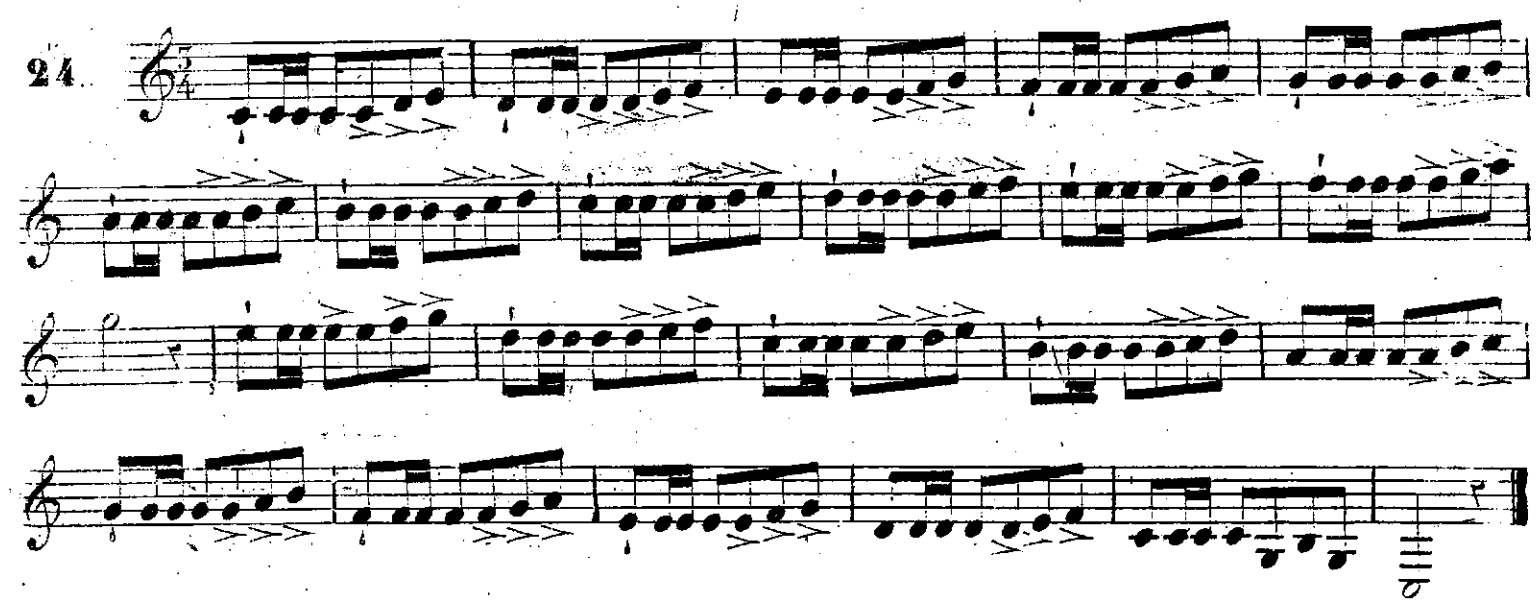


Pour obtenir plus de légèreté, l'on fera la première croche comme si ce n'était qu'une double croche suivie d'un quart de soupir et l'on précipitera avec force les deux autres notes sur les croches qui suivent

23.



24.



25.

26.

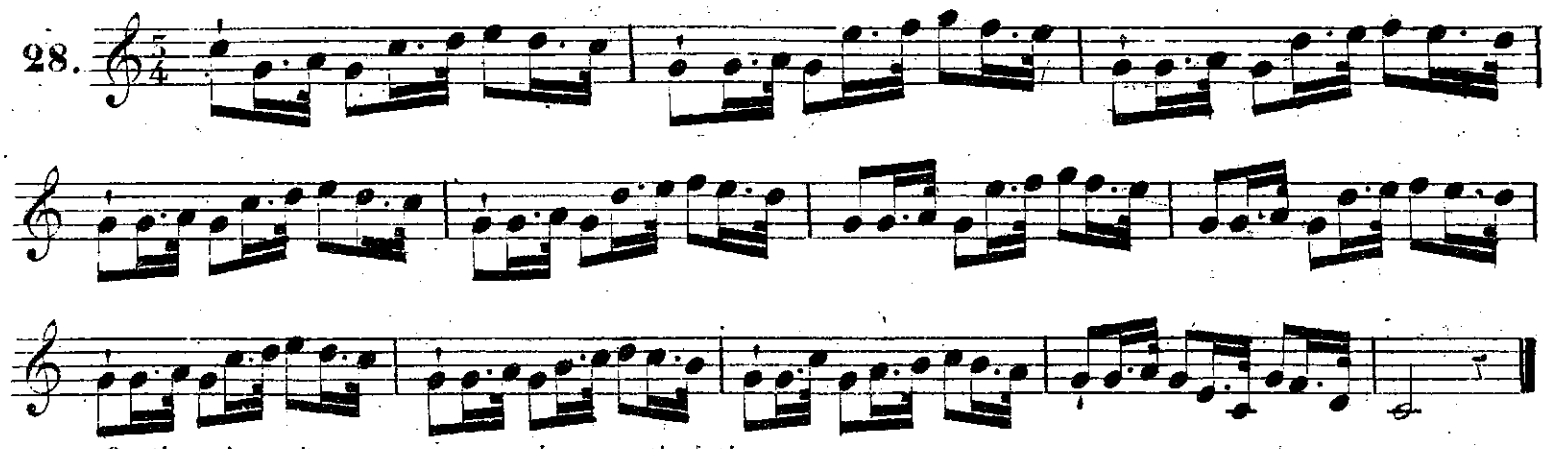
27.

25

26

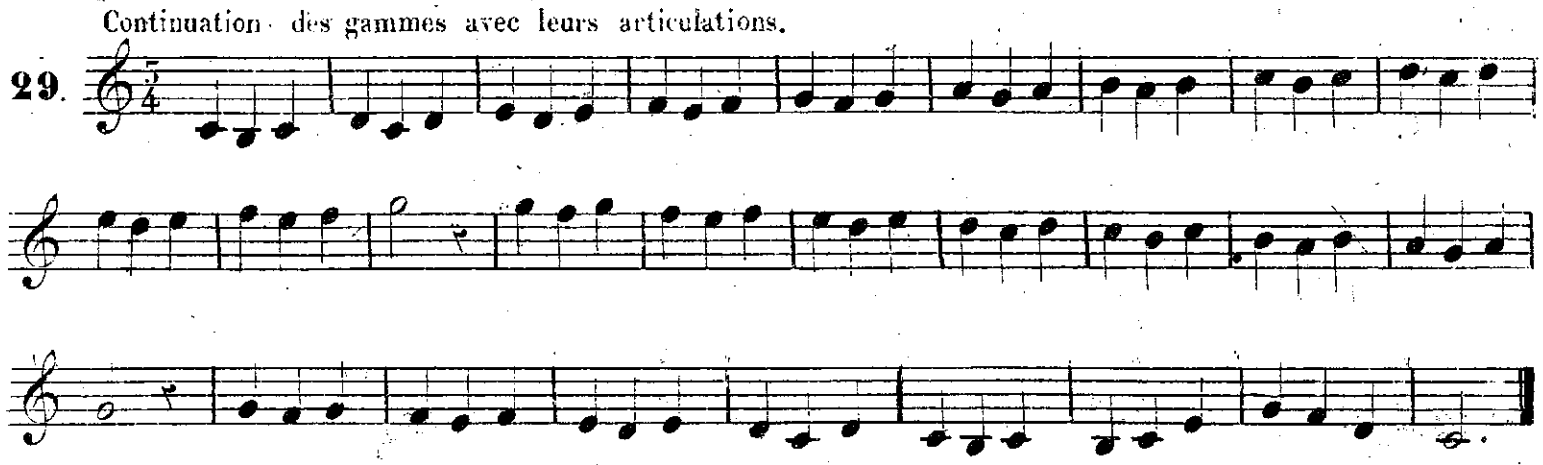
27.

28.

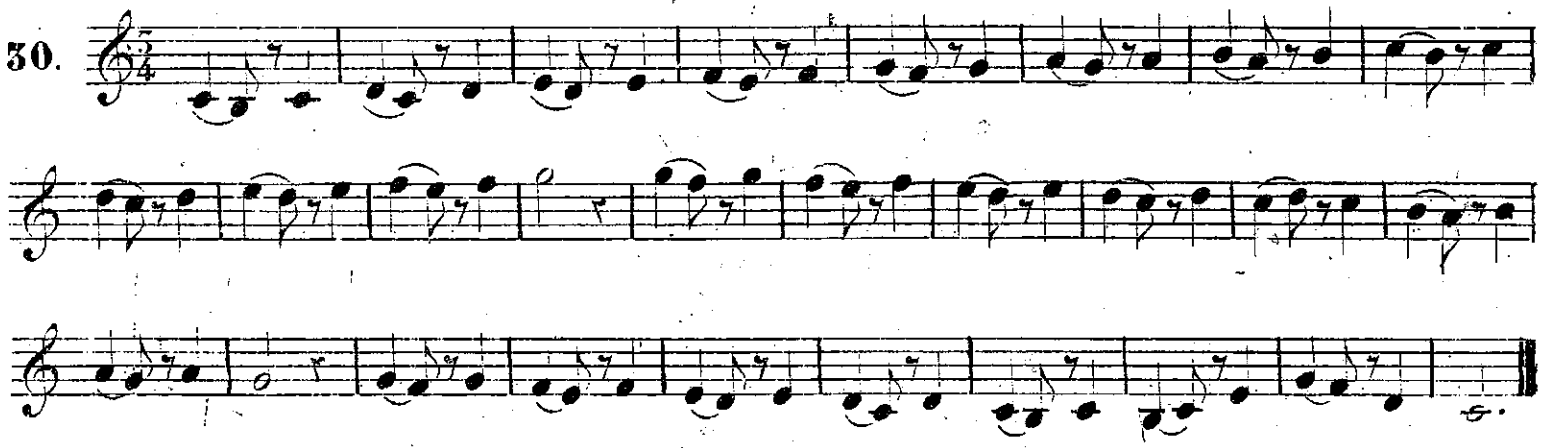


Continuation des gammes avec leurs articulations.

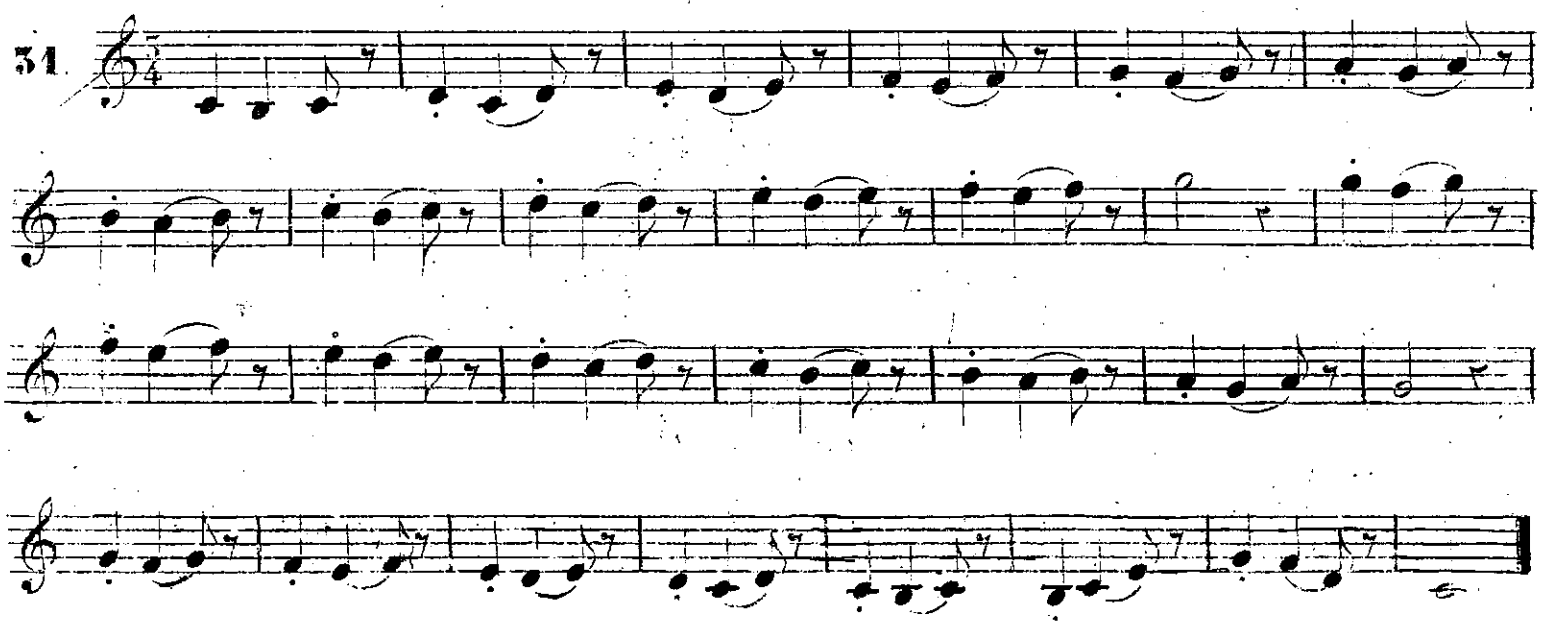
29.



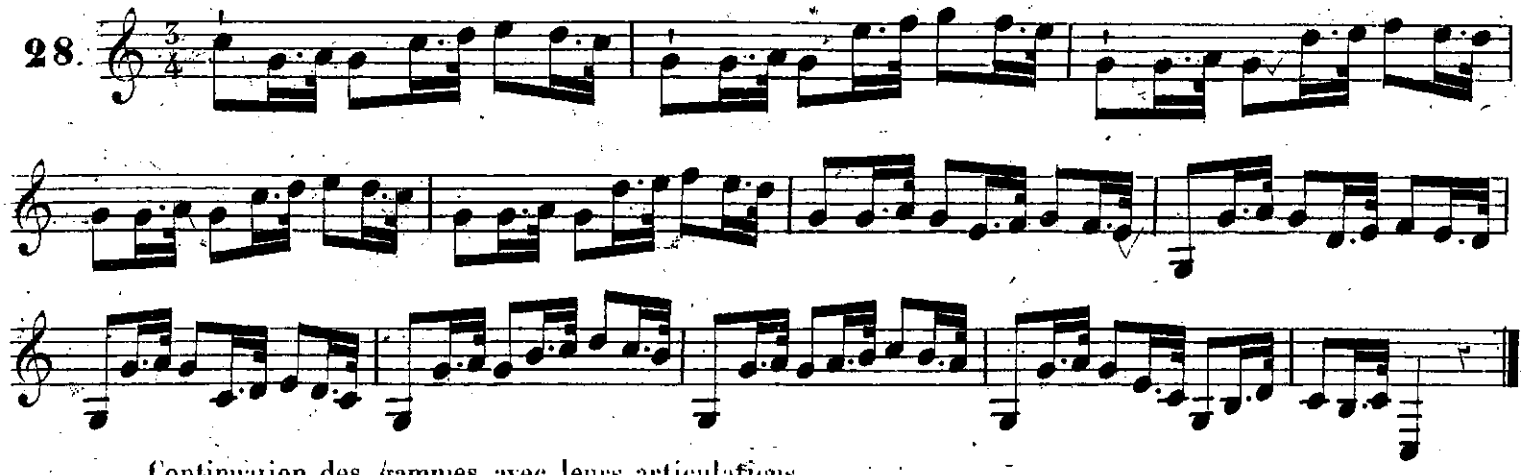
30.



31.

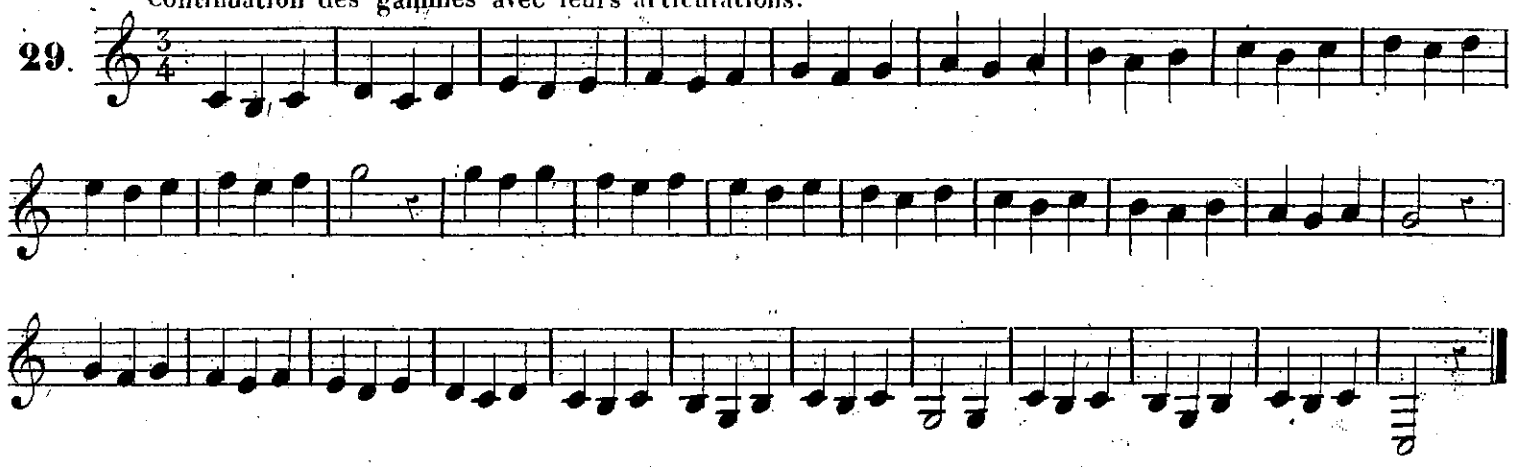


28.

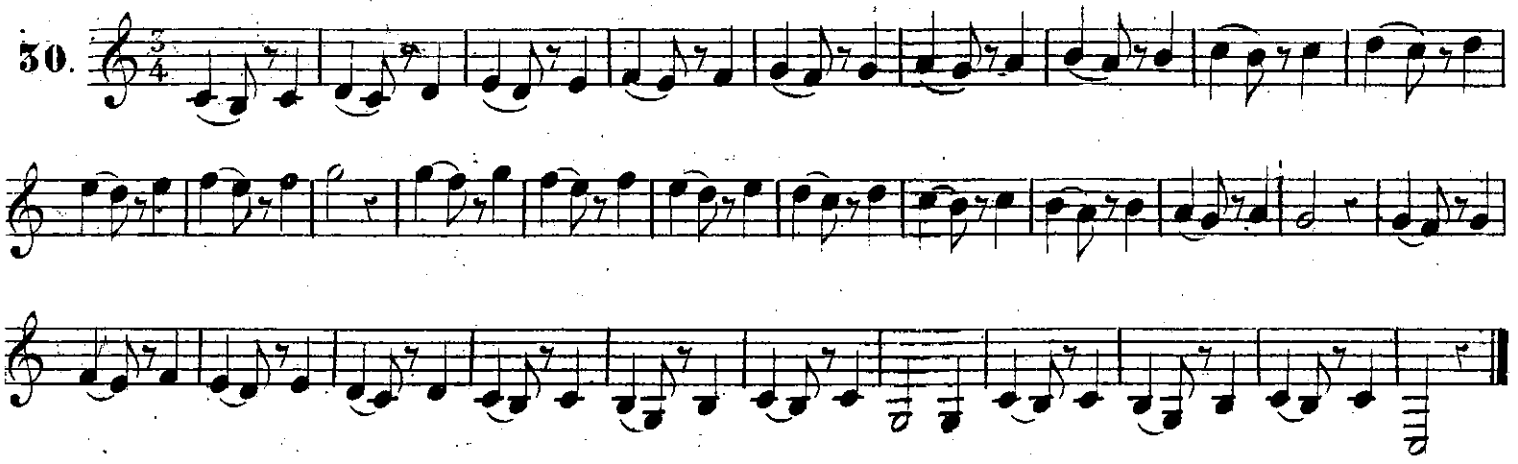


Continuation des gammes avec leurs articulations.

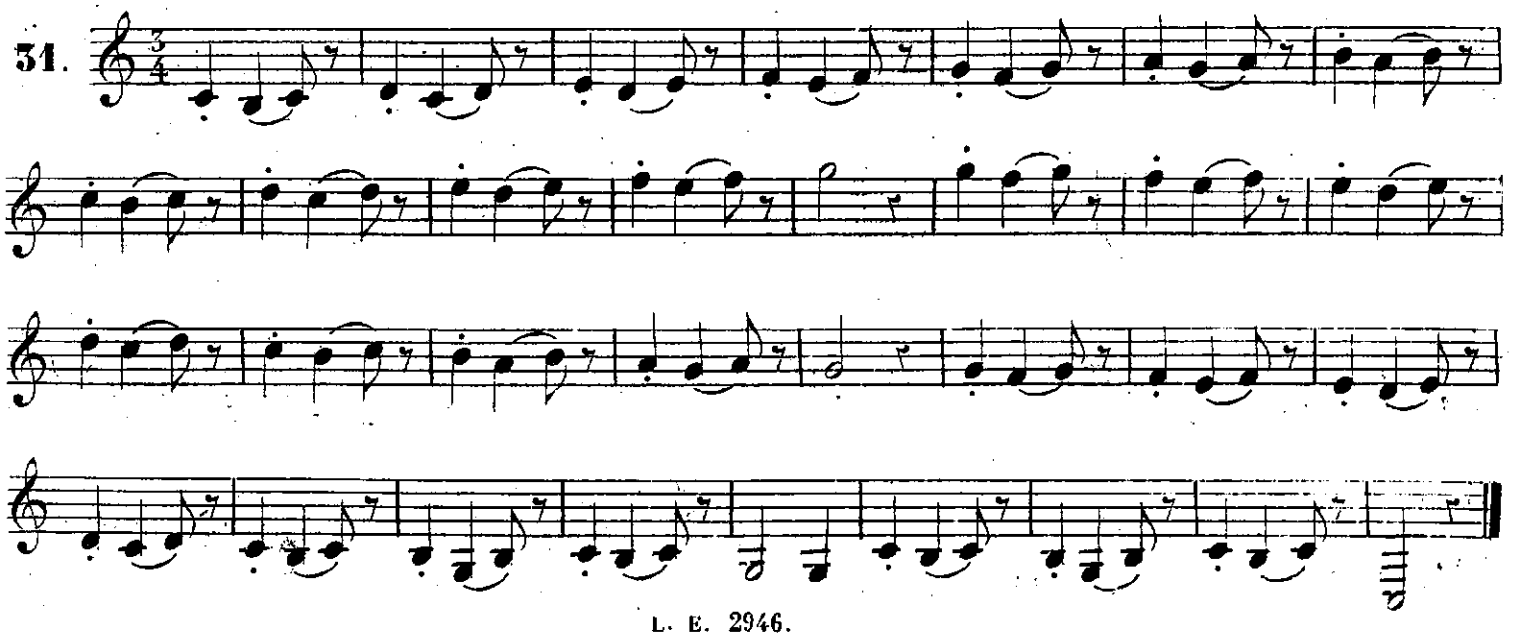
29.



30.



31.



32.

33.

34.

35.

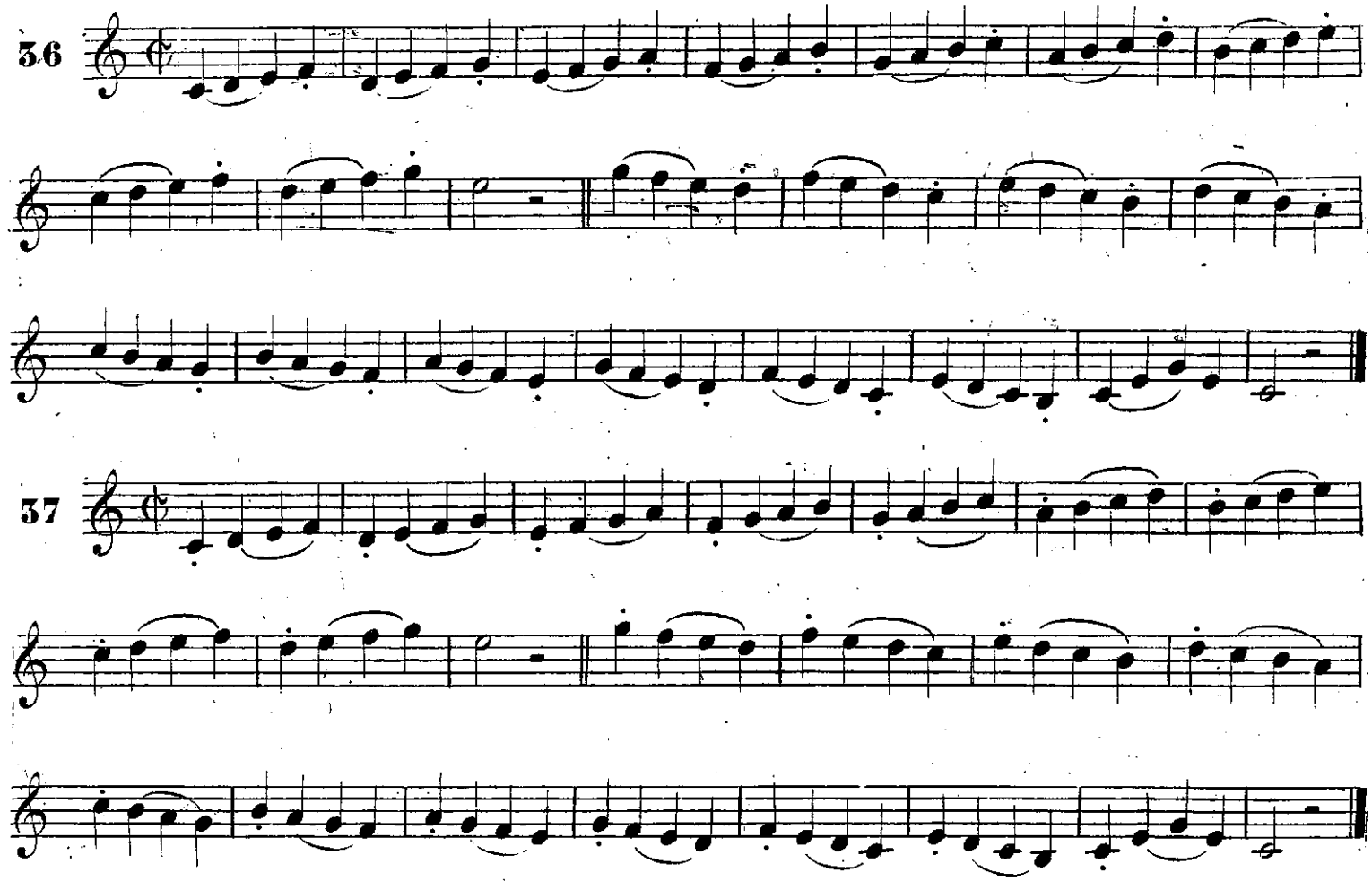
32.

33.

34.

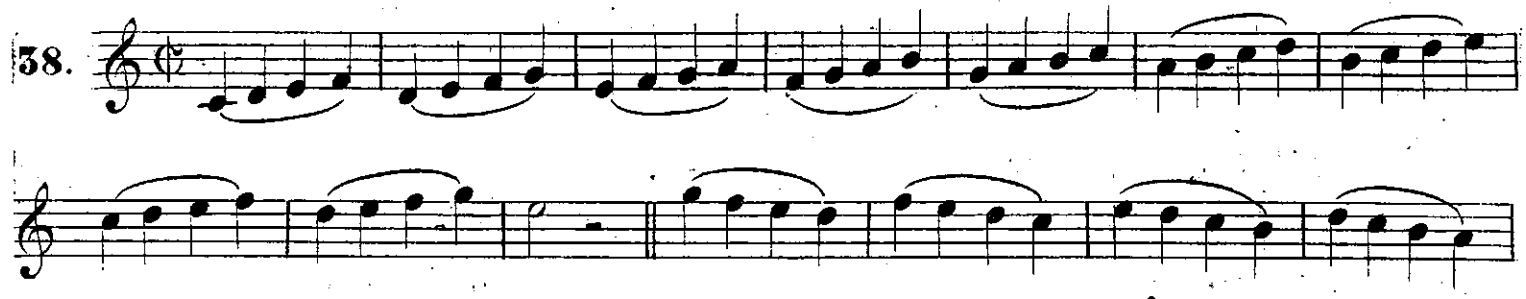
35.

36

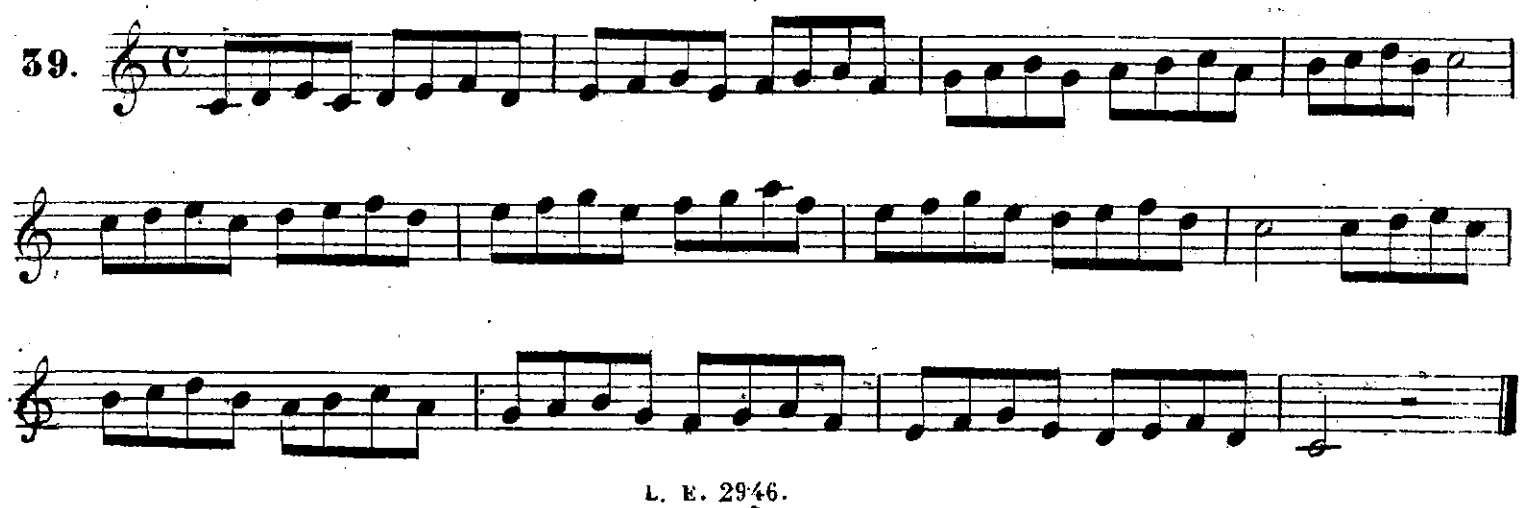


37

38.



39.



36.

37.

38.

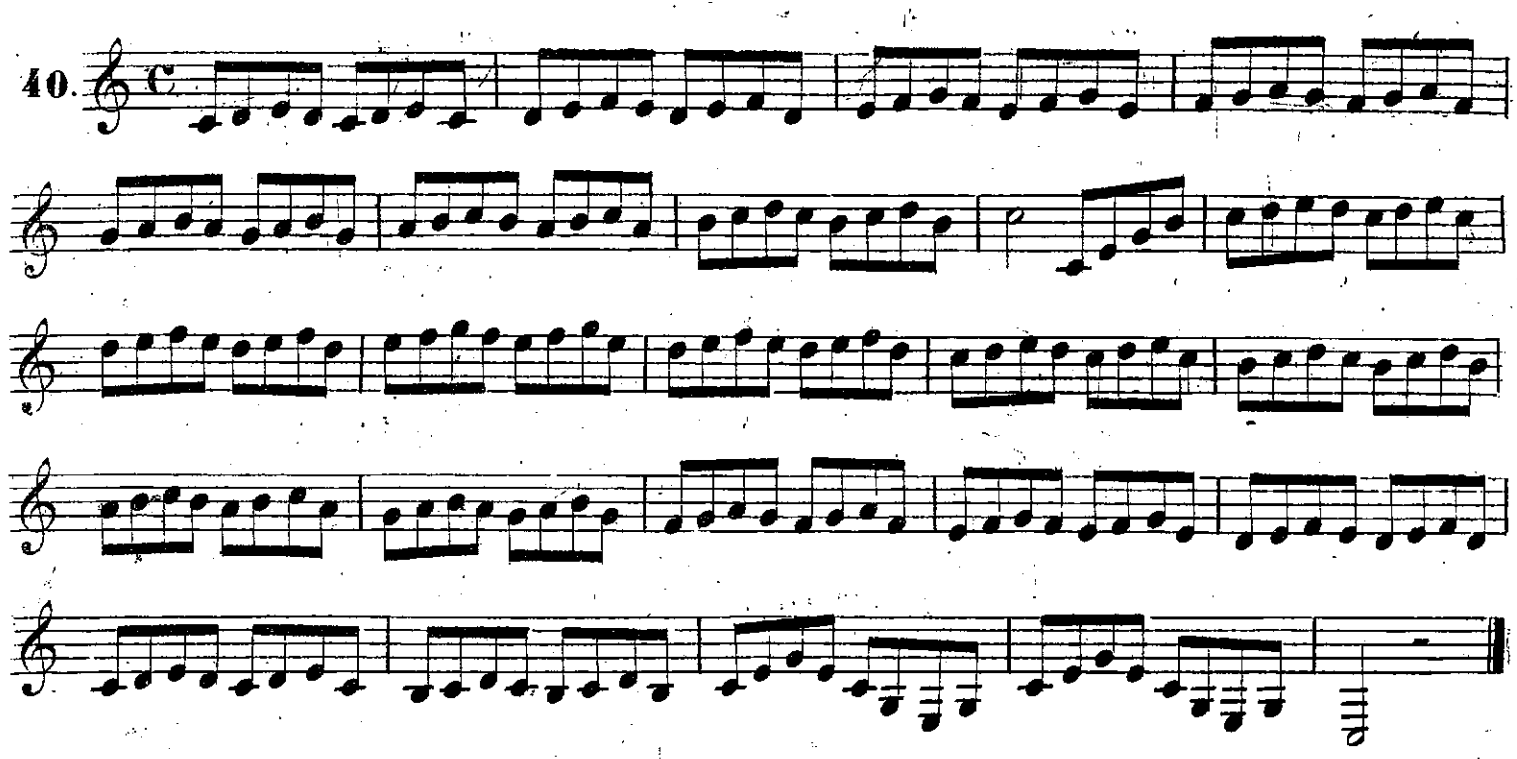
39.

40.

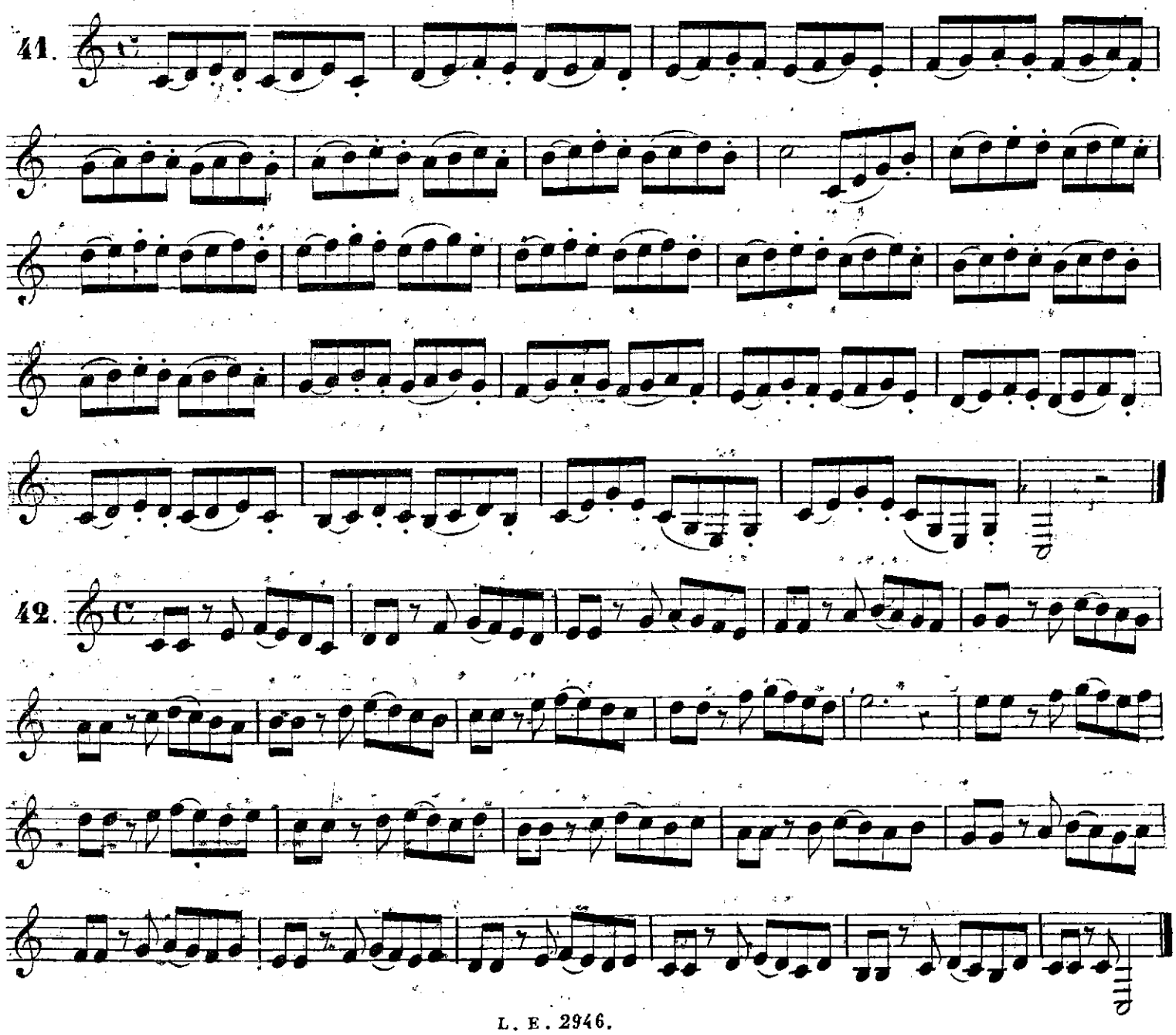
41.

42.

40.

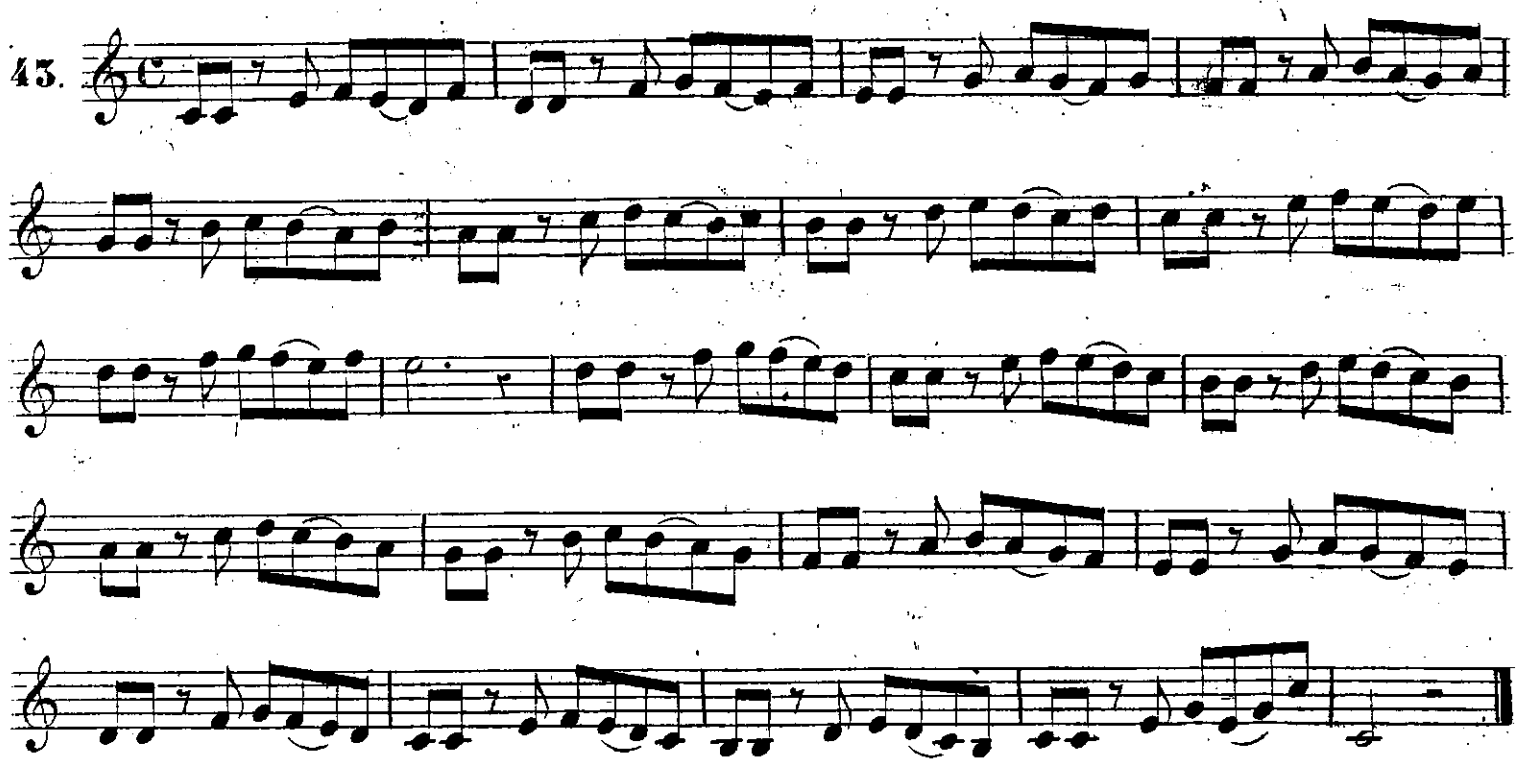


41.



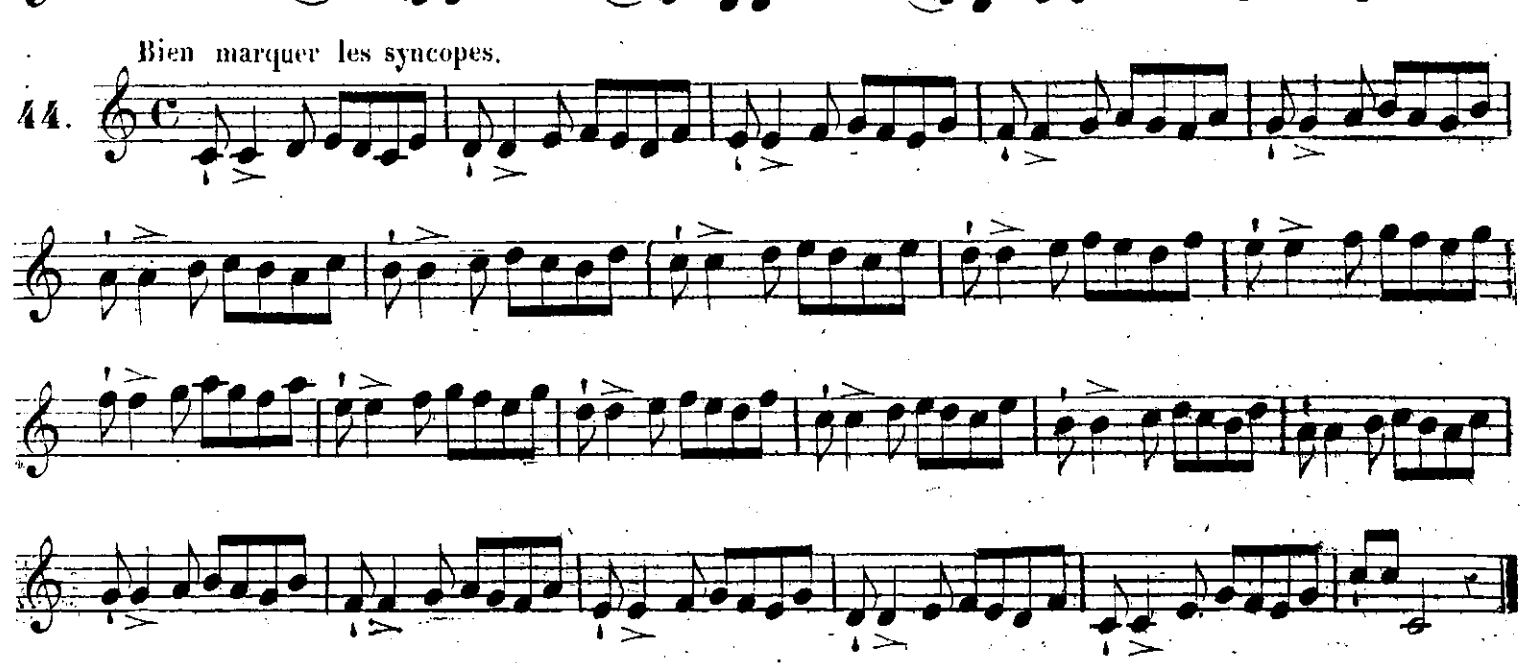
42.

43.

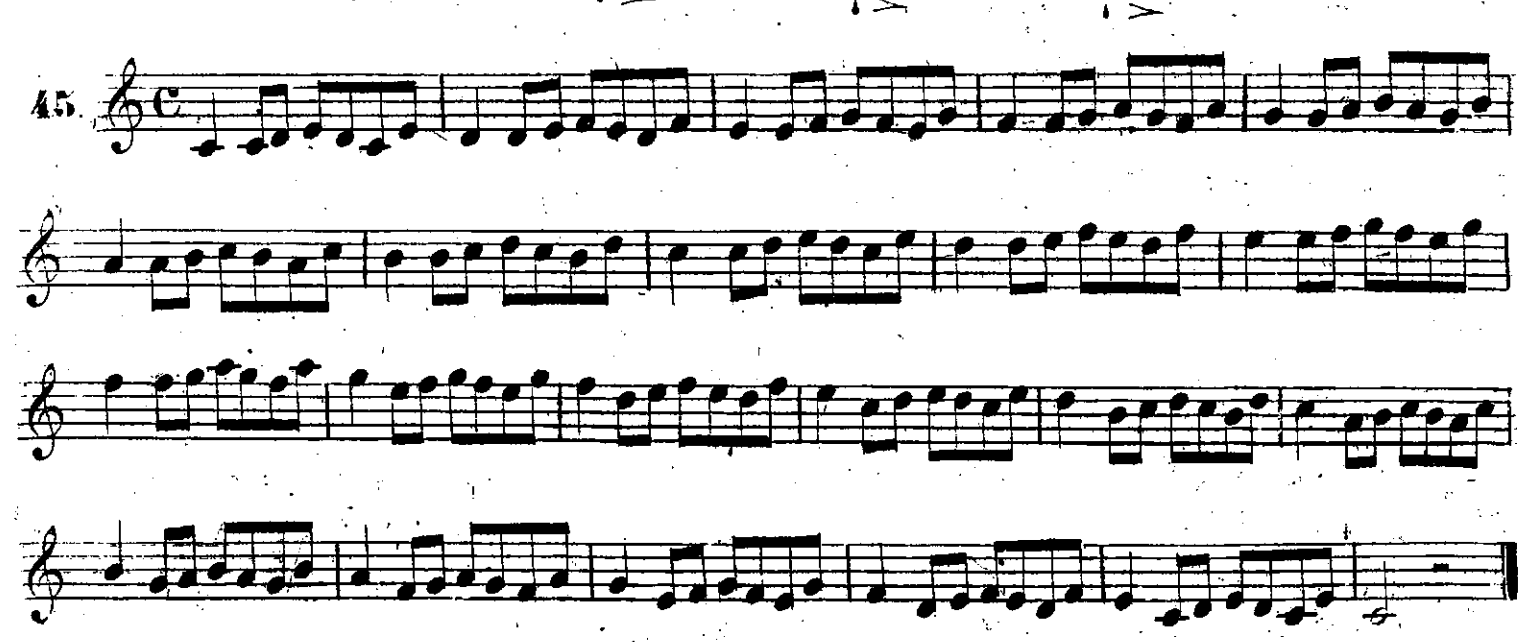


Bien marquer les syncopes.

44.



45.



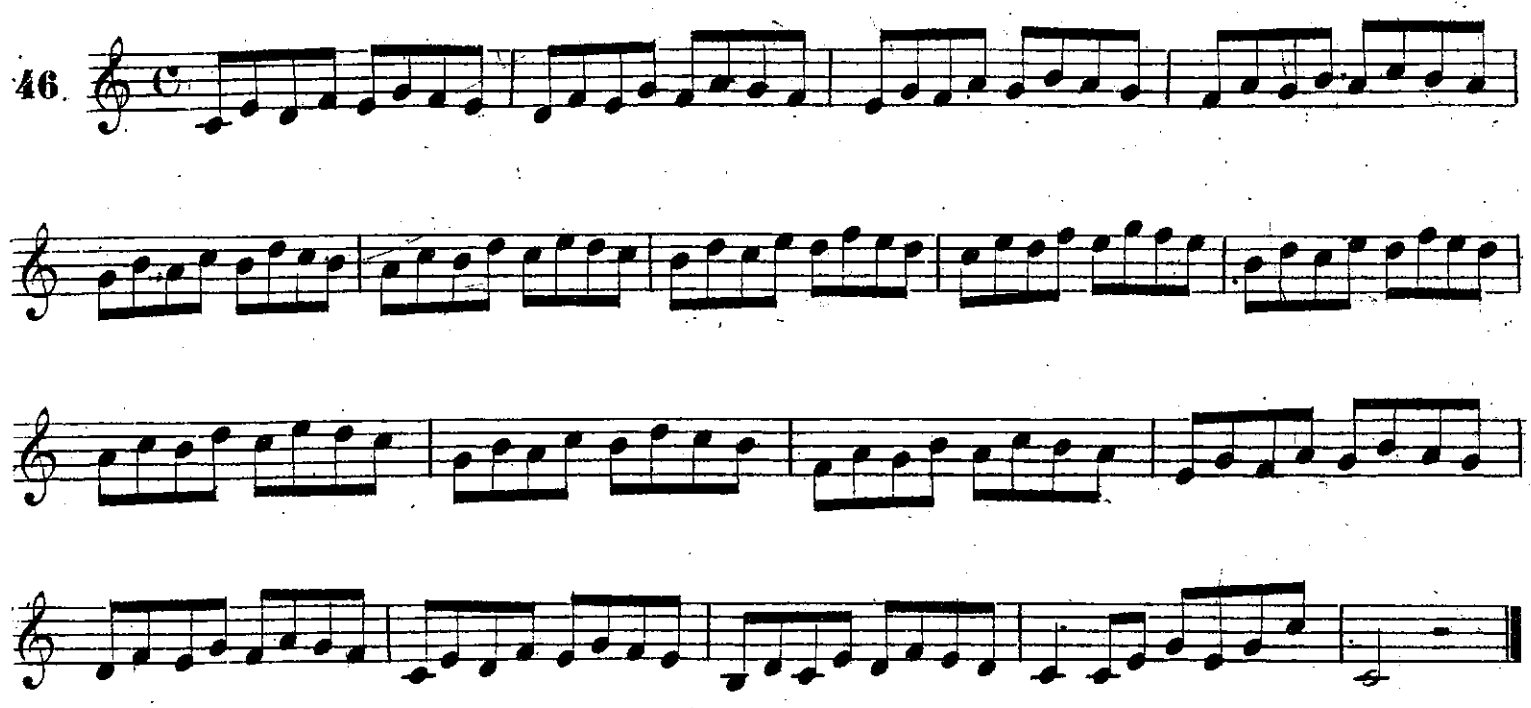
45.

Bien marquer les syncopes.

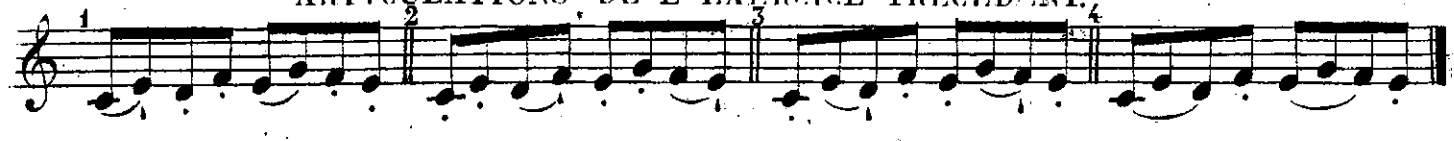
44.

45.

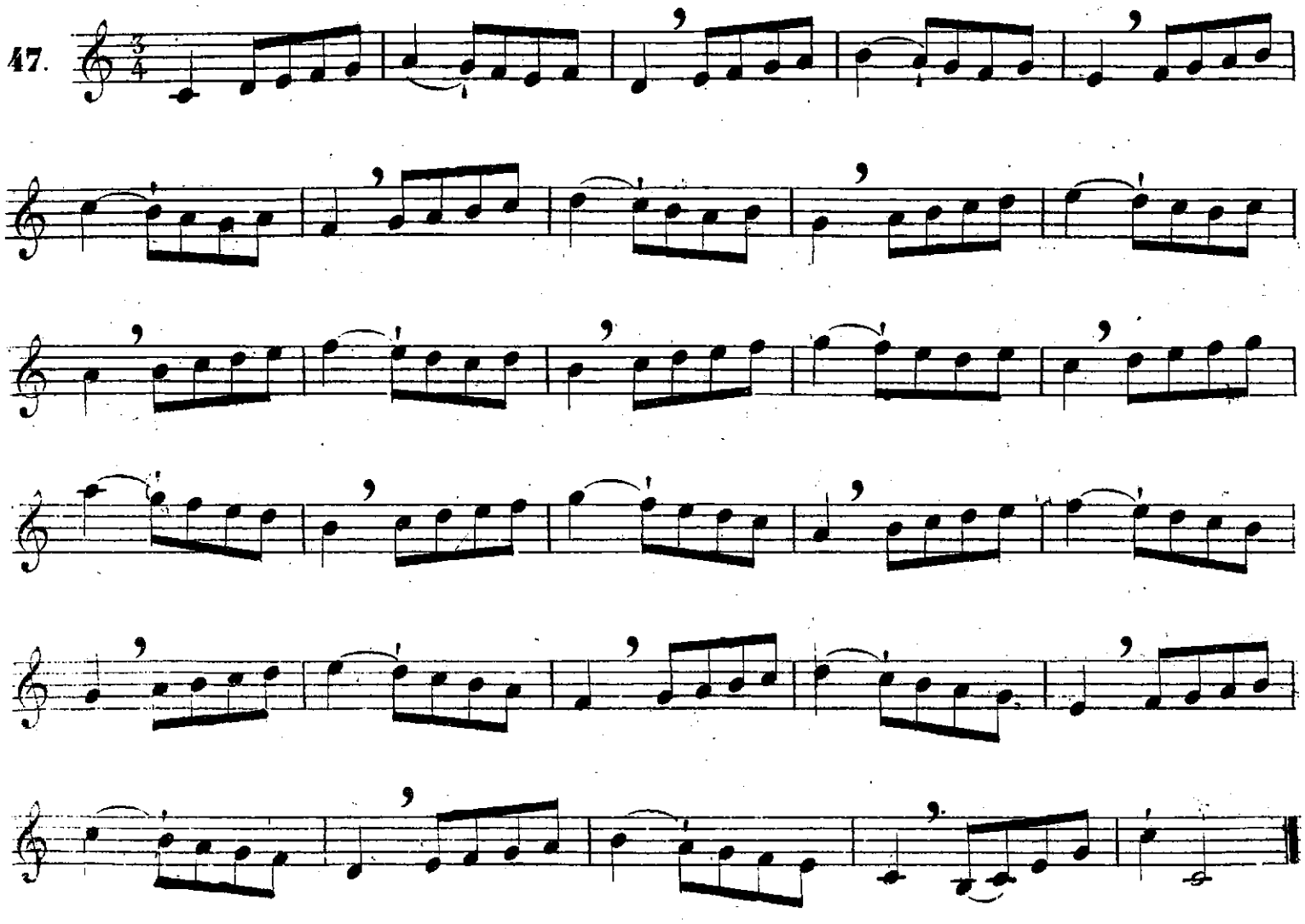
46.



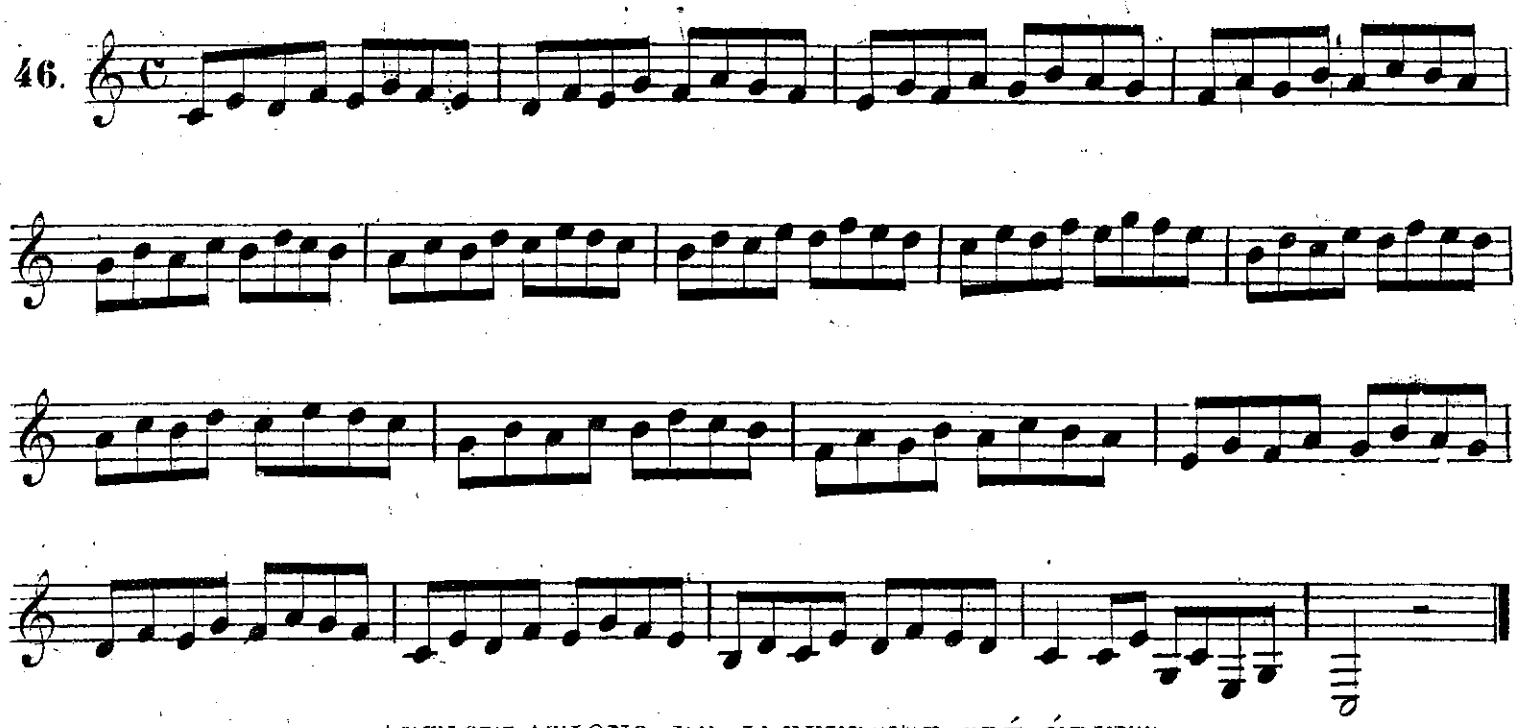
ARTICULATIONS DE L' EXERCICE PRÉCÉDENT.



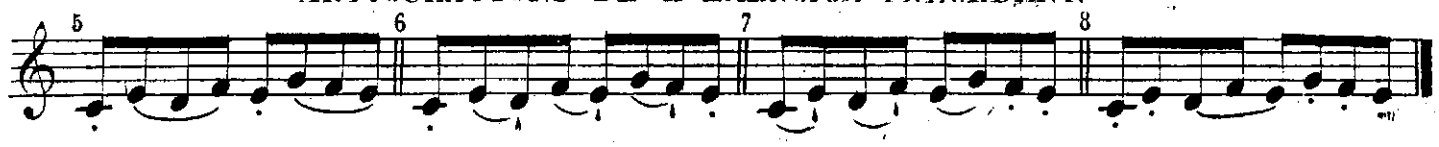
47.



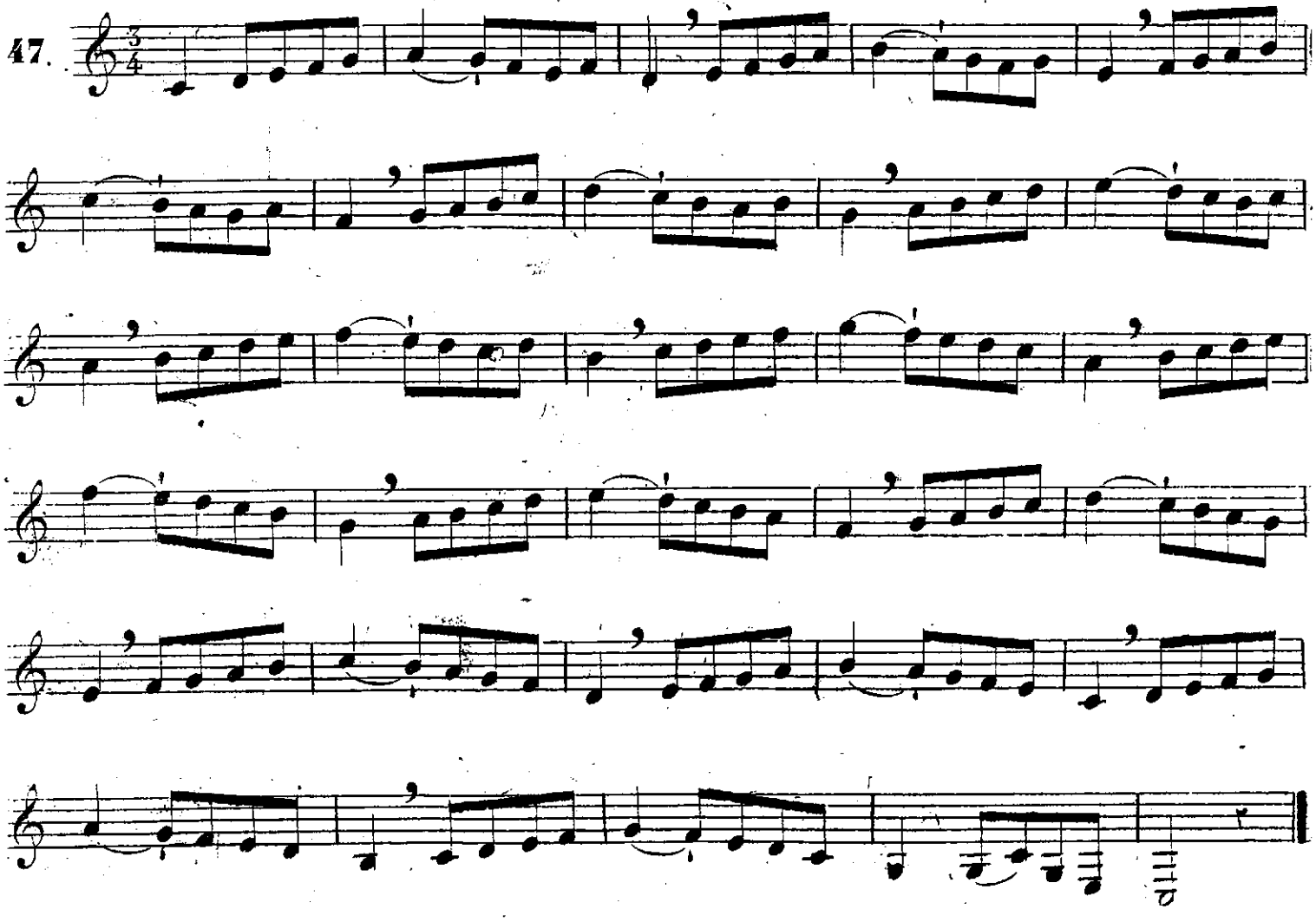
46.



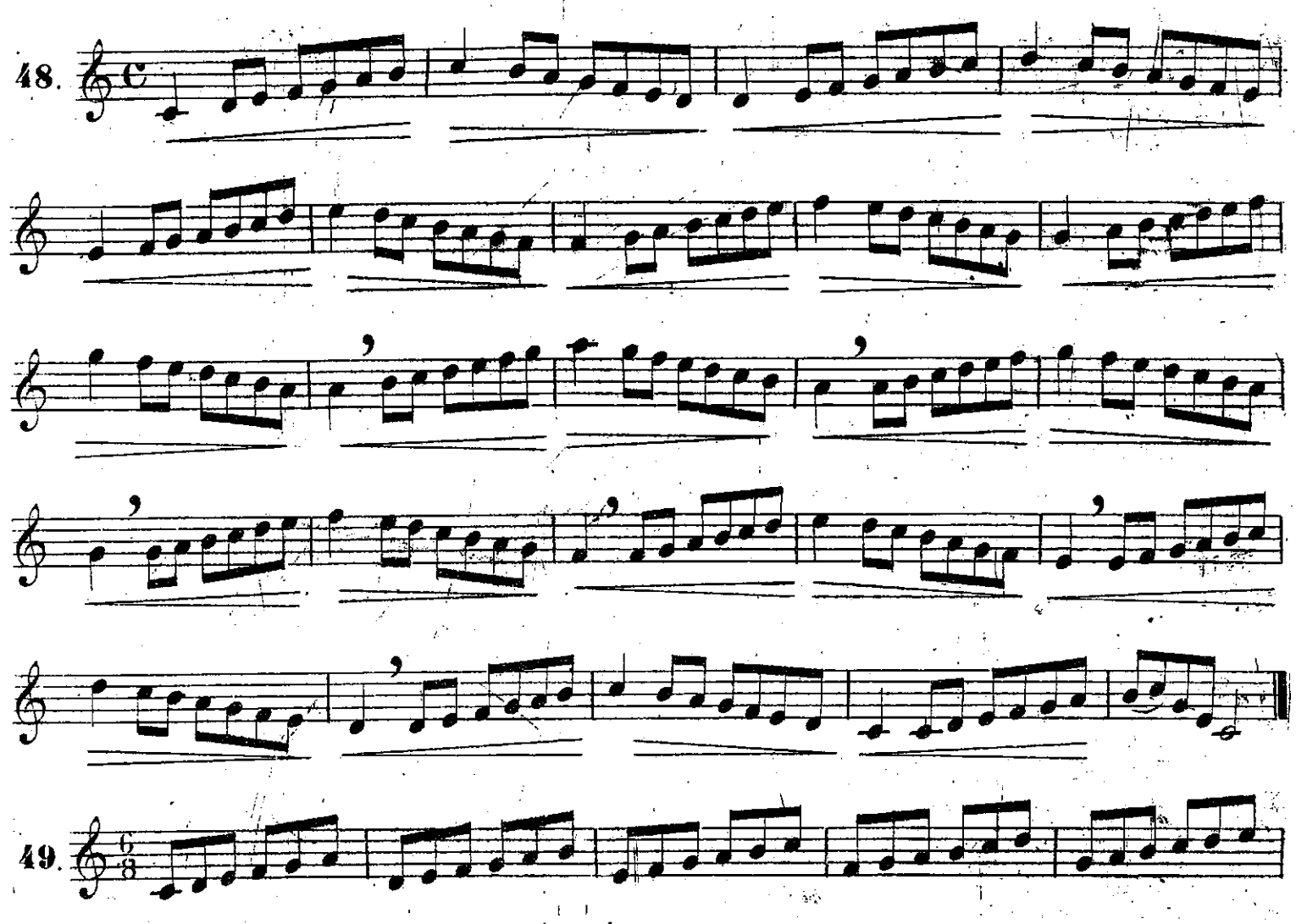
ARTICULATIONS DE L' EXERCICE PRÉCÉDENT.



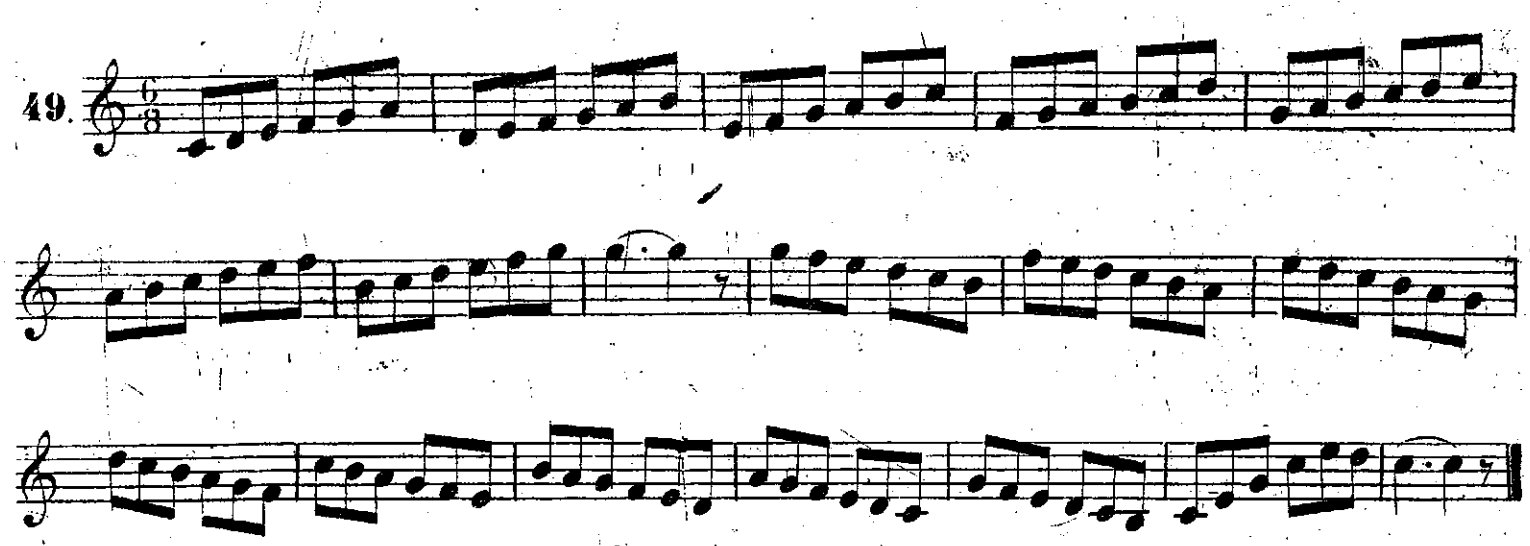
47.



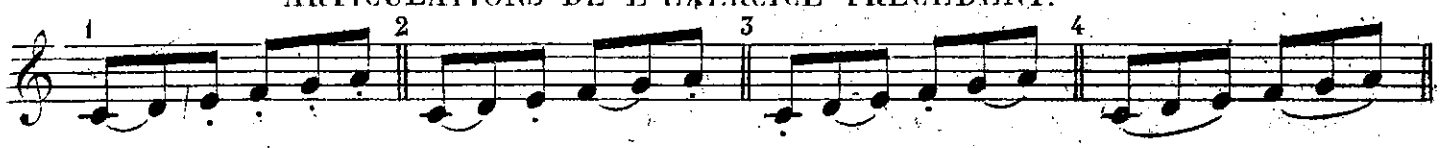
48.



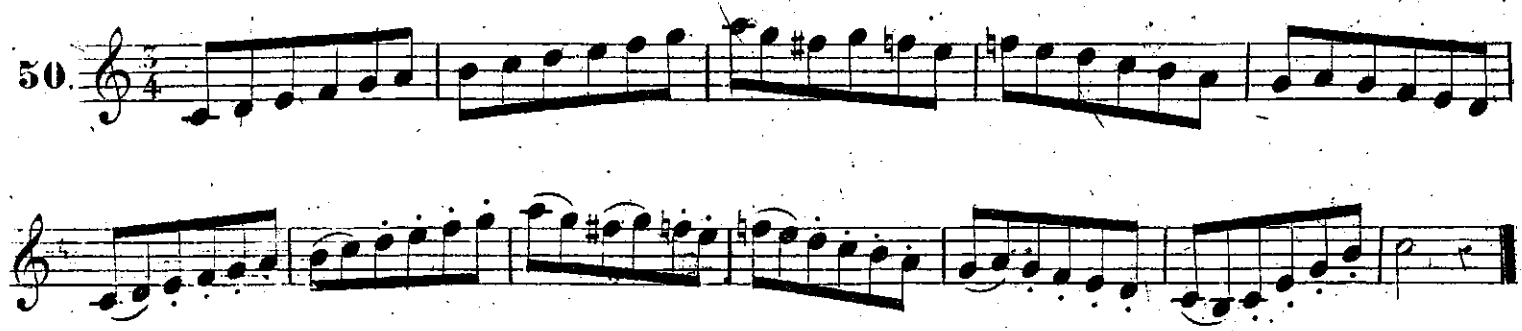
49.



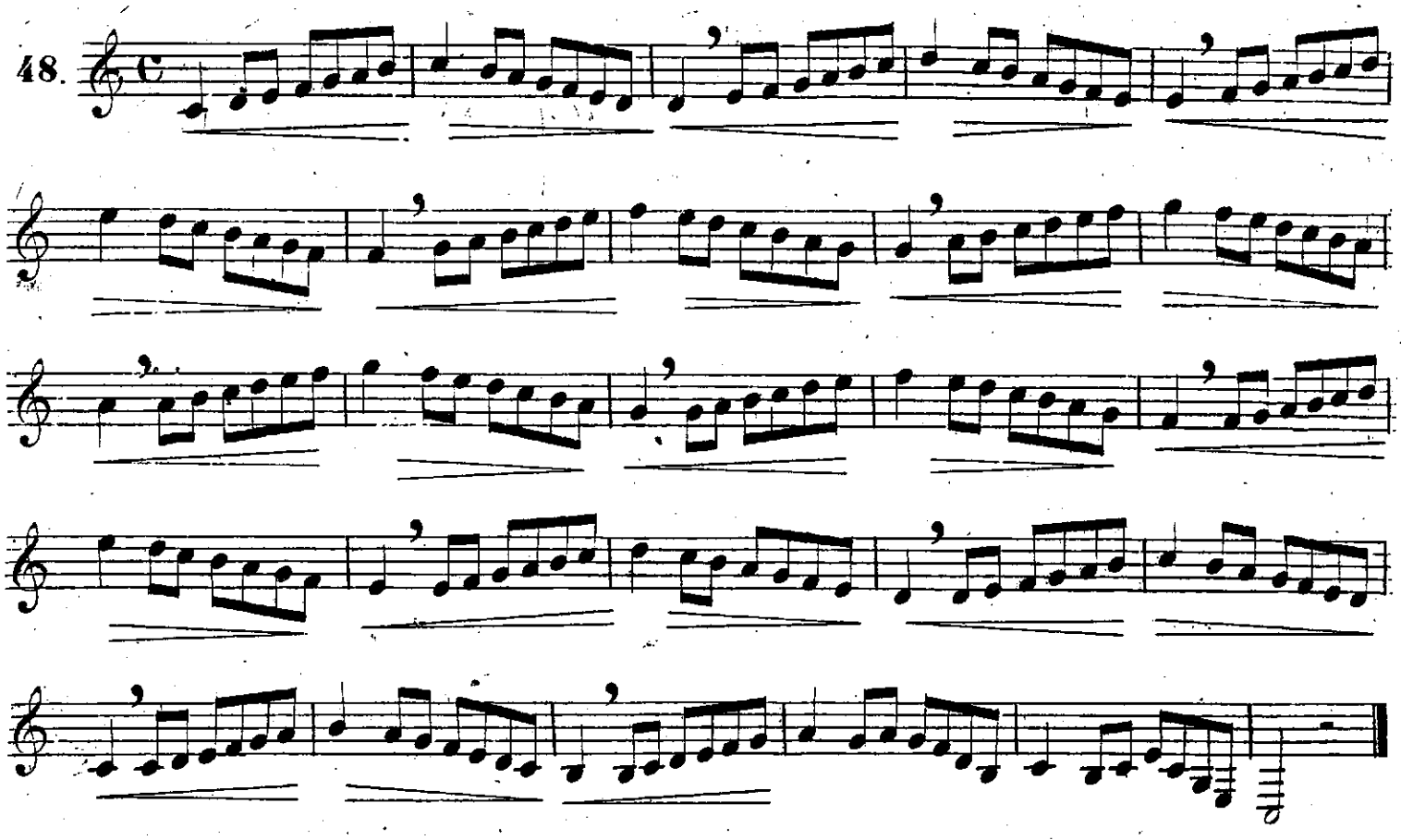
ARTICULATIONS DE L' EXERCICE PRÉCÉDENT.



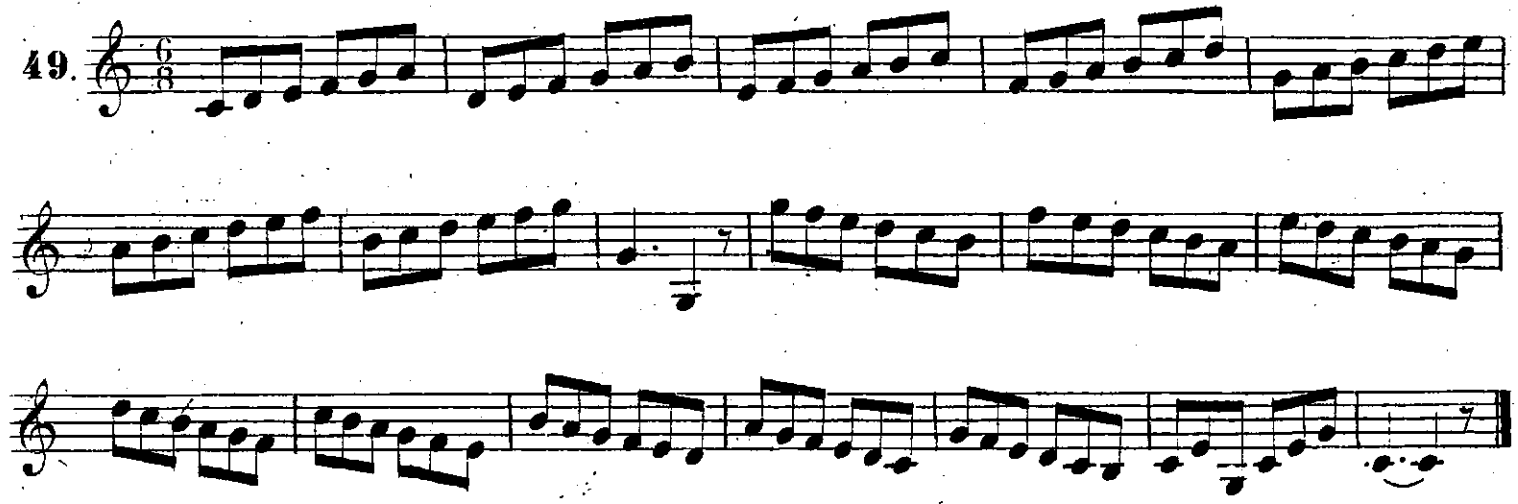
50.



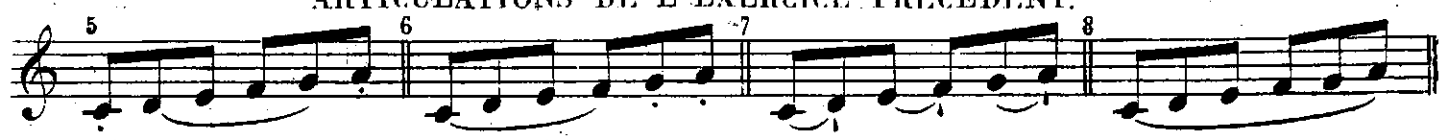
48.



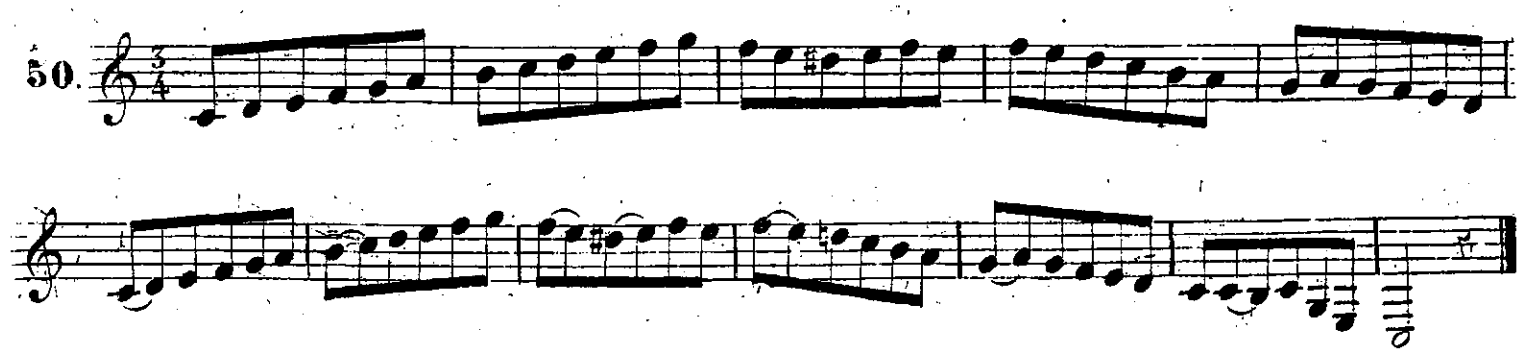
49.



ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.



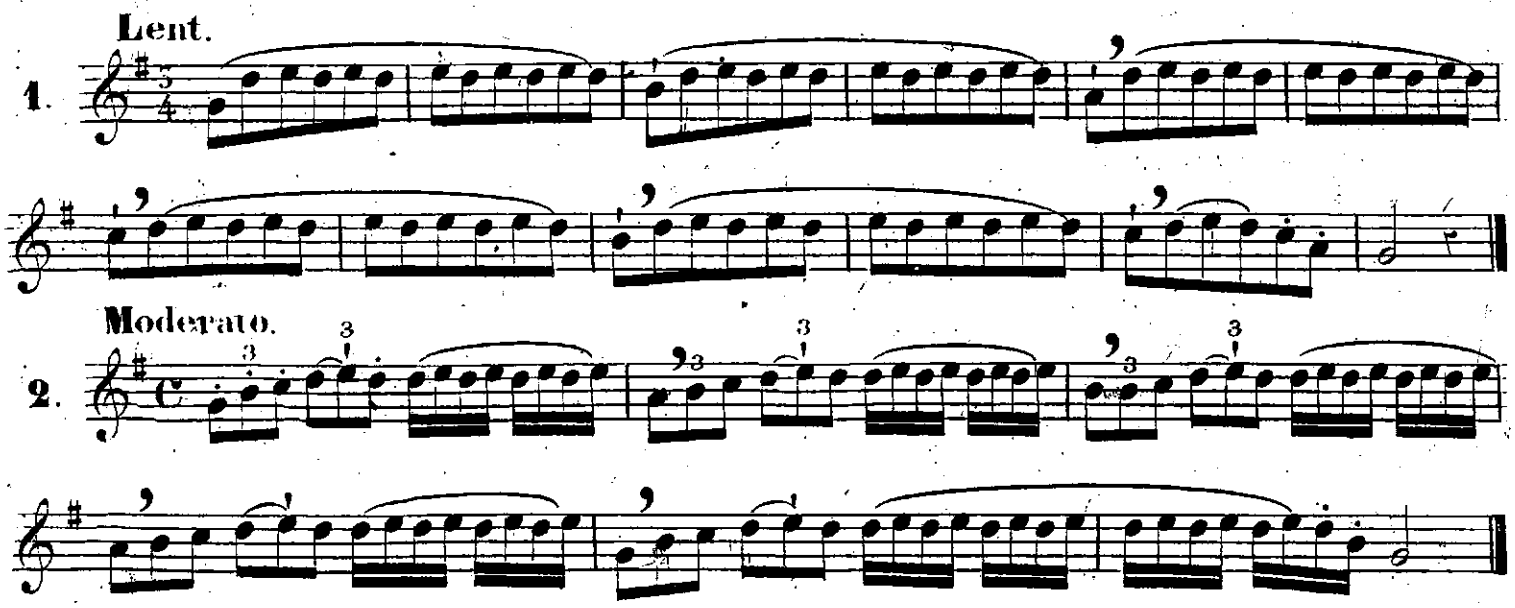
50.

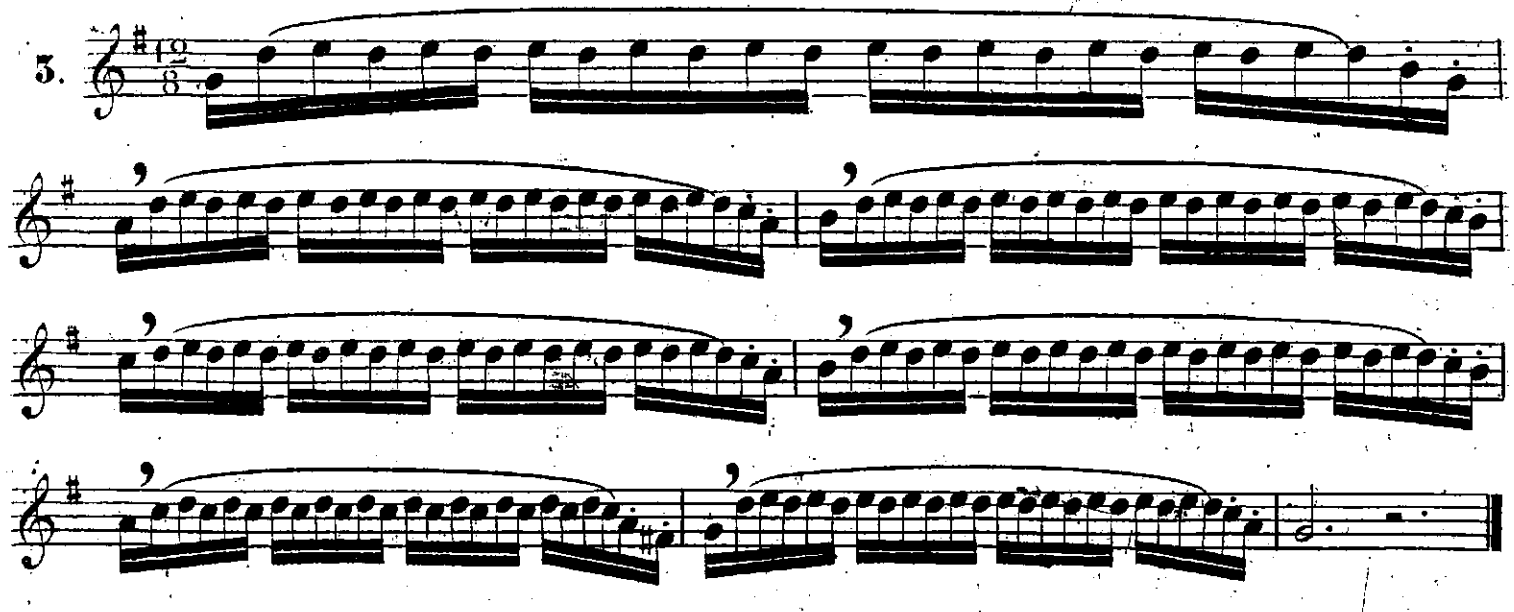


LE TRILLE.

Le Trille est un des agréments de la musique: on le produit sur le Cor en battant alternativement deux notes, à un degré de distance; le mouvement du Trille, se règle d'apres le caractère du morceau dans lequel il se trouve.

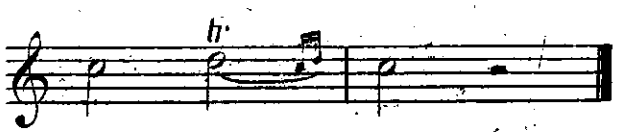
Cet agrément, étant un des plus difficiles à rendre, et surtout à perfectionner sur le Cor, je recommande aux élèves de travailler, chaque jour, les exercices suivants que j'ai reconnus propres a en faciliter l'éxécution.



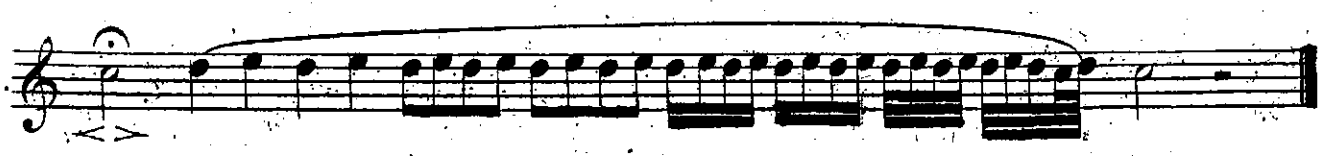


Il y a trois espèces de Trilles: 1er le Trille ordinaire, qu'il faut avoir soin d'attaquer sans le presser, en posant le son avant de commencer les battements afin d'augmenter progressivement la vitesse, en ménageant sa respiration de manière à produire les sons également, et sans chevrottement.

INDICATION DU TRILLE.

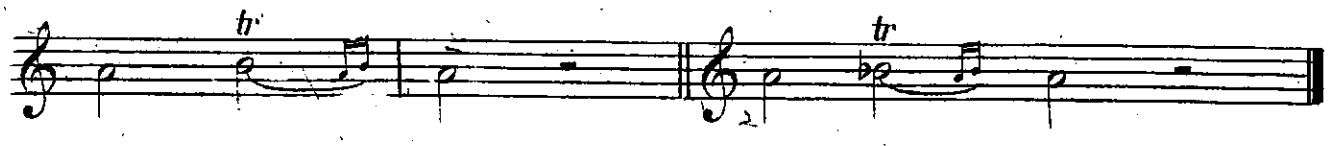


EXÉCUTION.



Lorsque le Trille s'attaque sur une note bouchée, naturellement la note au dessus doit être bouchée et réciproquement lorsque c'est sur une note ouverte.

EXEMPLE.



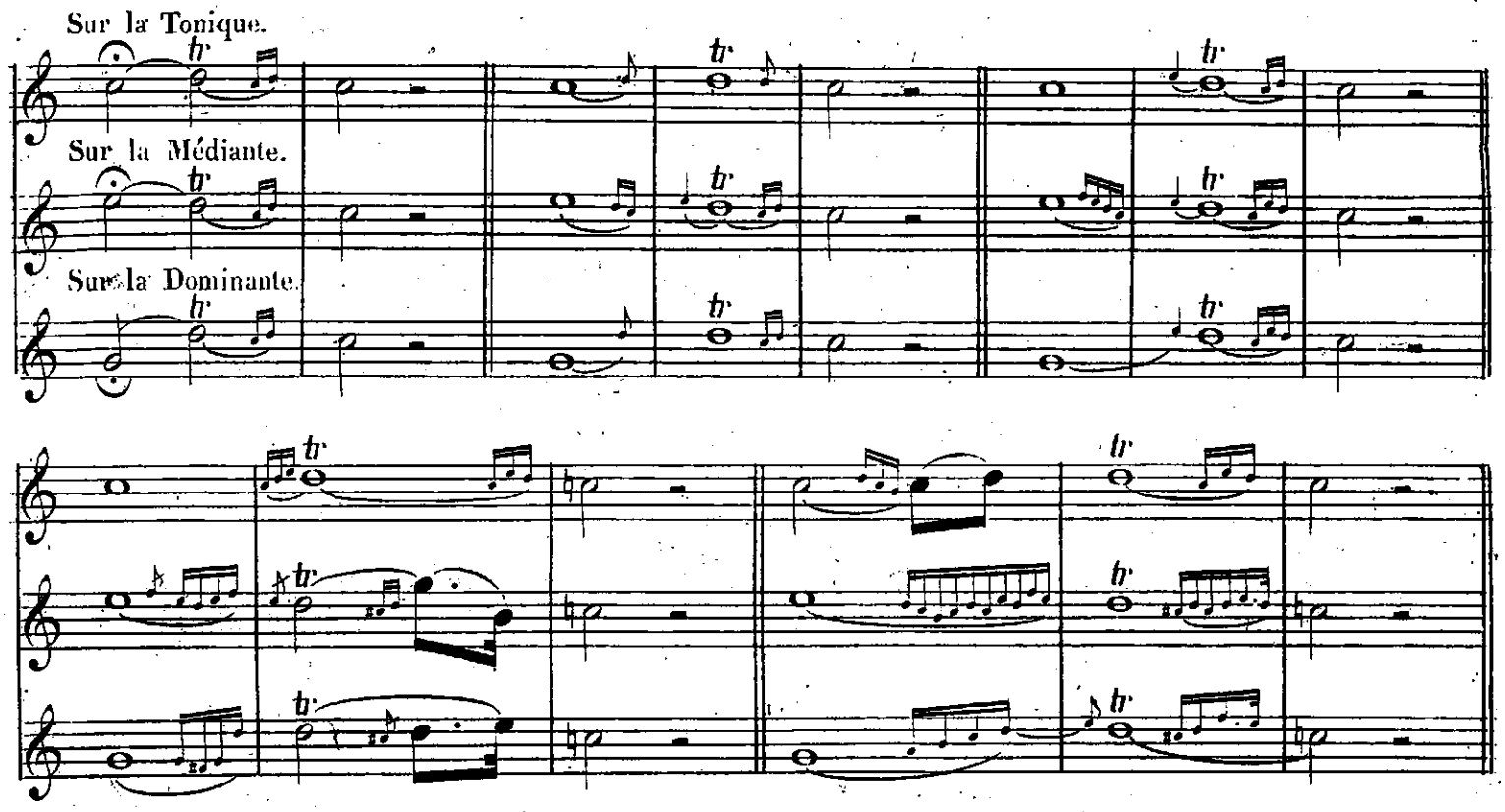
On peut terminer les trilles de différentes manières.

EXEMPLE.

Sur la Tonique.

Sur la Médiante.

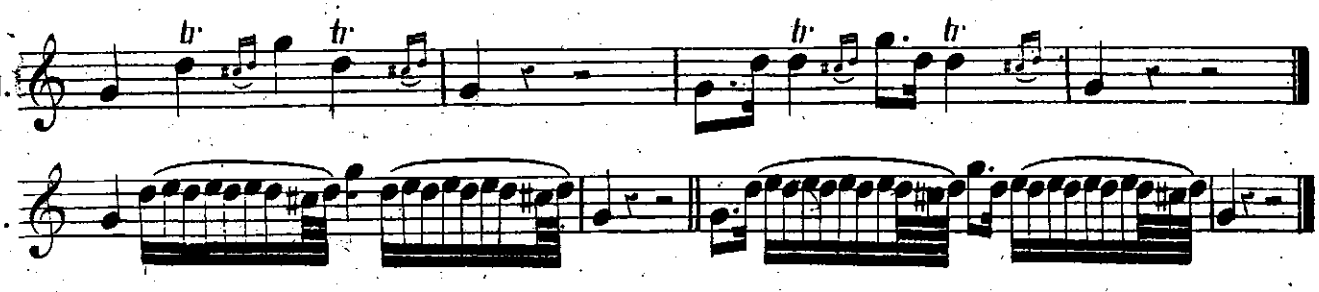
Sur la Dominante.



2° Le trille précipité est celui qui s'attaque subitement, et s'éxécute sur une note de courte valeur, ou dans un mouvement très vif.

INDICATION.

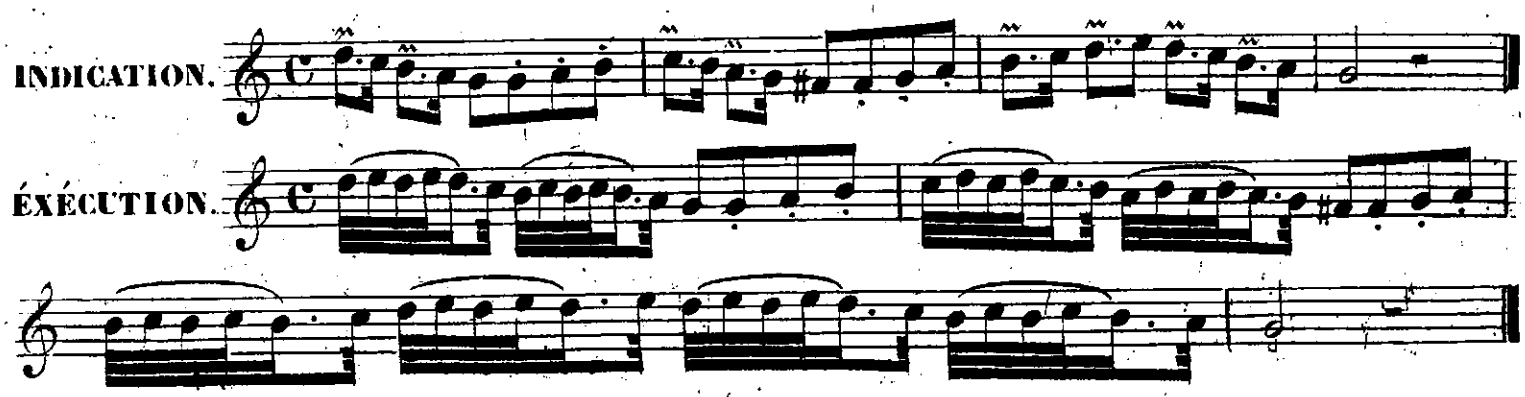
ÉXÉCUTION.



3° Le trille tronqué ou mordant qui s'indique par ce signe (𝆖) placé au dessus de la note, doit être attaque subitement, et s'arrêter brusquement sans terminaison.

INDICATION.

ÉXÉCUTION.



DE L'ARTICULATION.

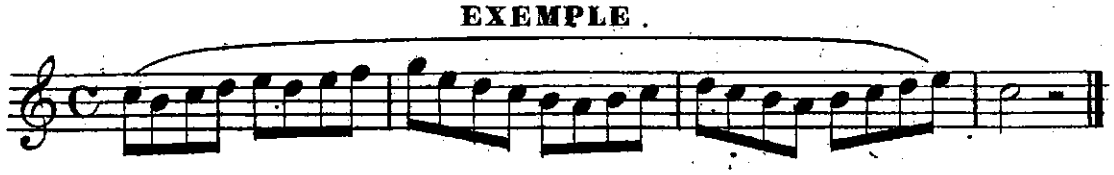
Il n'y a pas de règles absolues pour les articulations; elles dépendent, tantôt de l'inspiration de l'exécutant, tantôt du genre de mélodie que l'on exécute; elles servent à phraser avec goût et à faciliter la respiration dans certain trait.

Les articulations sont au nombre de trois:

Le coulé, le détaché et le piqué; sur le Cor les articulations sont produites par l'action de la langue, et elles déterminent les principales nuances de l'exécution.

Le coulé indique que les notes sur lesquelles il se trouve doivent être liées.

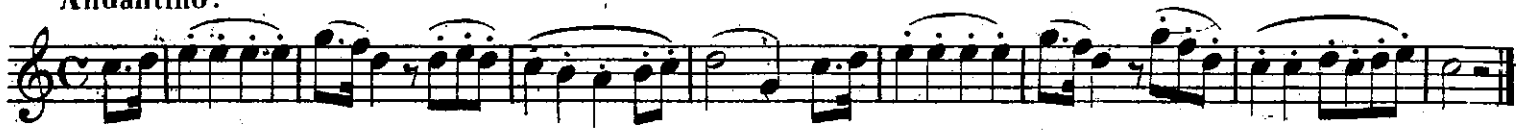
EXEMPLE.



Les notes sur lesquelles il se trouve des points, et qui sont surmontées d'un coulé, doivent être liées entr'elles par un coup de langue très doux, qui unit toutes les notes.

EXEMPLE.

Andantino.

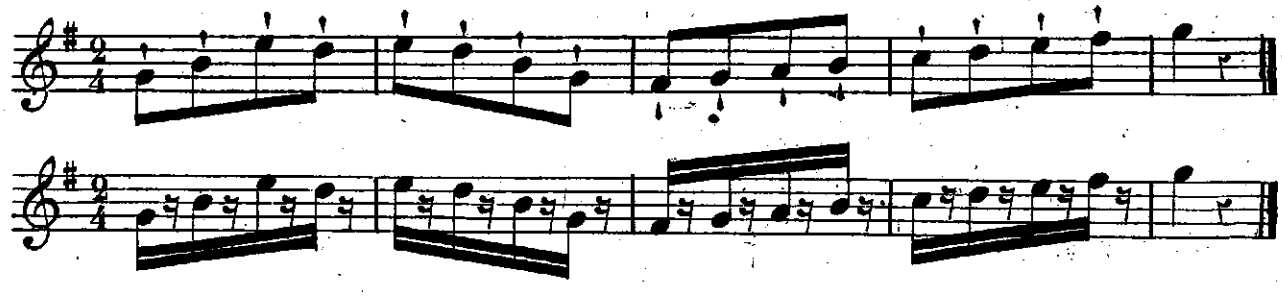


Le détaché s'indique par un point allongé qui se pose en dessus ou en dessous de la note. Avec ce signe les notes perdent la moitié de leur valeur, et doivent être marquées séparément par un coup de langue sec et ferme, comme si elles étaient séparées.

EXEMPLE.

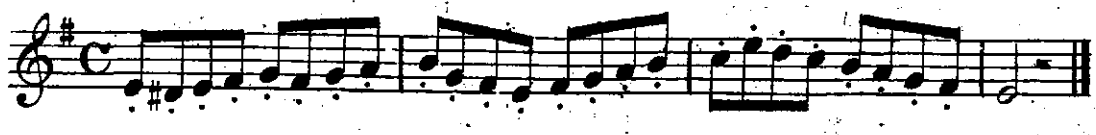
INDICATION.

EXÉCUTION.



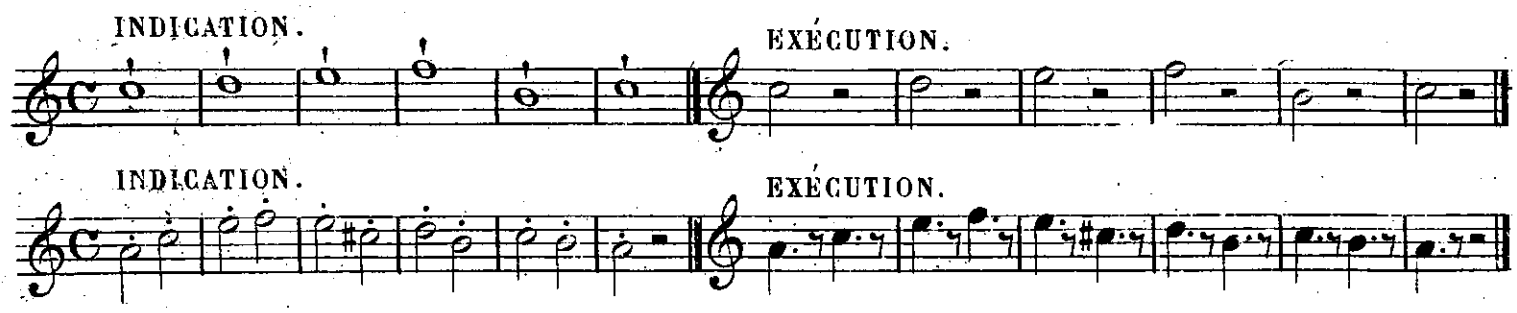
Le piqué est un point ordinaire placé sur la note il diffère du détaché en ce qu'il s'exécute avec moins de force; le coup de langue en est moins sec, et la séparation des notes doit être moins sensible.

EXEMPLE.



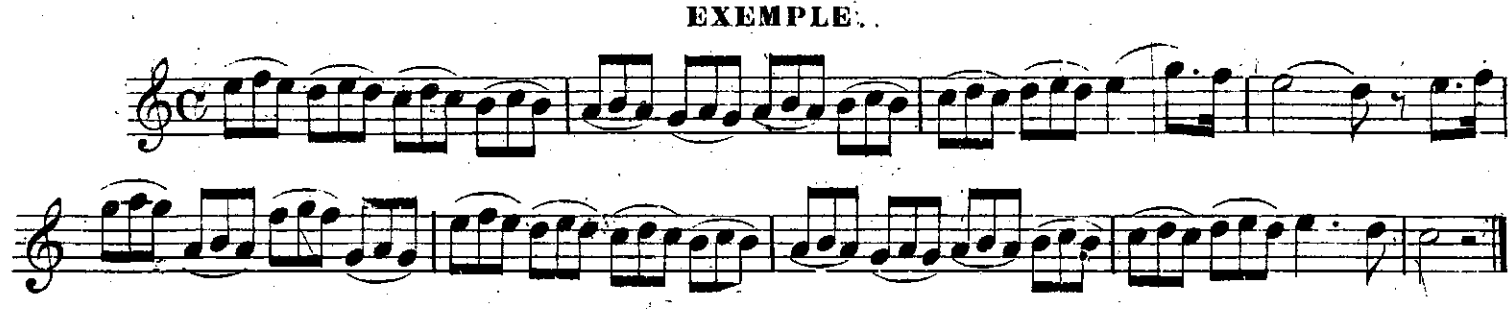
Placé sur une ronde, ou une blanche, le signe du détaché en réduit la valeur de moitié; le piqué la réduit d'un quart.

EXEMPLE.



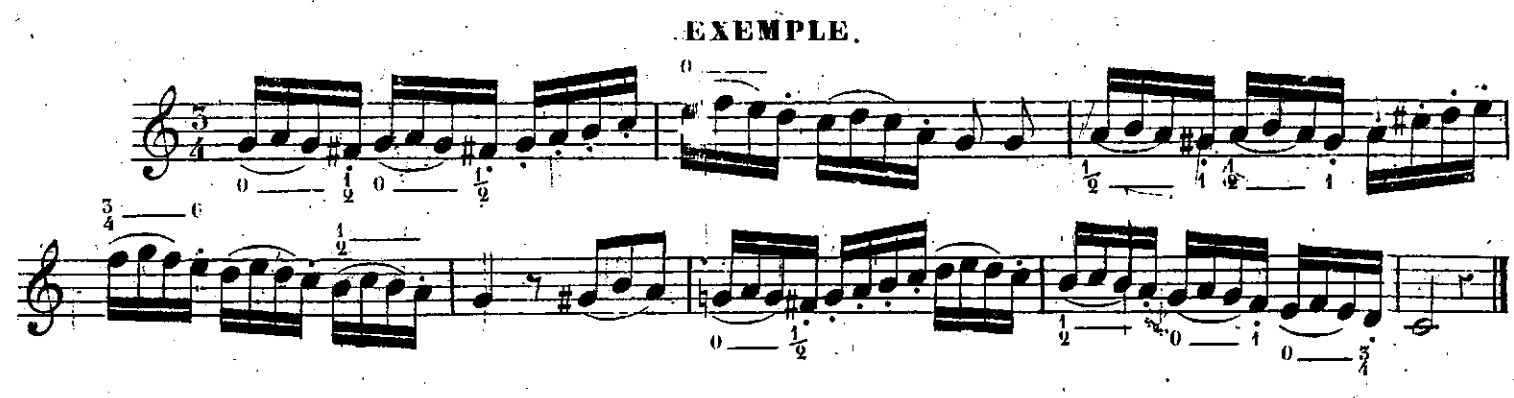
Pour obtenir plus de rapidité dans ce trait, il faut toujours faire la seconde note de chaque temps comme la première, sans avoir égard aux notes bouchées, où ouvertes, qui se trouvent entre elles.

EXEMPLE.



Il faut que la seconde note de chaque temps soit faite comme la première, sans aucun mouvement de main dans le pavillon, et bien détacher la quatrième note de chaque temps.

EXEMPLE.



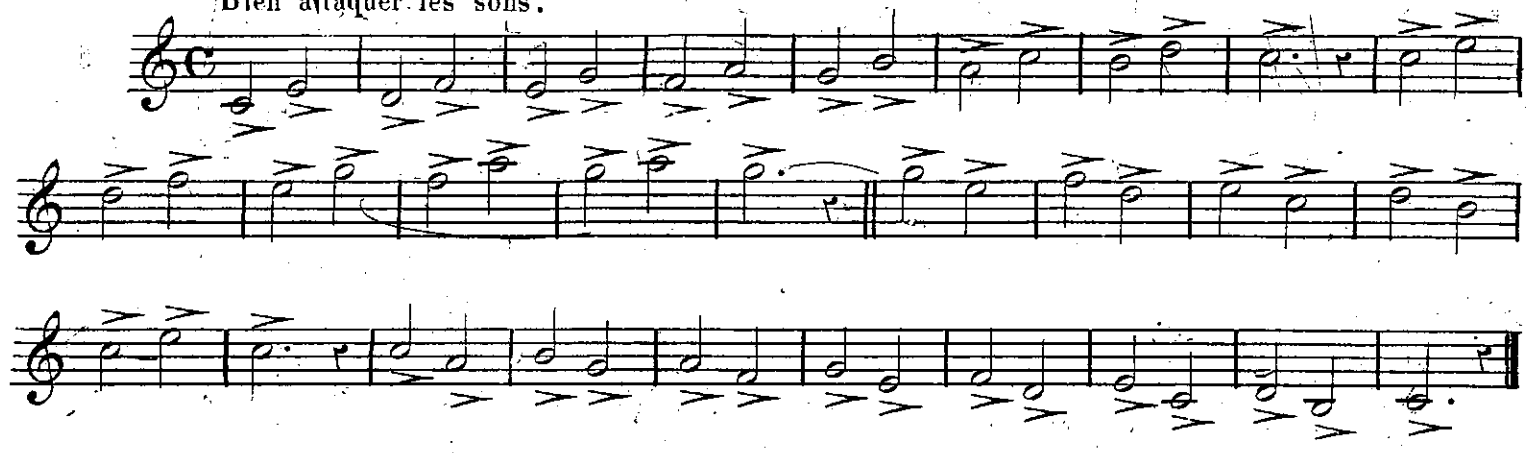
DES INTERVALLES

En parcourant les différentes méthodes de mes prédécesseurs, j'ai remarqué que généralement ils se sont peu étendus sur l'étude des intervalles; je considère cette étude, comme un des moyens les plus puissants, pour obtenir une grande justesse dans les sons; et j'ai reconnu que les élèves, qui presque toujours, ne font pas une étude approfondie du solfège, manquent de justesse, parce qu'ils ont négligé de travailler sérieusement les intervalles.

J'ai donc fait un travail spécial, de huit exercices sur chaque intervalle, pour en faciliter l'étude, et afin que l'élève, en étudiant avec attention, habitue son oreille à trouver tout de suite l'intonation des intervalles qu'il veut produire.

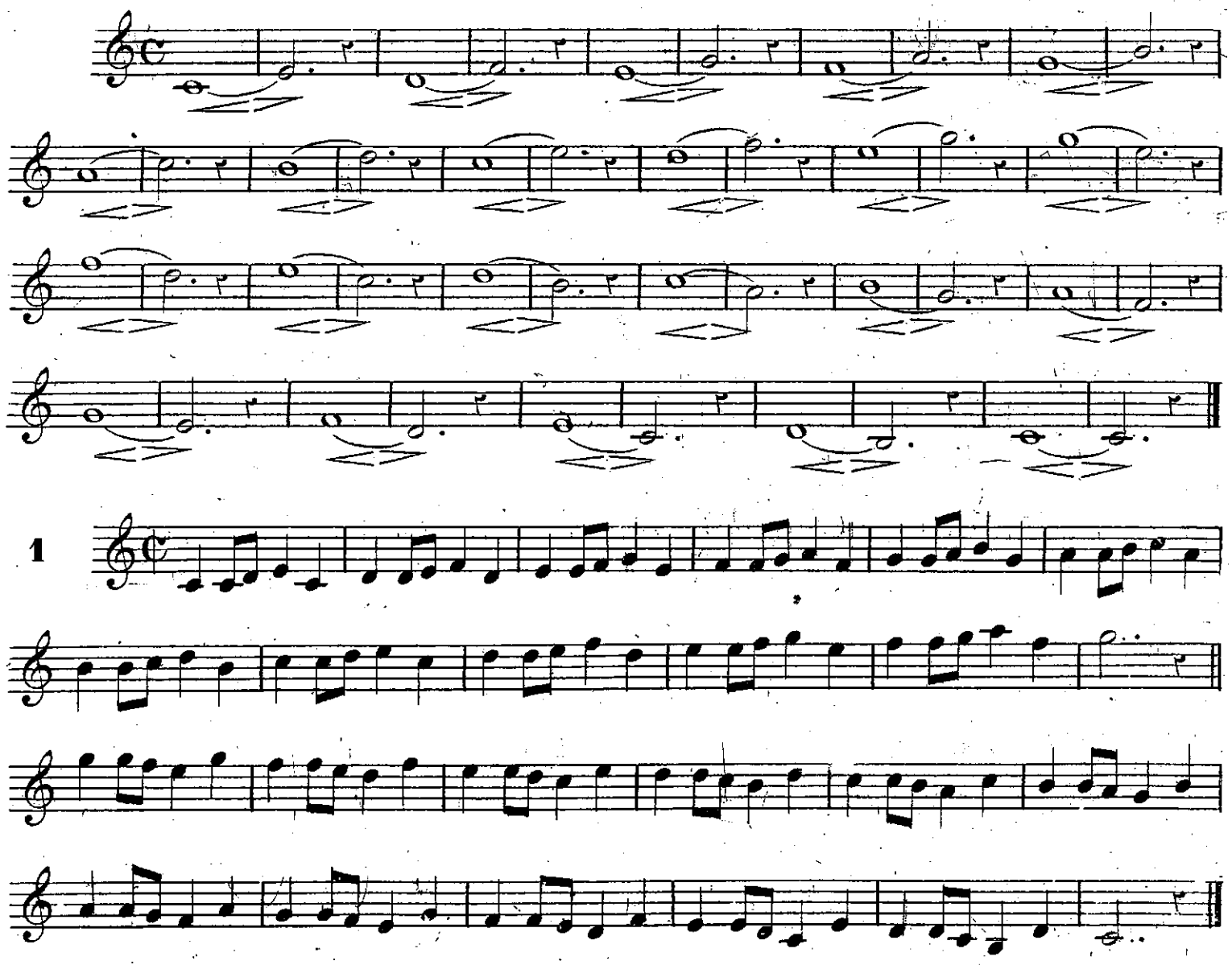
EXERCICE SUR LES INTERVALLES DE TIERCES.

Bien attaquer les sons.



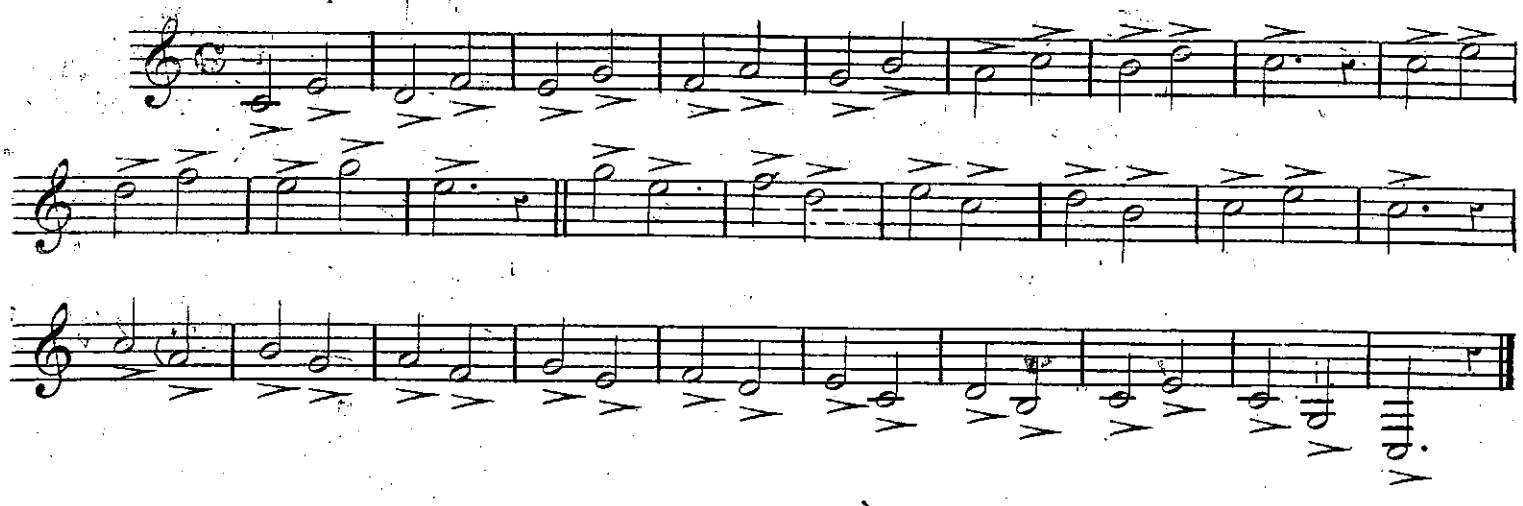
EXERCICE POUR APPRENDRE À FILER LES SONS.

Pour bien filer les sons, il faut soutenir le son très longtemps: — commencer très doux et enfler par degrés jusqu'au milieu, puis en diminuant de même pour finir comme on a commencé. Ce signe <> l'indique.



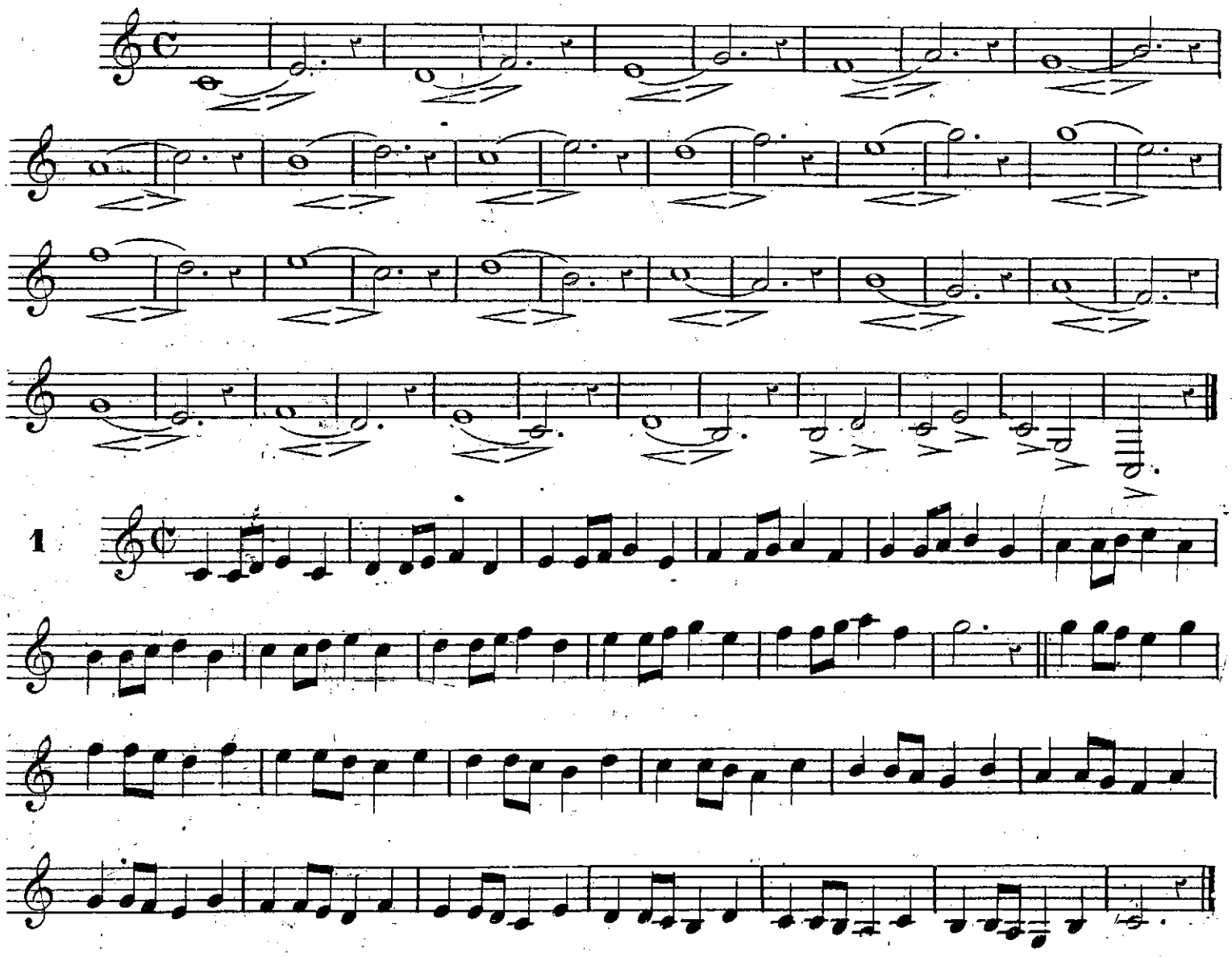
EXERCICE SUR LES INTERVALLES DE TIERCES.

Bien attaquer tous les sons.

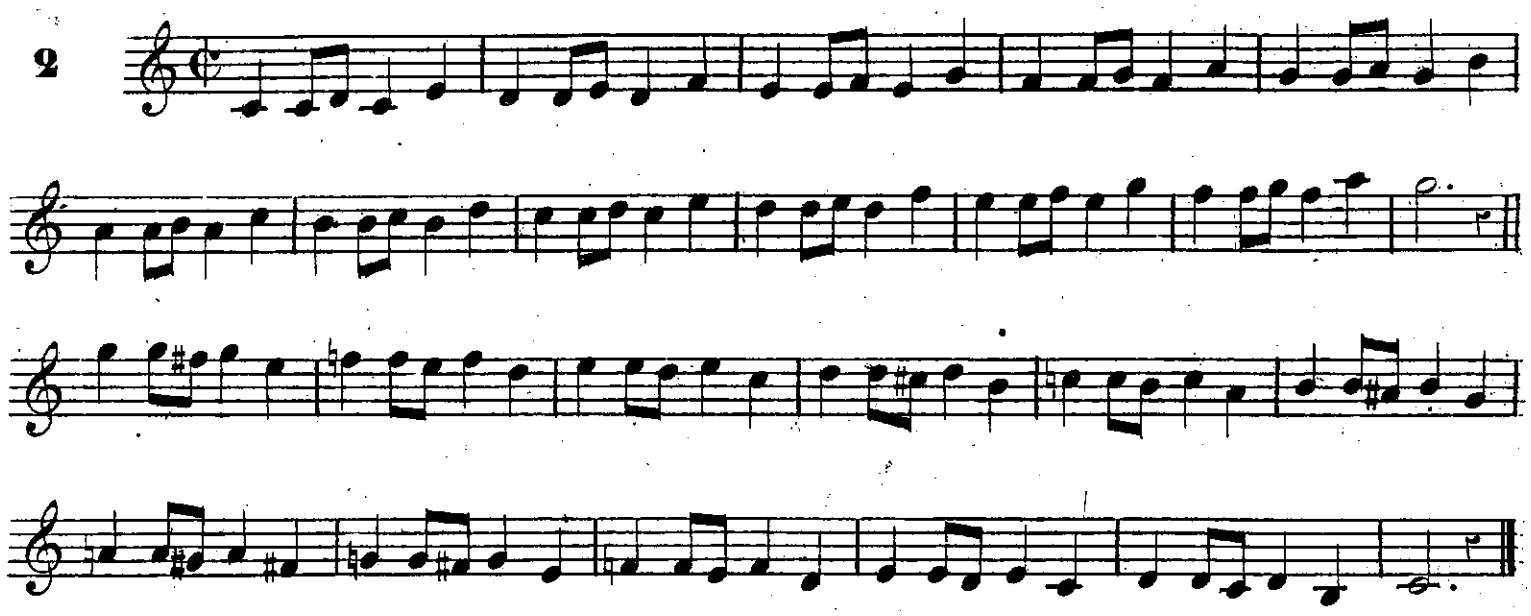


EXERCICE POUR APPRENDRE À FILER LES SONS.

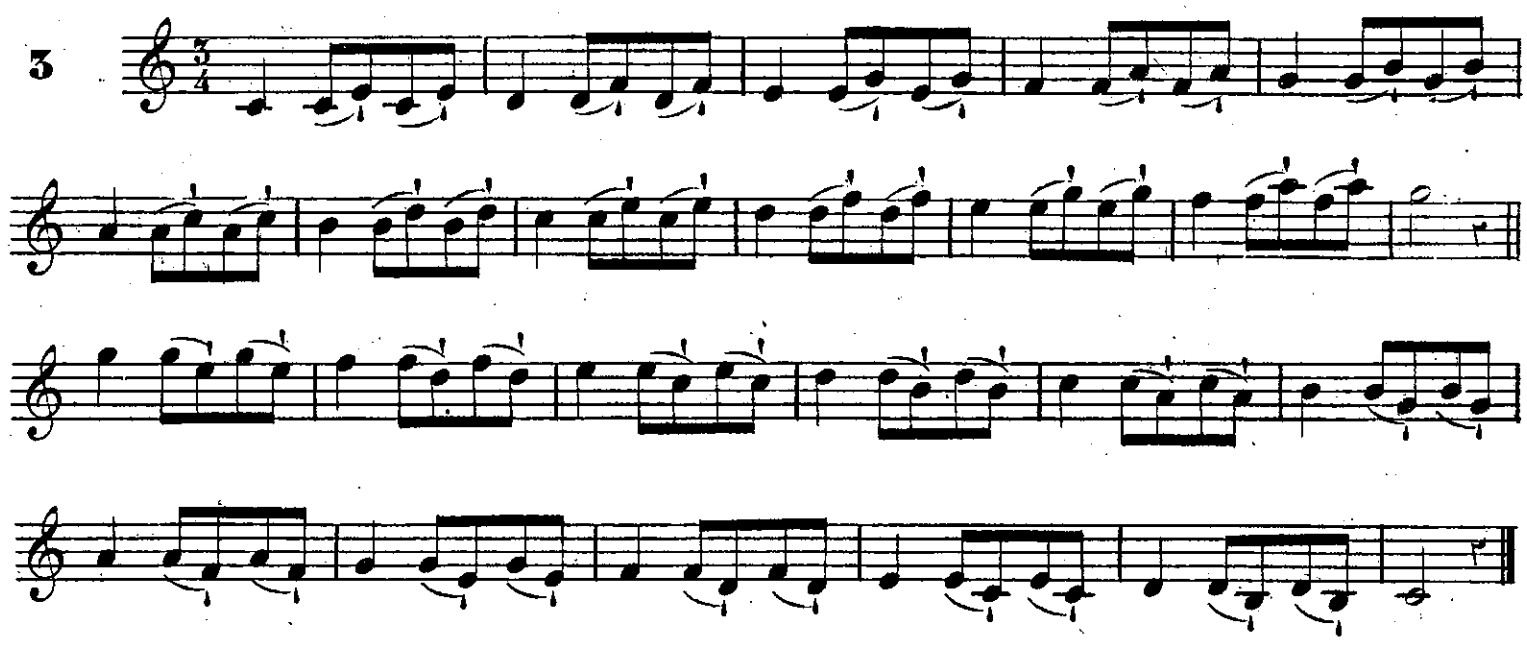
Pour bien filer les sons, il faut soutenir le son très longtemps : — commencer très doux et enfler par degrés jusqu'au milieu, puis en diminuant de même pour finir comme on a commencé. Ce signe <> l'indique.



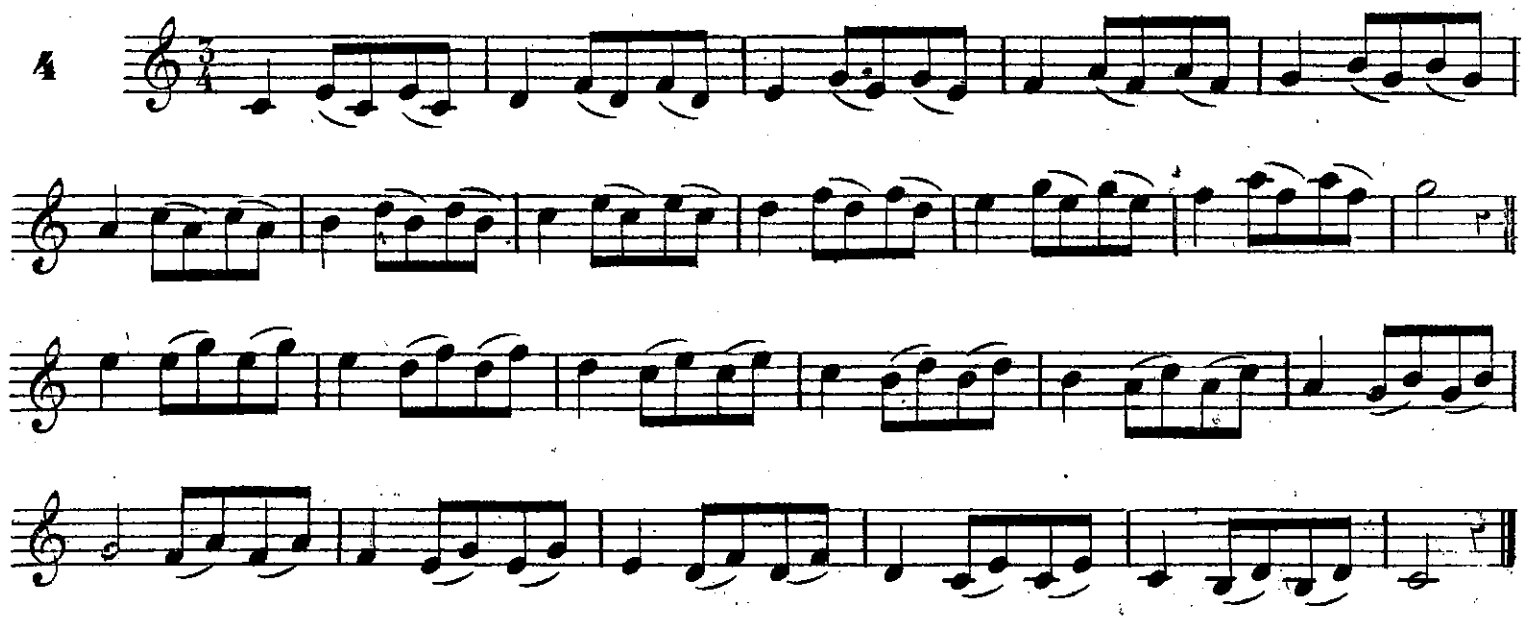
2



3



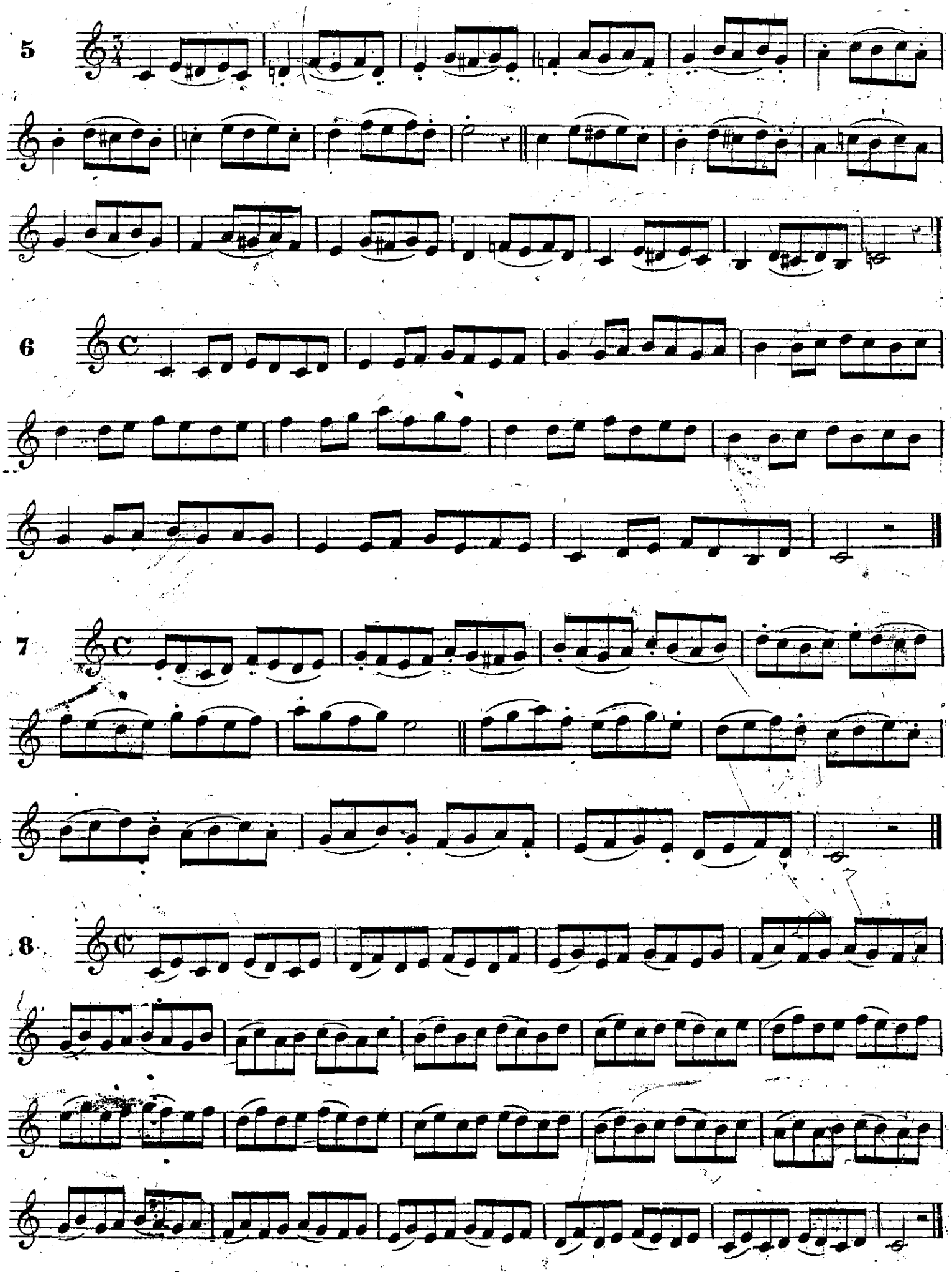
4



2

3

4


5
6
7
8

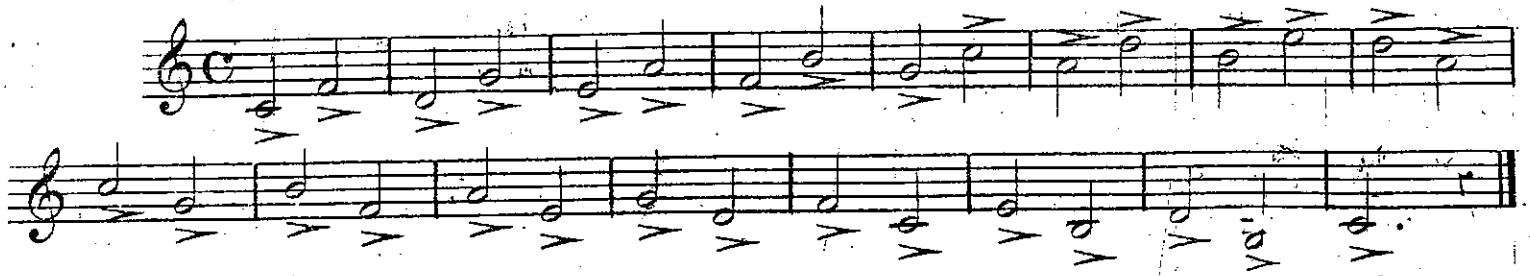
5

6

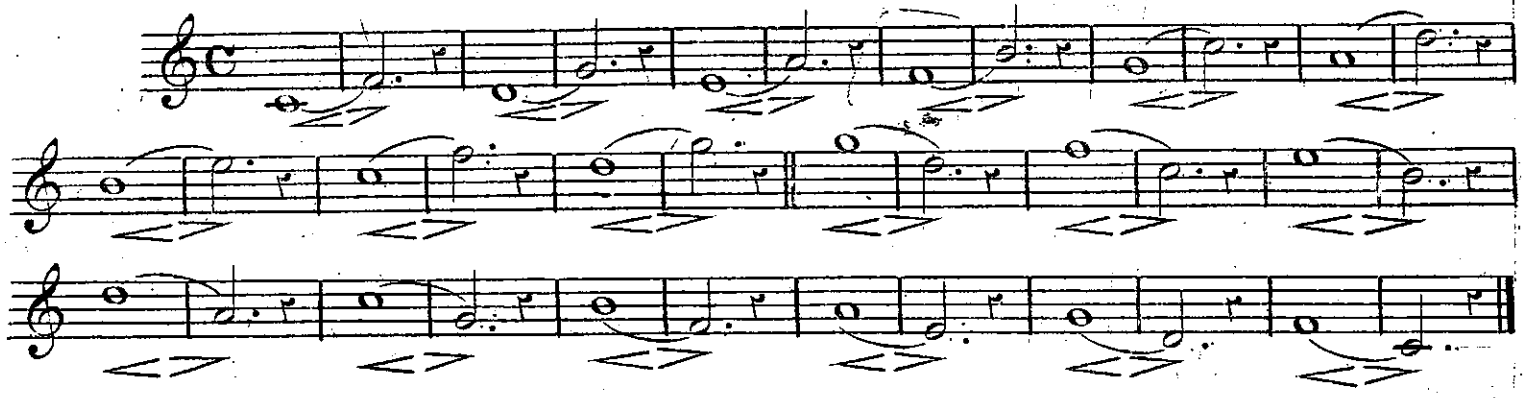
7

8

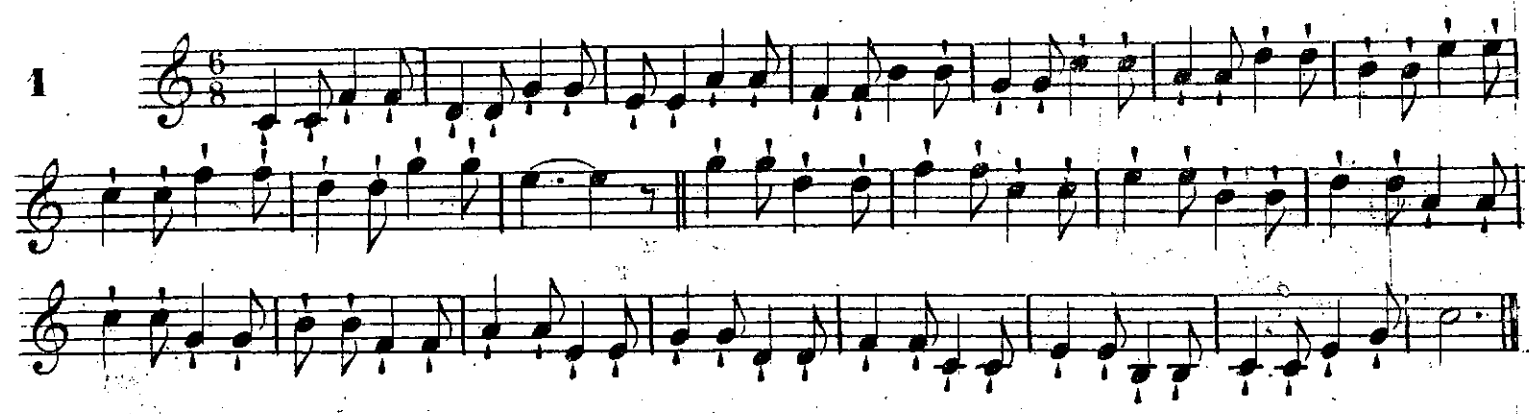
EXERCICE SUR LA QUARTE pour bien attaquer les sons.



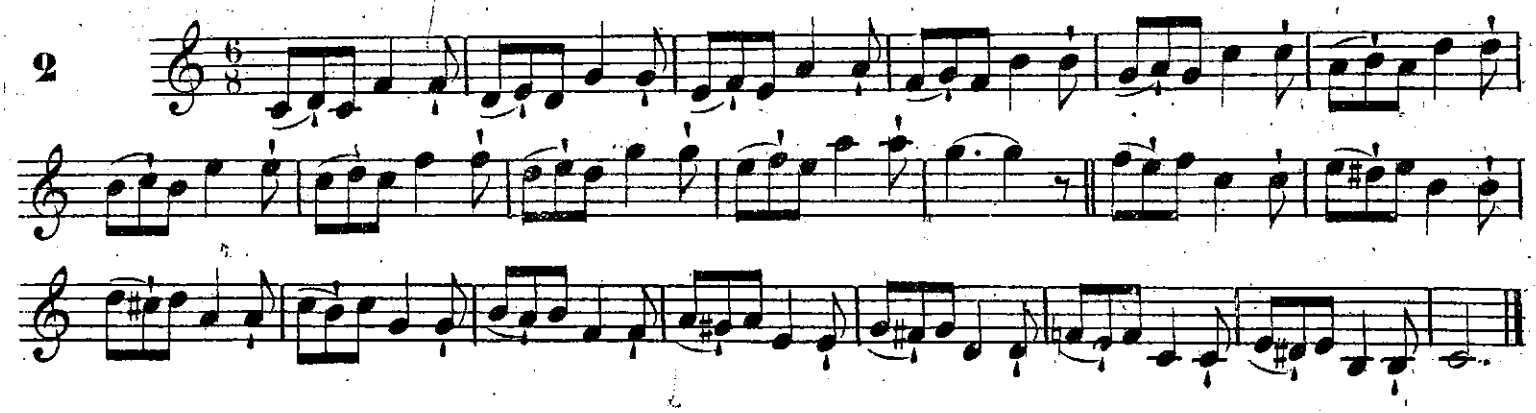
EXERCICE pour filer et porter les sons.



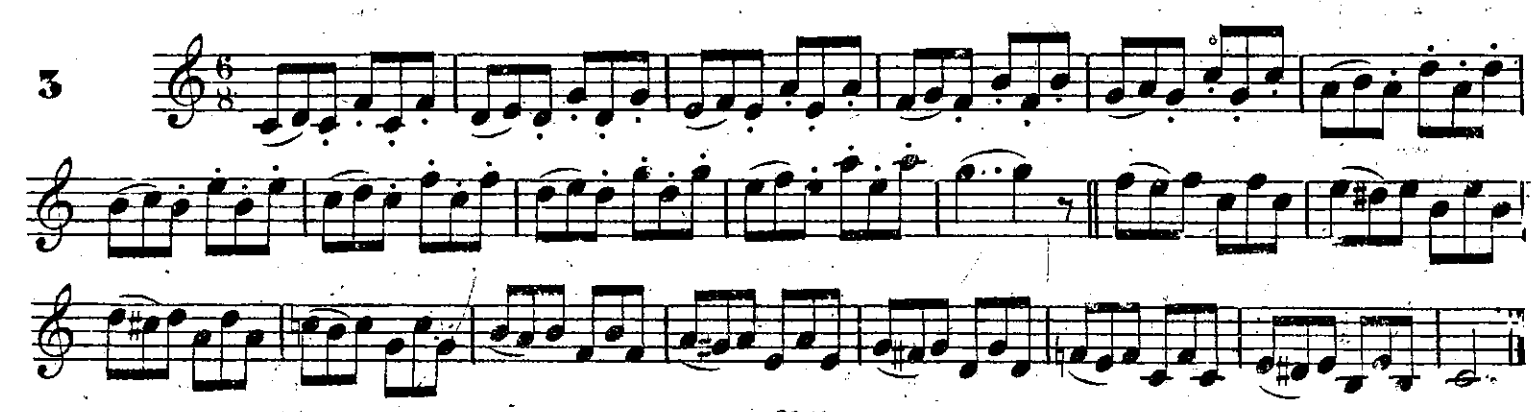
1



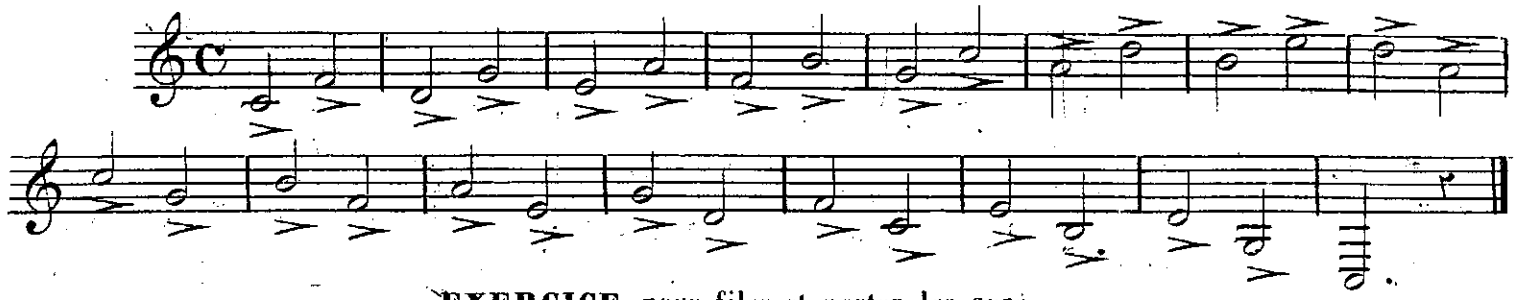
2



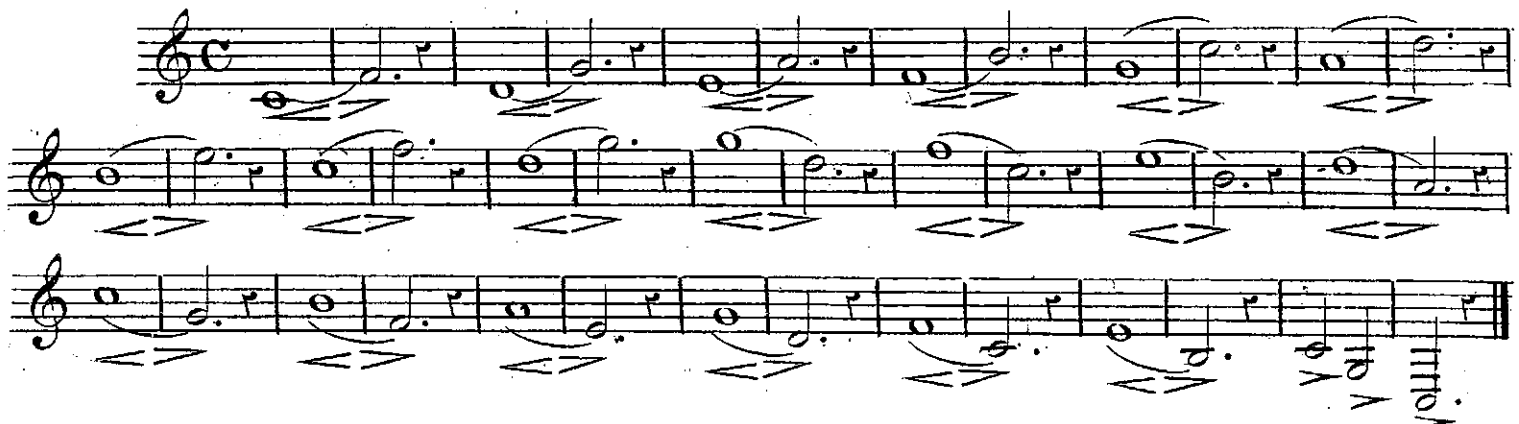
3



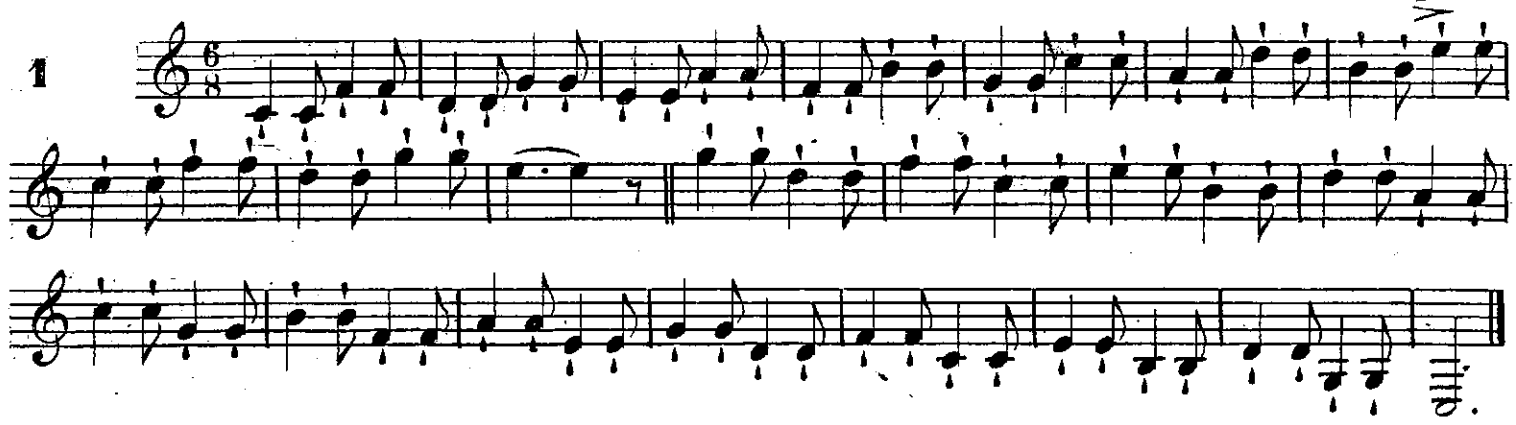
EXERCICE SUR LA QUARTE pour bien attaquer les sons.



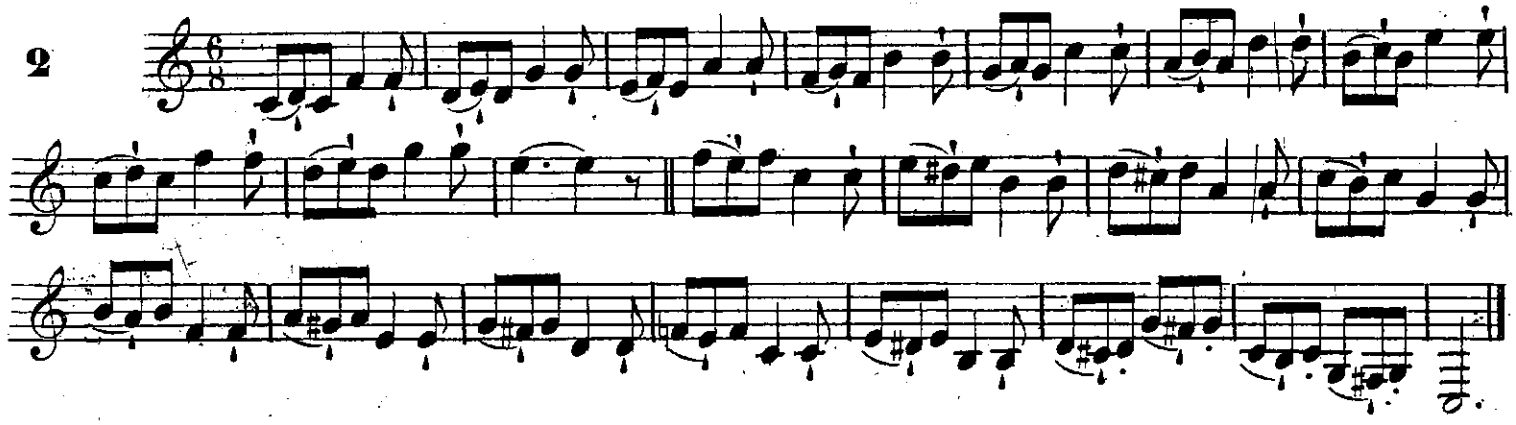
EXERCICE pour filer et porter les sons.



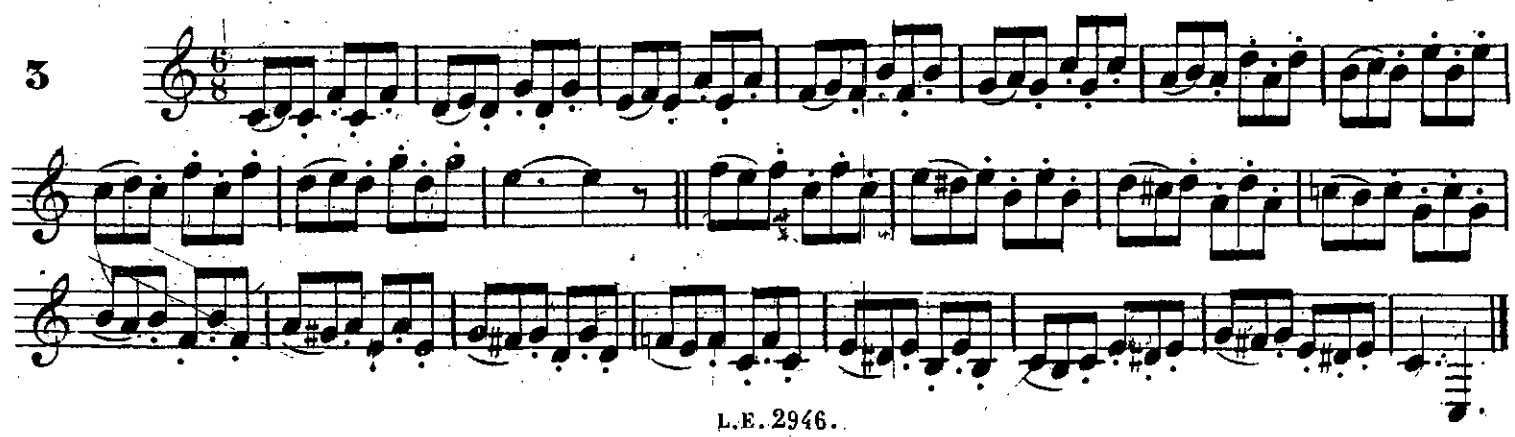
1



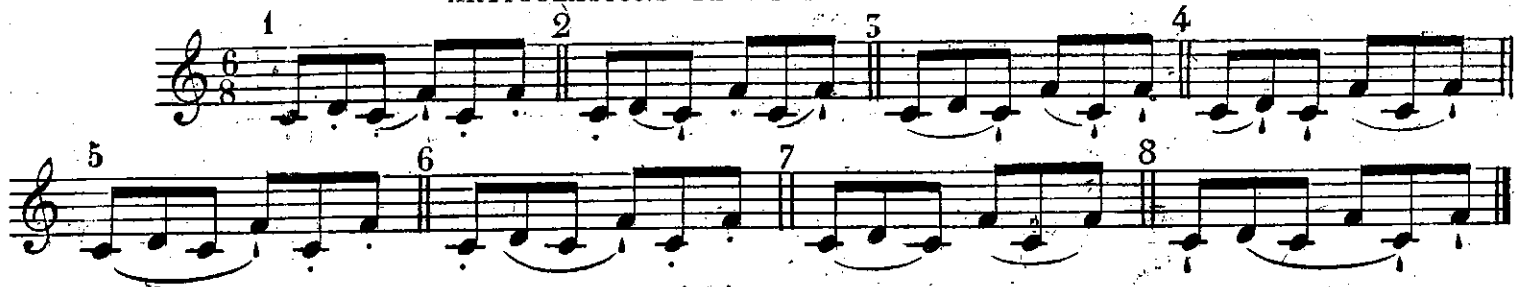
2



3

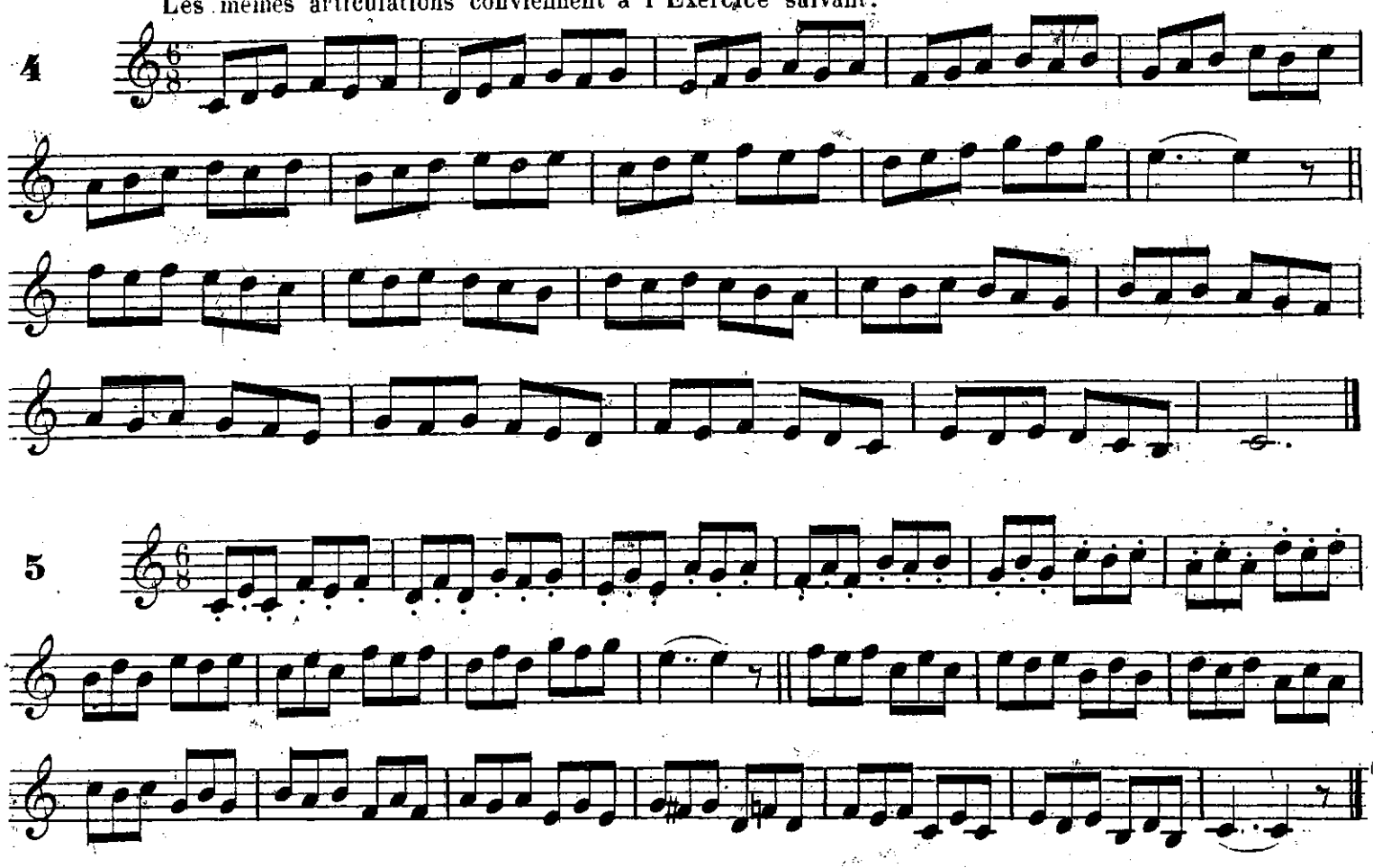


ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.



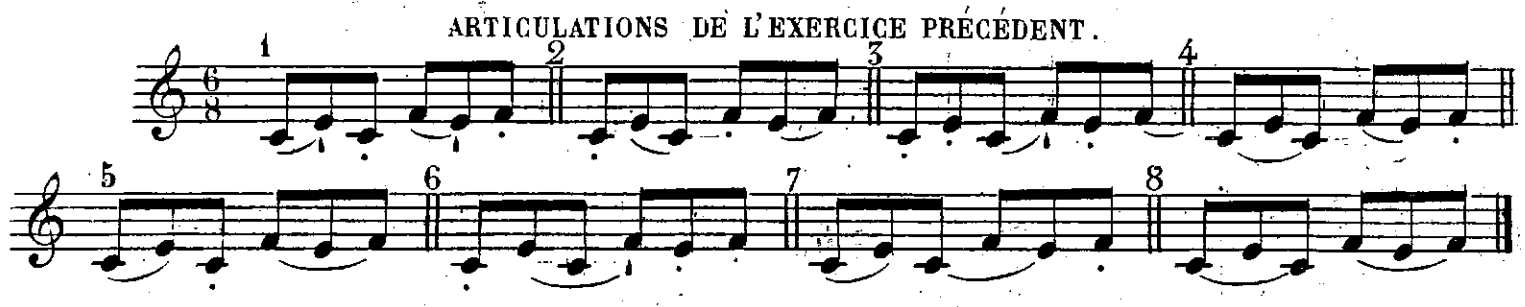
Les mêmes articulations conviennent à l'Exercice suivant.

4



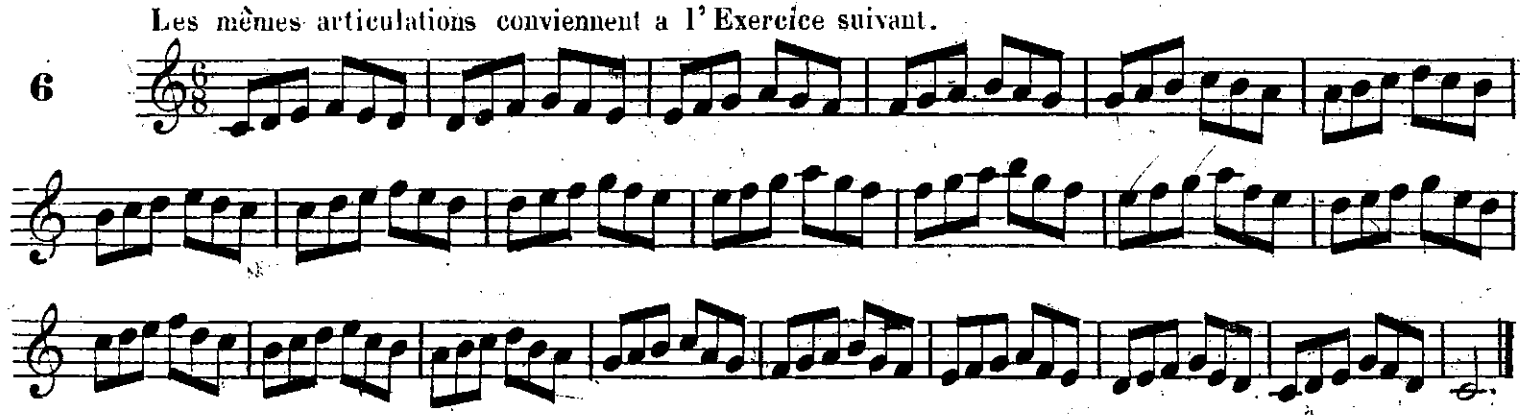
5

ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.

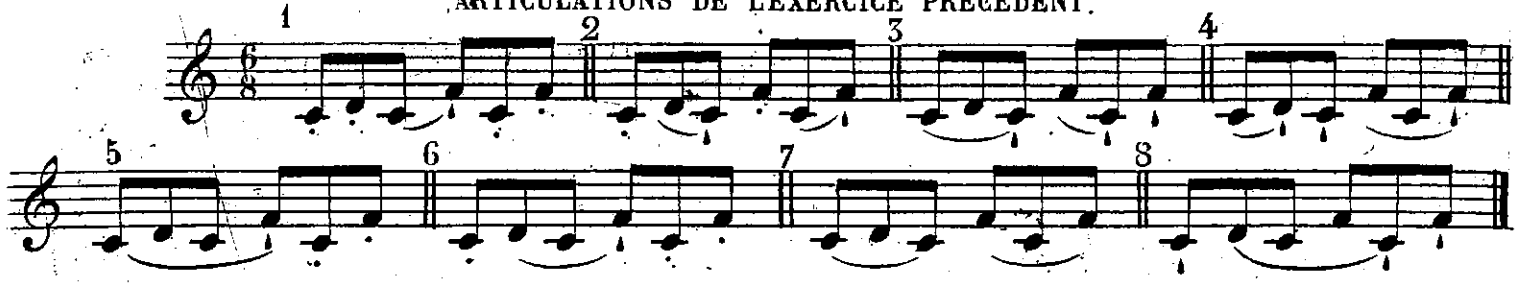


Les mêmes articulations conviennent a l'Exercice suivant.

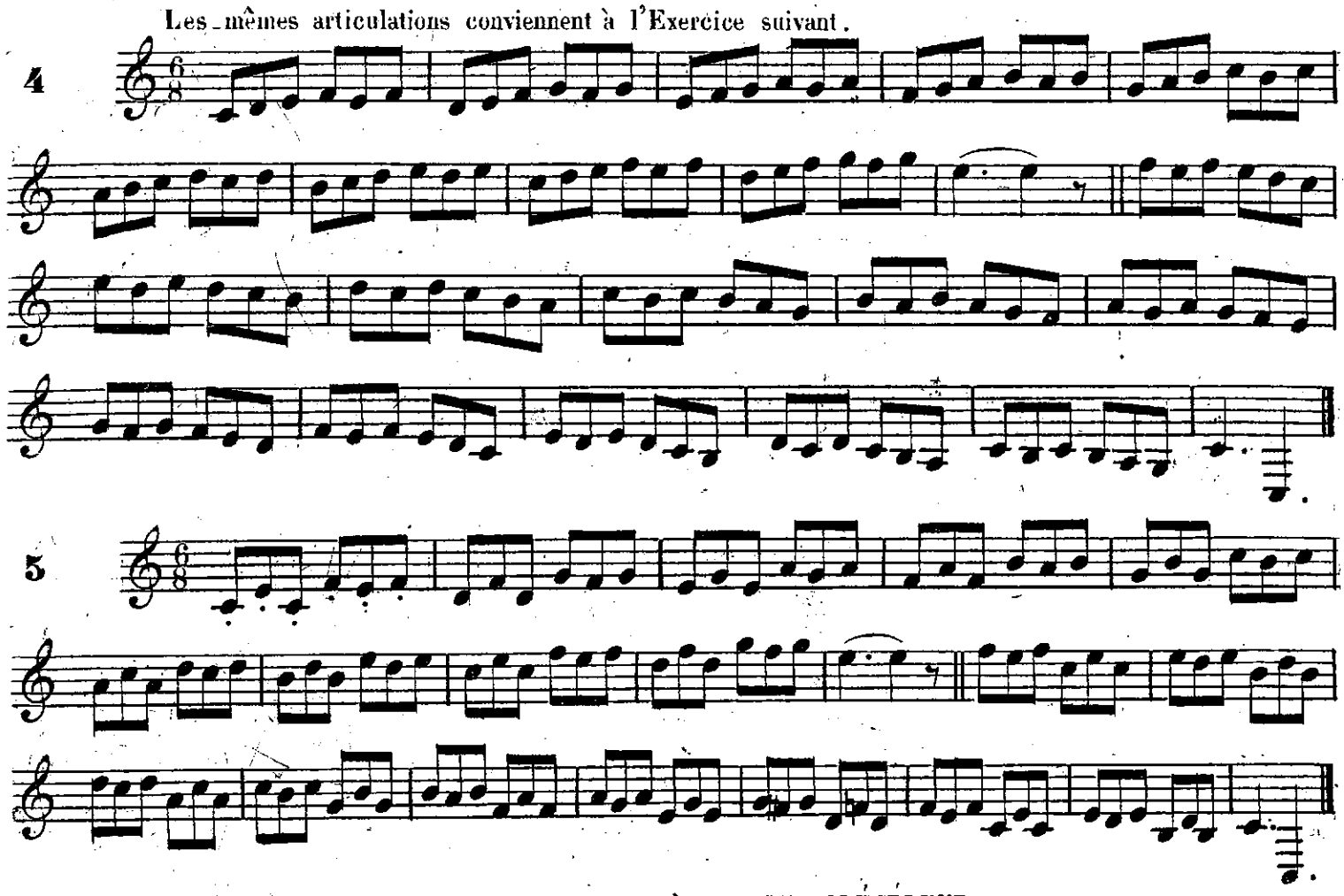
6



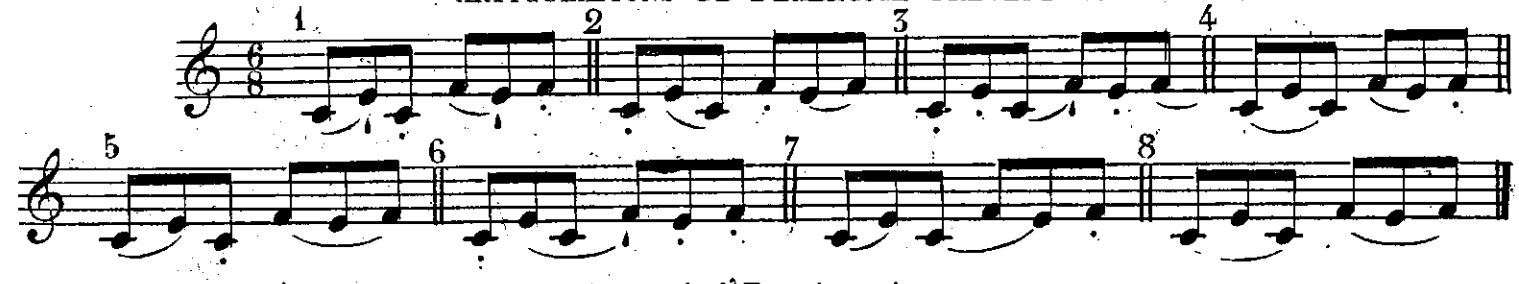
ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.



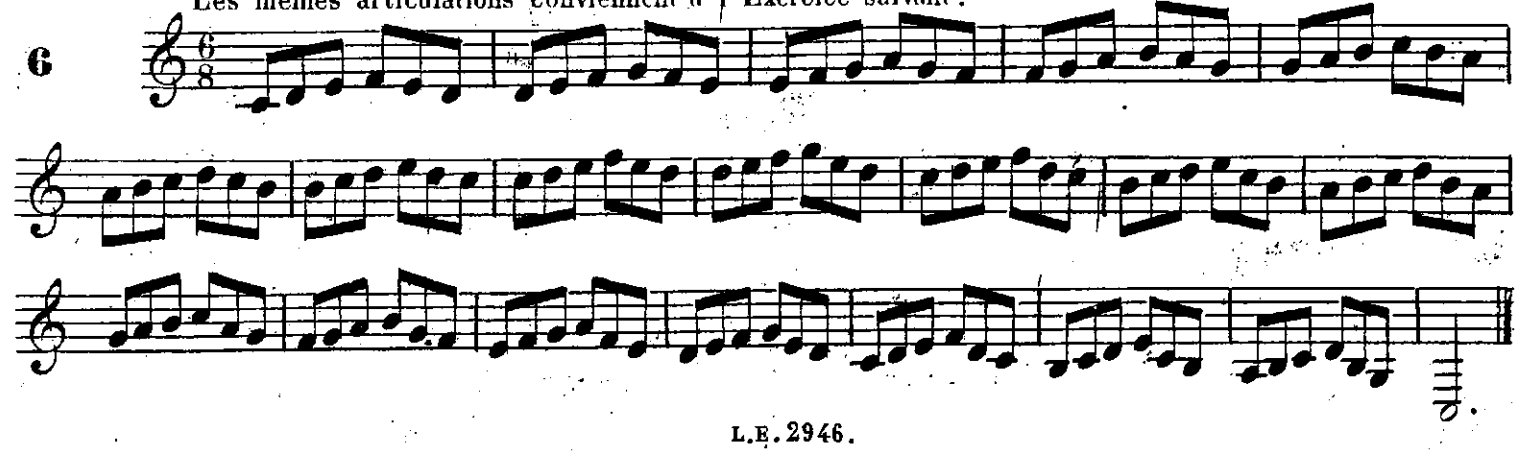
Les mêmes articulations conviennent à l'Exercice suivant.



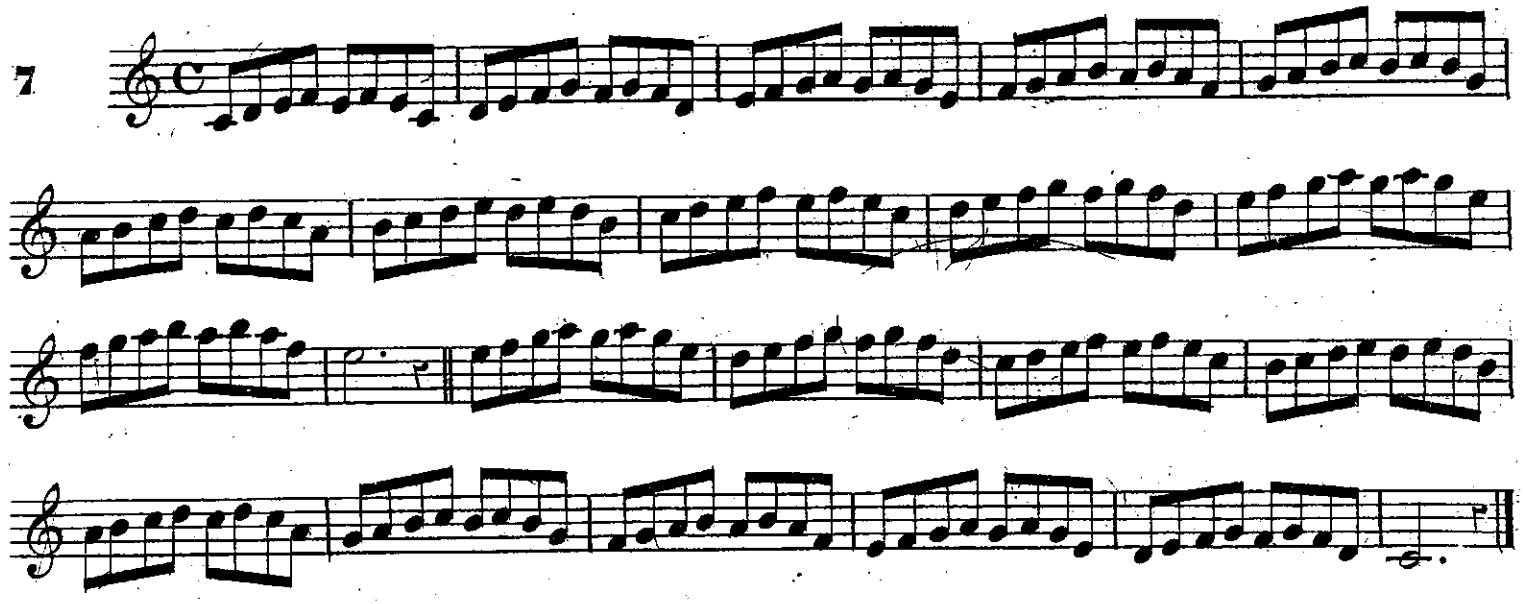
ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.



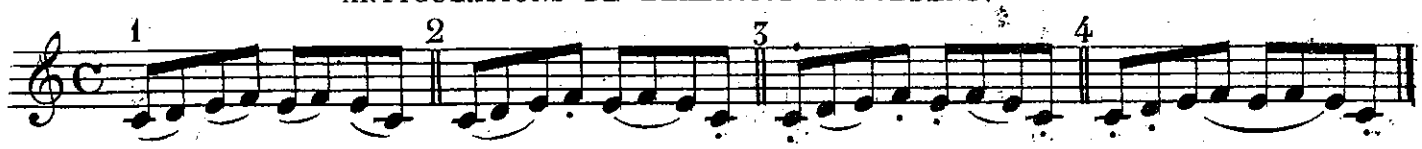
Les mêmes articulations conviennent à l'Exercice suivant.



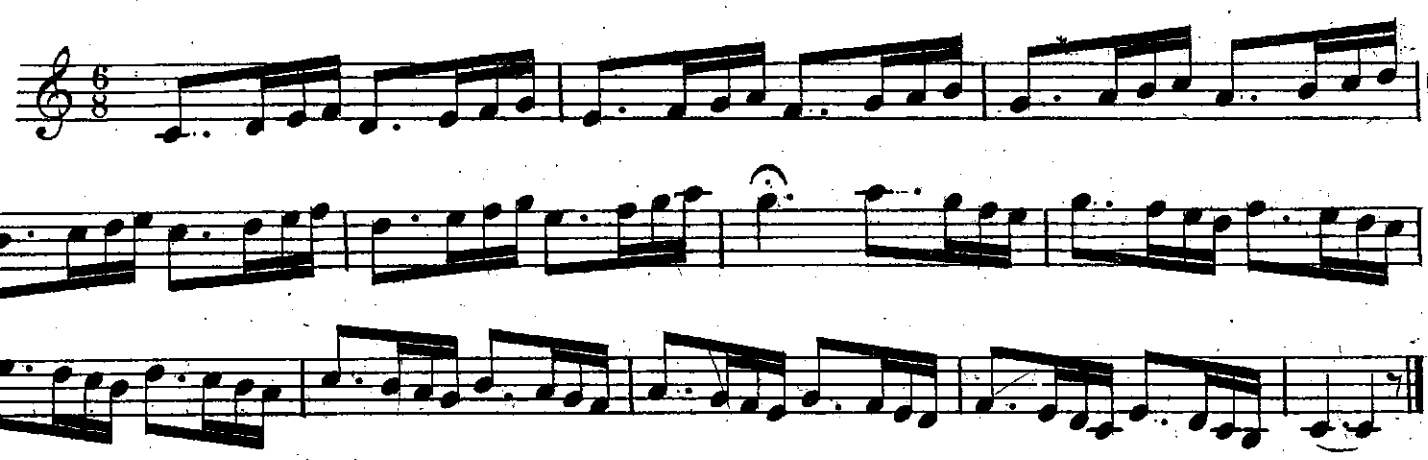
7



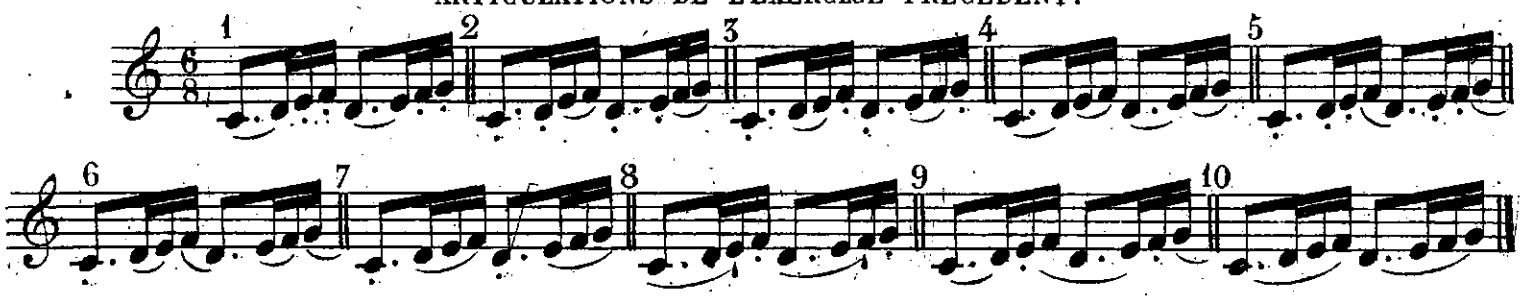
ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.



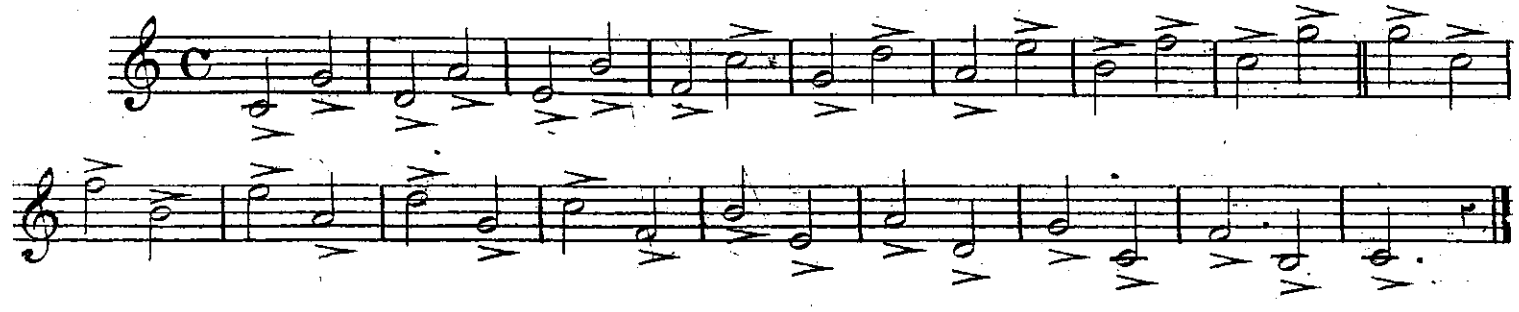
8



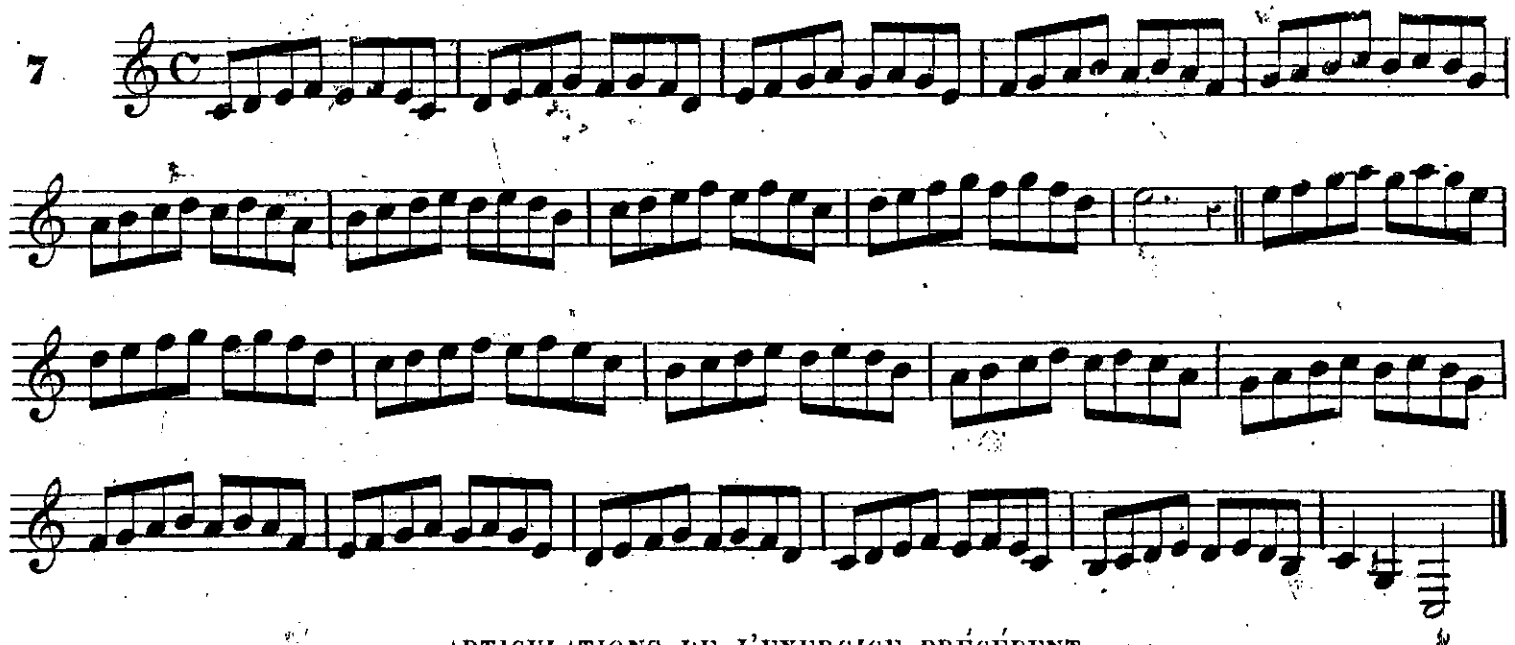
ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.



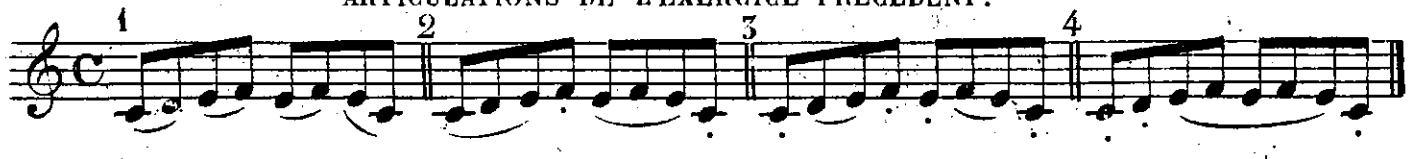
EXERCICE SUR LA QUINTE pour bien attaquer les sons.



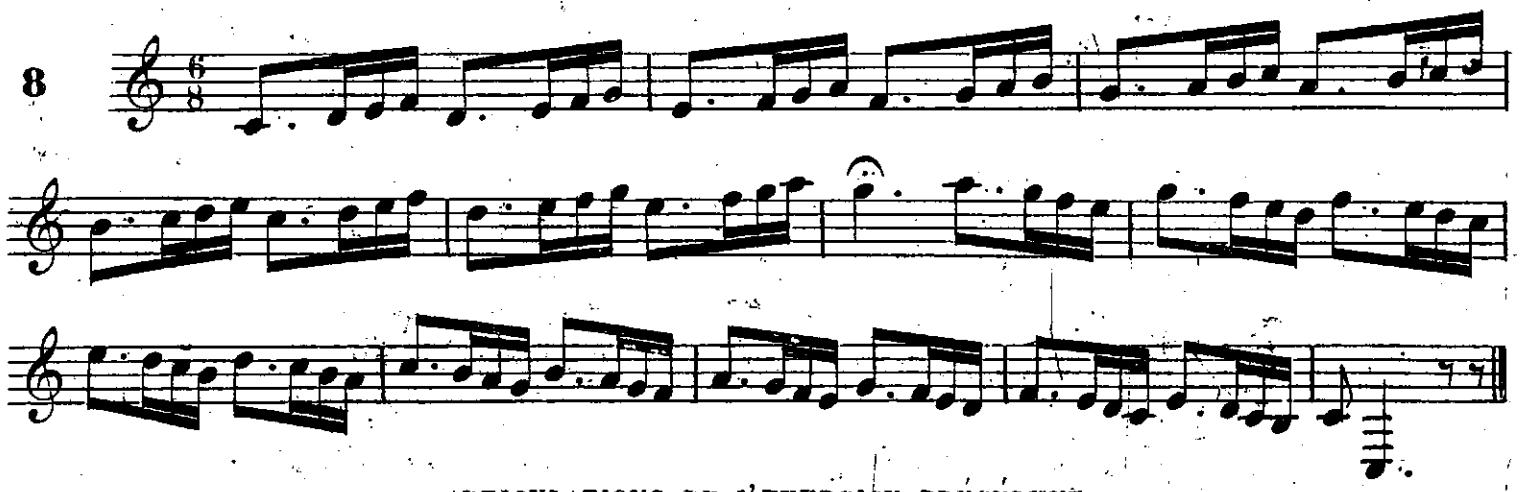
7



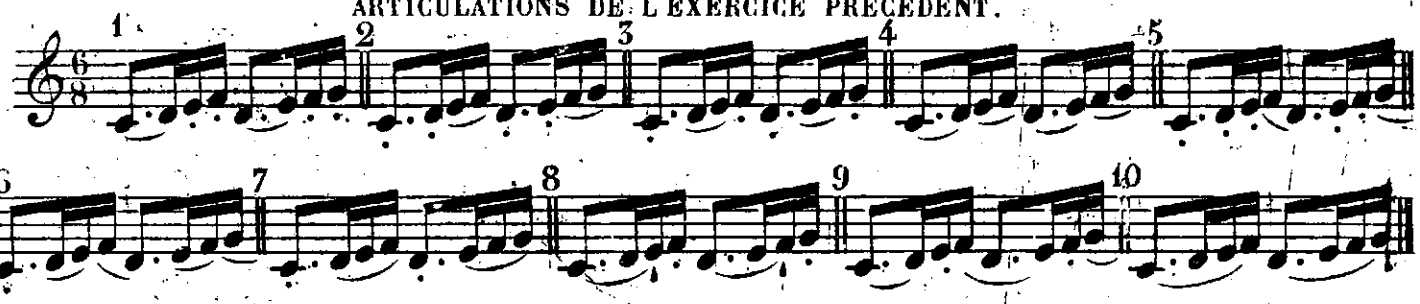
ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.



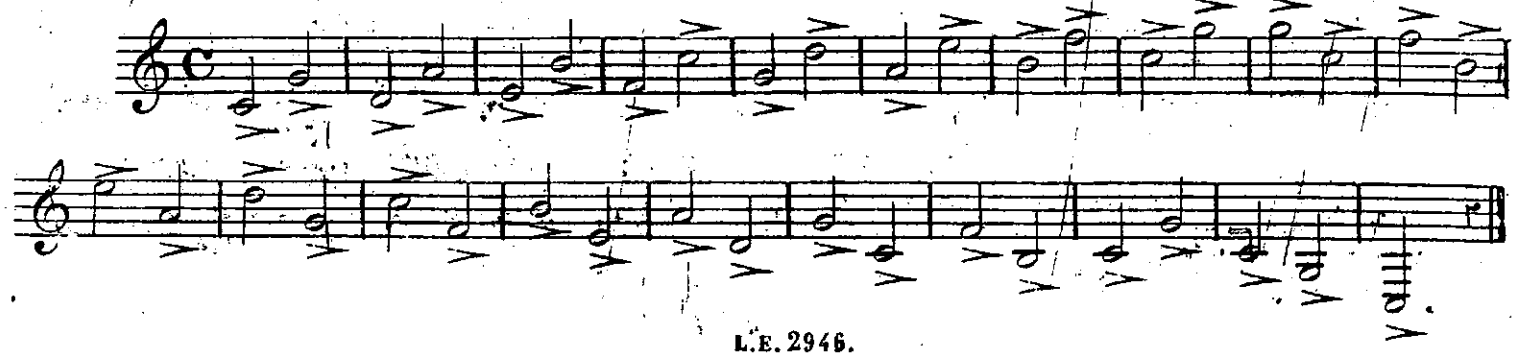
8



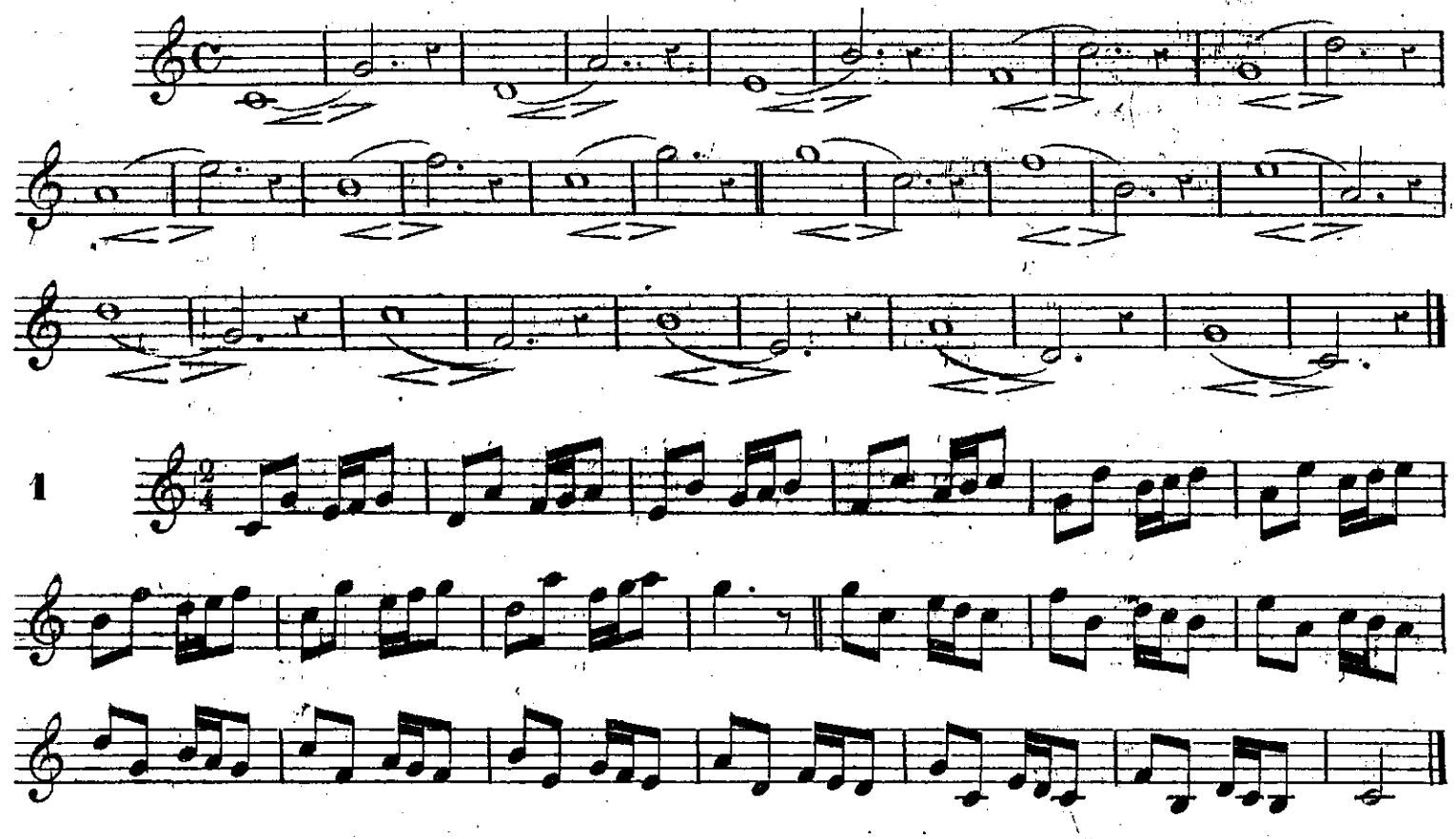
ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.



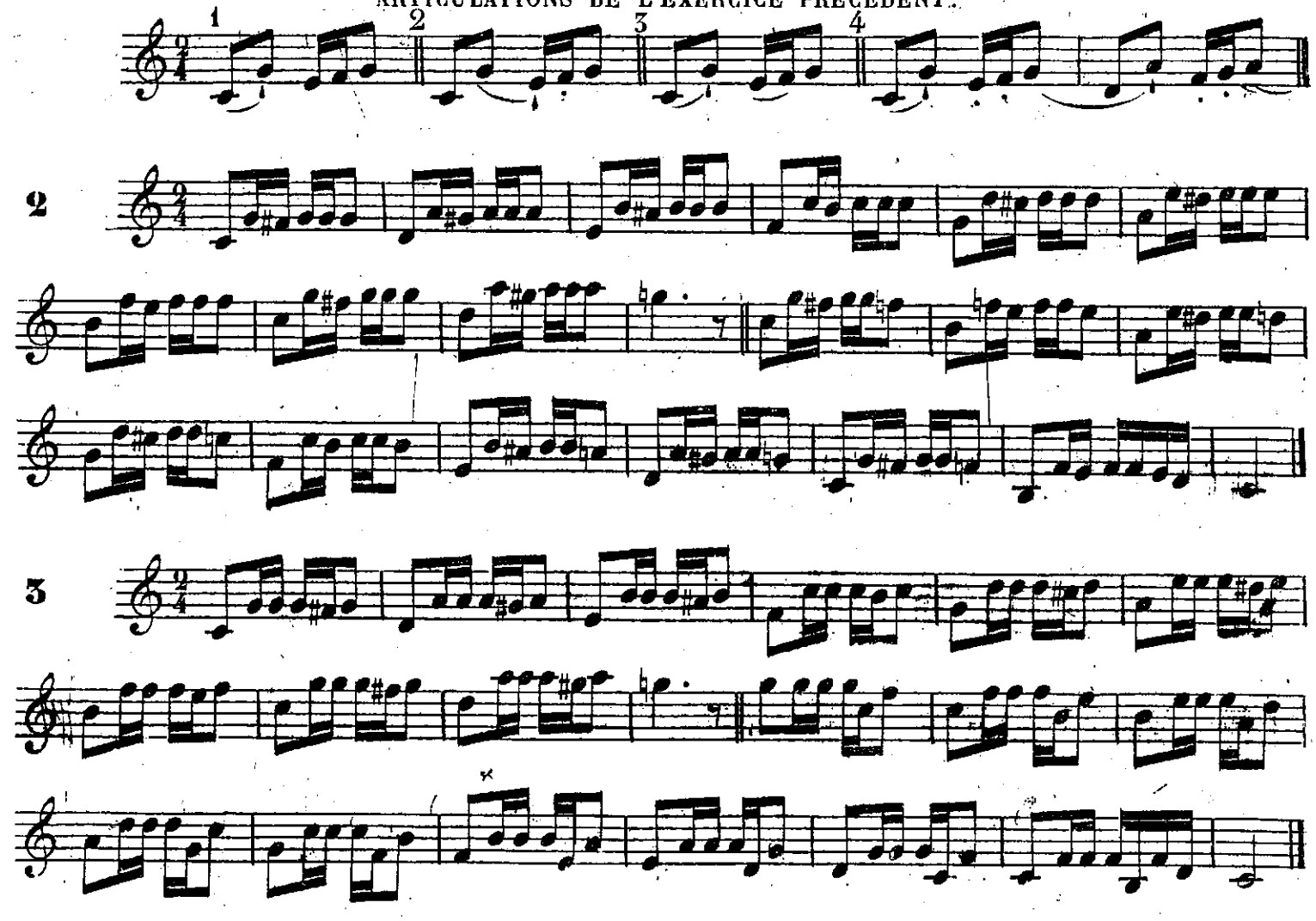
EXERCICE SUR LA QUINTE pour bien attaquer les sons.



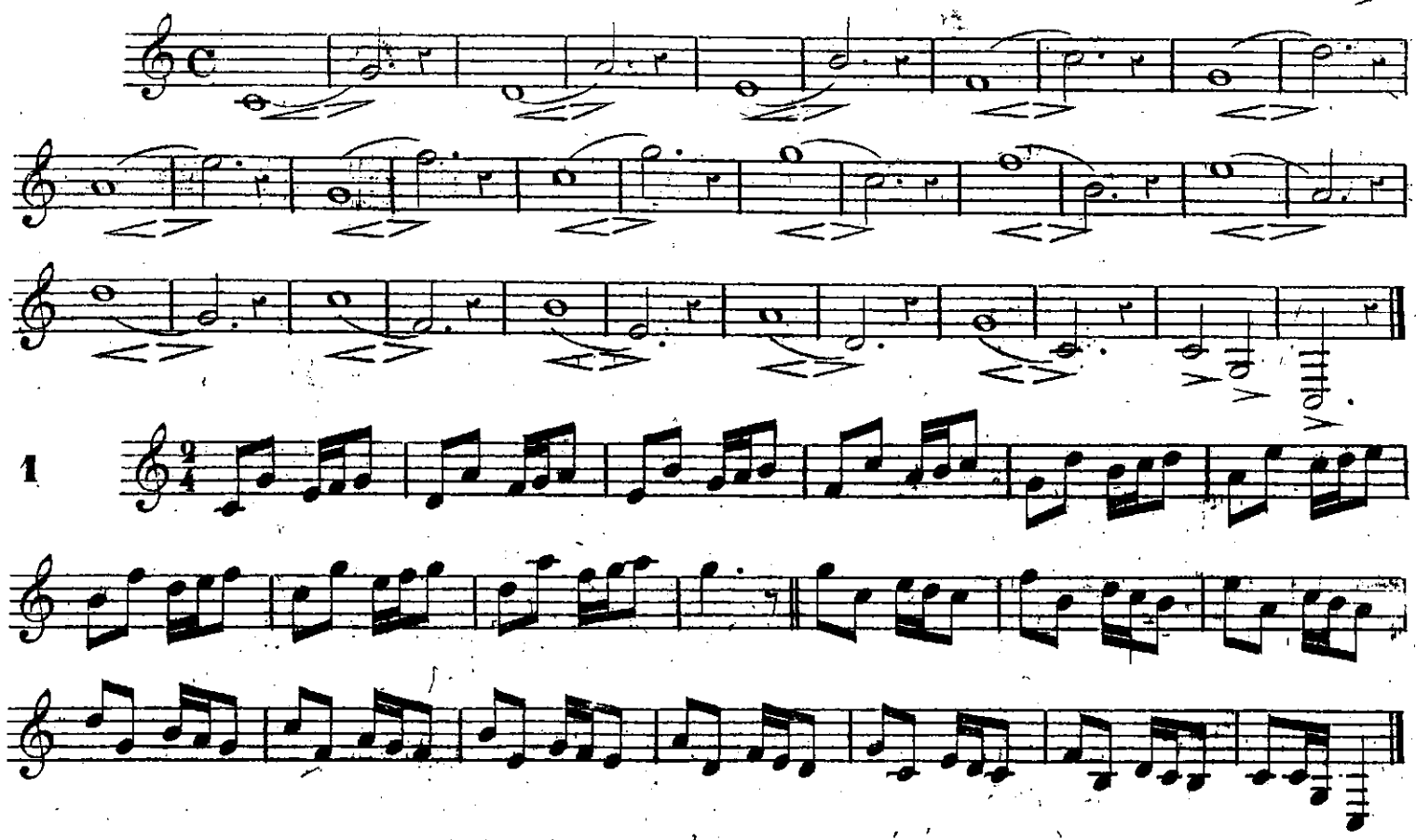
EXERCICE pour filer et porter les sons.



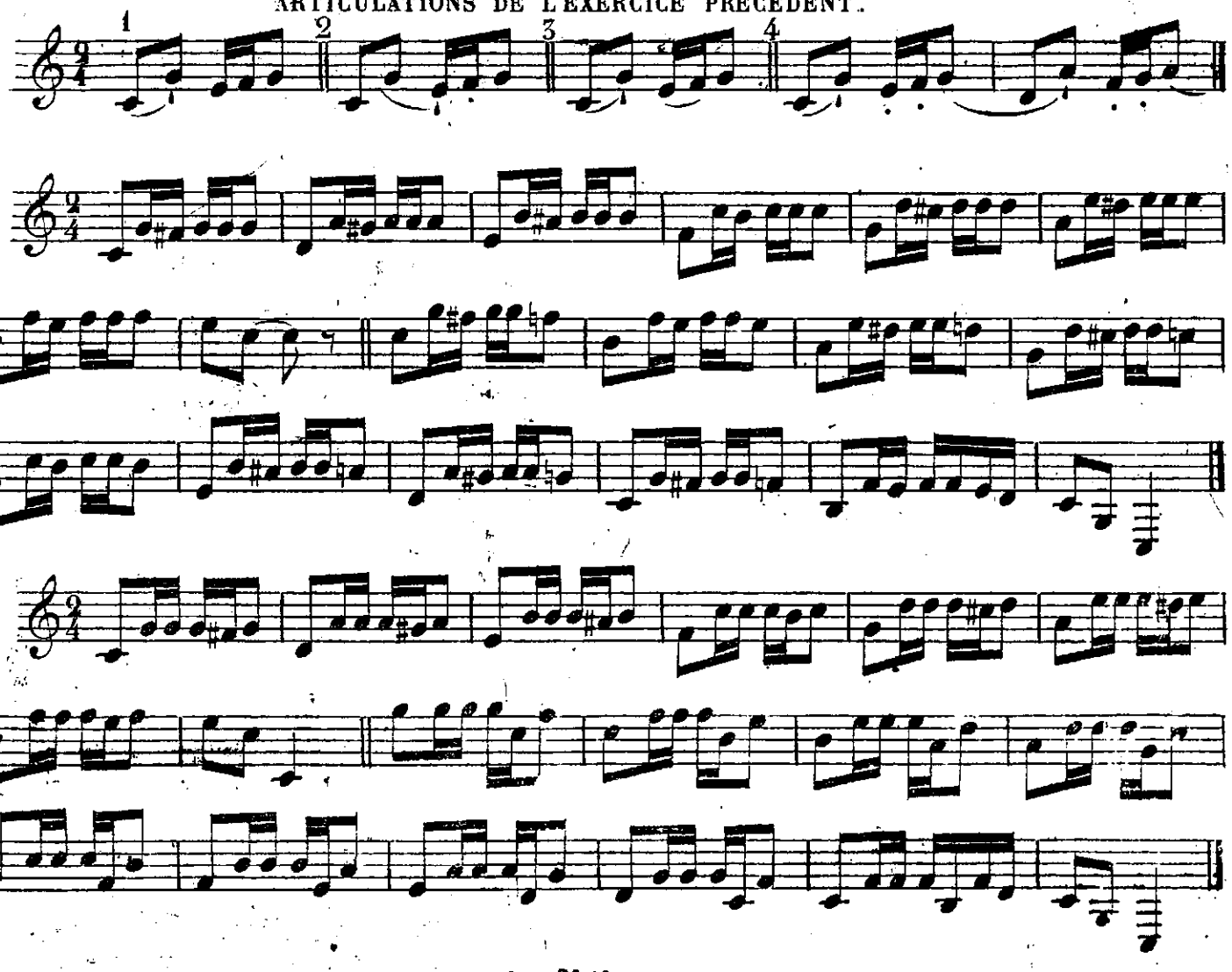
ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.



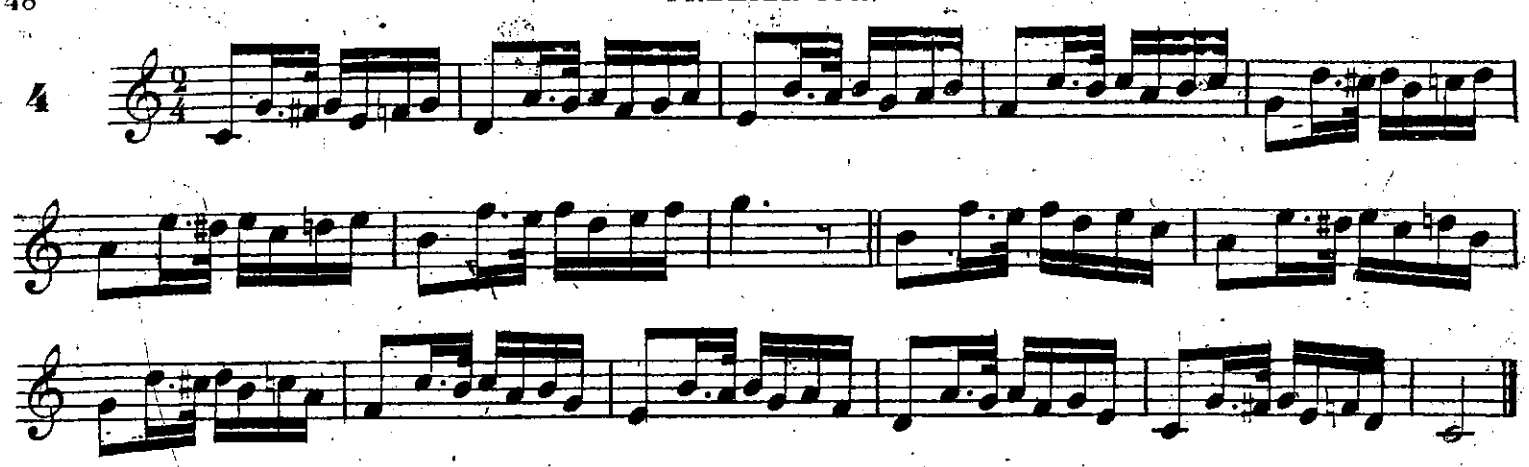
EXERCICE pour filer et porter les sons.



ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.

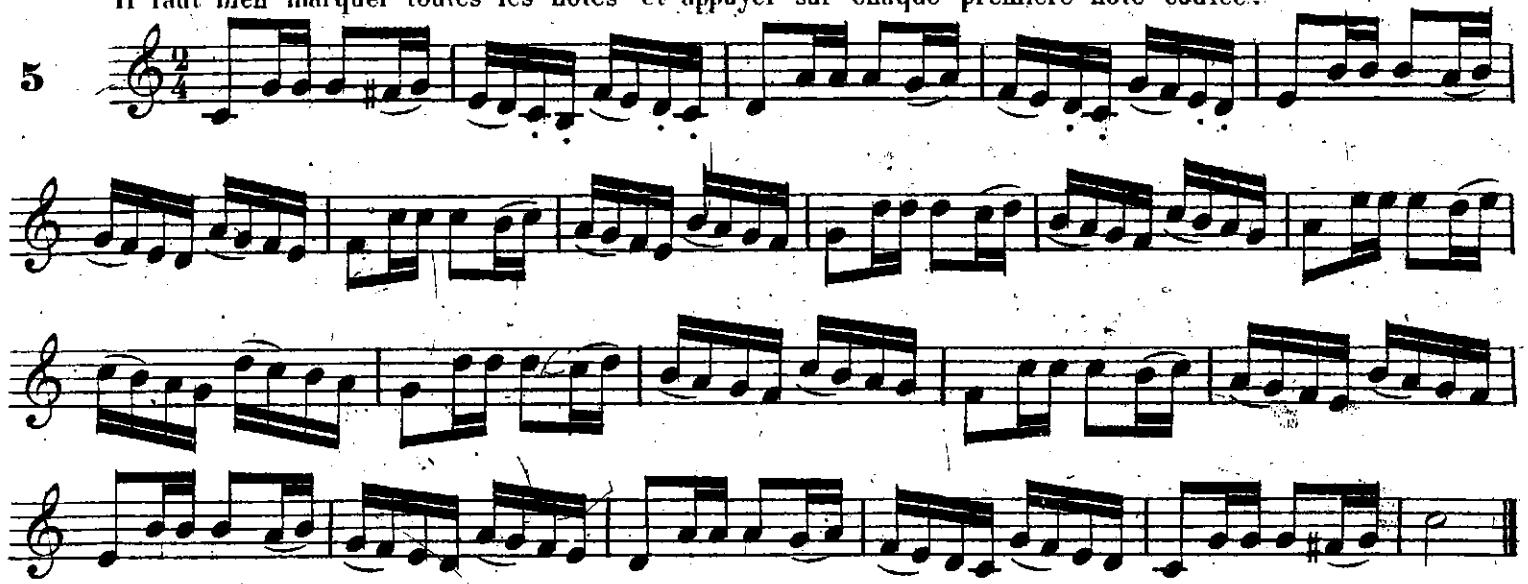


4

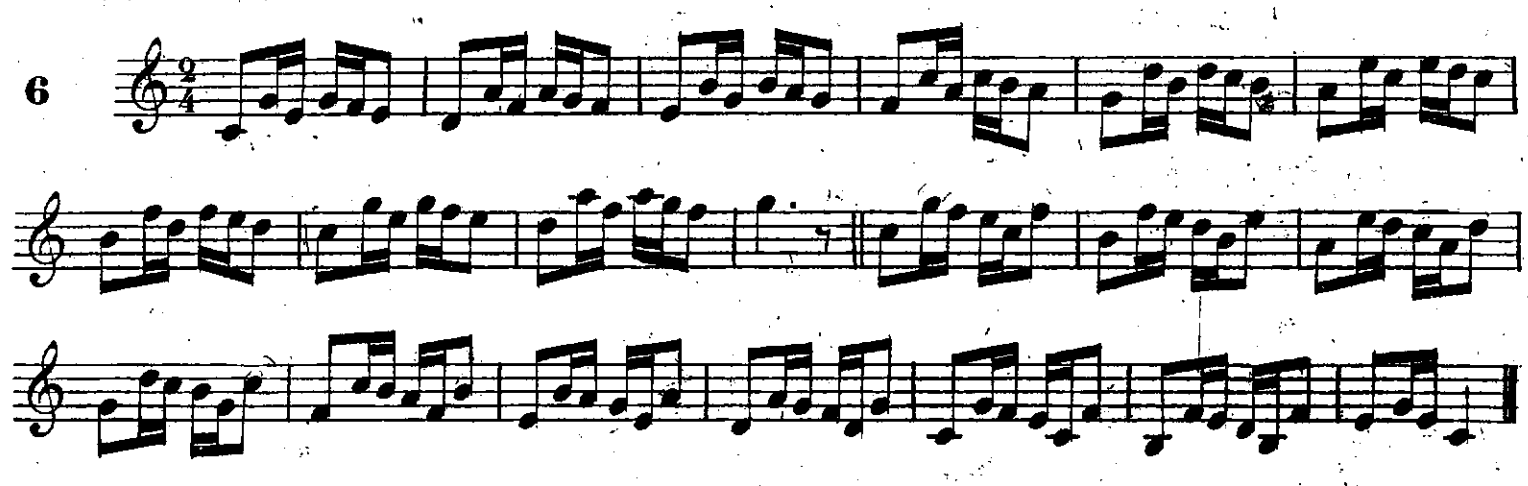


Il faut bien marquer toutes les notes et appuyer sur chaque première note coulée.

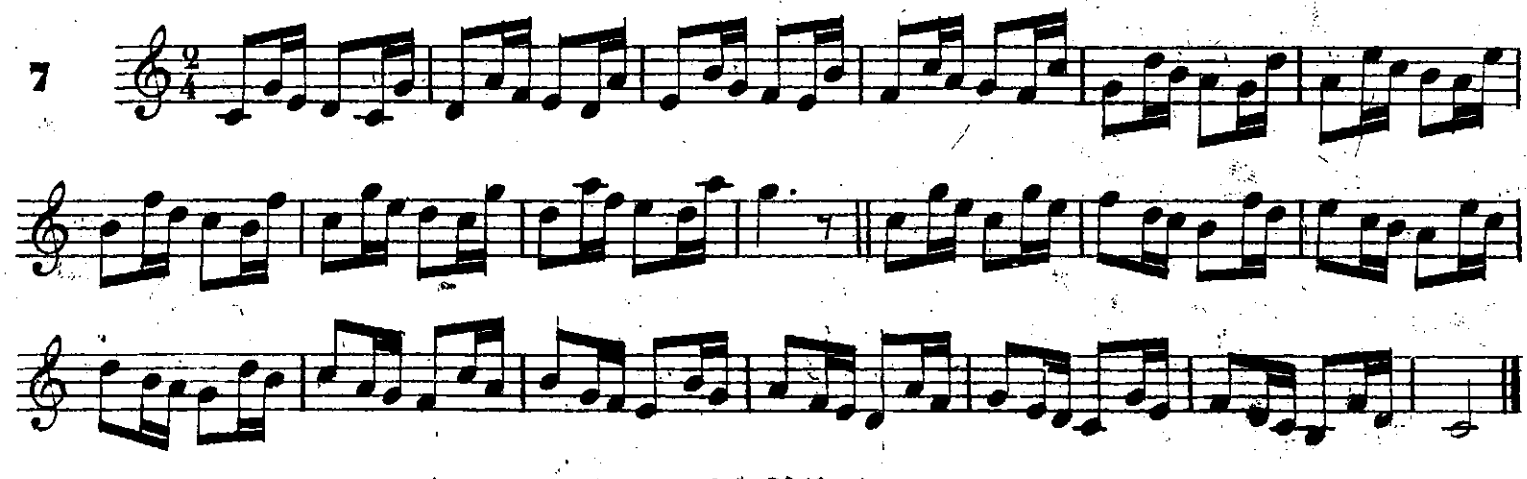
5



6



7



4

Il faut bien marquer toutes les notes et appuyer sur chaque première note coulée.

5

6

7

8

ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.

1 2 3 4

EXERCICE SUR LA SIXTE pour bien attaquer les sons.

EXERCICE pour filer et porter les sons.

1

8

ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.

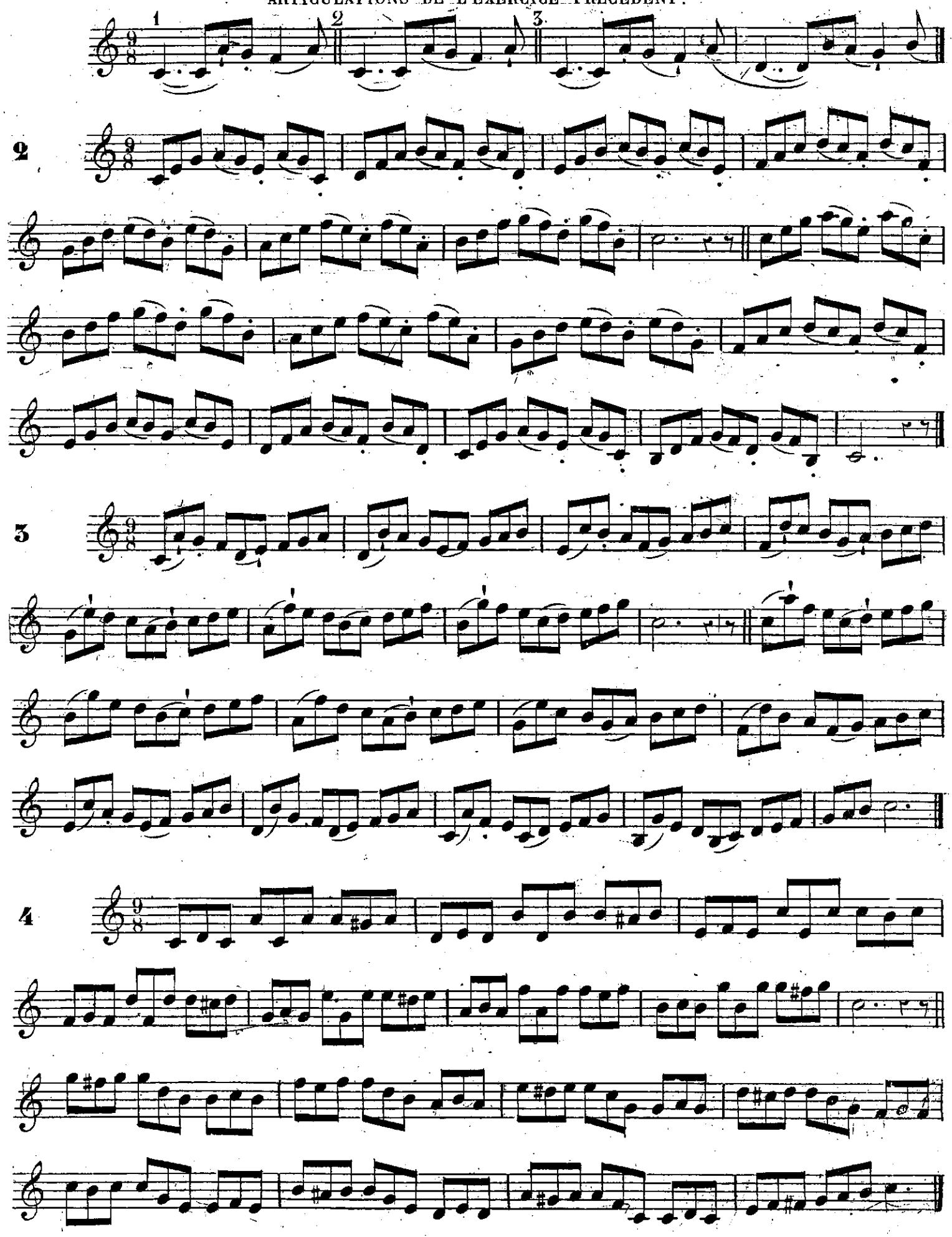
1 2 3 4

EXERCICE SUR LA SIXTE pour bien attaquer les sons.

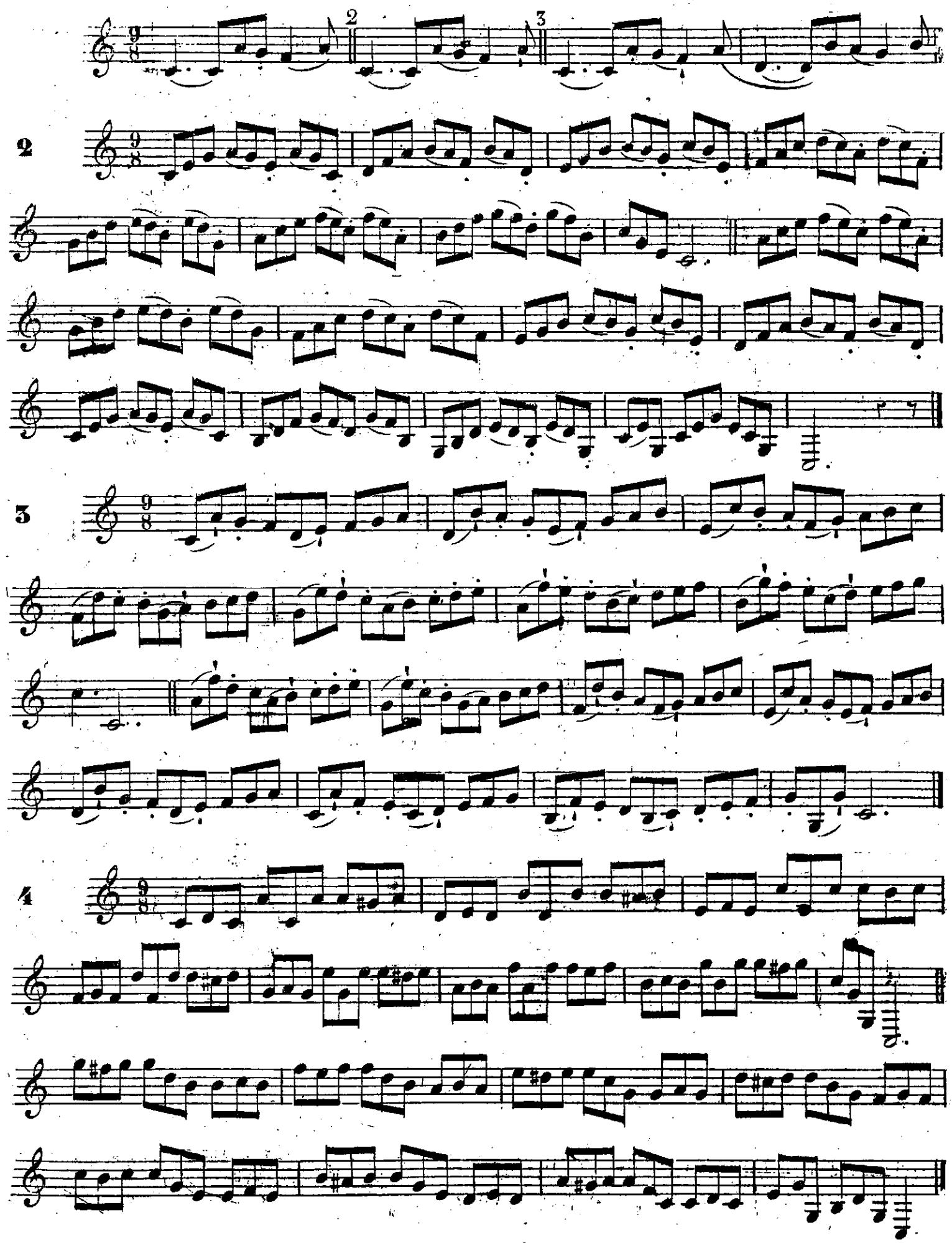
EXERCICE pour filer et porter les sons.

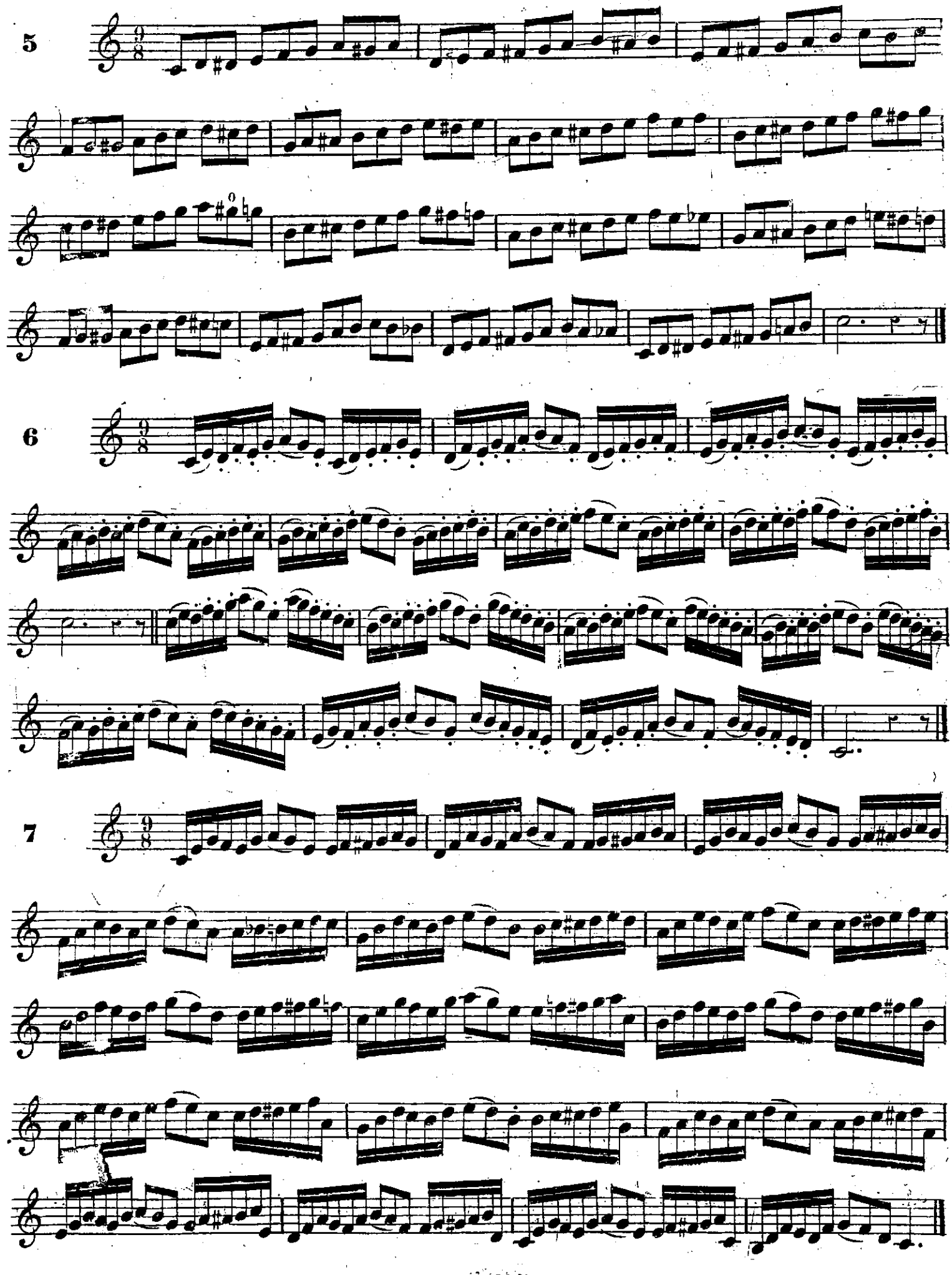
1

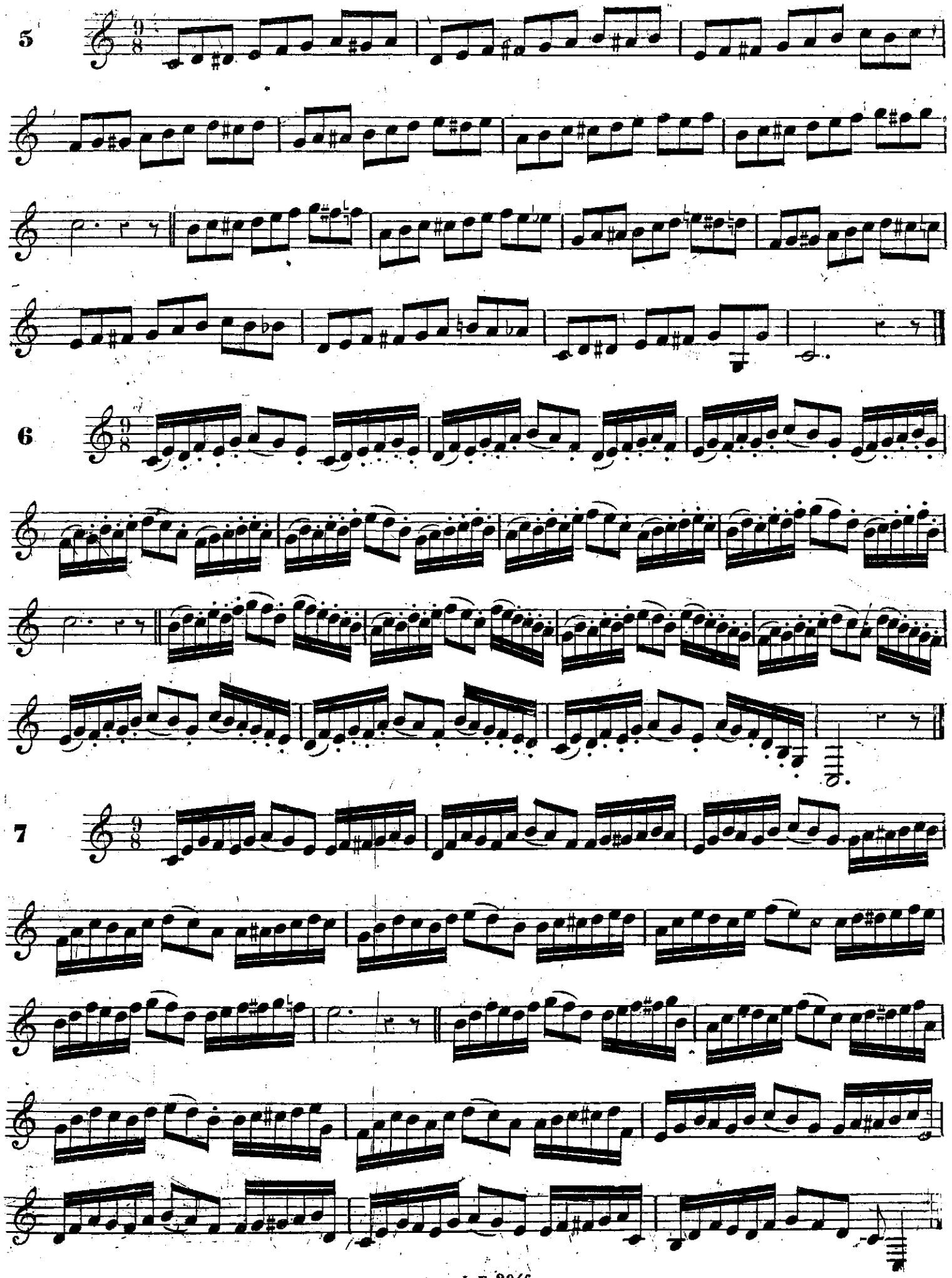
ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.



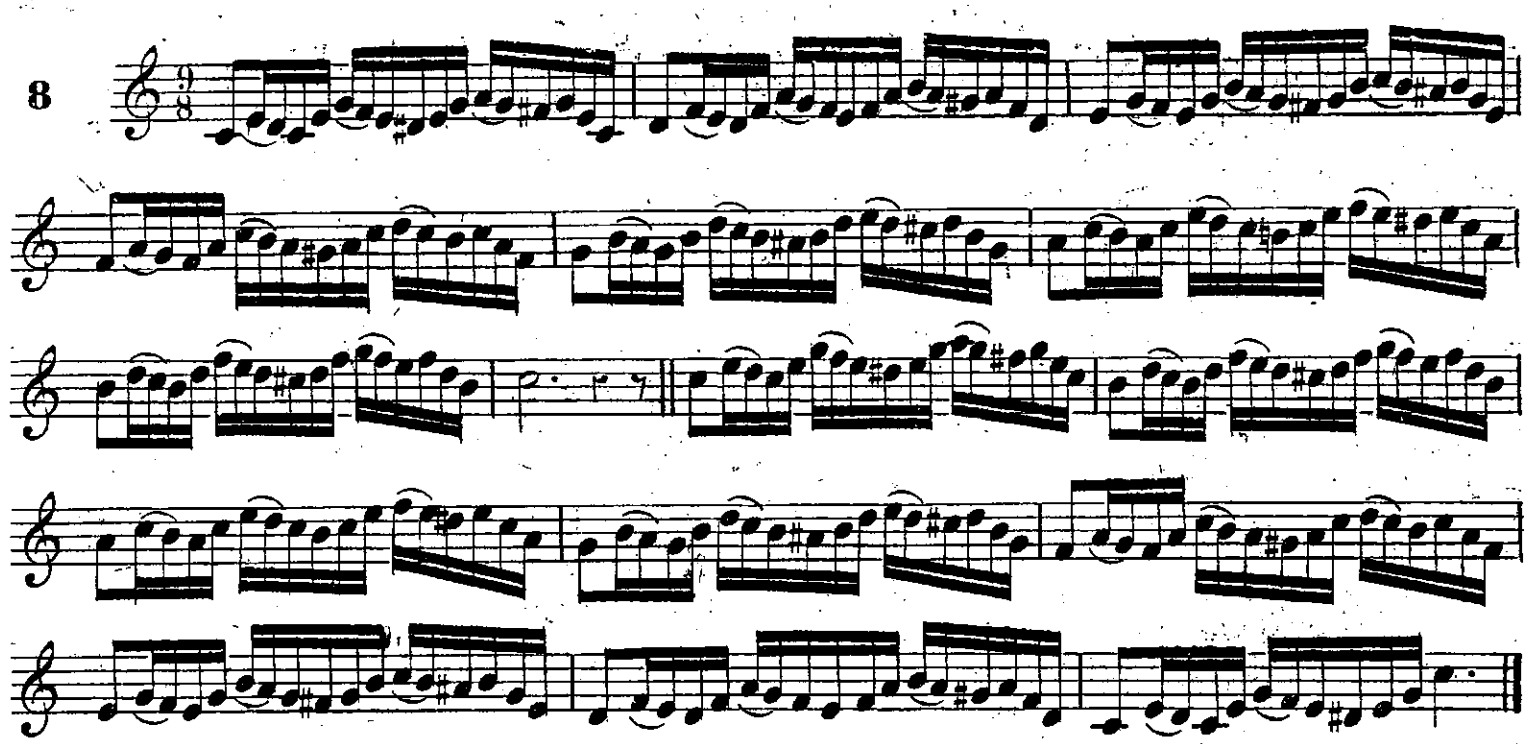
ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.



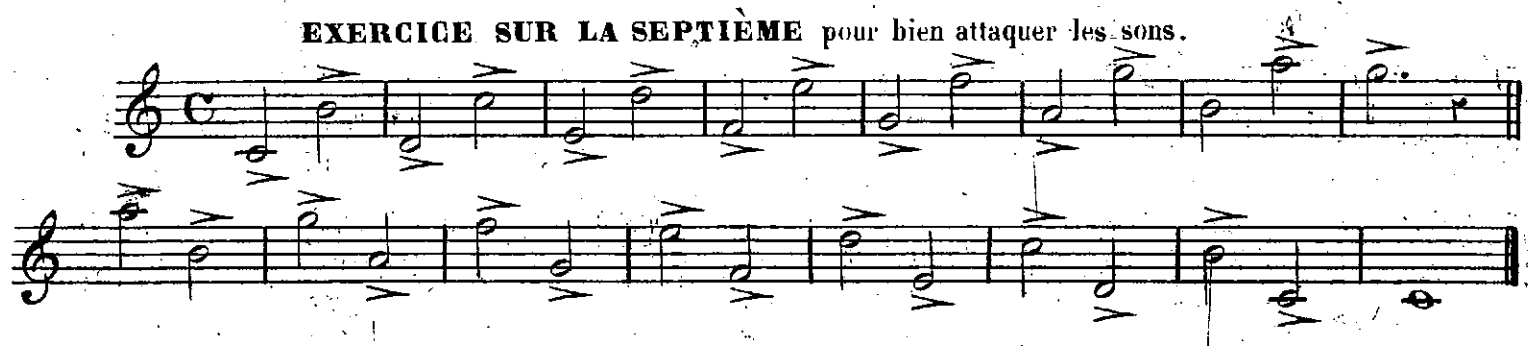

5
6
7


5
6
7

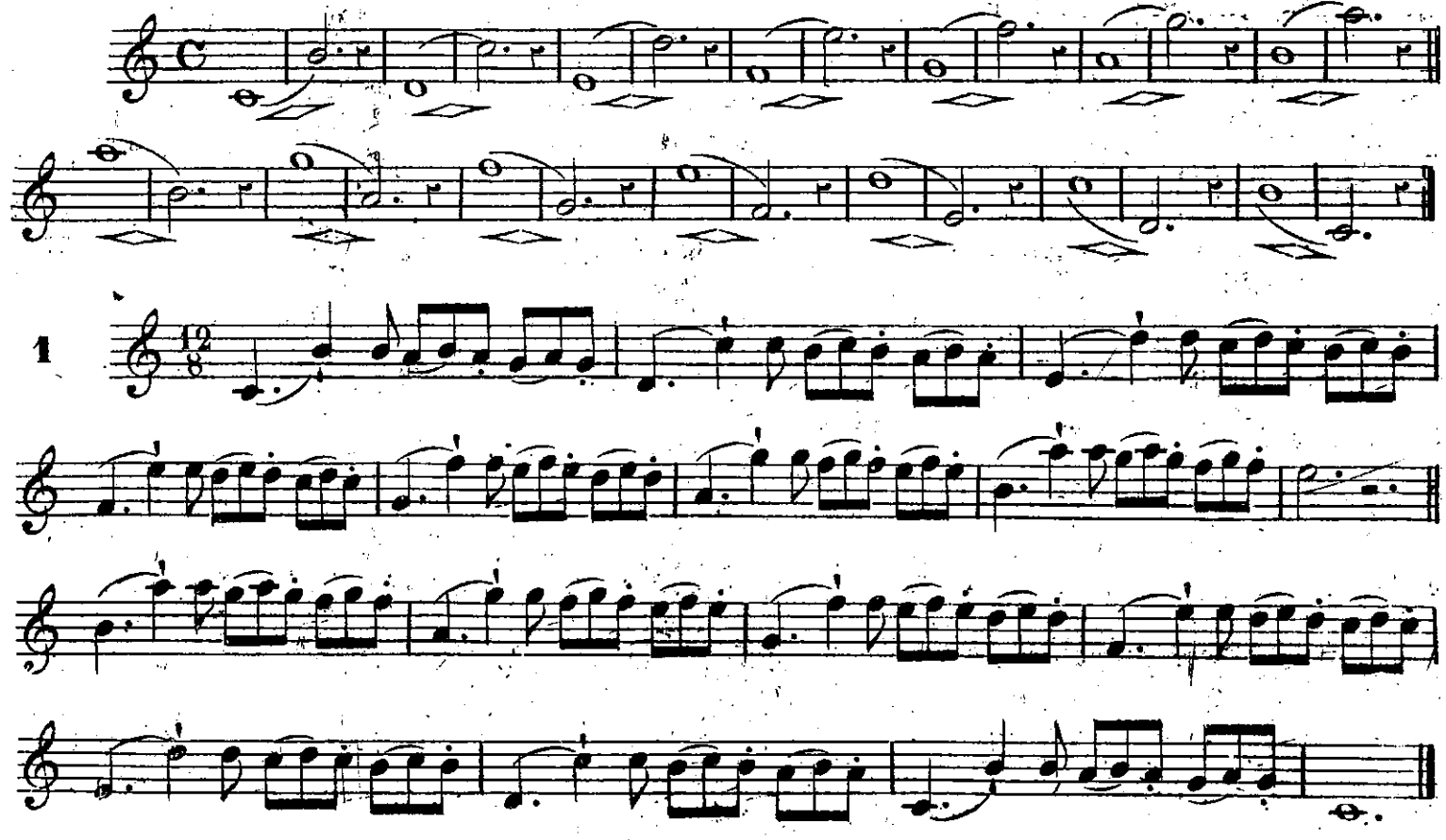
8



EXERCICE SUR LA SEPTIÈME pour bien attaquer les sons.

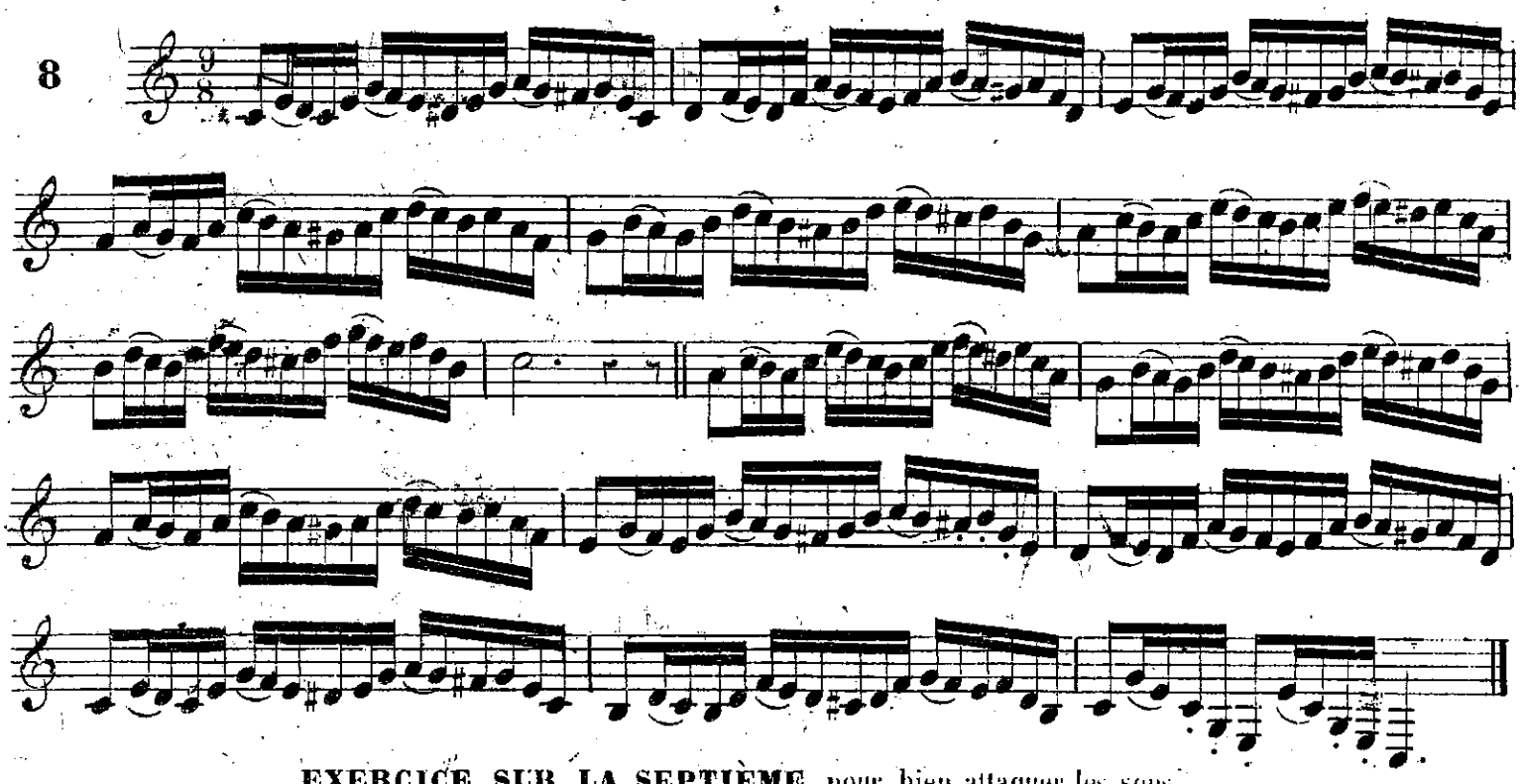


EXERCICE pour filer et porter les sons.

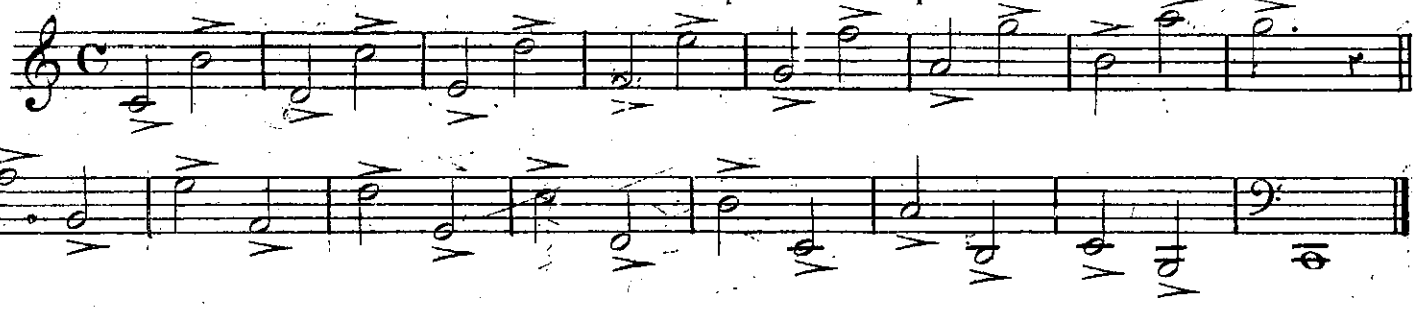


1

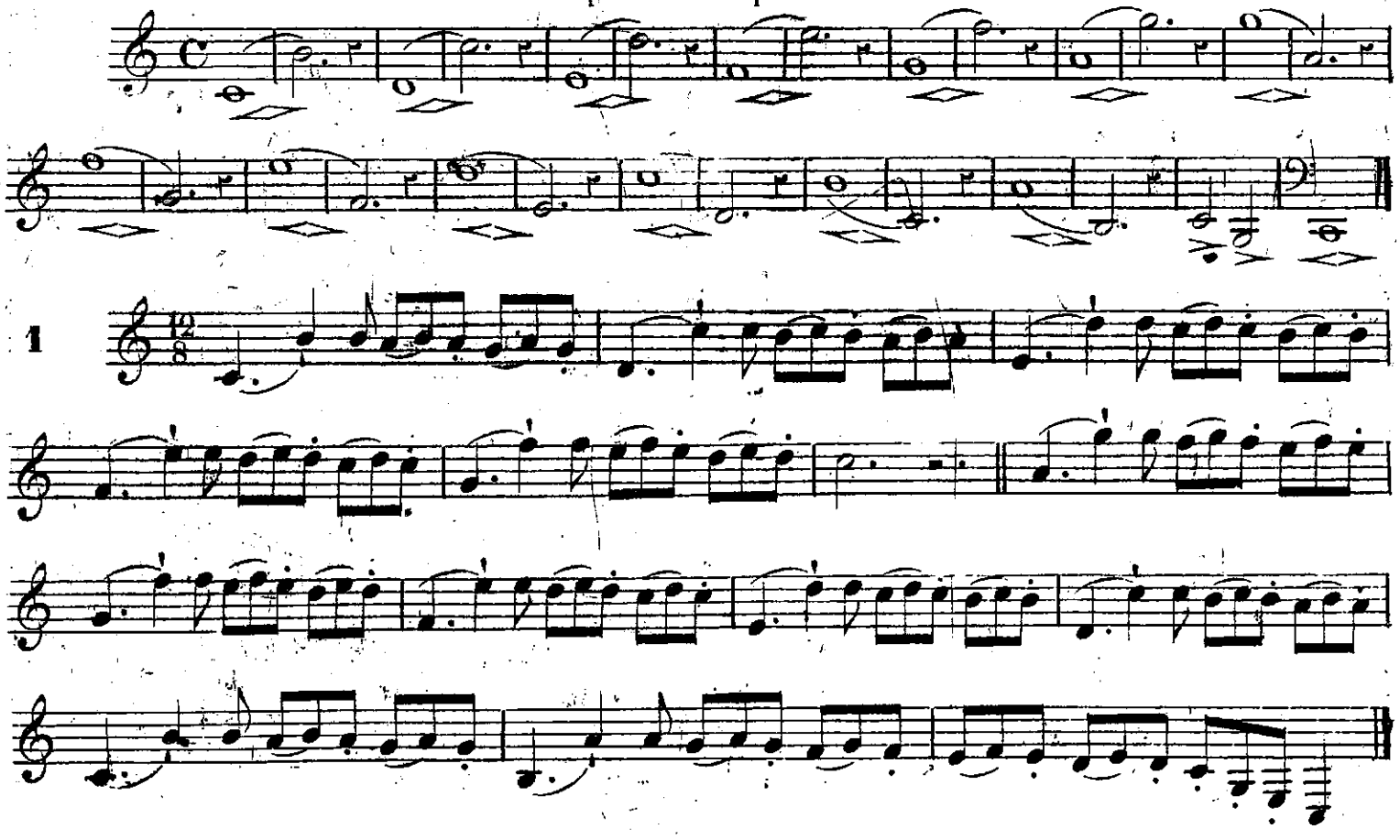
8



EXERCICE SUR LA SEPTIÈME pour bien attaquer les sons.



EXERCICE pour filer et porter les sons.

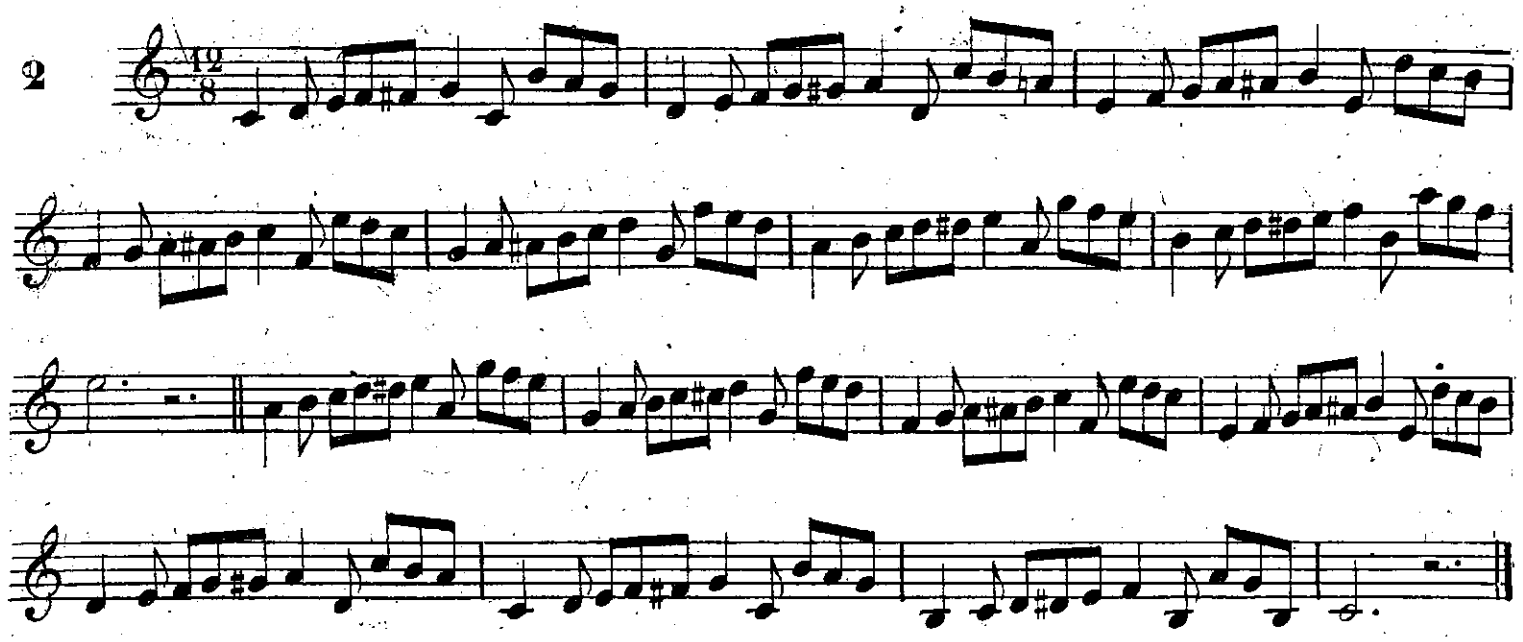


2

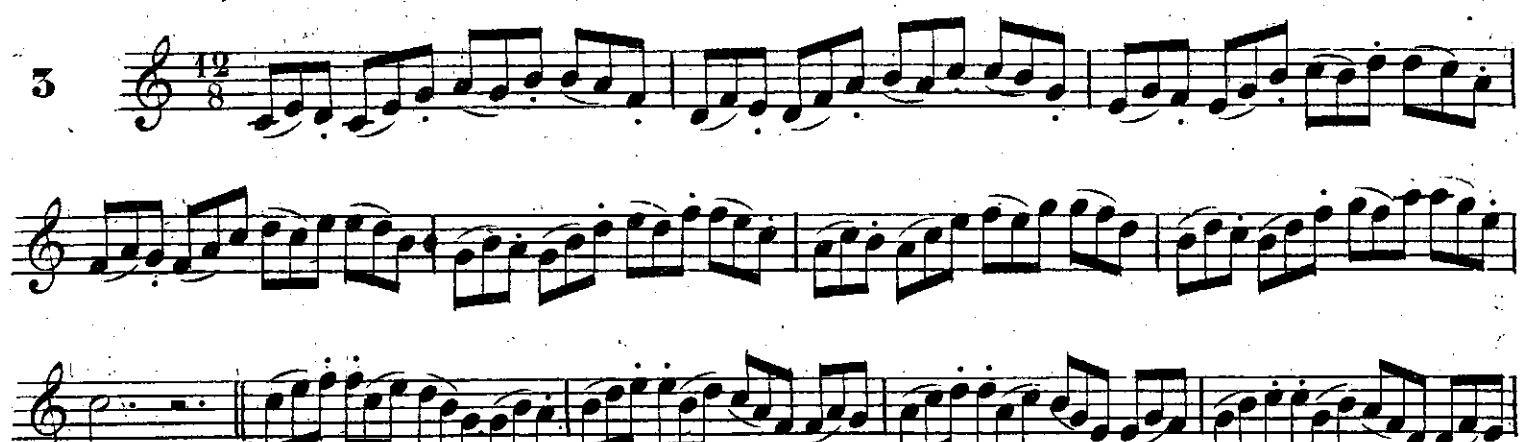
3

4

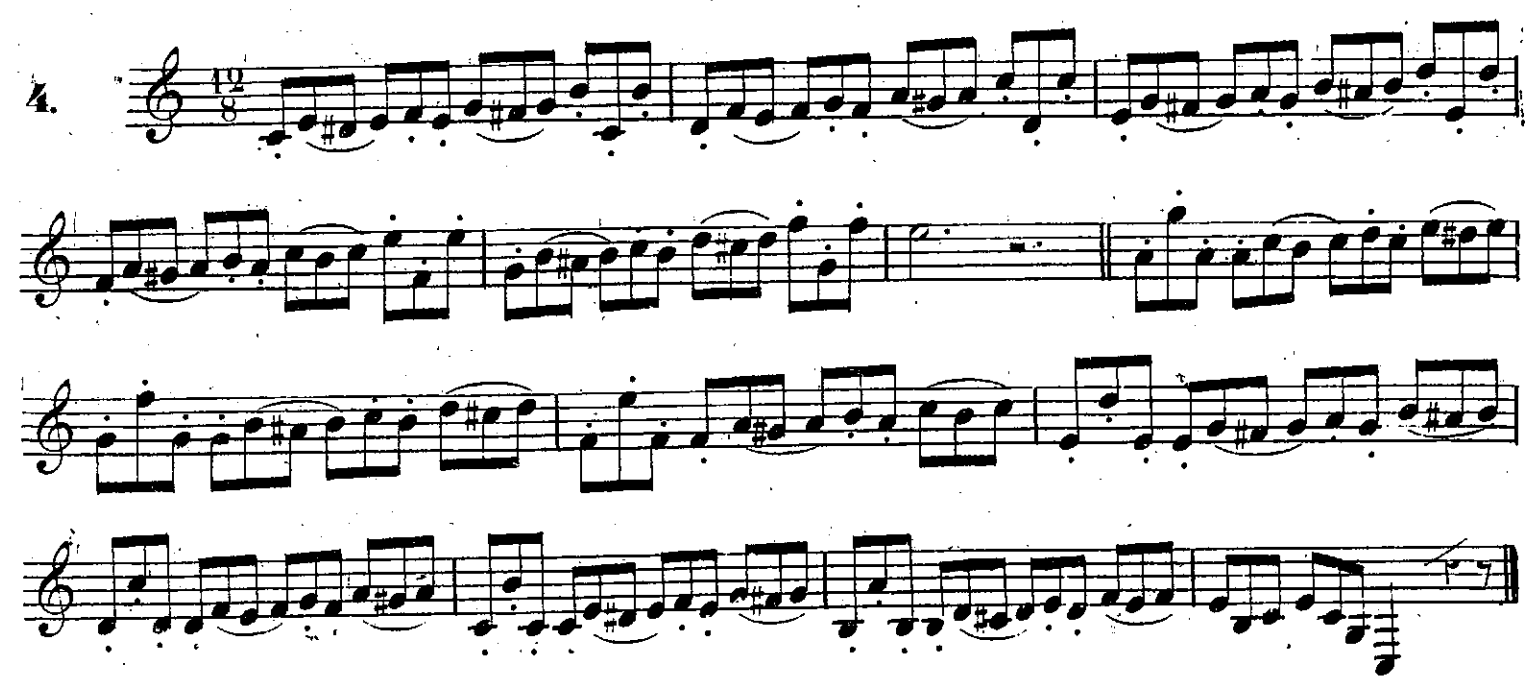
2



3



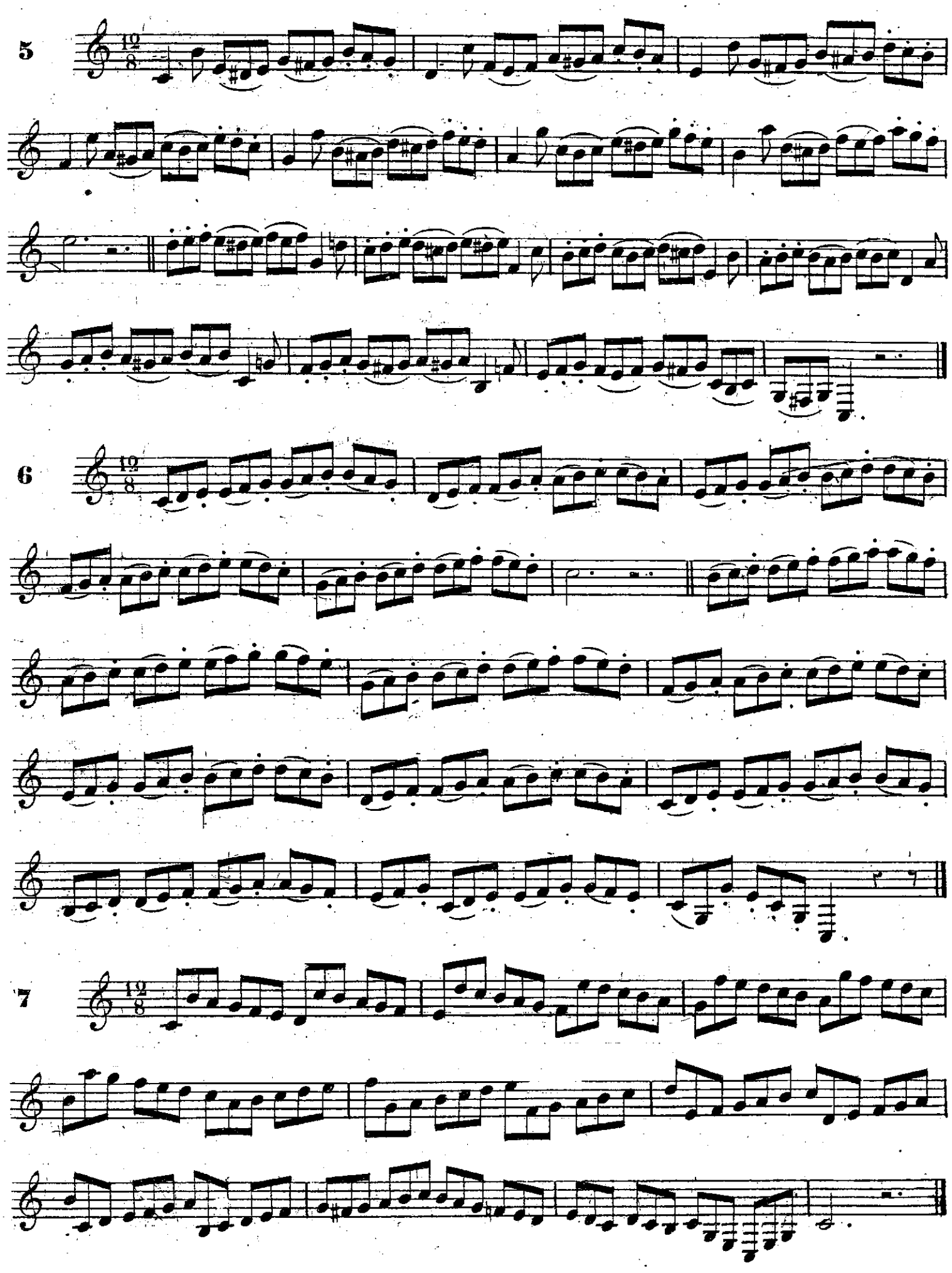
4.



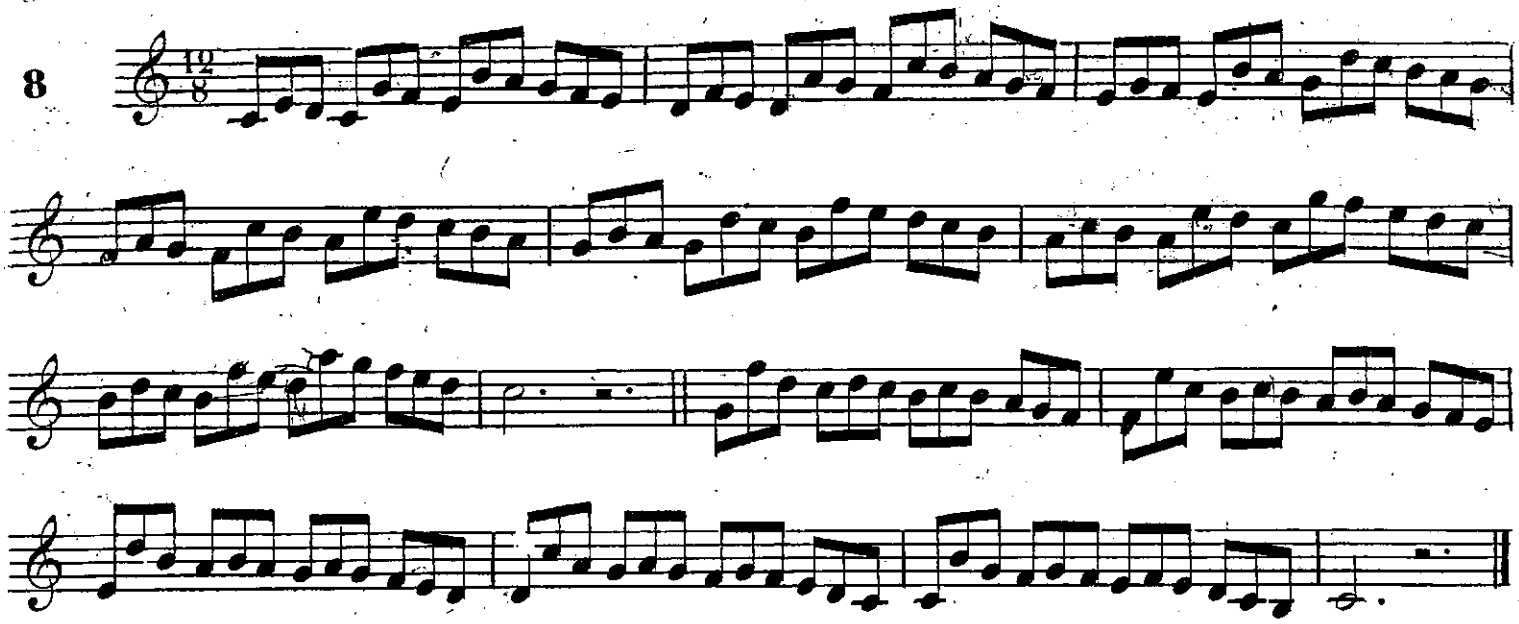
5

6

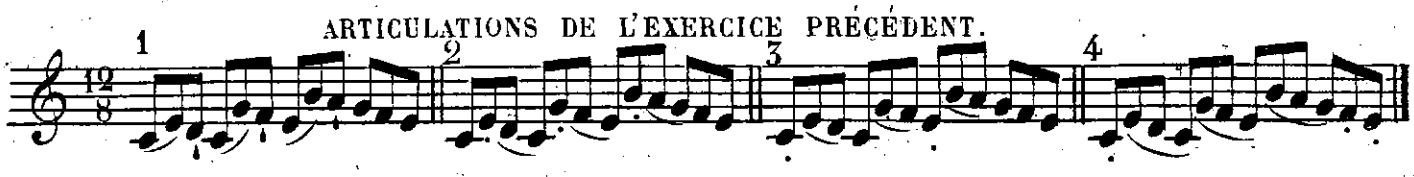
7


5
6
7

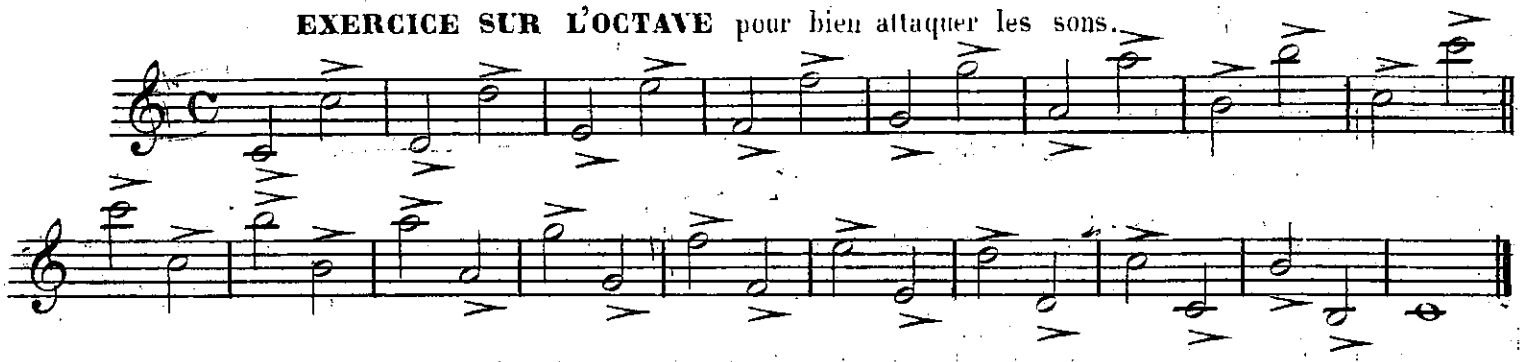
8



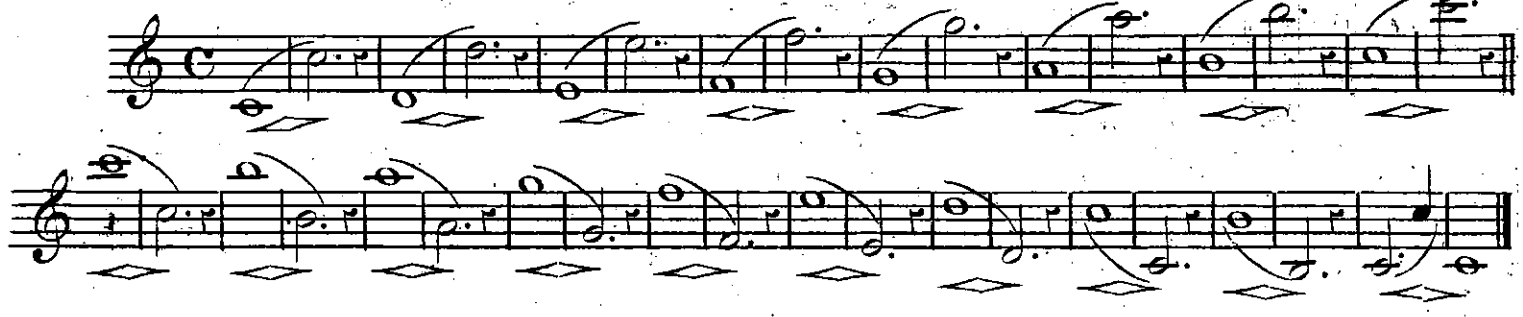
ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.



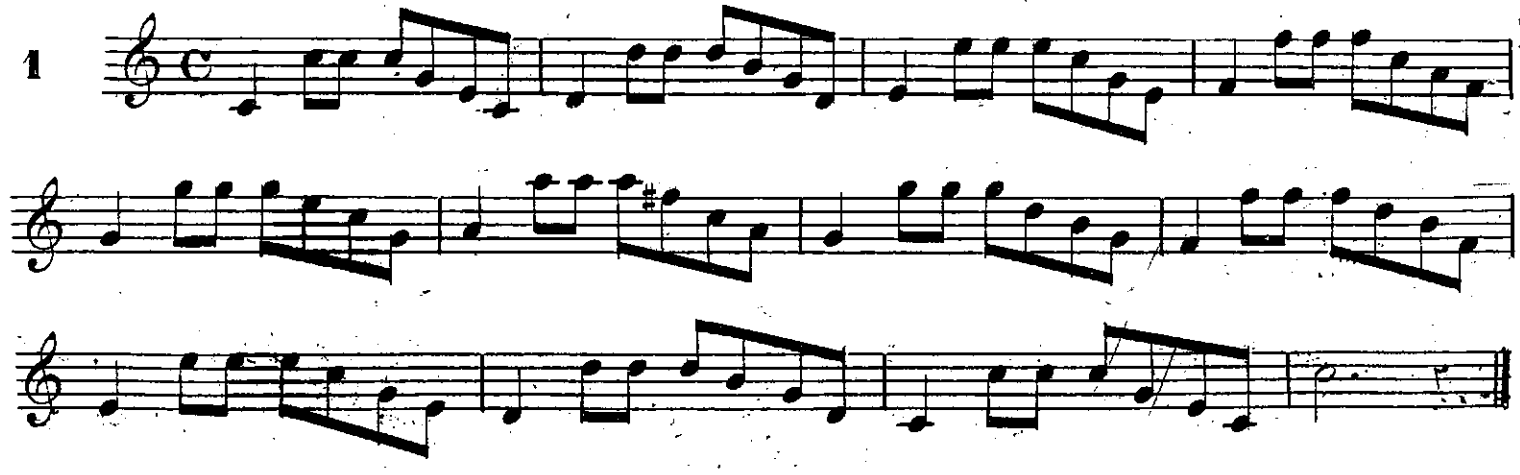
EXERCICE SUR L'OCTAVE pour bien attaquer les sons.



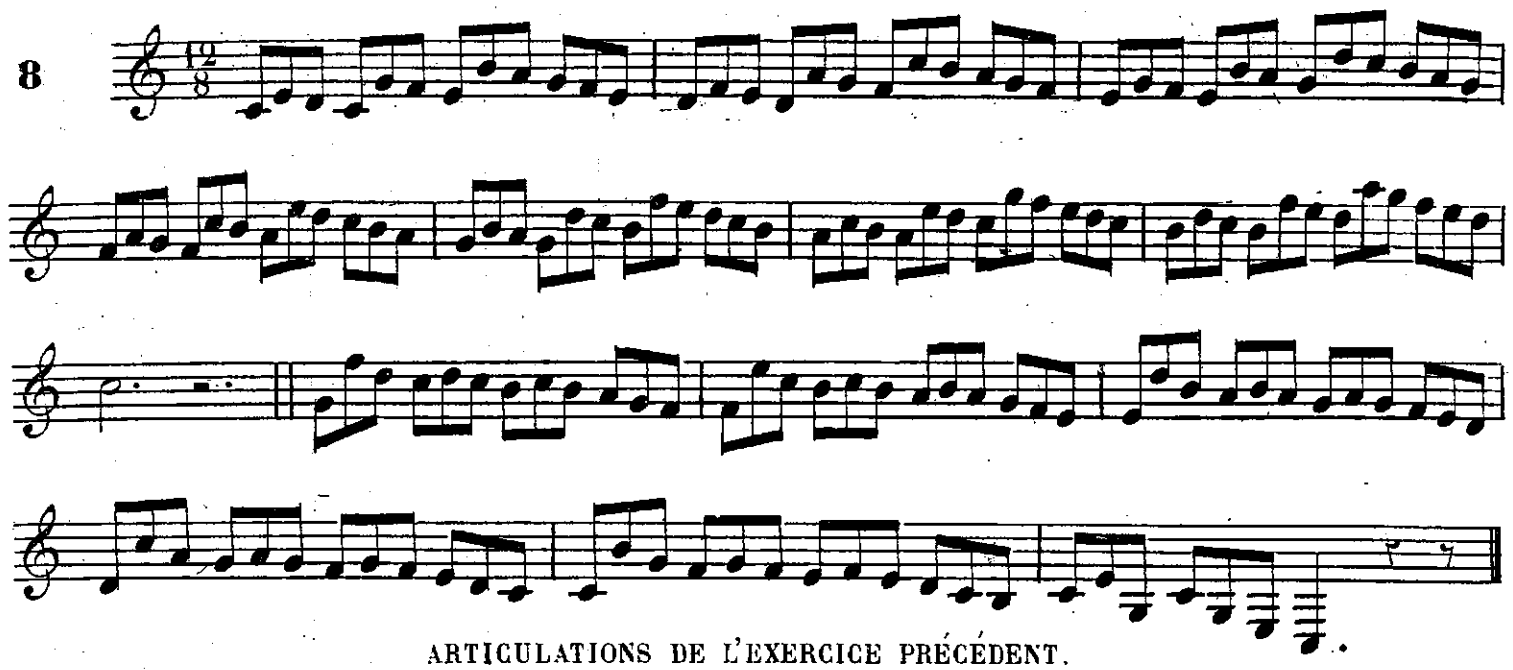
EXERCICE pour filer et porter les sons.



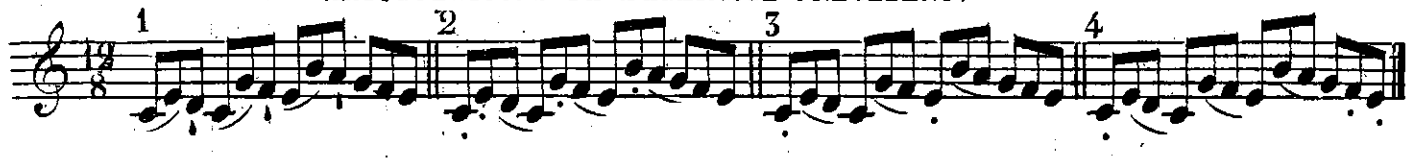
1



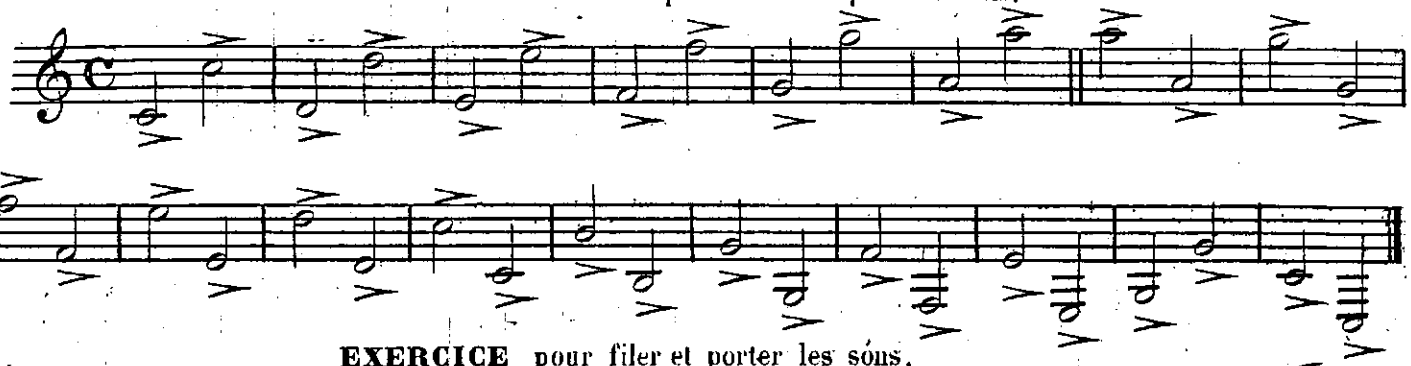
8



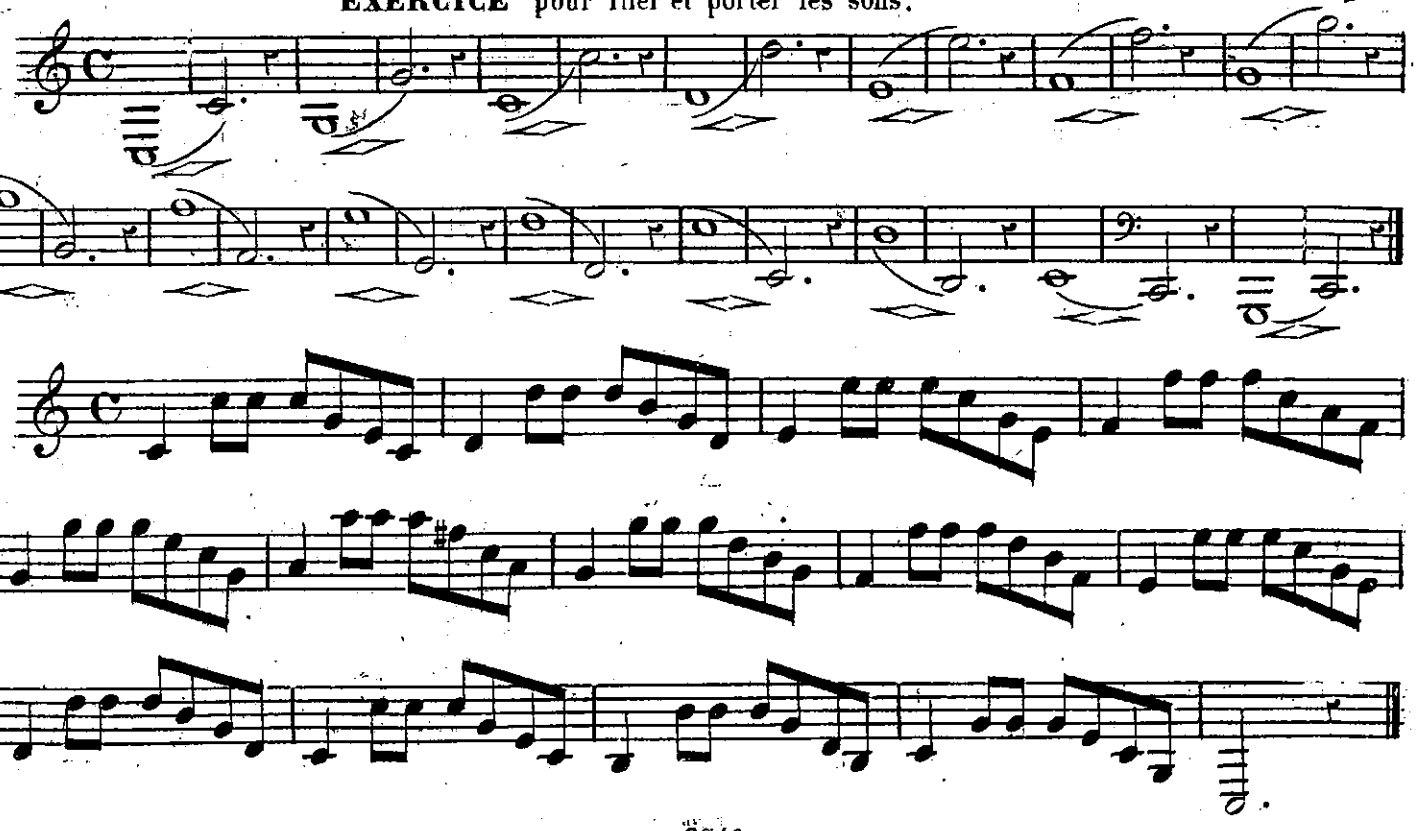
ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.



EXERCICE SUR L'OCTAVE pour bien attaquer les sons.



EXERCICE pour filer et porter les sons.

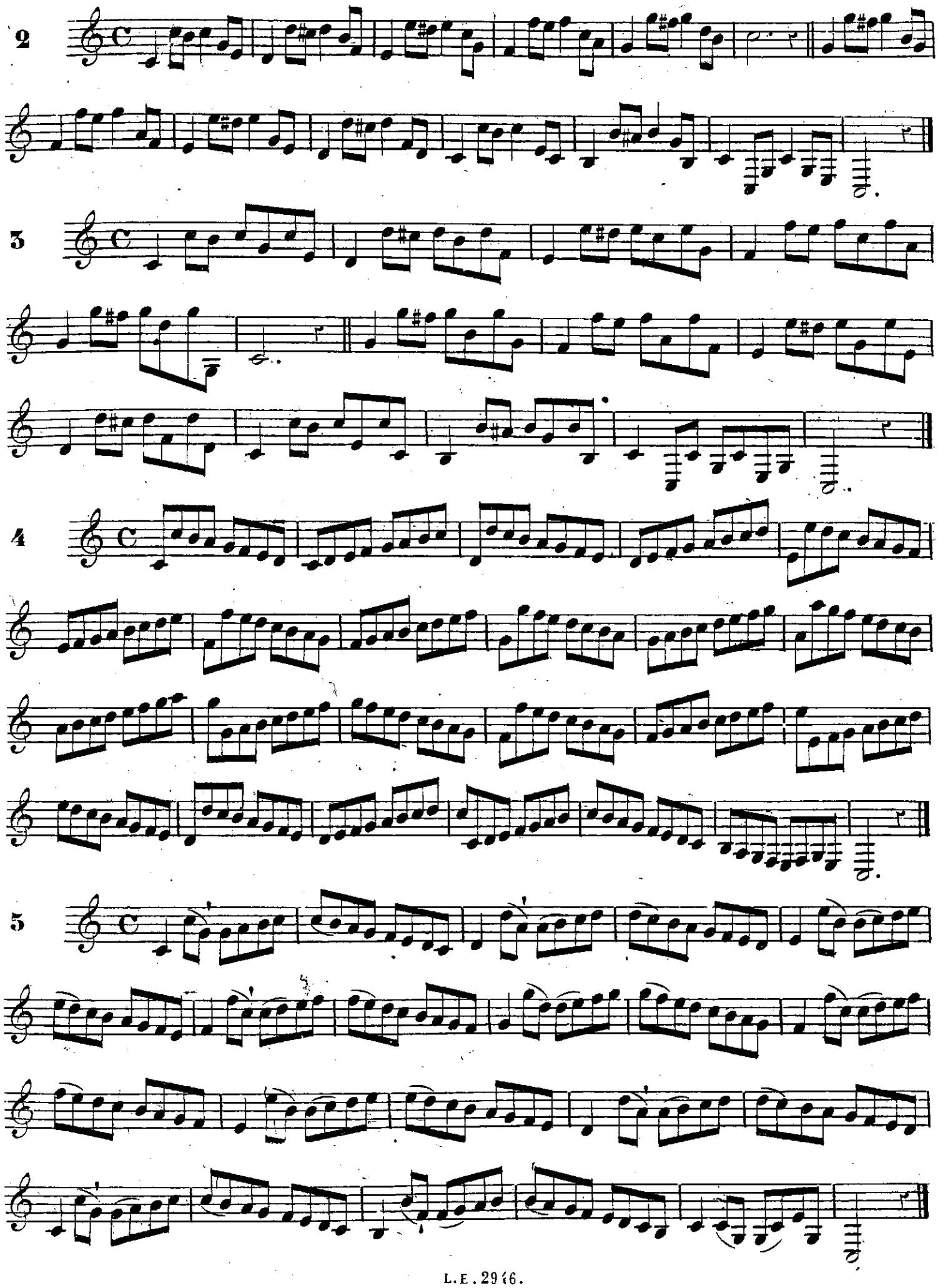


2

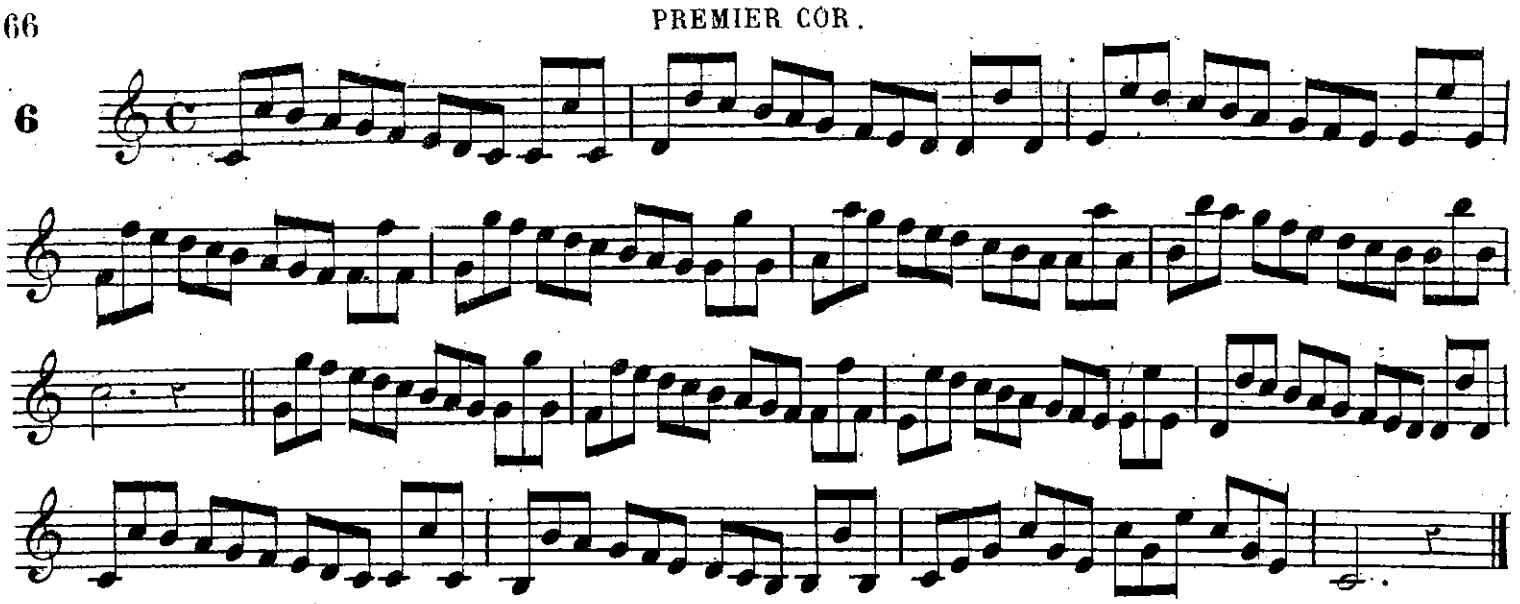
3

4

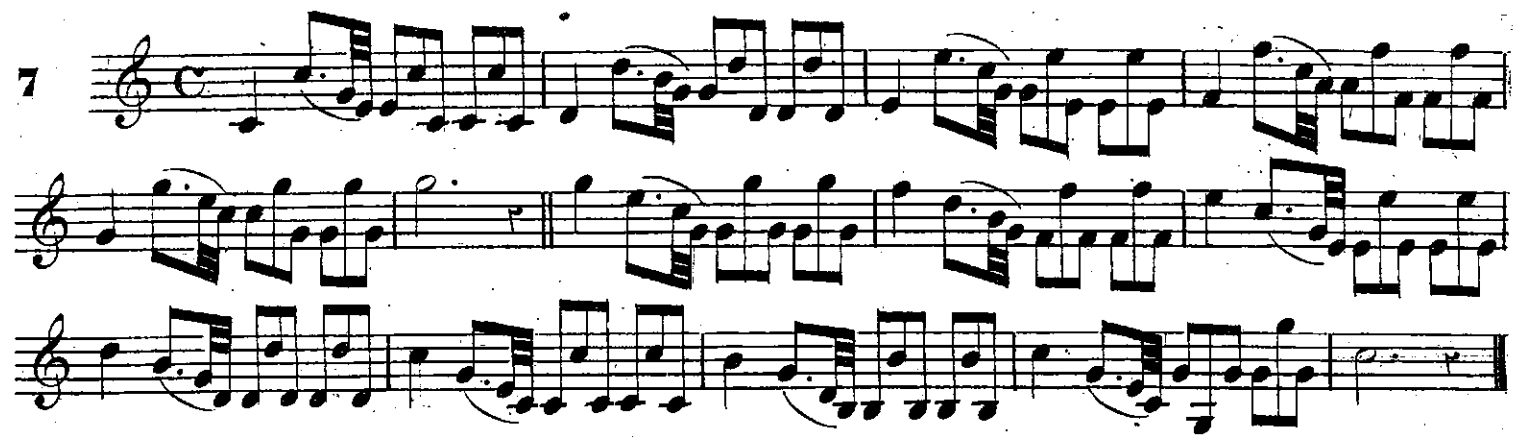
5


2
3
4
5

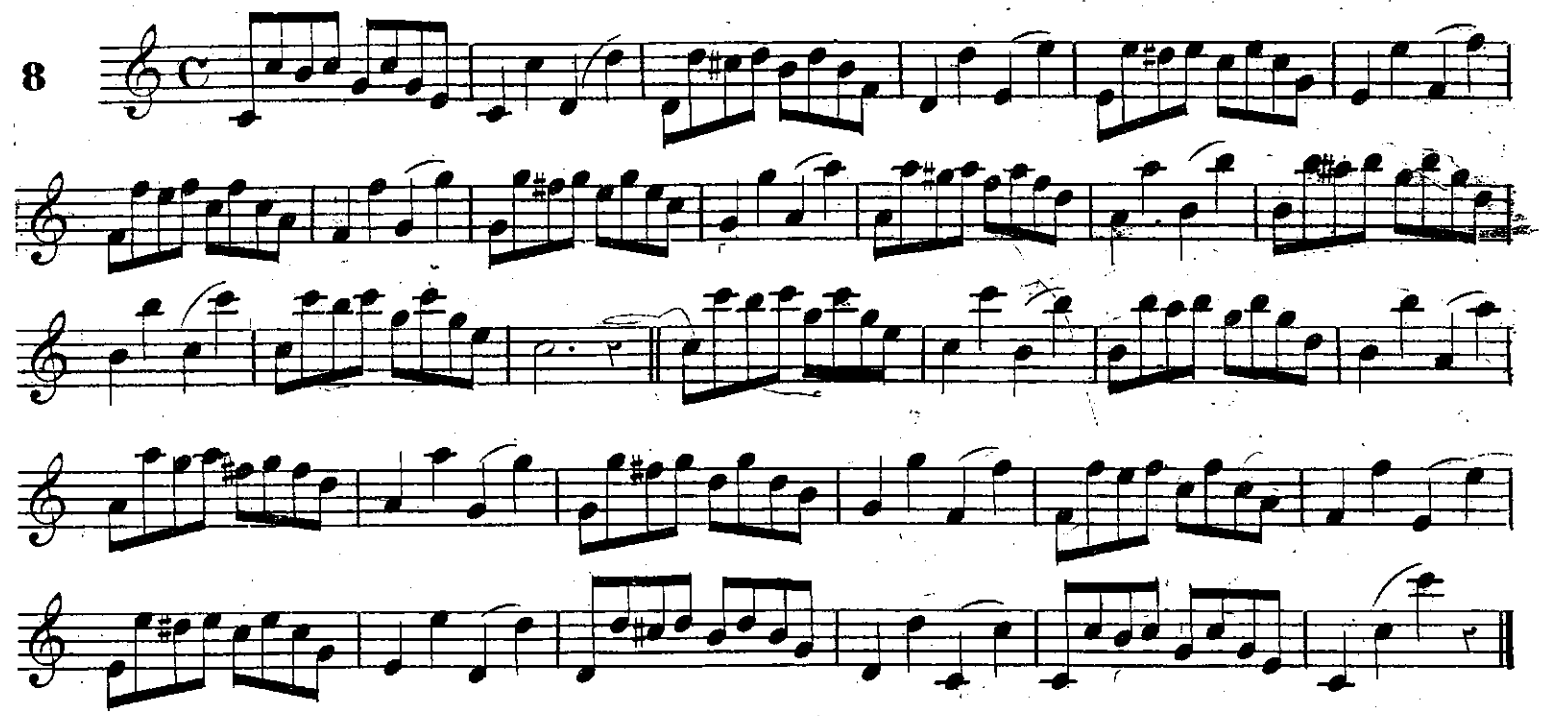
6



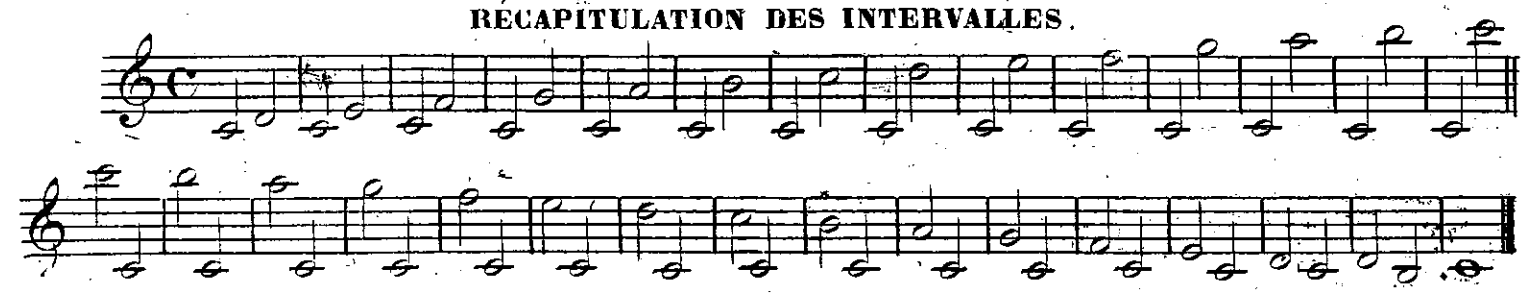
7



8



RÉCAPITULATION DES INTERVALLES.



6

7

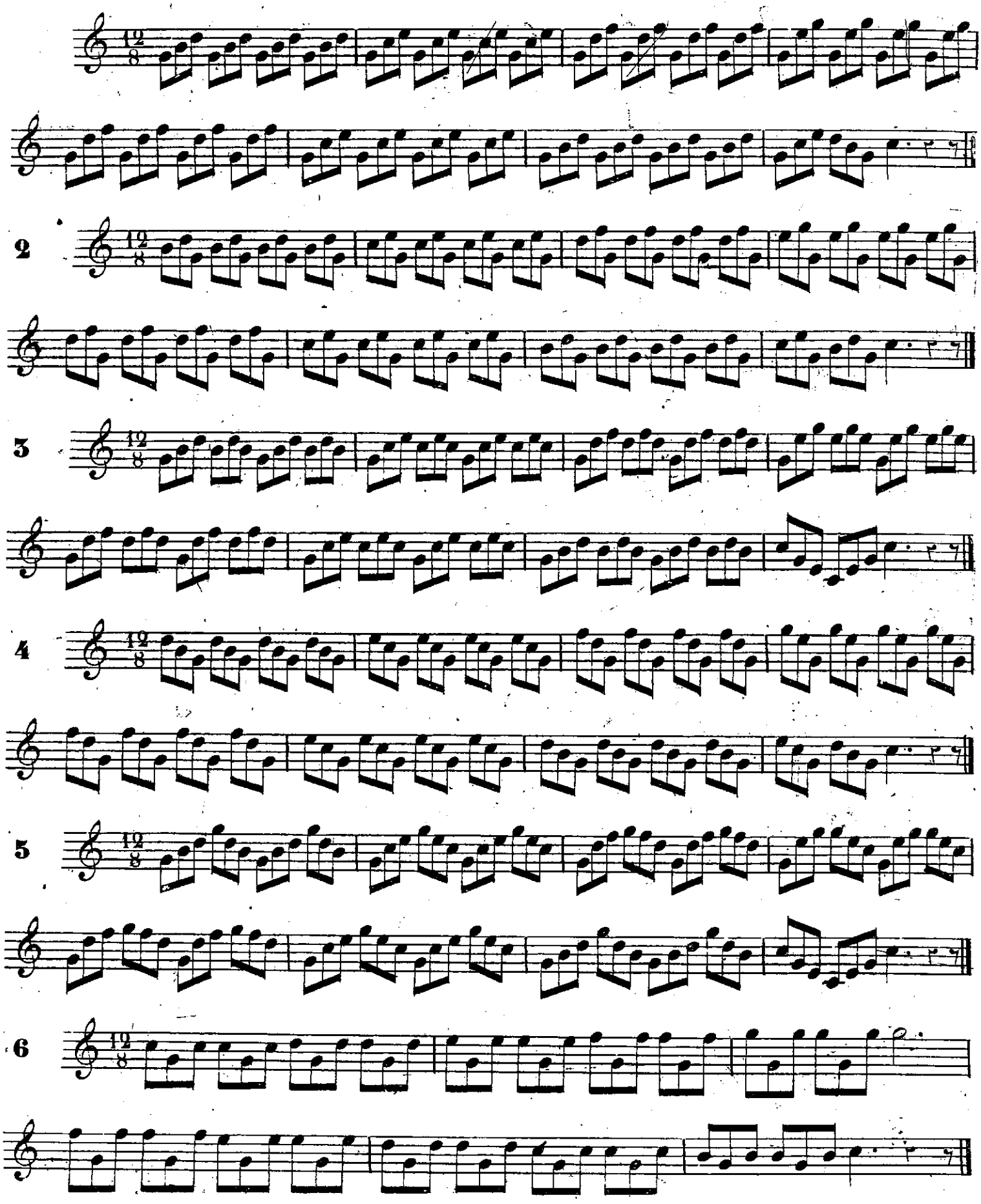
8

RÉCAPITULATION DES INTERVALLES.

DEUXIÈME PARTIE

70 EXERCICES PROGRESSIFS ET PRATIQUES

POUR PREMIER COR.



7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

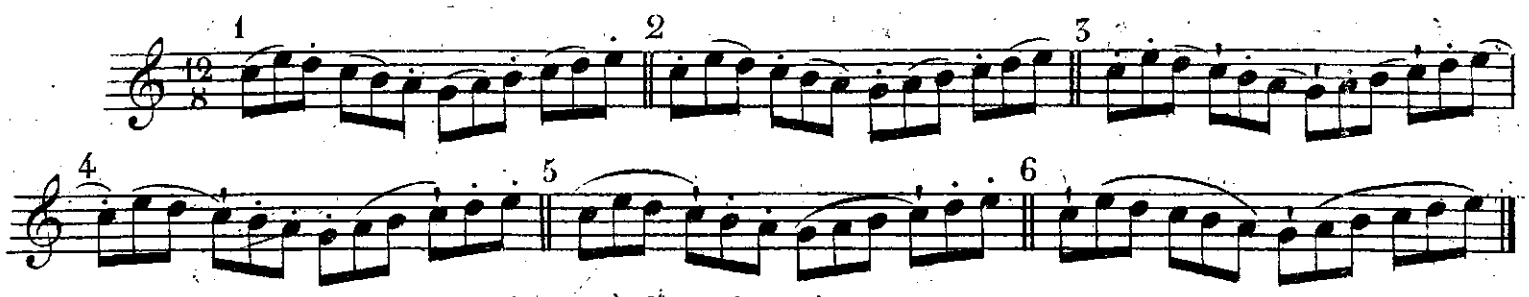
31

32

33

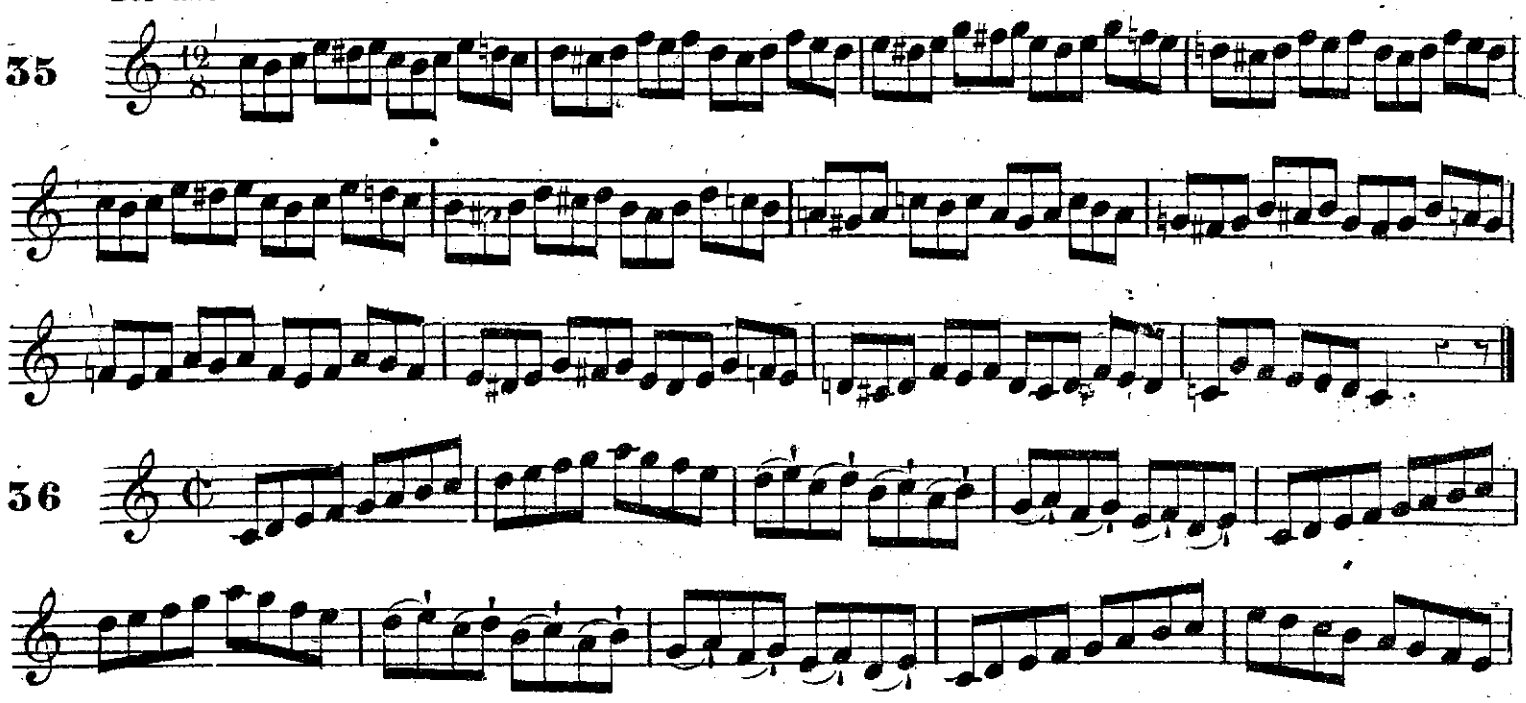
34

ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.

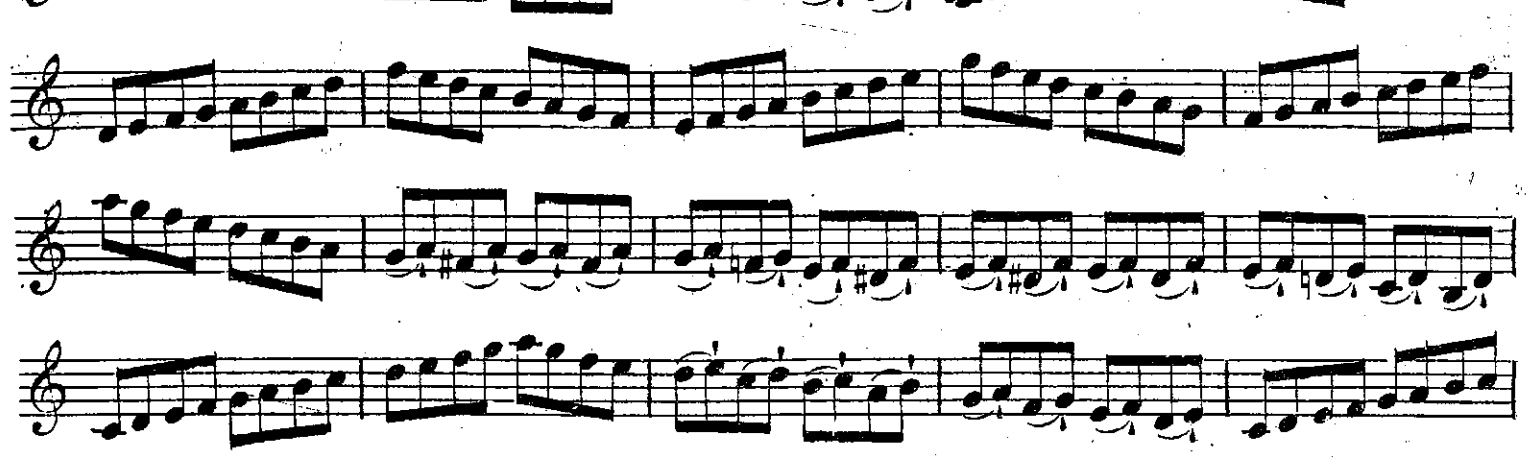


Les mêmes articulations conviennent à l'exercice suivant.

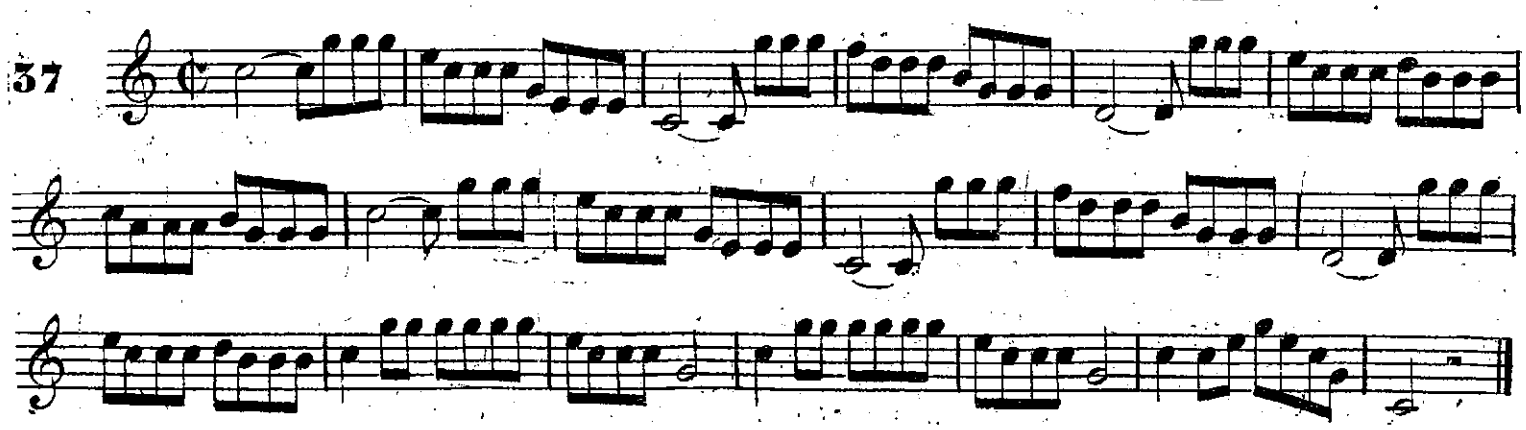
35



36



37



38

39

40

41

42

43

1 ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRECEDENT. 2

44

ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.

45

ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.

46

ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

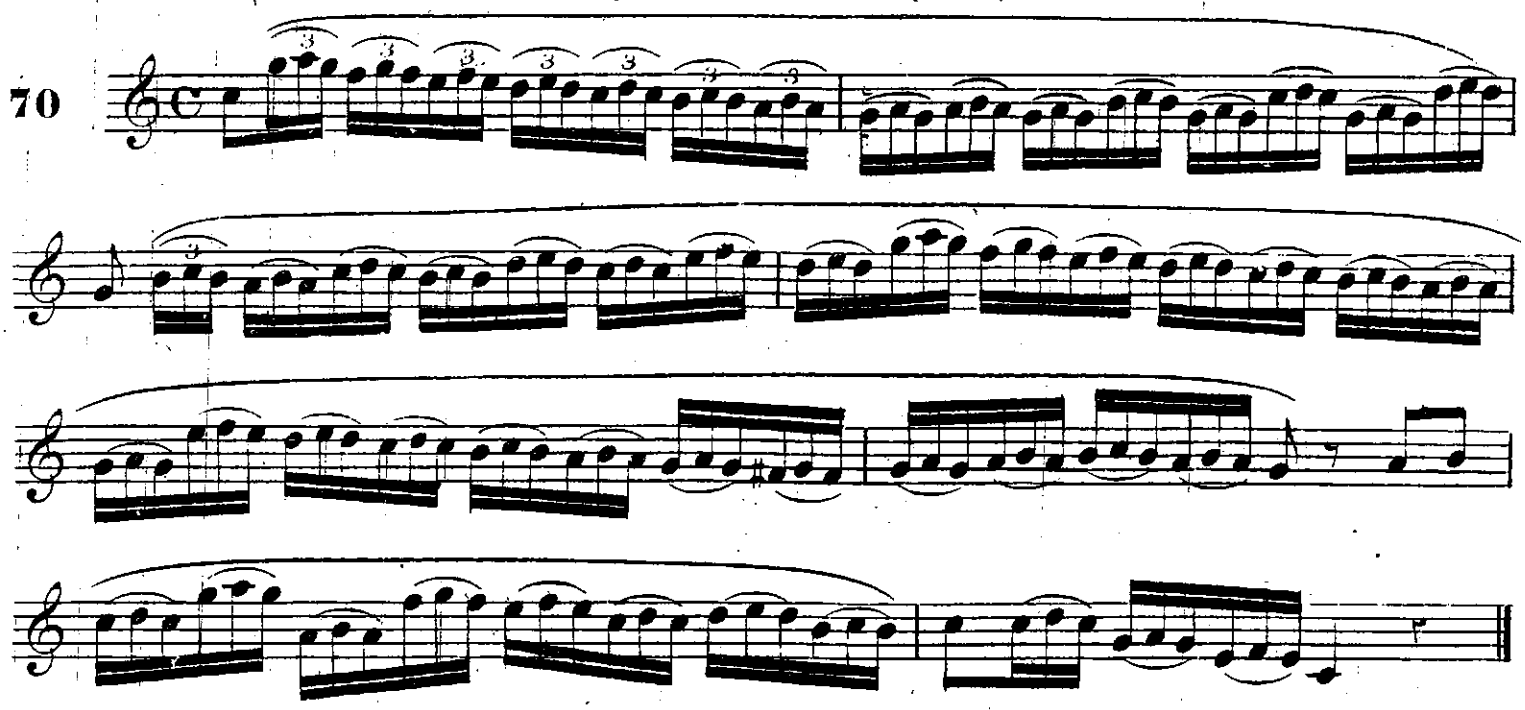
67

68

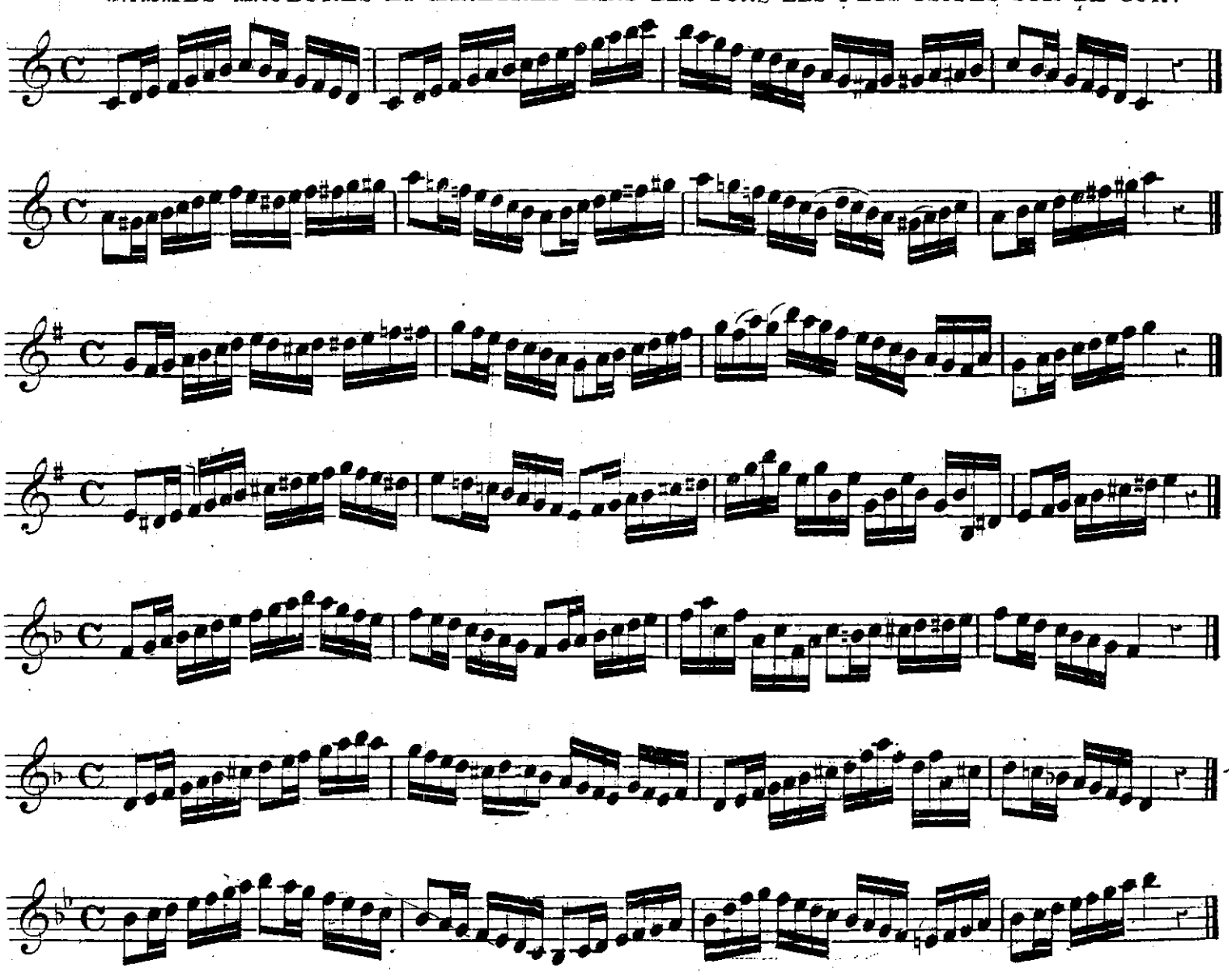
69

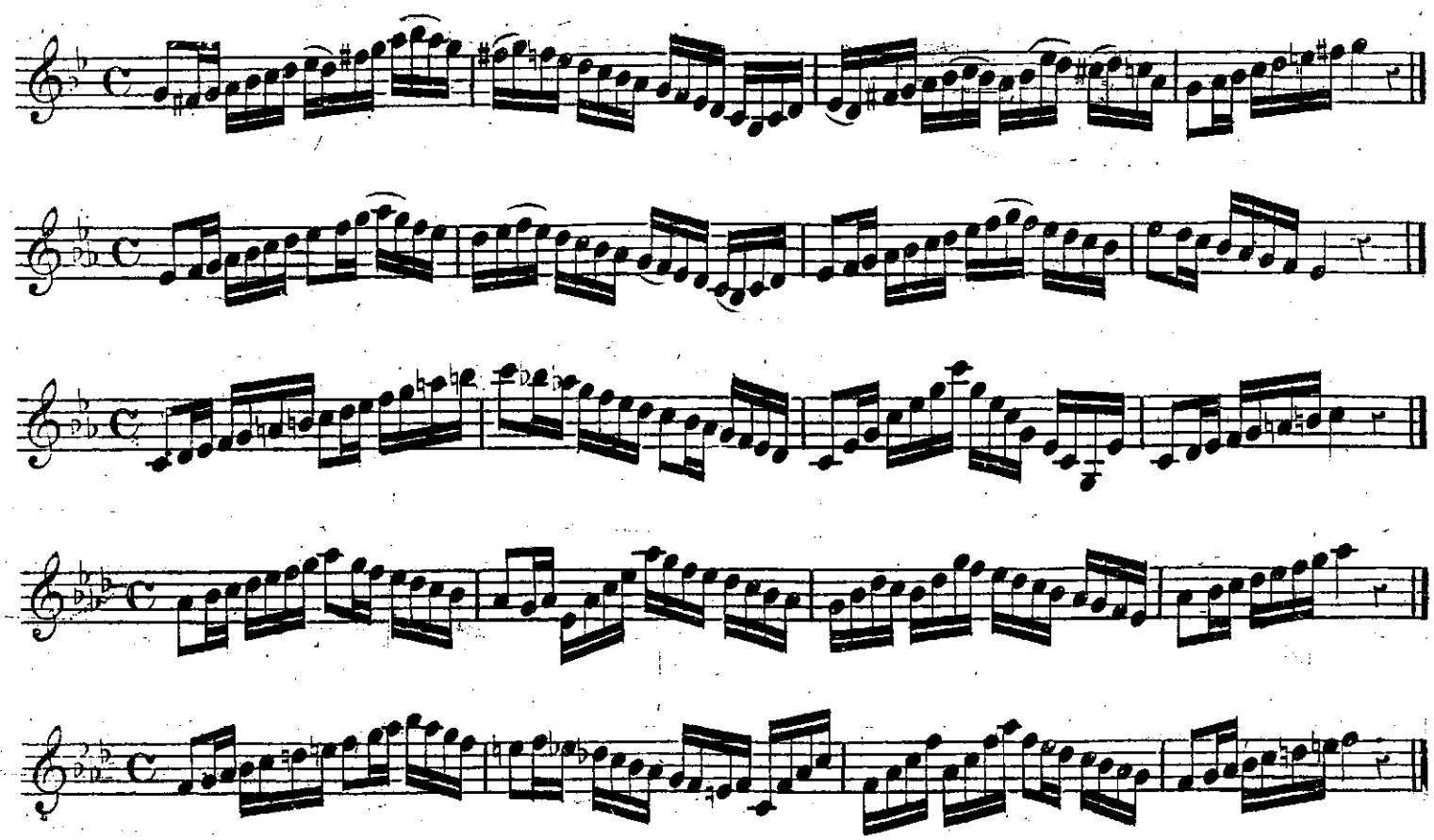
Il faut faire la seconde note de chaque triolet comme la première (Voir l'Exemple à la Page 7.)

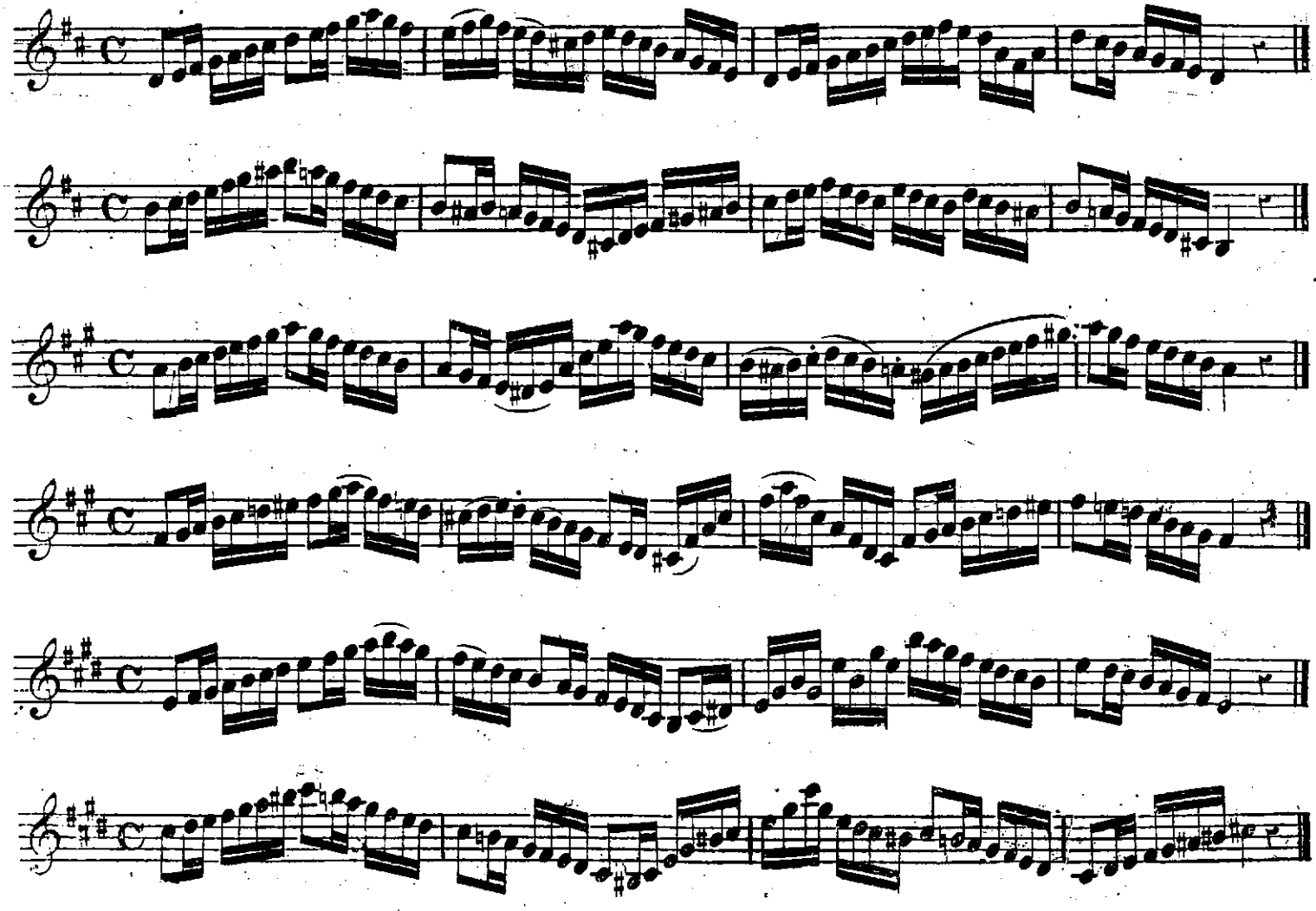
70



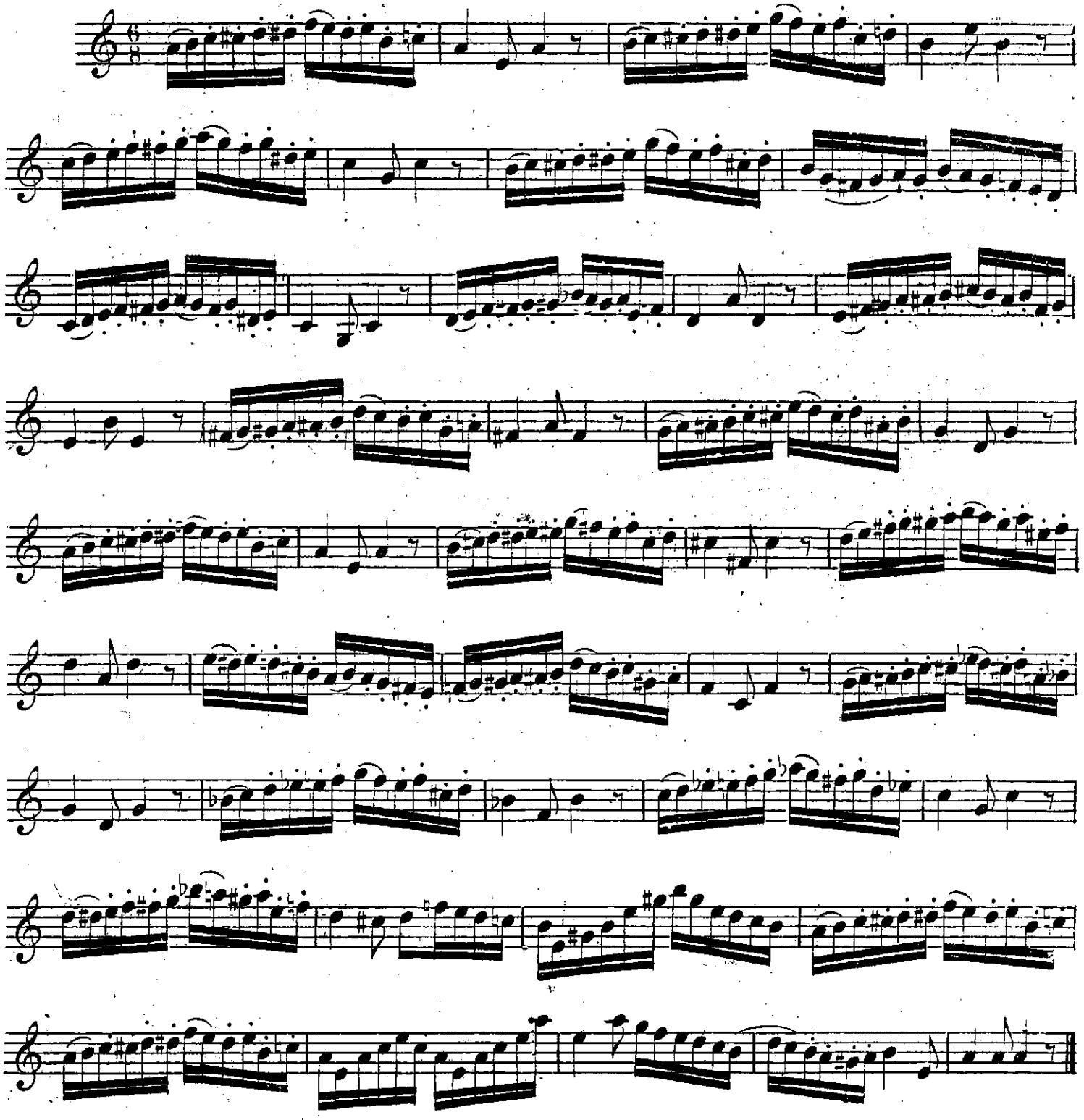
GAMMES MAJEURES ET MINEURES DANS LES TONS LES PLUS USITÉS SUR LE COR.



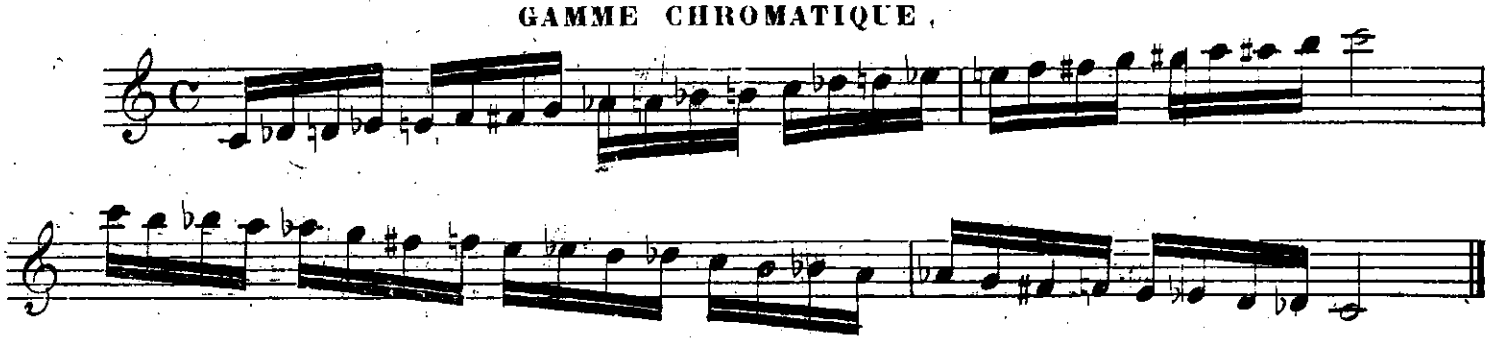




EXERCICE EN FORME D'ÉTUDE SUR LE CHROMATIQUE.



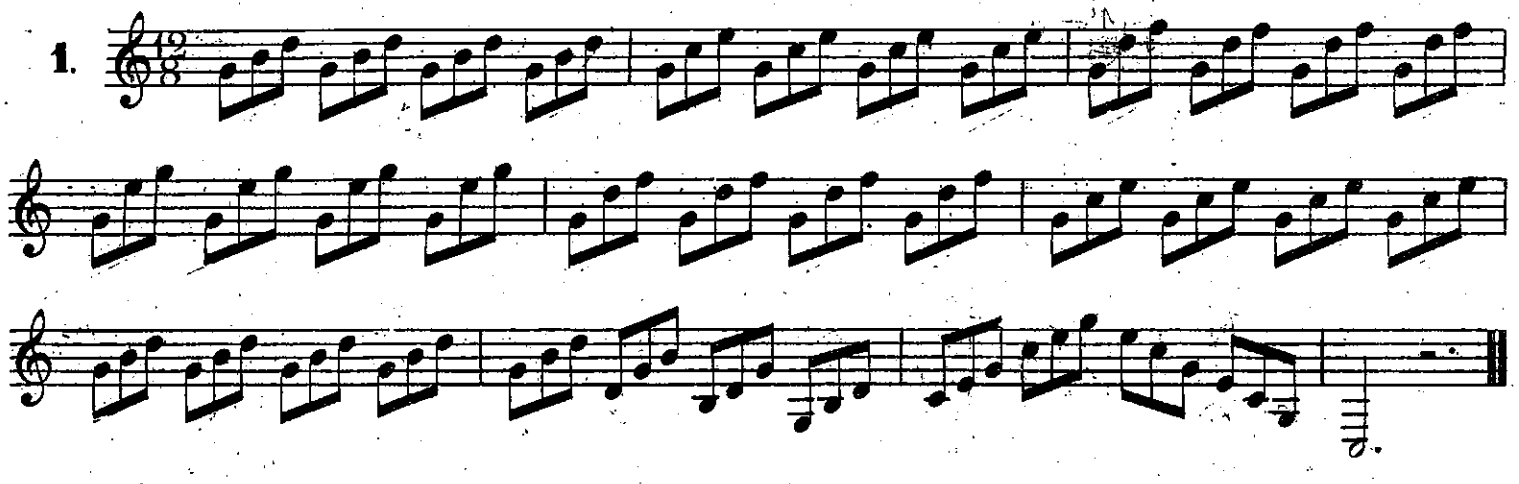
GAMME CHROMATIQUE.



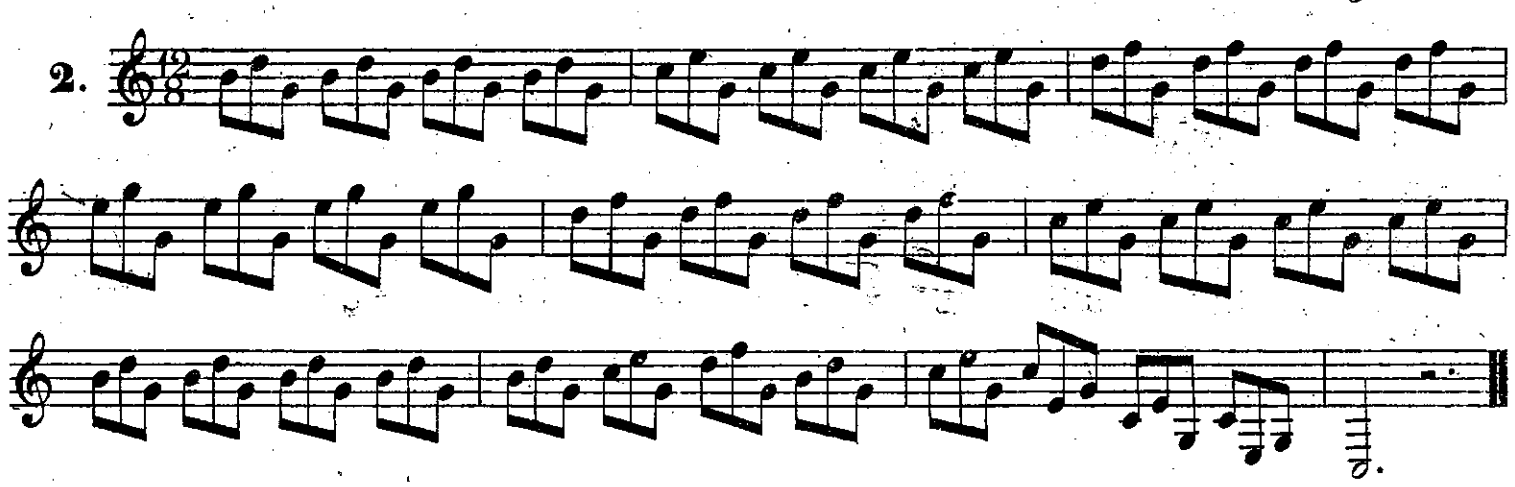
SOIXANTE-DIX EXERCICES PROGRESSIFS ET PRATIQUES

POUR SECOND COR.

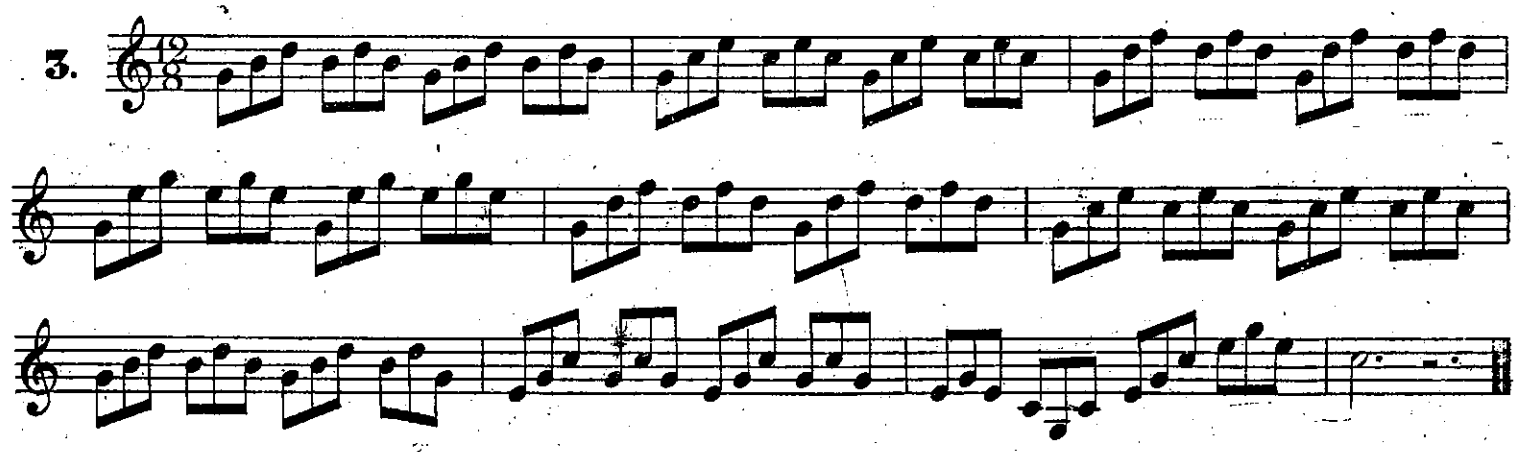
1.



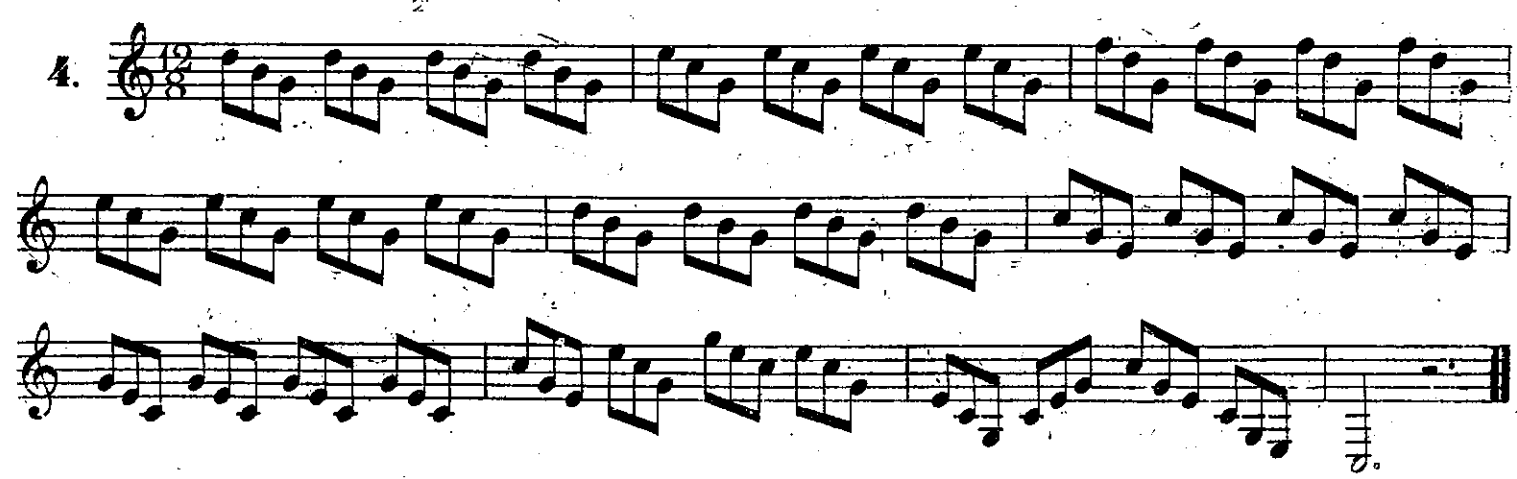
2.



3.



4.



5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

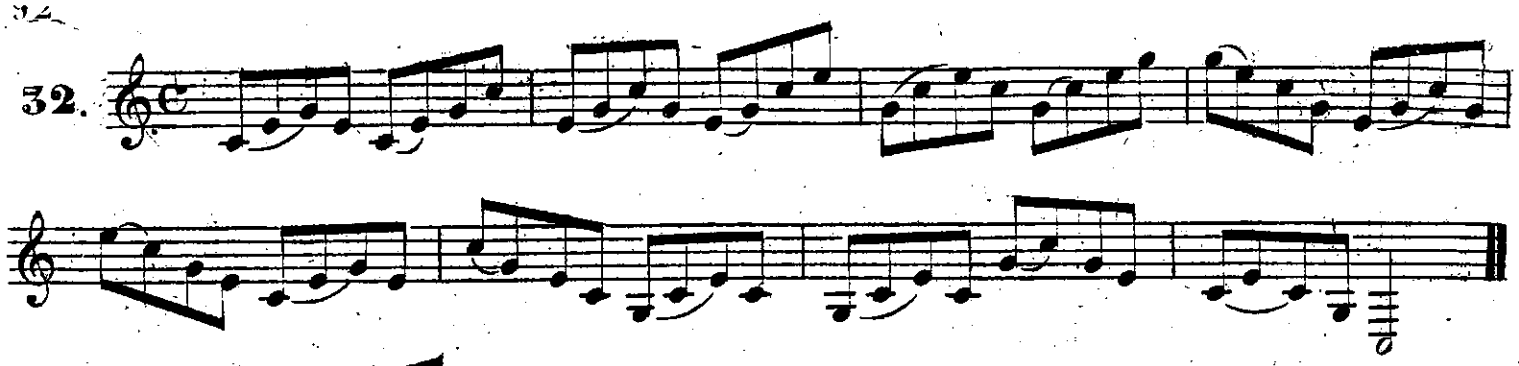
28.

29.

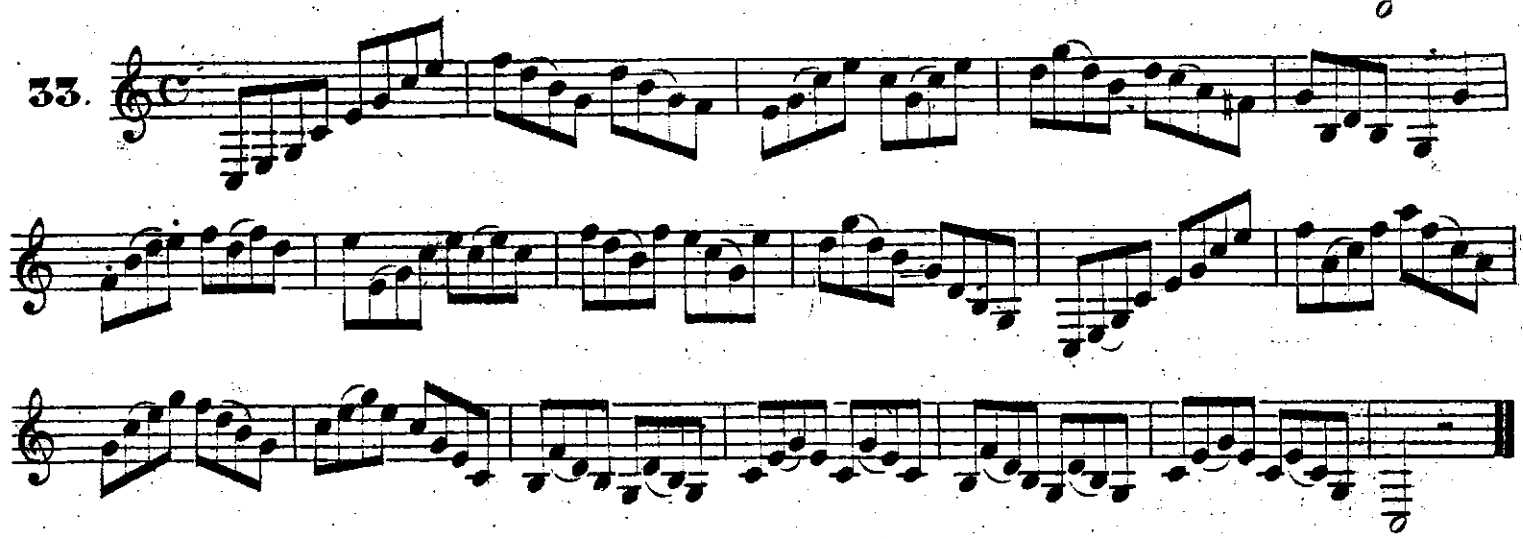
30.

31.

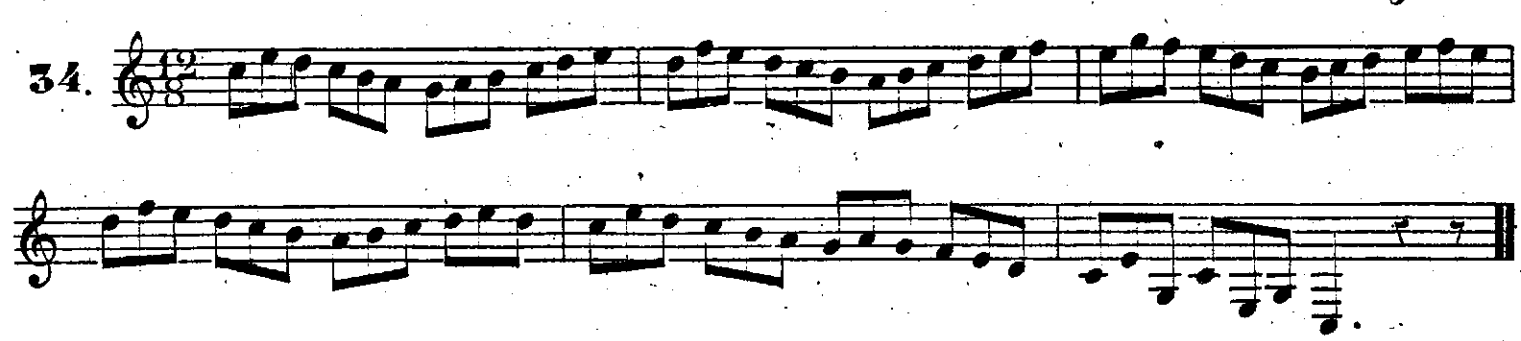
32.



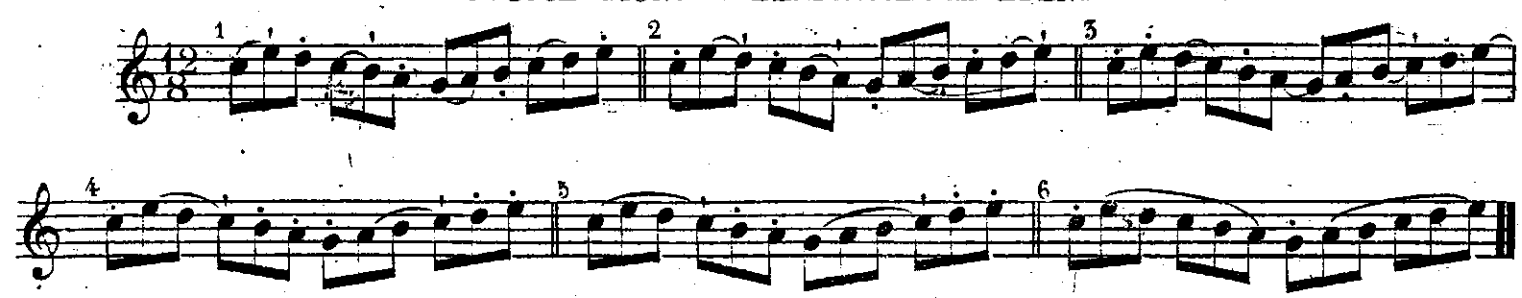
33.



34.

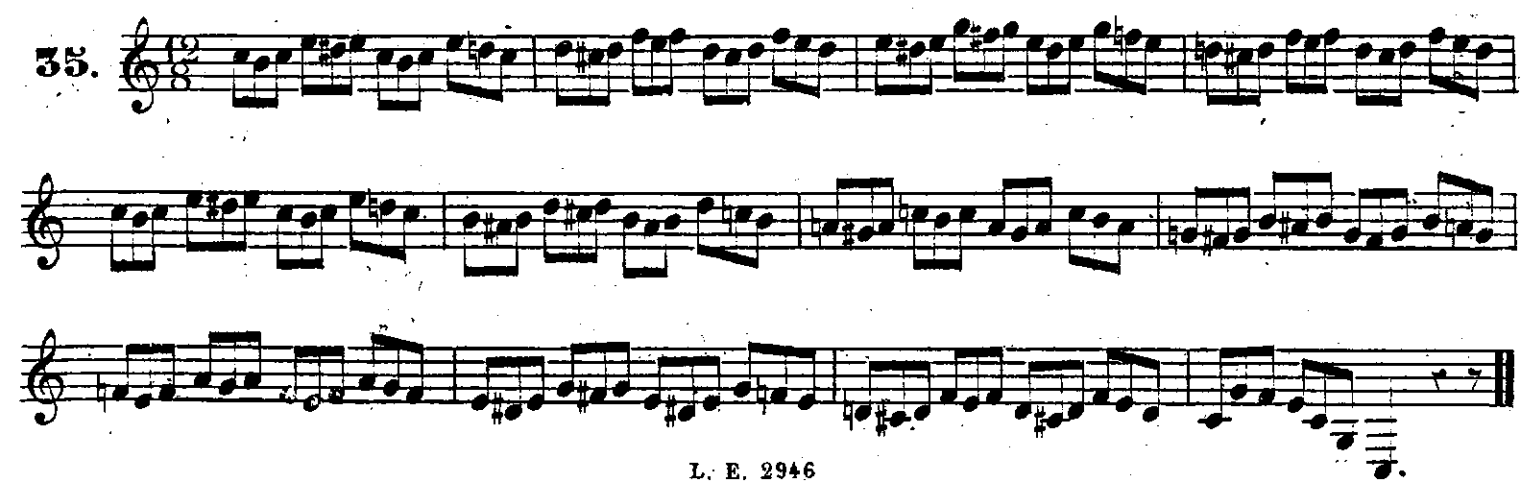


ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT

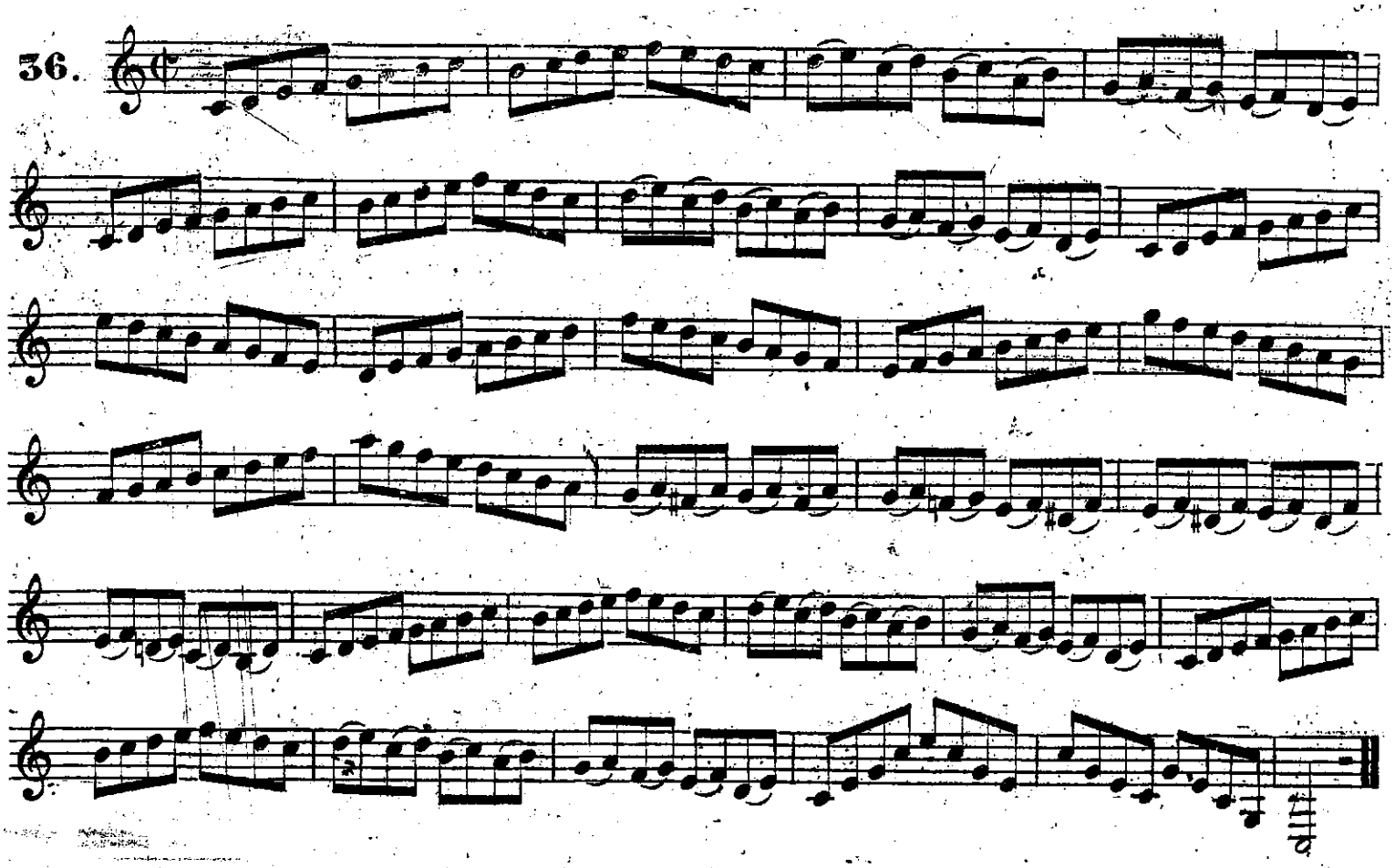


Les mêmes articulations conviennent à l'exercice suivant.

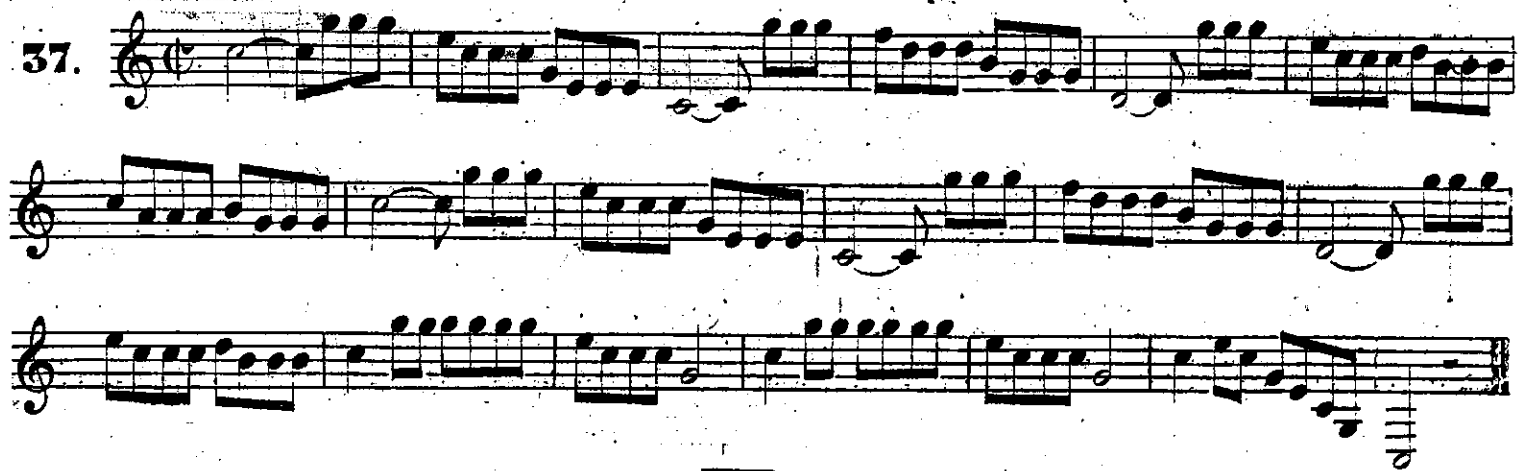
35.



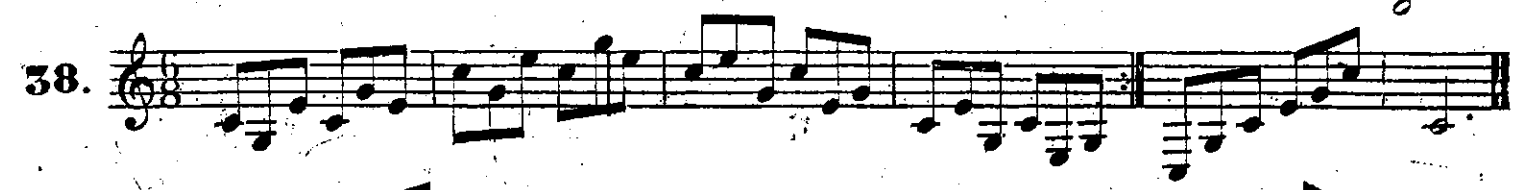
36.



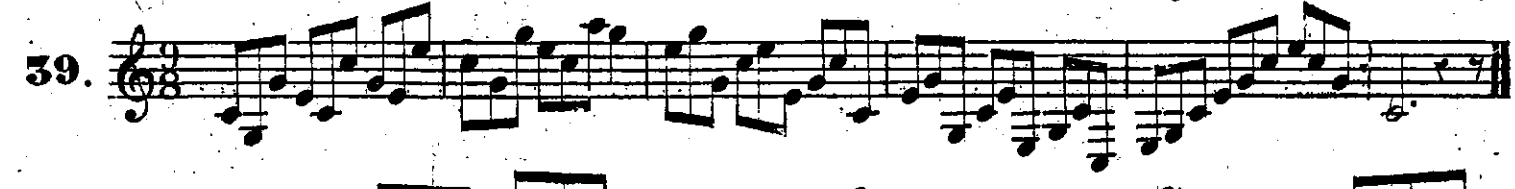
37.



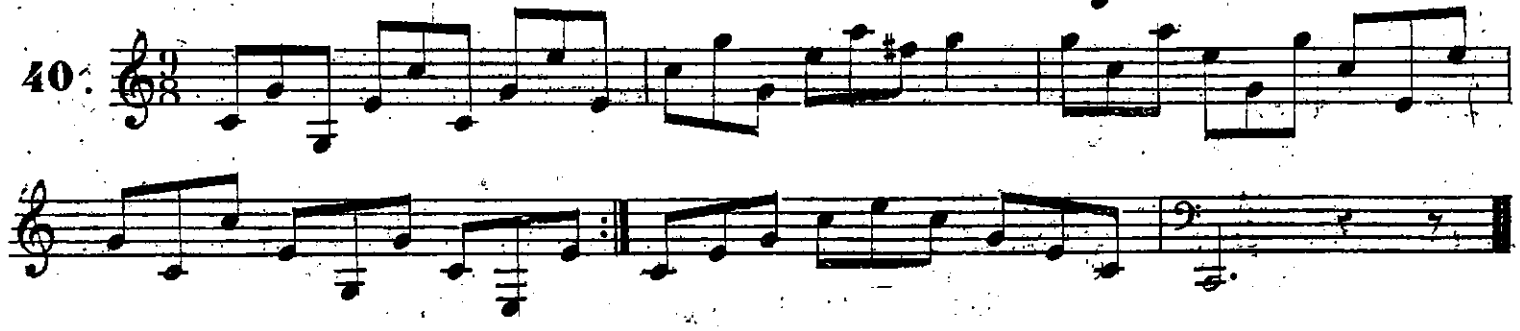
38.



39.



40.



41.

42.

43.

ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.

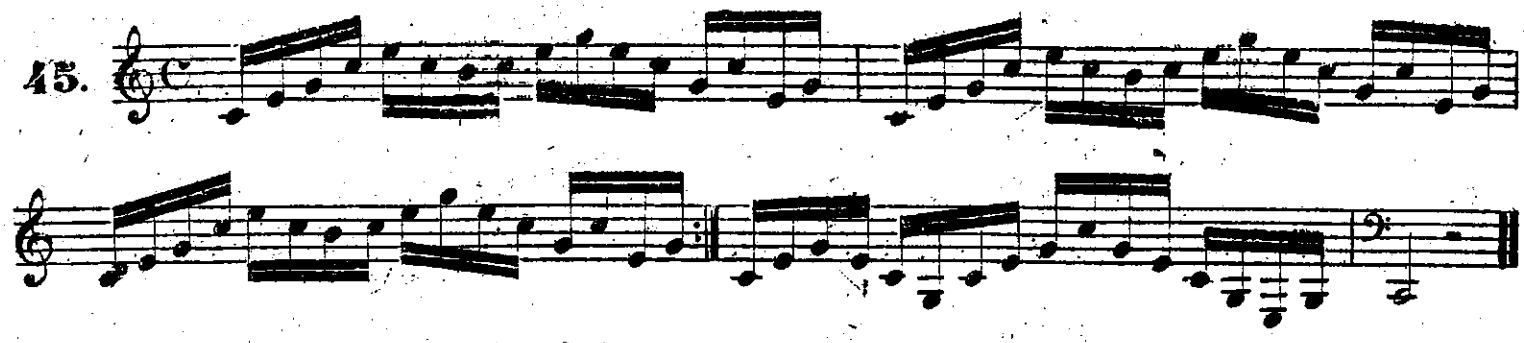
1 2

44.

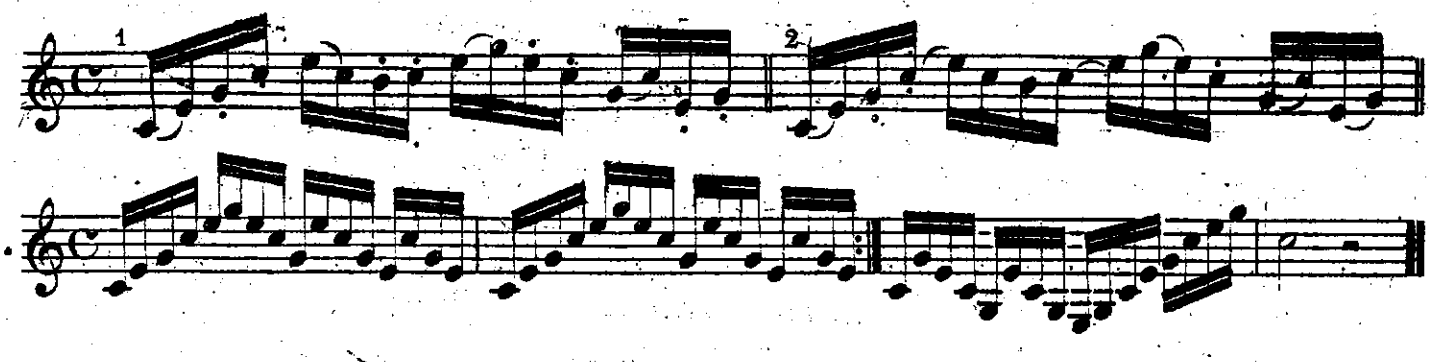
ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.

1 2

45.

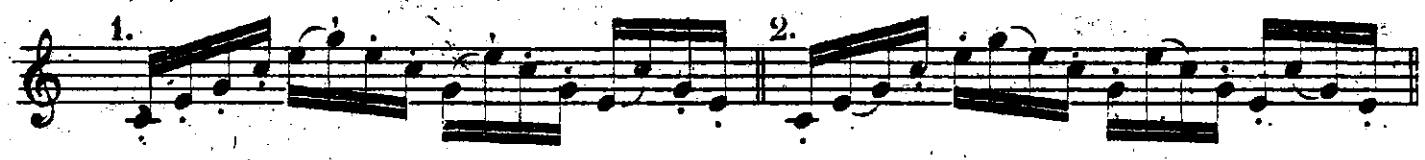


ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.

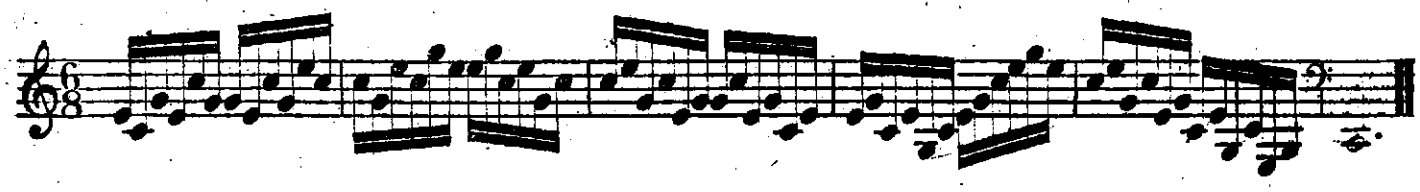


46.

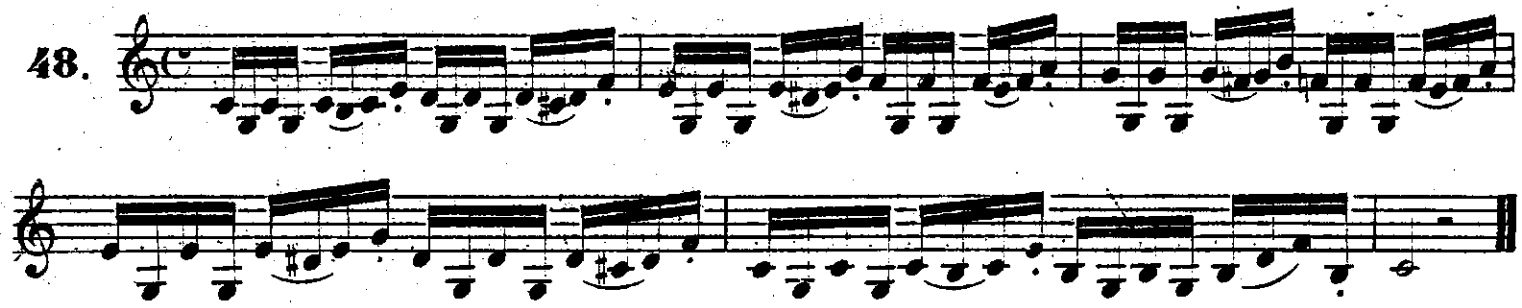
ARTICULATIONS DE L'EXERCICE PRÉCÉDENT.



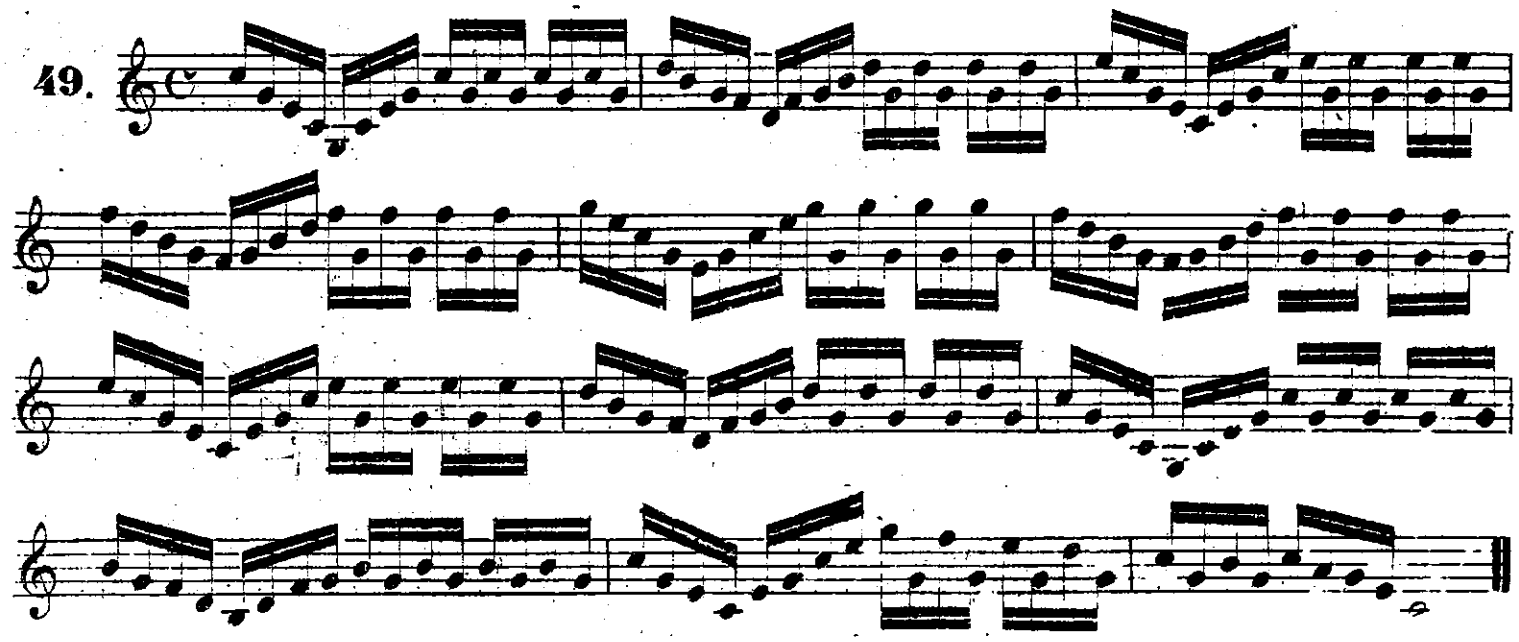
47.



48.



49.



50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

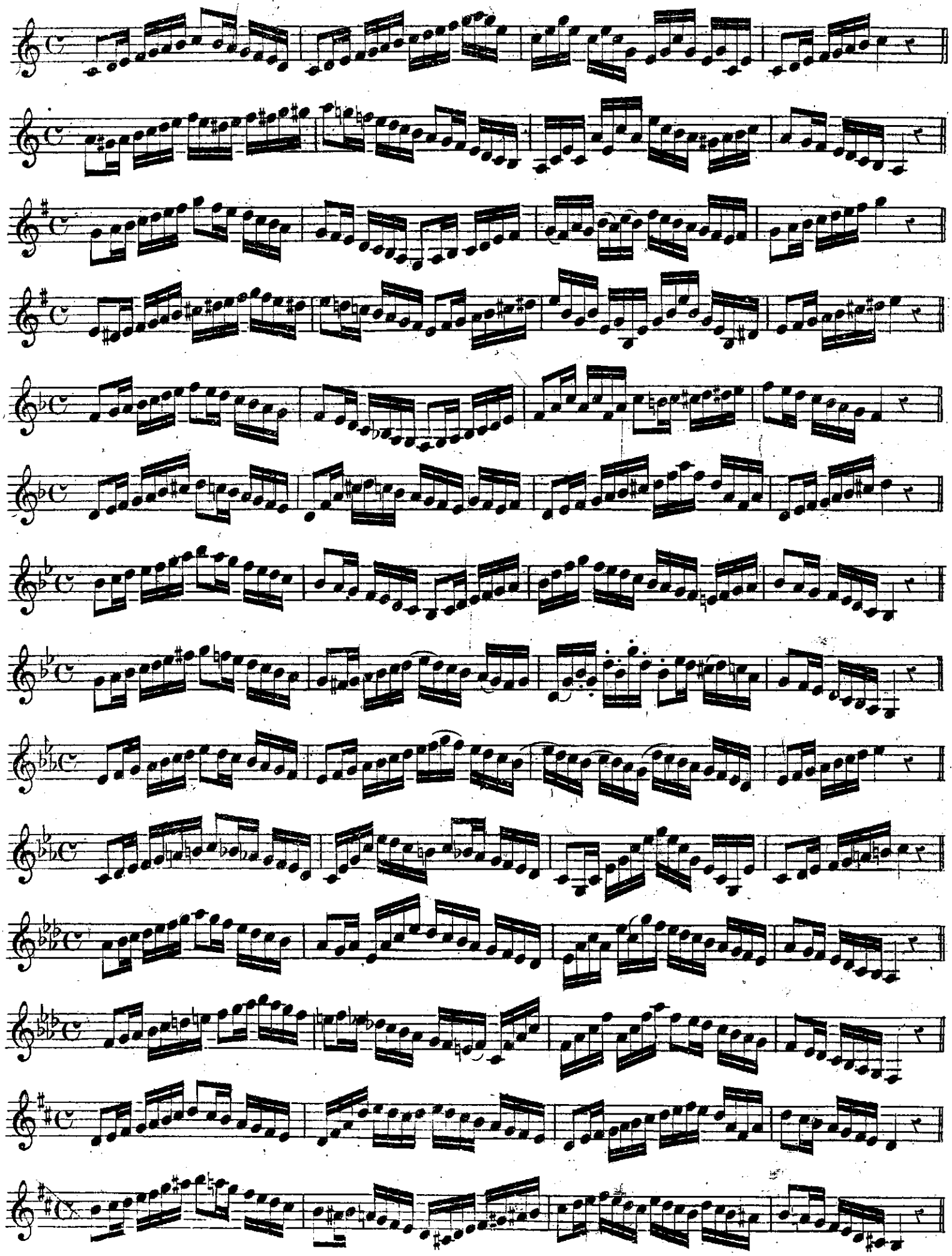
68

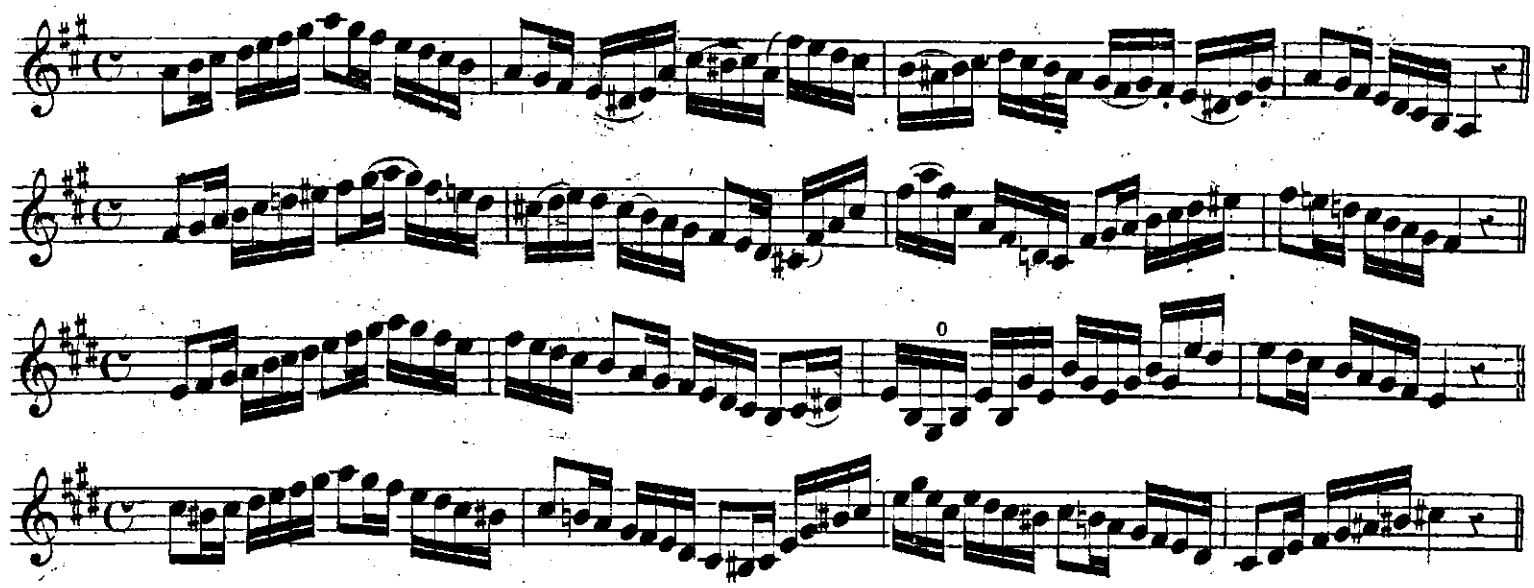
69

Il faut faire la seconde note de chaque triolet comme la première. (Voir l'Exemple à la Page 33).

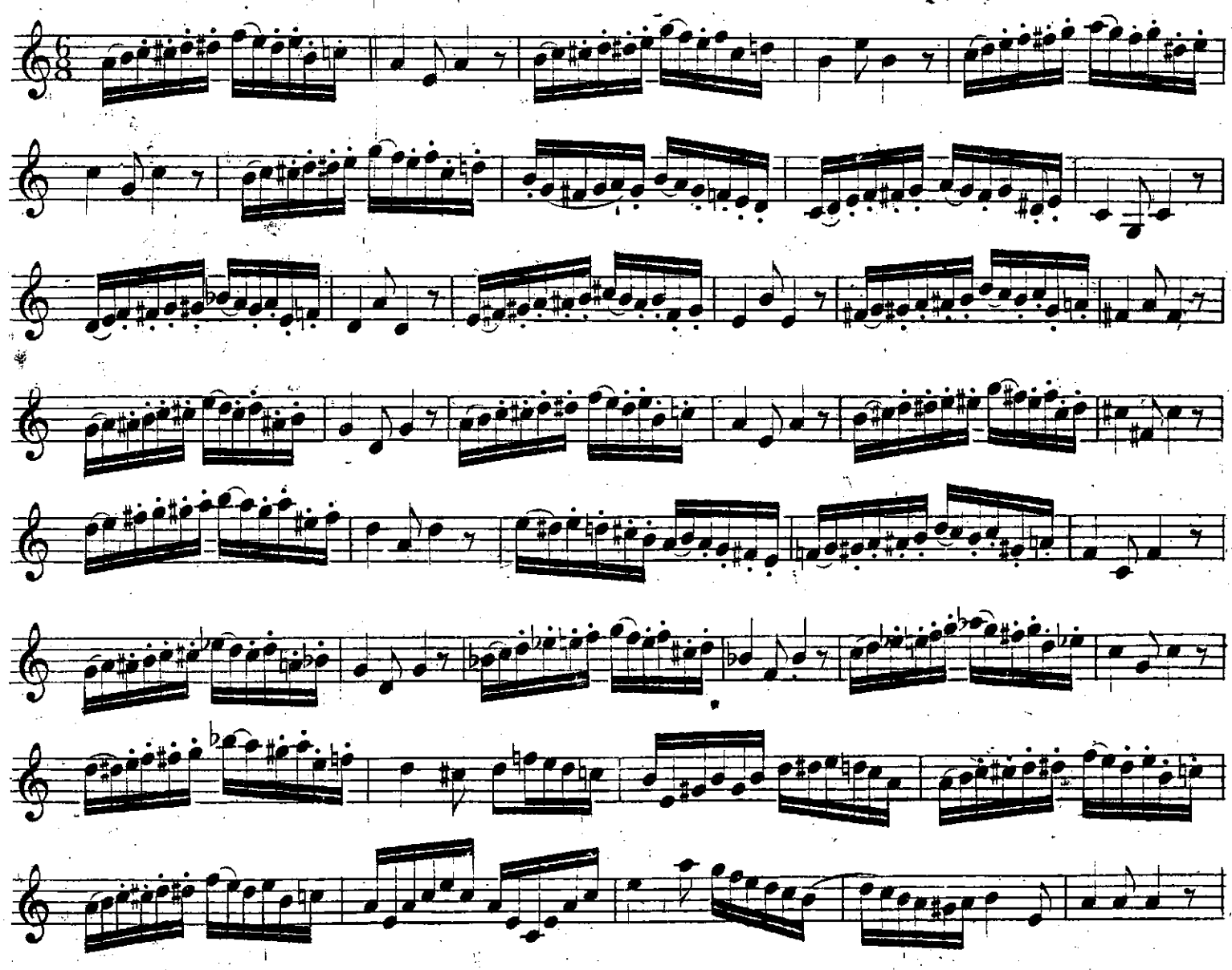
70

GAMMES MAJEURES ET MINEURES DANS LES TONS LES PLUS USITÉS SUR LE COR.

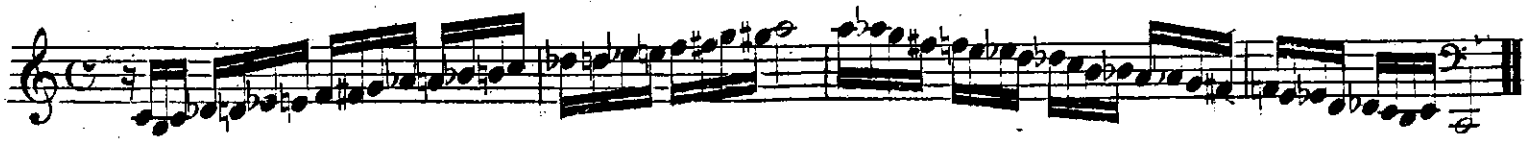




EXERCICE EN FORME D'ÉTUDE SUR LE CHROMATIQUE.



GAMME CHROMATIQUE.

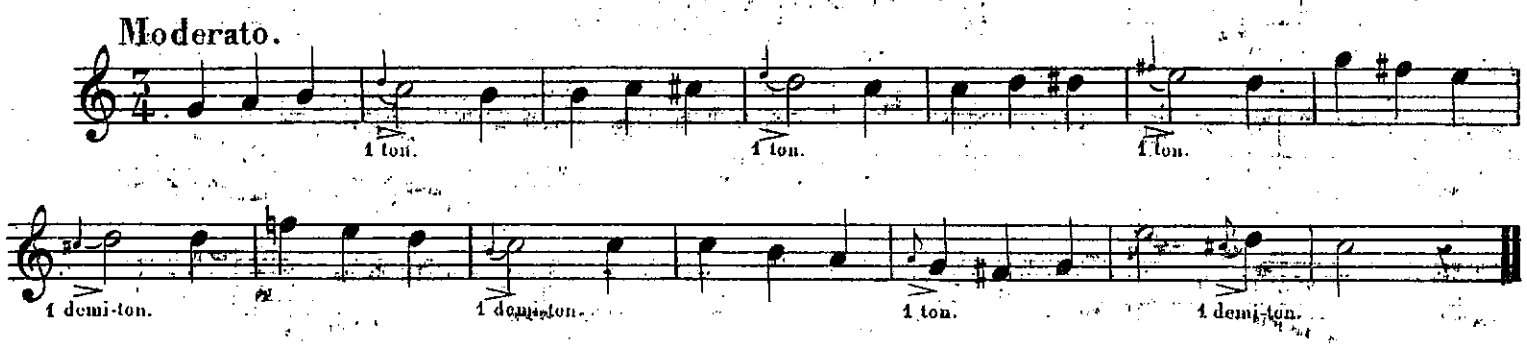


DE L'APPOGGIATURA

OU DE LA PETITE NOTE.

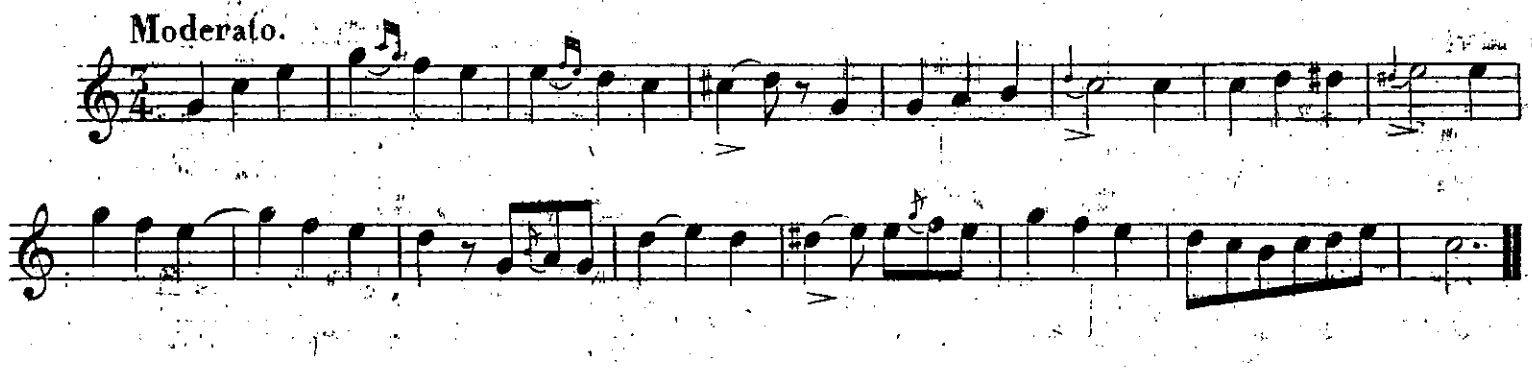
La petite note, généralement nommée *appoggiatura*, du verbe italien appoggiare (appuyer) est ordinairement placée au-dessus ou au-dessous de la grande note; comme sa signification l'indique, elle est toujours plus fortement accentuée que la note principale; lorsqu'elle est placée au-dessus, elle est à un ton de la note qui la suit; placée au-dessous, elle est à un demi-ton.

EXEMPLE.



Plusieurs petites notes réunies, prennent leur valeur sur la note qui les précède, la petite note seule prend la moitié de la valeur de celle qui la suit, mais lorsque cette petite note est barrée, il est nécessaire de la faire aussi brève que possible.

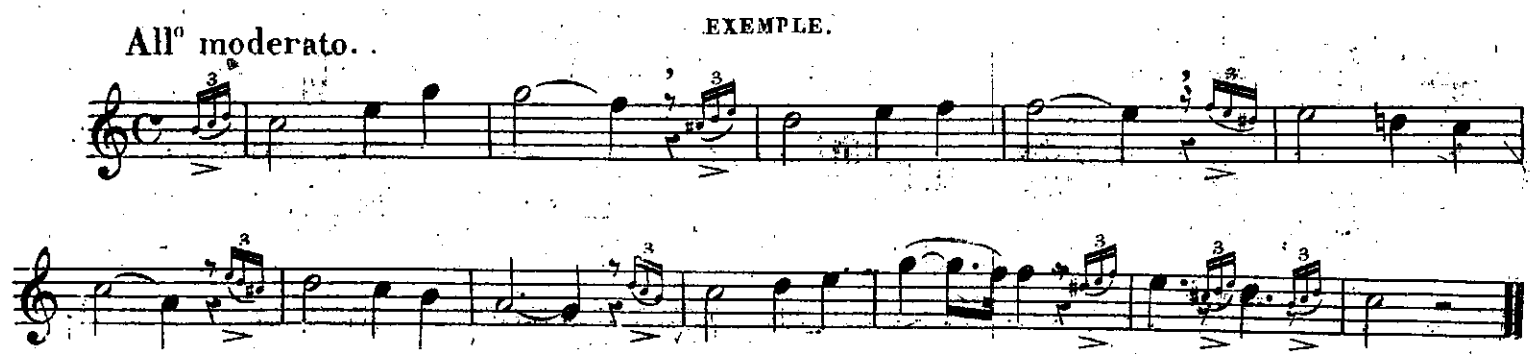
EXEMPLE.



DU GRUPPETTO.

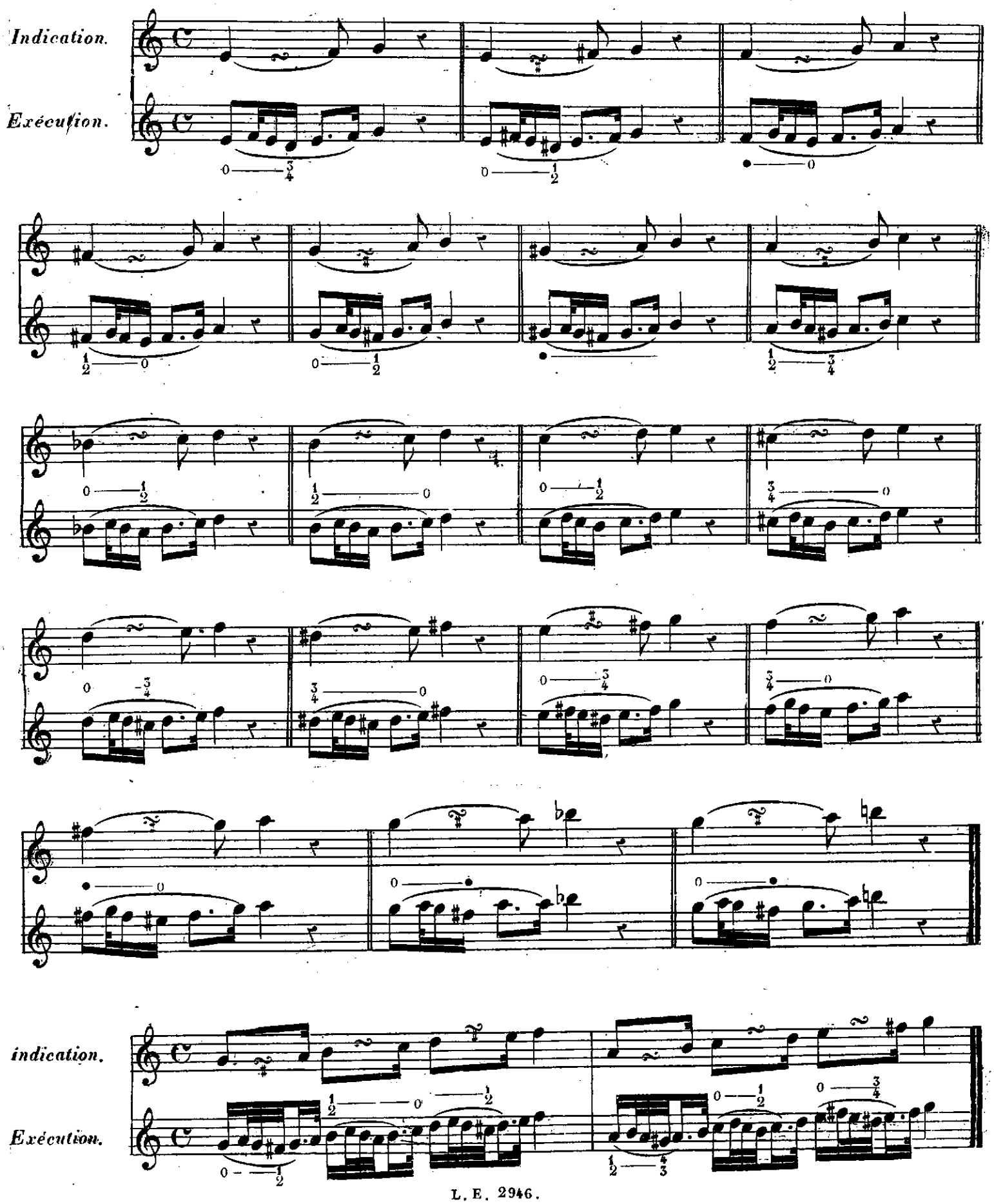
Le *gruppetto* est un agrément de la musique, formé d'un groupe de trois ou quatre notes. Lorsqu'il est composé de trois petites notes, il doit renfermer l'intervalle d'une tierce mineure ou diminuée, et s'exécuter en appuyant légèrement sur la première note, sans trop prolonger le son.

EXEMPLE.



Lorsqu'il est composé de quatre petites notes, ce qui le rend plus brillant, il est nécessaire que la première note se fasse ouverte, si celle sur laquelle il repose est ouverte, et bouchée, si elle est bouchée; au contraire pour celui qui n'est composé que de trois petites notes, on passe très rapidement sur la première.

EXEMPLE.



DU GOÛT ET DU STYLE.

La Méthode explique les principes, fait connaître les règles, indique et facilite les moyens d'exécution; c'est en un mot l'enseignement de la théorie du mécanisme de l'instrument et la préparation, à une pratique raisonnée que le travail obtient. Bien étudiée et bien comprise, la Méthode fait le talent, mais, il faut le reconnaître là se borne sa puissance: elle ne peut rien pour le goût, ni pour le style.

Le goût est un sentiment inné, c'est un don de la nature, le privilége d'une organisation d'élite; c'est pour l'artiste une qualité instinctive, que l'étude et le travail développent et perfectionnent; mais qu'ils ne peuvent faire naître si le germe ne préexiste pas.

Il en est de même du style, de l'expression, qui est toute de sentiment, qui procède essentiellement de la manière dont l'artiste est impressionné: qui traduit avec plus ou moins de bonheur la pensée, l'idée, la phrase, profondément senties. C'est une appréciation intime et personnelle de l'exécutant, Buffon a dit: le style, c'est l'homme; en musique, le style, c'est l'artiste.

Il serait presque ridicule de formuler des règles propres à former le goût et le style, car ces règles n'existent pas et ne peuvent point exister. Je me bornerai donc à dire à mes élèves: le goût et le style seront pour vous, comme pour tous, le résultat de votre aptitude, de vos dispositions naturelles développées par l'étude; travaillez, chacun de vous aura une manière propre, un faire particulier, un talent personnel, qui se rapprochera d'autant plus de la perfection que la nature vous aura mieux doués et que vous saurez plus intelligemment mettre en pratique les préceptes de la Méthode et les règles de l'art. Travaillez, travaillez encore, travaillez toujours. Ne l'oubliez pas: on devient musicien, on nait artiste, le talent s'acquiert par l'étude, il s'élève à une grande supériorité, mais, ce n'est qu'aux dispositions naturelles mises à profit que vous devrez les inspirations du goût et les qualités du style.

3.me PARTIE.

SIX MÉLODIES POUR PREMIER COR.

Moderato.

1

Allegro.

2

rall.

1.o Tempo.

Larghetto.

3

MAJEUR.

All.o maestoso.

4

Plus vite.

5

Maestoso.

animato.

1º Tempo.

rall. poco a poco.

All.o moderato.

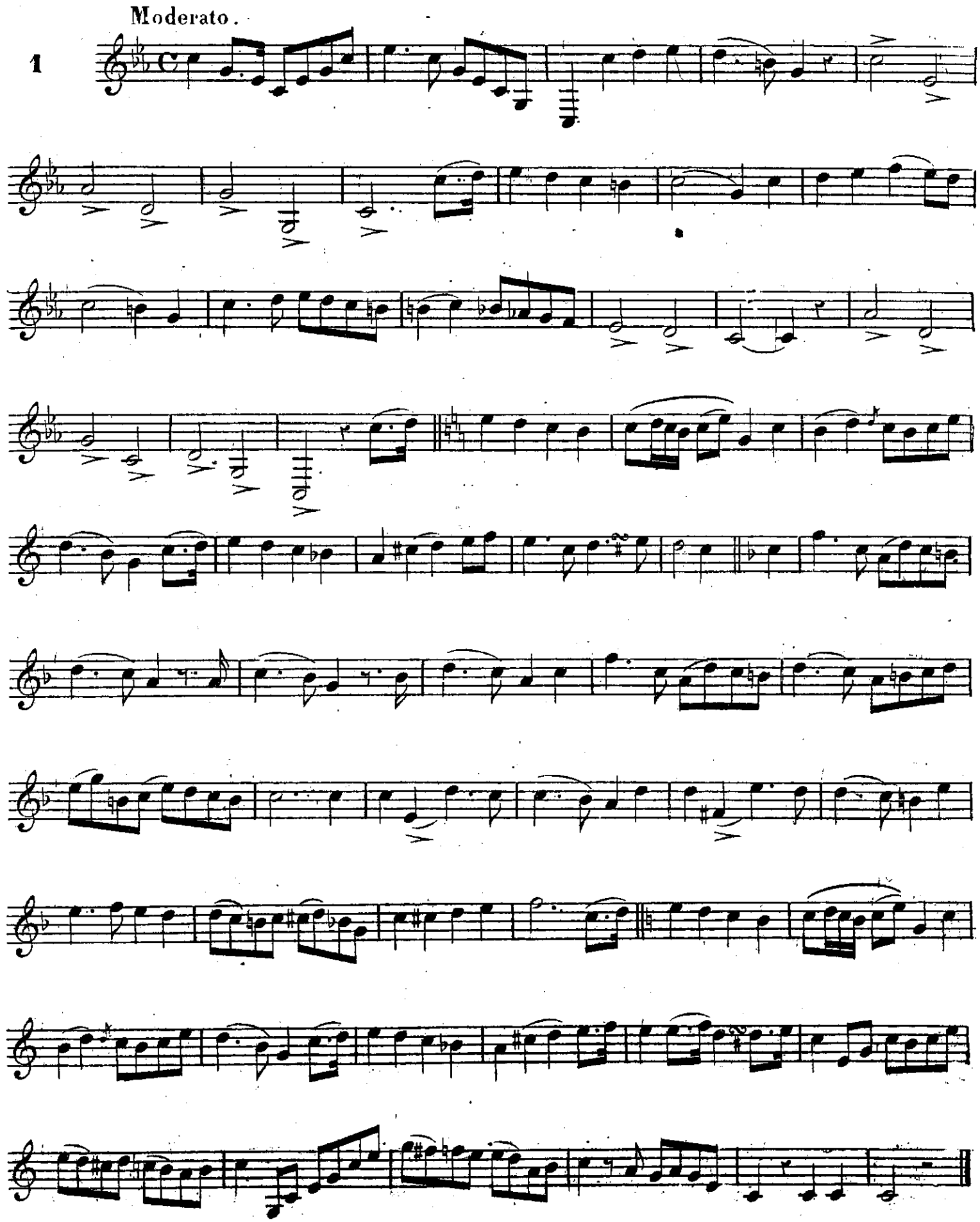
6

dolce.

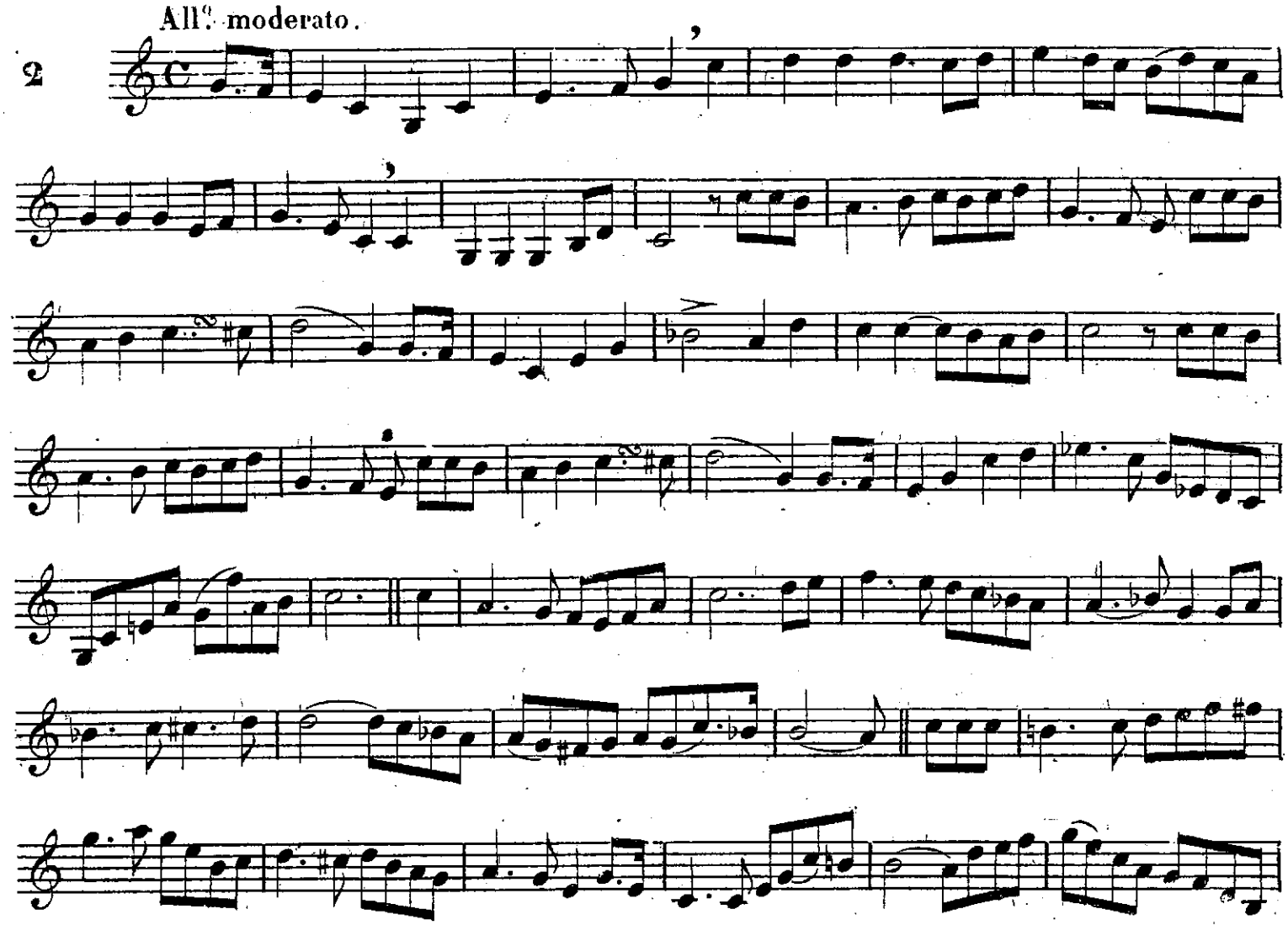
SIX MÉLODIES POUR SECOND COR.

Moderato.

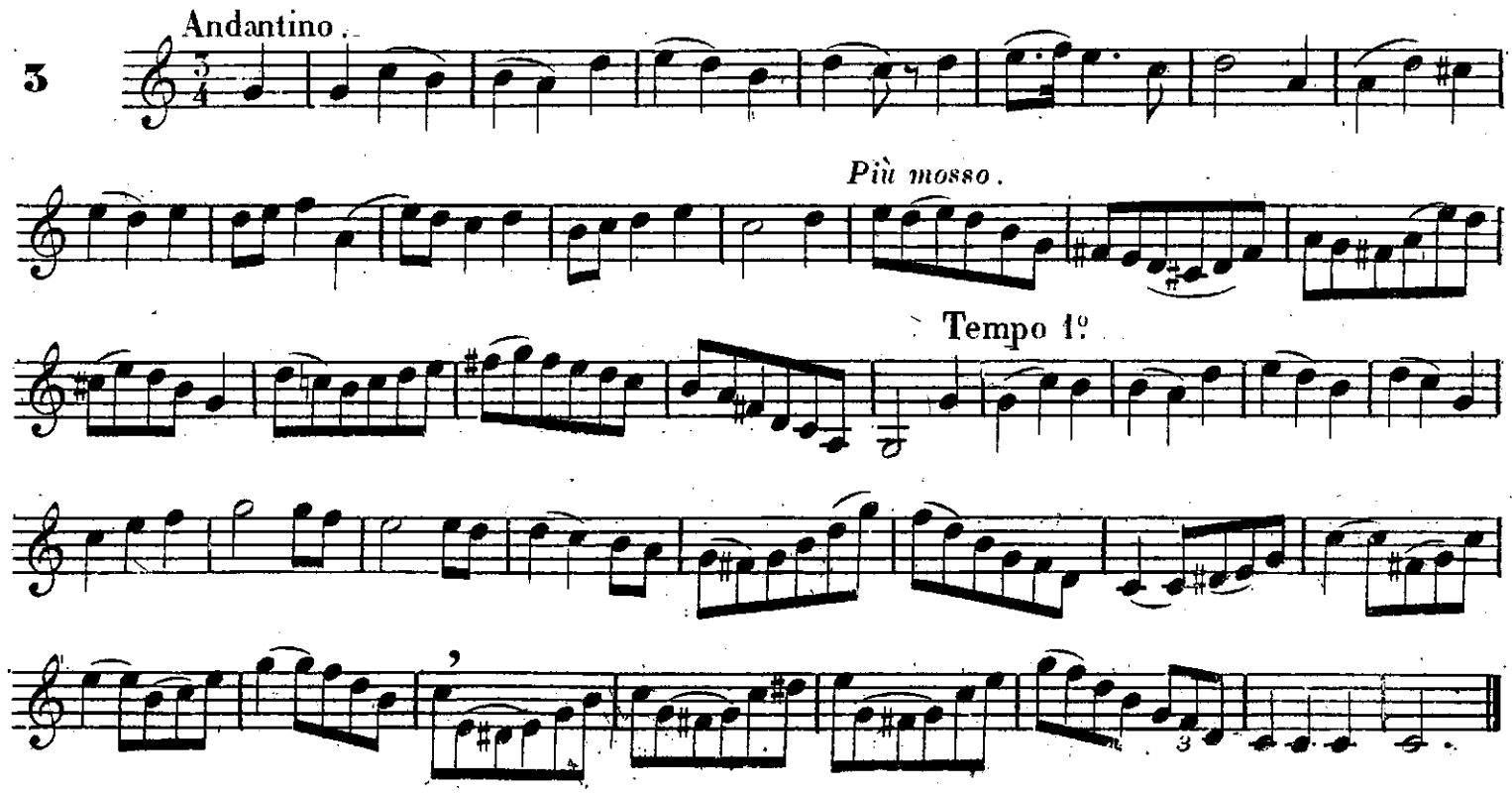
1



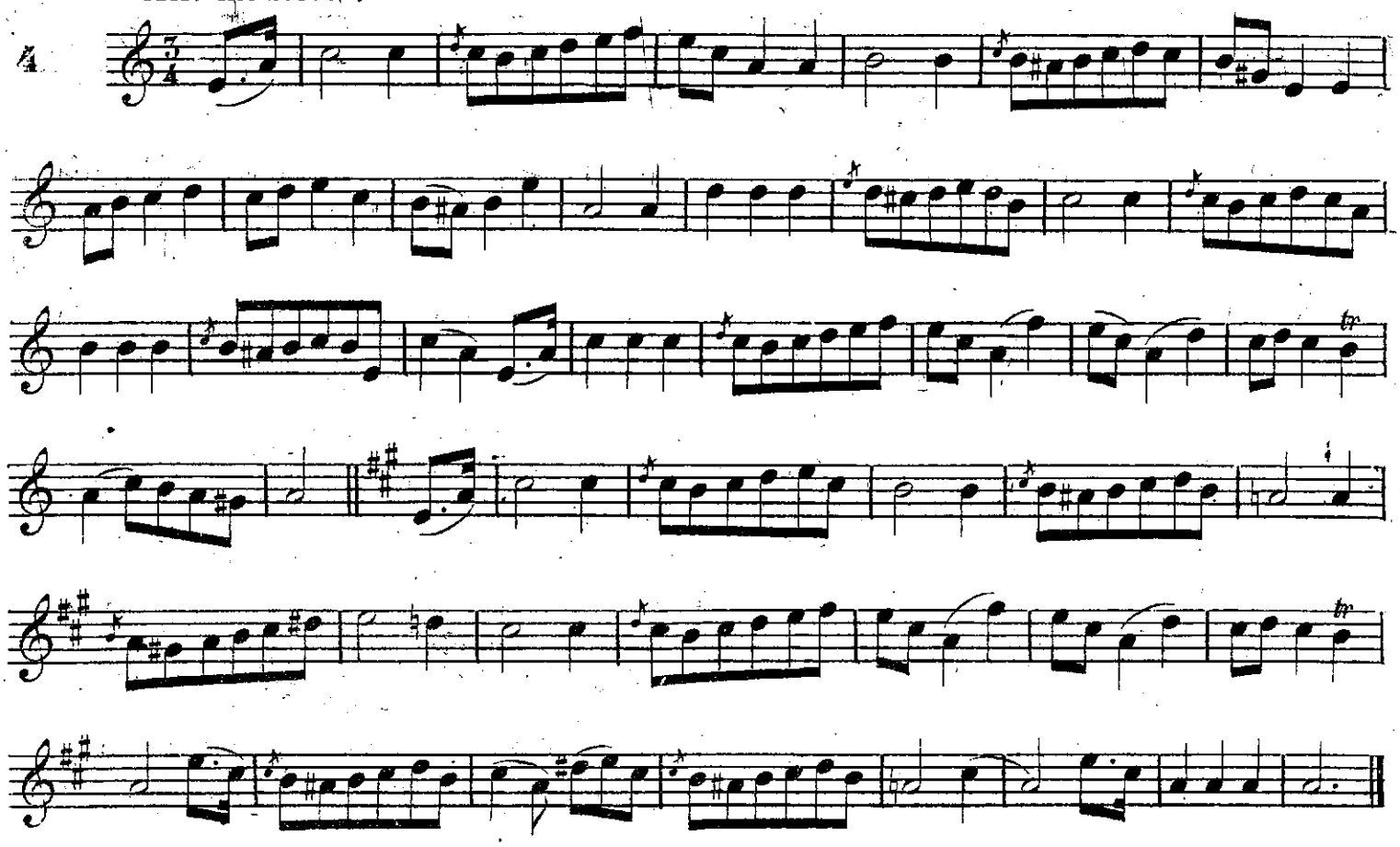
2 All.o moderato.



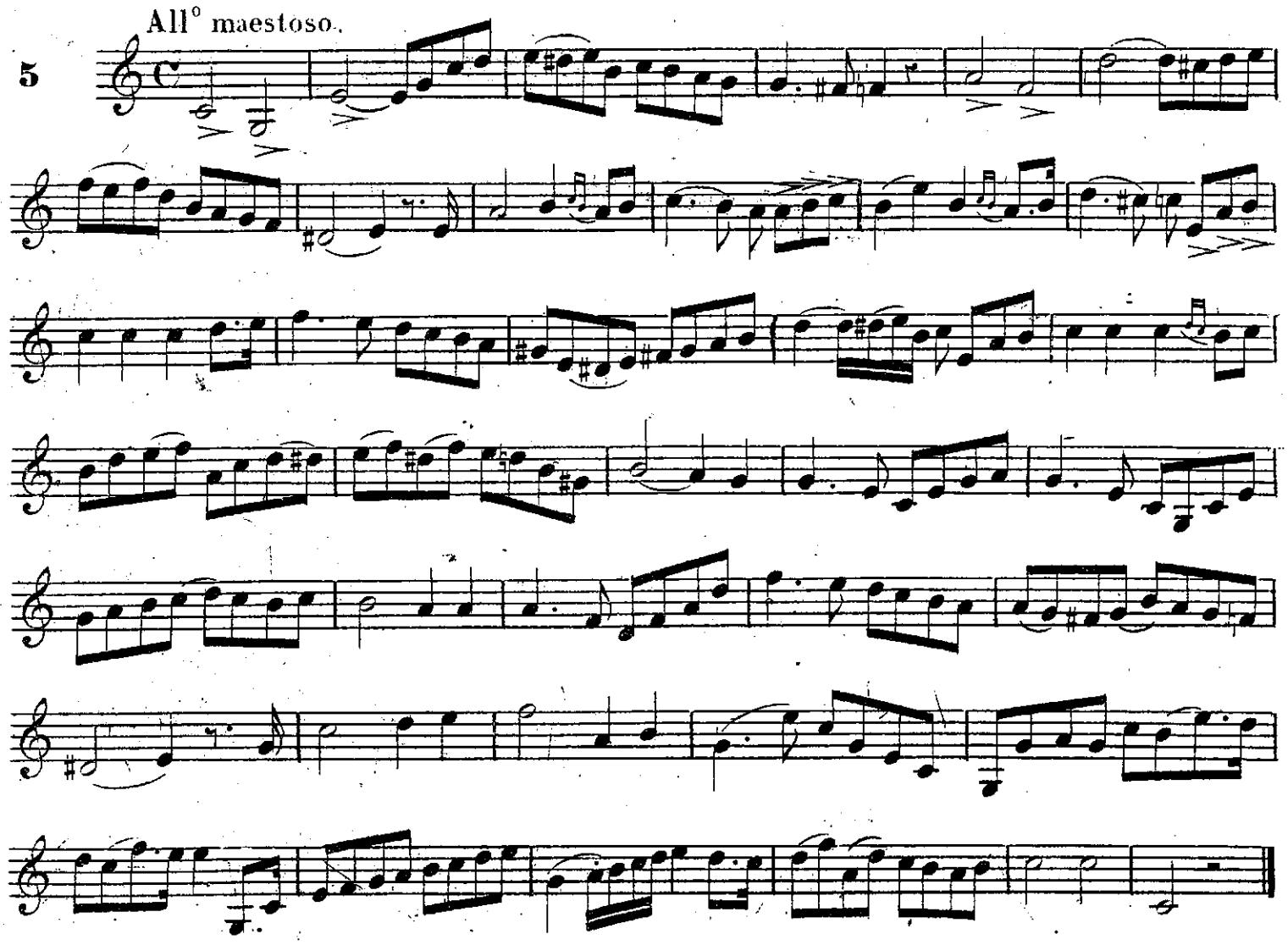
3 Andantino.



4 All.° moderato.



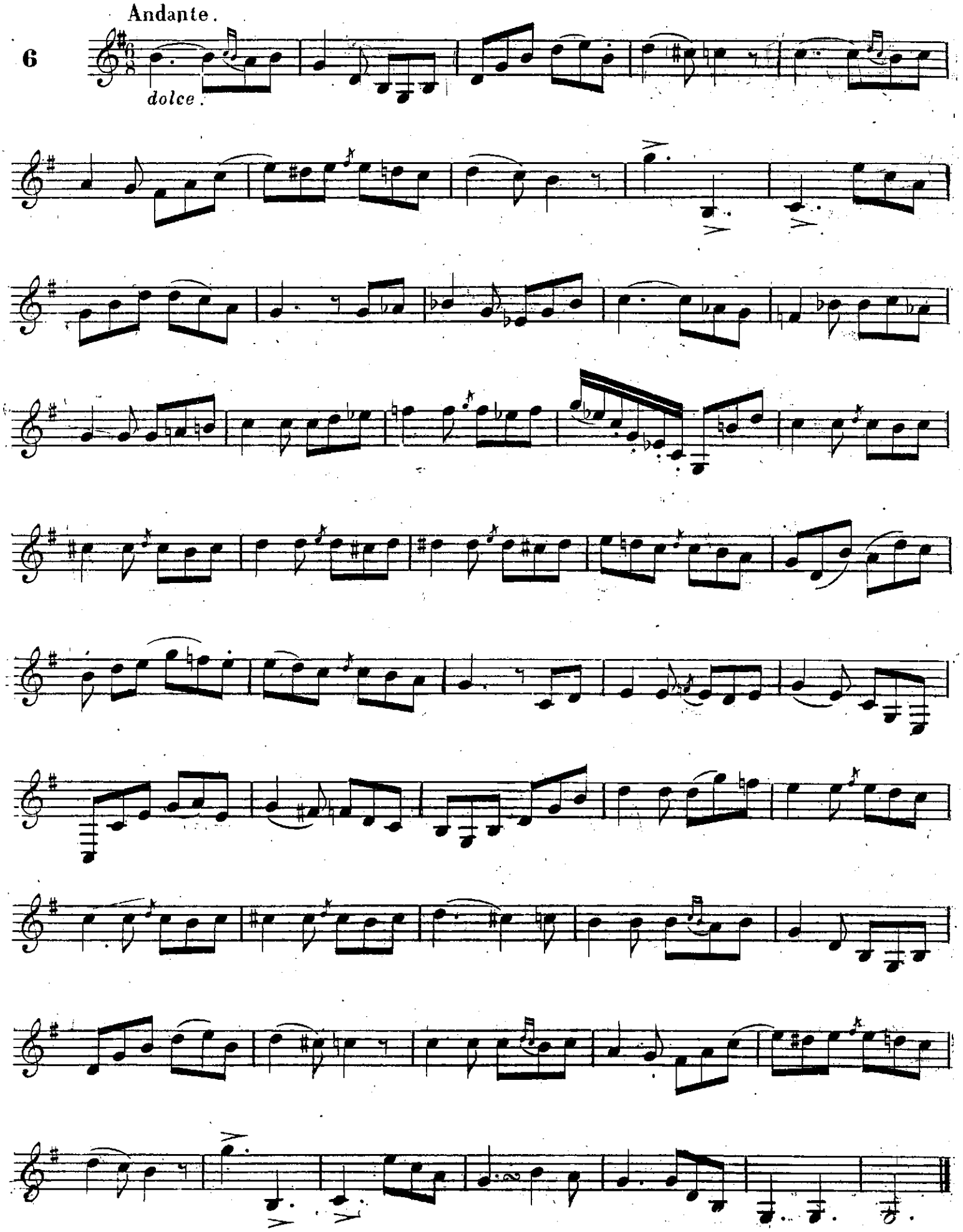
5 All.° maestoso.



6

Andante.

dolce.



DOUZE ÉTUDES POUR PREMIER COR.

Allegretto.

1

All.° vivace.

2

All.° moderato.

3

Allegretto.

ritard poco a poco.

FIN.

D.C.

Allegretto.

4

TRIO.

D.C.

Andante.

5

All.° moderato.

6

All.° moderato.

7

All.° moderato.

8

Moderato.

9

f

10

Allegro.

ritard. Moderato.

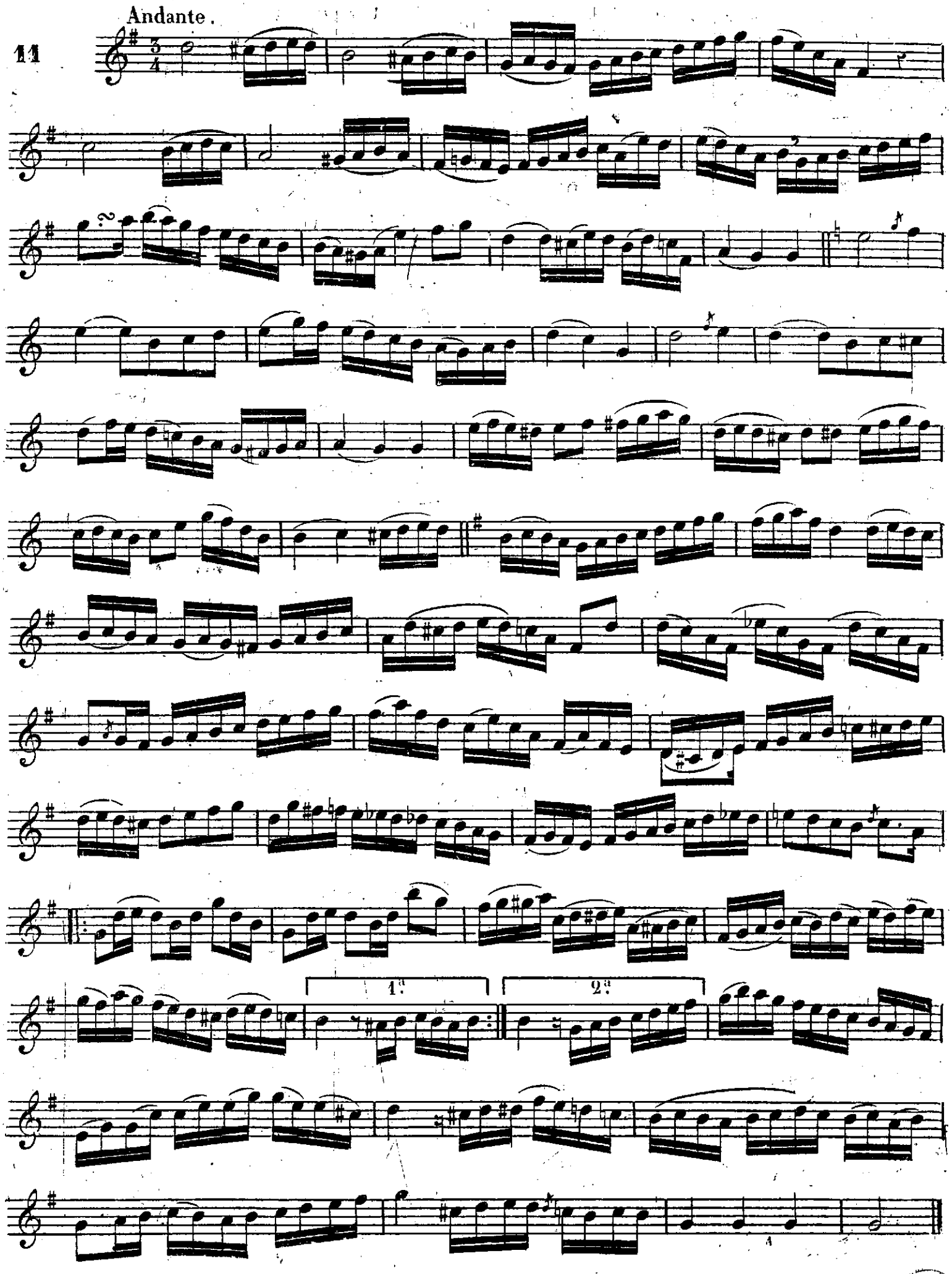
animez.

ritard. Tempo.

Allegro.

11

Andante.



Moderato.

12

DOUZE ÉTUDES POUR SECOND COR.

1

All.o maestoso.

All.tto sostenuto.

rall.

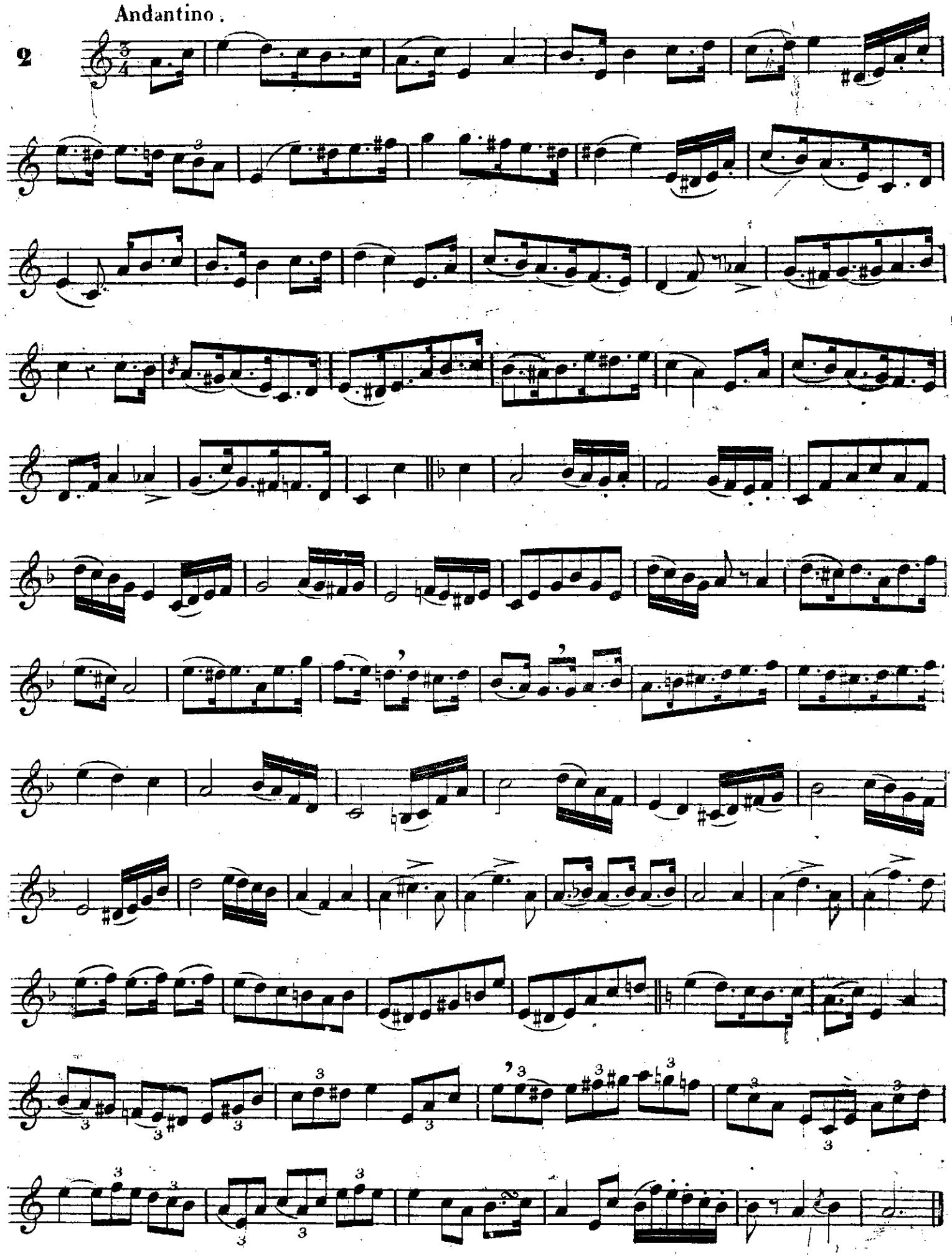
dolce.

rall.

1.o tempo.

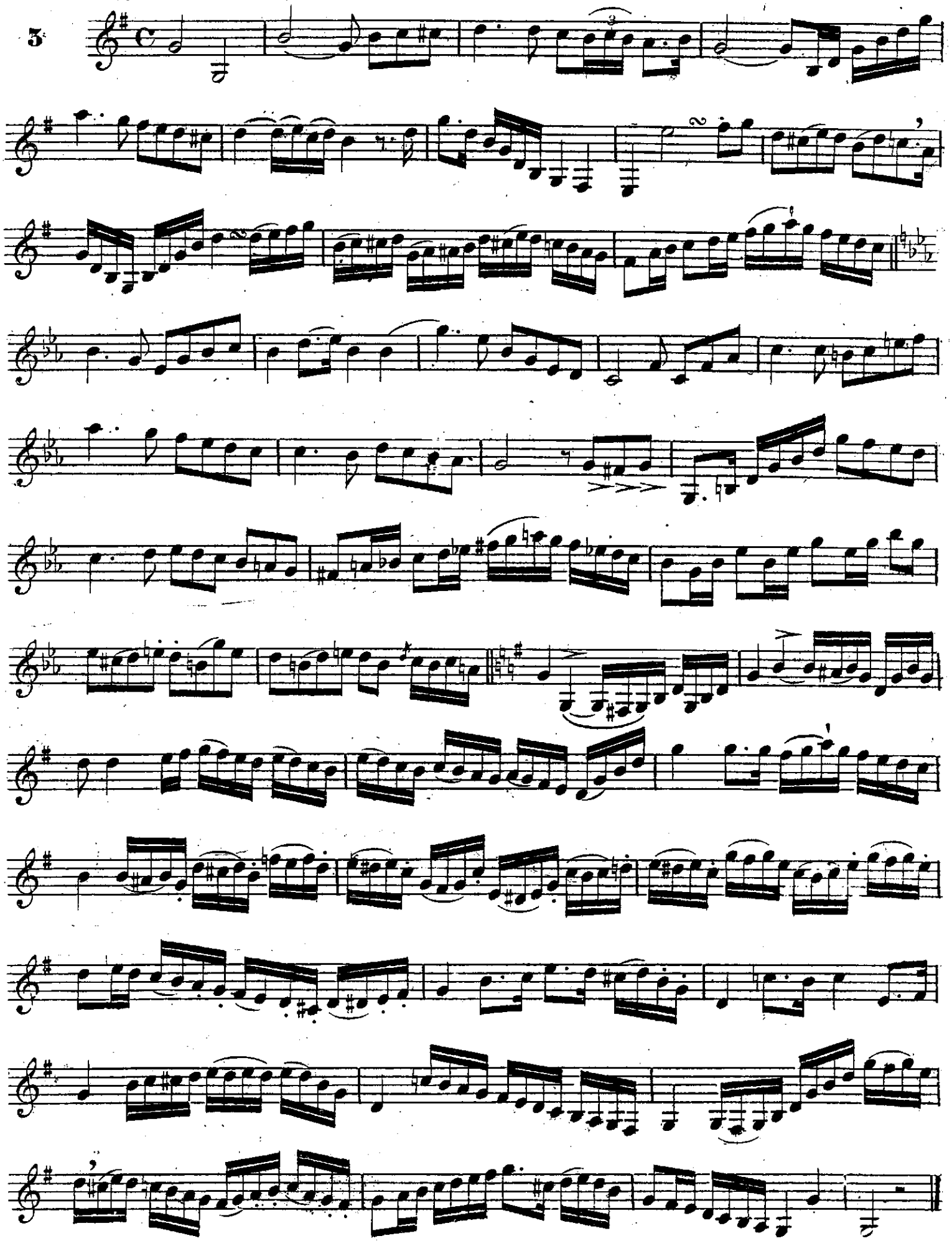
Andantino.

2



3

All.° moderato.



Moderato

4

SICILIENNE.

5

Maestoso.

6

rall. a Tempo.

7

Adagio.

8

And.te poco Adagio.

All.o moderato.

MAJEUR.

MINEUR.

All° moderato.

9

All.o maestoso.

10

Andantino.

11

Andante.

12

Plus vite.

VAR. I.

1° Tempo.

VAR. II.

All.o moderato.

VAR. III.

VAR. IV.

Andantino.

VAR. V.

Plus lent.

dolce.

Tempo 1°

TABLE DES MATIÈRES

Préface ....

1re PARTIE.

De la position du cor et de la main dans le pavillon ....
De l'embouchure sur les lêvres ....
De l'égalité et de la justesse des sons ....
Gammes-Enharmoniques sur l'étendue des deux genres du cor .... 1.
Premiers principes .... 2.
Des syncopes .... 4.
Exercices sur les valeurs égales .... 8.
Exercices sur les valeurs inégales .... 10.
Exercices pour obtenir la légèreté de la langue .... 12.
Continuation des gammes avec leurs articulations .... 16.
Du trille .... 30.
De l'articulation .... 32.
Des intervalles .... 33.
Exercices sur les intervalles de tièrce .... 34.
Exercices sur les intervalles de quarte .... 40.
Exercices sur les intervalles de quinte .... 44.
Exercices sur les intervalles de sixte .... 50.
Exercices sur les intervalles de septième .... 56.
Exercices sur les intervalles de l'octave .... 62.
Récapitulation des intervalles .... 66.

2me PARTIE.

70 exercices progressifs et pratiques pour premier cor .... 68.
Gammes majeures et mineures dans les tons les plus usités sur le cor .... 82.
Exercice en forme d'étude sur le chromatique .... 85.
Gamme chromatique .... 85.
70 exercices progressifs et pratiques pour second cor .... 86.
Gammes majeures et mineures dans les tons les plus usités .... 102.
Exercice en forme d'étude sur le chromatique .... 103.
Gamme chromatique .... 103.
De l'appoggiatura ou petite note .... 104.
Du gruppetto .... 104.
Du gout et du style .... 106.

3me PARTIE.

Six mélodies pour premier cor .... 107.
Six mélodies pour second cor .... 111.
Douze études pour premier cor .... 115.
Douze études pour second cor .... 127.

L. E. 2946.