

de l'Etendue de l'Emploi et des Ressources

DU COR

en Général

Et de ses corps de rechange

en particulier

avec quelques considérations sur le Cor à piston
Ouvrage destiné aux jeunes Compositeurs

et dédié à Monsieur

G. L. Bonjour

PAR

J. MEYERIEU

*Artiste de la Chapelle du Roi, de l'Académie Royale de Musique,
Membre de la Société des Concerts.*

PRIX: 15^s

A PARIS

Chez L'auteur, Editeur, M^l. de Moignon, successeur de Carli,
Boulevard de Montmartre, N^o. 14.

L'auteur
successeur de Carli

A Monsieur J. E. BONJOUR.

Le nom de l'un des Amateurs de Musique les plus éclairés de la Capitale, doit inspirer beaucoup de confiance; en me permettant de placer le votre en tête de cet ouvrage, vous en assurez le succès; recevez donc l'expression de ma reconnaissance comme celle de mon bien sincère dévouement.

J. MEIFRED.

Paris ce 1^{er} Janvier 1829.

TABLE DES MATIÈRES.

	Pages
Préambule.....	1.
Étendue générale du Cor.....	2.
Des <i>corps de rechange</i> , de leur étendue relative, des clefs et des accidens qu'ils représentent.....	2.
1 ^{re} Classe, ceux graves.....	2, 3, 4.
Remarques.....	Id.
2 ^e Classe, ceux du <i>médium</i>	4, 5, 6, 7.
Remarques.....	Id.
3 ^e Classe, ceux aigus.....	Id, 8, 9.
Remarques.....	Id.
Des Notes composant l'échelle de l'étendue du Cor dont on peut faire usage, et dans quel cas.....	Id.
1 ^{re} Série Notes naturelles ou sons ouverts propres au <i>forte</i> comme au <i>piano</i>	9.
Tableau des intervalles produits avec les sons <i>naturels</i> seulement.....	10.
2 ^e Série, Notes factices ou sons bouchés pour le <i>mezzo forte</i> ou le <i>piano</i>	11.
3 ^e Série, Notes factices pour le <i>piano</i>	12.
Échelle générale.....	Id.
Application des principes exposés ci-dessus.....	13.
Démonstration.....	Id.
Exemples et Remarques.....	Id, 14, 15.
Réflexions générales.....	15.
Des rentrées.....	Id.
Des Trilles.....	Id.
De la manière d'écrire les Cors.....	Id.
Fautes produites par l'ignorance du diapason des corps de rechange	17, 18.
Des différentes gammes dont on peut faire usage dans l'orchestre en employant le Cor.....	18, 19.
Tableau.....	20.
Remarque.....	21, 22.
Des Tons de <i>La bémol</i> et de <i>Si naturel</i>	22, 23.
et le nota, page 31	
Des Altérations dans les parties de Cor et de la manière de les écrire	24, 25.
Récapitulation.....	26, 27.
De l'Emploi des quatre Cors.....	28.
Première reprise d'une marche funèbre de Dauprat pour quatre Cors en tons différens.....	29.
Remarque.....	Id.
Du Cor à pistons et de ses ressources.....	50, 31.

PRÉAMBULE.

De tous les Instrumens à vent, le Cor est celui dont l'emploi présente le plus de difficultés, non seulement à cause du mécanisme de ses *tons* ou *corps de rechange*, mais encore parceque dans l'étendue de son échelle il a des notes factices difficiles à faire, d'autres qui manquent de justesse et quelques unes enfin, dont le secours devient à peu près nul à l'orchestre, en raison du peu d'éclat qu'il est possible de leur donner.

L'étude Théorique de cet instrument est indispensable pour le compositeur qui veut en tirer tout le parti possible. Bien peu ont eu le courage de s'en occuper sérieusement et l'inspection d'une foule de Partitions laisserait penser que le Cor ne possède que sept ou huit notes, parcequ'en effet il n'y en a guères plus qui se produisent sans le secours de la main dans le pavillon. De là dans certains ouvrages, la nullité, la monotonie des parties de Cor qui ne laissent toujours entendre que les mêmes notes et les mêmes intervalles, et où l'embarras du compositeur se décèle souvent par l'obligation où il est d'écrire les deux cors à l'unisson, ou de le faire taire alors que les successions harmoniques demanderaient qu'il fut entendu: de là encore la fausse opinion que cet instrument doit être rangé dans la classe des *instrumens bruyans* et toujours associé aux trompettes, aux timballes, &c.

Les *Tons* ou *Corps de rechange*, font naître encore d'autres difficultés et l'ignorance du véritable diapason de ces tons et de leur étendue relative, devient la source d'une foule de fautes graves. J'appuierai plus tard ce que je viens de dire par quelques exemples.

Les éclaircissemens que je vais donner sur le Cor, ne rendront peut être pas les compositeurs, capables d'écrire un concerto, parceque cet instrument a, ou des ressources, ou des difficultés, qui ne peuvent être réellement appréciées que par celui qui en joue; mais elles lui suffiront, quant à la manière de l'employer, pour l'orchestre et même pour le *Solo*.

Avant d'entrer en matière je vais faire connaître l'étendue générale représentée par tous les *Tons* ou *Corps de rechange* du Cor, à partir du plus grave, *Si* \flat jusqu'au plus aigu *Si* \flat haut. Cette étendue est partagée entre les deux Genres c'est-à-dire par le *Cor-Alto* ou premier Cor, et par le *Cor-Basse* ou second. (*)

(*) Ces dénominations que l'on doit à M. DAUPHAT, sont d'une grande justesse puis qu'elles donnent la mesure du Diapason le plus exact des deux genres.

**Étendue Générale du Cor à partir du Corps de rechange *Si b* grave,
à celui de *Si b* aigu, comparée au Clavier.**



On voit par ce rapport que l'étendue Générale du Cor, se compose de trois Octaves plus une Quinte. On remarque de plus que la clef de Sol du Cor n'indique pas le diapason véritable, et ôte même à la note le nom qui lui appartient. Cette note doit être lue sur la clef d'Ut quatrième ligne, représentée par le Corps de rechange *Si b*.

Chaque *Corps de rechange* a une clef qui lui est particulière et celui d'Ut est le seul qui ne trompe pas les yeux pour la dénomination des notes, mais il les induit encore en erreur quant à leur diapason.

DES CORPS DE RECHANGE ou TONS

de leur étendue relative, des clefs et des accidents qu'ils représentent.

Je diviserai les *Corps de rechange* dont on fait usage⁽¹⁾ en trois classes: les *Graves*, les *Intermédiaires*, les *Aigus*.

1^{re} CLASSE.

Les tons de la première classe sont: *Si b* grave *Ut* et *Ré*.

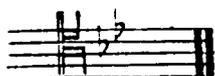
DU TON DE *SI b* BAS

De tous les *Corps de rechange* celui-ci est le plus grave.

SON ÉTENDUE



LA CLEF ET LES ACCIDENTS QU'IL REPRÉSENTE



(1) Les tons de *LA b* de *SI b* et d'*UT* octave n'ont pas de **CORPS DE RECHANGE** j'ignore la cause d'une semblable anomalie qui embarrasse souvent les compositeurs.

SON DIAPASON (*)

Cor en Si b

Piano (*)

A musical score for a Horn in B-flat and Piano. The Horn part is in the treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Piano part is in the bass clef with the same key signature. Both parts play a diatonic scale from G2 to G3, with the piano accompaniment providing harmonic support.

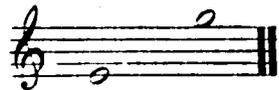
REMARQUE.

On s'étonnera que sur un *Ton* si grave, le Cor-Alto (1^{er}) ne monte pas davantage; il pourrait le faire, mais l'expérience démontre que sur ce ton les notes au dessus du Sol sont, ou fausses, ou ingrates à faire. Le Cor-Basse (2^d) peut aussi augmenter son étendue d'une quinte en descendant.  mais cet Ut ne serait praticable que comme *Tenue* ou *Pédale* dans un morceau d'un mouvement très modéré, ses vibrations lentes ne permettant pas de lui donner une valeur moindre que celle de la noire.

Il faut employer le ton de *Si b* grave, préférablement dans les pianos ainsi que SACCHINI l'a fait dans son trio d'Œdipe.

DU TON D'UT.

SON ÉTENDUE

Cor-Alto .  Cor-Basse . 

Two musical staves showing the range of notes for the Horn-Alto and Horn-Bass parts. The Horn-Alto staff shows notes from G2 to G3. The Horn-Bass staff shows notes from G1 to G2.

SA CLEF.

A musical staff showing the clef for the Horn in C, which is the C-clef (soprano clef) on the first line of the staff.

SON DIAPASON (*)

Cor en Ut .

Piano (*)

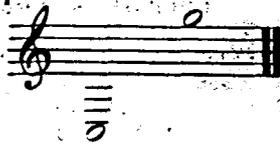
A musical score for a Horn in C and Piano. The Horn part is in the soprano clef (C-clef on the first line) with a key signature of one flat (F). The Piano part is in the bass clef with the same key signature. Both parts play a diatonic scale from C2 to C3.

REMARQUE.

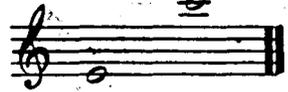
Les observations relatives au Ton de *Si b*, peuvent s'appliquer à celui-ci, mais non pas aussi rigoureusement. Comme le premier, il est plus propre aux morceaux d'un caractère large ou religieux, que brillants ou légers: M^r ROSSINI dans un hymne du *Siege de Corinthe* a donné au Ton d'*Ut* la véritable fonction qu'il doit remplir.

DU TON DE RÉ.

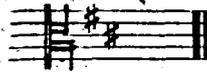
SON ÉTENDUE
dans l'accompagnement.

Cor Alto.  Cor Basse. 

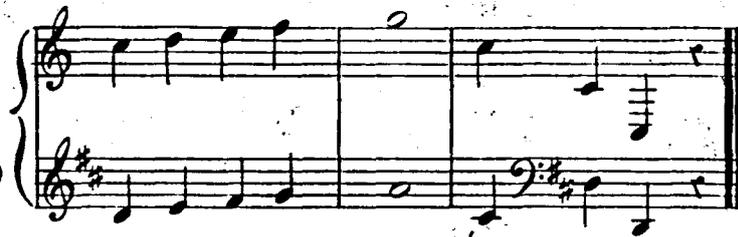
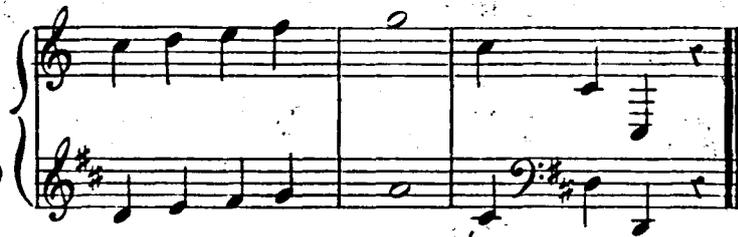
DANS LE SOLO

Cor Alto.  Cor Basse. 

LA CLEF ET LES ACCIDENTS QU'IL REPRÉSENTE.



SON DIAPASON (*)

Cor en Ré.  Piano (*) 

REMARQUE.

Quoiqu'appartenant à la classe des *Tons* graves, ce *Corps de rechange* peut servir aux solos, rentrées, &c et même accompagner des morceaux vifs et brillants, à partir du médium de son étendue; mais il fera plus d'effet encore employé Piano et sur des mouvemens soutenus, comme dans l'accompagnement du Solo de haut-bois de la Caravane.

2^{me} CLASSE.

DES TONS INTERMÉDIAIRES.

Mi \flat , *Mi* \natural et *Fa*.

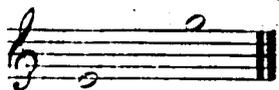
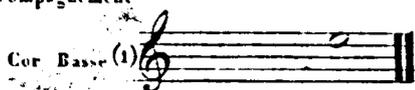
OBSERVATIONS.

C'est avec les *Corps de rechange* de cette classe que le compositeur peut trouver le plus de ressources. Il n'est aucun genre de musique, aucun caractère, aucun mouvement, dans lesquels ces trois *Tons* ne puissent être d'un utile secours; et quoique leur étendue, comme accompagnement soit à peu près la même que celle des *Tons* de la première classe, elle a cela de supérieur, qu'outre la qualité favorable et souvent par-

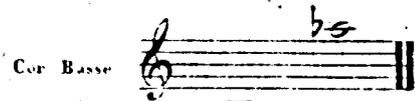
faite du timbre, toutes les notes qui la composent et dont l'usage est possible, peuvent avoir le degré de vitesse, et presque de douceur ou de force, que l'on juge à propos de leur donner. Ces Tons ont de plus l'avantage d'être particulièrement consacrés aux *Reintrées* et surtout aux *Solos*.

DU TON DE MI b.

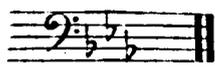
SON ÉTENDUE
dans l'accompagnement

Cor Alto  Cor Basse (1) 

DANS LE SOLO

Cor Alto  Cor Basse 

LA CLIFF ET LES ACCIDENTS QU'IL REPRÉSENTE.



SON DIAPASON (*)

Cor en Mi b  Piano (*) 

REMARQUE.

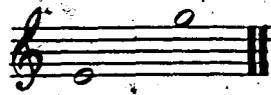
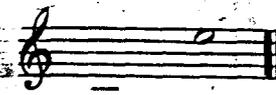
Ce Corps de rechange, outre les avantages qui lui sont communs avec ceux de sa classe, a celui d'être le plus favorable, pour suppléer le Ton de La b qui manque, je le démontrerai quand il sera question des différentes gammes que l'on peut produire par le moyen des Corps de rechange.

(1) Plusieurs auteurs et particulièrement HAYDN ont augmenté cette étendue d'une quarte en descendant, mais il faut considérer cela plutôt comme une exception, que comme un principe. Voyez la symphonie en SI b, dans laquelle il donne au COR BASSE en MI b l'octave inférieure des notes suivantes

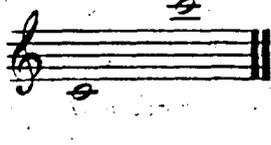


COR EN MI ♯.

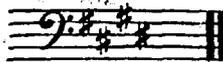
SON ÉTENDUE
dans l'accompagnement

Cor Alto  Cor Basse 

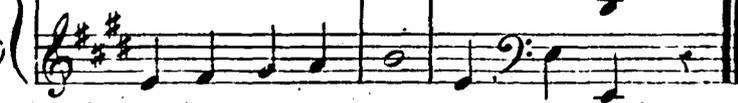
DANS LE SOLO

Cor Alto  Cor Basse 

LA CLEF ET LES ACCIDENTS QU'IL REPRÉSENTE.



SON DIAPASON (*)

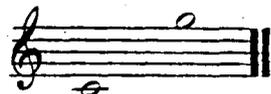
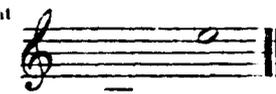
Cor en Mi ♯ 
Piano (*) 

REMARQUE.

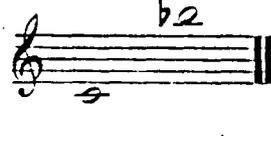
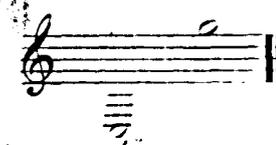
Ce *Ton* dont le timbre est brillant et sonore, remplit pour le *Corps de rechange* en *SI ♯*, qui manque, le même office que celui de *Mi ♭* à l'égard du *Ton* de *La ♭*, ainsi que nous le verrons plus tard.

DU TON DE FA.

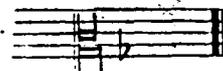
SON ÉTENDUE
dans l'accompagnement

Cor Alto  Cor Basse 

DANS LE SOLO

Cor Alto  Cor Basse 

LA CLEF ET LES ACCIDENTS QU'IL REPRÉSENTE.



SON DIAPASON (*)

Cor en Fa.

Piano (*)

REMARQUE.

Il ne faut pas avec ce *Corps de rechange*, soit dans l'accompagnement, soit dans le Solo, faire abus des sons aigus indiqués comme limites de l'étendue supérieure, ni surtout les faire attaquer sur un Piano. On doit y arriver ou conjointement, ou par de courts intervalles. Cette réflexion s'applique non seulement aux Tons de *Mi b* et *Mi b*, mais encore et d'une manière plus spéciale aux *corps de rechange* aigus, composant la 3^e classe

3^{me} CLASSE.

DES TONS AIGUS

SOL, LA, SI b 8^a

OBSERVATIONS.

Les Tons de cette classe sont remarquables par leur timbre éclatant qui les fait ressortir même dans les plus grandes masses.

Il faut les employer dans les marches de triomphe, les pompes guerrières, &c. et en général dans tous les caractères de musique, qui demandent de l'énergie et de grands effets. Je ne veux pas dire que sur ces tons les Pianos doivent être proscrits, mais il ne faut pas qu'ils se trouvent sur les notes les plus élevées.

DU TON DE *SOL*.

SON ÉTENDUE dans l'accompagnement

Cor Alto

Cor Basse

DANS LE SOLO

Cor Alto

Cor Basse

LA CLEF ET LES ACCIDENTS QU'IL REPRÉSENTE.

SON DIAPASON (*)

Cor en Sol.

Piano (*)

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Cor en Sol (Trumpet in G), and the bottom staff is for the Piano (*). Both staves show a diatonic scale exercise in G major, starting on G4 and ending on G5. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

REMARQUE.

Si ce corps de rechange est employé comme Solo il ne faut pas qu'il ait de longues périodes à faire et le plus possible n'user avec lui que des notes du *médium* de son étendue la pression des lèvres qu'il exige le rendant plus fatigant que ceux qui appartiennent à la 2^e classe.

DU TON DE LA.

SON ÉTENDUE.

Cor Alto.

Cor Basse.

The diagram shows two staves. The left staff is for the Cor Alto (Alto Horn) and the right staff is for the Cor Basse (Bass Horn). Both staves show a single note, LA, with a range line indicating the extent of the sound.

LA CLEF ET LES ACCIDENTS QU'IL REPRÉSENTE.

The diagram shows a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), representing the LA tone.

SON DIAPASON (*)

Cor en La.

Piano (*)

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Cor en La (Trumpet in A), and the bottom staff is for the Piano (*). Both staves show a diatonic scale exercise in A major, starting on A4 and ending on A5. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

DU TON DE SI^b AIGU.

SON ÉTENDUE.

Cor Alto.

Cor Basse.

The diagram shows two staves. The left staff is for the Cor Alto (Alto Horn) and the right staff is for the Cor Basse (Bass Horn). Both staves show a single note, SI^b AIGU, with a range line indicating the extent of the sound.

LA CLEF ET LES ACCIDENTS QU'IL REPRÉSENTE.

The diagram shows a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B^b), representing the SI^b AIGU tone.

SON DIAPASON (*)

Cor en Si^b aigu.

Piano (*)

REMARQUE

SUR CES DEUX DERNIERS TONS.

Ces *Corps de rechange*, comme je l'ai déjà dit, ne sont réellement praticables dans toute leur étendue, que dans les morceaux qui demandent le concours de tous les instrumens bruyans; c'est donc à tort que la plupart des compositeurs modernes les emploient pour accompagner le *Cantabile*: il en résulte, que la crainte de manquer la note et souvent la fatigue, imposent l'obligation aux exécutans, de transposer à l'octave, et si cette transposition n'occasionne pas de fautes, elle détruit au moins l'effet que s'était promis le compositeur.

DES NOTES

COMPOSANT L'ECHELLE DE L'ETENDE DU COR,
DONT ON PEUT FAIRE USAGE.

Si le jeune compositeur a lu avec attention tout ce qui précède, il doit connaître l'étendue générale du Cor, celle qui est relative à chacun de ses corps de rechange en particulier, soit dans l'accompagnement, soit dans le Solo, ainsi que leur diapason véritable.

Je vais maintenant lui indiquer les notes dont il pourra faire usage, et les diviser également en trois séries

La première série comprendra les notes *naturelles* (sons ouverts) propres aux *pianos*, comme aux *fortes*; la seconde les notes *fictives* (sons bouchés) pour le *mezzo forte* et le *piano*; la troisième série enfin, traitera des notes *fictives* seulement convenables pour les *pianos* et sur lesquelles il ne faut pas s'arrêter.

1^{re} SÉRIE.

NOTES NATURELLES OU SONS OUVERTS

FORTE OU PIANO.

Étendue générale.

Cor.

REMARQUE.

Les deux notes marquées du signe suivant # seront mieux employées dans les *Forte* que dans les *Piano*, parce qu'étant naturellement basses, il est nécessaire de les forcer afin qu'elles deviennent justes. J'ajouterai à l'égard du *La* b, que pour le rendre plus facile à prendre, il faut autant que possible le placer entre deux *Sols* ou au moins après un.

EXEMPLES.

Bon.

Tres bon.

OBSERVATION.

En considérant cette série de *sons naturels*, on voit quels sont les intervalles dont on peut faire usage avec deux Cors dans le *Fortissimo* ou dans les masses ils sont au nombre de 42 environ.

TABLEAU DES INTERVALLES
PRODUITS PAR LES SONS NATURELS DU COR.

2^{me} SÉRIE.

NOTES *FACTICES* OU *SONS BOUCHÉS*

MEZZO FORTE OU PIANO.

Dans l'accompagnement.

Dans le Solo.

REMARQUE.

Le Fa # marqué de ce signe ‡ est difficile à attaquer isolément, et même il faut autant que possible l'employer comme note sensible parce qu'il est naturellement trop haut, et l'entourer d'autres notes, ou le faire précéder du Fa b.

Bon.

EXEMPLES.

Bon.

Plus difficile.

Il peut arriver que les *Sons factices* de cette série, soient présentés sous leur forme *enharmonique*, alors ils se trouvent un peu plus bouchés, cependant pas assez pour qu'ils cessent d'appartenir à cette série; et même les deux notes suivantes

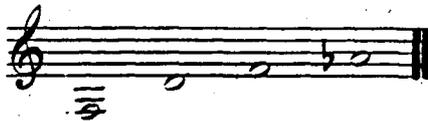
qui se changent en deviennent *Sons naturels*, mais

avec l'inconvénient d'être un peu basses comme *La b Si b* dont j'ai parlé dans les sons de la 1^{re} série, par conséquent de ne pouvoir être d'une extrême justesse dans les *Pianos*.

On évitera également d'attaquer ces deux notes.

EXEMPLES.

Difficile. Facile. Difficile. Facile.

3^{me} SÉRIE.NOTES *FACTICES* OU *SONS BOUCHÉS**PIANO.*

REMARQUE.

Ces notes ne peuvent être suffisamment entendues que dans un *Piano*; le jeune Compositeur devra autant que possible ne les employer autrement que comme notes passagères.

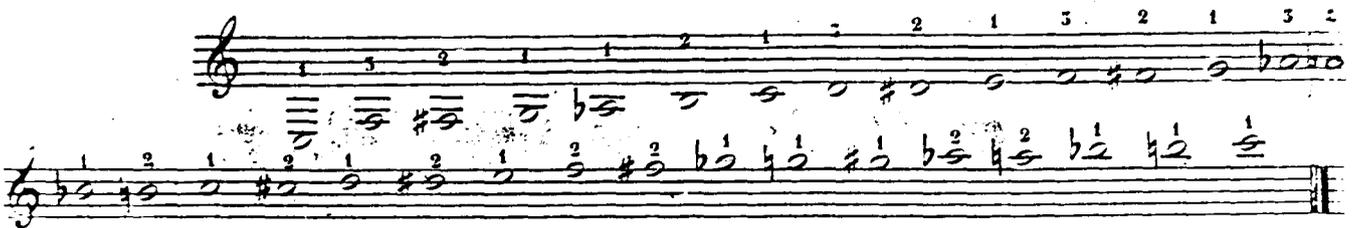
EXEMPLES.



ÉCHELLE GÉNÉRALE,

Comprenant toutes les notes dont le Compositeur peut faire usage, sous les conditions prescrites par les *remarques* qui précèdent.

Le chiffre placé au dessus de chaque note, indique la série à laquelle elle appartient.



REMARQUE.

Il est utile de savoir et de se rappeler que plus les *Tons* ou *Corps de recharge* sont graves, moins les sons *factices* ont de timbre et d'éclat, et plus ils sont aigus, plus il est difficile de donner à ces sons une extrême justesse.

APPLICATION DE TOUS LES PRINCIPES
EXPOSÉS CI - DESSUS .

Le jeune compositeur connaît à présent quelles sont les notes du Cor qu'il peut employer, dans le *Forte*, dans le *mezzo forte* et dans le *Piano* ; — l'étendue relative de chaque *Corps de rechange*, — leur Diapason : — ces connaissances lui suffisent déjà pour placer cet instrument dans un accompagnement, soit pour en compléter l'harmonie, soit pour la soutenir.

DEMONSTRATION .

En effet je suppose que le compositeur veuille placer deux Cors dans la phrase suivante, déjà accompagnée par l'orchestre .



Il cherche d'abord quelle est le *Corps de rechange*, qui représente l'accident qui se trouve à la clef : c'est celui de Fa ; si son intention est de faire participer le Cor à un *Forte* produit par les masses, il choisira préférentiellement les notes qui appartiennent à la première série, et ne perdant jamais de vue, ni le diapason ni l'étendue du *Corps de rechange* dans ses deux genres, ni les remarques enfin qui lui sont relatives, il écrira :

EXEMPLE N°1.

Allegro vivo.

VIOLONS. ff

CORS en Fa. ff

ALTO. ff

VIOLONCELLE ff

BASSE. ff

REMARQUE.

Toutes les notes qui sont dans cet exemple étant de la série des sons naturels elles ont l'éclat convenable pour les grandes masses; si l'exemple ci-dessus est pour être exécuté *mezzo forte*, les Cors pourront être employés avec quelques sons de la 2^e série.

All^o moderato. EXEMPLE N^o 2.

VIOLONS. mf

CORS en Fa. mf

ALTO. mf

VIOLONCELLE. mf

BASSE. mf

REMARQUE!

Les notes suivantes  qui se trouvent dans la 5^e mesure font partie de la série des sons factices qui s'emploient dans le *mezzo forte* et le *Piano*.

Enfin si ce même exemple est écrit pour être exécuté dans un mouvement modéré et piano, le jeune Compositeur, pourra donner au Cor, s'il le juge convenable des sons de la 5^e série.

Andante. EXEMPLE N^o 3

VIOLONS. pp

CORS en Fa. pp

ALTO. pp

VIOLONCELLE. pp

BASSE. pp

EXEMPLES .

CORS .

Vieux .

Bon et facile .

REMARQUE .

C'est vraisemblablement pour éviter le *Son factice Si*, que ces Compositeurs donnent à la dissonance le *Sol* pour résolution ; mais c'est une licence qu'ils ne tenteraient point s'ils étaient bien fixés sur la nature des *Sons bouchés*, car ici la note *Si* appartenant à la 2^e série, est très aisée à prendre .

L'exemple suivant qui se rencontre aussi quelquefois est encore plus répréhensible .

CORS .

Mauvais .

Bon et facile .

Généralement dans un *Forte*, ne doublez jamais une dissonance avec les Cors, si sa résolution tombe sur un *son factice* de la 5^e série .

EXEMPLE .

CORS en *Re* .

ORCHESTRE .

FF

FF

FF 5

Dans cet exemple la note marquée de ce signe \sharp ne serait pas entendue parce qu'elle appartient à la 5^e série, et la dissonance dans la partie du Cor paraîtrait sans résolution. Cet inconvénient déjà grave quand il s'agit de Septièmes dominantes, le devient bien davantage avec d'autres dissonances .

Fautes produites par l'ignorance du Diapason des *Corps de rechange* .

PÉDALE DOUBLÉE PAR LES CORs.

CORS en Fa.

VIOLONS.

BASSE.

MÊME EXEMPLE AVEC LA PARTIE DES CORs
A SON VÉRITABLE DIAPASON.

Partie des CORs
transposée.

VIOLONS.

BASSE.

REMARQUE.

Le *Cor-Alto* est constamment au dessus de l'harmonie et le *Cor-Basse* dans la seconde mesure est au dessus des seconds violons; par conséquent ni l'un ni l'autre ne devraient doubler la basse qui fait pédale.

La connaissance du diapason des *Corps de rechange* est une chose de la plus haute importance quand on double une partie chantante; voici un exemple ou les deux violons font ensemble plusieurs quarts successives; mais le *Cor* doublant la première partie produit des quintes avec la seconde.

EXEMPLE

COR en Ré.

VIOLONS.

BASSE.

MÊME EXEMPLE
AVEC LA PARTIE DE COR TRANSPOSÉE.

VIOLONS.

Partie du COR.

BASSE.

Voici donc dans la seconde mesure, quatre quintes justes bien positives entre le Cor et le second Violon, que l'on aurait évitées, si l'on se fût inquiété du diapason du *Corps de rechange*, et qui seront plus sensibles si le second Violon est doublé à l'unisson par le Hautbois ou la Clarinette.

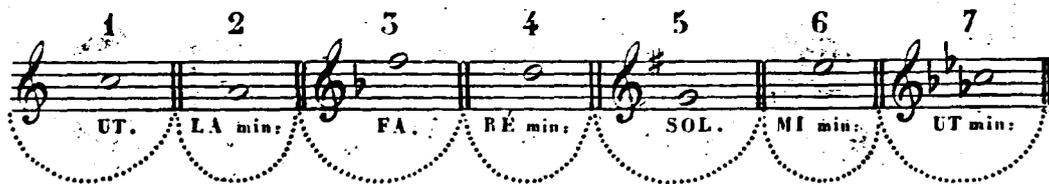
Je pourrais multiplier les exemples et même les prendre dans une foule d'ouvrages, mais ce serait mêler la critique à mes conseils et c'est ce que je veux éviter.

DES DIFFÉRENTES GAMMES
DONT ON PEUT FAIRE USAGE DANS L'ORCHESTRE
EN EMPLOYANT LE COR.

Avant d'aborder cette question il est nécessaire de dire que le Cor, quelque soit son *Ton* ou *Corps de rechange*, peut avoir un ou plusieurs accidens à sa clef, mais comme plus les accidens se multiplient, plus la difficulté pour l'exécutant est grande, le jeune Compositeur fera bien de se borner à un seul, soit Dièze soit Bémol. Chaque Corps de

rechange offrira donc six gammes ou *tons relatifs*, et si l'on ajoute à ces six tons, celui du mode mineur auquel le Corps de rechange donne son nom, et qui, malgré ses trois bémols, est facile pour l'instrument parce que sa tonique et sa dominante appartiennent à la série des *sous naturels*, chacun de ces Corps de rechange donnera sept gammes différentes.

EXEMPLE.

AVEC LE CORPS DE RECHANGE *UT*.

Ainsi les Corps de rechange *Si b*, *Ut*, *Re*, *Mi b*, *Mi k*, *Fa*, *Sol* et *La* produisent cinquante six gammes; mais comme parmi ces gammes, il y en a quelques unes de semblables résultant de différents Corps de rechange il n'en reste que vingt deux, qui sont celles-ci :

Si b majeur, *Si b* mineur, *Si k*, *Si* mineur, *Ut* majeur, *Ut* mineur, *Ut #* mineur, *Re* majeur, *Re* mineur, *Mi b* majeur, *Mi b* mineur, *Mi* majeur, *Mi* mineur, *Fa* majeur, *Fa* mineur, *Fa #* mineur, *Sol* majeur, *Sol* mineur, *Sol #* mineur, *La b* majeur, *La* majeur, *La* mineur.

Avec tant d'auxiliaires le Compositeur ne doit être jamais embarrassé de placer des Cors dans un accompagnement, quelque soit le ton du morceau.

Toutes ces gammes dont on peut faire usage dans l'orchestre en employant les Cors, composent le tableau suivant.

Chaque note représente une tonique, sans avoir égard dans les Tons Correspondants, au diapason.

Corps de rechange en Si ♭	Tons correspondans	Corps de rechange en Ut	Tons correspondans	Corps de rechange en Ré	Tons correspondans	Corps de rechange en Mi ♭	Tons correspondans
	Si ♭	idem	Ut		Ré		Mi ♭
	Sol min:		La min:		Si min:		Ut min:
	Mi ♭		Fa id		Sol		La ♭
	Ut min:		Ré min:		Mi min:		Fa min:
	Ré min:		Sol		La		Si ♭
	Si ♭ min:		Mi min:		Fa # min:		Sol min:
			Ut min:		Ré min:		Mi ♭ min:

Corps de rechange en Mi ♯	Tons correspondans	Corps de rechange en Fa	Tons correspondans	Corps de rechange en Sol	Tons correspondans	Corps de rechange en La	Tons correspondans
	Mi ♯		Fa		Sol		La
	Ut # min:		Ré min:		Mi min:		Fa # min:
	La		Si ♭		Ut		Ré
	Fa # min:		Sol min:		La min:		Si min:
	Si ♯		Ut		Ré		Mi
	Sol # min:		La min:		Si min:		Ut # min:
	Mi min:		Fa min:		Sol min:		La min:

REMARQUE.

En étudiant ce tableau il est facile de s'apercevoir que lorsqu'une partie de Cor écrite pour un corps de rechange quelconque, a des accidens à la clef, s'ils sont de même nature que ceux que représente ce corps de rechange, l'addition de ceux-ci avec ceux de la clef, détermine le nombre que l'orchestre doit en avoir.

EXEMPLES.

Cor en FA.

Clef correspondante.

Cor en RÉ.

Clef correspondante.

(1) Le corps de rechange donnant un *Bémol*, deux se trouvant à la clef, l'orchestre en aura donc trois.

(2) Le corps de rechange donnant deux *Dièses*, un se trouvant à la clef, l'orchestre en aura donc trois.

Il peut arriver que pour pouvoir suivre avec le Cor certaines modulations de l'orchestre, on ne lui donne pas le corps de rechange que le Ton du morceau semblerait désigner, si ce corps de rechange représente des Bémols, il faut savoir que chaque Dièse de la clef du Cor, efface un Bémol du corps de rechange; s'il représente des Dièses, chaque Bémol de la clef efface un de ces Dièses.

EXEMPLES

Si le Ton du morceau est écrit en *Si b*, et que l'on veuille employer le corps de rechange en *Mi b*, comme ce corps de rechange représente trois Bémols il faudra en effacer un par un Dièse, et l'on écrira.

EXEMPLE.

Cor en Mi b.

Orchestre.

Si le ton de l'orchestre est écrit en *Ut* et que l'on veuille employer pour pouvoir moduler le *corps de rechange* en *Sol*, comme ce *corps de rechange* représente un Dièse il faudra l'effacer par un Bémol et l'on écrira :

EXEMPLE.

Cor en Sol.

Orchestre.

En se rappelant bien la clef correspondante des *corps de rechange*, il sera facile d'appliquer ce principe à tous les tons et à tous les modes.

C'est ici le moment de parler des Tons de *La b* et de *Si b*, qui n'ont point de *corps de rechange*.

DU TON DE *LA b*.

Le *corps de rechange* le plus convenable pour produire le Ton de *La b*, doit être nécessairement celui de *Mi b*, puisque représentant trois Bémols il n'en faudra qu'un seul à la clef du Cor.

EXEMPLE.

Cor en *Mi b*.

Clef correspondante.

REMARQUE.

Les *corps de rechange* *Si b* et *Fa*, pourraient aussi produire le Ton de *La b*, mais il faudrait multiplier les accidens à la clef du Cor et le résultat serait moins favorable parce qu'il augmenterait le nombre des sons factices.

EXEMPLES.

Cor en SI \flat . (1) Clef correspondante.

Cor en FA. (2) Clef correspondante.

(1) Le *corps de rechange* Si \flat donne deux Bémols, il s'en trouve deux à la clef, il y en aura donc quatre pour l'orchestre.

(2) Le *corps de rechange* Fa donne un Bémol, trois sont à la clef, il en faut donc quatre pour l'orchestre.

DU TON DE SI \sharp

Le Ton de Si \sharp ayant cinq Dièses, le *corps de rechange* Mi est le plus convenable pour le produire, puisqu'il suffira d'ajouter un Dièse à la clef du Cor.

EXEMPLE.

Cor en MI. Clef correspondante.

REMARQUE.

Les *corps de rechange* en La, en Ré et en Sol, pourraient aussi donner le Ton de Si, mais il faudrait ajouter à la clef du Cor, les Dièses qui manquent à ces *corps de rechange*, ce qui en augmentant la quantité des sons factices, ôterait des ressources au Compositeur.

DES ALTÉRATIONS DANS LES PARTIES DE COR

ET DE LA MANIÈRE DE LES ÉCRIRE.

Dans un accompagnement de Cor il est par fois nécessaire de placer quelques signes accidentels; il est important pour le jeune compositeur de savoir, que lorsque ces signes frappent sur des notes que le *corps de rechange* a bémolisées ou dièssées, ils ne sont pas pour les yeux ceux que l'oreille fait supposer. Dans le premier cas les *Bécarres* accidentels de l'orchestre, sont remplacés par des *Dièsses* dans la partie de Cor, les *Bémols* par des *Bécarres*, et les *doubles Bémols*, par des *Bémols*.

EXEMPLES.

Cor en Mi ♭.

Clef correspondante.

(1) Le *Bécarre* est représenté par un *Dièssé* parce qu'il est placé sur une note bémolisée par le *corps de rechange*.

Cor en Mi ♭.

Clef correspondante.

(1) Dans cet exemple, le *Mi* est la seule note qui exige le travestissement du ♯ en ♮ et du ♭ en ♮, parce qu'elle est en effet la *seule* altérée, parmi les trois notes que le *corps de rechange* a bémolisées. & c.

Dans le second cas, c'est-à-dire, si les altérations frappent sur des notes que le *corps de rechange* a diésées, les doubles Dièses accidentels, sont représentés dans la partie de Cor, par des Dièses et les Bécarrés par des Bémols.

EXEMPLES.

Cor en RÉ.

Clef correspondante.

(1) Ici le Bécarré est représenté par un Bémol parce qu'il est sur une note diésée à la clef correspondante par le *corps de rechange*.

Cor en MI.

Clef correspondante.

(1) Dans cet exemple le *Fa* est la seule note qui demande le changement du \sharp en $\sharp\sharp$, parce qu'elle est déjà diésée à la clef par le *corps de rechange*.

Voici un exemple où les accidens sont les mêmes, parce qu'ils frappent sur des notes qui ne se trouvent pas *bémolisées* à la clef correspondante par le *corps de rechange*.

Cor en MI b.

Clef correspondante.

Ainsi, avant de placer un signe accidentel sur une partie de Cor, le jeune compositeur, qui suppose toujours la clef correspondante au *corps de rechange*, doit voir si ce signe va se trouver sur une note *diésée* ou *bémolisée* par ce même *corps de rechange*, et dans ce cas faire les changements indiqués ci-dessus.

DANS UN FORTISSIMO.

N^o 1.

Cors
mêmes Tons.

FF

FF

DANS UN FORTE.

N^o 2.

mêmes Tons.

F

F

DANS UN MEZZO FORTE.

N^o 3.

Cor en Sol.

Cor en Ut.

mzF

mzF

Cl. f. correspondante.

DANS UN PIANO.

N^o 4.

mêmes Tons.

P

P

REMARQUE.

Tous les sons du N^o 1 sont naturels et peuvent donner le plus de sonorité possible; quoique dans le N^o 2 qui est également *Forte* il se trouve des sons de la 2^e série, comme il sont placés entre deux sons naturels et qu'ils ne participent point aux accords, peu importe qu'ils n'aient pas tout l'éclat des premiers. Le N^o 3 est écrit *Mezzo forte* la plupart des sons de la 2^e série qui s'y trouvent faisant partie intégrante des accords; le Cor-basse est avec un *corps de rechange* différent parce que si je me fusse servi du *Ton* de Sol, j'aurais eu des sons de la 3^e série, qui ne conviennent qu'aux *Pianos*. enfin le N^o 4 est écrit *piano* parce que les deux notes suivantes



ne seraient point entendues sans cette condition.

DE L'EMPLOI DES QUATRE CORS.

Presque tous les orchestres ayant quatre Cors à la disposition du Compositeur, s'il a lu avec attention tout ce qui précède, en multipliant les combinaisons, il augmentera d'autant ses ressources.

EXEMPLE.

Avec quatre Corps de rechange semblables.

Musical score for four horns and strings. The horn part on the left is labeled 'Ton de Mi b.' and numbered 1, 2, 3, 4. The string part on the right is labeled 'Violons.', 'Effet.', 'Alto.', and 'Basse.'. The score shows a melodic line for the horns and a supporting line for the strings.

LE MÊME

Avec deux Cors en Sol et deux en Ré.

Musical score for two horns in G and two in D, and strings. The horn part on the left is labeled 'Cors en Sol.' (1, 2) and 'Cors en Ré.' (3, 4). The string part on the right is labeled 'Violons.', 'Effet.', 'Alto.', and 'Basse.'. The score shows a melodic line for the horns and a supporting line for the strings.

Avec quatre Corps de rechange différents.

Musical score for four different horn parts and strings. The horn part on the left is labeled '1^{er} Cor en Ré.', '2^e Cor en Fa.', '3^e Cor en Sol.', and '4^e Cor en Ut.'. The string part on the right is labeled 'Violons.', 'Effet.', 'Alto.', and 'Basse.'. The score shows a melodic line for the horns and a supporting line for the strings.

Je ne saurais mieux terminer cet ouvrage sur le Cor, qu'en citant un fragment d'une marche funèbre pour quatre Cors, extrait des trios et quatuors, de M^r DAUPRAT, vrais modèles en ce genre, et qui va corroborer tout ce que j'ai dit sur le parti que l'on peut tirer de cet instrument dans un orchestre.

PREMIÈRE REPRISE D'UNE MARCHÉ FUNÈBRE.

N^o 5. Trios et Quatuors de DAUPRAT.

Adagio non troppo.

1^{er} en Sol.
Cros Altos
2^e en Fa.
3^e en Fa.
Cros Basses
4^e en Re.

REMARQUE

Les secondes clefs sont celles représentées par les *corps de rechange*. le morceau étant en Ré mineur, il a fallu deux Bémols à la clef du 1^{er} Cor en Sol dont un efface le Dièse, le 2^e Cor et le 3^e étant en Fa, n'ont pas d'accidens à leur clef, et le 4^e Cor ayant le *Corps de rechange* Ré aura trois Bémols à sa clef, deux pour effacer les deux dièses du *corps* et un pour constituer le ton de Ré mineur. voyez page 21, 22, 23.

DU COR A PISTONS.

Une découverte très intéressante vient d'être faite en Allemagne c'est celle d'un mécanisme appliqué au Cor, par le moyen duquel disparaissent tous les inconvéniens des notes factices et des lacunes dans l'étendue diatonique et chromatique de l'instrument; Ce nouveau Cor, encore imparfait lorsqu'il est arrivé en France a été perfectionné par l'auteur de cet ouvrage; Dans le second volume de la revue musicale, excellent journal publié par M^r FŒTIS professeur de composition à l'École Royale de musique, on fait connaître les motifs et le but de ce perfectionnement (Voyez la revue musicale 2^e volume pages 156 et suivantes.)

Il est incontestable que le Cor à Pistons sera un jour généralement adopté; je vais donc indiquer en peu de mots aux jeunes Compositeurs les avantages qu'il doit leur procurer et sous quelles conditions.

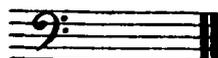
SUR LE MÉCANISME DE L'INSTRUMENT.

Le changement de *corps de rechange*, leur diapason et la clef que chacun d'eux représente, tout cela a souvent embarrassé les compositeurs, et de ce que toutes les notes sont aujourd'hui possibles à peu d'exceptions près, ils pensent sans doute que le Cor s'écrira désormais à son diapason véritable, et qu'il n'y aura plus de changement de *corps*; c'est ici le cas de les désabuser: les Pistons ont la propriété de baisser l'instrument d'une tierce mineure et de donner trois tons, ou *corps de rechange* fictifs, différens, qui ajoutés à celui qui est sur la grande coulisse; les met au nombre de quatre. Si j'ai le *corps de rechange* Fa, les autres tons seront Mi \sharp , Mi \flat Ré, avec lesquels il est facile de former tous les autres (C'est ainsi qu'est construit le Cor Allemand) Mais l'expérience ayant prouvé qu'il était difficile de produire avec ce seul *corps de rechange* les tons aigus Sol, La, Si \flat et les tons graves Ut, Si \flat , que le timbre des premiers n'était plus si brillant, que celui des seconds manquait de volume et perdait beaucoup de son caractère particulier; c'eût été priver les Compositeurs d'une grande ressource, qu'ils apprécieront d'autant mieux qu'ils connaissent aujourd'hui le moyen d'associer entr'eux plusieurs Cors en différens Tons.

Le Cor à Pistons conservera donc tous ses corps de rechange comme par le passé et tout ce qui est écrit dans cet ouvrage sur ce sujet doit être médité également avec le nouvel instrument.

Si le jeune Compositeur a lu avec attention tout ce qui est relatif au Cor ordinaire deux mots suffisent pour lui faire tirer le plus grand parti possible du Cor à Pistons.

1^o Avec cet instrument toutes les notes de l'étendue générale du Cor, sont bonnes, à l'exception de celle-ci de l'octave inférieure



2^o Dans le médium il peut varier ses effets et à sa volonté les sons deviennent, ou *naturels* ou *factices*, une seule indication suffira.

EXEMPLE.



Le jeune Compositeur donnera préférablement aux Cors, le *corps de rechange* qui représente le ton du morceau, mais quelles que soient les modulations où il sera conduit, la fatigue seule pourra empêcher les Cors de le suivre, et toujours avec d'excellentes notes.

J'engage les Compositeurs qui écriront pour le Cor à Pistons, à lui donner le véritable *corps de rechange* dans les morceaux obligés qui seraient écrits en *Sol*, *La* et *Si b* aigus, *Ré*, *Et* et *Si b* graves; à ces tons près, le Cor en Fa présente toutes les ressources possibles, et le Compositeur qui l'emploiera n'aura plus désormais qu'à se rappeler la clef qu'il représente, son étendue et son diapason. (Voyez page 6)

Nota. Dans le cas où les facteurs de Cors, feraient les corps de rechange de *SI b* et *LA* aigus, il faudrait consulter pour leur emploi, ce qui est dit dans cet ouvrage sur les tons de *LA* et de *SI b* aigus. Il en serait de même pour les tons de *LA* et de *SI b* graves, auxquels s'appliqueraient les observations faites sur les tons d'*Ut* et de *SI b* graves.

Fin.