

C.

TRAITÉ GÉNÉRAL

DES VOIX ET DES INSTRUMENTS D'ORCHESTRE,

Principalement

DES INSTRUMENTS À VENT,



à l'Usage des Compositeurs;

Par

L. J. FRANCOEUR

*Ancien Directeur de l'Académie Impériale de Musique
et Chef d'Orchestre de ce Théâtre.*

NOUVELLE ÉDITION.

Revüe et augmentée des Instruments modernes.

PAR M. A. CHORON

Correspondant de l'Institut de France, Auteur des principes de Composition des Ecoles d'Italie.

PRIX 10⁰f

A PARIS,

Aux adresses ordinaires de Musique

Beaublé Sculp^r



Dép. à la Bibl. Imp^{le}

[Vm⁸. 157

1848

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

Table des Matières.

<i>Avis sur cette édition par M.^r Choron.</i>	v	<i>Chap. 10. De la Tuba Curva.</i>	76
<i>Introduction par Francoeur.</i>	vi	<i>Chap. 11. Du Cor anglais et du bassethorn.</i>	77
<i>Instruments à Vent.</i>		<i>Chap. 12. Des Tymbales.</i>	78
<i>Chap. 1. De la Flûte.</i>	1	<i>Chap. 13. Des Instruments de bruit, tels que</i>	
<i>art. 1. De la Flûte allemande, grande flûte</i>		<i>Tambours, Tymbales, tam-tam &c.</i>	79
<i>ou Flûte traversière.</i>	id.	<i>Chap. 14. Des Instruments d'Archet.</i>	
<i>art. 2. De la petite flûte (flauto piccolo)</i>	5	<i>art. 1. Du Violon.</i>	81
<i>art. 3. Du Flageolet ou petite flûte à</i>		<i>art. 2. De la Viole.</i>	82
<i>bec (faggiolo.)</i>	9	<i>art. 3. Du Violoncelle.</i>	83
<i>art. 4. Du flutet ou flûte de tambourin.</i>	11	<i>art. 4. De la Contrebasse.</i>	id.
<i>Chap. 2. Du Hautbois.</i>	13	<i>Instruments divers.</i>	
<i>Chap. 3. De la Clarinette.</i>	18	<i>Chap. 15. De la Harpe.</i>	84
<i>Chap. 4. Du Cor.</i>	36	<i>Chap. 16. Du Piano et de l'orgue.</i>	
<i>Chap. 5. Du Basson.</i>	52	<i>Chap. 17. Des Voix.</i>	86
<i>Chap. 6. De la Trompette.</i>	61	<i>Chap. 18. Arrangement général des voix</i>	
<i>Chap. 7. Du Serpent.</i>	68	<i>et des instrumens.</i>	87
<i>Chap. 8. Du Trombone.</i>	72	<i>Explication du Tableau.</i>	88
<i>Chap. 9. De la Trombe.</i>	74	<i>Tableau général.</i>	89

Introduction.

L'Expérience m'ayant fait connoître qu'il est impossible de bien employer les Instruments à vent, sans en avoir fait une étude toute particulière, j'ai crû que pour en éviter la longueur et la difficulté, il étoit absolument nécessaire d'en donner des principes sûrs. Pour mieux remplir mon objet, J'ai consulté nos plus habiles maitres dans chaque genre, leurs conseils sont la base de mon livre, J'ai suivi leurs avis très scrupuleusement, et j'espère que par le moyen de ce Traité, on pourra connoître facilement la portée de chacun des Instruments dont il traite.

J'ay observé de donner à tous les Chapitres une distribution uniforme. J'y traite successivement De l'Étendue, De l'Unisson, Des Tons qui leur sont favorables, De la manière d'écrire pour certains d'entreux, De leur Étendue et propriété particulière, Du moyen de les employer dans les Tons mineurs, Des Cadences et des Traits ou Chocs de Notes qu'il faut éviter. Par cet ordre je mets le lecteur à portée de trouver facilement l'objet dont il peut avoir besoin.

Malgré la peine que cet Ouvrage m'a donné, (Quoique je n'en sois pour ainsi dire que l'Éditeur) Je m'en croirai bien dédomagé si le Public le juge favorablement.

J'ai joint à cet Ouvrage un Nouveau Projet pour simplifier la manière actuelle de copier, et pour désigner les vrais Sons des Instruments les plus graves et les plus aigus: si ce moyen n'est point adopté du Public, il peut au moins donner quelques idées pour supprimer les différents inconvénients qui se trouvent dans la Musique Instrumentale. C'est là le seul motif qui m'engage à le mettre au jour. Je prie le Lecteur de croire que (dénué de toute présomption) je ne prétend nullement aux titres de réformateur ni d'inventeur, puis que ce Projet n'est fondé que sur nos premiers Principes.

Il est encore d'autres Instrumens à vent que je passe sous silence, attendu qu'on n'en fait plus d'usage; comme Fifes, Cornets, musettes, Saqueboutes, Musettes de Poitou, Hautecontre Taille et Basse de Hautbois, Contrebassons &c.

Avis sur cette nouvelle édition,

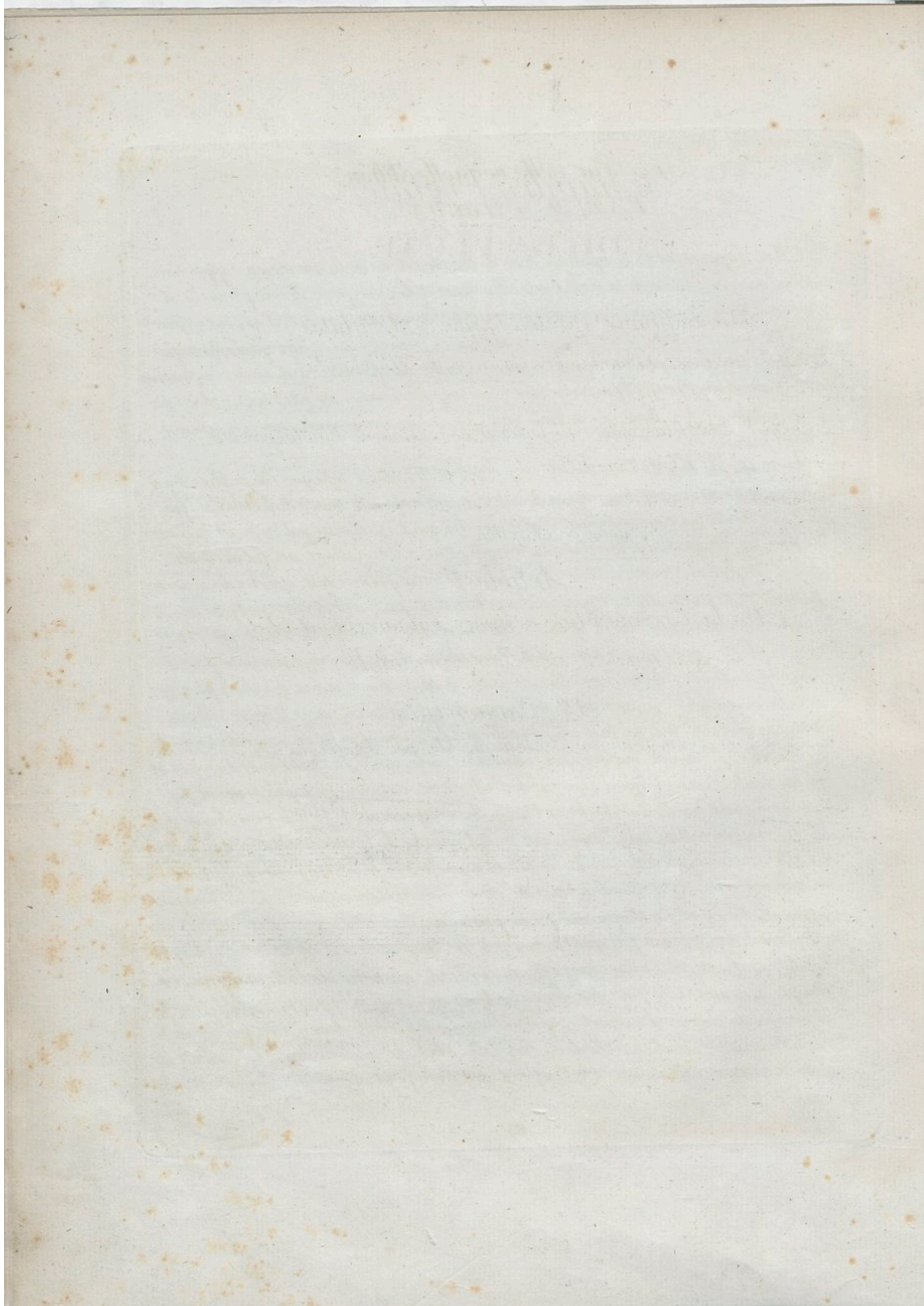
V.

PAR M.^R CHORON.

En supposant le compositeur doué de tous les dons de la nature, en supposant même que par l'étude de la mélodie, de l'harmonie, et du contrepoint, il soit parvenu à acquérir toutes les connaissances qui forment l'essence de son art, il ne peut espérer d'écrire avec succès, s'il ne connoît parfaitement les instrumens aux quels il confie l'expression de sa pensée; faute d'en avoir étudié les facultés, il donnera à chacun d'eux des traits hors de leur nature, et sera exposé à voir ses plus belles idées se défigurer, et les beautés même de sa composition se changer en autant de défauts.

N'ayant pu, dans les Principes de composition des Ecoles d'Italie, que j'ai publiés, il y a environ trois ans, entrer dans aucun détail sur cette matière, à cause de l'étendue déjà excessive de cet ouvrage, je renvoyai alors à celui que Francoeur publia en 1772 sous le titre de Diapason général des instrumens à vent. Cet excellent traité fut accueilli dans le temps avec toute l'estime et obtint tout le succès qu'il méritoit; mais les découvertes faites en cette partie, depuis l'époque de sa publication faisoient désirer quelques augmentations et quelques réformes. Par hazard, les dernières planches de l'ouvrage s'étant égarées de puis peu le propriétaire, dans la nécessité de les faire regraver, m'a prié de vouloir bien diriger cette opération. En accédant à sa demande, je l'ai décidé à profiter de cette occasion pour faire au traité les améliorations nécessaires. D'après son consentement, j'ai ajouté tous les Instrumens modernes, qui n'étoient point en usage du temps de Francoeur; j'ai ajouté quelques renseignemens sur les voix, les Instrumens d'archet et quelques autres; en sorte que l'ouvrage de Francoeur est devenu un traité général des voix et des instrumens d'orchestre à l'usage des compositeurs. Je n'ai rien changé dans les 7 premiers chapitres qui composoient toute la partie de l'ouvrage relative aux instrumens à vent; mais j'ai supprimé un projet de nouvelles clefs qui n'a point eu de succès et n'en méritoit pas, et j'ai refait le tableau de l'étendue des voix et des instrumens que j'ai beaucoup augmenté, et au quel j'ai donné une forme plus avantageuse.

Dans ce traité, qui est fait avec beaucoup de circonspection et d'après les avis des plus habiles professeurs, les jeunes compositeurs apprendront ce qui convient strictement à chaque instrument. Je sais que, depuis quelques années, on a beaucoup excédé les limites ordinaires de chacun d'eux: ces licences ne m'ont point semblé devoir être posées en règle, ni motiver des changements au corps de l'ouvrage: nous ne devons enseigner ici que ce qui est exact et permis; l'expérience seule peut apprendre ce qui est possible et toléré.



Chapitre Premier .

DE LA FLÛTE .

On distingue Quatre Espèces de Flûtes .

La 1^{ere} nommée Grande, Traversiere, ou Allemande .

La 2^{eme} Petite Flûte .

La 3^{eme} Petite Flûte à bec, ou Flageolet, et en Italien Flauto piccolo .

et La 4^{eme} Flûtet ou Flûte de Tambourin .

Comme chacun de ces Instrumens a sa propriété particulière j'en parleray successivement dans ce Chapitre .

Article 1^{er}

De la Grande Flûte nommée vulgairement Flûte traversiere, ou Flûte Allemande .

1^{er} Paragraphe .

Etendue, ou Gamme diatonique de cet Instrument .

The musical notation displays the diatonic scale of the flute on a treble clef staff. It is divided into two octaves: 'Premiere Octave' and 'Seconde Octave'. The notes are written with various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings indicated by 'x' and 'w'. The scale starts on C and ends on D. Below the staff, the letters 'A.' and 'B.' are marked, corresponding to the text below.

Cette Etendue est à l'Unisson du Violon, à partir de la troisième corde à vide : Elle contient deux Octaves pleines et sept demi tons ; on peut même y en ajouter un huitième et un Ton plein ; mais (comme on le verra cy apres) on ne fait point usage de ces deux derniers sons marqués A. et B.

De la Grande Flûte .

La Grande Flûte est de tous les instrumens à vent, le moins borné tant pour son étendue dont tous les Sons sont très justes, que pour la facilité des traits qu'on y peut exécuter: Je ne prétens pas dire par là que tous les traits quelconques pussent y être exécutés; il y a certaines restrictions à observer dont on peut juger par tout ce qui suit.

On pourroit faire le Si ♭ marqué A. et l'Ut marqué B. mais on n'en fait point usage, parce qu'en outre que ces sons sont trop aigus et comme étrangers aux autres, la Grande difficulté dont ils sont à l'exécution, les fait considérer comme des tours de force: je n'en fais mention icy que parce qu'ils sont dans l'instrument.

2^{eme} Paragraphe .

Des Tons favorables à la Grande Flûte .

Tous les Tons bémols quelconques sont favorables à cet instrument pour les morceaux lents et pathétiques; mais on doit en éviter l'employ dans les Allegro, à cause de la difficulté du doigtèr.

Pour le brillant des morceaux d'exécution, on peut se servir des Tons de G-ré-sol, A-mi-la, D-la-ré, Tierces majeures et E-si-mi, & Tierce mineure &c. mais il faut éviter autant que faire se peut tous les Tons (soit majeurs ou mineurs) ou il entre beaucoup de dièzes; comme ceux d'E-si-mi grand dièze, F-ut-fa dièze et B-fa-si grand dièze &c. dont on peut cependant faire usage dans les mouvemens Adagio ou Andante.

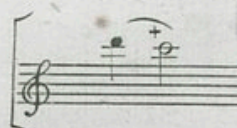
De la Grande Flûte .


3.


3^{eme} Paragraphe .


Des Cadences .

Depuis le Ré de la 1^{re} Octave (marqué c. 1^{er} Paragraphe) jusqu'au Si^b de la 2^{de} Octave (marqué d.) toutes ces notes peuvent être cadencées soit d'un Ton plein, ou d'un demi Ton, mais pour toutes celles au dessus de la lettre d. il faut observer les restrictions suivantes .


 Cette Cadence est très imparfaite c'est pour quoy il ne faut point l'employer dans les Solo .

E.  Cette Cadence est brillante et très facile .

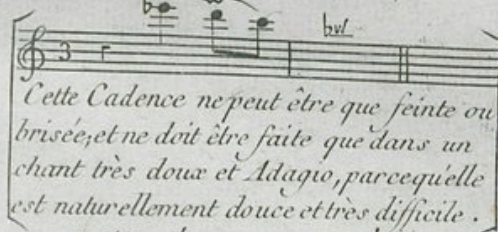
 Cette Cadence d'Ut[♯], préparée du Ré[♯], se passe toute en préparation et ne se termine que par un ricochet .

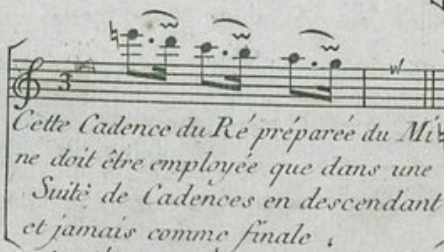
Effet qu'elle produit 


N^a Il faut avoir grand soin d'éviter cette sorte de Cadence surtout dans le cas où la Flûte seule accompagnant une voix, seroit cette Cadence, tandis que le chant en seroit une autre à la tierce au dessous, Voyez ce qui suit .


Exemple  On voit par cet Exemple que la flûte ne pouvant rendre autrement cette Cadence ne remplit pas pleinement l'idée de l'auteur qui la désiroit comme cy-après .

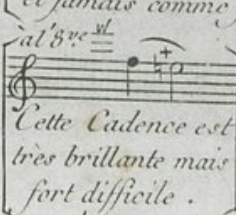
 Violon Seul, Adagio de mon a-me

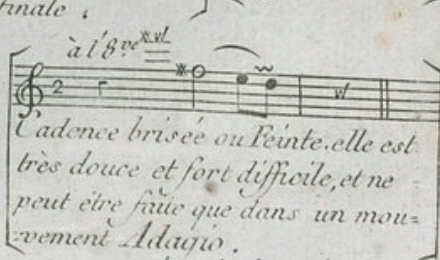
 Cette Cadence ne peut être que feinte ou brisée, et ne doit être faite que dans un chant très doux et Adagio, parce qu'elle est naturellement douce et très difficile .

 Cette Cadence du Ré préparée du Mi[♯] ne doit être employée que dans une Suite de Cadences en descendant et jamais comme finale .

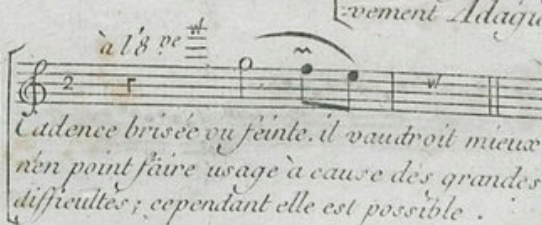
 Cette Cadence est très facile et fort brillante .

à l'8^{ve}  Cadence brisée ou Finale, dont on peut faire usage de ces deux manieres, mais toutes fois avec circonspection .

à l'8^{ve}  Cette Cadence est très brillante mais fort difficile .

à l'8^{ve}  Cadence brisée ou feinte, elle est très douce et fort difficile, et ne peut être faite que dans un mouvement Adagio .

à l'8^{ve}  Cette Cadence peut être employée dans un accompagnement très doux et Adagio .

à l'8^{ve}  Cadence brisée ou feinte, il vaudroit mieux n'en point faire usage à cause des grandes difficultés; cependant elle est possible .

à l'8^{ve}  Rien sur le Fa^b, préparé du Sol[♯] .

à l'8^{ve} wt
 Cette cadence du Fa \sharp , préparée du Sol naturel, est très difficile; mais elle est faisable.

à l'8^{ve} wt
 Rien sur le Fa \sharp , préparé du Sol \sharp .

à l'8^{ve} bw
 F.

Cette Cadence est très difficile surtout dans un Solo, mais on pourroit en faire usage dans un Tutti lorsqu'au défaut de petite flûte les grands joueroient à l'octave en haut.

à l'8^{ve} wt
 Il ne faut faire ni Cadences ni brisées sur ces trois notes.

à l'8^{ve} bw
 Cette Cadence est très difficile surtout pour un Solo, mais on peut en faire le même usage que de celle marquée F.

En Général, il ne faut employer les cadences ou brisées au dessus de celle marquée cy devant F. que dans des Solo adagio, et avoir grand soin qu'elles soient bien amenées; c'est à dire que les intervalles qui mèneront à ces Cadences élevées ne soient pas trop distans les uns des autres. pour mettre l'exécuteur à son aise, il faudroit que le compositeur observât de mettre dans une des mesures qui précèdent ces cadences difficiles, la note qui doit servir de préparation, ou même celle qui doit être cadencée.

On ne fait guere usage de ces sortes de Cadences à cause de leur trop grande difficulté, mais je n'ai pas crû en traitant de cet Instrument, devoir passer sous silence toutes ses facultés: on pourra peut être me contester la possibilité de ces dernières cadences; mais j'ose la certifier ici pour les avoir entendu d'ailleurs je n'avance rien dans ce traité qui ne m'ait été donné et revû par des artistes supérieurs chacun dans leur genre.

4^{eme} Paragraphe.

Des différens chocs de notes qu'il faut éviter surtout dans les Vivacités.

Il faut avoir grand soin d'éviter (surtout dans les mouvemens vifs) les chocs de l'Ut \sharp , avec le Ré \sharp , surtout à la 2^{de} Octave, et ceux du Si \flat , contre le La \flat . les Clefs dont on est obligé de se servir pour ces notes rendent ces passages très difficiles.

Exemple.

Allegro Trait fort difficile. Trait plus facile que le précédent. Trait fort difficile.

Il faut éviter aussi dans les traits de ce genre le choc du Mi[♯], contre Fa[♯], et du La[♯], contre le Si, et généralement l'emploi de toutes les notes naturelles dans l'Étendue de la Flûte (1^{er} Paragraphe) les quelles (pour les Tons de B-fa-si majeur grand Dièze, ou Si^{b3} mineur) sont réputées être ou la note précédente qui devient dièze, ou la note suivante qui devient bémol. dans ce cas, il ne faut à la Flûte que des tenues ou des chants simples .

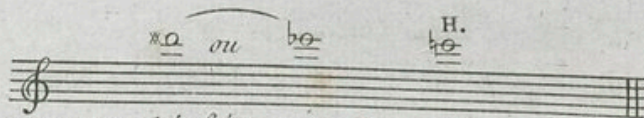
Cet Instrument produit un son tout à fait étranger, lorsque dans un chant pathétique accompagné d'une seule Flûte et de Violons à sourdines, on leur donne les parties de Tailles et de Haute contre en tenues dans les sons bas . Voyez le Monologue du 2^{eme} Acte d'Amadis Bois épais &c. de M. M. de la Borde et Berton, partition de 1771 .

Article 2^{eme}

De la Petite Flûte Traversiere .

1^{er} Paragraphe .

Étendue ou Gamme diatonique de cet Instrument et de son Unisson .



Rarement on doit faire usage de ces deux notes: on verra cy-après la maniere de s'en servir .

Cet Instrument est un diminutif presque exact de la Grande Flûte, l'exécution et le doigter en sont par conséquent presque les mêmes, cette flûte diffère cependant de la Grande, Premièrement en ce qu'elle est à l'octave.

De la Petite Flûte .

au dessus, c'est à dire qu'elle rend l'octave de la note qu'on lui copie comme on le voit dans l'Exemple suivant .

Unisson .

Petite Flûte.

Grande Flûte
ou Violon .

Secondement en ce que son étendue est moindre que celle de la grande Flûte, puis qu'elle ne contient que deux octaves et deux demi Tons .

Il y a des personnes qui prétendent ajouter encore quelques demi tons au dessus de cette étendue ; mais il faut bien se garder d'en faire usage, parcequ'outre leur grande difficulté, ils sont trop aigus et fort désagréables. pour en juger soi-même, il suffit d'observer que le La, marqué G. à la partie de petite flûte, fait l'unisson du Ton le plus élevé de la grande: alors on conçoit aisément combien doit être aigu un Ton au dessus du Mi ♭, marqué H. de plus, il faut avoir soin d'observer qu'il ne faut se servir des Ré ♯, ou Mi ♭, et Mi ♭, (au dessus de la seconde Octave) que le moins possible: le mieux est de ne point passer le Ré, parceque les notes au dessus sont trop aigues et fort difficiles, mais comme il se pourroit faire qu'on voulût les employer, il est bon de sçavoir qu'on n'y doit parvenir que par des traits montants comme dans l'Exemple suivant, et qu'il faut faire un espece de repos sur chacune de ces notes. de plus, il ne faut jamais dans ces Sons hauts donner d'Unisson à deux petites Flûtes, parceque ces Tons ne sont jamais bien justes .

Exemple .

2^e. Paragraphe .

Des Tons favorables à cet Instrument ,
et de l'employ qu'on en doit faire .

Les Tons les plus favorables à cet Instrument sont ceux de C-sol-ut, G-ré-sol, D-la-ré, A-mi-la majeurs et mineurs, E-si-mi tierce mineure, et généralement tous ceux où il n'entre que deux ou trois dièzes ou bémols . on peut en faire usage dans le Ton de Mi tierce majeure, parcequ'il est brillant par lui-même; mais cet Instrument y est fort gêné à cause du grand nombre de dièzes .

On se sert ordinairement de cette petite Flûte dans les grands effets, comme Tempête, Tonnerre, Marches, Simphonies militaires. &c. on l'employe aussi assez communément dans les chants gais, comme Tambourins, surtout lorsqu'on ne peut y joindre l'Instrument qui porte ce nom.

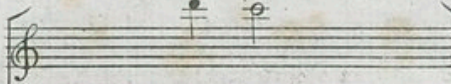
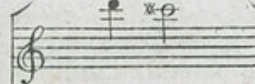
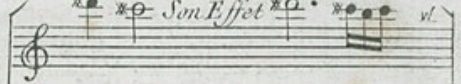
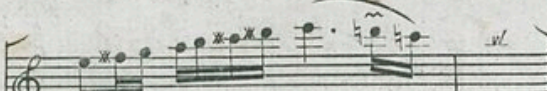
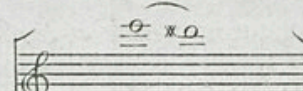
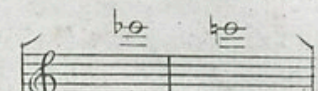
C'est à tort qu'on employe la petite Flûte ou la grande, pour imiter le chant des oiseaux ou du rossignol. La petite Flûte à bec, ou autrement dit Flageolet, est la seule dont on doive se servir dans ces circonstances, parceque le Son en est fort doux et fort agréable.

Voyez l'Article cy-après ou je traite de cet Instrument .

Dans les Régiments où l'on a établi une Musique, comme dans celui des Gardes Françaises, Suisses &c. on a substitué La petite Flûte au Fife, parceque ces deux Instruments étant au même Unisson, ce dernier étoit très borné et très faux par la raison qu'il n'a point de petite Clef.

De la petite Flûte.
3^{eme} Paragraphe.
Des Cadences.

Depuis le Ré, de la 1^{re} octave (marquée ♯. 1^{er} Paragraphe) jusqu'au Si naturel marqué ♮, toutes les notes peuvent être cadencées soit d'un Ton plein ou d'un demi-ton, mais pour celles au dessus il faut observer les restrictions suivantes.

 <p>Rarement on doit employer la cadence de l'Ut naturel préparée du Ré, surtout pour un Solo, parce qu'elle n'est point juste: le mieux est de l'éviter en toutes circonstances.</p>	 <p>Cette Cadence d'Ut[♯], préparée du Ré naturel, est très brillante et fort facile.</p>	 <p>Cette Cadence se passe toute en préparation et ne peut se terminer que par un ricochet; c'est pourquoi il n'en faut jamais faire usage.</p>
 <p>Cadence brisée ou feinte en partant du Mi pour descendre au Ré naturel.</p>	 <p>Rien.</p>	 <p>Rien soit bémol ou béquarre.</p>

4^{eme} Paragraphe.
Des différens chocs de notes qu'il faut éviter
dans les mouvemens vifs.

On doit avoir soin lors qu'on travaille pour cet Instrument, d'éviter de lui donner (surtout dans les Vivacités) des Chocs de l'Ut dièze contre le Ré dièze, et du La bémol contre le Si ♭. tous ces Traits sont encore plus difficiles pour la petite Flûte qu'ils ne le sont pour la grande.

N.B. Je renvoye le lecteur au 4^{eme} Paragraphe de la grande Flûte page 4. parce que toutes les observations qui y sont faites, sont les mêmes pour ces deux Instrumens.

Du Flageolet .

Article 3.^{eme}

De la Petite Flûte à bec, ou Flageolet, ou en Italien Flauto piccolo .

P.^{er} Paragraphe .

Etendue ou Gamme diatonique de cet Instrument .



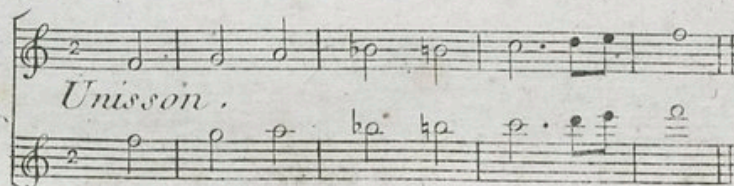
Cet Instrument a deux Octaves pleines, les sons qu'on en tire sont très agréables, moins forts que ceux de la petite flûte, moins aigus que ceux de la Flûte de Tambourin, et imitent parfaitement le chant des oiseaux et du rossignol : c'est pourquoy je pense que dans ce cas, il est préférable à la petite flûte que l'on y employe ordinairement. le peu d'usage que l'on en fait aujourduy à peut être retenu différents auteurs sur le choix de cet Instrument, qui, à la vérité est fort négligé, et dont peu de personnes sçavent jouer, mais comme le doigté du Flageolet est très facile, je suis persuadé que dans un cas forcé, toutes les personnes qui jouent du hautbois et surtout du basson, pourroient en très peu de tems se mettre au fait de cet Instrument. (Je cite particulièrement celles qui connoissent le basson parcequ'il y a beaucoup d'analogie entre ces deux instrumens pour le doigté.)

Cette Etendue est à l'Unisson de la petite flûte, ou d'une Octave audessus de la grande ou Flûte Traversiere, c'est à dire que le Fa marqué *l.* fait unisson avec celui qu'on fait du premier doigt sur la chanterelle du Violon ; Voyez l'Exemple suivant ,

Exemple .

Flageolet, ou petite
Flûte traversiere .

Grande Flûte,
ou Violon .



Du Flageolet.

On ne doit employer que très rarement les Sons bas, depuis le Fa marqué ♮. jusqu'à l'Ut marqué ♯. parceque ces Tons sont très sourds ; mais plus on fait usage des Sons élevés, plus cet Instrument acquiert de facilité, ce qui ajoute à l'effet qu'on en peut attendre.


2^e. Paragraphe.

Des Tons favorables, Des Cadences,
et Des Traits qu'il faut éviter.

Cet Instrument est naturellement en Fa, c'est pour quoi le Ton qui luy est le plus propre et le plus favorable, est celui d'F-ut-fa naturel tierce majeure, on peut l'employer dans les Tons de B-fa-si ♭, C-sol-ut, et d'E-si-mi ♭ tierces majeures; mais rarement dans ce dernier Ton.

On voit par l'Étendue cy devant qu'on peut aussi l'employer dans les Tons mineurs comme A-mi-la, D-la-ré, G-ré-sol &c. mais il faut éviter essentiellement tous les Tons où il y a beaucoup de dièzes ou de bémols.

Toutes les Notes de cette Échelle peuvent être cadencées soit d'un Ton plein, ou d'un demi-Ton; en observant cependant qu'il n'y a ni Fa ♯, ni Sol ♯; dans les Sons bas de la 1^{re} Octave. Voyez l'Étendue cy devant (page 9)

Il faut éviter d'employer les demi-Tons comme  parceque ces notes Ut ♯, et Sol ♯, sont trop basses, surtout pour devenir Notes sensibles du Ton de Ré, ou de La; Voyez l'Étendue cy devant (page 9)

On peut leur donner tels traits que ce soit excepté ceux qui se succèdent en demi Tons diatoniques, soit en montant soit en descendant, surtout dans les Vivacités. Ces traits peuvent se rendre, mais avec beaucoup de difficulté.

Exemple.

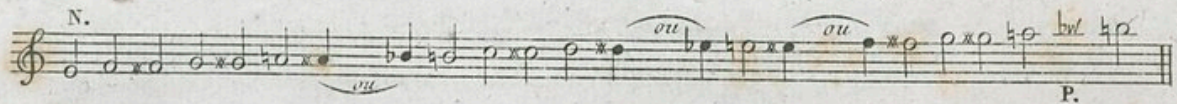


Article 4^{eme}.

Du Flûtet, ou Flûte de Tambourin.

P^{er} Paragraphe.

Étendue ou Gamme diatonique de cet Instrument.

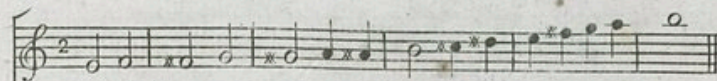


Il faut remarquer que parmi les notes qui composent cette Étendue il n'y a point de Si b, entre les deux derniers Tons qui sont les plus élevés, j'y ai substitué un P. au dessous du guidon pour le faire observer afin qu'on n'employe point cette note.

Cette Flûte est de toutes les autres, celle dont le Diapason est le moindre puis que toute son étendue ne contient qu'une Octave, cinq demi-tons, et un Ton plein; mais il faut sçavoir qu'elle est de deux Octaves au dessus de la grande Flûte, ou une Octave plus élevée que la petite; c'est à dire que le Mi, marqué N. (qui est la note la plus basse du Flûtet) est à l'Unisson du Mi, au dessus de la seconde Octave de la grande Flûte. Voyez son Étendue page 1^{re} et l'Exemple qui suit.

Exemple de son Unisson.

Flûtet ou Flûte de Tambourin.



Unissons

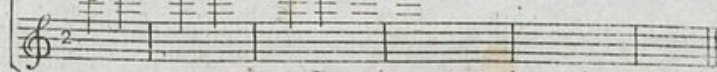
Petite Flûte Traversière.



Unissons

Dernière Note de la petite flûte,

Grande Flûte.



Dernière Note de la Grande Flûte,

Voyez le 1^{er} Paragraphe Page 1^{re} pour les deux guidons.

De la Flûte de Tambourin

2^{eme} Paragraphe .

Des Tons favorables à cet Instrument et des Cadences .

Les Tons les plus favorables à cet instrument, sont ceux de D-la-ré tierce majeure (il ne joue point les mineurs de ce Ton) et d'A-mi-la tierce majeure et mineure. On peut aussi le faire travailler dans d'autres Tons, comme en G-ré-sol tierce majeure, C-sol-ut tierce majeure, et E-si-mi^b tierce majeure ou mineure, mais tout autre que ces trois derniers sont sourds sur cette Flûte et ne font aucun effet .

Il ne faut point s'inquieter des Tons où l'on travaille lorsqu'on se sert du Tambourin à baguette (autrement dit celui fait en Tambour) par ce qu'il n'a point de Ton absolument déterminé, il n'y a que le Tambourin à corde qui soit obligé d'être accordé pour faire entendre la Tonique et la Quinte du Ton dans le quel on l'employe; mais on ne fait plus d'usage de ce dernier, parce que pour peu qu'on veuille faire moduler la partie du Flûtet, ce Tambourin (sonnant la Tonique et la Quinte du Ton primitif) produit alors une très mauvaise harmonie .

On peut faire des Cadences sur presque toutes les notes qui composent l'Étendue de cet Instrument, mais il faut en excepter les Notes La naturel, et La *, ou Si^b, qui sont au milieu du diapason et le La, et le Si, qui terminent cette Étendue. Voyez l'Exemple suivant .

Exemple Des Cadences qu'on peut faire et de celles qu'il faut éviter .

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains a sequence of notes with various accidentals (sharps, naturals, flats) and rests, ending with a cadence marked "rien" and "rien". The second staff contains a similar sequence of notes and rests, ending with a cadence marked "rien", "P.", and "rien".

On ne fait ordinairement usage de cet instrument, que dans les Chants très gais, comme Tambourins, Contredanses, et Menuets. pour bien travailler dans le genre qui lui est propre, il ne faut jamais charger la partie qu'on lui destine, parce que les mouvemens en étant vifs, le Tambourin seroit un mauvais effet et gêneroit la personne qui en joueroit .

Pour travailler dans le vrai genre il faut se modeler sur les Airs de l'Acte de la Provençale .

Chapitre 2^{eme} DU HAUTOBOIS .

Article 1^{er}

Étendue ou Gamme diatonique de cet Instrument .



Cette Étendue est à l'Unisson du Violon, et contient deux Octaves pleines et quatre demi-tons. Pour le Fa marqué C. Voyez la fin de ce Chapitre page 17.

Cet Instrument n'est pas parfait dans tous ses Tons: il y en a que l'Art de l'Exécutant ne peut pas rendre parfaitement justes: il y en a aussi (comme on le verra par la suite) dont le doigtier est très difficile, et qu'il faut avoir soin d'éviter surtout dans les Solo.

Beaucoup d'Auteurs ne connoissant point ces objets essentiels ont pu en employant ces mêmes notes, douter du talent de l'exécutant et croire en devoir juger ainsi par la mauvaise harmonie qui en a résulté. je crois en conséquence devoir détailler ici les difficultés de cet Instrument, afin de mettre à même de les éviter.

Instruit par un des plus habiles maîtres en cet art, je crois devoir certifier qu'on peut en toute sureté ajouter foy aux remarques suivantes.

L'Ut marqué A. est toujours faux: c'est à dire trop haut pour être considéré comme naturel, et trop bas pour être dièze, même en forçant; en conséquence j'ai mis ces deux notes sous un croissant pour faire connoître que ces sons ne sont point déterminés. On ne doit pas y faire des tenues surtout dans les Solo. la seule maniere de l'employer n'est qu'en passant. Voyez l'Exemple cy-après.

Exemple des Tons majeurs.

C-sol-ut, est très facile.
 D-la-ré, très facile.
 F-ut-fa, naturel, facile.
 G-ré-sol, aisé.
 A-mi-la, moins facile que le Ton de D-la-ré, à cause du Sol dièze.

Exemple des Tons mineurs.

A-mi-la, très facile.
 B-fa-si naturel, très facile.
 C-sol-ut, plus facile que le Ton de Mi b. majeur, à cause du La et du Si qui deviennent naturels en montant.
 D-la-ré, facile en y supprimant les tenues du Si bémol.
 E-si-mi, naturel facile.
 G-ré-sol.


En général tous les Tons mineurs par dièze sont très propres au hautbois : Il n'en est pas de même des Tons mineurs par bémols qui (à l'exception de celui de C-sol-ut mineur) ne doivent jamais être employés. On pourroit encore en excepter celui d'F-ut-fa mineur, mais il ne lui faut donner que des Notes simples.

Article 3^{eme}.

Des Cadences.

Toutes les Notes qui composent l'Etendue du hautbois peuvent être cadencées soit d'un ton plein, ou d'un demi ton, il faut cependant en excepter les restrictions suivantes.

N^o. 1.



Point de Cadences sur ces deux notes, par ce qu'elles seroient fausses. Voyez Article 1^{er} lettre A. p. 13.

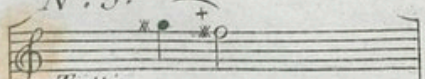
N^o. 2.



Cette cadence ne peut se faire, à cause des 2 Clefs. Voyez l'Art. 4 de ce Chap.

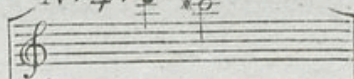
Effet que produit cette Cadence.

N^o. 3.



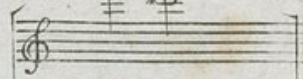
Tutti.
 Cette Cadence ne peut être faite que dans un Tutti, et jamais dans un Solo. Voyez l'Article 4 du même Chapitre, on peut la faire à l'Octave en bas.

N^o. 4.



Il en est de cette Cadence comme de celle qui est à l'Octave en bas N^o 2 cy dessus.

N^o. 5.



On peut faire cette Cadence, mais l'usage n'en doit point être fréquent.

Du Hautbois.

Article 4^{eme}.

Des différens Chocs de Notes qu'il faut éviter
surtout dans les mouvemens vifs.

Il faut avoir soin d'éviter (surtout dans les vivacités et les Solo) les chocs des Ut* contre les Re*, soit dans le Medium de l'Instrument soit en haut, ainsi que ceux du Fa* contre Sol* de la seconde Octave, à cause de l'emploi des deux petites clefs avec les quelles on les fait.

Exemple.

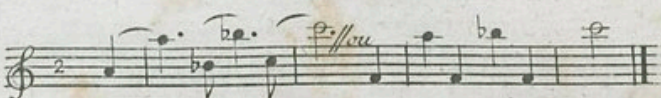
Dans un Solo Adagio il faut éviter autant que l'on peut l'emploi de ces Notes, ce qui se peut faire sans changer beaucoup, en y substituant d'autres notes comme dans l'Exemple suivant.

Exemple.

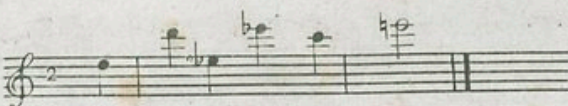
Cette phrase peut se faire de cette manière à cause du mouvement qui est lent, mais elle vaut mieux comme cy après.

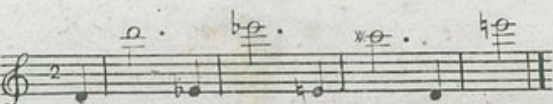
La Gamme diatonique de l'Article premier où est marqué le Medium, est l'Étendue dont on doit se servir surtout dans un Solo, lorsqu'on veut y faire briller cet Instrument; il y produit un Son très agréable, et l'Exécution en est plus facile. dans ce cas il faut rendre l'Exemple précédent d'une octave plus haut comme cy-après.

On peut encore dans ce Médium, employer tel intervalle que ce soit : le doigter n'en est pas difficile, mais pour les notes au dessus et au dessous il faut observer autant que l'on peut, quelles ne soient que passagères, ou si l'on veut les employer en intervalles, il faut que ce soit avec circonspection, parceque les distances trop éloignées entre ces Sons devien-
=droient alors très difficiles: je conseille de n'en faire usage que dans des Sonates ou des Concerto.

Intervalles faciles. 

Ces Sons hauts ne se font qu'en Sons harmoniques, on risqueroit en les faisant autrement.

Intervalles moins faciles. 

Intervalles très difficiles. 

N.^a pour le Fa marqué c. page 13.

J'ai séparé cette note de l'Étendue ordinaire du hautbois, pour que le lecteur ait attention de n'en point faire usage, parce qu'elle est très difficile et que le Son en est très aigu et même désagréable, mais comme il est possible de la faire, soit par adresse ou autrement, je n'ay pas crû devoir la supprimer totalement afin que si l'on en veut faire usage on le puisse.

J'avertis cependant qu'on ne peut l'employer que dans des Tutti Fortissimo, en observant d'y parvenir en montant diatoniquement, tel que l'Exemple suivant.

N.^o Il est des personnes qui en montant diatoniquement font un Sol au dessus de ce Fa, mais je le passe sous silence.


Tutti Fortissimo



Chapitre 5^e DE LA CLARINETTE.

Article P^{er}

Étendue ou Gamme diatonique de cet instrument.

Tons - Chalumeaux.

Tons - Clarinettes.
Étendue la plus usitée.

Tons - Aigus.
Son passager. / Son passager. / Tenues, Tenues, Tenues, Tenues,

N.B. On ne peut point se servir d'autre Note que celles qui sont dans cette Gamme ainsi que de l'Ut * marqué F.

D'après cette étendue on croiroit qu'une seule espèce de Clarinette pourroit être employée dans tous les tons comme on le fait avec les Hautbois et Bassons. Mais il est bon de sçavoir qu'il y a des notes qui ne se font que par le moyen des Clefs adhérentes à cet instrument, ce qui rend certains tons très difficiles et même impraticables, à moins qu'on n'employe que des tenues comme on le verra cy-après, pour parer à cet inconvénient qui forceroit de supprimer dans différents tons l'emploi des Clarinettes, il y en a de plusieurs espèces, Sçavoir, en G-ré-sol, (qui est la plus basse c'est pourquoy on la nomme Grande Clarinette en Sol,) en A-mi-la, en B-fa-si b, en B-fa-si b, en C-sol-ut, en D-la-ré, en E-si-mi b ou naturel, et en F-ut-fa.

Comme ces deux dernières sont fort petites et ont le son fort aigu, on ne s'en sert ordinairement que dans les morceaux à grand bruit. de plus, ces deux instrumens ainsi que celui en Sol, qui est le plus doux, n'étant pas fort communs on leur en substitue d'autres comme on le verra cy après .

Il faut observer que cette étendue marquée A. est la même pour toute espece de Clarinettes; pour mieux faire entendre cet article essentiel il faut sçavoir que le doigt est le même pour chacune d'elles, et que la différence de leur son ne provient seulement que de l'espece et non du doigt; c'est à dire, que sur la Clarinette en G-ré-sol, toutes les notes de cette Gamme A. comme Ut, Ré, Mi, &c. marquées 1, 2, 3, sont toujours les mêmes, et le même doigt sur la Clarinette en A-mi-la, la seule différence est que ces mêmes notes sur cette dernière sont en totalité d'un ton plus haut ou plus élevé que sur la première: il en est de même pour toutes les autres, celle en C-sol-ut, étant de quatre tons plus haute que celle en G-ré-sol, cette étendue A. sur la Clarinette en Ut est pour lors à une quarte au dessus. Il est très essentiel de bien entendre cette observation pour bien concevoir le reste de ce chapitre .

D'après cela, on doit conclure que toute espece de Clarinettes produit aussi les trois sons différens marqués par les accolades cy dessus. La première étendue partant du son le plus bas comme de Mi, à sa douzième Si^b, est appelée Tons ou sons Chalumeaux, parce que cette étendue est très douce et très agréable à l'oreille, ces sons tiennent beaucoup de ceux du Basson. La seconde à compter de la douzième naturelle comme Si^b à sa neuvième au dessus Ut naturel, est appelée Clarinette ou Clairon, parce que les sons de cette seconde étendue sont sonores, et tiennent en partie de ceux du Hautbois. La troisième qui est de l'Ut* jusqu'au Fa au dessus, ne fournit que des Sons aigus, ainsi appelés parce qu'ils le sont effectivement et qu'on ne peut les adoucir: on en doit faire usage le moins possible surtout dans les chants gracieux .

De la Clarinette.

Article 2^{ème}.

Moyen de connoître le véritable Unisson de
chaque espece de Clarinettes avec les Instrumens à cordes.

Il faut voir la ligne qui porte le nom de celle que l'on veut connoître
et la comparer avec la 1^{re} ligne marquée B.

Etendue pour toute
espece de Clarinettes. B. C.

Unisson de la grande
Clarinette en G-ré-sol. Alto D. Violon

Unisson de la grande
Clarinette en A-mi-la. Alto E. Violon

Unisson de la
Clarinette en B-fa-si^b. Alto Violon

Unisson de la
Clarinette en B-fa-si[♯]. Alto Violon

Unisson de la
Clarinette en C-sol-ut. Alto Violon

Unisson de la petite
Clarinette en D-la-ré. Alto Violon

Unisson de la petite
Clarinette en E-si-mi[♯]. Violon

Unisson de la petite
Clarinette en F-ut-fa. Violon

The musical score consists of eight systems, each representing a different clarinet type. Each system has two staves: an upper staff for the clarinet and a lower staff for either an Alto or Violon. The first system is a common C-clef (soprano clef) on the first line, labeled 'B.' and 'C.'. The subsequent systems are on various clefs: Alto clef on the second line (labeled 'D.'), Alto clef on the third line (labeled 'E.'), Alto clef on the fourth line, Alto clef on the fifth line, Alto clef on the first line, Alto clef on the second line, and Violon clef on the first line. The notes in each system represent the unison of the clarinet's fundamental pitch with the corresponding string on the Alto or Violon.

Pour mieux faire entendre le plan de ce Tableau Voyez la Note suivante

N^a Le Fa (marqué C., à la 1^{re} ligne) sur la Clarinette en G-ré-sol, est à l'Unisson de l'Ut à vide de l'Alto (marqué D., à la 2^e ligne) autre Exemple. Le Fa (marqué C., à la 1^{re} ligne) sur la Clarinette en A-mi-la, est à l'Unisson avec le Ré (marqué E., à la 3^e ligne) sur la 4^e corde de l'Alto. &c. Je crois ces deux Exemples suffisants pour donner à connoître quel est l'Unisson de toute autre espece de Clarinettes.

Article. 3^{eme}

Des Clarinettes les plus Favorables .

Les Clarinettes les plus favorables sont celles en A-mi-la, B-fa-si b, et g, C-sol-ut, et les petites en D-la-ré.

Avec ces quatre espèces, on peut exécuter dans tous les tons; parceque outre qu'elles sont propres au ton dont elles portent le nom, elles le sont aussi à ceux qui sont une quarte au dessus de chacune d'elles;

En voicy des Exemples.

[La grande Clarinette en A-mi-la, est propre au ton majeur de La, et l'est aussi au ton majeur de Ré. Dans le premier cas sa partie doit être copiée en Ut, (Voyez l'Exemple 3^e page 26. et la Section 2^{eme} page 23.) et dans le second en Fa, (Voyez l'Exemple 12^e page 28. et la Section 2^e page 23.)

[La Clarinette en B-fa-si b, est propre au ton majeur de Si b. et l'est aussi au ton de Mi b Tierce majeure. Dans le premier cas sa partie doit être copiée en Ut, (Voyez l'Exemple 5^e page 27. et la Section 3^{eme} page 24. et dans le second en Fa, (Voyez l'Exemple 14^e page 29. et la même Section page 24.)

[La Clarinette en B-fa-si g ou naturel, est propre au ton majeur de Si g, et l'est aussi au ton de Mi g Tierce majeure. Dans le premier cas sa partie doit être copiée en Ut, (Voyez l'Exemple 7^{eme} page 27. et la Section 3^{eme} page 24.) et dans le second en Fa, (Voyez la note (g) page 29. et la même Section que cy-devant à la page 24.)

[La Clarinette en C-sol-ut, est propre au ton majeur d'Ut, et l'est aussi au ton de Fa Tierce majeure. Dans le premier cas sa partie doit être copiée en Ut, comme celle des hautbois. (Voyez l'Exemple 9^{eme} page 28. et la Section 4^{eme} page 24.) et dans le second en Fa, comme la partie du hautbois. (Voyez l'Exemple 17^e page 30. et la Section 4^e page 24.)

De la Clarinette .

La Petite Clarinette en D - la-ré, est propre au Ton majeur de Ré, et l'est aussi au Ton majeur de Sol. Dans le 1^{er} cas sa partie doit être copiée en Ut, (Voyez l'Exemple II. page 28. et la Section 5^{me} page 24.) et dans le 2^d en Fa, (Voyez l'Exemple 2^e page 26. et la Section 5^e page 24.)

Je renvoye le lecteur pour chaque espee de Clarinettes à des Exemples et à des Sections pour lui faire connoitre qu'elle est l'Étendue et la propriété de chacune d'Elles .

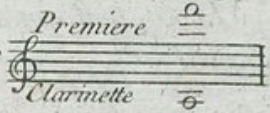
Article 4^{me}.

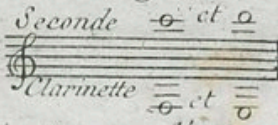
Des Tons les plus favorables à cet Instrument, et Des observations qu'il faut faire en travaillant pour deux Clarinettes .

Les Tons les plus favorables à cet Instrument sont ceux en F- ut-fa, et en C-sol-ut tierce majeure .

Il faut avoir soin de ne donner aux Clarinettes que des chants simples et naïfs, de ne les point charger de doubles croches, et surtout de leur donner des notes tenues dans des Tutti ce qui produit le plus grand effet .

De toutes les personnes qui se sont adonnées à cet Instrument, les unes se sont attachées plus particulièrement à la partie de Premier Dessus, les autres à celle de Second Dessus . C'est pourquoy il faut observer de ne point trop faire travailler la P^{re} dans les Sons bas, et de ne pas trop élever la S^{de} il faut autant que faire se peut que la P^{re} Partie ne passe

point cette étendue  *ce Fa ne peut même être employé que*

pour des tenues; il faut autant que l'on peut éviter l'usage des notes au dessus elles sont trop aigues. La S^{de} Partie ne doit avoir tout au plus que cette  *étendue* *mais comme ces distances varient selon l'espee de Clarinettes que l'on employe. je joindrai aux Sections suivantes celles*

qu'on est en usage de donner à chacune d'elles, on pourra si l'on veut surpasser les étendues, mais je prévins que rarement on le fait même dans les morceaux de force, parceque les sons au dessus deviennent très aigus et les sons bas trop sourds pour être bien entendus.

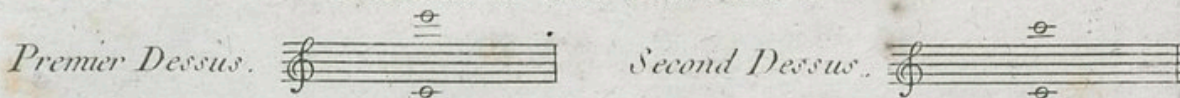
Article 5^{eme}.

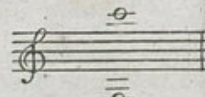
De la Qualité du Son, et
De la propriété de chaque espèce de Clarinettes.

Section Première.

La grande Clarinette en G-ré-sol, est l'espèce la plus grande et la plus douce, elle n'est pas fort comune dans les Orchestres, le Son en est triste et lugubre, c'est pourquoy on n'en fait usage que dans les effets sombres et les morceaux funebres, il faut avoir soin de ne pas passer l'Octave d'Ut, et de ne les point charger de croches. les tenues leur sont d'un grand effet.

Étendue de cette Clarinette.

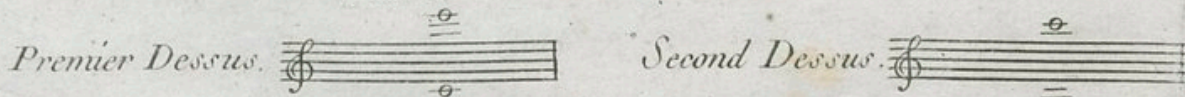


Lorsqu'on fait usage de cette espèce de Clarinettes dans les Tons d'Ut, on peut faire descendre la 2^{de} jus qu'au Fa d'enbas } 2^{de} Clarinette en Sol pour le Ton d'Ut. 

Section Seconde.

La grande Clarinette en A-mi-la, a le son fort doux beaucoup moins sombre et a plus d'étendue que celle en Sol, elle est propre aux airs tendres et gracieux &c. il ne faut pas la faire trop travailler.

Étendue de cette Clarinette.



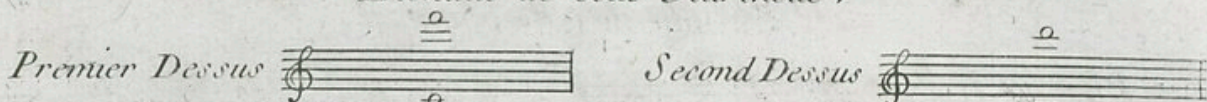
(Lorsqu'on fait usage de cette espèce de Clarinettes dans les Tons de Ré, on peut luy donner des croches et des Traits un peu travaillés.)

De la Clarinette.

Section Troisieme.

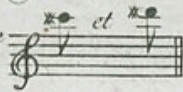
Les Clarinettes en B-fa-si b ont le son plus fort et plus saillant que celles en La, surtout celle en Si b; elles sont propres aux grands effets, comme Simphonies, Ouvertures &c. l'Éxecution en est facile c'est pourquoy on peut leur donner des Traits travaillés.

Étendue de cette Clarinette.

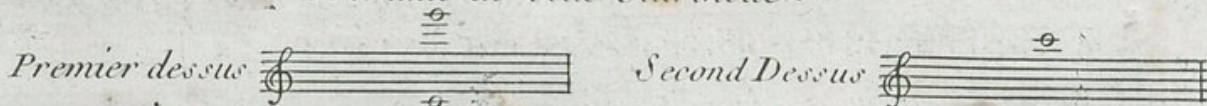


(La Clarinette en Si b est la même que celle en Si b, à la quelle on substitue un autre corps.)

Section Quatrieme.

La Clarinette en C-sol-ut, est plus sonore que celle en Si, elle est propre aux grands effets, comme Ouvertures, bruit de Guerre &c. elle est la seule qui ne soit point sujette à la transposition, c'est à dire quelle se copie comme les hautbois dans le Tenor on l'employe. on peut lui donner des Traits vifs; mais il faut éviter les tenues sur l'Ut, et Re* qui sont au dessus des cinq portées comme  qui doivent être Sons passagers

Étendue de cette Clarinette.

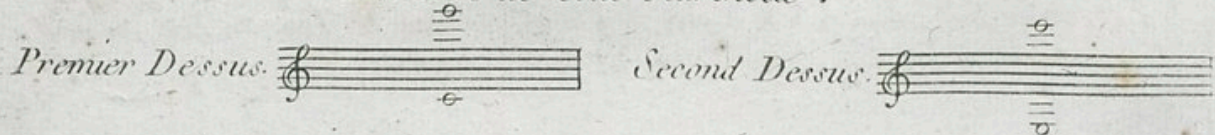


N. (On peut se servir de cette espece de Clarinettes pour exécuter dans tous les Tons soit majeurs ou mineurs. mais alors il faut éviter de lui donner des passages difficiles sur tout lorsqu'on l'employe dans les Tons mineurs.)

Section Cinquieme.

La petite Clarinette en D-la-ré, est très sonore et très saillante: c'est pourquoy on la nomme Brillante. elle est propre aux morceaux de grand bruit, comme Ouvertures, Simphonies, Airs vifs, &c. Le jeu en est facile; on peut lui donner des croches et des Traits difficiles.

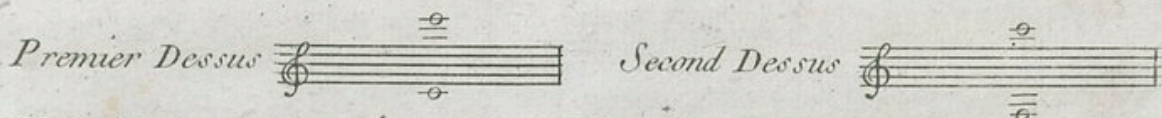
Étendue de cette Clarinette.



Section Sixieme .

La petite Clarinette en E-si-mi $\frac{1}{4}$ ou naturel, n'est pas fort comune à cause de sa petitesse: elle a le Son très aigu et n'est propre qu'aux Tempêtes, Combats, Tambourins, &c. comme le jeu n'en est pas absolument facile, il ne faut pas la charger de croches.

Étendue de cette Clarinette .



N.B. Je passe icy sous silence celles en F-ut-fa, parcequ'elle est très rare. elle est plus petite que celle en E-si-mi, et a le Son encore plus aigu mais à son deffaut (ainsy qu'à celui de certaines cy dessus) on en substitue d'autres dont je vais donner le détail-cy après.

Article 6^{eme}

Exemples pour faire connoitre les différentes especes de Clarinettes dont on doit se servir dans tous les Tons majeurs; de celles qu'on peut leur substituer, et la maniere dont on doit les copier.

(Comme les Exemples suivants sont doubles pour chaque Ton, il faut avant que de faire un choix entr' eux, consulter les Sections où chaque Exemple vous renvoye afin de connoitre celle à qui l'on doit donner la préférence.)

N.B. Les Clefs que j'ay mises sur une petite portée avant les parties de Clarinettes dans ces différens Exemples tant majeurs que mineurs, ne sont faites que pour faciliter au Compositeur le moyen de partitionner.

Exemples

De la Clarinette.

Si l'on compose en G-ré-sol tierce majeure,

*On se sert des grandes Clarinettes en G-ré-sol
et on les copie en C-sol-ut,*

Exemple 1^{er}

Grandes Clarinettes en Sol,

Unisson avec les Clarinettes,

(Voyez la Section 1^{re} page 23.)

*On se sert des petites Clarinettes en D-la-ré,
et on les copie en F-ut-fa,*

Exemple 2^{eme}

Petites Clarinettes en Re,

Unisson avec les Clarinettes,

(Voyez la Section 5^{eme} page 24.)

Si l'on compose en A-mi-la tierce majeure,

*On se sert des grandes Clarinettes en A-mi-la,
et on les copie en C-sol-ut,*

Exemple 3^{eme}

Grandes Clarinettes en La,

Unisson avec les Clarinettes,

(Voyez la Section 2^{eme} page 23.)

*On se sert des petites Clarinettes en E-si-mi \flat ,
et on les copie en F-ut-fa, (a)*

Exemple 4^{eme}

Petites Clarinettes en Mi \flat ,

Unisson avec les Clarinettes,

(Voyez la Section 6^{eme} page 25.)

a) Si le morceau est doux et pathétique, ou s'il demande des Clarinettes moins brillantes, il faut se servir de celles en C sol ut, (Voyez la Section 4^{eme} page 24.)

Si l'on compose en B-fa-si b. tierce majeure.

On se sert des Clarinettes en B-fa-si b. et on les copie en C-sol-ut.

Exemple 5^{eme}

1^{re} Cl. Clarinettes en Si b.
2^{de} Cl.
1^{er} V. Unisson avec les Clarinettes.
2^d V.
Basse.

(Voyez la Section 3^{eme} page 24.)

(b) Si le morceau étoit de grand bruit comme une tempete, &c. on pourroit ici faire usage des Clarinettes en F-ut-fa, mais Voyez la note qui est à la Section 6^{eme} page 25.

On se sert des Clarinettes en C-sol-ut et on les copie en B-fa-si b. comme les hautbois.

Exemple 6^{eme} (b)

1^{re} Cl. Clarinettes en Ut.
2^{de} Cl.
1^{er} V. Unisson avec les Clarinettes.
2^d V.
Basse.

(Voyez la Section 4^{eme} page 24.)

Si l'on compose en B-fa-si b. tierce majeure (c)

On se sert des Clarinettes en B-fa-si b. ou naturel et on les copie en C-sol-ut.

Exemple 7^{eme}

1^{re} Cl. Clarinettes en Si b.
2^{de} Cl.
1^{er} V. Unisson avec les Clarinettes.
2^d V.
Basse.

(Voyez la Section 3^{eme} page 24.)

On se sert des Clarinettes en E-si-mi b. et on les copie en F-ut-fa. (d)

Exemple 8^{eme}

1^{re} Cl. Clarinettes en Mi b.
2^{de} Cl.
1^{er} V. Unisson avec les Clarinettes.
2^d V.
Basse.

(Voyez la Section 6^{eme} page 25.)

(c) On doit très rarement faire usage de ce ton pour les Instrumens à vent à cause du grand nombre de x.

(d) Si le morceau est de grand bruit on peut se servir de celles-cy, mais elles sont très difficiles pour l'exécution surtout dans cet employ. Celles en C-sol-ut sont préférables à celles en Mi b. quoy qu'elles ne soient pas si brillantes. (Voyez la Section 4^{eme} page 24.)

De la Clarinette.

Si l'on compose en C-sol-ut tierce majeure.

*On se sert des Clarinettes en C-sol-ut, et
on les copie en Ut, comme les hautbois,*

Exemple 9^{eme}

Pre Cl. Clarinettes en Ut.

S^{de} Cl.

Pr. V. Unisson avec les Clarinettes.

S^d V. B.

Basse

(Voyez la Section 4^{eme} page 24.)

*On se sert des grandes Clarinettes en Grésol,
et on les copie en F-ut-fa. (e)*

Exemple 10^{eme}

Pre Cl. Clarinettes en Sol.

S^{de} Cl.

Pr. V. Unisson avec les Clarinettes.

S^d V. B.

Basse

(Voyez la Section 1^{re} page 23.)

(e) On ne doit faire usage de celles-cy pour le Ton d'Ut que dans le cas ou ce Ton seroit précédé et suivi du Ton de Sol, et que le morceau en C-sol-ut seroit très doux.

Si l'on compose en D-la-ré tierce majeure.

*On se sert des petites Clarinettes en D-la-ré
et on les copie en C-sol-ut,*

Exemple 11^{eme}

Pre Cl. Clarinettes en Ré.

S^{de} Cl.

Pr. V. Unisson avec les Clarinettes.

S^d V. B.

Basse

(Voyez la Section 5^{eme} page 24.)

*On se sert des grandes Clarinettes en A-mi-la,
et on les copie en F-ut-Fa.*

Exemple 12^{eme}

Pre Cl. Clarinettes en La.

S^{de} Cl.

Pr. V. Unisson avec les Clarinettes.

S^d V. B.

Basse

(Voyez la Section 2^{eme} page 23.)

Si l'on compose en E-si-mi^b tierce majeure.

On se sert des Clarinettes en C-sol-ut, et on les copie en E-si-mi^b n'y ayant point de Clarinettes en ce Ton. (f)

On se sert des Clarinettes en B-fa-si^b, et on les copie en E-ut-fa, celles cy sont les plus usitées pour le Ton de Mi^b.

Exemple 13^{eme}

Adagio

(Voyez la Section 4^{eme} page 24.)

(f) Le Jeu de celles-cy est très difficile pour le ton de Mi^b tierce majeure, c'est pourquoy il ne faut leur donner que des tenues.

Exemple 14^{eme}

Andante

(Voyez la Section 3^{eme} page 24.)

Si l'on compose en E-si-mi[♮] tierce majeure. (g)

On se sert des petites Clarinettes en E-si-mi[♮], et on les copie en C-sol-ut.

On se sert des Clarinettes en A-mi-la, et on les copie en G-ré-sol. (h)

Exemple 15^{eme}

(Voyez la Section 6^{eme} page 25.)

Exemple 16^{eme}

(Voyez la Section 2^{eme} page 23.)

(g) On se sert ordinairement des Clarinettes en B-fa-si[♮] pour le ton majeur de Mi[♮], et on les copie en E-ut-fa, comme dans l'Exemple 12^e ou 14^e elles sont préférables à celles en A-mi-la surtout pour les grands bruits.

(h) Celles-ci ne sont pas si sonores que celles en Mi[♮], mais elles sont préférables surtout dans les Chants gracieux.

De la Clarinette.

Si l'on compose en F-ut-fa tierce majeure.

On se sert des Clarinettes en C-sol-ut, et on les copie en F-ut-fa comme les hautbois. (i)

Exemple 17^{eme}

Première Clarinette. *Clarinettes en Ut,*

Seconde Clarinette. *A.*

Premier Violon. *Unisson avec les Clarinettes.*

Second Violon. *B.*

Basse.

(Voyez la Section $\frac{4}{4}$ ^{eme} page 24.)

(i) On pourroit icy employer les Clarinettes en F-ut-fa qu'on copieroit en C-sol-ut, mais Voyez le N.B. qui est à la Section 6^{eme} page 25.

N.B. Il faut avoir soin de mettre au commencement de chaque morceau de musique aux parties de Clarinettes, le nom de celles qu'on employe.

Article 7^{eme}

Remarque à faire sur les Exemples précédents.

Il faut observer que toutes les fois que les Clarinettes portent le même nom que le Ton où on les employe, soit en mode majeur ou mineur, elles doivent être copiées en C-sol-ut comme aux Exemples 1^{er} 3^{eme} 5^{eme} &c. et 19^{eme} et que si l'on en substitue d'autres soit par défaut d'espèce ou autrement, il faut se servir de celles qui sont à la quinte au-dessus du Ton dans le quel on compose. (Cet Article n'est seulement que pour les Tons-majeurs) et pour lors on les copie en F-ut-fa, au défaut de ces dernières, on se sert de celles en C-sol-ut les quelles (comme je l'ai dit Section quatrième page 24) peuvent être employées comme les hautbois, Dans ce cas on les copie comme les

de Violon. Voyez les Exemples cy avant 6^e. 13^e. et 17^e. et cy après 18^e. et 22^e.

En général dans la maniere de copier pour ces Instrumens, il faut avoir soin que la Tonique de chaque espece de Clarinettes soit toujours entre la troisieme et la quatrieme ligne, soit pour les Tons majeurs ou mineurs; c'est pourquoy on copie en C-sol-ut celles qui portent le même nom que le Ton dans le quel on les employe; et en F-ut-fa celles qui sont à la quinte audessus. Voyez les Exemples des Tons majeurs pour ce dernier article.

J'ay dit à l'Exemple Seizieme, que pour le Ton de Mi bécare, on pouvoit se servir des Clarinettes en A-mi-la: dans ce cas il faut avoir soin de les copier en G-ré-sol, afin que leur Tonique La, se trouve entre la troisieme et quatrieme ligne.

Les Lettres A. marquées aux parties de Clarinettes, désignent que la Tonique de l'espece employée fait Unisson avec la Lettre B. marquée aux parties de Violon.

Article 8^{eme}

Moyen de connoitre les especes de Clarinettes dont il faut se servir dans tous les Tons mineurs.

Comme le jeu de cet Instrument est très difficile dans les Tons mineurs, à cause des Clefs dont on est obligé de se servir fréquemment; il faut éviter autant qu'il est possible de les faire travailler. Il ne faut leur donner que des chants simples et gracieux et les plus diatoniques possibles dans les morceaux lents et des tenues dans les chants vifs.

De la Clarinette.

Si l'on compose en C-ré-sol 3^{me} mineure,
On se sert des Clarinettes en C-sol-ut, et on les
copie en Sol comme les Violons,

Exemple 18^{eme}

Adagio A.

Pre Cl. Clarinettes en Ut.

S^{de} Cl.

Pr. V. B. Unisson avec les Clarinettes.

S^d V.

Basse.

(Voyez la Section 4^{eme} page 24.)

(k) Dans les Airs brillans on peut aussi se servir des petites Clarinettes en D-la-ré, que l'on copie en Sol mineur. Cet usage n'est guere pratiqué.

Si l'on compose en B-fa-si b 3^{me} mineure.
On se sert des Clarinettes en A-mi-la, et
on les copie en D-la-ré.

Exemple 20^{eme}

Adagio A.

Pre Cl. Clarinettes en La.

S^{de} Cl.

Pr. V. B. Unisson avec les Clarinettes.

S^d V.

Basse.

(Voyez la Section 2^{eme} page 23.)

Si l'on compose en A-mi-la 3^{me} mineure
On se sert des Clarinettes en A-mi-la, et on
les copie en C-sol-ut. (k)

Exemple 19^{eme}

Adagio

Pre Cl. Clarinettes en La.

S^{de} Cl. A.

Pr. V. Unisson avec les Clarinettes.

S^d V. B.

Basse.

(Voyez la Section 2^{eme} page 23.)

Si l'on compose en C-sol-ut 3^{me} mineure.
On se sert des Clarinettes en B-fa-si b, et
on les copie en D-la-ré.

Exemple 21^{eme}

Adagio A.

Pre Cl. Clarinettes en Si b.

S^{de} Cl.

Pr. V. B. Unisson avec les Clarinettes.

S^d V.

Basse.

(Voyez la Section 3^{eme} page 24.)

Si l'on compose en *D-la-ré* tierce mineure,
On se sert des Clarinettes en *C-sol-ut*, et on
les copie en *D-la-ré*, comme les Violons,

Exemple 22^{eme}.

Adagio. A.

Pr^e. Cl. Clarinettes en *Ut*.

S^de Cl.

Pr^e. V. Unisson avec les Clarinettes, B.

S^d. V.

Basse.

(Voyez la Section 4^{eme} page 24.)

Si l'on compose en *E-si-mi* 3^{ee} mineure.
On se sert des Clarinettes en *A-mi-la*
et on les copie en *G-ré-sol* mineur.

Exemple 23^{eme}.

Adagio. A.

Pr^e. Cl. Clarinettes en *La*.

S^de Cl.

Pr^e. V. Unisson avec les Clarinettes, B.

S^d. V.

Basse.

(Voyez la Section 2^{eme} page 23.)

Si l'on compose en *F-ut-fa* tierce mineure,
On se sert des Clarinettes en *B-fa-si* b,
et on les copie en *G-ré-sol*. (1)

Exemple 24^{eme}.

Adagio molto. A.

Premiere Clarinette. Clarinettes en *Si* b.

Seconde Clarinette.

Premier Violon. Unisson avec les Clarinettes, B.

Second Violon.

Basse.

(Voyez la Section 3^{eme} page 24.)

(1) Il faut autant que l'on peut éviter d'employer ce Ton pour les Clarinettes ou bien ne se servir que de grosses notes.

Au défaut des Clarinettes cy devant, on peut se servir de celles en C sol-ut pour tous les tons mineurs, et souvent même on les employe de préférence aux autres; alors on les copie comme les Violons, (Voyez la Section 4^e. page 22.)

Les Tons les plus favorables aux Clarinettes dans les Tons mineurs, sont ceux de G-ré-sol, Exemple 18^e. et D-la-ré, Exemple 22^e.

Article 9^{eme}

Des Cadences.

Comme on ne peut point faire des Cadences sur toutes les notes qui composent l'Etendue de la Clarinette, je donne icy un Exemple de celles qui en sont susceptibles, et de celles qu'il faut éviter; cette regle est la même en descendant et sert à toute espèce de Clarinettes:

ni Cadences ni brisées sur ces notes. (Cadences sourdes, rien sur ces notes. Cadences, Cadences, cadences, rien sur ces notes.

brisées et Cadences. rien. Cadences, Cadences, Cadences, Cadences, Cadences, Cadences, Cadences, Cadences, Cadences,

Cadences, Cadences, Cadences, Cadences, Cadences, Cadences, Cadences, ou brisée, Cadences, Cadences,

Cadences, Cadences, Cadences, Cadences, rien. rien. brisées, brisées, rien sur ces notes.

N^a. Toutes les Noires qui se trouvent dans cette étendue, sont autant de préparations aux différentes cadences qu'on peut faire ou battre sur une même note.

De la Clarinette.

Article 10^{eme}

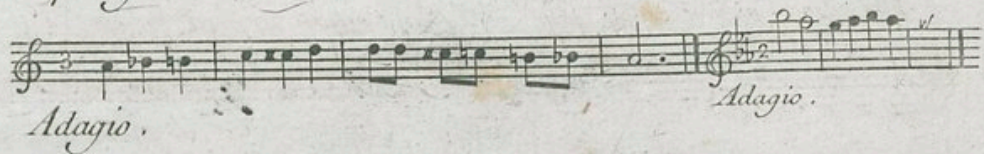
Des Traits qu'il faut éviter.

Comme les Clefs dont on est obligé de se servir pour faire sur chaque espece de Clarinettes le Si[♯] et l'Ut dièze rendent l'exécution très difficile. il faut en éviter l'employ dans les morceaux de vivacité, ainsi que les Chocs du Si[♭] avec le La[♭] de la 3^{eme} octave de l'Étendue de cet Instrument; On peut faire usage de ces notes dans les Adagio.

Exemple très difficile.



On peut faire ce Trait à cause du mouvement.



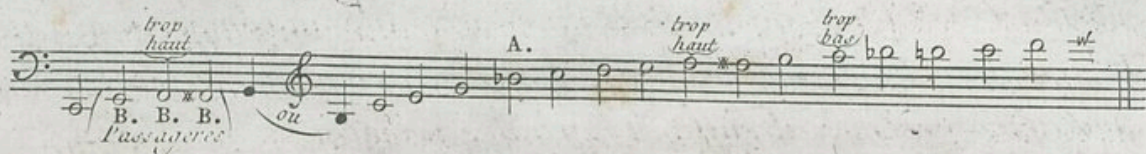
On connoît assez l'effet agréable et harmonieux qui résulte de l'accord de deux Clarinettes, deux Cors, et souvent deux Bassons, c'est pourquoy je ne parleray que foiblement et en passant de la maniere d'employer ces Quatre ou Six Instrumens; ce détail seroit trop étendu et surpasseroit le plan que je me suis proposé de suivre en donnant cet Ouvrage,

(Voyez en le précis aux pages 51. . et 55.)

Chapitre 4^{eme} DU COR,

Article 1^{er}

Etendue naturelle de cet Instrument.



Cette Etendue est celle dont on se sert ordinairement lors qu'on employe les Cors dans les simphonies à grand bruit, Il faut observer que les notes marquées (trop haut) le sont effectivement; on peut cependant les rendre justes en mettant la main dans le pavillon; mais alors elles deviennent étouffées, c'est-à-dire, qu'elles n'ont plus ni le même éclat ni la même qualité de son que celles qui les précèdent ou qui les suivent. Quant à celle marquée (trop bas) on ne peut la rendre juste, c'est pourquoy il ne faut employer ces trois Tons que le moins possible dans les grands effets; et quand on en fait usage, il faut avoir grand soin d'éviter qu'ils ne fassent tenues et unisson avec quelqu'autres parties sur tout celle qui est trop basse.

Il n'en est pas de même pour les Solo; on peut sans trop de réserve employer ces trois notes surtout dans les chants doux et gracieux, parcequ'on peut mettre la main dans le pavillon: il est de plus, du talent de l'exécutant de les rendre justes, et de faire en sorte que leur qualité de son soit égale avec ceux qui les précèdent et qui les suivent.

Comme cet instrument est fort borné dans son étendue, il y en a de

plusieurs especes pour en faciliter l'emploi dans tous les Tons. Scavoir en C-sol-ut, en D-la-ré, en E-si-mi^b et[♯], en F-ut-fa, en G-ré-sol, en A-mi-la, et en B-fa-si^b et[♯].

Les Parties de Cors en E-si-mi^b, et B-fa-si^b, se font assez ordinairement avec l'espece au dessus, en y ajoutant un demi Ton, et celles en C-sol-ut, avec le Cor en D-la-ré, auquel on ajoute un Ton &c.

Je n'entreprendrai point icy de décrire les différens Cors qu'on peut substituer à d'autres, Ce détail deviendroit inutile au compositeur à qui il importe seulement de connoître le moyen d'employer cet instrument dans tous les Tons: il suffit de luy faire remarquer que chaque espece de Cor quoique sous des noms différens est sensée être en C-sol-ut, pour l'exécution; et que l'étendue cy-dessus est la même pour chaque espece tant pour la maniere et le Ton dans le quel elle est copiée, que pour les observations qui y sont faites pour les notes trop hautes, ou trop basses &c.

Chaque espece ne diffère (Pour l'Exécutant) que par le Ton plus ou moins élevé, c'est-à-dire que le Cor en D-la-ré, ne diffère de celui en C-sol-ut, que parceque son étendue est en totalité d'un Ton plus élevé: Il en est de même pour tous les autres.

Il faut observer que le Si^b (ou pour mieux dire la Septieme mineure marquée Δ. dans la Gamme cy devant) est un Ton qui se trouve naturellement dans toute espece de Cors.

Je suis étonné que les différens auteurs qui ont traité de cet instrument l'ayent passé sous silence.

Les trois notes marquées B. se font aussi sur toute espece de Cors: mais il faut avoir soin de n'y point faire de tenues de quatre ou six mesures, comme on le fait sur toutes les autres notes, c'est pourquoy je les nomme Passageres.

Du Cor.
Article 2^{eme}.

De l'Unisson de chaque espee de Cor.

Cette maniere de copier pour les Cors au commencement de l'Article premier, est la seule en usage pour toute espee de Cors, mais elle n'est pas exacte dans toute son étendue.

Pour mettre cet Instrument dans son propre Unisson avec quelques autres, il faut supposer que toutes les notes de cette étendue qui sont écrites sur la Clef de Sol, sont d'une Octave plus bas.

Il est essentiel à tout compositeur pour cet Instrument de ne point perdre de vue cet objet lorsqu'il travaille, afin de ne point errer sur les effets qu'il veut rendre.

Pour connoître le véritable Unisson de chaque espee de Cors avec d'autres Instrum^{ts}, il faut voir la ligne qui porte le nom de l'espee qu'on veut connoître, et la comparer avec la première ligne marquée C. qui contient l'Étendue naturelle de toute espee de Cors, en observant toujours de supposer toutes les notes copiées sur la clef de Sol (à la ditte ligne marquée C.) être d'une Octave plus bas.

Étendue de toute espee de Cors.

trop haut trop haut trop bas

notes passage

Unisson du Cor en C-sol-ut.

Basse. Violon.

Unisson du Cor en D-la-ré.

Basse. Violon.

Unisson du Cor en E-si-mi \flat .

Basse. Violon.

Unisson du Cor en E-si-mi \sharp .

Basse. Violon.

Unisson du Cor en F-ut-fa.

Basse. Violon.

Unisson du Cor en G-ré-sol.

Basse. Violon.

Unisson du Cor en A-mi-la.

Basse. Violon.

Unisson du Cor en B-fa-si \flat .

Basse. Violon.

Unisson du Cor en B-fa-si \sharp .

Basse. Violon.

Les Guidons marqués dans ce Tableau, désignent l'Étendue de chaque espee de Cors, comme on le verra aux pages 41. et 42.

Du Cor.

Il y a encore une autre espèce de Cor qu'on nomme C-sol-ut haut, c'est à dire que ce Cor a un demi ton au dessous de celui de B-fa-si $\frac{3}{4}$; mais on ne s'en sert point parce que ses Sons trop aigus, sont très désagréables. le Son de ce Cor, tient beaucoup de celui de la Trompette sans être le même absolument.

Article 3^{eme}.

De la Maniere de copier pour les Cors.

Il faut lorsqu'on travaille pour les Cors, les copier toujours en C-sol-ut, c'est à dire qu'il faut que la Tonique du Cor que l'on employe soit posé entre la 3^{eme} et la 4^{eme} ligne, ce qui fait mettre sur la Clef de G-ré-sol sur la 2^{de} ligne; Il y a aussi des cas où l'on employe la Clef d'F-ut-fa sur la 4^{eme} ligne, mais ce n'est que pour les Sons bas du second-Cor.

Il faut toujours indiquer au commencement de chaque morceau le Ton ou le nom des Cors dont il faut se servir, ou faire employ des Clefs dont on se sert dans quelques Orchestres pour éviter d'écrire à chaque morceau le nom des Cors. Je vais cy après en donner la regle; mais je prévien que quoique cet usage soit le plus simple, il n'est cependant pas connu de tous les exécutans; cependant je conseille fort de s'en servir, il est d'autant plus préférable qu'il porte avec lui deux objets essentiels.

Premierement, Il sert à désigner l'espèce de Cor sans rien changer à la maniere de les copier, puisque en substituant ou supposant la Clef de Sol sur la 2^{de} ligne à cette nouvelle Clef, la partie de Cor se trouve être copiée en C-sol-ut,

Secondement, il est absolument nécessaire à tout compositeur, tant pour lui faciliter le moyen de partitionner, que pour pouvoir vérifier

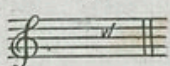
son harmonie sans aucun embarras ceux mêmes qui n'employent pour cet Instrument que la Clef de Sol, sont obligés lorsqu'ils travaillent pour le Cor d'avoir recours à ces nouvelles Clefs. Comme entre deux moyens, le plus simple doit être préféré, je conseille d'adopter ce dernier: s'il n'est pas connu généralement, on ne doit s'en prendre qu'au peu d'usage qu'on en fait, et non à la difficulté.

Clefs

qui désignent l'espèce de Cor dont il faut se servir.

La Clef de Sol sur la 2^e ligne, désigne que les Cors sont en C-sol-ut.

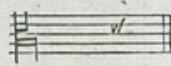
Exemple.



Ton d'Ut.

La Clef d'Ut sur la 3^e ligne, désigne que les Cors sont en D-la-ré.

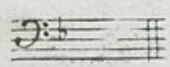
Exemple.



Ton de Ré.

La Clef de Fa sur la 4^e ligne avec un b, désigne que les Cors sont en E-si-mi b.

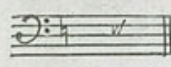
Exemple.



Ton de Mi b.

La Clef de Fa sur la 4^e ligne avec un #, désigne que les Cors sont en E-si-mi #.

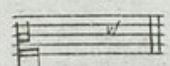
Exemple.



Ton de Mi #.

La Clef d'Ut sur la 2^e ligne, désigne que les Cors sont en F-ut-fa.

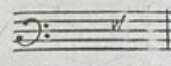
Exemple.



Ton de Fa.

La Clef de Fa sur la 3^e ligne désigne que les Cors sont en G-ré-sol.

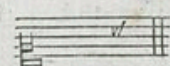
Exemple.



Ton de Sol.

La Clef d'Ut sur la 1^{re} ligne, désigne que les Cors sont en A-mi-la.

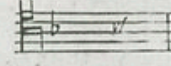
Exemple.



Ton de La.

La Clef d'Ut sur la 4^e ligne, avec un b, désigne que les Cors sont en B-fa-si b.

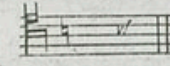
Exemple.



Ton de Si b.

La Clef d'Ut sur la 4^e ligne, avec un #, désigne que les Cors sont en B-fa-si #.

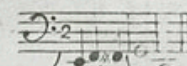
Exemple.



Ton de Si #.

La Clef de Fa sur la 4^e ligne, sert aussi à désigner les Sons bas de toute espèce de Cors.

Exemple.



Article 4^{eme}De l'Etendue particuliere de chaque espece
de Cors tant 1^{re} que 2^{de}

De toutes les personnes qui donnent du Cor, les unes se sont attachées à la 1^{re} Partie, les autres à la 2^{de}, c'est pourquoy il faut observer de ne point faire travailler les 1^{ers} Cors dans les Sons bas, et les 2^{ds} dans les Sons élevés.

Etendue de chaque espece de Cors pour les Tutti
comme Simphonies, ou morceaux à grand bruit.

Pour les Cors en C-sol-ut, et D-la-ré.

N^a. Ces Cors étant fort bas, on peut les faire travailler dans les Sons hauts, mais il faut l'éviter dans les Sons bas.

Exemple.

Pour les 1^{ers} Cors, et le guidon tout au plus.

Pour les 2^{ds} Cors, et le guidon tout au plus.

Pour les Cors en E-si-mi^b et Naturel.

N^a. Ces Cors étant plus élevés que ceux cy-dessus on peut les faire travailler, soit dans les Sons hauts, soit dans les Sons bas.

Exemple.

Pour les 1^{ers} Cors, et le guidon tout au plus.

Pour les 2^{ds} Cors, et le guidon tout au plus.

Pour les Cors en F-ut-fa, et G-ré-sol.

N^a. On peut faire travailler ces Cors dans les sons intermédiaires, et dans les Sons bas, mais très peu dans les Sons élevés.

Exemple.

Pour les 1^{ers} Cors, et le guidon tout au plus.

Pour les 2^{ds} Cors, et le guidon tout au plus.

Pour les Cors en A-mi-la, et B-fa-si^b et h.

N.^a Ces Cors étant plus élevés que tous les autres, on peut les faire travailler dans les Sons bas; mais il faut l'éviter dans les Sons hauts.

Exemple.

Pour les 1.^{er} Cors et le guidon tout au plus.

Pour les 2.^{es} Cors et le guidon tout au plus.

Les Étendues cy dessus étant à la portée de toutes les personnes qui donnent du Cor, peuvent être exécutées partout pourvu toutes fois qu'on les suive à la lettre. je préviens qu'elles ne sont point faites pour des Solo de Concerto, j'en parlerai cy après.

Article 5.^{eme}

Différens moyens d'employer les Cors dans les Tons mineurs.

On voit par l'Étendue du Cor Article 1.^{er} qu'on ne peut l'employer dans les Tons mineurs qu'en mettant la main dans le pavillon; mais comme il y auroit trop de notes à baisser, et que de plus, ces notes seroient trop sourdes pour des Tutti, on se sert de la maniere suivante.

Il faut que le Premier des deux Cors, soit d'une tierce au dessus du second qui doit être toujours du même Ton que celui du morceau où on l'emploie; parcequ'assez comunément il fait les Notes soit de la quinte ou de la basse. Pour mieux faire entendre cet Article je vais en donner quelques Exemples.

1.^{er} Exemple.

Si l'on compose en G-ré-sol tierce mineure, le 1.^{er} Cor peut être en B-fa-si^b, et le 2.^d en G-ré-sol, il faut dans ce cas éviter d'employer La Quinte du 1.^{er} Cor, et la Tierce du 2.^d parceque ces notes étant

naturelles dans les Cors elles n'ont aucune analogie avec le Ton de G - ré - sol mineur .

2^d Exemple .

Si l'on veut composer en C - sol - ut 5^{me} mineur , le 1^{er} Cor peut être en E - si - mi ♭ , et le 2^d en C - sol - ut , alors on évite comme cy dessus La Quinte du 1^{er} et la Tierce du 2^d Cor . il en est de même pour tous les autres Tons , je crois ces deux Exemples suffisants pour faire entendre ce premier moyen qui est le plus en usage , surtout pour les Tutti .

Il y a une autre manière d'employer les Cors dans les Tons mineurs ; qui est de se servir de ceux qui sont A la Quinte au dessous du Ton dans le quel on compose . Ce moyen n'est guere usité que dans les morceaux lents , gracieux , et d'expression ; parcequ'on est obligé de mettre la main dans le pavillon pour baisser d'un demi Ton la tierce des Cors .

Exemple .

Si un Andante , ou un air pathétique est en Sol tierce mineure , on se sert des Cors en C - sol - ut , tant pour Premiers que Seconds , la tierce de ces Cors est la seule note qu'on soit obligé de baisser avec la main . toutes les autres notes de la modulation de Sol se trouvent naturellement dans ces Cors d'Ut , puisqu'on peut y faire le Si ♭ et le Fa * il en est de même pour tous les autres Tons mineurs . et cette dernière manière produit à l'oreille l'effet le plus agréable ; c'est à l'auteur à choisir entre ces deux moyens , celui qu'il doit préférer .

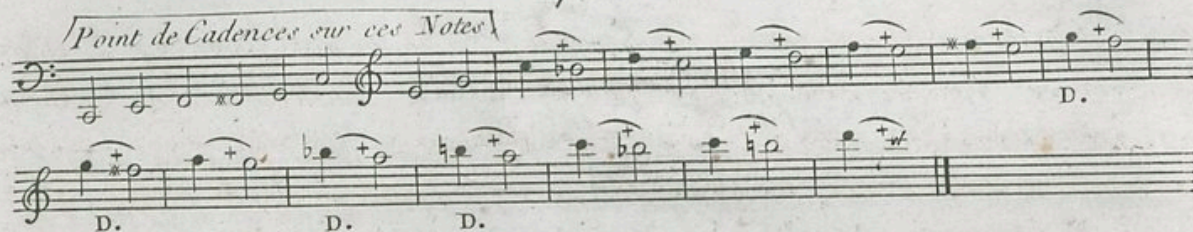
Du Cor.

Article 6^{eme}.

Des Cadences.

On peut avec toute espee de Cors faire des Cadences sur toutes les notes au dessus de celles posées sur la troisieme ligne, mais on n'en fait point sur les notes au dessous.

Exemple.

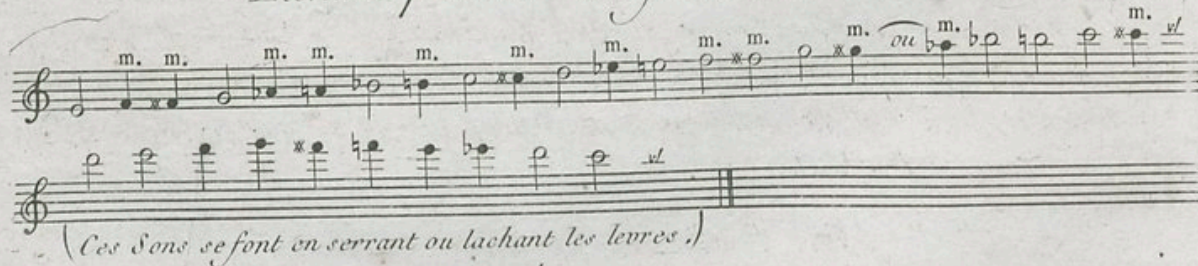


Il faut (autant que le chant peut le permettre) cadencer les quatre Notes marquées D. de préférence à toutes les autres, afin de corriger le peu de justesse qu'elles ont sur le Cor.

Article 7^{eme}.

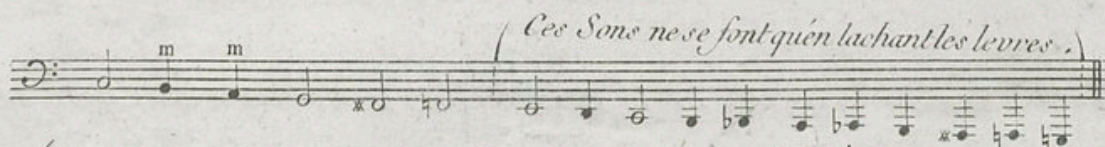
Seconde Étendue des Cors pour les Solo de Concerto, et pour les points d'Orgue.

Cette seconde Étendue ne peut point servir pour des Tutti parce que ses Sons trop étouffés, n'y pourroient pas être entendus.

Étendue pour les Cors faisant le 1^{er} Dessus.

N.^a Toutes les Blanchés de cet Étendue se trouvent naturellement dans toute espee de Cors (Voyez l'Étendue naturelle à l'Article 1^{er}.) les noires ne se font qu'avec le secours de la main dans le pavillon, c'est pour quoy je les ay marquées d'une petite (m.)

*Étendue pour les Cors faisant le 2^d Dessus,
soit pour un Solo d'Adagio, ou pour faire basse à un Solo de 1^{er} Cor.*



(Cette Étendue ne pourroit servir pour être dans un Tutti, parce que les Sons en sont trop sourds.)

On ne doit faire usage de cette Seconde Étendue qu'avec beaucoup de prudence. Tous les Sons chromatiques se font assez facilement en montant pour les premiers Cors, mais il n'en est pas de même en descendant, c'est pourquoi il faut éviter d'employer ces derniers, surtout dans les chants vifs.

Il faut avoir soin dans les Premiers Cors, d'éviter le plus que l'on peut tous les intervalles trop distans, surtout pour les Allegro, et de ne jamais en employer qui partant de telles Notes que ce soit, alassent tomber sur une de celles marquées d'une (m) parce qu'elles ne peuvent se faire qu'avec le secours de la main.

Article 8^{eme}

*Des Sons favorables aux Cors, et des Traits ou passages
qu'on peut leur donner, ou qu'il faut éviter.*

Les Cors dont il faut se servir soit pour les Concerto ou les Solo travaillés, sont ceux de D-la-ré, d'E-si-mi^b. et naturel, et d'F-ut-fa. Tous les Cors au-dessus ne s'employent que dans les Symphonies, à cause de leur peu d'étendue et que de plus les Sons élevés n'en sont point agréables.

Les Cors en C-sol-ut sont trop doux et trop bas, et ne sont propres qu'aux morceaux d'Orchestre.

Des Traits plus ou moins faciles.

En général tous les Traits montants soit diatoniquement, soit par intervalles, sont plus faciles à exécuter que ceux qui descendent Voyez cy-après.

Exemple pour les premiers Cors.

Traits faciles pour un premier Cor.

Mêmes Traits en descendant et moins faciles.

Les Traits suivants sont faits pour un Second Cor, ce n'est pas qu'un premier ne puisse les rendre, l'Ariette cy-après prouveroit le contraire: mais le peu d'usage où l'on est de donner des Sons bas à cette première partie, en rendroit les passages difficiles aux personnes qui s'y sont adonnées de préférence. Il en est de même des Sons hauts pour ceux qui donnent les Seconds Cors.

Exemple pour les Seconds Cors.

Trait pour un Second Cor.

Autre pour un S^d Cor.

Autre pour un S^d Cor.

(Ces intervalles sont faciles pour un Second Cor, mais ils ne le sont pas pour un Premier.)

Afin de donner une juste idée de la manière de travailler pour le Cor dans les Solo, je rapporte icy la partie du Cor de la dernière Ariette de l'Acte de Flore, j'y ai marqué d'une (m.) tous les Sons faits par le secours de la main dans le pavillon, ainsi que ceux qui naturellement sont trop hauts et trop bas dans l'Étendue du Cor, comme le Fa et le La, afin de rendre ces deux notes justes. Voyez l'Article Première page, 36.

Du Cor.
Arielle.

Cor obligé.

Ficrement.

Violon.

The musical score consists of ten systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a Cor obligé staff and a Violon staff. The second system includes a Cor staff with the annotation "Traits difficiles pour un 1^{er} Cor." and dynamic markings "pp." and "f.". The third system features a Hautbois staff with "pp." and "f." markings. The fourth system includes a P. Violons staff with "f." and "pp." markings. The fifth system shows a Hautbois staff with "pp." and "f." markings. The sixth system includes a Viol. PP. staff with "f." and "pp." markings. The seventh system features a PP. Hautbois staff with "f." and "pp." markings. The eighth system includes a Viol. PP. staff with "f." and "pp." markings. The ninth system features a PP. Tous. staff with "f." and "pp." markings. The tenth system includes a Viol. PP. staff with "f." and "pp." markings. The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature.

Hilas.

Des dons brillans de Flore le

Du Cor .

p. *f.* *p.*

doux printemps emprunte ses attraits, ain-si le Dieu charmant que l'uni-
p.
 vers a-do-re, à la beau-té à la beau-té doit tous - - - ses traits, à la beau-
p.
 té - - doit tous ses traits, ain-si le Dieu char-mant ain - - - si le Dieu char-
 mant que l'uni-vers a-do-re, à la beau-té doit tous ses traits à la beau-
f.
 té à la beau-té doit tous ses traits, Violons c'est
p.
 el-le qui porte en nos a-mes, le senti-ment et les desirs, un seul de ses re-gards sur
m *m* *m m m* *m m m m m* *m* *m* *m m m* *m*
p.
 nous lance les fla - - -

Du Cor.

musical staff with notes and dynamics *m*

musical staff with notes and dynamics *m*

nous lan-ce les fla-

musical staff with notes and dynamics *m*

musical staff with notes and dynamics *Lent.*

mes, Du Dieu que

musical staff with notes and dynamics *m*

musical staff with notes and dynamics *Tempo primo.*

sui - - - - - vent les plai-sirs.

f. Violons.

musical staff with notes and dynamics *m*

musical staff with notes and dynamics *pp.*

Hautbois.

musical staff with notes and dynamics *m*

musical staff with notes and dynamics *Viol. pp.*

Viol. pp.

musical staff with notes and dynamics *m*

musical staff with notes and dynamics *pp.*

pp. Tous. rinf.

musical staff with notes and dynamics *f.*

musical staff with notes and dynamics *f.*

On doit voir par cette Ariette, que l'Étendue du Cor est plus celle d'un premier que d'un second, quoiqu'il s'y trouve souvent des traits de l'Étendue de ce dernier .
 Si M^r. Trial auteur de cette Ariette, a fait tout à la fois usage de ces deux Étendues, il sçavoit qu'il avoit pour exécutant M^r. Rodolphe qui possède supérieurement ces deux parties, et dont le rare talent est assez connu du Public pour n'avoir pas besoin icy de mon éloge. M^r. Sieber de l'Opéra, la secondé en son absence avec le plus grand succès; mais il ne faut pas se flater en travaillant pour cet Instrument, de trouver par-tout de pareils Exécutants; c'est pour quoy il faut éviter (si l'on veut être entendu) de mettre à la première partie de Cor, ce qui est pour le second, à moins que l'on ne connoisse celui pour qui l'on travaille . il en est de même pour la 2^{eme} partie de Cor.

Article 9^{eme}

De la maniere de travailler pour deux Cors, et deux Clarinettes.

Lorsqu'on veut faire des Quatuor entre deux Clarinettes et deux Cors, ordinairement les Clarinettes font les parties de premier et de second dessus, tandis que le premier Cor, fait (dans les simples accompagnemens) la partie que feroit la Quinte dans les Quatuor d'Instrumens à cordes, et le second Cor fait celle de Basse fondamentale; mais s'il y a des traits dans les Clarinettes que l'on veuille faire répéter aux parties de Cors, alors les Clarinettes font les parties d'accompagnemens qui auroient été faites par les Cors. Voilà la maniere la plus usitée lors qu'on employe ces quatre Instrumens, je ne donne point cet regle pour être la seule qu'il y ait à suivre, chacun est libre sur cette article .
 Si l'on veut ajouter à cette harmonie deux Bassons Voyez l'article 5^{eme} page 55.

Chapitre 5^{eme} DU BASSON

Article I^{er}

Étendue ou Gamme diatonique de cet Instrument.

The musical notation consists of three staves. The first staff, labeled 'Premiere ou Grande Octave', shows the range from G2 to G3. The second staff, labeled 'Seconde Octave', shows the range from G3 to G4. The third staff, labeled 'Troisieme Octave', shows the range from G4 to G5. The notes are marked with letters A, B, C, and D, and include the notes 'la plus usitée', 'tenue du Si b', and 'tenue du Si b'.

Cette Étendue est de trois Octaves pleines et un demi ton, et est à l'Unisson de la quatrieme corde à vide du Violoncelle en partant de l'Ut marqué (A.)

Les Sons de la premiere Octave et même une partie de la seconde se distinguent foiblement de ceux de la Basse, c'est pourquoy le Basson fait assez ordinairement Unisson avec elle dans ses sons bas; mais à partir du Fa marqué (B.) (à cette Seconde Octave) jusques à la fin de la troisieme, tous ses Tons sont très distincts, c'est aussi dans cette dernière étendue qu'on doit faire travailler cet instrument, soit pour des Solo, ou soit qu'on veuille lui donner une partie intéressante à l'effet.

Il faut éviter les intervalles trop distans dans les sons élevés à partir du Sol marqué (C.) ces distances rendroient l'Exécution très difficile et presque impossible; de plus tous ces Tons n'ont pas la même force ni le même Volume que les précédens. On ne doit se servir des deux notes Si b, et Si b, marquées (D.) que pour des tenues; on doit y faire parvenir par des Sons diatoniques. Il seroit possible de le faire par des Intervalles; mais il faut qu'ils soient peu distants l'un de l'autre.

Article 2^{eme}

Des Tons favorables au Basson .

Les Tons les plus favorables à cet Instrument sont ceux où il entre le moins de Diezes ou de bémols, comme C-sol-ut, A-mi-la, D-la-ré, G-ré-sol, majeurs ou mineurs, B-fa-si^b tierce majeure, B-fa-si^b tierce mineure E-si-mi^b tierce majeure &c .

On employe souvent les Bassons dans le Ton d'E-si-mi^b tierce majeure, mais ils y sont fort bornés pour les Traits et les cadences: c'est pourquoi il faut observer que le mouvement de l'air soit lent, si l'on veut dans ce dernier Ton y faire réciter cet Instrument .

Le Ton d'E-ut-fa, est très agréable sur le Basson, surtout s'il est en tierce mineure; mais alors il faut que le mouvement soit Adagio, et en supprimer autant qu'on le peut les Cadences, et les Agrémens .

En général il faut éviter pour tous les instrumens à vent (surtout pour les Solo, et les Vivacités,) tous les Tons où il entre beaucoup de diezes ou de bémols, parce que dans ces Tons on est obligé de se servir des notes au dessus pour faire les diezes, ou de celles au dessous pour les bémols, comme Fa naturel pour Mi*, ou Sol* pour La^b, &c. Alors ces doubles emplois deviennent très difficiles pour cet Instrument .

Article 3^{eme}

Des Cadences sur le Basson .

Comme il y a des notes parmi celles de cette Étendue Article premier, sur lesquelles on ne peut point battre de cadences, soit à cause des Clefs adhérentes au corps de l'instrument, ou autrement, je donne un Exemple de celles qu'on peut faire, et de celles qu'il faut éviter .

Rarement on fait des Cadences sur ces notes .

ni brisées ni Cadences sur ces notes .

Cadence brillante. | *Cadence brillante.* | *brisée difficile.* | *Cadence brillante.* | *Cadence brillante.* | *brisée seulement.* | *brisée seulement.*
brisée seulement. | *brisée difficile.* | *Cadence brillante.* | *Rien.* | *Rien.* | *Cadence.* | *Cadence brillante.*
Cadence. | *Cadence.* | *Cadence.* | *Cadence.* | *Cadence.* | *Cadence brillante.* | *Cadence brillante.* | *Cadence brillante.*
Cadence brillante. | *brisée seulement.* | *Cadence brillante.* | *Cadence brillante.* | *brisée seulement.* | *brisée seulement.* | *brisée seulement.* | *brisée seulement.*
Rien, ou brisée tout au plus. | *Cadence.* | *Rien.* | (*ni Cadences, ni brisées sur ces notes.*)

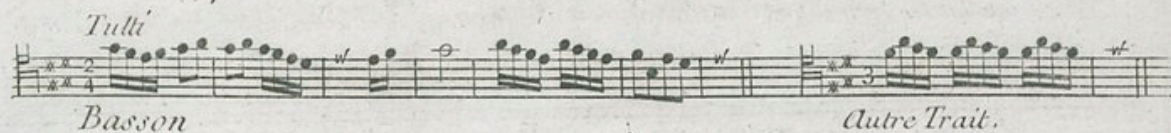
Il faut supprimer autant que l'on peut les agrémens et les cadences dans tous les Tons bouchés, comme les Tons grands dièzes ou grands bémols, parcequ'elles sont très difficiles et fort souvent impraticables ; Voyez la fin de l'Article 2^{me} page 53.

Article 4^{me}

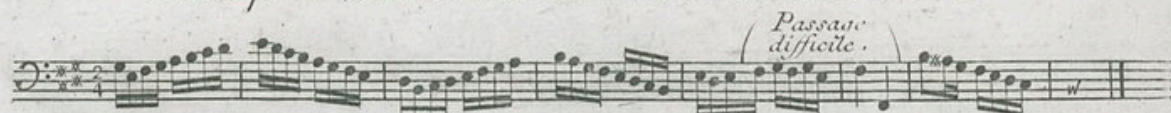
Des différens chocs de notes qu'il faut éviter, surtout dans les Vivacités .

Il faut avoir soin d'éviter (surtout dans les Allegro) les chocs du Fa #, avec le Sol #, dans toute l'Étendue du Basson, à cause des Clefs dont on est obligé de se servir pour faire ces deux notes, ce qui rend ces passages très difficiles. beaucoup d'Auteurs ont fait usage des Traits cy-après dans des Tutti, mais ils ne peuvent jamais être bien rendus, et il faut encore plus se garder de les employer dans des (Solo.)

Traits tirés du Tambourin,
du premier Acte de Castor et Pollux.



Trait pris de la Contredance de l'Acte de Flore.



Ce Trait de l'Acte de Flore est très difficile en Mi, à cause du grand nombre de dièzes, il seroit bien moins pénible en D-la-ré, et encore plus aisé s'il étoit en C-sol-ut, ce qui prouve qu'il faut bien plus éviter (surtout dans les Vitesses,) tous les chocs du Mi* contre le Fa* ou du Si* contre l'Ut*, et généralement toutes les notes naturelles dans l'Étendue Article 1^{er} les quelles (comme dans les Tons de Si majeur grand dièze, ou Si b tierce mineure,) sont réputées être la note précédente qui devient dièze, ou la note suivante qui devient bémol dans ces cas il ne faut donner aux parties de Bassons que des chants simples ou des tenues Voyez l'Article 2^{eme} page 53.

Article 5^{eme}

De la maniere d'unir cet Instrument avec des Clarinettes
et des Cors pour les Sextuor.

Le Son du Basson se lie très bien avec celui des Clarinettes, et des Cors, le grand usage où l'on est aujourduy de les employer ensemble en Sextuor, pourroit me dispenser de donner aucuns détails sur l'harmonie agréable qui en résulte; mais comme on peut n'avoir pas remarqué la maniere dont on employe ces six Instrumens ensemble, je dirai que lors qu'on est dans la modulation de la dominante du Ton primitif ou principal (ce qui se pratique ordinairement vers la fin de la premiere reprise d'un Air) les Bassons

doivent imiter les phrases ou Traits des chants que donnent les Clarinettes. dans ce cas on donne aux Cors les parties de quinte et de Basse, parcequ'ils sont trop bornés pour pouvoir exécuter dans le Ton de cette Dominante.

Et comme sur la fin de la Seconde ou dernière reprise, on revient au ton de la Tonique, et qu'assez communement on y répète des phrases dites dans la première partie de l'air; alors les Cors vont à l'imitation des Clarinettes, tandis que les Bassons font les parties de quinte et de basse qui avoient été rendues par les Cors dans la première reprise.

En général, les Bassons ne rendent guere la phrase déjà donnée par les Clarinettes, que lorsque les Cors ne le peuvent point faire: leur employ le plus ordinaire dans cette harmonie, est de faire les parties de quinte et de Basse, le Second Basson fait pour lors cette dernière partie, et le Second Cor la Basse fondamentale, tandis que le premier Cor, et le premier Basson sont tierce entr'eux, ou avec les Clarinettes.

Dans le cas où la première Clarinette donneroit un chant simple, ou varié, ou même des tenues qui n'exigeroient pas que la Seconde fût tierce avec elle, il faudroit que cette Seconde Clarinette fût tierce avec le premier Basson, tandis que le premier Cor feroit des tenues, le Second Basson la Basse, et le Second Cor la Basse fondamentale.

Ces différentes manieres d'adopter ces Six instrumens ne sont pas les seules dont on puisse faire usage, mais elles sont les plus usitées et les plus naturelles.

Il faut remarquer que dans tous les cas où l'on veut se servir de Bassons obligés (soit comme cy dessus dans des Sextuor, ou dans un corps d'orchestre,) on doit éviter l'employ des Tierces ou des Sixtes qui seroient être de l'Étendue de la première ou grande octave (Voyez la Gamme diatonique Article 1.^{er}) Je veux dire tous chants qui seroient Tierce ou Quarte &c. avec une autre partie élevée; parceque les Sons bas du Basson forment un bourdonnement qui embrouille et nuit à l'harmonie. au contraire on tire un très grand avantage de cet instrument, quand on l'emploie dans les Sons hauts de la Seconde et de la petite Octave.

N.^a Pour les Quatuor. entre deux Clarinettes et deux Cors Voyez l'Article 9.^{em} page 51.

Je donne cy-après pour Exemples, trois morceaux d'harmonie qui m'ont été communiqués, afin de mieux faire connoître la maniere dont on employe ordinairement ces trois instrumens ensemble. ces Exemples sont d'une mélodie très douce, et très agréable, et chacun dans des genres différens. On remarquera que les especes de Clarinettes dont on ya fait choix ont été adoptées selon le stile du morceau. ce qui est un objet essentiel à l'effet.

Les Clarinettes en G-ré-sol, étant la plus douce espece, ont été préférées à toute autre pour le premier exemple, parcequ'il est d'un chant très lent, doux, et lugubre.

Dans le Second Exemple qui est d'un genre moins triste, on a fait choix des Clarinettes en A-mi-la, les quelles sont moins douces que les précédentes, mais moins sonores que toute autre.

Pour le troisieme Exemple, on se sert de celles en B-fa-si b, parcequ'elles sont plus faciles pour les Vacuités, et que leur Son est plus brillant que celui des deux précédentes, ce qui convient mieux pour le genre du morceau qui est d'un chant et d'un mouvement presque gais.

Je crois ces exemples assez suffisants pour faire connoître qu'il en doit être de même pour toutes les autres modulations, c'est à dire qu'il est absolument nécessaire, que le choix qu'on fait des especes différentes de Clarinettes soit propre au genre que l'on traite.

Si les trois morceaux cy-après étoient d'un Stile gay et brillant, il faudroit alors pour chaque Exemple faire choix des Clarinettes du même Ton, afin qu'elles puissent produire l'effet propre à ce genre. Voyez la qualité et la propriété de chaque espece, aux pages. 23. 24. et 25.

J'aurois pu mettre ces Exemples à la suite du Chapitre troisieme ,
mais n'ayant point encore traité du Basson , j'ay cru devoir les pla-
cer à celui cy .

1^{er} Exemple .

Clarinettes en G-ré-sol , et les Cors en C-sol-ut .

Molto Adagio, del Signor Stamitz .

1^{re} Clarinette en G-ré-sol. *p* *f* *p*

2^{de} Clarinette en G-ré-sol.

1^{er} Cor en C-sol-ut. *p* *f* *p*

2^d Cor en C-sol-ut.

Fagotto. *p* *f* *p*

cres. f *p* *f* *p* *f*

cres. f *p* *f* *p* *f*

cres. f *p* *f* *p* *f*

Nota. Rarement on doit employer cette espèce de clarinette dans d'autres
mouvemens que celui-cy .

Du Basson.
2^d Exemple.

59.

Clarinettes en A-mi-la et les Cors en D-la-ré.

Adagio, del Signor Stamitz.

1^{re} Clarinette
en A-mi-la.

2^{de} Clarinette
en A-mi-la.

1^{er} Cor
en D-la-ré.

2^d Cor
en D-la-ré.

Fagotto.

The musical score consists of five staves. The top two staves are for Clarinets (1^{re} and 2^{de}), the next two for Horns (1^{er} and 2^d), and the bottom one for Bassoon. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), and *cres.* (crescendo). There are also trill ornaments and triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) in the Clarinet parts. The piece concludes with a double bar line.

Nota.) On peut aussi
employer cette espèce
de Clarinette dans
des mouvemens légers.

Du Basson .
3^{eme} Exemple .

Clarinettes en B-fa-si b. et les Cors en E-si-mi b.

Introdu Andante un poco Allegro del Signor Gaspard

1^{re} Clarinette en B-fa-si b.

2^{de} Clarinette en B-fa-si b.

Per Cor en E-si-mi b.

Per Cor en E-si-mi b.

Fagotto .

The musical score consists of ten staves. The first five staves are for the 1st Clarinet, 2nd Clarinet, two Horns, and Bassoon. The remaining five staves are for the Bassoon. The music is in 2/4 time and features a variety of dynamics including piano (p), forte (f), and crescendos (cres.). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and repeat signs.

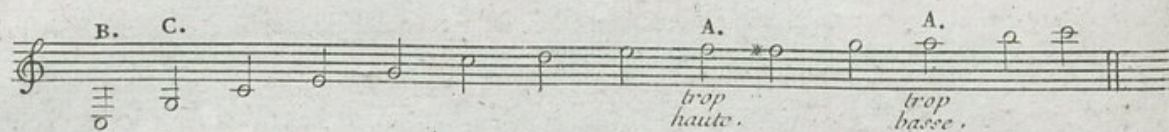
Nota) On peut aussi employer cette espèce de Clarinette dans les (Adagio.)

Chapitre 6.^{me}

DE LA TROMPETTE .

Article 1.^{er}

Étendue ou Gamme diatonique de cet Instrument .



Cette Étendue est à l'Unisson du Violon à partir de la note marquée c. qui répond à la quatrième corde à vide .

De tous les Instruments à vent, la Trompette est le plus ingrat et le plus borné, s'il a beaucoup d'analogie avec le Cor, il n'en a pas toute la facilité. L'Étendue en est à peu près la même, et la quarte et la Sixte y sont fausses; on peut cependant les rendre à peu près justes en ménageant le vent pour l'une, et le forçant pour l'autre, il est du talent de l'exécutant de cacher ces défauts; mais quel qu'art qu'il y employe il ne rendra jamais ces notes parfaitement justes; c'est pourquoy il faut les supprimer le plus que l'on peut, et si le compositeur vouloit y faire des tenues, il faudroit qu'il eut grand soin d'éviter l'Unisson de ces notes avec d'autres parties.

Toutes les fois que j'employeray ces deux notes (A.) dans les Exemples suivants, je les désigneray par des chroches, afin de faire observer qu'elles ne doivent être que passageres .

Je joins à cette Étendue les deux notes marquées (B. et C.) pour faire connoître toutes celles que peut rendre la Trompette, mais on verra par la suite quels sont les Tons, et les circonstances dans les quelles on peut en faire usage .

De la Trompette.

Cet Instrument est ordinairement en E-si-mi \natural . c'est communément son Ton le plus haut, il peut en être d'un Ton plus élevé, mais ils sont fort rares, (comme on le verra cy-après) mais quoy qu'il en soit on se sert de celui en E-si-mi \natural . pour tous les Tons au dessous, en y ajoutant des Tons comme on le fait aux anciens Cors.

On ne peut employer la Trompette que dans les Tons majeurs de C-sol-ut, (qui est le Ton le plus bas,) D-la-ré, E-si-mi \flat et \natural , et quelque fois F-ut-fa, mais cette dernière étendue est fort bornée comme on le verra par la suite. et quoyque cet Instrument soit très brillant dans ce dernier Ton, je ne conseille pas d'en faire usage, parcequ'il faudroit en faire faire exprès, qui fussent plus courts, ou que le Ton de l'Orchestre fut très bas, ce qui dans ce cas nuirait à l'effet des autres parties, et dans le premier devien-droit fort embarrassant.

Article 2^{eme}.

De la maniere de copier pour la Trompette, et de son Étendue pour chaque Ton.

Comme il ya deux manieres de copier pour cet Instrument je vais en traiter par Sections, afin de pouvoir y renvoyer le lecteur après chacun des Exemples suivans que j'ay noté de ces deux façons.

Section premiere.

La coutume la plus ordinaire de noter les parties de trompette est en C-sol-ut, sur la Cléf de G-ré-sol sur la seconde ligne, comme on le fait pour les Cors; c'est à dire qu'il faut que la Tonique du Ton soit entre la troisieme et la quatrieme ligne, alors la Trompette s'accorde suivant le Ton écrit au commencement du morceau, et sonne en C sol-ut. Voyez la maniere de copier pour les Cors, Article troisieme page 39.

De la Trompette .

61.

Section Seconde .

On copie aussi pour cet Instrument comme on le fait pour les parties de Violon ; c'est-à-dire dans le Ton dans le quel on compose , pour lors on accorde la Trompette suivant ce Ton , et l'exécutant a recours à la transposition pour pouvoir sonner en C-sol-ut , parce que de telle maniere que soit copiée la partie de la Trompette , elle doit s'accorder dans le Ton du morceau , et toujours sonner en C-sol-ut .

Comme plusieurs personnes peuvent ignorer ce qu'on entend par la transposition , et qu'elle sert à la Trompette lorsqu'on en copie les parties comme celles des Violons , je vais en donner une explication .

La Transposition est un moyen qu'anciennement on employoit beaucoup pour solfier ; et par le quel on mettoit en C-sol-ut , tous les Tons majeurs , et en A-mi-la tous les Tons mineurs quelconques , On employoit cette méthode pour éviter le nombre de Diezes ou de Bémols qui entrent nécessairement dans tous les Tons , excepté ceux cy dessus qui sont les modeles de tous les autres , puisqu'ils sont naturellement l'un majeur et l'autre mineur sans le secours d'aucun Diezes ny Bémols . pourqu'un Ton quel qu'il soit puisse devenir l'un de ces deux modeles , il faut donner le nom de Si au dernier des diezes qui se trouvent posés à la Clef , ou , si ce sont des Bémols , donner au dernier le nom de Fa , alors en décomptant diatoniquement (soit en montant soit en descendant) de ce dernier Dieze ou dernier Bémol , jusqu'à la ligne sur la quelle tombe une des notes qui porte le même nom d'une des trois Clefs , Sol , Ut , fa , on trouvera que cette nouvelle Clef qu'on doit supposer à la place de l'autre vous donnera le Ton d'Ut , ou celui de La .

De la Trompette.

Exemples des différentes manières
de noter les parties de Trompette
et de l'Etendue de cet Instrument, pour chaque ton qui
lui est propre.

1.^e Exemple.

Trompette en C-sol-ut, et son Etendue.

Trompette en C-sol-ut (C)

Trompette en C-sol-ut (D)

Rarement on doit
faire cette note.

(D) Il n'y a point d'autre manière de copier cette trompette, lorsqu'elle est en C-sol-ut, à moins que ce ne soit sur la clef de Sol, sur la première ligne, comme celle marquée (D), mais cette clef n'est plus en usage.

2.^e Exemple.

Trompette en D-la-ré et son Etendue.

Trompette en D-la-ré.

Trompette en D-la-ré

Cette partie est copiée
en Ut (la Section 1.^e)

Rarement on doit
faire cette note.

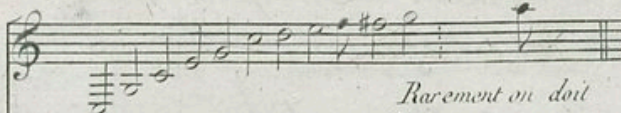
Cette partie est copiée
en Ré (la Section 2.^e)

Clef
que doit donner
la transposition.

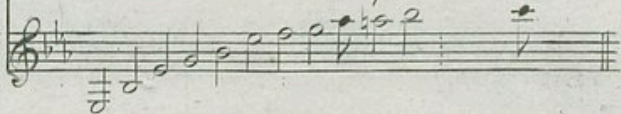
De la Trompette,
5^{me} Exemple

65.

Trompette en E-si-mi^b et son Etendue.

Trompette en E-si-mi^b  Cette partie est copiée en Ut (V. la Section 1^{re})

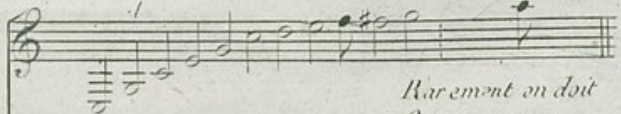
Rarement on doit faire cette note.

Trompette en E-si-mi^b  Cette partie est copiée en Mi^b (V. la Sect. 2^{de})

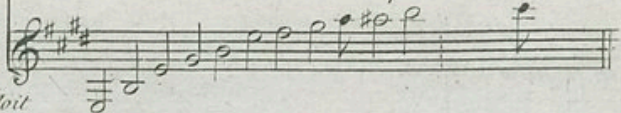
Clef que doit donner la transposition.

4^{me} Exemple.

Trompette en E-si-mi^b et son Etendue. (p)

Trompette en E-si-mi^b  Cette partie est copiée en Ut (V. la Sect. 1^{re})

Rarement on doit faire cette note.

Trompette en E-si-mi^b  Cette partie est copiée en Mi^b (V. la Sect. 2^{de})

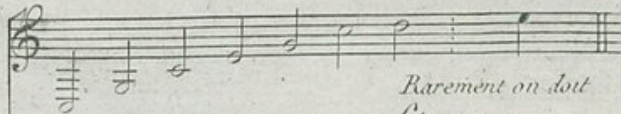
Clef que doit donner la transposition.

Il en est de celle cy comme de celle en Mi^b excepté qu'elle doit s'accorder un demi ton plus haut. (Celle Trompette est celle dont on se sert dans les Troupes.)

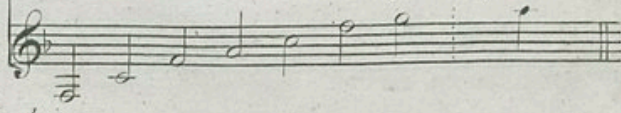
5^{me} Exemple.

Trompette en F-ut-fa et son Etendue.

(Voyez ce que j'en ai dit à la fin de l'Article 1^{er} page 62.)

Trompette en F-ut-fa,  Cette partie est copiée en Ut (V. la Sect. 1^{re})

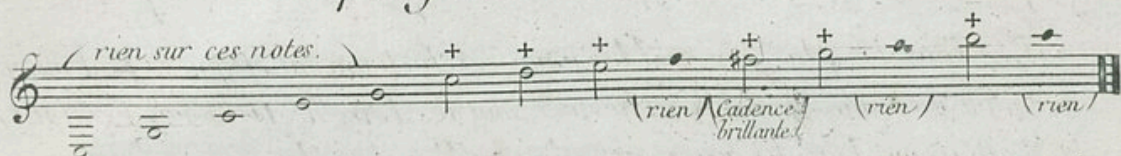
Rarement on doit faire cette note.

Trompette en F-ut-fa,  Cette partie est copiée en Fa (V. la Sect. 2^{de})

Clef que doit donner la transposition.

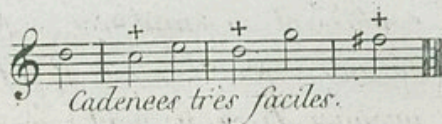
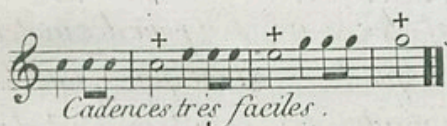
Article 4.^{eme.}

Des Cadences, et des moyens qu'il faut observer
pour faciliter l'exécution.

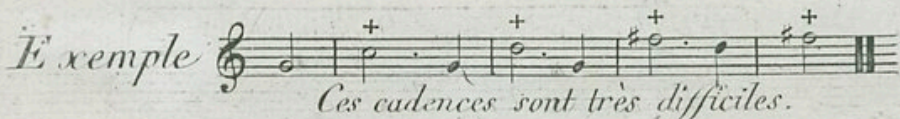


Il faut pour faciliter les Cadences sur cet Instrument, que la Note sur laquelle on la fait ait été précédemment entendue, ou que cette note puisse devenir préparation à la cadence suivante.

Exemples



Il faut avoir soin d'éviter tous les intervalles trop distans qui tomberoient sur des notes cadencées.



On doit observer de ne parvenir aux notes élevées que par des chants simples et diatoniques, et surtout de ne point faire des tenues sur la quatrième et la Sixte, que j'ai eu soin de désigner par des croches dans tous les exemples contenus dans ce Chapitre.

Si dans quelques Symphonies, soit militaires, soit autres, on vouloit faire un Solo pour cet Instrument, il ne faudroit pas que ce fût au début du morceau, à moins que le Ton du précédent n'eût été de même; sans qu'on courroit risque de le manquer. Ainsi, dans le cas où on voudroit, par une transition de Ton, annoncer un bruit de Guerre, ou un Combat, il faudroit (avant que de faire sonner la Trompette) établir le nouveau Ton par une ou deux mesures de Symphonie.

Chapitre 7.^{me} DU SERPENT.

Si l'on est étonné de me voir traiter ici de cet Instrument qui jusqu'à présent n'a été employé que dans les Musiques chorales, on ne le sera pas moins de me le voir mettre au nombre de ceux dont on se sert habituellement dans les Orchestres. L'idée que j'ai qu'on l'employera un jour avec les autres me fait en donner les détails suivants.

Premierem.^t Les parties faisant basse dans les grands effets ne sauroient être trop fortes, surtout actuellement que l'on croit ajouter à l'effet, en doublant et chargeant les parties élevées, comme Violons, Flûtes, Clarinettes, Petites Flûtes, &c. La Physique nous démontre assez clairement que les Sons élevés et aigus ne paraissent tels à l'oreille que par l'opposition et la comparaison qu'elle en fait avec les Sons graves qu'elle entend. Si les derniers sont étouffés par le nombre et la force des autres, il s'en suit nécessairement que l'effet ne doit plus subsister.

Secondem.^t On charge souvent les Basses de croches et de doubles croches. Ces Sons se suivant très rapidement, ne font sentir que très faiblement la Base de l'harmonie. Il est vrai que, pour y remédier, on donne aux Contre Basses des notes simples et lentes, mais cet instrument étant de deux Octaves au-dessous des Basses, fournit à la vérité un Son fort, mais trop sourd pour pouvoir être bien distingué parmi le nombre d'Instruments qui font les parties élevées. C'est pour quoi, sans rien changer à la manière actuelle de composer, je suis sur que le Serpent peut être d'une très grande utilité pour l'effet, étant admis dans un Corps de Musique nombreux: l'expérience m'en a fourni une preuve certaine. Son Unisson est le même que celui de la Basse: qu'on lui donne comme aux contre Basses les Notes qui font la Base de l'harmonie, les Sons nourris et volu =

Du Serpent.

69

mineux que produit cet Instrument dans les Sons bas, feront nécessairement sortir de la confusion tous ces grands effets qui jusqu'à présent n'ont point satisfait l'attente des connaisseurs et du Compositeur.

L'usage qu'on fait de cet Instrument ne met point à même de bien faire cette expérience, attendu que la plus part de ceux qui en jouent ne sont point musiciens; mais comme le jeu de cet Instrument est très facile, on ne tarderoit pas à trouver des lecteurs, si on vouloit l'employer dans les Orchestres.

Article 1.^{er}

Etendue ou Gamme diatonique de cet Instrument

(Tons factices par ce que tous les trous sont bouchés.) *Tons naturels*

B *ou* *Seconde Octave* *ou* *B*

D *ou* *Troisième ou Petite Octave* *ou* *C*

Ces Tons tiennent à la fois et du Basson et du Cor *Tons factices dont tous les trous sont bouchés et qu'on fait en serrant les lèvres*

Cet Instrument est à l'Unisson du Violoncelle, en partant de la quatrième corde à vide qui répond à la Note marquée (A) dans cette Etendue.

Toutes les Notes blanches et noires de cette Gamme peuvent se faire sur le Serpent par les exécutans les moins habiles; il faut cependant observer qu'on peut en hausser ou baisser la totalité, en lâchant ou serrant plus ou moins les lèvres: si l'exécutant n'a pas l'oreille juste, le Ton se trouvera très faux: c'est pourquoi, il faut que tous les Instruments qui doivent exécuter avec lui s'accordent sur une des Notes marquées (B.) ou même (C.) de cette Etendue, par ce que, pour sonner une de ces Notes, il faut boucher tous les trous de cet Instrument, ce qui rend ces Tons invariables à moins

^{xx} Ces deux sons, qu'on nomme pédales font un très bon effet surtout le Ré.

Du Serpent.

cependant qu'on ne lâche trop les lèvres: pour lors, on donneroit le demi ton au dessous, comme *Ut* ♯ pour *Ré*, et *Sol* ♯ pour *La*.

Mais, comme il seroit très gênant pour certains Instrumens, ou pour les voix de s'assujettir au Ton du Serpent, on peut lui faire ajouter des Tons près de son embouchure, comme on le fait aux Cors et à la Trompette. Presque toutes les personnes qui jouent de cet Instrument, ont la mauvaise habitude de se servir d'un bocal fort long, avec lequel ils haussent ou baissent le ton, en le faisant entrer plus ou moins dans la première branche de cet Instrument, ce qui fait un étranglement au fond intérieur de cette branche; lors que le ton est fort élevé. Il conviendrait donc mieux, comme je l'ay dit ci dessus, d'y ajouter des tons. Ce moyen n'est pas fort connu, par ce que, comme on n'emploie le Serpent que dans les Églises, et qu'il y est le seul Instrument, on prend le Ton qu'il donne. *M. Aubert*, qui sans contredit est le plus habile exécutant que nous ayons encore eu pour cet Instrument, fait usage de ces Tons pour s'accorder avec celui d'un Orchestre, et ne rien changer à la qualité du Serpent.

Il faut remarquer que la plus part des exécutans sur cet Instrument ne donnent point la même force de Son, lors qu'ils font plusieurs notes, soit diatoniques, ou par intervalles; parce qu'il s'en trouve pour les quelles il faut boucher tous les trous, comme celles marquées *A. B. et C.* ce qui produit des Sons très forts: la raison même en est physique, on sait que le vent parcourant toute l'étendue d'un Instrument produit un Son plus mâle et plus fourni, lors qu'il ne rencontre point d'obstacle qui le divise; par conséquent pour peu qu'un ou deux trous de cet Instrument soient ouverts, le Son diminue quelque fois de moitié de force, ce qui deviendroit quelque fois nuisible à l'effet. Il faut pour parer à cet inconvénient, que l'exécutant ménage son vent dans les notes *A B et C* et le force pour toutes les autres.

On ne doit point faire usage des rondes qui sont au commencement et à la fin de l'étendue cy devant, sans connaître le talent de celui pour qui l'on travaille, parce que ces notes sont très difficiles.

Dans les Sons élevés, à partir de la note marquée *D*, cet Instrument produit un

Du Serpent

Son singulier et même étranger qui tient à la fois du Cor et du Basson et qui pourroit faire un bel effet dans certains morceaux pathétiques.

Article 2^{eme}

Des Cadences et de la manière de faire travailler cet Instrument

On ne fait point de cadences sur ces notes

Cad. brillantes
Cad. des leores / Cad. bril. / Cad. des leores / Cad. des leores / Cad. bril. / Cad. des leores / Cad. bril. / Cad. des leores / Rien.

Les cadences marquées brillantes sont faciles et bien distinctes; et on peut en faire usage très souvent il n'en est pas de même de celles marquées leores; comme elles sont factives et très difficiles; il ne faut s'en servir que très rarement, sur tout, si l'on donnoit un Solo à cet Instrument. On peut, sans nulle contrainte, faire usage des autres cadences ou je n'ay rien marqué au dessous.

Manière ou Genre de faire travailler le Serpent.

Chaque mesures ci dessus sont autant d'Exemples qu'on peut rendre facilement sur cet Instrument. On doit observer qu'il se trouve souvent des notes sur les quelles on puisse marquer les tems, en forçant les Sons; soit par saccade, ou autrement, comme on le voit aux notes marquées d'une (s.) qui sont autant de repos nécessaire à l'exécuteur pour rendre plus facilement celles qui suivent. Les mesures marquées (E) doivent être saccadées à chaque note, en observant de marquer encore davantage la première de chaque tems fort.

Chapitre 9^{me} DU TROMBONE

I^o Etendue de cet Instrument

Le Trombone est un Instrument qui à été inventé en Italie, il y a environ quarante ans, et qui s'est introduit en France, il y a environ trente ans: son nom qui est l'augmentatif du mot *tromba* qui en Italien signifie trompette indique assez le genre auquel appartient cet Instrument.

Malgré cette ressemblance dans leur nature, il existe de très grandes différences dans le jeu et dans l'ordre des tons de ces deux Instrumens. En effet, on a vu que la Trompette, une fois établie dans un ton, ne peut jouer que dans ce ton et ne donne, à partir du ton principal, que ceux qui composent la série des aliquotes (1) Il n'en est pas de même du Trombone; comme la portion mobile de cet Instrument permet d'en rallonger ou d'en raccourcir le corps à volonté, il devient possible d'obtenir une suite de tons aussi rapprochés qu'on le désire.

Mais il faut remarquer que cette suite de tons est nécessairement contenue entre certaines limites. Ces limites sont données par la plus grande et la moindre longueur que l'on peut donner à l'Instrument à l'aide du rallongement et du raccourcissement successifs; et ces longueurs sont elles mêmes fixées par l'extension que peut prendre le bras: c'est pourquoi, on a construit des trombones de différentes grandeurs, afin de pouvoir, par leur réunion embrasser une plus grande Etendue de tons. On s'est arrêté à trois grandeurs que l'on désigne sous les noms de trombone-Basse, trombone-tenor, trombone-Alto. On voit, dans les exemples ci contre l'Etendue de chacune de ces trois divisions du même Instrument.

(1) c.à.d. qu'en supposant le ton principal, fourni par une corde dont la longueur seroit représentée par 1. la trompette ne peut donner, à partir de ce ton, que ceux que fourniraient des cordes dont les longueurs seroient représentées par 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$ &c

Chapitre 9.^{eme}

DE LA TROMBE

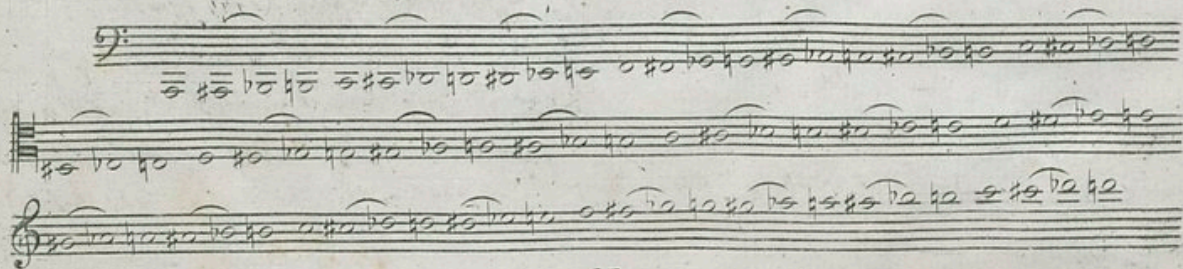
La trombe est un Instrument moderne de l'Invention de M. Fricot, professeur de Musique à Lisieux : cet Artiste lui avoit d'abord donné les noms de Basse-cor et de Basse-Trompette, parcequ'il s'en servoit principalement pour l'Usage que ces noms indiquent; mais, comme il a reconnu que ces dénominations donnoient une idée trop restreinte des propriétés de son Instrument, il a depuis adopté le nom de Trombe que j'ai proposé, comme plus convenable à tous égards.

La Trombe est un Instrument de Cuivre dont la forme rappelle celle de la trompette; on y adapte un bocal et une embouchure: il est percé de dix trous, dont six reçoivent l'application immédiate des doigts; les quatre autres sont fermés par des Clefs.

Etendue et Progrès des Tons

La trombe à quatre octaves et demie d'étendue, depuis le La le plus grave jusques au Ré le plus aigu du clavier ordinaire, ce qui donne un système complet, où l'on trouve les quatre parties de premier et second dessus, de Quinte, de Basse et celle de contre-Basse: en sorte, que l'on peut composer pour cet Instrument seul à tel nombre de parties que ce soit. On comprend néanmoins que les mêmes personnes ne sont pas propres à jouer toutes les parties: on peut, à cet égard se régler sur l'Etendue ordinaire des parties d'Instruments a vent analogues.

Quoiqu'il en soit, dans toute cette étendue, la trombe fournit tous les tons naturels et ceux qui résultent de la division chromatique, comme on le voit dans l'exemple suivant.



Au moyen d'un corps de rechange, tout le système peut s'élever ou s'abaisser d'un ton entier. La trombe, à l'aide de toutes ces divisions, peut jouer dans tous les modes, tant majeurs que mineurs; mais ceux qui lui sont le plus favorables sont les modes majeurs d'Ut, fa, si, mi, et les modes mineurs de La, Si, Ut, Ré, Mi, et Sol. Les tons à exclure comme moins avantageux sont ceux de La, et Mi majeurs et de fa mineur.

Intensité des Sons.

La Trombe est de tous les Instruments à vent celui qui possède la plus grande intensité de son. Cette intensité dans les tons favorables peut être évaluée à celle de trois trombones: Tous les tons ne sont pas parfaitement égaux: il y en a de plus faibles les uns que les autres; la loi de la trombe à cet égard est la même que celle du Serpent.

Timbre de la Trombe

La trombe a un caractère général dans toute l'étendue du diapason; mais ce caractère offre des nuances particulières, selon les principales régions. Ainsi, dans le grave, cet Instrument produit un son d'un timbre mixte entre celui du Serpent et celui du trombone, plus nourri, plus éclatant, moins sec que celui du premier; plus ferme que celui du second: dans l'aigu, c'est celui de la Trompette dépouillée de son aigreur et de sa sécheresse; dans le médium, le timbre participe de celui du cor. Pour déterminer ces diverses qualités, on emploie dans le grave l'embouchure du Serpent; dans l'aigu, celle de la Trompette, dans le médium une embouchure semblable à celle du cor, mais un peu plus grande.

Mécanisme et doigté de la trombe: ses traits.

Le Doigté de la Trombe est le même que celui du Serpent, si l'on n'emploie que les six trous auxquels les doigts s'appliquent immédiatement, mais on a plus de justesse en employant les clefs: ainsi, les traits qui conviennent à cet instrument sont ceux qui conviennent au Serpent (Voy. pag 71) il fait aussi les traits du cor et de la trompette et même ceux de la clarinette.

Usages de la Trombe

Au moyen des propriétés que nous y avons reconnues, la Trombe peut remplacer plusieurs Instrumens en usage aujourd'hui.

Elle doit remplacer le Serpent qu'elle surpasse pour la justesse, la force, l'égalité du Son et la beauté du timbre.

Elle doit remplacer le Trombone qu'elle surpasse pour l'étendue pour la force et la faculté d'attaquer le Son de toutes manières et de faire toutes sortes de traits.

Elle doit remplacer la Trompette, qui ne peut jouer que dans un seul mode majeur, et qui en réunissant les deux parties ne possède en ce mode qu'une dizaine de Sons, dont plusieurs sont même dépourvus de justesse.

En fin, dans les cas de nécessité absolue, elle pourra tenir lieu de Cor et en faire les parties.

Elle sera utile à l'Eglise pour diriger le Chœur; dans la Musique militaire, où elle apporte, comme on la vu, un système entier de sons, où l'on peut prendre autant de parties que l'on veut: elle y procure surtout des basses d'une excellente qualité: elle rendra des services analogues dans la Musique de Théâtre et de Concert.

Chapitre 10^e.

DE LA TUBA CURVA et DU BUCCIN.

La Tuba curva et le Buccin sont deux Instrumens employés dans la musique militaire, principalement pour renforcer les basses.

La structure et le diapason de la tuba curva sont à-peu-près les mêmes que celui du trombone-basse ceux du buccin sont à-peu-près les mêmes que ceux du trombone-tenor. On n'écrit point de partie propre à ces deux Instrumens; ils jouent avec les trombones analogues.

La tuba curva et le buccin jouissent d'une force de son prodigieuse; c'est par cette raison qu'on les a employés jusques à ce moment. il y a néanmoins lieu de croire qu'ils seront remplacés par la trombe, qui les surpasse sous tous les rapports.

Chapitre II.^e

COR ANGLOIS et BASSETHORN

Le Cor Anglois autrement appellé quinte de hautbois ou voix humaine est un instrument du genre du hautbois, mais d'un diapason différent.

L'Instrument s'étend depuis le fa à la quinte au dessous de la clef, d'Ut jusques au sol qui fait la douzième au dessus de ce même ut.

Ainsi, son diapason est d'une seizième c.à.d. de deux octaves et une seconde: la seconde ligne de l'exemple fait voir les unissons dans les clefs usitées.

Les tons favorables à cet instrument sont en majeur, ceux de fa, ut et sol et, en mineur, les relatifs de ceux ci, c.à.d. les modes mineurs de ré, la mi.

Le doigté est le même que celui du hautbois: ainsi les mêmes traits conviennent aux deux instruments: pour bien tirer parti du cor anglois, il faut se tenir entre les deux octaves de sol à sol.

L'Usage du cor anglois est de faire la quinte dans l'harmonie de basson et hautbois.

Le Bassethorn est une sorte de clarinette qui descend deux notes plus bas que la clarinette: son étendue est telle qu'on la voit dans l'exemple ci-contre.

Les tons favorables à cet instrument sont ceux de ut, fa, sol en majeur, et ceux de La Ré, Mi, en mineur.

Le doigté de cet instrument est le même que celui de la Clarinette.

Le Bassethorn remplit le milieu entre le basson et la Clarinette.

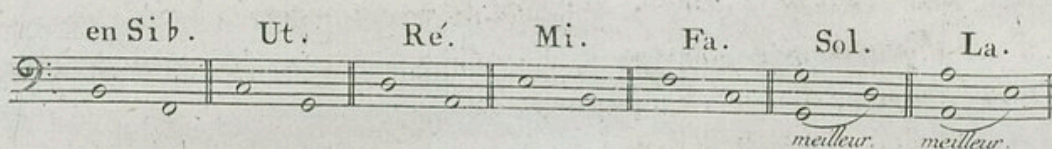
N^o. Ces deux instruments s'écrivent sur la clef de sol; mais il faut transporter la partie une quinte plus haut que le ton des voix. Ainsi, si la pièce est en ut il faut écrire en sol pour que l'instrument donne le véritable ton, parce qu'il est monté une quinte plus bas qu'il n'est écrit.

Chapitre 12^e

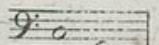
DE LA TYMBALE

Ainsi que la Trompette et le Cor, la Tymbale ne peut jouer que dans le ton pour le quel elle est accordée; mais plus bornée encor que ces instrumens, elle n'a pour chacun d'eux que deux notes: la tonique et la dominante.

Pour obtenir ces deux Notes, on a deux corps de Tymbale, la grande et la petite Tymbale. Ces deux corps s'accordent ordinairement par quarte et embrassent l'étendue que l'on voit dans l'exemple ci dessous.



La Tymbale s'accorde aussi dans les Tons intercalaires, quoi que nous ne les ayons pas marqués pour abrèger. Ainsi, elle s'accorde en Si^b Mi^b et La^b les autres sont moins usités.

Lorsque, la Tymbale étant accordée en quarte, on veut passer de suite au Ton de la dominante, on monte la petite Tymbale d'un Ton: ainsi, en Ut, l'accord étant Ut Sol  pour accorder en Sol, on monte

la petite Tymbale au Ré; au contraire, pour passer au ton de la sous dominante, on descendrait la grande Tymbale au fa, ce qui donneroit l'accord. ♯

Les Tons les plus favorables à la Tymbale sont ceux de Si^b, ut, ré, mi^b.

La Tymbale s'écrit en clef de Fa, dans le ton d'ut, en indiquant transposition, comme pour les cors et les Trompettes: on peut également armer la clef.

La tymbale est toute militaire: on ne l'emploie jamais sans les Cors ou les trompettes: dumoins dans les Fortés; sans cela, elle écraserait l'Orchestre.

Chapitre 13

DES INSTRUMENS BRUYANS .

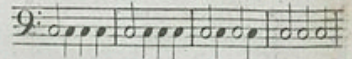
Je désigne ici sous le nom d'instrumens bruyans plusieurs Instrumens qui n'ont pas de ton appréciable et qui ne servent en général que pour le rythme: ce sont les tambours, les cymbales, le tam-tam, le tambour chinois, les triangles et sonnettes.

I. Tambours. Il y a plusieurs espèces de tambours, savoir: le tambour militaire, le tambour long, la grosse caisse et le tambour de basque.

(1) Le tambour militaire s'emploie assez souvent dans la musique militaire, où le plus souvent il alterne le reste de la symphonie: dans la musique dramatique, on ne le place point dans l'orchestre, mais sur le théâtre, où il accompagne les marches et les évolutions.

(2) Comme le tambour militaire est trop sec pour s'allier avec la symphonie, on y substitue, dans la musique militaire, un tambour long qui fournit un son plus moëlleux et qui, pour les roulemens, y remplace la tymbale peu portative.

(3) La grosse caisse est indispensable dans la musique militaire pour régler la mesure; elle se bat des deux mains; de l'une, avec un tampon qui sert à marquer les mesures, de l'autre avec des verges, qui marquent les diminutions. Les coups de tampon s'écrivent



en blanches, et les coups de verges, en noires, comme on le voit dans l'exemple ci-contre. On emploie aussi la grosse caisse dans la musique dramatique pour les marches et, quelquefois, pour les danses.

(4) Le tambour de basque ne sert en général que pour la danse: il s'emploie par percussion, pour marquer le rythme; par frottement, pour les roulemens; et par agitation où il produit un effet de sonnerie.

On peut rapporter au tambour de basque les tambours antiques ou étrangers que l'on emploie pour la musique de danse, dans les entrées de danse grecque, asiatique ou sauvage.

II Les *Cymbales* accompagnent la grosse caisse; mais elles ne frappent que les notes essentielles, c.à.d. celles qui sont marquées en blanches, selon ce que nous venons de dire à l'article de cet instrument.

Les *Cymbales* sont entièrement militaires: cependant, on les emploie aussi dans les danses de caractère.

De tout tems, pour avoir de bonnes *cymbales*, on les a tirées de Turquie. On en a fait aussi en France et en Allemagne, et jusqu'à présent, on avait fort peu réussi dans cette fabrication: mais, en dernier lieu M. Darcet, fils du célèbre Chimiste et chimiste distingué lui même, vient de trouver non le mélange de métaux propre à leur fabrication, qui était connu depuis longtems, mais un procédé particulier qui procurait à ces *cymbales* une qualité supérieure. Nous en avons vu de sa façon qui peuvent aller de pair avec un grand nombre de celles qui viennent du Levant.

III. Le *Tam-tam* ou *Gong gong* est un Instrument chinois de métal fait en forme de chaudière: il se frappe avec un tampon de laine et produit un son très fort, qui a quelque chose de lugubre et d'effrayant. Quelques coups de cet instrument donnés à propos, font un effet, prodigieux: mais si on les multiplie trop, ils perdent d'abord leur effet et finissent par devenir insupportables.

Le *Tam-tam* est un instrument rare et très fragile; On n'en connaît point encore la fabrication. M. Darcet s'occupe de rechercher sur cet Objet.

IV Le *Tambour* chinois ou *Bonnet* chinois ne s'emploie que dans la musique militaire; il accompagne les *Cymbales* dont il augmente et renforce l'effet. Il s'emploie aussi par agitation, pour former une espèce de roulement à la manière du tambour de basque.

V Les *Triangles* et *sonnettes* s'employent dans les danses de caractère: on s'en sert ou pour suivre et marquer des rythmes, ou par forme de roulement.

Je ne parle point ici des *castagnettes*, instrument qui s'emploie dans la danse, par forme de rythme et de roulement; mais qui ne s'écrit point, et dont l'usage dépend de la volonté des danseurs.

Chapitre 14^{eme}

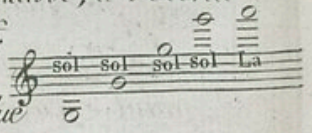
DES INSTRUMENS D'ARC HET.

Les Instruments que nous comprenons ici sous la dénomination d'Instruments d'archet sont le Violon, la Viole, le Violoncelle, et la contre Basse, les seuls de ce genre qui soient en usage dans les Orchestres, et les seuls même, qui, pour ainsi dire, qui soient en usage aujourd'hui.

Ces Instruments sont la Base de l'Orchestre dans les concerts, dans la Musique dramatique et dans celle d'Eglise: ils y peuvent tenir lieu de tous les autres: les autres ne peuvent les remplacer; ce sont eux qui forment le trait et les principales masses, les autres ne servent qu'à enrichir et varier le coloris. C'est à la facilité et à la simplicité de leur mécanisme, autant qu'au caractère de leurs sons qu'ils doivent cette universalité; et comme, à raison de cette flexibilité il y a peu de traits qui ne leur conviennent, je n'aurai que fort peu de chose à dire sur la manière de les employer et sur les précautions à prendre, en écrivant pour chacun d'eux.

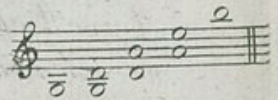
Art. I du Violon.

Le violon est un des Instruments les plus étendus que l'on connaisse; il s'étend depuis le sol formant l'octave au dessous de celui de la clef, jusques au La qui fait la double Octave de celui qui est au dessus de cette même clef; ce qui fait 3 octaves d'étendue



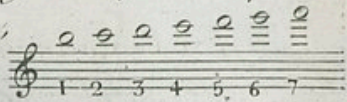
Le violon est monté de quatre cordes qui s'accordent par quintes dans l'ordre suivant.

Ces cordes prennent les noms de 1.^{re} 2.^e 3.^e 4.^e en procédant du grave à l'aigu; on les désigne aussi par le nom des notes aux quelles elles répondent; la 4^{oume} se nomme aussi chanterelle.

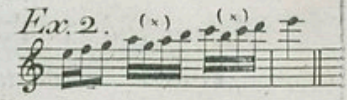


On voit que lors que la main est placée près du sillet, les doigts, en se plaçant successivement sur la chanterelle, montent jusques au Si. Pour avoir l'Ut au dessus de ce Si, il faut, ou allonger le petit doigt, ou changer la position de la main. Chaque place que la main peut occuper sur le manche

de l'instrument est ce que l'on appelle une position. On compte sept positions correspondant chacune à un degré de l'échelle, et au moyen des quelles les quatre cordes peuvent donner des Sons différens. A chaque position, on gagne un degré à l'aigu sur la chanterelle. Ex.



Il faut remarquer 1^o qu'à l'orchestre, on ne se sert pas de toutes ces positions et qu'ordinairement on n'excede pas la quatrième, parce que les Instrumens deviennent trop faux et trop aigres. 2^o qu'il faut prendre garde à la manière dont on fait succéder les notes qui appartiennent à des positions différentes, afin de ne pas faire sauter la main. Par exemple, Ex. 1. un trait de ce genre (ex.) est difficile dans la vitesse, parce qu'il faut qu'en arrivant au Si*, la main saute pour prendre les notes suivantes: au moyen des reprises, comme on le voit dans l'exemple 2, le trait devient facile, parce que l'on peut sans secousses, avancer la main sur les notes x pour de-là aller en avant: la même observation a lieu pour les traits en descendant.

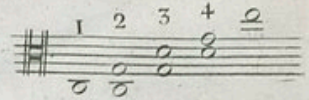


A l'orchestre, le violon fait le premier et le second dessus: ces deux parties doivent toujours faire duo parfait: le premier violon est à l'unisson du chant dans l'accompagnement, ou bien il fait la partie principale de la Symphonie: le second violon se met en sixte ou en Tierce dessous, ou bien il fait des batteries ou arpeges: quelque fois on le met à l'unisson du premier.

Les parties du Violon s'écrivent sur la clef de Sol.

Art. 2 de la Viole

La Viole est un Instrument de la forme du Violon, mais d'un volume plus considérable: il se monte de quatre cordes, mais une quinte plus bas que le Violon, comme on peut le voir dans l'exemple ci-contre.

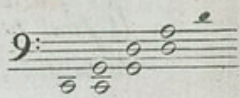


Toutes les observations que nous avons faites sur le jeu du Violon s'appliquent à celui de la Viole. Cet instrument se nomme aussi quinte de Violon, parce qu'il fait ordinairement cette partie dans la Symphonie.

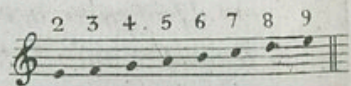
La partie de Viole s'écrit sur la clef d'ut en troisième ligne.

Art. 3 du Violoncelle

Le Violoncelle est un Instrument de la forme du Violon, mais beaucoup plus considérable: il est à l'octave au dessous de la Viole; il est monté de quatre cordes accordées par quinte, comme on le voit ici. Son étendue naturelle, c. a. d. celle de la première position, s'élève donc jusques au Ré; mais on peut augmenter de beaucoup cette étendue, en changeant la position de la main gauche, et l'avancéant sur le manche.



On pratique sur le Violoncelle neuf positions différentes, au moyen des quelles cet Instrument acquiert successivement les tons indiqués dans l'exemple ci-contre.



Toutes ces positions se pratiquent dans le Solo; mais dans l'orchestre, on ne monte guères au de là de la troisième position; le son n'étant plus alors dans la nature et les fonctions de l'instrument.

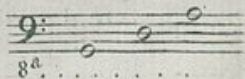
Les observations que nous avons faites sur le doigté du Violon, dans les traits du démanché, s'appliquent au Violoncelle. Il faut remarquer aussi que l'on ne doit pas donner à cet instrument des traits d'une trop grande vitesse parcequ'ils produiroient de la confusion.

Dans les orchestres, le Violoncelle fait la basse du quatuor: il s'écrit ordinairement au dessous de toutes les autres parties.

La partie de Violoncelle s'écrit sur la clef de fa 4.^e ligne; quelque fois lorsque l'instrument monte, on prend les clefs d'ut, 3.^e et 4.^e ligne. Dans les Solos ou dans les pièces concertantes, on écrit en clef de Sol: mais l'instrument joue en effet à l'octave au dessous de la note.

Art. 4. de la Contre-Basse.

La Contre Basse est montée à l'octave au dessous du Violoncelle; mais comme la dernière corde ut ne donneroit presque pas de son et seroit fort dure à jouer, on la supprime, et l'instrument se trouve seulement monté de trois cordes, comme il suit.



La partie de contre Basse est la même que celle du Violoncelle, sauf les notes trop rapides que l'on supprime. Les compositeurs ne se donnent pas la peine de faire eux mêmes cette réduction; ils la font faire aux contrebassistes, qui en ont l'habitude. On n'écrit séparément la partie de contrebasse, que lorsqu'elle renferme quelque intention ou dessin particulier.

Chapitre 15.^e

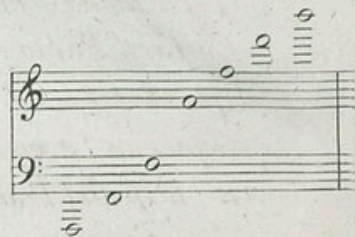
DE LA HARPE .

La Harpe est montée de quarante-deux cordes qui procèdent diatoniquement, depuis le fa le plus grave jusqu'au ré le plus aigu du clavier.

Comme il n'y a point de cordes intermédiaires pour les dièzes et les bémols, voici le moyen que l'on prend pour obtenir ces tons. Pour le dièze, une pédale placée au bas de la Harpe fait mouvoir un crochet, qui pince la corde, la raccourcit et l'élève d'un demi ton. Pour le bémol, comme il n'y a pas moyen d'allonger ou de relâcher la corde, et par conséquent de l'abaisser, on prend, au lieu du bémol, le dièze équivalent. Ainsi, en supposant la Harpe accordée en Ut, pour avoir le si^b on prendroit le la[#]. On voit donc que, si dans ce cas, on veut jouer en fa, la même corde servirait pour le la[#] et le si^b tandis que la corde si^b seroit inutile. il vaut donc mieux, en ce cas, donner à la corde si^b le ton de si^b et accorder en fa d'autant, qu'au moyen de la pédale, on changera facilement ce si^b en siⁿ. Ainsi, l'on voit qu'il est facile sur la Harpe de moduler à la quinte, et très difficile de moduler à la quarte, à moins que l'instrument ne soit accordé avec beaucoup de bémols et que les pédales ne soient arrêtées. C'est par ces motifs que l'on est dans l'usage d'accorder la Harpe en mi^b parce qu'en plaçant plusieurs pédales, de la rigine on se ménage des moyens de moduler plusieurs fois à la quarte.

Ce que nous venons de dire renferme ce qu'il y a de plus essentiel sur la modulation de cet Instrument. Ajoutez, à cela qu'il ne faut point pratiquer de passages chromatiques, parce qu'ils sont inexécutables, et qu'il ne faut point mettre dans deux parties une même note affectée de deux signes différens, parce qu'elle est toujours la même dans tout le diapason sur l'instrument.

Les modes favorables à la Harpe sont ceux de miⁿ siⁿ fa, ut, sol, et les modes mineurs d'ut, sol, ré, la. Quant on veut jouer en la^b majeur, on accorde la Harpe dans ce mode.



Chapitre 16^e.

Instrumens à touches: Forté-Piano, Orgue

Il y a, quant à l'étendue, deux sortes de forte Piano: le forte Piano ordinaire, et le grand forte Piano.

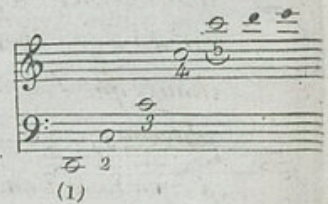
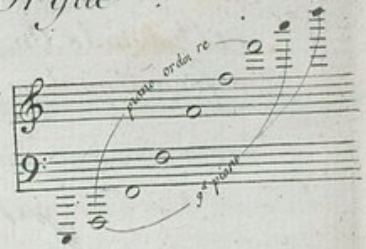
Le forte Piano ordinaire comprend cinq Octaves depuis le *fa* au dessous de l'*Ut* grave du Violoncelle jusques au *fa* qui fait la cinquieme Octave de cet *fa*: le grand Piano comprend cinq Octave et demie à partir du même *fa* grave, jusques à l'*ut* au dessus du *fa* aigu, qui termine le Piano ordinaire: on construit même des Piano qui montent encor une quarte plus haut et qui ont six Octaves pleines. Enfin, on a essayé d'étendre le Piano au grave, jusques à l'*ut* de la contre basse, mais on a renoncé à cette tentative, qui donnoit des produits peu satisfaisants.

Le Piano accordé par tempérament égal est également avantageux dans tous les tons, sauf les difficultés du doigté et de la lecture; qui croissent avec le nombre des dièzes et bémols placés à la Clef, mais qui n'arrêtent pas les Pianistes consommés.

À l'Orchestre, le Piano sert pour l'accompagnement: on y ajoute le violoncelle pour renforcer les basses: à la chambre, il tient lieu de l'Orchestre.

L'orgue, avec un clavier moins étendu que celui du Piano, a réellement une plus grande étendue de Son. Le clavier de l'orgue n'a que quatre Octaves et une tierce au plus; mais à chaque touche, répondent plusieurs tuyaux à l'Octave l'un de l'autre.

Ainsi, à la touche désignée par (1) répondent un tuyau de 32 pieds sonnant la double Octave grave de cet *ut*, un de 16 pieds à l'Octave grave, un de 8 pieds à l'Unisson, un de 4, et un de 2 à la 8^e et à la 15^e à l'aigu de même sur chaque touche: donc l'Orgue s'étend depuis l'*ut* 15^e grave de l'*ut* (1) jusque à l'*ut* 15^e aigu de l'*ut* 5, ce qui fait huit octaves, dans les grands Orgues. Nous n'entrons pas ici dans plus de détails sur cet Instrument et nous renvoyons aux ouvrages qui en traitent.



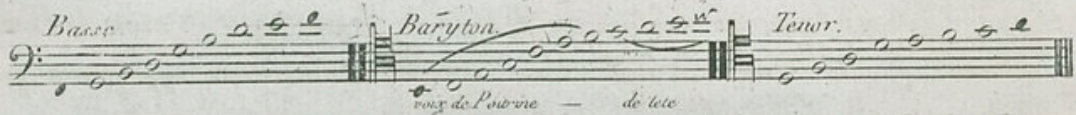
Chapitre 17.^e

DES VOIX

Les voix se divisent en voix d'hommes et en voix de femmes: ces deux genres ont chacun trois especes, savoir: voix grave, voix moyenne, voix aigue.

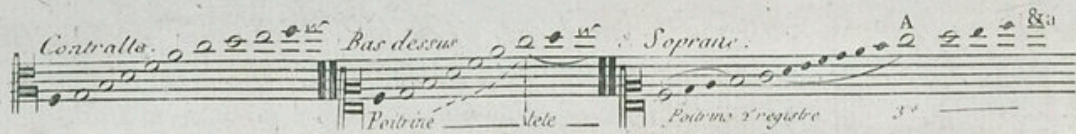
Les trois especes de voix d'homme sont la Basse, le Concordant, ou baryton, et le Tenor; Les trois especes de voix de femme sont le Contralto, le bas dessus et le soprano: la voix d'homme a deux registres, la voix de poitrine et le fausset, ou voix de tête.

L'Étendue des voix d'homme et de leurs registres se voit ci-dessous.



On donne en France, mais improprement, le nom de haute contre à certains tenors qui montent au La et au Si.

L'exemple ci-après fait voir l'étendue des voix de Femme.

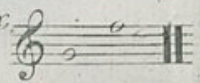


Le premier-dessus monte très haut: il y a de ces voix qui vont jusques au Sol et même jusques à Ut le plus aigu du grand Forté Piano, c. a. d. une Octave et même une douzième plus haut que le Sol marqué A.

On écrit pour les voix de deux manières, savoir: en Chœur ou en Solo.

Lorsque l'on écrit en Solo on peut écrire pour un Chanteur particulier ou pour tous les Chanteurs en général. Dans le premier cas, on consulte les moyens de celui pour qui l'on écrit; dans le second cas, il faut se renfermer dans les limites d'une douzième ou d'une treizième au plus, à partir du son le plus bas de chaque voix. On doit se restreindre encore davantage, quand on écrit pour le Chœur; il faut alors mettre les voix dans leur Medium: trop hautes, elles crient; trop basses on ne les entend pas. Dans le Style sévère, on ne passe pas les cinq raies. On ne donne point de traits au chœur.

Les airs destinés à être populaires doivent, pour être propres à tous les genres de voix, être renfermés dans les limites que l'on voit ici, du moins quant aux notes essentielles.



Chapitre 18.^{me}

Arrangement général des Voix et des Instrumens.

Pour l'Arrangement général du chœur et de la symphonie, on distribue les voix et les Instrumens en trois groupes, savoir: 1.^o les voix, 2.^o les Instrumens d'archet, 3.^o les instrumens à vent.

Chaque groupe doit former en lui même harmonie et contrepoint parfaits; mais on peut prendre les licences du contrepoint d'un groupe à l'autre.

La même règle s'étend en détail dans les diverses espèces de chaque genre. Ainsi, dans les instrumens à vent, les Bassons et Hautbois doivent former ensemble harmonie parfaite: les deux clarinettes, duo parfait; les deux cors de même; et ainsi des autres instrumens.

Parmi les voix, deux voix doivent former duo; trois voix, trio; et ainsi de suite, comme s'il n'y avait pas d'autres instrumens.

Il en est de même des instrumens à cordes entre eux.

Pour écrire les Instrumens et les voix en partition générale, on les range dans l'ordre suivant, en allant de bas en haut.

On écrit d'abord la basse: c. a. d. la partie de violoncelle et de contrebasse: ces deux instrumens s'écrivent sur la même ligne, hors les cas prévus précédemment. Au dessus de cette partie, on place les voix, selon l'ordre du grave à l'aigu: quand il y a solo et chœur, on place le chœur au dessous des solos; au dessus des voix, on place l'alto le second et le premier Violon.

Viennent ensuite les Instrumens à vent, que l'on range dans cet ordre. Trombone, Cor, Trompettes, Serpens, Bassons, Clarinettes, Hautbois et flûtes. Quand il y a des Tymbales, on les met au dessous du Trombone les flûtes se placent dans le haut, parcequ'elles excèdent ordinairement la portée et qu'il faut se réserver de la place pour les écrire: le piano et l'orgue se placent au bas de l'accorde.

Voilà en peu de mots la meilleure ordonnance, pour l'arrangement de l'Orchestre et de la partition.