

CHARLES KOEHLIN

**TRAITÉ
DE
L'ORCHESTRATION**

ÉDITIONS MAX ESCHIG

CHARLES KOECHLIN

Traité de l'Orchestration

en quatre Volumes

**VOLUME I - (a) ETUDE DES INSTRUMENTS.
(b) EQUILIBRE DES SONORITÉS.**

VOLUME II - ECRITURE DES DIVERS GROUPES.

(Cordes - Voix - Cuivres - Bois - Combinaisons de groupes.)

VOLUME III - ORCHESTRATION PROPREMENT DITE.

(Etude de la Sonorité - Ecriture avec réalisation de la basse continue - Orchestration des mélodies, des accompagnements, des basses.)

VOLUME IV - SUITE DU PRÉCÉDENT.

(Orchestration avec les voix - Divers suppléments - Diverses formations d'orchestre - Couleurs de l'orchestre - Caractère des instruments.)

ÉDITIONS MAX ESCHIG

48, Rue de Rome PARIS

NOTE DES EDITEURS

Nous remercions vivement nos confrères :

MM. Amphion – M.P. Belaieff – W. Bessel et C^{ie} – Boosey et Hawkes – J. et W. Chester Ltd – Choudens-Durand et C^{ie} – Enoch et C^{ie} – Rob. Forberg – Gallet et fils – Hamelle et C^{ie} – Heugel et C^{ie} – Editions Jean Jobert – F.E.C. Leuckart – Novello et C^{ie} – Oxford University Press – C.F. Peters Corporation – Société des Editions Philippo – Editions Ricordi – Editions Salabert – Universal Edition A.G. – ainsi que M.M. Jean Absil, Albert Daulet et les héritiers Xavier Leroux,

d'avoir bien voulu nous autoriser à reproduire, au cours de ce traité les divers fragments des œuvres dont ils sont les propriétaires ou les auteurs.

AMPHION
5, rue Jean - Ferrandi
PARIS 6^e

M. P. BELAIEFF
22, rue d'Anjou
PARIS 8^e

W. BESEL et C^{ie}
78, rue de Monceau
PARIS 8^e

BOOSEY et HAWKES
295, Regent Street
LONDRES W. 1

J. et W. CHESTER Ltd.
11, Great Marlborough street
LONDRES W. 1

CHOUDENS
95, rue du Faubourg St Honoré
PARIS 8^e

André CAPLET –

Nicolas RIMSKY-KORSAKOFF –
" " "

Nicolas RIMSKY-KORSAKOFF –

Petrowich MOUSSORGSKI –
Maurice RAVEL –

Richard STRAUSS –

Igor STRAWINSKY –
" "

Manuel de FALLA –
" "

Igor STRAWINSKY –
" "
" "

Georges BIZET –
" "
" "

Alfred BRUNEAU –

Charles GOUNOD –
" "
" "
" "

André MESSAGER –

Camille SAINT-SAENS –

Septuor à cordes vocales et instrumentales.

Capriccio espagnol
Sadko
Sheherazade

Snegourotchka

Tableaux d'une Exposition

Fastliches Praeludium

Poèmes de la Lyrique Japonaise
Petrouchka

L'Amour Sorcier
Le Tricorne

Histoire du Soldat
L'Oiseau de Feu
Renard

L'Arlésienne
Carmen
Les Pêcheurs de perles

Messidor

Faust
Mireille
Philemon et Baucis
Roméo et Juliette

La Basoche

Le timbre d'argent

HEUGEL et C^{ie}
2^{bis} rue Vivienne
PARIS 2^e

JEAN JOBERT
44, rue du Colisée, PARIS 8^e

F. E. C. LEUCKART
Prinzenstrasse 7, MUNICH 19

NOVELLO et C^{ie}
160 Wardour street
LONDRES W. I

OXFORD UNIVERSITY PRESS
44 Conduit street, LONDRES W.I

C. F. PETERS CORPORATION
373 Fourth Avenue
NEW-YORK 16

SOCIETE DES EDITIONS PHILIPPO
24, Blvd. Poissonnière
PARIS 9^e

EDITIONS RICORDI
3, rue Roqueline
PARIS 8^e

EDITIONS SALABERT
22, rue Chauchat
PARIS 9^e

UNIVERSAL EDITION A.G.
Karlsplatz 6
VIENNE I

<i>Alexis de CASTILLON -</i>	La Mer Renouveau Le Semeur
"	
"	
<i>Gustave CHARPENTIER -</i>	Louise
<i>Léo DELIBES -</i>	Lakmé
<i>Max d'OLLONE -</i>	L'Arlequin
<i>Jules MASSENET -</i>	Manon Scènes Alsaciennes Werther
"	
"	
<i>Darius MILHAUD -</i>	Salade
<i>Ernest REYER -</i>	Sigurd
<i>Claude DEBUSSY -</i>	Nocturnes Prélude à l'après-midi d'un faune
"	
<i>Richard STRAUSS -</i>	Ein Heldenleben (Vie d'un héros) Le Bourgeois Gentilhomme
"	
<i>Charles GOUNOD -</i>	Mors et Vita
<i>Charles KOECHLIN -</i>	Sonatinas Françaises
<i>Richard STRAUSS -</i>	Till Eulenspiegel Zarathustra
"	
<i>Charles KOECHLIN -</i>	Berceuse phoque Chanson de nuit dans la Jungle La Jeune Tarentine Le Cortège d'Amphitrite Nox
"	
"	
"	
"	
<i>Alfredo CASELLA -</i>	Notte di Maggio
<i>Charles KOECHLIN -</i>	L'Air L'Eté Le Thé
"	
"	
"	
"	
"	
"	
"	
"	
<i>Darius MILHAUD -</i>	Choral dans le mode de fa Epiphanie Juin La Divine Vesprée La Prière du Mort 1 ^o Quatuor à cordes 3 ^o Quatuor à cordes 2 ^o Sonatine pour piano
<i>Arnold SCHOENBERG -</i>	1 ^{re} Symphonie Erwartung Kammersymphonie
"	

4^{ème} Volume

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE IV (suite)*Orchestration proprement dite (suite)*

	Pages
Orchestre avec les voix	
<i>Soli vocaux</i>	2
Récit presque parlé	2
Récit dramatique	3
Airs ou dialogues d'Opéra-comique	6
Mélodies expressives et soutenues (airs, cavatines etc.)	11
Duos	
<i>f'</i> vocaux	14
Paroxysmes vocaux	36
Gradation des sonorités	38
<i>Diverses formations de l'orchestre avec les soli vocaux</i>	41
Accompagnements	
Tenues	42
Notes répétées	43
Tremolos	45
Pizzicati ou harpes	46
Arpèges - batteries, ondulations diverses	47
Cordes écrites polyphoniquement	49
Mélanges bois et cordes	50
Autres réalisations	56
Où domine le timbre des bois ou des cors	59
Harmonies faites par les cuivres	61
Accompagnements complexes	63
Doublure du chant par l'orchestre	67
Accents rythmiques	76
Orchestre symphonique formant un tout sur lequel on place une ligne de chant	78
Etude de ce qui couvre la voix	79
<i>Duos, trios, quatuors et divers autres ensembles de solistes</i>	
Duos	80
Trios	82
Quatuors	86
Quintettes	88
Sextuors, septuors	90
<i>Orchestre accompagnant les chœurs</i>	91
Diverses orchestrations d'un même passage suivant qu'il s'agit d'un soliste ou de chœurs	104
Diverses fonctions de l'orchestre avec les chœurs	
Orchestre et chœur monodiques	109
Réalisation à 2, 3 ou 4 parties	109
Chœur monodique, harmonies faites par l'orchestre	111
Harmonies au chœur contre un orchestre monodique	116
Orchestre ajoutant un contrepoint ou des touches au chœur polyphonique	117
Orchestre ajoutant plusieurs parties au chœur ou reproduisant ses harmonies avec d'autres dispositions	120
Orchestre en parties réelles différentes de celles du chœur	127
Orchestre répondant au chœur	129
Chœur traité comme des instruments d'orchestre	131

Orchestration d'un morceau de piano	137
Orchestration d'un morceau d'orgue	153
Orchestration de sonates, trios, quatuors etc.	156
Diverses manières de réaliser et d'orchestrer un même passage	159
Orchestrations d'un même accord	180
<i>Les grands ff.</i>	186
Ecriture contrapunctique	187
Style harmonique	187
Ecriture contrapunctique avec tenues	187
Chant - accompagnement - basse	188
Autres réalisations	188
Exemples	
Epoque "classique"	191
Berlioz - Bizet	193
Wagner	196
R. Strauss	200
Massenet, Messager, Bruneau, Saint-Saëns	201
Rimsky-Korsakoff, Strawinsky, Fl. Schmitt, Ravel	204
Ch. Kœchlin	208
Polytonalité, Atonalité	217
Orchestration par groupes	217
Polytonalité contrapunctique	219
Accords homogènes, sur pédale	220
Polytonalité harmonique	221
Mélanges plus complexes	224
Musique atonale	226
Remarque sur la disposition de certains accords polytonaux	229
Musique à quarts ou à tiers de tons	237

CHAPITRE V

Diverses formations d'orchestre 238

Musique de chambre	
Trios, quatuors, quintettes à cordes	241
Trios, quatuors, quintettes, etc. de bois	241
Cordes, bois et instruments divers	243
Symphonies de chambre	250
Darius Milhaud	251
Schoenberg	252
Satie (Socrate)	254
Orchestres restreints	
<i>Musique destinée à l'enregistrement</i>	257
<i>Orchestre d'opérette</i>	261
<i>Formations plus restreintes</i>	266
<i>Orchestre de jazz</i>	268
<i>Divers conseils plus détaillés</i>	
La Mélodie	269
L'Accompagnement	272
Les Basses	273
Les remplacements	273
Usage du Saxophone	273
Usage du Piano	274
Orchestres avec Bois par 2 ou par 3	277
Grands orchestres	278
Formations particulières	278
Diverses réalisations d'un accord selon la composition de l'orchestre	284

Orchestres d'harmonie	288
<i>Transcription des morceaux symphoniques</i>	290
<i>Utilisation des Clarinettes</i>	291
Saxophones, Saxhorns, Cornets à pistons, Trompettes, Trombones	292
<i>Equivalences entre les groupes de l'orchestre symphonique et ceux de l'orchestre d'harmonie ..</i>	293
Notes sur les caractères des diverses tonalités	295

CHAPITRE VI

La Couleur orchestrale

Caractère des instruments

Bois, Cors, Cuivres

Flûte	300
Petite flûte	303
Hautbois	306
Cor anglais, Hautbois d'amour	310
Clarinette	311
Basson	313
Cors	316
Cuivres	319

Quatuor

Pizzicati	321
Sourdine	324
Doubles cordes - divisions	326
Sons harmoniques	327
Tremolos	328
Batteries, etc.	329
Effets de basses	330
Nombre de pupitres	331
Soli du quatuor	333
Diverses sonorités du quatuor	336

Alliances de timbres de bois et de cordes

Autres instruments

Harpe	341
Mandoline, Guitare	346
Viole d'amour, Percussion, Timbales	347
Piano	351
Célesta, Luth	352
Ondes Martenot, Cloches	353

Exemples plus complexes

A. <i>Féérique, mystérieux, lointain</i>	355
B. <i>Fantasque, humour, caricatural</i>	363
C. <i>Couleur sombre</i>	369
D. <i>Couleur tenant plutôt à l'écriture et à la musique elle-même</i>	379
Harmonie, rencontres de notes, modulations, rythme	384
L'espace	390
Couleur par la tonalité, polytonalité, atonalité	391
E. <i>Divers effets d'orchestre de couleur particulière</i>	396

Conseils et remarques

408

L'Orchestre avec les Voix

CHAPITRE IV (suite)

Il est plus difficile que vous ne pensez, de bien écrire pour *la Voix et l'Orchestre réunis*. On s'en aperçoit au théâtre, où tant de drames lyriques nous offrent des paroles incompréhensibles parce que le compositeur a trop alourdi son orchestration, et mal disposé sa ligne vocale. Reconnaissons d'ailleurs que, parfois, la *puissance orchestrale symphonique* reste nécessaire au mouvement, à *la vie* d'un morceau, et qu'en certains *Duos* très passionnés il serait dommage d'atténuer cette puissance: alors le problème devient presque insoluble. Wagner l'a semblé résoudre, d'abord en évitant un orchestre par trop fourni (même dans *Tristan*), ensuite par le parti de reléguer les musiciens dans une sorte de *fosse* d'où le son arrive naturellement au second plan et *tamisé*. Mais ce n'est qu'*un pis aller*: les timbres perdent ainsi leur relief et l'on ne peut faire autrement que de le regretter.

D'autres compositeurs après Wagner, et moins habiles que lui mais aussi désireux de grandes sonorités, ont chargé à l'excès leurs orchestrations. Debussy (est-il besoin de le dire?) n'est pas de ceux-là; pourtant, même dans la *Damoiselle élue*, même dans *Pelléas et Mélisande* (qui reste une admirable réussite) il faut parfois que le chef d'orchestre ait soin de *modérer beaucoup* les *Bois* et le *Quatuor*.

La difficulté de l'équilibre entre *l'Orchestre* et *la Voix* provient de ce que la voix est un instrument dont la force, suivant les cas, diffère considérablement. Cette force tient à l'allure mélodique autant qu'aux notes elles-mêmes; il y a des phrases et des registres permettant aux chanteurs de sortir ces notes *triomphales* qui semblent devoir passer par-dessus tout un orchestre: dans certains cas au contraire la voix ne peut pas se développer (lignes peu chantantes, prosodie syllabique et rapide, mauvaises tessitures). Si le compositeur n'est pas très expert dans son écriture vocale, c'est déjà grave; mais en outre, s'il ne prend pas garde à la quantité d'orchestre - très variable avec les cas - qu'il convient de mettre sous le chant, alors, quel mauvais travail et quel piteux résultat! On n'entend rien, et la scène est manquée - même ayant musicalement de la valeur.

Du temps "des Italiens" et du triomphe de la virtuosité vocale, les musiciens connaissaient à merveille la voix humaine, ses ressources, ses limites; ils n'avaient garde de l'étouffer sous une lourde trame symphonique: en raison de leur écriture légère et d'une sensibilité qui se contentait de peu, il leur était facile de résoudre le problème. Mais comme, trop souvent, c'était au préjudice de la profondeur et de la force de leur expression, l'esthétique wagnérienne (et déjà celle de Berlioz) purent à bon droit souhaiter davantage de sérieux, voire de sublime: réaction bien compréhensible contre les excès d'un art qui ne visait qu'à l'"hédonisme" pour faire valoir, avant tout, l'interprète et ses tours de force. Je n'estimerai donc pas qu'il faille sacrifier l'intérêt de l'"accompagnement" à la ligne du chant jusqu'à le rendre nul: mais je n'accepterai jamais, non plus, que les contrepoints maladroits et intempestifs, que des thèmes "symphoniques" accaparants, que des orchestrations pesantes viennent étouffer ce merveilleux instrument qu'est la voix humaine. A vous de garder l'équilibre.

Heureusement, bien des maîtres de l'Ecole française y sont parvenus: dans *Pelléas*, dans *Pénélope*, dans *Ariane et Barbe-Bleue*, - et déjà dans *le Roi malgré lui*, dans *Carmen*, dans *le Roi d'Ys*, l'intérêt harmonique et orchestral reste très vif, sans le moins du monde empiéter sur l'expression ni sur la sonorité vocales.

D'ailleurs, avant eux déjà, Gounod - disciple fervent de Mozart - avait résolu le problème. J'aurai plus d'une fois recours à tels exemples de ses partitions, comme aussi de *Carmen, chef-d'œuvre merveilleux d'équilibre* où tout s'entend, où tout porte, où rien n'est perdu des paroles, sans que jamais l'accompagnement cesse d'être vivant et significatif.

J'ai dit que la puissance du *Chant solo* varie à l'extrême suivant la tessiture et le genre de mélodie qu'il interprète. Cette question fait déjà l'objet de notre étude, aux chapitres I et III; je n'y reviens pas pour les tessitures - sinon en rappelant qu'il faut atténuer beaucoup l'orchestre pour accompagner le *medium* (fa-sib) du *Soprano léger*, et le *grave* (ré-sol) du *Tenor léger*; quant aux notes des Basses au-dessous du *la* [la] il vaut mieux ne les soutenir que **p** ou **pp** ou bien les laisser tout-à-fait à vide. - Enfin, s'il est certain que le Ténor (même d'opéra-comique) a beaucoup de puissance à partir du *sol aigu*, n'en profitez pas pour l'accompagner obligatoirement par des **ff** de l'orchestre. (Tout cela est évident; nul besoin d'insister).

Je reviens un instant sur le *genre de phrase chantée*. La puissance vocale dépend en grande partie du *caractère* de cette phrase. Il y a là une action tout à la fois physique et morale. L'expansion de la voix ne peut pas (elle ne *doit pas*) se produire lorsque sont chantés, par exemple, des *récitatifs* sur un ton familier, ou d'*intimes confidences*. Alors il faut très peu d'orchestre, cela se conçoit. Au contraire, en des *cris de passion*, de joie ou de désespoir, *accents dramatiques* à la Verdi, alors c'est toute la *puissance vocale* qui se manifeste et presque *au-delà* de ce que l'on croirait possible. - Entre ces deux extrêmes s'étend toute une gamme de nuances que nous pouvons analyser de la façon suivante, - ceci pour les SOLI VOCAUX :

1^o Le RÉCIT PRESQUE PARLÉ (ou le débit rapidement syllabique). Il demande, il permet *peu de voix*. Dans les partitions anciennes ce récit remplaçait le dialogue non chanté; on l'accompagnait du Clavecin (ou, très discrètement, de l'Orgue) réalisant le chiffrage de la "Basse continue"; plus tard, dans le même esprit, on employa pour le soutenir des *pizzicati* ou des *accords légers* de *Cordes*, parfois une tenue de *Cor* dans le *medium*, ou quelques *touches discrètes* des *Bois*.

On réalisait de la sorte des **pp** tels que:

De *Pelléas et Mélisande*, citons:

Accompagnement de récit très p.

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande*
(1^{er} acte. Scène de la lettre)

Très doux également:

Du même genre de sonorité, mais un peu plus soutenu à l'orchestre en même temps que la voix chante davantage:

(Sonorité plus soutenue, à cause du Basson, d'ailleurs très doux à cette tessiture.)

2^e Le RECIT DRAMATIQUE, plus appuyé, tel qu'on le trouve dans les *Passions* de Bach; il a davantage de force – ainsi que le RECIT MELODIQUE dont Rameau déjà nous offre d'excellents modèles⁽¹⁾, et que Gounod a su rajeunir avec tant de musicalité (voir les exemples ci-après, des premières scènes de *Faust*). La voix se développe, en ce cas, jusqu'à des *mf* assez sonores, – parfois même jusqu'au *f* (cf. *Recits du Ténor* après la mort du Christ, dans la *Passion selon Saint-Mathieu* et dans celle *selon Saint Jean*). L'orchestre sera plus soutenu; – cependant on l'écrit encore sans lourdeur et sans qu'il atteigne à de réels *f*.

Exemples (que nous disposons dans l'ordre des sonorités croissantes):

Pour un p très doux de Baryton, mais qui reste vocal:

Escamillo Si tu m'ai . mes, Car - men, — Si tu m'ai . mes, Car - men —

Altos div.

1rs Vc.

2ds Vc.

G. Bizet
Carmen
(4^e acte)

Autre exemple d'accompagnement très doux :

Werther Tout m'attire et me plait

Harpe *ppp*

V.I div.

(tous les instr. à cordes avec sourdine, et *pppp*)

V.II div.

A. div.

Vc. div.

C.B. 8^e ha

Massenet
Werther
(1^{er} acte)

(Noter l'excellente sonorité des quartes *mi la* jouées par le Cor anglais et le Hautbois).

Accompagnement très doux, mais plein, d'une phrase pp de Soprano:

V.I ppp

V.II div.

A. div.

Vc. div. ppp

Elle pas . setranquille, en un ré . ve di . vin, — Sur les bords du plus frais

Ch. Koechlin
Epiphanie
(poème de
Leconte de Lisle)

(La plénitude de ce *pp* résulte ici des tenues de V.II et A. divisés).

(1) Gluck aussi, parfois.

Récits soutenus, du 1^{er} acte de Faust :

Faust

En vain j'inter... roge en mon arden... te veil... le la na... ture

V.I unis
V.II unis
A.
Vc. unis
C.B.

Gounod
Faust (Scène I)

Pour une sonorité plus forte du chant, elle est soutenue par des Cuivres :

Faust

Sa... lut, ô mon dernier ma... tin

2 cornets à pist.
3 tromb.
(doubles cordes) V.I

+ Vc. V.I
+ C.B. V.II dim. p
A.

A. Vc. C.B.

Gounod
Faust (Scène I)

Les Récits de Méphistophélès de sonorité vocale modérée, sont à vide, ou avec un accompagnement basé sur des Cordes, avec des touches légères de Bois, ou une tenue de Cor, ou un contrepoint de Basson ; pour les passages plus forts, il y a des accents des Bois et de 2 Cors. Parfois aussi les Cuivres, quand cela est en situation ("tu veux la gloire ?") - Tenues de Cuivres avec accent des Cordes au début de l'accord). - Basses en général dégagées et non tenues; des croches au 1^{er} temps suffisent (arco, cu pizz)-excepté lorsqu'il s'agit de garder l'accord bien solide, comme à l'entrée de Méphistophélès :

2 cors pour accompagner 2 fag.

Me voici !

On ne peut, bien entendu, citer tous les détails d'orchestration de ce Duo du 1^{er} acte de *Faust*. Mais l'élève fera bien de les étudier, pour y trouver des modèles d'équilibre, - et de ces réalisations où il y a juste ce qu'il faut, chaque note et chaque timbre ayant sa raison d'être.

Citons seulement :

Méphistophélès

l'é.pée au cô.té
2 flûtes
2 fag.
V.I
V.II
A.
Vc.
C.B.

(Pour le crescendo qui suit,
Gounod ajoute Ob., Cl., et 1 Cor).

Orchestre de moyenne sonorité, (pour accompagner un Récit soutenu mais où la voix ne se développe point dans toute sa force):

Méphistophélès

Et qu'il n'é-tait pas be-soin de l'accompa-gner de si loin

V.I
V.II
A.
fag. 10
Vc.
C.B.

Gounod
Faust

(*Duo du 1^{er} acte, page 36*)

(Noter l'accent goguenard du Basson, qui se perçoit très bien ici).

Dans ce même *Duo* où les sonorités de l'orchestre sont réglées avec un art si parfait, le début de la phrase de Méphistophélès comporte une orchestration à base d'Altos divisés en tierces, dans le grave; et nulle autre n'aurait eu ce mordant des Altos, qui ne sont ni lourds ni maigres :

Méphistophélès

Apprends de moi qu'avec Sa-tan l'on nedoit u-ser

V.I (p)
Altos div.
Vc. div
C.B.

Gounod
Faust
(*Duo du 1^{er} acte, page 36*)

Lorsque la voix chante d'une façon plus vocale, il y a davantage de *tenues* (Cors, etc.) et de *Bois*:

Méphistophélès

en som-me, un vraigentil hom-me

2 ob. + 2 fl.
2 cl.
2 cors
2 fag.
V.I
V.II
A. unis
Vc.
C.B.

Gounod
Faust

(*Duo du 1^{er} acte, page 34*)

(2 flûtes seules étaient faibles ici; elles sont excellentes avec les hautbois qu'elles adoucissent, en les fondant avec les clarinettes).

Orchestre plus nourri encore, mais sans lourdeur, pour accompagner un passage où la voix se développe bien (le Do du Baryton est une note excellente, surtout sur la voyelle A du mot gloire) :

Méphistophélès

Faust

Tu veux la gloi - - - re? Plus en. cor!

fl. à 2
ob. à 2
+ cl. à 2

cors

Trp.

Tromb.
V.I unis

V.II unis

A. unis

Ve.

C.B.

timb. m.

2 fag. s.

Gounod
Faust
(*Duo du 1^{er} acte, page 36*)

Notez : 1^e que les tenues des Cors et Cuivres ne couvrent nullement le *do* très sonore du Baryton.

2° qu'il fallait au moins tous les Bois pour que le motif en **F** sortit bien.

3° que les Cordes sont écrites, ici, très légèrement.

4^e que la Timbale ne fait pas la *vraie basse* (*fa*); cela n'a aucun inconvenient en ce cas, le *la* étant dans l'accord.

5° le trait des 1^{rs} V. suffit comme réponse.

3° Des AIRS OU DIALOGUES D'OPÉRA - COMIQUE, tels qu'au 1^{er} acte de *Carmen* (*Solo de Morales*: "à la porte du corps de garde..." puis la phrase qu'il chante à Micaëla: "Mais en attendant qu'il vienne...", et la réponse de Micaëla) évoluent également dans ces nuances "de demi - caractère"; entre **p**, **mp** et **mf**. L'orchestre y gardera suffisamment de légèreté, tout en pouvant rester assez soutenu par un mélange de Cordes et de Bois. On en trouverait maint exemple dans les Opéras - Comiques ; nous citerons :

Mozart

Les Noces de Figaro
(Acte I, 1^{re} Scène)

Air syllabique rapide, assez léger, mais soutenu cependant, ne fut - ce que par le timbre (*Basse*) du chanteur:

(très animé)

Bartholo

94

Se tutto il co.di.ce doves.si vol.ge.re, se tut.to l'indi.ce do.vessi legge.re

f1. ob. ob.

V.I V.II

2 cors A. A.

Vc. (+ C.B. 8a b^a)

Mozart
Les Noces de Figaro
(Air de Bartholo)

Pour certains passages, voix cépendant (au sens: bien mélodiques) mais destinés à être chantés très doux, il suffit de peu d'orchestre :

G. Bizet
Carmen
(1^{er} acte, Seguedille)

mon of . fi . cier n'est pas

Dans ces sonorités atténées et discrètes, il est parfois assez difficile de bien discerner jusqu'où l'on portera le "dépouillement". En certains cas, pour des passages très légers, les seuls *pizzicati pp* suffiront; mais pour souligner la phrase et lui donner plus de corps (même dans la douceur), il peut être bon de la *doubler*, ainsi que fait Bizet dans le passage suivant de cette *Seguedille* de *Carmen*:

G. Bizet
Carmen
(1^{er} acte, Seguedille)

La voix de *Messo* dans le grave, est assez corsée, et il n'y a aucune crainte à avoir, qu'elle soit couverte par les Bois; mais ceux-ci donnent de l'importance au thème. Noter la Flûte dans le grave, à l'octave du Basson.

Scherzando avec pas beaucoup de voix; orchestre très léger.

G. Bizet
Carmen
(Ensemble final du 2^d acte)

Pour l'accompagnement d'un solo très doux, de Ténor:

E. Lalo
Le Roi d'Ys

(La Flûte et le Cor suffisent très bien au début; puis, correspondant à un léger cresc. de la voix, l'orchestre se renforce, avec les 2 Clarinettes sous les Violons. L'ensemble reste doux et léger, c'est un excellent modèle d'orchestration).

De même :

Don José *pp*

Ma mère, je la vois — oui, je re - vois — mon vil . lage

V.I.
V.II.
A.
Vc.

un cor *pp*

G. Bizet
Carmen
(1^{er} acte. Duo de Micaëla et de Don José)

Don José *pp rall. et dim.*

Et j'é-tais u . ne chose à tol —

2 fl. *ppp*
1 cl. c.a.
2 cors *ppp*
Harpe *pp*
V.I. div. *pp*
V.II div. *pp*

G. Bizet
Carmen
(Duo du 2^d acte)

(Passage célèbre, que certains ténors ont à présent l'innommable "tradition" de chanter *ff*, - encouragés qu'ils y sont d'ailleurs par le public, qui applaudit à tout rompre! On voit que Bizet a pris soin d'écrire une orchestration très douce. Noter le C.A., plus *pp* que le Hautbois pour le *sib*; et les autres notes des Bois, comme celles des Cors, peuvent être jouées *ppp* comme Bizet l'a indiqué.)

*Orchestre léger, avec Bois soutenant la sonorité, pour accompagner une phrase dont la nuance *p* n'exclut pas qu'elle reste assez soutenue :*

Moralès

Mais en at . ten . dant qu'il vienne, voulez vous, la belle enfant, voulez vous.

V.I. *pp*
V.II. *pp*
A.
Vc. *pp*
+C.B. 8a8a

2 fl. *pp*
1 cl. *p*

G. Bizet
Carmen
(1^{er} acte, Scène I)

(Type de l'orchestration qui laisse la voix tout-à-fait à l'aise, sans toutefois qu'elle se trouve "dans le vide", car l'entrée des Bois, ici, et la tenue du Cor, jouent un rôle fort important.)

Utilisation d'un nombre restreint d'Instruments à Cordes pour accompagner un passage p, où la voix n'a pas à se développer:

Pelleas
6 1^{ers} V. Soli
V.II div.
Altos pizz.

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(Acte II, Scène I)

2 C.B. soli
2 C.B. soli

Orchestre discret (mais point maigre) pour accompagner une phrase de sonorité moyenne et de caractère "récitatif":

Pagolo
A. div
Vc. div

C. Saint-Saëns
Ascanio
(1^{er} acte, Scène I, page 7)

(Les Altos et Vc. divisés, surtout à cette tessiture - et même plus bas- ne sonnent jamais grèles malgré leur division.)

De même, très suffisamment soutenu:

Vincent
V.I
Vc.

Gounod
Mireille
(1^{er} acte, page 64)

Orchestre discret pour accompagner un Récit familier, de nuance très modérée:

Le Bailli
V.II
A.
Vc.

Massenet
Werther (1^{er} acte)

Ces instruments à Cordes, à 3 parties, et **p**, suffisent bien; il eût été maladroit et lourd d'en mettre davantage.

Dans le passage suivant, il faut que le chef d'orchestre obtienne que les Bois jouent très léger et très **p**, sans quoi ils risquent de couvrir, car la phrase du chanteur, syllabique, ne permet pas une grande sonorité vocale (que d'ailleurs la scène ne comporte pas) :

Schmidt

Kof fel a mis sa re din go te

2 fl.
2 ob.
2 cl.
2 fag.
2 cors
timb.
V.II pizz.
A. pizz.
Vc. et C.B. pizz. **p**

Massenet Werther (1^{er} acte, page 28)

Pour une phrase un peu plus soutenue, très vocale, mais **p** :

Albert

fl. solo **pp**
V.II
A. **pp**
Vc. **pp**
(sans C.B.)

Quel le pri ère de reconnais sance

Massenet Werther (1^{er} acte, page 104)

Sonorité assez étouffée, pour accompagner le Ténor dans le grave :

Pelléas

J'ai joué comme un enfant autour

2 cors
V. II
C.B.

Plus loin, avec:

J'ai joué en rêve
L'orchestre est plus nourri, par tenues et touches de 2 Cors et 2 Fag.; avec croches aux A., Vc. et C.B.

Cl. Debussy Pelléas et Mélisande (4^e acte)

Orchestration discrète pour une phrase expressive, mais **p**, et très douce, de Wotan :

Wotan

Heut' hast du's erlebt
zart. **p**

Altos div.
Vc. div.
4 C.B. soli

R. Wagner La Valkyrie (2^d acte, page 137)

Orchestre plein et doux pour accompagner une phrase p mais soutenu, du Baryton:

Henri

Cher pa - ys pa - ys du gai so.leil, loin de toi

1/2 V.I
V.II div.
très doux mais pas éteint

1/2 V.I
(1) A. div.

2 cors *ppp* Hp.
Vc. div. *ppp* C.B. *ppp*

E. Chabrier
Le Roi malgré lui
(1^{er} acte, page 114)

(Etudiez avec soin cet exemple, plein d'exquises trouvailles, notamment la ligne supérieure des 1^{es} V.)

(1) A. unis, bien entendu, sur les *Do*.

4^e Il y a d'autre part, des MÉLODIES EXPRESSIVES ET SOUTENUES, (AIRS, CAVATINES, etc) pour lesquelles davantage de voix est nécessaire: par exemple le récit de Don José: "la fleur que tu m'avais jetée...", ou l'air de Sigurd à l'acte de l'Islande ("Hilda, vierge au pâle sourire...").

Les DUOS, également, se prêtent en général à des sonorités orchestrales plus soutenues. Néanmoins, en toutes ces occasions il est rare que l'orchestre dépasse le *f* ou même le *mf* d'une partie des instruments, laissant les autres "compter des pauses". En général c'est un mélange de Cordes et de Bois, mais toutes sortes d'autres combinaisons restent possibles. – Il s'agit d'accompagner des expansions vocales qui n'atteignent le *f* que par moments, et cependant qui restent *soutenues*. On en donnerait comme exemples:

Don José

la fleur que tu m'a.vais je . té _____

2 fl.
1 cl.
Vc.
Vo.

G. Bizet
Carmen
(Duo du 2^d acte)

Ces 3 instruments à vent, sur les Violoncelles comme Basse, suffisent parfaitement. Plus loin, un accent est confié à 2 Flûtes seules:

Don José

Je me pre.nais ____ à te mau.di . re

V.I
V.II *pp*

2 flûtes
Vc. (pizz.)

G. Bizet
Carmen
(Duo du 2^d acte)

Gérald

Ah! viens dans la forêt profond.

L. Delibes
Lakmé
(3^e acte)

Pour un **p** de Tenor,
mais chantant, et as-
sez soutenu :

(Cordes **pp**, avec 4
instruments à vent,
jouant aussi **pp**)

Don José

Ô souvenirs...

G. Bizet
Carmen
(1^{er} acte,
Duo de Micaëla et de Don José)

Pour accompagner un *La* de
Ténor, en voix mixte appuyée,
Bizet écrit des tenues assez impor-
tantes : en somme, il compte ici, de la
part du Ténor, sur *pas mal de voix*:

(Noter l'accent expressif des 2
Htb. sur *mi, sol*.)
(Noter aussi la nuance **pp** à tous
les instruments.)

Werther

a l'air d'un para... dis...

Massenet
Werther
(1^{er} acte, pages 48-49)

Avec un *La* (T.) dans la
douceur, Massenet écrit :

(Noter la discréption
de l'orchestre sous ce
la du ténor.)

Gérald

C'est le Dieu de la jeunesse, c'est le Dieu du Printemps

L. Delibes
Lakmé

Pour une phrase
assez soutenu, pas-
sionnée, mais douce :

(Bois soutenus mais doux.
Les Altos s'y fondent très
bien. La Harpe joue ici un
rôle important, elle reste
bien en dehors sans avoir
à forcer le son.)

Accord 2 Clar. + 2 Cors, avec Cordes, pour accompagner un passage assez soutenu:

Carmen

Si tu m'ai mais, Si tu m'ai mais

2 fl.

V.I ppp V.I V.I arco V.I+II (pizz.)

V.II pizz. V.II V.II A. 2 cors

A. ppp A. pizz. 2 fag. ppp

fag. Vc. pizz. arco pizz. A.+Vc.

Vc. arco pizz.

G.B. C.B. 2 cors C.B. pizz arco pizz.

2 cl. ppp

G. Bizet
Carmen
(Duo du 2^d acte)

Avec un orchestre plus nourri, mais qui ne couvre pas:

Soprano

Et l'air so.no re, aux cieux quela nuit il lu mi ne

F1. fl. ob. pp ob. pp cors sons ouv. cresc. trp. pp

2 V. soli cor sons bouchés pp

clar. pp 2^d trb. ppp

3^e tromb. ppp VI div. pp VI div. pp timb.

VII sub. cresc.

1/2 VII 1/2 VII pp etc.

A. pp div. cresc. Altos ôtent la sourdine

Vc. pizz. otez la sourd. arco

2^e C.B. 1^{re} C.B. pizz. arco 2^e pizz. C.B. tutti pizz. etc.

Ch. Koechlin
Nox
(poème de Leconte de Lisle)

(L'exemple précédent est cité pour montrer qu'il est bon parfois d'alléger la sonorité de l'orchestre lorsque la voix se trouve dans un registre moins sonore; c'est le cas ici avec le saut d'octave sur le *mi*. À ce moment, on a supprimé certains instruments, et spécifié **pp** à ceux qui restent. Si l'on avait gardé le mouvement ascendant aux 1^{ers} Violons, qui auraient alors doublé la 1^{re} Flûte, cela risquait de couvrir; il est plus facile de modérer la Flûte solo, jusqu'au *Do*.)

Chant avec Harpe, sur un fond de Trombones ppp:

Werther

Massenet
Werther
(3^e acte, p. 338)

5^e Passons maintenant aux RÉELS *f* VOCAUX – par exemple le cri de rage de Don José au 3^e acte de *Carmen*: “Ah, je te tiens, fille damnée!..” Il s’agit, pour le musicien de donner l’impression d’un déchaînement de sonorités, sans pour cela couvrir la voix. Et, bien que le soliste chante *f*, il est nécessaire de le ménager: on ne l’écrase point sous tout l’orchestre *ff*; mais dans les intervalles où il ne chante pas on en profite en général pour renforcer l’orchestre (nous reviendrons ultérieurement sur ce point assez délicat).

Quant aux *f* wagnériens, souvent accompagnés d’une orchestration très nourrie, ils ne sont pas “tonitruants”, ni chargés à l’extrême. Là encore il y de l’air et la voix y est (relativement) ménagée (voir la scène de la *Mort d’Yseult*).

Nous donnerons comme exemples en commençant par des phrases qui ne sont point de réels *f*:

Récit très soutenu, demandant une assez grande expansion vocale; orchestre nourri, expressif, mais dont les nuances, à l’exécution, doivent être surveillées pour ne point couvrir.

Pelléas

G. Debussy
Pelléas et Mélisande
(4^e acte)

Micaëla

G. Bizet
Carmen
(1^{er} acte,
Duo de Micaëla et Don José)

Il ne faut pas craindre d’ajouter des Cors aux Bois, notamment pour la plénitude, et surtout si la voix chante bien sonore; ainsi:

(Le *sib* du 1^{er} Cor est bien nécessaire ici, et le *mib* du 2^d n'est pas de trop.)

De même pour ce passage, où la voix se développe bien :

f (non troppo)

Golaud

le petit fils d'Arkel, le vieux roi d'Allemon . de

ob.

cl.

V.I unis

V.II unis

4 cors

Altos

fag. 1^e

Vc. + fag. 2^e

C.B.

C. Debussy
Pelléas et Mélisande
(Prologue)

Avec le silence de l'orchestre aux derniers temps, (sauf pour Vc., fag. 1^e + C.B.) cela ne couvre pas, car pour les 3 1^{ers} temps la voix est dans un registre sonore, et cette assez grande quantité d'orchestre, ici, n'est pas de trop. Elle souligne l'*importance que prend Golaud*.

Les *mf* de Baryton ou de Basse se trouvent déjà bien assez soutenus avec quatre ou six instruments à vent :

Escamillo

Quant à toi, ___ beau soldat, nous sommes manche à manche

2 cl.

2 fag.

Vc.

etc.

2 cors

G. Bizet
Carmen
(Final du 3^e acte)

Et même avec moins :

Altos

mf (très marqué)

+ Vc. *84 ba*

c.a.

2 fag.

C. Debussy
Pelléas et Mélisande (4^e acte)

Cela suffit largement pour les *mf* de Golaud au début de cette scène : les Trombones viendront plus loin, *au moment opportun*.

Et cet orchestre (solide, sans excès) accompagnant Golaud, bien qu'étant loin de donner toute sa puissance, s'oppose néanmoins à celui des passages où Mélisande répond : "Ici, sur le prie-Dieu"; alors, il y a seulement :

V.I div.

V.I

V.II

V.II

On citerait encore :

Golaud

2 cl.

1 fag.

1^{er} Vc.

Je ne pourrai plus sortir de cette forêt

C. Debussy
Pelléas et Mélisande
(Prologue)

(Ici c'est un *recitatif* avec assez peu de voix, de *mp* à *mf*; et il y a bien assez d'orchestre. Plus loin, 2 Clar. et 2 fag., avec appel de 2 Cors, sur les croches des 1^{ers} Violoncelles.

Valeurs relatives de l'Orchestre et de la Voix :

Carmen

Entree elle et toi tout est fini

2 cl.

2 fag.

V.I

V.II

A.

Vc.

C.B.

cl.

fag.

V.I

V.II

A.

Vc.

C.B.

G. Bizet
Carmen
 (Duo du 4^e acte)

(Pour la *Réponse* de cl. et fag. il suffit ici d'une cl. et d'un fag., cela ne fait pas faible; et d'autre part cet accent, qui n'a pas une grande sonorité, donne par cela même plus d'importance à la voix sur la fin de la phrase: "tout est fini".)

Voix assez soutenue et dans un registre sonore, nuance mf; orchestre assez nourri, mais avec pp comme nuance :

Micaëla

2 flûtes
trp. *pp*

2 clar.
pp
trp. *pp*

V.I + II
pp

Vc.
pp

un tromb.
ppp

C.B. pizz. *p*

Harpe
(et 8^{me} b'a)
pp

etc.

etc.

G. Bizet
Carmen
(1^{er} acte,
Duo de Micaëla et Don José)

Fin de phrase très vocale, au Soprano :

Musical score for orchestra and choir. The score consists of two systems of music. The first system shows parts for 1 fl., 1 cl., 1 fl., 1 cl., 2 cors, 1 cor, 2 fag., V.I, V.II, A., Vc., and C.B. The second system shows parts for 2 cors and Vc.

G. Bizet
Carmen
 (1^{er} acte,
Duo de Micaëla et Don José)

(Les Bois sont ici très soutenus, mais la voix du Soprano domine sans difficulté, à cause de la tessiture, et de l'élan vocal de la phrase.)

Phrase de Ténor en voix mixte mais assez sonore :

Le Récitant

Voyez ce beau tapis d'herbe verte et fleurie

2 fl. +
un ob. (tenues)

2 cl.

V.I
pp

Altos poco f

V. II

H. Berlioz
L'Enfance du Christ
 (2^{de} partie. - *Le Repos de la
 Sainte Famille*, p. 134)

(Fl. près du Hautbois, mais elles n'ont pas besoin, ici, d'être en dehors -surtout doublées par V. et 8^eba par Clar. la tenue de Hautbois est très expressive ainsi. Orchestre plein, sans lourdeur; la voix reste bien en dehors.)

Gounod
Mireille
(2^d acte,
Chanson de Magali,
p. 99)

Pour un *f* (n'allant pas jusqu'à *ff*) il suffit souvent d'ajouter quelques *Bois* aux *Cordes*, et dans l'exemple suivant trois de ces instruments suffisent:

Gounod
Mireille
(p. 149)

Egalement, dans l'air d'Ourias,
la doublure par les Bassons donne
naît à la sonorité le caractère
rude et puissant qu'il fallait.

Hans Sachs ————— *p*

Mai déploy. ant saban nié . re d'a - zur

fl. à 2 + lob. + cl. 1 ob. + 1 cl.

4 cors

V.I VII V.II A. Vc. C.B.

A. Vc. C.B.

C.R.

R. Wagner
Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg
(2^d acte, p. 197)

La aigu, mp, de ténor, accompagné par :

Mylio

u .. ne voix d'en haut a mur.mur ré
2 fl. ppp V.II div. 2 cors (pp) V.I div.

E. Lalo
Le Roi d'Ys (p. 205)

Sonorité très particulière, soulignant le "d'en haut" du texte. Les flûtes sonnent en effet très haut ici.

Lab, doux mais assez sonore, soutenu par des Bois s'ajoutant aux Cordes :

Gerald

aux ai - les d'or
Vcelles V.I V.II A. C.B.

l'accord des Cordes est complété par:

1 cor 2 fag.

Mais lorsque la voix reprend, plus **p**: o fan.tai - sie alors il n'y a plus que les Cordes.

L. Delibes. *Lakmé* (1^{er} acte)

Divers exemples d'accompagnement d'un chant soutenu, dans le Roi d'Ys :

Rozenn

Je sau - rai la gué - rir E .cou.te - moi!
1 fl. pp 2 fl. fl. à 2
1 ob. ob.
1 cl. pp 2 cl.
1 fag. timb.
timb. ppp 2 fag.
V.I
V.II
A.
Vc. bien soutenu
C.B.

E. Lalo
Le Roi d'Ys
(Duo de Rozenn et de Margared)
(p. 98)

Rozenn

Jet'ap - pe - le, ô My.li - o!
2 fl. pp 2 ob.

E. Lalo
Le Roi d'Ys (1^{er} acte, p. 119)

(Ici la voix est très en dehors, mais les Bois ne font pas maigre.)

Rozenn

vaincu par le Destin plus fort que ton cou - ra ge

2 fl.

2 ob. pp

2 cl.

2 fag.

E. Lalo
Le Roi d'Ys
(1^{er} acte, p. 123)

(Sonorité très soutenue, avec ces 8 instruments à vent; mais le Soprano ici est bien sonore.)

Mylio

c'est vainqueurs mainte nant que nous vous re ve nons

ob.+fl. unis

2 cl. cresc.

cors à 2

4 cors

3 trb.

3 trb.

2 fag.

Vc. et C.B. avec les 2 Bassons

ob. cresc.

fl. à 2 cresc.

a 2

cresc.

cresc.

a 2

A. f pp

E. Lalo
Le Roi d'Ys
(1^{er} acte, p. 128)

(Encore plus soutenu que les Bois de l'exemple précédent. Mais le La du Ténor domine sans peine; d'ailleurs les Bois ne sont pas écrits très haut. Les Trombones apportent ici une note "héroïque".)

Pour un La plus soutenu, du ténor:

Werther

O Na tu re, et toi, So leil, viens m'i non der

V.I

V.II

cl.

A.

C.B. pizz.

pp

mp

p

arco C.B.

Massenet
Werther
(1^{er} acte, p. 37)

Orchestration soutenant un chant f de Basse profonde:

Le P. Laurent

Consa cras du haut de Si on leur insépa rable u ni on etc.

V.I

V.II unis

A. unis

1 cor

2 cors (p)

2 cors

2 cors 2 fag.

2 fag.

2 fag.

Vc. + C.B. 8a8a

Gounod
Roméo et Juliette
(Air du P. Laurent)

(Phrase très sonore pour la voix de Basse; néanmoins il n'y a que 4 instr. à vent (p) avec les Cordes. La sonorité s'allège considérablement pour le sol grave de la voix. Et Gounod s'est bien gardé de doubler cette voix par le 2^d Basson. C'est le Cor qui joue, et pp.)

Ténor chantant une phrase bien vocale, expansive, soutenue, mais restant dans la demi-teinte:

Gounod
Romeo et Juliette
(Cavatine. 2^e acte, p. 164)

(Orchestre doux et plein, les Violoncelles div. en 4 ajoutent une intensité pénétrante aux accords; la Harpe y apporte le "lyrisme" cher à Gounod, et qui ne se trouve ici nullement déplacé.)

Accent un peu plus appuyé sous le Si aigu du Ténor, mais l'ensemble reste p:

Gounod
Romeo et Juliette
(Cavatine. 2^e acte, p. 166)

L'accord final de la Cavatine est ainsi réalisé, de telle sorte que la voix s'entend à merveille:

Gounod
Romeo et Juliette
(Cavatine. 2^e acte, p. 167)

Ecriture des Cordes en 8^{me}s, très transparente, les 1^{ers} V. (et même les 2^{ds}) planent à l'aigu; l'accord des Bois est soutenu mais doux - on notera que les Flûtes n'y montent pas bien haut, que le Hautbois joue pp sur le fa#, - et l'on remarquera la profondeur des Basses que donnent les 2 Cors (sur si) et la Timbale pp.

Voix soutenue, mais non f; orchestre avec nuance pp:

Micaëla
Et qui pour un bon fils au ra sans doute plus de prix
2 cors
cl.
Vc. pizz. pp

G. Bizet
Carmen

(1^{er} acte, Duo de Micaëla et Don José)

(On remarquera comme il faut peu d'orchestre ici pour soutenir la voix, laquelle cependant ne chante pas très p. Noter la nuance **pp** indiquée par Bizet pour tous les instruments.)

Accompagnement formé de batteries légères, avec pizz. et Hp., et très peu de tenues, — suffisent pour soutenir un chant allant de mp à mf:

Soprano
ruissel . lent clairs et gais sur la mousse et le thym, Ils chantent au milieu
fl. 2^o fl. 1^o fl. 2^o fl. 1^o fl. 2^o fl. 1^o
cl. pp cl. fl. 3^o cl. pp cl. ob. pp cl. ob. pp
V.I div. 1^{rs} pp 2^{ds} pp 2^{ds} altos 2 altos soli etc.
Vc. div. Vc. tutti
V.II pizz. pizz. V.II pizz. sempre
Harpes 1^o pp 2^o pp 2^o Hp. + Vc. div. loco 1^o pp
Vc. div.

Ch. Kœchlin. *Juin (poème de Leconte de Lisle)*

Voix de ténor, mf soutenu et expressif:

Faust
loin de la multi - tu - de
1 fl. 1 cl. V.I V.II A. Vc. C.B.

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(Scène I)

(La voix reste bien en dehors, mais elle ne couvre pas trop les Bois, dont l'accent est fort expressif.)

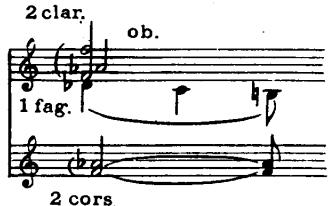
Voix de Baryton dans la douceur mais de sonorité assez soutenue:

Pour accompagner la phrase de Nilakhanta, dans *Lakmé*: 
mais je veux re - trou - ver ton sou.ri - re

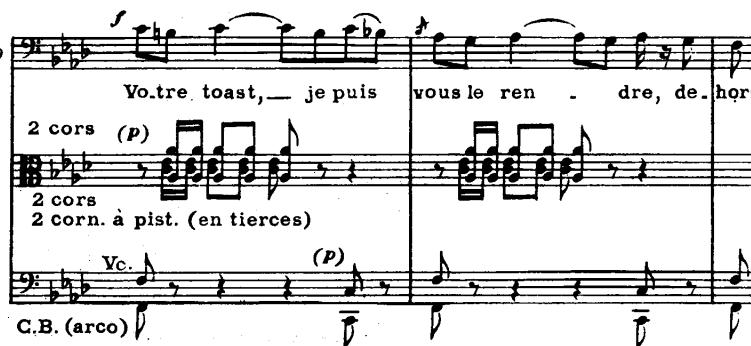
Delibes soutient les Cordes (qui jouent en notes répétées) par 2 Clarinettes et un Basson; cela reste doux mais

soutenu  (sur ▨ des V. + A.) avec  pour les Basses (Vc., C.B.).
1 fag.

Le fa (*mf*) qui termine la phrase demandait davantage de sonorité à l'orchestre,
Delibes écrit, avec les cordes en croches ▨ :



Accompagnement bien nourri, d'un f (modéré) de Baryton:

Escamillo 

G. Bizet
Carmen
(2^e acte air du Toréador)

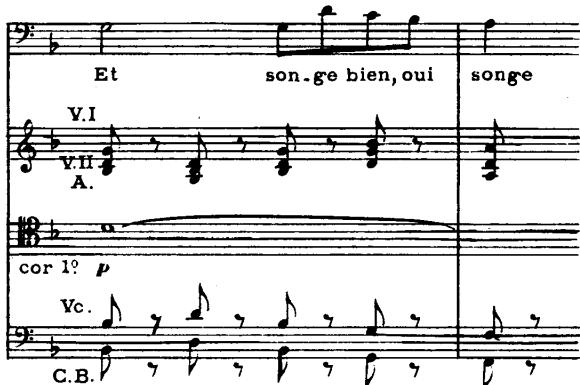
(les Cors doublés par Altos en doubles cordes, les Corn. à pist. doublés par Clarinettes.)

(On notera que les Basses, Vc. + C.B. suffisent ainsi, sans le soutien des Bassons. Nuance des instruments: **p**)

De même, plus loin: 

(id.)

Accords auxquels répond le Quatuor (avec un Cor pour soutenir):



(id.)

Orchestre assez chargé,⁽¹⁾ avec la voix, chez Wagner:

Chant (Baryton) 2 ob. + 2 cl. 2 cors fag. à 2 + 1 cor V.I V.II Vc. C.B. a. C.B. pizz. pizz. arco p cor cor fag.

R. Wagner
Les Maîtres-Chanteurs
(page 119)

(¹) Bois doubles, Cors doubles, tenues de Cordes. — Cela est évidemment conçu pour accompagner une voix très solide. Noter d'ailleurs qu'il y a de l'air dans la réalisation des Cordes.

mf de Ténor double par les Violons; (orchestre peu chargé mais sonore à cause de l'excellente utilisation de chaque instrument, et du mouvement de l'écriture):

Don José Ain si, tu ne crois pas à mon a - mour V.I p V.II p V.III p Vc. p cor p cor timb. ppp

G. Bizet
Carmen
(Duo du 2^d acte)

(C'est un *mf* qui, en réalité sonne *f* à cause de la tessiture et de l'accent de la phrase. Noter la nuance *p* à l'orchestre, qui d'ailleurs sonne *plein*.)

Don José Eh bien, tu m'en ten - dras! 1 fl. 1 ob. p 2 cors fag. p 2 autres cors VI VI div. VII A. C.B. Vc.

Plus loin, la sonorité s'accroît avec:

(id.)

Jusqu'au *ff* de tout l'orchestre (sauf les Trp., qui sont dans la coulisse) avec le *la* du Ténor, que je cite ultérieurement.

Voici maintenant des exemples de f véritables :

Soprano solo

Musical score for Soprano solo and orchestra. The score consists of ten staves of music. The soprano part starts with a melodic line. The orchestra includes two oboes (crescendo), two clarinets (crescendo), two bassoons (crescendo), four cors à 2 (crescendo), three trombones (crescendo), two violins VI (crescendo), two violins VII (crescendo), a cello (marcato), and a double bass (arco). Dynamic markings include *f*, *mf*, *cresc.*, *fag. 10*, *2 cl. pp*, *trp. 10*, *ppp*, *div.*, *ppp pizz.*, and *ppp pizz.*. The vocal line continues with lyrics: "Et toujours fais flamboy er la flamme d'art".

E. Chabrier
"A la Musique"
(page 17)

Evidemment, l'orchestre est ici très sonore, mais Chabrier ne le charge pas dans le haut (une seule Flûte pour le La aigu). En outre, les Trombones n'entrent qu'après attaque du La aigu du Soprano. A la mesure suivante la Trompette peut jouer très *pp* dans ce registre et la voix reste en dehors si, comme il le faut, c'est un *Soprano solide*.

Orchestre très plein, accompagnant un f de Mezzo-Soprano, sonore :

Musical score for Véronique and orchestra. The vocal line starts with "Mi dil la Terre brû le". The orchestra includes two trumpets (*p*), three trombones (*p*), two violins VI/VII (*p*), a cello (*p*), a double bass (*p*), and a bassoon (*p*). Dynamics include *f*, *p*, *pp*, and *ppp*. The score shows a dense harmonic texture with sustained notes and rhythmic patterns.

A. Bruneau
Messidor
(1^{er} acte, Scène I, p. 4)

Sonorité large et pleine ; noter la nuance *p* à tous les instruments contre *f* à la voix.

Pour un f moyen de la voix de Ténor, orchestre restant relativement dans la douceur.

Don José: non, non, ja . mais — ja . mais femme a.vant toi
 2 fl.
 2 cl.
 V.I div.
 V.II div.
 Vc. pizz.
 Altos pizz.
 Vc. arco
 C.B. pizz.
 C.B.

G. Bizet
Carmen
 (Duo du 2^e acte)

(La sonorité des Violons divisés pouvant être un peu mince contre la voix et la Clar. Bizet en augmente le volume par les tenues *do mi* des Flûtes dans le grave. Mais l'ensemble est plus intense, plus pénétrant avec les Violons divisés, que s'ils étaient en doubles cordes.)

Sonorité bien soutenue, pour un f (passager) du Ténor:

Don José: Hé . las! hé . las! pi . tié! — Car — men, — pi . tié —
 1 fl.
 1 cl.
 fl.
 ob.
 cl.
 V.I
 V.II
 A.
 2 cors f
 cors
 cors mf
 cors
 Vc.
 C.B. (arco)
 Vc.
 C.B.
 Vc.
 C.B.

G. Bizet
Carmen
 (Duo du 2^e acte)

Pour un f de Basse, très soutenu :

Arkel: ... l'e re nou . vel . le que j'en . tre . vois
 3 flûtes
 2 ob.
 +V.I 8a
 V.II
 cl. 19
 3 cors
 A. div.
 Vc. div.
 2 fag.
 + C.B. 8a b4
 etc.
 2 cl.
 3 cors
 A. div.
 Vc. div.
 2 fag.
 4 cor
 + C.B. 8a b4
 3 fag. f

(+C.A. et cl. 2^e avec le 1^{er} cor)
 (avec accord de Harpe à 2)

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
 (4^e acte, p. 274)

Pour accompagner un Si aigu du Ténor:

Sigurd

conquérir la beauté qu'Odin tient prison. nière en un burg enchan - té, — en un burg enchanté

E. Reyer
Sigurd (p. 183)

(Très bel effet vocal, du moins avec un chanteur solide...Orcchestre soutenu, mais *sans excès* et avec la nuance **p**, pour accompagner le *Si aigu* du Ténor; trombones dans le medium et le grave, au-dessous des cors; pas de trompettes, afin de laisser la voix humaine bien en dehors. Avec cette orchestration de sonorité modérée, mais pleine, le *si* du Ténor "surnage" triomphalement.)

Au contraire, lorsque la Voix du Ténor est dans l'extrême grave, Reyer l'accompagne avec une extrême discréption:

Sigurd

Lors . que j'y dor.mí . rai ...

E. Reyer
Sigurd (p. 315)

Ici l'orchestre est extrêmement doux; de toute façon il fallait ménager la sonorité (parfois assez faible) du Réb grave du Ténor, qui d'ailleurs chez certains "forts Ténors", reste une belle note.

Il faut maintenant signaler l'importance de l'orchestre dans certains passages où ce que chante la voix risque d'être *un peu* couvert — l'expression de l'orchestre étant ici la chose capitale; on ne doit d'ailleurs se résoudre à cela que si la phrase instrumentale en vaut la peine et si le plan du morceau exige un tel déploiement de sonorités. Mais parfois elles sont nécessaires. C'est pourquoi, bien que nous ayions dû conseiller, *en principe*, de ne pas couvrir les chanteurs nous convenons qu'en certains cas ce conseil ne saurait être rigoureux. — De toute façon, il ne faut *jamais* couvrir au point qu'on n'entende plus du tout la voix humaine!

+ VI 8^a m/s
VII
passionné, avec élan
2 corn. à pist. 3 ob.
A. div. + 4 Cors (2 à chaque note)
1 fag. + cl. b.
1 fag. cordes
timb.

2 fl. avec VI puis
avec VII depuis *du* #
2 cl. avec VII
1 trp. à l'8^e des VII

A. Bruneau
Messidor (p. 187)

Pour un **f** de Mezzo-Soprano dans le grave, Bizet ne craint pas un orchestre très nourri (avec, il est vrai, de brefs silences qui "mettent de l'air" dans la sonorité, et l'allègent):

Carmen

j'étais vraiment trop bê . tel
fl. à 2 cl. à 2
fag. à 2
2 ob.
2 cors
2 cors
timb.
1 trb.

VI unis
VII unis
avec:
Altos unis
Vc.
+ C.B. 8^ab^a

G. Bizet
Carmen
(Duo du 2^e acte)

On pourrait craindre que cette quantité d'orchestre ne couvre, mais la voix du Mezzo-Soprano est très sonore sur *do-si* "en poitrine", et il fallait un accompagnement qui scandât avec vigueur ce rythme. Notez les ricanements des Bois en trilles (et à 2), et les $\frac{1}{4}$ de soupirs après le 1^{er} accord de Bois.

Pour une grande expansion vocale du Ténor, Massenet y va carrément:

V.I div.
V.II div.
A. div.
2 fl.
ob.
2 cl.
c.a.
sax.
cors à 2
cornets à pist. à 2
tromb. à 3
Werther
Vc.
tuba + C.B. 8^ab^a des Vc.
timb.

Ah! Charlot - te, je vous ai - me

Massenet
Werther
(1^{er} acte, p. 135)

C'est un **f** très soutenu à l'orchestre; néanmoins, il y a des silences qui donnent de l'air dans la sonorité.

On ne se rend pas toujours compte que tel **f** de Ténor ou de Baryton se trouve très suffisamment soutenu par 4 ou 5 instruments à vent (avec au besoin des accords de Harpe ou des Pizzicati). Ainsi, dans *Samson et Dalila*:

Samson

Is . ra . él, romps ta chaîne, ô Peu . ple lè . ve - toi
2 cl. (p) 2 fag. cl.b. 2 fl. 2 cl.
fag. à 2
(p)

Harpe

C. Saint-Saëns
Samson et Dalila
(1^{er} acte, p.81)

De même :

Samson

cor 1st Vc. + fag. 2nd Vc. + cl.b.

C. Saint-Saëns
Samson et Dalila
(p. 43)

Pour un accent plus **f**, voici une autre disposition adoptée par Saint-Saëns dans ce même 1^{er} acte de *Samson et Dalila*:

Samson

Im . plo . rons à ge . noux le Sei . gneur qui nous ai . me
(p) 3 fl. 2 cl. oboe
V.I V.II 2 tromp.
4 cors 3 tromb.
2 fag. (c.fag.)
pizz. timb. C B (et avec arpèges de Harpe)

C. Saint-Saëns
Samson et Dalila
(1^{er} acte)

Pour un f très soutenu, de Soprano.

Soprano

Ch. Koechlin
Juin

Pour un ff de Soprano, disposition d'orchestre pleine et lumineuse, laissant la voix planer sur l'ensemble :

Sopr. solo

C. Saint-Saëns
Le Déluge (3^e partie)

Remarques.— La sonorité est très dégagée dans le grave, avec seulement les *si* aux Vc., C.B. et Trombones; les Cuivres avec le Quatuor étageé du medium à l'aigu, sonnent d'une belle clarté; les Bois ne jouant pas ici car Saint-Saëns les réserve pour l'entrée du thème qu'il confie à 2 Cl., 2 Ob., + 1 Cor. Pour ces 2 dernières mesures des Cuivres, il n'y a ni Cors ni Bassons: car ils n'auraient fait qu'allourdir, et de toute façon mieux valait les réserver pour accompagner le thème des Bois.

Don José

*Pour un **f** très soutenu, du Ténor:*

G. Bizet
Carmen
(Final du 3^e acte)

Don José

*Accents de tout l'orchestre, pour un **ff** du Ténor:*

Les Cordes sont disposées comme suit :

G. Bizet
Carmen
(Final du 3^e acte)

(Noter l'écriture des Trombones 1^o et 2^o formant un bloc avec les Cornets à pistons, et au-dessus des Cors. - Les Cors sont à 2 pour chaque partie, équilibrent ainsi les Trombones.)

Don José

*De même, pour l'accompagnement d'un **ff** du Ténor, Orchestre très solide :*

Mais il n'est pas toujours besoin de sonorités aussi considérables que celles des deux exemples précédents; parfois, pour un *f* de Ténor (et la voix étant dans un registre très sonore) il suffit de la soutenir sans qu'il soit besoin de *forcer les nuances de l'orchestre*; le passage suivant, bien connu, de *Lakmé* nous montre l'emploi simplement des *Cordes doubleées par 4 instruments à vent*; dans le cas présent (et avec l'accent des syncopes) cela sonne plein; il n'en fallait pas davantage:

(1)

Gérald

Qu'au.tour de moi tout som-bre

V.I V.II A. Vc. C.B.

plus: avec V.I, un hautbois
avec V.II, une clarinette
avec A., une clarinette
avec Vc., un basson

L. Delibes
Lakmé (3^e acte)

(Noter que les Basses ne tiennent pas le son; la réalisation du medium est pleine ainsi; elle ne demandait aucun soutien en dessous.)

A fortiori, si l'on doit accompagner un *f* soutenu, de Ténor, mais non *ff*, et sans forcer:

Faust

f *sost.*

re.ten.tis sez en co.re, mes lar.mes ont cou.lé

2 fl. 2 cl. 4 cors V.I V.II A. Vc. C.B. div.

H. Berlioz
La Damnation de Faust

La quantité d'orchestre, ici, n'est pas très considérable, encore que bien nourrie.

Il faut bien noter que selon l'accent, la *signification* de la phrase, on accompagnera plus ou moins fort une note haute de Ténor dont la sonorité, pourtant, serait à peu près égale dans les deux cas. Le *Messidor* d'A. Bruneau nous en donne des exemples:

(1^o)

Guillaume

Et c'est fini, a.lors fi.ni, ô Dieu!

2 ob. 2 cl. 4 cors 3^e tromb. mp 2 fag.

A. Bruneau
Messidor
(2^d acte, p. 202)

Ici le *sib* du Ténor, désespéré, reste très en dehors sur l'orchestre; mais la sonorité orchestrale ne paraît pas faible malgré la nuance *mp*. — Dans le passage suivant, les paroles demandaient un déchaînement formidable:

(2°)

Guillaume

et pour l'avoir je boule verse.ra.i le mon . . . de!

8----- tr pizz.
picc. **f** fl. 1-2 sans trille

2 ob. (bassoon) c.a. bassetto: 2 cl.

2 cornets à pist. **bz**

2 tromp. **f** 1 tromb. **f**

4 cors **f** (bassoon)

(9) (bassoon)

2 trb. **f**

V.II unis + V.I **f** A. unis
bz (bassoon)
bz (bassoon)

Vc. fag. 1^o cl.b. etc.

8a b a . C.B. + fag. 2^o + tuba
2 8a b a . c.fag.

A. Bruneau
Messidor
(p. 215)

Il est évident qu'ici la voix sera un peu noyée sous ce flot d'orchestre; mais si l'on réfléchit à la question, il faut se dire qu'ici l'accent orchestral était de *première importance* et qu'il fallait y aller carrément.

On a vu qu'une note haute, *ff*, du Ténor, n'est pas forcément accompagnée de l'orchestre complet; dans tous les cas il est bon, après l'attaque, de mettre *de l'air* dans la sonorité:

Massenet
Werther
(3^e acte, p. 339)

Les notes hautes du rôle de *Siegfried*, au 1^{er} acte de cette partition de Wagner, sont parfois accompagnées d'un orchestre extrêmement sonore. Sans doute faut-il tenir compte du fait que l'usage s'est établi de mettre les instrumentistes dans une "fosse" d'où les sons arrivent quelque peu atténusés; mais *au concert* ce n'est pas le cas; il est probable qu'alors le chef d'orchestre modère dans quelque mesure les Cuivres, voire les Bois et le Quatuor. — Voici, de la scène où Siegfried reforge l'épée, quelques exemples caractéristiques :

Siegfried

R. Wagner
Siegfried
(1^{er} acte, p. 145)

Siegfried

R. Wagner
Siegfried
(1^{er} acte, p. 155)

(Plus loin - page 160 - Siegfried répète *Nothung!* sur un *la aigu* alors il y a encore davantage d'orchestre : tous les Bois (sauf picc.), 8 cors, 2 trp., 1 trp. basse, 3 tromb., trb. c. b., tuba, et tous les instruments à cordes: Cuivres *f*, Bois et Cordes *f*.)

Pour le rôle de Mime également, certains passages sont soutenus d'un orchestre considérable; mais alors les paroles n'ont pas une importance capitale, il s'agit de lamentations, de crieailles du nain avec des *explosions de sonorités orchestrales*. Les conversations de Mime et de Siegfried sont accompagnées beaucoup plus discrètement, — par exemple, avec le motif  joué **p**, il y a la moitié des Violoncelles, quelques Pizzicati, et une tenue de 3 Bassons.

Au contraire, en d'autres occasions, l'on trouve tous les Bois, avec 4 Cors, et le thème en croches aux 2^{es} Violons et Altos en octaves.

Mime

der lie . be schlimmer lohn ! das der sorgen

fl. à cl. 2 + 1 cl. + 1 ob.
cl. à 2 + ob. à 2

c. a. + fag.
fag. 1

4 cors

V. I div.

V. II

A.

Vc. unis

C.B. + fag. 3^o
+ C.B.

fag. 3^o
+ cl. b.

R. Wagner
Siegfried
(1^{er} acte, p. 23)

*Divers *f* et *ff* du rôle de Golaud, dans Pelleas et Mélisande:*

Golaud

Ah! ah!

vos longs che - veux

Ser. vent en - fin a quelque chose

2 fl.

2 ob.

2 cl.

c. a.

2 cors

2 cors

V. I

V. II + A.

Vc.

V. I

V. II

V. II + A.

Vc. + fag. à 3

C. B.

2 ob. (2 fl. c. a.)

2 cl.

2 cors

cors à 2

V. I (instr. à cordes près du chevalet)

V. II

V. II + A.

V. VII

A.

Vc.

C. B.

C.I. Debussy
Pelleas et Melisande
 (p. 289-290)

Ce passage n'est pas encore le plus *f* de la scène; les Trombones n'interviennent qu'un moment après:

Golaud

Ab - sa - lon!

fl. à 2
ob.
2 cl.
c. a.
2 trp.
2 cors
cors à 2
3 trb.
Vc. + fag. 1^o
C.B. + tuba + fag. 2^o

V.I + II (et altos) 88ba)

Vc. fag. à 2
C.B. + tuba

C. Debussy
Pelléas et Mélisande
(même scène)

Silences destinés à laisser la voix en dehors. On sait que souvent les compositeurs procèdent par des silences (relatifs ou complets) de l'orchestre, dans lesquels on place les parties chantées, tandis que les instruments reprennent ensuite **ff**. Ainsi :

Benvenuto Cellini

Je ne veux pas que mon As.ca.nio meu - - re

2 fl.
2 ob.
2 cl.
2 trp.
cors à 2
fag. à 2 + timb.
V.I
V.II
doubles cordes
A.
C.B.

C. Saint-Saëns
Ascanio
(p. 112)

De même:

l'Enfant

Plus de devoirs! Je suis libre, libre

p^{to} cl
2 cl
(p)
picc.
et 2 fl.
2 ob.
c.a.
3 trp.
3 trb.
cl.b.
4 cors
+ Hp.
et P.
fag. à 2 + tuba
c. fag.

M. Ravel
L'Enfant et les Sortilèges
(p. 15)

6° Quant aux PAROXYSMES VOCAUX, les **ff** de Ténors italiens, ceux de Siegfried lorsqu'il vient de refonder l'épée, l'appel formidable de Méphistophélès dans la *Damnation de Faust* à la fin de la *Course à l'abîme*, il se peut que tout l'orchestre, *et même f*, vienne accompagner la voix. Mais c'est exceptionnel et je ne conseille ces déchaînements formidables qu'en des occasions particulières, — d'ailleurs (si possible) *après* l'attaque vocale. — Voici quelques exemples de ces **ff** (outre celui déjà donné, au 1^{er} acte de *Siegfried*):

Orchestre extrêmement sonore, pour soutenir un éclat de voix ff:

Don José

Tonner - re!

2 fl. + 2 ob.
trp. ff
3 tromb.
ff (fag.)
timbale

VII unis
V.I unis
A. unis
Vc.
C.B.

avec:

G. Bizet
Carmen (2^d acte)

A la fin de la *Course à l'abîme*, dans la *Damnation de Faust*, Méphistophélès clame "d'une voix tonnante", sur une sonorité considérable:

Méphistophélès

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(*Course à l'abîme*)

Puis sur le *Ré* de "il est à moi", Berlioz ajoute encore une tenue de *trombones*
 ophicléide

Il est vrai que le *Do* et le *Ré* sont les notes *les plus sonores* de la Basse ou du Baryton qui chante le rôle de Méphistophélès dans la *Damnation de Faust*.

Comme chez Wagner, on trouve dans le poème lyrique *Erwartung*, de Schoenberg, une quantité d'orchestre considérable avec les notes hautes de la voix; un *sif* de Soprano est accompagné par:

A. Schoenberg
Erwartung (page 25)

Et citons encore le passage suivant:

Chant

cors

oh ————— bist du da —————

4 cors

(Très lent
mässig)

2 trp. *ff* V.II + V.I 8^a
+ a.

3 trb. *ff*

Vc. + fag. 1^e + cl. b. avec 4^e tromb. trb. 4^e tuba

C.B. + fag. 2. 3. + c. fag. avec tuba

timb. *ff*

fl. à 2

p^{té} cl. cl.

cl. à 2

ob. à 2

ob. à 2

A. Schoenberg
Erwartung
p. 63

GRADATION DES SONORITÉS.

Il peut être intéressant d'étudier comment Bizet réalise la gradation sonore, dans *Carmen*, suivant le plus ou moins de voix qu'il faut accompagner. Parmi un assez grand nombre de passages caractéristiques, nous choisirons les suivants:

^{1°} Au premier acte, dans le *Duo* entre *Micaëla* et *Don José*:

Pujis.

Micaëla

Micaëla

(p)

la route n'est pas longue

V.I

V.II (pp)

A.

1 cor pp

pp Vc.

C.B.

Ici il n'y a pas à donner de la voix; les Cordes ***pp***, ***legg.*** suffisent donc largement (surtout avec la tenue de Cor, et les Basses.)

V.I

etc.

V.II

etc.

2 cl.

p

2 fag. *p*

A. pizz.
Vc. pizz.

Passage plus soutenu,
à la voix; les Bassons
et Clarinettes viennent
corser la sonorité, avec
appui des pizzicati de
Vc. et A. et nuance
 $\swarrow \searrow$ aux VI et II.

2^e Dans le *Duo du 4^e acte*, Don José chante la phrase (**p**): "Carmen, il est temps encore" sur une sonorité d'orchestre extrêmement discrète, – puis la voix s'élève et l'ensemble instrumental devient beaucoup plus soutenu. Voici les deux passages en question :

Don José

G. Bizet
Carmen
(*Duo du 4^e acte*)

(Renforcement déjà, de la sonorité, à : "oui, il est temps encore", avec l'entrée du Cor). Puis lorsque, la voix chante plus fort et plus soutenu, l'orchestre se fait bien plus nourri :

Don José

G. Bizet
Carmen
(*id.*)

(Ceci est très expressif et très soutenu la voix reste néanmoins bien en dehors.)

3^e Dans ce même Duo, voici une gradation à la fois de sonorité et de rythmes :

Don José

la suite au verso

G. Bizet
Carmen
(Duo du 4^e acte)

tu voudras, tout, tu m'en tends, tout, tu m'en tends, tout!

V.I V.II A.

2 cors *pp* cl. fag.

timb. *pppp* *ppp* *pp*

Vc. C.B.

4^e cor

fag.

(A partir de la 4^e mesure *la sonorité se renforce par timb., 2 cl., 2 fag., et les appuis rythmiques se multiplient: timb. aux 1^{ers} temps, cors aux 2^{ds} temps, voix aux 3^{es}, cl. et fag. aux 4^{es}, avec en outre les sauts d'8ves aux C.B.)*

4^e Et dans l'ensemble "Quant au douanier...", deux orchestrations assez différentes, selon la sonorité vocale qu'il s'agissait d'accompagner:

Frasquita
Mercédes
Carmen

(1) *Voix Soli*
(trois), et *mf*:

V.I
(arco) V.II
(arco) Vc. A.
C.B.

G. Bizet
Carmen
3^e acte. (Ensemble:
"quant au douanier...")

Frasquita, Mercédes et Sopr. 1^e
Carmen et Sopr. 2^e

(2) *Chœur avec les Soli et f*:

1^o fl. 1^o cl. fl. 2^o
cl. 2^o
ob. *f*
fag. *f*
(arco) V.I
V.II A.
Vc. *f*
C.B. (arco)

(id.)

SUR LES DIVERSES FORMATIONS DE L'ORCHESTRE AVEC LES SOLI VOCAUX

Si maintenant nous étudions ce problème si complexe, du point de vue de *ce que fait l'orchestre*, c'est-à-dire au sujet des *diverses formes d'accompagnement* et des *timbres divers*, nous aurons peut-être suffisamment complété l'importante série d'exemples qui peut donner à l'élève des aperçus précis et utiles. Abordons, l'une après l'autre, les questions suivantes :

1. DIVERS ACCOMPAGNEMENTS. 2. LES ACCENTS RYTHMIQUES. 3. CAS OÙ L'ORCHESTRE FORME UN TOUT SYMPHONIQUE SUR LEQUEL ON A PLACÉ, ENSUITE, UNE LIGNE VOCALE. 4. ÉTUDE DE CE QUI COUVRE

Après quoi nous passerons aux ENSEMBLES (DUOS, TRIOS, QUATUORS, etc...) puis aux CHOEURS.

1. ACCOMPAGNEMENTS. On peut dire qu'en général les accompagnements des mélodies vocales sont à base de Cordes. Cela n'est point absolu, comme nous le verrons tout-à-l'heure. Mais c'est la généralité. Les cordes sont en effet d'un maniement plus souple, plus homogène, plus neutre souvent; l'oreille ne s'en fatigue pas; sans difficulté, elles restent à leur second plan par rapport au chant, tout en reprenant le dessus lorsqu'il le faut, avec la plus grande aisance. Et que l'on ne craigne pas la monotonie : car il suffit d'une simple touche de Flûte ou de Clarinette, d'une seule tenue de Cor ou de Basson pour renouveler à propos la couleur sans nuire à l'unité du fond. — Lorsqu'on a bien compris ce principe, un grand pas est fait dans l'art d'orchestrer pour la Voix humaine

Divers procédés, déjà signalés au cours du chapitre IV, s'offrent au musicien :

(a) Les TENUES, purement et simplement. Souvent les Cordes seules suffisent, même pour des *f*. Gluck et Rameau l'ont maintes fois prouvé. Egalemen^t Moussorgsky, dans *Boris Godounoff*.

(b) Les NOTES RÉPÉTÉES, telles que  ou  et parfois avec des tenues discrètes de Cors ou de Bois⁽¹⁾ (Flûtes ou Clarinettes; moins souvent, mais possibles : Hautbois ou Basson).

(c) Les TREMOLOS, avec ou sans tenues ou touches de Bois ou de Cors. Nuances, de *pp* à *ff*. (En ce dernier cas, il s'agit de passages dramatiques, où la voix chante *ff*).

(d) Les PIZZICATI, avec ou sans accents ou tenues d'instruments à vent.

(e) Les BATTERIES, les ONDULATIONS, les ARPEGES de toutes sortes qui se combinent souvent à l'emploi discret des Bois et des Pizzicati.

(f) L'ÉCRITURE POLYPHONIQUE DES CORDES, en général *p*: car dès le *mf* elle tend à couvrir la voix à cause de son caractère expressif qui attire l'attention sur l'orchestre; cependant ces *mf* restent possibles quand la ligne vocale, expansive, permet ainsi au chanteur une sonorité suffisante. Les *f* sont plus rares, et risqués; on ne les écrira que si la voix peut aller sans difficulté jusqu'à des *ff* bien éclatants

(g) DIVERS MÉLANGES DES BOIS ET DES CORDES (ou même de CUIVRES).

(h) AUTRES RÉALISATIONS : à 2 parties, par exemple le Chant vocal soutenu par une seule ligne de Basse, ou se trouvant placé au-dessous d'une mélodie des Violons, etc... — Avec un contre-point instrumental (cf. cantates de Bach) et réalisation de la Basse chiffrée continue, etc.

(i) ACCOMPAGNEMENT À BASE DE BOIS, par exemple pour certaines "prières exaltées" (Bois en tenues); on citerait aussi l'air des *Adieux de Didon*, dans les *Troyens*, etc...

(j) ACCOMPAGNEMENT À BASE DE CUIVRES, comme dans l'air de Méphistophélès, de la *Damnation de Faust*, et dans plusieurs passages de la *Tétralogie* de Wagner, etc.

(k) ACCOMPAGNEMENTS COMPLEXES

(l) CAS OÙ L'ORCHESTRE DOUBLE LA LIGNE VOCALE.

⁽¹⁾ En nombre variable, suivant l'intensité de la voix, et selon le timbre des Bois. — Des tenues peuvent d'ailleurs être faites par des Cuivres s'ils jouent suffisamment *p*.

Voici des exemples de ces nombreuses manières d'accompagner la voix:

(a) TENUES.

Pelléas

nous aurons u..ne tempé ..te cet ..te nuit, il y en a toutes les nuits

2 fl. 2 ob. 2 clar. 2 cors sourd

Vc. div. + 2 fag. p Vc. div. A. div. (A. (sans fag. ici.)

C.B. div. p C.B. div. C.B. div.

timb. ppp timb.

C. Debussy
Pelléas et Mélisande
(1^{er} acte, p. 53-54)

(Tenues de Quatuor divisé, avec Bois très doux; noter l'écriture espacée des Bois entre fl. et ob.)

Accords réalisés, en tenues, par 4 Violoncelles soli, pour accompagner le chant:

Ténor

V.I V.II 1 2 3 4 5 6 7

pp 4 Vc. soli div.

Vc. tutti pp

Harpe pp

Assis sur cet ..te blan ..che tom ..be

Hp. continuant (avec Vc.)

C. Saint-Saëns
Nuit Persane
(Au cimetière)

(Sonorité pénétrante et douce, qui laisse la voix - même en sons mixtes - bien en dehors.)

Tenues (Violoncelles divisés en 4) avec arpèges de Harpe:

Roméo

Ah, lè .. ve toi, So .. leil, — fais pâ .. lir les é .. toi .. les

Vc. div. en 4

C B pizz. p

Harpe

Gounod
Roméo et Juliette
(2^d acte. Cavatine)

(De même, ici les Vc. di-visés en 4 donnent un timbre pénétrant.)

(b) NOTES RÉPÉTÉES.

Accompagnement en notes répétées (aux Cordes), avec une autre partie (VI) en contrepoint.

Faust

A moi _____ les plai sirs _____ les jeu .. nes maî tres .. ses

V.I

2 trp. *pp*

+ 2 cors 8^ab^a des trp.

(id.)

V.II unis

A.unis

Vc. pizz.

+ C.B. 8^ab^a

Gounod
Faust
(Duo du 1^{er} acte)

Plus loin, la nuance s'accentuant vers le *f*, l'orchestre se trouve soutenu par un Basson, et des touches de Ob. et Clar.; cela suffit grandement:

(*più f*)

Faust

Ar . den . te jeu . nes . se,

V.I

p

ob. 1^o

cl. 1^o

V.II

A.

fag. 1^o

Vc. arco

+ C.B. 8^ab^a

(id.)

etc.

En pizzicati:

Don Giovanni

dah vie _ ni alla fi. nes . tra o mio _____ te. so . ro

Mandoline

Cordes pizzicati

V.II

V.I

A.

Vc.

+ C.B. 8^ab^a

Mozart
Don Juan
(Sérénade)

En accents légers, arco :

Don Giovanni

la ci darem la mano là midirai di si
fl. p fl. p cresc.
V.I V.I
A. VII
VII A.
2 ob.
2 fag. p
Vc.
+C B 8a b^a

Mozart
Don Juan
(Duo p. 77)

(Renforcement par Bois
à la fin de la phrase.)

Aux Cordes : notes répétées, et arpèges :

Roméo

Ange adorabile, ma main coupable Pro-fane en l'osant tou-cher
V.I (p)
pizz. Vc.
C.B.

Gounod
Roméo et Juliette
(1^{er} acte, Madrigal.
p. 119)

Les Cordes seules, au début, suffisent; puis c'est un léger accent avec la tenue de Basson, dès que la voix s'élève un peu. À la fin de la phrase le Quatuor est renforcé par des touches légères de Bois:

Roméo

que nul n'a droit d'ap- pro- cher—
V.I
V.II
A.
ob. 1^o (pp)
2 cl.
2 fag.
Vc.
2 cors
C.B.

(id.)

Avec des Bois :

(1)

Baryton

(Bois très légers avec cette disposition.
Morceau écrit pour Clarinettes en ut, plus brillantes que celles en sib.)

Et plus loin:

Basses
Vc et C.B.

C. Saint-Saëns
La Lyre et la Harpe

(c) TREMOLOS.

Mélisande

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(4^e acte, Scène I, p. 179)

(Tremolos extrêmement doux, sur appui d'un Cor pp.)

Golaud

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(3^e acte, Scène IV, page 248)

(d) PIZZICATI, OU HARPES.

Manon

on l'appelle Manon, elle eut hier seize ans... En el le tout disait, la beauté,
V.I unis pizz.
V.II pizz.
A. unis pizz.
cl. pp
Vc. unis pizz.
C. B. pizz.

Massenet
Manon
(2^e acte, p. 135)

L'entrée de la Clarinette est admirablement en place. Comme *tenue* ici, il n'en faut pas davantage. Les pizzicati doivent être joués très doux.

(Pizzicati aux Basses) :

Karnac

cette ville maudite ait dispara. rudemain, Pas de là che fai bles se
picc.
2 fl.

V.I
V.II
A.
(+ 2 cors avec V.I et A.
et 1 trp. avec V.II)
timb. pp cresc.
Vc. pizz.
C.B. pizz.
Vc. et C.B. doublés par fag. (en) A. f
Vc arco
C.B. arco

2 ob.
2 cl.
2 corn. à pist.
trp.

E. Lalo
Le Roi d'Ys
(p. 330 - 331)

(Effet de pizz. en tierces dans le grave, déjà noté au sujet du Chœur des Contrebandiers de Carmen.)

Pizzicati à tous les instruments à cordes :

Mylio

Vainement, ma bien aimé, on croit
V.I pp
V.II pp
A. pp
pp.
Vc.
C.B.

pizz. à tous les instru.

E. Lalo
Le Roi d'Ys
(p. 312)

(Etudier l'écriture ingénieuse du rythme de ces pizzicati, depuis la 3^e mesure.)

Pizzicati avec Bois :

Le Duc

Eh, que ne parlez vous? pour calmer mon courroux ce mot eût
ob. 1^e p. pu suf - fi - re
2 cl.
V.I pizz.
V.II pizz.
A. pizz.
A. pizz.
Vc. pizz.
C.B. pizz.

sempre
sempre
etc. V.I avec ob.
V.II avec cl. 1^e
A. avec cl. 2^e

A. Messager

La Basoche

(Air du duo de Longueville
page 272)

(Orchestration très simple,
d'ailleurs excellente. Les piz-
zicati soulignent très à
propos l'humour de tout
cela. Et la réalisation mu-
sicale y est pour beaucoup)

Chant accompagné par les Harpes seules (assez rare) :

2 1^{rs} Hp.
2 2^{de} Hp.
Henry VIII

An - ne, m a b i e n a i - m é - e n'en - tends-tu pas

C. Saint-Saëns

Quatuor d'Henry VIII
(page 634)

Cette sonorité n'est aucunement maigre; et c'est d'un grand effet, comme de simplicité angélique, contrastant à l'extrême avec le caractère général du rôle de Henry VIII... on ne respire plus, on se demande "ce qui va se passer". - Plus loin les Harpes sont soutenues simplement par une tenue sur des C.B. pizz.

(e) ARPÈGES, BATTERIES, ONDULATIONS DIVERSES.

Guillaume

de paix et d'es - poir - Ah! le jeune espoir -

V.I div. mais chaleureux

V.II

A. pp.

2 cl. pp

2 Hp.

A. Bruneau

Messidor

(2^d acte. p. 284-285)

Exemple (assez rare) de thème mé-
lodique aux 1^{rs} Violons divisés :
doux et intense; l'ensemble, avec
l'adjonction des Clarinettes, est très
suffisamment plein. On remarque-
ra que les Batteries des Cordes ne
doublent pas, mais complètent celles
des Clarinettes.

Batteries donnant l'impression de tremolos, par leurs mouvements contraires:

Pelléas
+ V.I div. 8^a
V.II div.
2 fl.
Vc.
(+ C.B. 8^ab^a)

Je crois la voir briller

p
più p
c.a. (p)

C. Debussy
Pelléas et Mélisande
(2^d acte, p. 87)

Batteries avec tenues:

Soprano
des bel - les nuits du Po - le
ob. 1^e picc. fl. à 2
cl. à 2 pp
+ V.I div. 8^a
V.II div. pp
Harpe pp etc.
3 trb. fag. 1^e pp fag. 2^e pp
timbale ppp
C.B. arco pp

Ch. Koechlin
Epiphanie
(poème de Leconte de Lisle)

(Assez plein, mais sans cou-
vrir. Trombones pouvant
jouer **ppp**.)

Arpèges avec tenues:

You fuy - ez disper sé - es, ô blan - ches co - lom - belles
c.a. pp
V.I
V.II
A.
Instr. à Cordes avec sourdines
Vc.

très doux

+ ici la moitié + ici un seul Vc. pp
des pup. pupitre pizz.

Ch. Koechlin
L'Air (extr. des Rondels
de Th. de Banville)

(Les tenues du C. A.
suffisent à lier le tout.-
C.A. très doux, surtout
sur le *fa* #.)

(f) CORDES ÉCRITES POLYPHONIQUEMENT :

Soprano
V.I.
V.II. p
A.
B.C.

Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus meus

J. S. Bach
Magnificat

(Bel exemple d'écriture à 5 parties, aisée et souple.)

Cordes seules. En accords, avec contrepoint du V. solo:

Faust
Altos div.
1^{er} V. solo
4^e c.
3^e c.
Vc. div.

Sa - lut, de - meure chaste et pu - re, Sa - lut

Gounod
Faust (Cavatine)

(Noter l'écriture : Altos encadrés par les Vc., 1^{er}Vc. et V. solo très expressif.)

Avec l'emploi de quelques soli du Quatuor:

Ténor
4 V. soli
VI div. (p)
VII
ob.
cl.
2 A. soli
2 Vc. soli
cor
Vc. div.
C. B. div. (pizz. et arco)
fag.

Sa - lut ____ Prin - temps, pè - re des ro - - ses !

A. de Castillon
“Renouveau”
poème d'A. Silvestre
orch. par Ch. Koechlin

(Les Soli donnent un accent pénétrant; Bois soutenant l'ensemble sous le La aigu du Ténor, mais sans lourdeur.)

(g) DIVERS MÉLANGES BOIS ET CORDES.

Pamina

1 fl. + 1 ob. Sieh, Ta - mi.no die - se
V.I fag. 1^o
V.II
A.
Vc. (+ C.B. 8^ab^a)

Mozart
La Flûte Enchantée
(p. 145)

(Contrepoint Fl. Ob., touches de Basson, sur notes répétées légères des Cordes.)

Mathilde

2 cors Som - bre fo - rêt, désert triste
2 fag. pp
V.II pizz. V.I pp
A. pp
Vc. pp pizz.
C.B. pizz. pp

Rossini
Guillaume Tell
(Air de Mathilde)

(Disposition moins habituelle: ici, ce sont les Cors et Fag. qui constituent le fond. Ils peuvent d'ailleurs, à cette tessiture, jouer doux.)

Forme très simple du mélange Bois et Cordes :

Philemon

arco (V.I A. V.II
clar.
Vc. pizz.
+ C.B. 8^ab^a pizz.

Gounod
Philemon et Baucis (1^{er} acte, Sc.I)

(Type de l'accompagnement léger, et sans sécheresse à cause de la seule tenue de Clarinette.

On notera une disposition assez souvent adoptée: les 1^{rs} et 2^{ds} V. sont en sixtes, avec les Altos au milieu faisant une partie moins importante, et qui d'ailleurs est doublée par la Clarinette.)

Philemon

V.I
arco V.II
A.
cl.
2 cors pp
Vc. pizz.
+ C.B. 8^ab^a

(id.)

Autre exemple du même genre, avec clarinette doublant le chant à l'octave :

(Ici la tenue est faite par 2 Cors en Octaves.)

Réalisations par 2 groupes différents. 1^o Altos et Flûtes :

Massenet
Manon
(1^{er} acte, p. 87)

(Noter : Vc. solo, les Altos faisant la Basse.)

Des Grieux

id.
(p. 179)

2^o Altos, Violons et Flûtes :

(Très jolie et claire sonorité des Flûtes au-dessus des Violons)

id.
(p. 284)

3^o Altos avec Fl. et Cl. :

(Sonorité douce mais bien soutenue, et très suffisante étant donné la nuance du chant, qui reste **p**.)

Mélange très doux des Cordes et Bois (A. et Cl.) :

Gounod. *Mireille* (1^{er} acte, Sc. I. p. 39)

⁽¹⁾ Notez l'effet de plénitude et de douceur que donne cette entrée des Cordes. — L'accompagnement par 2 Cl. + 1 Fag. reste, à cette tessiture et avec ce rythme, très discret.

Mélange Cordes et Bois, avec Cor en tenues :

Gérald

L. Delibes
Lakmé (1^{er} acte)

(Orchestralement, cela sonne très bien; mais la doublure de la voix par les Vc. ôte de la souplesse à l'émission vocale sur "ô divin mensonge", que le chanteur exécute toujours trop sec.)

Cordes avec un contrepoint de C.A. :

Marguerite

Gounod
Faust
(Duo de l'acte du Jardin)

(Le timbre du C.A. donne un accent très pénétrant à cette émouvante tendresse.)

Chant très doux Fl., C.A., avec contrepoint de Cordes :

Nadir

G. Bizet
Les Pêcheurs de Perles
(Air de Nadir)

(Sonorité pénétrante du contrepoint des Altos, par la présence des 2 Vc. soli. Fl. et C.A. d'une excellente sonorité; un Hautbois eût tout gâté. V.I et II très légers, aériens.)

Bois (doux) avec gammes de Cordes pp:

Musical score showing a mix of woodwind and string instruments. The woodwinds include two flutes, one oboe, two clarinets, and two bassoons. The strings include a harp, two violins, and a cello solo. The vocal part is for 'Henri'. The lyrics are: 'En vous quit-tant, je vous bai-sais la main, l'â-me ravie'.

E. Chabrier
Le Roi malgré-lui
(Duo du 2^e acte)

Mélange plus nourri, de Bois et Cordes :

Musical score for 'Mime' showing a mix of woodwind and string instruments. The woodwinds include two oboes, two clarinets, three bassoons, and a bassoon. The strings include two violins and a cello. The vocal part is for 'Mime'. The score includes markings for 'V. I' and 'V. II'.

R. Wagner
Siegfried
(1^{er} acte, page 7)

Les Cordes se perçoivent très bien, surtout à cause des traits en doubles et triples croches. Bois - comme souvent chez Wagner - très fournis, mais (avec ces silences) ne couvrant pas.

Bois avec Vc. pour faire la Basse :

Musical score for 'Guillaume' showing woodwind and cello basso. The woodwinds include a flute, a clarinet, and a bassoon. The strings include two violins and a cello. The vocal part is for 'Guillaume'. The lyrics are: 'non, non! la maison est vide et sans enfants, le blé refuse de pousser'.

A. Bruneau
Messidor
(p. 118 - 119)

(Ces Violoncelles, à la Basse, ne sont pas lourds; cela valait bien mieux que d'avoir un Basson pour cette partie inférieure.)

Batteries pp des Cordes, avec Cor, et Flûte (puis Picc.)

Soprano

Ch. Kœchlin
Nox
(poème de Leconte de Lisle)

(Sonorité très douce et qui n'est pas creuse malgré la disposition espacée : le Cor et les Cl. remplissent le vide entre A. et V. II, la petite Flûte plane sur le tout, très haut dans le ciel.)

Batteries des Bois avec tenues des Cordes (assez rare) :

Guillaume

A. Bruneau
Messidor
(2^d acte, p.154)

(Ces batteries sont très douces à cette tessiture; les Violoncelles ajoutent l'accent de leur timbre à celui, plus neutre, des 2^{ds} Violons.)

Batteries de Cordes avec tenues de Bois (assez fréquent) :

Henri

E. Chabrier
Le Roi malgré-lui
(2^d acte, Duo, p. 325)

+ Hp. avec les Vc.

De même, (orchestre plus chargé):

2 fl.
2 ob.
2 cl.
2 cors
H.p.
V. I
V. II
A. div. fag.
2 fag Soprano
Chant Ténor
Pour t'a - do - rer je veux vi - vre
Pour t'a - do - rer je veux vi - vre
Vc. div.
C.B.

X. Leroux
Edith (Cantate de concours de Rome. p.113)

(Sonorité orchestrale assez considérable, avec tous ces Bois. C'est le "type Cantate de Prix de Rome".)

Doublure des Bois par tremolos légers des Cordes:

Frédéric un bonheur d'allures dis crè - tes qui finit très mora - le - ment
ob. pp
V. I p
(pp) cl. à 2 à 2
V. II
A.
Vc. pizz. + fag. 1^o
C.B. pizz.
Vc.
C.B.

L. Delibes
Lakmé
1^{er} acte, Quintette

(Si le Hautbois joue bien **pp**, ce n'est pas lourd ainsi.)

Doublure Clar. + Cors, pour réaliser une sonorité solide:

Le Duc S'ils s'ai - ment comme je sou - hai - te,
(Cl. à l'unis. des cors) 2 cl. + 2 cors
A.
Vc.
C.B.

A. Messager
La Basoche (Air du Duc de Longueville)

Excellent orchestration: la voix ici est bien sonore, et cette phrase demande un accompagnement *cossu*, dans le caractère du personnage. C'est pourquoi Messager double les Clar. par des Cors. (Les Altos, plus minces, ont ici une partie de second plan). Plus loin, la voix chantent **p**, il n'y a plus que les Cordes seules.

Doublures, pour le timbre à obtenir, d'une sonorité "cossue":

Lescaut

2 cors très marqué
2 fag.
Altos
Vc. unis
C.B.
Vc. div.
+ 2 fag.

Massenet
Manon
(1^{er} acte, p. 37)

(Effet très réussi. Voir aussi, dans Werther, des Cors doublant les Bassons dans le même caractère de sonorité solide et bon enfant.)

Doublures par Touches de Bois, intermittentes :

Manon

Je suis — encor toute étourdi.e, je suis — encor toute engourdie
ob. clar.
Vc. II div.
Vc. Altos
pizz. C.B.

Massenet
Manon
(1^{er} acte, p. 57)

(Touches très expressives, et qui donnent de la couleur aux tenues des Cordes.)

(h) DIVERSES AUTRES RÉALISATIONS :

Phrase vocale accompagnée d'une seule ligne d'orchestre :

1^{er} Violons (tous)

Nicéas (ténor)

Ex-cu - sez ma présence indis - crè - te Hi - er

C. Saint - Saëns
Phryné
(page 101)

De même :

Soprano

Flûte

Oui, c'est el - le ta Prin - cesse enchanté - e Celle que tu appelaïs dans ton songe

M. Ravel
L'Enfant et les Sortilèges

et avec la Flûte au-dessus de la Voix :

Soprano

Flûte

Et j'étais depuis hi - er ta première bien ai - mé - - e

id.
(page 81)

V. Solo

Soprano

p

Le bon - heur est cho - se lé - gè - re, Pas-sa - gè - re

C. Saint-Saëns
Romance du timbre d'argent

De même :

Soprano Que — ta malheureuse prê — tresse obtienne grâce
1 Cor

Spontini. *La Vestale*

(Alliance très rare de la voix et du Cor solo.
Aucune raison pour ne pas s'en inspirer, non plus que de : Fag. + S., Clar. + S., Cor + T.,
Fag. + T., etc.)

Réalisation sur Basses et Harmonies du "Continuo":

Récitant (tenor) ("Et voici... le rideau du temple se déchira du haut en bas")
Orgue et continuo

Vc. C.B. ("Et la terre trembla...")
Basses

(Effet extraordinaire de cette gamme et du tremolo des Basses)

Orchestre à 2 parties, accompagnant la Voix:

ob. 1^e fag. 1^e V. II Vc. Pelleas
Et tous ces souvenirs... c'est comme si j'importais

C. Debussy
Pelléas et Mélisande
(4^e acte, p. 323)

(Passage très émouvant, aussi bien par la musique que par les timbres ainsi réunis.)

Ecriture de J.S. Bach : Contrepoints d'orchestre, avec réalisation du Continuo :

Ténor solo Adagio
V. I
V. II
A.
(Fagotto, Organo e Continuo)
B. C.

J. S. Bach
(Cantate: *Ich hatte viel Bekümmerniss*)

(Ici, comme dans tous les exemples suivants de J.S. Bach, c'est la beauté de la *réalisation* qui intervient en premier lieu; mais il y a aussi celle des *timbres*: Fl. avec Soprano, Htb. d'amour avec Contralto, et surtout l'intensité expressive, si pénétrante, des Violes d'amour avec le Luth, dans l'air de Basse de la *Passion selon St Jean*.)

Avec deux Hautbois, et "Continuo":

Soprano
Contralto
2 Htb.
Continuo

J. S. Bach
Cantate: *Du wahrer Gott und Davids Sohn*

7 4 3 b 7 4 2b 7 4 5 9b 6 8 b

Accompagnement par Flûtes et "Continuo":

Soprano solo
Flûtes
Orgue et Continuo

J. S. Bach
Passion selon St Jean
(p. 30)

p
Fl. à 2
p
6 6 6 4 5 3
ici sans C.B.

Bois et Cordes:

Contralto
Ob. d'amour p
V.I V.II A. pp
(Continuo sans Orgue)

J. S. Bach
Messe en Si mineur
(Qui sedes...)

2 Violes d'amour, Luth, et "Continuo":

Basse solo
2 Violes d'amour
Luth
Orgue et Continuo

Adagio

J. S. Bach. *Passion selon St Jean* (p. 61)

Cordes, et "Continuo":

J. S. Bach
Passion selon St Jean
(Nº XIX)

Deux Hautbois, avec voix d'Alto, et "Continuo":

J. S. Bach
Passion selon St Jean
(Nº XI)

(i) ACCOMPAGNEMENT où DOMINE LE TIMBRE DES BOIS, OU DES CORS :

Flûte avec arpèges de Harpe et tenues de Cordes: (Fl. doublant le chant):

C. Saint - Saëns
Antigone

(Musique pour la tragédie de Sophocle)

(Belle et pure orchestration de cette mélodie grecque populaire, adaptée par St - Saëns à l'invocation du chœur, dans *Antigone*.)

Flûte avec Harpe et Cor:

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(5^e acte, p. 385)

(Encore un exemple de l'harmonie parfaite entre Harpe et Flûte.- Noter la basse, **pp**, par le 4^e Cor.)

Cor et Harpe :

Des Grieux

Comme l'oiseau qui suit — entous lieux le Printemps

Cor solo

pp

Harpe

p

Massenet
Manon (2^e acte)

(Comme la Flûte, le Cor s'allie admirablement à la Harpe.)

Accompagnement par 4 Cors (avec notes répétées d'Altos) :

Véronique

Ah, mon cher fils, — mon pauvre Gui - lau - me

1^e cl.

4 cors

pp

C. A. pp

A. Bruneau
Messidor
(1^e acte, Sc. I, p.9)

(Do du C. A. très expressif, contre le Réb du Cor.)

Bois seuls comme accompagnement :

La Reine de la Nuit

2 ob.

2 cors

fag. 1^e

Mozart
La Flûte Enchantée
(p. 53)

Bois doublés, mais sans Cordes :

Mime

Schweißt, nun des Schwert

ob. 1^e + C.A.

ob. 2 (2-3)

cor + 1 cl.

1 fag. + 1 cl.

3^e cl. + fag. 2^e

cl. b. + fag. 3^e

R. Wagner
Siegfried
(1^e acte, page 85)

Harmonie faite par les Bois :

Veronique

2 fl. + 2 ob.
(Fl. à l'unisson
des Hautbois)

Vc. *mf* dimin.

+C.B. 8^{a b c}

A - lors, comme à l'autre sai - son
ob. seuls (p)

A. Bruneau
Messidor (1^{er} acte, p. 14)

Puis, avec Trp., Trb., Tuba etc.:

(j) HARMONIES FAITES PAR LES CUIVRES :

Veronique

Et ce sera la mi sè re, la fam

tromp. c. a. pp

cors pp

cl. b. pp

3 tromb.

tuba #

A. Bruneau
Messidor (1^{er} acte, p. 15)

(Tous ces passages accompagnés par des tenues de Bois, restent de sonorité assez soutenue, vo- calement parlant).

Harmonies faites par les Trombones, avec arpèges de Harpe, puis dessin aux Basses :

Werther

Pourquoi me ré - veiller, ô souffles du Prin temps

Harpe

cor

3 tromb. pppp timb.

Vc. C.B.

Massenet. *Werther* (page 337)

(Les Violoncelles ici suffisent très bien à leur partie; les Trombones **ppp** ont une belle sonorité, avec Harpe et Cor.)

Cuivres avec la Voix:

Brunehild

R. Wagner
La Valkyrie
(2^e acte, Scène IV)

(Ces Cuivres sonnent très bien sous la voix, et ne couvrent pas du tout.)

Siegmund

(id.)

(Même remarque ici pour les *Cuivres clairs* –
Tromb. et Tromp.)

Wotan

R. Wagner
Siegfried (p. 19).

(Excellent sonorité, avec la voix de Basse.)

Brunehild

R. Wagner. *La Valkyrie* (2^e acte. p. 223)

(Tout cet ensemble reste très doux, et l'on entend bien la voix de "Soprano dramatique", dont le Ré b a toujours une certaine force).

(k) ACCOMPAGNEMENTS COMPLEXES.

Bois, Trompette, Harpe:

E. Chabrier
A la Musique

(Excellent sonorité si la Trp. joue ***pp***, et qui tient aussi à l'écriture, pure et subtile, de cette Invocation où, quelque chose revit de la Beauté antique.)

Accompagnement léger laissant la voix bien en dehors, l'orchestre gardant une sonorité assez soutenue malgré cette légèreté, et nullement grêle:

Sabatino
(p)
Un ins - tant en - co - - - re
Vc.
C. B. pizz.

C. Saint-Saëns. *Proserpine* (Final du 2^d acte. p. 170)

Les Altos forment le fond de la sonorité; le Hautbois fait entendre le thème principal du morceau; les deux Flûtes ajoutent une douce lumière et donnent *du volume*; à cette tessiture et avec ce rythme elles gardent beaucoup de charme. Dans le développement de cet épisode, les doubles croches continuent aux Altos; les Bois dialoguent avec les Cordes pour le thème $\begin{smallmatrix} \text{ } & \text{ } \\ \text{ } & \text{ } \end{smallmatrix}$. Enfin, il y a quelques tenues discrètes: 2 Flûtes, ou 2 Cors en octaves, ou une ou deux Clarinettes.

Contralto solo

O mer, — joy - eu - se

tromp. *ppp*

cor *p*

V.I *mp* V.II

Hp. *mp* *mf*

A. div.

cl. 2° *pp*

Vc. div.

cl. 1°

1° fl.

cl. 2°

arco

Vc. div. pizz.

3 trb. *ppp*

C.B. unis.

pizz. *p*

C.B. *8a b9*...*1*

Gr. c. *ppp*

une cymb. *pp*

Cordes, Bois, Harpe, Cuivres:

mer, ma - gni - fi - que man - teau

trp.

cor

V.I pizz. VI et II arco div.

V.II

Hp.

1° fl. 2 fl. *pp*

cl. 2°

Vc. div. arco

A. div.

C.B. div. arco *pp*

3 trb. *ppp*

A. de Castillon
La Mer
(poésie d'A. Silvestre)
Orch. par Ch. Koechlin

Piano (pour arpèges); Cordes et Cors avec sourdines; Trombones:

Soprano solo
V.I.
div. en 3
3 cors avec sourd.
Altos
div. en 2
Piano
trb. 1^e
avec sourd.
3^e trb. ouvert
2^{ds} Vc.
1^{rs} Vc.
3 C.B. soli
Bassoon 1^{rs}

nous, et noi - - - res sont les
dolciss.

cl. 1^e pp
pp semper P.
(trb. 1^e)
Vc. 1^{rs}
3 C.B. soli

3 cors
sourd.
A. div. en 3
Piano
(trb. 1^e)
Vc. 1^{rs}
3 C.B. soli

eaux qui bril - laient si vertes
8-- 8 1^{rs} V. sons harm.

Ch. Koechlin
"Berceuse phoque"

Réalisations complexes:

La Princesse

ton chevalier, le Prince au ci - mier couleur d'au - rore

picc.
p^r clar.
2 ob.
2 cors

V.I div en 3

A. div en 3

V.II div en 2

Vc. div. en 2 sons harm.

fag. 1^e
+ C.B. (p)

M. Ravel
L'Enfant et les Sortiléges
(p. 88)

3

fag. 2^e

Autre forme complexe de l'accompagnement:

Soprano solo

dolce *espress.* *pp*

Et qu'i - ci — les moins tendres à mes soient pri - ses d'attendrissements
de même de même

ob. 1^o 2 fl. ob. 1^o *PPP* cl. 2^o

cl. 1^o *PPP* (de même)

cor 1^o de même

Hp. 1^o *PPP*

Hp. 2^o

V.I div. V.I unis *PPP* 1^{re} div.
V.II div. V.II V.II

A. div. A. *pp*

Vc. pizz. cor C.B.

4^e cor *PPP* C.B.

E. Chabrier
A la Musique
(p. 15)

Accompagnement très nourri, qui pourtant ne couvre pas :

Siegmund

Wagner. *La Valkyrie* (1^{er} acte. p. 100)

Il y a beaucoup d'instruments, mais qui jouent, les uns **p** (Bois) les autres **pp** (Cordes, et Cuivres). Aussi la Voix reste-t-elle très suffisamment en dehors, et la sonorité pleine. Remarquer l'effet intense, pénétrant, des Violoncelles divisés, garnissant ainsi sans lourdeur la région du "sons-medium".

(1) DOUBLURES DU CHANT PAR L'ORCHESTRE. Pour les *Voix de femmes*, on utilise de préférence (à l'unisson de la voix) les Violons, parfois les Altos, parfois aussi une Clarinette ou même un Hautbois, ou encore (à l'octave) une Flûte.⁽¹⁾ On peut aussi écrire les Violoncelles, à l'octave grave de la voix.

Pour les *Voix d'hommes*, les Violons (à l'octave, en général, et si c'est une voix de Ténor): les Altos ou les Violoncelles; on se sert également d'un Basson, d'un Cor, d'une Clarinette, parfois d'un Cor joint aux Violoncelles ou aux Altos, parfois encore des Violons en octaves⁽²⁾.

On trouve aussi, fréquemment, des doublures orchestrales dans les *Duos d'opéras ou d'opéra-comiques*, ainsi que dans certains *Chœurs*. Nous les citerons dès à présent, bien que n'ayant pas encore traité de l'accompagnement des ensembles et des masses chorales.

Les doublures du chant par l'orchestre sont d'un *usage courant*. On fera bien toutefois de n'en point abuser. C'est un procédé dont certains compositeurs semblent ne pouvoir se passer; il en résulte souvent quelque monotonie. Mais lorsqu'il s'agit, surtout à la fin d'une période, de *rehausser la sonorité*, d'*accuser davantage l'expression*, de donner à la phrase toute son envolée, ce moyen s'affirme très légitime.

(1) La Flûte à l'unisson du S. sonnerait trop bas. Elle ne serait à sa place que dans le grave, **f**, avec un Contralto ou un M.S. chantant **p**.

(2) Les Cuivres sont plus rarement employés à cet usage. On en trouverait néanmoins d'heureux emplois, par exemple dans la *Valkyrie*.

Ajoutons qu'il est un cas où la doublure de la ligne supérieure est nécessaire: lorsque la musique, écrite à 4 parties, ne prend toute sa signification qu'avec cette harmonie complète (ainsi par exemple, dans certaines mélodies de Fauré). Alors ne comptez pas sur la voix pour compléter l'accord dont l'orchestre ne jouerait que 3 parties. Il faut absolument avoir les 4 parties à l'orchestre.

Voici des exemples de ces diverses doublures:

Doublure sonore, par Violons en Octaves:

Dalila

The musical score shows a vocal line for "Dalila" singing "A - mour, viens ai - der ma fai - bles - se". The accompaniment consists of several instruments playing eighth-note patterns in octaves. The instruments include: V.I., V.II., 1 fl., 1 ob., 2 cl., 2 cors, cor, A., Vc., and C.B. The score is in common time, with a key signature of one flat. The vocal line is supported by the octaves of the woodwind and brass instruments.

C. Saint-Saëns
Samson et Dalila
(2^e acte. p. 187)

(Accompagnement très soutenu, sur lequel la voix s'entend parfaitement. Noter la pesanteur majestueuse des Basses; toutefois le Cor est plus ample et moins appuyé qu'un Basson.)

*Doublure dans un **f** vocal:*

Lakmé
(et Gérald & Baba)

The musical score shows a vocal line for "Lakmé" singing "C'est le Dieu _ de la _ jeu _ nes - se, C'est le Dieu _ du Prin _ temps". The accompaniment consists of several instruments playing eighth-note patterns in octaves. The instruments include: 1 fl. + V.I., 2^e fl., 1^{er} ob., 1^{er} cl., 2nd cl., 2nd ob., cors à 2, 3 trb., Vc. + fag. à 2, (+ C.B. 8^e ba), and timb. The score is in common time, with a key signature of one flat. The vocal line is supported by the octaves of the woodwind and brass instruments.

L. Delibes
Lakmé
(Duo du 1^{er} acte)

Du même genre :

Faust *Méphistophélès*

A moi — les plai — sirs, — les jeu — nes mai — tres — ses
A toi — les plai — sirs — etc.

V. I V. II

A. div en 2

3 cors

3 trb.

Vc.

C.B.

+ fl. 1^e
+ cl. 1^e

2 fag.
fag.
cor
3 trb.

Gounod
Faust
(Duo du 1^{er} acte)

This musical score page shows a vocal duet from Gounod's opera "Faust". The vocal parts are for "Faust" and "Méphistophélès". The orchestra includes two violins (V. I, V. II), double bassoon (A. div en 2), three cors (3 cors), three trombones (3 trb.), cello (Vc.), bassoon (C.B.), flute (fl. 1^e), clarinet (cl. 1^e), two bassoons (2 fag.), bassoon (fag.), horn (cor), and three tubas (3 trb.). The vocal parts sing in unison, with lyrics in French. The orchestra provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Doublure d'un f de Ténor, par un assez grand nombre d'instruments, mais sans lourdeur :

Mylio

Le sa. lut nous est pro mis C'est à nos seuls en ne. mis

V. I div. pp

1 trb.

1 pist ppp

arco pp

cresc.

V. II div.

pizz.

1 tromb.

1 ophicl. ppp

arco

cresc.

V. I div. arco

Altos div.

pizz. pp

Vc. pp

cresc.

A. div. arco

C. B. pizz.

1 cl. pp

1 fag. + cors à l'unisson des cl. et fag. et alternant de 2 en 2 mesures.

timb. pp Gr. c. ppp

E. Lalo
Le Roi d'Ys
(p. 208)

This musical score page shows a tenor part (Mylio) doubled by a large number of instruments. The vocal part is supported by various instruments including strings (V. I/V. II, Altos, C. B.), woodwinds (trb., pist., ophicl., cl., fag., cors), and percussion (timb.). The dynamics range from pianississimo (pp) to fortississimo (fff). The instrumentation is varied, creating a rich sound without being厚重 (lourdeur).

*Chant doubleé par les Cordes, harmonies faites par les Bois, (nuance **p** à l'orchestre mais sonorité pleine et large donnant l'impression du **f** sans couvrir la voix):*

C. Saint-Saëns
Phryné
(2^e acte, air de *Phryné*)
(p. 118)

(Chant à l'unisson des
2^{ds} Violons.)

Doublure intense, par Violons et Hautbois:

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(Invocation à la Nature)

*Doublures pour un *mf* Scherzando:*

G. Bizet
Carmen
(1^{er} acte, sc. I)

Doublure de la voix par Touches intermittentes :

Fût-il pauvre et ti - mi de et honteux delui - mê me, J'é - couterais mon cœur_ plû tot que ma raison -

clar. 1^e cl. cor cors 2 cors pp
doux fag. dimin. 2 fag. pp

V.I V.II V.I V.II A. A.

Vc. (Vc.) ppp

Gounod. *Mireille* (1^{er} acte, sc. I. p. 40)

Renforcement (doublure) par Hautbois :

Werther

Des o - ra - ges et des tris - tes - ses

ob. solo fl.
A. div. déjà my ici (avec arpèges de harpes, doubles croches) fag.

Vc. div.

C.B. pizz. C.B. menu pp

Massenet
Werther
(3^e acte, p. 338)

(Intensité expressive de cette touche de Hautbois.)

Doublures en Touches sur la voix :

Baucis

Phi-lé - mon m'aimerait en - co - re j'aime - rais en cor Phi-lé - mon

ob. p 2 fl. p

V.I pp V.I

V.II A.

fag.

Vc. pizz. + C.B. 8^ab^a

Gounod
Philémon et Baucis
(1^{er} acte, air de Baucis)

Autres doublures en Touches sur la voix:

Baucis

Phi - lé - mon m'ai - merait en - co - re, j'ai - merais en - cor -
ob. fl. ob.
V.I V.II
A. fag. fag. dimin.
Vc. Vc. C.B. #

Gounod
Philemon et Baucis
(1^{er} acte, air de Baucis)

Doublures légères, intermittentes, par Cordes et Bois (ici c'est plutôt, à vrai dire, la voix qui vient doubler le chant de l'orchestre):

Philemon

... à la sui - te des maux — et des plaisirs
V.I
1^{er} ob. p
1^{er} fag. p
clar.
V.II
A.
Vc. + C.B. 8^a b^a

Gounod
Philemon et Baucis
(1^{er} acte, sc. I)

Doublure (douce) de la voix par des Bois:

Chérubin

Che cosa e a - mor don - ne ve - de - te s'io i ho nel cor
cl. fl. ob.
fag. fag.
V.I V.II A.
Cordes pizz. etc.
Vc. + C.B. 8^a b^a

Mozart
Les Noces de Figaro
(Air de Chérubin
"Voi che supete")

Doublures légères par touches de Hautbois en notes piquées.

Mirielle

Ah!

ob. p

2 cl. p

V.I
V.II
legg.
(V.I en doubles cordes)

pizz. A.

Vc.
+ C.B. 8a b8

Gounod
Mireille
(1^{er} acte, *Valse*. p. 53)

Doublure légère, par Cordes et Flûtes :

Mireille

O légè - re hi - ron - del - le

V.I (p)
V.II
+ fl. p
A.
p legg.
Vc.
+ C.B. 8a b8
2 cors
legg.
2 fag.

Gounod
Mireille
(1^{er} acte, *Valse*. p. 51)

Doublure assez solide :

Dona Elvire

Allegro

V.I f
V.II
A. f
Vc.
+ C.B. 8a b8

Ah fu - gi il tra - di - tor

Mozart
Don Juan
(*Air d'Elvire*. p. 82)

Chœur doubleé partiellement par l'orchestre, avec en outre des touches de Bois:

Chœur des écoliers

Bon! la maus - sa - de sai - son est encor loin - tai - ne
+ 2 cors avec les ténors
+ 2 fag. avec les basses
ob. à 2
+ cl. 2°
V.I + II + A.
Vc.
+ C.B. 8a b a

C. Saint-Saëns
Ascanio
(2^d acte. p. 67)

Autre doublure du Chœur:

Chœur

Ah, la plaisante au - da - ce! Cé - de - rez - vous la place
1 cl. 1 fag.
1 cl. + 1 fag.
A.
Vc.
C.B.

C. Saint-Saëns
Ascanio
(2^d acte. p. 91)

Doublures du Chœur (mélodiquement) par l'orchestre, à 2 octaves plus haut:

Chœur d'enfants

8.
2 picc.
V.I
V.II
tutti pizz.
e ♂
(doubles cordes)
A.
Vc.
C.B.

G. Bizet
Carmen
(1^{er} acte, Chœur des Gamins)

Doublure à l'unisson et à l'octave :

S. *pp legg.*

Chœur
T. div.

1 fl. *pp*

2 cl. *ppp*

2 fag. *ppp*

Vc.

C.B. pizz. *pp*

(V.I avec 1^{re} flûte + pizz.
V.II div. avec les clarinettes
A. avec 2^{des} flûte)

G. Bizet
Carmen
(1^{er} acte, *Habanera*)

Doublure à l'épanouissement de la phrase :

Chœur S.I.II. *f*

V.I *f*

V.II + Vc.

cl. *7 7 7*

A. *f*

ob. 1^o

2 fag. *f*

2 trp. *pp*

3 trb *pp*

2 cors *f*

Hp. *f laissez vibrer*

timb. *ppp*

C.B. pizz. *f*

dim. *molto dim.* *p*

dim. *molto*

G. Bizet
Carmen
(1^{er} acte,
Chœur des Cigarières)

2. ACCENTS RYTHMIQUES.

Il peuvent prendre diverses formes, parmi lesquelles les plus usitées sont les suivantes :

V.I
pour accompagner un chant *p* ou *mf*

 arco *p* tenue de cor ou de basson
 ou (on peut avoir aussi, pour la tenue, 2 clarinettes,
 pizz. ou 2 flûtes, en tierces ou en secondes, etc.)

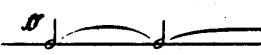
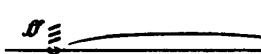
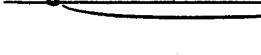
pp fl.
 cl.
 cor *p* V.II (mi aux 2^{ds} V. do aux Altos)
 A. *pp*

pour accompagner un chant *p*
 (les Cordes peuvent, naturellement
 jouer en *tenues*, au lieu de *tremolos*,
 - ou bien en *notes répétées*, etc.)

fl.
 ob.
 cl.
 fag. *f p* (les V. et A. en doubles croches)
 V.II + A. (+ 1 cor, *mp* sur le *sol*)
 (ou 2 cors en tierces, ou 2 bassons, etc.)

2 fl.
 2 ob.
 2 cl.
 2 fag.
 V.I Altos unis *f* et 2 cors, *f* ou 2 trp. (*p*)
 + V.II
 Vc. pour accompagner un chant *f*
 C.B. (on peut aussi mettre les violoncelles divisés, *f*,
 avec les altos, et doubler C.B. par fag. ou c. fag.)
 timb. *p*

A la question des ACCENTS RYTHMIQUES se relie celle des SILENCES que l'on pratique dans l'orchestre *ff* pour laisser la voix en dehors. C'est là un moyen très employé – absolument nécessaire quand on veut donner l'impression d'un *ff*, sans couvrir le chant. Mais il faut prendre garde (comme le conseille Rimsky Korsakoff) de ne pas diminuer à l'excès la sonorité orchestrale dans les silences (relatifs) où doit se faire entendre la voix. On aurait par exemple :

plusieurs Bois  * ici la voix chantera (*f*)
 2 trompettes 
 3 ou 4 cors 
 Cordes 
 Basses 

1 cor *mf* (ou 2 cl.)
f (ou *mf*) V.I + V.II + A.

Voici quelques exemples d'ACCENTS RYTHMIQUES :

Accents légers des Bois, sur les Cordes :

Des Grieux *pp* Manon *pp* Des Grieux

Nous vi-vrons à Paris tous les deux tous les deux

V.I *ppp*
 V.II div.

A. *ppp* fl. *pp* ob.
 cl. *pp*

Vc. pizz. *pp* fag. Vc. pizz. *pp*

(+ C.B. 8^a b^a) (+ C.B. 8^a b^a)

Massenet
 Manon (1^{er} acte, p. 107)

Exemple bien caractéristique d'un accord de Bois qui, en notes piquées, sonne doux et léger, tandis qu'en *tenues* il serait assez lourd si les instrumentistes n'arrivaient pas à *tous* jouer *ppp*.

Accent, très fourni, de tout l'orchestre (sauf les Trombones), pour l'attaque d'une note sonore du Soprano:

Micaëla

... au revoir messieurs les sol - dats!
2 fl.
2 ob.
2 cl.
4 cors
cornet à pistons
timb.

V.I + II
A.
Vc.
C.B.

G. Bizet
Carmen (1^{er} acte)

Pour des tenues on mettrait moins d'instruments, mais pour un accent rythmique cette disposition est très normale. Noter : Cornet à pist. *au-dessous* des Cors, le *sol* qu'il donne est beaucoup plus mordant que ne serait celui d'un Cor.

De même, accents de rythme solide :

Karnac

A.
picc.
2 fl.
2 ob.
2 cl.
2 trp.
+ 4 cors
V.I
A.
timb.
Vc. + 2 fag. arco
C.B. arco

lons! pas de là - che fai blesse ce pa lais
f.
p.
ff.
p.
trb. 1. 2.
3^e trb. p
fag. pp
2 cl.
2 trp.
+ 4 cors
2 corn. à pistons
Vc. pizz.
Vc. arco
+ fag. à 2
C.B.

E. Lalo
Le Roi d'Ys (p. 327)

Karnac

Et je n'ai que l'ef froi de n'est pas ven - gé
picc.
2 fl.
2 ob.
2 cl.
2 trp.
+ 4 cors
3 trb.
V.I
A.
timb.
Vc. pizz.
C.B. pizz.

f.
p.
ff.
p.
ff.
p.
ff.
1 cl. + 1 fag.
1 cor
etc.
etc.

E. Lalo
Le Roi d'Ys (p. 335)

Autre sorte d'accompagnement rythmique :

Ch. Kœchlin
Chanson de nuit dans la Jungle
(des 3 Poèmes du Livre de la Jungle)

3. ORCHESTRE SYMPHONIQUE FORMANT UN TOUT, sur lequel on place ensuite (tant bien que mal) une ligne vocale.

Ce moyen a été "popularisé" par Wagner, qui l'emploie constamment, à cause de la manière dont ses scènes dramatiques sont conçues. Il présente l'avantage d'une *grande unité musicale*. Il a l'inconvénient, *parfois considérable*, de ne laisser au chant qu'une partie moins mélodique (à moins que ce chant ne double la ligne la plus chantante de l'orchestre, mais ce n'est pas toujours faisable). Gevaert nous indique (p. 274 de la 2^{de} partie de son *Cours méthodique d'Orchestration*) qu'on trouve déjà cette écriture chez Grétry, et dans la *Vestale* de Spontini. Meyerbeer y recourt également.

Excellent pour des conversations à voix basse, pour des confidences intimes et *pp*, le procédé du chant placé *artificiellement* sur une "symphonie orchestrale" devient très discutable quant il s'agit de *passages expressifs*, en dehors, et d'*expansion lyrique*. Outre que dans ces occasions l'orchestre jouera presque toujours expressif lui-même, et *f*, la ligne vocale chantant avec moins d'envolée que l'orchestre sera *couverte par lui*; et dans tous les cas l'on n'entendra point les paroles. Ou bien, il faudra modérer le jeu des instruments jusqu'à lui enlever son caractère et sa véritable musicalité. Je ne dis pas que le problème soit insoluble. Parfois le musicien peut *ajouter* à son développement symphonique, une mélodie vocale *plus intense encore*; parfois un récit entrecoupé, avec des sursauts très sonores et des notes élevées en tenues assez longues, donnera l'*illusion d'une idée musicale chantante*, — mais la plupart du temps les compositeurs se montrent incapables d'y parvenir. Il n'y faut pas moins qu'une extrême habileté — et beaucoup d'imagination créatrice.

De toute façon : 1^o Ecrire aussi vocal que possible 2^o Eviter toute lourdeur orchestrale risquant de couvrir, et toute doublure inutile (surtout par des Bois) 3^o S'efforcer d'*atteindre à l'expression* dans ces épisodes symphoniques, sans qu'il soit besoin que les instruments jouent réellement fort (ou du moins, constamment *f*); réservé les *f* pour la voix humaine 4^o Et le cas échéant, ne point hésiter à *doubler la voix par l'orchestre*. Enfin, ne pas espérer que l'on entende tous les mots; par conséquent, éviter à tout prix qu'en de tels passages il soit besoin de comprendre le détail de ce que disent les chanteurs. En satisfaisant à toutes ces conditions, on peut résoudre (au moins dans une certaine mesure) le problème si souvent insoluble, du drame lyrique dans lequel la voix humaine n'est pas annihilée par la *Symphonie de l'orchestre*.

Certains de ces drames lyriques, notamment *le Rêve* et *Louise*, en bien des endroits, ont à peu près réalisé la solution de ce difficile problème. Dans *Messidor* également l'on constate un effort couronné de succès. Mais souvent aussi, remarquez-le bien, la *voix chante f* tandis que la nuance de l'orchestre porte, pour tous les instruments, *p*. Encore ces réussites sont-elles atteintes parce que le musicien a su faire chanter la voix, comme d'autre part Gabriel Fauré dans *Pénélope*. Et pour l'*Ariane* de Paul Dukas, il ne fallait pas moins que sa maîtrise parfaite de la science orchestrale et la sûreté de son équilibre: grâce à quoi la *Charybde* et la *Scylla* du drame lyrique ces deux écueils redoutables (voix couverte, ou masse orchestrale sans accent) furent évités par le plus habile des pilotes.

4. ÉTUDE DE CE QUI COUVRE LA VOIX.

On a déjà traité de la question, d'une façon générale au Chapitre II. Revenons-y pour un moment, avec quelques détails supplémentaires.

On se demande parfois *pourquoi* certaines œuvres, dont l'orchestre est *très sonore* (*Carmen* par exemple) n'offrent *pas un seul passage* où la voix soit couverte, alors qu'en d'autres, assez grises et dont il ne semble pas que les instruments jouent fort, l'on n'entend qu'assez mal les *notes* des chanteurs, et point du tout les *paroles*. Cela tient sans doute à la nature des idées mélodiques, si saillantes chez Bizet. Mais surtout, à ce qu'il sait constamment *mettre de l'air*, disposer des *silences* où il le faut, éviter les longues tenues aux Bois, dégager les Basses. Tout cela part du même principe, à quoi déjà nous voyons Mozart se conformer. Ce qui tend, en premier lieu, à *couvrir*, ce sont les *tenues prolongées*, particulièrement celles des Basses. Etudiez la partition de *Carmen* et voyez combien de fois Bizet *allège la sonorité*, soit en écrivant *pizzicato* aux Contrebasses, soit en ne gardant un Basson ou un Cor que dans la première moitié de la mesure. *A fortiori*, vos Basses *couvrirent* si vous les écrivez en *position serrée* avec le reste de l'harmonie, et c'est alors que se produisent ces curieuses "interférences" par suite desquelles on a l'impression d'une sonorité terne, d'un ronronnement dans la grisaille, et de ne pas entendre la voix.

En certains cas, pour des nuances *p* ou *pp* et des lignes très tranquilles, les Contrebasses peuvent tenir le son toute la mesure sans risquer de couvrir la voix. Mais dès qu'il s'agit de jouer *mf*, les rondes de ces instruments atténuent la sonorité des parties plus aiguës, jusqu'à même *couvrir le chant* si d'autres tenues dans l'orchestre contribuent aussi à cette fâcheuse éventualité.

Une note prolongée du *Cor*, se détachant sur des pizzicati de Violoncelles et de Contrebasses, reste bien transparente et n'est pas à craindre, — ni même, dans le *p*, deux *Cors en octaves*; mais un accord de 2 Bassons et 2 Clarinettes reposant sur des Basses *arco* (*Violoncelles + Contrebasses*) sonne déjà suffisamment lourd et risque de ne pas laisser la voix très en dehors : tandis que cette même voix s'entendra fort bien sur l'accord 2 Fag. + 2 Clar. si les Basses ne tiennent pas le son, et jouent *pizzicato*, ou en *croches arco* pour le premier temps.

Des raisons analogues font que les Bois en *Staccato*, ou écrits couvrent beaucoup moins que s'ils jouent des *tenues* ou même des *traits liés*. C'est grâce à la *légèreté de l'attaque* qu'ils ne couvrent pas.

On a constaté que le Quatuor exactement doublé par les Bois couvre davantage que si les Bois jouent d'autres notes (ou les mêmes, mais à un autre octave). Probablement pour la raison qu'ainsi doublées, les parties des Cordes se trouvent plus en dehors, attirant l'attention au détriment du chant vocal, qui *lutte mieux* avec deux adversaires séparés dont *chacun se trouve plus faible* que dans le cas de la doublure de l'un part l'autre.

Il est également recommandé de ne pas écrire les Bois à 2 sur la même note⁽¹⁾, du moins pour des accords. Ceux-ci, de la sorte, acquièrent une sonorité soutenue mais lourde, et dont la puissance est redoutable pour le voisinage de la voix humaine.

Et si même les Bois ne sont pas écrits à 2, méfiez-vous des accords *tenus* lorsque le nombre des instrumentistes est assez considérable⁽²⁾. Il est impossible de donner des conseils précis : cela dépend essentiellement de la façon d'écrire les Bois, du choix des tessitures, et des nuances qu'ils peuvent donner. Habillement disposés, six instruments à vent *ne couvriront pas, jouant pp*; mais la moindre maladresse dans la réalisation et le choix des tessitures peut faire que le même nombre de Bois vous empêchera de bien entendre le chant.

En revanche, les Cuivres (et les Cors) sont beaucoup moins à craindre qu'on ne le croirait, parce que leur timbre reste assez transparent et que, s'ils ne jouent pas fort, ce timbre *laisse passer la voix* bien mieux que celui de la réunion : 2 Fag. + C.A. + 2 Ob., dont les instruments appuient davantage.

Nous avons déjà signalé qu'il faut prendre garde aux instruments à Cordes en *style expressif* et *contrepointé*, parce que leurs parties *se trouvent naturellement en dehors*, et qu'ils *les jouent en dehors*. Pour ces motifs il arrive souvent que le Quatuor couvre la voix quand il est écrit de la sorte (même avec la nuance *p*) — parce qu'on a grand mal à obtenir qu'il se conforme à cette indication. Au lieu du *p*, qu'il faudrait, c'est un *f*; dès lors vous entendez mal le chant *si la phrase vocale n'est pas très significative*, et *si l'interprète ne peut donner suffisamment de voix*.

⁽¹⁾ Mais, si la phrase vocale chante bien, on peut la soutenir par des tierces telles que par exemple : 1 cor + 1 clar.

⁽²⁾ Six, sept, huit. Toutefois s'ils jouent *pp* et que la voix puisse se développer, ils ne couvrent pas.

Cette question des nuances est d'une importance capitale. De toute façon, quand vous écrivez l'accompagnement d'une partie vocale, faites en sorte que des *p* se trouvent aisément jouables pour les instruments employés, afin qu'ils n'aient pas à faire, pour réaliser ces *p*, de grands efforts de volonté ni de technique.

La voix lutte moins bien contre un *petit orchestre* qui joue, dans la nuance *f*, des parties elles-mêmes très chantantes, que contre toute la masse orchestrale écrite *pp* et en notes répétées, légères (comme par exemple dans le *Miserere du Trouvère*, où vous trouvez ce rythme  à tout l'orchestre). Ce n'est pas forcément le *grand nombre* qui vient à couvrir, mais le timbre, l'écriture, la nuance *f* ou *mf*, le style expressif, et la nature de la phrase jouée par les instruments⁽¹⁾.

Je pense inutile de donner des exemples à l'appui. Le lecteur n'aura qu'à se reporter à ceux que nous avons fournis précédemment, et dont la plupart sont dûs à des maîtres incontestés.

DUOS, TRIOS, QUATUORS, ET DIVERS AUTRES ENSEMBLES DE SOLISTES.

Rien de particulier à dire, que nous n'ayions déjà signalé pour les *Soli*, -à cela près que, naturellement, un *Quatuor*, un *Sextuor* vocal demandent une orchestration un peu plus fournie que celle d'un Solo chantant avec la même nuance que chacun des solistes de l'ensemble. (Je dis *un peu* plus fournie, parce qu'en réalité l'on ne réunit pas 4 fois plus d'instruments, pour un *Quatuor*, que pour un *Solo*). D'ailleurs il y a toutes sortes de duos, de trios, d'ensembles vocaux, et l'orchestration diffère suivant les cas. L'écriture même de cet accompagnement orchestral peut varier, car parfois elle ne consiste qu'à *doubler* les parties vocales, tandis qu'en d'autres occasions elle réalise une sorte de *contrepoint*, ou de *soutien* très léger.

Le mieux, pour étudier ces diverses questions, reste encore de procéder par des exemples.

DUOS.

Orchestre très plein, mais ne couvrant pas :

C. Saint-Saëns
Samson et Dalila
(Duo du 2^e acte,
p. 296)

⁽¹⁾On constate exactement la même chose avec les Chœurs : un ensemble chorale de S.C.T.B., chantant *pp*, donne une sonorité beaucoup plus douce qu'un Quatuor vocal de soli, parce que ceux-ci ne condescendent presque jamais à des sons *ppp*. On a déjà bien du mal à en obtenir des *p*.

*Don José
Escamillo*

Y.I. *pp*

V.II.

A.

C. B. pizz.

2 cors *pp* 2 trp.

fag. 1º

cl. 2º

cl. 1º

fag. 2º *pp*

timb. *ppp*

G. Bizet
Carmen
(3^e acte)

Orchestre doux et plein, pour un Duo pp:

Alexina

O Ve-ni - se la blonde, ciel pur, joy-eux prin-temps

Henri

fl. *ppp* ob.

2 cl. *ppp*

cor *ppp*

V.I div.

V.II div. 11^s A.

A.II

Vc.

Vc. *pp*

Harpe

Hp.

Hp. *ppp*

Cymb. *ppp*

timb. *ppp*

E. Chabrier
Le Roi malgré lui
(2^d acte. p. 327-328)

Dans ce charmant *Duo de Venise*, du *Roi malgré lui*, un seul passage nous semble sonner d'une façon un peu douteuse: d'abord à cause de l'écriture peu fondues des voix, ensuite pour des raisons orchestrales; la sonorité que voulait Chabrier exigerait probablement d'extrêmes *ppp* et la plupart du temps le passage en question manque de la douceur qu'il faudrait:

E. Chabrier
Le Roi malgré lui
(2^e acte, p. 331)

(La 1^{re} moitié de la mesure est un peu creuse; à la 2^{de} moitié la flûte est pâle contre le soprano et les cors; ceux-ci devraient jouer extrêmement *ppp*, le la du 1^{er} cor a tendance à trop dominer si l'on n'a pas soin de le voiler.)

TRIOS.

Trio, avec orchestre garni et mouvementé:

Mozart
Les Noces de Figaro
(1^{er} acte, N° 7. Terzetto)

Trio soutenu d'un orchestre plus léger :

Mozart
La Flûte Enchantée
 1^r acte
 (Trio des "Drei Damen")

Orchestre accompagnant 3 voix à l'unisson :

Carmen
Frasquita
Mercédes

etc.

2 cl. *mf*

2 fag.

1 cor

pizz. (V.I
V.II
A.)

Vc. pizz. *mf*
+ C.B. *8a* *ba*

G. Bizet
Carmen
(2^d acte, *Chanson bohème*)

Equilibre entre orchestre et 3 voix p :

Mozart
La Flûte Enchantée (1^{er} acte)

1 fl. *p* rit.

V.I

1 fag. *p*

3 voix soli

Vc. *p*

Mozart
La Flûte Enchantée (1^{er} acte)

Trio vocal avec 2 Hautbois et "Basse continue"

Soprano I

Soprano II
Alto

2 Hautbois

Basse continue
sans C.B.
ni Bassons

The score consists of four staves. The top two staves are for Soprano I and Soprano II/Alto. The third staff is for two Oboes. The bottom staff is for Continuo Bass (without C.B. or Bassoon). The music is in common time with a key signature of one sharp.

S. I

S. II
A.

Ob.

B.C.

This section shows the continuation of the musical score for the same four instruments: Soprano I, Soprano II/Alto, Oboe, and Continuo Bass.

J. S. Bach. *Magnificat (Suscepit Israël...)**Trio soutenu d'un orchestre Cordes + Bois :*

le - - be wohhl le - - be wohhl

Agathe

Annette

Max

V.I + 1 fl.

V.II + cl. 1^o

A. + 1 fag.

This score features five staves. From top to bottom: Agathe, Annette, Max, V.I + 1 flute, and V.II + clarinet 1st. The vocal parts sing the words "le - - be wohhl le - - be wohhl". The woodwind parts provide harmonic support. The bassoon part is indicated at the bottom.

C. M. Weber
Le Freyschütz
Trio

Orchestre léger et plein, accompagnant un Trio :

Doux est le muguet parfumé, mes balsers sont plus doux enco - re
 flamme arden - te qui me dévo - re
 Mal - heur à toi

V.I pp
V. II
1 fl. (pp)
1 cl.
1 fag.
A. (pp) A. + Vc. I
1^{rs} Vc.
Vc. II
C.B.

C. Saint-Saëns
Samson et Dalila
(1^{er} acte, p. 138-139)

Excellent exemple à étudier au point de vue de l'équilibre : on y voit qu'il suffit d'une Fl. et d'une Clar. pour équilibrer les Violons (pp) en octaves, avec la voix; puis Fl. Cl. Fag., une fois que le Ténor a commencé à chanter. Les 1^{rs} Vc. donnent de l'intensité au contrepoint des Altos et les 2^{ds} Vc. (avec les C.B.) suffisent amplement pour faire les Basses.

Trois voix soli (dans le Quintette de Don Juan) accompagnées par les Bois :

Doña Elvire
Doña Anna
Ottavio
ob.
cors
1^o clar.
fag. 1^o

Mozart
Don Juan
(Quintette)

(Les Bois seuls suffisent ici à soutenir les voix, avec un seul Basson pour la Basse.)

QUATUORS.

Orchestre très léger⁽¹⁾ avec Quatuor (p) de solistes :

S. solo C. solo

T. solo B. solo

V.I pp

A. Vc. A. pizz.

pizz. C.B.

ta dou ce muse a fuir t'in vi te

C. Saint-Saëns. *La Lyre et la Harpe* (N°5. p. 72)

⁽¹⁾ Altos seuls, pizz., pour faire la Basse.

Quatuor de Manon : sonorité soutenue; voix chantant f, avec tous les Bois et 4 Cors, puis intervention des Cordes :

Manon

Ah, che - va - lier, je meurs d'ef - froi Je meurs d'ef - froi

Des Grieux

O Ma - non, soy - ez sans ef - froi Comp - tez sur moi

de Bretigny

(L.) Co - quin! (de B.) Con - tiens - toi, Lescaut! (L.) Re.te.nez - moi, re.tenez-moi, re.te.nez - moi!

Lescaut

f1. fl. ob. cl. 2 corn. à pist.

fag. mf 3 trb.

> à 2 4 cors 4 cors

V. I + II A. Vc. f + C.B. 8a8a

Massenet. *Manon* (*Quatuor du 2^d acte. p. 149*).

Quatuor d'Ascanio: p vocal; orchestre pouvant jouer assez doux.

Colombe *Scozzone*

Ascanio
Benvenuto
Cellini

fon - de *a dans mon cœur ouvert les cieux*

Vainement tacolé re gron . de

fon - de *(p) Saigne en mon cœur silencieux*

fl.
cl.
+ *V.II*
c.a. *(p)* *cl.* *ob.*

2 fag. *fag.* *fag.* *fag.*

cl. 2? *+ V.I 8?*

V.I *V.II*

A.

Vc.

timb.

C.B.

C. Saint - Saëns
Ascanio
(Quatuor)
(p. 389 - 390)

Second exemple du Quatuor d'Ascanio: crescendo très sonore, les voix arrivant à être **f**, très soutenues; orchestre plein mais sans lourdeur.

Colombe
Scorzone

p cresc.

Ascanio
Cellini

1 fl.
1 ob.
2 cl.
+ c.a.
2 cors
2 fag.
2 cors
3rd trb.
timb. *p*
+ V.I 8^a
V.II

cresc.

2 fl.
c.a.
4 cors
a 4
4 cors
2 fag.
fag.
2 cors
fag.
2 cors
timb.
+ V.II 8^a
V.C.
+ C.B. 8^a b^a

cresc. (molto sost.)

sempre C.B. 8^a b^a des Vc.

id.

QUINTETTES.

Quintette de Carmen: passage très léger d'orchestre, mais point maigre.

Frásquita
Carmen et
Mercédès
Le Remendado
Le Dancaïre

2 fl.
fl. à 2
à 2
2 cl.
(pp)
cl. à 2
2 fag.
Vc. pp

G. Bizet
Carmen
(2^d acte, Quintette)

A.

Plus loin le **pp** des voix est accompagné par **accords de 2 Clar., 2 Fag. et 2 Cors** — ce qui suffit grandement, — avec pizz. Vc., C.B. pour les Basses, et pizz. V.I + II + A. aux 1^{ers} temps, toutes les 2 mesures. — Le **J'** final de ce morceau est soutenu par tout l'orchestre, sauf les Trombones.

Noter aussi les tenues de Bois **pp** contre les 5 voix écrites à une partie:

F., M., C.
Le R., Le D.

ob. 1^e ppp
2 cl. ppp
2 cors ppp
4^e cor ppp
V. I pizz.
C.B. pizz.
Vc. pizz.
pp

G. Bizet
Carmen
(2^d acte, Quintette)

Quintette de Così fan tutte: orchestre léger, où les Altos et les Bassons font en sorte que ce n'est point vide :

Mozart. *Cosi fan tutte* (Quintette)

Quintette de Così fan tutte, second exemple :

Mozart
Cosi fan tutte
(Quintette)

Ici la sonorité est
beaucoup plus sou-
nue, mais point lourde.
Et il y a toujours *de
l'air aux Basses*.

SEXTUORS.

Ecriture de l'orchestre dans le Sextuor vocal de Così fan tutte :

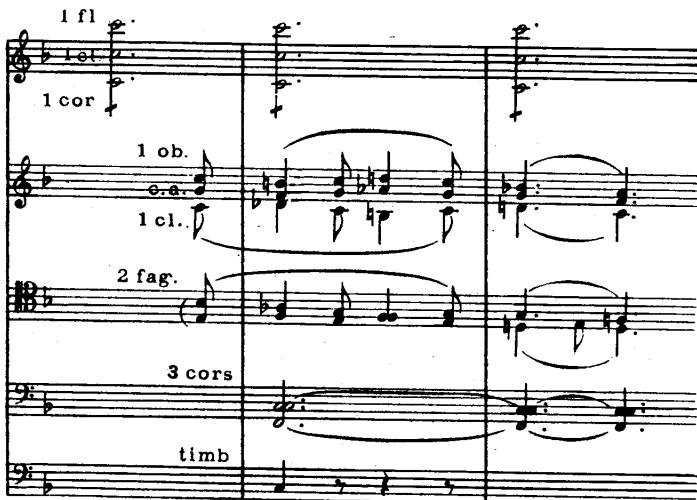
(Voix bien soutenues,
orchestre très nourri
mais avec la nuance **p**.)

SEPTUORS.

*Septuor des Troyens. Orchestre doux, plein, lumineux; dans l'ensemble, cela reste **p**:*

H. Berlioz
Les Troyens à Carthage
(Septuor)

Septuor des Troyens (2^e exemple). Même douceur de l'ensemble⁽¹⁾



H. Berlioz
Les Troyens à Carthage
(*Septuor*)

En outre : Ascagne, Didon, 1^{re} V., avec Ob.
Anna, 2^{ds} V. avec C.A.
Enée, 2^{ds} V., avec 2^{de} Clar.
Iopas avec Fag. 1^o
Panthée, Narbal, Altos avec Fag. 2^o
Vc. avec 3^e cor; C.B. à l'octave basse.

⁽¹⁾ Noter la Basse faite par 3 Cors : *fa, do, do*, large et pleine.

ORCHESTRE ACCOMPAGNANT LES CHŒURS

Il convient tout d'abord de noter que l'intensité d'un Chœur peut varier de *ppp* à *fff*. Rien n'est aussi doux qu'une masse chorale écrite dans le *medium* ou dans le *grave*, et chantant à bouche fermée; — tandis que la même masse chorale, à l'*aigu* et sortant le son de toute sa force, produit une sonorité considérable.

Dans l'accompagnement orchestral d'un chœur il importe donc tout d'abord, pour le compositeur, d'évaluer avec toute la précision possible quelle sera l'intensité de ce chœur, afin de choisir et de disposer, pour le meilleur équilibre, les instruments de l'orchestre auquel se joindra le chœur. Ce n'est point facile.

Puisque les *ppp* d'un chœur sont, réellement, très doux, il suffira d'une orchestration très discrète, — mais que l'on écrira *pleine* si l'on désire l'équilibre de volume entre le chœur et l'orchestre. Par exemple des instruments à Cordes en sourdine, dans le *medium* et le *grave*, mais sans divisions à l'*extrême*, — et soutenus au besoin par des Bois discrets, très doux. — Le *p* d'un chœur demande un peu plus d'orchestre; le *mf* correspond à peu près à ce que vous aviez pour accompagner le *f* d'un soliste vigoureux; quant aux *f* et *ff*, il ne faut pas craindre d'y joindre un orchestre bien sonore et très nourri.

Des exemples feront mieux comprendre notre pensée. Mais d'abord, n'oublions pas non plus qu'un élément doit entrer en ligne de compte, du moins à partir de la nuance *mf*; c'est le nombre des choristes. Si le *ppp* d'un chœur nombreux (100 à 120 chanteurs) reste sensiblement aussi doux que celui d'un ensemble de seize à vingt seulement, il n'en va plus de même quand on chante *mf*, et surtout si l'on chante *f* ou *ff*. En sorte que pour certaines œuvres, les *ff* d'un chœur de 120 voix peuvent couvrir des Bois et même des Cordes qui s'équilibreraient très bien à 40 choristes. Nous en concluons qu'il serait prudent, pour le compositeur, de prévoir le nombre approximatif de ses interprètes, ainsi qu'on le fait parfois pour les instruments à Cordes. Telles symphonies modernes sont équilibrées, entre Bois et Cordes, pour 16 à 18 1^{ers} Violons, et cessent tout-à-fait de l'être avec 6 à 8 1^{ers} Violons. L'auteur spécifie donc, sur sa partition : "au moins 12 à 16 1^{ers} Violons" pourquoi ne ferait-on pas de même en matière de musique chorale ? (cela se pratique parfois : Chabrier et Claude Debussy ont indiqué le nombre de choristes qu'il fallait pour l'Ode *A la Musique* et pour les *Sirènes*; on ferait bien de suivre cet exemple).

Voici maintenant des exemples de sonorités orchestrales extrêmement différentes, selon l'intensité que doit donner le chœur, et en commençant par les *pp* pour terminer par les *ff*⁽²⁾.

⁽²⁾ Il pourra se faire que l'on ne suive pas rigoureusement l'ordre des intensités dans cette série d'exemples. Mais, autant que possible, on s'y efforcera.

Orchestre avec Chœur pp :

C. Saint-Saëns
La Lyre et la Harpe
(N° 5, p. 73)

(Ce n'est point là un **ppp** du Chœur, sa sonorité quoique **pp** reste assez soutenue. Aussi les Bois (d'ailleurs très doux) ne sont-ils pas de trop. — Les guirlandes des Cordes restent extrêmement légères.)

E. Chabrier
A la Musique
(page 3)

(Orchestre doux mais assez plein. Le Chœur chante doux aussi, mais nullement éteint, malgré la nuance **ppp**.)

Accompagnement d'un petit chœur, p, d'enfants.

Les Enfants
Le Bailli

Jé-sus vient de nai - tre, voi-ci no - tre di - vin maî - tre
c'est bien ce la

2 fl. pp
cl. pp
A. div. pp
Vc. div. pp

Massenet
Werther
(1^{er} acte)

(Sonorité douce et transparente.
Harmonies par A. et Vo. divisées,
noter la Cl. s'ajoutant aux Altos,
et les Flûtes en octaves.)

Orchestre doux et plein accompagnant des Chœurs à bouche fermée:

Ténors
Basses
(pp)
(pp) 2 cors
(pp) 2 fag. + Vc. div.

E. Chabrier
Gwendoline (1^{er} acte, Sc. I)

Avec tout le Chœur, et pour soutenir une phrase chantante des Ténors et Contralti unis, Chabrier écrit l'orchestration suivante, également très douce et très pleine :

T. et C. à l'unis.
S. div.
B. div.
4 cors
ob. 1^o
cl. 1^o
Harpes
fag.
C. B.

l'air lé - ger où l'au - be naît
La grè - ve où croit le ge - nêt
La grè - ve où croit le ge - nêt
etc.
etc.
etc.
etc.

E. Chabrier
Gwendoline
(1^{er} acte, p. 87)

(Il faut noter que cette sonorité des Chœurs, très douce, n'est cependant pas un **ppp**, ni même un réel **pp**, car il faut que la ligne des T. et C. s'affirme. Aussi les Bassons *ré-la-ne* sont ils pas de trop, et cette quinte *ici* est excellente. Elle aurait été lourde à la fin du *Chœur des Sylphes*, de la *Damnation de Faust*.)

*Pour accompagner des
Voix de femmes, pp :
Orchestre très discret;
la sonorité du Chœur est
extrêmement douce, et
les Cordes ici suffisent
tout - à - fait :*

S. C. *Voi . ci le prin temps nous portons des fleurs*

V.II div.

A. div.

Vc. C.B. etc.

Harpe

C. Saint-Saëns
Samson et Dalila
(1^{er} acte, p. 123)

Chœur pp avec orchestre:

S. Pastoureaux, à dieu !

Contralto div.

T.

A - dieu, pastou - rel - les

B. div.

petite timb.

Piano

M. Ravel
L'Enfant et les Sortilèges
 (p. 68-69)

(Orchestre réduit ici à sa plus simple expression; mais les Basses et les Cti jouent un rôle orchestral important.)

Chœur avec Cuivres pp:

Ch. Kœchlin

Chant funèbre à la mémoire des jeunes femmes défuntas.

(Bien que *p*, la sonorité des Cuivres reste ici *très claire*, mais le *sol* des Soprani ne donne qu'un *pp* relatif et l'équilibre reste maintenu.)

Chœur et Orchestre dans la coulisse :

Sopr. div.
Ténors div.
orchestre dans la coulisse

des-cen-dons la pen-te, dou-ce-ment
triangle, cymb., tamb. basque
lob. 1 cl. fl. ob. cors m/

L. Delibes
Lakmé (3^e acte)

(Cet orchestre dans la coulisse sonne très doux, et ne couvre pas le Chœur.)

Etude de diverses réalisations d'orchestre et chœur, au point de vue de la sonorité orchestrale devant équilibrer la masse chorale. – (Cette sonorité orchestrale est extrêmement variable, selon le caractère et les nuances du morceau).

Un Chœur chantant **pp** reste extrêmement doux; aussi n'a-t-on besoin, dans ce cas, que d'un orchestre aux nuances très atténuées :

2 fl. pp (1^o) V.I div. V.II A. Vc. 1^o S. Chœur (pp) 2^o S. très doux B. div. T. div.

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(Chœur des Syphes)

(Orchestre très discret; les Flûtes s'entendent et l'ensemble quoique plein, est bien celui qu'il fallait à ce **ppp** du Chœur.)

*Chœur **p** et léger, orchestre discret :*

fl. à 2 p ten.
1 cor p Altos T. et B. p legg.
Vc. pizz. + C.B. 8a/ba
Sur la pla-ce chacun pas-se, chacun vient, chacun va

G. Bizet
Carmen (1^{er} acte, Sc.I)

(Les Flûtes sont ici au 2^d plan, mais si les choristes chantent **p** et léger, elles se perçoivent, et de toute façon elles servent à lier les sonorités.)

Dans le passage suivant, les Clarinettes viennent aussi lier le timbre du Chœur à celui des Altos à l'8^e grave :

V. I
(pp)
V. II
S. I
Chœur
Dans l'air nous sui vons des yeux
+ Altos (de Poch.) à l'8^e grave des 1^{es} Soprani
cl. 1^{re} pp
cl. 2^e
Vc.
C. B. pizz.
Vc. pizz.
+ Hp. (en noires) avec les Vc.

G. Bizet
Carmen
(1^{er} acte. Chœur des Cigarières)

Avec un Chœur *léger*, même chantant *mf*, il suffit parfois d'assez peu d'orchestre; on est étonné, dans la *Ronde des Paysans* de la *Damnation de Faust*, que Berlioz ait obtenu à la fois la plénitude de l'ensemble, et la transparence grâce à quoi l'on entend (un peu au 2^d plan, mais perceptible quand même) le contrepoint des Flûtes et Clarinettes :

fl. à 2
cl. à 2
S. avec 2 ob.
C. T. div.
avec 2 fag.
B. div.
+ Vc. unis

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(Ronde des Paysans)

De même, dans la *Marche des Soldats*, les doubles croches des Clarinettes (registre assez sonore, d'ailleurs) sortent très bien sur le Chœur chantant *mf*:

2 ob.
2 cl.
V. I
V. II
A.
T. mf
2des B.
Vc.
+ C.B. 8^a b^a

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(Chœur des Soldats)

De même encore ce trille de Clarinette, qui sort bien :

une clar. tr... tr...
V. I + II (pizz.)
A. + Vc. pizz.
Chœur + 2 fag.
C. B. pizz.

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(Chœur des Etudiants)

Cette question du plus ou moins de *transparence de l'orchestre* avec un chœur est du reste une des plus difficiles à résoudre avec certitude, surtout pour savoir si les *Bois* sortiront bien. Et cela dépend d'ailleurs du nombre des choristes, de la nuance avec laquelle ils chantent, comme aussi de l'endroit où ils se trouvent placés par rapport aux instruments. Ainsi, dans ce même double chœur (des Soldats, et des Etudiants), le passage suivant, aux Flûtes,

s'entend bien : fl. à 2 (doublé par les 1^{ers} Ténors et les Hautbois) sur les imitations du thème, aux Cors, 2^{ds} T., Clar., et Basses; tandis que l'on ne perçoit guère ceci: 2 flûtes car le thème, étant écrit en tierces, a moins de force; en outre, il y a ici *des croches aux Trombones, Cornets à pistons, et Bassons.*

Egalement, à cause du Chœur, des Cordes, et surtout des 2 Trp. et 2 Cornets à pistons jouant: 2 flûtes

il arrive que les Flûtes: sont à peu près couvertes. Pareil cas est d'ailleurs très rare chez Berlioz, — et sans doute suffirait-il de modérer un peu les Cuivres.

Le passage suivant est fort bien équilibré :

La montée du Quatuor en notes répétées est très sonore et s'entend bien sur la sonorité (considérable des Bois et du Chœur). — Berlioz ne fait entrer la voix du *Ténor solo* qu'après le diminuendo de l'orchestre, ce qui laisse l'attaque du *Laaign* très suffisamment en dehors. Puis, sur le fond *pp* des Bois et du Chœur, les notes du Solo dans le medium: blan-te sur l'aile de vos chants vous ne sont pas couvertes. Plus loin, le thème des

Flûtes fl. à 2 qui double (à l'8^e) le Chœur, ne s'entend guère, ou du moins en général il n'est pas "en dehors"; cela s'explique car autre le Chœur il y a encore, avec le Quatuor en doubles croches: 2 Cors, plus Ob., Cl., Fag. C'est le chœur ici qui domine; il a d'ailleurs, musicalement, la partie la plus importante. — Si l'on les nuances du Chœur et des Bois.

Equilibre dans le double chœur des Soldats et des Etudiants:

The musical score consists of multiple staves of music. The vocal parts include Ténors, Basses 1^{res}, Basses 2^{des}, and Basses 1^{res} + Faust + Méphist. The instrumental parts listed on the left are cl. à 2, ob. à 2, cors à 2, cl. à 2, cors à 2, 2 corn. pist., trb. à 3, + fag. à 4, V.I, V.II, arco tutti, A, Vc., and + C.B. 8^a b^a. The vocal parts sing "Vil - les en - tou - rées de murs et remparts" and "Jam nox, stella - ta nox, stalla - ta ve.lamina". The instrumentation includes two Trombones, Cornets à pistons, and four Bassoons.

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(Chœur des Soldats et des Etudiants)

Ce passage sonne à merveille; magnifique et triomphale entrée des Trombones, Cornets à pistons et 4 Bassons, pour le 2^d thème, dont le départ est souligné par 2 Trompettes. Vigoureux accents des Cordes et solides appels des Cors; les Bois doublent (à l'octave) le chant des soldats: c'était le meilleur parti à prendre car un contre-point de ces instruments eût été perdu, et d'autre part il n'était pas nécessaire de doubler les accents du Quatuor. Plus loin, comme il y a des sonneries de Trompettes qui viennent s'ajouter, Berlioz a jugé avec raison que la doublure du Chœur par les Bois devait être renforcée par les 1^{rs} Violons: et ceux-ci s'entendent très bien. Voici le passage en question :

The musical score consists of multiple staves of music. The vocal parts include T. et Soli (F., M.), T. et Faust, and B. et Méph. The instrumental parts listed on the left are Chœur des Étudiants, Chœur des Soldats, fl. à 2, ob. à 2, V.I, V.II, A, 4 fag., Vc., + C.B. 8^a b^a, cors à 2, cl. à 2, 2 corn. à pist + 2 cors, timb., and mb. The vocal parts sing "T. div.", "B. I.", and "B. et Méph.". The instrumentation includes Trombones, Cornets à pistons, Bassoons, Flutes, Oboes, Violins, Cello, Double Bass, Clarinets, Timpani, and Bass Drum.

(id.)

Équilibre dans le Chœur des Bumeurs.

T. div.

Chœur div.

B.

2 fl.

ob. à 2 2 ob.

2 cl. 2 cl.

fag. à 4

V. I

A.

V. II V. II

A.

2 corn. à pist.

4 cors à 2

2 cors à 2 à 2 à 3 1 cor

2 ophicli. (unis)

Vc. C.B. 8th bⁿ

Vc. C.B. timbale

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(*Chœur des Buveurs*)

Les Ophicleides soulignent le caractère lourd, à dessein, de ce Chœur; les Bois sont presque perdus dans l'ensemble; cependant ils ne sont pas inutiles car ils garnissent la sonorité. Les gammes des Violons (I et II) sortent. *Au 1^{er} plan* sortent les *sib* des 1^{rs} Ténors quand ceux-ci sont assez nombreux, et qu'on ne les place pas trop loin derrière l'orchestre (ce qui serait un tort pour la *Damnation de Faust*, où le Chœur joue un rôle capital.)

On a déjà vu plusieurs orchestrations de l'accompagnement du thème d'Escamillo, dans *Carmen*; celle-ci est une des plus vigoureuses; elle sonne magnifiquement:

S. I-II

Chœur

T.
B.

C'est l'Es - pa - da, la fine lame

fl. à 2
ob. à 2 + cl. à 2
fag. à 2

V. I
V. II
A. + Vc.

2 cornets à pist.

3 trb.

4 cors

timb.

C. B.

G. Bizet
Carmen
(Cortège du 4^e acte)

(Thème à 3 octaves par Cordes et tous les Bois, plus le Chœur; Accords par Trombones, Cors et Cornets à Pistons, Basses par Timbales et Contrebasses, sans que celles-ci soient doublées par Vc. ni par Fag., lesquels servent à chanter le thème. Déjà la force des Timbales seules, est considérable; *a fortiori* avec C.B., dont la doublure par Vc. ou Fag. était tout-à-fait inutile.)

Chœur du dernier tableau de Mireille :

Gounod
Mireille
(*Chœur du tableau final,
aux Saintes Maries
de la mer*)

J'ai déjà signalé l'effet si caractéristique des *Cors en quintes*, avec les A. et Vc. — Remarquer l'écriture du Chœur; Gounod le dispose en tierces (mesures 2 et 4) afin de ne pas doubler la broderie *do ré do*, et de laisser tout son caractère à la quinte *fa do*.

Pour un f avec Chœur: Orchestre à 2 parties, double, sans tenues.

G. Bizet
Carmen
(*1er acte, Habanera*)

(Le rythme du *f* est souligné
par triangle et tambour, *f.*)

Ecriture d'un f d'orchestre pour accompagner un Chœur assez nombreux :

picc.
 2 fl.
 2 ob.
 2 cl.
 4 cors
 V. I
 V. II
 A.
 Vc.
 + fag. à 2
 + C.B. 8^e
 3 trb.
 timbales
 S.
 C.
 Chœur
 T. div.
 B. div.

C. Saint-Saëns
Ascanio
(1^{er} acte, p. 39)

(Orchestre très sonore, où le rôle des *Cordes* s'affirme très solide.)

Dans un *ff* de la 3^e partie du *Déluge*, Saint-Saëns, dispose son orchestre d'une façon très particulière qu'il est intéressant de noter :

S. 8
C.

T. 8
B. 8

Chœur

..sur les nué . . es

2 fl. 8 2 ob. + 2 cl.
2 fag. + 4 cors

2 tromp.

3 tromb.

V. I 8-----
V. II loco 8

C. Saint-Saëns
Le Déluge
(3^e partie, p. 91)

avec Cordes
en tremolos:

A. unis

Vc. unis
C. B.

(*Do aux Cordes et Trompettes; Mi, Sol aux Bois, Cors et Trombones. En outre, Saint-Saëns se garde bien d'écrire le Sol grave aux Vc., et il les dispose en sixte. Les Mi des Basses sont ainsi bien dégagés.*)

S. — S.
 C. — C.
 T. — T.
 B. — B.
 8 4 P. —
 Orgue —
 Ped. picc. —
 + fl. à 3 —
 4 trp. —
 1 trp. —
 + 1 trb. —
 + V.I-II — A. + C.A. + 2 cl. + p'te cl.
 3 trb. —
 2 cors —
 2 cors —
 Vc. + cl.b. + fag. à 2
 2 8^a b^a c. fag.
saga: C.B. + fag. à 2

Orchestre soutenant un accord ff des Chœurs :

Ch. Kœchlin
Hymne à la Vie

(Basses et Ténors à l'aigu,
très solides. Accords à
l'Orgue et aux Trp., Trb.
Croches jouées par un en-
semble très nourri.)

S. C. S.
C. div. C. T.
T. div. B. B. div.
2 trp. trp. à 2 R:
3 tromb. 2 trb.b.
tuba V.I V.II V.I-II
A. A. + A. 1 trp. **f**
2 trp. + 1 cor cors à 2 c.a.
c.a. + 2 cors p'te cl.
2 cl. 1 cor cors à 2
fag. à 4 cl. b. fag. Vc.
cl. b. + c. fag. 8^ab^a
c. fag. P cl. b. + c. fag. 8^ab^a

De même mais moins ff:

Ch. Kœchlin
Hymne à la Vie

(Ici le *Jff* des Chœurs est beaucoup moins éclatant, et l'Orgue ne joue pas. Aussi suffit-il, en ce cas, d'avoir pour les *croches*: V. I - II + A. + 2 Trp.)

Disposition d'orchestre laissant le Chœur, à l'aigu, très en dehors.

The score shows the following instrumentation and dynamics:

- Soprano (S.)**: Dynamics 2^{ds} S., 2^{ds} S., S. div., 1^{er} S.
- Chorus (C.)**: C. div., C. unis, C. div., C. unis.
- Tenor (T.)**: T div.
- Bass (B.)**: B. div., unis, div.
- Cordes et Bois**: +8, fl. à 3 + pte cl., ob. à 3 + cl. 1^{er}, V.I-II + A. + fag. à 2, fag.
- Orgue**: (Orgue tacet)
- Violins (Vc.)**: + c. fag. + cl. b.
- Cello/Bass (C.B.)**: + c. fag.
- Other Instruments**: cl. b. + c. fag. 8a8a, fag. à 2, 4 cors + 4 trp. à l'unisson des cors, 2 fag., c. fag., +trb.b.

Ch. Kœchlin
Hymne à la Vie

Orchestre très intense à la 1^{re} mesure, puis descendant pour laisser bien en dehors les notes aiguës du Chœur.)

Cuivres en grands accords f, avec Chœur monodique :

The score shows the following parts:

- Chœur**: Soprano (S.), Tenor (T.). Text: nous mènent au tra - vail de tou - te vi - e
- Brass**: cl. eor, cl. b., 2 tromb. unis, 1 cor, 3 tromp., 3 tromb., 3 fag.
- Other Instruments**: fag. (trb.) tromb., c. fag.

Ch. Kœchlin
Hymne à la Vie

(Avec un contrepoint à la partie supérieure, Cordes et Bois. Thème des Trombones, et notes aiguës du Chœur bien en dehors.)

Diverses orchestrations d'un même passage, suivant qu'il s'agit de Soli ou de Chœurs :

On trouve dans *Carmen* un assez grand nombre de passages chantés successivement par des *Soli* et par des *Chœurs*. Il peut être utile d'étudier, par la comparaison de l'orchestre accompagnant chacune des versions, les différences de sonorités orchestrales qu'exigent les différences de sonorités vocales. Voici, à ce sujet quelques exemples :

(1) Pour accompagner la phrase de Morales "il reviendra quand la garde montante remplacera la garde descendante", Bizet écrit :

(léger mais rythme)

Morales *pp*

Et lorsque le Chœur (Ténors et Basses) reprend, avec le Baryton solo, dans la nuance *p*, c'est l'orchestration suivante :

Morales et Ténors *p*

Basses div. *p*

Il re-vien-dra quand la garde mon-tan-te

fl. à 2 *p*

ob. à 2 *pp*

2 cl. *pp*

2 fag. *pp*

2 cors *pp*

timb. *pp*

PPP legg.

(2) Pour la Habanera :

Carmen

Version avec Solo :

l'a-mour est un oi-seau re-belle que nul ne peut apprivoiser

pizz. pp (V.I)

Vc. arco

(et plus loin, avec Flûte 1^e à l'unisson des 1^{ers} Violons)

Version avec Chœur:

(3) Au 2^d acte, la phrase de Carmen :

Tu n'y de-pendrais de per- son - ne, point d'of- fi - cier
 V.I pizz.
 (pas trop p) V.II pizz.
 A. + Vc. pizz.
 2 fag.
 2 cors
 2 fag.
 C.B. pizz.

est reprise, dans le final, par tout le Chœur, *f*, avec une assez grande sonorité de l'orchestre; il y a donc ici, entre les deux versions, une différence beaucoup plus considérable que lors des passages cités précédemment, et cette différence était absolument nécessaire :

Soprani I - II
 Chœur
 T. et B. (unis)
 V.I + fl. + ob.
 V.II + fl. + ob.
 A.
 2 clar.
 2 cors
 3 trb.
 Vc. + fag. 1^o
 C.B. + fag. 2^o 8^aba
 timb. m/s

Suis - nous a tra-vers la cam - pa - gne
 A - mi suis-nous dans la cam-pagne

ff 8

C.B. 8^aba

A la fin de ce dernier Chœur du 2^d acte, c'est la sonorité de tout l'orchestre, extrêmement puissante, —un des passages les plus *ff* de la partition :

La disposition du Chœur et des Soli est la suivante :

Soli	Frasquita et Mercédès Carmen Don José Le Remendado Le Dancaïre
Chœur	Soprani Contralti divisés Ténors div. Basses div.

A noter : écriture des Ténors et des Basses, très sonore ; pas d'autres *La aigus* que ceux des deux solistes Frasquita et Mercédès, que l'on entend très bien. Quatuor *espace* ; medium bien garni au-dessus des Trombones.

(4) Enfin, l'ensemble vocal "Quant au douanier, c'est notre affaire" ne fournit pas moins de *quatre versions différentes* :

(a) Avec seulement les 3 Soli :

(b) Avec une partie du Chœur accompagnant les 3 Solistes, nuance, f:

F.M., et 1^{er} Soprani

Carmen et 2^{ds} Soprani

V.I. V.II

Cordes (arco tutti)

Vc.

C.B. f

cl. 1^e + fl. 8^a

cl. 2^e + fl. 8^a

2 ob.

2 fag.

2 cors f

(c) Ici, **pp** les 3 Solistes, avec Chœur **pp** en imitations:

(d) Et pour le grand **Ff** à la fin de morceau :

(Ici, comme les Cors, Cornets à pistons, Trb., font l'harmonie au-dessous des Bois, les Bassons n'avaient plus lieu d'être écrits avec les Clar. et Ob. — Bizet les emploie donc à doubler les Basses de Vc., C.B., Timb. et 3^e Trb.)

Deux versions différentes, dans La Lyre et la Harpe de Saint-Saëns :

1^e Pour Solo :

T. solo ... que ta voix s'élève pa-reil-le à la rumeur d'une cité

ob. à 2 cl. à 2 2 ob. 2 cl. à 2 à 2

V.I V.II A.

cors à 2 fag. à 2

Vc. (+ C.B. 8^a b^a) + c.fag. avec Vc.

C. Saint-Saëns
La Lyre et la Harpe
(N° VI. page 87)

(Avec le *Sib* du Ténor solo, orchestre bien rempli, sans excès, et sans notes très hautes.)

2^e Version avec le Chœur :

Sopr. T. S.

Que ta voix s'élève pa-reille

T. B.

2 ob. (2 fl.) 2 cl.

2 trp. 2 cornets à pistons

4 cors

tromb. à 2

3^e tromb. + fag. à 2 c. fag. à 2

V.I V.II A. Vc. + C.B. 8^a b^a

Orgue

C. Saint-Saëns
La Lyre et la Harpe
(N° VI. page 90)

(*Sib, Mib* étages, pour réaliser l'accord sur le *sol* de la Basse, lequel ne figure qu'à la Basse. Trompettes plus éclatantes, placées ainsi au-dessus des Cornets à pistons. Cordes en écriture espacée.)

DIVERSES FONCTIONS DE L'ORCHESTRE AVEC LES CHŒURS

L'orchestre peut se joindre aux Chœurs de bien des manières différentes, et c'est en analysant ces diverses manières que nous complèterons le mieux, je crois, cette étude (assez complexe) de l'accompagnement orchestral d'un chœur. Voici comment se classeront nos exemples :

1. ORCHESTRE ET CHŒUR MONODIQUES, – le tout, par conséquent, à une seule partie – à l'*unison* ou en *octaves*. (Comme "cas particulier", l'on peut considérer celui du *Chœur monodique a capella*, l'orchestre se taisant, ou n'y figurant que par la *Percussion*). Cette disposition n'est pas des plus fréquentes, à cause de l'habitude que l'on a prise d'*harmoniser* les thèmes, dans une certaine crainte de les présenter à *nu*. Cependant la sonorité peut être magnifique, de tels ensembles; et s'ils sont d'une réalisation assez facile, ce n'est pas une raison pour leur attribuer une moindre valeur.

Les Chœurs de la Grèce antique devaient comporter une orchestration de ce genre. On la conçoit principalement pour de grandes masses, en plein air. Dans la musique moderne, j'en verrais l'usage pour inaugurer des fêtes populaires, pour des hymnes d'un caractère social et collectif; l'absolue *simplicité* de telles réalisations leur donnerait, avec des chœurs et un orchestre puissants, un caractère de grandeur saine et vigoureuse qui viendrait rénover, rajeunir, purifier l'atmosphère de l'art musical. Il ne s'agirait que de trouver des thèmes ayant en eux-mêmes, par la seule ligne mélodique et le rythme, une *vitalité* digne de cette destination.

Un chœur monodique, *a capella*, comme celui des *Vieillards Hébreux* dans *Samson et Dalila*, peut revêtir un caractère singulier de noblesse et de grandeur. Nous citerions aussi le passage de l'*Orphée* de Gluck, scandé par les rugissements rauques des Contrebasses, qui ne laisse pas de produire un effet considérable :

S. C. unis
Chœur double par l'orchestre :
T. B. unis
etc.
(S) Quel est l'a . da . ci.eux

1^{bis}. RÉALISATION À 2 PARTIES: l'orchestre jouant une des parties, le chœur chantant l'autre. – On peut adopter aussi l'écriture d'un **CHŒUR À DEUX PARTIES**, doublé exactement par l'orchestre sans autre harmonie. Là encore il s'agit d'un art à la fois très ancien et très nouveau, extrêmement loin de nos petites complications, comme de toute mieuverie, – sans truquage, sans pittoresque inutile, sans concession aucune... Je n'en vois guère d'exemples actuellement. Mais rien ne dit qu'on n'y viendra pas un jour, – peut être prochain.

De là nous passons aux :

2. RÉALISATION À 3 OU À 4 PARTIES, (ou davantage) dans lesquelles le **CHŒUR** est **DOUBLE** PAR L'ORCHESTRE ou par L'ORGUE. Ici nous trouvons des exemples de tout premier ordre chez J.-S. Bach, et qui sonnent magnifiquement, comme le *Choral* par quoi se termine la *Cantate pour la Fête de Pâques*: *Christ lag in Todesbanden*. De même :

Sopranis
+ fl. à 3 + ob. I + V.I
+ cornetto

Contralti
+ ob. II + V.II + trb. I

Ténors
+ A. + trb. II

Basses
+ trb. III
+ basses l'orch.

J.-S. Bach
Cantate : "Es ist gesundes an meinem Leibe."

On signalerait aussi le premier Chœur d'*Orphée*, où Gluck soutient les voix par l'orchestre; les Fugues de la 1^{re} et de la 3^e partie du *Déluge*, de Saint-Saëns, dans lesquelles le chœur est réuni aux *Cordes seules* (pour celui de la 1^{re} partie: "J'exterminerai cette race") ou aux *Cordes plus les Cuivres* (pour la Fugue finale: "Croissez et multipliez"). En ces cas il ne faut pas craindre un orchestre puissamment double⁽¹⁾, surtout si l'on table sur un grand nombre de choristes.

Avec d'autres sonorités, l'on citerait:

Chœur doubleé par Cordes pizzicati:

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(*Chœur des Buveurs*)

Chœur mixte doubleé par Cordes, extrêmement doux:
(Avec touches de Hautbois et Clarinettes)

(Les touches Ob. Cl. sont un rappel du motif que ces instruments font entendre au début du Chœur:
2 ob.
2 cl. etc.)

H. Berlioz. *L'Enfance du Christ* (2^{de} partie. *Chœur des Bergers*.)

Chœur de Voix de femmes, doubleé par des Bois:

E. Chabrier
La Sulamile

(1) Dans la 1^{re} partie du *Déluge* Saint-Saëns n'emploie que les Instruments à Cordes, mais dans la troisième il n'hésite pas à doubler solidement les Cordes.

Dans une œuvre relativement récente, le chœur est doublé par l'orgue et tout l'orchestre pour un ***ff.***

Ch. Koechlin. *Chant funèbre à la mémoire des jeunes femmes défuntas.*

Rien de particulier à dire sur ce genre d'orchestration. Lorsqu'il s'agit de ***ff.***, on y emploie en général l'orchestre dans son entier, en faisant "flèche de tout bois", afin d'obtenir une sonorité aussi forte que possible. On placera donc les Bois à l'aigu, et l'Orgue pourra disposer des Jeux d'anches si le Chœur est nombreux et ***ff.***.

Bien entendu (ainsi qu'on l'a vu par exemple tiré de la *Sulamite*) ces doublures du Chœur par l'Orchestre sont aussi bien praticables dans les ***mp***, ***p***, ***pp***. Rappelons aussi, à ce sujet, le charmant *Chœur des Bergers*, dans la 2^{de} partie de l'*Enfance du Christ*, de Berlioz.⁽¹⁾

3. CHŒUR MONODIQUE,⁽²⁾ HARMONIES FAITES PAR L'ORCHESTRE. Moyen très usuel, en général d'un excellent effet, que l'on emploie surtout pour des ***ff.***, le chœur sonnant alors avec une grande vigueur. Il y faut dans ce cas un orchestre solide, cela va sans dire. Mais on peut écrire de la sorte des passages ***pp***, avec une orchestration à la fois douce et pleine. Ou bien encore ***mf***, comme dans le *Roméo et Juliette* de Berlioz (*convoi funèbre de Juliette*).

Chœur monodique avec dessin d'orchestre (gammes):

(Nuances à noter: cors ***ff.***. Trp., corn. à pist., trb., ophicl., ***p.***)

(1) Dont un passage figure déjà au nombre des citations de cet ouvrage. Voir chapitre

(2) Variante: *Chœur en tierces*, (généralement avec T. B. doublant à l'octave les S. et C.).

Chœur monodique avec orchestre faisant les harmonies:

Chœur
(Voix d'enfants)

4 Cors

pizz.

etc.

V.I + II + A.
+ C.B. 8^ab^a

G. Bizet
Garnen
(1^{er} acte)
Chœur des gamins)

V.I + II pizz.

A. + Vc. pizz.

C. B. pizz.

2 ob.

2 fag.

(id.)

Ces deux exemples sont pour l'accompagnement d'un chœur de sonorité un peu grêle

Chœur monodique scandé par des accords de l'orchestre:

S. C.

T. B.

V. I

V. II

A.

Vc.

Is . ra . él, romps ta chaine, ô peu . ple, lè . ve - toi

+ C.B. 8^ab^a f

C Saint-Saëns
Samson et Dalila
(1^{er} acte. p. 83)

Cette orchestration suppose un nombre assez considérable d'instruments à cordes, et il vaut mieux (de toute façon) une salle sonore pour le Quatuor. Mais ces Cordes seules donnent un effet plus cinglant, plus net, plus frappant, que si le musicien avait doublé par des Bois. D'ailleurs il réserve les accords de Bois et Cuivres pour le *ff* suivant :

S. C.

T. B.

V. I + V. II

2 trp.

fl. à 2

2 ob.

c. a.

2 cl.

2 corn. à p.

3 trb.

fag. à 2 + A.

Vc. + tuba + C.B. 8^ab^a

timbales

etc.

etc.

etc.

etc.

etc.

etc.

C. Saint-Saëns
Samson et Dalila
(1^{er} acte)

(Sonorité beaucoup plus forte que la précédente.)

Autre exemple de Chœur ff, accompagné par des accords scandés, de tout l'orchestre :

T. B.

Voix d'hommes

Frapprez, chevaliers avec les cœurs Sur les boucliers

V.I unis

V.II unis

A. unis

Vc. + C.B. 8^{va}

+ fag. en 8^{va} avec Vc et C.B.

fl. à 2

2 ob. + 2 cl.

2 trp.

2 cors

3 trb.

timb.

fl. + tob. + cl. unis

trb. + fag.

timbales

C. Saint-Saëns
Chanson d'Ancêtre
(poème de Victor Hugo)
(p. 17)

Chœur monodique avec Orchestre en accords et contrepoints :

T. et B. unis

Chœur

Que nous cul - ti - vions le don an - cien des aï - eux

fl. à 2

cl.

cl. tr

V.II tr

fag. 1^o

cl. b + fag. 2^o (solidement)

tr. b. + fag. 3^o

A.

Vc.

C.B. (solidement)

fl. 1^o

ob. fl. 2^o

trp. mp

V.I tr

V.I etc.

cl.

fag.

ob. 3 ob.

c.a.

fag.

cl.b. fag. cl.b. fag.

V.II

Vc. unis Vc.

V.II + A.

timbales

Ch. Kœchlin
Hymne à la Vie

Chœur monodique, Harmonies à l'Orgue, avec Contrepoints à l'Orchestre :

Sopr. *f*
Contr. *p*
Ténors *f*
Basses *f*
Cloches
V. I + II + fl. + ob.
Orgue *f très soutenu*
cl. à 2 *f*
1 trp. *f*
s. bien soutenu
f très soutenu
8 P. *f*
8.16 P. *f*
8.16 P. *f*
Vc. *>*
C.B. *b*

Ch. Kœchlin
*Chant funèbre à la mémoire
des jeunes femmes défuntas*

Orgue comme fond, sur lequel sor-
tent les contrepoints de l'orchestre,
et surtout les Voix (Sopr., Ténors).

Chœur monodique avec Orchestre ppp :

(très tranquille et très doux) (pp) sans cresc.
quelques Soprani *pp*
Des raci . nes de l'arbre monte ra la sé ve que le malheur
3 2ds V. *pp*
3 Altos *pp*
3 Vc. *pp*
2 C.B. *pp*
3 11s V. dolciss.
Harpe-luth *pp*

Ch. Kœchlin
Hymne à la Vie

Chœur monodique accompagné par l'Orgue seul:

Très tranquille

Ch. Kœchlin
Hymne à la Vie

Chœur monodique avec Orchestre monodique en contrepoint:

S. I-II
T. I-II *pp*
Je . tez des fleurs pour la vierge
+ tob. à 2 8^e
Vc. *espress.* fag. à 2 id.

H. Berlioz
Romeo et Juliette
(Convoi funèbre de Juliette)

Chœur monodique avec deux dessins chromatiques à l'orchestre, et tenues:

Chœur *ppp legatissimo*
(à bouche entr'ouverte)

Cors *pp* 4 cors (sourd.) *pp* Hp. seule

Piano + 1 Hp. chrom.

V.I sourd. *pp* div.

V.II sourd. *pp* div.

6 1^{er} V. div. sans sourd. 8-

Ft. 1^{er} *pp*

3 trb. et 1 tuba (ou trb. b.) *ppp*

A. div. (sourd.) *pp* arco

Vc. div. *pizz.* 1^{er} Vc. pizz. C. B. div. (tutti) pizz.

+ C. B. pizz. sauf les 3 soli

3 C.B. soli 8^e

Ch. Kœchlin "Berceuse Phoque"

Extr. des 3 Poèmes du Livre de la Jungle, de R. Kipling (trad. L. Fabulet et R. d'Humieres)

Chœur monodique soutenu par un rythme de l'orchestre:

The musical score consists of eight staves of music. The first staff shows S.C. unis (Soprano Chorus) with lyrics "Nous en - ten - dez-vous?". The second staff shows V.I div. pizz. and V.II unis pizz. The third staff shows A. div. pizz. The fourth staff shows 2 cl. pp. The fifth staff shows Vc. div. pizz. The sixth staff shows fag. 1^e. The seventh staff shows C.B. pizz. The eighth staff shows V.I and V.II. The score includes dynamic markings like ppp, pp, and crescendos for fag. 2^e, cl. à 2, and cors. The vocal parts are in soprano range.

Ch. Koechlin. *Chanson de nuit dans la Jungle* (extr. des 3 Poèmes du Livre de la Jungle)

4. HARMONIES AU CHOEUR, CONTRE UN ORCHESTRE MONODIQUE.

Ce cas est beaucoup plus rare. On en trouve un exemple émouvant dans le *Convoi funèbre de Juliette* (Berlioz, *Roméo et Juliette*), où, après l'exposition monodique de l'appel "Jetez des fleurs pour la vierge expirée", cet appel est repris par l'orchestre, que le chœur accompagne polyphoniquement:

The musical score consists of six staves. The top three staves are for the orchestra: V.I unis (strings), V.II (double basses), and A. (timpani). The bottom three staves are for the choir: S. (soprano), T. div. (alto), and B. (bass). The score shows how the orchestra provides harmonic support to the monodic choir. The key signature is F major (one sharp). The score is attributed to H. Berlioz, Roméo et Juliette, Convoi funèbre de Juliette.

5. ORCHESTRE AJOUTANT UN CONTREPOINT, OU DES TOUCHES, AU CHŒUR POLYPHONIQUE.

Ce cas est assez fréquent; autant que possible on s'arrange de façon que le chœur se suffise à lui-même, et ne sonne pas creux.

Toutes sortes de dispositions sont possibles: soit, d'abord, que l'orchestre n'intervienne que par quelques *touches*⁽¹⁾ doublant des parties de chœur (ce qui peut être considéré comme un cas particulier du N° 2 : "chœur à 3 ou à 4 parties, doublet par l'orchestre"); soit aussi que l'orchestre ajoute au chœur certains *dessins d'accompagnement*, ou un *contrepoint solide*, (en général à la partie supérieure); - soit enfin, que la réalisation du tout soit, comme en certaines œuvres de Bach, à six, sept, huit parties: les instruments y faisant des *parties différentes du chœur* (sauf pour la Basse, où l'on procède par *doublures des voix*). Exemples:

The musical score consists of two staves. The top staff shows the choir parts: Soprano (S.), Alto (C.), Tenor (T.), Bass (B.), and Bassoon (Bois). The bottom staff shows the orchestra parts: Cello/Bassoon (C.) and Double Bass (C.B.). The score is labeled "Contrepoint de l'orchestre" under the orchestra parts and "cordes" under the double bass part. The tempo is marked "S. mp sost." and "C. f". The key signature changes between common time and 13/8.

Ch. Kœchlin
Hymne à la Vie

(Avec Orgue et Orchestre doublant les voix; contrepoint de Bois, puis Cordes à la partie supérieure de l'ensemble.)

De même :

The musical score consists of two staves. The top staff shows the choir parts: Soprano (S.), Alto (C.), Tenor (T.), Bass (B.), and Organ (Orgue). The bottom staff shows the orchestra parts: Violin I (V.I), Violin II (V.II), Trompette solo (1 trp.), Trombone (ob. 2. 3.), Bassoon (Bois), Clarinet (cl. b.), Bassoon (fag.), Bassoon (fag. à 2 + c. fag. 8a b), Double Bass (C.B.), and Cello (C.). The score is labeled "tutti" under the organ part and "div." under the bassoon part. The tempo is marked "S. f". The key signature changes between common time and 13/8.

Ch. Kœchlin
Hymne à la Vie

(Les Violons, Altos, et quelques Bois, font entendre à la partie supérieure un solide contrepoint. Chœur doublet par l'Orgue et quelques instruments de l'orchestre; la partie des Sopr. est soulignée par une Trompette solo.)

(1) Voir déjà, à (2), l'exemple du Chœur des Bergers de l'Enfance du Christ.

Orchestre ajoutant des touches en doublant certaines notes du chœur :

Assez lent
très lié ppp

Ch. Kœchlin
Hymne à la Vie
(1res mesures)

Orchestre ajoutant des dessins d'accompagnement, et un dessin mélodique :

Angiola
3 jeunes filles
3 novices
Chœur
Violons I-II unis
Bois et Cor
2 Corn. à p.
3 Tromb.
Vc.
C.B.

Dieu vous le don - - - ne

C. Saint-Saëns. *Proserpine* (Final du 2^d acte, p. 167)

(L'Orchestre double les harmonies du Chœur; les Violons font entendre la ligne mélodique du morceau — reprise par le Sopr. solo; — les Vc. et A. donnent le mouvement intérieur par leur dessin en

Dessin de l'orchestre, différent du chœur à certains endroits :

Musical score for A. Roussel's *Aeneas*. The score shows multiple staves for various voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instruments. The vocal parts sing "pour céleбрer l'au tel de nos Dieux!". The orchestra includes strings (Vc., Vcl., Vcll.), woodwinds (flute, oboe, bassoon, clarinet), brass (trumpet, tuba), and percussion (timpani). Specific markings include "VI div.", "VII", "f", "mf", and dynamic instructions like "3 tromp.", "2 ob. (bassoon)", and "2 cl. (clarinet)". The score illustrates how the orchestra provides harmonic support while the choir sings.

A. Roussel
Aeneas
(page 155)

Dessin d'orchestre, aux Basses, qui ne se trouve pas dans le Chœur:

Musical score for Rimsky-Korsakoff's *Sadko*. The score includes staves for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Bassoon. The bassoon part is labeled "C. div.", "T. div.", "B. div.", and "B. div.". Other instruments shown include flutes, piccolo, trumpet, alto trumpet, tuba, and cello. The bassoon part is prominent, providing harmonic support. The score is marked with dynamics like "ff", "f", and "p".

Rimsky-Korsakoff
Sadko

(Medium solidement établi par les Cuivres étagés, avec Cors au milieu des Trompettes, thème mélodique doublant les Soprani à l'octave par 2 fl., picc., pte cl., et tous les Voillons dans le registre aigu. La sonorité est à coup sûr excellente ainsi. Noter le dessin des A., Vc., Fag; remarquer aussi l'écriture des Trp. encadrant les Cors; 2 Trp. contre 4 Cors).

Du même genre que l'exemple précédent: Réalisation orchestrale par un contrepoint et des tenues; Harmonies faites par le Chœur:

Musical score for H. Berlioz's *La Damnation de Faust*. The score features the Chœur (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the Orch. (string quartet, woodwinds, brass). The choir sings "Oh! qu'il fait bon, oh! qu'il fait bon quand le ciel tourne". The orchestra provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The brass section is specifically noted as "fag. à 4 + 2 ophicil." (four bassoons and two ophicleans).

H. Berlioz
La Damnation de Faust
Chœur des Buveurs

Orchestre en contrepoint avec le chœur:

Chœur T.
B. vois nos bles - su - res, nos mains brû - lé - es
V.I + II Vc.
+ A. 8a b'a C.B.
V.I + ob. à 2
+ cl. à 2
V.II cors () cors ()
2 cors 2 fag. 2 cors fag. 1° 2 fag. 2 cors fag. 1° 2 fag.
A. Vc.
(+ C.B. 8a b'a)
T.
Chœur B. Res - te! Res - te!

A. Roussel
Aeneas
(p. 116 - 117)

(id.)

6. Plus généralement, l'orchestre peut AJOUTER PLUSIEURS PARTIES AU CHŒUR qui lui-même est polyphonique, - ou REPRODUIRE LES HARMONIES DU CHŒUR AVEC D'AUTRES DISPOSITIONS; en voici divers exemples:

Chœur S.I
S.II nuit d'i - vres - se, fol - le nuit
2 cl.
V.I (p)
V.II A. (p)
2 fag. (p)
Vc.
C.B. pizz.

Gounod
Roméo et Juliette
(1^{er} acte)

Remarques. — Avec un solo, les Bassons seraient inutiles: 2^{ds} V. et Altos suffiraient; mais pour accompagner le Chœur mieux valait une sonorité plus pleine. Noter les Clarinettes doublant le chœur légèrement, et le dessin de la 1^{re} Cl. à la 4^e mesure, ainsi que celui des Violoncelles. Tout cela donne du mouvement et de l'expression.

Orch. (et 8^e)
S. C.
Chœur T. B.
Orch.

Gounod
Mors et Vita
(*Judex*)

(Ici c'est l'orchestre qui a la ligne du chant; le Chœur ne fait que la doubler par endroits.)

Divers exemples, de pp à ff, du grand Final de Roméo et Juliette (d'H. Berlioz):

pp Au
S. d.
S. C.
Chœur
T. d.
B.
f. l.
ob.
V. I
V. II
A. (pp)
2 cl.
fag. à 2
Vc. div.
+ C. B. 8^a b^a des 2^{ds} Vc.
3^e trb. p

H. Berlioz
Roméo et Juliette
(Chœur final)

(Chœur et orch. pp)

de sceller en - tre vous u - ne chaîne
S.
C.
T.
B.
autres T.
autres B.
autres T.
autres B.
1 fl. p
1 ob.
2 ob.
cl. à 2 p
fag. à 2 p
V. I
V. II p
A.
Vc.
+ C. B. 8^a b^a

fl. (cresc.)
poco
cresc.

H. Berlioz
Roméo et Juliette
(Chœur final)

(Chœur *mf* orch. p)

H. Berlioz
Romeo et Juliette
(*Chœur final*)

Diverses orchestrations des f dans l'ode A la Musique de Chabrier:

(19)

Chœur S.
 C.
 2 fl.
 2 ob.
 2 cl.
 4 cors
 2 trp.
 2 trb.
 VI unis
 VII unis
 Altos div en 2
 Vc.
 C.B.
 1^o fag.
 3^o trb + 2^d fag.

E. Chabrier
A la Musique

(Doublure des Cordes par les Bois, les Cors et les Cuivres.)

(20)

Chœur S. C. *Musique a do ra ble*

VI + fl. V.I V.II
V.II + A. A. *molto sost.* *sf*

Vc.

fl. 2^e + ob. cl.
cl. 2^e + ob.

4 cors (2 à chaque note)

2 trp. *mf*

3 trb *mf*
timb. *p*

2 fag. *f*
C.B.

E. Chabrier
A la Musique

(Ici les Instruments à Cordes se réunissent tous pour faire entendre le thème : "Musique adorable"; les Trb. et Trp. ne sont pas écrits à l'aigu, ni les Bois, ce qui laisse tout l'éclat au *Chœur*, en même temps qu'au *sib aigu* des 1^{rs} V.)

(30)

S. Solo

de ta grande aile
Chœur
O Déesses!
Musique adorabile, ô Déesse

V.I
VII div.
VII unis
V.II div.
A. div. en
fl. à 2.
2 fl.
2 ob.
2 cl.
2 fag.
2 cors.
2 cors.
2 trp.
cors à 2
2 trb.
2 cors.
2 fag.
Vc.
(+C.B. 87bq)
C.B.
3 trb.
timb.

E. Chabrier
A la Musique

Les Violons ne sont pas écrits très hauts à la 1^{re} mesure; Chabrier réserve leur effet (très sonore) à l'aigu, pour la reprise du thème par le chœur: alors les Bois (ob. cl.) doublent à l'octave inférieure.

Autre exemple d'Orchestre avec Chœur ff:

S.C. O _____ criminelle dé . men . cel decet . te mortelle of . fen . se

T. div.

Chœur

B.

B. unis

V.I

V.II

A.

Vc.

Trem. blez! de cette mortelle offen . se

fl. à 2

2 ob.

2 cl.

2 cors + 2 fag.

2 trp.

2 corn. à pist.

3 trb.

2 fag.

ophicl.

timb.

E. Lalo
Le Roi d'Ys
(1^{er} acte, p. 168)

(Bois et Cors doublant les Chœurs arpèges des Cordes **ff**; accents des Cuivres aux 1^{er}s temps; rythme aux Basses et Timb; souligné par moments au moyen des Bassons)

GRADATION (ou renouvellement) DE LA SONORITÉ.

Dans le Chœur des Magnanarelles, de Mireille, après ce début:

S.I

S.II

Chan. tez, chantez magna-na-rellles, car la cueillette

V.I unis

VII unis *p*

A. unis

Vc. unis

C.B. pizz.

Gounod
Mireille
(1^{er} acte, p. 25)

Il y a, à la première cadence de la phrase, un *léger renforcement* de la sonorité *sur le même fond*, avec l'adjonction d'un Cor et de 2 Bassons :

Chœur
(avec Cordes comme précédemment)

cor p

2 fag.

Puis c'est un *renouvellement de la sonorité*, avec des touches de Bois sur des pizzicati du Quatuor :

S. I S. II

fil - let . tes ri.eu.ses et la . bo . ri.eu.ses

1 fl. 2 ob. 2 cl. (id.)
(ob. en sixtes, cl. en tierces)

V.I

pizz., tous les instruments à cordes

V. II unis A.

Vc.

G.B.

Gounod
Mireille (1^{er} acte, p. 28)

Dans *la Lyre et la Harpe* de Saint-Saëns, un même motif se trouve repris par les 4 parties du Chœur successivement; il peut être intéressant de noter quels sont les instruments qui chaque fois doublent les voix; en outre, l'écriture de cette sorte d'*exposition de fugue*, avec un *dessin de croches* qui l'accompagne sans cesse, est un modèle que l'élève fera bien d'étudier. — Voici quelques détails sur ces différentes entrées :

(1) (♩ = 88)

Basses Les im - mor - tels du cou . chant à l'au - ro . re

VI + V.II

A.
Vc.

(ici + 1 trombone) (+ 1 trb.)

En trois pas par . courrent les cieux

A.
Vc.

C. Saint-Saëns
La Lyre et la Harpe
N° 5. p. 60

(Les 3 blanches des Basses doublées par 1 Trombone.)

Les im - mor - tels, du cou - chant à l'au - ro - re,

(2) *Ténors*

Basses

V.I
V.II + A.
cl.
Vc.
+ cl.

VII
A.
+ Vc.
cl.
Vc.

En trois pas par courant les cieux

+ 4 cors (avec T.) T + 4 cors
B.
V.I
V.II
A.
Vc.

VII
A.
Vc.
+ fag. à 2 ff

(Les 3 blanches des Ténors, doublées par 4 Cors à l'unisson.)

(3) A la 3^e entrée (*Contralti*) le thème se trouvant, par la nature même de ces voix, moins en dehors, Saint-Saëns le double par les 2d^s Violons, 2 Clarinettes et 2 Hautbois, — contrepoints en croches aux VI et A., Basses par Vc. + Fag. à 2. — Puis les 3 Blanches (« En trois pas... ») etc. sont doublées par 2 Trompettes (en même temps que cesse la doublure par VII et Bois).

(4) 4^e entrée, *Soprani*: le thème est doublé par Clar. à 2 + Ob. à 2; croches par le Quatuor à 4 parties; dont les Basses (Vc.) sont doublées par 2 Bassons; il n'y a toujours pas de Contrebasses, car le musicien les réserve pour une entrée ff, plus loin. Les 3 Blanches: etc. sont doublées par des Bois (solides) (et non par des Trompettes, car celles-ci sont réservées pour la Réponse qui suivra). La doublure est réalisée en octaves, et cela sonne suffisamment (d'autant plus que le sol # des Soprani a bien de la force):

fl. à 2
+ 1 ob.
+ 1 cl.
1 ob.
+ 1 cl.
cors à 2

fl. à 2
ob à 2
+ cl. à 2

(5) *Réponse des Cuivres*; elle se produit après la 4^e entrée du Chœur :

V.I
V.II
A.
Vc.
(+ C.B. 8^e b^e des Vc.)
Chœur

Y.I + II
Vc.
les cieux
2 trp. + 1 trb.
2 trb. ff

dim.
dim.

2 trp.
3 trb.

(6) Enfin, l'épisode se termine par une triomphale rentrée du chœur, sur le motif des 3 blanches, dans une tessiture très sonore:

S.C.

En trois pas par cou - rentles cieux

T.
B. En trois pas par cou - rentles cieux

V.I + picc. 8^e des V.I

V.I + II

VI + II non doublés

+ cl. ici A.

A.

Vc. sans fag. C.B.

Vc. 8^e b² Vc. + C.B. 8^e b²

+ 2 fl. 8^e 2 cl. + ob. unis

ob. à 2 avec V. cors à 2

+ cl. à 2 avec V. cors à 2

fag. à 2 avec Vc. 2 trb.

avec VI : ob. 1^e + cl. 1^e + fl. 8^e V.II : ob. 2^e + cl. 2^e + fl. 8^e ici : fl. 1^e à l'8^e des V.II fl. 2^e avec V.I

A. : fag. 1^e 4 cors

Vc. : fag. 2^e 2 trb.

timb.

(Et finalement les C.B. font leur entrée, *ff*, sous le *ff* du chœur.)

C. Saint-Saens *La Lyre et la Harpe* N°V. p.68)

7. Une variante aux cas précédents consiste dans l'écriture de l'ORCHESTRE EN PARTIES RÉELLES dont la plupart (ou même toutes) sont DIFFÉRENTES DES PARTIES DE CHŒURS:

S.I
S.II
S.III San . ctus, san . - - - - - ctus

C. San . ctus san . ctus

T. San . ctus san . ctus

3 trp.

V.I
V.II
A. (Sonorité triomphale, étincelante. Noter l'importance donnée ici aux Soprani, divisés en 3.)

3 ob.

Basses du chœur et continuo

J. S. Bach
Passion selon St Jean
(p. 9)

(Etudiez l'extraordinaire habileté - au plus beau sens du mot - de cette polyphonie multiple... Quant à la réalisation orchestrale en elle-même, notez 1^o les doublures fl. ob., 2^o les silences qui donnent de l'air aux parties des cordes).

J. S. Bach
Cantate:
Christ lag in Todesbanden

Ecriture de l'accompagnement dans l'*Incarnatus* de la Messe en si mineur, de J.-S. Bach:

Avec la réalisation du *Continuo*, cette seule partie de Violons suffit à Bach, jusqu'au bout de cet admirable *Incarnatus*, pour soutenir les Chœurs (écrits en imitations à 5 parties). Il en résulte à la fois une simplicité et une richesse singulières. Nul changement de timbres, nul pittoresque inutile, rien qui vienne interrompre l'unité parfaite, et ce, pendant une diversité constante par l'écriture même du chœur.

8 Enfin, l'ORCHESTRE peut RÉPONDRE AU CHOEUR (ou inversement), et cela se pratique assez souvent:

C. a - nimas de - func - to . rum de poe - nis in fer - ni

T. li - be.ra a - nimas de - functo .rum de pae - nis in fer - ni

orch.

G. Fauré
Requiem
(Offertoire)

Orgue et Trombones répondant au Chœur (qu'accompagnait une partie de l'orchestre).

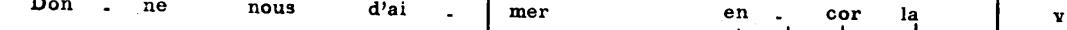
+ picc. $\frac{6}{4}$
fl. à 3 + pt^e cl.
cl. à 2
3 ob.

Orch. 

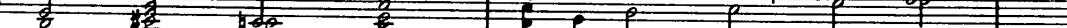
etc. trp. *loco*

Don - ne nous d'ai - mer en - cor la vie !

S. 

C. 

Chœur 

T. 

B. 

* ici l'Orgue reprend, avec les Trombones et Trompettes:

Ch. Koechlin. *Hymne à la Vie*

Orgue *ff*

16 P.

2 trb. 3 trb.
+ A. trb. 4.5.
+ C.B.
+ Vc.

C.B. + trb. 4.5.

Vc.

S.
C.
Chœur
T.
B.
3 trb.
timb.

No. él au Roi
No. él

C. Saint-Saëns
Ascanio
(1^{er} acte, p. 39)

(Avec un contrepoint de Cordes,
et des accords de Bois, etc.
L'exemple sera cité plus loin
in extenso au sujet des **ff**.)

Voir aussi l'exemple déjà cité, du Chœur de *Mireille*, au dernier tableau, ainsi que le passage suivant, de Claude Debussy:

S.C.
T.
B.
trp. ff
3 trb.
tuba
V.I unis
V.II unis
A. unis
Vc.
+ C.B. saba

Louez le Seigneur dans l'immensité de sa force

C. Debussy
Le Martyre de Saint-Sébastien
(p. 189)

On voit, par toutes les citations, l'extrême richesse des moyens que nous offre la réunion de l'Orchestre et des Chœurs⁽¹⁾. Nous avons pensé qu'un assez grand nombre d'exemples n'était pas inutile, parce qu'ils indiquent diverses conditions de l'équilibre sonore et de l'alliance des timbres - équilibre et alliances qu'en pareil cas il n'est pas toujours aisément d'obtenir. J'ai remarqué plus d'une fois qu'on entend mal certains "dessous" (les Bois particulièrement), étouffés par un chœur très puissant: cela tient souvent à la réalisation polyphonique. Pour l'écriture d'un **ff** orchestral avec Chœurs il n'est pas mauvais de *simplifier autant que possible* cette réalisation, ou de faire doubler les parties de Chœurs par les instruments. - On peut fort bien d'ailleurs avoir à l'orchestre *un contrepoint solide, indépendant du chœur ff*; mais pour *plusieurs contrepoints* s'ajoutant aux parties vocales, il sera bien difficile de les mettre en valeur.

(1) Il est un cas dont nous n'avons parlé, qui d'ailleurs se produit rarement. C'est celui d'une harmonie incomplète du chœur se trouvant complétée par des instruments de l'orchestre, ajoutant ainsi au chœur une 3^e ou une 4^e partie. Berlioz (page 230 de son Traité) cite, en le critiquant, un passage de Gluck, (jugé par Gevaert très admissible):

Sopr. + V.I + cl.
Cti + V.II Chaste fil le de La to ne
A. a
Vc.
+ C.B. saba des Vc.
+ fag. saba des A.

Gluck
Iphigénie en Tauride

(L'effet un peu creux produit par cette écriture chorale n'a rien aujourd'hui qui nous puisse déplaire; mais on sait qu'au temps de Berlioz, où l'habitude n'était pas encore reprise des quartes ou des quintes à vide, ce creux ait semblé dans une certaine mesure réprehensible.)

Quant aux **pp**, le problème est d'une solution beaucoup plus aisée: il suffit d'écrire un orchestre très doux; et parfois (comme au début de la *Lyre et la Harpe*, de Saint-Saëns) une seule Flûte dans le medium se perçoit très bien au-dessus du chœur.

Les **mf** sont d'une orchestration moins facile; souvent alors l'équilibre dépend du nombre des choristes,⁽¹⁾ de leur place par rapport aux musiciens de l'orchestre ainsi que des nuances relatives de ceux-ci à ceux-là: c'est affaire à l'artiste qui dirige l'ensemble, de savoir agir en conséquence.

Quant aux **ff**, il est rare que le chœur soit couvert par l'orchestre, mais en certains cas une percussion trop brutale ou des cuivres déchaînés dans toute leur force peuvent nuire à l'équilibre sonore: surtout si le chœur n'est pas nombreux. Là encore, c'est le chef d'orchestre qui doit veiller. Les œuvres écrites pour ces ensembles (instruments et voix) sont toujours d'une exécution délicate; et comme on n'a pas beaucoup de répétitions d'ensemble il y faut d'autant plus de soin, avec une connaissance préalable, *approfondie*, de ce que l'on entreprend de diriger. Celui qui en assume la responsabilité a fort à faire, car il doit discerner dans quel cas le chœur semble avoir le rôle principal, dans quel cas l'orchestre. Et pour la mise au point de ces grands **ff**, rien ne doit être laissé au hasard.

Il existe enfin une autre manière d'utiliser les *Chœurs* (et même les *soli vocaux*), c'est de les traiter comme des INSTRUMENTS DE L'ORCHESTRE - chantant à bouche fermée ou à bouche entr'ouverte. Dans le Chapitre III, on a déjà vu l'emploi de ce moyen pour mélanger à des parties chorales avec paroles, d'autres parties jouant le rôle de *tenues*. La même conception se rencontre parfois pour le *mélange de la voix et des instruments*, soit dans la musique de chambre avec le "Septuor pour Cordes vocales et instrumentales" d'André Caplet, soit dans une œuvre de théâtre (voir: ballet de *Lakmé*; voir également *Daphnis et Chloé*, de Ravel), soit enfin dans tel poème symphonique comme les *Sirènes* de Cl. Debussy.

Les timbres vocaux ainsi placés au milieu de l'orchestre s'y fondent plus ou moins suivant l'écriture adoptée par le musicien et selon les instruments qui jouant avec les voix. Il y a là une grande diversité. Un champ très vaste, encore peu exploité, s'offre aux compositeurs. On ne saurait trop leur recommander d'y faire des récoltes, qui seront de fructueuses trouvailles. La *puissance expressive du chant humain, même sans paroles, est extrême*; et lorsque des appels de Soprani, de Contralti, de Ténors à l'aigu, s'élèvent par dessus des **f** de l'orchestre il s'en dégage une impression de lumineux élan ou de douleur déchirante,⁽²⁾ qui donne à l'ensemble du développement une admirable force vive. Déjà nous ressentons quelque chose d'analogique, par moments, dans le *Septuor* d'André Caplet. Il y aurait de magnifiques expansions à trouver, à réaliser, en combinant ainsi l'orchestre et le chœur: un chœur dont le rôle serait instrumental mais qui parfois apparaîtrait comme le principal élément soliste, expressif, de l'œuvre.

Rien ne s'oppose d'ailleurs à faire usage de la voix pour des sonorités plus effacées, de *fonds* sur lesquels ressortiraient des *Soli de l'orchestre*. Ces fonds, sous les Cordes, seraient comme des *Bois très doux*, - et sous les Bois, comme des tenues discrètes du *Quatuor*: ils apporteraient en quelque sorte l'équivalent des parties d'*Orgue* qui réalisaient la Basse chiffrée des anciennes partitions. Ils viendraient là comme éléments de fusion entre d'autres sonorités; on en tirerait des effets aussi divers que réussis et, réellement, musicaux, - adaptés à l'œuvre même. Il y a beaucoup à trouver dans ce nouveau domaine.

En attendant que l'utilisation "orchestrale" des Voix devienne un procédé courant, normal, traditionnel, nous citerons seulement quelques exemples de ce qu'il nous peut offrir aujourd'hui: ⁽³⁾

⁽¹⁾ Ainsi, il est manifeste que l'orchestration de J.S. Bach est destinée à n'accompagner qu'un petit nombre de choristes: voir l'exemple donné plus haut, du 1^{er} chœur de la *Passion selon Saint-Jean*, avec des parties instrumentales telles que : 1 fl. + 1 ob. (à l'unisson), correspondant aux Soprani ou aux Contralti.

⁽²⁾ Ainsi dans *Padmâvati* d'A. Roussel, au 1^{er} acte.

⁽³⁾ On a déjà signalé ce rôle du Chœur dans le ballet de *Lakmé*, où l'effet en est si réussi; voir aussi, au chapitre III (Écriture des Voix) et dans le supplément à ce chapitre (Orchestres d'enregistrement) d'autres usages de la Voix dans l'orchestre.

Dans le domaine de la *musique de chambre*, André Caplet innova par cette œuvre curieuse (et si peu connue) où il joint, au *Quatuor à cordes*, trois *Voix de femmes*. Elles y apportent une clarté singulière et se fondent parfaitement aux "archets":

Voix (S. M.S. C.)
Quatuor à Cordes (V.I., V.II., Vc., A.)

A. Caplet
Septuor à Cordes
vocales et instrumentales
(p. 35)

Voix (S. M.S. C. pp)
Quatuor à Cordes (V.I., V.II. dolciss., Vc., A.)
Archets (Vc. pp)

id. (p. 9)

Avec sons harmoniques du 1^{er} Violon:
S. M.S.
V.I. sons harm.
V.II.
Vc. A.

id. (p. 6)

Au milieu de l'Orchestre, le chœur peut former un fond très doux et très émouvant; on n'a pas oublié l'emploi si heureux qu'en fit Ravel dans *Daphnis et Chloé*:

V. solo
cor
Chœur S.C. (1)
T.
Vc. div. pp
C.B. div.
C.B. div.

M. Ravel
Daphnis et Chloé
(p. 23)

(1) L'intervention du chœur, ici, a son rôle expressif. Le texte indique: "Daphnis et Chloé viennent se prosterner devant les Nymphes. Emotion douce à la vue du couple."

Il peut aussi chanter *a capella*, répondant aux sonorités instrumentales :

Sopr.
T. div.
(p)
B. div.
C. div.
B. unis

M. Ravel
Daphnis et Chloé
(p. 96)

Dans une œuvre récente pour Orchestre, Chœurs et Orgue (avec Soli) sur le beau poème de Leconte de Lisle, *Kaïn*, nous trouvons aussi l'alternance des instruments (accompagnant le Solo) et des voix du Chœur :

Solo (Basse)
Chœur
Orch.

Largo S. pp
Cti pp T. pp
B. pp

S. C. T. B.
ppp

Albert Daulet
Kaïn
(poème de Leconte de Lisle)

Le chœur peut, d'autre part, réaliser l'accompagnement d'un solo :

Nâkamtu
O Padma . vâ . ti ô Rei . ne de nos nuits, prends pitié de nous
Sur Au Vc. pp + C.B. pp

A. Roussel
Padmâvatî
(1^{er} acte)

De même :

Contralto solo
Choeur
V. I + cl.
V. II + cl.
A. cor
cl. b. Vc.
C.B.

A. Roussel
Padmâvatî
(1^{er} acte, p. 165)

Parfois aussi, le rôle du *Chœur orchestral* est nettement mélodique:

A musical score page featuring six staves of music. The top staff is labeled "S. solo". Below it are two staves for "Soprani pp". The third staff is labeled "V. I" and "V. II pp". The fourth staff is labeled "A.". The fifth staff is labeled "H. p. 1° + Vc.". The bottom staff is labeled "C. B.". The music consists of measures of notes and rests, with some notes having slurs and dynamic markings like "pp". The score is in common time.

A. Roussel *Padmâvati* (page 155)

Les "voix orchestrales" chantent aussi *dans la force* et conduisent ainsi la ligne avec une grande intensité, comme on le voit dans ce passage très émouvant de *Padmâvati*, qui mérite d'être cité *in extenso*:

A musical score page featuring multiple staves of music. The top staff is labeled "S. C.". Below it is a "Chœur" section with "T. B." and "C. A. + ob. + 3 trp. à 2 pour les notes du haut". The next staff down is labeled "(et fl. + cl. à 8me des trp.)". The following staff has "(à 3)" above it and "+ cors et fag.". The next staff down is labeled "3 trb.". The next staff down is labeled "(doubles cordes)". The bottom staff has "Vc.", "C. B.", "+ c. fag + tuba >", "Vc. + tuba", "timbale", and "C. B.". The music is filled with complex rhythms, including sixteenth-note patterns, and dynamic markings like "ff". The score is in common time.

A. Roussel *Padmâvati* (page 72)

Egalement dans la force, les Voix peuvent avoir un *rôle rythmique* au milieu de l'orchestre :

1^{er} Chœur
2nd Chœur
Orch.

C. + T. à l'unisson
A.
S.
C.
2nd T.
T.
B.
B. (trs)
V.II
+ fl. à 2
2 cl.
ob. à 2
+ pt. cl.
trp.
A.
Vc.
A. + Vc.
trp. à 2
3 cors
3 cors + 3 fag.
3 fag.
cl. b.
timb.
C. B. + c. fag.

V.I
+ A.
2 ob.
cors à 4
+ 1 trp
+ ob. à 2
cl. b.
3 fag.

Ch. Kœchlin
L'Abbaye
(Final de la 2^{de} partie)

Parfois encore, on les utilise à faire entendre des *contrepoints* (en imitations) qui, sans ce moyen, ne détacheraient pas suffisamment bien dans un passage d'une polyphonie déjà complexe :

Sopr.
Ct.
2^{ds} S.
1^{er} S.
T. (notes réelles)
sust.
ob. 1^o
+ fl. 1^o
V.
1^o fl.
V. II
cl. 1^o
3^o cl.
cl. à 2
cl. à 3
3 cl.
f. sust.
fl. à 2
V. VII
f. sust.
3 cl.
f. sust.
A.
A.
A. + ob. à 2
ob. à 2
Vc. div.
ob.
Vc.
fag. à 2 + trp.
fag. à 2
fag. à 2
Vc. div.
Vc. div.
2^o
C. B.
1^o fag.
a 2 fag.
3^o
C. B. + C. B.

Ch. Kœchlin
L'Abbaye
(2^{de} partie. Final)

Enfin, citons cet exemple où le Chœur est *divisé en 2*, l'une des parties *chantant une ligne très soutenue*, et l'autre *clamant en parlé les vers du poète*:

S.C. unis

Et les cris su... prê... mes Et la fou... le des Bé... tes qu'a... veu... glait la foudre et le brouillard

Albert Daulet
Kain
(Poème de Leconte de Lisle)

(C'est le tableau du *Déluge*. Sonorité à dessein confuse; les Trp. et Trb. dominant; le Chœur ajoute ses cris d'effroi: il fallait absolument, ici, les Voix humaines.)

(avec, au 1er temps:

Par ces quelques exemples, on voit déjà la diversité, comme aussi l'importance du *Rôle orchestral des Voix*. Il n'y a pas très longtemps qu'on s'en est avisé, du moins autrement que pour des sonorités exceptionnelles. *Daphnis et Chloé* de Ravel, et surtout *Padmâvatî*, de Roussel, nous montrent à quel point les Chœurs, dans l'orchestre, peuvent être utiles, voire nécessaires. Quant aux exemples cités, du *Final de la 2^{de} partie de l'Abbaye* (qui d'ailleurs n'a pas encore été joué), cette œuvre est assez ancienne — il y a bien quarante ans qu'elle fut écrite. Le Final très développé, comporte *Trois Chœurs*, (sans paroles d'ailleurs) et de caractère tout-à-fait orchestral, mais avant tout, "humain". On voit que l'idée d'employer les Voix comme "instruments dans l'orchestre", et pour des œuvres symphoniques, ne date point d'aujourd'hui, ni même d'hier. Mais nous lui croyons réservé un bel avenir. On en voit déjà un certain nombre d'exemples: nos successeurs en trouveront d'autres. C'est un *art nouveau*, dont les promesses sont déjà belles.

ORCHESTRATION D'UN MORCEAU DE PIANO

Il nous reste certaines questions à traiter qui parfois embarrassent les débutants, et pour lesquelles une étude assez détaillée semble nécessaire.

En premier lieu, l'**ORCHESTRATION D'UN MORCEAU DE PIANO**. Les avis, là-dessus, sont partagés. Certains soutiennent qu'on doit laisser aux œuvres pianistiques leur forme originale; d'autres admettent qu'elles soient orchestrées, mais ils jugent que ce n'est guère pratique, en raison des difficultés qu'on y rencontre. D'autres enfin — quelques compositeurs, non des moindres — ont tranché la question comme ce philosophe qui prouvait le mouvement en marchant. Ainsi par exemple, et plus d'une fois, Maurice Ravel⁽¹⁾. Or, comme ses façons de résoudre ce problème constituent d'indéniables réussites, il semble que toute discussion désormais soit vaine. Et concluons sans crainte: *on peut très bien orchestrer un morceau de piano.*

Ajoutons aussitôt: mais cela dépend des cas; cela dépend des compositeurs. Telles œuvres de Chopin par exemple furent si manifestement *pensées pour le piano* qu'on a du mal à les convertir en pièces symphoniques. Et si même on fait en sorte que cette difficile transposition sonne convenablement, n'est-ce pas changer à tort le caractère essentiellement *pianistique* de son inspiration musicale, et la trahir en quelque sorte au lieu de la traduire? D'ailleurs, il y a ceci que nous ne pouvons négliger: les proportions, la durée respective des divers épisodes. Certains, au piano, ne sont pas trop courts par rapport aux autres (ainsi, le *ff* rapide à la fin de la 1^{re} Ballade; ainsi également le *Final* de la Sonate en *si bémol mineur*, si bref après les morceaux précédents, — mais cela ne choque pas). Or, à l'orchestre, il est presque certain que ces passages seraient disproportionnés, comme l'est également la *Coda ff*, en majeur, de *Prélude, Choral et Fugue* (de César Franck).⁽²⁾ Au contraire, la *Marche funèbre* de cette même Sonate en *si bémol mineur* peut fort bien être orchestrée⁽³⁾.

Mais au lieu de Chopin si nous disons Ravel, ou Florent-Schmitt, ou Chabrier, il est hors de doute que ces compositeurs ont réalisé d'excellentes orchestrations d'œuvres tout d'abord écrites pour le piano: ainsi l'*Alborada del Grazioso*, le *Petit Elfe ferme-l'œil*, la *Marche Joyeuse*⁽⁴⁾. Et nul n'oublie la magnifique version orchestrale qu'a donnée Ravel, des *Tableaux d'une Exposition* de Moussorgsky.

Il est donc parfaitement licite d'orchestrer un morceau de piano. — Reste un point délicat: la "réalisation" de ce morceau, que parfois il convient de modifier. Nous allons voir comment, et dans quels cas.

Il y a bien des façons d'écrire pour le piano... Lorsqu'il s'agit du style *en parties réelles* (par exemple un *Choral* à la manière de J.-S. Bach, ou une *Fugue*) on orchestrera sans rien, ou presque rien à modifier. Il ne s'agit alors que de choisir judicieusement les timbres et d'obtenir le meilleur équilibre. — Au contraire, certaines dispositions "essentiellement pianistiques" (surtout celles d'arpèges joués avec la pédale) sonneraient mal, *telles quelles*, à l'orchestre. Il en faut trouver des *équivalents*.

Je ne vois point d'*obligatoire antinomie* entre l'écriture du piano et celle de l'orchestre. Certes, on connaît des œuvres dont la sonorité orchestrale est magnifique mais qui perdent considérablement au piano (celles de Berlioz par exemple; encore ne faut-il pas exagérer: maints passages de la *Damnation de Faust*, de *Roméo et Juliette*, des *Troyens* restent fort beaux sur l'instrument à clavier; et n'oubliions pas l'étonnante transcription — à 2 mains — faite par Liszt pour la *Symphonie Fantastique*). Mais des partitions telles que *Faust* ou *Lakmé* sonnent également bien au piano et à l'orchestre, sans que l'*écriture* diffère beaucoup, de l'orchestre à la "réduction".

On peut dire que si les accords d'un morceau de piano se présentent normalement, avec une sonorité pleine, bien équilibrée (et sans beaucoup d'écart entre les deux mains) il n'y aura, pour l'orchestrer, pas grand'chose à y changer. Parfois on *doublera*, à l'*octave*, la partie supérieure, ou la basse, — ou bien aussi l'on *étagera les accords* sur une étendue plus considérable.

(1) N'oublions pas le précurseur — Berlioz — avec sa belle orchestration de l'*Invitation à la Valse*, de Weber.

(2) Ce n'est point là une "hypothèse", car l'œuvre fut orchestrée, par Gabriel Pierné, et malgré tout le talent du musicien l'on a pu constater (aux Concerts-Colonne) que cette *Coda* semble beaucoup trop courte ainsi.

(3) Il en existe d'assez bonnes transcriptions pour *musiques d'harmonie*. J'en entendis naguère une autre, pour orchestre symphonique, assez contestable: mais cela tient à la banalité, à l'absence de caractère dont l'orchestrateur a fait preuve, et non à l'œuvre elle-même.

(4) Ce morceau fut composé par Chabrier pour le piano; il était destiné à un concours du Conservatoire de Bordeaux. Plus tard seulement le musicien en réalisa l'orchestration que vous connaissez tous. Il en est de même d'un charmant *Prélude* inédit, écrit également par Chabrier pour ce concours.

En voici quelques exemples :

ob. à 2 + fl. à 2 *ss*
et picc. *f*

trp. solo (sans sourd.)

trp. 2^e avec sourd.

2 fag.

trp. 3^e

sourd.

trb. + C.B. pizz.

V. II

Vc. *p*

E. Chabrier
Bourrée Fantasque
(Orch. par Ch. Kœchlin)

(Ce passage reproduit exactement — à quelques doublures près — la disposition du piano. Les doubles croches de la 2^e Trp. sont d'une exécution assez difficile, mais possible si l'on ne précipite point fâcheusement le *tempo* comme il est d'usage aujourd'hui : le mouvement d'Edouard Rister, dédicataire l'œuvre et qui devait avoir la juste tradition de Chabrier, était sensiblement moins rapide.)

(Très calme)

A. 3^e c. *ppp*

2 cl. fag.

3 Vc. soli div.

les autres Vc.

extr. doux C.B. div pizz.

V.II *ppp*

Ch. Kœchlin
La Paix du soir, au cimetière
(extr. des Heures Persanes)

cor *pp*

V.II *pp*

A. (avec sourdines) *pp*

Vc. *pp*

C.B. pizz. *p*

2^d cor *p*

F. Schubert
Fantaisie en Ut, pour Piano
(Orch. par Ch. Kœchlin)

Bien entendu, certaines *doublures à l'octave* se pratiquent souvent, et cela sans que l'on modifie en rien le caractère de l'œuvre originale. Exemple :

Version de Weber pour le Piano :

Orchestration de Berlioz :

C. M. Weber
Invitation à la Valse
(Orchestrée par H. Berlioz)

Je ne crois pas qu'il y ait lieu d'insister sur les cas, en réalité nombreux, d'une réalisation pianistique se retrouvant presque telle quelle dans la version orchestrale.

Etudions maintenant ceux où des modifications s'imposent. Il s'agira le plus souvent des passages que l'on joue au piano avec la pédale. Alors, malgré parfois une assez grande distance entre les deux mains, cela ne sonne pas creux — à cause, précisément, de la pédale et de son effet "bienfaisant". Mais à l'orchestre il se produirait un creux, en général fort désagréable. Il y a lieu, en conséquence, de garnir le medium et de dégager les basses. Si même ces basses ne sont pas lourdes, transcrives telles quelles, un accord dans le medium ou quelque fois simplement une tenue de Cor ou d'Altos restent nécessaires à la fusion entre ce que jouent la main gauche et la main droite. Ainsi par exemple :

V.I

(avec sourdines)

V. II div.

A. div.

ppp

Vc. div.

C.B. pizz.

Ch. Koechlin
Epiphanie
(poème de Leconte de Lisle)

Au piano il y avait simplement :

(Piano, 2 Ped.)

On a jugé nécessaire d'ajouter des tenues dans le medium : sinon, la sonorité eût paru sèche, trop "dépouillée" trop différente de ce que donnait le piano avec la pédale. — Et l'on a conservé la quinte des Violoncelles dans le grave, parce qu'avec la nuance *ppp* elle ne sonne pas lourd et que l'écart avec les Altos reste possible.

De même, si nous prenons l'exemple suivant:

Ch. Kœchlin
Sonate pour Cor et Piano
(1^{er} temps)

Ce passage (aboutissement d'un *crescendo*) fut orchestré avec de nombreuses tenues, le dessin des croches étant confié aux Bois soutenus par quelques notes de Trompettes :

Ch. Kœchlin
Poème pour Cor et Orchestre
(1^{er} temps)

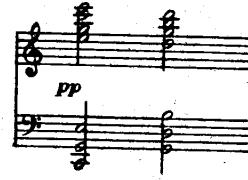
Et, dans le même morceau :

Ch. Kœchlin
Poème pour Cor et
Orchestre
(1^{er} temps)

correspond à ces mesures de la version pour *Cor et Piano*:

Ch. Kœchlin
Sonate pour Cor et Piano
(1^{er} temps)

Si l'on veut orchestrer des accords ainsi disposés pour le Piano :



il est sûr qu'à l'orchestre on les écrira différemment (à moins, *par exception*, que l'on ne veuille donner une *impression de creux*, par ce grand espace entre le grave et l'aigu). Il faudra étager l'accord. On aura par exemple :

Le même passage *ff* pourra s'écrire en *espacant davantage les Cordes*; les Bois et les Cuivres garniront les vides, et l'on supprimera la quinte dans le grave :

On pourrait disposer les Bois plus haut, avec la même écriture pour les Cordes, les Cors et les Cuivres; ce serait alors :

Au sujet de la *quinte dans le grave*, et plus généralement des *dispositions assez serrées près de la basse*, on en trouve assez souvent au piano. Cela tient d'abord à la nécessité de jouer les accords avec la main gauche — qui ne peut pas, sauf en "sautant", faire à la fois la basse et des notes du medium; alors, ces notes qui, pour bien faire, devraient être dans le medium, on les écrit à une octave (ou deux) plus bas. — Et pour un morceau de piano l'on peut se permettre à la rigueur cette écriture défectueuse, parce que les sons restent transparents et n'empêtent guère la sonorité. Il n'en va plus de même à l'orchestre, où les Bassons, les Violoncelles et surtout les Contrebasses donnent beaucoup de lourdeur, écrits en notes rapprochées. Cette lourdeur est un effet spécial dont Berlioz a tiré le meilleur parti qui soit (j'ai déjà cité des passages de la *Symphonie Fantastique*: début du final, — de *Romeo et Juliette*: Scène des tombeaux — et des *Funérailles de l'Empereur*). Mais si l'on veut un *ff* bien sonore et qui reste clair, éclatant, il faut se méfier de la quinte dans le grave. Vous ne la trouverez autant dire jamais dans les Symphonies de Mozart, de Beethoven, de Mendelssohn — du moins pour un *f*. Des musiciens modernes l'emploient souvent, mais dans la nuance *p* ou *mf* (par exemple, Debussy). Or, bien des œuvres écrites pour le piano contiennent, *f* ou *ff*, des quintes de cette sorte:

A l'orchestre elles alourdissent la sonorité,⁽¹⁾ sauf si vous les confiez à des Cuivres, instruments qui gardent certaine transparence. Donc, voyez comment vous en pourriez modifier l'écriture : avec des accords parfaits la chose est en général possible. Mais s'il s'agit de certaines agrégations polytonales, il faudra le plus souvent garder la disposition du piano sous peine de changer fâcheusement le caractère de l'harmonie. (Voir plus loin : *Orchestration dans le cas de la polytonalité*, - et le problème n'est pas d'une solution facile).

Quant aux traits et arpèges de toutes sortes, il y a lieu de distinguer. Si l'arpège est caractéristique et nettement voulu tel quel par le compositeur, on ne devra pas le modifier, non plus qu'un trait, fût-il rapide et difficile (il est rare que des Bois n'en viennent pas à bout). Au contraire, si ce n'est qu'un accompagnement destiné à donner - avec la pédale - une plénitude mouvementée, il sera licite de le modifier, le cas échéant. Ainsi, les mesures suivantes :

Ch. Kœchlin
L'Été
(Rondel de Th. de Banville)

ont subi d'importantes modifications. Le passage fut orchestré comme suit :⁽²⁾

Ch. Kœchlin
L'Été
(extr. des Rondels
de Th. de Banville)

Medium garni, sans lourdeur, par les Batteries des 2^{ds} V. - Arpèges légers de Vc. et 1^{re}s V. - Touches de Harpe. - Thème au Cor, puis, à 2 octaves de distance, par Fl. et Fag.; ce renouvellement de la sonorité est bien utile. Ensuite, le Cor est doubleé par un Hautbois, ce qui évite la monotonie pouvant résulter d'une réponse du Cor seul.

Les arpèges du piano, joués avec la pédale, comportent presque toujours des changements en passant à l'orchestre, si l'on veut donner l'impression du *fondu* qui résulte de la pédale. C'est là surtout qu'il s'agit de trouver des "équivalents". Il y en a de toutes sortes et je ne voudrais pas donner ici des "recettes", des formules toutes faites, car on devra toujours se reporter au *cas particulier* que constitue le passage à orchestrer.

⁽¹⁾ On trouve néanmoins dans *Also sprach Zarathustra*, de R. Strauss, cette disposition des Vc. pour un *ff* de tout l'orchestre :

Mais elle est ainsi beaucoup moins lourde que s'il y avait, les Vc. étant alors assez loin des Altos :

⁽²⁾ Disposition indiquée par André Gedalge à son élève Ch. Kœchlin alors que celui-ci était au Conservatoire.

En ce qui concerne l'orchestration de certains arpèges du piano, j'avouerai qu'il est très difficile, parfois même *impossible* de donner à l'orchestre la sonorité obtenu au piano, à la fois intime et pleine (avec les deux pédales), et si expressive. On ne peut trouver que des équivalents; que l'on s'estime heureux si l'on ne dénature pas trop ce que donnait le piano!

Un passage tel que le suivant:⁽¹⁾

Molto adagio

dolciss. pas trop pp
legatissimo
2 Ped. à chaque mesure

⁽¹⁾ Ch. Kœchlin. *Requiem*, non encore orchestre.

peut être orchestré de bien des manières différentes, mais *aucune d'elles* ne donnera ce que donne le piano joué avec le juste sentiment qu'il faut. Le mieux serait sans doute d'avoir une sonorité à la fois fondue, pleine, et très douce, avec un chant pénétrant mais dont l'expression resterait comme *intérieure*; quant aux doubles croches, on craindrait de les confier à la harpe car le morceau est assez long et la harpe deviendrait bien accaparante, même jouée **pp** (ce qu'on n'obtient pas toujours). On pourrait écrire:

cor 1^e avec sourd. + fag. 1^e **pp** + alto solo sans sourd.

2 cors sourd. **pp**
altos (sourd.) **pp**
+ alto solo (sans sourdine mais **ppp**)
2 C.B. pizz. **pp** Vc. div.
Vc. div. **p**
cl.
Hp. **ppp** cor (ouv.)
2 C.B. arco cl.
cor

On voit que le problème est difficile. Certains le jugeront insoluble... De toute façon, cela dépend des cas. Donnons à ce sujet quelques conseils pouvant être utiles. — Des arpèges d'accompagnement, parfois assez étendus (sur une octave, voire sur une 10^e ou une 12^e) n'ont pas besoin d'être transcrits tels quels; en général de simples batteries de tierces suffiront, avec l'adjonction d'une note tenue (ou d'une tenue en octaves). Tout cela est réalisable au moyen des instruments à Cordes seuls; mais (pour avoir une sonorité plus soutenue, avec davantage de volume) aux batteries des 2^{ds} V. et Altos vous ajoutez parfois une tenue de Cor, ou de Basson (vers le haut), ou de Clarinette (dans le medium), — ou deux Clarinettes en tierces, ou deux Flutes en tierces; — ou deux Cors en octaves. Des Bassons restent suffisamment voilés (surtout au-dessus du **do**) pour assumer un rôle analogue. On écrira, par exemple, pour des *fonds* de cette sorte:⁽¹⁾

pp
cor VII
A. cor
Vc. pizz.
VII
A.
clar. **pp**
V. II
fl. **pp**
V. II (**p**)
fag. **ppp** etc.
Vc. pizz.
A. (**p**)
Vc. pizz.
C.B. pizz.
Vc. pizz.

⁽¹⁾ Si l'on veut transcrire des arpèges assez étendus (comme dans l'exemple cité plus haut, du *Rondel de Th. de Banville, l'Ete'*) on a soin de garnir suffisamment le *medium*, et sans lourdeur, — soit par des batteries soit par de légères tenues, et l'on dispose ensuite *ad libitum* les arpèges.

Si le *Hautbois* intervient, ce sera pour donner, par son timbre en dehors (même **p**), davantage qu'une simple touche de remplissage : il aura toujours un rôle expressif.

Un frais soleil pé.nétre en l'épaisseur des bois, Tout.e chose é.tin.celle

ob. **pp**

fl. **pp**

Hp. sons harm.

ppp sempre

cor

Hp. **ppp**

(instr. à c. avec sourdines) sauf l'A. solo

A. solo **p**

V.II div.

2 pup. V.II

4 pup. VII

4 pup. A.

Vc. div. en 4

Vc. 4th

C.B. pizz. **pp**

C.B. pizz. **pp**

Ch. Kœchlin. *Juin (Poème de Leconte de Lisle)*

Le Basson au contraire reste, dans le haut du medium, plus effacé :

Le sang rose et subtil qui do.re son col fin est doux

V.I

V.II div.

A. div.

fag. 10^e **pp**

Vc. unis **ppp**

C.B. pizz.

Ch. Kœchlin
Epiphanie
(poème de
Leconte de Lisle)

De même, un accord des 4 Cors en sons bouchés, peut rester très doux :

Qu'un vol si.len.ci.eux de papil.lons effleure

1^e sons bouchés 4 cors ppp sons bouchés + Hp. ppp

V. solo pp

A. div. pp

V. I

V. II

Vc. div. pp

C. B. II pizz.

C.B. I arco **ppp**

Ch. Kœchlin
Epiphanie
(poème de
Leconte de Lisle)

Parfois les *batteries* seront rehaussées par des *pizzicati* de Violons, comme dans ce passage où les batteries de Flûtes se trouvent ainsi "allégées":⁽¹⁾

Soprano solo
Les cours d'eaux di - li - gents, — aux pen - tés des col - li - nes
fl. pp fl.
Vc. sons harm. Vc. div. sons harm. 2 fl.
V.I div. fl.
pp H. p.
V.II pizz. pp

Ch. Kœchlin
Juin
(poème de Leconte de Lisle)

Il peut se trouver d'ailleurs que les *arpèges* de la version pianistique soient conservés *tels quels* (en y ajoutant, en général, une ou deux tenues): cela, quand les arpèges sont assez significatifs pour qu'il soit dommage d'en écrire des "équivalents":

Harpe pp
V.II 3 pup. (sourdines) pp
V.I div. pp sons harm.
Chant (M.S.) nous semons nos es. poirs

A. de Castillon
Le Semeur
(poème d'A. Silvestre)
Orch. par Ch. Kœchlin

On a vu que les *batteries* des *instruments à Cordes* se complètent fort bien par des tenues de *Bois* (ou de *Cors*).⁽²⁾ Inversement, les batteries de Flûtes ou de Clarinettes sonneront mieux avec des tenues de Cordes (ou des tremolos légers, ou des pizzicati, ou des notes répétées), qu'avec des Cors ou des Trompettes: à moins qu'on ne veuille donner une plus grande importance à la tenue, par exemple de la façon suivante:



Il existe d'autres sortes d'arpèges qui font extrêmement bien au piano avec la pédale, et dont il est difficile de trouver l'équivalent à l'orchestre car *nul instrument* ne donnera cette transparence et ce fondus; ce sont les arpèges dans le grave (et surtout à partir de *si*, *sib*, *la*) tels que :



A cause du *Si*, l'orchestration de cet arrière est difficile car on ne peut écrire cette note aux Violoncelles (sauf dans le cas où ceux-ci ont la possibilité de descendre l'*ut grave* d'un $\frac{1}{2}$ ton).

(1) Dans la version de piano, il n'y a que des batteries.

(2) Que même d'une Trompette *pp*, qui donne à la sonorité un éclat tout particulier.

Cet arpège, **p**, est impraticable aux Bassons⁽¹⁾; il faut se résigner à l'emploi des Contrebasses pour le *si*; on écrira par exemple:

The first example shows a bassoon part divided into two parts (Vc. I and Vc. II) with dynamic markings. The second example shows a bassoon part with dynamic markings. The third example shows a bassoon part with dynamic markings.

Dans certains cas enfin, la sonorité du piano est *si indiquée*, qu'on le gardera pour le fond, même à l'orchestre. Nous avons déjà parlé de l'emploi de cet instrument, qui peut sembler paradoxal puisqu'on orchestre un accompagnement dont la version originale ne comportait que le piano; mais il est logique et nous avons expérimenté qu'il donne un résultat satisfaisant :

This musical score includes parts for Flute (pp), Harp (Harp. (harm.)), Piano (piano), Chant Ténor (Tenor), and Bassoon (Vc. C.B.). The vocal part includes lyrics: "Miss El - len, versez-moi le thé, dans la belle tasse chi. noise, où des". The piano part is marked "pp" and "lié, mais sans Pédale". The bassoon part is marked "pizz. pp".

This musical score includes parts for Flute (fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Cor (cor.), Bassoon (fag.), and Strings (V.I, V.II). The vocal part continues with lyrics: "poissons d'or cherchent noi - - - se au monstre rose é. pou. van. té". The flute part is marked "p", the oboe part is marked "p", the clarinet part is marked "pp", the bassoon part is marked "fag. pp", and the string parts are marked "arco".

Ch. Kœchlin. *Le Thé (Rondel de Th. de Banville)*

(1) Il est très possible à la Clarinette Contrebasse, **pp**; mais on dispose rarement de cette sorte de clarinette dans l'orchestre symphonique normal. De même pour les Ondes Martenot.

Quant à des dispositions (déjà assez défectueuses au piano) telles que :



on sera contraint de les *transformer tout-à-fait*. Le mouvement, à l'orchestre, se produira *dans le medium* (et si l'on veut, aussi à *l'aigu*); les basses ne joueront point ces doubles croches qui sonneraient avec une lourdeur ridicule. Il y a bien des manières de réaliser ce passage; bornons-nous à celles-ci:

S'il s'agit d'un ***ff***, on mettra les Bois à 2, ou en accords tels que : etc.

en ajoutant aussi des Cors et des Bassons :

Autres dispositions :

On y pourrait adjoindre, si l'on veut, Flûte + Ob. à l'unisson des 1^{er} Violons, Clar. (à 2) à l'unisson des 2^{es} Violons, Bassons avec les Vc. et C.B. (sauf pour le *mi aigu*). Cela serait assez utile.

Remarques :

- (1^o) Le dessin des *arpèges de doubles croches* sera suffisamment en évidence, à cause des Tromp.)
- (2^o) On peut aussi, pour avoir plus de sonorité, écrire les accords des Bois en noires, ou en

En résumé, on voit que le principe est de *bien garnir le medium*, de conserver *solide la ligne supérieure*, et de *mouvoir les basses* (sans toutefois leur donner à jouer les arpèges dans le grave). Si, comme je le fais ici, l'on utilise les Cors et Trompettes, les Cordes se chargeront de *la ligne*: des Bois seuls ne sont pas assez forts contre les Cuivres pour que cette ligne soit bien en dehors. – Les Cors et Trompettes peuvent faire des arpèges, ou des notes répétées.

Il y a d'ailleurs des sonorités de piano qu'on ne peut pas traduire exactement à l'orchestre, du moins avec un petit nombre d'instruments. Ainsi le passage suivant:

Piano (2 Ped.)

Ch. Kœchlin
La Jeune Tarentine
(poésie d'André Chenier)

ne pouvait être transcrit tel quel, avec l'orchestre très réduit adopté pour cette mélodie (quatuor à cordes, harpe, flûte, basson, cor). Il est devenu:

Chant (M.S.) Mais seu le sur la proue, in. vo. quant les é. toiles

Hp.

V.I pp V.II p

Quatuor à Cordes A. pp Vc. pp

Ch. Kœchlin. La Jeune Tarentine (poème d'André Chénier)

Avec un orchestre plus considérable on peut écrire, pour ces tenues:

sons harm. (pp) V.II div.

2 cl. A. cor sourd. ppp + Harpe, sons harm.

2 Vc. Vc. avec sourdine

2 Vc. soli div. (le thème des noires seraient fait par V.I en sourdine, +1 flûte)

Harpe

Ou bien: une Flûte à la place des Altos en sons harmoniques, et les Altos div., avec sourdines, à la place des Clarinettes; une Clar. à la place du Cor, un Cor (sourdine) ou deux, à la place de la Trompette.

La sonorité sera fuide et douce. Néanmoins, elle n'aura plus cette *transparence que donne seul le piano*.

Certaines mélodies "Chant et Piano" ne peuvent que perdre à l'orchestre, non pas tant à cause du caractère *intime* (il y a dans *Pelléas et Mélisande* les plus intimes des confidences, et l'orchestration de Claude Debussy s'en acquitte le mieux du monde), mais parce que, vraiment, la sonorité du piano (qui fut *pensée* pour ces mélodies) ne saurait être remplacée. Ainsi, le *Jet d'eau*⁽¹⁾ (des 4 Poèmes de Baudelaire mis en musique par Debussy). – D'autres au contraire, sans conteste, gagnent à être orchestrées.

Et parfois l'orchestration est si parfaitement réussie qu'on ne se douterait jamais que le morceau fut écrit d'abord pour le piano. Ainsi l'*Alborada del Grazioso*, ou la suite de *Ma Mère l'Oye* de M. Ravel. Et surtout, les *Tableaux d'une Exposition*, de Moussorgsky, ont à présent leur forme véritable avec l'orchestration de Ravel.

(1) Je sais bien qu'il en existe une version orchestrale, mais je préfère, et de beaucoup, celle du piano.

Pour terminer cette étude de l'*Orchestration d'un morceau de piano*, il faut noter que parfois l'on est contraint, non seulement de modifier les dispositions des accords, mais parfois aussi d'ajouter des contrepoints afin de donner au développement la vie et l'unité qui sont plus nécessaires encore à l'orchestre qu'au piano. C'est ainsi que dans un morceau où figure ce thème :



on l'a replacé, plus loin, au milieu des arpèges et accords qui seuls figuraient dans la version pianistique, cette adjonction était absolument obligée : elle apparaît comme logique, au point qu'on ne se douterait guère, à l'audition orchestrale, que le thème en question n'existe pas à cet endroit dans la version originale. Grâce à ces reprises du thème la musique marche alors que, simple instrumentation des doubles croches du piano, elle risquait de languir et de paraître stagnante. Voici les deux réalisations :

Piano Version originale

Version orchestrale

Detailed description: The score consists of two parts. The top part, labeled 'Piano Version originale', shows a single melodic line on two staves (treble and bass) with various note heads and rests. The bottom part, labeled 'Version orchestrale', shows the same melody distributed among multiple instruments. The instruments listed are: Piano, clarinet 1st, V.I + picc., arco, ob., VII pizz., ob. 1st, ob. 2nd, VII + ob. 1st, cl. 2nd, picc. etc., fl. + jeu de timbres, trp. ôte la sourd., ob., V.I arco + trp. f, + ob. à 2 f, V.II pizz. A., cors, fag., cl. 2nd, trp. 1st f, cors à 2, Vc. f + Piano, fag. + Vc., 2 fag. + Vc. + P. f, Vc. fag., C.B., P. fag. + C.B. + P., C.B. (sans P.), cors, Vc. C.B. + 2 fag.

Ch. Kœchlin. *A travers les rues* (extr. des Heures Persanes)

Autre exemple de parties ajoutées, soit par tenues ou trilles, soit par thèmes en imitations, etc. :

Version pour Piano

Orchestration

Score layout:

- Top row: Bassoon (Bassoon), Oboe (Ob.)
- Second row: Bassoon (Ob.), Bassoon (C.A.)
- Third row: Bassoon (2 fl.), Bassoon (ob.), Bassoon (c.a.)
- Fourth row: Bassoon (2 cors)
- Fifth row: Bassoon (2 cl.)
- Sixth row: Bassoon (fag. à 2)
- Seventh row: Bassoon (2 v. c.)
- Eighth row: Bassoon (V.I)
- Ninth row: Bassoon (V.II)
- Tenth row: Bassoon (A.)
- Eleventh row: Bassoon (Vc.)
- Twelfth row: Bassoon (pizz.)
- Thirteenth row: Bassoon (arco)

Musical details:

- Top row:** Bassoon sustained notes, Oboe grace notes. Dynamics: *presque f*, *cresc.*
- Second row:** Bassoon sustained notes.
- Third row:** Bassoon sustained notes, Bassoon (ob.) grace notes.
- Fourth row:** Bassoon (2 fl.) sustained notes, Bassoon (ob.) grace notes, Bassoon (c.a.) grace notes. Dynamics: *mf*, *cresc.*
- Fifth row:** Bassoon (2 cors) sustained notes, Bassoon (2 cl.) grace notes. Dynamics: *mf*, *tr cl. 1^o*, *cresc.*
- Sixth row:** Bassoon (2 cl.) sustained notes, Bassoon (fag. à 2) grace notes. Dynamics: *mf*, *tr cl. 2^o*, *cresc.*
- Seventh row:** Bassoon (2 v. c.) sustained notes, Bassoon (V.I) grace notes. Dynamics: *mf*, *tr*, *2^o*, *crescendo*, *2^o*.
- Eighth row:** Bassoon (V.I) sustained notes, Bassoon (V.II) grace notes. Dynamics: *mf*, *cresc.*
- Ninth row:** Bassoon (V.II) sustained notes, Bassoon (A.) grace notes. Dynamics: *f*, *cresc.*
- Tenth row:** Bassoon (A.) sustained notes, Bassoon (Vc.) grace notes. Dynamics: *f*, *div. arco*.
- Eleventh row:** Bassoon (Vc.) sustained notes, Bassoon (pizz.) grace notes. Dynamics: *mf*, *pizz.*
- Twelfth row:** Bassoon (pizz.) sustained notes, Bassoon (arco) grace notes. Dynamics: *arco*, *mf*, *pizz.*
- Thirteenth row:** Bassoon (arco) sustained notes, Bassoon (pizz.) grace notes. Dynamics: *mf*, *pizz.*

Ch. Koechlin. *Derviches dans la nuit* (extr. des Heures Persanes)

Il était impossible de conserver à l'orchestre, ici, la disposition écartée du piano, car cela eût sonné très creux. On a garni le medium avec Cors et Clarinettes et donné du mouvement par les tremolos et batteries des Cordes, avec un rythme aux C.B. et tambourin. À la mesure suivante, on a remplacé les quintes de l'accord de fa par des trilles de Bois, conservé du rythme aux C.B. et à la Batterie, puis ajouté des imitations du thème initial de ce morceau (lequel revient au piano, à la fin de cet exemple). La 3^e mesure réalise l'accord fa do fa du piano, par des tenues de la Trompette et des 2 Cors; le mouvement se complète par la gamme chromatique des Bois tandis que les 1^{er} Violons achèvent leur thème; ce thème est repris ensuite à l'algu ff par tous les Violons et la 1^{re} Flûte, sur des tenues Cors et Trp. renforcées par des pizz. d'Altos, Vc. et C.B. De la sorte il n'y a de trou, ni quant à la sonorité ni quant au rythme.

Voici encore un autre cas (nuance **p**) où, pour soutenir la sonorité *Flûte-Harpe-luth*, quelques contre-points en second plan nous ont paru nécessaires :

The score consists of two systems of musical notation. The top system shows the original piano writing (Ecriture originale au piano) and the orchestration (Orchestre). The piano part includes dynamics like **p dolce**, **cresc. poco**, and **sempr. pp**. The orchestra part includes instruments like Flute (1^o fl.), Clarinet (1^o cl.), Horn (1^o cor), and Harp (Harp). The bottom system shows the piano part again, with specific markings for the harp-luth (Harpé-luth) and harp (Harp). The harp-luth part is marked **pp dolciss.** and **poco cresc.**. The harp part is marked **pp dolciss.** and **cresc.**. The score is in common time, with various key changes indicated.

Ch. Koechlin

Morceau de Piano :
Sicilienne de la
2^{de} Sonatine pour Piano.

Morceau d'Orchestre :
Sicilienne du Ballet :
La Divine Vesprée

D'autre part il peut arriver que certaines notes soient supprimées, dans l'orchestration d'un morceau de piano :

The left side shows the piano version (Version pour le piano) with a single melodic line. The right side shows the orchestral version (Orchestre) with multiple voices: **1/2 V.I**, **1/2 V.I**, **+ 1/2 V.II**, **1/2 V.II**, **A. unis**, **C.B. pizz.**, and **C.B. div. (arco et pizz.)**. The piano version has notes marked with **fa#**, while the orchestra version has them crossed out. A note in the orchestra version is also marked **la, ré, si aux Vc., A., V.II, suffisent.**

(Au 1^{er} accord, deux **fa#** supprimés : celui du medium et celui de la basse. La sonorité est très suffisamment pleine ainsi, et elle est plus *transparente* en ne gardant que le **fa#** du haut. Également, suppression du **fa#** croche; **la, ré, si aux Vc., A., V.II, suffisent.**)

Ch. Koechlin. *Les Collines au coucher du soleil* (Extr. des Heures Persanes)

ORCHESTRATION D'UN MORCEAU D'ORGUE

Le cas, de nos jours, se présente parfois. On s'est avisé que tel *Choral d'orgue* de J. S. Bach peut très bien sonner à l'orchestre et qu'il s'agit seulement de trouver la meilleure manière de la traduire. J'ajouterai (après expérience faite sur le magnifique *In dir ist Freude*) que l'exécution à l'orgue sonne presque toujours un peu confus.⁽¹⁾ Cela peut donner une forte impression, on est baigné dans une mer fluctuante, -mais un peu submergé: on entend mal la polyphonie, et somme toute la musique en souffre, c'est la raison pour quoi il nous semble tout-à-fait licite d'orchestrer une œuvre d'orgue, afin d'avoir davantage de netteté dans les ***f*** d'un Allegro.

Mais cette orchestration doit être *sobre* et ne pas faire montre de *virtuosité*, ni tenter de diversifier sans cesse les "jeux instrumentaux". Il est bon de la concevoir *sur un large plan*. Quant au choix des timbres, rien *a priori* n'est à dire, sinon qu'il faut interpréter le morceau d'orgue dans son juste caractère, - connaitre bien, comprendre, aimer ce morceau. Se rendre compte des passages exigeant le maximum de plénitude et de sonorité - pour lesquels certaines doublures (*Cordes + Bois*) pourront être à leur place (ou l'emploi des Cuivres), - distinguer au contraire ce qui reste au second plan dans la version originale pour orgue, et en déduire l'orchestration plus discrète qu'on leur réservera. Tout cela est évident.

Pour les endroits où l'on juge qu'il y a lieu de doubler les 8 P. de l'orgue par des 16 P., ce genre de doublure devra se trouver, naturellement, dans la version orchestrale. En général ce seront les Bois qui par leur *volume*, se prêteront le mieux à cette écriture: diviser les Violons et Altos pour les disposer en octaves ne serait pas impossible, mais d'une sonorité assez *mince* et qui n'évoque guère celle de l'Orgue. Toutefois il ne faut pas s'interdire *a priori* une telle disposition des Cordes (surtout ***f*** et en les doublant par des Bois).

Les grands *tutti*, ceux que l'on joue à l'orgue en doublant les 8 P. par des 4 P. et 2 P., parfois aussi par des 16 P. ne sonneraient pas aussi puissants à l'orchestre s'il fallait en réaliser toutes ces doublures (à moins que l'on ne dispose d'un grand nombre d'instruments à vent). L'accord d'*ut majeur*:

(on y ajouterait les instruments à Cordes, avec une disposition assez espacée - à 4 ou 5 parties et en tremolos pour les Violons et Altos.)

Avec les Bois par 3, 2 Trompettes, 3 Trombones, 4 Cors, on serait obligé d'écrire un peu moins haut; mais on pourrait produire l'impression de la doublure par 2 P. en utilisant pour la 1^{re} flûte l'*ut suraigu*, et pour la petite flûte le *sol suraigu*:

(avec les Cordes, comme précédemment) (id.) (id.)

⁽¹⁾ Il y a généralement cette sonorité confuse, de l'orgue, lorsqu'il s'agit de ***f*** (avec des mouvements assez rapides) de plusieurs parties. Et cela, surtout si l'organiste double (comme trop souvent) par des 16 P. et des 4 P.

Dans la *Lyre et la Harpe* (de Saint-Saëns) il y a un Orgue, mais l'auteur établit des variantes pour le remplacer. Ces variantes sont à consulter si l'on veut se bien rendre compte des équivalents avec lesquels l'orchestre peut donner l'impression de l'orgue. En voici des exemples:

The score consists of two systems of musical staves. The top system, labeled "Partie d'Orgue", shows two staves of organ notes. The bottom system, labeled "Orchestre écrit par Saint-Saëns à défaut d'Orgue", lists the instruments and their parts: 2 flutes, oboe + clarinet unison, bassoon, cors à 2 + bassoon, trumpet and cornets with pistons unison, 3rd trumpet, tuba, and bassoon. The score includes dynamic markings such as *p*, *dim.*, and *(p)*. The copyright notice "C. Saint-Saëns La Lyre et la Harpe (VI, p. 88)" is on the right.

Autre exemple d'orchestre remplaçant l'Orgue:

The score consists of two systems of musical staves. The top system, labeled "Orgue", shows two staves of organ notes. The bottom system, labeled "Orchestre pour remplacer l'Orgue", lists the instruments and their parts: flutes à 2, 2 oboes + 2 clarinets, 4 cors, 3rd trumpet, tuba, 2 trombones, Vc., C.B., 2 fagots, and 2 c.fagots. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, *v*, *V.I + V.II*, and *A.*. The copyright notice "id. (p. 90-91)" is on the right.

⁽¹⁾ Des Bois en accords eussent été trop faibles pour cette entrée: en unisson ils peuvent alors lutter dans une certaine mesure, avec les Cuivres.

D'ailleurs on n'est pas obligé, en orchestrant un morceau d'orgue, de s'imposer d'en reproduire la sonorité aussi exactement que possible. Un Choral comme *In dir ist Freude*, de J. S. Bach, comporte très bien une *interprétation orchestrale* différente: et cela d'autant plus qu'il évoque des *Cuivres* pour le *motif en blanches* (comme pour les croches également), et la *Timbale* pour le *refrain de la Basse*.— L'épisode qui suit le *ff* du début convient plutôt aux Bois. Voici quelques passages d'une orchestration de ce Choral:

J. S. Bach
Choral
In dir ist Freud
(Orch. par Ch. Kœchlin)

(Pour les *f* du début)

(id.)

(Pour donner l'impression
des 8 P. et 16 P., passage de
demi-teinte.)

(id.)

(Pour un passage *p.*
sans doublures)

(id.)

(Pour un *ff*, avec toute la force
de l'orchestre mais en réservant
des *entrées*, celle des timbales, puis
du tuba avec cl.b., fag. et Vc.)

ORCHESTRATION DE SONATES, TRIOS, QUATUORS, etc.

Je ne vois aucune objection *a priori* contre le fait d'orchestrer une *Sonate pour Violon et Piano* (ou pour n'importe quel autre instrument et le piano). Tout dépend du caractère de l'œuvre, de son écriture, et des idées elles-mêmes. Evidemment, on ne voit pas, autrement que sous sa forme originale, la 1^{re} *Sonate de Violon* de Gabriel Fauré, ni celle de Claude Debussy. Il semble bien qu'elles ne comportent pas l'orchestre. Mais, pour Fauré, je n'en dirais pas autant de sa seconde *Sonate de Violon*, ni du 1^{er} Quintette (dont le Final appelle si bien des *Bois* dialoguant avec les *pizzicati* des *Cordes*).⁽¹⁾ Et d'autres Quintettes pourraient parfaitement être orchestrés.

Quant aux *Quatuors à Cordes*, la mode fut – voici déjà bien des années – de les jouer parfois à l'orchestre, avec tous les pupitres. D'excellents esprits se sont élevés avec véhémence contre cette pratique. Il est certain que les *soli* et l'atmosphère, d'une *petite salle* conviennent mieux à l'intimité, à l'expression pénétrante et intense, à ce qu'il y a de profond et d'intérieur en certains Quatuors à Cordes, par exemple celui de Gabriel Fauré.⁽²⁾ Mais êtes-vous bien sûr que le 1^{er} morceau et le final surtout du *Quatuor* de Claude Debussy ne gagneraient pas au *Quatuor d'orchestre*? (quitte à restreindre le nombre de pupitres pour certains passages). Et le *Scherzo*, en conservant l'*Alto solo* pour le début, serait accompagné par les *pizzicati* de plusieurs pupitres.

Une autre éventualité se présente, celle de l'orchestration d'un Quatuor à cordes, pour tous les instruments: Cordes, Bois, Cuivres, Percussion. On me répondra que cela n'offre pas grand intérêt, et que d'ailleurs "ce n'est pas l'usage". – L'intérêt, si: parfois un Quatuor à cordes fait penser à l'orchestre, évoquant des sonorités d'autres instruments; ses idées musicales sembleraient d'un domaine plus vaste et moins intime que celui des solistes.⁽³⁾ Alors, il n'est pas illogique de l'orchestrer: que cela soit, ou non, l'*usage* (ce qui n'a aucune importance en matière d'art).

A priori, une telle orchestration peut sembler facile – du moins si le morceau est bien écrit – car la polyphonie de ses quatre *parties réelles* doit bien sonner à n'importe quel "groupe". Mais en réalité c'est là une "transposition" délicate, où l'on devra savoir éviter toute monotonie, n'user qu'à propos des doublures, n'avoir point de sonorités inutilement disparates, etc...

Nous donnons ci-après quelques exemples extraits d'une *Symphonie, traduction orchestrale* d'un *Quatuor à Cordes*. On verra qu'une telle transposition peut donner lieu, selon les cas, à des couleurs très différentes.

(1) J'ai su qu'un jeune compositeur belge, André Souris, avait (de sa propre initiative) orchestré ma *Sonate pour Violon et Piano*: ce qui semble montrer que l'atmosphère en est assez orchestrale. Et j'ai la même impression pour le *Quintette*, les *Sonates d'Alto*, de *Violoncelle*, de *Hautbois*. Quant à celle de *Cor*, elle existe sous forme orchestrale (= *poème pour Cor et Orchestre*, déjà cité dans ce chapitre); et la 1^{re} *Symphonie* n'est autre que le *Second Quatuor à Cordes*.

(2) Evidemment, on ne voit guère l'orchestre pour la plupart des Quatuors de Mozart ou de Haydn, – mais (ainsi que je l'ai déjà dit, je crois, dans un précédent chapitre) Beethoven pourrait bien se prêter, à ce genre de métamorphoses; peut-être même certains passages y gagneraient-ils, que les *Soli* (à moins d'être des *as*) jouent un peu grêle. Et bien probablement aussi, la *Grande Fugue*.

(3) On a souvent cette impression avec des Quatuors ou Quintettes modernes, pour Piano et Cordes. Au temps de ma jeunesse j'ai connu un "amateur" (bon musicien mais élevé avec la musique dite classique) lequel reprochait aux quatuors de Fauré de n'avoir pas le caractère "musique de chambre". Pour lui, ces œuvres évoquaient l'orchestre; il le leur reprochait. Reproche injuste car les 4 solistes suffisent parfaitement à en dégager la beauté. Mais je sais d'autres morceaux dont les idées et le développement semblent demander l'orchestre.

Mélange de Bois et pizzicati, dans un Scherzo:

(Allegro assez rapide)

cl. 1^o *legg.* ppp extr. lointain, presque rien ppp cor 1^o (sons bouchés) + V.II pizz. ppp

A. pizz. ppp Trp. 1^o sourdine ppp sec, très lointain

cl. b. *legg.* V.II pizz.

Vc. pizz. ppp cl.

$\frac{1}{2}$ C.B. pizz. ppp tutti A. pizz.

tutti $\frac{1}{2}$ C.B. cl. b.

$\frac{1}{2}$ C.B.

trp. 1^o à 2 1^o à 2 mf

V.II pizz. V.I V.I V.I + II

cor cor cl.

cl. cor

A. pizz. cl. mp

cl. b. C.B. tutti

$\frac{1}{2}$ C.B.

Ch. Kœchlin
1^{re} Symphonie (Scherzo)

(Bois ppp doublés par Cordes pizzicati.)

Oppositions de sonorités entre Bois et Cordes + Cuivres (ces réponses nettement plus sonores et plus cinglantes que les accords des Bois).

ob. + c.a. 3 trp. f 3 trp. mf

ob. cors 3 trb. c.a. 3 trb.

2 cl. 2 cl. mf 2 cl. 2 fag. 2 fag.

2 fag. cl. b. mf cl. b. c.fag.

cl. b. + c fag. V.I V.II A.

en doubles Vc. C.B.

Cordes

Ch. Kœchlin
1^{re} Symphonie (Scherzo)

Thème à la Clarinette, sur fond de Cordes pp:

Allegretto dolce (con moto)

cl. 10
(solo)

pp

Altos 3 1^{er} pup. div.

VII 3 1^{er}s pup. div.

Vc. 3 1^{er}s pup. div.

Bass 3

pp

A.

(B)

Ch. Kœchlin
1^{re} Symphonie
(Final)

Episode aux Bois seuls:

Andante très calme
très expressif

Andante très calme
tres expressif

ob. II
pp

c.a.
c.l. II^o *pp*

(B) c.a.
dolciss.

cl. II
pp

cl. b.
pp

4^o cor (sourd.)

fag. 1^o *pp*

cl. b. *pp*

cl. b. *pp*

Ch. Kœchlin. *1^{re} Symphonie (Final)*

Mélange de Cordes et de Bois:

Calme et très doux

Calm et très doux
 fl. 1^e *pp* fl. 2^e *pp* 1^e 1^e
 V.II div. *pp* 2^e cl. 2^e *pp* fl. 2^e *ppp* très effacée
 2 cors (sourd.)
 + Hp. en sons harm.
 Vc. I arco *pp* Vc. I A. div. *ppp*
 Vc. pizz. 4^e cor *ppp* Vc. II picc. A. I Vc. II arco Vc. II pizz.
 2 C.B. *cl. b. ppp* C.B. I pizz. C.B. I *#pp* timb. *ppp*
 soli.

(Chant de Flûte sur contre-points de Cordes, tenues de Cors en sourdine avec Hp. en sons harmoniques.)

DIVERSES MANIÈRES DE RÉALISER ET D'ORCHESTRER UN MÊME PASSAGE

Rimsky-Korsakoff écrit, dans son intéressante *Etude sur les principes de l'Orchestration*: "Il y a parfois deux, trois manières possibles d'orchestrer un même passage. Mais parfois aussi, une seule est réellement bonne".⁽¹⁾ — Cette meilleure orchestration, c'est au musicien qu'il incombe de la trouver. Bizet et Berlioz, notamment, n'y manquent point. On ne conçoit pas le *Duo des Pêcheurs de Perles* autrement qu'avec la Harpe accompagnant le medium de la Flûte, hiératique et pure. Ni l'air "Voici des roses" (dans la *Damnation de Faust*) sans les Cuivres *pp* accompagnant Méphistophélès, ni la *Ballade du Roi de Thulé* sans l'*Alto solo*, ni la *Course à l'abîme* sans l'obsédant *Hautbois*.

Mais d'autres passages sont possibles avec deux ou plusieurs interprétations différentes.

Les modifications peuvent se produire par *interversion des rôles*. Ainsi, par exemple: d'abord, mélodie aux Cordes, accompagnement aux Bois, — puis: mélodie aux Bois, accompagnement aux Cordes. On peut avoir aussi: (1). fond aux Bois. (2). fond aux Cordes. (3). fond réalisé par un mélange de Bois et de Cordes. (4). fond aux Cuivres (mais rarement ces 4 variétés seraient possibles pour un même passage). Et la mélodie elle-même peut varier: (1). *Cordes*, sur fond de Bois. (2). *Cordes*, sur fond de Cordes. (3). *Bois*, sur fond de Cordes. (4). *Bois*, sur fond de Bois, etc.

On change également l'orchestration (du moins, assez souvent) lorsqu'un passage se trouve transposé; à cause des tessitures, certaines modifications s'imposent. — Il est aussi le cas de *doublures à l'octave, d'extension de la tessiture au grave ou à l'aigu*. Et des *changements de nuances* demandent le choix d'autres instruments.

Enfin, la *Réalisation* elle-même peut être modifiée.

Dans la *Fiancée du Tsar*, de Rimsky-Korsakoff, on trouve les trois versions suivantes:

1^o Nuance *p*:

A musical score for orchestra. The top staff is labeled "V.I. (pp)". The second staff is labeled "cl.". The third staff is labeled "fag.". The fourth staff is labeled "V.II". The bottom staff is labeled "C.B.". The score consists of two measures of music with corresponding dynamics and instrument entries.

(Mélodie aux 1^{rs} Violons seuls; accords par Cordes que doublent 2 Clar. et 2 Fag.)

2^o Nuance *f*:

A musical score for orchestra. The top staff is labeled "V.I + fl.". The second staff is labeled "V.II". The third staff is labeled "ob.". The fourth staff is labeled "4 cors". The fifth staff is labeled "tuba timb.". The sixth staff is labeled "cl. 1° cl. à 2". The seventh staff is labeled "+ fag. à 2". The eighth staff is labeled "A. () Vc.". The bottom staff is labeled "C.B.". The score consists of two measures of music with corresponding dynamics and instrument entries.

(Les 1^{rs} Violons sont doublés par la Flûte, et à l'octave par les 2^{ds} Violons. La sonorité et la réalisation se trouvent renforcées par le *contre-point* de 2 Cl. + 2 Fag. et l'accord fait précédemment par Clar. Fag. est ici joué par les Cors et les Hautbois.)

⁽¹⁾ Il ajoute: "parfois certaines idées musicales complexes, d'un caractère nettement marqué, n'admettent qu'une seule orchestration". Ainsi, la *Chanson du Rat* dans la *Damnation de Faust*, — et d'ailleurs, comme je l'indique plus loin, maint autre passage de ce chef-d'œuvre.

3° Nuance ff:

ff. a 2 + picc. à l'unisson des fl.

(Noter que les 1^{rs} Violons n'ont pas besoin d'être à l'unisson des Flûtes pour avoir suffisamment de sonorité, mais R. K. les double par 2 Hautbois.— Le contrepoint des Cl. Fag. est renforcé par les Altos.— Accords faits par les Cuivres et les Cors; ceux-ci jouent d'autres notes que les Trombones sauf pour le Ré de la basse. Disposition très pleine et sans lourdeur.)

Sur l'orchestration d'un passage du ballet Khamma, de Claude Debussy. Diverses versions possibles:

Il s'agit des accords avec la gamme etc. prenant sur (*).

Pour cette gamme, on "entend" des Bois très clairs et très solides; pour les accords, il faudrait de ces percussions orientales, gongs et clochettes *extrêmement nombreux et sonores*. — Or avec les *Bois par 3* et la Percussion actuellement en usage, il a fallut renoncer à ces moyens — qui peut-être eussent été *les seuls* donnant ce qu'exige le passage en question. Diverses solutions nous semblent possibles, mais elles ne fourniront jamais que des *à peu près*. Nous citerons :

+ célesta P. + céle.

Piano + Hp. à 2 (de même) etc.

pizz. V.I div. 8-- V.II

3 trp. 2 cors

3 cors + picc. 8-- cor 1°

3 fl. 3 cl. (Bois de même ici)

3 ob. I II + III + cl.b.

Vc. (arco) + 3 trb. très solide + alto (arco) f + fag. (-a.)

C.B. + c.fag.

C1. Debussy
Khamma
*(p. 116 de la copie du
 manuscrit original;
 orch. de Ch. Kœchlin)*

Si l'on se résout à ne pas employer les Bois pour la gamme, mais les Cordes, les accords en croches se réalisent plus aisément.

(L'orchestration est plus sonore, mais avec l'inconvénient de ne pas faire entendre la gamme de doubles croches par des Bois.)

Piano + Hp. à 2 etc.
+ célésta
cymb. antiques (à 2) 8-
H. à 2 P. + Hp. à 2
etc.
à l'unisson 3 fl. 3 ob. 3 cl. (1)
3 trp. 3 trp. etc.
cors etc.
V.I div. en 3 (2) 8-
+ V.II div. en 3 7 8-
etc.
Vc. + 3 tromb.
c. fag. + C.B. etc.

(1) Moins homogène serait:
cl. à 3 fl. à 3
ob. à 3

(2) Les 2^{es} Violons à l'unisson des 1^{es}.

(Si l'on mettait, dans l'orchestration précédente, les Bois pour la gamme en doubles croches et les Violons pour succéder aux Trompettes, ceux-ci ne continueraient pas bien les trompettes).

Enfin, avec un jeu de Cloches puissant et une petite Trompette en Ré, on aura peut-être la meilleure réalisation de ce passage : (3)

2 Pianos + 2 Hp. etc.
+ célésta + VI-II pizz.
petite trp. en ré etc.
trp. etc.
cloche + 2 cymb antiques
V. I-II div. en 3 pizz. 8-
+ 3 cl., 3 ob. et 3 fl. (à l'unisson) (et non: 3 fl. 3 ob. 3 cl.)
3 trb. + Vc. + C.B. + timb.
C.B. + c.fag.
c. fag. 8-6-4

(3) Je parle des moyens usuels, car si l'on avait 3 "Ondes Martenot" la gamme en question serait d'une sonorité magnifique et l'on emploierait un Jeu complet de Cloches, avec aussi le Vibraphone, à l'unisson des Trp., puis tous les Violons à l'octave des Vc.

Passage orchestré de plusieurs façons différentes, dans le Scherzo du Songe d'une nuit d'été:

(1^o)

(Orchestration très légère.)

Mendelssohn
*Scherzo du Songe
d'une nuit d'été*

(2^o)

(id.)

(Plus nourri, mais encore léger.)

(3^o)

(id.)

Ici avec Cordes, malgré les notes répétées de la Flûte, c'est le thème des V.I que l'oreille perçoit. L'ensemble est assez nourri mais reste léger et l'équilibre est très satisfaisant malgré le nombre des instruments à vent, parce que ceux-ci jouent staccato. En tenues ils feraient *plus gros* que les Cordes.

Dans le Minuetto de l'Arlésienne, on trouve les deux dispositions suivantes:

(1^o)

Chant à la Clar.
double par Sax.
à l'octave grave.

G. Bizet
L'Arlésienne
(Minuetto)

(20)

Chant aux Cordes:

G. Bizet
L'Arlésienne
(*Minuetto*)

Les C.B. remplacent les Vc. de l'autre version. — Les Vc. à l'octave des Violons ont davantage d'accent que des 2^{ds} Violons. — Les Timbales remplacent les pizzicati des C.B. de l'autre version. — La Harpe ajoute beaucoup de charme à la guirlande de croches des Fl. et Cl.

Quatre orchestrations différentes du Thème du Toreador, dans Carmen:

(10)

G. Bizet
Carmen (Prélude)

(*Exposition du thème, p*)

(20)

(id.)

(*Prélude, reprise f du thème*)

(Très sonore mais restant léger)

etc.

(3^o)

G. Bizet
Carmen

(2^d acte, coda de l'orchestre après l'air d'Escamillo et l'ensemble chorale. Ayant à faire suite au chœur, cette réalisation est beaucoup plus *appuyée* que la précédente, les Basses sont plus *f*, avec en outre les Timbales, 4 Cors au lieu de 2, et la nuance *fff*.)

(4^o)

G. Bizet
Carmen
(3^e acte, Sortie d'Escamillo)

(Orchestration moins brillante que celle du 2^d acte, mais d'un caractère *solide* et *résolu*, avec des noires au thème, à la place des croches des versions précédentes.)

Précédemment, au sujet de l'orchestration accompagnant un chœur, nous avons cité une 5^e version de ce thème célèbre; c'est la plus sonore, avec la 3^e

Différentes Réalisations - et Orchestrations - sous un même thème, dans la Seherazade de Rimsky-Korsakoff.

(Les nombreuses répétitions de ce thème deviennent, à la longue, assez fastidieuses: mais du point de vue de l'orchestration l'étude en est des plus intéressantes).

Le thème se trouve d'abord exposé avec la plus grande simplicité, de la façon suivante:

(1)

Rimsky-Korsakoff
Sheherazade (page 43)

L'idée des 4 C.B. soli pour les tenues (*si fa#*) est une de ces trouvailles comme en ont les orchestrateurs "de génie".

Voici maintenant toutes sortes d'autres moyens mis en œuvre par Rimsky-Korsakoff, avec autant d'ingéniosité que d'à propos et de *naturel*:

(2)

ob. 10
fl. à 2 *p*
cors *pp*
Vc. pizz. *pp*

Rimsky-Korsakoff
Sheherazade (page 44)

(Chant par Ob. solo, *p.* Accompagnement en tenues très douces.)

puis, plus loin :

(3)

V.I. *p grazioso*
V.II. div.
pizz. *p*
A. arco *p*
2 cl. *pp*
2 cors
fag.
Vc. pizz. *p*
+ C.B. 8^e b.

id. (page 45)

Avec accord de Harpe
à la 1^{re} mesure:



(Thème aux V.I, legg.; accompagnement par tenues de Bois *pp* avec pizz.; mouvement aux Altos.)

(4)

2 cl. *p*
Vc. solo
cor
V.I. pizz.
V.II. pizz.
2 fag. *p*
Vc. pizz.
C.B. pizz.

id. (page 50)

(Chant au Cor solo, tenues Clar., Vc. solo; harmonies par Clar. et Fag., avec pizz. des Violons; nuance *p.*)

(5) *p espressivo*

Rimsky-Korsakoff
Sheherazade (page 83)

(Thème aux V.I, doublés par Ob., et Vc. I à l'octave; harmonies par Cl. et Fag.; Basses Fag. + Pizz.; mouvement de doubles croches aux V.II et A.)

(6) + picc. à l'octave de la 1^{re} fl.
+ fl. à 2 (8^e) f

id. (page 79)

(Thème, **f**, aux V.I doublés par Bois solides; tenues en octaves, de 4 Cors; contrepoint Fag. avec broderies aux A.)

Avec tous les Bois:

(7) 2 fl.
2 ob. + 2 cl.
2 cors
2 fag.
V.I + II unis
pizz.
A. unis pizz.
Vc. div.
Vc. unis pizz.
C.B.
C.B. pizz.

id. (page 47)

(Solide, mais sans lourdeur avec ces notes piquées – Bois pour le thème; accords **f** des V. A., Vc. pizz., en triples et quadruples cordes.)

(8) VI + II 4^e c.

+ A. 3^e c.
+ Vc.
2 fl.
2 cl.
2 ob.
2 ob.
2 cl.
2 ob.
2 cl.
2 trp.
4 c.
3 trb.
tuba + fag. à 2
C.B. arco

Rimsky-Korsakoff
Sheherazade (page 87)

(Passage très sonore, Cordes V.I - II, A., Vc. à l'unisson avec toute la force; accents de Bois et Cuivres; nuance **ff**)

(9)

fl. 1^e
dolce
H.p.
V.II div. pp
avec sourd.
avec sourd.
V.II div.

id. (page 90)

(Passage de douceur et de charme; Flûte à l'aigu planant sur l'orchestre; accompagnement par Cordes V.I-II divisées avec sourdines; accords de Harpe **p.**)

Diverses orchestrations du passage du Vaisseau, dans la Sheherazade de Rimsky-Korsakoff:

1^o Dans la demi-teinte:

VI + II + cl. 1^o
cl. 2^o
fag.
c. Basses
Vc.

(Les Violoncelles s'entendent très bien ici; la sonorité est pleine sans lourdeur.)

2^o Plus loin, il y a des tenues de Bois assez nombreux; alors les *Triolets des Violoncelles* sont doublés par les *Altos* (à l'octave):

VI + 2 fl.
VII 2 ob.
cl. à 2
2 cors.
2 fag.
A.
Vc.

(Avec toute la masse des V.I, V.II et Fl., qui jouent **p** mais soutenu, ce n'est pas de trop d'avoir 2 Hautbois, 2 Cl., 2 Fag. et 2 Cors pour les tenues; on aurait pu ne pas mettre les Clar. à 2 pour la et sol, mais ces deux notes font partie de la ligne du chant et c'est pourquoi il était logique de les accentuer ainsi. - Les triolets d'Altos et Vc. s'entendent, car un mouvement sur des tenues calmes se perçoit toujours mieux que sur un autre mouvement.)

3^e Mélodie aux V.I et II, doubleés par une Clar.; harmonie par Clar. et Fag., plein et chaud.

V.I + II

(1) La réponse à ces deux notes de Violons (I + II) est faite simplement par: 1 fl. + 1 ob. Et ce n'est pas maigre, mais il faut noter que les Cordes, ici, ne jouent pas **f**. 1 cl. + 1 ob.

Rimsky-Korsakoff
Sheherazade (page 5)

(1) La réponse à ces deux notes de Violons (I + II) est faite simplement par: 1 fl. + 1 ob. Et ce n'est pas maigre, mais il faut noter que les Cordes, ici, ne jouent pas **f**. 1 cl. + 1 ob.

Noter aussi que le dessin des Violoncelles *sort très bien* et qu'il n'était aucunement utile de les doubler, vu le petit nombre des Bois qui jouent ici.

D'autres mesures présentent, avec davantage de tenues, une disposition plus sonore du rythme balancé:

V.I *f*

+ 2 fl. *ff*
+ 2 cl. + 2 ob. à l'unisson des 1^{rs} V.

à 2
4 cors
VII. *f*

A. *f*
Vc. *f*
C.B. *f* fag. à 2 C.B. *f*

Rimsky-Korsakoff
Sheherazade (page 15)

(Tenues de 4 Cors, avec 2 Fag. pour les Basses et un contrepoint assez important en triolets de croches; alors le rythme balancé des Vc. est doublé par les Altos, à l'octave.)

Autres dispositions :

4^o

1 fl. dolce
6 1^{rs} V. soli
1 cl.
altos
pizz. (p)
timb.
Vc. C.B.

id. (page 37)

(Passage très doux, harmonies faites par 6 Violons soli, chant à la Flûte.)

Rimsky - Korsakoff
Sheherazade (page 38)

(Doux également; il suffit de 2 Flûtes sous le chant **p** des 1^{rs} Violons.)

Auparavant, les arpèges étaient joués par Cordes *ff*, contre tenues *ff* de Bois et Cuivres.

8-----

V. I

V. II

A.

Vc.

C.B.

id. (*page 19*)

6º Le même thème se trouve également exposé, plus sonore (Cl. + Trp.) et avec un Contrepoint (triolet de croches); on croirait ce contrepoint assez chargé, et cependant le thème confié à une Trompette + une Clarinette, reste au 1^{er} plan (grâce à la trompette) :

1 cl. + 1 trp.

cl. 2^o + trp. 2^o

cors à 2

2 trb. + 2 fag.

3^o trb.

+ picc. 8^a

V.I + fl. à 2

V.II + ob. à 2

A.

Vc.

C.B.

id. (*page 22*)

7^e Enfin, dans le *ff* du "naufrage de Sindbad", le thème revient, avec toute la puissance de l'orchestre :

Rimsky-Korsakoff. *Sheherazade* (page 206)

(Dans ce passage, extrêmement sonore, où toutes les forces de l'orchestre sont utilisées avec une maîtrise et un équilibre parfaits, les Trombones ont la partie dominante, mais on perçoit très bien les mouvements ondulants des Cordes, puis le dessin des Bois à la 4^e mesure. Les Trompettes à 2 suffisent pour répondre aux 3 Trombones. Comme fond, les tenues de Clarinettes + Cors, avec comme basses les Bassons et le Tuba; noter aussi le dessin des Contrebasses, qui eussent été inutilement lourdes en tenues. Ce qui est admirable c'est que le dessin des Bois (triolets) à la 4^e mesure, sort très bien; il est vrai que les Tromb. font silence.)

Diverses orchestrations du thème principal de la Vie d'un Héros, de Richard Strauss :

1^o Exposition du thème :

The score shows five staves. The top staff has 'fag. 3e' and '+ c. fag. 8e b7'. The second staff is 'A.'. The third staff is 'Vc.'. The fourth staff is 'C.B.'. The bottom two staves are 'un cor'. Measure 1 starts with a single note in 'A.', followed by eighth-note patterns in 'Vc.', 'C.B.', and 'un cor'. Measure 2 begins with a sustained note in 'A.'.

R. Strauss
Heldenleben (p. 1)

2^o Plus loin, le thème est repris accompagné d'accords en notes répétées, d'Altos, Trompettes, et 2^{ds} Violons :

The score shows six staves. The top two staves are '2ds V. div. en 2 (doubles cordes)' and 'A. div. en 2 (doubles cordes)'. The third staff is '5 trp.'. The fourth staff is 'Vc.'. The fifth staff is 'C.B.'. The bottom two staves are 'cors à 2' and 'tenor-tuba/bass-tuba'. Measures 1-2 show sustained notes in 'A.', 'Vc.', and 'C.B.', with eighth-note patterns in '2ds V.', 'A.', and 'cors à 2'.

Heldenleben (p. 4)

3^o Puis, le thème étant joué par moins d'instruments, il suffit alors de 1 Fl. + 1 C.A. + 1 Ob. pour le contre-point suivant :

The score shows five staves. The top staff is 'V.II'. The second staff is 'A.'. The third staff is 'Vc.'. The fourth staff is 'C.B.'. The bottom staff is '2d cor'. Measure 1 starts with eighth-note patterns in 'V.II' and 'A.'. Measure 2 starts with eighth-note patterns in 'Vc.' and 'C.B.'. Measure 3 starts with eighth-note patterns in '2d cor'.

Heldenleben (p. 10)

3^e bis Ce même contrepoint que nous venons de voir aux Fl. et Ob., se trouve ensuite confié à une masse assez considérable d'instruments, sous des tenues très nourries des Trompettes, Violons et Altos:

The musical score shows a complex arrangement of instruments. At the top, there are two staves for V.I + V.II divided into 3 parts, and A. divided into 3 parts, both playing eighth-note patterns. Below them are three staves for 3 trp. (Trombones), 2 trb. (Tubas), and trp. (Trombone). The next section includes Vc. (Cello) and C.B. (Double Bass) with slurs and grace notes. Following that are 1 cor (Corno) and tuba-tenor (Tuba-Tenor) with sixteenth-note patterns. The bottom section features 6 cors (Cors) and 7^e cor (7^e Corno) with eighth-note patterns. The score is set against a background of sustained notes from various instruments.

Heldenleben (p. 16)

4^e Plus loin enfin, toujours avec un accompagnement très solide, le thème est repris, peut être *plus en dehors encore* (à cause de l'entrée des V.I) que dans le passage précédent (*le 2^e*).

The musical score continues with a series of staves. It starts with ob., cl., c. a. (Oboe, Clarinet, Bassoon) followed by etc. (et cetera). Next is V. II unis (Second Violin Unison) and A. unis (Alto Unison). Then, 2 trp. (Two Trombones) and 3 trb. (Three Tubas) play eighth-note chords. The V.I (First Violin) then enters with a melodic line. Following this is Vc. (Cello) and C.B. 8^ab^a (Double Bass 8^ab^a) with sustained notes and grace notes. The next section includes fag. à 3 (Bassoon à 3), cors à 4 (Cors à 4), cl. basse (Bass Clarinet), and tuba-tenor (Tuba-Tenor). The final section at the bottom includes c. fag. 8^ab^a (C. Bassoon 8^ab^a) and tuba c.b. (Tuba C. B.) with sustained notes.

Gradation de la sonorité dans le Boléro de Ravel :

(Cordes non divisées et sans sourdine)

A. pizz.

(1)



etc.
ces 2 mesures
se reproduisant
régulièrement

1 fl. *pp*

avec :
tambour *ppp*

(2)



etc. (id.)

1 cl. *p*

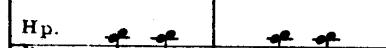
avec :
2^{de} fl. *pp*

Continuer tambour comme précédemment

(3)



etc.



sons harm. (écrits ici en sons réels)

1 fag. *mp*

avec :
Continuer fl. 2^{de} et tambour comme précédemment

(4)



etc.



petite cl.

avec :
Continuer 2^{de} fl. et tambour comme précédemment

(5)



etc.



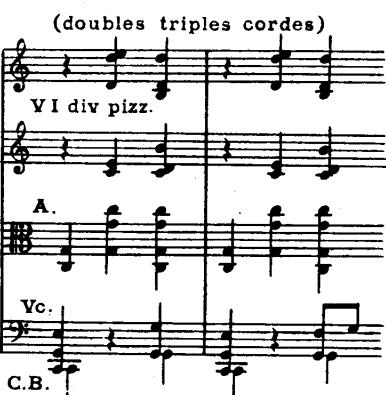
ob. d'amour

etc.

avec :
fag. 2^{de}
fag. 1^{er}
Continuer tambour de même

(fag. déjà plus marqué que fl. précédente)

(6)



etc.



fl. 1^{er}

etc.

avec :
trp. 1^{er} (*pp*) avec sourdine

cor 1^{er}

Continuer tambour de même
(cor bien plus en dehors que fag. précédent)

(7)

Sax. ténor etc.
avec:
trp. 2^e
avec sourdine (déjà assez en dehors)
Continuer tambour de même

(8)

(toujours avec A., Vc., et C.B.)

avec: Sax. Soprano pour le chant; trp. 1^e pour les notes répétées (toujours avec sourdine) et tambour, de même).
(Puis, lorsque le thème est fait par des "jeux de mutation", les notes répétées sont jouées en octaves par flûte *mp* et cor *mf*).

(9)

avec: Chant, à plusieurs Bois, plus soutenu; cor et trp. en octaves pour les notes répétées (et tambour, de même).

- (10) Lorsque les Cordes (1^{re} V.) prennent le thème, avec des Bois (Fl. et Cl.) ce sont les Cordes qui dominent. Les accents de croches sont soutenus par 2 Cors + 2 Fag. Pour les Basses il y a, avec Vc., C.B. et C. Fag. les Timbales: etc.

- (11) Puis, plus *f*: Violons I et II en octaves (1^{er} V. div., et 2^d V. div.) avec picc., fl., ob., (et avec trp. à l'octave pour: les accents sont faits par: Tromb., cors, sax., fag., cl., et A., Vc., C. B.

- (12) Enfin (p. 50) chant par: V.I + V.II + A. + Vc. + fl., picc., ob. et clar., plus sax. sopr. et 2 trombones. Accents: 3^e tromb., tuba, trompette, basses, Hp. notes répétées par 4 cors en octaves (deux à chaque partie). Toute cette partition est à étudier en détail, pour l'équilibre et la gradation des sonorités.

Plusieurs réalisations et orchestrations différentes d'une même mélodie :⁽¹⁾

(1)

une fl.
(ou V. solo)

Cordes
(pizz. ou arco)

Vc.
C.B.

dolce

etc.

(Accompagnement, **p**, par Cordes)

(2)

(Bois seuls)

1 fl.

pp

f1.

2 clar. **pp dolciss.**

1 ob.

dolce

mp

(Accompagnement, **pp** mais assez plein, et de style contrapunctique, par Bois)

(3)

2 fl. **ppp**

2 cl. **PPP**

sempre **pp**

2 fag. **pp** fag. 1^o

1^o cor **pp**

V.I. (à 4) **dolce p**

A. solo + Vc. solo

VII pizz. unis **pp**

A. pizz. **pp**

pizz. (Vc. C.B. **pp**)

V.II unis

A. unis

Vc. div.

C.B. div.

sost. **mp**

Vc. unis

C.B.

(il faut des pizz. très doux)

⁽¹⁾ Thème, réalisation et orchestration de Ch. Kœchlin.

Avec instruments à Cordes seuls :

(4)

Musical score for strings only (V.I., V.II., A., Vc., C.B.). The score consists of five staves. V.I. and V.II. play eighth-note patterns with dynamic markings *pp*, *cresc.*, *mp*, *v*, and *p dolce*. A. plays eighth-note patterns with *pp*, *cresc.*, *sost.*, *unis*, and *mp sost.*. Vc. plays eighth-note patterns with *arco pp*, *C.B. pizz.*, and *p*. C.B. plays eighth-note patterns with *p*.

Cordes, (batteries) avec Cor :

(5)

Musical score for strings with cor. The score consists of six staves. V.I. and V.II. play eighth-note patterns with *p* and *pp*. A. plays eighth-note patterns with *pp*. Un cor (cor) plays sustained notes with *pp*. Vc. and C.B. play eighth-note patterns with *p* and *pizz.*. Vc. solo arco plays sustained notes with *p*.

+V. solo avec fl.

Musical score for strings with flute. The score consists of four staves. V.I. and V.II. play eighth-note patterns with *fl.* and *V. II.* Cor (cor) plays sustained notes with *cor*. Vc. solo plays sustained notes with *p*.

*Chant au Hautbois : (1)**1^o Avec pizzicati des Cordes; touches de Bois et Trompette:*

Allegro sans lenteur

2^o Hautbois sur fond de Cordes:
3^o Hautbois avec Clar. et Harpe:

(1) Thème, réalisation et orchestration de Ch. Koechlin.

(pour des instr. à Cordes assez nombreux)

4^o Plus soutenu:

(pour des instr. à Cordes assez nombreux)

1/2 V.I p tr
1/2 V.II tr cors
1/2 V.I
1/2 V.II (p)
1/2 A.
(p)
Vc. + 1/2 A. pizz.
(p)
C.B. pizz.

(pp) tr 1/2 VI tr 1/2 VII tr 1/2 Vc. 2 trp.
tr 1/2 V.II
tr 1/2 Vc.
C.B. + cl. b. (cl. et cl. b. lié)

Quatre réalisations et orchestrations différentes: ⁽¹⁾

1^o Clar. et Cordes:

(Assez allant)

2^o Bois seuls:

3^o Cordes seules:

(1) Thème, réalisation et orchestration de Ch. Koechlin.

4^e Cordes avec Bois et pizzicati:

Musical score showing parts for V.I., V.II, A., 2 cl., Vc., C.B., and Cor. The score includes dynamics like *pizz.*, *unis*, *cor pp*, *pp*, *arco*, and *solo arco*. Measures show various combinations of these instruments playing together.

Deux réalisations et orchestrations différentes:

1^e

Flute: *p*.
Oboe: ad lib. à l'1^{re} str de la fl.
2 cl.: *pp*. V.I. div.
V.II: *pp*.
A.: *Vc. arco*.
C.B.: *pizz.*

etc.

(Les arpèges donnent une sonorité légère et lumineuse; le fond, formé de ce 2 clar. et des tremolos de 1^{rs} V. divisés suffit amplement à soutenir le chant ob. + fl. — On peut, si l'on veut davantage de légèreté, supprimer la 2^{de} Clarinette.)

(plus soutenu)

2^e

Flute: *p*.
Oboe: *pp*.
V.I. (div.): *pp*.
V.II: *pp*.
A. div.: *pp*.
Cor: *pp*.
Harp: *pp*.
C.B.: *pizz.* *Vc.* *C.B.*

etc.

(Ici la sonorité est plus lumineuse que dans l'exemple précédent à cause du Hautbois et de la Harpe. — Noter l'effet des retards: du 1^{rs} V. à la 2^{de} mesure, et du Hautbois à la 3^e mesure.)

Trois réalisations et orchestrations différentes :⁽¹⁾

1^o Accompagnement à 3 parties :

on peut ajouter un cor ou une clar.

2^o Accompagnement à 2 parties :

3^o Accompagnement à 1 partie :

(Dans ce cas on donne à l'accompagnement une forme plus mélodique, car une simple tenue ou des notes répétées seraient généralement trop pauvre.)

⁽¹⁾ Thème, réalisation et orchestration de Ch. Kœchlin.

Voici maintenant divers exemples d'orchestration d'un même accord (accord d'ut majeur) :

Accord final de l'Ouverture des Maitres-Chanteurs (R. Wagner) :

(Marche funèbre du Crémuscle des Dieux)

(Vers la fin de l'Ouverture des Maitres-Chanteurs)

Trois réalisations *off* de l'accord d'ut majeur, par Richard Strauss :

6 trompettes (2 à chaque note)

(1^o)

fl. à 4 + picc. ff
4 ob.
5 cl. à 3
8 cors (2 à chaque note)
trp. 4
4 trb. (ob. baryton)
fag. à 4 + tuba + c fag. ff
V.I + II
A.
Vo.
C.B.
timb.

6 trp.

(2^o)

fl. à 4 + picc. ff
4 ob.
5 cl. (en mi, en ut, en la)
2 fag.
8 cors
4 trp.
4 trb. (ob. baryton)
fag. à 2 + tuba + c fag. ff
V.II
V.I
A. I
Vc.
A. II
et l'orgue

R. Strauss

Festliches Praeludium
(page 75)

(3^o)

fl. à 2 + picc.
3 ob. (3 cl.) 3 cors
4 tromp.
4 cors
3 tromb.
2 tubas
c.fag. 3 fag.

avec

V.I
V.II unis
A. unis
1^{es} Vc. (doubles c.)
2^{es} Vc. (doubles c.)
C.B. (divisés)

R. Strauss

Also sprach Zarathustra
(page 4)

Accord d'ut à la fin du Chœur des Contrebandiers, dans Carmen:

picc.
fl.
2 ob.
2 cl.
2 fag.
4 cors
2 trp.
3 tromb.
timb.
V.I div.
V.II div. en 3
A. div.
Vc. div.
C.B. div.

G. Bizet. *Carmen* (3^e acte)(disposition très sonore, *ff*)*Diverses orchestrations de l'accord d'ut majeur, par Saint-Saëns:*

pp:
V.I div. en 3
V.II div. en 3
1^{rs} altos (doubles c.)
Vc. I (doubles c.) 2^{ds} altos (doubles c.)
Vc. II (doubles c.)
2 clarinettes

Accord final du
Prélude de la Suite Algérienne
Saint-Saëns

picc.
2 fl.
petite cl. mib
2 ob.
une cl.
2 fag.
2 trp.
3 trp.
C.B. cuivre et timb.
4 cors

avec

$\frac{1}{2}$ V.I (doubles c.)
 $\frac{1}{2}$ V.I (doubles c.)
 $\frac{1}{2}$ VII (doubles c.)
 $\frac{1}{2}$ VII (doubles c.)
 $\frac{1}{2}$ A. (doubles c.)
 $\frac{1}{2}$ A.
 $\frac{1}{2}$ Vc. (doubles c.)
 $\frac{1}{2}$ Vc.
C.B.

Accord final de la 2^{de} partie du Déluge⁽¹⁾, de Saint-Saëns

⁽¹⁾ Ce *pp* termine un morceau où se sont déchainées de grandes forces sonores, c'est pourquoi Saint-Saëns ne l'écrit pas *impondérable*.

Accord d'Ut à la fin d'Ascanio:

C. Saint-Saëns
Ascanio (page 419)

pour des **f**:

fl.
ob. (cl.)
4 cors
2 trp.
2 trb.
3° trb. timb.
fag. à 2
V. I V. II
A. doubles c.
Vc.
C. B. sans tremolo

2 fl.
ob. + cl. (unisson)
en tierces: 2 fag., + 4 cors (2 à chaque note)
2 trp.
V. I
V. II
A. unis
Vc. unis
C. B.
S.
T.
B.
3 trb.

Ecriture à noter:
Cors et Bois en tierces (mi-sol)
Cordes : ut
Trompettes: ut
(Trompettes encadrant les Cors)
Chœur en tierces
Trombones en tierces.

A. Gedalge
Concerto pour piano et orchestre

Saint-Saëns. 3^e partie du *Deluge*.

pour des ***ff***:

picc. oboe 2 fl.
2 ob.
c. a.
cl.
4 cors
3 tromps
3 trombs
cl. b.
2 fag.
c. fag.
orgue

Avec accent des cordes sur l'accord:

V.I + V.II
A.
Vc.
C.B.

Saint-Saëns
Final de la Symphonie avec orgue

2 fl. + picc.
2 cl.
ob. e c.
4 trp.
4 tromb.
2 cors
3 cors + cl. b.
fag. à 2 + c. fag. + tuba
V.I + V.II
altos (unis)
C.B. Vc. (unis)

Ch. Kœchlin
Hymne au Soleil

Accord d'*ut*, sans tierce:

2 picc.
2 fl.
2 cl.
(trille) V.I + V.II
trp. à 2 + ob à 3
altos (trille)
cors à 2
cors à 2
trb. cors à 2 + fag. à 2
trb.
cl. b.
Vc. + 3° fag. + tuba + trb. basse
C.B. + c. fag.

Ch. Kœchlin
Accord final de l'*Hymne au Soleil*

Accord *pp*, avec des sons harmoniques:

V.I
sons harm. (V.II
A. div.)
Vc. div.
harm.
trp.
fl.
ob.
cl.
2 cors
cl. basse pp

Ch. Kœchlin
L'Apothéose des petits pauvres

Differentes manières d'écrire les Bois avec les Cordes divisées, selon la nuance. — On a vu (d'après l'exemple des Tableaux d'une Exposition, orch. par Ravel) l'emploi des Bois complètement étagés, avec division en 3 des V.I, V.II, A., et Vc. Cette disposition est très légitime et sonne équilibrée, dans les **f** et même dans les **f'**. Mais il n'en va plus ainsi pour les **p** et surtout pour les **pp**. Alors on peut envisager d'autres façons de disposer les Bois, afin que ceux-ci n'écrasent point les Cordes **pp** (car un accord de tous les Bois étagés ne sera jamais aussi doux que celui des Cordes).

Dans la nuance **f'**, si les Bois et Cuivres sont écrits en étageant l'accord :

On écrira indifféremment, pour les Cordes :

mais si l'on a :

ou :

Il vaudrait mieux écrire les Bois plus espacés, et très doux :

ou même, avec une disposition très transparente :

Possible aussi :

On peut aussi, pour un **pp** assez fourni (et qui ne sera jamais **ppp**) écrire la disposition adoptée par Wagner pour l'accord final de *Tristan et Yseult*:

Mais on voit que dans cet accord où les Bois sont assez nombreux (quoique doux) Wagner s'est bien gardé de diviser les Cordes.

Noter aussi l'écriture des Flûtes, dont la quinte est bien plus limpide que s'il avait l'accord complet :

LES GRANDS *ff*

On soutient parfois (et je crois bien l'avoir écrit moi-même, quelque part dans cet ouvrage) qu'en matière de sonorité "tout est relatif"; il est de fait que certains passages de *Quatuors à Cordes* nous donnent, avec les quatre instruments solistes, des *impressions de ff très rigoureux et très pleins*⁽¹⁾. Cependant, la force *matérielle* de la sonorité est parfois nécessaire: il y a des thèmes qui exigent une grande masse chorale, des "développements" pour lesquels il faut un orchestre considérable. J'ai déjà signalé cette remarque si juste de Berlioz⁽²⁾ (qui s'y connaît en matière de *ff*): "tel chant, joué au piano ou interprété par un soliste, ne révèle pas sa puissance réelle: il lui faut un ensemble de cinquante, de cent choristes. — En outre, il y a *des timbres nécessaires, pour telle phrase*; et telles œuvres ne montrent toute leur beauté qu'en plein air, avec un très grand nombre d'exécutants. Ainsi pour le splendide *Prométhée* de Gabriel Fauré, — dont on "devine" certes la splendeur dans une salle fermée et avec la transcription pour orchestre symphonique normal, mais qui jamais n'a triomphé comme à Béziers, joué par deux orchestres d'"harmonie" et plus de cent instruments à cordes. Le début du Prélude, notamment, était incomparable: mais il y fallait ces grands Cuivres amples et pleins, dont les sons montaient au ciel d'être resplendissant, de cette sonorité puissante et jamais dure que donne le plein air.

J'ai déjà parlé — au chapitre II notamment — des *ff* de l'orchestre. Je crois utile d'y revenir en détail. Il y a beaucoup à dire là-dessus.

Ce qui nous a donné lieu d'affirmer: "tout est relatif", c'est que la puissance réside parfois dans une simple *mélodie* pour piano et chant, ou dans un *Allegro* de Quatuor à cordes, sans qu'il soit besoin d'autres instruments. Elle n'est pas nécessairement dans la *masse*. Mais à certaines idées, à certaines œuvres, il faut cette masse. — Examinons de plus près.

Les plus sonores des grands *ff* sont probablement les *Unisons*, ou les passages réalisés à 2 parties. On croit souvent devoir *charger* les harmonies, et que la "richesse" de l'accord donne une sonorité plus puissante. C'est une erreur. Non qu'il ne faille à certains moments, et pour certaines expressions, cette richesse de l'accord et cette polyphonie multiple: elle peut se révéler plus émouvante, et d'une sensibilité plus pénétrante. Mais la force et l'éclat de la sonorité dans un grand unisson de tout l'orchestre sont plus considérables encore. Ne croyez point d'ailleurs qu'une monodie ne puisse pas être expressive, convaincante, souverainement entraînante. On s'en rend mal compte au piano; il faut l'expérience acquise de ces réalisations "dépouillées", pour mesurer leur puissance et comprendre qu'elles ne résultent pas d'une faiblesse de l'imagination — bien au contraire! ("Ecrivez-moi donc un simple thème de huit mesures, vivant, caractéristique par lui-même sans aucune harmonie", disait André Gedalge).

(1) Ce qu'il faut dire une fois de plus, c'est qu'il n'existe pas une seule bonne manière de traiter l'orchestre, même un orchestre de composition donnée, par exemple avec les Bois par 3. On n'a pas le droit de poser en principe que César Franck ou Brahms aient tort d'employer souvent les Contrebasses arco et soutenus; s'il en résulte chez Franck une impression de *Basses d'orgue* elle convient à sa musique et la plupart du temps elle est à sa place. Pour Brahms, j'ai signalé déjà que c'est moins l'orchestration que l'*écriture*, l'*idée musicale* et surtout la *façon de développer*, qui peuvent donner quelque lourdeur et certaine monotonie. Mais n'ayant à traiter ici que de l'orchestration, je dois estimer que Brahms écrit bel et bien l'orchestre convenant à sa musique. — Les Allemands Bruckner, Mahler, Strauss, ont besoin de beaucoup d'instruments, et de fortes sonorités, pleines, avec des doublures; il y a parfois 5 Clarinettes chez Strauss et Malher emploie 8 Cors dans une de ses Symphonies. Au demeurant, l'orchestration de Strauss est à coup sûr d'un maître; mais son éclat tient beaucoup à l'*écriture*, comme aussi à la nature des idées, à la vie incessante des rythmes et des contrepoints. Également chez Wagner, dans *Siegfried*, où sont employés les Bois par 4, et 8 Cors: la fin du I^e acte est éclatante, mais la force de cette péroration réside dans celle du thème et de son agencement dans la conduite du morceau. Si l'on ne considère que la *plénitude* seule, il n'est pas très difficile d'y parvenir avec un tel nombre d'exécutants. Pour nos compositeurs, dont certains furent des maîtres incomparables en l'art de l'orchestration notons que Lalo, Bizet, Saint-Saëns, Debussy, Roussel, Ravel^(*), n'ont pas eu besoin de ces paroxysmes de la sonorité (ni de ces orchestres considérables) pour atteindre, à l'occasion, une véritable puissance: — même Debussy (cf. dans *Pelléas*, plusieurs passages du rôle de Golaud). Et l'on reste émerveillé, à l'audition de l'*Etoile* de Chabrier, d'entendre une si jolie plénitude, dans un tel équilibre aisé et discret, avec aussi peu d'instrumentistes (2 flûtes, 2 clar., 1 ob, 1 fag, 2 cors, 2 trp., 1 trb. et les Cordes).

Le siècle dernier — et le début du XX^e — ont vu la plus dangereuse course au *ff*. Que de compositeurs ont confondu la véritable puissance avec la seule, *matérielle* intensité sonore. La puissance, c'est bien autre chose; ce n'est pas que *matière*, mais *esprit*... Que de chefs d'orchestre n'ont pas craint de modifier l'orchestration des Symphonies de Beethoven, sous prétexte de les mettre à même de sonner assez fortement dans une très grande salle, et d'équilibrer les Bois aux Instruments à Cordes devenus très nombreux! (Il n'y a qu'à diminuer, lorsque cela est nécessaire, le nombre des pupitres — pour retrouver la composition de l'orchestre à l'époque de Beethoven). C'est, évidemment, dénaturer ces Symphonies que d'en doubler tous les Bois. Très justement, Rimsky-Korsakoff s'élève contre ces *tripotouillages*. Et je devais m'élever aussi contre cette surenchère, lorsque les grands *ff* ne sont pas nécessaires. Mais quand le même Rimsky condamne les très vastes salles et les "orchestres monstrues", ne se montre-t-il pas trop absolu? et Berlioz n'a-t-il pas raison quand il assure que certaines idées, certaines œuvres ont besoin de ces sonorités exceptionnelles? C'est ce que je vais examiner.

(2) Voir son Traité d'orchestration; j'en ai parlé au chapitre II.

(*) Sauf dans ses dernières œuvres, par ex. pour la *Valse* et le *Boléro*.

S'il s'agit d'un passage *polyphonique*, diverses manières de procéder s'offrent au compositeur pour l'orchestrer *ff*. Distinguons entre l'écriture contrapunctique (à 3, 4 ou 5 parties, *rarement davantage en cas de ff*) et celle où domine un chant, avec un accompagnement très nourri et des basses bien soutenues.

ÉCRITURE CONTRAPUNCTIQUE. Le plus souvent, le Quatuor étant à plusieurs parties, on double purement et simplement ces parties par des Bois, et même par des Cuivres. Les contrepoints s'établiront solidement, par exemple, de la façon suivante :

V. I + 2 Fl. + 1 Cl. + 1 Ob. (+ picc. 8 ^e , éventuellement)	avec, au besoin, des tenues de : 2 trp., 4 cors, 3 trombones, 1 tuba (ou trb. basse).
V. II (+ 1 Fl.) ⁽¹⁾ + 2 Cl. + 1 Ob. (ou 2 Hautbois)	
A. + Cors à 2 (+ Fag.) + Cor anglais (+ Cl.)	
Vc. + 2 Fag. + Cl. basse	

C.B. + C. fag. (+ Fag. si possible)

(On a supposé ici que les 1^{rs} Violons jouent à l'aigu, — au-dessus du *la* à l'octave de la 2^{de} corde, et que les 2^{ds} Violons se trouvent au-dessus du *mi* de la chanterelle : sinon, ne les doublez point par la flûte). En principe on décidera du choix des doublures par la nécessité de mettre les instruments à vent dans leur registre le plus sonore. Si les Violons ne sont pas à l'aigu, il sera préférable d'écrire les Flûtes à l'octave des 1^{rs} Violons.

On peut aussi procéder par *timbres purs* et ne pas mélanger les Bois sur une même partie des Cordes, ce qui donne :

V. I + 3 Fl. (+ picc. 8 ^e)	Sonorité un peu moins fondu, mais plus colorée. On peut également ajouter des Cuivres, soit en tenues, soit à l'unisson des Cordes : mais alors les Bois se trouveront en second plan.
V. II + 3 Ob.	
A. + 3 Cl.	
Vc. + 3 Fag.	
C.B. + C. fag.	

Autre disposition : [V. I + Trp. à 2 (+ petit Bugle) (+ 3 Flûtes 8^e)

V. II + Trp. + Trb. (+ Bugle) (+ 3 Ob.)	(Belle sonorité, très puissante et pleine.)
A. + Trb. + Cors à 2 (+ 3 Cl.)	(Les Bois seront au 2 ^d plan, sauf les Flûtes.)
Vc. + Trb. + Cors à 2 + Fag. à 2 (ou à 3)	
C.B. + Trb. basse (+ Cors à 2) + C. fag. (+ Fag.)	

Bien entendu, je le répète, tout cela reste subordonné aux tessitures, comme à l'écriture même du morceau.⁽²⁾

S'il s'agit d'un puissant *Choral de Cuivres* (4 Trp., 3 Trombones, Trb. basse ou Tuba) auquel se joint un contrepoint que l'on veut solide, ce contrepoint sera joué (à l'unisson ou en octaves) par tout le Quatuor (sauf en général les Contrebasses, qui ne feraient que l'appesantir) et tous les Bois. Les Cors pourront faire partie du choral de Cuivres, ou se joindre au contrepoint des Cordes (cf. Ch. Kœchlin, *Choral dans le Mode de Sol*).

Il va de soi que, pour ces *grands ff*, ce n'est pas le moment d'"économiser la sonorité". Le Quatuor d'orchestre, écrit à 4 parties et non double, ne serait possible qu'au début d'un morceau, ou après un *p* des autres instruments. Alors il donnera l'impression d'un réel *ff*, s'il est bien écrit. Mais venant après un volume orchestral considérable, il risquera de sonner maigre et c'est pourquoi l'on tient pour nécessaire de le doubler.⁽³⁾

STYLE HARMONIQUE, PAR GRANDS ACCORDS. Si l'on ne recherche point l'*éclat* de la sonorité, mais sa *plénitude* (même un peu appuyée, avec quelque lourdeur), on doublera toutes les notes de ces accords, ainsi dans le *ff* d'une œuvre pour *Chœur, Orchestre et Orgue* que nous citerons plus loin.⁽⁴⁾

⁽¹⁾ La doublure par fl. ne sera utile que si la tessiture des 2^{ds} V. est déjà assez haute.

⁽²⁾ Voir la *Fugue finale du Déuge*, et celle du *Final de la Symphonie avec orgue*, de Saint-Saëns, dont nous avons déjà parlé au Chapitre III en étudiant les doublures.

On peut aussi réaliser de la façon suivante (exemple donné au Ch. III, pour les doublures) : Instruments à Cordes, à 4 parties, doublés par les Cuivres; mêmes parties mais à l'octave au-dessus, jouées par les Bois et les Cors (cf. Ch. Kœchlin, 3^e de *Trois Chorals pour orchestre*).

⁽³⁾ Je ne parle ici que des "grands ff". Pour des ff moins considérables, R. Strauss écrit : à 3 parties, VI, VII, A. bien sonores en traits de doubles croches, contre les $\begin{smallmatrix} \text{F} \\ \text{G} \\ \text{A} \end{smallmatrix}$ des Trompettes. Et cela est excellent, bien plus nerveux, plus vif, qu'avec des Bois doublant les Cordes. Notons aussi les accords ff des 1^{rs} Violons divisés en 3, par exemple ainsi :  (Voir *Heldenleben*, l'épisode du *Combat*).

⁽⁴⁾ Ch. Kœchlin, *Chant funèbre à la mémoire des jeunes femmes défuntes*.

ÉCRITURE CONTRAPUNCTIQUE, AVEC DES TENUES POUR LES HARMONIES. On pourra, pour tout ce qui est parties mélodiques, doubler les Cordes par des Bois, et confier les tenues à des Cuivres (ainsi que je l'ai indiqué plus haut). Mais il est possible également - si l'on dispose d'un Orgue - de doubler les Cordes (mélodiques) par les Cuivres, les tenues harmoniques étant faites par l'Orgue (très solide), les Cors et les Bois. (Ces derniers, seuls, seraient insuffisants mais avec le soutien de l'Orgue l'équilibre est réalisable). Ou bien encore (et mieux) vous écrivez à l'unisson: parties contrapunctiques aux Cordes, Bois et Cuivres, - tenues par l'Orgue (*jeux d'anches*). Ce sera, en somme, une orchestration directement inspirée de celle que l'on trouve si souvent chez J.S. Bach (contrepoints de l'orchestre soutenus par la réalisation à l'orgue, de la Basse chiffrée).

RÉALISATIONS "CHANT - ACCOMPAGNEMENT (PAR DES TENUES) - BASSE". Si l'on veut que l'ensemble soit très solide, très nourri, et que la partie mélodique ressorte bien, on pourra disposer l'orchestre de la façon suivante: pour le *Chant*, les *Cordes* (à l'unisson ou en octaves) doublees par *tous les Bois*, et au besoin par des *Cors*, plus *une ou deux Trompettes*; pour les *Harmonies*, *Trompettes (+Cors, éventuellement)*, et *Trombones*; pour les *Basses*, *C.B., Fag., c. Fag., Tuba, Trb. basse (ou Trb. contrebasse)*.

Dans le cas où l'on dispose d'un Orgue et si le chant ne dépasse point les limites permises aux Cuivres, ceux-ci se joindront, pour le chant, aux Cordes et aux Bois; les accords seront joués par l'Orgue, plus 4 ou 6 Cors; les basses seront faites par celles de l'orchestre, plus le pédalier de l'Orgue.⁽¹⁾ Ainsi l'usage de l'orgue pour ces *fonds harmoniques très solides*, permet de renforcer considérablement la partie mélodique de l'orchestre *ff*.⁽²⁾

Notez aussi les grands chants de 3 Trombones (avec parfois des Trompettes à l'octave) de certaines *Ouvertures* de Berlioz et de l'*Ouverture de Tannhäuser*; on y trouve, ressortant sur les Cuivres, des traits étincelants de Cordes *ff*. - Dans le même esprit, un passage de *Messidor* nous montre, très bien équilibrés, deux thèmes *ff*, dont l'un accompagné (mais non doublé exactement) par des Violons et Altos à 3 octaves. L'ensemble est d'une fort belle sonorité:

Large très solide

A. Bruneau. *Messidor* (Acte 1, 1^{re} Sc., p. 4)

(1) Voir, dans les citations qui suivront, celle du 1^{er} Choral pour Orgue et Orchestre (Ch. Kœchlin).

(2) On citera plus loin, à ce sujet, un passage de la Méditation de Purun Baghât (Ch. Kœchlin).

DIVERSES AUTRES RÉALISATIONS DES ***ff.***1^o Quatuor divisé et ***ff.*** double par Bois et Cuivres:

V.I div. en 3
V.II div. en 3
A. div. en 3
Vc. div. en 3
C. B.
Tuba

avec

fl. à 3
2 ob. + 2 cl.
3 trp.
4 cors
cl. b.
3 tromb.
c. tuba
2 tuba
c. fag.

Moussorgsky
Tableaux d'une Exposition
La grande Porte de Kiev
(Orch. par M. Ravel. p. 105)

(Nous avons déjà cité cet exemple et signalé qu'il est très possible, dans un ***ff.*** d'instruments à cordes suffisamment nombreux, de diviser en 3. Noter aussi l'écriture des Vc. et Bassons, en sixtes, afin de *laisser de l'air* et d'éviter la tierce *sol sib* dans le grave).

Dans l'ode *A la Musique* nous trouvons également un ***ff.*** avec le Quatuor divisé doublé par les Bois:

Chœur
Mu.sique a.dor.a.bile, O Dé.e.sse
V.I div.
V.II div.
2 fl.
A. div. en 2
2 ob.
2 cl.
2 trp.

E. Chabrier. *A la Musique* (poème d'Ed. Rostand)

Il y a en outre:

4 cors
2 fag.
3 tromb.

avec
Harpes à 2 et arpégé

(Les Basses sont faites par le 3^e trombone, les Vc. en croches ainsi que les C.B. et la Timbale .

2^o Un orchestre écrit à *deux parties* sonnera tout différemment; il aura davantage d'éclat, et sa netteté dépouillée sera (comme disait Nietzsche) plus "méditerranéenne":

Trp. à 2
+ V.I
V.III + A. + Vc.
+ ob. à 2
+ cl. à 2
tr. Basse
Tuba
2 timbaliers
Piano

+ cors
+ C.B. (et -V.)
(-A.)
(+A.)
(-C.B.)
3^e tromb.

(Contrepointr très nourri, avec tous les Bois possibles - sauf les flûtes - et les Cordes: V.III, A., Vc., puis C.B. - Le Thème principalest à 2 Trompettes + 1^{re} Violons, et il ressort avec force. - Basses très nourries, avec les 2 Timbales, les Cuivres et le tremolo du Piano.)

Ch. Koechlin. *Hymne au Soleil*

Et c'est par l'écriture d'un contrepoint que se réalisera l'évocation d'une lumière au sein de laquelle on "s'abîme":

Ch. Kœchlin. *Hymne au Soleil.*

3^e ÉCRITURE MONODIQUE. Pour les **ff**, on procède en général par doublures solides. J'ai déjà cité le début du *Prélude de l'Arlesienne* où l'unisson V.I-II-A-Vc. est doublé par un assez grand nombre d'instruments à vent. On donnera plus loin d'autres exemples de ce genre d'orchestration, où seront employés concurremment les trois groupes Cordes, Bois, et Cuivres.

4^e Ecriture d'un CHORAL À 4 PARTIES, **ff**. -On a le choix entre :

1^e *Bois seuls*. Alors chaque partie est doublée : fl. + ob. (+ cl.) - ob. + cl. - cl. + fag. (+ cor) - fag. + cor (+ c. fag. **ff**).

2^e *Cors seuls*. 4 cors, écrits à 4 parties, (ou, de préférence, 8 cors).

3^e *Cuivres seuls*, à 4 parties, et si possible avec 2 instruments à chacune d'elles.

4^e *Cordes seules*, à 4 parties, en les écrivant très sonores.

5^e *Cordes + Bois (+ Cors)*.

6^e *Cordes + Cors, ou Cordes + Cuivres*.

7^e *Cordes + Bois + Cuivres*, chaque partie se trouvant jouée par des instruments des 3 groupes.

Quelques exemples ne seront pas inutiles. On les classera comme suit : 1^e De *musique ancienne* (dite "classique"). 2^e De Berlioz et de Bizet. 3^e De Wagner. 4^e De R. Strauss. 5^e De Massenet, Saint-Saëns, Messager, Bruneau. 6^e De Rimsky-Korsakoff, Strawinsky, Florent-Schmitt, Ravel. 7^e Enfin, j'ajouterais des fragments extraits de mes propres compositions, où l'on trouvera notamment l'emploi de l'*Orgue*, et des *Ondes-Martenot*.

1^e MUSIQUE DE L'ÉPOQUE "CLASSIQUE":

Réalisations de ff chez Gluck, (avec une grande simplicité de l'écriture et de l'orchestration, qui donne parfois des sonorités superbes):

fl. + ob. + cl.
(chaque espèce
d'instr. à 2)

V.I + V.II
unis

A. unis

2 tromb. (fa, la)
cors à 2 (ré)

3^e tromb.
fag. à 2 (avec points sur les notes)
Vc. (avec points sur les notes)
C.B. ♫ ♪

Gluck
Ouverture d'Alceste

(Il était nécessaire, contre la puissance des Trombones, d'unifier un grand nombre des autres instruments, sur le Ré).

De même, plus loin, contre 3 tromb.: Gluck écrit

VII + A. unis (doubles c.)
avec: 2^d cor

(3^e trb. doublé par fag. à 2, Vc., et C.B. ♫ ♪)

De Haydn:

V.I
V.II
unis

A. unis

Vc.

C.B.

avec

fl. — ♫
ob. (bassoon)
bassoon = fag.
tromp.
cors

Haydn
Symphonie Militaire

(Les Altos et 2^{ds} V. sont placés dans l'intervalle entre Cl. et Fag.)

De Mozart, écriture d'un *Tutti* de moyenne sonorité, **f** sans excès

(Presto)

V.I
+ fl. à 2
+ ob. à 2

V.II + 2 cl.
unis

A. unis
+ 2 fag.

cors

Vc.
+ C.B. ♫ ♪

Mozart. *Don Juan* (p. 113)

(Il eût été maladroit d'ajouter des notes répétées de Flûtes et des Hautbois au-dessus des Clarinettes; elles sont bien mieux à leur place pour renforcer la mélodie des Violons.)

(à noter: medium bien garni, basses dégagées; Cors en tenues, fondent les Cordes et les Bois.)

Ecriture sonore d'un ff chez Mozart:

Musical score for Mozart's Symphony No. 40 in G minor, movement 4, showing a dynamic ff section. The score includes parts for V. I + fl., 2 ob., 2 fag., tromp., cors, V. II + A., Vc., C.B., and timb. The instrumentation consists of woodwind, brass, and string sections. The score shows various dynamics and articulations, with a specific instruction 'etc.' indicating a continuation of the pattern.

Mozart
Symphonie en ut majeur

(Les 2^{ds} V. et A. sont plus sonores sur le Sol grave qu'en les mettant dans le medium ou avec les Hautbois. - Les Violoncelles également, sont plus sonores sur l'ut de la 1^{re} C. que sur celui du medium. D'où le croisement entre Vc. et V. II + A.).

Chez Beethoven:

Ecriture d'accord de Bois avec des Quintes et des Secondes; Cordes très sonores, à l'aigu, en notes répétées; emploi des Trombones avec les Trompettes et les Cors:

Musical score for Beethoven's Symphony No. 6 (Pastoral), movement 4, showing a dynamic ff section. The score includes parts for 2 fl., 2 ob., 2 cors, 2 fag., 2 trp., 2 trb., V.I, V.II, A., Vc., and C.B. The instrumentation features woodwind, brass, and string sections. The score shows sustained notes and rhythmic patterns, with a dynamic ff instruction and a note '+ C.B. 8^e b^d' at the bottom.

Beethoven
Symphonie Pastorale
(Final)

(L'écriture en Octaves des Trp. et Trb. est, ici, de beaucoup la meilleure. Elle laisse mieux en dehors les harmonies et la sonorité est bien moins pesante qu'elle n'eût été si ces accords avaient été faits, (en même temps que Bois et Cordes) par Trp., Cors et Trb. - Cette triple octave de Do est transparente et lumineuse. - Remarquer aussi les Vc. et C.B. ayant un thème important (et qui sort très bien), mais que Beethoven ne double point par les Bassons. Nous avons déjà signalé que, le plus souvent, il joint les Bassons aux autres instruments à vent (Bois, Cors), et se contente de Vc. + C.B. (à l'8^e) pour les Basses.

2^e BERLIOZ - BIZET :*Trois ff très sonores, chez Berlioz :*

fl. à 2 + ob. à 2 *mf*

crescendo

cl. à 2

3 trb. *mf*

cresc.

fag. à 4

V.I arco *ff*

V.II pizz. arco

A. pizz. arco

Vc. pizz. *ff* arco

C.B. arco *ff*

etc.

H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(*"Marche au supplice"*)

Ordre des plans :
 1^e Trombones et Fag.
 2^e Cordes.
 3^e Bois, un peu faibles au début mais gagnant en intensité peu à peu, la tessiture devenant plus sonore.

Ce crescendo, extrêmement sonore, aboutit au "sommet" du morceau :

fl. à 2

ob. à 2 *ff*

cl. à 2

fag. à 4

2 corn. à pist.

2 trp. *ff*

4 cors *ff*

1. 2. *ff*

tromb. *ff* 3.

timb. *ff*

gr. c. et cymb. *ff*

V.I unis *ff*

V.II unis *ff*

A. unis *ff*

Vc. avec fag., et C.B. *ff* b² des Vc.

H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(*"Marche au supplice"*)

picc.
2 fl.
ob. + V. I
ob. + V. II
2 cl.
2 corn. à pist.
tromp. en ré
3 tromb.
timpani
V. I + II
A.
Vc. I
Vc.
C. B.
timbales

H. Berlioz. *Ouverture de Benvenuto Cellini* (p. 44)

ff à la fin de la Chanson bohème, de Carmen:

picc.
2 fl.
ob. + V. I
ob. + V. II
2 cl.
2 tromp.
4 cors
A.
Vc.
trb. à 2
3rd trb.
fag.
C. B.
timbales

G. Bizet. *Carmen*
(Acte II, Sc. I. Chanson bohème)

(Les Altos et Violoncelles donnent un *mouvement intérieur* de doubles croches; les Cors et Tromp. constituent un fond solide et clair, ainsi que les Trombones, - sur quoi le thème ressort très bien, aux fl. cl. ob. VI et II.)

(ff à tous les instruments, sauf timbales, qui jouent f.)

V.I + fl. à 2 + ob. à 2
Vc. + cl. à 2
VII unis + 2 cors
A. unis + 2 cors
2 fag. + C.B.
timb.

G. Bizet. *Carmen (Duo du 4^e acte)*

(Très forte sonorité, où tout est à sa juste place. Violoncelles plus intenses ici que ne seraient les Altos ou les 2^{ds} Violons. Les Bassons, C.B. et Timb. suffisent grandement pour la Basse, et ne tiennent pas toute la mesure, -mais la sonorité reste tenue par les Violons et Altos - ainsi que par les Cors.)

V.I + fl. à 2
VII + cl. à 2
ob. à 2
trp.
2 corn. à pist.
4 cors
3 trb.
A.
Vc.
+ fag. 1^o
C.B.
+ fag. 2^o
timb.

G. Bizet
Prélude de l'Arlésienne

(Chant fait par V.I + II + Bois, Harmonies par Cornets, Trp., Cors, Trombones, et Altos; Basses, à une tessiture assez haute, par Vc., 3^e Tromb., C.B. et Fag.)

2 fl.
2 ob.
2 cl.
4 cors + sax. + Hp.
2 trp.
2 corn. à pist.
3 tromb.
2 fag.
V.I
V.II unis
A. unis
timb.
Vc.
C.B.

G. Bizet
L'Arlésienne (Carillon)

(Espace entre A. et Vc. rempli par Trombones.)

Accord final du Carillon de l'Arlésienne:

3^e R. WAGNER.*ff des 1^{res} mesures de l'Ouverture des Maîtres-Chanteurs :*

cl. à 2 + ob. à 2
 (tr.) 2 trp.
 3^e trp.
 4 cors
 3 trb.
 + tuba 2^e du 3^e trb.
 2 fag.
 VI+II unis V. I V. I+II unis VI
 VII unis V. II
 A. unis A. unis VII
 Vc. unis C.B.
 etc.

R. Wagner

Ouverture des Maîtres-Chanteurs

Ces quelques mesures valent la peine d'être étudiées en détail par l'élève. Remarquer notamment : les 2 Bassons donnant une plénitude particulière (qui en d'autres circonstances serait un peu lourde, mais ici elle convient à l'idée même de la phrase); l'écriture des Trompettes, Cors et Trombones; celle des Cordes avec l'accent que donne à l'entrée des V. I + II à la 2^{de} mesure, leur silence à la première, etc.

Orchestration d'un f avec contrepoint du thème principal :

V. I
 A.
 Vc.
 ob. à 2
 fl. à 2
 cl. à 2
 cor
 cors à 2
 2 trp.
 d. tromb.
 fag. à 2
 C.B. et tuba
 timb.
 etc.
 A. + VII
 fl.
 ob. à 2
 fl.
 cl. à 2
 à 2
 2 cl.
 + 2 ob.
 à 2
 trb. à 2
 fag. à 2 ff

R. Wagner
*Ouverture des
 Maîtres-Chanteurs*

(Medium bien garni, sonorité dégagée dans le haut ainsi qu'aux Basses.)

(+accords de Harpe aux 2^{ds} et 4^{es} temps)

Fanfare ff des Cors et Trombones à la fin du 1^{er} acte de Siegfried:

2 picc.
2 fl.
3 clar. en ut
1 c.a.
cl. b.
4 cors
+ 4 autres
2 tromb.
+ 2 autres
cordes
Vc.
C.B.
+ tuba contrebasse
triangle
timbales

(Clar. en *ut*, plus brillantes que celles en *sib* et en *la*, et moins maigres que les petites clarinettes.)

R. Wagner
Siegfried
(1^{er} acte, p. 164 - 165)

ff d'accords avec chaque groupe bien plein:

+ trille picc. sur le sol
ff

3 fl.
3 ob. + 3 cl.
cors à 4
3 fag.
4 trp.
3 trb.
tuba
4 tuben.

V.I (unis)
VI (unis)
VII (unis)
A. (unis)
Vc. (unis)
C.B.

avec

R. Wagner
Le Crépuscule des Dieux
(Marche funebre)

The musical score shows a dense arrangement of instruments. The top two staves are labeled "V.I + picc." and "V. II + ob. 1^e". The third staff is labeled "A." and includes "cl. fl. 1^e" and "fl. 2^e". The fourth staff is labeled "Vc." and includes "fag à 2". The fifth staff includes "3 trp." and "4 cors". The sixth staff is labeled "3 tromb.". The seventh staff is labeled "Harp" and "etc.". The eighth staff is labeled "tuba + fag. 3^e". The ninth staff is labeled "timb.". The bottom staff is labeled "C.B." and "84 b4". The score consists of nine staves separated by vertical bar lines.

R. Wagner
Tristan et Yseult
(*Mort d'Yseult*)

Il y a un nombre considérable d'instruments pour faire les tenues qui accompagnent le chant des Violons. Mais ce chant (quoique doublé par seulement picc., ob. et C.A.) est très sonore à cette tessiture et avec ces notes répétées des Cordes; en outre, Wagner a jugé que de *Grandes ondes de sonorités* étaient nécessaires pour envelopper la mélodie.

Réalisation ff de l'accord de 7^e diminuée :

The score consists of five staves. The first three staves are labeled "picc.", "ob.", and "tuba + fag. à 2". The fourth staff is labeled "4 cors" and "2 trp.". The fifth staff is labeled "3 tromb.". The instruments play sustained notes to support the vocal line.

avec, pour l'écriture des Cordes

The score consists of five staves. The first three staves are labeled "V.I unis", "V.II unis", and "A. unis". The fourth staff is labeled "Vc.". The fifth staff is labeled "+C.B. 84 b4". The instruments play sustained notes to support the vocal line.

R. Wagner
Ouverture du Vaisseau fantôme

(Basses peu chargées dans le grave, car les Vc. et C.B. ne sont pas doublés à l'unisson par Fag., Tromb., Tuba. Cette disposition augmente la stridence de l'accord et contribue à faire ressortir davantage l'*uigu*.)

De la Chevauchée des Valkyries :

Musical score for 'De la Chevauchée des Valkyries'. The score consists of several staves of music with corresponding instrumentation labels:

- Top staff: 1 fl. + 1 picc.
- Second staff: V.I 1 fl. + 1 picc.
- Third staff: 1 lob. + 1 cl. 1 lob. + 1 cl. c.a. + cl.b.
- Fourth staff: cl.b. + c.a. 1 lob. + 1 cl.
- Fifth staff: en dehors
- Sixth staff: 2 cors + 1 trp. basse
- Seventh staff: 2 cors + 3 fag. + Vc. V.I 2 cors + 3 fag. + Vc. 2 autres cors + Vc. + 3 fag. V.I de même
- Eighth staff: A. V.II A. V.II A. V.II A. V.II
- Ninth staff: A. V.II A. V.II A. V.II A. V.II

R. Wagner. *La Valkyrie.* (p. 276-277)

(Le thème (Cors + Tromp.-basse) sort en premier plan; les traits des Cordes et des Bois se perçoivent bien, ainsi que les trilles, mais il fallait ces Bois doubles pour correspondre aux V.I, II et A.)

Passage le plus f de la Chevauchée des Valkyries :

Musical score for the 'f' passage of 'De la Chevauchée des Valkyries'. The score consists of several staves of music with corresponding instrumentation labels:

- Top staff: trp. basse + 2 trb.
- Second staff: 2 trb. C.B. + tuba c.b.
- Third staff: 4 cors + 3 fag. + Vc. 4 autres cors de même
- Fourth staff: 6 Harpes etc.
- Fifth staff: triangle
- Sixth staff: 8a: 2 fl + 2 picc. lucco: 2 cl + 2 ob.
- Seventh staff: c.a., cl., lob. + cl.b. V.I V.II
- Eighth staff: A.

R. Wagner
La Valkyrie
(p. 304)

Bois sortant bien au-dessus d'une tenue f de Trombones :

Musical score from R. Wagner's *Parsifal* (p. 362) illustrating woodwind parts (flutes, oboes, clarinets) playing over a sustained bassoon note.

Instrumentation: fl. à 3, 3 ob., 3 cl., C.A., 2 trb. (trp.), 4 cors, trb. 3^e, V.I, VII, A., Vc, Vc., C.B.

Dynamic: ff (sustained bassoon note), ff (woodwind entries).

R. Wagner
Parsifal (p. 362)

Le thème des Bois a à lutter contre le *f* des Trb. et Trp., mais d'autre part ce thème est soutenu, partiellement, par les Cors et les 1ers Vio. lons. - L'impression *Bois et Cors* domine, malgré tout.

4^o R. STRAUSS.

Musical score from R. Strauss' *Festliches Praeludium* (p. 23) illustrating a dynamic *ff* realization by a double orchestra.

Instrumentation: p^{te} fl., V.I, VII + ob. à 2 + cl. à 4, 2 ob. 2 fl., 4 cors, 4 trp., 2 trb., A. div en 2, 2 trb. *ff*, Vc. + fag à 4, + cors à 4, C.B. + c.fag + tuba, timb. *ff*.

Dynamic: ff (orchestra entries).

R. Strauss
Festliches Praeludium
(p. 23)

Réalisation d'un ff par orchestre double :

5^e MASSENET - MESSAGER - BRUNEAU - SAINT-SAËNS*ff d'ensemble, chez Massenet :*

picc.
fl.
2 ob.
2 cl.
4 cors
2 corn.
à pist.
3 trb.
2 fag.
V.I
V.II
A.
Vc.
timb.
triangle
C.B. *sforz.*

3 trb.
2 fag.
à 2.
VI + II unis
timb.
sforz.

Massenet
Scènes alsaciennes
(II. Au cabaret)

V.I + fl. à 2
V.II
A.
ob. + cl. 1°
c.a. + cl. 2°
cors à 2
cors à 2
2 corn. à pist.
tromb. à 3
fag. à 2 + tuba
+ Vc. + C.A. *sforz.*
timbale

Massenet
Werther
(3^e acte, p. 371)

(Thème principal par Cordes, et Bois les doublant, sauf pour la partie d'Altos qui n'est pas doublée; accords par Sax., Corn. à - pist., Cors; basses par Tromb. à 3, doublés à l'octave grave par Fag. à 2, Tuba, Vc. et à 2 octaves par C.B.)

D'A. Messager:

8

*A. Messager
La Basoche
(Ouverture)*

Ecriture très sonore; Quatuor à 2 parties, les Altos étant avec les Basses; l'harmonie est faite par les Cors, Cornets à pistons et Trombones. Double chant, avec 1^e tous les Bois 2^e tous les V.

Dans Messidor, d'A. Bruneau:

+ V. I 8°
V. II 8°
+ A. 8° b°
Largement
8-

Vc. + 2 fag.
C.B. 8° b° + c. fag. 8° b°

*A. Bruneau
Messidor
(1er acte, Sc. I, p. 4)*

Divers f très sonores et sans lourdeur, dans Ascanio.

8-

picc.

ob.
cl.
4 cors
Chœur
No. él au Roi!
No. él
3 tromb.
VI + II + A.
Vc. + 2 fag.
+ C.B. 8^e b^a
timb.

C. Saint-Saëns
Ascanio
(1^{er} acte, p. 34)

+ p^{tr} cl. avec fl. 1^o

fl.
2^o cl.
ob.
2 cornets à pist.
2 cors
V.I
V.II
A.
fag.
Vc.
C.B.

C. Saint-Saëns
Ascanio
(2^d acte, Chœur des écoliers,
p. 60)

+ 8

Bois (fl. ob. cl.)

cornets à pist.

4 cors

tromb.

3^e trb.

(+ accords de harpes, en blanches, dans le medium)

VI unis (VII unis) V.I

V.II

+ altos 8^e b^e des VII

timb.

fag. Vc.

c. fag. C.B.

C. Saint-Saëns
Ascanio
(2^d acte, p. 170)

6° RIMSKY-KORSAKOFF; STRAWINSKY; FLORENT-SCHMITT; RAVEL.

+ picc. 8^a

fl. à 2 + cl à 2

ob. à 2

trp. à 2

2 cors

2 fag. + 2 cors

2 cors

trb.

2 trb.

2 fag.

tuba

V.I + V.II

Vc. unis

C.B.

Rimsky-Korsakoff
Capriccio Español

* Percussion: gr. c. + cymb. aux 1^{er} temps; trille de triangle, continu; et au tambour à chaque mesure.

Tutti, ff, avec Trompettes doublant les Bois:

(+ picc. avec 1^{er} fl.)

f1.

ob. 1^{er} + cl. 1^{er}

ob. 2^{er} + cl. 2^{er}

V. I + V. II

2 trp.

à 2

4 cors

Altos avec 1^{er} trb. + A. A. + A. unis

2 tromb.

3^e tromb. + fag à 2 + Vc. + tuba (et C.B. ff)

Rimsky - Korsakoff
Sniegourotchka

Réalisation d'un f rythmé, avec des pizzicati :

+ 2 fl. ff
ob. + cl.
à l'unisson

4 cors

2 trp.

V. I pizz.
V. II V.I + II

A. pizz. b
Vc. A. + Vc.

fag. 1^{er}
+ 2 trb.

fag. 2^{er}
+ 3^{er} trb.
+ tuba

C. B. pizz.
mfp

cymb.

timb. mfp

Rimsky - Korsakoff
Sheherazade

(Le thème reste bien en dehors, les Trompettes sont au 2^d plan.)

Tutti f chez Strawinsky :

+ 2 picc. 8^e
ob. à 3
1 trp.

2 clar.
fl.

3 cors
Altos
avec cors 1. 2.

Hp. 1^e
glissando

Hp. P.

V.II div.

Cél.
+ Hp. 2^e

ici + 1^e cornet à pist.
mf marcato

I. Strawinsky
Petrouchka
(p. 12)

fl. 1^e + picc. à 2 2 picc.
3 ob. 2 fl. + 2 ob.
 al'unis.

2 cl.
1 cl. + 1 fl.
2 fag.

2 cors
2 cors

2 cornets à pist.
2 trp.

3 tromb.

V. II
A.
V. II div.

Vc. div. en 3

I. Strawinsky
Petrouchka
(p. 13-14)

Disposition d'un accord ff chez Florent-Schmitt:

8-----
picc.
2 fl.

2 ob.

2 cl.

2 tromp.

cors à 2

3 tromb

tuba timb.

fag. à 2

sarrusophone

avec, pour les Cordes:

V.I + II
A.
Vc.
C.B.

Florent-Schmitt
Rhapsodie Viennoise
(page 1)

Réalisation d'un ff chez M. Ravel:

picc. + 2 fl.
cl. à 2
+ V. II 82
2 ob.
c. a.
4 cors
trp.
trb.
A.
Vc.
fag. à 2
+ c. fag. 82 b°
C. B.
82 b° glissando

M. Ravel
L'Enfant et les Sortilèges
(page 62)

+ picc. 8^e
V.I + p^{re} cl. + cl.

(lié au cl. et picc.).

+ 2 fl. 8^e
2 eb.

V.II
etc.

A.
etc.

4 cors

1 trp. f

1 trb. f b

timb.

2 trb.

tuba

Vc. + cl.b. + fag. à 2

C.B. + c. fag.

M. Ravel
Concerto pour
la main gauche
(p. 5-6)

Le chant est fait par V.I + 2 cl. (+ picc. 8^e) un contre-chant par 1 trp. + 1 trb. (en octaves), les accords sont réalisés par ob. + fl. + cors, plus un mouvement intérieur des 2^{ds} V. et Altos.

7° DIVERS EXEMPLES CH. KOECHLIN.

V.I + II + picc. 8^e

+ 2 fl.

cl. à 2 + ob. à 2

A. + Vc.

trb. à 2

(Large)

4 trp.

4 cors

deux cymb.

timb. cresc.

fag. à 2

c.fag. + tuba

Ch. Koechlin
"Vers la voute étoilée,"
Nocturne.

f avec Basses très dégagées du reste de l'orchestre; cependant l'on a écrit, ici, les Bassons à l'octave du C. fag. et du Tuba; et les Cors à l'octave des Trompettes servent à combler le vide entre celles-ci et les Basses.

A la 2^{de} mesure il vaudrait mieux avoir 6 Cors plutôt que 4, et la sonorité de l'ensemble serait plus pleine encore si l'on écrivait.

3 cors

3 cors

2 saxhorns

2 saxhorns

tuba + 2 fag.

C.B. de cuivre + c. fag.

Autre réalisation d'un ff:

2 picc. + 1 fl.

8

picc. à 2
+ fl. à 2
+ pif. cl.

ob. 1^o + cl. 1^o
+ VI.
+ A.

1 ob. + pif. cl.
1 trp.

1 ob. + 1 cor + sax.
1 trp.
2 cors
1 fag.
cl. b.
trb. 1^o
trb. à 2

1 cor + 1 trp.
trp.
cors à 2
fag. à 2
+ cl. b.
+ c. fag. 8^a b^a

ff sempre
2 trp.
2 cors ff
fag. à 2
+ cl. b.
+ c. fag. 8^a b^a

ff Vc. pizz.
+ C.B. pizz. 8^a b^a

Ch. Kœchlin
*La Cité nouvelle,
rêve d'avenir*

Réalisation d'un ff. Cordes, Cuivres, et Cors, Bois:

3 cors ff

1 trp. ff

4^e cor ff tr

tuba ff

3 trb. ff

V.I + II ff

Cordes ff

Vc. ff unis

C.B. ff

cors à 2

1 trp. ff

1 trp. ff

2 cors ff

trb. 1^o

trb. 2^o

sax. ff

1 cor ff

2 cors ff

fag. à 2 ff

trb. 1^o

A. ff pizz.

Bois ff

(au 2^d plan)

(1 fl., 1 ob., 1 pif. cl.)

Ch. Kœchlin
*La Cité nouvelle,
rêve d'avenir*

Réalisation orchestrale, **ff**, d'un passage contrepointé que l'on veut très solide. L'écriture de ce passage est la suivante :

Ch. Koechlin. *La Cité nouvelle.*

L'orchestration comporte nombre de doublures outre Cordes et Bois, avec des accords de Cuivres, solides

Ch. Koechlin. *La Cité nouvelle.*

Réalisation à 4 parties avec doublures à l'octave :

(LARGE ET **ff**)

8
picc.
fl. à 2
cl. 1^o
ob. 1^o
ob. 2^o
ob. à 2
cl. 2^o
c.a.
cors 1.
cors 2.
V.I + trp.
V.II + trb.
A. + trb.
Vc. + trb.
fag. 2^o + cl.b.
C.B. + c.fag.
fl. 1^o
+ picc.
fl. 2^o
+ cl. 1^o
ob. 1^o
+ cl. 2^o
ob. 2^o
+ c.a.
ob. 2^o
ob. à 2
cl. 2^o
c.a.
à 2
à 2 (2.4.)
à 2
trp. V. tutti
trb.
trb.
trb.
trb. 3^o tuba
trb. 3^o + tuba
fag. à 2
cl.b.
fag. à 2
cl.b.
C.B.
+ c.fag.
fag. à 2 + cl.b.

Ch. Kœchlin
*Trois Chorals pour
orchestre (N° III)*

Exemple d'un ff avec parties en second plan :

Chœur
(ténors écrits ici
en notes réelles)

Sopr. Contr. E. cou. tez pro. fon. de

1^o T. E. cou. tez la voix

Orgue { man. Ped. 2 trp. 2 cors. picc. fl. à 3 ob. à 3 2 cl. + p^{te} cl. 3 trombones Vc. C.B. 4 fag. + c.fag. 8^o b^a

E. cou. tez (2^d plan) picc. 3 fl. p^{te} cl. 2 cl. 3 ob. c.a. 2 tromb. soli 2 fag. cl.b.

Ch. Kœchlin
Hymne à la Vie

Thèmes ff des Cordes et Bois, sur accords f de Cuivres:

Ch. Kœchlin
Hymne à la Jeunesse

Réalisation d'un ff avec harmonies faites par l'Orgue et les Cors:

Ch. Kœchlin
1^{er} Choral pour Orgue et Orchestre

Réalisation d'un ff complètement double :

Bois
Cuivres
Chœur
Orgue clav. acc., fonds anches
Cordes
Vc. + 3 fag. + cl.b.
timb.

8 et 16 P.
très soutenu
dim.

etc.

Ch. Kœchlin
Chant funèbre à la mémoire des jeunes femmes défuntes

(ff à toutes les parties.)

ff soutenu par l'Orgue :

(Thème) Cordes et Bois
(Thème) Cuivres
tenues
2 cors + fag.
tuba + 3° fag.
2 Hp. + Piano
orgue

V.II
A. + cl. 2
V.I
Vc.
trp.
2 trb.
2 cors
cl.b.
1 cor + 1 fag.
1 cor + 2 fag.
tuba + c.fag.
timb. m.
(C.B.)
8.4 P.
8.16 P.
man. 8.P.
8.4.16 P.

8
3 picc.
fl. + ob. à 3
cl. à 3
trp. à 3
trb. à 2 + 3 fag.
trb. 4e
cors à 2
cors à 2 + cl.b.
tuba
c. fag.
C.B. pizz.
Ped. 8.16 P.
Ped. 8.16 P.
Ped. 8.16 P. (do)
Ped. 8.16 P.

Ch. Kœchlin
La Méditation de Purun Baghât

Accompagnement d'un Solo ff de Trompettes :

fl. à 2
picc.
ob.
petite cl.
2 cl. (altos trille)
cor (tr. V. trille)
trp. 1^o
trp. 2^o
4 trb.
2 fag.
Vc. + C.B.
(pizz.)

Ch. Kœchlin
Etudes Antiques
(V. Final)

ff à 2 parties :

V.I + II + cl. à 2
2 trp.
+ ob. à 3
A. + Vc.
3^o trb.
trb. basse
+ 2 picc. 8^a
V. I + II + fl. à 2
(V.I en tremolos)
trp. à 2
trp. à 2 + 1 trb.
A. + ob. à 3
+ cors à 3
Vc. + cl. b. + cors à 2
C.B. + tuba + fag. à 3
+ c.fag.

Ch. Kœchlin
Hymne au Soleil

(id.)

Réalisation d'un ff monodique :

2 picc.
2 fl.
cl. à 2 + picc. cl.
ob. à 2
c.a.
fag. à 3 + C.B.
+ c.fag. 8^a b^a
timb.

avec:

trp. à 2
trp. à 3
trp. à 2 + trb. 1^o
trb. à 2
trb. b.
trb. b. II
Vc. I + A. II
Vc. II
+ C.B. II 8^a b^a
C.B. tutti

Ch. Kœchlin
La Loi de la Jungle

Orgue avec Cuivres soutenant une monodie ff:

Musical score for organ and brass instruments. The score consists of ten staves. From top to bottom: 3 flutes + 3 oboes (fl. à 3), oboe à 3, piccolo + 2 clarinets (2 cl.), clarinet à 2, saxophone à 2, 1 trumpet (1 trp. ff), violins I + II (+ A.), double bass (Vc.), 1 trumpet (1 trp.), 3 trombones (3 trb.), 4th Trombone (4^e trb.), organ (8 P.), and organ (8.16 P.). The organ parts are sustained with wavy lines. Dynamics include ff, f, and ff.

Ch. Kœchlin
Le Buisson ardent

Orgue soutenant une monodie ff de l'orchestre:

Musical score for orchestra supporting an organ monody. The score consists of eight staves. From top to bottom: violins I + II (l'archet à la corde), 2nd violin (2 sax.), oboe 1^o (+ ob. 1^o), oboe 2^o (+ ob. 2^o), double bass (A.), double bass (Vc. + fag. à 2), double bass (C.B. + cors à 2), double bass (cors à 2), double bass (trb. basse), and organ (organ ff plein mais sans anches). The organ part is sustained with wavy lines. Dynamics include ff, f, and ff.

Ch. Kœchlin
Le Buisson ardent

Emploi des Ondes Martenot ff avec l'Orgue et l'Orchestre; Orgue, Trombones, Trompettes, Cors, Saxophones faisant les harmonies; les Ondes Martenot viennent donner de la plénitude au chant très aigu des Fl. et V., qui sans ce secours pourraient sembler grêles en comparaison du reste:

8

V. I + II
+ picc. + fl.
+ Ondes Martenot

p¹⁰ cl. et 2 cl. (# ob. à 2)

2 sax.
2 cors

4 trp.

3 trb. (b¹⁰ + cl. à 2) (b¹⁰ + cl. b.) (b¹⁰ + cl. b.)
+ fag. à 2 (b¹⁰) + fag. (b¹⁰) + c fag.

8

Orgue (b¹⁰) 16 P. (b¹⁰) 16 P.
b¹⁰ 16 P. Ped.

Ch. Kœchlin
Le Buisson ardent

Cordes et Bois à l'aigu, avec tenues de Cuivres ff:

fl. et cl. (unisons)
petite cl.
+ sax. sopr.
+ Bugle (sauf pour le la#)

V. I
V. II
A.

4 trp.

3 trb.
trb.b.

fag. 1⁰
2⁰ fag.
+ c fag.

timb.

cymb.

Vc. pizz. C.B. div.

Ch. Kœchlin
Les Bandar-Log

POLYTONALITÉ. - ATONALITÉ.

Comme ces sortes de langages sont devenus, à l'heure actuelle, absolument admis de presque tous et que d'ailleurs des maîtres tels que Stravinsky, Schoenberg, A. Berg, Darius Milhaud, ont donné maintes fois la preuve que l'on peut de la sorte réaliser des œuvres aussi musicales que celles où figurent seulement des harmonies "classiques", il est nécessaire que nous examinions sérieusement, *en détail*, quelles façons d'orchestrer elles comportent. Néanmoins cet examen ne peut rester qu'assez incomplet, car la polytonalité est "un monde nouveau"; son domaine est très grand, infiniment varié, et toutes sortes de moyens orchestraux y peuvent être mis en usage. Ici encore, il nous faudra classer, (en sachant bien que cette classification, pour logique qu'elle nous semble, ne saurait comprendre tous les cas possibles).

1^e ORCHESTRATION PAR GROUPES dont CHACUN RESTE TONAL et SOUVENT CONSONNANT. - C'est le moyen, d'ailleurs fort usuel, qu'envisage Henri Büsser dans le supplément qu'il ajoute au Traité de son maître Ernest Guiraud. C'est d'ailleurs aussi la première idée qui vient à l'esprit, et celle qui semble tout d'abord la plus logique, Darius Milhaud plus d'une fois y recourt, notamment dans *Maximilien* où l'on entend un chœur de ligne et d'harmonies fort simples, accompagné par d'autres tonalités à l'orchestre. Si l'on procède ainsi par groupes dont chacun est écrit d'une manière très "normale" (mais chacun dans un ton différent), il semble que la musique ainsi entendue soit composée de parties qui se trouvent dans des *plans distincts* les uns des autres. Cette impression (résultant de la différence des timbres) permet de "faire passer" à peu près tout ce que l'on veut, sans que l'oreille en ressente nuls heurts agressifs. Mais ainsi, la polytonalité paraît moins accusée; et si elle choque moins, elle n'a point d'autre part autant d'accent qu'avec *des timbres de même nature*. En outre, l'on ne perçoit pas aussi bien les harmonies, mais plutôt des *mouvements de lignes ou d'accords*, qui s'entrecroisent sans se rencontrer réellement, - comme deux droites qui ne sont pas dans le même plan.

Il serait exagéré, et certainement injuste, de prétendre qu'avec une telle orchestration ce ne soit pas de la "vraie polytonalité". Tout ce que l'on peut dire, c'est qu'en certains cas les harmonies polytonales gagnent à être présentées avec des timbres de même nature, parce qu'ainsi leur signification musicale, expressive, se perçoit mieux.

Mais l'écriture par groupes distincts, je le répète, est d'un usage très répandu, et souvent elle se montre nécessaire à la clarté de l'audition, notamment pour de grands *ff* où, si l'on ne procérait pas de la sorte, la sonorité serait extrêmement confuse. Ainsi, le passage suivant ne pouvait être orchestré qu'avec ce parti de larges plans dont chacun garde sa physionomie bien nette; il en résulte davantage de *puissance et de simplicité*.

4 P. + 8 P.

Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

2 fl.
2 cl. + p^t cl.
ob. à 3
trp.
orgue
Ondes Martenot + C.B.
+ Vc. solidement cresc.

+ picc. 8^e
2 fl.
+ p^t cl.
cl.
ob.
8 P.
(sans anche)
(à 2 clar. et avec des timbres différents)
8 P.
+ Vc. solidement cresc.

Ch. Kœchlin
Le Buisson ardent

Autre exemple de bitonalité avec timbres différents :

avec sourdines
2 cors. sourd.
Piano

A.div.
Vc. pp div.
pp (sempre ♩ = ♪)
PPP très confusément 2 Ped.

Ch. Kœchlin
Les Heures Persanes
(I. Sieste avant le départ)

(Ici la 1^{re} mesure seule est bitonale; on peut l'analyser comme appoggiature.)

fl. + picc.
Cordes + ob.

ob. + fl.
cresc.

mp
+ c.a. clar.

Ch. Kœchlin
Arabesques
(Extr. des Heures Persanes)

(Timbres très tranchés, du moins au début de cet épisode.)

2 cors
2 cors
Ondes Martenot
V.II unis A.
C.B.

+ fag. a
+ cl. a
etc.
cors fag. b
cors + cl.
etc.
V.I V.II A. a
2 ob. sax. p^t cl.
cl.b.
cl.b. pizz. Vc.
pizz. C.B.

Ch. Kœchlin
Le Buisson ardent

Orgue 4 P.

tromb

Orgue 8 P.

16 P.

dessins Cordes et Bois dans la tonalité de l'orgue en clef de sol et tromp. dans le medium

etc.

etc.

Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

Ce moyen peut servir à des *pp*, ainsi:

Orgue

fl. + V.II

4 cors

tuba

Vc. div.
en 4

pp fluide transparent

p avec charme

pp

pp + cl. b.

(*C.B. div. pizz.*)

Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

(Les arpèges ne pouvaient être joués par des Bois, car il fallait que le thème Fl. - V. II restât en dehors, avec prédominance du timbre de la Flûte. L'Orgue seul pouvait faire ces arpèges.)

2° Un cas particulier de l'Orchestration polytonale par groupes, c'est la réalisation d'une POLYTONALITÉ CONTRAPUNCTIQUE dont *chaque partie* (ou presque) a son timbre distinct des autres. Cela donne lieu, en général, à des sonorités assez agressives, avec un manque de cohésion qui peut être regrettable. Il faut beaucoup de talent, une grande habileté, avec des idées et des rythmes très saillants, pour que cela reste musical. Et ces lignes qui s'entrecroisent, souvent "au petit bonheur", ne croyez pas qu'il suffise que chacune d'elles chante bien pour que l'ensemble soit acceptable, — car il y aura toujours l'effet simultané dont il est impossible de ne point tenir compte. Si notamment, à une agrégation très complexe vous faites succéder un accord de sixte, une 7^e de dominante, ou un simple accord parfait, il y a des chances pour que cela sonne creux et plat, quels que soient les dispositions orchestrales, les mouvements contrapunctiques, et la diversité des timbres.

Il est d'ailleurs assez rare que l'on ait 4 ou 5 parties de sonorités réellement différentes (par exemple : Flûte, Violon, Basson, Tuba, Xylophone). Dans les *Symphonies pour petit orchestre* de Darius Milhaud, les Bois forment un groupe, et les Cordes un autre⁽¹⁾; la *Sérénade* comporte en outre des Cuivres et de la Batterie. Mais ce n'est pas une orchestration polytonale où chaque groupe reste consonnant, car on y trouve des relations bitonales dans un même groupe.

(1) La 4^e est écrite pour Cordes seules, la 5^e pour dix instruments à vent.

3^e On rattacherait encore à l'orchestration par groupes séparés, celle - très simple d'ailleurs - où l'on écrit des ACCORDS HOMOGÈNES, contre une PÉDALE DE TIMBRE DIFFÉRENT, ainsi:

Y.II div.
Cordes sourdines
A. 2^d pp
Cors sourdines

Ch. Kœchlin
Nuit de Walpurgis classique
(passage des Cors en sourdine)

(L'homogénéité des 3 Cors suffisait, il n'y avait aucun besoin de confier la pédale ou les tenues à d'autres Cors).

Dans le passage suivant c'est également le *lointain* des Basses (*mi b* sous la pédale de *mi ♭* des A. et 2^{ds} V.) qui accentue le caractère expressif de la mélodie:

picc. pp
fl. p cresc. poco
V.II pp
fag. pp
Altos p
Vc. C.B. pp semper

de même
poco cresc. mp dimin.
fag. pp
mp
+ V.II 8^e des Altos
Vc. div.

Ch. Kœchlin
*La Paix du soir,
au cimetière*
(Extr. des Heures Persanes)

Autre exemple de bitonalité par rapport à la Basse:

V.I + fl. + cl.
V.II + Vc.
cor
2 cors + c.a.
tuba + 3 fag. + cl. b.
c.fag.

+ A.
3 trp. (mf)
+ 3 cors (ff)
2 cors + tuba
+ 3 fag.
+ cl. b.
c.fag.

3 trp.
2 cors + c.a. + lob.
tromp.
c.a.

Ch. Kœchlin
*La Méditation
de Purun Baghât*

4^e Orchestration destinée à la POLYTONALITÉ HARMONIQUE où l'accord polytonal est comme un tout, et d'une valeur expressive. Dans ce cas, il est naturel et désirable qu'il y ait davantage d'homogénéité, de fusion des timbres, — et s'ils ne sont pas tous semblables on s'efforcera de réaliser un mélange suffisamment homogène, ou dans tous les cas sans disparate et sans opposition de groupes.

Dans un *Quatuor à Cordes* ce résultat s'obtient tout naturellement :

(Animé)

V.I *legg.*

V.II *pizz.*

A. *arco*

Vc. *pizz.*

Bass *legg.*

(tous avec sourdine)

Ch. Kœchlin 3^e *Quatuor à Cordes (Scherzo)*

(Ici, l'Alto se distingue nettement des Violons et du Violoncelle, mais l'analogie de timbres de ces 4 instruments permet que l'ensemble reste assez homogène malgré la diversité des rythmes et des dessins).

Même parenté de timbres dans ces réponses de Bois :

(Polytonalité de dessins se succédant ou se superposant) :

fl. pp sempre

Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

Ici, il eût été fort maladroit — et déconcertant pour l'auditeur — de procéder par oppositions entre Bois et Cordes. Avec les Bois seuls, ce n'est pas "l'homogénéité absolue" mais l'unité reste très suffisante.

Le mélange de timbres *Bois et Cordes* peut d'ailleurs donner à l'accord polytonal l'impression qu'il forme *un tout*, si l'on écrit de manière à conserver la *fusion* des instruments:

(*Bitonalité par 3 groupes différents, mais donnant l'impression d'une sonorité homogène*):⁽¹⁾

Musical score for Ch. Kœchlin's 'Matin frais dans la haute vallée' (Extr. des Heures Persanes). The score is divided into two systems. The instrumentation includes picc. + Piano, Célesta, V.I sons harm., 2 trp., 2 cors, Hp., A., Vc. div., Vc. unis, C.B. pizz., and 2 fag. The score shows various dynamics like *mf*, *dimin.*, *p*, *trp. pp*, *cor 1^o mf*, *2^o*, and *A. cl. 1^o mf*. The piano part is indicated with 'picc.' and '+ Piano'. The celesta part is indicated with 'célesta'. The vocal parts are indicated with 'V.I sons harm.', 'A.', and 'Vc. div.'. The bassoon parts are indicated with 'C.B. pizz.' and '2 fag.'. The dynamics are indicated with 'mf', 'dimin.', 'p', 'trp. pp', 'cor 1^o mf', '2^o', 'A. cl. 1^o mf', and 'dim.'

Ch. Kœchlin
*Matin frais dans
la haute vallée*
(*Extr. des Heures Persanes*)

Autre bitonalité par mélanges de timbres, et donnant une impression d'homogénéité:

Musical score for Ch. Kœchlin's 'La Caravane' (Extr. des Heures Persanes). The score is divided into two systems. The instrumentation includes picc. + piano, cordes et flûte, ob., clar., trp., c.a., 1 cor, 2 cors, Vc. div., cl. 2^o, C.B., and timbale. The score shows various dynamics like *mf*, *dimin.*, *p*, *pp*, *clar. p dim.*, *1 cor*, *2 cors*, *dimin.*, *1 fag.*, *pp*, *C.B. div.*, and *timbale p*. The piano part is indicated with 'picc. + piano'. The flute part is indicated with 'cordes et flûte'. The oboe part is indicated with 'ob.'. The clarinet part is indicated with 'clar.'. The trumpet part is indicated with 'trp.'. The bassoon part is indicated with 'c.a.'. The first and second cor parts are indicated with '1 cor' and '2 cors'. The double bass part is indicated with 'C.B.'. The timbale part is indicated with 'timbale p'. The dynamics are indicated with 'mf', 'dimin.', 'p', 'pp', 'clar. p dim.', '1 cor', '2 cors', 'dimin.', '1 fag.', 'pp', 'C.B. div.', and 'timbale p'.

Ch. Kœchlin
La Caravane
(*Extr. des Heures Persanes*)

(1) Morceau écrit d'abord pour le piano. L'orchestration garde exactement la réalisation du piano.

Voici encore quelques exemples de *bitonalité harmonique*:

Score for Ch. Kœchlin's "La Caravane" (Extr. des Heures Persanes). The score shows multiple staves with dynamic markings like *pp*, *dim.*, and *v.I div.*. Instruments include V.I 2^{de} c., V.II 3^{de} c., A. 2^{de} c., fag. 1^{er}, fag. 2^{er}, 2 cl., cor 2^{de} sourd., Vc. div., C.B., and others. The music is marked "un peu en dehors" and "(Assez lent)".

Ch. Kœchlin
La Caravane
(*Extr. des Heures Persanes*)

Score for Ch. Kœchlin's "Nuit de Walpurgis classique" (d'après le poème de P. Verlaine). The score shows staves for V.I, V.II, A., 2^{de} V. solo, 2 flûtes, A. solo, 3 tromb. (le 3^{er} trb. est un trb. basse), and + Hp. luth. Dynamic markings include *mp*, *pp*, *ppp*, and *pp*.

Ch. Kœchlin
"Nuit de Walpurgis classique"
(d'après le poème de P. Verlaine)

Score showing harmonic polyphony between V.I, V.II, A., clavecin, Hp., Vc. div. en 5, and triangle. The triangle is marked "triangle avec sourdine". Dynamic markings include *pp*, *ppp*, and *pppp*.

(id.)

Quant au *style contrapunctique*, il s'accorde aussi d'une orchestration moins *hétérogène* que celle dont nous avons parlé précédemment :

Score for Ch. Kœchlin's "Arabesques" (Extr. des Heures Persanes). The score shows staves for fl. (les attaques douces), 1 cl., 2 fag., and V.II. Dynamic markings include *p*, *pp*, and *dolce legato*.

Ch. Kœchlin
Arabesques (*Extr. des Heures Persanes*)

Score for Ch. Kœchlin's "Arabesques" (Extr. des Heures Persanes). The score shows staves for V.II (dolce legato) and A. Dynamic markings include *p*, *pp*, and *dolce legato*.

(id.)

L'exemple suivant est encore avec des instruments de même groupe:

Ch. Koechlin
The seven Stars' Symphony
(*I. Douglas Fairbanks*)

5° MÉLANGES PLUS COMPLEXES. — Il y a bien des cas où l'orchestration ne correspond pas exactement aux diverses variétés que nous venons d'étudier — ainsi pour certains passages très complexes, où les groupes se mélangent sans qu'il y ait, ni homogénéité, ni groupes nettement séparés. Voici un exemple de la *Course de Printemps* (peut-être assez difficilement compréhensible sans le contexte, mais il est impossible de citer *in extenso* cet épisode d'une sonorité touffue, à dessein assez confuse, où se mêlent toutes les voix de la forêt, avec la sonnerie des trombones dominant l'ensemble):

Polytonalité entremêlée :

Ch. Koechlin
*La Course
de Printemps*

Citons encore :

Polytonalité entremêlée (comme un flot d'où émergent des timbres plus en dehors).

orgue
2 cl. + p^{te} cl. en mi^b
+ 2 sax.
trp. (à 2)
(+ 2 ob. sol g, mi)
(+ cl. b. la[#])
V II
A.
3^e trb.
tuba
c. fag.
+ orgue par 16 P.

3 fl. + p^{te} cl.
+ 2 cl.
sax.
2 autres trp.
cors (etc.)
VII
A. unis
VII dir.
cresc.
fag. à 2
2 fag. + 2 tubas
orgue par 16 P. (mi^b)

8----- picc.
p^{te} cl.
2 cl.
solo ondes Martenot
etc.

Ch. Kœchlin
Le Buisson ardent

orgue
V. II + p^{te} cl.
ob. 3^e
cors
ondes Martenot
3 tromb.

(orgue au 2^d plan)
V. II + p^{te} cl.
V. I + A. + ob. 1^e
(Animé)
ob 2^e + sax. à 2
cors
fl. cl. unis
2 trp.
4 trp.
tr. cresc.
C. B. f arco
fag. 2^e
+ 16 P. de l'orgue

sost.
fl. à 2
cresc.
cl.
3 cors
tr sost cor + fag. 1^e
tr. cresc.
fl. cl. unis + picc.
cl.
tromb. à 2
trp. 1^e
glissando
cresc. multo
+ V.I
(en dehors)
C. B. f arco
Ve.
fag. 2^e + c. fag.
+ 16 P. de l'orgue

Ch. Kœchlin
Le Buisson ardent

6° Quant à la MUSIQUE ATONALE, et particulièrement celle d'Arnold Schönberg, il semble bien difficile de classer les diverses manières de l'orchestrer ! On ne voit pas qu'il y soit nécessaire d'avoir une sonorité homogène; on ne voit pas non plus que l'homogénéité soit répréhensible. Schönberg procède souvent par timbres différents; mais dans un *Quatuor à Cordes* l'atonalité ne serait pas hors de propos; d'ailleurs il suffit, pour s'en convaincre, de la *Suite en Quatuor d'Alban Berg*. A titre de renseignement, donnons quelques exemples :

Réalisation atonale avec dissonances à des instruments de même genre :

8

picc.

fl.

H.p.
+ c.cel.

glockenspiel

2 trp.
avec sourd.

4 trombones
avec sourd.

tuba avec sourd.

V. I

V. II

Chant

A. Schoenberg
Erwartung
(p. 29)

Il est doublé également par A. pizz. (do # mi, etc.), Vc. pizz. (si ré, etc.) et C.B. (fa #, etc.)

Oh, _____ es ist hel - ler Tag

$\text{♩} = 76$ et rit.... jusqu'à $\text{♩} = 52$ (b)

fl. à 3 + p1º cl. en ré
+ cl. en la à 2

ob. à 3 + cl. si b

2 tromb.

4 cors

V. I

V. II

A.

Vc.

timb.

Chant

A. Schoenberg
Erwartung
(p. 30)

cresc.

cresc.

C.B. (b)

und wenn winkten wir bei . de

(tous avec sourdine)

Ch. Kœchlin
Quintette pour
Piano et Cordes
(Andante)

et plus loin:

Atonal hétérogène:

Ch. Kœchlin
Les Bandar-Log

(Réalisation intentionnellement
disparate, et caricaturale.)

Atonal plus plein et moins hétérogène :

fl. 1^e + cl. 1^e *bien chanté*
ob. 1^e
bass. 1^e
p! cl.
sax. sopr.
A.
cl. 2^e
fag. 1^e
Hp. à 2
fag. 2^e

fl. 1^e 5
fl. 2^e p! cl. cl. I
C. A.
V. I cresc.
cresc. et bien chantant
cl. 1^e m
cl. 1^e
cors
mP
fag. 2^e
fag. 1^e c. fag.

fl. II
p! cl.
sax. sopr. Bugle
sax. tén.
sax. tén.
cl. 1^e m
cl. 1^e
fag. 2^e
fag. 1^e bop. c. fag.

picc. à 2. f
fl. 1^e m cresc.
p! cl.
sax. sop.
Bugle p
fl. à 2
p! cl. f
sax tenor
V. I
V. II harm.
cl. 1^e
cl. 1^e
cl. 2^e
cl. b. + Piano
fag. à 2 #
c. fag. #
+ Hp. à 2 sec

Ch. Kœchlin. *Les Bandar-Log*

(avec, en outre, aux 2 1^{res} mesures, Piano :

REMARQUES SUR LES DISPOSITIONS DE CERTAINS ACCORDS POLYTONAUX, (et sur les difficultés qui peuvent en résulter lorsqu'il les faut orchestrer). On sait que pour la plupart des agrégations que l'on rencontre dans la musique polytonale il n'est guère possible de *changer l'ordre des notes* (et *a fortiori*, de les transposer d'une octave) sans modifier le caractère de l'accord et parfois le rendre insupportable (ou tout au moins désagréable) à l'oreille. Nous avons constaté plus d'une fois que l'*éloignement* de certaines dissonances les adoucit beaucoup; et c'est pourquoi, si vous écrivez  l'impression reçue par l'oreille est tout-à-fait différente de celle que donne un écart plus considérable entre le *mi^b* et le *mib* (bien que ce soit *le même accord*): 

Or, en fait de musique polytonale (et à moins que l'on ne désire le maximum de "dureté", ce qui peut être nécessaire en certains cas spéciaux) si vous préférez un ensemble harmonieux et point agressif, constamment vous écrivez des accords en *disposition écartée*, et particulièrement, pour le piano,

de la façon suivante: *Piano* 

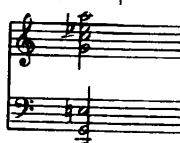
Au piano cela ne sonne pas creux. Mais il y a *un trou*

considérable entre les deux *mi*, et quand vous écrivez ainsi pour l'orchestre la sonorité *ne donne pas ce que vous souhaitez*: surtout s'il s'agit d'un *f*. L'accord de la Basse ne se fond point; il sonne lourd. Et celui du haut, (par comparaison) semble maigre ou criard. Il faudrait pouvoir combler le vide, au moins en partie. Et pour certains accords c'est fort difficile, sous peine d'en changer la signification.

Avec l'accord que je viens de citer la chose s'arrange car, somme toute, cette bitonalité n'est autre que celle de *b9+* avec la quinte altérée (*fa#* = *solb*). On peut, sans défigurer l'accord, l'écrire autrement:



Mais avec celui-ci :



(où je suppose que vous teniez à placer le *mib* aussi loin que possible du *mi^b*, et le *la^b* à la partie supérieure)

c'est moins facile ! Et cependant, il est *nécessaire* de mettre *au moins une ou deux notes* dans le medium... A vous donc de chercher la solution du problème. On pourrait intercaler entre les deux accords qui composent cette agrégation, un troisième accord *dans un autre ton*; c'est parfois ainsi que l'on procède: encore faut-il que cette "tritonalité" se trouve motivée par le caractère de la phrase. Si l'on y renonce, il faudra bien se contenter de certaines doublures, et les choisir telles que la sonorité garde son éclat. On peut écrire par exemple:



(le *re ajouté* donne un certain accent, plus vif que ne donnerait un *do*, et ne change pas essentiellement le caractère de cette agrégation)

Somme toute, c'est là une *question d'espèce*. Chacun des cas comporte une solution la meilleure, parfois deux.

Il s'agit de la trouver: une oreille très exercée et très exigeante reste nécessaire, car dans cette musique polytonale rien ne doit être laissé au hasard, rien ne doit être écrit à la hâte en se disant que "cela peut aller" (1).

Parfois il suffit d'un contrepoint placé dans l'intervalle qui se trouve vacant, pour donner l'impression que la sonorité n'est pas creuse. Par exemple:

Ch Koechlin
"Nuit de Walpurgis classique"

(2) La sonorité des V. et A. doit, ici, continuer exactement celle des fl. et picc.

L'inconvénient de ce *creux éventuel* se remarque surtout dans les cas de polytonalité harmonique, avec des notes tenues. Il est beaucoup moins sensible quand la polytonalité résulte de plusieurs contrepoints indépendants. L'oreille alors est moins exigeante en matière de sonorité. Toutefois, n'en profitez pas pour disposer vos intervalles n'importe comment; l'ensemble sera toujours meilleur si l'*espace-ment* des parties reste logique et conforme aux conseils déjà donnés à ce sujet. Dans ce style contrapunctique il convient notamment que la basse ne soit pas trop éloignée des autres parties (sinon, elle produira l'impression d'un *ronron lourd* qui ne se fondra point au reste): deux octaves de distance, cela me semble un maximum. — Et qu'elle n'en soit pas trop près non plus (à distance de tierce ou de quarte, par exemple, — cela dit pour les cas où la basse est dans une tessiture grave, car si elle s'élève à $\text{F}^{\#}$ ou même à $\text{G}^{\#}$ la lourdeur disparaît certainement).

Une fois de plus, on voit de quelle importance est l'*écriture* d'un morceau, en matière d'orchestration.

(1) Affirmation fausse, et dangereuse, celle qui prétendrait: "établissez des rythmes solides et vivants; avec cela, peu important les harmonies et même le caractère des lignes mélodiques".

Ajoutons encore quelques exemples des sonorités et moyens divers que peut nous offrir le style polytonal:

Bitonalité sur accord formant pédale lointaine (origine de la Bitonalité):

R. Strauss. *Heldenleben*

A. Casella
A notte alta (page 1)

(La Harpe est écrite de façon à donner à la fois do# et réb.)

Harmonies polytonales:

A. Casella. *Notte di Maggio (page 21)*

Accords en quartes aux Bois, sur 7 de Cordes :

Accord polytonal de sonorités homogènes (Bois pour toutes les notes de l'accord; Cordes pour la plupart de ces notes):

A. Casella. *Notte di Maggio*
(accord final, p.35)

A. Casella. *Notte di Maggio (page 20)*

Bitonalité tout - à - fait homogène :

Ch. Kœchlin
The seven Stars' Symphony
(VII. Final. Charlie Chaplin)

Homogénéité par sons harmoniques avec Bois :

Ch. Kœchlin
Matin frais dans la haute vallée
(Extr. des Heures Persanes)

Polytonalité d'écriture homogène (pour l'oreille) quoique les Basses ne soient pas faites par des Violoncelles et Altos :

Ch. Kœchlin
La Méditation de Purun Baghat

Bitonalité assez homogène :

Musical score for Ch. Kœchlin's 'En vue de la Ville' (Extr. des Heures Persanes). The score is divided into two systems. The first system shows parts for V.I, V.II, A., Vc. div., Vc. unis, div., Vc. unis, C.B. II, C.B. div., pizz. et arco, and Harpe. The second system shows parts for V.II, VI + fl., Vc. unis, 2 cors, clar. m.f., 2 fag. p., Vc. m.f., and Vc. pizz. Various dynamics like ff sans forcer, cl. p., fl. f, ob. f, etc., are indicated.

Ch. Kœchlin. *En vue de la Ville* (Extr. des Heures Persanes)

Bitonalité assez homogène (Bois, Cors, Trompettes) :

Musical score for Ch. Kœchlin's 'Clair de lune sur les terrasses' (Extr. des Heures Persanes). The score includes parts for picc. fl., ob., 2 cl., c. a., 2 trp., 2 cors, V.I, V.II, A., Vc. div., Vc. unis, C.B., 2 fag., tamb., and Gr.c. Instructions include cresc., luco, ôtez la sourd., arco 4^e c., pizz., VI arco 4^e c., bp., V.I-II unis, V.III arco, une cymb., and pp.

Ch. Kœchlin
Clair de lune sur les terrasses
(Extr. des Heures Persanes)

Bitonalité avec sonorité assez homogène (Instruments à Cordes doubles par quelques Bois, etc.):

V.I div.
V.II div.
Vo. I
4 fl.
+ 2 trp. sourd.
A. unis pizz.
Vc. II
C.B. div.
arco
+ 2 cl. b. avec C.B. I
+ c. fag. avec C.B. II

A. Casella
Notte di Maggio
(page 17)

Polytonalité avec un orchestre très divisé; analogies de timbres entre des parties en rapport bitonal ou polytonal (Flûtes, Ob., C.A. avec Fag. et Cl.B.; pizz. des Violons avec ceux des Altos et ceux des Vc. et C.B.)

fl. à 2
fl. 3^e et 4^e
(ppp)
+ 6 1^{er} V. soli, 1 pour chaque note de ces accords
V.II div.
1/2 V.I pizz.
+ 1/2 V.I à 2 8^e sons harm.
1^{er} Vc. sons harm.
A div. pizz.
2 fag.
ppp 2 cl. b. cl. b. à 2
Vc. II pizz.
C.B. pizz.
(et glissandos de Hp. à chaque temps)

A. Casella
Notte di Maggio
(page 12)

Bitonalité de timbres différents.

Piano
etc. avec ob. et c.a.
fl. V.I + V.II
ob.
cl. 1^{er}
cors
trp.

cl. 2nd + fl. + V.I-II
+ cl. 1^{er}
ob. + c.a.
ob. + c.a. + Piano
trp. mp dim.
cors
mp sost.

Ch. Kœchlin
Derviches dans la nuit
(Extr. des Heures Persanes)

Ch. Kœchlin
4^e des Sonatines françaises
(Final)

Bitonalité dans un **ff** de tout l'orchestre (2 lignes d'accords (Bois contre Trombones, Trp.) avec un dessin aux Cordes + Trp.):

Ch. Kœchlin
La Forêt païenne
(Final)

Bitonalité qui serait dure avec d'autres timbres et dans un **mf** ou **f**; (ici la nuance est **pppp**):

Ch. Kœchlin
La Forêt païenne
(Final)

(1) Cas très rare d'Altos di-
visés en 4 et avec sourdine.
Sonorité presque impondérable.

Basses très soutenues, pour un passage bitonal:

Musical score for Ch. Kœchlin's *La Méditation de Purun Baghât*. The score consists of six staves. The first two staves are for woodwind and brass instruments: Bois et cors, Basses, 3 fag., and + cl. b. The third staff is for strings: Cordes. The fourth staff is for double basses: Basses des Cordes. The fifth staff is for brass: Cuivres. The sixth staff is for brass: 4 trb., tuba. The score shows sustained notes and harmonic changes between V.I, VII, and V.I+II.

Bitonalité homogène (Bois, Cors, Trompettes avec sourdine):

Musical score for Ch. Kœchlin's *Clair de lune sur les terrasses* (Extr. des Heures Persanes). The score includes parts for picc., fl., ob., 2 clar., tromp. 1^e, tromp. 2^e (with mute), cors, fag., and strings (Vc. pizz., C.B. pizz., c. fag.). The woodwind section plays a bitonal line, while the brass and strings provide harmonic support. Dynamics include cresc., sforzando, and mf.

Ch. Kœchlin
Clair de lune sur les terrasses
(Extr. des Heures Persanes)

Musical score for Ch. Kœchlin's *Nuit de Walpurgis classique*. The score includes parts for sons harm. avec sourdine, 2^e V. solo et A. solo sans sourdine, and Harpe-luth et 3 trombones (le 3^e est contrebasse). The woodwind section (V.I, V.II, A.) plays a bitonal line, while the brass and strings provide harmonic support. Dynamics include mp, dim., and ff.

Ch. Kœchlin
"Nuit de Walpurgis classique"

MUSIQUE À QUARTS OU À TIERS DE TON.⁽¹⁾ C'est un domaine peu exploré jusqu'ici, du moins à l'orchestre. Admettons pour l'instant qu'on ait trouvé la solution *pratique* d'écrire, pour une œuvre symphonique, des intervalles plus petits que le $\frac{1}{2}$ ton. L'orchestration de cette œuvre pourra s'inspirer des moyens en usage pour la polytonalité. 1^o Un groupe, par exemple, serait accordé à un quart de ton plus haut qu'un autre groupe. Ce serait un cas particulier de la polytonalité par groupes différents; il faudrait seulement qu'avec ce système on écrivît *réellement de la musique*; je suppose que cela soit possible. Je pense même que cela *est possible* et que, peut-être, il existe déjà dans ce genre des essais concluants. 2^o L'écriture à timbres semblables (= homogène), ou celle qui fondrait assez bien les divers instruments, serait à coup sûr beaucoup plus subtile et *tout est à trouver en pareil cas*. Il faudrait pour cela que n'importe quel instrument pût exécuter, à volonté, des quarts de tons (les Cordes en sont capables, et l'on a construit une clarinette dont les clefs permettent ces intervalles). Or, certaines harmonies (polytonales, ou même classiques) ont davantage de *saveur* lorsque telles notes sont abaissées ou élevées d'un *quart de ton* (ou simplement d'un *comma*). Je pense que dans ce cas les sonorités *les plus homogènes* seront celles qui permettront le mieux de goûter cette saveur que certaines oreilles trouveront *fausse, bizarre* tout au moins, mais dont l'étrangeté peut être, en somme, aussi motivée que celle même des dissonances déjà connues.

J'ai constaté, sur le piano à $\frac{1}{4}$ de tons (double clavier) du musicien russe WICHNEGRADSKY (l'un des meilleurs spécialistes en la matière) que cette légère altération produit, dans certains cas, un effet tout-à-fait en harmonie avec la signification de l'accord, par exemple pour celui-ci:

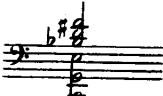
(Adagio) 

Ch. Kœchlin
La vieille fontaine
(Extr. de *l'Ancienne maison de campagne*, Suite pour le piano)

En éllevant d'un $\frac{1}{4}$ de ton les deux notes supérieures, l'accord prit un éclat tout particulier, qui répondit exactement à ce que je souhaitais.

Un autre exemple, avec une note abaissée d'un $\frac{1}{4}$ de ton, dans un passage sombre et triste, m'a semblé donner également le résultat désiré.

Dans certains cas, s'il s'agit d'un chant dont vous hausseriez ou baisseriez *légerement* quelques notes, l'homogénéité de timbres est moins nécessaire; mais il sera toujours meilleur que le *fond* reste *homogène* et que l'orchestration soit aussi *simple que possible*.

L'accord cher aux frankistes et aux debussystes:  sonne extrêmement doux et fondu si vous baissez un peu le *sib* et le *fa*#. Cela s'explique, et de la sorte il est tout-à-fait *consonnant*, car formé des harmoniques du son fondamental *ut grave* (*sib* = 7^e harmonique, *fa*# = 11^e harmonique, lesquels — comme on sait — doivent être légèrement plus bas qu'il ne seraient au piano ou à l'orchestre jouant d'un jeu "normal").

Reste aussi l'emploi des intervalles très subtils de la musique hindoue, qui donnent à la mélodie une vie, un accent que l'on ne retrouve pas en la chantant dans le système du tempérament égal. Tout cela, c'est de l'avenir, et je ne pense pas qu'il y ait lieu d'insister plus longuement. Mais il n'était pas mauvais d'entrevoir ces possibilités, et de songer à l'orchestration de telles musiques.

Il nous reste maintenant à parler: 1^o de *diverses formations d'orchestre* (plus restreints, ou plus considérables que ceux des Associations symphoniques et des Théâtres lyriques. 2^o de la *couleur de l'orchestre*, — après quoi sera terminé cet ouvrage sur l'Orchestration, pour lequel nous sommes entré dans maints détails minutieux, sans craindre certaines redites au sujet de tel ou tel conseil. On s'excuse, auprès du lecteur, de ces redites et de cette minutie. Il était difficile de les éviter; *peut-être même fallait-il ne les point éviter*, — au risque de paraître parfois quelque peu fastidieux. Nous avons pensé, d'ailleurs, qu'il valait mieux écrire pour un lecteur intelligent, attentif, et bon musicien, — en un mot, pour un artiste véritable. On s'est efforcé d'être utile aux générations nouvelles. Mais en revanche, qu'elles apportent, à nous lire, la meilleure volonté, comme le plus grand soin. Puissions nous les avoir guidées dans le chemin de la Beauté...

⁽¹⁾ On ne parle, en général, que du *quart de ton*. Mais il paraît que le *tierce de ton* peut fort bien trouver son emploi. La question a été étudiée avec beaucoup de soin et de conviction par notre excellent confrère Edmond Malherbe.

CHAPITRE V

DIVERSES FORMATIONS D'ORCHESTRE

Les exemples et conseils des chapitres précédents concernaient surtout les orchestres composés comme ceux de nos Associations symphoniques et de nos Théâtres lyriques. Aujourd'hui ces orchestres comprennent en général les *Bois par 3* (petite Flûte + 2 Flûtes⁽¹⁾; 2 Hautbois + Cor anglais; 2 Clarinettes + Cl. Basse; 2 Bassons + Contrebasson), 4 Cors, 2, 3 ou 4 Trompettes, 3 Trombones ténors, un Tuba, 1 ou 2 Harpes, Timbales, Batterie, (parfois aussi Piano), et enfin le Quatuor d'orchestre (6 à 9 pupitres de 1^{rs} Violons, 5 à 7 de 2^{ds}; 4 à 6 d'Altos, 3 à 5 de Violoncelles, 2 à 5 de Contrebasses).

Nous avons donné également un certain nombre d'exemples tirés de Symphonies de Beethoven, de Mozart, etc., correspondant à la composition suivante: *Bois par 2*⁽²⁾, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales, Batterie, Quatuor d'orchestre (3 à 6 pupitres de 1^{rs} Violons, 3 à 5 de 2^{ds}, 2 à 4 d'Altos, 2 à 3 de Violoncelles, 1 à 2 de Contrebasses: cela me semble la meilleure formation pour les Cordes jouant ces Symphonies "classiques"; mais dans la plupart des concerts on y utilise tous les pupitres de l'orchestre plus nombreux, c'est-à-dire 6 à 8 pupitres de 1^{rs} Violons, etc. J'ai parlé déjà du déséquilibre qui en résulte, entre les Bois et les Cordes, *surtout chez Mozart*, soyez assurés que ce grand nombre de Violons, altos, violoncelles et contrebasses n'est point conforme à ce que voulaient les anciens compositeurs, — même Beethoven).

Il existe aussi des orchestres moins nombreux (orchestres d'*Opérette*, de *Radio*, d'*Enregistrement*, de *Jazz*, etc.) dont la composition est très variable; il y en a, d'autre part, de plus considérables — notamment pour les œuvres de Wagner, de Strauss, de Mahler, etc. — et l'on trouve souvent dans la musique allemande des orchestrations écrites pour les *Bois par 4*, (parfois même 5 Clarinettes), 6 ou 8 Cors, 4 Trompettes, 4 Trombones, 2 Tuben tenors, 2 Bass-tuben, 1 Tuba contrebasse, Timbales, Batterie, 4 ou 6 Harpes, et Quatuor d'orchestre établi sur la base de 8 à 10 pupitres de 1^{rs} Violons, etc.

Enfin, mentionnons les *Musiques d'Harmonie*, c'est-à-dire les orchestres sans Cordes (ou seulement avec des Contrebasses et des Harpes) destinés à jouer en plein air. Depuis les modestes *fanfares* de village jusqu'aux formations les plus complètes (comme celle de la *Garde Républicaine*) on rencontre toutes les variétés possibles: ainsi, même, la réunion de deux "orchestres" d'harmonie auxquels se joignent encore de nombreux instruments à Cordes, comme cela fut réalisé aux représentations lyriques des Arènes de Beziers, avant 1914 — et nous conservons du *Prométhée* de Faure⁽³⁾ un souvenir inoubliable.

Lorsqu'un compositeur est *maître de son métier* avec les Bois par 2 ou 3, il passe aisément aux Bois par 4 ou 5, ainsi qu'à de plus grands orchestres (dont le maniement n'exige que certaines doublures): il faut seulement y garder le meilleur équilibre. C'est alors une joie grisante de traiter ces masses "formidables", et de déchaîner les plus tonitruantes des tempêtes. Saint-Saëns disait avec raison: "on a toujours trop peu d'instruments pour réaliser les *ff*" (surtout, ajouterai-je, avec des contrepoints à faire ressortir). Il en résulte que, la plupart du temps, on se sentira mieux à l'aise avec les Bois par 4 et qu'au contraire l'écriture des Bois par 2 se révèle parfois assez difficile pour certaine musique moderne⁽⁴⁾. *A fortiori* quand l'orchestre est encore plus restreint: alors, pour avoir suffisamment de plénitude et de sonorité, bien des problèmes de détail se posent et ce n'est pas trop de toute l'ingéniosité du musicien pour les résoudre⁽⁵⁾. Quelques conseils à cet égard ne seront, je crois, pas inutiles.

Quant aux orchestres de plein air, c'est un métier spécial, et je n'ai pas ici l'intention d'écrire un "Traité de l'orchestration pour musiques d'harmonie". Cela nous entraînerait en de trop vastes développements; d'ailleurs, il en existe d'assez complets. J'indiquerai seulement les grandes lignes qui pourront guider l'élève et lui faciliter des transcriptions opérées suivant la méthode habituelle. Pour de plus amples détails il lui suffira de consulter, par exemple, l'ouvrage excellent de G. Parès.

(1) Parfois il y a une 4^e flûte et une 4^e clarinette.

(2) Parfois + 1 picc. + Piano + Hp. — D'autre part, chez Mozart (dans ses Symphonies) c'est 1 fl., 2 ob., 2 fag. sans cl., ou avec 2 cl.; sans ob.

(3) Orchestré pour ce magnifique ensemble, et d'ailleurs de façon magistrale, par le chef de musique Eustace, d'un régiment de Montpellier.

(4) A cause de la complexité des agrégations polytonales.

(5) Ils ne sont pas du tout insolubles, — car une partition comme l'*Etoile de Chabrier* (où ne figurent qu'un basson, un hautbois, un trombone — avec les autres Bois, et cors, par 2) sonne admirablement. Et c'est la meilleure discipline, que de s'habituer à cette écriture pour orchestre restreint.

Je ne ferai nulle distinction entre "l'orchestre de symphonie" et celui des théâtres lyriques d'aujourd'hui: on écrit l'un et l'autre pour la même composition: Bois par 3 (quelquefois par 2), 4 Cors, 2 à 4 Trompettes, 3 Trombones, etc... Parfois aussi: petite Flûte et 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes et 1 Clar. Basse, 2 Bassons, etc... Cela constitue un ensemble très pratique, intermédiaire entre les "*par 2*" et les "*par 3*". Les musiciens en ont pris à leur aise avec la tradition (si "tradition" il y avait) des anciens symphonistes: depuis longtemps on utilise des Trombones dans les Symphonies. Beethoven et Berlioz en donnèrent l'exemple; les modernes n'ont aucun scrupule de continuer à le faire⁽¹⁾.

D'autre part on a repris goût à des Symphonies plus brèves, soit pour les instruments à Cordes seuls (cf. *Sinfonietta* d'Albert Roussel) soit pour des groupements de Musique de Chambre (*Kammersymphonie* de Schoenberg, *Symphonies* de Darius Milhaud), et nous connaissons des œuvres écrites pour un petit nombre d'instruments soli (*Renard*, *l'Histoire du Soldat*, de Strawinsky; *Pierrot lunaire*, de Schoenberg, etc.). J'étudierai donc séparément les formations suivantes:

1. MUSIQUE DE CHAMBRE, "ORCHESTRES" FORMÉS DE QUELQUES SOLI. - 2. SYMPHONIES POUR "ORCHESTRE DE CHAMBRE". - 3. DIVERS ORCHESTRES RESTREINTS (d'OPÉRETTE, etc.) - 4. ORCHESTRES AVEC BOIS PAR 2 OU PAR 3. - 5. GRANDS ORCHESTRES: BOIS PAR 4 OU DAVANTAGE. - 6. DIVERSES FORMATIONS PARTICULIÈRES (notamment avec beaucoup de Bois et peu de Cordes) en vue de l'enregistrement. - 7. ORCHESTRES D'HARMONIE.

Mais tout d'abord, je voudrais dire quelques mots des CONDITIONS D'ACOUSTIQUE résultant de la dimension des salles de concert.

Dans les très petites salles les Bois sonnent avec un volume considérable et souvent l'on y est comme "environné d'atmosphère sonore": les œuvres très contrepointées et chargées d'orchestre y seront en général confuses; mais pour certaines réalisations éclatantes, *ff*,⁽²⁾ rien ne vaudra l'effet des répétitions d'orchestre dans ces "foyers" où le timbre des cuivres et l'accent des Cordes sonnent magnifiques, triomphalement.

L'acoustiques des petites salles peut donner quelque lourdeur à la doublure des Cordes par les Bois: mais l'orchestre de Mozart, qui les pratique rarement, y sonne à merveille. Au contraire dans les grandes salles (dont l'Opéra nous offre l'exemple le plus typique), le Quatuor n'ayant grande force ni vif éclat, les œuvres où il se trouve doublé par les Bois y sont tout à leur avantage. Pour les très grandes salles (celle par exemple où se donnent les Concerts symphoniques à San Francisco) l'on se demande s'il ne vaudrait pas mieux doubler le nombre des instruments à vent: mais alors il n'y aurait point de soli pour telle ou telle mélodie de flûte, de clarinette ou de cor: cela serait dommage⁽³⁾. Et les "retouches" que certains chefs d'orchestre font subir à Beethoven, sont bien risquées...

Le *Traité* que nous écrivons a plutôt en vue les salles de moyenne dimension, depuis celle du Conservatoire (qui est, pour les Cordes, un miracle de parfaite acoustique) jusqu'à celle du Châtelet, encore très favorable au Quatuor (et d'ailleurs excellente pour tout l'orchestre). Les salles Gaveau, Pleyel, celle du Théâtre Sarah-Bernhardt, donnent également des résultats normaux, et tels que l'orchestre dit "classique", comme également celui de Bizet, de Saint-Saëns, de Ravel (d'ailleurs aussi, de Wagner ou de Strauss) y sonne parfaitement. - A l'Opéra Mozart semble parfois un peu grêle et l'on voudrait se trouver moins loin des acteurs pour son genre de musique, tandis que Gluck, avec ses doublures et la très grande simplicité de son écriture, y prend une superbe ampleur.

Je partagerais volontiers l'avis de Rimsky-Korsakoff lorsqu'il désapprouve l'usage des très grandes salles. Ou du moins, il y faudrait une autre composition de l'orchestre, en même temps qu'une orchestration particulière comprenant assez fréquentes doublures. C'est d'ailleurs le principe adopté pour le plein air et les musiques d'harmonie. Mais la sonorité à ciel ouvert est bien meilleure que celle des mêmes instruments jouant dans une salle fermée, même très grande; cela tient sans doute à ce que le son, s'élevant libre dans l'atmosphère, y est plus pur. Seulement, on ne mettra pas en doute que les volumes sonores d'une orchestration doivent être, pour l'air libre, assez considérables. Un Hautbois y devient facilement grêle; en solo, il ne peut bien sonner que "préparé" par suffisamment de douceur dans ce qui précède, - accompagné très sobrement, - et lorsqu'il joue une mélodie bien chantante, large, écrite dans un registre favorable (il serait bon de ne point dépasser le sol ) Mais nous parlerons plus loin de cette orchestration pour "musiques d'harmonie".

(1) J'avais lu, dans un article sur la 2^e Symphonie d'H. Rabaud, que les trombones écrits par lui n'étaient pas dans la tradition véritable de la forme Symphonie. - Mais quelle serait donc cette tradition? celle des Bois de Mozart (1 flûte, 2 ob., 2 fag.), - celle de la IX^e Symphonie de Beethoven? celle des 8 cors de Mahler? En vérité les critiques me font rire, sinon pleurer.

(2) Surtout monodiques, ou à 2 parties, ou avec une réalisation harmonique très simple.

(3) On pourrait toutefois ne pratiquer les doublures de Bois et de Cuivres que dans les *f*; de toute façon, de tels changements demandent un goût très sûr.

Quoiqu'il en soit, rien n'est plus beau que la sonorité du plein air lorsqu'on sait écrire en conséquence. A Beziers, il y avait plus de cent instruments à Cordes, avec quinze Harpes, — et ce n'était pas trop! Des violons moins nombreux eussent paru maigres et d'un mince volume, trop disproportionné à celui des magnifiques *Basses de Cuivre*, amples, puissantes et douces.

Le *Théâtre antique d'Orange* constitue une exception, à cause de sa miraculeuse réussite sonore, le "grand mur" venant *réfléter le son* et faire en sorte que, du plus éloigné des gradins, l'on entende un acteur parlant de sa voix ordinaire, sur la scène. Dans ces conditions, il va de soi que n'importe quel orchestre y sonnera parfaitement. Mais, je le répète, ne jugez pas d'après ce théâtre d'Orange, et conformez-vous aux usages de "l'orchestration d'harmonie".

Certaines dispositions naturelles, améliorées encore par l'emploi de réflecteurs sonores, permettent à des orchestres symphoniques de donner, à ciel ouvert, des résultats satisfaisants. C'est le cas du *Hollywood Bowl*, sorte de vaste hémicycle formé par la colline même, sur quoi des gradins furent disposés; l'orchestre est placé dans le bas, et recouvert d'un grand demi-couvercle en forme de paraboloïde. Le son est ainsi renvoyé vers l'auditeur. Ce sont là des conditions infiniment heureuses, qui permettent d'entendre *en plein air*, dans ce merveilleux climat de la Californie, des œuvres *orchestrées normalement*.⁽¹⁾

A San Diego, avec une disposition analogue, on utilise un orchestre de composition normale. Voici peu d'années j'y entendis les *Nocturnes* de Claude Debussy, et les sonorités impalpables des *Nuages* se perçvaient quand même, dans un mystère de lointain qui s'harmonisait exactement à cette œuvre subtile. *Fêtes* aurait sonné mieux, à vrai dire, dans une salle fermée du moins pour le *ff* de la reprise), mais *Sirènes* (d'ailleurs parfaitement chanté) prenait toute sa valeur sous le ciel et dans les parfums de la nuit, déjà presque tropicale...

Quoi qu'il en soit, Berlioz est dans le vrai lorsqu'il affirme que, parfois, de très nombreux instrumentistes (ou choristes) sont nécessaires pour certains "grands unissons": ceux-ci n'acquièrent leur aspect véritable que grâce à une grande masse d'exécutants. Et vers la fin de son *Traité d'Instrumentation*, l'auteur du *Requiem* aux "quatre orchestres de cuivres" étudie les possibilités que donnerait un *orchestre géant* (voir page 296 de son ouvrage). Mais si d'autre part Rimsky-Korsakoff s'élève contre les tendances de quelques chefs d'orchestre, à tout doubler, pour faire exécuter les œuvres en des locaux immenses, il n'a point tort. Somme toute, Rimsky et Berlioz ont raison tous deux: celui-là pour les Symphonies "classiques", celui-ci pour des musiques exigeant à la fois certain recul, et de très vastes sonorités (nous en avons eu la preuve, en 1900, à Beziers, avec le *Prométhée* de Gabriel Fauré).⁽²⁾

Etudions maintenant les diverses compositions d'orchestre qui se présentent.

(1) J'en fis l'expérience en 1929, ayant obtenu, avec le *Final de la Suite Etudes Antiques*, le prix du *Hollywood Bowl*. L'œuvre fut jouée au mois d'Août de la même année, sous la direction d'Eugène Goossens. Elle est écrite pour les Bois par 4 (orchestre symphonique) et la sonorité m'a paru absolument normale. Mais il y avait, en outre, le décor de la nature, le ciel étoilé pour toit, les souffles légers dans l'atmosphère, et l'optimisme extraordinaire avec lequel on entendait la musique, en plein air, dans ces conditions.

(2) Un de mes jeunes confrères, épris de ces vastes sonorités, me soumet son projet d'un *orchestre immense*, tout en convenant qu'il est à peu près irréalisable. Cet orchestre comprendrait:

Bois: 6 flûtes, 4 ob., 1 C.A., 4 cl., 2 cl. B., 1 cl. contrebasse, 5 fag., 1 sarrusophone.

Saxophones: 1 soprano, 2 sopr., 2 altos, 2 tén., 2 baryt., 2 basses, 1 contrebasse.

12 Cors en Fa.

Trompettes et Trombones: 3 petites trp. en *sib* *suraigu*, 4 trp. en *ut*, 6 trb. ténors, 2 trb. basses, 2 trb. contrebasses.

Saxhorns: 1 petit bugle en *mib*, 2 bugles *sib*, 2 altos, 2 barytons, 4 basses, 2 contrebasses en *ut*, 1 tuba contrebasse en *sol b* (à construire).

Batterie: 6 paires de timbales (6 timballiers), 4 triangles, 3 cymbales suspendues, 3 plaques métalliques, 3 tam-tams, 3 paires de cymb., 4 caisses claires, 4 caisses roulantes, 4 grosses caisses.

12 Harpes: claviers (plusieurs pianos et célestas)

1^{er} orchestre à cordes: 16 1^{ers} Y., 16 2^{ds}, 14 A., 14 Vc.

2nd orchestre à cordes: 16 1^{ers} Y., 16 2^{ds}, 14 A., 12 Vc.

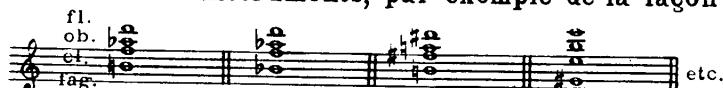
3^e orchestre à cordes composé exclusivement de 24 contrebasses, avec très nombreuses divisions.

Berlioz eût été ravi de cette "utopie". Mais en admettant qu'elle soit réalisable (et c'est là, uniquement, une question d'argent!) le plus difficile peut être restera d'écrire une musique légitimant ces moyens exceptionnels, — une œuvre dont les idées seront "à la hauteur" et telle qu'on se dira: seul y convenait cet orchestre "surhumain". Je souhaite qu'elle soit écrite, tout en persistant à croire que l'on peut créer autant de beauté sans faire appel, ni au surhumain, ni à l'immense. Pensez au Parthénon (qui, matériellement, n'est pas bien grand), pensez aux *Quintettes* de Gabriel Fauré, ou seulement à la *Chanson d'Eve*.

1. DIVERS GROUPEMENTS DU GENRE: MUSIQUE DE CHAMBRE. Il en existe un très grand nombre; - les plus usités sont: les *Trios*, les *Quatuors*, les *Quintettes* pour *Piano et Cordes*; les *Trios*, *Quatuors* et les *Quintettes* (ou *Quatuors*) pour *Cordes* et *un instrument à vent* (avec ou sans piano); notons aussi le *Septuor* de Beethoven, celui de Saint-Saëns, l'*Octuor* (pour cordes) de Mendelsshon (ou celui d'Enesco), le *Dixtuor* de Gounod pour instruments à vent, etc. etc...

Nous avons, au Chapitre III, (assez longement traité) du QUATUOR À CORDES (de *soli*) pour n'y pas revenir, - et ce que l'on a dit reste applicable, dans l'ensemble, au TRIO comme au QUINTETTE à cordes. L'équilibre des intensités, des volumes, des tessitures, se réalise d'une façon très satisfaisante entre les Violons, Altos, et Violoncelles. Il obtient également, sans difficulté, pour les œuvres où l'on réunit 4 *Clarinettes*, ou 4 *Saxophones* (souvent, en ces dernières années, l'on put entendre des transcriptions de Quatuors à cordes pour Quatuor de saxophones; la *souplesse parfaite* des saxophones (et des clarinettes) permet d'excellents résultats. On peut aussi traiter de la même manière un *Quatuor d'Ondes - Martenot*: la cohésion et l'équilibre n'y laissent rien à désirer).

Beaucoup plus difficiles à réussir sont les TRIOS, QUATUORS, QUINTETTES DE BOIS, à cause du manque d'homogénéité des divers instruments qu'on y emploie. Le groupement le mieux *fondé* semble celui du *Trio*: *Flûte, Clarinette et Basson*; on y peut utiliser, sans trop de disparate, des tessitures différentes, des croisements, et toutes sortes de dispositions contrapunctiques où l'équilibre se trouve maintenu entre ces intensités et ces timbres divers⁽¹⁾. - Le QUATUOR DES BOIS: *Fl., Ob., Cl., Fag.* est d'une écriture plus malaisée; l'on fera bien de se reporter à ce que nous avons dit, (chapitre III) au sujet des *accords formés* par les quatre instruments. A l'aigu la fusion s'obtient assez bien entre *Fl., Ob., et Cl.*; le *Basson* pouvant se trouver dans le *grave* ou plutôt dans le *medium*; le registre élevé du basson peut d'ailleurs se combiner aux trois autres instruments, par exemple de la façon suivante :



S'il s'agit d'un *style contrapunctique* les dialogues, réponses, rentrées, etc. sonnent assez bien, à condition que la flûte ne soit pas écrite trop pâle en comparaison du hautbois, lequel souvent reste au premier plan; d'ailleurs celui-ci peut chanter à la partie supérieure sur un accompagnement plus effacé de *fl., cl., fag.*; l'aigu du basson se fond sans difficulté au medium de la clarinette et de la flûte.

Le QUINTETTE: 4 BOIS ET COR donne, à cause du *Cor*, une sonorité plus facilement fondue; l'échelle naturelle des tessitures est *fl., ob., cl., cor, fag.*, mais le cor peut aussi bien se trouver à la basse; ou parfois même la clarinette, dans le chalumeau, fera la partie de basse. Etant donnée l'agilité considérable acquise aujourd'hui par les cornistes on peut très bien, dans un *Quintette* de cette forme, adopter un style contrapunctique à base de réponses, d'imitations, etc. Ce qu'il convient d'éviter, c'est la lourdeur des tenues de Basses (surtout en quintes) jouées simultanément par le *cor et le basson*. Mieux vaut, en pareil cas, un motif mélodique au cor (sur des tenues ou notes répétées de clarinette et basson) avec des contrepoints légers du hautbois et de la flûte. C'est ici que l'imagination du musicien entre en jeu; il s'agit de créer des formes d'accompagnement qui puissent n'être pas lourdes. - Mais des tenues même ne sont pas à éviter complètement: il ne faut que savoir les écrire assez douces. On conçoit fort bien aussi la possibilité d'une mélodie (à la partie supérieure) au hautbois, dialoguant avec un contrepoint du cor, - le tout sur des notes piquées, légères, aux trois autres instruments. D'ailleurs, et comme toujours en ces Quatuors ou Quintettes, il n'est pas nécessaire que tous les instruments jouent ensemble; on ne pense jamais assez à donner de l'*air*: cela est de toute importance, surtout dans un ensemble de Bois, dont le défaut capital est la lourdeur.

Les SEXTUORS, SEPTUORS, OCTUORS de BOIS sont d'une pratique assez difficile pour qui n'est pas maître de leurs sonorités. Relisez le DIXTUOR de Gounod, d'un parfum rustique rappelant certaines pages de *Mireille*: il pourra vous ouvrir des horizons. Mais que votre composition ne soit pas pensée pour le piano! Rien de plus différent du piano, que l'ensemble des Bois (surtout en matière de quintes dans le grave et de tenues dans le medium). Néanmoins je ne veux pas dissuader mes confrères de recourir à ces groupements, et voici quelques exemples à ce sujet, extraits d'une œuvre récemment écrite :

(1) Le *Trio d'anches* (Hautbois, Clarinette et Basson) est d'un maniement plus délicat; le Hautbois tend à dominer, surtout si l'on écrit le Basson à l'aigu.

fl. *pp*, fl. *pp* sax.
fag. *pp* sax. *pp* cor
pp marcato fag.
cl. *PPP*
c.a. *PPP* *mf marcato* (cl.)
ob. *pp* sax. *pp* c.a. *pp*
cor *mf marcato*
fag. *pp* *pp legg.*
cor *mf marcato* *pp legg.*

Ch. Kœchlin
Septuor pour
instruments à vent
(III. Intermezzo)

fl. *f* dim. *poco à poco*
cl. *f* (cl.)
ob. *f* dim.
ob. *cor* ob.
cor *f*
sax. *f* dim.
c.a. *f* dim.
fag. *f* *p*

id.
(IV. Fugue)

ob. *pp* *p* fl. solo *dolce* rall. *poco dolciss.*
fl. *mp* ob. *pp*
c.a. *pp* sax. *pp* dolciss.
cl. *pp* cor *pp* cl.
fag. *pp* *sempre* fag.

fl. soutenu dim. *dolciss.*
(ob. tacet)
c.a.
sax. *sust.* # *dolciss.*
cor cl. *sust.* *dolciss.* cl. *pp*
fag. cor

id.
(V. "Sérénité")

(Ici il y a plusieurs *quintes* à la Basse,
mais dans un style soutenu quoique *p*.
Les phrases du Hautbois, puis de la Flûte,
restent ainsi douces, et en dehors.)

Il est beaucoup plus facile de traiter ce genre de musique de chambre en y faisant appel (pour se joindre aux Bois) à des Cordes, ou au Piano, ou même encore au CLAVECIN⁽¹⁾, dont la sonorité se révèle excellente avec les *Bois* ou les *Cordes*. Notez toutefois la différence de timbre et surtout de volume entre un violon et une flûte, par exemple. Elle vous jouera de vilains tours la flûte sonnant pâle et grosse quand elle répond, dans son medium, au violon. Elle s'harmonise mieux à l'*alto* (cf. *Trio pour flûte, alto et harpe*, de Cl. Debussy). Le violoncelle, dont le volume est plus considérable, dialogue assez bien avec la clarinette (cf. *Scènes Alsaciennes*, de Massenet).

Les QUINTETTES pour CORDES ET FLÛTE, ou CORDES ET CLARINETTE, peuvent donner d'excellents résultats. Etudiez à ce sujet le célèbre *Quintette avec clarinette*, de Mozart, comme aussi le *Quintette avec flûte*, sur des thèmes basques, de Ch. Bordet, — œuvre trop oubliée, et de grande valeur. — La flûte équilibre les 4 instruments à cordes; de même pour la clarinette.

Rien ne s'oppose non plus à ce que l'on écrive un QUINTETTE pour COR ET INSTRUMENTS À CORDES, le cor y gardant un rôle prépondérant, et pouvant dialoguer à l'occasion avec le violoncelle ou l'*alto*. — Même conception pour le SEPTUOR AVEC TROMPETTE, de Saint-Saëns; la trompette y sonne au premier plan; elle domine sans peine tous les autres instruments réunis.

Dans le même caractère "musique de chambre", et d'un style contrapunctique fort libre, nous apparaissent des œuvres modernes telles que *Renard* de Strawinsky (où figure le *Cimbalum*)—ou l'*Histoire du Soldat*, ou bien encore le *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg. Ici, les musiciens n'ont pas cherché la fusion des divers instruments; ils procèdent plutôt par contrastes, par oppositions de timbres, et la plénitude est remplacée par la vie du rythme comme aussi par la fantaisie des lignes mélodiques. (Voyez également: *Poèmes de la lyrique japonaise*, de Strawinsky; *Catalogue de fleurs*, de Darius Milhaud). Le compositeur alors n'a que faire de la cohésion souvent recherchée pour les œuvres orchestrales: ce sont des groupements de quelques solistes, écrits avec souplesse, avec éclat, parfois d'une manière assez fantasque et dans une atmosphère atonale (Schoenberg) ou polytonale (Strawinsky, Milhaud) qui semble irrespirable aux musiciens "traditionnels" mais, malgré cela, n'excluant point la musicalité, — du moins chez des maîtres tels que ceux dont je viens de citer les noms.

Voici quelques exemples à l'appui :

I. Strawinsky: *3 Poésies de la Lyrique Japonaise*, pour 8 instruments (picc., fl., 2 cl., 2 violons, alto, violoncelle), plus un piano, et le chant.

The musical score consists of six staves. The top staff is for 'Chant'. Below it are two staves for 'Bois' (woodwind). The third staff is for '1^{er} V. sourdine' (softly muted first violin). The fourth staff is for '2nd V.) sourdines' (softly muted second violin). The fifth staff is for 'Vc.' (violin). The bottom staff is for 'Piano'. The vocal part 'Chant' has lyrics: 'la nei ge tombe'. Various dynamics are indicated: 'picc.', 'fl.', '2 cl.', 'cl.', 'pizz.', 'pp', and 'pizz. pp'. Performance instructions like 'sons harm.' and 'sust.' are also present.

⁽¹⁾. Et je regrette qu'on ne pense pas davantage au Clavecin. Voir plus loin les exemples du Concerto de M. de Falla.

Darius Milhaud: "Catalogue de fleurs": 7 instruments (fl., cl., fag., violon, alto, violoncelle, contrebasse), et chant.

Darius Milhaud. "Catalogue de fleurs" (La Violette)

Disposition d'accord à noter:



id.

La Jacinthe (accord final)

I. Strawinsky. *Histoire du Soldat*. 6 instruments (clarinette, basson, cornet à pistons, trombone, un violon, une contrebasse), plus la batterie (caisse claire, grosse caisse, tambour, tambour basque, triangle). C'est dans cette œuvre que l'on trouve les plus caractéristiques de ces sonorités crues, sans doublures, et intentionnellement *sans fondu*. Il peut être intéressant d'en citer un certain nombre. Ce style, depuis *l'Histoire du Soldat* (assez ancienne déjà, et qui en est l'un des premiers spécimens) est devenu fort à la mode et n'importe qui se figure, aujourd'hui, pouvoir l'aborder. En réalité, il est d'une réalisation difficile, et surtout il faut ne s'y consacrer que pour une musique s'y accordant. Sinon ce n'est plus que l'académisme de la brutalité -encore moins désirable que celui de la douceur.

Chez Strawinsky, on peut aimer plus ou moins ces manifestations mais on doit reconnaître qu'elles sont l'expression naturelle (et d'ailleurs très réussie) de son tempérament. Sans parler, bien entendu de sa maîtrise orchestrale. En voici des exemples:

I. Strawinsky
Histoire du Soldat
(page 1)

cornet à pist.

fag. cl.

trb.

Violon

I. Strawinsky
Histoire du Soldat (page 9)

(Cette réponse du Violon solo montre que l'auteur n'a pas cherché l'équilibre des volumes; il compte seulement sur l'intensité de timbre et d'accent du Violon en doubles cordes.)

clar.

cornet à pist.

Violon

etc. id. (page 30)

(Même remarque pour ce passage.)

triangle

t. basque

caisse claire g'de taille

Violon (s)

C.B.

fag.

cl.

C.B.

id. (page 46)
"Ragtime"

(Influence du jazz.)

Exemple d'un "tutti" de cet orchestre:

(♩ = 112)

cl.

c. à pist. (moins f que les bois)

fag.

tromb. solo

une cymb. (bag bois)

gr. caisse (mailloche)

Violon

C.B.

etc.

etc.

id. (page 19)

Autres sonorités d'orchestre réduit, avec musique assez agressive, d'ailleurs intentionnellement caricaturale :

(Allegro non troppo) *P*

picc.
+ 2 V. soli

Vc. + fag.

2 altos soli
+ c.a.

tuba

piccc. a 2

p^{tr} cl. m^f

mp f

ob. + 2 a.

cl. m^f

Ch. Kœchlin
Les Bandar-Log (les Singes)

L'orchestre de *Renard*, de Strawinsky, comporte : 1 flûte (ou petite fl.), 1 C.A., 1 petite clar. (ou clar. sib), 1 fag. 2 cors, 1 trompette, 1 cimbalum, batterie (timb., cymb., gr. c., caisse claire, triangle, tambour basque avec grelots, tambour basque sans grelots), 1 1^{er} Violon, 1 2^d Violon, 1 Alto, 1 Vc., 1 C.B.

Le Cimbalum et la Batterie y jouent un rôle important. On y trouve l'écriture "crue" des Bois, propre à ces œuvres de musique moderne pour petit orchestre :

ob.

cor

fag.

p

2^d cor

I. Strawinsky. *Renard* (page 29)

Mais parfois l'on rencontre des sonorités plus fondues :

cor p

(lit.) cor p

fag. p

id. (page 29)

avec sourdines, (trp. cors)

ob.

2^d Tén.

Chant

Cimb. alum

Vc.

C.B. pizz.

Gr. c.

mp grazioso

P

fl. m^f

les dam's pou'l's sont a . vec lui A . vec lui

2^d Basses

M.E. 6941

id. (page 48)

Des **ff** y sont réalisés de la façon suivante :

Musical score for I. Strawinsky's *Renard* (page 35). The score includes parts for fl., clar., ob., fag., trp., cors, un ténor, V.I, A., VII, V.C., C.B., Cimbalum, caisse claire, and timb. The vocal part includes lyrics: Frèr' bouc, frèr' chat. Dynamic markings include ff, >, pizz., and s.

I. Strawinsky
Renard (page 35)

Musical score for I. Strawinsky's *Renard* (page 2). The score includes parts for picc., p'te cl., ob., cor., Cimbalum, and tambour basque avec grelots. Dynamic markings include ff, marcato, marcissimo, and >. The tambour basque part is described as "(avec le coup de genou pouce)".

I. Strawinsky
Renard (page 2)

Exemple avec arpèges du Cimbalum garnissant la sonorité:

Musical score for I. Stravinsky's *Renard* (page 42). The score consists of six staves. The top staff is labeled "Cimb.". The second staff has dynamics "picc. f" and "ob. f". The third staff is labeled "V. I.". The fourth staff is labeled "V. II.". The fifth staff is labeled "A.". The bottom staff is labeled "C. B." with the instruction "à cette octave fag. Vc. f (arco)". The right side of the score contains the text "I. Stravinsky" and "Renard (page 42)".

f avec chant:

Musical score for "Et le p'tit cou-teau" (page 11). The score includes parts for 2^{do} Tén., + 1^{er} B., Et _____, le p'tit cou-teau, on l'a, B., fl., p^{1^o} cl., Cimb., V. I. arco, V. II., Alto, Vc. pizz., and C.B. pizz. The vocal line is supported by arpeggiated patterns from the Cimb., fl., and woodwind sections. The right side of the score contains the text "id." and "(page 11)".

Avec un nombre très restreint d'instruments on peut d'ailleurs obtenir des sonorités *fondues et douces*, ainsi dans le passage suivant:

Chant (M.S.)

Oiseaux chers à Thé. tis, — doux alcy. ons, — pleu. rez

fl. p fl. pp
fag. pp dolciss.

cor (sourd.)

V.I V.II

Alto A. ppp
Vc. pp Vc.

Hp. pp

*Ch. Kœchlin
La Jeune Tarentine
pour mezzo-Soprano,
1 Flûte, 1 Cor, 1 Fag.,
Harpe, 2 Violons,
Alto et Violoncelle.
(poème d'André Chenier)*

On citerait aussi, du beau Concerto pour Clavecin, V., Vc., Fl., Ob., et Cl., de M. de Falla:

Clavecin

Bois fl. ob. cl. Violon

Cordes Violoncelle

*M. de Falla
Concerto pour Clavecin
et 5 instruments
(II, page 17)*

sempre simile

Clavecin

fl. ob. cl. V. Vc.

id. (page 19)

2. Les SYMPHONIES DE CHAMBRE (*Kammersymphonie*), comme en écrivirent Schoenberg et Darius Milhaud, s'apparentent étroitement aux œuvres précédentes de Strawinsky. Je les place à part des pièces pour *Orchestre restreint*⁽¹⁾ dont l'orchestration, malgré un petit nombre d'instruments, ne diffère pas essentiellement de celle qu'ont adoptée, en leurs Symphonies, Mozart et Haydn. Chez Milhaud ou Schoenberg, c'est le style contrapunctique le plus indépendant, fût-ce au détriment de la fusion des timbres. Saint-Saëns (bien avant l'apparition de ces "Symphonies" qu'il eût jugées dangereusement anarchistes) n'avait pas laissé de stigmatiser certaine liberté contrapunctique des parties qui, disait-il, "courrent de tous côtés comme des rats empoisonnés". L'image est amusante et la critique, peut-être, pour certaines compositions de second ordre, ne tomberait pas à faux. Mais elle n'infirme en rien la valeur des œuvres pour "orchestre de chambre", de ceux parmi les *modernes* qui ont réellement quelque maîtrise.

Dans la conception de Milhaud, de Strawinsky, d'Alban Berg, de Schoenberg, pour orchestre réduit, que se passe-t-il ? Ce sont en général des sonorités de *timbres purs*, sans doublures (sauf chez A. Schoenberg, qui double de temps à autre), parfois assez agressifs (ob., trp. en sourdine) parfois très fluides (Piano + fl., cl.). Cela est tout-à-fait différent du fondu, et surtout de la *plénitude* recherchée par des musiciens antérieurs, de Rimsky-Korsakoff à Wagner, de Gounod à Massenet et Saint-Saëns, de Bizet à Paul Dukas et Maurice Ravel. D'ailleurs le style, l'*écriture* diffèrent aussi. Chez Alban Berg, Milhaud et Schoenberg notamment, il est plutôt *contrapunctique*, avec une *grande liberté* quant aux dissonances qui en résultent. Et l'emploi des Cordes en *Soli* vient accentuer ce caractère de sonorité nette, coupante, hétérogène. Musique "à l'emporte-pièce", (ainsi parla Jean Cocteau) - ou, comme écrit Poulenc au sujet de *Jeu de Cartes* de Strawinsky, orchestre "de cristal". Réalisations dénudées, dépouillées, réduites à l'essentiel avec même quelque ascétisme, qui parfois ne manque pas de charme (ainsi, pour le *Socrate* d'Erik Satie). Et tout cela s'accorde au genre de sensibilité de ces œuvres tout cela est donc -en ce cas- légitime. - Il y a aussi des *inégalités de volumes* et des *disparates de timbres*, lesquels ne semblent pas autrement de déplaire à nos musiciens modernes par exemple entre Ob., Trp., Fl., et Violon solo).

On sait que des Cordes plus nombreuses adoucissent les Bois (même s'il ne s'agit pas de doublures exactes); mais les Cordes *soli*, en contrepoints avec les Bois, *ne les adoucissent pas*; - l'ensemble reste suffisamment incisif pour que certaine impression de violence, souvent, s'en dégage, et pour que le compositeur puisse se figurer y avoir fait preuve de *force*.

Il faut convenir d'ailleurs que Schoenberg, Milhaud, Satie, gardent une souplesse et témoignent d'une habileté qui font "passer" les dissonances et parfois leur confèrent un charme réel. Satie notamment n'atteint jamais l'âpreté sans y avoir, pour cela, de bonnes raisons (expressives)⁽²⁾. Il me disait de *Socrate*: "c'est l'Attique sèche, dénudée, pierreuse". Et son image de l'Attique conserve une séduction, une *vérité* singulières.

Mais tout dépend de l'*écriture*, et du choix des instruments. Avec un orchestre réduit vous pouvez quand même rechercher et obtenir la plénitude, sans viser à une sonorité "non homogène" où les contrepoints jurent un peu les uns avec les autres, où les timbres se heurtent comme ces tons que les peintres appellent "gueulards". Et je crois excellent que l'élève s'exerce aux orchestres incomplets (par exemple: 1 fl., 1 ob., 1 ou 2 clar., 1 fag., 1 ou 2 cors, 1 sax., Batterie, et Cordes avec un très petit nombre de pupitres). On peut, de la sorte, réaliser des œuvres charmantes. Messager rappelait souvent que l'obligation d'écrire pour des orchestres d'*opérette*, très réduits avait eu pour effet de lui enseigner l'orchestration *beaucoup mieux* que s'il avait eu à sa disposition les Bois par 3 ou même par 2.

On sait d'ailleurs tout ce que Mozart et Haydn ont réussi avec seulement 1 fl., 2 ob., 2 fag., 2 cors, 2 trp., et les Cordes. Bien des œuvres de style et de pensée "modernes" peuvent se contenter des Bois par deux, ou même de moins que cela. Il y a *beaucoup à faire* avec ces *ressources limitées, beaucoup à trouver encore*. Et c'est d'une excellente discipline ! - On s'est habitué trop volontiers à n'écrire que pour les Bois par 3: n'oubliez pas que la plupart des chefs-d'*œuvre* de jadis, et même de naguère (ainsi, *Carmen*) furent orchestrés avec 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, souvent 2 Cors (et non 4) et 2 Trompettes.⁽³⁾ Et songez à tout ce que Chabrier réalise de sonorités charmantes ou étincelantes dans *l'Etoile*, où (avec 2 fl., et 2 cl.) ne figurent qu'un hautbois et un basson.

(1) Par exemple la partition du *Bourgeois Gentilhomme*, de Strauss.

(2) Cf. Certains passages du récit de la *Mort de Socrate*.

(3) Plus les 3 Trombones parfois, la Batterie, et les Cordes.

Cela posé, nous accordons volontiers que certaines œuvres, certaines idées musicales, certains développements, exigent des Bois par 3 ou même par 4. Il y a de grands crescendos de sonorités, se poursuivant pendant une assez longue durée, auxquels de petits orchestres ne conviendraient absolument pas: on ne conçoit guère la *Marche funèbre du Crémusule des Dieux* ou le final du 1^e acte de *Siegfried* avec les Bois par 2. Et le *Prométhée* de Gabriel Fauré ne dégage son impérissable beauté qu'avec l'orchestration écrite pour les arènes de Béziers (deux orchestres "d'harmonie", plus 120 instruments à cordes et 15 à 20 harpes).

Je donnerai plus loin des exemples d'autres formations d'orchestre: ainsi, avec une grande quantité de Bois et de Cuivres et peu d'instruments à Cordes, ce qui permet d'obtenir une très puissante sonorité sans dépasser un nombre moyen d'exécutants (50 à 60); cette disposition convient à une musique devant être enregistrée (on rapproche alors les instruments à cordes du "micro", pour compenser le manque d'équilibre que donnerait l'audition directe pure et simple). — On peut aussi n'avoir que des Bois, des Cors et des Cuivres, sans que cela soit exactement la composition traditionnelle des *orchestres d'harmonie*. Ce fut le cas pour la musique de scène accompagnant les représentations du *14 Juillet* de Romain Rolland, il y a quelques années. J'y reviendrai tout-à-l'heure.

Quant au style des SYMPHONIES POUR ORCHESTRE DE CHAMBRE, citons quelques exemples:

1^e Dans le ballet la *Création du Monde*, Darius Milhaud utilisait un orchestre restreint, d'où il tirait toutefois des sonorités assez considérables. Il y avait: 2 fl., 1 ob., 2 cl. sib., 1 fag., 1 cor, 2 trompettes, 1 trombone, Piano, batterie (très diverse), 2 violons soli, 1 saxophone en mib, 1 violoncelle, 1 contrebasse. Cette composition permettait des accords complets au groupe des Bois aussi bien qu'au groupe des Cuivres ou à celui des Cordes. Le Saxophone, qui se trouvait nécessaire à l'ambiance de l'œuvre (dans laquelle l'auteur évoquait par moments la musique des nègres d'Amérique, et du jazz), jouait soit en *solo*, soit mélangé aux Cordes comme un Alto. La Batterie comprenait: tambour basque, bloc de métal, bloc de bois, cymbales, caisse claire, caisse roulante, tambourin, grosse caisse, 3 timbales, et 2 petites timbales en *ré* et *fa# aigus*. Dans cette partition le Piano renforce les basses; il sert aussi à la doublure de certaines parties, et quelquefois il *garnit le medium*. Le Saxophone, lorsqu'il ne joue pas en *solo*, est fort utile à fondre les sonorités.

De cette œuvre curieuse, extrayons les passages suivants:

This musical score excerpt shows a section for six string players (VI, VII, Vc., C.B., Piano) and a solo Saxophone. The strings play sustained notes, while the piano provides harmonic support. The saxophone plays a melodic line. Dynamics are indicated as 'cor mp' and 'fag.'.

Darius Milhaud
La Création du Monde
(page 6)

This musical score excerpt shows a section for Violoncello, two Violins (V.I, V.II), a Solo Saxophone, Piano, Bassoon (C.B.), and Timpani. The piano plays a rhythmic pattern, while the other instruments provide harmonic support. The score includes dynamics such as 'etc.', 'mf', 'pp', and 'gr. c.'

id. (page 1)

Darius Milhaud
La Création du Monde
(page 4)

Les *Symphonies* de Milhaud sont également écrites pour petit orchestre "de chambre": tantôt pour *dix instruments à cordes*, tantôt pour *Bois seuls*, tantôt pour *mélange des deux groupes*. On a déjà cité des passages pour *Cordes seules*, ainsi que pour *Bois seuls*. Quant à la *Réunion des deux groupes*, citons:

Darius Milhaud
1^{re} Symphonie (*Le Printemps*)
(1^{er} morceau, p. 4)

(Sonorité fluide et fondu.)

2^o Exemples tirés de la *Kammersymphonie* d'A. Schoenberg. Cette œuvre comporte 15 instruments: 1 fl., 1 hautbois, 1 petite cl., 1 cl., 1 c.a., 2 cors, 1 basson, 1 cl. basse, 1 contrebasson et quintette à cordes. Il s'y trouve des dispositions très "traditionnelles" – par exemple, réalisation de 2 thèmes principaux, par 2 groupes d'instruments, avec des *Cors* fondant les sonorités:

A. Schœnberg
Kammersymphonie
(page 13)

Somme toute — au nombre des instruments près — cette conception n'est pas essentiellement différente de celle de Brahms. — D'autres passages nous montrent une écriture un style contrapunctique rappelant celui des Quatuors à Cordes (avec doublures par des Bois) :

A musical score excerpt from Arnold Schoenberg's Kammer-Symphonie. The score is for flute (fl.), oboe (ob.), bassoon (cls.), and strings (V. II, Alto, Vc., cl.b., fag.). The notation shows various melodic lines being carried by different instruments, with woodwind instruments providing harmonic support. The score includes dynamic markings like *p*, *f*, and *p.tg.*

A. Schoenberg
Kammersymphonie
(page 32)

Dans l'exemple suivant, la ligne est confiée aux Violons et à la Flûte; avec arpèges (puis trilles) des Bois, tenues de Cors, et basses faites par Vc., C.B., Fag. (et c'est assez bien dans le style de R. Strauss, mais sans doublures) :

A musical score excerpt from Richard Strauss. The score includes parts for flute (fl.), piccolo (pcls.), oboe (ob.), bassoon (cls.), violins (V. I, V. II), alto (A.), and bassoon (fag.). The notation shows a melodic line primarily for the flute and violin, supported by woodwind harmonics and sustained notes from bassoon and strings. Dynamic markings include *p*, *f*, *p.tg.*, and *s.p.*

id. (page 17)

Egalement assez voisin de Strauss :

A musical score excerpt from Richard Strauss. The score includes parts for flute (fl.), piccolo (pcls.), oboe (ob.), bassoon (cls.), alto (A.), and bassoon (fag.). The notation shows a melodic line primarily for the flute and bassoon, supported by woodwind harmonics and sustained notes from bassoon and strings. Dynamic markings include *p*, *f*, *p.tg.*, and *s.p.*

id.
(page 1-2)

Voici une curieuse réalisation d'un *tutti*, assez chargé quant aux Bois, avec un motif *en dehors*, *f*, à l'*Alto en sourdine*: mais ce motif peut s'entendre⁽¹⁾ parce que c'est un dessin qui se détache sur des tenues:

A musical score page from Arnold Schoenberg's Chamber Symphony. The score includes parts for flute (fl.), oboe (ob.), piccolo (pic. cl.), clarinet (cl.), bassoon (cors), violins (V.I, V.II), alto (Alto), bassoon with mute (avec sourd.), double bass (fag.), bassoon (cl. b.), bassoon (c. fag.), and cello/pizzicato (Vc. pizz. + C.B.). The score shows various entries of woodwind motifs over sustained notes by other instruments.

A. Schoenberg
Kammersymphonie
(page 39)

⁽¹⁾ Si les Bois se modèrent.

Parmi d'autres œuvres modernes pour orchestre de chambre, on trouve dans la *Philatélie* de Jean Absil un passage très caractéristique de l'emploi de ces *Soli de Bois* avec de la percussion et des pizzicati:

A musical score page from Jean Absil's "Philatélie". The score includes parts for oboe (ob.), bassoon (fag.), cor (cor), cymbals (cymb.), tam-tam (tam-tam), glockenspiel (gr. c. tam-tam), and strings (Vc. + C.B.). The score shows a rhythmic pattern where woodwind parts play eighth-note patterns over sustained notes, while percussion and strings provide harmonic support.

J. Absil "Afrique" (extrait de *Philatélie*, Cantate de chambre, pour quat. vocal mixte et 14 instruments.)

Quant au *Socrate* de Satie, il vaut la peine qu'on en cite quelques exemples. L'orchestration de cette œuvre correspond exactement à son écriture: d'une simplicité dépouillée, d'une sobriété admirable. Libre à ceux qui ne les comprennent pas, de juger "pauvres" cette musique et cet orchestre. Ils feraient mieux de se dire qu'il n'y a pas un seul genre de composition, ni de sonorité. De ce que celles-ci nous apparaissent comme tout-à-fait le *contraire* de ce que l'on trouve, par exemple, chez Wagner, R. Strauss, Florent-Schmitt, on n'en doit pas conclure à certaine "impuissance" chez Satie. Il a clairement discerné, réalisé avec un art supérieur, ce qu'il fallait; on ajouterait que, sans jamais avoir vu les *Propylées* ni l'*Erechthéion*, il a su - par des moyens très simples et très nouveaux, évoquer l'atmosphère et nous conduire sur le sol même de l'Attique.

Ici, nul souci de plénitude à la Brahms. Point de "tenues harmoniques", ni d'accords étagés sur toute l'échelle sonore. Un style purement contrapunctique, à base surtout de quartes, de quintes, de septièmes, et qui garde une *transparence* incomparable. Orchestre réduit, - à peu près celui des "Kammersymphonies", mais d'une écriture tout autre. souvent le *fond* est fait par les Cordes, sur quoi viennent se placer des touches ou des contrepoints de Bois, de Harpe. Des Basses très discrètes, et parfois même point de basse du tout. - Malheureusement, la partition d'orchestre n'est pas gravée, et l'œuvre est trop rarement jouée. Nous en avons extrait plusieurs passages, regrettant de n'en pouvoir citer davantage (voir aussi aux Chapitre III et V).

L'orchestre comprend: 1 Flûte, 1 Hautbois, 1 Cor anglais, 1 Clarinette, 1 Cor, 1 Trompette, Timbales, Harpe, et un petit nombre de pupitres d'instruments à Cordes. - Rien de heurté ni d'agressif, et souvent une grande douceur (il faut seulement que les Bois, le Cor et la Trompette jouent avec beaucoup de discréetion). Les contrepoints ressortent sans disparate et les ombres, comme sur l'Acropole, restent *claires*. -jamais opaques ni pesantes. Cela tient à la fois à l'écriture et à l'instrumentation.

Voici diverses mesures de cet œuvre si parfaitement originale, si nouvelle, et qui n'est pas près de vieillir:

Chant sur des accords en tenues:

E. Satie
Socrate (page 4-5)

(Basses légères ainsi;
fug complétant les Cordes).

De même:

(*Cordes complétant les Bois*)

1ers Violons, clairs (et doux) au-dessus de la Flûte⁽¹⁾:

id. (page 45)

(1) L'inverse eût mis la flûte trop en dehors sur le *mi*.

Violons dans le grave, avec Clarinette:

id. (page 27)

(Toutes ces sonorités sont harmonieuses et très suffisamment fondues.)

Ecriture à 3 parties, chacune d'elles en octaves :

E. Satie
Socrate (page 9)

Clarinette, puis Hautbois complétant les Violons :

id. (page 29)

Très douce sonorité Harpe et Cordes, et sans tenues :

Voix accompagnée par Cordes seules :

id.
(page 33)

id. (page 40)

V. et A. au-dessus des Bois (pour un p doux et lumineux) :

id. (page 26)

3. ŒUVRES POUR ORCHESTRES RESTREINTS, mais ayant un caractère *orchestral* plutôt que celui de la *Musique de chambre* (réunion de solistes)

(a) MUSIQUE DESTINÉE À L'ENREGISTREMENT. Avant 1939, la société "Le Chant du Monde" avait entrepris des *transcriptions* de diverses *Chansons populaires françaises*, en les confiant à d'excellents musiciens tels que Honegger, Delannoy, Auric, Sauveplane, Milhaud, Désormière, et le regretté Maurice Jaubert. Non sans beaucoup d'habileté, ils tirèrent parti d'un tout petit orchestre, pour obtenir des sonorités très suffisamment pleines, une fois enregistrées. Le piano y jouait un rôle capital; en passant par le "micro", il se fondait très bien au reste des instruments. Le basson, la clarinette, le saxophone, la flûte, s'enregistraient dans les meilleures conditions. On y faisait alterner chœurs et soli, chacun des compositeurs y gardant son style *orchestral* et sa personnalité, sans laisser (avant tout) d'harmoniser le mieux du monde, en respectant le caractère de chaque chanson, ces joyaux de notre ancien *Folklore*. Je ne puis, malheureusement, vous donner en des citations complètes, dans l'impossibilité de relire les partitions de mes confrères⁽¹⁾. Je dois me borner à l'indication schématique d'un fragment de mes propres transcriptions :

Chœur à bouche fermée, utilisé comme instruments dans l'orchestre:

The musical score consists of two staves. The top staff shows a soprano solo part with lyrics: "Beau fils du Roi, — mais je n'ai ni bol ni ver - - re". Below it are parts for flute (fl.), bassoon (H. p.), and horn (H. p.). The bottom staff shows a tenor solo part with lyrics: "Jeanne d'Ayme, — dans ta main creuse on peut boi - - re". Below it are parts for soprano (S.), alto (C.), and bass (B.). The instrumentation includes flute, bassoon, horn, soprano, alto, and bass.

Jeanne d'Ayme,
chanson populaire du Quercy.
(Transcription et orchestration
de Ch. Kœchlin)

D'après ces enregistrements, comme aussi – d'une façon plus générale – d'après toutes les indications que nous avons pu recueillir au sujet de la *musique enregistrée*, notons les remarques et conseils suivants :

1^o Souvent, le *Piano* suffit pour les *Basses*. Il se fond très bien (dans ces conditions) au reste de l'orchestre. Nul besoin alors de Contrebasses *pizzicati*, ni de Violoncelles *arco*.

2^o Le *fond de l'accompagnement* se réalise très bien par des Bois en second plan (Clarinette, Saxophone, Flûte), mais il faut absolument éviter de les écrire en *paquets*, en tenues de *placage harmonique* avec beaucoup de notes, (surtout s'il y a beaucoup de tierces).—On utilise parfois le *Chœur sans paroles*, *pp*, à *bouche entr'ouverte*⁽²⁾. Il remplace alors, avec souplesse et sans lourdeur, tout un ensemble d'instruments à Cordes.

3^o Un *Basson* dans le *medium* (ou à l'*aigu*), un *Saxophone*, donnent d'excellents contrepoints, et qui ne sonnent pas lourds. (Voir la transcription de la *Femme du Marin*, par A. Honegger).

(1) Parmi lesquelles je citerai tout spécialement : *Dans les prisons de Nantes*, de Maurice Jaubert; *La mort de Jean Renaud*, de Marcel Delannoy; la *Femme du Marin*, d'Arthur Honegger, la *Chanson de Magali*, de Darius Milhaud, et l'admirable transcription de *Chansons pour passer le temps*, par G. Auric.

(2) Voir l'exemple précédent.

4^e Les meilleures orchestrations, dans le cas de musique enregistrée par le "micro", sont *les plus sobres* et *les plus transparentes*. L'écriture contrapunctique des Bois (surtout en petit nombre) y est excellente, et de préférence en disposition moyennement espacée. Il faut d'ailleurs noter que, dans tous ces enregistrements, les timbres sont *moins accusés* qu'à l'audition directe: cela peut avoir son inconvénient au sujet du *caractère* et de la *couleur*; en revanche on y gagne davantage de *fond*. Il en résulte que l'orchestre sonne *moins disparate* et que, pour les Bois, on réalise plus facilement la cohésion entre les divers registres. C'est pourquoi l'écriture espacée, même pas très homogène, n'est point à craindre.

5^e En revanche, tout ce qui est *placage harmonique*, tenues très nourries (qui parfois sonnent très bien à l'audition directe) risque de devenir lourd et pâteux en passant par le *micro*. Des *ff* d'accords magnifiques des Cuivres doublés par Bois et Cordes, ne donnent pas ce que l'on voudrait, une fois enregistrés. Il est évident que les grands *ff* demandent, pour le *micro*, une écriture particulière. En principe, ce sera toujours avec le style contrapunctique que vous aurez les meilleurs résultats *ff*, — mais à condition qu'il y ait *de l'air* dans vos réalisations.

6^e Si l'on écrit à 2 parties, ou même tout-à-fait monodique, la sonorité des *ff* est superbe, même avec des mélanges de timbres. (Toutefois, nous préférions en général les *timbres purs*: grandes sonneries de Trompettes ou de Trombones, unissons puissants des Cordes, etc.)

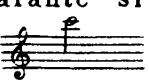
7^e Dans le cas d'une œuvre écrite pour *chant solo et orchestre*, la question de l'équilibre serait très facilement réglable selon la distance plus ou moins grande entre le *chanteur* et le *micro*. Cela simplifie considérablement le difficile problème de la *Voix non couverte par l'orchestre*. Il n'y a plus à craindre, en ce cas, une instrumentation un peu chargée, car on pourra toujours s'arranger pour que le chant s'entende.

Mais voici le revers de la médaille: les ingénieurs du son ont une telle crainte de ne pas laisser *la voix humaine bien en dehors*, qu'ils exagèrent dans l'autre sens: ce que plus d'une fois vous avez dû constater (et déplorer) dans les concerts de Radiodiffusion. A tel point que les harmonies de l'orchestre, ou même celles du piano, sont reléguées au troisième plan — ce qui est absolument intolérable, surtout lorsqu'il s'agit des mélodies de Gabriel Fauré. — Chaque fois que l'auteur sera présent, nous insistons pour lui conseiller de ne point se laisser faire; et si chacun réclame énergiquement, peut-être cette fâcheuse habitude des ingénieurs du son finira-t-elle par disparaître. Dans tous les cas, il était absolument nécessaire, ici, de la signaler comme une chose tout-à-fait répréhensible.

Terminons enfin par quelques indications relatives aux principaux instruments:

Flûte, excellente en solo; l'une des meilleures sonorités qui soient pour la *Radio* comme pour les *enregistrements*.

Hautbois, meilleur dans le medium qu'à l'aigu; les *ré, ré♯, mi*, sortent souvent *un peu durs*, si l'ingénieur du son n'a pas soin de les modérer.

Clarinette, très bonne dans le grave et le medium; mais à l'aigu elle devient très accaparante si l'instrumentiste n'est point capable de *pp*. Eviter de monter au-delà de l'*ut* note réelle 

(ce sera plus prudent).

Basson, bon à toute tessiture. *Saxophone* aussi (grave parfois un peu lourd, aigu un peu trop accentué).

Cor, Trompette, Trombone, donnent d'excellents *soli*.

Percussion. Elle prend une force parfois désastreuse. Il faut absolument que les instrumentistes jouent beaucoup plus *p* que pour l'audition directe. Le *Triangle*, notamment, perce avec une acuité qui peut être désagréable. Les *Timbales* peuvent se remplacer par un mélange (*p*) de *Grosse caisse* et *pizz.* de *C.B.*

Piano, très bon: *Harpe*, excellente, et d'un charme extrême.

Instruments à Cordes. *Quatuor à Cordes de soli*, excellent. Timbres adoucis par le *micro*, en sorte que souvent la sonorité est plus fondue et plus agréable que celle de l'audition directe. — *Violon solo, Alto solo, Violoncelle solo*, très bons. Mais *deux ou trois 1ers Violons* à l'*unisson* risquent de donner un mauvais résultat si chacun des instrumentistes ne joue pas absolument juste. Il vaut mieux avoir *au moins 4 1ers Violons*. Pour les *2ds Violons* et les *Altos* la chose à moins d'importance parce qu'ils sont plutôt destinés à des fonds d'accompagnement.

Les *pizzicati* doivent être joués sans dureté, car à l'enregistrement ils sortent avec davantage de mordant. Surtout ceux des Contrebasses, qu'il est absolument nécessaire de modérer; souvent une seule Contrebasse suffit alors qu'à l'audition directe les pizzicati seraient faits par un *tutti* des C.B.

Tous ces conseils, bien entendu, sont applicables à la *musique de Cinéma*. Mais le nombre des instruments y est variable, selon les *films* et selon le budget que les "producteurs" y consacrent. Il s'agit donc, pour le compositeur, de savoir se tirer d'affaire avec un *orchestre restreint*. - D'ailleurs, sans beaucoup d'instruments on peut réaliser des effets très variés, - voire assez puissants - et donnant l'impression d'un véritable orchestre. Pour une œuvre destinée à l'enregistrement, il y a quelques années, l'on nous proposa: 2 Violons, 1 Alto, 1 Violoncelle; - 1 Flûte, 1 Hautbois, 1 Clarinette (ou Cl. Basse), 1 Basson, 1 Cor, 1 Trompette, 1 Piano, et Batterie (un seul exécutant). Ce total de douze musiciens suffisait à des sonorités *f*, et la présence des Cordes y facilitait grandement des tenues *pp* que des Bois seuls eussent jouées plus lourdes. - Il s'agit du film *Victoire de la Vie*, musique et orchestration de Ch. Kœchlin. Nous en extrayons les quelques passages suivants⁽¹⁾.

Orchestration d'un f plein, avec un ensemble de 12 instrumentistes: (fl., ob., cl., fag., cor, trp., piano, batterie, V.I, V.II, A., Vc.)

Ch. Kœchlin
"Victoire de la Vie"

Bois et cor, trp.

Cordes

Le Piano double par:

et *haut*

L'œuvre étant destinée à être enregistrée, le piano se fondait suffisamment au reste de l'orchestre (particulièrement aux Bois dans le *f*) parce que, passant par le "micro", les sons perdent un peu de leur caractère propre. D'ailleurs le piano était fort utile pour continuer dans le grave la ligne des noires du violoncelle. - Pour le *f*, on a utilisé les Bois avec Cor et Trp., *au-dessus* des notes du Quatuor, qui joue dans le grave. De la sorte la sonorité des Cordes est très pleine et celle des Bois, puissante: fl. et cl. à l'unisson équilibrivent la trompette; le hautbois à l'unisson du cor est plus sonore et plus pénétrant que n'eût été la clarinette: encore un croisement qu'il ne faut pas craindre.

(1) On arrive, avec un bon chef d'orchestre, à d'excellents enregistrements. L'œuvre en question fut dirigée par R. Désormière. - Elle eût sonné mieux encore si les "ingénieurs du son" en avaient observé toutes les nuances, notamment certains *pp*. Nous recommandons à nos jeunes confrères, en pareil cas, de tenir bon et de ne jamais croire ce que leur disent les spécialistes: "que, si l'on met la nuance *pp*, cela ne s'entendra point dans la salle". Il en va, pour cette "tradition", comme pour celle des organistes dont il est si difficile d'obtenir les *ppp* désirés par l'auteur.

Réalisations de ff par un orchestre d'enregistrement, très restreint.

Musical score for orchestra and piano. The score includes parts for 1 fl., 1 cl., 1 ob., 1 trp., 1 cor, 1 fag., Piano, timb., 1^{er} V., 2^{de} V., A., Vc., and fl., cl., trp., cor, ob., cl., cor, fag., A., Vc. The score shows various instruments playing at forte (ff) levels, particularly woodwinds and brass. The piano part also features forte dynamics. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Ch. Kœchlin
Musique pour le film
Victoire de la Vie

Musical score for orchestra and piano. The score includes parts for 1 fag., A. (solo), Vc. (solo), Piano, cor, trp., 1 fl., + 1 cl., and 1 c.a. The score is divided into measures labeled V.I, V.II, and (id.). The piano part includes dynamic markings like pizz. f, pizz. f, and mf. The woodwind parts show sustained notes and eighth-note patterns. The brass and strings provide harmonic support.

Usage du piano dans une musique destinée à être enregistrée: Dans ce cas le piano prend beaucoup de valeur. Il serait un peu creux à l'audition directe dans une salle de concert; mieux vaudrait alors le doubler par fl. ou cl., et ajouter une ou deux tenues:

Ch. Kœchlin
Les Eaux vives

En ce qui concerne les orchestres destinés à l'enregistrement pour le *Cinéma*, on ne peut en indiquer la composition d'une manière précise, car cela dépend des circonstances, - du genre de *film*, et des dépenses que les "producteurs" sont disposés à faire. Nous venons de voir qu'avec 12 musiciens l'on se trouve déjà en possession de maintes ressources. Parfois le compositeur bénéficie d'un ensemble plus considérable, mais il ne faut guère compter davantage que: 2 (ou 1) fl., 1 ob., 2 (ou 1) cl., 1 fag., 1 cor, 1 trp., 1 trb., batterie, piano, 3 ou 4 1^{ers} V., 3 2^{ds}, 2 A., 1 Vc., 1 C.B. - Parfois aussi les Ondes-Martenot, bien utiles.

Si maintenant nous en venons à des orchestres un peu plus nombreux, voici diverses formations que l'on rencontre et pour lesquelles nous examinerons de quelle manière le musicien peut disposer les instruments afin d'obtenir une sonorité suffisamment pleine:

(b) ORCHESTRE D'OPÉRETTE: Le maximum est en général

(au total, 21 musiciens)	1 flûte	1 cor	Batterie	V.I = 2 pupitres V.II = 1½ pupitre A. = 1 pupitre Vc. = 1 pupitre une C.B.
	1 clarinette	1 fagotto	(un exécutant)	
	1 saxophone	1 piston	Piano	

Il peut aller jusqu'à

(au total, 31 musiciens)	1 ou 2 flûtes	1 ou 2 cors	Batterie	V.I = 3 pupitres V.II = 2 pupitres A. = 1½ pupitre Vc. = 1 pupitre une C.B.
	1 hautbois	1 saxophone	Timbales	
	2 clarinettes	1 ou 2 pistons	Piano	
	1 fagotto	1 trombone		

La principale difficulté, c'est d'avoir des accords *homogènes* des Bois, ou des Cuivres ou des Cors.

Avec 2 cors, 1 trombone et 2 pistons, l'on a un excellent *fond de Cuivres, solide, pour les f.* - Un *fond de Bois* se réalisera par 1 flûte, 2 clarinettes (ou 1 cl. + 1 sax.), et 1 fag. pour la basse; on pourra joindre le hautbois aux cl. et fl., mais souvent ce ne sera pas nécessaire. De toute façon, il est bien utile d'avoir 2 clarinettes, à cause de leur étendue et de leur souplesse. - Si l'on n'a qu'une clarinette, il faut au moins qu'on y puisse joindre un saxophone: avec fl., cl., sax., fag. cela donne un *fond homogène* et sans lourdeur, et l'*harmonie "Bois"* sera bien assez pleine.

Avec 2 cors + 1 fag. l'*harmonie "Cors"* est pleine; *a fortiori* avec 2 cors + 1 fag. + 1 sax. - Si l'on n'a qu'un seul cor, on utilisera pour l'*harmonie "Cors"*: 1 cor + 1 fag. + 1 sax.

Avec 2 pistons + 1 trombone l'*harmonie "Cuivres"* est pleine; *a fortiori* avec 2 pistons + 1 cor + 1 trb. ou 1 piston + 2 cors + 1 trb. ou 2 pistons + 2 cors + 1 trb.

Le minimum qu'il faudra s'obtient avec 1 cor + 1 piston + 1 tromb.

Il vaut mieux avoir 2 clarinettes que 2 bassons, car les clarinettes offrent davantage de ressources et d'autre part 1 basson suffit pour les Basses (avec ou sans cordes, suivant les cas; dans un ff le basson sera renforcé par 1 trombone). - Le basson, particulièrement à l'aigu, sera excellent pour des soli. - L'*Accompagnement* réalisé par 2 cl. + 1 fag. est de tout repos, et (à bon droit) traditionnel. Bon aussi, 2 cl. + 1 fl., surtout pour les pp. (On parlera plus loin de l'emploi des Cordes).

Le rôle du *Hautbois* sera en général celui d'un *solist*. Mais il peut intervenir en des accords de Bois, surtout dans la 2^{de} octave, il peut aussi *doubler un chant de Violons*.

Minimum: Même avec 1 fl., 1 cl., 1 sax., 1 cor, 1 fag., 1 piston, 1 trombone, vous disposez encore de ressources plus considérables que vous ne le croiriez. Il ne faut que trouver la manière de s'en servir. La présence du *piston* et du *trombone* donnera à l'ensemble *cor + fag. + piston + tromb.* le caractère de l'*harmonie "Cuivres"* (à condition d'écrire le *basson dans le grave*). La présence du *Cor* dans l'ensemble *cor + fag. + sax.* donnera le caractère de l'*harmonie "Cors"*, à condition que le *Cor* soit assez en dehors, et que le *Basson* ne soit pas dans ses notes les plus graves.

N'oubliez pas non plus que le *Cor* donne d'*excellentes Basses*, surtout de  (notes réelles).

L'*harmonie "Bois"* sera constituée par 1 fl., 1 cl. (1 sax. ou 1 cor), 1 fag.

Bien entendu, la flûte, la clarinette, le hautbois, le basson, le cor, -et même le piston- peuvent jouer un rôle mélodique de *soli*, ou se livrer à des *arpèges*, à des *guirlandes sonores*, -et somme toute l'orchestration pour cet ensemble très restreint ne différera pas essentiellement de celle que vous rencontrez chez Mozart, ou chez Haydn.

Quant aux *Cordes*, nulle difficulté particulière. Ce serait si les Altos (ou les Violoncelles) manquaient, qu'il y aurait un nouveau problème à résoudre; nous en parlerons tout-à-l'heure.

Dans bien des occasions, il suffira de 2 ou 3 parties du *Quatuor* (A. et V.II (+V.I)) pour faire un *fond p.* (au besoin soutenu par quelques touches *pp* de *clar.* et *fl.*, ou par une tenue discrète de *cor*); on dispose alors :

<i>Nuance</i>	<i>Chant</i>	<i>Accompagnement</i>	<i>Basses</i>
<i>pp à p</i> : ou encore:	V.I (+ fl.) Fl., ou ob., ou cl.	V.II + A. (+ cl. fl., ou + cor) V.I + V.II + A. (<i>discrètement</i>)	Vc. (+ C.B.) Vc. (+ C.B.)
<i>mf à f</i> : ou en 8 ^{ves} :	V.I + V.II (+ fl. + ob.) [V.I + fl. V.II + ob. ou cl.]	A. + sax. + cl. (+ cor)	Vc. + C.B. (+ fag. au besoin)
ou encore:	V.I + II + A.	Bois (+ cor)	Vc. + C.B. (+ fag.)
<i>f à ff</i> : en 8 ^{ves} :	[V.I + fl. + ob. + cl. V.II + cl. + sax. (ou VI + V.II à l'unisson) et parfois, + piston]	A. + cor + pist. (+ tromb.) (ou Altos avec V.II) (ou Altos avec Vc.)] à condition de les écrire très sonores et de les soutenir, au besoin, par cor.	Vc. + C.B. + fag. (ou + tromb.)
ou encore:	(V.I) + II + A. + Vc. + fl. à l'octave + piston + V.I à l'octave	Bois + cor + sax.	C.B. + fag. + tromb.

Si l'on n'a point d'Altos, et point de Violoncelles, on fera bien (dans les passages soutenus) de confier les basses au *Basson*, avec *Contrebasse à l'unisson* ou à l'*octave grave*⁽¹⁾; les harmonies intermédiaires des passages *f* étant faites par *cor (+tromb.) + sax. (+cl.)*⁽²⁾. - Mais dans ces sortes d'orchestres "défectifs" il y aura en général un piano qui "bouchera les trous". Ce n'est là qu'un pis aller, évidemment, surtout pour l'audition directe; mais le cas se présente souvent il faut le prévoir.

En somme, ces formations d'*Orchestres d'opérettes*, lorsqu'elles sont bien traitées, peuvent donner d'excellents résultats. On en a souvent la preuve, même avec des musiques dont la qualité réelle ne vaut pas celle de l'orchestration. A fortiori lorsqu'on entend une œuvre de premier ordre, comme l'*Etoile*, de Chabrier. Il est vrai qu'on ne peut tenir l'*Etoile* pour une opérette ordinaire !

En voici quelques exemples :

(1) Pour les mélodies: Violons et Flûtes (+ Ob. s'il y en a un) (+ éventuellement, Piston).

(2) Parfois aussi, Tromb. avec les Basses plutôt qu'à l'accompagnement: cela dépendra du caractère que l'on veut donner à ces Basses.

Réalisation d'un **ff**, par l'orchestre réduit de l'Etoile :

E. Chabrier
L'Etoile (page 1)

Etincelant et plein : cela sonne comme un grand orchestre. Accords par 1 Cl., 1 Fag., 2 Cors, 2 Pist., 1 Tromb., et les Altos. Mélodie par VI-II, Fl., Picc. 8^e, 1 Cl., 1 Ob. Basses : Vc., C.B., 1 Cor.

Pour une sonorité **p**, mais très pleine :

id. (page 177)

(C'est un modèle d'orchestration légère et pleine. Le hautbois, malicieux et sarcastique, perce très bien; il faut naturellement que le chœur chante *sotto voce*.)

Harmonies réalisées par Cordes, puis par Bois:

V.I.
A. pp
Fag. (solo)
triangle

corn. à pist.

2 cl.
pp
2 cl.
pp
Vc. soli mf

E. Chabrier
L'Etoile (page 10)

(Ici les Clar. sont au-dessous du Cornet à pistons, lequel sonne à peu près comme une Fl.)

Doublures des Bois par les Cordes:

ob.
2 cl. pp
2 corn. à pist.
cor pp
fag.
Vc. trb.
C.B. pizz.

id. (page 37)

(Thème dominant, au Hautbois. Noter l'alliance des Cornets à pistons aux Clarinettes, assez souvent employée par Chabrier pour cet orchestre restreint.—Les Cornets se fondent très bien aux Bois.)

Il y a, en outre: avec 1^{re} Clar., VI en tremolos
" 2^{de} Clar., V.II " "
" Cor, A. "

Bois et Cordes se complétant:

ob.
fag.
cor
VI. pp dolce
A.
Vc.
C.B.

fl. 1^{re} solo
dolce
2 fl.

id. (page 11)

(Chaque groupe ici se suffit à lui-même; l'accord total n'est pas complètement homogène mais il sonne très bien; les Flûtes se fondent suffisamment aux Cordes, et le Cor dans le medium reste doux.)

Harmonie "Bois" réalisée par 2 Clar. et 2 Cors :

ob. (solo)
cl. 2
2 cors
Vc. unis p louré

id. (page 4)

une cymb. frappée avec baguette de triangle

E. Chabrier
L'Etoile
(page 5)

Pour une sonorité plus fournie il y a davantage d'orchestre: aux Cors et Cl. s'ajoutent 1 Cornet à pistons et un Basson (parties distinctes de celles des cl.), plus: Picc. à l'octave du Haut-bois, des doubles croches d'Altos, et des touches de pizzicati V.I et II unis:

(id.)
(page 20)

Fond par 2 Cors et arpèges de Clarinettes (c'est toujours l'harmonie "Bois"):

Dessous par Cors, avec dessin de Flûte et Basson, en octaves; accents par 2 Cl. et 2 Pist. sonnant "bois". Dessin aux 1ers Violons doublés par un Hautbois:

(id.)
(page 41)

(Etudiez la réalisation raffinée de ces deux mesures: -l'écriture des Cl. et Corn. à pist., le contre-point Fl. et Fag. en octaves, la doublure des V. par le Hautbois, -Fond stable et sans lourdeur, par V.II, A., et 2 Cors dans le medium, très discrets.)

(c) AUTRES FORMATIONS D'ORCHESTRES PLUS RESTREINTS QU'AVEC LES BOIS PAR 2.

Il y a quelques années, une compagnie de ballet présenta une adaptation chorégraphique sur la *Fantaisie en ut, pour piano*, de Schubert. L'orchestre, très réduit, se composait de : 1 fl., 1 ob., 2 cl., 1 fag., 2 cors, 2 tromp., un trombone, un piano, batterie, et instruments à Cordes (ceux-ci non traités en soli, mais avec un *petit nombre de pupitres*).

Le *Piano* y fut employé, non comme dans l'orchestration de Liszt, en *solo*, mais *comme instrument au milieu des autres*. Il y fut bien utile, pour soutenir et renforcer les sonorités. Voici quelques exemples de cette orchestration :

1^e *ff initial*:

A musical score for orchestra and piano. The piano part is prominent. Other instruments include two trumpets, two clarinets, two horns, bassoon, violin, viola, cello, double bass, and drums. The score shows a variety of rhythmic patterns and dynamics across multiple staves.

F. Schubert
Fantaisie en ut, pour Piano
(Orchestrée par Ch. Kœchlin)

(A la 2^{de} mesure le trait des A. + Vc. est doublé par fag. à cause de la sonorité assez considérable de la 1^{re} mesure; les clar. à 2 sont doublées par le piano. - A la 3^e mesure le basson est nécessaire pour soutenir les contrebasses.)

A musical score showing woodwind instruments (oboe, trumpet, horn) and strings (violin, cello) playing together. The piano part is also present. The score indicates specific dynamics and articulations for each instrument.

(id.)

2^e A une tessiture plus élevée,
doublure des Cordes par les Bois:

A musical score showing woodwind instruments (oboe, trumpet, horn) and strings (violin, cello) playing together. The piano part is also present. The score indicates specific dynamics and articulations for each instrument.

(id.)

3^e Pour un *pp*:

(Comme il n'y avait qu'un seul basson et un seul trombone, on les a employés tous deux; avec un orchestre plus considérable il était aisément d'avoir toutes sortes d'autres dispositions, mais ici le basson, sur *sol grave*, remplaçait très bien un trombone, et la basse était d'ailleurs plus légère avec les Violoncelles seuls pour l'*ut grave*.)

F. Schubert
Fantaisie en ut, pour Piano
(Orchestrée par Ch. Koechlin)

(La partie supérieure devait être bien en dehors, et pour équilibrer les trp. il était bon d'ajouter aux 1^{es} V. l'unisson d'une fl. et d'une cl. - Le hautbois est plus faible que les trp., mais son trille lui donne de la force; il est d'ailleurs doublé à l'octave par le piano.)

Disposition des Bois, Cors et Trompettes pour un f, avec ce nombre restreint d'instruments :

F. Schubert
Fantaisie en ut, pour Piano
(Orchestrée par Ch. Koechlin)

ORCHESTRE DE "JAZZ".⁽¹⁾ Ils sont de formations diverses; des plus modestes aux plus nombreux il y a beaucoup de marge. Mais ils gardent en commun certains caractères. Leurs éléments essentiels semblent être le *Saxophone*, la *Trompette*, le *Trombone*, le *Banjo*, et surtout la *Percussion* variée que l'on désigne sous le nom général de *Drums* (*grosse caisse*, *caisse claire*, *tam-tam*, *cymbales*, *xylophone*, *cloches*, etc.), cette percussion étant jouée -non sans une étourdissante habileté- par un seul musicien.

Sous sa forme la plus réduite, cet orchestre comprendrait: *Piano*, *Saxophone*, *Trompette*, *Trombone*, *Banjo*, *Contrebasse à cordes*, et *Drums*. On trouve parfois aussi, avec le piano, le banjo et les drums : *2 Trp.*, *2 Trb.*, *2 ou 3 Saxophones*, et des *Violons* (en petit nombre; souvent un seul).

En 1931 l'orchestre de Duke Ellington se composait de : *Piano*, *Drums*, *3 Trp.*, *3 Sax.* (ou *Cl.* jouées par les mêmes exécutants que les *Sax.*), *2 Trb.*, *Guitare*, *Banjo*, *C.B. à cordes*.

L'orchestre de Whiteman, en 1924, fut bien plus considérable: *2 Pianos*, *Drums*, *Banjo*, *Guitare*, *3 Trp.*, *3 Trb.*, *4 Sax.* - *Clar.*, *Clar. B.*, *Ob.*, *C.A.*, *Fag.*, plus *6 Violons*, *2 Altos*, *2 Vc.*, *1 C.B.* et *un Accordéon*.

Le style musical de ces orchestrations est caractérisé par les *cabrioles* des *solistes*, qui se livrent à toute la fantaisie de leurs improvisations, sur un fond donné (ainsi également pour le *Cimbalum* des "orchestres de tziganes"). Rythmes souvent entrecoupés, joyeusement syncopés, parfois avec une grande adresse. (Des syncopes, avec un sentiment analogue, existaient déjà là dans l'*opérette anglaise*). Harmonies où se rencontrent des *neuvièmes* assez debussystes, et des "*résolutions exceptionnelles*" de $7+$. *Mesures régulières* pour ce qui constitue l'"accompagnement", en général à $\frac{2}{4}$ avec des croches alternant entre basse et parties intermédiaires (style déjà bien connu, de l'*opéra-comique* et surtout de l'*opérette*).⁽²⁾

En réalité l'orchestration des musiques de *jazz* est beaucoup moins "fantaisiste" qu'il n'y paraît: la fantaisie réside bien plutôt dans les traits (parfois ahurissants d'habileté) des solistes, particulièrement: *Saxophones*, *Trompettes*, *Trombones*. (On a déjà parlé des *glissandos de trombones*, des *sourdines douces des trompettes*, de la *souplesse des saxophones*). C'est une grande liberté dans le phrasé de la mélodie, parfois également une percussion aux rythmes subtils, - avec alternances de douceurs suaves et de coups violents. Mais en ce qui concerne l'*Orchestration proprement dite*, elle ne semble présenter rien de très spécial, sinon les ressources nouvelles qu'ont apportées les solistes (*glissando* et *vibrato du trombone*; *tessiture très haute* parfois de la *trompette*, avec l'emploi d'une *sourdine* qui lui donne presque un timbre de *saxophone à l'aigu*; emploi du *Marimba* et du *Vibraphone*, etc.).

L'"Accompagnement" se réalise au moyen du *piano*, du *banjo*, de la *guitare*, parfois aussi des *violons* (2^{ds}) et *altos*, (arco ou pizzicato); dans les *tutti sonores* on emploie sans crainte les *doublures*; mais lorsqu'une mélodie doit conserver le caractère personnel de l'exécutant, on se garde bien de la doubler. - Quant aux *Basses*, le *Piano* y participe utilement, et plutôt que le *Trombone*, lequel en général assume un rôle mélodique. La *Contrebasse*, et (s'il y en a) les *Bassons* renforcent cette partie grave.

D'ailleurs, on concevra que l'*orchestration pour le jazz* est bien différente suivant les cas, et que l'*orchestre nombreux* de Whiteman n'a point lieu d'être écrit de la même façon que celui de *sept musiciens*. Ou bien alors, c'est qu'on réalise suffisamment complet pour ces sept seuls exécutants, et que dans le cas d'un groupement plus considérable, on se contente d'ajouter des parties qui doublent⁽³⁾ celles de l'orchestre réduit.

⁽¹⁾ Le *Jazz* fut introduit en France après la fin de la guerre de 1914-1918. Il y obtint un succès "phénoménal", en partie dû à l'atmosphère joyeuse où l'on voulait vivre. Aux Etats-Unis, en 1918, il était déjà très populaire.

⁽²⁾ Ce n'est point ici notre rôle, de faire l'*historique du jazz*. Mais si l'élément *nègre* y intervint, ce fut surtout par l'*exécution* elle-même, la *delicatesse du phrasé*, la *souplesse des rythmes de percussion*. Toutefois, n'oublions pas que le *jazz* n'est autre qu'un *divertissement* réalisé par les nègres pour les blancs, et dont l'origine est bien plutôt dans les *Music-hall* d'Angleterre et d'Amerique, qu'en des "souvenirs de nuits du Niger" qui, eux, seraient bien plus spécifiquement nègres - mais si loin du *Jazz* !

⁽³⁾ Sauf, naturellement, pour les traits des Solistes.

DIVERS CONSEILS PLUS DÉTAILLÉS, POUR LE CAS D'UN ORCHESTRE RESTREINT.

(Par exemple : 1 Flûte, eventuellement 1 Hautbois, - 2 Clarinettes, 1 Basson, 1 ou 2 Cors, 1 Piston ou 1 trompette, 1 Trombone, 4 1^{rs} Violons, 3 2^{ds} Violons, 2 Altos, 2 Violoncelles, 1 Contrebasse et Batterie). (1)

LA MÉLODIE. Dans un petit orchestre, et surtout s'il s'agit de nuances douces - *pp* à *mp* - on peut très bien confier "la mélodie" aux 1^{rs} Violons, sans Bois (avec ou sans les 2^{ds}). (2) Il ne faut pas se croire tenu de doubler ces Cordes par des Bois, quoique cela soit un procédé courant. Tout dépend du caractère de la musique, de la nuance, et de l'écriture même ainsi que du contexte. En bien des cas il est reposant de n'entendre que le Quatuor, ou que les Bois, et c'est l'éternelle surenchère du "toujours plus sonore" qui pousse les compositeurs à doubler sans cesse les violons ou les altos par des flûtes ou des clarinettes.

Cette question des *doublures* est d'ailleurs fort délicate. En premier lieu, leur *à propos* dépend de la nature des traits, de la musique même (certains motifs seront *plus incisifs* aux instruments à cordes seuls, même peu nombreux). Il dépend aussi des salles de concert. Si, dans une grande salle (comme par exemple celle de l'Opéra) vous faites jouer un petit orchestre on pourra craindre, non sans raison, que le quatuor y sonne grêle, et les doublures se trouveront bien utiles. Pour de petites salles au contraire il n'est pas besoin de doubler; souvent le Quatuor doublet y paraîtra lourd. - Je sais bien que ces réflexions seront sans doute assez déconcertantes et que le lecteur se dira : "alors, voyons, on ne peut dire qu'une musique est bien orchestrée, indépendamment de la salle où a lieu son audition ?" Je répondrai que certaines œuvres sont de nature à bien sonner dans toutes les salles : (3) il faut pour cela que leur *plénitude* tienne à l'écriture plus encore qu'à l'*instrumentation*, - que d'ailleurs cette instrumentation soit *sonore*, mais *sans lourdeur*, et qu'il s'agisse d'une réalisation *simple* (non dénudée ni primaire, mais sans fouillis, sans complications) - D'autre part il existe de fort belles compositions, que l'on peut dire magistralement orchestrées, dont les qualités peuvent se perdre dans une salle trop grande; - et d'autres, faites pour de vastes locaux, qui sembleront insupportables ou tout au moins *trop bruyantes dans la salle du Conservatoire*. Cette merveilleuse salle du Conservatoire donne aux Symphonies de Mozart un incomparable éclat; mais *Don Juan* à l'Opéra ne se trouve pas à son avantage, tandis qu'*Aleste* y prend toute son ampleur. - Voilà pourquoi je ne puis dire en principe qu'il faille toujours doubler les Cordes par des Bois, en cas de petit orchestre: mais cette sorte d'orchestration, souvent inutile pour des salles intimes, est presque nécessaire à l'*acoustique des grandes salles*, surtout si les cordes ne sont pas nombreuses.

Pour en revenir à la *Melodie*, dans un orchestre restreint, rien ne s'oppose, bien entendu, à ce qu'elle soit confiée à un seul instrument (flûte, hautbois, etc. ou même violon solo, alto solo, violoncelle solo). Les *mélanges*, à l'*unisson*, des timbres déjà étudiés (fl. + ob., par exemple) ou à l'*octave* (fl. + fag., etc...) sont également très admissibles - mais il faudra noter que la sonorité de l'ensemble étant, en principe, moins considérable qu'avec un grand orchestre, le mélange ob. + cl. à l'*unisson*, ou cl. + fag. ou fag. + cor, pourra sonner un peu gros par rapport au reste, si le caractère du passage ne demande pas un *mf* ou *f* particulièrement nourri.

Rien de particulier sur les cas de *mélodies jouées en octaves* (ou à 2 octaves de distance). Les Bois conviennent particulièrement à ce genre d'écriture dont nous trouvons tant d'exemples dans les symphonies dites "classiques", et l'orchestre restreint s'y prête fort bien.

Pour les Cordes, l'*unisson VI + VII* donnera déjà une sonorité assez solide; mais si l'on écrit les 1^{rs} V. à l'*octave* des 2^{ds}, on fera bien (au moins pour *f*) de doubler chaque partie: V.I + fl. (ou ob.), VII + cl. - L'*unisson VI + VII + A.* sonne très plein; il n'a pas besoin d'être doublé par des Bois. Dans le cas où le passage se présente sous la forme "Chant - Accompagnement - Basse", on pourra parfaitement harmoniser par des Bois la mélodie de l'*unisson VI + VII + A.*, mais on peut aussi bien mélanger les Altos aux parties d'accompagnement, et doubler par quelques uns des Bois l'*unisson VI + VII*. - La sonorité de l'ensemble est, de la sorte, plus fondue. (D'ailleurs, peut-être moins colorée).

Une mélodie dans le *medium*, confié à l'*unisson A. + Vc.*, sort en général très bien. Si l'on veut une grande *plénitude*, on l'obtient en doublant: A. + Vc. + 1 fag. + 1 cl. (ou même 2 cl.). On peut aussi doubler les *Violoncelles* (avec ou sans altos) par un basson + un cor, et cela à toute tessiture.

J'ai déjà parlé de l'*unisson VI (ou VII) + Vc.*; les *Violoncelles* (sur la chanterelle) donnent beaucoup d'intensité expressive au *medium* des violons; on augmente encore le volume et l'accent expressif en y ajoutant le hautbois ou le cor anglais. Tout cela reste parfaitement possible dans l'orchestre restreint.

Rôle des Bois dans les doublures d'une mélodie des Cordes (dans le cas d'un petit nombre de pupitres).

Flûte ou *Clarinette* dans le *medium* peuvent doubler des *Violons p* sans s'imposer; l'effet produit est d'adoucir et d'amplifier le timbre. A l'*aigu*, ces instruments sont plus en dehors et la doublure convient plutôt à des *f*; alors elle ajoute beaucoup de *corps* au petit nombre des violons; et le timbre fl. ou cl. domine.

(1) J'ai déjà dit que deux clarinettes (avec une flûte) seront, en général, fort utiles, et davantage que 2 fl. + 1 cl. - Le hautbois n'est pas indispensable; toutefois son timbre est bien précieux. - Au lieu de 2 Cors on peut avoir, aussi bien, 1 Cor et 1 Saxophone.

(2) Les 2^{ds} V. devront doubler les 1^{rs} si la mélodie doit être bien soutenu, *mf* ou *f*.

(3) Par exemple, *Carmen*, ou le Médecin malgré lui, ce chef-d'œuvre méconnu.

La Clarinette dans le grave est excellente avec les violons, ou avec les altos, ou même avec les violoncelles (et cela sans altérer le timbre "Cordes".

*Le Cor anglais et surtout le hautbois donnent du mordant; cette doublure ne passe jamais inaperçue, elle accentue l'expression. Le caractère rustique du Hautbois (surtout dans le grave) est à retenir. Il convient plutôt à des **mf**, **f**, **ff**. - Le Cor anglais⁽¹⁾ à l'aigu double très bien les altos (et même les violons) sans dominer particulièrement, et son emploi peut se trouver des plus utiles.*

*Le Basson à l'aigu, dans les **pp**, joue un rôle analogue, par sa doublure, à celui de la flûte dans le medium ou dans le grave, quelque paradoxal que cela paraisse. Le medium du basson est excellent pour doubler les altos ou les violoncelles. Dans le grave, on l'utilisera pour la doublure des violoncelles, et parfois même pour soutenir la contrebasse, surtout si celle-ci joue sans violoncelles.*

*Le Cor à l'aigu, en raison de son timbre très en dehors, sera plutôt indiqué pour la doublure de l'unisson V.I (ou V.II) + A., ou V.I (ou V.II) + Vc., dans la nuance **forte ff**. Dans le medium, et surtout s'il joue plus **p** que les Cordes, il les complète utilement. Dans le grave son emploi est analogue à celui du basson, mais il est rare qu'on ait l'occasion de lui faire doubler la contrebasse, sauf pour des tenues et dans la nuance **p**. (Le basson se fond mieux que le cor à la contrebasse, pour les **mf** et **f**). Mêmes remarques: *a fortiori*, pour le trombone; toutefois dans un **ff** on écrira très bien C.B. + fag. + tromb. à l'unisson.*

*Quant à la trompette,⁽²⁾ si utile à doubler les violons lorsque ceux-ci sont nombreux, elle s'y fondra moins bien quand il n'y a que 4 1^{re} V. et 3 seconds. Elle peut, toutefois, souligner des accents **f** des cordes dans le grave; dans un registre plus aigu, jouant **pp**, elle ajoutera sa lumière à l'unisson V.I + V.II.*

Enfin, le Piano se révèle excellent pour consolider des Basses de Cordes ou de Bois, à n'importe quelle nuance. - Le medium des Bois (cl., fl.) se fond très bien à cet instrument, l'aigu aussi. - Mais le medium des Violons reste toujours assez étranger au piano qui les double (sauf pour des pizzicati, bien entendu) et cette doublure me semble mieux à sa place pour l'aigu des Cordes.

Quant au Saxophone, il s'allie parfaitement au Quatuor. On ne tente pas souvent d'écrire ces doublures: V. + sax., A. + sax. etc., car en général on préfère que le saxophone joue en solo, pour mettre son timbre plus en dehors. Mais nous ne voyons aucun inconvénient à lui faire doubler une partie d'instruments à cordes. Dans ce cas, il joue un rôle analogue à celui de la clarinette, du basseon, ou du cor, s'il s'agit du saxophone ténor (ou alto, ou même soprano); et le saxophone soprano doublera dans le même caractère que la flûte à l'aigu, avec un timbre intermédiaire entre celui de la flûte et celui du hautbois.⁽³⁾

On dresserait, de toutes ces doublures, le tableau suivant:

Doublures des Cordes par les Bois, dans le cas d'un orchestre restreint.

1^o Violons. Avec Flûte (à l'unisson.)

ici c'est la petite flûte qu'on emploiera à l'unisson des V.

De (à l'unisson des V.)

Si l'on double les V. à l'octave, par fl. ou picc., le timbre de celles-ci domine. On peut doubler V.I + II par la flûte (à l'octave) jusqu'à l'ut suraigu, mais la flûte domine considérablement, au moins depuis:

Avec Hautbois (à l'unisson)

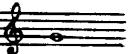
Avec Clarinette (à l'unisson)

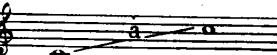
(1) Dans ces orchestres, on n'a, tout au plus, qu'un seul hautbois, mais il peut prendre éventuellement le cor anglais.

(2) Et ceci concerne également le cornet à pistons.

(3) Dans sa partition de la *Création du Monde* Darius Milhaud emploie le saxophone alto comme partie instrumentale complétant des instruments à cordes.

(4) Le Hautbois peut jouer **pp**, depuis *mi grave*, mais il est assez logique d'utiliser sa doublure dans le registre de sa 1^{re} octave, plutôt pour des nuances soutenues.

Avec *Fag.* ou *Cor* (à l'unisson)  à l'aigu du cor, plutôt pour des *f*. Bon surtout si les Violons jouent sur la 4^e corde, dont le timbre se fond mieux à celui du cor ou du fag. Possible *p* et même *pp* jusqu'au sol 

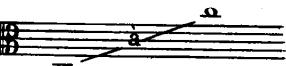
Doublure excellente, de 

1^o si le cor joue avec la sourdine.
2^o si les VI+II, en sourdine, sont doublés par le *basson*, ou par le *cor* en sourdine.

2^o *Altos. Unissons*: *A. + fl.*⁽¹⁾ très possible, surtout *p* pour le medium de la flûte. Très possible *f* jusqu'à 

A. + C.A. excellent, et même à l'aigu, à toutes les nuances et sur toute l'étendue du C.A. Meilleur que *A. + ob.*, qui reste possible cependant, surtout pour le grave et le medium du hautbois.

A. + clar. de même que pour C.A. — A l'aigu, la clar. domine.

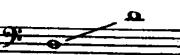
A. + fag. très possible aussi, et à toutes les nuances, de 

A. + cor. De même, mais à l'aigu le cor domine. — Doublure excellente si le cor est en sourdine, (mais il ne faut pas que les altos jouent trop *f*, à moins que le cor ne cuivre).

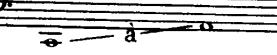
A. + sax. De même.

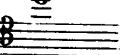
2^o *bis Altos + Violons.* Cet unisson se doublera très bien par *ob.*, ou *C.A.*, ou *cl.*, ou *fag.*, et même par *cor*. La flûte à l'unisson sera faible (sauf à l'aigu, à partir de ). Mais excellente à l'octave, suffisamment haut.

Nota. La trompette en sourdine double très bien les Cordes, à condition de jouer *pp*. Avec des nuances plus accentuées son timbre domine et garde toujours un caractère agressif. Cela peut convenir à certains motifs; affaire de discernement de la part du compositeur. (Je parle ici de la sourdine ordinaire des orchestres symphoniques; les sourdinnes plus douces, dont j'ai fait mention (sourdine de jazz) se fondent mieux aux cordes et peuvent être excellentes pour le renforcement de la sonorité).

3^o *Violoncelles.* La meilleure doublure, dans le grave, et à toutes les nuances, est celle par *Clarinette basse* dans cette étendue:  Au-dessus, on emploiera plutôt la *Clarinette* 

(De la à ré, le violoncelle en 2^{de} corde s'y fondera mieux qu'en 1^{re} corde). Cette doublure par le chalumeau de la clarinette est extrêmement utile si l'on n'a que peu de Vc. et que l'on veuille des basses bien soutenues, bien timbrées.

Pour des *ff*, des *f* (et même *mf*), la doublure dans le grave par le *Basson* est toute indiquée, de 

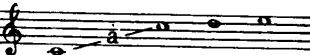
Le Basson peut d'ailleurs doubler le violoncelle jusqu'à des notes les plus aiguës: 

(Les sons graves de la clarinette sont moins gros que ceux du basson; ils ont davantage de mordant. Mais à l'extrême aigu le basson se fond mieux au violoncelle que la clarinette).

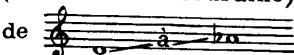
Le *Cor anglais* peut doubler le Vc. sur son étendue tout entière: 

(Il s'y fond mieux dans le medium et à l'aigu). (De même pour le *hautbois*). Le *Cor* est excellent, dans le grave, pour doubler des tenues de Vc. à toutes les nuances, en sons ouverts ou en sons bouchés. Doublure très possible aussi (de tenues ou de mélodies) dans le medium du cor; moins fondue, à son aigu.

La souplesse du *Saxophone* lui permet de doubler le *Violoncelle* à toute tessiture; mais pour le grave on emploiera plutôt le *sax. basse* ou le *sax. baryton*; pour le medium, le *sax. ténor* ou le *sax. alto*; pour les sons aigus du Vc., le *sax. soprano* ou même le *soprano*.

La *Flûte* peut très bien doubler le *violoncelle* (surtout s'il a la sourdine et joue en 2^{de} C.) dans le grave et le medium, de 

Et je ne vois pas d'impossibilité à l'employer plus haut, quoiqu'alors les timbres soient moins fondu. — Elle est excellente, et même dans son medium, à l'octave du violoncelle surtout pour des *p*. L'usage du Vc. en 2^{de} C. (avec ou sans sourdine) peut convenir également aux doublures du medium de la clarinette,

de 

(notes réelles)

(Même remarque pour la doublure du Vc. par C.A. ou par fag., dans cette tessiture).

(1) Fl. à l'octave des Altos, doublure excellente.

4° *Contrebasses*. On parlera plus loin des doublures éventuelles de la Contrebasse (par fag., c. fag., ou cl. basse, ou cl. contrebasse), au sujet de l'orchestration des Basses.

L'ACCOMPAGNEMENT. Les accords, arpèges, batteries de l'"accompagnement" sont parfois assez difficiles à réaliser avec ces petits orchestres, si l'on tient à garder un assez grand nombre d'instruments pour la Mélodie. Il faut bien évaluer la quantité de sonorité nécessaire à l'accompagnement, - cela, d'après le caractère du chant, celui de l'accompagnement, et d'après la nuance générale de l'ensemble. Le plus souvent on peut admettre une sonorité assez discrète.

Si c'est un **pp**, A. + V.II suffisent très bien contre un chant des 1^{rs} Violons; il existe même des exemples de : chant, V.I + V.II (en octaves), - accompagnement: altos (cf. *Symphonie en sol mineur*, de Mozart). - Mais si le chant est soutenu, (par exemple V.I + sax., ou V.I + cornet à pistons), un accompagnement par 2 cl. + fl. ou 2 cl. + fag., ou même cl. + fl. + V.II + A., n'est pas de trop.⁽¹⁾

Quand l'accompagnement est réalisé par des tenues, on peut l'écrire pour V.II + A., ou: 2 clarinettes. Cela, bien entendu, lorsqu'il ne s'agit pas d'une mélodie très nourrie, et si l'on a seulement par exemple: la voix **mp** ou **mf**, ou: V.I, ou V.I + fl. - Même remarque pour des arpèges ou des notes répétées.

Bon aussi, et très usité: 1 cor (note tenue), avec des $\text{H} \gamma \text{H} \gamma \text{H}$ en *pizzicati*, ou *arco*. Cela suffit très bien avec la voix, pour des nuances modérées. Au lieu d'un cor, on écrit aussi parfois 2 clarinettes, ou 2 flûtes.

A noter, que certains des Bois peuvent compléter des accords d'instruments à cordes, ainsi qu'on l'a déjà exposé. On peut en avoir l'occasion dans ces orchestres restreints.

Le cas se produit surtout pour la Clarinette se joignant aux Altos et Violoncelles (dans le medium ou dans le grave), et pour le Basson à l'aigu, combiné avec des Violons, ou avec V. et A.

Accords faits par des Bois: *doux*: 1 fl. (medium) + 2 cl., ou 2 fl. + 1 cl.

2 cl. + 1 fag.

1 fl. + 1 cl. + 1 fag. (ou + 1 cor **pp** dans ses notes les plus aisées)

moyenne sonorité: 1 fl. + 1 ob. (ou c.a.) + 2 cl. (ou + 1 cl.)

1 c.a. + 1 cl. + 1 fag.

2 cl. + 1 ob. + 1 fag. (plus lourd)

2 cl. + 1 cor + 1 fag. (sonorité pleine et pouvant n'être pas lourde si l'on choisit bien les notes)

1 ou 2 cl. + 1 cor + 1 ob. (bon aussi, meilleur encore avec c.a.)

pour des f: 1 fl. (à l'aigu) + 1 ob. + 2 cl. + 1 fag. + 1 cor (+ 1 trp.)

On éprouve parfois certaines difficulté dans le maniement de ces Bois par un, des orchestres restreints. Il y a toujours meilleure fusion avec le hautbois si l'accord est à l'aigu; mais le hautbois peut assez bien se mélanger aux clarinettes dans le medium; voici quelques exemples de ces réalisations (bien entendu, un grand nombre d'autres seraient possibles):

The musical score consists of several staves of music, each illustrating a specific dynamic range or combination of instruments. The instruments mentioned include flutes (fl.), oboes (ob.), bassoons (fag.), clarinets (cl.), and horns (cor). The dynamics shown range from very soft (pp) to very strong (ff).

- Top row:**
 - Left: "de **mf** à **ff**" (from **mf** to **ff**). Instruments: fl., ob., cl., fag., cor.
 - Middle: "de **mf** à **ff**" (from **mf** to **ff**). Instruments: 2 cl., trp. (or ob.), cor.
 - Right: "de **mf** à **ff**" (from **mf** to **ff**). Instruments: cl., ob., trp., cor, fag.
- Second row:**
 - Left: "(Il faudra toujours atténuer un peu la trompette; le cornet à pistons sera plus souple.)" (It will be necessary to reduce a little the trumpet; the cornet à pistons will be more flexible.) Instruments: fl., ob., cl., fag., cor.
 - Middle: "de **p** à **mf**" (from **p** to **mf**). Instruments: fl., ob., cl., fag., cor.
 - Right: "de **p** à **ff**" (from **p** to **ff**). Instruments: fl., ob., cl., fag., cor.
- Third row:**
 - Left: "de **p** à **mf**" (from **p** to **mf**). Instruments: fl., ob., cl., fag., cor.
 - Middle: "de **pp** à **mp** ou même **mf**" (from **pp** to **mp** or even **mf**). Instruments: fl., ob., cl., fag., cor.
 - Right: "de **pp** à **mp**" (from **pp** to **mp**). Instruments: fl., ob., cl., fag., cor.
- Fourth row:**
 - Left: "(pour **f**, basson plus faible que le reste)" (for **f**, bassoon less strong than the others). Instruments: fl., ob., cl., fag., cor.
 - Middle: "(pour **f** ou **ff**, flûte un peu faible)" (for **f** or **ff**, flute a bit weak). Instruments: fl., ob., cl., fag., cor.
 - Right: "(**mf** avec C.A.)" (**mf** with C.A.). Instruments: fl., ob., cl., fag., cor.
- Fifth row:**
 - Left: "Très doux:" (Very soft). Instruments: fl., ob., cl., fag., cor.
 - Middle: "p à **ppp**" (p to **ppp**). Instruments: fl., ob., cl., fag., cor.
 - Right: "(id.)" (idem). Instruments: fl., ob., cl., fag., cor.
- Sixth row:**
 - Left: "Doux aussi:" (Also soft). Instruments: fl., ob., cl., fag., cor.
 - Middle: "(très doux avec cl.b.)" (very soft with cl.b.). Instruments: fl., ob., cl., fag., cor.
 - Right: "(**pp** à **mp**)" (**pp** to **mp**). Instruments: fl., ob., cl., fag., cor.

(1) Si, de la sorte, on y emploie des Cordes et des Bois, il n'est aucunement nécessaire que ceux-ci doublent exactement celles-là.

LES BASSES. Normalement, c'est *Vc. + C.B. en octaves*, et sans qu'il soit besoin (sauf pour des *f*) de doubler par *fag.*

Si les Violoncelles font un chant, ou s'ils sont à l'accompagnement avec les Altos, la *Contrebasse seule* sera généralement *faible* et sonnera *confus*; c'est alors qu'on peut la doubler par le Basson, parfois même par *fag. + Piano* (excellent surtout dans les enregistrements). Les *Pizzicati* de la Contrebasse se détachent beaucoup mieux⁽¹⁾ qu'on ne croirait; si l'on a la crainte qu'ils ne s'entendent pas assez, il faudra doubler par des *notes piquées* du Basson, ou

par des *pp* de Timbales, en écrivant:

Dans les petits orchestres où l'on dispose d'un ou de deux *Cors*, ceux-ci donnent d'excellentes basses (de *pp* à *mp*) avec leurs sons graves, d'une ample et belle sonorité (surtout en *notes tenues*). Et même le *Trombone* peut, dans la douceur, être fort utile.

Quant aux *f*, on y fait "flèche de tout bois", réunissant le *basson*, le *trombone*, et la *contrebasse*, — auxquels se peuvent joindre le *piano* et même le *cor*.

REMPACEMENTS. Dans ces petits orchestres, on n'a pas toujours ce qu'il faut comme instruments. Il peut être utile de noter dans quels cas l'on supplée, sans trop de dommage, à ceux qui manquent.

La *Flûte* se remplace très bien par la *Clarinette*, de

(et voir plus loin — par le *Saxophone*). (et même au-dessous)

id. par la *Trompette*, de

id. par le *Basson* (jouant *pp*) de

Le *Cor* serait *plus en dehors* que le *medium de la flûte*; il peut la remplacer, néanmoins, en jouant *pp*, de:

(mais le *timbre* de la *trompette pp* évoque beaucoup mieux celui de la *flûte*).

La *Clarinette* se remplacera par un *Saxophone soprano* pour l'*aigu*, *alto* pour le *medium*, *ténor* pour le *grave*). ou *inversement*.

Le *Basson* et le *Cor*⁽¹⁾ se remplaceront aussi par le *Saxophone*.

La *Trompette* dans le *grave*

se remplacera par la *Flûte*.

Le *Hautbois* se remplacera par le *Violon solo*; le *Cor anglais* par l'*Alto solo* ou le *Violoncelle solo*. (et *inversement*).

La *Flûte*, et la *petite Flûte* surtout, se remplaceront (suivant leur tessiture) par des *Harmoniques de Violons, d'Altos, de Violoncelles*. Des *pp* du *medium* de la *Clarinette* ou de l'*aigu* du *Basson*, par des *harmoniques de Contrebasse* ou même de *Violoncelle*.

USAGE DU SAXOPHONE DANS LES PETITS ORCHESTRES.⁽²⁾

Il y rend de grands services (surtout le *Saxophone Alto*). Il peut remplacer la *Flûte dans le medium*, et mieux encore la *Clarinette* (jusqu'à) ainsi que le *Basson*, et le *Cor* (même *f*) de

Il lie les sonorités, il leur donne du corps.

Il se fond avec tout: à un *accord de Bois* mais aussi à un *accord de Cordes*,⁽⁴⁾ principalement dans son *medium*, c'est-à-dire (pour le *Saxophone Alto*) de

En Accords: excellent avec fag. et cor; de même avec fag. et clar., avec clar. et C.A.; très possible aussi avec 2 clar., avec clar. et fl., voire même avec clar. et ob.

On notera que le *Saxophone* a beaucoup plus de son et de volume que la *Clarinette*, et qu'en conséquence il n'est pas mauvais d'en atténuer les nuances en cas de remplacement, surtout dans le cas où il est accompagné par un très petit nombre d'instruments à Cordes.

⁽¹⁾ Et particulièrement pour le cas d'une musique enregistrée.

⁽²⁾ Le *Cor* peut remplacer le *Basson*, et inversement. L'*aigu* du *Basson* se remplacerait par le *Cor avec sourdine*. La *Trompette avec sourdine* peut, à la rigueur, remplacer des accents de *ob.* ou de *C.A.* Et si c'est une *sourdine douce*, elle remplacera même des *mélodies de Ob. ou de C.A.*

⁽³⁾ Tout cela s'appliquerait aussi à l'orchestre normal.

⁽⁴⁾ Darius Milhaud l'écrit à la place d'un *Alto à cordes*, dans son *ball* et la *Création du Monde*, ainsi que je l'ai déjà signalé.

USAGE DU PIANO DANS LES PETITS ORCHESTRES.

Il est souvent employé pour *boucher les trous*; on lui fait alors *doubler toute la réalisation*, comme dans l'exécution des *Symphonies classiques* par un groupe (variable suivant les séances) de musiciens "amateurs". Ce n'est pas un très bon système; la sonorité de l'ensemble en devient monotone et sans relief.

Encore moins recommandable, l'usage de cet instrument pour compléter des harmonies à défaut de certains absents! Sauf en des cas particuliers, assez rares (accords ou contrepoints de clarinettes, ou de flûtes) il ne faut guère compter sur le piano pour s'acquitter convenablement de ce rôle, - non plus (je l'ai déjà dit) que de la réalisation de la *Basse continue chiffrée* dans les œuvres anciennes (ce n'est point l'anachronisme qui me gêne, c'est la sonorité, car le clavécin ou l'orgue se fondent beaucoup mieux à l'orchestre).

Mais le piano peut se révéler fort utile dans les orchestrations pour un petit nombre d'instruments: il renforce très bien les *Basses* (si la contrebasse est seule pour la partie inférieure, on jugera bon de la doubler par le piano, surtout pour l'extrême grave: celui-ci précise l'attaque, il donne une certaine transparence, non sans accroître notablement la sonorité). Il peut aussi renforcer des motifs mélodiques - traits rapides, "fusées" des Bois, etc., - ou bien entrecroiser des arpèges. Ou bien encore soutenir des accords de *Cors* ou de *Cuivres*, soit en tenues, soit en tremolos; enfin, doubler des attaques de *Bois* (en notes piquées), ou de *Pizzicati*.

En somme, se reporter à ce que nous avons dit précédemment sur l'écriture du Piano dans l'orchestre normal; pour l'adapter au cas des petits orchestres il n'y a pas grandes modifications à y faire.

Terminons nos conseils relatifs aux petits orchestres par quelques exemples concernant les *f*, qui sont toujours plus difficiles à bien réaliser avec ces formations restreintes.

Diverses dispositions pour des *f* avec un petit nombre de Bois et de Cuivres. (Avec ou sans Cordes, et de toute façon en supposant les *Cordes peu nombreuses*).

Cet accord se compose de *la mi do# aux cuivres* (le cor faisant partie, ici, du groupe des cuivres et (8^e) de *la mi do# aux sax. et cl.* En outre, *la et mi aux fl.* et *la au hautbois*.

à ce groupement
on peut ajouter

avec

ou, si l'on n'a
que 5 instruments
à cordes:

Réalisation d'un *ff* par
un orchestre restreint:

Ch. Kœchlin
Final de la
1^e des Sonatines françaises

(Clar. basse avec 1^{er} fag. pour les 2 1^{es} temps).
(Violons en doubles cordes et très solidement).

1^e Tenues cuivres, cors, fag., accentuées par le piano; rythme à la timbale, ligne par les Cordes à l'unisson.

2^e Dans le crescendo des mesures 3,4,5, les cordes sont dans le grave (ou le medium); au-dessus, les cors, trp., et bois (fl., cl.), ob. avec cordes.

Le plus difficile, lorsqu'on ne dispose que d'un orchestre restreint, c'est de pouvoir mettre en dehors des thèmes, solidement, dans un morceau d'écriture polyphonique assez nourrie. Comme disait Saint-Saëns, "on n'a jamais assez d'instruments", surtout dans ce cas. Il faut alors résérer les sonorités les plus saillantes, et ne les faire donner qu'en temps voulu. C'est le cas pour les Cors, puis les Trompettes, dans le passage suivant du Final d'une Sonatine dont l'orchestre se compose de 2 fl., 2 ob., 1 cl., 1 cl. b., 2 fag., 2 cors, 2 trompettes, harpe, piano, batterie, et instruments à cordes (un petit nombre de pupitres):

Ch. Kœchlin. Final de la 2^e des Sonatines françaises

Le thème principal du morceau apparaît ici aux flûtes, puis aux cors, puis aux trompettes (à 2, avec 1^{er} cor). Ce thème figure aussi par mouvement contraire aux cordes (1^{re} et 2^{de} mesures) avec une sonorité vigoureuse, puis (mesures 4 et 5) aux altos et violoncelles, doublés par un cor et une clarinette, ce qui n'est pas trop, étant donnée la force des trompettes pour le thème par mouvement divers, et celle des violons, flûtes et piano pour les arpèges à l'aigu, dont le rôle est important ici. Aux 3 1^{es} mesures il y a des tenues (cors, cl.) pour faire le fond de l'harmonie. Puis (mesures 4 et 5) c'est une écriture contrapunctique sans tenues, sonorité plus dépouillée; le mouvement des parties suffit alors pour donner une impression suffisante de plénitude, bien que matériellement cette plénitude n'existe pas.

Parmi les œuvres contemporaines écrites avec les *Bois par 2*, la plupart sont destinées à un *nombre moyen* de pupitres pour les Cordes, c'est-à-dire 4 à 5 pupitres de 1^{ers} Violons, 3 à 4 pupitres de 2^{ds}, etc. - Les *Sonatinas* précédentes ont été conçues plutôt pour 3 à 4 pupitres de 1^{ers} Violons, 2 à 3 de 2^{ds}, etc. - Exceptionnellement, on trouve dans l'œuvre de Richard Strauss l'emploi d'un *petit nombre d'instruments à Cordes*, avec les *Bois par 2*, des *Cors* et des *Cuivres*; il procède souvent, d'ailleurs, par doublures entre Bois et Cordes (j'ai déjà cité un passage où le Hautbois est à l'unisson du Violon solo, et la Clarinette à l'unisson de l'Alto solo). Il s'agit de la partition du *Bourgeois gentilhomme*, et de celle d'*Ariane à Naxos*, qui y fait suite. En voici un exemple :

Musical score for orchestra from 'Le Bourgeois Gentilhomme' by R. Strauss, page 31. The score shows parts for 4 V., 2 A., 2 A., 2 Vc., 2 Vc., 2 C.B., and Piano. The piano part includes dynamic markings like *f*, *p*, and *cresc.*

R. Strauss
Le Bourgeois Gentilhomme
(page 31)

(Composition de l'orchestre : 4 Violons, 4 Altos, 4 Vc., 2 C.B., Bois par 2, 2 Cors, 1 Trp., 1 Tromb., 1 Piano, Timbales.)

Musical score for orchestra from 'Ariane à Naxos' by R. Strauss. The score shows parts for 2 picc., 2 ob., 2 cl., trp., 2 cors, fag., and trb. The score includes dynamic markings like *f*, *p*, and *10.* The text 'avec Bois, Cors et Cuivres:' is written above the score.

4. ORCHESTRES AVEC BOIS PAR 2 OU PAR 3. La plupart des exemples donnés dans cet ouvrage correspondent à ces formations d'orchestre :

ORCHESTRE DE HAYDN OU DE MOZART (SYMPHONIES) :

2 Fl. (une seule, le plus souvent)
2 Ob. ou 2 Clar. (rarement 2 ob. + 2 cl.)
2 Fag.

2 Cors
2 Trp.
Timbales

Cordes

6 à 8 1^{rs} Violons
4 à 6 2^{ds} Violons
3 à 5 Altos
3 à 4 Violoncelles
2 ou 3 Contrebasses

(29 à 37 musiciens.)

ORCHESTRE PLUS NOURRI, AVEC BOIS PAR 2 :

2 Fl.
2 Ob.
2 Clar.
2 Fag.

2 Cors
2 Trp
Harpe
Piano

Batterie (1 ou 2)
Timbales

Cordes

8 à 10 1^{rs} Violons
6 à 8 2^{ds} Violons
5 à 6 Altos
4 à 5 Violoncelles
3 Contrebasses

(42 à 49 musiciens.)

On obtient déjà, de la sorte, une sonorité assez considérable; mais pour les Symphonies de Beethoven on augmente en général le nombre des instruments à cordes en raison de l'intensité, de la puissance sonore que pour certaines de ses idées l'on croit devoir exiger. Peut-être n'est point si nécessaire, notamment pour la *Pastorale*, comme pour les Symphonies N°s 1, 2, 4, et 8. — Un "Quatuor" nombreux semble plus indiqué pour la *Symphonie Héroïque*, l'*Ut mineur*, la *Symphonie en La*, et la *IX^e*. Il y a des *Trombones* dans la *Symphonie en ut mineur* (final) et dans la *IX^e* (final); et trois *Cors* dans la *Symphonie héroïque* (deux *Trombones* dans l'*orage* et le *final* de la *Pastorale*).

BOIS PAR 3⁽¹⁾:

1 Piccolo
2 Flûtes
2 Hautbois
1 Cor anglais
2 Clarinettes
1 Clar. basse
(ou 1 petite cl. — en général moins utile que la cl. B.)
2 Bassons
1 Contrebasson
parfois, + 1 Saxophone

4 Cors
2 ou 3 Trompettes
(parfois, 4)
3 Trombones
1 Tuba

Timbales
Batterie
(2 exécutants)
1 ou 2 Harpes
Piano
(et parfois, Célesta)
éventuellement: Orgue

12 à 16 1^{rs} Violons
10 à 14 2^{ds} Violons
8 à 12 Altos
6 à 10 Violoncelles
4 à 8 Contrebasses

(67 à 92 musiciens.)

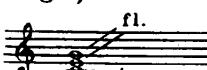
Parfois il faut écrire des variantes pour passer éventuellement des Bois par 3 aux Bois par 2. Rappelez-vous les équivalents que voici :

au lieu de 3 cors = 2 cors + 1 fag. ou 1 cor + 2 fag.

au lieu de 4 cors = 2 cors + 2 fag. ou (moins bien) 2 cors + 1 fag. + 1 cl.

au lieu de 3 flûtes = 2 fl. + 1 cl. ou 1 fl. + 2 cl. (suivant la tessiture)

(remplacement surtout bon dans le medium et *p*, mais possible même à l'aigu).

au lieu de 3 flûtes = 2 fl. + 1 trp. (*pp*) 
dans le grave très possible

au lieu de 3 trompettes = 2 trp. + 1 tromb.

Rien de particulier à dire sur l'écriture des Bois par 2 ou par 3, que nous n'ayions déjà dit au chapitre III.

⁽¹⁾ J'ai signalé une formation intermédiaire se rencontre parfois; elle est excellente :

1 Piccolo	2 ou 4 Cors	Timbales	8 à 12 1 ^{rs} Violons
2 Flûtes	2 Trompettes	Batterie	6 à 10 2 ^{ds} Violons
2 Hautbois	3 Trombones	1 Harpe	5 à 7 Altos
2 Clarinettes		1 Piano	4 à 6 Violoncelles
1 Clar. basse			3 à 4 Contrebasses
2 Bassons			

5. GRANDS ORCHESTRES, AVEC BOIS PAR 4, - 6 CORPS, etc...

C'est la composition suivante :

2 Picc.	4, 6 ou 8 Cors	Timbales	16 à 20 1 ^{re} s Violons
2 ou 3 Fl.	4 trompettes	Batterie	14 à 18 2 ^{de} s Violons
3 Ob.	3 ou 4 (ou 5) Trombones	(3 exécutants)	12 à 16 Altos
1 C.A.	dont 1 ou 2 Trb. basses	Piano	10 à 12 Violoncelles
1 petite Cl.	(ou 1 Trb. B. et 1 Trb. C.B.)	2 ou 4 Harpes	8 à 10 Contrebasses
2 ou 3 Cl.	1 ou 2 Tubas	Orgue	
1 Cl. basse	ou parfois aussi :	(Celesta avec batterie)	
3 Fag.	2 Tuben ténors		
1 C. Fag.	2 Tuben basses		
1 ou 2 Saxophones	1 Tuba contrebasse		
			(98 à 129 musiciens.)

Ce nombre d'exécutants est rarement dépassé⁽¹⁾. De toute façon, il correspond à des salles d'assez grandes dimension (Châtelet, Salle Pleyel, Théâtre des Champs-Elysées, Salle du Palais de Chaillot, etc.). Il faut surtout que le caractère ou le développement des œuvres motive cette composition. Mais parfois, il est réellement nécessaire d'avoir les Bois par 4, avec 6 Cors et 4 Trombones au moins. Dans l'écriture et la distribution des notes pour les Bois et les Cuivres, on double souvent, en se conformant aux principes généraux de l'équilibre (dont nous avons plus d'une fois parlé) entre Trp. et Cors, Cors et Bois, etc.

On trouvera plusieurs exemples au chapitre IV, (voir : les ff) de l'emploi de ces grands orchestres.

6. DIVERSES FORMATIONS PARTICULIÈRES. Dans certains cas, pour obtenir une sonorité très puissante sans augmenter à l'extrême le nombre des musiciens, on a recours à davantage de Bois et de Cuivres, avec moins d'*Instrument à Cordes*. C'est là une sorte d'intermédiaire entre l'orchestre symphonique normal, et l'orchestre d'harmonie. Pour une œuvre destinée à être enregistrée, et reproduite aussi sonore que possible aux Fêtes de la lumière de l'Exposition de 1937⁽²⁾, nous avions adopté la composition suivante :

2 Picc.	6 Saxophones	Piano	6 1 ^{re} s Violons
2 Fl. (aussi : 4 gdes fl.)	(1 sopr., 2 altos, 1 ténor,	Harpe	4 2 ^{de} s Violons
1 Hautbois (aussi : C.A.)	1 baryton, 1 basse)	Ondes Martenot	2 Altos
2 Cl. sib	5 Cors	4 Timbales	2 Violoncelles
2 Cl. la	5 Trompettes	Cymbales, Gr.C., etc.	4 Contrebasses
1 Cl. basse	4 Tromb. (dont 1 trb. basse)		
1 Basson	1 Tuba		
	1 Contrebasse sib		

Cet orchestre (qui était celui du poème symphonique *Les Eaux Vives*) fut destiné à donner, à la fin du morceau, des sonorités très considérables, qui furent obtenues par des ff de Cuivres (nombreux) et des Ondes Martenot, avec aussi tout le reste de l'orchestre. Comme l'œuvre était enregistrée, on peut, en rapprochant les instruments à cordes du "micro", faire en sorte que l'équilibre fût satisfaisant, avec le quatuor peu nombreux (pupitres : 3, 2, 1, 1, 2). De la sorte, on put (avec au total un même nombre d'instruments) augmenter le nombre des Bois, Cuivres, et Saxophones. Voici quelques exemples de l'utilisation de cet orchestre :

Flûte avec Clarinettes et Saxophones :

Ch. Kœchlin
Les Eaux Vives

(1) L'orchestre écrit par Strawinsky pour le *Sacre du Printemps* est plus considérable encore, il comprend 5 flûtes (dont 1 picc. et 1 fl. en sol) 4 ob., 1 C.A., 5 clarinettes (dont 1 petite cl. et 2 cl. basses), 3 fag. 1 c. fag., 6 cors, 5 trompettes (dont une petite trp. en re'), 3 trombones ténors, 4 tuben, la batterie, et les cordes.

(2) Transmise en plein air par des haut-parleurs.

Thème à la Flûte, accompagnement par Clar. et Sax.:

Musical score for 'Thème à la Flûte, accompagnement par Clar. et Sax.' showing parts for flute (fl. pp), clarinet (cl. pp), alto saxophone (sax. alto), bassoon (bass. pp), harp (Harp. pp), cello (Vc. pizz. mp), double bass (C.B. pizz.), first tenor saxophone (1° sax. alt. dolciss.), second tenor saxophone (2° sax. alt. pp), bassoon (bass. pp), alto (A. pizz.), cello (Vc. mp), double bass (C.B. mp), and bassoon (bass. pp). Dynamics include *p legg.*, *dolce poco a poco*, *mp*, *pp dolciss.*, *pizz.*, and *legg.*

Ch. Kœchlin
Les Eaux Vives
("les Eaux s'élancent")

Dialogue des Bois et des Saxophones:

Musical score for 'Dialogue des Bois et des Saxophones' showing parts for piccolo (picc. *P legg.*), oboe (ob. *pp legg.*), clarinet (cl. *pp legg.*), bassoon (bass. cl. *pp legg.*), first tenor saxophone (1° sax. alt. *p un poco marcato*), second tenor saxophone (2° sax. alt. *pp*), bassoon (bass. cl. *pp legg.*), bassoon (bass. fag. *2° pp*), bassoon (bass. fag. *mp*), bassoon (bass. cl. basse *pp*), timpani (timbale *pp*), bassoon (bass. timb. *pp*), bassoon (bass. Vc. pizz. *pp*), bassoon (bass. Vc. pizz. *pp*), bassoon (bass. C.B. pizz. *p*), and bassoon (bass. 3° clar. *legg.*).

Enfin, pour un *ff* avec tenues de Cors et Saxophones, il devient nécessaire d'augmenter le nombre des Bois jouant le motif en doubles croches :

Musical score for 'ff with sustained notes of Horns and Saxophones' showing parts for piccolo (picc. *sforzando*), piano (+ Piano), two flutes (2 fl. *sforzando*), four clarinets (4 clar. *sforzando*), soprano saxophone (sax. sopr. *sforzando*), two alto saxophones (2 sax. altos *sforzando*), horns (cors *sforzando*), tenor saxophone (sax. ten. *sforzando*), baritone saxophone (sax. bar. *sforzando*), bass saxophone (sax. B. *sforzando*), bassoon (fag. *sforzando*), two basses (trb. 1. 2. *sforzando*), bassoon (trb. basse *sforzando*), tuba (tuba *sforzando*), and piano (Piano).

Certains passages, orchestrés surtout avec les Cordes, restaient très doux.

Quant à l'orchestre auquel on avait confié l'exécution des divers morceaux écrits par une "équipe" de quelques compositeurs pour le "14 Juillet" de Romain Rolland, il était également basé sur des Cuivres, des Cors, des Saxophones et des Bois usuels. Il se composait de :

2. Picc.	2 Saxophones altos	4 C.B. à cordes
4 Fl.	2 Sax. ténoirs	4 Timbales
4 Ob.	2 Sax. Barytons	Batterie
2 petite Cl. mi b	6 Cors en fa	Chœur: S.C.T.B.
6 Cl. si b	6 Trp. en ut	
4 Bassons	4 Trombones	
2 Contrebassons	(le 4 ^e était un trb. basse)	
	1 Tuba en ut	
	1 Tuba contrebasse en si b	

En somme, un ensemble assez analogue à celui des *orchestre d'harmonie*, à cela près que le groupe des *Saxhorns* ne s'y trouvait pas représenté, tandis que d'autre part les *flûtes*, *hautbois* et *bassons* y gardaient plus d'importance que dans les musiques d'harmonie. On citerait les quelques passages suivants :

Soprani + 1^{re} Contralti

Chœur
Ténors

1trp.
+ 2 cl.

3 cors
+ 1 trp.

2 trb.
+ 4 fag.

Li. berté, dans ce beaujour, — Li. berté

Li. berté nous ac - cou - rons vers toi!

2 fl. + 2 picc.

4 cl.

1trp. + 2 cl.

② ob. à 4

1trp. + 2 cors + 2 sax. altos

sax. (mi, sol#)

① trp.

3 cors + 1 trp.

2 trb. + 4 fag.

tuba + c.fag. à 2

legg. m

p^r cl.

③

ob. ob. à 4

cors (sol#)

p legg.

⑤

1trp. + 2 cors mp

2 trb. 2

p legg.

④

p tuba + tuba C.B.
+ sax. baryton

tuba

c. fag.

C.B. à cordes

une cymb.

caisse pp

Ch. Kœchlin
Le 14 Juillet
final du 2^d acte

ff avec de nombreux instruments à vent :

Ch. Kœchlin
Le 14 Juillet
fin du 2^d acte

ff avec les Chœurs :

(allegro con moto)

S.C. *ff* (en notes réelles)

T.B.

En avant! mar. chons En avant! En avant!

3 picc. 3 picc.

ob. à 4

2 sax. altos 2 sax. ténors

2 sax. barytons

2 petites cl. + 3 cl. à 3

3 cl. (à 3) cl. à 2 pour 1. 2. 3. 4. 2. 3. 4. 5. 6.

chaque note (de même) à 2

tromb. (de même)

timb. cresc. cors et fag.

(id.)

ff à tous les instruments

La sonorité est forcément un peu confuse, avec les *fa* du chœur contre les *mi* de l'orchestre. Les Hautbois à 4 sont soutenus par les deux petites clarinettes, et à l'octave supérieure par les petites flûtes ainsi qu'à l'octave inférieure par les saxophones. Dans l'ensemble, cela doit donner l'impression d'une mêlée tumultueuse (c'est le départ de la foule vers la Bastille), aboutissant au *ff* suivant :

fff avec les Chœurs :

Liberté !

Chœur
S. C. T. B.
notes réelles
+ 3 picc. picc. à 6
2 petites cl.
6 cl.
4 ob.
2 sax. altos
2 sax. ténors
à 2 1. 2.
tromp. 1. 2.
5. 6.
tromp. 3. 4.
tromb. 1. 2.
à 2 trb. 1. 2.
trb. 3. 4.
trb. 1. 2.
trb. 2.
2 cors
2 fag. + 2 cors
2 fag. + 2 cors
2 tubas
c. fag.
+ C.B. à cordes
8^e b^e
(2 timbaliers)
dim. poco a poco
timb.

petites cl.
petites cl.
1. 2.
5. 6.
trb. 1. 2.
trb. 2.
cors
2 sax. ténors + 2 fag.
2 sax. bar. + 2 fag
+ tromb. basse

Ch. Koechlin. Le 14 Juillet, fin du 2^d acte.

Le *Tuba mirum* du Requiem de Berlioz est écrit pour un orchestre encore plus considérable. On sait que ce magicien des sonorités (aussi bien des *ppp* que des *fff*) avait disposé 4 orchestres de cuivres, aux "quatre points cardinaux" de la salle, se répondant, envoyant à travers l'espace leurs fanfares souveraines. L'effet, (quand on exécute le morceau avec tous les instruments écrits par Berlioz et qu'on se conforme à cette disposition) est vraiment *formidable*.

Voici le détail de cette orchestration, pour les dernières mesures de cet épisode :

The musical score is divided into several sections, each with its own instrumentation:

- 1^{er} orchestre:** 4 cornets à pist. (ff)
- 2nd orchestre:** 2 trb.
- 3^e orchestre:** 2 trp. (loco), 2 trb. *sabu*, + 2 autres trb. *sabu*
- 4^e orchestre:** 4 trp., 4 trb., fl. à 4, ob. à 2, cl. à 4
- Douze cors (4 à chaque partie):** 4 ophicl.
- 8 Bassons:** altos, ve., C.B.
- Other sections:** 2 trb., 3^e trb., fl. à 4, ob. à 2, cl. à 4, 4 trb., 4 ophicl., V.II, V.II, A., 1.2.

A note on the right side of the score reads: "ici le tonnerre des timbales".

H. Berlioz
Requiem
(*Tuba mirum*)

Quant au roulement de timbales qui vient alors dominer toute sonorité humaine, il est fait par **huit paires** de timbales, lesquelles à vrai dire ne jouent pas toutes en même temps, mais avec cinq ou six d'entre elles c'est déjà un **ff** qui couvre tout le reste de l'orchestre. — Le grand nombre de timbales était nécessaire pour les changements de l'harmonie; ce qui donne les successions suivantes

The diagram shows the sequence of timpani pairs used during the roll:

- 2^{de} paire de timb. (2 timbaliers)
- 3^e paire
- 1^{re} paire (2 timbaliers)
- 7^e paire
- 5^e paire
- 8^e paire
- 6^e paire
- 4^e paire
- 6^e paire
- et il y a aussi
- 7^e paire
- 3^e paire sans tremolo

Citons encore ff d'un orchestre de très nombreux instruments :

Musical score by R. Strauss for 'Festliches Praeludium'. The score includes parts for: cl. à 3 + fl. à 4 + picc. 8^e, ob. à 2, V.I., V.II + A., Vc., orgue (Plein Jeu), timb., trp. à 2 + cors à 2, cors à 2, 2 ob. ob.baryt., cors à 2, 2 cors, fag. à 2 fag. à 2 + c.fag. et C.B. 8^e b^e. The score shows various dynamics and performance techniques like crescendos and decrescendos.

R. Strauss
Festliches Praeludium
(page 63)

DIVERSES RÉALISATIONS D'UN ACCORD DONNÉ, SELON LA COMPOSITION DE L'ORCHESTRE.
Il peut être de quelque intérêt de comparer diverses manières de réaliser, avec les Bois, un accord donné – suivant qu'on emploie un orchestre nombreux ou restreint. En voici des exemples :

Diagram illustrating various woodwind configurations for realizing a given chord:

- Quatuor de Bois:** fl., ob., cl., fag.
- Quintette (4 Bois, + Cor):** fl., ob., cl., fag., cor (1)
- Sextuor (5 Bois, + Cor):** fl., ob., cl., fag. (1), cor
- Dixtuor (8 Bois, + 2 Cors):** 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fag., 2 cor
- Dixtuor (8 Bois, 2 Cors):** (3) 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fag., 2 cor
- Bois par 2, 2 Cors, 2 Trp. (12 instruments):** 2 ob. (2 fl.), 2 cl. (2 ob.), 2 fag. (2 trp.)
- Bois par 3 + 2 Cors (14 instruments):** 3 fl. (3 ob.), 3 cl. (3 ob.), 3 fag. (2 cors, 2 fag.)
- Bois par 3 + 4 Cors + 3 Trp. (20 instruments):** 3 cl. (3 ob., 3 trp.), 3 fag. (4 cors)

(1) Le sol du basson est moins en dehors que ne serait celui du cor, mais l'ut du cor donne une bonne basse.

(2) Cors en octaves et bassons en sixtes, très fondu ainsi.

(3) Sonorité plus forte que la précédente: cor sur sol plus sonore que la clar.; fl. plus en dehors à cette tessiture aiguë.

(4) Ou 2^e cor à la place du 1^{er} fag., et inversement.

Bois par 4 sans Cors (16 instruments)

Bois par 4 + 4 Cors (20 instruments)
(sonorité pleine mais moins claire que la précédente)

Bois par 4 + 4 Cors, 2 Trp., 3 Trb. + 1 Trb.B.
(25 instruments)
(de *mf* à *f*)
(jamais réellement *p*, à cause des flûtes)

Bois par 4 + 4 Cors, 4 ob. + 4 cl. (unissons entre ob. et cl.)
(à chaque note)

Bois par 4 + 4 Cors, 4 ob. + 4 cl.
(à chaque note)

Bois par 4 + 4 Cors, 4 ob. + 4 cl. (à chaque note)
(2 ob. + 2 cl.)

Voici, encore, diverses autres dispositions de l'accord d'*ut majeur* aux Bois (avec ou sans Cors et Trompettes): Bois par 2 - par 3 - par 4, et aussi par un plus petit nombre d'instruments:

1^e Bois par 2.

Très usuel:

De même:

(cf. Chabrier, Pierné, etc.) (plutôt moins fondu) (sol de la 2^e fl. un peu faible)

Avec Cors et Tromp.:

bon surtout pour *p* ou *pp*

de *pp* à *mf* pour toutes nuances (jamais très *p*, à cause des flûtes)

et avec des instruments différents pour chaque note:

(id.) (possible *p*)

2^e Bois par 3.

pas très homogène (clar. un peu pâles dans ce registre)

plus fondu

très possible ; hautbois transparents.

possible (plus lourd que le suivant)

mieux (Saint-Saëns, *Symphonie avec orgue*)

Cet accord, dans l'œuvre de Saint-Saëns est complété par →

(1) Trp. plus lumineuses ainsi qu'avec (sol mi plus doux).

fl le sol faible
de la flûte
est renforcé
par la clar.
ob.

(Moins usuel parce que les hautbois sont au-dessous des clarinettes, mais nullement impossible, surtout pour un **f**⁽¹⁾. Bonne basse par le hautbois.)

Avec Cors et Trompettes :

De **mf** à **f**:

2 ob fl.
cl.
ca
trp.
cors

(solide)

2 ob fl.
cl.
ca
trp.
cors

(id.)

fl. cl.
do se fond bien aux flûtes
(bonne basse, et disposition assez transparente)

fl. cl. ob fl.
ou: trp. cl. (pp)
1 trp. (ou 1 cor)

solide, plein.
(on peut doubler Trp. par Cors)

(la Trp. a davantage de caractère)

3^e Bois par 4.

picc. picc.
ob. cl. cl. ob.
(de **mf** à **f**) (de **mf** à **f**) (de **mf** à **f**)
tromp. cors trp. à 2 cors 4 cors (3 trp.
tromb. trb. (ou trp. à 2 sur sol grave) 3 tromp.
fag. à 2 c. fag. à 2 fag. 2 à chaque partie 4 cors
c. fag. 3 trb.
3^e fag. 3 fag. à 2 ou tuba

picc. fl. ob. + fl. unis
(f) cl. (pp ou p) (pp à mf)
ob. c. a. cl. à 2
c. fag. fag. fag.
cl.

(pour le **pp**, ne garder que 4 fl., 2 clar., et 2 bassons, en octaves, sans le contrebasson)
(pour le **p**, garder 4 fl., 3 ob., 4 cl., et avoir un C.A. pour l'*ut* grave; 2 fag. en octaves, et le c. fag.)

(Orchestres restreints)

4^e Avec 2 cl., 2 fl., 1 hautbois, 1 basson, on écrirait :

ob. fl. fl. cl.
fag. cl. ob. ob. fag. (ou sol)
(de **mf** à **f**) (id.) (id.)

fl. ca. (de **pp** à **mp**) (de **pp** à **mp**)
el. fag. cl.

fl. fl. à 2 el. ob. fag. (de **p** à **f**) (de **pp** à **mp**) (pp ou **p**) (mf à **f**) (f ou **f**)
fag. (de **p** à **f**) ob. + fag. (pp ou **p**) (mf à **f**) (f ou **f**)
(pour le **f**, sol de la flûte un peu faible) (de **pp** à **mp**) (pp ou **p**) (mf à **f**) (f ou **f**)
cor ou trp.

(1) Plusieurs compositeurs, pour les **f**, utilisent l'écriture des Hautbois au-dessous des Clarinettes. C'est peut-être un peu moins fondu, mais avec des Cuivres et des Cordes cela n'a pas d'importance. M.E. 6941

5^e 1 fl., 1 ob., 1 cl., 1 fag. (avec ou sans cor et tromp.) en tout 4, instruments à vent.

Homogénéité plus difficile à réaliser - surtout si l'on n'utilise pas l'aigu. (On sera parfois obligé d'écrire C.A. au lieu de ob., pour avoir une sonorité plus fondue avec fl. et cl., dans le médium).

fl.
ob.
cl.
fag. (un peu pâle)
fag. ou cor
ou tromp. **pp**
(de **p** à **f**)

fl.
ob.
cl.
fag. (un peu trop
en dehors)
ou cor (un peu trop
en dehors)
(id) ou tromp. **pp**, possible

fl.
ob.
cl.
fag.
(de **pp** à **f**)

fl.
ob.
cl.
fag.
(de **p** à **f**)

fl.
ob.
cl.
fag.
(id)

fl.
ob.
cl.
fag.
(id)

Plus facile à écrire dans une tonalité moins haute, à cause du basson.

ob.
fl.
cl.
fag.
p
(ou même **pp**)

bon pour le cas où
le hautbois chante
une mélodie

ob. ou c.a.
fl.
cl.
fag.
(id.)

fl.
c.a.
cl.
fag.
(possible)

fl.
c.a.
cl.
fag.
(*mi et do de la clarinette
plus timbrés que sol; et
le sol du basson peut
rester très doux.*)

fl.
ob. ou c.a.
cl.
fag. ou cor
(possible aussi)

fl.
ob.
cl.
fag. ou cor
tromp. **pp**

fl.
ob.
cl.
cor
trp.
trb.
(avec les cuivres **pp**)

6^e 1 fl., 1 cl., 1 ob. (ou C.A., ou fag.) en tout 3 instruments à vent.

A l'aigu cela s'arrange assez bien.

Pour le medium, employer plutôt le C.A.; et pour aller avec les sons graves de la flûte, le Basson sera préférable:

fl.
ob.
cl.
et même : fl.
ob. ou cl.
cl. ou ob.

(de **p** à **f**) (de **mp** à **f**) (de **p** à **f**) (de **pp** à **mf**) (plutôt que fl. ob. cl.)
(au-delà de **mf**, cl. et C.A.
l'emportent sur la fl.)

fl.
el.
c.a. ou fag.
(de **pp** à **mp**)

fl.
fag.
cl.
(**pp** ou **p**)

fl.
fag. ou el.
cl. ou fag.
(id.)

fl.
fag. ou cl.
cl. ou fag.
(id.)

fl.
cl.
fag.
(moins homogène)
(**pp** plus difficiles
pour fag.)

fl.
fag.
cl.
(moins homogène)
(plus facilement **pp**)

fl.
el.
fag.
(difficile **pp** à
cause du basson)
(excellent avec cor
bouché ou même
voilé **pp**)

fl.
cl.
cl.b.
très bon
(de **mp** à **pp**)

fl.
cl.
fag.
bon avec cl.B., pas
impossible avec cor.
(Il faudrait le *mi pp* au Basson;
c'est difficile à réaliser.)

7. ORCHESTRES D'HARMONIE.

Ces orchestres comprennent en général les groupes suivants :

(1) La "PETITE HARMONIE" Flûtes, Hautbois, Bassons, parfois aussi 2 ou 4 Cors. Ce groupe est *plus faible que les autres* et sert plutôt à des *effets de couleur*. Si on voulait qu'il fût équilibré au reste, il y faudrait au moins *6 à 8 flûtes, 4 à 6 hautbois, et plusieurs bassons*. Mais l'usage veut qu'on se borne à lui donner un rôle très secondaire

(2) Les CLARINETTES et SAXOPHONES, qui remplacent les *Cordes* de l'orchestre symphonique.

(3) Les SAXHORNS des diverses tessitures, qui jouent ici le même rôle que les *Bois* dans l'orchestre symphonique.

(4) Les CUIVRES CLAIRS (Trompettes, Pistons, Trombones) dont le rôle est le même que dans l'orchestre symphonique.

(5) Les INSTRUMENTS SUPPLÉMENTAIRES : Contrebasses à Cordes, Harpes, Batterie.

Lorsqu'il ne s'agit pas de transcrire un morceau symphonique on procède souvent par doublures, les accords de chacun des groupes 1, 2, 3, se trouvant à peu près au complet. On obtient de la sorte une sonorité ronde et pleine, mais un peu uniforme. L'avantage est surtout dans la *plus grande facilité de l'exécution*, car si quelques instruments font défaut, ou ne peuvent jouer leur partie (par insuffisance de technique), ceux d'un autre groupe y suppléent. L'inconvénient est dans le manque de couleur et de relief causé par une telle orchestration, — traditionnelle évidemment, et surtout plus pratique pour un orchestre d'amateurs, — mais à laquelle on souhaiterait quelque variété. — Les Cuivres clairs ne jouent pas durant tout le morceau; il vaut mieux les réserver pour les passages saillants. C'est sur eux que l'on compte pour apporter de l'éclat. — L'effet des Saxhorns, qui sont comme les Bois de l'orchestre symphonique, est d'amplifier, sans l'alourdir, la sonorité de l'ensemble. En somme, plus faciles à traiter (en raison de l'homogénéité du groupe) que les Bois de l'orchestre symphonique; et ce sont ces Saxhorns qui donnent aux orchestres d'harmonie la magnifique plénitude dont l'acoustique du plein air augmente encore la majesté.

Dans les transcriptions de morceaux "classiques", faites par d'excellents orchestrateurs pour ces musiques d'harmonie, il y a davantage de diversité. Les ressources de chaque groupe y sont utilisées, et souvent sans doublures de l'un par l'autre. Certaines de ces transcriptions montrent une grande habileté. Des œuvres modernes, de Saint-Saëns, de Bizet, de Ravel même, furent arrangées de la sorte, sans le moins du monde avoir été "trahies" par ceux qui les ont traduites. Il nous est malheureusement impossible, faute de place, d'entrer dans le détail de ces réalisations. Nous ne pouvons que conseiller à l'élève d'en prendre connaissance, lorsqu'elles se trouvent dans des bibliothèques comme celle du conservatoire, où qu'elles sont éditées.

Voici d'abord quelques détails supplémentaires sur la composition⁽¹⁾ et le fonctionnement de chacun des groupes qui forment l'orchestre d'harmonie :

1 ^{er} GROUPE. "PETITE HARMONIE"	1 ou 2 Piccoli (en Ré♭) 2 grandes Flûtes (il vaudrait mieux en avoir davantage !) 2 Hautbois (même remarque) 2 ou 4 Bassons Eventuellement, Contrebasson, ou plutôt Sarrusophone C.B. 2 ou 4 Cors (c'est à dessein que je sépare les Cors des Cuivres). Ils sont excellents en soli (unissons de 2 ou de 4) ou bien à 4 parties, ou encore soutenant les instruments qui remplacent les Cordes Clar. et Saxophones).
---	--

Aujourd'hui que l'on transcrit mainte œuvre symphonique moderne, la "petite Harmonie", si colorée, est bien utile⁽²⁾. Raison de plus pour souhaiter qu'elle soit plus nombreuse. Certains effets de Bois délicats (soli de flûte, de basson, de hautbois, de cor) sont charmants et peuvent s'entendre, même en plein air, à condition que ce ne soit pas de trop loin, et que les auditeurs fassent silence. Le Hautbois solo même parvient à l'oreille, mais un peu mince; il faut qu'il soit bien à sa place et que la phrase reste chantante. Mais de toute façon, nous préférerions qu'il y eût davantage d'instruments pour cette "petite Harmonie".

⁽¹⁾ Les indications qui suivent correspondent à des orchestres moyens. — Il y a des "petites harmonies", avec un nombre d'instruments moins considérable; on en trouve aussi, parfois, de plus grandes.

⁽²⁾ Elle convient surtout à des traits légers, expressifs, — à des mélodies de solistes accompagnés avec discréption.

2^d GROUPE : il remplace les CORDES de l'orchestre symphonique.

(Assez rarement) 2 petites Clar. *lab aigu*

2 petites Clar. *mi b* (c'est bien peu)

8 1^{res} Clarinettes, en *sib*

6 2^{des} Clarinettes, en *sib*

4 3^{es} Clarinettes, en *sib*

(Eventuellement, 1 ou 2 Clar. altos, 2 Clar. basses, 1 Clar. C.B.)

2 Saxophones soprani

2 Saxophones altos

2 Saxophones ténors

1 ou 2 Saxophones barytons

1 Saxophone basse.

(On y joint parfois des *Sarrusophones*, instruments de son vigoureux et corsé, qui sonnent fort bien dans le plein air; on pourrait également renforcer l'aigu de l'orchestre par 2 *Saxophones soprani*, qui se joindraient aux petites clarinettes, dont le nombre me semble vraiment *trop restreint*).

Les sons de ce groupe donnent, parfaitement, *en plein air*, l'illusion des instruments à Cordes⁽¹⁾. On compte qu'un *Saxophone* équivaut à 3 Clarinettes; de même, un *Sarrusophone*.— S'il s'agit de remplacer les Violons pour des traits à l'aigu, on ne peut pas compter malheureusement sur les Clarinettes *en sib*, qui dans ces orchestres d'harmonie ne montent guère au-dessus de  Il faut alors utiliser des *petites Clarinettes*, des *Flûtes*, et des *petites Flûtes*. C'est pourquoi nous souhaiterions que l'on y ajoutât *plusieurs Flûtes* et au moins 2 autres *petites Clarinettes*.

Ce groupe est excellent pour les demi-teintes mais aussi pour des mélodies solides, grâce à l'ensemble des Clarinettes dans le registre *Clairon*.

3^e GROUPE : il remplace les BOIS de l'orchestre symphonique :

2 petits Bugles (<i>mi b</i>)
4 ou 6 Bugles (<i>sib</i>)
4 Altos (<i>mi b</i>)
2 Barytons (<i>sib</i>)
4 ou 6 Basses (<i>sib</i>)
2 Contrebasses (<i>en mi b</i>)
1 ou 2 Contrebasses (<i>en sib</i>)

Ces *Saxhorns*, dont le timbre⁽²⁾ est assez neutre, forment un groupe très homogène, et facile à traiter. Mais parfois, si l'on transcrit un morceau symphonique, il convient de transposer à l'octave certains traits de ses Bois⁽³⁾, car même les *petits Bugles* ne montent guère au-dessus de l'*ut* (note réelle) 

Les *Bugles* conviennent parfaitement à des *mélodies chantantes*, mais ils peuvent aussi servir à des *fonds*, avec les *Altos*, *Barytons*, et *Basses*. Les *Barytons*, quoique ne montant pas plus haut que les *Basses*, servent de transition entre celles-ci et les *Altos*; ils sont utiles à lier la sonorité.—Les sons des *Contrebasses* sortent pleins et sans lourdeur, ils sonnent magnifiquement.

1^{res} Clarinettes = 1^{ers} Violons
(avec petites Clarinettes, Saxophones soprani, et Saxophones soprani).
(Les *Saxophones* sont considérés comme plus puissants que les *Clarinettes*).

2^{des} Clarinettes = 2^{ds} Violons
(et *Sax. soprani*, parfois, ou même aussi *Sax. altos*).

3^{es} Clarinettes,
Sax. altos, Sax. ténors } = *Altos*

Clar. altos = *A. ou Vc.*

Clar. basses,
Sax. bar. et ténors } = *Violoncelles*

Clar. contrebasse
Saxophone basse } = *Contrebasses*

Sarrusophone C.B. } = *Contrebasses*

⁽¹⁾ Voir même celle des *pizzicati*!

⁽²⁾ Sonorités moelleuses, larges, pleines, pouvant donner l'impression de la force, mais sans éclat de premier plan. Il correspond à celui des bois et cors, de l'orchestre symphonique.

⁽³⁾ Je reviendrai tout-à-l'heure, plus en détail, sur cette question.

4^e GROUPE (les CUIVRES CLAIRS). Il joue exactement le rôle des mêmes instruments de l'orchestre symphonique. Fanfares éclatantes, traits et mélodies énergiques. Toutefois, n'en point abuser. Leur effet est splendide; raison de plus pour ne le déclencher qu'à bon escient.

(parfois: 2 petites Trompettes en mi b aigu)

4 Trompettes en si b

4 Cornets à pistons, en si b ou en ut⁽¹⁾

4 Trombones

(parfois: 1 Trombone basse)

5^e GROUPE. SUPPLÉMENTS: quelques CONTREBASSES À CORDES, utiles à corser les attaques, et dont les *pizzicati* peuvent très bien s'entendre. — QUELQUES HARPES, pour des effets de couleur. — **BATTERIE:** *Tambours, Caisses claires, Cymbales, Triangles, Grosse caisse*, — et, éventuellement, *Timbales*. — Même rôle que dans l'orchestre symphonique.

En résumé, un orchestre d'harmonie ainsi composé possède des ressources *extrêmement nombreuses; elles sont loin d'être épuisées*. L'orchestration basée sur le principe: "tout le monde ensemble" et le système déplorable des "à défaut" ont de gros inconvénients. Aujourd'hui la plupart des orchestrateurs se rendent bien compte qu'il y a *mieux à faire*. Il faut savoir varier les sonorités, opposer les groupes, ou les combiner en leur confiant des parties différentes; utiliser davantage les *soli* et les *timbres purs* (quitte à les renforcer par l'unisson de plusieurs instruments semblables, par exemple pour un *chant de 3 ou 4 Bugles réunis*).

Je suis un peu surpris de lire, dans un ouvrage didactique : "cette sorte d'orchestre n'a point de cohésion". Il me semble au contraire qu'en s'appuyant sur un *fond* constitué par des *Saxophones* (que doublent des *2^{des} Clarinettes*), avec des *Clarinettes Altos* et des *Clarinettes Basses*, ce fond est *bien solide* et s'allie parfaitement au chant des *1^{res} Clarinettes*. En outre, les *sous graves* des *Clarinettes ordinaires* sont *excellents*. Il convient seulement de ne pas grossir sans motif le volume de ce second groupe en *doublant* par des *Saxhorns* (*3^e groupe*), et de n'ajouter ceux-ci que dans les cas où, réellement, cette doublure s'impose⁽²⁾. La plénitude des *Clarinettes + Saxophones + Sarrusophones* ne laisse, vraiment, rien à désirer. D'ailleurs, au besoin, on peut toujours écrire quelques *Saxhorns* (et non point tout le groupe) pour soutenir et amplifier celui des *Clarinettes et Saxophones*: tout comme, dans l'orchestre symphonique, vous auriez des *Clarinettes, des Flûtes, un Cor, un Basson* se joignant (en tenues ou en notes répétées) à des dessins du *Quatuor*. Bref, en s'inspirant des procédés de l'orchestre symphonique, et si l'on observe la correspondance entre le *2^d groupe et les Cordes*, entre le *3^e groupe et les Bois*, on peut résoudre le problème avec élégance et sans le moindre manque de cohésion,⁽³⁾

NOTES SUR LA TRANSCRIPTION DE MORCEAUX SYMPHONIQUES, POUR ORCHESTRE D'HARMONIE.

Les indications précédentes constituent un guide; mais elles sont sujettes, éventuellement, à diverses modifications.

Il y a lieu tout d'abord de tenir compte de la *faiblesse relative du 1^{er} groupe*: à quoi l'on est obligé de remédier dans le cas des *f* en employant à la place du *Hautbois* (ou du *C.A.*) et du *Basson*, des instruments plus en dehors que le *Basson*, et d'un volume supérieur à celui du *Hautbois* (ou du *C.A.*). Ce seront les *Saxophones* et les *Sarrusophones*; parfois aussi des *Saxhorns* en remplacement des *Bassons* (mais les *Saxhorns* ont un timbre trop différent de celui du *Hautbois* ou du *C.A.* pour qu'ils les puissent remplacer, — du moins dans le cas de *soli*). On peut d'ailleurs prendre le parti d'écrire, dans la transcription, 2 ou 3 *Hautbois à l'unisson*, pour correspondre au *solo de la version originale*. — Exceptionnellement, un seul *Hautbois* peut ne pas sembler trop grêle en plein air: par exemple si l'orchestre joue sous un kiosque, et qu'on l'entende d'assez près, pour des passages bien mélodiques, dans le meilleur registre, accompagnés par une harmonisation très douce et très simple (il faut aussi, bien entendu, que le solo du *Hautbois* ne vienne pas tout de suite après de grosses sonorités).

Maintenant, lorsque nous disons: aux *Bois* de l'orchestre symphonique correspondent les *Saxhorns* de l'orchestre d'harmonie, nous pensons surtout aux *parties intermédiaires* (d'*Accompagnement*), et aux *Basses*. Quant à la *Mélodie*, il peut se faire que le *Bugle* ou le petit *Bugle* remplace très bien la *Clarinette* de l'orchestre originale: *mais cela dépend de la tessiture où est écrite cette Clarinette*, car le *Bugle* ni même le petit *Bugle* n'atteignent aussi haut que l'*aigu* des *Clarinettes en si bémol*.

Alors, on se trouve en face d'assez grandes difficultés; voici pourquoi.

(1) J'ai placé les cors dans le 1^{er} groupe, en raison de leur sonorité spéciale et de leur couleur particulière. Mais, suivant les nuances et l'accentuation, ils participent aussi au 3^e et au 4^e groupes.

(2) On pouvait déjà, pour l'orchestre symphonique, dire la même chose au sujet des *Bois* doublant les *Cordes*.

(3) On pourrait même soutenir que l'orchestre d'harmonie a davantage de cohésion que l'orchestre symphonique car le groupe des *Saxhorns* est évidemment plus homogène que celui des *Bois*, auquel il correspond.

Si l'on peut admettre que les *Clarinettes et Saxophones remplacent parfaitement les Cordes de la version symphonique*⁽¹⁾ ce qui permet de poser: Clar. et Sax. de l'orchestre d'harmonie = Cordes de l'orchestre symphonique, comment transcrire à l'orchestre d'harmonie l'*original chant de Clarinette*⁽²⁾ (ou fl., ou ob.) trop élevé pour *Bugle ou même pour petit Bugle* (c'est-à-dire montant au-dessus de l'*ut* )? Vous répondrez: Il n'y a qu'à le faire jouer par ces mêmes instruments (fl. de l'orchestre d'harmonie = fl. de la version originale; cl. de l'orchestre d'harmonie = cl. de la version originale). Parfait!... Mais, alors que dans l'orchestre symphonique une *Clarinette solo* se détache très bien sur un fond de violons, — ce fond de Violons sera joué dans l'orchestre d'harmonie, par des *Clarinettes*. Et il est clair, alors, que votre *Clarinette solo* ne ressortira pas autant, sur ce fond de *Clarinettes*. Elle risquera même d'être couverte par ces *instruments d'accompagnement*, lorsque ceux-ci auront des parties chantantes et non pas de simples tenues ou notes répétées. (Même inconvenient si le solo est joué par une Flûte).

Les solutions de ce difficile problème sont diverses.

1^o On peut exercer l'orchestre à *savoir jouer plus près* ces parties d'accompagnement, de telle sorte qu'un solo de Flûte ou de Clar. reste bien en dehors au-dessus de Clarinettes assez nombreuses. — Mais cela dépendra des orchestres, et de l'écriture du morceau (le *Hautbois* ressort mieux, mais en solo il est bien mince. Le *Saxophone soprano* serait mieux indiqué pour le remplacer).

2^o Pour ces notes aiguës on peut aussi transcrire la *Flûte* par le *Saxophone soprano*, et la *Clarinette* par le *Saxophone soprano*, lesquels se détacheront un peu mieux sur l'ensemble des Clarinettes.

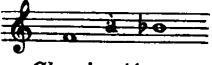
3^o Si dans l'œuvre originale il n'y a pas intention précise de timbre pour fl., ob. ou cl., mais seulement *opposition de timbres* entre Bois et Cordes, on peut transposer à l'octave basse et de la sorte remplacer Flûte par Cornet à pistons, Hautbois par Trompette, Clarinette par Bugle. Encore cela dépendra-t-il de la réalisation première, dans laquelle on ne pourra pas toujours transposer à l'octave la partie de l'instrument solo.

Nous ne pouvons ici, entrer dans tous les détails au sujet de ces transcriptions, dont un grand nombre (ainsi que je l'ai dit plus haut) furent faites avec beaucoup d'habileté par des spécialistes de la musique d'harmonie.

Donnons seulement quelques indications sur le rôle et l'emploi, dans les orchestres d'harmonie, des Clarinettes, Saxophones, Saxhorns, Cornets à pistons, et Trompettes.

UTILISATION DES CLARINETTES DANS LES ORCHESTRES D'HARMONIE.

"SOLO" On a vu que la *Clar. solo* sur fond de Clarinettes ne ressort pas aussi bien que la *Clarinette* (de l'orchestre symphonique) sur les *Cordes* de cet orchestre symphonique. On la transcrira donc plutôt pour *Saxophone Alto* (ou *Soprano*)⁽³⁾, ou *Saxhorn Alto*, ou *Bugle*.

"TUTTI". Le rôle de l'ensemble des Clarinettes est de *remplacer les Cordes*: sous réserve de la difficulté que cause le *timbre mat* de ce que l'on nomme la "série ingrate", notes écrites de  A cause de cela, aux Clar. en *sib* on joindra volontiers, pour compenser la sonorité des petites Clarinettes.

Notez ce fait curieux: les clarinettistes des orchestres d'harmonie jouent souvent *dur et râche*,⁽⁴⁾ or ce défaut d'émission a pour résultat que leur timbre (en plein air) évoque mieux celui des Cordes. L'imperfection ici ne nuit pas, au contraire.

D'une façon générale, la solution logique en apparence:

V.I = petite Cl.; V. II = Cl., A. = Cl. alto; Vo. = Cl.B.; C.B. = Cl.C.B. n'est point pratique 1^o à cause de la "série ingrate", 2^o à cause du nombre restreint de petites Clarinettes et de Clarinettes altos.

Si l'on n'employait que des Clarinettes, on pourrait avoir la distribution suivante (pour compenser l'inconvénient de la "série ingrate"):

V.I = 6 petites Cl. + 6 Cl. *sib*

V.II = 6 Cl. *sib* + 4 Cl. altos

A. = 4 Cl. *sib* + 2 Cl. altos + 2 Cl. basses

Vo. = 5 Cl. basses + 3 Cl. "contraltos"

C.B. = 2 Cl. "contraltos" + 8 Cl. contrebasses.

Mais en général on n'a pas assez de petites Clar., de Clar. altos, de Clar. contraltos, ni de Clar. contre-basses, pour réaliser ces "remplacements". La solution pratique s'obtiendra donc en adjoignant des *Saxophones* aux Clarinettes: Sax. Soprano avec petites Clar., Sax. Alto (et pour l'aigu, Sax. Soprano) avec Clar. *sib*, Sax. Ténor avec Clar. Altos, Sax. Baryton avec Clar. Basses, Sax. Basse avec Clar. Contrebasses.

(1) Toutes réserves faites, cependant, pour l'aigu des Violons, à quoi n'atteint pas la Clar. en *sib* et que l'on se voit obligé de confier à des petites Clarinettes, soutenues par *fl.* et *picc.*

(2) Le *grave*, le *medium* et le *clairon* de la *Clarinette* jusqu'à *sib* (note réelle) sera confié, sans inconvenient, à un *Saxhorn* (*petit Bugle*, *Bugle* ou *Alto*, selon la tessiture).

(3) Ou même *Soprano*.

(4) Particulièrement les orchestres militaires, et ceux qui sont composés d'amateurs.

D'où l'on concluera :⁽¹⁾

- (2) V.I = petites Cl. + 2/3 des Cl. sib (+ Fl. + Ob. + Sax. soprano + Sax. soprano)
- V.II = 1/3 des Cl. sib + Sax. sopr. + Sax. altos
- A. = Sax. ténoirs + Cl. altos
- Vc. = Sax. baryt. + Cl. basses
- C.B. = Sax. basse (+ Sax. C.B.) + Clar. contrebasses (+ Cl. contraltos)

USAGE DES SAXOPHONES. Outre l'emploi des Saxophones se joignant aux Clarinettes pour remplacer des Cordes comme nous venons de l'indiquer), on admet aussi:

Sax. Soprano supplée la 2^{de} Flûte, (on renforce la 1^{re}) et se fond de préférence aux petites Cl. en mib.

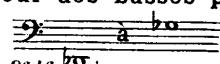
Sax. Alto supplée le Cor anglais, ou le Cor (à l'aigu), et s'unit aux Cl. en sib ou aux Cl. Altos.

Sax. Ténor supplée le Basson, et s'unit aux Cl. Altos ainsi qu'aux Cl. Basses.

Sax. Baryton supplée le Basson, et s'unit aux Cl. Basses.

Enfin, les Saxophones continueraient assez bien, au grave, la famille des Flûtes.

Il convient de ne pas oublier l'existence du *Saxophone Contrebasse*, bien qu'il soit d'un emploi assez rare. Il peut être fort utile pour des basses profondes, car il descend presque aussi bas que le *Contrebasson*⁽³⁾.

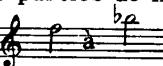
Etendue en notes réelles 

RÔLE DES SAXHORNS. Dans les "Harmonies" ils remplacent, en principe, les Bois des orchestres symphoniques. Parfois aussi ils peuvent remplacer les Cors. On les utilise également lorsque l'on transcrit des Chœurs à l'orchestre d'harmonie; ce sont les instruments qui conviennent le mieux pour traduire les accents d'un Chœur *mf*. Les *p* et *pp* des Chœurs seraient plutôt faits par le groupe *Clarinettes-Saxophones*, mais on peut (en les écrivant bien, c'est-à-dire *ni trop haut ni trop bas*) obtenir de réels *pp* avec les *Saxhorns*. - S'il s'agit d'un chœur *f* ou surtout *ff*, on emploiera plutôt les *Cuivres clairs*. - On pourrait aussi *doubler* les Cuivres clairs, par les *Saxhorns*; il en résulte une grande plénitude, mais le caractère des Cornets, Trompettes et Trombones en devient moins accusé, et dans bien des cas cela doit être évité.

Les *Cors* sont remplacés, suivant leur tessiture, par des *Saxhorns Altos, Barytons, ou Basses*.

Enfin, l'on utilise parfois les *Saxhorns à doubler les Clarinettes et Saxophones*. - C'est un procédé commode, "de tout repos"; j'ai déjà signalé son inconvenient (quelque monotonie). Et c'est affaiblir aussi le caractère des instruments à anches. Néanmoins on écrit assez souvent de la sorte parce qu'on juge cela plus pratique pour des harmonies incomplètes, composées d'amateurs plus ou moins habiles. Inutile de dire que nous considérons cela comme un "pis aller".

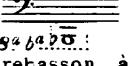
ROLE DES CORNETS À PISTONS. Si dans l'orchestre symphonique ils servent surtout à *fondre les sonorités* (entre *Cors et Trompettes*, notamment) ou parfois à *chanter des motifs* pour lesquels leur timbre est particulièrement indiqué (cf. *Kermesse du Faust* de Gounod), dans l'orchestre d'harmonie ils *renforcent* des parties de *Trompettes*; ils peuvent aussi exécuter des *traits de Flûte* ou de *Hautbois*, ou de *Clarnette*, ou *renforcer ces instruments* lorsque ceux-ci (solistes) risqueraient d'être couverts par l'ensemble des clarinettes et des saxophones. L'*agilité* des *Cornets à pistons* leur permet d'ainsi jouer le rôle de "*Bois soli*". - Dans les *ff* on peut également leur faire *doubler les Clarinettes*, soit mélodiquement, soit en parties d'accompagnement. Enfin, pour la *transcription d'un chœur*, on peut les joindre aux *Saxhorns*, ou les employer à traduire des passages de *Soprani* ou *Contralti*; mais peut-être serait-ce un peu plus risqué de transcrire pour *solo* de *Cornet à pistons* une phrase mélodique écrite, dans la version originale, pour *Soprano solo*...?

RÔLE DES TROMPETTES. En général, il est le même que dans l'orchestre symphonique. Mais cet instrument peut aussi traduire des parties de *Hautbois* de la version originale, ou des accents très incisifs des *1^{rs} Violons* (particulièrement de ). Dans la douceur, la *Trompette* remplacera fort bien, à la même octave, un *p* ou *mp* de *Clarinettes solo* (de l'orchestre symphonique), surtout de  Elle remplacerait également la *Flûte solo*, en transposant à l'octave: 

RÔLE DES TROMBONES. Le même que dans l'orchestre symphonique. - Ils peuvent aussi se charger de parties de *Bassons*, surtout dans les *notes graves* (de *mif à sib*); parfois aussi ils remplaceraient les *sous cuivrés* des *Cors* (car, en plein air, les *Cors* de l'orchestre d'harmonie ressortent moins "cuivré" que dans une salle de concert).

⁽¹⁾ Ce n'est là qu'un principe-guide *approximatif*. Il va de soi que pour des V.II, A., Vc. écrits à l'aigu, on ne peut s'en tenir aux instruments que j'indique ici.

⁽²⁾ On préfère souvent, pour remplacer les *1^{rs} Violons*, n'avoir que des *Clarinettes* - dont l'émission est plus légère, plus agile.

⁽³⁾ Rappelons que le *Contrebasson* et le *Sarrusophone contrebasse* en *ut* descendent au *sib*  La *Clarinette contrebasse* en *sib* fabriquée par la maison Leblanc descend jusqu'à son "ut", c'est-à-dire comme le *Contrebasson*, à ce *contre-sib* (note réelle). Le *sarrusophone C.B. en sib* descend un ton plus bas, au *contre lab*.

DIVISION DES PARTIES. Il est d'usage, dans les orchestres d'harmonie, de n'écrire que *2 parties* pour chaque sorte d'instrument, par exemple: 1^{res} Clarinettes, une partie; 2^{des} Clarinettes, une partie. De même: Cornets à pistons, à 2 parties seulement (qu'ils soient 2, 3 ou 4 pour jouer).

Exceptions faites : 1^e pour les *Trombones*, qu'en raison de leur puissance (et pour avoir les accords complets) on peut écrire à 3 ou même à 4 parties.

2^e pour transcrire des *Violons divisés*, et surtout *dans la douceur*. On aurait alors la possibilité de diviser les 1^{res} Clarinettes, ou même les secondes.

Il est certain que cet usage de n'écrire pas à plus de 2 parties (notamment par les Cornets et les Trompettes) pourrait être enfreint sans dommage pour la sonorité, du moins *dans certains cas*. L'orchestre d'harmonie, à cet égard, en est encore au stade où était l'orchestre symphonique lorsqu'on reprochait à *je ne sais plus quel compositeur d'avoir divisé les Altos!* Mais probablement, les instrumentistes seraient-ils déconcertés par ces éventuelles divisions; il y aurait de leur part une habitude à prendre, *une routine à combattre*. Souhaitons qu'on y parvienne un jour, - tout en reconnaissant qu'il n'est pas dans le caractère de la musique de plein air, de procéder à d'extrêmes divisions.

On résumerait les indications précédentes par ce tableau des :

EQUIVALENCES ENTRE LES GROUPES DE L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE ET CEUX DE L'ORCHESTRE D'HARMONIE :

Orchestre symphonique

1^{er} groupe : Picc., Fl., Ob., Fag., —
Sarrusophone C.B.

2^d groupe : *Instruments à Cordes*.

1^{rs} Violons _____

2^{ds} Violons _____

Altos _____

Violoncelles _____

Contrebasses _____

3^e groupe : *Bois*:

Picc., Flûtes _____

Hautbois _____

C.A. _____

Clarinettes sib _____

Bassons _____

Cors _____

4^e groupe : Trompettes en ut _____

Trombones _____

Cornets à pistons _____

Tuba _____

5^e groupe : Batterie _____

Orchestre d'harmonie

1^{er} groupe: id., mais à renforcer si possible, pour les *mf* ou *f*, à cause du *plein air*: Ob., C.A., Fag., C. fag. peuvent alors se remplacer par des *Sarrusophones*, plus *f* mais de timbre moins délicat.

2^d groupe: *Clarinettes et Saxophones*.

(pour Vl. à l'aigu): Picc., Fl., petites Cl. mib, Sax. soprano.

(pour Vl. registre normal): petites Cl., Cl. solo, 1^{res} Cl. sib, Saxophone soprano, Sax. alto; (éventuellement, Ob., ou Trp.)

2^{des} Cl. sib, Sax. soprano, Cl. alto, Sax. alto.

Sax. alto, Sax. ténor, Cl. alto en mib.

(pour l'aigu de l'Alto: Cl. sib, Sax. soprano).

Cl. Basse. -éventuellement, Basson.

Sax. ténor, Sax. baryton, Sax. basse, Sarrus. basse.

(pour l'aigu du Vc.: Sax. alto, Cl. alto, Cl. sib).

Cl. Basse, Basson. - Contrebasson. - Saxophone Basse
Sarrusophone Contrebasses, Contrebasses à Cordes.

3^e groupe: *Saxhorns* (en principe, et *sauf pour l'aigu*).

Picc., Flûtes, petites Cl., Sax. Soprano.

Hautbois, Sax. Soprano.

C.A., Sax. Alto.

petit Bugle en mib (pour l'aigu). (Plus à l'aigu: Sax. Soprano, ou Soprano). Bugle. -Saxhorn Alto.

passages de virtuosité: Cl. solo, Sax. Soprano, Sax. Alto, C. à pist. (selon le registre): Saxhorn Alto - Saxhorn Bar. - Saxhorn Bas. et pour des tenues *pp* dans le grave: Trombone, ou Saxophone Basse, ou Saxhorn Basse. Eventuellement, Basson.

Cors - Cornophones - pour l'aigu du Cor: Bugle, ou Saxophone Alto; pour le medium, Saxhorn Alto; pour le grave, Saxhorn Baryton, ou Basse, ou Trombone dans la douceur.

Trompettes en sib, Cornets à pistons.

Trombones (à écrire plus solidement).

Cornets à pistons.

Trombone basse.

Sans changement pour l'orchestre d'harmonie.

Fanfares. Les fanfares proprement dites n'utilisent que des *instruments de Cuivre*⁽¹⁾. Quelquefois on y ajoute des *Saxophones*, à cause de leur facilité d'exécution pour les arpèges et les traits rapides. Peut être est-ce un tort, car cette adjonction tend à diminuer le caractère de la fanfare.

L'orchestration "traditionnelle" des fanfares mélange les timbres, et *double tout*, réunissant les Cuivres doux aux Cuivres clairs. Cela semble *plus pratique*, surtout pour des amateurs. Mais c'est amollir les sonorités, c'est rendre monotones les orchestrations. Combien il serait plus musical de procéder avec davantage de variété, de fantaisie, *d'imagination!* Des fanfares comme en écrivirent Paul Dukas, Albert Roussel, Florent-Schmitt, nous montrent ce qu'on peut faire avec ces *instruments populaires* sur lesquels nous comptons beaucoup pour la culture musicale de la nation le jour qu'un *beau répertoire* s'offrira aux amateurs.

La composition normale d'une fanfare assez complète est la suivante:

Cuivres doux:

(Ces *Saxhorns* des fanfares correspondent aux *Clarinettes* et *Saxophones* des orchestres d'harmonie, et par conséquent aux *Cordes* de l'orchestre symphonique. – Il est bon, en principe, de ne pas doubler les *Saxhorns* par les *Cuivres clairs*, sauf pour de grands unissons de tous les exécutants. Toutefois, l'on n'a pas à s'interdire ces sortes de doublures, car elles peuvent donner une belle plénitude, pour des accords calmes, à toutes les nuances entre *pp* et *ff*.)

Cuivres clairs:

(On peut laisser un chant de Trompette solo se détacher sur le fond des *Saxhorns*; on peut également joindre les *Cornets à pistons*, en accords, aux *Saxhorns*; on peut opposer les deux groupes, ou bien encore les combiner mais sans doubler effectivement: comme dans l'orchestre symphonique on combine les Bois et les Cordes. Bref, il y a mille et mille moyens d'écriture et d'orchestration qui ne sont peut-être pas courants, mais qui donneraient d'excellents résultats.)

Cors: 4 Cors, employés en Allemagne et en Belgique: ils n'ont de raison d'être, qu'*opposés aux Cuivres clairs*. A l'unisson des Trompettes et Trombones, ils les amollissent. Mais on peut les réunir aux *Saxhorns*.

De préférence aux Cors, j'ajouterais des *Trompes de chasse*, 4 ou même 8. Ces instruments sonnent à merveille dans le plein air, comme chacun l'a pu constater. Il faut seulement, alors, que les morceaux soit en *Ré* puisque c'est le ton de la Trompe de chasse et qu'elle ne donne que les harmoniques naturels. – Mais les instruments à pistons peuvent très bien, pour réaliser ce ton de *Ré*, jouer "en *mi*" ou "en *si*".⁽³⁾

Dans le tableau précédent nous avons indiqué: 1 partie, 2 parties, parfois 3 ou 4 parties. – C'est un *maximum*, bien entendu. Rien ne s'oppose à des unissons, et même pour l'emploi des Cuivres clairs. Toutes sortes d'écriture sont possibles pour les Fanfares, y compris le style *monodique*. Il ya beaucoup à trouver dans ce domaine de la musique pour Fanfares, – de belles découvertes à faire pour qui saura comprendre de quelle beauté véritable elle peut resplendir.

Petit Bugle (*mi b*) 1 partie.

Bugles (*si b*) 2 parties, parfois 3 ou même 4 parties⁽²⁾.

Cornets à pistons (*si b*) 2 parties. (Les Cornets, plus clairs, peuvent aussi bien se joindre au groupe des Trompettes et Trombones).

Altos (*mi b*) 1 ou 2 parties (3 ou 4 exécutants).

Barytons (*si b*) 1 partie, rarement 2.

Basses (*si b*) 1 partie, rarement 2, (mais en général plus d'un exécutant).

Contrebasses (*mi b*) 1 partie.

Contrebasses (*si b*) 1 partie, en général le même que celle des C.B. *mi b*.

3 ou 4 Trompettes
3 ou 4 Trombones
dont, si possible, un
Trombone basse. } au total 6 ou 8 parties, dont
par conséquent aucune n'est
doublée.

(1) Le groupe des *Cuivres clairs*, celui des *Saxhorns*, et parfois des *Cors*.

(2) On divise parfois les 1^{er}s Bugles (comme on diviserait les 1^{er}s Cl. de l'orchestre d'harmonie) pour transcrire un passage de *Violons divisés*.

(3) L'usage des pistons permet n'importe quelle tonalité. Pour avoir *Ré*, on écrit *mi* aux instruments en *si b*, et *si* aux instruments en *mi b*.

NOTES SUR LES CARACTÈRES DES DIVERSES TONALITÉS

Depuis longtemps les musiciens ont reconnu un caractère propre à chaque tonalité. Et s'ils ne s'accordent pas exactement dans tous les détails, il n'en reste pas moins que sur des points ils sont du même avis. Ainsi, personne n'ira soutenir que le ton de *La majeur* soit plus sombre que celui de *Mib mineur*, ni même que *Lab mineur* soit plus clair que *Fa♯ mineur* ou que *Ré majeur*.

On s'est demandé souvent à quoi tient le caractère que presque tout le monde attribue à un ton donné, tandis qu'un autre sonne, pour eux, bien différent?

Il existe probablement deux raisons à cela.

La première, c'est que la sonorité des instruments à Cordes est beaucoup plus brillante avec des tons à dièzes ou même, en *ut*) qu'avec les tons bémolisés: les tons diézés ont un plus grand nombre de notes faisant vibrer, par résonnances harmoniques, les cordes à vide de l'instrument (*do, sol, ré, la* pour les Violoncelles et les Altos, *sol, ré, la, mi* pour les Violons).

En *Sol b* aucune note de la gamme ne correspond directement avec une note des cordes à vide, sauf (tout au plus) le *Do b* (= *si ♭*) qui se trouverait, en harmoniquement, à la quinte au-dessus ou à la quarte au-dessous de *Mi ♭*.

On conçoit qu'en raison de l'accord des violons et les altos, il est naturel que le ton de *La majeur* soit très lumineux, clair, puissant. Mais les tons de *Mi* et de *Si*, qui ont moins de notes en correspondance avec les cordes à vide, sont également très clairs, et plus clairs même que le ton de *Sol* ou celui de *Ré*, qui en ont davantage.

Il semble donc qu'une autre cause doive intervenir, par suite de laquelle une sorte d'éclairement progressif se manifeste lorsqu'on va vers un plus grand nombre de dièzes, alors que le contraire se produit dans la marche inverse, menant à un plus grand nombre de bémols. *Fa mineur* est tragique, et même assez sombre malgré ses notes *Sol, Do*, qui sont celles de deux Cordes à vide des altos et des violoncelles; *Fa♯ mineur* n'a pas davantage de notes correspondant aux cordes à vide: seulement *La* et *Ré*, et cette tonalité, surtout avec un *Ré♯* pour 6^e degré, est féerique, lointaine, point sombre du tout.

Je pense que, sans laisser de subir l'influence des sonorités d'instruments à cordes, l'oreille obéit aussi à une autre suggestion, qui est le rapport de la tonalité entendue, avec la tonalité centrale d'*Ut majeur*, prise comme point de départ. Voyez comme *Fa mineur*, après *Ut majeur*, est définitif, immédiat, pesant et sombre (sinon éteint)⁽¹⁾, et comme – également après *Ut majeur* – le charme lumineux et rêveur s'affirme, de la tonalité de *Fa♯ mineur*.

Et c'est la raison pourquoi, sur le piano, nous ressentons des impressions analogues, lesquelles ne dépendent plus d'une sonorité d'orchestre. Il est certain qu'à cause de la prédominance, dans les exercices musicaux, de la tonalité d'*Ut majeur* (de laquelle on part toujours), *Ut majeur* constitue un repère auquel instinctivement l'oreille se rapporte. D'ailleurs lorsque vous prenez l'habitude (à la campagne par exemple) d'un vieux piano trop bas d'un ½ ton, c'est la gamme d'*Ut* de ce piano qui devient le centre: les tonalités de *Fa* ou de *Fa♯* y gardent les mêmes caractères que ceux indiqués plus haut, bien qu'étant réellement (par rapport au diapason juste) *Mi* et *Mi♯*.

Dans tous les cas, on peut être certain que le caractère des divers tons ne tient pas à leur hauteur absolue: il est déterminé soit par la sonorité des "Cordes" de l'orchestre, soit par le rapport de la tonalité avec celle d'*Ut*, soit pour ces deux raisons. Mais jamais par la hauteur absolue. En effet, Rameau attribuait au ton de *Sol* (par exemple) des caractères analogues à ceux discernés par Gevaert: or, le *La* du temps de Rameau était de plus d'un ½ ton au-dessous du *La* qu'entendait Gevaert!

Une autre preuve de cette interprétation de l'oreille interprétant des modulations vers les ♯ ou vers les ♭, celles-là éclairant et celles-ci tamisant l'éclat, c'est que par les dièzes on arrive à *Si*, "étincelant", ainsi qu'à *Fa♯* qualifié parfois de "dur" (et, dans tous les cas, clair) tandis que *Sol b* est tenu pour sombre. Or ce n'est pas la très petite différence enharmonique⁽²⁾ entre ces deux tonalités qui peut, matériellement, faire que *Sol b* sonne sombre, *Fa♯* d'autre part sonnant dur et clair.

(1) Ce sont *Mib mineur* et *Lab mineur* qui sonnent éteints.

(2) Différence qui n'existe même pas sur certains instruments, tels que le *Cor*, la *Trompette*, etc. Pour les Bois, quelques doigts parfois permettent un ♯ plus haut que le ♭ enharmonique, mais en principe ils jouent aussi dans le "tempérament égal".

Quoi qu'il en soit, voici d'après Gevaert les caractères que l'on attribuerait aux diverses tonalités majeurs :

<i>Fa</i> : tranquille, intime.	<i>Ut majeur</i> : ferme, décidé.	<i>Sol</i> : gai, léger.
<i>Si b</i> : distingué, riche.		<i>Ré</i> : brillant, -bruyant (?)
<i>Mib</i> : majestueux, puissant.		<i>La</i> : lumineux, joyeux.
<i>Lab</i> : grave, mystérieux.		<i>Mi</i> : éclatant, -tendre (?)
<i>Ré b</i> : grave, -austère (?), tendre aussi.		<i>Si</i> : étincelant, violent.
<i>Sol b</i> : sombre (?)		<i>Fa</i> : dur (?)

Ce tableau suggère quelques remarques. — D'abord, il est incontestable que chacun de ces tons n'a pas qu'un seul caractère, mais plusieurs, selon les cas (cela dépend beaucoup de la phrase ainsi que des harmonies); toutefois ces divers caractères accessoires doivent s'accorder au caractère principal dont ils dépendent, et qui est par exemple: *La*, lumineux; *Mi*, éclatant, etc.

Ut "ferme, décidé": cela cadre bien avec la conception d'*Ut-tonalité centrale*, symbole d'équilibre, non d'ailleurs incompatible avec une grande puissance, une majesté souveraine (exemples, plusieurs passages du *Prométhée* de Gabriel Fauré). Si Gounod disait: "Dieu est en ut", Mozart écrivit dans cette tonalité la "*Symphonie Jupiter*".

Sol "gai, léger" (j'ajouterais: pastoral) se trouve souvent vérifié⁽¹⁾, et *Sol* a certainement davantage de lumière que *Fa*. Si le ton de *Fa* peut être "pastoral" aussi, c'est dans la Symphonie de Beethoven, mais avec le sentiment de repos, de paix "qu'on éprouve en arrivant à la campagne". (Cela vérifie les qualificatifs de Gevaert: *Fa*, tranquille, intime). Or, passer de l'accord (ou du ton) d'*Ut* à celui de *Fa*, ne demande pas la même sorte d'énergie intérieure que d'*Ut* à *Sol*. Ainsi se retrouvent, par leurs rapports respectifs à la tonalité d'*Ut*, les caractères énoncés par Gevaert pour celles de *Fa* et de *Sol*.

Maintenant, considérez l'effet d'une modulation d'*Ut* à *Ré*: il concorde avec ce que dit Gevaert (*Ré*, brillant). Je comprends moins l'épithète de *bruyant*, et je pense qu'il faudrait dire plutôt: sonore (le ton de *Ré*, aux Cordes, est en effet très sonore). Mais il convient aussi bien à des morceaux doux, suaves et tranquilles — par exemple les *Roses d'Ispahan*, de Fauré.

Une thèse ingénieuse, celle je crois du maître belge Jean Absil, consiste à penser que les significations par nous attribuées aux diverses tonalités ne sont autres que le résultat d'une autosuggestion (d'ailleurs collective), provenant de telle ou telle illustre symphonie dont nous identifions le caractère et la tonalité, pour ensuite en attribuer le même caractère à tout autre ouvrage écrit dans cette même tonalité. Ainsi l'impression produite par le ton de *Fa* viendrait de la *Symphonie Pastorale*, celle que nous donne *Ut mineur* serait due à la 5^e *Symphonie* de Beethoven, *Ut majeur* aurait la majesté souveraine de Zeus à cause de la *Symphonie* de Mozart, etc. Il se peut en effet que nous gardions en nous le souvenir très vif du caractère de certains chefs-d'œuvre, et que cela contribue au sentiment que nous causent les diverses tonalités. Mais le caractère de ces chefs-d'œuvre peut fort bien, tout d'abord, confirmer ce que nous donne le rapport entre leur tonalité et celle d'*Ut majeur*; il peut, somme toute, provenir de ce rapport lui-même, autant que de la nature des idées, le compositeur ayant choisi d'instinct la tonalité qui convenait le mieux.

Ce rapide examen nous montre que le problème des tonalités et de leurs caractères respectifs est moins simple qu'on ne le pourrait croire. Ajoutons d'ailleurs que la clarté ou l'obscurité d'un ton est chose relative, point seulement à ce repère central que constitue le ton d'*Ut majeur*, mais aussi aux principales tonalités du morceau dont il s'agit, et particulièrement à l'initiale. C'est ainsi que dans une *Symphonie en La*, le ton de *Sol*⁽²⁾ aura sensiblement le caractère du ton de *Si bemol* dans une *Symphonie en Ut*. Il y a d'ailleurs des modulations passagères et dont l'enharmonie vous entraîne fort loin, sans que l'oreille songe à nous suggérer: "on est en *Sol b*, sombre", ou bien: "nous sommes en *La majeur*, lumineux." — Il faut enfin tenir compte du mode de la phrase, car l'*Hypolydien* (= "mode de *Fa*") donne une telle impression de lumière (avec certaines harmonies et certains motifs) qu'un passage écrit dans la tonalité de *Fa* et sur ce mode hypolydien sonnera plus lumineux qu'un passage en *Sol*, du mode majeur ordinaire.

(1) Voir: *Final* de la *Symphonie en Sol majeur*, de Haydn; thème *Allegro* de l'*Ouverture de Mireille*, etc.

(2) En arrivant incidemment, ce qui peut très bien se produire dans un morceau dont le ton principal est *La*.

Il serait trop long d'entrer dans le détail des caractères que présentent les différentes tonalités avec les *modes grégoriens*. Mais nous avertissons le jeune musicien d'y prendre garde et de savoir apprécier les nombreuses richesses que lui peuvent fournir ces admirables *Modes anciens*.

Je complèterai cette étude au sujet des diverses tonalités, par quelques aperçus relatifs au *Mode mineur ordinaire* :

Ré mineur:

pathétique, impétueux, *colère* parfois (*1^{er} temps de la Symphonie avec Chœurs*, *Libera du Requiem* de Fauré; *Prélude* de Faure, en *Ré mineur*).

Sol mineur:

pathétique, expressif, plus sombre que *Ré mineur* (*Symphonie de Mozart*⁽¹⁾; *2^d Concerto* pour piano, de Saint-Saëns).

La mineur:

clair, populaire, naïf, serein; avec la sensible, d'un pathétique tempéré. (*Allegretto* de la *Symphonie en La* de Beethoven).

Mi mineur:

assez clair; sans tristesse, et non dénué d'espoir. Féerique parfois (*Ouverture du Songe d'une nuit d'été*).

Si mineur:

expressif mais *avec espoir*. (J. S. Bach, *Messe en Si*).

Ut mineur:

pathétique, mais actif et énergique dans la révolte; sombre néanmoins (Beethoven, *Symphonie N° 5*).

Fa mineur:

dramatique, sombre, (Ch. Koechlin, *Fugue en Fa mineur*).

Si b mineur:

sombre, expressif, dououreux (*Sonate de Chopin*, dite *Funèbre*; *fugue du Clavecin bien tempéré*, vol. I).

Mib mineur:

éteint, sombre; le ton des fantômes dans la nuit (Ch. Koechlin, *Nuit de Walpurgis classique*). Lointain et presque féerique avec *do ♭* et *fa ♭* (Ch. Koechlin, *Vers la voûte étoilée*).

Lab mineur:

très éteint, expressif et doux (*Andante* du *Concerto* de Mme J. Herscher - Clément).

Fa ♭ mineur:

clair, légendaire, nocturne, féérique (surtout avec le *Ré ♭*). (Ch. Koechlin, *Nox*; id., *Vers la plage lointaine*; id., *Berceuse phoque*).

Ut ♭ mineur:

puissant, actif, nullement découragé (G. Fauré, *Thème et Variations*).

A peu près unisés à l'orchestre:

Sol ♭ mineur:

Ré ♭ mineur:

La ♭ mineur:

Ré ♯ mineur:

⁽¹⁾ Cette Symphonie en *Sol mineur* était tenue, au XVIII^e Siècle, pour sombre et tragique.

Quant aux *Modes majeurs*, on résumerait comme suit :

Fa majeur.

tranquille, intime, pastorale aussi (Beethoven, *Symphonie Pastorale*. - Moins intime, il est vrai, et point particulièrement tranquille dans la 8^e *Symphonie* de Beethoven. - Serein et pur, dans la *Pastorale pour orgue*, de J. S. Bach).

Sib majeur.

expressif, et plus *romantique* que lumineux (Schumann, 1^{re} *Symphonie*; Beethoven, *Symphonie N° IV*).

Mib majeur.

majestueux, puissant (Beethoven, *Symphonie Héroïque*) (plus expressif que majestueux dans la *Symphonie en Mib* de Mozart).

Ut majeur.

ferme, décidé, bien assis, avec l'équilibre et le *définitif* de la force souveraine (*Symphonie Jupiter*, de Mozart; *Final du Prométhée* de G. Fauré).

Mais on ajoutera que cette tonalité se prête aussi à des conceptions plus "humaines" et nullement "divines" (1^{re} *Symphonie* de Beethoven).

Sol majeur.

gai, léger, pastoral (*Ouverture de Mireille*, de Gounod; *Symphonie en Sol*, de Haydn).

Ré majeur.

clair, brillant (*Suite en Ré*, de J. S. Bach; d'ailleurs l'*Aria* de cette *Suite* n'a rien de "brillant", mais il est d'une belle sonorité, pleine et lumineuse. - Très brillante, au contraire, l'*Ouverture des Noces de Figaro*).

La majeur.

lumineux, joyeux (Beethoven, *Symphonie en La*).

Lab majeur.

grave, tendre, mystérieux. Peu sonore aux instruments à Cordes. Intime et doux (cf. de Ch. Kœchlin: *Amphise et Melitta*, sur la poésie d'A. Samain; phrase de Cor dans le *Nocturne "Vers la nuit étoilée"*; et de G. Fauré: *Nocturne sur la poésie de Villiers de l'Isle Adam*, etc.).

Ré b majeur.

grave, tendre, profond. (G. Fauré: *Soir*, sur la poésie d'A. Samain; et l'admirable 6^e *Nocturne pour piano*, etc.).

Sol b majeur.

sans aucun éclat; très doux, intime, nocturne et profond (phrase majeure du *Scherzo* de la *Sonate en Sib mineur* de Chopin).

Mi majeur.

lumineux, éclatant (*Ouverture du Songe d'une nuit d'été*). Se prête d'ailleurs à des expressions bien différentes, par exemple celle du *Nocturne (Solo de Cor)* du *Songe d'une nuit d'été*.

Si majeur.

étincelant; au besoin violent, victorieux (*Fervaal* de V. d'Indy, l'"appel aux clans"; Ch. Kœchlin, *Chant de Kala Nag*). Parfois seulement, très clair et féerique (Ch. Kœchlin, 1^{er} temps de la *Sonate piano et violon*).

Fa # majeur.

qualifié de *dur* par Gevaert; mais dans l'entr'acte de *Fervaal* cette tonalité garde une grande douceur, ainsi que dans l'*Hymne à la Nuit* de Ch. Kœchlin, (où le caractère de cette tonalité se rapproche alors de celui que nous offre *Sol bémol majeur*).

CHAPITRE VI

LA COULEUR ORCHESTRALE

J'ai tenté de guider l'élève dans les chemins connus déjà, et qu'il ne doit pas ignorer. "Apprenez d'abord le métier des autres, — vous apprendrez ensuite, peu à peu votre métier", nous disait si judicieusement Massenet. — Mais une fois que l'on connaît "l'orchestre des autres" (au moins dans ses grandes lignes et dans ce qu'il faut savoir), on n'en a pas fini! Et souvent, en définitive le jeune prix de Rome ne sait pas encore grand chose. "L'orchestration, écrit Rimsky-Korsakoff, est création, et l'on n'apprend pas à créer". Pensée juste, à coup sûr; semblera-t-elle (paradoxalement chez l'auteur d'un Traité fort intéressant, qui mérite sa réputation? Cette science orchestrale, qu'il possédait lui-même à fond, sans doute a-t-il voulu signifier qu'en pareille matière l'imagination, l'intuition jouent un rôle capital: et l'on ne saurait mieux juger. Mais l'imagination, l'intuition créatrice gardent grand avantage à partir du savoir, — lequel ne paralyse pas, au contraire.

Les chapitres précédents contenaient des extraits de réalisations pour la plupart normales et classiques, d'ailleurs bien connues; nous y avons joint certaines citations d'œuvres modernes qui, nous l'espérons, seront utiles également. Nous avons signalé des usages, émis des principes généraux qui, pour n'être pas absolument rigoureux, régissent la majorité des cas. Mais il est nombreux d'exemples qu'à présent je voudrais citer: les plus caractéristiques peut-être de ce *Traité*, ayant trait à des effets particuliers, réalisés par des moyens qu'inventa le musicien pour obtenir la couleur voulue.

Notez que cette couleur, ce caractère tiennent à l'*écriture*, parfois, — à l'*idée musicale*, autant qu'à l'*instrumentation*: ainsi tel passage (déjà cité) du 1^{er} acte de *Lakmé* ("Et maintenant, dans cette eau transparente...") p. de la partition piano et chant), ou tel autre avec des neuvièmes successives au 4^e acte de *Pelléas et Mélisande*. Ecrits pour d'autres instruments la couleur en serait presque aussi vive. — Mais en certains cas, il y a des timbres de *soli* qui se révèlent absolument nécessaires. Il fallait la Flûte pour le grand chant, si émouvant, du ballet d'*Orphée*, le Hautbois pour la *Course à l'abîme* de la *Damnation de Faust*, la Clarinette dans l'*Ouverture du Freyschütz* (et les Cors en *quatuor* dans cette même Ouverture), les Trombones pour accompagner l'air de Mephistophélès: "Voici des roses..." Et ce sont aussi des mélanges de timbres, d'inédites combinaisons d'instruments (voyez comment Bizet évoque les cloches dans le *Carillon de l'Arlésienne*), bref, mille trouvailles dont le champ si vaste est loin d'être éprouvé.

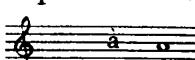
La juste concordance des timbres à l'*expression*, voilà ce que vous devez trouver. Parfois la solution, en sa simplicité, paraît évidente, — mais il fallait que le musicien eût le génie de s'en aviser: ainsi, les petites flûtes à la fin du *Menuet des Follets* de la *Damnation de Faust*, extraordinaire effet de lucioles fantastiques. — Cette découverte des timbres appropriés, aussi bien que de l'*écriture* nécessaire à la signification profonde d'un morceau, c'est le principal dans l'*orchestration*, pour qui sait déjà le "métier courant". Il y faut bien quelque génie, je l'accorde; mais inutile de composer si vous n'avez pas un peu de génie (ce qui ne dispense pas d'acquérir tout le talent possible). Les Bois majestueux, hiératiques, dans l'air des *Adieux de Didon* (des *Troyens*): mettez des Cordes à leur place, l'effet sera détruit. Les 4 Bassons du Rat, qui grattent, le Quatuor restreint qui saute dans la *Chanson de la Puce*, l'Alto solo du Roi de Thulé: trouvailles logiques, nécessaires, et géniales, — comme aussi les Trombones à 3, menaçants à la fin du *Prélude de Carmen*, comme enfin la Flûte pure et sacrée dans le célèbre *Duo des Pêcheurs de Perles*.

Et même pour une inspiration en quelque sorte intérieure, comme celle de Fauré, où l'on serait tenté de croire que l'harmonie étant tout, point ne s'agit de la revêtir d'aucun "pittoresque", j'ai pensé sans hésitation que dans sa musique de scène pour *Pelléas et Mélisande* (qu'à sa demande j'orchestrerai au printemps de 1898) il fallait certaines alliances de timbres pour lui garder, dans cette version instrumentale, tout son accent, toute son expression fauréenne.

Les caractères multiples et si divers de chacun des instruments à vent (surtout les Bois), se sont trouvés implicitement décrits en plusieurs endroits des chapitres précédents (ch. I, III, et IV pour la mélodie confiée à des soli de Bois). Je crois utile d'y revenir au sujet de cette couleur orchestrale.

Puis l'on étudiera l'usage de certains moyens propres aux Instruments à Cordes (notamment la sourdine, les pizzicati, et l'emploi des *soli*). Il y aura lieu, ensuite, de donner un certain nombre d'exemples plus complexes, en les classant (si possible) d'après le genre d'évocation auquel chacun d'eux correspond.

I. BOIS; CORS; CUIVRES.

FLÛTE. Etrange dans le *grave*, sonnant comme une trompette lointaine et donnant même (quand elle n'est pas couverte) l'illusion de la *force* à cause de son grand volume. Le caractère *incisif* du son, de  se trouve admirablement en valeur, et presque humoriste, dans un thème (déjà cité) de la *Sheherazade* de Rimsky-Korsakoff. Ce sont les notes dites "sifflantes".

Le *medium*, si doux en des cantilènes comme celles de J.-S. Bach dans ses *Sonates de flûte*, est vraiment "idyllique" (cf. aussi la charmante *Idylle* de Chabrier); c'est le "bonheur sans arrière-pensée" dont témoigne la première phrase du *Prélude à l'Après midi d'un Faune*, ou celui de la 1^{re} *Eglogue* de Virgile dont les derniers vers se trouvent évoqués dans une *Sonate pour flûte et piano*⁽¹⁾.

Ce *medium*, en *staccato léger*, sonne immatériel et féerique dans le *Scherzo* du *Songe d'une nuit d'été*: la flûte seule pouvait réaliser cette évocation. Il est, accompagné de simples arpèges de Harpe, d'une impassibilité hiératique dans le *Duo* des *Pêcheurs de Perles*, avec quelque chose d'extra-humain qui n'est pas sans rapport avec l'"immatériel" dont je viens de parler. Si l'on veut faire chanter Ariel l'on ne songera ni à la Clarinette ni au Hautbois, mais à ce medium de la Flûte (ou bien à une vocalise de Soprano, comme celle écrite à ce sujet par E. Chausson, -ou encore à quelque mélodie des *Ondes-Martenot*).

Plus haut, ce sont des *touches lumineuses*, celles de 2 flûtes en tierces  et qui, à cette tessiture, restent très douces.

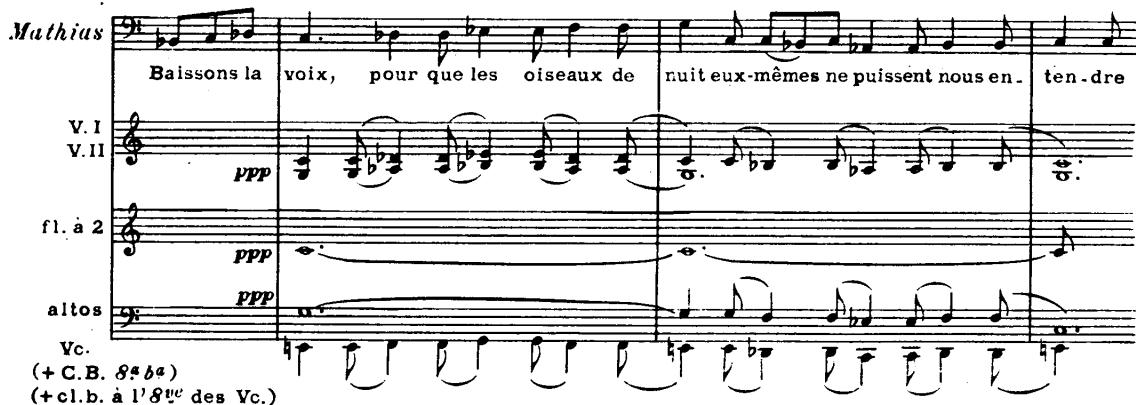
L'*aigu* de la flûte peut se faire *tragique*, ou *éclatant joyeusement*, ou bien encore *planant* avec une sérénité froide et calme, au-dessus de l'orchestre. N'oubliez pas non plus le côté tragique des plaintes d'une flûte dans ses notes hautes (cf. l'air du *ballet d'Orphée*).

Enfin, se répartissant sur toute l'étendue de l'instrument, des arpèges rapides, des cabrioles fantaisques (que permet son extrême agilité), de souples arabesques se prêtent à toutes sortes d'harmonies polytonales que font "passer" la douceur d'attaque et la fluidité des sons. Dans cet ordre d'idées, plus d'un musicien moderne a fait appel à la flûte, et souvent avec bonheur. Il faut relire, à ce sujet, le *Concerto* de J. Ibert, et les *Joueurs de Flûte* d'Albert Roussel. En ce dernier recueil vous trouverez son caractère mystérieusement hiératique, dans l'émouvant *Krishna*.

Il s'en faut, à coup sûr, que nous ayons épousé la matière, et cet exposé reste incomplet. Tel quel, souhaitons pourtant qu'il ouvre des horizons sur les ressources si nombreuses de cet instrument. Voici quelques exemples, en commentaire des remarques précédentes :

Couleur sombre et mystérieuse de la flûte dans le grave pour des dessous d'orchestre pp:

Mathias



Baissons la voix, pour que les oiseaux de nuit eux-mêmes ne puissent nous entendre

V.I
V.II *ppp*

fl. à 2 *ppp*

altos *ppp*

Vc.
(+ C.B. 8^e b^e)
(+ cl.b. à l'8^e des Vc.)

A. Bruneau
Messidor
(2^d acte. p. 226)

⁽¹⁾ Ch. Kœchlin, N° II de la *Sonate pour flûte et piano*.

*Flûtes dans le grave: doux, plein,
avec tant soit peu de "vague à l'âme"
(..."Il fait sombre dans les jardins...")*

2 fl.
etc.
2 cl.
cor
Vcl. pizz.
C.B. arco
div. pizz.

C. Debussy
Pelléas et Mélisande
(1^{er} acte)

Autre exemple : flûte dans le medium, presque le grave :

f1. *PPP mystérieusement doux*
4 V.I (4^e c.) *PPP*
4 V.I *smorzando*
(les instr. à cordes sont tous avec sourd. et sur la touche)
4 V.II *PPP*
4 altos *dolciss. cl.*
3 Vc. *ppp*

Ch. Kœchlin
La Forêt païenne
(II)

Arabesques de flûte dans le medium et le grave, très doux :

(tranquille, sans trainer)

1 flûte *pp*
1 clar. *ppp*
altos sourdine *pp*
Vc. div. sourdines *pizz. dolciss.*
arco *pp*
arco *ppp*
pizz. *arco*

Ch. Kœchlin
A l'ombre, près de la fontaine de marbre
(Extr. des Heures Persanes)

Couleur féerique et comme immatérielle de la flûte :

fl. solo
2 fl.

Mendelssohn
Scherzo du Songe d'une nuit d'été

Dans l'exemple suivant la flûte garde encore son *caractère féerique*; l'ensemble reste très lumineux à cause de la disposition des Cordes, et du caractère même de la musique :

Phryné
Lampito
Nicias
Jamais l'encens pour toi ne cesse de fu
mer
Ton radieux sou
ri.re
V. I
V. II
A.
H. p.
fl. à 2
(P)

C. Saint-Saëns
Phryné
(Trio du 2^d acte.
p. 125)

Flûte hiératique des Pêcheurs de Perles :

flûte *pp*
H.p.

G. Bizet. *Duo des Pêcheurs de Perles* (1^{er} acte)

Thème de Krishna (des Joueurs de Flûte, de Roussel) :

(♩ = 120)
p *mp* *dim.*
(Sur un mode hindou)

A. Roussel. *Joueurs de Flûte* (III. Krishna)

"Lumière" de la flûte, qu'aucun autre instrument ici ne remplacerait :

fl. solo

Ch. Kœchlin *Aubade* (Extr des Heures Persanes)

Et pareillement, au début du 2^d acte de Pelléas et Mélisande :

2 fl. *p* *doux et expressif* *dim.* cl. 1^o *p* *dim.* *pp*

C. Debussy
Pelléas et Mélisande
(2^d acte, sc. I.)

3 fl.
3 cors (*pp*)
avec sourdines
V.I div. (—) V.II div.
A. div. (—)
Vc. div. (—)

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande (Prologue)

(Noter l'écriture des instruments à cordes (divisions en octaves), et le ré du 2^d Cor, donnant tant de relief à cette sonnerie féerique.)

De même :

Accord de 3 flûtes dont 2 dans le medium : sonorité claire, jeune et douce à la fois :

3 flûtes *p* *doux et expressif*
cl. *pp*
V.II pizz.
4 altos soli *pp*

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(1^{er} acte. Entrée de Pelléas)

de même

E. Satie
Socrate
(page 44)

Autre exemple de lumière de la flûte :

id. (page 48)

PETITE FLÛTE. La plupart du temps on l'emploie pour doubler, à l'octave supérieure, les flûtes ou les violons. Elle ne joue point, dans ce cas, le rôle d'un soliste (sauf s'il s'agit d'une doublure dans le registre suraigu, à partir du *contre-fa* ou du *contre-sol*). Elle ajoute *de la lumière* à l'ensemble de la sonorité, et cette action n'est point négligeable. — Mais ici nous ne voulons examiner que son *caractère propre*, et la *couleur* qui en résulte.

Il semble — à part le côté "satanique" découvert par Ch. M. Weber (cf. la *Chanson à boire* du *Freyschütz*, avec les trilles des deux petites flûtes) et si heureusement mis en lumière par Berlioz dans la *Damnation de Faust* — il semble que l'usage de la petite flûte en solo soit plutôt l'affaire des musiciens modernes. Ses trois registres correspondent à des caractères bien différents.

Le *grave*, qui est faible, vacillant, tout-à-fait dépourvu du charme de la flûte dans le *medium* (qui lui correspond), donnera l'impression d'un *lointain* un peu étrange, avec quelque *âpreté* (même *pp*). Il y a des cas où la flûte serait *trop jolie*, tandis que la petite flûte évoque de vastes horizons désolés (cf. la fin du *Chant des bateliers de la Volga*, transcrit pour *choeur et orchestre* par Ch. Kœchlin⁽¹⁾). Dans une atmosphère analogue de *détresse*, la petite flûte était le seul instrument dont le *grave* pût doubler (à l'octave) les Cordes, au début de la *Prière du Mort* (Ch. Kœchlin):

(Andante)

Mais avec le *medium* de cet instrument, nous entrons dans un domaine tout autre. Les sons deviennent plus clairs, ils ne manquent pas d'un certain agrément; le volume est plus mince que celui de la flûte, le timbre moins velouté, avec quelque chose (selon la phrase) de naïf, ou d'"exotique". On sait l'heureux parti que Ravel a tiré, dans ses *Chansons Madécasses*, d'une flûte frêle (ce n'est autre que le *medium* de la petite flûte); pour son *Concerto de piano* il lui confie un important solo. Cette seconde octave du *piccolo* (et qui correspond à l'*aigu* de la grande flûte) a davantage de finesse, de légèreté; elle insiste moins, et de toute façon les traits sont d'une exécution plus facile. Mais elle ne saurait avoir le pathétique de la flûte et l'on ne concevrait pas, notamment, la grande mélodie d'*Orphée* jouée par le *piccolo*.

⁽¹⁾ Le passage en question: (notes réelles) serait doux et fort agréable à la flûte, mais le *lointain*, la solitude et le *froid* demandaient au contraire le timbre de la *petite flûte*.

Le *do*, le *do*#, le *ré* sonnent déjà haut, surtout sur un orchestre dont les autres parties restent assez loin de ces notes. Elles peuvent se jouer *pp* et sortent, chez les bons instrumentistes, avec une grande pureté. – L'*aigu* de la petite flûte était en général réservé, soit à des fusées fulgurantes, soit à des tenues en crescendos violents (comme dans l'*orage* de la *Symphonie Pastorale*), soit à doubler à l'octave des traits *ff* de Violons ou de Bois (il y avait aussi les ricanements diaboliques des *Follets*, dans la *Damnation de Faust*). Darius Milhaud, en sa qualité de Provençal et ne craignant pas d'ailleurs les timbres purs accentués, les tons un peu vifs, s'est avisé (non sans raison) que le *piccolo* peut chanter des mélodies lumineuses, ensoleillées, à une tessiture que l'on destinait d'habitude aux seuls effets de violence et de terreur. C'est là une innovation fort heureuse, qui demande à être employée avec habileté, et pour des thèmes qui réellement conviennent à l'*aigu* de cet instrument. Alors on ne pense pas à la trouver *dur*⁽¹⁾, même au-delà du *fa suraigu*. Notons dans la *Création du Monde* ce passage caractéristique et très bien venu:

Picc. (sons réels 8^e)
(notes écrites) (d = 88)

(Avec Tromp. à 2 octaves de distance de la petite flûte)

Darius Milhaud
*La Création
du Monde*
(p. 40 - 41)

Rappelons également ces passages de Ravel:

Couleur de la petite flûte dans le medium :

M. Ravel
Ma mère l'Oye
(*Laideronnette, impératrice des Pugodes*)

(Les autres instruments à Cordes pizz.
avec touches de Bois, et quelques notes de
Harpe et de Celesta.)

(La grande flûte serait, ici, trop importante; il fallait le timbre plus mince de la petite flûte.)

"Exotisme" de la petite flûte (dans le medium) :

M. Ravel. *Chansons Madécasses* (I)

⁽¹⁾ D'ailleurs, la doublure à 2 octaves plus bas, par une Trompette, y adoucit beaucoup la petite Flûte.

De même :

M. Ravel
Chansons Madécasses
(III)

Couleur nécessaire de la petite flûte (la flûte ici serait trop claire et trop importante) :

Ch. Kœchlin
La Paix du soir, au cimetière
(Extr. des Heures Persanes)

Caractère des sons harmoniques remplaçant des flûtes⁽¹⁾ et complétant un accord avec la petite flûte :

Ch. Kœchlin
La Caravane (Extr. des Heures Persanes)

⁽¹⁾ 2 grandes flûtes seraient ici trop grosses et trop lourdes.

Mélange de petite Flûte et Harmoniques de Violons :

Ch. Kœchlin
La Caravane
(Extr. des Heures Persanes)

Autre exemple de couleur de la petite Flûte dans le medium :

picc. f
fag. f
timbales (*très lointain*) etc.
Vc. (C) div. pp
C.B. div. pizz. etc.
très lointain

Ch. Kœchlin
La Caravane
(Extr. des *Heures Persanes*)

Et dans le grave :

picc. f
cor *PPP très éteint* (avec sourd.)
Vc. (C) C.B. ppp
fag. et tenues Vc. C.B.
2 cors (sourd.)
Vc. ppp

Ch. Kœchlin
La Paix du soir, au cimetière
(Extr. des *Heures Persanes*)

(La flûte ici serait trop douce, trop jolie.)

HAUTBOIS. Cet instrument serait le plus déconcertant de tous, s'il fallait en définir le "caractère", car - et bien que du grave à l'aigu le timbre ne change pas essentiellement comme par exemple pour la clarinette - aucun ne fut employé pour des expressions, des significations, des sentiments aussi divers. Et rien ne dit que dans l'avenir, nos successeurs n'en trouveront pas encore d'autres usages.

Il est gai ou funèbre, serein ou tragique, doucement plaintif ou sauvagement menaçant, il évoque les vastes horizons de la montagne, ou le repos du pâtre, dans les champs baignés de soleil. On a vu précédemment, des exemples de tout cela, je ne pense pas qu'il soit nécessaire de les citer à nouveau⁽¹⁾.

Mieux vaut plutôt se rendre compte de ce qu'ajoute, dans un accord ou dans la doublure d'un thème, la *présence du Hautbois*. J'ai parlé déjà de cette tenue sur un *sol*, où le hautbois se joint au cor pour en souligner, pour en augmenter l'"émotion", - dans le *duo* du 2^d acte de *Carmen* :

Carmen pp
V. I. Tu m'aimes et tu me sui. vrás, là bas, là bas em . porte moi
V. II
A.
Vc. pizz. + C.B. à l'unisson
ob.
4 cors

G. Bizet
Carmen (2^d acte)

Le passage est caractéristique : toute l'intensité de l'accord réside dans ce fait que le Hautbois lui donne son timbre et l'accent de son expression. De même, au début de *Pelléas et Mélisande* : j'ai toujours

(1) Rappelons : gaité du *Scherzo* de la *Symphonie Pastorale*; deuil : solo dans la *Marche funèbre* de la *Symphonie héroïque*. Sérénité du thème de *Hautbois* après l'orage de la *Pastorale*; tragique de la *Course à l'Abîme*; douce plainte de Juliette mourante, dans le *Roméo* de Berlioz; menace des ob. à 2, dans *Carmen* : "non ! je sais bien que c'est l'heure"; plein air, vastes horizons au début de la *Scène aux Champs* de la *Symphonie fantastique*; repos du pâtre dans *Mireille*, ainsi que le thème *agreste* de l'instrument dans l'*Ouverture* de cet ouvrage. Il y a bien aussi la sorte d'angoisse voluptueuse du *Hautbois d'Iberia* (2^d partie) de Cl. Debussy, les rires, sous les taillis, à la fin du *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, la ronde faunesque et sarcastique, par moments, du *Scherzo* de la *Sonate* de Ch. Kœchlin pour *Hautbois et Piano*, etc... On n'en finirait pas !

été frappé de la puissance expressive de ces deux mesures :

A. div.
avec sourdine
timb.
 $\frac{1}{2}$ C.B. arco
Vc. div.

pp

pp

fag. 2^e pp

1/2 C.B. pizz.

C. Debussy
Pelléas et Mélisande (Prologue. p. 1)

Citons encore en exemples de cette couleur si particulière, si pleine d'émotion :

Guillaume

Mon âme est plei - ne de trouble

pp

ob.

pp

cl.

cl. b.

Harpe

pp

C. B.

(?)

C. B.

A. Bruneau
Messidor
(2^e acte. p. 282)

mp très expressif

V solo

(p) ob.

Vc. solo

C. Debussy. *Pelléas et Mélisande*
(5^e acte. p. 391 - 392)

Mylio

C'est moi, ————— c'est ton a - mant —————

ob. *pp*

cl. *pp*

3^e cor *pp*

fag.

V.I *pp*

V.II *pp*

A. *pp*

C.B. pizz. *ppp*

E. Lalo *Le Roi d'Ys.* p. 122

Tenue de Hautbois accentuant la couleur :

picc.

ob.

cl.

V.I-II-A.

pizz. #

Vc. pizz.
+ Hp.

C.B.

G. Bizet
Carmen (3^e entr'acte)

Tenue de Cor anglais donnant de la chaleur au timbre de l'ensemble :

Musical score for orchestra showing parts for V.I, V.II, c.a., Altos, V.II, A., Vc. div., Harpes, and C.B. The instruments play sustained notes with dynamics like ppp, arco, and pizz. The score is divided into measures 1 and 2.

E. Lalo. *Namouna*

Hautbois corsant la sonorité, à l'octave grave des Clarinettes :

Musical score for orchestra featuring woodwind instruments (picc., fl., 2 cl., ob., Cornets à pist.) and strings (V.I, V.II, A., Vc.) playing sustained notes at a low octave. The strings play higher notes above them. Dynamics include pp, fag. f, and arco p.

G. Bizet
Carmen
(2^d acte, Chanson bohème)

Expression intense du Hautbois à l'aigu et f :

Musical score for Oboe and Piano. The oboe part includes dynamic markings like (Adagio non troppo), très soutenu, (large), cédez un peu, f, presque f, etc., and dim. The piano part has dynamic markings like f, fag. f, and f.

Ch. Kœchlin
Andante de la Sonate pour Hautbois et Piano

(Le maître hautboïste L. Bleuzet, si regretté, donnait à ces *Mi aigus* une ampleur inaccoutumée, et telle qu'on n'eut pas osé la souhaiter.)

Plainte du Hautbois:

ob. 1^e solo *doux et plaintif* *p*

p doucement soutenu

2 flûtes *p*

+ 4 altos avec 2^d fl.

C. Debussy
Pelléus et Mélisande
(2^e acte, sc. II, p. 105-106)

Expression intense du Hautbois:

V.I

V.II

ob.

A.

E. Satie
Socrate (p. 57)

Autre exemple de plainte du Hautbois:

ob. solo

Vc.

pppp

perdendo

Vc pizz.

C. B. b-flat major (ppp) =

H. Berlioz
Roméo et Juliette
(Scène des Tombeaux - mort de Juliette)

Sérénité:

ob.

V.I

V.II (legato)

fag. altos (legato)

fag.

Vc.

C. B.

Beethoven
Symphonie Pastorale
(fin de l'Orage)

Caractère de "musette":

ob. + V.I

V.II

A.

Vc.

C. B.

fag.

Haydn
Symphonie en Sol majeur

L'action du *Cor anglais* et celle du *Hautbois d'amour*, au milieu des harmonies de *Bois* (ou même joints aux *Cordes*) reste de même nature: il n'est pas besoin d'insister, non plus que sur le caractère de ces instruments jouant en *solistes*, et dont vous connaissez le timbre à la fois expressif et légèrement voilé. Notons seulement qu'il ne faut pas toujours les tenir pour "mélancoliques". La plainte célèbre du *Cor anglais* de *Tristan et Yseult* ne doit point nous faire penser qu'il soit incapable de mélodies joyeuses (voyez d'ailleurs, dans le même *Tristan*, le *chant du pâtre* à l'arrivée du vaisseau). Dans le *grave* notamment, on pourrait lui confier (ainsi qu'au *Hautbois d'amour*) des mélopées très vivantes, de *cornemuses*—en attendant que le puissant *Hautbois Baryton* vienne prendre dans l'orchestre la place à laquelle il a droit.—On vit sur des traditions souvent trop étroites; il ne faut pas réduire les instruments à des caractères spéciaux, d'où ils ne pourraient point sortir.

Terminons, au sujet des *Hautbois* et *Cor anglais*, par quelques exemples d'*alliances de timbres*:

Couleur sombre de l'unisson Fl. Ob. dans le grave:

The musical score shows a section from Act I of Berlioz's *Les Troyens*. The instrumentation includes *Cassandre*, *1 fl. + 1 ob.*, *Altos*, *Vc. div.*, *G.B. div.*, *1 cl. + 1 cor*, *A.*, *Vc.*, *C.B. (1^{re})*, and *C.B. (2^e)*. The vocal line for *Cassandre* sings: "J'ai vu l'ombre d'Hector parcourir nos remparts". The flute and oboe parts are written in unison in the bass register, creating a dark, somber sound. The bassoon and cello parts provide harmonic support.

Cor anglais avec Flûte (doux et expressif):

The musical score shows a section from G. Bizet's *Les Pêcheurs de Perles*. The instrumentation includes *Nadir*, *fl. pp*, *c.a.*, *(sourd.) V.I*, *V.III*, *cor*, *A. + 2 Vc. soli*, and *Vc.*. The vocal line for *Nadir* sings: "Aux clarités des étoiles". The flute and cor anglais play in unison, creating a soft and expressive sound. The bassoon and cello parts provide harmonic support.

G. Bizet
Les Pêcheurs de Perles (p. 99)

Noter: 1^o c.a. beaucoup mieux que ob. pour ces tierces avec la flûte.
2^o 2 Vc. soli donnant une intensité pénétrante au dessin des Altos.
3^o légèreté des triples croches des Violons en sourdine.

Hautbois avec Cor anglais sur fond de Clar., Cors, Fag.:

The musical score shows a section from Gounod's *Mireille*. The instrumentation includes *ob. f*, *c.a.*, *cors cl.*, *fag.*, *Vc.*, and *C.B.*. The vocal line for *Mireille* sings: "(Andante)". The hautbois and cor anglais play in unison, while the clarinet, bassoon, and cello provide harmonic support. The bassoon part features triplets.

Gounod
Mireille
(*Chanson du pâtre*)

Chant

dans la poussière chante au soleil

c. a. ob. (solo) cl.

V. I V. II A. clar.

vo. fag.

Et moi, couché

pp

cl. Vc.

C. B. pizz.

Gounod
Mireille
(*Chanson du pâtre*)

CLARINETTE. Rien de particulier à dire, que nous n'ayions déjà signalé aux Chapitres I et IV (*Etude du caractère de l'instrument, et de son rôle mélodique*). Il suffira d'un petit nombre de citations :

Accents pathétiques de la Clarinette :

cl. solo

V. I V. II A. Vc.

poco cresc.

H. Berlioz
Les Troyens (1^{er} acte,
Scène d'Andromaque au
tombeau d'Hector)

Grande sérénité d'une autre phrase, dans le medium :

cl. solo

V. II

A.

pizz. pp

H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(Scène aux Champs)

Clarinette planant sur l'orchestre, très lumineuse et moins froide que la Flûte :

cl. solo

3 fl.

cor (ouv.)

tromb.

cl. b.

cl.

2 tubas

tuba

c. fag.

pp

tr[#]

etc.

pp

pp

tr[#]

(+ fag. do[#] ré[#])

(+ cors sourd. fa[#] sol[#])

tr[#]

cl.

cl. b.

tuba

c. fag.

Ch. Koechlin
La Course de Printemps

Couleur chaude de la Clarinette dans le grave, et à 2 octaves de la flûte :

Musical score for Ch. Kœchlin's "Chant de Fiançailles". The score includes parts for V.I. (en 4), V.II div., A. div., 12 ob., cor 12, cl. 12, Vc. div. en 2, and C.B. The instrumentation consists of woodwinds (clarinet, bassoon, oboe, horn) and brass (trombone). The dynamics are primarily *pp*, with some *fl. 12.* and *cl. 12.* markings. The woodwind parts are highlighted with wavy lines under their staves.

Ch. Kœchlin
Chant de Fiançailles

(Flûte extrêmement douce,
même à l'aigu, sous la dou-
blure par la Clarinette.)

Musical score for C. Saint-Saëns' "Phryné". The score is titled "Phryné" and includes parts for V.I., V.II, A., cl. 12, Hp., Vc pizz., and timbale. The tempo is *poco adagio* ($\text{♩} = 69$). The vocal part includes lyrics: "un soir, j'er. rais sur le rivage". The harp part is prominent, and the timbale provides rhythmic support.

C. Saint-Saëns
Phryné
(2^d acte, p. 112)

*Couleur chaude et
transparente de la Clari-
nette dans le grave pp :*

Musical score for Ch. Kœchlin's "La Forêt païenne" (III). The score includes parts for P. (pp), 2 Hp. en sons harm. 12., V.I. div., V.II, A., cl. 22., and cl. 12. The dynamics are very soft, with *pp* and *ppp* markings. The harp and clarinet parts are highlighted with wavy lines.

Ch. Kœchlin
La Forêt païenne
(III)

*Autre exemple de
Clarinette "transparente",
ppp, dans le grave :*

Couleur sombre des Clarinettes dans le grave (nuance f):

Musical score for 'Couleur sombre des Clarinettes dans le grave' showing parts for cl. à 2, fl., ob., fag., Vc., and C.B. The score consists of six staves. The first three staves (cl. à 2, fl., ob.) play eighth-note patterns. The fourth staff (fag.) has eighth-note patterns with a dynamic of *f*. The fifth staff (Vc.) has eighth-note patterns with a dynamic of *pizz.*. The sixth staff (C.B.) has eighth-note patterns with a dynamic of *p*.

H. Berlioz
Romeo et Juliette
(Scène des Tombeaux)

BASSONS. J'ai dit l'extraordinaire diversité de caractères dont est capable ce magnifique instrument, que l'on devrait mieux connaître, et ne le point destiner aux seuls rôles de *Basses* (avec Vc. et C.B.) ou de *Tenues harmoniques* (avec Clarinette). Je ne reviens pas sur les nombreux aspects qu'il peut, en *solo*, revêtir. Si trop longtemps il sembla destiné à l'*humour goguenard*, ou au *grotesque diabolique* (ce qui le faisait juger "dépourvu de noblesse") déjà Beethoven avait témoigné d'une vue plus large (cf. *Andante de la Pastorale; contrepoint du Basson* au début du *Final de la IX^e*, etc.); déjà Mozart avait senti le charme du "Basson en clef d'ut" (cf. certaines *rentrees*, notamment dans la *Symphonie en sol mineur*). – En réalité, nul instrument ne le remplace pour la poésie ailée, romantique, si émouvante (à la fois contenue, presque timide, et d'une extrême intensité) de ses notes hautes, de l'*ut* à la *la* et même au-dessus). Des artistes hors pair, tels que Dhérin, Oubradous (et précédemment Hamburg, qui fut soliste aux *Concerts-Colonne*) ont donné à son timbre l'entièreté, l'exceptionnelle valeur que tous les connaisseurs, aujourd'hui, lui accordent. Quand on pense à la *Berceuse de l'Oiseau de feu*, comme à tel des *Tableaux d'une Exposition* de Moussorgsky (orch. par Ravel) on est plein d'une admirative tendresse pour le Basson. Voici quelques exemples :

Couleur du Basson à l'aigu (lointain) :

Musical score for 'Couleur du Basson à l'aigu (lointain)' showing parts for Contralto, 1^o fag., 2^o fag., picc., cor (sourd.), V.I sous harm., V.II en 3, Vc. en 3, 2 C.B. soli, and Hp. The score consists of eight staves. The first three staves (Contralto, 1^o fag., 2^o fag.) play eighth-note patterns. The fourth staff (picc.) has eighth-note patterns with a dynamic of *pp*. The fifth staff (cor (sourd.)) has eighth-note patterns with a dynamic of *pp*. The sixth staff (V.I sous harm.) has eighth-note patterns with a dynamic of *pp*. The seventh staff (V.II en 3) has eighth-note patterns with a dynamic of *pp*. The eighth staff (Vc. en 3) has eighth-note patterns with a dynamic of *pp*. The ninth staff (2 C.B. soli) has eighth-note patterns with a dynamic of *pp*. The tenth staff (Hp.) has eighth-note patterns with a dynamic of *pp*.

A. de Castillon
La Mer
(poésie d'A. Silvestre)
Orch. par Ch. Kœchlin

Thème de Basson dans les Tableaux d'une Exposition: ⁽¹⁾

Score showing parts for fag. 1^e, fag. 2^e, Vc. div., sax., and Vc. The bassoon part is labeled "C.B. pizz." and "sourdines". The score includes dynamic markings like *p* and *p express.*

Score showing parts for fag. 1^e, fag. 2^e, Vc. div., sax., and Vc. The bassoon part is labeled "A." and "Vc.". The score includes dynamic markings like *p vibrato*.

(1) J'ai donné précédemment des citations de la *Berceuse de l'Oiseau de Feu*, et du *Sacre du Printemps*, ainsi que d'un assez grand nombre de mélodies jouées par le Basson, qui toutes ont une couleur si particulière. (Voir ch. I et IV.)

Caractère "avantageux" du Basson:

Score showing parts for fag. à 2, cordes pizz., V. I, V. II, A., Vc., and C.B. The bassoon parts are prominent. The score includes dynamic markings like *s*, *p*, and *etc.*. The title "G. Bizet Carmen (1^{er} entr'acte)" is written on the right.

Ici encore le Basson a une couleur "unique":

Score showing parts for H. p., fl. à 2, 2 cors, and 4 C.B. soli (avec sourdines). The bassoon parts are unique and distinct. The title "Rimsky-Korsakoff Sheherazade" is written on the right.

(Tenues douces et ne couvrant nullement le Basson; Flûtes à 2 pour équilibrer les Cors comme volume et comme intensité. Basses légères, car ce sont 4 C.B. soli).

Exemples de caractère goguenard du Basson:

Score showing parts for Taven, Cordes, fag. solo, and Vc. The bassoon part is rhythmic and playful. The title "Gounod Mireille (2^d acte. p. 119 - 120)" is written on the right.

et surtout dans les passages suivants :

Le Remandado
Le Dancaire

Mon cher monsieur
Mon cher monsieur
l'amour vous joue

fag. *mf* *tr*
tr *tr*

C. B. pizz.

G. Bizet
Carmen
(Final du 2^e acte)

Leporello

qual che fa
voi sa pete
qual che fa

V.I-II A.
(+C.B. 8^a b^a)

Vc.

ob.
cl.

fag.

Mozart
Don Juan
(Air de Leporello)

Humour du Basson :

Pupageno
+ fag. à 2 à l'unisson du chant

Hm! Hm! Hm!
Hm! etc.

V.I
V.II
A.
Vc.
C.B. (+ C.B. 8^a b^a)

Mozart
La Flûte Enchantée

(Papageno devenu muet par l'action de la Flûte enchantée.)

Couleur extraordinaire des 4 Bassons réunis, dans la Ritournelle du Chœur des Soldats de la Damnation de Faust :

fag. à 4

V.I
V.II

A.
Vc.
(+ C.B. 8^a b^a des Vc.)

unis

H. Berlioz
La Damnation de Faust

Caractère tendu des Bassons ff à l'aigu:

A musical score excerpt from Arnold Schoenberg's *Erwartung*. The score is for orchestra and includes parts for Bassoon (fag.), Trombone (trp.), Horn (cors), Flute (fl.), Oboe (ob.), Violin I (V.I), Violin II (V.II), Cello (C.B.), Double Bass (A.), and Bassoon (B.). The notation shows a dynamic range from **ff** (fortissimo) to **p** (pianissimo). The bassoon part features a sustained note at **ff**, followed by a dynamic change to **p** with a crescendo. The other instruments provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

A. Schoenberg
Erwartung (page 16)

SAXOPHONES, CORS, TROMPETTES, TROMBONES, SAXHORNS. Rien d'essentiel, touchant la couleur de ces instruments, qu'il faille ajouter à ce qu'on en a dit, aux chapitres I, III et IV. *Romantisme ému du Cor, lumière ou stridence de la Trompette, majesté du Trombone*—ce sont là, peut-être, des "formules commodes", mais qui le plus souvent ont leur raison légitime dans le caractère même de ces timbres. Quant au *Tuba*, on ne le connaît en général que chargé de jouer des *Basses*; j'ai dit qu'à l'occasion il peut se consacrer à des *Soli*: soit *dans le grave*, d'un très grand volume; soit *dans le medium*, comme un *Cor* plus froid et plus vaste; soit à *l'aigu* avec la sonorité si particulière (un peu *tendue*, un peu inquiétante) de la mélodie que lui a confiée Ravel dans son orchestration des *Tableaux d'une Exposition*. Enfin, pour le *Saxophone*, nous le trouvons, chez Bizet ou chez Massenet, dans un rôle expressif assez douloureux (*medium* de l'instrument): mais, depuis son emploi dans le *Jazz*, on s'est avisé de son extrême agilité de sa fantaisie charmante, de la *suavité facile* de ses cabrioles: atmosphère de fête, de joie, d'optimisme lumineux,—et cela jusqu'à *l'aigu*, s'il est joué par un virtuose étourdissant comme il en est plusieurs, à l'heure actuelle. Je constate avec joie que mes jeunes confrères ont "réhabilité" (non sans beaucoup de talent, parfois⁽¹⁾) le *Saxophone* trop oublié par leurs devanciers. Et puisque c'est aussi l'instrument cher aux *nègres*, je leur dirai: "c'est très bien,—continuez!"

Il n'est pas besoin d'un grand nombre d'exemples au sujet de ce "groupe"; je me borne aux suivants :

Cors en sourdine, sur Cordes lointaines (pédale en bitonalité avec les Cors):

A musical score excerpt from Charles Koechlin's *Nuit de Walpurgis classique*. The score includes parts for Bassoon (V.II div., with mute), Bassoon (Cors sourd.), and Bassoon (A.). The notation shows a dynamic range from **pp** (pianissimo) to **(très éteint)** (extremely faint). The bassoon parts play sustained notes on low notes, creating a harmonic pedal point while the strings provide harmonic support.

Ch. Koechlin
Nuit de Walpurgis classique
(poème symphonique d'après P. Verlaine)

(1) Cf. notamment, le *Concerto* de J. Ibert, et l'utilisation du *Saxophone* par D. Milhaud dans la *Création du Monde*.

Timbre du Cor avec celui du Hautbois:

Chant: nourris de clair de lune et bu - vant la ro - sé - e
ob. solo dolciss.
cor solo
V. II pp Hp. Hp.
Piano
Vc. pizz. pp

Ch. Kœchlin
Aux temps des Fées
(poème d'E. Haraucourt)

(Les deux instruments se font valoir l'un l'autre, par la différence de leurs timbres.)

Couleur très particulière des Cors en quintes, dans le grave et le medium, accompagnant le chœur et l'orchestre (par des quintes):

Chœur Chœur (doublé par Cordes et Bois)
2 cornets à pist.
cors
tromb.
fag.
Vc.
C.B.
2 timb.

You quidu haut des cieux — Voyez les pleurs de nos yeux...
a 2 1° 2°
1. 2. 3.
A. Vc. Vc.

Gounod
Mireille
(Tableau des Saintes-Maries de la mer)

(Les Cors ont ici une sonorité large et magnifique. — Noter la réalisation des choeurs et de l'orchestre à la 3^e mesure, sans do, le refrain *do ré do* se trouve ainsi mieux en dehors, aux A., Vc. et Cors.)

Chœur ho - é Hiss' hoé!
C. T. B. timb.
2 cors Ho - é! Ho - é!
V. II pp
Vc. div.
C.B. div. (trem. à toutes les parties)

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(1^{er} acte. Scène "des phares")

(Basses à dessein un peu incertaines, avec le sib des C.B. le Ré de la timbale et le fa des 2 Cors.)

Exemples de Cors employés pour des notes de Basse:

Trompettes formant un fond très clair:

Musical score for Ch. Kœchlin's *Etudes Antiques* (Final. *La Joie païenne*). The score includes parts for 2° picc (piccolo), fl. (flute), 2 ob. (oboe), 4 tromp. (trombones), Cordes (strings), Hp. à 2 + picc. + céleste (harmonium with piccolo and celeste), ob. 3° (oboe 3rd), ob. à 2 (oboe 2nd), Cordes (strings), Hp. à 2 (harmonium 2nd), and fag. (bassoon). The music consists of two staves of four measures each, with dynamics like *f*, *p*, *mp*, and *mf*.

Ch. Kœchlin
Etudes Antiques
(Final. *La Joie païenne*)

De même:

Musical score for Ch. Kœchlin's 3^e Choral pour Orgue et Orchestre. It features parts for Orgue (organ), 4 Trp. (4 trumpets), Cor (cor), and Fag. (bassoon). The organ part is labeled "Orgue 8.16 P.". The score shows three measures of organ chords with dynamics *mp*, *cresc.*, and *p*. The brass parts show sustained notes with dynamics *p sempre* and *8 P.*

Ch. Kœchlin
3^e Choral pour
Orgue et Orchestre

*Accord large et solide,
noble, majestueux sans pe-
santeur, avec Cors et Fag.:*

Musical score for Claude Debussy's *Pelléas et Mélisande*, 1^{er} acte, Scene de "la lettre". It includes parts for Chant (vocal line), 2 cors (2 cors), 3 fag. (3 bassoons), and C.B. pizz. (cello/pizzicato). The vocal line has lyrics: "mais j'ai peur d'Arkel malgré toute sa bon- té". The bassoon part is marked *pp*.

C. Debussy
Pelléas et Mélisande
(1^{er} acte. Scène de "la lettre")
(p. 32)

Basses très fluides et sans lourdeur, faites par les Cors:

H. p. à 2
V. I
V. II
A.
Chœur
trp.
cors

poco marcato

Dors en paix!

trp. pp

C. Saint-Saëns
La Lyre et la Harpe
(I. p. 14)

Caractère des Trombones (pour la majesté qu'il fallait à Jupiter):

Jupiter
2 cors
3 tromb.

Etrangers sur ces bords _____ et surpris par l'o- ra- ge

Gounod
Philémon et Baucis
(1^{er} acte)

Cuivres (pp) accompagnant l'Air de Méphistophélès⁽¹⁾ dans le Faust de Gounod (exemple à rapprocher de celui de l'air "Voici des roses" de la Damnation de Faust):

Méphistophélès
cor
tromb.
Harpe
V. I. div.
V. II. div.
A. div.
Vc. div.

Etends sur eux ton om-bre, A-mour, ferme leur âme

pp. 2 trp.
pp

Gounod
Faust
(3^e acte, p. 258 - 259)

(1) Car Méphistophélès est un "puissant seigneur..."

Couleur des Trombones avec les Cordes :

cloches
1/2 V.I.
sons harm.
trombones
A. div.
Vc. II sons harm.
C.B. (1^{er})

V.I div.
V.II
poco ff pp
ppp
sons ord.
pp Vc div.
8^e b^a
8^e b^a

Ch. Kœchlin
*Chant funèbre à la mémoire
des jeunes femmes défuntées*

+ Harpe avec Tromb. et Vc. sur la 2^{de} croche de 1^{er} temps, et Tamtam **ppp**.
+ Tremolo **ppp** de Gr. caisse pendant ces mesures.

Tuba, basse large et redoutable :

Golaud
fag.
C. B.
tuba (solo)

la mer se-ra très haute cette nuit,
la mer viendra la prendre
sur la touche
div.

C. Debussy
Pelleas et Mélisande

Tuba, en Solo, à l'aigu :

Moderato pesante

Tuba solo
2 fag.
c. fag.
Vc. div.
C. B. div.

pp
pp
pp
sourdines pp
sourdines pp

Moussorgsky
*Tableaux d'une Exposition
IV. Bydlo. (p. 35)
(orch. par M. Ravel)*

Les "Tuben" de la Valkyrie :

R. Wagner
La Valkyrie
(1^{er} acte, p. 42)

R. Wagner
La Valkyrie
(1^{er} acte, p. 43. Scène de Siegmund resté seul)

2. QUATUOR. L'histoire de l'orchestration est faite, évidemment, de découvertes qu'on pourrait dire "matérielles", depuis les *tremolos* et les *pizzicati* jusqu'aux *sourdines* des *cors*, aux *flatterzunge* des *trompettes* ou des *flûtes*; mais elle est faite surtout des *justes moyens*, des *timbres bien choisis* – purs ou mélangés – et de l'*harmonieuse écriture* des parties.

J'ai déjà traité de certains caractères généraux de l'orchestration : j'ai dit l'effet de lointain, d'*au-delà*, que peuvent donner les *dispositions espacées*, et notamment les mélodies à *plusieurs octaves* (par exemple, celle du *Prélude du 4^e acte de Messidor*). On sait également ce qu'il y a d'immédiat, de *tout proche de nous*, dans les *unisons* ou les *passages en octaves*⁽¹⁾ (cf. *thème du Toreador*, dans le *Prélude de Carmen*). De même aussi pour les *dispositions serrées* des instruments à cordes, telles que



Au contraire la Basse loin du reste de l'orchestre s'allie volontiers à certain mystère, comme dans un passage bien connu, de l'*Andante* de la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven.⁽²⁾

Au Chapitre III (Ecriture du *Quatuor*) vous avez pu lire un assez grand nombre d'exemples des diverses sonorités obtenues avec les instruments à Cordes. Ceux qui vont suivre se trouvent classés d'une manière analogue (*Pizzicati*, *sourdines*, *sous harmoniques*, etc.). Ils sont à étudier du point de vue de la *couleur* que donnent ces moyens; mais nous conseillons à l'élève de compléter cette série par celle du Chapitre III, où nous le renvoyons à telle ou telle citation.

PIZZICATI. Nous n'y reviendrons que pour deux mots sur le mélange ou l'opposition d'*arco* et de *pizzicati*. Voir d'abord : H. Berlioz, *Scène d'amour de Roméo et Juliette*, *pizzicati* se fondant (*pp*) aux notes jouées avec l'archet (cité au ch. III).

⁽¹⁾ Si différents de ceux écrits à 2 octaves de distance.

⁽²⁾ Cité précédemment, au ch. IV au sujet des Basses.

Pizzicati presque impondérables, au milieu d'autres parties jouant arco :

C. A.

V.I div.
en 4

2^{ds} V. : les 1^{rs} pizzicati

V.II div.
en 4

pizz.
1.
2.

A. div.
en 4

3.
4.

Vc. div.
en 2

pizz.

C. B.
div.
arco

(V.I, V.II, A., Vc., C.B. avec sourdine)

Cl. Debussy
Nocturnes
(I. *Nuages*. p. 8)

Oppositions de pizzicati et d'arco :

V.I pizz. un peu en dehors

Alto (arco)

V.II pizz. pp

Vc. pizz. pp

Cl. Debussy
Quatuor à Cordes
(Scherzo)

Pizzicati à tous les instruments :

V. I
V. II

pizz. tutti

A.

Vc.

pp

(id.)

Pizzicati dans un Quatuor à Cordes, mélange avec arco :

Allegretto

V.II arco
p
pizz.
V.I p
pizz.
A. p
pizz.
Vc. p
pizz.

Ch. Kœchlin
*1^{er} Quatuor à Cordes
(Scherzo)*

V.I arco sempre
pizz.
V.II arco
pizz.
A. pizz.
Vc. arco
pizz.
pizz.
arco

(id.)

Passage où les mêmes notes sont jouées pizzicati par la moitié des Contrebasses, arco par les autres :

Basse solo
Chil, vautour, con. duit les pas de la Nuit — que Mang etc.
pizz.
A. div. sourd.
ppp pizz.
pizz.
1. 2. Vc. div. en 3 sourd.
pizz. ppp
arco
3. 3. C.B. div. en 4
pizz. ppp
arco
2. 4. pizz. ppp
arco

Ch. Kœchlin
*Chanson de nuit dans la Jungle
(poème de R. Kipling
trad. L. Fabulet et R. d'Humières)*

SOURDINE. Les divers effets obtenus avec la sourdine sont bien connus; n'insistons que sur les suivants :

1^e dans un *Quatuor à cordes de soli*, où les instruments ont la sourdine, les sons graves des Violons, le grave et le medium des Altos prennent un timbre analogue à celui du Basson (ou du Cor en sourdine). C'est là une couleur très particulière et que, même à l'orchestre, il est possible de réaliser. Elle se produit surtout quand les Cordes jouent à des positions hautes. Exemple :

Musical score for strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello) illustrating different effects using the mute. The score is divided into four systems by vertical bar lines.

- System 1:** C.A. (dolciss.)
- System 2:** C.A. (pp court)
- System 3:** C.A. (un peu plus lent, et plus pp)
- System 4:** A. solo sans sourd.

Annotations in the score include:

- (sans le 1^{er} pup.) V.I div. (sourd.)
- calme (mais allant) doux et mystérieux
- 4^e c. div. pp
- court + 2 cors sourd.
- les cors au 3^e temps seulement
- 4^e c. div. + 2 cors sourd.
- A. solo (sourd.)
- Vc. div. (sourd.)
- cl. pp
- cl. dolciss.

Musical score for woodwind instruments (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) illustrating different effects using the mute. The score is divided into four systems by vertical bar lines.

- System 1:** A. solo (pp)
- System 2:** 1 flûte (pp)
- System 3:** V. I (le 1^{er} pup. sans sourd.)
- System 4:** V. II (pup. III-IV)
- System 5:** A. (pup. II-III)
- System 6:** (altos pas trop p) (pup. II-III)
- System 7:** cl. (3 Vc. soli) (pp)
- System 8:** Vc. div. (dolciss. e legg.) (toujours avec sourd.)

Ch. Kœchlin
La Forêt païenne
(II.)

2^e Effet des sourdines dans un **ff** tragique :

fl. à 3 **f**

V.I
V.II div
C.B.
timb.

sourdines, **f** et près du chevalet

+ 1 cor ouv.
+ 2 cors sourd.

unis arco
pizz.
pizz.
arco #

**Ch. Kœchlin
Chant funèbre
à la mémoire des
jeunes femmes défuntes**

mf sforc

3^e Le mélange de sourdines et de sons ordinaires est, aujourd'hui, assez usuel. Il en résulte une atténuation notable de la sonorité, mais elle garde davantage de lumière que si tous les instruments jouent avec la sourdine. Quelques *soli* suffisent d'ailleurs à cet effet (voir, plus loin, utilisation des *soli* du "Quatuor").

Parfois aussi l'on dispose en nombre égal, et pour les mêmes notes, ceux qui ont la sourdine et ceux qui ne l'ont pas :

Sourdines à la moitié du Quatuor (aux 1^{ers} de chaque pupitre) :

sons harm. V.I V.II pp

+ Hp. 1^e + Hp. 1^e + Hp. 1^e + Hp. 1^e 4 cors (sourd.)

Vc. div. en 3

C. B. div. en 3

(à l'unisson des Vc. et sans trém.)

Hp. 2^e *sabre*

Ch. Kœchlin
Les Bandar-Log
(Poème symphonique d'après
le Livre de la Jungle)

DOUBLES CORDES.

Musical score for G. Bizet's Carmen (Duo du 4^e acte). The score shows multiple double bass parts (V.I unis, V.II unis, A. unis, Vc.) and other instruments (2 cors, 2 flutes, 2 clarinets, 2 bassoons, 2 oboes) performing a dynamic **ff**. The notation includes slurs and grace notes.

G. Bizet. *Carmen* (*Duo du 4^e acte*)*Accent très incisif:*

(L'effet d'orchestre de ce passage est d'une puissance étonnante, et pourtant il n'y a ni timbales, ni trompettes; mais cela sonne comme s'il y avait un *tutti ff*. Cette couleur si particulière tient à la modulation elle-même, mais aussi à l'écriture extrêmement vigoureuse des *Cordes*.)

DIVISIONS:

Harmonie réalisée par Vc. et C.B. divisés, avec une douceur pénétrante:

Musical score for Cl. Debussy's *Pelléas et Mélisande* (1^{er} acte, Scène de "la lettre"). It shows two double basses (2 C.B.) divided into four voices (Vc. div., 2 C.B., 2 C.B.). The notation includes slurs and grace notes.

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(1^{er} acte. Scène de "la lettre")

Sonorité mystérieuse des divisions à l'extrême:

Musical score for C. Saint-Saëns' *Le Déluge* (début de la 2^{de} partie). It shows double basses (C.B. div. en 2) divided into four voices (V.II div. en 4, A. div. en 4, Vc. div. en 4). The notation includes dynamics (pp) and slurs.

C. Saint-Saëns
Le Déluge (début de la 2^{de} partie)

(Noter l'espace laissé entre *mi* et *do* des C.B. pour éviter toute lourdeur.)

Divisions du Quatuor pour un f, avec Bois:

Musical score for Divisions du Quatuor pour un f, avec Bois. The score shows various division patterns for strings (V.I unis, VII unis, A.I, A.II, Vc., C.B. pizz., Vc. arco) and woodwinds (3 ob., 3 fl., 8^e, cl., cors, basso, c. cors, basso, c. basso, fag. 2^e, c. fag., timb.). The notation includes slurs, grace notes, and dynamic markings (f, ff).

(1) l'accord est renforcé par

Musical score for Ch. Koechlin's "The Seven Stars' Symphony" (VII. Charlie Chaplin "Apothéose de Charlot"). It shows woodwind instruments (3 ob., 3 fl., 8^e, cl., cors, basso, c. cors, basso, c. basso, fag. 2^e, c. fag., timb.) performing a dynamic **ff**.

Ch. Koechlin
"The Seven Stars' Symphony"
(VII. Charlie Chaplin
"Apothéose de Charlot")

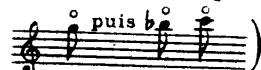
SONS HARMONIQUES:

Harmoniques de Violons et Altos, avec Cordes pp en sourdine:

2 8^a

M. Ravel
L'Enfant et les Sortiléges
(p. 134. Scène des grenouilles)

(Il y a aussi des harmoniques de flûte:



C.B.div. () (Instruments à cordes avec sourdines et sur la touche)

Harmoniques de Violons, à l'aigu:

Pelléas

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(Duo du 4^e acte)

De même:

Ch. Koechlin
Choral dans le mode de Fa
(Extr. des Cinq Chorals dans les modes du Moyen-âge)

Couleur des sons harmoniques très aigus:

Ch. Koechlin
“The Seven Star” Symphony
(I. Douglas Fairbanks)

Emploi des harmoniques de la 4^e corde du Violoncelle, pour se joindre au medium de la Flûte :

flûte (p)

(p) Violoncelle sur la 4^e corde et en sons harmoniques

M. Ravel
Chansons Madécasses
(No III)

TREMOLOS.

Emploi (très rare) du tremolo des Cordes, chez Bach :

Le Récitant

organo e continuo (Vc., C.B.)

Und siehe da, der Vorhang in Tempel zerrissen in zwei Stück Von oben an bis unten aus Und die

p 6 5 7 6

Le R.

Er de be le.be.te und die Fel.sen zer.ris.sen

B.C.

b6 #2

J. S. Bach. *Passion selon St Jean*

Effet extrêmement dramatique, d'autant plus qu'il est exceptionnel dans cette œuvre. On trouve encore le tremolo dans l'Arioso qui suit ce récit.

Flauto trav.

Ob. da caccia

I & II violins

V.I & V.II violins

A. unis

Ténor

Mein Herz! in dem die ganze Welt bei Jesu Leiden gleichfalls lei.det

organino e continuo (Vc., C.B.) p

b9 7 5 3 8 6 4

J. S. Bach
Passion selon St Jean
(N^os LXI et LXII)

Très léger tremolo d'Altos, comme un frissonnement de l'atmosphère :

C. A.

altos div.

ppp

H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(Scène aux champs)

Tremolo de Violoncelles et Contrebasses, pp:

Musical score for R. Wagner's *Parsifal* (Prélude). The score shows multiple staves for woodwinds (flutes, oboes, clarinets), brass (fagots, cors), and strings (violoncelles, double basses). Tremolo markings (wavy lines) and dynamics (pp, p) are used to indicate the performance of tremolo. The score includes parts for flute 1st, flute 2nd, flute 3rd, oboe, clarinet, fagot 1, fagot 2, cor, 2nd cor, timbales, and double basses.

R. Wagner
Parsifal
(Prélude)

EMPLOI DES BATTERIES ET TREMOLOS:

Musical score for H. Berlioz's *Symphonie Fantastique* (II. Le Bal). The score includes staves for violins (V.I, V.II), alto (A.), bassoon (Vc.), and double bass (C.B.). Tremolo markings (wavy lines) and dynamics (pp) are used throughout the score. The harp (Harp.) is also mentioned in the score.

H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(II. Le Bal)

“SUL PONTICELLO”:

Couleur très spéciale de l'orchestre avec ces pp de la pointe et près du chevalet:

Musical score for J. Massenet's *Werther* (3^e acte, Les lettres, p. 274). The score includes staves for flute 1st, flute 2nd, alto (A.), bassoon (Vc.), double bass (C.B.), and harp. Tremolo markings (wavy lines) and dynamics (pp, ppp) are used. A note specifies "de la pointe et près du chevalet" for the double basses. The harp part includes "laisser vibrer".

Massenet
Werther
(3^e acte. *Les lettres*, p. 274)

(1) Dans la nuance **ppp** cette disposition des C.B. est pleine, mais point lourde.

"COL LEGNO":*(Instruments à Cordes jouant avec le bois de l'archet)*

col
legno

V.I.

V.II.

A.

fl. à 2

ob. à 2

1 cl.

2 fag.
+ Vc. I

Vc. II

C.B. pizz.

H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(Final)

DIVERS EFFETS DE BASSES:*Contrebasses seules, très sombres :*

Chœur

Et dans ses profon. deurs un mys. tè - re d'hor. reur s'accomplit

C.B.

pp b.d. b.d. b.d. b.d.

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(Fin de la Course à l'abîme)

Vc. pizz.

C.B. pizz.

pp

etc.

H. Berlioz
L'Enfance du Christ
(1^{re} partie)

Contrebasses seules, sinistres:

tromb. pp

timb. pp

Vc. pp

C.B. pp

C. Debussy
Pelléas et Mélisande

*Ecriture serrée des Violoncelles et Contrebasses dans le grave, mais pour un **ppp**, donnant une sonorité très douce et pleine sans pesanteur :*

fl. A.

dolciss.

V. II

A.

Vc. div.

C. B.

V.I. pp

ppp

H. Berlioz
Roméo et Juliette
(Scène d'amour)

Basses (des cordes) confuses, mystérieuses :

(tous avec sourdine)

3^{es} altos 3^{es} altos 3^{es} altos
2^{ds} Vc. 1^{er} Vc. Vc.
3^{es} Vc. pizz.
4 C.B. 8^e 8^e
soli

Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

RESTRICTION DU NOMBRE DE PUPITRES.

Grande douceur de la sonorité, avec un nombre restreint de pupitres :

Pelléas

On di - rait que ta voix a pas - sé sur la mer au prin temps
P. doux et expressif fl.
cor fl. 2^e
4 1^{er} V. à 2 1^{er} Vc solo V.I à 3
sans sourd. à 2 à 3
6 2^{ds} V. div. en 3 à 3 + Vc. solo
A. div.
Vc. div.

C. Debussy
Pelléas et Mélisande
(Duo du 4^e acte)

1. 2.
3. 4.
5. 6.
7. 8.
8 1^{er} V.
1. 2.
3. 4.
5. 6.
7. 8.
8 2^{ds} V.
trp. 1^{er}
A. div. en 3
H. pp
pp doucement expressif
fl. à 2 pp
A. div. en 3
solo
H. pp

C. Debussy
Pelléas et Mélisande
(Mort de Melisande)

Utilisation d'un petit nombre de pupitres, et de l'Alto solo :

6 Altos soli
sans sourd.
2 Vc. sourd.
2 Vc. sourd.
4 C. B.

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(*Chanson du Roi de Thulé*)

(C.B. beaucoup plus caractéristiques et sonnant mieux à cette octave grave, que si elles étaient à la tierces des Vc.)

Alto solo
1 fl. (pp)
2 cl.
2 cors (2^{de} et 4^e)
Vc. pizz. (+ C. B. 8^e b⁶)

(id.)

(Accord Fl. Cl. Cors, très doux, très harmonieux. Altos solo, d'expression intense, et nullement maigre en comparaison de la tenue des Bois.)

(Soprano) pp
cl. pp
Alto solo pp

(id.)
(Accord final de la Ballade du Roi de Thulé)

(L'Alto solo est d'une excellente sonorité avec les Clarinettes; et bien plus pénétrant que ne serait la Clarinette Basse ou le Basson.)

Deux Violons soli, en octaves, au timbre pénétrant et doux :

fl. à 2
cymb. ant. pp
cors à 2 pp
2 1^{er} V. (sans sourd.)
V. I div. avec sourd. et sur la touche
V. II div. avec sourd. et sur la touche
Altos div. avec sourd. et sur la touche
Vc. div. avec sourd. et sur la touche

C. Debussy
Prélude à l'après midi d'un Faune

SOLI DU QUATUOR :

Emploi des soli du Quatuor pour garnir la sonorité (à la place des Bois, que l'auteur réserve pour la 2^e partie de son oratorio) :

Basse solo
V.I
V.II
Quatuor solo
A.
Vc
V.I
V.II
A.
pizz.
Vc.
+ C.B. 8^e b^e

Fais une arche de bois, hau . - te, large et profon . de

C. Saint-Saëns
Le Déluge
(1^e partie)

Soli du Quatuor avec des Bois :

ob.
+ 1^{er} solo
V.II div. en 2
C.B. en sons harm.
Vc. solo p
+ cl. b.

Rimsky-Korsakoff
Le Coq d'or

Emploi des soli du Quatuor pour accompagner un chant de flûte :

flûte solo
ob.
deux 1^{er}s V. soli div.
2^d V. solo

ob. pp
2^d V. solo
2 1^{er}s V. soli div.
alto solo
A. solo

Ch. Kœchlin
Aubade
(*Extr des Heures Persanes*)

et plus loin avec des Basses :

2^d V. soli
2 1^{er}s V. soli
2 V. solo
A. solo
2 Vc. soli div.
Vc. solo

(id.)

Touches par Soli du Quatuor, puis Hautbois - de caractère pénétrant, et très doux:

Chant
d'herbe verte et mouillée
e. 6 pup. 1^{re}s V.
un frais soleil pé. nêtre

2 V. soli (div.) sans sourd.
div.

4 pup. VII sourd.
4 pup. VII div.

4 pup. altos sourd.

Vc. div. en 4
ob. solo **ppp**
Vc.
C.B. pizz.

Ch. Kœchlin
Juin
(poème de Leconte de Lisle)

Soli du Quatuor, (avec Flûte et Quatuor divisé) pour une sonorité très douce et suffisamment pleine:

ob. **vpp**
V. II div.
altos div. **pp**
V. I solo
cl. **pp**
V. II solo **pp**
Vc. solo flûtes **ppp**
Vc. unis
Vc. div.

C.B. pizz. 1^{re} 2^e C.B. soli + cl.b.
2^{re} 2^e pp
2 Hp. 2^{re} 2^e pp

Ch. Kœchlin
La Fin de l'Homme
(poème de Leconte de Lisle)

Quelques Soli du Quatuor sans sourdine, avec le reste des Cordes en sourdine:

4 1^{re} V. soli sans sourd.
(pp)
V. I div.
VII div.
2 violins d'amour
A. div. pizz. et arco
3 Vc.
1^{re} Vc. sons harm.
C.B. 2^{ds} pizz. **ppp**

Ch. Kœchlin
"En mer, la nuit"
(poème symphonique
d'après La mer du Nord,
de H. Heine)

Deux Altos + 2 Violoncelles, avec Flûte:

1^{er} pup. altos
+ 1^{er} pup. Vc.

Lent

fl. 1^{er} *pp* fl. à peine cresc. (*p*) fl. 1^{er} *pp* fl. 1^{er} *pp* etc.

$\frac{1}{2}$ V. II *pp* $\frac{1}{2}$ VII $\frac{1}{2}$ VII VI div. picc. *pp* fl. 1^{er} *pp*

altos div.
tous avec trem. unis sans tremolo

timb. *ppp* 1^{er} Vc. ici sans trem.

2 C.B. soli (tous les instr.) à cordes avec sourdine) cl. b. *ppp* 2 C.B.

c. fag. *ppp*

Ch. Kœchlin. *La Course de Printemps*

Deux 1^{ers} Violons soli, avec les Altos et le Hautbois d'amour:

très tranquille; doux et intense

ob. d'amour *p* cl. 1^{er} *pp dolciss.*

fl. *pp dolciss.* fag. 1^{er} *p*

cl. 2^{er} *pp*

2 cors *pp* cl. b. *pp* c. fag. *pp* cor *p* c. fag. *p*

$\frac{1}{3}$ VI sons ordin. $\frac{1}{3}$ VI sons harm.

altos tutti + 2 1^{ers} V. soli *mp* 2 soli div. A. div. *pp*

V. II div. en 3 $\frac{1}{3}$ VI

Vc. div. en 3 *pp* *p* *p* *p*

C.B. 2 1^{ers} pup. *pp* *p* *p* *p* *p*

Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

DIVERS SONORITÉS DES CORDES, À NOTER.

Cordes au-dessus des Bois, très intenses⁽¹⁾:

Musical score for Debussy's *Pelléas et Mélisande*, Act 4, showing a dense arrangement of instruments. The score includes parts for V.I, V.II, flûtes, 1^{rs} altos doubles c., 2^{ds} altos doubles c., Hp., Vc. unis + Hp., and Pelleas. The vocal line features lyrics "Ah ! qu'il fait beau". Dynamic markings include "pp très expressif", "div.", "2 cors", "1 cor + 1 cl.", "1 cor", "A. tutti unis", "A. + 1 cor", and "Vc.". The score demonstrates how strings provide harmonic support while playing above the woodwind section.

C. Debussy
Pelléas et Mélisande
(Duo du 4^e acte)

(1) 1^{rs} V. ici plus expressifs que des flûtes, qui d'ailleurs eussent été trop accaparantes à cette tessiture.

(2) Excellent fond ici, avec fl. et altos.

Quatuor à l'aigu, intense, non divisé, et double par des Bois:

Musical score for Ch. Koechlin's *La Course de Printemps*. The score includes parts for V.I, V.II, A., Vc. II, ob., c.a., fag., cl., 1 cor + c.a., trb. + cl.b., tuba + c.fag., Vc. II, C.B. pizz. et arco, and timb. The score illustrates a continuous, intense sound texture achieved through a combination of woodwind and brass instruments.

Ch. Koechlin
La Course de Printemps

Couleur particulière par l'intervalle de 2 octaves de distance entre 1^{er} et 2^d Violon:

M. Ravel
Quatuor à Cordes

H. Berlioz
Roméo et Juliette
(*Convoi funèbre de Juliette*)

Réalisation monodique, sur pédale, à 2 octaves de distance:

Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

Intensité des Violoncelles à l'aigu, doublant les Violons:

Ch. Kœchlin
Le Buisson ardent

3. EXEMPLES PLUS COMPLEXES.

Bien entendu, il n'est pas question de donner des "règles de la couleur", et point ne s'agit de fournir à l'élève des *recettes*. Je voudrais seulement présenter quelques remarques sur le pouvoir évocateur de divers instruments, et sur tel caractère qui leur semble inhérent. J'ai toujours été frappé, notamment, du son *féerique, argentin* dans la nuit, des *Cors en sourdine jouant p ou pp*⁽¹⁾ (ce caractère est moins accusé avec les *sous bouchés*, - ils sont plus voilés, plus mystérieux).

Féerique aussi la *Flûte en staccato* dans le grave ou dans le medium (on a cité déjà le *solo* du *Scherzo* du *Songe d'une nuit d'été*). Les Clarinettes peuvent s'y joindre en notes piquées très légères, dont l'effet adoucit encore le timbre des Flûtes placées au-dessus⁽²⁾. L'*absence de Basses* convient particulièrement à ces sortes d'évocations, ainsi dans un passage bien connu du 3^e acte des *Maîtres-Chanteurs*⁽³⁾, ou dans l'*Ouverture du Songe d'une nuit d'été*⁽⁴⁾. Mais en ce dernier cas, la puissance évoquatrice tient plus encore, peut-être, à la musique elle-même, qu'à l'orchestration.

La bitonalité, ou l'atonalité, peuvent encore donner une impression de lointain mirage :

Avant d'en venir à certains exemples plus complexes, rappelons certaines *analogies de timbres*. On a vu que :

Des *Harmoniques de Vc. ou d'A.* remplacent des Clarinettes ou des Flûtes dans le medium, particulièrement de

Des *Harmoniques de C.B.* (ou ceux des sons graves du Violoncelle) évoquent assez bien des Bois, plutôt un peu angoissés, - surtout de

Des *Harmoniques de Violons ou d'Altos* remplacent des Flûtes ou des petites Flûtes à l'aigu - de (Plus haut, les *petites Flûtes* sont beaucoup plus intenses que les sons harmoniques. Toutefois, un *ensemble de Violons* donne, en harmoniques, une sonorité assez perçante).

Flûte dans le grave jouant f = Trompette lointaine, p.

Flûte dans le grave jouant pp = presque timbre de Violon (ou d'Alto) avec sourdine, jouant *pp*.

Trompette pp (medium) = Flûte dans le grave.

Basson de *pp* à *mf* = *Cor voilé*.

Trompette avec sourdine, de p à mf = Ob. ou C.A. (en plus aigre et plus appuyé, avec la sourdine ordinaire. - Avec la sourdine de jazz dite H.H., et jouant *p*, la Trp. ressemble davantage au *Saxophone*, de

Saxophone pp, dans le medium = Flûte dans le grave.

⁽¹⁾ Voir précédemment, l'exemple cité - au sujet des *Cors* - du poème symphonique *Nuit de Walpurgis classique*.

⁽²⁾ Voir plus loin, au sujet de la *Couleur féerique*, les quelques mesures de l'*Ouverture d'Obéron*.

⁽³⁾ Voir aussi, au même endroit de ce chapitre, la citation de ce passage du monologue d'Hans Sachs.

⁽⁴⁾ Déjà cité chapitre IV, *Etude des Basses*.

Cor avec sourdine, de ppp à mp, très particulier : rappelle assez bien l'Alto en sourdine, ou le Basson, ou le Cor anglais à l'aigu jouant pp (jusqu'à notes réelles). Egalement, quelque parenté avec la Flûte dans le grave.

Alto solo avec sourdine (surtout aux positions hautes), Violon solo avec sourdine = Cor voilé ou Basson pp.

Voici maintenant, pour la couleur, quelques ALLIANCES DE TIMBRES de BOIS ET DE CORDES, ou des MÉLANGES PLUS COMPLEXES :

The musical score shows multiple staves. At the top, there are staves for Clarinet (cl.) and Bassoon (c.a.). Below them is a staff for Flute and Oboe (1 fl. + 1 ob.). Further down are staves for Bassoon (1 cor) and Clarinet (cl. 2^e). The vocal line is labeled "Didon". The lyrics "Adieu fie - reci - té qu'un généreux ef - fort" are written below the vocal part. The score illustrates various combinations of woodwind and string instruments.

H. Berlioz. *Les Troyens à Carthage.*

Quelques exemples de sonorités particulières dans le mélange des Cordes, Bois et, éventuellement, Cuivres:

Don José

The vocal line "Tu ne m'ai... mes donc plus?" is shown. The accompaniment includes Violoncelles (V.I-II A. Vc. unis) playing "pp cresc. molto", Clarinets (cl. à 2), Bassoons (cors à 2), and Trombones (fag. à 2). The score demonstrates how the melodic line of the strings is supported by the rhythmic patterns of the woodwinds and brass.

G. Bizet
Carmen (Duo du 4^e acte)

(Intensité de la ligne mélodique des Cordes, à laquelle les Violoncelles donnent beaucoup d'accent; solidité des Basses par l'unisson de 2 Clar. et 2 Fag.; l'équilibre sonore exigeait 2 Cors à chaque partie de Cor.)

Carmen

The vocal line "Cet te bagne au - tre fois tu me l'avais don - née - tiens!" is shown. The accompaniment includes Flute (2 fl.), Oboe (2 ob.), Clarinet (2 cl.), Trombone (2 fag.), Bassoon (cors à 2), Trompette (VI unis), Trombone (VII unis), Trombone (A. unis), and Bassoon (Vc.). The score highlights the combined power and precision of the woodwind section.

(id.)

(Orchestre cinglant, et d'une rare puissance, - comme s'il y avait des Trompettes et Trombones. La force de cet accent tient aux doubles cordes des V. et A., à la solidité des Bois, et aussi - surtout, peut-être, à la modulation si imprévue de La majeur à Mib mineur.)

Sonorité à la fois douce et intense, des Violons divisés, avec Cor et Cor anglais, Harpe, et arpèges de Clarinette:

Don José: Car tu n'ai. vais eu qu'à paraître Pour t'empêtrer
V.I. div.
V.II. div.
Vc.
Harpe
cl.
Hp.
cor

G. Bizet
Carmen
(Duo du 2^e acte)

(Noter l'analogie de timbres entre la Harpe et la Clarinette, souvent utilisée depuis, et qui n'avait pas échappé à Bizet.)

Doublures à noter, pour la plénitude de la sonorité:

V.I + 1 fl.
VII + 1 cl.
Vc. + Hp. f
pizz. mfp
C.B. + Hp.

Rimsky - Korsakoff
Capriccio Espagnol (p. 45)

V.I + 1 fl. + 1 ob.
V.II + 1 fl. + 1 ob.
Vc. + Hp. + timb. pizz. mfp
C.B. + Hp. + timb. pizz. mfp

(id. p. 50)

Hp. + cl. 2^e f
2 fag. 2 cors
Hp.
V.I + II
3 trb. et tuba A. div. en 2
timb. p
Vc. pizz.
C.B. mfp

(id. p. 45)

V.I
V.II
A.
Vc.
fag. à 2

Massenet. *Werther* 1^{er} acte (p. 23)

V.I + fl. à 2
V.II + fl. à 2
A.
trp. 1^e
Vc.
C.B. (1^e)
1 trb.
cl.b.
fag. à 2
C.B. tutti
1 trb.
trp.
fag. 1^e

Ch. Kœchlin
Choral final de la Cité Nouvelle

Flûtes et Cuivres doublant les Cordes:

Doublure des Violons, à l'unisson, par les Violoncelles, pour accroître l'intensité de l'expression, même p :

Orgue
V.I + II + V.C.
1 cl.
2ds Vc.
+ 1er pup. C.B.

pp très doux
p dolce
(d = d)
pp
cl.
1er pup. C.B.
Vc.

tout à fait éteint.

Ch. Kœchlin
Le Buisson ardent

COULEUR DE LA HARPE.

Emploi des Harpes dans un duo de Henry VIII :

Harpes
V.I
A. + Vc.
Anne
C.B. pizz. pp

pp
Je cè . . . de au pen- . . . ser qui m'en . . . i . . . vre

C. Saint-Saëns
Henry VIII
(Duo du 2^e acte,
page 241)

Et précédemment, dans le même morceau :

Henry VIII
2 fl.
2 cl.
4 cors
V.I
V.II
A.
Vc.
2 Harpes
2 autres Harpes

Que ton des . . . tin se . . . rait le plus grand i - ci - bas
etc.

V.I p
V.II
(p)

(id., page 218)

Harpe jouant un rôle important, en arpèges:

Werther 12

Pourquoi me réveiller ô souffle du Printemps

Hp. { pp
2 cors pppp
3 tromb. pppp timb. pppp
Vc. pp C.B.

Massenet
Werther
(3^e acte, p. 337)

De même:

p dolce

flûte
Harp. { pp

G. Fauré
Sicilienne
(de la Suite d'orchestre pour Péléeas et Mélisande) orch. par Ch. Kœchlin

flûte (solo)
Harp. PP

(Voyez également: 2^d entr'acte de *Carmen*, Fl. et Hp.)

G. Bizet
Les Pêcheurs de Perles
(1^{er} acte. Duo de Zurga et Nadir)

Harpe et Orgue:

(Andante)

Contralto solo
Homme, u . ne fem . . me fut ta mè . . re

Orgue {
Harp. {

C. Saint-Saëns
La Lyre et la Harpe
(IV. page 38)

(Belle sonorité de ces arpèges dans le grave.)

Rôle de premier plan à la Harpe dans l'orchestre⁽¹⁾ (exemples extraits de Pelléas et Mélisande):

fl. a 2 1 fl. + 1 cl. fl.
p doux et expressif *p dim.* *pp*
V.II Harpe A. div. *pp* Vc. div.
pp *pp* *p* *m*
C.B. arco *pp* C.B. pizz

C. Debussy
Pelléas et Mélisande
(2^e acte, Sc. I. p. 70)

(1) Première apparition de la Harpe dans *Pelléas et Mélisande*.

H.p. ob. *doux et expressif*
c.a. c.a. *più p*
A. div. Vc. H.p. *dr.*
C.B. div. (bassoon)

C. Debussy
Pelléas et Mélisande
(2^e acte, Sc. I)

(Charme intense de la Harpe.)

Chant Elle est fraîche comme l'hiver C'est u . ne vieille fontaine abandonné . é
2 fl. 2 cors avec sourdines
altos VII div.
Vc. div. A. div.
C.B. pizz. 2d Vc. Hp. *pp*

(id.)

Harpe à l'aigu, divers effets :

Hp. ob. fl. picc. fag. 10 fag. 10
ppp *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

E. Lalo
Symphonie Espagnole
(Final)

(Très cristallin)

1^{er} Hp
2^{me} Hp
cl. 1^{er}
6 1^{er} Y.
A. pizz.
un Vc.
2 C.B.

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(Danse des Sylphes)

Harpe
pp
altos sons harm.
Vc. sons harm.
V.I + V.II div.
pp fl. 1^{er}
fl. 2nd
1/2 V.II pizz.
fl. 1^{er}
1/2 V.II arco

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(3^e acte, Sc. I)

Harpe avec pizzicati :

Hp.
V.I pizz.
A. pizz.
Vc. pizz.
Vc. pizz.
fag. p
C.B. pizz. p
pp dolciss.
V.I pizz.
Vc. I pizz.
A. pizz.
sempre
Vc. II
C.B. p
mp en dehors
Hp.
fl. VI p
V.II pizz. sempre
Vc. II
Vc. tutti
C.B. mfp

Ch. Kœchlin
4^e des Sonatinas françaises
(Menuet)

(La Harpe renouvelle ici la sonorité, dans une note plus claire.)

Couleur somptueuse de la Harpe se détachant sur des Pizzicati

Hp. 1^{er} pp
Hp. 2^{me}
timb. ppp
Vc div. pizz. II ppp
C.B. div. pizz. ppp

Cl. Debussy
Nocturnes (II. "Fêtes")

Couleur de la Harpe se fondant avec les Bois.

E. Chabrier
España (page 6)

E. Chabrier
España
(passage avant la fanfare des trombones)

Pelléas

Ils viennent de si haut et ils m' nondent enco. re jusqu'au cœur, ils m' .

fl.
c.a.
cl.
fag.
Harpe
A.
Vc. div. arco

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande

Dans ce beau passage de *Pelléas et Mélisande*, la couleur étrange et mystérieuse tient surtout à la musique même, et l'on n'y perçoit pas la Harpe aussi en dehors que dans le *Duo à la fontaine*, mais cette Harpe persistera dans le medium, jointe aux Clar., C.A. et Fl., joue son rôle dans la sonorité de l'ensemble et dans sa couleur. - On notera la légèreté des Basses (2^{ds} Vc. seuls, arco) et l'indication *lié avec des points au-dessus de notes pizzicati*, afin qu'elles soient jouées aussi doucement que possible.

En principe, c'est avec les Bois (surtout: fl., cl., cors) que (*doublant ou non*) la Harpe se fond le mieux; elle double également, parfois, des sons harmoniques du *Quatuor*, ou bien des pizzicati. Le passage suivant est plus exceptionnel: *Harpe doublant les Altos*, mais la sonorité reste satisfaisante.

fl. à 2
Harp. 1^e sons harm.
Harp. 2^e
etc.
et altos

E. Reyer
Sigurd
(Duo du dernier acte)

Ce que nous disons au sujet de la *fusion naturelle* de la *Harpe* et des *Bois* ne doit pas donner à conclure que la Harpe ne puisse doubler les *Cordes*, ni (*a fortiori*) les accompagner par des arpèges. On a déjà cité plusieurs exemples de la réunion Hapes-Cordes au Chapitre III. Ajoutons celui-ci, qui sonne admirablement:

Alexina
Henri
(notes réelles)
d'a mour
V. I
V. II
2 fl.
2 cl.
2 cors
fag.
Harpe

E. Chabrier
Le Roi malgré lui
(2^e acte. Duo)

Couleur particulière de la MANDOLINE:

Mandoline solo
V.I unis
V.II unis
A. pizz.
Vc.
+ C.B. 8^e b^e

Mozart
Don Juan
(Sérénade)

Couleur de la GUITARE:

Guitare
Le Comte
Des ray. ons de l'a - ro - re
V. I
V. II
pizz.
A.
Vc.
pizz.
C.B.

Rossini
Le Barbier de Séville

Couleur de la VIOLE D'AMOUR :

Violon solo

3 flûtes

V.I
V.II
A.

cors

Vc.
+ Hp.
cl. + Hp.

cl. 2d

arco

C. B. div.

pizz.

V.I
en doubles c. #

triangle

G. Charpentier
Louise
(dernier acte)

Couleur de la PERCUSSION, et avec PIZZICATI :

1 fl.

1 cl.

V.I + II
p arco
f pizz.

timb.

tambourin

cymbales

dolce legg.

Rimsky - Korsakoff
Capriccio Espagnol
(page 40.)

COULEUR DES TIMBALES.

Timbale solo, à l'aigu :

Isabelle

Oviello

Polichinelle

timb. solo

— tra la la — la — tra la la — la —

— Un air qui rôde autour de mon cerveau — un chant qui vient du fond de l'Amérique —

— tra la la — la — tra la la — la —

ppp

Darius Milhaud
Salade (Sc. XV)

Tierces sinistres des Timbales :

timbales
(bag. éponge) (p)
Vc. pizz.
C.B. pizz.
div. en 4
pp 8^ab^a

6 6 6

2 cors pp
Vc.

8^ab^a

H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(*Marche au Supplice*)

(Les parties des Cors étaient écrites pour Cors simples, et comportaient ainsi plusieurs notes bouchées : si♭, do, fa♯, ce qui en accentuait le caractère sombre.)

Timbales soli, pour exposer un motif par "timbres purs" (1):

timb.

E. Chabrier
Bourrée fantasque (orch. par Ch. Kœchlin)

(1) Ce motif se trouve ensuite repris par les Cordes à l'unisson, presque sans doublures, puis par le groupe des Bois.

Timbales en accords :

c.a.
timb.
timb.

H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(*Scène aux Champs*)

et plus loin :

c.a.
timb. pp
timb. pp

(id.)

PERCUSSION MÉLANGÉE AUX HARPES, CÉLESTA ET PIANO:

Célesta
tam-tam
Gr. C.
Harp 1^o
Piano
Harp 2^o

pp laissez vibrer
H. p. 1^o pp

Ch. Kœchlin
Les Bandar-Log

Percussion avec Violon solo et sons harmoniques d'Altos et Violoncelles :

2 timb.
Pt. caisse
Gr. caisse
V. solo
3 altos
3 Vc.

mf sons harm.
mf sons harm.

Poco animato

timb.
Pt. C.
Gr. C.
V. solo
3 A.
3 Vc.
3 autres Vc.

sempre mf

J. Absil
*Concerto pour Violon
(Chant funèbre)*

3 flûtes
VI+VII
3 clar.
Harpe (en sons harm.)
Piano
fag. 1°
tromp. 1°
célesta
Harpe-luth
Vc. div.

*Harpe, Piano, Célesta,
Harpe-luth, avec Harmo-
niques des Cordes, et quel-
ques tenues de Bois :*

Ch. Koechlin
*Le Cortège d'Amphitrite
(Extr. des Etudes Antiques)*

PERCUSSION MÉLANGÉE AUX HARPES ET CÉLESTA :

ppp laissez vibrer

Ch. Kœchlin
Les Bandar-Log

PASSAGE DE PERCUSSION SEULE :

une cymbale avec bag. de timb.

timbales

tambourin

Gr. caisse (avec bag. de timb.)

marteau frappant sur le bois

tam-tam

gong

caisse moyenne

Ch. Kœchlin. *Les Bandar-Log*

XYLOPHONE :

Xylophone avec trille de petite Flûte :

(Allegro vivo)

Cordes + fl. (V.I) picc. + $\frac{1}{2}$ V.I

Xyloph. $\frac{1}{2}$ V.I

$\frac{1}{2}$ V.I + picc

ob. + $\frac{1}{2}$ V.II

$\frac{2}{3}$ ob. + $\frac{1}{2}$ V.II

Ch. Kœchlin. *Les Bandar-Log*

*Xylophone dans le medium,
avec Ob. et C.A. :*

M. Ravel
Rhapsodie Espagnole
(p. 45)

*Autre exemple, humoriste, du
Xylophone avec le Hautbois :*

I. Strawinsky
Petrouchka (p. 152)

*Xylophone (mf) à
l'unisson des Flûtes:*

M. Ravel
L'Enfant et les Sortilèges (p. 35)

PIANO

Couleur particulière du Piano :

Cl. Debussy
Khamma
(orch. par Ch. Kœchlin)

(Dans ce passage, le Piano,
en solo, s'oppose à l'or-
chestre, et contraste par
son caractère impassible
et hiératique.)

CÉLESTA DANS LE GRAVE:

Célesta solo
(notes réelles)

M. Ravel
Ma mère l'Oye
(*Laideronnette, impératrice des Pagodes*)

VIOLES D'AMOUR ET LUTH:

Basse

2 Violes d'amour

Luth

B.C.
organo e continu
C. Basse

Seel mit ängstli - chem Ver - gnü - gen, mit bit - tern Lasten

J. S. Bach
Passion selon S! Jean
(N° XXXI)

(Charme pénétrant de cette sonorité.)

Caractère limpide et fluide des "ONDES MARTENOT"

Musical score for the 'Ondes Martenot' section. The score includes parts for Ondes Martenot, V.II div. en 3, V.I div. en 2, Vc., and Hp. The Ondes Martenot part uses ppp dynamics. The Vc. part has markings 1.2. tr, 3.4. tr, and 4. The score is labeled '(sourdines à tous les instr. à cordes)'.

Ch. Kœchlin
Le Buisson ardent

(“Le fleuve de la vie,
qui s’écoule...”)

Chant aux Ondes Martenot, avec arpèges d'Orgue pp au 2^d plan:

Musical score for the 'Chant aux Ondes Martenot' section. The score includes parts for Ondes Martenot, Orgue (pp legg.), V.I div. sons harm., 2 fl., A. + cor, A. unis pp, + cor + cl. b., Vc. div. pp, C.B. div. pizz., and 2 fl. The Orgue part is in the 2^d plan. Various dynamic markings like pp, 2^{ds} V. pp, etc., are used throughout the score.

Ch. Kœchlin
Le Buisson ardent

CLOCHE dans l'orchestre:

Musical score for the 'Cloches' section. The score includes parts for Cloches, V.I div. en 2, V.II div., Harpe, and Vc. div. The Cloches part is marked (Assez lent). The Harpe part uses ppp dynamics. The Vc. div. part has markings 1^{rs}, 2^{ds}, A. div., and Vc. div.

Ch. Kœchlin
*Chant funèbre à la mémoire
des jeunes femmes défuntes*

(Sonorité un peu lourde, mais
très douce, des accords de Harpe
et Cordes dans le grave. Cloche
planant sur le tout.)

CARILLON DE PLUSIEURS SONNERIES DIFFÉRENTES (*de Cloches et Timbres, sur des tenues de Cordes pp en sourdine*):

The musical score consists of several staves of music. At the top left, there are two staves for 'Cordes sourd.' (soft muted strings) with dynamics 'pp'. The first staff has a label '(I) Cloche pp' above it. The second staff has a label '(II) Cloche d'un timbre très doux ppp' above it. In the middle section, there are three staves for 'Cordes' (soft muted strings) with dynamics 'pp'. The first staff has a label '(III) Cloche pp' above it. The second staff has a label '(IV) Cloche profond et lointain' above it. The third staff has a label '(V)' above it. To the right of these, there is a staff for 'Harpes harm. (sons réels 8^a) (VI)' (harps with real sounds 8^a). Below these, there are two staves for 'Célesta (VII)' (celeste). At the bottom, there is a staff for 'Clavecin et V. sons harm.' (harpsichord and voices) with a label '(VIII)' above it. The bottom-most staff is for 'Cordes sourd. pp' (soft muted strings). The score is in common time and includes various musical markings such as grace notes, slurs, and dynamic changes.

Ch. Koechlin
Nuit de Walpurgis classique
(d'après le poème de P. Verlaine)

Nous continuons maintenant par une série d'exemples de sonorité complexe. Ils sont classés selon la sorte de couleur: **A. Féérique, mystérieux.** **B. Fantasque, humoriste, caricaturale.** **C. Sombre.** **D. Couleur provenant de l'écriture.** **E. Divers.**

A. FÉERIQUE, MYSTÉRIEUX, LOINTAIN:

Couleur féerique dans le Songe d'une nuit d'été:

(Vif et léger)

Mendelssohn

Ouverture du Songe d'une nuit d'été

(Avec ça et là quelques pizz. d'Altos pour les Basses.)

(id.)

(Noter la lumière de ces Flûtes.)

Mendelssohn

Nocturne du Songe d'une nuit d'été

(Noter la couleur de cette touche de Hautbois, et des trilles V. + Fl.)

Couleur féerique avec Cordes pp, Harpe, et sans Basses:

R. Wagner. *Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg*
(3^e acte. Monologue de Hans Sachs) (p. 335)

(Très grande légèreté de l'orchestre, affranchi de la pesanteur des Basses, - comme si la sonorité flottait dans l'air au lieu d'être rivée au sol.)

Même couleur féerique avec Bois et Harpe à l'aigu, sur basse de Clarinette :

ob. (pp) ob. (non lie) cl. pp loco et 8^e Hp. (solo) pizz. V.I cl. 2^e pizz. V.II

R. Wagner
Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg
(3^e acte, même Scène, p.335)

(Bois très légers. — Basse fluide, par la 2^{de} Clarinette. Le thème de la Harpe, cristallin, s'entend très bien, et fait merveille.)

De même, avec mélange de Cordes, Hautbois, et Clarinette pour la Basse⁽¹⁾:

stacc scherzando

1^o ob. V.I pp V.II A. cl. pp pp

(id.)

⁽¹⁾ Basse restant à une tessiture élevée, comme dans les exemples précédents.

Autre exemple de légèreté d'orchestration au début du 3^e acte des Maîtres-Chanteurs de Nuremberg:

cor (sehr weich)
V.I (p) V.II A. cor 2 fag.
Vc. pizz. Hans Sachs
Schön dank, mein Jung

(id.)
(page 324)

(Cordes seules, avec parfois quelques notes piquées des Bois. Quel repos, après les sonorités souvent assez chargées du 1^{er} et du 2^d acte !)

Sonorités du Scherzetto et du Scherzo de la Reine Mab, dans le Roméo et Juliette de Berlioz:

8
picc. fl. (arco) altos (unis) pp Vc. div. pizz. chant solo chœur C. P. Mab! Mab!

H. Berlioz
Roméo et Juliette
(Scherzetto de la Reine Mab)

(Bien plus léger ainsi avec Picc. pour le aigu, qu'avec la grande Flûte.)

fl. c.a.

V.I div. sourdines

V.II div. sourdines

altos

H. Berlioz
Roméo et Juliette
(Scherzo de la Reine Mab)

1 fl. c.a.

1 ob. 1 cl.

fag.

V.I div. pizz.

V.II div. pizz.

altos

Vc. C.B.

(id.)

(Noter l'écriture des pizz. de Violons, en alternant des 1^{rs} aux 2^{ds} à cause du mouvement rapide.)

28-

(en sons harm.)

1/2 V.I

Harpe 1^e

Harpe 2^e

1/2 V.I

fl. c.a.

A.

(id.)

Sheherazade prélude à ses Contes merveilleux :
(Violon solo avec Harpe).

Rimsky-Korsakoff
Sheherazadé
(page 42)

Précédemment, Violon solo avec l'orchestre :

id. (page 13)

(La seule tenue de Basson suffit à ce que la sonorité ne soit pas sèche et creuse.)

Réalisation de tenues très légères d'accompagnement :

M. Ravel
L'Enfant et les Sortilèges
(page 78)

⁽¹⁾ Do des C.B. par notes réelles.

Autre réalisation du même genre :

id. (page 79)

Bois pp avec Quatuor divisé à l'extrême :

2 p^{ts} cl. mib 2 flûtes

V.II div. en 4
tremolo à chaque partie

A. div. en 4
tremolo à chaque partie

Vc. div. en 4
tremolo à chaque partie

C. B. div. en 2

8^e b^e

C. Saint-Saëns
Le Déluge
(Début de la 2^{de} partie)

(Mystère de ce début, avant le déchaînement du *Déluge*.)

Autre disposition des Cordes, dans le même caractère, mais moins pp :

V.I div. en 4 V. II A. Vc.

pp pp pp pp

(id.) (page 39)

picc. 2 fl.
2 ob. 2 cl. (en mib)
2 cors
2 cors 2 fag.

avec

La lumière divine des Champs-Elyséens :

Orphée

quel nouveau ciel pa . re ces lieux!

ob. tag. Vc. solo avec sourdine

V. II (sourd.)

V.I (sourd.)

altos (sourd.)

Vc. pizz. (+ C.B. 8^e b^e)

Gluck
Orphée
(Acte des Champs-Elysées)

Les souffles de la brise :

Score for 'Les souffles de la brise' from H. Berlioz's *La Damnation de Faust*. The score includes parts for V.I, V.II, Instr. à cordes avec sourdines, Bois, Chœur, and Hp. Various dynamics like ppp, pp, and ppic. are indicated.

H. Berlioz. *La Damnation de Faust (Chœur des Sylphes)*

Score for 'La caravane, à l'horizon' from Ch. Kœchlin's *La Caravane*. The score includes parts for sourdines, 6 V.I div., 6 V.II div., une fl., Vc. unis sans sourd., C. A., cl., and cl. pp. Dynamics include ff, f, ff, and pp.

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(Sc. I)

"le long bruissement des plantes et des eaux..."

La caravane, à l'horizon (lointain des Harmoniques de 2^{ds} Violons : par la distance à la basse, par la sonorité très atténuée, et par l'incertitude du sentiment tonal).

Score for 'La caravane, à l'horizon' from Ch. Kœchlin's *La Caravane*. The score includes parts for 2^{ds} V, Vc. div., and Vc. The dynamics are (molto) tranquillo, pizz., arco ppp, and ppp sons harm. avec sourdines.

Ch. Kœchlin. *La Caravane (Extr. des Heures Persanes)*

De même pour l'accord final:

Score for the final chord from Ch. Kœchlin's *La Caravane*. It shows a piano-roll style notation with dynamics ppp, ff, and ff. Labels include 'sons harmoniques', 'V.I-V.II-A.', and '(id.)'.

Lointain de la petite Flûte (par la distance au reste de l'orchestre, et par la nature de l'harmonie):

picc.
altos unis
(Instr. à cordes sons harm.)
cl.
fag.
1/2 Vc.
pizz.
deux C.B.
soli
etc.

Ch. Kœchlin
La Caravane
(Extr. des *Heures Persanes*)

Lointains lumineux, par sons harmoniques:

(sons harm.) V.I V.II Vc. (harm.) mp
(sons harm.) V.I V.II A. V.I V.II picc. V.I V.II div. A. div. cl. 1° (sur ped. Vc. arco et pizz., do sol graves)

Atmosphère de légende et de lointain:

fag. solo
H.p.
sons harm. à cette octave
altos (sourd.)
Vc sourd.
C.B. div. pizz.

I. Strawinsky
Berceuse de l'Oiseau de Feu
(p. 67)

(Simplicité de cette orchestration, dont l'effet est admirable.)

2 ob.
c. a.
2 cl.
fag.
Vc div.
C.B. div.

pp
fag.
timb. pp
A. div.
pp sourdine
Vc. div.
C.B. 1^{re} pizz.
C.B. 2^{de}

C. Debussy
Pelléas et Mélisande
(Prologue)

(Les pizz. faits par la moitié seulement des Contrebasses, sous un orchestre relativement assez chargé, s'entendent à peine, et cet apparent "manque d'équilibre", ici excellent, vient augmenter l'impression du mystère de la Forêt légendaire.)

C. Debussy
Pelléas et Mélisande
(Prologue)

(Ici, c'est le timbre des Cors qui se révèle particulièrement évocateur. Notez aussi la manière dont les Cordes complètent les Bois, et notamment l'accent du *sib* des Violons restant sur l'accord *fa, do#, mi, la* des Cors.)

Lointaine menace des Trompettes en sourdine :

C. Debussy
Pelléas et Mélisande
(page 186)
(3^e acte, fin de la 1^{re} scène)

Lointain dans la nuit :

Ch. Koechlin
Chanson de nuit dans la Jungle

(Fag. et C.fag.: grognements lointains des Bêtes de la Jungle. Cela serait très lourd en tenues, mais pour des notes détachées et isolées, c'est suffisamment équilibré au reste de l'orchestre.)

Lointain des Altos à l'aigu, avec sourdines⁽¹⁾:

2 A. soli
(avec sourdine) *pp*
V.I div. *ppp*
V.II div. *ppp*
1^{er} Vc. *ppp*
(tous avec sourd.)
Harpé
3 A. soli
2 Vc. soli.
Vc. pizz.
ppp

Ch. Kœchlin
Symphonie
(Scherzo)

⁽¹⁾ Le caractère de ce passage résulte aussi, en grande partie, du *lointain* de cette *bitonalité*.

B. FANTASQUE. — HUMOUR.

Caractère mordant, sardonique, des Altos:

Méphistophélès
pizz. V.I
V.II
Vc. pizz.
altos arco

You qui faites l'endor... mi - e, n'en ten... dez-vous pas
etc.
etc.
etc.

Gounod
Faust
(Sérénade, page 373)

Pizzicati sarcastiques:

V.I + picc.
+ p^{ic} cl.
V.II
+ fl. + ob. 1^{er} + cl. en ut
etc.
A. + ob. 2^{er}

H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(Final, — parodie du Dies Irae)

*Bassons de la chanson
du Rat, dans la Damnation
de Faust:*

pizz.
V.I
V.II
A. unis
Chant
Brander Cer - tain rat dans u . ne cui sine é - tabli
2 fl.
2 ob.
4 fag.
Vc. arco

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(Chanson de Brander)

Cris et grognements dans le "Menuet des Follets":

picc. à 2

V. I
V. II
A.
Vc. pizz.
(+ C.B. 8a bæ)
cors pp
C.B. pizz.
3 cl.
+ 4 fag.
3 tromb. ppp

H. Berlioz
La Damnation de Faust

Sonorité assez normale et discrète, est suivie (deux mesures plus loin) d'un énorme crescendo de tout l'orchestre, qui semble "s'esclaffer" de toute sa force :

picc. à 2

fl. + ob.
ob.
V.II unis
V.I unis
A. unis
Vc.
C.B.
tromp.
cornets à pist.
cors
trb. 4 fag.

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(*Menuet des Follets*)

*Crescendo, à dessein demesure,
des Follets qui "s'esclaffent":**Fantastique de la "Course à l'abîme", de la Damnation de Faust:*

ob. solo
V. I
Vc. pizz. mf
C.B. pizz.

H. Berlioz. *La Damnation de Faust (Course à l'abîme)*

(Basses un peu incertaines ainsi, par Contrebasses seules, et qui restent mystérieuses. Hautbois obsédant, angoissé, dont vous gardez certainement le souvenir.)

Petites Flûtes joyeusement "sataniques":

(Très animé)

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(*Menuet des Follets*)

(Cette *Coda du Menuet des Follets* reste une des plus étonnantes réussites de la *Damnation de Faust*. On dirait que l'orchestre entier se compose de petites flûtes...)

De même :

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(*Evocation des Follets*)

Lourdeur voulue d'un contrepoint :

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(*Chœur des buveurs*)

Grognements lointains de Bêtes dans la forêt féerique, évoqués par l'Ophicléide :

Mendelssohn
Ouverture du Songe
d'une nuit d'été

Humour d'une rentrée chez Mozart :

(Allegro)

Bois
V.I
V.II

Mozart
Symphonie en mi b
(Final)

(Les Bois succèdent inopinément aux Violons, pour continuer la phrase commencée par ceux-ci.)

Passage humoristique des "Adversaires" dans Heldenleben :

p'te cl.
fl.
ob.
ob.
2 tubas

R. Strauss
Heldenleben
(p. 23)

(Hautbois et petite Clarinette criards; le caractère de ce passage est dû également à l'écriture.)

Humour des pizzicati et des harmonies :

fl. 1^e
(+ célesta 8^e)
trp. 1^e
(+ célesta 8^e)
3 pup. VI pizz.
3 pup. VII pizz.
3 pup. A. pizz.
2 pup. Vc. pizz.
C.B. 1^e pup.
1^e fag.

pizz.
pp
unis
div.
unis
pp
pp
+ cors
pp
pp

Cl. Delvincourt
Bal Vénitien

Notes hautes des Clarinettes, dans un passage humoristique, caricatural :

Cl. à 2
(Cl. en si b)
mf < s < s < s
(criard et dur)

Ch. Koechlin
Fugue symphonique

Notes hautes du Contrebasson (passage humoristique, caricatural) :

pp , 3 fl.
2 flûtes
Vc. div. sons harm. pp 1^{er} Vc. 1^{er} A. 2^{de} Vc. pizz. pp
cor avec sourd. ppp
c. fag. (notes réelles) 1^{er} trb. avec sourdine
C.B. div. ppp
timb. smorzendo

Ch. Kœchlin
Fugue symphonique

(Le Contrebasson expose, par mouvement contraire et avec intervalles retrécis, la caricature du thème initial de la Fugue, tout d'élan et d'enthousiasme.)

Fugue caricaturale :

c. fag. ff
tuba
s. avec sourdine
1 C.B. solo (sans sourd.)
2 altos près du chev.
2 altos sourd. et chev.

Ch. Kœchlin
Les Bandar-Log

(Sonorités disparates, avec réalisation contrapunctique caricaturale, laide et maladroite. Les Singes sont caractérisés ici par cette *fugue ridicule*: un faux "Retour à Bach", à l'instar de certaines œuvres modernes, mais sans la musicalité que parfois l'on doit reconnaître aux compositions les plus libres, de certains de nos confrères.)

Atonalité, (avec sonorités un peu caricaturales, obéissant à la conception "heurtée" et "non homogène" de plusieurs œuvres modernes):

Décidé
sax. sopr. sax. tén. ob. xylophone ff
picc. à 2 picc. p^{ic} cl. ob. e.a.
ob. m^r picc. p^{ic} cl. fag.
V. solo + A. solo 2 fag.
xyl. 2 Vc. soli A. pizz. Vc. pizz. m^r tuba
les autres Vc. pizz. m^r

Ch. Kœchlin
Les Bandar-Log

picc. à 2 picc. p^{ic} cl. ob. e.a.
ob. m^r picc. p^{ic} cl. fag.
V. solo + A. solo 2 fag.
xyl. 2 Vc. soli A. pizz. Vc. pizz. m^r tuba
les autres Vc. pizz. m^r

De même :

Musical score for orchestra and piano. Instruments include picc., sax. sopr., fag., trp. solo (avec sourd.), 2 Vc. soli, tuba, fl. + picc. + P., cl., and + sax. sopr. Dynamics range from *mp* to *f*. The piano part is labeled *p*.

Ch. Koechlin
Les Bandar-Log

Par contraste : réalisation polytonale avec timbres doux, et harmonies beaucoup plus "musicales" que celles des passages précédents :

Musical score for piano and orchestra. Instruments include Piano (*ppp*), Vc. div en 3 et avec sourd. 1., Vc. div en 3 et avec sourd. 2., Vc. div en 3 et avec sourd. 3. (pizz.), and Harpe (*ppp*). The piano part features a melodic line with grace notes. The strings play in three parts. The harp provides harmonic support.

Musical score for piano and orchestra. Instruments include Piano, altos div. en 3 (sourd.) (pizz. *ppp*), Vc. div. en 3 (sourd.), C.B. div. en 2 (sourd.) (pizz. *ppp*), 1^e Harpes, and 2^e Harpes. The piano part is labeled *extr. doux, sur la touche*. The bassoon part is labeled *dolciss.*

Ch. Koechlin
Les Bandar-Log

(Ici, c'est la Forêt tout entière qui, sur le thème de la fugue chromatique des Singes, se met à chanter harmonieusement.)

C. COULEUR SOMBRE:

Des Trombones avec Cordes dans le grave:

Hérode

H. Berlioz
L'Enfance du Christ
(1^{re} partie. p.31)

(Fag. à 2, sur le *La grave*, très sonore, pour équilibrer les Trombones dans la nuance **f.**)

De la Clarinette dans le grave:

H. Berlioz
L'Enfance du Christ
(1^{re} partie. p.36)

Des Clarinettes en tierces dans le grave:

Gounod
Romeo et Juliette
(1^{er} acte. p. 128)

(Ce passage, survenant inopiné au milieu de la *Fête chez Capulet*, est d'une sombre couleur dont le caractère intense tient à la fois aux harmonies, au dessin des 1^{rs} V., à la tessiture basse des Cordes, et au timbre de ces tierces de Clarinettes dont le "chalumeau" se fait singulièrement menaçant.)

Couleur sombre, mystérieuse, de l'orchestre :

Chœur des Contrebandiers

T.
B.
V.I + II ob. à 2
A.
Vc.
cl.
trb.
fag. à 2
(C.B. & B.)
etc.

G. Bizet
Carmen
(3^e acte, Sc. I)

(Ecriture très particulière, avec ces tierces doublées dans le grave, et l'unisson V.I-II + Ob. — Noter *Fag. à 2* pour équilibrer les Trombones.)

Hautbois accentuant une menace :

Carmen
ob. à 2
cl.
fag.
cors
V.I + II + A.
Vc.
C.B. arco
timb.

Non ! je sais bien que c'est l'heu . . . re

G. Bizet
Carmen
(Duo du 4^e acte)

Menace des Hautbois et Trombones :

Carmen
ob. 1^e
trb. 1^e
V. I
V. II
A.
Vc.

Mais si tu dois mourir, si le mot redoutable est écrit

(id.)
(3^e acte. Trio des Cartes)

(Noter l'écriture en octaves des Trb. et Ob.)

Bassons et Trombones :

ob.
V.I
V.II
Vc. pizz.
C.B. pizz.
trb. à 3
+ fag. à 4

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(Course à l'abîme)

(Apparitions de monstres fantastiques; il fallait ici un gros volume, et carrément mettre à l'unisson tous les Trb. et Fag.)

Bassons sinistres dans la Marche au Supplice de la Symphonie Fantastique :

V.I + II pizz. *mf*
A. pizz. *mf*
Vc pizz.
C.B. pizz.
fag. à 4 *mf*

pizz. sempre
pizz. sempre

V.I + II unis
A. unis
a 2
a 2
a 4

puis

V.I + II pizz. *pp*
A. pizz. *pp*
Vc.
C.B. pizz. *pp*
fag. à 4
tuba

a 2
a 2

H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(Marche au Supplice)

(Bassons goguenards et macabres.
Noter les touches du Tuba.)

Couleur sombre, mystérieuse, un peu lourde, des C.B. et Fag. :

3 fag.
A.
Vc. pizz.
C.B. div.
arco

p
pp
pp
pp
pp

C. Debussy
Pelléas et Mélisande
(1^{er} acte. p. 57)

Accents de menaces des Contrebasses jointes aux Violoncelles, ainsi qu'à d'autres instruments:

Chœur
V.I
V.II
A.
Vc.
C.B.

A l'af - freux hur - le - ment

Gluck
Orphée

(Exemple célèbre, souvent cité déjà par d'autres ouvrages, ainsi que le suivant :)

V. I
V. II
A. div.
Vc.
C.B.

Beethoven
Symphonie Pastorale
(*l'Orage*)

Dans un caractère analogue:

Vc. div.
+ C.B. 8^e b^a
timb. p
fag.

C. Debussy
Pelléas et Mélisande
(Duo du 4^e acte. "On ferme les portes")

De même:

(Grande simplicité de moyens, pour un effet très dramatique et de sonorité très évocatrice.)

Effet étrange des tierces de Contrebasses (divisés et pizzicati):

fag.
Sourdines
Vc.
C.B. div.
pizz.

fag. à 4 + c.a.

H. Berlioz
Roméo et Juliette
(Scène des Tombeaux)

(C.B. loin du reste de l'orchestre, sinistres, énigmatiques. C'est là un moyen extrêmement simple, mais il fait lait y penser: en cela réside le génie, bien souvent.)

Sonorité sombre, et assez majestueuse, avec les Bois dans le medium et dans le grave :

H. Berlioz
Roméo et Juliette
(Chœur des funérailles de Juliette)

(au ff au ff)
on a ff unis

(Note la pesanteur de ces Timbales en tierces.)

Sonorité sombre, mystérieuse, menaçante (C.B. et Vc., divisés, dans le grave) :

H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(Songe d'une nuit du Sabbat)

Oppositions brutales dans la Marche au Supplice :

H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(Marche au Supplice)

Cordes et Timbales sonnent très solides après les accords Bois et Cuivres; l'accent de cette opposition tient en grande partie au changement brusque de tonalité (Réb maj. Sol mineur.)

Bois ajoutant une pesanteur étrange à la phrase désespérée du Prélude de l'Arlésienne :

G. Bizet
L'Arlésienne
(Prélude)

"Fonte des balles," du Freyschütz :

C. M. Weber
Le Freyschütz

(Effet très caractéristique,
avec une grande simplicité
de moyens.)

(id.)
(Fonte de la 6^e balle)

Caractère "diabolique" des 2 petites Flûtes dans la "Chanson à boire" du Freyschütz :

(id.)
(1^{er} acte)

Orchestration très caractéristique de l'air de Vulcain dans Philémon et Baucis :

Gounod
Philémon et Baucis
(1^{er} acte)

L'attente de Dalila dans la nuit :

C. Saint-Saëns
Samson et Dalila
(Début du 2^d acte.
p. 166)

Divers exemples extraits de la seconde partie du *Déluge*, de Saint-Saëns. (Ces passages sont très sonores, et réalisés avec une grande simplicité de moyens; il nous a paru bon d'en citer un certain nombre):

C. Saint-Saëns
Le Déluge
(2^{de} partie. p. 49)

(L'accent très incisif de ce passage tient en grande partie à l'écriture de l'accord et au caractère de l'enchaînement de ces deux + 6; il tient aussi à la force des 1^{ers} V. à cette tessiture; l'homogénéité entre V.II et A. est obtenue en divisant à la fois les 2^{ds} V. et les Altos.)

(avec tenues de Cuivres, et coup de tam-tam au 1^{er} temps.)

(id.)
(page 45)

(Noter l'écriture des Altos, qui donnent ainsi du mouvement au fond; il y a également les arpèges de Harpes; tout cela reste d'ailleurs au 2^d plan ainsi que la tenue des 2 Hautbois.)

Chœur

S.C.

T.B. la Ter re

etc.

"Et les eaux du Déluge envahirent

V.I div.

V.II div.

altos div.

Vc.
(+ C.B. & *a b*)

G. Saint-Saëns
Le Déluge
(2^{de} partie. p. 46)

Ceci est une sorte de *coupure* dans la sonorité de ce vaste développement, car à la mesure précédente il y avait, avec les Chœurs et les Cordes, tous les Bois, et des Cuivres importants :

p^{re} cl. + 2 fl. — + picc 8^e

ob. à 2 + p^{re} cl.

1 trp. — 2 cors

2 trb. — 2 fag.

1 trb. —

+ 1 C.B. saxh. b^o fag.

Et cependant, avec les Cordes seules pour les arpèges, il n'en résulte pas de trou. Mais le mouvement de ces arpèges donne *de la vie à ce passage* et l'on ne pense pas au volume moindre. (Arpèges d'ailleurs très sonores.)

fl. à 2 picc.

p^{re} cl. à 2 ob. 2 fag. + 4 cors

V.I div.

V.II div. + A. div.

4 trp.

2 trb. + 1 trb. à pistons

3^e trb. + 1 trb. à pist. + C.B. mi b^o mib + 1 C.B. si b^o

tam-tam

(id.)
(page 49)

(Quatuor écrit à 4 parties comme dans le précédent passage de la page 49, Bois à l'unisson des Cordes et le tout placé *au-dessus des Cuivres*. Pas de Vc. ni de C.B., afin de conserver tout à fait "Cuivres" la sonorité des triolets.)

C. Saint-Saëns
Le Déluge
(2^e partie.
p. 57)

(Effet extraordinaire de ces *traits chromatiques* des Trb. et Trp. à pistons. Chœur très sonore avec cette disposition des T. et B. à l'octave des S. et C. — Dessin des Violons très sonore aussi, et bien plus qu'une simple tenue. Mais il ne fallait pas moins que *tous* les Violons à l'unisson. — Noter la force du 4^e temps, ou 2 Trp. et 3 Trb. viennent prendre la place des instruments à pistons.)

Sonorités sombres, dans *Pelléas et Mélisande*:

C. Debussy
Pelléas et Mélisande
(Scène des souterrains)

Golaud

Penchez-vous, n'ayez pas peur

(id.)

(Très curieux effet avec cette 2^e entre C.B. et Vc.)

Dans le même caractère, ces autres pizzicati:

Vc.
C.B.
timb.

ob. à 2
1 cor avec sourdine
altos timb.
Vc. C.B.
4^e cor sourdine et cuivré

C. Debussy
Pelléas et Mélisande
Scène des souterrains

Sonorité sinistre des Contrebasses :

tromb.
C.B.

(id.)
(*Duo du 4^e acte*)

Golaud

Hâte-toi ! Je ne dormirai pas avant d'avoir la ba - gue

Très retenu
profondément expressif et soutenu

2 cors
2 fag. (pizz.)
V. II div.
A.
Vc. div. pizz.
C.B. div. pizz.
3 tromb.

(id.)
(*2^d acte. Duo de Golaud et de Mélisande*)

(de loin)

Chœur
Tén.
B.

Mélisande
fag.
Vc. div.
C.B. div.
timb.

Quelque chose sort du port

pp
fff sur la touche
bfff sur la touche
ppp

(id.)
(*1^r acte. Scène "des phares"*)
(*Mystère nocturne, énigme sombre.*)

D. COULEUR TENANT PLUTÔT À L'ÉCRITURE ET À LA MUSIQUE ELLE-MÊME :

ob.
fag.
Piano
V. II div.
pizz.
harm.
A. 2 pup.
div.
3^e pup.
4^e pup.
fl.
fl.
Célesta

C. A.
pp
fl. à 2
(notes réelles)

Cl. Debussy
Khamma
(p. 18 de la copie du
manuscrit original)
(Orch. par Ch. Kœchlin)

(Il est certain que la couleur *si debussyste* de ce passage tient à l'écriture et à la musique, plus qu'à l'orchestre, encore que celui-ci se soit efforcé de rester dans la manière de Cl. Debussy.)

C. A.
fag. 1^{re}
3 Flûtes
Celesta
Piano
Altos

PPP
pp
1^{re}
2^{de}
3^{re}
Piano
Piano
Celesta
Celesta
Altos div. en 3 et avec sourd.
pp

Cl. Debussy
Khamma
(Orch. par Ch. Kœchlin)

(Même remarque ici.)

Charme de cette orchestration, d'ailleurs si simple; mais surtout, très grand charme de cette musique, même au Piano:

Musical score extract from Gounod's *Roméo et Juliette* (Fin du 2^d acte). The score includes parts for ob. (pp), cl. (pp), Bois (fag. pp), cl. (pp), fag. 2^e (pp), H. p. (Harp dolciss.), V. I (pp), V. II (pp), Cordes (sourdines aux V., A. et Vc.), A. (pp), Vc. (pp), C.B. (pizz. pp), and V. II (unis). The music consists of four measures of a melodic line primarily played by the harp and woodwinds.

Gounod
Roméo et Juliette
(Fin du 2^d acte)

De même pour le passage suivant:

Andante

Musical score extract from Gounod's *Roméo et Juliette* (5^e acte. Le sommeil de Juliette). The score includes parts for fl. (pp), cl. 2^e, cl. à 2, V. I, V. II, A. (pp), Vc. unis, H. p. à 2, and C.B. (pp). The music shows various instruments playing in unison or pairs, creating a peaceful atmosphere.

(id.)
(5^e acte. Le sommeil de Juliette)

Autre exemple du caractère de l'orchestration dû surtout à l'écriture:

Musical score extract from E. Lalo's *Namouna* (Sieste). The score includes parts for 2 C.A. + V. II div. (pp), A. I, Vc. I (pp), A. II, Vc. II (pizz. pp), et tambourin (pp), C.B. div. (pp), and 8^e b^a. The score features a mix of sustained notes and rhythmic patterns, with the tambourine providing a distinct sound.

E. Lalo
Namouna (Sieste)

Curieuse réalisation, très espacée, avec Flûte dans le grave pour remplir l'intervalle considérable entre Picc. et C.B.:

Moderato $\text{d} = 76$

picc. + Hp.

fl.

clochettes

Gr. c.

C. B.

Rimsky - Korsakoff
Sniegourotchka

Passage extrêmement lumineux, avec un orchestre très simple et très normal. Toute la couleur, en somme, réside ici dans l'écriture et l'idée musicale :

Golaud

Et puis l'é. té n'est-il pas là ?

Tu verras le ciel tous les jours

fl. à 2

cl.

ob.

c. a.

cors

Hp.

p cresc.

VI unis

VII unis

A. unis

Vc. pizz.

C. B. pizz.

C. B.

fag. 1^e

fag. 2^e

Hp. 1^e (et 8^e b^a)

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(2^e acte. Duo de Golaud et de Mélisande)

Constamment d'ailleurs, dans le chef-d'œuvre de Cl. Debussy, l'on trouve des passages dont l'orchestration est très simple, et la "couleur" intense, à cause de la musique elle-même, ainsi :

VI + Vc.

trb. 1^e

2 cors

trb. 2^e

trb. 3^e

tuba

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(4^e acte, Sc. II)

(Arkel : "Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes".)

Autres exemples de moyens orchestraux très simples, dans Pelléas et Mélisande, avec d'autre part une écriture extrêmement caractéristique :

Golaud

tou.tes ces vieilles fo.rêts sans lu.mière

c. a.
fag. cors sourd.

fag. 2^e

V. II div.

A. div.

Vc. div.

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande

This musical score excerpt shows a vocal line for 'Golaud' with lyrics 'tou.tes ces vieilles fo.rêts sans lu.mière'. The vocal line is supported by woodwind instruments: a bassoon (fag.) playing 'cors sourd.' and a second bassoon (fag. 2^e). The score also includes parts for strings (V. II div., A. div., Vc. div.) and brass (c. a.). The instrumentation is minimalist, focusing on the interplay between the vocal line and the woodwind parts.

Simplicité des moyens; couleur par la musique même :

V. I harm.
V. II harm.

cor + altos

Vc. div. en 4

On a briisé la glace avec des fers rougis

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande

This score excerpt shows a vocal line with lyrics 'On a briisé la glace avec des fers rougis' supported by a single bassoon (cor) and altos. The instrumentation is very sparse, emphasizing the color and texture of the music itself through the choice of instruments and their specific roles.

8 1^{re} V. div.

8 2^{de} V. div.

altos div.

Vc.

sourd. aux V. A. et Vc.

C. B.

trille sur une cymb.

2 fl. + 2 cl. pp

ob. + C. A.

p dim.

4^e cor p

8^e b^a

(id.)
(Scène de la Grotte)
(page 131)

M. E. 6941

This score excerpt is from 'Scène de la Grotte'. It features a complex arrangement of woodwinds (2 flutes, 2 clarinets, oboe, cor), brass (4^e cor), and strings (V. A., Vc., C. B.). The instrumentation is used to create a sense of atmosphere and depth, with dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'p dim.' (diminuendo).

fl. pp
cl. pp
cor pp.
Vc. pizz. pp
C.B. arco div. pizz.

C. Debussy
Pelléas et Mélisande
(1^{er} acte. Scène "des phares")

mais j'ai peur d'Arkel, malgré toute sa bonté
2 cors
fag.
C.B. pizz.
C.B.

(id.)
(1^{er} acte. Scène de "la lettre")

"Lointain" de la petite Flûte à l'aigu : 1^o à cause de la grande distance entre la petite Fl. et le "fond"; 2^o à cause des harmonies:

picc.
pp
½ V. I
V. II div.
pp
A. div.
½ Vc.
pp
½ Vc.

Ch. Koechlin
La divine Vesprée
(*L'appel du Faune*)

Caractère "pseudo-oriental", tenant à la mélodie du Basson, et aux Harmonies:

Allegretto
V. II
A. div.
(sourdines et sons harm.)
ten.
de même
Vc. div.
pizz. arco
H. pp
Piano
C.B. div.
pizz. pp

Ch. Koechlin
The Seven Stars' Symphony
(I. *Douglas Fairbanks, le voleur de Bagdad*)

*Flûte dans le grave,
en bitonalité avec Fag.
et Cor :*

Ch. Kœchlin
"The Seven Stars' Symphony"
(Final. Ch. Chaplin)

(Le caractère de ce passage tient
à la réalisation bitonale, autant
qu'au timbre de la Flûte.)

*De même, pour la Villa Rose, des
Evocations d'Albert Roussel, c'est
beaucoup moins l'orchestration que
l'écriture et les harmonies qui don-
nent cette couleur si claire, si gaie,
si harmonieuse :*

A. Roussel
Evocations
(*La Ville Rose*)

Et, dans sa troisième Symphonie, la force des Basses d'un passage précédent cité (Ch. IV, Basses renforcées) est du tout d'abord à la force de l'idée musicale; - à rapprocher du thème humoriste et puissant à l'extrême, du Final de la *Symphonie Héroïque*.

Ici également, c'est beaucoup plus à la réalisation qu'à l'orchestre (extrêmement simple) que l'on doit une couleur assez particulière, blanche et ouatée :

Ch. Kœchlin
Epiphanie
(poésie de
Leconte de Lisle)

De même :

Ch. Kœchlin
"Matin frais dans la haute vallée"
(*Extr. des Heures Pesanes*)

et aussi :

3 V. soli (div.)
(pp)
(id.)
2 altos soli (div.)
Cordes sons harm.
célesta (notes réelles)
Hp. (p)
(id.)

Effet de certaines "rencontres de notes":

4 V. soli
div.

fl. (pp)

2 fl. + 2 cl.
à l'unisson (pp)

Harpes (pp)

Chœur (S.I., S.II, T.I)

Re . monte au ciel

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(*Apothéose de Marguerite*)

unis

S. C.

Chœur T. B. div.

+ ptes cl.
+ ob. à 2
+ fl. à 2
+ cors et tromp.
fag. à 2
Vc.
+ cuivres

El le cou vrut les monts et les plus hautes ci mes

V.I dim. poco a poco V.II A. dim. poco a poco

(+ C.B. & ab, pour le sol seulement)

C. Saint-Saëns
Le Déluge
(*2de partie. p. 61*)

(Ré#, Mi, contre Ré; Mi# contre Fa#)

Dans le *Carnaval des Animaux*, de Saint-Saëns, on trouve également un exemple de rencontres de notes très dissonantes, dans une intention humoristique ("la tortue poursuivant son chemin sans se soucier des obstacles"), de même nature que celles de la 2^e partie du *Déluge* - et dont il ne serait pas impossible, à l'occasion, de s'inspirer. Nous citons *in extenso* ce curieux passage :

(Adagio tranquillo) *pp*

Cordes V.I-II A. + Vc. $\delta^a b^a$
+ C.B. 2 $\delta^a b^a$

Piano *pp* *sempre*

C. Saint-Saëns
Le Carnaval des Animaux
(*La Tortue*)

Accent de la dissonance :

S. I
S. II
T.
Vc unis > B.
C. B.

H. Berlioz
Requiem

Réalisation d'un accord formé de quintes superposées :

VI div. $\#$
VII div. $\#$
+ orgue par 4 M.
+ fl. ppp
+ cl.
+ cl.b.
+ cor
Piano $\delta^a b^a$ + orgue (par 32 P.)

Ch. Koechlin
La Méditation de Purun Baghât
(accord final)

Couleur incertaine, mystérieuse, - par la sonorité très atténueée mais aussi par la tonalité vague :

2 altos 2 Vc. 2 C.B. 2 Vc.
pppp
(tous les instr. à cordes sont avec sourdines)
2 C.B. $\delta^a b^a$

Ch. Koechlin
Derviches dans la nuit
(*Extr. des Heures Persanes*)

Citons encore ce passage si caractéristique de Daphnis et Chloé, effet de mystère du principalement aux accords :

M. Ravel
Daphnis et Chloé
(La "lumière irréelle" dans la grotte)

(Instr. à cordes **ppp**, avec sourdines, sur la touche.)

Autres exemples, chez Ravel, de couleur due aux harmonies plus encore qu'aux timbres :

M. Ravel. *Ma mère l'Oye* (*La Belle et la Bête*)

M. Ravel. *L'Enfant et les Sortilèges*

Simplicité des moyens orchestraux :

R. Strauss
Till Eulenspiegel
(page 55)

(Effet sinistre très réussi.)

H. Berlioz
Les Troyens (1^{er} acte)

(Expression intense et concentrée.)

Accent menaçant des Hautbois et Clar. dans le grave, mais l'effet en est très augmenté par le changement subit de tonalité:

E. Lalo
Le Roi d'Ys (Ouverture, page 3)

Ecriture du Chœur:

C. Debussy
Le Martyre de St-Sébastien
(page 119)

Réalisation dépouillée:

M. Ravel
L'Enfant et les Sortilèges
(page 1)

Couleur venant à la fois de l'harmonie et de l'écriture, comme aussi des rythmes:

Ch. Koechlin
The Seven Stars'
Symphony
(VII. Charlie Chaplin)
"Charlot s'éloigne..."

(1) Xylophone avec sourdine - envelopper le marteau d'un linge léger.

Caractère dû surtout aux harmonies:

2 1^{er} pup. altos
1^{er} pup. Vc.
fl. 1^{er}
1/2 V.II
pp
A. div.
timbale
2 C.B. soli

2 pup. A.
1^{er} pup. Vc.
mp
V.II div.
1/2 V.I
A. tutti
altos sans trem.
Vc. 1^{er}
cl. b.
c.fag. *pp*
Vc. div.
2 C.B. soli

+ picc.
trem. aux 2^{ds} des V.II

Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

(Les harmonies, ici, interviennent en premier lieu pour réaliser le caractère angoissé de ce passage; mais les timbres y jouent aussi leur rôle: tout d'abord le mélange Fl. et Soli des Cordes; ensuite la petite Flûte, plus aiguë, qui se joint aux Altos et Violoncelles - ceux-ci jouant à l'extrême aigu.)

Couleur due surtout aux rythmes et aux harmonies:

picc.
p^{te} cl. mib
ob.
V.I div. pizz.
V.II div. pizz.
xyloph.
trompettes avec sourdines
une cymb. bag. bois sec

p^{te} clar.
picc. à 2
4 VI arco
harm. V.II + A.
harm. V.II + A.
sax. sopr. (sax.)
(10)
(29) *mf*
Piano
tremolo avec la langue
Piano

ob.
xylo.
(sax.)

Ch. Kœchlin
Les Bandar-Log

(Les timbres interviennent aussi, notamment ceux du Xylophone à l'aigu, des Trompettes en sourdine, du Saxophone soprano, de la petite Clarinette.)

L'espace. — Souvent, pour donner le sentiment d'une multitude, — de tout un monde, — on divise tous les instruments à Cordes, et l'on double par des Bois en étagéant les accords complément (cf. *Le Déluge*, à la fin de la 2^e partie; *Tristan et Yseult*, au moment du **ff** de la Mort d'Yseult); on donne aussi cette impression par les Cordes à 4 ou à 5 octaves (doublées ou non par les Bois), ainsi dans l'entr'acte bien connu, de *Messidor*. Au contraire pour la force de passion d'un seul personnage on aura plutôt un motif à l'unisson, ou à l'octave. Quant à l'espace entre les parties, souvent il en résulte en effet une évocation d'espace. Mais tout cela vient aussi, (on ne saurait trop le répéter) de la musique même. Ainsi, pour les passages suivants, de Berlioz:

Andante

H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(1^{er} temps)

que plus loin, avec davantage d'orchestre, Berlioz orchestre comme il suit:

(id.)

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(ff de la Scène I)

(C'est toute la nature qui chante avec Faust.
Sonorité pleine et intense à la fois.)

très soutenu

Au contraire, des accords serrés dans le grave conviendront à certaine lourdeur, soit sinistre (comme au début de la *Marche au Supplice* avec les C.B. div. en 4), soit simplement épaisse et vulgaire, ainsi que dans le *Chœur des buveurs* de la *Damnation de Faust*:

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(*Chœur des buveurs*)

Couleur par la bitonalité:

Ch. Kœchlin
Hymne à la Vie

(Sur ces paroles du Chœur :
"Ne craignent pas de souffrir..."
La différence de timbre entre
l'Orgue d'une part, et l'orchestre
monodique de l'autre, à l'unisson
du Chœur, fait passer très bien
cette bitonalité.)

Ch. Kœchlin
Hymne à la Vie

(Maestoso)

2 picc. *mp*
2 fl. *mf*
3 cl. *mf*
tromp.
cor
cor + cl. b.
cors
1^{er} tromb.
sax. tén., bar., basse
tr. basse
tuba
2 Hp.
A.
Vc.
C.B.

fl. *p*
dim.
dim.
pp
dim. pp
dim. pp
pp
dim.
pp
dim. sempre
pizz. p
Vc.
pp C.B.

V.II sons harm.
A. *p*
ici cor sans trille
cl. b. trille

Ch. Kœchlin
Hymne à la Jeunesse

dolciss.

+ fl.
½ V.II
½ V.III
A.
Orgue
cors
+ Vc. div.
en 4
tuba + cl. b.
C.B. div. pizz.

V.II
fl.
etc.
très fluide et lié

Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

(Les timbres : de la Flûte avec V.II, de l'Orgue, et des Cors doublés par Vc., interviennent pour la couleur de ce passage, mais surtout l'écriture et le caractère de cette polytonalité.)

De même ici, quoique les timbres y jouent un rôle important (Cordes dans le grave, Orgue à l'aigu, sonneries de Trp.)

Musical score for Ch. Kœchlin's 'La Course de Printemps'. The score is divided into two systems by a vertical bar. The instruments listed on the left are: orgue, orgue, picc., cl. ob., 2. trp. dont une avec sourd., cors 1.3., 2^d cor (f), trp. à 2, fag. (f) c.a., fag. à 2, fag. c.a., fag. c.a., Cordes (V.I-II A.), très soutenu, tromb., 4^e trb. et 2 tubas, c. fag., Vc. div. et arco, C.B. div. pizz. et arco, timb., Gr. c. mp. The right side shows various instrument entries, including trb., tr. b., tuba, c. fag., and basses de l'orchestre.

Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

Ajoutons encore cet effet de repos et comme de délivrance :

Musical score for Ch. Kœchlin's 'La Course de Printemps'. It features two systems. The first system shows 'Bois' (Woodwind) parts with dynamics like ff and mf. The second system shows 'Orgue' parts with dynamics like ff and mf. Annotations include 'se résolvant sur' and '(accord final de la "course" proprement dite)'. The bottom of the page indicates 'par 16 P.' and 'basses de l'orchestre'.

Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

(Après la fin très polytonale de la *Course*, et l'accord de l'Orgue, très lourd, l'harmonie bitonale *lab - la ♫* mineur semble fraîche et consonnante. Ainsi, tout est *relatif* en musique...)

Effet comique, par une réalisation musicale ridicule, autant que par les timbres (très bien choisis) de l'orchestre :

The score shows multiple staves. The top staff has a cornet à pistons playing 'cantabile sentimentamento'. Below it is a flute (fl.) playing eighth-note patterns. Further down is another cornet à pistons labeled 'corn. à pist. etc.'. On the left, a fag. 1^o is playing sixteenth-note patterns. The instruction 'mf "grotesco"' is written below the fag. 1^o staff.

I. Strawinsky. *Petrouchka* (p. 84)

Stridence des Trompettes, accrue par la dissonance:

The score features four staves. The top two staves are for trumpets ('tromp.') with 'sourdine'. The third staff is for violins I ('V.I') and II ('V.II') pizzicato. The bottom staff is for double bass ('Vc. et A.') pizzicato. The instruction 'sff' appears under the double bass staff.

I. Strawinsky
Petrouchka (p. 156)

Caractère par l'atonalité et les rythmes souples, chez A. Schoenberg:

The score consists of eight staves. From top to bottom: clarinet (cl.) in piano dynamic; clarinet (cl.) in piano dynamic; oboe 1^o and oboe 2^o; xylophone (xyl.) in piano dynamic; cors (ouv.) and cors; two muted trumpets (2 trp. sourd.); cor (cor) with instruction 'c.a. cesser cor'; and bassoon (cl. b.) in piano dynamic. Various rhythmic markings like '3', '6', and 'tr.' are used throughout the score.

A. Schoenberg
Erwartung (p. 58)

A. Schönberg
Erwartung (p. 3)

Lointain, par le caractère de la polytonalité, et par celui des thèmes :

Ch. Kœchlin. *Quintette pour Piano et Cordes (Andante)*

Enfin, dans l'exemple suivant (réalisation d'un *Choral*, à 4 parties) écrit pour Orchestre d'Instruments à Cordes, la question *timbres* n'a pas une importance capitale et l'on pourrait orchestrer ce Choral pour *Cordes + Bois (+ Cuivres)*, ou le jouer à l'*Orgue*, ou même le destiner à des *Voix humaines* (soutenues par l'orchestre, car dans une exécution *a capella* les Basses du Chœur seraient trop faibles) :

Ch. Kœchlin. N° XI des *Chorals* (op. 136) sur des thèmes anciens. (*Thème à la Basse*)

E. terminons par: DIVERS EFFETS D'ORCHESTRE DE COULEUR PARTICULIÈRE (*et dont il n'est pas possible de classer les moyens*).

Percussion avec alternance d'arco et pizzicati:

fl. 1^e
cl. 1^e
V.I et II unis
tambour
timb.

dolce e legg.
arco (P) legg.
cymb. pp
tamb.
cymb.

Rimsky - Korsakoff
Capriccio Espanol
(page 40)

1 cl. + Hp.
cors — fag.
+ Hp. f + cors et fag. m
Vc. pizz. m
C.B. pizz. m
3 tromb. et 1 tuba
timb. (p) timb.

altos p
div. en 2
cors — fag.
Hp. f + cors et fag. m
Vc. pizz.
C.B. pizz.
3 tromb. et 1 tuba
timb. (p) timb.

id. (page 45)

Accords de Bois doublant des pizzicati, avec une gamme de Fl. Clar. en contrepoint:

Sganarelle
li - el Qu'ils sont doux, qu'ils sont doux, qu'ils sont doux
1 fl. ppp
(Cl. en ut) 1 cl. ppp
ob. + V.I
fag. I + V.II
fag. II + A.
cors pp legg.
Vc. arco doubles c. pp
(+ C.B. pour l'aut grave)

Gounod
Le Médecin malgré lui
(1^{er} acte. Air de Sganarelle)

Grande puissance d'orchestre avec des moyens très simples:

I. Maestoso
Cuivres
timb.

G. Fauré. *Prométhée* (p. 161 de la partition piano et chant)

(Le sol, comme Basse, donne à ce passage une ampleur immense; le mib ou le sib n'auraient jamais eu cet effet. Et la Timbale sonne magnifiquement sous les Cuivres.)

Accords à la fin du Socrate d'Erik Satie (orchestre très simple, écriture très dépouillée):

Voilà, Echéca . tes, quelle fut la fin de

E. Satie
Socrate (pages 83-84)

notre ami du plus sage et du plus jus - te de tous les hom.mes ...

(Exemple déjà cité au Chap. III
Unissons Cl. Trp. - et dont nous
avons analysé le caractère si
impressionnant, de sérénité fu-
nèbre, de calme souverain, dans
l'extrême simplicité de moyens.)

Chant accompagné d'une seule Flûte (= simplicité des moyens):

Sopr. (la Princesse)

Celle dont l'histoi . re commencée d'hier te tint é . vellé si long . temps etc.
une flûte

M. Ravel
L'Enfant et les Sortilèges
(page 81)

Et plus loin :

Chant

Tu me cher - chais, tout petit amoureux, Et j'étais, depuis hier, ta première bien ai - mé - e
fl.

(pp)
(id.)

Intensité de la doublure des Violons par Altos, Hautbois, et Hautbois d'amour :

V.II + A. + ob. + ob. d'amour
+ cors à 2
(84b4)

V.II + 1/2 V.I + 1/2 A. + ob.

2 fl.
2 cl.
cl. b.
P. + 2 cors
V.I
P.
Vc. div.

più f et 84b4: c.a. + ob. d'amour + c. à 3 + 1er Vc
ms
Hp + Hp. luth + 2 fag.
1/2 V.I
+ 1/2 A.
2 trb.
fag. à 2
tuba
C.B. div.
Vc. II unis

Ch. Kœchlin
Nuit de Walpurgis classique
(D'après le poème de P. Verlaine)

(Angoisse dans la nuit.)

Harmonie par des instruments de groupes différents (désarroi, angoisse) :

V.II sourd., 4^e c. près du chevalet

V.I
fl.
trp.
fag.
altos
Vc. pizz. unis
C.B. pizz.

picc.
fizz.
sans sourd.
pp
ppp
C.B. pizz.

Ch. Kœchlin
La Prière du Mort
(poésie de J. M. de Heredia)

Utilisation de timbres analogues, successivement :

Assez animé, scherzando

V.I div.
pizz.
Vc.
fag.
c.a.
ob. d'amour
ob.
trp. sourdine

picc.
(P)
mp
cresc
unis
ob.
dimin.
trp. sourdine

Ch. Kœchlin
The Seven Stars' Symphony
(IV. Clara Bow et la joyeuse Californie)

(Timbres de plus en plus accentués : Fag., C.A., etc.)

id. (Alternances de Flûtes et sons harmoniques) :

Musical score for Ch. Koechlin's *The Seven Stars' Symphony* (IV. *Clara Bow et la joyeuse Californie*). The score shows six staves of music. The instruments and their dynamics are as follows:

- Saxophone alto solo: (doucement balance)
- 1/2 V. II sons harm.: pp
- 3 fl.: fl. pp
- célesta: poco cresc.
- 1/2 V. I et A. div. sons ham.: (p) ppp
- 2 fl.: cresc. poco
- Gr. c.: pppp
- Vc. div.: pp arco pizz.
- unis pizz.: pp

Ch. Koechlin. *The Seven Stars' Symphony* (IV. *Clara Bow et la joyeuse Californie*)

Exemple de contrastes de sonorités :

Musical score for Cl. Debussy's *Pelléas et Mélisande* (2^d acte, Duo de Goloaud et de Mélisande). The score shows two staves of music. The instruments and dynamics are as follows:

- Mélisande: V.I., V.II., 2 clar., A., A.
- en réponse, Goloaud, rude: fag., altos, Vc., A., Vc., C.B., 2 fag. et 2 cors en octaves

Text below the score: "où est - elle tombée ?" ... "tu ne l'as pas perdu?"

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (2^d acte, Duo de Goloaud et de Mélisande)

Réalisation à noter, chez Bizet:

Musical score for G. Bizet's *L'Arlesienne* (Minuetto). The score shows six staves of music. The instruments and dynamics are as follows:

- fl., ob.: fl. ob.
- cl., cor sax.: cl. cor sax.
- 2 cors: 2 cors
- V.I.-II A. pizz.: V.I.-II A. pizz.
- Vc.: Vc.
- C.B. pizz.: C.B. pizz.
- timbales: timbales pppp

G. Bizet
L'Arlesienne (Minuetto)

Orchestre dit "impressionniste":

de même

V.I div.

V.II div.

A. div.

Vc. div.

fl. 1^e

fl. 2^e

ob. à 2

cl.

fag.

C. Debussy
Pelleas et Melisande
Scène "des phares"

(Exemple d'une orchestration qui n'est pas, quoi qu'en ait dit, très fréquente chez Debussy, mais dont ses successeurs ont usé largement, voire abusé.)

Orchestre scintillant :

Largement (Battez les croches)

2 fl.

2 ob.

2 fl.

2 ob.

cl. à 2

V. I div.

V. II div.

2 trp.

cor 1^e

3 cors

+ pizz. (Vc. avec 1^{er} cor, A. div. avec 2^e et 3^e)

cél.

3 tromp.

fag. 2^e m

fag.

+ tuba p

Hp.

cél.

fag. p tr

Max d'Ollone. *L'Arlequin.*

Course échevelée :

(Très emballé $\text{♩} = 86$)

2 picc.

2 fl.

V.I
V.II

Piano

dim.

Orgue

mp soutenu
(bass) + 3 cors mf souten.
id.

2 picc.

2 fl.

ob.
cl.

à 2
+ ob. 3°

1°
ob. à 2
+ cl. 1°

V.I-II
A.

V.I
V.II

Piano

orgue
+ 3 cors

+ 3 c.

Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

Couleur particulière des Ondes Martenot avec Orgue et Cordes :

Ondes Martenot
4 1/2 V. soli
Orgue
Cordes avec sourdines
C.B. (1^{rs}) (notes réelles)

pp un peu plus soutenu (encore très doux)
pp toujours pp
pp V.I V.II
pp altes Hp.
pp Vc. + cl. b.
pp cl. b.

Ch. Kœchlin
Le Buisson ardent

Ondes Martenot
Orgue
V.I div. sons harm.
V.II sons harm.
A. unis
Vc. div en 3 cor
C.B. div arco + cor + cl. b.
C.B. div pizz.

(id.)

Faust
Quel essaim de grands oiseaux de nuit!
2 picc.
1 fl.
2 cl.
ob. à 2
C.B. pizz.

(mp)
pp 2 fl.
pp V.II
cor A. unis
Vc. div en 3 cor
C.B. div arco + cor + cl. b.
C.B. div pizz.

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(Course à l'abîme)

Le chat
2 V. div. soli
4^e c., glissando

A. solo
4^e c., glissando

fl.

cl.

2^d alto solo
Vc. solo

2 C.B. soli

Harpe

M. Ravel
L'Enfant et les Sortilèges
(glissandos des chats)

(1) Ecrit

(Agitato)
sons réels 28

picc.

fl. 1^e + p^{1^e}

ob. + cl. + fl.
ob. + cl. + c.a.

3 tromp.
(sourdinees)

M. Ravel
L'Enfant et les Sortilèges
(le cri de l'écureuil blessé)

Divers exemples de M. de Falla, très caractéristiques et réalisés avec peu d'instruments :

Piano

fl.

V. I

V. II pp

altos
(sourdines) pp

M. de Falla
L'Amour Sorcier
(Le Cercle magique - récit du Pécheur)

V.I unis
V.II

A.
Vc. unis

ff cors
C.B. pizz. fag. C.B. fag. C.B.

Piano

M. de Falla
Le Tricorne
(*Danse du meunier*)

2 cors *ff*

V.I *ff*
V.II molto marcato
A.
Vc. unis — sempre
C.B. *ff* sempre
timb. sempre
Piano *ff*
ob.
cl.
fag. *ff*

etc.

M. de Falla
L'Amour Sorcier
(*Danse rituelle du Feu*)

Aux Cors *ff* répondent,
sans que cela fasse nulle-
ment de trou, deux Flûtes:

flûtes à 2

V.II
pizz.
A. (p)
Vc. (p)
C.B.
Piano
timb.

(id.)

Divers passages de l'Ode A la musique de Chabrier:

Musical score for E. Chabrier's 'Ode à la Musique'. The score is written for a large orchestra with parts for Flute (fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (fag.), Trombones (V.I, V.II), Alto (A.), Bass (B.C.), and Cello/Bassoon (Vc.). The score shows various musical phrases with specific markings and dynamics. Some parts are labeled with numbers (1) through (6) to indicate specific performance techniques or sections.

E. Chabrier. 1^{res} mesures de l'Ode *A la Musique*.

(1) Cl. souligne le thème des Vc.

(2) Fl. souligne le thème des V.I.

(3) Mais alors le Cor est utile pour soutenir les Vc.

(4) Ob. éclaire les notes des Altos.

(5) Ici il ne met pas Fl. avec V.I, la Fl. prendrait trop d'importance.

(6) Mais cette dernière mesure reste très pleine avec ces Bois. Noter l'alternance Hp. et pizz.

Musical score for E. Chabrier's 'A la Musique'. The score is written for Flute (fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (fag.), Trombones (V.I, V.II), Alto (A.), Bass (B.C.), and Cello/Bassoon (Vc.). The score shows specific instrumental parts and dynamics, including 'p dolce' for Flute and 'dolciss.' for Oboe.

E. Chabrier
A la Musique

Chromatisme des V., Fl., Fag.; sur Cors en sourdine et Chœur pp:

This musical score page shows a complex arrangement of instruments. At the top, the first violin (V.I) plays a chromatic scale pattern. Below it, the second violin (A.) and violins (Vc.) play eighth-note patterns. The bassoon (B.C.) and double bass (C.B.) provide harmonic support with sustained notes. The flute (fl.) and oboe (fag.) play melodic lines. The vocal parts are labeled '(S.C.) Chœur pp' and 'pizz.'. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'tr.', and rehearsal numbers like '1° fl.' and '1° fag.'. A note 'etc.' appears at the end of the section.

Ch. Kœchlin
"Berceuse phoque"

Couleur du Basson et du Cor en sourdine avec les Cordes pp, div., en sourdine:

This score page features a dense arrangement of instruments. The bassoon (B.C.) and double bass (C.B.) play rhythmic patterns. The strings (V.I, V.II, Vc., C.B.) provide harmonic support with sustained notes and pizzicato. The woodwind section includes the flute (fl.), oboe (fag.), and clarinet (Vcl.). The vocal parts are labeled 'cor (sourd.)' and 'etc.'. A note on the left specifies 'tous les instr. à cordes avec sourdines sauf les 4 1^{rs} V. soli.'

Ch. Kœchlin. *En mer, la nuit* (d'après *La Mer du Nord*, de Henri Heine)

Rêve chimérique de "Charlot":

Musical score for "Rêve chimérique de Charlot" from "The Seven Stars' Symphony". The score includes parts for flute (fl. p), clarinet (c. a. pp), oboe (ob. d'amour pp), VI division (VI div. pp), saxophone (sax.), A. (A. pp), A. pizz. (pp), cl. b. (cl. b. ppp), Vc. (Vc. 7-pizz. pp), Vc. (Vc. pizz. pp un poco marcato), cors (cors), sons bouchés (sons bouchés pp), clavecin (clavecin), 2 cors sourd. (2 cors sourd.), + C.B. (1st) pizz. (C.B. (1st) pizz.), tuba (tuba pp), gr. c. (gr. c. ppp), timb. (timb. pp doliss.), and C.B. (C.B. (2nd) arco). The score uses a variety of dynamics including pp, p, and pizz.

Ch. Kœchlin. "The Seven Stars' Symphony" (VII. Charlie Chaplin.- Tango de rêve)

Mystère d'un chant ppp de Contralti et Ténors s'élevant du milieu de l'orchestre ppp :

Musical score for "Mystère d'un chant ppp" from "The Seven Stars' Symphony". The score includes parts for 4 ou 5 Chœurs (4 ou 5 Chœurs ppp), 3 Ténors, C. solo, C. A. (C. A. ppp), A. I (A. I), 1/2 V.I (1/2 V.I ppp dolciss.), 3 cors sourd. (3 cors sourd. pp), fag. 1^{er} (fag. 1^{er} pp), V. II div. (V. II div. ppp), 4 cors (4 cors pp), fl. (fl. pp), fag. 1^{er} (fag. 1^{er} pp), A. div. en 3 (A. div. en 3 ppp), 2^{ds} A. (2^{ds} A. pp), Vc. div. en 2 (Vc. div. en 2 pizz. pp), 3^{es} (3^{es} pp), and C. B. (C. B. soli ppp). The score uses a variety of dynamics including ppp, p, and picc. ppp.

Ch. Kœchlin. Hymne à la Vie

Caractère de la tonalité des harmonies, et des instruments à anches (Htb., Htb. d'amour, C. A.) :

The musical score consists of two systems of staves, V.I and V.II, each with multiple parts. The instruments and their parts listed are:

- V.I** (Left side):
 - A. (sans sourd.)
 - ob. d'amour + c.a. + cl. 1^o p
 - fl. à 2
 - cor 1^o
 - picc.
 - V.II pizz.
 - fag.
 - cor
 - cor p
 - sost.
 - cl.
 - cl. b.
 - P.
 - C.B. pizz
 - fag. 3^o
 - Vc.
 - Vc. + c.fag. + 4^o cor
- V.I** (Right side):
 - + fl. à 2 sost
 - fl. à 3 + fag. 1^o
 - cl.
 - ob. + picc. + ob. d'amour
 - cl. II + V.II arco
 - sost.
 - trp. sans sourd.
 - trp. avec sourd.
 - cor 1^o
 - cor 2^o
 - cors
 - cl.
 - fag.
 - (b) cl. b.
 - fag. (ou c.fag.)
 - P.
 - Vc div.
 - C.B. arco
- V.II + A.** (Bottom right):
 - ob. + picc. ob. d'am.
 - cl. pp
 - cresc. poco
 - cl. 2^o
 - pp subito
 - fag. 2^o
 - fag. 3^o
 - pizz.
 - V.I + Hp. + Hp luth.
 - Vc pizz. unis
 - C.B. pizz.
 - et 8^o b^o...

Ch. Kœchlin. *Nuit de Walpurgis classique.*

Après avoir passé en revue les divers instruments, leurs ressources en *soli* ou mélangés à d'autres, terminons par quelques conseils et remarques au sujet de cette chose assez mystérieuse qu'est la *Couleur* d'un orchestre.

Et d'abord, pourquoi certains musiciens, malgré des cuivres, de la percussion, des effets "pittoresques", n'aboutissent-ils qu'à du gris, qu'à des tons neutres et ternes, alors que d'autres avec peu d'orchestre et des moyens souvent très simples (comme par exemple Chabrier dans l'*Etoile*) témoignent sans cesse de ce don précieux de "la couleur" ?

Il ne faut pas croire que cette couleur tienne à l'*emploi fréquent* de tel ou tel instrument, que l'on sait "en dehors" et dont le timbre est par lui-même, "coloré". De même qu'en peinture on ne fait pas des tableaux lumineux en prodiguant le blanc, le jaune, le rouge, et tous les "tons chauds", de même en musique vous devez ne jamais oublier qu'il faut savoir résérer ses moyens : la couleur est, *avant tout, relative*. La Trompette a beau sonner clair, avec son timbre éclatant, il n'en resultera pas une orchestration colorée si vous l'employez sans discréction. Les Pizzicati, les Harpes, la Percussion donnent des effets saillants et constituent, comme le remarque Rimsky-Korsakoff, un précieux élément de pittoresque : mais à condition que l'oreille ne s'en fatigue pas et que cela ne devienne jamais "formule".

Il est vrai que la prédominance d'un timbre particulier au cours d'une œuvre peut lui donner une couleur propre : ainsi dans *Mireille*, le *Hautbois*, il y joue un rôle considérable. Mais non persistant, et Gounod était trop grand artiste pour en avoir abusé jusqu'à lasser l'auditeur. — La première condition d'un orchestre coloré, c'est au contraire certaine variété dans la présentation des timbres, et l'art de faire valoir celui-ci par celui-là. C'est aussi de savoir ne pas chercher constamment une couleur spéciale ni des effets nouveaux. L'*Ouverture du Songe d'une nuit d'été* montre, à cet égard, autant de bon sens que d'imagination. Les premiers accords des Bois forment une suite harmonique et orchestrale dont il est impossible de ne pas obéir à la mystérieuse suggestion de rêve féerique : mais le musicien se garde d'insister. Il expose ensuite un motif, d'une aérienne légèreté, avec les Violons divisés (et sans Basses autres que, de temps en temps, des notes piquées aux Altos). Mais bientôt il aborde un autre thème, vigoureux et nourri, dans un *f* de tout l'orchestre, — et celui-ci n'en fera que mettre mieux en valeur les reprises et développements du motif des Violons. Quelques touches de Bois rehaussent ce motif d'une douce lumière ; et parfois, aux Basses, on entend comme des mugissements de Bêtes énormes (les Ophicleïdes) au fond de la Forêt de rêve.

Je ne dis pas que certains instruments, par la nature de leur timbre ou de leurs attaques, ne soient particulièrement propres à certaine couleur (les Cuivres, par exemple ; — les Harpes, le Célesta, les Pizzicati, les arpèges légers de Bois, — la Percussion, avec des Cymbales *ppp* ou, dans le *ff*, les trilles lumineux du Triangle). Mais il faut avant tout que ces moyens soient à leur place. — Il faut aussi que l'idée musicale vaille qu'on les emploie.

Car en définitive, la couleur tient beaucoup à la *musique elle-même* et point seulement à l'orchestration proprement dite. Il est certain qu'au *Piano* déjà, *Carmen* est une œuvre hautement colorée. Elle l'est par la nature des idées, si vivantes, — par la hardiesse et la netteté des modulations (voyez celles des premières mesures du *Prélude*), par certaines harmonies beaucoup plus "nouvelles" que vous ne le penseriez : ainsi, la 7^{me} de dominante dépourvue de sensible dans le *Prélude*. (De Chabrier aussi, l'on peut dire que la *Bourrée Fantasque* n'a pas besoin d'être orchestrée pour nous faire goûter le prix d'une couleur intense, d'ailleurs infiniment diverse). Mais l'admirable, c'est que Bizet a su trouver, en orchestrant *Carmen*, les instruments précis qu'il fallait pour réaliser le mieux du monde la couleur dont implicitement sa musique était pleine. Notez, par exemple, l'éclat singulier des accords d'accompagnement de la phrase initiale du *Prélude*, puis l'emploi des Cuivres seuls pour harmoniser le motif du *Toréador*, joué par les Cordes seules. Un autre compositeur, maladroit et ambitieux, eût pensé donner plus de force au passage en doublant les Violons par les Bois, et les Cuivres par des Cors ou des Bassons : c'était alourdir la sonorité, en faire disparaître l'éclat, et finalement n'avoir que moins de puissance.

Cette juste adaptation des moyens orchestraux à l'idée musicale est sans doute un don que tout le monde ne possède pas. Un autre que Berlioz eût-il trouvé l'étonnant (et si simple) début de la *Marche au Supplice* ? Bizet peut-être, ou Strawinsky. Sûrement pas X ou Y, excellents musiciens, mais qui n'ont pas le génie de l'orchestration.

Cela posé, il n'est pas douteux qu'une connaissance approfondie des instruments — comme en témoignent par exemple Richard Strauss, Ravel, Strawinsky — reste utile, et même nécessaire. Il n'est pas douteux que l'étude des partitions (même anciennes) doit rendre au jeune musicien les plus grands services, et nous espérons d'autre part que les exemples cités plus haut lui pourront être de quelque profit. Comprendre pourquoi Monteverdi a montré son génie d'orchestrator en choisissant

cinq *Trombones* pour le Choral évoquant les "Puissances infernales", Gluck pareillement avec une couleur et des moyens tout autres dans l'instrumentation de l'air d'*Orphée aux Champs-Elysées*, Weber dans la *Fonte des Balles* (rappelez-vous les tierces graves des Flûtes, puis la sonnerie fantastique des Cors et le chalumeau menagant des Clarinettes), Wagner dans le passage, d'une légèreté féerique, où s'éclaire la méditation d'Hans Sachs au troisième acte des *Maitres Chanteurs*, Richard Strauss au début du Combat de *Heldenleben* (avec les accords sombres des Cordes, en *ut mineur* succédant à des passages de tendresse et de douceur) – c'est, pour le débutant, en même temps qu'une joie, un *devoir* qui s'impose, de toute évidence. Il ne s'agit point qu'il *copie*, qu'il reproduise exactement ces dispositions, mais qu'il sache au besoin s'en inspirer, *partir de là*, pour traduire sa propre pensée. Et dans tous les cas, *il ne doit point les ignorer*.

Dirai-je que la couleur est plus vive, plus intense, quand on s'astreint à n'employer que les *tons purs*, c'est-à-dire en *ne doublant pas* un timbre par un autre ? Ce serait une conception trop étroite; je préfère conseiller au jeune musicien de ne s'interdire aucun moyen. Il est des cas, d'ailleurs, où certaine couleur grise et neutre vaudra mieux que l'éclat. Pour en revenir aux *tons purs*, notez que si vous en combinez (pour 3 ou 4 contrepoints) plusieurs différents, le résultat pourra bien n'être pas aussi coloré que vous le souhaitez: certaine incohérence de la sonorité n'est pas à conseiller; parfois elle n'a mène que du gris. *Un ou deux tons purs*, se détachant sur un *fond homogène et neutre*, ont bien davantage de couleur.

Quant aux *doublures*, certaines n'empêchent pas qu'une orchestration soit *colorée*: ainsi des Flûtes et petites Flûtes à l'aigu peuvent rehausser l'éclat des Violons, comme aussi fera l'unisson d'une Trompette avec les Cordes. On ne peut dire que l'orchestre de Strauss manque toujours de couleur: souvent il témoigne de ce don précieux, par exemple dans la fondation de sonorités de plus en plus fortes et de plus en plus éclatantes (cf. les divers apparitions du thème principal de *Heldenleben*, dans la première partie de ce poème symphonique). Encore une preuve que la couleur est *relative au contexte*: à ce qui précède, à ce qui suit.

Un dernier mot, au sujet des *harmonisations polytonales* et, plus généralement, des *polyphonies multiples*.

Il est tout-à-fait normal, licite, d'écrire un orchestre à 5, 6, 7 et même 8 parties réelles; il n'est pas moins admis, aujourd'hui, que la *polytonalité* peut être *absolument musicale*, voire *nécessaire* (j'ajoute même: l'*atonalité*, – bien qu'elle ait parfois une assez mauvaise presse, et qu'elle soit en tous cas d'une écriture *extrêmement difficile*). Mais ces agrégations formées de notes en rapport de 7^{me}, de seconde, de 9^{me}, de quarte augmentée, ne donnent pour ainsi dire *jamais* la couleur éclatante des harmonies consonnantes, ni celle des accords formés de quartes ou de quintes superposées⁽¹⁾. Quand les réalisations de 8 ou même 9, 10 parties réelles sont écrites par J. S. Bach, il arrive qu'elles sonnent claires, triomphales, resplendissantes de lumière. Mais cela tient à ce que l'écriture de Bach est basée sur des *accords consonnats*, avec des notes de passage dont aucune n'est quelconque, ni disposée au hasard: analysez ce qu'elles donnent en tant que *sonorité simultanée*, vous verrez comme Bach résout le problème avant autant de simplicité que d'aisance. Etudiez aussi l'étincelant *Final* de la *Symphonie en ut majeur* de Mozart, avec toutes ces "imitations" serrées qui sonnent, malgré leur complexité, si limpides et si brillantes ! Or, tout autre se présente le cas des contrepoints de la musique moderne, dans lesquels chaque partie garde à l'égard de la voisine une complète indépendance tonale. Il arrive alors que les mélanges de timbres et de tonalités ne sont que rarement *lumineux*: leur brutalité reste dans la note générale *d'un ton gris* alors que le musicien, parfois, eût souhaité davantage d'éclat.

Très difficile se révèle, dans un style polytonal, le problème d'une "sonorité de cristal", translucide, sans lourdeur, sans "interférences" détruisant la lumière. Il convient, pour ces musiques si difficiles à bien réussir⁽²⁾, d'examiner avec soin le résultat *simultané* que donnent les *polyphonies complexes*. Nous n'écrivons pas ici, un "Traité de la Composition polytonale", – mais il est certain que l'*écriture* des agrégations sonores joue un rôle capital en la matière, avant même que ne se pose la question "orchestrale", celle de savoir comment distribuer les parties aux divers instruments.

(1) Plus grand est le nombre de tierces, ou de quartes, ou même de quintes superposées, moins lumineuse est la sonorité, matériellement parlant. Mais, à cause de la richesse de l'*harmonie* (si elle vient à propos dans la phrase) il peut encore se faire qu'une superposition de 4 ou 5 quintes ou quartes paraisse très éclatante.

(2) Car chaque note y garde son importance, contrairement à ce que croiraient les détracteurs de la polytonalité.

La répartition judicieuse des intervalles reste aussi de la plus haute importance : ne chargez pas trop les Basses, évitez en principe de serrer les notes dans le grave sous peine de n'aboutir qu'à une regrettable confusion. Veillez à ne pas doubler inutilement à l'octave certaines parties : on ne peut donner ici de *règles fixes* car cela dépend des cas, et du rôle de ces doublures. Au besoin *jouez au Piano vos réalisations*, étudiez bien ce qu'elles donnent, et cherchez toujours les dispositions *les plus transparentes...* Ce ne sera point du temps perdu. En ces domaines nouveaux c'est l'empirisme, c'est l'intuition, c'est l'*oreille* en fin de compte (et l'*oreille seule*) qui vous guideront.

Ne pensez pas obtenir davantage d'éclat par des timbres très différents les uns des autres, et méfiez-vous d'un *hétérogène* qui confinerait à l'*incohérence*. Surtout quand votre musique se trouve écrite à 4, 5, 6 parties réelles. D'excellentes réalisations à 3 parties, et très suffisamment pleines, sont possibles dans le style polytonal ; on peut aussi disposer sur un *fond* neutre, deux ou trois chants plus en dehors (ainsi l'on revient au système de la Basse continue, avec réalisation de l'harmonie au second plan, et des parties mélodiques indépendantes en première ligne).

En résumé, le style polytonal n'exclut point forcément l'*éclat*, mais il ne s'y prête que dans certaines conditions : à vous de les trouver. Trop souvent nous entendons des musiques sonnant gris, malgré la violence des timbres et la percussion dont l'auteur espère rehausser l'ensemble. Que les adversaires de la polytonalité n'en profitent pas pour accuser celle-ci : elle n'est point coupable, mais seulement la maladresse des compositeurs trop facilement satisfaits, et dont l'*oreille* ne se montre pas assez exigeante, dans leur hâte un peu fébrile, obéissant au préjugé qu'un *rythme solide suffit* : grâce auquel on pourrait écrire *n'importe quelles harmonies*. Rien n'exige autant de soin, de subtilité, de goût et de finesse, que le polytonal ou que l'atonal !

Ainsi donc, et comme toujours, l'art de l'*orchestration* reste étroitement lié à celui de l'*écriture*. Mais il nous est impossible d'entrer dans le détail au sujet de la polytonalité, car un ouvrage spécial y serait nécessaire, et d'ailleurs si difficile à réaliser !

Nous n'avons voulu, dans ces quelques pages, que mettre en garde les musiciens contre certains défauts qu'ils doivent éviter. D'ailleurs, répétons-le, il n'y a point qu'*une seule couleur* à chercher, qu'*un seul but* à atteindre. Avant tout, il convient de savoir discerner ce que l'on veut, – et pour cela, de sentir profondément ce qu'on doit exprimer, quel qu'en soit le style. En outre, *ne jamais craindre la simplicité d'un moyen, ni même d'une harmonie*. J'entreprends parfois l'apologie de la polytonalité. J'entreprendrais aussi bien celle d'un art purement mélodique, homophone, ou même d'une écriture consonnante et *naïvement sereine*. Ne cherchez pas à "faire moderne", ni à paraître "original". Ecrivez une musique qui réellement *vous plaise*, sans la préoccupation de ce qu'en pourra penser le confrère prétentieux qui sourirait de dédain devant des réalisations "naturelles", à la Schubert. Elles ne sont pas plus faciles à réussir que des accords absolument "nouveaux", – *peut-être même sont-elles plus difficiles*.

Nous voilà bien loin, direz-vous, de l'*orchestration* proprement dite ? Mais non, – pas si loin que cela, puisque d'abord ce n'est pas la peine d'orchestrer ce qui ne vit point, ce qui n'est pas de la musique – et qu'ensuite, on soutiendrait volontiers qu'une orchestration éblouissante revêtant une pensée amorphe, sans existence réelle, constitue une sorte de *tromperie sur la valeur de l'œuvre* et s'avère ainsi comme "immorale", du point de vue purement musical – le seul en définitive où l'on doive se placer. L'*orchestration* n'est pas un but, mais un moyen. Si dans cet ouvrage, auquel on a donné des soins assidus (avec un développement inaccoutumé) nous avons paru lui attribuer une importance primordiale, que cela ne donne point le change au lecteur. Elle n'a de véritable raison d'être que pour faire valoir, mettre en lumière, faire vivre sous sa forme la plus éloquente, *de la vraie musique*. Ne l'oubliez jamais. Et ne nous tenez point rigueur d'être entré, parfois, dans certains détails dont les uns vous auront paru chose évidentes, et les autres oiseux, ou fatigants à méditer. On a pensé qu'ils étaient utiles. On souhaite qu'ils le soient. Mais surtout, l'on espère avoir aidé les jeunes musiciens à traduire, le mieux possible, des idées qui en vaillet la peine.

FIN

DILLARD & Cie, Imp. Paris

TRAITE de L'ORCHESTRATION

Charles KOECHLIN

1^{er} Volume

CHAPITRE I. — Instrumentation.

Etude des instruments.
Ressources et caractères des divers instruments.
La voix humaine.
Instruments anciens,

CHAPITRE II. — Equilibre des sonorités.

Volume et intensité.
Equilibre des sonorités.
Gradation des sonorités.

2^{ème} Volume

CHAPITRE III. — Ecriture des divers groupes.

Quatuor - Les voix - Percussion et instruments à clavier -
Cuivres - Cor - Bois.
Mélange de deux ou plusieurs groupes.
Doublures.

3^{ème} Volume

CHAPITRE IV. — Orchestration proprement dite.

- I. Etude de la Sonorité. Equilibre, Unité, Plénitude, Ecriture, Variété.
- II. Ecriture en parties réelles. Ecriture avec la réalisation de la basse continue.
- III. Réalisations par la Mélodie - L'Accompagnement - Les Basses.
- IV. Réalisations orchestrales. D'autres manières d'écrire.
- V. Rôle des divers groupes. Cuivres, cors, bois, cordes, mélanges. Rôle de la percussion et des instruments à clavier mélangés au reste de l'orchestre. Concertos.

4^{ème} Volume

CHAPITRE IV. (suite).

- VI. Orchestration avec les voix. Soli, Ensembles, Chœurs.
- VII. Divers suppléments. Orchestration d'un morceau de piano, de harpe. Diverses manières de réaliser et d'orchestrer un même passage.
Les grands fff.
Polytonalité, Atonalité, les 1/4 de tons.

CHAPITRE V. — Diverses formations d'orchestres.

- CHAPITRE VI. — I. Couleurs de l'orchestre.** a) féérique, lointain, mystère.
b) humour, caricatural, fantasque.
c) sombre, violent.
d) couleur par l'écriture.
e) divers effets.

II. Caractères des instruments.

ÉDITIONS MAX ESCHIG

Rue de Rome, 48, Paris (8^{me})

IMPRIMÉ EN FRANCE