

17
15.045



COURS MÉTHODIQUE D'ORCHESTRATION

PAR

F.-A. GEVAERT

Directeur du Conservatoire Royal de Bruxelles
Maître de Chapelle de S. M. le Roi des Belges, membre de l'Académie de Belgique
et de l'Institut de France.

PREMIÈRE PARTIE

LE QUATUOR

LE PETIT ORCHESTRE DE SYMPHONIE

PRIX NET : 15 FRANCS

LEMOINE & FILS, ÉDITEURS
PARIS — BRUXELLES

Droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays



R. 3573123

PREMIÈRE LEÇON

Instructions préliminaires

Avant de nous engager avec le disciple dans cette étude, nous allons lui ouvrir une vue générale du domaine que nous nous proposons de lui faire parcourir, et lui donner les indications nécessaires pour qu'il puisse s'y orienter sans trop de difficulté.

§ 1. — L'orchestre s'emploie de deux manières: **a)** ou bien il forme à lui seul un tout complet sans l'adjonction d'aucun autre élément sonore (dans la symphonie, la musique dramatique sans chant, etc.); **b)** ou bien la masse orchestrale est associée soit à la voix humaine, soit à un instrument principal (dans l'opéra, l'oratorio, le solo de concert, etc.).

Une étude méthodique de l'instrumentation doit naturellement s'occuper d'abord du premier mode d'emploi, dans lequel les propriétés esthétiques des divers organes de l'orchestre se manifestent en toute liberté. Nous prendrons donc pour base de notre enseignement l'orchestre de la symphonie classique, tel que l'a établi Beethoven, tout en empruntant parfois nos exemples aux chefs-d'œuvre dramatiques consacrés par une admiration universelle.

§ 2. — L'orchestre moderne est un mécanisme trop complexe pour qu'un novice puisse tenter d'en faire marcher simultanément tous les rouages. Pour apprendre à tirer parti de ressources aussi multiples, un exercice gradué est indispensable. En commençant cette étude technique, le disciple se contentera donc tout d'abord de mettre en œuvre les éléments fondamentaux de l'orchestre, auxquels il adjoindra successivement, dans l'ordre de leur importance relative, les sonorités complémentaires. C'est ainsi qu'il parviendra le plus sûrement à manier avec dextérité la totalité du matériel sonore dont est formé aujourd'hui ce merveilleux instrument.

Avant de lui faire aborder cette série progressive d'exercices, nous avons, en conséquence, à définir sommairement les fonctions de chacun des groupes sonores constituant l'ensemble instrumental.

§ 3. — L'orchestre se décompose en *trois groupes* qui se distinguent entre eux, et par la nature de leur sonorité, et par leur rôle dans l'ensemble:

1^{er} groupe, les *cordes*, les instruments à archet,

2^e groupe, les *bois*, flûtes et instruments à anche, auxquels s'adjoignent les cors;

3^e groupe, les *cuvres éclatants*, trompettes et trombones, escortés d'un ou de plusieurs instruments à percussion.

I. Le *premier groupe*, qui dans un orchestre bien pondéré comprend au moins les $\frac{2}{3}$ du nombre total des exécutants, (1) est à tous égards le plus important des trois; il forme l'élément constant

(1) Voici la composition normale d'un orchestre appelé à jouer le grand répertoire symphonique:

12 (au plus 15) premiers violons,	2 flûtes (plus une petite flûte),	2 (souvent 4) cors,
12 (au plus 15) seconds violons,	2 hautbois,	2 trompettes,
9 (au plus 12) altos,	2 clarinettes,	3 trombones,
6 (au plus 9) violoncelles,	2 bassons (plus le contrebasson),	1 timbalier.
7 (au plus 10) contrebasses,		

de l'ensemble, la base immuable sur laquelle s'établit tout l'édifice sonore. Bien que très distincts, les timbres qu'il renferme ont une homogénéité parfaite; ils composent un vaste chœur dont les voix idéales atteignent aux dernières limites musicales du grave et de l'aigu.

Les instruments à archet se passent au besoin de tous les autres; à eux seuls ils suffisent à constituer un orchestre. Leurs qualités musicales et techniques les rendent aptes à réaliser toutes les formes de mélodie ou d'accompagnement que le musicien est capable d'imaginer pour eux. Aussi ce groupe est-il souvent appelé à se produire séparément, même pendant des morceaux entiers.⁽¹⁾ Rarement le compositeur lui impose un long silence; et quand le quatuor reprend la parole après s'être tu plus ou moins longtemps, son entrée cause une sorsation puissante de plénitude; l'équilibre entre les divers groupes, momentanément troublé, se rétablit aussitôt.

Comme la belle sonorité de l'orchestre dépend en grande partie de l'habileté du compositeur à traiter le quatuor, *le premier degré de la connaissance pratique de l'instrumentation est la mise en œuvre de ce groupe.*

II. Le *second groupe* n'offre pas, comme le premier, une réunion systématique de sonorités homogènes destinées avant tout à agir simultanément. Les timbres dont il se compose manifestent entre eux des différences très marquées, et jusqu'à ce jour ils ne figurent pas dans nos orchestres à l'état de familles complètes. Comme la voix isolée d'un hautbois, d'une clarinette, d'un basson, d'un cor, et même d'une flûte, a dans l'ensemble plus de corps que le son d'un violon, d'un alto, d'un violoncelle ou d'une contrebasse, on se contente en général d'une couple d'instruments à vent de chaque espèce. Ces organes sonores sont en quelque sorte les interlocuteurs du drame symphonique dont le quatuor forme le chœur. En dehors du *forte*, où ils ont pour fonction d'augmenter la plénitude de l'ensemble et d'en varier le coloris, ils se font entendre rarement tous à la fois.

En raison de l'affinité de ses timbres avec ceux de la voix humaine, le second groupe est loin d'avoir des aptitudes aussi universelles que le quatuor. L'intonation y a moins de spontanéité et de délicatesse; le son, plus matériel, se plie malaisément aux nuances très fines. Chaque note est mise, pour ainsi dire, en relief, et arrive distincte à l'oreille (nous supposons ici les cuivres bruyants au repos). Aussi le symphoniste ne confie aux instruments à vent que ce qu'il veut faire entendre clairement, et ne leur donne en général qu'une part accessoire dans l'accompagnement proprement dit. Il les emploie surtout à chanter, soit des phrases de mélodie pure, soit des cantilènes polyphoniques.

Chez Haydn et Mozart la composition de ce groupe est encore assez flottante. La voici telle qu'elle a été adoptée pour la musique symphonique à partir de Beethoven.⁽²⁾

(une ou) deux flûtes;
deux hautbois;
deux clarinettes;
deux bassons;
deux (trois ou quatre) cors.

Le deuxième et le premier groupe réunis forment le *petit orchestre de symphonie*. Cette combinaison instrumentale fournit au compositeur toutes les ressources désirables pour les morceaux qui n'exigent pas un grand déploiement de puissance.⁽³⁾ L'absence totale de sonorités bruyantes permet aux

(1) Beaucoup d'airs de ballet de Gluck n'ont d'autre instrumentation que le quatuor.

(2) Sa première Symphonie date de 1800.

(3) Exemples: Beethoven, Andante de la II^e Symphonie, la Pastorale jusqu'à l'orage, l'*Allegretto scherzoso* de la VIII^e Symphonie

timbres individuels de se faire valoir sans effort. *L'initiation au maniement de cette forme de l'orchestre constituera ici le second degré de la technique de l'instrumentation.*

III. Le *troisième groupe* est principalement destiné dans la symphonie à rehausser l'éclat de la sonorité. Il se juxtapose plutôt aux deux autres qu'il ne s'unit intimement à eux. Tandis que les cordes et les bois fondent leurs timbres dans un ensemble parfait, les rudes sons des cuivres tranchent vivement sur le reste de la masse.

Ce groupe complémentaire se joint aux deux premiers dans les moments de l'œuvre symphonique où le colloque des cordes et des bois est arrivé à son maximum de chaleur et de véhémence. Les cuivres interviennent alors pour prononcer le mot décisif; leur emploi ordinaire consiste à renforcer par des accords sonores les grands accents rythmiques de la phrase musicale.

Dans la musique instrumentale destinée au concert le groupe complémentaire se réduit presque toujours à *deux trompettes* et une paire de *timbales*. Réunis aux deux groupes précédents, ces instruments complètent le *grand orchestre de la symphonie* classique. Ce modeste programme a suffi à Beethoven pour réaliser ses créations les plus puissantes: la Symphonie héroïque, le premier morceau de la Neuvième.

Par exception seulement l'immortel maître fait intervenir les trombones (et même avec eux le contrebasson et la batterie), supplément de sonorité qu'il emprunte à l'orchestre de théâtre pour quelques-unes de ses pages les plus étonnantes: la grande marche par laquelle se termine la V^e Symphonie, l'orage de la Pastorale, le Final de la Neuvième. Mais ces morceaux, on le remarquera, sortent du cadre ordinaire du genre. Expression la plus complète de la musique absolue, sans texte et sans programme, la symphonie ou, pour l'appeler de son vrai nom, la sonate d'orchestre, telle qu'elle a été conçue par le génie de Beethoven, présente à l'auditeur une sorte de drame idéal dont les instruments individuels sont les uniques personnages. *Elle produit en conséquence ses principaux effets par le dialogue des timbres plutôt que par leur fréquente intervention collective.* De là, nécessité de ménager aux instruments du second groupe un champ d'action suffisamment étendu; de là, danger de les entourer d'une masse sonore capable de les étouffer.

Dans l'étude méthodique de l'instrumentation la mise en œuvre du grand orchestre symphonique constitue un point capital du programme. *C'est le degré le plus élevé de cette technique dans le domaine de la musique instrumentale pure.*

§ 4. — Après avoir dirigé le disciple dans l'acquisition graduelle des procédés de l'instrumentation symphonique, nous aborderons avec lui l'*orchestre dramatique*, abstraction faite des moments où la voix se mêle aux instruments.

En général l'orchestre mis à la disposition du compositeur moderne au théâtre n'a pas un programme instrumental sensiblement différent de celui que nous avons signalé dans quelques-unes des Symphonies de Beethoven. Mais la transformation, maintenant accomplie, des cors et des trompettes en instruments chromatiques, a considérablement accru la puissance et la richesse de l'ensemble: d'abord en constituant les cors à l'état de quatuor indépendant, au point de vue harmonique et mélodique, ensuite en donnant au chœur des cuivres éclatants le soprano chantant dont il était privé depuis un siècle (N. T., § 177, pp. 246-247). De plus la poétique théâtrale commande un emploi des forces instrumentales entièrement différent de celui que réclame la composition symphonique. En effet le drame ayant à exprimer des *caractères*, des *passions* et des *actes*, se rapportant à des personnages, à des situations et à des milieux fort divers, le musicien, pour émouvoir plus vivement le spectateur-auditeur, est tenu de multiplier les contrastes

saisissants: il fera plus souvent appel à l'élément bruyant et pittoresque; il procédera plutôt par des oppositions de timbres réunis en chœur que par le détail polyphonique. Enfin il ne s'astreindra pas, comme le symphoniste, à un programme instrumental fixé par la tradition, mais il composera ses groupes d'instruments à vent d'après son inspiration, et en se réglant uniquement sur l'allure et les péripéties de l'action à traiter.

Tous ces principes d'orchestration dramatique, adoptés aussi par les symphonistes de la nouvelle école qui se réclame des noms de Berlioz et de Liszt, ont été réalisés de notre temps avec un éclat incomparable dans les dernières créations de Richard Wagner.

§ 5. — Ayant ainsi exposé la pratique de l'instrumentation dans les genres où l'orchestre se produit tout seul, nous passerons à l'étude de l'*orchestre d'accompagnement* dans ses applications principales: le grand solo d'instrument ou *concerto*, la musique vocale.

Puis, pour ne laisser de côté aucune des parties secondaires de cette technique qui présentent quelque utilité au jeune compositeur, nous donnerons les instructions nécessaires pour l'instrumentation des morceaux destinés à des *bandes de musique militaire*. Comme ce ne sont là en définitive que des orchestres partiels, dont toutes les combinaisons de timbres sont contenues dans l'ensemble général des instruments, il suffira de quelques observations d'une portée toute pratique.

Enfin, comme supplément à notre travail, nous esquisserons un résumé succinct des principes et procédés d'instrumentation appliqués dans les œuvres des maîtres antérieurs à Haydn.

Nous venons d'ébaucher le plan d'études suivi dans cet ouvrage. Il nous reste encore, pour compléter cette instruction préliminaire, à désigner et à caractériser brièvement, *au point de vue spécial de l'instrumentation*, les maîtres dont nous recommandons instamment l'étude au disciple, pendant toute la durée de ses travaux techniques.

§ 6. — Quatre noms illustres, Haydn et Gluck dans la dernière moitié du siècle passé, Beethoven et Weber au commencement du siècle actuel, dominent toute l'histoire de l'instrumentation pendant la période dite classique, c'est-à-dire depuis 1760 environ jusque vers 1830, époque où l'on voit poindre les tendances et les transformations instrumentales qui préparent l'avènement du gigantesque orchestre de ces derniers temps.

Dans son genre de prédilection chacun des quatre maîtres a ouvert à l'art orchestral des voies jusque là inexplorées: Haydn et Beethoven dans la symphonie, Gluck et Weber dans l'opéra. Les autres grands compositeurs de l'époque classique n'ont pas opéré des innovations aussi radicales dans cette branche de la technique musicale, tout en communiquant l'empreinte de leur forte individualité aux éléments pris à leurs devanciers.

§ 7. — HAYDN mérite d'être appelé le fondateur de l'orchestre symphonique, non pour en avoir imaginé le programme, — les instruments qu'il emploie étaient tous connus avant lui et ils sont moins nombreux que ceux de Hændel et de Bach, — mais pour avoir inauguré une nouvelle manière de traiter l'ensemble orchestral. Sous l'influence des maîtres mélodieux de l'école napolitaine, il a substitué au contrepoint serré de ses devanciers allemands, encore imparfaitement

(1) En parlant ici de Haydn, nous n'avons en vue que le symphoniste et non pas l'auteur de la *Création* et des *Saisons*, œuvres postérieures à Mozart.

dégagé de l'imitation de la polyphonie vocale, des formes musicales plus libres, plus légères; il s'est affranchi de l'accompagnement importun de la basse-continue, obstacle à toute indépendance des combinaisons de timbres; il a commencé à utiliser chaque instrument d'une manière mieux appropriée à ses aptitudes techniques, à son caractère expressif; bref il a transporté dans la sonate symphonique des Allemands, l'animation, la vie exubérante de l'*opera giocosa* des Italiens.

L'orchestre de la symphonie primitive ne connaît pas encore le clair-obscur, les teintes mixtes; les divers groupes d'instruments s'y trouvent juxtaposés sans transitions marquées. Comme la région aiguë est presque exclusivement remplie par des timbres clairs (violons, hautbois, trompettes), la sonorité est toute en lumière, parfois même un peu crue. Les instruments à vent figurent rarement au premier plan et se bornent la plupart du temps à faire le remplissage harmonique. En étudiant les symphonies d'Haydn le disciple ne trouvera donc pas l'occasion de s'initier à des combinaisons raffinées, imprévues; mais il y apprendra, mieux que n'importe où, à bien disposer les diverses parties de son ensemble et à obtenir avec de maigres ressources une sonorité vigoureuse et franche; qualités qu'il est bon d'acquérir avant de s'essayer à des entreprises plus hardies.

§ 8. — GLUCK, le père de l'orchestre dramatique, est parvenu à la célébrité vers l'époque où les symphonies d'Haydn commençaient à fixer l'attention. Il emploie dans ses cinq chefs-d'œuvre presque tous les timbres que Mozart et Beethoven adopteront plus tard. Néanmoins son orchestre est à beaucoup d'égards plus archaïque que celui d'Haydn. Les instruments à vent n'y font que des apparitions clairsemées, et plus souvent isolés ou accouplés que réunis en chœur; de longs morceaux ont le quatuor pour tout accompagnement. Et ce quatuor lui-même paraît écrit avec une certaine lourdeur et gaucherie; les traits, les dessins d'accompagnement montrent peu de variété. Tout cela fait que l'orchestre de Gluck ne frappe pas tout d'abord à la lecture. Mais à l'audition aucun autre ne le surpasse pour l'intensité de l'impression produite: chaque note est sentie, chaque accent instrumental porte coup.

Les partitions de Gluck, bien que vieilles aujourd'hui de plus d'un siècle, sont dignes d'être un sujet permanent d'étude pour le jeune compositeur dramatique. Il y verra déjà appliqué un des principes fondamentaux de la poétique instrumentale de Wagner: composer le programme orchestral de toute l'œuvre non d'après un modèle uniforme, imposé par l'usage, mais d'après le contenu même du drame. Il pourra tenter d'y dérober le secret des effets foudroyants obtenus par les moyens les plus rebattus. Rien que l'usage des diverses formes du *tremolo* chez Gluck mérite à ce point de vue une étude spéciale.

§ 9. — A la fois symphoniste génial et merveilleux compositeur d'opéras, Mozart fut en tout un musicien incomparable dont l'être entier se traduisait en inspirations mélodieuses. Dans son instrumentation il se rattache principalement à la manière d'Haydn, mais en la transformant par un faire plus large, un sentiment plus profond. L'influence de Gluck n'est guère sensible que dans les scènes terribles d'*Idomeneo* et de *Don Giovanni*. Toutefois Mozart ne s'est pas contenté de combiner les procédés d'instrumentation de ses deux grands devanciers; il a été aussi, jusqu'à un certain point, novateur dans cette partie de l'art. Le premier il a compris l'importance capitale des clarinettes dans le groupe des instruments à vent. Ce mezzo-soprano plein, étoffé, est nécessaire pour relier les hautbois, sopranos clairs, aux bassons, ténors au timbre voilé. Et ce n'est assurément ni Gluck, ni Haydn, qui lui ont suggéré les sonorités féeriques et sacerdotales de la *Zauberfloete* (la Flûte enchantée). Ce délicieux chef-d'œuvre, qui constitue à la fois le testament musical

du maître et l'acte de naissance de l'opéra allemand, contient en germe les trouvailles d'instrumentation de l'auteur d'*Obéron*. L'étude des œuvres de Mozart enseignera à l'élève, entre autres choses, la manière de former un bel ensemble polyphonique en faisant chanter toutes les voix de l'orchestre.

§ 10. — Les compositeurs italiens et français de la fin du siècle passé et du commencement de celui-ci, voués presque exclusivement à la musique dramatique, se sont assimilés la technique orchestrale des trois grands musiciens allemands, tout en l'adaptant à leur tempérament individuel, aux traditions et tendances artistiques des nations de race romane.

Trois des maîtres de la scène française pendant le premier quart du dix-neuvième siècle ont exercé une action sur le mouvement général de l'art, tant par leur génie musical que par leurs procédés d'instrumentation. De nos jours encore leurs partitions seront consultées avec fruit par les jeunes compositeurs.

Méhul, contemporain de la grande Révolution et un de ses bardes inspirés, porte dans son art, sérieux jusqu'à l'austérité, la marque d'une nature musicale et dramatique fortement trempée: c'est un Gluck de moins large envergure. Son opéra de *Joseph*, œuvre exquise et unique en son genre, est un modèle d'orchestration expressive: tout y respire la simplicité de la poésie biblique. Méhul fut un des premiers à tirer un large parti des sonorités graves du quatuor; sa tentative de réduire la masse des instruments à cordes à des altos et des basses, pendant l'étendue entière d'un opéra (N. T. § 51, pp. 48-49), est restée célèbre à juste titre.

Cherubini, né à Florence et vraiment Italien par l'abondance et la pureté mélodique, est Français par le goût, Allemand par la profondeur du sentiment. Sa noble poésie théâtrale et sa magnifique instrumentation restèrent ignorées en Italie et ne furent accueillies en France qu'avec une froide estime. En revanche l'illustre auteur des *Deux journées* fut apprécié à sa juste valeur en Allemagne, et sa trace y est clairement visible dans la musique d'opéra. Son plus beau titre de gloire est d'avoir exercé une influence décisive sur la formation du style dramatique de l'immortel compositeur de *Fidelio*.

Spontini, le maître glorieux de la scène musicale sous le premier empire, garde dans son orchestre, et dans son art tout entier, un reflet des pompes, des splendeurs de cette époque théâtrale. On voit apparaître chez lui ces grands ensembles de voix et d'instruments, si fréquemment reproduits depuis: morceaux dont l'effet résulte de la plénitude des accords et de la multiplicité des timbres plutôt que de la beauté du travail polyphonique. Mais les partitions de la *Vestale*, de *Fernand Cortez* et d'*Olympie* ne brillent pas seulement par le luxe des sonorités; on y rencontre aussi des pages débordantes de feu et de passion, des trouvailles d'instrumentation dramatique, dignes d'être connues des jeunes musiciens et capables encore de féconder leur imagination, de stimuler leurs facultés productrices.

Les procédés de Spontini, démesurément exagérés par ses successeurs, Rossini et Auber, et finalement convertis en formules banales par les imitateurs de ceux-ci, ont constitué le fond de la technique orchestrale de l'opéra en France jusque vers le milieu du siècle actuel, bien que les artistes et le public français eussent appris à connaître dès avant 1830 les productions des deux hommes illustres qui avaient inauguré en Allemagne une ère nouvelle pour l'art de l'instrumentation.

§ 11. — BEETHOVEN fut le régénérateur et le maître des maîtres de la musique instrumentale. Chez lui l'orchestre est un organisme vivant dont chaque membre, solidaire de tous les autres, coopère d'une manière efficace à la réalisation de l'œuvre d'art. Beethoven a reculé les limites du pouvoir expressif des instruments et donné à chacune de ces voix idéales le plus haut degré d'individualité qu'il leur soit permis d'atteindre. Par un effort presque surhumain de son génie il a fait ainsi de l'ancienne sonate d'orchestre, prodigieusement élargie dans ses proportions, le grand œuvre de la musique européenne: un poème ineffable dont le sens, inaccessible à l'intelligence réfléchie, est spontanément saisi par le sentiment.

Les productions du divin symphoniste, et par dessus tout la Neuvième, cette œuvre sans pareille dans l'entière étendue de la littérature musicale, doivent être le bréviaire des jeunes artistes qui aspirent à pénétrer les secrets de l'orchestration symphonique.

§ 12. — WEBER, pas plus que Beethoven, n'a ajouté des éléments nouveaux au programme orchestral de Mozart et de Cherubini; mais dans les vieux instruments il sut découvrir des timbres nouveaux, des voix magiques qui racontent les mystères du monde invisible. Il trouva la note sinistre, ténébreuse, étrangère à l'art idéalement humain de Beethoven. En un mot Weber fit vers 1820 pour le drame romantique des Allemands ce que cinquante ans auparavant Gluck avait fait pour la tragédie classique des Français: il lui donna une expression musicale, tant dans le domaine de l'instrumentation que dans celui de la composition mélodique. Depuis plus d'un demi-siècle l'orchestre du *Freyschütz*, d'*Obéron* et d'*Euryanthe* a servi de modèle aux musiciens dramatiques affranchis des procédés sommaires de Spontini et de Rossini, et tout porte à croire que plusieurs générations d'artistes y trouveront encore à puiser les enseignements les plus précieux.

§ 13. — Mendelssohn, et après lui, les compositeurs restés fidèles aux formes de la symphonie classique (Schumann, Raff, etc.) se sont efforcés de fondre dans une belle unité l'opulente polyphonie orchestrale de Beethoven avec la manière pittoresque de Weber. Les maîtres allemands et français actuellement vivants qui cultivent avec éclat la musique instrumentale appartiennent tous, plus ou moins directement, à cette école.

§ 14. — Meyerbeer, bien qu'Allemand de nationalité, se rattache par sa poétique théâtrale et par son style mélodique aux traditions de l'Opéra français. La partie de l'art où il s'est illustré par des innovations d'une grande portée est l'instrumentation. Le célèbre auteur de *Robert*, des *Huguenots* et du *Prophète* a doté l'orchestre de quelques timbres inconnus ou négligés auparavant; il a montré une habileté incontestable à mettre en œuvre les richesses instrumentales nouvellement acquises. Par ses curieuses recherches de timbres, par la prédominance toujours croissante donnée à l'élément instrumental dans le chant dramatique, Meyerbeer a préparé les voies à l'école néo-romantique ou anti-traditionaliste qui se range aujourd'hui sous la bannière wagnérienne.

§ 15. — Berlioz est le premier représentant en date de cette nouvelle évolution artistique dont le principe fondamental est la fusion complète du style dramatique et du style symphonique, en d'autres termes l'abandon des formes et des coupes traditionnelles usitées dans la musique instrumentale et dans le drame chanté. Le point de départ de cette conception de l'art fut la *Symphonie fantastique* de Berlioz (1830) et son aboutissement splendide la tétralogie des *Nibelungen* de Wagner (1876).

En matière d'instrumentation l'école novatrice a opéré une révolution non moins audacieuse, et les visées gigantesques de son programme esthétique ont eu pour résultat direct un accroissement considérable des forces sonores. Certains instruments dont l'orchestre usuel se sert seulement par exception sont ici d'un emploi courant: nommons d'abord les harpes, souvent utilisées en masse (N. T., pp. 99-100), ensuite le cor anglais et la clarinette basse, auparavant les remplaçants éventuels du hautbois et de la clarinette ordinaires, maintenant associés à deux (voire à trois) instruments-soprano de même famille (N. T., pp. 151, 179, ex: 165). D'autre part les cuivres, généralement très nombreux et tous pourvus d'une échelle chromatique complète, ont acquis dans le nouvel orchestre une prédominance marquée; la puissance sonore de ce groupe est au moins égale, sinon supérieure, à celle des instruments à archet réunis aux bois, et leur rôle n'a pas une importance moindre.

Il ne nous appartient pas, à nous les contemporains, de formuler un jugement dogmatique sur la valeur absolue et l'avenir de ce grand mouvement musical, que ses détracteurs envisagent comme une décadence de l'art, tandis que ses plus ardents enthousiastes veulent y voir une sorte de révélation messianique frappant de caducité tout ce qui a précédé. La voix infailible de la postérité est seule compétente pour se prononcer définitivement à cet égard.

Mais ce que l'on peut affirmer à coup sûr, c'est qu'au point de vue spécial qui nous occupe dans cet ouvrage, les partitions de Berlioz, de Liszt, et, avant toutes les autres, celles des derniers drames de Wagner, montrent la plus éblouissante efflorescence d'une des branches maîtresses de la musique européenne, et s'imposent à l'étude attentive de quiconque, ayant parcouru le cycle entier d'exercices pratiques et de lectures indiquées ci-dessus, voudra s'initier à la mise en œuvre de toutes les ressources dont dispose l'orchestre moderne. Ce sera là le complément de l'éducation technique du jeune compositeur.

DEUXIÈME LEÇON

Le groupe des instruments à archet

§ 16. — A l'époque actuelle cette masse sonore se décompose le plus souvent en cinq parties distinctes : les premiers violons, — les seconds violons, — les altos, — les violoncelles, — les contrebasses.

§ 17. — Le groupe s'étend sur un espace total de six octaves, abstraction faite des sons harmoniques qui fournissent une quinte de plus vers l'aigu. Les six octaves se divisent entre les cinq parties de la manière suivante (nous omettons les degrés chromatiques) :

Premiers Violons

Seconds Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

sons notés une octave plus haut

En raison de leur étroite affinité sous le rapport du timbre et de l'attaque du son, les violons, les altos et les violoncelles sont souvent appelés à se partager certains traits ou trop étendus ou trop difficiles pour être confiés à une seule et même partie.

Ex: 1. Adagio 84 =

Flûte Hautbois

Clarinettes en Si b

Bassons

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

p *Smorz.* *pp* *pizz.* *perdendosi.*

Beethoven, IV^e Symphonie.

Lorsque le mouvement du trait est rapide, on rend les soudures moins apparentes en faisant commencer le second fragment sur la dernière note du premier, et ainsi de suite.

Ex: 2.

All^o vivace.

Flûtes
Hautbois

1^{res} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Mendelssohn, LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ, N^o 1. Scherzo.

La contrebasse, ayant une sonorité plus rude, une attaque plus grossière, ne participe pas à cette sorte de traits morcelés. Tout au plus est-elle à même de continuer à l'extrême grave un trait lent et mystérieux commencé par le violoncelle.

Ex: 3.

And^{te} sostenuto.

1^{res} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

§ 18.— Etudions d'abord les fonctions ordinaires de chacune des parties du groupe.— Chez Haydn, Gluck et Mozart les cinq parties d'instruments à archet se réduisent presque toujours à quatre, par la réunion des deux parties inférieures: de là le nom de *quatuor* donné au groupe entier.

Aujourd'hui encore cette disposition est la plus fréquente. Les violoncelles sont, à proprement parler, la voix de basse du chœur des archets; mais trop faibles à eux seuls pour supporter le poids de tout l'édifice orchestral, ils se font soutenir dans cette fonction importante par les contrebasses, de même que dans le plein-jeu de l'orgue les jeux de 8 pieds, placés au manuel, se renforcent par les seize-pieds de la pédale. La partie inférieure de l'harmonie se trouve ainsi reproduite une octave au-dessous des sons notés, et les deux basses réunies suffisent pour donner

à l'orchestre entier une assiette solide, tant dans le *forte* que dans le *piano*, tant dans la vitesse que dans la lenteur.

Ce redoublement de la voix grave fait qu'il n'y a nul inconvénient à écrire par moments les altos au-dessous des basses. En pareil cas l'interversion des parties n'existe que pour les yeux. Effectivement les altos sonnent à l'aigu des contrebasses aux endroits ci-après marqués d'une petite croix.

Ex: 4. Andante.

Mozart
Symphonie en RÉ
N° 38 des œuvres complètes

Lorsqu'un chant ou un trait de basse est compris dans les sons les plus graves du violoncelle, on le fait ordinairement doubler à l'unisson par la contrebasse, laquelle est notée alors une octave *au-dessus* du violoncelle.

Ex: 5. Adagio.

Haydn, Symphonie en MI b (N° 50 du Catalogue Deldevez).

Par contre on trouve dans certains passages d'un caractère doux et mystique les contrebasses écrites une octave *au-dessous* des violoncelles, combinaison qui produit pour l'oreille un redoublement à la double octave. L'effet est bizarre (on dirait une ombre démesurément allongée suivant le corps), et il ne se justifie que par une intention marquée.

Ex: 6. Andante (marche religieuse)

Mozart, IDOMENEO, marche religieuse.

§ 19. — Si les basses du quatuor constituent le fondement harmonique de l'ensemble instrumental, les *premiers violons* en sont le couronnement mélodique. Ils sont les interprètes attitrés du chant principal, dont la place normale dans la musique européenne est à la partie aiguë. Ils donnent l'impulsion à toute la masse sonore: le chef des premiers violons est l'*alter ego* du chef d'orchestre.

§ 20. — Les *seconds violons* et les *altos*, médiateurs entre le grave et l'aigu, se partagent les parties complémentaires de l'harmonie, qu'ils réalisent tantôt en contrepoint plus ou moins libre, tantôt en accompagnements proprement dits (tenues, notes répétées, batteries, arpèges, figures rythmiques, etc.).

Ex: 7.

And^{te} con moto.

1^{res} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Mendelssohn, Symphonie en LA, N^o 4 (dite italienne).

Ex: 8.

And^{te} sostenuto.

1^{res} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Haydn, Symphonie en SI b (N^o 35 du Catalogue Deldevez).

Ex: 9.

All^o molto e vivace.

1^{res} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Beethoven, 1^{re} Symphonie. Final.

Ex: 10.

Andante.

1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Haydn, Symphonie en RÉ (N° 51 du Catalogue Deldevez).

Voici les principales nuances à noter dans l'emploi des deux parties intermédiaires du quatuor:

I. Les seconds violons se rattachent étroitement aux premiers dont ils sont les auxiliaires, les subordonnés. Dépourvus d'un timbre individuel, ils ont à remplir surtout un rôle polyphonique. Les altos au contraire ont leur voix propre (N. T., p. 48, § 51) qui se fait sentir même dans la réunion du groupe entier. Comme ses cordes ont une surface vibrante d'un tiers plus étendue que celles du violon, l'alto, à égale hauteur absolue, possède dans la région moyenne une intensité plus grande, un accent plus incisif que le violon, si le nombre des altistes n'est pas restreint hors de toute proportion. D'autre part l'agilité est beaucoup plus favorable aux violons qu'aux altos.

Pour ces diverses raisons la partie des seconds violons a chez les anciens maîtres classiques la spécialité des figures d'accompagnement et des dessins mouvementés placés sous la mélodie principale, tandis que les altos reçoivent plutôt des tenues ou des traits chantants (souvent parsemés d'intonations chromatiques).

Ex: 11.

Mod^{to} con espressione.

1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Gluck, ORPHÉE, ballet du II^e acte.

Au surplus il n'y a aucune raison d'éviter des croisements, même très fréquents, entre les 2^{ds} violons et les altos. Ces changements dans la disposition des deux parties sont au contraire de nature à donner de la variété et de la richesse à l'ensemble sonore. Combien le passage suivant perdrait en accent si les altos et les seconds violons échangeaient leur partie!

Ex: 12.

All^o con brio.

1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles

Beethoven, 5^e Symphonie.

II. Il est encore un point sur lequel nous appellerons l'attention du disciple. Dans les œuvres orchestrales de la dernière moitié du siècle passé, l'alto a presque partout le caractère d'une partie de remplissage, ajoutée après coup. En esquissant leurs partitions, les compositeurs de cette époque se contentaient généralement de fixer la mélodie principale et la basse; celle-ci est toujours chez eux d'un dessin très solide et indique clairement l'harmonie. Prenons pour exemple un air de ballet dans l'*Armide* de Gluck.

Ex: 13.

Moderato.

1^{ers} Violons *dolce.*

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses *dolce.*

A une idée musicale ainsi conçue il suffit d'ajouter une partie de second violon pour que les accords aient leurs éléments essentiels. Ainsi a procédé Gluck, n'employant l'alto, jusqu'à l'avant-dernière mesure, que pour doubler la partie de basse à l'octave aiguë du violoncelle.

Ex: 13 bis.

1^{ers} Violons *dolce.*

2^{ds} Violons *dolce.* Viol basso

Altos *dolce.*

Violoncelles et Contrebasses *dolce.*

Si le maître avait trouvé bon d'écrire toute la phrase à quatre parties réelles, il aurait ajouté la partie d'alto en dernier lieu; et voici, sans nul doute, la forme qu'il lui aurait donnée (à peu de chose près):

Ex: 13 ter.

1^{ers} Violons *dolce.*

2^{ds} Violons *dolce.*

Altos *dolce.*

Violoncelles et Contrebasses *dolce.*

On peut donc établir cette règle, applicable à toute la musique d'orchestre du temps d'Haydn, de Gluck et de Mozart: (1) Si, dans les ensembles du quatuor, on enlève la partie des altos, il reste une harmonie suffisante à trois parties.

(1) Chez Handel, Bach et leurs contemporains, les parties intermédiaires du groupe des instruments à archet ont une importance égale.

La pratique que nous venons d'exposer, tradition de l'école napolitaine, procédait de deux causes: la faiblesse numérique des altos dans les orchestres de l'époque (1) et le peu d'habileté des musiciens chargés de la partie de *quinte* (comme on disait alors); ils étaient toujours pris parmi le rebut des seconds violons (2). Bien qu'aujourd'hui la situation des orchestres se soit bien améliorée sous les deux rapports, la technique des anciens a laissé des traces visibles dans celle de nos jours, surtout chez les compositeurs nourris des modèles classiques, et on peut dire qu'en beaucoup de cas elle n'a nullement perdu sa raison d'être.

§ 21. — Il y a parfois utilité à faire passer momentanément une des deux parties intermédiaires du quatuor au-dessus des premiers violons.

I. Le cas se présente le plus souvent pour les seconds violons. Le but ordinaire de cette interversion de parties est de donner plus d'animation et de vie au dialogue polyphonique.

Ex: 14. *All^o ma non troppo.*

1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles

Beethoven, Symphonie pastorale.

A la vérité l'oreille ne perçoit pas un véritable changement de timbre au moment où les seconds violons s'emparent de la mélodie; mais il ne se produit pas moins une légère modification de sonorité, résultant et de l'emplacement matériel des deux groupes de violons dans les orchestres et d'autres circonstances accessoires.

II. Lorsque l'alto devient pour un moment la partie aiguë du quatuor, c'est à titre d'organe expressif et pour faire entendre une cantilène ou un trait mélodique. Des exemples de cette combinaison se rencontrent surtout dans la musique de théâtre.

Ex: 15. *Andantino.*

2 Cors en Mi b
2 Bassons
Timbales Mi b et Si b
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Halévy, LA JUIVE, 1^{er} acte, p. 2.

(1) Au dernier siècle, et même au commencement de celui-ci, les orchestres employés par de riches particuliers, par les églises et par les organisateurs de bals n'avaient pas d'altos du tout. C'est ce que nous apprennent quelques œuvres célèbres: l'*Acis et Galatée* de Haendel, les messes et motets de Mozart, les menuets et valses de Beethoven.

(2) A l'Opéra de Paris deux joueurs de *quinte* étaient aussi chargés de *donner du cor* dans les rares morceaux où ce dernier instrument était employé. Cet usage absurde subsista jusqu'à l'arrivée de Gluck, date à jamais mémorable dans l'histoire de l'Opéra français et qui vit disparaître tant de pratiques saugrenues.

§ 22. — Il arrive assez souvent que le compositeur supprime pour un temps plus ou moins long la contrebasse, en faisant jouer la partie inférieure par les seuls violoncelles. Le résultat de cette suppression est d'alléger les dessous de l'harmonie et de rendre par là l'ensemble entier moins pesant. La contrebasse s'appuie solidement à terre, comme la démarche d'un homme robuste, le violoncelle a le pas moelleux d'une femme élégante.

C'est principalement pour des phrases ou des passages d'un caractère doux, léger, gracieux, intime, qu'on laisse reposer la contrebasse.

Ex: 16.

Aud^{te} con moto.

1^{rs} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

p *p* *p* *p*

Vclles seuls Tous Vclles seuls

Mozart, Symphonie en M^b.

Les œuvres de Beethoven offrent à cet égard beaucoup d'exemples instructifs, mais point de plus beaux que le début de deux *Adagios*: deux cantilènes divines. Pareilles à des figures féminines d'une idéalité surhumaine, elles ne touchent pas le sol, elles planent dans les espaces. Les sons massifs de la contrebasse leur auraient enlevé quelque chose de cette immatérialité. (1)

Ex: 17.

Adagio. 84 = ♩ *Cantabile.*

1^{rs} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

p *p* *p* *p*

Vclles seuls

sur la 3^e corde.

Clarinettes en Si^b
Bassous

Cresc. *Cresc.* *Cresc.* *Cresc.* *Cresc.* *Cresc.* *Cresc.*

IV^e Symphonie.

(1) Il est vrai que les contrebasses interviennent dans les répétitions du motif principal, mais seulement par des *pizzicati*.

Ex: 18.

Adagio molto cantabile. 60 = ♩

2 Clarinettes en SI b

2 Bassons

Cor en MI b

2 Cors en SI b grave

1ers Violons

2ds Violons

Altos

Violoncelles seuls

IXe Symphonie.

Dans les chefs-d'œuvre de la musique théâtrale nous nous contenterons de rappeler le chœur des Génies, au lever de rideau du 1^{er} acte d'*Obéron*, et les trios des Fées dans la *Flûte enchantée*; ces chants d'êtres incorporels n'ont pour basse que des violoncelles.

Souvent l'élimination de la basse profonde a simplement pour but d'obtenir dans le quatuor une sonorité serrée, ramassée, nerveuse: qualités incompatibles avec le roufflement des contrebasses à une octave au-dessous de la basse normale de l'harmonie.

Ex: 19.

All^o ma non troppo.

1ers Violons

2ds Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Flûtes et Hautbois

Bassons

Beethoven, IVe Symphonie.

Le violoncelle séparé de la contrebasse devient à l'occasion partie intermédiaire; l'alto fait alors fonction de basse (N.T., p. 44, ex. 74). Au reste disons-le ici d'une manière générale: sauf les contrebasses, qui forment invariablement la voix inférieure de l'harmonie des cordes (et de l'orchestre entier), toutes les parties du quatuor se croisent, s'intervertissent à volonté. Mais en pareil cas le compositeur doit tenir compte de la valeur respective des timbres, laquelle se formule théoriquement ainsi: à même hauteur absolue et à nombre égal d'exécutants, le violoncelle a une valeur sonore double de celle de l'alto, et triple de celle du violon. Comme toutes les règles, la précédente comporte quelques restrictions. La plus importante concerne les sons de la 4^e corde des violons. Ces notes au timbre métallique, dominant, lorsqu'elles sont attaquées avec force, les sons de même hauteur produits par les altos, et luttent sans désavantage avec la chanterelle des violoncelles. Il est inutile, quant à présent, d'entrer dans de plus longs détails. Pour le cas qui nous occupe ici, il suffira de dire que les violoncelles ne doivent jamais monter au-dessus des altos, ni les altos au-dessus des violons, sinon pour prendre un rôle significatif dans l'ensemble.

Faisons remarquer encore qu'un silence prolongé des contrebasses fait naître dans l'esprit de l'auditeur une vague incertitude et comme une attente de cette sonorité sur laquelle l'oreille a l'habitude de se reposer. Aussi l'entrée du seize-pieds des instruments à cordes donne une sensation de soulagement, de stabilité, d'aplomb; l'orchestre se trouve de nouveau sur sa base normale.

§ 23. — Dans la période primitive de la musique d'orchestre (1600 à 1700) la polyphonie instrumentale est calquée sur l'ancien contrepoint vocal: Haendel et Bach eux-mêmes ne s'éloignent pas encore sensiblement de ce modèle. Le nombre des parties d'instruments à cordes (5, 3 ou 4) est fixé et strictement maintenu pour toute l'étendue du morceau. En d'autres termes on ne rencontre que par exception des passages en unissons; l'usage des doubles-cordes est à peu près inconnu.

Les modernes suivent encore par moments la pratique de cette époque archaïque, notamment lorsqu'ils emploient le style fugué, lui-même une des trouvailles caractéristiques de l'art du XVII^e siècle.

Ex. 20.

Allegretto 76 = ♩

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

pp

Sempre pp

pp

Sempre pp

Beethoven, VII^e Symphonie.

Mais, hors de ce cas, la technique orchestrale de notre siècle ne se considère pas comme liée par les règles de l'ancien style vocal, et les abandonne sans hésiter dès qu'elles se trouvent en opposition avec son propre principe de style, établi depuis Haydn. *Ce principe consiste à faire passer la beauté de l'effet sonore avant la correction du contrepoint* (entendue à la manière d'autrefois). En conséquence le compositeur de notre époque restreindra ou multipliera à volonté, et à tout moment, le nombre des parties de son harmonie instrumentale, d'après le genre de sonorité que lui suggérera son imagination ou son caprice: il utilisera largement les ressources polyphoniques des instruments à archet, laissées sans emploi par les anciens. Quant à la conduite des parties, la pratique moderne s'octroie également des libertés inconnues au temps passé. *Les octaves consécutives, sévèrement prohibées dans le contrepoint traditionnel, ne s'évitent qu'entre la basse et une des autres parties* (avant tout entre la basse et la mélodie principale), et encore la règle ainsi mitigée souffre-t-elle de fréquentes dérogations.

En résumé, si l'on excepte la musique de Cherubini, ce dernier classique de la grande école italienne, il n'est pas facile de trouver dans les partitions du XIX^e siècle beaucoup de longues périodes orchestrales écrites rigoureusement à quatre parties.

Les diverses applications du nouveau principe de style se réalisent dans le groupe des instruments à archet par quatre procédés techniques:

- 1°) l'usage des doubles cordes et des accords;
- 2°) la réunion ou le redoublement à l'octave de deux ou de plusieurs parties du quatuor;
- 3°) la division des parties;
- 4°) l'emploi partiel du groupe.

Ces procédés, nous les examinerons en détail dans les leçons suivantes.

se attribuer
(conceder)

TROISIÈME LEÇON

Le groupe des instruments à archet (Suite)

§ 24. — Les doubles cordes, ainsi que les accords à trois et à quatre cordes, servent à augmenter la plénitude plutôt que la force de l'ensemble sonore (N.T., p.21, § 35). Comme la contrebasse n'est guère à même d'user de cette ressource technique (N.T., p.65), on s'en abstient pour la partie collective des basses du quatuor. D'un autre côté l'attaque simultanée de plusieurs cordes convient peu à une partie mélodique destinée à être exécutée par tout un groupe d'instrumentistes.

I. A l'orchestre la vraie place des *doubles cordes* est dans les parties chargées d'un simple accompagnement en tenues ou en notes répétées (tremolo, syncopes, etc.); ce sont d'ordinaire les seconds violons et les altos, auxquels peuvent s'adjoindre les premiers violons quand le chant est au grave ou dans les instruments à vent (N.T., p.244, ex. 391).

Ex: 21.

Allegretto.

1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles

pp Sotto voce.
Cresc.
p

Sotto voce.
Sotto voce.
Sotto voce.
Sotto voce.

vclles et C. B.
Beethoven, Symphonie pastorale.

Ex: 22.

Adagio molto e cantabile.

Cor en Mi b
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles

p
p
p
p

mf
mf
mf
mf

p Smorz.
p Smorz.
p Smorz.
p Smorz.

Beethoven,
IX^e Symphonie.

Ex: 23.

Andante.

2 Bassons
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

pp
pp
pp
pp

Gluck, Gavotte d'ARMIDE.

en quatuor

Ex: 24.

Molto vivace.

Clarinettes en Si b
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Weber, Ouverture du FREYSCHÜTZ.

Ex: 25.

Allegro.

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes
2 Bassons
2 Cors en FA
2 Trompettes en MI b
Timbales FA UT
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Beethoven, Symphonie pastorale.

II. Les accords en *triples* ou en *quadruples cordes* sont presque exclusivement réservés aux plus vigoureux *tutti* de l'orchestre; dans le *piano* leur effet est peu sensible. Ces grands coups cinglants produits par une masse d'archets donnent à la sonorité un éclat extraordinaire, au rythme un entrain irrésistible. Afin de renforcer l'*ictus* rythmique dans certains chants d'allure large et majestueuse, le compositeur entremêle parfois la partie des premiers violons de quelques accords placés sur le temps fort de la mesure.

Ex: 26. All^o con brio.

impetuoso
compasso

Musical score for a string quartet, consisting of four staves. The music is in a major key with two sharps (F# and C#) and common time. The dynamics are marked *ff* (fortissimo) throughout. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Beethoven, VII^e Symphonie.

Ex: 27.

Allegro.

Musical score for a full orchestra, including woodwinds, brass, and strings. The score is in common time and marked *ff* (fortissimo). The instruments listed on the left are: Petite Flûte, 2 Flûtes, 2 Hautbois et 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors et 2 Trompettes en UT, Trombones alto, ténor et basse, Timbales UT SOL, 1^{ers} Violons, 2^{ds} Violons, Altos, and Violoncelles et Contrebasses. The woodwind parts include specific instructions: "unis." for the flutes and "Hautb. avec les Flûtes." for the oboes. The bassoon part includes the instruction "Le Contrebasson avec les C. Basses." The string parts are marked *ff*.

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of six staves. The top two staves are for the first and second violins, both in treble clef. The third staff is for the first viola, in treble clef with a 'Cl.' marking. The fourth staff is for the first cello, in bass clef with an '8' marking. The bottom two staves are for the first and second violas, both in bass clef. The score shows a complex texture with various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are also dynamic markings like 'f' and 'ff'.

Beethoven, V^e Symphonie.

Avant de quitter cet exemple, faisons remarquer le tremolo mesuré des parties intermédiaires du quatuor : dans les trois premières mesures il ne se trouve qu'aux altos. Bien qu'il soit là peu remarqué, ce grondement, pareil à celui d'un feu qui s'allume, communique au début de la resplendissante marche une chaleur et une vie des plus intenses.

On trouvera ci-après (p. 34) un autre exemple d'accords mêlés à la partie mélodique des premiers violons. Enfin rappelons encore ici une observation déjà consignée ailleurs (N.T., p. 21, § 35) : à savoir que les passages contenant des doubles, triples ou quadruples cordes ne sonneront bien à l'orchestre qu'à condition de ne pas offrir de difficulté à la moyenne des exécutants.

§ 25. — Lorsqu'il y a lieu de mettre fortement en évidence l'un des éléments de l'idée musicale, le compositeur a la ressource de faire marcher ensemble, à l'unisson ou à l'octave, deux ou plusieurs parties du quatuor : soit que l'harmonie ne nécessite pas à ce moment quatre parties différentes, soit que l'ensemble polyphonique se complète par les instruments à vent. Ce procédé, le deuxième de ceux que nous avons énumérés plus haut (p. 19), a pour résultat de convertir le groupe total des instruments à archet en un trio, un duo, voire en une partie unique se reproduisant à plusieurs octaves. Il comporte les applications les plus diverses. Nous nous contenterons d'analyser les principales d'entre elles, ce qui suffira au disciple pour être à même d'en imaginer de nouvelles.

§ 26. — La réduction du quatuor à trois parties effectives fournit six dispositions que nous allons examiner dans l'ordre indiqué par la fréquence de leur emploi.

- | | | | | | |
|----|--|----|--|-----|--|
| I | { 1 ^{ers} Violons
2 ^{ds} Violons
Basses et Altos | II | { 1 ^{ers} et 2 ^{ds} Violons
Altos
Basses | III | { 1 ^{ers} Violons et Altos
2 ^{ds} Violons
Basses |
| IV | { 1 ^{ers} Violons
2 ^{ds} Violons et Altos
Basses | V | { 2 ^{ds} Violons
Altos
Basses et 1 ^{ers} Violons | VI | { 1 ^{ers} Violons
Altos
Basses et 2 ^{ds} Violons |

I. Rien n'est plus fréquent chez les maîtres de la dernière moitié du XVIII^e siècle que le redoublement des basses par les altos, à l'octave aiguë des violoncelles (voir ci-dessus, p.14; N.T., pp.50 et 51, § 53.II); souvent ce mode d'instrumentation se prolonge pendant des morceaux entiers. Comme l'alto fait entendre la basse dans la région moyenne, il se trouve jouer presque toujours entre les deux parties de violon, ce qui a pour effet de diminuer la maigreur du trio, non sans produire en certains cas un enchevêtrement assez bizarre.

Les modernes, qui aiment les harmonies pleines, ont abandonné l'usage banal de ce redoublement, et se bornent à faire marcher les altos à l'unisson ou à l'octave aiguë des violoncelles quand il y a utilité réelle à faire ressortir un trait mélodique placé dans la partie grave du quatuor.

Ex: 28.

All^o con brio.

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en LA
2 Cors et 2 Trompettes en RÉ
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Beethoven, II^e Symphonie.

Ex: 28 bis.

Flûtes et Hautb. avec les 1^{ers} tons
Bassons avec les Basses.

2 Clarinettes en LA
2 Cors et 2 Trompettes en RÉ
Timbales RÉ LA
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Hautb. à l'8^{ve} grave.

Ibid.

Si les altos ont à renforcer la partie inférieure du quatuor dans un passage où la contrebasse se tait, on leur donne l'unisson des violoncelles, de préférence à l'octave. Leur sonorité, moins intense (voir ci-dessus p. 18), adoucit, arrondit le timbre des violoncelles sans le dénaturer (voir N.T. p. 61, § 60).

Ex: 29.

Larghetto.

Beethoven.
II^e Symphonie.

II. En sa qualité de voix de dessus, chargée de la partie mélodique, le *premier violon* attire par lui-même l'attention et va directement à l'oreille. Néanmoins en mainte occasion *il associe à sa besogne son aide naturel, le second violon*. La mélodie principale résonne alors dans toute la masse des violons, tantôt à l'unisson, tantôt à l'octave. Ces deux genres de redoublement ne produisent pas un résultat identique. Chacun d'eux agit à sa manière sur l'effet sonore: *l'unisson augmente l'intensité; l'octave ajoute à l'ampleur*.

La réunion de tous les violons à *l'unisson* convient également à des traits vigoureux et rapides compris dans les *tutti* de l'orchestre, et à des phrases de grande expression (jouées *piano* ou *forte*), pourvu que les unes et les autres se tiennent en dehors de la région suraiguë. Un grand chœur de violons chantant à l'unisson, surtout dans le grave, ne manque jamais son effet.

Ex: 30.

All^o con fuoco.

Beethoven.
II^e Symphonie.

LE QUATUOR

Hautb. seuls

This musical score is for the Overture to Oberon by Carl Maria von Weber, specifically the section for Flute and Horns. The score is written for two flutes and two horns, with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) throughout. The music is in 2/4 time and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The score is divided into two systems, each with multiple staves for the different instruments. The first system includes a grand staff for the strings and woodwinds, and a grand staff for the piano accompaniment. The second system continues the same instrumentation. The score is marked with various dynamics and articulations, including accents and slurs.

Ex: 31.

Moderato

Un Basson
Dolce. Rinf.

1^{ers} Violons
Sur la 3^e et la 4^e corde.
mf Vibrato assai.

2^{ds} Violons
mf

Altos
Dolce. Rinf.

Violoncelles et Contrebasses
Dolce. Rinf.

Gluck, ARMIDE, Menuet lent. (1)

Le redoublement à l'octave s'impose pour les chants ou les passages d'agilité écrits dans les parties les plus élevées de l'échelle. A ces hauteurs le son du violon est mince, peu vibrant, partant sans expression; il ne prend de la consistance et de l'accent qu'en s'appuyant sur son octave inférieure.

Ex: 32.

All^o vivace

Petite Flûte et Flûtes
ff Stringendo.

Instruments à anche
ff

Cuivres (sons réels)
ff Stringendo.

Timbales MI SI
ff

4^{ers} Violons
ff Stringendo.

2^{ds} Violons
ff Stringendo.

Altos
ff

Violoncelles et Contrebasses
ff Stringendo.

(1) A partir du 2^e temps de la 5^e mesure, les premiers violons passent à l'octave supérieure, tandis que les seconds continuent le chant dans le grave. Nous nous sommes autorisé de notre but didactique pour prolonger l'effet de l'unisson jusqu'à la fin de la phrase.

Clar.

Tutta la forza.

Tutta la forza.

Tutta la forza.

unis.

Au reste, quel que soit le degré d'acuité et d'intensité des sons, l'addition de l'octave donne au contour mélodique plus de relief et un charme plus pénétrant. A ce titre elle s'emploie très heureusement pour des dessins doux et chantants qui se meuvent dans la région moyenne.

Ex: 33.

All^o vivace e con brio.

Flûte
Hautbois

Bassons

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et
Contrebasses

p *Sempre P* *pizz.* *pizz.*

Ritard. *Tempo.* *Ritard.* *Tempo.* *Ritard.* *Tempo.*

Beethoven, VIII^e Symphonie.

III. Le redoublement de la partie des premiers violons par les altos ne se fait guère qu'à l'octave inférieure. Il s'impose tout naturellement pour les dessins mélodiques qui excèdent au grave l'étendue des seconds violons. C'est ainsi que Beethoven, en reproduisant une tierce plus bas le passage transcrit ci-dessus (2^e reprise du premier morceau de la VIII^e Symphonie), confie aux altos l'octave de la cantilène des premiers violons. Gluck emploie souvent la combinaison dont il s'agit ici, et toujours sous la même forme. Les seconds violons, interposés entre les deux parties mélodiques, lui suffisent avec les basses pour compléter son harmonie (à trois parties réelles). Ce procédé si simple lui a fourni des effets d'une plénitude étonnante et d'une rare suavité, témoin cette page exquise dont la sonorité est encore embellie par les flûtes, jouant à l'unisson des premiers violons et recouvrant ce timbre clair de leurs notes veloutées.

Ex: 34.

Menuet gracieux.

2 Flûtes

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et
Contrebasses

Très doux. *Très doux.* *Très doux.* *Très doux.* *Très doux.*

Dans la portion de l'échelle instrumentale où le compositeur a le choix entre les seconds violons et les altos, pour faire entendre l'octave inférieure des premiers violons, les altos sont à préférer lorsqu'il ne s'agit pas simplement de donner plus de consistance à la ligne mélodique. En effet les deux cordes intermédiaires du violon, accordées à l'unisson de la chanterelle et de la 2^e corde de l'alto, n'ont pas une sonorité aussi intense ni une expression aussi caractérisée que celles-ci (voir ci-dessus, p.13, I). Avant tout élégiaque et pathétique, la voix de l'alto sait prendre à l'occasion dans son registre aigu des intonations doucement railleuses.

Ex: 35.

Burlon

All^o con brio.

Flûte
2 Hautbois
2 Clarinettes en Mib
2 Cors en Mib
1^{ers} Violons.
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Beethoven, début de la Symph. héroïque.

Ex: 36.

All^o con brio.

Flûte
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Rossini, Ouverture du BARBIER de SÉVILLE. (4)

(4) Évidemment le charmant mélodiste n'a eu aucune visée caractéristique en écrivant ce morceau, primitivement destiné à un opéra sérieux, *Aureliano in Palmira*, et utilisé ensuite pour un autre ouvrage de même genre, *Elisabetta d'Inghilterra*. Mais son instinct (peut-être simplement le hasard) l'a bien servi en lui inspirant l'idée d'en faire l'ouverture du joyeux *Barbier*. Si nous en croyons Stendhal, le public romain de 1816 crut y entendre "les gronderies du vieux tuteur amoureux et jaloux, et les gémissements de l'espiègle pupille."

Je ne me rappelle aucun exemple de la réunion des premiers violons et des altos à l'unisson, mais ainsi qu'on le verra par la combinaison suivante, il y a un certain parti à tirer de ce timbre mixte pour des cantilènes expressives placées dans la région moyenne.

IV. Après la partie supérieure, où l'oreille européenne, par une habitude convertie en instinct, s'attend à trouver la mélodie prédominante, c'est la basse, à l'extrémité opposée de l'ensemble polyphonique, que l'auditeur musicalement doué saisit et suit avec le moins d'effort. Quant aux parties intérieures de l'organisme sonore, il faut d'heureuses facultés, développées par l'exercice, pour les discerner clairement. Aussi passent-elles facilement inaperçues, à moins qu'elles n'attirent l'attention soit par le timbre, soit par leur forme rythmique, soit par une intensité inaccoutumée. Voilà pourquoi il est parfois utile de réunir les altos aux seconds violons, lorsque entre les deux parties extrêmes du groupe vient s'interposer un dessin mélodique tant soit peu important. Ainsi renforcé, le chant intermédiaire acquiert une valeur suffisante pour ne pas disparaître sous les premiers violons, alors même qu'eux aussi ont à remplir une tâche mélodique.

Ex: 37.

Tempo di Passacaglia.

Non seulement la mélodie intérieure gagne en intensité par l'accroissement du nombre des exécutants, elle reçoit aussi un coloris plus sensible par la fusion de deux timbres étroitement apparentés, mais de valeur un peu différente. Un unisson formé de cette manière, retenons ceci comme une observation générale, sera toujours plus riche de timbre qu'un unisson de même force, s'il est composé de sonorités absolument identiques. Pour corroborer nos assertions précédentes, rappelons ici l'émouvante cantilène épisodique des altos et seconds violons dans l'Adagio de la Neuvième.

Ex: 38.

Adagio. And^{te} moderato.

*arrangement
momento
in momento*

This musical score is for a quartet, page 33. It consists of two systems of staves. The first system includes a Violin I part, Violin II part, Viola part, and Cello/Double Bass part. The second system includes a Violin I part, Violin II part, Viola part, and Cello/Double Bass part. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings are used throughout, including *Rinf.* (Ritardando), *Smorz.* (Sforzando), *p* (piano), *pp* (pianissimo), *Dim.* (Diminuendo), and *pizz.* (pizzicato). Some parts also include *divi.* (divisi) markings. The score is arranged in a standard four-staff format for a quartet.

Souvent on fait marcher les altos avec les seconds violons à l'unisson ou à l'octave, afin de donner plus de mouvement au rythme et au dessin d'une figure d'accompagnement, partant plus de chaleur et de vie à l'idée mélodique elle-même.

Ex: 39.

Allo moderato assai.

Flûte

2 Hautbois

2 Cors et
2 Trompettes
en UT

Timbales
UT SOL

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles,
Contrebasses
et Bassons

Dolce

unis.

Cors seuls unis.

Espressivo.

ten.

Bassons unis.

Gluck, Ouverture d'IPHIGÉNIE en AULIDE.

Ex : 40.

Allegro.

Flûte

2 Clarinettes en UT

2 Bassons

2 Cors en UT

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

f *pp* *Rinf. poco.* *pp pizz.*

Rinf. *p*

Dolce espressivo.

Poco rinf. *P Rinf.* *pp*

Rinf. *p*

Dolce espressivo.

P Rinf. poco. *pp*

P Rinf. poco. *pp*

f *pp* *Rinf. poco.* *pp pizz.*

Cresc. *Dolce cresc.*

Cresc.

Cresc.

Cresc.

Cresc.

Cresc.

Cresc.

Cresc.

Voir aussi plus loin, p. 113, ex. 138.

Beethoven, Ouverture de LÉONORE, N° 3.

V. Ici le compositeur fait marcher ensemble les deux parties extrêmes du quatuor. La mélodie et la basse deviennent momentanément une seule et même chose: tout l'accompagnement se concentre dans les parties intermédiaires. Ce procédé, qui implique une dérogation au principe traditionnel de l'art harmonique, ne peut avoir naturellement qu'un emploi fort limité. Nous en trouvons un exemple chez Beethoven à la conclusion du premier allegro de sa 1^{re} Symphonie. En produisant une dernière fois son thème principal, et cette fois-ci dans les basses, toujours plus ou moins sourdes, il a voulu lui donner un éclat presque violent. Ce but, il n'aurait pu l'atteindre à l'aide des altos. C'est pourquoi il renforce les basses par les premiers violons, qu'il fait jouer sur leur 4^e corde à l'octave des violoncelles, à la double octave des contrebasses. (1)

(1) À la fin de l'Ouverture de la *Flûte enchantée*, Mozart fait doubler le court motif des basses (ré-b-si-ut), à l'unisson, par les premiers violons.

Ex: 41.

All^o con brio.

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes

2 Bassons

2 Cors en UT

2 Trompettes
en UT

Timbales
UT SOL

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et
Contrebasses

La même disposition a fourni à l'immortel symphoniste un effet tout différent: un de ces effets pittoresques et poétiques qui avant lui étaient en dehors du domaine de la musique instrumentale. Il se trouve à la rentrée du thème principal de la *Marche funèbre*, 2^e partie de l'*Eroica*. Les premiers violons exécutent un dessin en notes répétées, régulièrement interrompu par de petits hoquets, dessin que viennent ensuite doubler les basses dans leur octave inférieure, en lui donnant le caractère et le rythme uniforme d'un chant plaintif. On croirait entendre, sur le passage du cortège funéraire, les sanglots entrecoupés des femmes, auxquels se joignent les gémissements étouffés des vieux guerriers, les compagnons d'armes du héros mort.

Adagio assai.

Ex: 42.

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes
en Si^b
2 Bassons
2 Cors en UT
Un Cor en Mi^b
2 Trompettes
en UT
Timbales
UT SOL
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et
Contrebasses

VI. La dernière combinaison du quatuor réduit à trois parties effectives consiste à *faire renforcer les basses par les seconds violons*, tandis que les premiers ont le dessin mélodique et les altos l'accompagnement. Elle s'emploie si rarement que je serais embarrassé d'en citer un exemple. Au disciple donc le soin et le plaisir d'en trouver par lui-même l'application.

§ 27. — La réduction du quatuor à deux parties effectives, la basse et le dessus, a pour effet ordinaire d'enlever à ce groupe instrumental le complément harmonique, pour le transporter aux instruments à vent. Selon l'importance relative du dessus et de la basse, les éléments sonores du premier groupe sont distribués entre les deux parties réelles d'une des manières suivantes :

- I) chacune des parties effectives est *doublée*;
- II) l'une des deux parties est *triplée*, l'autre est simple.

I. Ce mode de répartition, qui établit un parfait équilibre de force entre le dessus et la basse, donne lieu à trois combinaisons :

- | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|-----------------------------------|---|---|------------------------------------|
| a | { | 1 ^{ers} et 2 ^{ds} Violons | b | { | 1 ^{ers} Violons et Altos | c | { | 2 ^{ds} Violons et Altos |
| | | Basses et Altos | | | Basses et 2 ^{ds} Violons | | | Basses et 1 ^{ers} Violons |

a. Les violons s'unissent entre eux; les altos se joignent aux basses: c'est une disposition orchestrale très ancienne et de tout temps fort usitée. Chez les prédécesseurs de Haydn, qui comptaient sur le clavecin ou l'orgue pour compléter leurs harmonies (N.T., p. 106, § 78; p. 341, § 245), on la rencontre, pour ainsi dire, à chaque page. Même après que l'orchestre se fut rendu indépendant des instruments à clavier, les adeptes de l'école napolitaine (Grétry, par exemple) se contentent souvent d'une polyphonie aussi rudimentaire: la mélodie revêtue d'une simple basse. Haydn lui-même expose volontiers ses motifs symphoniques dans cet état de quasi-nudité.

Ex: 43.

Andante.

Symphonie N° 1 (Breitkopf et Härtel).

Chez les compositeurs plus récents l'accouplement des 1^{ers} et 2^{ds} violons à l'aigu, des basses et altos au grave, a principalement lieu dans les *tutti* (forts ou doux) de l'orchestre, lorsque le dessus et la basse ont tous deux un dessin mouvementé qui doit dominer le remplissage harmonique confié aux instruments à vent.

Ex: 44. (Violons à l'octave, trait énergique *en détaché*: sonorité pleine sans grand éclat.)

Vivace.

Flûtes avec les 1^{ers} Violons

2 Hautbois
2 Clarinettes
ff Bassons avec les Velles et C. Basses.

2 Cors en M^l b
ff

2 Cors
et 2 Trompettes
en UT
ff

3 Trombones
et Timbales
ff

(Flûtes à l'octave)

1^{ers} Violons
ff

2^{ds} Violons
ff

Altos
ff

Violoncelles et
Contrebasses
ff

Weber, Ouverture du FREYSCHÜTZ.

Ex: 45. (Figures mélodiques liées: effet de suavité abondante dans le piano, d'ampleur dans le forte.)

And^{te} cantabile.

Flûte

2 Hautbois

2 Bassons

2 Cors en FA

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

unis.

unis.

9396. H. Mozart, Symphonie en Ut majeur (JUPITER)

Ex: 46. (Violons à l'unisson sur les cordes supérieures: sonorité forte et nerveuse.)

All^o vivace.

Flûte

2 Hautbois

2 Bassons

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Mozart, Symphonie en Ut (JUPITER).

Ex: 47. (Violons à l'unisson sur la 4^e corde: sonorité énergique jusqu'à la violence.)

Allegro.

2 Hautbois

2 Clarinettes en Si^b

2 Bassons

2 Cors en FA

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Beethoven, Symphonie pastorale: danse rustique.

b. Les 1^{ers} violons s'adjoignent les altos à l'octave inférieure, la basse se reproduit à l'octave aiguë dans les 2^{ds} violons. Cet entrelacement de parties, assez rare, établit une cohérence parfaite dans les éléments de la polyphonie: les dessins et figures mélodiques que l'oreille doit saisir simultanément; il peut, par là, prêter une belle plénitude sonore à des passages composés en contrepoint fleuri à deux voix. Dans les mesures transcrites ci-après, le redoublement des violoncelles par les seconds violons a eu pour conséquence logique l'élimination des contrebasses; en effet l'adjonction de l'octave profonde aurait détruit l'équilibre entre les deux parties réelles et porté atteinte au caractère chantant de la phrase.

Ex : 48.

All^o vivace e con brio.

2 Flûtes
et 2 Hautbois

2 Clarinettes
en SI b

2 Bassons

2 Cors en FA

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles
(sans C. Basses)

p *Cresc.* unis. *Cresc.*

p *Cresc.* *Cresc.* *Cresc.* *Cresc.* *Cresc.*

Beethoven, VIII^e Symphonie.

c. La basse est doublée dans une des octaves supérieures par les 1^{ers} violons, les 2^{ds} marchent avec les altos. Une telle disposition (que l'on pourrait appeler par antithèse) est moins usitée encore que la précédente, et pour ma part je ne me souviens pas de l'avoir jamais rencontrée. Il ne serait pas difficile néanmoins d'en imaginer quelques applications plus ou moins heureuses. De toute manière elle suppose une prépondérance marquée de la basse sur le dessus, et se rapproche beaucoup à cet égard d'une des combinaisons déjà décrites (p. 35, V).

II. La distribution inégale des forces du quatuor dans l'harmonie à deux parties réelles est motivée par le rôle plus important assigné à l'une des parties, et s'effectue conséquemment de deux façons: ou bien a) la partie triplée est le dessus (c'est le cas de beaucoup le plus fréquent); ou bien b) la partie triplée est la basse.

a. Le dessus se trouve à la fois aux 1^{ers} violons, aux 2^{ds} violons et aux altos; la basse n'est jouée que par les violoncelles et les contrebasses. Ordinairement les trois instruments supérieurs sont échelonnés à distance d'octave, en sorte que la ligne mélodique se produit à trois hauteurs différentes. Un développement aussi considérable du dessin chantant serait mal proportionné à de simples traits d'agilité, à des passages épisodiques; il est réservé pour des motifs caractéristiques, tenant au fond de l'œuvre, et apparaît le plus souvent dans les *tutti* de l'orchestre. Le complément harmonique est laissé aux instruments à vent.

Ex: 49.

All^o ma non troppo.

2 Flûtes
 2 Hautbois
 2 Clarinettes
 2 Bassons
 2 Cors en FA
 1^{ers} Violons
 2^{ds} Violons
 Altos
 Violoncelles et
 Contrebasses

Musical score for Ex: 49, featuring woodwinds, brass, and strings in 2/4 time with a key signature of one flat. The score includes parts for 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors en FA, 1^{ers} Violons, 2^{ds} Violons, Altos, Violoncelles et Contrebasses. The tempo is All^o ma non troppo. Dynamics include *f* and *sf*. The score is attributed to Beethoven, Symphonie pastorale.

Beethoven, Symphonie pastorale.

Ex: 50.

All^{to} scherzando.

2 Hautbois
 2 Clarinettes
 en Si b
 2 Bassons
 2 Cors en Si b grave
 1^{ers} Violons
 2^{ds} Violons
 Altos
 Violoncelles et
 Contrebasses

Musical score for Ex: 50, featuring woodwinds and strings in 2/4 time with a key signature of one flat. The score includes parts for 2 Hautbois, 2 Clarinettes en Si b, 2 Bassons, 2 Cors en Si b grave, 1^{ers} Violons, 2^{ds} Violons, Altos, Violoncelles et Contrebasses. The tempo is All^{to} scherzando. Dynamics include *f*, *sf*, *ff*, *tr*, *ten.*, and *ff ten.*. The score is attributed to Beethoven, VIII^e Symphonie.

Beethoven, VIII^e Symphonie.

Ex: 51.

Allegro.

2 Flûtes
 2 Hautbois
 2 Clarinettes
 2 Bassons
 2 Cors en UT
 2 Trompettes en UT
 Trombones
 alto, ténor et basse
 Timbales
 UT SOL
 1^{ers} Violons
 2^{ds} Violons
 Altos
 Violoncelles et
 Contrebasses

Musical score for Ex: 51, featuring woodwinds, brass, and strings in common time. The score includes parts for 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors en UT, 2 Trompettes en UT, Trombones alto, ténor et basse, Timbales UT SOL, 1^{ers} Violons, 2^{ds} Violons, Altos, Violoncelles et Contrebasses. The tempo is Allegro. Dynamics include *f*. The score is attributed to Beethoven, Ouverture de LÉONORE.

Dans ce dernier trait, d'une expansion fouguese, la reproduction de la mélodie à trois octaves différentes a paru tellement essentielle à Beethoven, qu'il a préféré changer quelques notes aux altos, en certains endroits trop bas pour eux, plutôt que de se priver de l'octave inférieure.

Les trois passages que nous venons de transcrire sont des *forte*. C'est là l'emploi le plus fréquent de ce procédé d'instrumentation. En voici un exemple dans la nuance douce: d'autant plus intéressant qu'il vient d'un maître peu cité pour ses effets d'instrumentation. C'est la marche nocturne au commencement du II^e acte de *Richard Cœur-de-Lion*. Le rideau se lève sur la cour intérieure du château-fort, prison du roi-ménestrel. Le motif de la marche, joué d'abord par les violons et la flûte avec une simple basse, est repris ensuite par les violons, les altos, les flûtes et les bassons, distribués en trois octaves. Ce grandissement soudain de la silhouette mélodique a quelque chose d'étrange, de vaguement menaçant. On sent que ces épaisses et hautes murailles cachent des secrets redoutables. La teinte mystérieuse du morceau est accentuée par les sourdines aux violons, aux cuivres et aux timbales.

Ex: 52.

Larghetto.

2 Flûtes

2 Bassons

2 Cors et
2 Trompettes en M^b
avec sourdines

Timbales voilées
M^b S^b

1^{re}s Violons
avec sourdines

2^{ds} Violons
avec sourdines

Altos

Violoncelles et
Contrebasses

pp

pp Sempres.

pp

pp Sempres.

pp Sempres.

pp

pp Sempres.

Le caractère sonore de cette disposition instrumentale s'évanouit lorsque deux des trois parties associées marchent à l'unisson. Il ne reste alors qu'un simple renforcement à l'octave, dont l'effet diffère peu d'une des combinaisons décrites plus haut (p. 38, a). C'est ainsi que Beethoven a instrumenté l'accompagnement de l'entrée triomphale des trompettes et des cors dans l'Andante de la symphonie en Ut mineur (Voir ci-après, p.

On peut obtenir une sonorité plus significative en réunissant les premiers, les seconds violons et les altos à l'unisson dans la région moyenne. Cette voix collective, formée par le concours d'une multitude d'organes vibrants, sera capable, selon le contenu de la pensée musicale et la nuance prescrite, ou de traduire ouvertement un sentiment très énergique, ou de faire naître dans l'esprit l'idée d'une force contenue, latente: quelque chose comme le chuchotement d'une foule, ou les ébats, sans bruit, d'une troupe innombrable d'esprits aériens.

Ex: 53.

All^o vivace.

Mendelssohn, Scherzo du SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ.

b. Au rebours de la combinaison précédente, la basse accapare ici les trois quarts du groupe, ce qui implique une interversion momentanée des rôles de l'aigu et du grave. Les contrebasses et violoncelles sont renforcés par deux des trois parties restantes. Comme la place du dessus n'est pas immuable, trois dispositions sont possibles:

- b¹) { 1^{ers} Violons
 { Basses, Altos, 2^{ds} Violons
- b²) { 2^{ds} Violons
 { Basses, Altos, 1^{ers} Violons
- b³) { Altos
 { Basses, 2^{ds} Violons, 1^{ers} Violons

La 1^{re} disposition est la plus naturelle. Néanmoins elle ne se rencontre pas beaucoup. Je ne me rappelle guère, à ce propos, que les mesures suivantes d'un air de ballet de Gluck.

Ex: 54.

Gracieux.

Par contre je puis citer un exemple intéressant de la 2^e disposition, emprunté à une œuvre symphonique des plus célèbres. J'en prendrai texte pour faire remarquer au disciple un procédé souvent employé dans les passages où les instruments du quatuor marchent en octaves. Voici en quoi il consiste. Au lieu de reproduire purement et simplement le dessin des basses, les violons (et les altos) le décomposent en durées très brèves : ils le traduisent sous forme de *tremolo mesuré*. Le but est de mouvoir, d'agiter l'idée musicale, de la mettre, pour ainsi dire, en ébullition.

Ex: 55.

All^o con brio.

2 Flûtes

2 Hautbois *f unis.*

2 Bassons *f unis.*

2 Cors en en Mi b *f sf*

2 Trompettes en Mi b *f sf*

1ers Violons *f sf*

2ds Violons *f sf*

Altos *f sf*

Violoncelles et Contrebasses *f sf*

avec les basses.

Clar. en Si b. *unis.*

à trois

Timbales Mi b Sib. *f ff*

Quant à la 3^e disposition, je n'en connais aucune application remarquable dans le répertoire symphonique, ce qui n'empêche pas qu'au moment opportun elle ne puisse recevoir un très heureux emploi.

§ 28. — Réduit à sa plus simple expression, *une seule partie se multipliant par ses répliques au grave et à l'aigu*, le quatuor renferme parfois en soi la pensée musicale complète (à savoir lorsque les instruments à vent sont au repos ou n'ont pas de rôle spécial): en ce cas il est tout à la fois basse et dessus. D'autres fois il ne forme qu'une des parties de l'ensemble polyphonique engendré par le concours des divers organes de l'orchestre; alors il est invariablement la basse de l'harmonie.

Dans les deux cas l'unisson du quatuor (surtout s'il est exécuté par une belle masse d'archets) exerce une action puissante sur l'auditeur, soit par l'imposante suavité de la voix collective dans le *piano*, soit par sa vibrante énergie dans le *forte*. Les maîtres classiques ont su tirer de cette disposition instrumentale quelques-uns de leurs effets les plus grandioses. Aussi la réservent-ils généralement pour les deux moments principaux de l'œuvre: le commencement, où il s'agit de captiver l'esprit par une idée musicale significative, saisissante d'expression; la fin, où le compositeur déploie toutes les ressources de son imagination et de son art afin de produire une impression décisive.

Mettons ici sous les yeux du disciple le début de quatre chefs-d'œuvre et essayons d'interpréter le sens des quatre phrases initiales autant que le permet la nature du langage parlé.

Ex:56. (Tel est l'arrêt du Destin: la jeune Iphigénie doit mourir, immolée sur les autels de la farouche Artémis. A ce prix les Grecs seront victorieux.)

Maestoso non lento.

2 Cors en UT
2 Trompettes en UT
Timbales UT SOL
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles Contrebasses (et Bassons)

Gluck, Overture d'IPHIGÉNIE en AULIDE.

Ex: 57 (L'héroïque épouse, haletante d'émotion et d'angoisse, mais résolue, descend au fond du sombre cachot où gémit Florestan.)

Adagio.

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en UT
2 Bassons
2 Cors en UT
2 Trompettes en UT
Timbales UT SOL
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

ff *p dim.* *pp* *ppp* *sf* *pp* *ppp* *sf* *pp* *pp*

Cantabile *Cantabile*

Tromb. alto et ténor.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

Beethoven, Overture de LÉONORE.

Ex: 58. (Evocation du Génie de la Nature: double interrogation.)

Adagio.

2 Hautbois
2 Clarinettes en SI b
2 Bassons
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

pp *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

unis. *unis.*

Weber, Overture du FREYSCHÜTZ.

Ex: 59. (Quelque chose comme l'entrée sous les voûtes silencieuses d'un temple aux premières lueurs du matin. Cette majestueuse introduction se rapporte principalement à la seconde partie de l'œuvre, le sublime Adagio en mi b.)

Adagio.

Une Flûte
2 Clarinettes en Si b
2 Bassons
2 Cors en Si b grave
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Beethoven, IV^e Symphonie.

Comme exemples de l'unisson du quatuor à la conclusion d'un morceau, nous nous bornerons à transcrire deux passages compris dans la longue péroraison de l'Allegro initial de la IX^e symphonie: le premier vers le milieu de cette gigantesque Coda, le second à sa terminaison définitive. Nous ne tenterons pas d'en décrire l'effet; cela est superflu pour quiconque a entendu l'œuvre merveilleuse, inutile pour qui n'en a pas eu l'audition physique.

Ex: 60. (Le dessin du quatuor à 5 et 4 octaves.)

Allegro ma non troppo, un poco maestoso.

Une Flûte
Un Hautbois
Un Basson
2 Cors en RE
2 Trompettes en RE
Timbales RE LA
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-10) features a string quartet with dynamic markings: *sempre P*, *Rinf.*, *sempre P*, *Rinf.*, *Rinf.*, *mf*, *poco a poco cresc.*, *sempre PP*, *poco a poco cresc.*, *sempre PP*, *poco a poco cresc.*, *PP sempre*, *poco a poco cresc.*, *PP sempre*, *poco a poco cresc.*, *PP sempre*, *poco a poco cresc.*, and *PP sempre*. The second system (measures 11-20) includes woodwinds: Clarinette en SI b (*mf*), Basson (*f*), Cors en SI b grave (*f*), Cors en RE (*f*), Clar. en SI b (*f*), Hautbois (*pp*), and various woodwinds (*mf*, *f*, *Smorz.*, *pp*, *Rinf.*, *mf*, *Smorz.*, *pp*, *mf*, *f*, *Smorz.*, *p*, *pp*, *mf*, *f*, *Smorz.*, *p*, *pp*, *mf*, *f*, *Smorz.*, *p*, *pp*). The score concludes with *Smorz.* and *pp* markings.

Ex:61. (Le dessin du quatuor à 2, 3, 4 et 5 octaves.)

All^o ma non troppo un poco maestoso.

2 Hautbois

2 Clarinettes en Si b

2 Bassons

2 Cors en RE

2 Cors en Si b grave

2 Trompettes en RE

Timbales RE LA

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Flûtes

The musical score is for a symphony orchestra. It features 24 staves. The top section includes woodwinds (2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets in Bb, 2 bassoons), brass (2 horns in D, 2 horns in Bb, 2 trumpets in D, timpani in D and A), and strings (1st and 2nd violins, violas, cellos, and double basses). The bottom section includes two flutes. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat. It contains various musical markings such as dynamics (pp, p, mf, cresc.), articulation (tr, unis.), and performance instructions (un poco marcato, poco, rinf.).

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the Violin I and Violin II parts, both in treble clef. The next two staves are for the Violoncello and Double Bass parts, both in bass clef. The bottom four staves are for the Piano accompaniment, with two staves for the right hand and two for the left hand. The music is in 2/4 time and features a variety of dynamics including *f*, *ff*, *sempre ff*, and *tutta*. A *Cresc.* marking is present in the piano part. The system concludes with the instruction *tutta la forza*.

The second system of the musical score continues the composition with ten staves. It features a prominent *la forza* marking across all parts. The piano part includes a *tr* (trill) marking. The system concludes with the instruction *sempre ff*.

Nous ne pouvons cependant quitter ce dernier fragment, la page la plus prodigieuse peut-être de la sublime Neuvième, sans signaler à l'admiration du disciple le parti génial que Beethoven a su tirer à cet endroit d'un procédé déjà mentionné précédemment: la transformation en *tremolo mesuré*, dans les instruments aigus du quatuor, du dessin mélodique placé à la basse (p. 45, ex: 55). Semblable au grondement lointain d'un orage, le frémissement des archets part des profondeurs de l'orchestre: il gagne peu à peu les régions supérieures, en grandissant sans cesse jusqu'au *fortissimo*, et ne s'arrête qu'à l'explosion finale du thème: coup de foudre qui termine la première vision de cet Apocalypse musical.

Revenons à notre enseignement pratique. Lorsque l'unisson du quatuor consiste en une broderie mélodique surchargée de notes, il peut être bon de réserver pour les violons l'exécution intégrale du trait, et de ne donner aux basses que les linéaments principaux du dessin, c'est à dire les sons essentiels de la mélodie et de l'harmonie. Quant aux altos, on les réunira soit aux basses, soit aux violons.

Ex: 62.

1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Violoncelles et Contrebasses

Allegro. etc. Moderato. etc.

1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Violoncelles et Contrebasses

Allegro.

Dans tous les exemples précédents qui se rapportent à l'emploi de l'unisson, le quatuor entier est en action et le dessin homophone se répète tantôt à *trois*, tantôt à *quatre octaves*: rarement à *cinq*. Mais lorsque la contrebasse est au repos, souvent la reproduction à la simple octave suffit au compositeur. De nos jours Meyerbeer a même eu l'idée de réunir à *l'unisson absolu* les violons, les altos et les violoncelles, et de renforcer encore la ligne mélodique par l'adjonction des clarinettes et des bassons.

Ex: 63.

Andte cantabile. unis.

2 Clarinettes en UT
2 Bassons
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles

f unis. *pp* *dim.* *f*

Tout sur la 4^e corde *f* *sostenuto.* *pp* *f* *dim.* *f*

Tout sur la 3^e *f* *sostenuto.* *pp* *f* *dim.* *f*

f *sostenuto.* *pp* *f* *dim.* *f*

Flûtes et Hautbois.

Cuivres et
Contrebasses

L'AFRICAINNE, V^e acte.

La concentration de tous ces timbres, de couleur et de valeur diverses, en un même point de l'échelle générale des sons, engendre un timbre composite, d'une plénitude et d'une richesse étonnantes, et cependant si bien fondu qu'il faut une oreille très exercée pour en discerner les éléments simples. La couleur dominante est donnée par la 4^e corde des violons, voix de femme en registre de poitrine: grave, incisive et rendue plus mordante encore par l'accession du chalumeau des clarinettes. Ces sonorités de contralto dominant en vertu de leurs qualités propres (voir ci-dessus p.18) et en raison du nombre considérable d'organes qui les produisent. La couleur secondaire, formant contraste avec la première, est fournie par les violoncelles: leur chanterelle, ténor aigu et expressif, apporte au foyer sonore sa vibration serrée, pénétrante, dont l'éclat est tempéré par une autre voix de ténor aux sons mats et voilés: celle des bassons. Enfin l'union intime des deux genres de timbres s'opère à l'aide des altos: voix neutre, chantant en son registre moyen avec une sonorité belle mais peu caractérisée.

L'effet extraordinaire de cette combinaison instrumentale, plus que l'originalité et le charme de la mélodie, a déterminé le succès du fameux prélude auprès de la génération contemporaine. On peut dire ceci, je crois, sans faire injure à la mémoire de l'illustre auteur des *Huguenots*.

Le groupe des instruments à archet (Suite)

§ 29. — Nous venons d'étudier les combinaisons issues de la concentration harmonique du quatuor, concentration qui, portée à ses dernières limites, aboutit à l'unisson de toute la masse des cordes. Conformément à l'ordre indiqué plus haut pour la marche de nos études (p. 19), il nous faut maintenant examiner les effets que fournit le procédé opposé: l'éparpillement des forces sonores, ou, en d'autres termes, *les divisions des quatre parties du groupe normal*.

Le premier procédé domine dans les productions orchestrales de la période classique, le second n'a pris toute son extension que de notre temps. Cela s'explique à la fois par les conditions matérielles des orchestres et par les tendances caractéristiques du style instrumental aux deux époques. N'ayant à leur disposition qu'un quatuor peu nombreux, les anciens symphonistes étaient tenus de grossir, d'amplifier leurs moyens aux endroits où une sonorité très nourrie était nécessaire: pour arriver à la puissance ils avaient à sacrifier la plénitude. Aussi leur orchestre est-il, pour ainsi dire, transparent: leur coloris est éclatant et vigoureux plutôt que riche. Les modernes, au contraire, qui voient leurs conceptions réalisées par des masses considérables d'instruments à cordes, peuvent réunir la plénitude à la puissance. Chez eux la matière sonore est plus compacte, le travail polyphonique moins délicat.

A mesure que l'orchestre s'est accru, les divisions des parties du quatuor ont été pratiquées sur une plus grande échelle. Nous ne nous attacherons pas à enregistrer minutieusement toutes les applications de ce procédé tentées depuis un demi siècle, et qui, pour la plupart, supposent des orchestres exceptionnels. Un pareil amas de faits et d'exemples choisis sans discernement n'aurait d'autre effet que d'entraver la marche progressive de notre exposition méthodique, sans profiter en rien au disciple. Ce qui lui importe ici, c'est de s'initier aux combinaisons susceptibles d'un emploi pratique dans l'état habituel de nos orchestres de concert et de théâtre.

§ 30. — *La division la plus importante consiste à séparer les violoncelles d'avec les contrebasses.* (N.T., p. 61, § 60). Débarrassés momentanément du rôle effacé qu'ils remplissent dans le quatuor ordinaire, les violoncelles peuvent exhiber leurs ressources d'exécution, leur timbre généreux et passionné, leur grande étendue, bref toutes les propriétés individuelles que la réunion des deux instruments ne permet pas d'utiliser. Le chœur des instruments à cordes acquiert par là une véritable partie de ténor, qui lui fait défaut dans son fonctionnement original: en effet l'alto, de par son diapason et son caractère sonore, est plutôt une voix féminine grave qu'une voix d'homme aiguë. En tant qu'interprète de la mélodie, le violoncelle occupe le second rang dans le groupe; il vient immédiatement après le premier violon, dont il forme l'antiphonie, la contrepartie à l'octave inférieure.

I. La disjonction des deux parties de basse ne se produit chez Haydn et chez Mozart qu'à l'état d'exception, et ce procédé est encore assez timidement mis en œuvre. Voici ses deux principaux modes d'emploi dans l'œuvre des anciens maîtres.

a) *Les violoncelles suivent plus ou moins fidèlement la vraie partie de basse, mais ils la produisent variée par des dessins mélodiques ou harmoniques (arpèges, batteries, notes répétées, etc.)*

Ex: 64.

All^o vivace. unis.

2 Hautbois
2 Bassons
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Mozart, Symphonie en UT (JUPITER).

Ex: 65.

All^o ma non troppo. unis.

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en SI b
2 Bassons
2 Cors en FA
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Beethoven, Symphonie pastorale.

Voir aussi le Trio du Menuet de la VIII^e Symphonie (N.T., p.58, ex.94 et p.173, ex.251) ainsi que le passage transcrit ci-dessus pp.50-51.

b) Tandis que les contrebasses gardent la même note au grave, les violoncelles se réunissent à l'une des deux parties intermédiaires (plus souvent à l'alto qu'au second violon), afin de colorer plus vivement le dessin mélodique de la partie redoublée.

Ex: 66.

Allegro.

2 Flûtes
2 Bassons
2 Cors en RÉ
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Mozart, Symphonie en RÉ (N° 38 de la coll. des œuvres complètes).

Ex: 67.

Adagio molto.

2 Hautbois
2 Bassons
2 Cors en RÉ
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Beethoven, 11^e Symphonie.

Ex: 68.

All^o vivace.

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Bassons
2 Cors et
2 Trompettes
en UT
Timbales
UT SOL
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Mozart, Symphonie en UT (JUPITER).

L'extrême retenue des anciens en ce qui concerne l'emploi séparé du violoncelle doit être attribuée, sans doute, à la médiocre habileté de la plupart des violoncellistes d'orchestre à leur époque, et probablement aussi au nombre restreint des exécutants. Deux circonstances significatives semblent corroborer cette supposition. Lorsque Mozart et Beethoven veulent utiliser largement l'étendue et les ressources techniques de l'instrument, ils n'écrivent qu'une partie solo (Exemples: *Don Giovanni*, air de Zerlina: "Batti, batti, bel Masetto"; air d'Elvira: "Mi tradi quell'alma ingrata"; Beethoven, air de ballet en si b de *Prométhée*). Toutes les phrases mélodiques tant soit peu importantes que Beethoven assigne aux violoncelles, sont doublées, soit par les altos, soit par les bassons (N.T., p. 64, § 60).

II. L'autonomie de la partie des violoncelles, il n'y a nulle exagération à le dire, est une des grandes conquêtes de l'instrumentation du XIX^e siècle. L'intervention fréquente de ce timbre frémissant de passion communique à toute la sonorité ce mouvement fiévreux, cette sensibilité tendue qui caractérisent l'art de notre époque et contrastent si fortement avec la vigueur robuste, le sentiment calme et fort que nous admirons dans les créations des maîtres classiques.

Nous rangeons sous deux catégories les diverses manières dont les violoncelles s'emploient de nos jours à l'orchestre.

a) Ils coopèrent à l'ensemble polyphonique en qualité de partie intermédiaire chantante ou simplement harmonique. Tantôt cette cinquième voix est réelle, tantôt elle n'a qu'un but de sonorité, et se contente de colorer plus chaudement le dessin des altos ou des seconds violons.

Ex: 69. Partie réelle jusqu'au milieu de la 7^e mesure, le violoncelle à cet endroit reprend le thème principal avec les altos, et les quitte pour se réunir aux contrebasses lorsque le motif reparaît à l'aigu (10^e mesure).

Lento assai. 92 =

1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Flûte

Schumann, MANFRED, commencement du dernier tableau:
"Le calme descend dans mon cœur," etc.

Ex: 70. Bien que les violoncelles n'aient rien au-dessous d'eux, sauf au début des deux membres de phrase, ils n'en ont pas moins tout le caractère d'une partie de milieu. Les vraies notes de basse sont la tonique et la dominante qui se prolongent pour le sentiment pendant les pauses de la contrebasse.

Allegro.

1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Beethoven, Overture d'EGMONT.

Ex: 71. Les violoncelles participent à l'accompagnement; ils forment une cinquième voix réelle.

Adagio assai.

1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Beethoven, Symphonie héroïque.

Ex: 72.

Andante. Cantabile.

1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Mendelssohn, (REFORMATIONS) Symphonie.

arr. par les auteurs
de l'original

Ex: 73. Le dessin des violoncelles, en accords brisés, forme, avec la tenue des cors, tout l'accompagnement intermédiaire: les altos ne font que renforcer les contrebasses.

All^o con brio.

Clarinettes en Si b
2 Cors en Mi b
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

pp, *p Dolce.*, *Rinf.*, *p Rinf.*, *pp*, *pp*

Beethoven, Ouverture de CORIOLAN.

Ex: 74. La mélodie prédominante, placée au centre de l'ensemble harmonique, est confiée aux violoncelles et aux altos. Le timbre de ceux-ci donne du corps à la sonorité des violoncelles, un peu mince à l'aigu, et tempère l'éclat de leur vibrante chanterelle sans en atténuer la valeur. Aussi malgré le contrepoint qui se dessine à l'aigu, l'oreille n'hésite pas à reconnaître cette partie intermédiaire comme principale.

magil

Presto.

2 Hautbois
2 Clarinettes en UT
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

p, *Rinf.*, *p*, *p*, *p*, *p*, *p*

Beethoven, Scherzo de la 9^e Symphonie.

Ex: 75. Renforcés par les seconds violons, les violoncelles chantent une des phrases épisodiques du morceau. Le timbre de la 4^e corde des violons donne à cette cantilène plaintive un coloris plus fort, un accent plus incisif, que ne pourrait le faire la 3^e corde des altos.

All^o con brio.

2 Flûtes *unis.*

2 Hautbois

2 Bassons

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Beethoven, Symphonie héroïque.

b) Procédé d'instrumentation très aimé des modernes: *la masse entière des violoncelles s'empare du thème principal qu'elle exhibe à l'aigu du groupe.* Cette voix débordante de sentiment atteint alors son maximum d'intensité expressive. Mieux peut-être que tout autre organe musical fait de main d'homme, le violoncelle sait parler le langage compris du cœur.

Ex: 76.

Andantino.

2 Clarinettes en LA

4 Bassons

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

La partie inférieure est jouée par le 3^e et le 4^e

Cantabile.

Gresc.

Dim.

pizz.

Meyerbeer, ROBERT LE DIABLE, Air de ballet au III^e acte
(Séduction par l'amour) p. 600.

Ex : 77.

And^{te} con moto. *Cresc.*

1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Halévy, LA JUIVE (Le cardinal en présence de sa fille inconnue), p. 543.

Voir aussi N.T., p. 59, ex: 95; p. 177, ex: 262, etc.

Réunissant dans leur vaste étendue l'échelle et le caractère du ténor et du baryton, les violoncelles n'agissent pas moins efficacement lorsqu'ils reproduisent à l'octave inférieure une mélodie instrumentale placée dans la région des voix féminines, graves ou aiguës. L'effet d'ampleur, résultat de ce genre de redoublement (ci-dessus p. 26, II), s'accuse alors avec une autorité singulière.

Ex: 78. La cantilène mystérieuse se meut dans les cordes moyennes des deux instruments à archet, doucement éclairée par le timbre de la flûte.

Allegro.

Flûte
2 Bassons
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Beethoven, Ouverture de LÉONORE.

Ex: 79. Dessin mélodique d'une fougue toute byronienne; la réunion des premiers violons et des violoncelles, renforcés encore par les instruments à vent, lui prête une force irrésistible. On dirait un torrent furieux dévalant d'un mont abrupte.

All^o appassionato.

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en SI b
2 Bassons
4 Cors chromatiques en FA
2 Trompettes en MI b
Timbales MI b
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Schumann, Overture de MANFRED.

Ex: 80. L'intervention des violoncelles a pour but ici de corser le motif gracieux des seconds violons. Placé dans la région moyenne et au milieu des accompagnements, il se confondrait avec eux, sans ce redoublement, à cause de l'identité des timbres.

Larghetto.

2 Cors en MI
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Beethoven, II^e Symphonie.

III. Le dédoublement des basses du quatuor a pour conséquence inévitable d'affaiblir le fondement harmonique de l'ensemble. Isolées dans la région sous-grave, les contrebasses n'ont pas une puissance suffisante pour porter à elles seules toute la masse orchestrale, et les exécutants, quels que soient leur nombre et leur habileté, sont incapables de faire entendre avec la clarté voulue des traits rapides qui demandent de l'énergie et de l'éclat. Pour qu'un *forte* sonne vigoureusement, il est bon que la ligne mélodique de la basse soit doublée à l'octave. Dans le *tutti* de l'orchestre on évitera donc, en général, de distraire les violoncelles de leur besogne ordinaire, à moins que les altos ne soient à même de prendre leur place (ci-dessus, ex. 68), ou que la basse ne se compose de grosses notes (soutenues ou décomposées); en ce cas la tâche des violoncelles peut être assumée par un ou plusieurs instruments à vent de la région grave: cor, basson (ex. 79), trombone tuba, etc.

Pour les passages doux les conditions sont un peu différentes. Lorsque le ton et la forme mélodique ne présentent aucune difficulté d'exécution, il n'y a pas d'inconvénient à abandonner les contrebasses à leurs propres forces, même quand elles ont un dessin assez mouvementé. Beethoven a su tirer les effets les plus imposants de cet isolement des contrebasses dans la région profonde (N.T., ex. 126, p. 71), et Meyerbeer fait accompagner la chanson du vieux soldat huguenot "*Pif paf*", par des *pizzicati* de contrebasses seules, bien que les violoncelles n'aient pas de partie spéciale à ce moment-là (N.T., ex. 185, p. 133). Mais si la tonalité ou le genre de dessin conviennent peu à l'instrument, ou que le compositeur tienne à rendre sa basse plus consistante, il devra suppléer tant bien que mal aux violoncelles, soit par les bassons (ci-dessus, ex. 79) soit par les altos (ex. 73 et 76), soit par les cors (ex. 66 et 67). En certains cas il se contentera de détacher des contrebasses une moitié seulement des violoncelles.

Ex. 81.

Allegretto.

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

1^{ers} Violoncelles

2^{ds} Violoncelles et Contrebasses

divisés.

unis.

p

pp la 2^e fois.

p

pp la 2^e fois.

p

pp la 2^e fois.

divi.

p

pp legato.

p legato.

pp sempre.

The image shows a musical score for a string quartet, consisting of two systems of staves. The first system includes dynamics like *pp* and *p*, and markings for "1^{re} fois." and "2^e fois.". The second system includes dynamics like *Cresc.*, *poco*, *a*, and *piu cresc.*

Beethoven, VII^e Symphonie.

Les observations précédentes ne visent que l'usage ordinaire. Elles restent sans application quand le compositeur cherche de propos délibéré le vague et l'indétermination dans la partie fondamentale de l'orchestre: par exemple lorsqu'il veut traduire un état de désordre dans le monde physique ou moral. Contentons-nous de rappeler trois pages célèbres où une pareille intention est manifeste. D'abord l'Orage de la Symphonie pastorale (N.T., p. 67, IV, ex. 119; p. 68, ex. 120). Ensuite la cavatine de Raoul "Tu l'as dit, oui tu m'aimes", au IV^e acte des *Huguenots* (N.T., p. 171, ex. 248). Cette basse vacillante, à peine fixée par une tenue de cor à l'octave supérieure, est bien celle qui doit accompagner la cantilène de l'amant bouleversé, enivré de bonheur par l'aveu inattendu de Valentine. Enfin la phrase en sol b de l'Ouverture de *Léonore* (ci-dessus ex. 78, p. 61), passage saisissant emprunté à une des principales scènes du drame. Le musicien y traduit les sentiments divers et confus (attente anxieuse, espoir, crainte) qui agitent l'âme du tyran et de ses victimes au moment où le signal de la trompette vient d'annoncer l'arrivée du Justicier. Seules dans les régions les plus profondes de l'orchestre, les contrebasses répondent au rythme précipité des seconds violons, des altos et des bassons, tandis qu'à l'aigu la prière muette des deux époux monte vers le ciel.

§ 31. — Un dédoublement très usité, tant chez les anciens que chez les modernes, est celui des altos. Cette combinaison n'introduit pas, comme la précédente, un nouveau timbre dans le chœur des instruments à archet, mais elle fournit au compositeur une partie intermédiaire de plus. Elle n'entraîne en outre aucun inconvénient pratique, les orchestres actuels étant assez riches en altos pour qu'on puisse diviser la partie sans risquer de trop l'affaiblir.

Voici les principales circonstances qui motivent l'emploi de ce procédé d'instrumentation.

a) Les dessins ou figures d'accompagnement descendent dans une région inaccessible aux violons.

Ex. 82.

Mod^{to} mosso. 120 = ♩

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes
en SI b
2 Bassons
2 Cors
chromatiques
en FA
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

unis.
dolce.
dolce.
dolce.
dolce.
divisés
dolce.
dolce.
dolce.

Schumann, MANFRED, Extrait (avant
le tableau du paysage alpestre).

Voir aussi N.T., p. 177, ex. 262.

b) La mélodie prédominante est jouée par les premiers et les seconds violons à l'unisson ou à l'octave, en sorte que toute la polyphonie intermédiaire des instruments à cordes est confinée dans les altos.

Ex. 83.

All^o molto.

2 Flûtes
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et
Contrebasses

pp
p
p
divisés.
p
p

Mendelssohn, Overture du SONGE d'une NUIT D'ÉTÉ.

Voir aussi le début de la Symphonie en Sol mineur de Mozart, N.T., p. 51, ex. 82.

c) Les violons forment un duo, composé principalement de tierces et de sixtes, auquel une simple basse sert de complément harmonique. En doublant les premiers et les seconds violons à l'octave inférieure, les altos font disparaître la maigreur de l'harmonie à trois parties. (1)

(1) Un trait de cette nature, conçu dans le médium des violons, toujours assez terne, deviendra plus vibrant si les altos le doublent à l'unisson, et non à l'octave.

Ex. 84.

Allegro.

1^{ers} Violons *p legato.*

2^{ds} Violons *p legato.*

Altos *p legato.*
divisés.

Violoncelles et Contrebasses *pizz.*

Mozart, Symphonie en Mi b.

d) Souvent les compositeurs de l'époque classique traitent les altos, divisés en deux parties, à la façon d'instruments à vent: ils les utilisent pour des tenues plus ou moins longues destinées à lier et nourrir l'harmonie.

Ex. 85.

And^{te} molto e cantabile.

2 Clarinettes en Si b *p*

2 Bassons *p*

Cor en Mi b *pp*

2 Cors en Si b grave *pp*

1^{ers} Violons *dolce. pizz.*

2^{ds} Violons *pizz.*

Altos *pizz.*
divisés.

Violoncelles (sans Contrebasses)

Beethoven, IX^e Symphonie.

§ 32. — La *division des violons en plus de deux parties*, régulièrement employée à l'époque primitive de la musique d'orchestre ⁽¹⁾ (depuis Monteverde jusqu'à J.S. Bach), ne se rencontre pas, que je sache, chez les maîtres de la période dite classique avant Weber.

I. Dans le fonctionnement collectif du groupe entier, on dédouble les *premiers violons* le plus souvent pour leur faire chanter en octaves un thème placé à l'aigu, et donner par là de l'autorité et de l'ampleur à l'idée mélodique. C'est là un des procédés favoris des compositeurs d'aujourd'hui, un véritable lieu-commun de l'instrumentation moderne: jamais il ne manque totalement son effet.

(1) L'harmonie des instruments à cordes, dans son état le plus complet, comprenait alors *cinq parties* (deux dessus de viole, une *haute-contre*, une *taille* et une *basse*). Cette manière d'écrire, qui est celle de Lulli et de Rameau, a été maintenue par les compositeurs français longtemps après que les Italiens et les Allemands eussent adopté définitivement le quatuor.

Ex. 86.

Larghetto. 66 =

divisés.

1^{ers} Violons

dolce cantabile.

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

p

Schumann, Symphonie en Si b.

II. La division des *seconds violons* n'a guère lieu, dans les moments où tout le groupe est en activité, sinon pour donner à l'harmonie la plénitude jugée nécessaire.

Ex. 87.

Adagio. 76 =

2 Clarinettes en LA

pp

2 Bassons

pp

1^{ers} Violons

p cantabile.

divisés.

2^{ds} Violons

pp

pizz.

Altos

divisés.

pizz.

pp

Violoncelles et Contrebasses

pizz. *pp*

Cresc.

Cresc.

Rinf.

p

Mendelssohn, Symphonie en La mineur (dite écossaise)

Voir aussi plus loin p.

§ 33.— On ne se borne pas de notre temps à disjoindre les deux parties de basse; à l'occasion on subdivise encore les violoncelles. Déjà nous avons rencontré cette combinaison (pp. 63 et 64, ex. 81), mais uniquement comme moyen de ne pas trop dégarnir la vraie basse. Ici nous avons en vue les cas où les violoncelles apportent à l'ensemble deux ou plusieurs parties nouvelles. La caresse tendrement passionnée de ce timbre communique un charme séduisant à la plus simple succession de consonances, exécutée dans le registre aigu de l'instrument. Mais c'est là précisément pourquoi il faut être très ménager de cette sorte d'effets.

very sobrio

Ex. 88.

And^{te} maestoso.

Flûte
Clarinette en SI b
2 Bassons
2 Cors en UT
Timbales UT SOL
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

très doux.
pp
pp
très doux.
pizz.
pizz. divisés.
arco. p
pizz.
pizz.

Meyerbeer, Prélude de ROBERT LE DIABLE.

Voir aussi le début de l'Andante de la Symphonie pastorale de Beethoven (N.T., p.60, ex.98).

§ 34.— Quant à la *division des contrebasses*, c'est là un procédé assez rarement mis en usage. Rien n'est plus contraire aux indications de l'acoustique que d'accumuler les sons dans les régions inférieures de l'étendue générale.⁽¹⁾ Toutes les consonnances, excepté l'octave, y perdent leur charme. Les accords— surtout s'ils sont attaqués par l'archet — y ont une sonorité lourde, confuse, désordonnée. Aussi n'a-t-on employé parfois des harmonies de contrebasses que pour rendre des sensations pénibles: l'anxiété extrême, l'oppression du cœur (Meyerbeer, *le Prophète*, N.T., p.74: accords à 3 parties; *la Mort de l'Empereur*, de Berlioz, passage cité dans son *Traité d'instrumentation*, p.70: accords à 4 parties). Une manière plus usuelle de diviser les contrebasses consiste à faire marcher deux parties à l'octave, lorsque les violoncelles ont à remplir une tâche spéciale. Le redoublement affermit un peu ces intonations très graves, toujours chancelantes.

Ex. 89.

Moderato mosso.

Clarinette basse en SI b (notation française)
3 Bassons
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
FRICKA
Violoncelles
Contrebasses

nuis
p
pizz.
pizz.
(à Wotan)
pizz.
divisés
pp

Sa détresse est ton œuvre et toi seul la créas / Crois-tu prendre en défaut ma di - vi - ne sa -

(1) Voir Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*, trad. de C. Guérault, Paris, 1874, p.246.

Bassons

2 Cors en FA

sempre pizz. p

sempre pizz. p

sempre pizz. p

- gesse? Ce fer victorieux qui devait le sauver, Toi même l'enfonças dans l'arbre séculaire; Guidé vers lui par ta main tutélaire

sf *p* *sf* *p* *Cresc.*

pp sempre. *pp sempre.*

R. Wagner, LA WALKYRIE, Acte II Sc. 1^{re}
(pp. 149-150 de la gr. partit.)

§ 35. — Sauf les cas où la basse est confiée aux seuls violoncelles (p.16, § 22), nous avons jusqu'à présent traité le groupe des instruments à archet comme un ensemble dont tous les éléments sont continuellement en action. Pour suivre notre programme méthodique (p.19) il nous faut maintenant étudier les *combinaisons provenant du repos momentané d'une portion du quatuor*.

Elles se diviseront pour nous en deux catégories.

§ 36. — Dans la première espèce de combinaisons, *l'emploi partiel du groupe découle de la texture musicale du morceau*. Pas plus que la polyphonie vocale, celle des instruments ne vise constamment à la plénitude absolue des accords. A côté de passages d'une harmonie très nourrie, le sentiment esthétique réclame par moments un tissu musical plus fin, plus transparent. Ce moyen de variété, réalisé surtout par le morcellement du quatuor, joue un grand rôle chez les premiers symphonistes, nécessités d'opérer avec un nombre très restreint de timbres.

Comme nous n'écrivons pas ici un traité de composition, il n'y a pas lieu de creuser à fond cette matière, et nous nous contenterons d'analyser trois procédés typiques fondés sur les lois générales qui régissent la structure d'une œuvre de musique.

a) *On fait taire pendant un temps plus ou moins long les parties inférieures du quatuor, afin de procurer une diversion à l'oreille par l'allègement de la sonorité, ou en vue de donner plus d'éclat à l'explosion d'un tutti*. Chez les anciens maîtres cette disposition instrumentale s'applique surtout à des phrases intermédiaires.

Ex: 90. Au milieu des accents de douleur et des bruits de guerre, une phrase gracieuse évoque la douce image d'Iphigénie.

All^o maestoso.
Flûtes avec les 1^{ers} Violons.

Hautbois
Bassons
Cors en UT
Trompettes en UT
Timbales
1^{ers} Violons
2^{es} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Empty musical staves for woodwinds and strings.



Gluck, Ouverture d'IPHIGÉNIE en AULIDE.

Ex: 91.

Allegro molto.

Beethoven, Symphonie héroïque.

Ex: 92. L'exposition du motif initial d'un *Allegro* ou d'un *Presto* par les deux parties de violons est un procédé usuel à l'époque d'Haydn et de Mozart.

Molto Allegro.

Mozart, Symphonie en UT (JUPITER).

b) Le thème mélodique commence dans les instruments graves du quatuor et se continue — ou se répète — en passant aux parties supérieures. Le but de ce procédé, toujours efficace, est d'obtenir dans la sonorité une progression parallèle au développement de l'idée musicale.

Ex: 93.

Andante con moto.

Ex: 94. L'hymne de la fraternité humaine, de la joie universelle, s'élève de la terre et monte jusqu'au ciel.

All^o assai.

Violoncelles *p* *Cresc.*

Contrebasses *p*

Bassons. *1^{re} fois* *2^e fois* *1^{er} seul.*

Altos. *Sempre p*

Bassons

1^{ers} Violons. *2^e corde* *p dolce.*

2^{ds} Violons.

p sempre

p sempre

sempre

la 1^{re} fois *p*

la 2^e fois *en crescendo continu.*

la 2^e fois *en crescendo continu.*

la 1^{re} fois *p*

la 2^e fois *en crescendo continu.*

la 2^e fois *en crescendo continu.*

la 1^{re} fois *p*

la 2^e fois *en crescendo continu.*

Flûtes, Hautbois et Clarinettes.

1^{re} fois 2^e fois

Bassons. 1^{er}

Cors et Trompettes en RE.

Timbales RE LA.

Contrebasson avec les basses.

p *f*

Beethoven, IX^e Symphonie.

Voir aussi le début de l'Allegretto de la VII^e Symphonie, p. 63.

c) A l'inverse de la manière précédente, la direction générale du dessin est de l'aigu vers le grave, et l'intensité sonore décroît avec le nombre des instruments employés. Ces passages en *diminuendo* qui apparaissent souvent à la fin du morceau entier, ou d'une de ses grandes divisions, ont un caractère dramatique très prononcé. Au théâtre ils accompagnent nécessairement certains mouvements scéniques: la sortie du Chœur, l'assoupissement d'un personnage, etc.

Ex: 95.

All^o ma non troppo.

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes

2 Bassons

2 Cors en FA

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

f *dim.* *p* *dim. sempre.* *pp*

Beethoven, Symphonie pastorale.

Ex: 96. Après son air, le prisonnier tombe dans un profond accablement et reste étranger à ce qui se passe autour de lui.

Poco Allegro.

Beethoven, FIDELIO, Ritournelle finale de l'air de Florestan.

§ 37. — La seconde espèce de combinaisons provenant de l'emploi partiel du premier groupe montre un caractère de sonorité nettement tranché par l'exclusion totale de deux régions de l'échelle générale (N.T., p.14, § 25), soit dans le haut (régions aiguë et suraiguë), soit dans le bas (régions grave et sous-grave). En retranchant les violons et en divisant à volonté les parties inférieures du quatuor, le compositeur forme un chœur grave d'instruments à archet. De même en éliminant les basses, et en dédoublant les violons, il forme un chœur aigu. Quant aux altos, en leur qualité de représentants de la région moyenne, terrain commun à toutes les harmonies, ils sont aptes à faire partie tour à tour du chœur grave et du chœur aigu. De pareilles agglomérations de sons de même timbre ne se prêtent guère à une polyphonie compliquée; leurs effets les plus saisissants ont été produits jusqu'à ce jour par des formes musicales très simples.

I. Le chœur grave des cordes, souvent mis en œuvre depuis le commencement de ce siècle, possède une sonorité virile, sérieuse, qui appelle des rythmes peu mouvementés. Selon que les altos sont employés ou laissés de côté, il comporte deux modes de composition.

a) *Altos et violoncelles (avec ou sans contrebasses)*. Assemblage d'instruments souvent adjoint en guise de quatuor d'accompagnement à des œuvres vocales d'un caractère religieux ou triste⁽¹⁾, à des chœurs pour voix d'homme⁽²⁾ etc. La teinte sévère de cet ensemble sonore ressort surtout lorsque les altos ont la partie aiguë.

(1) Exemples: la grande Messe des morts de Cherubini et l'opéra *Uthal* de Mehul, déjà mentionnés (N.T., pp. 48-49).

(2) Exemple: Schubert, *Gesang der Geister über den Wassern* ("Chant des Esprits sur les eaux").

Ex: 97. Interlude après l'*Hosanna* et avant le *Benedictus*, pendant la Consécration et l'Élévation de l'Hostie. A ce moment, le plus solennel de la Messe, et de toutes les manifestations du culte catholique, la parole chantée est rigoureusement interdite par les anciennes prescriptions liturgiques: les fidèles s'unissent dans une muette adoration.

Sostenuto non troppo lento e tutto legato.

2 Flûtes
Altos divisés
Violoncelles divisés
Contrebasses
Bassons et Basses de l'orgue ad libitum
Clarinettes en UT.

pp, *p*, *rinf.*, *p*

Beethoven, Grande Messe en Ré.

Lorsqu'on veut donner aux harmonies du chœur grave une sonorité extrêmement riche et fondue, il est bon de ne ménager ni les divisions, ni les doubles-cordes (si le ton le permet), et de se passer du pesant redoublement de la partie grave par les contrebasses. (Relire ici le superbe passage de la IX^e Symphonie: *Ihr stürzt nieder, o Millionen*, ex. 83, p.52 de N.T.) Des accords ainsi disposés, qui ont une résonance d'orgue, colorent merveilleusement des chants ou des récitatifs d'allure grandiose et mystique.

Ex: 98.

Audante.

2 Trompettes chromatiques en FA

Altos
le Comte de SAINT-BRIS
Violoncelles divisés en 3 parties.
Contrebasses (et Bassons en octaves)

f, *p*, *f*, *p*, *f*, *ff*

unis.

Que cette écharpe blanche et cet te croix sans ta che Du Ciel dis tui guent les é lus

en 2 parties.
en 3

Meyerbeer, LES HUGUENOTS, IV^e acte.

Ex: 99.

Altos divisés en 4 parties

le HÉRAUT

Violoncelles divisés en 4 parties

fp Récitatif.

Pen-ple de Chy-pre! à l'instant l'on si-gna-le La flotte de Ve-nise, au Lion im-mor-

- tell! Dé-jà l'on voit bril-ler la banniè-re roy-a-le Comme un au-ge de paix en-vo-yé par le

ciel. Aux vœux de votre é-vêque u-nissez vos pri-ères; Il im-plo-re le Ciel, ar-bi-tre des des-tins. Pour la

Rei-ne, priez, mes frè-res. A ge-noux! à ge-noux! Les flots sont incer-tains, les flots sont incer-tains!

1^{ers} et 2^{ds} Violons sans division

divisés en 2 parties

divisés en 2 parties

Contrebasses

ff

Halévy, LA REINE DE CHYPRE, IV^e acte.

La voix collective du chœur grave des instruments à cordes prend un accent plus humain, plus passionné, lorsque la mélodie principale est chantée par les violoncelles à l'aigu.

Ex: 100.

2 Clarinettes en LA

2 Bassons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

And^{te} maestoso. 50 = ♩

p

dolce.

p

Wagner, Ouverture de TANNHÄUSER.

Le même caractère expressif, rendu plus séduisant encore par la parfaite unité des timbres, se retrouve dans la combinaison suivante.

b) *Violoncelles divisés en plusieurs parties (et accompagnés ou non de contrebasses)*. Le premier parmi les modernes, Méhul fit entendre ces vibrantes et mélodieuses harmonies des violoncelles, aussi puissantes à impressionner notre sentiment que les accords de la voix humaine; le premier il sut en interpréter le sens poétique. Il ne sera pas sans intérêt pour le disciple de trouver ici le plus ancien essai d'un procédé dont les maîtres de notre époque ont tiré de si beaux effets. (Il est à peine besoin de rappeler le prestigieux début de l'Ouverture de *Guillaume Tell* et le ravissant passage de la *Walkyrie*, ex. 106, p. 62 de N.T.)

Ex: 101.

Adagio.

The musical score consists of four staves. The first three staves are for the 1st, 2nd, and 3rd Violoncelles, and the fourth staff is for the 4th Violoncelle and Contrebasses. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is Adagio. The first section is marked 'dolce.' and the second section is marked 'Cresc.' and 'Rinf.'.

Ouverture d'ARIODANT (1799).

II. *Le chœur aigu des instruments à archet* n'est pas d'un usage aussi étendu que le chœur grave. Notre oreille, façonnée à l'harmonie simultanée par une habitude séculaire, aime à se reposer sur une basse décidée. Des accords suspendus en l'air, pour ainsi dire, ne pourraient nous charmer longtemps; mais leur instabilité, leur manque d'appui, est précisément ce qui les rend aptes à évoquer l'idée de l'immatériel, de l'inconnaissable. Cette polyphonie vaporeuse est au reste d'origine assez récente: elle fut créée pour le drame romantique. Weber imagina de former des *harmonies complètes de violons*, à l'aide de doubles-cordes et de nombreuses divisions. En éteignant par la sourdine l'éclat lumineux du timbre, il trouva quelques effets mystérieux du caractère le plus saisissant:

au II^e acte du *Freyschütz*, l'accompagnement de la prière d'Agathe, " *Leise, leise, fromme Weise,* " douce cantilène qui dans le silence de la nuit " s'élève jusqu'à la voûte étoilée " (N.T., p. 38, ex. 71); dans *Euryanthe*, l'apparition de l'ombre d'Emma, formant le poétique *intermezzo* de l'Ouverture.

acostrombrada
natrtrada
educada

Le groupe des instruments à archet (Suite)

§ 38.— Les combinaisons décrites au cours des trois leçons précédentes ne mettent en œuvre que la sonorité ordinaire des instruments à archet. Celles dont il reste à parler impliquent un autre mode de production du son, le *pizzicato* (N.T., p.34, § 40) ou une modification artificielle du timbre, la *sourdine* (N.T., pp. 38-39, § 42) : deux procédés techniques féconds en effets pittoresques.

§ 39.— Le *pizzicato* appliqué à toutes les parties du quatuor transforme ce groupe sonore en un gigantesque instrument à cordes pincées (N.T., p.75 et suiv.). Au lieu de se prolonger indéfiniment et de s'enchaîner sans solution de continuité, les sons et les accords deviennent brefs, précis ; ils cessent de rappeler les intonations vivantes de l'organe humain pour se rapprocher du caractère des bruits musicaux produits par la percussion (N.T., p.318 et suiv.).

I. Les idées musicales réalisées complètement à l'aide du *pizzicato* tirent leur effet du rythme plutôt que de la succession mélodique. A l'époque classique les passages de cette sorte ne sont pas communs.

Ex: 105.

Allegro molto.

2 Hautbois
2 Clarinettes

2 Bassons

1ers et 2ds Violons
Altos

Violoncelles et
Contrebasses

Beethoven, Symphonie héroïque.

Voir aussi la ritournelle du chant dansé d'*Alceste*, N.T., p.35, ex. 58.

Dans ces dernières années, au contraire, les petits morceaux écrits en *pizzicato* d'un bout à l'autre sont devenus une banalité dont l'effet est assuré auprès du public. (1)

II. De par leur nature même les intonations des cordes pincées accompagnent excellemment la voix humaine ou les instruments à sons soutenus (N.T., p.75, § 68). La cantilène se détache bien sur ce fond léger, formé tantôt de simples accords plaqués, tantôt de figures mélodiques ou rythmiques (voir N.T., p.148, ex. 213 ; p.150, ex. 220 ; p.202, ex. 303). Même les timbres les plus faibles trouvent ainsi à se faire valoir.

Ex: 106.

All^o assai. 108 = ♩.

2 Flûtes

1ers Violons

2ds Violons

Altos

Violoncelles et
Contrebasses

Raff, Symphonie "DANS LA FORÊT" (Im Walde).

(1) Le prototype de ce genre fut, si je ne me trompe, l'élégante polka de *Sylvia*, ballet de Léo Delibes.

La réunion des timbres onctueux du quatuor vocal avec les notes finement percutees du quatuor des cordes, sans aucune sonorité auxiliaire d'instruments à vent, est un des effets les plus exquis que l'art musical ait à sa disposition.

Ex: 107.

And^{no} grazioso.

1^{ers} Violons *p pizz.*

2^{ds} Violons *p pizz.*

Altos *p pizz.*

SOPRANOS
CONTRALTOS

TÉNORS

BASSES

Violoncelles et
Contrebasses *pizz.*

Pa-rez vos fronts de fleurs nou-vel-les, Tendres a-mants, heu-reux é-poux. Que l'hy-men et l'Amour

Gluck, ALCESTE, Chœur dansé au II^e acte.

Quelquefois un *pizzicato* dialogué entre les quatre parties, ou coupé par des silences, vient se surajouter à une harmonie complète d'instruments à vent. Outre la belle opposition de sonorités qu'il obtient par là, le compositeur parvient aussi à mieux lier les divers membres de la phrase et à dissimuler les vides laissés par la respiration aux césures de la période mélodique.

Ex: 108.

And^{te} sans lenteur. 100 = ♩

2 Clarinettes
en SI^b *pp*

2 Bassons *pp*

2 Cors en MI^b *pp*

1^{ers} Violons *pizz.*

2^{ds} Violons *pizz.*

Altos *pizz.*

Violoncelles et
Contrebasses *pizz.*

Hérold, Ouverture de ZAMPA.

Voir aussi le beau fragment de l'Andante de la IX^e Symphonie: N.T., p.208, ex.317.

III. Les accords en triples et en quadruples cordes, exécutés *pizzicato*, procurent à l'oreille une sensation très agréable par leur attaque légèrement arpégée et par leur ample résonnance. Ces grappes de sons servent à mettre en lumière les accents principaux de la période rythmique.

Ex: 109.

And^{te} grazioso.

Gluck, ORPHÉE, Ariette de l'Amour (1^{er} acte).

Berlioz a imaginé un effet des plus piquants, et entièrement neuf, en décomposant, sous forme d'arpège mesuré, des accords en quadruples cordes alternant avec un petit dessin en notes simples. On dirait un orchestre de guitares, tel qu'on en entend parfois le soir dans les rues des vieilles villes de l'Espagne.

Ex: 110.

Allegro, mouvement de Valse.

Devant la maison De ce - lui qui t'a - do - re,

LA DAMNATION DE FAUST, scène XII (p.259 de la gr. partit.).

Dans les *forte* de l'orchestre, ces grands accords, pincés simultanément par les violons et les altos, percent sans difficulté la masse des instruments à vent, et laissent après eux une belle résonnance, surtout quand ils contiennent des cordes à vide.

Ex: 111.

All^o assai. 100 = ♩

Petite flûte et flûtes à l'octave des clarinettes et des hautbois.

Clarinettes
Hautbois

Trompettes
Cors
(sons réels)

Bassons

Timbales
SOL RÉ

Tambour
militaire

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et
Contrebasses

Auber, Overture de la MUETTE DE PORTICI.

Voir aussi N.T., p.35, ex.60.

IV. Si l'on veut donner de l'intensité à un *pizzicato* de notes simples, il convient de ne l'écrire ni trop haut, ni trop bas. A l'extrême aigu les cordes, trop raccourcies, rendent par le pincement un son extraordinairement sec et dur; à l'extrême grave, grosses, peu tendues et vibrant dans toute leur longueur, elles ont une sonorité pleine, mais dépourvue d'éclat.

Ex: 112.

All^o assai. 108 = ♩

2 Hautbois
2 Clarinettes

Bassons

2 Cors en FA

Timbales
RÉ LA

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles
(sans C. Basses)

Raff, Symphonie "DANS LA FORÊT" (Im Walde).

§ 40. — En prescrivant à une fraction du groupe seulement le *pizzicato*, tandis que le reste continue à se servir de l'archet, le compositeur est à même de produire, sans faire appel aux instruments à vent, le mélange le plus caractérisé qui existe à l'orchestre: les sons prolongés se combinent avec les sons instantanés. Le procédé naturel en pareil cas est de distribuer le *pizzicato* aux parties purement harmoniques, et de réserver l'archet pour la cantilène proprement dite et pour les dessins d'accompagnement qui ont une forme plus ou moins mélodique.

Ex: 113. *Pizzicato* aux trois parties inférieures du quatuor.

Andante.

Haydn, Symphonie en RÉ (N° 43 du catal. Deldevez).

Ex: 114.

Allegro, tempo di minuetto.

Haydn, Symphonie en RÉ (N° 51 du catal. Deldevez).

Pizzicato aux basses et aux altos, ci-dessus p. 30, ex. 33.

Ex: 115. *Pizzicato* aux basses et aux seconds violons. Ici la mélodie momentanément prédominante est réservée pour des instruments à vent. Les premiers violons et les altos exécutent en dialogue une figure d'accompagnement, tandis que la partie inférieure du quatuor fait entendre, tout au grave, le thème principal du morceau, converti en basse. Quant aux seconds violons, ils se joignent au rythme des basses et complètent l'harmonie.

Ex: 115. Allegretto.

Flûte
Hautbois
Basson
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

p dolce.
p dolce.
p dolce.
p
pizz.
p
pizz.
p

sempre stacc.
sempre stacc.

Beethoven, VII^e Symphonie.

I. Comme fondement de l'harmonie, la partie des basses, moins mouvementée en général que les violons et les altos, est souvent seule écrite en *pizzicato*, ce qui la détache nettement de toute la masse supérieure et lui donne en quelque sorte l'allure d'une partie de timbales.

On trouvera de nombreux exemples de ce procédé d'instrumentation dans le N.T. Voici les plus instructifs: Air de l'*Allegro e il Penseroso* (la cloche du soir), p. 70, ex. 124; fin du Scherzo du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn, p. 124, ex. 169; premier *Allegro* de la *Symphonie héroïque*, p. 215, ex. 336; la Résurrection des nonnes dans *Robert-le-Diable*, p. 261, ex. 407; fin de l'*Adagio* de la *Neuvième*, p. 324, ex. 428. On pourra encore consulter ceux-ci: p. 174, ex. 253; p. 262, ex. 408; p. 264, ex. 410; p. 279, ex. 421; p. 285, ex. 429; p. 321, ex. 475.

Séparés, les deux instruments graves ne sont pas moins favorables à ce genre de sonorité. Sur le *violoncelle*, en particulier, le *pizzicato* est d'un très bel effet, à cause de la longueur et de la grosseur bien proportionnées des cordes. Aussi les compositeurs de l'époque actuelle ne se font pas faute d'employer des *pizzicati* de violoncelles pour des accompagnements en accords brisés ou en dessins mélodiques.

Ex: 116.

All^o moderato. 112 = ♩

Cor en RÉ
1^{er}s Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

mf
ppp
ppp
p pizz.
p pizz.

Halévy, Ouverture des MOUSQUETAIRES de la REINE.

Ex: 117.

Allegretto. 132 = ♩

1^{er}s Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
(sans C. Basses)

pp
pp
pp
p pizz.

C.B.

Ibid. (motif de la ronde nocturne).

Les accords de violoncelle à triples et à quadruples cordes pincées ont une sonorité très harmonieuse; il est étonnant qu'on n'en use pas davantage à l'orchestre.

Quant aux *contrebasses*, leurs cordes ébranlées par le doigt produisent des intonations mieux assises que dans l'attaque par l'archet. ⁽¹⁾ Placées sous des tenues, sous un tremolo, ces notes profondes ont une résonance remarquablement ample.

Voir ci-dessus, p. 71, ex. 93, le début de l'Andante de la Symphonie en ut mineur de Beethoven, et dans N.T. le fameux passage de l'Ouverture du *Freyschütz*, p. 177, ex. 262, ainsi que les fragments suivants: p. 58, ex. 94 et p. 173, ex. 251; p. 60, ex. 98; p. 133, ex. 185; p. 141, ex. 199; p. 143, ex. 202; p. 206, ex. 314; p. 321, ex. 473; p. 323, ex. 477; p. 324, ex. 479.

La netteté des sons de la région sous-grave, émis en *pizzicato*, fait qu'il n'y a nul inconvénient à diviser les contrebasses pour faire entendre ainsi, s'il y a lieu, des intervalles simultanés, voire même des accords, tout au bas de l'échelle générale.

(1) Le son fondamental, seul réel pour le compositeur et pour l'auditeur, a son maximum d'intensité, relativement aux sons aliquotes ou harmoniques, lorsque la corde est pincée. Les harmoniques aigus 6 à 9, qui résonnent d'une manière très perceptible sous l'action de l'archet, sont annulés, ou du moins très affaiblis, dans le *pizzicato*. Voir HELMHOLTZ, *Théorie physiologique de la Musique*, traduction de G. Guérault, 2^e édit., pp. 107, 118, etc.

II. Ainsi que nous venons de le constater dans leurs divers mélanges, les sons continus ont leur place normale à l'aigu, les sons instantanés au grave. Voici un exemple intéressant de la disposition contraire. Les violons, les altos et les violoncelles accompagnent en *pizzicato* une mélodie à deux voix jouée par les clarinettes, auxquelles se joignent ensuite les flûtes. Seules dans tout le quatuor, les contrebasses se servent de l'archet pour soutenir une pédale de tonique.

Ex: 118.

And^{te} con moto. 160 = ♩

2 Flûtes à l'octave.

2 Clarinettes en UT
 2 Cors en UT
 1^{ers} Violons
 2^{ds} Violons
 Altos
 Violoncelles
 Contrebasses

dolce.
unis.
 Le 1^{er} Basson avec les Violoncelles.
pizz.
pizz.
pizz.
p
p

Auber, Duetto au commencement du Final du 1^{er} acte d'HAYDÉE.

Parmi les applications extraordinaires de ce procédé d'instrumentation, la première place revient sans conteste au Scherzo de la Symphonie en ut mineur de Beethoven. Au lieu du *Da capo* régulier, la première partie du morceau est répétée intégralement en *pizzicato*, sauf une petite figure arpégée que les premiers violons et les altos se renvoient sous forme de dialogue. Ce qui augmente l'originalité de l'effet, c'est que le dessin exécuté par l'archet n'appartient pas à la mélodie, mais à l'accompagnement. Quelques notes d'instruments à vent, jetées ça et là, varient continuellement l'aspect du tableau sonore. On remarquera surtout les bassons, dont les "petits gloussements" à l'aigu — le mot est de Berlioz ⁽¹⁾ — se marient d'une manière si délicate aux sons des cordes pincées.

Ex: 119.

Allegro. 96 = ♩

Tempo

1^{re} Clar en Si b

2 Bassons
 1^{ers} Violons
 2^{ds} Violons
 Altos
 Violoncelles
 (sans C. Basses)

p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
Rit. poco.
Rit. poco.
Rit. poco.
Poco rit.
Poco rit.
Tempo
Tempo arco.
Sempre pp
Tempo
pp
pp
pp

(1) *Traité d'instrumentation*, p. 128.

Bassons. *pp* 1^{er} Hautb. Bassons. *pp*

pp *pp* *pp* *pp* *pp*

sempre pp *sempre pp* *sempre pp* *sempre pp* *sempre pp*

pp

1^{er} Cor en Mi b

Hautb.

sempre pp *sempre pp* *sempre pp* *sempre pp* *sempre pp*

pizz.

Quatuor de a da
Popovada

III. Une dernière observation sur ce point de la technique instrumentale. En présence des orchestres si nombreux dont le compositeur dispose aujourd'hui, rien ne doit l'empêcher, quand il le juge utile, de dédoubler son quatuor, de manière à obtenir deux groupes harmoniquement complets, l'un en sons soutenus, l'autre en *pizzicato*. Ce dédoublement, il peut l'effectuer de deux manières (au moins):

a) en formant deux quatuors ordinaires, composés chacun de premiers et de seconds violons, d'altos et de basses;

b) en opposant à un chœur aigu d'instruments à cordes un chœur grave (voir ci-dessus, p.74, § 35).

La simple indication qui précède suffira pour donner une idée du genre de combinaisons qu'il est possible de réaliser par là.

§ 41. — Aucun procédé d'instrumentation ne produit un effet aussi direct et aussi défini que l'emploi des *sourdines* dans les instruments à cordes. L'éclat ardent du timbre disparaît et fait place à un rayonnement sans chaleur: après la radieuse lumière solaire, un doux clair de lune.

En raison même de l'efficacité de son action, cette sonorité assourdie ne souffre pas un usage prolongé ni fréquent; elle amène vite une sensation d'énerverment qui ne tarde pas à devenir intolérable. Aussi doit-on se garder de la produire sans intention marquée: faire mettre les *sourdines* simplement pour adoucir les accompagnements est une erreur esthétique (1).

La *sourdine* est avant tout un moyen d'expression dramatique, qui dégénère facilement en un vulgaire procédé de mélodrame. Beethoven, sauf une exception admirablement motivée (voir ci-après), l'a exclu de ses compositions symphoniques, et les maîtres qui se rattachent à la tradition classique ont imité cette abstention.

§ 42. — *La couleur de la sonorité est aussi intense que possible, quand la modification de timbre affecte la masse entière des cordes.* Dans les instruments graves, et surtout dans les contrebasses, l'interception de la résonance naturelle a quelque chose d'étrangement triste, de sinistre même (2). La sensation produite est comparable à celle que fait éprouver l'interception de la lumière astrale dans une éclipse: au lieu du son réel, l'oreille ne reçoit, pour ainsi dire, que l'ombre du son.

Cet emploi absolu de la *sourdine* est le plus ancien: nous l'avons déjà constaté chez Lulli (N.T., p.38, ex.70). Les maîtres modernes le réservent en général pour des scènes prises dans le domaine du prodigieux, du surnaturel. Haydn l'a produit au début de son oratorio, *la Création*, dans la célèbre page symphonique où il entreprend de dépeindre musicalement les ténèbres couvrant la terre informe et vide, et planant sur l'abîme primordial. De même Schumann, lorsque son héros Manfred, transporté au royaume souterrain d'Ahriman, évoque l'ombre d'Astarté, sa fatale amante, et la supplie de lui faire entendre, une fois encore, le son de sa voix adorée. Jamais peut-être la musique instrumentale n'a trouvé des accents d'une tendresse aussi poignante.

(1) Cette erreur, à mon humble avis, a été commise dans le célèbre Rondo de Don Ottavio, "Il mio tesoro intanto" au II^e acte de *Don Giovanni*. (Voir la ritournelle ci-après, p.94, ex.421). Les *sourdines* m'ont toujours gâté un peu l'impression de la suave et placide cantilène. Elles ne cadrent nullement avec le sens, très positif, du texte: "Allez, mes amis, hâtez-vous de porter des consolations à ma bien-aimée. Séchez ses larmes et dites-lui que bientôt elle sera vengée." Il n'y a vraiment là rien de mélancolique, sinon la situation du malheureux amant toujours à la recherche d'une vengeance qu'il ne réussit pas à atteindre, et qui lui est définitivement enlevée par l'intervention posthume de l'offensé.

(2) Par une négligence dont la responsabilité remonte au chef d'orchestre, les contrebassistes se servent rarement de la *sourdine*. Même la plupart d'entre eux n'en possèdent pas.

Ex: 120.

And^{te} moderato.

2 Flûtes
pp

2 Clarinettes en LA

2 Bassons
1^{er} Piston
pp

2 Cors chromatiques en FA (1)
pp

1^{er}s Violons
sourdines
pp

2^{da}s Violons
div.
pp
sourdines

Allos
pp
sourdines

Violoncelles et Contrebasses
pp

Hautb.
pp

C.B.
pp

unif.

§ 43. — Le timbre assourdi du quatuor revêt une teinte et une expression plus vivantes quand les dessous de l'harmonie gardent la sonorité ordinaire, suffisamment douce d'elle-même dans les instruments graves. Cette manière, prédominante chez les compositeurs modernes, comporte plusieurs combinaisons diversement nuancées.

a) *Sourdines aux violons et aux allos*: le timbre artificiel est limité aux trois parties qui ont le plus de connexion entre elles, quant aux dessins et aux rythmes. Tel est l'usage habituel dans les œuvres dramatiques de Mozart, de Beethoven, de Cherubini, etc., lorsque le quatuor en sourdines accompagne la voix.

(1) En ré dans l'original. La raison de notre transposition est expliquée à la page 275, § 204, du *Nouveau Traité*. Nous avons indiqué le 1^{er} piston pour le Si^b de la première mesure. Cette précaution n'est pas superflue. En effet beaucoup de cornistes (et des meilleurs) ont l'habitude invariable de prendre le Si^b sans piston, c'est-à-dire comme son 7 du tube à sa plus petite longueur. Or cette dernière intonation est de beaucoup trop basse et ici elle dissonnerait horriblement avec le Mi^b des 2^{da}s violons.

Ex: 121.

And^{te} grazioso.

Mozart, DON GIOVANNI, air d'Ottavio (II^e acte).

b) *Sourdines aux violons, aux altos et aux violoncelles.* Un pareil programme s'indique de lui-même au cas où les violoncelles, séparés des contrebasses, jouent un rôle important dans la détermination caractéristique du morceau.

Ex: 122.

Poco Andante 76 = ♩

ten.

Meyerbeer, LES HUGUENOTS, Chœur des Baigneuses (II^e acte).

(1) On peut trouver — et telle a été toujours mon impression — que ce renforcement par deux bassons, maintenu jusqu'à la fin du chœur, alourdit beaucoup le dessin des violoncelles et en fait quelque chose de plus qu'un simple "murmure de ruisseau." La partition porte, il est vrai: "Voyez ce fleuve qui murmure"; mais ce changement n'a été fait évidemment que pour ne pas avoir à chanter: "Voyez ce ruisseau qui murmure:" d'ailleurs, pour le paisible Cher, l'épithète *fleuve* manque totalement de justesse.

c) *Sourdines aux premiers et aux seconds violons.* Si l'on s'en rapporte aux éditions, ce fût la pratique invariable de Weber (N.T., p.49). Mais il paraît difficile d'admettre que l'indication stéréotypée des graveurs réponde partout aux intentions réelles du grand coloriste musical. Quoiqu'il en soit, cette combinaison de timbres amène un contraste saisissant dans l'Adagio de l'Ouverture d'*Obéron*, merveilleux tableau magique qui fait passer devant l'imagination de l'auditeur, avec la charmante inconséquence du rêve, tous les éléments poétiques de la vieille chanson de geste. La phrase vibrante des violoncelles et des altos, qui perce pour un moment toutes les sonorités féeriques, est la note humaine, passionnée, résonnant au milieu de ce monde irréel: la voix de l'amour idéal, vainqueur des sortilèges et des puissances souterraines.

Ex: 123.

Adagio sostenuto e il tutto il più *pp* possibile.

2 Flûtes

2 Clarinettes en LA

1^{er} seul.

2 Cors en RÉ

dolce. *sourdines.*

1^{ers} Violons

p *legatissimo.* *sourdines.*

2^{ds} Violons

p *legatissimo.*

Altos

Violoncelles (sans C. Basses)

pp *pp*

2 Flûtes

2 Clar.

2 Bassons.

unis. *pp*

2 Cors en RÉ.

pp *possibile.*

2 Cors en LA.

pp *possibile.*

unis

2 Trompettes en RÉ

pp *possibile.*

Timbales RÉ LA.

pp *possibile.*

pp

pp *pizz.* *arco* *pp* *pizz.*

pp *pizz.* (1)

pp *pizz.*

(1) L'effet est plus complet quand les altos mettent des sourdines au commencement, et les conservent jusqu'ici. C'est ainsi que je fais jouer l'œuvre de Weber.

Flûtes, Hautb.
Clarin. (sans récl.)

Clar. unis. rinf.

Cors en RE.

Cors en LA.

Trompettes.

unis.

Timbales.

Flûtes, Hautb. Clarin. (sans récl.)

Tromb.

Violons

arco

arco

Violoncelles divisés

espressivo.

espressivo.

divi.

sans sourd.

sans sourd.

avec les C.B.

d) *Sourdines aux premiers violons seuls.* La ligne mélodique, au sommet de l'ensemble, reçoit seule la teinte vaporeuse; au-dessous d'elle, les timbres des seconds violons et des altos gardent leur reflet clair. Cet effet instrumental qui accompagne l'apparition de la fée des Alpes, au II^e tableau du *Manfred* de Schumann, a été inspiré par la tirade poétique mise dans la bouche du personnage principal immédiatement avant l'attaque du morceau: "Les rayons du soleil jettent sur le torrent un pont lumineux où se fondent harmonieusement les couleurs de l'arc-en-ciel. La nappe liquide glisse le long du roc perpendiculaire et reflète alentour la clarté céleste."⁽¹⁾

Ex : 124.

All^o moderato. 100 = ♩

2 Flûtes

2 Clarinettes en LA

Harpe

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

pp

pp

sou harmonique

sourdines

pp

divi.

pp

divi.

pp

(1) Traduction de V. Wilder.

§ 44. — D'autres mélanges du timbre découvert et du timbre voilé ont été tentés avec plus ou moins de succès. Le répertoire symphonique même en offre un exemple illustre dans l'Andante de la Pastorale: au-dessous des violons et des altos, chantant en pleine lumière, les violoncelles jouent en sourdine (N.T., p. 60, ex. 98, avec le commentaire qui précède). Quelques applications du procédé se trouvent aussi dans les productions de l'école néo-romantique. Mais en somme c'est là un coin du vaste domaine de l'instrumentation où des trouvailles intéressantes attendent encore le chercheur heureux. Grâce au quatuor nombreux que possèdent aujourd'hui les bons orchestres, le compositeur a toute liberté de juxtaposer et de réunir les deux genres de sonorité en groupes harmoniques indépendants, ainsi que nous l'avons indiqué pour le *pizzicato* (ci-dessus p. 89, III).

§ 45. — Bien que le résultat matériel de la sourdine soit d'adoucir les sons, le *forte* n'est pas incompatible avec ce moyen technique, lequel a pour but de modifier, non pas la *quantité* mais la *qualité* du produit sonore. Au contraire, l'émission intense d'un timbre faible par lui-même est un moyen d'expression dont l'emploi motivé peut donner lieu à de beaux effets pathétiques. Nous nous contenterons de rappeler ici les ritournelles et plusieurs passages de l'air d'Eurydice au dernier acte de l'*Orphée* de Gluck: "Fortune ennemie" ("Che fiero tormento"). Les sentiments exprimés par le texte — désespoir, jalousie — sont très humains, très naturels; mais en prescrivant les sourdines le grand musicien dramatique a évidemment voulu donner une couleur étrange au chant d'un personnage encore tout imprégné de l'atmosphère d'outre-tombe.

Une autre singularité de l'instrumentation de ce morceau, c'est l'intervention fréquente des hautbois, dont le timbre fin et mince devient aigu comme un stylet, quand il est mis en contact avec les sourdines des violons. (Se remémorer l'évanouissement de Valentine à la fin du IV^e acte des *Huguenots*, N.T., p. 144, ex. 204).

A ce propos nous ajouterons ici, par anticipation sur les leçons à venir, que les sourdines du quatuor modifient la sonorité des instruments à vent auxquels elles s'associent, et la font paraître plus dure, plus épaisse. Les voix les plus suaves et le moins entachées de réalisme, les flûtes, les cors, les clarinettes, sont celles qui sympathisent le mieux avec ces sons singuliers.

§ 46. — Avant d'annexer les instruments à vent au groupe principal, nous nous arrêterons encore un moment ici afin de signaler au disciple quelques points sur lesquels il devra diriger toute son attention et tous ses efforts, s'il veut obtenir dans son quatuor — partant dans son orchestre — les *qualités techniques d'une belle sonorité*: à savoir la *cohésion* et l'*équilibre* toujours; la *puissance* et l'*éclat* quand il le faudra.

Disons pour commencer que le bel effet de l'ensemble orchestral dépend avant toute autre chose de la conception et de la facture musicales de l'œuvre (invention des motifs, conduite logique de la polyphonie et de la modulation, etc.). *Un morceau mal pensé, mal agencé, ne saurait bien sonner*. Plus l'harmonie est enchevêtrée et plus elle doit être correctement réalisée. Rappelons ensuite la haute nécessité qu'il y a pour le compositeur à ne pas perdre de vue un seul instant les propriétés techniques de chaque instrument en particulier: Des traits gauchement écrits ou par trop difficiles sont d'un effet nul et compromettent l'impression de l'ensemble.

Mais ces deux points sont en dehors du cadre de notre enseignement actuel: le premier appartient à l'art de la composition proprement dit, le second a été traité à fond dans l'ouvrage qui sert d'introduction à celui-ci, le *Nouveau Traité d'Instrumentation*. Ici nous voulons nous appesantir seulement sur trois points d'une importance capitale qui sont du ressort spécial de l'orchestration.

§ 47. — *L'espacement judicieux des parties du quatuor est une des principales conditions de la bonne sonorité, surtout lorsque le premier groupe est seul en action et que les instruments à vent ne sont pas employés à combler les vides de l'étendue.*

I. *Le nombre des parties — réelles ou non — et leur distance entre elles doivent être en rapport avec l'espace occupé. Quatre ou cinq parties éparpillées sur une étendue de six, de cinq ou même de quatre octaves ne donnent qu'un ensemble maigre et peu cohérent. A moins que le quatuor ne soit subdivisé, il s'étend rarement au-delà de trois octaves, quand il joue seul à l'orchestre. Réciproquement les harmonies à beaucoup de parties réelles — surtout si elles sont riches en dissonances — demandent de l'espace pour se développer. Les duretés harmoniques s'atténuent beaucoup par l'éloignement. Quant à la distance mutuelle des parties dans l'ensemble instrumental, la nature elle-même nous donne le modèle rudimentaire d'une belle disposition d'accords dans les huit degrés inférieurs de l'échelle des harmoniques.*



Nous voyons les échelons se rétrécir à mesure que les sons s'élèvent. Tout en bas se trouve l'octave (1-2); puis viennent la quinte (2-3), la quarte (3-4), ensuite les tierces (4-5, 5-6, 6-7), enfin la seconde majeure (7-8), limite extrême entre les sons de l'harmonie et ceux de la mélodie

Comme la partie de basse a une individualité qui comporte l'isolement, il n'y a pas de mal à la tenir très éloignée des instruments aigus réunis en faisceau.

Ex: 125.

And^{te} con moto

2 Basses
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles (sans C. Basses)
Violoncelles la 2^e fois

pp
Cresc.
pp
Cresc.
pp
Cresc.
pp
Cresc.
pp
Cresc.

Beethoven, V^e Symphonie.

II. *Des passages où chacune des parties a une marche mélodique bien distincte sont aptes à couvrir une étendue plus grande qu'une cantilène pourvue d'un simple accompagnement. Il est bon que l'air circule entre les diverses voix du chœur instrumental, afin que les dessins ne s'étouffent pas les uns les autres.*

Ex: 126.

Adagio.

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

velles seuls p

velles et C.B.

Mozart, FLÛTE ENCHANTÉE
final du II^e acte.

Voir aussi le début du Final de la IX^e, ci-dessus, p. 72, ex. 94, et le passage de l'Allegretto de la VII^e, p. 85.

Au contraire les parties de pur accompagnement qui ont les mêmes divisions rythmiques gagneront à être rapprochées. Dans les solos du quatuor cette sorte de parties, souvent entremêlées de doubles-cordes, appartiennent d'habitude aux seconds violons et aux altos. Bien serrées, bien compactes, ces parties intermédiaires établissent un lien solide entre l'aigu et le grave, et permettent aux premiers violons et aux basses de s'éloigner d'elles sans que l'unité harmonique et sonore soit lésée.

Exemples: Orage de la Pastorale, ci-dessus p. 21, ex. 25; final de la V^e Symphonie, p. 23, ex. 27; voir encore p. 58, ex. 72 et p. 61, ex. 78.

On sait que le chant principal, quand il est placé au centre de l'ensemble, court grand risque de disparaître sous les dessins supérieurs. C'est pourquoi il est utile de l'éloigner un peu des parties avoisinantes de même famille, à moins qu'il ne s'isole de lui-même, soit par l'intensité de son timbre, soit par la légèreté de l'accompagnement, ou que le compositeur ne lui donne une autorité particulière en le redoublant à l'unisson ou à l'octave. (ci-dessus, p. 32, IV).

Ex: 127.

Allegretto.

2 Clarinettes en Si b

2 Bassons

2 Cors en FA

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

pp

Cresc. a poco a poco

pizz. p

Cresc. a poco a poco

Cresc. a poco a poco

Voir ci-dessus p. 32, ex. 37 et 38; p. 57, ex. 69; p. 62, ex. 80.

Si le compositeur vise à une sonorité très nourrie, sans avoir à recourir aux instruments à vent pour le remplissage intérieur, il atteindra le plus facilement son but en laissant peu de vides entre les parties du quatuor.

Ex: 128.

Moderato.

R. Wagner, TANNHÄUSER, Entrée des chanteurs-concurrents au II^e acte.

Le plus sûr moyen d'obtenir par le seul quatuor toute la force imaginable est de mettre le chant principal dans le registre inférieur des violons, et, autant que possible, sur la 4^e corde, ce qui a pour résultat de concentrer toute la sonorité dans le grave.

Ex: 129.

Sostenuto ma non troppo.

Beethoven, Ouverture d'EGMONT.

Si la mélodie prédominante, dans un passage énergique du quatuor, doit occuper une région assez élevée, il conviendra généralement de la mettre à toute la masse des violons, à moins que l'harmonie ne se trouve trop dégarnie par là. Naturellement en pareil cas les parties inférieures du groupe se porteront vers l'aigu pour se rapprocher des violons.

Ex: 130.

All^o spiritoso.

Gluck, ARMIDE, début du grand monologue au II^e acte.

Voir ci-dessus, pp. 26 - 28, ex. 30, 31.

§ 48. — Un second facteur important de la sonorité orchestrale est *le mouvement rythmique et mélodique des parties d'instruments à cordes*. Le mécanisme de l'archet n'est pas assez développé chez la plupart des instrumentistes d'orchestre pour qu'il leur soit facile de maintenir une force égale dans les tenues un peu longues. Un passage tel que le suivant demande, pour produire tout son effet, un quatuor de premier ordre.

Ex: 131. All^o con brio.

Beethoven, Ouverture de CORIOLAN.

I. *La chaleur est l'équivalent de la force*. Ce principe, aussi vrai en instrumentation qu'en physique, est un de ceux dont les anciens maîtres ont fait l'application la plus étendue. Dans le *forte* ils donnent rarement aux parties intermédiaires et graves du quatuor de longues tenues. Ils prodiguent au contraire dans les parties de second violon et d'alto les figures rapides en batteries, en notes répétées, etc. C'est par cette vie intérieure de la masse principale, par cette polyphonie effervescente, pour ainsi dire, que l'ancienne symphonie, si maigrement dotée de timbres, produisait les effets d'éclat et de force que l'art actuel trouve si facilement dans l'accumulation de sonorités luxuriantes. *seperande*

II. *L'énergie des traits et dessins tient en grande partie au mode d'articulation prescrit par l'auteur*. Certaines figures mélodiques sonneront mieux, exécutées en *legato*; d'autres gagneront à être jouées en *détaché*; quelques-unes ont un mode d'exécution quasi stéréotypé: par exemple les *fu-sées* en gammes diatoniques, généralement liées; les passages renfermant des sauts, que l'on *dé-tache* d'ordinaire en tout ou en partie.

Il me paraît impossible de formuler à cet égard une théorie générale en dehors de l'observation suivante: *l'extrême vitesse comme l'extrême lenteur des mouvements de l'archet constitue un obstacle invincible au déploiement total de la sonorité.* Nous nous contenterons donc de consigner ici quelques remarques relatives à deux formes rythmiques d'un usage courant.

a) *Des sons articulés en syncopes ont plus de cohésion, partant plus de chaleur, que des notes placées aux endroits accentués de la mesure.* En jouant des syncopes, le violoniste le plus médiocre garde l'archet à la corde, pour appuyer légèrement du poignet chaque temps fort: sans cela il ne pourrait soutenir le rythme à contretemps.

b) *Le tremolo — surtout s'il est mis au quatuor entier — donne un mouvement très chaleureux au groupe des instruments à cordes.* C'est pourquoi on le voit paraître presque invariablement dans les *crescendo* de longue haleine qui vont aboutir à une bruyante explosion. (Voir par exemple la péroration du premier morceau de la Neuvième, ci-dessus, p. 50.) Mais si l'on veut que le tremolo ait une grande puissance, il faut se garder d'en exagérer la vitesse et se rappeler la règle posée plus haut. En écrivant des tremolos mesurés, on mettra donc toute son attention à n'indiquer que des divisions rythmiques exécutables sans mouvements convulsifs du bras. Parfois à l'approche du *ff* le compositeur met des durées un peu moins rapides, afin d'obtenir toute l'intensité possible.

Ex: 132.

All^o con brio.

Petite flûte

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes

2 Bassons

2 Cors en FA

2 Cors en MI b

2 Trompettes en FA

Timbales FA UT

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Beethoven, Ouverture d'EGMONT.

§ 49. — Enfin la mise en œuvre des diverses tonalités joue dans l'instrumentation un rôle prépondérant. Pour le symphoniste le choix du ton principal de son œuvre a l'importance qu'a pour le peintre le choix de la couleur prédominante de son tableau, pour le poète le choix de son sujet. En effet chaque ton possède sa sonorité caractéristique, ses effets à lui et jusqu'à ses formes spéciales de mélodies et de traits. Aussi se contente-t-on en général de désigner les compositions instrumentales par le ton qui leur sert de cadre. (1)

(1) Je transcris ici quelques lignes que j'ai écrites à ce sujet dans mon *Histoire de la musique de l'antiquité* (t. I, p. 345), en parlant de la *métabole harmonique* (changement de ton ou de mode): « Toute production d'art a pour condition essentielle l'unité dans la variété. Non seulement l'œuvre doit être animée par une seule pensée, par un sentiment unique, mais au point de vue technique même, son unité doit se réaliser dans un élément stable, constant, qui pénètre toute l'œuvre et auquel tout vient aboutir. C'est par là que nous désignons une composition instrumentale quand nous disons *Symphonie en ré*, *Sonate en sol*, *Concerto en ut mineur*. Même dans la musique de théâtre l'adoption d'une tonalité principale pour l'opéra entier a été considérée comme une règle par Mozart, et ceci est tout à fait conforme à la nature intime de son génie. Chez lui, l'Ouverture et le dernier morceau de la pièce sont invariablement écrits dans un même ton; un final intermédiaire ne prend jamais cette tonalité fondamentale. L'*Enlèvement au Sérail* et *Così fan tutte* sont en *Ut*; *Idomeneo*, le *Nozze di Figaro* et *Don Giovanni*, en *Ré*; la *Flûte enchantée* en *Mi b*. Rossini, lui aussi musicien avant tout, a éprouvé le même besoin d'unité tonale en composant son dernier ouvrage. Mais il y a satisfait d'une manière un peu différente. Dans *Guillaume Tell* ce n'est pas la pièce entière, mais chaque acte que le compositeur subordonne à une tonique principale (1^{er} acte en *mi*, 2^e en *mi b*, 3^e et 4^e en *ut*).

I. *Le coloris individuel des tons à l'orchestre réside dans les instruments à archet, d'où il passe à toute la masse instrumentale.* (1) L'éclat plus ou moins grand d'un ton ne dépend pas uniquement de la hauteur absolue (2); une composition orchestrale en ré, transposée un demi-ton plus haut en deviendrait moins brillante. Cette qualité provient avant tout du mode de résonance des cordes, lequel se modifie continuellement dans les instruments à archet par l'effet du doigté, c'est-à-dire par le raccourcissement artificiel de la corde. Les tons qui ne laissent aux violonistes aucune corde à vide, et qui les forcent à monter souvent jusqu'aux dernières positions, sont naturellement sourds: les cordes trop raccourcies ont des vibrations sans ampleur. Jusqu'à une époque très rapprochée de nous, ces tons, d'une exécution difficile, n'étaient guère employés à l'orchestre qu'en passant. Par contre les tonalités dont les sons principaux correspondent aux cordes supérieures du violon, touchées à vide, ont un timbre clair qui tourne aisément au criard, au commun. Ce sont les tons les plus faciles. Entre ces deux extrêmes se placent les tonalités qui fournissent aux instruments à archet des cordes à vide dans le grave; la sonorité en est noble et pleine, sans éclat excessif, mais aussi sans vulgarité; et l'exécution ne présente pas de difficultés au-dessus de la moyenne (3)

a) Les règles relatives au caractère sonore des tonalités majeures peuvent se formuler de la manière suivante:

Si l'on part d'ut majeur, ton neutre, — ni clair, ni sombre, — et que l'on module par quintes ascendantes jusqu'à si majeur, l'éclat s'augmente en proportion du nombre des dièses.

Inversement si, en partant du ton d'ut majeur, on procède par quintes descendantes jusqu'à sol b, la sonorité s'assombrit à mesure que se multiplient les bémols.

Arrivées à leur terme extrême, où le caractère de la sonorité se dénature en s'exagérant, les deux progressions se rapprochent et passent l'une dans l'autre, *non pas pour le sentiment musical, il est vrai, mais pour l'impression auditive*. En effet dès que le violoniste veut dépasser cinq dièses, l'éclat de la sonorité, poussé jusqu'à la dureté, disparaît; le ton placé à la quinte aiguë de si majeur, fa #, se fond avec celui de sol b, et l'exécutant se trouve transporté tout à coup dans la série sombre. De là il peut, sans revenir sur ses pas, regagner la tonalité d'ut, en remontant de quinte en quinte. De même si l'instrumentiste tente d'aller au delà de six bémols, les teintes sombres de la sonorité s'éclaircissent: le ton d'ut b s'assimile à celui de si b, et l'on entre dans la série claire, au bout de laquelle on est ramené également au point de départ.

(1) Quand ils sont séparés du quatuor, les instruments à vent n'ont pas de couleur tonale bien marquée. Il faut excepter la flûte et le hautbois, construits originairement dans le ton de ré majeur (voir T. I, pp. 115 et 139), et par là plus éclatants dans les tons à dièses que dans les autres. Quant à la voix, elle ignore absolument la couleur tonale. On peut, sans le dénaturer aucunement, transposer un chœur à voix seules, voire même un morceau de chant pourvu d'un accompagnement orchestral très simple. Mais il n'est jamais entré dans la tête d'un chef d'orchestre de transposer une œuvre symphonique. Cela équivaldrait à changer les couleurs d'un tableau. — C'est probablement par le souvenir des impressions de l'orchestre que les personnes très sensibles à la hauteur absolue en arrivent à découvrir une couleur tonale dans les instruments à clavier.

(2) Depuis 1859 le diapason a été abaissé de presque un demi-ton, d'abord en France et ensuite dans les autres pays, sans que personne ait signalé une modification quelconque dans la couleur sonore des divers tons.

(3) L'habileté des musiciens d'orchestre est suffisante aujourd'hui pour que le compositeur puisse aborder en toute sécurité d'importe quel ton. Schumann a écrit en *mi b mineur* sa plus belle œuvre orchestrale: l'Ouverture de *Manfred*. — Certains tons, il est vrai, ne conviennent guère qu'à des morceaux lents (*sol b majeur, la b mineur*). — Parmi les maîtres anciens, Haydn est le plus hardi en ce qui concerne l'usage des tons. On trouve parmi ses œuvres une Symphonie en *fa # mineur* (catalogue Deldevez, n° 16) dont l'Andante est en *fa # majeur*, une autre en *si majeur* (ib., p. 50, II), récemment publiée en Allemagne.

Le charme troublant de ces transitions (dites enharmoniques), lorsqu'elles sont bien amenées et employées sobrement, provient de la *double acception* que prennent les tonalités: l'esprit les saisit d'une façon, l'oreille d'une autre. Le passage suivant, par exemple, est interprété par le sentiment harmonique comme une modulation en ut \flat majeur, tandis que la sonorité effective fait entendre le timbre lumineux de si \sharp majeur; en sorte que l'impression totale est complexe, subtile, comme certains effets de clair-obscur en peinture. (1)

Ex: 133.

All^o non troppo, un poco maestoso.

Fl. Clar. Bass. Tous Fl. 1^{er} Bass.

Instruments à vent

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Fl. Hautb. Cl. Cl. Hautb. Cl. Cl.

sempré pp

sempré pp

sempré pp

sempré pp

sempré pp

sempré pp

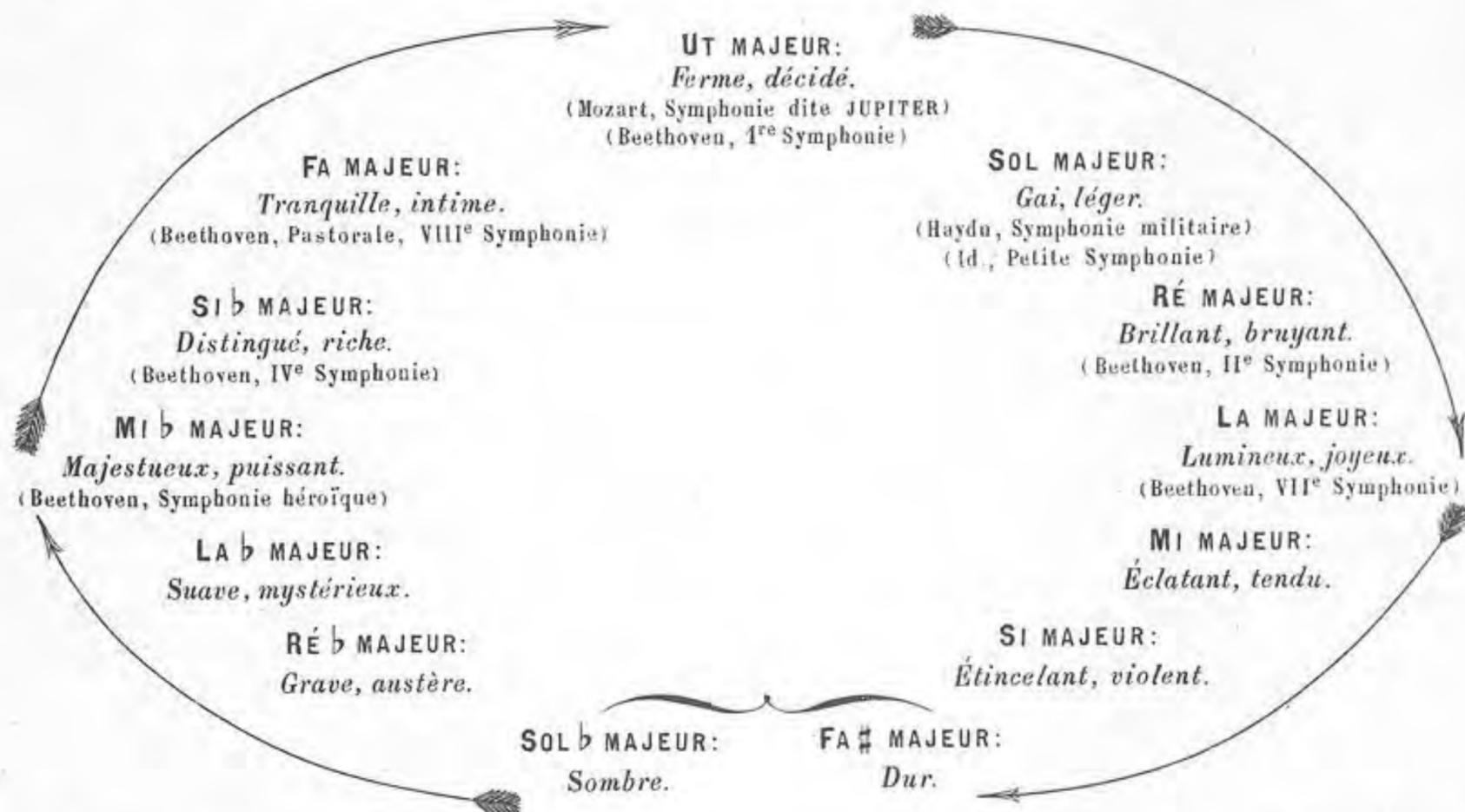
C.B. pizz.

Beethoven, IX^e Symphonie.

En résumé la série des toniques majeures, que notre sentiment musical — d'accord avec la théorie — conçoit comme une *spirale* se prolongeant de quinte en quinte à l'infini, se réduit dans la

(1) Au passage correspondant de la seconde partie du morceau, la modulation se fait par demi-ton diatonique (de ré en mi \flat), aussi l'effet a-t-il quelque chose de moins saisissant. On remarquera en outre que la transition s'opère cette fois par les instruments à vent, plus positifs dans leur intonation que les instruments à archet.

pratique instrumentale à un *cercle* fermé contenant *douze tons*, différemment nuancés quant à leur effet sonore. Grâce au jeu compliqué de nos facultés cérébrales, grâce surtout à l'association des idées, ce merveilleux agent de nos jouissances musicales, ces différences de timbres se transforment en autant de nuances de sentiments. De là le *caractère expressif* attribué à chacun des tons, caractère que l'on a cherché à définir au moyen d'épithètes plus ou moins compréhensives. On les trouvera dans le tableau ci-après, en même temps que l'indication des grandes œuvres symphoniques où l'effet caractéristique du ton se manifeste le plus clairement.



Les tons majeurs dont l'armure dépasse trois bémols ou trois dièses ont, au sentiment des maîtres classiques, une couleur trop accentuée, dans un sens ou dans l'autre, pour servir de base à une composition orchestrale de longue haleine. Aussi ne figurent-ils, à titre de tonalité principale, dans aucune œuvre célèbre du répertoire symphonique. *La b majeur* étale ses sonorités sourdes et chaudes dans quelques-unes des plus belles cantilènes instrumentales (Andante de la Symphonie en *mi b* de Mozart, Andante de la Symphonie en *ut* mineur de Beethoven). *Mi b majeur* a des couleurs voyantes et tant soit peu criardes, bien faites pour captiver l'attention de l'auditeur au début d'une action dramatique (Ouverture des *Deux Journées*, de *Fidelio*, de *Guillaume Tell*, du *Songe d'une nuit d'été*). *Si b majeur* appartient presque exclusivement à l'art moderne; Beethoven l'a employé, adouci par la sourdine, dans le céleste Andante de son Concerto de piano en *mi b*. *Ré b* et *Sol b* (= *fa #*) majeurs sont trop monochromes pour la musique destinée uniquement à des instruments; ils n'y apparaissent que dans les parties épisodiques.

(1) On doit évidemment se garder d'attribuer un sens trop positif à ces termes ou à d'autres semblables. Les effets fuyants de la musique se déroberont à la précision du langage articulé, mais ce n'est pas là une raison pour traiter de pures chimères ces essais de détermination, encore moins pour les railler, comme l'ont fait quelques écrivains. S'il est vrai que l'imagination y joue un rôle prépondérant, il est non moins incontestable que cette faculté intellectuelle ne peut être éliminée de l'art; et assurément s'il est un art où elle est sur son terrain, c'est avant tout la Musique. Les plus hautes jouissances musicales sont refusées à quiconque est privé de puissance imaginative; pour lui les immortels chefs-d'œuvre de notre art ne procurent qu'un plaisir sensuel de la nature la plus grossière ou un frivole passe-temps.

b) Si nous passons aux 12 tons mineurs, nous constatons qu'ils se distinguent également entre eux par de sensibles nuances de sonorité et d'expression. Mais nous ne trouvons pas là une progression régulièrement graduée comme dans les tons majeurs. Cela provient de la constitution variable et complexe du mode mineur des Européens. Tel que celui-ci s'est développé depuis le commencement du XVII^e siècle, il participe à la fois du ton majeur de même armure (dit *relatif*) et du majeur de même base. Ainsi *ut mineur* peut être considéré comme formé d'un amalgame de *mi b majeur* et d'*ut majeur*.

De même que les tons majeurs chargés d'accidents, les tonalités mineures constituées par le mélange de deux majeurs à dièses ou de deux majeurs à bémols ont un *coloris excessif*, clair ou sombre, lequel, combiné avec le caractère pathétique inhérent au mode mineur, leur donne une expression très déterminée et par là même plus appropriée à la musique dramatique qu'à la symphonie. Ils sont au nombre de cinq; deux du côté des tons clairs: *Mi mineur* (formé de sol majeur et de mi majeur) et *Si mineur* (de ré et si majeurs); trois du côté des tons sombres: *Fa mineur* (de la b et fa majeurs), *Si b mineur* (de ré b et si b majeurs) et *Mi b mineur* (de sol b et mi b majeurs). Aucune de ces tonalités ne se montre au premier plan dans une œuvre marquante du répertoire symphonique. Dans la musique de théâtre, au contraire, nous voyons les deux tons ultra-clairs employés à rendre des sentiments âpres, violents. La tonalité de *Si mineur* notamment exprime dans quelques célèbres morceaux d'opéra la cruauté, l'impiété sacrilège, le délire orgiaque (Gluck, chœur et ballet des Scythes d'*Iphigénie en Tauride*; Spontini, chœur des prêtres mexicains "Déchirons, frappons les victimes" dans *Fernand Cortez*; Meyerbeer, Valse infernale et Evocation des nonnes dans *Robert-le-Diable*; Wagner, *la Chevauchée des Walkyries*). Quant aux trois mineurs ultra-sombres, leur couleur sonore indique d'elle même le genre de situations et de caractères qui leur convient. Exemples: *Fa mineur*, Ouverture de *Médée* de Cherubini; Ouverture d'*Egmont* de Beethoven; Marche funèbre et chœur de la *Vestale* de Spontini "Périsse la vestale impie"; *Si b mineur* ne me fournit aucun exemple connu; *Mi b mineur*, Introduction de l'oratorio *Cristo sull'Oliveto* de Beethoven, Ouverture, quatuor des Génies et *Requiem* du *Manfred* de Schumann.)

Seules les quatre tonalités mineures contenant deux majeurs de couleur différente présentent, dans la nuance de pathétique qui leur est propre, une souplesse et une variété suffisantes pour constituer le fond sonore d'une vaste composition instrumentale:

Ut mineur (formé de mi b et ut majeurs, sombre + neutre), pathétique actif, énergique: Beethoven, V^e symphonie;

Sol mineur (de si b et sol majeurs, sombre + clair), pathétique tendre, chaleureux: exemple, la célèbre symphonie de Mozart;

Ré mineur (de fa et ré majeurs, sombre + clair), pathétique grandiose et impétueux: Beethoven, IX^e symphonie;

La mineur (d'ut et la majeurs, neutre + clair), pathétique tempéré: Mendelssohn, symphonie dite *écossaise*.

On sait que le mode mineur manque essentiellement de force conclusive: les œuvres symphoniques fondées sur une tonalité mineure se terminent en général dans le ton majeur de même base. Des quatre symphonies que nous venons de citer, une seule, celle de Mozart, garde le mineur jusqu'à la fin.

Il nous reste à parler de trois tons mineurs fort peu usités à l'orchestre, mais dignes de remarque à cause de leur composition anormale et de leur sonorité singulière. Tous trois présentent cette particularité qu'ils réunissent deux tons majeurs de couleur tout à fait opposée, dont l'un a une double acception. (voir ci-dessus p.102) *Fa # mineur* contient la majeur (# #) et fa # majeur, à l'oreille sol b (b b b); on en trouve un exemple intéressant au V^e acte de la *Juive*, d'Halévy: la Marche au supplice. Dans ce morceau, d'un sentiment si profond, la sonorité de fa # mineur a par moments des clartés sinistres qui semblent refléter les flammes du bûcher. *Ut # mineur* renferme mi majeur (# #) et ut # majeur, à l'oreille ré b (b b b). Nous nous contenterons de nommer ici le sublime Quatuor de Beethoven, op. 434. Enfin *La b mineur* réunit les tons majeurs d'ut b, à l'oreille si # (# #), et de la b (b b). Aucun exemple illustre de son usage ne m'est présent à la mémoire. (1)

(1) Noté par dièses, ce ton a une composition inverse au point de vue harmonique; le résultat sonore est naturellement le même. En effet *sol # mineur* se compose de si majeur (# #) et de sol # majeur, à l'oreille la b (b b). Beethoven a choisi ce mode de notation pour le début du final de son Quatuor en ut # mineur (N.T., p. 49, ex. 79).

II. Dans les pages précédentes nous nous sommes occupé uniquement des tonalités en tant qu'elles déterminent et caractérisent la sonorité dominante d'un morceau d'orchestre par leur apparition aux moments décisifs de l'œuvre, et surtout au début, où l'impression auditive n'est troublée par aucune impression antérieure. On pourrait appeler *sonorité absolue* des tons cet effet, propre aux instruments.

Nous avons maintenant à parler brièvement des tons dans leur emploi épisodique, c'est à dire au cours du morceau. En pareil cas leur coloris sonore est sous la dépendance des sensations qui ont précédé. Car de même qu'en peinture une couleur paraît autre par l'action qu'exerce sur l'œil une couleur différente placée à proximité, de même à l'orchestre la qualité sonore d'un ton est sujette à se modifier sous l'influence d'une tonalité entendue auparavant.

a) Il est permis de poser en règle générale qu'un ton quelconque gagnera en clarté, en éclat, si le ton précédent est situé à un point moins avancé de la progression des quintes ascendantes, et qu'il perdra, au contraire, de ses qualités brillantes si la tonalité antérieure se trouve plus avant dans la série. Venant après si b majeur, sol majeur aura un timbre vif et clair, tandis qu'après si b majeur il paraîtra mou et terne. De même si b majeur succédant à ré majeur aura des teintes sourdes et chaudes, à la suite de sol b il paraîtra presque lumineux. Et cet effet relatif des tonalités n'est pas, comme leur sonorité absolue, limité aux instruments; il a une portée générale et tient aux lois les plus intimes, les plus profondes de la musique. A ce titre il se manifeste aussi dans le chant non accompagné, mais ici son action est *idéale*, et on peut dire *illimitée*,⁽¹⁾ tandis que dans la musique instrumentale elle est au contraire *positive* et par là même *restreinte* dans le cercle des 12 tons tempérés.

b) La modification de la couleur des tons ne se produit pas seulement par l'influence immédiate du ton qui a précédé, mais aussi par l'action plus lointaine, bien que non moins efficace, de la tonalité initiale du morceau: action qui dans une œuvre symphonique bien faite, se maintient à travers tous les changements de ton, quelle que soit l'étendue de la composition.⁽²⁾ Tout le monde se rappelle la modulation poignante en mi b mineur dans le développement du premier Allegro de l'*Eroica* (ci-dessus p. 60, ex. 75). Eh bien, supposons la tonique du morceau entier, *ut*, au lieu de *mi b*, et l'effet du passage deviendra presque anodin. Aussi la conduite de la modulation, la succession des tonalités est-elle l'élément capital de la structure d'une œuvre symphonique, tant au point de vue du coloris sonore qu'à celui de la facture musicale proprement dite.

Il y a même quelque chose de plus à dire sur ce point. L'impression de la tonalité principale se prolongeant longtemps après la terminaison d'un morceau, on doit se préoccuper de la relation qui s'établit à cet égard entre deux morceaux successifs, alors même qu'ils seraient séparés, comme ils le sont réellement dans l'opéra-comique, par des discours parlés ou du récitatif simple.⁽³⁾

Le cadre de cet ouvrage ne nous permet pas d'approfondir davantage le rôle des tonalités dans la technique de l'instrumentation. Mais nous ne quitterons pas ce sujet sans le recommander aux méditations et observations quotidiennes des jeunes compositeurs. L'habileté à manier l'orchestre implique nécessairement un usage judicieux des tonalités: tout effet de timbres est inséparable du ton dans lequel il se produit.

(1) La musique vocale pure ignore l'*enharmonique*, au sens moderne du mot. C'est l'imperfection des instruments qui a créé l'homophonie; mais il est juste de dire que sans cette imperfection, le coloris des tons n'existerait point.

(2) L'effet esthétique de la modulation résulte du rapport que le souvenir établit entre la tonalité initiale et le ton dans lequel on est momentanément introduit. Dès que l'esprit de l'auditeur a perdu la conscience de ce rapport, le changement de ton ne provoque plus qu'un simple sentiment de surprise sans intérêt réel.

(3) Personne mieux que Mozart n'a mis cette règle en pratique. Pour s'en convaincre il suffit de parcourir dans ses partitions d'opéra le catalogue des morceaux détachés. Voici la succession des tonalités dans *Don Giovanni*: Ouverture, RÉ (mineur, puis majeur), tonalité principale de l'œuvre; n° 1, Introduction du 1^{er} acte, *fa* majeur se terminant en *fa* mineur (tonalité intérieure si b); n° 2, Duo de D. Anna et de D. Ottavio, RÉ mineur; n° 3, Air d'Elvire, *mi b* maj.; n° 4, Air de Leporello, RÉ maj.; n° 5, Duetto et Chœur, *sol* maj.; n° 6, Duetto de Zerline et de D. Juan, *la* maj.; n° 7, Air d'Elvire, RÉ maj.; n° 8, Quatuor, *si b* maj.; n° 9, Air de D. Anna, RÉ maj.; n° 10, Brindisi de D. Juan, *si b* maj.; n° 11, Ariette de Zerline, *fa* maj.; n° 12, Finale du 1^{er} acte, *ut* maj. (tons intermédiaires *fa* maj., RÉ min., *si b* maj., *mi b* maj., *ut* maj., *sol* maj., *mi b* maj., *fa* maj., *ut*). 2^e acte: n° 1, Duetto, *sol* maj.; n° 2, Terzetto, *la* maj.; n° 3, Sérénade de D. Juan, RÉ maj.; n° 4, Air de D. Juan, *fa* maj.; n° 5, Ariette de Zerline, *ut* maj.; n° 6, Sextuor, *mi b* maj.; n° 7, Cavatine de D. Ottavio, *si b* maj.; n° 8, Duetto de D. Juan et de Leporello, *mi b* maj.; n° 9, Air de D. Anna, *fa* maj.; n° 10, Final RÉ majeur (tonalités intérieures *fa* maj., *si b* maj., *fa* maj., RÉ mineur: apparition du Commandeur, pensée-mère et dénouement du drame. Après l'engloutissement de D. Juan: épilogue, *sol* majeur, et ensemble final, RÉ majeur).

SIXIÈME LEÇON

Le petit orchestre de Symphonie

§ 50. — Les cinq espèces d'instruments dont se compose le second groupe dans l'orchestre de la symphonie classique (p. 2, II) embrassent par leur réunion une étendue totale de cinq octaves et un ton: une octave de moins, à peu près, que le quatuor (p. 9). Il sera utile de juxtaposer ici leurs échelles pour les comparer.

Flûtes

Hautbois

Clarinettes
(sons réels)

Cors (1)
(sons réels)

Bassons

§ 51. — Avant tout déterminons d'une manière générale, au double point de vue de l'harmonie et du coloris sonore, le rôle de chaque couple d'instruments dans l'ensemble symphonique.

I. Les *clarinettes* sont, à l'époque moderne, l'âme du second groupe. Douées d'un timbre moëlleux, souple, et placées au centre de la masse sonore, elles forment le lien entre le haut et le bas du clavier des instruments à vent. Une notable partie de leur échelle resta longtemps négligée des compositeurs. Voix de soprano aigu chez Gluck, mezzo-soprano chez Mozart et Beethoven, la clarinette ne fut admise à déployer les richesses de son registre inférieur qu'à partir de Weber (N.T., p. 178). En étendant à l'orchestre l'usage du chalumeau, le créateur de l'opéra romantique a doté l'ensemble instrumental d'un organe embrassant toutes les variétés de la voix féminine et les dépassant en étendue dans les deux directions. L'orchestration s'est enrichie par là d'une source d'effets qui, à l'heure actuelle, est loin d'être épuisée.

II. Les *bassons* prennent à l'ensemble une part moins apparente que les clarinettes, mais non moins active ni moins importante. Leur sonorité, assez maigre à l'état d'isolement, prend du corps au contact des clarinettes et des cors. Avant tout le basson est un timbre de combinaison. Son domaine sonore a reçu également un accroissement considérable par les progrès de la technique orchestrale. Mais tandis que la clarinette s'est étendue vers le bas, les conquêtes du basson ont eu lieu dans la direction opposée. Au temps de Bach et de Haendel, le *fagotto*, très rarement exhibé, ne fait que le redoublement pur et simple ou, tout au plus, une paraphrase de la basse instrumentale;

(1) Les limites extrêmes de l'étendue des cors sont les mêmes pour les anciens et pour les nouveaux instruments (voir N.T., pp. 200 et 275). Mais pour faire entendre cette échelle chromatique de trois octaves et demie, qu'un seul cor à pistons en fa exécute d'un bout à l'autre, il ne faudra pas moins de sept cors simples accordés en *si* grave, *ut*, *ré* b, *ré* ♯, *mi* b, *mi* ♯, *fa*.

Alca - de ...

à notre époque il parcourt de haut en bas l'échelle des voix d'homme, et la plupart de ses chants sont situés dans la région du ténor.

Il est à remarquer que depuis Haydn l'art orchestral manifeste une tendance constante à nourrir les parties intérieures du corps harmonique: chez les anciens maîtres napolitains, prédécesseurs et à certains égards modèles du père de la symphonie, l'orchestre n'a que deux dessus et une basse. Les clarinettes et les bassons, en réunissant leurs échelles, occupent tout le clavier du second groupe; les deux couples forment un quatuor normal (soprano, alto, ténor, basse), le fond de l'harmonie des instruments à vent.

III. Les *flûtes*, grâce et ornement de l'orchestre, créent au-dessus de la masse sonore une atmosphère de lumière azurée. Dans la symphonie classique la flûte fonctionne presque exclusivement comme un soprano suraigu (N.T., p. 117, § 88, II), comme un registre de quatre pieds sonnant l'octave des instruments parallèles à la voix de soprano (1). En raison de l'étroite affinité des timbres, elle joue surtout ce rôle vis à vis de la clarinette dont elle peut continuer les traits à l'aigu.

Ex: 134.

The musical score for Ex: 134 is titled "Adagio" and is in 3/4 time. It features three staves: Flûte (Flute), Clarinette en Si b (Clarinet in B-flat), and 1ers Violons (First Violins). The flute and clarinet parts are marked *pp* (pianissimo) and play a melodic line that rises and then descends. The first violins play a supporting line. The score is attributed to Beethoven, IV^e Symphonie.

Grâce à la plénitude qu'ont acquise ses notes graves, la flûte fait aussi fonction de mezzo-soprano.(2) Les effets les plus distingués que l'instrumentation moderne obtient à l'aide des instruments en bois sont fondés sur l'emploi du registre grave des flûtes et des clarinettes.

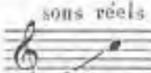
IV. De même que les bassons, les *hautbois* comptent à l'orchestre plus de deux siècles d'existence (N.T., p. 145, § 110). Pendant ce long espace de temps, leur échelle, assez restreinte, a gagné à peine quelques notes. Ils ont gardé le caractère exclusif de voix de soprano. Dans la symphonie primitive les deux hautbois faisaient le premier et le second dessus de l'harmonie des instruments à vent. Aujourd'hui une grande partie de leur besogne collective a passé aux clarinettes, et le hautbois est surtout un organe mélodique (3). Au point de vue de l'effet sonore il forme dans le second groupe le principal élément de contraste. Ce timbre, apparenté à celui du violon, ne s'absorbe pas dans le *tutti*, il s'interpose comme une ligne claire, rouge, entre les teintes plus tranquilles des flûtes et des clarinettes. C'est dans l'orchestre de Beethoven que les propriétés sonores du hautbois ont reçu l'application la plus variée et la plus géniale.

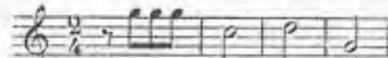
(1) On pourrait dire que sous ce rapport, les flûtes établissent l'équilibre entre les deux premiers groupes de l'orchestre. Le quatuor des instruments à archet, fondement harmonique de l'ensemble, possède un seize-pieds, la contrebasse; par compensation, le groupe mélodique (les instruments à vent) renferme un quatre-pieds. Les flûtes servent ainsi de contrepoids aux basses profondes des cordes.

(2) Déjà dans la marche religieuse de l'*Alceste*, de Gluck.

(3) Parmi les dix instruments du second groupe, le 2^d hautbois est celui qui a les repos les plus fréquents.

V. Dans les moments où ils déploient l'entière puissance de leur sonorité originale, les *cors* représentent à eux seuls tout l'élément bruyant du petit orchestre symphonique. Dans le *piano* leurs sons, d'une douceur pénétrante, se mélangent intimement avec ceux des clarinettes et des bassons. Bien qu'au grave et à l'aigu les limites du cor et du basson soient à peu près les mêmes, néanmoins les deux voix instrumentales ont une valeur différente. Le basson a ses notes les plus intenses au bas de son échelle (N.T., p. 154, § 118), et ses cantilènes parcourent de préférence l'octave du ténor.

Chez le cor au contraire la sonorité va en s'affaiblissant à partir d'*ut*₂  vers le grave, et l'octave mélodique  est située une quinte au-dessus de celle du basson.

Par la tension considérable de son registre chantant le cor est conséquemment ténor aigu (haute-contre) dans la partie supérieure de son échelle; il est baryton dans ses registres moyen et grave, mais jamais il n'a le caractère d'une voix de basse profonde. Avant l'introduction des clarinettes à l'orchestre, les cors seuls étaient aptes à combler le vide entre les dessus du groupe, les hautbois minces et perçants, et les bassons au son mat. Mais les nombreux trous de leur gamme rendait leur concours singulièrement intermittent. Dès que la modulation s'éloignait un peu du ton principal, les cors n'avaient plus qu'à se taire. Faute des sons dont il avait besoin, le compositeur d'avant 1830 n'avait la plupart du temps d'autre ressource que de donner aux bassons des passages visiblement imaginés pour des cors. C'est ainsi que dans le premier morceau de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, le motif caractéristique des cors en *mi* b  doit s'accommoder, à sa réapparition dans le ton principal, du timbre terne des bassons: 

ce qui ne constitue pas certes un effet croissant. De bonne heure les compositeurs ont été contraints d'employer trois ou quatre cors, et d'amalgamer laborieusement plusieurs tons, pour augmenter le nombre des sons disponibles. L'usage des cors chromatiques a rendu ces expédients parfaitement superflus, outre qu'il a permis d'alléger un peu la besogne du basson, ce factotum de l'ancien orchestre. Mais la musique instrumentale ne s'est pas encore complètement assimilée cette récente conquête de l'orchestre, et de ce côté un vaste champ d'expériences fructueuses reste ouvert au symphoniste.

§ 52. — Ainsi que nous l'avons sommairement indiqué dans notre plan d'études (ci-dessus, p. 2), le second groupe peut intervenir à l'orchestre en trois qualités:

- I. *Comme interprète de la cantilène instrumentale* accompagnée par le quatuor;
- II. *Comme seule masse sonore momentanément active*, exhibant la mélodie avec son harmonie complète, tandis que le quatuor se tait ou du moins n'apporte aucun élément essentiel à l'ensemble;
- III. *Comme auxiliaire des instruments à archet*, appelé à compléter l'harmonie ou à colorer d'une manière déterminée la sonorité.

Poursuivant notre méthode analytique, nous examinerons dans cette leçon et les deux suivantes les applications principales de ces trois modes d'instrumentation.

§ 53. — Le premier mode répond complètement à la nature des organes du second groupe, imitateurs fidèles de la voix humaine (N.T., p. 138, § 401); de plus il permet au quatuor de montrer son inépuisable variété de ressources dans la réalisation de la partie secondaire de l'idée musicale: l'accompagnement.

La cantilène confiée aux instruments à vent se produit sous une des deux grandes formes typiques de la musique vocale, l'*homophonie* ou la mélodie pure, la *polyphonie* ou le chant à plusieurs parties.

Chacune de ces formes musicales se présente à son tour sous divers aspects qui réclament un examen détaillé.

§ 54. — Tout en n'ayant qu'une seule ligne mélodique, le chant homophone n'est pas limité à un mode unique d'exécution: il sera dit tantôt par une voix masculine, tantôt par une voix féminine, d'autres fois par un chœur de femmes, d'hommes, ou de chanteurs des deux sexes. Il n'en est pas différemment lorsqu'une cantilène de cette espèce est transportée aux instruments à vent, et pour étudier les diverses réalisations du procédé nous établirons la division suivante:

a) La ligne mélodique se produit à une seule octave;

b) Elle apparaît à deux ou à plusieurs octaves.

§ 55. — De toutes les combinaisons analysées ci-après, la plus simple, et non la moins efficace, consiste à *faire chanter la mélodie à un seul instrument à vent*, ce qui donne au drame symphonique ses monologues. Chacun des cinq timbres possède ses aptitudes spéciales pour un pareil emploi; toutefois le *soprano* étant la voix monodique par excellence, c'est aux trois instruments aigus qu'échoit la plus grande partie des solos, et avant tout à la clarinette. Les maîtres du style symphonique lui ont assigné parfois de vrais passages de concerto mêlés de dessins chantants et de traits.

Ex: 135.

Andante assai mosso

The musical score for Ex: 135 is written for a small orchestra. It consists of eight staves. The top staff is for Clarinette en Si b, marked *Dolce*. The second staff is for 2 Bassons, marked *pp*. The third staff is for 2 Cors en Si b grave, marked *pp* and *unis*. The fourth staff is for 1ers Violons, marked *pp*. The fifth staff is for 2ds Violons, marked *pp*. The sixth staff is for Altos, marked *p*. The seventh staff is for 2 Violoncelles avec sourdines, marked *pp*. The eighth staff is for Violoncelles et Contrebasses, marked *pp*. The tempo is *Andante assai mosso*. The time signature is 12/8. The key signature has one flat (B-flat).

Flûte et Hautbois

unis

divisi.

Flûte et Hautbois

Rinf.

pp

p

pp

pp

pp

pp

pizz.

Rinf.

Rinf.

Rinf.

Rinf.

Rinf.

Rinf.

Rinf.

arco.

arco.

pizz.

Beethoven, Symphonie pastorale.

Les deux timbres masculins sont, en tant que solistes, d'un usage assez restreint. Le basson a trop peu d'éclat et de variété dans ses registres chantants pour garder longtemps la parole (N.T., p.156 et 157, § 121). Quant à la voix du cor, elle possède à la vérité une autorité extraordinaire, magique en quelque façon; mais pauvre en sons divers au temps des maîtres classiques, elle ne pouvait se produire seule que par exception et pour de très courts moments.

Dans l'opéra, où la mélodie a une signification objective, le caractère du personnage et de la situation commandent jusqu'à un certain point le choix de l'instrument récitant, en sorte que le timbre et la cantilène ne se séparent guère. Dans la symphonie, au contraire, le motif mélodique revêt une expression plus vague, aussi passe-t-il souvent d'un instrument à un autre, en prenant chaque fois des nuances de sentiment différentes, opposées en certains cas. Aucune page de maître ne démontre mieux le pouvoir qu'ont le *timbre* et le *ton* de transformer le sens d'une phrase musicale, que l'Andante de la Symphonie pastorale, la Scène au bord du ruisseau. Au début du morceau le thème principal chanté par la voix collective des premiers violons ne traduit qu'un état général de l'âme: le calme contemplatif produit par la vue d'un site délicieux (N.T., p.60, ex 98). Puis, se transportant dans les voix individuelles de l'orchestre, la cantilène exprime tour à tour:

dans le hautbois, la joie de vivre au sein d'une nature idyllique (ci-après, p.128, ex.157);

dans la clarinette, l'effusion d'un cœur qui sympathise avec toutes les manifestations de la vie universelle (ci-dessus, p.109, ex.135);

dans la flûte, le ravissement de l'esprit et des sens au milieu des mille enchantements de l'oreille et des yeux (ci-après, p.

§ 56. — Bien que tous les instruments du second groupe réunis n'aient pas autant de force que le quatuor des orchestres actuels, néanmoins, dans le *piano*, un seul d'entre eux se fait entendre aisément au milieu de la masse des cordes: d'abord en raison de la différence d'émission et de timbre, ensuite par l'accent plus senti que l'exécutant chargé d'une partie chantante donne instinctivement à la diction musicale, et enfin par la précieuse faculté qu'a le quatuor d'adoucir ses sons à volonté.

Toutefois pour que l'effet voulu se produise sûrement, il est nécessaire, lorsque le compositeur met au premier plan un timbre de faible intensité (tel que le médium des instruments à anche ou de la flûte), que le quatuor soit conçu et écrit de manière à donner tout naturellement à la voix chantante l'importance qui lui revient dans l'ensemble du passage et de l'œuvre.

La lourdeur plus ou moins grande des accompagnements tient d'une part à leur contexture musicale, d'autre part à leur hauteur par rapport à la ligne mélodique.

I. En ce qui concerne le premier point, disons que *les accompagnements purement harmoniques*, saisis tout d'une pièce par l'oreille (et pour ainsi dire passivement), *sont ceux qui empiètent le moins sur la mélodie*. Une riche figuration dans les parties accessoires divise l'attention de l'auditeur et tend à éclipser le chant principal.

a) Les accompagnements harmoniques les mieux faits pour laisser prédominer la cantilène sont les accords plaqués. Ils se présentent dans le quatuor sous des aspects très divers.

1° *Notes brèves coupées par des silences*. La juxtaposition des sons intermittents de l'harmonie et du dessin mélodique continu isole celui-ci et fait ressortir les timbres les plus faibles (1).

(1) Grâce à ce procédé, Mozart a pu donner les cuivres et les timbales pour accompagnement à un solo de flûte. N.T., p. 124, ex. 165.

Ex: 136.

Andante con moto

2 Hautbois

2 Bassons

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Dolce.

pp

pp

pp

velles

C.B.

Beethoven, Symphonie en Ut mineur.

Autres exemples: N.T. p.124, ex. 169; p.143, ex. 201.

2^o *Pizzicato* à tout le quatuor. Le contraste des deux genres de sonorité est plus marqué encore.

Exemples: N.T., p.148, ex. 213; p.152, ex. 220; p.155, ex. 222.

3^o *Tenues*. Elles fournissent un appui solide à la cantilène sans trop attirer l'attention de l'auditeur.

Ex: 137.

Allegro con fuoco

Clarinette en LA

Cor en MI \flat

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Dolce.

fp

p

pp

velles pp

pp

pp C.B.

Dolce

Weber, OBERON, Ouverture.

3^o *Sons répétés* en durées égales ou inégales, depuis les plus grandes divisions rythmiques jusqu'au tremolo. Cette forme d'accompagnement, très en faveur auprès des modernes, donne de la chaleur et de la vie à un *cantabile* vocal ou instrumental.

Exemples: N.T., p.118, ex.162; p.168, ex. 245; p.215, ex. 336.

Malgré leur allure quasi mélodique, des *accords décomposés en batteries ou en arpèges* ne couvrent guère plus un chant que des harmonies plaquées, alors même qu'ils sont entremêlés de notes de passage ou combinés avec d'autres manières d'accompagnement.

Exemples: ci-dessus, p.86, ex.116; N.T., p.143, ex. 202; p.122, ex.166.

b) Quand le compositeur accompagne son thème d'un *contrepoint figuré à plusieurs parties*, il est tenu de se préoccuper grandement et de la sonorité de l'instrument solo et de la hauteur des dessins polyphoniques (particulièrement s'ils doivent s'exécuter *legato*).

II. Relativement au dernier point une observation générale devra suffire ici. Placé entièrement au-dessous du chant principal, disposition considérée comme normale dans la musique européenne, l'accompagnement soutient la mélodie et l'expose en pleine lumière; écrit à l'aigu, en entier ou en partie, il pèse sur la cantilène et court risque de l'étouffer. Pour se tirer sûrement d'affaire en de pareils cas, le jeune compositeur doit acquérir une qualité indispensable, à savoir un sentiment juste du parfait rapport de la couleur et des valeurs avec le plan qu'occupe le dessin mélodique. Parmi les instruments à vent du petit orchestre, le cor est peut être le seul dont la sonorité traverse sans effort les harmonies touffues du quatuor placées au-dessus et autour de lui. De même vers la tombée de la nuit les sons agrestes du cor de chasse s'entendent de très loin à travers l'épaisse feuillée.

Ex: 138.

Moderato 84 = ♩

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

4^{es} Violons

2^d Cor chromatique en FA.

The musical score consists of five systems of staves. The first system includes parts for 2^{ds} Violons, Altos, and Violoncelles et Contrebasses. The second system includes parts for 4^{es} Violons. The third system includes parts for 2^d Cor chromatique en FA. The fourth and fifth systems continue the orchestral texture with various string and horn parts. Dynamics include *pp* and *p*.

§ 57. — En faisant chanter deux instruments identiques à l'unisson, on augmente la vigueur de la ligne mélodique, mais on lui enlève son expression parlante, inséparable de l'exécution individuelle. Aussi ce mode d'instrumentation est en général appelé à traduire les sentiments d'une multitude ou à colorer une scène pittoresque.

Ex: 139.

Moderato 108 =

Rossini, GUILLAUME TELL, Final du II^e acte.

Autre exemple tiré du même opéra: N.T., p.141, ex. 199.

§ 58. — L'unisson de deux ou de plusieurs instruments différents produit une sonorité composite dont les facteurs individuels se modifient l'un par l'autre. En certaines circonstances les timbres juxtaposés s'absorbent mutuellement au point de former pour l'oreille un timbre unique, mais artificiel, et par conséquent privé d'accent propre: celui-ci implique de toute nécessité une impulsion unique.

Excepté le hautbois, réfractaire à toute fusion avec d'autres instruments à vent, chacun des timbres du second groupe se marie ainsi dans une partie de son étendue avec une autre voix instrumentale de diapason un peu plus aigu ou un peu plus grave.

Flûte et clarinette à l'unisson dans l'étendue moyenne du mezzo soprano:  timbre moëlleux, accompagné d'un souffle légèrement perceptible rappelant le jeu de gambe de l'orgue (N.T., p.303).

Ex: 140.

Allegro appassionato



Mendelssohn, LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ. N° 5.

Unisson de la clarinette et du basson dans le parcours ordinaire du ténor:  sonorité analogue à celle de la clarinette basse, mais plus corsée.

Unisson de la clarinette et du cor dans l'étendue de la *haute-contre* (ténor aigu):  mélange moins homogène que le précédent. Toutefois les deux timbres s'allient heureusement pour chanter une phrase de large allure (comme le *Leitmotiv* dans la Marche des pèlerins d'*Harold en Italie*, de Berlioz).

Unisson du cor et du basson dans l'octave tendue du baryton.  La vibration caractéristique de l'instrument à anche se communique à la voix puissante du cor.

Ex: 141.

Moderato con moto



Gluck, ARMIDE, Evocation de la Haine.

Lorsque le hautbois chante à l'unisson d'un des autres sopranos du groupe, son timbre individuel reste distinct et se juxtapose simplement à celui de son compagnon. Toutefois sa sonorité reçoit par là une modification sensible. Dans l'unisson de la flûte et du hautbois l'aigreur de celui-ci est tempérée par la suavité de celle-là, et le trait mélodique gagne en consistance.

Ex: 142.

Vivace non troppo 126 = ♩

2 Flûtes
2 Hautbois
Clarinette seule en Stb
1^{ers} Violons
2^{es} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

à deux.
mf
p
Cresc.
Rinf.
Rinf.
Rinf.
Rinf.
C.B. pizz.
Rinf.

Mendelssohn, Symphonie en La mineur, dite Ecossoise.

L'unisson du hautbois et de la clarinette donne un résultat moins satisfaisant, surtout dans l'aigu et dans le médium de l'échelle du soprano. L'émission simultanée des sons assez gros de la clarinette et des petites notes minces du hautbois engendre une voix bâtarde et sans éclat. Au grave l'amalgame a plus de caractère: il produit une sonorité mordante qui rappelle la rustique cornemuse. Aux premiers temps de l'introduction des clarinettes à l'orchestre, leur réunion avec les hautbois était habituelle, principalement chez les compositeurs français, embarrassés de ce surcroît de richesses et ne sachant trop que faire des deux nouveaux dessus.

Le concours de toutes les voix aiguës du second groupe fournit un unisson intense qui chez Gluck est souvent appelé à traduire des clameurs tragiques, des accents de désolation.

Ex: 143.

Moderato

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en UT
2 Bassons
1^{ers} Violons
2^{es} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

à deux.
f
mf
f
f
mf
f

Le pendant de cette homophonie aiguë est le chœur masculin des bassons et des cors chantant à l'unisson (ex: 142): organe collectif qui peut se renforcer encore par l'accession du registre inférieur des clarinettes.

§ 59.— Une combinaison non moins souvent réalisée par des instruments à vent que par le quatuor consiste à reproduire la ligne mélodique en plusieurs octaves. La cantilène acquiert par là plus d'ampleur (ci-dessus p.26, II), mais elle y perd de son énergie expressive: deux voix ne sauraient dire simultanément la même phrase avec des inflexions identiques. Chez les symphonistes classiques ce procédé se rencontre plus souvent aux redites du thème principal qu'à sa première apparition.

Si l'on excepte les *tutti*, où l'on vise avant tout à la plénitude, deux instruments appariés chantent rarement à l'octave l'un de l'autre. Ce redoublement monochrome ne produit pas un effet bien marqué, sauf quand il s'agit du *cor*, instrument à embouchure et possédant en cette qualité un caractère essentiellement harmonique.

Ex: 144.

Allegro molto

Beethoven, II^e Symphonie

I. Employée comme voix féminine aiguë, la clarinette a comme antiphonie normale, dans la région suraiguë, la flûte, dans la région moyenne, le basson. Il en est de même du hautbois. Mais la coloration de la double ou triple ligne mélodique offre des aspects bien différents selon que le compositeur a mis en action le soprano plein ou le soprano grêle.

a) La superposition, à distance d'octave, de la clarinette et du basson, de la flûte et de la clarinette, fournit un ensemble sonore parfaitement homogène et fait ressortir la consonnance dans toute sa suavité: les différentes lignes mélodiques paraissent n'en faire qu'une. Les timbres individuels s'influencent l'un l'autre; et notamment la voix aiguë, qui a la primauté pour l'oreille, déteint d'une manière sensible sur la voix grave. Dans cette catégorie de combinaisons le charme esthétique opère par l'union intime des timbres, et ceci suffit à nous indiquer les meilleures applications du procédé technique.

Basson à l'octave inférieure de la clarinette. L'organe féminin communique en partie sa franchise, sa fermeté, à la voix masculine, indécise par elle-même. L'ensemble a de la richesse, sans être éclatant.

Ex: 145.

Andante

Clarinette en Si b

Basson

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Haydn, LA CRÉATION, Air de Gabriel.

Flûte à l'octave supérieure de la clarinette. L'exubérance de celle-ci est tempérée par le souffle doux et frais de l'instrument aigu. Le tout se résout en une sonorité calme, limpide, coulante, favorable à l'agilité la plus hardie, mais frisant tant soit peu la banalité.

Ex: 146.

Allegretto 80 = ♩

2 Flûtes

2 Clarinettes en LA

2 Cors en RÉ

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Sopranos Altos

Ténors Basses

Violoncelles et Contrebasses

à deux.

à deux.

Fröh - li - che Klän - ge, Tän - ze, Ge - sän - ge fei - ern, ver schö - nen Euch den Tag wo ihr hoch uns er - freut.

Weber, EURYANTHE, Final du 1^{er} acte.

La réunion des deux redoublements précédents (*flûte à l'octave aiguë et basson à l'octave grave de la clarinette*) prête au contour mélodique un coloris gras, harmonieux, tranquille. Beethoven qui relève volontiers la saveur de ses mélanges, a dans le passage suivant jeté ça et là quelques notes brèves de hautbois, semblables à des petites taches rouges, à des étincelles qui éclatent sur les teintes assoupies des instruments chantants.

Ex : 147.

Andante con moto

Flûte seule

Hautbois seul

Clarinette seule en SI b

Basson seul

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Beethoven, Symphonie en Ut mineur.

b) Pas plus à l'octave qu'à l'unisson, le hautbois ne s'unit intimement à un autre timbre du second groupe. Lorsqu'il s'adjoint, pour chanter, le basson ou la flûte, la ligne mélodique du soprano se détache en clair au dessus ou au dessous du redoublement, et l'effet esthétique résulte de la franche opposition des couleurs. Ce procédé est plus conforme à l'esprit de l'ancien style instrumental qu'aux tendances de l'art actuel, portées plutôt vers l'accumulation de sonorités de même famille.

Basson à l'octave inférieure du hautbois. La couleur grise du trait mélodique placé au grave met comme une ombre au-dessous du dessin de la voix prédominante.

Flûte à l'octave aiguë du hautbois: sonorité svelte et piquante. En couvrant d'une teinte douce la ligne-maîtresse, le compositeur fait ressortir toute la netteté de celle-ci.

Une célèbre page de Beethoven nous montre la première de ces combinaisons ainsi que la réunion des deux redoublements: flûte à l'octave supérieure, basson à l'octave inférieure du hautbois.

Ex: 148.

Allegro

Flûte seule

Hautbois seul

Basson seul

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

2 Cors en Ut.

Timbales.

Poco a poco smorzando.

The image shows a musical score for a small orchestra. It consists of seven staves. From top to bottom, they are: Flute (Flûte), Violin I (Violin I), Violin II (Violin II), Viola (Viola), Violoncelle (Violoncelle), Contrebasse (Contrebasse), and Piano (Piano). The score is written in a common time signature. The Flute part has several measures with notes and rests. The Violin I and II parts have notes and rests. The Viola part has notes and rests. The Violoncelle and Contrebasse parts have notes and rests. The Piano part has notes and rests. There are dynamic markings such as 'p' and 'p sempre' throughout the score.

Un autre spécimen instructif de l'alliance des trois timbres se trouve dans un passage de l'Allegretto de la VII^e Symphonie (ci-dessus, p. 85). Deux thèmes y marchent ensemble: l'un, rythmique, à la basse; l'autre, un chant lié, dans la région supérieure. Il importait de les rendre bien sensibles tous les deux. Ce résultat, Beethoven l'a obtenu, premièrement en opposant le *pizzicato* des violoncelles et des contrebasses à l'émission soutenue des instruments à vent, secondement, en imaginant pour le thème chantant un piquant amalgame de timbres. Au surplus le Maître ne pouvait songer ici à donner la parole à la clarinette, puisque elle garde la partie principale dans presque tout le majeur qui suit immédiatement.

II. La voix généreuse du *cor* ne se ravale pas à servir de simple redoublement antiphonique à un autre instrument. Lorsqu'elle se joint au hautbois ou à la clarinette pour entonner un chant en octaves, c'est son timbre qui va le plus directement à l'oreille. L'accouplement du *cor* et du hautbois à l'octave peut fournir des effets piquants, en raison de l'antithèse sonore et des impressions agrestes qu'éveillent les deux instruments. Dans la réunion du *cor* et de la clarinette en octaves, ce n'est pas le pittoresque, mais la plénitude des deux organes qui flatte l'oreille. Toutefois le mélange n'a pas un cachet bien marqué.

III. On rencontre par moments chez les anciens symphonistes la flûte (plus rarement le hautbois) chantant à la double octave du basson, sans que le dessin aigu et le dessin grave soient reliés par un timbre intermédiaire. Cela donne une sonorité creuse, assez bizarre, rappelant de loin le *nasard* de l'orgue. (1)

(1) L'analogie signalée ici a sa cause principale dans une propriété acoustique de la double-octave. Cet intervalle, exécuté en harmonie simultanée, fait entendre d'une manière très distincte un son résultant ou différentiel, à la douzième aigüe du son inférieur. En effet les nombres 1 et 4 ont 3 pour différence. (Voir Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*, trad. de Guérault, ch. VII, p. 192). Or le jeu d'orgue appelé *nasard* sonne également la douzième du registre principal (N.T., p. 303, § 240).

Ex: 149.

Adagio molto.

1^{re} flûte seule.

4^{er} Basson seul.

Flûte
2 Hautbois
2 Clarinettes
2 Trompettes
2 Cors
2 Bassons
Timbales
4^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et
Contrebasses

Beethoven, II^e Symphonie.

IV. En annexant au domaine sonore de la clarinette d'orchestre l'étendue entière du chalumeau, Weber et ses successeurs ont en définitive créé une nouvelle voix instrumentale. Par là ils ont augmenté le nombre des combinaisons antiphoniques, nombre assez restreint chez les auteurs classiques qui n'avaient à leur disposition qu'un seul timbre masculin capable de chanter toute sorte de mélodies: l'inévitable basson.

Voici quelques procédés de redoublement propres à la technique moderne.

1^o On adjoint à la clarinette, transformée en contralto, le basson comme voix de baryton ou de basse, la flûte comme soprano. Le parcours mélodique des trois instruments se trouve ainsi transporté une octave plus bas, dans les régions sombres.

Ex: 150.

Allegro vivace.

à deux.

à deux.

2 Clarinettes
en Si b
2 Bassons
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Auber, LA MUETTE DE PORTICI, II^e Acte, Chœur.
"Mazaniello paraît; quel sombre ennui l'accable?"

Le mariage de la clarinette et de la flûte, dans leur registre profond, produit ici une sonorité mystérieuse et des plus rares.

Ex: 151.

Andante 88 = 



Flûte seule
Clarinette seule
en Si b
1^{ers} Violons
avec sourdines
2^{ds} Violons
avec sourdines
Altos
avec sourdines
JEAN
Violoncelles et
Contrebasses

C'est l'É-la, le Mes-sie!
C'est le Fils de Dieu!

Meyerbeer, LE PROPHÈTE, Récit du songe.

2° On fait chanter la clarinette à l'octave inférieure du hautbois. Ces deux instruments qui fournissent des unissons d'assez médiocre qualité (voir ci-dessus, p. 116), engendrent des octaves d'un timbre très riche. Les sons tenus de la voix aiguë trouvent dans les notes vibrantes du chalumeau un vigoureux appui, ce que le médium du basson ne saurait lui offrir.

3° La flûte et la clarinette se réunissent à la double octave, sans l'interposition d'aucun autre timbre. Par suite des propriétés acoustiques de la clarinette, (1) la résonance caractéristique de la double octave est plus marquée encore que dans les combinaisons analogues mentionnées précédemment (ci-dessus p. 121, III).

V. Un autre procédé conforme au goût moderne consiste à superposer, en guise de voix individuelles, des *timbres composites* (p. 114, § 58) : par exemple la flûte unie au hautbois, dans la partie supérieure de la région moyenne, et la clarinette avec le basson, une octave au-dessous. Des combinaisons de ce genre se rencontrent à chaque pas dans les productions orchestrales du jour.

§ 60. — Au lieu d'agir par individus isolés, ou par couples, *les instruments à vent chantent* en de certains moments *tous ensemble le melos*, assumant ainsi le rôle d'un chœur homophone composé de voix graves, moyennes, aiguës et suraiguës. Le dessin mélodique apparaît à trois ou à quatre hauteurs différentes, entonné par chaque couple d'instruments dans les meilleures conditions de sonorité, soit en octaves, soit en unissons. Un pareil accroissement d'ampleur et d'intensité ne convient qu'à des thèmes significatifs et est réservé d'habitude pour les grands *tutti* de l'orchestre. Il ne faut pas moins que la sonorité collective des dix instruments du second groupe pour contrebalancer la puissance de la masse des cordes.

(1) La colonne d'air vibrant dans le tuyau de la clarinette ne se divise que par des nombres impairs, et l'instrument n'a que les sons partiels 3, 5, 7, 9 etc. C'est pourquoi sa sonorité a quelque chose de creux et de nasillard. Voir Helmholtz, trad. de Guérault, pp. 135 et 151.

Ex: 152.

Allegretto.

2 Flûtes
ff unis.

2 Hautbois
ff

2 Clarinettes en LA
ff

2 Bassons
ff unis.

2 Cors en MI
ff unis.

2 Trompettes en RÉ
f

Timbales LA et MI
f

1^{ers} Violons
f Cantabile.

2^{ds} Violons
f

Altos
f

1^{ers} Violoncelles
f

2^{ds} Violoncelles et Contrebasses
f

unis.

Dimin.

Dimin. poco a poco.

Dimin. smorz.

Dimin. poco a poco.

Dimin. poco a poco.

Dimin. poco a poco.

Dimin. poco a poco.

Rarement la contexture de la mélodie permettait aux maîtres classiques d'associer les cors aux organes chantants, comme Beethoven a pu le faire pour le motif précédent, simple et compris dans un petit intervalle. Privés de l'appoint de cette double voix, les instruments en bois parviennent difficilement à lutter de puissance avec le nombreux quatuor de nos orchestres actuels. (1)

Ex : 153.

Allegretto.

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en LA
2 Bassons
2 Cors en MI
2 Trompettes en RÉ
Timbales LA MI
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

unis
ff
ff
unis
ff
unis
f
unis
f
f
ff
ff
ff
ff
Ibid.

Aujourd'hui, quelle que soit la cantilène confiée au second groupe, les cors sont toujours à même de la renforcer.

§ 61. — Analysons maintenant les formes principales sous lesquelles se produisent, accompagnées par le quatuor, les *cantilènes polyphoniques du second groupe de l'orchestre*. Comme le contrepoint vocal qu'elle imite, la polyphonie des instruments à vent comporte deux modes de composition :

a) le contrepoint figuré : dialogues mélodiques en duo, en trio, etc. formés par le concours de *timbres individuels*, d'instruments concertants ;

b) le contrepoint simple : chants à plusieurs parties, réalisés par des *timbres associés*.

§ 62. — Les cantilènes de la première catégorie s'adaptent en perfection aux instruments à vent, que nous avons appelé déjà les interlocuteurs du drame symphonique (p. 2). Chacun des timbres mis en action intervient au même titre dans le dialogue instrumental, et peut à un moment donné y jouer le premier rôle ; en effet la mélodie prédominante ne reste pas constamment à la partie

(1) Au temps de Beethoven les instruments à cordes entraient pour une proportion beaucoup plus faible dans la composition de l'orchestre. C'est là un fait qu'on ne doit jamais perdre de vue, soit en étudiant les œuvres du grand symphoniste à titre de modèles d'instrumentation, soit en dirigeant leur exécution.

supérieure. L'harmonie de l'ensemble chantant naît du mouvement simultané des divers dessins qui se croisent, s'entrelacent, étalant leurs couleurs diaprées sur le fond riche et tranquille du quatuor accompagnateur, comme les fleurs des prés sur leur tapis de verdure.

Ex: 154. Dialogue entre le hautbois et les autres timbres du second groupe, à l'exception des cors, lesquels se joignent à l'accompagnement par une tenue de dominante.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the following parts from top to bottom: Flûte seule, Hautbois seul, Clarinette seule en LA, Basson seul, 2 Cors en LA, 1^{ers} Violons, 2^{ds} Violons, Altos, Violoncelles, and Contrebasses. The second system includes Timbales LA and a section of strings. The score is in the key of A major (two sharps) and 6/8 time. It features a complex texture with woodwinds playing melodic lines, strings providing harmonic support, and percussion. Dynamics range from *pp* to *p*, with crescendos and *pp sempre* markings. The text 'les deux' is written above the strings in the second system, indicating the two violins and two violas.

LE PETIT ORCHESTRE

Ex: 155. Trio dialogué pour flûte, clarinette et basson.

Adagio

Flûte seule

Clarinette seule
en SI b

Basson seul

Harpe

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et
Contrebasses

p

pizz.

p

pizz.

pizz.

p

vclles pizz.
pp

C. B. pp pizz.

p

p

p

p

arco
pp

arco
pp

arco
pp

arco
pp

unis.

pp

tr.

Beethoven, Prométhée, Air de ballet. N° 5.

Ex: 156, tiré du même morceau. Au dialogue des trois instruments (qui se résout en unisson à partir de la 5^e mesure) vient se joindre une partie concertante de violoncelle. Comme dans le passage qui précède, les cors se bornent à nourrir l'accompagnement.

And^{no} quasi Allegretto

Flûte seule

Clarinettes en Si b

Basson seul

2 Cors en Si b grave

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelle seul

Violoncelles et Contrebasses

mf

Ex: 157. Lorsque les instruments chanteurs occupent tous la région aiguë, comme dans ce dialogue de flûte et de hautbois, les voix moyennes et graves restent disponibles pour compléter ou appuyer les harmonies du quatuor.

And^{te} con moto

Flûte seule

Hautbois seul

2 Clarinettes en Si b

2 Bassons

2 Cors en Si b grave

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

C.B. pizz.

The first system of the musical score consists of nine staves. The top staff (treble clef) features a melodic line with a *rinf.* marking. The second staff (treble clef) has a similar melodic line. The third staff (treble clef) contains a sustained chord marked *pp*. The fourth staff (bass clef) also contains a sustained chord marked *pp*. The fifth staff (treble clef) has a melodic line. The sixth and seventh staves (treble clef) are part of a piano section, with the sixth staff having a melodic line and the seventh staff having a rhythmic accompaniment. The eighth staff (bass clef) has a melodic line. The ninth staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment. The system concludes with the instruction *G. B. tacet.*

The second system of the musical score consists of nine staves. The top staff (treble clef) has a melodic line with a *rinf.* marking and a *p* dynamic. The second staff (treble clef) has a melodic line with a *rinf.* marking and a *p* dynamic. The third staff (treble clef) contains a sustained chord marked *pp*. The fourth staff (bass clef) contains a sustained chord marked *pp*. The fifth staff (treble clef) has a melodic line with a *pp* dynamic. The sixth and seventh staves (treble clef) are part of a piano section, with the sixth staff having a melodic line and the seventh staff having a rhythmic accompaniment. The eighth staff (bass clef) has a melodic line with a *pizz.* marking. The ninth staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment. The system concludes with the instruction *G. B. piza.*

Beethoven, Symphonie pastorale.

Avec son accent profondément senti, le cor se mêle peu au colloque des autres voix instrumentales. Lorsqu'il dialogue, c'est plutôt avec des instruments de son espèce.

Ex: 158.

Adagio

1^{er} et 2^e Cors en MI
3^e Cor en MI
Basson seul (1)
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

mf *pp* *dolce* *pp*

Beethoven, FIDELIO, Air de Léonore.

En général les passages dialogués confiés au second groupe ne sont polyphoniques que d'une manière intermittente. Souvent ils ne le sont pas du tout, et ne renferment qu'une mélodie unique, morcelée, que se partagent plusieurs voix instrumentales: l'une poursuit la période commencée par une autre voix. En passant par des sonorités différentes, la ligne mélodique se colore de teintes diverses, comme le rayon de soleil qui traverse obliquement un vitrail.

Ex: 159.

Allegro

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en Sib
2 Bassons
2 Cors en MI b
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

dolce *f* *dolce* *dolce* *f* *dolce* *f* *fp* *2^e tace*

Beethoven, EGMONT, Overture.

(1) Dans tout ce morceau le basson tient la place d'un 4^e cor, partie à la quelle on n'aurait pu donner la basse du quatuor des instruments à vent, telle que Beethoven l'a imaginée.

re wofl

Ex: 160.

Allegro vivace

Hautbois seul

2 Clarinettes en SI b

Basson seul

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Flûte p

2 Cors en SI b grave

Beethoven, IV^e Symphonie.

Pour que la phrase musicale, malgré son morcellement, soit une, comme sens et comme structure, il faut que le compositeur tienne compte de l'intensité relative des diverses voix instrumentales. En général *le timbre qui reprend la mélodie, pour la continuer, doit avoir une valeur égale à celle du timbre précédent*: c'est-à-dire que les deux instruments successifs doivent jouer, non pas à la même hauteur absolue, mais *dans le même registre*. Faut de se conformer à cette règle, on s'exposerait à de sérieux mécomptes. Supposons, par exemple, que Beethoven, dans l'Ouverture d'Egmont, eût écrit ce qui suit:

Clarinette en SI b Flûte

il n'y aurait plus eu de continuité mélodique. La flûte reprenant en registre de medium le motif entonné par la clarinette en registre aigu, le chant aurait l'air de tomber tout à coup à l'octave inférieure. Nous nous permettons de relever une petite anomalie de ce genre dans un passage du premier morceau de la Neuvième. Voici la cantilène réduite à son contour mélodique:

All^o ma non troppo, un poco maestoso

Ex: 161.

et la voici avec son instrumentation complète:

Flûte seule

Hautbois seul

Clarinette seule en SI b

Basson seul

2 Cors en RE

2 Cors en SI b grave

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

9596 . H.

On ne peut nier qu'à la 2^e mesure la ligne mélodique supérieure, au lieu de continuer sa progression croissante, ne s'affaiblisse en passant dans le médium de la flûte. Tout porte à croire que Beethoven, s'il eût composé ce morceau à une époque où il avait encore le contrôle de l'ouïe, aurait remplacé, à la 2^e et à la 3^e mesure, la flûte par le hautbois et celui-ci par la 2^e clarinette. Pour atténuer le manque d'équilibre à l'exécution, il faut que la clarinette s'adoucisce, et que la flûte renforce un peu sa sonorité.

§ 63. — La seconde catégorie de cantilènes polyphoniques confiées au second groupe, et accompagnées par les instruments à archet (voir p.125, § 61), procède des formes les plus simples du chant à plusieurs parties: le duo et le chœur en style libre. La mélodie prédominante se développe entièrement à l'aigu de la masse harmonique; toutes les parties chantantes ont en général des divisions rythmiques peu dissemblables.

I. Comme les instruments à vent figurent par couples à l'orchestre, rien n'est plus naturel, ni d'un usage plus fréquent, que de faire chanter aux organes de même espèce des duos à voix égales, polyphonie élémentaire composée principalement de tierces et de sixtes, et formant en quelque sorte la transition entre la mélodie pure et l'harmonie contrepointée. En leur qualité de voix féminines, les instruments à vent de la région aiguë prêtent une grâce séduisante à ces cantilènes géminées.

Exemples. Duos de flûtes: N.T., p.127, ex: 171, 172 et 173; ci-dessus, p.80, ex:106. Duo de hautbois, ci-dessus p.82, ex:109. Duos de clarinettes N.T., p.173, ex:252; ci-dessus, p.87, ex:118. Duo de bassons N.T., p.159, ex:233.

À l'époque classique les chants du cor sont pour la plupart à deux parties, et les combinaisons d'intervalles tournent dans un cercle très étroit (N.T., pp.213-214, ex.334 et 335). De notre temps le compositeur a la faculté d'assimiler les duos des cors à ceux des autres instruments à vent.

Ex: 162.

Allegro 152 = ♩

2 Hautbois
2 Bassons
2 Cors chromatiques en FA
1^{er} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles

Fl. tr
tr
tr

pizz.
pp
pizz.
pizz.
vclles seuls
vclles
et G.B. Raff, Symphonie, IM WALDE.

II. En faisant participer au chant plusieurs couples d'instruments à vent, le compositeur est à même d'obtenir un chœur plus ou moins puissant et diversement nuancé comme coloris sonore. En ce qui concerne la facture purement musicale de ces passages polyphoniques, disons encore ici que le style moderne n'est pas favorable à la multiplication des parties réelles, à moins qu'elle ne réponde à une intention poétique. Plus encore que dans le quatuor la plénitude harmonique se produit dans les instruments à vent par le redoublement de la mélodie principale et des parties harmoniques à l'octave, à la double octave, etc., procédé que l'orchestration moderne a visiblement emprunté à l'orgue.

a) En mainte occasion toute l'harmonie du second groupe se réduit à une succession parallèle de consonnances, échelonnée à deux ou trois hauteurs différentes, en d'autres termes à un duo doublé, triplé, voire même quadruplé, par les divers couples d'instruments.

Ex: 163.

All^o ma non troppo

2 Hautbois
2 Bassons
2 Cors en FA
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Fl.
Hautb.
Clar.

pp, *p*, *ff*, *sf*

Beethoven, Symphonie pastorale.

Ex: 164.

Andante con moto

2 Clarinettes en SI b
2 Bassons
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

dolce, *dolce assai*, *pp*, *pizz.*

Beethoven, Symphonie en UT mineur.

Ex: 165.

All^{to} ma non troppo

2 Flûtes
2 Clarinettes en LA
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

pp dolce, *Cresc.*, *pp*

insipido

Beethoven, LES RUINES D'ATHÈNES, Chœur, N° 7.

Ce redoublement d'un duo de clarinettes par les deux flûtes à l'octave est une combinaison très rare chez Beethoven, qui évitait, comme trop fade apparemment, la superposition immédiate des deux timbres. En des cas pareils il donne d'habitude au 1^{er} hautbois la partie de la 2^{de} flûte.

Ex : 166.

Adagio molto e cantabile.

Beethoven, IX^e Symphonie.

Reproduction d'un chant en tierces dans quatre octaves, ci-dessus p. 73, fin de l'ex. 94.

b) Même les passages traités en harmonies pleines ont rarement plus de quatre parties bien dessinées, abstraction faite des redoublements à l'octave. Ces mélodies chorales sans texte ont une expression plus vivante, modulées par les voix en quelque sorte réalistes des instruments à vent que traduites par les sonorités idéales du quatuor. Une manière familière à Beethoven, au début de l'Andante de ses Symphonies, est de produire d'abord son thème dans le premier groupe, et de le faire redire immédiatement après par les instruments à vent avec l'accompagnement des cordes.

Ex: 167.

(Voir le commencement du morceau, ci-dessus, p. 26.)

Larghetto

2 Clarinettes en LA
2 Bassons
2 Cors en MI
1ers Violons
2ds Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Beethoven, 11^e Symphonie.

Ex: 168.

Dans le quatuor (voir ci-dessus, p. 58. ex. 71), le thème a traduit un sentiment collectif: la morne tristesse de la foule. Ici c'est la déploration funèbre qui s'élève, entonnée par les jeunes femmes, par les adolescents.

Marcia funebre. Adagio assai

2 Hautbois
2 Clarinettes en SIb
2 Bassons
Cor seul en MIb
2 Cors en UT
1ers Violons
2ds Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Beethoven, Symphonie héroïque.

Adagio

Ex: 169.

(Voir le commencement ci-dessus, p. 16, ex. 17).

Beethoven, IV^e Symphonie.

Chaque couple d'instruments à vent constituant une véritable unité sonore au sein du groupe entier, il importe de répartir avec discernement les éléments de l'harmonie entre les divers timbres chantants, de manière à donner aux intervalles et aux accords toute leur valeur d'intensité

et d'expression. A l'aigu et au médium les parties appariées forment rarement de grands intervalles; elles marchent volontiers à la tierce, à la sixte. Si l'on veut obtenir des harmonies très fondues, il est souvent utile de séparer les voix accouplées, de manière à entrelacer les divers timbres de la même région: les flûtes s'entremêlent ainsi avec les hautbois, les cors avec les bassons; les clarinettes s'unissent soit au groupe d'en haut, soit au groupe d'en bas.

Autant que possible les parties des cors doivent offrir par elles-mêmes un sens harmonique déterminé. Employés à deux, ces instruments déploient la merveilleuse plénitude de leur résonance dans les intervalles harmoniques les plus simples: octaves, quintes, tierces et sixtes;⁽¹⁾ réunis en trio ou en quatuor ils font entendre souvent des accords complets.

Ex: 170.

And^{te} con moto

Beethoven, EGMONT, Le rêve dans la prison.

Comme les violoncelles et les contrebasses suffisent, dans l'ensemble des deux groupes, à donner toute la solidité désirable au fondement de l'harmonie, le compositeur ne s'astreint pas à faire doubler la basse par les voix graves des instruments à vent. Le second basson fait tantôt fonction de voix intermédiaire, tantôt il se joint aux violoncelles et aux contrebasses. Quant aux tenues harmoniques des parties intérieures, servant à éclairer la marche des accords, elles se trouvent fréquemment partagées entre les deux groupes.

(1) En écrivant pour des cors simples, on ne tient aucun compte des règles traditionnelles, relativement aux mouvements mélodiques des parties de l'harmonie, à la résolution des dissonances, etc.; on utilise comme on peut le petit nombre de sons disponibles. Chez les anciens maîtres classiques, qui se passent des sons bouchés, on ne rencontre guère que les intervalles suivants:

Ex: 172. (Au forte, les premiers violons se joignent à la partie supérieure des instruments à vent pour renforcer la mélodie principale.)

(SCHERZO.) Allegro vivace

The musical score is arranged in two systems. The first system includes:

- Flûte seule
- 2 Hautbois
- 2 Clarinettes en Si^b
- 2 Bassons
- 2 Cors en Si^b grave
- 1 Violons
- 2 Violons
- Altos
- Violoncelles (sans C. Basses)

The second system includes:

- Trompettes en Sib
- Timbales Sib et Fa.
- Contrebasses.

Dynamic markings include *pp*, *Cresc. poco a poco.*, *Più cresc.*, *Poco rinf.*, *Più rinf.*, *ff*, and *sf*. Trills (*tr.*) are indicated in several parts.

LE PETIT ORCHESTRE

Ex : 173.

Tempo di marcia 126 = ♩

2 Clarinettes en Si \flat *pp*

2 Cors en UT *pp*

Timbales UT SOL *pp*

Violoncelles *pizz.*

The score for Ex: 173 is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features four staves: 2 Clarinettes in B-flat (treble clef), 2 Horns in C (treble clef), Timbales in C (bass clef), and Violoncelles (bass clef). The clarinet and horn parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the timbales and cellos provide a steady accompaniment. Dynamics are marked *pp* for the woodwinds and *pizz.* for the cellos.

Weber, Concertstück pour piano avec orchestre.

Ex : 173 bis

2 Hautbois *pp*

2 Clarinettes en Si \flat *pp*

2 Bassons *pp* unis

2 Cors en UT *pp*

2 Trompettes en UT *pp*

Timbales *pp*

1^{ers} Violons *pp* *pizz.*

2^{ds} Violons *pp* *pizz.*

Altos *pp*

Violoncelles et Contrebasses *pp* *pizz.*

Flûtes et Hautbois.

The score for Ex: 173 bis is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features nine staves: 2 Flutes and 2 Oboes (treble clef), 2 Clarinettes in B-flat (treble clef), 2 Bassoons (bass clef), 2 Horns in C (treble clef), 2 Trumpets in C (treble clef), Timbales (bass clef), 1st Violins (treble clef), 2nd Violins (treble clef), and Cellos/Double Basses (bass clef). The woodwinds play a complex polyphonic texture, while the brass and strings provide a rhythmic accompaniment. Dynamics are marked *pp* throughout, with *pizz.* for the strings. The word 'unis' is written above the bassoon staff.

Voir aussi la fin du premier morceau de la IX^e Symphonie, ci-dessus, p. 50, ex. 61.

Les cantilènes polyphoniques du second groupe n'occupent pas toujours la partie centrale du clavier instrumental; parfois elles sont confinées dans l'une des deux régions opposées.

Ex: 174. Chœur de voix masculines; les altos s'associent au chant des cors, des clarinettes et des bassons.

Allegro maestoso assai.

unus Marcato assai la melodia.

2 Clarinettes en LA

2 Bassons

2 Cors chromatiques en MI

2 Cors simples en LA

Timbales LA MI

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Mendelssohn, Symphonie écossaise.

Voir aussi N.T. p. 216, ex. 339, Ouverture de *Freyschütz*, et p. 210, ex. 327. Scène nocturne du *Songe d'une nuit d'été*, de Mendelssohn.

Ex: 175. Petit chœur de voix aériennes.

Allegro molto

Flûtes
Hautbois
1^{ers} Violons
2^{es} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Beethoven, Symphonie héroïque.

Enfin la forme dialoguée, si favorable à l'emploi individuel des instruments à vent, s'applique également avec beaucoup d'effet à des groupes polyphoniques composés de sonorités de cette catégorie.

Ex: 176.

Allegretto

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en LA
2 Bassons
2 Cors en MI
1^{ers} Violons
2^{es} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Beethoven, VII^e Symphonie.

Ex : 177.

Vivace non troppo 126 = 

p *Leggiero.*

2 Flûtes

2 Hautbois

2 Clarinettes en Si \flat

2 Bassons

2 Cors en UT

2 Trompettes en RÉ

Timbales FA UT

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Meudelsohn, Symphonie écossaise.

Le petit orchestre de Symphonie (Suite)

Maintenant étudions le groupe des instruments à vent dans son deuxième mode d'activité : comme chœur non accompagné, contenant la mélodie avec toutes ses parties harmoniques.

§ 64.— Le fond du discours symphonique étant confié au quatuor des cordes, les moments où le second groupe constitue à lui seul tout l'orchestre ne se présentent que de loin en loin. Ces sortes de passages forment pour ainsi dire les épisodes du drame instrumental. Ainsi dans la symphonie classique le thème principal du premier Allegro est exposé par le quatuor, tandis que le second motif, ordinairement une cantilène de style vocal, se produit dans les instruments à vent.

Les mélodies polyphoniques de ce groupe ne comportent pas en général un développement considérable. En raison de la diversité des timbres, on ne trouve pas là un ensemble homogène, tel que le quatuor des voix et celui des instruments à archet, ou chacune des parties a ses fonctions harmoniques bien définies. De plus les instruments à vent ayant un caractère essentiellement vocal, leur réunion ne peut guère traduire que des idées musicales conçues en style de contrepoint simple ou figuré, ou bien des mélodies accompagnées d'accords plaqués en tenues ou en sons détachés. Les nombreuses formes d'accompagnement dont dispose le quatuor des archets (ci-dessus, p. 141 et suiv.) se réduisent ici à peu de chose : des arpèges ou des batteries dans les flûtes et les clarinettes, quelques accords et intervalles brisés dans les bassons.

En revanche le chœur des instruments à vent, grâce à la diversité de ses voix, a la faculté de se scinder en une foule de petits groupes partiels, qui diffèrent par la couleur, par le diapason, par leur plus ou moins grande plénitude harmonique. Tous sont aptes à se produire séparément.

Ces sous-groupes, au nombre de trente, se divisent en trois classes :

- 1° les harmonies graves, situées dans la moitié inférieure du clavier instrumental;
- 2° les harmonies aiguës, placées dans la région supérieure de l'étendue générale;
- 3° les harmonies mixtes, occupant le centre de l'échelle des sons, et se développant à peu près également vers les deux régions extrêmes.

§ 65.— Les *harmonies graves*, à la sonorité sombre et austère, ne se réalisent chez les anciens maîtres classiques que par la réunion des bassons et des cors. Depuis Weber, ce chœur sans voix de soprano s'est enrichi d'un troisième timbre : le chalumeau, registre inférieur des clarinettes. Plus récemment il a vu ses ressources s'accroître par la suppression des lacunes de l'échelle des cors. Aujourd'hui il offre quatre combinaisons :

- a) Cors et bassons;
- b) Quatre ou trois cors seuls;
- c) Clarinettes dans le chalumeau, cors et bassons;
- d) Clarinettes et bassons.

Cors et bassons (I). La sonorité substantielle des cors se communique à l'ensemble. Généralement un cor alto est chargé de la mélodie principale et le second basson joue la partie la plus grave, à moins qu'elle ne se compose de tenues ou de pédales : en ce cas on la donne souvent à un cor basse. Lorsque les cuivres chromatiques étaient encore inconnus, les plus simples successions d'accords nécessitaient quatre cors et le mélange de deux tons pour le moins.

Ex: 178.

Adagio

2 Cors en FA
2 Cors en UT
2 Bassons

Beethoven, LES RUINES d'ATHÈNES, air du Grand-Prêtre.

Aujourd'hui deux cors chromatiques suffisent souvent en pareille occurrence (N.T. p.159, ex.234).

Le début suivant d'un morceau de Beethoven montre un cas assez rare: les bassons n'y servent qu'à donner plus d'ampleur au duo martial des cors, en le doublant à l'octave inférieure.

Ex: 179.

Con fuoco e fierezza

2 Cors en SOL
2 Bassons
Timbales
RÉ SOL

LE ROI ETIENNE, marche triomphale.

Cors seuls (II), employés en trio, en quatuor ou à un plus grand nombre de parties: combinaison préférable à la précédente lorsque le caractère poétique de l'idée réclame une absolue unité des timbres.

Exemples: N.T., p. 201, ex. 299; p. 207, ex. 316; p. 208, ex. 318^{bis} (cors simples à trois parties); p. 276, ex. 414 et 416 (cors chromatiques à quatre parties); p. 277, ex. 419 (à six parties).

Clarinettes, cors et bassons (III). En tant que registre inférieur du contralto féminin, les notes mordantes du chalumeau se marient aux registres supérieurs de la haute-contre masculine: la 1^{re} clarinette chante avec le cor alto, la 2^{de} complète les accords. Nous ne pouvons montrer un plus beau spécimen de ce sextuor imposant que le début de l'ouverture du *Tannhäuser*. (N.T., p. 276, ex. 417).

Dans le passage suivant la clarinette se borne à faire un remplissage harmonique.

Ex: 180.

Andante

Clarinettes
en SI b
2 Bassons
2 Cors
en MI b
Timbales
MI b SI b

Clarinettes et bassons (IV) quatuor d'anches d'une couleur ténébreuse, vaguement sinistre.

Ex:181. Au second membre de phrase du choral suivant le contralto de la famille des hautbois vient se joindre aux autres voix graves pour continuer la cantilène.

Poco Andante

Cor anglais
2 Clarinettes en SI b
Bassons
Timbales MI b SI b

Meyerbeer, LES HUGUENOTS, Overture.

§ 66.— Dans la direction opposée de l'échelle des sons, les *harmonies aiguës*, aériennes, se réalisent au moyen de flûtes, de hautbois, de clarinettes. Elles donnent lieu à cinq combinaisons :

- a) Trois ou quatre flûtes seules;
- b) Flûtes et hautbois;
- c) Flûtes et clarinettes;
- d) Flûtes, hautbois et clarinettes;
- e) Hautbois et clarinettes.

Flûtes seules (V), harmonie d'une suavité paradisiaque qui a fourni à Haydn les couleurs de son tableau de l'Eden au début de la III^e partie de son oratorio *la Création*.

Ex: 182. Largo cantabile

1^{re} Flûte
2^e et 3^e Flûtes

Flûtes et hautbois (VI). Couverts par un timbre velouté, les hautbois perdent leur aigreur, mais non pas leur finesse. Tout le petit édifice harmonique s'appuyant uniquement sur la sonorité mince du 2^d hautbois, est d'une sveltesse extrême.

Ex: 183. Allegro

Flûte seule
2 Hautbois

Haydn, Symphonie dite militaire ou turque.

Flûtes et clarinettes (VII). Si la précédente harmonie brille par sa légèreté, celle-ci se distingue par sa douceur, par sa sérénité idéale. Weber y a trouvé la nuance sonore propre à caractériser le personnage d'Obéron, le génie bienfaisant, protecteur des amants fidèles.

Ex: 184.

Andante Più mosso

2 Flûtes

2 Clarinettes en Si \flat

II^e acte. N^o 9.

Flûtes, hautbois et clarinettes (VIII). Les trois couleurs sonores des instruments à vent de la région aiguë se superposent harmonieusement dans le sextuor: tout en haut l'azur lumineux des flûtes, au milieu le rouge vif des hautbois, en bas les teintes brunâtres et chaudes de la clarinette, l'élément cohésif de l'ensemble polychrome.

Ex: 185. — Satan (Bertram) a disparu dans le gouffre et l'orgie infernale se tait. Une symphonie de voix célestes annonce l'arrivée d'Alice, l'ange gardien du chevalier ensorcelé.

Andante doux

2 Flûtes *très doux*

2 Hautbois *très doux*

2 Clarinettes en Si \flat *très doux*

léger

léger

léger

doux et détaché *pp*

rinf

rinf

rinf

rinf

morendo

Ex: 186. Ici comme en d'autres endroits déjà signalés (ci-dessus, p. 134) Beethoven a trouvé bon d'éviter le contact immédiat des timbres arrondis de la flûte et de la clarinette, en les séparant par la sonorité tranchante des hautbois.

Andante con moto

Flûte seule
Hautbois seul
2 Clarinettes en Si b

Beethoven, Symphonie en UT mineur

Si l'on change la disposition respective des trois genres d'instruments, l'aspect de l'ensemble sonore se trouvera également transformé. Dans le passage suivant où la clarinette, laissant la basse au hautbois, devient partie intermédiaire, l'effet se rapproche sensiblement de celui de la combinaison VI (ci-dessus, p. 146).

Ex: 187. Andante con moto

2 Flûtes
2 Hautbois
Clarinette en Si b

Weber, FREYSCHÜTZ, Air de Max.

Ex: 188. Au-dessus des flûtes et des clarinettes, réunies dans leur registre mystérieux, se détache la ligne claire du hautbois; et à travers cette harmonie de timbres étrangement combinés se glisse —léger comme le pas d'une fée— un rapide trait de violoncelles.

Andante

(La porte de la chambre conjugale s'ouvre et laisse pénétrer un filet de lumière dans la salle.)

2 Flûtes
Hautbois seul
2 Clarinettes en Si b
Timbales
Altos
Violoncelles

(Siegmund se repose auprès du foyer qui vient de s'éteindre complètement. Nuit noire)

1^{re} seule
2^e

Sieglinde, entièrement vêtue de blanc, s'avance dans l'obscurité et se dirige sans bruit, mais d'un pas assez rapide, vers le foyer.)

SIEGLINDE
Ami, dors-tu?

R. Wagner, LA WALKYRIE, 1^{er} acte, p. 51 de la gr. partit.

Hautbois et clarinettes (IX). Par suite de l'absence des flûtes, ce quatuor ne monte pas jusqu'à la région suraiguë: il se meut souvent dans l'étendue des harmonies mixtes. La 2^{de} clarinette fait toujours fonction de basse. Quant à la disposition des trois autres parties, elle se détermine par la nature de l'idée musicale, par l'intention poétique de l'auteur.

On obtient une sonorité rustique d'effet très savoureux en faisant chanter le hautbois en solo ou en duo au-dessus d'une harmonie de chalumeaux.

Ex: 189.

Andantino

2 Hautbois
2 Clarinettes en LA

Berlioz, L'ENFANCE DU CHRIST, Adieux des Bergers, p. 114 de la gr. partit.

Tout autre est la physionomie du petit chœur féminin lorsque la clarinette s'empare de la mélodie principale: disposition convenable surtout à des cantilènes d'une expression intime, mélancolique (mais non pas naïvement plaintive).

Ex: 190.

2 Hautbois
2 Clarinettes en LA

Halévy, CHARLES VI. Ouverture.

§ 67.— Les *harmonies mixtes*, qui à elles seules ont un nombre de combinaisons supérieur de plus du double à celui des deux précédentes classes réunies, se réalisent au moyen d'instruments pris des deux côtés du clavier orchestral. Leur variété ne réside pas dans les timbres de la région grave; de ce côté le choix du compositeur symphonique est très limité, et il l'était davantage encore à l'époque classique, alors que le basson seul était capable de jouer des basses tant soit peu chantantes. La diversité des mélanges résulte surtout de l'usage judicieux des voix aiguës. Celles-ci étant toutes mélodieuses au même degré, laissent à la fantaisie du compositeur une certaine latitude.

Pour analyser les 21 harmonies mixtes, nous les classerons d'après le timbre du soprano principal, en quatre catégories:

- 1^o avec des clarinettes sans hautbois;
- 2^o avec des hautbois sans clarinettes;
- 3^o avec des hautbois et des clarinettes;
- 4^o sans hautbois ni clarinettes.

§ 68.— La première catégorie d'harmonies mixtes (*avec des clarinettes sans hautbois*) est caractérisée par la suavité pénétrante des timbres associés: qualité due à l'absence de la pointe aigrette des hautbois. Ces chœurs d'instruments à vent, où domine la voix mélancolique de la clarinette, sont une des trouvailles de l'art orchestral de Mozart (voir ci-dessus, p. 5, § 9).

Ils offrent six combinaisons :

- a) Clarinettes et bassons ;
- b) Clarinettes, cors et bassons ;
- c) Flûtes, clarinettes et bassons ;
- d) Flûtes, clarinettes, cors et bassons ;
- e) Clarinettes et cors ;
- f) Flûtes, clarinettes et cors .

Clarinettes et bassons (X). De toutes les associations des sonorités du second groupe, celle-ci a le plus d'analogie avec le quatuor des voix et celui des cordes ; aussi fait-elle la base invariable des harmonies mixtes employées par les modernes. Sans avoir le mordant des deux dessus, les deux voix masculines s'harmonisent bien avec eux partout où domine le caractère du *cantabile*.

Ex : 191.

Andante

2 Clarinettes
en Si b

2 Bassons

Mozart, COSÌ FAN TUTTE
Final du II^e acte.

Ex : 192.

Andante agitato

2 Clarinettes
en Si b

Basson seul

Beethoven, EGMONT, scène de Claire et de Brackenburg
au V^e acte.

Clarinettes, cors et bassons (XI). Cet assemblage renferme assez de ressources pour former à lui seul le matériel sonore de morceaux entiers pour instruments à vent, genre de compositions fort à la mode du temps de Mozart et de Beethoven. Les cors s'adjoignent au quatuor fondamental des clarinettes et des bassons, le plus souvent comme voix intermédiaires (réelles ou de remplissage), en quelques cas déterminés (voir ci-dessus, p. 144, combinaison I) comme basse de l'ensemble harmonique.

Ex : 193.

Les deux cors, à l'unisson, font une partie de haute-contre.

Adagio cantabile

2 Clarinettes
en Si b

2 Cors en Mi b

2 Bassons

Beethoven, FIDELIO, Air de Florestan.

Ex: 194. Les cors ont du remplissage harmonique, sauf aux dernières mesures.

Andante

2 Clarinettes en Si b

2 Cors en Mi b

2 Bassons

p dolce *mf* *p* *Gresc.* *mf* *p*

Mozart, ZAUBERFLÖTE, Final du II^e acte.

Ex: 195. Aux cinq premières mesures les cors jouent la basse en octaves.

Andante

2 Clarinettes en Si b

2 Bassons

2 Cors en Mi b

p dolce *p dolce* *p dolce*

Ex: 196. Ce passage montre la clarinette comme voix monodique accompagnée par des accords de bassons et de cors chromatiques.

Largo

Clarinette seule en Si b

2 Cors chromatiques en Fa

2 Bassons

Cresc. *mf* *p*

pp *mf* *p*

pp *mf* *p*

Raff, Symphonie IM WALDE.

Flûtes, clarinettes, bassons (XII). L'adjonction des deux voix aiguës convertit le quatuor mixte en un sextuor d'ample envergure, à moins qu'elle n'ait simplement pour but de corser le timbre des clarinettes au moyen d'un redoublement à l'unisson.

Larghetto non lento

Ex: 197.

2 Flûtes

2 Clarinettes en Si b

2 Bassons

dolce *dolce* *ten.* *dolce*

Weber, EURYANTHE, Air d'Adolar au II^e acte.

Ex: 198.

Larghetto affettuoso

Weber, Concertstück pour piano.

Flûtes, clarinettes, cors et bassons (XIII), réunion des deux combinaisons précédentes, c'est-à-dire de tout le second groupe moins les hautbois. Cet ensemble fournit une sonorité étoffée, chaude, lumineuse même, mais sans éclat: un tableau où manque le rouge.

Ex: 199.

Allegro molto

Mendelssohn, LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ, Ouverture.

Ex: 200.

Allegretto grazioso

Weber, OBÉRON, la musique de noces de Bagdad.

Clarinets et cors (XIV): union de rencontre dont les exemples sont très clairsemés, comme c'est le cas pour toutes les harmonies mixtes où n'interviennent pas les bassons. Au reste le timbre collectif est peu caractérisé.

Ex: 201. Allegro molto

2 Clarinettes
2 Cors en M1b

p *Smorz.* *pp*

Beethoven, PROMÉTÉE, Danse finale.

Flûtes, clarinettes et cors (XV): combinaison extrêmement rare dont voici un spécimen du plus haut intérêt, au double point de vue de l'idée poétique et de la réalisation orchestrale.

Ex: 202. (Les pirates sont partis. On entend une symphonie féerique. Obéron apparaît sur un char traîné par des cygnes.)

2 Flûtes
2 Clarinettes en SIb
Cor en SOL

Andante con moto *dolce* *dolce* *dolce* *dolce*

Smorz. *Smorz.* *Smorz.*

Weber, OBÉRON, II^e acte.

§ 69. — La deuxième catégorie d'harmonies mixtes (*avec des hautbois sans clarinettes*) se forme au moyen des instruments à vent de l'ancien orchestre symphonique: aussi a-t-elle en général une saveur archaïque assez prononcée. Tous ses mélanges de timbres se distinguent par une sonorité claire et grêle; ils se prêtent mieux à une polyphonie finement détaillée qu'à de larges chants en style choral. L'ensemble manque de cohésion, partant de puissance. Comme le second hautbois a un son trop peu consistant pour faire l'office de contralto féminin, l'absence d'une voix de ce caractère produit une véritable solution de continuité entre les deux dessus et les voix masculines.

Six combinaisons sont contenues également dans cette catégorie d'harmonies :

- a) Hautbois et bassons;
- b) Hautbois, cors et bassons;
- c) Flûtes, hautbois et bassons;
- d) Flûtes, hautbois, cors et bassons;
- e) Hautbois et cors;
- f) Flûtes, hautbois et cors.

Hautbois et bassons (XVI) : la première harmonie d'instruments à vent qui se soit produite à l'orchestre; elle est fréquente chez Lulli, Haendel, Bach. Les maîtres modernes la trouvent trop maigre et en sont peu prodigues.

Ex: 203. Adagio molto.

2 Hautbois

2 Bassons

Beethoven, II^e Symphonie.

Ex: 204. Allegro vivace.

2 Hautbois

2 Bassons

2 Cors en UT

Weber, OBÉRON, N° 6.

Autre exemple: N.T., p. 140, ex. 194.

Hautbois, cors et bassons (XVII). En leur qualité de haute-contre, les cors tiennent jusqu'à un certain point lieu de contraltos féminins et servent de ciment à l'harmonie instrumentale, lorsqu'ils s'interposent entre les dessus criards et les basses sourdes.

Ex: 205. Mouvement de Menuet

2 Hautbois

2 Cors en UT

2 Bassons

Grétry, CÉPHALE et PROCRIS (1)

(1) Cette instrumentation n'est pas de Grétry. Je l'ai écrite, faite d'exemples tant soit peu étendus de la combinaison XVI, du moins chez Haydn et ses successeurs.

Ex: 206. Vivace

2 Hautbois

2 Cors en Ré

2 Bassons

Beethoven, II^e Symphonie.

Flûtes, hautbois, bassons (XVIII). Des spécimens exquis de cet assemblage de timbres se rencontrent chez Mozart.

Ex: 207.

Flûte seule

2 Hautbois

Basson seul

Mozart, Symphonie en Ut (JUPITER)

Ex: 208.

Flûte seule

2 Hautbois

Basson seul

Mozart, Symphonie en Sol mineur.

Ex: 209.

Flûte seule

2 Hautbois

2 Bassons

Mozart, Symphonie en Ré.

Flûtes, hautbois, cors et bassons (XIX): tout le groupe des instruments à vent dans la plupart des symphonies d'Haydn et de Mozart. La réunion des sept ou huit voix (1) ne suffit pas à engendrer un chœur puissant, fait pour traduire une idée musicale développée. Cet ensemble harmonique ne s'isole du quatuor que pour d'assez courts moments.

(1) Les deux anciens symphonistes, et même Beethoven dans ses premières œuvres, n'écrivent qu'une seule partie de flûte.

Ex: 210.

Allegro molto

Flûte seule

2 Hautbois

2 Bassons

2 Cors en SOL

Violons

Mozart, Symphonie en Sol mineur.

Ex: 211.

Allegretto

Flûte seule

2 Hautbois

2 Cors en SOL

2 Bassons

Mozart, Ibid.

Hautbois et cors (XX). Le timbre piquant des hautbois se détache avec verdeur sur la voix sérieuse des cors. Les deux organes sympathisent en raison des impressions agrestes qu'ils éveillent l'un et l'autre.

Ex: 212.

Andante quasi Allegretto

2 Hautbois

2 Cors en UT

Weber, FREYSCHÜTZ,
Chant populaire au III^e acte.

Flûtes, hautbois et cors (XXI): petite harmonie fraîche, idyllique.

Ex: 213.

Presto

Flûte seule

2 Hautbois

2 Cors en Si^b
aigu

Haydn, petite Symphonie en Si^b
(N^o 35 du catal. Deldevez)

§ 70.— La troisième catégorie d'harmonies mixtes (avec des hautbois et des clarinettes) réunit les deux timbres féminins de couleur opposée. Cette antithèse sonore est un des traits caractéristiques de l'orchestre du XIX^e siècle. Tandis que la Symphonie d'Haydn n'a que des hautbois, et celle de Mozart des hautbois ou des clarinettes, à partir de Beethoven l'association des deux genres d'instruments devient un procédé constant de l'orchestration symphonique et une de ses sources de richesse et de plénitude. Exclusivement voix de soprano, le hautbois (du moins le premier des deux instruments) chante le plus souvent à l'aigu des clarinettes. Quant à celles-ci, sopranos, mezzo-sopranos ou contraltos à la volonté du compositeur, elles ont tantôt la mélodie principale, tantôt des parties secondaires; de toute manière leur robuste sonorité sert de soutien à l'organe délicat des hautbois et relie en un faisceau serré tous les timbres du second groupe.

Cette catégorie, comme les deux précédentes, comporte six combinaisons:

- a) Hautbois, clarinettes et bassons;
- b) Hautbois, clarinettes, cors et bassons;
- c) Flûtes, hautbois, clarinettes et bassons;
- d) Flûtes, hautbois, clarinettes, cors et bassons;
- e) Hautbois, clarinettes, cors;
- f) Flûtes, hautbois, clarinettes et cors.

Hautbois, clarinettes et bassons (XXII): réunion de tous les instruments à anche de l'orchestre symphonique.

Ex: 214. Allegro ma non troppo

2 Hautbois
2 Clarinettes en LA
2 Bassons
Timbales RÉ LA

p dolce
Cresc. sf
p

Beethoven, Concerto de Violon.

(Hautbois et clarinettes à l'unisson: Trio du Scherzo de la IX^e Symphonie; N.T., p. 155, ex. 224.)

Ex: 215. La mélodie principale passe du basson au hautbois et à la clarinette.

Allegro ma non troppo, un poco maestoso

2 Hautbois
2 Clarinettes en SI b
2 Bassons

pp
p espressivo
ritard. Tempo

Beethoven, IX^e Symphonie.

Hautbois, clarinettes, cors et bassons (XXIII) : double quatuor dont les sonorités présentent un équilibre parfait, au point de vue du diapason et du timbre. Il occupe à peu près la même étendue que le chœur des voix humaines et en reproduit jusqu'à un certain point les accents, empruntés à la nature elle-même.

Ex : 216.

Poco Andante

Hautbois seul *p con espressione*

2 Clarinettes en Si b *p*

3 Cors en Mi b *p* *3^e seul*

2 Bassons *p*

Cresc. *sf* *1^{er} et 2^e* *p 3^e*

Beethoven, Symphonie héroïque.

Ex : 217.

Allegro ma non troppo

2 Hautbois *p*

2 Clarinettes en Si b *p*

2 Cors en Mi b *p*

2 Bassons *p*

Beethoven, Ouverture de LÉONORE, N° 1.

Ex : 218.

Allegro ma non troppo

2 Hautbois *p*

2 Clarinettes en UT *p*

2 Bassons *p*

2 Cors en UT *p*

Beethoven, LES RUINES D'ATHÈNES, musique de scène.

Ex : 219.

Le chant principal est aux clarinettes.

Moderato assai

2 Hautbois *pp*

2 Clarinettes en Si b *dolce*

2 Cors en Mi b *p setto voce*

2 Bassons *p sotto voce*

Beethoven, Ibid. Marche religieuse.

Autres exemples : Trio du Scherzo de la IX^e Symphonie, N.T., p.140, ex.194 ; la mort de Claire (Egmont) ib., p.144, ex. 203.

Flûtes, hautbois, clarinettes et bassons (XXIV). Grâce à l'étendue considérable et au double caractère vocal de la flûte (soprano suraigu, soprano ordinaire), de la clarinette (soprano, contralto) et du basson (ténor, basse), le compositeur a la faculté de traiter cette agrégation d'instruments, tantôt en harmonie mixte, tantôt en harmonie aiguë.

Ex : 220.

Andante con moto

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en UT
2 Bassons

f *mf* *p* *mf* *cresc.*

Mendelssohn, CHORAL de LUTHER dans la REFORMATIONS-SYMPHONIE

Ex : 221.

Andante con moto

Flûte seule
Hautbois seul
2 Clarinettes en Si b
2 Bassons

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Beethoven, Symphonie en UT mineur.

Ex : 222.

Andantino

Flûte seule
2 Hautbois
2 Clarinettes en Si b
2 Bassons

p *p* *rinf.* *pp* *express.* *poco rall.* *p* *rinf.* *p* *poco rall.* *p* *pp* *unif.* *poco rall.* *p* *poco rall.* *unif.* *p* *poco rall.* *unif.*

Halévy, LA JUIVE, II^e acte, p. 269 de la gr. partit.

Flûtes, hautbois et clarinettes; cors et bassons (XXV). C'est le second groupe dans toute sa plénitude, si l'on s'en tient au programme de la symphonie classique. Aux sopranos de la région moyenne, hautbois et clarinettes, viennent se joindre les flûtes, sopranos suraigus, en sorte que le compositeur jouit de toutes les ressources désirables pour varier la disposition de la cantilène principale et des parties accessoires. Souvent ce chœur instrumental est employé seul, en guise d'orchestre complet, pendant d'assez longs passages.

Ex: 223. Le thème de la marche religieuse que l'on a vu précédemment (ex: 219) entonné par l'héroïque voix féminine des clarinettes, s'élève ici d'une octave et résonne dans les notes rayonnantes de la flûte, auxquelles Beethoven, selon son procédé constant, subordonne le timbre fin du hautbois (voir ci-dessus, ex. 166, 186, etc.). Au cours de la mélodie, les flûtes et les clarinettes s'unissent à l'octave.

Moderato assai

2 Flûtes *unis dolce*

2 Hautbois *p*

2 Clarinettes en Si b *p sotto voce*

2 Cors en Mi b *p sotto voce*

2 Bassons *p sotto voce*

poco rinf.

unis

unis

unis

p

p

p

p

p

Ex: 224. Le motif du Siegfried idéalisé (*Siegfried der Weltenhort*), mélodie d'un élan si impétueux et si tendre, passe successivement par les trois timbres de soprano, et à chaque fois son harmonie se revêt également de couleurs diverses: kaléidoscope sonore de l'effet le plus merveilleux.

Allegretto mosso

Volte avec le basson
R. Wagner, SIEGFRIED-IDYLL.

Hautbois, clarinettes et cors (XXVI); Flûtes, hautbois, clarinettes et cors (XXVII). Des exemples frappants de ces deux combinaisons ne me sont pas connus.

§ 71.— La quatrième et dernière catégorie d'harmonies mixtes (*sans clarinettes ni hautbois*) ne possède dans la région aiguë d'autres instruments que les flûtes, lesquelles n'ont pas, en raison de leur diapason extrême, d'affinités directes avec les deux timbres de la région grave. Chez les anciens comme chez les modernes, on remarque peu de spécimens des trois combinaisons comprises dans cette catégorie:

- a) Flûtes et bassons;
- b) Flûtes et cors;
- c) Flûtes, cors et bassons.

Flûtes et bassons (XXVIII). Pour former un quatuor chantant avec les bassons, les flûtes descendent dans leurs registres inférieurs et prennent la place des deux sopranos ordinaires. L'harmonie est douce, pâle et terne.

Ex: 225. *Andante*

Mendelssohn,
REFORMATIONS-SYMPHONIE

9596 . H.

Flûtes et cors (XXIX). Jusqu'à présent cette combinaison n'a guère été réalisée que sous une forme: un ramage de flûte se superposant au chant harmonique de deux cors naturels.

Ex: 226.

Allegro

Flûte seule
2 Cors en MI b
Violons et Altos
Violoncelles et Contrebasses

Meyerbeer, ROBERT LE DIABLE, air de ballet au II^e acte, p. 314 de la gr. partition.

Flûtes, cors et bassons (XXX). Les exemples un peu étendus font complètement défaut.

§ 72. — Souvent — chez les anciens maîtres surtout — les altos, divisés en deux parties, s'emploient à la façon d'une couple d'instruments à vent, et participent en cette qualité aux ensembles du second groupe.

Ex: 227.

Andante con moto

2 Hautbois
2 Clarinettes en LA
2 Bassons
2 Cors en MI
2 Cors en UT
Altos

Mendelssohn, Symphonie écossaise.

La cause originelle du procédé fut l'absence totale de timbres de contralto parmi les instruments à vent de l'orchestre primitif.

§ 73. — Lors même que le second groupe renferme l'idée musicale avec tous ses éléments constitutifs, — mélodie principale, basse, parties intermédiaires, — il peut y avoir intérêt à faire intervenir le quatuor à titre accessoire. En pareil cas le compositeur a d'ordinaire en vue: soit de donner au rythme des accents plus incisifs, plus de vie à l'accompagnement; soit de mettre en évidence certaines successions harmoniques; soit enfin de relier aussi étroitement que possible les divers membres de la période mélodique.

Ex : 228.

Vivace

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en LA
2 Bassons
2 Cors en LA
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Voir encore ci-dessus, p.162, ex. 226.

Beethoven, VII^e Symphonie.

Ex : 229.

Adagio molto e cantabile

espressivo assai

2 Clarinettes en Si b
2 Bassons
Cor seul en Mi b
2 Cors en Si b grave
Timbales Si b FA
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Beethoven, IX^e Symphonie.

Ex : 230.

Allegro non presto.

2 Clarinettes en LA
2 Bassons
2 Cors en RE
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons

p dolce
p dolce
p dolce
p
p

Beethoven, VII^e Symphonie.

Voir encore ci-dessus, p. 84, ex. 108.

Parfois l'élément adventice consiste en une figure d'accompagnement, ou en une broderie mélodique légèrement appliquée sur le tissu consistant de la cantilène polyphone des instruments à vent.

Ex : 231.

Larghetto non lento

2 Clarinettes en SI b
2 Bassons
Altos

con anima
p
Solo
molto legato

Weber, EURYANTHE, II^e acte.

Ex : 232.

Con moto, moderato

2 Cors en MI
2 Bassons
1^{ers} Violons

p
p
pp
pp
cresc.
Flûte seule
cresc.

sf
p
pp
cresc.

Mendelssohn, Symphonie italienne.

Ex: 233. Mosso assai.

2 Flûtes
p dolce

2 Hautbois
p dolce

2 Clarinettes en Si b
p dolce

2 Bassons
p dolce

3 Cors chromatiques en FA
p dolce
à deux

1^{ers} Violons
pp

2^{ds} Violons
pp

Altos
pp

Violoncelles (sans C. Basses)
pp

à trois
à deux

p
pp

R. Wagner, une Overture pour le drame de Faust.

§ 74. — Nous avons aussi à montrer à cette place les deux premiers groupes de l'orchestre à l'état de masses indépendantes opposées l'une à l'autre: personnages collectifs prenant la parole chacun à son tour. Les dialogues du quatuor avec les instruments à vent sont un des grands ressorts du drame symphonique. La capacité sonore des deux chœurs n'est pas égale; dans

le *forte* les dix instruments à vent ne sauraient atteindre à l'énergie du puissant quatuor des orchestres modernes, mais dans le *piano* les deux groupes s'équilibrent sans difficulté. Même les instruments à vent l'emportent, pour peu qu'ils chantent en accords pleins.

Les applications du procédé sont très variées.

Ex : 234. Les harmonies du second groupe opèrent la liaison entre les phrases successives du discours musical.

Allegro con brio

Beethoven, 1^{re} Symphonie.

Ex : 235. La fin du thème mélodique est répétée en guise d'écho.

Allegro ma non troppo.

Beethoven, Symphonie pastorale.

Voir aussi le début de l'Andante de la IX^e, p.17, ex. 18.

Ex: 238. Dialogue très serré des deux groupes.

Allegro molto

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en Si b
2 Bassons
2 Cors en Mi b
2 Trompettes en UT
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

unis

ff dim. p smorz. sempre pp

Voir encore ci-dessus, p. 80, ex. 105.

Beethoven, Symphonie en UT mineur

Ex: 239. Vivace

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en LA
2 Bassons
2 Cors en LA
2 Trompettes en RE
Timbales RE LA
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

ff

ff

ff

ff

ff

f

ff 4^e corde du talon

ff 4^e corde du talon

ff

ff velles à l'8^{ve} inférieure

unis

HUITIÈME LEÇON

Le petit orchestre de Symphonie (Suite)

Nous avons d'abord vu le second groupe jouant à côté du premier le rôle principal: celui d'interprète de la pensée mélodique; ensuite nous l'avons considéré dans son emploi isolé. Il nous reste encore à l'étudier en tant qu'*auxiliaire du quatuor des instruments à archet*.

§ 75.— Toutes les combinaisons orchestrales appartenant à ce dernier mode d'activité se rangent en deux catégories que nous déterminerons ainsi:

1° Le second groupe fait l'accompagnement d'une mélodie prédominante placée dans le quatuor;

2° Le second groupe, en s'unissant au premier, n'ajoute à l'ensemble musical aucun élément essentiel, mélodique ou harmonique: son apport est purement sonore.

§ 76.— Employer des instruments à vent pour accompagner une cantilène de violons, de violoncelles, d'altos, constitue une interversion complète des fonctions habituelles des deux premiers groupes de l'orchestre. Elle trouve sa justification dans le besoin esthétique de contraste. En effet certaines idées musicales, soit par leur contexture ou leur étendue, soit parce qu'ils expriment un sentiment collectif, demandent la sonorité des cordes; or rien ne relève autant un dessin mélodique que de le poser sur un fond de couleur différente. Des harmonies d'instruments à vent qui s'étalent au dessous d'un chant de violons ont une plénitude de vie que les sonorités graves du quatuor ne possèdent pas au même degré. Par contre les organes du second groupe ont peu de variété, on le sait, quant aux formes d'accompagnement (ci-dessus, p. 144, § 64). En somme de pareilles combinaisons sollicitant vivement l'attention de l'auditeur, ne sont à leur place qu'autant qu'elles s'appliquent à des motifs bien caractérisés.

Assez rarement l'accompagnement intégral se trouve dans le second groupe; en général la basse, qui gagne souvent à se détacher nettement de la masse polyphonique, est assignée aux parties inférieures du quatuor.

Déjà nous avons rencontré cette disposition instrumentale dans une des leçons antérieures, en étudiant le maniement du premier groupe (§ 27, pp. 37-48). Mais là elle est la conséquence d'une concentration excessive du quatuor, et son but est de donner aux dessins mélodiques toute l'énergie possible (ex. 44-47, 49-51 et 53). Ici, au contraire, nous aurons particulièrement en vue les cas où la préoccupation de l'intensité sonore ne détermine pas le choix du procédé d'instrumentation.

Le rôle le plus étendu, dans ces harmonies d'accompagnement, revient aux timbres moëlleux: clarinettes, cors, bassons, flûtes au grave et dans le médium. Les hautbois y font des apparitions plus rares, en raison de leur trop grande affinité de couleur avec les violons.

Ex: 240.

Poco ritenuto.

2 Clarinettes en LA

2 Bassons

2 Cors en MI

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Mendelssohn, SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ, Ouverture.

Ex: 241. L'harmonie intermédiaire est réalisée en style contrepointé.

Andante con moto

1^{re} Flûte

2^e Flûte

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Mendelssohn, Symphonie italienne.

Ex: 242. Accompagnement en accords répétés.

Allegro ma non troppo

2 Clarinettes en SI \flat

2 Bassons

2 Cors en FA

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Beethoven, Symphonie pastorale.

Ex: 245. Le thème mélodique, svelte, pimpant, se partage entre les deux parties extrêmes du quatuor; l'accompagnement, très léger aussi malgré sa plénitude, est relevé par le timbre piquant des hautbois.

Allegretto scherzando

2 Hautbois *pp*

2 Clarinettes en Si b *pp*

2 Bassons *pp*

2 Cors en Si b grave *pp*

1^{ers} Violons *pp*

2^{ds} Violons *pizz.*

Altos *pizz.*

Violoncelles et Contrebasses *pp*

Beethoven, VIII^e Symphonie.

Ex: 246. Ce sont ici les accords de l'accompagnement qui forment un dialogue, auquel participent les deux premiers groupes.

Allegro un poco agitato 100 = $\frac{6}{8}$

2 Flûtes *pp*

2 Clarinettes en LA *pp*

2 Bassons *p*

2 Cors naturels en UT *p*

1^{ers} Violons *pp*

2^{ds} Violons *pp*

Altos *pp*

Violoncelles *p Cantabile*

Contrebasses *p*

Mendelssohn, Symphonie écossaise.

Ex: 247. La basse des cordes frappé le temps initial des mesures; les accords des instruments à vent occupent les moments faibles du rythme.

Adagio

2 Cors en MI b
2 Bassons
Violoncelles
Contrebasses

Ex: 248.

Andantino quasi Allegretto

2 Cors en MI b
2 Bassons
Trompette seule en MI b
1ers Violons
2ds Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Meyerbeer, ROBERT LE DIABLE, Ballet des Nonnes.

Les flûtes, les clarinettes et les bassons ont à leur disposition quelques formes d'accords décomposés mélodiquement (arpèges, etc.) dont il y a moyen de tirer parti dans cette sorte de combinaisons orchestrales.

Ex: 249.

Allegro vivace

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en SI b
2 Bassons
1ers Violons
2ds Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Mendelssohn, REFORMATIONS-SYMPHONIE.

Voir encore ci-après p. 180, ex. 264.

Ex: 250.

Allegro vivace

Flûte seule

Clarinettes seules en LA

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Basson

Mendelssohn, Symphonie italienne.

Ex: 251.

Allegro molto

2 Bassons

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Beethoven, II^e Symphonie

Les altos, apparentés de près, par leur diapason, aux clarinettes, aux bassons et aux cors, prennent fréquemment part à leurs harmonies d'accompagnement.

Ex: 252.

Allegretto

2 Clarinettes en SI b

2 Bassons

2 Cors en FA

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles (sans C. Basses)

Beethoven, Symphonie pastorale.

Ex: 253.

Allegro vivacissimo 126 = ♩

2 Bassons
2 Cors en UT
2 Cors en FA
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Mendelssohn, Symphonie écossaise.

Ex: 254.

Andante sostenuto

Clarinete en Sib
2 Bassons
Altos
Violoncelles

Meyerbeer, LE PROPHÈTE, II^e acte.

Réciproquement les bassons — et à un moindre degré les clarinettes et les cors — se fondent si bien dans le timbre des altos et des violoncelles, qu'ils sont souvent appelés à compléter les harmonies formées par les parties graves du quatuor.

Ex: 255.

Allegro 152 = ♩

Cor chromatique en FA
Basson
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Raff, Symphonie IM WALDE.

Voir aussi p. 28, ex. 31.

Ex: 256.

Andante mosso

2 Bassons
Altos
Violoncelles divisés (sans C. Basses)

Beethoven, LE ROI ÉTIENNE, Mélodrame.

Les clarinettes font la quatrième partie de l'harmonie à l'entrée du chant des violoncelles dans l'Adagio de l'Ouverture d'Obéron, ci-dessus p.93.

§ 77.— Lorsque le compositeur ajoute au quatuor, *musicalement complet*, les instruments à vent, son but est de colorer plus richement l'ensemble orchestral ou d'en augmenter l'intensité. L'association des deux groupes se réalise alors sous l'une des formes suivantes :

1° Les instruments à vent doublent une ou plusieurs parties du quatuor, telles quelles ;

2° Les instruments à vent renforcent l'harmonie ou la mélodie du quatuor sous une forme musicale différente.

§ 78.— A son tour le *redoublement exact* s'applique de plusieurs manières : soit à la même octave, soit à une autre, soit dans la mélodie principale seulement, soit en d'autres parties, soit dans toute la masse harmonique.

I. Les *bassons* sont les *compagnons habituels des violoncelles*, dont ils arrondissent le timbre incisif (Exemples : N.T., p. 61, § 60 ; ci-dessus, p. 56, ex. 61 ; p. 99, ex. 132 ; avec les violoncelles en *pizzicato*, p. 87, ex. 118 et 119). Ils n'accroissent pas sensiblement la force des violoncelles réunis aux contrebasses ; dans un trait rapide sans signification mélodique l'appoint est superflu, sinon nuisible. Une sympathie non moins étroite unit les bassons aux altos (exemples : N.T., p. 159, ex. 233 ; ci-dessus, p. 43). Violoncelles, altos et bassons forment ensemble une voix mâle, pleine et du plus beau caractère.

Ex : 257.

Moderato assai 100 = ♩

2 Clarinettes en Si b

2 Bassons

2 Cors en Ut

2 Trompettes chromatiques en Fa

Timbales Ut Sol

1^{ers} Violons

2^{es} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

unis

mf

p

mf

p

mf

p

mf

p

mf

Schumann, Symphonie en Mi b.

La clarinette, voix androgyne, se mêle tantôt avec les violons, tantôt avec les altos. Aux premiers elle communique la chaleur d'expression de son registre féminin (ex. 24, ci-dessus p. 21) ; elle renforce de ses rudes notes de chalumeau les cordes graves de l'alto (ainsi que les notes homophones des violoncelles et des bassons).

Ex: 258.

Allegro 126 = ♩

2 Clarinettes en SI \flat

2 Bassons

Altos

Violoncelles divisés

Contrebasses

mf *unif.* *pizz.*

Hérold, LE PRÉ AUX CLERCS, Chœur des soldats au III^e acte.

Traités en sopranos ordinaires (en huit-pieds), les flûtes doublent les violons, et même les cordes supérieures des altos, à l'unisson; ils enveloppent la sonorité étincelante des cordes comme d'une gaze légère. L'effet de ce timbre composite n'est sensible naturellement que dans les nuances douces; au grave il fait penser à certain jeux d'orgue (la gambe, lè salicional).

Ex: 259.

Moderato e sostenuto

2 Flûtes

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

p sotto voce *pp sotto voce* *pp sotto voce* *pp sotto voce* *pp sotto voce*

Rinf. poco *Rinf. poco* *Rinf. poco*

Gluck, ALCESTE, Marche religieuse dans le temple.

Autres exemples ci-dessus: Menuet d'*Iphigénie en Aulide*, p. 30, ex. 34; Marche nocturne de *Richard Cœur-de-Lion*, p. 43, ex. 52; Prélude orchestral pendant l'Élévation dans la *Messe en Ré* de Beethoven, p. 75, ex. 97.

Tant par le diapason que par le timbre, les hautbois sont parallèles aux violons; réunis à ceux-ci, ils exagèrent jusqu'à la dureté le son clair des chanterelles. Les anciens, qui ne redoutaient pas les couleurs un peu crues, étaient prodigues de ce mélange; ils faisaient volontiers chanter les hautbois avec les premiers violons.

Ex: 260.

Andante con espressione

Hautbois seul

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

mf *rinf.* *p* *cresc.* *sf*

Gluck, ARMIDE, III^e acte.

Les modernes, antipathiques aux sonorités claires sans épaisseur, n'ont recours à ce procédé que par exception, et presque exclusivement dans le *forte*; en ce dernier cas ils y ajoutent même par surcroît les clarinettes, ce qui grossit le timbre composé.

Le *cor simple*, avec son échelle partout interrompue, se trouve rarement à même de chanter à l'unisson d'une des voix du quatuor. Il ne fait guère que renforcer des accents isolés, ou reproduire en octave les tenues et pédales des instruments à cordes (ex: 66 et 67, ci-dessus, p. 56). Quant au *cor chromatique*, rien ne l'empêche de nourrir de ses sons pénétrants les chants des altos, des violoncelles.

Ex: 261.

Largo 56 = ♩

Flûte seule
4 Cors chromatiques en FA
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles (sans C. Busses)

This musical score is for Example 261, marked "Largo" with a tempo of 56 beats per minute. It features a 2/4 time signature and a key signature of three flats. The instrumentation includes a solo flute, four chromatic horns in F major, first and second violins, altos, and cellos/double basses. The flute and horns play a melodic line with triplets and sixteenth-note patterns. The strings play a supporting rhythmic pattern, with cellos and double basses marked "pizz." (pizzicato).

Raff, Symphonie IM WALDE.

Ex: 262.

Adagio 76 = ♩

Flûte seule
Hautbois seul
2 Clarinettes en LA
2 Bassons
Cor chromatique en MI
Cors simples en UT
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

This musical score is for Example 262, marked "Adagio" with a tempo of 76 beats per minute. It features a 2/4 time signature and a key signature of two sharps. The instrumentation includes a solo flute, a solo oboe, two clarinets in A major, two bassoons, a chromatic horn in E major, two simple horns in E major, first and second violins, altos, cellos, and double basses. The woodwinds play a melodic line, with the chromatic horn and simple horns providing harmonic support. The strings play a rhythmic pattern, with cellos and double basses marked "pizz." (pizzicato).

9396. H.

Mendelssohn, Symphonie écossaise.

A propos de ces vibrants unissons écrits dans la région du contralto, nous rappellerons ici la fameuse phrase au V^e acte de l'*Africaine* (voir plus haut, p. 52, ex: 63). Il eût été possible au compositeur de la rendre plus intense encore, en ajoutant une partie de cor chromatique:



II. Procédé non moins usuel de l'orchestration moderne: on se sert des instruments à vent pour reproduire à l'octave aiguë ou grave des traits mélodiques assignés au quatuor.

Lorsque le violon chante dans la région moyenne de la voix de femme, il a pour redoublement, à l'octave supérieure, la flûte (soprano aigu); à l'octave inférieure, il dispose du basson (ténor ou baryton), ou, si un timbre plus accentué est désirable, de la clarinette-chalumeau.

Ex: 263.

Presto

Flûte seule

2 Hautbois

Basson seul

2 Cors en RÉ

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Mozart, LE NOZZE DI FIGARO, Overture.

Voir encore ci-dessus p. 36, ex. 42; p. 61, ex. 78; p. 84, ex. 115

Si les cantilènes des instruments à archet parcourent les cordes graves du violon, les cordes moyennes de l'alto, ou les cordes supérieures du violoncelle, elles ont pour antiphonie aiguë, outre la douce flûte, le hautbois et la clarinette, voix pathétiques.

Ex: 264. Le hautbois double un chant placé dans le registre inférieur des violons.

Poco Andante

Beethoven, Symphonie héroïque.

Autres exemples: hautbois à l'octave des 2^{ds} violons et des altos, p.32, ex. 38; clarinettes à l'octave des violons, p.35, ex. 40; p.59, ex. 73; redoublements divers, p.25, ex. 28 et 28^{bis}; p.47, ex. 57 et 58; p.91, ex. 121.

III. En renforçant à l'aide d'instruments à vent, non-seulement une des lignes mélodiques du quatuor, mais l'ensemble de ses parties, on confond les deux groupes de l'orchestre en une masse unique et l'on forme le *tutti* orchestral des maîtres primitifs. La reproduction des diverses voix du chœur instrumental à plusieurs octaves engendre une plénitude analogue à celle que l'on obtient sur l'orgue en réunissant aux jeux de huit pieds, ceux de quatre et de seize pieds. Les vides du clavier sonore, laissés par le quatuor, sont comblés; les sons s'échelonnent à de courtes distances.

pédale intérieure ⁽¹⁾ que l'on renforce d'habitude par les trompettes, ou, à défaut de celles-ci, par d'autres instruments à vent (le plus souvent des clarinettes).

Ex: 267. Allegro scherzoso

2 Flûtes *ff*

2 Hautbois *ff*

2 Clarinettes en Si b *ff*

2 Bassons *ff*

2 Cors en FA *ff*

1^{ers} Violons *ff*

2^{es} Violons *ff*

Altos *ff*

Violoncelles et Contrebasses *ff*

unis.

à 2

ff

Beethoven Symphonie pastorale.

(1) Cette harmonie rudimentaire à deux parties, imaginée en quelque sorte par nécessité au siècle passé, est devenue de tradition dans la musique instrumentale de l'école classique, même lorsque ni le cor ni la trompette ne sont employés. Il sera intéressant, au moins pour quelques-uns de nos lecteurs, de savoir que la musique gréco-romaine ne pratiquait guère d'autre accompagnement harmonique que la répercussion de la Nète et de la Mèse (les équivalents de notre dominante et de notre tonique) à l'aigu de la mélodie.

L'ancienne symphonie classique, qui recherchait en général la transparence de la sonorité et la clarté du détail polyphonique, usait sobrement de ces pleins-jeux de l'orchestre; elle ne les exhibait guère hors du *forte*. Les symphonistes d'une époque plus récente, portés vers les effets massifs de l'instrumentation théâtrale, produisent volontiers de pareilles agglomérations et superpositions de timbres dans les nuances douces du *cantabile*.

Ex: 268. Andante

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en Si b
2 Bassons
2 Cors chromatiques en FA
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

unis.
p
Cresc.
sf
p

Schumann, Symphonie en Mi b.

§ 79. — Une foule de formes musicales sont du domaine exclusif des instruments à archet et ne se prêtent pas à être reproduits par les organes du second groupe. Lorsqu'on réunit les deux genres de sonorités dans un passage contenant des dessins ou des figures de cette espèce, les instruments à vent ont à coopérer à l'ensemble orchestral d'une manière appropriée à leurs moyens d'exécution, à leur caractère expressif.

Parmi les nombreuses applications de ce mode d'instrumentation analysons les plus fréquentes.

I. *Les instruments à vent se bornent à suivre les linéaments essentiels de la mélodie principale ou des dessins secondaires, remplaçant les sons répétés par des notes de plus grande durée et les arpèges par des accords plaqués, simplifiant les traits d'agilité, etc. en sorte que chacun des deux groupes présente l'idée musicale à sa manière: le quatuor sous la forme mouvementée, les instruments à vent sous une forme plus simple: celle de la musique vocale.*

Ex: 269.

Allegro molto

Flûte

2 Hautbois et 2 Clarinettes

2 Bassons

Cor en Sib aigu

Cor en SOL

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Mozart, Symphonie en SOL mineur.

Ex: 270.

Allegro con brio

2 Flûtes unis

2 Hautbois

2 Clarinettes en UT

2 Bassons

2 Cors et 2 Trompettes en UT

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Beethoven, 1^{re} Symphonie.

Ex: 271.

Andante

2 Hautbois *p* *Cresc.*

2 Clarinettes en LA

2 Bassons *pp* *Cresc.*

1^{ers} Violons *pp* *Cresc.*

2^{ds} Violons *pp* *Cresc.*

Altos *pp* *Cresc.*

Violoncelles *pp* *Cresc.*

Contrebasses *pp* *Cresc.*

2 Flûtes

4 Cors en MI *p* *Cresc.*

Timbales MI SI *pp* *Cresc.*

à 2 *à 4*

Beethoven, FIDELIO, Ouverture.

Voir encore p.23, ex.27; p.25, ex.28 et 28^{bis}; p.28, ex.32; p.34, ex.39; p.35, ex.40; p.36, ex.41; p.45, ex.55; p.55, ex.65; p.56, ex.67; p.62, ex.79; p.70, ex.90; p.99, ex.132.

II. *Le second groupe n'intervient que d'une manière intermittente, se bornant à renforcer les accents réguliers de la mesure ou ceux du motif rythmique imaginé par le compositeur.*

Ex: 272.

Molto vivace (Scherzo)

Beethoven, IX^e Symphonie.

Ex: 273.

Allegro molto

Beethoven, Symphonie héroïque.

Voir encore ci-dessus p. 21, ex. 25 (Orage de la Pastorale;) p. 98, ex. 151 (Ouverture de Coriolan)

III. Le chœur des instruments à vent ne participe pas au chant principal; il se contente de nourrir (et au besoin de compléter) l'élément secondaire de l'idée musicale: il fait le remplissage harmonique. Un des procédés favoris de l'orchestration moderne consiste à donner à des instruments à vent les accords de l'accompagnement en sons prolongés, tandis que les parties intermédiaires du quatuor les décomposent soit en durées plus petites, soit en figures mélodiques (arpèges, batteries, etc.). Ces tenues, confiées communément à des organes de la région moyenne (voir ci-dessus p.178),

rendent la marche des accords plus distincte, leur liaison plus douce: les sensations de l'oreille se succèdent sans heurt, sans secousse. Les instruments à vent ont là une fonction semblable à celle qu'exerçait l'orgue, à l'époque où, dans les concerts d'église, il remplissait les accords de la basse continue. Aucune forme d'instrumentation n'est devenue aussi banale en notre siècle que les tenues de clarinettes, cors, bassons; de 1830 à 1860 ce fut en France pour la musique de théâtre une sorte de recette universelle.

Ex: 274. Larghetto

Flûte seule
Hautbois seul
2 Clarinettes en LA
2 Bassons
2 Cors en MI
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Beethoven, II^e Symphonie.

Ex: 275. Allegro ma non troppo

2 Flûtes
2 Clarinettes en SI b
2 Bassons
2 Cors en FA
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Flûtes

Hautbois

Clar.

Basson

Cors

p *Cresc.* *poco* *a* *poco.*

sempre cresc.

sempre cresc.

sempre cresc.

sempre cresc.

mf

ff

unis.

unis

mf

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

Ex : 276 .

Andante con moto .

The musical score is for a small orchestra (LE PETIT ORCHESTRE) and is in B-flat major, 12/8 time. The tempo is marked "Andante con moto". The score consists of two systems of staves. The first system includes parts for Flute (solo), 2 Oboes, 2 Clarinets in B-flat, 2 Bassoons, 2 Horns in B-flat (grave), 1st Violins, 2nd Violins, Alti, and Violoncelles et Contrebasses. Dynamics include *pp*, *p*, *dolce*, and *Tous pizz.*. The second system continues the orchestration with a Piano part, marked *Rinf.*, and includes dynamics like *pp*, *p*, and *arco*. The score concludes with the instruction "Tous" and a final dynamic of *pp*.

Beethoven, Symphonie pastorale.

Voir aussi N.T. p. 32, ex. 52, et p. 177, ex. 262 (clarinettes dans le grave); p. 119, ex. 163 (cors et bassons); ci-dessus p. 20, ex. 23 (bassons); p. 59, ex. 73 (cors); p. 60, ex. 76 (3 bassons); p. 65, ex. 82 (cors et bassons); p. 66, ex. 85 (2 clarinettes); p. 67, ex. 87 (clarinettes et bassons); p. 90, ex. 120 (flûtes, bassons, cors, clarinettes).

§ 80.— Nous avons consacré trois leçons à l'explication des diverses formes sous lesquelles les deux premiers groupes de l'orchestre agissent à l'état de *collectivités associées*. Mais la série de leurs modes de coopération n'est pas épuisée par là. *Non-seulement chacun des deux groupes, mais chaque timbre et même chacune des parties instrumentales peut concourir à l'ensemble comme individualité distincte* et devenir tour à tour, parfois dans la même mesure, interlocuteur principal et personnage secondaire. C'est la polyphonie détaillée de la musique de chambre, appliquée à un plus vaste ensemble sonore.

Ex: 277.

2 Flûtes

Clarinette seule en SI b

2 Bassons

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Alto

2 Violoncelles (avec sourdines)

Violoncelles et Contrebasses

p, *dolce.*, *Smorz.*, *pp*, *pizz.*, *arco.*

Rinf. poco

divi.

Rinf. poco

Rinf. poco

Rinf. poco

Beethoven, Symphonie pastorale.

Ex : 278.

dolce cantabile.

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en Sib
2 Bassons
2 Cors en Sib grave
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
2 Violoncelles (avec sourdines)
Violoncelles et Contrebasses

pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pizz.
unis.
Rinf.
Cresc.
Cresc.
Cresc.
Rinf.
Cresc.
Cresc.
divi.
Cresc.
Rinf.
Ibid.

Ex: 279.

Presto.

2 Cors en RÉ

1^{ers} Violons

2^{es} Violons

Altos

Violoncelles
(sans C. Basses)

pp

fp

p Staccato.

p

pp

pp

pp

pp

pp

Beethoven, IX^e Symphonie.

Les agrégations instrumentales qui dérivent d'une pareille conception de l'orchestre sont innombrables et nous n'essaierons pas de les soumettre à un classement didactique. C'est le domaine propre du style classique de la symphonie, et pour s'en ouvrir l'accès, le jeune compositeur fera bien d'étudier assidûment l'œuvre de Beethoven. Nous lui désignerons plus spécialement quatre morceaux dont l'instrumentation est limitée au programme du petit orchestre:

- 1^o le *Larghetto* de la II^e Symphonie;
- 2^o l'*Allegretto* de la VIII^e Symphonie;
- 3^o l'*Andante* de la Symphonie pastorale (la VI^e);
- 4^o l'*Adagio* de la IX^e.

Dans ces deux dernières pages, qui méritent la qualification de sublimes, *le merveilleux effet des sonorités résulte*, non pas de contrastes faciles, de juxtapositions calculées, mais *d'une harmonie générale des timbres, où chacun d'eux reste distinct et garde sa couleur propre*, comme chaque fleur dans un parterre. Tout est dans un plein et franc jour, tantôt éblouissant de lumière, tantôt illuminé d'une douce clarté. Les voix instrumentales se graduent elles-mêmes par leurs modes de groupement, par leur contenu musical.

En analysant ces quatre chefs-d'œuvre au point de vue de la technique de l'instrumentation, le disciple qui aura suivi notre enseignement trouvera l'occasion de récapituler ainsi ses connaissances acquises, avant de passer à l'étude, infiniment moins compliquée, des effets bruyants de l'orchestre.

COURS MÉTHODIQUE
D'ORCHESTRATION

PAR

F.-A. GEVAERT

Directeur du Conservatoire Royal de Bruxelles

Maitre de Chapelle de S. M. le Roi des Belges, membre de l'Académie de Belgique
et de l'Institut de France

DEUXIÈME PARTIE

Le grand Orchestre de symphonie — L'Orchestre associé au Solo instrumental

Le grand Orchestre dramatique de l'époque actuelle

L'Orchestre associé au Chant — Les Bandes de Musique militaire

L'Instrumentation avant Haydn

PRIX NET : 15 FRANCS

LEMOINE & FILS, ÉDITEURS

PARIS — BRUXELLES

Droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays

BREITKOPF & HÄRTEL,
15 East 17th Street,
New York.



NEUVIÈME LEÇON

Le grand orchestre de Symphonie

§ 81. — Un genre de musique où chacune des parties instrumentales doit se percevoir distinctement dans l'ensemble peut, à la rigueur, se passer de tout élément bruyant. Aussi le troisième groupe n'a-t-il dans la composition symphonique qu'un emploi accessoire et intermittent. Souvent les maîtres classiques s'en passent pendant des morceaux entiers; les deux plus anciens représentants du genre s'en sont même abstenus d'un bout à l'autre de quelques-uns de leurs chefs d'œuvre: il suffit de rappeler la merveilleuse symphonie en sol mineur de Mozart.

De toute manière *le style instrumental pur doit user sobrement des cuivres éclatants, sous peine de se priver de l'effet de détail.* Chez Haydn et Mozart le troisième groupe est réduit, pour ainsi dire, à l'état de simple indication: une couple de trompettes et une paire de timbales, c'est à dire deux voix métalliques, féminines par le diapason, viriles par l'énergie, et une basse retentissante limitée à deux sons (N.T., p. 230). Tel est aussi le programme ordinaire de Beethoven (ci-dessus, p. 3, III).

§ 82. — Abandonnée à elle-même, cette petite bande militaire n'a que de faibles ressources musicales. Ses fanfares en duo, soutenues par une basse rudimentaire, trouvent rarement leur emploi dans la Sonate d'orchestre. D'autre part le timbre des trompettes, avec son caractère si tranché, n'est pas fait pour chanter des mélodies d'une expression peu définie, et conséquemment pour prendre part au colloque polyphonique des autres instruments à vent. *Quand les trompettes ont à se produire en voix principales, elles s'appuient d'ordinaire sur leurs alliés, les cors.* Ceux-ci se séparent alors du groupe des bois pour compléter le chœur des cuivres et y tenir la place de voix d'homme: ténors et barytons.

Ex: 280.

Adagio assai

2 Cors en UT

Un Cor en MI b

Trompettes en UT

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

ff sf

(tous)

Beethoven, Symphonie héroïque.

Ex: 281.

Tempo di minuetto

2 Flûtes

2 Hautbois

2 Clarinettes en Si b

2 Bassons

2 Cors en FA

2 Trompettes en FA

Timbales FA UT

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Beethoven, VIII^e Symphonie.

Autres exemples: N.T., p. 228, ex. 273, et ci-dessus, p. 36, ex. 41.

§ 83. — Le rôle habituel du troisième groupe de l'orchestre est analogue à celui du plein-jeu sur l'orgue: les trompettes et les timbales forment une sonorité supplémentaire, destinée à augmenter l'intensité, à rehausser l'éclat, à enrichir l'harmonie des grands forte. Ils se joignent soit au *tutti* général, particulièrement dans les périodes conclusives, soit à un ensemble partiel. Mais à la différence des jeux de mutation, ils entrent dans la masse sonore sans s'y absorber. Les notes métalliques des trompettes mettent des plaques étincelantes de clarté sur le tissu harmonique, tandis que les coups et les roulements des timbales superposent au rythme musical un élément tout matériel.

Dans les longs *crescendo* où le compositeur fait entrer successivement les diverses voix instrumentales, les trompettes (avec ou sans les timbales) apparaissent d'ordinaire en dernier lieu, sur l'explosion même du *forte* ou peu avant.

LE GRAND ORCHESTRE SYMPHONIQUE

§ 84.— *Au point de vue purement musical, l'apport du troisième groupe est généralement d'une importance secondaire. Les timbales se contentent de joindre un de leurs deux sons aux accords dans lesquels ils peuvent entrer sans faire une cacophonie (N.T., p. 325). Quant aux trompettes, elles sont rarement appelées dans l'orchestre symphonique à renforcer la mélodie prédominante. Cela n'arrive que pour des motifs d'une contexture spéciale, tel que le suivant, et encore dès que la cantilène quitte les sons de l'échelle acoustique, Beethoven est-il forcé de retourner au remplissage accoutumé.*

Ex: 283.

All^o con brio

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en SI^b
2 Bassons
2 Cors en MI^b
Un Cor en MI^b
2 Trompettes en MI^b
Timbales MI^b SI^b
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Beethoven, Symphonie héroïque.

I. Lorsque les formes mélodico-rythmiques des deux groupes principaux sont différentes, la petite bande accessoire se rattache naturellement de plus près au second groupe qu'au quatuor, et avant tout elle se règle volontiers sur les cors. Chez les vieux maîtres la réunion des cors et des trompettes est un lieu commun dans l'instrumentation des *forte* qui alternent symétriquement avec des passages doux et chantants (ci-dessus, p. 34, ex. 39; p. 25, ex. 28 et 28^{bis}; p. 56, ex. 68; ci-après, p. 199, ex. 286; p. 204, ex. 293; p. 208, ex. 298; p. 209, ex. 299).

II. Les symphonistes classiques ont tiré grand parti des *pédales intérieures en octaves*, exécutées par les cuivres et renforcées par les timbales. On sait que l'octave est la plus belle harmonie des trompettes (N.T., p. 230).

Ex: 284.

Allegro molto

2 Flûtes et
2 Hautbois

2 Clarinettes
en LA

2 Bassons

2 Cors et
2 Trompettes
en RÉ

Timbales
RÉ LA

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et
Contrebasses

Beethoven, II^e Symphonie.

Qui ne se rappelle le merveilleux effet de cette tenue de trompettes, appuyée par le sonore roulement des timbales?

Ex: 285.

Allegro

2 Flûtes

2 Hautbois

2 Clarinettes
en LA

2 Bassons

2 Cors en RÉ

2 Trompettes
en RÉ

Timbales
LA FA (aigu)

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et
Contrebasses

Beethoven, VII^e Symphonie.

La séparation que notre sens auditif établit entre les timbres des instruments à embouchure et ceux du reste de l'orchestre autorise des dissonances qui auraient plus d'âpreté et moins de saveur réalisées par des sonorités de même famille.

Ex: 286.

Adagio

Flûte seule
2 Hautbois
2 Clarinettes en Si
2 Bassons
2 Cors en Mi b
2 Trompettes en Mi b
Timbales Mi b Si b
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Beethoven, IV^e Symphonie.

Voir aussi plus loin p. 201, ex. 289.

III. La réunion d'une sonorité produite par la percussion avec des voix au timbre intense et clair confère au troisième groupe une énergie tranchante. Un procédé d'instrumentation familier aux anciens et aux modernes consiste à distribuer au second groupe de longues tenues d'accords, tandis que les timbales et les trompettes font entendre de courtes formules rythmiques ou des coups plus ou moins brefs interrompus par des silences.

Ex: 287.

Presto

2 Flûtes et
2 Hautbois

2 Clarinettes
en LA

Les Bassons avec les Basses

Cors en RÉ

Trompettes
en RÉ

Timbales
RÉ LA

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Violoncelles et
Contrebasses

Mozart, LES NOCES DE FIGARO, Ouverture.

Ex: 288.

Allegro con brio

2 Flûtes

2 Hautbois

2 Clarinettes
en Si b

2 Bassons

2 Cors en Mi b

2 Trompettes
en UT

Timbales
UT SOL

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Allos

Violoncelles et
Contrebasses

Beethoven, V^e Symphonie.

Voir encore ci-dessus p.47, ex. 57; p.62, ex. 79; p.124, ex. 152; p.168, ex. 239; p.199, ex. 286; ainsi que l'exemple qui va suivre.

IV. Souvent dans les partitions de la période classique on rencontre des passages en *ff* où les trompettes se taisent, uniquement parce que le ton de rechange employé à cet endroit n'a pu fournir au compositeur aucune note pour ses harmonies. Il en est ainsi dès que la modulation s'éloigne tant soit peu de la tonalité principale: et parfois ce silence malencontreux

s'impose juste au moment où les sonorités éclatantes auraient été indispensables pour frapper un grand coup.

Ex: 289.

Andante sostenuto
unis

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en LA
2 Bassons
2 Cors en RÉ
2 Trompettes en RÉ
Timbales RÉ LA
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Il est évident que pour amener une véritable explosion au *forte* (5^e mesure), l'accord de quarte et sixte *si b - mi b - sol* devrait sonner dans tous les instruments sans exception.

L'effet de semblables *trous* est choquant surtout lorsque les trompettes sont obligées, faute des sons voulus, d'interrompre le redoublement de la mélodie principale.

Ex: 290.

Presto

2 Flutes
2 Hautbois
2 Clarinettes en Si b
2 Bassons
Contrebasson
2 Cors en Ré
2 Cors en Si b grave
2 Trompettes en Ré
Timbales Ré LA

Beethoven, IX^e Symphonie.

Aujourd'hui de semblables inconvénients ne sont plus à craindre; toutefois il est à remarquer que les modernes n'ont pas encore appris à tirer grand parti des trompettes chromatiques dans la symphonie proprement dite. Les spécimens que l'on trouve à cet égard chez Mendelssohn, Schumann et leurs successeurs n'ont qu'un mince intérêt technique. C'est dans les productions des maîtres récents du drame musical que l'on pourra le mieux s'initier aux effets issus de l'usage des nouveaux cuivres.

§ 85. — En joignant les trompettes (avec ou sans timbales) aux sonorités du deuxième groupe, lorsque celles-ci s'isolent du quatuor, on obtient le grand-choeur des instruments à vent de la symphonie, collectivité assez puissante pour être opposée à la masse des cordes.

Ex: 291. Marcia, vivace assai

2 Hautbois
2 Bassons
2 Cors en FA
2 Trompettes en UT
Timbales UT SOL
1^{er} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

f

Beethoven, Fantaisie pour piano avec chœur.

Ex: 292. Le troisième groupe s'associe alternativement au deuxième et au premier.

Allegro con brio
unis

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en Sib
2 Bassons
2 Cors en MIb
2 Trompettes en UT
Timbales UT SOL
1^{er} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

ff

unis

f

ff

f

ff

f

ff

A musical score for a grand symphony orchestra. It consists of ten staves. The top four staves are for woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons). The next four staves are for brass (Horns, Trumpets, Trombones, and Timpani). The bottom two staves are for strings (Violins and Violas). The score includes various dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *p* (piano). The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Beethoven, V^e Symphonie.

Voir encore ci-dessus p

§ 86. — L'intervention du troisième groupe dans l'orchestre n'est pas strictement limitée aux tutti bruyants. Éclat et force ne sont pas choses identiques, non plus que force et plénitude. Dans le *pp* les sonorités guerrières, adoucies comme par l'éloignement, colorent l'ensemble des teintes les plus riches; ils ont quelque chose de mystérieusement solennel qui en certaines tonalités mineures produit une impression troublante.

Ex: 293. All^o vivace e con brio

A musical score for Example 293, marked 'All^o vivace e con brio'. It features ten staves for various instruments: 2 Flutes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes en SI b, 2 Bassons, 2 Cors et 2 Trompettes en FA, Timbales FA (grave) UT, 1^{ers} Violons, 2^{ds} Violons, Altos, and Violoncelles et Contrebasses. The score includes dynamic markings such as *p*, *dimin.*, and *pp*. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern, while the brass and timpani provide harmonic support. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Ex: 294. Les notes brèves de la trompette, qui se détachent, étincelantes, sur les tenues, font l'effet d'éclairs s'échappant d'un nuage lointain par une chaude journée d'été.

All^o ma non troppo un poco maestoso

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes en SI b, 2 Bassons, 2 Cors en RÉ, 2 Cors en SIb grave, 2 Trompettes en RÉ, Timbales RÉ LA, 1^{ers} Violons, 2^{es} Violons, Altos, Violoncelles, and Contrebasses. The second system continues the orchestral parts. Dynamic markings such as *mf*, *p*, *pp*, *pp sempre*, *unis*, *rinj poco*, and *cresc. poco a poco* are used throughout. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, particularly in the string sections.

Ex: 295.

All^o ma non troppo un poco maestoso

The score for Ex: 295 is arranged in 11 staves. The instruments are: Une Flûte, Un Hautbois, Une Clarinette en Si^b, Un Basson, 2 Cors en R^É, 2 Trompettes en R^É, Timbales R^É LA, 1^{ers} Violons, 2^{ds} Violons, Altos, and Violoncelles Contrebasses. The music is in 3/4 time. Dynamics include pp, sempre pp, and cresc. The piece ends with the word 'Ibid.' at the bottom right.

Ex: 296. Toutes les voix de l'orchestre font entendre l'avertissement suprême adressé au pécheur endurci.

Andante maestoso
unis

The score for Ex: 296 is arranged in 11 staves. The instruments are: 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes en LA, 2 Bassons, 2 Cors en R^É, 2 Trompettes en R^É, Timbales R^É LA, 1^{ers} Violons, 2^{ds} Violons, Altos, and Violoncelles et Contrebasses. The music is in common time (C). Dynamics include p and unis. The piece ends with the word 'Ibid.' at the bottom right.

Mozart, DON GIOVANNI, Ouverture.

Voir encore ci-dessus, p. 36, ex: 42; p. 48, ex: 60; p. 51, ex: 61; p. 92, ex: 123; p. 140, ex: 173^{bis}; p. 143, ex: 177; p. 173, ex: 248; p. 176, ex: 257.

§ 87. — En mainte occasion l'alliance des trompettes et des timbales est rompue, et chacun des deux genres d'instruments, suivant ses affinités, concourt à de nouvelles combinaisons sonores.

Les trompettes employées en qualité de parties harmoniques s'unissent à des voix du deuxième groupe. Leurs tenues forment, à l'intérieur des accords, des lignes légères et brillantes qui font valoir les teintes plus étoffées des autres instruments à vent.

Ex: 297.

Allegretto

Beethoven, VII^e Symphonie.

Les trompettes en *pp* se mêlent admirablement à des accords de flûtes, de clarinettes. Dans les scènes féeriques de la *Zauberflöte*, Mozart a obtenu des sonorités d'une clarté éthérée en combinant les trompettes avec des harmonies de voix de femme.

Quant aux timbales, elles sont attirées par la communauté de diapason vers les parties graves des instruments à cordes. La parenté devient des plus étroites lorsque les contrebasses échangent l'archet contre le *pizzicato*, mode d'attaque qui, lui aussi, est une sorte de percussion.

Exemples: N.T., p. 177, ex. 262; p. 321, ex. 472 et 473; ci-dessus, p. 140, ex. 173.

§ 88. — A partir de la V^e symphonie de Beethoven, les trombones ont été ajoutés éventuellement au programme instrumental de la Sonate d'orchestre.

Dans le drame musical, où il avait sa place depuis Gluck, le trio des cuivres graves a une expression éminemment tragique (N.T., p. 249). Chez Beethoven les trombones remplissent un rôle plutôt décoratif; ils sont destinés à augmenter la quantité sonore, à entourer de tout l'éclat imaginable une composition grandiose ou pittoresque. Ils n'apparaissent sur le champ de bataille instrumental que vers la fin de l'action, en guise de réserve, afin d'appuyer un effort suprême.

de frapper le coup définitif. Par réminiscence de l'exécution traditionnelle du choral luthérien, Beethoven fait aussi intervenir les trombones dans un chant de haute allure religieuse (*Seid umschlungen, Millionen*) au final de la IX^e (N.T., p. 52, ex. 83). Mais ici nous ne sommes plus sur le vrai terrain de la musique instrumentale.

L'accroissement du troisième groupe a pour résultat de constituer les cuivres éclatants en chœur à cinq voix: aux deux dessus viennent se joindre la haute-contre, la taille et la basse. Par la prépondérance de cet ensemble puissant, le champ d'activité des voix individuelles se trouve forcément rétréci: les nuances délicates s'évanouissent quand de violents contrastes entrent en jeu. Aussi l'usage de trois trombones implique chez Beethoven l'abandon d'une polyphonie très détaillée.

Bien que ces instruments appartiennent légitimement à la famille des trompettes, Beethoven (à l'exemple de Gluck) les traite presque toujours comme un groupe spécial contenant en lui-même une harmonie plus ou moins complète, dont la partie inférieure reproduit la basse de l'ensemble général. Le grand symphoniste oppose le trio des trombones au deuxième groupe, accru des trompettes, de la même manière que celui-ci est opposé au quatuor, c'est à dire comme un organisme doué d'une mobilité moindre. Il lui assigne en conséquence des rythmes et des formes mélodiques plus simples qu'aux autres instruments à vent, lesquels, à leur tour, reçoivent une figuration moins abondante que les instruments à archet.

Ex: 298. Allegro unis

Petite Flûte et 2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en UT
2 Bassons
2 Cors et 2 Trompettes en UT
Timbales UT SOL
Trombones alto et ténor
Trombone basse
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

ff Contrebasson avec les Basses

Beethoven, V^e Symphonie.

Voir aussi le début du morceau, ci-dessus p. 25, ex. 27.

D'habitude les trois trombones marchent réunis; de loin en loin seulement une partie du groupe agit seule (p.e. le troisième pour renforcer une basse importante; l'alto, le ténor, pour faire en-

LE GRAND ORCHESTRE SYMPHONIQUE

tendre un chant en grosses notes). Selon l'effet à produire, les accords retentissants du trio sont tantôt serrés, tantôt très larges (au temps de Beethoven on se servait des trois variétés de l'instrument); parfois leurs sons s'étalent longuement, en d'autres moments des coups brefs marquent les accents rythmiques les plus saillants.

Ex: 299.

Allegro

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en UT
2 Bassons
2 Cors et Trompettes en UT
Contrebasson avec les Contrebasses
Timbales UT SOL
Trombones alto et ténor
Trombone basse
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Cors seuls
Cors et Tromp.
Velles

LE GRAND ORCHESTRE SYMPHONIQUE

This block contains the main orchestral score for the Grand Orchestra. It consists of 12 staves. The top four staves are for the string section (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses). The next two staves are for the woodwinds (Flutes and Oboes). The bottom four staves are for the piano and harp. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, particularly in the piano and harp parts.

Petite Flûte

Flûtes et Hautbois

This block contains the musical score for the Petite Flûte and Flûtes et Hautbois. It consists of 12 staves. The top staff is for the Petite Flûte, which has a treble clef and a key signature of one flat. The next two staves are for the Flûtes et Hautbois, with a common key signature and a 3/4 time signature. The bottom four staves are for the piano and harp. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, particularly in the piano and harp parts. The score includes dynamic markings such as *ff* and *fff*, and performance instructions like "divisés" and "velles divisés".

LE GRAND ORCHESTRE SYMPHONIQUE

This system of the musical score includes staves for woodwinds (flutes, oboes, bassoons, clarinets), strings (violins, violas, cellos, double basses), and piano. The piano part features a prominent triplet pattern in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The woodwinds and strings play sustained chords and melodic lines. The score is marked with *sf* (sforzando) and *sempre ff* (sempre fortissimo) throughout. The piano part includes markings for triplets and sixteenth notes.

This system continues the musical score with woodwinds, strings, and piano. The piano part features a dense texture with rapid sixteenth-note passages in both hands. The woodwinds and strings continue with their respective parts, maintaining the *sempre ff* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Beethoven, V^e Symphonie.

§ 89. — De tous les successeurs de Beethoven dans le genre symphonique, Mendelssohn est resté le plus fidèle aux traditions techniques du Maître. La symphonie composée pour l'anniversaire de la Réforme est la seule où il emploie des trombones: cette sonorité s'indiquait ici d'elle-même par le caractère en quelque sorte liturgique de l'œuvre. Encore ne paraît-elle qu'au début du premier morceau et à la conclusion du Final.

Ex: 300.

Andante

2 Flûtes

2 Clarinettes en UT

2 Bassons

2 Cors en RE

2 Trompettes en RE

Trombones alto et ténor

Trombone basse

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Ex: 301.

Allegro maestoso

2 Hautbois

2 Clarinettes en UT

2 Bassons

Contrebasson et Ophicléide

2 Cors en RE

2 Trompettes en RE

Trombones alto et ténor

Trombone basse

1^{ers} Violons

2^{es} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Schubert et Schumann ont montré un goût moins pur. Trop souvent un grossier placage de trombones alourdit l'instrumentation de leurs symphonies et rappelle les formules banales de l'orchestre rossinien.

Voici toutefois deux passages de Schumann, intéressants pour l'emploi des cuivres en *pianissimo*.

Ex: 302. — Cette phrase religieuse, d'allure austère et imposante, fut inspirée, dit-on, par la vue de la cathédrale de Cologne.

Maestoso assai

2 Clarinettes en Si b

2 Bassons

2 Cors à piston en Mi b (1)

2 Cors simples en Mi b

2 Trompettes en Mi b

Trombones alto et ténor

Trombone basse

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Symphonie en Mi b.

Ex: 303. Nous ferons ici deux observations critiques, dont la première s'applique aussi à l'exemple précédent. Le chant lié ne peut s'exécuter d'une manière satisfaisante sur le trombone à coulisse, seul usité en Allemagne. Les deux bassons font une basse bien maigre au trio des cuivres.

Larghetto

2 Bassons

Trombones alto et ténor

Trombone basse

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Fl. et Clar.

Clar. et Basson

Symphonie en Si b.

(1) Nous respectons la notation des quatre parties de cors, mais non sans rappeler ce qui est dit à la page 275 (§ 201) du *Nouveau Traité d'instrumentation*.

Evidemment Schumann, à cet endroit, a voulu rendre par les trombones un effet de cors. Une intention analogue réalisée avec un tact supérieur, se remarque à l'entrée de la cantilène élégiaque de Florestan, dans l'Ouverture de *Léonore* (ci-dessus, p.47, ex.57).

§ 90. — Ainsi que le montrent quelques-uns des fragments déjà cités, *l'intervention des trombones amène généralement chez Beethoven l'adjonction du contrebasson et de la petite flûte*. Et cet accroissement de l'orchestre est rationnel. En même temps que la masse sonore grossit au dedans, elle s'étend à l'extérieur; le deuxième groupe gagne une octave vers le haut et presque autant vers le bas.

Le contrebasson n'a qu'un emploi subordonné et ne se sépare guère des contrebasses (ci-dessus p.208, ex.298; p.209, ex.299, etc.). La petite flûte a une tâche plus originale: elle lance vers le ciel ses fusées brillantes, ses trilles étincelants (N.T., pp.129-131) et, pour peu que le caractère du morceau s'y prête, elle provoque l'entrée en scène des bruits métalliques de l'orchestre, triangles et cymbales (N.T., p.132).

§ 91. — L'usage de *deux trombones* (au lieu de trois) procédé exclusivement propre à Beethoven (N.T., p.255, § 179), offre l'avantage de laisser le champ libre au travail polyphonique, tout en mettant entre les mains du compositeur une sonorité suffisante pour les effets les plus intenses. Qu'on se rappelle le grand coup de tonnerre dans l'Orage de la Pastorale.

Ex : 304.

Allegro

Petite Flûte
 2 Flûtes et
 2 Hautbois
 2 Clarinettes
 en Si b
 2 Bassons
 2 Cors en FA
 2 Trompettes
 en Mi b
 Trombones
 alto et ténor
 Timbales
 FA (grave) UT
 1^{er}s Violons
 2^{es} Violons
 Altos
 Violoncelles et
 Contrebasses

The first system of the musical score consists of 11 staves. The top five staves are for woodwinds: Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet in B-flat, and Bassoon. The next two staves are for strings: Violin I and Violin II. The bottom three staves are for the vocal line, with the word "unis" written above the tenor part. The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics including *ppp*, *pp*, *p*, *sf*, and *f*. The vocal line includes a prominent five-measure rest in the first measure.

The second system of the musical score consists of 11 staves, continuing the instrumentation from the first system. The woodwinds (Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon) and strings (Violin I, Violin II) continue their parts. The vocal line is also present, with dynamics ranging from *pp* to *sf*. The music maintains its 3/4 time signature and dynamic range.

Lorsque le trombone basse n'est pas employé, les deux voix instrumentales se meuvent dans la région moyenne, et le ténor ne double que par exception la partie inférieure de l'harmonie. Elles

se rattachent généralement aux trompettes et aux cors, sans viser toujours à former avec eux une harmonie complète. Comme chez tous les instruments à embouchure réunis par couples, l'octave est leur harmonie la plus sonore.

Ex: 305. Allegretto

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en Si b
2 Bassons
2 Cors en FA
2 Trompettes en UT
Trombones alto et ténor
1ers Violons
2ds Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Ex: 306. Presto

Symphonie pastorale

2 Flutes et 2 Hautbois
2 Clarinettes en LA
2 Bassons
4 Cors en MI
2 Trompettes en UT
Trombones ténor et basse
Timbales MI SI
1ers Violons
2ds Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Ouverture de FIDELIO.

DIXIÈME LEÇON

L'orchestre associé au solo instrumental⁽¹⁾

§ 92. — Ce genre de composition a pour forme classique le *Concerto*, originairement une Sonate accompagnée, non pas d'une simple basse continue, mais d'un orchestre d'instruments à archet. Nous distinguerons ici deux formes de morceaux, assez nettement séparées dans la pratique.

I. *Solo instrumental proprement dit*: une sorte de monologue musical destiné à mettre en lumière les qualités techniques d'un organe sonore et le talent d'un instrumentiste. L'orchestre n'y joue qu'un rôle subalterne. On écrit de pareils morceaux pour tous les instruments en usage, même pour ceux qui n'ont pas beaucoup de valeur hors de l'ensemble (par exemple la harpe, le trombone, la trompette). Mais la plupart de ces productions n'ont d'autre but que de fournir aux élèves de nos conservatoires un thème d'application et ne sortent guère de l'école. C'est là le domaine spécial des instrumentistes-compositeurs.

II. *Concerto symphonique*: un instrument est traité en interlocuteur principal du colloque mélodique. Seules les individualités les plus élevées dans la hiérarchie instrumentale ont l'envergure nécessaire pour devenir le centre d'une grande œuvre polyphonique.

§ 93. — La culture de ce genre de composition exige, pour être abordée avec succès, une connaissance détaillée de la technique instrumentale; en certains cas même (lorsqu'il s'agit du piano, par exemple) la pratique personnelle est presque indispensable.⁽²⁾ D'autre part, écrire des solos d'instruments est un exercice éminemment propre à donner au jeune compositeur cette connaissance détaillée, sans laquelle il en sera réduit à de longs tâtonnements. Les anciens maîtres n'ont pas dédaigné les variétés les plus modestes du genre: Mozart a composé des concertos non-seulement pour le piano et pour le violon, mais aussi pour la flûte, le hautbois, la clarinette, le basson, le cor. L'on sait que sous la plume inspirée de Beethoven le concerto de violon et celui de piano sont devenus dignes de marcher de pair avec la Symphonie.

Nous n'avons pas à enseigner ici la structure musicale d'un concerto, pas plus que nous n'avons expliqué plus haut la coupe de la symphonie classique. Contentons-nous de dire que le développement, la forme et le caractère de l'œuvre sont déterminés par la nature de l'instrument-soliste. L'habitude traditionnelle de composer tous les morceaux de cette espèce sur un plan uniforme — *Allegro moderato*, *Adagio*, *Final*, — est un véritable non-sens. Chacun des organes musicaux a son langage spécial, son vocabulaire plus ou moins riche, son domaine expressif, étendu ou borné. Peu d'entre eux possèdent des ressources assez variées pour occuper longtemps à eux seuls la scène; les instruments à vent ne conviennent guère qu'à des morceaux assez courts, conçus en style vocal, romances ou airs sans paroles.

(1) Nous avons apporté ici une légère modification au plan d'études exposé ci-dessus (pp. 3-4), afin de ne pas séparer les deux leçons consacrées à l'orchestre dramatique.

(2) L'auteur d'un concerto de violon, si lui-même ne joue d'aucun instrument de cette famille, fera bien de prendre conseil d'un spécialiste, pour ce qui regarde les traits, les coups d'archet, etc. Ainsi en a agi Mendelssohn avec Ferd. David, dit-on, lorsqu'il a composé son célèbre concerto.

§ 94. — Ce que nous venons de dire de la facture musicale des solos s'applique aussi à leur programme orchestral. Celui-ci ne doit pas être composé d'après une formule fixe, imposée par la routine; il gagnera à se modifier selon l'intensité, la couleur, le diapason de la voix récitante.

I. Dans le *solo-monologue*, l'orchestre ayant simplement pour fonction d'accompagner la partie principale et de jouer les ritournelles destinées à donner de temps en temps un moment de repos au soliste, tout luxe d'instrumentation est hors de saison. Il faut se garder d'entourer l'instrument d'un ensemble mal proportionné à sa puissance, et plutôt propre à l'écraser qu'à le faire valoir.⁽¹⁾ L'entrée d'une flûte, d'un hautbois, d'un basson après un pompeux *tutti* est d'un grotesque parfait. Rien ne s'unit mieux à la voix d'un instrument à vent que la résonance des cordes ébranlées par l'archet ou par les doigts: *aussi suffit-il en général d'un accompagnement de quatuor pour cette sorte de solos*. De toute manière il sera bon de ne pas y employer, comme un élément de l'orchestre, le timbre de l'instrument principal; isolé de toute sonorité analogue, il prendra évidemment plus de relief.

Quant aux propriétés dynamiques des diverses formes d'accompagnement, nous nous contentons de rappeler ce qui a été dit ci-dessus (§ 56, pp. 111-113).

II. *L'emploi de l'orchestre complet ne se justifie que pour les concertos de style symphonique, réservés aux instruments à archet et aux instruments à clavier, au violon et au piano avant tout*. C'est dans cette double catégorie de productions que nous allons étudier d'un peu plus près l'association de l'ensemble orchestral à l'instrument solo.

§ 95. — On pourrait appeler le *Concerto de violon*, en se reportant aux deux modèles du genre, — de Beethoven et de Mendelssohn, — *une sonate d'orchestre dont les chants et traits principaux sont confiés à une partie de violon jouée par un seul exécutant*. Le chœur instrumental adjoint à la voix récitante tantôt se borne à un simple accompagnement harmonique, tantôt il est traité en polyphonie figurée.

Ex: 307.

Larghetto
3^e corde

Violon principal
Dolce cantabile.

1^{ers} Violons
pp

2^{ds} Violons
pp

Altos
pp

Violoncelles et Contrebasses
pp

Beethoven, Concerto pour violon.

(1) D'habitude on ne fait jouer tout le quatuor que pendant les *tutti*. Dès que le solo commence, le chef d'orchestre ne garde qu'un ou deux pupitres de chacune des parties d'instruments à archet, jusqu'au *tutti* suivant, où le *ripieno* rentre, et ainsi de suite.

ORCHESTRE DU SOLO INSTRUMENTAL

Ex: 308.

All^o molto appassionato.

Clarinettes
en LA

Bassons

Timbales
MI SI

Violon
principal

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et
Contrebasses

Flûtes.

Clar.

Bass.

Cors en MI.

Timb.

arco. p

Mendelssohn, Concerto.

Ex: 309.

Andante

Violon principal

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Mendelssohn.

Même mouvement

Clarinettes en LA

Bassons

Violon principal

4^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Violon principal

4^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

A d'autres moments la mélodie prédominante passe à l'orchestre. L'instrument-soliste devient alors un élément secondaire de l'idée musicale, et ne maintient sa primauté dans l'attention de l'auditeur qu'en déployant toute la richesse de ses moyens techniques (traits chantants, passages d'agilité, arpèges, etc.).

ORCHESTRE DU SOLO INSTRUMENTAL

Ex: 310.

Larghetto

Une Clarinette en UT

2 Cors en SOL

Violon principal

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

p dolce.

p dolce.

dolce.

p dolce.

p dolce.

ad lib.

8

Beethoven

Ex: 311.

All^o ma non troppo

Violon principal

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

p

p

pizz.

pizz.

Flûte seule

Hautbois seul

p

Cresc.

p

Cresc.

Cresc.

Cresc.

Dimin.

Beethoven

ORCHESTRE DU SOLO INSTRUMENTAL

Ex: 312.

All^o ma non troppo

2 Clarinettes en LA
2 Cors en RÉ
Violon principal
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Hautbois
Clarinettes

Beethoven.

ORCHESTRE DU SOLO INSTRUMENTAL

Ex: 313.

All^o appassionato assai

Violon principal

Cresc. *f* *Poco a*

poco di - mi - nu - en - do *al pp'*

Flûte *pp*

Hautbois seul *pp*

Clarinettes en LA *pp*

Bassons *pp*

Cors en MI *pp unis*

Timbales *pp*

Von principal *pp*

Segue. *pp*

pp

pp

pp

Mendelssohn.

Par elle-même, la puissance sonore d'un violon n'est pas bien considérable; la partie solo se fait remarquer surtout par l'intensité d'expression que lui communique le virtuose, et par le diapason aigu de l'instrument. Pour que ses chants et ses dessins se détachent en clair sur le fond harmonique, le procédé le plus efficace à mettre en œuvre est l'opposition des timbres. Les instruments à vent réunis en chœur font un accompagnement délicieux au violon (§ 76, p. 169 et suiv.); et parmi eux, les voix moëlleuses (clarinettes, bassons, flûtes, cors) se marient mieux à un des instruments à archet que les hautbois, apparentés de trop près à cette famille. Même sans chercher hors du quatuor, le compositeur trouvera un heureux contraste de sonorité dans le *pizzicato*.

Ex: 314.

Allegro ma non troppo

2 Hautbois *p*

2 Clarinettes en LA *p*

2 Bassons *p*

Violon principal *Dolce.*

Timbales RÉ LA *p*

8

sf *p*

sf *p*

sf *p*

sf

Beethoven.

Ex: 315.

Allegro ma non troppo

2 Clarinettes en LA
2 Bassons
Violon principal
Violoncelles et Contrebasses

Beethoven.

Ex: 316.

Allegro molto appassionato

2 Flûtes
2 Clarinettes en LA
Violon principal
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Mendelssohn.

Ex: 317.

Larghetto

Violon principal
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles (sans C. Basses)

2 Cors en SOL

ORCHESTRE DU SOLO INSTRUMENTAL

Dans les passages où plusieurs parties concertantes se meuvent autour de la partie principale, il importe d'obtenir un ensemble transparent, un orchestre sans lourdeur. C'est là une exigence spéciale, une condition essentielle, selon nous, de la technique du genre.

Ex: 318. Allegro molto vivace

2 Flûtes
 2 Clarinettes en LA
 2 Bassons
 Violon principal
 1^{ers} Violons
 2^{ds} Violons
 Altos
 Violoncelles et Contrebasses

p
1^{re} Solo
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
 C.B. pizz.

p
p
Cresc.
Cresc.
Sempre pp
Sempre pp
Sempre
pizz. arco
pizz. Sempre.

Mendelssohn.

Ex : 322 .

Andante con moto

molto cantabile

Piano

1^{ers} et 2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

f *Sempre staccato*

f *Sempre staccato*

f *Sempre staccato*

dolce

pp *Molto espressivo*

f *sempre stacc.*

f *sempre stacc.*

f *sempre stacc.*

pp

f *sempre*

f *sempre*

f *sempre*

pp

f

p *Dimin.*

p *Dimin.*

p *Dimin.*

Ex : 323 .

Allegro

2 Flûtes

2 Hautbois

2 Clarinettes en Si b

2 Bassons

2 Cors en Mi b

2 Trompettes en Mi b

Timbales Mi b Si b

Piano

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

f

sf

tr

Ped.

Espressivo

Cresc.

Tandis que les voix instrumentales ont presque constamment besoin de l'accompagnement orchestral, le piano se passe sans difficulté de toute sonorité complémentaire et fait l'accompagnement de ses propres chants. C'est pourquoi les anciens concertos de virtuosité (ceux de Hummel, par exemple) laissent l'orchestre au repos pendant la plus grande partie des solos, en sorte que ces morceaux ne perdent pas grand chose à être entendus au piano seul: il suffit pour cela que l'exécutant joue aussi les *tutti*.

Lorsque Beethoven fait intervenir le quatuor ou les instruments à vent dans l'accompagnement des cantilènes du piano, c'est pour entourer le dessin mélodique d'un cadre qui le fasse ressortir dans toute sa beauté.

Ex: 324.

Adagio un poco mosso

Piano
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

pp Espressivo
avec sourdines
pp
avec sourdines
pp
avec sourdines
pp

Ped. * Ped. *

Concerto en Mi b.

Ex: 325.

Allegro moderato

2 Hautbois
2 Bassons
Piano
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

p
p
p dolce. *Espress.*
p
p
p
p

Ped. * Ped.

Musical score for Concerto in G major. The score is arranged in a grand staff for the piano and a full orchestral staff. The piano part features a melodic line with trills and triplets, while the orchestra provides harmonic support with various textures. Dynamics include *cresc.*, *p*, and *f*. A *Pod.* (pedal) marking is present in the piano part. The piece concludes with a *p* dynamic.

Concerto en Sol

Ex: 326. Le piano n'a que la mélodie prédominante; toute l'harmonie est à l'orchestre.

Musical score for Mendelssohn's Concerto in G minor, marked *Andante*. The score is arranged in a grand staff for the piano and a full orchestral staff. The piano part features a melodic line with triplets and *Cantando* markings. The orchestra provides harmonic support with various textures. Dynamics include *p*, *pp*, and *dolce*. A *divi.* (divisi) marking is present in the cello part. The piece concludes with a *pp* dynamic.

Mendelssohn, Concerto en Sol mineur.

L'union intime du piano et de l'orchestre est d'autant plus féconde en beaux effets, que les deux entités musicales se distinguent par des qualités techniques absolument différentes, et se complètent ainsi l'une l'autre. Si l'orchestre étale sa richesse dans les chants soutenus, dans les accords pleins et puissants, le piano brille par l'agilité; il apporte à l'ensemble ses broderies gracieuses ou éclatantes, ses arabesques capricieux, ses traits hardis, inaccessibles à tout autre organe sonore.

A. L'orchestre exhibe un thème mélodique simple, que le piano reproduit au même moment sous forme de variation.

Ex : 327.

Molto Allegro e vivace

2 Flûtes
Piano
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Mendelssohn, Concerto en Sol.

Ex : 328.

Allegro moderato

Hautbois seul
Basson seul
Piano
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles (sans C. Basses)

Beethoven, Concerto en Sol.

B. La mélodie prédominante, confiée à l'orchestre, est accompagnée par des traits de piano.

Ex : 329.

Molto Allegro

2 Clarinettes en Si b
p espress.

2 Bassons
p espress.

Piano
p Leggiero. *pp*

1ers Violons
p *pizz.*

2ds Violons
p *pizz.*

Altos
p

Violoncelles et Contrebasses
p *pizz.*

Leggiero. *pp*

pizz. sempre

Mendelssohn, Concerto en Sol mineur.

Ex : 330.

Allegro moderato

Flûte seule
sf

2 Hautbois
sf

2 Clarinettes en UT
sf

2 Bassons
sf

2 Cors en SOL
sf

Piano
ff

Ped.

Musical score for orchestra solo instrumental. The score includes staves for Piano (right and left hands), Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. Dynamics range from *ff* to *pp*. Performance markings include *Dimin.*, *Smorz.*, *divi.*, *Cresc.*, and *f*. The score is in G major and 3/4 time.

Beethoven, Concerto en Sol.

Ex : 331. Andante

Musical score for Ex: 331, Andante. The score includes staves for Piano (right and left hands), Altos, Violoncelles divisés, and Contrebasses. Dynamics range from *pp* to *p*. Performance markings include *Dimin.*, *Smorz.*, and *divi.*. The score is in G major and 3/4 time.

The image shows a page of musical notation for an orchestra solo instrumental. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass. The top system shows the first two systems of the score, with the first system marked "sempre p e leggiero". The second system is marked "pp". The score is in G minor and 3/4 time.

Mendelssohn, Concerto en Sol mineur.

§ 97. — De notre temps le *concerto d'orgue avec orchestre* est un genre de composition à peu près délaissé. Malgré ses sonorités imposantes et l'énorme variété de ses effets, l'orgue ne peut figurer à son avantage, comme premier acteur, à côté de l'orchestre moderne; ses voix mystiques pâlissent devant les accents profondément humains de nos instruments à vent (N.T., p. 313). Au commencement du XVIII^e siècle il n'en était pas tout à fait de même, l'orchestre étant alors composé presque exclusivement d'instruments à archet. Haendel a composé pour l'orgue un grand nombre de concertos de style peu ecclésiastique; de son côté Bach dans ses Cantates d'église donne souvent des solos de virtuosité à son instrument de prédilection (N.T., p. 309, ex. 458).

§ 98. — Le *concerto pour deux ou plusieurs instruments*, très en faveur également à cette époque-là, — ce fut le véritable précurseur de la Symphonie d'Haydn, — est tombé aujourd'hui dans le même abandon. Tout au plus écrit-on encore parfois de petits morceaux concertés pour instruments à vent, en duo, en trio ou en quatuor, avec l'accompagnement du quatuor des archets. (Voir ci-dessus, ex. 155 et 156, pp. 127 et 128). Quant aux instruments de grande virtuosité, leur technique est trop envahissante de notre temps pour favoriser un tel partage; il est très difficile au compositeur de donner à chacun des solistes un rôle équivalent.

Le répertoire des maîtres ne présente en ce genre, je crois, qu'une seule œuvre de célébrité universelle: le concerto pour piano, violon et violoncelle de Beethoven.

Voici la première entrée des trois parties concertantes :

Ex: 332.

Allegro

Violoncelle principal
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

2 Cors en Ut

Violon principal
Piano

Piano

Musical score for strings and woodwinds. The score consists of ten staves. The top two staves are for Violins I and II. The next two staves are for Violas. The bottom six staves are for the woodwind section, including Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, and Basses. The music features various dynamics such as *Cresc.* (Crescendo) and *p* (piano), and includes trills (*tr*) and slurs. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings play a more melodic line.

Musical score for woodwinds and strings. The score consists of ten staves. The top two staves are for 2 Hautbois (Oboes) and 2 Bassons (Bassoons). The next two staves are for Flutes. The bottom six staves are for the string section, including Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Basses. The woodwinds play a melodic line with dynamics *p* (piano) and *f* (forte). The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes trills (*tr*) and slurs.

ONZIÈME LEÇON

Le grand orchestre dramatique de l'époque actuelle

§ 99. — Bien que dans les précédentes leçons nous ayons eu particulièrement en vue l'orchestre de la symphonie, maintes fois nous avons été amené à prendre nos exemples dans le répertoire du drame musical. C'est que, chez la plupart des maîtres de la période classique, la technique des deux grandes catégories d'œuvres ne présente pas, en ce qui concerne la composition de l'orchestre, de différences tranchées. A part l'intervention plus fréquente des trombones et des sonorités bruyantes en général, le programme instrumental des opéras de cette époque est identique à celui de la symphonie. Weber n'a pas un timbre de plus que Beethoven.

A partir de 1830 la séparation entre les deux genres s'est fortement accusée dans le domaine de l'orchestration. Tandis que, — hors de l'école néo-romantique, — l'orchestre de la symphonie est resté fidèle à la tradition de Beethoven, l'orchestre de théâtre, s'appropriant les cuivres chromatiques, nouvellement inventés, et exhibant des timbres spéciaux, s'est créé un cadre à lui et a réalisé des combinaisons sonores auparavant inconnues.

Cette révolution musicale, inaugurée en France par Meyerbeer, Berlioz, Halévy, eut en Allemagne son aboutissement provisoire dans les plus anciens opéras de Richard Wagner (*Rienzi*, 1842; *le Vaisseau-fantôme*, 1843; *Tannhäuser*, 1847). Peu à peu le nouveau programme s'est répandu par toute l'Europe, et depuis une vingtaine d'années il est devenu celui de l'orchestre ordinaire de théâtre et de concert.

§ 100. — Examinons, une à une, les modifications qui après 1830 ont graduellement transformé l'organisme instrumental des temps classiques et amené la constitution de l'orchestre actuel.

I. L'innovation capitale des chefs de l'école française, pendant la susdite période, est d'avoir donné aux cuivres éclatants, élément accessoire jusque là, un rôle non moins essentiel dans l'œuvre orchestrale que celui des bois et des cordes. Par l'adjonction d'un ou de deux sopranos pourvus d'une échelle suivie, ces maîtres ont fait du troisième groupe un ensemble musicalement complet, souvent appelé à se produire tout seul. Conservant, dans le *tutti* au moins, les trompettes simples pour le remplissage harmonique, ils leur adjoignent deux cornets à pistons. De plus ils ont renforcé la basse du groupe par un ophicléide (N.T., p. 264, § 192).

Dans les premiers temps il arrive rarement que l'on abandonne tout à fait à lui-même ce chœur retentissant, peu habitué à figurer seul à l'avant-plan. D'ordinaire les bassons marchent avec l'ophicléide, les cors remplissent la région intermédiaire.

LE GRAND ORCHESTRE DRAMATIQUE

Ex: 333.

P^{te} et G^{des} Flûtes
Hautbois
Cor anglais
Clarinettes
 (sons réels)

2 Bassons

2 Cors (simples) en MI b

2 Cors (simples) en SI b grave

2 Trompettes à pistons en MI b (1)

2 Trompettes (simples) en SI b

3 Trombones et Ophicléide (2)

Timbales
 MI b et SI b

Poco Andante

Meyerbeer, LES HUGUENOTS, Ouverture.

(Autres exemples: N.T., p.265, ex.411; p.286, ex.430 et ci-après, p.240, ex.335.)

Ces remplissages et redoublements aux cors et aux bassons sont presque toujours superflus et ont pour résultat d'épaissir la sonorité plutôt que de la fortifier. Une harmonie d'instruments à embouchure produit ses effets les plus saisissants lorsqu'elle est exclusivement composée de timbres de même famille (N.T., p.207, ex.316; p.216, ex.339; p.280, ex.422, 423 et 424; p.285, ex.429).

Meyerbeer et Berlioz gardent les cors simples, ce qui les oblige à combiner laborieusement des tons différents (et souvent hétérogènes), au détriment de la justesse et de la sûreté d'exécution⁽³⁾ Halévy dans la *Juive* commence résolument à se servir de cors chromatiques.

Ex: 334.

2 Cors simples en SOL

2 Cors à pistons en SOL

2 Trompettes à pistons en SOL (4)

3 Trombones et Ophicléide

LE CARDINAL

Violoncelles et Contrebasses

Moderato

"Malediction" au Final du III^e acte.

(1) La désignation *trompettes à pistons* ne doit pas égarer le lecteur. Ces parties se jouent — et se sont jouées probablement dès l'origine — sur des *cornets en si b*, tout comme les trompettes (soi-disant simples) notées au-dessous. En définitive les exécutants se servent des instruments et des tons qui leur conviennent, et il en sera ainsi tant que les compositeurs et les chefs d'orchestre ne se résoudront pas à étudier ces choses-là par eux-mêmes et à les examiner de près.

(2) Lorsqu'il n'y a que trois parties notées, la plus grave est pour le 3^e trombone et l'ophicléide. Dans les mesures *pp* on ne voit pas comment l'auteur a voulu répartir ses quatre parties; il s'en est rapporté probablement au copiste.

(3) On oublie trop souvent que les sons du cor ne se produisent pas d'une manière passive; le corniste ne peut donner que les intonations qu'il chante intérieurement.

(4) Particularité digne de remarque pour cette époque: les trompettes chromatiques sont correctement notées chez Halévy

III. Le *cor anglais*, auparavant une voix monodique d'usage très rare, entre assez souvent, comme partie intermédiaire, dans les harmonies des bois. C'est le véritable *contralto* des instruments à anche ; son octave moyenne, la plus favorable au *cantabile*,  est faible ou inégale chez les autres organes de ce groupe. Son timbre, à la fois vibrant et velouté, se fond mieux avec les flûtes et les clarinettes que les sons rêches du registre grave des hautbois.

Ex: 336.

Andante 80 = 



2 Flûtes
Hautbois seul
Cor anglais
2 Clarinettes en Si b
1^{ers} Violons
Violoncelle seul
Violoncelles (sans C. B.)

Berlioz, L'ENFANCE DU CHRIST, II^e partie.*

Dans la ritournelle de l'air d'*Alceste*, " Ah! malgré moi mon faible cœur partage," Berlioz avait l'habitude — très heureuse — de faire jouer par un cor anglais la partie de 2^d hautbois, simple accompagnement harmonique de la cantilène confiée au 1^{er} hautbois.

Ex: 337.

Adagio



Hautbois seul
Cor anglais
Cor en FA seul
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

* Publié avec l'autorisation de MM. Richault et C^{ie}, 4 Boul^d des Italiens, où se trouve la P^{on} P^{no} et Ch^t.

IV. La *clarinette-basse*, inventée depuis peu, par Ad. Sax, lorsqu'elle parut dans les *Huguenots*, est venue apporter à la région grave un timbre d'anche plus poétique que le basson, seul de son espèce jusque là. A cette première apparition le nouvel instrument ne chantait qu'en solo. Plus tard Meyerbeér trouva des effets à sensation en combinant le chalumeau de la *clarinette-basse* avec le registre inférieur du *cor anglais*, de la *clarinette-soprano*: voix profondes dont les harmonies inspirent une mystérieuse terreur.

Ex: 338.

Andantino

Cor anglais

Clarinette en Si b

Clarinette basse en Si b (notation française)

2 Bassons

JEAN

Violoncelles (sans C. Basses)

marquez bien

p

dim.

p

(à Fidès)

Femme, à ge - noux!

pp

Cantabile con portamento

LE PROPHÈTE, Scène de l'Église au IV^e acte.

Ex: 339.

Andante espressivo

2 Cors anglais

Clarinette basse en Si b (notation française)

2 Bassons

2 Cors à pistons en MI b

Ophicléide

Timbales SI LA#

Contrebasses (sans Violoncelles)

molto cantabile e sostenuto

molto cantabile e sostenuto

p

p

pp

p pizz.

L'AFRICAINNE, Final du II^e acte.

VI. Une conséquence directe de l'importance croissante du rôle des cuivres a été *l'extension de plus en plus grande du placage instrumental*, procédé inauguré par Spontini et développé outre mesure par Rossini. Chez les compositeurs dramatiques de 1830 à 1860, et même chez quelques symphonistes — Schumann, par exemple, — ces redoublements de la mélodie et des parties d'accompagnement, à l'instar des jeux de l'orgue, envahissent les *piano* aussi bien que les *forte*.

Ex: 343.

Tempo di marcia, maestoso 104 = ♩

The score is for a grand orchestral piece, 'Marche du Sacre' from Meyerbeer's 'Le Prophète'. It is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat major or D minor). The tempo is 'Tempo di marcia, maestoso' at 104 beats per minute. The score is marked 'ff pesante' throughout, indicating a very loud and heavy character. The instrumentation includes:

- Petite Flûte
- 2 Flûtes
- 2 Hautbois
- 2 Clarinettes en Si b
- 4 Bassons
- 2 Cors simples en Mi b
- 2 Cors simples en Si b grave
- 2 Trompettes chromatiques en Mi b
- 2 Cornets à pistons en Si b
- 3 Trombones et Ophicléide
- Timbales Mi b Ré Si b
- Tamb. militaire
- G. Caisse et Cymb
- 1^{ers} Violons
- 2^{ds} Violons
- Altos
- Violoncelles et Contrebasses

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, particularly in the woodwind and brass sections. The string parts provide a dense harmonic foundation with frequent triplets and sixteenth-note accompaniment.

Ex : 344 . Tempo di marcia

2 Clarinettes en SI b
dolce

4 Bassons
dolce
 1^o Solo

2 Cors en MI b
pp

2 Cors en SI b grave
pp

Timbales MI b SI b
pp

1^{ers} Violons
dolce cantabile
p

2^{ds} Violons
p

Altos
p

Violoncelles
dolce cantabile
p

Contrebasses
pizz.

Flûte seule
dolce

Clar.
dolce

Bous
p

1^o Solo
molto cresc. dim.
p

molto cresc. dim.
p

molto cresc. dim.
p

pizz.

p

p cantabile

p

divisés
p

Ibid.

§ 101. — En empruntant aux maîtres français contemporains le matériel instrumental de ses premiers ouvrages, Wagner lui donna, en quelques points, une organisation plus rationnelle, mieux appropriée aux conditions du nouveau style dramatico-musical, *style dont les éléments caractéristiques sont le chromatisme et la modulation*. Voici le programme qu'il adopta et qui depuis cette époque est devenu d'usage courant en Allemagne. Nous disposons les instruments d'après l'ordre communément suivi dans les partitions.

II ^e GROUPE	}	[Une petite flûte, parfois deux.]
		2 Flûtes.
		2 Hautbois.
		[Un cor anglais, rarement deux.]
		2 Clarinettes.
		[Une clarinette basse.]
III ^e GROUPE	}	2 Bassons, parfois trois.
		4 Cors, dont au moins deux chromatiques.
		2 Trompettes chromatiques, souvent trois.
		3 Trombones (deux ténors, un ténor-basse ⁽¹⁾).
		1 Tuba.
I ^{er} GROUPE	}	2 Timbales, parfois trois.
		Batterie.
		[Une ou deux Harpes.]
		1 ^{ers} Violons.
		2 ^{ds} Violons.
		Altos.
		Violoncelles.
		Contrebasses.

La substitution, d'abord partielle, plus tard générale, de cors à pistons aux cors simples, eut l'avantage de rendre inutiles les pénibles combinaisons de tons de rechange, procédé d'une efficacité très limitée. En second lieu le remplacement de l'ophicléide par le tuba⁽²⁾ donna une basse de sonorité plus musicale à l'harmonie des cuivres éclatants. Enfin l'usage des trompettes chromatiques, au lieu des cornets employés en France, fut une amélioration très sensible. Trois trompettes accordées à un diapason identique fournissent au compositeur la meilleure combinaison et toutes les ressources désirables. Les trois dessus s'équilibrent en perfection avec les trois voix masculines, et chacune des sept parties du chœur métallique a un espace suffisant pour se mouvoir d'une manière distincte.

(1) Voir le *Nouveau Traité d'Instrumentation*, p. 243, § 175.

(2) N.T., p. 291, § 227 - 229.



LE GRAND ORCHESTRE DRAMATIQUE

Ex: 345.

And^{te} sostenuto non lento

2 Cors chromatiques en FA

2 Cors simples en MI b

1^{er} et 2^e

3^e

Trompettes chromatiques en MI b

1^{er} et 2^e

3^e

Trombones

Tuba

Le ROI.

Par ce combat pro-nou-ve-toi! Le glai-ve brille et ta sen-ten-ce De nous e-car-te tou-te er-

- reur. Du juste aug-men-te la vail-lance, Au traître en-lè-ve sa vi-gueur! — E-claire-nous, ô Dieu ven-geur!

LOHENGRIN, Acte I, p.77 de la gr. partit.

Nous n'entrerons pas ici dans l'analyse des combinaisons sonores créées par le génie de Richard Wagner. Arrivé à ce point de ses études orchestrales, le disciple doit être à même de lire sans commentaire explicatif les partitions entières du grand poète-musicien, et d'en faire son profit technique. Nous nous bornerons donc à transcrire, comme spécimens du premier système d'instrumentation wagnérienne, deux passages de la merveilleuse ouverture composée pour le drame de *Faust*, lesquels pourraient être définis: vision de l'idéal; effort désespéré et chute.

Ex: 347.

Furioso

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Petite Flûte**: Treble clef, *ff*.
- 2 Flûtes unis**: Treble clef, *ff*.
- 2 Hautbois**: Treble clef, *ff*.
- 2 Clarinettes en Si b**: Treble clef, *ff*.
- 3 Bassons**: Bass clef, *ff*.
- 2 Cors chromatiques en FA**: Treble clef, *ff* cuivré.
- 2 Cors simples en RÉ**: Treble clef, *ff* cuivré.
- 2 Trompettes chromatiques en FA**: Treble clef, *ff*.
- 3 Trombones**: 1^{er} et 2^e (Tenor), 3^e (Bass), Bass clef, *ff*.
- Tuba**: Bass clef, *ff*.
- Timbales RÉ LA**: Bass clef, *ff*, *tr*, *Furioso*.
- 1^{ers} Violons**: Treble clef, *ff*.
- 2^{ds} Violons**: Treble clef, *ff*.
- Altos**: Treble clef, *ff*.
- Violoncelles**: Bass clef, *ff*.
- Contrebasses**: Bass clef, *ff*.

The score is marked with a tempo of *Furioso* and a dynamic of *ff* (fortissimo) throughout. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C).

LE GRAND ORCHESTRE DRAMATIQUE

This page of a musical score for a Grand Orchestra Dramatique contains 18 staves. The top two staves are vocal parts, with the word "unis" appearing in the second staff. The remaining staves are for the orchestra, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The score is marked with various dynamics, including *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The music is written in a complex, multi-measure format with many notes and rests.

§ 102. — L'ensemble sonore décrit au paragraphe précédent n'a pas longtemps suffi aux conceptions dramatiques de Richard Wagner. *Lohengrin*, *Tristan et Yseult* nous montrent le programme instrumental de sa seconde manière. Ici l'augmentation porte exclusivement sur le deuxième groupe de l'orchestre. Les instruments de chaque espèce ne sont plus réunis par couples, mais par petits groupes harmoniques de trois voix. Le cor anglais et la clarinette basse, au lieu de se faire entendre seulement par exception, prennent part à l'ensemble ordinaire: chacun d'eux forme avec les deux sopranos de sa famille un trio de timbres homogènes. Le principe de la triade est ainsi presque généralisé dans les instruments à vent. D'autre part l'accroissement du deuxième groupe commande une augmentation proportionnelle du quatuor, en sorte que la subdivision des parties d'instruments à cordes devient très fréquente (Voir ci-dessus, p.79).

Le tableau suivant démontre la composition de ce deuxième orchestre wagnérien.⁽¹⁾

II ^e GROUPE	}	[Une petite flûte, parfois deux]
		3 Flûtes
		{ 2 Hautbois
		{ Un cor anglais
		{ 2 Clarinettes
		{ Une clarinette basse
		3 Bassons
III ^e GROUPE	}	4 Cors chromatiques
		3 Trompettes chromatiques
		3 Trombones (2 ténors, un ténor-basse)
		1 Tuba
		2 ou 3 Timbales
		Batterie
I ^{er} GROUPE	}	Harpes (éventuellement divisées en 1 ^{res} et 2 ^{des})
		1 ^{ers} Violons
		2 ^{ds} Violons
		Altos
		Violoncelles
		Contrebasses

On sait quel parti génial Wagner a su tirer de cette forme d'orchestre; quelle richesse d'accents, quelle expression parlante il a trouvé dans l'opposition et dans le mélange des diverses familles d'instruments à anche. Il nous suffira de rappeler la touchante entrée d'Elsa au 1^{er} acte de *Lohengrin*.

(1) Dans sa dernière symphonie en Ut mineur, M. Saint-Saëns a mis en œuvre ce programme de la deuxième manière wagnérienne, en y ajoutant l'Orgue et de plus le Piano. La difficulté de juxtaposer les timbres inanimés de l'instrument religieux et les voix vivantes de l'orchestre a été vaincue de la manière la plus brillante par l'éminent maître français. En général l'orgue ne figure dans cette composition qu'à titre d'agent harmonique.

Comme spécimen de la réunion de tous les éléments de cet ensemble (sauf les harpes), nous transcrirons l'éblouissant début de la célèbre Marche nuptiale du même opéra. Le cor anglais et la clarinette basse, qui n'ont aucune raison d'être dans un morceau de cette couleur, cèdent leur place à un troisième hautbois et à une troisième clarinette.

Ex : 349.

Animato assai

The musical score is arranged in systems. The instruments listed on the left are:

- Grandes Flûtes (1^{re}, 2^e et 3^e)
- 3 Hautbois (1^{er}, 2^e et 3^e unis)
- 3 Clarinettes en LA (1^{re}, 2^e et 3^e unis)
- 3 Bassons
- 4 Cors chromatiques (en Sol, en Mi)
- 3 Trompettes chromatiques (en Ut, en Mi)
- 3 Trombones
- Tuba
- Timbales SOL RÉ
- Triangle
- Cymbales
- Tamb. de basque
- 1^{ers} Violons
- 2^{ds} Violons
- Altos
- Violoncelles et Contrebasses

The score includes various musical notations such as dynamics (ff, f, mf, p), articulation (tr, accents), and performance instructions like 'unis' and 'cresc.'. The bottom of the page features the number 9396.H.

LE GRAND ORCHESTRE DRAMATIQUE

This musical score is for a dramatic orchestra, featuring a complex arrangement of staves. The top section consists of six staves, with the first three grouped by a brace on the left. The bottom section consists of five staves, with the first three grouped by a brace on the left. The music is characterized by dense, rhythmic patterns, often using triplets and trills. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *sempre f* (sempre fortissimo) are prominent throughout. Performance instructions include *unis* (unison), *4^e et 2^e en Re* (4th and 2nd parts in D), and *velles* (velles). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and trills, indicating a highly technical and expressive performance.

Nous avons respecté dans cet exemple la manière dont Wagner note ses parties de cors et de trompettes, mais non pas certes pour la recommander. Ces continuels changements de ton, alors même qu'il n'y a aucune interruption, sont naturellement fictifs et laissent en conséquence à l'instrumentiste toute liberté de transposer à sa guise, ce qui n'est pas sans inconvénient. En mainte circonstance, — par exemple quand les cors ont à faire entendre des sons bouchés, — une pareille pratique peut donner lieu à des effets fort différents de ceux que le compositeur a eus en vue.

§ 103. — Nous n'en avons pas fini avec les constructions orchestrales du grand dramaturge musical de notre temps; il nous reste encore à décrire sommairement le *programme instrumental de sa troisième manière*, le colossal orchestre de la tétralogie des *Nibelungen*. En voici le tableau synoptique.

II ^e GROUPE	}	Petite flûte	
		3 Flûtes	
		{ 3 Hautbois	
		{ Un Cor anglais	
		{ 3 Clarinettes (parfois une Petite clarinette)	
		{ Une Clarinette basse	
		3 Bassons	
		4 (souvent 8) Cors	
III ^e GROUPE	}	{ 3 Trompettes chromatiques	
		{ Une Trompette basse chromatique	
		{ 3 Trombones (deux ténors, un ténor-basse)	
		{ Un Trombone contrebasse	
		{ 2 <i>Tuben</i> altos-ténors	
		{ 2 <i>Tuben</i> barytons-basses	
		{ Un Tuba contrebasse	
		Timbales (deux paires)	
		Batterie	
I ^{er} GROUPE	}	Harpes (6)	
		1 ^{ers} Violons (16)	} souvent divisés ou employés partiellement
		2 ^{ds} Violons (16)	
		Altos (12)	
		Violoncelles (12)	
Contrebasses (8)			

Les additions s'étendent cette fois aux deux groupes d'instruments à vent. Dans le deuxième groupe la famille des hautbois, comme celle des clarinettes, a été augmentée d'une voix de soprano, en sorte que chacune d'elles compte maintenant quatre membres. Le quatuor des cors est fréquemment doublé. Quant au groupe des cuivres éclatants, il s'est annexé toute une famille: les *Tuben*, timbres d'un éclat assombri, équivalents à nos saxhorns ou bugles à pistons (N.T., pp. 296-298, § 234). Ce chœur spécial se compose de quatre voix masculines et d'une cinquième partie descendant jusqu'aux régions inférieures du clavier instrumental (N.T., pp. 292-293, § 229). Enfin l'ancienne famille des trompettes-trombones a été considérablement accrue et ne comprend pas moins de huit individus: à l'aigu trois trompettes sopranos et une trompette dite basse, qui n'est au fond qu'une sorte de trombone alto-ténor à pistons (N.T., pp. 294-296, § 233); au grave les trois trombones ordinaires, plus un trombone contrebasse (N.T., pp. 256-257, § 181) s'échangeant parfois avec un vrai trombone basse (N.T., pp. 243-245, § 175). On a vu que la force numérique du quatuor des instruments à cordes a été mise en rapport avec un développement aussi extraordinaire.

Cet ensemble formidable, — encore qu'il ne soit jamais appelé à fonctionner tout entier au même moment, — n'aurait pu se faire entendre dans les conditions matérielles de nos orchestres de théâtre et de concert sans annihiler totalement la voix des chanteurs. De là l'indispensable nécessité d'amortir la sonorité naturelle des instruments, résultat que l'on obtient en les mettant hors de la vue du public. (On abaisse le plancher de l'orchestre; à Beyreuth une partie des exécutants est placée sous le *proscenium*). Le lecteur des partitions de Wagner, — notamment des *Nibelungen* — doit toujours garder cette circonstance présente à la mémoire, s'il veut parvenir à se rendre compte de l'effet réel, vivant, de l'œuvre musicale et dramatique qu'il a sous les yeux.

Ce qui à la première audition de la superbe masse résonnante impressionne le plus fortement, c'est la richesse et la beauté des sonorités de cuivres. Disposant de trois timbres métalliques de couleur diverse, le maître a pu traduire dans un langage saisissant les situations et les caractères de son drame épique. Tandis que les cuivres *éclatants-clairs* transportent l'esprit dans un monde de lumière, de grandeur idéale, parmi les dieux et les héros, les cuivres *éclatants-sombres* évoquent des idées de force matérielle, de souffrances humaines, de fatalité; et les voix poétiques des cors font passer devant l'imagination des visions lointaines, des souvenirs endormis au plus profond de la conscience. Toutes les intentions du musicien-poète sont admirablement motivées et parfaitement intelligibles, alors même qu'il y a concours de timbres différents.

Ex: 350. motif de Hunding de Nibelung, la personnification de la violence brutale unie à la ruse: famille des *Tuben*.

Moderato marcato e deciso

2 *Tuben* altos - ténors en M1b
2 *Tuben* barytons - basses en S1b
Tuba contrebasse en UT
Altos
Violoncelles (sans Contrebasses)

Ex: 351. Wotan, le père des dieux et des hommes, contemplant avec ravissement et orgueil le Walhalla que lui ont bâti les géants, les enfants de la Terre: réunion des deux familles de cuivres éclatants.

Tempo tranquillo

1^{re} et 2^e

3 Trompettes chromatiques en FA

3^e

Trompette basse en UT (1)

1^{er} et 2^e

3 Trombones

3^e

Trombone basse

p dolce assai

p

2 Tuben altos-ténors en M1^b (1)

p dolce assai

p

ten.

2 Tuben barytons-basses en SI^b

p dolce assai

p

ten.

Tuba contrebasse en UT

p dolce assai

p

Timbale FA

1^{re} et 2^e

2 Harpes

Violoncelles

pp

pp

pp

Contrebasses

pp

pp

pp

(1) Nous transcrivons les parties de *Tuben*, ainsi que celles de trompettes sopranos et de trompette basse, dans la notation que Wagner a adoptée pour les parties de la tétralogie composées en dernier lieu, par exemple, la Marche funèbre de Siegfried, au dernier acte de la *Götterdämmerung*. (N. T., p. 295, ex. 445).

LE GRAND ORCHESTRE DRAMATIQUE

This system of musical notation includes ten staves. The top two staves are for the Violin I and Violin II parts, featuring dynamic markings such as *p*, *cresc.*, *mf*, *dim.*, and *p*. The next two staves are for the Viola and Violoncello parts, with similar dynamic markings and some *tr.* (trills) in the cello part. The bottom four staves represent the piano accompaniment, including the right and left hands, with markings for *pizz.* (pizzicato) and *divi.* (divisi). The bottom-most staff is labeled "4 C.B." (4 Corni Bassi).

This system continues the musical score with ten staves. It features a variety of dynamic markings including *p*, *pp*, *dim.*, *ritard.*, and *Tempo*. The notation includes many slurs and accents, particularly in the string parts. The piano accompaniment continues with *pizz.* and *divi.* markings. The bottom-most staff shows a *p* dynamic marking and a *ritard.* instruction.

Ex: 352. Brunnhilde la Walkyrie apparaît à Siegfried avant le combat. Motif de l'interrogation fatidique dans les *Tuben*; le chant de mort du héros dans le chœur des trompettes-trombones; comme fond du tableau le motif du Walhalla dans les cors (plus tard dans les trompettes).

Maestoso moderato

Une Trompette chromatique en FA

Trompette basse en UT

Trombones

Trombone contrebasse

2 *Tuben* altos-ténors en MI \flat

2 *Tuben* barytons-basses en SI \flat

Tuba contrebasse en UT

Timbales (2 paires)

(1^{re} paire) RÉ \flat LA \flat *pp*

(2^e paire) SOL \flat MI \flat *tr*

lunga

2 Tromp. chrom. en FA

Tromp. basse en UT

1^{er} et 2^e Tromb.

3^e Tromb.

Tromb. Contrebasse

(1^{re} paire) *tr*

pp

LE GRAND ORCHESTRE DRAMATIQUE

3 Hautbois

Cor anglais

3 Clarinettes en LA

Clarinete basse en LA (not. allem.)

3 Bassons

1^{er} et 2^e Cors chrom. en FA

3^e et 4^e Cors chrom. en FA

2 Tuben (MI \flat)

2 Tuben (SI \flat)

Tuba contreb. (UT)

BRUNNHILDE

Timb. RE \flat , LA \flat .

Siegmound! Regar-de moi! tu me sui-vras bien.

Une Tromp. chrom. (en FA)

Tromp. basse (en UT)

1^{er} et 2^e Tromb.

3^e Tromb.

Tromb. contrebasse

tôt!

SIEGMOUND

Qui donc es-tu, vier-ge guer-riè-re, Si belle à la fois et si fiè-re?

BRUNNH.

1^e et 2^e Tromp. (FA).

3^e Tromp. (FA).

Tromp. basse (UT).

BRUNNH.

Dans les de.crets là haut ta mort est ré.solu.e. Il a vé.cu, ce lui que mon re.gard sa.lu.e!

(1^{re} paire) FA S1b

Tuba (S1b)

J'apparais aux guerriers au milieu des com.bats

Et choisit les hé.ros mar.qués pour le tré.pas!

(2^e paire) S0Lb RÉb

LA WALKYRIE, Acte II, Scène 4^e

DOUZIÈME LEÇON

L'orchestre associé au chant

§ 104. — Dans cette association le chant est toujours *pour l'auditeur* l'élément principal. Réunissant en lui le double langage du sentiment et de l'intelligence, l'organe vocal parle à l'être humain tout entier. Qu'au milieu du plus vaste ensemble orchestral la voix se fasse entendre, aussitôt elle s'empare de l'attention; la masse symphonique passe au second plan, et le tout prend la dénomination de musique vocale.

Partout où les deux éléments se produisent simultanément, la puissance de la sonorité instrumentale doit être subordonnée à celle de la voix humaine. *Une condition primordiale de tout morceau de chant, quelque soit le style adopté, c'est que les mots du texte puissent arriver clairs et distincts à l'oreille des assistants.*

Pour conserver à la voix sa prééminence sans réduire l'orchestre à une insignifiance complète, le compositeur devra traiter la partie vocale de manière à favoriser la prononciation correcte des paroles, afin d'augmenter autant que possible leur force de pénétration. Bien que nous n'ayons pas à nous occuper ici de la technique du chant, nous indiquerons deux moyens efficaces pour atteindre ce but.

1° S'abstenir de faire chanter des vers significatifs sur les notes les plus aiguës de la voix, où le chanteur articule avec difficulté et altère toujours plus ou moins le timbre des voyelles. La partie supérieure du registre de médium réunit les meilleures conditions pour dominer la masse orchestrale et se plier à toutes les nuances d'intensité: on y chante fort ou doux à volonté.

2° Observer autant que possible dans la composition mélodique les trois accents du langage: l'accent du mot, l'accent de la phrase, l'accent pathétique. Le chant déclamé perce avec moins d'effort l'ensemble des sonorités orchestrales que la cantilène simplement mélodieuse.

L'art de l'Europe moderne connaît deux grandes classes de productions vocales: les monodies, chants d'une seule voix; les chants à plusieurs parties. Chacune de ces classes a ses exigences particulières en ce qui concerne l'emploi de l'orchestre.

§ 105. — La *monodie* — nous entendons par là aussi le chant *successif* de plusieurs personnes, — réalise le type par excellence de la poésie chantée: la parole et la mélodie s'y font mutuellement équilibre.

On distingue deux formes primitives de la monodie: le Récitatif, chant dramatique non soumis à la mesure régulière; l'Air, asservi au rythme isochrone.

Dans le *récitatif*, forme musicale créée pour les moments actifs du drame (dialogues, narrations, etc.), la mélodie n'est qu'une trauction en intervalles musicaux des accents du langage. L'*air*, une effusion du sentiment individuel, a comporté depuis l'origine du chant monodique deux variétés caractéristiques.⁽¹⁾ Ou bien il n'exprime qu'un état général de l'âme et se rapproche de la mélodie instrumentale: c'est la *cantilène lyrique* (exemple: "Sombre forêt" romance de Mathilde au II^e acte de *Guillaume Tell*). Ou bien la ligne du chant suit pas à pas les inflexions de la déclamation expressive et nous avons l'*air déclamé* (exemple: "Il va venir," monologue de Rachel au II^e acte de la *Juive*).

L'orchestre se joint, en entier ou en partie, à l'air, au récitatif. Il se produit tout seul pendant les *ritournelles*, fragments de musique instrumentale qui remplissent les parties mimiques du drame: entrées des personnages, sorties, jeux de scène, etc.⁽²⁾

A la première période de l'opéra, ces trois éléments, — récitatif, air, ritournelle, — sont nettement séparés. Plus tard on les combine et l'on obtient par là de nouvelles formes de chant théâtral: l'*arioso*, cantilène fragmentaire mêlée au récitatif, le *parlante*, addition d'un récitatif à une ritournelle, en d'autres termes déclamation chantée sur une phrase d'orchestre. Imaginée pour l'*opera buffa*, cette forme musicale fut adaptée ensuite à l'opéra sérieux; elle a son équivalent dans le drame parlé sous le nom de *récitation mélodramatique*, *mélodrame*.⁽³⁾ De nos jours l'art puissant de Richard Wagner a transformé le *parlante* pour en faire, avec l'*arioso*, un des éléments principaux du nouveau style dramatique.

§ 106. — Sauf dans la forme musicale décrite en dernier lieu, où il est dépositaire du thème mélodique, l'orchestre dramatique fait fonction d'*accompagnateur*. Nous allons donc tout d'abord l'examiner en cette qualité.

(1) Dans les *Nuove musiche* de Caccini, le plus ancien recueil de compositions monodiques qui me soit connu, — il est de 1601, si je ne me trompe, — les deux genres d'airs sont déjà nettement caractérisés.

(2) Dans la plupart des anciens morceaux d'opéra, la ritournelle de la fin n'est qu'une amplification banale de la cadence parfaite, un *forte* auquel tout l'orchestre prend part. Néanmoins chez les grands musiciens dramatiques la coda instrumentale marque souvent une continuation de l'action, le passage à une scène nouvelle. Au II^e acte de l'*Armide* de Gluck, Renaud s'endort sans finir son chant: l'orchestre achève la période musicale. L'air de Florestan, captif, enchaîné (III^e acte de *Fidelio*), se termine par une ritournelle exprimant la transition de l'extase à l'abattement, la torpeur, le sommeil. Je rappellerai aussi la charmante musique de scène à la fin du I^{er} acte de *Richard Cœur-de-lion*. Les plus célèbres ritournelles de l'ancien répertoire d'opéra préparent l'entrée d'un personnage principal ou préludent à une grande monodie (exemples: N.T., p.122, ex.166; p.143, ex.202; p.175, ex.259).

(3) La tragédie grecque, en partie chantée, en partie parlée, — comme l'opéra-comique français, — avait aussi, comme transition entre les deux langages, la déclamation accompagnée du jeu d'un instrument: la *paracataloge*, dont Aristote vante l'effet tragique (*Histoire de la mus. de l'antiquité*, T. II, p.75). Ainsi dans l'*Agamemnon* d'Eschyle la prophétie de Cassandre se chantait en entier, tandis que les répliques du coryphée étaient parlées avec un accompagnement musical.

L'accompagnement du chant de théâtre ⁽¹⁾ peut être envisagé sous un triple aspect. A un point de vue général, il est, — selon le célèbre mot de Grétry, — ce que le piédestal est à la statue, il soutient la figure mélodique, la met en lumière, en fait ressortir l'harmonie, le rythme, l'expression. A un point de vue plus spécialement dramatique, l'accompagnement est un élément pittoresque: il fait le paysage du tableau d'histoire; il transporte l'esprit dans le milieu extérieur où le poète a placé son personnage.

Ex: 353.

Andante

Une Flûte

Un Hautbois

Un Basson

Un Cor en UT

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

ORPHÉE

Un Violoncelle

Violoncelles et Contrebasses

Quel nouveau ciel pa-re ces lieux!

Un jour plus doux luit à mes yeux. Quels

(1) Nous croyons inutile de mentionner spécialement l'Oratorio et les autres genres de composition vocale destinés au concert ou à l'église. Toute musique de chant accompagnée par l'orchestre est conçue au point de vue dramatique, qu'elle soit exécutée au théâtre ou ailleurs.

sons har-mo-ni-eux! J'en-tends re-ten-tir ce bo-ca-ge

Gluck, ORPHEE, l'entrée aux Champs-Élysées.

Enfin au point de vue le plus élevé, l'orchestre accompagnateur remplit un rôle auquel nous ne trouvons aucun équivalent dans les autres arts, et qui nous initie aux plus merveilleuses propriétés de la musique. Tandis que la ligne mélodique, unie à la parole, doit se borner à exprimer un sentiment déterminé dans ses manifestations les plus saisissantes, la polyphonie instrumentale a le pouvoir de décomposer ce sentiment, pour ainsi dire, dans ses éléments premiers: de mettre à nu les mouvements multiples et complexes qui accompagnent les grands bouleversements de l'âme. Si plusieurs personnages se trouvent en présence, parfois l'orchestre se fera l'interprète, non pas des paroles de l'acteur, mais des impressions silencieuses de son interlocuteur. Au IV^e acte des *Huguenots*, après l'aveu de Valentine, la cantilène de Raoul, voluptueusement ponctuée par la reprise vibrante des violoncelles, traduit l'extase de l'amant éperdu, tandis que les accompagnements dépeignent le trouble, l'égarément de la jeune femme devant la catastrophe imminente. Si les paroles mises dans la bouche de l'acteur déguisent son sentiment intime, la musique des instruments, incapable de mentir, contredira la parole. Guillaume Tell chante à son fils sur une mélodie posée:

Sois immobile, et vers la terre

Incline un genou suppliant....

mais le dessin entrecoupé, haletant, des violoncelles donne un démenti au calme de la mélodie, et nous montre les mortelles angoisses du père. Oreste, le meurtrier de sa mère, vaincu par la fatigue, et se sentant envahir par le sommeil, espère trouver un répit momentané à ses maux; mais dans les dessous de l'orchestre le dessin obsédant des altos nous révèle les remords qui au plus profond de son être continuent à le ronger.

Ex: 354.

Andante.

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

ORESTE

Violoncelles et Contrebasses

Le cal - me ren - tre dans mon cœur.

Mes maux ont donc las - sé la co - lè - re cé - les - te?

Gluck, IPHIGÉNIE EN TAURIDE, II^e acte.

§ 107. — Venons au côté technique de l'accompagnement orchestral, et commençons par une observation des plus importantes. Dans la monodie *notre sentiment auditif sépare instinctivement la voix humaine, — l'organe naturel de la poésie et de la musique, — des voix artificielles de l'orchestre.* L'accompagnement fait un tout harmonique, satisfaisant par lui-même, dont la partie la plus grave peut être placée à l'aigu du chant, sans offusquer l'oreille, et sans qu'elle cesse d'être la basse effective de ce chant.

Ex: 355.

Andantino. 60 = ♩

Petite Flûte

2 Flûtes

Cor anglais

Une Clarinette en Si b

Trompettes et Cors (sous réels)

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

JEAN

Violoncelles et Contrebasses

Que la sain - te lu - miè - re Des - cen - de sur ton front, Pauvre insen - sé - e, et t'é - clai - re!

Que l'on essaie de remplacer la voix de ténor par un instrument de même hauteur—le violoncelle ou le basson, par exemple,— et l'on verra combien l'effet sera mauvais.

L'indépendance mutuelle du chant et de l'accompagnement fait que la partie vocale,—*surtout si elle s'unit à un texte*,— n'est pas apte à compléter réellement l'harmonie des instruments. Lorsqu'elle prétend le faire, comme dans la phrase de Valentine au III^e acte des *Huguenots* "Ah! l'ingrat d'une offense mortelle" (N.T., p.213, ex. 333), l'oreille ressent une impression de vide.⁽¹⁾ Et cependant le cor, employé ici, est l'instrument qui se marie le mieux à la voix humaine. C'est pourquoi le *melos* est en général reproduit dans l'accompagnement, lorsque les accords ne sont pas complets sans lui.⁽²⁾

§108.— Chacun des groupes sonores dont se compose l'orchestre a sa destination spéciale dans l'accompagnement du chant dramatique.

I. Parmi tous les organes musicaux, ceux qui se subordonnent le mieux à la voix, en vertu de leur mode d'émission tout opposé, sont les instruments à cordes pincées (harpes, quatuor en *pizzicato*). Leurs sons sans durée n'ont pas d'autre emploi rationnel. Aussi depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à ce jour, la musique cultivée comme l'art populaire n'ont rien trouvé de plus agréable pour faire l'accompagnement d'une cantilène lyrique (N.T., p.79, ex.132; p.87, ex.140 et 141; p.88, ex.142 et 143; ci-dessus p.82, ex.110).

II. Si les cordes pincées font briller la voix en l'isolant, les cordes attaquées au moyen de l'archet la servent en la soutenant, en assurant ses intonations. Quand la partie vocale, par l'importance de son contenu poétique ou par le charme de la mélodie, est digne de captiver toute l'attention de l'auditeur, le quatuor, possédant la faculté de se nuancer jusqu'à l'extrême *pianissimo*, s'efface sans effort et se dissimule en quelque sorte sous le chant, pour lui permettre de se développer tout à son aise. Non-seulement la variété des modes d'articulation et des dessins harmoniques donnent au quatuor une supériorité incontestée dans l'accompagnement proprement dit, la richesse et la séduction de ses timbres lui assurent la même primauté lorsque au-dessous de la mélodie vocale doit se dessiner une polyphonie chantante. Des récitatifs pleins d'expression, des cantilènes merveilleuses, et même chez Gluck des scènes d'une grande ampleur dramatique, n'ont en maint cas d'autre accompagnement que le groupe des instruments à archet.

Ex: 356.

Moderato mosso.

1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
SIEGMUND
Violoncelles
(sans Contrebasses)

sourdines
pp
pp
pp
pp

L'ombre fuit, les astres du ciel immense Constellent d'or son palais de saphir; — Le jeune avril — vers

(1) Le procédé est assez fréquent chez Meyerbeer. Exemples: "Plus blanche que la blanche hermine," romance de Raoul au I^{er} acte des *Huguenots*; "Ô toi qui m'abandonnes," air de Fidès au V^e acte du *Prophète*, etc.

(2) Les maîtres de l'ancienne école napolitaine, et avec eux Haendel, font doubler parfois la partie vocale aux 1^{ers} Violons pendant toute l'étendue d'un air.

Certaines phrases de déclamation musicale gagnent beaucoup à n'avoir pour tout soutien harmonique que la ligne — en réalité double — des basses du quatuor.

Ex: 358.

Moderato Récitatif.

ELÉAZAR

J'ai fait pe_sersurtoi mon éternelle hai.ne, Et mainte.nant je puis mourir

Violoncelles et Contrebasses

pp

Halévy, LA JUIVE, IV^e acte.

Disons même, en passant, que rien n'est parfois plus saisissant que le silence absolu de l'orchestre. Tout l'auditoire, suspendu aux lèvres du chanteur, éprouve comme une sensation d'attente anxieuse.

Ex: 359.

Andante sostenuto.

Un Hautbois

Un Cor anglais

Un Basson

Clarinette basse en LA (notation allemande)

BRUNNHILD

(aux pieds de Wotan, et n'osant lever les yeux sur lui)

Ai-je a ce point méri_té qu'on me blâ.me, Que l'on m'in-flige un pa-reil — châ-ti-ment?

Cor angl.

Une Clarinette en LA

Basson

Clar. basse

Suis-je à tes yeux une in_digne, une in_fâ-me Qu'on me pu_nit d'un sup_plice in_fa_want?

Violoncelles (sans G.B.)

pp

R. Wagner, LA WALKYRIE, III^e acte.

III. Les instruments à anche, eux-mêmes des voix pour ainsi dire, prennent une part plus restreinte que le quatuor à l'accompagnement du solo vocal. Parmi eux les hautbois, en raison de leur timbre peu flexible, sont les moins propres à une semblable besogne. Par contre les clarinettes, les bassons et le cor anglais, de même que les flûtes et les cors, — tous timbres moëlleux, — se plient sans effort aux exigences du style monodique. En général le deuxième groupe de l'orchestre ne s'empare de l'accompagnement *entier* qu'aux moments de l'action où le chant traduit un sentiment exalté (prière, exclamation pathétique, etc.).

Ex: 360.

Allegro mosso.

Une Flûte

2 Clarinettes en Si b

2 Bassons

2 Cors en Mi b

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

MATHILDE

Récitatif.

Quel est ce sentiment profond, mystérieux, Dont je nourris l'ardeur, que je chéris peut-être?

Violoncelles et Contrebasses

Récit.

Récit.

Récit.

Arnold! Arnold! est-ce bien toi, simple habitant de ces campagnes, L'espoir, l'orgueil de ces montagnes, Qui charmes ma pensée et causes mon effroi?

Rossini, GUILLAUME TELL, II^e acte.

D'ordinaire les bois se contentent d'apporter leur concours au quatuor. Leur part principale dans l'accompagnement du chant consiste: 1^o à rendre la succession des accords aussi cohérente que possible, à l'aide de tenues (ci-dessus p.187, § 111); à redoubler, par moments, la partie vocale dans une ou plusieurs octaves, procédé qui a pour but, soit d'affermir la voix (surtout à l'aigu), soit de donner plus de relief aux contours essentiels d'un dessin mélodieux. Un pareil redoublement ne pourrait se prolonger pendant des périodes entières, sans devenir pour le chanteur une gêne, pour les auditeurs une fatigue. Il est incompatible avec le chant déclamé.

Ex: 361.

Andantino. 66 = 

Une Flûte
 Une Clarinette en Si b
 2 Bassons
 2 Cors en Mi b
 1^{ers} Violons
 2^{es} Violons
 Altos
 MATHILDE
 Violoncelles et Contrebasses



Som - bre fo - rêt, dé - sert triste et sau - va - ge, Je vous préfère aux splendeurs des pa -



- lais; C'est sur ces monts, au séjour de l'o - ra - ge Que mon cœur, que mon cœur peut renaitre à la paix.

Rossini, GUILLAUME TELL, II^e acte.

IV. Chez les anciens maîtres du drame musical les cuivres éclatants ne se joignent guère qu'à des cantilènes ou des récitatifs entonnés par des personnages d'allure grandiose: dieux, prêtres, rois, etc. Voir N.T., p.228, ex.372; pp.249-254, et particulièrement les exemples 397 et 401. La majestueuse sérénité qui brille dans ce dernier morceau (l'invocation de Sarastro) est encore augmentée par le silence absolu de tous les instruments aigus de l'orchestre.

L'opéra moderne n'est pas avare des sonorités retentissantes, depuis que la famille des trompettes-trombones possède un soprano capable de renforcer en toute occasion la mélodie du chanteur.

Ex : 362.

Molto moderato.

2 Flûtes

2 Hautbois

2 Clarinettes en UT

2 Bassons

2 Cors en UT

Un Cor en RÉ

Un Cor en FA

2 Trompettes chromatiques en FA

3 Trombones et Ophicléide

MARCEL

Sei - gneur, rem - part et seul sou - tien — Du fai - ble qui t'im - plo - re —

Meyerbeer, LES HUGUENOTS, 1^{er} acte.

(Voir aussi N.T., p. 280, ex. 422 et 423.)

Afin d'obtenir une sonorité extrêmement pesante et d'un caractère funèbre très prononcé, Verdi n'a pas craint parfois d'adjoindre toute la masse des cuivres à l'accompagnement d'une cantilène de femme. Exemples: "Sull'orrida torre" (Leonora), scène du *Miserere* dans le *Trovatore*; "Prendi, questa è l'immagine" (Violetta), dernier final de la *Traviata*. Nous citons ces passages pour démontrer que la multitude et la puissance des agents sonores n'a pas pour effet inévitable d'écraser la voix du chanteur, si les formes de l'accompagnement sont conçues de manière à ne pas trop peser sur elle (ci-dessus, p. 111, § 56), et si les instruments à vent sont écrits dans un diapason qui leur permet de modérer le son jusqu'au *pianissimo*. Le chant aura plus de difficulté à lutter avec un petit orchestre traité en style polyphonique qu'avec un formidable ensemble instrumental procédant par accords plaqués, détachés. C'est ce que savaient fort bien les maîtres de l'école italienne, les vrais, les éternels modèles dans l'art de faire sonner les voix.

IV. Quand l'action scénique ou le sentiment exprimé par le personnage commandent le concours énergique de tout l'orchestre, le compositeur s'arrange de façon à ménager des *jours* dans la masse bruyante, afin de laisser pénétrer jusqu'à l'auditeur la parole et l'intonation du monodiste.

ORCHESTRE ET CHANT

Ex: 363.

Allegro agitato. 152 = ♩

Petite Flûte
 Flûtes
 Hautbois
 Clarinettes
 Trompettes et Cors (sons réels)
 Trombones et Ophicléide
 Timbales FA
 1^{ers} Violons
 2^{ds} Violons
 Altos
 RAOUL
 Violoncelles et Contrebasses

Bassons avec les basses du quatuor
 Cloche
 Timb.
 Cloche
 Timb.
 Cloche
 VALENTINE
 RAOUL
 Tiens! vois sur ce ri - va - ge, Vois ces cada - vres sau - glants! Ah! ma raison s'é -

Bassons *sec*
 Hautbois seul
dim.
 Timb.
 Cloche
 Timb.
 Cloche
 pizz.
 pizz.
 pizz.
 (cri) *p*
 (elle s'évanouit)
 - ga - re! O forfait exé - cra - ble! Bons Ra - oul! ils te tue - ront! Ah! pi - tié! je meurs! ah!
 pizz.
 rallentissez

V. Une dernière observation relative à l'accompagnement du chant monodique.— Partout où une grande latitude doit être laissée au chanteur, en ce qui concerne les durées de la mesure, il est bon que les dessins mélodiques de l'orchestre cèdent la place à des formes exclusivement harmoniques (tremolos, accords plaqués etc.), lesquels permettent aux exécutants de suivre sans difficulté la partie vocale.

§ 109.— *L'orchestre réalisant l'idée musicale dans toute son intégrité, tandis que la voix fait entendre une déclamation notée se surajoutant à l'ensemble, c'est là une combinaison encore inconnue au style de Gluck. Elle fut imaginée en Italie par les éminents maîtres de l'Opera giocosa, Paisiello et Piccini, en vue de soustraire à la sécheresse du récitatif les dialogues ou les passages narratifs intercalés dans les morceaux mesurés (airs, duos), et elle pénétra en France avec les charmantes comédies musicales de Grétry.*

Ex: 364.

Andantino quasi Allegretto.

Flûte seule *p* *rit. f.*

2 Cors en MI b *p.*

1^{ers} et 2^{ds} Violons *pp*
Altos avec les basses

MARTIN
Prendre ain - si cet or, ces bi - joux?

GRIPON
De moi - tié - se - rons nous en -

Violoncelles et Contrebasses *pp*

f *pp* *f* *pp*

unis *f*

MARTIN
- sem - ble? N'est - ce pas pé - cher, cro - yez - vous?

GRIPON
Si c'est pé - cher?

MARTIN
Que vous en sem - ble?

f *pp*

LES DEUX AVARES

Dans le genre sérieux les plus anciens spécimens du *parlante* remontent aux grands-opéras français de Spontini.

Ex: 365. Au moment où, devant tout le peuple romain assemblé au Forum, Licinius va recevoir des mains de la jeune Vestale, qu'il aime en secret, le laurier d'or décerné aux généraux victorieux, il échange furtivement quelques mots avec son ami et confident.

Moderato.

2 Cors en MI b

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

LICINIUS

Violoncelles

Contrebasses

(à part, à Cinna)

Tu l'entends... Cette nuit... Ju-li-a dans le tem-ple! Ob-ser-ve-

CINNA

La G^{de} PRÊTRESSE, à Julia.

toi; la fou-le nous con-tem-ple. Au hé-ros des Ro-mains remettez

Spontini, LA VESTALE, Final du 1^{er} acte.

Rossini et Meyerbeer ont étendu l'usage de cette combinaison (exemples: Duo au 1^{er} acte de *Guillaume Tell*, "Où vas-tu? quel transport t'agite"; Duo au IV^e acte des *Huguenots* "Où je vais? secourir mes frères," N. T., p.452, ex.402), mais il était réservé à Richard Wagner de faire de l'ancienne musique parlante une des formes principales de l'art nouveau, en lui donnant non-seulement une richesse inouïe d'harmonie et d'instrumentation, mais aussi, grâce à l'emploi des motifs-conducteurs (*Leitmotive*), une éloquence puissante.

Il sera intéressant de reproduire ici quelques-unes des considérations par lesquelles l'illustre maître justifie et explique, dans son écrit-manifeste *Drama und Oper*, l'emploi de ce mode d'association du chant et de la symphonie.— « L'orchestre possède la faculté du langage: les créations instrumentales de Beethoven en font foi. Cette faculté, nous la définirons *l'aptitude à exprimer l'ineffable*, ce qui est inaccessible à l'organe intellectuel, la parole, mais non pas aux organes du sentiment, le son et le geste. » — « *La musique ne peut penser, mais elle peut réaliser la pensée, c'est à dire transporter le contenu de celle-ci du passé dans le présent*, pourvu que son expression, mobile et indéterminée en elle-même, soit fixée, précisée par la parole du poète. » — « Ces moments mélodiques (les *Leitmotive*), propres à donner aux impressions musicales une direction déterminée, à provoquer des associations d'idées, deviennent en quelque sorte, grâce à l'orchestre, comme des *poëtes indicateurs*, servant à guider l'esprit à travers les mille détours de l'action dramatique. Par eux le spectateur-auditeur devient le confident des secrets les plus cachés de la création poétique, et participe jusqu'à un certain point à la réalisation de l'œuvre. — Les *Leitmotive* resserrent l'unité de l'œuvre dramatique et musicale, en montrant la connexion intime des thèmes mélodiques, ce que jusqu'à présent le compositeur ne s'efforçait de faire que dans l'Ouverture. ⁽¹⁾ »

Parmi les fragments musicaux de Wagner déjà cités, le lecteur a rencontré plus d'un passage conçu dans la forme dont il est ici question (N.T., p.62, ex.106; p.159, ex.234; p.277, ex.419; ci-dessus, p.259, ex.352). Nous n'en donnerons pas d'autres exemples. Pour être fructueuse, l'étude de ce nouveau type de musique théâtrale doit porter sur l'ensemble d'une œuvre et embrasser non-seulement la partie spécialement musicale (mélodie, harmonie, instrumentation), mais aussi la structure formelle et intime du drame, l'analyse psychologique des personnages qui participent à l'action. Or une pareille étude dépasse manifestement le programme didactique du présent ouvrage.

§ 110. — Tandis que la monodie moderne, — d'origine profane et née avec l'opéra, — est la forme par excellence de la poésie dramatique, *le chant à plusieurs parties*, — création de l'esprit chrétien du moyen âge, — est essentiellement lyrique. ⁽²⁾ Dans les différents mouvements mélodiques des parties de l'ensemble vocal, la parole perd son accent expressif et devient inintelligible à l'auditeur, pour peu que les syllabes du texte cessent d'être prononcées en même temps. ⁽³⁾ Le vrai domaine de la polyphonie vocale, ce sont les états d'âme simples et irrésistibles qui envahissent toute une foule (jubilation, tristesse, terreur, adoration, etc.) et que le langage ne traduit pas par des phrases poétiques, mais par des exclamations dont le sens devient saisissable à l'aide de la musique et se complète au théâtre au moyen du geste. ⁽⁴⁾

La monodie a son complément harmonique dans les instruments; le chant à plusieurs parties porte en lui-même son accompagnement. C'est à son état d'indépendance absolue que l'harmonie des voix produit ses plus grands effets et exerce sur notre sentiment, et même sur notre être

(1) Tome IV des *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, pp.217, 230, 249, 251.

(2) Il est à remarquer que les ensembles vocaux ont presque complètement disparu des œuvres de la dernière manière de Wagner.

(3) Un des créateurs du chant monodique, Caccini (vers 1600), appelle le contrepoint « destructeur de la poésie » (*laceramento della poesia*).

(4) Sous le rapport littéraire, les textes des *chœurs plaintifs* de la tragédie grecque, chez Euripide (et même parfois chez Eschyle) ne sont pas de beaucoup supérieurs à la poésie de nos livrets d'opéra.

physique, une action hors de la portée des instruments. Les plus merveilleux chefs-d'œuvre du chant polyphonique, les constructions idéales des Palestrina, des Lassus, des Gabrieli, ignorent l'accompagnement instrumental; leurs harmonies célestes se soutiennent dans les airs sans l'appui d'aucun organe fait de main d'homme.

Dans l'art moderne, dominé par le Théâtre — comme l'art du moyen âge l'était par l'Église, — le chant à plusieurs voix a pris de tout autres allures. En s'adaptant au style dramatique il a dû se rapprocher de la simplicité mélodique du chant à une voix et viser à une articulation simultanée dans toute la masse chantante. De plus il a dû accepter le concours à peu près continu des instruments, tant pour les ensembles de voix individuelles (duos, trios, quatuors, etc.) que pour les chœurs proprement dits. Rarement le compositeur dramatique fait un usage prolongé du chant sans accompagnement, à moins qu'il n'ait à traduire des scènes d'un caractère religieux (exemples: Prière de *Joseph*, N.T., p.226, ex.369; Prière de la *Muette de Portici*, "Saint bienheureux"; Prière de la Pâque dans la *Juive*, "O Dieu de nos pères;" Chœur angélique dans la coupole, à la scène finale du I^{er} acte de *Parsifal*), ou qu'il ne veuille impressionner l'auditeur par un frappant contraste (exemple: Trio au III^e acte de *Robert le Diable*, "Fatal moment, cruel mystère").⁽¹⁾ D'habitude les harmonies vocales ne se montrent tout à fait à découvert qu'en des moments très courts.

Ex: 366.

Allegro.

Une Flûte
 Une Clarinette en Si b
 2 Bassons
 2 Cors en MI b
 1^{ers} Violons
 2^{ds} Violons
 Altos
 AGATHE
 ANNETTE
 MAX
 Violoncelles et Contrebasses

dotce
pp
pp
pp
p
p
p
pp
dolce

A - - dieu! cher a - mant, pense à
 A - - dieu! cher Max, pense à
 A - - dieu! ché - velles seuls re à - me,

(1) Souvent aussi les ensembles vocaux chantés dans la coulisse sont privés d'accompagnement, procédé qui atteint le double but de faire entendre les paroles et de forcer l'attention de l'auditeur.

moi, cher a - mant, pen - se à moi! A - dieu! cher a - mant! Rien ne saurait te re - te - nir?
 nous, pen - se à nous! pen - se à nous! A - dieu! pense à nous! Quoi tu veux nous fuir?
 pen - se à moi! pen - se à moi! A - dieu! A - dieu! Ah! ne m'arrê - te plus, il faut par - tir!
 velles et C.B.

Weber, FREYSCHÜTZ, II^e acte.

§ 111. — Ainsi que nous l'avons dit plus haut, les timbres de la voix humaine restent distincts de ceux des instruments: les accords du chœur ne se fondent pas complètement dans les harmonies de l'orchestre. (1) L'hymne des prêtresses de Diane, au IV^e acte d'*Iphigénie en Tauride*, en fournit une démonstration intéressante, aux endroits, assez nombreux, où les deux parties chorales précèdent par intervalles simultanés de quarte. Cette consonnance sans douceur s'isole, avec une certaine sécheresse, de la partie inférieure de l'harmonie, confiée aux basses et, par moments, aux altos et aux bassons (une octave plus haut).

(1) Voilà un phénomène sonore qu'il est bon d'avoir sans cesse présent à l'esprit en étudiant les grandes œuvres religieuses de Jean Sébastien Bach, le seul compositeur, peut-être, qui en ait déduit les conséquences pratiques. Lorsque, il y a une trentaine d'années, je commençai à étudier ses magnifiques compositions chorales, où l'on voit souvent des accords entiers de l'orchestre, employés à la façon de notes de passage, traverser les harmonies soutenues des voix, j'eus à certains endroits une impression peu agréable, je l'avoue, et plus d'une fois je doutai de la possibilité d'obtenir une exécution pleinement satisfaisante de semblables passages. Grand fut mon émerveillement quand plus tard, ayant à faire interpréter les œuvres en question par le chœur et l'orchestre du Conservatoire de Bruxelles, je m'aperçus que toutes ces dissonances, tous ces heurts s'adouçissaient dans l'ensemble et contribuaient à produire l'effet musical et sonore le plus grandiose qu'il soit possible d'imaginer. — Je fis alors une seconde observation, nouvelle pour moi: à savoir que l'orgue, lorsqu'il double simplement les quatre parties vocales, ne se comporte pas à l'égard des voix comme les autres instruments; ses sonorités inanimées sont absorbées tout à fait par les timbres vivants du Chœur.

Ex : 367.

Andante

2 Clarinettes en UT
2 Bassons
1^{ers} Violons
2^{ds} Violons
Altos
CHOEUR
Violoncelles et Contrebasses

dolce. unis. dolce. dolce. dolce. dolce.

Chas-te fil-le de La-to-ne, Prê-te l'o-reille à nos chants. Que nos vœux, que notre en-cens

Un compositeur moderne n'aurait pas résisté au désir d'entendre chanter partout des accords pleins, à trois ou à quatre voix, et, si l'on en croit Berlioz, ⁽¹⁾ Gluck a commis une erreur en n'ajoutant pas une troisième partie. Malgré toute la déférence due au célèbre maître français, je ne saurais me ranger ici à son opinion. Combien cette plénitude continue serait banale, selon moi, à côté de la gracilité élégante, et tout à fait grecque, du double contour vocal dessiné par Gluck! N'est-ce pas là l'harmonie austère qui convient à ces tristes vierges d'Argos, vouées au culte cruel de l'Artémis taurique, et reléguées avec la fille de leurs rois aux confins du monde antique, parmi les Barbares? Et ces accords de deux sons n'ont-ils pas, en certains passages de la sublime tragédie, un accent expressif qui s'évanouirait dans l'uniformité de la polyphonie pleine?

Ex : 368.

Andante moderato

2 Hautbois
2 Cors en SOL
1^{ers} et 2^{ds} Violons
Altos
CHOEUR des prêtresses
Violoncelles et Contrebasses

(Bassons avec les basses)

mf mf mf mf mf

unis. unis. doux.

Nous n'avions d'espé-rance, hé-las! que dans O-res-te, Nous avons

(1) *Traité d'instrumentation*, p. 249.

smorz. *pp* *più smorz.*
smorz. *pp* *più smorz.*
smorz. *pp* *più smorz.*
smorz. *pp* *più smorz.*
smorz. *pp* *più smorz.*

tout per - du, nul es - poir ne nous res - te, nul es - poir ne nous res - te.

smorz. *pp* *più smorz.*

Acte II, scène VI.

La séparation que l'organe auditif établit entre la voix et les instruments n'entraîne pas ici des conséquences aussi étendues que dans la monodie. Ainsi l'oreille n'accepterait certes pas comme basse d'une harmonie vocale, — celle-ci ne fût-elle qu'à deux voix — une partie instrumentale située à l'aigu de la voix inférieure. Aussi quand tout l'accompagnement consiste en une basse du quatuor ou des instruments à vent, se trouve-t-elle toujours au-dessous des voix.

Ex : 369. On remarquera l'absence des voix de basse dans le chœur, et des contrebasses dans l'orchestre. Allégée de ses éléments les plus lourds, les plus matériels, la sonorité est bien celle qui convient à des êtres aériens, lumineux, produits de l'imagination poétique.

Andante quasi Allegretto.

1^{ers} Violons avec sourdines
 2^{ds} Violons avec sourdines
 Altos
 SOPRANOS
 CONTRALTOS
 TÉNORS
 Violoncelles (sans C. Basses)

Sur un lit jonché de fleurs, Au milieu de leurs senteurs, Dans le fond de ses retraits No - tre roi sommeille en paix
 Sur un lit jonché de fleurs, Au milieu de leurs senteurs, Dans le fond de ses retraits No - tre roi sommeille en paix

Weber, OBERON, Chœur des Génies au comm^t de la pièce.

Ex: 370.

Andantino grazioso. 80 =

Tempo.

2 Clarinettes en Si b

Un Cor en Fa

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

BERTHE

FIDÈS

Violoncelles et Contrebasses

Ab! monseigneur! mon doux sei-gneur! Permettez-moi, permettez-moi d'ê-tre sa fem-me

Ab! monseigneur! mon doux sei-gneur! Permettez-lui, permettez-lui d'ê-tre sa fem-me

velles

C.B. p

Meyerbeer. LE PROPHÈTE, Romance à 2 voix, l'acte

(Voir aussi N. T., p. 182, ex. 273.)

§ 112. — Les divers modes d'association du chant à plusieurs voix et de l'orchestre se résument en un petit nombre de formules que nous éclaircirons à l'aide d'exemples.

I. L'orchestre reproduit tous les éléments mélodiques et harmoniques contenus dans la masse vocale, soit en les redoublant purement et simplement à l'unisson ou à l'octave, soit en les amplifiant par des figures rythmiques, par des dessins chantants, par des formules d'accompagnement.

Ex: 371.

Allegro.

Hautbois

Bassons avec les basses du quatuor

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

SOPRANOS

ALTOS

TÉNORS

BASSES

Violoncelles et Contrebasses

Nommez nous la vic-ti-me, et prompts à l'immo-ler, Sur les autels des

Nommez nous la vic-ti-me, et prompts à l'immo-ler, Sur les autels des

Nommez nous la vic-ti-me, la vic-ti-me, et prompts à l'immo-ler, Sur les autels des

Più maestoso.

Hautb. Cors et Bassons

unis.

dieux tout son sang va couler! tout sonsang va cou - ler!

dieux tout son sang va couler! tout sonsang va cou - ler!

dieux tout son sang va couler! tout sonsang va cou - ler!

0 Di - a - ne sois nous pro - pi - ce

0 Di - a - ne sois nous pro - pi - ce

0 Di - a - ne sois nous pro - pi - ce

Gluck, IPHIGÉNIE EN AULIDE, I^{er} acte.

Ex : 372.

Allegro.

2 Hautbois et
2 Clarinettes

2 Cors en LA

1^{ers} et 2^{ds} Violons

Altos

SOPRANOS
CONTRALTOS

TÉNORS

BASSES

Violoncelles et
Contrebasses

unis.

Plus on connaît l'A-mour, et plus on le dé - tes - te! Détruisons son pouvoir funes - te! Détruisons son pouvoir fu - nes - te

Plus on connaît l'A-mour, et plus on le dé - tes - te! Détruisons son pouvoir funes - te! Détruisons son pouvoir fu - nes - te

Plus on connaît l'A-mour, et plus on le dé - tes - te! Détruisons son pouvoir funes - te! Détruisons son pouvoir fu - nes - te

Gluck, ARMIDE,

Chœur des suivants de la Haine, III^e acte.

Ex: 373.

Maestoso 69 = ♩

Flûte
2 Hautbois
2 Clarinettes

2 Cors en MI

2 Bassons

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

1^{ers} et 2^{ds}
SOPRANOS

TÉNORS

BASSES

Violoncelles et
Contrebassés

p sostenuto.

pizz.

p

p

p

Cé - lé - brons tous en ce beau jour Le tra -

Cé - lé - brons tous en ce beau jour Le tra -

Cé - lé - brons tous en ce beau jour Le tra -

velles pizz.

C.B. *pizz.*

- vail, l'hymen et l'a - mour; Cé - lé - brons tous

- vail, l'hymen et l'a - mour; Cé - lé - brons tous

- vail, l'hymen et l'a - mour; Cé - lé - brons tous

Rossini. GUILLAUME TELL, 1^{er} acte.

(Voir encore N.T., p. 37, ex. 69; p. 52, ex. 83; p. 247, ex. 395; p. 250, ex. 397; p. 253, ex. 400; p. 333, ex. 489.)

Une harmonie de voix de femme gagnera en légèreté, en idéalité, par l'exclusion des sonorités instrumentales de la région inférieure. (Quand la voix la plus grave fait la véritable basse de l'ensemble, Mozart lui adjoint souvent les violoncelles, mais jamais avec les contrebasses.) De même le caractère sérieux et solide d'un ensemble de voix d'homme s'accusera davantage par un accompagnement orchestral privé d'instruments aigus.

Ex: 374.

Allegretto.

1^{ers} Violons *pp*

2^{ds} Violons *p dolce.*

Altos *p dolce.*

1^{er} et 2^e GÉNIES
Des esprits saints la troupe ami - e Va vous conduire à no - tre roi. Ces sons brillants, cette har. mo.

3^e GÉNIE
Des esprits saints la troupe ami - e Va vous conduire à no - tre roi. Ces sons brillants, cette har. mo.

Violoncelles
(sans C.B.) *p dolce.*

Mozart, LA FLÛTE ENCHANTÉE, II^e acte.

Ex: 375.

Adagio.

2 Cors de basset
(en FA) *p*

2 Bassons *p*

Trombones
alto ténor
et basse *pp*

Altos *divi. p*

SARASTRO
Sois lui pro - pi - ce a - près sa mort *p*

Chœur des prêtres
TÉNORS
Sois lui pro - pi - ce a - près sa mort *p*

BASSES
Sois lui pro - pi - ce a - près sa mort *p*

Violoncelles
(sans C.B.) *p*

(Voir aussi N.T., p. 244, ex. 390.)

IBID.

En général les chœurs de Gluck peuvent être cités comme les plus beaux modèles dans le genre dramatique: jamais ils n'ont été surpassés. Leur instrumentation sobre et extraordinairement sonore, leur rythmopée franche, leurs formes d'accompagnement puissantes et simples laissent les voix suffisamment à découvert, de manière à maintenir sans cesse en éveil l'intérêt dramatique, si prompt à s'endormir des que le texte échappe à l'auditeur.

III. Les voix exécutent une cantilène polyphonique à laquelle l'orchestre se contente de faire un accompagnement, — simple ou figuré, — d'une harmonie plus ou moins pleine.

Ex: 377.

Molto Allegro.

2 Flûtes
2 Hautbois
Bassons
Cors en Mi b
1^{ers} et 2^{ds} Violons
Altos avec les basses
D. ANNA
ZERLINA
ELVIRA
D. OTTAVIO
LEPORELLO
MASETTO
Violoncelles et Contrebasses

1^{re} Flûte
1^{er} Hautb. b
Clar. p

pp
p
p
p
p
p
p
p

Ch'im - pen - sa - ta - no - vi - tà! Ch'im -
Ch'im - pen - sa - ta - no - vi - tà! Ch'im -
Mille torbi-di pen - sieri Mi s'ag - gi - ran per la tes - ta Se mi
Ch'im - pen - sa - ta no - vi - tà! Ch'im -

Mozart. DON GIOVANNI, Sestetto, II^e acte.

Ex: 378.

Andantino.

Hautbois
Clarinettes
Cors (sons réels)
et Bassons
Violons
et Altos
ARNOLD
GUILLAUME
WALTER
Violoncelles et Contrebasses

f
p
f
p
f
p
pizz.

Mon pè - re, tu m'as dû mau - di - re! De remords mon cœur se dé - chi - re! Ô
Le remords le déchi - re! Le remords le dé - chi - re!
Son malheur lui ren - dra, lui rendras ver - tus! Le remords le dé -

Rossini, GUILLAUME TELL, II^e acte.

Les bandes de musique militaire

§ 113. — Ces agrégations de sonorités instrumentales diffèrent de l'orchestre ordinaire par l'absence du groupe des archets. On distingue communément deux types de bandes: la Fanfare, la musique des cuivres; l'Harmonie, l'ensemble des instruments à vent de toute espèce.

Destinée principalement à se faire entendre en plein air, devant les foules, la musique militaire n'est vraiment à sa place qu'en certaines productions d'allure franche et populaire, renfermées dans un cercle assez étroit de tonalités et de formes musicales. Sa littérature possède peu d'œuvres caractéristiques et propres à servir de modèles; elle ne se compose guère que d'*arrangements* d'après des compositions orchestrales. Par exception seulement, les maîtres ont été amenés à écrire quelque morceau appartenant à cette branche spéciale de l'art musical. (1)

L'opéra moderne toutefois emploie assez souvent, — et concurremment avec l'orchestre, — une bande militaire (fanfare ou harmonie) placée sur la scène (exemples dans *Robert-le-Diable*, les *Huguenots*, le *Prophète*, l'*Africaine*, *Faust*, *Aïda*, etc.). Cette combinaison fut réalisée pour la première fois dans la *Vestale* de Spontini (1807).

La composition instrumentale des musiques d'harmonie et de fanfare n'est pas assujettie à une règle universellement acceptée. Elle subit des modifications sensibles d'une nation à une autre, et, dans l'intérieur d'un pays même, elle varie selon les ressources locales, selon le goût du chef de musique ou le caprice des autorités militaires, etc.

Dans l'instruction sommaire qui va suivre nous nous attacherons à distinguer nettement entre les éléments communs du programme instrumental et ceux dont l'emploi est limité à certains pays.

§ 114. — La *Fanfare* a pour origine les sonneries d'ordonnance dont les diverses armées européennes adoptèrent l'usage au siècle dernier. Les sonneries des régiments de cavalerie s'exécutaient par des bandes de trompettes (N.T., p 225, § 165), divisées en deux, trois ou quatre parties; celles des corps de chasseurs étaient confiées à ce genre d'instrument à embouchure si diversement dénommé chez les trois grandes nations d'Occident: *clairon*, *bugle*, *Kent-horn*, *Signal-Horn*, etc. Ce fut par la réunion des deux familles de cuivres qu'eut lieu la première constitution des corps de fanfare vers 1830. À partir de 1848 la Fanfare subit une heureuse transformation, conséquence des innovations d'Adolphe Sax, bientôt propagées ou imitées hors de la France: peu à peu les bugles à clefs et les ophicléides cédèrent la place aux bugles et tubas à pistons (saxhorns). Antérieurement déjà le nouveau mécanisme avait été appliqué aux cornets et aux trompettes.

Malgré les divergences locales, toutes les fanfares actuelles des pays occidentaux se composent au fond des mêmes éléments sonores: trompettes et trombones, bugles et tubas. *Partout la famille des bugles (ou saxhorns) forme le noyau de cet organisme sonore et y est en quelque sorte employée à la façon du quatuor des archets dans l'orchestre: les diverses parties de ce chœur métallique sont rendues par plusieurs exécutants. En tous lieux on retrouve, sous les noms les plus dissemblables, les sept variétés du type d'instrument, décrites précédemment (N.T., pp. 286-290, § 214 - 225).*

La Fanfare n'a ni le brillant élan, ni l'éclat joyeux d'une musique d'harmonie; mais elle lui est préférable quand il s'agit de rehausser la pompe d'une solennité sérieuse. Un hymne patriotique,

(1) Exemple: Beethoven, Marche militaire en ré (Œuvres complètes, II^e série, N^o 15).

un chant religieux, une marche funèbre exécutés par des cuivres sont susceptibles d'une énergie d'expression que l'orchestre lui-même ne saurait surpasser, à condition toutefois que le morceau soit de dimensions très modérées. En raison de son intensité même, l'impression saisissante de ce genre de sonorité s'émousse promptement. On sait au reste que l'orchestre s'est incorporé de nos jours tous les timbres de la Fanfare, et nous avons fait voir ci-dessus (pp. 256-264) le parti esthétique que Richard Wagner a tiré des deux sonorités caractéristiques de ce groupe instrumental.

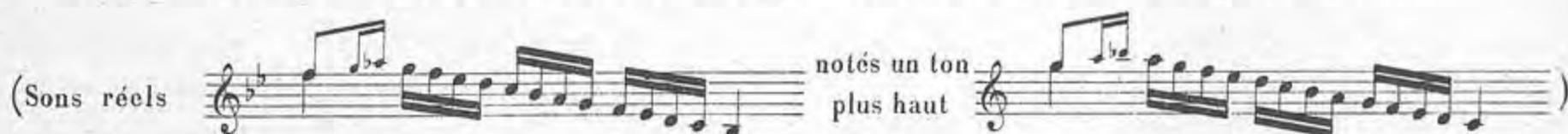
§ 115. — L'échelle générale d'un orchestre de fanfare embrasse quatre octaves et demie pourvues de tous les degrés chromatiques intermédiaires. A l'aigu ses limites ne dépassent pas celles de la voix humaine; au grave elles s'étendent à une octave au-dessous du chœur vocal et coïncident avec les limites de l'orchestre.



Voyons comment le domaine sonore de ce chœur instrumental se répartit entre les sept individus de la famille des bugles-tubas ou saxhorns.

I. La principale ligne mélodique se dessine dans la région du mezzo-soprano, occupée par les bugles (*saxhorns*) sopranos en $si\flat$ (N.T., p. 288, § 218). Partout ailleurs qu'en Allemagne on leur adjoint des cornets à pistons en $si\flat$ (ib., p. 284, § 211, 212), instruments de sonorité plus claire et capables de déployer beaucoup d'agilité. On écrit au moins deux parties de bugles-sopranos (parfois trois ou même quatre) et deux parties de cornets à pistons. (1)

Le parcours des deux espèces d'instruments appelés à exhiber la cantilène prédominante



détermine le ton à choisir dans la transcription d'un morceau composé primitivement pour orchestre ou pour harmonie. Supposons que l'on voulût mettre en fanfare le début de la Marche du *Prophète*:



il faudrait transposer la phrase à la quarte grave.



(1) En France ainsi qu'en Angleterre les cornets prédominent, en Belgique les bugles sont plus nombreux. Dans les bandes italiennes, il y a parité (4 *flicorni*, 4 *cornetti*).

La prépondérance marquée de la partie inférieure du clavier général des voix et des instruments, par l'absence totale de la région suraiguë, fait que la sonorité de l'orchestre des cuivres a toujours quelque chose de pesant et de massif.

Les sons situés à l'extrémité supérieure de l'échelle de la Fanfare appartiennent au *petit bugle* (*saxhorn sopranino*) en $mi\flat$ (N.T., p.288, § 219), partie unique tenue par un ou deux instrumentistes, et dont voici le parcours ordinaire. (1)

Sons réels  notés une tierce mineure plus bas 

Dans l'ensemble ce soprano aigu n'a qu'une fonction accessoire. Il se borne la plupart du temps à reproduire la mélodie principale: à l'octave aiguë lorsque cela lui est possible. Comme le cornet à pistons, le petit bugle est à même d'exécuter des passages rapides et légers.

II. Les *basses* de toutes les bandes de musique militaire sont dévolues aux trois sortes de tubas ou saxhorns graves (N.T., p.289, § 222). De même que les violoncelles dans le groupe des archets, les *tubas-* (ou *saxhorns-*) *basses en si\flat* (ib., p.290, § 223) font entendre la partie de basse au diapason de la voix inférieure du quatuor vocal;

Parcours réel  Notation ordinaire un ton plus haut 

tandis qu'un *tuba-* (ou *saxhorn-*) *contrebasse en si\flat* (ib., p.290, § 225) reproduit la même partie, — soit telle quelle, soit simplifiée, — une octave au-dessous.

Parcours réel  Notation ordinaire une neuvième majeure plus haut 

En outre les bandes actuelles possèdent une voix grave intermédiaire entre les deux précédentes: le *tuba-* (ou *saxhorn-*) *basse grave* ou *bombardon en mi\flat* (ib., p.290, § 224).

Parcours réel  Notation ordinaire une sixte majeure plus haut 

Cet instrument renforce tantôt la ligne supérieure de la basse, tantôt la ligne inférieure.

Ex: 381.

Tuba basse en $Si\flat$
Tuba basse grave en $Mi\flat$
Tuba contrebasse en $Si\flat$



(1) La désignation de cette partie est, en Allemagne: *Piccolo in Es*; en Angleterre: *Piccolo-cornets in E flat*; en Italie: *cornettini in mi\flat*.

III. Quant aux *parties intermédiaires* du chœur des bugles-tubas, elles se partagent entre deux sortes d'instruments situés dans la région moyenne: a) les *bugles-*(ou *saxhorns-*) *altos en mi b* (N.T., p.288, § 220), dont l'étendue usuelle correspond à celle de la voix de haute-contre, de la viole;

Parcours réel  Notation  une sixte majeure plus haut

b) les *bugles-*(ou *saxhorns-*) *ténors-barytons en si b* (ib., p.289, § 221), à la hauteur des deux voix correspondantes, et à l'octave inférieure du bugle-soprano.

Parcours réel  Notation  une neuvième majeure plus haut

Dans une fanfare de sonorité bien équilibrée, chacun des deux genres d'instruments est joué par trois ou quatre exécutants, et s'écrit tantôt à une seule partie, tantôt à deux. A moins qu'elles ne soient momentanément appelées à chanter la voix principale, ces voix intermédiaires sont généralement traitées d'une manière peu intéressante au point de vue musical; elles n'ont guère à faire entendre que des accords plaqués en sons tenus, détachés ou répétés. Pas plus que l'organe humain, les instruments à embouchure ne comportent des dessins d'accompagnement (arpèges ou batteries). Seules les divisions rythmiques des accords permettent au compositeur de donner quelque mouvement aux parties intérieures de la masse harmonique.

§ 116. — La *famille des trompettes-trombones* est représentée dans la Fanfare par six ou huit parties, dont aucune n'est ordinairement doublée à l'exécution. (1) A l'aigu, *trois ou quatre trompettes (chromatiques) en mi b* (ou *en fa*) se meuvent dans la région du mezzo-soprano, à côté des bugles-sopranos et des cornets. Dans la partie inférieure du clavier instrumental, *trois trombones-ténors à pistons* (2) se juxtaposent aux bugles ténors-barytons et au tuba basse en si b; et en certaines localités privilégiées un véritable *trombone-basse* soutient le chœur des cuivres clairs, parcourant à peu près le même espace sonore que le tuba-basse grave (ou bombardon) en mi b. De même que la première trompette, mais moins souvent, le premier trombone est un des organes mélodiques de la Fanfare: une puissante voix de ténor aux accents tour à tour héroïques, onctueux ou terribles.

La diversité des deux timbres caractéristiques des bandes de cuivres est rarement utilisée par les chefs de musique, les auteurs habituels de leur répertoire spécial. Et cependant rien n'est si naturel ni si aisé que d'opposer la couleur franchement lumineuse des trompettes aux teintes assombries des bugles. Les cornets, en vrais bâtards, restent en dehors des deux grandes familles: leur timbre les rattache de plus près aux trompettes qu'aux bugles.

Quelques mesures transcrites d'après une œuvre universellement connue suffiront à donner l'idée des procédés usuels de l'instrumentation d'un morceau de fanfare.

(1) Dans les principales fanfares belges chaque partie de trombone est jouée par deux instrumentistes.

(2) Le plus grave gagnera à être un *ténor-basse* (N.T., p.243, § 175).

Ex: 382. *Observation.* Pour guider tant soit peu le lecteur, dont la vue s'embrouille facilement dans la multitude des parties transposées, on a coutume de numérotter les portées d'une partition de musique de fanfare ou d'harmonie.

All^o brillante.

Petit Bugle en MI b	1	
1 ^{ers} et 2 ^{ds} Cornets à pistons en SI b	2	
1 ^{ers} et 2 ^{ds} Bugles en SI b	3	
Bugles altos en MI b	4	
Bugles (ténors)-barytons en SI b	5	
1 ^{re} Trompette en MI b	6	
2 ^e et 3 ^e Trompettes en MI b	7	
1 ^{er} et 2 ^e Trombones ⁽¹⁾	8	
3 ^e Trombone (et trombone basse ad lib.)	9	
Tubas basses en SI b	10	
Tubas basses graves en MI b	11	
Tuba contrebasse en SI b	12	

This section shows a detailed view of the musical score for 12 staves. The staves are numbered 1 through 12, corresponding to the instrument list above. The music is in 6/8 time and features various dynamics such as *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando). There are also markings for *unis.* (unison). The score includes complex rhythmic patterns and melodic lines for each instrument part.

(1) On évite l'emploi de la clef d'Ut dans toute espèce de musique militaire.

Musical score for 12 instruments (numbered 1-12). The score is divided into two systems of six staves each. The first system (measures 1-12) features a variety of rhythmic patterns and dynamics. Instruments 1-7 are in treble clef, while 8-12 are in bass clef. Dynamics include *p*, *f*, *ff*, and *mf*. Instruments 8 and 9 are marked *unis.* (unison). The second system (measures 13-24) continues the piece with similar dynamics and includes *sf* (sforzando) markings.

Musical score for 12 instruments (numbered 1-12), continuing from the previous system. This system (measures 25-36) features a more rhythmic and driving texture. Dynamics include *ff*, *sf*, and *mf*. Instruments 8 and 9 are marked *unis.* (unison). The score concludes with a final *mf* dynamic.

Halévy, Marche du cortège, au 1^{er} acte de la JUIVE.

§ 117. — Aux éléments essentiels de cet ensemble instrumental viennent s'adjoindre en certains pays quelques *sonorités accessoires*, qui, tout en procurant au compositeur un surcroît de ressources, dénaturent jusqu'à un certain point le caractère propre de la Fanfare et convertissent celle-ci en une fausse bande d'harmonie.

I. Les musiques de cuivres françaises et belges s'annexent fréquemment un *petit chœur de saxophones*, ou, pour parler plus exactement, un quatuor simple ou double comprenant le *soprano en sib*, l'*alto en mi b*, le *ténor en sib* et le *baryton en mi b* (N.T., p.192, § 150) : quatuor dont les trois voix supérieures correspondent, quant au diapason, avec les bugles sopranos, altos et ténors-barytons. Dans les morceaux d'une certaine longueur l'intervention de ce chœur d'anches, à la sonorité moelleuse et nourrie, peut se justifier par le besoin de donner une coloration spéciale, — plus tranquille, — aux parties épisodiques de la composition (par exemple le trio d'une marche, souvent formé d'une cantilène soutenue). De plus le saxophone dispose de quelques formes d'accompagnement (les arpèges, entre autres) qui permettent de rompre de temps en temps la monotonie des accords plaqués.

Ex: 383.

Allegro un poco ritenuto.

1 Petit Bugle en Mi b

2 1^{ers} et 2^{ds} Cornets à pistons en Si b

3 Saxophone soprano en Si b

4 Saxophone alto en Mi b

5 Saxophone ténor en Si b

6 Saxophone baryton en Mi b

7 1^{ers} et 2^{ds} Bugles en Si b

8 Bugles altos en Mi b

9 Bugles (ténors)-barytons en Si b

10 1^{re} Trompette en Mi b

11 2^e et 3^e Trompettes en Mi b

12 1^{er} et 2^e Trombones

13 3^e Trombone (et trombone basse *ad lib.*)

14 Tubas basses en Si b

15 Tubas basses graves en Mi b

16 Tuba contrebasse en Si b

1 *Espressivo assai.* *sf*

3 *Espressivo assai.* *sf*

4 *rinf.* *p* *rinf.* *p*

5 *rinf.* *p* *rinf.* *p*

6 *rinf.* *p* *rinf.* *p*

7 *rinf.* *p* *rinf.* *p*

8 *rinf.* *p* *rinf.* *p*

9 *rinf.* *p* *rinf.* *p*

14 *p* *p*

1 *sf* *cresc.* *f*

2 *p* *cresc.* *f*

3 *sf* *cresc.* *f*

4 *rinf.* *p* *rinf.* *p* *cresc.* *f*

5 *rinf.* *p* *rinf.* *p* *cresc.* *f*

6 *rinf.* *p* *rinf.* *p* *cresc.* *f*

7 *dolce* *sf* *cresc.* *f*

8 *rinf.* *rinf.* *p* *cresc.* *f*

9 *rinf.* *p* *rinf.* *p* *cresc.* *f*

10 *dolce* *sf* *cresc.* *f*

11 *unis.* *f*

12 *p* *rinf.* *p* *cresc.* *f*

13 *3^e Tromb. seul.* *p* *rinf.* *p* *cresc.* *unis.* *f*

14 *rinf.* *p* *rinf.* *p* *cresc.* *f*

15 *pp* *rinf.* *p* *rinf.* *p* *cresc.* *f*

16 *p* *cresc.* *f*

Halévy, *Ibid.*

II. En Allemagne et en Belgique les bandes de cuivres renferment un *quatuor de cors chromatiques*: supplément inopportun et même nuisible pour la sonorité de ce genre de musique. Le timbre suavement pénétrant de l'instrument romantique amortit l'éclat des trompettes, des cornets et des bugles dans le *tutti*, sans y introduire un réel élément de variété. Ainsi que nous l'avons dit autre part (p. 234), le grand-chœur des instruments à embouchure atteint ses effets les plus saisissants par l'homogénéité — sinon par l'unité absolue — des timbres. Les cors peuvent agir efficacement à côté des cuivres éclatants, mais non pas *au milieu* d'eux. Les instruments le mieux faits pour être employés en guise de cors dans toute sorte de bandes militaires sont les proches parents des *Tuben* de Wagner, à savoir les *saxo-trombas altos* et *barytons* (N.T., pp. 293-294, § 231): voix à l'attaque souple, au son flexible, assez souvent substituées en France aux organes correspondants de la famille des saxhorns.

III. La *Batterie*, originairement étrangère à la Fanfare, — musique des troupes à cheval, — s'y ajoute en France, en Angleterre et en Belgique.

Avant de passer à la musique d'Harmonie, nous montrerons, sous forme de tableau synoptique, la composition d'une Fanfare de nos jours, avec toutes ses sonorités supplémentaires.

Région des voix de femme.	{	Petits bugles en mi b.			
		Bugles sopranos en si b, 1 ^{ers} , 2 ^{es} (3 ^{es} , 4 ^{es}).	Trompettes en mi b ou en fa 1 ^{re} , 2 ^e , 3 ^e (4 ^e).		Saxophone-soprano en si b.
		Cornets à pistons en si b, 1 ^{ers} , 2 ^{ds} .			
Région des hautes-contre, ténors et barytons.	{	Bugles-altos en mi b- (1 ^{ers} , 2 ^{ds}).		Cors chromatiques en mi b ou en fa 1 ^{er} , 2 ^e , 3 ^e , 4 ^e .	Saxophone-alto en mi b.
		Bugles- (ténors-) barytons en si b (1 ^{ers} , 2 ^{ds}).	Trombones ténors, 1 ^{er} , 2 ^e .		Saxophone-ténor en si b.
Région des voix de basse.	{	Tubas-basses en si b.	Trombone ténor-basse, 3 ^e .		Saxophone-baryton en mi b.
Région sous-grave.	{	Tubas-basses graves en mi b.	Trombone basse.		
		Tuba contrebasse en si b.			

Plus la Batterie (caisse claire, grosse caisse, cymbales et triangle).

§ 118. — Chez toutes les nations européennes les *bandes de musique d'harmonie* sont propres aux régiments d'infanterie. Elles reçurent leur première organisation vers le milieu du siècle dernier, en Allemagne, et s'introduisirent en France peu de temps avant la Révolution. (1)

A cette première période de son existence l'Harmonie militaire était pour ainsi dire une musique de clarinettes. Seules en effet les clarinettes étaient aptes en toute occasion à produire la mélodie principale dans le registre du soprano, et à faire entendre les parties intermédiaires d'accompagnement. La basse de ce petit chœur instrumental était fournie par des bassons, renforcés d'un serpent

(1) A ceux qui sont curieux de connaître les origines de la musique militaire et les détails de son histoire nous recommandons l'estimable ouvrage de Kastner: *Manuel général de musique militaire*, Paris, Didot, 1848.

d'église. Deux cors et deux trompettes se mêlaient à l'ensemble lorsque la succession des accords et la modulation le permettaient. Une flûte — grande ou petite — reproduisait le dessin chantant dans la région supérieure. Enfin la musique turque couvrait de son bruit retentissant cette maigre bande, assemblage de sonorités hétérogènes. (1)

La date révolutionnaire de 1830 ouvre pour l'Harmonie, comme pour l'orchestre, une période d'innovations importantes. Les clarinettes adoptent le diapason de *si b*, à la place de celui d'*ut*, ce qui entraîne un abaissement correspondant pour tous les instruments transpositeurs. (2) La sonorité générale se trouve de beaucoup améliorée par là. Dans la région du soprano quelques instruments à embouchure devenus chromatiques peu de temps auparavant, le bugle à clefs, le cornet à pistons, se font les auxiliaires ou les suppléants éventuels de la première clarinette : par moments ils s'emparent de la cantilène principale. Au grave l'antique serpent cède la place à l'ophicléide, sonorité moins sauvage. Quant à la partie centrale de l'ensemble, elle est stationnaire, en sorte que la faiblesse des accompagnements, au regard de la ligne mélodique et de la basse, n'a fait que s'accroître. On a beau multiplier les clarinettes, ou même en quelques endroits leur adjoindre des cors de basset, une clarinette basse, le vide de la région moyenne ne se comble pas.

Depuis le milieu de notre siècle l'orchestre des instruments à vent a subi sa dernière métamorphose et adopté l'organisation actuellement en vigueur. Peu à peu il s'est annexé le groupe entier des cuivres, avec les modifications apportées par le mécanisme des pistons. Il s'ensuit de là que *les harmonies militaires de ces derniers temps sont, pour ainsi dire, des bandes de fanfare dont les voix mélodiques sont renforcées dans les octaves supérieures par des instruments à anche et des flûtes.*

Les parties intermédiaires, si faibles dans les anciennes bandes, possèdent aujourd'hui toute la plénitude désirable, et les basses ont une ampleur qu'on n'aurait pas osé imaginer autrefois. Mais ces magnifiques basses sont exclusivement fournies par des instruments à embouchure. Et il n'en est pas beaucoup autrement de la région intermédiaire, où quelques clarinettes luttent en vain contre un groupe puissant de cors, de saxhorns, de trombones.

En somme les modernes n'ont pas réussi à doter l'Harmonie militaire d'une qualité esthétique qui lui a manqué de tout temps : l'équilibre sonore, la parfaite cohésion des timbres.

(1) Voici d'après Kastner (p. 165) comment était composée en 1795 la musique de la garde nationale de Paris.

Une flûte,
Six clarinettes (en *ut*),
Trois bassons,
Deux cors,
Une trompette,
Un serpent.

Plus une paire de cymbales et une grosse caisse.

(2) Antérieurement la musique militaire employait une petite clarinette en *fa* (N.T., p. 186, § 143), une petite flûte en *mi b*, dite en *fa* (*ib.*, p. 135, § 99) et une grande flûte en *mi b*, dite flûte tierce (p. 128, § 93). On a eu tort de ne pas garder ce dernier instrument. Par son diapason plus élevé et sa sonorité plus intense il cadre mieux avec les instruments de l'Harmonie que la grande flûte de nos orchestres.

§ 119.— L'Harmonie occupe sur l'échelle générale des sons le même espace que l'orchestre. Elle parcourt en conséquence à l'aigu deux octaves inaccessibles à la Fanfare et remplies uniquement par des flûtes et des instruments à anche.

Caractérisons brièvement, suivant leur ordre d'importance, les éléments sonores qui s'ajoutent d'ordinaire aux timbres de la Fanfare actuelle pour former les bandes d'harmonie.

a) *Clarinettes en si b* (au nombre d'une douzaine au moins) divisées en deux, en trois ou en quatre parties. Ce sont les premiers et les seconds violons, en même temps que les altos de l'orchestre des instruments à vent.

b) *Petite clarinette en mi b* (N.T., p 185, § 142), partie habituellement doublée. Elle reproduit, tantôt à l'unisson, tantôt à l'octave supérieure, les cantilènes de la première clarinette, ou fait entendre des successions mélodiques trop aiguës pour celle-ci. A l'occasion elle se produit comme soliste.

c) *Petite flûte en ré b*, dite en mi b (Ib., p 135 § 98). Sauf quelques fusées, trilles ou broderies, qu'elle s'adjuge en propre (Ib., p.129 et suiv., § 95 et 96), son rôle constant est de doubler, une octave plus haut, la petite clarinette.

d) *Grande flûte ordinaire*. Cette partie est destinée à remplir le trop grand intervalle qui sépare la petite clarinette de la petite flûte; mais, à moins d'être jouée par plusieurs instrumentistes, elle n'a pas la puissance voulue pour atteindre complètement ce résultat.

e) *Cors chromatiques en mi b ou en fa*, se divisant en quatre parties. Ce sont dans le *tutti*, les coopérateurs des clarinettes d'accompagnement. Comme celles-ci, les cors sont avant tout voués au remplissage harmonique.

Les cuivres éclatants, et particulièrement ceux de la région du soprano, s'emploient en moins grand nombre que dans la Fanfare. Sauf en France et en Allemagne, on laisse de côté le petit bugle en mi b (*Piccolo in Es*) et l'on se contente d'écrire deux parties de bugles en si b et deux parties de cornets, non doublées; de même que l'on n'écrit la plupart du temps que deux parties de trompettes.

La *Batterie* ou *Musique turque*, avec son joyeux fracas, est un accessoire obligé de l'Harmonie, dont la mission esthétique est d'animer le courage du soldat, d'embellir les fêtes et réjouissances publiques. Chacun de ses bruits pittoresques possède sa spécialité musicale: les *tambours* ont leurs énergiques figures rythmiques, le *triangle* décompose les rythmes en durées brèves, égales; les *cymbales* et la *grosse caisse* marquent les principaux temps forts de la période, du membre rythmique, de la mesure.

La transcription du début de la célèbre Marche du *Prophète* nous servira à faire voir, dans son ensemble, le programme international d'une Harmonie de nos jours (c'est-à-dire la réunion des instruments adoptés partout) et à montrer la manière courante de traiter ce genre de musique.

Ex: 384.

Tempo di marcia maestoso 104 = ♩

Petite Flûte
en RÉ b

1 *ff*

Grandes Flûtes
en UT

2 *ff*

Petites Clarinettes
en MI b

3 *ff*

1^{res} Clarinettes
en SI b

4 *ff*

2^{es} et 3^{es} Clarinettes
en SI b

5 *ff*

1^{er} et 2^e Cors
en FA

6 *ff*

3^e et 4^e Cors
en FA

7 *ff*

1^{er} et 2^e Corneux à pistons
en SI b

8 *ff* *unis.*

1^{er} et 2^e Bugles-sopranos
en SI b

9 *ff* *unis.*

Bugles-altos
en MI b

10 *ff*

Bugles ténors-barytons
en SI b

11 *ff*

1^{re} et 2^e Trompettes
en MI b

12 *ff*

1^{er} et 2^e Trombones

13 *ff*

3^e Trombone
et Tromb. basse (*ad lib.*)

14 *ff*

Tubas-basses
en SI b

15 *ff*

Tubas-basses graves
en MI b

16 *ff*

Tuba-contrebasse
en SI b

17 *ff*

Caisse claire

18 *f*

Triangle

19

Cymbales

20 *f*

Grosse Caisse

21 *f*

plus courts

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21

ff
ff

uniss.
uniss.

g

istons
ngles S.
o. alto
o. alto
mpetors

Pet Clarin
Clarinete

Buque

The musical score consists of 21 staves. Staves 1-4 are for Clarinet parts (Pet Clarin and Clarinete). Staves 5-9 are for Woodwind parts (unis.). Staves 10-17 are for Brass parts (Buque). Staves 18-21 are for Percussion or other instruments. The score includes various dynamics such as *ff*, *f*, *pp*, and *ppp*, and performance instructions like *dolce* and *cantabile con molto portamento*. There are also triplets and slurs throughout the piece.

1

2 *cantabile*

3 *sempre dolce* *pp*

4

5 *p*

6 *molto cresc.* *dim.* *p*

7 *rinf.* *p*

8

9 *pp*

10

11 *Soli* *p* *molto cresc.* *dim.* *dolce sempre* *dolce cantabile*

12

13 *pp*

14 *pp*

15

16

17 *pp*

18

19 *pp*

20

21

1 *pp*

2 *pp*

3 *pp assai*

4 *pp*

5

6

7

8

9 *pp*

10 *pp*

11 *pp*

12

13

14

15 *pp sempre*

16 *pp sempre*

17

18

19

20

21

§ 120. — Il nous reste encore à dire un mot des instruments dont l'usage dans les bandes d'harmonie est limité à certains pays de l'Europe.

I. Partout ailleurs qu'en Italie les grands corps de musique emploient une couple de *hautbois* et quelques *bassons*. (En outre ceux de l'Allemagne et de l'Angleterre utilisent le *contrebasson*.) Autant ces deux sortes d'instruments sont indispensables et précieux à l'orchestre, autant ils sont superflus et déplacés dans une bande militaire. Les hautbois ont un timbre perçant, mais très mince, dont toute la force s'évanouit en plein air (N.T., p. 146). Quant aux bassons, leur intensité est hors de toute proportion avec la masse sonore qui les entoure (N.T., p. 159). Les uns et les autres sont annihilés par les timbres puissants des instruments à embouchure. Pour qu'ils pussent produire un certain effet il faudrait les employer en masse, et même alors le résultat serait assez mesquin.⁽¹⁾ On les conserve prétendument afin d'obtenir dans la musique d'harmonie une variété de voix instrumentales se rapprochant de celle de l'orchestre, mais en réalité par routine et par manque de discernement. À l'orchestre les timbres divers des instruments à vent se détachant sur un canevas sonore de couleur neutre (le quatuor des instruments à archet), peuvent présenter les contrastes les plus marqués; dans l'Harmonie, au contraire, les sonorités, assez mal liées entre elles, gagnent à être groupées en masses homogènes.

II. Les musiques belges et anglaises sont pourvues d'une *clarinette alto* ou *cor de basse* (N.T., p. 179, § 137). Cette adjonction n'aurait quelque efficacité que si la partie était exécutée par une demi-douzaine d'instrumentistes. On peut en dire autant des deux *clarinettes-basses* inscrites au programme des bandes italiennes et anglaises. Si l'on excepte les passages où les cuivres sont momentanément réduits au silence, les voix graves des instruments à vent se font entendre à peine.

III. En France et en Belgique le *petit chœur des saxophones*, déjà mentionné à propos de la Fanfare (ci-dessus, p. 294), entre dans la composition de presque toutes les musiques d'harmonie. Il en résulte un accroissement notable de force et de richesse pour le groupe des anches, et précisément à son endroit le plus faible, la région moyenne, celle des accompagnements. Le saxophone a une étendue moindre que la clarinette, en revanche il possède une intensité triple, et ses sons épais se combinent en perfection avec les robustes voix métalliques. Pourquoi faut-il que l'attachement à la tradition et d'aveugles préventions nationales entravent la diffusion d'un type d'instrument fait pour la musique militaire et digne d'y tenir une grande place?

IV. Enfin les corps d'harmonie de l'Allemagne et de l'Angleterre font du trio des trombones un quatuor, en ajoutant au grave un *trombone basse*:⁽²⁾ pratique excellente; par contre quelques musiques belges ont conservé la manie bizarre d'employer une *contrebasse à cordes* dans les morceaux exécutés au repos, comme si les bandes militaires de notre époque n'avaient pas les basses les plus nourries qu'il soit possible d'imaginer.

(1) Si l'on tient à mettre cette espèce de timbres dans l'Harmonie, il vaut mieux employer les *sarrusophones* (N.T., p. 194, § 151), qui sont en quelque sorte aux hautbois et aux bassons ce que les saxophones sont aux clarinettes.

(2) Les Allemands se servent du *trombone-basse en fa* (N.T., p. 243 § 175), les Anglais préfèrent le diapason de *sol* (ib., p. 246).

Pour terminer cette courte instruction nous allons réunir et grouper en un tableau tous les éléments communs et exceptionnels de la musique d'harmonie.

Région suraiguë.	<ul style="list-style-type: none"> Petite flûte en mi b. Grandes flûtes en ut. 				
Région des voix de femme.	<ul style="list-style-type: none"> Petites clarinettes en mi b. Clarinettes en si b. 1^{es}, 2^{es}, 3^{es}. Hautbois. (1^{er}, 2^d). 	<ul style="list-style-type: none"> Saxophone-soprano en si b. 		<ul style="list-style-type: none"> Trompettes en mi b ou en fa. 1^{re}, 2^e (3^e, 4^e). 	<ul style="list-style-type: none"> Petit bugle en mi b. Bugles-sopranos en si b. 1^{er}, 2^d. Cornets à pistons. 1^{er}, 2^d.
Région des hautes-contre, ténors et barytons.	<ul style="list-style-type: none"> Clarinette-alto en fa (ou cor de basset). 	<ul style="list-style-type: none"> Saxophone-alto en mi b. Saxophone-ténor en si b. 	<ul style="list-style-type: none"> Cors chromatiques en fa ou en mi b, 1^{er}, 2^e, 3^e, 4^e. 	<ul style="list-style-type: none"> Trombones-ténors, 1^{er}, 2^e. 	<ul style="list-style-type: none"> Bugles-altos en mi b. Bugles-(ténors) barytons en si b.
Région des voix de basse.	<ul style="list-style-type: none"> Bassons. (1^{ers}, 2^{ds}). Clarinettes-basses en si b. 	<ul style="list-style-type: none"> Saxophone-baryton en mi b. 		<ul style="list-style-type: none"> Trombone ténor-basse, 3^e. 	<ul style="list-style-type: none"> Tubas-basses en si b.
Région sous-grave.	<ul style="list-style-type: none"> Contre-basson. 			<ul style="list-style-type: none"> Trombone-basse. 	<ul style="list-style-type: none"> Tubas-basses graves en mi b. Tuba-contrebasse en si b. (Contrebasse à cordes.)

QUATORZIÈME ET DERNIÈRE LEÇON

L'instrumentation avant Haydn

§ 121. — La naissance de l'orchestre européen se confond avec celle du drame chanté: ces faits appartiennent à la grande révolution musicale qui s'opéra en Italie vers 1600. Le développement de l'élément instrumental antérieurement à la création de la symphonie moderne comprend en conséquence un espace total d'environ 160 ans que nous diviserons en deux périodes.

La première va jusqu'aux dernières années du XVII^e siècle (événements marquants: débuts du chant dramatique à Florence, à Rome et à Venise; introduction de l'opéra en France; maîtres principaux: Peri, Monteverde, Luigi Rossi, Carissimi, Cavalli, Lulli). *L'orchestre, encore limité à ses combinaisons rudimentaires, est inséparable du drame profane ou sacré; il accompagne le chant; il remplit les arrêts du dialogue ou de l'action par de la musique instrumentale: ritournelles, airs de ballet, entr'actes, ouverture.*

La seconde période est comprise entre 1700 et 1760 (établissement et floraison de l'école napolitaine sous Alessandro Scarlatti et ses successeurs; essor prodigieux de l'art allemand avec Haendel et Bach). Sorti des tâtonnements de l'enfance, *l'orchestre tente ses premières manifestations autonomes, dans le Concerto à plusieurs instruments, dans la Suite.*

Une analyse sommaire du matériel instrumental mis en usage au XVII^e siècle nous suffira pour passer en revue les transformations de la technique orchestrale de ces temps.

§ 122. — L'élément fondamental de l'orchestre primitif est *l'accompagnement harmonique exécuté sur un instrument polyphone: clavecin au théâtre, (1) orgue à l'église.* Cette partie instrumentale a disparu de l'orchestre moderne. Réservée d'habitude au chef de l'ensemble, — qui le plus souvent était le compositeur lui-même, — elle ne s'écrivait jamais tout au long. Elle était improvisée au moment de l'exécution. Pour s'acquitter de sa tâche d'accompagnateur, le *maestro al cembalo* avait sous les yeux, à défaut de la partition, la partie inférieure de l'ensemble harmonique, simple reproduction de la basse des instruments à archet. C'est la *basse continue* (le *continuo*) ainsi dite parce qu'elle se prolongeait sans aucune interruption depuis le commencement jusqu'à la fin de l'oeuvre. Dans la règle elle était surmontée de chiffres indiquant les intervalles essentiels des accords.

I. Aux premiers temps de l'opéra cette harmonie plaquée était à peu près la seule sonorité instrumentale appelée à se joindre à la voix de l'acteur, tant dans les cantilènes proprement dites que dans le vrai récitatif. L'accompagnateur ne se reposait jamais.

Ex: 385.

Recitativo.

DAFNE

Basse continue

Peri, EURIDICE (1600)

(1) A la représentation du premier opéra, l'*Euridice* de Peri (Florence, octobre 1600) l'accompagnement de la basse était exécuté par un *archiluth*, instrument semblable au *thorbe*.

Ex: 386.

ORPEO

Basse continue

Gio - i - te al canto mio Sel - ve frodo - se, Gio - i - te ama - ti col - li, e d'o - gui intor -
no Be - co rim - bom - bi dal - le val - li a - seo - se. Be - co rim - bom - bi dal - le val - li a - seo - se.

Ibid.

Encore au milieu du XVIII^e siècle beaucoup d'airs développés — y compris leurs ritournelles — ont le *continuo* pour toute instrumentation. (1)

Ex: 387.

[Allegro moderato]

VOIX de basse

Basse continue

Quia fe - cit mi - hi
magna qui po - tens, qui po - tens est.

J. S. Bach, MAGNIFICAT.

II. Lorsque la polyphonie chantante des instruments à archet commença à prendre une plus large part à l'accompagnement des voix, le remplissage harmonique devint souvent oiseux, et à partir de là il fut intermittent, au lieu de continu qu'il avait été d'abord. Le *maestro* se faisait juge des cas où l'instrument à clavier pouvait se reposer sans laisser des trous dans le tissu des accords. (2) Il jugeait également — surtout lorsqu'il était l'auteur, — quelles parties vocales ou instrumentales avaient besoin d'être renforcées par l'orgue ou par le clavecin. (3)

A mesure que s'avance le XVIII^e siècle on voit le rôle du *continuo* s'amoinrir et tomber peu à peu dans l'insignifiance. (4) Après Haydn il n'en reste plus vestige hors de la déclamation musicale de l'*opera giocosa*. (5)

(1) Même pour l'Ouverture, paraît-il, le compositeur se contentait parfois, aux premiers temps de l'opéra, du seul clavecin d'accompagnement. A la première page de la grande partition de l'*Orfeo* de Luigi Rossi on lit la suivante *Sinfonia avanti il Prologo* (je reproduis le morceau en entier).

Ex: 386 bis

On voit que ce fameux *Orfeo* qui révolutionna tout Paris en 1647 (ce fut le second opéra qu'on y entendait) n'est pas perdu, comme on le croit généralement (voir Nutter et Thoinan, *les Origines de l'Opéra français*, Paris, 1886, p. XXVIII et suiv.). La bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles en possède une copie exécutée sur la partition manuscrite qui se trouve dans une des grandes bibliothèques privées de Rome.

(2) Le simple fait que le maître assis au clavecin ou à l'orgue avait aussi à conduire tout l'ensemble musical prouve à lui seul la non-continuité de la besogne d'accompagnateur.

(3) Certains modes d'instrumentation de J. S. Bach s'expliquent seulement par la supposition que des jeux d'orgue renforçaient les parties de flûtes, de hautbois. Voir par exemple la ritournelle initiale du *Magnificat*.

(4) Quelquefois, chez les compositeurs de la première moitié du XVIII^e siècle, l'instrument accompagnateur se tait pendant tout un morceau, ce que la partition indique alors par les mots *senza cembalo*, *senz' organo*.

(5) De nos jours encore les chefs d'orchestre restés fidèles aux traditions italiennes ont à côté d'eux, en conduisant *Don Giovanni*, le *Matrimonio segreto* ou le *Barbiere di Siviglia*, un piano sur lequel ils frappent les accords du *recitativo secco*.

§ 123. — A côté du clavecin ou de l'orgue d'accompagnement, les instruments à archet sont des éléments essentiels de l'orchestre ancien.

I. Jusque vers la fin du XVII^e siècle ils y sont représentés exclusivement par la famille primitive des violes, aujourd'hui tout à fait remplacée par ses descendants anoblis, les violons, les altos, les violoncelles. Au lieu de former, comme dans l'orchestre d'Haydn et de Mozart, un quatuor, ce groupe instrumental s'écrit tantôt à cinq parties réelles: 1^{ers} et 2^{ds} dessus de viole (ou violons) hautes-contre de viole, tailles, basses (et contrebasses) de viole; tantôt à trois parties: 1^{ers} et 2^{ds} dessus, basses. (1) La première combinaison, appelée *grand-choeur* (*ripieno, concerto grosso*), est réservée aux morceaux les plus importants; l'harmonie en trio ou *petit-choeur* (*concertino*) aux morceaux secondaires, aux passages épisodiques. Nous découvrons ici l'origine de la singulière dénomination de *trio* appliquée jusqu'à nos jours au motif intermédiaire des marches, des menuets et autres danses.

Ex: 388. (Les petites croix marquent toujours un ornement, soit un mordant, soit un trille.)

[Moderato]

Grand Chœur Petit Chœur G^d Ch^r P^t Ch^r G^d Ch^r P^t Ch^r

Dessus de Viole (Violons) 1^{rs} 2^{ds}

Hautes-contre de Viole

Tailles de Viole

Basse continue et Basses de Viole (2)

Lulli, 1818 (1677) Prologue, Sc. III.

En général les premiers compositeurs d'opéra se contentent de faire intervenir le groupe des instruments à archet aux moments où la voix humaine ne se fait pas entendre. Le chant des cordes prépare ou continue la mélodie de l'acteur.

(1) Quelques drames en musique composés par des maîtres romains du XVII^e siècle ont le quatuor. Tels sont le *Santo Alessio* de Landi (1634) et le susdit *Orfeo* de Luigi Rossi.

(2) Dans les partitions françaises les 1^{ers} dessus sont notés en clef de sol, première ligne, les 2^{ds} dessus en clef d'ut 1^{re} ligne, les hautes-contre en clef d'ut 2^e ligne, les tailles en clef d'ut 3^e ligne, les basses sont écrites, comme aujourd'hui, en clef de fa 4^e ligne. Pour la commodité de la lecture j'ai transcrit les cinq parties avec les clefs usitées aujourd'hui.

Ex: 389.

[Andantino]

Dessus de Viole (Violons)
Hautes-contre
Tailles
Basses et Basse continue

ORFEO
Vi ri-cordi o boschi om-brosi, Vi ri-cordi o boschi om-brosi De'miei lunghi aspri tor-menti? Quando i sassi a'miei la-menti

Monteverde, ORFEO (1607), II^e acte.

Ex: 390.

[Allegro moderato]

[All^o molto]

CLITO
Affè, affè, mi fate ri-dere. Ah! ah! ah! mi fate ridere. A.mo.ro.si lasci-vetti D'ogni dama

che mi-ra-te, Vinfiammate, Vin-fiam-ma-te. Come, come in cento af-fetti Unsolcor si può di-vi-de-re? Affè, af-

Violino 1^o
Violino 2^o
-fè, mi fate ri-de-re, mi fate ri-de-re.

Cavalli, SERSE (1654), II^e acte.

Mais déjà chez Lulli, le représentant de la technique orchestrale la plus avancée à la première période, les airs ou les récitatifs accompagnés en entier du grand ou du petit chœur des violons sont passablement nombreux.

Ex: 391.

[Andante] [Recitatif]

1^{rs}
Dessus de Viole
(Violons)

2^{ds}

Hautes-contre

Tailles

ARMIDE

Basse continue
et Basses de Viole

Un songe affreux m'inspire une fureur nou-

-vel-le Contre ce funeste enne - mi J'ai cru le voir, j'en ai fré - mi J'ai cru qu'il me frap-pait d'une attein - te mor - tel - le

Lulli, ARMIDE (1686)

Ex: 392.

[Mod^{to} maestoso]

1^{rs}
Dessus de Viole

2^{ds}

PAN

Basse continue
et Basses de Viole

Que cha - cun se res - sen - te De la douceur charman - te Que le soleil repand sur ces heureux cli - mats

Lulli, CADMUS ET HERMIONE (1673), Prologue, Scène II.

II. Le commencement du XVIII^e siècle vit s'accomplir des progrès extraordinaires dans la pratique et l'usage collectif des instruments à cordes. Nous reconnaissons là l'influence de l'illustre fondateur de la grande école de violon, — Corelli, — qui composa la plus ancienne musique d'orchestre destinée au concert: le *Concerto à plusieurs instruments* (*concerto grosso*), l'embryon de la symphonie classique. À partir de cette époque, le violon des virtuoses remplace dans les orchestres italiens et allemands le vieux dessus de viole, incapable d'une culture raffinée. Dans les *ripieni*, les ensembles de tout le groupe, l'harmonie à cinq est peu à peu délaissée pour le quatuor, (1) qui laisse plus de

(1) En France cette double réforme mit plus d'un demi-siècle à se faire accepter, à l'Opéra du moins. Rameau écrit encore à 5 parties de viole, tout comme Lulli. C'est Philidor, si je ne me trompe, qui mit fin à la tradition nationale: *Ernelinde* (1769) à le quatuor.

jeu aux mouvements des parties intérieures de l'harmonie, qui donne plus de nerf à la sonorité. Enfin la polyphonie des instruments à cordes, auparavant aussi lourde dans ses allures que son prototype, le chœur des voix humaines, acquiert de l'animation, de la légèreté. Les violonistes et les compositeurs imaginent des figures mélodiques et des combinaisons rythmiques d'un genre nouveau, d'un style spécial aux instruments à archet.

Ces innovations furent le point de départ de la technique orchestrale restée en vigueur jusqu'à Haydn, technique qui atteint son point culminant dans les plus belles productions symphoniques de la période entière: les grands Concertos de Haendel, les Ouvertures et Suites d'orchestre de Jean Sébastien Bach. Bien que le quatuor y soit traité d'après les règles du contrepoint à voix réelles, on remarque déjà en maint endroit de ces œuvres une variété de dessins et de dispositions sonores qui anticipent sur les effets de l'art moderne.

Ex: 393.

Adagio

J.S. Bach, Ouverture (et Suite) en ré majeur (vers 1730).

Ex: 394.

Allegro con brio

Timbales Ré La

piano

Ibid.

§ 124. — Si l'on fait abstraction des audacieuses tentatives de Monteverde, qui ne trouvèrent aucun imitateur parmi les contemporains, ⁽¹⁾ les instruments à vent ne s'introduisirent pas à l'orchestre avant Lulli. On voit apparaître dans les premiers opéras du maître florentin francisé tous les organes de cette espèce qui figurent au programme ordinaire de la musique orchestrale antérieurement à Haydn, à savoir les trompettes (*Cadmus et Hermione*, 1673), les hautbois et les bassons, les flûtes (*Alceste*, 1674).

1. Les trompettes forment une des sonorités caractéristiques de l'instrumentation ancienne. Invariablement accordées au diapason d'ut ou de ré, elles sont accompagnées presque toujours des timbales. Lulli et Haendel écrivent d'habitude deux parties de trompettes, Bach trois, dont la première (dite *clarino*) se meut dans un registre très élevé (N.T., p 220). Ces sons métalliques aigus, inconnus à l'oreille moderne ⁽²⁾ communiquent à l'orchestre de ces vieux maîtres une couleur saisissante d'originalité, de verdeur. Plutôt vouée à la figuration mélodique qu'aux tenues harmoniques, la première trompette s'emploie comme organe de virtuosité, concertant parfois avec un chanteur soliste ou avec une voix instrumentale.

(1) Les instruments à vent employés dans l'*Orfeo* sont les suivants :

1^o Deux flageolets : *due flautini alla vigesima secunda*, c'est à dire à la triple octave. Je tiens cette dénomination pour une erreur. Cela ferait monter l'instrument, en sons réels, jusqu'au mi₇. Or aucun agent sonore à notre époque, sauf l'orgue, n'est capable de produire des sons aussi aigus. Je suppose qu'il faut lire *alla quindicesima*, à la double octave, ce qui met ce *flautino* à la hauteur de notre petite flûte.

2^o Deux cornets à bouquin parcourant la région du mezzo-soprano, en guise d'organes mélodiques dialoguant avec la voix (dans le grand air chanté par Orphée à l'entrée des enfers).

3^o Quatre (cinq?) trompettes en Ut (N.T., p.229) qui sonnent à elles seules l'Ouverture de l'opéra.

4^o Cinq trombones (deux altos, deux ténors, une basse) écrits à la façon des maîtres classiques. Voici le début de la ritournelle avant le susdit air d'Orphée.

EX: 394 bis

2 Trombones
altos

2 Trombones
ténors

Trombone
basse

(2) Wagner, dans les scènes mystiques de *Parsifal*, a commencé de nouveau à tirer parti de cette sonorité extraordinaire.

Ex: 395. Allegro moderato

Trompettes en UT

Timbales UT SOL

Dessus de Viole (Violons)

Hautes-contre

Tailles

Basse continue et Basses de Viole

Lulli, AMADIS (1684) 1^{er} acte.

Ex: 396. Largo.

Hautbois (solo)

Trompette (solo) en RE

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Basse continue Violoncelles et Contrebasses

Basse solo

To God, our strength, sing loud and clear, Sing loud

II. A l'époque de leur adoption à l'orchestre, les deux sortes d'instruments à double anche — *hautbois* et *bassons* — ne se séparent guère. Les hautbois s'écrivent à deux parties, les bassons ne forment qu'une seule partie réelle: la basse de l'harmonie. Lorsque le petit trio ne se contente pas de marcher tout uniment avec les dessus et les basses de viole, il a pour tâche de dialoguer avec le grand-chœur des instruments à archet, à la façon du petit-chœur des violes; mais ses apparitions sont beaucoup moins fréquentes.

Ex: 397.

The musical score for Ex: 397 consists of six staves. The top staff is for Hautbois, followed by Bassons. The next two staves are for Dessus de Viole (Violons), with the first staff labeled '1^{rs}' and the second '2^{ds}'. Below these are Hautes-contre and Tailles. The bottom staff is for Basse continue et Basses de Viole. The score is in 3/4 time and includes various musical notations such as rests, notes, and ornaments. The bass line includes figured bass notation (e.g., 6, 7, 6, 6, 5).

Lulli, PROSERPINE (1680) Ballet des Nymphes au I^{er} acte.

Cette manière se retrouve encore dans la plus ancienne œuvre orchestrale de J.S. Bach, l'Ouverture (Suite) en ut majeur, et dans mainte composition de Haendel. Mais en général les deux grands maîtres savent déjà utiliser le hautbois à des besoins plus divers: notamment à faire des tenues harmoniques sur les traits mouvementés des violons (ci-dessus, ex. 394), à se produire en voix récitante (ex. 396), etc.

Quant aux bassons, leur tâche individuelle reste insignifiante jusqu'à Haydn. Elle se réduit à doubler les basses des instruments à archet, ou, tout au plus, à paraphraser cette partie grave par quelques traits plus chargés de notes. La plupart du temps Haendel et Bach se passent complètement des bassons.

III. Les *flûtes*, toujours conçues par Lulli comme un timbre mélancolique (N.T., p.123), ont chez lui un emploi analogue à celui des hautbois et des violons du petit chœur. Elles chantent les deux parties supérieures d'un trio dont la basse est donnée au *continuo* ou à une des voix inférieures du quintette des violes. (1)

Ex: 398.

The musical score for Ex: 398 consists of six staves. From top to bottom, they are: Flûtes (Flutes), Dessus de viole (Violons) (Upper Violins), Hautes-contre (Alto), Tailles (Tenor), Basses de viole (Lower Violins), and Basse continue (Cello/Double Bass). The Flûtes part is marked with [sourdines] and features a melodic line. The other string parts are also marked with [sourdines] and provide harmonic support. The Basse continue part includes detailed fingerings for the left hand.

Lulli, Le songe d'Alys (1676).

En beaucoup de compositions vocales de Bach les flûtes et les hautbois constituent ensemble tout le groupe des instruments à vent (exemples, *la Passion selon Mathieu*, *la Passion selon Jean*). Par moments la partition nous montre les flûtes écrites étonnamment bas, — même dans les *tutti*

(1) Au commencement du IV^e acte de *Proserpine* la 3^e partie est confiée à une *flûte basse* (en sol, à la quinte grave de l'instrument ordinaire). Voici le passage avec les clefs originales:

Ex: 398^{bis}

The musical score for Ex: 398^{bis} consists of three staves. From top to bottom, they are: 1^{re} Flûte (First Flute), 2^e Flûte (Second Flute), and Flûte basse et Basse continue (Bass Flute and Cello/Double Bass). The 1^{re} and 2^e Flûte parts are in treble clef and feature melodic lines. The Flûte basse et Basse continue part is in bass clef and includes detailed fingerings.

forts — en sorte que l'on se demande si en certains cas les exécutants ne devaient pas prendre l'octave aiguë. Quelque peu nombreux que fut l'orchestre de Bach, (1) plusieurs passages confiés aux flûtes ne pouvaient se faire entendre qu'à condition d'être renforcés par des jeux d'orgue.

Déjà à cette époque la flûte a de vrais solos de bravoure, mêlés de traits légers, de sauts, de gammes et figures rapides.

Ex: 399.

[Allegro moderato]

Flûte (solo)

Basse continue et Violoncelles

J. S. Bach, Overture (Suite) en Si mineur (vers 1725),
Double de la Polonaise.

IV. Une dernière espèce d'instruments à vent prend place dans l'ancien orchestre, mais un peu plus tard que les précédents et d'une manière moins constante. Ce sont les *cors*. (2) Haendel et Bach ne leur ménagent pas les sons aigus; souvent ils font monter les cors jusqu'au son 16 (N.T., p.197, ex. 297, 298).

Ex: 400.

Largo.
alla Siciliana

Hautbois

Cors en RÉ

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Haendel, LA PAIX (1749) dans la FIREWORK-MUSIC
(Œuvres complètes, T.47, p.125).

(1) A la *Thomas-Schule* à Leipzig, le principal théâtre de son activité, il n'avait à sa disposition que 23 instrumentistes au plus: 2 (3) 1^{ers} violons, 2 (3) 2^{ds} violons, 4 altos, 2 violoncelles, une contrebasse, 2 (3) hautbois, 1 (2) bassons, 3 trompettes, un timbalier: extraordinairement 2 flûtes. Ph. Spitta, *Johann Sébastien Bach*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1880. T. II, p. 74 et suiv.

(2) Des cors se rencontrent chez Alessandro Scarlatti vers 1700; mais je ne me rappelle pas au juste dans quel opéra.

§ 125. — Pour résumer cette leçon et terminer tout notre travail, nous relèverons deux différences frappantes qui séparent la technique orchestrale des temps anciens de celle d'une époque postérieure.

I. Le compositeur d'aujourd'hui fixe rigoureusement, et avec une minutie égale, toutes les parties de l'ensemble vocal et instrumental, et jusqu'aux bruits accessoires de l'orchestre, de même qu'il indique aussi nettement que possible le mouvement, les nuances d'intensité, etc. Il n'exige de ses interprètes, chanteurs ou instrumentistes, que l'exécution correcte de la partie assignée à chacun d'eux. Lulli, Haendel et Bach entendent leur tâche d'une façon un peu autre. Non-seulement ils s'abstiennent presque toujours de consigner par écrit les mouvements et les nuances, ils laissent dans l'indétermination une partie importante de l'ensemble sonore, — l'accompagnement harmonique du *continuo*, — s'en remettant pour la réalisation intégrale de leur œuvre au discernement artistique du *maestro*-directeur et de ses exécutants. En un mot *l'œuvre moderne est stéréotypée dans sa totalité, tandis que l'œuvre ancienne a des parties livrées à l'interprétation individuelle.*

II. L'instrumentation de cette période primitive ne connaît pas l'élément dramatique, le dialogue parlant des timbres, les mutations soudaines de la sonorité. *Elle n'est au fond qu'une imitation de la polyphonie vocale et des effets de l'orgue*, les seuls modèles que l'art du XVI^e siècle eût légués aux créateurs du nouvel art. Par là s'explique la disposition uniforme du corps harmonique, calquée sur celle du chœur des voix humaines, et l'uniformité des combinaisons sonores empruntées à l'instrument ecclésiastique. Dans les morceaux en *tutti*, tous les contrastes se bornent à faire alterner le grand-chœur des instruments à archet avec le petit-chœur des violons, des hautbois, des flûtes: reproduction des dialogues du grand-orgue et du positif (N.T., p. 307, § 242). Dans l'accompagnement des solos de chant, le programme instrumental adopté au début du morceau se poursuit imperturbablement jusqu'au bout: on dirait un mélange de registres du clavier de récit. Les nuances écrites se bornent à deux: le *forte* et le *piano en écho*; souvenir du clavier d'écho des anciennes orgues.

En somme l'orchestration de l'ancienne période classique est à celle de Beethoven ce que la polychromie des statues antiques est à la peinture de Rubens. Son but esthétique se réduit à donner un éclat plus vif aux lignes mélodiques, plus de séduction à leurs entrelacements. Avec une technique aussi sommaire, la musique d'orchestre séparée du chant, du théâtre, ne pouvait prendre un essor décisif. Aussi resta-t-elle confinée dans les formes inventées au XVII^e siècle. Haendel compose des Concertos sur le modèle de ceux de Corelli, Bach des Suites d'airs de danse à la française, précédées d'une Overture dans le style de Lulli. L'un et l'autre ne cultivent ce genre de musique que par occasion et comme une branche secondaire de leur activité productrice.

La haute valeur de l'art des Bach et des Haendel ne réside pas dans cette classe d'œuvres. C'est dans les grandes compositions chorales et religieuses accompagnées d'orchestre que leur génie créateur s'est déployé dans toute sa puissance, dans son inépuisable fécondité. Ici la naïveté des combinaisons instrumentales, la rudesse des sonorités, les grands partis-pris de couleurs

et d'intensité sont des qualités esthétiques et non des insuffisances de métier.⁽¹⁾ La variété la plus merveilleuse ne s'y obtient-elle pas par la simple opposition des deux grandes collectivités actives, le Chœur et l'Orchestre; et la plus grandiose unité par l'intervention conciliatrice de l'Orgue, la collectivité neutre? C'est là le *summum* de l'art ancien, et sur ce terrain la gloire des deux vieux maîtres n'a rien à redouter des évolutions futures du goût musical. A moins que, par impossible, la musique européenne, avec son organisme complexe et délicat, ne vienne à disparaître un jour sous une nouvelle barbarie, en sorte que ses monuments ne soient plus que des énigmes indéchiffrables pour nos petits-neveux, l'immortalité n'est-elle pas assurée à des pages comme les suivantes — et comme tant d'autres?

Ex: 401.

[And^{te} sostenuto.]

Flûtes

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

SOPRANOS

CONTRALTOS

TENORS

BASSES

Orgue

(Positif expressif)

p avec Pédale de 16

pp sans Pédale

Basse continue
Violoncelles et
Contrebasses

Cru - ci - fi - xus

Cru - ci - fi - xus

Cru - ci - fi - xus

Cru - ci -

(1) C'est dans les accompagnements concertants de ses cantates d'église et oratorios que J.S. Bach a fait le plus large usage des ressources sonores existant à son époque. On y trouve une foule de timbres étrangers à sa musique instrumentale, et totalement inconnus, pour la plupart, à l'orchestre de Haendel. Instruments à archet: *Viola d'amore* (Œuvres complètes, T. 32, p. 30), *Violoncello piccolo*, dit en français *baryton* (T. 1, p. 168), *Viola di gamba* à 6 ou 7 cordes, dans la *Passion selon Mathieu* (T. 4, p. 216), dans l'*Actus tragicus* (T. 23, p. 149); instrument à cordes pincées: *Liuto*, c'est-à-dire *luth*, ou plutôt *théorbe*, dans la *Passion selon Jean* (T. 12, p. 55); instruments à anche: *Oboi d'amore* et *Oboi di caccia*, dans l'*Oratorio de Noel* (T. 5, 2^e partie, p. 51), *Taille de hautbois* (T. 5, 1^{re} partie, p. 247); instruments à embouchure: *Tromba datirarsi*, probablement la *trompette à coulisse* (T. 2, p. 293), et peut-être identique avec le *Clarino* (T. 5, 1^{re} partie, pp. 133 et 150), *Cornetto*, en français *cornet à bouquin* (T. 5, 1^{re} partie, p. 155), désigné en quelques endroits, apparemment, par le mot *Corno* (T. 5, 1^{re} partie, p. 219), *Trombone soprano*, — *alto*, — *tenore*, — *basso* (T. 1, p. 55). La plupart de ces organes sonores n'ont guère reparu à l'orchestre depuis Bach. Quelques uns de cette catégorie sont décrits ou mentionnés dans mon *Nouveau traité d'instrumentation*: la *viola d'amore* (p. 74), les *hautbois d'amour* et de *chasse* (pp. 151-153), la *trompette à coulisse* (p. 257) le *cornet à bouquin* (p. 246); d'autres n'existent plus que dans les musées spéciaux: le *luth*, la *viola di gamba*, le *baryton*, etc.

(2) J'ai ajouté l'accompagnement du *Continuo* tel qu'il s'exécute aux concerts du Conservatoire de Bruxelles, et j'y ai intercalé les nuances observées par les chanteurs, par les instrumentistes. — Les passages où la Pédale prend la *soubasse de 32 pieds* sont notés une octave plus bas qu'ils ne se jouent sur le clavier.

crucifixus etiam pro nobis
 crucifixus etiam pro
 crucifixus etiam pro

rinf. poco
pp
cresc.
 Ped.

crucifixus etiam pro nobis sub Pon-ti-
 no-bis etiam pro nobis sub Pon-ti-o Pi-la-to
 xus etiam pro nobis etiam pro nobis sub
 crucifixus etiam pro nobis sub Pon-ti-

p
smorz.
rinf. poco
 sans pédale

L'ORCHESTRE AVANT HAYDN

o Pi - la - to pas - sus et se - pul - tus est pas - sus et se - pul - tus
 sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et se - pul - tus est pas - sus et se - pul - tus
 Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus pas - sus et se - pul - tus est pas - sus et se - pul - tus
 o Pi - la - to pas - sus et se - pul - tus est pas - sus et se - pul - tus

pp sotto voce
rinf.
 Ped.
 Ped. avec la basse du manuel

est; Cru - ci - fi - xus e. ti - am pro - no - bis sub Pontio Pi - la - to
 est; Cru - ci - fi - xus e. ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la -
 est; Cru - ci - fi - xus e. ti - am pro
 est; Cru - ci - fi - xus e. ti - am pro no -

p
 Ped. tacet
 Ped.

L'ORCHESTRE AVANT HAYDN

pas - sus et se - pul - tus est se - pul - tus est se - pul - tus est.
 - to pas - sus et se - pul - tus se - pul - tus est pas - sus et se - pul - tus est.
 no - bis pas - sus et se - pul - tus est se - pul - tus se - pul - tus est.
 - bis pas - sus et se - pul - tus est se - pul - tus est et se - pul - tus est.

piano
piano
piano
piano
ppp

Ped. tacet
 Ped.
 Ped. tacet
 Ped.

J.S. Bach, CREDO de la Grande messe en Si mineur (1)

(1) À propos de ce *Credo* sublime, qu'il me soit permis de consigner ici une observation sans rapport direct avec l'objet du présent travail, mais digne, je crois, d'intéresser les admirateurs du maître incomparable et en particulier les chefs appelés à diriger l'exécution de son œuvre. — Tout le monde a dû remarquer que la Fugue initiale du *Credo* s'attaque *ex abrupto*, non pas en ré majeur, ton principal de ce morceau, — et du *Credo* entier, — mais dans le ton de la dominante, la majeur, en sorte qu'à la seconde entrée, — celle des voix de basse, — le compositeur a l'air de moduler à la sous-dominante, alors qu'en réalité il retourne simplement au ton principal. La raison de cette anomalie apparente n'est pas difficile à découvrir. D'après l'usage liturgique de l'Église romaine, le prêtre officiant doit entonner, devant l'autel, la mélodie du *Credo*, laquelle n'est autre que le sujet de la susdite fugue pris dans le ton fondamental.



Or Bach, tenant naturellement compte de l'usage catholique en composant sa grand'messe latine, a considéré l'intonation du prêtre comme le véritable début de son morceau, et il a jugé oiseux, — voire nuisible à l'effet, — de la faire dire une seconde fois à l'entrée des voix et des instruments. Conséquemment il n'a pas eu à la noter. Mais elle n'en est pas moins une partie intégrante de la composition musicale, et lorsqu'on exécute le *Credo* au concert, il faut, selon moi, suppléer à l'omission intentionnelle de la partition, sous peine de laisser une vraie lacune et de dérouter le sentiment tonal. C'est pourquoi j'ai adopté l'habitude, aux concerts du Conservatoire de Bruxelles, de faire entonner le chant du prêtre par trois voix de basse, non accompagnées, après quoi je commence le morceau sans aucune interruption. Cela produit un très grand effet. Je ne sais si d'autres ont eu la même idée que moi, en tout cas l'addition s'impose, à mon avis.

Ex: 402.

Mod^{to} maestoso

1^{ers} et 2^{ds}

Hautbois

Trompettes
en RÉ

Timbales
RÉ LA

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

SOPRANOS

CONTRALTOS

TÉNORS

BASSES

Orgue

Basse continue
Violoncelles et
Contrebasses

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for woodwinds (Hautbois), brass (Trompettes en RÉ), percussion (Timbales RÉ LA), strings (Violons, Altos, Basse continue, Violoncelles et Contrebasses), and vocal parts (SOPRANOS, CONTRALTOS, TÉNORS, BASSES). The vocal parts include the lyrics: "San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, Do - minus De -". The organ part is marked with *f* (Grand Chœur) and *f* (Positif), and includes a "sans Pédale" instruction. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

etus, San - ctus, San - ctus, San - ctus,
 us Sa - ba.oth! San - ctus, San - ctus, San - ctus,
 De - us Sa - ba.oth! San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus,
 De - us Sa - ba.oth! San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus,
 De - us Sa - ba.oth! San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus,

ff (G^d Chœur) *mf* (anches)
 Pédale

The musical score consists of 15 staves. The top two staves are for the first and second vocal parts. The next two staves are for the third and fourth vocal parts. The remaining staves are for the orchestra, including strings and woodwinds. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings. The lyrics are written below the vocal staves.

San - ctus, San - ctus, San - ctus,
 San - ctus, San - ctus, San - ctus,
 - ctus Do - minus De - us Sa - ba - oth! San - ctus, San - ctus, San -
 - ctus Do - minus De - us Sa - ba - oth! San - ctus, San - ctus, San -
 - ctus, Do - minus De - us Sa - ba - oth! San - ctus, San - ctus, San -
 San - ctus Do - minus De - us Sa - ba - oth! San - ctus, San - ctus,
 sans Pédale Ped.

ff (G^d Chœur)

The musical score is arranged in a system of staves. At the top, there are two staves for the piano accompaniment, featuring complex rhythmic patterns with many triplets. Below these are two empty staves, likely for a second piano or a different instrument. The vocal parts consist of five staves, each with lyrics underneath. The lyrics are: "et us, San - ctus, Sanctus Do - minus De - us Sa - baoth! et us, San - ctus Do - minus De - us Sa - baoth! et us, San - ctus Do - minus De - us Sa - baoth! et us, San - ctus Do - minus De - us Sa - baoth! et us, San - ctus Do - minus De - us Sa - baoth!". At the bottom, there are two more staves for the piano accompaniment, with the instruction "(Positif) sans Pédale" written above them. The bottom-most staff has a "Ped." marking.

San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - minus De - us Sa - baoth!

San - ctus, San - ctus Do - minus De - us Sa - baoth!

San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - minus De - us Sa - baoth! San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - minus De - us Sa - baoth!

San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - minus De - us Sa - baoth!

San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - minus De - us Sa - baoth!

Remarques additionnelles sur la notation des nuances dans la musique d'orchestre

Lorsqu'il s'agit d'œuvres de l'époque actuelle, il est de règle pour les chefs d'orchestre et les instrumentistes de s'en tenir strictement aux nuances consignées dans la partition. Il importe donc que les indications relatives à cet objet soient précises, complètes et facilement intelligibles à l'exécutant. C'est pourquoi nous donnerons ici aux débutants quelques conseils pratiques, fruit d'une longue expérience de compositeur et de directeur d'exécutions musicales.

Les trois principaux degrés d'intensité, — les seuls qu'Haydn et Mozart aient l'habitude d'indiquer — sont 1° le *piano* (*p*), 2° le *forte* (*f*) et 3° la *nuance neutre*, c'est à dire la pleine sonorité de l'instrument, ni renforcée, ni adoucie. Cette dernière nuance n'a pas de notation propre. Elle est généralement conçue comme un *demi-fort* (*mezzo-forte*) et marquée en conséquence *mf*, ce qui convient de tout point quand un *p* précède. Mais on peut aussi l'envisager comme un *demi-piano*, et à la suite d'un *f*, l'indication *mp*, moins usitée que *mf*, se comprendra mieux que celle-ci.⁽¹⁾ — Il y a lieu de faire une différence entre *p* et *dolce*. Cette dernière notation commande un son plus nourri, une diction plus chantante que le simple *piano*.

Deux nuances superlatives, *pp* et *ff*, sont fréquemment prescrites depuis Beethoven. Les compositeurs récents ont ajouté par surcroît *ppp* et *fff*; cette dernière indication est quelquefois soulignée encore par l'annotation (*con*) *tutta la forza*.⁽²⁾ — Les deux gradations progressives en sens divergent, *f—ff—fff* et *p—pp—ppp*, se comprennent et s'exécutent sans difficulté. Il en est différemment des gradations regressives, surtout lorsqu'elles sont traduites par les signes ordinaires. Ainsi *pp* après *ppp*, de même que *p* à la suite de *pp*, ne sera pas aisément saisi par l'exécutant; nous en dirons autant de *ff* succédant à *fff*, de *f* après *ff*. Dans tous ces cas il vaudra mieux recourir à des annotations explicatives, telles que *meno p*, *meno f*, *rinf* (*orzando*) *poco*, *smorz* (*ando*) *poco*, etc.

Les maîtres allemands se servent peu des indications *rinf.* et *smorz.* Beethoven, Mendelssohn et Schumann y substituent presque toujours *cresc(endo)* et *dim(inuendo)*. Mais ils ne sont pas à imiter en ceci. Chacune de ces deux couples d'expressions a un sens spécial qu'il est bon de lui conserver. *Rinf.* indique une intensité plus grande que celle qui a précédé, mais sans augmentation ultérieure; pareillement *smorz.* indique une intensité moindre que la précédente, sans diminution ultérieure. En d'autres termes *rinf.* et *smorz.* sont des nuances instantanées, tandis que *cresc.* et *dim.* sont des nuances graduées. Pour faire un *crescendo* on augmente la

(1) Employé comme nuance absolue — par exemple au commencement d'un morceau, — *mf* sera compris comme plus rapproché du *forte* que du *piano*. Le contraire aura lieu pour le *mp*. Si le compositeur désire préciser, il pourra mettre *a suono ordinario*.

(2) On rencontre même assez souvent aujourd'hui *pppp* et *ffff*.

force des sons par degrés insensibles; le *diminuendo* s'obtient en éteignant la sonorité peu à peu.⁽¹⁾ Les deux termes sont remplacés souvent par les signes \langle et \rangle , préférables lorsque la nuance est de courte durée. Dans les *crescendo* et les *diminuendo* qui embrassent des périodes entières, parfois très longues, les deux genres de notation trouvent un emploi utile. Rarement, on le sait, de pareils passages sont bien exécutés: la masse sonore s'enfle ou se déenfle trop rapidement, en sorte que l'explosion à la fin du *crescendo* et l'extinction totale au bout du *diminuendo* ne se produisent pas. Aussi sera-t-il prudent de guider l'instrumentiste par des indications continues:

pp *cresc. a poco a poco mf* *più cresc. f* \langle *ff*
ff *dim. a poco a poco mp* *più dim. p* \rangle *pp*

Les accents, nuances subites affectant isolément certaines notes dans un trait ou une cantilène, s'indiquent par les abréviations *sfz*, *sf* (*sforzando*) *fp*, ou par le signe $>$. Toutes ces notations sont considérées comme équivalentes. Mais elles impliquent différents degrés de force, puisque l'intensité des accents est subordonnée à celle du passage pris dans son ensemble, principe que les exécutants perdent souvent de vue. Afin de marquer la différence par l'écriture, on fera bien de ne mettre *sf* qu'aux accents intercalés dans un *forte*; le signe $>$ suffira dans le *piano*. Quant à *fp* le mieux sera de le réserver pour le cas où dans un passage doux se présentera un accord très intense, aussitôt éteint. Sur une longue tenue l'indication prête à équivoque, et il est nécessaire, pour le bon ensemble, de préciser la durée de la force, à l'aide de la liaison.

Adagio.

peut signifier ou ou

Dé même quand on emploie le soufflet ($\langle \rangle$) sur une note longue y a-t-il utilité à indiquer le degré d'intensité d'où l'on part et la force maximum que l'on veut atteindre.

Moderato.

On sait que le soufflet, lorsqu'il se pose sur des sons compris dans un dessin mélodique, désigne le *vibrato*, l'accent passionné (ci-dessus, p. 57, ex. 69; p. 65, ex. 82; p. 90, ex. 120; p. 164, ex. 230; p. 183, ex. 268, p. 212, ex. 300).

(1) L'usage de Beethoven est de mettre *cresc.* juste au point de départ de la période croissante, partant à l'endroit où la sonorité est à son minimum, et de même *dim.* au point exact où va commencer la période décroissante et où la sonorité est à son maximum. Ce qui a conduit Hans de Bülow à formuler cette assertion, paradoxale en apparence, mais très vraie au fond: "que chez Beethoven *crescendo* signifie *pp* et *diminuendo ff*." Nos exécutants ne saisissent pas toujours ce mode d'indication; en général ils anticipent sur le *crescendo* comme sur le *diminuendo*. Il ne sera jamais superflu de rappeler la nuance initiale de la progression.

Comme les divers organes de l'orchestre qui résonnent simultanément ne comportent pas toujours un même degré d'intensité, — parfois ils ont des nuances opposées, — on fera bien de mettre à chacune des portées de la partition les signes de nuances, et de ne pas compter à cet égard sur l'intelligence des copistes ou des graveurs. On mettra un soin méticuleux à désigner l'endroit précis où l'intensité subit une modification. Faute de se produire à l'instant voulu, la nuance perd toute signification.

Il faut savoir se borner aux nuances essentielles et compatibles avec une exécution d'ensemble, sans chercher à souligner les accents les plus fugitifs. A vouloir trop détailler on brouille les grandes lignes et l'on manque l'effet total. Les inflexions légères dépendent du style d'exécution et sont laissées à l'initiative du chef d'orchestre. On remarquera aussi que les changements d'intensité doivent être en rapport avec l'étendue du morceau. S'ils se produisent à des intervalles par trop rapprochés, l'auditeur éprouvera plus vite une impression de longueur. Les grands partis-pris de nuances conviennent aux compositions développées.

Parfois dans une œuvre de chant l'expression dramatique de certains passages exige que la partie instrumentale confiée au quatuor ait beaucoup de vigueur. D'autre part le texte doit toujours se faire entendre distinctement. Il est possible de concilier cette double exigence, même quand les instruments à archet sont traités en style polyphonique, si, au lieu de faire donner toute la masse, on se contente d'une portion du groupe, soit la moitié ou le tiers. On obtient ainsi une sonorité forte mais peu épaisse, en même temps qu'un moyen très simple de varier les effets et l'intensité de l'orchestre, sans changer ni les timbres, ni la nuance. Ce procédé, qui a quelque analogie avec l'emploi des registres de l'orgue, s'impose de lui-même lorsqu'il s'agit d'exécuter des œuvres anciennes où la plupart du temps les instruments à cordes composent à eux seuls toute la masse sonore.

Encore une remarque pour finir. Souvent le compositeur, surtout s'il est peu expérimenté, subira d'un moment à un autre des impressions différentes, en ce qui concerne l'opportunité d'un timbre ou d'une nuance dans tel ou tel passage de son œuvre. Pour sortir de sa perplexité, il doit s'efforcer de voir clair dans sa propre idée, chose souvent assez malaisée, il faut l'avouer. A cet égard nous lui dirons comme dernier conseil: " A moins qu'il ne s'agisse de purs exercices techniques, n'accueillez dans votre partition définitive que ce que votre sentiment intime vous aura suggéré et ce qu'il reconnaîtra encore au bout de quelques jours comme venant de lui. "

— FIN —

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES AUTEURS DONT PLUSIEURS EXEMPLES SONT CITÉS DANS LE COURS MÉTHODIQUE D'ORCHESTRATION

AUBER, exemples 111, 118, 150.

J.-S. BACH, exemples 387, 393, 394, 399, 401, 402.

BEETHOVEN, exemples 1, 9, 12, 14, 17 à 22, 25 à 29, 33, 35, 38, 40, 41, 42, 47 à 51, 55, 57, 59, 60, 61, 65, 67, 70, 71, 73, 74, 75, 78, 80, 81, 85, 91, 93 à 97, 105, 115, 119, 125, 127, 129, 131 à 136, 144, 147, 148, 149, 152 à 161, 163 à 172, 175, 176, 178, 179, 186, 192, 193, 201, 206, 214 à 219, 221, 223, 228, 229, 230, 234 à 239, 242, 245, 251, 252, 256, 264, 266, 267, 270 à 286, 288, 290 à 295, 297, 298, 299, 304 à 307, 310, 311, 312, 314, 315, 317, 320 à 325, 328, 330, 332.

BERLIOZ, exemples 109, 189, 336.

GLUCK, exemples 11, 13, 13 *bis*, 13 *ter*, 23, 31, 34, 39, 54, 56, 90, 107, 109, 130, 141, 143, 259, 260, 337, 353, 354, 357, 367, 368, 371, 372, 376.

GRÉTRY, exemples 52, 205, 364.

HÆNDEL, exemples 396, 400.

HALÉVY, exemples 15, 77, 99, 116, 117, 180, 190, 222, 334, 358, 382, 383.

HAYDN, exemples 5, 8, 10, 43, 113, 114, 145, 182, 183, 213.

LULLI, exemples 388, 391, 392, 395, 397.

MENDELSSOHN, exemples 2, 7, 53, 72, 83, 87, 103, 140, 142, 174, 177, 199, 220, 225, 227, 232, 240, 241, 243, 244, 246, 249, 250, 253, 262, 300, 301, 308, 309, 313, 316, 318, 319, 326, 327, 329, 331.

MEYERBEER, exemples 63, 76, 88, 98, 122, 151, 181, 185, 226, 248, 254, 333, 335, 338, 344, 355, 362, 363, 370, 380, 384.

MONTEVERDE, exemples 389, 394 *bis*.

MOZART, exemples 4, 6, 16, 45, 46, 64, 66, 68, 84, 92, 121, 126, 191, 194, 207 à 211, 263, 265, 269, 287, 289, 296, 374, 375, 377.

PERI, exemples 385, 386.

ROSSINI, exemples 32, 36, 139, 360, 361, 373, 378.

RAFF, exemples 106, 112, 138, 162, 196, 255, 261.

SCHUMANN, exemples 69, 79, 82, 86, 120, 124, 257, 268, 302, 303.

WAGNER, exemples 89, 100, 104, 128, 188, 224, 233, 345 à 352, 356, 359.

WEBER, exemples 24, 30, 44, 58, 102, 123, 137, 146, 173, 173 *bis*, 184, 187, 197, 198, 200, 202, 203, 204, 212, 231, 247, 366, 369, 379.
