

Rara

Sächsische

MB₄°

2414

Landesbibliothek

Zweck der Benutzung (z. B. zur Kontrolle, Vergleich, oder ganz abgeschrieben usw.)	Zweck der Benutzung, Hinweise oder neue Ermittlungen zur vorliegenden Quelle
---------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------

250
Mus. 7487

VERWALTUNG
DER KÖNIGL. SAMMLUNG
ALTER MUSIKINSTRUMENTE.

1226

L. 50

00

MÉTHODE

complète et raisonnée

DE

TIMBALES

à l'usage

des Exécuteurs et des Compositeurs,

précédée d'une Notice historique

et suivie de considérations sur l'emploi de cet instrument dans l'Orchestre,

dédiée à M^r

Poussard,

Timbalier de l'Académie N^o de Musique et de la Société des Concerts

PAR

GEORGES KASTNER

A.V.

Prix net 10^f

A PARIS, chez M^o SCHLESINGER, Rue Richelieu, 97

Berlin, A. M. Schlesinger. Propriété des Éditeurs.

Georges Kastner

Sächsische
Landesbibliothek
- 6. JULI 1981
Dresden

g

БИБЛИОТЕКА
2. м. 2482

o. J. [um 1850]

Avant — Propos.

Il y a dans l'art et dans la science, des choses aussi utiles qu'intéressantes sur lesquelles tout le monde semble s'être entendu pour jeter un voile d'oubli et d'indifférence. L'Instrument qui fait l'objet de cette Méthode se trouve précisément dans ce cas; tandis que les instruments de Musique les plus futiles et les moins importants trouvent une foule d'historiens et de professeurs spéciaux, les Timbales restent négligées sans que personne songe à réunir et à classer les documents épars dans quelque coin de livre ou transmis par la tradition orale qui s'y rapportent. L'Instrument mérite-t-il donc un pareil dédain? — assurément non:— Seules de tous les instruments à percussion, les Timbales rendent un son musical appréciable, et leur sonorité particulière, leur aptitude à bien dessiner le Rhythme, enfin leur propriétés harmoniques leur assignent dans l'Orchestre un rôle dont une quantité de compositions célèbres, particulièrement dans l'École moderne, attestent suffisamment l'importance; l'Art de blouser les Timbales, n'est point non plus chose facile ou indifférente; nous croyons donc pouvoir espérer pour notre travail un accueil bienveillant, certains que nous sommes d'avoir comblé une lacune importante, d'avoir porté la lumière sur quelques points obscurs, et d'avoir ouvert de nouvelles ressources pour le Compositeur en même tems que nous aplanissions d'immenses obstacles pour le Timbalier.

Tout était à peu près à faire dans la tâche que nous nous sommes imposée: à part quelques articles incomplets, insérés dans des dictionnaires de Musique, à part une sorte de Méthode d'Altenburg, pour Trompette et Timbales (laquelle, par parenthèse, s'occupe presque exclusivement des Trompettes et ne consacre aux Timbales qu'un petit nombre de pages) à part un Manuel du Timbalier par C.A. Boracchi plutôt destiné à préconiser les avantages d'une Timbale de son invention qu'à donner des instructions sur l'Instrument en général, nous n'avons eu pour nous aider, dans nos recherches, que nos propres connaissances et les conseils de quelques hommes spéciaux; parmi ces derniers nous payerons un juste tribut de reconnaissance à M M. Poussard de l'Opéra, Emery de l'Opéra-Comique, et Muller du Théâtre de Strasbourg qui nous ont fourni les détails les plus circonstanciés et les plus utiles, particulièrement sous le rapport pratique.

Notre ouvrage comporte trois divisions principales, savoir:

1^o Une Notice historique sur les timbales depuis leur origine jusqu'à nos jours.

2^o Une Méthode de Timbales proprement dite comprenant les principes de Musique les plus essentiels,—la description des Timbales en usage et celle de différents modèles proposés.—L'art de Blouser les Timbales—Une série d'exemples à l'usage du Timbalier, suivie de plusieurs morceaux depuis deux Timbales jusqu'à un plus grand nombre.

3^o L'emploi des Timbales dans l'Orchestre. La première partie intéressera tous les gens érudits. La seconde s'adresse surtout aux Timbaliers. La troisième aux Compositeurs.

Satisfait d'avoir appelé l'attention des Musiciens sur les Timbales, par l'ouvrage que nous offrons aujourd'hui au public, nous laissons à d'autres le soin de poursuivre, de développer, de compléter, s'il y a lieu, nos opinions sur ce sujet.

GEORGES **Rastner**.

Notice Historique

SUR

LES TIMBALES.



L'Invention des Timbales (1) remonte à l'antiquité la plus reculée: à défaut de monuments précis, la tradition nous apprend qu'elles étaient en usage chez les peuples primitifs de l'Inde, on croit même, mais ceci n'est qu'une conjecture, que les Timbales précéderent les Trompettes: il est à présumer que divers instruments tels que la Lyre les Timbales, la Flûte, & prirent naissance presque en même tems, c'est-à-dire au berceau de la civilisation, dès que le hasard ou l'expérience apprit aux hommes à souffler dans un tube, à frapper sur une peau, ou à faire vibrer des cordes; Ce qu'il y a de certain, c'est que la Timbale est l'Instrument caractéristique de presque tous les peuples tant anciens que modernes, tant sauvages que civilisés.

Les ténèbres qui enveloppent l'origine des Timbales ne tardent pas à se dissiper, lorsqu'apparaît l'ère Hébraïque dont le passage à travers tant de populations et l'intervention dans un si grand nombre d'événements soigneusement recueillis et scrupuleusement relatés dans leurs livres, viennent non seulement fixer les points les plus importants de Chronologie, de Géographie, d'Histoire et de Religion, mais encore descendent à éclaircir une foule de questions secondaires, il est vrai, mais dont pourtant quelques unes à les envisager, par le côté spécial, offrent une grande valeur et un puissant intérêt; les livres Hébreux, entr'autres choses, jettent une bien vive lumière sur l'état de la Musique chez ce peuple et chez quelques peuples contemporains.

Laisant de côté les faits multipliés, les détails innombrables que soulève la Musique générale de ces tems, notre seule étude sera de rechercher et de réunir tout ce qui se rapporte exclusivement à la connaissance de l'Instrument qui fait l'objet de cette notice.

La Timbale était en usage chez les Hébreux: ils lui donnaient le nom de THOPH qui

(1) Dans la première partie de cette notice, nous n'avons point prétendu attacher au mot TIMBALE, la signification qui lui est attribuée de nos jours; nous n'avons voulu représenter par ce mot que l'Instrument formé d'une peau tendue, soit sur un cercle, soit sur un bassin, soit sur un cylindre creux, et qui reçoit tantôt le nom de Tambourin, tantôt celui de Tambour, tantôt celui de Timbale; en un mot, à défaut d'un terme qui put exprimer le GENRE de l'Instrument, nous avons dû adopter celui d'une de ses ESPECES; au reste, pour éviter toute confusion à cet égard, nous expliquerons, chaque fois, les analogies supposables de nom et de forme. *

* Les Persans appellent les Timbales BYK, les Arméniens THM-PUK, les Parthes TABALA; on trouve encore chez les Turcs un Tambour qui se nomme TABL, TAEBL, ou DAWAL (Schilling, tom 5, p. 595. UNIVERSAL LEXICON DER TONKUNST.)

proprement ne signifie pas autre chose que ton ou son ⁽¹⁾ d'où Vence fait dériver le Grec *Τυμπονον* et Le Latin *TYMPANUM* ⁽²⁾ il pense que le Thoph avait la forme de ces petites Timbales dont les Turcs et les Arabes se servent encore aujourd'hui; il en donne la figure suivante:

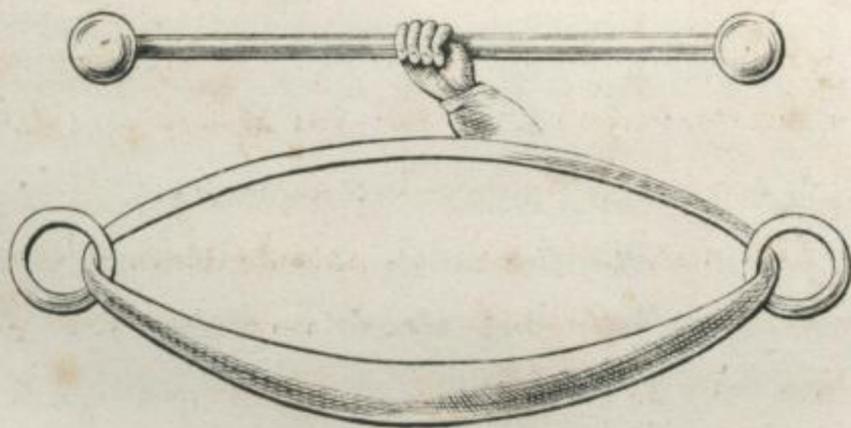


Prise sur celle que Pignorius a fait graver pag 93 DE *SERVIS*, et que l'on trouve aussi dans l'harmonie du *P. Merenne*.

Sponius remarque que l'étymologie de *Tympanum* dérive du Grec *τυπτειν* frapper.⁽³⁾

Altenburg, en se fondant sur *Leig* et sur *Printz*, dit que le Thoph Hébreux avait la forme d'un petit Canot qu'il était recouvert d'une peau et se frappait avec une baguette ou bien une verge de fer.⁽⁴⁾

Kircher, sur l'autorité de *Schille*, pense également que le Thoph avait la forme d'un petit bateau, d'où il fut appelé par les Grecs *Κυβάλλον* de *Κυβός* Canot; cette racine diffère comme on voit, absolument des précédentes; l'Instrument était recouvert d'une peau tendue; on le frappait par une baguette métallique à coups tantôt précipités, tantôt lents, tantôt forts, tantôt faibles, à peu près comme nous en usons avec nos Timbales actuelles. Voici la figure donnée par Kircher:



Le même auteur croit que les Hébreux avaient emprunté cette Timbale aux Egyptiens: suivant lui, les Prêtres Egyptiens s'en servaient principalement pour les mystères de la Grande Mère des Dieux qu'on appelait la Déesse *Vesta*.⁽⁵⁾

(1) *D. Geyer* sur le Psaume 68. 26.

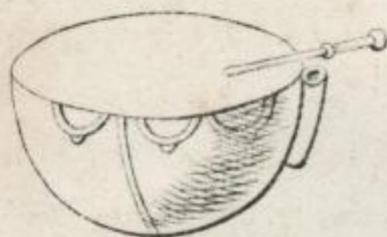
(2) *Vence*, Traduction de la Bible, Tom. 9. p. 461 et suivantes.

(3) *E. Blanchini*, *Musica Veterum*, p. 48.

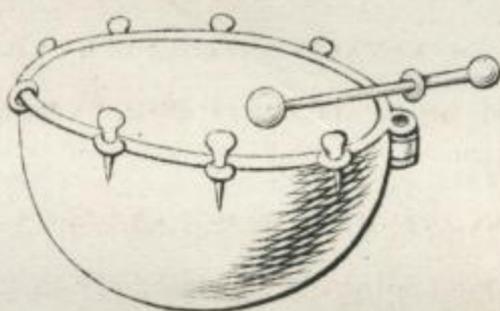
(4) *Altenburg*, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-kunst*. Zwei Theile. Halle. 1795 p. 125. Ed. *Leig*. p. 176. — *Printz* histoire de la Musique, Chap. 5, § II. avec la figure de l'Instrument.

(5) *Kircher*, *Musurgia Universalis*, Tom. 1. pag 50.

Martini partage l'opinion de Vence; il donne le modèle de Timbale indiqué par ce dernier, mais qui en diffère toutefois légèrement comme on peut s'en convaincre: (1)



Enfin Praetorius en donnant le modèle ci-après, fort ressemblant aux deux premiers,



dit qu'on le rencontre sur d'anciennes Monnaies. (2)

De ces jugements contradictoires, il est fort difficile de faire jaillir la vérité et de savoir qu'elle était la véritable forme du Thoph ou Timbale des Hébreux; quoiqu'il en soit, on ne peut nier l'existence de cet Instrument puisqu'il en est fait mention presque à chaque ligne de l'Ancien Testament; Laban dit à Jacob: « POURQUOI NE M'AVEZ VOUS PAS AVERTI DE VOTRE DÉPART? JE VOUS AURAIS CONDUIT AVEC des CHANTS DE JOIE, ET AU SON DES TIMBALES ET DES LYRES » (3) Marie, sœur de Moïse, après le passage de la Mer Rouge, prit une Timbale et se mit à jouer et à danser avec les femmes des Hébreux (4) La fille de Jephthé alla audevant de son père avec des Timbales et des Chocurs (5) Job dit en parlant de cet Instrument: «... ils tiennent la Timbale et la Lyre... » (6) Après la ruine des Egyptiens, Miriam, sœur d'Aaron, prit une Timbale et se mit à en jouer. (7) Les femmes chantaient avec des Timbales les victoires de David. (8) On voit par toutes les citations précédentes que les Timbales étaient plutôt jouées par les femmes que par les hommes. Il y a cependant quelques exemples du contraire, principalement dans les Prophètes; et maintenant, ces Timbales avaient-elles bien la forme d'un des modèles décrits cidessus, qu'on pouvait tenir par une anse de la main gauche, tandis que de la droite on la frappait avec une baguette, ou bien n'était-ce pas plutôt des sortes de Tambourins?

(1) Martini, Storia della Musica, pag. 459.

(2) Praetorius, Syntagmatis Musici, Tom 1. Planche XL.

On rencontre encore dans différents auteurs beaucoup d'autres dessins de la même Timbale qui ne diffèrent que par de très légères modifications; aussi avons-nous jugé inutile de les reproduire ici.

(3) Genes. XXI. 27.

(4) Exod. XV. 20.

(5) Juges. XI. 34.

(6) Job. XXI 12.

(7) Moïse. II. 20.

(8) Rois Chap: X.

Chez les Hébreux, les Timbales entraient toujours dans la Musique consacrée au culte de Dieu; elles étaient encore en usage dans les Fêtes;⁽¹⁾ Après une victoire; Dans les réunions et les repas;⁽²⁾ Et enfin dans les danses⁽³⁾

Les Timbales se répandirent ensuite chez les Païens; on s'en servait également dans les jouissances et dans les Cérémonies Religieuses, particulièrement aux Fêtes de Bacchus. Les femmes Phrygiennes célébraient les Mystères de la Mère des Dieux au son des Timbales de bronze frappées avec une baguette d'airain ou avec la main, car c'est ainsi qu'on jouait de cet instrument; Catulle dit:

PLANGEBANT ALII PRO CERIS TYMPANA PALMIS,
AUT TERETI TENUES TINNITUSAERE CIEBANT. (4)

Lucrece témoigne la même chose et insinue qu'on touchait ces Timbales de tous côtés et tout autour:

TYMPANA TENTA SONANT PALMIS, ET CYMBALA CIRCUM
CONCAVA..... (5)

Telle était la Timbale qu'on mettait entre les mains de Cybèle:

TYMPANA HABET CYBELE: SUNT ET MIHI TYMPANA CRIBRI
évidemment, il s'agit ici du Tambourin ou Tambour de Basque; en veut-on encore d'autres preuves? Ovide dit:

FOEMINEAE VOCES, IMPULSAQUE TYMPANA PALMIS (6)

Et Catulle:

HUC EIS CITATA COEPIT MANIBUS LEVE TYMPANUM,
TYMPANUM, TUBAM CYBELE TUA MATER INITIA,
QUATIENSQUE TERGA TAURI TENERIS CAVA DIGITIS
CANERE HOEC SUIS..... (7)

S^t Augustin attribue à Marie cette sorte de Timbale:

PLAUDAT NUNC ORGANIS MARIA, ET INTER VELOCES ARTICULOS TYMPANA PUER-
PERAE CONCREPENT. (8)

S^t Isidore⁽⁹⁾ et Papias donnent la description de cet instrument: c'est un cercle de bois avec une peau tendue seulement d'un côté à la manière d'un crible.

Altenburg⁽¹⁰⁾ dit qu'on trouve encore sur des Monnaies et sur d'anciens bas-reliefs la représentation d'une fête de Bacchus dans la quelle on voit: Une jeune fille tenant à la main un Tambourin et précédée de deux Musiciens dont l'un joue du Cor et l'autre d'une espèce de Flûte à deux Tuyaux.

(1) Psaume 28, 26.

(2) Isaï 5, 12. Amos, 6, 5.

(3) Job 21, 12. Ps. 149, 3.

(4) Catull. de Nuptiis Pel et Thet.

(5) Lucret.

(6) Ovid. Metam. 4

(7) Catull. de Athy.

(8) S^t Augustin, serm. 1. de sanctis. n. 18.

(9) Isidor. orig. lib. II. c. 21.

(10) Altenburg, ouvrage déjà cité, page 127.

François Blanchini ⁽¹⁾ prétend de même qu'on rencontre fort souvent les Timbales parmi les attributs de la Mère des Dieux, sur des Médailles, des Bas-reliefs et autres monuments des Grecs ⁽²⁾ et des Romains.

Le même auteur fait observer que Sponius aussi bien que Pignorius établissent une distinction entre la Timbale légère et la Timbale lourde en se fondant sur l'autorité de Catulle, Ovide, Suétone, S^t Augustin et S^t Isidore lesquels montrent à l'évidence que outre les Timbales lourdes d'airain déjà décrites, il existait une autre espèce de Timbale de forme orbiculaire couverte d'une peau ou d'un cuir tendu et qui se frappait avec une petite baguette ou avec la main ⁽³⁾ Le savant Bonaroti répète la même chose et il ajoute que jadis aussi bien qu'aujourd'hui, on avait l'habitude de disposer sur le cercle de bois, de petites lames métalliques qui mélaient leur timbre aigu à la grave résonnance de la peau; il donne à l'appui de son assertion la figure d'un instrument de cette nature découvert sur un ancien Bas-relief, publié par Bellorio dans ses MERVEILLES DE LA VILLE DE ROME, f^o 17. N^o 2. ⁽⁴⁾

A ces témoignages si clairs et si multipliés, il est impossible de méconnaître notre Tambourin actuel, mais l'usage de l'autre Timbale ne s'en était pas moins conservé. Pline définit les Timbales: Un corps creux, arrondi d'un côté, d'où on donna dit-il le nom de TYMPANIA aux perles qui avaient la même forme, c'est-à-dire qui étaient plates d'un côté et arrondies de l'autre. ⁽⁵⁾ Salmonée voulant imiter le Tonnerre de Jupiter entraînait après son Charriot des Timbales ou Chaudrons couverts d'une peau tendue pardessus l'ouverture: PELLE DETRACTAS IN CURRU CUM AENEIS LEBETIBUS AGITANS. DICEBAT SE TONARE. ⁽⁶⁾ Ces exemples prouvent d'une manière concluante l'existence simultanée du TYMPANUM LEVE et du TYMPANUM GRAVE, mais tandis que la première de ces Timbales prenait la place primitivement occupée par la seconde dans les réjouissances et les Cérémonies religieuses, cette dernière devenait un instrument Guerrier. Plutarque dépeint les Timbales des Perses dans la vie de Crassus, et Arien dit que: « ces peuples ne se servent ni de Cors ni de Trompettes pour donner le signal du combat, mais de certains gros bassins creux couverts d'un cuir qui est attaché et tendu par des clous d'airain; on frappe ces bassins de tous côtés et ils rendent un son creux et terrible semblable à celui du Tonnerre.»

(1) Francisci Blanchini, de tribus generibus Instrumentorum Musicae Veterum organicae Dissertatio, P. 44.

(2) C'est ici le lieu de faire observer que Vincenzo Riquieno, en parlant des Instruments à Percussion, dans son Traité Harmonique des Chanteurs Grecs et Romains, se trompe suivant toute probabilité, lorsqu'il dit: « LES GRECS NE SE SERVIRENT JAMAIS DE CES INSTRUMENTS; LEUR SENS MUSICAL ÉTAIT TROP DÉLICAT POUR ENDURER LE BRUIT MONOTONE DES TIMBALES ET AUTRES INVENTIONS DE CE GENRE. » Une pareille proposition n'a pas besoin d'être réfutée.

(3) F. Blanchini, ouvrage déjà cité, p. 47.

(4) Bonaroti In expositione Musici Carpinci, p. 86.

(5) Plin... lib. 9, c. 55.

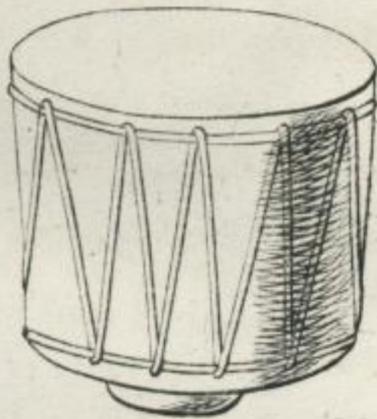
(6) Apollodorus.

F. Blanchini, d'après Pignorius donne deux figures de TYMPANA BELLICA; voici la première:



La seconde représente exactement notre TAMBOUR; Elle consistait, dit Blanchini, en un cylindre de bois creux, recouvert à chaque extrémité d'une peau tendue, de telle sorte qu'on pouvait la frapper des deux bouts avec une baguette; d'après Suidas, les Indiens donnaient cette forme à presque toutes leurs Timbales de Guerre et ils se servaient d'un tronc de palmier pour faire le cylindre; D'où Bacchus, vainqueur des Indes, peut bien avoir rapporté cette Timbale en Grèce; les Indiens ne laissaient pas d'employer aussi l'autre Timbale, celle à bassin rond, car comme l'observe judicieusement Plutarque, cette Timbale en usage chez les Parthes et les Perses doit avoir été empruntée par eux aux Indiens qui étaient leurs voisins. (1)

On trouve encore chez les Indiens un autre grand Tambour appelé NAGUAR ou NAKARA:



D'où vraisemblablement nos vieux mots NACRE, NACAIBES, ANACAIBES, qui entr⁷ autres Instruments ont longtems servi à désigner les Timbales. Cet Instrument est fort ancien; on le reconnaît dans un groupe du temple antique de Permuttune; on y voit des chameaux montés par des personnages jouant du Nakarah. Il se bat avec des baguettes. (2)

A la décadence de l'Empire Romain, nous retrouvons la seconde espèce de Timbale de Guerre (le Tambour) sous le nom de SYMPHONIA; Voici ce qu'en dit S^r Isidore: « SYMPHONIA VULGO APPELLATUR LIGNUM CAVUM; EX UTRAQUE PARTE PEL-
»LE EXTENSA, QUAM SINGULI HINC ET INDE MUSICI FERIAN^t. » (3)

Suivant Boracchi, le même auteur décrit la construction d'un Tambour qui peut donner trois sons différents. (4)

Voilà donc les trois espèces du Genre: La TIMBALE, le TAMBOURIN, et le TAMBOUR, retrouvés dans l'antiquité!

(1) F. Blanchini, ouvrage déjà cité, p 49 et 50.

(2) J. Adrien de La Fage, hist: de la Musique et de la Danse Tom. 1. pag. 494-495. (voyez à la fin de notre

(3) Isidor observante Lipsio in fine Dialogi X, de Militia Romana. Méthode la note 1)

(4) C. A. Boracchi, Manuale pel Timpanista.

Les Timbales avaient-elles anciennement un son déterminé? c'est là une question, dit Martini; qu'il n'est guère possible de résoudre, et nous sommes de son avis à cet égard; rien ne donne lieu de croire que les Timbales rendaient un son musical déterminé, comme aussi rien n'autorise à penser le contraire.

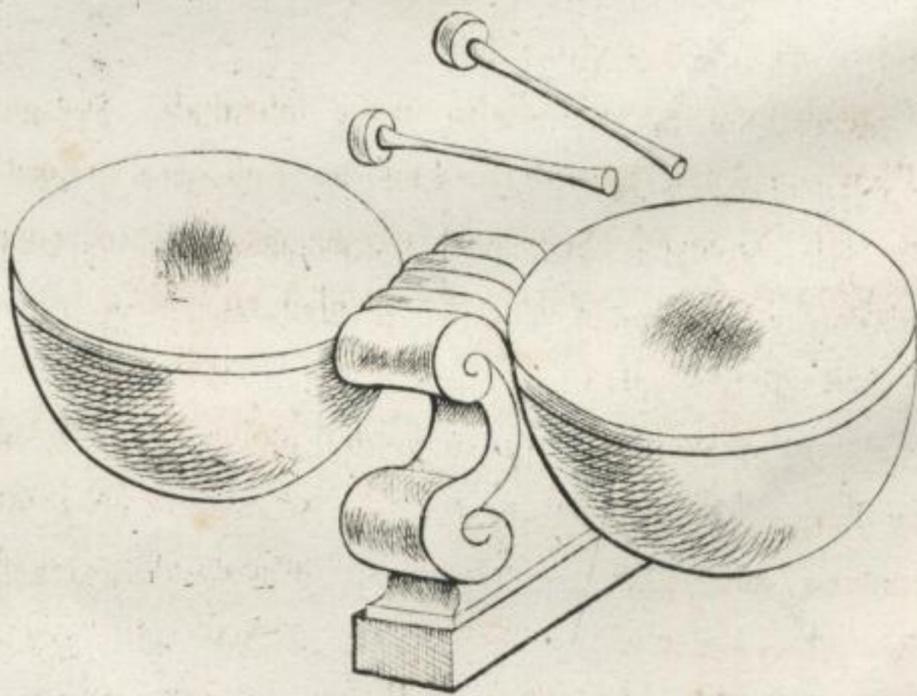
L'Orient qui avait servi de berceau aux Timbales, devait voir leur usage se perpétuer, mais bien entendu avec des changements de forme et d'application.

En Perse, on avait coutume de jouer des Timbales pendant les repas du Roi. (1)

Les Seigneurs Mignéniens se servaient d'une petite Timbale, pour chasser l'aigle et le faucon; en entrant dans la forêt, ils frappaient violemment leurs Timbales afin de faire envoler les Aigles et de pouvoir les tirer. (2)

Brofferio, en parlant des Mœurs Musicales de la Syrie, s'exprime en ces termes: «On employe parfois jusqu'à huit Timbales d'inégale grandeur et rendant chacune un ton différent: on les dispose à terre en forme de cercle, la plus grosse au milieu et les Musiciens accroupis sur leurs jambes devant leur instrument, les frappent avec le poing; ils jouent sans Musique, donnant leur note quand elle arrive, suivant la combinaison mélodique ou harmonique. (3) Cette sorte de Musique sert particulièrement aux bals, fêtes et autres divertissements donnés par le Souverain. (4)»

Les Timbales sont encore usitées aujourd'hui dans tout l'Orient: les Turcs suivant Bonanni, ont des Timbales conformes au modèle ci-après: (5)



(1) Altenburg, ouvrage déjà cité, p. 128.

(2) Id. id. p. 128.

(3) Sans doute comme les Cors Russes untoniques.

(4) Brofferio, Dagherrotipo di Torino.

(5) Bonanni, Gabinetto Armonico, p. 116, planche. LXXV.

Voici une autre figure de Timbales donnée par le même auteur



Un serviteur porte la Timbale sur ses épaules et le Musicien en joue en marchant par derrière; cet instrument est de rigueur dans les mariages Mahométans: on s'en sert pour conduire l'épouse dans la maison de l'époux. (1)

Enfin Bonanni nous fournit encore un modèle de deux petites Timbales Perses:



Le bassin est en métal, la peau est une peau de bœuf; on les attache à la ceinture et on les joue des deux mains. (2)

Selon toute probabilité, les Timbales furent introduites en Europe, par les Sarrasins, lors de l'invasion d'Espagne. Leurs Timbales, à ce que l'on croit, étaient beaucoup plus grosses que celles des anciens, on les suppose à peu près de la même forme que les nôtres.

Le premier emploi des Timbales; après qu'elles eurent été introduites en Europe, dut être celui d'un instrument guerrier.

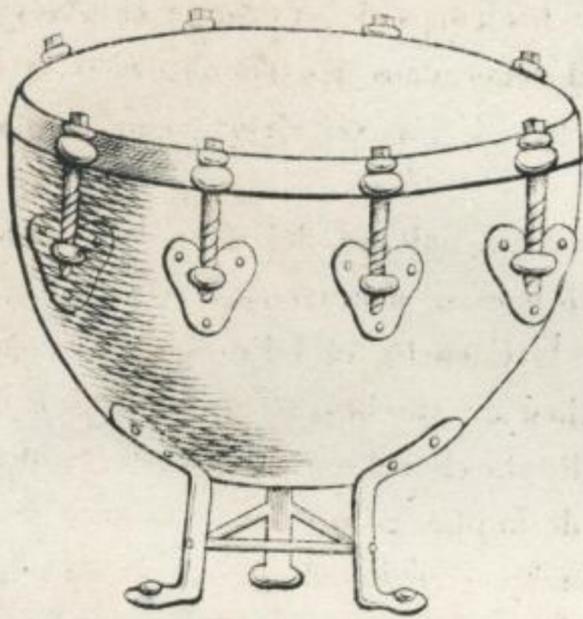
En 1457, Ladislas, roi de Pologne, envoya une ambassade en France, et la Chronique de Lorraine dit que les ambassadeurs s'arrêtèrent à Nancy et qu'on n'avait: « ni mi oncques vu des tambourins comme des gros chaudrons, qu'ils faisaient porter sur des cheveaux (3)

C. A. Boracchi (MANUALE PEL TIMPANISTA) prétend que dès l'an 1600, existait à Mouza un de ses aïeux, F. A. Boracchi, Timbalier ainsi que ses frères: L'instrument dont on se servait à cette époque, poursuit-il, avait la forme suivante:

(1) Bonanni, *Gabinetto Armonico*, P. 117.

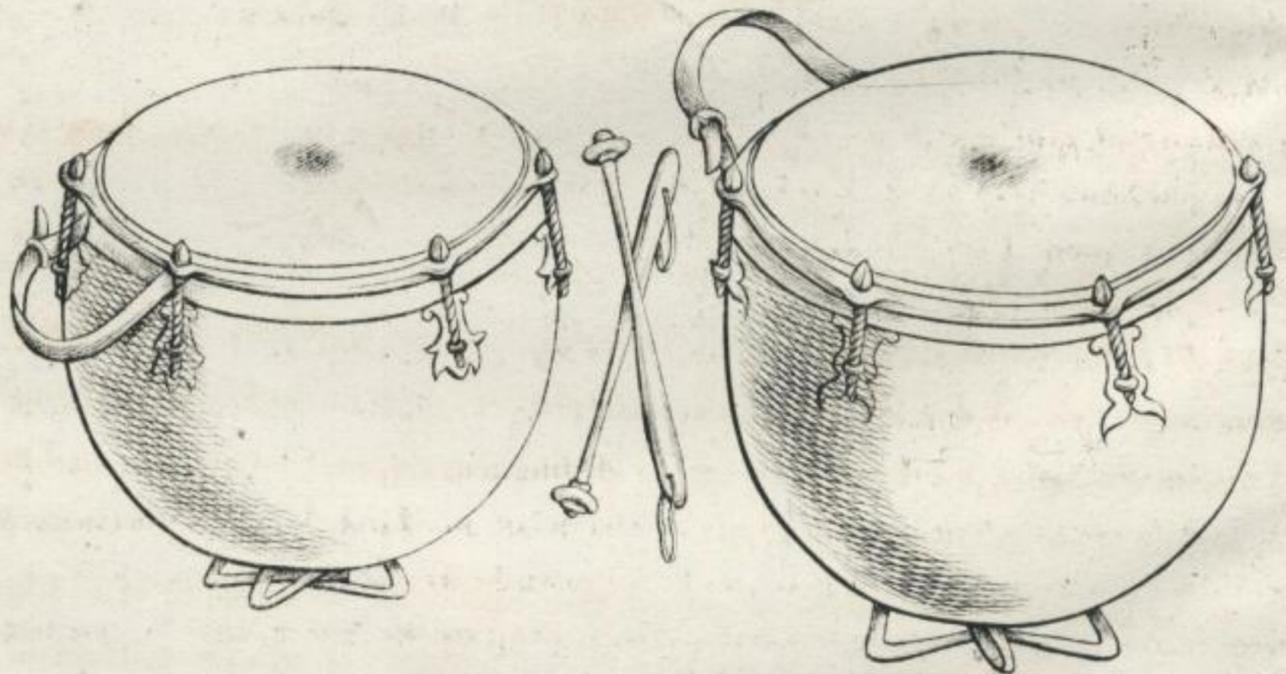
(2) *id*, *id*, *id*, P. 164.

(3) Vence, traduction de la Bible, P. 467, Tom 9.



Nous ne savons sur quelle autorité l'auteur base cette assertion, mais le modèle que nous reproduisons d'après lui nous paraît de construction plus moderne.

On fit également servir les Timbales, comme instrument d'honneur; et elles continuèrent depuis à cumuler ces deux diverses fonctions. Dans *Prætorius*, qui vivait à la fin du seizième siècle et au commencement du 17^e, il est fait mention des Timbales, sous ce double aspect, comme d'une coutume déjà ancienne: Les Timbales, dit cet auteur s'employent à la guerre; on s'en sert aussi à la cour, dans les bals, dans les repas, &c, pour signaler l'entrée, la sortie, ou le passage des Princes. Voici le dessin qu'il en donne:



Cet instrument diffère bien peu, comme on voit, de nos Timbales actuelles; *Prætorius* l'appelle: *TYMPANUM HIERONYMI*. (1)

Le Tambour, comme on sait, fut définitivement adopté pour l'infanterie et les Timbales devinrent l'instrument caractéristique des troupes à cheval; on leur adjoignit une certaine quantité de Trompettes pour former une musique guerrière. On attachait un grand point d'honneur aux Timbales: dans l'origine il n'était permis à aucun régiment Fran-

(1) *Prætorius de Ornographia*, P. 77. (de la différence de grandeur, ne pourrait-on pas conclure que l'instrument rendait un son musical, et que chaque bassin s'accordait dans un ton différent?)

cais d'en avoir, sauf ceux qui les avaient prises à l'ennemi; dans la suite, on les introduisit dans presque tous les corps de cavalerie et l'usage en devint général par toute l'Europe. Dans les Marches, dans les Parades et dans les Revues, le Timbalier se tenait ordinairement en tête de son escadron, mais pendant le combat, il se postait à l'aile de l'armée.

Lorsqu'un régiment se distinguait, on lui donnait parfois des Timbales d'argent.⁽¹⁾ Le Timbalier devait être un homme d'un courage éprouvé et défendre son instrument au péril de sa vie, comme le Cornette et l'Enseigne leur drapeau. En campagne, on se servait de Timbales, au lieu de cloches, pour le service divin.⁽²⁾ Les Timbales se plaçaient en avant de la selle du cheval que montait le Timbalier; elles étaient généralement garnies d'un tapis de la plus grande richesse avec des franges d'or, appelé **TABLIER DES TIMBALES**.⁽³⁾ Quelques régiments prenaient un nègre pour Timbalier, l'habillaient à la turque et lui faisaient monter un cheval blanc; cet usage ne confirme-t-il pas notre opinion que les Timbales furent originairement introduites en Europe, par les Sarrasins? On se servait parfois du Timbalier comme parlementaire.

Les Timbales et le Timbalier n'étaient pas en moins grand honneur à la cour qu'à l'armée, ainsi que nous l'avons déjà dit; ici on adjoignait également aux Timbales une certaine quantité de trompettes qui jouaient ensemble ou alternaient; ces sortes de fanfares se nommaient ordinairement **ENTRÉES**: elles avaient lieu, comme nous l'avons observé, pour célébrer l'arrivée de quelque grand personnage. Aux bals, aux festins, aux noces, bref à toutes les cérémonies, il n'était point de belle fête sans Timbales; mais tout le monde n'y avait pas droit et il n'était permis de les faire intervenir que pour des princes, des nobles, ou tout au plus, dans la bourgeoisie, pour des docteurs et des individus revêtus de quelque charge publique.⁽⁴⁾

On comprend, que par toutes ces causes, l'art du Timbalier avait acquis une grande importance et était devenu d'une difficulté extrême; on n'exigeait pas moins de six années pour faire un bon artiste; les timbaliers allemands étaient, en général, les plus renommés.⁽⁵⁾

Aujourd'hui, à la guerre, comme dans les cours, l'usage des Timbales est presque totalement tombé en désuétude⁽⁶⁾ mais en revanche les Timbales sont triomphalement entrées dans l'orchestre et y occupent une place distinguée. Il serait fort intéressant de savoir quel est le compositeur qui le premier introduisit les Timbales dans l'orchestre, mais malgré toutes nos recherches il nous a été impossible d'éclaircir ce point.⁽⁷⁾

Ici se borne la notice que nous nous étions proposé de tracer, tout ce qui vient à la suite n'est plus de l'histoire et appartient au domaine de l'enseignement. Ces connaissances formeront le sujet de notre **MÉTHODE DE TIMBALES**.

(1) Schneider, histoire des instruments, P. 100.

(2) Altenburg, ouvrage déjà cité, P. 127.

(3) Castil-Blaze, dictionnaire de musique, P. 515.

(4) Schneider P. 100.

(5) Strasbourg compta un Timbalier fort célèbre, nommé **WILLIG** il avait de la ville un superbe costume et un gros traitement.

(6) Excepté dans quelques petites principautés d'Allemagne.

(7) Dans leur dictionnaire historique des musiciens, Favolle et Choron disent que: **LULLY FIT ENTRER DANS LES CONCERTS JUSQU' AUX TAMBOURS ET AUX TIMBALES**.

MÉT H O D E
 COMPLÈTE et RAISONNÉE
 DE
TIMBALES

SECTION PREMIÈRE.
PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES.
PREMIÈRE PARTIE.

LA **MUSIQUE** EST L'ART D'EXPRIMER LES SENTIMENTS PAR DES SONS.

Les sons peuvent être considérés sous quatre aspects différents, savoir: l'INTONATION, LA DURÉE, l'INTENSITÉ et le TIMBRE. Nous n'avons à nous occuper ici que des trois premiers.

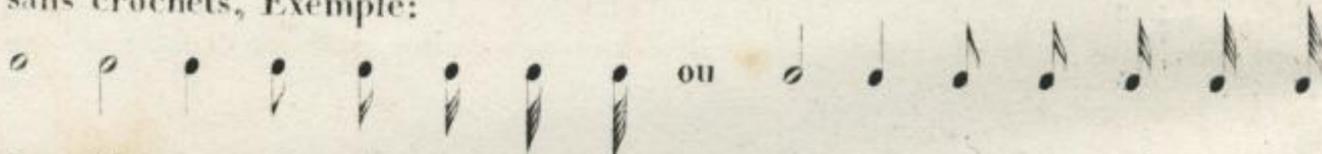
La Musique se partage en **MUSIQUE VOCALE** et en **MUSIQUE INSTRUMENTALE**.

CHAPITRE I.
TON-NOTES-PORTÉE-CLEFS.

Le **TON** est un son dont on peut apprécier la hauteur à l'aigu ou au grave.

Les **NOTES** sont destinées à représenter les Tons.

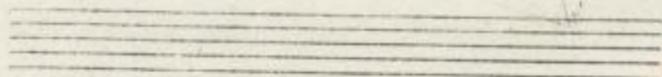
Leur figure est tantôt un cercle, tantôt un point noir avec ou sans queue, avec ou sans crochets, Exemple:



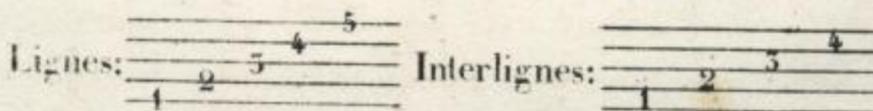
Les Notes sont au nombre de sept, savoir:

UT ou DO, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI.

Elles se placent sur cinq lignes parallèles tracées horizontalement qu'on appelle **PORTÉE**.



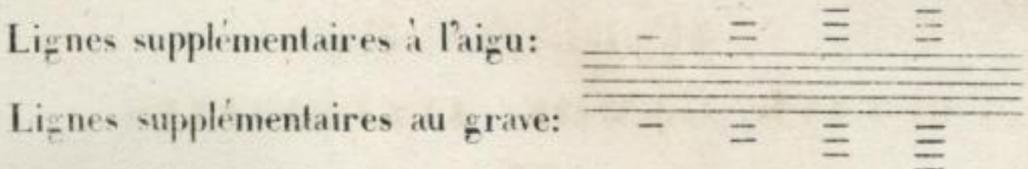
Les lignes et les interlignes de la portée se comptent en partant de la ligne inférieure, comme suit:



Les Notes se suivent en montant de ligne à interligne et d'interligne à ligne, du grave à l'aigu, de degré en degré, et dans l'ordre de leurs dénominations données ci-dessus:



Ces cinq lignes, comme on voit, ne peuvent suffire à représenter que neuf tons, aussi a-t-on imaginé d'en augmenter le nombre en dessus et en dessous par de petits traits nommés **LIGNES SUPPLÉMENTAIRES** qui remplissent exactement le même office que les cinq grandes lignes principales, Exemple:



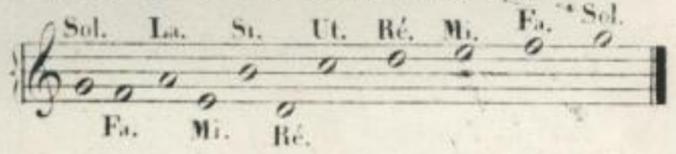
Les CLEFS ont été inventées pour déterminer sur la portée la hauteur et la succession des tons, en fournissant un point de départ fixe et invariable.

Il y a trois espèces de Clefs:

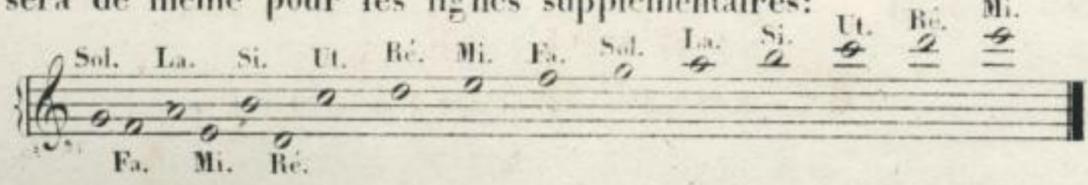
La Clef de **SOL** , La Clef d'**UT** , et la Clef de **FA** :

La Clef de Sol se pose sur la seconde ligne et lui donne son nom:

Dès lors il est très aisé de reconnaître toutes les autres notes placées à un endroit quelconque de la portée, ligne ou interligne, puisqu'elles se suivent, ainsi que nous l'avons dit, dans l'ordre de leurs dénominations:



Il en sera de même pour les lignes supplémentaires:



La Clef de Sol s'emploie principalement pour les sons élevés.

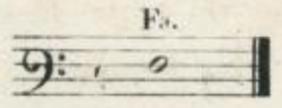
La Clef de Fa se place sur la 4^e ligne et lui donne son nom:

D'après cela, les notes de la portée et des lignes supplémentaires se présenteront de la manière suivante:



La Clef de Fa peut encore se poser sur la troisième ligne:

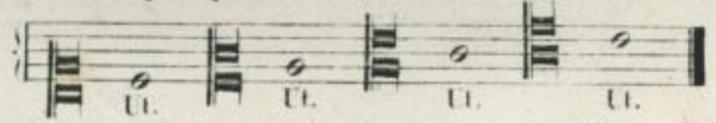
Mais cela n'arrive que très rarement.



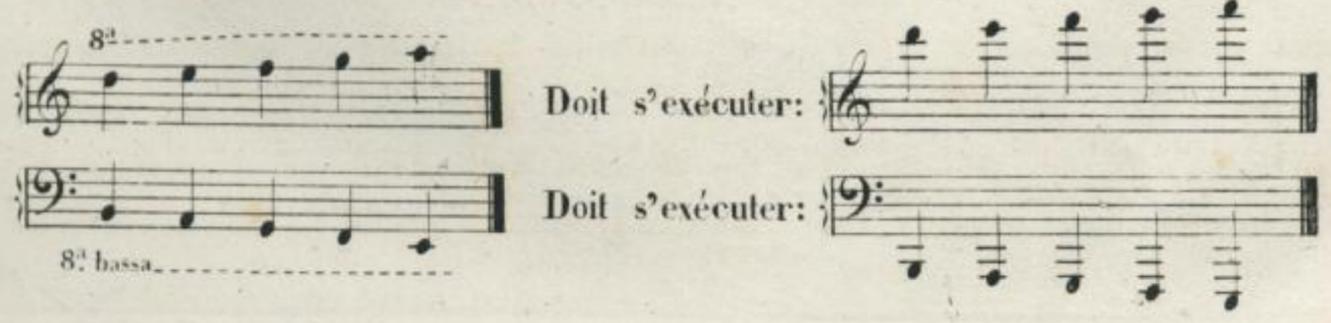
La Clef de Fa sert principalement pour les sons graves.

Les Clefs de Fa et de Sol sont les plus usitées.

La Clef d'Ut l'est beaucoup moins; elle se place tantôt sur la 1^{re} ligne, tantôt sur la 3^e, tantôt sur la 4^e, quelquefois même sur la seconde:



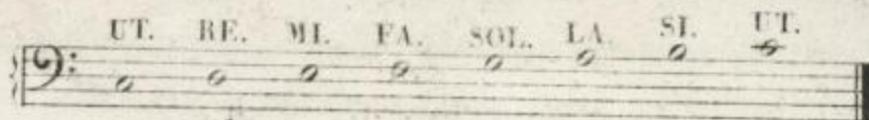
Lorsque les sons sont excessivement aigus ou excessivement graves, on les écrit une octave plus bas dans le premier cas, et plus haut dans le second, afin d'éviter la confusion qui résulterait d'un trop grand nombre de lignes supplémentaires, ce qui s'indique de la manière suivante.



CHAPITRE II.

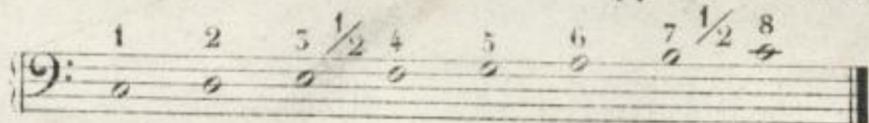
OCTAVE GAMME INTERVALLES.

L'OCTAVE d'un ton est sa répétition une fois plus haut ou une fois plus bas; c'est dans la distance du ton à son octave que se trouvent compris les sept tons principaux dont nous avons déjà donné la dénomination; prenons, par exemple, le ton d'UT, pour point de départ, et poursuivons jusqu'à sa répétition à l'octave supérieure, cette opération nous donnera:



Veut-on aller au delà? la série recommence toujours dans le même ordre, de telle sorte que le 9^e ton est à l'octave du 2^e, le 10^e à l'octave du 3^e, &c. Notre système musical procède donc par succession d'Octaves.

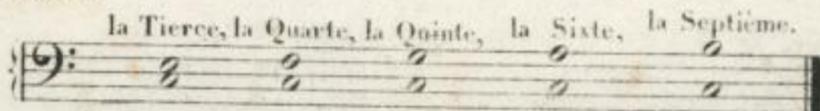
La suite des tons compris dans une octave s'appelle GAMME.



Mais bien qu'à égale distance l'une de l'autre sur la portée, les notes qui entrent dans la Gamme offrent en réalité des proportions d'éloignement différentes; ainsi le quatrième degré n'est séparé du troisième que par un demi-ton et le huitième du septième que par un demi-ton également, tandis que tous les autres indifféremment sont séparés l'un de l'autre par un ton entier; l'ensemble de la Gamme comprend donc cinq tons et deux demi-tons, dans la Gamme d'UT que nous avons donnée, le 1^{er} demi-ton se trouve de MI à FA et le 2^d de SIUT.

La Gamme ci dessus se nomme Gamme Diatonique.

Indépendamment des Intervalles de degré à degré, il y a les intervalles d'un ton à un autre ton quelconque plus éloigné; on les compte toujours en partant du plus grave, ce sont:



la Seconde et l'Octave.

Nous connaissons déjà:

Leur réunion donne toutes les espèces de distances qui peuvent se présenter dans l'espace d'une octave, mais de nouveaux intervalles plus éloignés naîtront à mesure qu'on poursuivra la série, en comparant les dernières notes à la première; passé l'octave, la succession naturelle donnera une Neuvième, une Dixième, une Onzième, &c ainsi de suite. Deux tons de même hauteur qui se rencontrent sur le même degré se nomment UNISSON. Une réunion d'Intervalles prend le nom d'ACCORD.

CHAPITRE III. SIGNES D'ALTÉRATION.

Les SIGNES D'ALTÉRATION sont au nombre de trois, savoir:

Le DIÈSE \sharp , Le BÉMOL \flat , Le BÉCARRE \natural .

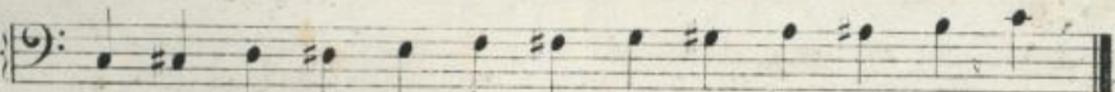
La propriété du Dièse est de hausser d'un demi-ton la note devant laquelle on le place.

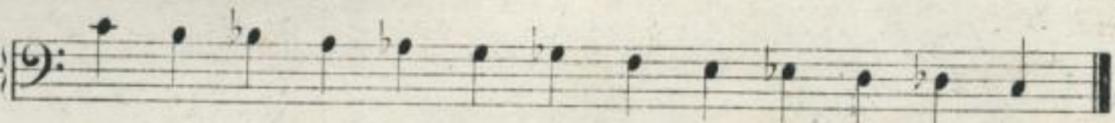
Celle du Bémol est de baisser d'un demi-ton la note devant laquelle on le place.

Celle du Bécarré est de rendre sa hauteur primitive au ton altéré devant lequel on le place.

Lorsqu'on altère un ton, on ajoute à sa dénomination ordinaire le nom de l'altération, aussi l'on dit UT DIÈSE, RÉ BÉMOL, &c.

D'après ce que nous venons de dire des signes d'altération il deviendra très facile de partager la gamme en douze demi-tons également espacés; il suffira pour cela de placer un dièse ou un bémol entre tous les intervalles séparés par un ton entier, ce qui reviendra à partager ce ton par moitié; on aura donc:

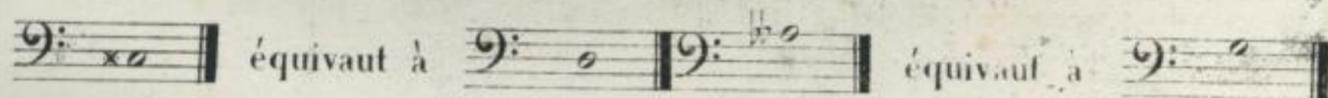
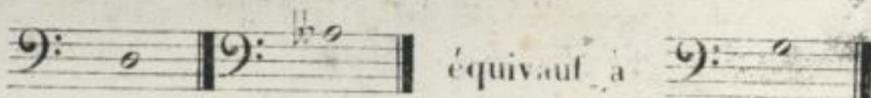
Avec des Dièses: 

Avec des Bémols: 

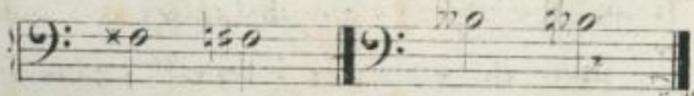
N'y ayant qu'un demi-ton entre MI et FA et entre SI et UT, nous n'avons placé aucun signe d'altération entre ces notes; mi \sharp reviendrait à fa, si \sharp à ut, ut \flat à si, fa \flat à mi.

La Gamme cidessus se nomme GAMME CHROMATIQUE.

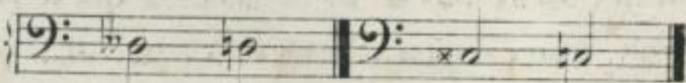
La puissance du dièse peut être doublée ainsi que celle du bémol; le premier devient alors Double-Dièse $\sharp\sharp$ ou \times et le second Double-Bémol $\flat\flat$. Le Double Dièse hausse d'un ton entier et le Double Bémol baisse d'un ton entier la note devant laquelle on le place, ainsi:

 équivaut à 

Pour changer le Double-Dièse en Dièse simple et le Double-Bémol en Bémol simple il faut placer un bécarré devant le second signe d'altération, ainsi:



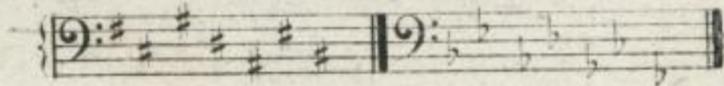
Mais pour rendre sa hauteur première à une note doublement diésée ou bémolisée, il suffit d'un bécarré simple, ainsi:



CHAPITRE IV. MODES.

On appelle **MODES** en Musique la disposition particulière des notes de la Gamme l'une par rapport à l'autre;

Le demi-ton qui par sa minorité constitue la dissemblance essentielle d'éloignement entre ces notes est aussi le signe caractéristique du Mode par sa position: il y a deux Modes, c'est-à-dire deux placements divers du demi-ton; dans la Gamme donnée précédemment, on a vu que le premier demi-ton se trouve placé du troisième au quatrième degré, cette disposition forme le **MODE MAJEUR**, mais il existe une autre Gamme, dont il n'a point été parlé encore, et dans laquelle le premier demi-ton se trouve placé du second au troisième degré, c'est ce qui constitue le **MODE MINEUR**. La Gamme Modèle pour l'un comme pour l'autre de ces modes est celle qui offre naturellement et sans aucun secours artificiel l'arrangement ci-dessus indiqué; Pour le Mode Majeur, cette Gamme est celle d'**UT**, pour le Mode Mineur c'est celle de **LA**; en effet la première offre naturellement le premier demi-ton placé du troisième au quatrième degré et la seconde du deuxième au troisième; toutes les autres gammes en partant d'une autre note quelconque doivent être construites à l'instar de celles-là, c'est-à-dire présenter une disposition identique, et c'est un résultat qu'il est facile d'atteindre au moyen du dièse ou du bémol lesquels partageant, comme on sait, le ton par moitié, rapetissent ou agrandissent d'un demi-ton l'intervalle compris entre deux notes, et fournissent conséquemment les procédés nécessaires pour arriver au placement voulu du premier demi-ton. L'expérience a démontré que les tons avec dièses se suivent de cinq degrés en cinq degrés en montant, et ceux avec bémols de cinq degrés en cinq degrés en descendant, ainsi:



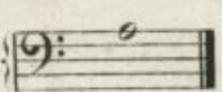
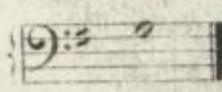
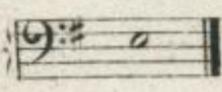
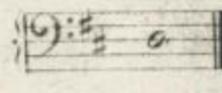
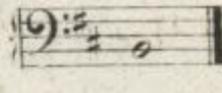
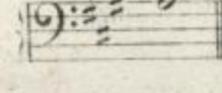
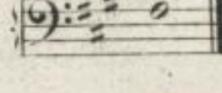
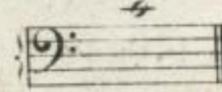
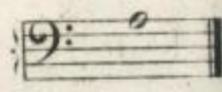
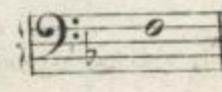
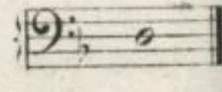
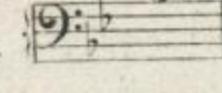
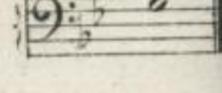
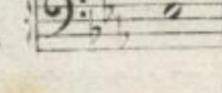
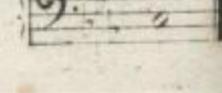
Les signes d'altération se placent à la Clef et valent pour tout le morceau.

Une altération qui se rencontre dans le cours d'une mesure se nomme **ACCIDENT** et ne vaut que pour cette mesure et aussi pour la première note de la suivante, si c'est la note précédemment altérée.

Les **TONS RELATIFS** sont ceux qui, différant de Mode, portent à la Clef les mêmes altérations;

Voici un tableau qui donne tous les tons diésés et bémolisés majeurs, avec leurs relatifs mineurs:

TABLEAU.

UT Majeur.		LA Mineur.	
SOL Majeur.		MI Mineur.	
RE Majeur.		SI Mineur.	
LA Majeur.		FA# Mineur.	
UT Majeur.		LA Mineur.	
FA Majeur.		RE Mineur.	
SI Majeur.		SOL Mineur.	
MI Majeur.		UT Mineur.	

MI Majeur.		UT Mineur.		LA Majeur.		FA Mineur.	
SI Majeur.		SOL Mineur.		RE Majeur.		SI Mineur.	
FA Majeur.		RE Mineur.		SOL Majeur.		MI Mineur.	
UT Majeur.		LA Mineur.		UT Majeur.		LA Mineur.	

Ce Tableau démontre:

1^o Que la Tonique (le premier ton) d'un ton majeur avec dièses se trouve un degré audessus du dernier dièse et celle d'un ton mineur un degré audessous.

2^o Que la Tonique d'un ton majeur avec bémols est l'avant-dernier bémol, et celle d'un ton mineur trois degrés au dessus du dernier bémol.

3^o Que le Relatif mineur d'un ton majeur se trouve toujours trois degrés plus bas et réciproquement.

Il y a deux Espèces de Gammes Mineures l'une dans laquelle on hausse le sixième et le septième degrés en montant, l'autre dans laquelle on ne hausse que le septième degré seulement, ainsi:

1^o Gamme LA Mineur.

2^o Gamme LA Mineur.

Ou encore:

1^o Gamme FA Mineur.

2^o Gamme FA Mineur.

Pour descendre, dans le 1^{er} cas, on rétablit les intervalles altérés dans le ton naturel; dans le second, on laisse subsister l'altération, ainsi:

1^o Gamme LA Mineur.

2^o Gamme LA Mineur.

Les demi-tons majeurs ou diatoniques sont ceux qui embrassent deux degrés différents de la Portée, les Demi-tons mineurs ou Chromatiques sont ceux qui se trouvent sur le même degré, Exemple:

Demi-tons Majeurs.

Demi-tons Mineurs.

Pour passer du Mode Majeur au Mineur, il faut recourir à trois signes d'abaissement:

UT Majeur.

UT Mineur.

RE Majeur.

RE Mineur.

Et réciproquement, pour passer du Mode Mineur au Majeur, il faut avoir recours à trois signes d'élévation, Ex:

LA Mineur.

LA Majeur.

UT Mineur.

UT Majeur.

(1)

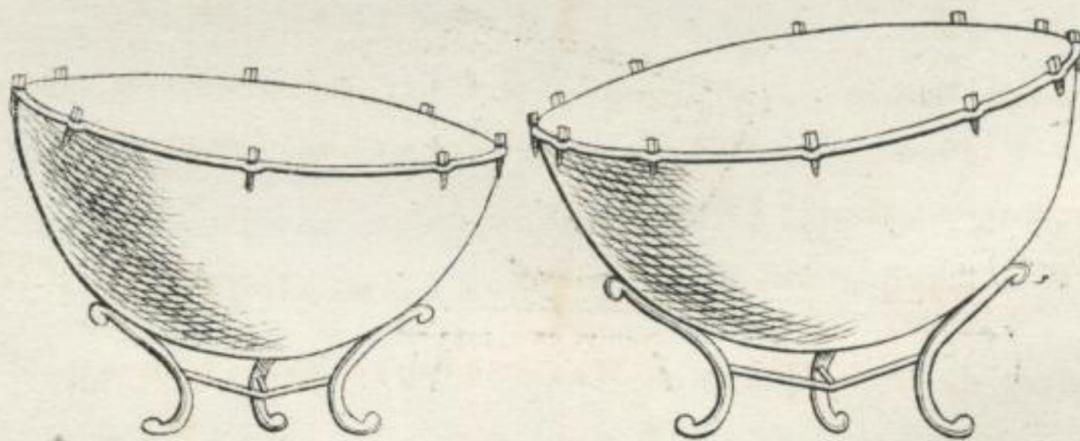
(1) La Transposition ne pouvant être d'aucune utilité pour le Timbalier, nous avons cru devoir omettre cet article.



CHAPITRE V. DES TIMBALES.

DESCRIPTION DE L'INSTRUMENT.—POSITION DE L'INSTRUMENT.—
POSITION DE L'EXÉCUTANT.—BAGUETTES.—ÉTENDUE.—NOTATION,
ACCORD.—ART DE BLOUSER.—ENTRETIEN DE L'INSTRUMENT.

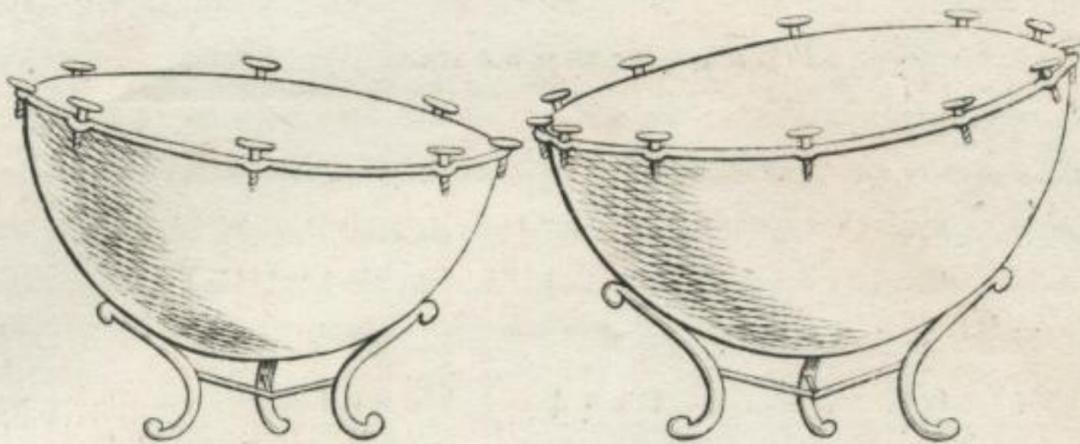
DESCRIPTION DE L'INSTRUMENT. Les Timbales sont ordinairement au nombre de deux: l'une plus grande et par conséquent plus grave, l'autre plus petite et par conséquent plus aigue. L'instrument se compose, comme on sait, d'un bassin arrondi, recouvert d'une peau tendue. Le bassin doit être en bon airain, sans défaut ni bosselure, la peau est ordinairement une peau d'âne. (1) Il faut s'attacher à ce qu'elle soit bien corroyée, bien homogène, sans fissure et de la même épaisseur. La peau se fixe au bassin au moyen de vis; le bassin est garni, à la partie supérieure d'un cercle en fer, qui se rétrécissant ou s'élargissant par le mouvement des vis, sert à tendre ou à détendre la peau. Il n'y a pas de dimension précise, pour les Timbales, seulement il faut observer que dans les grandes Timbales les notes graves sont meilleures. Les plus grandes Timbales de Paris sont celles de l'Opéra-Comique: Les Timbales de l'Opéra, du Conservatoire et des Italiens sont plus petites; il existe d'ailleurs une certaine proportion entre la grande et la petite Timbale, qui doit être constamment observée quelle que soit la dimension de la paire. Le nombre des vis varie de 6 à 10 pour la petite Timbale, et de 8 à 15 pour la grande. Les vis se tournent au moyen d'une clef mobile creuse dans laquelle elles s'emboîtent exactement. Voici la figure d'une paire de Timbales à vis:



Mais quelle que soit l'habileté de l'exécutant cette opération est toujours un peu longue; et en outre elle produit un cliquetis de fer désagréable, aussi cet ancien système après avoir été longtemps d'un usage général, est-il aujourd'hui presque totalement abandonné; pour remédier aux inconvénients qu'il présentait, on a imaginé d'allonger un peu la tige des vis et de lui superposer une poignée transversale au moyen de laquelle l'artiste peut tourner les vis avec le seul secours de la main rapidement et sans aucun bruit. Voici la figure de ce nouveau modèle.

(*) Pour mieux comprendre les exemples relatifs à cet objet, lire préalablement les Chapitres 1 et 2 de la 2^{de} Partie.

(1) Quelques facteurs se servent pour les bassins de cuivre battu, et ils emploient la peau de bouc, préférentiellement à la peau d'âne; on peut encore se servir de peaux de chien, de mouton ou de veau.



Pour que les Notes soient belles, la tension de la peau doit être modérée; en effet, lorsque la peau n'est pas assez tendue, les notes sont sourdes et flasques;

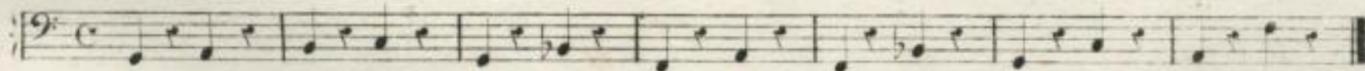
(1) Les Timbales à vis et celles à poignées dont nous venons de parler, ne sont pas, à beaucoup près, les seules espèces de Timbales qui existent; on en a imaginé beaucoup d'autres et on en invente encore chaque jour de nouvelles; nous allons indiquer les principaux systèmes qui nous paraissent mériter quelque attention.

1^o On a inventé en Hollande une espèce de Timbales qui ont à l'extérieur la forme ordinaire. Dans le fond passe une vis fixée par l'extrémité inférieure à une sorte de chevalet servant de support à l'Instrument; cette vis pénètre dans le corps de la Timbale par un écrou auquel aboutissent quatre petites barres de fer supportant un cercle du même métal qui fait intérieurement le tour du bassin. La peau se tend au moyen de vis comme pour les Timbales ordinaires; cette peau tendue est en contact avec le cercle de fer, de sorte qu'on n'a qu'à tourner l'appareil de droite à gauche, pour que le cercle en s'élevant presse la peau, la fasse tendre davantage et monte ainsi le diapason de l'Instrument, tandis qu'en tournant la machine en sens inverse, on détend la peau et par conséquent on baisse le diapason. Ce procédé si simple a cet avantage que l'artiste un peu exercé n'a qu'à donner une petite impulsion de droite à gauche ou de gauche à droite, pour monter ou descendre au tons requis en moins d'une seconde; ces Timbales, dont voici le modèle:



sont attribuées à M. J. C. N. Stumpff.

2^o M^r Eiblinger est l'inventeur d'une espèce de Timbales qui paraissent offrir de grands avantages, car avec deux Timbales, et dans le mouvement assez rapide de $\bullet = 50$ du Métronome de Maelzel on peut exécuter des passages comme celui-ci:



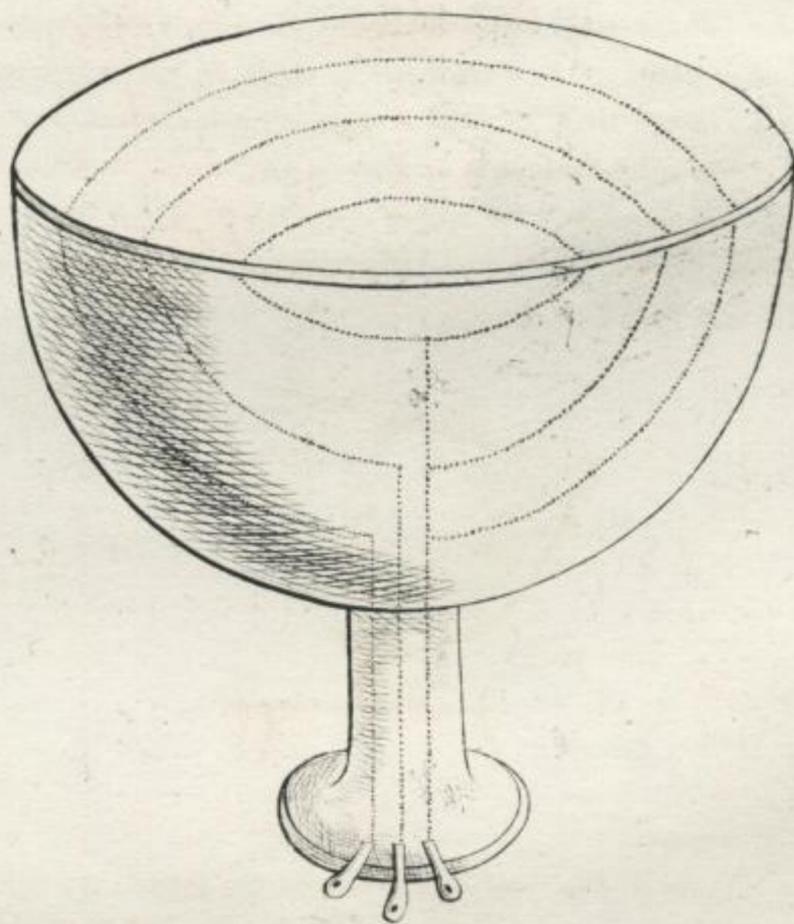
Le mécanisme de ces Timbales ne nous est point connu.

3^o En 1827, M^r Labbaye, facteur, exposa une Timbale mécanique qu'on pouvait accorder d'un seul coup au moyen d'un Commandeur ou Régulateur indiquant le degré de tension nécessaire; en sorte que le timbalier n'était point obligé d'avoir recours au tâtonnement pour déterminer la justesse de chaque note voulue. Malheureusement, le mécanisme de ces Timbales était fort compliqué et sujet à de fréquents dérangements; leur prix était, en outre, très élevé. M^r Labbaye ne paraît pas avoir donné suite à son invention.

²⁰ c'est pour cela que les grandes Timbales ont de meilleurs tons graves, comme nous l'avons observé plus haut, parceque la grandeur du bassin permet de tendre raisonnablement la peau qui produit toujours un son fort grave en raison de sa surface, tandis qu'avec de petites Timbales, on est obligé de laisser la peau trop lâche pour obtenir les sons graves, lorsqu'au contraire la peau est trop tendue, on court risque de la voir éclater; il ne

4^o En 1845, deux Mécaniciens Allemands, dont le nom nous est inconnu, construisirent, à Paris, un modèle de Timbales qui n'est pas sans analogie avec le précédent: Ces Timbales sont munies intérieurement d'une sorte de réseau en fer communiquant par le haut à une série de cercles concentriques mobiles dont il aggrandit ou rétrécit la circonférence, et par le bas, à un échappement aboutissant à une pédale à crans fixes: les cercles touchent à la peau, et suivant qu'on monte d'un cran, de deux, de trois, etc: au moyen de la pédale, ils se rétrécissent, diminuent la surface de la peau, et haussent par conséquent l'Instrument; une aiguille mue par la même impulsion et correspondant à un Régulateur, détermine le nombre de coups à donner à la pédale, pour atteindre la note voulue; mais s'il est facile de monter, sur ces Timbales, par demi-tons, il n'en est pas de même, lorsqu'il s'agit de descendre, car alors, on est obligé d'ouvrir l'échappement, de rendre ainsi le mécanisme à son point de départ, et de recommencer à chercher, par ascension le ton dont on a besoin. Un grand inconvénient de ces Timbales, c'est que le mouvement de la pédale produit un cliquetis désagréable; leur mécanisme est très compliqué et leur prix fort élevé; enfin nous avons cru remarquer qu'au bout de quelque tems d'exercice, elles ne gardaient pas l'accord.

5^o M^r Darche, habile facteur d'Instruments a imaginé une Timbale dont voici le modèle:



Cette Timbale est armée de trois pédales, et peut donner par conséquent quatre tons sans qu'on soit obligé de toucher aux vis: le ton naturel, et un autre ton, par chaque Pédale.

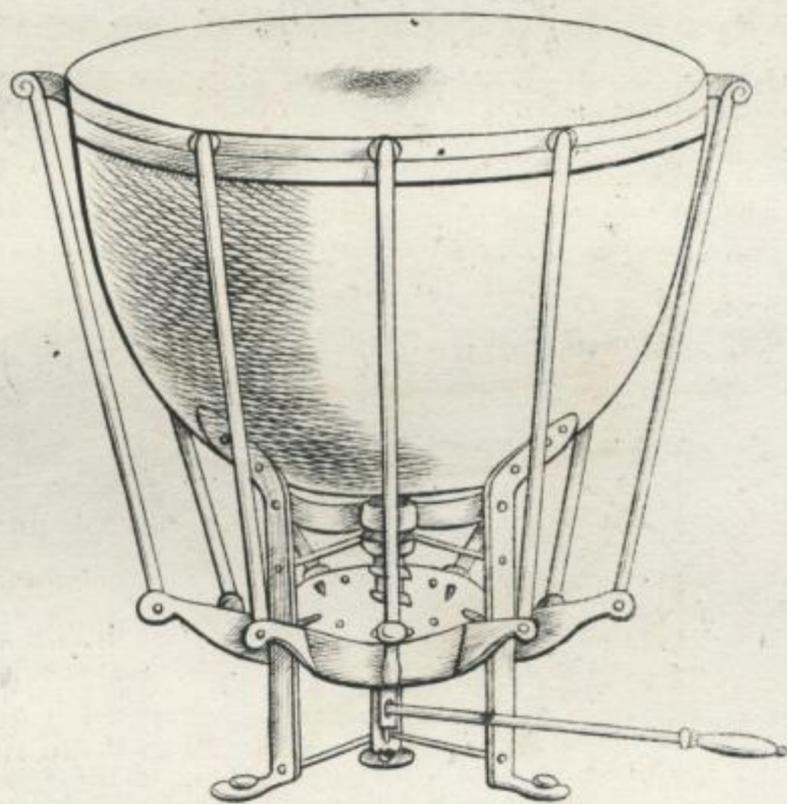
6^o M^r Brod a inventé des Timbales qu'il nomme Timbales CHROMATIQUES; elles portent sept pédales (système de la Harpe,) et sont montées sur des caisses de bois ayant la forme d'un carré long.

7^o On nous a parlé d'un modèle de Timbales existant à Londres, dans lequel un mécanisme intérieur soulève la peau, lorsqu'on fait agir une Pédale placée à la partie inférieure de l'Instrument; l'accord, au lieu d'être à tems fixes, s'obtient par le tâtonnement. Ces Timbales doivent beaucoup ressembler au modèle N^o 4.

8^o M^r Hudler de Vienne vient d'inventer des Timbales, qu'il prétend pouvoir hausser ou baisser par une seule opération, et qui donnent l'accord d'une grande pureté; le mécanisme de ces Timbales nous est inconnu.

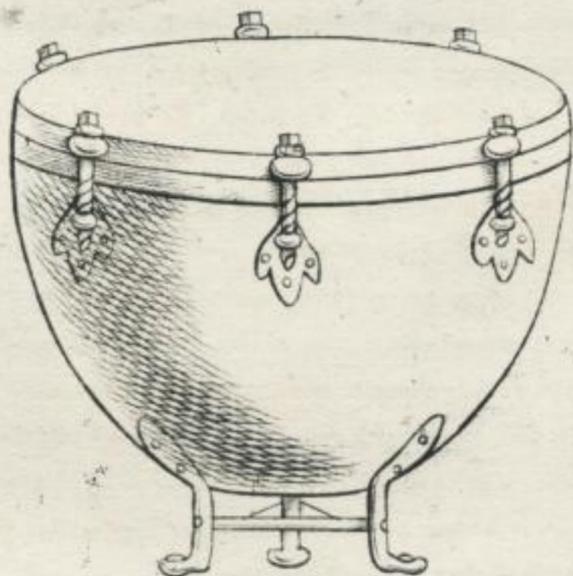
21.
 faut donc pas que le petit bassin soit trop grand, car alors on serait forcé de recourir à une tension exagérée pour atteindre les notes aiguës, et de cette façon, on pourrait faire crever la peau. C'est au facteur à combiner toutes ces conditions et à en équilibrer dans une juste proportion les inconvénients et les avantages. La tension primitive de la peau doit être bien égale en tout sens, c'est-à-dire que la peau doit être tirée bien également par chaque vis aux différents points du cercle; si cette tension était inégale, on courrait risque de voir éclater la peau, et d'ailleurs le son ne serait plus d'une belle qualité, et ce qui est plus important encore, il ne donnerait pas exactement le même degré de hauteur.

9^e M^r C. A. Boracchi de Monza vient d'inventer une Timbale dont voici le modèle:



On y obtient l'accord, sans recourir aux vis, et au moyen d'une seule opération; une tige de fer placée à la partie inférieure de l'instrument, et communiquant par des barres latérales aux cercles des Timbales est le principal agent de ce système; le mécanisme est extérieur comme on le voit par le modèle ci-dessus; sur ces Timbales, l'accord s'obtient avec exactitude et se maintient sans altération, au dire de l'Inventeur; il ne faut pas plus d'une pause pour passer d'un ton à un autre ton quelconque.

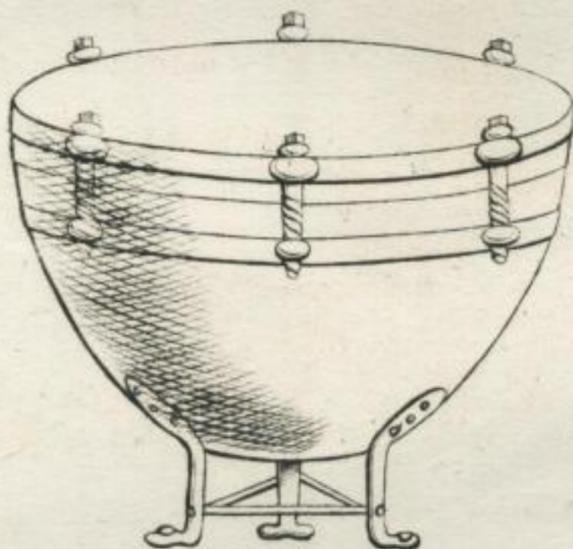
Dans l'ouvrage intitulé: MANUALE PEL TIMPANISTA, qui renferme la description et la figure de la Timbale ci-dessus, l'auteur, M^r Boracchi parle encore d'une Timbale imaginée par Fazzini et portant deux cercles l'un en bois, l'autre en fer:



sur toute sa surface; cependant, le premier accord une fois établi bien également, lorsqu'on veut obtenir un nouveau ton peu éloigné, au lieu de tourner toutes les vis, il suffit d'en tourner quelques unes, trois ou quatre, par exemple, ce qui se fait avec bien plus de vitesse que s'il fallait s'adresser successivement à toutes, mais sitôt qu'on veut changer l'accord une nouvelle fois, il ne faut pas oublier de faire agir les vis de l'autre bord, afin de maintenir toujours l'équilibre, dans la tension de la peau.

POSITION DE L'INSTRUMENT. Les Bassins peuvent être posés tout simplement sur deux tabourets renversés, mais ce support assez peu commode et d'une solidité équivoque est généralement remplacé par une sorte de Piédestal en fer adhérent au bassin par un pivot, au moyen de quoi on peut facilement pencher ou tourner la Timbale dans tous les sens. La hauteur de ces pieds varie suivant la volonté de l'artiste, mais il faut, en tout cas, que les deux bassins soient au même niveau. La petite Timbale

Puis enfin d'une Timbale perfectionnée par lui-même:



particulièrement sous le rapport des vis et donnant un accord aussi prompt que sur.

Il existe certainement beaucoup d'autres espèces de Timbales tant pour la forme ou le mécanisme que celles indiquées précédemment, et d'ailleurs on en invente chaque jour de nouvelles, mais nous croyons pouvoir terminer la notre nomenclature d'autant mieux que cette question reste toujours subordonnée à celle de l'emploi des Timbales qui est la seule véritablement importante.

Dans chacun des divers Systèmes qui précèdent, on voit que les inventeurs se sont principalement préoccupés d'arriver à un ACCORD FIXE et de l'obtenir INSTANTANÉMENT, autrement dit de pouvoir passer sans tâtonnement de tel ton à tel autre, avec la plus extrême célérité; c'est, qu'en effet, c'est là le point défectueux des Timbales actuellement en usage, et si on parvenait à résoudre le problème, nous n'aurions pas besoin d'insister sur les immenses avantages qui en résulteraient pour le Compositeur; par malheur, plusieurs obstacles restent à surmonter, et nous avons pu nous convaincre que les mêmes difficultés ont constamment arrêté les progrès des inventeurs et des perfectionneurs, dans la fabrication des Timbales. Le premier de ces obstacles, c'est la complication et le manque de solidité des mécanismes, le second c'est l'instabilité du son rendu par les peaux: le jeu prolongé de l'exécutant, le mouvement de la machine suffisent souvent pour lâcher la peau et par conséquent pour baisser l'instrument; quelquefois même la peau se désaccorde par la seule action de l'atmosphère et sans aucune cause apparente: comment espérer, après cela, qu'on puisse jamais arriver à obtenir des tons fixes et justes, et dans lesquels la main de l'artiste ne soit plus obligée d'intervenir, pour régler l'accord? cependant, cela ne nous paraît pas absolument impraticable et nous conservons toujours l'espoir que parmi les nombreuses inventions qui surgissent chaque jour, il s'en trouvera enfin une réunissant toutes les conditions voulues et dans laquelle l'auteur aura trouvé moyen d'allier la simplicité et la solidité du mécanisme à la rapidité à la fixité et à la justesse de l'intonation. Quoiqu'il en soit, aucune des inventions signalées ci-dessus n'a prévalu sur les Timbales à poignées dont nous avons donné la description, et qui sont presque les seules en usage, dans tous les orchestres.

se place toujours à gauche et la grande à droite.

Les Timbales sont un peu penchées vers l'exécutant, les deux bassins sont en outre légèrement inclinés l'un vers l'autre, avec les Timbales à poignées, il faut que cette inclinaison soit assez sensible, sans quoi les baguettes se heurteraient aux poignées dans les coups sautés ou croisés rapides.

POSITION DE L'EXÉCUTANT. Le Timbalier se place devant les deux Timbales, au milieu, ayant, ainsi que nous l'avons dit, la petite Timbale à sa gauche, et la grande à sa droite.⁽¹⁾ On peut jouer des Timbales debout ou assis; naturellement, la position choisie par l'exécutant détermine la hauteur des Pieds et le degré d'inclinaison des Bassins; si, par exemple, on est assis, il est clair que les pieds seront plus courts et les bassins plus penchés en avant; si, au contraire, on se tient debout, les pieds devront être plus élevés et les bassins moins inclinés. Quelques artistes ont adopté un siège élevé qui maintient le corps presque droit, sans le fatiguer; dans tous les cas, et quelle que soit la position choisie, il faut que les Timbales se trouvent bien à portée de l'exécutant, de manière que celui-ci puisse les accorder, frapper les différentes espèces de coups, bref les manier avec toute aisance et facilité.

BAGUETTES. Les Timbales se jouent avec deux baguettes que l'exécutant tient de chaque main; l'action de jouer des Timbales se nomme: **BLOUSER**. Il y a différentes sortes de Baguettes:

1^o Les BAGUETTES À TÊTE DE BOIS, qui sont ordinairement en forme de rondelles; elles servent pour les coups secs et bruyants.

2^o Les BAGUETTES À TÊTE DE BOIS RECOUVERTE DE PEAU,⁽²⁾ qui sont généralement rondes; elles rendent un son moins sec et moins dur que les premières.

3^o Les BAGUETTES À TÊTE D'ÉPONGE, qui sont les meilleures: elles rendent un timbre net, onctueux, sonore et véritablement musical, qui n'est pas sans analogie avec celui de la Contrebasse. Ces baguettes sont rondes.

Il y en a deux espèces: l'une dont la tête est entièrement formée d'éponge, l'autre dont la tête se compose d'un noyau intérieur de ouate ou de coton, recouvert d'éponge; ces dernières baguettes sont d'une qualité supérieure.

Il est indispensable que tout Timbalier soit muni des trois espèces de Baguettes indiquées cidessus.⁽³⁾

Dans les baguettes à tête de bois, le manche et la tête sont ordinairement d'un seul morceau. On emploie, en général, pour leur confection le Fresnois qui est d'une grande élasticité et qui ploie sans se rompre⁽⁴⁾. Dans les autres baguettes le manche se fait indifféremment de bois ou de baleine.

(1) Lorsqu'on se sert de trois Timbales jouées par le même artiste, on les dispose en triangle et le Timbalier se place en avant, au milieu; enfin, si un Timbalier voulait blouser, à lui seul, un nombre encore plus considérable de Timbales, il faudrait qu'il les disposât en fer à cheval et se plaçât au milieu.

(2) La peau est simple ou double, c'est ordinairement du Buffle ou du Daim; quelques Timbaliers enveloppent de flanelle la tête de leurs baguettes.

(3) Il existe encore des baguettes à tête rembourée de crin et d'autres en gomme élastique; les premières sont inférieures aux baguettes à tête d'éponge, sous tous les rapports; les secondes rendent une assez belle sonorité, mais elles ont le défaut d'avoir la tête trop lourde.

(4) On emploie aussi du Buis, du Charme, de l'Ébène, et du Cornouiller.

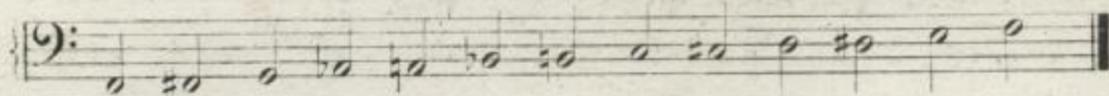
Les Baguettes peuvent varier, au reste, de mille manières différentes, voici quelques modèles assez répandus:



Mais quelque soit celui qu'on adopte, il est de rigueur que les deux baguettes soient exactement semblables, c'est-à-dire de même longueur, de même forme, de même poids et de même matière. (1)

Quelques artistes s'attachent les baguettes au doigt du milieu par un cordonnet d'une certaine longueur qui puisse les retenir sans en gêner les mouvements, mais la plupart des Timbaliers rejettent cette précaution, et tiennent leurs baguettes sans aucun lien. La baguette se place entre la première phalange du pouce et la deuxième de l'index, à peu près au tiers du manche; on la serre entre ces deux doigts avec fermeté, ce qui n'empêche point qu'il lui reste encore assez de jeu, en raison de la longueur du manche et du poids de la tête, à quoi vient d'ailleurs en aide l'impulsion des trois derniers doigts restés libres, lesquels chassent la baguette de bas en haut, au moment où se frappe le coup. La tenue des baguettes est la même pour les deux mains. Les poignets doivent être bien souples. En général, l'avant-bras seul doit agir; quant aux coudes ils restent à peu près immobiles et dans une position rapprochée du corps, excepté pour les coups croisés. Tous les mouvements de l'artiste doivent être libres et aisés.

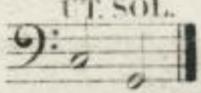
ETENDUE. L'Etendue générale des Timbales est la suivante:



Qui se partage de la manière suivante:



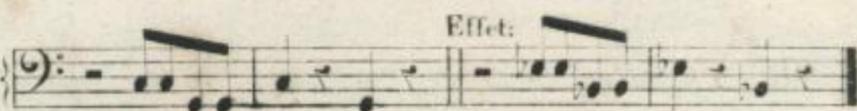
NOTATION, ACCORD. Les Timbales s'écrivent sur la Clef de **FA**; elles s'accordent ordinairement dans la **TONIQUE** et dans la **DOMINANTE**. (2)

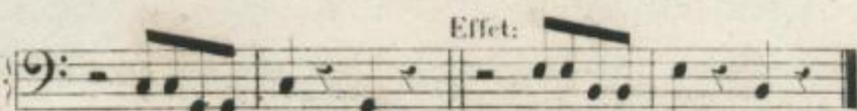
Il y a deux manières de noter les Timbales: la première consiste à écrire invariablement sur la portée les Notes: **UT** et **SOL** ^{UT SOL}  en indiquant au commencement du morceau le Ton dans lequel les Timbales doivent être accordées, ainsi:

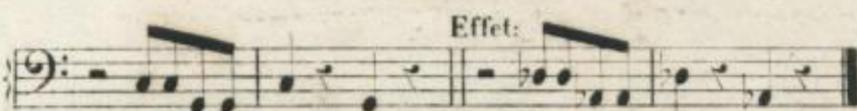


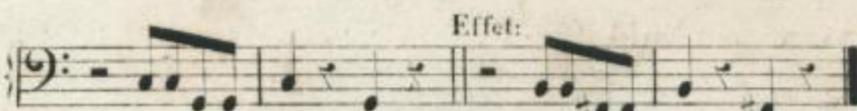
(1) Jadis quelques Timbaliers ornaient leurs baguettes de pierres précieuses, cet usage est totalement abandonné de nos jours.

(2) On appelle **DOMINANTE** la 5^e note d'un ton déterminé.

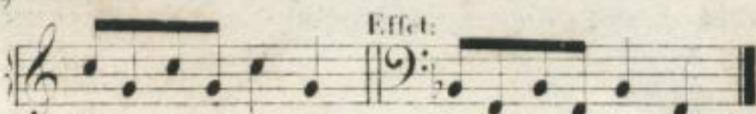
Timbales en **MIB-SIB**: 

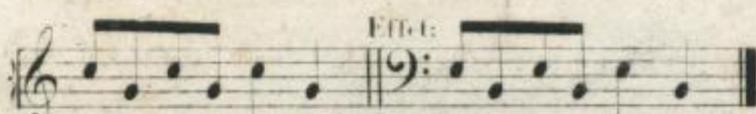
Timbales en **MI-SI**: 

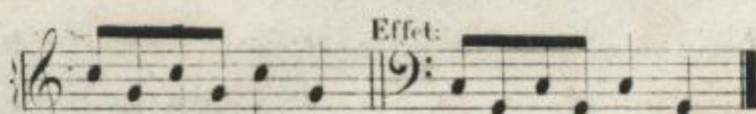
Timbales en **REB-LAB**: 

Timbales en **SI-FA**: 

Dans les exemples cidessus la Clef de **FA** est constamment employée; quelques auteurs y substituent celle de **SOL**, ainsi:

Timbales en **SI-FA**: 

Timbales en **MI-SI**: 

Timbales en **UT-SOL**: 

Cette dernière notation est absurde, puisqu'il y a presque toujours deux octaves de différence entre la note écrite et l'effet produit: La notation précédente, avec Clef de **FA** n'est pas beaucoup plus raisonnable, car l'étendue des Timbales étant très bornée, il arrive fréquemment qu'on soit obligé de placer à la basse pour l'oreille, la note écrite à l'aigu pour les yeux, ainsi:

Timbales en **SOL-RE**: 

Timbales en **LA-MI**: 

Ce placement d'une note par rapport à l'autre, n'est d'ailleurs pas toujours le résultat d'une obligation imposée par l'instrument, il peut aussi bien provenir de la volonté du Compositeur, soit pour des considérations d'harmonie, soit pour des motifs de sonorité, soit pour toute autre raison. En tout cas, on comprend qu'il est indispensable de savoir quel est l'intervalle—**QUARTE** ou **QUINTE**—formé par les deux Timbales, autrement dit la quelle des deux Timbales donne la **TONIQUE**; laquelle donne la **DOMINANTE**.

D'après cela, le système indiqué ci-dessus est vicieux bien qu'il ait été presque exclusivement employé jusqu'à nos jours, et tout porte à lui substituer la notation naturelle, c'est-à-dire celle qui représente le ton, tel que l'effet est produit, ainsi:

Timbales en **RE-LA**: 

26 Seulement, il faut avoir soin d'indiquer à la Clef le ton du morceau, et d'y placer les altérations; enfin on fera bien d'écrire la Tonique la première, parceque c'est la note la plus essentielle.

Pour les Tons de: SOL, LA^b et LA[♮], la Tonique sera forcément à la grande Timbale, et la Dominante à la petite, puisque le RÉ, le MI^b et le MI[♮] graves manquent; Pour les tons de UT, RÉ^b, RÉ[♮], MI^b, MI[♮], au contraire, la Tonique sera forcément à la petite Timbale et la Dominante à la grande, puisque le SOL, le LA^b, le FA, le SI^b et le SI[♮] hauts manquent; Enfin, pour les Tons de FA et de SI[♮], la Tonique sera indifféremment à la grande ou à la petite Timbale, et réciproquement la Dominante, puisque tous ces intervalles se trouvent compris dans l'Etendue générale; on aura donc à volonté:



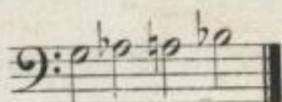
L'Accord que nous avons donné est le plus usité, cependant on peut encore employer d'autres proportions entre les deux Timbales, en prenant, par exemple, la TONIQUE et la SOUS-DOMINANTE, ou bien la TONIQUE et la TONIQUE du relatif mineur; enfin, rien n'empêche d'accorder les deux Timbales par TIERCE majeure ou mineure, par OCTAVE et même par SECONDE.

Il serait grandement à désirer que l'on ajoutât une Troisième Timbale aux deux autres afin d'avoir: La TONIQUE, la DOMINANTE et la SOUS-DOMINANTE, ou quelque autre combinaison d'intervalles, comme: La TONIQUE, la DOMINANTE à l'aigu et la QUARTE au grave; ou encore la TONIQUE, la SECONDE mineure majeure ou augmentée, et la TIERCE majeure, mineure ou diminuée, bref, tel accord dont on pourrait avoir besoin. De cette façon, le Compositeur ne serait plus contraint de faire taire les Timbales très souvent juste au moment où elles seraient le plus nécessaires et produiraient le plus d'effet. Au reste, cette importante amélioration vient d'être réalisée à l'Orchestre de l'Opéra de Paris; c'est le même Timbalier—M^r. Poussard—qui blouse les trois Timbales; M^r. Poussard partage l'étendue entre ses trois Timbales de la manière suivante:

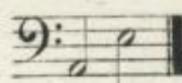


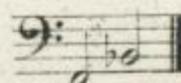
Espérons que ce progrès ne tardera pas à s'impatroniser dans tous les autres bords orchestres. Enfin il y aurait encore quelque chose de mieux que trois Timbales,

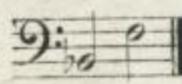
ce serait deux paires de Timbales jouées chacune par un Timbalier. Combien de ressources offrirait au Compositeur une pareille disposition! Il n'y a presque point d'accords dans lesquels il ne put faire entendre au moins une note et bien souvent il en pourrait faire entendre plusieurs à la fois; mais les innovations les plus utiles et les plus importantes s'établissent avec tant de lenteur et de difficulté, qu'on ne doit guère s'attendre à voir de longtems la réalisation de celle-ci. En employant quatre Timbales, au lieu de deux, l'étendue y gagnerait aisément plusieurs notes, car si la difficulté de rencontrer des peaux assez grandes pour couvrir une surface plus considérable que celle en usage pour la grande Timbale, interdit de prolonger cette étendue au grave, rien n'empêcherait du moins, de fabriquer des bassins plus petits que la petite Timbale ordinaire, et d'arriver ainsi à obtenir une certaine quantité de notes, à l'aigu, telles que

SOL, LA^b, LA, SI^b,  et même plus. Enfin, une dernière considération

presqu'aussi importante que les précédentes, serait la simplification de l'accord: Dans l'état actuel, le Timbalier est souvent obligé de changer l'accord plusieurs fois dans le cours d'un seul morceau, et cela pendant que l'orchestre module et joue dans des tons tout-à-fait différents de celui qu'il veut obtenir, et il n'a souvent que fort peu de tems, pour mener à bien cette opération difficile; de son côté, le compositeur, sous peine d'offrir à l'exécutant d'insurmontables obstacles est forcé de faire taire l'instrument un certain nombre de Pausés, lorsqu'il veut changer l'accord, pour laisser au Timbalier le tems de chercher ses nouvelles notes; il faut qu'il s'applique, en outre, à ne jamais demander, EX ABRUPTO, des notes par trop éloignées de l'accord précédent;

si, par exemple, les Timbales sont en LA-MI  et qu'il veuille aller en SI-FA,

il serait absurde de demander le nouvel accord en FA-SI  ce qui obligerait à baisser d'une tierce la grande Timbale, et à baisser d'une quarte augmentée la pe-

tile, lorsqu'au contraire l'accord en SI-FA  n'exige pour la grande Timbale

que l'exhaussement d'un demi-ton de même que pour la petite. Tous ces inconvénients disparaîtraient, en grande partie, à mesure qu'augmenterait le nombre des Timbales: Le Compositeur aurait plus de latitude et le Timbalier de facilité.

ART DE BLOUSER. L'Art de blouser les Timbales était jadis beaucoup plus difficile et plus compliqué qu'il ne l'est de nos jours. Du tems où le rôle des Timbales consistait principalement à accompagner des fanfares de Trompettes, ou à exécuter des préludes et des interludes, pour fêter l'entrée de quelque grand Personnage, on croyait devoir suppléer à l'imperfection de l'Instrument, par l'habileté de l'artiste; de là tous ces coups si variés et si difficiles: COUPS DE CINQ, CROISÉS, MOULINETS, COUPS MÉLÉS, ROULEMENTS À DEUX TIMBALES, FANTAISIES, & & avec lesquels un Timbalier devait être familiarisé pour mériter le nom de virtuose et trouver de l'occupation. Aujourd'hui, que les Timbales s'emploient presque exclusivement à l'Orchestre, les Compositeurs ne demandent plus à l'exécutant aucun de ces tours de force dont on

était autrefois si prodigue; ils les proscrivent, au contraire, et assurément l'artiste qui se permettrait le plus petit ornement de cette nature, au lieu d'exécuter simplement la note telle qu'elle est écrite, s'exposerait aux plus sévères réprimandes; en un mot, les Timbales ne se traitent guère différemment que tout autre instrument de l'orchestre; le compositeur leur donne à exécuter différentes valeurs, ainsi qu'il pourrait faire pour la flûte ou le violon, et le Timbalier doit se borner à rendre ce qu'il a sous les yeux; lors donc qu'un Timbalier sait donner le coup sec, le coup prolongé, éteindre vivement le son, passer avec rapidité d'un bassin à l'autre, observer le *forté*, le *piano* et le *crescendo*, enfin exécuter un roulement bien fin et bien égal, il possède presque intégralement ce que nous serions tenté d'appeler son DOIGTÉ.

Au reste, comme l'art du Timbalier ancien ne saurait être tout-à-fait indifférent au Timbalier moderne, que plusieurs des procédés de l'ancien jeu peuvent être d'une grande utilité pour le nouveau, que l'étude de ces procédés doit nécessairement avoir pour résultat de développer l'agilité et la précision, en un mot, d'agrandir le talent de l'artiste, et qu'enfin, par impossible, il se peut rencontrer quelque Timbalier qui désire approfondir la connaissance de ces procédés, soit par goût, soit par nécessité, nous nous sommes décidé à les exposer ici dans leur entier, autant du moins qu'il nous a été permis de le faire au moyen des documents que nous avons pu réunir sur cet objet.

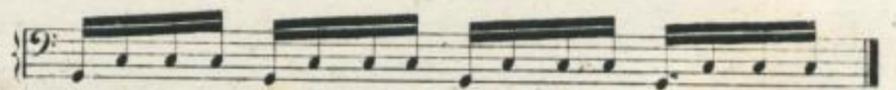
Les coups qui se présentent les premiers sont ceux qui offrent une certaine analogie avec les coups de langue de la Trompette et qu'on peut appeler: COUPS DE DEUX, COUPS DE TROIS, COUPS DE QUATRE, COUPS DE CINQ. (1)

(1) M^r Poussard Timbalier de l'Opéra ne reconnaît aucun de ces Coups: M^r Emery, Timbalier de l'Opéra-comique admet les trois premiers, mais il n'oserait en faire usage que dans des Marches ou des Quadrilles et jamais à l'Orchestre.

Les Allemands, au contraire, les admettent tous, sans exception, et leur donnent les dénominations suivantes:

SIMPLE COUP DE LANGUE.

(*Einfache Zungen*).



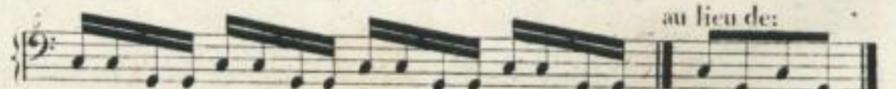
DOUBLE COUP DE LANGUE.

(*Doppel-oder gerissene Zungen*).



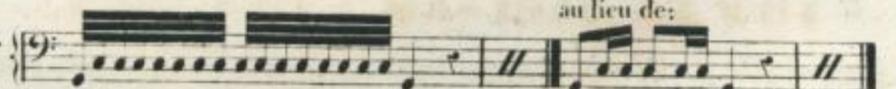
COUP DE LANGUE PORTÉ.

(*Tragende Zungen*).



ENTIER DOUBLE-COUP DE LANGUE.

(*Ganze Doppel-Zungen*).



Auxquels il faut joindre:

LE DOUBLE COUP CROISÉ.

(*Doppel-Kreuzschlaege*).



LE ROULEMENT.

(*Wirbel*).



LE DOUBLE ROULEMENT.

(*Doppel-Wirbel*).



Au reste, nous allons revenir en détail sur chacun de ces coups.

Avant d'entrer dans l'explication de ces différents coups, nous allons indiquer ce que l'on entend par le COUP SIMPLE.

1^o. Le COUP SIMPLE s'exécute en frappant simultanément les deux baguettes sur une Timbale. L'une des mains, la droite ou la gauche à volonté tient sa baguette à un pouce de la peau et l'autre l'en tient à quatre ou cinq pouces et il n'en faut pas moins que le coup soit frappé en même tems par toutes deux. Le coup simple se répète ou sur la même Timbale ou en passant d'une Timbale à l'autre; lorsque ce dernier cas se présente, dans un mouvement très rapide, il est d'usage de laisser chaque main à sa Timbale, mais alors, il faut varier le degré d'intensité suivant l'intention du Compositeur, c'est-à-dire frapper fort la Tonique et la Dominante faible, quand le tems fort porte sur la Tonique, et VICE VERSA. Cependant si on est assez exercé pour passer les deux mains d'une Timbale à l'autre, même dans un mouvement très rapide, il vaut mieux le faire et frapper alternativement sur chaque Timbale des deux baguettes à la fois.

Voici quelques exemples de Coups simples répétés: **A** Sur la même Timbale. **B** En alternant d'une Timbale à l'autre dans un mouvement modéré. **C** En alternant d'une Timbale à l'autre, dans un mouvement rapide: (1)

1. En UT-SOL. 2. 3. 4. 5.

A. B. C.

Lentement. Plus vite. M.G. M.D. Les deux mains réunies. M.G. M.D. Difficile. Les deux mains réunies.

L'emploi simultané des deux Baguettes n'est indispensable que dans le FORTE, en raison de la puissance et du volume qu'il imprime à la sonorité de l'Instrument, mais dans le MEZZO FORTE ou le PIANO, on peut le faire à une seule baguette, ce qui simplifie grandement l'exécution du coup simple alterné rapidement d'une Timbale à l'autre, puisque chaque main reste à sa Timbale et frappe son coup à tour de rôle.

2^o. Le COUP DE DEUX peut s'exécuter de plusieurs manières différentes: — En frappant deux battements rapides avec une seule baguette, soit la droite soit la gauche, (on peut aussi n'en frapper qu'un et obtenir le second par l'effet du rebondissement) — En faisant la même opération avec les deux baguettes à la fois; — En frappant rapidement

(1) Les exemples ci-dessus sont peu développés mais ils suffisent néanmoins pour l'objet auquel nous les destinons: qu'on les répète 10, 20, 30 fois et le but sera atteint.

4. Le COUP DE QUATRE peut s'exécuter de plusieurs manières différentes: frappant deux battements rapides avec une baguette, puis autant avec l'autre (le rebondissement peut remplacer le second et le quatrième battements frappés.)—En frappant le premier battement avec une baguette, le second avec l'autre, le troisième avec la première et le quatrième avec la seconde.—En frappant les deux premiers battements avec une baguette, le troisième avec l'autre, et le quatrième avec la première, ou avec les deux baguettes à la fois, &.&. Le Coup de quatre peut se répéter ou sur la même Timbale ou en alternant d'une Timbale à l'autre, mais dans ce dernier cas il ne faut pas que le mouvement soit trop rapide. Voici quelques exemples de Coup de quatre répétés: **A** Sur la même Timbale, **B** En alternant d'une Timbale à l'autre.

Timbales en MI-SI.

1^{re} manière. 2^e manière. 3^e manière. **A.**

M.G.G G G G G G G

B.

5^o. Le COUP DE CINQ peut s'exécuter de plusieurs manières différentes:—En frappant deux battements rapides avec une baguette, les deux suivants avec l'autre et le cinquième avec la première (le rebondissement peut remplacer le second et le quatrième battement frappé.)—En frappant le premier battement avec une baguette, le second avec l'autre, le troisième avec la première, le quatrième avec la seconde, et le cinquième avec la première ou avec les deux baguettes à la fois.—En frappant deux battements avec une baguette, le troisième avec l'autre, le quatrième et le cinquième avec la première à laquelle on peut joindre la seconde pour le dernier coup. Le Coup de cinq peut se répéter ou sur la même Timbale ou en alternant d'une Timbale à l'autre, mais dans ce dernier cas, il ne faut pas que le mouvement soit trop rapide. Voici quelques exemples de Coups de cinq répétés: **A** Sur la même Timbale. **B** En alternant d'une Timbale à l'autre.

Timbales en RE-LA.

1^{re} manière. ou 2^e manière. ou 3^e manière. ou

G G D D G D D G G D G G D G G D D

A. Vite.

G G D D G G D D G G D D G G D D

On a pu voir ci-dessus qu'il arrive très fréquemment qu'on fait sauter un ou plusieurs battements d'une Timbale à l'autre, dans l'exécution d'un seul coup; le battement sauté se trouve tantôt le second, tantôt le troisième, tantôt le quatrième, &. Toutefois il est généralement d'usage que le premier et le dernier battement s'opèrent sur la même Timbale. On remarquera en outre que ces battements sautés résonnent à miot

M. S. 255

à l'aigu, tantôt au grave, suivant que le coup principal s'opère sur la grande ou sur la petite Timbale; les battements sautés sont susceptibles d'être variés à l'infini, mais on pourra dans les exemples suivants se faire une idée des combinaisons les plus ordinaires, dans lesquelles ils se présentent; nous en avons écrit depuis le coup de deux, jusqu'au coup de cinq:

Timbales
en-RE-LA.

1. Coup de Deux.

2. Coup de Trois.

3. Coup de Quatre.

4. Coup de Cinq.

Les coups qui renferment des battements sautés se nomment généralement COUPS-MÊLÉS; il est d'usage d'exécuter le saut ou passage avec sa main naturelle, c'est-à-dire que si le coup principal s'opère sur la Timbale droite, par exemple, on exécute le saut sur la Timbale gauche et vice versa; cependant quelques Timbaliers pour renchérir sur la difficulté, procèdent d'une façon inverse, c'est-à-dire que la main opposée fait le saut en croisant par dessus l'autre: si le coup principal s'opère sur la Timbale droite, par exemple, ils exécutent le saut sur la Timbale gauche, avec la main droite, en passant par dessus la main gauche qui reste sur la Timbale droite.

Il ne faut jamais perdre de vue que les différentes espèces de coups données cidessus NE COMPTENT QUE POUR UN SEUL COUP, POUR UNE SEULE NOTE, et conséquemment qu'on n'en fait pas état dans la valeur de la mesure: c'est dire qu'il faut les exécuter avec une vitesse extrême; il n'est pas moins indispensable de les rendre avec une égalité parfaite, c'est-à-dire en donnant à chaque battement une durée rigoureusement identique, seulement le premier et le dernier battement doivent en général se faire un peu plus entendre que les battements intermédiaires.

Tous les coups donnés cidessus sont d'une exécution fort difficile et la difficulté augmente à proportion du nombre des battements, comme aussi en raison des battements sautés. Le début de chacun d'eux ou première position de l'exécutant, est le même que nous avons indiqué, en parlant du coup simple, c'est-à-dire que l'une des mains

tient sa baguette à un pouce de la peau, tandis que l'autre l'en tient à environ quatre ou cinq pouces; Enfin il est essentiel de pouvoir partir indifféremment d'une main ou de l'autre; cela est d'un grand secours, principalement dans les coups alternés, en permettant de commencer chaque fois le coup, avec sa baguette naturelle, c'est-à-dire avec la baguette droite sur la Timbale droite et avec la gauche sur la Timbale gauche: l'aisance des mouvements et la vitesse seraient grandement compromises, si le Timbalier ne savait commencer son coup que de la main droite, lorsqu'il aurait à le frapper sur la Timbale gauche.

Si nous avons tant insisté sur cette matière, c'est qu'indépendamment de l'agilité qu'une pareille étude ne saurait manquer d'imprimer au poignet de l'artiste, lorsque celui-ci saura bien exécuter tous ces coups, la plupart des choses que le compositeur pourra lui demander ne seront plus pour lui qu'un jeu d'enfant; Enfin, il n'est point de dessins Rhythmiques qui ne lui deviennent très faciles, au moyen de quel qu'un des procédés indiqués cidessus; il n'aura plus qu'à tenir compte de la mesure en les exécutant.

L'APPOGGIATURE et le GRUPETTO lui seront également très faciles, par l'emploi du battement sauté: (Voyez page 51 pour l'explication de ces termes).

6^o Le ROULEMENT ou TREMOLO est un des Exercices les plus fréquents et les plus importants des Timbales; on le rencontre sous toutes les formes: Roulement court, Roulement prolongé, Roulement PIANO, Roulement FORTE, Roulement \leftarrow , Roulement \rightarrow , et surtout Roulement $\leftarrow\rightarrow$. (Pour l'explication de ces signes voyez page 50).

Le Roulement s'exécute en frappant successivement un coup de chaque main: une baguette se lève pendant que l'autre s'abaisse et ainsi de suite: le coup doit toujours porter au même point de la peau; la première qualité du Roulement c'est d'être égal, c'est-à-dire qu'il faut que chaque baguette retombe à des intervalles bien égaux entre eux; quelques Timbaliers, principalement en Allemagne, exécutent une sorte de balancement avec la main droite, tandis que la gauche agit dans une position directe, d'autres font passer la baguette droite par dessus la gauche de gauche à droite, tandis que la baguette gauche agit dans une position directe; toutes les manières sont bonnes pourvu qu'elles atteignent le même résultat, cependant la première nous paraît la meilleure comme étant la plus simple.

Le Roulement PIANO s'obtient en tenant les baguettes à une très petite distance de la peau, et en espaçant un peu les Coups; si on veut obtenir un effet de CRESCENDO, on accélère les coups, et on augmente pour les baguettes la distance à parcourir; veut-on de nouveau revenir au PIANO, on suit une marche inverse, et on finit comme on avait commencé. Un Roulement $\leftarrow\rightarrow$ de cette nature, bien exécuté est du plus bel effet et se présente très fréquemment. Quelquefois on peut commencer le Roulement par un coup de cinq sur la même Timbale ou à battement sauté: cet ornement est brillant, mais il faut que le caractère du morceau le comporte; dans le doute le Timbalier fera mieux de s'abstenir.

Le Roulement s'exécute parfois en alternant d'une Timbale à l'autre; en exécutant cette espèce de roulement, il faut opérer la transition avec une telle vitesse que l'oreille ne puisse sentir aucun vide. Ce cas n'est pas très rare, en on trouve un exemple bien caractérisé, dans l'Ouverture de DÉMOPHON.

Enfin le Roulement peut encore s'exécuter sur les deux Timbales à la fois, (il faut bien entendu, que les deux notes fassent partie de l'Accord); Ce roulement ne se donne guère que dans les Entrées, il peut se faire de plusieurs manières: — En frappant alternativement chaque bassin avec sa baguette naturelle. — En faisant sauter rapidement une main du bassin où se fait le roulement principal sur l'autre bassin et en la ramenant au premier, pour l'en chasser aussitôt sur le second, de telle sorte que cette main opère un mouvement précipité de va-et-vient de l'une à l'autre Timbale, tandis que l'autre main reste toujours sur le même bassin; la main stationnaire agit ordinairement sur son bassin naturel, à moins qu'il ne plaise au Timbalier d'accroître encore la difficulté par le croisement. Il peut y avoir, au reste, cent façons, d'exécuter le Roulement à deux Timbales, aussi bien que les autres, et les Timbaliers en inventent chaque jour. Voici quelques exemples: **A** Roulements courts, **B** prolongés, **C** piano, **D** forté, **E** <, **F** >, **G** <—, **H** en alternant d'une Timbale à l'autre, **I** sur deux Timbales à la fois.

EN RÉ-LA.

The musical examples are as follows:

- A:** Short rolls in groups of four, alternating between two timpani.
- B:** Long rolls in groups of four, followed by a melodic line.
- C:** Piano rolls in groups of four, alternating between two timpani.
- D:** Fortissimo rolls in groups of four, alternating between two timpani.
- E:** Alternating rolls between two timpani.
- F:** Alternating rolls between two timpani with a different articulation.
- G:** Alternating rolls between two timpani with a different articulation.
- H:** Alternating rolls between two timpani with a different articulation.
- I:** Simultaneous rolls on two timpani.

II.

I.

N.B. Le Boulement s'indique aussi quelquefois par le signe *tr* Ex:

7^e LE MOULINET consiste en quatre coups frappés deux à deux sur chaque Timbale; on peut l'exécuter de plusieurs manières:—Une main, la droite par exemple, frappe un coup sur la Timbale gauche, l'autre main frappe le second coup sur la même Timbale, la main droite frappe le troisième sur la Timbale droite, et la main gauche va frapper le quatrième sur la même Timbale—Une main, la droite par exemple, frappe un coup sur la Timbale gauche, l'autre main frappe le second sur la Timbale droite; la main droite frappe le troisième sur la Timbale gauche et la main gauche le quatrième sur la Timbale droite. &c. Voici quelques exemples de ces deux genres de moulinet, **A** le premier et **B** le second:

A.

B.

Voici une 3^e Variante:

Le Moulinet doit se faire avec vitesse, égalité et sans désenparer d'une Timbale à l'autre; le jeu des mains doit constamment décrire une sorte de roue ou de Moulinet de gauche à droite et de droite à gauche. Cette sorte de coup n'est guère d'usage que dans les ENTREES.

8^e Les Croisés se composent de six Coups frappés trois à trois sur chaque Timbale. On commence indifféremment par une Timbale ou par l'autre; si c'est par la gauche, par exemple, les bras sont croisés, le droit en dessus du gauche; la main droite frappe le premier coup en tirant à gauche, la main gauche frappe le second en tirant à droite et la droite le troisième, en tirant à gauche; cela fait, les bras se décroisent et se recroisent en sens inverse pour passer à l'autre bassin, c'est-à-dire que le bras gauche vient en dessus du droit, puis la main gauche frappe le quatrième coup en tirant à droite, la main droite le cinquième en tirant à gauche, et la main gauche le sixième, en tirant à droite. La même opération se renouvelle autant de fois qu'on le juge convenable;

M. 257

Ce coup doit s'exécuter avec vitesse et égalité. Dans les Fanfares on peut répéter les Croisés de quatre à six fois; ce coup se fait en grande Parade, il est indispensable dans les Entrées. Autrefois les Tons les plus favorables pour les entrées et les fanfares étaient RE et LA parceque toutes les Trompettes étaient en RE; de nos jours on se sert de tous les tons *ad libitum*. Pour parvenir à bien rendre tous les coups qui précèdent, il faut se livrer à des exercices multipliés, en commençant d'abord avec lenteur, puis en accroissant progressivement la vitesse. L'alternation rapide d'une Timbale à l'autre qui se présente particulièrement dans les Coups mêlés, dans le Roulement à deux Timbales, dans le Moulinet, et dans les Croisés constitue un genre de difficulté à part; lorsqu'on commence à étudier ces Coups, on se heurte les bras l'un contre l'autre l'autre, on s'écorche les mains aux clefs, on casse les baguettes, bref on commet toutes sortes de gaucheries, mais un travail opiniâtre finit toujours par triompher des plus rudes obstacles; l'essentiel est de ne se point décourager.

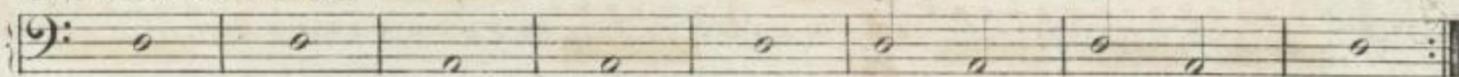
Les FANTAISIES sont comme nous l'avons déjà dit, des espèces de Préludes ou d'Interludes exécutés par le Timbalier, dans les Entrées, afin d'en prolonger la durée et d'en augmenter l'éclat. Dans les fantaisies, l'artiste amalgame à sa guise, les divers coups dont nous avons donné la description, il les modifie et y ajoute autant qu'il peut des combinaisons nouvelles; les fantaisies en un mot, sont la plus belle occasion de déployer son savoir, son élégance, et son adresse, aussi maints artistes, non contents des immenses difficultés d'exécution qu'ils surmontent, s'astreignent encore à satisfaire les yeux aussi bien que l'oreille, soit en marquant autant de coups autour des Timbales qu'il y a de clefs aux bassins, soit en agitant les baguettes audessus de la tête, soit en changeant les baguettes de main, soit en jetant les baguettes en l'air et en les rattrappant sans discontinuer leur jeu, soit par tout autre tour analogue; mais de semblables exercices ne sont qu'une puérile satisfaction d'amour propre, sans aucun but utile, surtout à notre époque; aussi sommes-nous loin d'engager les élèves à y consacrer leur tems et leur peine. Le Roulement et les cinq premières espèces de coups suffiront pour leur donner l'agilité nécessaire et les mettre à même d'exécuter toutes les figures, tous les dessins Rhythmiques qui pourront se présenter dans leur partie. Nous ne terminerons pas sans expliquer les différentes espèces de coups qui se rencontrent le plus fréquemment à l'Orchestre; nous les ferons suivre des figures Rhythmiques les plus ordinaires, enfin nous développerons quelques considérations sur les connaissances et les qualités que doit posséder un bon Timbalier d'orchestre, ainsi que sur les procédés qu'il doit mettre en usage pour jouer de son Instrument, dans les meilleures conditions possibles. (*)

Bien qu'on ne puisse pas obtenir sur les Timbales de tenues proprement dites, il y a toutefois une bien grande différence entre la manière d'obtenir les notes brèves et les notes longues; pour ces dernières, particulièrement, pour les sons prolongés on porte le coup lourdement et on laisse vibrer la Timbale (1) Exemple:

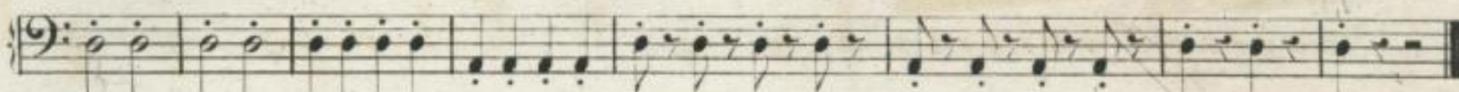
(1) Il ne faut pas croire qu'après le coup frappé, on doive laisser reposer la baguette sur la peau, ce serait au contraire le moyen d'arrêter court les vibrations.

(*) Voyez à la fin de notre Méthode la Note 2.

Timbales en RÉ-LA.

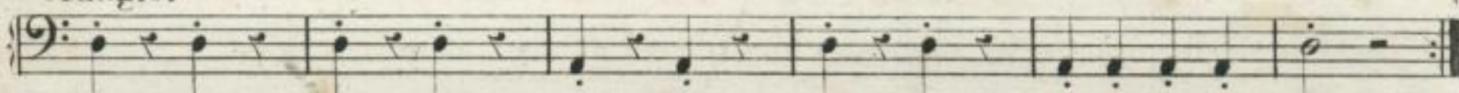


Pour les notes breves, au contraire, on donne un coup rapide et on relève vivement la baguette, Exemple:

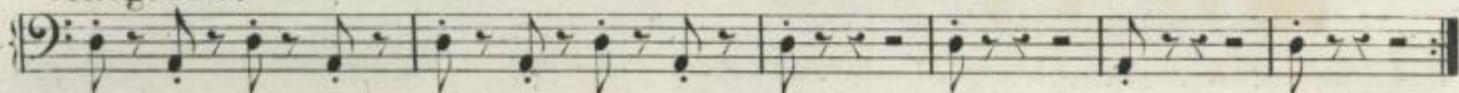


Il est impossible d'obtenir le LEGATO sur les Timbales, mais le COUP SEC ou STACCATO y est très facile à donner: le coup sec se frappe à peu près comme la note brève, mais avec plus de raideur; lorsque le mouvement est lent ou que les coups sont séparés par des silences, l'effet en est bien mieux rendu, l'artiste ayant le tems d'arrêter le son en touchant la peau avec sa main; voici des exemples de coups secs:

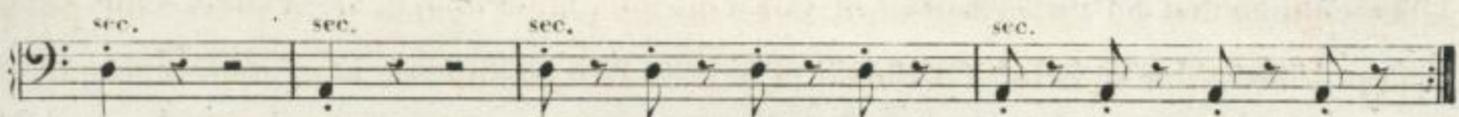
Adagio.



Allegretto.

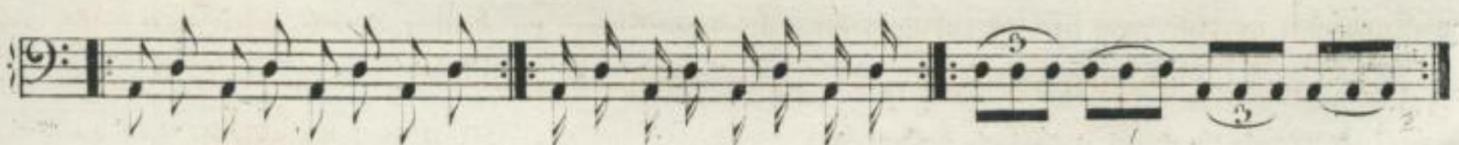
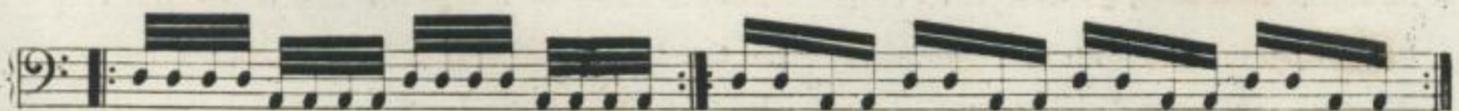
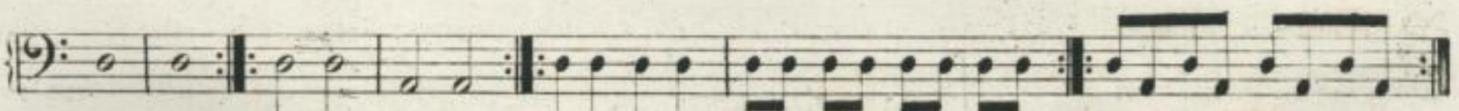


Au reste, arrêter ainsi le son en touchant la peau, n'est pas une chose indifférente dans d'autres cas que le coup sec, pour des notes très brèves par exemple, ou même pour toute autre espèce de valeur; c'est au compositeur à indiquer l'emploi de cet effet, lorsqu'il le désire spécialement, Exemple:



Le compositeur négligeant presque toujours d'indiquer lorsque le coup doit être frappé avec les deux baguettes à la fois, c'est au Timbalier à suppléer cette omission, en consultant le gout, le degré d'intensité, la place des tems torts, le retour de chaque mesure, la nature du Rhythme, &. &.

Voici maintenant quelques unes des figures Rhythmiques les plus usitées sur les Timbales:



The musical score consists of seven staves of music, likely for a timpani part. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as 'tr' (trill) and '5' (quint). The music is written in a bass clef and features a variety of note values and rests.

L'exécution de ces exemples ainsi que de tous autres analogues ou différents qu'il plaira au compositeur d'écrire à la partie de Timbales, n'offrira pas la moindre difficulté à l'artiste qui possédera à fond les cinq premiers coups et le Roulement.

Terminons par diverses réflexions d'une haute importance:

Il serait à souhaiter qu'on pût toujours blouser la Timbale au centre du cercle, car, de cette manière, les vibrations auraient beaucoup plus d'égalité et d'éclat, le point frappé se trouvant à pareille distance et le plus loin possible de la circonférence; mais pour que cela fut praticable, il faudrait que la tension de toutes les vis fût exactement la même, et que la peau présentât, dans toutes ses parties une homogénéité parfaite; or, il arrive souvent, comme nous l'avons dit plus haut, en parlant de l'accord, qu'on est obligé de tourner quatre ou trois clefs seulement, d'un côté, ce qui fait que la tension devient inégale et que la peau n'offre plus absolument la même intonation, sur tous les points de sa surface; d'un autre côté, quelque soin qu'on apporte à choisir des peaux bien préparées et d'une égale épaisseur, on ne peut jamais y réussir complètement, et il y a toujours tel ou tel endroit de la peau qui offre une qualité de timbre plus nette, plus sonore et plus belle: en cet état, que doit faire le Timbalier? — rechercher quel est l'endroit du bassin qui lui donne le ton le plus juste, le son le plus beau, puis l'amener devant lui, à sa portée, en faisant tourner le bassin sur son pivot.

Lorsqu'on veut arrêter le son, sur la Timbale, il faut toucher la peau avec les trois derniers doigts de la main à plat, un seul doigt n'éteindrait pas le son complètement, ni surtout instantanément; il en serait de même, si on appuyait juste au centre, au lieu d'appuyer à un autre point quelconque de la surface.

Nous avons déjà fait observer combien le choix des baguettes influait sur l'exécution; lorsque le compositeur indique celles qu'il veut voir employer, le Timbalier n'a autre chose à faire que de se conformer à son désir, mais lorsque cette indication manque, ce qui arrive le plus souvent, c'est à lui d'étudier le caractère général du morceau et le rôle particulier que les Timbales doivent y jouer, avant de choisir ses baguettes: un Timbalier change quelquefois, à plusieurs reprises, de baguettes, dans le cours d'un seul morceau.

Indépendamment de l'habileté d'exécution, voici les principales qualités que doit posséder tout bon Timbalier d'Orchestre:

Il faut qu'il soit toujours sur le qui vive et compte les Pausés avec la plus grande attention, afin d'entrer juste au moment voulu; Les Timbales étant un instrument retentissant, une fausse entrée ne peut pas se dissimuler dans la masse, comme pour un violon ou pour une flûte, et toute erreur de ce genre produit un détestable effet, outre qu'elle est susceptible de jeter l'Orchestre dans une effroyable cacophonie, en entraînant une partie à sa suite.

Il faut que le Timbalier ait une oreille aussi exercée que délicate, pour obtenir un nouvel accord, dans le cours d'un morceau: il n'a, en effet, d'autre moyen, pour y arriver, que de saisir, au passage, dans l'Orchestre, la note dont il a besoin, ou bien de s'isoler, au contraire, de ne pas écouter ce qui se fait autour de lui, et de trouver cette note en lui-même, puis de la chercher par le tâtonnement, en tournant les poignées d'une main, et en frappant légèrement la peau de l'autre; quel que soit le procédé mis en usage, il n'en est pas moins difficile d'atteindre un résultat satisfaisant, c'est-à-dire une intonation juste, au milieu du vacarme et des harmonies dissemblables de l'Orchestre; ajoutez à cela, qu'en général, l'artiste a fort peu de tems pour trouver son nouvel accord, et que la promptitude est une condition aussi indispensable que la sûreté; le Timbalier sera donc excellent Harmoniste; Enfin, il ne doit pas être moins bon Esthéticien pour entrer, dans le sentiment de la composition, envisager les forces de l'Orchestre, les exigences du local, et régler son jeu en conséquence.

ENTRETIEN DE L'INSTRUMENT. La première précaution à prendre, quand on a fini de jouer, c'est de tourner toutes les vis et de détendre les peaux, afin qu'elles ne fatiguent pas inutilement. Quelques artistes veulent qu'on mouille les peaux de tems en tems avec de l'eau tiède, d'autres engagent à les oindre d'huile ou de graisse, d'autres enfin, rejettent absolument toute opération de cette nature, et prétendent qu'une fois les peaux bien préparées par le Corroyeur, on n'y doit plus toucher. Quant aux vis, tout le monde est d'avis qu'il faut les frotter d'huile de tems en tems, afin que leur jeu soit facile, et qu'elles ne crient pas en tournant.

SECONDE PARTIE.
CHAPITRE I.
DURÉE DES TONS.

Nous ne nous sommes occupé jusqu'ici que de ce qui est relatif à la hauteur des Tons; cette seconde partie sera consacrée à leur DURÉE ou comme on dit plus communément à leur VALEUR.

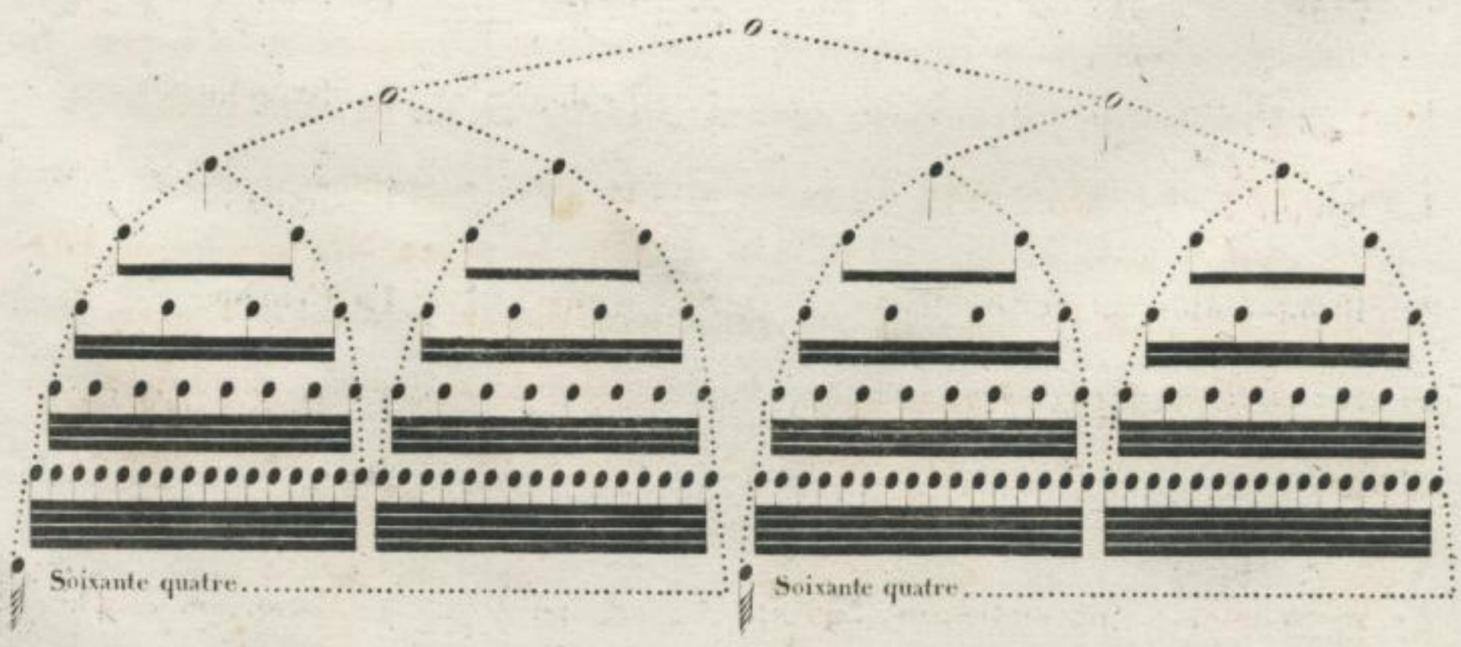
C'est par la figure des Notes que se précise la valeur des tons; nous connaissons déjà ces figures, en voici les dénominations:

Ronde	o	ou Entière.
Blanche.....	o	ou Demie.
Noire.....	•	ou Quart.
Croche.....	•	ou Huitième.
Double croche.....	•	ou Seizième.
Triple croche.....	•	ou Trente-deuxième.
Quadruple croche.....	•	ou Soixante-quatrième.
Quintuple croche.....	•	ou Cent-vingt-huitième.

Dans l'exemple ci dessus, chacune des espèces de notes vaut la moitié de celle qui précède et le double de celle qui suit, (comme l'indiquent d'ailleurs les secondes appellations à droite, qui sont les plus rationnelles, quoique les moins usitées;) ainsi la ronde vaut deux blanches ou quatre noires, ou huit croches; la blanche vaut la moitié d'une ronde ou deux noires ou quatre double croches ou huit triple croches et ainsi de suite.

Le Tableau suivant donnera une idée exacte de ces diverses proportions, l'une par rapport à l'autre.

TABLEAU.



CHAPITRE II.
POINT. - LIAISON. - SILENCES.

Le POINT et la LIAISON servent à obtenir des Proportions impaires et leur emploi est parfois indispensable, car on a vu par ce qui précède que le partage d'une valeur quelconque en valeurs moindres s'effectue toujours dans une proportion paire; or le point placé derrière une note a pour propriété d'augmenter cette note de la moitié de sa valeur; il sert donc à réunir en une TROIS DEMI-VALEURS. Quant à la liaison elle produit aussi le même résultat, car elle a pour propriété de réunir en une toutes les valeurs qu'elle embrasse; d'après cela:

Un second Point après le premier, accroît encore la valeur totale de la moitié du premier point, soit du quart de la note pointée, Exemple:

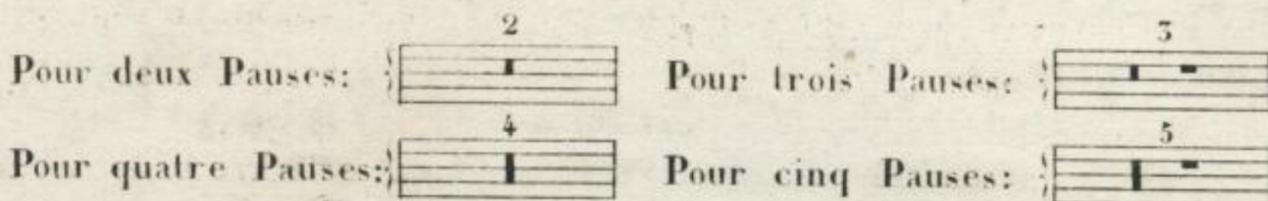
Enfin grâce à la liaison on peut obtenir des valeurs impraticables sans elle, comme:

En Musique, les moments ou l'on se fait ont leur valeur tout aussi bien que les tons, et ces valeurs nommées SILENCES correspondent exactement aux premières, c'est-à-dire que chaque valeur de Note a son silence équivalent, Exemple:

La Pause.....		Egale:		La Ronde.
La demi-Pause.....		Egale:		La Blanche.
Le Soupir ou quart de Pause.....		Egale:		La Noire.
Le Demi-soupir ou 8 ^e de Pause.....		Egale:		La Croche.
Le Quart de soupir ou 16 ^e de Pause		Egale:		La Double-croche.
Le Demi-quart de soupir ou 32 ^e de Pause		Egale:		La Triple-croche.
Le Seizième de soupir ou 64 ^e de Pause		Egale:		La Quadruple-croche, &

M. 255.

42 Dans tout ce Tableau le mot ÉGALE signifie: a la même valeur, dure le même tems.
Les silences plus longs qu'une Pause se désignent de la manière suivante.

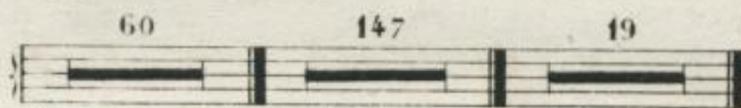


Combinées avec les fractions de Pauses ci-dessus, ces indications peuvent fournir toutes les valeurs de Silences imaginables.

La division impaire du silence, s'obtient comme celle du ton au moyen du point, ainsi:

· · · · · vaut: · · · · · &c.

Les repos d'une très longue durée, dans le cours d'un Morceau de Musique s'indiquent ordinairement par une barre sur la portée surmontée d'un chiffre, comme:



Ce qui indique qu'il y a 60, 147 ou seulement 19 pauses à observer.

CHAPITRE III.

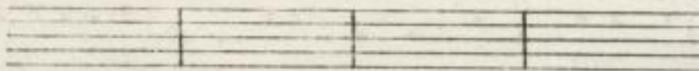
MESURE.- TEMS.- ACCENT.



La Mesure est un espace de tems arbitraire choisi pour le partage du tems et qui se reproduit toujours dans des conditions identiques. La mesure divise régulièrement la durée des Tons en parties égales et détermine l'ordre symétrique de leur accent.

Si l'on réfléchit quelque peu, on sentira que la Mesure est une chose indispensable, car la figure des notes ne fait que donner leurs proportions mutuelles sans indiquer leur durée d'une manière précise et absolue; c'est la mesure seule qui peut fournir ce dernier renseignement.

Une barre verticale sur la Portée, nommée BARRE DE MESURE sépare les Mesures entr'elles, ainsi:



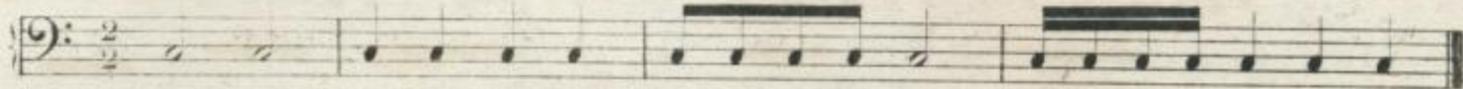
La Mesure se subdivise en plusieurs parties principales qu'on appelle TEMS; le nombre et l'espèce des tems varient, c'est-à-dire que le tems peut être ou une Ronde ou une Blanche ou une Noire, ou une Croche &c., et qu'on en peut faire entrer deux trois quatre ou même plus dans une Mesure; seulement, une fois l'espèce et la quantité des tems adoptées elles restent toujours les mêmes pour toutes les Mesures.

Les Mesures s'indiquent généralement par des Fractions dont le numérateur désigne l'espèce et le dénominateur le nombre des Tems, comme:

$\frac{2}{4}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{2}$, &c.

On place cette indication à la Clef.

En disant que tous les tems d'une mesure devaient être de la même espèce, nous n'avons point voulu exprimer que la même note dut constamment remplir chacun d'eux, mais bien qu'ils devaient être complétés par des valeurs dont la réunion fut équivalente au tems principal non divisé ainsi:



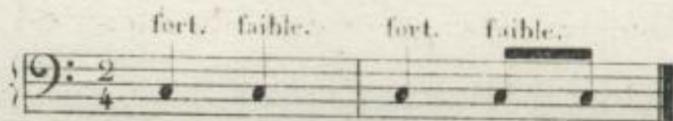
Il y a des Mesures paires et des Mesures impaires, c'est-à-dire qui sont formées d'un nombre de tems pair ou impair; Les premières sont les Mesures à DEUX, à QUATRE, à SIX et à DOUZE tems; Les secondes sont les Mesures à TROIS et à NEUF tems; Cette différence établit déjà, comme on voit, outre les diverses espèces de Mesures, une distinction bien tranchée; cependant il y a un point plus essentiel encore peut-être qui doit les distinguer l'une de l'autre et servir de Base à leur classification: C'est le nombre de leurs tems forts; Le TEMS FORT d'une mesure est celui sur lequel tombe particulièrement l'accent et sur lequel on appuie pour ainsi dire naturellement, sans s'en rendre compte, tandis qu'on glisse plus légèrement sur les autres nommés pour cette raison TEMS FAIBLES; dans toutes les Mesures, le premier tems est fort, mais il y a des mesures dans lesquelles certains autres le sont aussi; or ces mesures ne sont que la réunion de plusieurs mesures en une, nous pouvons donc les appeler Mesures Composées; les autres que par antithèse nous appellerons mesures simples, n'ont jamais qu'un seul tems fort qui est le premier.

Il n'y a que deux mesures simples: la Mesure à DEUX TEMS et celle à TROIS TEMS; dans la première, le premier tems est fort le second faible; dans la seconde, le premier tems est fort, les deux derniers faibles; toutes les autres Mesures, ainsi que nous venons de le dire, dérivent de ces deux là.

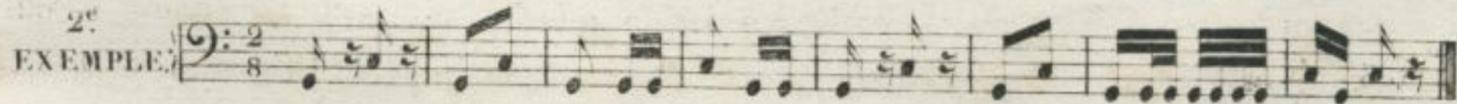
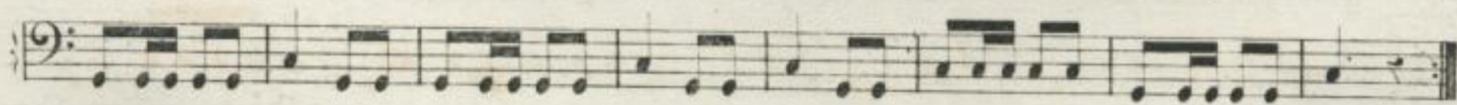
La Mesure à DEUX tems comprend les Mesures à:

$\frac{2}{1}$, $\frac{2}{2}$, ou 2 ou ♩ ou ♪, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{2}{16}$, &c.

En voici l'accentuation:



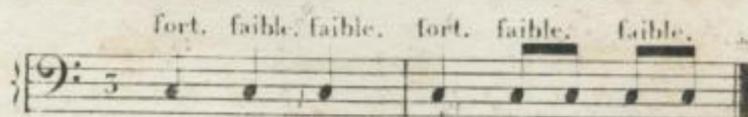
En UT-SOL.



La Mesure à TROIS tems comprend les Mesures à:

$\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ ou 3, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{16}$, &c

En voici l'accentuation:



En UT-SOL.

1^{er}
EXEMPLE.

2^e
EXEMPLE.

La Mesure à QUATRE tems comprend les Mesures à :

$$\frac{4}{1}, \frac{4}{2}, \frac{4}{4}, \text{ou } C, \frac{4}{8}, \frac{4}{16}, \&$$

Cette Mesure étant formée de deux Mesures à deux tems réunies en une, son accentuation sera la suivante:

fort. faible: fort. faible: fort. faible. fort. faible.

En UT-SOL.

1^{er}
EXEMPLE.

2^e
EXEMPLE.

La Mesure à SIX tems comprend les Mesures à :

$$\frac{6}{2}, \frac{6}{4}, \frac{6}{8}, \frac{6}{16}, \&..$$

Cette Mesure étant formée de deux Mesures à trois tems, son accentuation sera la suivante:

fort. faible. faible. fort. faible. faible.

En UT-SOL.

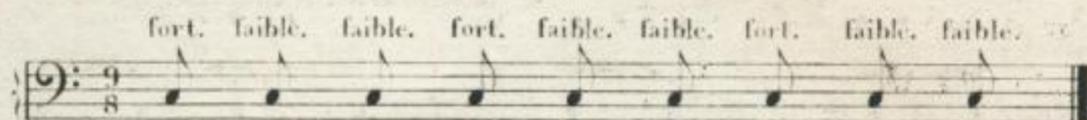
1^{er}
EXEMPLE.

2^e
EXEMPLE.

La Mesure à NEUF tems comprend les Mesures à :

$$\frac{9}{2}, \frac{9}{4}, \frac{9}{8}, \frac{9}{16}, \&c..$$

Cette Mesure étant formée de trois Mesures à trois tems son accentuation sera la suivante:



En UT-SOL.

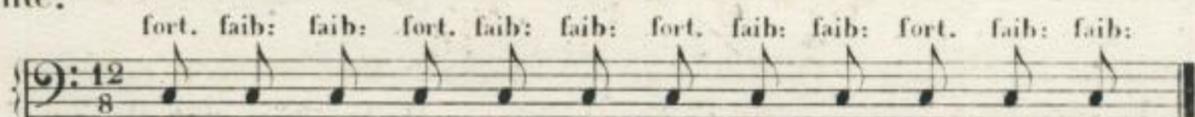
1^{er} EXEMPLE.

2^e EXEMPLE.

La Mesure à DOUZE tems comprend les Mesures à :

$$\frac{12}{4}, \frac{12}{8}, \frac{12}{16}, \&c..$$

Cette Mesure étant formée de quatre mesures à trois tems, son accentuation sera la suivante:



En UT-SOL.

1^{er} EXEMPLE.

2^e EXEMPLE.

Il faut observer que dans toutes les mesures composées, l'accent tombe surtout sur le premier tems de chaque mesure, et se fait beaucoup moins sentir aux autres tems forts intermèd.

CHAPITRE IV. BATTEMENT DE LA MESURE.

On bat la Mesure pour bien marquer la division des tems principaux en parties égales et aussi pour que les Mesures offrent toutes entr'elles une égale durée.

Le Battement s'effectue de différentes manières, suivant l'espèce de la mesure.

Pour battre la Mesure à Deux tems, on porte le bras de haut en bas, puis de bas en haut, ainsi:

Pour battre la Mesure à Trois tems, on porte le bras de haut en bas, puis à droite, et enfin en l'air, ainsi:

Pour battre la Mesure à Quatre tems, on porte le bras de haut en bas, puis à gauche, puis ensuite à droite, et enfin en l'air, ainsi:

La Mesure à six tems se bat comme celle à deux; La Mesure à douze tems comme celle à quatre, et la mesure à neuf tems comme celle à trois; en prenant trois tems pour chaque coup.

On peut battre la Mesure avec la main simplement, ou bien avec un petit baton. Quelquefois on se contente de l'indiquer par le mouvement du pied ou de la tête.

MODIFICATIONS DE LA MESURE.

- SYNCOPE. — TRIOLET.

La Mesure s'arrête parfois tout court, pour reprendre ensuite au bout de quelques instants, cette interruption momentanée qu'on nomme point d'orgue et qui a la figure suivante \curvearrowright peut se placer sur toute espèce de valeur ou de silence.

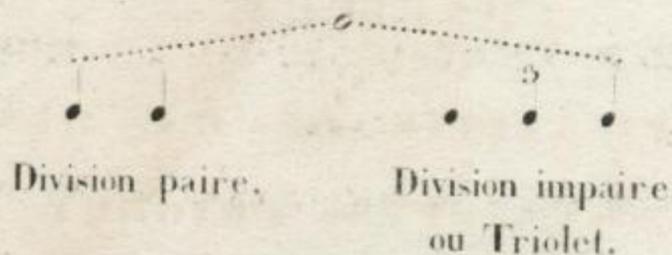
La durée du Point d'orgue est arbitraire et dépend de l'Exécutant. Une autre modification de la Mesure est celle qui consiste à suivre une partie principale et qui s'indique par les mots COLLA PARTE; enfin une dernière altération a pour objet d'abandonner toute régularité, tout ordre, toute fixité et de se subordonner à la volonté de l'artiste ce qui se désigne par les mots: AD LIBITUM ou A PIACERE ou SENZA TEMPÒ: à volonté, sans Mesure.

L'accentuation de la Mesure est également susceptible d'une importante modification qui donne lieu à ce que l'on nomme la SYNCOPE; chaque tems est, comme on sait, fort ou faible, or, la Syncope est la réunion d'un tems faible à un tems fort dans une seule émission de ton; la Syncope a pour effet d'annihiler la prédominance du tems fort et d'occasionner un déplacement de l'accent; lequel se trouve transporté du tems fort au faible; voici un exemple de Syncopes dans différents cas.

EN UT-SOL.

The image shows two musical staves in bass clef. The first staff contains a sequence of notes with dynamic markings: *p*, *f*, *p*, *ff*, *p*, and *mf*. The second staff contains a sequence of notes with dynamic markings: *p*, *f*, and *mf*. The notes are connected by slurs, and there are various rests and accents throughout the passages.

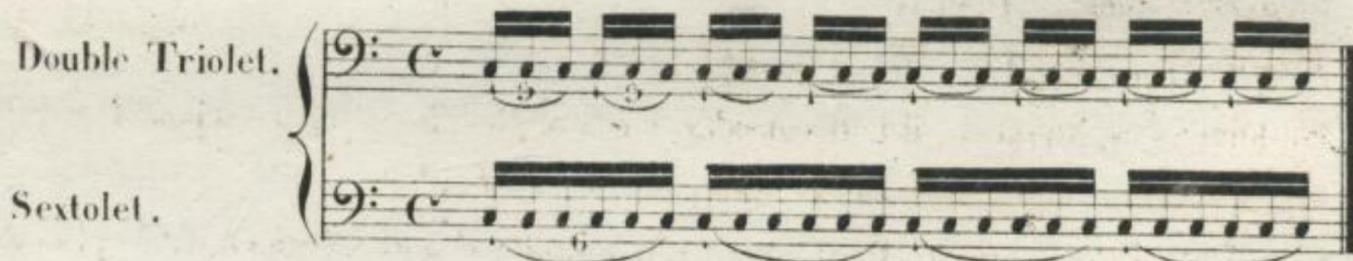
Le Tems se soustrait aussi parfois à la loi de division générale, c'est lorsqu'il se partage en trois au lieu de deux; comme il n'y a point de caractère particulier pour exprimer cet accident, on le représente par l'espèce de note la plus approchante, en en prenant trois au lieu de deux et en les surmontant du chiffre 3; voila ce que l'on appelle Triolet:



Suivent des Exemples de Triolets dans différents cas:

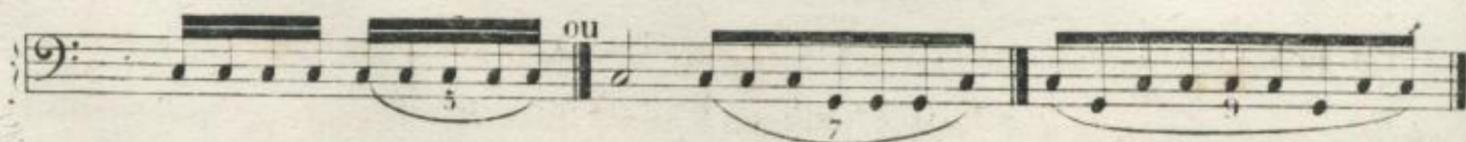


Le Sextolet est une division du tems en six parties au lieu de quatre; il ne faut donc pas le confondre avec le double Triolet, car son accentuation en diffère complètement comme on pourra le voir par l'exemple suivant:



Le premier revient à peu près à des croches d'une mesure $\frac{6}{8}$; le second à des croches d'une mesure $\frac{3}{4}$ ce qui est tout à fait différent.

Le sextolet est plus rare que le Triolet; enfin d'autres divisions particulières du Tems qui se rencontrent beaucoup moins fréquemment encore consistent à le partager en 5, 7, 9, & parties; ce qui s'indique de la manière suivante:



Ces groupes ne doivent durer que le tems de la valeur qu'ils remplacent et il faut s'attacher à en espacer les notes dans une proportion aussi rigoureusement régulière que possible.

MOUVEMENT—MODIFICATIONS DU MOUVEMENT.

Le MOUVEMENT est le degré de lenteur ou de vitesse adopté pour l'exécution d'un Morceau de Musique.

Il y a une infinité de Mouvements, depuis le plus lent, jusqu'au plus rapide, que l'on peut classer dans l'ordre suivant:

Largo _____ Large.

Larghetto _____ Un peu moins large.

Lento _____ Lent.

Tardo _____ Lent.

Grave _____ Grave, lourd.

Adagio _____ Posé.

Andantino _____ Un peu moins vif que *Andante*. (selon d'autres, un peu plus vif.)

Andante _____ Allant, modéré.

Moderato _____ Modéré.

Allegretto _____ Un peu moins vif que *Allegro* (selon d'autres, un peu plus vif).

Allegro _____ Vif.

Vivace _____ Vif.

Presto _____ Un peu plus vif.

Vivacississimo _____ Très vif.

Prestissimo _____ Le plus vif possible.

De toutes ces Nuances, il faut considérer comme les plus essentielles pour le caractère:

Le Lent—Le Modéré—Le Vif.

Le MÉTRONOME est un Instrument qui indique d'une manière très précise le degré de Mouvement choisi par l'auteur.

Les Modifications que le Mouvement est susceptible de subir proviennent d'une accélération ou d'un ralentissement momentané par rapport au Mouvement principal:

Si on veut accélérer le mouvement, on l'indique par un des mots:

Accelerando _____ En accélérant.

Stretto _____ En serrant.

Più moto _____ Plus vite.

Si on veut le ralentir, on employe l'une des expressions:

Rallentendo _____ En ralentissant.

Ritardando _____ En retardant.

Pour rentrer dans le mouvement primitif, on employe le mot:

A Tempo _____ Dans le mouvement voulu.

INTENSITÉ - EXPRESSION.

L'INTENSITÉ a sur l'EXPRESSION une action si directe et cette dernière dérive si souvent de la première, que nous nous sommes décidé à réunir ces deux objets dans un même Chapitre; L'Intensité est le degré de force: L'Expression est le caractère; c'est au lecteur à distinguer l'une de l'autre, ou pour parler plus juste à les fondre l'une avec l'autre dans l'exécution.

Les principales indications d'Intensité et d'Expression sont:

Abr: <i>f</i>	FORTE	Fort.
— <i>p</i>	PIANO	Faible.
— <i>mf</i>	MEZZO - FORTE	A moitié fort.
— <i>ff</i>	FORTISSIMO	Très fort.
— <i>pp</i>	PIANISSIMO	Très faible.
— <i>Cresc</i>	CRESCENDO	} En croissant, en enflant le son insensiblement.
— <i>rf</i>	RINFORZANDO	
— <i>Decres</i>	DECRESCENDO	} En décroissant, en diminuant le son insensiblement. (Effet contraire du premier)
— <i>Dim</i>	DIMINUENDO	
— <i>Smz</i>	SMORZANDO	
— <i><</i>	CRESCENDO puis	} En croissant puis en décroissant, en enflant le son jusqu'à la moitié de la valeur, puis en le diminuant dans la même proportion (réunion des deux effets précéd.)
— <i>></i>	DECRESCENDO	

AFFETTUOSO Affectueux.

AGITATO Agité.

AMABILE Aimable.

AMOROSO Amoureux.

BRILLANTE Brillant.

CANTABILE Chantant.

CON ANIMA Avec ame.

CON BRIO Avec éclat.

CON MOTO Avec émotion.

CON FUOCO Avec feu &c.

STACCATO • • Détaché, sec, (Voyez page 57, Art de Blouser)

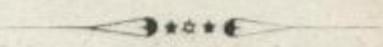
LEGATO ou COULÉ — Lié, Coulé.

S'appliquent ordinairement à la couleur générale d'un Morceau, ou du moins à un passage d'assez longue durée.

On modifie parfois le sens des Indications qui précèdent par l'adjonction d'un adverbe comme PIU, ASSAI, MOLTO; ainsi PIU FORTE plus fort, ASSAI AGITATO très agité, MOLTO AFFETTUOSO très affectueusement &c.

CHAPITRE I.

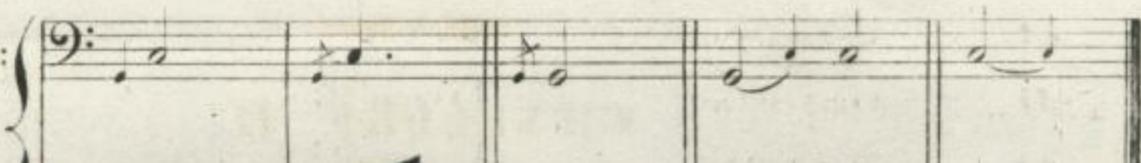
ORNEMENTS.

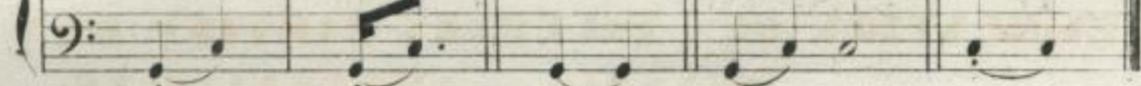


Par le mot ORNEMENTS on entend certains procédés d'exécution qui s'indiquent au moyen de signes ou de petites notes: Les Ornements servent à orner les grandes notes mais en empiétant sur la valeur de celles-ci, car ils ne comptent point dans la Mesure.

Les principaux Ornements sont:

L'APPOGGIATURE. Elle consiste en une petite note placée avant ou après une note principale et sur laquelle on glisse ou on appuie suivant la circonstance.

Manière d'écrire: 

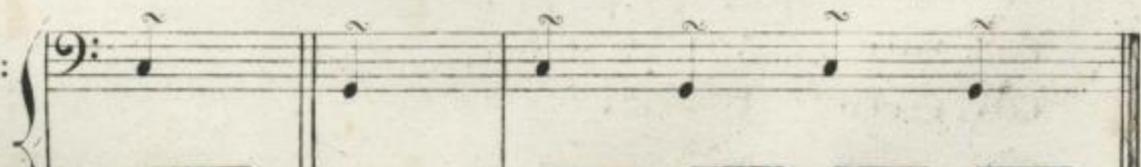
Exécution: 

Le GRUPETTO ou BRISÉ. Il consiste en un groupe de trois petites, l'une à l'unisson de la note principale et les deux autres un degré audessus et audessous:

Manière d'écrire: 

Exécution: 

Mais sur les Timbales cet ornement ne peut s'exécuter de cette façon; la figure qui offre avec lui le plus d'analogie, est un groupe de quatre petites notes dont la première et la dernière sur le même degré que la note principale et celles du milieu audessus ou audessous, comme:

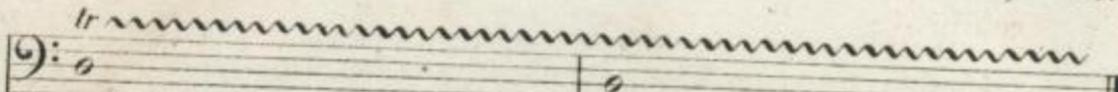
Manière d'écrire: 

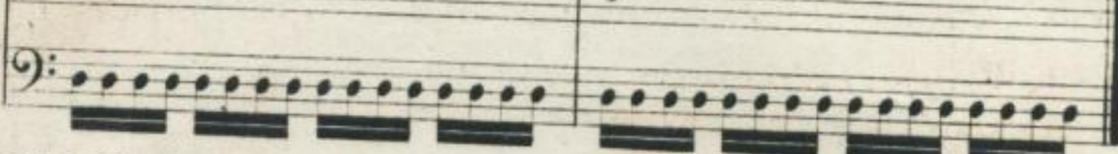
Exécution: 

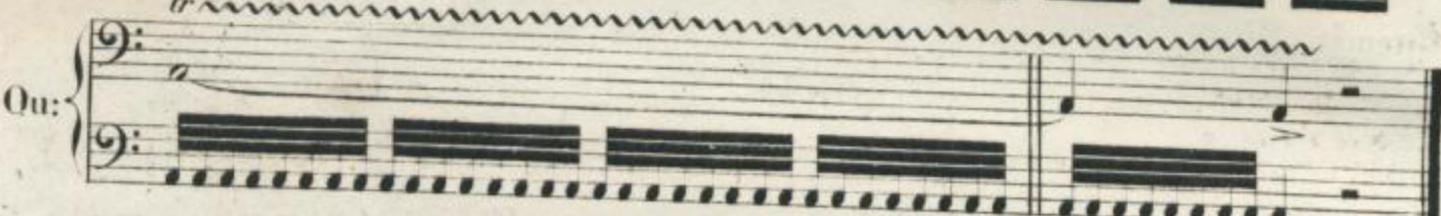
(1) La difficulté de faire entrer les deux Chapitres qui vont suivre dans une des Catégories précédentes, nous a déterminé à leur consacrer une partie à part.

M. 4255.

Le TRILLE. Il consiste en une répétition rapidement alternée de la note principale avec une petite note supérieure; mais sur les Timbales, on ne peut obtenir qu'une sorte de roulement ou tremolo donnant toujours la même note; on ne l'en écrit pas moins comme le Trille par les deux lettres *tr* ou par une ligne tremblée, ainsi:

Manière d'écrire: 

Exécution: 

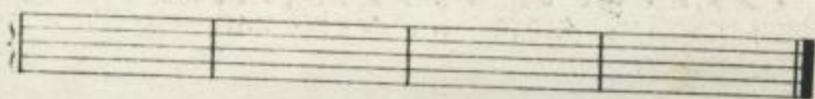
Ou: 

Pour l'exécution des deux ornements précédents voyez page 27 Art de Blouser.

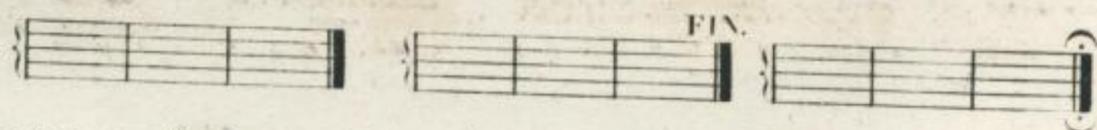
CHAPITRE II.

INDICATION DES DIVERSES PARTIES D'UN MORCEAU- RENVOIS — ABBRÉVIATIONS.

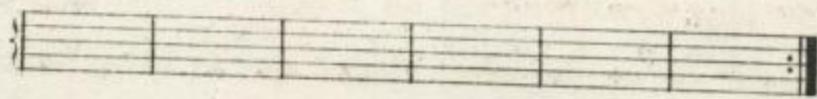
La fin d'une partie d'un Morceau plus grande qu'une mesure s'indiquent par deux barres verticales sur la portée:



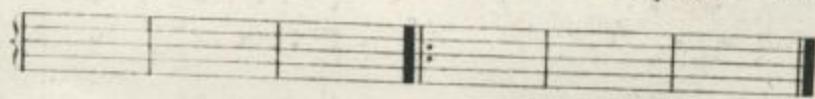
ce qui sert aussi fort souvent pour désigner la fin d'un Morceau; d'autres fois on y ajoute d'autres petites barres en diminuant, ou bien le mot FIN ou encore un double Point d'orgue:



Deux barres verticales sur la portée avec deux points à gauche indique qu'il faut répéter la partie qui vient d'être jouée:



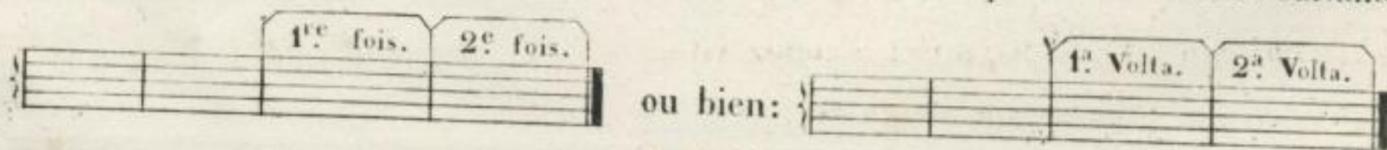
Deux points à droite indiquent qu'il faut répéter la partie suivante:



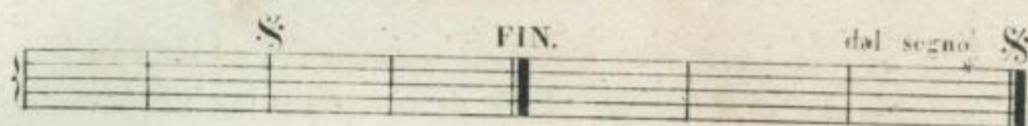
Enfin deux points de chaque côté, indiquent qu'il faut répéter les deux parties:



Si dans la répétition d'une partie on doit omettre une ou plusieurs mesures de la fin et y suppléer par d'autres mesures, ce changement s'indique de la manière suivante:



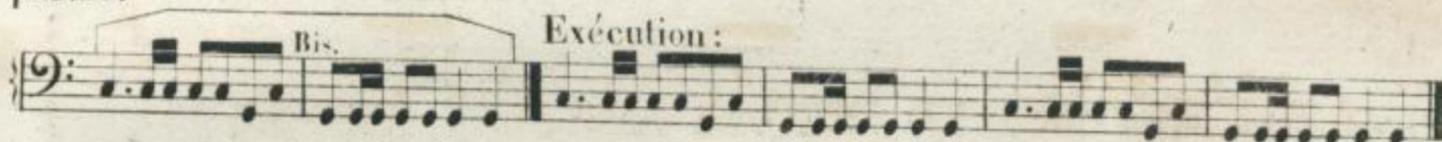
Pour indiquer l'endroit où il faut reprendre on se sert parfois du signe § ainsi: 53



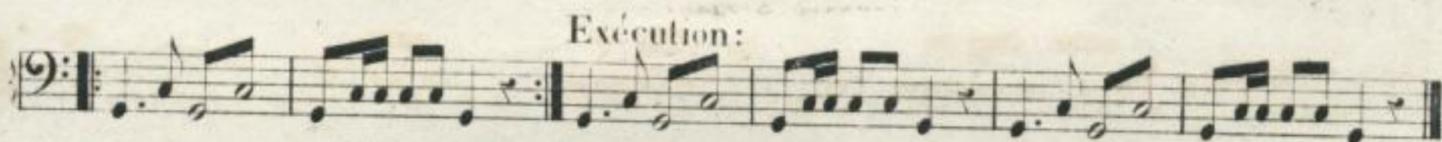
Autrement dit: reprenez du 2^e signe au premier, et allez jusqu'au mot fin.

Pour indiquer qu'il faut reprendre depuis le commencement du Morceau on employe l'expression DA CAPO (De la tête).

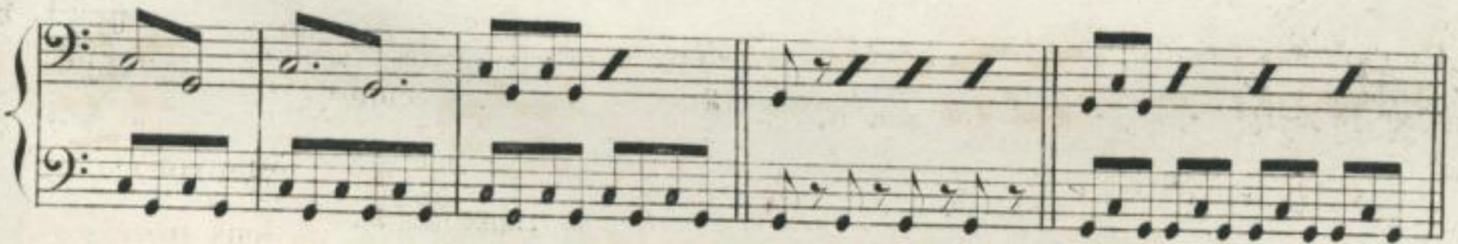
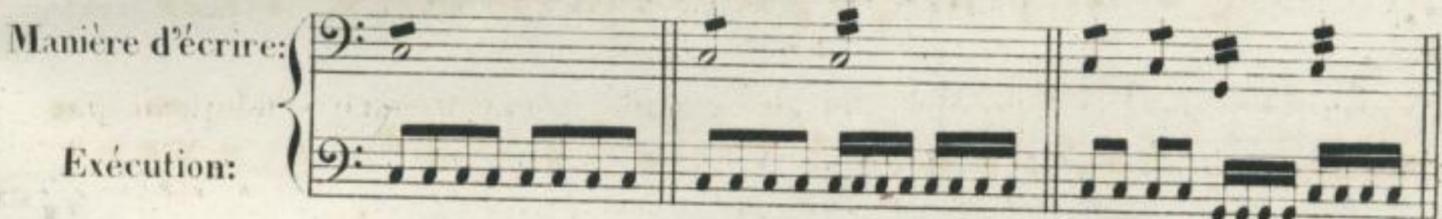
Le mot Bis (Deux fois) surmonté d'une ligne courbe indique qu'il faut répéter la phrase:



Il faut répéter également tout passage compris entre deux doubles barres verticales sur la portée avec des points intérieurs:



Voici encore quelques autres abréviations fort usitées:



Pour indiquer que l'Instrument joue seul on écrit *Solo* audessus de la portée, et *Tutti* quand les autres instruments rentrent.

Attaca subito _____ Signifie: attaquez tout de suite

Volte subito ou *V. S.* Signifie: tournez vite.

Segue _____ Signifie: suivez.



SECTION SECONDE.

1^{re} PARTIE.

SUITE DE PETITS EXERCICES DANS LES DIFFÉRENTS GENRES DE COUPS
SIMPLES, DE DEUX, DE TROIS, DE QUATRE ET DE CINQ.

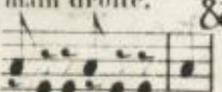
COUPS SIMPLES.⁽¹⁾

N^o 1. *Andante.*
Timbales
UT-SOL.

N^o 2. *Moderato.*

N^o 3.

N^o 4.

Des figures comme:  doivent être exécutées  comme suit:  parceque 
main droite. &
main gauche.

exécuté par les deux mains à la fois serait trop lourd surtout dans un mouvement rapide.

En général il faut savoir choisir les endroits où l'on doit réunir les deux mains, pour donner autant que possible de la facilité et de l'élégance à l'exécution. Le goût et l'expérience sont pour cela les meilleurs maîtres. Il faut donc avoir soin d'étudier les 4 morceaux précédents tantôt en blousant avec les 2 mains réunies, tantôt en alternant.

C'est en divisant les figures d'une main à l'autre qu'on trouvera la meilleure manière d'exécuter ces 4 morceaux.

(1) L'Exécution des Exercices en Coups simples est telle qu'elle est représentée en notes. Quant aux exercices en coups de deux, de trois, de quatre, de cinq, l'exécution diffère complètement de la notation. On pourra s'en convaincre par les exemples suivants, où nous indiquerons séparément la manière d'écrire, et la manière d'exécuter.

N^o 1. Manière de noter:

Timbales en RÉ-LA. Allegro.

Exécution:

N^o 1.

Manière de noter:

N^o 2. en MI-SI.

Exécution:

N^o 2.

COUPS DE TROIS.

N^o 1. Manière de noter:

Timbales en UT-SOL.

(1) Les exemples sont d'abord indiqués en notes simples, puis nous les avons fait suivre par la traduction équivalente en toutes notes, des différents genres de Coups.

Exécution.

N° 1.

Andante. Manière de noter.

N° 2.

Exécution.

N° 2.

COUPS DE QUATRE.

N° 1. Manière de noter.

Timbales
en RÉ-LA.

Exécution.

N^o 1.

Manière de noter.

N^o 2.

Exécution.

N^o 2.

COUPS DE CINQ.

N^o 1. Manière de noter.

Timbales
en UT-SOL.

M. 255.

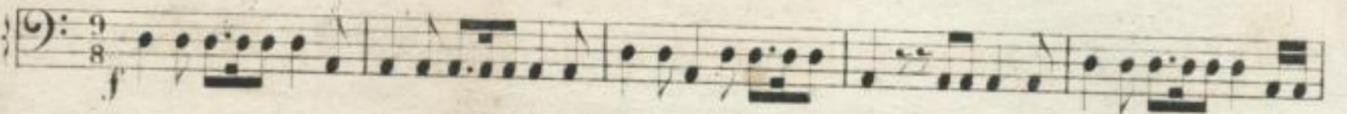
Exécution.

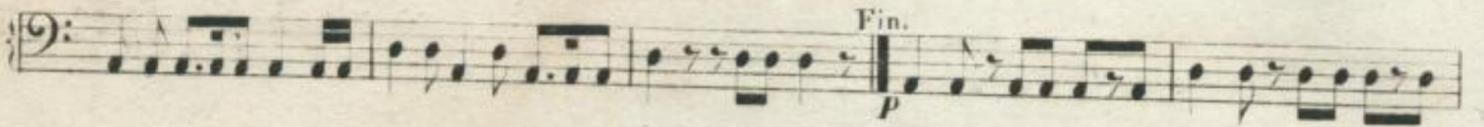
N^o 1.

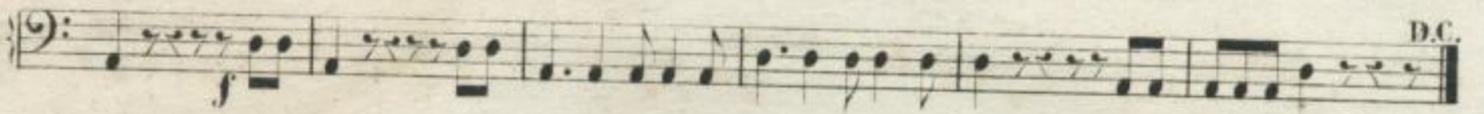
N^o 2. Manière de noter.
 Timbales en MI - SI.

Exécution.

N^o 2.

Nº 9. 

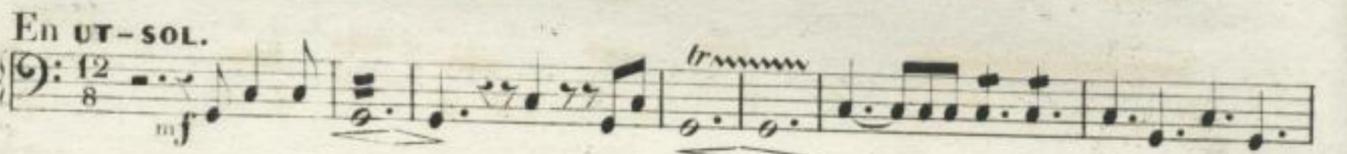
 Fin. *p*

 *f* D.C.

Nº 10. 

 *f* *p* *mf*

 *f* *mf*

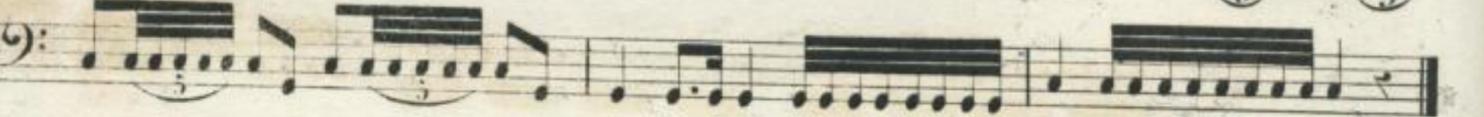
Nº 11. *En UT-SOL.*  *mf* *tr*

 *p*

 *mf*

 *f*

Nº 12.  *f*

 *f*

 *f*

 *mf* *f*

Nº 13.  *p*

 *mf* *f*

Nº 14.  *p*

 *p*

Nº 15.

Nº 16.

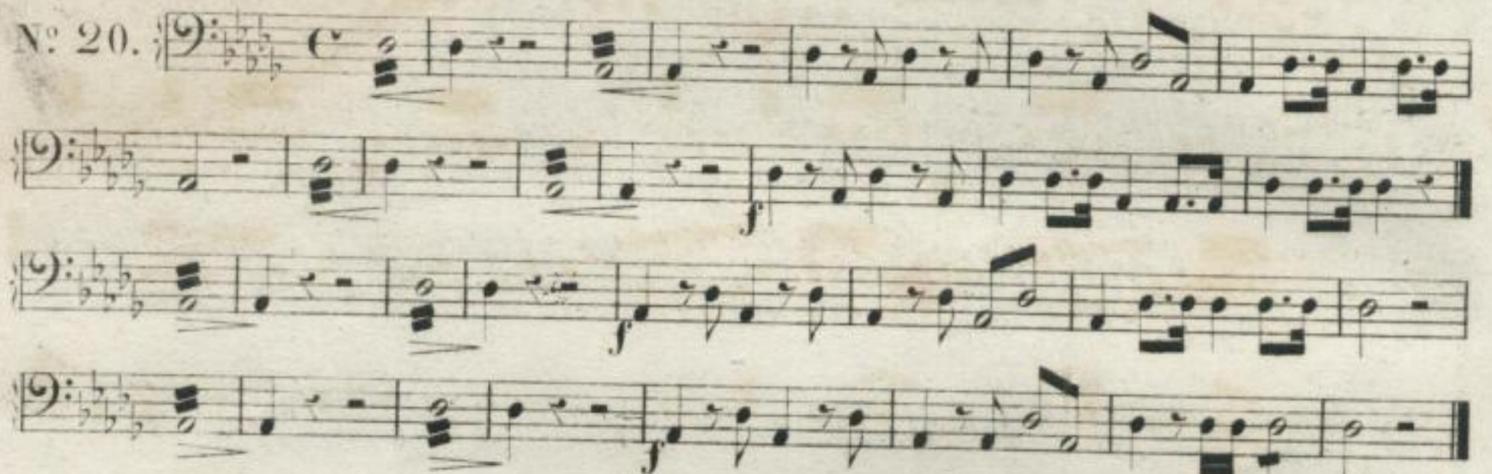
En RÉ-LA.

Nº 17.

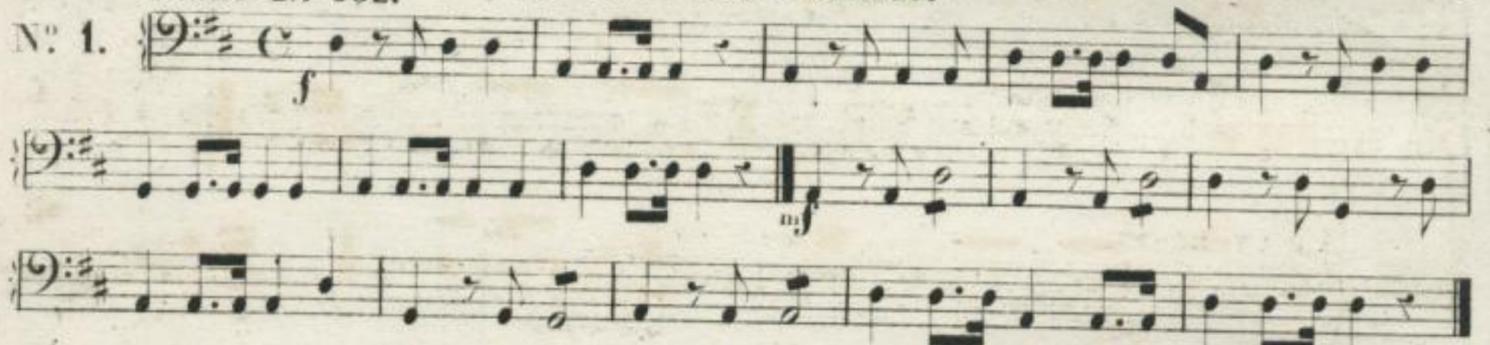
Nº 18.

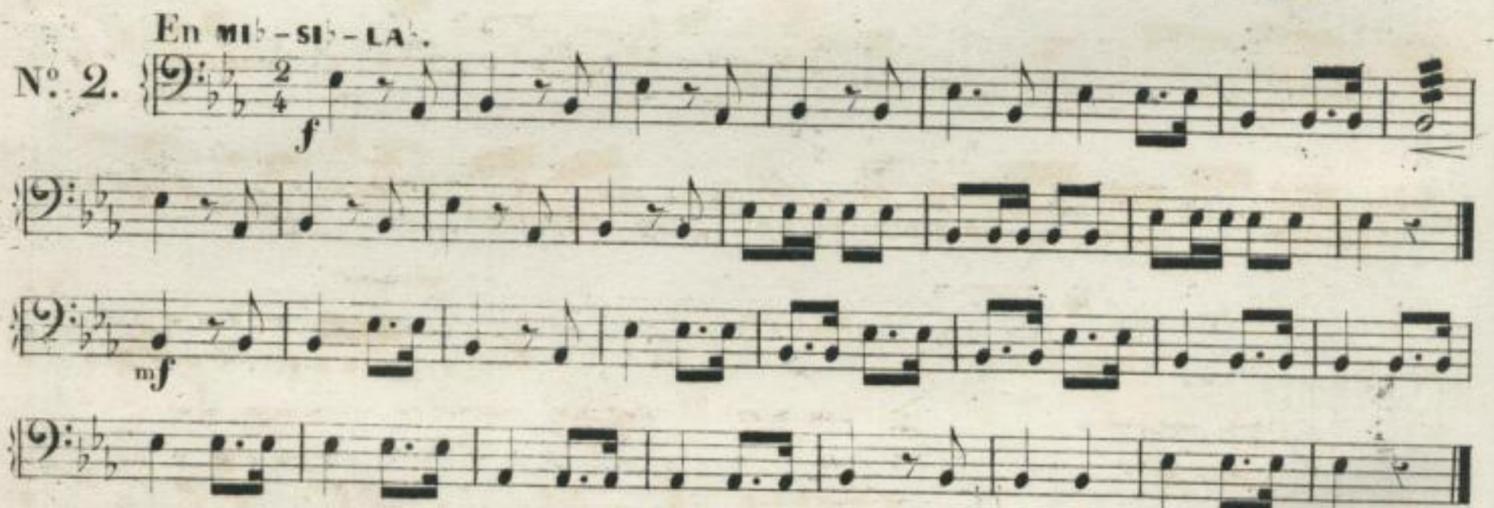
M. 55.

N^o 19. 

N^o 20. 

En RÉ-LA-SOL. B. POUR TROIS TIMBALES. ⁽¹⁾

N^o 1. 

N^o 2. 

N^o 3. 

N^o 4. 

(1) Les Morceaux qui suivent à 5 et à un plus grand nombre de Timbales n'ont d'autre but que d'exercer l'élève et de développer son agilité; nous n'avons eu aucunement la prétention d'écrire ici des morceaux chantants.

First staff of music, bass clef, dynamic *f*.

Second staff of music, bass clef, dynamic *f*.

Nº 5. Third staff of music, bass clef, 6/8 time signature, dynamic *p*.

Fourth staff of music, bass clef, dynamic *f*.

Fifth staff of music, bass clef, dynamic *f*.

Nº 6. Sixth staff of music, bass clef, common time signature, dynamic *mf*.

Seventh staff of music, bass clef, dynamic *f*.

Eighth staff of music, bass clef, dynamic *f*.

En UT-RE-MI.

Nº 7. Ninth staff of music, bass clef, 5/4 time signature, dynamic *p*.

Tenth staff of music, bass clef, dynamic *mf*.

Eleventh staff of music, bass clef, dynamic *f*.

Nº 8. Twelfth staff of music, bass clef, common time signature, dynamic *pp*.

Thirteenth staff of music, bass clef, dynamic *f*.

Fourteenth staff of music, bass clef, dynamic *p*.

Fifteenth staff of music, bass clef, dynamic *f*.

Nº 9. Sixteenth staff of music, bass clef, 6/8 time signature, dynamic *p*.

Seventeenth staff of music, bass clef, dynamic *mf*, ending with *Fin.*

Eighteenth staff of music, bass clef, dynamic *f*, ending with *ff* and *D.C.*

M. S.

En UT-RÉ-SOL.

Nº 10.

En RE-MI-FA.

Nº 11.

Nº 12.

3^e PARTIE.

EXERCICES POUR 4 TIMBALES.

En UT-RÉ-MI-SOL.

Nº 1.

Nº 2.

Three staves of musical notation in bass clef. The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The second and third staves contain complex rhythmic patterns with dynamic markings of *f* and *pp*.

En MI-RE-LA-SOL.

N^o 5. *f*

Two staves of musical notation in bass clef. The first staff is marked with a 6/8 time signature and a dynamic marking of *f*. The second staff continues the exercise with a dynamic marking of *p*. The piece concludes with a *Fin.* marking and a *D.C.* (Da Capo) instruction.

En MI-RE-UT-SOL.

N^o 4. *f*

Two staves of musical notation in bass clef. The first staff is marked with a 2/4 time signature and a dynamic marking of *f*. The second staff continues the exercise.

N^o 5. *f*

Three staves of musical notation in bass clef. The first staff is marked with a common time signature and a dynamic marking of *f*. The second and third staves continue the exercise with dynamic markings of *f*.

N^o 6. *f*

Three staves of musical notation in bass clef. The first staff is marked with a 9/8 time signature and a dynamic marking of *f*. The second and third staves continue the exercise with dynamic markings of *mf*.

EXERCICE POUR 5 TIMBALES.

En MI--RE--UT--SI--LA.

Audante.

Les morceaux à quatre et à cinq Timbales pourraient être exécutés par un nombre de Timbaliers égal à celui des Timbales, et alors, le rôle de ces exécutants pourrait être assimilé à celui des Cornistes Russes qui ne donnent qu'une note chacun; l'exercice suivant pourra d'ailleurs donner une idée complète de ce genre d'exécution.

On comprendra facilement combien des exercices de cette nature sont utiles aux progrès de l'élève puisqu'ils le forcent à suivre attentivement sa partie et à attaquer avec assurance et précision.

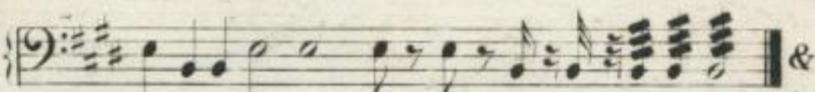
Emploi des Timbales

6

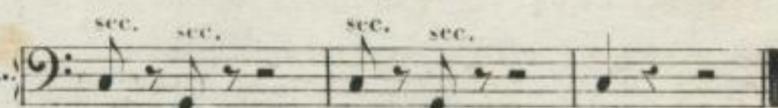
DANS
L'ORCHESTRE.

Jadis on employait les Timbales dans les régiments de cavalerie tels que Cuirassiers, Dragons, Hussards, &c. Elles y étaient l'accompagnement obligé des trompettes et servaient conséquemment aux Signaux et Fanfares. Suivant les lieux, ces groupes variaient de proportions et quelquefois même d'instruments: ici on ne prenait que trois trompettes, là on en exigeait six, ailleurs on en voulait quatre: Le Doguet (ou Basse) la Principale, la 1^{re} Trompette et la 2^e Trompette, auxquelles on adjoignait souvent le Trombone; mais toujours avec une paire de Timbales, comme base ou fondement. Delà, sans doute, l'usage qui s'est conservé si longtems, dans l'orchestre, de faire marcher les Trompettes avec les Timbales; dans l'origine, cet usage était d'ailleurs assez motivé, car on n'employait guère les Timbales, à l'orchestre, que pour des Marches, ou des scènes guerrières; plus tard on les fit servir à des morceaux de toutes sortes de caractères et on n'en continua pas moins à les joindre aux trompettes. Une chose digne de remarque, c'est, qu'à de rares exceptions près, les anciens maîtres ne semblent pas avoir entrevu tout le parti qu'on pouvait tirer des Timbales, ils ne s'en sont guère servis qu'à titre d'instrument bruyant, propre à renforcer la masse; mais depuis un certain nombre d'années, l'école moderne a reconnu la valeur de cet instrument précieux sous le rapport dramatique, et on lui assigne généralement aujourd'hui, dans l'orchestre, un rang élevé dont sa sonorité particulière et caractérisée le rend digne aussi bien que ses propriétés rythmiques.

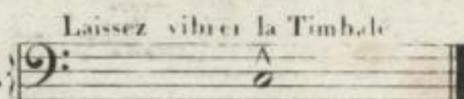
On ne peut pas obtenir sur les Timbales de notes tenues proprement dites; il y a toutefois une grande différence entre les brèves et les longues, aussi emploie-t-on pour la notation de l'instrument, les différentes valeurs usitées.

Timbales en MI-SI. 

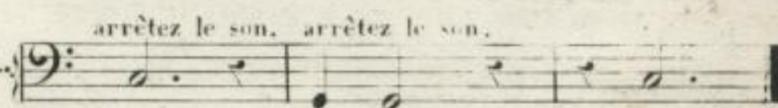
Le compositeur qui désire obtenir, comme effet spécial, des coups secs ou des sons prolongés fera bien de l'indiquer de la manière suivante; pour les COUPS SECS:

Timbales en UT-SOL. 

Pour les SONS PROLONGÉS:

Timbales en UT-SOL. 

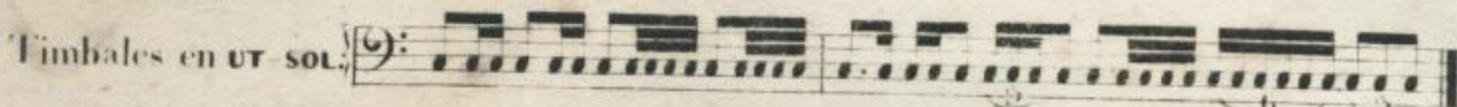
S'il veut que le son soit arrêté tout court, il devra également l'indiquer par:

Timbales en UT-SOL. 

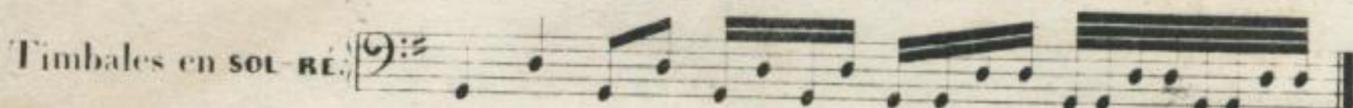
Enfin il y a tel cas où il ne serait pas dutout indifférent d'indiquer si le Timbalier doit frapper avec une seule baguette ou avec les deux réunies: cela serait très facile en donnant une double queue aux notes qu'il faudrait frapper avec les deux baguettes, ainsi:

Timbales en MI-SI. 

68 Les effets appelés coup de langue, et en général toutes les figures rythmiques propres à certains instruments de cuivre, sont d'une exécution très facile sur les Timbales, Exemple:



On peut aussi passer très rapidement d'une note à l'autre:



Très souvent on exécute sur les Timbales un roulement ou sorte de TREMOLO qui s'écrit de la manière suivante:

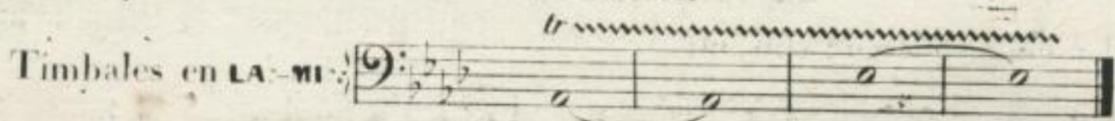


C'est-à-dire par des triples-croches, mais dans un mouvement rapide, on emploie des doubles-croches:



Les liaisons d'une mesure à l'autre, indiquent que le roulement doit continuer sans interruption.

Une manière plus courte de l'écrire est celle-ci:



C'est-à-dire par le signe du Trille prolongé aussi longtems que le roulement doit durer.

Le tremolo s'exécute tantôt sur une seule Timbale, tantôt en alternant de l'une à l'autre, quelquefois en allant du PIANISSIMO au FORTISSIMO et VICE VERSA.

On voile parfois les Timbales, c'est-à-dire qu'on les couvre d'un morceau d'étoffe, ce qui a pour résultat d'en assourdir le timbre; cet effet s'indique par les mots: TIMBALES VOILÉES, (TIMPANI COPERTI). Lorsqu'on veut rentrer dans la marche ordinaire, on l'indique par: OTEZ LE VOILE AUX TIMBALES. (Voyez à la fin de notre Méthode la note 5)

Dans l'ouverture de STRATONICE, dans le chœur funèbre de ROMÉO et JULIETTE, dans la ballade de ZANETTA, les Timbales sont voilées.

On a pu voir par ce qui précède que les Timbales offrent de grandes ressources et sont susceptibles de rendre des effets très variés, au moyen des coups secs, des notes isolées, du tremolo, des batteries et autres dessins rythmiques; le degré d'intensité joue aussi un rôle important dans leur emploi: le PIANO le FORTE et le CRESCENDO sont une source d'effets aussi intéressants que multipliés. Meyerbeer, Halevy et Beethoven (ce dernier dans ses symphonies en SI b, et en UT MINEUR) ont su tirer du PIANO un excellent parti; mais il est indispensable que l'auteur indique, à la partition, le genre de baguettes dont doit se servir l'artiste. Les baguettes à tête de bois ne conviennent guère qu'à des coups violents et sont plutôt propres à faire du bruit qu'à rendre un son musical. Les baguettes à tête d'éponge, au contraire, produisent un son net et bien timbré, dans le FORTE aussi bien que dans le PIANO; leur élasticité les rend en outre particulièrement propres à des roulements fins et perlés, enfin elles sont de rigueur.

pour les scènes mystérieuses ou féeriques. Les baguettes à tête de bois recouverte en cuir tiennent le milieu entre les deux espèces précédentes, mais elles sont généralement inférieures aux baguettes à tête d'éponge.

Jusqu'à ce jour, les compositeurs ont trop négligé l'indication des baguettes qu'ils voulaient voir employer; nous ne saurions trop leur recommander de prendre cette précaution, c'est le seul moyen de ne pas se mettre à la merci d'un Timbalier intelligent ou paresseux, qui par un mauvais choix de baguettes peut gâter un passage et dénaturer un effet calculé.

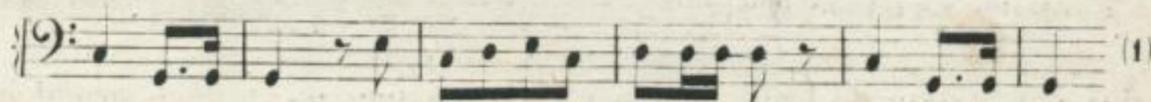
Comme harmonie imitative, l'emploi des Timbales est quelquefois inappréciable; c'est en ce sens que Beethoven les a employées dans sa SYMPHONIE PASTORALE pour imiter l'orage, et que Berlioz en a fait une si heureuse application pour le même objet dans sa SYMPHONIE FANTASTIQUE, au morceau intitulé SCÈNE AUX CHAMPS, où il s'est servi de Timbales accordées en **LA^b-SI^b-UT** et **FA**.

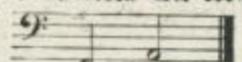
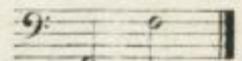
Dans une révolte, dans un combat, dans une tempête, bref dans toute scène violente, l'usage des Timbales est presque forcé, comme harmonie imitative.

Les Timbales peuvent encore se marier à divers instruments de l'orchestre, ou concorder avec eux; il y a même tels endroits où on peut les employer SEULES avec beaucoup d'avantage; enfin, il n'est pas impraticable de les traiter quelquefois comme instrument mélodique et de leur donner une partie de chant véritable; dans le final du 2^e acte de **ROBERT LE DIABLE**, Meyerbeer s'est servi de quatre Timbales accordées en: **MI-RE-UT-SOL**.



auxquelles il a donné le chant suivant:



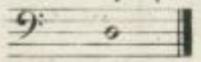
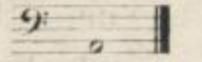
On sait que l'accord des Timbales en **TONIQUE** et **DOMINANTE** peut être modifié suivant les besoins du morceau: Auber, dans la **MUETTE**, les a accordées en tierce majeure, **FA LA**  et Beethoven, dans la **GRANDE SYMPHONIE AVEC CHŒUR**, ainsi que dans la 8^e **SYMPHONIE** les a accordées à l'octave, en **FA FA** 

Lorsque le compositeur change l'accord dans le cours d'un morceau, il ne doit pas omettre de faire précéder ce changement d'un certain nombre de pauses, pour que l'artiste ait le tems de tourner les clefs et de trouver les nouvelles notes demandées.

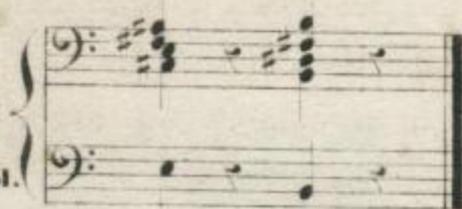
Les Timbales marchent ordinairement avec la Basse, mais on peut aussi les faire entendre avec tous les autres accords, pourvu que dans ces accords se trouve un de leurs deux tons, lors même que ce ne serait pas celui de la Basse. Il faut seulement éviter les progressions défendues par les règles de la composition, ou celles qui produiraient mauvais effet (2)

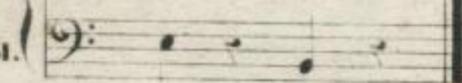
(1) Le passage existait du moins dans l'origine tel que nous le donnons ci-dessus, mais l'auteur ayant réfléchi à la difficulté de se procurer un pareil nombre de Timbales, dans beaucoup d'orchestres, les a réduites à trois, qui jouent chaque fois que leur note se présente. Les Contrebasses **PIZZICATO** remplacent la partie manquante.

(2) Plusieurs compositeurs, notamment Rossini, se servent des Timbales pour toutes les notes de la gamme, quelque soit leur accord, mais seulement dans le **FORTE**; cette licence serait intolérable dans le **PIANO**.

Au temps de Haendel, on employait des Timbales beaucoup plus grandes que celles actuellement en usage: la plus petite montait tout au plus au **RÉ**  et la plus grande au **LA**  Ce **TIMPANO GRANDE** qui se rencontre dans plusieurs partitions de Haendel n'existe plus aujourd'hui; on l'a quelquefois remplacé par une grosse-caisse.

On peut, sur les Timbales, faire sauter la septième comme sur les Cors et les Trompettes:

Orchestre: 

Timbales en MI-SI. 

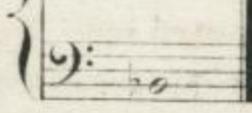
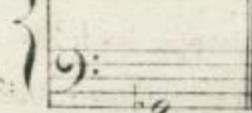
Si le rôle harmonique des Timbales s'est trouvé jusqu'à ce jour excessivement borné, en raison du petit nombre de cas où elles pouvaient intervenir, ne donnant que deux notes, l'adjonction d'une troisième Timbale aux deux premières qui vient d'être réalisée à l'orchestre de l'Académie Royale de Musique donne tout d'un coup aux Timbales une vive impulsion, sous ce rapport; supposons qu'on accorde ces trois Timbales en MI, SI, SOL #



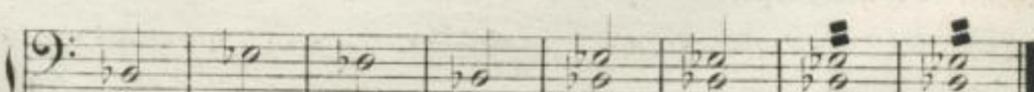
Tout harmoniste appréciera dans combien de circonstances il lui sera permis d'employer ces trois notes.

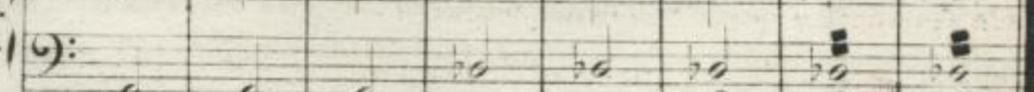
On comprend que l'adjonction d'une quatrième Timbale, autrement dit, que l'usage de deux paires de Timbales, au lieu d'une, agrandirait encore, dans une proportion bien plus considérable, le cadre des combinaisons harmoniques; et d'abord, on aurait la faculté de placer au moins une note, dans presque tous les accords qui ne s'éloigneraient pas trop du ton principal, (d'où l'immense avantage, pour le Timbalier, de n'avoir pas à changer l'accord, à beaucoup près aussi souvent) il arriverait fréquemment qu'on pourrait faire entendre deux notes à la fois et même davantage; trois Timbales peuvent être blousées par un seul individu, mais il faut un Timbalier pour chaque paire; si on ne reculait pas devant la dépense du personnel, et que l'on consentit à consacrer un Timbalier par Timbale, les ressources de l'instrument et la perfection des effets y gagneraient infiniment; ainsi, avec quatre Timbales, une paire, par supposition en:

MI ♯:  Et l'autre en: 

SI ♭:  SOL ♯: 

jouées par quatre Timbaliers, il serait facile de donner les accords suivants à deux, trois, et quatre parties

Timbales en SI - MI.  2 Timbaliers.

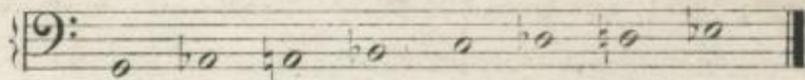
Timbales en SOL-RE.  2 Timbaliers.

Sans compter les harmoniques comme:

 Pour produire dans le ton de RE Mineur l'Accord  ou bien celui-ci en SI Majeur. 

Il en résulterait, en outre, une grande richesse rythmique et une grande variété de coups, tels que roulements doubles, triples ou quadruples, accords plaqués et brisés, & .

Enfin, le compositeur peut réaliser tout ce qui précède, sur une échelle encore plus vaste, en augmentant le nombre des Timbales. Reicha, pour accompagnement à une ode de Schiller, sur la révolution des sphères, a employé huit Timbales accordées comme suit:



Il y a un Timbalier par paire de Timbales; elles sont distribuées ainsi:

ou

Timbales en MI ^b -RE.	}	
Timbales en RE ^b -UT.		
Timbales en SI ^b -LA.		
Timbales en LA ^b -SOL.		

L'auteur joint à ces huit Timbales, 6 premiers violons, 6 seconds violons, 6 troisièmes violons, 6 altos, 4 premiers violoncelles, 4 seconds violoncelles, 6 contrebasses; 5 premiers sopranos, 5 seconds sopranos, 5 premiers contr'altos, 5 premiers ténors, 5 seconds ténors, 5 premières basses-tailles 5 secondes basses-tailles.

L'effet de cette composition est aussi grandiose que pittoresque.

Dans sa messe des morts, (TUBA MIRUM) Berlioz a renchéri sur Reicha, en employant huit paires de Timbales accordées de la manière suivante: en RE^b-FA^b, SOL^b-MI^b, SOL^b-SI^b, SI^b-MI^b, LA^b-MI^b, LA^b-UT^b, SOL^b-RE^b, FA^b-SI^b. Les deux premières paires exigent chacune deux Timbaliers, les six autres n'en demandent qu'un par paire, total: 10 Timbaliers pour 16 Timbales.

Avant ces auteurs, le célèbre compositeur Reichardt avait employé plusieurs paires de Timbales dans une grande cantate funèbre sur la mort de Frédéric-le-Grand. Une foule d'autres compositeurs tant anciens que modernes se sont également servis de plusieurs paires de Timbales: l'abbé Vogler et Spohr, entr'autres, qui ont souvent introduit quatre ou six Timbales dans leur orchestre. Au reste, nous pourrions multiplier à l'infini les citations.

On a pu voir, par ce qui précède, combien est précieux et varié l'emploi des Timbales dans l'orchestre, sous le rapport bruyant, harmonique, rythmique, sonore, concertant, imitatif, et même mélodique; il est impossible de donner des règles relativement à l'a-propos de leur emploi, c'est au génie du compositeur qu'il appartient de décider à cet égard; cependant, nous ne courons aucun risque, en recommandant d'en user sobrement: moins on aura prodigué les Timbales, plus leur intervention produira d'effet.

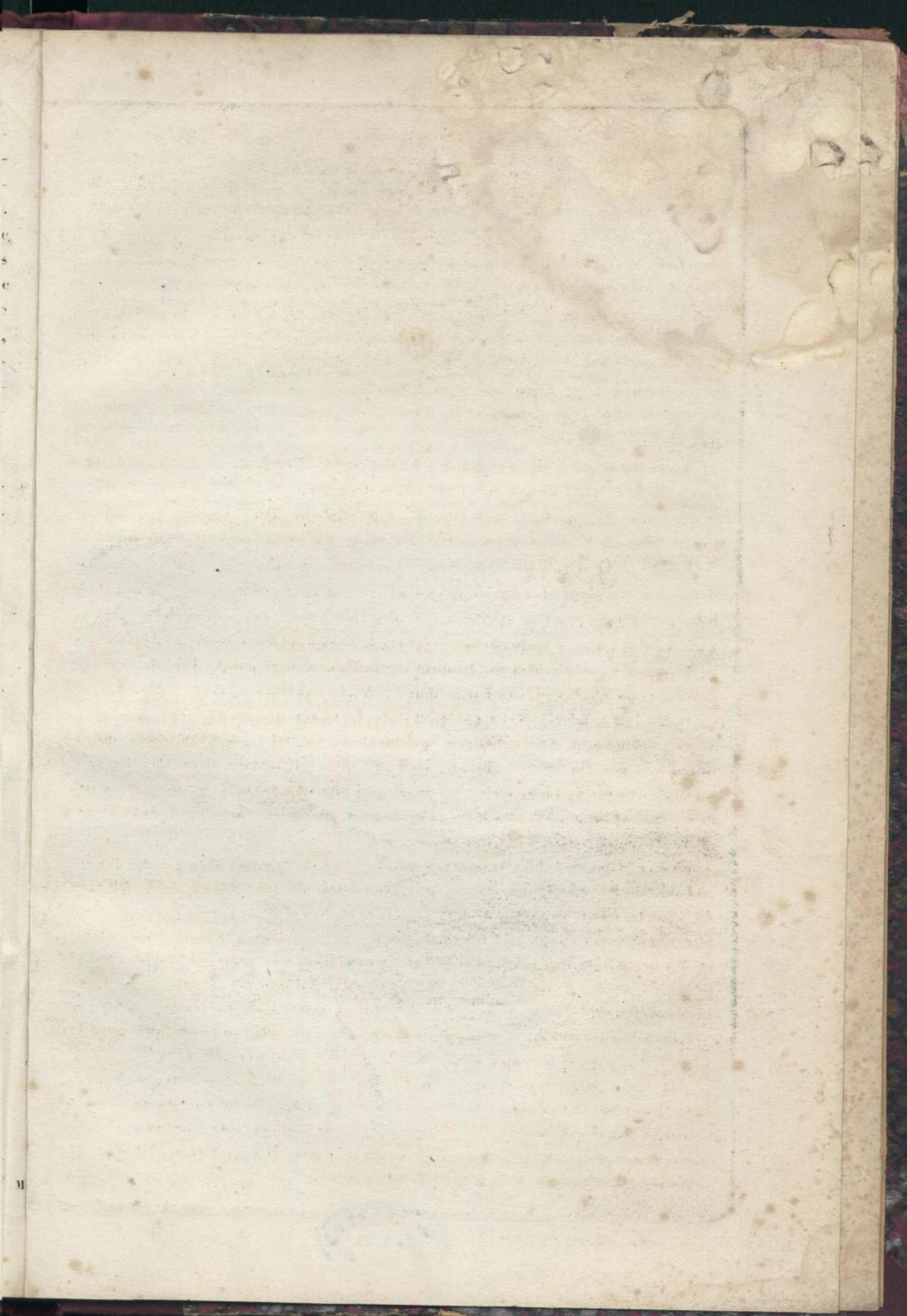
En général, les Timbales sont mieux à leur place dans de grandes pièces telles que: Symphonies, Ouvertures, Morceaux d'Ensemble, Finals d'Opéra, &c. Il y a cependant tels airs ou tels duos, le bel air de ténor de la CRÉATION, par exemple, où elles sont d'un effet ravissant; encore une fois c'est au compositeur à se régler sur la situation.

Nous ferons observer qu'en se servant des Timbales, dans un morceau quelconque, il ne faut pas considérer seulement l'effet qu'elles y produisent, pour le moment, mais bien encore par rapport à ce qui précède et à ce qui suit; supposons par exemple, que dans un TUTTI, ou mieux dans un CRESCENDO on fasse intervenir les Timbales dès le début, lorsque plus tard on modulera il faudra forcément les faire taire, c'est-à-dire, alors qu'elles seraient le plus nécessaire; il vaut bien mieux, dans un cas de cette nature, lorsqu'on ne peut pas laisser au Timbalier le tems de changer l'accord, n'introduire les Timbales qu'au moment où il leur sera permis de jouer jusqu'au point culminant du CRESCENDO.

Après avoir parlé de l'emploi des Timbales, dans l'orchestre, qui est aujourd'hui leur principale, pour ne pas dire leur unique destination, nous ne terminerons pas ce chapitre, sans dire quelques mots des SOLOS de Timbales, bien que, musicalement parlant, cette application de l'instrument ne se rattache qu'indirectement à notre sujet.

Les Fanfares et plus particulièrement les Entrées donnèrent lieu jadis à ces sortes d'exercices, dans lesquels certains artistes atteignirent un degré de force dont nos Timbaliers modernes pourront à peine se faire une idée. Par ENTRÉE, on entendait l'arrivée d'un grand seigneur, d'un personnage important: aussitôt qu'il paraissait, les Timbales et les Trompettes exécutaient en son honneur une brillante fanfare, puis les Timbales seules improvisaient un interlude d'assez longue durée et les Trompettes reparaissaient pour finir; c'était ce que l'on appelait DONNER UNE FANTAISIE. Ce morceau s'exécutait sans musique, il n'était point mesuré et consistait principalement en coups et en traits brillants qui ne manquaient pas d'un certain charme, savaient captiver l'attention, et souvent forcer les applaudissements de l'assistance. On conçoit quel immense talent il fallait à un artiste pour suppléer au nombre des notes et conséquemment pour triompher de la monotonie de l'intonation par le seul charme de son jeu; mais aussi rien n'était négligé par le Timbalier dans les faibles ressources qu'offrait son instrument, ni le passage du fort au faible, du lent au vif, ni le crescendo, ni les roulements, ni les artifices rythmiques produits par les différentes sortes de coups que nous avons indiqués plus haut, et dont il s'appliquait à imaginer chaque jour des combinaisons nouvelles. Dans quelques pays, notamment, en Allemagne, l'usage de ces fantaisies s'est conservé jusqu'à nos jours; il y a peu d'années, le premier Timbalier de Berlin exécuta un Concerto de Timbales, mais il employa dix Timbales accordées en différents tons: il courait de l'une à l'autre, sur une espèce de galerie, jetant ses baguettes en l'air, et faisant les tours les plus extraordinaires, sans que son jeu en souffrit: il avait pour accompagnement huit trompettes et un orchestre complet.

Chez nous, pris à ce point de vue, l'art du Timbalier est tombé dans les régions les plus infimes. Tout le monde se rappelle avoir vu dans les foires, quelque individu costume en sauvage et s'écrimant sur une demi douzaine de Timbales, parfois de simples tambours rangés en amphithéâtre; ces hommes ne sont, il est vrai, que des histrions et des jongleurs, mais en considérant leur adresse merveilleuse, on se prend à regretter qu'elle n'ait pas reçu une meilleure et plus utile direction.



NOTES.

1. Sousent plusieurs auteurs, les Nacaires ne seraient autre chose que les Timbales, ainsi appelées par les Sarrasins et dont le nom aurait été adopté en France et en Angleterre; mais les savants ne sont pas tous d'accord sur cette question: Ménage, Caseneuve dans leurs Etymologies Françaises et le docte Huet, Evêque d'Avranches dans ses additions aux Etymologies de Ménage les ont prises pour un instrument qui s'embourçait comme la Trompette: ce mot, dit Huet, se trouve souvent dans nos vieux auteurs Français, parceque les Trompettes étaient faites de NACRES, c'est-à-dire de ces espèces de grandes coquilles tortes, avec lesquelles les Peintres et les Poëtes feignent que les Tritons ont coutume de sonner. Duange est d'une opinion tout opposée; il prétend prouver dans son Glossaire et dans ses notes sur Joinville que cet instrument n'était autre que nos Timbales actuelles et il s'appuie sur l'autorité d'un manuscrit anonyme de la Bibliothèque du Roi qui s'exprime ainsi: «Quelques uns frappaient des NACAIREs avec des bâtons.» (1) Borel, dans son dictionnaire des termes du vieux langage enmet un avis analogue; il écrit au mot NACAIRE, ou d'après son orthographe NAQUAIRE: «Instrument provoquant à la hardiesse comme la Trompette, (FROISSARD). Et le CATHOLICUM PARVUM explique le mot TINNITO: je joue des Nasquères; à cause de quoy je croirais que ce fussent les Tymbales dont à présent se servent les Allemans es armées.» On lit dans Sanudo: Qu'ils sachent battre les NACAIREs et les TYMPANA ou Tambours. (2) Le dictionnaire de la Crusca en donne la définition suivante: «La NACAIRE est un instrument semblable au Tambour, qui se joue à cheval.» (3) Enfin, d'après un ancien Glossaire Français TINCTITARE, PULSARE BACULARE signifiaient jouer des Nacaires ou des Timbales. (4) Les différents auteurs dont nous venons de parler s'appuient sur des passages tirés des anciens écrivains, entr'autres des Poëtes: mais de pareils témoignages ne fournissent pas une solution irréfragable, car ces écrivains peuvent bien avoir confondu les instruments qu'ils voulaient désigner, ou les avoir attribués à telle catégorie plutôt qu'à telle autre, parcequ'ils en ignoraient peut-être eux-mêmes la nature et l'usage. La citation suivante semble établir que les NACAIREs étaient des instruments à vent, puisque le mot SONNER leur est appliqué.

Tambours Trompes et Nacaires,
En tant de lieux çà et là sonnent,
Que toute la contée estonnent.

Et pourtant, Lacombe, dans son dictionnaire du vieux langage, tout en rappelant cette citation, traduit le mot NACAIREs par celui de Timbales. Mais Caseneuve nous paraît moins fondé à invoquer l'autorité de Froissart en faveur de son opinion tout-à-fait contraire à celle de Borel qui avait trouvé, comme nous l'avons vu plus haut le vieux et célèbre Chroniqueur tout-à-fait d'accord avec lui. «Ainsi, dit Caseneuve, Nacaire était une espèce d'instrument à souffler comme Hautbois ou Trompette. Froissart, Vol. 1, Chap. 15, parlant du jeune Despenser, que le Roi d'Angleterre faisait mener prisonnier: ET LE FAISAIT AINSI MENER, PAR DÉRISION, PAR TOUTES LES VILLES OÙ ILS PASSAIENT, À TROMPES ET NACAIREs, POUR LUI FAIRE GRAND DESPIT.» Pourtant rien ne prouve dans ce passage que Caseneuve eut raison.

De toutes ces contradictions il est difficile de faire sortir la vérité: nous croyons toutefois que le mot Nacaire servait dans le vieux langage français à désigner principalement les TIMBALES; et que ce dernier mot, c'est-à-dire TYMPANUM adopté en premier lieu par les Allemands pour désigner le même instrument passa beaucoup plus tard dans la langue française, changé ou plutôt traduit en celui de Timbale. Les Italiens comme les Allemands désignaient par le mot TYMPANUM et les Timbales, proprement dites et les Tambours, ce que confirme Brossard, à l'égard des premiers, dans son dictionnaire de Musique, où il est également fait mention du mot français TIMBALE. Aujourd'hui, les Allemands ont substitué au terme latin le mot PAUKE, pour désigner les Timbales, et les Italiens ont adopté l'expression TIMPANO dérivée de TYMPANUM.

2. Dans un ouvrage attribué à PHILIPPE EISEL et intitulée: MUSIKUS AUTODIDAKTOS, Erfurt, 1758, l'auteur indique la manière de produire un ECHO sur les Timbales. «Faites rouler, dit-il, très vite et très légèrement une baguette sur l'une des Timbales, la petite, par exemple, (ut) dans une position circulaire et très rapprochée des vis, tandis que l'autre baguette frappe sur le milieu de l'autre Timbale, la grande, (sol) des coups forts, lents et espacés, il en résultera une sorte d'ébranlement ou d'ÉCHO VRAIMENT HEROÏQUE, sur tout en finissant.

3. Dans l'ouvrage ci-dessus, il est déjà question de diverses espèces de baguettes dont l'application récente est généralement regardée comme une nouveauté. Si on n'a pas de drap, dit l'auteur, pour produire l'effet de SOURDINE, on y peut suppléer en enveloppant de peau la tête des baguettes ou même en fabriquant des baguettes avec des têtes de laine enveloppées de peau ou de crêpe.

(1) QUIDAM NACARIA BACULABANT.

(2) SCIANT PULSARE NACARIA, ET TYMPANA, SEU TAMBULA.

(3) NACCHERA STRUMENTO SIMILE AL TAMBURO QUI SI SUONA A CAVALLO.

(4) P. Daniel, HISTOIRE DE LA MILICE FRANÇAISE.



TABCE.

	Page.
Avant-propos.....	1
Notice Historique sur les Timbales.....	2

SECTION I.

Principes Elémentaires.....	12.
DES TIMBALES	
Description de l'Instrument.....	18
Position de l'Exécutant.....	25
Baguettes.....	25
Etendue.....	24
Notation, Accord.....	24
Art de Blouser.....	27

SECTION II.

1^{re} PARTIE.

Suite de petits Exercices dans les divers genres de coups.....	54
----------------------------------------------------------------	----

2^e PARTIE.

Exercices pour deux et trois Timbales.....	59
--------------------------------------------	----

3^e PARTIE.

Exercices pour quatre Timbales.....	64
Emploi des Timbales dans l'Orchestre.....	67

