TRAITÉ COMPLET

DE LA CLARINETTE.

Imprimerie de E. DUVERGER, rue de Verneuil, n. 4.

C

Lith. de Meisey frères

Traité de Clarinette par F. Berr
Chevalier de la légion d'honneur
Professeur au conservatoire de musique.

Méthode imprimée par les
procédés typographiques de
E. Duverger, rue Vernuil, 4.

Traité Complet

DE LA CLARINETTE

A QUATORZE CLEFS

MANUEL INDISPENSABLE AUX PERSONNES QUI PROFESSENT CET INSTRUMENT ET A CELLES QUI L'ÉTUDIENT,

Dédié à ses Élèves

Par Frédéric Berr

Chevalier de la Légion-d'Honneur, Professeur au Conservatoire de Musique, Première Clarinette-Solo de la musique particulière du Roi et du Théâtre Italien.

Paris

A LA LIBRAIRIE MUSICALE DE E. DUVERGER,

RUE RAMEAU, N° 6.

Imprimé par les procédés de E. Duverger, rue de Verneuil, n. 4.

1836

Traité Complet

DE LA CLARINETTE

A QUATORZE CLEFS

MANUEL INDISPENSABLE AUX PERSONNES QUI PROFESSENT CET INSTRUMENT ET A CELLES QUI L'ÉTUDIENT;

Dédié à ses Élèves

Par Frédéric Berr

Chevalier de la Légion d'Honneur, Professeur au Conservatoire de Musique, Premier Clarinette-Solo de la musique particulière de Sa M. le Roi des Belges.

Paris

A LA LIBRAIRIE MUSICALE DE E. DUVERGER,

RUE RAMEAU, N° 6.

Imprimé par les presses de X. Duverger, rue de Verneuil, n. 4.

1856

AVERTISSEMENT

DE L'ÉDITEUR.

Après l'établissement du Conservatoire de Musique, les ouvrages destinés à l'enseignement des instruments étaient encore conçus sur un plan fort restreint. L'étendue de chaque instrument était limitée dans un cercle dont on ne cherchait point à sortir; on y tournait sans cesse au moyen des mêmes formules. Le style se ressentait de ces entraves : on n'avait point renoncé aux ports-de-voix, aux martellements, aux flattés, aux cadences perlées, et à tous les agréments de la musique surannée. Les instrumentistes suivaient l'exemple des chanteurs : on ne trouvait en eux aucune idée de nuances, d'expression ou d'énergie. Aussi la musique instrumentale resta long-temps bornée à des pièces de peu d'importance.

L'école de violon fondée par Viotti et celle de chant créée par Garat exercèrent une heureuse influence sur les progrès de l'art. Avec le concours de ces habiles professeurs, le Conservatoire put former des élèves qui répandirent le goût de la bonne musique. Mais depuis l'époque où furent composés les traités élémentaires servant à l'enseignement dans les classes de l'École, la musique a fait des progrès; les excellents instrumentistes se sont habitués

à considérer la musique d'une manière plus large et plus artistique. Leur instrument n'est devenu entre leurs mains qu'un moyen de rendre avec plus ou moins de bonheur l'expression convenable à la mélodie. Ces considérations suffiraient pour engager les professeurs instruits à s'occuper d'ouvrages méthodiques, quand bien même on n'aurait apporté aucune amélioration dans le mécanisme des instruments.

Il appartenait sans doute à un artiste aussi distingué et aussi consciencieux que M. Berr de consigner dans un traité élémentaire toutes les observations générales et de détail qu'il a recueillies dans ses leçons au Conservatoire et dans la direction des orchestres ; l'étude spéciale qu'il a faite de la clarinette lui a permis d'envisager cet instrument sous toutes ses faces et de donner d'excellents avis pour l'employer d'une manière utile sans jamais le faire sortir de son caractère propre.

Naguère encore la clarinette était citée pour l'inégalité de ses sons et la différence de ses registres. Si ces différences provenaient de la construction vicieuse de l'instrument, on pouvait aussi en accuser les artistes. Maintenant, les bons clarinettistes ne laissent point apercevoir de nuances désagréables dans le passage d'un registre à l'autre; la connaissance parfaite du tempérament de l'instrument enseigne l'usage des précautions délicates au moyen desquelles on obtient sur toute l'étendue de la clarinette un son égal, moelleux et toujours agréable à entendre.

C'est donc dans le Traité élémentaire de M. Berr qu'il faut étudier, dans tous leurs développements, les règles du mécanisme de la clarinette, et puiser d'excellentes leçons théoriques sur la manière d'obtenir de beaux sons.

Rien n'a été oublié par l'Auteur pour composer un livre qui pût être consulté avec fruit par les musiciens auxquels il le destine : les compositeurs et les chefs de musique y puiseront d'utiles enseignements sur l'emploi de la clarinette dans les orchestres; les professeurs y trouveront des procédés

qu'ils pourront adopter dans leurs leçons. Quant aux musiciens qui jouent encore la clarinette d'après les anciennes méthodes, l'usage du traité de M. Berr réformera leurs habitudes vicieuses et leur apprendra toutes les délicatesses de la musique instrumentale.

Ce qui contribuera surtout à faire de ce Traité un *vade mecum* indispensable à tout amateur de la clarinette, c'est le format commode que nous avons adopté et l'emploi des caractères de musique intercalés dans le texte. Après de longues recherches et beaucoup de sacrifices, le but a été atteint; chaque publication nouvelle a constaté par un nouveau succès l'utilité et les perfectionnements de la typographie musicale.

TABLE DES MATIÈRES.

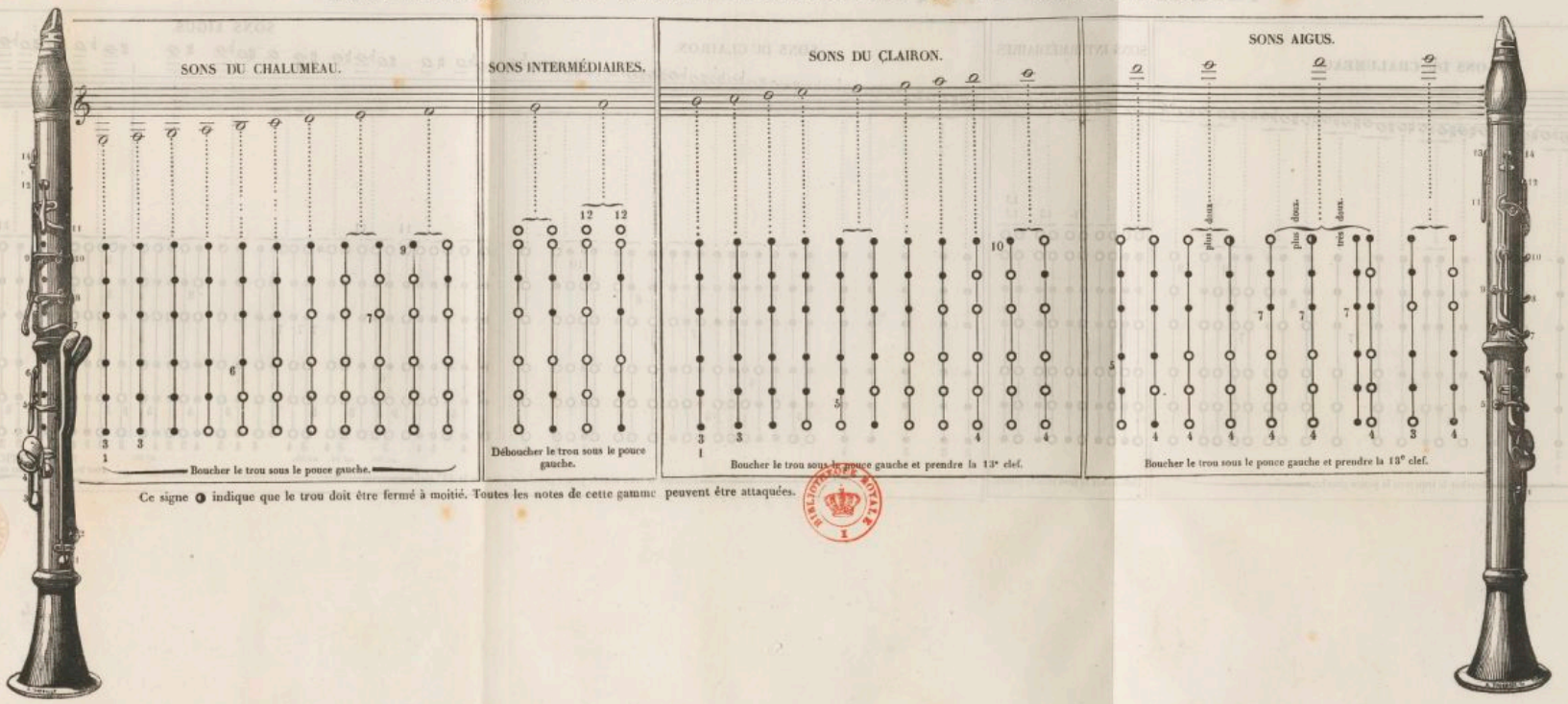
PREMIÈRE PARTIE.

PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES.

DEUXIÈME PARTIE.

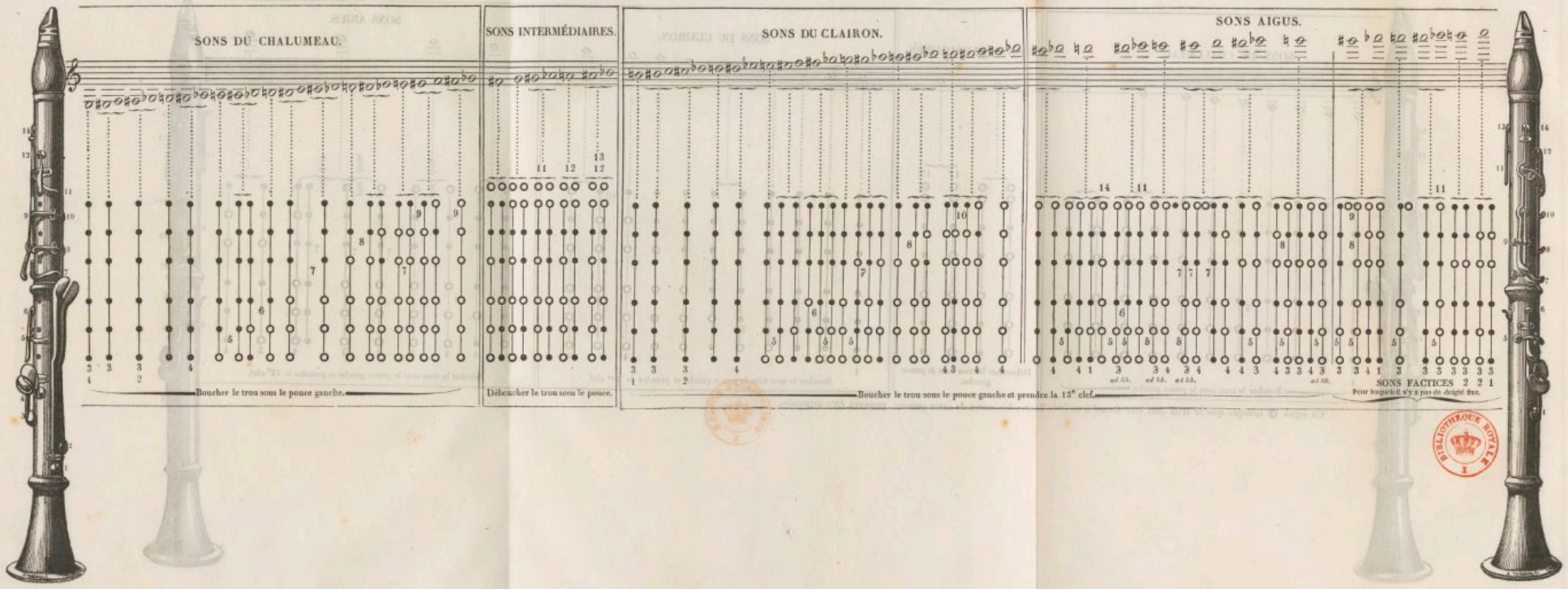
LEÇONS, GAMMES, EXERCICES.

TABLATURE DE LA GAMME NATURELLE DE LA CLARINETTE.



Ce signe ◐ indique que le trou doit être fermé à moitié. Toutes les notes de cette gamme peuvent être attaquées.

TABLATURE CHROMATIQUE DE L'ÉTENDUE DE LA CLARINETTE.



TABLEAU

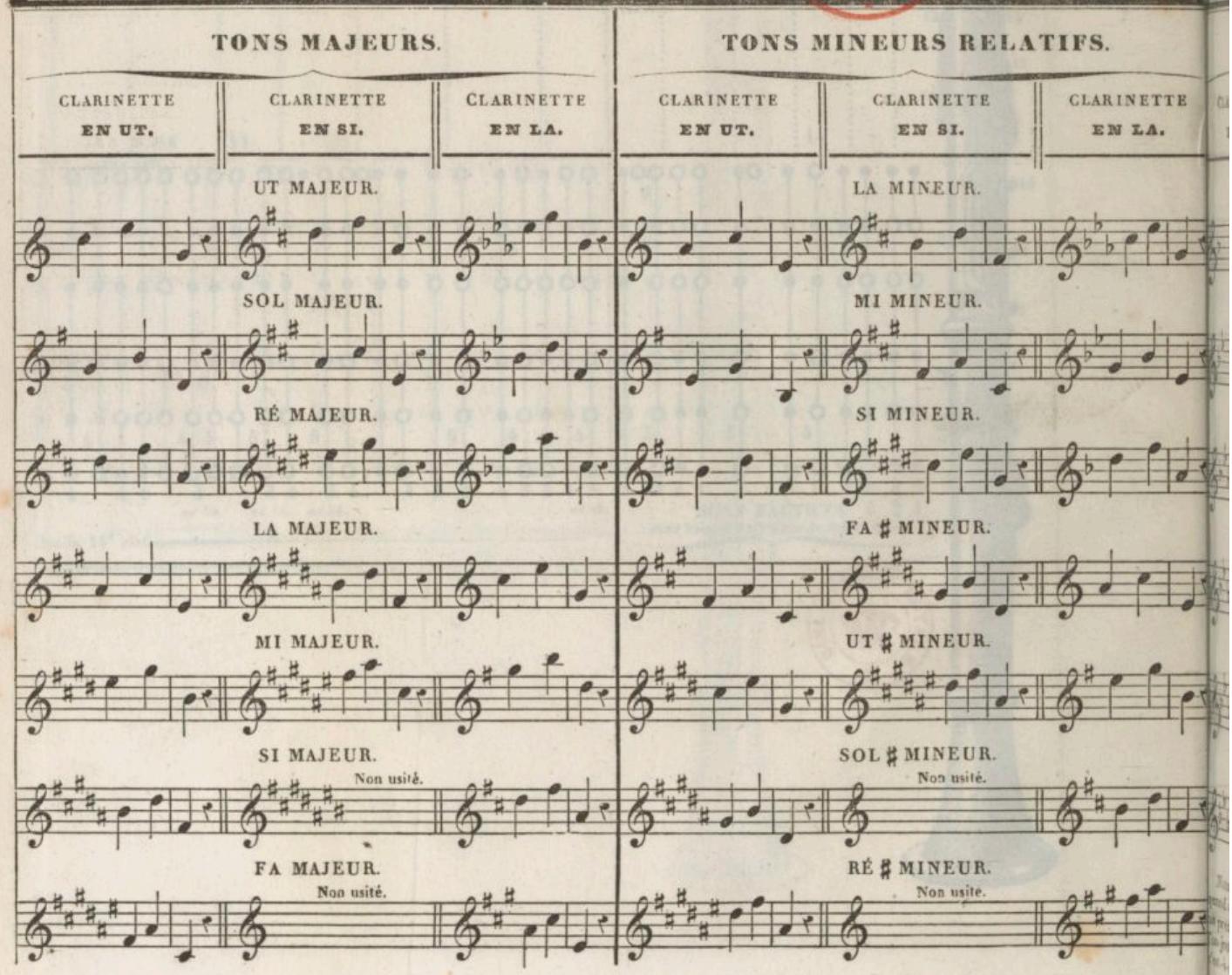
DE

CONCORDANCE DES TONS

EN *UT*, EN *S*

Composé par **F. Berr**

Tons diésés.



AUYNOPTIQUE

NTRE LES CLARINETTES

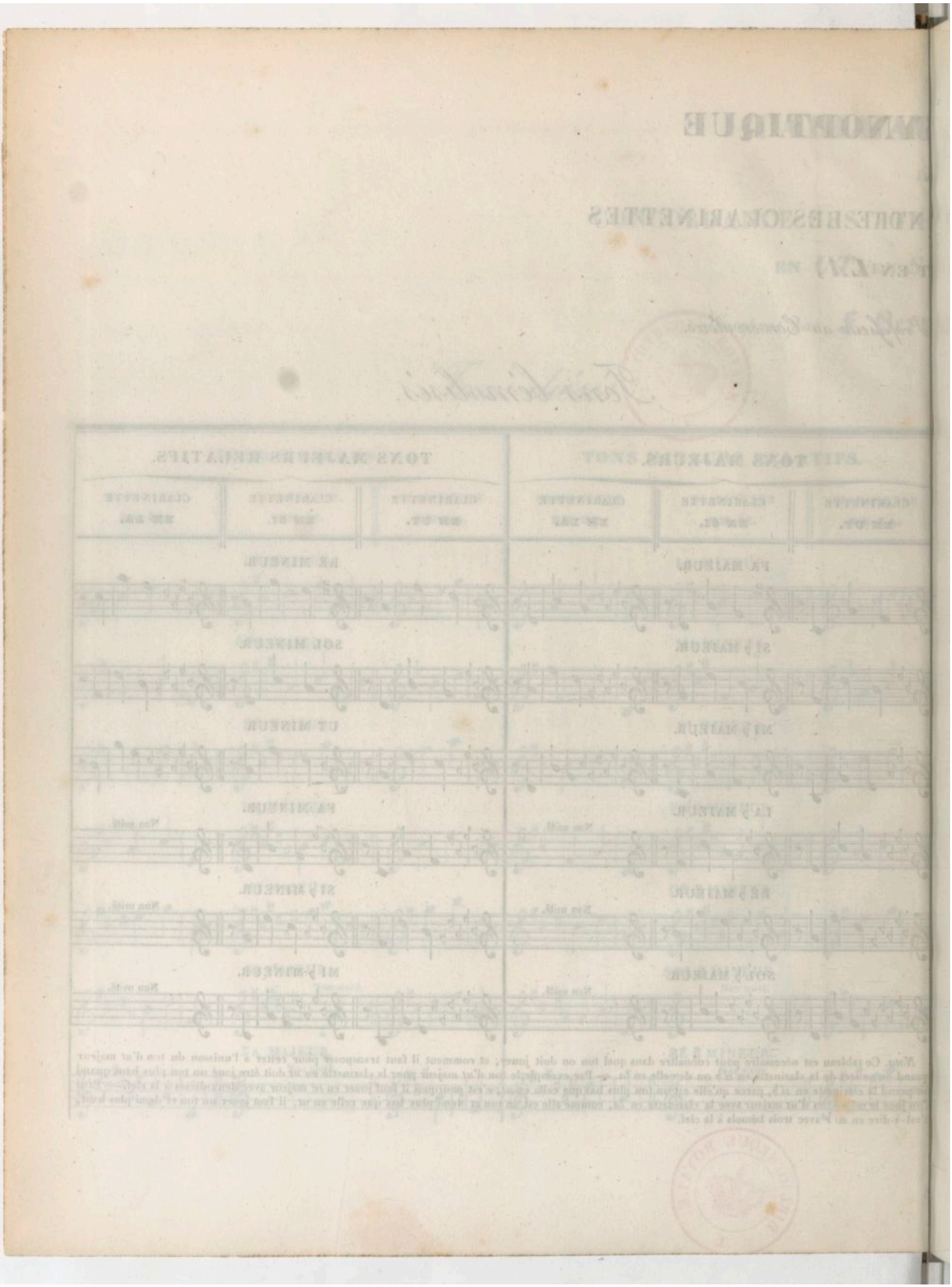
T EN *LA*,

Professeur au Conservatoire.

Tons bémolisés.

TONS MAJEURS.			TONS MAJEURS RELATIFS.		
CLARINETTE EN UT.	CLARINETTE EN SI.	CLARINETTE EN LA.	CLARINETTE EN UT.	CLARINETTE EN SI.	CLARINETTE EN LA.
FA MAJEUR.			RÉ MINEUR.		
SI ♭ MAJEUR.			SOL MINEUR.		
MI ♭ MAJEUR.			UT MINEUR.		
LA ♭ MAJEUR.		Non usité.	FA MINEUR.		Non usité.
RÉ ♭ MAJEUR.		Non usité.	SI ♭ MINEUR.		Non usité.
SOL ♭ MAJEUR.		Non usité.	MI ♭ MINEUR.		Non usité.

Nota. Ce tableau est nécessaire pour connaître dans quel ton on doit jouer, et comment il faut transposer pour rester à l'unisson du ton d'*ut* majeur uand on se sert de la clarinette en *si* ♭ ou de celle en *la*. — Par exemple, le ton d'*ut* majeur pour la clarinette en *ut* doit être joué un ton plus haut quand n prend la clarinette en *si* ♭, parce qu'elle est un ton plus bas que celle en *ut;* c'est pourquoi il faut jouer en *ré* majeur avec deux dièses à la clef. — Et si on joue le même ton d'*ut* majeur avec la clarinette en *la*, comme elle est un ton et demi plus bas que celle en *ut*, il faut jouer un ton et demi plus haut, 'est-à-dire en *mi* ♭ avec trois bémols à la clef.



TRAITÉ
DE LA CLARINETTE.

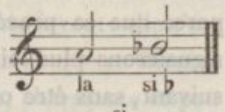
PREMIÈRE PARTIE.

PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES.

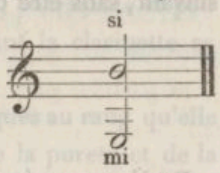
DE LA CLARINETTE,

SON ORIGINE ET SES AMÉLIORATIONS.

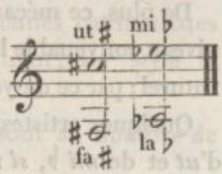
Il y a environ cent ans que la clarinette a été inventée à Nuremberg. De tous les instruments à vent, c'est celui dont l'invention est la plus récente. Imparfait à sa naissance, il n'eut d'abord que deux clefs que l'on nomma clef de *la* et clef de *si* ♭ :



On en ajouta une autre pour le *si* naturel qui produisit le *mi* grave du chalumeau :

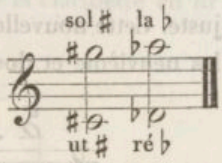


Vinrent ensuite les clefs d'*ut* ♯ et de *mi* ♭ qui produisirent le *fa* ♯ et le *la* ♭ graves :



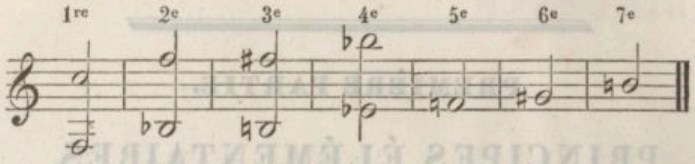
La clarinette demeura long-temps stationnaire dans cet état; elle se composait de cinq pièces mobiles, non compris le bec. Gluck fut le premier qui l'introduisit dans la musique dramatique, et seulement encore dans les airs de ballet.

Depuis Michel, qui le premier en France acquit un nom célèbre sur la clarinette, jusqu'à M. X. Lefebvre, auquel nous devons une méthode consciencieuse, et le talent de M. Dacosta, son élève le plus distingué, cet instrument n'avait reçu aucun perfectionnement dans son mécanisme, qui laissait beaucoup à désirer. M. Lefebvre y ajouta une sixième clef servant à faire l'*ut* ♯ ou *ré* ♭ du chalumeau; elle fait aussi le *sol* ♯ ou *la* ♭ de la seconde octave :



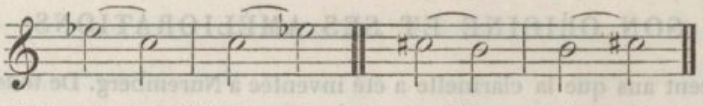
Malgré tout l'avantage que M. Lefebvre a su tirer de cet instrument à six clefs, la clarinette présentait encore beaucoup d'imperfections dans l'état où cet artiste nous l'a laissée; ce qui est cause que la musique écrite de son temps pour la clarinette s'est peu élevée au-dessus du genre de Michel.

Enfin, vers l'année 1810, M. Iwan Müller vint importer en France sa clarinette augmentée de sept clefs, savoir : 1° *ut* naturel, 2° *fa* naturel, 3° *fa* ♯, 4° *si* ♭, 5° *fa* naturel du chalumeau, 6° *sol* ♯, et 7° la grande clef de la main droite faisant *si* et *ut* naturels :

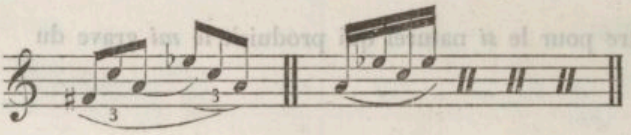


ce qui porte à treize le nombre des clefs de la clarinette de M. Müller.

Nous ne tenons pas compte à cet artiste distingué du mécanisme qu'il avait inventé pour faire, avec le pouce de la main droite, les coulées de *mi* ♭ sur l'*ut* naturel, et le coulé de l'*ut* ♯ sur le *si* naturel :

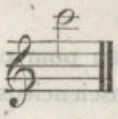
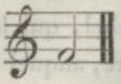


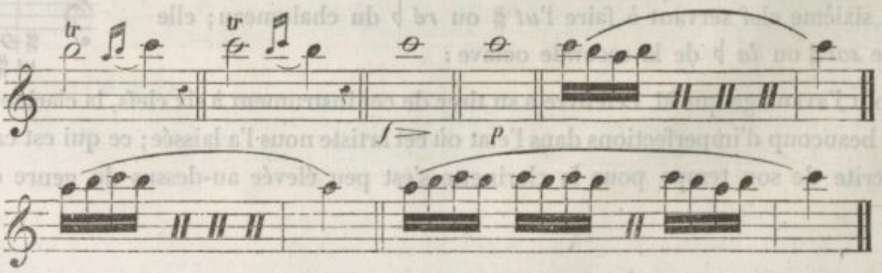
parce que ce procédé présentait l'inconvénient de mordre sur le bec, inconvénient dont nous signalerons plus loin le défaut et qui ne permettait pas même de faire les coulées, dans l'exemple suivant, sans être obligé de soutenir la clarinette sur les genoux pour l'empêcher de tomber :



De plus, ce mécanisme a été remplacé avec assez d'avantage par les luthiers, qui ont placé sur un niveau convenable les surfaces supérieures des clefs de *mi* ♭ et d'*ut* naturel et de celles d'*ut* ♯ et de *si* naturel ; par ce moyen on exécute les passages ci-dessus.

Quelques artistes tels que M. Jeanssen ont inventé des rouleaux adaptés à l'extrémité des clefs d'*ut* et de *mi* ♭, *si* naturel et *ut* ♯, pour obtenir les coulées dans les cas ci-dessus rapportés.

Une quatorzième clef a été adaptée depuis Müller ; elle est placée entre les trous de l'*ut* et du *si* d'en haut, et sert exclusivement à faire le trille du *si* naturel qui était faux avec la neuvième clef de Müller, laquelle produit un *ut*  trop haut lorsque le *fa*  se trouve juste. Cette nouvelle clef sert aussi pour le trille de l'*ut* au *ré* en faisant mouvoir avec la main droite les neuvième et douzième clefs. Elle rend plus facile l'exécution de certains traits. Exemple :



Ainsi la clarinette actuelle a quatorze clefs; elle est de quatre pièces non compris le bec. Son usage est adopté au Conservatoire et dans les orchestres de Paris, ainsi que par tous les virtuoses de France et des autres pays.

C'est du moment que ce perfectionnement de l'instrument a été obtenu qu'il a été permis à M. Gambaro de le faire chanter et moduler avec tant de grâce et de flexibilité dans les charmants duos et surtout dans les exercices et airs variés qu'il a composés, musique qu'il savait exécuter avec cette suavité exquise et ce goût parfait qu'il avait puisés sous le beau ciel de l'Italie; et je me plais à rendre ici ce témoignage sincère à la mémoire d'un ancien ami.

Alors les compositeurs modernes, mettant à profit les développements heureux que la clarinette venait d'obtenir dans son mécanisme, lesquels lui permettaient d'exécuter avec justesse les gammes chromatiques ascendantes et descendantes, d'avoir plusieurs doigtés pour une même note et de faire parfaitement un plus grand nombre de trilles, ont beaucoup multiplié l'emploi de cet instrument dans leurs nouvelles compositions d'opéras; les Rossini et les Carafa ont les premiers montré tout le parti que l'on pouvait tirer de la clarinette en l'employant très fréquemment dans leurs œuvres lyriques. Dès lors elle est venue occuper la première place parmi les instruments à vent; elle s'est enrichie de tout le terrain que le hautbois a dû perdre, avec d'autant plus de raison que ce dernier instrument n'est propre par sa nature qu'à l'exécution d'une musique gracieuse, charmante et peu *travaillée*, ainsi que M. Brod le déclare dans sa Méthode, tandis que maintenant la clarinette se rapproche du violon pour l'exécution des difficultés.

Cependant pour que la clarinette soit placée dans les compositions dramatiques au rang qu'elle est digne d'atteindre à cause de l'étendue de ses octaves, de la vibration, de la pureté et de la flexibilité du son qu'elle produit, il est indispensable aujourd'hui que les jeunes clarinettistes s'appliquent assidûment à connaître et à suivre les bonnes méthodes de chant, de style et d'expression, à l'exemple des premiers violonistes.

Les clarinettes les plus usitées pour les orchestres et les musiques militaires sont au nombre de cinq; savoir:

Pour les orchestres, les clarinettes en *la*, *si* et *ut;*

Pour les musiques militaires, en *mi* ♭ et en *fa*.

Cette dernière, la clarinette en *fa*, est d'un usage moins fréquent qu'autrefois, parce que les musiques militaires ont adopté la clarinette en *si*, qui est plus harmonieuse pour l'accord et qui nécessite l'emploi de la clarinette en *mi* ♭. Précédemment elles se servaient de la clarinette en *ut* et de la petite clarinette en *fa*.

DU CHOIX DE L'INSTRUMENT.

Les luthiers ont essayé plusieurs sortes de bois dans la fabrication des clarinettes, savoir: l'ébène, le grenadille, le palissandre et le buis. Il existe même à Gand une clarinette en ivoire, qui a coûté huit cents francs; elle a été faite par Saxe, habile facteur de Bruxelles, qui emploie constamment le bois de grenadille pour ses clarinettes de prix.

L'on préfère généralement en France le buis et l'ébène : le buis produit des sons qui ont plus de rondeur, et il convient au théâtre et dans les musiques militaires; l'ébène donne aux sons plus de douceur et de flexibilité, et convient mieux pour l'exécution dans les salons.

Il est fâcheux que l'ébène, étant un bois lourd, se trouve encore surchargé par le poids des viroles d'argent dont on garnit l'instrument, ce qui le rend fatigant à la main, au point de gêner l'exécution, malgré le support du pouce de la main droite, placé à propos pour soutenir l'instrument, en laissant la liberté des doigts.

Lorsqu'on fait choix d'une clarinette, il faut être capable d'en apprécier la justesse, ou bien il faut s'en rapporter à un connaisseur.

Il faut s'assurer que les clefs sont bien posées à la main ; que l'on peut effectuer avec facilité les coulées du *mi* ♭ à l'*ut* et de l'*ut* ♯ au *si* et réciproquement; que les ressorts des clefs présentent une résistance suffisante, modérée et surtout égale; qu'elles sont ajustées de manière à bien boucher à l'aide de tampons garnis de laine; qu'elles s'ouvrent et se ferment sans qu'on entende aucun bruit, si près que l'on soit de l'exécutant.

La qualité et le volume du son résultent de la perce de l'instrument, et ce point essentiel doit fixer l'attention d'une oreille exercée.

On remarque que les clarinettes d'Allemagne et de Belgique, dont la perce est plus petite que celle des nôtres, produisent moins de son [1].

Je parlerai plus loin des notes qui ne sont pas justes.

DU BEC.

Le bec est la partie de la clarinette que l'on place dans la bouche. Le bec est fait en ébène : il contribue essentiellement à la qualité du son.

La table du bec est la partie plane sur laquelle on pose l'anche. Il faut que la table soit parfaitement ajustée, qu'elle soit droite et qu'elle donne à l'anche une ouverture suffisante pour la vibration, mais sans nuire à l'exécution; car trop d'ouverture exigerait trop d'efforts et nuirait à la qualité du son. Une anche, étant posée sur le bec, doit s'ouvrir d'une ligne à l'entrée, et aller en diminuant jusqu'à la ligature, de sorte qu'en plaçant le bec au jour on aperçoive la lumière jusqu'à la ligature; les côtés de l'anche doivent s'élever à distance égale de la table.

La table, quoique bien ajustée d'abord, est susceptible de varier dans son niveau, soit par la nature du bois, soit par l'effet d'un changement dans la température. Lorsque ce dérangement s'opère, le son devient défectueux, et, dans l'ignorance de cette cause, l'on s'en prend à son anche. Il est bon d'être pourvu d'un petit niveau en cuivre pour juger si la table du bec a besoin d'être rajustée.

C'est pour parer à l'inconvénient du jeu du bec que des amateurs ont fait faire des becs en argent massif; d'autres se sont contentés de faire incruster une table en argent.

(1) Nous citerons les clarinettes de Gentellet pour la qualité des sons; celles de Guerre pour l'entente des règles de l'acoustique et la justesse; celles aussi de MM. Louis et Münch qui réunissent ces deux qualités.

La table doit se prolonger jusqu'au tenon du bec pour qu'on y puisse placer des anches de longueur suffisante, d'autant plus qu'une anche longue ne peut qu'améliorer le son.

Lorsque l'on possède un bon bec, il est important de n'en point changer; l'habitude que l'on contracte de jouer avec le même bec assure l'embouchure, et permet d'attaquer et de conduire le son à volonté et avec confiance. A l'orchestre on se sert du même bec sur les trois clarinettes.

Il est avantageux que l'extrémité de la table du bec présente un plan incliné près de l'embouchure; par ce moyen l'anche reste toujours un peu ouverte, quelle que soit la pression qu'on lui imprime, ce qui fait éviter les sons appelés *canards*.

DE L'ANCHE.

L'anche de la clarinette est une languette de roseau dont l'une des faces est plane et se pose sur la table du bec; l'autre face extérieure est convexe, et va en s'amincissant à partir de deux lignes de la ligature jusqu'à l'entrée du bec et sur les deux côtés.

Une bonne anche est un point capital pour l'exécutant, puisque la qualité du son dépend de sa confection et du choix du roseau; aussi a-t-on dit qu'une bonne anche faisait la moitié du talent de l'exécutant. Il est donc nécessaire qu'il sache faire lui-même les anches pour son usage, afin qu'elles soient conformes à son embouchure.

Pour y parvenir il faut d'abord choisir du bon roseau: celui de Fréjus est le plus estimé; mais il ne doit pas avoir été coupé trop vert ni trop sec. On apprécie son état par le son que rend un morceau qu'on laisse tomber sur une table, et l'on voit s'il est spongieux par l'impression que l'ongle du pouce peut faire sur l'écorce.

Un petit couteau droit bien effilé, une paire de ciseaux, une grande lime large d'un pouce et demi et d'une surface parfaitement plane, une autre petite lime étroite, de la prelle et une pierre-ponce[1], sont les outils nécessaires à la confection des anches.

Le roseau doit être découpé dans une dimension un peu plus grande que l'anche; la partie intérieure sera aplanie au moyen du couteau et égalisée sur la grande lime. Il est avantageux de disposer ainsi le roseau d'avance et par morceaux en grand nombre, pour qu'il ait le temps de produire son effet.

On prend un de ces morceaux et l'on repasse la table sur la grande lime, puis ensuite sur la pierre-ponce. Il est important que la table de l'anche soit bien droite, car la vibration régulière dépend plutôt de l'exactitude de la table que des soins donnés à la partie convexe de l'anche. Le talon de l'anche doit avoir une ligne d'épaisseur pour que le son ne soit point nasard et que les notes sortent à l'aigu. On arrondit le bout de l'anche et on la lie sur un morceau de bois applani pour qu'elle puisse être manœuvrée facilement. On la dégrossit à l'aide du couteau, à partir de deux lignes de la ligature du bec, en diminuant progressivement jusqu'au bout et vers les

(1) Un morceau de pierre-ponce assez gros, scié en deux, donne deux surfaces planes, que l'on égalise par le frottement et qui servent à polir la table des anches.

deux côtés; puis on se sert de la petite lime pour amincir davantage; ensuite on lève l'anche, on rectifie avec les ciseaux la rondeur de la tête et on lui donne la largeur convenable à la table du bec. On applique alors l'anche sur un carreau de vitre pour la finir avec la prelle et pour s'assurer, au moyen de la transparence, si l'anche est diminuée graduellement et sans nuance, en ayant soin de laisser dans le milieu une éminence convexe qui aille en se perdant vers le bout et vers les deux côtés. On observera que la tête de l'anche doit présenter une surface plane dans un espace de deux lignes, et qu'en cet endroit la transparence du roseau doit être prononcée.

L'anche doit être essayée dans cet état et mise sur le bec, où elle est fixée au moyen d'une *ligature* en argent qui a deux viroles pour serrer l'anche à volonté sur la table. Par ce moyen on donne à l'anche plus ou moins de vibration, selon le caractère du morceau de musique à exécuter. Cette ligature permet aussi de changer d'anche avec promptitude, double avantage dont on était privé anciennement par l'emploi de la ficelle.

Une anche neuve doit être un peu forte; quand elle a été jouée pendant quelque temps et qu'elle s'est séchée, on la repolit tant à la table qu'à l'extérieur, et l'on s'assure que la table est bien droite.

Lorsqu'une anche est bien faite, elle produit le son avec peu de souffle; elle fait les *pianissimo* et les *forte* dans le grave et dans l'aigu. Elle doit être essayée principalement sur le *ré* et le *la* du chalumeau, qui sont les notes les plus ingrates de la clarinette.

Une anche trop forte fatigue l'embouchure, gêne l'articulation et ne produit pas de vibration ni de flexibilité dans les sons; une anche trop faible produit des sons nasards; il faut éviter ces deux excès en prenant en considération les moyens physiques de l'exécutant.

Nous recommandons aux élèves de se servir d'abord des anches de leur maître, afin qu'ils apprennent à apprécier ce qui constitue une bonne anche et que l'embouchure ne contracte pas de défauts.

Il serait imprudent de jouer en public avec une anche neuve; on doit pour ce cas avoir en réserve une anche éprouvée.

Nous terminerons cet article en faisant observer qu'il doit y avoir trois degrés de force dans les anches, selon les morceaux à exécuter. 1° La musique militaire ou d'harmonie, qui s'exécute en plein air, exige que le son soit produit avec le plus de force qu'il est possible : la dureté du son est moins appréciable dans ce cas, puisqu'elle s'harmonise dans l'air libre, en se trouvant accompagnée par des instruments puissants, tels que les cors, les serpents, les trombones, les trompettes. 2° Nous plaçons au second degré les anches des premières clarinettes à l'orchestre, le son devant avoir de la force jointe à la flexibilité et à la douceur. 3° Nous assignons le troisième degré aux anches des secondes clarinettes d'orchestre, qui doivent être beaucoup plus faibles et plus ouvertes que celles des premières, pour faire sortir les sons graves avec plus de facilité.

POSITION DU CORPS

ET MANIÈRE DE TENIR L'INSTRUMENT.

Une attitude noble et aisée favorise le développement de tous les moyens et donne de la grace à l'exécutant. Il est donc essentiel de tenir la tête droite et en face du cahier de musique. La poitrine doit être élevée, pour faciliter le jeu des poumons. Le corps doit être tenu d'aplomb et immobile, ainsi que la tête. On ne lèvera pas les coudes pour aider à l'expression du chant. Il est nécessaire que la musique soit placée à la hauteur des yeux.

La clarinette doit être tenue de manière à faire moins que la moitié de l'angle droit formé sur la perpendiculaire du corps; en prenant la bouche pour sommet de l'angle, l'instrument présentera avec la ligne du corps un angle d'environ 35 à 40 degrés.

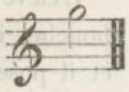
L'exécutant étant vu de face, sa clarinette doit se confondre avec la perpendiculaire du milieu du corps. Le coude gauche doit être à deux pouces du corps et le coude droit à trois pouces.

POSITION DES MAINS ET DES DOIGTS.

La main gauche sert à tenir en partie le poids de l'instrument et à assurer l'embouchure. Les trois doigts du milieu de la main gauche doivent boucher les trous du corps supérieur; le pouce avec le milieu de sa phalange bouchera le trou qui est sous ce corps de manière à saisir la clef du chalumeau n° 13 et à la quitter à volonté sans que le trou cesse de demeurer bouché. Le petit doigt est destiné à faire agir les deux clefs du pavillon, n°s 1 et 2 [1], et la clef n° 7; il doit toujours être tendu et à peu de distance, prêt à se porter sur l'une ou l'autre de ces clefs sans produire aucun dérangement à la main.

La main droite sert à maintenir l'instrument selon l'angle et la ligne perpendiculaire ci-dessus indiqués. Les trois doigts du milieu doivent boucher les trous du second corps, et le pouce se fixer sous le crochet qui l'aide à supporter le poids de l'instrument. Le petit doigt est destiné à faire agir les clefs n°s 3 et 4. Il doit se tenir dans les mêmes conditions que celui de la main gauche.

Les poignets des deux mains doivent être un peu arrondis. Les doigts seront un peu arqués et à peu près dans une direction perpendiculaire à l'instrument. Ils boucheront les trous en tombant dessus d'aplomb; ils les déboucheront en s'élevant à la distance d'un pouce, afin de favoriser la justesse et la vibration du son.

Lorsqu'on fera le *sol* 
on évitera de coller l'index de la main droite contre la virole du milieu; sinon la colonne d'air se trouverait interceptée, ce qui rendrait cette note trop basse.

(1) La clef n° 1 est celle qui est le plus près du pavillon, et ainsi des autres successivement en s'en éloignant.

DE LA NÉCESSITÉ DE JOUER L'ANCHE EN-DESSOUS.

L'avantage de jouer l'anche en-dessous est démontré par les plus habiles clarinettistes. Tous les artistes reconnaissent que nulle part on ne peut obtenir les *piano* et les *pianissimo* comme en Allemagne. Le célèbre Bærmann nous a fait entendre en 1818 à Paris des sons *pianissimo* qui étaient tout-à-fait inconnus en France. Il jouait des phrases de quatre mesures avec beaucoup de force, et il les répétait en écho avec tant de douceur qu'on aurait cru que le son venait d'une salle voisine.

La lèvre inférieure a plus de force et de mobilité que la lèvre supérieure; elle peut donc tenir l'embouchure plus long-temps sans se fatiguer, et sa flexibilité lui permet d'exécuter plus facilement les nuances. Cette position de l'anche permet aussi de respirer sans déranger l'embouchure, de tenir la tête droite et de ne pas tant élever le pavillon de l'instrument; ce qui donne plus de grace et a l'avantage de ne pas contracter la figure. Cette position facilite aussi le coup de langue pour le piqué, puisque l'anche se trouve placée sur la langue.

Cependant je conseillerai de se tenir en garde contre une mauvaise habitude qui existe surtout en Allemagne : c'est de mordre sur le bec. Ce défaut donne une mauvaise qualité de sons, et nuit à la flexibilité de l'expression.

Plusieurs artistes de l'école française, après avoir entendu le célèbre Müller dont le talent pour la difficulté n'avait point d'égal, ont voulu changer leur embouchure et jouer l'anche en-dessous; mais ils ne pouvaient obtenir une qualité de son satisfaisante, parce qu'on leur avait enseigné le vicieux système de mordre sur le bec. M. Müller avait mis ce defaut à profit en faisant travailler le pouce de la main droite pour lier le *si* avec l'*ut* ♯, le *si* avec le *ré* ♯, et l'*ut* avec le *mi* ♭; mais tous ces avantages étaient, je suis forcé de le dire, au détriment du son; et j'ai cité plus haut des exemples où il ne pouvait faire des coulées avec son système, tandis qu'on le pouvait avec l'ancienne clarinette à six clefs.

Je tiens, d'après ma conviction et dans l'intérêt de l'instrument, à ce que mes élèves du Conservatoire jouent l'anche en-dessous, d'autant plus qu'après quinze jours d'exercice ils en contractent l'habitude et préfèrent cette manière de jouer à l'ancienne.

DE LA POSITION DES LÈVRES ET DE L'EMBOUCHURE.

L'élève présentera à la bouche le bec dont l'anche est tournée en-dessous. En ouvrant la bouche, il retirera la lèvre inférieure en-dedans suffisamment pour qu'elle couvre les dents, et il posera l'anche jusqu'à trois lignes près de la ligature sur cette partie molle de la lèvre dont l'angle ne doit pas être perpendiculairement sur les dents, mais doit rester aperçu en dehors de la bouche. Ensuite il portera la lèvre supérieure sur le bec pour l'envelopper, mais sans le mordre.

Le bec, étant ainsi tenu par les deux lèvres avec une légère pression qui s'oppose seulement à la sortie de l'air par les coins de la bouche, doit avoir un mouvement libre : une pression trop forte rapprocherait l'anche de la table et empêcherait la vibration nécessaire à la qualité du son, qui serait court et étouffé. Cependant il faut un peu augmenter la pression pour obtenir les sons aigus.

DE LA RESPIRATION.

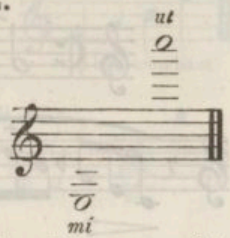
La respiration se compose de l'*aspiration*, qui est l'introduction de l'air dans la poitrine, et de l'*expiration*, qui est l'expulsion de l'air qu'on y a introduit.

L'*aspiration* doit se faire vivement par les coins de la bouche, en gonflant et en avançant la poitrine, sans déranger la position de l'anche sur la lèvre inférieure. L'*expiration* se fait lentement afin de ménager et de conserver le plus long-temps possible l'air des poumons. Cette faculté de conserver l'air s'acquiert par l'exercice. Pendant l'expiration on fera attention à ne pas enfler les joues et à ne pas laisser échapper l'air par les coins de la bouche.

Sans un grand volume d'air, qu'on doit savoir comprimer et ménager long-temps, il n'existe point de force ni de timbre dans le son; de plus il n'est guère possible de bien phraser. (Voir page 47.)

DE L'ÉTENDUE DE LA CLARINETTE.

L'étendue de la clarinette est du *mi* grave au *contre-ut*. Elle comprend trois octaves et six notes. Exemple :

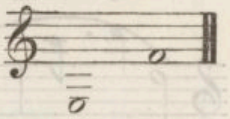


Cependant, pour l'exécution, la musique moderne ne dépasse pas le *sol*, qui encore se fait rarement.

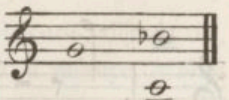
Anciennement les notes aiguës étaient plus en usage qu'aujourd'hui, et l'on s'en servait dans le trait final avant d'arriver sur la cadence.

Nous avons divisé l'étendue de la clarinette en quatre registres; savoir :

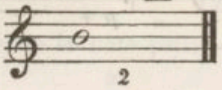
1° Le chalumeau, du *mi* grave au *fa*;



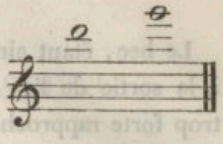
2° L'intermédiaire, qui sert à passer du chalumeau au clairon, et qui va du *sol* au *si* ♭.



3° Le clairon, du *si* à l'*ut*.



4° L'aigu, du *ré* au *sol*.

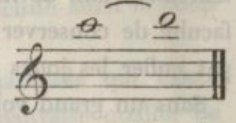


DE LA MANIÈRE DE PASSER DU CHALUMEAU AU CLAIRON.

Pour éviter le reproche qui a été fait à la clarinette de produire une grande différence de timbre entre le chalumeau et le clairon, il faut, quand on fait une gamme, renforcer les dernières notes de la gamme intermédiaire et adoucir les premières notes du clairon. Le *si* ♭ surtout, qui se fait avec deux clefs, est naturellement sourd; il faut le travailler pour le rendre sonore et nourri, afin qu'il égale en éclat le son du *si* naturel et de l'*ut;* et ces deux dernières notes doivent dans ce cas être ménagées.

Quand un trait passe du chalumeau au clairon, par intervalle, il faut renforcer et faire vibrer les notes du chalumeau en ménageant celles du clairon.

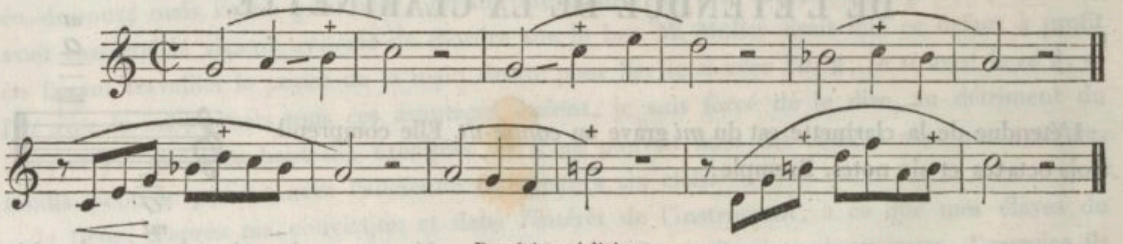
Lorsque l'on passe du clairon à l'aigu, le même principe, savoir de renforcer le timbre plus sourd et de ménager le plus perçant, doit être observé. Ainsi quand on fait *ut* et *ré*, il faut nourrir l'*ut* et ménager le *ré*.



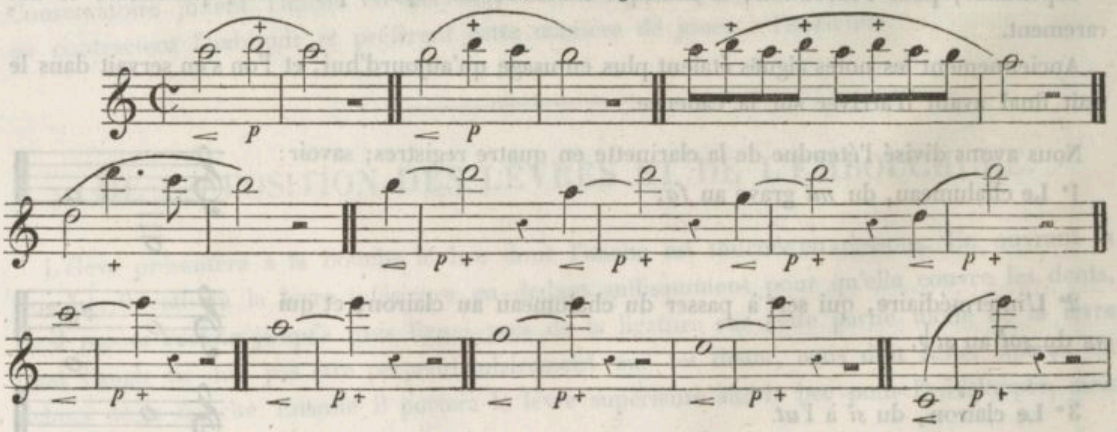
Généralement les notes aiguës doivent être ménagées; mais il ne faut pas serrer trop l'anche, pour laisser de la vibration aux notes tout en leur donnant de la douceur.

Exemple dans lequel on a marqué d'une croix les notes qui doivent être ménagées.

Du chalumeau au clairon.



Du clairon à l'aigu.

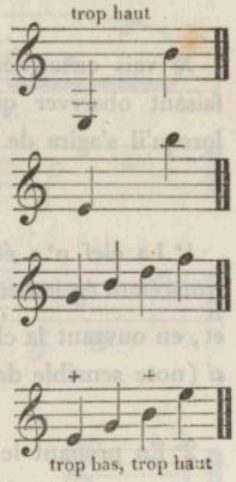


SUR LA JUSTESSE DE L'INSTRUMENT.

Malgré l'amélioration que les quatorze clefs ont apportée à la clarinette, elle est encore susceptible de perfectionnement sous le rapport de la justesse.

Cette justesse est plus difficile à obtenir que sur la flûte, le hautbois et le basson, parce que la clarinette est accordée non par octave, mais par douzième.

Il faut donc connaître les notes qui sont ordinairement trop hautes ou trop basses, pour les rendre justes au moyen de l'embouchure et du doigté.



Les clarinettes sont ajustées sur le ton d'*ut;* or le *si* naturel, formant la note sensible, s'approchant de sa tonique, a été établi un peu haut; il en résulte évidemment que le *mi* grave, qui se fait avec la même position que le *si*, est trop haut.

Le *mi* et le *si* naturel sont trop bas, parce qu'ils ont été accordés pour tenir le *si* bémol bas, quand il se prend avec la fourche.

Nous conseillons surtout de ménager le *si* naturel dans l'accord de la septième dominante (ton d'*ut*), dont il forme la première tierce; dans la première tierce le *si* est trop haut, et dans la tierce du *si* au *ré*, le *ré* paraît trop bas.

Le *si* doit être surtout ménagé dans le ton de *mi* mineur, puisqu'il forme la quinte du *mi;* le *mi*, note tonique, étant trop bas et le *si* trop haut, comme il a été dit ci-dessus.

Quand on est à l'orchestre, on donne le *la* avec la clarinette en *la*, en faisant l'*ut*, parce que le *la* n'est pas juste sur les clarinettes en *ut* et en *si*. Cependant lorsqu'on n'a en main que la clarinette en *si*, il faut donner le *si* d'en haut de préférence à l'autre qui serait trop haut.

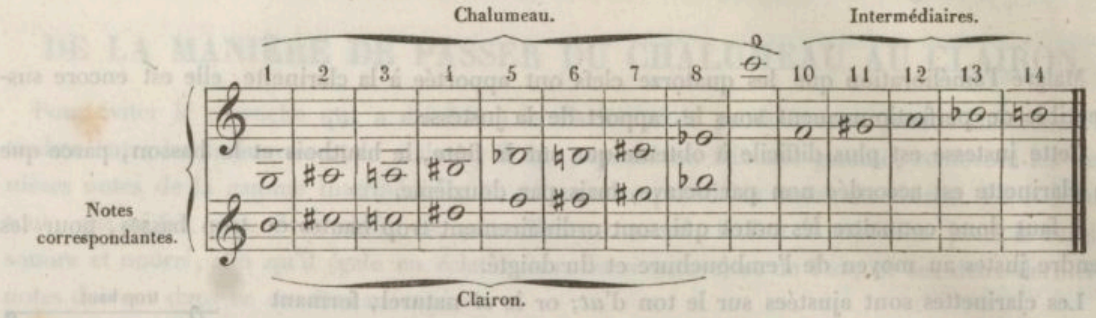
Je ne parlerai pas ici des autres notes dont le manque de justesse se corrige au moyen des clefs. (Voir le chapitre suivant.)

DES CLEFS ET DE LEUR USAGE.

Les clefs sont au nombre de quatorze; on leur a donné un chiffre à chacune, depuis un, en commençant par celle qui est le plus près du pavillon, jusqu'à quatorze, à mesure qu'elles s'en éloignent davantage.

Le numéro assigné à chaque clef est indiqué par le chiffre mis au-dessus de la note princi-

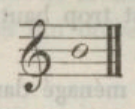
pale produite par chaque clef, comme dans l'exemple suivant le même doigté correspond à sa douzième en ouvrant la clef du chalumeau n° 13.

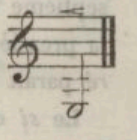


Je vais enseigner dans les exemples suivants l'usage de chacune de ces quatorze clefs, en faisant observer que les clefs n°s 1 et 3 restant naturellement ouvertes, on n'en parlera que lorsqu'il s'agira de les fermer.

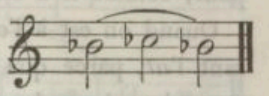
CLEF N° 1.

1° La clef n° 1 étant fermée par le petit doigt de la main gauche, les autres clefs et les autres trous étant également fermés, on produit le *mi* grave (note sensible dans le ton de *fa*), et, en ouvrant la clef du chalumeau n° 13, on obtient le *si* (note sensible dans le ton d'*ut*).

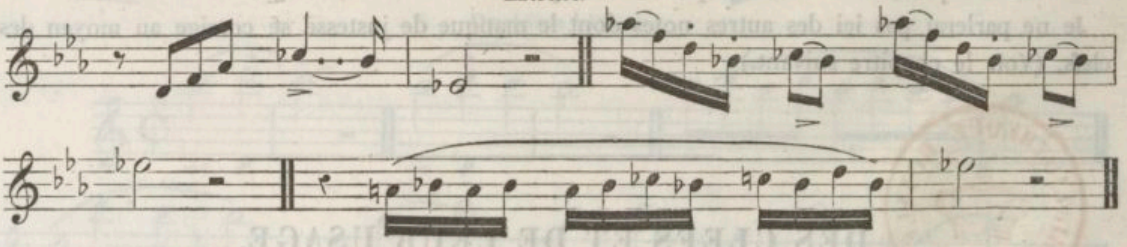




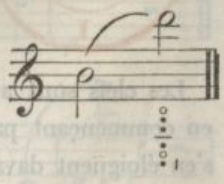
2° En prenant le *si* enharmoniquement, il donne *ut* bémol[1], qui se fait avec le même doigté; mais comme cette note n'est pas note sensible et qu'elle se résout en descendant sur le *si* bémol, qui est un demi-ton plus bas, l'*ut* bémol se trouve trop haut, et il faut beaucoup lâcher les lèvres pour le rendre juste.



Exercice.

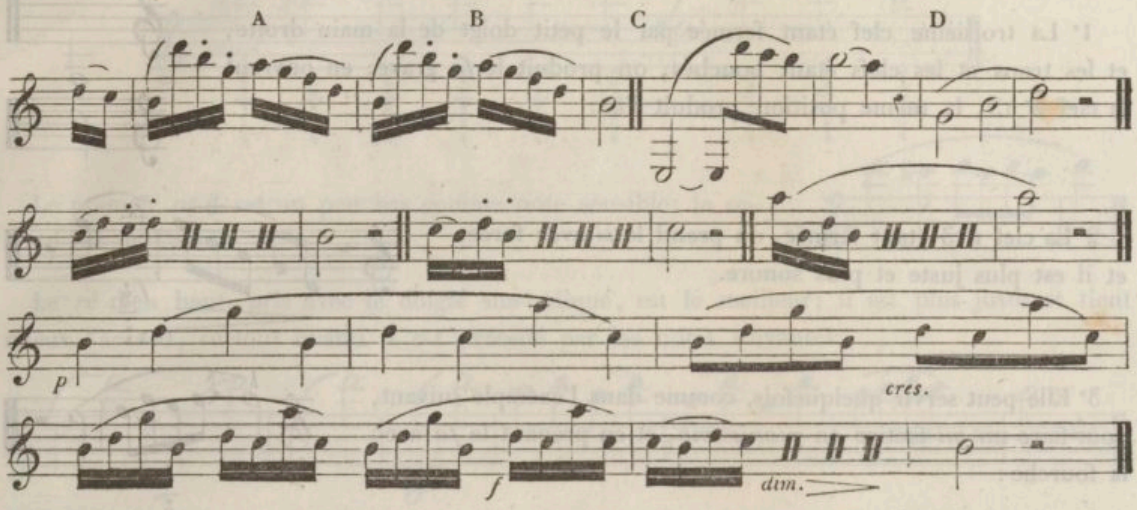


3° Dans un trait vif, quand on est obligé de lier le *si* avec le *ré*, on se sert de la clef n° 1. Ce cas est rare, mais on ne doit pas faire le *ré* avec cette position lorsque la note doit être tenue, parce qu'il est souvent trop bas.

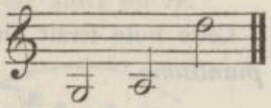


(1) M. Simiot, facteur à Lyon, a inventé une clef pour faire cette note juste; elle était placée vis-à-vis de la clef n° 13, et on la prenait avec l'annulaire de la main gauche en faisant le *si* ♭ avec les clefs n°s 12 et 13.

Les exemples suivants A, B, C, D sont faits pour s'exercer sur la coulée du *si* au *ré* dans un trait rapide, et le reste pour se familiariser avec la clef du *si*.

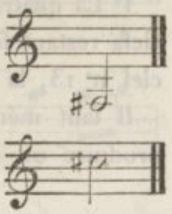


4° La clef n° 1 sert encore, en la fermant, à faire baisser le *la* et le *sol* du chalumeau et le *ré* du clairon, notes qui sont souvent trop hautes. Exemple:

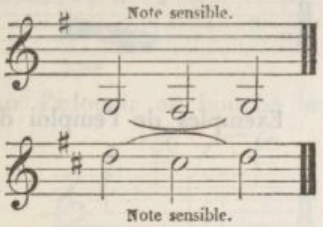


CLEF N° 2.

1° La seconde clef étant ouverte par le petit doigt de la main gauche, et tous les trous et les clefs étant bouchés, on produit le *fa* ♯ grave, note sensible du ton de *sol;* en ouvrant la clef n° 13, la même position produit l'*ut* ♯ du clairon, note sensible du ton de *ré*. Exemple:



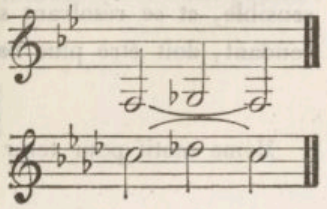
Exemples de l'emploi de la note sensible:



2° En prenant ces notes enharmoniquement, on aura d'abord au lieu de *fa* ♯, *sol* ♭; et au lieu d'*ut* ♯, *ré* ♭:

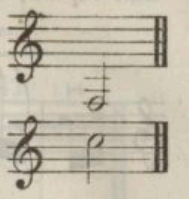
Le *sol* ♭, qui n'est pas note sensible comme le *fa* ♯, et qui au contraire se résout sur une note d'un demi-ton en descendant, doit être plus bas, et il faut dans ce cas lâcher les lèvres.

Le même principe s'applique au *ré* ♭.

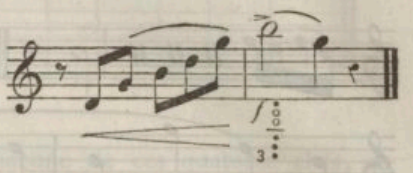


CLEF N° 3.

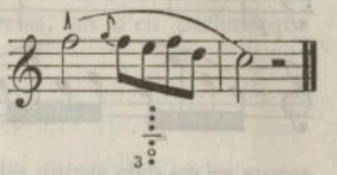
1° La troisième clef étant fermée par le petit doigt de la main droite, et les trous et les clefs étant bouchés, on produit le *fa* grave; en ouvrant la clef n° 13, la même position produit l'*ut:*



2° La clef n° 3 étant fermée, on prend le *si* avec force, et il est plus juste et plus sonore.



3° Elle peut servir quelquefois, comme dans l'exemple suivant, pour faire un *mi* factice en *pianissimo*, et en prenant le *fa* avec la fourche:

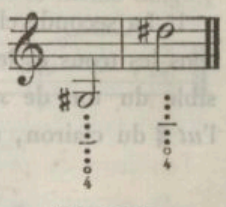


Cette note ferait un mauvais effet si elle commençait un chant, ou si elle n'était pas faite *pianissimo*.

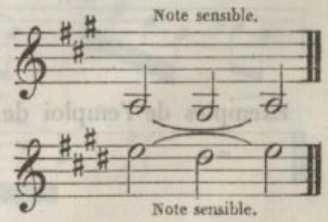
CLEF N° 4.

1° La quatrième clef étant ouverte avec l'annulaire de la main droite, et les autres trous et clefs restant fermés, on produit le *sol* ♯ du chalumeau; en ouvrant la clef n° 13, la même position produit le *ré* ♯ du clairon.

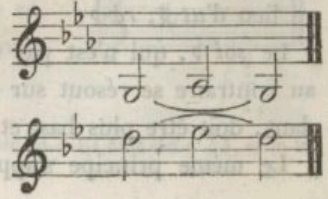
Il faut ménager beaucoup le *ré* ♯ en ouvrant la clef, pour ne pas produire un son criard.



Exemples de l'emploi de la note sensible:

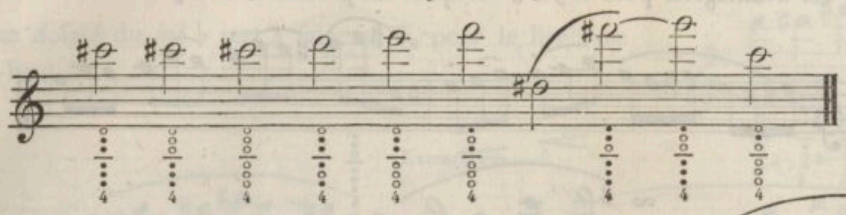


2° En prenant ces notes enharmoniquement, on aura d'abord le *la* ♭ qui, n'étant pas note sensible, et se résolvant sur une note d'un demi-ton en descendant, doit être plus bas; il faut donc le ménager.

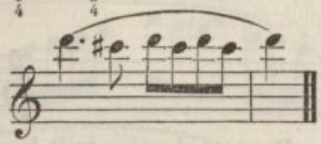


Même motif pour tenir bas le *mi* ♭.

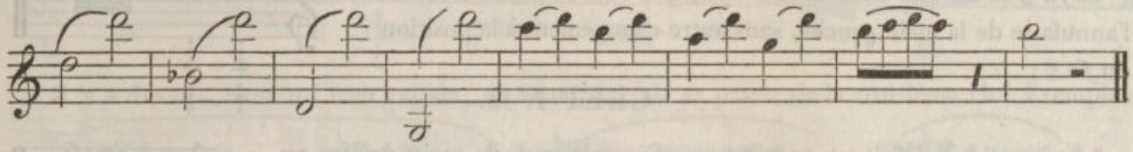
Notes qui nécessitent l'emploi de la quatrième clef.



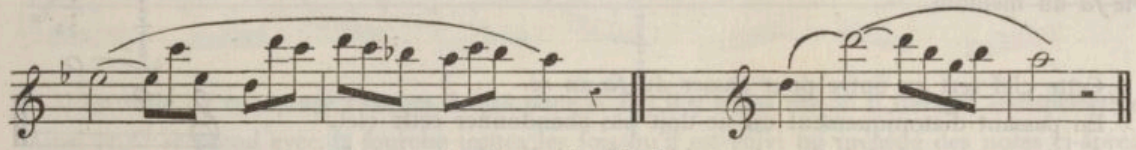
Le premier *ut* ♯ est un peu bas comme note sensible; le second est préférable:



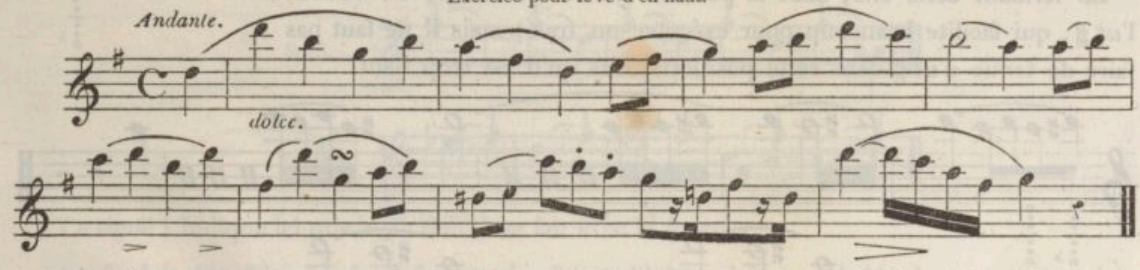
Le *ré* d'en haut, pris avec le doigté sus-indiqué, est le meilleur; il est plus juste et tient mieux l'accord, surtout quand il est précédé par les notes suivantes:



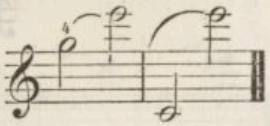
La quatrième clef doit être tenue ouverte en faisant le *si*, lorsqu'il est suivi du *ré*. Dans l'exemple suivant il ne faut pas quitter la quatrième clef.



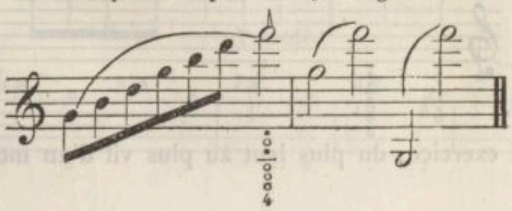
Exercice pour le *ré* d'en haut.



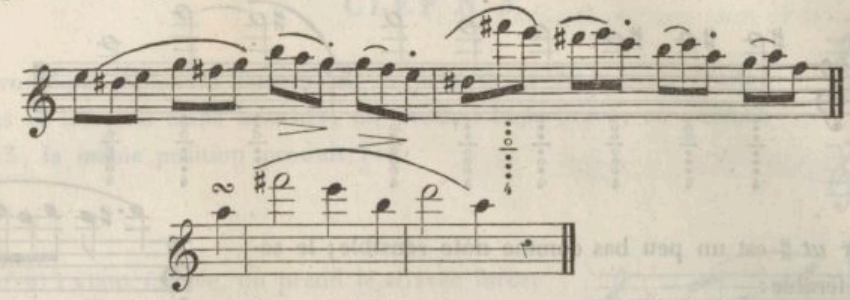
Le *mi* à l'octave est souvent trop haut et a le son criard; pour l'adoucir on bouche le premier trou à moitié avec l'index de la main gauche. On l'exerce de la manière suivante:



La quatrième clef sert aussi lorsque l'on prend le *fa* aigu avec la fourche de la main gauche:

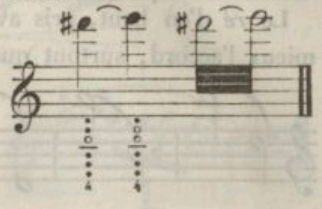


Son usage est avantageux pour le *fa* ♯ lorsqu'il est précédé du *ré* ♯ :



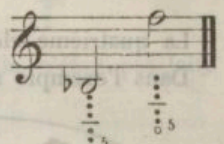
Dans ce dernier trait la quatrième clef doit rester ouverte à partir du *la*.

Ce *fa* ♯ se lie très bien avec le *sol*, que l'on obtient en levant l'annulaire de la main gauche, sans autre changement à la position du *fa* ♯ :



CLEF N° 5.

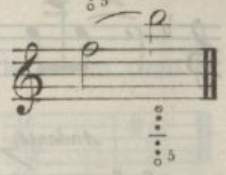
La cinquième clef étant ouverte avec l'annulaire de la main droite, on obtient le *si* ♭ du chalumeau, et en ouvrant la treizième clef, on produit le *fa* du médium.

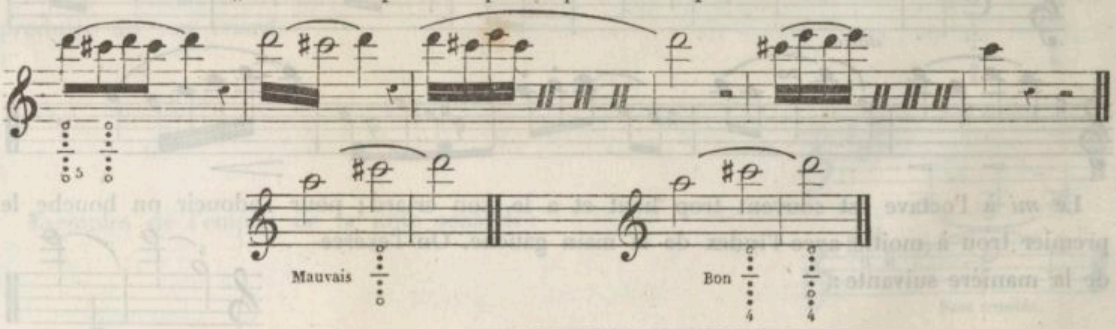


Cette clef sert en outre pour passer du *fa* au *ré*.

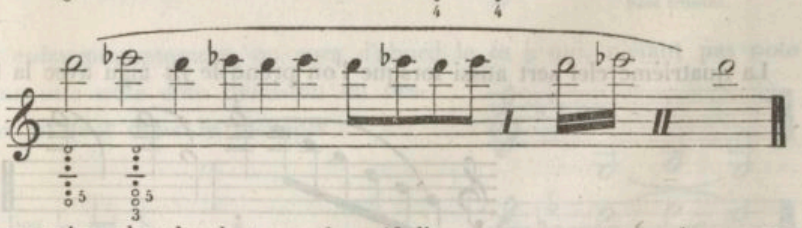
En passant diatoniquement on ne doit pas abandonner cette clef.

En fermant cette clef, dans la position du *ré* d'en haut, on obtient l'*ut* ♯, qui facilite beaucoup pour exécuter un trait ; mais il ne faut pas faire de tenue d'*ut* ♯ dans cette position parce qu'il est trop haut.



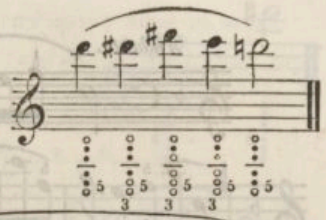


Cette clef sert à lier le *ré* avec le *mi* ♭ d'en haut.

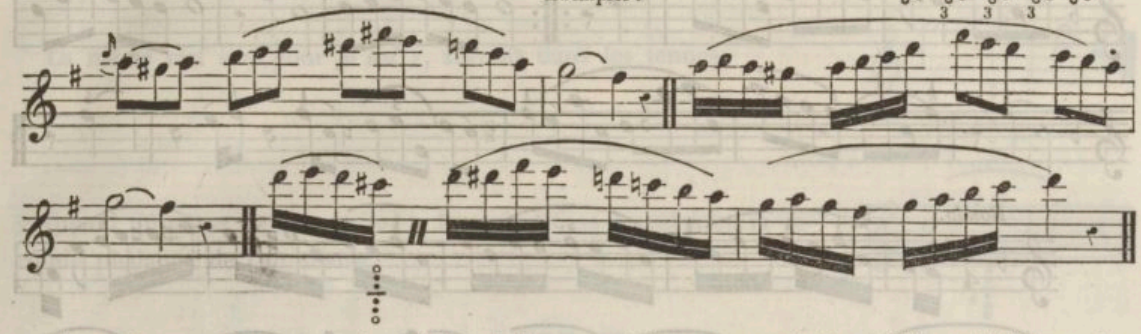


Il faut faire souvent cet exercice, du plus lent au plus vif d'un mouvement, et cela progressivement.

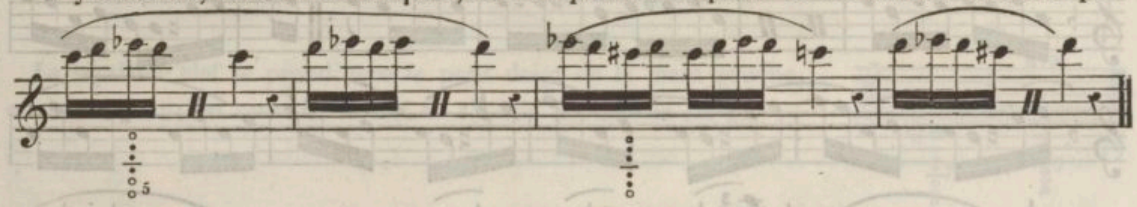
Ce même doigté du *mi* ♭ sert à faire *ré* ♯, pour le lier avec *fa* ♯ d'en-haut.



Exemples :

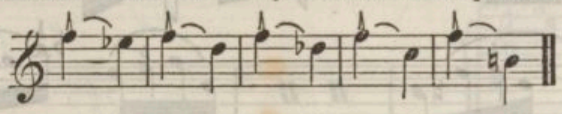


Il y a des cas, dans un trait rapide, où l'on pourrait se passer de la troisième clef. Exemple :

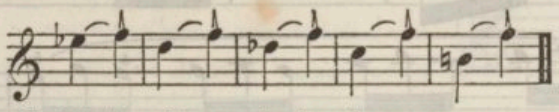


Il est utile de conserver l'ancien doigté pour le *fa;* il y a des cas où il devient indispensable. Ainsi le *fa* se prend avec la fourche toutes les fois qu'il est suivi ou précédé des notes ci-après :

Suivi.



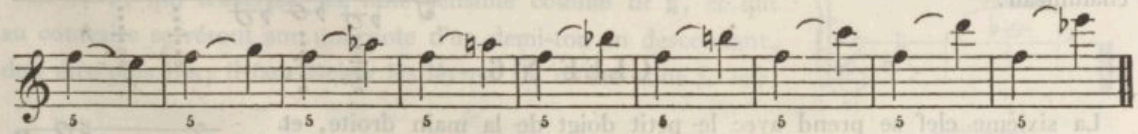
Précédé.



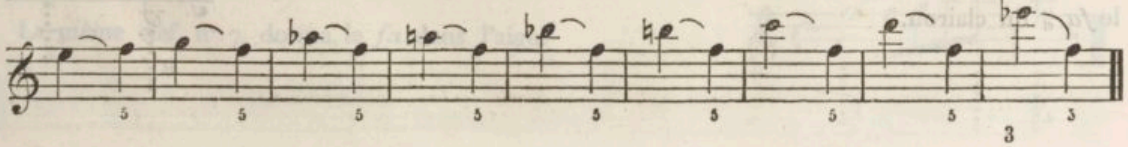
Ce signe ♮ indique ici que le *fa* doit être fait avec la fourche.

Le *fa* doit être fait avec la clef toutes les fois qu'il est suivi ou précédé des notes ci-après :

Suivi.



Précédé.



Exercices.

Andante.

Rondo.

fin.

tr

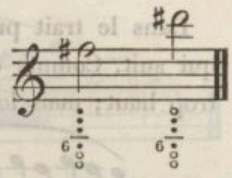
D. C.

On se sert de la cinquième clef pour faire l'*ut* ♭ du chalumeau :

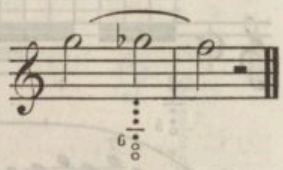
CLEF N° 6.

La sixième clef se prend avec le petit doigt de la main droite, et donne le *si* grave; en prenant la clef n° 13, la même position donne le *fa* ♯ du clairon.

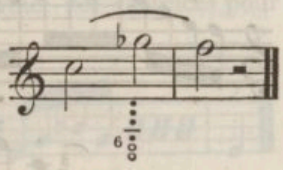
La clef n° 6, fait aussi le *ré* ♯ dans l'aigu :



La même clef sert pour le *sol* ♭, surtout dans les tenues.

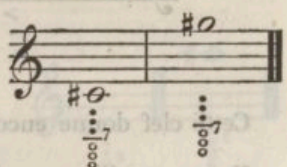


Quand on passe de l'*ut* au *sol* ♭, la clef n° 6 se prend avec la seconde phalange de l'annulaire.

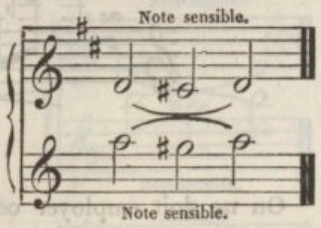


CLEF N° 7.

La septième clef se prend avec le petit doigt de la main gauche, et donne *ut* ♯; en ouvrant la clef n° 13, elle produit le *sol* ♯.

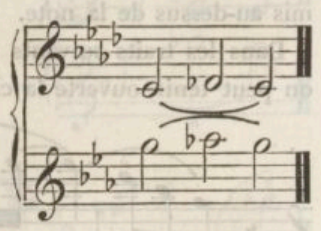


Exemple de la note sensible :

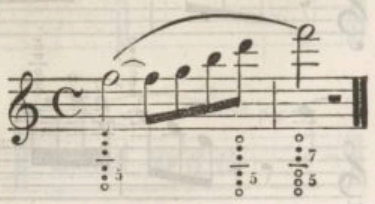


En prenant ces notes enharmoniquement, on aura d'abord *ré* ♭ au lieu d'*ut* ♯, et *la* ♭ au lieu de *sol* ♯.

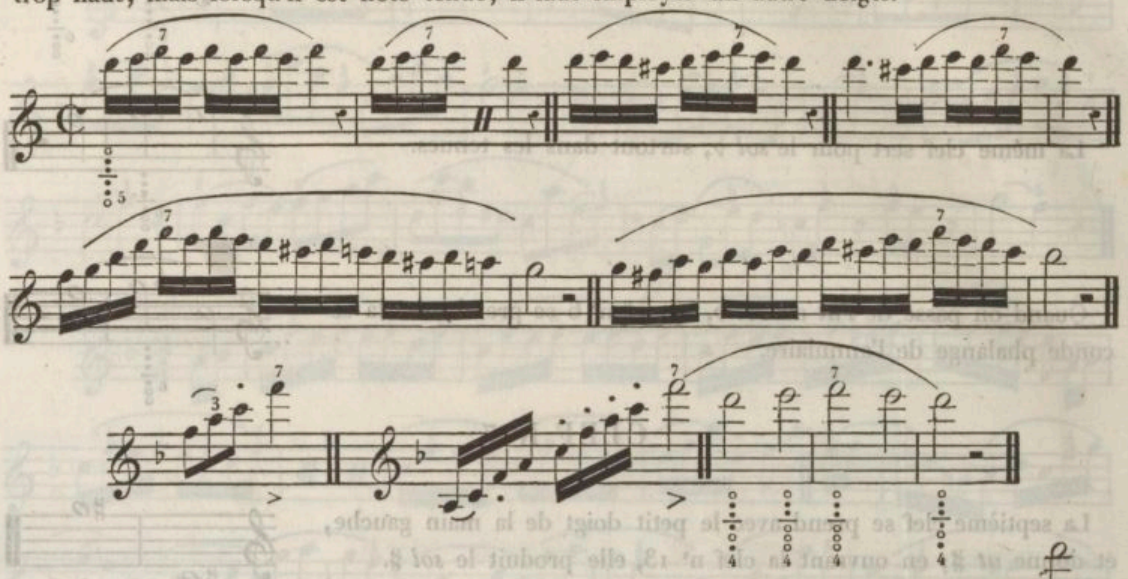
Le *ré* ♭, qui n'est pas ici note sensible comme *ut* ♯, et qui au contraire se résout sur une note d'un demi-ton en descendant, doit être plus bas; il faut lâcher les lèvres. De même pour le *la* ♭.



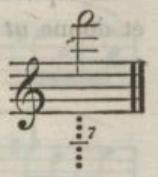
La même clef n° 7 donne le *fa* dans l'aigu.



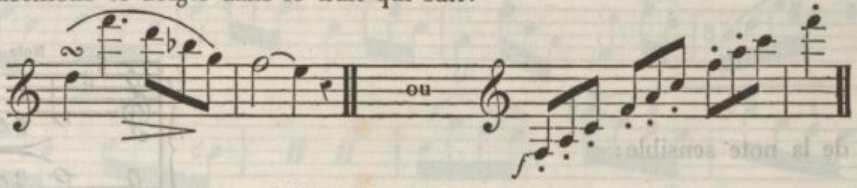
Dans le trait précédent il ne faut pas quitter la clef n° 5, non plus que dans l'exemple qui suit. Comme ce sont des traits vifs, le *mi* peut se faire avec la clef n° 5, quoiqu'il soit trop haut; mais lorsqu'il est note tenue, il faut employer un autre doigté.



Cette clef donne encore le *fa* d'en haut très doux avec le doigté suivant:



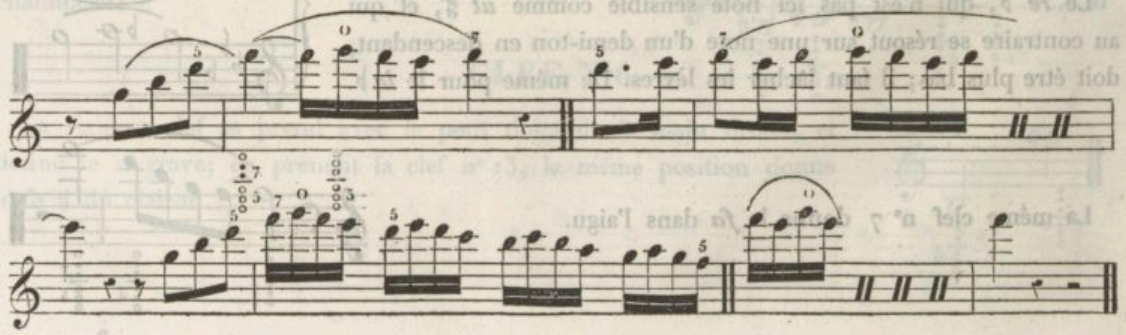
Nous conseillons ce doigté dans le trait qui suit:

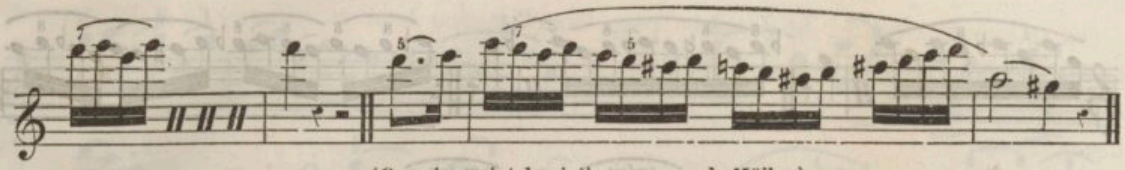


De la manière de faire le *sol* ouvert.

On ne doit employer cette manière de faire le *sol*, qui se trouve toujours trop haut, que dans un mouvement rapide, et lorsqu'il est précédé du *fa* ou du *mi*. Il est marqué par un O mis au-dessus de la note.

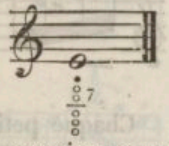
Dans les traits suivants il ne faut pas quitter la clef n° 5, et, en allant du *fa* au *sol* ouvert, on peut tenir ouverte la clef n° 7. Exemple :



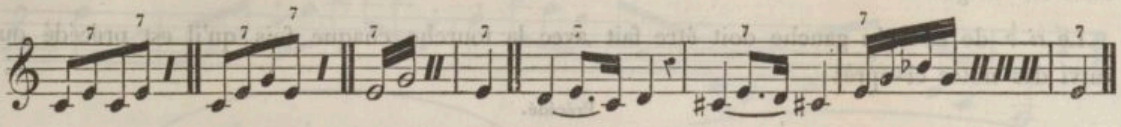


(Ce trait est tiré du *sixième concerto* de Müller.)

La septième clef sert aussi à rendre plus haut le *mi* de la main gauche, lequel est toujours trop bas.

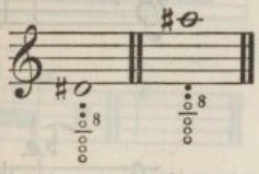


Comme on n'a pas l'habitude de se servir de cette clef pour le *mi*, voici des exercices pour en contracter l'usage.



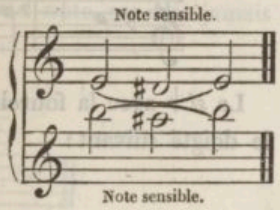
CLEF N° 8.

La huitième clef se prend avec l'annulaire de la main gauche; elle produit le *ré* ♯ du chalumeau; et, en ouvrant la clef n° 13, elle donne le *la* ♯.



Note sensible.

Exemple comme note sensible :

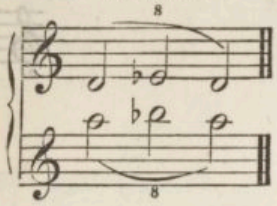


Note sensible.

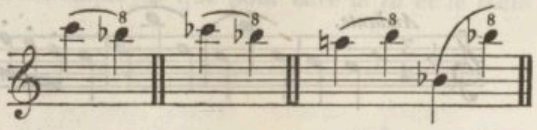
En prenant ces notes enharmoniquement, on aura *mi* ♭ au lieu de *ré* ♯, et *si* ♭ au lieu de *la* ♯.

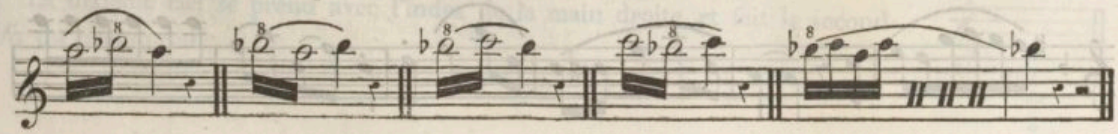
Le *mi* ♭ n'est pas ici note sensible comme le *ré* ♯; il faut donc lâcher les lèvres pour le rendre plus bas.

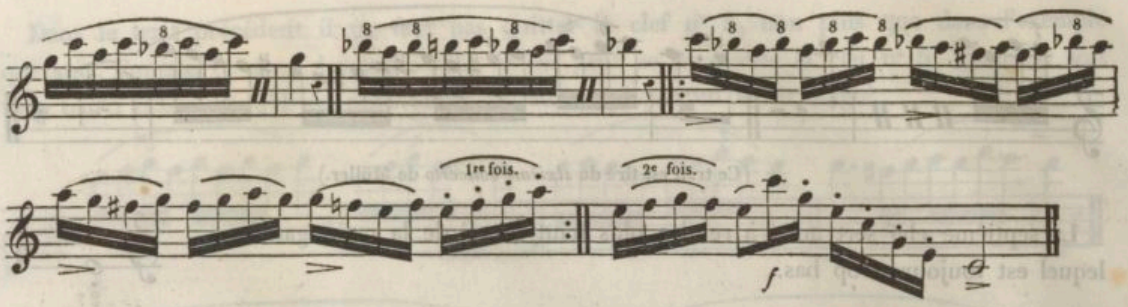
Même principe pour le *si* ♭.



Le *si bémol* ne doit être pris avec la clef que lorsqu'il est précédé ou suivi des notes ci-après désignées. Exemple :



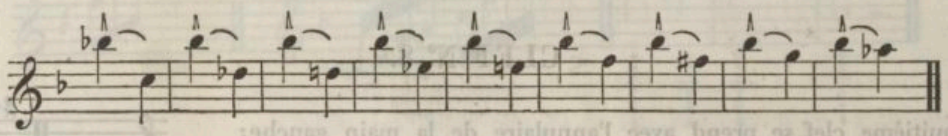




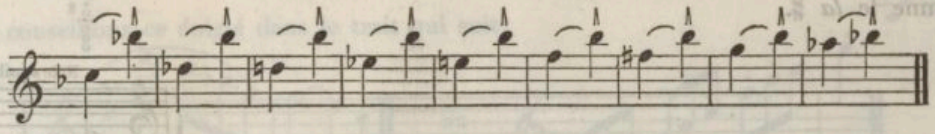
Chaque petit exercice renfermé entre deux barres doit être répété une douzaine de fois sans interruption, d'abord lentement, ensuite le plus vite possible, et cela jusqu'à ce qu'ils soient bien dans les doigts.

Le *si* ♭ de la main gauche doit être fait avec la fourche chaque fois qu'il est précédé ou suivi des notes ci-après :

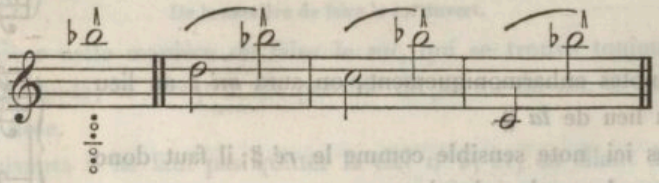
Précédé.



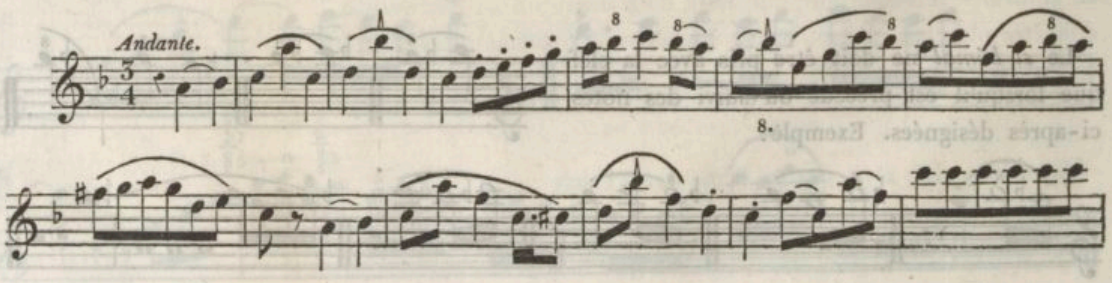
Suivi.

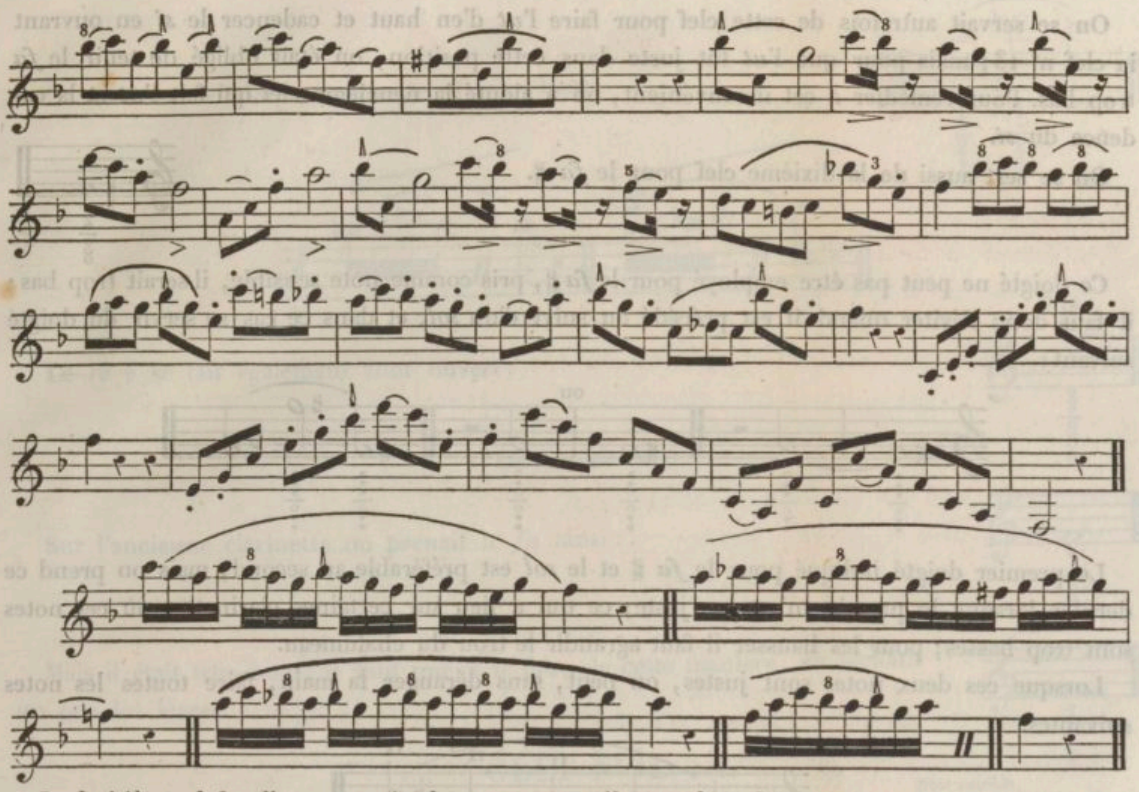


Le *si* ♭ avec la fourche est souvent trop haut quand il est note tenue; il faut y suppléer par le doigté suivant :

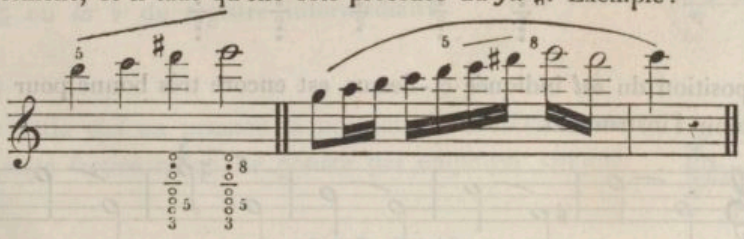


Exemple pour les deux positions du *si* ♭.





La huitième clef a l'avantage de donner un excellent *sol* en haut : cette note ne doit jamais être attaquée isolément, et il faut qu'elle soit précédée du *fa* ♯. Exemple :



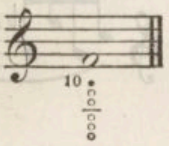
La gamme en *sol* majeur ne doit se faire qu'avec ce doigté.

CLEF N° 9.

Voir à la page 2 pour cette neuvième clef, qui n'est employée que pour faire le *fa* et le trille d'*ut* au *ré*.

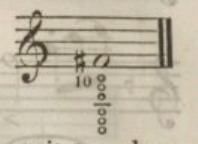
CLEF N° 10

La dixième clef se prend avec l'index de la main droite, et fait le second *fa* du chalumeau.

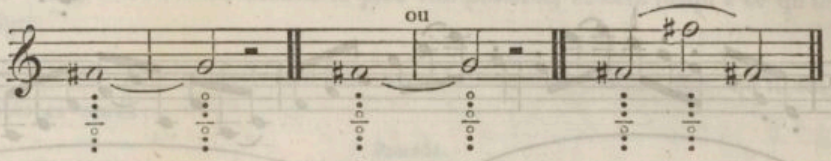


On se servait autrefois de cette clef pour faire l'*ut* d'en haut et cadencer le *si* en ouvrant la clef n° 13; mais pour que l'*ut* fût juste dans cette position, on était obligé de tenir le *fa* trop bas. Pour remédier à cet inconvénient, on a ajouté la neuvième clef qui fait l'*ut* et la cadence du *si*.

On se sert aussi de la dixième clef pour le *fa* ♯.

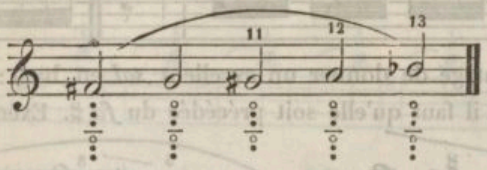


Ce doigté ne peut pas être employé pour le *fa* ♯, pris comme note sensible, il serait trop bas; il faut donc l'éviter quand il est précédé ou suivi d'un *sol*, et dans ce cas se servir du doigté suivant:

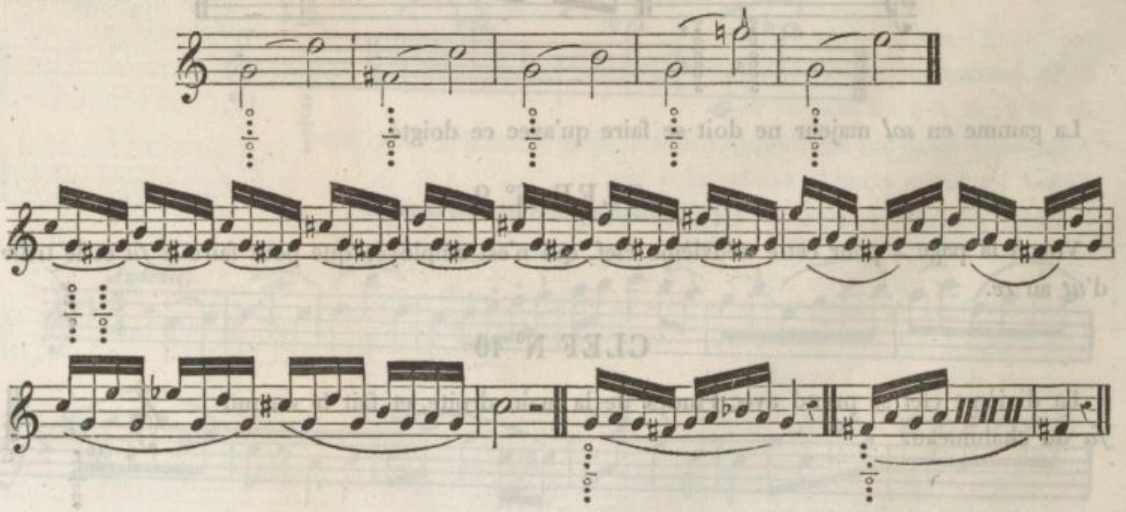


Le premier doigté indiqué pour le *fa* ♯ et le *sol* est préférable au second; mais on prend ce dernier lorsque le premier n'est pas juste; ce qui a lieu sur certaines clarinettes où ces notes sont trop basses; pour les hausser il faut agrandir le trou du chalumeau.

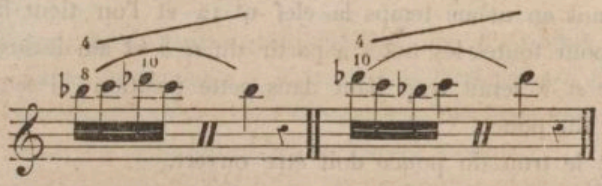
Lorsque ces deux notes sont justes, on peut, sans déranger la main, faire toutes les notes suivantes.



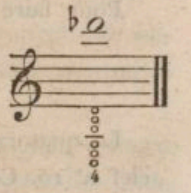
La première position du *sol* indiquée ci-dessus est encore très bonne pour le lier au clairon et faire mieux tenir l'instrument.



La dixième clef donne encore le *ré* ♭ en haut.

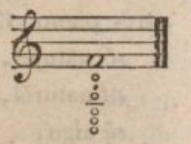


Le *ré* ♭ se fait également tout ouvert :

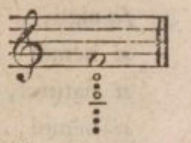


Du *fa* sans la clef.

Sur l'ancienne clarinette on prenait le *fa* ainsi :

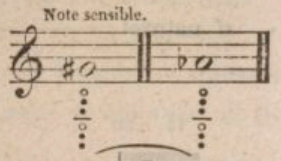


Mais il était trop haut; il vaut mieux le faire de cette manière, en lâchant un peu les lèvres.

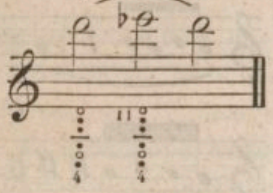


CLEF N° 11.

La onzième clef se prend avec l'index de la main gauche, et produit le *sol* ♯ ou *la* ♭ du registre intermédiaire :

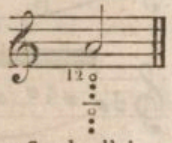


Si l'on ouvre cette clef en prenant la position du *ré* d'en haut, on aura *mi* ♭ : note factice qu'on ne pourra pas employer comme tenue.

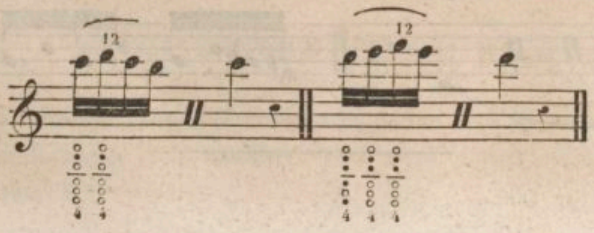


CLEF N° 12.

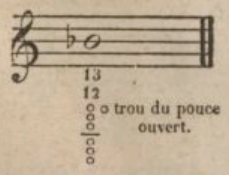
La douzième clef s'ouvre avec l'index de la main gauche, et produit le *la* de l'intermédiaire :



Dans un mouvement rapide, on prend la douzième clef pour faire le *ré* et le *fa* de l'aigu.



CLEF N° 13.



La treizième clef s'ouvre avec le pouce de la main gauche. Elle produit le *si* ♭ en ouvrant en même temps la clef n° 12 et l'on tient la clef n° 13 ouverte pour toutes les notes à partir du *si* ♭ et au-dessus.

Dans le cas où le *si* ♭ serait trop haut dans cette position, il faudrait fermer le trou du pouce.

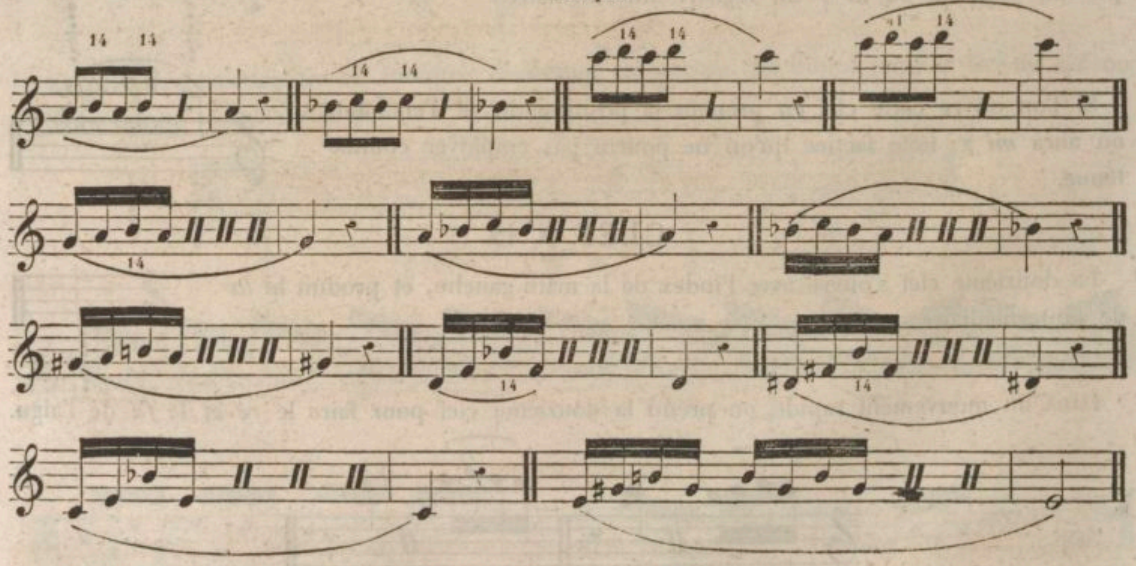
Pour faire le *la* ♯ le trou du pouce doit être ouvert.

CLEF N° 14.

La quatorzième clef se prend avec l'index de la main droite, et ouvre en même temps la clef n° 10. Cette double clef ne produit que des notes factices qui ne doivent être jouées que très piano. Cette clef donne les notes suivantes :

si naturel, avec la position du *la*.
ut naturel, ——— du *si* ♭.
ré aigu, ——— de l'*ut*.
fa aigu, ——— du *mi*.
si bémol ——— du *fa*.
si naturel, ——— du *fa* ♯, prise avec le pouce.
si bémol, ——— du *mi*.
si naturel, ——— du *sol* ♯, prise avec la clef n° 11.

Exemple :



DU SON.

Le son d'un instrument résulte du timbre et du degré de force. Le timbre est cette qualité particulière du son qui distingue les instruments et les voix dans l'exécution d'une note à l'unisson. Le timbre particulier des instruments tient à leur structure et aux moyens employés pour les faire résonner; le plus beau timbre est celui qui réunit la douceur à l'éclat.

De même que chacun a son organe particulier, de même chaque exécutant a une qualité de son qui lui est propre dans le jeu d'un instrument, et le même individu change sa qualité de son sur le même instrument s'il éprouve un dérangement dans sa santé.

Le son est le moyen qui nous met en rapport avec l'exécutant; s'il est beau, il nous plait d'abord et par lui-même, indépendamment du plus ou moins de talent dans la manière de le produire et de le modifier : il est pour l'oreille ce que la beauté est pour les yeux. On ne saurait donc trop s'attacher à obtenir une belle qualité de son. Pour y parvenir, indépendamment de ce que nous avons dit plus haut sur le choix de l'instrument, la nature du bec et de l'anche, on s'exercera sur la manière d'attaquer et de conduire le son d'après les préceptes suivants ; et en outre on se formera l'oreille par l'habitude d'entendre avec étude les belles voix ou les instruments qui sont parvenus à les imiter, car la voix humaine est le plus beau de tous les instruments.

DE LA MANIÈRE D'ATTAQUER LE SON.

Pour produire un son sur la clarinette, il faut l'attaquer par un coup de langue, et soutenir l'émission de la colonne d'air pendant la durée que l'on veut donner au son; ce qui s'exécute de la manière suivante :

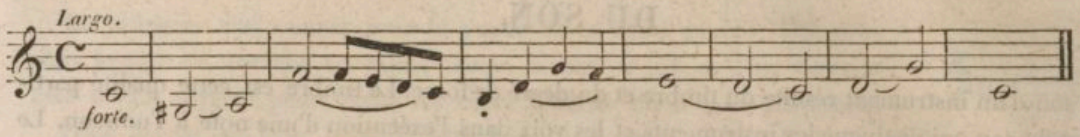
L'aspiration ayant lieu, le bec se place aussitôt dans la bouche ainsi qu'il a été dit, le bout de la langue s'appuie contre l'ouverture de l'anche; la bouche étant fermée et les lèvres serrées, on donne au vent le degré de compression nécessaire pour faire parler l'anche, ensuite on retire vivement la langue au moment où l'on pousse la colonne d'air, et le son est produit. En remettant la langue sur l'anche, le son cesse d'avoir lieu. Ce mouvement successif de la langue, en continuant l'émission du vent, produit les *piqués*. Mais le coup de langue ne doit être aperçu à l'extérieur ni par aucune contraction de la figure, ni par des mouvements de tête ou du corps.

C'est une règle sans exception, que le premier son d'une phrase ou tout autre son précédé d'un silence, soit que l'on commence doux ou fort, doit toujours être attaqué nettement.

DE LA CONDUITE DU SON.

La conduite du son consiste: 1° à le soutenir avec force; 2° à l'émettre faiblement et à le ménager; 3° à l'enfler, le diminuer et le modifier. Nous allons traiter séparément de ces différentes manières de tenir le son.

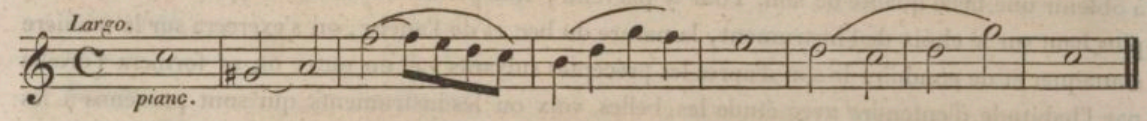
SONS SOUTENUS FORTÉ.



Le son soutenu doit être également fort pendant toute l'expiration du vent.

Il faut donc avoir soin d'égaliser le commencement, le milieu et la fin. Lorsque les poumons sont chargés d'air, on est porté à produire une forte émission en commençant, et, lorsqu'ils se vident, on laisse tomber le son; il est donc nécessaire de bien ménager d'abord l'émission, de la soutenir au milieu et de la renforcer à la fin, mais sans nuances ni ondulations. Le coup de langue, pour produire le son, est fortement accentué dans le *forté*.

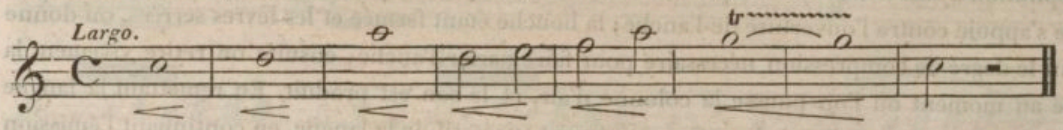
SONS SOUTENUS PIANO.



On fera le même exercice sur des gammes comme sur le passage qui précède, en observant la même émission du vent, mais en la ménageant. Dans le *piano* le son doit être attaqué avec beaucoup de douceur. Dans le *pianissimo* la pression de l'anche ne doit pas être augmentée. Il faut éviter de faire entendre le vent dans l'instrument : le son doit être pur et vibrer comme dans le lointain.

SONS ENFLÉS.

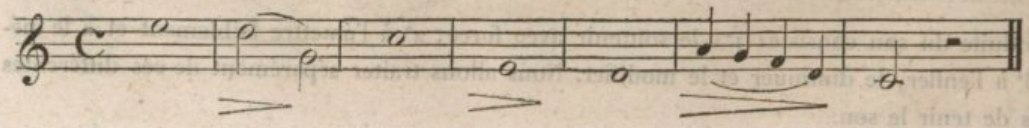
Pour indiquer que le son doit être enflé, on emploie le signe suivant : *pp* ⟨ *ff*



On prend le son *pianissimo*, ainsi qu'il a été indiqué ci-dessus, on augmente la force peu à peu, de manière que le *crescendo* soit insensible, et, lorsque l'on est arrivé à l'extrême *forté*, on arrête le son sans l'éteindre.

SONS DIMINUÉS.

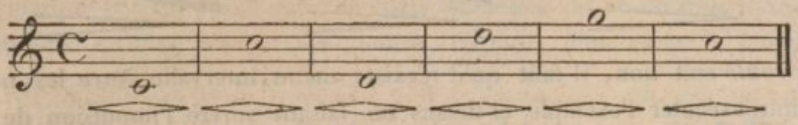
Le signe qui suit indique que le son doit être conduit du fort au faible *ff* ⟩ *pp*. Exemple :



On commencera très fort avec un coup de langue accentué, et l'on diminuera insensiblement la force du son, en affaiblissant le vent jusqu'à ce que ce son devienne inappréciable à l'oreille, en exécutant ce qui a été dit pour le *piano*.

SONS FILÉS.

Les sons et les traits qui doivent être filés se marquent ainsi : *pp* *ff* *pp*



Il faut, dans les sons filés, commencer très *piano*, augmenter insensiblement jusqu'à la moitié de la valeur de la note, et de là faire décroître le son par degré jusqu'au *pianissimo* pour l'autre moitié de la valeur de la note, en se conformant aux observations faites précédemment.

En filant un son, on ne doit faire sentir aucune secousse ni ondulation : il faut l'émettre avec pureté et sans efforts; dans le renforcement de la note filée, il faut donner au son tout l'essor possible, mais sans l'augmenter jusqu'à le rendre criard.

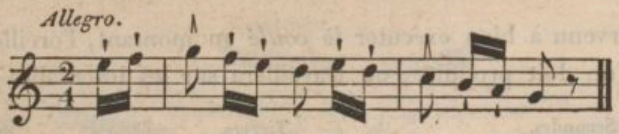
L'élève doit s'appliquer constamment à la parfaite exécution des notes filées, et, pour l'acquérir, il doit en faire un exercice journalier, d'abord sur une note, ensuite sur une autre, et il passe ainsi successivement par toutes les notes de la gamme chromatique, depuis le *mi* jusqu'au *fa*.

Les gammes filées sont l'exercice le plus utile pour obtenir un beau son, former l'embouchure, donner de la tenue et de la largeur dans le jeu. On ne saurait les travailler avec trop de soin; elles apprennent à rendre toutes les intentions que suggèrent le goût et l'expression.

C'est encore une règle sans exception que toutes les notes longues doivent être filées, quand même le signe ne l'indiquerait pas. Souvent même une noire doit être filée; l'expression est moins sensible, mais elle doit cependant exister.

On emploie aussi ce signe ʌ, posé sur une note, pour indiquer qu'elle doit être tenue.

Exemple :



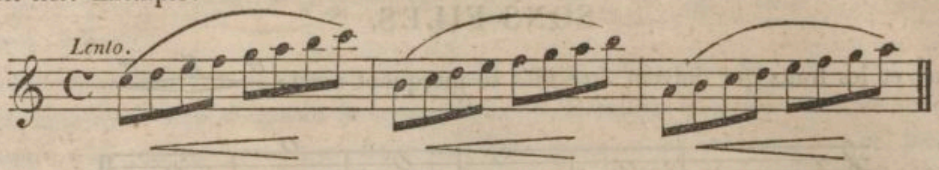
DE L'ARTICULATION.

Articuler, c'est exécuter d'une manière nette et distincte qui ne laisse perdre aucune note de la musique.

Il y a deux espèces d'articulation, le *coulé* et le *piqué*.

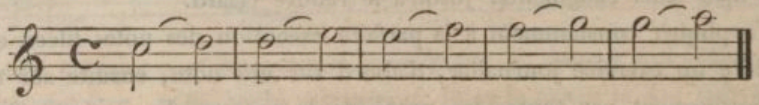
Le *coulé* ou *lié* se fait en donnant un coup de langue sur la première note, et en exécutant les autres avec une seule et même impulsion de la colonne d'air, sans coup de langue.

Le *coulé* est indiqué par un trait demi-circulaire qui embrasse le nombre des notes que l'on doit lier. Exemple:



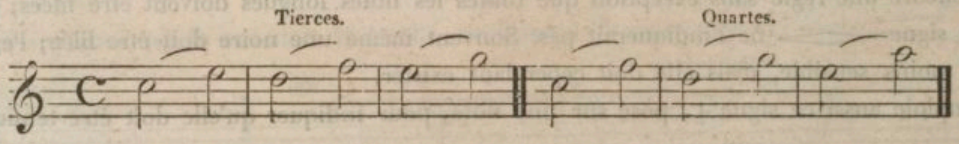
Pour que le *coulé* soit bon, il faut qu'il n'existe aucun intervalle entre les notes; en conséquence on doit exécuter l'exemple ci-dessus en faisant suivre l'impulsion de l'air, comme si toutes les notes n'en faisaient qu'une seule de la première à la dernière, en ayant soin de renforcer la colonne d'air en montant pour donner la nuance du *crescendo*, comme on doit diminuer le son en descendant.

Pour obtenir le *coulé*, il faut d'abord s'exercer sur les intervalles de secondes en longues notes. Exemple:

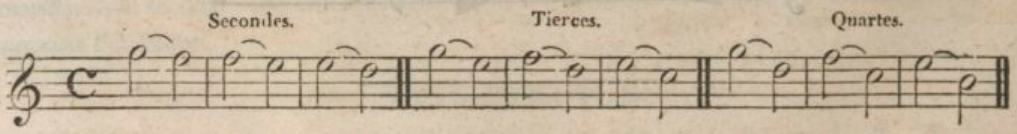


Mais il faut prendre garde d'affaiblir la colonne d'air au moment où l'on va lever le doigt; elle doit au contraire tendre alors au *crescendo*, et le doigt, en s'élevant perpendiculairement, fera entendre la vibration de la liaison.

On s'exercera ensuite sur les intervalles de tierce et de quarte, etc. Exemple:



Lorsqu'on sera parvenu à bien exécuter le *coulé* en montant, l'oreille étant exercée et connaissant l'effet que l'on doit produire, on travaillera sur les intervalles renversés. Exemple:



Dans ce cas, il faut prendre garde d'interrompre l'impulsion de la colonne d'air au moment où le doigt arrive sur le trou, en tombant dessus d'aplomb et avec souplesse, et en faisant entendre un martellement. Il faut soutenir le son de la dernière note, et non pas la quitter brusquement. (Voir les exercices des gammes diatoniques et des gammes par intervalles liés, page 83 et 84.)

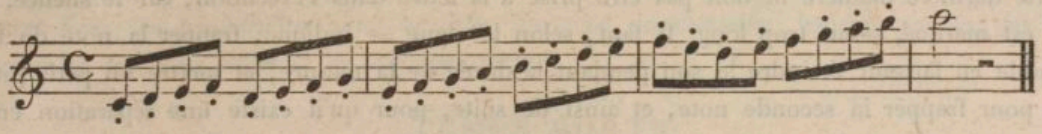
On exercera le *coulé* dans le *forté* et dans le *piano*.

Dans l'exemple qui suit

on aura soin en donnant un coup de langue sur le *sol*, de ne rien laisser perdre de la valeur du *fa*, et de ne pas mettre d'intervalle entre ces deux notes en préparant le coup de langue. (Voir les exercices des notes scandées, page 84.)

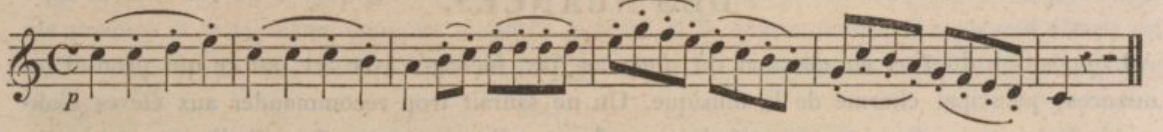
Il y a trois sortes de *piqué*: le *pointé*, le *pointé-coulé*, et le *détaché*.

Le *pointé* se marque par un point que l'on place au-dessus ou au-dessous d'une ou plusieurs notes, et qui indique qu'elles doivent être lentes, frappées d'un coup de langue, mais sans sécheresse. Exemple:



On aura soin, en donnant le coup de langue, de faire vibrer la note jusqu'au frappé de la note suivante, et ainsi de suite.

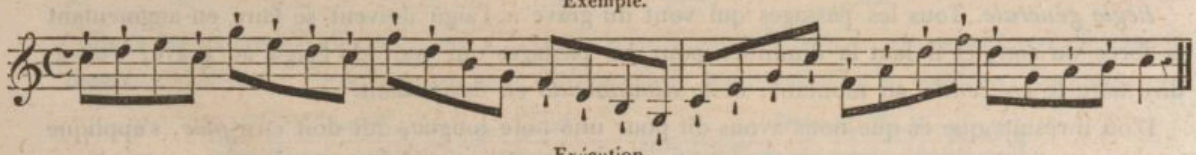
Le *pointé-lié* se marque comme dans l'exemple suivant:



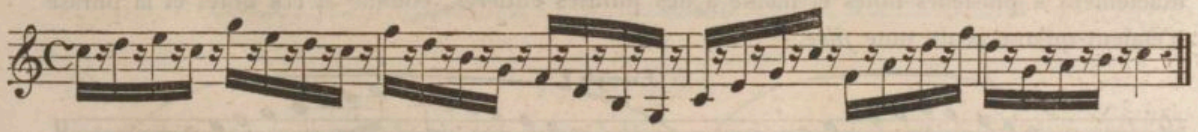
Cet exemple diffère de celui qui précède en ce que le coup de langue doit être donné avec plus de douceur.

Le *détaché* ou *staccato* est marqué par un point allongé placé au-dessus de la note.

Exemple.



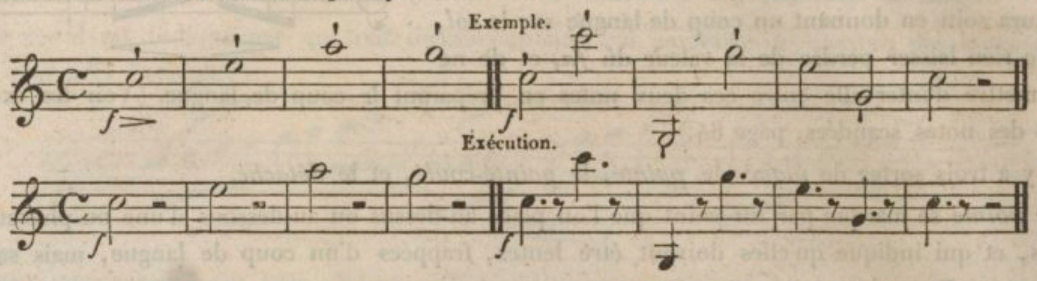
Exécution.



Dans le *détaché* le son doit être attaqué sèchement, sans vibration du fort au faible. Chaque note est séparée par des silences pris sur la valeur de ces notes; mais ce mode d'exécution n'indique pas que l'on doit respirer entre les notes.

Lorsque ce *détaché* a lieu dans le *médium* et dans le chalumeau de la clarinette, il faut donner au son un peu plus de durée, parce qu'autrement la note, ne se trouvant pas formée par une vibration suffisante, produirait un mauvais effet; on entendrait plutôt le coup de langue que le son. La vibration est plus tôt effectuée dans les instruments aigus; tel que la petite flûte.

Quand la marque du *détaché* et du *pointé* est placée sur des notes de longue valeur, elle fait paraître ces valeurs réduites à peu près de moitié :



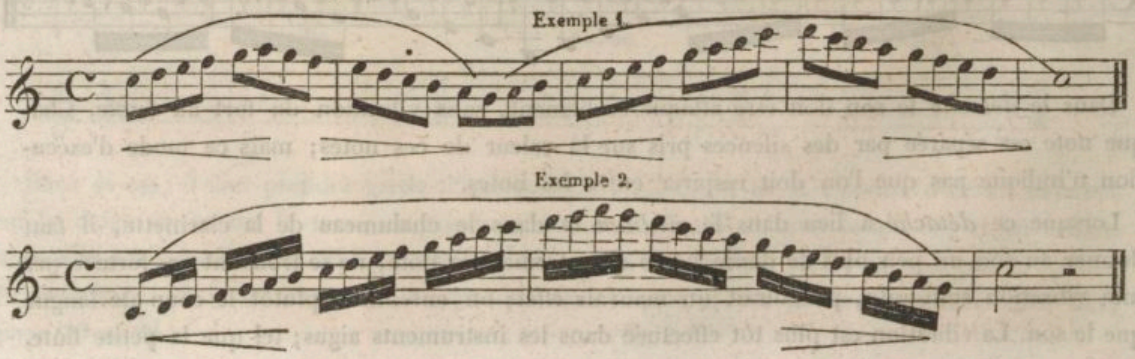
Cette dernière manière ne doit pas être prise à la lettre dans l'exécution; car le silence, tel qu'il est marqué, serait trop long. Il faut, selon le signe = indiqué, frapper la note du fort au faible en laissant éteindre le son pendant la durée de la mesure, et mettre un petit intervalle pour frapper la seconde note, et ainsi de suite, pour qu'il existe une séparation entre chaque note. (Voyez les exercices sur les différentes articulations, page 73.)

DES NUANCES.

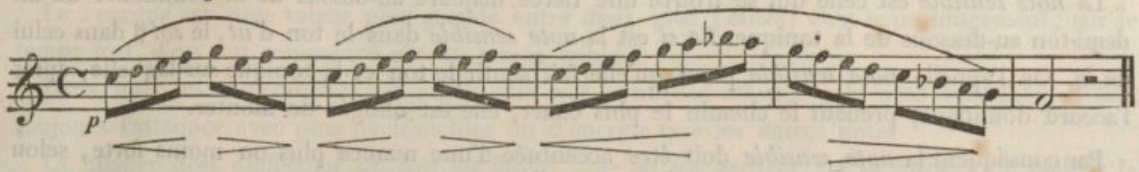
L'opposition du *fort* au *doux* et du *doux* au *fort*, ménagée avec art, est ce qui produit les nuances, principal charme de la musique. On ne saurait trop recommander aux élèves d'observer les nuances avec une exactitude scrupuleuse; elles sont pour la mélodie ce que le jeu des lumières est pour la peinture. Les nuances consistent donc à renforcer et à diminuer les sons, mais elles doivent être exécutées sans effort, avec cette flexibilité et cette souplesse des sons que l'étude seule peut donner.

Règle générale. Tous les passages qui vont du grave à l'aigu doivent se faire en augmentant la force du son, et il faut la diminuer pour les passages qui vont de l'aigu au grave; c'est-à-dire faire le *crescendo* en montant, et le *diminuendo* en descendant.

D'où il résulte que ce que nous avons dit pour une note longue, qui doit être *filée*, s'applique exactement à plusieurs notes et même à des phrases entières, comme si ces notes et la phrase n'étaient qu'une seule note *filée*.



Les nuances s'exécutent également dans les phrases marquées *forte*, comme dans celles qui sont marquées *piano;* dans ce dernier cas, le *piano* doit être exécuté *pianissimo*, et le *forte* demi-fort. Exemple:

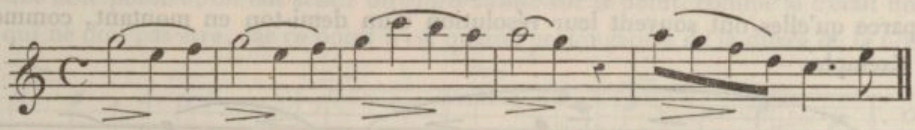


Nous entendons aussi par le mot *nuance* l'accent musical qui imprime une énergie plus marquée à une des notes de la mesure, en l'articulant plus fortement, et en lui donnant de la force et de l'éclat. Cet accent indiqué ainsi: ⟩ doit être exprimé principalement sur les *temps forts*, les *triolets*, les *notes sensibles*, les *notes accidentelles*, les *sons coupés*, les *notes syncopées*, les *notes jetées* et les *appoggiatures*.

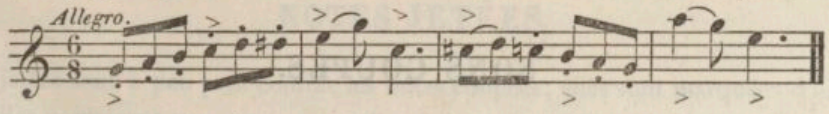
TEMPS FORTS.

Des divers *temps* d'une mesure il y en a de plus sensibles, de plus marqués que d'autres, quoique de valeurs égales. Le *temps* qui marque davantage s'appelle *temps fort;* celui qui marque moins s'appelle *temps faible*. Les *temps forts* sont: le premier dans la mesure à deux temps; le premier et le troisième dans les mesures à trois et à quatre temps. Le second temps est faible dans toutes les mesures, et il en est de même du quatrième dans la mesure à quatre temps.

Ainsi le *temps fort* doit être exprimé par une nuance accentuée. Exemple:



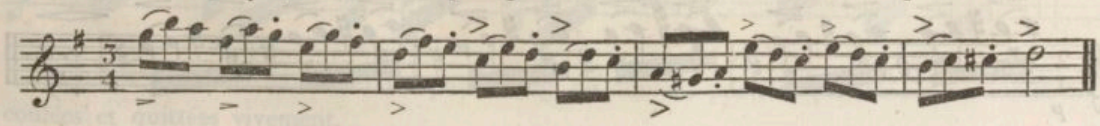
Dans les morceaux vifs et légers, il faut marquer principalement le commencement de chaque mesure et les *temps forts*, afin de bien déterminer le mouvement et le rhythme. Exemple:



TRIOLETS.

Le *triolet* est un groupe de trois notes qui n'ont ensemble que la valeur de deux de leur espèce. Cette manière de diviser deux valeurs en trois parts donne aux *triolets* un caractère marqué, un rhythme particulier et une certaine ondulation dont l'effet est agréable dans toutes sortes de mouvements.

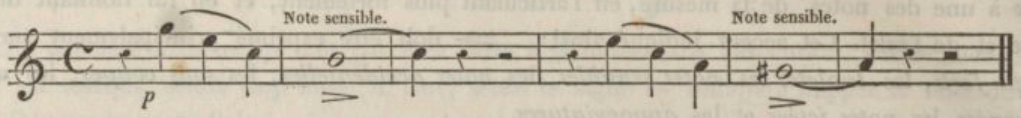
La nuance du *temps fort* doit être plus prononcée dans les *triolets*. Exemple:



NOTE SENSIBLE.

La *note sensible* est celle qui se trouve une tierce majeure au-dessus de la dominante ou un demi-ton au-dessous de la tonique. Le *si* est la *note sensible* dans le ton d'*ut*, le *sol* ♯ dans celui de *la*. On l'appelle *note sensible* parce qu'elle fait sentir le ton et la tonique sur laquelle, après l'accord dominant, prenant le chemin le plus court, elle est obligée de monter.

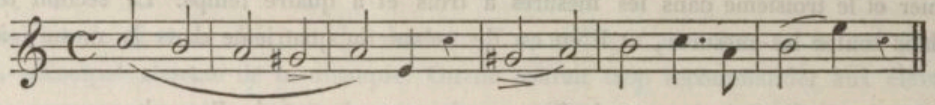
Par conséquent la *note sensible* doit être accentuée d'une nuance plus ou moins forte, selon le caractère de la phrase. Exemple :



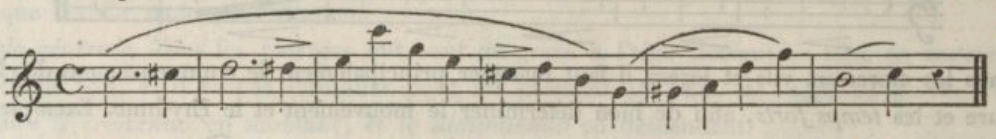
NOTES ACCIDENTELLES.

On appelle *note accidentelle* la note altérée par un dièse ou un bémol qui n'est pas à la clef.

Dans les tons mineurs les notes sensibles sont représentées par un signe accidentel : elles sont dans le cas de l'exemple précédent, et doivent être accentuées d'une nuance. Exemple :



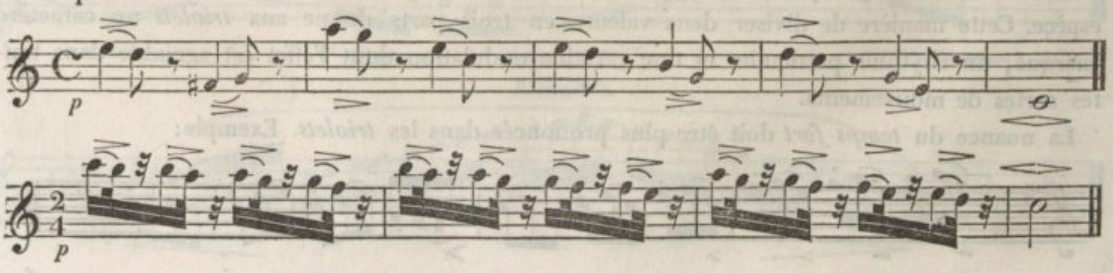
En outre, les notes accidentelles altérées par un dièse doivent aussi être accentuées d'une nuance, parce qu'elles ont souvent leur résolution d'un demi-ton en montant, comme la note sensible. Exemple :



SONS COUPÉS.

Les *sons coupés* sont des notes liées de deux en deux, et séparées de celles qui suivent par un silence de courte durée.

La première de ces notes doit recevoir l'accent nuancé :

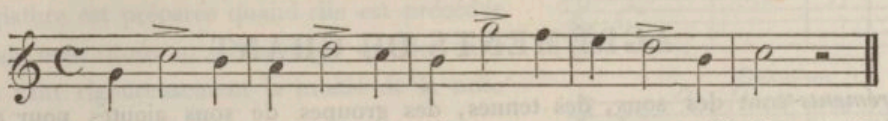


NOTES SYNCOPÉES.

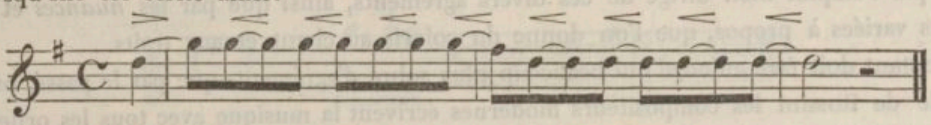
La *syncopé* est une valeur plus grande entre deux plus petites; c'est le prolongement, sur le temps fort, d'un son commencé sur un temps faible.

Dans tous les mouvements, et quelle que soit la nuance affectée à la note syncopée, il faut toujours l'attaquer avec plus de franchise ou d'énergie que les autres notes.

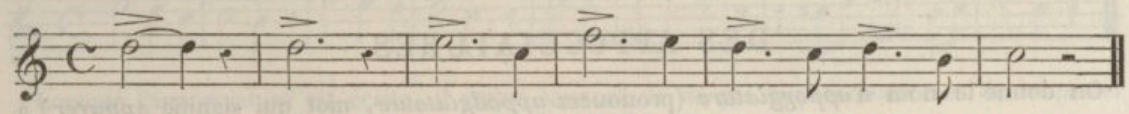
La nuance doit s'effectuer du fort au faible > en *un seul jet;* on se gardera de couper la note en deux nuances en exécutant le *rinforzando* sur la seconde moitié (ce qui fait présumer deux notes où il n'y en a qu'une), comme cela n'a été enseigné que trop souvent en province à nos clarinettistes.



Il existe cependant une exception à la manière que nous venons d'indiquer; il est un cas particulier où la syncope doit être exécutée selon le moyen dont nous venons de blâmer l'abus; c'est lorsqu'elle est écrite ainsi:

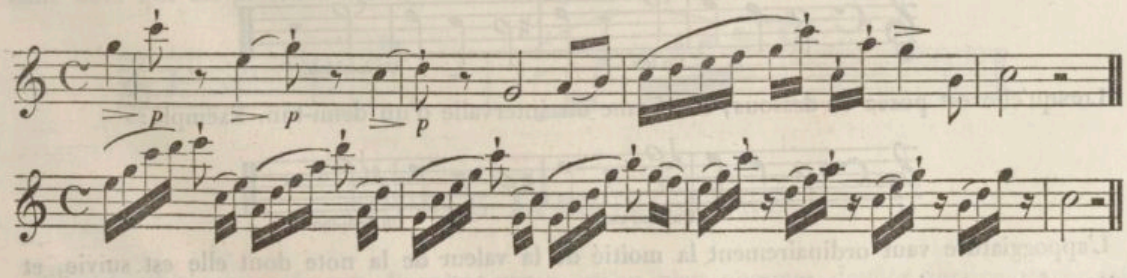


L'abus que nous venons de reprocher dans l'exécution de la syncope a souvent lieu également à l'égard d'une note pointée; on fait sentir un *rinforzando* sur le point, comme si c'était une seconde note; ce qui ne doit pas être, car ce point n'est qu'une prolongation de la durée de la note. Ex.:



NOTES JETÉES.

Les notes jetées sont à peu près comme les notes coupées; elles sont marquées d'un détaché qui indique qu'elles ne doivent pas être tenues; elles doivent être faites très légèrement et *piano*. Ex.:



Les notes jetées, surmontées d'un point long, ne doivent pas être piquées; elles doivent être coulées et quittées vivement.

VIBRATION DU SON.

On appelle *vibration du son* une manière de l'attaquer avec force et assurance, et de le laisser s'affaiblir graduellement, jusqu'à ce qu'il se termine très doux. Dans la musique italienne on emploie fréquemment cette vibration, dont l'effet est de donner à la note toute la sonorité dont elle est susceptible; c'est le même effet que celui que nous indiquons par ce signe ⟩ et dont nous venons de parler précédemment.

Les *appoggiatures,* sous le rapport de l'exécution, entrent essentiellement dans le chapitre de la nuance; cependant nous en traitons dans le chapitre suivant, auquel nous renvoyons.

AGRÉMENTS DU CHANT.

Les *agréments* sont des sons, des tenues, des groupes de sons ajoutés pour amener les intonations, lier les sons en remplissant les intervalles qui les séparent. Les principaux agréments sont l'*appoggiature*, le *gruppetto*, le *trille* et le *mordant*.

C'est par l'emploi bien dirigé de ces divers agréments, ainsi que par les *nuances* et les articulations variées à propos, que l'on donne du coloris au chant et aux traits.

L'exécutant doit être aujourd'hui beaucoup plus sobre d'agréments que par le passé, parce qu'à l'exemple de Rossini les compositeurs modernes écrivent la musique avec tous les ornements.

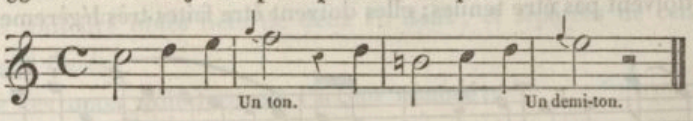
Il serait d'ailleurs dangereux, pour celui qui n'est pas un peu versé dans l'étude de l'harmonie et de la composition, d'ajouter ou de substituer certaines notes à celles de l'auteur, car elles pourraient ne pas faire partie des accords ou nuire au caractère de la mélodie.

DES APPOGGIATURES.

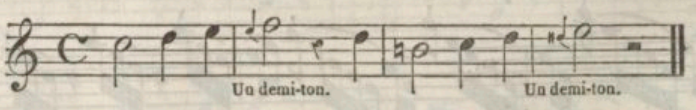
On donne le nom d'*appoggiature* (prononcez *appodgiatoure*, mot qui signifie *appuyer*) à une petite note placée à un ou plusieurs degrés de la note principale d'un trait.

L'appoggiature peut être placée au-dessus ou au-dessous de la grande note.

Quand elle est placée en dessus, elle peut former un intervalle d'un ton ou d'un demi-ton; dans ce cas, l'appoggiature est toujours plus prononcée que la note réelle. Exemple :



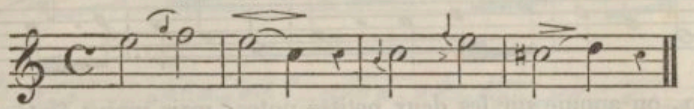
Lorsqu'elle est posée en dessous, elle forme un intervalle d'un demi-ton. Exemple :



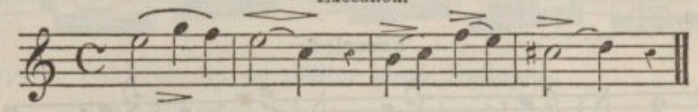
L'appoggiature vaut ordinairement la moitié de la valeur de la note dont elle est suivie, et cette valeur est prise sur celle de cette même note, sur laquelle l'appoggiature doit s'éteindre en finissant sa vibration.

Nous recommandons aux clarinettistes de ne pas craindre de s'étendre sur l'accent nuancé et prolongé à donner à l'appoggiature; cette note doit être chantée avec expression du fort au faible >

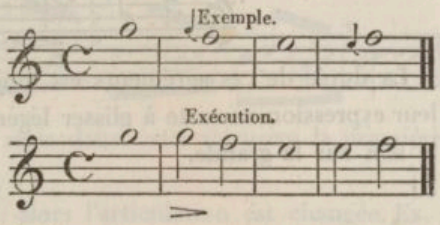
Exemple d'appoggiatures en dessus et en dessous.



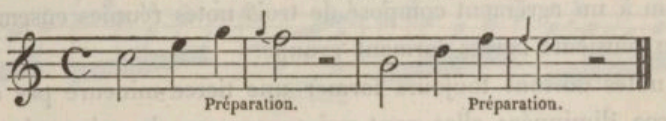
Exécution.



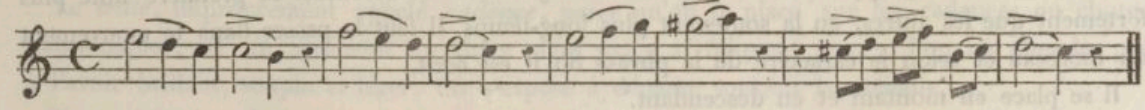
L'appoggiature est préparée quand elle est précédée d'une grande note située au même degré qu'elle; dans ce cas elle vaut rigoureusement la moitié de la note qui suit. Exemple :



Autre exemple de l'appoggiature préparée.

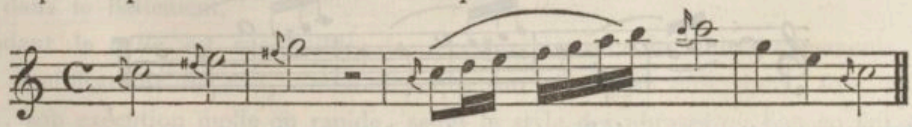


Lorsque l'appoggiature est écrite en notes ordinaires, on l'exécute avec sa valeur prescrite; mais elle doit encore être accentuée par la nuance, comme une appoggiature. Exemple :



Lorsque l'appoggiature est écrite, il arrive souvent de ne pas la reconnaître et de la passer comme une note ordinaire : alors l'effet est manqué absolument, et l'exécutant est, avec raison, jugé très défavorablement. Aussi est-il nécessaire de connaître les principes de l'harmonie pour bien exécuter.

On ne doit jamais employer l'appoggiature sur la note qui commence un chant ni sur aucune note qui est précédée d'un silence. Exemple :

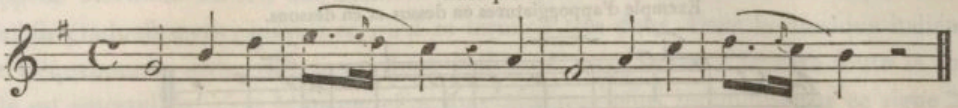


DOUBLE APPOGGIATURE.

Il existe plusieurs agréments du même genre, qu'on peut nommer *double appoggiature;* on les écrit de diverses manières, mais c'est toujours une petite note, répétition du son précédent,

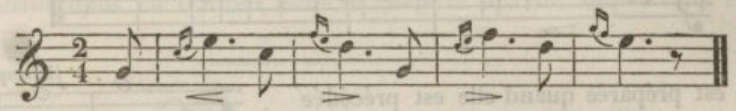
sur laquelle on donne l'accent nuancé. Les exemples suivants feront connaître ces doubles appoggiatures et la manière de les exécuter.

Exemple 1.



Pour l'expression, on appuie sur les deux petites notes, mais moins fortement sur la seconde que sur la première.

Exemple 2.



La durée de ces agréments est toujours prise sur la grande note à laquelle ils appartiennent; leur expression consiste à glisser légèrement sur les deux petites notes, en appuyant et en fixant le son sur la grande.

GRUPPETTO.

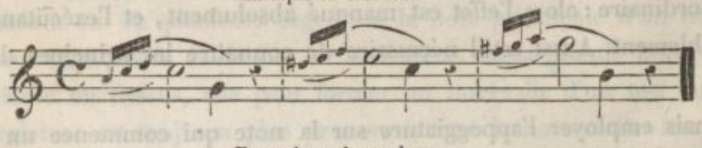
On donne ce nom à un agrément composé de trois notes réunies ensemble par leurs queues au moyen d'une ou plusieurs barres formant groupe.

Les trois petites notes doivent toujours former une tierce mineure par degrés conjoints, et quelquefois une tierce diminuée; elles sont prises non sur la valeur de la note qui en est affectée, mais sur le temps qui précède cette note.

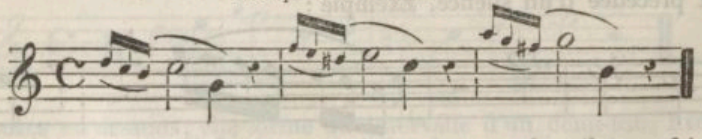
Pour exécuter le *gruppetto*, il faut l'articuler légèrement et accentuer la première note plus fortement que les autres, en la soutenant plus long-temps. Il faut le passer dans le mouvement du morceau et selon le caractère de la phrase où il est écrit.

Il se place en montant et en descendant.

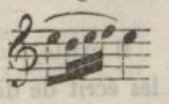
Exemple en montant.



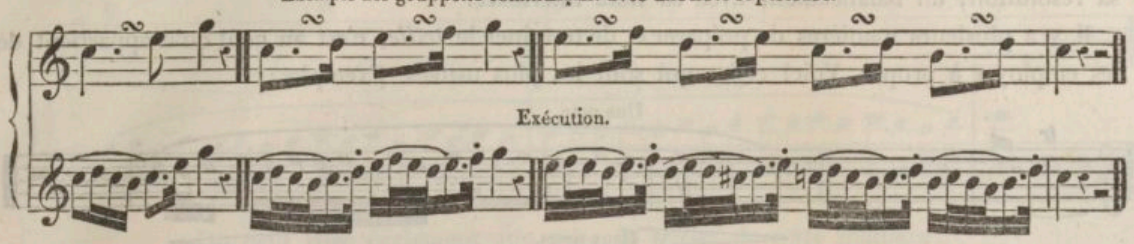
Exemple en descendant.



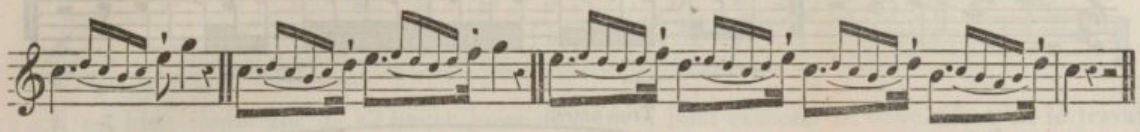
Il y a aussi un gruppetto composé de quatre petites notes, et alors il peut faire tierce majeure, mineure, ou diminuée, selon le mode et le degré de la gamme sur lequel il se trouve; dans ce cas il n'est articulé qu'après la note qui en est affectée, et on le marque souvent par ce signe ∾ qui, fait ainsi, indique que le gruppetto commence par une note inferieure, et, fait en sens contraire ∾. indique qu'il commence par une note supérieure. Ex.



Exemple des gruppetto commençant avec une note supérieure.

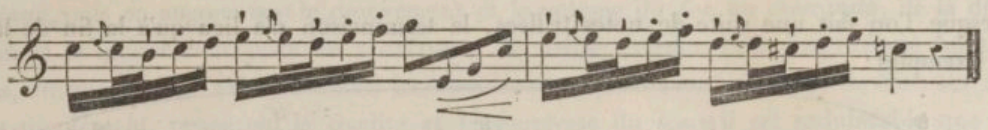


Ce même gruppetto s'écrit encore en petites notes. Exemple :



Le gruppetto est toujours lié dans les deux espèces, mais dans cette dernière la première note s'exécute plus vite que les autres.

Il est même écrit quelquefois de la manière suivante : alors l'articulation est changée. Ex. :



TRILLE.

Le *trille*, improprement appelé *cadence*, parce qu'on le place sur les cadences ou chutes harmoniques, est un agrément du chant d'un usage si fréquent que, si l'on ne cherche pas à l'avoir brillant, souple et léger, on s'expose à déparer souvent la mélodie.

Il consiste dans le battement alternatif de la note sur laquelle il est marqué avec une autre note à un degré au-dessus.

Pour l'exécuter, il faut faire retomber le doigt avec souplesse et agilité, avec aplomb et martellement, en le levant assez haut pour lui donner l'élan. On commence *piano* et lentement, pour éviter la raideur; on accélère le mouvement, et l'on augmente le son peu à peu pour obtenir, dans le *forte*, le dernier point de chaleur, de brillant et de perlé, sans oublier l'égalité dans le battement.

Cependant le *trille* est susceptible de recevoir, comme les autres ornements, toutes les diverses modifications du son, c'est-à-dire que son effet peut être doux, fort, augmenté et diminué, son exécution molle ou rapide, selon le style des phrases où l'on en fait usage.

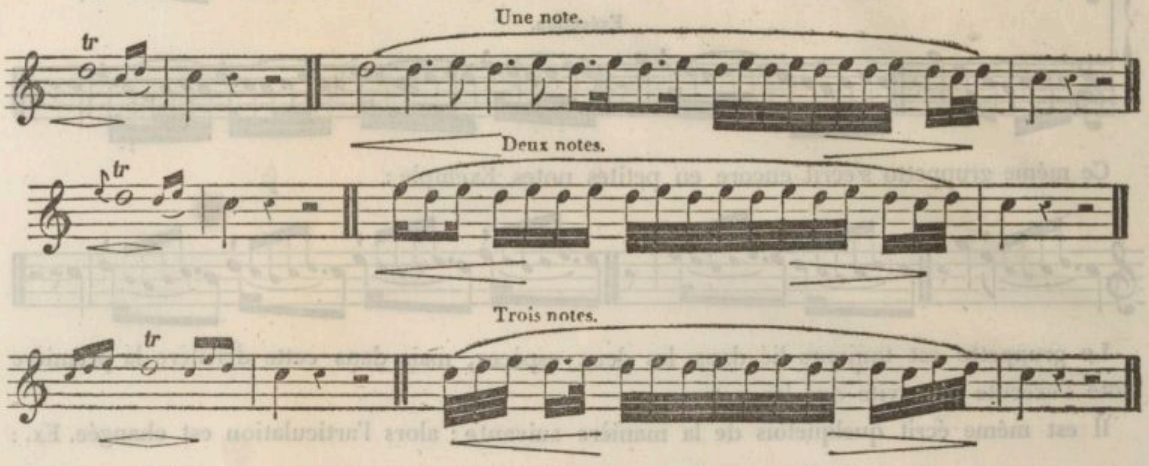
Il y a deux sortes de *trilles*, celui d'un ton et celui d'un demi-ton.

Le *trille* doit avoir sa préparation et sa terminaison, toutes deux composées d'une, de deux ou trois petites notes qui précèdent ou suivent le *trille*, et sont liées avec lui.

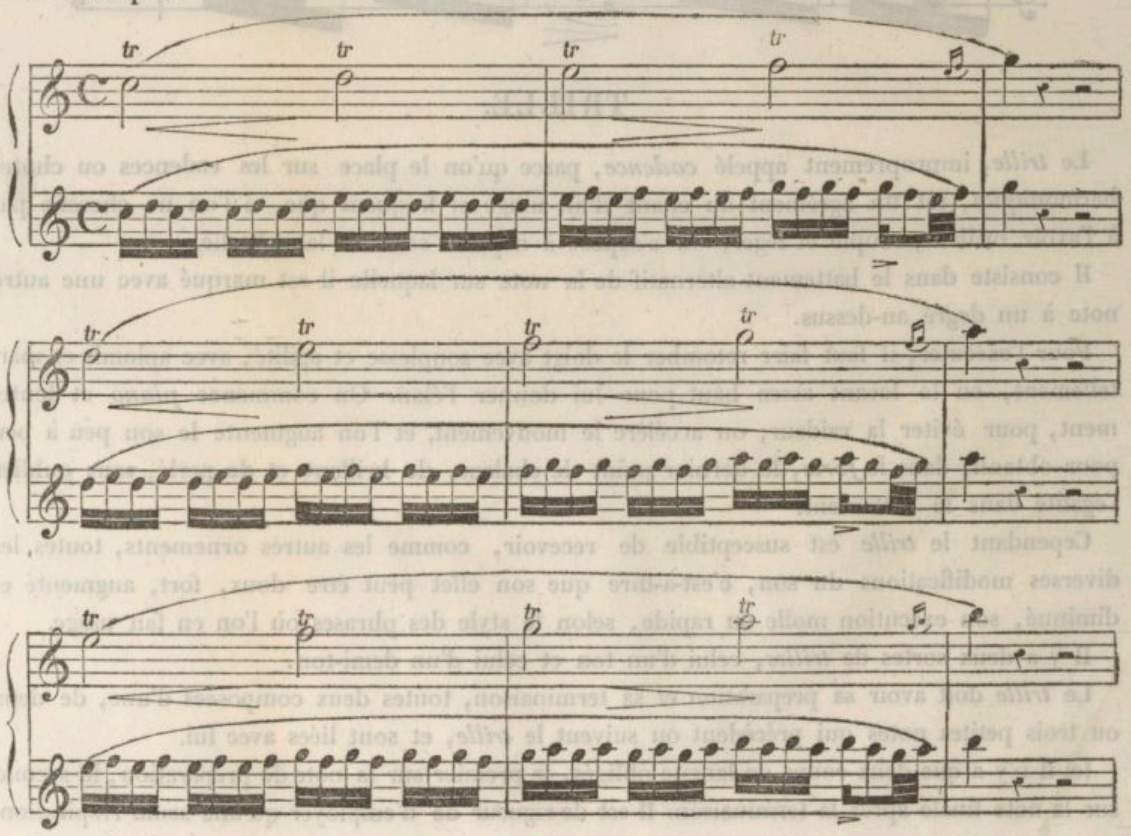
Ici il n'y a que deux coups de langue obligés, le premier sur la note de préparation, le second sur la note finale après la terminaison. Il est de rigueur de n'employer qu'une seule respiration.

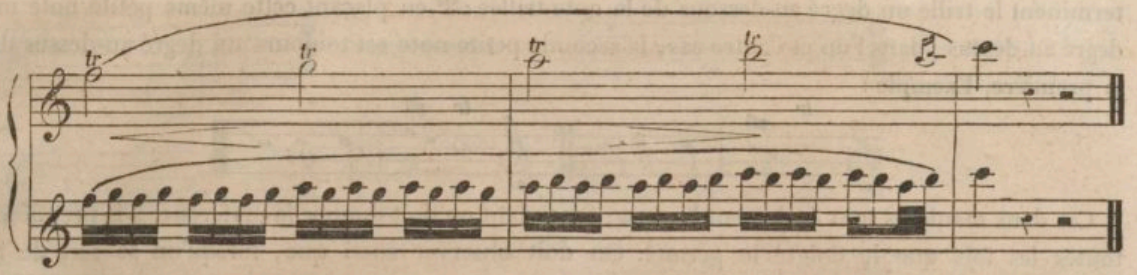
Préparer le trille, c'est le commencer par sa note supérieure; le *terminer*, c'est faire, avant sa résolution, un balancement avec sa note inférieure.

Il y a plusieurs manières de préparer et de terminer le *trille;* c'est au goût qu'il appartient de les employer à propos. Voici celles qui sont les plus usitées. Exemples:

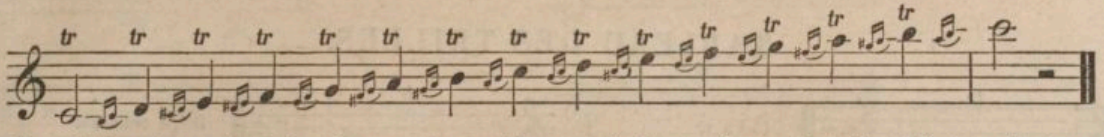


Lorsque l'on fait une suite de notes trillées, la terminaison n'a lieu qu'à la fin de la dernière. Exemples :





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

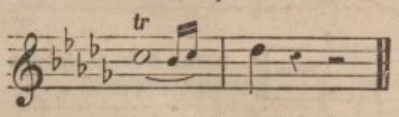


Il est bien important de s'exercer journellement à bien exécuter le trille. C'est en le travaillant que l'exécutant reconnaîtra la plus belle qualité de son qu'il peut obtenir; que son oreille soit attentive à la saisir pour se l'approprier.

Nous conseillons l'exercice du *trille filé* sur une note en la commençant d'abord lentement et *piano*, puis en augmentant le mouvement et le volume du son en *crescendo*, de là diminuant le son et le mouvement jusqu'au *pianissimo*. Ce même exercice doit être exécuté sur toutes les notes, du *mi* grave au *sol* aigu. Car si les exercices que nous avons conseillé de faire sur les *notes filées* simplement, procurent la qualité et la souplesse du son, il est indubitable que les exercices fréquents sur les notes *trillées filées* donneront à la fois, et au plus haut degré, la qualité, la souplesse et le brillant.

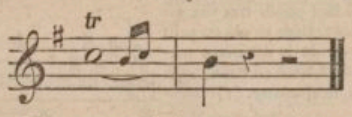
La *résolution* du trille varie selon la position harmonique de la note sur laquelle il est placé. Sur la note sensible, il est toujours résolu en montant d'un demi-ton sur la tonique ; placé au contraire sur la dissonance *fa*, sa résolution ordinaire se fait en descendant d'un demi-ton ou d'un ton sur une consonnance. Dans tous les autres cas, il monte ou descend à volonté. Prenons *ut* pour exemple, et considérons-le tour à tour comme appartenant à plusieurs gammes :

Ré ♭ majeur.

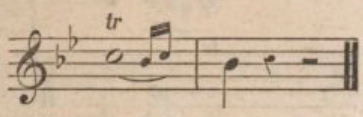


Note sensible : résolution forcée sur la tonique.

Sol majeur ou *Sol* mineur.

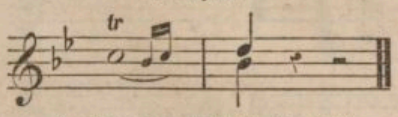


Dissonance : résolution presque toujours forcée sur une consonnance.



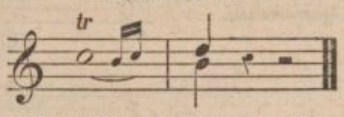
Dissonance : résolution presque toujours forcée sur une consonnance.

Si ♭ majeur.



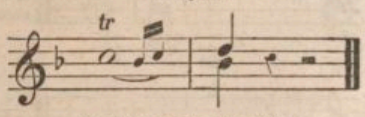
Deuxième note : résolution en montant ou en descendant *ad libitum*.

Ut majeur ou *la* mineur.



Tonique ou troisième note : résolution *ad libitum*.

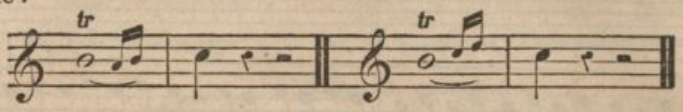
Fa majeur.



Cinquième note : résolution *ad libitum*.

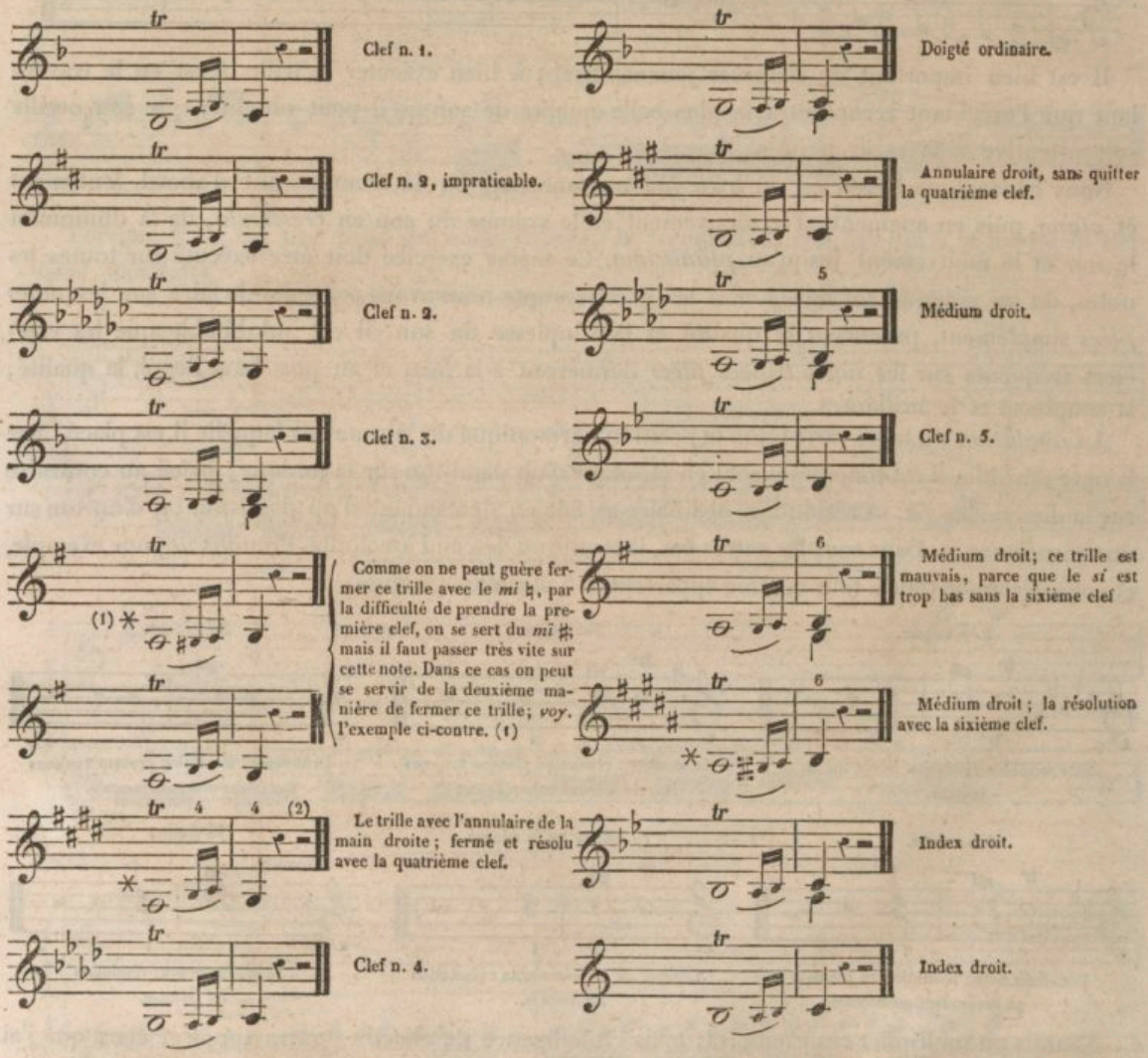
J'aurais pu multiplier ces exemples; mais l'intelligence de chacun pourra suppléer ceux que j'ai omis. On peut fermer le trille de deux manières : 1° en plaçant la première des deux petites notes qui

terminent le trille un degré au-dessous de la note trillée ; 2° en plaçant cette même petite note un degré au-dessus ; dans l'un et l'autre cas, la seconde petite note est toujours un degré au-dessus de la première. Exemple :

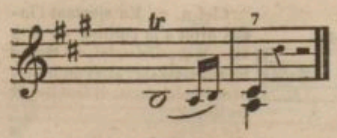


Ces deux manières sont également bonnes; cependant on doit donner la préférence à la première, toutes les fois que le doigté le permet. On doit observer aussi que, lorsqu'on se sert de la deuxième manière, le trille ne peut être résolu qu'en montant.

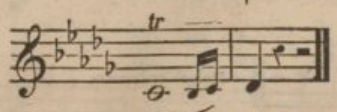
TABLEAU DES TRILLES.



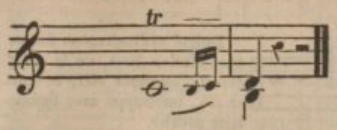
(1) Comme cette remarque se renouvellera plusieurs fois dans le courant de ce tableau, je me contenterai de l'indiquer par un astérisque ✳.
(2) Les chiffres qui se trouveront au-dessus des notes de résolution indiqueront les clefs dont il faut se servir en fermant le trille.



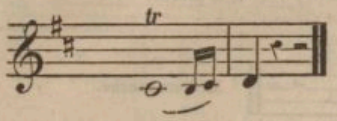
Annulaire gauche.



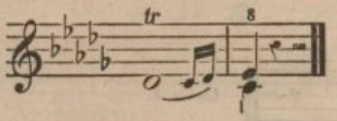
Clef n. 7.



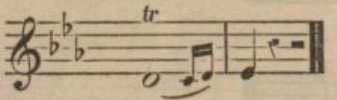
Doigté ordinaire.



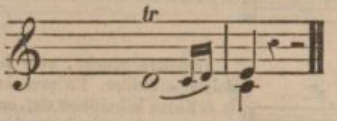
Annulaire gauche.



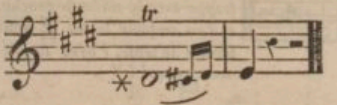
Médium gauche.



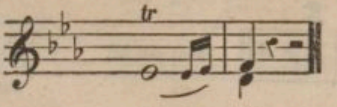
Clef n. 8.



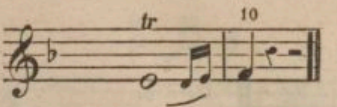
Doigté ordinaire.



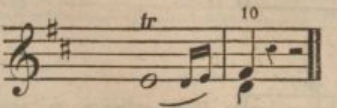
Médium gauche.



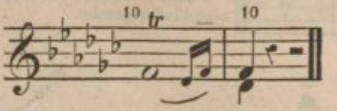
Index gauche.



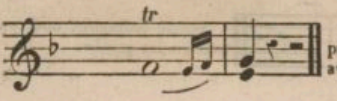
Clef n. 10 ou n. 9 *ad libitum*.



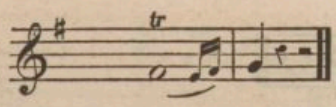
Index gauche.



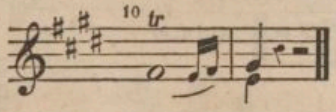
Index gauche.



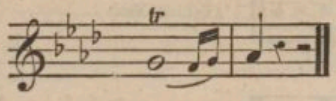
Pouce gauche ; soit qu'on prenne le *fa* avec le doigté, ou avec la dixième clef.



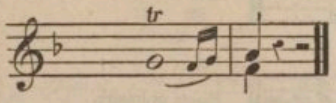
Index gauche.



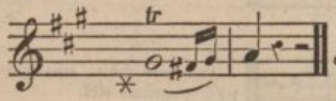
Clef n. 11.



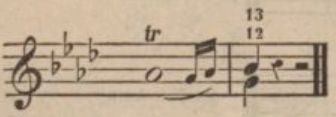
Clef n. 11.



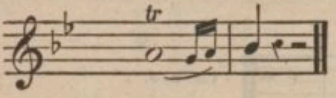
Clef n. 12.



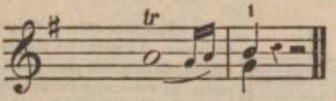
Clef n. 12, sans quitter la onzième clef.



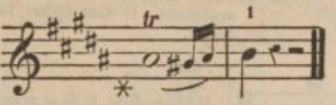
Clef n. 14.



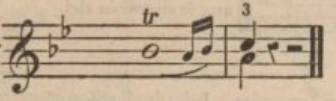
Clef n. 13.



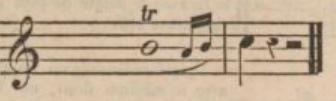
Clef n. 14.



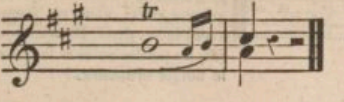
Clef n. 14.



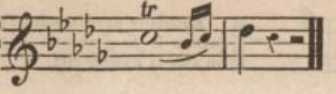
Clef n. 14.



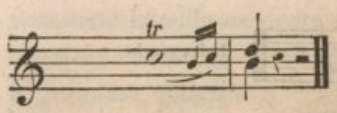
Clef n. 1.



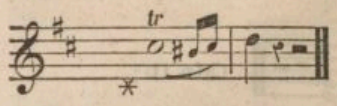
Clef n. 2, impraticable.



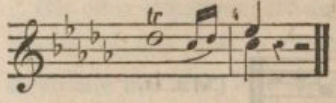
Clef n. 2.



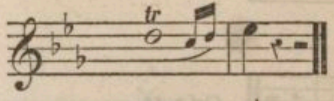
Clef n. 3.



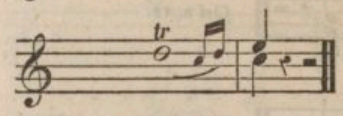
Clef n. 3.



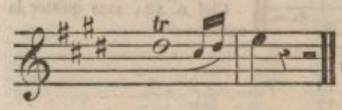
Annulaire droit.



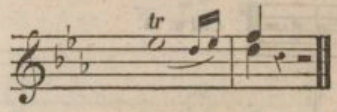
Clef n. 4.



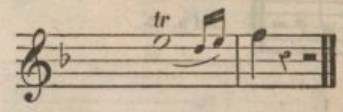
Doigté ordinaire.



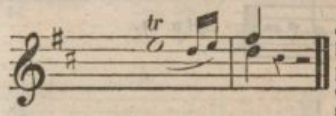
Annulaire droit, sans quitter la quatrième clef.



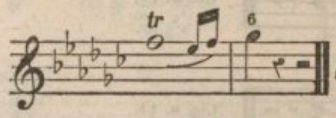
Médium droit.



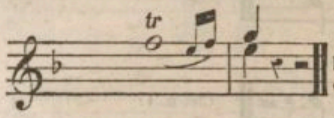
Clef n. 5.



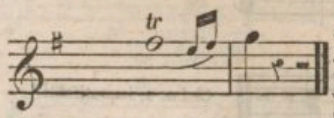
On commence avec le doigté ordinaire, et lorsque les martellements deviennent plus précipités, on retranche l'annulaire et l'on frappe avec l'index droit seulement. Il faut lâcher les lèvres.



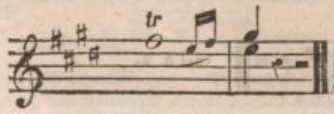
Médium droit, le *fa* se prend avec la cinquième clef.



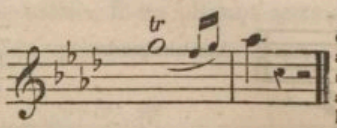
Index droit; soit qu'on prenne le *fa* avec le doigté ou avec la cinquième clef.



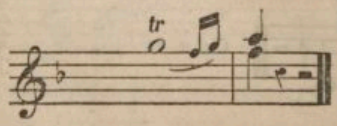
Doigté ordinaire; on frappe avec le médium droit, ou le *fa* ♯ avec les sixième et cinquième clefs; alors on frappe avec l'index droit. Dans les deux cas, les petites notes se font avec le doigté ordinaire.



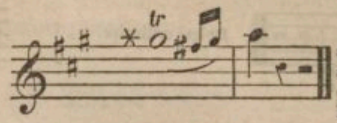
Annulaire gauche, soit qu'on prenne le *fa* ♯ avec le doigté ou avec la sixième clef.



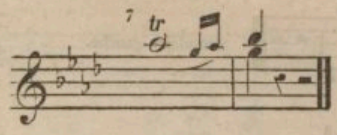
Clef n. 7. En ajoutant l'index droit à la position du *la* ♭ avec la septième clef, on trouve un nouveau *sol;* alors on frappe avec l'index droit. Il faut lâcher les lèvres.



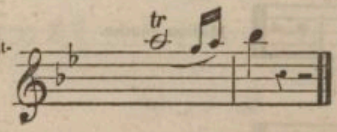
Doigté ordinaire.



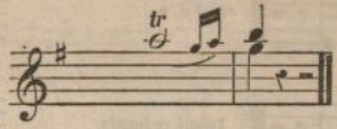
Doigté ordinaire; on frappe avec l'index droit, ou le *sol* ♯ avec la septième clef, et dans ce cas, on frappe avec l'annulaire gauche.



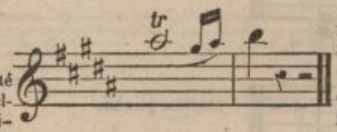
Médium gauche.



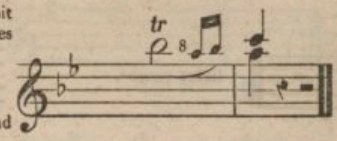
Clef n. 8.



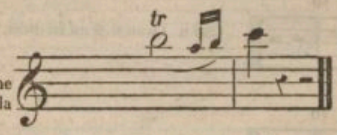
Doigté ordinaire.



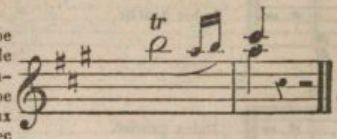
Annulaire gauche, avec le doigté ordinaire. En prenant le *la* ♯ avec la huitième clef, on frappe avec le médium gauche, et l'on emploie le *sol* ♯ pour fermer le trille. *Voyez le premier renvoi* (*).



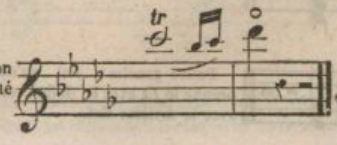
Index gauche.



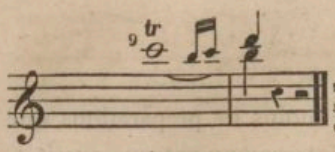
Clef n. 9.



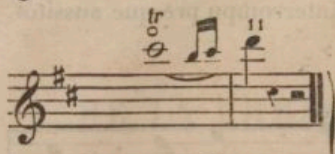
Doigté ordinaire; on frappe avec l'index gauche.

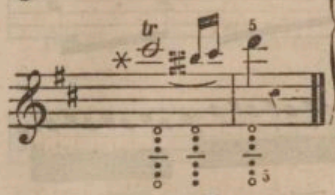


Doigté ordinaire; on frappe avec l'index gauche.

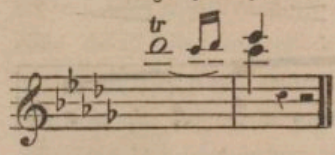


Clef n. 14. On peut également prendre l'*ut* avec le doigté, si l'on n'a pas la neuvième clef.

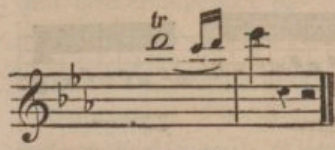




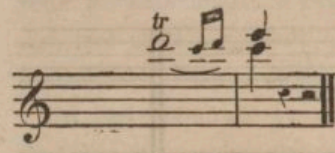
L'*ut* ♯ ouvert; on frappe avec la onzième clef; ou bien en prenant l'*ut* ♯ comme il est indiqué ci-contre; on frappe avec la cinquième clef, et l'on ferme avec le *si* ♯. On aura soin de commencer ce trille par le *ré*, car *ut* ♯ pris ainsi, étant beaucoup trop haut, l'effet serait désagréable si l'on commençait par cette note.



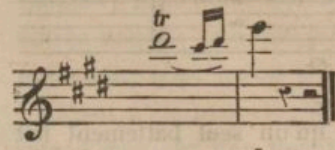
Le *ré* ♭ ouvert; on frappe avec la douzième clef.



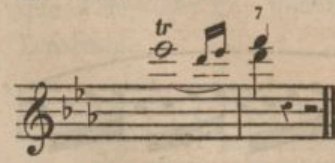
Le *ré* avec la cinquième clef; on frappe avec le médium droit.



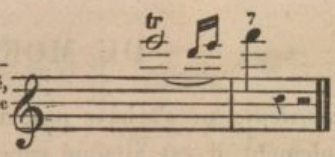
Le *ré* avec la cinquième clef; on frappe avec le médium droit et l'index droit.



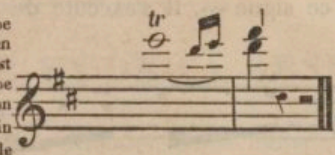
Le *ré* ♯ avec la sixième clef; on frappe avec l'index droit.



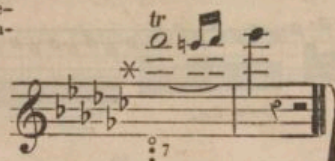
Le *mi* ♭ avec les cinquième et troisième clefs; on frappe avec l'annulaire gauche.

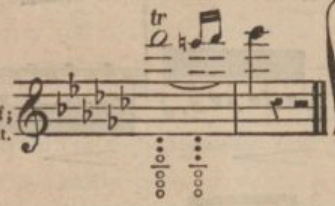


Le *mi* avec la cinquième clef; on frappe avec la septième clef.

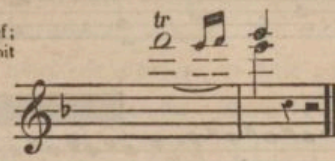


Le *mi* avec la cinquième clef, on frappe avec l'annulaire gauche.

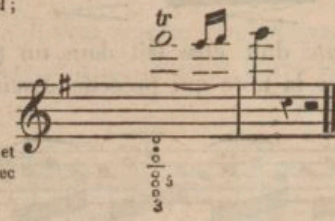




Le *fa* avec la septième clef; on frappe avec l'annulaire gauche; ou bien le *fa* avec les deux premiers doigts de la main gauche; on frappe avec la huitième clef.



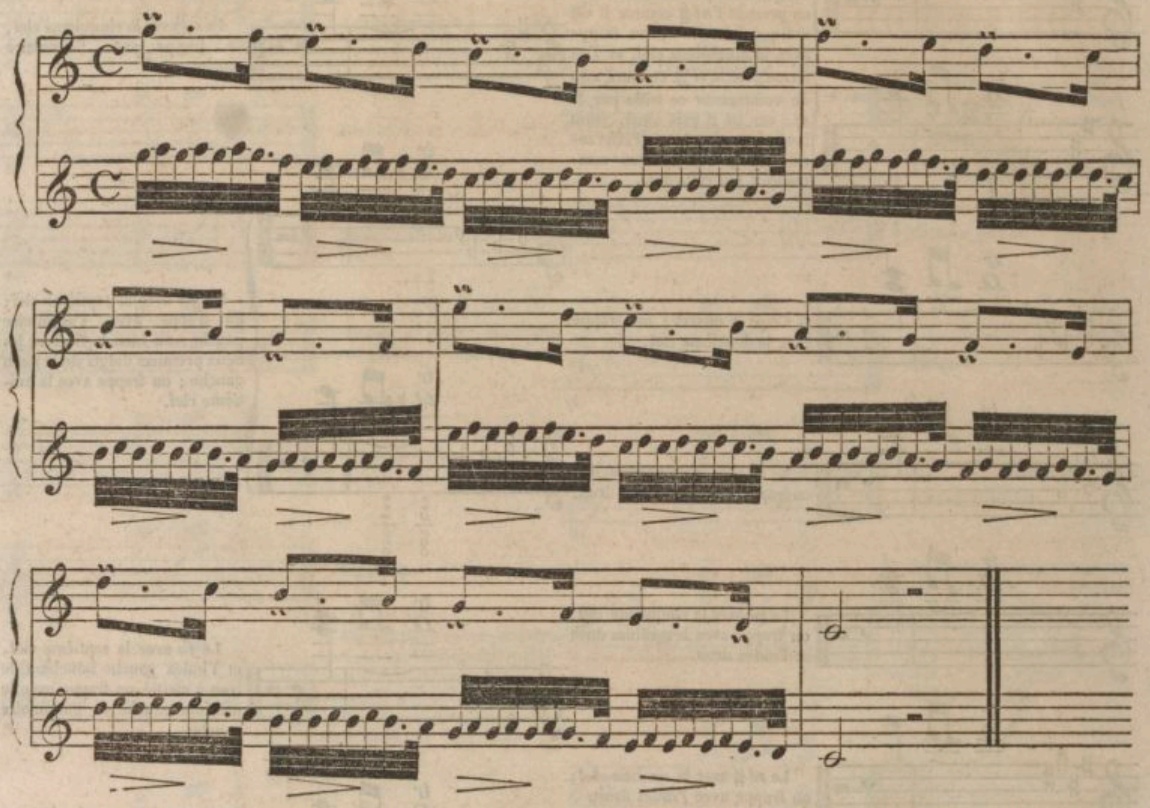
Le *fa* avec la septième clef, et l'index gauche bouchant le trou à moitié, on frappe avec le médium gauche et l'annulaire gauche.



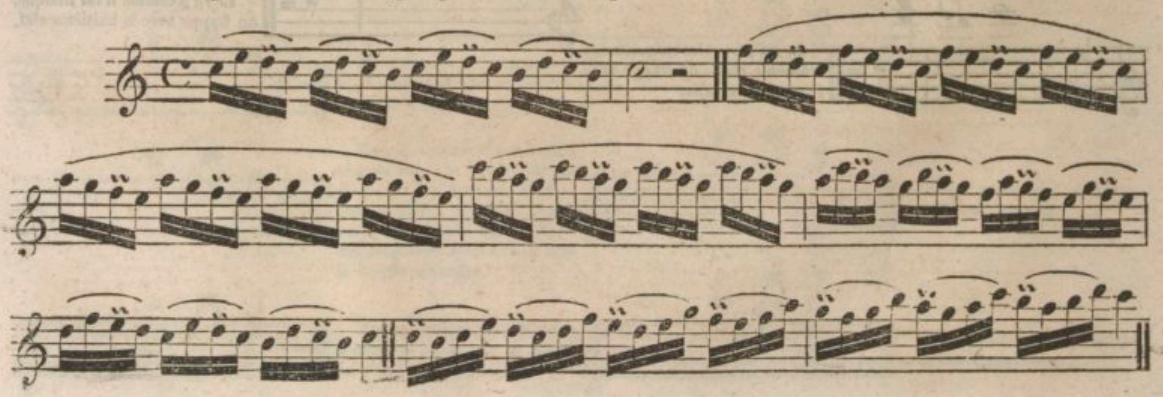
Le *fa* ♯ comme il est indiqué, on frappe avec la huitième clef.

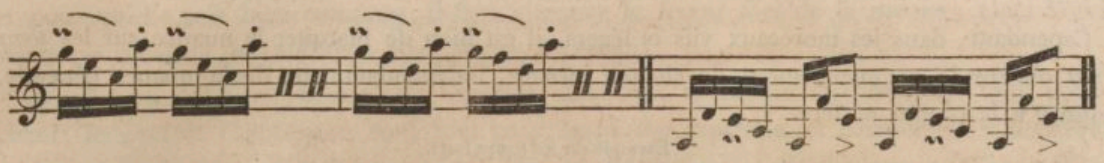
DU MORDENTE.

Le trille nommé *mordente* ne s'achève pas, mais il admet encore moins de préparations que le précédent. Non-seulement il est attaqué subitement, mais il est interrompu presque aussitôt. On l'indique par ce signe ∾. Il s'exécute de la manière suivante:



Lorsque le *mordente* doit être fait dans un trait vif, il ne faut qu'un seul battement fait *risoluto* et sans quitter la note qui précède. Exemple:





DE LA PHRASE MUSICALE ET DE LA RESPIRATION.

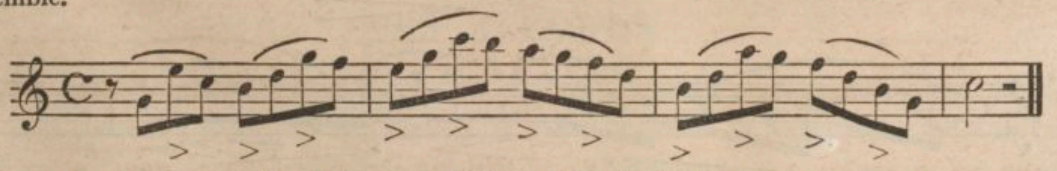
Il existe des phrases en musique comme dans le discours. Il est indispensable d'en connaître les périodes, l'étendue et le caractère, afin de pouvoir les déclamer avec toute l'expression convenable. On doit avoir vu et compris la phrase dans son ensemble, avant d'en commencer l'exécution; car il faut avoir aspiré l'air nécessaire pour conduire le son pendant les quatre, six ou huit mesures dont elle peut être composée, tout en produisant la nuance générale, et celle de détails dont elle est susceptible.

Il faut, de plus, connaître le caractère de timbre à donner à la phrase et le genre d'articulation qui lui est le plus convenable. Si la phrase se répète, il faut juger si la première doit être commencée par le *forte* ou par le *piano*, et si l'articulation ne doit pas être changée à la seconde; enfin il faut reconnaître les endroits où il est possible de prendre des demi-respirations ou des quarts de respiration.

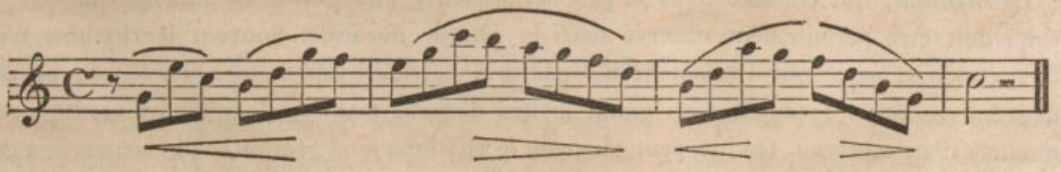
D'après ces observations, on se persuadera qu'il est indispensable que la phrase soit lue des yeux préalablement; il convient même qu'on la chante avec la voix, pour mieux rendre le caractère et le sentiment qu'elle exprime; alors on essaie avec l'instrument de la traduire avec la flexibilité et l'expression que la voix a fait connaître et sentir.

Un instrumentiste qui sent et qui marque bien ses *phrases* et leur accent, est un homme de goût; mais celui qui ne sait voir et rendre que les notes, les temps, les intervalles, sans entrer dans le sens des *phrases*, quelque sûre, quelque exacte que puisse être d'ailleurs son exécution, n'est qu'un *croque-note*.

Quant à la manière de nuancer la *phrase*, il vaut mieux généralement nuancer largement que d'employer une quantité de petites nuances qui se nuisent entre elles, et obscurcissent l'ensemble.

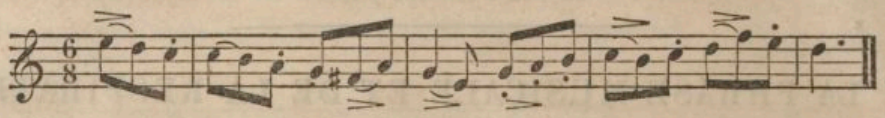


Les nuances suivantes valent mieux que celles qui précèdent :



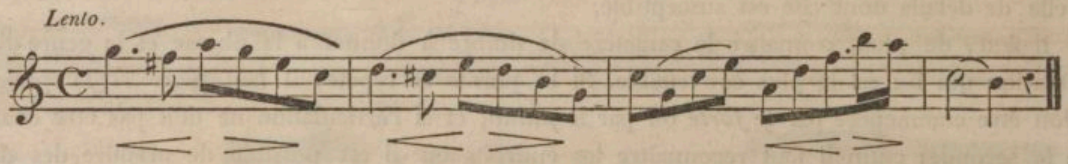
Cependant, dans les morceaux vifs et légers, il est bien de marquer la nuance sur les *temps forts* ou sur le commencement de chaque mesure, indépendamment de la nuance générale à donner à la phrase entière.

Exemple sur les temps forts.

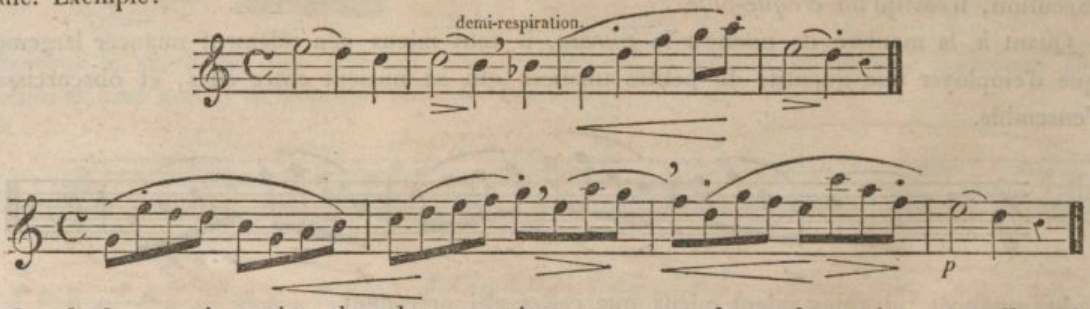


Exemple sur le premier temps.

Dans les chants lents et gracieux, il faut soutenir et nourrir le son, et lui donner une valeur égale qui laisse apprécier les nuances et les intentions les plus délicates. Exemple:



Quant à la *respiration* dans la phrase musicale, il est de principe de ne respirer qu'à la fin d'une phrase. Les silences, les terminaisons de phrase, ce qui précède les notes soutenues, très longues, ou un point d'orgue, sont, à la rigueur, les seuls endroits où l'on puisse prendre la respiration entière. Cependant en musique on peut avoir des silences sans qu'il y ait des repos, et des repos sans qu'il y ait des silences. La terminaison des cadences mélodiques et harmoniques indique seule les repos. Ainsi, en comparant la musique au discours, on peut dire que la *cadence parfaite* équivaut au point; la demi-cadence ou *cadence imparfaite*, allant de la tonique à la dominante, équivaut au point et virgule, et le *quart de cadence*, à la virgule. Exemple:



Le *rhythme*, qui consiste dans la proportion entre une phrase de musique et celle qui la suit, doit être parfaitement observé dans la phrase musicale. Souvent le rhythme n'est pas bien compris, parce que l'exécutant n'a pas soin de décider la mesure dès le commencement; mais on reconnait l'aplomb d'un grand maître dans la manière de jouer les quatre premières mesures d'un morceau. On ne peut changer le rhythme sans rendre la phrase méconnaissable;

et pour qu'elle soit bien comprise, il faut marquer le *temps fort* de la mesure; alors l'oreille se trouve satisfaite, et l'auditeur n'est jamais incertain.

La manière de bien phraser, dit Garaudé dans son excellente Méthode, est tout pour le chant; le goût et l'expression sont tout pour la phrase musicale, et concourent à détruire la monotonie qui s'y répandrait par une uniformité de nuances et d'articulations. C'est à l'exécutant à varier ses inflexions selon les intentions que le compositeur a indiquées, et à puiser dans sa sensibilité des nuances et des accents qui puissent plaire et toucher.

DU TRAIT.

Le moyen de bien faire un trait est de donner une impulsion graduelle de force aux notes ascendantes, et de suivre l'ordre inverse pour les notes descendantes. Toutes les notes doivent être faites par une impulsion de souffle d'un seul jet, sans qu'il existe d'intervalle entre elles, soit pour les coulés, soit pour les piqués. On doit attaquer avec force la note qui commence, et qui servira d'impulsion aux suivantes, sans omettre la nuance pour le *crescendo*, et poser les dernières notes sans se presser et avec grace. La dernière note ne doit pas être quittée brusquement; il faut lui conserver sa valeur, et lui donner une vibration douce du fort au faible.

Pour mettre de la chaleur dans le trait, il faut, tout en observant le *crescendo*, donner un accent nuancé à la première note de chaque temps de la mesure; car ce n'est pas la vitesse du mouvement qui donne de la chaleur; s'il en était ainsi, les *cantabile* en seraient nécessairement dépourvus.

Les élèves doivent d'abord travailler le trait lentement en posant carrément les premières notes, qu'ils font toujours trop vite, en marquant chaque temps de la mesure, et en ayant soin d'exécuter ce qui est indiqué pour les nuances, l'articulation et les demi-respirations; ils en accéléreront progressivement le mouvement, à mesure que ce qui est prescrit se trouvera mieux coordonné.

DES ACCORDS.

Il est nécessaire, comme nous l'avons dit plus haut, que les clarinettistes sachent l'harmonie, pour parvenir à jouer juste et à obtenir un bon mécanisme. Ne voulant pas écrire un traité d'*harmonie*, nous ferons seulement mention des accords parfaits en majeur et en mineur, de la septième dominante à la septième diminuée.

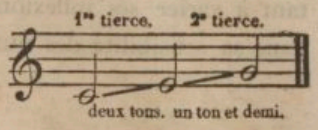
DE L'ACCORD PARFAIT.

L'accord parfait se compose de trois sons différents, sans compter leurs octaves, savoir: du son fondamental *ut*, de sa tierce *mi* et de sa quinte *sol*. Il peut être *majeur* ou *mineur*, sui

vant la nature du mode. C'est par lui que commencent et finissent tous les morceaux de musique, parce qu'il caractérise le ton, et qu'il ne laisse rien à désirer après lui.

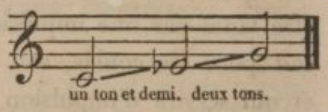
DE L'ACCORD PARFAIT MAJEUR.

L'accord parfait majeur est composé d'*ut*, *mi*, *sol*, qui forment deux tierces, dont la première d'*ut* à *mi* est majeure (composée de deux tons), et la seconde du *mi* au *sol* est mineure (composée d'un ton et demi).



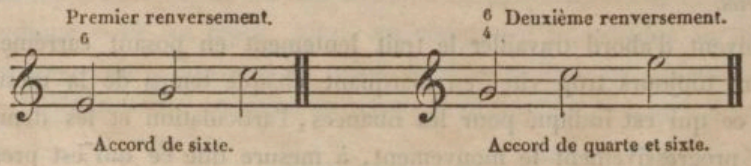
DE L'ACCORD PARFAIT MINEUR.

L'accord parfait mineur diffère de l'accord parfait majeur en ce que sa première tierce d'*ut* à *mi* est mineure (composée d'un ton et demi), et sa seconde tierce du *mi* au *sol* est majeure (composée de deux tons).



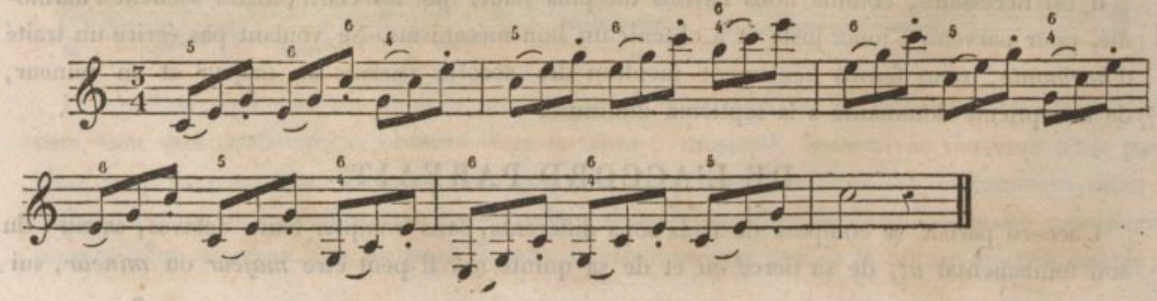
DES RENVERSEMENTS.

Le renversement est le changement d'ordre dans les trois notes qui composent l'accord. L'accord parfait est susceptible de deux renversements : le premier se fait sur la tierce et le second sur la quinte. Exemple :

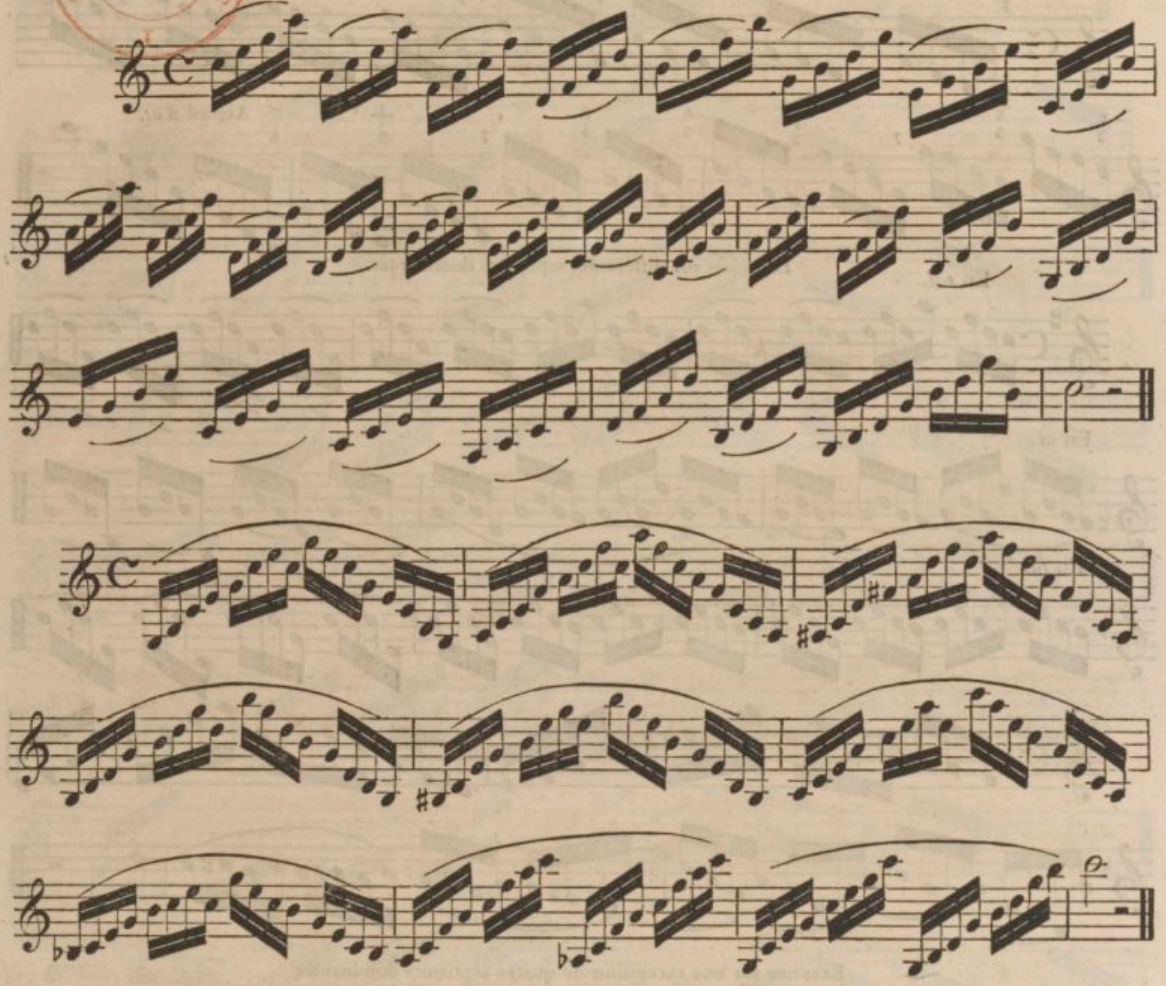


L'accord parfait, ainsi que ses renversements, se marquent en chiffres, savoir : l'accord parfait par un 5, parce qu'il y a cinq degrés de l'*ut* au *sol;* le premier renversement par un 6 et le second par 4 et 6 à cause des degrés, la tierce ne se marquant pas.

Petit exercice sur l'accord parfait.

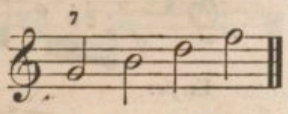


Exercices sur les Accords parfaits.



Accord de septième dominante.

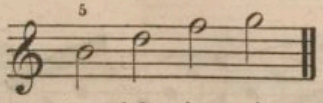
L'accord de la septième dominante se pose sur la cinquième note, le *sol*, qu'on appelle la dominante. Il est composé de tierce, quinte et septième. Exemple:



Il se chiffre par un 7, ou par 5 et 7 ainsi posés $\frac{7}{5}$.

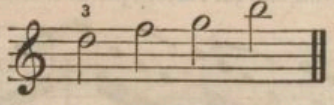
Il a trois renversements. Exemple:

Premier renversement.



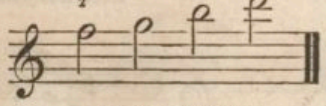
Accord de quinte et sixte.

Deuxième renversement.



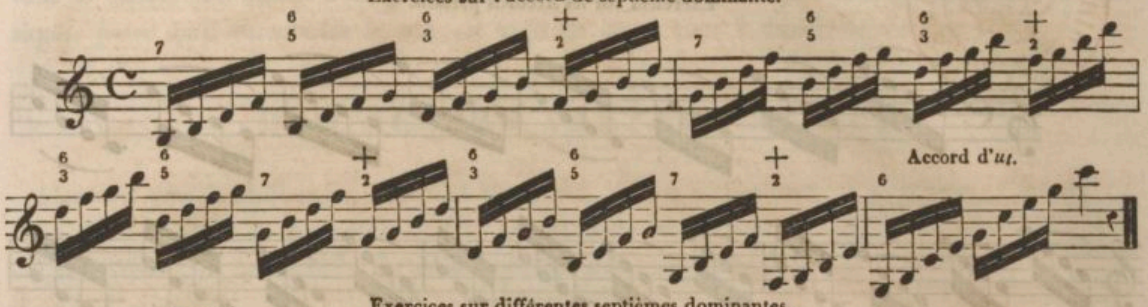
Accord de sixte.

+ Troisième renversement.



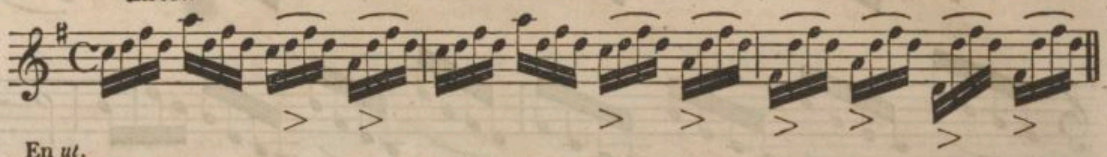
Accord de triton.

Exercices sur l'accord de septième dominante.

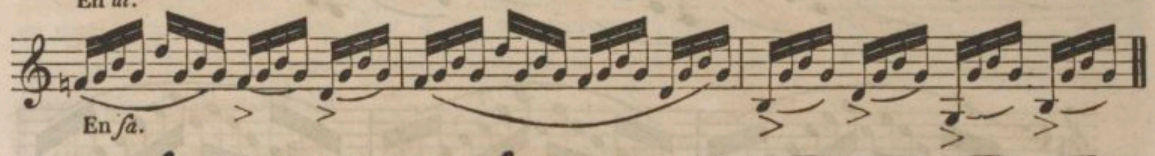


Exercices sur différentes septièmes dominantes.

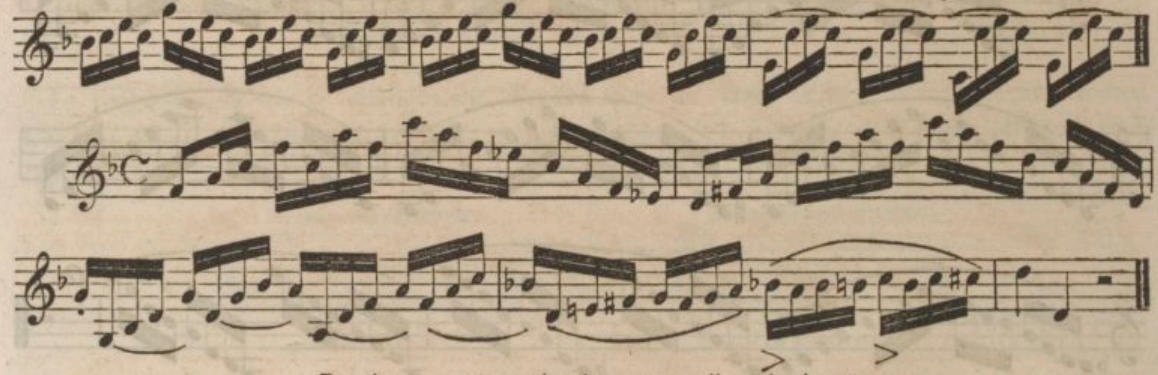
En *sol*.



En *ut*.

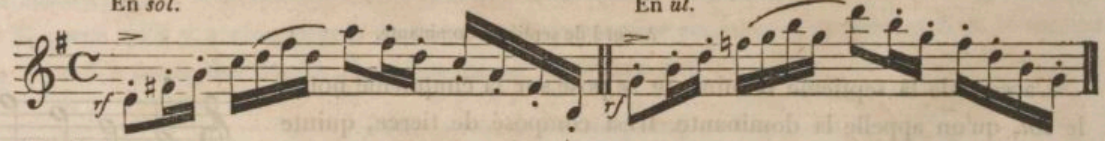


En *fa*.

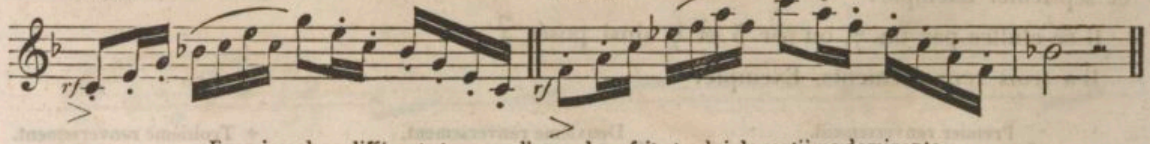


Exercice sur une succession de quatre septièmes dominantes.

En *sol*. En *ut*.

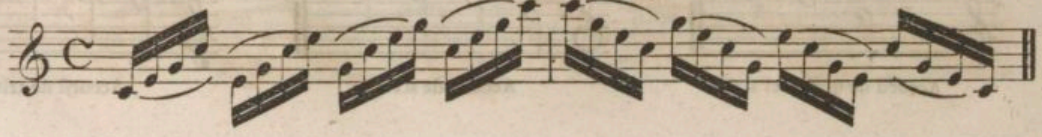


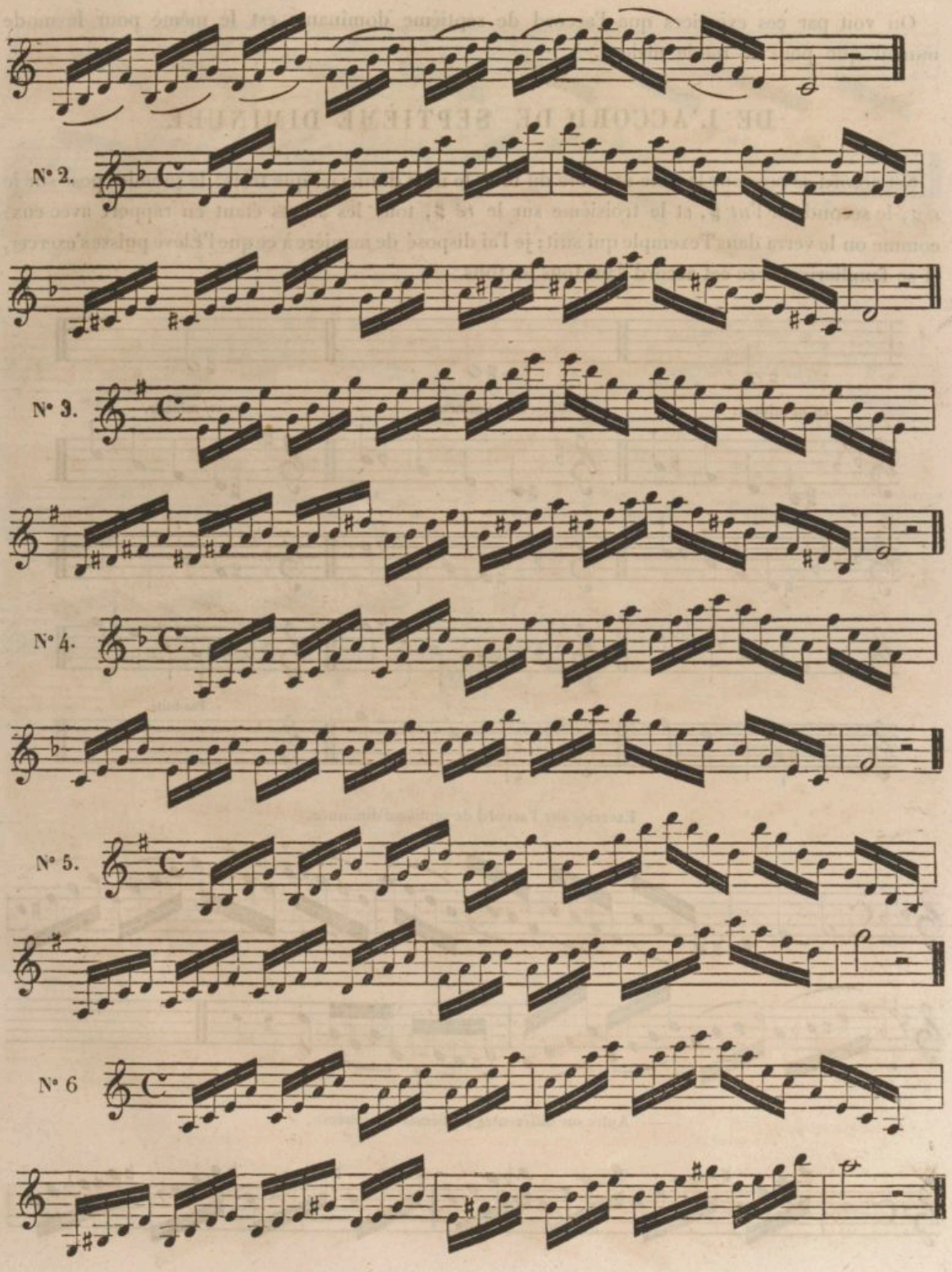
En *fa*. En *si* ♭.



Exercices dans différents tons sur l'accord parfait et celui de septième dominante.

N° 1.

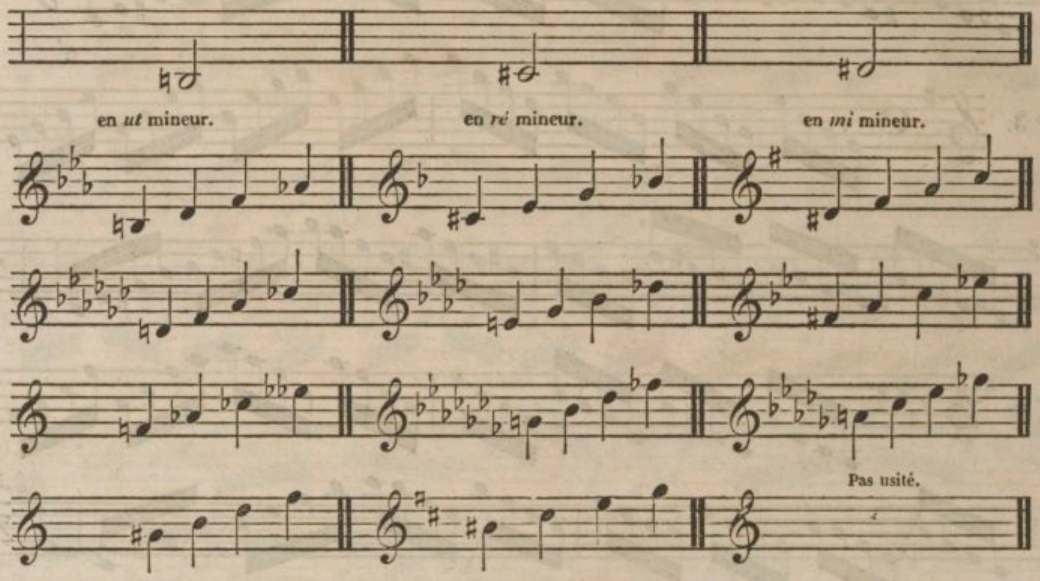



N° 2.
N° 3.
N° 4.
N° 5.
N° 6

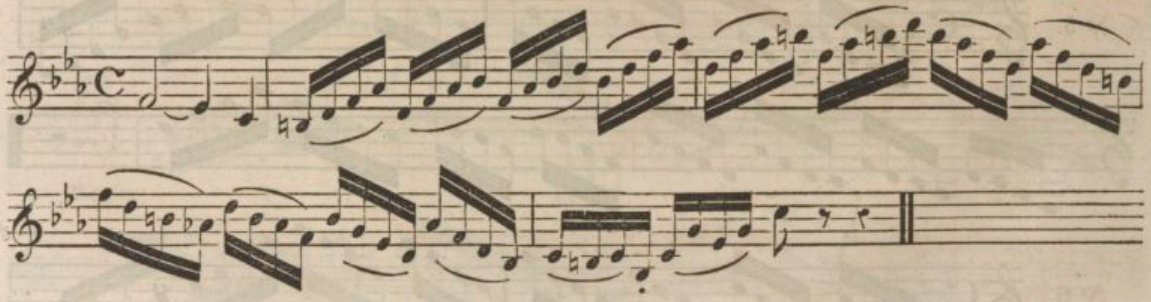
On voit par ces exercices que l'accord de septième dominante est le même pour le mode mineur que pour le mode majeur.

DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE.

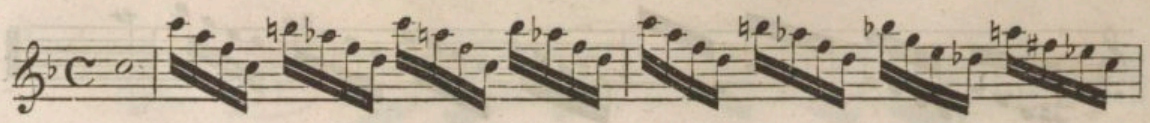
Cet accord se pose sur la note sensible du ton. Je n'en donne ici que trois : le premier posé sur le *si* ♮, le second sur l'*ut* ♯, et le troisième sur le *ré* ♯, tous les autres étant en rapport avec eux, comme on le verra dans l'exemple qui suit ; je l'ai disposé de manière à ce que l'Élève puisse s'exercer, et se familiariser avec cet accord dans tous les tons.

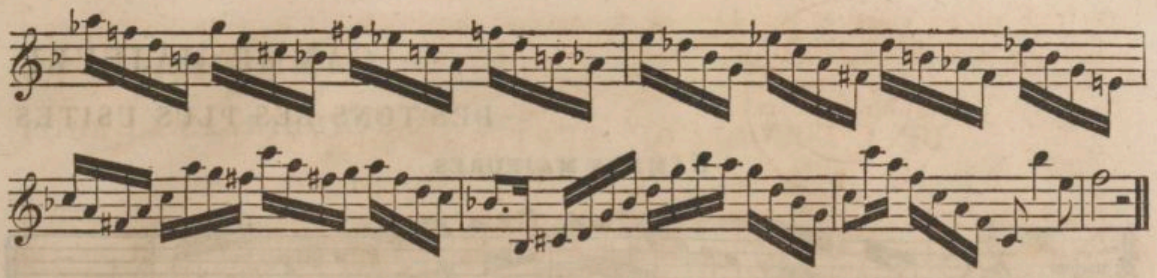


Exercice sur l'accord de septième diminuée.

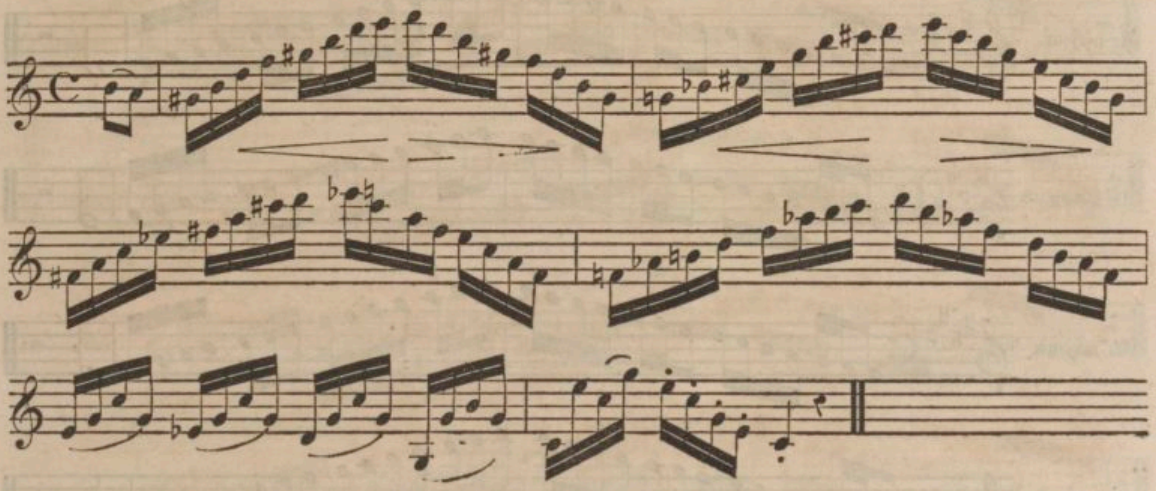


Autre sur différentes septièmes diminuées.





Autre sur une succession de quatre septièmes diminuées.



GAMME MAJEURE

DES TONS LES PLUS USITÉS

GAMMES MAJEURES.

Ut majeur.

Ré majeur.

Mi ♭ majeur.

Mi majeur.

Fa majeur.

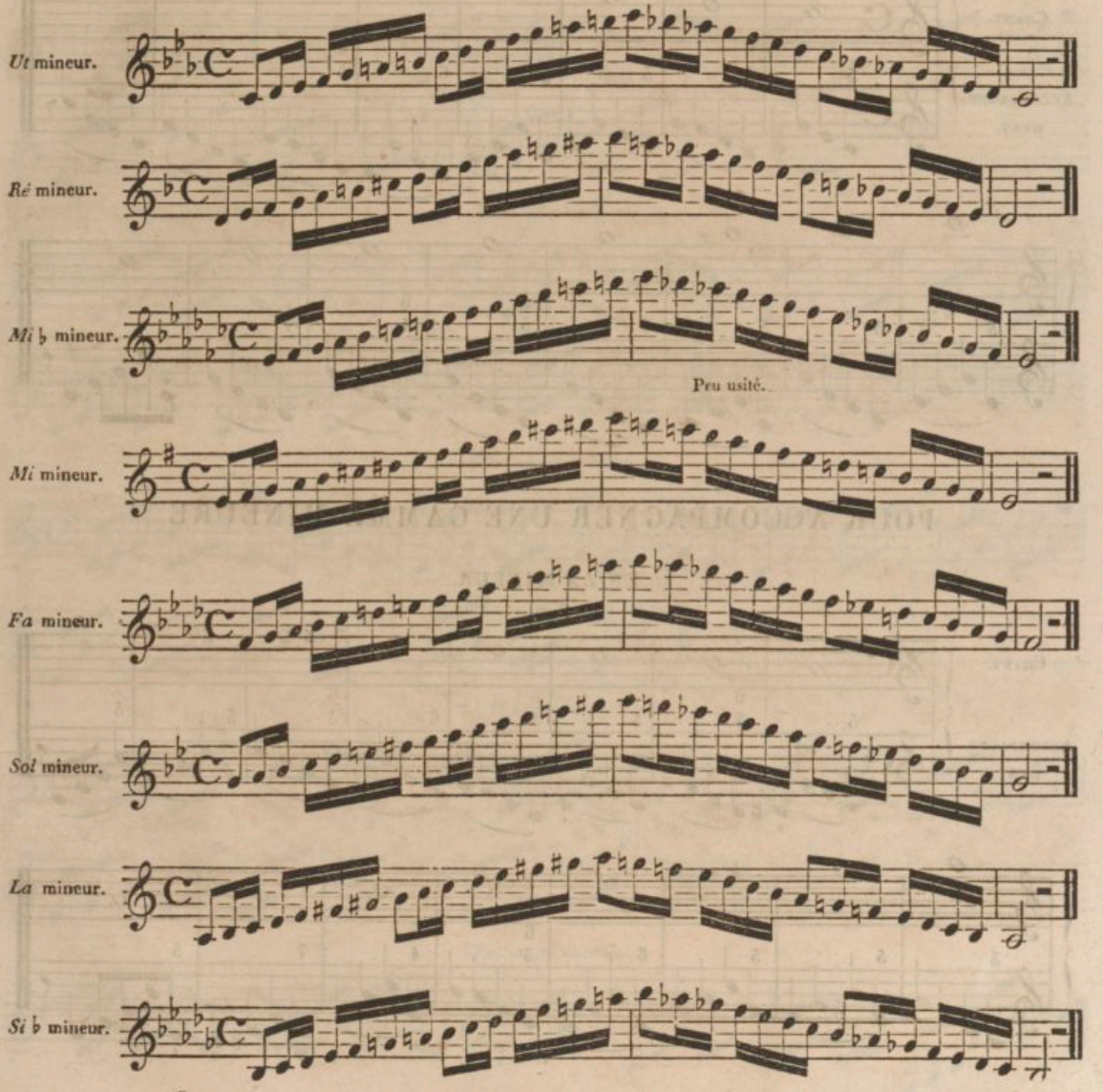
Sol majeur.

La majeur.

Si ♭ majeur.

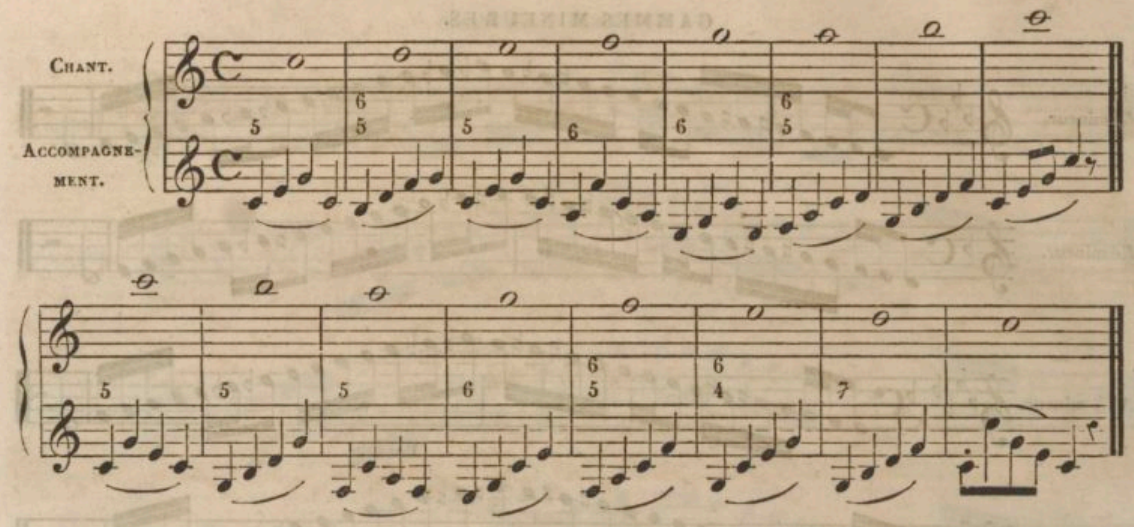
ET MINEURE
POUR LA CLARINETTE

GAMMES MINEURES.



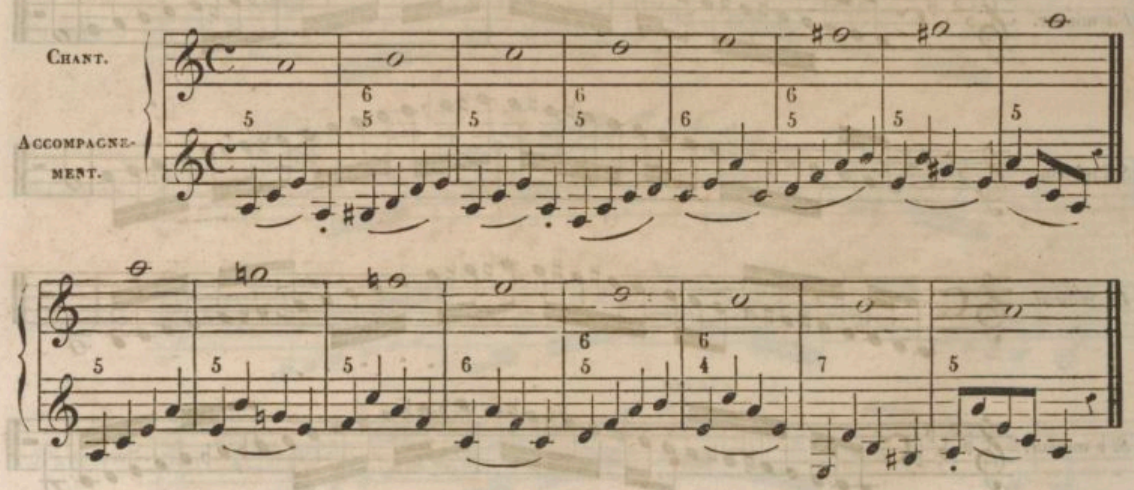
POUR ACCOMPAGNER UNE GAMME MAJEURE.

EN *UT* MAJEUR.



POUR ACCOMPAGNER UNE GAMME MINEURE.

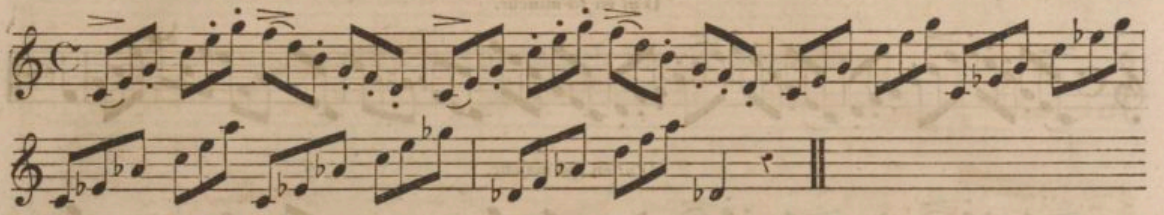
EN *LA* MINEUR.



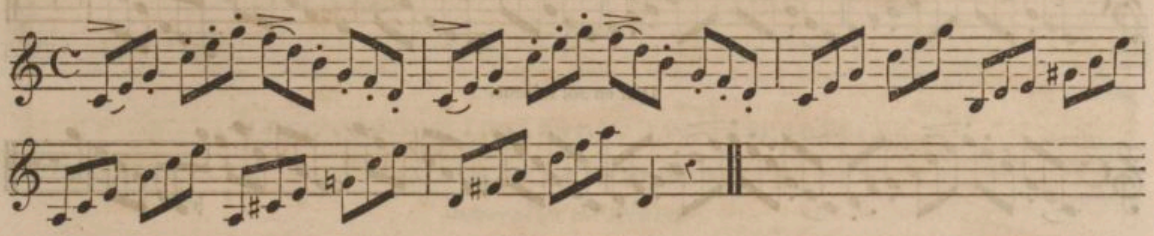
J'engage les Élèves à faire l'accompagnement ci-dessus sur toutes les gammes majeures et mineures.

QUELQUES MODULATIONS
POUR SERVIR DE PRÉLUDES.

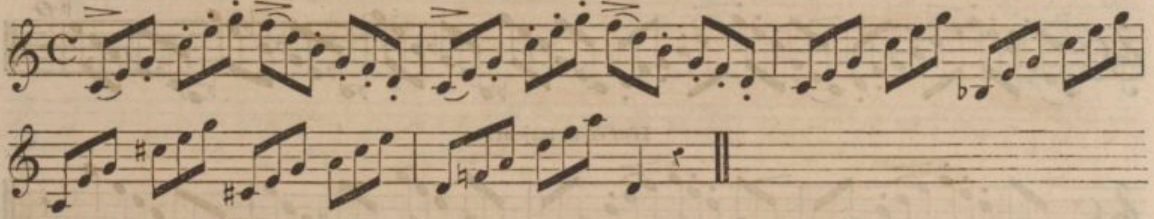
D'*ut* en *ré* ♭ majeur.



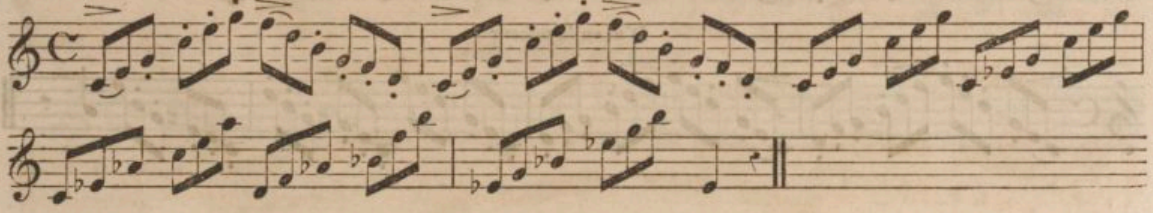
D'*ut* en *ré* majeur.



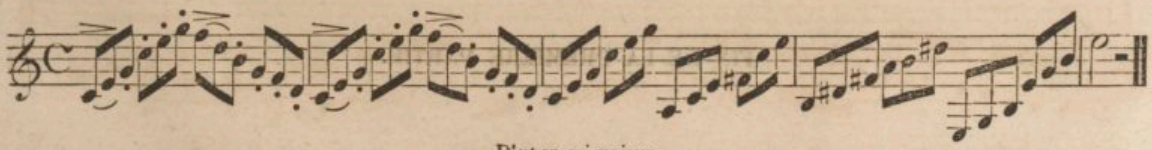
D'*ut* en *ré* mineur.



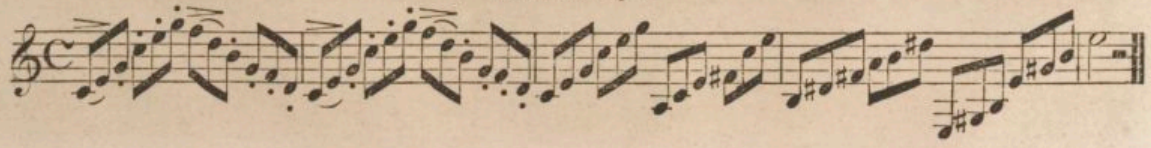
D'*ut* en *mi* ♭.



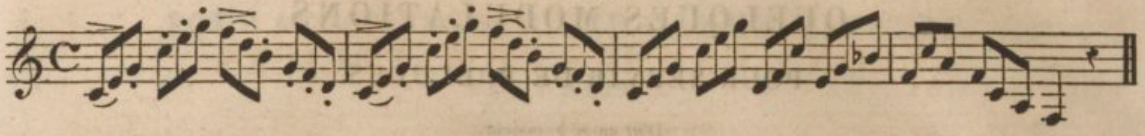
D'*ut* en *mi* mineur.



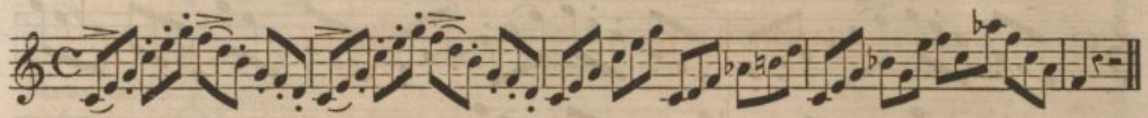
D'*ut* en *mi* majeur.



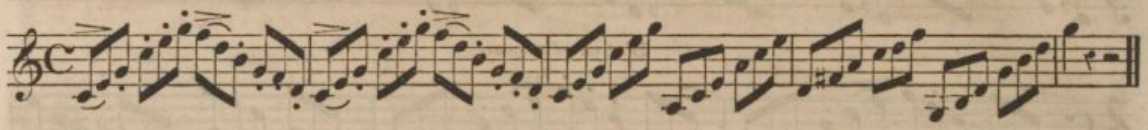
D'*ut* en *fa*.



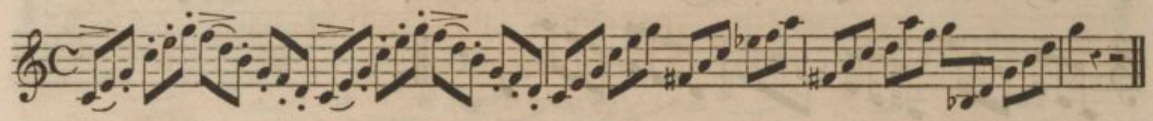
D'*ut* en *fa* mineur.



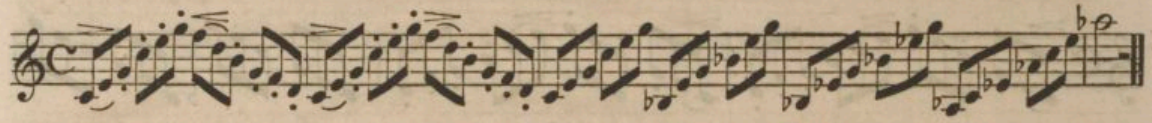
D'*ut* en *sol* majeur.



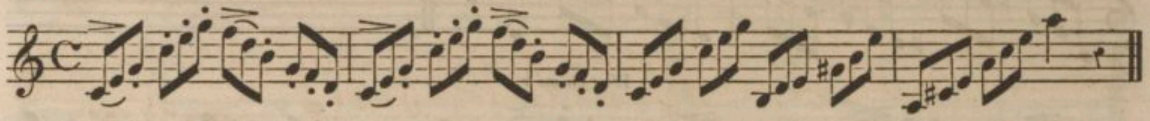
D'*ut* en *sol* mineur.



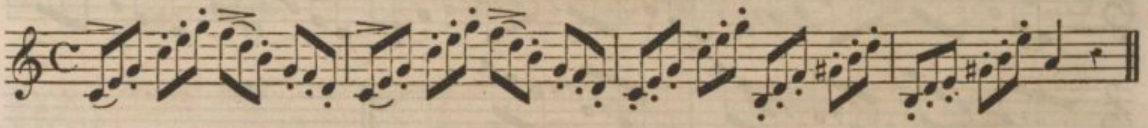
D'*ut* en *la* ♭.



D'*ut* en *la* majeur.



D'*ut* en *la* mineur

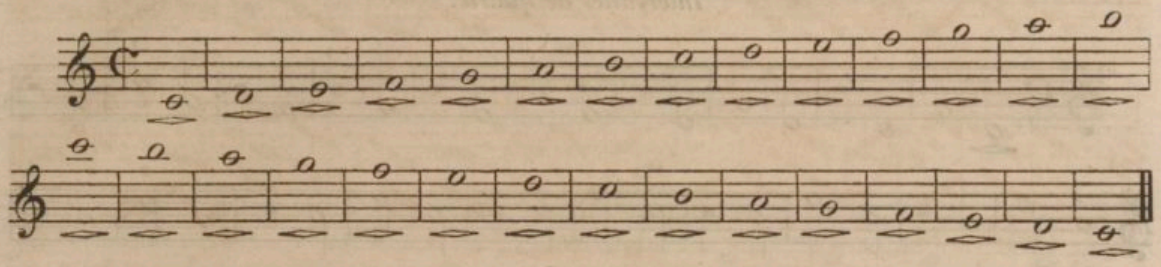


FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

SECONDE PARTIE.

LECONS, GAMMES ET EXERCICES.

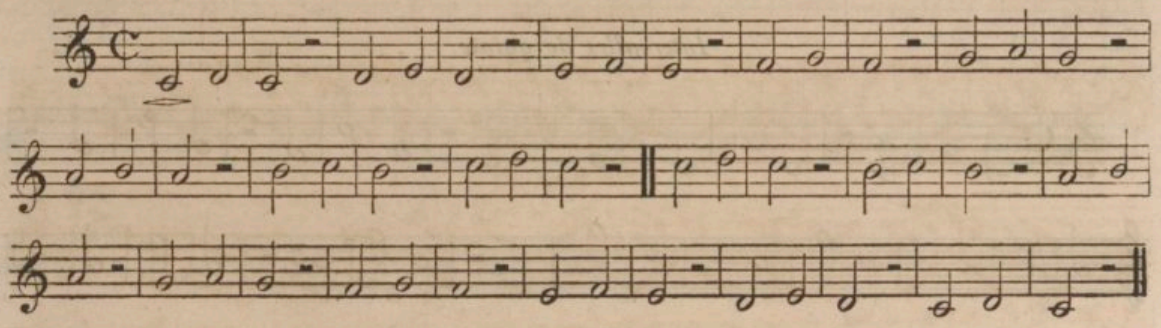
GAMME DIATONIQUE EN *UT* MAJEUR.



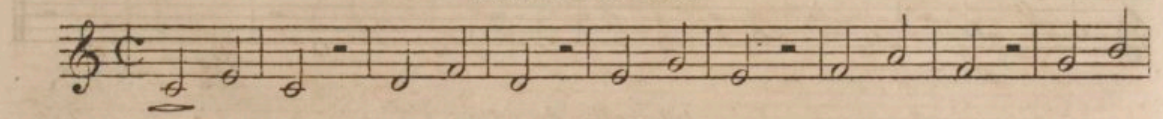
LEÇONS POUR APPRENDRE LES INTERVALLES.

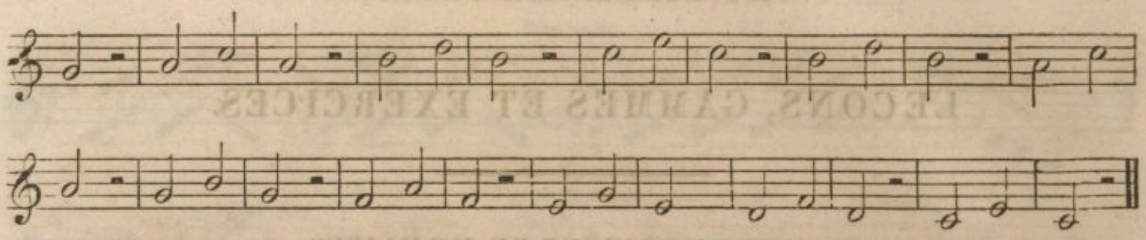
VALEUR D'UNE DEMI-PAUSE.

Intervalles de seconde.

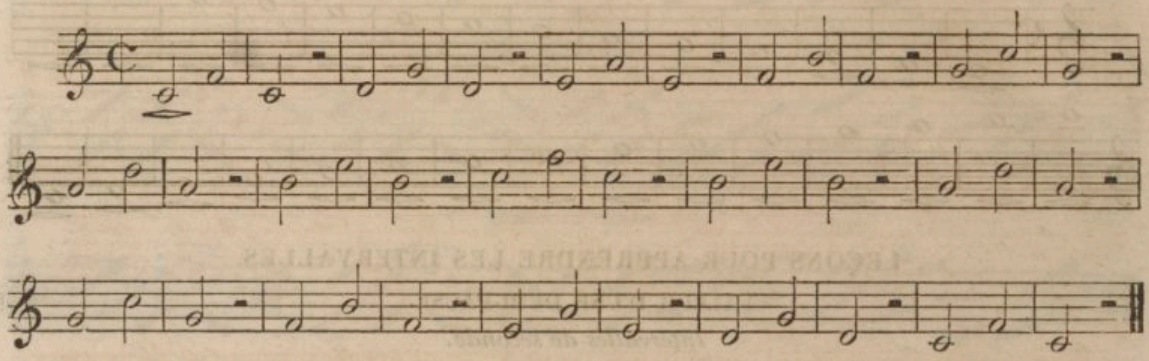


Intervalles de tierce.

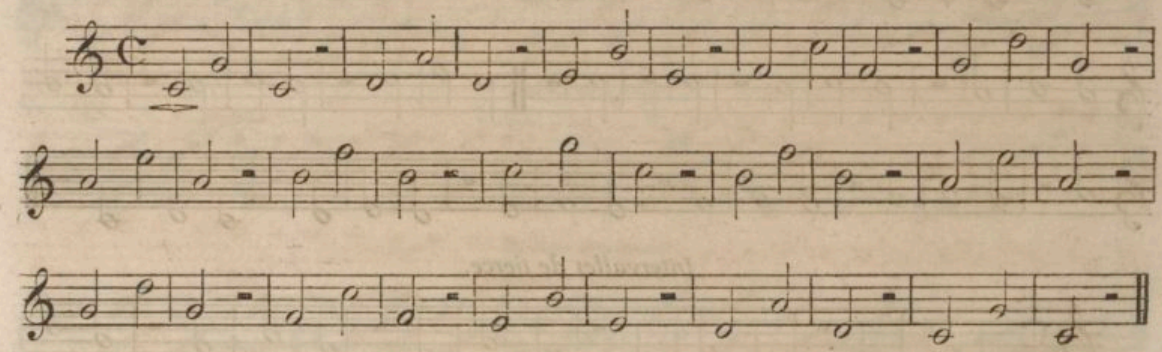




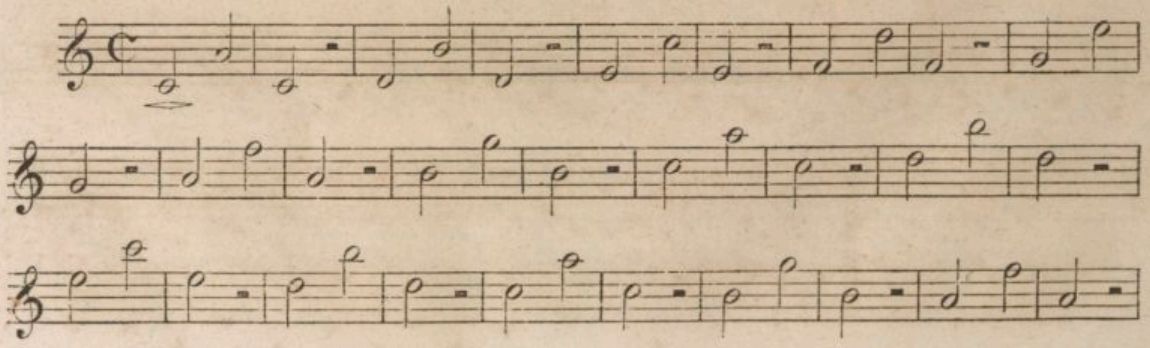
Intervalles de quarte.

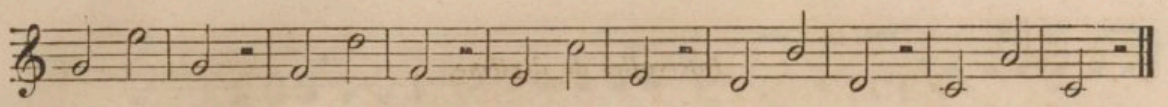


Intervalles de quinte.

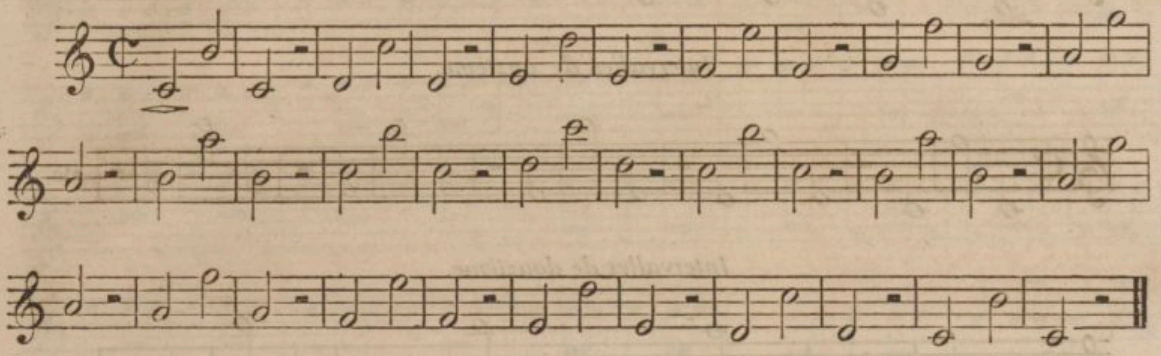


Intervalles de sixte.

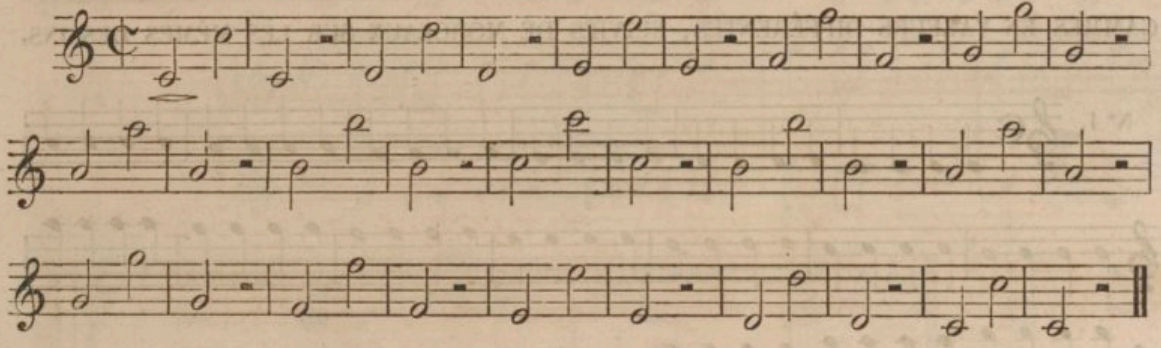




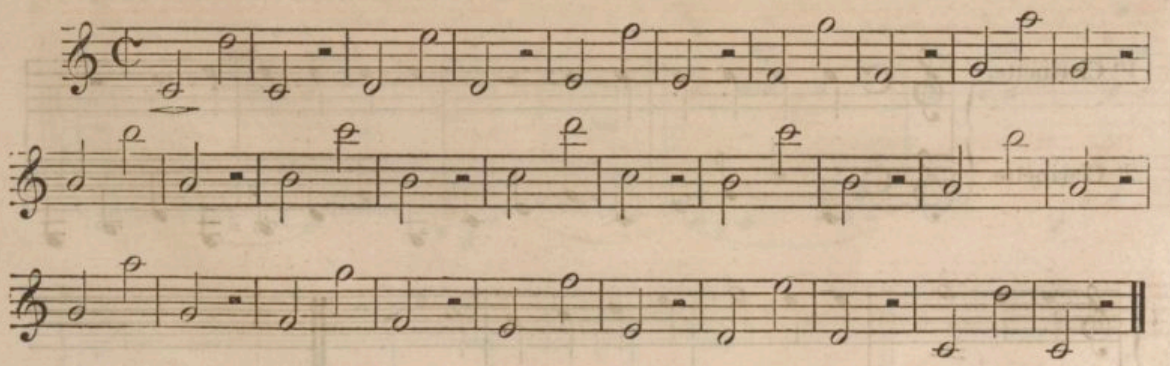
Intervalles de septième.



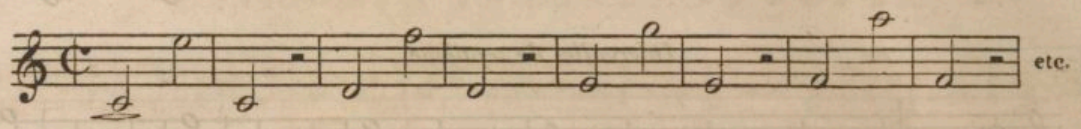
Intervalles d'octave.



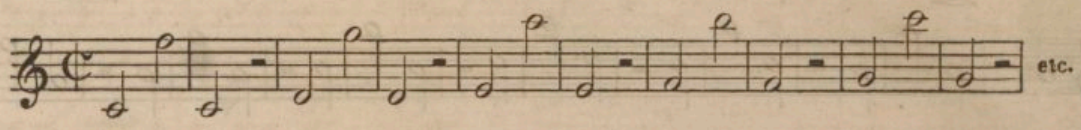
Intervalles de neuvième.



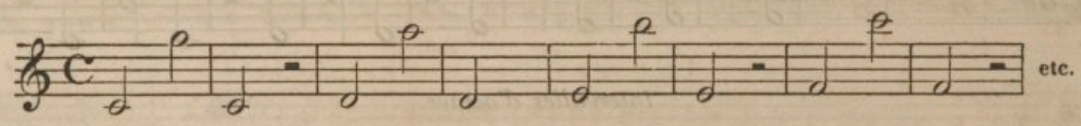
Intervalles de dixième.



Intervalles de onzième.

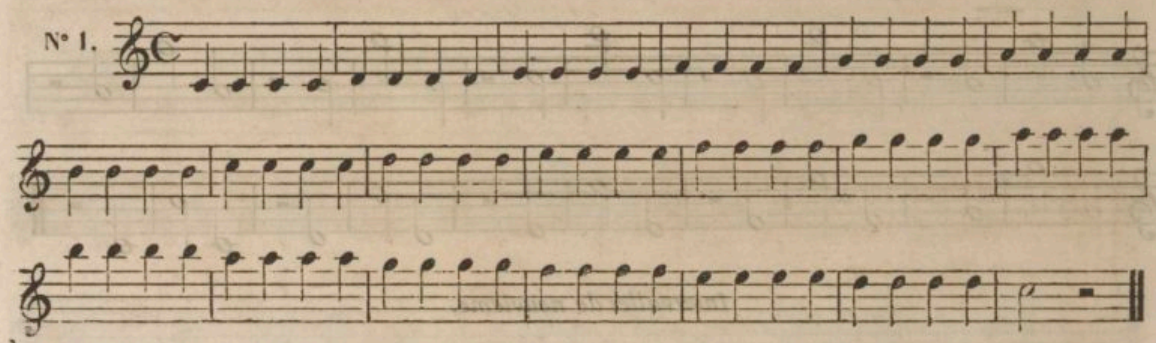


Intervalles de douzième.



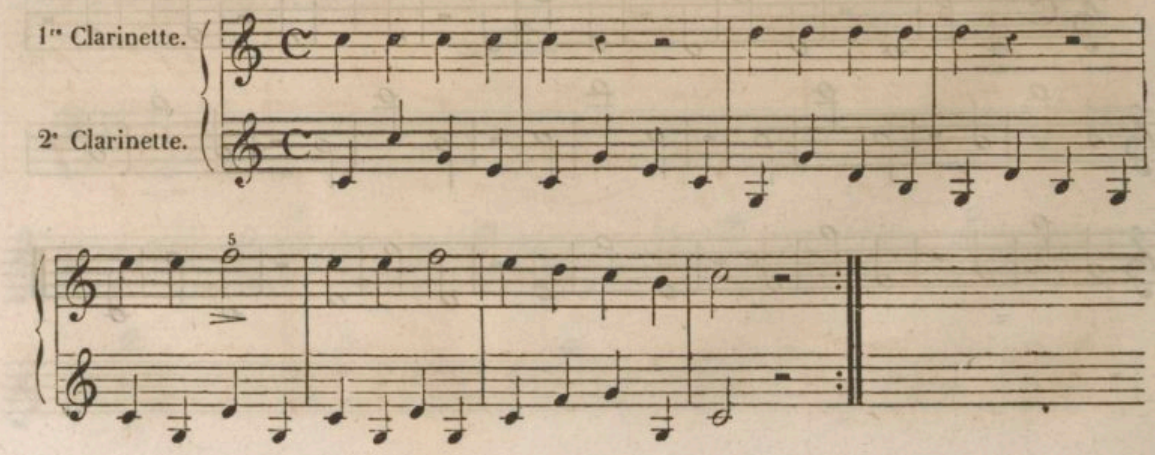
GAMMES EN VALEURS DIFFÉRENTES, SUIVIES DE MORCEAUX SUR LES MÊMES DESSINS.

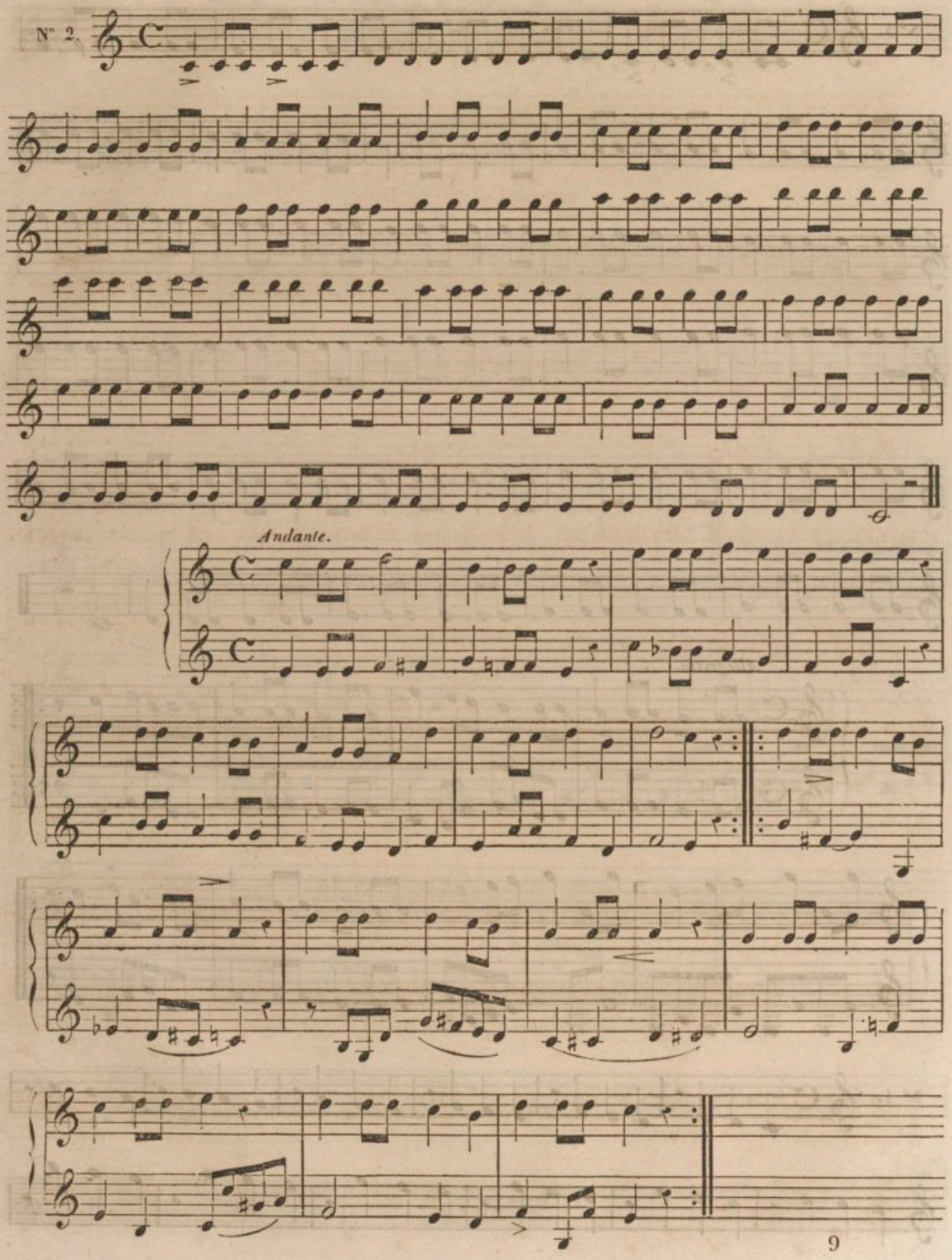
N° 1.

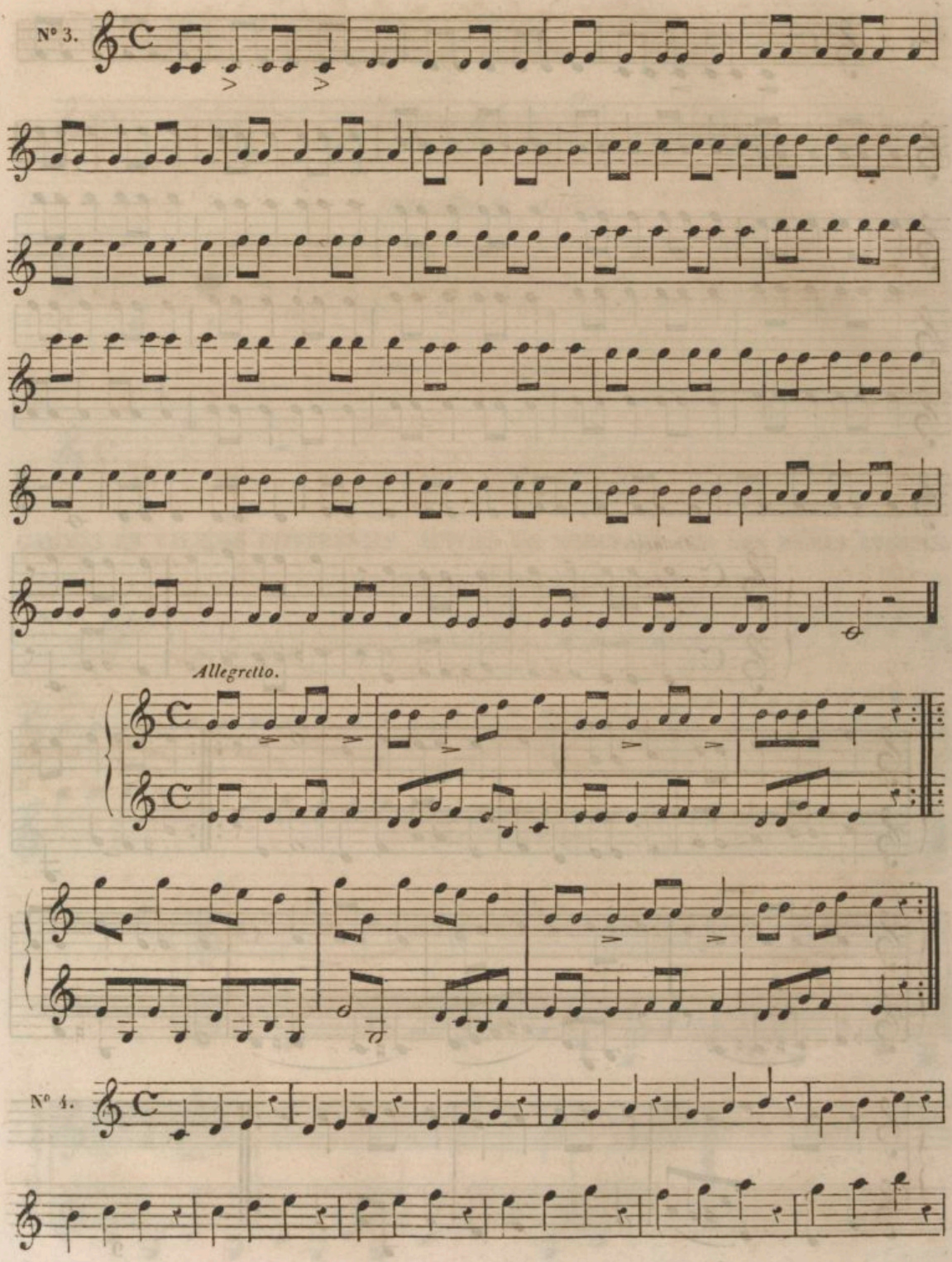


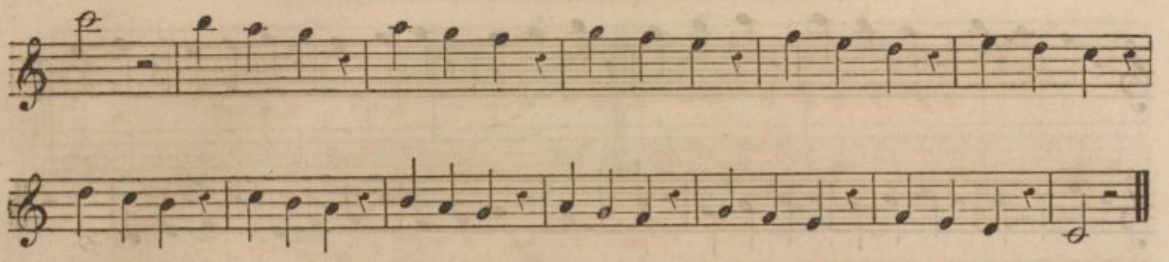
1re Clarinette.

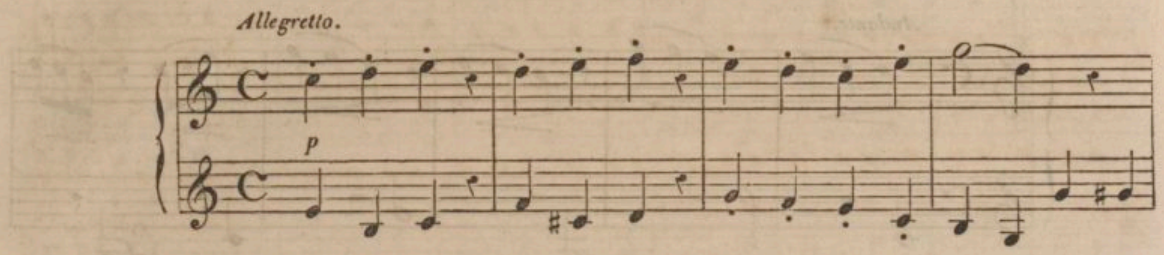
2e Clarinette.



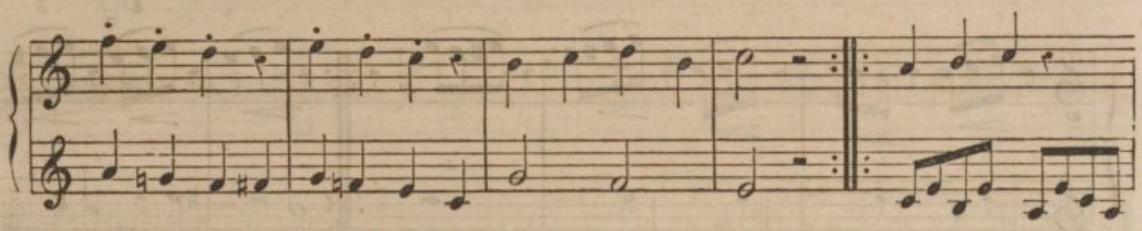

N° 2.
Andante.

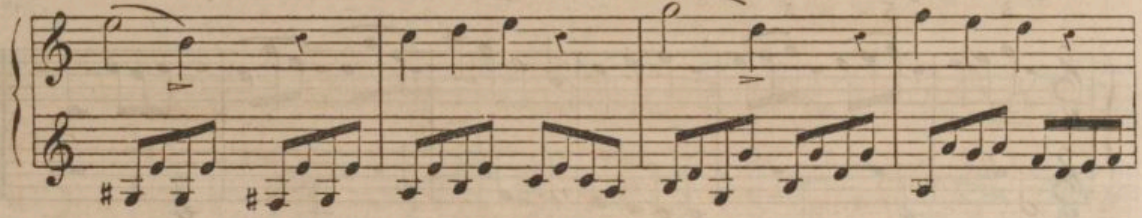

N° 3.
Allegretto.
N° 4.

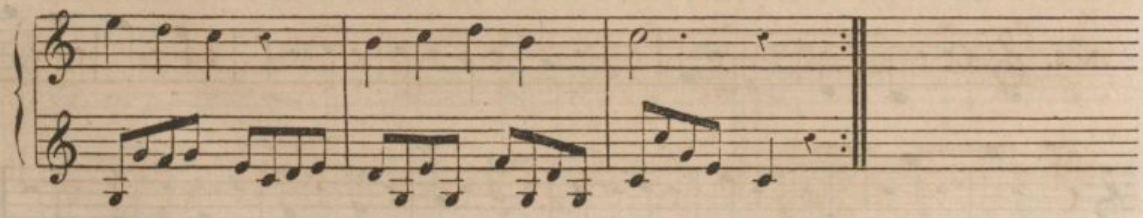




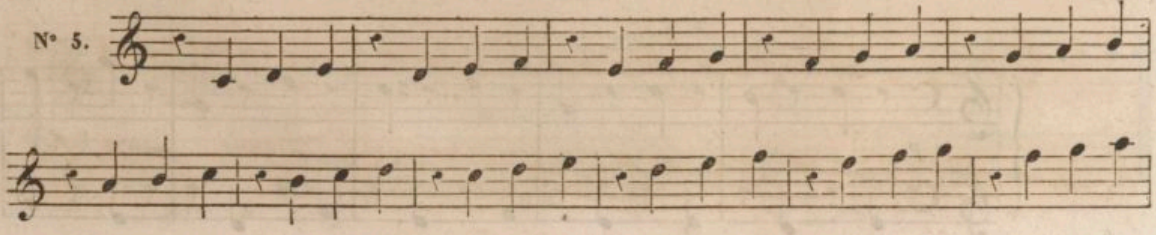
Allegretto.

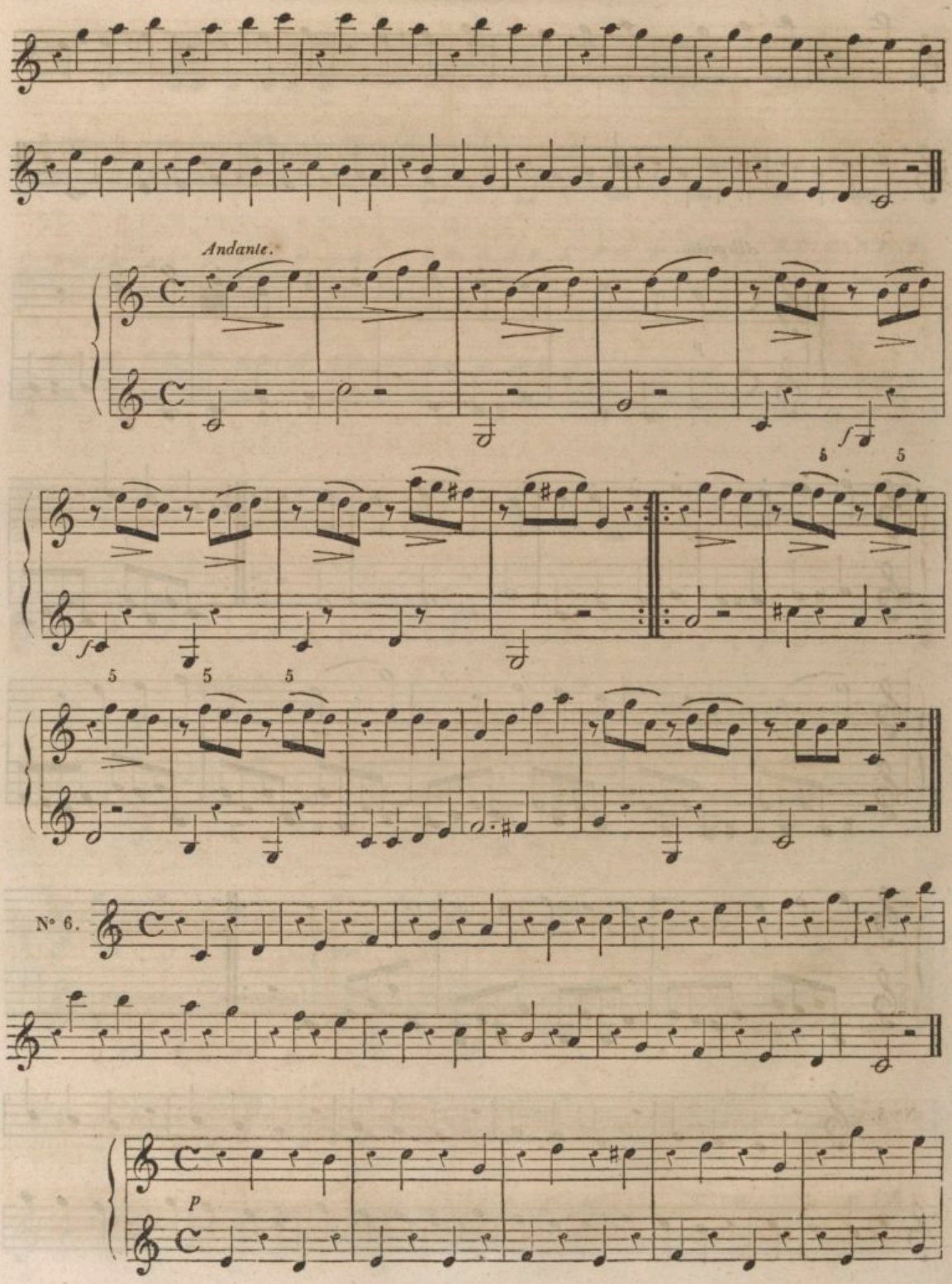


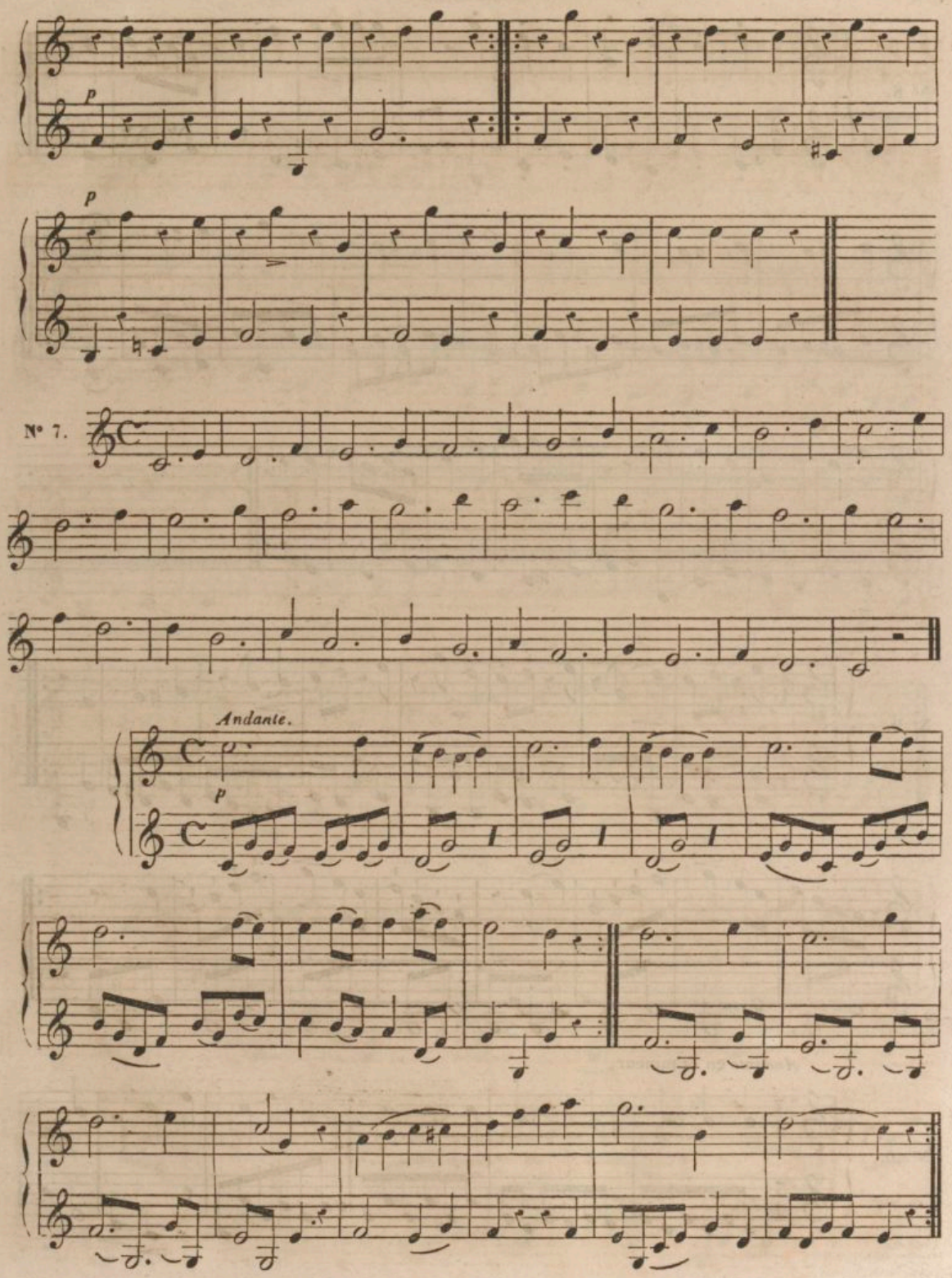


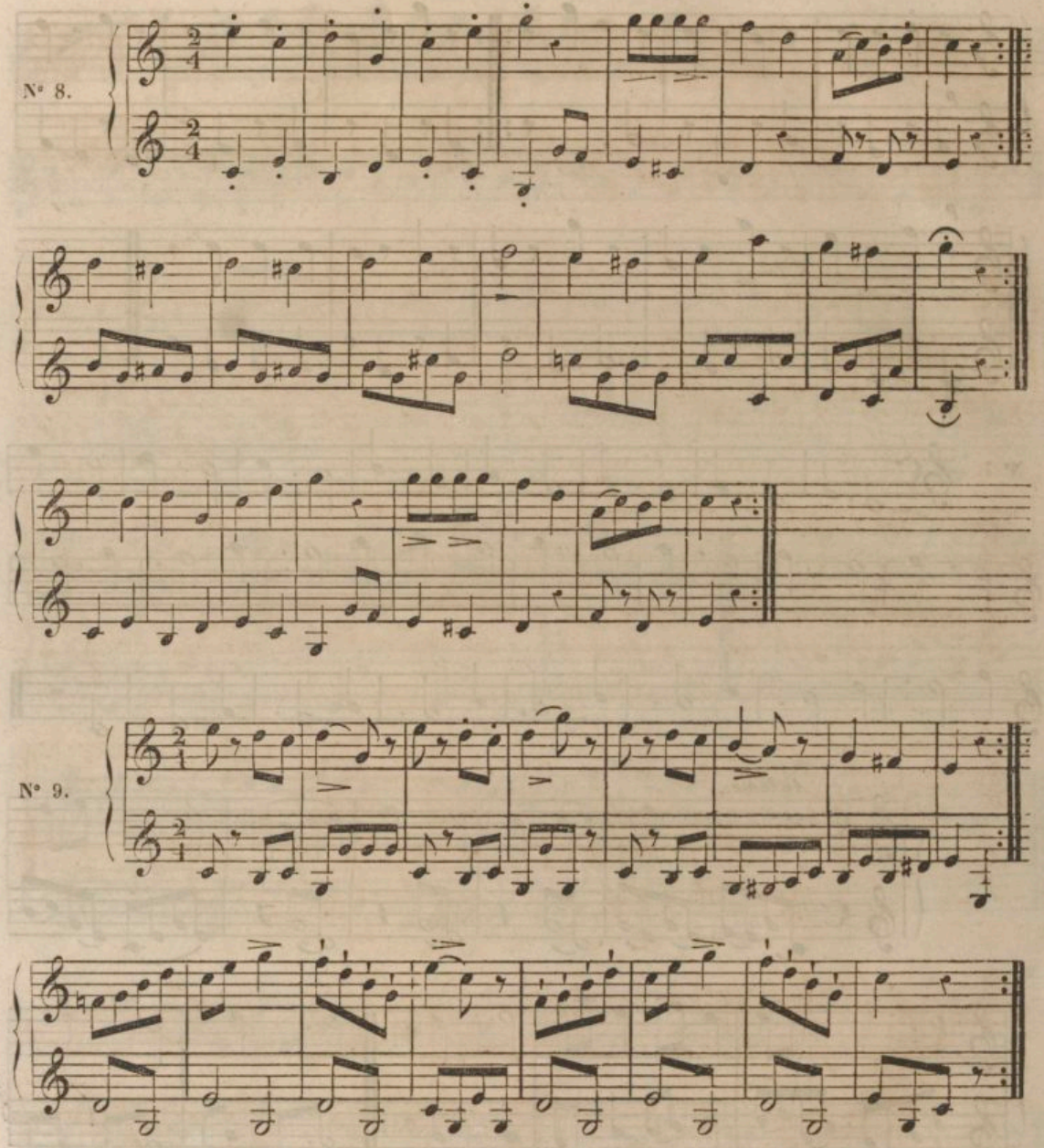


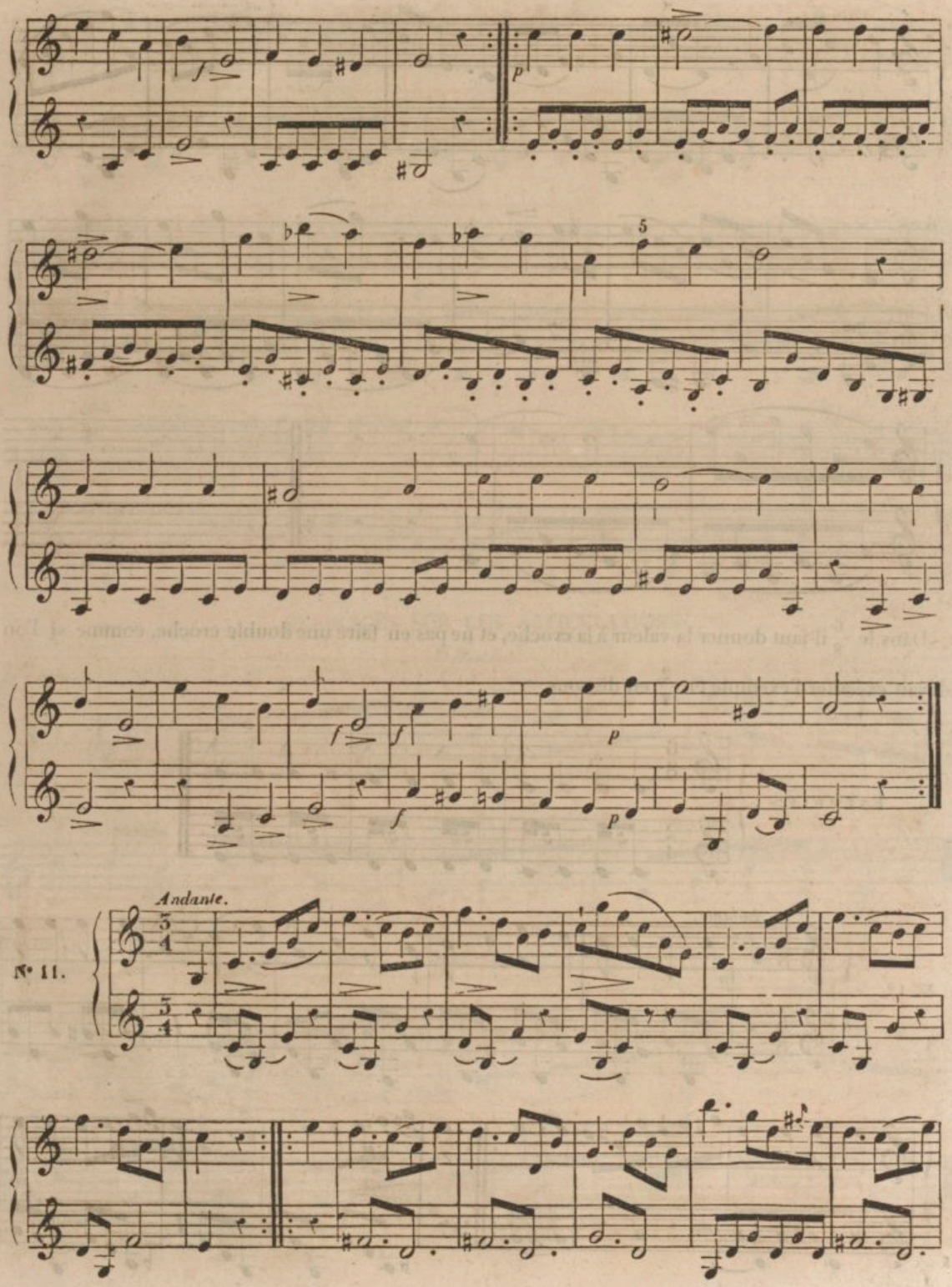
N° 5.

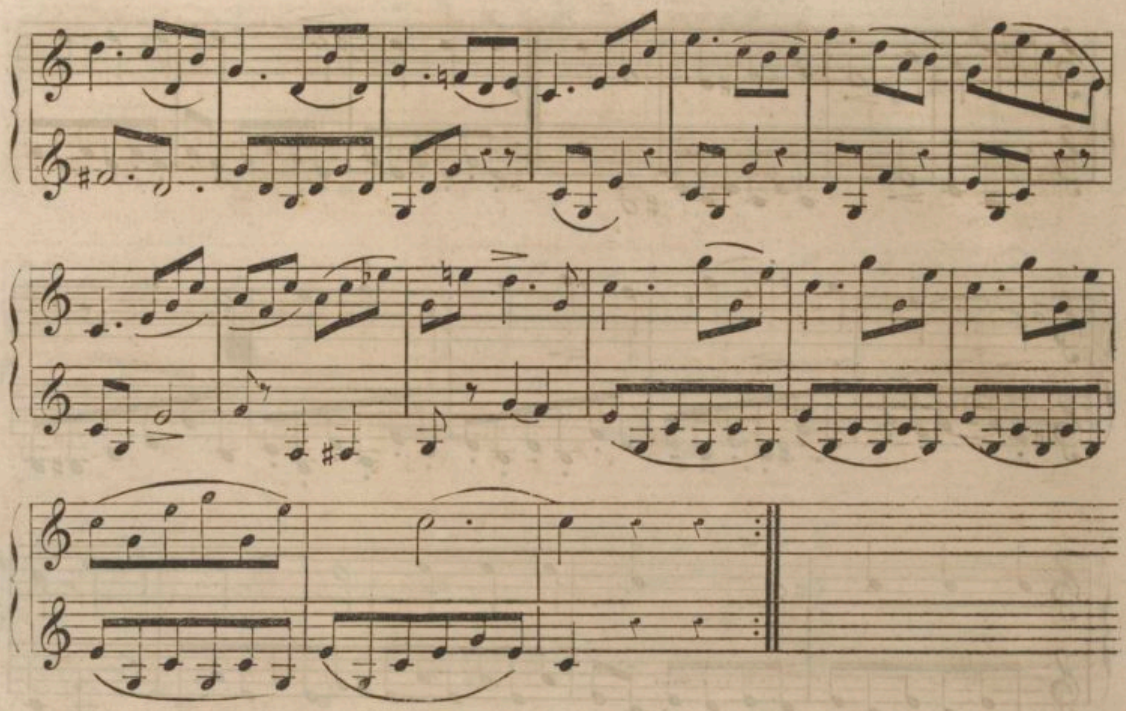



Andante.
N° 6.
p


p
p
N° 7.
Andante.
p

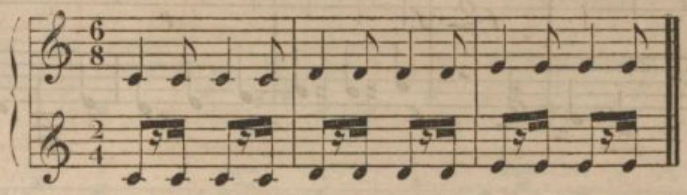

N° 8.
N° 9.
Andante en la mineur.
N° 10.


Andante.
N° 11.

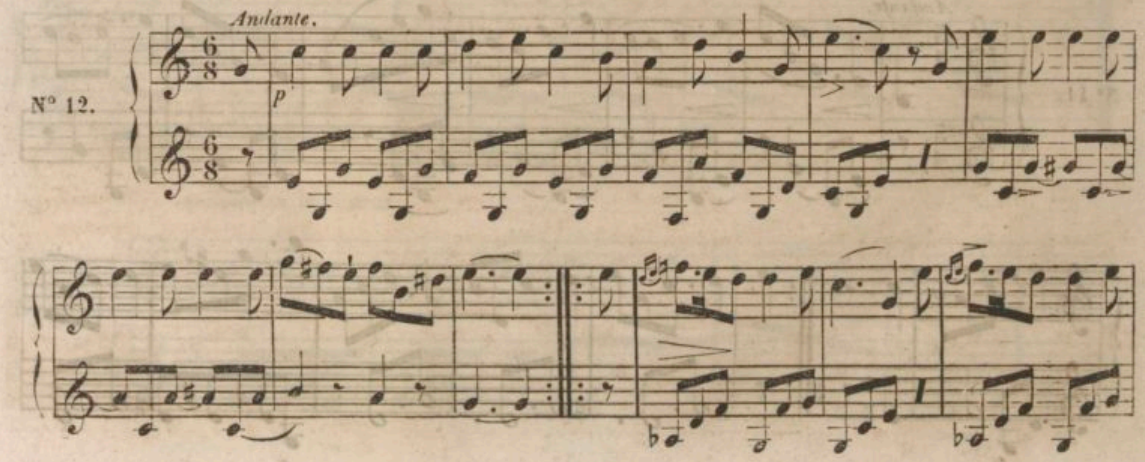


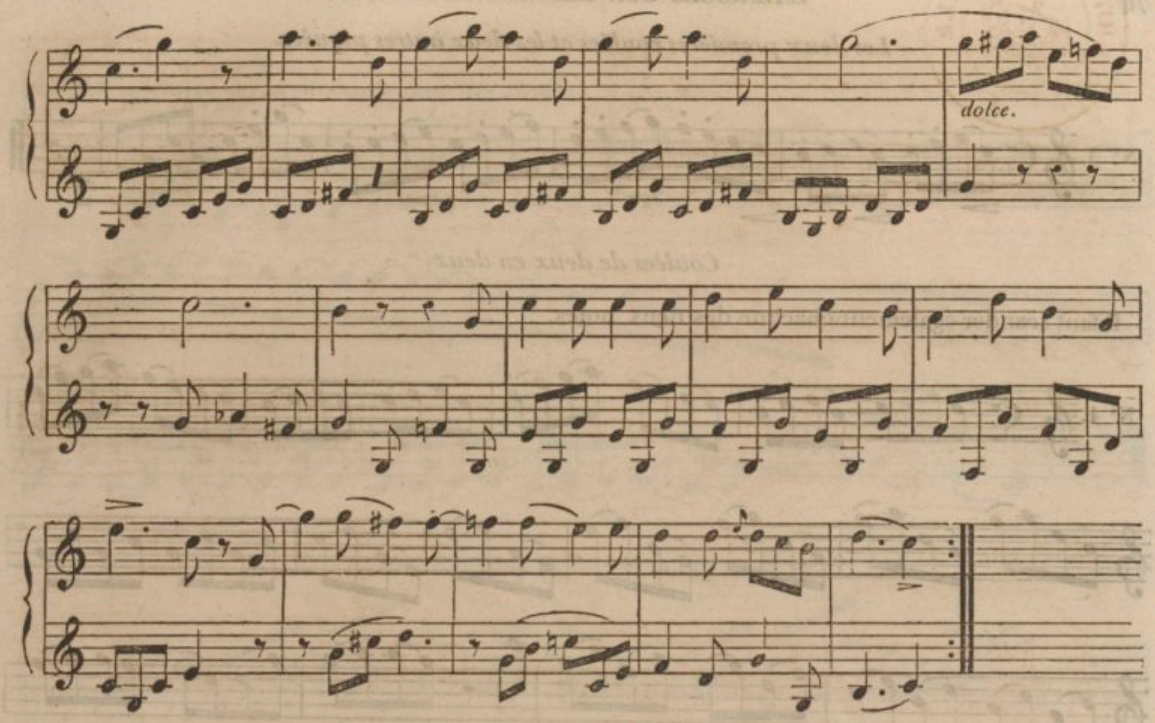
Dans le $\frac{6}{8}$ il faut donner la valeur à la croche, et ne pas en faire une double croche, comme si l'on devait exécuter l'exemple en $\frac{2}{4}$ en dessous.

EXEMPLE:



N° 12.

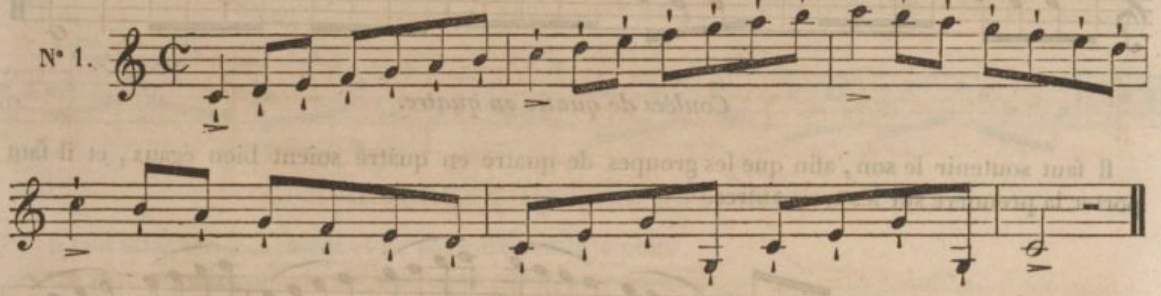




EXERCICES SUR LES ARTICULATIONS.

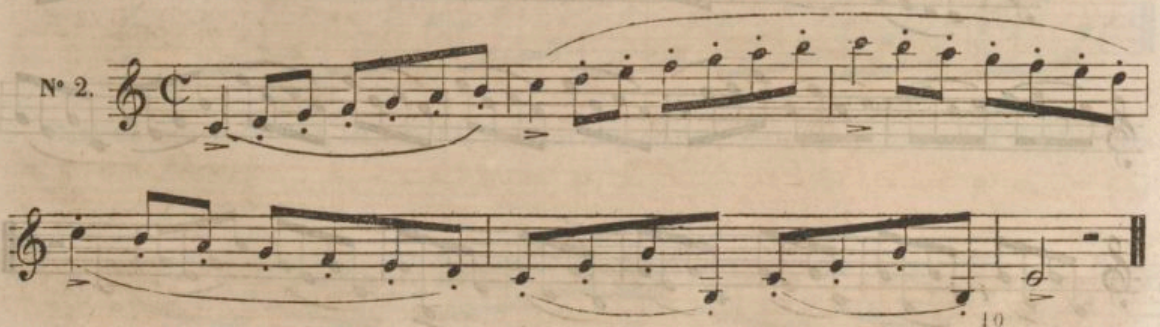
Détachés.

N° 1.



Piqués lourés.

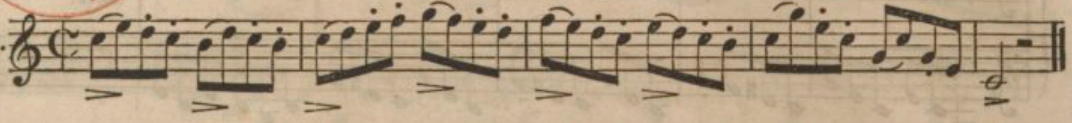
N° 2.



EXERCICES SUR LES ARTICULATIONS.

Les deux premières coulées et les deux autres piquées.

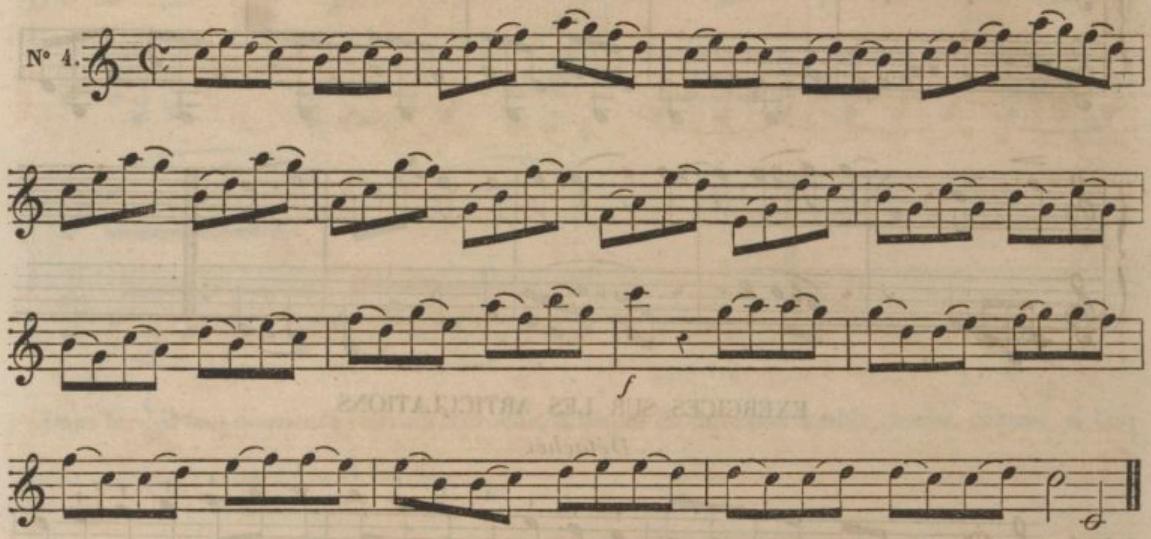
N° 3.



Coulées de deux en deux.

Il faut scander également chacune des deux notes.

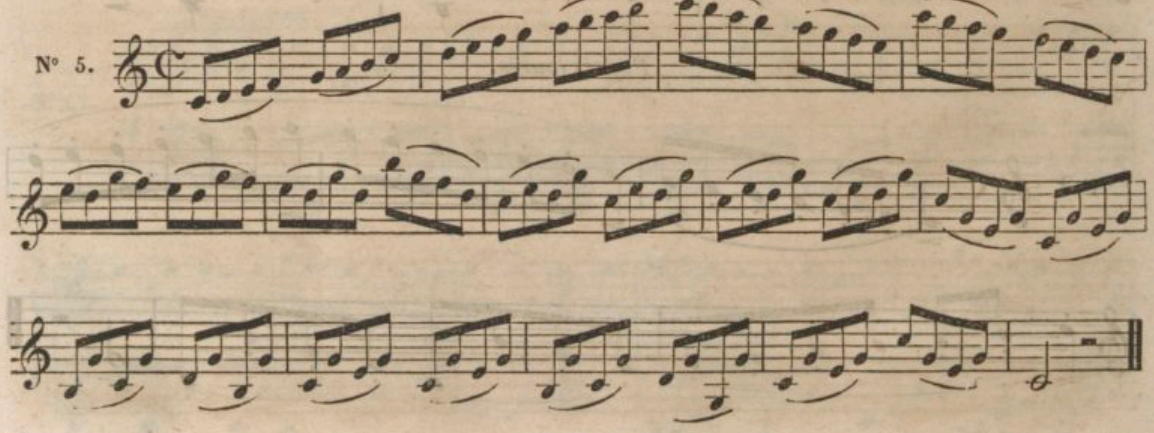
N° 4.



Coulées de quatre en quatre.

Il faut soutenir le son, afin que les groupes de quatre en quatre soient bien égaux, et il faut porter la première sur les trois autres.

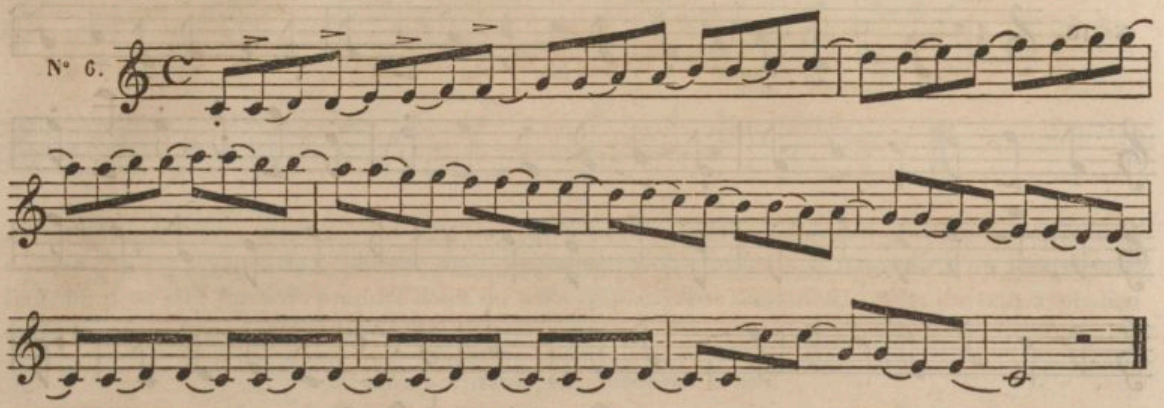
N° 5.



Coulés en contre coup de langue.

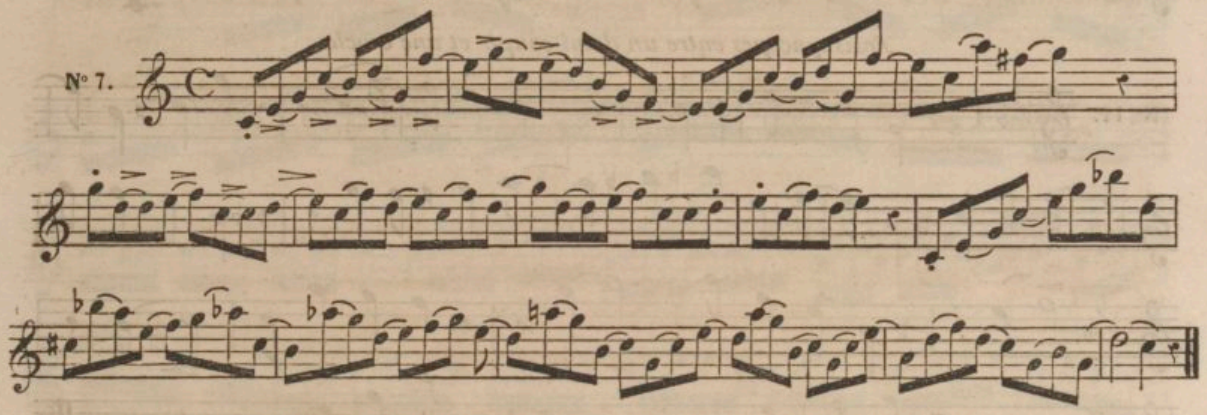
Il faut appuyer sur la première note des coulés.

N° 6.



Autre exemple de la même articulation.

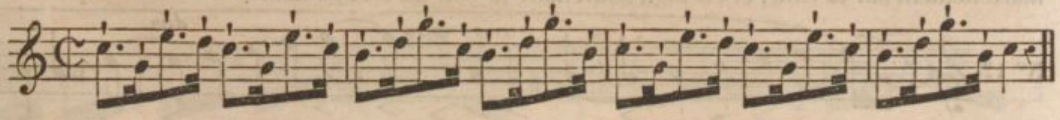
N° 7.



CROCHES POINTÉES DÉTACHÉES.

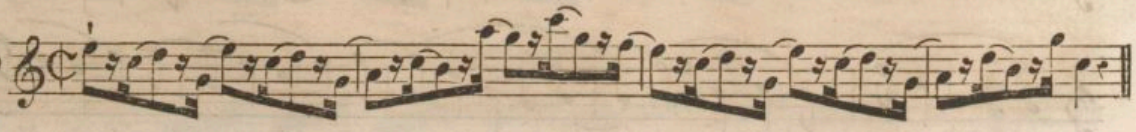
Il faut attaquer sèchement et ne pas faire sentir le point.
On peut prendre une demi-respiration sur la note pointée.

N° 8.



Dans un mouvement vif, les détachés peuvent être coulés, mais l'articulation doit être faite très légèrement. *Exemple :*

N° 9



Syncopes entre deux croches.

La note qui précède la syncope doit être séparée et la syncope attaquée du fort au faible.

N° 10.

Trois syncopes entre un demi-soupir et une croche.

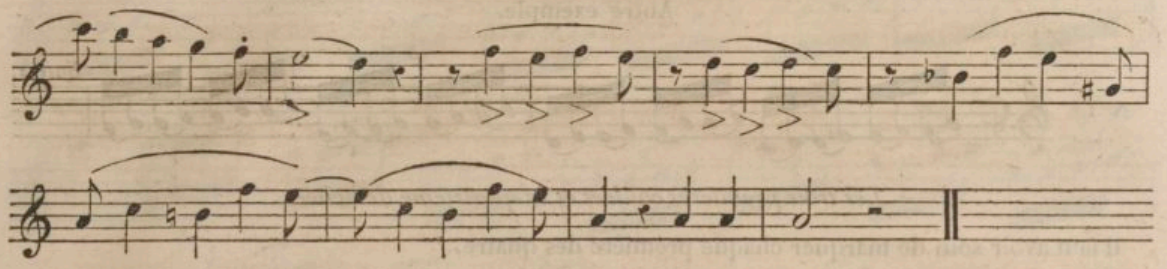
N° 11.

Syncopes coulées.

Elles ne doivent pas être marquées avec la gorge, mais avec le doigt, en le faisant tomber avec martellement sur le trou, et en bien soutenant le son du fort au faible.

N° 12.

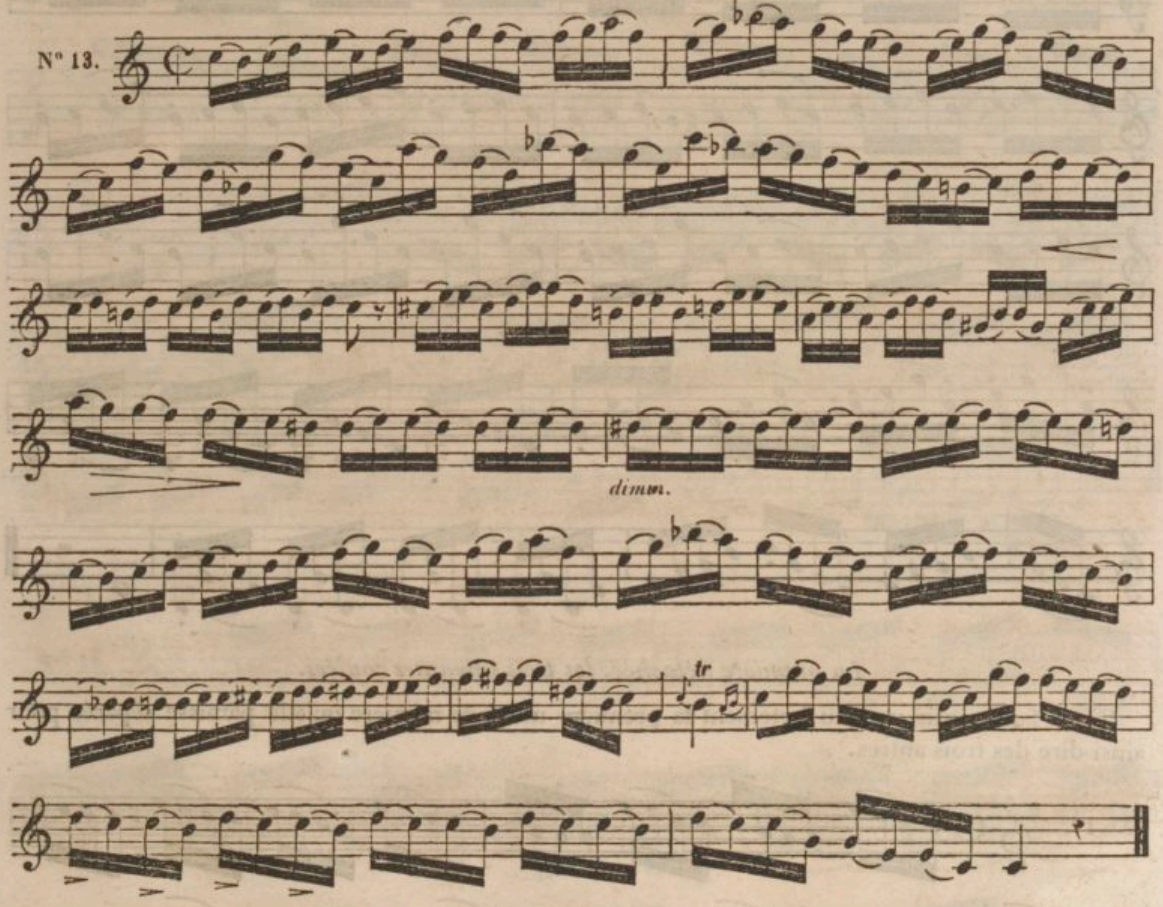
cres. *dim.*



Les huit premières mesures, qui sont marquées coulées, ne permettent de prendre la respiration entière que sur le repos de la phrase; mais cependant, si l'on exécute le morceau d'un mouvement lent, on peut être forcé de prendre deux ou trois respirations : dans ce cas elles doivent avoir lieu après la croche qui précède la syncope.

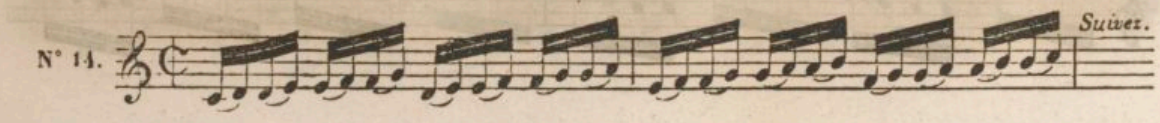
Coulés par deux, en soutenant le son.

N° 13.



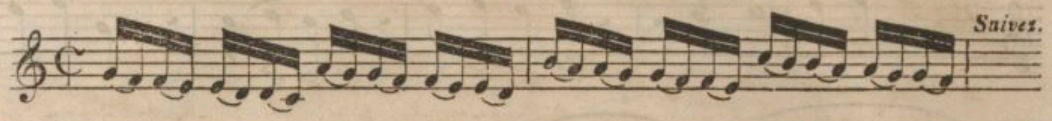
Autre exemple.

N° 14.



Autre exemple.

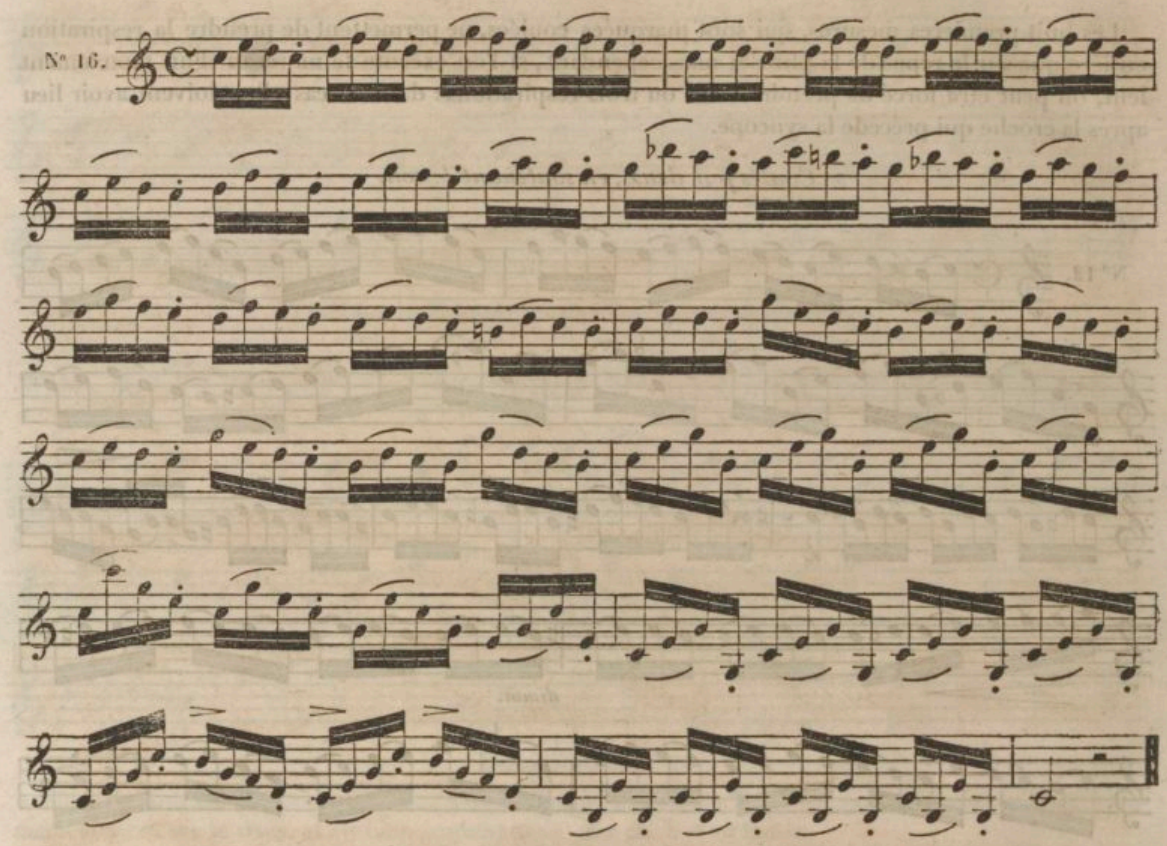
N° 15.



Les trois premières coulées et la quatrième détachée.

Il faut avoir soin de marquer chaque première des quatre.

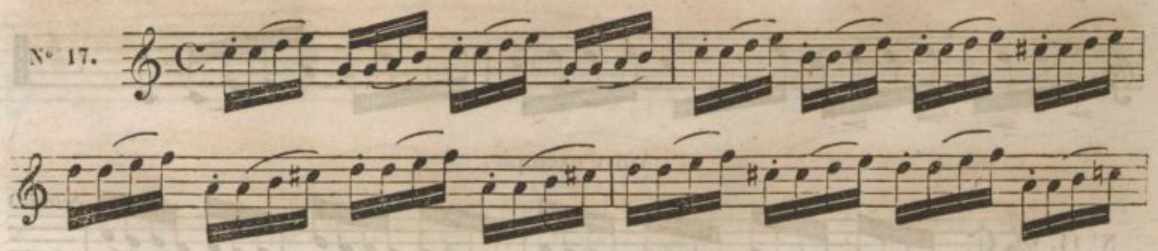
N° 16.

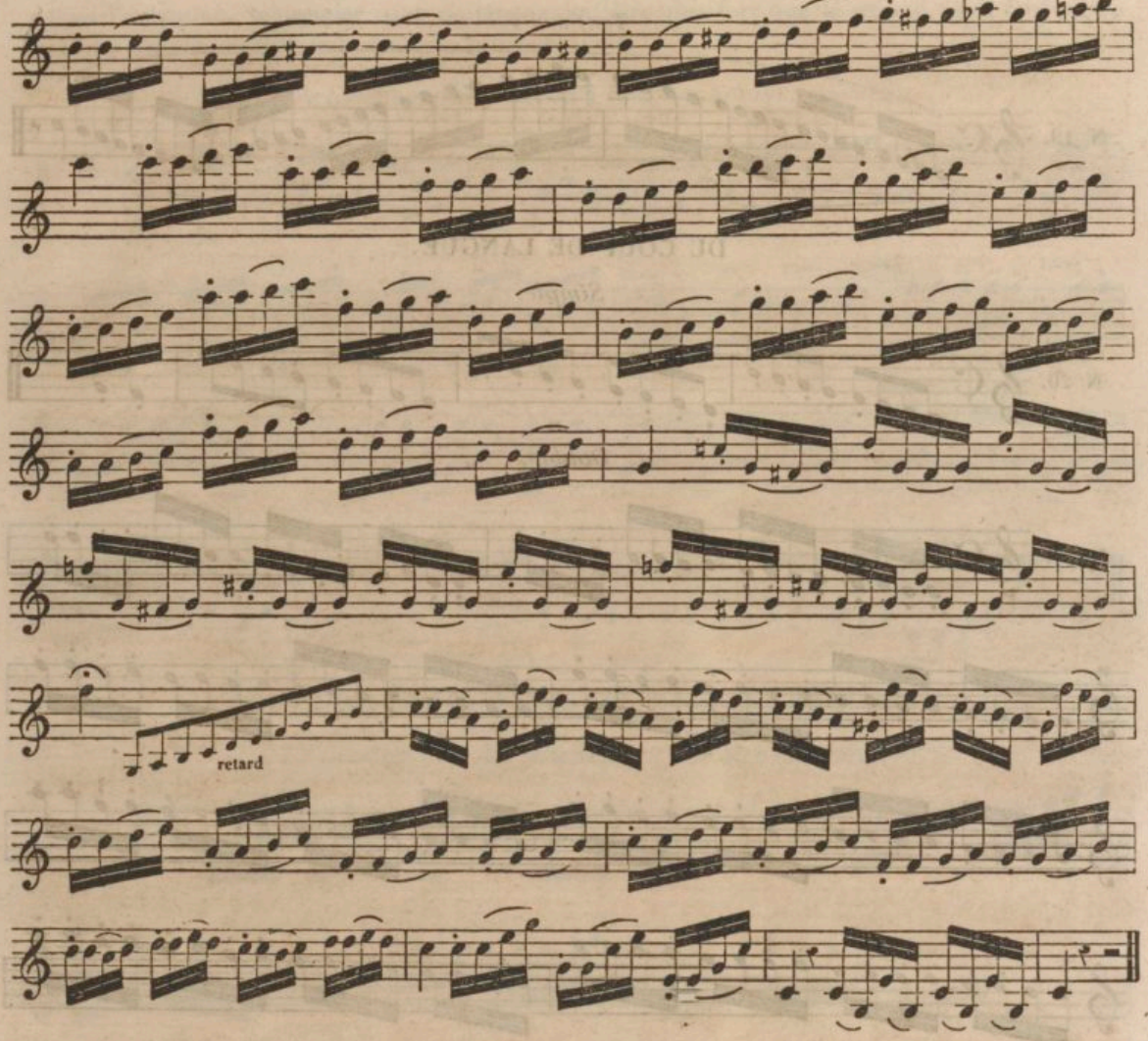


La première détachée, les trois suivantes coulées.

Il faut faire sentir un peu fortement la première note, de manière qu'elle paraisse séparée pour ainsi dire des trois autres.

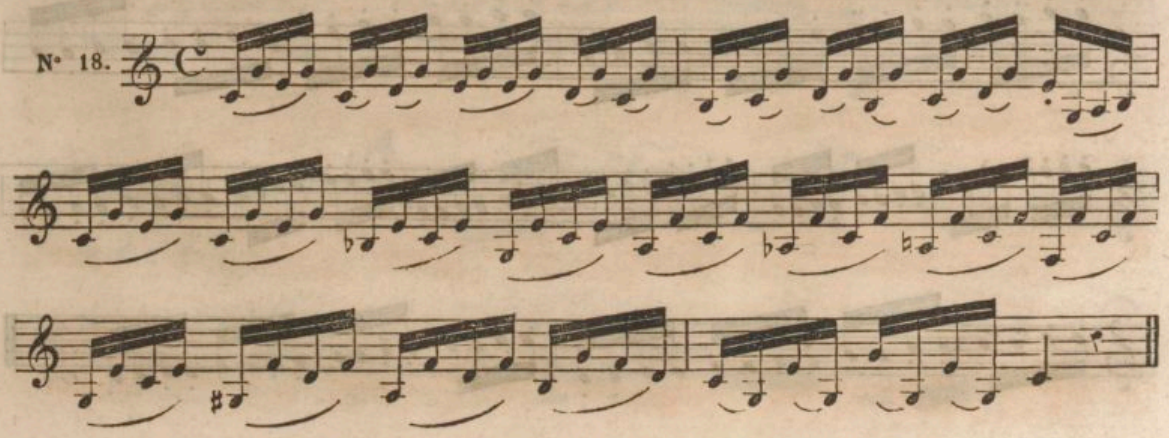
N° 17.





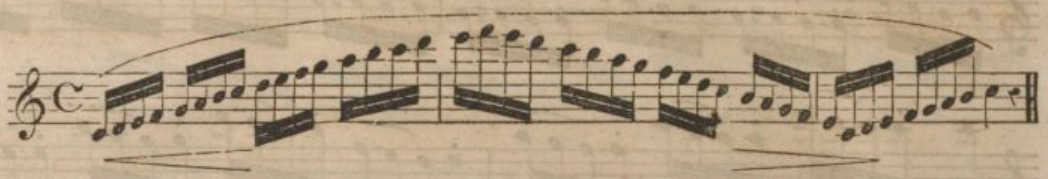
Dans l'exemple suivant, il faut marquer la première des quatre et la première des deux coulées.

N° 18.



Tout cou é.

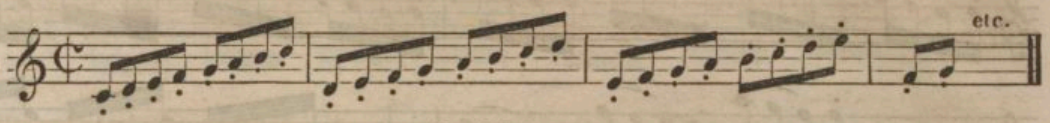
N° 19.



DU COUP DE LANGUE.

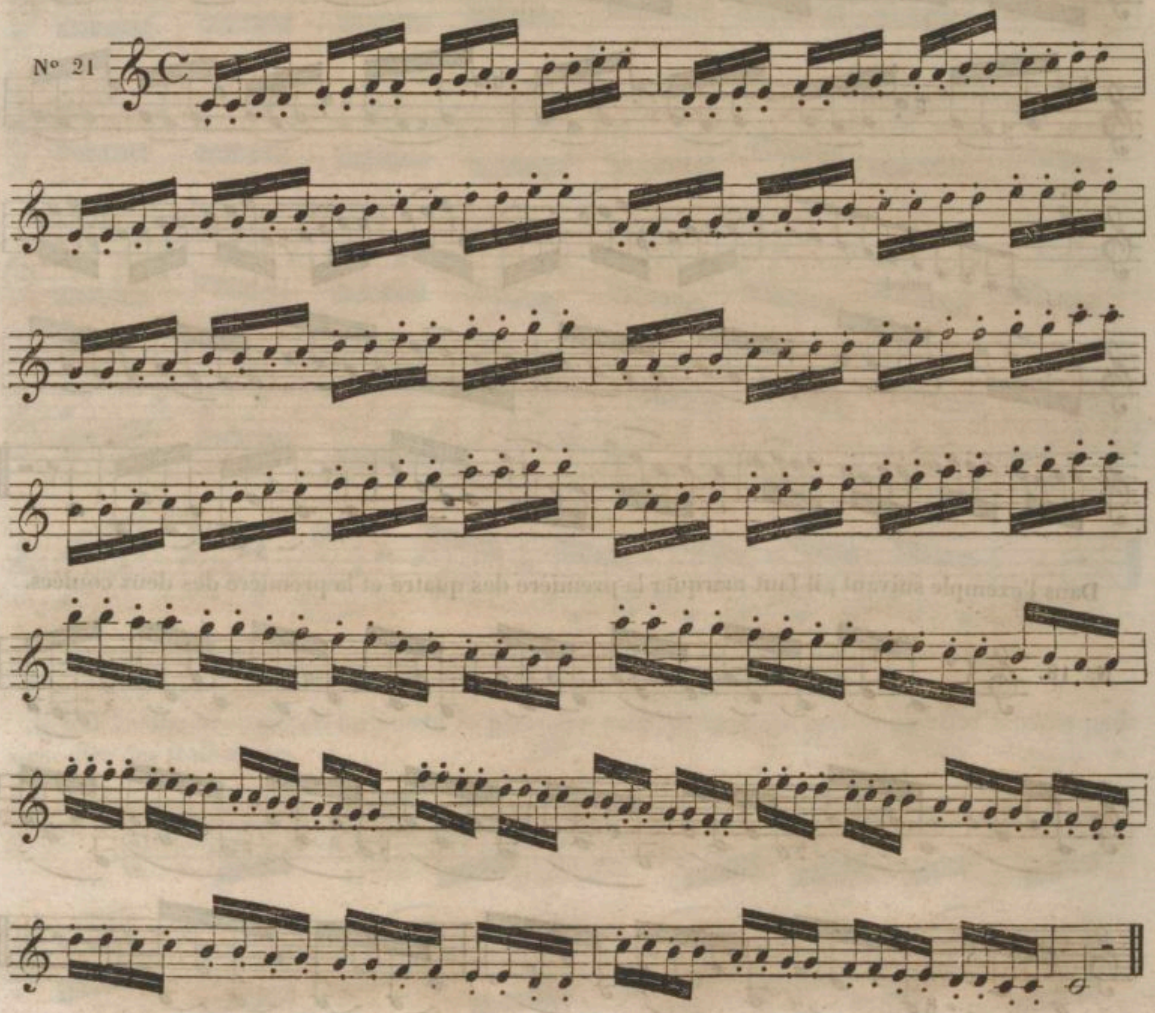
Simple.

N° 20.



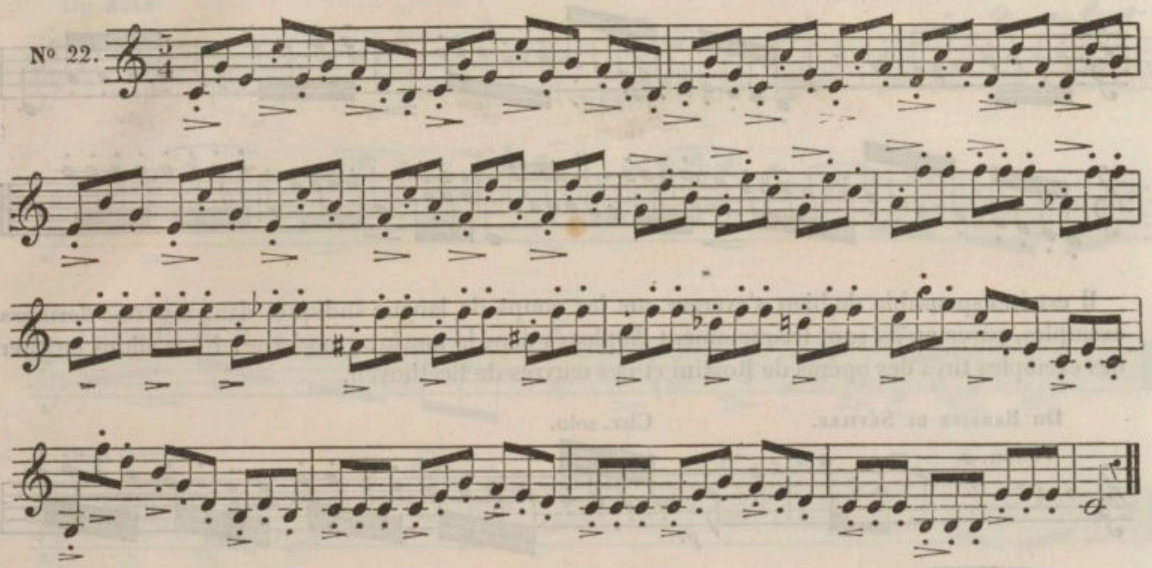
Double.

N° 21



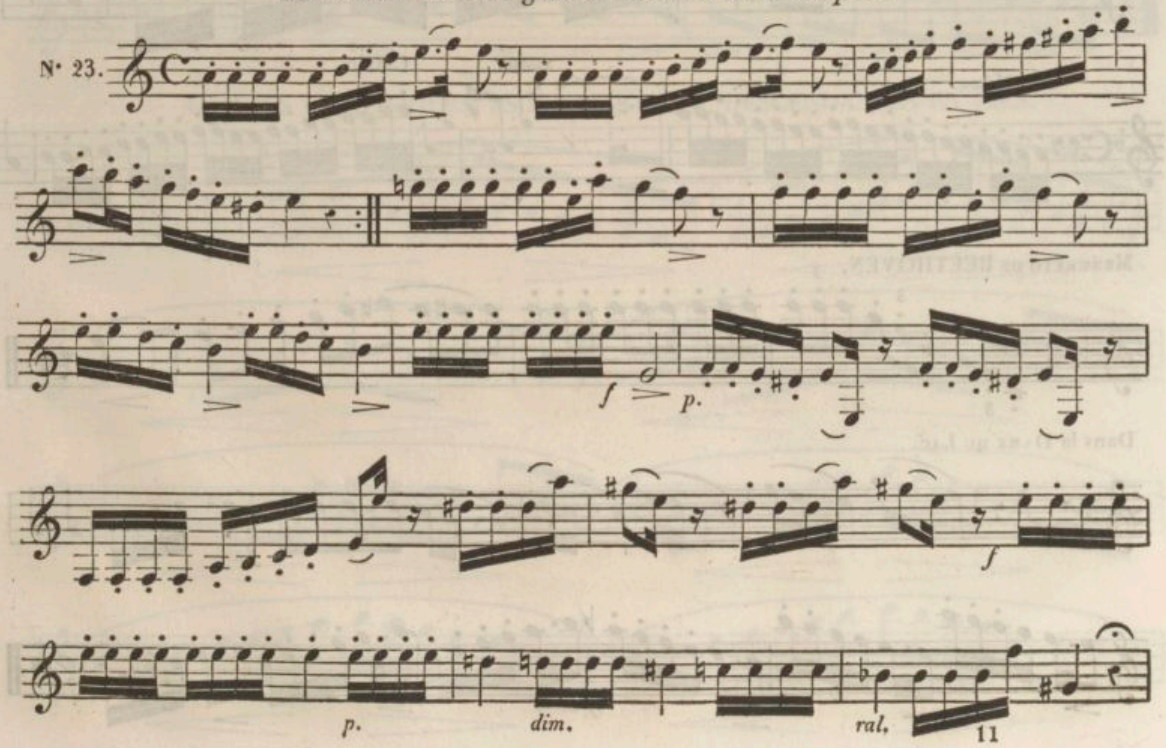
Pour l'exécution, le premier coup de langue doit être plus fort que le second, et il faut suivre l'effet des simples croches indiqué sur la première ligne.

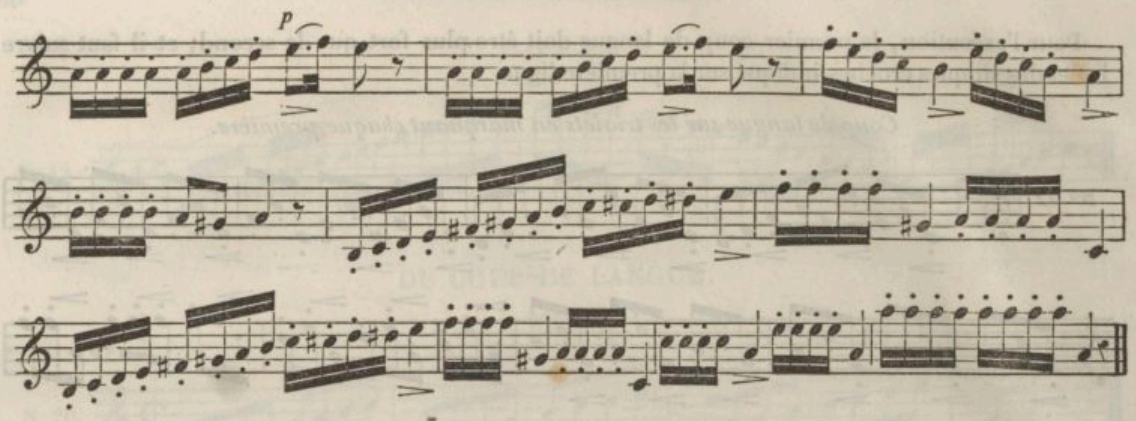
Coup de langue sur les triolets en marquant chaque première.



COUPS DE LANGUE SUR LES DOUBLES CROCHES.

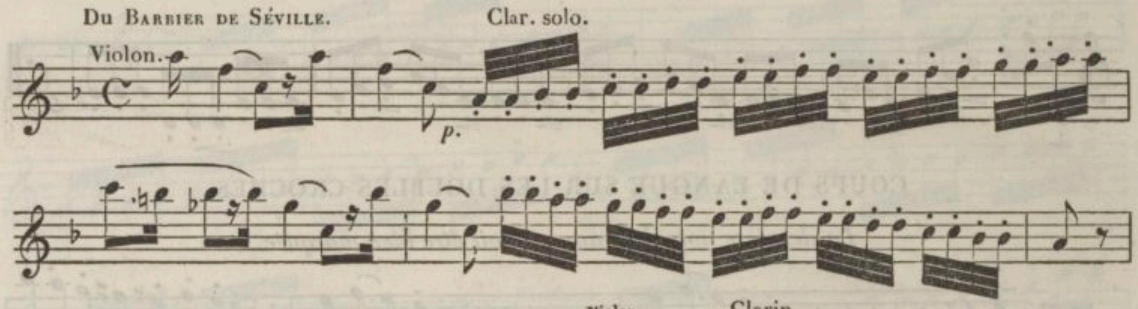
La dernière note des gammes doit être bien marquée.



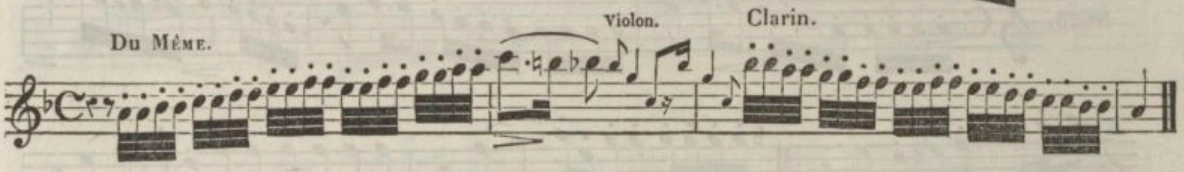


Il est indispensable de bien s'exercer sur les coups de langue indiqués dans les trois derniers exemples, parce qu'ils sont fréquemment employés dans la musique moderne. Nous allons en citer des exemples tirés des opéras de Rossini et des œuvres de Beethoven.

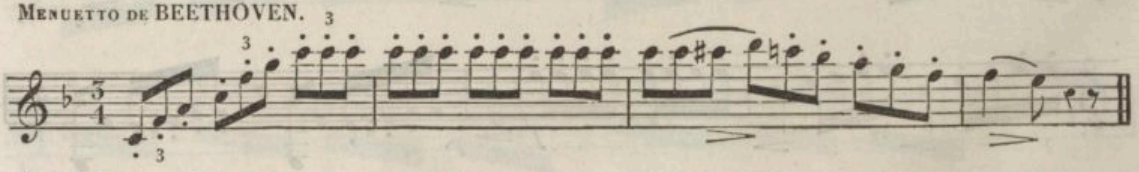
Du Barbier de Séville.



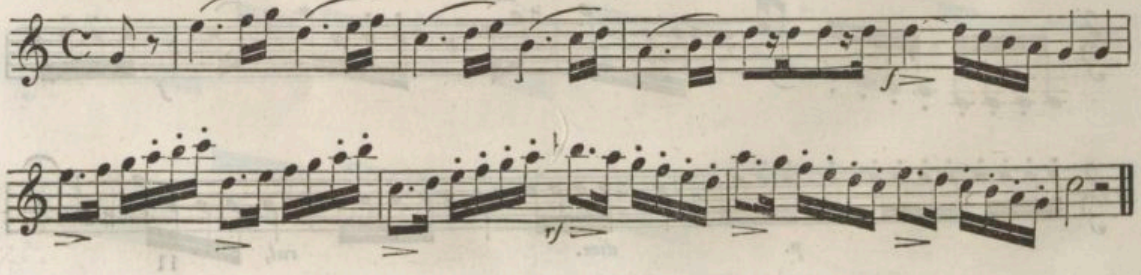
Du Même.



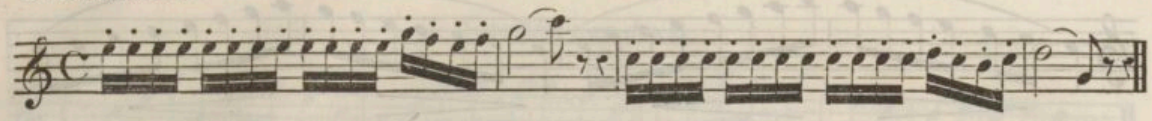
Menuetto de BEETHOVEN.



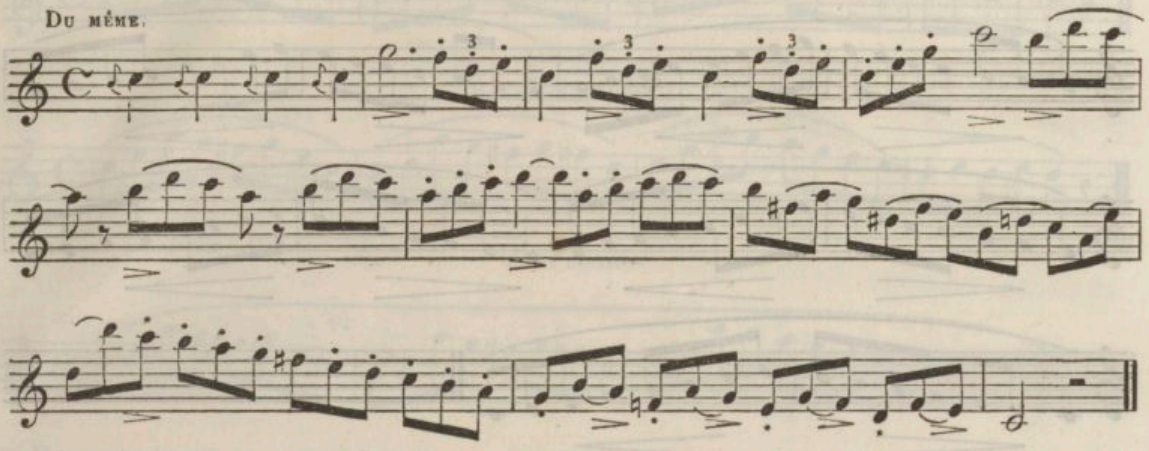
Dans la Dame du Lac.



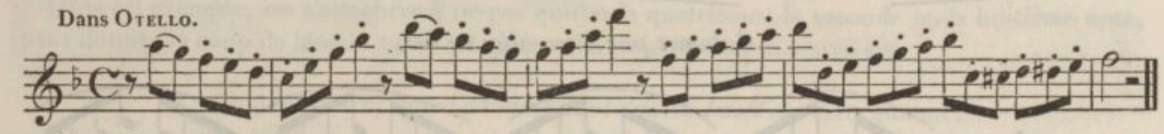
Dans Sémiramis.



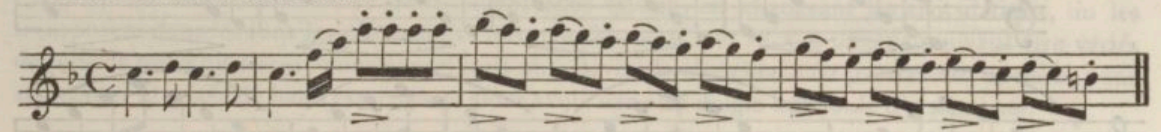
Du même.



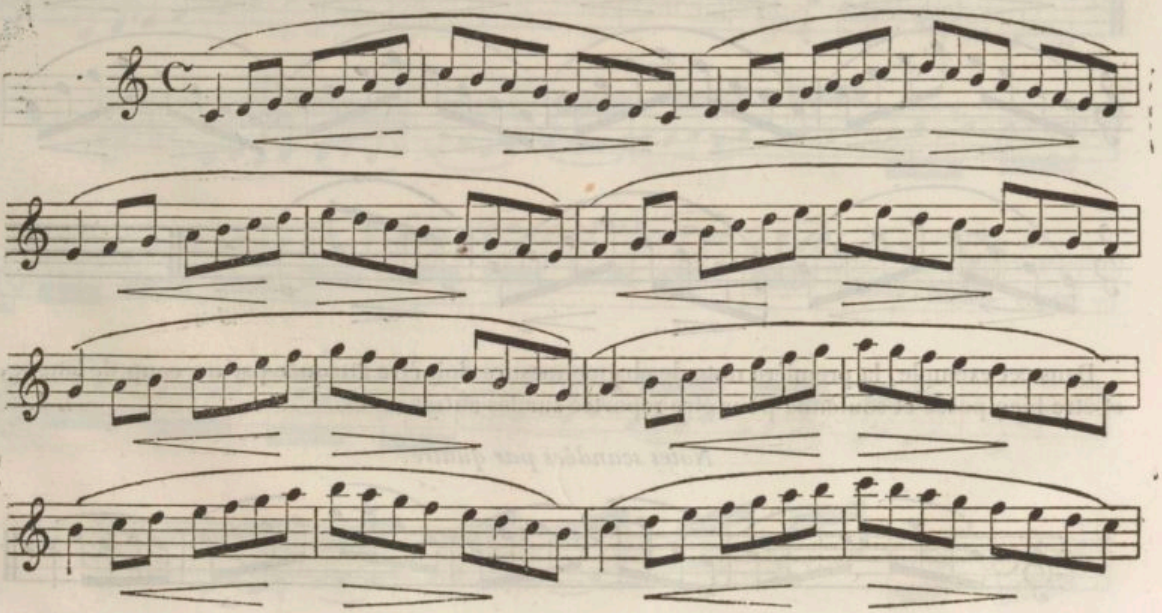
Dans Otello.

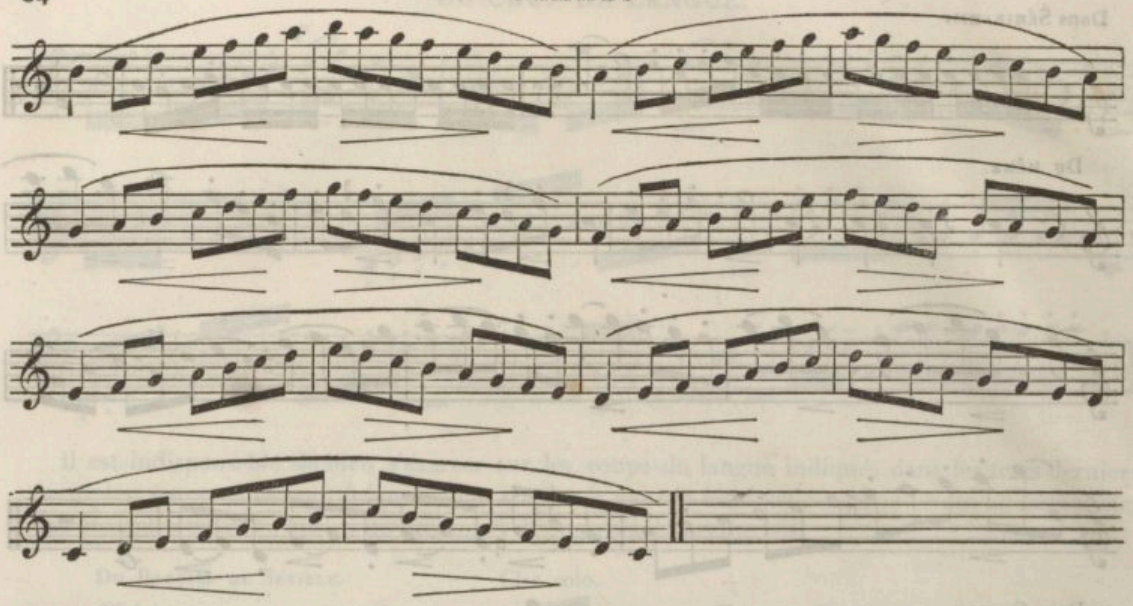


Dans l'Ouverture de Tancrède.

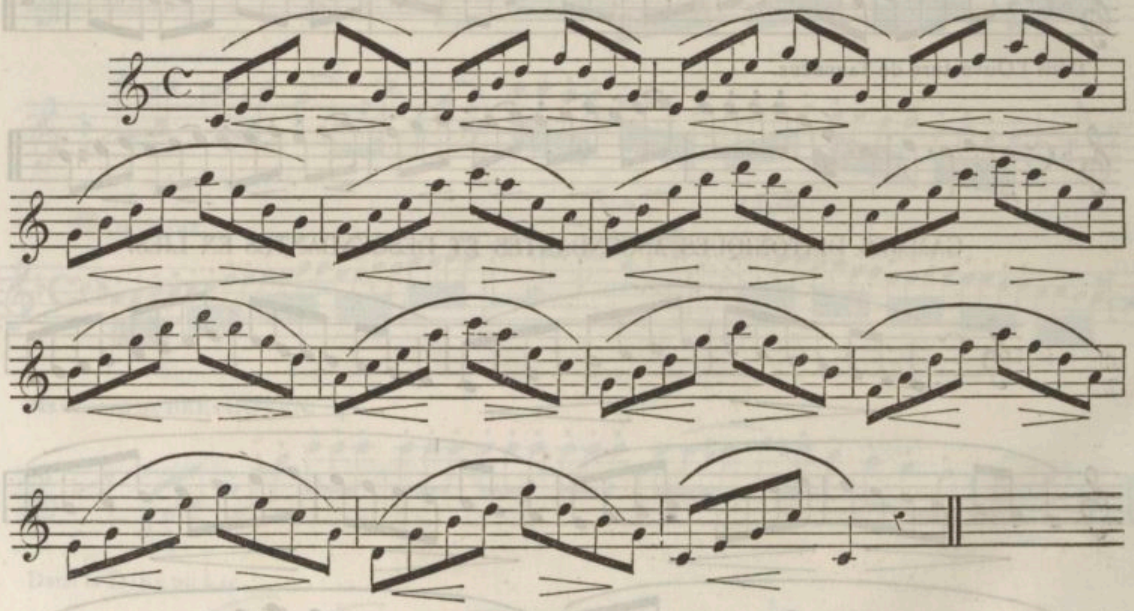


GAMMES DIATONIQUES ASCENDANTES ET DESCENDANTES EN LIÉS.



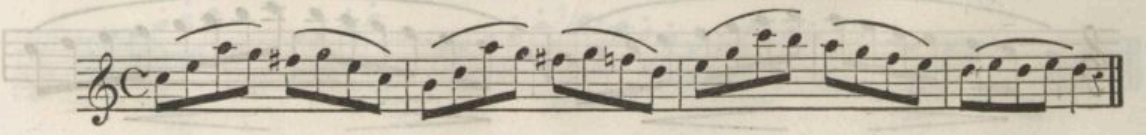


Gammes par intervalles en liés.

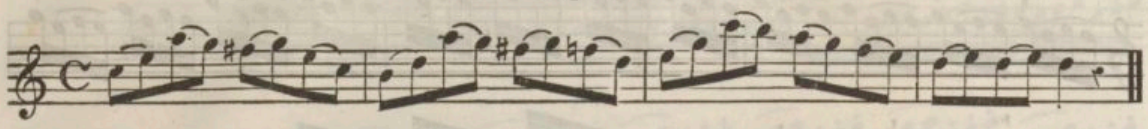


Dans cet exemple, la première note de chaque mesure doit être attaquée par un coup de langue, et être bien posée et soutenue pour être reportée sur les autres notes.

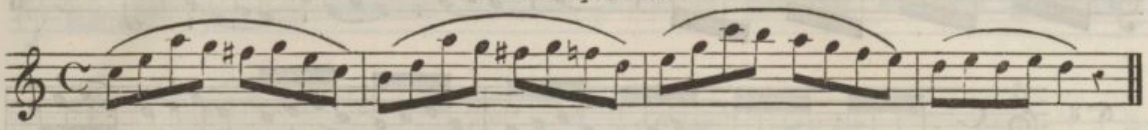
Notes scandées par quatre.



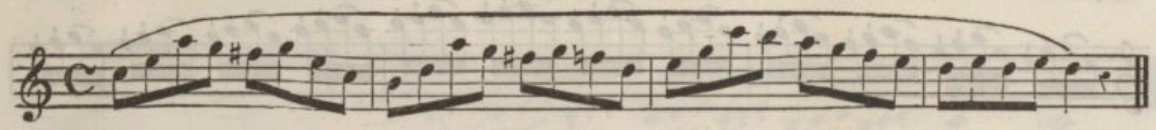
Scandées par deux.



Scandées par huit.



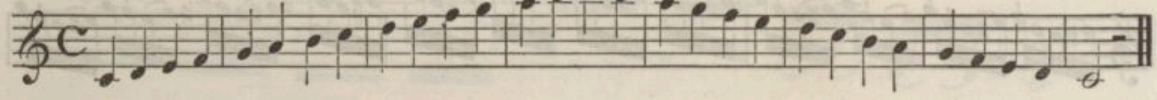
Tout coulé.



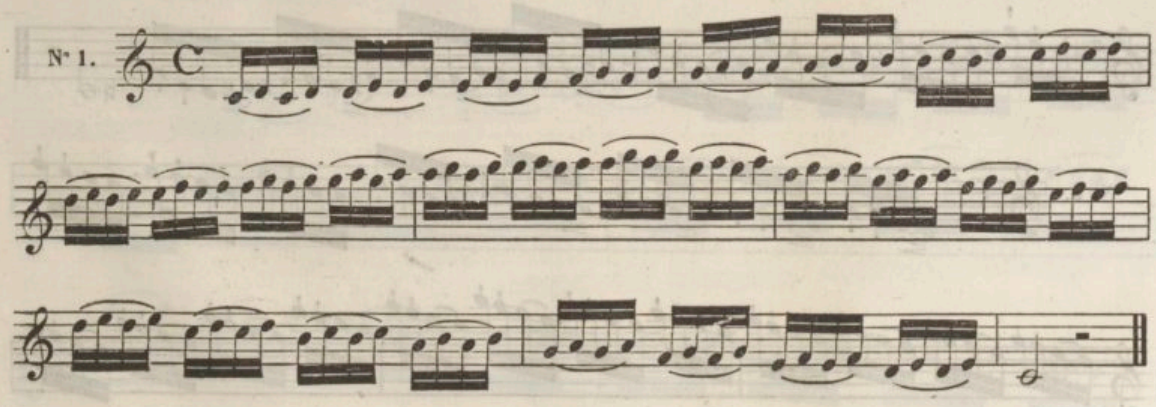
Dans cet exemple, on s'attachera à ne pas quitter la quatrième, la seconde ou la huitième note, pour donner le coup de langue sur la cinquième, la troisième ou la neuvième.

Gamme en Ut, *suivie de vingt-sept dessins basés sur cette gamme.*

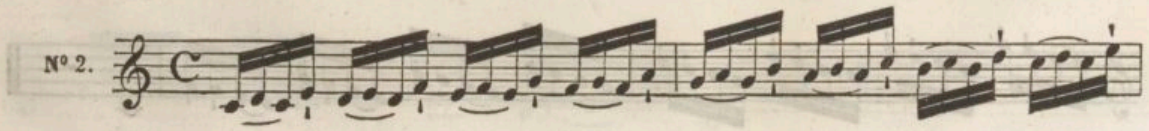
Lorsqu'on saura les exécuter parfaitement avec vitesse, en changeant les articulations, on les transposera dans les tons les plus usités, tels que *fa, sol, si* ♭ et *ré*. Ces dessins pouvant être variés de plus de mille manières, nous conseillons aux élèves de chercher à en trouver eux-mêmes, pour augmenter le cercle de leurs exercices et pour avoir dans les doigts une foule d'ornements.

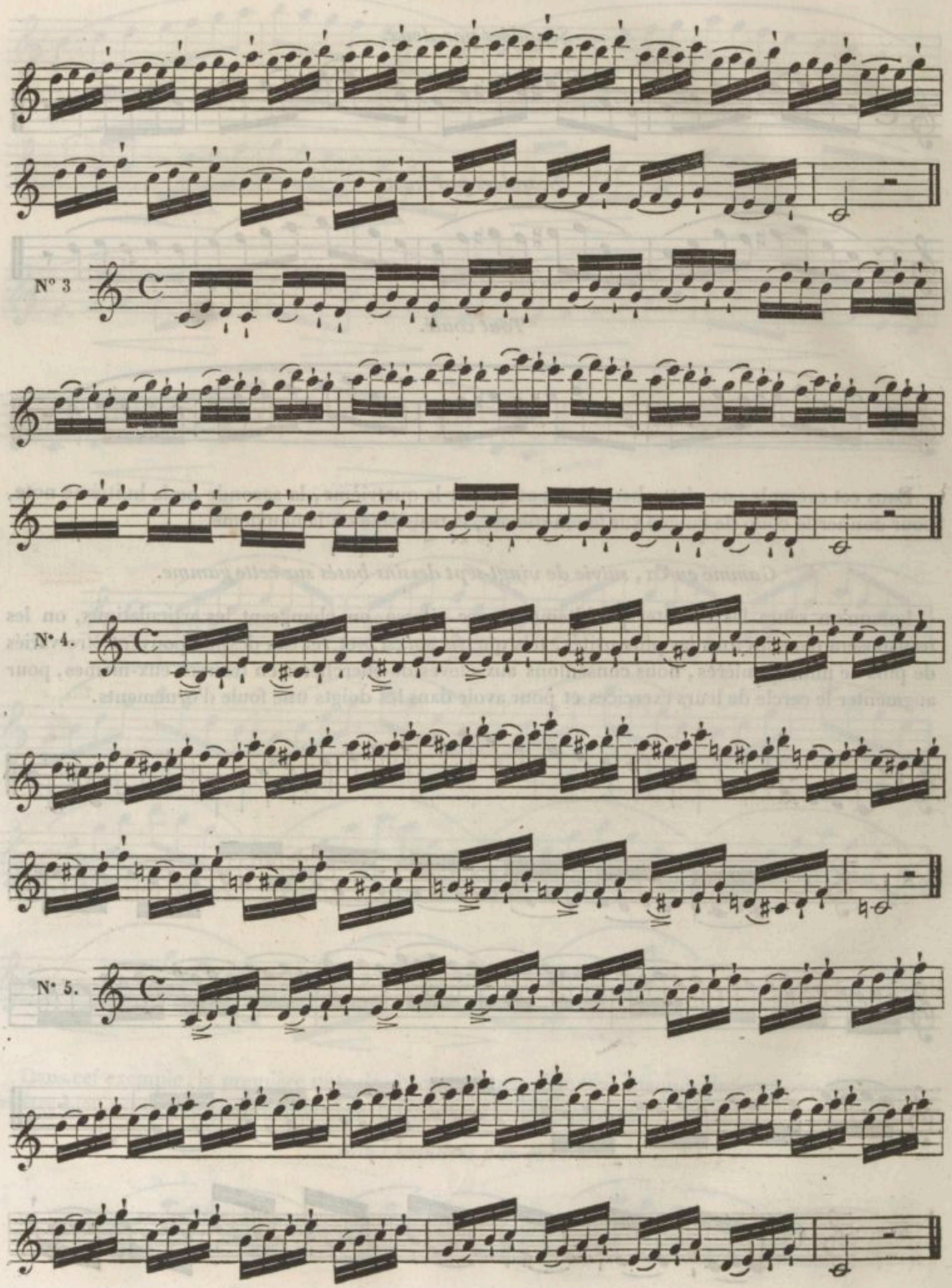


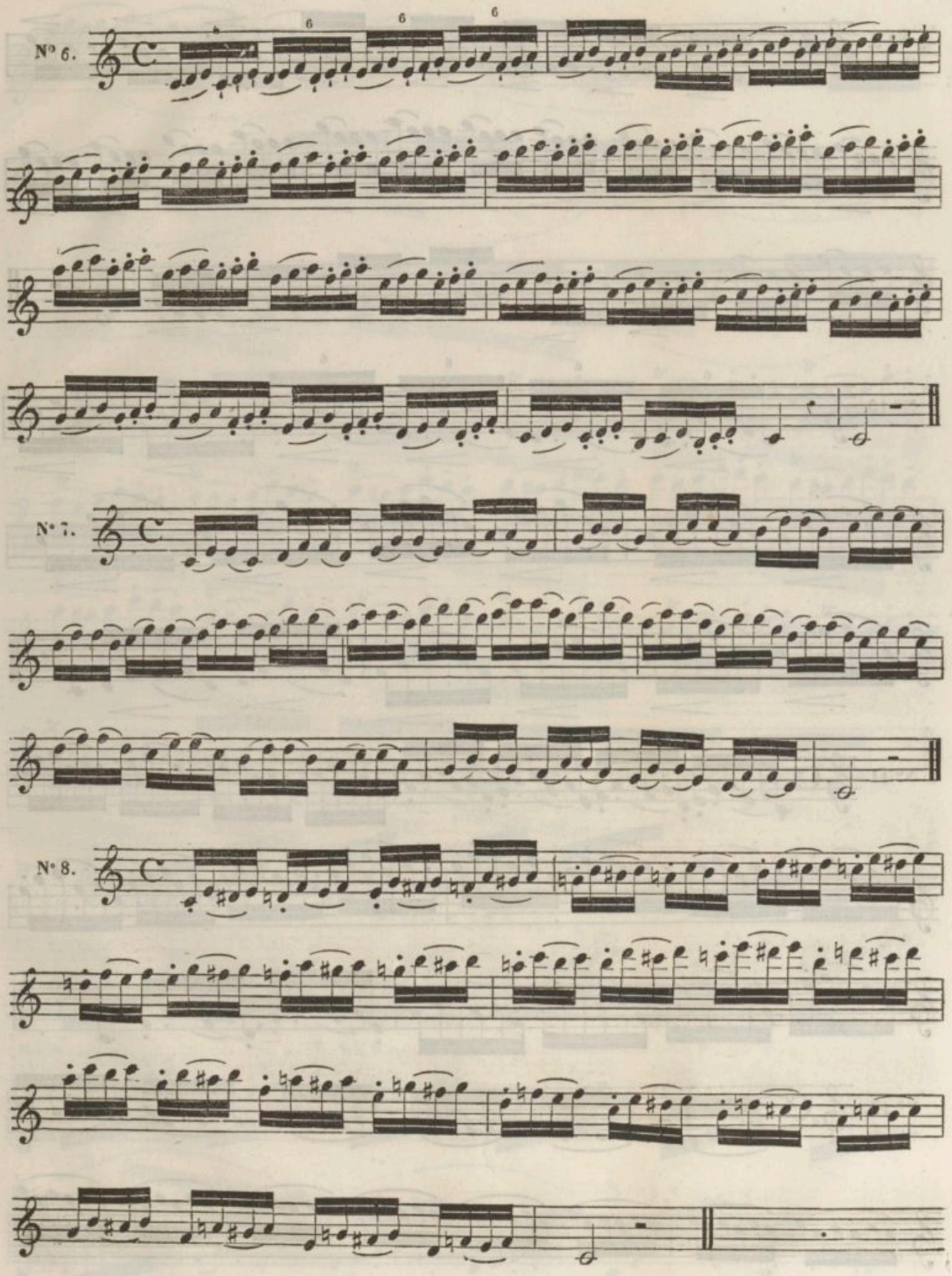
N° 1.

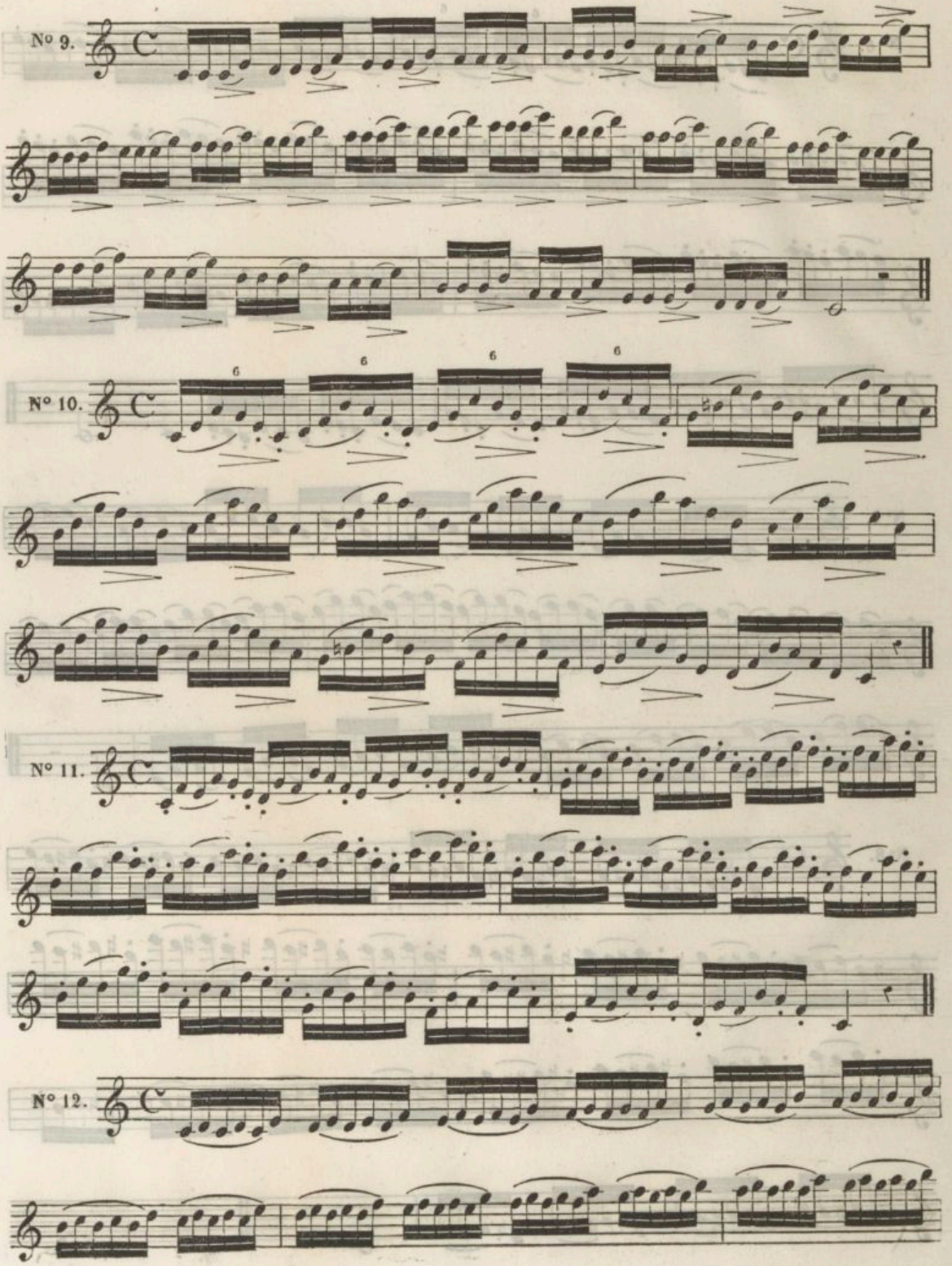


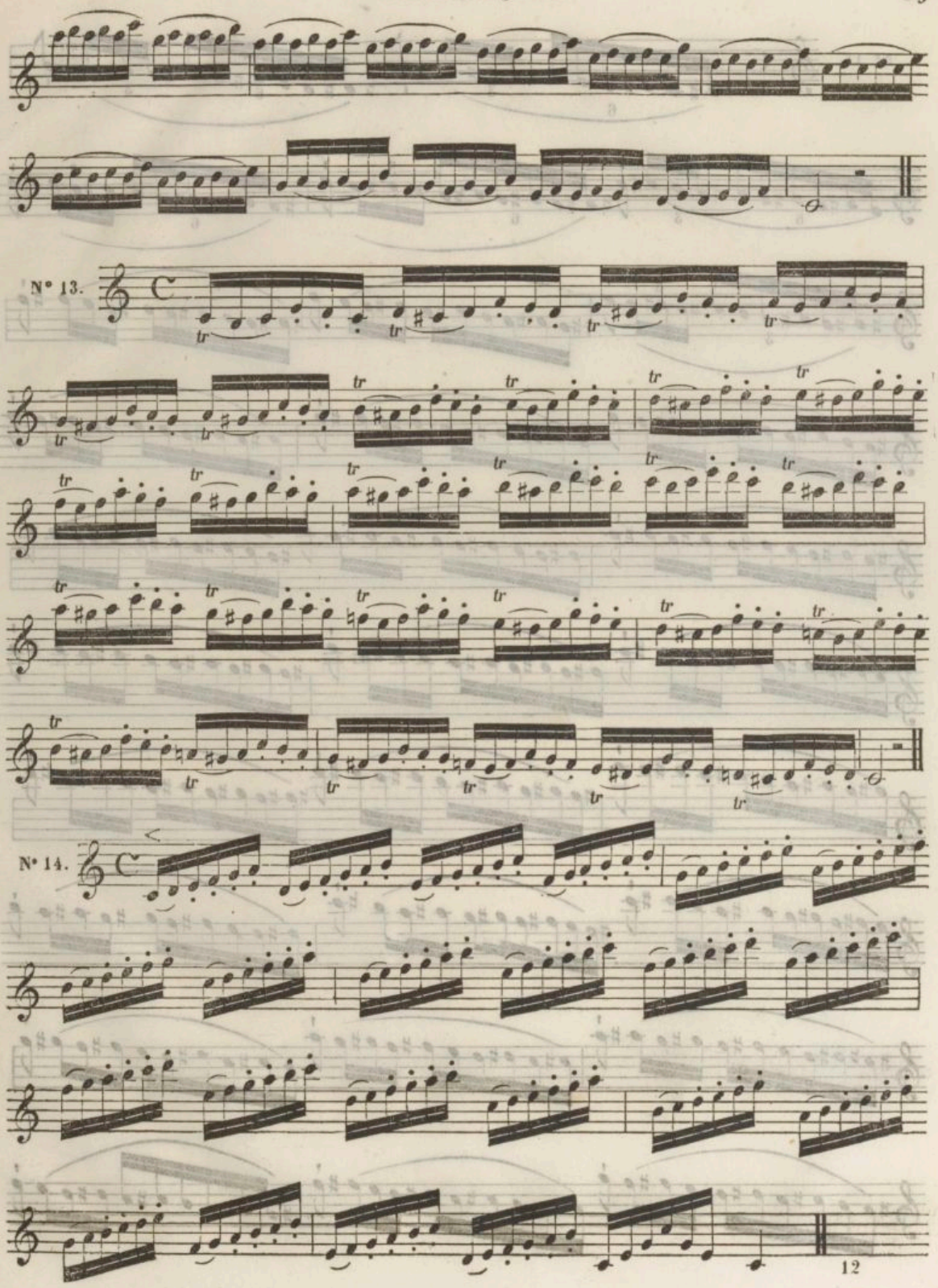
N° 2.

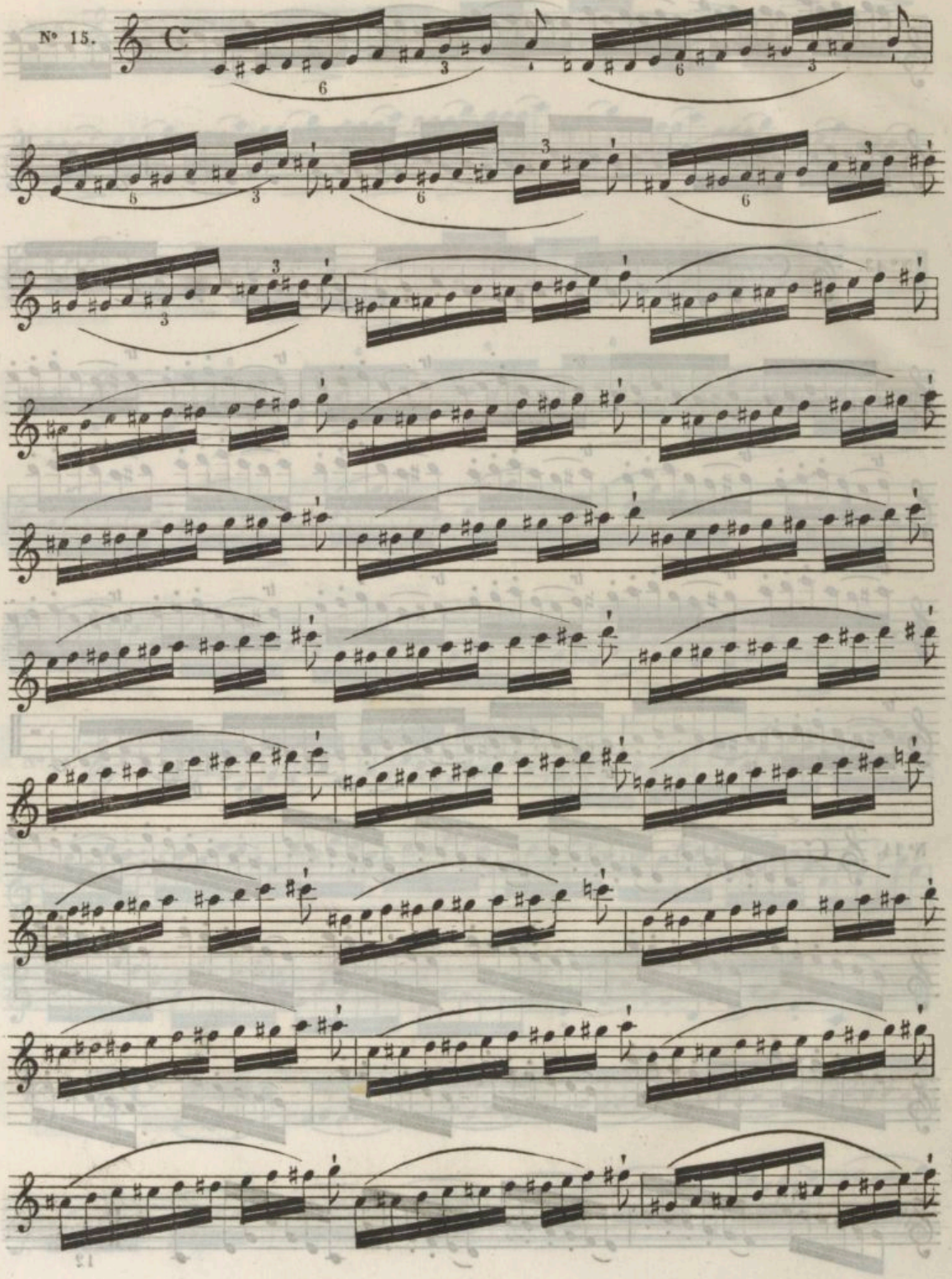


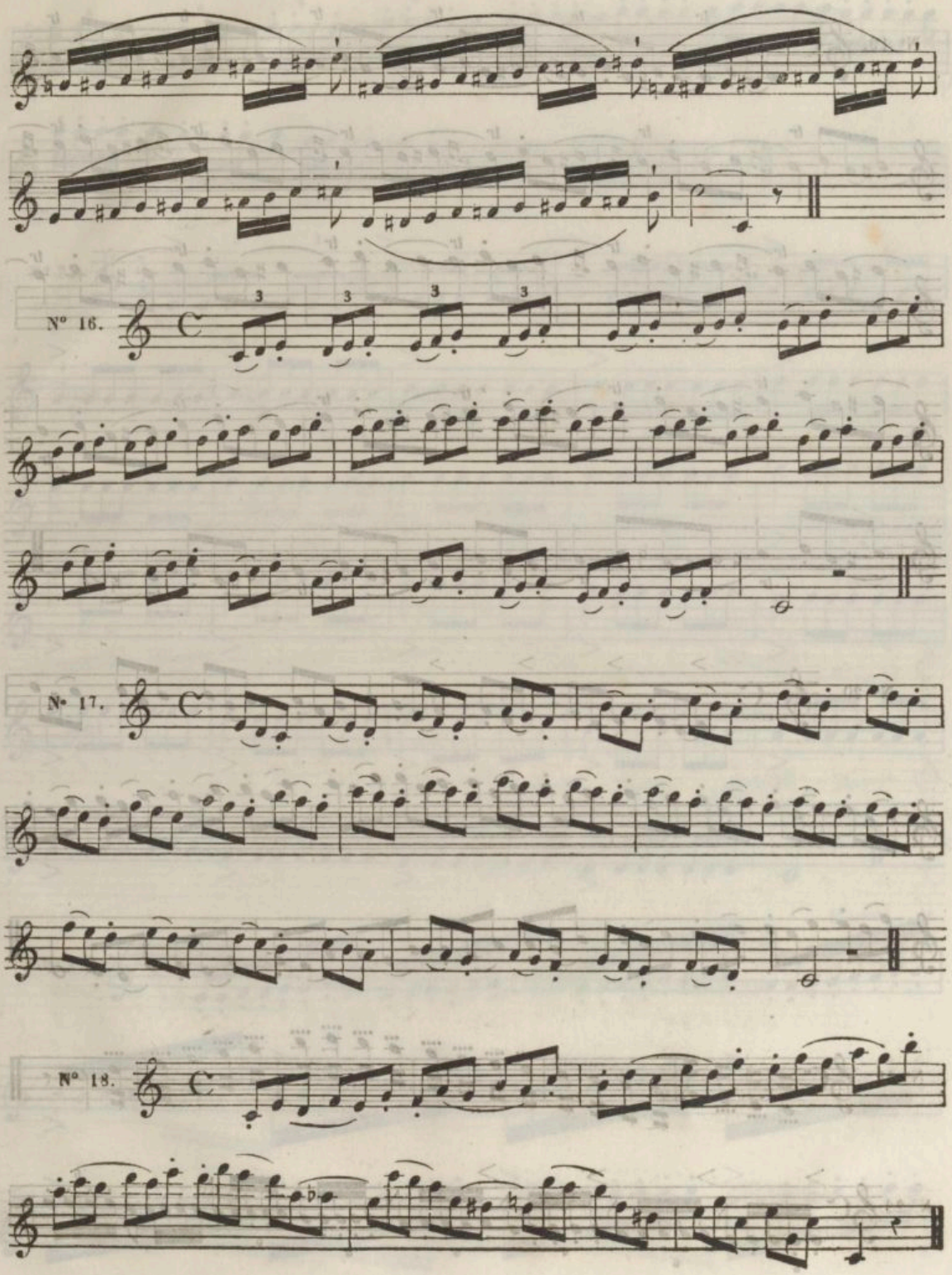

N° 3
N° 4.
N° 5.

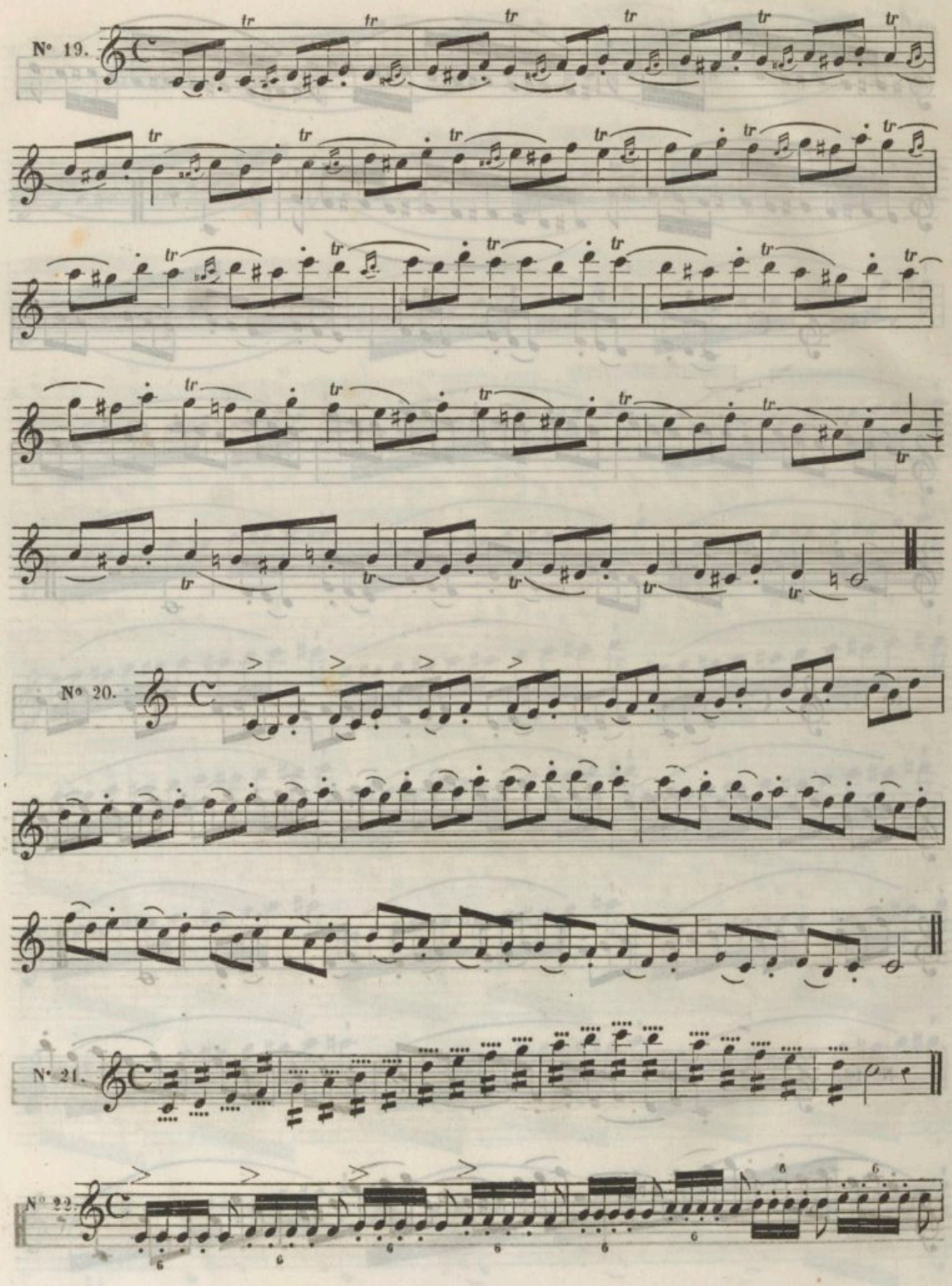

N° 6.
N° 7.
N° 8.

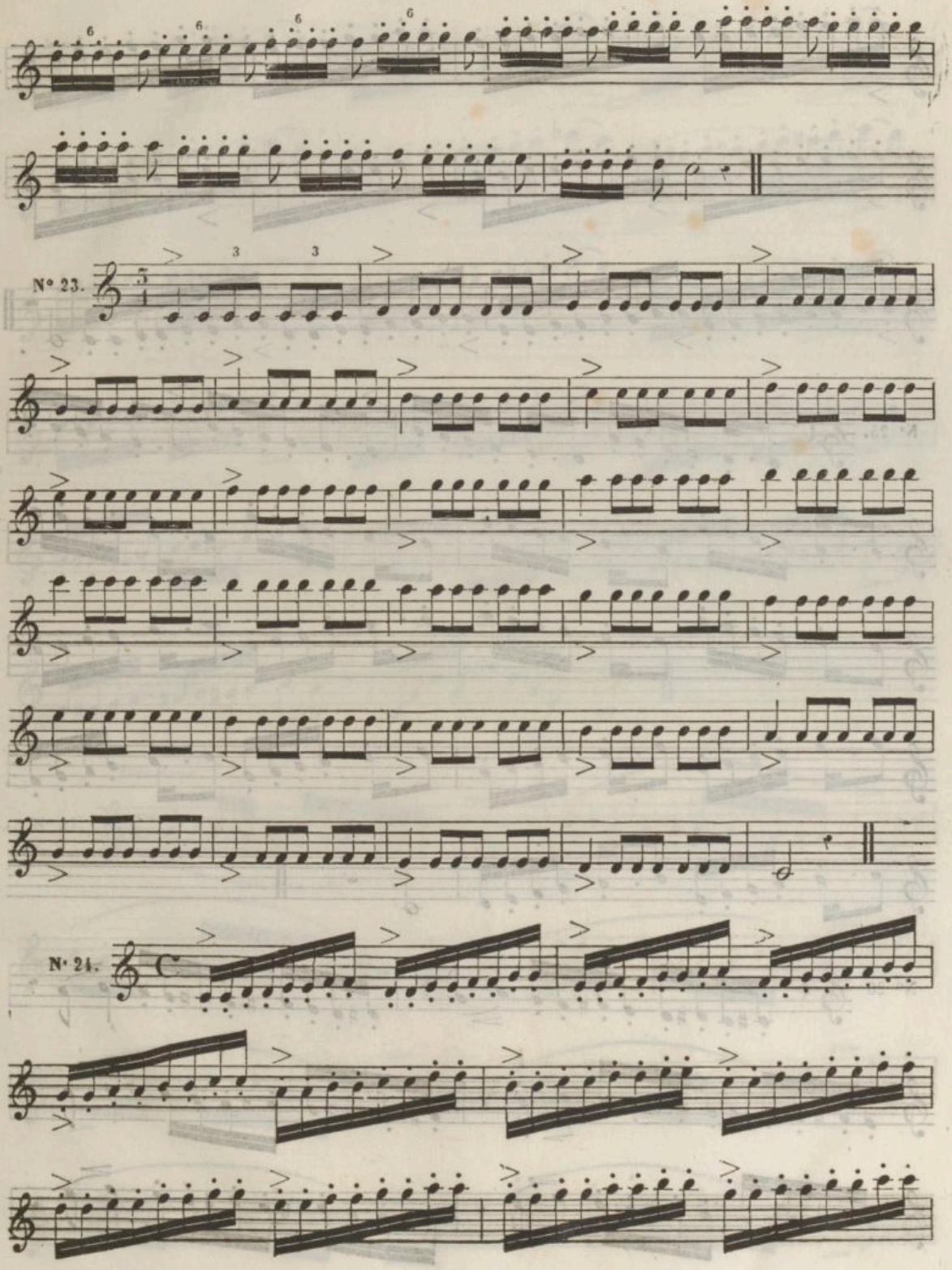

N° 9.
N° 10.
N° 11.
N° 12.

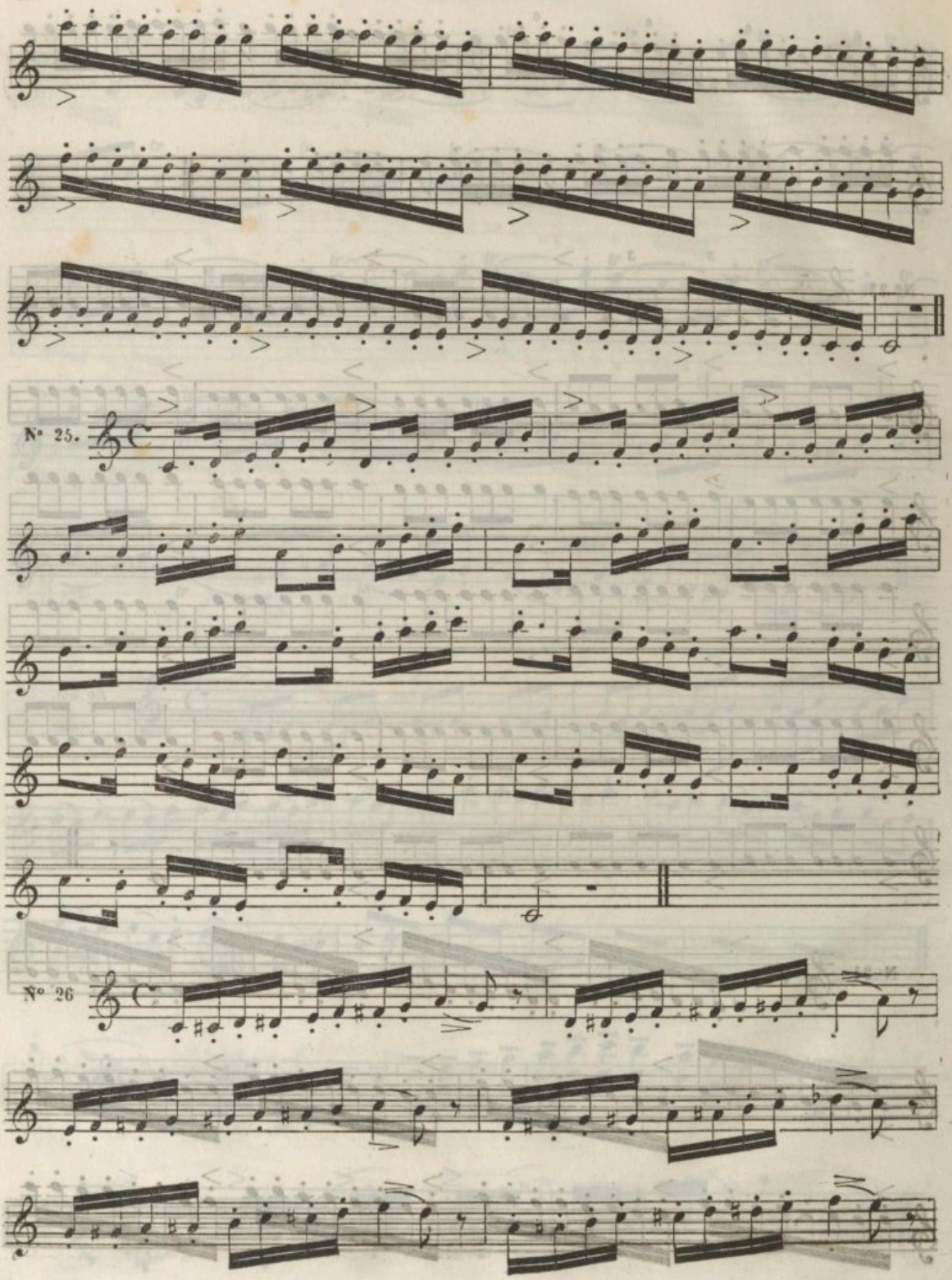

N° 13.
N° 14.
12

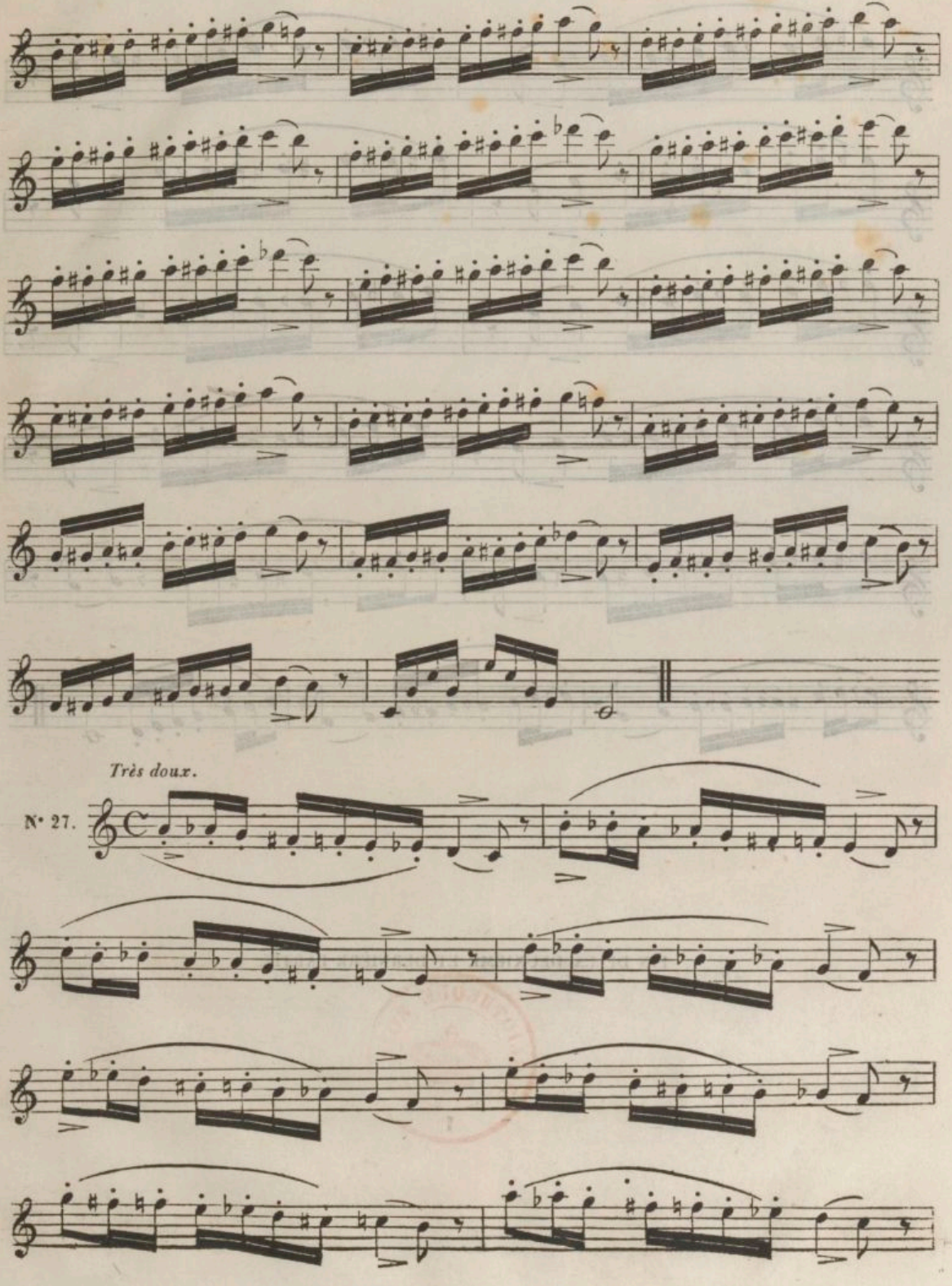

N° 15.

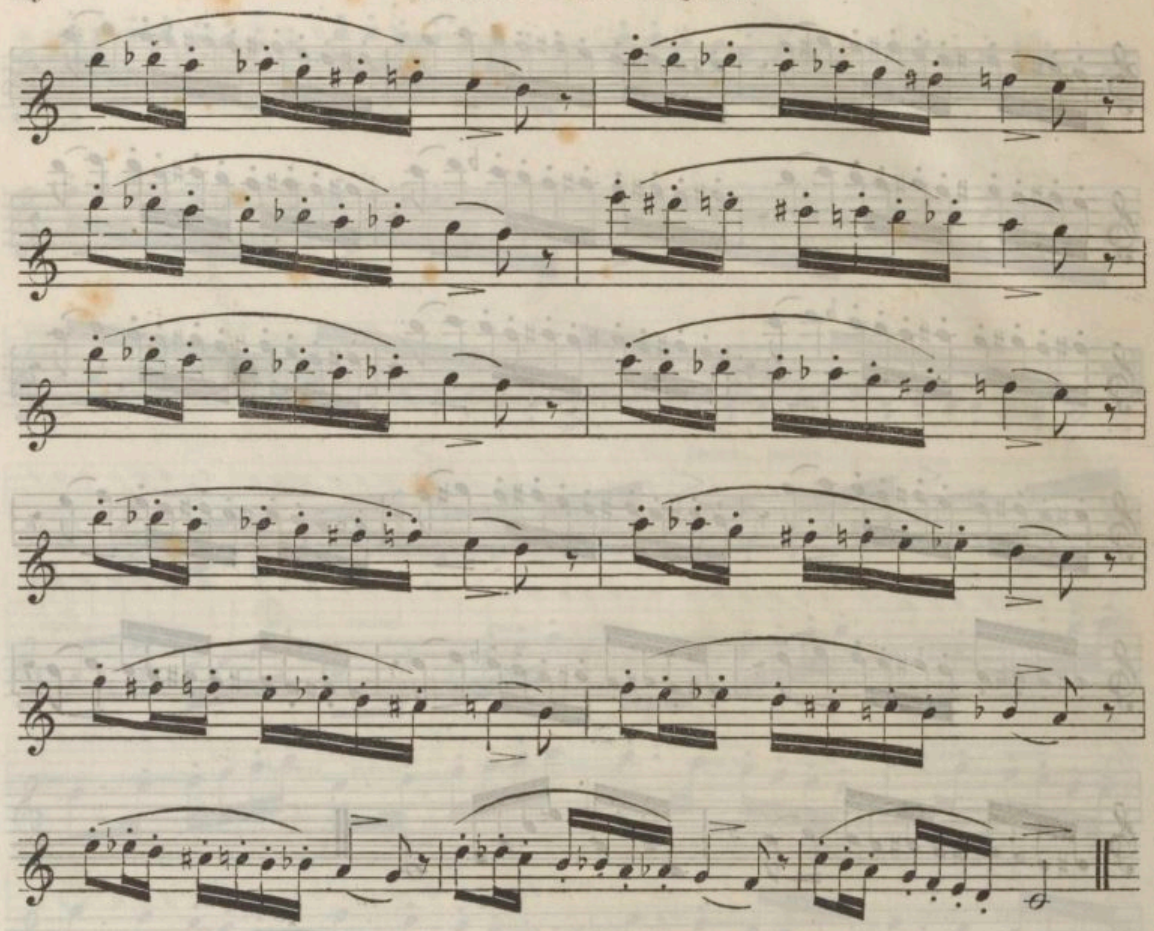

N° 16.
N° 17.
N° 18.


N° 19.
N° 20.
N° 21.
N° 22.


N° 23.
N° 24.


N° 25.
N° 26


Très doux.
N° 27.



FIN DE LA DEUXIEME ET DERNIÈRE PARTIE.