

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 des groupes.)***

**VOLUME III - ORCHESTRATION PROPREMENT DITE.  
*(Etude de la Sonorité-Ecriture avec réalisation de la  
basse continue-Orchestration des mélodies, des accom-  
pagnements, des basses.)***

**VOLUME IV - SUITE DU PRÉCÉDENT.  
*Diverses formations d'orchestres.-Couleur orchestrale.***

**ÉDITIONS MAX ESCHIG**

**48, Rue de Rome PARIS**



# TRAITÉ DE L'ORCHESTRATION

2<sup>ème</sup> Volume

## TABLE DES MATIÈRES

*Ecriture de chaque groupe*

### Le Quatuor

#### *Diverses dispositions*

|   | Pages |
|---|-------|
| Chant au 1 <sup>er</sup> Violon .....                     | 6     |
| " au 2 <sup>e</sup> Violon .....                          | 6     |
| " à l'Alto .....  | 7     |
| " au Violoncelle .....                                    | 7     |
| Dispositions espacées .....                               | 7     |
| " serrées .....   | 8     |
| " aérées (usage des silences) .....                       | 8     |
| Ecriture monodique .....                                  | 9     |
| " à 2 parties .....                                       | 9     |
| Usage des pizzicati .....                                 | 9     |
| " " doubles et triples cordes .....                       | 12    |
| " " harmoniques .....                                     | 14    |
| " " batteries et trilles .....                            | 14    |
| " " tremolos .....  | 15    |
| Quintettes etc. ....                                      | 15    |
| De la distance entre la basse et les autres parties ..... | 16    |

#### *Conseils généraux* .....

|   |    |
|---|----|
| Accords, dispositions et nuances diverses ..... | 18 |
| Dispositions des notes dans les accords .....   | 20 |
| Réalisations à l'orchestre à 4 parties .....    | 23 |
| 3 " .....                                       | 28 |
| 2 " .....                                       | 30 |
| 5 et 6 " .....                                  | 35 |
| monodique .....                                 | 36 |

|                        |    |
|------------------------|----|
| Tessitures aigüe ..... | 40 |
| moyenne .....          | 41 |
| grave .....            | 41 |

|   |    |
|---|----|
| Thèmes mélodiques, dessins caractéristiques ..... | 43 |
|---|----|

|                           |    |
|---------------------------|----|
| Mélanges de timbres ..... | 43 |
|---------------------------|----|

|                             |    |
|-----------------------------|----|
| Les Basses du quatuor ..... | 46 |
|-----------------------------|----|

|  |    |
|--|----|
| <i>Doubles, triples, quadruples cordes</i> ..... | 50 |
|--|----|

|                        |    |
|------------------------|----|
| <i>Divisions</i> ..... | 52 |
|------------------------|----|

|                        |    |
|------------------------|----|
| <i>Pizzicati</i> ..... | 59 |
|------------------------|----|

|                       |    |
|-----------------------|----|
| <i>Sourdine</i> ..... | 66 |
|-----------------------|----|

|                                       |    |
|---------------------------------------|----|
| Sur la touche, près du chevalet ..... | 67 |
|---------------------------------------|----|

|                             |    |
|-----------------------------|----|
| Tremolos, harmoniques ..... | 68 |
|-----------------------------|----|

|  |    |
|--|----|
| Dispositions et sonorités particulières (batteries - glissando etc...) ..... | 73 |
|--|----|

|  |    |
|--|----|
| <i>Rôle des Soli dans le quatuor d'orchestre</i> ..... | 76 |
|--|----|

|  |    |
|--|----|
| Emploi d'un nombre restreint de pupitres ..... | 83 |
|--|----|

|                                  |    |
|----------------------------------|----|
| Oeuvres pour Cordes seules ..... | 84 |
|----------------------------------|----|

|  |     |
|--|-----|
| <b>Les Voix</b> .....  | 85  |
| <i>Voix soli</i> .....   | 89  |
| Duos .....   | 89  |
| Trios .....  | 94  |
| Quatuors .....   | 97  |
| Quintettes .....   | 101 |
| Sextuors, Septuors etc. ....   | 102 |
| Réunion des soli aux chœurs .....                                    | 102 |
| <b>Chœurs</b> .....  |     |
| Ecriture des Chœurs .....  | 105 |
| 13 <sup>e</sup> siècle .....   | 106 |
| 14   " .....   | 107 |
| 15   " .....   | 107 |
| 16   " .....   | 108 |
| 17 et 18 " .....   | 111 |
| Epoque moderne .....   | 112 |
| " contemporaine .....  | 116 |
| Tessitures .....   | 120 |
| Chœurs pour voix de femmes .....                                     | 122 |
| "       "       " d'hommes .....                                     | 123 |
| Ecriture a Cappella .....  | 124 |
| Emploi orchestral des voix .....                                     | 129 |
| Sonorités diverses .....   | 131 |
| Intonations assez difficiles .....                                   | 134 |
| <b>La Percussion et les instruments à clavier</b> .....              | 135 |
| <b>Cuivres et Cors</b> .....   | 136 |
| Cors .....   | 136 |
| Trompettes, Cornets à pistons .....                                  | 138 |
| Trombones .....  | 139 |
| Trombones et Tuba .....  | 140 |
| Trombones et Trompettes .....  | 140 |
| Cors et Trompettes (ou Cornets) .....                                | 142 |
| Cors et Trombones .....  | 143 |
| Saxhorns et Tuba .....   | 145 |
| Cors, Trompettes et Trombones .....                                  | 146 |
| Note sur les unissons et octaves des cuivres et cors .....           | 149 |
| <b>Bois - Bois et Cors</b> .....                                     | 153 |
| Conseils généraux .....  | 153 |
| Répartition des notes d'un accord .....                              | 153 |
| Ecriture contrapunctique .....                                       | 158 |
| Unissons et octaves .....  |     |
| 1) Avec instruments de même famille .....                            | 160 |
| 2) Entre instruments différents du groupe des Bois .....             | 168 |
| Bois à 2 8 <sup>ves</sup> de distance .....                          | 182 |
| 3) Entre Cors et Bois .....  | 186 |
| 4) Entre Bois et Trompettes .....                                    | 192 |
| 5) Entre Bois et Cornets à pistons, Saxos, Trombones, Saxhorns ..... | 196 |
| 6) Par 3 ou 4 instruments différents .....                           | 198 |
| a) Bois sans Cors .....  | 198 |
| b) Bois avec Cors .....  | 203 |

|   |     |
|---|-----|
| Accords formés par les Bois .....                     | 211 |
| Conseils généraux .....                               | 211 |
| Écriture des accords                                  |     |
| 1 <sup>o</sup> Instruments de même famille .....      | 215 |
| 2 <sup>o</sup> Instruments de nature différente ..... | 218 |
| 2 sortes d'instruments .....                          | 218 |
| 3 sortes d'instruments .....                          | 243 |

### *Mélange de deux ou plusieurs groupes*

|  |     |
|--|-----|
| <i>Bois et Cuivres</i> .....                         | 301 |
| <i>Cordes et Cors</i> .....                          | 309 |
| <i>Bois et Cordes</i> .....                          | 314 |
| Chant aux Bois .....                                 | 315 |
| Chant aux Cordes .....                               | 320 |
| Bois et Cordes en 2 groupes d'importance égale ..... | 323 |
| Dispositions particulières .....                     | 326 |
| <i>Bois, Cordes et Cuivres</i> .....                 | 353 |

### **Doublures**

|   |     |
|---|-----|
| Entre instruments d'un même groupe  |     |
| Cordes .....  | 357 |
| Bois .....  | 358 |
| Cuivres .....   | 360 |
| Cordes par les Cuivres .....  | 361 |
| Bois par les Cuivres .....  | 365 |
| Cordes par les Bois .....   | 367 |
| Violons .....   | 367 |
| Altos .....   | 379 |
| Vclles, C.B. ....   | 383 |
| Plusieurs sortes d'instruments à Cordes par les Bois .....                            | 387 |
| Sonorités particulières .....   | 391 |
| Doublures à l'8 <sup>ve</sup> .....   | 405 |
| Doublures du quatuor écrit à plusieurs parties .....                                  | 414 |
| Doublures de tout l'orchestre .....   | 434 |
| Célesta, Piano, Harpe, Orgue, Xylophone pour doubler les instruments d'orchestre..... | 437 |

## NOTE DES EDITEURS

Nous remercions vivement nos confrères :

*MM.* Éditions M. P. Belaïeff - Éditions W. Bessel et C<sup>ie</sup> - Boosey et Hawkes - Le Chant du Monde - Choudens - Éditions Costallat - Durand et C<sup>ie</sup> - Enoch et C<sup>ie</sup> - Rob. Forberg - Gallet et Fils et C<sup>ie</sup> - Ancienne librairie Gedalge (A. Wast et C<sup>ie</sup> Editeurs) - J. Gras - J. Hamelle - Heugel et C<sup>ie</sup> - Jean Jobert - Éditions Joubert - Alphonse Leduc - Henry Lemoine et C<sup>ie</sup> - F. E. C. Leuckart - Éditions de l'Oiseau Lyre - Magasin Musical Pierre Schneider - Novello et C<sup>ie</sup> - Oxford University Press - C. F. Peters Corporation - Philippo - Éditions Ricordi - Rouart, Lerolle et C<sup>ie</sup> - Éditions Salabert - Schott et C<sup>ie</sup> - Universal Edition -

qui ont bien voulu nous autoriser à reproduire, au cours de ce traité  
les divers fragments des œuvres dont ils sont propriétaires.

ÉDITIONS M. P. BELAIEFF  
10, Square Desnouettes  
PARIS

*BORODINE* -

Dans les steppes de l'Asie Centrale

*RIMSKY KORSAKOFF* -

Mlada

"

Fantaisie de concert

"

Conte féerique

"

Fiancée du Tzar

"

Sadko

"

Capriccio espagnol

"

Shéhérazade

"

Ouverture sur des thèmes russes

ÉDITIONS W. BESSEL et C<sup>ie</sup>  
78, rue de Monceau  
PARIS

*RIMSKY KORSAKOFF* -

Antar

"

Snégourotschka

"

La Pskovitaine

"

Légende du Tzar Saltan

BOOSEY et HAWKES  
295, Regent Street  
LONDRES W. 1

*MOUSSORGSKY - RAVEL* - Tableaux d'une exposition

*STRAWINSKY* -

Pétrouchka

*MALHER* -

1<sup>re</sup> Symphonie

"

3<sup>e</sup> Symphonie

"

Chant de la terre

*RICHARD STRAUSS* -

Le Bourgeois Gentilhomme

"

Festliches praeludium

LE CHANT DU MONDE  
32, rue Beaujon  
PARIS

*CH. KOEHLIN*

En passant par la Lorraine

CHOUDENS  
95, Faubourg St Honoré  
PARIS

*BIZET* -

L'Arlésienne

"

Carmen

"

Pêcheurs de perles

*BRUNEAU* -

Messidor

"

Le Rêve

*GOUNOD* -

Faust

"

Mireille

"

Roméo et Juliette

"

Philémon et Baucis

*RABAUD*

Mârrouf

"

La Fille de Roland

*SAINT-SAENS*

Le Timbre d'argent

ÉDITIONS COSTALLAT  
60, rue de la Chaussée d'Antin  
PARIS

DURAND et C<sup>ie</sup>  
4, place de la Madeleine  
PARIS

CHABRIER -

Prélude pastoral

CAPLET -

Inscriptions champêtres

CHAUSSON -

Quatuor à cordes

DEBUSSY -

Quatuor à cordes

"

3 Chansons de Ch. d'Orléans

"

Ibéria

"

Petite suite

"

Martyre de S<sup>t</sup> Sébastien

"

Pelléas et Mélisande

DELAGE -

Poèmes hindous

DELANNOY -

1<sup>er</sup> Quatuor à cordes

DUKAS -

La Péri

"

Fanfare pour précéder La Péri

DUPIN -

Les frises du Nil

FAURE -

Quatuor à cordes

GUIRAUD -

Piccolino

LALO -

Symphonie espagnole

RAVEL -

Rhapsodie espagnole

"

Daphnis et Chloé

"

Ma Mère l'Oye

"

La Valse

"

Valses nobles et sentimentales

"

Concerto pour la main gauche

"

L'Enfant et les Sortilèges

"

Quatuor à cordes

"

Soupir

"

Nicolette

"

Ronde

ROUSSEL -

Padmavati

"

Aennas

"

Bacchus et Ariane

"

Quatuor à cordes

SAINT-SAËNS -

Antigone

"

Nuit persane

"

Déluge

"

Phryné

"

Suite algérienne

"

Danse macabre

"

Samson et Dalila

"

3<sup>e</sup> Symphonie avec orgue

"

La Lyre et la Harpe

"

Ascanio

"

Proserpine

"

Javotte

"

Henry VIII

"

Oratorio de Noël

"

La Nuit

"

Psaume XVIII (Coeli Enarrant)

ENOCH et C<sup>ie</sup>  
27, bld. des Italiens  
PARIS

CHABRIER -

Le Roi malgré lui  
La Sulamite  
Espana  
Idylle  
L'Etoile  
Gwendoline  
A la Musique  
Bourrée fantasque

ENESCO -

Octuor

GEDALGE -

Concerto

ROB. FORBERG  
Konprinzenstrasse 26  
22 c BONN a/Rh

RIMSKY KORSAKOFF - Le Coq d'or

GALLET et FILS et C<sup>ie</sup>  
6, rue Vivienne  
PARIS

GOUNOD -

Le Médecin malgré lui

ANCIENNE LIBRAIRIE CEDALGE  
A. WAST et C<sup>ie</sup> Editeurs  
75, rue des Saints-Pères  
PARIS

A. GEDALGE -

100 Canons

J. GRAS  
15, rue de la Tour des Dames  
PARIS

A. BLOCH -

Kaa

J. HAMELLE  
22, bld. Malesherbes  
PARIS

G. FAURÉ -

Pelléas et Mélisande  
Requiem  
Madrigal  
Chanson de Mélisande

CÉSAR FRANCK -

Symphonie  
Quatuor à cordes

E. LALO -

Namouna

HEUGEL et C<sup>ie</sup>  
2bis rue Vivienne  
PARIS

BOURGAULT-DUCOUDRAY - Nos Pères, Chœur

A. de CASTILLON -

La Mer  
Le Semeur  
Renouveau

CHARPENTIER -

Louise

DELIBES -

Lakmé  
Jean de Nivelle  
Sylvia

CH. KÖEHLIN -

Réalisation sur des thèmes de Fauré  
(Etude sur le Choral d'Ecole)

E. LALO -

Le Roi d'Ys

MASSENET -

Manon  
Werther  
Scènes alsaciennes  
Les Erynnies  
Marie Magdeleine

G. PIERNÉ -

Cydalise et le Chèvrepied

DARIUS MILHAUD -

3<sup>e</sup> Symphonie

|   |                             |   |
|---|-----------------------------|---|
| JEAN JOBERT<br>44, rue du Colisée<br>PARIS                                  | DEBUSSY _<br>"              | Prélude à l'après-midi d'un Faune<br>Nocturnes: 1_ Nuages<br>" 2_ Fêtes<br>" 3_ Sirènes |
| ÉDITIONS JOUBERT<br>25, rue d'Hauteville<br>PARIS                           | CÉSAR FRANK _               | Les Béatitudes  |
| ALPHONSE LEDUC<br>175, rue St Honoré<br>PARIS                               | MIGOT _                     | 3 Chants à 2 Voix sur des poésies de<br>Paul Fort                                       |
| HENRY LEMOINE et Cie<br>17, rue Pigalle<br>PARIS                            | G. PIERNÉ _<br>"            | Les Petits Elfes<br>Une Belle est dans la forêt   |
| F.E.C. LEUCKART<br>Prinzenstrasse 7<br>MUNICH                               | VERDI _                     | Rigoletto   |
| L'OISEAU LYRE<br>Les Remparts<br>MONACO                                     | RICHARD STRAUSS _           | Ein Heldenleben (Vie d'un Héros)  |
| MAGASIN MUSICAL<br>PIERRE SCHNEIDER<br>61, avenue Raymond Poincaré<br>PARIS | CH. KOECHLIN _              | Septuor à Vent  |
| NOVELLO et Cie<br>160, Wardour Street<br>LONDRES W. 1                       | CH. KOECHLIN _              | Divertissement pour 3 flûtes  |
| OXFORD UNIVERSITY PRESS<br>36, Soho Square<br>LONDRES W. 1                  | GOUNOD _                    | Mors et Vita  |
| C.F. PETERS CORPORATION<br>1109 Carnegie Hall<br>881-7th avenue NEW-YORK 19 | CH. KOECHLIN _              | Sonatines françaises  |
| PHILIPPO<br>24, bld. Poissonnière<br>PARIS                                  | RICHARD STRAUSS _<br>"<br>" | Till Eulenspiegel<br>Don Juan<br>Zarathustra  |
| ÉDITIONS RICORDI<br>18, rue de la Pépinière<br>PARIS et MILAN               | CH. KOECHLIN _<br>"<br>"    | Au temps de Fées<br>Le nénuphar<br>Chanson de nuit dans la Jungle                       |
|   | BOITO _                     | Méphistophèles  |
|   | CASELLA _                   | A Notte Alta<br>Notte di Maggio   |
|   | VERDI _                     | Falstaff  |

ROUART, LEROLLE et C<sup>ie</sup>  
22, rue Chauchat  
PARIS

*R. BONHEUR* \_  
*BORDES* \_  
*CH. KOECHLIN* \_

4 Ballades de Paul Fort  
Madrigal à la Musique  
La Vérandah, Chœur  
La Nuit  
Adagio pour instruments à cordes

ÉDITIONS SALABERT  
22, rue Chauchat  
PARIS

*HONEGGER* \_  
*HURE* \_  
*CH. KOECHLIN* \_

Pacific 231  
2<sup>e</sup> Quatuor à cordes  
La Divine Vespée  
Menuet  
Trio pour flûte, clarinette, basson.  
5 Chorals  
1<sup>er</sup> Quatuor à cordes  
3<sup>e</sup> Quatuor à cordes  
Oridé, Chœur  
Epiphanie  
Rhapsodie sur des chansons françaises  
Chansons bretonnes

"  
"  
"  
"  
"  
"  
"

*DARIUS MILHAUD* \_  
*FL. SCHMITT* \_  
*VERDI* \_

Concerto pour piano  
Psaume  
Le Trouvère

SCHOTT et C<sup>ie</sup>  
48, Great Marlborough Street  
LONDRES W. 1

*STRAVINSKY* \_

Oiseau de feu

UNIVERSAL EDITION  
Karlsplatz 6  
VIENNE

*DARIUS MILHAUD* \_  
*A. SCHOENBERG* \_

Dixtuor  
Erwortung  
Drei Satiren

"

## CHAPITRE 1

Le plan de ce chapitre est le suivant :

I. ECRITURE DE CHACUN DES GROUPE. *a.* QUATUOR. *b.* VOIX. *c.* PERCUSSION. *d.* CUIVRES CORS. *e.* BOIS.

*I bis.* MÉLANGES DE BOIS (avec ou sans CORS), particulièrement : UNISONS, OCTAVES, ACCORDS RÉALISÉS PAR 2, 3, 4, etc. SORTES D'INSTRUMENTS A VENT.

II. MÉLANGES D'UN GROUPE AVEC UN AUTRE (BOIS ET SOLI DU QUATUOR; QUATUOR ET SOLI DES BOIS; BOIS ET CORDES : CORS ET CORDES; CUIVRES ET CORDES; CUIVRES ET BOIS; TROMPETTES ET TROMBONES AVEC LE RESTE DE L'ORCHESTRE (1).

III. ORCHESTRE OU SE TROUVENT DES DOUBLURES (BOIS DOUBLANT LES CORDES, CUIVRES DOUBLANT LES CORDES; DOUBLURES CORDES, BOIS ET CUIVRES).

### I. ECRITURE DE CHAQUE GROUPE.

**A. LE QUATUOR.** Je ne dirai pas, comme on le fait parfois, qu'il n'est guère possible d'écrire un morceau d'orchestre *entier* pour des Cuivres ou pour des Bois, ce privilège étant réservé au Quatuor. Il est certain que les ressources de celui-ci sont plus nombreuses; néanmoins, un musicien maître de son métier et dont l'imagination créatrice est à la hauteur de cette maîtrise, pourra fort bien n'employer que des Bois, ou des Cuivres. Quant à la réunion des Bois, Cors, Cuivres, si même l'on ne dispose pas de tous les instruments d'un orchestre « d'harmonie », elle peut donner de bons résultats, exempts de la « monotonie » que l'on a coutume de reprocher à ces deux groupes en les comparant au *Quatuor* « dont les moyens sont si variés ».

Mais je ne contesterai point que *l'avantage, en matière de ressources, reste aux Cordes*. En dépit même de l'homogénéité parfaite de ce groupe, la sonorité peut en être extrêmement diverse; les nuances, les accents, les articulations, les timbres même comportent la variété la plus précieuse, sans parler de la grande étendue qu'embrasse un tel ensemble d'instruments. Ce sont là des *atouts* que le compositeur doit mettre dans son jeu. Il est vrai que si les Bois sont d'une écriture difficile (défaut d'homogénéité, lourdeur parfois, nuances assez limitées — surtout pour qui ne sait pas exactement de quoi ils sont capables), bien écrire pour les Cordes n'est point si facile qu'on le pourrait croire, et l'orchestration d'un musicien qui joue lui-même du violon se distingue par des qualités toutes particulières au sujet de ce « Quatuor » dont il sait mieux que personne tirer le meilleur parti — ainsi pour Mozart, E. Lalo, G. Enesco. — Pourtant il n'est pas absolument nécessaire d'être violoniste pour traiter convenablement les Cordes de l'orchestre, ni même pour réussir un *Quatuor de Soli*. Les Cordes, chez Berlioz, chez Bizet, sonnent magnifiquement; elles ne laissent rien à désirer non plus dans l'orchestre de Saint-Saëns, de Ravel, de Paul Dukas (2). Mais ces maîtres (3) en apprirent l'usage par l'étude des *Quatuors à Cordes* classiques, — ceux surtout de Haydn et de Mozart (4). Je recommanderai toujours l'étude de ces œuvres; que l'élève les lise attentivement; qu'il s'y rende compte des rôles très divers que peuvent tenir les quatre instruments, qu'il examine comment sont réalisés les dessous, les basses, les chants, les contrepoints. Celui qui aura su baser de la sorte son écriture des Cordes peut marcher avec confiance. A l'orchestre, avec davantage de ressources, il trouvera peut être aussi davantage de complexité. Mais le fondement de sa technique étant solide, il ne fera jamais de fautes grossières.

Cela posé, entrons dans le détail du sujet.

**PRINCIPES ET CONSEILS GÉNÉRAUX.** Si l'écriture du *Quatuor d'orchestre* (en réalité *Quintette* : V.I, V.II, A., Vo., C.B.) n'est pas toujours pareille à celle des *Quatuors à Cordes de Soli*, elle s'en inspire cependant. Il est donc très utile que l'élève étudie les *Quatuors classiques* dont je parlais tout à l'heure (Haydn, Mozart); ensuite, que l'on n'oublie pas ceux de Schubert, de Mendelssohn, de Schumann, — de Beethoven aussi, bien entendu, — et, pour les temps modernes, de Saint-Saëns, de Borodine, de Gounod, de Claude Debussy, de Ravel, de Fauré. — L'élève y trouvera non seulement des conseils précieux quant à la disposition des accords, mais aussi quant aux moyens avec lesquels on écrit les « Chants » et les « Accompagnements » (5).

Dans ces *Quatuors à Cordes* on distinguerait trois styles principaux : 1<sup>o</sup> le *Chant*, normalement au 1<sup>er</sup> Violon (il passe aussi parfois au 2<sup>d</sup> Violon, à l'Alto, ou au Violoncelle), avec l'accompagnement aux autres instruments. Celui-ci se réalise de mille façons diverses : tenues, notes répétées, arpèges, ou même avec des rythmes différents à chaque partie (par exemple, une tenue en trémolo pp, contre des « batteries » d'un autre instrument, la basse ne jouant qu'en notes détachées aux 1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> temps d'une mesure à C). En général le violoncelle se charge de la basse; mais celle-ci peut être confiée à l'alto si l'on fait « chanter » le violoncelle; on conçoit qu'il existe une infinité de réalisations possibles. Nous en donnerons quelques exemples.

2<sup>o</sup> Un style plus *soutenu*, où les parties chantent davantage, mais dans lequel néanmoins les mouvements contrapunctiques des parties intermédiaires ne sont pas très accentués, ni de première importance. On citerait, par exemple, l'*Andante* du *Quatuor* de Claude Debussy; celui du *Quatuor* de Gabriel Fauré, etc...

(1) Les Mélanges avec Harpe, Piano, Orgue, Batterie, seront étudiés au Chapitre IV, au sujet du Rôle de ces instruments.

(2) Et de bien d'autres, cela va de soi.

(3) A l'exception de Berlioz, probablement moins érudit à ce sujet, mais dont l'intuition fut prodigieuse.

(4) Beethoven serait peut-être, au début de ces études, d'un commerce plus dangereux, car s'il sait fort bien comment l'on doit obtenir la meilleure sonorité, il peut se laisser entraîner par sa fougue (et par ce qu'il y a d'extrême dans sa passion) à dépasser les limites normales de ce qui donnerait cette meilleure sonorité. Et chez lui « cela va » tout de même, à cause de la nature de ses idées, — mais cela n'irait pas avec une expansion moins tumultueuse, et je crois bon que les élèves apprennent d'abord le maniement plus normal d'un Quatuor à Cordes.

(5) Cette façon (que l'on croirait désuète) de dire : *chant*, et *accompagnement*, reste logique en certaines polyphonies contrepointées avec imitations, etc... où, pour un passage donné, domine une idée, un motif, un chant, — les autres parties constituent ainsi l'accompagnement.

3° Un style plus librement *contrapunctique*, plus « concertant », à base d'*imitations*, et qui va jusqu'à celui de la *fugue* proprement dite. On peut aussi écrire en contrepoints tout à fait libres, sans aucune partie qui en imite une autre, mais risquer toutes sortes de « rencontres de notes » et n'avoir souci que des rapports de rythmes, — ou parfois encore, de l'accent que peuvent donner certaines résonances atonales. (Néanmoins j'estime toujours que, même alors, intervient l'effet *simultané*.)

D'ailleurs, et comme dans la plupart des classifications, les différences ne sont pas *nettement tranchées* entre ces divers styles. Celui d'un morceau dans lequel un chant, qui semble continu, passe en réalité d'une partie à une autre, avec une écriture à la fois harmonique et contrapunctique, peut être rangé dans la première ou dans la troisième de ces catégories. Et l'on soutiendrait aussi que la seconde ne diffère pas essentiellement des deux autres. Il peut, également, se trouver deux thèmes principaux d'importance à peu près équivalente. Le mieux est encore de procéder par des citations.

## EXEMPLES TIRÉS DE QUATUORS A CORDES

### I. Chant, Accompagnement, et Basse.

Haydn. *Quatuor à Cordes* n° 73, en Fa majeur (op. 74 n° 2) (1<sup>er</sup> temps).

(Chant au 1<sup>er</sup> V., accompagnement fait par V.II + A., basse au Violoncelle).

(Accompagnement par batteries de croches, puis réalisation en parties plus mélodiques, avec basse au Violoncelle).

(Accompagnement par des tenues).

Haydn. *Quatuor à Cordes* n° 73 (1<sup>er</sup> temps).

M. Ravel. *Quatuor à Cordes* (1<sup>er</sup> temps).

(Le fond de l'accompagnement est fait par les batteries du 2<sup>d</sup> Violon. — Chant, par 1<sup>er</sup> V. et A., à 2 8<sup>ves</sup> de distance. Basse au Violoncelle).

J. Huré. *Second Quatuor à Cordes* (p. 9).

(Accompagnement en accords, Chant au 1<sup>er</sup> Violon).

*Accompagnement en accords, Chant au 1<sup>er</sup> Violon :*

M. Ravel. *Quatuor à Cordes* (1<sup>er</sup> temps).

(Ici, accords réalisés par trémoles d'A. et Vc., avec 2<sup>es</sup> V. en rythme différent).

*Autres formes d'accompagnements :*

M. Ravel. *Quatuor à Cordes* (1<sup>er</sup> temps).

(Chant ; V.I et A. en 8<sup>ves</sup>; accords aux V.II et Vc., disposition tout à fait traditionnelle. On aurait aussi bien, souvent, ces doubles croches aux A. et Vc., ou même aux V.II, A. Vc.).

Citons encore :

M. Ravel. *Quatuor à Cordes* (1<sup>er</sup> temps).

Cl. Debussy. *Quatuor à Cordes* (1<sup>er</sup> temps).

H. Sauguet. *Quatuor à Cordes* (Final).

Chant passant d'une partie à l'autre :

Cl. Debussy. *Quatuor à Cordes* (1<sup>er</sup> temps).

De même :

And<sup>te</sup> quasi adagio e dolcissimo

Ch. Kœchlin  
*Second Quatuor à Cordes*  
(Andante).

II. Réalisations avec parties chantantes.

Haydn. *Quatuor à Cordes* op. 73 (1<sup>er</sup> temps).

All<sup>o</sup> moderato

M. Ravel. *Quatuor à Cordes* (1<sup>er</sup> temps).  
(Emploi des notes de passage).

Écriture polyphonique « chantante » (indépendance des parties) :

G. Fauré. *Quatuor à Cordes*.

(Exemple d'Alto et Violoncelle à l'aigu, très intenses).

E. Chausson. *Quatuor à Cordes* (1<sup>er</sup> temps).

### III. Style « concertant », par réponses, imitations.

Haydn. Quatuor à Cordes n° 73 (1<sup>er</sup> temps).

Haydn. Quatuor à Cordes n° 73 (Final).

(Le thème du 2<sup>d</sup> V. passe ensuite au 1<sup>er</sup> V., puis de nouveau au 2<sup>d</sup>; autre thème à l'Alto (3<sup>e</sup> mes.), repris par le 1<sup>er</sup> V. puis par le 2<sup>d</sup>; dessin du 2<sup>d</sup> V. (3<sup>e</sup> mes.) repris successivement par l'Alto, puis par le Vc; alors l'Alto fait la Basse).

Ch. Kœchlin. 1<sup>er</sup> Quatuor à Cordes (1<sup>er</sup> temps).

#### Écriture contrapunctique :

Ch. Kœchlin. 3<sup>e</sup> Quatuor à Cordes (Scherzo).

(Sourdisines  
à tous les  
instruments)

Ch. Kœchlin. 3<sup>e</sup> Quatuor à Cordes (Scherzo).

#### Écriture contrapunctique, à 2 parties :

H. Sauguet. Quatuor à Cordes (Final).

*Style fugué :*

*All? molto moderato* pour revenir peu à peu à T<sup>o</sup> I<sup>o</sup> (*allegro*)

“nouveau sujet”  
p mais décidé  
A. sujet  
Vc. pizz.  
(p non troppo)  
arco  
p  
pp  
2<sup>d</sup> plan

Ch. Koechlin. 1<sup>er</sup> Quatuor à Cordes. (Final).

Voici maintenant des exemples de diverses dispositions :

*Chant au 2<sup>d</sup> Violon :*

Solo p  
V.I  
V.II  
A.  
Vc.

(Accompagnement par tenues V.I et A., avec arpèges du Vc.).  
Haydn. Quatuor à Cordes n<sup>o</sup> 73 (*Andante*).

*Chant à l'Alto (au-dessus des autres parties) :*

A.  
V.I  
V.II  
p  
Vc.

E. Chausson. Quatuor à Cordes (1<sup>er</sup> temps p. 3).

*Chant à l'Alto (au milieu de la réalisation) :*

V.I  
V.II  
A.  
pp (bien chanté)  
Vc.  
pizz.

M. Ravel. Quatuor à Cordes (*Scherzo*).

*Chant : A. + 1<sup>er</sup> V. (en 8ves) :*

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

E. Chausson. Quatuor à Cordes (1<sup>er</sup> temps p. 15).

*Chant au Violoncelle (au-dessus des autres parties) :*

Lent  $\text{♩} = 46$

A.  
pp  
V.II  
Vc.  
p très expressif

M. Ravel. Quatuor à Cordes (*Scherzo*).

*Chant au Violoncelle (au milieu) :*

Cl. Debussy. *Quatuor à Cordes (Andante)*.

*Chant au 2<sup>d</sup> Violon doublé par l'Alto à l'8<sup>ve</sup> inférieure :*

(Forme de l'accompagnement en arpèges sur 3 cordes, V.I et Vc., — très usuelle dans le *Quatuor à cordes* mais pouvant fort bien être employée aussi à l'orchestre — quoiqu'on n'en trouve pas beaucoup d'exemples).  
Cl. Debussy. *Quatuor à Cordes (1<sup>er</sup> temps)*.

*Dispositions espacées :*  
(Adagio)

Ch. Koehlin. 3<sup>e</sup> *Quatuor à Cordes (Andante)*.

(Ecriture écartée avec *medium garni* et basse dégagée).  
E. Chausson. *Quatuor à Cordes* (p.11).

E. Chausson. *Quatuor à Cordes* (p. 5).

Ch. Koehlin. 3<sup>e</sup> *Quatuor à Cordes (1<sup>er</sup> temps)*.

*Autres dispositions espacées :*

(Excellent espacement des parties).

Haydn. *Quatuor à Cordes n° 73 (Menuet)*.

(Grande distance entre le 1<sup>er</sup> V. et les autres instruments: le groupe de ceux-ci *reste plein*, mais avec la basse assez dégagée).

Haydn. *Quatuor à Cordes n° 73 (Final)*.

M. Ravel. *Quatuor à Cordes (1<sup>er</sup> temps)*.

(1<sup>er</sup> Violon à une grande distance en-dessus du reste: *medium bien garni* grâce aux Octaves du 2<sup>d</sup> V., sonorité pleine et douce).

*Dispositions serrées :*

Haydn. *Quatuor à Cordes n° 73. (Andante)*.

Haydn. *Quatuor à Cordes n° 73 (Final)*

*Réalisation laissant « de l'air » (passages à 3 ou même à 2 parties ; usage des silences) :*

(Exemples à noter : on ne songe pas assez souvent à l'utilité des silences: nul besoin d'avoir sans cesse les 4 parties).

Haydn. *Quatuor à Cordes n° 73 (1<sup>er</sup> temps)*.

*Mélodie à 2-8<sup>ves</sup> de distance, sur des tenues :*

(Allegro)

(Les tenues : V.II, puis A., évitent que ce passage soit creux).

Ch. Koechlin. *1<sup>er</sup> Quatuor à Cordes (Final)*.

*Ecriture monodique du Quatuor à Cordes :*

(en octaves)

Haydn. *Quatuor à Cordes* n° 73  
(1<sup>er</sup> temps).

Cette disposition est peut être la plus souvent employée, mais il y en a beaucoup d'autres, par exemple ;

*All<sup>o</sup> con moto*

(à 3 8<sup>ves</sup>)

(à 3 8<sup>ves</sup>)

Ch. Kœchlin. 1<sup>er</sup> *Quatuor à Cordes* (Final).

(à 4 8<sup>ves</sup>)

*Très animé*  $\text{♩} = 138$

Cl. Debussy. *Quatuor à Cordes*.  
(1<sup>er</sup> temps).

*Ecriture à deux parties :*

Cl. Debussy. *Quatuor à Cordes* (1<sup>er</sup> temps).

*Usage des pizzicati dans les Quatuors à Cordes :*

*Assez vif, très rythmé* ( $\text{♩} = 92$ )

(tous en pizzicati)

M. Ravel. *Quatuor à Cordes* (Scherzo).

(V.I.)  
*p<sup>o</sup> express.*

(V II. seul en pizzicati)  
*pizz. quasi arpa*

A.  
*pp*

Vc.  
*pp*

M. Ravel. *Quatuor à Cordes*  
(Scherzo).

(Ici les pizzicati du 2<sup>d</sup> V. sont en arpèges très doux, au milieu des autres instruments *arco*.)

(V.I seul *arco*)  
*p*

V.II  
*pp*

A.  
*pp*

Vc.  
*pp*

*mp*

*p*

Ch. Kœchlin. 1<sup>er</sup> *Quatuor à Cordes*  
(Scherzo).

(Alto seul *arco*)

V.I un peu en dehors  
*p pizz.*

V.II pizz.  
*pp*

Alto (*arco*)

Vc. (*pizz.*)

etc. Cl. Debussy. *Quatuor à Cordes*  
(Scherzo).

V.II V.I  
*pp*

pizz. à toutes les parties

A.

Vc.

etc.

Cl. Debussy. *Quatuor à Cordes* (Scherzo)

On trouverait dans la musique moderne toutes sortes d'autres exemples de *pizzicati* dans les Quatuors à Cordes, et d'un très heureux emploi. Certains compositeurs, exagérément « puristes », estiment que ce moyen n'est pas du « vrai style » Quatuor à Cordes? Ils le tiennent pour *trop pittoresque*.. Je ne saurais me ranger à leur avis, et d'ailleurs le vieux « père Haydn » — qui savait bien ce qu'il faisait — n'a-t-il pas écrit :

V.I  
*p arco*

V.II pizz.  
*p*

A. pizz.  
*p*

Vc. pizz.  
*p*

Haydn. *Quatuor à Cordes* n° 73 (Menuet).

## Autre emploi des pizzicati, dans un Quatuor à Cordes de l'époque dite « Classique »

## Beethoven. Quatuor à Cordes n° 8 (Andante).

Il convient toutefois de signaler que le mélange de *pizz.* et d'*arco*, au Quatuor à Cordes, est parfois d'un équilibre difficile à réaliser et que (sauf pour des nuances très marquées : — *ff*, ou *pp*) l'on n'obtiendra « ce qu'on veut » qu'au prix de répétitions assidues, et par l'observation scrupuleuse des nuances. — Une partie *arco*, accompagnée d'accords *pizz.* et *p*. (Voir le passage que je viens de citer, de Haydn) « sort » comme il le faut dès la première lecture. Et lorsqu'il y a des *pizz. f* suivis d'un trait *arco*, c'est bien net ; il suffit en général d'une attaque mordante, incisive : ce pour quoi l'Alto est fort désigné :

## Cl. Debussy. Quatuor à Cordes (Scherzo).

Mais si une ou deux parties se trouvent en *pizz.* contre les autres *arco*, on fera bien de forcer un peu la nuance des pizzicati, parce que les notes *arco* sont toujours, de par leur émission même, plus soutenues ; on écrira donc :

Ch. Kœchlin. 1<sup>er</sup> Quatuor à Cordes (Scherzo).

(Piz. *mf* au 2<sup>a</sup> V. contre *arco mp* aux autres instruments).

Ch. Kœchlin. 1<sup>er</sup> Quatuor à Cordes (Scherzo)

(Les piz. du 1<sup>er</sup> Violon aux 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> temps, doivent, pour sortir, être exécutés avec une nuance plus forte que celle des *arco*, et le 2<sup>d</sup> Violon doit observer le diminuendo).

(Ces sortes de passages sont toujours difficiles à bien régler, et je ne conseille pas d'en user souvent).

Enfin, quant à l'attaque de sons *arco* et détachés, au milieu de pizzicati, elle doit être en général assez mordante — même *p* — pour se bien fondre à l'ensemble. (Exception faite, bien entendu, dans le cas d'un chant tel que celui du Menuet de Haydn, que j'ai cité). Il faudrait donc faire jouer l'Alto avec le mordant de la pointe dans la mesure suivante, avant le *pp legato* :

Ch. Kœchlin. 1<sup>er</sup> Quatuor à Cordes (Scherzo).

Et il peut être utile d'indiquer cette nuance sur le manuscrit : car les instrumentistes, le plus souvent, n'en prendront pas l'initiative.

### Usage des Doubles Cordes dans les Quatuors à Cordes :

M. Ravel. Quatuor à Cordes. (Andante).

(Tous avec sourdine. — Il y a enharmonie; en réalité, l'accord du 3<sup>e</sup> temps est avec *fa bémol* et *si double bémol* et celui du 4<sup>e</sup> temps avec *si bécarré*).

M. Ravel. Quatuor à Cordes (Final).

(Noter l'écriture du 2<sup>e</sup> Violon, les piz. étant faits par la main gauche).

Doubles cordes pp:  
Adagio

(tous avec sourdine)

Ch. Kœchlin. 3<sup>e</sup> Quatuor à Cordes (Andante).

*Andante molto tranquillo* *Rall.* *Plus lent* *Encore plus ralenti* *Très lent*

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

A. A. A. A. A. A. A. A.

Vc. Vc. Vc. Vc. Vc. Vc. Vc. Vc.

Ch. Kœchlin. 1<sup>er</sup> Quatuor à Cordes (Andante).

(A cause de la tessiture grave de l'avant-dernière mesure, c'est l'Alto qui reprend le chant du 2<sup>d</sup> V., et le Violoncelle doit prendre le si en double corde avec la basse ré dièse. — Cela sonne plein et sans lourdeur).

*Doubles cordes sf:*

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

A. A. A. A. A. A. A. A.

Vc. Vc. Vc. Vc. Vc. Vc. Vc. Vc.

Cl. Debussy. Quatuor à Cordes (1<sup>er</sup> temps).

(Les doubles cordes, ici, sont absolument nécessaires pour donner l'effet incisif et plein à la fois voulu par l'auteur).

*Emploi de l'octave en doubles cordes:*

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

A. A. A. A. A. A. A. A.

Vc. Vc. Vc. Vc. Vc. Vc. Vc. Vc.

Cl. Debussy Quatuor à Cordes (1<sup>er</sup> temps).

Les Octaves en double cordes, de l'Alto, sont très caractéristiques de l'écriture expressive et pleine de Claude Debussy; voici un autre exemple où de semblables 8<sup>ves</sup> se trouvent aux deux V. et à l'Alto :

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

A. A. A. A. A. A. A. A.

Vc. Vc. Vc. Vc. Vc. Vc. Vc. Vc.

Cl. Debussy. Quatuor à Cordes (Andante).

### Usage des Doubles et Triples Cordes :

V.I (II<sup>de</sup> C.)  
arco  
pp au 2<sup>d</sup> plan  
V.II arco  
pp  
Alto (arco)  
p un peu en dehors  
V.II pizz.  
pp  
V.I pizz.  
Vc. pizz.  
pp

Ch. Kœchlin. 1<sup>er</sup> Quatuor à Cordes (Scherzo).

(Ici l'Alto a le thème : il est nécessaire que le 1<sup>er</sup> Violon, en 2<sup>de</sup> corde, joue extrêmement doux; pour réaliser les harmonies il a fallu des triples cordes du 2<sup>d</sup> V. et du Vc., d'ailleurs pas difficiles).

### Usage des Harmoniques dans le Quatuor à Cordes :

V.I  
V.II  
A  
Vc.  
et  
V.I arco  
pp  
V.II  
A. pp  
Vc.  
pp

M. Ravel. Quatuor à Cordes (Final).

sons harmoniques:  
V.I  
V.II  
pp  
dimin.  
rall.  
smorz.  
Lent  
V.I  
V.II  
(V.I et II en sons harmoniques)  
Alto  
sons ordinaires  
p dolce  
dimin.  
ppp  
Vc. pizz.  
ppp  
Vc. arco

Ch. Kœchlin, 3<sup>e</sup> Quatuor à Cordes (Scherzo)

### Usage des Batteries et des Trilles :

modto (♩ = 84)  
V.I  
pp  
V.II  
pp  
A.  
pp  
Vc.  
pp

M. Ravel. Quatuor à Cordes (Andante).

Andante moderato  
V.I  
avec sourd.  
pp  
V.II  
ppp sourdine  
Alto avec sourdine  
pp espress.

Ch. Kœchlin. 1<sup>er</sup> Quatuor à Cordes (Scherzo).

$\text{♩} = 120$

V.I.  
A.  
V.II  
Vc.

J. Huré. 2<sup>d</sup> *Quatuor à Cordes*  
(p. 5.).

(Batteries en double cordes, grâce aux cordes à vide Ré-La).

### Usage des Trémolos :

**Calme**  $\text{♩} = 80$

V.II  
sur la touche *pp espress.*  
sur la touche Vc.

Marcel Delannoy. 1<sup>er</sup> *Quatuor à Cordes*  
(1<sup>er</sup> temps).

(Les Batteries, Trilles et Trémolos sont employés souvent pour des effets de douceur, comme dans les exemples précédents. Mais il est bien entendu que ce moyens peuvent s'utiliser à toutes les nuances).

**Quintettes à Cordes.** Rien de particulier à ce sujet, que l'on n'ait déjà signalé pour le *Quatuor*. Nous citerons :

1<sup>er</sup> V.  
2<sup>d</sup> V.  
1<sup>er</sup> A.  
2<sup>d</sup> A.  
Vc.

Mozart. *Quintette en sol mineur* (1<sup>er</sup> temps).

**Adagio ma non troppo**

V.I.  
V.II  
1<sup>er</sup> A.  
2<sup>d</sup> A.  
Vc.

(sourdines à tous les instruments)

Mozart. *Quintette en sol mineur* (3<sup>e</sup> morceau).

**Adagio**

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

Mozart. *Quintette en sol mineur*.  
(4<sup>e</sup> morceau).

## Ecriture à 8 parties :

V.I  
V.IV  
V.II  
A.  
A.II  
Vc.I  
Vc.II  
(ppp)

V. 2/3/4  
A. 1/2  
Vc. 1  
Vc. 2  
(ppp)

de même  
de même  
de même

G. Enesco. Octuor (page 49).

G. Enesco. Octuor (page 81).

Nous avons donné un assez grand nombre d'exemples extraits de *Quatuors à Cordes* (1), parce qu'en somme on peut bien dire que l'écriture pour ce petit groupe de instruments soli est la clef de l'écriture pour l'ensemble des Cordes de l'orchestre. D'une façon générale, ce qui sonne bien pour le Quatuor des Soli sonne également bien pour le Quatuor d'orchestre. A ce point que souvent, autrefois, des concerts symphoniques mettaient à leurs programmes certains quatuors classiques (de Beethoven notamment) les faisant jouer par tous les pupitres des instruments à Cordes.(2).

On ajouterait que :

1<sup>o</sup> Lorsque le jeune musicien se trouvera en présence des ressources multiples que lui offrent tous ces nombreux pupitres de Cordes, d'autres combinaisons que les précédentes ne laisseront pas de tenter son imagination. Il pourra diviser certains éléments du groupe, opposer des soli à des ensembles, restreindre à son gré la quantité de pupitres, mélanger les sourdines aux sons normaux, etc...

2<sup>o</sup> Ayant à sa disposition le précieux appoint des Bois et des Cuivres, il adoptera souvent pour les Cordes une écriture plus simplifiée que celle du quatuor de solistes : notamment à 2 parties, confiant l'harmonisation aux Instruments à Vent, ainsi que nous en donnerons plus tard un certain nombre d'exemples.

3<sup>o</sup> Il y a parfois des sonorités que l'on peut dire imparfaites, au Quatuor à Cordes, et dont l'oreille se contente cependant : parce qu'elle accepte a priori que les moyens de ce groupement soient limités. Elle n'accepterait point cette imperfection du Quatuor d'orchestre. Plus d'une fois l'on trouve (surtout dans les œuvres modernes) des passages où le Violoncelle joue des quintes à la basse (ou des batteries en quintes), à une assez grande distance des autres instruments. Or, cette disposition (surtout pour des f) n'est certes pas la meilleure ; mais comme on n'a que quatre instruments l'on ne peut combler l'intervalle comme il serait facile de le faire à l'orchestre. Ainsi, dans le *Final* du *Quatuor* de Claude Debussy :

V.I  
V.II  
A.  
Vc.

Les Batteries du Violoncelle valent évidemment mieux, ici, que la quinte en double corde, qui serait lourde si elle persistait durant plusieurs mesures : néanmoins à l'orchestre Debussy aurait probablement adopté une autre écriture, par exemple en divisant les Violoncelles, pour écrire un *do grave tenu aux 2<sup>es</sup> Vc.*, (au besoin soutenu par des piz. de C.B., ou par 2 C.B. soli, arco), et des batteries ou des arpèges aux 1<sup>ers</sup> Vc., le sol grave n'intervenant que d'une façon accessoire, de temps à autre.

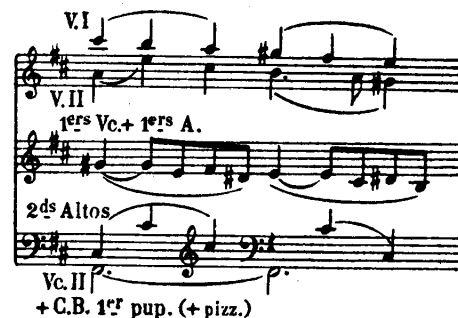
De même, pour le passage suivant :

(1) Sur ces exemples il en est beaucoup de « modernes ». On les a cités, d'abord parce que des Quatuors comme ceux de Fauré ou de Debussy soutiennent sans faiblir la comparaison avec les « classiques », ensuite parce que dans cette musique contemporaine (ou d'hier), il y a un certain nombre de dispositions et d'harmonies nouvelles.

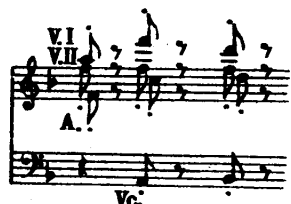
(2) La mode de ces transcriptions semble un peu passée ; d'ailleurs on a pu dire (non sans raison) que pour la plupart des Quatuors à Cordes anciens l'idée musicale convient mieux à des solistes et que l'exécution par quatre instruments a davantage d'intensité expressive, ou parfois d'intimité ; mais pas toujours, et je pense qu'il y aurait certaines œuvres, même des « classiques », dont l'interprétation serait superbe avec l'ensemble des Cordes de l'orchestre (ainsi, la *Grande Fugue* de Beethoven).

Ch. Koechlin. 1<sup>er</sup> Quatuor à Cordes (1<sup>er</sup> temps) (p. 8).

Cette quinte au Violoncelle, dans le grave, peut aller parce que c'est dans la nuance *p* : mais avec *f* (ou même un *mf*) elle serait lourde et l'on écrirait autrement à l'orchestre ; par exemple avec le *fa tenu*, et le *do* ne restant pas toute la mesure :



Il va de soi qu'un espace assez considérable entre le Violoncelle et les autres parties est parfaitement normal au Quatuor de Soli (et même au Quatuor d'orchestre) lorsqu'on n'écrit pas la quinte. On trouve souvent chez Haydn des dispositions telles que :



Haydn, Quatuor n° 73, (Final)

Haydn, Quatuor n° 73, (1<sup>er</sup> temps).

qui seraient parfaitement admissibles à l'orchestre.

Même dans les *f*, les maîtres écrivent ainsi le Violoncelle assez loin de l'Alto et du 2<sup>d</sup> Violon ; vous rencontrez des passages de ce genre :



Quatuor de Soli.

ou

A l'orchestre on peut encore conserver les Violoncelles *f* à une assez grande distance des Altos et 2<sup>ds</sup> Violons (qui feraient un fond sur lequel chanteront, plus haut encore, les 1<sup>ers</sup> Violons). Mais prenez garde que si vous les doublez à l'octave grave par des Contrebasses *f*, et que l'intervalle entre ces Basses et le « fond » des A. + 2<sup>d</sup> V., soit *considérable*, alors il n'y aura pas fusion ; les contrebasses sonneront lourd, et comme étrangères au reste. C'est pourquoi dans les œuvres de J.-S.-Bach, où parfois des contrepoints instrumentaux se trouvaient fort loin de la « Basse Continue », il y avait une *réalisation*, à l'orgue, de cette *basse continue* (chiffree par l'auteur). L'Orgue venait ainsi fonder la sonorité, *reliant aux parties supérieures les Violoncelles et Contrebasses* qui, tout seuls, s'en fussent trouvés trop éloignés (1). Dans l'orchestration moderne, ce seront les Bois (avec, éventuellement, les Cuivres) qui réaliseront ce que faisait autrefois la Basse Continue avec l'Orgue.

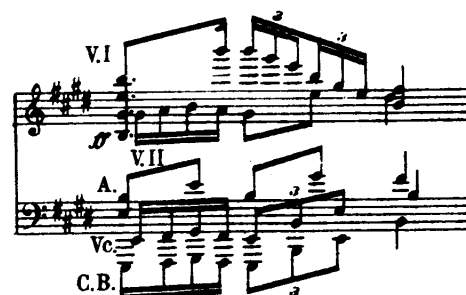
Le mieux sera d'ailleurs, si l'on écrit les Cordes *ff*, à 4 parties (2), d'éviter le « creux » qui parfois se rencontrerait sans le même inconvénient dans un Quatuor de Soli ; en général, à l'orchestre on n'écrira point :



(1) J'eus l'occasion de constater le *creux* de la sonorité, comme aussi la *lourdeur* des Contrebasses ainsi trop isolées, dans une cantate de Bach où l'on avait eu la malencontreuse idée de remplacer l'orgue par le piano ; celui-ci était tout à fait insuffisant à combler le vide. Cela pouvait aller à la rigueur pour les *pp*, mais dès que les Basses jouaient *f* l'effet se révélait intolérable.

(2) Dans tous les cas, sauf pour un effet spécial et voulu, on fera bien d'ajouter des Bois dans le *medium*, ou mieux encore, des Cuivres, puisque les Cordes jouent *ff* ; il faudra seulement que ces Cuivres restent discrets.

Mais on placera des *Bois* (ou des *Cuivres*) dans le *medium*; ou bien, avec les *Cordes seules*, on aura une disposition telle que, par exemple :



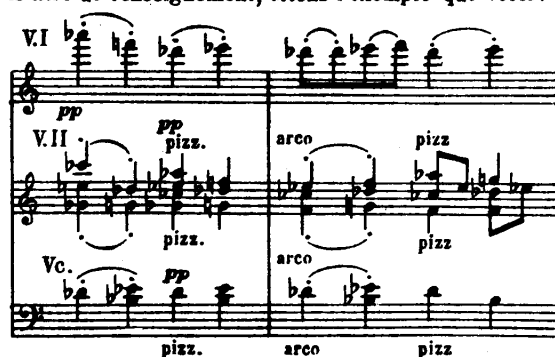
Ou avec C.B. à l'unisson des Violoncelles par :



Voici maintenant des **CONSEILS GÉNÉRAUX** pouvant guider l'élève; après quoi l'on étudiera certains points en détail.

**ACCORDS, DISPOSITIONS ET NUANCES DIVERSES.** Aux Cordes, les harmonies ont en général moins de *transparence* (1) qu'avec certains Bois ou Cuivres, et surtout qu'au Piano. Or, souvent l'on est tenté d'écrire pour le Quatuor des agrégations de notes assez rapprochées, qui sonnant claires et brillantes au piano. Dites-vous bien qu'une bonne part de cette « lumière » disparaîtra quand joueront les cordes! Pourtant le Quatuor peut être éclatant, — témoin le *Final* de la *Symphonie « Jupiter »*, de Mozart. Mais c'est là un style *contrapunctique* avec des imitations, des traits fulgurants, et des harmonies à base de consonnances (que peuvent corser d'ailleurs, par exemple dans la *Symphonie en sol mineur*, de hardies appoggiatures). Au contraire, des accords altérés, ou des sonorités subtiles de neuvièmes (et d'un style surtout *harmonique*) perdent le plus précieux de leurs nuances diaprées dans l'exécution par le quatuor de solistes (sans parler de la problématique justesse en cas de doubles cordes avec des modulations inattendues et rapides). Il y aura *trop de notes*, et *trop près* les unes des autres; elles sonneront dur, et parfois assez faux. *Rien* ne subsistera de ce que vous aviez voulu, sauf dans le cas d'artistes de premier ordre, très compréhensifs et ne craignant pas de nombreuses répétitions : ensemble de *desiderata* qui reste, on peut bien le dire, exceptionnel.

A titre de renseignement, citons l'exemple que voici :



Ch. Koechlin. 1<sup>er</sup> Quatuor à Cordes (*Scherzo*)

Ce passage contient des harmonies un peu chargées, qui pourtant sonnent bien au piano, et très limpides. Aux Bois elles garderaient l'essentiel de cette limpidité. Mais le Quatuor à cordes en modifie le caractère et les rend moins aisément compréhensibles. Comme nombre de notes (2), et rapprochées, c'est bien à la limite de ce que l'on peut écrire *pratiquement* pour le Quatuor solo, et mieux vaudrait qu'elles fussent espacées davantage. En outre l'exécution en est difficile, du moins s'il s'agit d'avoir une jolie sonorité, et de jouer très juste (or ici, la parfaite justesse est *absolument nécessaire* (3). En somme, ce n'est pas très « quatuor », et l'interprétation de ces mesures — qui peut cependant être bonne — demande beaucoup de soin.

En passant, je signalerai qu'il est risqué de compter sur l'absolue réussite d'un passage en doubles cordes qui module rapidement — surtout avec la 1<sup>re</sup> et la 2<sup>e</sup> cordes, d'où résulte une sonorité plus dure que dans le *medium* ou dans le grave. En pareil cas, mieux vaut toujours, à l'orchestre, *diviser* les Violons. Mais quand même, on n'y retrouvera point la transparence d'une sonorité pianistique (4).

Cela posé, notons en revanche que le style *contrapunctique* permet aux Cordes toutes sortes de « rencontres de notes » que la plupart des musiciens ne songeraient point à écrire en composant au piano, — on craindrait, comme « trop dures ». Elles *passent admirablement* au Quatuor et donnent à ces diverses parties chantantes un relief, une expression, un mordant singuliers (cela, dans tous les domaines du sentiment). On le constatait déjà pour le Quatuor de Solistes. Mais à l'orchestre la liberté des rencontres est plus grande encore à cause de la différence de timbre entre *Bois*, *Cuivres* et *Cordes*.

On trouve, en des œuvres modernes, une écriture hardie qui se révèle excellente pour le Quatuor à cordes; il va de soi qu'elle ne serait pas moins bonne à l'orchestre :

(1) Cela tient au nombre considérable d'harmoniques dont la présence nous donne la *sensation* du timbre des Cordes. La Flûte en dégage beaucoup moins, et surtout le Célesta.

(2) La plupart de ces accords étant formés ici de six notes, c'est beaucoup...

(3) Mais elle est difficile à obtenir à cause de ces tonalités chargées de bémols.

(4) Excepté, dans une certaine mesure, au moyen des sons harmoniques, mais la tessiture ne s'y prête pas toujours et certains dessins pourraient être d'une exécution fort difficile.

V.I.

V.II

diminuendo

Vc.

A.

Rall.

Vc.

A.

pp

A. Roussel. *Quatuor à Cordes*  
(Andante, page 28).

(harm.)

V.I

V.II

A.

Vc.

A. Roussel. *Quatuor à Cordes*, page 10.

V.I

V.II

A.

Vc.

mf

p

cresc.

mp

f

A. Roussel. *Quatuor à Cordes*,  
page 16.

V.I

V.II

A.

Vc.

pp

p

J. Cartan. 2<sup>d</sup> *Quatuor à Cordes* (2<sup>d</sup> temps).

V. I

V. II

A.

Vc.

très bref

pp

arco

pizz.

pp

arco

pp

pizz.

J. Cartan. 2<sup>d</sup> *Quatuor à Cordes* (1<sup>er</sup> temps).

All<sup>o</sup> con fuoco

J. Cartan. 2<sup>d</sup> Quatuor à Cordes (2<sup>d</sup> temps).

J. Cartan. 2<sup>d</sup> Quatuor à Cordes (1<sup>er</sup> temps).

Quant à la DISPOSITION DES NOTES DANS LES ACCORDS. elle peut varier à l'extrême. Mais disons tout de suite qu'il est excellent de laisser de l'air, de l'espace entre les parties, et que les « positions larges » sonnent en général fort bien :

G. Bizet. L'Arlesienne (Adagietto).

Celle-ci même n'est pas vide, mais reste transparente (et convient surtout à un *p* ou *pp*) :

Ch. Kœchlin. 1<sup>er</sup> Quatuor à Cordes (Accord final).

Ce n'est pas que les positions serrées soient impossibles, ni forcément mauvaises. Evidemment, on risque d'y trouver quelque désillusion si l'on y cherche beaucoup de lumière. Elles sont exemptes de rêverie et conviennent surtout à des accents immédiats, dramatiques, ou familiers, — de la vie quotidienne. Bizet les emploie souvent dans *Carmen*, et de la façon la plus heureuse. Ainsi, pour le Chœur des jeunes gens : « Carmen, sur tes pas nous nous pressons tous... ». Evidemment, il n'y avait pas lieu d'écrire une autre disposition que celle-ci :

G. Bizet. Carmen (1<sup>er</sup> acte).

Et Bizet réalise plus d'une fois des arpèges de Cordes, en positions serrées telles que :

pour soutenir des tenues de la voix ou des Bois.

Citons encore, comme sonnant très bien :

G. Bizet. L'Arlesienne (Minuetto).

(Sonorité mordante, de timbre et d'écriture, des Altos et Violoncelles).

Beethoven. Symphonie en La (Allegretto).

(La position serrée entre Vc.II, Vc.I et A. ne sonne pas du tout lourd avec cette nuance, et ces coups d'archet.)

Si l'on a écrit ceci :

(Allegretto)



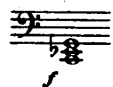
Comme accompagnement d'un air d'Opéra-Comique de caractère familier, je ne vois aucune raison d'hésiter à le faire ainsi en position serrée, et nulle nécessité de s'astreindre à une disposition espacée telle que :



Et il peut y avoir un tragique intense dans l'accord serré à l'aigu, en *tremolo ff* :



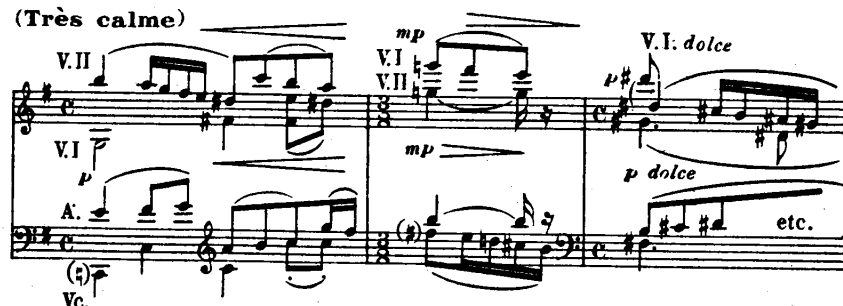
La tessiture et les nuances interviennent encore, puisque ceci reste aérien, féérique, tandis qu'au grave la disposition serrée donne à l'accord une lourdeur funèbre :



Vcelles et C.B. divisés en 3 et à l'unisson (ou C.B. à l'8<sup>ve</sup> grave des Violoncelles).  
(Cette lourdeur d'ailleurs est un « effet exceptionnel » et l'on s'abstient, en principe, de charger les basses par des accords serrés).

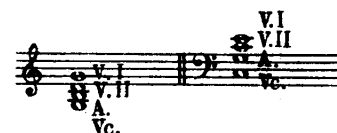
On trouve assez souvent des exemples de 4 ou 3 parties du quatuor, assez rapprochées à l'aigu, dans un style expressif; de cette disposition résulte une intensité toute particulière :

(Très calme)

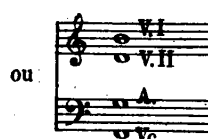
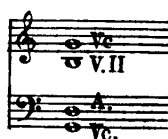


Ch. Kœchlin. 3<sup>e</sup> Quatuor à Cordes (1<sup>er</sup> mouvement).

Enfin, dans le, medium ou dans ce que j'appellerai le « sous-medium » (qui n'est pas encore le grave de l'orchestre), les *p* des Cordes, en position serrée, ont une grande douceur et souvent extrêmement homogène sans que cela soit lourd ni compact (bon à toutes nuances) :



Il y en a plus d'un exemple chez Berlioz; et même sans la sourdine ces accords sonnent évidemment plus doux encore, avec davantage d'unité, que ceux en disposition espacée telle que :



(D'ailleurs excellents aussi, et dont la sonorité est plus transparente).

Mais les dispositions espacées se prêtent, entre toutes, au rêve, au lyrisme, aux grandes expansions vers l'« idéal », comme il apparaît dans les premières mesures du *Quatuor à Cordes* de César Franck, où plane très haut le 1<sup>er</sup> Violon (1) :



César Franck. *Quatuor à Cordes* (1<sup>er</sup> temps).

On entrevoit de lointains horizons, nostalgiques et vastes, dans cette phrase si caractéristique de Berlioz, avec la distance qui sépare les Violoncelles des Violons, et le seul *ré* des Altos entre les deux groupes. En outre, la disposition serrée des Violons à l'aigu donne un accent tout particulier à cette curieuse agrégation sonore :

(1) Doublure des 1<sup>ers</sup> V. par les 2<sup>es</sup> à l'Octave grave. Toutefois, lorsque les 1<sup>ers</sup> V. sont écrits très haut, il peut être utile de les doubler 8<sup>ves</sup> B. par les 2<sup>es</sup> V., parce que 1<sup>o</sup> ils sonneraient, tout seuls, trop grêles; 2<sup>o</sup> ils seraient trop loin du reste de la réalisation.  
Il suffit d'ailleurs, d'après Rimsky-Korsakoff, de quelques 1<sup>ers</sup> V. pour se trouver ainsi à l'extrême aigu; on pourrait donc écrire, en 8<sup>ves</sup>: 1/2 V.I - 1/2 V.I + V.II.

Il y a, dans *Sadko*, la mélodie suivante :



Rimsky-Korsakoff. *Sadko*.

H. Berlioz. *Symphonie Fantastique* (1<sup>er</sup> temps).

Pour se bien rendre compte de la différence de caractère entre le « lyrisme » propre aux dispositions espacées, et ce qu'il y a de plus « prosaïque » dans les dispositions serrées (1), comparez l'effet des deux réalisations suivantes, dont la mélodie est la même, avec des harmonies à peu près semblables :

Enfin, s'il faut considérer l'écriture des *Cordes avec les Bois*, on tiendra pour *très possibles* (et même, après tout, préférables) les *dispositions espacées*, — quitte à combler les vides au moyen des Bois (de *p* à *ff*) :

Il y a même, pour l'accord final de *Tristan et Yseult*, des octaves seulement aux V. I, II et Altos (2).

On se croit obligé, souvent, de diviser les Cordes pour avoir un accord au complet :

afin qu'ainsi l'accord se trouve *intégralement doublé* par les Bois. Je reconnais que c'est un moyen cher à maints compositeurs (du moins dans les temps modernes). Mais il reste discutable. Si la nuance est *pp* ou même *p*, les Bois sonnent presque toujours *plus gros et plus fort*, le Quatuor se trouvant affaibli et *aminci* par ses divisions. — Cette doublure par cordes divisées est beaucoup mieux équilibrée dans le *f*, parce qu'alors les instruments à Cordes y prennent une force considérable (comme je l'ai signalé déjà au chapitre II). On trouve plus d'une fois chez Strauss, chez Ravel, des Violons divisés en 2 (ou même en 3), jouant *ff* à l'unisson des Bois. Moyen devenu traditionnel par le temps qui court ; mais il n'est vraiment à sa place que pour des *f* : encore faut-il que la nature de la phrase s'y prête. En d'autres occasions les violons n'auraient que faire d'être ainsi divisés, si leur ligne supérieure doit ressortir et qu'il lui faille s'affirmer nettement, *avec éclat*, comme *motif principal*.

Alors au contraire il arrive souvent que les *Cordes* sont écrites à *trois* ou même à *deux parties* : la *Basse* et le *Chant*, — les harmonies se trouvant faites par un autre groupe, *solide* (en général, Cuivres — avec ou sans Cors).

Ainsi dans le *Prélude* de *Carmen*, dont les deux thèmes sont joués (en octaves) par les Cordes. L'orchestration est bien plus franche et plus brillante avec le parti pris par Bizet. Evidemment, l'on pouvait — par exemple pour le *Thème du Toréador* — confier des accords aux 2<sup>es</sup> V. et A. (plus des Cors) et soutenir le chant des 1<sup>ers</sup> Violons par des Bois (+ 1 trompette). De la sorte le « Quatuor » était à 4 parties, d'une sonorité homogène et pleine : mais l'ensemble devenait gris, et perdait tout caractère.

Il est donc un certain nombre de cas (surtout pour des *f*) où le Quatuor ne comportera que *deux parties*. Parfois même on l'écrit *monodiquement* (soit à l'unisson soit en octaves) le reste de l'orchestre pouvant être polyphonique, ou monodique.

(1) Il ne faut point prendre en mauvaise part ce mot de « prosaïque » ; en outre, on devra se souvenir que, dans le *pp*, il peut rester une « poésie » d'une douceur émouvante, en certains accords de position serrée.

(2) L'orchestration de ce passage est à étudier, non seulement quant à la *transparence* des Cordes en Octaves, mais aussi en ce qui concerne l'écriture : 1<sup>o</sup> de l'aigu des Bois, où ne figure pas la tierce, ce qui donne plus de *lumière* à la sonorité des Flûtes, qui sont en quinte. 2<sup>o</sup> De la prédominance du *fa dièse* dans l'accord des Cuivres, à cause du croisement entre Trb. 1<sup>o</sup> et Trp. 2-3. 3<sup>o</sup> Des Violoncelles, que Wagner dispose ainsi :  
Cor + Fag.  
Cl. B. + Fag.

L'accord se trouvant ainsi au complet depuis le *si* des 2<sup>es</sup> Vcelles jusqu'au *si* de la 2<sup>e</sup> Flûte ; mais la tierce *si ré dièse* dans le grave est infiniment moins lourde, jouée par les Vc., que par des Bassons ou même par des Cors. 4<sup>o</sup> Quant aux *si* des Basses, remarquez les *Bassons à 2 Octaves de distance*, disposition plus transparente et plus légère que si le 2<sup>e</sup> Basson avait celui qui n'est pas impossible, mais sans caractère et moins *p* que la disposition adoptée par Wagner. Nous avons tenu à analyser dans le détail l'orchestration de cet accord, afin de bien montrer que la couleur, la sonorité particulière de tel ou tel passage, tiennent à de nombreux « impondérables », et que rien dans le choix de la place des instruments, ne doit être laissé au hasard.

Il va de soi que l'écriture à 3, 4, 5 parties (ou même davantage) reste *absolument licite*. Mais plus la polyphonie sera multiple, plus il deviendra nécessaire, dans un *ff*, de doubler les Cordes par des Bois afin d'éviter que la sonorité ne soit grêle (1).

Il existe d'ailleurs (on en verra beaucoup d'exemples au cours de cet ouvrage) un grand nombre d'autres dispositions possibles des Cordes, en matière de *ff*. Elles peuvent notamment ne faire que scander la phrase principale, avec de vigoureux accords en triples ou quadruples Cordes. Ou bien cette phrase principale sera confiée aux 1<sup>ers</sup> Violons (doublés au besoin par Bois ou Trompettes), les accords des Cordes étant eux-mêmes soutenus par des instruments à vent.

Quant à la réalisation des *pp*, elle est à coup sûr plus facile pour le groupe des Cordes que pour tout autre, car ces instruments peuvent jouer doux sur toute l'étendue de leur échelle et l'on n'a pas lieu de craindre certaine lourdeur qui se manifeste aux Bois, s'ils ne sont pas écrits avec suffisamment d'habileté. J'ajouterais que si des positions serrées, dans le grave, sonnent lourd au Quatuor avec la nuance *f* ou même *mf*, il n'en va point de même pour des *pp*. C'est ainsi que la réalisation suivante — où l'on pouvait craindre (à la lecture) que le grave ne fût trop chargé, donnait au contraire (dans le *pp* et avec la sourdine) une plénitude qui n'avait rien de pesant :

(sourdines à tous les instruments à cordes)

F. Schubert. *Fantaisie en ut*, pour piano.  
(Orchestrée par Ch. Kœchlin).

Dans le chapitre I, l'on a parlé succinctement de l'effet des *sourdines* et du jeu « sur la touche »; on y reviendra tout à l'heure avec quelques exemples. De même, on parlera de l'usage des *Soli en sons habituels*, contre le reste du Quatuor en sourdine. Il n'est pas nécessaire d'y insister pour le moment, non plus que sur l'effet des longues tenues (qui seront toujours *pp*), et sur celui des notes répétées (qui peuvent au contraire, renforcer sensiblement la sonorité).

**RÉALISATIONS À 4, 3, 2, 5 PARTIES, ET ÉCRITURE MONODIQUE DES CORDES.** (La polyphonie la plus usuelle est à 4 ou à 3 parties).

4 PARTIES. Ces 4 parties sont en général : V.I, V.II, A., Vc. (ou Vc. doublés par C.B.).

En se reportant à ce que nous avons dit au sujet du Quatuor à Cordes, on appréciera que la diversité est grande, des formes que l'on peut donner à cette polyphonie des 4 parties. La plus simple en théorie, la plus difficile peut être en pratique, mais l'une des mieux sonnantes, c'est l'écriture qui chante, dont les modèles les plus définitifs seront toujours dans les œuvres de J.-S.-Bach. Un Choral sonnant plein par lui-même (je veux dire, par les harmonies, les mouvements de parties, et la juste répartition de l'espace d'une partie à l'autre) a toutes les chances de bien sonner au Quatuor et mieux encore peut être qu'à l'Orgue ou qu'aux Bois, parce que le chant des divers contrepoints se perçoit mieux aux Cordes et se révèle plus expressif. Relisez, simplement, ces merveilles que sont l'*Adagietto* de l'*Arlésienne* et l'incomparable *Nocturne* du *Shylock* de Gabriel Fauré.

À côté de ce style contrapunctique (qu'il faut baser, cela est capital, sur les meilleurs harmonies, et les plus significatives) il est un si grand nombre de réalisations possibles, qu'on perdrait son temps à les vouloir cataloguer; tout au plus, lors du prochain chapitre, pourra-t-on étudier « diverses formes d'accompagnements ».

Mieux vaudra, je pense, ajouter certains conseils touchant la réalisation.

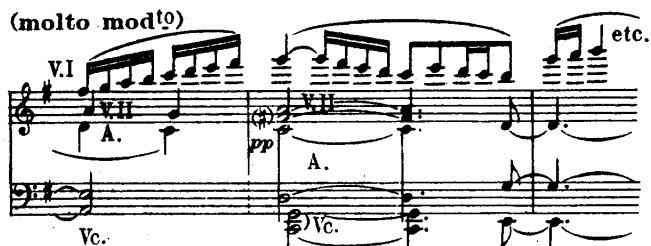
Et d'abord, ces réalisations, que l'on s'efforcera d'écrire (en tant qu'harmonie et contrepoint) les meilleures possibles, il faut ne jamais y perdre de vue les conditions pratiques, matérielles, de l'exécution, je veux dire la valeur sonore de telle ou telle corde du Violoncelle, de l'Alto, ou du Violon. En certains cas il pourra être bon de transposer à l'octave une partie, ou de la confier à un autre instrument qui la mettra mieux en valeur; c'est ainsi que Bizet écrit dans l'*Adagietto* de l'*Arlésienne*, le *do grave* de l'Alto pour la basse (il sonne d'un timbre plus cuivré, plus vibrant, que la même note, au Violoncelle : (D'autre part, dans ce même morceau, le violoncelle, au-dessus de l'alto, chante mieux et d'une voix plus pénétrante). — On aura constamment ainsi l'occasion de faire des croisements dont la raison d'être sera dans la sonorité plus caractéristique et dans l'expression plus vive. Les Altos au-dessus des Violons prennent un accent intense que nulle autre disposition ne donnerait; parfois même les Violoncelles peuvent monter plus haut que tous les autres instruments du Quatuor. Je n'insiste pas sur le croisement entre 2<sup>ds</sup> et 1<sup>ers</sup> Violons, qui se présente de temps à autre : il n'offre pas un caractère aussi marqué (2). Enfin, pour celui du Violoncelle et de la Contrebasse, tel qu'on le trouve parfois chez Bizet, j'en parlerai tout-à-l'heure en détail. D'une façon générale on serait tenté de poser en principe que l'espacement le plus naturel des parties est celui qui ressemble le mieux à ce que donne la suite des sons harmoniques.

Et ce principe commande assez bien l'écriture des sons graves de la réalisation, en ce sens que par exemple, on écrira : On laisse ainsi de l'air entre les deux parties les plus basses. Mais il n'est aucunement besoin de continuer, vers le haut, une disposition aussi serrée que celle des sons 7, 8, 9, 10, 11, etc... L'abondance et le rapprochement des parties à l'aigu de la réalisation, au lieu de donner de la lumière, produirait plutôt du etc.

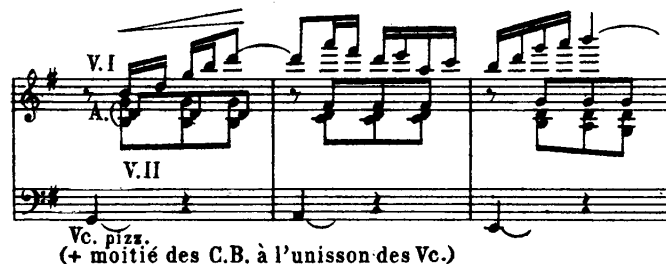
(1) S'il ne s'agit que de *mf*, les Cordes seules suffiront bien; et d'ailleurs, répétons encore que « tout est relatif ». Une réalisation du Quatuor à 4 parties, voire à 5 parties, peut sonner vigoureuse et pleine, même pour un *f*, sans être doublée par des Bois : il faudra pour cela qu'il soit écrit très volumes et de fortes sonorités de Bois, Cors, Cuivres, il y a disproportion quand succèdent les Cordes seules, écrites à plusieurs parties : cette polyphonie multiple affaiblit leur groupe en comparaison des autres.

(2) Il y a pourtant une légère différence de timbre entre les 1<sup>ers</sup> et les 2<sup>ds</sup> Violons; ceux-ci se trouvent moins en dehors.

gris. On peut très bien au contraire avoir un *medium bien garni*, — suffisamment dégagé de la basse — avec, au-dessus, *un chant qui plane*, et même à une assez grande distance :



Ch. Kœchlin. 3<sup>e</sup> Quatuor à Cordes (1<sup>er</sup> temps).



Avec la forme « chant et accompagnement », il en serait de même et l'on écrira très bien, sans qu'il en résulte de creux : (1).

Mais de toute façon, il faut soumettre les réalisations du Quatuor à 4 parties, au crible d'une critique minutieuse à l'égard de la sonorité plus ou moins bonne résultant de l'écriture, et toujours choisir la meilleure disposition — à moins que la force d'un dessin ou que la ligne même d'un motif important ne vienne compenser certains défauts que pour des tenues, l'on ne tolérerait pas ; ainsi :

En tenues, on n'écrirait pas (sauf avec une intention de creux) :



et cependant, pour le trait des doubles croches précédentes, cela s'arrange très bien. Il n'en reste pas moins que si l'on peut joindre la meilleure sonorité aux meilleurs mouvements, c'est encore préférable. On aura souvent l'occasion, par la suite, de rencontrer dans notre ouvrage des exemples de réalisations à 4 parties pour les Cordes, mais dès maintenant il ne sera pas mauvais d'en donner quelques uns :



Gluck. *Iphigénie en Tauride* (Chœur : « O Songe affreux ».)

(Les Altos se trouvent ici au-dessus des 2<sup>es</sup> Violons : mais on les écrirait aussi bien au-dessous. La disposition des Violons en sixtes laisse probablement la ligne intermédiaire des Altos — si, do dièze, do bécarré — un peu plus saillante).



Beethoven. *Symphonie en La* (Scherzo).

(Violoncelles croisant, par moments, avec les Altos et comblant le vide entre ceux-ci et les Violons).



Beethoven. *Symphonie Héroïque* (Final).

(Extrêmement sonore et vigoureux).

(1) J'ai signalé, plus haut, que si les V.I se trouvent dans un registre extrêmement élevé — c'est-à-dire au-dessus du *la* ou du *si* suraigus — on a souvent avantage à les doubler à l'octave grave, par des 2<sup>es</sup> V., et cela particulièrement s'il y a des Bois pour des accords du *medium*, dont le volume serait gros en comparaison des V.I à l'aigu.

*Ecriture des Cordes (à l'orchestre) en 4 parties, inspirée de celle du Quatuor à Cordes :*

V.I  
V.II  
Cors  
Altos  
Vc.  
(+ C.B. 8<sup>va</sup> b<sup>2</sup>)  
Papageno  
der Vo-gel fän-ger bin ich-ja etc.

Mozart. *La Flûte Enchantée* (Couplets de Papageno).

V.I  
V.II unis  
A.  
A. unis  
Vc.  
C.B.  
ici accord de Bois  
(avec timbale, trompettes et triangle.)

Gounod. *Ouverture du Médecin malgré lui*.

*Ecriture contrapunctique (à 4 parties : V.I — V.II — A. — Vc., sur pédale de C.B., Cors et Timbales).*

V.I  
V.II  
Cors  
Timb.  
A.  
Vc.  
Samson  
Et j'en-tends dans la mue é-cla-ter  
C.B.

C. Saint-Saëns. *Samson et Dalila*, 1<sup>er</sup> acte (p. 77-78).

*Quatuor à 4 parties — style fugué.*

Beethoven. *Symphonie en la (Allegretto)*.

V.II  
V.I  
A.  
Vc.  
(+ C.B. 8<sup>va</sup> b<sup>2</sup>)

On voit ici un croisement entre l'Alto et le Violoncelle, la basse véritable de l'ensemble se trouvant aux C.B., au-dessous des Altos. Cette écriture se voit assez souvent dans les œuvres anciennes, et contredit le principe énoncé par quelques uns, en vertu duquel il ne faudrait pas *entremêler les parties intermédiaires* de l'harmonie, avec celles (en Octaves) servant de *basses*. — On trouve d'ailleurs, chez Bach, des pièces d'orgue où des notes du clavier de la main gauche (en 8 p) sont en dessous de celles du pédalier (8-16 p), dont le 16 p donne quand même la note la plus grave de l'harmonie. Je crois donc que l'on peut tenir la question pour réglée.

Il y a des croisements un peu différents chez Gluck, lorsque l'Alto double la partie de basse, à l'octave haute des Violoncelles : alors il peut arriver que l'Alto croise avec le 2<sup>d</sup> Violon.

Citons encore, du même genre :

Beethoven. 5<sup>e</sup> Concerto pour piano et orchestre.

Autre écriture des 4 parties, à une tessiture plus haute :

H. Berlioz. *Roméo et Juliette* (Fête chez Capulet).

Nous avons admis jusqu'ici que les 4 parties des Cordes sont : V.I — V.II — A. — Vc (+ C.B. à l'8<sup>ve</sup>). Mais en réalité, il peut y avoir toutes sortes d'autres distributions des rôles entre ces divers instruments, ainsi :

A. — Vc. divisés. — Contrebasses, ce qui donne une belle sonorité grave :

H. Berlioz. *Roméo et Juliette* (Scène d'amour).

Avec les Violons et Altos, on peut, en divisant les 1<sup>ers</sup> Violons, réaliser à 4 parties malgré la légère inégalité qui en résulte; on écrira très bien :

(On peut aussi, dans un passage tel que le précédent, soutenir la basse que font les Altos, par la moitié des Violoncelles).

Et l'on trouve quelquefois des harmonies à 4 parties jouées par les seuls Violons divisés. La sonorité est encore plus légère qu'avec les Altos, grâce à l'absence de grosses basses. On connaît les évocations féeriques de l'Ouverture du *Songe d'une Nuit d'été* :

**Allegro vivace**

Mendelssohn. *Ouverture du Songe d'une Nuit d'été*.

(Les Altos n'interviennent ici que comme une sorte de percussion: l'ensemble reste extrêmement léger).

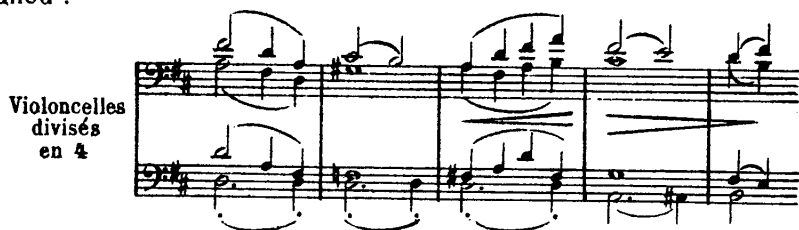
Enfin, il y a les réalisations à 4 parties que l'on obtient avec une seule catégorie des instruments à Cordes, en les divisant. Cela se rencontre (mais plutôt de *pp* à *mp*) pour les 1<sup>ers</sup> Violons, le reste du Quatuor ne jouant pas; on pourrait même les écrire avec des nuances plus fortes que *mp*: l'accent et l'intensité des 1<sup>ers</sup> Violons permet cette disposition. Elle n'est pas fréquente: cela tient à ce que le plus souvent les compositions orchestrent en combinant les Bois aux Cordes — soit en tenues, ou en dessins supplémentaires, soit en doublant: de toute façon la sonorité se trouve ainsi d'un volume assez gros pour risquer de faire paraître grêle; ensuite, un ensemble de 1<sup>ers</sup> Violons divisés en 4. Mais tout est relatif: affaire de proportions; et, surtout au début d'un morceau, rien ne s'oppose à cette division. Wagner en fait un emploi très heureux dans le *Prélude de Lohengrin*.

R. Wagner. *Lohengrin* (Prélude).

(On utilise plus fréquemment l'ensemble des Violons, divisé en 4, c'est-à-dire 1<sup>ers</sup> V. div. en 2, et 2<sup>ds</sup> V. div. en 2, ainsi que je l'ai signalé au sujet de l'Ouverture du Songe d'une Nuit d'été).

Les Altos divisés en 4 ne seraient pas d'un usage impossible, pour assumer momentanément la réalisation complète, à 4 parties (1). Leur sonorité, quand ils sont bien écrits, n'est pas maigre; elle permet donc cette division. Mais en général on écrit plutôt A. div. en 2 + Vc. div. en 2, pour le grave ou le medium, et A. div. en 2 + 1<sup>ers</sup> V. (ou 2<sup>ds</sup> V.) div. en 2, pour l'aigu.

Les Violoncelles divisés en 4 se rencontrent moins rarement; cela sonne intense et plein : la grande étendue de l'instrument et son homogénéité (malgré la différence de timbre entre la 1<sup>re</sup> et la 2<sup>de</sup> cordes) se prêtent à cette écriture, même avec une disposition espacée. Un exemple bien connu, très expressif, se trouve dans le Roméo et Juliette de Gounod :

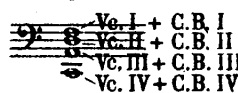


Gounod. Roméo et Juliette (Prologue).

Quant à la division en 4 des Contrebasses seules, elle est généralement assez lourde et ne s'emploie guère que pour des effets spéciaux : accords en tenues calmes ou en trémolos. L'écriture contrapunctique des Contrebasses divisées en 4 ne sonnerait bien que suffisamment espacée, en évitant de rapprocher les parties dans le grave. Je ne dis pas du tout que cela soit impossible; on aurait par exemple :



On peut aussi réaliser à 4 parties dans le grave avec C.B. divisées en 2 et Vcelles divisés en 2 : (sol, si) cohésion, à cause de la différence de timbre entre Violoncelles et Contrebasses. Dans l'exemple précédent le sol est plus sonore, mieux « assis » avec l'octave des Vcelles, c'est pourquoi l'on a pris la disposition « chevauchante ». Tout dépend d'ailleurs de l'accord lui-même et de sa tessiture. On peut aussi disposer les Violoncelles à 4 parties, avec des Contrebasses à l'unisson des Violoncelles :



elle pourra se faire étrangement pesante avec les C. B. à l'octave des Violoncelles, les deux groupes étant divisés en 4 :



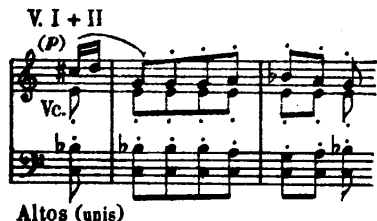
Citons encore ce passage d'une fort belle sonorité, dont le dernier accord est à 4 parties (1<sup>ers</sup> Vc. en doubles cordes, 2<sup>ds</sup> Vc., C. Basses); les Cordes sont renforcées et amplifiées par Cors et Bassons :

1<sup>ers</sup> Vc. doubles cordes



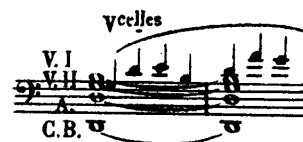
II. Berlioz. Les Troyens (1<sup>ère</sup> partie. Scène d'Andromaque. Priam bénit l'enfant).

On ne pourrait énumérer tous les cas possibles, car avec certaines dispositions donnant des sonorités de force inégale (ce qui est légitime, et souvent nécessaire) ou avec certains timbres que l'on fait ressortir, toutes sortes d'autres combinaisons se présentent à l'imagination des « créateurs » : c'est ainsi que l'on a vu la disposition : V. I + V. II (en 8<sup>ves</sup>) — Altos (divisés) — Vc. + C.B. (en 8<sup>ves</sup>) au début de la Symphonie en sol mineur de Mozart, et l'on trouve dans Carmen cette écriture inattendue où les Violoncelles, par leur présence au-dessus des Altos, mettent tant de gaieté :



G. Bizet. Carmen (Trio « des Cartes »).

Il peut se faire, encore, que les 4 parties soient ainsi disposées : Vc. — V. I. — V. II — A + C.B. (C.B. à l'octave des Altos). Les Violoncelles ayant « le chant », joueront au-dessus des Violons; les Altos feront la partie grave avec les Contrebasses; évidemment cette basse n'a point la solidité de la réunion Vc. + C.B., mais si l'on emploie les sons de la 4<sup>e</sup> Corde de l'Alto, de do à sol, la sonorité ne sera pas mauvaise :



(1) Dans un orchestre comprenant un assez grand nombre de pupitres.

**ÉCRITURE A 3 PARTIES.** Très usitée autrefois; il y eut d'ailleurs des *Trios à Cordes* (pour Soli : V.A.Vc.), d'une excellente sonorité (de Haydn, de Mozart, de Beethoven). A l'orchestre les Cordes à 3 parties suffisent pour donner une réelle plénitude.

Cette réalisation peut se faire de maintes façons diverses. On pourrait (par division en 3) n'employer *que les Contrebasses*, ou les *Violoncelles*, ou les *Altos*, ou les 1<sup>ers</sup> *Violons*, ou les 2<sup>ds</sup> *Violons*. Le procédé ne serait pas impossible; cependant on n'y recourt *presque jamais*, sans doute parce qu'on craint un résultat peu sonore et d'une sonorité pauvre; on préfère, comme *plus riche*, le *mélange des timbres* que donnent : 1<sup>o</sup> avec *deux catégories différentes* : *Violoncelles et Contrebasses*, — ou : *Altos et Violoncelles*, — ou : 1<sup>ers</sup> *Violons* (ou 2<sup>ds</sup> V. (1) et *Altos*, — ou : 1<sup>ers</sup> *Violons* (ou 2<sup>ds</sup>) et *Violoncelles*, — ou encore : 1<sup>ers</sup> V. (divisés) et 2<sup>ds</sup> V.

2<sup>o</sup> Avec *trois catégories différentes* : *Violons* (1<sup>ers</sup> ou 2<sup>ds</sup>), *Altos*, *Violoncelles* (avec ou sans *Contrebasses*), — ou : 1<sup>ers</sup> *Violons*, 2<sup>ds</sup> *Violons*, *Violoncelles* (avec ou sans *Contrebasses*), ou 1<sup>ers</sup> *Violons*, 2<sup>ds</sup> *Violons*, *Altos*, — ou encore : *Altos*, 1<sup>ers</sup> *Violoncelles*, 2<sup>ds</sup> *Violoncelles* (doublés par C. B. à l'octave grave. Un exemple excellent de cette dernière disposition se trouve dans la 7<sup>e</sup> *Symphonie* de Beethoven :



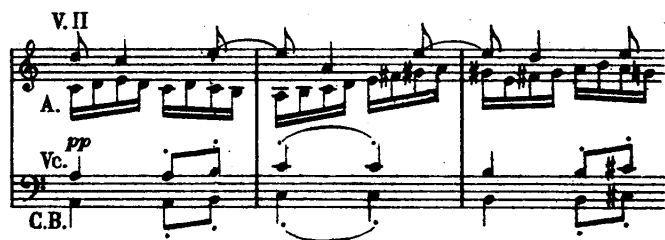
Beethoven. *Symphonie en La (Allegretto)*.

L'écriture à 3 parties pour *Violons* (2<sup>ds</sup>), *Altos* (+ 1<sup>ers</sup> Vc.), *Violoncelles* (+ C. Basses) nous donne, dans le même morceau :

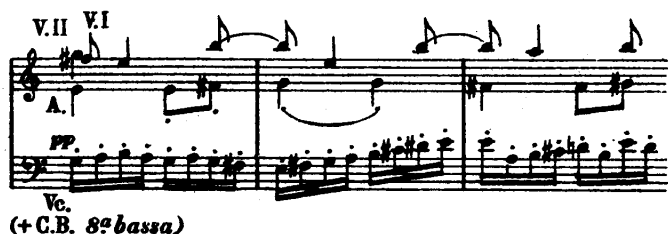


Beethoven. *Symphonie en La (Allegretto)*.

Et plus loin, de style contrapunctique : (V.II — *Altos* — Vc. + C.B.; puis : V.I — *Altos* — Vc. + C.B.) :

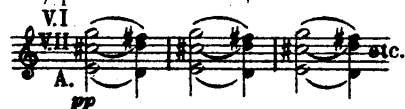


Beethoven. *Symphonie en La (Allegretto)*.



Beethoven. *Symphonie en La (Allegretto)*.

Dans la même *Symphonie en La*, un passage à 3 parties pour 1<sup>ers</sup> *Violons*, 2<sup>ds</sup> *Violons* et *Altos*. répond à des mesures de 2 Cl. + 1 fl., puis à : 2 ob. + 1 fl. :

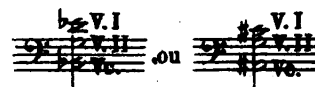


Beethoven. *Symphonie en La (Scherzo)*.

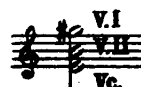
La réunion 1<sup>ers</sup> *Violons* — 2<sup>ds</sup> *Violons* — *Violoncelles* n'est pas aussi fréquente; elle peut néanmoins se rencontrer, et même sonner assez homogène. Si la disposition suivante est évidemment creuse, et à éviter :



On écrira très bien :



ou même, avec Vc. à l'aigu :



(1) Par exemple dans l'Ouverture du *Songe d'une Nuit d'été*, de Mendelssohn :



Mais les réalisations les plus usuelles des *Cordes à 3 parties* se font en utilisant à la fois les 4 catégories : V.I., V.II, A. et Vc. Alors on redouble une partie, de l'une des façons suivantes :

1<sup>o</sup> *Altos unis aux Violoncelles*. Cela se trouve souvent chez les anciens, par exemple chez Gluck. A cette époque les Altos étaient en général assez faibles et l'on préférait les renforcer ; la sonorité qui résulte de l'unisson *Altos + Violoncelles* est très satisfaisante : les Altos donnent à la fois plénitude et douceur. — Il y a deux façons de procéder : (1) ou bien, à la partie supérieure V.I + V.II ; — à la partie du milieu : A. + Vc ; — à la basse, Contrebasses (cette disposition donne des basses un peu vagues et que dans un *f* il faudrait plutôt étayer par des *Bois*) ; (2) V.I., — V.II, — A + Vc (et avec ou sans C.B.). Ceci est mieux équilibré, avec toutefois la partie des 2<sup>ds</sup> Violons un peu plus faible.

Exemples :

(1) V. I + V. II. — A. + Vc. — C. B. ; (assez rare, surtout avec C. B. non doublées par Bois) :

Haydn. *Oxford Symphony* (Andante).

(2) V. I. — V. II. — A. + Vc (+ C.B.) :

etc. Beethoven. *Symphonie Pastorale* (1<sup>er</sup> temps).

(Ici les 2<sup>ds</sup> V. sortent très bien, parce qu'ils jouent un motif caractéristique et que les 1<sup>ers</sup> V. ne font qu'une tenue).

2<sup>o</sup> *Altos unis aux Violons* : les Altos à l'unisson des 1<sup>ers</sup> Violons, soit dans le medium, soit à l'aigu, corsent et amplifient le timbre : il devient moins brillant, moins léger, et d'une expression plus intérieure ; cet unisson sonne très bien aussi dans le grave. Les 3 parties sont alors : V.I + A. — V.II. — Vc. (+ C.B.) (le plus souvent les C.B. soutiennent les Violoncelles) ; ou encore : V.I + A. — V.II + Vc.I (à l'unisson) — Vc.II + C.B., (à l'unisson ou en octaves), ce qui est mieux équilibré.

On peut écrire aussi les Altos avec les 2<sup>ds</sup> Violons (l'effet de timbre est plus riche que l'unisson V.I + V.II.) On aura de la sorte V.I — V.II + A. — Vc. (+ C.B.).

Exemples :

(1) Altos avec 1<sup>ers</sup> Violons :

Beethoven. *Symphonie Héroïque* (1<sup>er</sup> temps).

(2) Altos avec 2<sup>ds</sup> Violons :

Gluck. *Alceste* (1<sup>er</sup> acte).

(Les Violoncelles jouant ici sans les C.B., sont renforcés par les Bassons).

3<sup>o</sup> 1<sup>ers</sup> et 2<sup>ds</sup> Violons unis (ou en 8<sup>es</sup>), les autres parties étant : Altos — Violoncelles et C. Basses. On a déjà cité, au sujet des réalisations à 4 parties, le début de la *Symphonie en Sol mineur* de Mozart (thème mélodique par les Violons, croches d'accompagnement aux Altos divisés, basses faites par les Vc. et C.B.). Les Altos sont forcément au second plan, mais avec l'écriture adoptée par Mozart on les entend très suffisamment.

Citons encore :

H. Berlioz.  
*Symphonie  
Fantastique  
(1<sup>er</sup> temps).*

(Les *Altos* n'ont pas une partie importante comme *mélodie*, mais elle est très utile comme *fond de la sonorité*).

S'il s'agit d'un morceau écrit à 3 « parties réelles » en *style contrapunctique*, et que l'on place à la partie supérieure un *unisson des 1<sup>ers</sup> et 2<sup>es</sup> violons*, la Basse sera confiée aux *Violoncelles et Contrebasses*; mais alors l'on renforcera volontiers la partie intermédiaire (celle des *Altos*) par un *Basson* ou une *Clarinette*. Sinon elle serait un peu faible.

Parfois, aussi, en *divisant les 2<sup>es</sup> Violons*, on obtient un équilibre plus normal, et qui se trouve dans certains passages de musique moderne : V.I + 1/2 V.II — 1/2 V.II + A. — Vc. + C.B.

4<sup>o</sup> Enfin, parfois on double des *Violons*, à l'*octave*, par les *Violoncelles*, pour accentuer un motif et lui donner du *corps*; ainsi fait Beethoven dans sa 2<sup>e</sup> *Symphonie* :

Beethoven. *Symphonie en Ré (Andante).*

On peut aussi écrire les *Violoncelles* à l'*unisson* des *Violons*, ce qui augmente l'intensité de l'expression, ainsi pour une phrase de ce genre :

Beethoven. *Symphonie  
Héroïque (1<sup>er</sup> temps).*

(Les accords sont complétés par les Bois).

QUATUOR A 2 PARTIES. Les dispositions les plus usitées sont (avec les 4 catégories) : V.I + V.II + A. — Vc. + C.B., et : V.I + V.II. — A. + Vc. + C.B. On choisit l'une ou l'autre selon les *dessins* et la *tessiture*, et selon les instruments à vent qui (le cas échéant) soutiennent les Basses ou les Violons. — La première disposition convient particulièrement à l'écriture en *Octaves* (à 2 ou à 3 8<sup>ves</sup>), mais elle s'emploie très bien aussi pour un *unisson* V.I + V.II + A. (notamment *p*, et *legg.*)

La réalisation peut être strictement à 2 parties, sans rien d'autre; on peut aussi avoir des accords (*Bois* ou *Cuivres*) sur lesquels les 2 parties des Cordes jouent leurs motifs. Bien entendu, si de cette façon la sonorité de l'orchestre devient très *considérable* (1), il sera logique de *renforcer* (par un ou plusieurs instruments à vent) les *Basses des Cordes*, et même (éventuellement) la *partie supérieure*.

Lorsqu'on a une certaine expérience de l'orchestre on saisit que la plénitude n'exige pas du tout que les Cordes jouent les accords *au complet*, mais que bien souvent au contraire on obtient d'excellents résultats, nullement creux, en écrivant le *Quatuor à deux parties* (2). C'est ce que n'osent pas faire les débutants : qu'ils lisent des partitions d'orchestre, ils y verront sans cesse des exemples de cette écriture. Citons notamment :

Beethoven.  
*Symphonie Héroïque  
(Scherzo.)*

1<sup>o</sup> V.I + II contre A. + Vc + C.B

Vc. + C.B. 8va b2  
avec: 2 Ob. doublent V. I  
2 Cl. " V. II  
2 Fag. " Vc.

(1) Mais pour de simples *f* des Bois contre les Cordes, Beethoven ne double pas les Vc. et C.B. par des Bassons. Voir par exemple 1<sup>er</sup> temps de la *Symphonie en La*.

(2) Et cela, même si ces deux parties ne sont pas complétées par des accords de Bois.

Chez les auteurs anciens, cette disposition est la plus fréquente; mais on trouve aussi V.I + II + A. contre Vc. + C.B., surtout si ces derniers ne font qu'une partie de Basse sans grande importance, par exemple :

2<sup>o</sup> V I + II + A. contre Vc. + C. B. :

Beethoven  
*Symphonie Pastorale*  
(Ronde  
des paysans).

3<sup>o</sup> Et même (à 3 8ves) V I + II + A. + Vc., contre C.B. :

(C.B. doublées par 3<sup>e</sup> Tromb.  
V et A. doublés par Fl. Ob. Cl. et Fag.  
Harmonies faites par Trp. et Trb.)

G Bizet. *Carmen*  
(Prélude)

— Autres exemples du Quatuor à 2 parties :

Disposition : V.I + II — A. + Vc. + C. 8, avec tenues de 2 fl. 2 ob., 2 cl., 2 fag., 2 cors et touches de trp. et de timb.

Beethoven  
*Symphonie en La*  
(1<sup>er</sup> temps).

etc.

Ch. Kœchlin. *Hymne au Soleil*.

(Ici les 2 parties sont à vide, sans harmonisation. Pour laisser le contrepoint plus éclatant, on n'a pas écrit de Contrebasses. Les Violons à l'unisson sonnent beaucoup plus lumineux qu'en Octaves, mais il était utile de soutenir par les 2 Trp., qui donnent ainsi davantage de caractère aux dissonances de 2<sup>de</sup>).

H. Berlioz. *Symphonie Fantastique*  
(Marche au Supplice).

V.I  
V.II  
A.  
Vc.  
+ C.B.  
(avec tenues de *mi* à 5 octaves: Fl. Cl. Fag. Cors)

Beethoven. *Symphonie en La* (1<sup>er</sup> temps).

+ Ob.  
à 2  
Fl.  
Cl.  
Fag.  
Vc.  
(+ C.B. 8<sup>va</sup> des Vc.)  
V.I  
V.II  
A.  
Cor 1<sup>o</sup>  
+ 2<sup>d</sup> Cor 8<sup>va</sup> b<sup>a</sup>

Beethoven. *Symphonie Pastorale*  
(1<sup>er</sup> temps).

Ici c'est la disposition (en Octaves) : V.I + V.II + A. + Vc. + C.B.

On a davantage de force, parfois, avec V.I + V.II à l'unisson, *sans les doubler à l'octave par les Altos*, qui seraient sourds; alors on met les Altos à l'unisson des Violoncelles — excellent équilibre :

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

Beethoven. *Symphonie en Ut mineur*  
(1<sup>er</sup> temps).

(En écrivant les Altos à l'unisson des V., les Vc. eussent été, tout seuls, trop faibles).

Dans la disposition *V.I.II contre A. Vc. C.B.*, les Altos sont généralement à l'unisson des Vc.; toutefois on peut les disposer en 8<sup>ves</sup>, et les C.B. à l'8<sup>ve</sup> inférieure des Vc. Exemple :

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

Beethoven. *Symphonie en La* (Scherzo).

Avec les Altos à l'unisson des Vc., on a :

V.I  
(+ V.II 8<sup>va</sup> b<sup>a</sup>)  
A. + Vc. unis  
(+ C.B. 8<sup>va</sup> b<sup>a</sup>)

G. Bizet. *Carmen* (Prélude du 1<sup>er</sup> acte).

(Accords faits par Trp., Cors, Tronbones, Fl., Ob., Cl. à l'unisson des Violons).

La disposition en octaves peut amener un *croisement* entre les deux parties, par exemple dans un passage (V.I + V.II — A. + Vc. + C.B.) :

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

Beethoven. *Symphonie Héroïque* (Scherzo).

Si (dans un *ff*) les *Violoncelles* jouent à l'*aigu*, en unisson avec les *Altos* dans le *medium*, des *Contrebasses* à l'*octave* enlèveraient de l'éclat, et l'*unisson* avec les *Violoncelles* serait *trop haut* pour ces *Contrebasses*. Beethoven en pareil cas les supprime, et double les *Violoncelles* par deux *Bassons* :

Beethoven. *Symphonie en Ut mineur*  
(1<sup>er</sup> temps).

La disposition *V.I + V.II + A. — Vc. + C.B.* se rencontre tout naturellement si les *Altos* ne peuvent jouer la partie des *Violoncelles*. Dans l'exemple suivant cette partie est trop grave pour les *Altos*; et jouant à l'*octave supérieure* des *Vc.* les *Altos* se trouvaient trop haut pour le caractère de la phrase; alors Wagner les écrit à l'*8<sup>ve</sup> basse des Violons*

R. Wagner.  
*La Valkyrie*  
(1<sup>er</sup> acte).

Pour cette même disposition, l'*Octave* se trouve équilibrée le plus normalement par la division des 2<sup>ds</sup> *Violons* :

G. Mahler. 1<sup>re</sup> *Symphonie*.

(Avec les *V.I* il y a encore : 2 *Fl.* + *Ob.* + *Cl.* ; avec les *Vc.* il y a un *Basson* ; avec les *Altos* il y a : *Ob.* + *Cl.* ; avec les *C.B.*, *fag.*)

L'équilibre peut aussi se réaliser au moyen de doublures par *Bois* ou *Cuivres*. Si la ligne supérieure du *Quatuor* à 2 parties n'est faite que par les 1<sup>ers</sup> *Violons*, il est bon de les doubler solidement :

Ch. Koechlin. *Hymne au Soleil*

(C'est la disposition ; *V.I — V.II + A. + Vc. + C.B.* Assez rare d'ailleurs; mais, grâce aux doublures d'instruments à vent, pouvant bien sonner).

Il va sans dire qu'on peut imaginer d'autres dispositions pour ces deux parties des *Cordes*; par exemple avec l'usage des seuls 1<sup>ers</sup> et 2<sup>ds</sup> *Violons* :

Beethoven. *Symphonie en La (Alegretto)*.

Beethoven. *Symphonie en Fa* (n° 8)  
(1<sup>er</sup> temps).

On trouve chez R. Strauss la même utilisation des 8<sup>ves</sup> V.I — A., contre V.II — Vc. :

R. Strauss. *Festliches Praeludium*  
(page 52).

Notons aussi cette disposition des *Altos divisés* doublant, à l'Octave grave, les V.I et II :

C. Saint-Saëns. *La lyre et la harpe* (n° 9),  
p. 138.

Dans un passage analogue, mais d'une sonorité plus soutenue. Berlioz équilibre les V.I + V.II par A. + Vc. :

H. Berlioz. *Symphonie Fantastique*  
(1<sup>er</sup> temps).

Citons encore, avec les Altos en tierces doublant à l'8<sup>ve</sup> grave les Violons :

Beethoven. *Symphonie Héroïque* (Marche  
funèbre).

(Sonorité pesante, très caractéristique).

(Ici le Quatuor est à 3 parties, mais on a réuni, à cause de l'analogie, cet exemple aux autres exemples de tierces).

(1) On a déjà signalé les doublures à l'Octave inférieure se réalisant souvent par une sonorité moindre que celle de la partie supérieure. Exemple les 2 Violoncelles soli (en sourdine) jouent à l'Octave grave des V.II et A., dans le 2<sup>d</sup> morceau de la *Symphonie Pastorale*.

QUATUOR A CINQ, A SIX PARTIES, etc. Ce genre d'écriture (surtout à six parties, ou davantage) est plus rare. Il sert de préférence à des musiques intimes et subtiles, dans les nuances atténuées. Toutefois on pourrait fort bien concevoir une Fugue vigoureuse, à 5 ou 6 parties, dans laquelle les Cordes malgré la complexité de la polyphonie resteraient sonores, avec des *ff*. Mais dans tous les cas, vu cette complexité, l'oreille percevra mieux la musique si le mouvement n'est pas trop rapide, ou trop grand le nombre des notes.

On trouve, dans le Final de la *Symphonie « Jupiter »* de Mozart, un passage fugué à 5 parties (1). Il constitue d'ailleurs une exception pour ce morceau, où presque toujours les Cordes sont à 2, 3 ou 4 parties, et les C.B. à l'8<sup>ve</sup> des Violoncelles.

La distribution des cinq ou six parties n'est pas très facile, à moins de laisser les Contrebasses toutes seules pour la Basse, ce qui ne convient pas toujours. Il est possible parfois d'utiliser des doubles Cordes; on peut aussi (surtout si c'est *p*) diviser les 1<sup>ers</sup> Violons, quitte à mettre le « chant » (s'il doit être bien en dehors) à tous les 2<sup>ds</sup> Violons (2).

Pour six parties, ou davantage, il faut obligatoirement *diviser* (à moins que des doubles Cordes ne puissent s'employer utilement et sans difficultés d'exécution : mais c'est rare.) Exemple de ces divisions :

Ch. Kœchlin. « *La Cité nouvelle, rêve d'avenir* », poème symphonique.

Il est exceptionnel qu'à l'orchestre on écrive le *Quatuor* à plus de six ou sept parties réelles, sauf pour le cas de certains « accompagnements » formés de batteries en « mouvements contraires » telles que

Mais pour des œuvres de musique de chambre, jouées par des Solistes, il peut s'en rencontrer à plus de six parties. On a cité plus haut deux passages de l'*Octuor* d'Enesco; en voici un autre à huit parties, extrait de *Dixtuor* de Darius Milhaud: (3)

(1) Nous l'avons déjà cité au Chapitre II, — équivalence entre les diverses parties du *Quintette des Cordes* (V.I — V.II — A. — Vc. — C.B.). On le mentionnera également au Chapitre IV, à propos des Basses faites par les C.B. seules.

(2) Il va de soi que je considère ici des réalisations à 5, 6, 7... parties réelles. Souvent on rencontre des accords très divisés, comme par exemple dans *Nuages*, de Cl. Debussy, mais alors les parties sont doublées à l'Octave ou même à deux Octaves. Je reviendrai tout à l'heure sur les *divisions*.

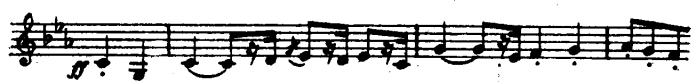
(3) Cette œuvre fut d'abord écrite pour le *Dixtuor* de M<sup>r</sup> A. Laurent, formé du *Sextuor* des nouveaux instruments Léo Sir, et du *Quatuor* à Cordes ordinaire. Voir Chapitre I.

**QUATUOR A UNE SEULE PARTIE.** Il s'écrit de la sorte quand la réalisation est entièrement monodique ; mais parfois aussi les Cordes jouent à une partie, les Bois se chargeant des accords, ou seulement d'une pédale. La sonorité, malgré les timbres différents, peut rester pleine et très suffisamment homogène. On écrira fort bien :

Dans le *Prélude du 4<sup>e</sup> acte de Messidor* vous trouverez une large phase des Cordes, harmonisée par d'autres instruments: cela forme un tout, sans disparate (voir l'exemple donné plus loin).

Il existe un grand nombre de combinaisons possibles puisqu'on peut n'avoir que les 1<sup>ers</sup> V, ou que les 2<sup>ds</sup>, ou que les Altos, etc..., ou bien encore : 1<sup>ers</sup> V. + A., ou : 2<sup>ds</sup> V. + Vc., etc. ou : 1<sup>ers</sup> V. + A. + Vc., etc... et que l'on écrira tantôt à l'UNISSON tantôt en OCTAVES (1). Nous considérerons surtout les divers cas qui se présentent lorsque jouent à la fois les Violons (tous), les Altos et les Violoncelles (avec ou sans Contrebasses). On aura les dispositions suivantes :

1<sup>o</sup> Toutes les Cordes à l'unisson. On connaît le début de l'*Arlésienne* :



G. Bizet. *Prélude de l'Arlésienne*.

V. I + V. II + A. + V. C.  
(sans C. B.)

Doublés par 2 CL., 1 C. A., 2 FAG., 2 CORS, 1 Sax-Alto.

Le Quatuor, ici, se trouve soutenu par un assez grand nombre d'instruments à vent. Ce cas est fréquent, — traditionnel, depuis l'unisson (jadis célèbre) de l'*Africaine*. En général le timbre des Cordes domine. La présence des Bois n'est d'ailleurs pas absolument nécessaire, mais ils donnent à l'ensemble une plénitude que préfèrent la plupart des compositeurs.

On est libre, évidemment, d'écrire les Cordes seules et de procéder ainsi par « tons purs » — ou, dans tous les cas, de ne mettre avec le Quatuor que très peu de Bois, par exemple pour le passage suivant (un peu moins plein qu'avec des Cors, mais plus mordant); la sonorité V. I. II + A + Vc. + C. B. n'est pas réellement plus pleine que s'il n'y avait pas les C. B. à l'unisson du reste, mais elle est plus accentuée et le timbre Cordes domine tout à fait :



E. Chabrier. *Bourrée Fantasque* (Orchestrée par Ch. Kœchlin).

2<sup>o</sup> En Octaves : V. I + V. II  
A. + Vc. (+ C. B.) (2)

ou V. I + V. II + A.  
Vc. + C. B. (1)

ou encore V. I + 1/2 V. II  
sans Vc. 1/2 V. II + A.  
ni C. B.

(Très vigoureux, excellente sonorité ; les C. B. à l'Octave grave des Vc. eussent été trop lourdes et trop « profondes » pour ce passage).



G. Bizet. *L'Arlésienne* (Minuetto).

(Division des 2<sup>ds</sup> Violons pour avoir l'équilibre exact).



C. Saint-Saëns. *Samson et Dalila* (1<sup>er</sup> acte).

(1) On reviendra en détail au Ch. IV sur les diverses dispositions possibles des Cordes à l'unisson, en 8<sup>ves</sup>, à 3 8<sup>ves</sup>, à 4 8<sup>ves</sup>, etc. Voir à l'étude de la Mélodie.

(2) C. B. à l'unisson des Violoncelles.

R. Wagner. *Siegfried* (1<sup>er</sup> acte, p. 142).

On trouve aussi dans la *Ronde des paysans* de la *Symphonie Pastorale* le dessin des V.I + V.II doublé d'octave grave par les Altos ; cette disposition en *valeurs inégales* (l'Octave grave plus faible) est courante chez Beethoven et chez certains modernes également (j'en ai déjà parlé au chapitre II.).

3<sup>o</sup> A trois Octaves : (a) V.I + II assez usité, et mieux équilibré que : (b) V.I + (V.II) + A.  
 A. + Vc. Vc.  
 C.B. C.B.

(qui d'ailleurs se rencontre aussi souvent).

Quand les 2<sup>ds</sup> Violons font des *dessins* qui se mêlent à des *Bois* ou à des *tenues de Cors*, on aura pour les autres Cordes la disposition : V.I

A. + Vc.  
 C.B.

Citons :

(Dans ce passage, avec la nuance *f*, la partie *au-dessous des Violons* a besoin d'être *solide*, d'où la disposition A. + Vc.

Beethoven. *Symphonie Héroïque* (Scherzo).

Beethoven. *Symphonie Héroïque* (Final).

4<sup>o</sup> A quatre Octaves : V. I (+ V. II)  
 A. (très possible  
 Vc. sans les 2<sup>ds</sup> V.)  
 C.B. on trouve aussi :

V.I  
 V.II ou, variante de  
 A. + Vc. la disposition  
 C.B. précédente :

V.I.  
 V.II.  
 A. + 1/2 Vc.  
 1/2 Vc. + C.B.

On peut encore écrire :  
 (Très bonne disposition, les 1<sup>ers</sup> V. étant à l'aigu dominant suffisamment tout seuls, et les 2<sup>es</sup> V. renforçant utilement les Altos.).

Beethoven. *Symphonie Héroïque* (Scherzo)

Dans la *Symphonie Pastorale*, en *f*, nous lisons (à une tessiture moins haute) :

Beethoven. *Symphonie Pastorale* (L'orage)

5° A cinq Octaves,  
c'est presque toujours :

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

Beethoven. *Symphonie Pastorale* (1<sup>er</sup> temps).

On citerait encore :

(Lent et grave)

A. Bruneau. *Messidor* (Prélude du 4<sup>e</sup> acte).

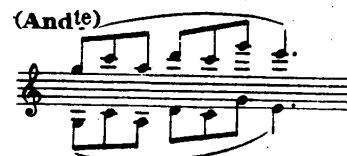
Ch. Kœchlin. *La Méditation de Purun Baghât*.

6° A six Octaves ce serait la disposition suivante,  
très possible; mais évidemment on ne l'écrit que  
par exception :

Il convient de remarquer la différence de caractère entre ce que donne un thème joué à l'unisson, ou à plusieurs Octaves. C'est une différence du même nature que celle qui distingue les positions serrées des positions espacées. Il y a, véritablement, de l'espace, de l'air, de la lumière, et « du ciel », dans le beau thème de *Messidor* disposé à cinq Octaves. Un simple unisson ne lui enlèverait point cette sérénité du « bonheur acquis par le travail victorieux », mais il serait loin de l'amplifier jusqu'à paraître la voix de la nature entière, comme cela se produit avec la réalisation d'Alf. Bruneau.

Enfin, et puisque nous revenons sur cette question des accords en notes espacées ou serrées, notons que l'écriture à deux Octaves de distance participe aussi du caractère des dispositions espacées. On conçoit évidemment qu'à trois octaves un thème aura davantage de force et de plénitude :

Mais (et surtout dans la nuance *p*, ou *pp*) à deux Octaves de distance le redoublement laisse, à l'ensemble de la sonorité, toute sa lumière :



De même, la distance entre 2<sup>ds</sup> V. et Violoncelles, puis entre V.I et V.II donne ici une « impression d'espace » :

Très calme (sempre  $\text{♩} = \text{♩}$ )

2 C.B. soli  
+ Orgue par 16 P. seuls

Ch. Kœchlin. *La Course du Printemps* (Chant monodique après la fin de la « Course » de Mowgli).

Cette remarque concerne aussi bien l'écriture des Bois (1), il est certain que l'Octave simple entre deux Clarinettes ne laissera jamais « autant d'air » dans la réalisation, qu'un espace plus grand tel que :

Ch. Kœchlin. *Rhapsodie sur des chansons françaises*.

Enfin, il est une disposition qui donne à la polyphonie davantage de *fond*, particulièrement dans le cas d'une écriture fuguée, c'est la *doublure*, à l'Octave, de chaque partie — ainsi que cela se produit à l'orgue lorsqu'on emploie simultanément des 8 P. et des 16 P. Je n'en connais pas d'exemple antérieur à celui de la Fugue, d'une émouvante gravité, qui termine le second acte de la *Fille de Roland*, d'Henri Rabaud :

Le thème de la fugue sur laquelle se place en entier le monologue de Charlemagne, est ainsi présenté :

Charlemagne

O Des-tins, flots mouvants des choses d'i-ci-bas

1<sup>ers</sup> A.  
Tous avec sourdine  
PPP Vc.  
C.B. sord.

et cela devient ensuite, avec la disposition en octaves pour chacune des 4 parties :

Tous avec sourdine et PPP

V.I div.  
1<sup>ers</sup> des 2<sup>ds</sup> V.  
A.II  
2<sup>ds</sup> des 2<sup>ds</sup> V.  
Vc.  
A.I

H. Rabaud. *La Fille de Roland* (Fin du 2<sup>e</sup> acte, pages 456-457).

On citerait également le Canon que voici (où les Cordes se trouvent doublées par des Bois) :

Flûtes ppp Fl. 1° + picc.  
div.  
(les instr. à cordes sont tous en sourd.)  
lié et pp  
+2 Fl.  
Fl. 2°  
A. div. + 2 Cl. en 8<sup>ve</sup>  
lié et pp  
+ Cl. B.  
C.B. div.  
+ Piano  
lié et pp



Ch. Kœchlin. *La Méditation de Purun Baghât*.

(1) On verra plus loin un exemple de Gounod — extrait de *Philémon et Baucis* — tout à fait probant; la distance de deux Octaves entre les instruments évoque le plein air et les grands horizons; elle s'accorde admirablement aux paroles.

En ce qui concerne la réalisation *monodique* du Quatuor d'orchestre, il n'est pas nécessaire de s'arrêter longtemps aux passages où ne figure qu'une seule des catégories : 1<sup>ers</sup> V., ou 2<sup>ds</sup> V., ou Altos, ou Violoncelles, ou Contrebasses. L'écriture n'en présente aucune difficulté. Mais il faut que l'idée musicale ait suffisamment de vie en elle-même pour se passer de toute harmonisation, comme de tout mélange de timbres.

Tout le monde se souvient de la ligne si caractéristique, si pleine d'émotion, des 1<sup>ers</sup> Violons lorsque Berlioz évoque « Faust dans la chambre de Marguerite ». — On n'a pas oublié non plus la vive gaité de l'appel des Violoncelles, au début des *Impressions d'Italie* de Gustave Charpentier, ni la terrible récitatif des Contrebasses à la fin duquel Othello se précipite sur Desdémone pour l'étrangler (dans l'*Otello* de Verdi). Quant aux Altos, quel autre instrument pouvait chanter la phrase initiale de la *Damnation de Faust*?

TESSITURES. Il est de la plus haute importance, lorsqu'on écrit pour les Cordes, d'entendre en son oreille la tessiture des notes. Les débutants ne se rendent pas toujours compte de la différence, à ce sujet, entre la Flûte et le Violon.

Or, en réalité,  ne sonne pas bien haut à la flûte (cela reste du *medium*), tandis que pour le violon c'est déjà un son aigu. A fortiori  qui paraît, au Violon, d'une tessiture plus tendue qu'au piano. Dans

la *Fête chez Capulet*, du *Roméo et Juliette* de Berlioz, le thème des Violons :



est franchement haut.

Les 1<sup>ers</sup> Violons (les 2<sup>ds</sup> aussi, quand ils jouent avec le même « feu »), sur la chanterelle, ont un élan, un éclat que rien ne remplace à l'orchestre; et, si leur volume n'est jamais gros, l'intensité est si forte que l'oreille reste satisfaite. Rappelez-vous les traits fulgurants de ce *Final* de Mozart :



Mozart. *Symphonie en Ut majeur (Final)*.

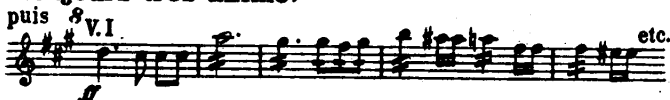
(Con fuoco)



Berlioz. *Roméo et Juliette (Scène des tombeaux)*.

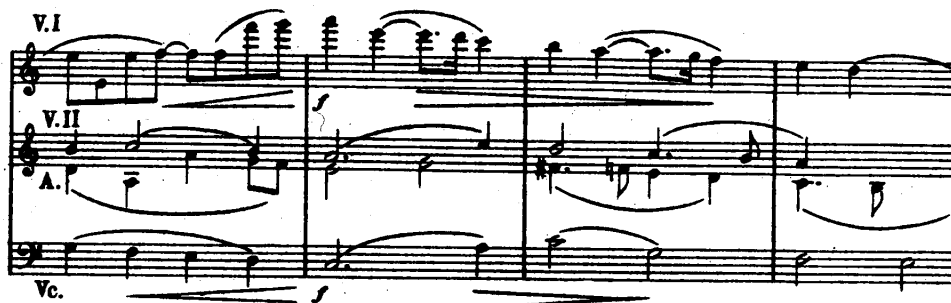
Et ces élans passionnés de Berlioz :

(toujours très animé)



Voici quelques autres exemples de tessitures aiguës :

(L'expression du 1<sup>er</sup> Violon devient ici très intense avec fa, sol, la, mi à l'aigu.).



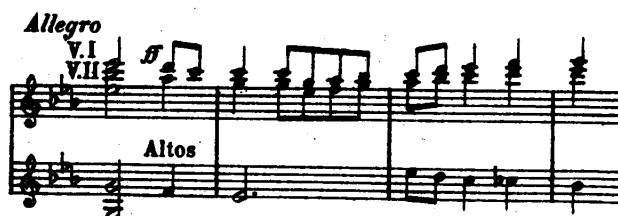
G. Fauré. *Quatuor à Cordes (Andante)*.

On a déjà cité les accords des 1<sup>ers</sup> V; divisés, dans le *Prélude* de *Lohengrin* :



En position serrée, *ff* à l'aigu, les 1<sup>ers</sup> et 2<sup>ds</sup> Violons sonnent très incisif dans ce passage de la *Damnation de Faust* :

(Les Cordes sont doublées par Fl., Ob. et Cornets à Pistons 8<sup>vb</sup> : les Trompettes jouent en notes répétées; il y a des tenues de Trombones, et les Basses sont faites par Vc., C.B. + fag. à 4, + timbales).



H. Berlioz. *La Damnation de Faust*.

ainsi que dans ces accents  
désespérés de *Roméo et Juliette* :






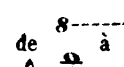
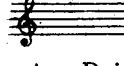
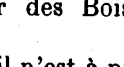
H. Berlioz. *Roméo et Juliette* (*Roméo au tombeau des Capulets* : il va succomber au poison qu'il vient de prendre, croyant Juliette morte).

Il est certain que pour une expansion très vive, désordonnée, un peu folle, comme celle de ce passage assez vétil-  
leux :


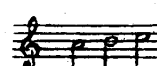


Ch. Kœchlin. *La Course de Printemps*.

l'aigu des Violons était *absolument nécessaire* (dans ce morceau, on les a doublés par des Bois, à cause du volume des sonorités précédentes et pour consolider ces traits, qui ne sont point faciles). — Toutefois, l'on fera bien de prendre garde, et de n'écrire à ces tessitures élevées que si, réellement, l'idée musicale *exige* ce moyen. N'y recourez qu'à bon escient, et pas trop souvent — car cela fatiguerait l'oreille et l'attention; il est assez fréquent que l'on abuse de sonorités suraiguës, surtout quand on n'a pas encore expérimenté soi-même le danger de monotonie qu'elles comportent. Dites vous bien qu'au début, l'on écrit généralement le *Quatuor trop haut*, et que ces effets de tessiture extrême doivent être *exceptionnels*, ou tout au moins s'employer avec discrétion.

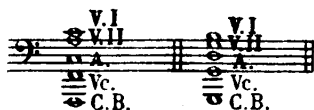
En résumé : Do  est déjà *haut*, Mi  sonne très *haut*, et si le Violon reste vibrant et fort jusqu'à  les notes suivantes (surtout pour des traits, et dans des tons difficiles) de  à  sonnent un peu grêles au-dessus de sonorités orchestrales de gros volume :  c'est pourquoi, chez Strauss, chez Ravel, etc., vous les trouverez doublées dans les *ff* par des Bois.

Rien de particulier à dire sur la *tessiture moyenne* des Instruments à Cordes, au sujet de laquelle il n'est à prendre aucune précaution spéciale. On notera seulement que l'aigu du Violoncelle sonne *plus haut* que les notes des Violons

à l'unisson desquelles il se trouverait : ainsi  au Violoncelle, est déjà *tendu*, tandis que  à l'Alto ou au Violon reste *du medium*. Mais ce mélange de deux tessitures différentes peut être d'un excellent effet, la voix du Violoncelle venant *corser*, plus appuyée et plus intense, celle du Violon.

Dans le *grave*, soit que l'on confie la réalisation complète des accords aux seuls *Altos et Violoncelles divisés*, soit qu'on y joigne des *Violons*, l'écriture est aisée; et si l'harmonie est bonne on est très sûr que cela sonne bien, ainsi :

(avec ou sans C.B.)



Mais ceci :

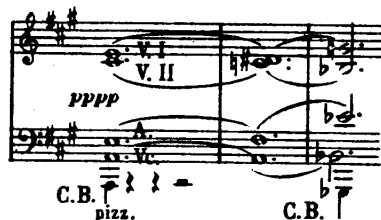


sera gauche et lourd.

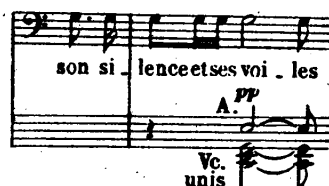
Voici divers exemples de belle sonorités des Cordes dans le grave, ou dans le bas du medium :



Beethoven. *Symphonie en La* (*Scherzo*).



H. Berlioz. *Roméo et Juliette* (*Roméo au jardin*).



H. Berlioz. *La Damnation de Faust*.

(Le dernier accord est très doux, et sans aucune lourdeur).

A. div.

Vc. div.

H. Berlioz *La Damnation de Faust* (Faust dans la chambre de Marguerite).

(Sonorité indécise, étrange, à cause du croisement).

Vc. div.

C.B. div.

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (Les Souterrains).

(Cette quinte est très sonore et très pleine).

Altos

Vc. div.

H. Berlioz. *La Damnation de Faust* (accords avant la Sérénade de Méphistophélès).

Citons encore, de *Pelléas et Mélisande* :

Golaud

Il est très froid et très profond.

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (p. 114), (Duo de Golaud et de Mélisande).

Arkel

J'en'y vois qu'une grande incertitude.

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (p. 280-81).

Dans l'*Allegretto* de la *Symphonie en La*, on trouve divers degrés de l'échelle des tessitures :

(Belle sonorité grave).

A.

Vc. I

Vc. II

(+ C.B. 8<sup>va</sup>)

Beethoven. *Symphonie en La* (*Allegretto*).

(Moins grave : les 1<sup>ers</sup> Violoncelles donnent de l'intensité aux Altos, — ils sont déjà dans un registre assez haut.

V. II

A. + Vc. I

Vc. II

(+ C.B. 8<sup>va</sup>)

Beethoven. *Symphonie en La* (*Allegretto*).

(Medium : les Violoncelles sont déjà vers l'aigu).

V. II

A. + Vc. I

Vc. II

(+ C.B. 8<sup>va</sup>)

Beethoven. *Symphonie en La* (*Allegretto*).

(Ceci sonne assez haut, c'est l'aigu pour les 1<sup>ers</sup> V.).

V.I.  
V.II  
A.  
Vc. I  
Vc. I  
Vc. II  
(+ C.B. 8<sup>va</sup> b<sup>7a</sup>)

Beethoven. *Symphonie en La (Allegretto)*.

Et tessiture franchement haute:

div. V.II  
V.II legg. pp  
V.II

Mendelssohn. *Le Songe d'une Nuit d'été (Ouverture)*.

Enfin, puisque nous parlons de ces sonorités graves, rappelons qu'un morceau (et même plusieurs) d'une œuvre assez développée, peuvent fort bien se passer de Violons si le caractère de la musique s'y prête : c'est ainsi que dans le *Requiem* de Fauré l'on ne trouve (le plus souvent) que des *C.B.*, des *Vc.* et des *Altos*.

**THÈMES MÉLODIQUES, DESSINS CARACTÉRISTIQUES (1).** N'importe lequel des instruments à Cordes y peut contribuer. Même les *Contrebasses*, dont le *récitatif* célèbre, dans l'*Otello* de Verdi, reste un exemple frappant. On citerait aussi le trait du *Scherzo* de la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven :

Vc.  
C.B.

Beethoven. *Symphonie en Ut mineur (Scherzo)*.

Et le dessin que voici, en *pizzicati*, des Contrebasses, ne signifie pas « Basse », mais « Chant » :

accords aux Bois, V.II, A, Vc.  
C.B. pizz.

H. Berlioz. *Symphonie Fantastique (1<sup>er</sup> temps)*.

Les *Altos* faisant la mélodie principale se trouveront, le plus souvent, *au-dessus des Violons* :

(Altos très expressifs ainsi : les Violons n'auraient jamais produit la même impression douloureuse).

Altos  
V.I  
V.II  
Vc.  
C.B.  
(à cette octave)

H. Berlioz. *L'Enfance du Christ (3<sup>e</sup> partie. L'Arrivée à Saïs)*.

Il est possible également, et même tout à fait usuel, qu'un dessin mélodique soit joué par *Violoncelles + Contrebasses* ; j'ai cité plus haut le motif si caractéristique du *Scherzo* de la 5<sup>e</sup> *Symphonie (ut mineur)* de Beethoven ; il a ceci de particulier que la sonorité des Contrebasses domine considérablement celle des Violoncelles. On trouve aussi, dans un sentiment tout autre :

Vc.  
C.B.

Beethoven. *Symphonie avec Chœurs (Final)*.

(1) On reviendra plus en détail sur la question : *Chants — Accompagnements — Basses*, au Chapitre IV, en y faisant intervenir d'autres instruments que les Cordes. C'est pourquoi, ici, nous abrégons.

La mélodie précédente est grave et sereine; à l'aigu, la réunion des Violoncelles et des Contrebasses donne une âpre vigueur :



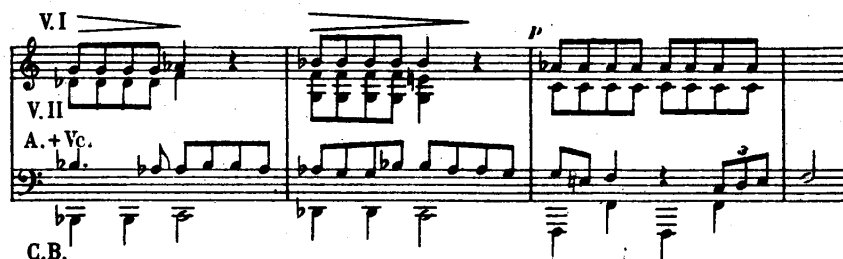
H. Berlioz. *Symphonie Fantastique (Marche au Supplice)*.

Une autre alliance de timbres, très fréquente, en général excellente, c'est l'unisson des Violoncelles et des Altos. En voici quelques exemples :

(Sonorité pleine et chaude).



R. Schumann. *Concerto en la mineur pour piano et orchestre*.



H. Berlioz. *La Damnation de Faust (Trio avec chœur, après le duo de Faust et Marguerite)*.

(La ligne A. + Vc. est très vigoureuse, et mordante, grâce surtout aux Altos).



H. Berlioz. *L'Enfance du Christ p. 33 (1<sup>re</sup> partie)*.

(Très expressif, très pénétrant).



H. Berlioz. *Roméo et Juliette (Scène d'amour)*.

Comme autres *Mélanges de timbres*, on citera : *Violons et Altos*, en Octaves : (1)



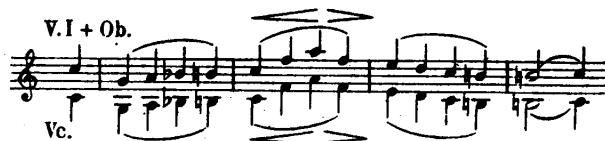
H. Berlioz. *La Damnation de Faust (1<sup>er</sup> scène)*.

*Violons et Violoncelles*, en Octaves :



Beethoven. *Symphonie en Ré (Andante)*.

(Harmonies par V.II + A. + Bois; Basses par C.B.).  
(La doublure des V.I à l'8<sup>ve</sup> par Vc. donne beaucoup d'intensité expressive).



Mendelssohn. *Marche nuptiale du Songe d'une Nuit d'été*.

(1) Très employé aussi par Beethoven; alors les 2<sup>es</sup> V. jouent soit avec les 1<sup>ers</sup>, soit des parties d'accompagnement.

Altos et Violoncelles en Octaves  
(plus rare) :



Mendelssohn. (*Ouverture du Songe d'une Nuit d'été*).

Il existe aussi des cas — plus rares — où une mélodie est jouée par les 1<sup>ers</sup> V. en Octaves, ou pour les Altos en Octaves; ou en citera des exemples au sujet des *Divisions*.

Violons et Violoncelles,  
à l'unisson: voir l'exemple  
donné plus haut, de la  
*Symphonie Héroïque*, au  
sujet des réalisations des  
*Instruments à Cordes* à  
3 parties.

Violons et Altos,  
à l'unisson :

(Le timbre des Altos était,  
ici, tout à fait nécessaire  
pour doubler les 2<sup>es</sup> violons).

Andante  
V. II + A. + Ob. + Ob. d'amour

V. II +  $\frac{1}{2}$  V. I +  $\frac{1}{2}$  A. + Ob.

+ 2 Cors  $8^{\text{va}}$

Fl.

+ 2 Cors + Vc. I

et  $8^{\text{va}}$  Ob. d'amour + C.A.

+ 3 Cors + Vc. I

V. I

$\frac{1}{2}$  V. I

+  $\frac{1}{2}$  A.

Cl.

Cl. B.

+ 2 C.

2 Fag.

+ Hp. + Hp. luth

P + 2 C. etc.

Fag. à 2

Tuba

2 Fag.

Vc. div. + P.

C.B. div.

C.B. unis

Vc. II + P. unis

Ch. Kœchlin.  
*Nuit de Walpurgis*  
classique (d'après le  
poème de Verlaine).

Violons I et II, avec (à l'Octave) Altos + Violoncelles :

(Sans C.B.; accords aux Cuivres; solide, plein).



G. Bizet.  
*Prélude de Carmen*.

Mélodie des Cordes à 3 Octaves :

(Harmonies aux Cuivres).

Avec V. : 1 Fl.; avec A. : Ob.  
à 2 + Cl. à 2; avec Vc. : Fag. à 2.

V. I + II

*p espress.*

A.

Vc.

Trb.

C.B. pizz.

G. Bizet. *Prélude de Carmen*.

Quant à des *Chants* faits par V. I (ou II) + A. + Vc. ou encore par V. I + V. II + A. + Vc. + C.B., on en a cité au sujet du *Quatuor* écrit monodiquement; inutile d'y revenir.

Enfin, un trait mélodique peut passer d'un instrument à l'autre; alors la *soudure* se fait mieux au moyen d'une note commune aux deux :

V. I

A.

V. II

Vc.

G. Bizet. *Carmen* (1<sup>er</sup> acte).

Pour les Violoncelles jouant seuls,  
on notera que s'ils chantent, ils nesonnent  
plus comme Basses, même se trouvant à  
la partie la plus grave de la réalisation :

V. I

V. II

A.

Vc.

Beethoven. *Symphonie Pastorale*.

Bien entendu, il est de nombreux cas où les Violoncelles, se chargeant d'une mélodie, *croisent au-dessus des autres parties* :

(Intense, tendu, et très expressif).



Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (5<sup>e</sup> acte).

Dans l'exemple précédent les Violoncelles jouent *très âpre*; mais ils peuvent aussi bien, à cette partie supérieure, s'exprimer avec une douceur pénétrante :

Mireille

Gounod. *Mireille* (1<sup>er</sup> acte, p. 40-41).

A l'extrême aigu, les sons (dans le *f*) auront toujours quelque chose de tendu, mais cela peut être très « lumineux ».

(Andante)

Ch. Kœchlin. *Chansons Bretonnes pour Vcelle et orchestre (Les Laboureurs)*.

Je n'insiste pas davantage sur les phrases jouées par *une seule espèce d'instrument*, sinon pour rappeler le caractère si accusé des Altos, soit dans leur medium « rageur » :

soit dans la tendresse intime et profonde, voilée de tristesse, du registre supérieur :

Allegro

H. Berlioz. *Roméo et Juliette* (Prologue).

LES BASSES DU QUATUOR. L'écriture normale, traditionnelle, c'est Vc. + C. B. (celles-ci à l' 8<sup>ve</sup> des Vc.). Les Vc., nous l'avons dit, *précisent* la note des C.B., les C.B. *donnent de la force* aux Vc.

On a vu également l'ingénieuse, excellente orchestration de Beethoven dans l'*Allegretto* de la *Symph. en La* : (1).

D'autres dispositions sont possibles, voire assez fréquentes :


1<sup>o</sup> *Contrebasses à l'unisson des Violoncelles*. Ce la se pratique en général quand les Vc. descendent au grave; alors (surtout *ff*) on préfère ne pas alourdir et assourdir la sonorité par les dernières notes de la C.B. (2). Mais pour des

Altos div.

H. Berlioz. *La Damnation de Faust* (1<sup>re</sup> partie).

(1) Excellente surtout avec la nuance *p*, prescrite par Beethoven.

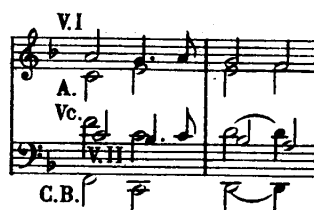
(2) La question des Basses de l'orchestre étant traitée en détail au Chapitre IV, nous abrégeons dans celui-ci, réservant pour le Ch. IV la plupart des exemples relatifs à ce problème assez délicat.

pp calmes et « profonds ». on doublerait même l'*ut* 

des Vc., par l'octave au-dessous, aux C.B.

On écrit aussi les C.B. à l'unisson des Vc., dans un registre plus élevé, pour avoir une sonorité solide et un peu rauque (Voir exemple Ch. IV.)

2<sup>o</sup> Contrebasses à 2 8<sup>ves</sup> des Violoncelles; cette éventualité assez rare se rencontre dans le cas où les Violoncelles restent à une tessiture élevée :



Mozart. (*Idoménée*).

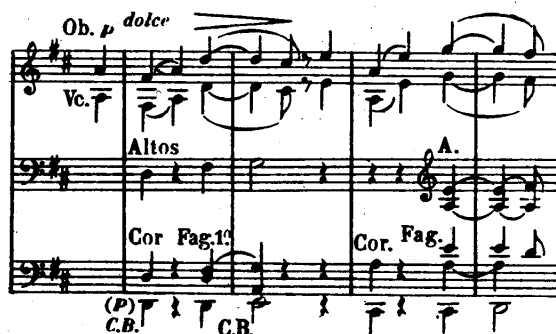
3<sup>o</sup> Contrebasses au-dessus des Violoncelles :

la tierce de l'exemple suivant sonnerait très vague si le Do était aux Vc. et le La aux C.B., car ce La serait d'une tessiture plus haute que le Do des Vc. — Avec le croisement, le La des Vc. sonne franchement comme note de basse :



G. Bizet. *Carmen*  
(Trio des cartes).

4<sup>o</sup> Contrebasses sans Violoncelles. Lorsqu'on fait chanter les Violoncelles il faut se résigner à n'avoir que les Contrebasses pour soutenir l'édifice sonore des Cordes. Cela peut donner un résultat très acceptable si la nuance générale est *p* ou *mp*, si le mouvement est tranquille, et la partie de Contrebasse suffisamment éloignée des Violoncelles; ainsi l'on trouve chez Haydn :



Haydn. *Symphonie en sol majeur* (1) (*Andante*).

Il existe, même chez les musiciens du XVIII<sup>e</sup> siècle (ou de la 1<sup>re</sup> moitié du XIX<sup>e</sup>) d'assez nombreux exemples de Contrebasses jouant ainsi d'une façon autonome, sans le secours de Violoncelles, et sans que la sonorité ait à en souffrir. Dans la *Marche funèbre* de la *Symphonie Héroïque*, Beethoven ne craint pas d'écrire :



Beethoven. *Symphonie Héroïque* (*Andante*).

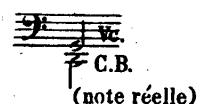
Et dans la IX<sup>e</sup> Symphonie :



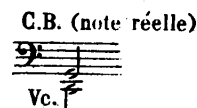
Beethoven. *Symphonie avec chœurs* (*Final*).

(On a vu déjà le passage fugué, à 5 parties, du *Final* de la *Symphonie « Jupiter »* de Mozart, où la 5<sup>e</sup> entrée est faite par les Contrebasses seules).

Que se passerait-il si la partie de Contrebasse se trouvait rapprochée de la partie de Violoncelle, par exemple à la distance d'une tierce ou d'une quarte? La sonorité, à cause des tessitures différentes, serait confuse; elle aurait quelque chose d'illogique. C'est pourquoi l'on ne voit presque jamais, même la quinte, chez les anciens, avec cette disposition :



Et l'on a dit que Bizet écrit plutôt (2) :



(1) Malgré le grand intervalle entre Vc. et C.B., cela ne sonne pas creux car le vide est comblé par les Altos, un Cor, et un Basson.

(2) Cependant, en *pizzicati*, l'on trouve plus d'une fois dans *Carmen* la disposition suivante :



Toutefois, dans certaines partitions modernes il y a d'assez nombreux exemples de cette quinte, notamment chez Debussy. Mais alors, c'est en général pour des *pp* ou des *p* (1); si la nuance devait être plus forte, les Cordes seraient doublées par des Bois.

Ce procédé de doublure par les Bois, extrêmement usuel aujourd'hui, et déjà depuis Wagner (dont les Bassons et Clarinette basse servent bien souvent à soutenir les Contrebasses quand les Violoncelles sont chargés d'une partie mélodique), se rencontre dans l'*Ouverture de Manfred*, de Schumann; mais il est rare que Beethoven en fasse usage, non plus que de la quinte entre Violoncelles et Contrebasses. Il préfère, à l'occasion, doubler les Contrebasses (8<sup>va</sup>) par les Altos.

5<sup>o</sup> *Contrebasses avec Altos*. C'est un cas particulier du cas général des « Contrebasses non doublées par les Violoncelles ». J'en ai donné plus haut un exemple en supposant que les Violoncelles faisaient un chant au-dessus des Violons. Le procédé n'est pas nouveau puisqu'on en trouve un exemple dans l'*Ouverture de Coriolan* (on le citera au chapitre IV, pour l'étude détaillée des *Basses de l'orchestre*). Il semble que cette sonorité A. + C.B. (à l'octave) soit assez satisfaisante pour des nuances allant de *pp* à *mp*; mais pour des *f* ou des *ff*, la basse que constituent les Altos sera toujours un peu faible et ne sonnera guère comme une vraie basse; on fera bien de la consolider par des Bois. De la sorte ce moyen peut donner des résultats qui ne seront pas décevants.

6<sup>o</sup> *Violoncelles sans Contrebasses*. Il est traditionnel, à l'orchestre, de soutenir les Violoncelles par des Contrebasses pour les *f* et même pour les *mf*. C'est là un usage trop tyrannique. Souvent (cela dépend du contexte, et du caractère de la musique) les Vc. seuls forment une bonne basse, même *f*. Et de toute façon, de *pp* à *mp*, ces Violoncelles, à eux seuls, suffisent parfaitement pour donner une basse bien assise aux Violons et Altos. Il ne faut pas se rendre esclave de l'usage; tout est subordonné au genre d'expression, et (plus généralement) au genre de musique. On aura souvent avantage à ne pas user la sonorité des Contrebasses; et celles-ci, entrant après une période assez longue où figureraient seulement les Violoncelles pour la partie la plus grave, feront alors un effet considérable.

On n'a peut être pas tiré parti suffisamment de ce moyen basé sur la force du « relatif » : restreindre un peu (tout d'abord) la sonorité, en s'imposant de n'avoir recours (même *f*) qu'aux Violoncelles, — puis, donner le plein avec l'adjonction des contrebasses (2).

7<sup>o</sup> *Basses allégées*. — Pour éviter toute lourdeur on écrit parfois les Contrebasses en *pizzicati* tandis que les Violoncelles tiennent une blanche ou une ronde (3). Souvent même aucune note de la basse ne reste tenue : les Violoncelles jouent pizz. comme les Contrebasses. J'ai déjà signalé que l'oreille garde l'impression de la basse (même non tenue) tant qu'il n'y a pas changement d'accord, et cela surtout si quelque instrument donne, par une note qui persiste, l'illusion de la pédale du piano.

(Il est évident que, pour ce passage *Scherzando*, des tenues aux basses seraient fâcheusement lourdes.)

Voici quelques exemples de ces Basses allégées :

doux et soutenu  
2 Fl.

Cor

V.I

V.II

pp

Altos

Vc. arco

p très piqué

Fag.

C.B. à cette octave pizz.

Cl. (en 8<sup>ves</sup>)  
+ Fag.

V.I

Vc. pizz.

C.B. pizz. (pizz. aux Vc. et aux C.B.)

Allegretto

V.I

A.

Cor

Vc. (C.B.) pizz.

E. Chabrier. *Idylle* (C.B. piz., avec Vc. arco).

H. Berlioz. *L'Enfance du Christ* (1<sup>re</sup> partie).

(1) Dans la nuance *p* ou *pp*, l'on admettra à la rigueur : mais ce serait lourd et un peu confus.

A.  
Vc.  
C.B.

(2) Cela se voit d'ailleurs, plus d'une fois, dans *Carmen* (exemples au Ch. IV).

(3) Du même croches aux C.B. piz., contre noires aux Vc-arco; voir l'exemple de l'*Idylle* de Chabrier.

Parfois encore la partie des Violoncelles est différente de celle des Contrebasses, mais les uns et les autres sont en *pizzicati* :

Gounod. *Mireille* 1<sup>er</sup> acte, p. 24-25 (chœur des Magnanarelles).

*Pizzicati des Contrebasses seules*, avec d'autres dispositions des Violoncelles et Altos :

H. Berlioz. *L'Enfance du Christ* 1<sup>er</sup> partie).

Ici les C.B. sont seules à jouer; c'est *tacet* pour le reste de l'orchestre. Tout le caractère de ces mesures tient à ce *solo* des C.B. : il eût été fort maladroit d'y joindre les Vc.

De même, avec doublure des piz. de C.B. par un Trombone :

H. Berlioz. *L'Enfance du Christ* (Incantation des devins)

Si l'on veut avoir des basses encore plus légères, on supprime les Contrebasses et l'on écrit les Violoncelles divisés : 1<sup>ers</sup> arco, 2<sup>ds</sup> pizz., comme dans l'exemple suivant :

(très calme)

Ch. Koechlin. *La « Cité nouvelle, Rêve d'Avenir »*.

Il y a bien d'autres façons encore de disposer les Basses, rien qu'avec des Cordes; car on peut écrire, par exemple, des tenues pour un seul pupitre de Contrebasses, les autres étant en *pizzicati*; de même pour les Violoncelles. Nous aurons occasion d'y revenir, soit au sujet des instruments soli du Quatuor d'orchestre, soit dans le chapitre IV lorsque nous traiterons plus à fond des Basses, principalement dans leur rapport au reste de l'orchestre.

Enfin, parfois on a l'impression de :

8<sup>o</sup> Basses supprimées. Pour « ramasser » la sonorité, on utilise seulement V.I, V.II et A., sans aucune autre Basse; ainsi, dans *Carmen*, Bizet écrit :

G. Bizet. *Carmen* (1<sup>er</sup> Acte)

(C'est le chœur : « Carmen, sur tes pas nous nous pressons tous ». Une basse tenue n'eût fait qu'alourdir; et même un accent de pizz. au 1<sup>er</sup> temps était inutile).

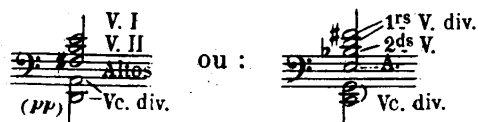
Egalement, pour des sonorités féeriques, toute basse grave se taira, l'orchestre restant comme *suspendu en l'air*, sur une partie inférieure d'Altos ou seulement de Violons :

Mendelssohn. *Ouverture du Songe d'une Nuit d'Été*.

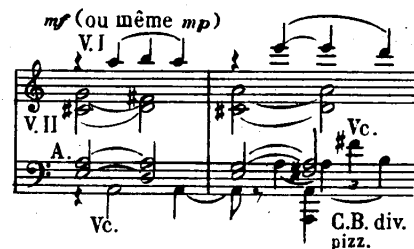
Si même, dans un cas analogue, on emploie les Violoncelles, ce sera très légèrement (et surtout sans Contrebasses).

(Des Contrebasses, même à l'unisson des Violoncelles, seraient beaucoup trop pesantes; ou bien alors il faudrait supprimer les Vc. et faire jouer les Ré par des C.B. en sons harmoniques).

**DOUBLES, TRIPLES, QUADRUPLES CORDES.** Le rôle des *Doubles Cordes* à l'orchestre est analogue à celui qu'elles jouent dans le *Quatuor à Cordes*, à cela près que pour des *p* ou *pp* on préfère en général diviser (ce que naturellement on ne peut faire avec les 4 solistes, s'il s'agit de réaliser un accord de cinq ou six notes. On écrit donc, plutôt qu'avec des doubles cordes :



Mais pour *ff*, *f*, et même pour *mf*, si l'on veut un accent solide (ou certaine lourdeur) les doubles cordes sont très indiquées. Elles donneront de la plénitude, de l'ampleur aux *fonds* que constituent les 2<sup>ds</sup> Violons avec les Altos, et leur usage à des nuances moyennes reste fort possible (1).



Dans la *Symphonie Pastorale*, au moment de l'orage, les trémolos de doubles Cordes dans le medium donnent un timbre tout particulier, lourd et menaçant :



Beethoven. *Symphonie Pastorale* (L'Orage).

Au début de *Werther*, pour étager son accord sur une grande étendue et conserver néanmoins un accent vigoureux, Massenet divise les 1<sup>ers</sup> Violons, les 2<sup>ds</sup> Violons et les Altos, mais *chacune des parties* de cette division joue *en doubles cordes*, ce qui empêche que la sonorité des cordes ne soit grêle; et jamais sans les doubles cordes l'accord n'aurait eu ce « mordant »:



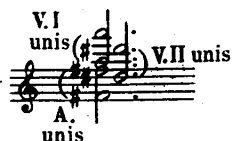
Massenet. *Werther* (page 5).

Pour avoir un accord de Cordes bien solide, et strident, André-Bloch écrit :

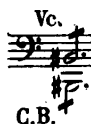


André-Bloch. *Kaa* (Poème symphonique d'après le Livre de la Jungle) (page 4).

Dans le même caractère, mais avec l'emploi des Octaves en doubles cordes, on trouvait déjà, chez Wagner et Beethoven :



avec, comme Basses:



R. Wagner. *Ouverture du Vaisseau fantôme* (page 5).



avec, comme Basses:



Beethoven. *Symphonie Pastorale* (L'Orage).

(1) On trouve assez souvent des doubles cordes *p* aux Altos ou aux 2<sup>ds</sup> V., dans les partitions de Gounod.

Il arrive parfois aussi que l'on écrive les 1<sup>ers</sup> Violons en doubles cordes d'Octaves, pour avoir de la sorte une ligne du chant bien accentuée. Peut-être l'effet serait-il plus « vibrant », en divisant :

Mais les doubles cordes donnent quelque chose de *plus appuyé*, et le volume sonore se trouve augmenté. — Pour une phrase de passion intense, et très soutenue, Berlioz emploie ces Octaves :



H. Berlioz. *Roméo et Juliette* (Scène d'amour)

Un exemple très caractéristique nous est fourni par Rimsky-Korsakoff, de la sonorité incisive des doubles cordes du *Violon solo* (à l'orchestre). Il écrit :

1<sup>er</sup> V. solo  
V.II pizz.  
A. pizz.  
C.B. pizz.  
2 Cl.  
Fl.  
Cl.  
2 Fag. pp

Rimsky-Korsakoff.  
*Capriccio Español* (page 9).

(Avec tremolo *pp* du triangle pendant toutes ces mesures).

Il peut être utile aussi d'avoir des *doubles cordes aux Violoncelles*, par exemple dans le cas d'un accord à 4 parties fait pour les *Violoncelles* et les *Altos*, et que l'on veut *très plein* (on choisira de préférence alors la sixte, la quinte ou la quarte, qui sont les plus faciles des doubles cordes, ou bien l'on s'arrangera pour avoir une corde à vide).

La quinte *dans le grave*, aux Violoncelles, pour un *pp* ou un *p*, s'écrit plutôt *en divisé*, car la double corde donne une certaine lourdeur. — S'il s'agissait au contraire d'un passage analogue à celui-ci, du *Quatuor* de Cl. Debussy :

V.I  
A.  
V.II (soutenu)  
Vc.

On n'hésiterait pas à mettre les Violoncelles en doubles cordes pour *sol*, *ré*, et pour *fa dièze*, *do dièze*, étant donné ce qu'il y a de dramatique et de pesant dans cette phrase.

C'est au musicien qu'il incombe de décider, selon la sonorité qu'il veut, s'il écrira « divisés » ou « doubles cordes ».

Quant aux *triples* ou *quadruples cordes*, elles servent principalement à scander les rythmes et ne s'emploient guère que *f* ou *ff* (sauf pour des pizzicati, où la nuance *p* est très possible et donne d'excellents résultats).

Dans les *ff* on dispose en général les 2<sup>ds</sup> Violons à l'unisson des 1<sup>ers</sup>; Beethoven écrit :

V.I + V.II  
Vc.

Beethoven. *Symphonie en La* (1<sup>er</sup> temps).

On pouvait avoir toutes les notes de l'accord de *la*; les 2<sup>ds</sup> V. auraient joué :



Mais l'accord a davantage de force par l'unisson des 1<sup>ers</sup> et des 2<sup>ds</sup> Violons.

Nous trouvons également chez Saint-Saëns :

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

C. Saint-Saëns.  
*Symphonie avec orgue*

Mais les 2<sup>es</sup> Violons peuvent aussi bien jouer une partie différente de celle des 1<sup>ers</sup> :



E. Lalo. *Le Roi d'Ys* (p. 270).

On remarquera que ni Beethoven, ni Saint-Saëns, ni Lalo, n'ont écrit de triples cordes (ou de quadruples) aux Violoncelles — sauf pour le dernier accord du passage de la *Symphonie avec Orgue*. — La Basse est probablement plus solide ainsi, en notes simples : avec une triple corde, il semble que ce soit le *si* qui domine, et le *sol* se trouve sans doute moins accentué que s'il est joué tout seul. Néanmoins il se trouve parfois, dans les partitions modernes, des exemples de triples ou même de quadruples cordes très sonores, pour le Violoncelle.

**DIVISIONS.** On les pratique : 1<sup>o</sup> pour écrire, *complets*, des *accords* qui seraient trop difficiles ou trop lourds en doubles cordes (nuance : *aussi bien ff que pp*).

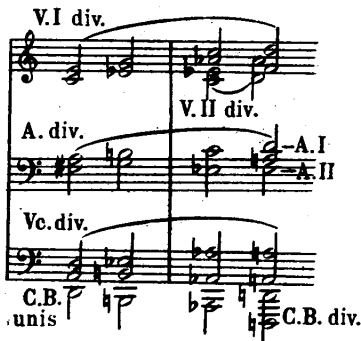
2<sup>o</sup> Pour des passages de *grande douceur*, et parfois en divisant à l'extrême, d'un bout à l'autre de l'échelle sonore ; on obtient ainsi des sonorités *presque impondérables*. Toutefois, et dès maintenant, je tiens à mettre en garde contre l'*abus des divisions*. Car, si l'Octave (*p*) n'est pas de trop pour répondre à 2 cors ou même à *un seul* 1<sup>er</sup>s Violons divisés, en ce cas, sonneraient un peu maigre. Et ne comptez pas que, de *ppp* à *p*, le Quatuor très divisé s'équilibre des doublures de Bois ; comme je l'ai signalé au Chapitre II, ceux-ci sonnent nettement *plus gros* que les Cordes divisées, et point aussi *pp*. — Cette écriture, que l'on rencontre assez souvent chez des auteurs modernes et qui permet de réaliser, assez homogènes et complets, des accords avec beaucoup de notes, constitue un procédé commode et « de tout repos » (puisque cela sonne toujours, à *peu près*) : mais ce n'est pas l'idéal, car outre le manque d'équilibre entre Cordes et Bois, l'ensemble est assez gris ; finalement, la sonorité devient monotone et fastidieuse. Il faut que « la musique » elle-même soit de premier ordre pour que cela s'entende sans ennui.

3<sup>o</sup> Dans la *force*, certains compositeurs écrivent aussi le *Quatuor divisé*, qu'ils *doublent par les Bois*, parfois même par des *Cuivres*. Alors, en raison de l'intensité que prennent les Violons *ff*, ils ne sont pas écrasés, mais *amplifiés* par ces doublures. Si leur phrase principale est expressive et chante, et si d'autre part on restreint le nombre des instruments à vent qui doublent, c'est encore possible dans une nuance relativement atténuée (*mf*, à la vigueur *mp*). Mais ce moyen est surtout en usage dans le cas des grandes sonorités : voir notamment, dans les *Tableaux d'une Exposition* de Moussorgsky avec l'orchestration de Ravel, la *Grande Porte de Kiew* où l'accord à 3<sup>es</sup> se trouve réalisé (*ff*) par V.I. div. en 3, V.II div. en 3, A. div. en 3, le tout doublé par des instruments à vent. — Il est certain que, malgré la division en 3, les Cordes gardent encore assez d'intensité, avec cette nuance *ff* ; il y faut d'ailleurs un assez grand nombre de pupitres (6 à 8 pour les 1<sup>ers</sup> V., etc.).

Voici diverses citations (on réservera toutefois celles des V. divisés en 3 et doublés par des Bois, pour la série des exemples sur les *doublures*) :

*Divisions nécessaires pour avoir toutes les notes de l'accord sur une assez grande étendue, obtenant ainsi une plénitude, une homogénéité que ne donneraient pas les dispositions espacées et avec seulement 4 notes. Il y a, certes, des cas où ces dispositions espacées sont préférables — notamment pour la lumière, pour l'éclat des sonorités, mais dans les passages suivants les divisions s'imposaient :*

Le château « très vieux et très sombre » ne serait pas évoqué de façon aussi parfaite avec seulement 4 parties réelles en disposition espacée. — Notez la simplicité des moyens, ici, et leur raffinement.



Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (Scène entre Golaud et Mélisande) (2<sup>d</sup> acte).

De même aussi :

Golaud

On di - rait que les an - ges du ciel y cé - lè - brent sans cesse un bap - tême

V.I. div.

V.II div.

A. div.

Vc. div.

2 Flûtes

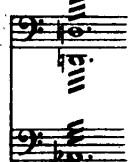
pp + 2 Cors avec sourd.

Cor

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande*.

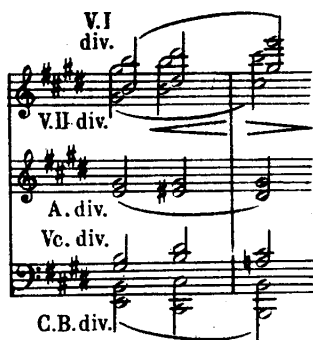
On remarquera l'écriture des 1<sup>ers</sup> et 2<sup>ds</sup> V. divisés en Octaves. Ce moyen se rencontre souvent chez Debussy, en voici d'autres exemples :

Vc. div., sur la touche



scène des Phares  
(sonorité confuse  
et mystérieuse)

C.B. div.  
sur la touche



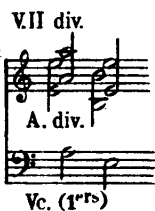
Cl. Debussy.

*Pelléas et Mélisande.*

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (p. 237, de la partition d'orchestre).



(Id.)



Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande*  
(Scène de la lettre)



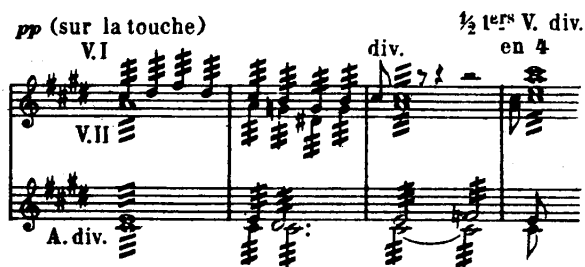
(Id.)  
(page 264).

Divisions destinées à la douceur de la sonorité :

(Très doux et, à cause de l'écriture, très plein : sans la moindre lourdeur dans cette nuance *pp*.)

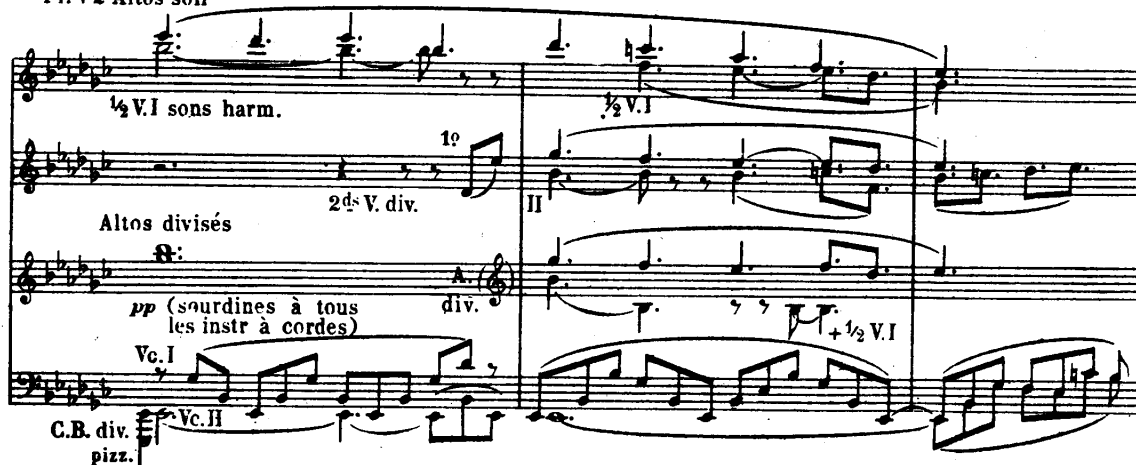


Massenet. *Manon* (1<sup>er</sup> acte)  
p. 91.



Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (Les  
" Colombes " — Scène " des Cheveux ").

Fl. + 2 Altos soli



Ch. Koechlin.  
*Vers la voûte étoilée*  
(Nocturne).

V.I div. en 4  
*pp*  
 V.II div en 4  
*pp*  
 A div. pizz.  
 Vc. div. 7  
*pp*  
 arco  
 C.B. (divisés)

Cl. Debussy. *Nocturnes (Nº 1. Nuages)*

(pp) *V. II div. en 4*  
*A. div. en 4*  
*Vc. div. en*  
*C. B. I*  
*C. B. II*  
*gaba*

C. Saint-Saëns. *Le Déluge* (2<sup>e</sup> partie, page 35).

4 1<sup>ers</sup> V. soli  
sans sourdine

1<sup>ers</sup> V.  
div. en 3

2<sup>ds</sup> V.  
div. en 2

A.  
div. en 2

2 Violes d'amour avec sourdines, div.

2 Vc. soli div.

Vc. div.

les autres  
C.B. pizz.

3 C.B.  
soli arco

Ch. Kœchlin. *En mer, la nuit* (poème symphonique d'après *la Mer du Nord* de H. Heine)

(Exemple de divisions assez complexes donnant un *ppp* très léger. Les Cordes sont en sourdine, sauf 4 1<sup>ers</sup> V. soli. Avec cette sonorité il suffit d'une *Flûte* ou d'un *Basson*, jouant très doux, pour équilibrer le Quatuor. Si l'on voulait ici doubler les Cordes par des Bois, ce serait une *grosse maladresse*.

Autre exemple du Quatuor divisé à l'extrême, et se trouvant très à l'arrière-plan par rapport aux Bois; la disposition des Cordes est la suivante :

Sur ce fond, ondulant comme les flots qu'il évoque, se pose le *thème principal* du morceau, joué ici par un assez grand nombre d'instruments à vent (le cas est tout différent, ici, de celui des Bois doublant des Cordes div. et *pp*: ces Bois ont un rôle prépondérant) :

C. Saint-Saëns. *Suite Algérienne (I. Prélude. En vue d'Alger)* (page 6.)

En outre, il y a, comme tenues, des Trompettes et Trombones *pp*: les Trb. 1 et 2 sont encadrés par les Trompettes (chose curieuse, ces cuivres *pp* sonnent moins lourd, plus transparent que des Bois à anches).

Ce morceau, de sonorités subtiles, ne doit pas être joué dans une trop grande salle car les Cordes y seraient trop faibles. En outre, on peut estimer que le mouvement indiqué au métronome (noire pointée = 144) est *trop rapide* et qu'ainsi les détails de l'orchestration ne sont presque plus perceptibles. En général on le joue à tour de bras, sans finesse, *sans poésie*. Il faudrait se représenter cette arrivée magique, à la nuit, dans la rade d'Alger aux souffles tièdes. (aujourd'hui d'ailleurs les paquebots débarquent vers midi, — mais peu importe).

*Divisions avec des nuances plus fortes :*

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande (Scène « des Cheveux »)* (p. 158).

(Exemple de *ff* avec la division en 3, très sonore, des 1<sup>ers</sup> V., puis des 2<sup>es</sup> V.).

Avec bois *ff*, doubles croches. Tenues de cors. (avec trombones en sourdine), Altos, traits de doubles croches.

R. Strauss. *Heldenleben*.

Divisions dans le grave,  
pour des ppp :

**Lent et ppp**

Altos div. en 4 (sourdines) (1)

Vc. div. en 4 (sourdines)

2<sup>ds</sup> V. div. en 4

Altos 1.2.

Altos 3.4.

(extrêmement ppp)

3<sup>e</sup> 3.4.

Ch. Kœchlin.  
*Hymne à la Vie.*

pizz. tutti

A. div. en 2 (sourdines) ppp

Vc. div en 3 (sourdines) ppp

(3) ppp arco

C.B. div. en 4 (sourdines) ppp

(C.B. la moitié arco, la moitié pizzicato)

Ch. Kœchlin. *Chanson de nuit dans la Jungle.*

Violoncelles divisés en 4, pour faire le fond de l'harmonie. Sonorité pénétrante et douce, nullement trop mince :

Roméo

Ah, lè-ve-toi soleil — fais pa-lir les é-toi-les

Harpe

Vcelles tutti div. en 4

C.B. pizz

Gounod. *Roméo et Juliette* (2<sup>a</sup> acte. Cavatine, page 160).

A la reprise du thème, il y a un peu plus d'orchestre, mais le fond des Violoncelles subsiste ;

Chant (Roméo)

pp 1 Fl.

Cor

pp V. II

A. Timb.

pp 2 Cors pp

Harpe (p)

Vc. div. en 4 pp

C.B.

(Id.) (page 164).

(1) Les Altos 2<sup>ds</sup> et 4<sup>es</sup> ont descendu l'Ut grave au Si bécarré.

**Division d'Altos, Violoncelles et Contrebasses :**

(Ici la doublure des C.B. à l'Octave des 1<sup>ers</sup> Vc. est tout à fait nécessaire au caractère de la phrase).

I ci, nous sommes chez nous, par mi ces vieux arbres

A. div. en 2  
Vc. div. en 4  
C.B. tutti

A. Bruneau.  
*Messidor* (2<sup>a</sup> acte, p. 225).

**Violoncelles en 3 et C.Basses en 2 :**

(C.B. écrites ici, bien entendu, en notes réelles).

(Noter le croisement C.B. Vc.: le sol dièze grave des Vc. vaut mieux ici que la même note faite par les C.B.).

Vc. div. en 3  
C.B. div. en 2  
Mélisande  
Jesuis malade i ci

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (duo de Golaud et de Mélisande), p. 106.

**Contrebasses divisées :**

(Exemple très frappant, de cette sonorité lourde et funèbre que donnent les C.B. divisées).

2 Fl. Altos + 2 Cl. en ut  
C.B. div. en 4

H. Berlioz. *La Mort de l'Empereur*.

**Contrebasses divisées, pour un pp :**

Instr. à c. tous avec sourdine.

(Dans cette nuance *pp*, la disposition serrée, avec le redoublement de la sensible, ne sonne pas lourd du tout).

V.I. div.  
V.II  
A. div.  
Vc. div.  
C.B. div.  
pizz.  
arco

F. Schubert. *Fantaisie en Ut, pour piano*. (orchestrée par Ch. Kæchlin).

Dans le passage suivant les cordes sont divisées, 8 pup. de 1<sup>ers</sup> V. sans sourdine, les 8 autres avec sourdine, etc.

avec sourdine { 8 V.I + 8 V.II + 6 A. + 4 Vc.  
8 1<sup>ers</sup> V. (sans sourd.)  
4 Cors pp  
6 Altos (sans sourd.)  
4 Vc. (sourd.)  
6 Vc. sans sourd.  
6 A.  
8 V.I  
8 V.II  
Fag.  
Cl. basse.  
4 C.B. pizz.  
C.B. div.

R. Wagner. *La Valkyrie* (p. 433) (*Sommeil de Brünnhild*).

Voici un ingénieux emploi des divisions avec des trilles en mouvements contraires :



Cl. Debussy. *Le Martyre de Saint-Sébastien* (p. 135).

Dans certains cas où l'on écrit des sonorités complexes et de notes jouées par un petit nombre de Violons, on dispose les divisions *par pupitres* en spécifiant exactement ce que doit jouer chaque pupitre. C'est un peu compliqué, mais précis :

R. Strauss.  
*Also sprach Zarathustra* (p.135).

Disposition particulière de la division des instruments à Cordes :

Cn. Kœchlin.  
*La Forêt païenne*  
(Final).

Enfin, il est un emploi assez particulier — rare d'ailleurs — des divisions : pour confier un thème aux seuls 1<sup>ers</sup> (ou 2<sup>ds</sup>) Violons, ou aux Altos — ou encore aux Violoncelles. Nous citerons :

(Les 1<sup>ers</sup> V. div. étant un peu faibles, Berlioz en double, par une Clar. la partie inférieure. Celle du dessus n'a pas besoin d'être doublée, vu la discrétion du reste de l'orchestre).

H. Berlioz.  
*Roméo et Juliette*  
(Fête chez Capulet).

(Broderies très légères, à quoi les Altos suffisent très bien).

M. Ravel. *Rhapsodie Espagnole* (p. 47).

Ici le thème des Altos a davantage d'importance: il reste doux et fin, ce que n'eût pas donné l'Octave V.I, A.

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (Acte II, 1re Scène, page 71).

Altos et Vc. divisés, pour des tierces (1).

E. Chabrier. *Le Roi malgré lui* (1er Acte, p. 35).

**PIZZICATI.** En général, chez les anciens compositeurs, ils n'étaient guère employés que pour les Basses, ou pour des Accords (1). Chez les modernes on les écrit aussi pour des traits, pour des réalisations polyphoniques, et soit seuls,

Je ne reviens pas sur la technique des pizzicati, dont on a parlé suffisamment au Chapitre Ier de cet ouvrage. Ce qu'il s'agit de montrer à présent, ce sont les différentes adaptations de ce moyen, en réalité si varié, dans l'écriture du Quatuor d'orchestre. Pour mettre de l'ordre en cet exposé, nous classerons comme il suit ces divers usages des pizzicati :

**1° Pour les Basses.** Très souvent l'on emploie Violoncelles et Contrebasses en pizzicati, afin d'éviter la lourdeur des tenues. Il faut bien savoir que les pizz. des Contrebasses sonnent, à cause de leur résonance, presque comme des notes tenues (au moins pour un instant). Berlioz et Bizet les utilisent couramment à alléger, au lieu d'écrire les C.B. arco en traits ou en tenues.

Il suffira de citer :

G. Bizet. *L'Arlésienne* (Minuetto).

Remarquer les C.B. à l'unisson des Vc. cela est bien plus léger et plus clair, — même conforme au caractère du morceau.

G. Bizet. *Carmen* (1er Acte, Seguedille).

(1) Cependant on trouve déjà chez Beethoven des dessins en pizzicati, par exemple dans le Scherzo de la Symphonie en ut mineur.

2° Il peut y avoir un *mélange de pizzicati et d'arco* sur les mêmes notes : on a donné plus haut un exemple de *Contrebasses divisées en 4* :

C.B. 1<sup>ers</sup> arco  
2<sup>ds</sup> pizz.  
C.B. 3<sup>es</sup> arco  
4<sup>es</sup> pizz.

Les notes *arco* ont pour effet d'adoucir, d'atténuer l'attaque des *pizzicati*. Ce mélange peut aussi se trouver écrit pour les Violoncelles ou pour les Violons et Altos. Exemple :

V.I pizz.  
V.II arco  
A. pizz.  
Bois

Ch. Koechlin. *Les Bandar-Log* (Poème symphonique d'après le *Livre de la Jungle*)

Autre mélange de *pizzicati et d'arco* :

Contralti  
Vc. pizz. div.  
C.B. div. pizz.  
2 C.B. soli  
C. Fag.

Ch. Koechlin. *Chanson de nuit dans la Jungle*.

3° Les pizzicati peuvent servir d'*accompagnement discret*, comme dans ce passage de la *Symphonie Fantastique* :

Cl.  
V.II pizz.  
A. pizz.

H. Berlioz. *Symphonie Fantastique* (Scène aux champs).

Ou bien encore faire des *contrepoints bien en dehors* :

2 Fl.  
2 Ob.  
2 Cl.  
Cor  
V.I + II + A.  
Vc. pizz.  
C.B. pizz.

G. Bizet. *Carmen* (3<sup>e</sup> acte. Ensemble : « Quant au douanier »...)

Ou dessiner au 2<sup>d</sup> plan un motif comme celui-ci :

Fl.  
Ob.  
Fag.  
(p) V.I  
V.II pizz.  
Vc. pizz.  
+ C.B. 8

Beethoven. *Symphonie en La* (*Allegretto*).

4° Ils peuvent, par *grands accords ff*, *scander les rythmes*, ou bien au contraire se répondre par *accents rythmiques*:

Fl., Picc.  
2 Ob.  
2 Cl.  
V.I pizz.  
V.II

H. Berlioz. *Symphonie Fantastique (Final)*.

1 Fl.  
2 Ob.+2 Cl.  
1 Fag. (avec contrepoint des V.I en croches) V.II div.  
Cordes pizz. tutti A. div.  
C.B. div.  
etc.

H. Berlioz. *Roméo et Juliette (Fête chez Capulet)*.

5° Ils répondent aux Bois (ou aux Cordes) par des accents, — ou corsent et précisent les attaques des Bois :

2 Fl.  
2 Cl.  
Ob.  
V.I  
V.II  
A.  
Vc. arco  
2 Fag.  
C.B. pizz.

H. Berlioz. *La Damnation de Faust (Marche Hongroise)*.

V.I arco  
V.II pizz.  
A. pizz.  
1<sup>re</sup> Vc. pizz.  
2<sup>de</sup> Vc. pizz.

H. Berlioz. *Roméo et Juliette (Tristesse de Roméo)*.

2 Fl.  
2 Cl.  
2 Ob.  
Tromp. et Cornets à pist.  
Tromb.  
V.I  
V.II  
A.  
1<sup>re</sup> Vc.  
Vc. II  
C.B.  
pizz. tutti  
Vc. 1<sup>ers</sup>  
C.B.

H. Berlioz. *Roméo et Juliette (Prologue)*.

6° Ils peuvent doubler des Bois ou des Trompettes (ou Cors) en sourdine :

(Pizz. doublant des Trompettes en sourdine).

A. Schoenberg. *Erwartung* (p. 47).

(Pizz. doublant des Bois).

E. Lalo. *Namouna (Sérénade)*.

7° Alternant avec les Harpes, ou les doublant :

Cl. Debussy. *Nocturnes*. (n° II, *Fêtes*).

G. Fauré. *Suite pour Pelléas et Mélisande (Sicilienne)* (orchestrée par Ch. Kœchlin).

80 Pour un Chant, ou pour une Réalisation polyphonique complète :

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

L. Delibes. *Pizzicati de Sylvia*.

(Cette jolie réalisation de Delibes est très suffisamment pleine ainsi, et son grain de sécheresse n'est pas sans charme: ce serait une erreur d'y vouloir changer quoi que ce soit).

Citons également, avec quelques notes de Harpe :

Tempo di Minuetto  
V.I. pizz.  
V.II pizz.  
A. pizz.  
Vc. pizz.  
C.B. pizz.

ici Hp. avec 1<sup>ers</sup> V.  
Hp. et Flûte

Ch. Kœchlin. *Sonatines françaises (n° 4. Menuet)*.

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

un peu en dehors  
(P)  
pp  
mf  
p

Ch. Kœchlin. *1<sup>er</sup> Quatuor à Cordes (Scherzo)*.

Pizzicati dans une réalisation polyphonique en canon :

2 Fl.  
1 Cl.  
Vc. solo  
V.I. pizz.  
V.II pizz.  
A. pizz.  
Vc. pizz.  
C.B. pizz.

1<sup>re</sup> Fl. + Hp.  
Cl. pp  
pizz. Vc. solo  
Harpe  
p + V.I. pizz. pp  
pp  
V.II pizz.  
A. pizz.  
Vc. pp

Ch. Kœchlin. *Chansons Bretonnes pour Violoncelle et orchestre (VII. Iannik Scolan)*.

9° Comme *équivalents de la Guitare*, ainsi pour la *Sérénade* de la *Damnation de Faust* :

H. Berlioz. *La Damnation de Faust*.  
(*Sérénade de Méphistophélès*).

(Il faut noter que cette *Sérénade* faisait partie des *Huit Scènes de Faust* écrites par Berlioz lorsqu'il était encore élève au Conservatoire: dans cette première version, l'accompagnement était pour *Guitare solo*).

On citerait encore, du même caractère, cette « Aubade » :

E. Lalo. *Le Roi d'Ys*. (*Aubade de Mylio*).

ainsi que ce curieux passage où Rimsky-Korsakoff utilise la technique particulière (notée par *tiré et poussé*) dont nous avons parlé au Chapitre I :

Rimsky-Korsakoff. *Capriccio Español*  
(page 68).

10° On a déjà vu des exemples de l'« *Humour* » particulier qui caractérise le rôle des *pizzicati* dans bon nombre de *Scherzos* de Quatuors à Cordes; il n'est pas utile d'y revenir, sinon pour dire que cette écriture pourrait trouver son usage à l'orchestre; mais le plus souvent ces sortes de *pizzicati* seront soutenus par des Bois, ou leur répondront.

11° Quant à divers *effets spéciaux*, contribuant avec succès à la *couleur orchestrale*, il ne s'agit point de les classer, mais on peut en citer quelques uns. En premier lieu, l'entrée majestueuse du *Chœur de Pâques* dans la *Damnation de Faust*, et qui semble évoquer des cloches...

(Voir la citation que nous avons donnée précédemment). Dans sa première version (celle des *Huit Scènes de Faust*) Berlioz l'avait écrite différemment: chaque note du « *tétracorde* » *fa mi ré do* se trouvait faite par une autre catégorie d'instruments, (*Violons, Altos, Violoncelles*), ce qui paraît nous indiquer que Berlioz pensait, en effet, à des cloches se répondant. Pourquoi s'est-il décidé, par la suite, à n'utiliser que les Violoncelles et les Contrebasses? Peut-être aura-t-il jugé que sa première version n'était pas assez cohérente et qu'il valait mieux *simplifier* ce pittoresque.

On connaît, je pense, les *pizzicati* en notes répétées dont Rimsky-Korsakoff eut l'heureuse idée :

Pizzicati pour tous les instruments à cordes

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

Rimsky-Korsakoff. *Sheherazade*.

Non moins réussie, cette gamme par mouvements contraires, dans une amusante scène de *Mârouf* entre le Khalife et son Vizir :

V.I. pizz.  
pizz. V.II  
Altos pizz. (1)  
Vc. pizz. C.B. pizz.

H. Rabaud. *Mârouf, Savetier du Caire*  
(p. 408).

Notons aussi l'écriture par *divisions*, pour donner l'effet des notes répétées en laissant aux sons la possibilité de vibrer :

(Sonorité vague, incertaine, des C.B. en tierces avec les Violoncelles; et remarquez l'écriture de ces accords formés seulement de tierces)

V.I arco  
pizz. V.II etc.  
pizz. div. etc.  
A. div. etc.  
pizz. Vc. div. etc.  
pizz. C.B. div. etc.

H. Rabaud. *Mârouf, Savetier du Caire*  
(p. 199).

Ceci doit également produire une impression assez étrange :

Vc. pizz.  
(ppp) C.B. pizz. etc.

Ch. Kœchlin. *Les Heures Persanes (L'Escalade obscure)*.

Enfin, dans le passage suivant, les *pizzicati* sont doublés par des notes que jouent les instruments à Cordes avec le bois de l'archet (= *col legno*) :

3 Fl. + 3 Cl. + petite Cl.

Cordes div. (les 1<sup>rs</sup> pizz. les 2<sup>ds</sup> *collegno*)  
V.II V.I  
2 Cors avec sourd.  
2 Trombones avec sourdines

A. Schönberg. *Erwartung* (p. 50).

Terminons en rappelant qu'avec le *pizzicato* l'on peut donner l'effet du *Vibrato* cher aux instruments à Cordes dans le jeu de l'archet. Ce moyen serait réservé de préférence au *Violoncelle*, dont les sons se prolongent davantage; mais il n'est pas impossible d'en faire usage aux *Violons* et *Altos*, tout au moins pour les notes les plus voisines de celles des cordes à vide (par exemple, au violon : *la* bémol, *si*, de la 4<sup>e</sup> corde, etc.).

J'ai cité déjà les *pizzicati* de la *Sérénade de Méphistophélès*, dans la *Damnation de Faust*, où l'on passe très rapidement d'une corde à l'autre. Rimsky-Korsakoff utilise une technique analogue.



Rimsky-Korsakoff. *Capriccio Español*  
(page 8).

Citons enfin l'effet si caractéristique des *pizzicati* de 2<sup>ds</sup> V. dans le *Carillon de l'Arlésienne* :

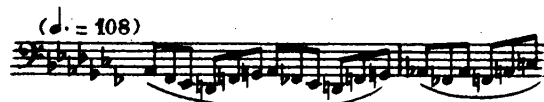
(Les *Altos* prolongent la résonnance des piz. de 2<sup>ds</sup> V.).



E. Bizet. *L'Arlésienne* (Carillon).

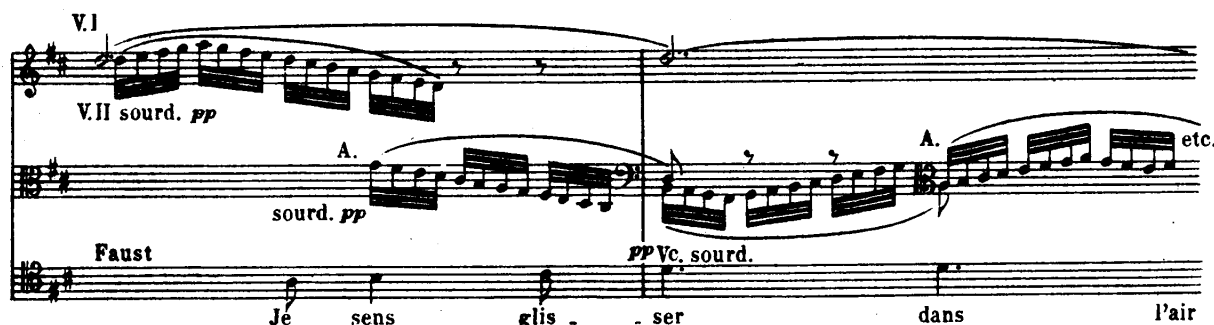
Je reviendrai plus loin (au sujet du *Mélange de pizzicati et d'autres sonorités*) sur les *pizzicati* des Contrebasses dans la *Marche au Supplice* de la *Symphonie Fantastique*.

**SOURDINE.** On a vu que ce moyen est fort ancien, puisqu'il s'en trouve un exemple dans un opéra de Lulli. Mozart, Beethoven, Mendelssohn, et déjà J.-S. Bach, en firent volontiers usage — mais de temps à autre seulement; de nos jours on l'utilise sans cesse. Je ne dirai pas qu'on en abuse, mais au contraire qu'il en existe toutes sortes d'emplois que rien d'autre ne pouvait remplacer. En voici quelques exemples :



*pp* Vc. avec sourd.  
+ C.B. avec sourd.  
+ 3 C.B. soli, pizz., sans sourd.

I. Strawinsky. *L'Oiseau de feu*.

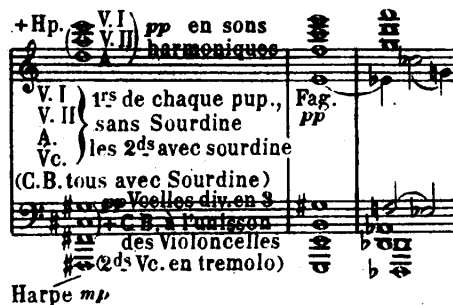


H. Berlioz.  
*La Damnation de Faust*  
(Sc. I).

(Glissement mystérieux, infiniment léger).

*Mélange de sourdines et de sons ordinaires :*

(Plus lumineux que si tous ont la sourdine).

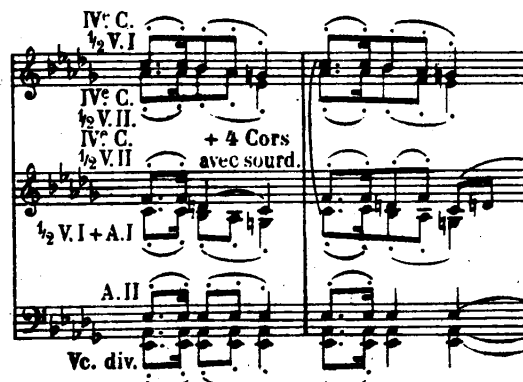


Ch. Kœchlin. *Les Bandar-Log*.

*Sourdine aux hautes positions de la 4<sup>e</sup> corde :*

(Sonorité pleine et très douce, qu'aucun autre moyen ne donnerait à l'orchestre: presque sons d'instruments à vent).

(tous les instr. à cordes avec sourd. et *pp* sur la touche)



Ch. Kœchlin. *La Forêt païenne*, ballet  
(n° 11).

*Fond très doux fait par les 2<sup>ds</sup> V. et les Altos en sourdine ;*

F. Schubert. *Fantaisie en Ut*, pour piano. (Orchestrée par Ch. Kœchlin).

*Sonorité extrêmement lointaine des 2<sup>ds</sup> V. avec la sourdine ;*

Ch. Kœchlin. *Les Heures Persanes (La Caravane)*.

J'ai déjà cité cet exemple de l'*Alto solo* avec la sourdine, se détachant très bien sur le reste des instruments à cordes en sourdine :

Ch. Kœchlin. *Nuit de Walpurgis classique* (d'après le poème de P. Verlaine).

Sourdines à tous les instruments à cordes.

*Divers dessins formant une trame contra punctique, avec la sourdine :*

Ch. Kœchlin. *Nuit de Walpurgis classique*.

(Tous les instruments en sourdine et *ppp*: apparitions d'ombres vagues dans la nuit d'été, sous la lune).

Il n'est pas nécessaire de revenir sur d'autres sonorités dont il fut déjà question au Chapitre I : SUR LA TOUCHE (1), ou au contraire : PRÈS DU CHEVALET. Elles s'appliquent à n'importe quel genre d'écriture (on ajouterait seulement que les doubles cordes seraient plus rarement jouées sur la touche : mais nous n'y voyons aucune impossibilité, et cela même serait bien utile pour en atténuer, éventuellement, la dureté. Rien de particulier à dire non plus sur l'usage de l'*archet frappant avec le bois* (COLLEGNO), procédé convenant aussi bien à des traits qu'à des notes répétées — mais, de toute façon, mieux en valeur *détaché* que *lié*.

(1) Je citerai tout à l'heure un exemple assez exceptionnel, de *f* avec le jeu sur la touche, dans une scène de *Pelléas et Mélisande*.

Quant au TRÉMOLO, il doit forcément avoir une certaine durée. A part cela, on peut l'écrire de toutes les manières possibles : soit à un seul genre d'instruments, soit à plusieurs, et soit en accords, soit mélodiquement. Nous en avons vu un exemple (au sujet des *Divisions*) extrait d'un passage bien connu, de *Pelléas et Mélisande* (« les Colombes s'envolent »); puis un autre, dans la scène où les Cordes jouent *ff* avec la sourdine; et celui, *pp* très divisé, du *Déluge*.

*Les ff avec sourdine.*  
En contraste avec ces passages où la sourdine atténue les sons à l'extrême, on citerait des exemples où malgré la sourdine les Cordes ont à jouer *ff*, ce qui donne toujours un sentiment d'angoisse, ainsi dans cette fin d'acte, si dramatique, de *Pelléas et Mélisande* :

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (Scène de Golaud avec Yniold).

Citons, pour un *ff* des *Contrebasses en trémolo* :

Beethoven. *Symphonie avec Chœurs* (1<sup>er</sup> temps).

Signalons encore quelques sonorités ou dispositions particulières :

**HARMONIQUES.** On les écrit le plus souvent *en tenues*, d'une ou de deux parties, et cela suffit à la couleur cherchée :

H. Berlioz. *Roméo et Juliette* (Scherzo de la Reine Mab).

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (Acte IV. Duo, page 332).



Voici quelques autres exemples d'utilisation des *Sons harmoniques*, par Maurice Ravel :

V.I etc.

V.II

Altos  
(en sons harmoniques)

Vc. div.  
1/2 C.B. arco

(Le Ré des  
Altos est écrit

c'est-à-dire  
qu'il se pro-  
duit en ef-  
fleurant cette  
note, sur la  
3<sup>e</sup> C.).

Les deux notes finales de ce  
même morceau sont faites par  
des *Harmoniques de Contrebasses* :  
elles sont écrites :

4<sup>e</sup> C. 3<sup>e</sup> C.

M. Ravel. *Ma mère l'Oye* (*Pavane  
de la Belle au Bois dormant*).

Dans *l'Enfant et les Sortilèges*, une tenue assez longue d'harmoniques de Violons et d'Altos est réalisée par 2 *instruments seuls* pour chaque partie, — et cela suffit (conformément à ce que, déjà, Rimsky-Korsakoff avait constaté). La réalisation complète est la suivante :

sons  
harmoniques

2 8<sup>a</sup>

2 1<sup>ers</sup> V.

2 2<sup>ds</sup> V.

2 Altos

avec sourd. et pp:

V.I div.

V.II div.

A. div.

Vc. div.

C.B.

etc.

Puis ces harmoniques planent sur  
des batteries *ppp.* (Sur la touche,  
avec sourdines).

M. Ravel. *L'Enfant et les Sortilèges*  
(p. 132). (*Scène de la Forêt*).

2 8<sup>a</sup>

2 V.I

2 V.II

2 Altos

V.I div.

V.II div.

Altos  
div.  
en 3

etc.

Vc. div.  
en 3

C.B. div.  
en 2

8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

(Id.) (p. 134)

Egalement ici, *trois Violons soli* suffisent à Ravel pour l'accord en sons harmoniques; il est vrai que la sonorité orchestrale est très légère :

l'Enfant le Petit Vieillard

Quatre et quat' ? dix huit!

3 V. soli 8<sup>a</sup>  
(sons harm.)

Piano

Hp.

Hp.

Altos pizz.  
(unis)

M. Ravel. *L'Enfant et les Sortilèges*  
(p. 107).

Parfois les *sons harmoniques* servent  
à remplacer des *Bois* (Flûtes ou Clari-  
nettes), ainsi pour ce passage où les  
harmoniques sonnent comme des  
*Flûtes très douces* :

Altos (sons harm.)

Vc.

(sons harm.)

etc.

E. Chabrier. *Bourrée Fantastique* (*Version  
orchestrée par Ch. Kœchlin*).

Dans l'exemple suivant les *Harmoniques* remplacent des *Bois*, lesquels eussent été beaucoup trop gros et n'auraient pas manqué de nuire au *Solo* de la *Flûte* :

Fl. solo

sons harm.

V.I 8 div. en 3

V.II div. en 3

$\frac{1}{3}$  Altos Hp.

$\frac{1}{3}$  Altos

Cours. soudrines

Vc. div. en 3

Hp.

pizz. 2 1ers pup. C.B.

Ch. Kœchlin. *La Course de Printemps*.

Voici un autre cas de l'utilisation des *Harmoniques* se substituant à la sonorité des *Flûtes* et *Clarinettes* :

2 Fl.

Cl.

Fl. 1re dolciss.

V.I div. sons harm.

V.II div. sons harm.

sons harm.

Hp.

Hp.

Altos div.

Vc. div.

Fag.

2 Cors soudr.

Ch. Kœchlin. *Les Heures Persanes* (A l'ombre, près de la fontaine de marbre).

Ils peuvent aussi remplacer des *petites Flûtes*, ou précéder (plus minces) l'entrée de ces instruments à vent :

V.I +  $\frac{1}{2}$  V.II

$\frac{1}{2}$  V.II + A

sons harm.

2 Tromp.

Ch. Kœchlin. *Cinq chorals dans les modes du moyen-âge* (Choral dans le mode de Fa).

Et dans l'accord suivant, des *Harmoniques d'Altos* furent mis à la place d'un *Hautbois* (écrit tout d'abord, mais dont la sonorité n'était pas assez pp) :

2 8<sup>a</sup>

V.I div.

V.II div.

2<sup>es</sup> Altos

2 ptes Fl.

1er Altos

sons harm.

C.A. ppp

Ch. Kœchlin. *Les Heures Persanes* (La Caravane).

Picc. (pp) *smorzando* (très. calme)

ppp Trp. sourdine

Cl.

Cor

pp Cl. basse

V.I (sons harm.)

V.II div.

$\frac{1}{2}$  A.

Vc. div.

pp

Vc. I

Vc. tutti

div.

Picc.

C.B. 1<sup>ers</sup> arco

Ch. Kœchlin.  
4<sup>e</sup> des Sonates  
françaises  
(Pastorale).

Usage des *Harmoniques d'Altos* et de *Vc*, combinés à des *Bois* :

Ch. Kœchlin. 4<sup>e</sup> des *Sonatinas françaises*  
(l'*Apothéose des petits pauvres*).

Citons aussi, dans un *Quatuor à Cordes*, très loin de la basse et en bitonalité avec elle :

tous avec  
sourdisines

Ch. Kœchlin. 3<sup>e</sup> *Quatuor à Cordes*  
(*Scherzo*).

Usage des Harmoniques  
en accords de plusieurs notes  
différentes, et remplaçant  
des Bois, en plus doux et  
comme « irréel » :

V. solo  
8

(sons ordin.)

6 Altos soli div.  
8

(en sons harm.)

6 Vc. soli

(en sons harm.)

J. Absil. *Concerto pour Violon (Chant funèbre)*.

**(Allegro moderato)**

Fl. *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

Ob. *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

V. I *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

sons harm.

Harpe

Triangle

Triangle

Vc. pizz.

Enfin, il est admis que les *Violons* peuvent faire des *traits en sons harmoniques* :

Rimsky-  
Korsakoff.  
*Capriccio Es-  
pañol* (p. 69).

Et, pour Violon solo, toute une phrase mélodique jouée en sons harmoniques :

V. solo (en sons harm.)

avec sourdines

V.I div.

V.II div.

Rimsky-Korsakoff. *Fantaisie de concert*  
pour Violon Solo et orchestre (page 25).

Voici maintenant quelques DISPOSITIONS ET SONORITÉS PARTICULIÈRES de l'écriture du groupe des Cordes :

Écriture de tout le Quatuor (sauf les C.B.) en BATTERIES : cela se présente assez rarement ; mais ici les batteries donnent une agitation trouble, un peu incertaine, bien plus dramatique que celle des simples trémolos :

Faust

Mau-di-tes soyez-vous, ô voluptés hu.

V.I

V.II

A.

Vc.

C.B.

Gounod. *Faust* (1<sup>er</sup> acte, Sc. I., page 29).

SUR LA TOUCHE ET *ff* (rare) :

Goland

Ah! mi - sè-re de ma vi - - - e!

Fl. à 2 + Ob. à 2 + 1<sup>re</sup> Cl.

C.A. + 2<sup>de</sup> Cl.

2 Cors

2 Fag.

sur la touche de même

V.I

V.II

A.

Vc.

sur la touche

Ch. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (3<sup>e</sup> acte, Sc. IV, page 228).

GLISSANDOS DES VIOLONS  
ET ALTOS :

un Violon

un autre Violon

pp

gliss.

gliss.

un Alto

un autre Alto

M. Ravel. *L'Enfant et les Sortilèges*  
(Scène des Chats, p. 127).

# Emploi du *Glissando des cordes*, à plusieurs sortes d'instruments :

Chœur  
T. *mf*  
B. El - les sont frai - ches et saignent en cor de sè - ve  
Cl. à 2  
Cl. B.  
2 Fag.  
+ C. Fag.  
A. div.  
Vc. I  
Vc. II  
C.B. II

M. Ravel. *L'Enfant et les Sortilèges*  
(p. 141).

*Glissandos de tous les instruments  
à Cordes (sauf C.B.) :*

V. I div.  
V. II div.  
A. div.  
Vc. div.  
C.B. (notes écrites)

André-Bloch. *Kaa (Poème symphonique  
d'après le Livre de la Jungle)*.

Dans ce même ouvrage, on trouve l'emploi de l'archet « frottant violemment la corde dans le sens de la longueur », avec des harmonies dont le mélange ne donne aucune note bien définie — ce n'est qu'une sorte de très curieuse percussion .

260 bis a  
V. I div. avec: V. II div. A. div. et Vc. div.

## AUTRES DISPOSITIONS D'ÉCRITURE DES CORDES, à noter :

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

H. Berlioz. *L'Enfance du Christ* (p. 86).

*Rozenn*

Pour, quoi lutter de la sor - te, pensez - vous que je vou - drais

*1/2 V.I.*  
*1/2 V.II*  
*1/2 A.*  
*pp*  
*1/2 V.I*  
*1/2 V.II*  
*1/2 A.*  
*pp*  
*Vc.*  
*pp*

C.B. pizz.

E. Lalo. *Le Roi d'Ys* (p. 317).

*Violon solo et petite flûte sur Quatuor divisé avec sourdines :*

Ch. Kœchlin. *Epiphanie*  
(poésie de Leconte de Lisle).

Picc.  
V. solo  
V. solo sans sourd.  
V.I div.  
V.II  
A.  
Alto *pp*  
Chant  
Vc.  
pizz.  
C.B.  
pizz. *pp*

(sourdines à tous les instr. à cordes sauf au V. solo)

ôtez la sourdine tous

Quand un souf - fle fur - tif glisse en ses cheveux blonds

C.B. (à cette octave)

(A cette tessiture, le V. solo se marie très bien à la petite Flûte. Noter, dans la dernière mesure : Basses par A. arco, et C.B. pizz. à l'unisson des Altos).

*Sonorité sinistre des Vc. et C.B. div., mf. dans le grave :*

V.I  
pizz.  
V.II  
A.  
div.  
Vc. div.  
mf  
C.B. div.  
mf  
8<sup>ab</sup>

H. Berlioz. *Symphonie Fantastique*  
(« Songe d'une Nuit du Sabbat »).

*Croisement A. Vc. :*

Arkel

De - puis ta ve - nue on n'a vé - cu i - ci

Vc. div.  
*pp*  
A.  
C.A.  
*pp espr.*  
C.B.

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (4<sup>e</sup> acte, Scène entre Arkel et Mélisande, p. 265).

*Ecriture très particulière des Cordes, avec Altos à 2 8<sup>ves</sup> des Contrebasses, les Violoncelles tenant une pédale intermédiaire :*

*Faust*

Gounod. *Faust* (1<sup>er</sup> acte, Sc. I., page 11).

(C'est par des trouvailles de ce genre que se manifeste le génie inventif en matière d'orchestration : bien plus que dans l'emploi de timbres étranges ou d'instruments inhabituels).

*Cordes ff dans le grave, avec Accords de Cuivres (très sonore) :*

Rimsky-Korsakoff. *Capriccio Español*.

(Cet unisson sur la 4<sup>e</sup> corde est un moyen qui ne manque jamais son effet. Il convenait particulièrement bien à ce motif, et l'idée de Rimsky fut excellente, de scander par des *Cuivres*, sans rien d'autre).

**ROLE DES SOLI DANS LE QUATUOR D'ORCHESTRE.** Il y a lieu de s'arrêter quelque peu sur ce point car dans la musique moderne l'usage de ces *Soli* est devenu fréquent, et certains compositeurs les écrivent d'une très heureuse manière. En réalité la chose est plus ancienne qu'on ne le croirait, et sans vouloir prétendre : « Rien de nouveau sous le soleil », convenons que Beethoven s'était avisé de ce moyen (cf. les deux *Violoncelles soli avec sourdines*, de l'*Andante* de la *Symphonie Pastorale*) et que déjà J.-S. Bach avait écrit, pour accompagner l'air de Basse de la *Passion selon St-Jean*, deux *Viols d'amour* soutenues d'un *Luth*, sonorité pénétrante entre toutes et d'une infinie douceur.

De nos jours les exemples abondent, d'instruments à cordes *soli* dans l'orchestre (l'équilibre d'ailleurs est assez difficile à bien réaliser, plus encore en matière de volume que d'intensité). Je n'insisterai pas sur les soli du « *Genre Concerto* », où l'instrument se livre à des acrobaties plus ou moins intéressantes. Elles sont assez rares dans l'écriture *orchestrale* (sauf, bien entendu, le cas des *Concertos* proprement dits), et n'interviennent guère qu'en des poèmes symphoniques « à programme », comme par exemple pour le passage du *Violon solo* dans *Heldenleben*, de R. Strauss, dont j'ai parlé déjà.

A part cela, le rôle du soliste peut être de diverses sortes : 1<sup>o</sup> il chantera une mélodie entière, comme le *Violoncelle* de l'*Ouverture* du *Roi d'Ys*, ou celui de l'*Elégie* de Massenet :

Massenet. *Les Erinnyes* (*Elégie*).

On citerait aussi le *Solo de Violon* du *Prélude du Déluge* de Saint-Saëns. — Dans ces exemples il s'agit surtout de l'*expression individuelle* qui résulte de l'exécution d'un *chant expressif*, pour un *seul instrument* : le musicien a jugé (non sans raison) que cette expression d'un *soliste* prenait ainsi davantage d'accent (1) la question « timbre » n'intervient pas en *première ligne*.

2<sup>o</sup> Mais dans beaucoup d'autres occasions ce timbre joue un rôle important. Il est certain que la *sonorité* du *solo* se détachant sur les reste des *Cordes* (ou sur les *Bois*) est *plus pénétrante* que celle d'un ensemble; ce qu'elle peut avoir parfois d'un peu grêle ne constitue pas un obstacle à sa réussite. Et les gambades rapides du Violon, dans le *Capriccio español* de Rimsky-Korsakoff, perdraient leur incisive désinvolture jouées par tous les pupitres (voir l'exemple cité plus haut, de l'emploi des doubles cordes au *Violon solo*).

3<sup>o</sup> Dans la même intention, les compositeurs modernes écrivent assez souvent des *Soli de Cordes* (*Violon*, *Alto*, ou *Violoncelle*) au milieu d'un accord de *Bois*, ou même à l'unisson de certains de ces instruments à vent, pour en « corser » le timbre. Ces *Soli* jouent alors, à peu de chose près, le rôle d'un *Hautbois* ou d'un *Cor anglais* (ou d'un *Basson* dont le volume serait plus mince). — Nous en donnerons des exemples, lorsque le moment sera venu d'étudier les mélanges *Bois et Cordes*.

(1) Parfois aussi le *Violon solo* se contente de faire le *contrepoint* d'un *chant vocal* — ainsi, dans la célèbre *Romance du Timbre d'Argent*, de Saint-Saëns (« le Bonheur est chose légère »), exemple que je citerai un peu plus loin.

4° Et rien que dans un *ensemble de Cordes*, il est certain que *quatre Violoncelles soli* doublant les notes d'un accord d'Altos et Violons, rendent son timbre infiniment plus expressif. Ainsi également les *deux Violons soli*, vers la fin du *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, confèrent à l'ensemble de la sonorité un caractère intime et « pénétrant », que nulle autre disposition ne donnerait. Et de même pour le Chant des *trois solistes* qui, dans *Nuages*, répond à la *Flûte*.

5° Enfin, le *Quatuor Solo* (deux *Violons*, *Alto* et *Violoncelle*) a trouvé plus d'une fois l'occasion de figurer au milieu de l'orchestre, aussi bien au théâtre qu'en des œuvres symphoniques.

Notes supplémentaires sur les *Soli* du *Quatuor*.

Le son *plus pénétrant* d'un *instrument à cordes solo* ressortira mieux : 1° sur des *Cordes en sourdine*, le soliste étant, le plus souvent, sans sourdine (1); 2° au milieu de *Bois*, ou même avec des *Cors*; 3° on peut aussi « corser » un chant de Violons par l'adjonction d'un ou deux *Violoncelles soli*, — parfois aussi par deux *Violes d'amour* (s'il s'agit d'un *pp* des Violons) ou même par un *Alto solo à l'aigu*, jouant avec une nuance plus accentuée que celle des Violons. — J'ai dit le caractère assez accusé, assez intense des *Cordes en soli* jouant avec des *Bois* et des *Cuivres* dans certaines œuvres de Darius Milhaud (2); le moyen est à retenir — à condition d'écrire les instruments à vent avec assez de légèreté pour qu'ils ne couvrent pas, et que leur volume ne semble pas trop disproportionné.

Notons l'alliance très normale, excellente, du *Violon solo* et de la *Flûte à l'aigu*, soit :



soit avec la disposition inverse :



Le mélange de *Sourdines* et de *Sons ordinaires* (3) 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 :

4 V. soli, sans sourd. et 2 Violes d'amour (ou 1<sup>er</sup> pup. 2<sup>ds</sup> V.)

V. I pup. 3 4 div. pup. 5 6 div.

V. II div.

A. div 1<sup>er</sup> pizz., 2<sup>ds</sup> arco

3 Vc. soli, des 2<sup>ds</sup> Vc.

C.B. 2<sup>ds</sup> ppp pizz.

Ch. Kœchlin.

*En mer, la nuit* (d'après *La Mer du Nord*, de H. Heine).

(Tous les instruments à Cordes avec sourdines, sauf les 4 V. soli, les Violes d'amour, et les 1<sup>er</sup> Altos).

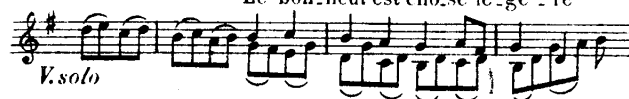
Voici maintenant des exemples de ces *diverses utilisations des Soli de Cordes*.

Pour le Violon :

Chant

Le bon. heur est chose lé - gè - re

(Rôle contrapunctique de l'instrument soliste).



C. Saint-Saëns. *Le Timbre d'argent* (Romance).

(Avec glissando de Harpe en accord de septième diminuée, sur si dièze).

2 V. soli

V. I + Fl. (pp)

Fl. (pp)

C.A. (pp)

Cl. (pp)

Fag. (pp)

C.B. pizz.

Rimsky-Korsakoff. *Sniégouroitchka* (Chœur des fleurs).

(Ceci est l'accompagnement d'un chœur avec solo de soprano: on notera que 2 *Violons soli* suffisent pour la *doublure à l'Octave supérieure*. Remarque aussi l'usage du *Cor Anglais* pour le *si dièze*, bien plus doux que le *Hautbois* à cette tessiture, et se fondant mieux avec les *Flûtes* et *Clarinettes*).

(1) Mais on a déjà, vu que, même avec sourdine, l'Alto ou le Violon solo à l'aigu peut s'entendre par dessus un *pp* des Cordes (ayant également la sourdine, bien entendu).

(2) En général, alors, les parties des Cordes Soli sont différentes de celles des Bois.

(3) J'ai déjà cité un exemple où la moitié des Cordes joue sans sourdine, et l'autre moitié avec la sourdine (Ch. Kœchlin, les *Bandar-Log*, — voir : *Emploi de la sourdine*).

Dans *l'Enfant et les Sortilèges*, Ravel écrit 3 *Violons soli* (avec sourdines) pour se joindre à des tenues de *Clarinettes* et *Bassons*, le tout accompagnant la voix ; le timbre des *Violons soli* donne un accent tout particulier aux « rencontres de notes » qui se produisent entre Cordes et Clarinettes. Je cite entier ce passage ému et subtil, souvenir (voulu) de Gabriel Fauré, que peu de musiciens auraient à ce point réussi :

(Andante)

Cl.  
Fag. 2º  
3 V. Soli (avec sourdine)  
Chant  
Toi, le cœur de la ro - se, Toi, le parfum du lys blanc — Toi, tes mains et ta cou.

Fag. 1º  
ron - ne, tes yeux bleus — et tes joy - aux —

M. Ravel. *L'Enfant et les Sortilèges*  
(p. 97-98).

Parfois les soli sont employés pour une sonorité frêle et légère, que l'on n'obtiendrait pas aussi caractéristique avec la totalité des violons, même divisés :

Mélisande  
Je me rap - pel - le, j'y suis al - lée ce matin ramasser des coquilla - ges  
Cl. A.  
V.I. deux à chaque partie  
p doux et expressif  
pp doux et soutenu  
Vc. solo

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande*  
(p. 122).

*Violon solo à l'8<sup>ve</sup> des autres.* — Avec usage du *Quatuor solo* pour garnir la sonorité un peu sèche des *pizzicati* :

1<sup>er</sup> V. solo (poco f)  
2<sup>d</sup> V. solo  
A. solo  
Vc. solo  
V.I. pizz. unis  
A. pizz. unis  
Vc. pizz.  
C.B. pizz.  
avec les 2<sup>ds</sup> V.

C. Saint-Saëns. *Prélude du Déluge* (p. 6).

*Violon solo dominant, à l'aigu :*

Ch. Kœchlin. « *The Seven stars' Symphony* » I. Douglas Fairbanks (« *Le voleur de Bagdad* »).

V. solo 8  
mp

4 1ers V. avec sourd.

sons harmoniques  
V.I  
V.II  
Vc.

Fl. pp

Fag. + 2 Altos soli (sans sourd.)

pizz. V.I  
V.II div. A.

3 Vcelles soli (sans sourd.)

Vc. pizz. unis

une Cymb. ppp (bag. éponge)

très vibrant mf

*Violon solo en sons harmoniques, dialoguant avec la petite Flûte :*

Picc. dolce

Fl. 1º

Fl. 2º

V.I solo 8

sons harm.

Harpe

Vc. pizz.

loco

Rimsky-Korsakoff. *Capriccio Español* (page 69).

*Violon solo jouant un rôle analogue à celui du Hautbois, et d'un caractère très expressif :*

V. solo + Cl. à 2

molto espress.

V.I

V.II

Vc. + Cor

Altos

Fl.

Ob.

C.A.

Fag.

3 Cors

C.B. + C. Fag.

etc.

R. Strauss. *Don Juan*.

Pour l'Alto :

A. solo *mf espress.*

V.I *pp*

V.II *pp*

Cor *pp*

1<sup>ers</sup> Vc. *pp*

2<sup>ds</sup> Vc. pizz. *pp*

C.B. pizz. *pp*

C. Saint-Saëns. *Suite Algérienne* n° III. (*Réverie du soir à Blidah*).

(Noter les coups d'archet de l'Alto solo; remarquer aussi que les autres Altos ne jouent pas ici, afin que le timbre du *solo* se détache mieux).

A. solo *f ma p*

V.I div.

V.II

Vc. I

Vc. I

Vc. II

V.I div. en 2

V.II unis

Vc. tutti

C.B.

Cl.

Cors *pp*

Fag.

C. Saint-Saëns. *Suite Algérienne* (p. 59) (*Réverie du Soir*).

(L'Alto solo sort parfaitement sur les cordes avec 2 Cl. et 2 Fag.).

Ch. Kœchlin. 4<sup>e</sup> des *Sonatinas françaises* (*L'Apothéose des petits pauvres*).

Tous avec sourdine.

A. solo *p*

V.I

V.II

Vc. solo *pp*

2 Altos Soli, avec Vc. Solo.

1<sup>er</sup> A. solo

2<sup>d</sup> A. solo

Vc. solo

Vc.

+ C.B. *8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>*

E. Chabrier. *Le Roi malgré lui* (1<sup>er</sup> Acte, page 112).

Pour le Violoncelle :

(Andante)

Vc solo

2 Vc. soli à chaque partie

2 C.B.

R. Wagner. *La Valkyrie* (1<sup>er</sup> acte).

(Le Violoncelle solo intensifie l'expression des 1<sup>ers</sup> Violons, sans prendre le rôle accaparant qu'auraient tous les Violoncelles à l'unisson des 1<sup>ers</sup> V.).

(+ Flûte *8<sup>a</sup>*)

1<sup>ers</sup> Violons + Vc. solo

H. Berlioz. *L'Enfance du Christ* (duo de la 1<sup>re</sup> partie).

Flûte solo, *pp*  
une Hp.  
Cor Hp.  
Cor  
V.II div.  
*pp* A div.  
4 Violoncelles soli  
Marguerite  
Il m'ai - me Il m'ai - me

Gounod. *Faust* (acte du Jardin).

Ascanio  
1<sup>er</sup> Vc. solo  
Violoncelles soli 2<sup>o</sup>  
3<sup>o</sup>  
4<sup>o</sup>  
Vc. pizz.  
C.B. pizz.  
C.B.  
En ton amour ma foi pro - fon - de a dans mon cœur ou - vert les cieux

C. Saint-Saëns.  
*Ascanio* (Quatuor).

Emploi du Quatuor à Cordes solo :

V.I *p espress.* solo  
V.II solo  
A. solo  
Vc. solo

M. Ravel. *L'Enfant et les Sortilèges* (p. 3).

(Dans tout le début de cet ouvrage, Ravel n'a recours qu'aux soli des Cordes; les tutti ne jouent que beaucoup plus loin).

V.I solo  
V.II solo *pp*  
A. solo  
Vc. solo  
*pp*  
Il se fait tard adieu! Quoi! je t'im - plo - re en vain

Gounod.  
*Philémon et Baucis* (1<sup>er</sup> acte,  
« Mélodrame »).

(Le Quatuor solo est plus expressif, plus intime aussi que l'ensemble des Cordes; en outre il reste d'une sonorité discrète qui ne couvre pas le parlé).

V.I solo *p*  
V.II solo  
Alto solo  
Marguerite  
Faust  
Cor  
Il se fait tard adieu! Quoi! je t'im - plo - re en vain

Gounod.  
*Faust* (duo de l'acte  
du Jardin).

Dans le *Déluge*, toute la première partie est orchestrée pour les Cordes seules; alors le Quatuor des solistes peut y jouer le rôle qu'assument les Bois en d'autres orchestrations (voir, plus haut, l'exemple déjà cité, du V. solo à l'Octave des 1<sup>ers</sup> Violons, avec les tenues des autres soli — V.II, A., Vc., complétant les pizzicati des autres instruments à Cordes).

Quant à l'usage de deux ou plusieurs *Soli des Cordes* pour une mélodie (ou pour une réalisation d'accords), signalons :

2 Ob.  
V. solo  
Vc. solo

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (5<sup>e</sup> acte p. 391-392).

les soli sans sourdine

V. solo  
A. solo  
Vc. solo  
2 Cors avec sourd.  
V. II div.  
A. div.  
Cordes avec sourdine  
Vc. div.  
C.B.

Cl. Debussy. *Nocturnes* (n<sup>o</sup> 1. *Nuages*).

4 1ers V. soli sans harm.  
Ob. I? dolciss.  
2 Cl.  
Alto solo  
Fl.  
Vc. div.  
2 V. soli  
2ds V. div.  
A. pizz.  
Vc. pizz.

Ch. Kœchlin. *La Forêt païenne*, ballet (n<sup>o</sup> 1).

*Soli servant de fond à la résonnance de la Harpe :*

2 1ers V.  
2 2ds V.  
Altes soli  
Vc. solo  
Hp.  
Timbale

A. de Castillon. *Renouveau* (poème d'Armand Silvestre) (Orch. par Ch. Kœchlin).

Belle sonorité de Cordes, pleine quoique composée de *Soli du Quatuor*, et sans lourdeur malgré les notes graves :

1er V. solo  
2 Altos soli  
3 Vc. soli  
Vc. 3  
C.B. pizz.  
1 C.B. arco

Massenet. *Werther* (p. 332).

*Emploi d'un nombre restreint de pupitres.* Les derniers exemples précédents nous conduisent à parler du cas, aujourd'hui fréquent, où l'on préfère ne pas utiliser la masse entière des Cordes. Cette « restriction » n'était pas inconnue des anciens maîtres; néanmoins, comme en général il n'y avait pas beaucoup de Violons, ni surtout d'Altos, on avait moins de raisons qu'aujourd'hui de n'employer que la moitié, le tiers, le quart même des exécutants. (J'ai signalé déjà que pour les Symphonies de Mozart et de Haydn il serait préférable, en bien des occasions, de ne point faire jouer toutes les Cordes). — Quoi qu'il en soit, plusieurs œuvres modernes (et notamment *Pelléas et Mélisande*) montrent de très utiles réductions du nombre de pupitres. C'est affaire de sentiment, et de « qualité » du son, plus encore que de « quantité ». Lorsque Debussy accompagne des phrases timides de *Mélisande* par quelques Violons seulement (en opposition à la masse totale du Quatuor pour Golaud) il fait preuve d'un juste et subtil discernement dont l'oreille de l'auditeur, sans analyser le moyen, apprécie la réussite.

Mais il y a des exemples antérieurs de cet usage d'un petit nombre de pupitres. Nous citerons notamment :

(2 pupitres pour chaque note de l'accord).

G. Bizet. *L'Arlésienne* (*Carillon*).

1<sup>er</sup> V. - 10<sup>e</sup> pup. - 9<sup>e</sup> pup. - 8<sup>e</sup> pup. - 7<sup>e</sup> pup. - 6<sup>e</sup> pup. - 5<sup>e</sup> pup. - 4<sup>e</sup> pup.

Vc. - 6<sup>e</sup> pup. - 5<sup>e</sup> pup. - 4<sup>e</sup> pup.

(Diminution progressive du nombre des pupitres de 1<sup>er</sup> V. et de Vc.).

G. Bizet. *L'Arlésienne* (*Minuetto*)

Quant à des partitions plus récentes, on pourrait signaler :

(L'indication « un par pupitre » équivaut à n'employer que la moitié des Violons, et c'est plus simple que de spécifier « la moitié des pupitres »).

V.I (un par pup.)

(V.II un par pup.)

A. div.

Fl.

Cl. B.

C.B.

A. Roussel. *Aeneas* (p. 80).

2 pup. Altos

2 pup. Vc.

2 pup. Altos

2 pup. Vc.

2 pup. C.B.

Harpe 1<sup>re</sup>

Harpe 2<sup>e</sup>

Cl. Debussy. *Le Martyre de Saint-Sébastien* (. 104).

Il resterait enfin à parler des morceaux écrits pour **CORDES SEULES**, mais avec plusieurs pupitres de chaque catégorie. On s'étonne qu'il n'en existe pas davantage, vu les nombreuses richesses que nous offre le *Quatuor d'orchestre*. Ne fût-ce que, simplement, à 4 parties réelles, la variété peut en être extrême pour qui sait écrire, — pour qui veut bien s'en donner la peine. Mais il est beaucoup plus facile de faire des gros effets en utilisant tous les groupes — Cordes, Bois, Cuivres, Percussion; et puis, nombre de musiciens sont hypnotisés par la magie du « pittoresque », — sans se dire que même aux Cordes seules on obtient parfaitement une couleur caractéristique.

De nos jours, il semble que la faveur revienne un peu vers ce genre dont l'austérité n'est qu'apparente et dont l'expression peut se faire infiniment diverse. La *Sinfonietta* d'Albert Roussel, la *Suite* de Bela Bartok pour Cordes et Percussion, devraient encourager tous les jeunes à marcher sur les traces de ces maîtres, si même ils n'en ont point l'envergure et la puissance.

Quant à des œuvres plus anciennes, je pense à la première partie du *Déluge*, (où Saint-Saëns s'est astreint à ne faire appel ni aux Bois ni aux Cuivres (1) — je pense surtout à cette très belle inspiration de Guillaume Lekeu, d'une profondeur, d'une maturité vraiment miraculeuses (il n'avait guère plus de vingt ans lorsqu'il l'écrivit) : l'*Adagio* pour *Instruments à Cordes*. Là sont mises en œuvre toutes les ressources d'écriture du groupe, — les divisions, les soli, les pizzicati mêlés aux arco, etc... Les Violons sont divisés en 4, les Altos et les Violoncelles en 2; en outre, il y a des parties de Violon solo, d'Alto solo, de Violoncelle solo. Nous en signalons ici trois passages :

G. Lekeu. *Adagio pour instruments à Cordes* (p. 7).

G. Lekeu.  
*Adagio pour instruments à Cordes* (p. 1.)

(Id.) (p. 1.)

(Violoncelle solo faisant un chant à la partie supérieure.)

(1) Afin de rendre plus formidable la seconde partie de son Oratorio, dans laquelle se déchainent toutes les puissances de l'orchestre, renforcé de

Dans l'œuvre du maître hongrois Bela Bartok, intitulée « Musique pour Cordes et Percussion », on voit les *Cordes* divisées en 2 groupes, ce qui permet un style concertant, l'un des groupes répondant à l'autre :

(Allegro)  
VI+II  
A. I  
Vc I  
C.B. I  
V. III + IV  
A. II arco  
Vc. II arco  
C.B. II arco

B. Bartók. *Musique pour Cordes et Percussion* (page 11).

Cette division permet d'écrire en quadruples cordes des accords très fournis ;

V. I V. III A. I + II  
(D) avec V. II et Vc. I + II  
C.B. tutti

(Id.) page 26).

**B. LES VOIX.** — Cette écriture polyphonique des VOIX, l'élève est supposé l'avoir étudiée déjà puisqu'il doit réaliser, précisément, à 4 parties vocales ses « leçons d'harmonie » et ses « fugues d'école ». Admettons qu'il ait acquis une certaine souplesse d'écriture et que ses lignes soient *chantantes*. Mais, d'une part, on lui a interdit *pour ces exercices scolaires* un grand nombre de moyens qui sont, aux voix, *excellents*, et dont la plupart ont été consacrés par des maîtres en la matière (ceux surtout des *xv<sup>e</sup>* et *xvi<sup>e</sup>* siècles, et d'autres encore aux *xvii<sup>e</sup>* et *xviii<sup>e</sup>*, par exemple Purcell, J.-S. Bach, Mozart); en revanche, d'autre part, on ne saurait nier que bien des passages de fugues ou de leçons d'harmonie primées aux concours ne « sonneraient » pas à l'exécution vocale (1) tandis qu'ils sont d'une meilleure sonorité aux Cordes, à l'Orgue ou au Piano. — Je vais donner quelques détails à ce sujet.

1<sup>o</sup> Les prétendues *licences* que l'on rencontre (à l'égard des Règles des Traités) dans maint chef-d'œuvre d'autrefois — comme aussi d'aujourd'hui — ne doivent pas être craintes. Il ne s'ensuit aucunement que *tout* puisse s'écrire aux Voix, et surtout n'importe comment; bien au contraire! avec le chant il y a mille précautions à prendre, notamment en ce qui concerne la difficulté d'intonation des passages chromatiques, et le gris que produiraient certaines notes maladroitement rapprochées. Il va de soi que ces précautions restent nécessaires et que les parties (quand elles ne sont pas écrites en tenues tranquilles) doivent *chanter* : que leurs notes ne s'en aillent pas au hasard et surtout, qu'elles ne se succèdent pas inutilement baroques, sans mélodie. Ce défaut peut à la rigueur être pardonné dans le cas de certaines réalisations orchestrales, mais une « belle écriture » est toujours souhaitable pour les instruments : elle l'est plus encore pour la voix humaine.

Seulement, la pureté de cette écriture ne tient pas du tout à l'obéissance aux règles de « l'Ecole », dont plusieurs ne sont que provisoires (2). On voudra bien se rappeler notamment que les anciens maîtres tenaient comme tout à fait usuelle, normale, la rencontre sur l'unisson, arrivant par la seconde, *même mineure*. On en trouve de nombreux exemples chez les musiciens du Moyen Age et du *xvi<sup>e</sup>* siècle; au *xviii<sup>e</sup>*, J.-S. Bach et Mozart n'ont pas craint d'écrire :

Sopr. 1<sup>o</sup>  
Sopr. 2<sup>o</sup>  
Contralto

J.-S. Bach. *Magnificat* (« *Suscepit Israël* »).

(Notez : l'attaque du C<sup>1<sup>o</sup></sup> (*sol* sous *fa dièze* du *si*), celle du 2<sup>e</sup> Sopr. (*la dièze* sur *si* du C.), la rencontre entre 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> S. à la 3<sup>e</sup> mesure, et l'unisson C. S. sur *fa dièze* arrivant par le *mi* du C.)

(1) Principalement pour des raisons d'équilibre imparfait des intensités : Basses trop graves = faibles; Ténors à l'aigu, trop accentués; Contralti souvent effacés par rapport aux Soprani et aux Ténors.

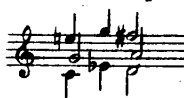
(2) On ajouterait — comme je le disais au 2<sup>e</sup> volume de mon *Traité de l'Harmonie* — que pas une seule de ces règles n'est absolue, ni sans exception,

Mozart. *Ave verum.*

(J'indique par des traits les *rencontres* interdites pour des leçons d'harmonie.

Bien entendu, ces « rencontres » du *Magnificat* de l'*Ave Verum* « passent » admirablement, aux voix (1).

Quant à la *fausse relation chromatique*, courante au *xv<sup>e</sup>* siècle, je ne vois pas qu'elle soit forcément mauvaise; il est permis de trouver celle-ci fort musicale :

Chœur des « *Syrènes* » du *Ballet de la Reine* (XVI<sup>e</sup> Siècle).

Je n'insiste pas sur la *simultanéité* de la note de passage et de la « note réelle » vers quoi se dirige la note de passage;

ceci :

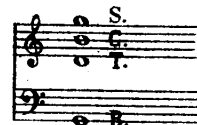


est excellent.

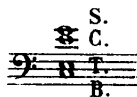
Pour les 7<sup>es</sup> ou les 9<sup>es</sup> consécutives, je dirai qu'évidemment « il y a la manière » : mais il est nombre de cas où elles sont fort bonnes, et pareillement l'échange « 7<sup>e</sup> contre 9<sup>e</sup> », ou inversement (2).

On peut même, à l'occasion, risquer des *secondes consécutives*; nous en citerons plus loin de Guillaume de Machault dont l'effet, à l'audition vocale, n'est aucunement désagréable; et certains compositeurs d'aujourd'hui ne craignent pas, même à vide, des 7<sup>es</sup> (a fortiori des IV<sup>es</sup>) consécutives.

2<sup>o</sup> En revanche, dans les fugues et les leçons d'harmonie « correctes », on ne songe pas toujours à ce que, réellement, donnent les voix. Souvent les Contralti, écrits trop bas, se trouvent en déséquilibre avec les Soprani et les Ténors. Parfois aussi les Basses sont trop loin des autres voix pour s'y fondre; un accord tel que celui-ci : s'il n'est exécuté que par des voix (sans le soutien de l'orchestre ou de l'orgue) n'est bon que dans une nuance *p* ou *pp*; déjà avec *mf*, les Basses sont un peu faibles en comparaison des T., C. et S.; pour un *f* la disproportion est plus grande encore.



D'autre part on utilise parfois, pour éviter des quintes, des doublures de la tierce d'où résultent des dispositions lourdes, par exemple :



Or, cette tierce T. B., chantée ainsi dans le grave, donne l'impression d'un poids considérable et ne se fond point aux parties de Soprano et Contralto; elle

ne serait admissible qu'en passant, et pour des raisons « contrapunctiques ». — Ce qui ne signifie pas que l'on ait tort de disposer en tierces les Ténors et les Basses, car tout dépend de la tessiture; et ceci est très sonore, sans la moindre lourdeur :

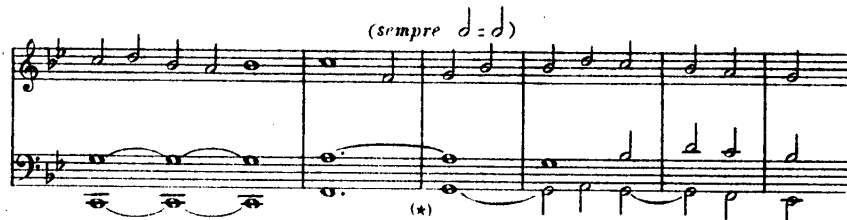


En somme, il faut toujours se reporter à la sonorité *réelle* des voix, non à la *théorique*: c'est en quoi la *réalisation* des chœurs (et celle même des soli) présente bien plus de difficultés qu'on ne le croirait *a priori*. Mais pour qui a l'expérience du chant, ces difficultés s'aplanissent... La question primordiale (et il en va de même pour les Bois), c'est de bien entendre les sonorités, les timbres des diverses voix aux diverses tessitures.

Pour résumer, nous dirons : à étudier de près certaines polyphonies des exercices scolaires, on y trouverait maintes erreurs au sujet de la bonne écriture vocale.

3<sup>o</sup> Mais il n'en reste pas moins que tous les moyens contrapunctiques et traditionnels, tels que *retards*, *imitations*, *rentrés de thèmes*, etc... sont en principe excellents. J'ai l'impression qu'avec l'actuelle liberté d'employer toutes les dissonances sans préparation, l'usage des *retards* tend à tomber en désuétude : ce serait dommage, car rien n'est expressif (dans un chœur autant qu'à l'orgue) comme ces secondes ou ces septièmes qui restent un moment en suspens... Quant aux « rentrées en imitations » que l'on écrivait au *xv<sup>e</sup>* siècle avec une maîtrise non dépassée depuis, il n'est

Suite de la note (2) de la page précédente. — pas même celle qui interdit les *Octaves consécutives*. En voici un exemple :

Guy Lambert. *Réalisation modale de la Messe des Morts.*

(\*) Ces Octaves *Fa-Sol* ont un caractère qui s'accorde à celui de la phrase, et (à cause du *la* tenu par-dessus) elles « passent » très bien, sans sonner plus creux qu'il ne faut.

De même :

Ch. Kœchlin. *Transcription du Cantique n° 31 de la Liturgie protestante.*

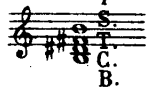
(1) Voir, plus loin, l'exemple d'une rencontre extrêmement hardie — comme toutes celles de Bizet — dans le *Quintette* de *Carmen*.

(2) Pour de plus amples détails sur toutes ces *pseudo-licences*, voir : Ch. Kœchlin, *Etude sur l'écriture de la Fugue d'école*.

aucune raison pour n'en point user encore : il ne faut jamais redouter l'apparence scholastique d'un moyen ; si l'on a réellement quelque chose à dire, rien de scholastique ne s'y manifestera (1).

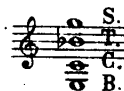
Les maîtres de la Renaissance, dont l'expérience était si accomplie en matière d'écriture chorale, savaient par l'accent d'une entrée de ténors, placée exactement là où il le fallait, dégager une émotion extrême. Et cependant ces réponses n'altéraient jamais l'homogénéité, la plénitude de l'ensemble. Ni leurs croisements non plus, dont ils faisaient un usage assez fréquent (entre C. et T., entre T. et B., parfois aussi entre C. et S.).

4<sup>o</sup> On notera qu'en général ces musiciens écrivaient en *disposition plutôt serrée*, ou dans tous les cas *point très espacée*. Il est certain que dans cet accord (*p* ou *mp*) :



le croisement ne porte pas atteinte à l'harmoni-

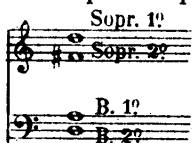
nie générale ; les Ténors chantant *fa dièze* en voix mixte se fondent aux *ré dièzes* des Contralti. Mais tout autre serait la sonorité de :



Les Ténors et Soprani domine- raient à l'excès ; l'ensemble serait

disparate (2). Une telle écriture ne se motiverait (et encore !) que par des mouvements *mélodiques*, les Ténors par exemple se trouvant y chanter la partie principale. — Je n'en conclurai point qu'il faille s'interdire toute disposition espacée (3), mais on fera bien d'étudier avec soin le *résultat vocal* qu'elle donne, surtout s'il s'agit d'accords en tenues assez longues (car dans ce cas l'oreille est plus exigeante en fait de sonorités homogènes et pleines).

Ce qu'on ajouterait enfin, c'est que la *cohésion* sera toujours meilleure entre des voix de tessiture voisine, et qu'on l'obtiendrait difficilement avec un accord à 4 parties pour : *Soprani divisés*, et *Basses divisés* (ce qu'à vrai dire on ne fera quasiment jamais, si l'on dispose d'un chœur). Il pourrait se produire, exceptionnellement, dans un « ensemble » de 4 solistes, la disposition suivante :

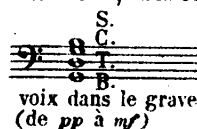


(Encore fera-t-on bien de ne l'écrire que pour une nuance modérée : *p*, ou à la rigueur *mf*, — car dans un *f* le *fa dièze* du 2<sup>d</sup> Sopr. sera toujours trop faible par rapport aux autres voix).

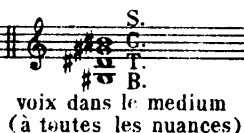
La « distribution » normale est celle à 4 parties (4) : S. C. T. B. ; parfois l'on écrit à 3 parties : Soprani + Contralti, — Ténors, — Basses. On peut avoir aussi : S., C., T. (surtout pour des passages plus légers) ; ou : C., T., B. (qui conviendra mieux à des tessitures graves). Nous verrons aussi, plus loin, un certain nombre d'exemples de chœurs pour *Voix de femmes*, — ou de chœurs pour *Voix d'hommes* ; les uns comme les autres sont tout naturellement plus homogènes encore que les chœurs de formation *mixte* (c'est-à-dire, ceux où se mélangent les voix d'hommes et les voix de femmes). Mais les chœurs mixtes peuvent être excellents.

D'une façon générale on peut dire que si les voix sont chacune dans une tessiture analogue, le résultat s'affirme mieux fondu (et plus « naturel », surtout) que celui d'un croisement malhabile tel que :

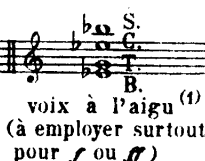
Ainsi l'on aura :



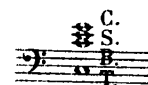
voix dans le grave  
(de *pp* à *mf*)



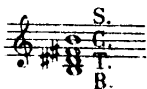
voix dans le medium  
(à toutes les nuances)



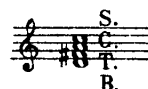
voix à l'aigu (1)  
(à employer surtout  
pour *f* ou *sf*)



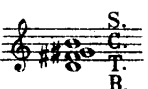
Mais cette analogie des tessitures n'est pas absolument nécessaire, et l'on écrit très bien (quoique les Ténors et les Basses soient alors dans un registre plus élevé que les Soprani et Contralti) :



et



ou

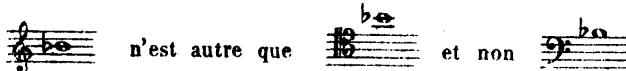


(1) Debussy lui-même n'a pas craint ce genre d'imitations, dans son chœur *a capella* sur le Rondel de Ca. d'Orléans : « Yver, vous n'êtes qu'un vilain... »

(2) Egalement pour éviter l'impression du disparate, et ce qu'il donne d'illogique, d'incohérent, on évitera de croiser Basses et Contralti : disposition seulement acceptable (à la rigueur) si l'orchestre ou l'orgue double solidement les parties vocales.

(3) L'accord précédent serait possible en faisant chanter le *si bémol* par les Contralti, et le *do* par les Ténors

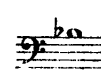
Je rappelle que dans tous ces exemples les Ténors sont écrits en notes réelles ; ainsi le *si bémol*



n'est autre que

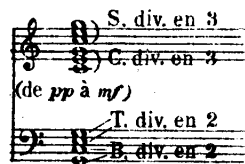


et non



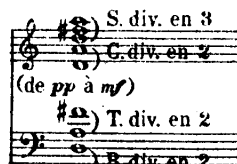
(4) Il est entendu que l'on peut écrire polyphoniquement, pour les voix, à un nombre quelconque de parties — dans tous les cas, au moins jusqu'à 8 parties. (Certains musiciens du xvi<sup>e</sup> siècle, ainsi que je le dirai plus loin, ont été même jusqu'à un très grand nombre de parties réelles, — mais sans grand intérêt musical.) On peut aussi procéder par doubles chœurs, ou même par triples chœurs : comme également par oppositions (ou réunions) entre chœur et ensemble de solistes.

Un style plus harmonique, rappelant celui des accords de Bois, n'est pas impossible, surtout si le chœur joue un rôle d'accompagnement secondaire. On pourrait même — quoique cela ne se fasse point, en général — étager un accord en divisant les voix, ainsi par exemple :

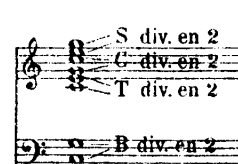


(de *pp* à *mf*)

ou



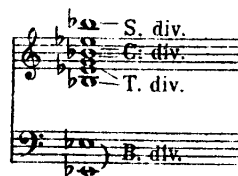
(de *pp* à *mf*)



(de *pp* à *f*)

(le *Ré* étant doublé par des basses de l'orchestre si le chœur doit chanter *mf*)

On peut écrire encore, avec le haut dégagé, et le médium bien garni :



(mi bémol grave à ne pas écrire dans le cas d'un *f* ou *ff*)

Tous ces conseils, évidemment, concernent plutôt le *style harmonique*; mais ils restent valables (au moins dans une large mesure) en matière d'*écriture contrapunctique* (1). Car si la force et l'accent d'un thème, rentrant bien à propos, compensent ce que peut avoir de creux, *en soi*, la sonorité simultanée, mieux vaut de toute façon que cette sonorité simultanée ne laisse pas trop à désirer. On ajoutera que nos remarques sur l'homogénéité ne dépendent pas du *genre d'accords*, et s'appliquent aussi bien au cas de certaines agrégations « modernes », celles notamment par *quartes superposées*. Soit dit en passant, la *quinte à vide* (surtout dans le grave) est fort belle avec les voix, — ce que savaient bien les maîtres de jadis; et la *quarte à vide* n'est pas à dédaigner non plus, ni la réunion de *plusieurs quartes superposées* (on en verra des exemples). Claude Debussy, André Caplet, Maurice Ravel ont employé des *quintes successives*, et de la plus heureuse manière. Sans préjudice de toutes les « licences » et « rencontres de notes » telles que nous en avons déjà signalé. On trouvera dans *la Sulamite*, de Chabrier, un *ré bécarré* (appoggiature de *mi bémol*) en même temps que *ré bémol* (septième de dominante sur *mi bémol*); et l'ode *A la musique* se termine sur un *la aigu* des *Soprani*, appoggiature non résolue (d'un *sol*, sous-entendu).

Que de façons diverses de réaliser les accords ou de distribuer les parties! Un chœur peut être tout entier monodique (à l'unisson, ou en octaves); — il peut à lui seul constituer une polyphonie, sans l'orchestre, — ou bien il sera doublé par cet orchestre; — il peut encore (chose plus rare) faire appel aux instruments pour compléter sa réalisation harmonique; ou parfois aussi la partie instrumentale viendra s'ajouter en contrepoint. — Outre l'utilisation des réponses en imitations, il est celle encore des chœurs constituant, sous un solo vocal, une sorte d'accompagnement orchestral...

Je ne saurais énumérer toutes les manières d'utiliser les voix; il vaudra mieux procéder par des citations. Rappelez-vous, simplement, que cette étude est loin d'être complète: il n'y faudrait pas moins qu'un ouvrage spécial, un *Traité de l'écriture vocale à plusieurs parties*. Les pages que nous insérons dans le présent *Traité de l'orchestration* ne sont qu'un abrégé. On espère qu'il suffira pour aider l'élève à la connaissance du Passé comme pour guider son intuition vers l'Avenir.

Avant les exemples de *Chœurs*, il nous paraît logique d'étudier l'écriture des *Duos, Trios, Quatuors, Quintettes*, etc... Encore qu'il ne puisse y avoir aucune règle précise (parce que les cas et les expressions varient avec les paroles, avec les situations dramatiques, etc.) certains usages sont à noter.

Inutile de s'attarder aux *Chants non accompagnés* — monodies pures, — telles que dans *Carmen* la *Chanson de route* de Don José :



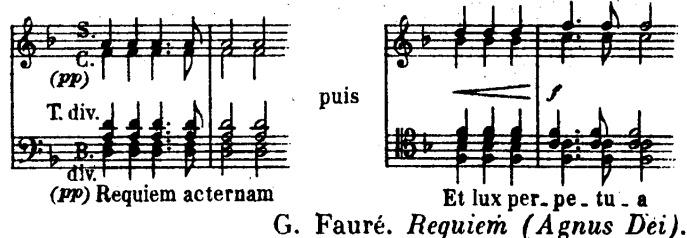
ou, dans *Ascanio*, cette charmante cantilène :



C. Saint-Saëns. *Ascanio* (p. 166).

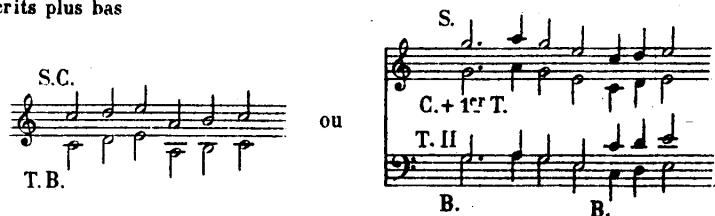
En cela, nulle *difficulté d'écriture*: il ne s'agit que de trouver une mélodie se suffisant à elle-même, — ce qui d'ailleurs n'est pas donné à tout le monde (2).

(Suite de la note 4, page 87). — Parfois aussi l'on divise les Basses et les Ténors, sans diviser les Soprani et les Contralti: on obtient de la sorte, en écriture serrée, des sonorités très pleines, et dans toutes les nuances (à condition de placer T. et B. suffisamment à l'aigu dans le cas d'un /):



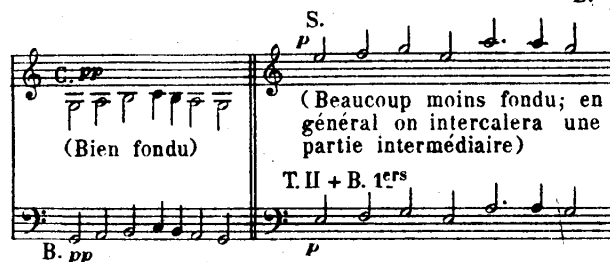
G. Fauré. *Requiem* (*Agnus Dei*).

(1) On étudiera plus loin des exemples de croisements; on parlera aussi de la sonorité si particulière des *tenors à l'aigu*, dans un chœur où ils semblent parfois chanter au-dessus des S. et des C., bien qu'en réalité écrits plus bas



(2) Il faudrait parler aussi des *monodies en octaves*, telles que

qui sonnent pleines et solides, à toutes nuances. — Et je signale aussi la possibilité de mélodies à 28<sup>ves</sup> de distance; bien que ce ne soit guère l'usage, il est très possible d'écrire



On citera plus loin, au sujet des *Tessitures*, des passages à 3 octaves (voir exemples de *Midi*, poème de L. de Lisle, chœur de Ch. Kœchlin).

DUOS. Diverses dispositions possibles, que nous étudierons l'une après l'autre :

1<sup>o</sup> TÉNOR ET SOPRANO. C'est le cas le plus fréquent, du moins au théâtre : ce sont les voix de la plupart des rôles de premier plan, — et de presque tous les « duos d'amour ».

Les intervalles entre la partie de Ténor et celle de Soprano ne sont, en général, pas considérables ; dans tous les cas, bien souvent, de moins d'une octave. Mais alors, par suite de la tessiture dans laquelle se trouve le Ténor, c'est lui qui semble avoir la ligne vocale principale, et il paraît *chanter au-dessus du Soprano*, ainsi dans ce passage de *Carmen*, avant déjà le *croisement* des voix :

Micaëla

Don José

G. Bizet. *Carmen* (1<sup>er</sup> acte, duo de Micaëla et don José).

(Intervalles de tierce entre T. et S. — C'est le ténor qui a le chant).

Et même avec l'intervalle de *sixte* entre T. et S., c'est bien souvent la partie de ténor qui s'impose à l'oreille, s'il n'a pas soin de chanter en voix mixte très douce. D'ailleurs la prédominance de cette partie peut être voulue pour des raisons expressives :

Juliette

Roméo

Gounod. *Roméo et Juliette* (Duo du 2<sup>d</sup> acte).

(Ici, c'est le ténor qui a la partie la plus significative).

De plus grands intervalles que l'*octave* peuvent se rencontrer, mais alors le plus souvent pour des raisons contrapunctiques, ainsi que le feront comprendre quelques exemples :

(Ligne mélodique au soprano.)

Micaëla

Don José (notes réelles)

G. Bizet (*Carmen*. 1<sup>er</sup> acte). (Id.).

(L'intervalle de deux octaves entre le *sol* du S. et du T., sonne très bien ici, à cause des mélodies chantées par les voix ; en tenues cela serait mal fondu).

De même :

Micaëla

Don José (notes réelles)

id.

(Ligne mélodique au T. d'abord puis à la fois au S. et au T., le *Soprano* se trouvant réellement plus en dehors sur *sol*, *fa dièze*, *mi*).

Citons encore, du même genre :

Juliette

Roméo

Gounod.  
*Roméo et Juliette*  
(Duo du 1<sup>er</sup> acte).

Ténor d'abord, en dehors (*sol dièze*, *fa dièze*), puis Soprano (*mi*, *sol dièze*, *fa dièze*).

Juliette

Roméo

Id.  
(Duo  
« de l'alouette »).

Lorsque les deux voix ne sont pas écrites en mouvements indépendants l'un de l'autre, mais parallèlement, les intervalles sont en général plus petits que l'*octave* ; néanmoins l'*Octave* se rencontre parfois, ainsi dans *Le Rêve* :

Angelique

Felicien

S. I-II

Chœur et Orgue

A. Bruneau. *Le Rêve* (2<sup>d</sup> acte, p. 68-69).

Et dans ce duo du *Rêve*, de Bruneau, la candeur, la pure simplicité de la phrase s'augmente encore du fait de l'écriture « naïve », en octaves entre T. et S. — Cette terminaison en octaves est une pure trouvaille.

Parfois aussi les octaves s'emploient pour donner plus de *force* à la *ligne mélodique*, lorsque celle-ci se trouve au milieu de l'orchestre et accompagnée d'autres voix ; ainsi dans ce Quatuor vocal de *Roméo et Juliette* :

Juliette Sois — bé - ni

Gertrude

Roméo

Fr. Laurent

Gounod. *Roméo et Juliette*.

citons aussi :

Juliette

Roméo

à cette ardente i - vres - se à cette ardente i - vres se

Gounod. *Roméo et Juliette*  
(duo « de l'Alouette »).

La phrase gagne plus d'élan à cette écriture en octaves ; d'ailleurs le Ténor à la sixte du Sopr. se fût trouvé dans une tessiture trop tendue, — et à la dixième il était moins sonore.

Les octaves entre T. et S. sont employées souvent pour conclure avec toute l'« envolée » désirable :

Micaëla

Don José

ô souvenirs ché - ris, mamère je la vois

Quant aux *Dixièmes*, on en trouve parfois, mais non dans les *ff* :

Juliette

Roméo

ô — vo - lupté de vi - vre

Gounod. *Roméo et Juliette* (duo « de l'Alouette »).

Mais plus souvent les voix sont en *Sixtes* ; et c'est probablement l'intervalle qui donne la plus normale correspondance de tessitures entre S. et T. :

Juliette

Roméo

Nuit d'hy - mé - né - e —

Gounod. *Roméo et Juliette* (duo « de l'Alouette »).

Des intervalles plus rapprochés (nous avons déjà cité la *tierce*) sont parfaitement possibles, mais surtout de *mp* à *pp* ; ainsi pour la *seconde*, le ténor chantant avec la voix mixte :

(La partie du Ténor domine un peu, et cette voix semble chanter plus haut que le Soprano).

Marguerite

Faust

E - ter - nel - le

E - ter - nel - le ...

Gounod. *Faust* (duo « du Jardin »).

**2<sup>e</sup> TÉNOR ET MEZZO-SOPRANO, TÉNOR ET CONTRALTO.** Guère de différence avec les *Duos T. S.*, à cela près qu'on utilisera plus facilement les notes de *medium* de la *voix de femme* (qui, pour le Soprano, sont parfois un peu faibles contre le Ténor à l'aigu). On écrira donc et même *f* :

(M.S.)

Carmen

(T.)

Don José

si tu m'ai - mais

Qui n'est-ce pas —

là bas là bas

Hé - las, hé - las ! pi - tié ! Car - men, — pi - tié

G. Bizet. *Carmen* (duo du 2<sup>e</sup> acte).

(Partie de ténor ayant l'expression *prépondérante* de ce passage, et d'autre part se trouvant *vocalement en dehors* ; mais la voix du mezzo-soprano reste assez sonore dans son *medium* pour n'être pas couverte).

Du même genre, le passage suivant, au 4<sup>e</sup> acte de *Carmen* :

*Carmen* *p* Pourquoi t'occu per en co re D'un cœur qui n'est

*Don José* *p* Carmen, il est temps en co re, oui, — il est temps en co re, ah, lais-se-moi, lais-se-moi

plus à toi —

te sauver, toi que j'a do re

G. Bizet (*duo du 4<sup>e</sup> acte*).

es duos TÉNOR et CONTRALTO donnent assez facilement une excellente fusion des voix. Ainsi, dans *la Lyre et la Harpe*, notons ce passage très harmonieux :

*Cto* *(p)* L'amour di vin défend de la haine in-fer-na le

*T.* L'a-mour di vin défend de la haine in-fer-na le

Basses de l'orchestre

C. Saint-Saëns. *La Lyre et la Harpe*.  
(n<sup>o</sup> IX).

Et les tierces sont excellentes :

*C.* *(p)* com-me deux ex-i-lés du ciel

*T.* com-me deux ex-i-lés du ciel

*(pp)* puis : comme deux ex-i-lés du ciel

(*id.*)

Dans la demi-teinte, et avec une voix de Contralto bien timbrée, celle du Ténor (chantant *p*) s'y fond admirablement, surtout en *tierce* ou en *seconde*. L'unisson même reste très possible.

3<sup>o</sup> SOPRANO ET BARYTON. Moins fondu qu'entre *Soprano et Ténor*; néanmoins certaines dispositions rapprochées restent possibles quand elles contiennent des notes que le Baryton peut chanter *p*.

Un *f* de Soprano dans le *medium* avec Baryton *f* à l'aigu, ne donne pas de bons résultats, à cause des intensités trop inégales (Baryton puissant, Soprano sans grande force). En revanche la disposition en *Octaves*, entre

est meilleure *f* (ou *mf*) que *p* ou *pp* (pour les nuances *p* des notes hautes du Baryton, elles sont d'une exécution assez difficile et l'on devra toujours compter qu'avec la voix mixte il n'a guère de force). — Les dispositions écartées, par

exemple entre *Ré* ou *Mi* du Soprano

et *Sol* ou *La* du Baryton

restent *sonores*, mais elles n'ont guère d'homogénéité : les voix ne se fondent pas. Il en résulte qu'elles conviendront mieux à un style contrapunctique.

Ce style, avec des *réponses*, et l'intérêt des *mouvements mélodiques*, autorisera des *intervalles considérables* et l'on oubliera le manque de cohésion entre les voix :

*Soprano* de us dominus Do mi-nus il-lux-it

*Baryton* De us dominus et il-lux-it no bis

no bis

Do mi-nus

C. Saint-Saëns. *Oratorio de Noël* (p. 17).

D'un excellent effet, l'exemple précédent est à chanter avec une voix assez soutenue (tessiture de baryton moins élevée que ceux de Chabrier : *Harald*, de *Gwendoline*, et *Henri de Valois*, du *Roi malgré lui*).

Dans un *pp*, Chabrier écrit indifféremment, entre *Baryton et Soprano*, des intervalles assez éloignés, ou très rapprochés; mais pour les intervalles rapprochés il faut nécessairement cette nuance *pp*, et le Baryton devra chanter *en voix mixte les fa, fa dièze, sol*.

Intervalles rapprochés:

*Gwendolines* (S.)

*Harald* (bar) (Bien fondu si le baryton peut chanter très doux)

E. Chabrier. *Gwendoline* (Duo du 2<sup>d</sup> acte).

Intervalles éloignés, par renversement de la dis-  
position précédente:

*Gwendoline*

*Harald* (Disposition moins fondue, étant donné l'écart des voix, mais qui reste bonne parce que l'orchestre intervient pour combler le vide).

(Id.).

(Disposition moins fondue, étant donné l'écart des voix, mais qui reste bonne parce que l'orchestre intervient pour combler le vide).

Citons encore, très rapprochés :

*Alexina*

*Henri*

Nos doux ser-ments

puis

(*pp*)

(Le Baryton chantera ici en voix mixte et cela s'arrangera très bien ainsi).

E. Chabrier. *Le Roi malgré lui* (Duo « de Venise »).

(Bon si le Soprano a suffisamment de *medium* et si le Baryton chante *pp*).

Entre SOPRANO et BARYTON la *sixte* est assez courante; la *dixième* ne sonne pas mal (de *pp* à *p* dans le *grave*, de *pp* à *mf* dans le *medium*; de *mf* à *f* à l'*aigu*). Chabrier dispose ainsi les voix :

*Alexina*

(*pp*)

*Henri de Valois*

et, en renversement:

(*pp*)

E. Chabrier. *Le Roi malgré lui* (Duo « de Venise », p. 228-230).

Ces deux passages sont également réussis; ils se chantent dans la douceur, *mais pas éteint*. Dans le 1<sup>er</sup> le Baryton domine un peu et le Soprano dans le second. Et c'est bien là ce qu'il faut, puisqu'alors ils ont le thème mélodique.

Mais, de toute façon, les duos *Soprano-Baryton* sont certainement les plus difficiles à bien écrire. Et souvent l'on se trouve à la merci des hasards plus ou moins heureux de l'exécution vocale, surtout dans le cas de notes hautes au Baryton, contre notes du *medium* au Soprano. C'est ainsi que le passage suivant, du *Roi malgré lui*, nous a toujours semblé d'une interprétation fort difficile :

(S.) *Alexina*

Voix

(Bar.) *Henri*

Orchestre

8<sup>a</sup> b<sup>2</sup>....  
C.B. pizz.

E. Chabrier. *Le Roi malgré lui* (Duo « de Venise », p. 231).

4° BARYTON ET MEZZO-SOPRANO (ou CONTRALTO). Réunion plus « logique » (à cause des caractères analogues de ces deux voix) que celle du Soprano et du Baryton. — Pour les intervalles et les nuances, on peut se reporter aux duos *Ténor-Soprano*, en comptant qu'il y a environ une quarte de différence entre Ténor et Baryton, entre Soprano et Contralto. — On a moins souvent (à cause de la nature des voix, et de la sorte de rôles que chantent les Contralti ou les Barytons) l'occasion de leur écrire les *pp* « tendres et langoureux » qui font les délices du public dans les duos *Ténor-Soprano*. Mais il n'est aucune impossibilité matérielle à traiter de la sorte les voix de Baryton et de Contralto; si d'ordinaire on ne le fait pas, c'est « simplement parce que ce n'est pas l'usage ». On aurait, dans le grave, des *pp* chauds, bien timbrés mais avec beaucoup de douceur, en écrivant par exemple :



Quelques citations suffiront :

*Margared*  
(M. S.)

Que la mer — em — porte vic-ti-mes et bour-reaux, qu'ils pé-ris-sent !

*Karnac*  
(Bar.)

Que la mer em — por — te vic-ti-mes et bour-reaux, qu'ils pé-ris-sent !

E. Lalo.

*Le Roi d'Ys*  
(3<sup>e</sup> acte, 1<sup>er</sup> tableau).

(Sonorité vigoureuse, pleine, bien équilibrée; la dixième de la 3<sup>e</sup> mesure est excellente, celle de la 1<sup>re</sup> aussi).

Pour des *f*, et malgré la puissance des notes « de poitrine » du Contralto, on écrira les voix à la 10<sup>e</sup>, à l'octave ou même à la sixte, plutôt qu'à la tierce ou à l'unisson, car dans ces derniers cas la Basse dominerait avec trop de force; mais la tierce peut s'écrire, surtout si le Baryton doit chanter une partie prépondérante :

*Dalila*

*Le Grand Prêtre*

C. Saint-Saëns. *Samson et Dalila* (2<sup>d</sup> acte).

De toute façon, l'on évitera (sauf pour des raisons contrapunctiques) de très grands intervalles, avec le Baryton dans le grave avec le M.-S. à l'aigu; mais l'octave reste excellente, et même dans la douceur, jusqu'à mi au moins (pour un baryton souple et n'ayant pas de peine à « monter ») :

*Anne*

*Henry VIII*

(1) (2) (3)

C. Saint-Saëns.  
*Henry VIII*, p.160).  
(Duo avec Anne de Boleyn).

(1) L'unisson et (2) la tierce sont ici d'une excellente sonorité, car les voix chantent *p*; en outre, le rôle d'Anne étant pour mezzo-soprano le *si* et le *ré dièse* graves sont bien timbrés : ils sortent parfaitement.

5° BASSE (ou BARYTON) et TÉNOR. D'une écriture facile; on évite seulement (sauf pour des raisons contrapunctiques, ou dans une intention humoriste) les grands intervalles, — supérieurs à la 10<sup>e</sup>. Les tierces et même les unissons peuvent être excellents. Parfois, dans le cas de certaines réponses, on pratiquera même des croisements :

A moi — les plai-sirs — les jeu — ne maî-tres-sés

*Faust*

*Méphistophélès*

Gounod.  
*Faust* (1<sup>er</sup> acte) (Duo de Faust et de Méphistophélès).

(Le croisement ici reste possible et l'oreille suit la ligne du ténor : 1° parce qu'elle a déjà entendu ce motif; 2° parce qu'il est doublé par l'orchestre).

Plus loin, l'on trouve :

(Faust)

(Méph.)

(même duo).

Citons encore :

C. Saint-Saëns. *Phryné*. (1<sup>er</sup> acte).

*Nicias*

Rien — sur la ter-re, n'est so-li-tai-re, rien sur la ter-re — n'est so-li-tai-re —

*Dicéphile*

Cé-li-ba-tai-re toujours austère dans ma maison

Ici, il y a *contraste* entre les deux voix, elles ne doivent donc pas se fondre l'une à l'autre.

6° SOPRANO et MEZZO-SOPRANO (ou DEUX SOPRANI). Sans aucune difficulté; tous les intervalles sont possibles, au moins jusqu'à la dixième,

Vous connaissez le joli duo de *Lakmé*; les tierces y sonnent excellentes :



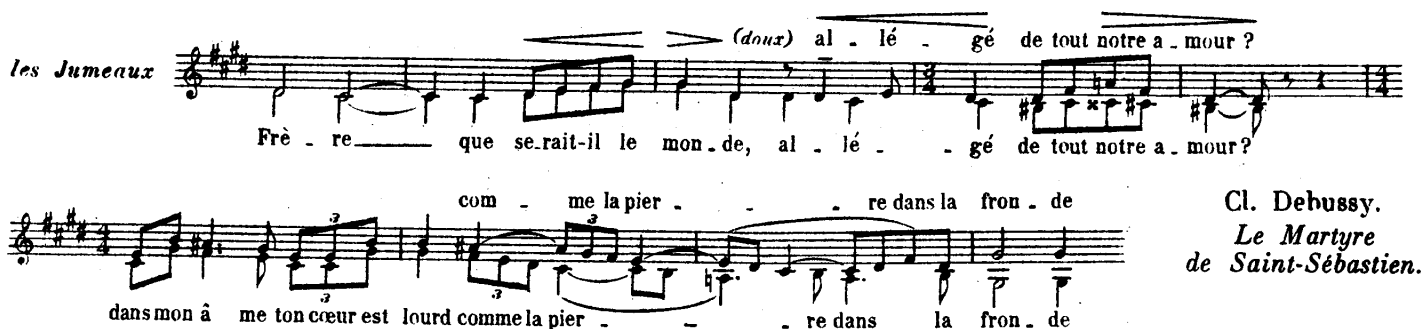
L. Delibes. *Lakmé* (1<sup>er</sup> acte).

Dans *Marie-Magdeleine*, Massenet utilise avec habileté les deux voix féminines :



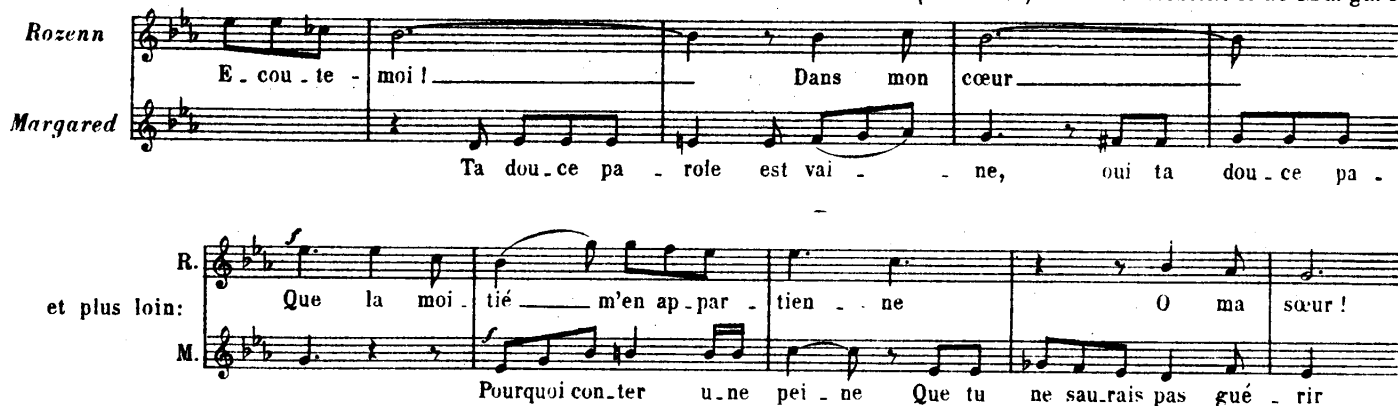
Massenet. *Marie-Magdeleine* (n° IX. Récit et Alleluia)

Et Claude Debussy écrit, dans le *Martyre de Saint-Sébastien*, cette phrase si émouvante :



Ces deux voix sont de même tessiture, le cas est assez rare; plus fréquemment l'on réunit *Soprano* et *Mezzo-Soprano*, comme par exemple dans le duo (bien connu) du *Roi d'Ys* :

E. Lalo. *Le Roi d'Ys* (1<sup>er</sup> acte, duo de Rozenn et de Margared).



(Sonorité bien équilibrée, chaque voix a sa place comme tessiture, et sans grande distance entre elles).

Il va de soi qu'avec un style librement contrapunctique, où l'intérêt réside surtout dans les lignes, on pourra écrire les voix de telle façon qu'il y ait entre elles des intervalles considérables; on se reportera aux indications et exemples donnés, à ce sujet, pour les Duos S.-T., ou S.-Baryton.

Et même sans que cela résulte des lignes, mais dans un style simplement harmonique, il n'y aurait aucun inconvénient à une douzième telle que :



TRIOS. Il en est de diverses sortes :

1° TROIS VOIX D'HOMMES. Rien de particulier quant à l'écriture, sinon ceci : quand le *Baryton* a le chant principal on fait bien d'écrire momentanément le *Ténor au-dessous*, comme cela se voit dans le *Trio* de *Faust* pour cette phrase de *Valentin* :



(*Faust*, ici, chante plus bas que *Valentin*).

On n'est donc aucunement tenu de respecter l'ordre (théorique) des voix; mais cette « infraction » doit être de courte durée. Dans le *Trio* dont il s'agit Faust prend « sa revanche » en montant au *sol*, puis au *si bémol* :



Pour cette sorte de *Trio*, souvent les parties se trouvent divisées en deux groupes, le Ténor ayant une phrase mélodique très en dehors, à laquelle répondent (ou qu'accompagnent) le Baryton et la Basse. Exemple :

Rossini. *Guillaume Tell* (2<sup>d</sup> acte. *Trio*).

Arnold Mon père — tu m'as dû mau — di — re, de remords mon cœur se dé —

Guillaume le remords le dé — chi — re, le remords le dé — chi —

Walther Son malheur lui ren — dra lui ren — dra ses ver —

— chi — re, ô ciel, — ô ciel, je ne te ver — rai plus, — je ne te ver — rai plus

— re le remords le dé — chi — re, Son malheur lui ren — dra etc.

— tus, le remords le dé chi — re, Son malheur lui rendra ses ver — tus

(1) Ici la Basse avec *si*, *si dièse graves* est un peu au second-plan, mais la sonorité générale de l'accord a peut-être plus de grandeur ainsi, et d'ailleurs l'orchestre soutient certainement ces basses.

2<sup>o</sup> TROIS VOIX DE FEMMES. Également ici, le *Mezzo* (ou *Contralto*) peut s'opposer, ou répondre, aux deux autres voix :

Frasquita Par — lez, par — lez ! Par — lez, par — lez ! di — tes nous qui nous ai — me — ra

Mercédès qu nous tra — hi — ra, Par — lez, par — lez ! Par — lez, par — lez, di — tes nous qui nous ai — me — ra

Carmen Tou — jours la mort ! — la mort ! la mort ! la mort !

Carmen (*Trio* « des cartes »).

On écrirait aussi les trois voix simultanément, en accords ou en contrepoints :

*f léger et gai*

Re — ve — nez, Guillot, re — ve — nez —

puis

Massenet. *Manon* (1<sup>er</sup> acte, *Trio*, p. 76).

(3 voix égales)

C. Saint-Saëns. *Proserpine* (2<sup>d</sup> acte).

3<sup>o</sup> DEUX VOIX DE FEMMES et UNE VOIX D'HOMME. Il ne faudrait point placer le Baryton trop loin du Second Soprano, si l'on veut un certain fondu entre les voix. Cependant l'on trouve chez Rameau une disposition assez écartée : elle reste très possible à cause de l'intervention des instruments :

Telaïre Phébé

Pollux

Orchestre

(1)

Rameau. *Castor et Pollux* (p. 134).

(1) Ici les *si bémol* et *la* de l'orchestre étaient bien nécessaires.

Dans le *Trio* du *Freyschütz*, la voix d'homme étant un ténor, il devient plus facile de la rapprocher des deux autres; on citera :

C.-M. Weber. *Le Freyschütz* (*Trio*).

Agathe  
Annette

Max

et

(f) (ceci est très sonore)

Disposition analogue, et très sonore également :

le ciel lui - mē.me qui voit ma dou - leur d'un tel blas - phē.me etc.

Arlette  
Diane

le ciel lui - mē.me qui voit son er - reur d'un cœur qui l'ai-me

Jean

le ciel lui - mē.me dé - truit mon er - reur, o rêve - que j'ai-me etc.

Orchestre

et 8<sup>a</sup>

8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>...

(Sonorité pleine et bien fondue, intense expression tragique du S. et du T.).

L. Delibes. *Jean de Nivelle* (2<sup>a</sup> acte, sc. 13).

Avec des nuances et un sentiment tout autres, on trouve encore la voix de Ténor assez près des S. et M.-S., dans ce charmant *Trio* de *Phryné* :

Phryné  
Lampito

pro-tè-ge-nous

Nicias

puis

Pro-tè-ge-nous!

Orchestre

flûte

(nuance *p*; très fondu si le ténor est un "ténor léger" d'opéra comique. E. Clément y faisait merveille).

C. Saint-Saëns.  
*Phryné* (2<sup>a</sup> acte).

4<sup>o</sup> DEUX VOIX D'HOMMES et UNE VOIX DE FEMME. En général, et comme dans les Cantates pour le Prix de Rome, il y a un *Ténor* et un *Soprano*, dont une *Basse* vient troubler (ou parfois bénir) les amours... Alors les deux voix aiguës chantent ensemble, à l'octave (ou en tierces, ou en sixtes), et la *Basse* procède par « réponses » :

Marguerite

An-ges purs, an-ges ra-di-eux Portez mon â-me au sein-des cieux

Faust

Viens! viens, quittons ces lieux Viens! viens, je le veux

Méphistophélès

Hâtons nous, hâtons-nous de quitter ces lieux, déjà le jour-en-vahit les cieux

Gounod. *Faust* (*Trio final*).

Mais on peut aussi bien réaliser des accords avec les trois voix en question, ou procéder par lignes contrapuntiques. Au 1<sup>er</sup> acte de *Samson* et *Dalila* se trouve un *Trio* admirablement écrit (B., T., M.-S.), d'où nous extrayons ce passage si vivant et si vocal :

Dalila  
(M.S.)

Et dépo-se-la sur ton cœur comme un sa-chet de douce o-deur

Samson  
(T.)

Ah! pi-tié, Sei-

le Vieillard  
hébreu  
(B.)

Ja-mais tes yeux n'auront as-sés de lar-mes Pour dé-sar-

M. E. 6.413



C. Saint-Saëns. *Samson et Dalila*  
(1<sup>er</sup> acte. Trio).

Dans un langage plus harmonique, Delibes écrit pour un *Soprano* et deux *Barytons* (bouffes) :

*Diane*  
Ah! je n'ai me que la guer - re, la guer - re, sans trê - ve, la guer - re, le

*Malicorne*  
*Beautreillis*  
A quoi bon fai - re la guer - re, la guer - re? Au dia - ble la guer - re ce

bruit en i - vrant!  
bruit dé - plai - sant!

L. Delibes. *Jean de Nivelle* (2<sup>d</sup> acte. Trio.  
Sc. 16).

Ici, il y a un assez grand espace entre le S. et les tierces des deux Barytons, mais celles-ci restent bien sonores et c'était certainement la meilleure écriture de ce passage (d'ailleurs soutenu par de l'orchestre). C'est un peu comme si deux bassons accompagnaient, non une flûte, mais une clarinette (flûte bien plus pâle et paraissant moins haut que le Soprano).

Citons encore, d'un style plus contrapunctique :

*Alexina*  
Quel le sur - pri - se! mon Français de Ve - ni -

*Henri de Valois*  
Dou - ce sur - pri - se, ma beauté de Ve - ni - se, douce sur pri - se!

*Fritelli*  
Tris - te sur - prise, tris - te sur -

pri - se!

E. Chabrier. *Le Roi malgré lui* (1<sup>er</sup> acte,  
pages 129-130).

Ce *Trio*, dans une demi-teinte légère, sonne parfaitement — malgré parfois un écart assez considérable entre le *Soprano* et le *premier Baryton*. — S'il s'agissait de *f* ou *ff*, il vaudrait mieux ne pas écrire la Basse dans ses notes les plus graves, et l'on garderait les trois voix chacune dans le *medium* (ou à l'aigu). — Pour des *p* ou *pp*, ou aura très bien des dispositions telles que les suivantes, qui peuvent convenir aussi à des nuances plus fortes :

(Possible *pp* ou *p*, mais discutable pour *f* sauf par mouvement contrapunctique.)

|              |              |                 |           |
|--------------|--------------|-----------------|-----------|
|              | Sop. ou M.S. | C <sup>to</sup> | Sopr.     |
|              | pp (ou p)    | de pp à mf      | de pp à f |
| T. ou Baryt. |              | de pp à mf      | T:        |
| B.           |              |                 |           |

QUATUORS. La formation la plus fréquente est : S., M.-S. (ou C.), T., B. Mais deux mots d'abord au sujet des Quatuors vocaux composés de 4 VOIX DE FEMMES ou de 4 VOIX D'HOMMES :

S. et C.  
(à 4)  
Cet o - gre, ce dia - ble, ce mon - stre effroy - a - ble veut fai - re l'ai - ma - ble

G. Verdi. *Falstaff*.

(voix en disposition rapprochée, sonorité bien fondue, et nullement lourde).

Plus loin, dans le même morceau, on trouve avec davantage d'espace entre les parties, et une « écriture » parfaite :

(Id.).

Il y a suffisamment d'homogénéité entre S., M.-S. et C. pour que l'on puisse adopter indifféremment des dispositions serrées, ou espacées; il faut seulement que les parties soient bien écrites et que la sonorité « en soi » des accords satisfasse l'oreille.

Même remarque pour un *Quatuor de Voix d'hommes*, — dont l'occasion d'ailleurs se présente assez rarement. On trouve dans le *Psaume* de Saint-Saëns, un morceau écrit pour 4 *Barytons*; nous en extrayons les passages suivants :

10  
20  
30  
40

Lae-ti-fi-can - tes cor-da Lae-ti-fi - can - tes

Lae - ti - fi - can - tes cor - da

rectae Lae - ti - fi - can - tes

C. Saint-Saëns. *Psaume Cæli enarrant*  
(N° VI, pages 31-32).

1  
2  
3  
4

Lae-ti-fi - can - tes cor - da lae-ti-fi - can - tes

- da Lae - ti - fi - can - tes cor - da Læ - ti - fi - can -

- can - tes cor - da cor - da lae-ti-fi - can - tes Lae-ti-fi -

- da Lae - ti - fi - can - tes cor - da, lae-ti-fi - can - tes cor - da, lae-ti-fi - can - tes

1  
2  
3  
4

Lae-ti-fi-can-tes cor - da

- - - tes cor - da

- can - tes cor - da

cor - da cor - da

id. (p. 41)

Quant au *Quatuor vocal S. C. T. B.*, on adopte en général le principe des *tessitures correspondantes* entre les diverses voix dans le cas du style harmonique; — ou bien encore, l'on écrit en dispositions moyennement espacées :

Tessitures analogues, sauf pour le *Soprano* qui est davantage à l'aigu; sonorité expressive, pleine et transparente.

S. Solo  
C. Solo  
T. Solo  
B. Solo

Pi - e Je - su Do - mi-ne

Gounod. *Mors et Vita (Pie Jesu)*, p. 108.

En resserrant davantage, on a :

S. Solo  
C. Solo  
T. Solo  
B. Solo

Do - na e - is re - qui - em

(Id.).

(Très fondu, avec cette disposition serrée et la nuance p.).

Dans le même caractère, nous trouvons chez Saint-Saëns :

S. Solo  
C. Solo  
T. Solo  
B. Solo

Il s'é-pou - van - te d'être une â - me

C. Saint-Saëns. *La Lyre et la Harpe*  
(N° XI, p. 109).

Cette disposition serrée avec *Soprano* dans le *medium* convient surtout à des *pp*, *p*, *mp* (ou, à la rigueur, *mf*). Dans un *f* le soprano serait un peu étouffé par les autres voix. Mais le passage précédent, transposé à la tierce, sonnerait bien avec un *f* :



Dans le même ouvrage, Saint-Saëns écrit les 4 soli (dialoguant avec le chœur) pour un *p* très doux, — espacement moyen entre les voix. — Basse ne montant pas et pouvant ainsi chanter *pp* :



C. Saint-Saëns. *La Lyre et la Harpe* (N° V).

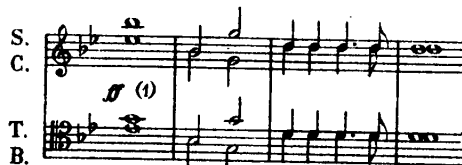
Ta dou . ce muse à fuir t'in . vi - te

Notons aussi cette jolie écriture (dans le *Quintette* de *Così fan tutte*), pour quatre voix :



Mozart. *Così fan tutte* (Quintette)

Avec toutes les voix à l'aigu, Saint-Saëns écrit (toujours pour les 4 soli) :

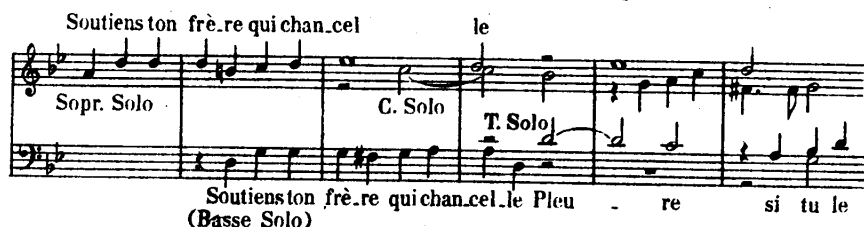


C. Saint-Saëns. *La Lyre et la Harpe* (N° XI, p. 108).

Et fré . mit de l'éter . ni - té

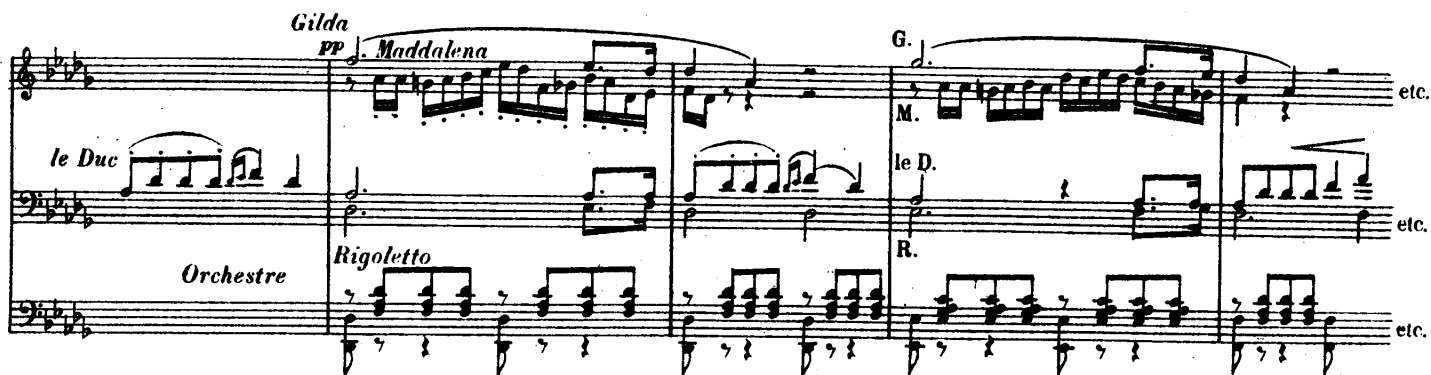
(1) Disposition extrêmement sonore, et qui donne un accord superbe. L'unisson qui suit est aussi très impressionnant.

Lorsqu'il y a des « imitations » et que le style est plus contrapunctique, on n'a point de scrupule à écrire les voix assez éloignées les unes des autres, comme dans les premières mesures de ce passage :



C. Saint-Saëns. *La Lyre et la Harpe* (N° XI).

Dans les QUATUORS D'OPÉRAS intervient aussi l'élément dramatique, avec certaines différences de rythmes et de sentiment, d'une partie à l'autre. C'est le célèbre *Quatuor* de *Rigoletto* qui nous en fournit les meilleurs exemples :



G. Verdi. *Rigoletto* (Quatuor).

Le caractère de chaque personnage se révèle clairement à leurs lignes mélodiques, et l'ensemble reste d'une excellente sonorité vocale, — la partie de Gilda, bien entendu, dominant, et Rigoletto soutenant le tout par une basse qui gronde sourdement. Puis ce Quatuor

évolue vers une expansion plus dramatique où les rythmes prennent une importance extrême; ils se combinent alors avec autant d'équilibre et de naturel que d'habileté.

(1) Ici le Sopr. domine de beaucoup.  
(2) Puis le Ténor prend davantage d'importance, ainsi que les doubles croches de la Basse.

Et le morceau se continue par :

On peut aimer plus ou moins la musique, en elle-même, de ce *Quatuor*: mais de toute façon il est impossible de nier son mouvement, sa valeur vocale et dramatique.

Dans le *Faust* de Gounod, le charmant *Quatuor* de l'« acte du Jardin » n'est pas d'une moindre qualité sonore; et musicalement, cela n'a point de rides :

Gounod. *Faust* (*Quatuor*).

Il convient de savoir qu'en certains cas les accords n'ont pas besoin d'être complets aux voix et qu'un meilleur mouvement (ou une meilleure sonorité vocale) autorisent une disposition tenue pour « mauvaise » par les professeurs d'harmonie. Ainsi Gounod écrit, dans ce même *Quatuor* :

Le la bémol qu'il faudrait, au 3<sup>e</sup> temps, ne se trouve qu'à l'orchestre, mais cela suffit. La partie de ténor est ainsi beaucoup plus mélodique et mieux fondue avec les autres voix que s'il y avait l'harmonie complète par :

(Il faudrait alors que le ténor chantât *pp*, en voix mixte, pour ne pas dominer fâcheusement, — et de toute façon, la ligne serait gauche).

Dans le *Quatuor* d'*Henry VIII* comme dans celui d'*Ascanio*, il y a des imitations d'une partie à l'autre, qui contribuent au mouvement de l'ensemble; je renvoie le lecteur à ces partitions, ne pouvant tout citer; elles valent la peine qu'on les étudie. Notons seulement cette écriture très sonore :

C. Saint-Saëns. *Henry VIII* (*Quatuor*).

Voici encore un exemple d'excellente sonorité vocale :

Massenet. *Manon* (2<sup>d</sup> acte, *Quatuor*).

Citons aussi cet exemple intéressant quant à l'écriture et au rythme des diverses parties d'un *Quatuor vocal* :

Manon Je meurs d'ef - froi ! Veil - lez sur moi !

Des Grioux Ne trem - blez pas ! Comp - tez sur moi ! Re - te - nez - moi, re - te - nez -

Lescout de Brétigny Chacun d'eux est cou - pa - ble Le re - mords les ac - ca - ble

M. Ah ! c'en est fait Son re - gard cour - rou - cé m'ac - ca -

Des G. Il se - ra bien - tôt plus trai - ta - ble ! Ma - non ! comp - tez sur moi ! Ma -

Les. de B. - moi ! Drô - le ! Coquin ! Drô - le ! Re - te - nez - moi, re - te - nez - moi !

Al - lons De l'in - dul - gen - ce Con - tiens - toi, Lescout !

M. - ble ! Je meurs d'ef - froi ! Je meurs d'ef - froi !

Des G. - non ! Coquin ! Comp - tez sur moi ! Comptez sur moi !

Les. de B. Je veux pu - nir Re - te - nez - moi, re - te - nez - moi, re - te - nez - moi !

Les. caut ! con - tiens - toi ! Re - tiens - toi !

Massenet. *Manon* (2<sup>d</sup> acte, *Quatuor*).

QUINTETTES. La disposition habituelle — donnant le meilleur équilibre vocal et le moins de lourdeur — comporte 3 VOIX DE FEMMES et 2 VOIX D'HOMMES; mais il n'y aurait aucune impossibilité à d'autres combinaisons, — et même, l'on ne voit pas pourquoi serait mauvais, *a priori*, un *Quintette* pour 2 SOPRANI, 2 MEZZO et UN CONTRALTO, — ou pour 2 TÉNORS, 2 BARYTONS et UNE BASSE (on dira seulement que ces conditions ne sont pas des plus faciles à réaliser, pratiquement, au théâtre; — mais tout peut se faire, quand on le veut bien).

Dans *Lakmé*, au premier acte, on entend un spirituel *Quintette*, d'une jolie sonorité :

Ah, beaux fai - seurs de sys - té - mes, A - moureux du chan - ge - ment

3 voix de femmes

2 voix d'hommes

différent Je hais tous les sys - té - mes J'ob - ser - ve tout simplement

L. Delibes.  
*Lakmé* (1<sup>er</sup> acte,  
*Quintette*).

Du *Quintette* de *Carmen*, citons ces passages si bien venus :

Frasquita Quand il s'a - git de vo - le - ri - e

Mercédès Carmen M.C. Quand il s'a - git de trom - pe - rie de du - pe - rie, de vo - le - rie

le Remendado le Dancaïre Quand il s'a - git de vo - le - ri - e

G. Bizet. *Carmen* (2<sup>d</sup> acte, *Quintette*).

(Notez l'écriture assez espacée entre Frasquita et les voix d'hommes, permettant de placer, au milieu, le thème principal, chanté par Carmen et Mercédès).

F. Et sans el les les, tou tes bel les on ne fait ja mais rien de bien

M. C.

le R. le D.

G. Bizet.  
*Carmen* (2<sup>d</sup> acte,  
Quintette).

Et cette rencontre  
de notes qui « passe »  
si bien :

*Carmen*

Je ne pars pas, je ne pars pas, je ne pars pas, je ne pars pas !

le Remendado le Dancaïre

Et tu n'au ras pas le cou rage

G. Bizet.  
*Carmen*  
(2<sup>e</sup> acte.  
Quintette).

Dans *Manon*, effet vocal très réussi, du Soprano en notes hautes tenues sur les autres voix (Sextuor).

Poussette

Javotte Rosette

Guillot de Bretigny

l'Hôtelier

O douce Pro vi den - ce ! on vient nous servir

du poisson !

du pou let !

Parfait !

Voi là qu'en ca - dence on vient nous servir

J. Massenet  
*Manon*  
(1<sup>er</sup> acte).

Dans le Quintette de *Così fan tutte* les voix entrent, tout doucement, l'une après l'autre. C'est d'un effet irrésistible et charmant :

Rosaline

A - mour, sous ton em - pi - re...

la Princesse

le Prince

le Sénéchal

Biron

voix

Orch.

Mozart. *Così fan tutte* (Quintette),

Quant aux SEXTUORS, SEPTUORS, etc., nous ne pensons pas très nécessaire d'en citer des passages.

L'essentiel restera toujours : 1<sup>o</sup> que les parties *chantent*, autant que possible (sauf pour le cas où, comme dans le Quintette de *Così fan tutte*, elles se bornent tout d'abord à des bribes d'accompagnement); 2<sup>o</sup> que les intervalles entre les voix — même s'ils sont d'une certaine étendue — ne donnent pas une sonorité creuse (sauf lorsque, pour des passages contrapunctiques, vous attachez moins d'importance à l'effet simultané des parties; ou quand la sorte de *crudité* produite par deux timbres sans cohérence, s'accorde à votre idée musicale, à votre désir d'« éviter le charme » (1) : encore faudra-t-il que vous ayez réalisé une œuvre *vivante* et *sentie*.

Terminons cette étude sur les *Soli vocaux* en indiquant de quelle façon logique on les peut réunir à des chœurs, sans risquer de les *couvrir*.

Vous avez tous présent à la mémoire, je pense, cet *ensemble* du 1<sup>er</sup> acte de la *Dame blanche* (dans la *Ballade* au refrain célèbre « la Dame blanche vous regarde ») : le chœur chante en *notes piquées*; cela est à la fois léger et plein. On a *blagué* souvent cette écriture des *finals* d'Opéras-Comiques où les choristes chantent indéfiniment :

363

“Par - tons, par - tons”

(1) Désir à la fois puéril et orgueilleux.

Mais si l'on peut regretter parfois la niaiserie des paroles, ou même le factice et le convenu des effets scéniques et des sentiments, la réalisation vocale et orchestrale y restait en général excellente, — au moins chez Aubert, Hérold, Boieldieu. Et les *Soli*, dans ces ensembles, sortent fort bien. Ainsi, pour la *Ballade* dont je viens de parler :

**Jenny**  
Pre - nez gar - de, pre - nez gar - de, la Da - me blan - che vous re - garde

**Dickson**  
*sotto voce*

**Chœur**  
la Da - me blan - che nous en - tend, la Da - me blan - che nous re - garde

Boieldieu. *La Dame blanche* (1<sup>er</sup> acte, *Ballade*).

Dans le même esprit, Saint-Saëns écrit, comme fond à des *soli*, un chœur très léger :

**Phryné**  
Ah!

**Nicias**  
Que le mon - de le con - fon - de, Di - cé - phile est un fri - pon!

**Chœur S.T.**  
S. Di - cé - phile est un fri - pon!  
T. Di - cé - phi - le Est un fri - pon!

C. Saint-Saëns. *Phryné* (Final du 1<sup>er</sup> acte).

Une autre manière d'écrire en laissant les *Soli* bien à découvert, consiste à les accompagner de tenues discrètes chantées *p* par le chœur, et dans une tessiture plus basse :

**Mireille**  
Maintenant je me crois ai - mé - e, Fuy - ons tous deux sous la ra - mé - e

**Vincent**  
Com - me le jour au sein des cieux

**Soprani**

**Ténors Basses**

Gounod.  
*Mireille* (Chanson de Magali, p. 103).

Même disposition chez Saint-Saëns :

**Angiola**  
A - mis, a - dieu!

**Sabatino**  
A - dieu!

**Chorypées**  
3 *Soli* 3 autres les 1<sup>ers</sup> les 3 autres

**Chœur**  
S. C. T. B.

C. Saint-Saëns.  
*Proserpine*  
(Final du 2<sup>d</sup> acte).

(Le sol # d'Angiola plane, dans la douceur, sur tout l'ensemble *pp*)

Catherine Anne

Surrey Don Gomez

Henry VIII Norfolk

Chœur

S. C. S. div. C. T. B.

C. Saint-Saëns. *Henry VIII* (Final du 1<sup>er</sup> acte).

Ici les chœurs sont écrits *plus bas* que les deux soli des voix de femmes, et le contre-ut du Soprano solo sort très bien sur tout cet ensemble *f*. On notera que les ténors soli (sol, 2<sup>de</sup> et 3<sup>e</sup> mes.) ne sont pas doublés par ceux du chœur.

Si le chœur chante *pp*, un Solo ressort très bien, même *encadré* par les voix des choristes; mais dans le cas d'un *f* général je crois toujours prudent d'écrire le Solo *au-dessus* — comme le montrent les exemples précédents, et celui-ci :

S. Solo

Soprani

M. S. et Contralti (unis.)

de tagrande ai-le!

ô Dé-es se!

E. Chabrier. *A la musique*.

Parfois aussi, dans l'écriture de la masse chorale, on réserve des silences (soit partiels, soit de tout le chœur) pour mettre les *Soli* tout à fait en dehors. On peut obtenir ainsi des effets de contraste qui ne laisseront pas d'être assez frappants. Un ensemble de cinq ou six solistes, écrit sonore, a suffisamment de force pour répondre à un chœur *f*; intensité moindre peut-être mais timbre plus pénétrant, plus incisif.

Une voix de Ténor, à l'aigu, sortira bien si l'on modère le chœur ou si l'on y pratique des *silences*, ainsi dans ce passage de la *Damnation de Faust* :

Faust

Sopr. II. I.

Ten. B.

Christ vient de res-su-sci-ter. Quit-tant du tom-beau le sé-jour fu-beau Le sé-jour fu.

Ho-san-na! Quit-tant du tom-beau le sé-jour fu.

T. div. B. div. T. div. T. unis. B. II. B. div.

H. Berlioz. *La Damnation de Faust* (II<sup>de</sup> partie. Chœur de Pâques).

(1) Le silence des voix de femmes, ici, est bien utile pour que l'on entende le *la* du Ténor solo, lequel dans ces conditions sort parfaitement. Après quoi, la nuance *ppp* du Chœur laisse la voix du soliste très suffisamment en dehors.

Et voici un autre exemple : l'utilisation des silences (♩ ♪ ♫) dans un chœur d'opéra-comique :

la Reine Sui-vez-moi, du si - len - ce, Vous sau - rez mon dessein

Isabelle Son re - gard ten - dre me dit sa dou - leur

Margy

Nicette Mon es - poir n'est pas vain

Comminge Tout est dit, du si - len - ce

Contarelli A la ruse et le pen - se mais quel est son dessein?

S. I. II.

Chœur T. B. et (Girod) Au pré de - main il faut nous ren - dre

F. Herold. *Le Pré aux Clercs* (Final du 2<sup>d</sup> acte).

**ÉCRITURE DES CHŒURS.** Comme je le disais plus haut, la diversité de l'écriture chorale est extrême. Ce n'est pas seulement le *nombre* des « parties réelles » qui peut varier d'un morceau à l'autre, — depuis une seule jusqu'à 6, 7 ou 8, — c'est le *Style de la Réalisation* : tantôt *harmonique*, tantôt *contrepointé* comme celui d'un Choral de Bach, tantôt *fugué*; et c'est aussi le *Rôle du Chœur*, qui peut se trouver en premier plan ou bien n'être qu'une sorte d'accompagnement orchestral, sans paroles. En général les instruments le soutiennent; parfois au contraire il chante *a capella*. — La voix humaine offre au musicien des ressources innombrables. On ne peut ici qu'en donner un *bref aperçu* : il faut surtout que l'élève apprenne à connaître ces moyens en les étudiant lui-même chez les maîtres. Les modernes (et jusqu'à J.-S. Bach), on se rend compte à la lecture, sans trop de difficulté, de la valeur expressive et de la beauté sonore de leurs œuvres. Il n'en va point de même pour les grands musiciens des xvi<sup>e</sup>, xv<sup>e</sup>, xiv<sup>e</sup> siècles. Ce n'est pas seulement que leur langage, souvent modal, déconcerte une oreille qui s'est accoutumée à baser le sens tonal sur la 7<sup>e</sup> de dominante (1), c'est aussi que leur manière de concevoir l'expression n'est point du tout celle qui prévaud, plus *individuelle*, dès le xvii<sup>e</sup> siècle et l'abandon des modes grégoriens. Cependant les musiques de la Renaissance et du Moyen-Age sont extrêmement émouvantes et l'on ne peut soutenir qu'un *Motet* de Vittoria (tel l'admirable « Vos omnes... ») ne soit pas expressif! les lignes mélodiques, les rentrées des motifs, les sonorités même concourent à créer l'atmosphère, à traduire le sentiment de l'œuvre, où chaque détail s'insère dans l'ensemble, exactement où et comment il le fallait. Cette maîtrise des grands artistes du xvi<sup>e</sup> siècle qui savaient, si bien à propos, écrire une quinte à vide, au lieu d'une tierce, disposer les Ténors (en mélodie prépondérante) au-dessus des Contralti, faire entrer des Basses *pp*, mystérieuses, dans le grave, on ne la mesure qu'à l'audition des voix, ou bien par l'étude approfondie de ces Messes et de ces Motets. L'exécution au piano, notamment, reste tout à fait insuffisante; on pourrait assurer qu'elle n'est pas une traduction, mais une trahison. Et l'orgue même ne saurait, dans ce cas, remplacer les voix.

Je ne puis donner qu'un petit nombre d'exemples, assez courts; que le lecteur veuille bien se reporter aux œuvres d'où ils sont extraits, — et surtout, qu'il ne manque pas l'occasion de les entendre si d'aventure elles sont chantées dans quelque concert.

Sans faire l'historique détaillé de l'écriture chorale — ce n'est point notre rôle en cet ouvrage — rappelons que si les genres, aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, étaient bien *tranchés* (Opéras, Oratorios, Messes et Motets), il n'en va plus de même depuis le xix<sup>e</sup>; déjà la *Messe en Ré* de Beethoven est par moments un peu « théâtre »; puis le *Requiem* de Verdi conduit à l'Opéra, tandis que *Parsifal* nous mène du Drame lyrique à l'Oratorio. Il y a d'autre part les *Symphonies dramatiques*, avec Chœurs, de Berlioz (*Roméo et Juliette*, la *Damnation de Faust*); les *Oratorios descriptifs* (comme le *Déluge* de Saint-Saëns); les *Psaumes* des musiciens modernes (Florent Schmitt, Albert Roussel, Strawinsky, Markévitch); et des chefs-d'œuvre tels que *Psyché* de César Franck, *Prométhée* de Gabriel Fauré, puisant leur inspiration aux sources de la mythologie antique... N'oubliez non plus, ni l'*Enfance du Christ* de Berlioz, ni la *Rebecca* de Franck et ses admirables *Béatitudes*, ni *Mors et Vita* de Gounod, ni *La Lyre et la Harpe* de Saint-Saëns, ni le *Requiem* de Fauré, le *Saint-Sébastien* de Claude Debussy, les *Psaumes* de Maurice Jaubert, les *Noëls* et les *Canons* de Paul Dupin, ainsi que sa « Grande Kermesse Ducasse », ni enfin les *Choéphores* et les *Euménides* de Darius Milhaud, comme aussi les *Chansons a capella* de Maurice Ravel et celles de Claude Debussy, ou bien encore de Raymond Bonheur. — Liste fort incomplète, assurément; bien d'autres œuvres parmi les modernes méritent d'être étudiées et fourniraient des exemples intéressants...

Les citations qui suivent s'échelonnent sur des époques très différentes; on suivra d'abord, autant que possible, l'ordre chronologique, — puis nous présenterons, pour conclure, certaines réalisations particulières qui nous ont semblé d'un utile exemple.

(1) Et je ne saurais dire à quel point je déplore la désuétude où sont tombés ces admirables modes anciens.

XIII<sup>e</sup> SIÈCLE. Nous citons ici les six premières mesures du célèbre canon anglais *Summer is acoming in*. L'habileté de l'écriture est incontestable, mais l'on peut se demander si la date réelle est bien 1240, comme l'indiquent les commentateurs de l'œuvre?

1 Summer is a-co-ming in, Loud nowsing cuckoo Groweth seed, and bloweth mead, and

2 Summer is a-co-ming in, Loud nowsing cuckoo

3 Sum-mer is a-co-ming in

4

Basson Sing cuc - koo, now Sing cue - koo, now sing cuc - koo etc.

1 Spring the woods a new sing cuc - koo

2 Groweth seed, and bloweth mead, and spring the woods a new Sing cuc - koo

3 Loud nowsing cuckoo growth seed, and bloweth mead, and spring the woods a new etc.

4 Summer is a-co-ming in, Loud nowsing cuckoo growth seed and bloweth mead, and

Bas.

Canon « *Summer is acoming in* » (de 1240 environ).

XIII<sup>e</sup> SIÈCLE (suite). Adam de la Halle, en ses *Rondeaux* et ses *Motets*, nous montre un style tout différent, dont une des principales caractéristiques est la liberté des notes de passage et des mouvements contrapunctiques, ainsi dans cette pièce si curieuse où les rencontres des parties vocales témoignent d'une indépendance singulière :

Sop.

M.S.

Alto

etc.

Ad. de la Halle. « *Dieu, comment pourroie...* » (Transcription de J. Chailley).

S.

M.S.

C.

Ad. de la Halle. « *Amour et ma Dame aussi...* » (Transc. J. Chailley).

XIII<sup>e</sup> SIÈCLE (suite). Du *Conduit à 4 voix* « *Vetus abit littera...* » de Pérotin-le-Grand, nous extrayons un fragment; l'harmonie y procède surtout par mouvements parallèles, et se dégage à peine encore du style antérieur basé sur les quintes, quarts, octaves consécutives. C'est plutôt une sorte de *résonnance du thème principal* (qui se trouve à la basse) et la *tierce* ne paraît que de temps à autre. Cela est, en somme, beaucoup plus archaïque que le canon *Summer is acoming in* :

Pérotin-le-Grand. *Conduit à la voix*. « *Vetus abit littera* » (Transcription A. Gastoué)

S.

C.

T.

B.

(la partie de basse doit dominer)

etc.

L'effet un peu massif de ces réalisations ne se réalise bien qu'aux voix, et de préférence avec un assez grand nombre de choristes; (on peut aussi doubler la basse par des Cuivres.) Cela ne dit pas grand-chose au piano, mais il en va tout autrement à l'exécution vocale. On pourrait fort bien, encore aujourd'hui, s'inspirer de ces très anciens moyens.

XIV<sup>e</sup> SIÈCLE. Guillaume de Machault est probablement le plus grand maître de cette époque. On s'aperçoit tout de suite que l'on se trouve en présence d'un véritable musicien, aux lignes expressives et mélodiques telles que :

Qui prop-ter nos ho-mi - nes des - cen-dit de cie - lid  
et propter nos tram sa - lu - tam

G. de Machault *Credo de la Messe*.

Notez la présence des *quintes à vide*, qu'avec raison ne craignaient point les maîtres d'autrefois, — et que l'on trouve aussi dans cet enchaînement si curieux, avec emploi d'un renversement de quinte augmentée :

(Notez le croisement S.-C. pour éviter les Octaves avec la Basse, ainsi que le mouvement du Ténor *mi do ré*).

Guillaume de Machault. *Credo de la Messe*

Voyez également ces *rencontres* qui « passent » si bien aux voix, dans l'émouvant motet *Felix Virgo* :

(Tout ce Motet serait à étudier; on y trouve mainte harmonie caractéristique, des lignes très expressives, notamment une 9<sup>e</sup> par appoggiature, etc. Mais on ne peut tout citer! J'en ai donné d'autres exemples dans le 2<sup>e</sup> volume de mon *Traité de l'Harmonie*).

G. de Machault. *Felix Virgo*.

XV<sup>e</sup> SIÈCLE. Voici encore une cadence sur la quinte à vide, dans une charmante pièce de G. Dufay :

G. Dufay *Le Jour s'endort*.

On y trouve également l'emploi de notes de passage, telles que *si bécarre* dans l'exemple suivant :

(*id.*)

etc.

Pour faire un choix très strict parmi tant de belles œuvres de Josquin des Prés (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles), qui fut peut-être le plus grand de ces maîtres, je citerai seulement :

De l'*Ave Maria* :

(Exemple d'écriture en positions serrées. — La ligne mélodique du ténor domine à la 3<sup>e</sup> et à la 4<sup>e</sup> mesures. Remarquer que la sensible descend, de *si* à *sol*, et que le musicien n'a cure de la « quinte directe » entre S. et B., dont l'effet de « creux » n'est guère apparent, avec l'accent que donne la partie de ténor).

Josquin des Prés.  
*Ave Maria*.

Et de la célèbre (mais trop rarement chantée) *Déploration de Jan Okeghem*, écrite par J. des Prés en souvenir de son maître, l'un des meilleurs musiciens du XV<sup>e</sup> siècle :

Et plo-rez gros - ses lar - mes d'œil, per - du a - vez vos - tre bon pè - re

Per - du a - vez vos - tre bon pè - re

Re qui es - cat in pa - ce, A - men, A - - - men

Josquin des Prés.  
*La Déploration de Jan Okeghem.*

(Notez l'expression de la partie de Ténor à partir du *la* de la 4<sup>e</sup> mesure, ainsi que l'accent des *sol*, *la* aigus du 2<sup>d</sup> Ténor, vers la fin. Le Soprano se trouve, dans le haut, assez loin du Contralto, mais la sonorité du médium est pleine avec la disposition serrée des parties C et de T. — Double imitation des voix à partir de la 4<sup>e</sup> mesure; à la fin, imitations entre S., B. et T.).

XVI<sup>e</sup> SIÈCLE. Les imitations deviennent un moyen courant sous la Renaissance :

Roland de Lassus.  
*Chanson : « Je l'ayme bien ».*

(Remarquez la ligne mélodique du Soprano, aux 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> mesures, et la rencontre *la sol* avec le Contralto).

Mais cette écriture contrapunctique n'était point d'ailleurs une obligation, et plus d'une fois l'on trouve des basses purement harmoniques :

Roland de Lassus. *Chanson : « Bonjour, mon cœur... ».*

(La 1<sup>re</sup> mesure nous donne une « fausse relation de triton », que plus tard les traités d'harmonie interdirent sévèrement; elle est d'ailleurs d'une saveur caractéristique et charmante... Notez aussi l'accent que prend le *ré dièze* après le *ré bécarré* — alternances tout à fait usuelles au XVI<sup>e</sup> siècle).

Quant à la *fausse relation chromatique*, elle était courante à cette époque, où rarement l'on écrivait à la même partie *fa dièze* immédiatement après *fa bécarré* :

*Le Ballet comique (1) de la Reine (XVI<sup>e</sup> S.)*  
(Chœur des Syrènes).

Et le retard avec la note retardée (à intervalle de seconde) n'était pas tenu pour mauvais (voir 6<sup>e</sup> mesure de l'exemple suivant) :

Palestrina. *Madrigal « La ver l'Aurora... ».*

(Notez l'expression du 1<sup>er</sup> ténor : 1<sup>o</sup> à la 4<sup>e</sup> mesure, et la rencontre entre T. et C. à la 6<sup>e</sup>).

(Disposition serrée, avec une sonorité claire, résultant de la tessiture et de l'emploi des voix de ténors, sans basses).

Chez Vittoria, l'on trouve (parmi beaucoup d'autres) ces « rencontres de notes » : (3<sup>e</sup> mesure, entre C. et T.)

Th. Luis de Vittoria. *Motet : « Vos omnes... »*

et, en position plus espacée, ce qui « donne de l'air » :

(Id.).

(1) Attribué, par erreur, à Boijoyeux, qui en fut seulement l'ordonnateur.

Cet admirable Motet renferme des trouvailles expressives qu'il faut *avoir entendues aux voix* pour en apprécier toute la beauté. Ainsi, rien que ce début :

(le rôle expressif est ici aux ténors)

Th. L. de Vittoria. *Motet* : « *Vos omnes...* ».

Puis, plus loin, avec la partie des *Ténors* croisant sur les *Contralti* :

(id.)

Terminons cet exposé (trop sommaire) des richesses du *xvi<sup>e</sup> siècle*, par quelques exemples d'un plus grand nombre de parties. Ce fut alors une sorte de jeu chez ces maîtres du contrepoint, d'écrire des *polyphonies multiples*; certains se firent un point d'honneur de combiner trois, quatre chœurs (chacun à 4 voix) ou même davantage. Avouons que le *résultat musical* n'offre qu'un intérêt discutable. Pour ces tours de force il devenait nécessaire de simplifier les harmonies à l'extrême : d'où, une fâcheuse monotonie. Pourtant l'on trouve des doubles chœurs d'une riche sonorité, due à tous ces mouvements divers; je ne crois pas néanmoins qu'ils atteignent la pure beauté des réalisations à 4 ou à 5 parties (—six, au maximum : ainsi pour la fugue de l'*Offrande musicale*, de J.-S. Bach. On verra plus loin, également, des passages de Saint-Saëns qu'il ne faut pas oublier).

à 5 parties : Chanter d'un grand Roi la louange immor-tel-le

*Le Ballet comique de la Reine.*

Des maîtres du *xvi<sup>e</sup> siècle*, citons, à plus de 4 parties :

à 6 parties :

Juan Ginez Pérès (Musicien espagnol, né en 1548).

à 6 parties :

Vittoria. *Motet Gloria Patri.*

Autre exemple de belle écriture à six parties au XVI<sup>e</sup> siècle :

(Cantus firmus)

Cantus I  
Cantus II

Altus

Tén. I  
Tén. II

Basses

(Cant. I)  
Ky - ri - e - lei - son (etc.)

(Cant. II)  
Ky - ri - e - lei - son Ky - ri - e - lei - son Ky - ri - e - lei - son

Palestrina.  
Messe Veni Creator.

Double chœur  
(8 parties) :

I

II

R. de Lassus.  
Chanson : Que dis-tu, que fais-tu, pensive tourterelle?

Triple chœur  
(douze parties) :

I

II

III

S. I  
S. II  
T. I  
C. I  
Baryton  
Ténor  
B. II  
T. II  
C. II

Andrea Gabrieli  
(né à Venise en 1520).

(L'obligation d'avoir ainsi tant de parties réelles donne certaine lourdeur, surtout au 3<sup>e</sup> temps de la 1<sup>re</sup> mesure).

Écriture vocale (polyphonique) chez Monteverdi :

Canto  
Quinto  
Alto

Fe-ria quel pet - to sil - vio etc.

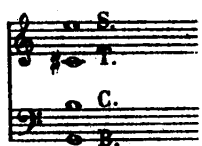
Monteverdi. « FERIA quel petto... » (5<sup>e</sup> livre des Madrigaux).

(Ces Madrigaux de Monteverdi nous pourraient fournir toute une série d'exemples du plus vif intérêt. Je ne puis, malheureusement, multiplier les citations. Mais je ne saurais trop en recommander la lecture aux jeunes musiciens. Il en existe une excellente édition, due au compositeur italien Malipiero, et que chacun peut trouver à la Bibliothèque du Conservatoire).

XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES. Quand on sort des réalisations à 12 parties réelles, un peu figées, pour se tourner vers celles, si diverses et si vivantes, de J.-S. Bach, on a l'impression de respirer un air pur, *tout embaumé de musique* ! Mais il faut se garder de ne retenir, du XVI<sup>e</sup>, que ces tours de force contrapunctiques. Et les Motets, les Messes, les Chansons même des grands maîtres de la Renaissance ne faiblissent point à côté des plus authentiques chefs-d'œuvre de leurs plus illustres successeurs. En outre, du seul point de vue de la sonorité vocale, il les faut étudier — et les méditer avec zèle. — A notre époque, où certains musiciens ont retrouvé (voire rajeuni) le sens de la *polyphonie modale*, c'est une mine entière, non encore exploitée, où je souhaiterais que l'on puisât.

Quant à J.-S. Bach, il restera toujours notre modèle incomparable, autant pour l'écriture des notes de passage que pour la maîtrise avec laquelle il sait, dans les meilleurs mouvements, garder les meilleures harmonies. Peut-être le style fugué ne permet-il pas un équilibre *vocal* absolument parfait : car certaines entrées de *Sujets* ou de *Réponses* aux *Contralti*, se trouvent parfois (obligatoirement) dans une tessiture trop basse pour sonner assez vigoureuses (la même inégalité peut d'ailleurs être celle des *Basses*). Chez Bach cela n'a point grande importance, car ses parties sont en général doublées par des instruments ou par l'orgue. Mais dans un chœur *a capella* l'on devra prendre garde au manque éventuel d'équilibre entre S. et C., entre T. et B.

Une disposition telle que :

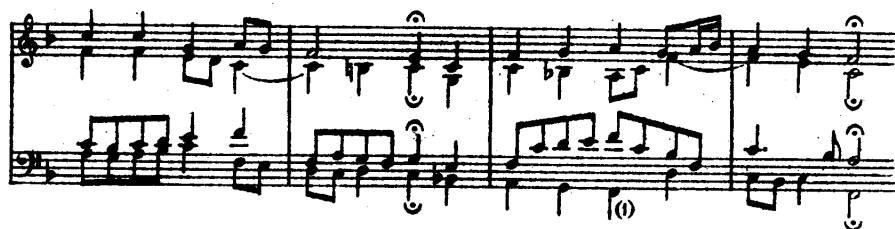


peut se produire incidemment, résultat de parties mélodiques très expressives, — mais il faudra pouvoir, au moyen de *nuances bien appropriées*, rétablir l'égalité sonore, qui *normalement* ne saurait exister ici dans un *f* de chaque voix, les Basses et les Contralti n'ayant point, sur ces notes *sol* et *si* la puissance des Ténors et Soprani sur *do dièze* et *mi*.

Cela posé, reconnaissons que le style à la fois harmonique et contrapunctique de J.-S. Bach lui a permis d'admirables réalisations, telles que les suivantes, dont il faut toujours garder le souvenir :



J.-S. Bach. *Passion selon St. Mathieu*  
(1<sup>re</sup> partie).



*Id.* (2<sup>de</sup> partie).

(1) Intervalle considérable entre T. et B., mais 1<sup>o</sup> les C. croisent avec les T. 2<sup>o</sup> le choral se chante certainement *p*, et 3<sup>o</sup> il eût été dommage de se priver de cette partie si expressive des Ténors.

(Notez la belle modulation, si expressive, de la 1<sup>re</sup> mesure, et le mouvement des C. sous le *mi* des S.).



J.-S. Bach. *Passion selon Saint-Jean*  
(2<sup>de</sup> partie).

Citons encore, de Mozart, comme exemple de perfection vocale et harmonique tout à la fois :



Mozart. *Ave Verum*.

Et n'oublions pas non plus la maîtrise qui se manifeste dans l'écriture polyphonique des chœurs, chez Rameau



J.-Ph. Rameau. *Motet : Laboravi*.

gen - tes ma - gni - fi - ca - vit do - minus

S.  
C.  
T.  
B.

Ma - gni - fi - ca - vit

J.-Ph. Rameau.  
Motet  
In convertendo  
(p. 12,  
édit. Durand).

(Il faut remarquer, ici, la solidité comme la hardiesse de ce style. Rameau ne craint, pas plus que J.-S. Bach, les « rencontres de notes » telles qu'on en trouve à la 3<sup>e</sup> mesure, avec *fa* aux T. contre *sol* aux S., puis *ré dièse* aux C. contre *mi* aux B. — Bien entendu, les broderies d'une « note réelle » tenue à l'octave, par exemple *mi* aux T. contre *ré dièse* aux B., à la 2<sup>e</sup> mesure, sont d'un style courant chez ces maîtres. Ce n'est que bien plus tard, et plutôt dans des exercices scolaires, que toutes ces ressources (absolument légitimes) ont été proscrites ou du moins discutées par certains professeurs).

Plutôt que de donner d'autres exemples de chœurs du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup>, dont aucun n'offrirait sans doute davantage d'intérêt que ceux de J.-S. Bach, de Rameau et de Mozart, mieux vaut passer à l'époque « moderne », — celle qui commence en réalité avec Berlioz. Voici donc quelques extraits des œuvres chorales de Berlioz et de ses successeurs (Gounod, Bizet, Saint-Saëns) :

S.  
C.  
T.  
B.

H. Berlioz.  
L'Enfance du Christ  
(2<sup>e</sup> partie.  
Chœur des Bergers,  
p. 83-84).

Ce chœur « sonne » parfaitement, malgré l'espace assez considérable (au point d'orgue, et à la mesure suivante) entre C. et T. La nuance reste assez modérée, et toutes les parties sont doublées (en 2<sup>d</sup> plan) par des instruments à cordes.

L'accord final de ce morceau, en *pp*, est d'une excellente sonorité :

S.  
C.  
T.  
B.

(*pp*)

À la fin du Chœur des Sylphes de la *Damnation de Faust*, Berlioz écrit les voix dans une tessiture exceptionnellement basse, mais il s'agit d'un *ppp* :

S.  
C.  
T.  
B.

*ppp* Dors — *pppp* Dors !

Ténors div. Basses 1<sup>re</sup> div. Basses 2<sup>e</sup> div.

H. Berlioz. *La Damnation de Faust*  
(Chœur des Sylphes).

Autre exemple  
de tessiture grave, chez Gounod :

S.  
C.  
T.  
B.

Gounod. *Moss et Vita* (p. 58) (*Quærens me sedisti*).

On connaît les enchaînements parallèles du chœur final de *Faust*, donnant l'effet des jeux de mutation de l'orgue :

S. I.  
S. II.  
T. I.  
T. II.  
B. I.  
B. II.

Gounod. *Faust* (Chœur final).

Notons aussi ces réalisations pleines de vie, dans la *Kermesse* du même opéra :

S. div.  
T. div.  
B. div.

Gounod. *Faust* (*Kermesse*).

S. div.  
2<sup>d</sup> T.  
B. div.

(*Id.*).

(Ici les Ténors reprennent, avec le *Thème principal* aux 1<sup>res</sup> Basses, leur motif précédent : « aux jours de dimanche et de fête », ce qui donne lieu à des 2<sup>des</sup> et 9<sup>es</sup> de suite, entre T. et B., entre S. et T.).

Usage des imitations dans le style choral :

Sopr.  
Cl.

S.  
etc.

G. Bizet. *Carmen* (1<sup>er</sup> acte, Chœur des Cigarières).

Carmen  
Escamillo  
Moralès  
Zuniga  
(au 2<sup>d</sup> plan)

G. Bizet. *Carmen* (2<sup>d</sup> acte, air d'Escamillo)

(V. I + Cl.  
V. II  
(p) A. + Fag.  
etc.

(p) 2 Cors  
(p) Vc. + 1 Trombone  
(+ C.B. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)

L'orchestre de ce passage, léger sans être grêle, laisse les voix bien en dehors :  
(Le trombone reste léger et donne de l'éclat, sans s'imposer au 1<sup>er</sup> plan; noter l'emploi des cors à 2, à cause de la *sonorité nourrie des voix*).

Entrées en imitations :

(Chœur)  
C.  
S.  
T.  
B.  
(p)  
cresc. molto  
etc.

César Franck. *Les Béatitudes* (N<sup>o</sup> 1.)

*Imitations, dans le Requiem de Fauré :*

S. C. T. B. orch. orgue

*pp* *pp* *pp*

O Do-mi-ne, Je-su Chris-te Rex Glo-ri-ae Rex Glo-ri-ae

puis avec les voix

G. Fauré.  
*Requiem*  
(II. Offertoire).

Autre exemple  
d'écriture en imita-  
tions :

S. Ils l'ont portée en ter-re, en terre

C. Ils l'ont por-tée en ter-re, en ter-

*p mais très soutenu*

T. Ils l'ont portée en ter-re, en ter-re

B. Ils l'ont por-tée en ter-re

Raymond Bonheur. 4 *Ballades fran-  
çaises de Paul Fort* (III. « Cette fille, elle  
est morte... »).

*Chœur avec contrepoint vocal :*

(S.) Pages

+ Sopr. 8<sup>a</sup>

T. B.

So-li-des, fi-dè-les, Au Roi nous jurons d'obéir

autres Basses So-li-des et fi-dè-les Au Roi

E. Chabrier. *Le Roi malgré lui* (1<sup>er</sup> acte,  
p. 61).

De même :

S. I. S. II.

T. B.

So-li-des, fi-dè-les, Au Roi nous ju-rons d'obéir

*Id.* (p. 155).

De *Carmen* j'extraits, parmi tant de passages qu'il faudrait citer, les suivants :

Quintes augmentées et chromatisme qui, lors de la création de *Carmen* à l'Opéra-Comique, suscitèrent bien des critiques! Aujourd'hui personne ne s'avise plus de regimber contre cette réalisation savoureuse, (d'ailleurs très chantable quoique pas des plus faciles)

choeur

Prends gar-de de faire un faux pas

G. Bizet. *Carmen* (3<sup>e</sup> acte).

Dans la même scène, on trouve ces rencontres hardies, mais si musicales, entre les voix :

*Frasquita et Mercédès*

*Carmen*

No-tre mé-tier, no-tre mé-tier est bon (id.)

Don José  
le Remendado  
et le Dancaire

G. Bizet. *Carmen* (3<sup>e</sup> acte).

Quant au douanier, c'est notre affaire Tout comme un autre

*Frasquita et Mercedes*  
*Carmen*  
*Ténors*  
*Basses*

*pp legg.*

G. Bizet. *Carmen* (3<sup>e</sup> acte. Ensemble : « Quant au douanier... »).

De Saint-Saëns, dans *La Lyre et la Harpe* (que nul ne devrait oublier car peut-être n'a-t-il rien écrit de meilleur) nous trouvons maints exemples intéressants :

S.  
C.  
T.  
B.

(p) Le poète écoutait, en son aurore

C. Saint-Saëns. *La Lyre et la Harpe* (Chœur final).

(Excellente disposition vocale, pleine et sans lourdeur).

C'est un *f* extrêmement sonore et l'effet des voix, se séparant pour chanter un accord de 4 notes, après l'unisson, est d'une grande puissance.

En trois pas parcourant les cieux

S.  
C.  
T.  
B.

Id. (N<sup>o</sup> V).

Avec des *Soli*, le chœur chante *pp*; il les laisse ainsi très suffisamment en dehors :

s'il ne fait qu'agiter ses bois

S.  
C.  
T.  
B.

Soli à l'unisson

Chœur

S. div.  
(pp) C.  
T. div.  
B. div.

Id. (N<sup>o</sup> V, p. 61).

On a dit plus haut que les voix dans le grave se prêtent particulièrement bien aux *pp*; mais il est possible d'obtenir une grande douceur si même les Soprani sont un peu au-dessus du medium; on comptera que jusqu'au *mi* la sonorité peut rester très douce (bien qu'elle soit, alors, toujours claire) :

(L'ensemble reste *pp*).

Aux voyageurs à qui la route est dure

S.  
C. div.  
(pp)  
B. div.

C. Saint-Saëns. *Proserpine* (Final du 2<sup>d</sup> acte).

La maîtrise d'écriture qu'avait acquise Saint-Saëns lui permit de réaliser avec aisance à 6 et 7 parties, notamment dans *Proserpine* et dans *Henry VIII* :

1<sup>er</sup> groupe  
2<sup>d</sup> groupe

C. Saint-Saëns. *Proserpine* (2<sup>d</sup> acte, Chœur de voix de femmes).

(Ensemble à 7 parties,  
avec le Soprano solo au-  
dessus du chœur).

Son sort s'a - ché - ve

Catherine  
Anne

Don Gomez  
Norfolk

S. I.  
S. II.

C.

Chœur

T. I.  
T. II.

B.

C. Saint-Saëns. *Henry VIII*  
(Final du 1<sup>er</sup> acte).

Je donnerai plus loin des exemples extraits de *chœurs pour voix de femmes*, notamment de l'ode *A la musique* de Chabrier, dont l'écriture est fort caractéristique. Celle de l'*Epithalame* de *Gwendoline* vaut également d'être rappelée :

(Les Soli sont *a*  
*capella*; le chœur est  
soutenu par l'orchestre).

Chœur

*p sost espress.* *pp* Com - me le ché - ne

S.

C.

T. div.

B. div.

Comme le ché - ne div. unis div.

Soli  
(a capella)

E. Chabrier. *Gwendoline*  
(2<sup>d</sup> acte, *Epithalame*).

Dans la musique contemporaine — ou dans celle d'hier, de l'époque debussyste — nous voyons constamment l'emploi (d'ailleurs très heureux en général) des enchainements et des accords que l'oreille aujourd'hui tient pour tout à fait *légitimes* et *normaux*. Citons par exemple ces *quartes*, puis ces *quintes* :

lents et doux, les bœufs s'en vont à l'abreuvoir

(voix de femmes)

A. Caplet. *Inscriptions champêtres* (p. 8).

on voit dans l'eau des ombres se coucher pen - sives

*Id.* (p. 8-9).

(Soli, accompagné d'un chœur à bouche fermée)

Broderies "avec la note réelle" :

(Lent ♩ = 50)

S.

C.

M. S. div.

A. Caplet. *Inscriptions champêtres*.

Accords écrits parallèlement :

*Large*

(Soli et  
Chœur de  
voix de femmes)

*mp*

Au fond de ta chair immor tel

*pp* le

A. Caplet. *Inscriptions champêtres* (p. 15).

Accord sans tierce :

(voix de femmes)

*p*

*pp*

*ppp*

(bouche fermée)

(*Id.*).

Rapide changement de tonalité :

Florent-Schmitt. *Psaume*.

(La disposition des S. et T. est très sonore; quant aux Basses, elles sont certainement doublées par l'orchestre).

Harmonies modulantes :

(Id.).

Accords formés de quarts  
superposées :

Ch. Kœchlin. *Hymne à la Vie*.

L'écriture fuguée n'est pas en désuétude; on en voit plusieurs exemples dans l'École française, et bien après Saint-Saëns; notamment chez Guy Ropartz et Florent-Schmitt, dans leurs *Psaumes*.

Voici, même, le cas d'une entrée des *Basses* qui, ne pouvant se trouver à l'octave supérieure, doit nécessairement (à cette tessiture) être doublée par des instruments de l'orchestre :

Le même *Psaume* de Florent-Schmitt nous montre une sorte d'écriture qui donne une sonorité forte et pleine; elle consiste à doubler simplement, à l'octave, les *Sopranis* par les *Ténors* et les *Contralti* par les *Basses* :

Florent-Schmitt. *Psaume*.

Avec une autre disposition des voix, l'on citerait, pour un *ff* :

Ch. Kœchlin. *Hymne à la Vie*.

Notons que pour des *ff* l'on n'écrit pas, en général, les chœurs à un *grand nombre de parties réelles*. Souvent on préfère l'*Unisson*, ou l'*écriture « doublée »* (dont nous avons donné un exemple tiré du *Psaume* de Florent-Schmitt). Dans le tableau symphonique du *Déluge* (2<sup>de</sup> partie de l'*Oratorio*), à bien des endroits les chœurs sont *monodiques* (en octaves). Il ne faut pas craindre cette sorte de simplification : sachez discerner, seulement, dans quels cas des accords seraient nécessaires. Si l'on se reporte au passage, précédemment cité, de *La Lyre et la Harpe* où les voix, d'abord à l'unisson, se divisent en 4 parties, on se rendra compte de l'effet considérable que produit, soit un *accord*, soit un *unisson subit*.

Quant aux *Divisions* ou aux *Polyphonies multiples*, elles sont possibles aussi bien en *mf* qu'en *pp*; mais à partir du *f* (sauf dans le cas d'une excellente et très vivante écriture contrapunctique) le grand nombre de parties donne quelque confusion; cela risque de produire du gris.

Parfois néanmoins des entrées successives sont utiles à la *vie* de la phrase musicale : comme les voix d'une foule qui s'ajoutent les unes aux autres pour aboutir à un *ff*; ainsi dans le passage suivant, qui n'est guère à plus de cinq parties réelles, mais où ces *entrées successives des voix* jouent un rôle important :

Ch. Kœchlin. *Hymne à la Vie*.

Mais si l'on veut un *ff* éclatant, triomphal, *rien* peut-être ne vaudra la réalisation *homophone* :

Cl. Debussy.  
*Le Martyre de Saint-Sébastien*  
(Chœur final,  
p. 189).

Voici enfin des exemples divers, dont l'intérêt nous parut indiscutable :

*Ecriture monodique du chœur avec les harmonies à l'orchestre :*

Ec - ce ta - ber - na - culum De - i cum ho - mi - ni - bus

Gounod. *Mors et Vita* (2<sup>de</sup> partie).

De même;

*p dolce*

Chœur

Li - be - ra me, Do - mine

G. Fauré. *Requiem*. (Libera)

*Accords succédant à des unissons :*

Ces fiers sol - dats ne pliant ja - mais, Pareils, aux chênes de leurs fo - rêts Sont nos pe - res

(S. et C. divisés, ou T. et B. divisés).

Bourgault-Ducoudray. « Nos Pères » (Chœur à 4 parties).

De même :

S. div. C. div.

le chœur des zéphyrs con - duit les parfums hors des fleurs mi clo - ses

C. Saint-Saëns. *La Nuit* (Chœur à 4 parties, pour S. et C.).

Noter l'écriture des Ténors doublant, à l'octave, celle des soprani. C'est un moyen très licite et qu'on emploie assez souvent, pour donner *plus de corps* à une mélodie. Comme les ténors, lorsqu'ils chantent à l'aigu, se trouvent fort en dehors, s'ils avaient à exécuter ici une autre partie que celle des Soprani, cela pourrait nuire à l'en dehors des Soprani.

(Nous avons déjà vu qu'on trouve des octaves analogues dans le *Psaume* de Florent-Schmitt, avec également les Contralti doublés 8<sup>e</sup> B. par les Basses).

Voici un exemple du même genre : Ténors en Tierces, doublant (à l'octave) les S. et C. :

H. Berlioz. *La Damnation de Faust* (1<sup>re</sup> partie, Chœur des paysans).

*ff très sonore :*

*mf* *dim.* *p* etc.

C. Franck. *Les Béatitudes* (N° 1).

et *pp* à la fin de ce chœur :

(Id.).

*Ecriture vocale d'une excellente sonorité (pp) :*

(Très plein, et d'une belle sérénité: quintes excellentes, entre S. et T.).

C. Saint-Saëns. *Samson et Dalila* (3<sup>e</sup> acte, p. 366).

*De même :*

G. Fauré. *Madrigal* (p. 14-15), poésie d'A. Silvestre.

*Imitations et croisements :*

(Croisement S. C. par lignes très souples).

G. Fauré. *Madrigal* (p. 6), poésie d'A. Silvestre.

*De même :*

*Id.* (p. 13).

(Croisement T. C., dans la douceur). Il y a d'ailleurs, lorsque les T. chantent *pp* et en voix mixte, une grande ressemblance entre leur timbre et celui des contralti. L'unisson suivant sonne très fondu :

*Id.* (p. 12).

*Emploi (éventuel, et assez rare) de l'enharmonie :*

(Pour éviter intervalles semblant difficiles à la lecture : sol bémol, si bémol, do dièze).

G. Fauré. *Requiem. Agnus Dei* (p. 45).

TESSITURES. Les exemples précédents (où figurent des *unissons* ou des *croisements Ténors-Contralti*) nous mènent à dire quelques mots de la question *tessiture*, et particulièrement de l'effet très spécial que donnent les Ténors chantant à l'aigu, au milieu de la polyphonie d'un chœur mixte. Lorsqu'ils ont, dans ce registre qui est naturellement en dehors, une phrase expressive ou même une simple entrée en tenue tranquille, leur accent s'impose à l'attention, et ils tendent à devenir partie prépondérante. Ainsi que je l'ai déjà signalé (au sujet des *duos T. S.*), ils semblent chanter

au-dessus des Soprani et Contralti, bien qu'en réalité ils se trouvent au-dessous. L'effet est encore plus caractérisé quand les Ténors croisent avec les Contralti :

**Andante espressivo**

Chœur, avec ou sans accompagnement.

(Réalisation  
Ch. Kœchlin).

(1) Ténors en dehors. (2) Soprani reprenant la partie chantante. (3) Ténors de nouveau en dehors.

Cette question *Tessiture* est des plus importantes, et particulièrement en ce qui concerne les sonorités des *parties intermédiaires* de la réalisation, lesquelles — selon la place où elles se trouvent, selon le timbre qui en résulte — donnent à l'ensemble un caractère différent. Citons en exemple :

Ch. Kœchlin. *Midi (Poème de Leconte de Lisle)*.

pp

div.

Mi-di, Roi des é-tés, é-pan-du sur la plai-ne Tombe en nappes d'argent des hau-teurs du ciel bleu

(Sonorité plus claire au début, et s'assombrissant avec les changements d'octave des Contralti, puis des Ténors).

De même :

pp

Tet. B. (unis)

L'étendue est im-mense et les champs n'ont point d'om-bre

(Id.).

Quant au caractère que peut donner une note haute des *Ténors* contre le *medium* des S. et C., le passage suivant montre combien était nécessaire leur *si bémol aigu* :

pp

C. Tutti S. Tutti

T. Tutti B. Tutti

Gôûter u-ne su-prême et mor-ne vo-lup-té

Viens! Viens! Le so-leil te Viens! Viens!

Le so-leil te parle en pa-ro-les su-bli-mes

par le le so-leil te parle en pa-ro-les su-bli-mes

Le so-leil te parle en pa-ro-les su-bli-mes

Ch. Kœchlin.  
*Midi (Poème de  
Leconte de Lisle)*.

(1) *Fa dièse* facultatif pour les Basses.

(A cause de la suite de ce chœur, il ne fallait pas faire monter les Sopr. au *si bémol aigu*; mais l'élan des *Ténors* suffit à donner ici l'accent nécessaire, et la sonorité reste très lumineuse. En outre on y a bien l'impression *ascendante* de la ligne des T., malgré la descente des S. et C.).

Comme exemple des *ténors à l'aigu dans un pp*, puis d'une tessiture descendant peu à peu vers l'extrême grave, citons :

mp

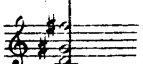
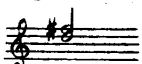
Chœur

Tén.

pp

Fils du Pè-re, Ta lu-mière sa-lu-tai-re Nous con-duit et nous é-chi-re

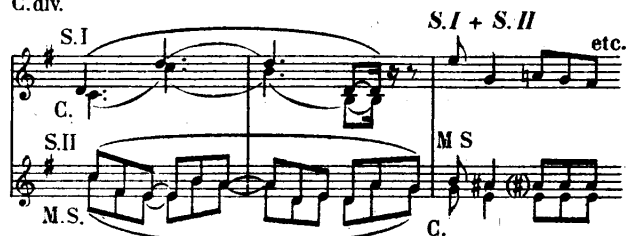
*Cantique N° 31 de la Liturgie protestante (transcription de Ch. Kœchlin).*

CHŒURS POUR VOIX DE FEMMES. L'homogénéité est facile à obtenir; quant à la plénitude, les positions serrées ne sonnent jamais lourd; les positions espacées sont possibles et s'emploieront de préférence : soit avec le Soprano assez loin des autres voix :  soit avec Contralto dans le grave contre Sopr. et Mezzo à l'aigu. (1) 

Voici quelques exemples tirés de *Chœurs pour voix de femmes* :



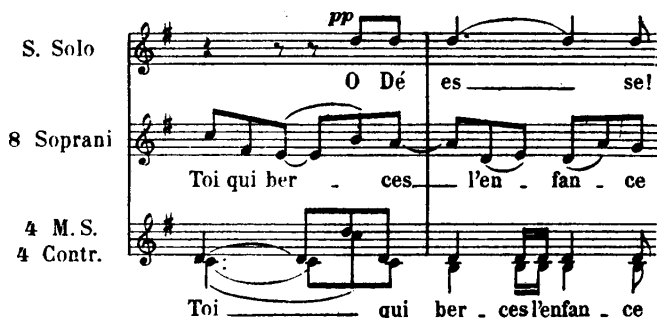
E. Chabrier. *La Sulamite*.



E. Chabrier. *A la musique*.

(Noter l'écriture de ces 2<sup>des</sup> avec la ligne, plus accentuée, des croches (2<sup>de</sup> S. et M. S.). — Puis la rencontre du *la bécarré* des S. contre le *la dièze* des M.-S., très musicale et sans aucune difficulté d'intonation).

Lors de la reprise avec le *Solo*, l'écriture vocale est plus « libre » encore, avec le mouvement direct de 3 parties, simultanément, sur *si, do, ré*. L'effet est d'ailleurs d'un grand charme :



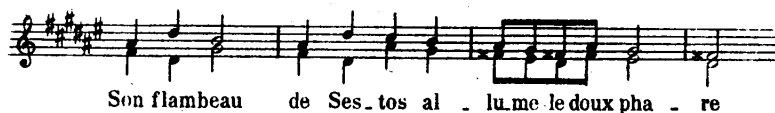
E. Chabrier. *A la musique* (page 21).

A la fin de cet admirable chœur de Chabrier, dont le charme n'est jamais mièvre et qui atteint si aisément une vraie puissance sans laisser jamais de séduire l'oreille, il se trouve une « appoggiature non résolue », sur une note haute, des *Sopranis*; l'exécution en est assez périlleuse : on doit faire un choix parmi les choristes et ne laisser chanter que celles capables d'un *pp* du *la aigu*; un petit nombre suffit grandement (2).



E. Chabrier. *A la musique*.

On a parfois de très jolis effets avec deux parties seulement, car il va de soi que rien n'oblige d'écrire à 4 ou à 3 voix. Je recommande au jeune musicien d'étudier en entier le charmant chœur de *La Lyre et la Harpe* : « Aime! Eros règne à Gnide... », et d'en apprécier les harmonies. Je citerai seulement ces tierces et ces octaves :



C. Saint-Saëns. *La Lyre et la Harpe*.

Citons encore, d'une sonorité pleine, bien équilibrée et très fondue :

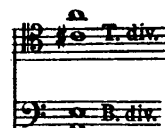


C. Saint-Saëns. *La Nuit* (Chœur pour voix de femmes).

(1) A cette dernière écriture, des nuances moyennes (de *pp* à *mf*) conviendront mieux que le *ff*, pour lequel les notes hautes (S., M.-S.) auraient beaucoup plus de sonorité que la basse, faite par le *Contralto*. En somme, c'est encore le même principe que celui déjà exposé pour les *Chœurs mixtes* ainsi que pour les *Ensembles de Soli*.

On en dira tout autant pour les *Chœurs de voix d'hommes*, car il est évident qu'avec un accord espacé tel que : le *ff* des Ténors sera plus puissant que celui des Basses sur *mi* et surtout sur *la grave*. Il va de soi que si les voix sont soutenues par l'orchestre, l'inégalité se trouvera (en partie) compensée; mais de toute façon, il est nécessaire de savoir bien écrire *a capella*.

(2) *A la Musique* fut d'ailleurs écrit pour seulement 8 Sopranis, 4 Mezzo-Sopranis, 4 Contralti.



Et enfin, cet exemple des *Contralti en canon* avec les *Soprani* :

S. *dolce*  
Les ro-siers de l'I-ran mé-lent leurs frais mur-mu-res  
M.S. Et les ra-miers rê-veurs etc.  
C.  
V.I  
V.II  
2 Ob. *pp*  
Fag.  
Vc. Solo  
2 Cl.  
A. tr.  
pizz. Vc.  
C.B.  
Hp.  
Célesta  
Piano  
Piano  
etc.

Ch. Kœchlin. *La Vérandah* (poème de Leconte de Lisle).

CHŒURS POUR VOIX D'HOMMES. On procède souvent par disposition serrée :

T.  
B. div.  
T. div.  
Mys-té-rieux et som-bre Ro-mé-o

Gounod. *Roméo et Juliette* (2<sup>a</sup> acte).

Mais on peut espacer davantage les voix :

T.  
div.  
B. div.  
Que le ciel vous bé-nis-se

(Id.).

(1<sup>ers</sup> Ténors assez loin du reste)

(2<sup>des</sup> Basses assez loin du reste).

T.  
div.  
B. div.  
te laisse-ra mou-rir

C. Saint-Saëns. *Henry VIII* (1<sup>er</sup> acte).

Dans sa *Chanson d'Ancêtre*, Saint-Saëns écrit :

T.  
div.  
B. div.  
ce qui a davantage de mouvement que  
Ils é-taient là

A la fin du morceau,  
un  $\sigma$  est réalisé  
de la façon suivante :

T.  
B.  
div.  
Frappez, che-va-liers a-vec les é-pées sur les boucli-ers!

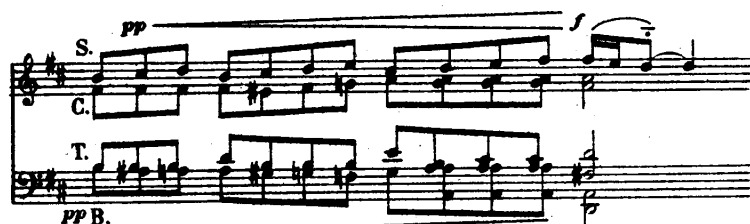
C. Saint-Saëns. *Chanson d'Ancêtre* (poème de Victor Hugo).

(Les Basses non divisées, car les Ténors à l'aigu sont plus sonores, et c'est eux que Saint-Saëns divise. L'accord est ainsi très solide : il eût été maladroit de diviser les Basses et d'écrire :

(Il fallait au contraire réserver toute la force possible pour le Sol, basse de l'accord).

ÉCRITURE A CAPELLA. On y est revenu, depuis qu'avec ses *Chanteurs de Saint-Gervais* Charles Bordes a remis en honneur ces belles sonorités, pures, des voix sans accompagnement. Plusieurs musiciens (dont Claude Debussy et Maurice Ravel) n'ont pas craint de tenter l'aventure — et la réussite fut incontestable, sans d'ailleurs qu'il se soit agi le moins du monde de pastiches, même pour le contrapunctique « Yver, vous n'êtes qu'un vilain ». On ne saurait trop conseiller aux élèves de relire ces œuvres (1).

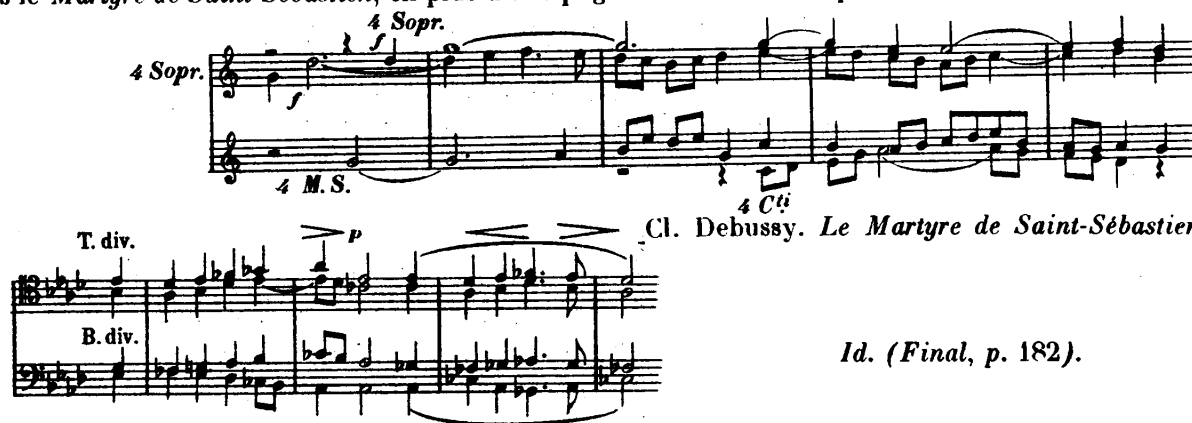
Il ne faudrait point qu'on oubliât, non plus, l'émouvant *Madrigal à la Musique*, de Charles Bordes. De tous ces chœurs, nous donnerons les quelques citations suivantes :



E. Chabrier. *Gwendoline* (1<sup>er</sup> acte, p. 92).

(Ce passage est chanté sans accompagnement. Le *f* indiqué comme nuance est *très relatif*; il faut au contraire *modérer les Soprani*, beaucoup plus sonores que le reste. Evidemment, le *Ré* grave des Basses ne peut être *f*, et il ne doit pas l'être, car cette basse légère (*ré, la graves*) donne un mystère tout particulier à l'accord, dans lequel on perçoit quand même, très estompé, ce *Ré*).

Dans le *Martyre de Saint-Sébastien*, en plus d'une page les voix sont *a capella* :



Cl. Debussy. *Le Martyre de Saint-Sébastien* (p. 52).

*Id.* (Final, p. 182).



*Id.* (Final, p. 183).

Les deux exemples qui précèdent sont particulièrement intéressants comme sonorité d'accords en positions espacées, et chantés dans une nuance soutenue. Le *f* du second exemple demande, naturellement, que les ténors ne forcent pas leur *la bémol*, et même qu'ils modèrent un peu l'*ut*. De toute façon le *la bémol* aigu ne doit pas être *ff*, car il faut que l'on entende l'entrée des voix féminines.

En position serrée, nous citerions :



Ch. Kœchlin. *L'Abbaye* (Kyrie. Requiem, p. 8).

(Sonorité très fondue, mystérieuse).

Serré, puis plus espacé :



Ch. Kœchlin. *Réalisation des thèmes de Chorals de G. Fauré*, donnés aux Concours de Contrepoint. — Th. de 1917.

(1) Debussy : *Trois Chansons de Ch. d'Orléans*. Ravel : *Trois Chœurs a Capella*.

(*pp*) Chri - ste, e - le - ison, e - le - ison

se terminant par  
cette tessiture très  
grave, en *ppp* :

Ch. Kœchlin. *L'Abbaye (Kyrie. Requiem. (p. 9).*

Également, à six parties :

*ppp* C.I. très lié et presque sans *cresc.* S.I. S.II. C.II. T.I. T.II. B.I. B.II.

Ch. Kœchlin.  
Début de l'*Hymne à la Vie.*

Chœur  
a capella  
avec solo :

Baryton Solo *pp* Pâ - le son - geur qu'un Dieu pour - suit, — Re - po - se - toi, — fer - me ton li - vre; dans les cieux  
S. div. Pâ - le son - geur, — re - po - se - toi — , Dans les cieux  
C. div. *pp* Pâ - le son - geur fer - me ton li - vre  
T. div. Pâ - le son - geur fer - me ton li - vre  
B. div. *ppp* Re - po - se - toi, fer - me ton li - vre; dans les cieux  
Pâ - le son - geur Re - po - se - toi, — fer - me ton li - vre

Ch. Kœchlin. *La Nuit (Rondel de Th. de Banville).*

Deux voix a capella :

*f* La gre - nouille en ri - go - le d'ai - se flic floc flic floc flic floc flic floc flic floc flic floc flic  
Il en dehors pleut sur la Seine et sur l'Oise  
*p* Saint E - go - bille et Sain - te Mille in - ter - ce - dez au - près de Dieu pour qu'il nous chasse un peu des cieux ces  
nues couleur de camo - mil le

G. Migot. 3 chants à deux voix, sur des  
poèmes de P. Fort (I. Prière).

*mf p* *ppp en écho*

Ne di-tes mot — Ne dites mot — Le cœur en l'â - me trouve un a - si - le

C'est le voile impalpable et bleu, la douce trame qui vous vêt, nymphes des feuilles, fées des pal - mes, c'est un frô - lement

qui vous vêt, nym - phes des pal - mes, c'est un frô - lement

G. Migot. 3 chants  
à deux voix, sur  
des poèmes de P.  
Fort  
(II. En Prière).

Id. (III. Les Nymphes des Feuilles).

3 parties a capella. Croisement T. C. :

*poco più f*

La mort sen va, les gens vi-vront, ti - que tin - ta la ti - que tin ton

La mort sen va, les gens vi-vront, ti - que tin - ta la ti - que tin ton

La mort sen va, les gens vi-vront, la mort s'en va

Raymond Bonheur. 4 Ballades  
françaises de Paul Fort (N° 1.  
L'hiver est vert...).

4 partie a capella : Croisement T. au dessus des Soprani (dans la nuance *pp* : tén. en voix mixte).

Ah! la la la la la la la la Ah!

la la la la la la la la Ah!

Ah! la la la la la la la Ah!

id. (II. Un gentil page...)

Disposition assez espacée, nuance *p* et d'une bonne sonorité :

S. Le grand gi - bet dans l'her - be ten - dre

C. Le grand gi - bet dans l'her - be ten - dre La meule do -

T. *dolce* Le grand gi - bet dans l'her - be ten - dre Ah

B. *dolce* Le grand gi - bet dans l'her - be ten -

id. (II. « Un gentil page  
vint à passer... »).

Citons encore :

Aux soupirs ex - ha - lés de sa no - ble poi - tri - ne Tous pleuraient

Ch. Bordes. Madrigal à  
la Musique (Poésie de  
Shakespeare, trad. par  
Maurice Bouchor).

Autre exemple d'écriture polyphonique d'un Chœur a capella (1) :

... Car le Prin - ce de Lor - rai - ne, a - vec mes sa - bots M'a - don - né pour mes é - tren - nes, a - vec

mes sabots don - dai - ne, oh, oh, oh ! *mp legg* A - vec mes sa - bots !

« En passant par la Lorraine... »  
(transcription par Ch. Kæchlin).

(1) Il y a aussi quelques touches d'orchestre, mais le morceau peut être chanté par les voix seules, a capella.

Choral à 4 parties (ff vocal en écriture assez espacée) :

Ch. Kœchlin. N° XII des 24 chorals (op. 147) sur des thèmes anciens (Th. à la Basse).

(T. bien sonores ici; mais les Soprani étant à l'aigu, c'est leur ligne qui reste, à l'oreille, la plus haute).

Passage à 5 parties, a capella :

Ch. Kœchlin. Choral sur un thème ancien (Freude dich sehr, o meine Seele) (Th. à la Basse).

A cinq parties :

Ch. Kœchlin. Alleluia (a capella).

(Pour des exemples à 6 parties, voir ceux cités précédemment, de l'Abbaye, et de l'Hymne à la Vie).

A 2 parties : Des Cent Canons d'André Gedalge, extrayons ces passages suivants :

A. Gedalge  
(Canon n° 13).

A 3 parties (Canon à la 2<sup>de</sup> et à la 3<sup>e</sup> supérieures) :

A. Gedalge. (Canon n° 82).

A 4 parties (Canon par IV<sup>tes</sup> ascendantes) :

Id. (Canon n° 85).

Double Canon, à la V<sup>te</sup> inférieure :

Très lent et expressif

(Tous ces exemples d'A. Gedalge font preuve d'une incomparable maîtrise).

id. (Canon n° 87).

Les Canons de Paul Dupin sont d'une écriture plus libre, car parfois certaines parties se trouvent en octaves consécutives avec d'autres; mais ils restent *extrêmement musicaux* et certains — surtout ceux d'Égypte — ont une *couleur étonnante*. Ce sont des tableaux « pris sur le vif », et par un très grand artiste :

P. Dupin. *Les Frises du Nil* (N° 6, *La Sakyé*).

P. Dupin. *Les Frises du Nil* (N° 28. *Devant un village Egyptien*).

La 1<sup>re</sup> Voix chante la ligne 1; puis elle chante la ligne 2 tandis que la 2<sup>de</sup> voix chante la ligne 1; puis la 1<sup>re</sup> voix chante la ligne 3, tandis que la 2<sup>de</sup> voix chante la ligne 2 et que la 3<sup>e</sup> voix chante la ligne 1. Enfin il y a ensemble : 1<sup>re</sup> voix, ligne 4; 2<sup>de</sup> voix, ligne 3; 3<sup>e</sup> voix, ligne 2; 4<sup>e</sup> voix, ligne 1. Dans certaines de ces pièces la 1<sup>re</sup> voix reprend ensuite la ligne 1, etc... jusqu'à une Coda fixée par l'auteur. Pour nos citations nous adoptons cette notation abrégée, et qui suffira pour donner une idée de ces pièces si caractéristiques).

A cinq voix :

5  
Sous les sons bourdonnants rou le l'eau sombre, fou-le, hou-le, le flot lourd

4  
Tout le long du Nil ré pondent les cha doux au chant des Sa kyès

3  
(sur on)

2  
(sur on)

1  
(sur on)

5  
rit. rall. a Tempo  
des ombres on etc.

4  
(Ellé Allah!) on

3  
Tout le long du Nil ré -

2  
passez à la ligne 2

1  
passez à la ligne 2

Paul Dupin. *Les Frises du Nil* (N° 39, *Les grandes Orgues du Nil*).

(La 1<sup>re</sup> voix chante la ligne 1; puis elle chante la ligne 2 tandis que la 2<sup>de</sup> voix part à son tour avec la ligne 1, etc... Même notation que pour le précédent; on a seulement changé la disposition, en plaçant 5 en haut et 1 en bas).

Canon à six voix, avec d'autres parties (Basses et Dessus) étrangères au Canon :

Voix de femmes et d'enfants

6  
Parties en canons

5

4

3

2

1  
Ellé Ellé é Al lah! Ellé is sa Mo-ham-med El-lé is sa Mo-ham-med

Basses

(canon écrit d'après un chant de matelots).

Paul Dupin. *Les Frises du Nil* (N° 43, *Les Matelots nubiens*).

EMPLOI ORCHESTRAL DES VOIX. Déjà, lorsque Rossini écrivait dans *Guillaume Tell* :

4 Sopr. (2 1<sup>res</sup>, 2 2<sup>des</sup>) Toi que l'oi-seau ne suivrait pas

4 Ténors div. (p)

4 Basses (p)

A nos chants, viens mêler tes pas, E-trangère si légère

G. Rossini.  
*Guillaume Tell*  
(Ballet).

les voix d'hommes faisaient, au chant des Soprano, comme un *accompagnement instrumental*. Depuis lors, l'usage des

chœurs à bouche fermée (ou à bouche entr'ouverte), sans paroles, s'est généralisé; l'on peut dire qu'alors ces parties vocales, soutenant des Soli, jouent un rôle orchestral :

Contralto Solo C. Solo

Assez lent 4 ou 5 Contralti (ppp)

à bouche entr'ouverte

O Douleur, pour quoi dans le monde quelques Soprani

ppp 4 ou 5 C.

3 Ténors (en voix mixte, ppp)

Ces parties sont complétées harmoniquement, par l'orchestre.

Ch. Koechlin. *Hymne à la Vie*.

(Contr. Solo et C. Solo du chœur)

Quand l'orgueil des roseaux sur la rive Mar. que le cours du fleuve

Soli S.

M.S. du chœur (divisés) p

M.S. mf

à

A. Caplet. *Inscriptions champêtres* (p. 7).

Bien auparavant (*Ballet de Lakmé*) Delibes avait employé le Chœur, de la façon la plus heureuse, comme un instrument de l'orchestre :

Ténors p

Cor Solo

Sopr. p

Gerald Ecoute! on passe sur la route

L. Delibes. *Lakmé* (2<sup>d</sup> acte, Ballet.)

puis:

C. Solo

T. Solo

B. Solo

Cor

Gerald Ecoute! on passe sur la route

*Id.* (p. 126).

Au dernier acte, des tenues vocales (dont le rôle également s'affirme *orchestral*) produisent par ce moyen très simple, mais qu'il fallait trouver, un effet extraordinaire :

Chœur

Sopr.

Tén. div.

Orch.

Gerald Ecoute! on passe sur la route

L. Delibes. *Lakmé* (3<sup>e</sup> acte).

Chœur dans la coulisse

Descendons la pente doucement

Sopr. div.

Ténors div.

(*Id.*).

Il faut noter enfin que dans certains cas *quelques choristes*, à bouche fermée, remplacent très bien un *instrument d'vent*, ou des *Altos*, ou des *Violoncelles*. Cela peut arriver lorsque pour enregistrer la transcription d'une chanson populaire on ne dispose que d'un très petit nombre d'instruments, et que d'autre part un chœur mixte complet prête son concours à cet enregistrement (1).

Au chapitre où nous traiterons, plus loin, de l'*Orchestre avec les Voix*, nous donnerons d'autres exemples de l'emploi d'un Chœur de rôle orchestral. Il en existe un certain nombre à l'heure actuelle, et toutes sortes de sonorités nouvelles sont à découvrir dans ce riche domaine.

**SONORITÉS DIVERSES OBTENUES AVEC LES VOIX.** Pour terminer avec l'usage des *Chœurs* (tout en sachant fort bien que l'avenir réserve encore des surprises et que, sans doute, les génies futurs inventeront de nouvelles manières de les employer) parlons brièvement des *onomatopées* et de toutes sortes d'*imitations de bruits* ou d'*instruments*, dont les voix sont capables. Cela remonte à des temps anciens : relisez en effet la *Bataille de Marignan*, de Clément Jannequin, ou son *Chant des Oiseaux*. Dans la mêlée de cette bataille, les balles sifflent et crépitent, évoquées par les *zin-zin*, les *pan-pan*, les *pati-pata* dont les choristes accompagnent les paroles, — sans oublier les *vom, vom, vom* du canon. Les deux exemples qui suivent sont bien caractéristiques :

Superius von, pa - ti-patoc, von pa - ti-patoc, von

Contratenor von von von von von von von von von

Ténor von von von von von von von von von

Basse von von, von von von, von

ta ri-ra-ri-ra la ta-ri-ra-ri-ra

la la la la la la la la la la

Fran - ce! cou - ra - ge, cou - ra - ge etc.

Pon pon pon Pon pon ponponponpon pon

Cl. Jannequin. *La Bataille de Marignan*.

Superius tu ry tu-ry tu-ry, quiby

Contratenor huit huit huit huit qui la ra ti-cun, ti-cun, ti-cun coqui coqui co-qui co-qui

Ténor huit huit huit huit qui la ra ti-cun, ti-cun, ti-cun coqui coqui co-qui co-qui

Basse quio, quio etc... tar, tar, tar, tar, tar, fouquet fouquet, quibi qui-bi tu tu tu tu tu fouquet fou-quet tu tu tu tu tu fouquet fou-quet fi ti fi ti

Cl. Jannequin. *Le Chant des Oiseaux*.

De nos jours, Claude Debussy et Maurice Ravel ont renoué la chaîne de cette tradition vénérable, le premier par le rythme du « tabourin » que scandent les choristes, le second par ses curieuses évocations vocales des chats et des grenouilles, dans *l'Enfant et les Sortilèges*. Mais avant de citer ces exemples, n'oublions pas quelques passages de musiciens qui, dans cette matière, furent des précurseurs. D'abord de Berlioz, dans son *Requiem*, dont la psalmodie rapide des choristes (sur « Kyrie, eleison ») nous mène aussitôt sous la voûte d'une cathédrale :

Sopr. Kyrie - e, e, le-i-son Kyrie - e, e, le-i-son

T. Kyrie - e, e, le-i-son Kyrie - e, e, le-i-son

B. Kyrie - e, e, le-i-son Kyrie - e, e, le-i-son

V. I Kyrie - e, e, le-i-son, Kyrie - e, e, le-i-son...

V. II Kyrie - e, e, le-i-son, Kyrie - e, e, le-i-son...

A. Kyrie - e, e, le-i-son, Kyrie - e, e, le-i-son...

Vc. Kyrie - e, e, le-i-son, Kyrie - e, e, le-i-son...

C. B. Kyrie - e, e, le-i-son, Kyrie - e, e, le-i-son...

H. Berlioz. *Messe de Requiem (1. Kyrie, pages 13-14)*.

(1) Cf. Les disques de *Jeanne d'Aymé*, et des *Trente Voleurs de Bazoges*, réalisation et orchestration de Ch. Kœchlin. Dans le 4<sup>e</sup> volume, on en citera des passages (Orch. pour enregistrements).



S. Les plaisirs sont au ciel, ——— clochetons vo - lent

Contralti

Basses 0

T. clochetons vo lent

et plus loin :

S. a. vec les doux sons ———

C. ———

T. a. vec les doux sons

B. 0

133

Raymond Bonheur. 4 Ballades françaises de Paul Fort (IV. « Cloches s'envolent... »).

De la première des  
Trois Chansons de  
Ravel, nous extrayons  
ces passages humoris-  
tiques :

S. C<sup>ti</sup> p ou

C. ou

T. pp ou

B. ou

Ren.con tra vieux loup grognant Tout hé - ris - sé l'œil brillant

M. Ravel.

3 Chansons

(1. Nicolette).

Piu vivo

S. A per - te d'ha - lei - ne s'en - fuit Ni - co - lette A

C. ta ka ta ka etc. ta ka ta ka etc. A

B. ta ka ta ka etc. A

A per - te d'ha - lei - ne s'en - fuit Ni - co - lette A

(Emploi de la  
voix de tête des  
Ténors).

S. Ah! Pa - ge jo - li

C. (falsetto) Ah! Pa - ge jo - li

T. Hé là! ma Ni - co - let - te, veux - tu pas - doux a - mi?

B. Ah! Ah! Pa - ge jo - li

(id.)

(Grognements des Basses).

S. Che - nu

C. Che - nu

T. Ren - con - tra sei - gneur che - nu

B. Ren - con - tra sei - gneur - che - nu

(id.)

Utilisation des tenues à bouche demi-fermée, sur la consonne z (qui leur donne un timbre instrumental tout particulier):

S. Pastoureaux, a dieu! ———

C. z

T. A - dieu pastou - relles 1<sup>ers</sup> Tén. Nous n'irons plus sur l'herbe mau - ve paître nos verts mou - tons

B. z

(2<sup>ds</sup> T. sans paroles)

(A l'orchestre : piano et petite timbale en ré aigu).

M. E. 6413

M. Ravel. L'Enfant et les Sortilèges (n. 68)

Terminons cette série d'exemples par quelques INTONATIONS ASSEZ DIFFICILES :

**Allegro** ♩ = 132

C. N'al-lez pas au bois d'Ormon-de, jeu-nés fil-les

T. La

B. La

M. Ravel. *Trois Chansons (III. Ronde)*.

Attaque d'un accord de 7<sup>e</sup> majeure.

S. n'allez pas au bois

C. La

T. Il y a plein de Fau-nés-sés de bac-chan-tes et de mâ-les fées

B. La

(Doubles croches difficiles, à la dernière mesure pour les Basses).

*Ecriture fuguée, atonale, pour les voix (intonations très difficiles) :*

S. To-nal o der a-to-nal? (etc.)

C. To-nal o der a-to-nal?

T. To-nal o der a-to-nal?

B. To-nal o der a-to-nal?

A. Schoenberg.  
*Am Scheideweg*  
(Extrait des *Drei Satiren*).

Quant aux diverses manières de combiner les Voix avec l'Orchestre, nous n'en parlerons point dans ce chapitre bien que nous y traitons, en principe, de l'*écriture* dans la réunion de deux ou plusieurs groupes. Mais comme il y a beaucoup à dire au sujet de l'*Accompagnement des Soli vocaux*, et que d'une façon générale l'étude des *Soli avec orchestre* fait partie du chapitre IV, c'est dans ce dernier que nous aborderons en détail la question *Chœur et Orchestre* (1) (ce qui donnera lieu de comparer l'orchestration soutenant un *ensemble de solistes*, à celle qui doit équilibrer un *chœur tout entier*).

(1) Les principales dispositions que l'on rencontre sont les suivantes : 1<sup>o</sup> Chœur doublé par l'orchestre (et, éventuellement, par l'orgue) : *Fugues et Chorals* de J.-S. Bach, *Fugues du Déluge*, de Saint-Saëns, etc.

2<sup>o</sup> Chœur à l'unisson (ou en 8<sup>ves</sup>), harmonies (ou contrepoints) réalisés par l'orchestre (2<sup>ae</sup> partie du *Déluge*); 2<sup>o</sup> bis, assez rare : Chœur polyphonique, orchestre monodique (*Convoi funèbre de Juliette*, dans le *Roméo et Juliette* de Berlioz).

3<sup>o</sup> Chœur et orchestre à une seule partie.

4<sup>o</sup> Chœur polyphonique avec *Soutiens d'orchestre* (touches, contrepoints, motifs supplémentaires avec instruments). (Ch. Kœchlin, choral de l'*Hymne à la Vie*.) 4<sup>o</sup> bis. Chœur presque entièrement *a capella*, soutenu de temps à autre par quelques notes de l'orchestre.

III. LA PERCUSSION. L'étude de l'écriture du groupe PERCUSSION se réduit en somme à celle des ressources de chacun des instruments. Et cela, d'autant plus qu'en général (sauf pour des *ff*, où l'on fait « flèche de tout bois ») l'on ne combine guère *plusieurs* d'entre eux; on les écrit plutôt séparément, — tantôt timbales, tantôt grosse caisse, tantôt triangle, etc. Les cymbales viennent à l'appui pour scander les rythmes; parfois, en trémolo, elles accompagnent et renforcent le crescendo des timbales ou de la grosse caisse (il y a aussi, bien entendu, le classique effet de *grosse caisse* + *cymbales*). — Un roulement de tambour sera plutôt scandé par des coups de *timbale* ou de *grosse caisse*, que doublé par l'un de ces instruments, — du moins pour les sonorités « normales », etc...

Mais il va de soi que l'on pourrait imaginer nombre de combinaisons heureuses, entre timbales, caisses, tambour basque, grosse caisse, tambourin, tambour, — avec des rythmes différents et des accentuations diverses. On pourrait aussi combiner le *Xylophone* (dans l'aigu) à des coups légers de la *Cymbale* ou du *Triangle*, — et dans le grave, à des notes hautes de la *Timbale*, *pp*, *mat*; les *pizzicati* des Cordes se mélangeraient, avec assez d'humour, aux notes martelées (mais *p* ou tout au plus *mf*) du *Xylophone*, — auxquelles on joindrait celles de la *Harpe* en sons étouffés et près de la table... — C'est là un domaine presque entièrement nouveau, que l'imagination des musiciens saura cultiver un jour — à condition de ne pas se cantonner dans le violent et le brutal où, trop souvent, sombre la percussion de ceux qui ne recherchent la force que par les moyens matériels accumulés.

Il est exact qu'actuellement les instruments de percussion figurent comme solistes, plutôt que pour former un « groupe » comparable à celui des Bois ou des Cordes. Mais rien ne dit que ce groupe ne soit pas réalisable (1); ou, dans tous les cas, rien ne s'oppose à l'union harmonieuse de trois, quatre ou cinq de ces instruments : soit au milieu du reste de l'orchestre, soit même alternant avec lui. Ce qu'il faudra, c'est moins un ensemble de bruits rythmés (dont les timbres auraient une importance secondaire) qu'une combinaison vraiment musicale des éléments divers de la percussion.

Quelques modernes, je sais bien, ont écrit pour les seuls instruments de ce groupe, des passages assez longs. Le premier exemple qu'on en ait, si je ne me trompe, est celui des *Choéphores* de Darius Milhaud, dont la première audition remonte à 1919 (Concerts Félix Delgrange). C'était surtout *rythmique*, et d'une violence (par moments) qui s'accordait bien à l'interprétation « Claudélienne » de la Tragédie des Atrides. Cette percussion soutenait (et souvent couvrait) un récit parlé; les instruments n'y avaient pas de son musical déterminé. — Dans le *Traité* de Guiraud revu par H. Büsser, figure un curieux exemple extrait d'un *Scherzo* de Symphonie du compositeur Russe Tchérépnine (fils). Ce morceau n'utilise, lui aussi, que la percussion, et son essence (comme pour l'œuvre de Darius Milhaud) est avant tout *rythmique* (2). — « Chose évidente », dira-t-on, puisque ces instruments ne procèdent que par accents, par coups frappés. — Je ne suis pas tout à fait de cet avis, et persiste à croire que la percussion (en y comprenant le *gong*, les *cloches*, les *timbales* et le *xylophone*) peut assumer un rôle à la fois plus musical et plus subtil, comme en certaines musiques de l'Asie.

On étudiera plus loin, dans le Chapitre IV, les manières habituelles de combiner la percussion aux autres instruments. Mais si l'on considère à présent le groupe : Harpes, Piano, Célesta, Jeu de timbres, *Glockenspiel* (3) — assez voisin, en somme, des *Cloches* et du *Xylophone*, — il n'est pas douteux que l'on ne puisse y joindre, par moments, des instruments de percussion; nous en donnerons quelques exemples au Chapitre IV.

L'emploi de la *Percussion seule*, sans autres instruments de l'orchestre, fut adopté surtout pour entrer dans les vues du danseur bien connu, Serge Lifar, à l'Opéra. Cet artiste ayant entrepris de « libérer son art de la cage dorée où la musique l'a enfermé, au début de ce siècle », posa en principe que le « ballet peut exister libre de tout accompagnement musical ». De là sa conception purement *rythmée*, et (sur les rythmes imposés par S. Lifar) l'orchestration du ballet *Icare*, écrite par notre distingué confrère Szyfer et confiée aux seuls instruments de la *Percussion*.

Il n'est aucunement dans notre rôle, ici, de discuter cette thèse. Elle est d'ailleurs parfaitement soutenable; mais d'autre part on se prive ainsi, *a priori*, d'un élément de beauté qui avait enrichi maint spectacle de jadis et de naguère (depuis l'acte des « Champs-Élysées » dans l'*Orphée* de Gluck, et depuis *Namouna*, de Lalo, jusqu'à *Petrouchka* de Strawinsky, sans oublier les adaptations merveilleuses que firent les *Ballets Russes* avec Fokine, du *Spectre de la Rose* et de *Sheherazade*). Beauté musicale à laquelle participèrent des artistes tels que la Karsavina, Isadora Duncan, Nijinsky (4). Mais admettons l'usage de la *Percussion seule*; il peut convenir à certains scénarios, à certaines chorégraphies, à certains rythmes.

Comment réaliser cette sorte d'orchestration?

Évidemment, on peut tout mélanger, au petit bonheur, selon les *cresc.* et les *diminuendos*; réunir Gr. C., Timb., Cymb., pour des accents *ff*, contrastant avec de sourdes pulsations de gongs *ppp* sur des roulements mystérieux des timbales. Tant de combinaisons s'offrent au musicien! Mais je voudrais alors, si l'on prend le parti d'orchestrer pour percussion, que l'on apportât une certaine méthode dans la constitution et dans le maniement de cet orchestre nouveau. Je voudrais qu'on y distinguât des familles comme il y a lieu pour les Bois et les Cordes; ainsi :

1° Pour les *Timbales* (il en faudrait au moins huit) : timbales basses, très grandes; timbales ordinaires (grandes et petites); timbales aiguës, — avec une étendue totale allant de



2° Même hiérarchie des tessitures pour la famille des *Caisses*, de la plus grosse à la plus petite; il y en a trois différentes dans l'*Histoire du Soldat* de Strawinsky; on devrait en avoir cinq ou six.

3° Autre « famille », moins homogène d'ailleurs : *tambourins*, *tambours basques*, *tambours* (clairs ou voilés).

4° Toute la famille des *Percussions métalliques*, dont la basse est le *tamtam*; puis viennent le *gong*, les *cymbales ordinaires*, les *cymbales antiques* et le *triangle*.

5° Les *Blocs de bois*, *Blocs de métal*, dont le son peut être plus ou moins clair (et même plus ou moins haut).

(1) Voir, plus loin, les pages supplémentaires sur l'emploi de la *Percussion seule*.

(2) Comme également, dans les *Bander-Log*, poème symphonique de Ch. Kechlin, les quelques mesures où une percussion brutale et désordonnée, mais caricaturale en somme, se fait entendre au milieu d'un silence de l'orchestre.

(3) Auquel on ajouterait aussi deux instruments, très « musicaux », des orchestres de Jazz : le *Vibraphone*, et le *Marimba* (sorte de *Xylophone* à résonnance particulière, dont j'ai parlé au Chapitre I).

(4) Isadora Duncan, dans ses spectacles de danses sur des œuvres « classiques »; Nijinsky et la Karsavina, aux Ballets Russes.

Avec cette conception de familles diverses on aurait la ressource d'une *plus grande unité*, parce qu'il y aurait davantage d'ordre. Comme dans l'orchestre ancien, certains épisodes ne feraient appel qu'à *une seule famille*, ou bien un *soliste* d'autre famille se détacherait sur un *fond relativement homogène*. — Alors il me semble que l'œuvre se trouverait « *composée* », avec cet élément d'ordre que toute sorte d'art exige.

Bien entendu, la percussion proprement dite se pourrait combiner à divers instruments tels que *Xylophone, Marimba, Harpe, Célesta, Piano, Cordes en pizzicati*. J'ajoute que si l'on garde, pour ce mélange, un style suffisamment atonal, la musique n'y semblera pas une « intruse », venant s'ajouter à la percussion (je le dis *sans la moindre ironie*). On peut encore enguirlander cette percussion, d'arpèges mystérieux, *ppp* (en polytonalité) de l'*Orgue*, ou la fonder à des tenues de *Cors*. Et cela, non point seulement pour des rythmes de danses très caractérisés, parfois violents : mais aussi bien pour des évocations de rêve, dont les traditionnalistes diront qu'elles ne sont plus de la musique, — et qui néanmoins pourront avoir leur beauté : ce qui seul importe.

Et puis, en matière de percussion, je répéterai toujours : pensez à celles de l'Inde, de Java, de Bali ; pensez à l'Asie, « vieux pays merveilleux »...

Quant aux diverses manières de réaliser l'écriture de ces INSTRUMENTS A CLAVIER (plus les HARPES) traités comme un *groupe*, il n'est pas nécessaire d'y insister longuement. On peut doubler les uns par les autres ; ce serait les cas pour des *ff* où il ne s'agit que de renforcer les sons au maximum ; alors, à l'aigu par exemple, on écrira

très bien :  Harpe, Piano et Célesta à l'unisson.

Toutefois, même dans cette intention de réaliser un *ff*, il pourra se faire qu'une tessiture *différente pour chacun des instruments* convienne mieux, le Célesta se trouvant au-dessus du Piano, et celui-ci au-dessus de la Harpe. Ou bien encore, ce seront des arpèges que l'on écrira pour la Harpe, tandis que le Piano ferait des trilles (très sonores) tels que :

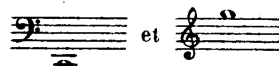


Parfois aussi, surtout en *p* ou *pp*, l'on mélangera les timbres en procédant par alternances de l'un à l'autre de ces instruments (1).

Mais il est rare, en somme, que l'on traite *en groupe* la réunion *Harpe, Piano, Célesta, Glockenspiel*, et c'est plutôt au milieu du reste de l'orchestre que figurent ces instruments, lesquels ne forment pas à proprement parler « un groupe », au même titre que les *Cuivres* ou les *Bois*. On y viendra donc plus loin, au Chapitre IV, où nous traiterons du Rôle de la Percussion, de la Harpe et des Instruments à clavier dans l'Orchestre (2).

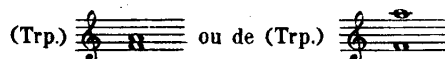
IV. CUIVRES (ET CORS) (3). Les instruments de ce groupe (dans lequel on peut ranger les *Cors*) sont d'une écriture plus facile que les *Bois*, parce que d'un bout à l'autre de leur échelle ils sonnent *homogènes* ; même pour les

*Cors*, dont l'aigu est si lumineux, il n'y a point disparate entre



En outre, le timbre des Trompettes ressemble à celui des Trombones, beaucoup plus qu'il n'advient, par exemple, entre Flûte et Hautbois. Quant aux *Cors*, groupe intermédiaire qui ferait aussi bien partie des *Bois* (avec lesquels il se fond aisément) ils sont plus proches, malgré tout, des « *Cuivres clairs* » (trompettes, trombones, cornets à pistons) et s'apparentent étroitement aux *Saxhorns* de toute tessiture. — Entre les *Cors* et les *Bois* habituels de l'orchestre on placerait les *Saxophones*, mais sur l'écriture de ceux-ci traités en groupe il n'est rien à dire de spécial que l'on ne dise pour les *Cors* ou que l'on n'ait déjà dit pour les *Cordes*.

En règle générale, les principes que nous avons exposés au sujet des *Cordes* (relativement à l'espace entre les parties) restent valables pour les *Cuivres*, les *Cors*, les *Saxhorns*, et les *Saxophones*. C'est-à-dire que les dispositions espacées sont très possibles, mais qu'en écriture serrée les accords sonnent tout aussi bien — avec davantage d'homogénéité, mais moins de *transparence*. Grâce au timbre de ces instruments, d'ailleurs, ces agrégations ne sont pas lourdes (sauf dans le cas où l'on charge exagérément le registre grave) ; en somme, la sonorité du piano vous guiderait assez bien, et il suffit de ne pas faire de grosses maladresses pour que l'ensemble soit très acceptable. Quant à réaliser exactement la *meilleure disposition*, celle qui s'accorde le mieux au sens de la phrase et au caractère de l'harmonie, c'est affaire de goût et d'intuition. Seul votre sens musical vous dictera ce qu'il vaut mieux, de



Cela dépendra du « contexte », et de ce que vous désirez exprimer. Mais, « matériellement », les deux versions nous semblent possibles.

Voici maintenant quelques indications supplémentaires.

CORS. On a déjà signalé que l'écriture de 2 *Cors en Octaves*, disposition traditionnelle chez les anciens, est *excel-*

(1) Voir plus loin l'exemple extrait du *Cortège d'Amphirite* (Ch. Kœchlin). (Chap. IV.)

(2) Il eût semblé logique d'en parler au sujet du *Mélange des Groupes*, dans ce Chapitre IV. Mais comme il est déjà extrêmement chargé, j'ai pensé qu'il valait mieux traiter ce sujet dans le Chapitre de l'Orchestration proprement dite.

(3) On s'étonnera peut-être que dans ce chapitre III nous suivions l'ordre inverse de celui de l'*Etude des instruments* (Chap. I). Mais c'est d'abord parce que le *Quatuor* servant de base à l'écriture orchestrale, il était naturel de commencer par les *Cordes* ; ensuite, parce que nous préférons laisser les *Bois* en dernier lieu, ayant beaucoup à dire sur la question, tandis que les *Cuivres* et même les *Cors* ne demandent pas tant de détails, en raison de l'homogénéité naturelle qui les caractérise.

*lente à toute tessiture.* Les deux notes se fondent et se complètent, *sans la moindre lourdeur* (1). Cette sonorité de l'octave est fluide et permet d'y ajouter, soit à l'intérieur, soit chevauchant, deux *Bassons* qui sonneront très suffisamment

homogènes avec les *Cors* :



La *Quinte*, assez grosse dans le grave (2), par exemple sur :

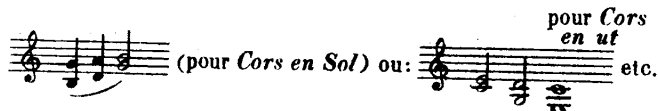


est très pleine et sonne beaucoup moins lourde que celle des *Bassons* (3). La *Tierce*, à l'aigu ou dans le medium, est bonne; au grave elle ferait plus compact, surtout avec cette disposition : (Tout cela est évident, point n'est besoin d'insister).



Deux *Cors* sont écrits, souvent, dans les partitions anciennes, avec des intervalles que donnent les harmoniques

naturels :

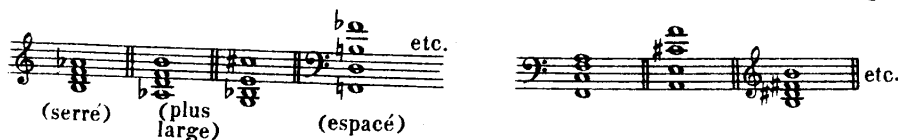


Dans le *Menuet* de la *Symphonie en sol min.* de Mozart, on trouve :



Aujourd'hui, on les traite quasiment comme des *Bassons* ou des *Clarinettes* (4). Quant aux accords, on aura tout

aussi bien :



Et l'on voit souvent aussi la disposition suivante, où le 4<sup>e</sup> *Cor* est assez loin des autres, ceux-ci se trouvant en

écriture serrée :



Avec 3 *Cors*, les *Arpèges* tels que



sonnent parfaitement; mais on peut écrire la partie inférieure plus loin des autres :

Exemple :

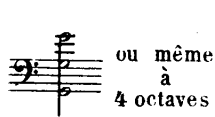


Beethoven. *Symphonie Héroïque* (Scherzo).

La *Quinte à vide* est bonne, et pas plus qu'aux voix la *terce* n'y paraît nécessaire :



Enfin, il n'est aucune raison pour ne pas disposer les *Cors* à 3 octaves (nous en donnerons plus loin un exemple, ainsi que des *Cors* à deux octaves de distance).



H. Berlioz. *La Damnation de Faust* (Sonnerie des cors avant la Course à l'Abîme)

Toutes ces recommandations restent valables pour le cas des *Cors avec sourdine*.

(1) Citons par exemple :



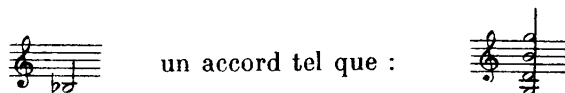
J. Haydn. *Symph. en Ré (Final)*.

(2) Je rappelle que sauf indication du contraire, tous ces exemples sont écrits en notes réelles.

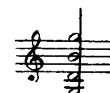
(3) Voir les 4 *Cors* en quintes, au dernier tableau de *Mireille*, sur *fa, do*, (notes réelles) : d'une fort belle sonorité.

(4) On les dispose souvent en sixtes; mais en 7<sup>es</sup> cela n'est pas impossible. Et la sonorité des *cors en secondes* est excellente.

**TROMPETTES. — CORNETS A PISTONS.** Mêmes principes généraux. Même latitude d'employer à volonté l'écriture serrée ou l'écriture largement espacée (1); toutefois, étant donnée la sonorité un peu moins bonne des notes graves de la trompette moderne en *Ut*, au-dessous du *si bémol* :



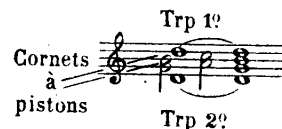
un accord tel que :



*n'aura pas une très bonne basse pour un f*, et mieux vaudrait évidemment un *Trombone* pour le *sol*, à la place de la 4<sup>e</sup> Trompette.

On notera que le timbre de la Trompette étant *très en dehors*, il est préférable — dans le cas où ces instruments figurent comme *seuls cuivres* d'un passage à plusieurs parties — de faire en sorte qu'elles ne donnent pas une sonorité creuse (2), ni agressive inutilement.

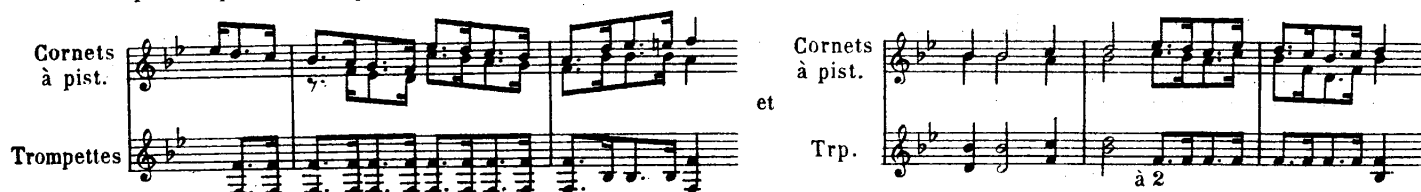
Il y a suffisamment d'analogie entre *Trompettes et Cornets à pistons* pour que ceux-ci puissent compléter l'harmonie de celles-là (3). Autrefois l'on écrivait (du temps où l'on n'avait encore que des trompettes simples) (4) :



Aujourd'hui l'on dispose à volonté, soit en chevauchant, soit en plaçant les trompettes au-dessous des cornets, ou au-dessus. Il faut seulement se dire que le timbre des trompettes les met plus en dehors que les cornets.

Voici quelques exemples du mélange de ces deux sortes d'instruments :

**ÉCRITURE DES CORNETS A PISTONS AVEC LES TROMPETTES.** Dans la *Symphonie Fantastique* il se présente de nombreux cas où les trompettes sont complétées par les cornets. Ceux-ci se chargent en général des dessins plus variés que ce que la trompette du temps de Berlioz pouvait se permettre: on trouvera notamment :



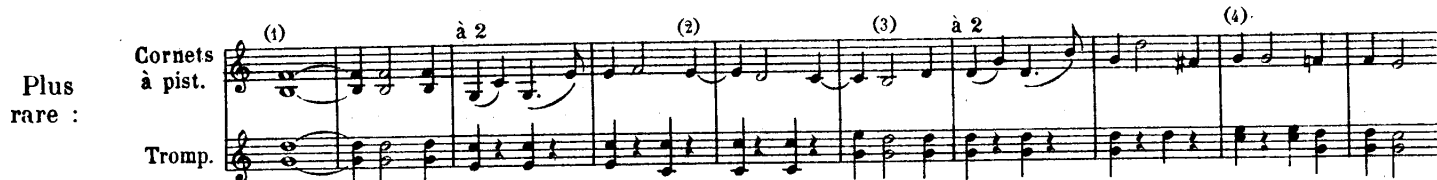
H. Berlioz. *Symphonie Fantastique* (*Marche au Supplice*).

En des passages de ce genre, les *Cornets* seront en général *au-dessus des Trompettes*, — parfois aussi, à l'unisson; rarement *au-dessous*. D'ailleurs la sonorité du grave de la Trompette, quoique pas excellente sur la trompette moderne en *ut*, reste toutefois préférable à celle du Cornet pour les mêmes notes.

Il peut arriver aussi que les *Cornets* soient « *encadrés* » par les *Trompettes*, ou inversement, ou bien encore que l'on dispose les notes en « *chevauchant* ». Nous citerons :



(id.)



H. Berlioz. *Symphonie Fantastique* (1<sup>er</sup> temps).

- (1) (3) (4) Cornets *au-dessous* des Trompettes (ce sont des Cornets *en sol*, ton plus grave que ceux en usage aujourd'hui).  
(2) Cornets encadrés par les Trompettes.

+ Picc. 8<sup>a</sup>

*Trompette*  $\frac{3}{2}$   
*au-dessous*  
*des cornets :*

(Très bel effet d'orchestre, lumineux, serein, « planant ». Notez les silences qui donnent de l'air aux parties de Trp., Cornets et Trombones).



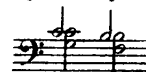
Saint-Saëns.  
*Ascanio*  
(2<sup>d</sup> acte,  
air de  
*Benvenuto*  
*Cellini*).

TROMBONES. Comme pour les Cors et les Trompettes, on écrit aussi bien



et même

Il faut surtout que l'harmonie constituée par les trois Trombones soit suffisamment pleine pour se suffire à elle-même, car ces instruments sont en général très en dehors et des successions telles que



seraient désagréablement creuses. Cette plénitude est parfois d'une réalisation assez difficile, mais il y faut penser. Et si vous lisez les œuvres des maîtres, vous verrez qu'ils surent toujours « vaincre l'obstacle ». Il est sûr que telle doublure, notamment celle de la Basse pour l'accord de sixte est, *en soi*, mauvaise, et que les trombones ne s'y prêtent guère. Surveillez donc avec soin la réalisation de vos accords pour 3 trombones (1).



(sol 2° degré)

Il va de soi qu'avec 4 ou 5 de ces magnifiques instruments, la sonorité se fait plus belle encore, surtout en des passages assez lents. On se rappelle les trombones de l'*Orfeo* de Monteverdi :

2 Tromb.  
altos



Cl. Monteverdi. *Orfeo* (p. 83 Edit. Malipiero).

1 Tromb. basse

J'ai déjà parlé des grands unissons de 3 trombones tels qu'on en trouve chez Berlioz, puis chez Wagner. Ils proviennent, en somme, des puissantes sonneries de trombones à l'octave, chez Gluck :

3 Trombones

Trb. ténor  
Trb. basse etc.

Choeur

Ven - geons et la na - tu - re, ven - geons et la na - tu - re

V.I + II

Altos

Vc.  
(+ C.B. 8<sup>va</sup>?)

Gluck.  
*Iphigénie en Tauride.*

Citons aussi l'unisson des 3 Trombones, menace si impressionnante, au début de *Carmen* :

V.I  
V.II  
A.

Vc. + 1 Cl. + 1 Fag.  
+ 1 C. à Pist.

Trb. à 3

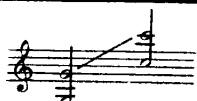
3<sup>e</sup> Trb.

C.B. pizz.

G. Bizet. *Carmen* (Prélude).

Notes de la page 138.

(1) Octave excellente, à toute tessiture : et même dans une tessiture plus étendue.



(notes écrites)

A 3 octaves, très possible (avec Trp. basse :

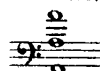


(2) Par exemple un triton à vide, ou une 7<sup>e</sup> majeure, si rien ne vient compléter l'accord ; et il faudrait pour cela des instruments assez solides, dont le timbre se fondrait à celui des trompettes. — Bien entendu, si le creux et la dureté sont voulus, c'est autre chose. Ce n'est plus maladresse. D'ailleurs, cela peut être « voulu » et néanmoins pas très beau.

(3) De même, entre Trompettes et Trombones. Et aussi, à la rigueur, entre Trompettes et Cors.

(4) Comme pour les Cors et les Bassons.

(1) Octave excellente, à toute tessiture ; disposition à 3 octaves très possible aussi :



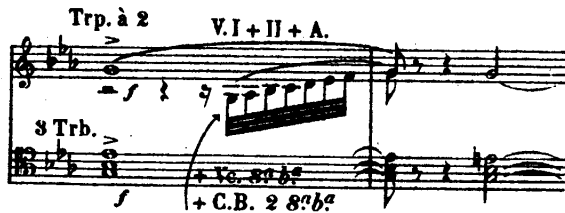
Quant à l'écriture des trombones en *accords*, on voit chez Beethoven la preuve que les dispositions espacées et les dispositions serrées sont également admissibles; dans le même morceau l'on trouve à tour de rôle :

3 Trombones :



Beethoven. *Symphonie en ut mineur (Final)*.

En disposition serrée, à l'aigu, les Trombones resplendissent comme les rayons du soleil :



etc.

C. Saint-Saëns. *Phaëton*.

J'ai signalé d'autre part, au Chapitre I, l'accent sombre, funèbre, de 3 Trombones en position serrée dans le grave. Ce caractère n'avait pas échappé à Berlioz; il écrit ainsi les trombones pour l'air sinistre d'Hérode (de *L'Enfance du Christ*) :

Hérode



avec un accord  
de Bois sur la  
J. des Cordes :



H. Berlioz. *L'Enfance du Christ* (1<sup>re</sup> partie, p. 41).

3 Trombones *p*

**TROMBONES ET TUBA.** On sait que l'habitude est d'écrire le Tuba comme basse aux Trombones, soit à l'octave

du 3<sup>e</sup> trombone :



soit en quinte avec celui-ci :



plus rarement en quarte :



soit encore à l'unisson :



Tuba

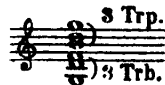
Il n'y a pas lieu d'insister, sinon pour rappeler ce que j'ai déjà dit, à savoir que le tuba (surtout lorsqu'il n'est pas dans le grave) est loin de fournir la meilleure basse aux trombones. Dans l'ensemble de la sonorité orchestrale cela ne se remarque pas trop, mais si les cuivres jouent *seuls*, et *f*, les sons du tuba peuvent sembler gros et flasques sous les trombones, plus timbrés. — Le mieux, dans tous les cas, est de placer le Tuba soit à l'octave grave soit à l'unisson du 3<sup>e</sup> trombone.

Il est rare que l'on écrive le Tuba *au-dessus* du Trombone, on en voit néanmoins un exemple très ingénieux, chez M. Ravel : dans le passage suivant de *L'Enfant et les Sortilèges* le Tuba ferait une mauvaise basse, à la tierce des trombones, et mieux valait à coup sûr l'écrire à la partie supérieure de l'harmonie :



M. Ravel. *L'Enfant et les Sortilèges*, p. 34.

**TROMBONES ET TROMPETTES.** Leur réunion est très homogène, et l'on tient pour tout à fait normal de compléter les trompettes par un accord de trombones :



En général on écrit, sans croiser, les trompettes au-dessus des trombones. Parfois cependant il devient logique de placer un trombone (ou deux), pour un *solo* très en dehors, au-dessus des trompettes :



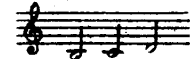
Ch. Kœchlin. *Hymne à la Vie*.

On peut aussi adopter une disposition *chevauchante* :  
(Très fondu ainsi; écriture des Trb. plus douce qu'avec *do sol do*).



C. Saint-Saëns. *La Lyre et la Harpe* (N° 1, page 20).

Rappelez-vous ceci (que j'ai déjà signalé) : le grave de la Trompette, par exemple



est sensiblement moins sonore (et moins *ouvert*, surtout) que les *mêmes* notes au Trombone, lesquelles sonnent assez haut, et superbes dans le *ff*. On ne comptera donc pas qu'un trait de trombone puisse être bien continué par la trompette, à cette tessiture et *ff* :



Il vaudra mieux écrire le Trombone jusqu'à *sol*, et que la trompette entre seulement sur ce *sol*, qui sonne déjà beaucoup plus clair que les *ré do si* graves (1).

Dans la réunion *Trombones + Trompettes*, j'ai dit qu'on peut compter sur les trombones pour compléter les trompettes, mais il est préférable en tous les cas de s'arranger pour que les *Trombones ne sonnent pas creux*; Bizet écrit :

(La disposition *ut dièze mi dièze* suffit à compléter la quarte des trompettes; elle est préférable à *ut dièze sol dièze* aux trombones avec *mi dièze do dièze* aux trompettes, car le *sol dièze* serait ainsi trop en dehors; et d'ailleurs Bizet ne l'écrit pas, pour éviter les quintes).



G. Bizet. *Carmen* (1<sup>er</sup> acte, chœur de la dispute des cigarières).

(1) J'ai déjà signalé qu'en réalité ce sont des *Cornets à pistons* qui dans *Carmen* jouent ces parties qui, normalement, devraient être des parties de *trompettes*. Les *Cornets* étant moins éclatants que des *trompettes*, il était plus nécessaire encore que les trombones fussent écrits de façon à sonner *plein*.

Bizet a fait usage des *Cornets*, n'ayant pas de *Trompettes à pistons*; il est probable que vingt ans plus tard il eût employé des *Trompettes*, ou comme Saint-Saëns dans *Ascanio* des *Trompettes* et des *Cornets*, selon la circonstance.

Plus loin, dans le même morceau, l'on trouve :  
bone contre *fa dièze la* aux trompettes (ce qui était possible, d'ailleurs, — mais Bizet voulait certainement une *forte sonorité*).



disposition bien plus pleine qu'avec *ré* à un trom-

En principe, nous admettons l'*équivalence des sonorités* (2) entre Trombone et Trompette. Dans les nuances *pp*, *p*, *mp*, *mf*, on écrit très bien un accord à 4 parties avec deux trombones et deux trompettes, ou 3 trombones et 1 trompette, ou 1 trombone et 3 trompettes. On peut même réaliser ainsi des *f* ou *ff*, mais alors il vaudra mieux que les trompettes (surtout les actuels instruments en *Ut*, dont le grave n'est pas des meilleurs) soient à une tessiture assez haute pour

lutter efficacement avec les trombones. Dans l'accord suivant :



les trombones évidemment ont tendance à dominer.

Au contraire si vous écrivez :  
des tessitures et les sonorités sont



il y a sensiblement correspondance en équilibre à n'importe quelle nuance.

De même avec la disposition adoptée par Bizet dans l'air du *Toréador*, de *Carmen* : (ici d'ailleurs des cors se joignent à ces cuivres).



(2) En réalité, ce sont des *Cornets à pistons*, ainsi que je viens de le rappeler.

Pour l'air « *Voici des roses...* » de la *Damnation de Faust*, Berlioz emploie 3 *Trombones* et un *Cornet à pistons* (car il n'avait pas encore de *Trompettes à pistons*), ce qui est infiniment préférable à 2 trombones + 2 cornets. Les instruments jouent dans la douceur, mais il se dégage des trombones une ambiance majestueuse et l'on oublie tout-à-fait que le timbre du cornet à pistons ne vaut pas celui du trombone :

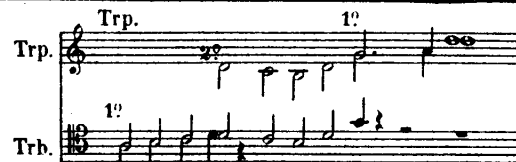
Cornet à pistons



H. Berlioz. *La Damnation de Faust* (Air de Méphistophélès).

Il va de soi que l'*Unisson* entre *Trompette et Trombone* est parfaitement possible. Mais on ne l'écrit guère que pour de grands ensembles, et particulièrement pour de *larges chants monodiques*. De toute façon, un thème réalisé de la sorte doit être accompagné, s'il s'agit d'un *ff*, par un orchestre très solide. On en verra des exemples au Chapitre IV, lorsque nous étudierons la réalisation de sonorités considérables.

(1) Ou bien encore, mieux, avec 2 trombones et 2 trompettes :



(2) Comme volume et comme intensité.

**CORS ET TROMPETTES (ou CORS ET CORNETS A PISTONS) (1).** Nous avons dit, au Chapitre II, que dans le *f* ou le *ff* les Cors sont moins puissants que les Trompettes, et que l'on peut admettre 1 trimp. = 2 cors. Cela conduit à écrire de la façon suivante, comme l'indique Rimsky-Korsakoff :



(*f* ou *ff* à chacun des instruments).

Mais il n'est pas toujours possible d'équilibrer ainsi les trompettes, car cela dépend du nombre de Cors dont on dispose. Si l'on n'a que 2 Cors contre 2 Trompettes, on atténue celles-ci en leur mettant la nuance *f* (ou même *mf*), tandis que les Cors joueront *ff*.

Il y a diverses dispositions possibles. Évidemment, si les Trompettes sont à l'aigu on n'a pas le choix, et les Cors

seront forcément au-dessous :

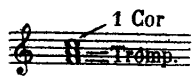


Comme l'*Ut* aigu du Cor est une note excellente, cela s'arrange bien. Mais si vous écrivez :



l'équilibre n'existe ni pour les intensités ni pour les timbres : les trompettes seront beaucoup plus en dehors.

En ce cas, bien des compositeurs n'hésitent pas à faire le croisement :

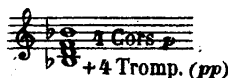


ou bien, avec 2 cors



On peut aussi disposer ces instruments « à cheval », ou encadrer les Cors par les Trompettes, ou les Trompettes par les Cors.

Nous avons déjà vu que l'*Unisson Cors + Trompette* est excellent pour donner de l'éclat à une sonnerie de 3 ou 4 Cors. Il s'écrit aussi dans la nuance *p*, et l'on verrait très bien un accord complet dont chaque note serait jouée par un Cor *p* et une Trompette *pp*; mais il faut pour cela, bien entendu, que la tessiture s'y prête, par exemple avec :



Voici quelques exemples des diverses dispositions que l'on peut avoir dans le mélange Cors et Trompettes (ou Cors et Cornets à pistons) :

Cors au milieu des Trompettes.



R. Wagner. *La Valkyrie*, p. 216.

1 trimp., avec 4 cors, à l'unisson.



Paul Dukas. *Fanfare de la Péri*.

Trompettes au milieu des Cors. Elles ont, ainsi, bien assez d'éclat, et le Cornet ou la Trompette, jouant *Fa*, eût été trop en dehors pour bien se fondre au chant du Baryton.



G. Bizet. *Carmen* (2<sup>d</sup> acte, air d'Escamillo).



G. Bizet. *Carmen* (2<sup>d</sup> acte, Chanson bohème).

Cornet à pist. au-dessus des Cors, doublant en somme le chant, mais *ppp*.

(1) Tout ce que l'on dit, dans les lignes suivantes, sur le mélange Cors et Trompettes, est applicable à celui des Cors et Cornets à pistons. Il est entendu que pour tous les exemples de *Carmen*, ce sont des Cornets : mais ces exemples restent aussi bien valables pour des Trompettes à la place des Cornets. C'est pourquoi, dans certains de ces exemples, nous indiquons : Trompette, quoiqu'en réalité il s'agisse de Cornets à pistons.



Cette répartition peut se faire de plusieurs façons différentes, car (outre celle que l'on vient de voir) il est parfaitement possible de placer les 4 Cors au-dessus des 3 Trombones — pour n'importe quelle nuance. Enfin, les Cors pourraient, avec le *Tuba*, faire un *fond* sur lequel planeraient des *Trombones* (1); mais l'équilibre sonore de ces deux groupes ainsi disposés se réaliserait mieux pour des *p*; dans un *f* les trombones se trouveraient probablement trop en dehors.

On citerait les quelques dispositions suivantes (2) :

De *mp* à *f* : (3)

De *mf* à *pp* : (3)

Voici plusieurs exemples de la réunion « Cors et Trombones » :

Cors au-dessous des 1<sup>er</sup>  
et 2<sup>ds</sup> Trombones (assez rare) :

G. Bizet. *Carmen* (3<sup>e</sup> acte).

Cors au-dessus des Trombones (et encadrés par les Trompettes) .

Chœur

2 Cors

E. Chabrier. *A la Musique* (p. 12-13).

Borodine. *Esquisse sur les Steppes de l'Asie Centrale* (p. 8).

(Cors faisant un chant, au-dessus des Trombones).

(Cors au-dessus des Trombones  
et remplaçant les Cornets à piston,  
qui sont à ce moment dans  
la coulisse).

(Les notes de Cor sont à 2 et  
*f*.)

Carmen

G. Bizet. *Carmen* (2<sup>d</sup> acte, Duo).

Dans la même scène, plus loin, on trouve les Cors au milieu  
des Trombones, mais à 4 :

(Id.).

(1) C'est une disposition signalée par Rimsky-Korsakoff comme très possible, je l'indique ci-après.

(2) Dont certaines sont indiquées par Rimsky-Korsakoff.

(3) Pour un *p* ou un *pp*, il suffit d'un Cor pour un Trombone; au lieu de l'indication 2 Cors on lira donc, en ce cas : 1 Cor.

Citons encore : une *Trompette* et 3 *Trombones* :

*And<sup>te</sup> maestoso*  
*pp*

Tromp 1°  
Tromb 1°  
Tromb  
Fag. à 2  
C. Fag.

*allarg.*

Ch. Kœchlin. *Trois Chorals pour orchestre*  
(N° 1).

(On notera : 1° que les 2 Bassons continuent très bien le 3<sup>e</sup> trombone, mais cela ne se produirait pas à une tessiture moins grave; 2° que le Contrebasson donne une très belle basse aux Trombones).

**SAXHORNS ET TUBA.** Dans la *Tétralogie* R. Wagner emploie 4 *Tuben* (2 *Ténors*, 2 *Basses*) et un *Tuba-Contrebasse*; cet ensemble donne une sonorité pleine, qui peut être très douce et qui, même dans le *f*, n'est pas lourde. Elle s'oppose à celle des Trombones et Trompettes. Il y a en somme, pour le *Rheingold* : une réunion imposante de Cuivres de diverses sortes, qui (*ff*) permet des effets de puissance considérable — ou, dans les *pp*, une ampleur que rien d'autre ne donnerait à l'orchestre symphonique. Ces groupes sont : 1° *Huit Cors* — que l'on entend dès le début de l'œuvre; 2° 4 *Trompettes* et 4 *Trombones*; 3° 4 *Tuben*, plus un *Tuba-Contrebasse*. Avec les *tuben* il réalise ainsi le thème du *Walhalla* :

2 *Tuben ténors*  
2 *Tuben basses*  
*Tuba Contrebasse*  
*Trombone C.B.*

Dans la *Valkyrie*, nous trouvons :


4 *Tuben*  
*Tuba C.B.*  
*Tromp.*  
*Trombones*  
*Trombone C.B.*

J'ai déjà signalé que le *Tuba* ne constitue pas la meilleure basse aux *Trombones*, et qu'à défaut de *Trombone* basse (ou de *Tromb. contrebasse*) les notes graves du *Basson* se marient fort bien à celles du *Trombone*. Mais au-dessous des *Cors*, le *Tuba* trouve, comme basse, une place logique (surtout s'il ne les écrase point par des *ff* exagérés). Et d'autre part, au-dessus des *Cors*, le *Bugle* (*Saxhorn en si bémol*), quoique d'un timbre moins précieux, peut servir à prolonger leur échelle de quelques notes, qui sont de toute façon moins difficiles que sur le cor (il s'agit de :

Normales pour le *Bugle* et périlleuses au *Cor* (si elles ne sont pas très bien amenées).

Voici quelques exemples de l'emploi des *Bugles* avec les *Cors* : *Bugles se mélangeant aux Cors, dans un Crescendo de tout l'orchestre* :

*Modéré (mouv<sup>t</sup> de marche noble)*  
2 *Bugles*

2 *Cors*  
3 *Cors*  
4 *Cors*  
à 2  
2 *Cors*  
(Instr. à Cordes en sextolet de )  
4<sup>e</sup> *Cor*  
2 *Trp.*  
Cors à 2

(Le timbre des *Bugles*, moins éclatant que celui des *Trompettes*, laisse bien en dehors l'attaque *ff* du « thème d'Anna », à la 2<sup>de</sup> mesure).

E. Malherbe. *Anna Karénine* (Dernier acte, le Suicide).

Alternances entre Cor et Bugle (laissant aux instrumentistes la respiration nécessaire) :

*Lent*  
Bugle  
*pp*  
Cor  
*p*

etc.

Suite d'accords par 2 Bugles et 1 Cor :

E. Malherbe. *Monsieur de Pourceaugnac* (Prologue).

*Vif*  
Trp. 1<sup>re</sup> gaiment. en dehors  
*p*  
2 Bugles  
*p*  
1 Cor  
*mf*  
*p* 2 Cors

etc.

E. Malherbe. *Monsieur de Pourceaugnac* (Grande Fugue des Médecins).

(Trompette se détachant, plus claire et plus en dehors, sur les accords joués par les deux Bugles et le Cor).

**CORS, TROMPETTES ET TROMBONES.** La disposition naturelle des tessitures est, de haut en bas : *Trompettes — Cors — Trombones*; mais souvent, ainsi que je l'ai dit, on *croise* entre *Cors* et *Trompettes*, ou entre *Cors* et *Trombones*. Rappelons que certains compositeurs pratiquent l'unisson des Cors avec des Trompettes et des Trombones. Parfois aussi l'on établit solidement l'accord : Trompettes et Trombones, et l'on ajoute des Cors en octaves (à 2 pour chaque note) sur la dominante ou sur la tonique. On peut écrire :

pour toutes nuances de *p* à *ff* :

Tuba ou Bassons à 2 (pour *f* des Trb. et Trp.; *ff* des Cors)

3 Tromb. (pour *f* des Trb. et Trp.; *ff* des Cors)

3 Tromb. (pour *f* des Trb. et Trp.; *ff* des Cors)

Et, avec les Cors au-dessous des Trombones :

pour toutes nuances de *pp* à *mf*, bien équilibré (1)

(1) Tuba

Citons encore (d'après Rimsky-Korsakoff) :

Tromp. *f*  
Cors *ff*

Trp. *f*  
Cors *ff*

Trp. *f*  
Cors *ff*

Trp. *f*  
2 Cors *f*

Trp. *f*  
2 Cors *f*

Tromp. *f*  
2 Cors *f*

Tromb. *f*

Cor *ff*

Tuba *f* ou Trb. basse ou 2 Fag.

Tuba *f* ou Trb. basse ou 2 Fag.

Tuba *f* ou Trb. basse ou 2 Fag.

Après ces exemples schématiques, signalons les suivants, plus développés :

2 Trp. avec Bois 8 — Picc.  
2 Cors 2 Fl.  
2 Tromb. 2 Cl. N — 2 Ob.  
2 Fag.

Le tout sur le trait des Vc. et C.B.

Vc.  
C.B.

Beethoven. *Symphonie Pastorale* (l'Orage).

et trémolos de cordes

Curieuses dispositions des Trp., Cors et Tromb., les instruments de même espèce étant en octaves.

(1) Si les Cuivres jouent *f* ou *ff*, les Cors sont moins puissants ici; mais comme ils font une doublure dans le grave, il n'est pas nécessaire que cette doublure soit aussi *f* que le reste. On a déjà vu le cas pour d'autres exemples, au Chapitre II.

3 Tromp.

Cors à 4

3 Tromb.

Tuba

P. Dukas. *Fanfare de la Péri.*

(Cors au-dessus des Trombones, et solidement écrits, à 4 sur la même note).

*Trompettes et Trombones :*

3 Trompettes

2 Tromb.

2°

*Cors, Trompettes, Cornets à pistons,  
Trombones et Tubas :*

(Sonorité stridente et sombre; 4<sup>e</sup> cor au-dessous des trombones).

Cornets

Tromp.

Trombones

à 3 Cors

Tubas

H. Berlioz. *Symphonie Fantastique (Marche au Supplice).*

L'accord final de ce morceau est ainsi réalisé :

Fl. à 4

Cl. à 3

Ob. à 3

Trp. 1<sup>re</sup>

3 Tromp.

2 Cors

4 Cors

3 Tromp.

Trombones

avec pizz. (id.)  
des Cordes

*Cors, Tromp., Trombones :*

Cornets

Tromp à 2

Trombones

Cors

Tubas

Ch. Kœchlin. *Hymne à la Jeunesse.*

*Cors, Cornets à Pist., Trombones :*

Cornets à pist.

Trb.

Cors

Fag.

Timb.

G. Bizet. *Carmen* (2<sup>d</sup> acte, air d'Escamillo, reprise avec les chœurs).

1 Cor  
Corns b2:  
2 Trompettes  
1<sup>er</sup> plan  
2 Trb.  
3 Trb.  
Tuba-  
-Contrebasse

R. Wagner. *Prélude de Parsifal*.

(Large)  
Tromp  
Trp  
à 2  
1 Cor + 1 Trp.  
2 Tromb.  
3<sup>e</sup> Trb.  
+ 2 Fag.  
8<sup>a</sup> b2  
Tuba Contrebasse  
+ C.Fag.

Ch. Kœchlin.  
*Trois Chorals pour  
orchestre (N° 1).*

*Cors, Correts à pistons et Trombones :*

(Partie supérieure plus en dehors,  
par 1 Trombone + 1 Cornet à Pistons).

Cornets à Pistons  
Trombones

C. Saint-Saëns. *Samson et Dalila* (1<sup>er</sup> acte,  
p. 26).

*Cors, Trompettes et Trombones :*

2 Picc.  
V.I  
V.II + A. + 2 Cl.  
V.I + V.II + A. + 2 Cl.  
V.II  
Ob. 1<sup>er</sup>  
4 Tromp.  
2 Cors  
2 Cors  
Trombones  
Ob. à 3 + Vc.

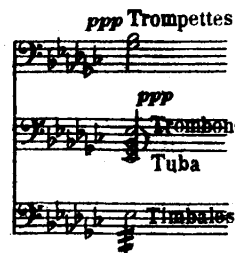
Ch. Kœchlin.  
*Choral dans le mode  
de Sol.*

*Cors, Trompettes et Trombones  
(avec Tuba et Bassons) :*

Trp.  
Cors  
Tromb.  
Tuba  
+ Fag. 2<sup>e</sup> (et Fag. 1<sup>er</sup> avec le 2<sup>e</sup> Trb.)  
Timbales

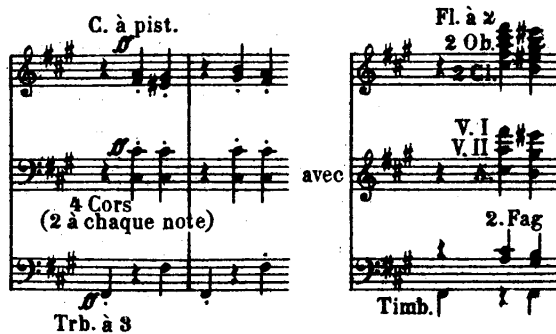
Rossini. *Le Siège de Corinthe*.

*Trompettes, Trombones et Tuba (écrits dans le grave) :*



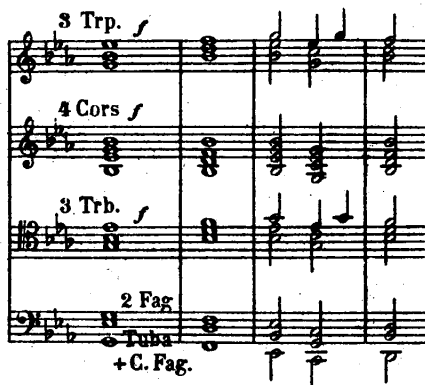
A. Bruneau. *Messidor* (2<sup>d</sup> acte, p. 225)

*Cors, Cornets à pistons, Trombones (dans un ff) :*



G. Bizet. *Carmen* (1<sup>er</sup> acte (*Dispute des Cigarières*)).

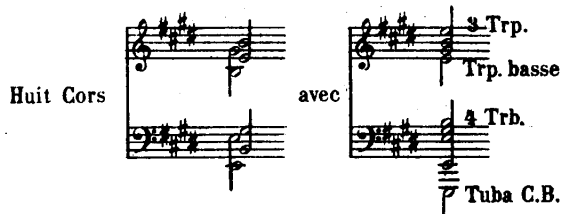
*Cors, Trp., Trombones (Cors à l'unisson de Trombones et Trompettes) :*



Moussorgsky. *Tableaux d'une Exposition*  
(X. *La grande poste de Kiew*) (p. 105).

(Trombones à l'oct. grave des Trompettes. — Cors doublant Trompettes et Trombones. — Bassons dans le *sous-médium*, augmentant la plénitude de l'ensemble).

8 Cors, 4 Trompettes, 4 Trombones, Tuba-Contrebasse :



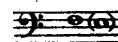
R. Wagner. *La Valkyrie* (*Accord final*, p. 457).

NOTES SUR LES UNISSONS OU LES OCTAVES DE CUIVRES ET CORS. J'ai dit qu'on pratique parfois l'unisson COR-TROMPETTE, mais de préférence avec 2 Cors (ou même 3, ou 4) pour une Trompette; celle-ci se fond aux cors sans qu'on remarque autrement sa présence, que par un éclat inattendu. Ces unissons — puisqu'on n'a plus

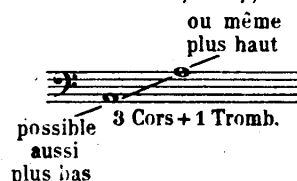
guère de trompettes en Fa — se feront surtout de



Avec la trompette en Fa, on allait facilement jusqu'au fa (ou même mi), notes réelles :



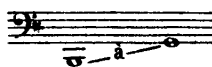
Plus rare, du moins pour des thèmes mélodiques, l'unisson COR-TROMBONE; cependant je verrais assez bien 3 (ou 4) cors réunis à un trombone, dans la nuance *mf* ou *f*, et pour les notes du *medium* du trombone (ou même pour le grave); ce serait en somme un effet analogue à celui de l'unisson des cors avec la trompette. On aurait ainsi :



Avec cette disposition et si le trombone ne force pas la nuance, c'est le timbre des cors qui domine, mais il se fait plus éclatant grâce au trombone. — Au contraire, si l'on a qu'un cor pour un trombone, le timbre de celui-ci se per-

çoit davantage, mais alors avec *moins de caractère que s'il était seul*, moins de « mordant », comme je le disais plus haut.

L'unisson COR-TUBA est assez normal, soit avec un seul cor, soit plutôt par 2 cors et un tuba, lequel affermit les cors. Il se pratiquera surtout dans le grave, de



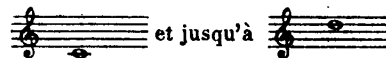
Il n'est guère utile plus haut, à moins qu'on ne veuille renforcer particulièrement les cors; mais ceux-ci perdent un peu de la qualité de leur timbre si beau du medium, lorsqu'ils se trouvent mélangés au tuba, bien plus quelconque.

Le TUBA peut se trouver à l'UNISSON DU TROMBONE pour les notes les plus basses de celui-ci, par exemple de



cet unisson se pratiquera, moins pour des raisons mélodiques que pour *consolider le grave du trombone*, dont la sonorité (sur *mi, fa, fa dièze*) n'est pas des meilleures.

Enfin, la TROMPETTE peut DOUBLER LE TROMBONE, surtout à partir de

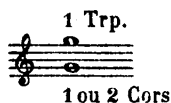


et jusqu'à

L'équilibre le meilleur se produira, dans le *f*, par 2 trompettes pour 1 trombone; 3 trompettes + 2 trombones donneraient un résultat *étincelant*.

Quant aux OCTAVES, les dispositions les plus habituelles avec deux instruments différents, sont les suivantes :

TROMPETTE ET COR.



Cor à toutes les nuances, mais dans les *f* on mettra plutôt 2 cors pour 1 trompette.

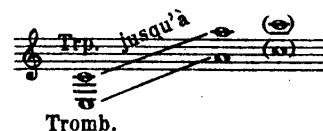
Dans le grave, le cor serait peut-être un peu terne sous la trompette :



Le croisement donne une sonorité un peu étrange : (on l'utilise plutôt à *moins de distance*, et pour des accords) (2).

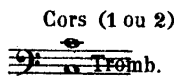


TROMPETTE ET TROMBONE. L'écriture en Octaves est très normale, à toutes les nuances, et de



(Avec 1 trompette contre 1 trombone, — ou 3 trompettes contre 2 trombones, plutôt que l'inverse (2 trp. contre 3 tromb.) car les trombones seraient plus puissants, sauf pour l'aigu de la trompette).

COR ET TROMBONE. Il semble que l'octave telle que :



soit moins bonne qu'avec trompette et trombone, — moins « logique »; cependant on l'utilisera très bien pour des *p* ou *pp*, — ou même plus fort, pour des tenues et de préférence dans l'étendue suivante :

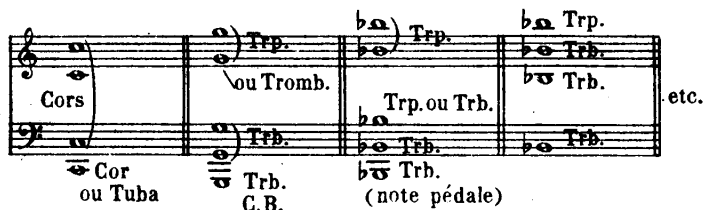


La disposition inverse se présente rarement. Toutefois, surtout de *pp* à *mf*, on peut avoir :



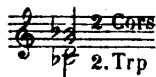
En somme, c'est assez analogue à la sonorité que donne l'octave du trombone et du tuba. — Très possible aussi avec la réunion Cor + Basson, à l'octave grave du trombone.

A PLUSIEURS OCTAVES, on aura très bien :

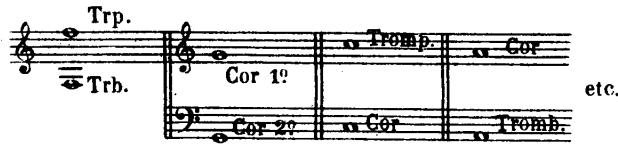


(1) On a déjà vu les Cors en 8<sup>ves</sup>, Trompettes en 8<sup>ves</sup>, Trombones en octaves, je n'y reviens pas.

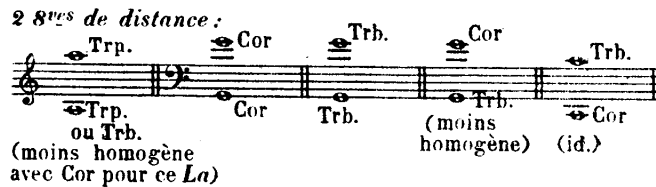
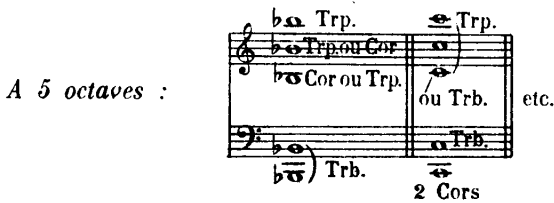
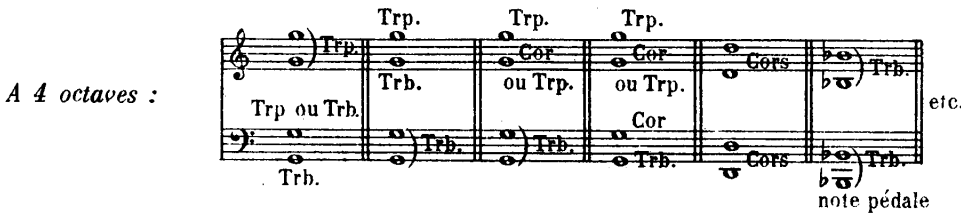
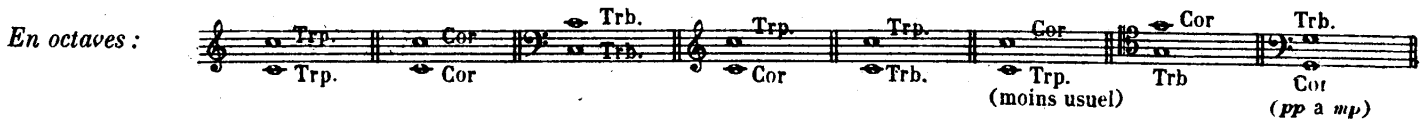
(2) Par exemple :



A DEUX OCTAVES DE DISTANCE : le cas ne se rencontre pas souvent; mais nous ne voyons aucune impossibilité à :



En résumé, on peut indiquer les tableaux suivants (tout en signalant que d'autres dispositions encore restent possibles) :

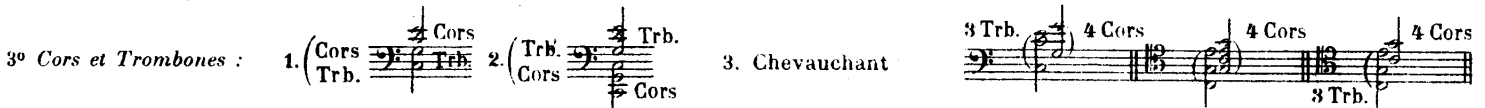


(Les dispositions signalées ici comme *moins homogènes* sont parfaitement utilisables si l'on y joint, entre les 2 octaves, d'autres instruments en accords, qui fondront la sonorité).

Dispositions les plus usitées pour des accords :

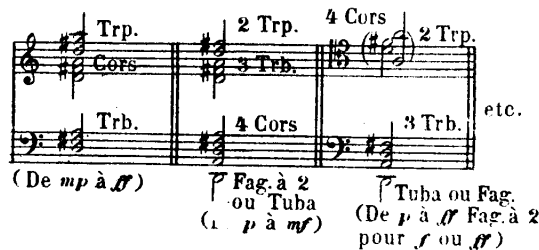
1<sup>o</sup> Cors et Trompettes : 1. Trompettes Cors 2. Cors Trompettes 3. Cor 2 Trompettes (ou une) Cor 4. Trompette 2 Cors (ou un) Trompette 5. « Chevauchant » 6. Unisson de toutes les notes.

2<sup>o</sup> Trompettes et Trombones : 1. Trompettes Trombones 2. Trombone (soli mélodiques) Trompettes Trombones 3. Trompettes Trombones Trompettes Trombones 4. Unisson de toutes les notes.



4. Unisson de toutes les notes.

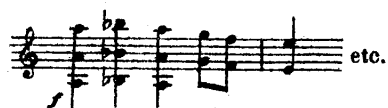
4<sup>o</sup> Cors, Trompettes, Trombones : (+ Fag. ou + Tuba).



Voici quelques exemples de ces Octaves :



*Trompettes à 3 octaves :*



etc.

Ch. Kœchlin. *Hymne au Soleil*.

*Trombones à 3 octaves :*

1<sup>re</sup> Tromb. + V. II

3<sup>e</sup> Tromb. + A.  
Tromb. basse + Vc.  
(et + C.B. à l'unisson  
des Vc., en pizz.)

1 Trp. 2 Ob.

Ob. 3<sup>e</sup>

3 Cors  
+ 1 Trp.  
+ Fag. 2<sup>e</sup>

Ob. 3<sup>e</sup>

3 Cors  
+ 1 Trp.

*mp* *mf*

Ch. Kœchlin. *Hymne au Soleil*.

*Trombones en Octaves*, disposition très usitée pour donner plus de « corps » à un thème :

A. Bruneau. *Messidor* (p. 121).

*Cors à 3 octaves :*

V. et Bois

2 Cornets à pist.

4 Cors

Trombones

*mp*

Cornets à pist.

Tromp.

Cors à 2

Cors à 2

Timb.

Vc. C.B. (La réalisation est complétée  
par des Bois et des Cordes)

Tuba

G. Bizet. *Carmen* (1<sup>er</sup> acte, Arrivée des  
Cigarières).

*Cors en octaves :*

(p) V. I

2 Cors

Vc. (sans C.B.)

J. Haydn. *Symphonie en Ré majeur*.

*Cors à 2 8<sup>ves</sup> de distance :*

Cor 1<sup>re</sup>

Cor 2<sup>re</sup> *pp*

V. I

V. II

A.

Vc.

C.B.

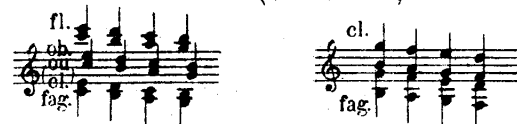
*sf pp*

E. Chabrier. *Prélude pastoral* (1).

V. ÉCRITURE DES BOIS; ÉCRITURE BOIS ET CORS. Il nous faudra demeurer un assez long temps sur cette question, car elle offre à l'élève un grand nombre de points obscurs, à cause de l'*extrême diversité des timbres* et du *manque d'homogénéité* qui en résulte. Non qu'il faille tenir pour nécessaire qu'un ensemble de Bois sonne parfaitement homogène : en certains cas — on le verra plus loin — il reste excellent qu'un timbre plus expressif domine dans un accord. Mais le difficile, c'est d'avoir une sonorité pleine sans lourdeur, et dans laquelle on n'ait pas l'impression d'éléments disparates, inutiles, *encombrants*. En outre, il faut que les parties se trouvent suffisamment équilibrées, c'est-à-dire à peu près de même volume et de même intensité. De toute façon, il n'est point aisé d'écrire les Bois « à coup sûr », et que cette écriture rende bien « ce qu'on a voulu ».

Pour ces problèmes assez complexes, donnons d'abord un certain nombre de *conseils généraux*, tirés de l'examen des partitions classiques, — puis nous aborderons en détail l'étude des *diverses manières de former des ACCORDS AU MOYEN DES BOIS*. (La question de l'ÉCRITURE purement CONTRAPUNCTIQUE a moins d'importance quant à la sonorité, parce que dans ce cas l'oreille, comme je l'ai déjà dit, se montre beaucoup moins exigeante que pour des tenues; et d'ailleurs l'on pourra toujours, si l'on veut, utiliser les indications que nous aurons données en sujet des tenues).

CONSEILS GÉNÉRAUX. Si nous lisons les *Symphonies* de Beethoven et de ses successeurs (Schumann, Schubert, Mendelssohn, Brahms) nous y voyons que pour les Bois — soit en tenues, soit en dessins mélodiques — l'écriture en TIERCES ou en SIXTES est la plus utilisée, du moins lorsqu'ils ne sont pas simplement en Octaves. *Très nombreuses* sont des réalisations telles que :



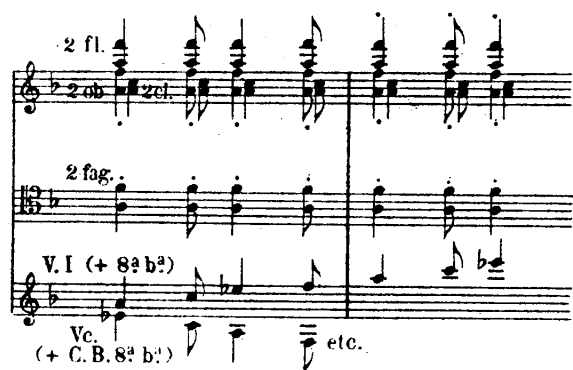
Il y eut certainement, à cette époque, une préférence marquée pour ces dispositions. Peut-être jugeait-on la *quinte plus grosse* et la *quarte* « plus *dissonante* », tandis que l'octave sonnait limpide, les tierces ou les sixtes coulant fluides et sans occasionner de « fautes d'harmonie ». Lorsqu'il y avait des quintes (permises) par succession d'accords de sixte doublés à l'octave, les *tierces* étaient faites en général par *des instruments de même sorte*, et l'on *dissimulait ainsi la présence de ces quintes* consécutives :



Il n'en faudrait pas conclure que jamais l'on n'eût disposé en quarts ni en quintes deux Hautbois, ou deux Clarinettes, ou deux Flûtes, etc... Mais ce n'était point l'usage *le plus général* (1).

Dans les temps modernes, on voit encore chez Berlioz, chez Saint Saëns, chez Bizet, de ces dispositions en tierces ou en sixtes; mais souvent aussi les quintes ou les quarts ne les effrayent aucunement (2). Pour Debussy comme pour nos contemporains, ce sont aussi bien des secondes ou des septièmes qu'ils écrivent, et (bien entendu) des quintes consécutives. En somme, on peut dire qu'aujourd'hui *toutes les dispositions, tous les intervalles sont admis*. Il ne s'agit que d'en obtenir la meilleure sonorité : ce n'est pas toujours facile.

Je n'insiste pas autrement sur cette écriture en tierces ou en sixtes, dont vous trouveriez d'innombrables exemples au début et dans le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle; citons seulement



Avec doubles croches, en notes répétées, doubles cordes, aux 2<sup>es</sup> Violons, et des *fa* (dans le rythme des Bois) en 8<sup>es</sup> par les Trp. et Cors.

Beethoven. *Symphonie Pastorale (Final)*



Brahms. 2<sup>e</sup> *Symphonie* (mesures 372 et suiv.).

(1) Cependant, on trouvait la disposition en quintes : *do sol* par exemple, si la basse de l'accord était un *mi*, car en principe il faut doubler *le moins possible* cette basse, ou même pas du tout.

(2) Et je citerai plus loin des dispositions telles que : très employées par Chabrier, etc...



De tous les musiciens du XIX<sup>e</sup> siècle c'est Brahms qui semble avoir affectionné le plus vivement cette façon de disposer les Bois, — à tel point qu'une certaine monotonie en résulte forcément, et ces tierces à 3 octaves ne vont pas, à la longue, sans quelque lourdeur. — Dans un tout autre esprit, l'on citera ce passage léger et spirituel, de Bizet :

Chœur  
drô-les de gens que ces gens-là,  
drô-les de gens que ces gens-là

2 fl. *pp*  
2 cl. *pp*  
2 ob. *pp*

G. Bizet. *Carmen* (1<sup>er</sup> acte Sc. I.).

Mais les quartes et les quintes, moins fréquentes, se rencontraient parfois, ainsi :

2 fl. *p*  
2 cl. *p*  
2 ob. *pp*  
fag. *pp*  
cor *pp*  
Cust. *pp*

(Hautbois et Clarinettes en quintes) *pp*  
sonorité plus transparente, plus *féerique*  
qu'en doublant les tierces des Fl. et Fag.

Mendelssohn. *Ouverture du Songe d'une Nuit d'Été*.

2 fl. *f*  
2 ob. *f*  
2 cl. *f*

Flûtes et Hbois en quintes

Beethoven. *Symphonie Pastorale (Final)*.

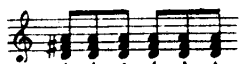
2 fl. *f*  
2 ob. *f*  
2 cl. *f*  
2 fag. *f*

Hautbois et clar. en quintes diminuées

Beethoven. *Symphonie Pastorale (Final)*.

Les TENUES sont, aux Bois, d'un style *assez normal*; moins fréquentes toutefois, dans les Symphonies classiques, que des notes répétées, des « batteries », des arpèges, ou des guirlandes mélodiques. Cela tient à ce qu'il faut prendre garde que les tenues ne fassent point *lourd*; avec des hautbois notamment, et des bassons, elles peuvent devenir fâcheusement « accordéon » ou sonner comme de l'harmonium écrit trop compact. C'est pourquoi bien souvent vous trouvez chez les maîtres d'autrefois — comme chez ceux d'aujourd'hui — des ACCENTS tels que  $\dot{\gamma} \dot{\gamma} \dot{\gamma}$ , ou

des ACCORDS



ou des ARPÈGES de clarinettes



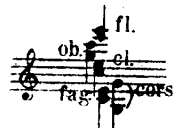
toutes choses infiniment moins pesantes que de simples tenues — alors qu'au contraire, avec les Cordes, les tenues peuvent rester des plus discrètes. Je ne dis pas qu'il faille ne jamais en écrire aux Bois, mais il y a la manière, — c'est-à-dire qu'on devra choisir des notes pouvant être douces, *légères*, et des dispositions d'accords qui restent *transparentes* (2)

Puisque je parle de la manière de répartir les notes d'un accord, il me faut signaler que la tradition la plus répandue consiste à étager, *sans trous*, toutes ces notes, du haut jusqu'au médium (on dégage presque toujours le grave, sous peine

(1) La basse de l'orchestre étant *mi*, Beethoven ne la double pas; il préfère alors mettre les flûtes et ob. en quintes car avec la disposition en octaves (flûtes : *sol*, ob., *do*) la sonorité serait moins éclatante; le *do* aigu de la flûte étant bien plus sonore que le *sol* du médium.

(2) En principe, les tenues de Bois conviennent mieux à du *f*, mais elles sont possibles dans la demi-teinte, écrites avec suffisamment d'habileté, et surtout pour Fl., Cl. D'ailleurs, cela dépend beaucoup du nombre d'instruments qu'il y a pour une tenue.

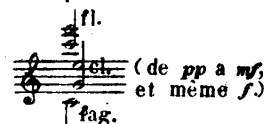
de risquer une lourdeur extrême) : on écrit donc, par exemple (pour des nuances allant de *mf* à *ff*) (1) :



et l'on évite, dans les *f*, comme pouvant "sonner creux" :



Je me suis demandé plus d'une fois si cette crainte n'était pas exagérée, et si — avec ce désir constant de « plénitude » de la sonorité — l'on n'aboutit pas à quelque *lourdeur*. Evidemment, il ne faut pas disposer les notes d'une façon maladroite, avec des doublures inutiles qui rendront plus creux encore les intervalles où « manquent des notes » ; et dans ce cas, mieux vaut en effet étager l'accord au complet. Mais il n'est pas douteux qu'au moins pour des nuances allant de *pp* à *mf*, des dispositions plus transparentes ne puissent être préférables aux accords *trop pleins* qu'avec la meilleure volonté du monde de la part des exécutants, l'on n'entendra *jamais assez discrets*. Je ne vois guère pourquoi l'on n'écrit pas :



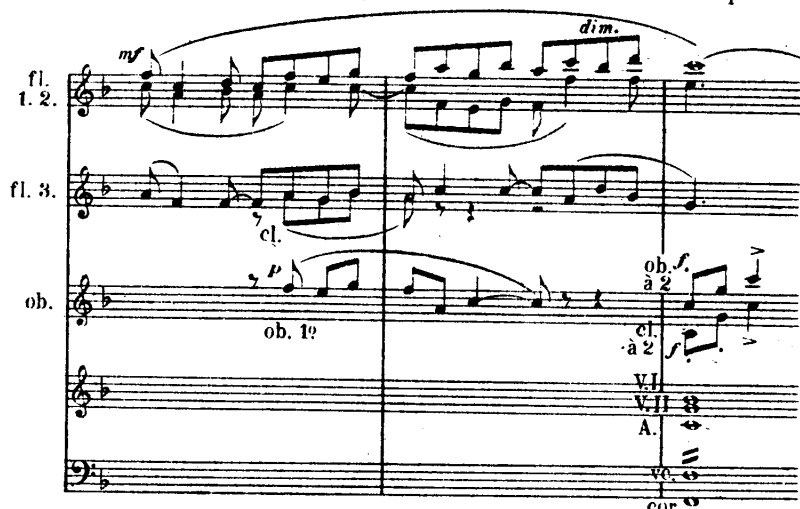
Dans la 3<sup>e</sup> *Symphonie* d'A. Gedalge nous trouvons les Bois sonnante avec plénitude et transparence à la fois :



A. Gedalge. 3<sup>e</sup> *Symphonie* (*Andante*).

C'est là un excellent modèle qui nous est donné, où chaque note est à sa juste place, avec rien d'inutile.

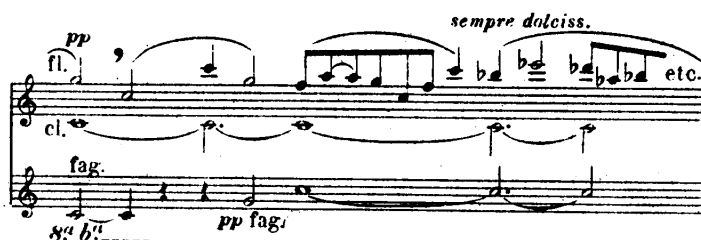
Voici quelques autres exemples de cette écriture « transparente » :



C. Saint Saëns. *Ascanio*. 1<sup>er</sup> acte, Sc. I. p. 2.

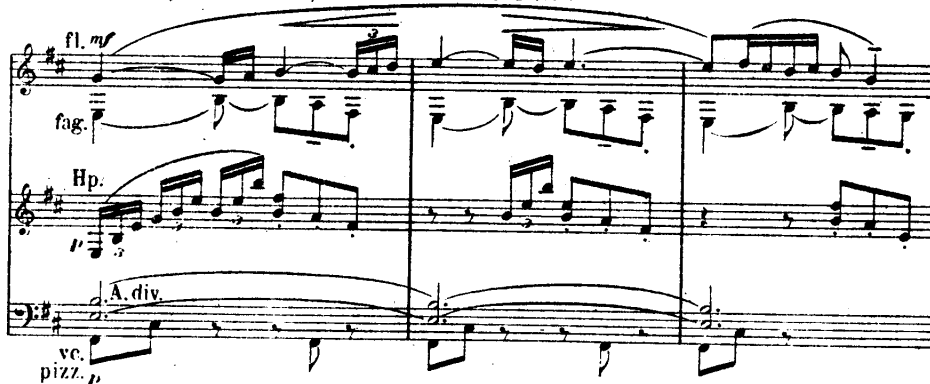
Notes sur l'orchestration du passage précédent. — Très jolie sonorité des flûtes dans le médium, avec cette disposition un peu espacée (à laquelle on ne songe pas suffisamment, en raison de l'habitude prise des accords de Bois en « paquets »). A cause de l'entrée du haut-bois, il était bon de doubler la 3<sup>e</sup> flûte par une clarinette, mais il restait tout à fait inutile de doubler la 2<sup>e</sup> flûte.

Sonorité fluide et douce des Bois :



Ch. Kœchlin. *Pastorale* (extr. du *Septuor pour Instruments à vent*).

Flûte (en sol) et Basson, traités mélodiquement ::



A. Roussel. *Padmavati* (p. 442).

(1) Et même pour des *p*, ou *pp*, en notes piquées, en légers accents.

## Autre écriture, très espacée, des Bois :

Ch. Kœchlin.  
la Cité nouvelle.

Quant aux diverses manières d'ÉTAGER LES ACCORDS, on notera qu'avec les *Bois par deux* l'on a bien assez d'instruments déjà pour les écrire complets, à condition de ne pas employer les flûtes à l'extrême aigu. Il est à remarquer d'ailleurs que les anciens compositeurs (1) ne faisaient pas inutilement monter la flûte; on rencontre souvent, chez eux, des dispositions telles que :

tandis qu'aujourd'hui la plupart des musiciens écriraient les Flûtes à 2 sur le *mi aigu* (il est vrai que les orchestres de nos jours comportent un plus grand nombre d'instruments à cordes).

On peut, si l'on veut un accord complet, écrire de la façon suivante, en observant l'ordre naturel des tessitures (flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, et cors à peu près à la hauteur des bassons) :

Nous donnerons ultérieurement des exemples plus complets, tirés de diverses partitions.

L'ordre des tessitures n'est pas toujours observé (2). Dans bien des cas il y a avantage à des CROISEMENTS, par exemple lorsqu'une partie mélodique confiée à la Clarinette ou au Hautbois se trouve au-dessus des Flûtes, ainsi dans la *Valkyrie* :

On peut aussi placer les Hautbois au-dessous des Clarinettes, les Clarinettes au-dessous des Bassons ou des Cors, etc. Nous reviendrons en détail sur la question.

L'écriture des Bois varie, bien entendu, selon le rôle qu'ils jouent dans chaque réalisation orchestrale. Il est normal que, destinés au CHANT PRINCIPAL, ou à un CONTREPOINT MÉLODIQUE, on les dispose à l'UNISSON, ou en OCTAVES, parfois aussi en TIERCES ou en SIXTES (ou même, en octaves de tierces ou de sixtes). Ainsi par exemple :

Gounod. *Philémon et Baucis (Overture)*.

Ce passage nous présente des flûtes succédant au hautbois, dans le medium. On craint en général (à bon droit) ce genre d'écriture, parce que la flûte après le hautbois sonne pâle, effacée, et que le contraste produit une impression de faiblesse. Mais ici la réponse des flûtes, douce et un peu au second plan, s'accorde parfaitement à l'allure de la phrase. D'ailleurs le seul fait des tierces empêche que cela ne sonne creux.

Le rôle mélodique des Bois met souvent en valeur l'extrême agilité des flûtes et des clarinettes, qui se livrent à toutes sortes d'arpèges et de gambades, le thème passant d'un instrument à l'autre. Exemples :

Bois se succédant, motifs passant d'un instrument à l'autre :

M. Ravel. *Concerto pour la main gauche*.

(1) Et même Berlioz, ainsi que Bizet.

(2) On trouve un excellent exemple de cet ordre normal des tessitures dans le passage suivant, de Werther :

Massenet. *Werther* (2<sup>a</sup> Acte, p. 157).

M. Ravel. *Rhapsodie Espagnole* (pages 24-25).

Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle*.All<sup>o</sup> rapido picc. + Célesta

Ch. Kœchlin. *Les Bandar Log*.

Ch. Kœchlin. *The Seven Stars' Symphony* (I. Douglas Fairbanks).

Du même ordre d'idées sont les *fusées* de la *petite flûte* ou de la *flûte* (parfois aussi de la *clarinette à l'aigu*, ou de la *petite clar.*) telles que :



venant accentuer l'attaque d'un accord ou parfois arriver sur la terminaison

d'un trait des violons

Ainsi par exemple :

E. Chabrier. *España* (p. 1).

On sait aussi que les Bois permettent l'usage de *gammes chromatiques rapides*, beaucoup mieux que les instruments à cordes.

Lorsque l'on confie un trait à des Bois, la première question est de savoir s'il sera joué en *solo*, ou par 2, 3, 4... *instruments*. Là dessus nous ne pouvons donner aucune précision car cela dépend : 1<sup>o</sup> de la nature de la phrase ; 2<sup>o</sup> de la sonorité générale de l'orchestre à ce moment ; 3<sup>o</sup> de l'importance plus ou moins grande des parties d'accompagnement. C'est un *équilibre* à obtenir... Il est certain que si l'on veut une mélodie *vigoureusement accentuée*, et qui sonne à la manière d'un ensemble de violons, la logique exige qu'on y consacre un *ensemble de Bois*, par exemple :

Au contraire dans le passage (cité plus haut) de l'*Ouverture de Philémon et Baucis*, il fallait manifestement n'avoir qu'un *seul Hautbois*.

**ÉCRITURE CONTRAPUNCTIQUE.** Nous venons de donner quelques détails sur la disposition des BOIS EN ACCORDS : cela concerne le RÔLE HARMONIQUE de ce groupe, c'est-à-dire la manière dont il réalise des *accompagnements* ou des *accents* qui scandent la phrase. Mais il va de soi que si, d'une part, les *accents* ne se constituent guère qu'au moyen d'*accords* (1), au contraire, tout ce qui est *accompagnement* réalisé par les Bois peut affecter les aspects les plus divers, et qu'en pareil cas l'ÉCRITURE CONTRAPUNCTIQUE, souvent, REMPLACE LES HARMONIES PLAQUÉES. Or, les Bois se prêtent *admirablement* à cette écriture contrapunctique. Et comme en *tenues* ils ont parfois tendance à quelque *lourdeur*, l'ingéniosité des compositeurs a su trouver toutes sortes d'*équivalents* à ces *tenues* : tout d'abord, les *notes répétées* ; ensuite, les *arpèges* ; enfin, des *réalisations* à 3 ou à 4 parties, où les *rencontres de notes* se donnent libre carrière. Et ces rencontres *passent* admirablement avec des Bois fluides tels que les flûtes ou les clarinettes.

Je répète que dans ce *style polyphonique* (ou plutôt, comme disait Gedalge, *polymélodique*) l'oreille est beaucoup moins exigeante quant à la plénitude de la sonorité ; il en résulte que certaines dispositions, assez mauvaises pour des *tenues* et pour des « harmonies plaquées », restent acceptables lorsqu'elles se trouvent motivées par l'*intérêt* et l'*expression de lignes qui chantent*. Cette remarque d'ailleurs est d'ordre général, et déjà pour les Cordes j'avais cité des passages tels que :

écriture tout à fait normale avec ce mouvement, tandis qu'en *tenues* l'on n'écrirait l'accord du *sol* qu'exceptionnellement sous cette forme :

Dans le même ordre d'idées, l'on trouve :

Ch. Kœchlin.  
*Trio pour Flûte,  
Clarinette et Basson  
(n° 1).*

(1) Accords si possible *complets*, *étagés*, toutes réserves faites sur l'obligation de les écrire ainsi, cette obligation n'étant pas absolue.

(Allegro)

Ch. Kœchlin. *Trio pour Flûte, Clarinette et Basson (Final)*.

Comme exemple de « rencontres de notes », particulièrement avec les flûtes, nous citerions :

(Très calme)

Ch. Kœchlin. *Divertissement pour Trois Flûtes (1<sup>er</sup> temps)*.

A. Roussel. *Padmâvati (page 133)*.

(Suite de secondes aux flûtes).

(Allegro)

Ch. Kœchlin. *Divertissement pour Trois Flûtes (Final)*.

Ajoutons enfin ces quelques autres exemples d'Ecriture contrapunctique des Bois :

Allegretto

Ch. Kœchlin. *1<sup>re</sup> des Sonatines françaises (1<sup>er</sup> temps)*.

(très calme)

Ch. Kœchlin. *2<sup>de</sup> Sonatine française (1<sup>er</sup> temps)*.

Clar. basse à la partie grave plus légère que fag.; et mieux à sa place, comme tessiture, par rapport à la clarinette, qu'en l'écrivant pour la partie du 1<sup>er</sup> basson. On aurait pu la mettre à la place du 2<sup>d</sup> basson, mais le 2<sup>d</sup> basson faisant alors la basse eût été un peu lourd pour ce passage, qu'il faut très doux).

(Allegro moderato)

Ch. Kœchlin. *Trio pour Flûte, Clarinette et Basson (Final)*.

pp (Sonorité douce et pleine; équilibre normal des tessitures)

*Ecriture (espacée) d'instr. à anches doubles (ob., c.a., fag.)*

Ch. Kœchlin.  
4<sup>e</sup> des Sonatines françaises  
(Pastorale).

*Autre écriture contrapunctique des Bois :*

Ch. Kœchlin.  
1<sup>re</sup> des Sonatines  
françaises (1<sup>er</sup> temps).

(Les sonorités des exemples précédents ne sont pas creuses, d'ailleurs, la plénitude en est très suffisante. Ne le serait-elle pas, on s'en accommoderait à cause de l'intérêt d'un style contrapunctique. Mais de toute façon, même dans ce style, mieux vaut savoir de quelle manière se réaliseront les meilleures dispositions, celles précisément qui donnent la plénitude et l'équilibre).

Cela posé, entrons dans le détail de la question : ce sera principalement d'étudier de quelle façon disposer les notes des *Accords formés de deux sortes d'instruments*, ou de *trois*, ou de *quatre sortes*, etc.

Auparavant, quelques mots sur les UNISSENS ou les OCTAVES dans le groupe des Bois (1).

### 1<sup>o</sup> UNISSENS ou OCTAVES SE PRODUISANT AVEC DES INSTRUMENTS DE MÊME FAMILLE.

NOTE SUR LES « A 2 ». Lorsqu'au lieu d'une flûte on en écrit deux pour jouer la même note (2) (ce qui s'indique

lieu de mettre à 2, en quel cas : 1<sup>o</sup> solo? » La réponse ne peut vous être donnée avec une précision mathématique; cependant je dirai : si l'on veut que le timbre de la flûte (pour chanter une mélodie importante) soit bien en valeur, mieux vaut disposer l'orchestre sans lourdeur, de façon qu'on entende bien *une seule flûte*, laquelle fera le chant avec infiniment plus de personnalité, et de façon *plus pénétrante, plus expressive*, que si elle était *doublée* par une autre. Il est évident qu'on ne conçoit pas la mélodie, si émouvante, du ballet d'*Orphée* (de Gluck), écrite pour deux instruments à l'unisson; ils ne feraient que se nuire.

D'ailleurs, en principe, si vous confiez une mélodie à la *flûte solo*, et que vous l'accompagniez d'accords de Bois, *chaque note de ces accords* ne sera jouée que par *un seul* instrument. Il pourra se faire toutefois que vous ayez des unissons tels que :

Mais vous n'écrirez pas (sauf exceptionnellement, et pour faire ressortir le *sol* avec un timbre plus accusé) :

J'ai déjà signalé que s'il s'agit d'un thème *très soutenu*, devant répondre par exemple à un *ensemble de Violons jouant f*, l'indication *à 2* s'impose, et même l'*unisson avec d'autres instruments* (par exemple : 2 flûtes + 1 cl. + 1 ob.). On peut dans ce cas disposer les Bois en octaves, et cette écriture amènera tout naturellement deux ou trois instruments sur la même note.

(1) Et sur les Unissons ou les Octaves que présentent les Cors, les Trompettes, les Trombones, avec des Bois. (Pour les unissons ou 8<sup>e</sup> des Cors et Cuivres, sans Bois, voir précédemment : *Ecriture des Cuivres et des Cors*).

(2) Si l'on ne veut qu'un seul instrument, il vaut mieux spécifier : 1<sup>o</sup> ou 2<sup>o</sup>, au commencement de chaque période mélodique. Je rappelle que l'indication *solo* l'incite à jouer plus en dehors; il peut être bon, parfois, d'écrire : *Solo (ma p)*.

(3) Cette augmentation de sonorité est réelle, mais moins considérable qu'on ne le croirait.

Ce que je dis pour les flûtes s'applique exactement aux clarinettes, hautbois, bassons, cors, trompettes, trombones, etc. (1).

Il y a lieu, avant tout, de se bien rendre compte de l'importance et surtout du caractère des phrases que vous confiez aux Bois : cela vous indiquera s'il faut mettre à 2, ou *solo*.

Ajoutons que dans le cas d'un ensemble où les sonorités de cordes sont doublées par des Bois ou des Cuivres, l'écriture à 2 (ou à 3) peut être utile, surtout quand la nuance est *f* et l'orchestration très nourrie; ainsi, le Quatuor en style contrapunctique, à 3 ou à 4 parties, sur un fond de Cuivres en tenues solides, demandera qu'on double chaque partie des Cordes par un certain nombre d'instruments à vent. Alors vous écrirez, par exemple : (*ff*) V.1 + 3 fl., — VII + 3 ob., — A. + 3 cl. — Vc. + 2 fag. — C.B. + 1 fag. + c. fag. (On peut aussi, lorsque la tessiture s'y prête, doubler les 1<sup>ers</sup> Violons pour 2 fl. + 1 ob. + 1 cl., les 2<sup>es</sup> Violons par 2 ob. + 1 cl., les Altos par 1 ou 2 cl. + 1 fag.; toutes sortes de combinaisons des timbres sont possibles. En les mélangeant ainsi la sonorité est sans doute plus fondue, mais elle a davantage de caractère avec la doublure par 2 ou 3 instruments identiques, telle que par exemple V.1 + 3 fl., V. II + 3 ob., etc.).

Pour en finir avec les à 2, il nous semble qu'on doit mettre en garde les compositeurs sur la tendance qu'ils auraient de doubler sans cesse les Bois pour obtenir des sonorités plus pleines et plus fortes. Il faut savoir *ne point gaspiller* les ressources de l'orchestre, et *ménager les moyens*. Très souvent, lorsque la nuance ne dépasse point *mf*, il suffit d'une flûte et d'une clarinette (en octaves) pour faire entendre un contrepont au chant principal. Etudiez notamment la partition d'orchestre de *Carmen*, vous y verrez comme Bizet se garde de mettre les Bois à 2 quand ce n'est pas nécessaire. En revanche vous y trouverez parfois des Cors à 2, qui pourront vous étonner. Je demeure persuadé que ces

doublures ont toujours leur raison d'être, mais diverse. Si l'auteur écrit



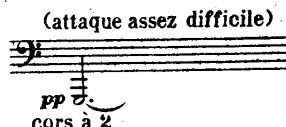
c'est pour donner plus d'énergie, plus de *corps*, à l'accent; s'il indique à 2 pour



c'est probablement

parce que le *fa dièze* et le *la* se jouant en sons demi bouchés, étaient des notes moins sonores que notes ouvertes (2).

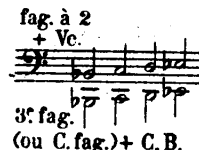
Parfois aussi la mention à 2 est motivée par l'équilibre à réaliser dans un *f*, avec des trompettes et des trombones (on a vu, précédemment, 4 Cors à l'unisson contre un accord de 3 notes joué par 3 Trombones). En outre, j'imagine que la disposition à 2 des 2<sup>es</sup> et 4<sup>es</sup> Cors sur une note très grave, fut adoptée par Saint-Saëns pour de plus certitude que la note sortirait :



C. Saint-Saëns. *Suite Algérienne* (au début du 1<sup>er</sup> morceau).

Enfin, on comprend aisément que dans certaines *fanfares* et *sonneries*, 3, 4 ou même 6 Cors, à l'unisson, ne seront pas de trop (3), tandis qu'au contraire un *Chant expressif*, même très soutenu, *devra* n'être joué que par un seul Cor (Cf. *Nocturne du Songe d'une nuit d'été*).

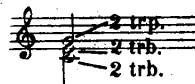
Pour les Bassons, s'il s'agit de renforcer les Violoncelles et Contrebasses, et que la sonorité n'aille pas jusqu'à *ff*, un seul suffira bien à chaque partie :



Mais dans le cas d'un orchestre chargé, *ff*, il sera bon de les mettre à 2, au moins à partir du *si b*.

Pour souligner un thème, l'accentuer, le rendre plus « *cosu* », l'on n'hésitera pas à employer deux, trois ou même quatre Bassons (ainsi, Berlioz écrit les Bassons à 4 au début de la *Marche des Soldats* de la *Damnation de Faust*; de même, Chabrier, dans *España*) Enfin, pour servir de Bases à un accord *f* des Trombones, il est utile de mettre les Bassons à 2.

Quant aux Trompettes et aux Trombones, s'il est assez rare qu'on double les notes d'un accord de cuivres (4):

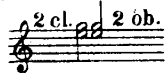


vous trouvez fréquemment l'usage des Trompettes à 2 pour un thème qui

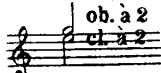
doit sonner très solide, — parfois même, à 3, — et chacun se souvient de la triomphale majesté des *Chants* de 3 Trombones *ff*, tels qu'en écrivirent Berlioz, puis Wagner.

(1) Il est un cas où l'on met couramment les Flûtes à 2, c'est lorsqu'elles ont un thème important à faire ressortir, sur un ensemble assez nourri, et particulièrement, au-dessus d'accords réalisés par des unissons de Hautbois et Clarinettes (voir plus loin un exemple de ce genre, extrait de l'Ouverture des *Maîtres-Chanteurs*). Également, pour doubler un *ff* de 1<sup>ers</sup> Violons; mais on peut aussi, quand ces Violons ne sont pas à l'aigu, et dans un *f*, disposer les flûtes en Octaves, la seconde étant à l'unisson des Violons et la première 8<sup>e</sup>. Lorsqu'il s'agit d'une mélodie, même soutenue, il arrive moins souvent (mais le cas peut se présenter) qu'on utilise les Cl. à 2, ou les Hautbois à 2; de même pour des accords, et l'on tient en général pour plus riches, plus fondus aussi,

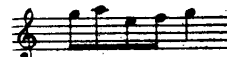
les unissons Ob.-Cl. :



de préférence à



d'ailleurs possible. Enfin, pour doubler un motif des Violons, très soutenu, il n'est pas mauvais d'écrire

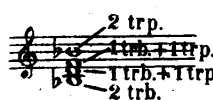


V.1 + ob. à 2, surtout si les accords de l'accompagnement comportent des doublures ou des à 2. Tout cela, si l'on y réfléchit, est assez évident; mais il n'était pas mauvais de le spécifier.

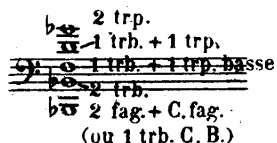
(2) La partition de *Carmen* fut écrite pour des Cors simples : on ne devrait jamais l'oublier.

(3) Pour sa 3<sup>e</sup> Symphonie G. Mahler écrit même un unisson de 8 cors.

(4) Toutefois, pour de grands *ff* avec trompettes, orgue, chœurs, et tout l'orchestre, il peut très bien se faire que vous jugiez bon de doubler chaque partie d'un accord de 3 ou de 4 sons. Évidemment, c'est un luxe que l'on ne peut, en général, s'offrir : on n'a pas toujours 4 trompettes et 5 trombones. D'ailleurs, avec un seul trombone pour chaque note, c'est déjà un solide *ff*. Mais, je le répète, dans un ensemble très sonore et très chargé, ce n'est pas trop que d'écrire :



ou en accord espacé



Voici maintenant quelques exemples sur l'emploi de ces unissons :

*Bois doublés, venant renforcer les cordes, dans un style fagué :*

C. Saint-Saëns. *Symphonie avec orgue (Final)*.

Ch. Kœchlin. *Hymne au Soleil*.

*Flûtes à 2, Hautbois à 2, pour établir solidement un dessin dans un f :*

Beethoven. *Symphonie en la (allegro)*.

*Flûtes à 2 dans un passage monodique pour avoir un assez grand volume :*

C. Saint-Saëns. *Antigone*.

*Flûtes à 2, pour équilibrer l'unisson Cl + Ob., et pour mettre en dehors la partie supérieure :*

R. Wagner. *Ouverture des Maîtres-Chanteurs*.

*Flûtes à 2 dans le grave, pour équilibrer les clarinettes :*

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande (4e acte, p. 276)*.

Flûtes à 3 dans le medium, pour équilibrer les Cors :

fl. à 3  
cors  
2 Ve. soli  
p tromb. à 2 (avec sourd.)

A. Schoenberg. *Erwartung*.  
(p. 10).

Hautbois à 2 : pour bien poser un thème après une sonorité plus considérable :

ob. à 2

G. Bizet. *Prélude de Carmen*.

Et pour équilibrer la Trompette (en volume autant qu'en intensité) :

ob. à 2 mp  
fl.  
trp. pp  
mp C.A.  
V. I  
V. II  
cl.  
cl. b. div. en 3  
trb. B.  
+ cl. B.  
+ tr. B.  
C.A.  
fag.  
+ trb. 3e  
+ cl.  
Ve. unis.  
cl. B.  
tr. B.

Ch. Kœchlin. *Hymne au Soleil*.

Utilisation des Clarinettes à 2 pour un thème très sonore :

cl. en Sib (à 2)  
égamment, très en dehors, et en exagérant les accents"  
(sur 4 A. soli, 2 Ve. soli, et les Ve. divisés)

Cl. Debussy. *Iberia (Final)*.

Unissons Hautbois et Cor anglais (assez usité)

(Unisson ob. c.a. très nécessaire pour faire sortir le motif sous le *la* de la trompette, qui ne peut jamais être *pp*, et que de toute façon on devra atténuer autant que possible, peut-être au moyen d'une sourdine douce).

Andante  
2 fl. p  
1 cl.  
1 trp.  
C.A.  
ob. + C.A.  
ob. d'amour  
1 fl. + 1 cl.  
C.A.  
ob. + C.A. etc.  
p dolciss.  
mp Vc. div.  
C.B. pizz.  
mp

Ch. Kœchlin  
*Ballade pour piano  
et orchestre.*

(très animé)  
2 fl.  
1 ob. + C.A.  
f p

A. Roussel. *Padmâvati* (p. 138).

Usage des Bassons à 2 pour donner une Basse solide (tandis que les parties intermédiaires ne sont faites que par un seul instrument) :

(p) stacc., très bref  
1 cl. + 1 ob. ob. 2<sup>e</sup>  
cl. 2<sup>e</sup>  
(p)  
fag. à 2

R. Wagner. *Ouverture des Maîtres Chanteurs*.

Bassons à 2 pour poser solidement un thème :

fag. à 2

E. Chabrier. *Bourrée Fantastique* (orchestrée par Ch. Kœchlin).

Mais plus loin, le caractère de la phrase étant tout autre, un seul basson suffisait grandement :

pp fag. 1<sup>er</sup>  
8  
V. I  
V. II  
ppp sons harm. A. div.  
pp sons harm. Vc. div.

E. Chabrier. *Bourrée Fantastique* (orchestrée par Ch. Kœchlin).

Bassons à 4 :

Fag. à 4

E. Chabrier. *España* (p. 15).

mf fag. à 4  
cordes pizz.  
V. I  
V. II  
mf  
+ C. B. 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>  
(sonorité solide et "cossue")

H. Berlioz. *La Damnation de Faust* (chœur des soldats).

Plusieurs Cors  
à l'unisson :

4 cors  
+ 2 fag.  
f molto marcato  
4 cors  
2 fag.

R. Wagner. *Ouverture du Vaisseau fantôme*.

8 cors, à l'unisson

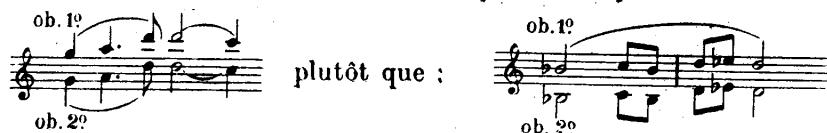
C. Mahler. *3<sup>e</sup> Symphonie*.

Écriture des Cors à 2 pour équilibrer  
les Trompettes :

cors à 2  
cors à 2  
3 trp.

R. Strauss. *Till Eulenspiegel* (p. 69).

Quant aux OCTAVES, elles sont d'un usage courant, *même entre instruments semblables*. Il y en a plusieurs exemples dans les passages que nous venons de citer, pour les flûtes et pour les clarinettes; en ce qui concerne celles des cors, des trompettes, des trombones, voir précédemment : *Ecriture des Cuivres*. On trouve assez souvent aussi les *Bassons en octaves*, doublant respectivement les Violoncelles et les Contrebasses; plus rarement, pour une partie mélodique; mais cela peut se rencontrer, surtout si le 1<sup>er</sup> basson est dans le medium ou à l'aigu. Même remarque au sujet des Hautbois; la disposition en octaves s'emploiera de préférence avec le 1<sup>er</sup> hautbois à une tessiture assez élevée :



dont la sonorité est un peu lourde (mais ne manquant pas de caractère, et pouvant fort bien être utilisée).

Pour les Bassons, ceci



chantera mieux, évidemment que :

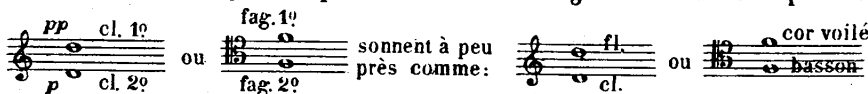


Mais encore une fois tout dépend de ce qu'on veut exprimer. Il reste très possible d'écrire « plus lourd », si cette lourdeur est en accord avec l'idée musicale.

Certains auteurs estiment que pour les Bois (1) la disposition *en Octaves* est *meilleure* avec des instruments *différents*, parce que le timbre de l'ensemble devient ainsi *plus riche*. Il est certain d'ailleurs que l'on trouve plus souvent des

exemples de :  ou de :  que de :  Mais cette dernière disposition peut avoir son avan-

tage, notamment si l'on veut une sonorité très fluide. Ajoutez qu'en raison du *changement de timbre* que l'on remarque entre deux registres, pour la clarinette comme pour le bas-



En résumé, nous tenons pour très possible ce genre d'octaves faites par 2 fl., ou 2 cl., etc... Bien entendu, il en va de même pour celles entre *petite flûte* et *flûte*, *hautbois* (ou *hautbois d'amour*) et *cor anglais*, *petite clarinette* et *clarinette*, *clarinette* et *clarinette basse*, *basson* et *contrebasson*. En voici quelques exemples :



Flûtes en octaves :

C. Saint-Saëns. *Antigone*.

(avec Harpes à l'unisson des fl.).



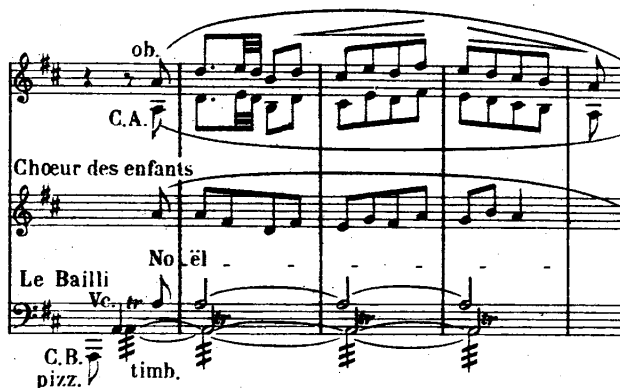
Clarinettes en octaves :

C. Saint-Saëns. *Antigone*



J. Brahms. 2<sup>de</sup> *Symphonie* (1<sup>er</sup> temps. page 17).

Hautbois et Cor anglais en octaves :



Massenet.  
*Werther* (1<sup>er</sup> acte).

(1) Je ne pense pas qu'ils la discutent pour les Cuivres ou les Cors; il est si courant d'écrire : nous n'avons pas lieu d'insister.



Petite flûte dans le medium, à l'octave de la flûte (1) :

chant (contralto) Pour - tant le ciel m'a fai - te ar - den - te et belle

flûte + picc. 8a (p)

cor

V.I

V.II

V.I

C.B. pizz. div.

Vc.

C.B. pizz. div.

Saint-Saëns. *La Nuit Persane (la Solitaire)*

Clar. et Clar. basse, en octaves :

fl. pp

Harpe (en sons harm.)

Vc. (sons harm.)

Piano + Altos

A. cl.

cl. B.

c.a.

P.

fl.

ppp

Ch. Kœchlin. *Final de la 1<sup>re</sup> des Sonatines Françaises.*

Thème mélodique, de 2<sup>e</sup> plan, par les Bassons en octaves (assez rare) :

1 fl.

2 ob.

2 cl.

fag.

cors, à 2

V.I

V.II

A.

2 Vc. soli avec sourd.

Vc.

+ C.B. 8a ba

Beethoven. *Symphonie Pastorale (andante).*

(1) La petite flûte est ainsi beaucoup plus douce que ne serait, à la même hauteur une grande flûte; ce qui laisse la ligne vocale bien plus en dehors.

(Allegro)

Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle*,

Restent les DISPOSITIONS A 3 OCTAVES, telles que j'en ai cité plus haut pour les Trompettes et pour les Trombones. On en rencontre parfois pour les Cors, cela sonne plein et sans lourdeur (1). Il n'y aurait aucune impossibilité que l'on eût, de même :

En réalité, je crains que des exemples de cette écriture ne soient fort rares, et je le regrette. Car il est certainement des cas où elle trouverait un heureux emploi.

Enfin, à DEUX OCTAVES DE DISTANCE, l'effet peut se révéler très réussi. Je signale ce moyen à mes successeurs, en leur recommandant d'y songer. On apprécie, dans le *Quatuor à cordes* de Ravel, la qualité sonore d'un chant à 2 octaves de distance (1<sup>er</sup> Violon et Alto) : nulle raison pour qu'on n'en trouve pas l'équivalent, avec des Bois ; les Bassons seuls offrant peut-être à cela quelque difficulté de réalisation à cause de la lourdeur des sons graves. Au contraire, je vois très bien :

Voici encore quelques exemples relatifs aux Octaves réalisées par des instruments semblables.

Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle*.

(Deux flûtes et petite flûte, disposition à 3 octaves.)

Beethoven. *Symphonie pastorale (allegro)*.

H. Berlioz. *Symphonie Fantastique (1<sup>er</sup> temps)*.

(1) Voir l'exemple déjà cité, de *Carmen* (Ecriture des cors).

(clarinettes en octaves)

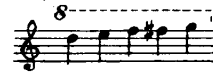
H. Berlioz. *La Damnation de Faust* (Sc. I.).

(Hautbois en octaves)  
(Clarinettes en octaves)

G. Fauré. *Suite Symphonique pour Pelléas et Mélisande* (orchestrée par Ch. Kœchlin).

**UNISSONS OU OCTAVES ENTRE DEUX INSTRUMENTS (DIFFÉRENTS) DU GROUPE DES BOIS. FLUTE ET HAUTOIS.** UNISSON tout à fait normal, traditionnel, excellent dès la seconde octave du hautbois, et *possible même dans le grave*: alors les instruments se fondent moins qu'à l'aigu, mais ils *se complètent* l'un l'autre; la flûte adoucit le hautbois tandis que celui-ci ajoute à la flûte un son moins transparent, plus corsé, effet analogue à celui de quelques violons. L'aigu de la flûte donne du corps et du brillant au hautbois. Plus on monte et moins les timbres diffèrent. A l'aigu la flûte domine nettement.

L'UNISSON PETITE FLUTE ET HAUTOIS est faisable, même au grave de la petite flûte, mais en général on la réservera plutôt aux notes les plus *aiguës* du *Hautbois* (1).



Il est d'ailleurs d'un usage assez rare. Encore plus rare celui du *Hautbois*, ou *Cor Anglais*, et de la *Flûte basse en sol* (2), qui cependant n'est pas du tout impossible.

On notera que ces unissons entre Hautbois et Flûte (ou petite flûte, ou flûte grave) s'emploient de préférence pour des *mélodies* (ou des *traits*), et moins fréquemment pour des *tenues harmoniques* bien que cela se puisse rencontrer: en ce dernier cas l'unisson se trouve généralement dans l'aigu du *Hautbois*, au-dessus des clarinettes (3):

Les instruments étant ainsi à l'unisson, il n'y a pas lieu de craindre le manque d'équilibre de l'un à l'autre. Si la flûte dans le *medium* ou dans le *grave* est assurément plus faible que le hautbois, ce n'est pas un obstacle à leur réunion: la flûte reste au second plan mais l'effet de son timbre se perçoit quand même.

En général cet unisson se réalise avec une flûte + un hautbois. Mais à l'aigu l'on peut avoir (en raison du volume un peu mince du hautbois):

Dans le *grave*, pour obtenir une sonorité suffisante sous un *ut aigu* de la *Clarinette*, Mendelssohn écrit:

cordes *pp. legg.*

Mendelssohn. *Symphonie Ecossaise*.


Voici d'autres exemples de cet unisson:

(1) Qui sont en même temps celles du *medium* de la petite flûte.

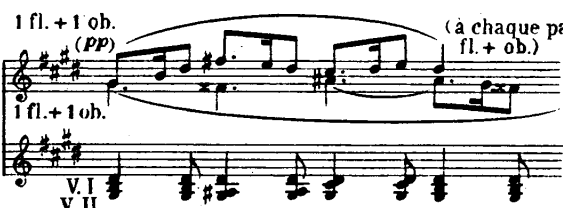
(2) Fl. grave + c.A., excellent unisson, voir l'exemple de *Daphnis et Chloé*, plus loin.

(3) On verra plus loin l'usage des Cl. et Ob. à l'unisson:

(4) Parfois on se contente d'une seule clarinette pour équilibrer l'unisson ob. + fl.

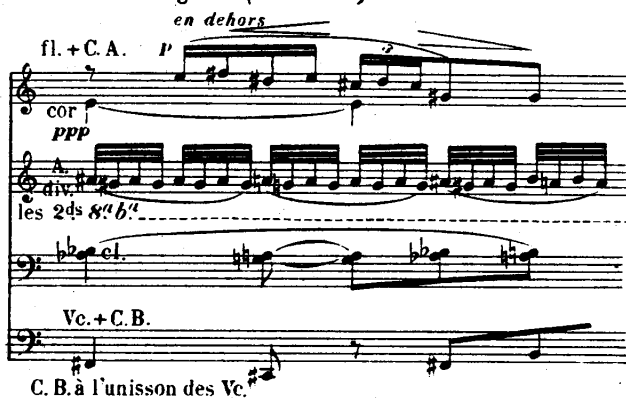
**Unisson Flûte-Hautbois :**  H. Berlioz. *Symphonie Fantastique (le Bal)*.  
1 fl. + 1 ob. (La phrase reprend ensuite par flûte et clar. à l'unisson, puis en octaves)

**Unisson Flûte-Hautbois, Flûte-Cor anglais**  H. Berlioz. *L'Enfance du Christ (2<sup>de</sup> partie, le Repos de la Sainte-Famille)*.  
fl.  
ob.  
fl.  
C.A.

**Autres unissons Flûte-Hautbois**  G. Bizet. *l'Arlésienne (carillon)*.  
1 fl. + 1 ob. (PP)  
1 fl. + 1 ob.  
V. I  
V. II  
A. 4 pupitres à chaque partie  
(à chaque partie: fl. + ob.)

**Unisson Flûte-Hautbois, puis Flûte et Petite flûte :**   
fl. + ob.  
cor  
fl. + picc. à 2  
tr  
ob. p  
cl. à 2  
cor


**Unisson Flûte-Cor anglais (excellent) :** G. Mahler. *Le chant de la Terre (n° III. Von der Jugend)*.

  
fl. + C. A. *en dehors*  
cor  
ppp  
div.  
les 2<sup>ds</sup> 8<sup>va</sup> b<sup>va</sup>  
Vc. + C. B.  
C. B. à l'unisson des Vc.

M. Ravel. *Rhapsodie Espagnole (p. 47)*.

**De même :**  P. Dukas. *La Péri*.  
fl. m<sup>r</sup>, C. A. p (belle sonorité, pleine et douce)

**Unisson Flûte-Hautbois dans le grave (assez rare).**

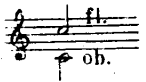
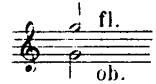
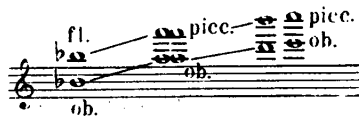
  
Pagolo  
ah! les frapper tous deux...  
fag.  
cl. à 2  
timb.  
cor p  
(sonorité sombre très particulière de cet unisson)  
(Noter l'emploi à 2 des clarinettes dans le grave; et la basse faite par timbale + cor)

C. Saint-Saëns. *Ascanio (1<sup>er</sup> acte, p. 8)*.

## Unisson Cor anglais-Flûte grave (excellent) :

M. Ravel. *Daphnis et Chloé* (p. 83).

L'OCTAVE FLÛTE-HAUTBOIS est excellente lorsque le Hautbois n'est pas dans le grave. Mais si l'on écrit :

la flûte sonne vraiment trop faible et trop pâle en comparaison du hautbois, dont l'*ut* grave est puissant et timbré (1). Et c'est un manque d'homogénéité (qui n'est point désirable) jusque vers :Au contraire à partir du *si b* ou du *si* bicarre la flûte sonne *plus aigu*, et le hautbois est naturellement *plus doux*, en sorte que l'on écrira très bien ces instruments en octaves, jusqu'à des notes beaucoup plus hautes :

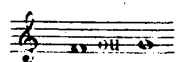
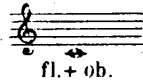
(au delà, il devient difficile de modérer la petite flûte et c'est alors un manque d'équilibre avec le hautbois).

FLÛTE ET COR ANGLAIS. J'ignore pourquoi l'on n'use pas plus souvent de cet unisson (2), car il sonne d'excellente manière, et même pour les sons graves de la flûte; on peut l'employer dans toute l'étendue que donne la tablature

du cor anglais, de :



Sans doute cet instrument se fond-il mieux à la flûte au-dessus de

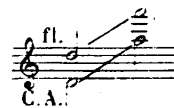
Mais puisqu'on écrit l'unisson : on écrira tout aussi bien, *a fortiori* (le cor anglais étant plus doux, sur cette note, que le hautbois)

Pour les OCTAVES FLÛTE-COR ANGLAIS, qui ne sont pas non plus d'un usage très répandu, elles sonnent de façon très satisfaisante quand le cor anglais n'est point dans le grave. On peut craindre qu'il ne soit un peu lourd

sous la flûte, à cette tessiture (3) :



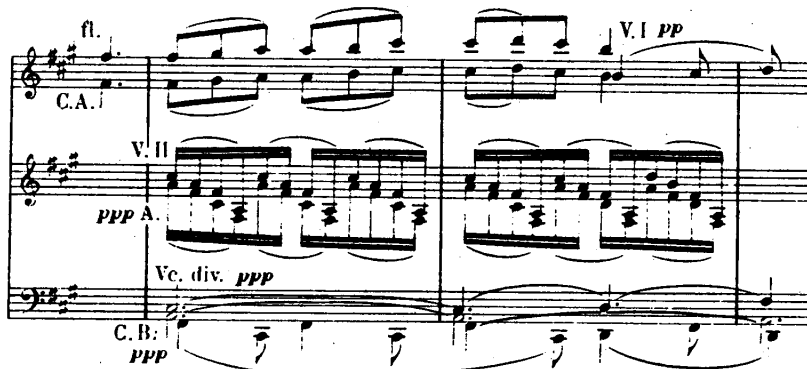
Mais au-dessus, je ne crois aucune raison pour ne point employer ces octaves :

Il va de soi que les unissons et octaves *Fl. + C.A.* seront en général, comme pour le Hautbois, de nature *mélodique*. Voici des exemples de ces divers cas :

## Flûte et Hautbois, en octaves :

H. Berlioz. *L'Enfance du Christ* (2<sup>e</sup> partie  
*Le Repos de la Sainte-Famille*).

## Flûte et Cor anglais, en octaves :

H. Berlioz. *Roméo et Juliette* (Scène  
*d'amour*).

(Harmonies très douces mais très pleines dans le grave, et l'ensemble se trouve encore adouci du fait que le Cor anglais est bien plus discret ici que ne serait le Hautbois).

(1) Mais il n'est pas du tout impossible d'écrire à 2<sup>es</sup> de distance le Hautbois et la Flûte (grave du hautbois) ou le Hautbois et la petite flûte medium du Hautbois, et même jusqu'à *mi*(Plus haut, la petite flûte serait un peu crierde). On parlera plus loin des dispositions à 2<sup>es</sup> de distance.

(2) Dont je viens, précédemment, de donner 3 exemples.

(3) Cependant Berlioz l'a employé très heureusement depuis là, dans le *Scherzo de la Reine Mab*, de son *Roméo et Juliette*; voir l'exemple ci-après, pour un passage de caractère léger, où le C.A. n'appuie pas.

# Flûte et Hautbois en octaves, pour un thème mélodique



J. Brahms. 2<sup>de</sup> Symphonie (1<sup>er</sup> temps, mes. 320 et suiv.).

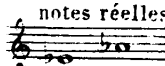
## Octaves Flûte-Cor anglais :

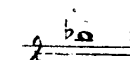


H. Berlioz. Roméo et Juliette (Scherzo de la Reine Mab).

**FLûTE ET CLARINETTE. 1<sup>o</sup> UNISSON.** En général on croit que ces deux instruments sont destinés à la disposition en octave, plutôt qu'à l'unisson : or cet unisson peut être excellent, et ce n'est pas d'aujourd'hui que les musiciens s'en sont avisés. Dans l'*Intermezzo* du *Songe d'une nuit d'été* Mendelssohn l'utilise avec un parfait discernement de ce que devait donner cette réunion. Il s'agit alors du *second registre de la clarinette*. Son timbre, à cette tessiture, est voisin de celui de la flûte ; mais la flûte l'adoucit et l'amplifie. Cela sonne très fondu et comme un seul instrument ; la flûte seule serait pâle, froide ; et la clarinette seule a parfois (quand elle n'est pas très bien jouée) quelque chose d'un peu aigre, qui tend à disparaître dans l'unisson avec la flûte tandis que celle-ci se trouve renforcée et *vivifiée* par la clarinette. L'ensemble est doux et plein, avec davantage de sensibilité, d'émotion dans le timbre, que par la réunion de deux flûtes seules. Et c'est d'autre part moins appuyé qu'avec deux clarinettes.

L'unisson *Flûte-Clarinette* dans le registre du *chalumeau* serait moins fondu ; on ne le rencontre pas souvent. Toutefois, si la clarinette joue *pp* le timbre du chalumeau ne domine pas trop, et, jusqu'à l'*ut grave* de la flûte cet

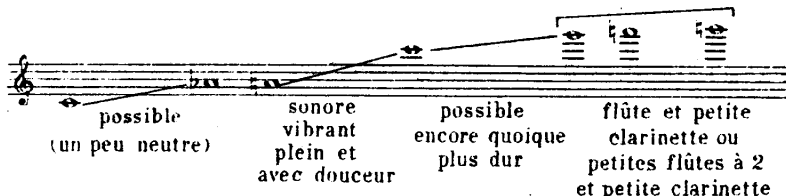
unisson reste possible. Le *medium de la clarinette*  se fond très bien à la flûte, mais l'unisson des deux

instruments n'a point, sur ces notes un peu neutres, la belle sonorité qu'il prend à partir du second registre de la clarinette (1). Alors il devient clair et vibrant, tout en pouvant garder une réelle douceur, au moins jusqu'à 

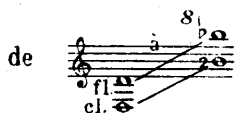
Plus haut cela devient incisif, surtout chez les clarinettes qui jouent dur, mais l'ensemble reste *homogène* jusqu'à l'extrême aigu. Aussi rencontrez-vous souvent, chez R. Strauss, chez Ravel, chez Stravinsky, chez Alf. Casella, des exemples d'unissons *flûte + clarinette* ou *flûte + petite clarinette*, ou bien encore *petite flûte + petite clarinette* (2), dans un registre fort élevé.

## En résumé :

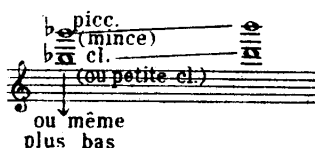
unisson flûte + clar. si b



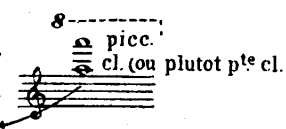
**2<sup>o</sup> FLûTE ET CLARINETTE EN OCTAVES (3).** Ecriture « classique » traditionnelle, sonorité « de tout repos » bonne sur toute l'échelle,



Dans le grave, la Clar. domine. A l'extrême aigu, la Flûte percerait un peu trop par rapport à la Clarinette ; et si l'on emploie la petite Flûte, celle-ci ne laisse pas d'être mince ; cependant on peut en faire usage (4).



au-dessus de *mi* picc. très perçante et ne se fondant pas avec le reste Très possible toutefois dans un trait à l'octave de la clarinette et jusqu'à

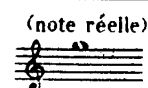


On donnera comme exemple de divers Unissons et Octaves Flûte-Clarinette : Unisson :



(Ici, *cl.* et *fl.* sont à 2 ; il s'agit de répondre à des violons doublés par hautbois et jouant assez fort ; les à 2 s'imposent donc)

Mendelssohn. *Le Songe d'une nuit d'été* (Intermezzo).

(1) La *b*, note réelle, pour la cl. en si b.  
 (2) Cet unisson *petite flûte + petite clarinette* peut très bien s'écrire à une tessiture moins haute, et même à partir de :  (note réelle)  
 On notera seulement qu'alors la petite flûte est bien plus faible que la petite clarinette, et qu'il faudra répartir les nuances différemment, ou employer 2 picc. + pte cl.  
 (3) De même que pour Fl. Ob., c'est plus loin que nous traiterons des diverses dispositions à 2<sup>es</sup> de distance.  
 (4) Surtout pour Picc.-pte clar., celle-ci ayant un volume *plus mince* que la clarinette. Mais l'on écrit souvent aussi l'unisson Picc. + petite cl.



H. Berlioz, *Symphonie Fantastique (le Bal)*.

Unisson Flûte-Clarinette, montant vers des notes assez hautes :

V.I sans harm.  
pp (la moitié avec sourdines)

1 fl. pp  
+ 1 cl. ppp

orgue ppp

piano pp

Harpes pp

etc.

Ch. Kœchlin, *La Course de Printemps*.

Unisson en accords :

3 fl. + 3 cl.  
à l'unisson

ob. 1<sup>re</sup>

molto cresc.

(Ici la mélodie de la 1<sup>re</sup> fl. et de la 1<sup>re</sup> cl. est soutenue par le hautbois)

R. Wagner, *La Valkyrie* (1<sup>er</sup> acte, air du Printemps, p. 76).

Unisson Flûte-Petite Clarinette, puis Flûte et Clarinette :

fl.

picc.

p<sup>te</sup> cl.

cl.

pp

Ch. Kœchlin, *La Cité nouvelle*.

Flûtes-Clarinettes en octaves (et tierces) :

2 fl.

2 cl.

H. Berlioz, *L'Enfance du Christ* (2<sup>de</sup> partie Le Repos de la Sainte-Famille).

Octaves Fl. Cl. dans le medium et la grave de la flûte :

fl.

cl.

V.I unis

V. II

A.

Sopr. I II et ténors 8<sup>va</sup> ba

etc.

Vc. + fag. et basses du chœur

H. Berlioz, *Roméo et Juliette (Convoi funèbre de Juliette)*

Octaves Flûtes-Clarinettes (et Cor) :



G. Fauré. *Suite Symphonique pour Pelléas et Mélisande* (orchestrée par Ch. Kœchlin.)

Octaves Flûte-Clarinette Basse (utilisation du grave de la flûte) :



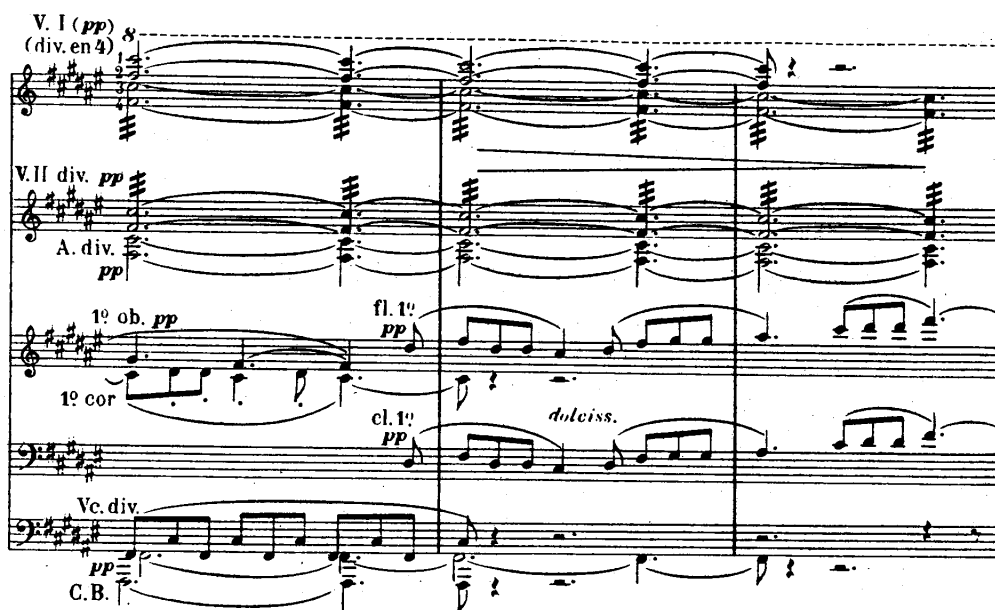
Ch. Kœchlin. *La Méditation de Purun Baghât.*

Petite flûte et Clarinette, à 2<sup>es</sup> de distance :



G. Bizet. *Carmen* (3<sup>e</sup> entr'acte).

Flûte et Clarinette,  
à 2<sup>es</sup> de distance :

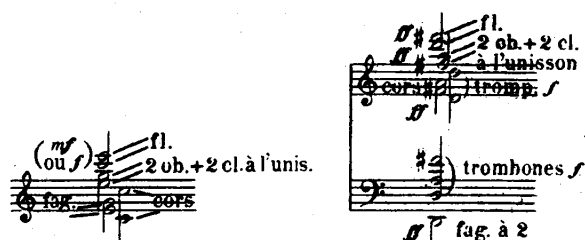


Ch. Kœchlin. *Chant de Fiançailles.*

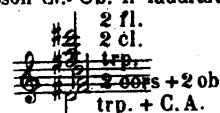
**HAUTBOIS ET CLARINETTE. 1<sup>er</sup> à l'UNISSON.** On les trouve assez rarement ainsi dans les anciennes partitions, sauf chez Gluck, qui procède volontiers par doublures. L'orchestre de Mozart (excepté dans les tutti) n'offre que peu d'exemples de ces unissons; il écrit en général les Hautbois avec les Flûtes, et les Clarinettes à l'octave grave; Beethoven aussi paraît éviter que les Hautbois ne doublent *exactement* les Clarinettes; c'est plus tard seulement que, les sonorités orchestrales se faisant plus chargées (avec davantage de cors et de trompettes, avec aussi l'adjonction des trombones, du tuba, du contre-basson) les compositeurs jugèrent bon de modifier la disposition de leurs accords de *Bois*; et tandis qu'ils écrivaient les flûtes à une tessiture plus haute, les hautbois se joignaient aux clarinettes au-dessus des cors, des trompettes et des bassons, par exemple ainsi (1) :

Dans le même temps, on prit l'habitude d'employer l'unisson *Clarinette-Hautbois* à des traits mélodiques. Mozart écrivait en général :

Mais plus tard on disposa les instruments de façon différente, par exemple ainsi :



(1) Toutefois, les Hautbois écrits dans le grave pourraient se joindre à des Cors ou à des Trompettes, au lieu de l'unisson Cl.-Ob. Il faudrait pour cela que les Clarinettes fussent dans un registre *bien sonore*, puisqu'elles ne seraient pas doublées. On aurait par exemple : Cela donnerait une sonorité un peu incisive, ne manquant pas de caractère.



Dans les partitions de Brahms, de Wagner, de Mahler, de R. Strauss, l'unisson *Clarinete-Hautbois* se rencontre très souvent. Il est moins courant chez les maîtres français : Berlioz notamment arrive à des effets de puissance et de plénitude magnifiques, en n'usant de ce moyen qu'avec beaucoup de modération. De même Bizet, Lalo, Gounod, Saint-Saëns. Au fond, c'est affaire de nature; tout dépend du genre de musique à orchestrer. Si l'on discute parfois cet unisson, surtout pour le grave ou le médium, arguant que le hautbois uni à la clarinette lui donne un son trop lourd, de cornemuse, cela encore nous paraîtra d'un absolutisme trop strict. Car dans *Pelléas et Mélisande* une phrase admirable revêt toute son émotion grâce à la présence des Hautbois que souligne et soutient, avec tant de tendresse, la Clarinette (il s'agit de l'entr'acte, page 299, de la partition d'orchestre, dont je citerai plus loin le détail de la réalisation).

Dans le grave, l'unisson Cl. + Ob. peut ne pas sembler très utile : le Hautbois en général sort bien tout seul, et plus caractéristique, ainsi de :



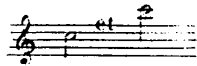
La Clarinette l'amollit plutôt, malgré le timbre assez accusé de

son *chalumeau* (1). Mais précisément, si l'on veut adoucir le timbre mordant du Hautbois de *si b* à *ré*, l'adjonction d'une clarinette y peut servir. De toute façon l'ensemble est assez *lourd* à cette tessiture. A partir du second registre de la Clarinette l'unisson avec le Hautbois peut être fort utile pour donner suffisamment de *solitude* à un *thème mélodique* qui, dans un *f* de l'orchestre, se trouverait maigre avec le Hautbois tout seul (et que l'adjonction de la flûte ne

consoliderait suffisamment qu'à partir de :



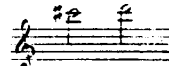
tandis que la clarinette entre



à déjà

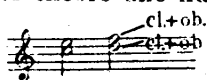
bien assez de force). Ainsi la clarinette donne de l'*ampleur* au hautbois, et celui-ci souligne d'un *trait plus accusé* la ligne de la mélodie.

Il est assez rare que l'on dépasse, dans ces unissons ob.-cl., le *do dièze* ou le *ré* :

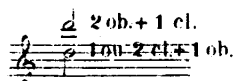


(ou bien, l'on y ajoute encore une flûte). On peut aussi disposer deux unissons de ce genre, soit en accords, moyen

tout à fait usuel :

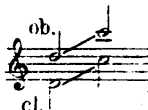


soit en Octaves :



## 2° HAUTBOIS ET CLARINETTE, EN OCTAVES. Employés mélodiquement, on en connaît des exemples

chez Berlioz, dans cette tessiture :



Il est aussi fort possible d'avoir le *Hautbois dans le médium* avec

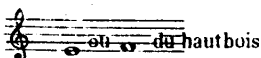
la *Clarinete dans le grave* : mais pour des sonorités plus considérables, puisqu'alors il est constant que le hautbois ne joue pas aussi *pp* que dans son second registre. De toute façon l'écriture en octaves de la clarinette et du hautbois donne un timbre d'ensemble moins fluide qu'avec hautbois et flûte, ou flûte et clarinette; mais les mélodies ainsi réalisées ont un caractère *soutenu, expressif* que seule peut donner cette réunion. Il n'est que de la savoir

employer à propos : lorsqu'elle est à sa place, personne ne s'avisera de la trouver « lourde ». On l'écrira de :



(au dessus, ob. un peu mince contre la cl.)

Elle se prête à des *mf*, *f*, *ff* sur toute cette étendue; à partir de la seconde octave on peut compter sur un *pp* (relatif), et sur *p* à partir de :



Je ne connais pas d'exemples, du moins pour un passage mélodique, du *croisement* (en octaves) de la Clarinette et du Hautbois — c'est-à-dire, par la disposition inverse de la précédente, *Ob. au-dessous de Cl.* — Evidemment, il vous semblera bizarre d'écrire :

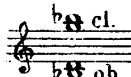


ou même :



Mais le cas peut se présenter pour des réalisa-

tions d'accords, notamment dans un *ff* où l'on aurait (2) :



(avec d'autres instruments pour combler le vide entre ces tierces)

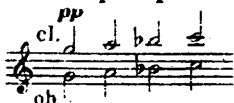
Il faudrait, certes, une *expression particulière* pour légitimer cette façon (peu fondue) d'écrire « mélodiquement »

l'octave ob. cl. :



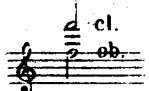
on ne saurait prétendre, néanmoins, que la chose soit impossible.

A l'aigu, et dans la nuance *pp*, on y retrouvera presque la sonorité *fl. ob.* puisqu'alors la clarinette sonnera à peu près comme une flûte, sur ces notes :



Plus haut la clarinette prendrait trop d'importance en

comparaison du hautbois, et

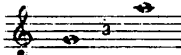

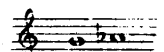


ferait *disparate*.

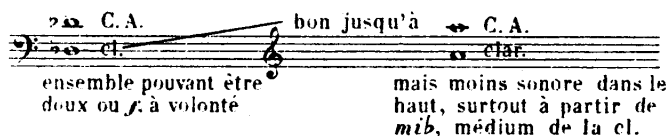
(1) Dans le grave, le Hautbois domine plutôt, ainsi que pour les notes du médium de la clarinette. Puis il y a équivalence des intensités. A l'aigu la Clarinette domine, surtout à partir de *si b* :



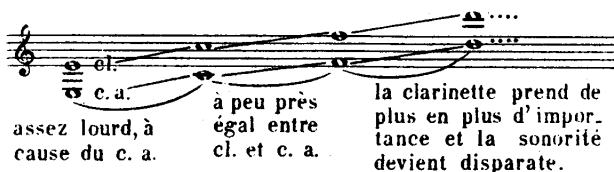
(2) Cette disposition donne davantage de sonorité que l'inverse, car ainsi les Cl. et les Ob. peuvent jouer *ff*, et ces Ob. dans le grave sont bien plus vigoureux qu'à l'aigu.

**CLARINETTE ET COR ANGLAIS.** Ce qu'on a dit de l'**UNISSON CL. + OB.** s'applique, à peu de chose près, au cas où le **COR ANGLAIS** remplace le Hautbois. Le renforcement qu'en reçoit la clarinette, de :  est moins considérable que par le hautbois, d'autre part l'unisson *dans le grave* sonne forcément *assez lourd* (comme sonnait Cl. + Ob. de :  Mais il a de la puissance, il soutient fermement la sonorité (1). Plus haut, une certaine souplesse des nuances est possible. On notera qu'en montant la clarinette a davantage de force et que le cor anglais en a moins. Des *p* et même des *pp* (relatifs) peuvent être obtenus. Le Cor anglais domine jusque vers  puis c'est la clarinette qui prend le dessus.

En **OCTAVES** la disposition la plus naturelle et la mieux fondue, est celle avec le **COR ANGLAIS AU-DESSUS DE LA CLARINETTE** :



On peut aussi placer la Clarinette à la partie supérieure. Cela sera *plus lourd au grave*, et *mal équilibré à l'aigu* :



On donnera comme exemples :

*Unisson Hautbois-Clarinette (à l'aigu) :*



Ch. Kœchlin. *Jacob chez Laban, pastorale biblique (Chœur des femmes à la fontaine).*

*Unisson Hautbois-Clarinette (dans le médium et dans le grave) :*



Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande.*

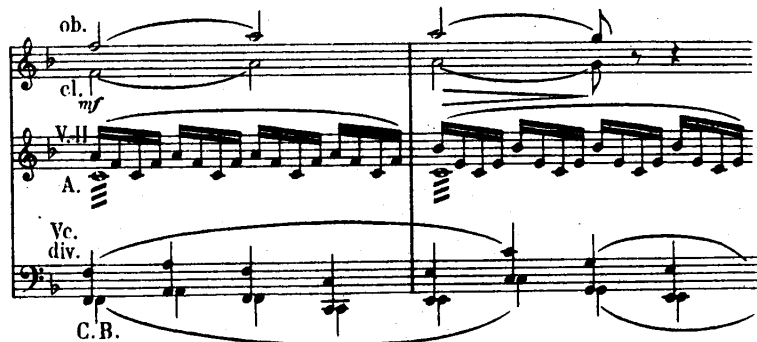
On trouve souvent aussi chez Brahms, simplement pour des tenues, ce genre d'unissons. — qui fait en général un peu lourd quand il n'est pas employé pour un thème expressif.

(1) Le Cor anglais dans le grave *corse* la Clarinette, mais c'est presque dommage de ne pas le laisser tout seul car, ainsi renforcé par la clarinette, il perd un peu de son caractère.

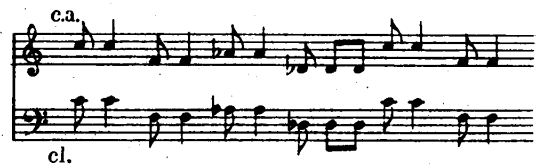
## Octaves Hautbois-Clarinette :

C. SaintSaëns. *Antigone*.

De même (à un registre plus élevé) :

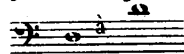
H. Berlioz. *Roméo et Juliette (Tristesse de Roméo)*.H. Berlioz. *Roméo et Juliette (Tristesse de Roméo)*.

## Clarinette et Cor anglais en octaves :

H. Berlioz. *Roméo et Juliette (Scherzo de la Reine Mab)*.

(Excellente disposition, beaucoup plus légère et plus mordante que l'inverse, qui sonnerait lourd et dont le *ré b* d'ailleurs serait trop grave pour C.A. La Clarinette est timbrée sur ces notes graves, mais sans lourdeur).

CLARINETTE ET BASSON. 1<sup>o</sup> UNISSON. Dans le grave la Clarinette sonne *plus fin* que le Basson, un peu comme un instrument à cordes qui viendrait souligner le dessin du basson, de :

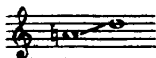


La sonorité ainsi obtenue est moins grosse mais *plus riche* que celle des deux bassons réunis. A l'aigu il y a davantage de *fusion* entre les deux instruments, surtout dans les notes dites « intermédiaires » de la clarinette, qui sont, pour

la cl. en *si b.* :

(notes réelles).

Au-dessus, la Clarinette ayant des sons beaucoup plus ouverts se distingue nettement; d'ailleurs on n'éprouve guère le besoin de les réunir, à cette tessiture élevée du Basson :



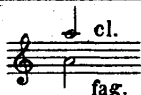
car on estimera dommage de ne

pas laisser *sans mélange* le timbre si émouvant du basson, ou celui si clair de la clarinette. Et si l'on tient à renforcer la clarinette sur ces notes, on emploiera plutôt le cor anglais ou le hautbois. Néanmoins, surtout *dans la nuance pp*, il n'est pas interdit que l'on songe à doubler l'aigu du basson par la clarinette.

2<sup>o</sup> En OCTAVES. Cette disposition se rencontre *très souvent* dans les symphonies classiques, surtout chez Beethoven, qui double volontiers un chant de Clarinette par le Basson à l'8<sup>e</sup> grave. Cela se produit surtout dans le *second registre* et le *medium* de la clarinette (1) :

Beethoven. *Symphonie en la (allegretto)*.

(1) On écrira l'octave couramment, jusqu'à :



Mais plus à l'aigu, la clarinette prendrait trop d'importance comparativement au basson, et davantage même qu'avec les octaves Cl.-C.A.



*Unisson Clarinette-Basson (avec 1<sup>re</sup> Cl. à l'octave) :*

H. Berlioz. *L'Enfance du Christ* (p. 5).

R. Wagner. *La Valkyrie* (p. 87).

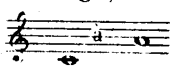
*Clarinette et Basson en Octaves (Clar. au-dessous du Basson) :*  
(sons harm.)

Ch. Koechlin. *La Cité nouvelle*.

**FLûTE ET BASSON. 1<sup>o</sup> UNISSON.**

On pourrait croire que deux instruments de tessiture aussi différente devraient plutôt s'écrire à deux octaves de distance, et l'on voit, en effet, assez souvent cette disposition (1), par exemple chez Haydn :

Haydn. *Final de la Symphonie en Sol majeur*.

Mais par suite du timbre particulier que prend le Basson à l'aigu, il se trouve que l'unisson avec la Flûte est parfaitement possible; on peut l'écrire sans crainte, de  et même jusqu'à *ut dièse* ou *Ré* (dans la nuance *p*, bien entendu).

**2<sup>o</sup> OCTAVES.** On vient de voir un exemple (excellente sonorité) de l'écriture à 2 octaves de distance; elle semble plus normale et plus usuelle que l'octave simple :

Toutefois, on peut l'employer; mais de préférence pour les notes hautes du basson :

Alors il y a quelque analogie avec l'octave Fl.-C.a., et les sons un peu voilés de la flûte, de *do* à *sol*, s'harmonisent très suffisamment à ceux du basson.

(1) On trouve également voir l'exemple, plus loin — le Basson à 3 octaves de la petite flûte, dans *Cydalise et le Chèvre-pieds*, de G. Pierné

L'Unisson *fag.-fl.* pratiqué dans le registre grave de la flûte n'est pas une nouveauté puisqu'on le trouve chez Haydn :

Haydn. *Oxford-Symphonic.*

The score shows woodwinds (ob., fl., fag., cors.) and strings (V.I., A. Ve., C.B.). The woodwinds play a unison melody in the lower register of the flute.

Il existe également dans la musique moderne :

Ch. Kœchlin. *Vers la voûte étoilée (Nocturne)*

The score features woodwinds (V.I., V.II, fl., fag., cors., cl. B., Ve., C.B.) and strings (A. Ve., C.B.). The woodwinds play a complex, layered melody.

(Exemple de *chant* placé au milieu des Cordes)

Ch. Kœchlin. *Vers la voûte étoilée (Nocturne)*

Quant à la disposition en octaves, nous citerions les passages suivants :

*Flûte et Basson en Octaves :*

H. Berlioz. *Roméo et Juliette (Tristesse de Roméo).*

The score shows woodwinds (fl. à 2, fag.). The woodwinds play a melody in octaves.

(Noter fl. à 2 pour équilibrer ici un seul basson).

J. Brahms. *1<sup>re</sup> Symphonie (1<sup>er</sup> temps).*

The score shows woodwinds (fl., fag.). The woodwinds play a melody in octaves.

J. Brahms. *1<sup>re</sup> Symphonie (1<sup>er</sup> temps).*

*Flûte grave et Basson en Octaves :*

A. Roussel. *Padmâvati (p. 137).*

The score shows woodwinds (Fl. à 2 + 1<sup>re</sup> cl., Fl. en sol, Fag.). The woodwinds play a melody in octaves.

(La flûte en Sol a davantage de force dans ce registre que la flûte ordinaire, et s'équilibre ainsi très bien avec le basson).

**HAUTBOIS ET BASSON. 1<sup>o</sup> UNISSON.** Assez rare, mais nullement impossible. Le Basson est alors beaucoup plus pâle que le Hautbois, et plus gros aussi. L'alliance des deux timbres a quelque ressemblance avec celle du Basson et des Violons, ou des Altos. On la pratiquera de :



**2<sup>o</sup> OCTAVES.** Elles sonneront un peu lourdes au grave du Hautbois; et pour chanter, mieux vaudra se servir d'une

tessiture plus haute, telle que



Cependant, avec le *medium* du hautbois, et même

depuis *mi* les octaves restent très admissibles, sans lourdeur.

Un trait en notes détachées, naturellement plus léger que les tenues ou même que le legato, peut très bien s'écrire

dans le *medium* ou dans le *grave* :



A partir du second registre du Hautbois, la disposition en Octaves est beaucoup plus « maniable » *mélodiquement*, sans laisser de convenir très bien encore au *staccato*.

Enfin, l'on dispose parfois *Ob.-Fag.* à DEUX OCTAVES DE DISTANCE; dans ce cas l'on utilise en général

l'aigu du Hautbois, et ceci :



sonne à l'oreille comme tout à fait normal. Mais rien ne s'oppose

à ce que l'on écrive, le cas échéant, les notes graves; ce sera plutôt dans une intention humoriste, en détachant :

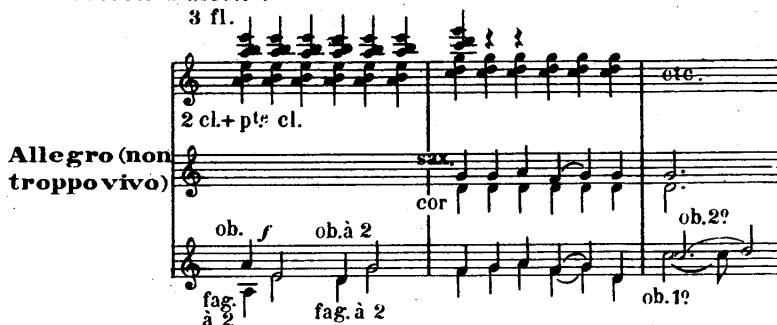


(très possible et même excellent).

A vrai dire, je n'en connais pas d'exemple. Mais il y a, dans la musique, tant de dispositions d'écriture, tant de combinaisons de timbres, tant de moyens (très simples) auxquels on ne pense pas! Ce qu'il faut, c'est de bien connaître les sonorités, c'est aussi d'avoir de l'imagination, et quelque chose à dire...

Voici quelques-uns de ces *Unissons* et *Octaves* :

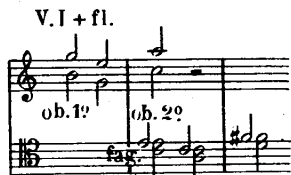
*Unisson Hautbois-Basson :*



Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle*.

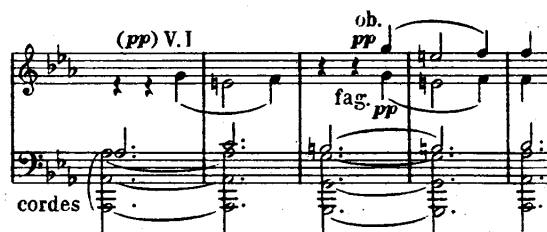


E. Chabrier. *Bourrée Fantastique* (orchestrée par Ch. Kœchlin).



Mozart. *Symphonie en ut majeur (Final)*.

*Hautbois et Basson en Octaves :*



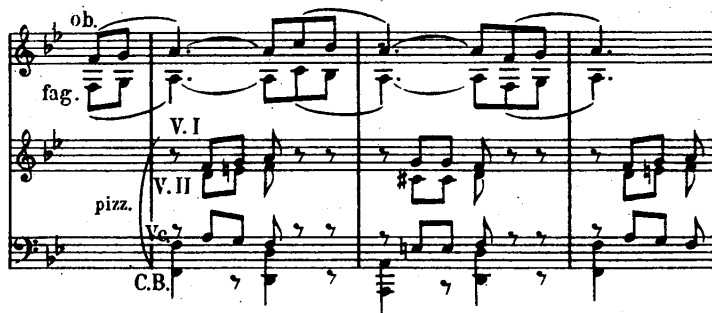
Beethoven. *Symphonie Héroïque* (1<sup>er</sup> temps).

Hautbois et Basson, en Octaves et Tierces :



Beethoven. *Symphonie Pastorale* (1<sup>er</sup> temps).

Hautbois et Basson, en Octaves, à un registre plus grave :



Mendelssohn. *Symphonie-Cantate*.

De même

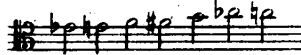


G. Bizet. *Carmen* (1<sup>er</sup> acte, entrée des Cigarières).

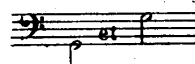
(Avec tenues de cors, arpèges V.II-Vc., chœur à l'unisson *p.*)

BASSON ET COR ANGLAIS. UNISSON plus fondu que celui du Basson avec le Hautbois (cependant le Cor anglais reste beaucoup plus timbré, plus incisif que le Basson). Assez lourd dans le grave, surtout de :

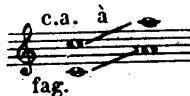
A l'aigu on peut en obtenir des *p*, et même des *pp*, surtout sur :



OCTAVES. Assez lourdes également dans le grave, surtout pour des phrases chantantes; mais cette *solidité* a son caractère et nous citerons tout à l'heure un exemple d'octaves *Fag.-C.a.* entre :



A l'aigu ces Octaves peuvent très bien sonner, de :



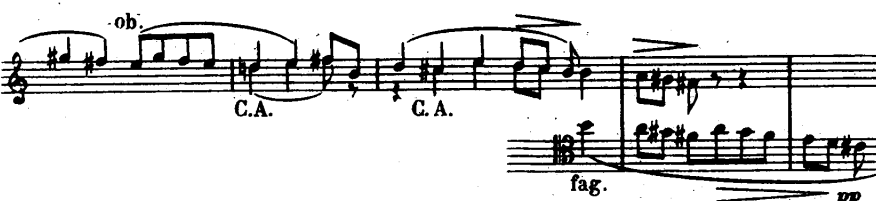
On peut donner en exemples :

Unissons Cor anglais et Basson :



Cl. Debussy. *Nocturnes* (III. *Sirènes*, p. 99).

All<sup>o</sup>  
moderato



Ch. Koechlin. *La Cité nouvelle*.

*f sost.* ob. *p* cor *f* C.A. *p* 1 fl. *p*

V.I. *fag.*

V.II

A. b.

Vc.

Massenet. Werther (1<sup>er</sup> acte, p. 79).

Octaves Fag.-C.a. :

V.I div.

V.II div.

bien rythmé C.A. *pp*

Timb. *pp* fag. 1<sup>re</sup>

*pp* C.B. *pizz.* Vc. *pp*

Massenet. Werther (1<sup>er</sup> acte, p. 43).

(Dans ce registre l'Octave Fag.-C.A. sonne pleine et vigoureuse; le *pp* indiqué n'est qu'une nuance relative, et non un *vrai pp*. Mais le Cor anglais, ici, sonne beaucoup plus discret que n'eût fait un Hautbois, et l'ensemble de ce passage est excellent).

Terminons cet exposé par quelques exemples de BOIS (et aussi, avec SAXOPHONE, ou avec TROMPETTE) à 2 OCTAVES DE DISTANCE. La partie supérieure y est souvent confiée à la petite Flûte ou à la petite Clarinette, mais on peut également employer la Flûte, à 2<sup>de</sup> de la Clarinette, du Basson, ou même à 2<sup>de</sup> du Cor, du Saxophone, de la Trompette. En examinant la question de plus près, on s'aperçoit qu'il n'y aurait nulle impossibilité à d'autres réunions d'instruments, et nous dresserons le tableau suivant des meilleures tessitures :

① Fl. - ob. ou picc. - ob. (ou avec C.A.)

fl. picc. (faible plus bas) fl. (un peu faible dans le médium) picc. faible plus bas

ob. C.A. (mieux qu'avec ob. pour le grave de la petite fl.)

② Fl. cl. fl. picc. fl. ou même plus haut

cl. (excellent, si la fl. peut jouer *pp* à l'aigu) cl. ou pte cl. (picc. un peu mince pour cl; mieux avec picc. et pte cl.) cl. B. (pour des *pp*) (très possible, même pour le grave de la cl. B.)

③ cl. ob. (peu usité mais) ou cl. C.A. (pas impossible) ob. C.A. C.A. ou ob. C.A. cl. B. (un peu grosse et pâle contre l'aigu du hautbois.)

④ Cl. Fag. (peu usité, mais pas impossible) pte cl. cl. B. fag. fag. (peu fondu; meilleur avec cl.) (très possible; peut donner des sonorités très douces.)

dans le grave, plutôt pour thèmes *staccatos*, ou pour passages *intentionnellement lourds*.

Peut-être doux jusqu'à Au-dessus, plutôt meilleur avec petite cl.

⑤ Fl. fag. ou picc. fag. fl. faible ici meilleur et jusqu'à picc. fag. (fl. tend à dominer trop à partir de *sol aigu*) (très possible, et même plus bas que le *mi*.)

⑥ ob. Fag.  
ou C.A. Fag.

Pour le grave du Hautbois, on verrait plutôt des thèmes *staccatos*,  
ou des passages *intentionnellement lourds*.  
De même pour C. A.

Avec *Cor*, la partie supérieure serait faite par Fl. (picc. trop mince), ou même cl., ou ob.

Meilleure tessiture, de

De même pour *Trompette* et jusqu'à

On citerait en exemples :

*Flûte et Basson, à 2 8<sup>es</sup> de distance :*

*Jupiter* A ta mésaven - tu - re...

Gounod. *Philémon et Baucis* (1<sup>er</sup> acte).

(1) l'espace entre fl. et fag. est rempli par V.II (et les 1<sup>rs</sup> V. jouent en croches à l'unisson de la 1<sup>re</sup> flûte).

*Baucis*

A travers les bois et la plai - ne Les cheveux au vent, les pieds nus

Gounod.  
*Philémon et Baucis*  
(1<sup>er</sup> acte).

Divers « Bois » à 2 Octaves de distance :

1 cl. + fl. à 2  
2 ob.  
Tromp. + cl. B.  
tromb.  
(1) 2 fag.  
C.A.  
Ve + C.B. à l'unisson  
Cordes  
c. fag.

E. Chabrier. *Bourrée Fantasque* (orchestrée  
par Ch. Kœchlin).

*Ob. et Fag. à 2 8<sup>es</sup> de distance :*

*p* ob.  
fag.

Mozart. *Symphonie en ut majeur* (1<sup>er</sup>  
temps).

(Voir aussi les exemples cités précédemment,  
de Fl.-cl., ainsi que de Picc.-cl., à 2 octaves  
de distance).

Notons encore :

*Flûte et Clarinette, à 2 8<sup>ves</sup> de distance :*

fl. *pp*  
p<sup>re</sup> cl.  
p. cl.  
A. I  
V. II div.  
Hp.  
A. II  
ve. div.  
timbale timb.

Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle.*

*Basson et Petite Clarinette, à 2 8<sup>ves</sup> de distance :*

p<sup>re</sup> cl.  
fag.  
cl.  
Vc. + C.B. I  
C.B. II  
pizz.

*Id.*

*A 3 octaves de distance, Fag. et Picc. :*

picc.  
fag.  
petite timb.  
(avec baguette à tête d'éponge)

G. Pierné. *Cydalise et le chèvre-pieds.*

*Fl.-Ob., — Fag., à 2 8<sup>ves</sup> de distance :*

1 fl.  
1 ob.  
fag.  
(avec des Cordes dans l'ensemble.)

Beethoven. *Symphonie Pastorale* (1<sup>er</sup> temps).

*Petite Flûte et Saxophone, à 2 8<sup>ves</sup> de distance :*

picc.  
*pp*  
2 Cl. *dolciss.*  
petite cl.  
Sax ténor  
*pp*  
Gr. C.  
*ppp*  
tam tam

Ch. Kœchlin. *Les Bandar-Log.*

Petite flûte et Clarinette, à 2 8<sup>ves</sup> de distance :

Contralti Engloutit dans tes flancs de charnelles semailles

V.I *picc. pp*  
V.II *pp*  
C.A.  
cor  
A. div. *pp*  
cor sourd. *pp*  
Vc. div.  
C.B. 1ers *pp*  
C.B. 2ds *pp*

A. de Castillon.  
*La Mer.* (poésie d'A. Silvestre)  
(orchestré par Ch. Kœchlin).

Petite flûte et petite clarinette, à 2 8<sup>ves</sup> de distance :

(Sourd.)  
V. I div.  
en 4

*picc. pp*  
pte cl. *pp*  
Vc. sons harm.  
tam tam *ppp*

Ch. Kœchlin. *Les Bandar-Log.*

Petite flûte + Flûte, et Trompette, à 2 8<sup>ves</sup> de distance :

(puis Clar. et Fl., à 2 8<sup>ves</sup> de distance) :

fl.+picc. *mp*  
clar. *pp*  
ob. *pp*  
C.A.  
V.I *mp*  
V.II *mp*  
A. unis.  
cl. *mp*  
cl. B. *pp*  
Vc. div.  
C.B. 1ers *pizz.*  
C.B. 2ds *arco*  
timb. *pp*

Ch. Kœchlin. *Vers la plage lointaine*  
(Nocturne).

*Basson et Petite Flûte, à 2 Octaves de distance :*

(avec harpe, à l'octave située entre picc. et fag.)

8

picc. pp

fag. pp

(harm.)

cordes pp

clar.

Vc. div. pp

Ch. Kœchlin. *Menuet* (poésie de F. Gregh).

Nous continuerons cette étude des *Unissons* et *Octaves* par :

UNISSONS ENTRE CORMS ET BOIS; OCTAVES ENTRE CORMS ET BOIS.

CLARINETTE ET COR. Pour l'UNISSON de ces deux instruments, on utilise en général les *notes hautes du cor* :

(notes réelles)

Cependant, je ne vois pas du tout que cet unisson soit impossible à une tessiture plus basse; le chalumeau de la clarinette corsera le timbre du cor et celui-ci donnera de l'ampleur à l'ensemble (1). J'ai même l'impression que, de la sorte, ils se feront mieux valoir au grave qu'à l'aigu; où la Clarinette a tendance à *ternir* quelque peu le pur éclat du Cor entre

ce qui vraiment est dommage! (on ferait la même remarque en ce qui concerne l'action de la Flûte à l'unisson du Cor; elle ne fait que l'empâter dans cette tessiture).

Quant à l'OCTAVE, il y a deux façons de procéder :

1° Pour le 2<sup>d</sup> registre de la Clarinette, le Cor se trouve en dessous, bien entendu; c'est la disposition adoptée par

Mendelssohn dans le *Songe d'une nuit d'été* (*Ouverture*)

fl. cl. #2 #4 #6

cors

2° Mais on a d'autre part une *excellente sonorité* en écrivant la Clarinette dans ses notes les plus basses, et le Cor à l'Octave au-dessus :

cor

cl.

Vous en trouvez un exemple tout à fait réussi dans le *Werther* de Massenet (voir plus loin cette réalisation).

Unisson Cor-Clarinette, à l'aigu du Cor (avec 2<sup>d</sup> Cor à l'8<sup>ve</sup> grave) :

fl. ob. trp. trb.

cl. cor

+ A. + Vc.

(sur pédale de fa fag. et C.B.)

Beethoven. *Symphonie Pastorale* (Final).

De même

cl + cor

cl + cor

f 2 tromp. avec sourdines

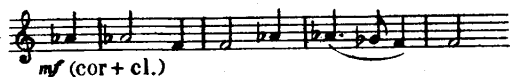
V. I + V. II

près du chevalet

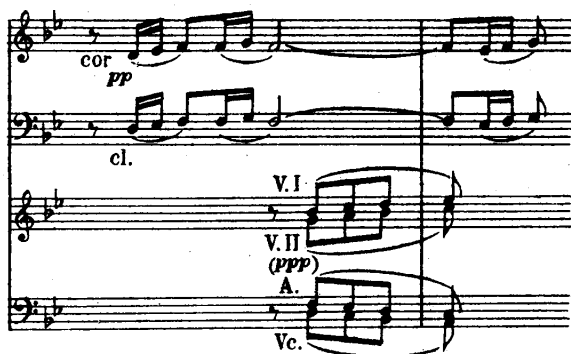
E. Chabrier. *Bourrée Fantastique* (orchestrée par Ch. Kœchlin).

(1) Excellente aussi, la réunion (à l'unisson sur une ou 2 notes) de la Clarinette et du Cor en sourdine, à cette tessiture grave de la clarinette. Dans l'unisson Cl.-Cor (cor en sons ouverts), la Clar. domine dans le grave, à cause de son timbre très accusé; à l'aigu le Cor domine : c'est le médium de la cl. et les sons du cor ont davantage d'éclat.

## Autre unisson Cor et Clarinette :

César Franck. *Symphonie* (2<sup>ème</sup> morceau).

## Octaves Cor et Clarinette :

Massenet. *Werther* (1<sup>er</sup> acte air d'Albert).

(Noter l'écriture des Cordes, de part et d'autre des tenues.)

(La clarinette est moins grosse que le cor à cette tessiture grave, et le cor plus expressif que ne serait la clarinette dans son medium...

## Octaves Cor et Clarinette (Clarinette au-dessus du Cor) :

H. Berlioz. *Symphonie Fantastique* (Scène aux champs).

## Unisson Cor et Clarinette (dans un registre plus grave) :

G. Fauré. *Suite Symphonique pour Pelléas et Mélisande* (orchestrée par Ch. Kœchlin).

(La clarinette ajoute du timbre à l'attaque du cor puis le cor soutient le cresc. de la clar.)

## Octaves Cors et Clarinettes, avec unissons :

Beethoven. *Symphonie Pastorale* (1<sup>er</sup> temps).

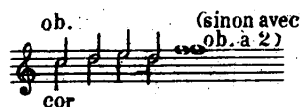
## Tierces en Octaves :

J. Brahms. 1<sup>re</sup> *Symphonie* (1<sup>er</sup> temps).

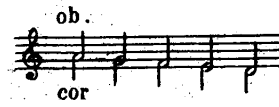
HAUTBOIS ET COR. Deux timbres si tranchés l'un par rapport à l'autre, que souvent on n'ose point les associer : on a tort, cette réunion peut s'affirmer excellente.

L'UNISSON les met tous deux en valeur, *beaucoup mieux que celui du Cor et de la Flûte*, ou même du Cor et de la Clarinette (2<sup>d</sup> registre). Naturellement, la manière de s'y prendre restera toujours un point capital. Il est probable qu'à l'aigu du cor, le hautbois doublant, sonnerait un peu grêle, à cause de la différence des volumes; on ne sera guère

tenté d'écrire :



Mais des unissons tels que :



me semblent avoir un accent tout particulier, une *émotion de la sonorité* due à la présence du Hautbois (1). La meilleure nuance sera, *dans ce cas*, de *pp* à *mp*. Mais pour un autre genre d'expression l'on peut écrire *mf*, *f*, *ff* même (alors, si possible, avec les Hautbois à 2 pour équilibrer la force du Cor).

(1) L'unisson sur le sol est excellent; de même sur fa, mi, ré.

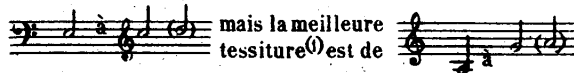
Les notes graves du Hautbois sont très spéciales et l'on estimerait volontiers dommage d'en altérer le timbre incisif par l'adjonction d'un Cor. Qui sait pourtant ? Surtout si le cor joue *cuivré* ; alors, pour certains accents, l'unisson avec le hautbois sur *si bémol*, si graves, donnerait probablement de bons résultats.



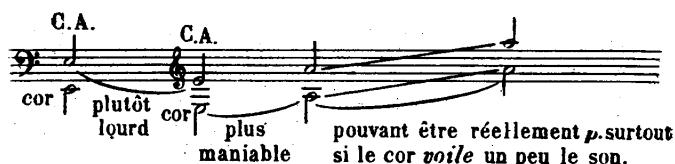
Les OCTAVES entre Cor et Hautbois se pratiquent en général dans le *medium* du Cor, de préférence de :

Au-dessus, le Hautbois sonne un peu grêle en comparaison du volume encore considérable du Cor. Au-dessous, l'ensemble est assez lourd, mais il peut se rencontrer des occasions d'utiliser cette sonorité large et « cossue ».

COR ET COR ANGLAIS. Pour l'UNISSON, la fusion est plus intime qu'avec le Hautbois (surtout dans le *medium* du Cor). On peut le pratiquer de



Quant aux OCTAVES, plutôt lourdes dans le grave, elles sonnent fort bien en montant vers l'aigu.



Nota. 1° Un passage tel que le suivant se réalise à volonté avec le C. A. ou le Hautbois pour partie supérieure :



Si l'on veut la nuance *p* ou *pp*, on écrira plutôt le Cor anglais (plus doux encore avec *Cor en sourdine* et C. A.) ;

2° Dans un registre plus grave, on pourrait *intervertir* et placer le Cor *au-dessus* du Cor anglais. Ce n'est certes pas l'usage ; la sonorité ne laisserait pas de paraître un peu inattendue, mais cette étrangeté pourrait s'utiliser ; et notam-

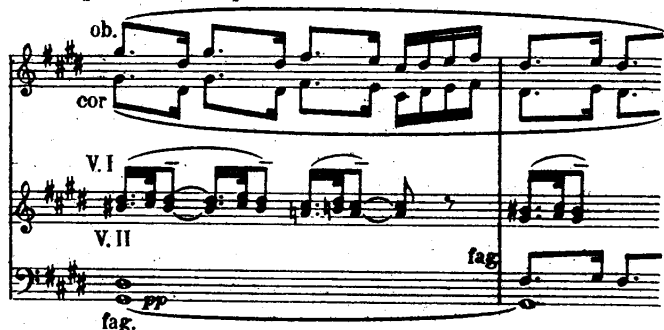
ment, dans la nuance *mf*, on écrirait avec le Cor *en sourdine*, en *atténuant un peu* le C. A. :



L'interversion entre Hautbois et Cor donnerait un ensemble *très disparate*



De toute façon, nous ne citerons ici qu'un petit nombre d'exemples d'Octaves entre Cor et Hautbois, Cor et C. A. ; car elles ne sont pas très fréquentes :



(sous les V.I et V.II, le Cor se détache mieux que n'eût fait le Basson ; mieux aussi que la clarinette.)

Cl. Debussy. *Petite Suite* (orchestrée par H. Büsser).

De même :



(sonorité rustique et solide, mais il ne faut pas que les Hautbois jouent *trop mince*.)

A. Bruneau. *Messidor* (2<sup>a</sup> acte. p. 289).

(1) *Au-dessous du la*, c'est un peu *lourd* ; *au-dessus du sa*, le cor tend à dominer, avec sa lumière si particulière. Il va de soi que cette « lourdeur » du registre grave peut trouver son emploi.

C. Saint-Saëns. *La lyre et la harpe* (n° V, p. 79).

(Harmonies faites par Cordes, avec Harpe. Excellente sonorité de cette Octave; le si du Hautbois peut être très doux, et celui du Cor n'est point accaparant. Le Hautbois donne à l'ensemble cette note expressive dont j'ai déjà parlé à d'autres occasions).

Beethoven. *Symphonie Héroïque (Marche funèbre)*.

Octaves Cor — Cor anglais :

Massenet. *Werther* (2<sup>d</sup> acte, p. 166).

Très bonne sonorité, que fondent les cordes)

COR ET FLûTE. UNISSON fort difficile à bien réaliser. De toute manière la flûte est trop pâle pour le cor, et surtout de sensiblement plus faible. Le cor ayant une sonorité moins claire dans son medium qu'à l'aigu, la flûte s'y fondra mieux; et quoique dans le grave alors, elle sera moins étouffée par lui, de Dans ce cas (surtout si le cor joue pp) le timbre de la flûte se perçoit.

Elle s'équilibre et se joint mieux au Cor en sourdine ou en sons bouchés. Alors, c'est à peu de chose près comme l'unisson Flûte + Basson; très praticable de

Les OCTAVES entre Cor et Flûte s'écriront de préférence dans l'étendue suivante (en atténuant un peu la nuance du Cor).

Il n'est pas impossible de descendre plus bas, mais alors le Cor devra voiler le son, sans quoi il risquerait de paraître un peu gros dans le grave, et trop fort pour la Flûte. Bien entendu, s'il a la sourdine ou s'il joue bouché, cela s'arrange

parfaitement, et de : Plus bas, des Octaves (Flûte grave et Cor) telles que

sont très possibles, à condition d'atténuer suffisamment le cor.

A l'aigu, il y aurait déséquilibre complet des volumes entre Cor et Petite Flûte

Mieux vaudrait alors la grande flûte; encore ne ferait-elle, souvent que gâter le timbre du cor par cette doublure à l'Octave.

Et si c'est dans la force, on écrira plutôt (de préférence dans un *f* d'orchestre bien nourri) De l'unisson Cor et Flûte nous ne voyons que peu d'exemples à citer :

G. Fauré. *Suite Symphonique pour Pelléas et Mélisande* (n° 1) (orch. par Ch. Kœchlin).

Ici, le Cor est censé jouer dans la coulisse; c'est donc avec une sonorité très atténuée : s'il joue réellement *mf* la flûte ne se percevra presque pas. L'attaque de la flûte est soulignée par une note de harpe.

## Autre unisson Cor et Flûte :



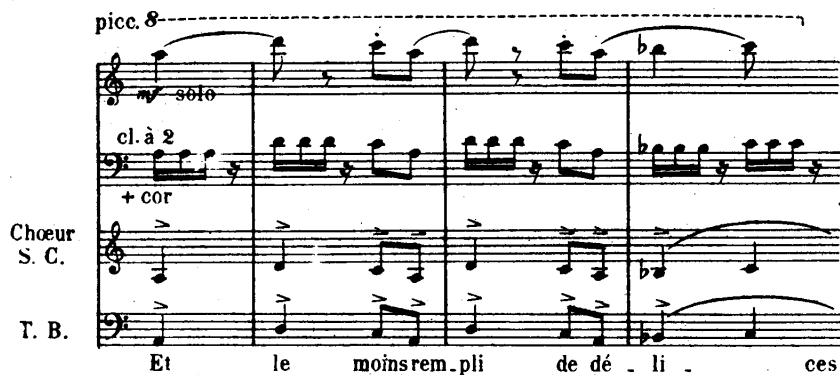
M. Ravel. *Ma mère l'Oye (Laideronnette, impératrice des Pagodes)*.

## Flûtes et Cor en Octaves :



C. Saint-Saëns. *Danse macabre*.

Citons enfin ce curieux emploi de la *petite Flûte*, en solo, à 3 octaves des Cors et Clarinettes :



E. Chabrier. *L'Etoile (Page 175)*.

(La petite Flûte perce très bien sur cet ensemble, le Chœur se trouvant dans le grave; elle ajoute sa note ironique et c'est d'un effet tout à fait réussi).

**BASSON ET COR. 1<sup>o</sup> UNISSON.** On n'a pas souvent l'occasion de le rencontrer dans les anciens ouvrages, du moins pour des lignes mélodiques, parce qu'autrefois il n'y avait que des « Cors simples » (1). Mais aujourd'hui, aucune raison ne subsiste de ne pas l'utiliser. Il donne une belle sonorité, bien pleine et fondue.

Le Basson se trouve légèrement effacé vis-à-vis du Cor (2), à partir de l'*ut* : Et cette inégalité s'accroît à l'aigu; le Cor se distingue de plus en plus du Basson, en dominant, à partir de : Alors on écrirait plutôt *ff*, 2 Bassons à l'unisson d'un Cor (3), sur Plus bas, si le Cor reste dans la demi-teinte, il s'harmonise *tout à fait* au médium du Basson, spécialement de Dans cette tessiture (et même un peu au-dessus) Ravel écrit parfois l'unisson *Cor en sourdine* + Basson (pour des *p* ou *pp*), ce qui est parfaitement logique et sonne très bien (de Pour des notes plus graves, — la *partie inférieure du médium du Basson* : de le Basson, tout en se fondant au Cor, le rend plus « mordant ». Enfin, les unissons dans le *grave extrême du Cor*, s'ils sont plus rares, restent *très possibles* et leur effet sera d'*amplifier* les notes du Basson, lesquelles de leur côté *augmentent notablement la puissance du Cor*. Cela peut être *bien utile à la plénitude de certaines basses*, lorsqu'on veut réserver les Trombones et le Tuba pour d'autres passages (4).

**2<sup>o</sup> OCTAVES.** Si l'on tient compte de la sonorité *très ouverte* du Cor à l'aigu, tandis que dans le haut du médium le Basson reste assez voilé, on comprendra que : est certainement moins équilibré, moins

fondue que l'inverse (5) Mais dans le grave, et pour un *f*, il sera

logique d'écrire au contraire le *Basson au-dessous du Cor* car le Basson, très solide dans ce registre, est en même temps plus mobile que le Cor, et se prête mieux à un trait

(1) Et que les Bassons se chargeaient de jouer les notes que ne pouvaient donner les Cors.


(2) Et c'est assez analogue, alors, à l'unisson : *cor + cor en sourdine*.

(3) Et même en ce cas les 2 Bassons seraient, pour un *ff*, au 2<sup>d</sup> plan vis-à-vis du Cor, à l'aigu.

(4) On en pense pas assez souvent à cet unisson Cor-Fag. pour la dernière octave du Basson; il est *excellent*.


(5) Toutefois, si l'on veut que la ligne de l'octave supérieure soit bien en dehors, on y placera le ou les cors. Voir plus loin l'exemple Cors et Fag. de la *Symphonie Pastorale*.

mélodique. Vous voyez donc qu'il faut toujours se rapporter au timbre, au volume, à la sonorité de chaque instrument, pour chaque tessiture : c'est pourquoi il est si nécessaire de bien connaître, de bien se rappeler *comment ils sonnent*.

(Aux environs de  on mettra indifféremment le Cor au-dessus ou au-dessous du Basson).

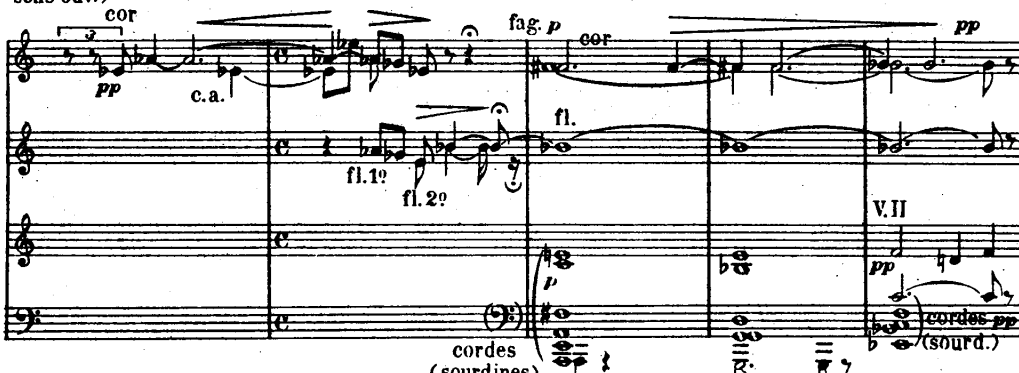
### Exemples de Basson et Cor à l'unisson :

sons harmoniques — V. I  
V. II  
(*p*)  
fag.  
(Allegro moderato)  
+ cor sourdine  
+ A. solo  
div. en 3.  
(Basson avec Cor en sourdine et Alto solo)



Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle*.

sons ouv.)  
cor  
PP  
c.a.  
fag. *p*  
cor  
PP  
fl. 1<sup>re</sup>  
fl. 2<sup>de</sup>  
V. II  
PP  
cordes (sourd.)  
cordes (sourdines)  
(Basson et cor, en sons ouverts, à l'unisson. Le basson voile un peu le timbre du cor)



Ch. Kœchlin  
*Vers la plage lointaine*.  
(Nocturne)


### Autres exemples d'unissons Cor et Basson :

V. I  
*p*  
V. II  
A.  
fl.  
cor  
fag.  
Vc. + C. B.  
à l'unisson  
et pizz.  
Le Cor donne ici de la force au crescendo du Basson



G. Fauré, *Suite symphonique pour Pelléas et Mélisande*. (II Fileuse). Orchestrée par Ch. Kœchlin

3 cors (sourd.)  
3 fag.  
ob.  
c.a.



Rimsky-Korsakoff. *Mlada* (3<sup>e</sup> acte).

marcatissimo  
fag. à 2  
+ cors à 4  
(Plein, cossu; les Cors  
dominent de beaucoup)



Massenet. *Werther* (2<sup>d</sup> acte, p. 149).

## Corns et Bassons en Octaves :

2 cors *f*

*f* 2 fag.

(Les Cors dominent; bien plus sonore ainsi qu'avec fag. à l'octave haute et cors à l'8<sup>ve</sup> basse)

Beethoven. *Symphonie Pastorale (Ronde des paysans)*.

## Octaves Basson et Cor avec sourdine :

1<sup>re</sup> fag.

1 cor

(sourd. *mf* legg. staccato et assez en dehors)

E. Chabrier. *España (p. 4)*.

(Le Cor peut donner *suffisamment de sonorité*, bien qu'avec la sourdine, ce qui permet de l'équilibrer ainsi au basson (qui n'est pas dans un registre très sonore). Avec la sourdine le cor sonne ici plus timbré et moins lourd qu'en sons ouverts, et cette disposition inattendue constitue une de ces « trouvailles orchestrales » point rares dans l'œuvre de Chabrier).

CLARINETTE ET TROMPETTE. L'UNISSON se pratiquera de préférence dans le *second registre de la clarinette*, de : Au-dessous, il reste possible, à condition que la trompette modère suffisamment le son (1).

Si l'on veut un bon équilibre dans la nuance *f*, il y faut *plus qu'une clarinette* (2); mais la trompette jouant *pp* ou même *p* surtout de peut fort bien s'allier à une seule clarinette *mp* ou *mf*, — et même plus bas. Mais pour les sons intermédiaires (médium de la Clar.) je verrais plutôt l'usage d'une *trompette en sourdine*. Peut-être aussi y aurait-il quelque chose à faire avec les sons *f* du *chaleur* et les sons graves, *p*, de la trompette (sans sourdine), — surtout ceux de la *Trompette en Fa* malheureusement délaissée aujourd'hui).

OCTAVES. On peut très bien écrire la Clarinette à l'Octave supérieure de la Trompette, — de préférence *Clar.*

à 2 pour aller avec des *ff* de la Trompette, et de :

cl.

trp.

(nuances *mf* à *ff*)

Possible même, de :

cl.

Trp.

(toutes nuances de *pp* à *f*)

Je ne vois guère l'inverse (*Trompette au-dessus de la Clarinette*); les sons du *chaleur* se fondraient assez mal au médium de la Trompette. Toutefois, on pourrait écrire ce genre d'Octaves pour les sons les plus graves de la Clarinette,

dont l'Octave, à la Trompette, est encore assez basse :

tromp.

*mf*

(pas du tout impossible)

*f* clar.

L'Octave Clarinette-Trompette se trouve dans le *Socrate* d'Erik Satie, de la façon suivante (3) :

cl.

trp.

V.I div.

V.II

A.

E. Satie. *Socrate (p. 9 de la partition d'orchestre)*.

Dans sa *Rhapsodie Espagnole*, Ravel utilise une *Trompette en sourdine* au milieu de 2 *Clarinettes* écrites à 2 8<sup>ves</sup> de distance; c'est un « effet très réussi » :

cl. 1<sup>re</sup>

*p*

tromp. sourd.

*p*

cl. 2<sup>de</sup>

M. Ravel. *Rhapsodie Espagnole (page 47)*.

(ici la trompette joue à peu près le rôle d'un hautbois)

(1) Voir ci-après l'exemple extrait du *Socrate* d'Erik Satie.  
 (2) Il y a pourtant un exemple de Trp. + Cl., dans Rimsky-Korsakoff, où 1 cl. joue *f* à l'unisson d'une trompette *ff*. Mais il s'agit évidemment d'un effet de couleur spéciale, le rôle de la Cl. étant d'*adoucir la trompette*. Voir plus loin, extrait de *Sheherazade*.  
 (3) Orchestre très réduit et écriture très « dépouillée ». Malgré les accents indiqués à la Cl. et à la Trp., ces instruments n'ont pas à donner ici de véritables *f*. Les Violons et Altos, en petit nombre, doivent au contraire jouer *bien sonore*.

Quant à l'unisson *Clarinette-Trompette*, on citerait :

(Allegro)

1 trp. + 2 cl. + petite cl.

cors

V.I + II

(3 clarinettes pour une trompette; étant donnée la nuance *f*, ce n'est pas de trop.)

Ch. Kœchlin. *La Cité Nouvelle*.

(Andante)

Cl. + Trp.

cor + fag.

VI + II

A

Vc.

C.B. 8 3 b2

en 3 mesures → c-4 mesures

E. Satie. *Socrate*.

(La doublure de la Clarinette par la Trompette (à l'unisson), ainsi que celle du Basson par le Cor, donnent à ces accents une certaine *Pesanteur*, mais qui cadre absolument avec le caractère si frappant de cette belle conclusion de l'œuvre de Satie. C'est, ici, la *Mort de Socrate*. « Telle fut la fin du plus sage et du plus juste de tous les hommes »... Il y a là ce quelque chose d'éternel, de majestueux, de serein, et cette lourdeur singulière de l'immobilité totale, propres au repos suprême. Satie a traduit tout cela, par les moyens les plus simples et les plus vrais, avec une émotion intense de grand artiste, — si convaincu malgré la réputation d'humoriste blagueur qu'on lui a faite — et qui d'ailleurs, en certains cas, se trouvait justifiée (mais bien plutôt dans ses propos que dans sa musique).

**HAUTBOIS ET TROMPETTE. UNISSON.** Assez couramment employé par certains modernes. Même conseil que pour la *Clarinette* (surtout dans la nuance *f* ou même *mf*) : il est bon, avec la Trompette, de mettre les Hautbois à 2 (ou même à 3 s'ils sont dans le 2<sup>d</sup> registre). Pour les notes les plus graves du Hautbois, un seul peut suffire, et il ne sera pas couvert par la trompette si celle-ci veut bien modérer le son.

En résumé, avec une trompette (de *mp* à *f*), on écrira, à l'unisson :

ob. (solo ou à 2)

ob. à 2

ob. à 3

(Ce *la* est déjà haut pour la Trompette; il ne peut être doux, — d'autre part les Hautbois sont assez grêles à l'aigu : on ne pratiquera donc guère l'unisson Ob.-Trp. à l'extrême aigu de celle-ci, ou bien l'on renforcera par Cl. ou Fl.).

**OCTAVES.** Rarement employées, car le hautbois au-dessus de la trompette sonnera bien mince; on pourrait songer à l'inverse en utilisant *ff* les notes basses du hautbois; ce ne serait guère que pour *si bémol*, *si*, *do*, *do dièse*, *ré* qu'elles fourniraient un appui solide sous la trompette (d'ailleurs, sonorité peu fondue).

**USAGE DE LA TROMPETTE EN SOURDINE.** Ici les choses changent tout à fait; car il y a de grandes analogies de timbre entre Ob., C. A., et Trp. en sourdine; ce qui permet l'emploi de l'unisson et même de l'octave entre Trp. d'une part, et Ob. ou C. A. de l'autre.

Pour la disposition en *Octaves* (avec *Trompette en sourdine*) on pourrait placer le *Hautbois au-dessus*; et il ne serait pas impossible non plus de le placer *au-dessous*. De même pour le *Cor Anglais*. Dans un des exemples qui vont suivre

nous avons

mais on aurait pu se contenter de

Et l'on pouvait écrire aussi

**UNISSON C. A.-TRP.** Enfin, en unissant sur la même note le *Cor anglais* à la *Trompette sans sourdine* on peut obtenir d'assez bons résultats dans la 1<sup>re</sup> octave du *Cor anglais*; au-dessus, il est trop voilé pour que cela ne fasse pas un peu disparate avec l'éclat de la trompette. Je verrais surtout une *Trompette en Fa* pour l'unisson de :

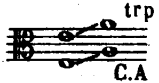
(au-dessus de ce *Do* il faudrait modérer beaucoup la trompette)

En somme

unisson c.a. et trp. en fa

unisson C.A. et trp. en Ut pp

(au-dessus, la Trompette est vraiment trop claire, par rapport au C. A.; le Hautbois serait mieux indiqué.)

OCTAVES C. A.-TRP. Ne seront guère praticables que pour les notes les plus graves du C. A., qui sonnent assez cuivré pour s'allier à la trompette, de *Mi* à *Sol* ou *La*  (Au-dessus, cela devient beaucoup plus disparate; possible toutefois, au moins jusqu'à *mi* ou *fa*, si le C. A. joue très solide ou si la Trp. joue *pp*).

### Unisson Hautbois-Trompette :

All<sup>o</sup> vivo fl. à 2  
cl. à 2  
mf - 1 trp.  
f ob. à 3  
Vc.  
+ fag.  
etc.

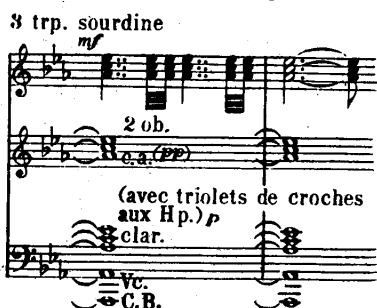


(3 Hautbois pour une trompette, sur *do#-sol#*; la trompette soutient seulement la tête du sujet de cette Fugue.)

Ch. Kœchlin. *Le Buisson ardent* (poème symph. d'après un épisode du *Jean-Christophe* de Romain Rolland).

### Unissons Hautbois, Cor anglais et Trompettes en sourdine :

3 trp. sourdine  
mf  
2 ob.  
(avec triplets de croches aux Hp.)  
clar.  
Vc.  
C.B.



(Utilisation de l'analogie des timbres entre trmp. avec sourdine, et ob. ou C. A.)

Rismky-Korsakoff. *La légende du Tsar Saltan*.

### Unissons et Octaves : Cor anglais et Trompettes en sourdine :

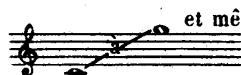
C.A. pp  
trp. sourd.  
V.I pp  
V.II pp  
A. p dim.  
cor bouché  
+ tuba sourd.  
Piano  
cordes  
etc.



Schubert. *Fantaisie pour piano, en ut majeur* (orchestrée par Ch. Kœchlin).

(Le thème est doublé, en outre, par Cor bouché et Tuba en sourdine.)

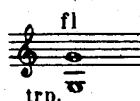
### FLÛTE ET TROMPETTE. UNISSON. Possible de :



mais à condition que

la trompette joue *sensiblement plus p* que la flûte, sinon le timbre de celle-ci ne se remarque point et l'unisson devient assez inutile. En général il sera préférable d'écrire les flûtes à 2; on peut même les mettre à 3 pour s'unir à l'aigu de la trompette.

### OCTAVES. Bonnes pour le *medium* de la trompette, et même jusqu'à :

sonorité de celle-ci :  reste assez douteuse pour un *f* ou *mf*; mais je ne la vois pas du tout impossible dans la nuance *pp*, à cause de l'analogie des timbres de Trp. et Fl. dans le grave.

Evidemment, la

A la DOUBLE OCTAVE de la trompette, la *petite flûte* serait bien mince (1)... C'est plutôt la *Flûte* qu'il faudra employer; et cela, si même elle monte jusqu'à son registre suraigu; car la seule présence de la trompette au-dessous, adoucira utilement ces notes hautes de la flûte (voir l'exemple ci-après).

*Unisson Flûtes-Trompette :*

cordes en sons harmoniques

Ch. Kœchlin.  
*La Méditation de Purun Baghât.*

*Unisson de 3 Flûtes et de 3 Trompettes :*

(notes réelles)

Rimsky-Korsakoff. *Mlada* (3<sup>e</sup> acte).

*Unisson Flûte-Trompette :*

G. Fauré. *Suite Symphonique pour Pelléas et Mélisande. Final* (orch. par Ch. Kœchlin).

*Octaves Flûtes-Trompette :*

(Disposition à 3 octaves, la 2<sup>e</sup> flûte étant à l'unisson de la 1<sup>re</sup> trompette, ce qui fonde davantage la sonorité.)

Ch. Kœchlin. *La Méditation de Purun Baghât.*

*Flûtes en sixtes à l'8<sup>ve</sup> des Trompettes :*

(le *Hautbois* complète l'accord des *Flûtes* à l'8<sup>ve</sup> de la 2<sup>e</sup> trp.)

A. Roussel. *Aeneas* (p. 124).

(1) Toutefois, Darius Milhaud écrit cette double octave entre *Trp.* et *Picc.*, mais avec la petite flûte dans des notes très aiguës, ce qui rétablit l'équilibre; et c'est alors la petite flûte qui domine.

*Flûte à deux octaves de la Trompette :*

(on entend très bien la flûte; l'effet de la Trompette est d'adoucir le suraigu de la Fl.)

F. Schubert. *Fantaisie en ut, pour piano*  
(orchestrée par Ch. Kæchlin).

*Petite flûte à deux octaves de la Trompette :*

(Même rôle de la trompette; ici à l'égard de la petite flûte)

Darius Milhaud. *La Création du Monde*  
(p. 40-41).

**BASSON ET TROMPETTE.** La réunion de ces deux instruments, soit à l'UNISSON, soit en OCTAVES, est à peu près inusitée; quand la trompette ne joue pas en sourdine les deux timbres sont trop différents. Tout au plus pourrait-on songer à utiliser, en *Octaves*, les sons graves de chacun d'eux. Surtout avec la *Trompette en fa*; et l'on aurait

alors comme très possibles : (de *mf* à *f*) le Basson ferait la basse de la Trompette, comme il le fait pour le Trombone.

Lorsque la Trompette joue en *sourdine*, au contraire, on peut fort bien l'écrire avec le Basson; soit *fag. à 2 + trp.*, dans les *f*, soit 1 *fag. + trp.*, *mf* ou *p*, ou même *pp*. Cet unisson s'emploiera particulièrement de

Comme, avec la sourdine, le timbre de la Trompette se rapproche de ceux du Hautbois et du Cor Anglais, il y a également certaine analogie (quoique moins complète) avec le Basson; celui-ci est *plus gros* et *moins appuyé* que la Trompette, mais l'ensemble ne détonne pas, il reste logique.

On en voit un excellent exemple dans *España* :

(avec A.)

E. Chabrier. *España* (page 4).

**OCTAVES ET UNISSONS DES BOIS avec CORNETS A PISTONS, SAXOPHONES, TROMBONES, etc...**

L'exemple précédent, de Chabrier, nous montre la réunion, sur les mêmes notes, de *Hautbois et Cornets à pistons*. On peut, en somme, traiter cet instrument à peu près comme la Trompette dans ses rapports avec fl., ob., cl., fag., en notant toutefois que le *Cornet à pistons se fond mieux aux Bois*, et que par conséquent ces 8<sup>ves</sup> ou Unissons deviennent plus praticables encore. On en trouve un très curieux exemple dans les *Pêcheurs de Perles*, ce qui montre à quel point Bizet, encore à ses débuts, avait le sens des timbres (1) :

*Unisson Flûtes et Cornet à pistons :*

(Avec piz. de toutes les Cordes, aux 2<sup>d</sup> et 4<sup>e</sup> temps, doublant les Bassons 8a, 8a basse, et Cors. Noter les nuances différentes : *mf* aux Fl. contre *pp* aux Cornets à pistons, Cors et Trombones).

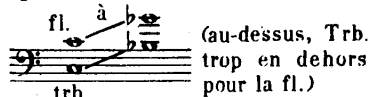
G. Bizet. *Les Pêcheurs de Perles* (p. 285).

(Avec piz. de toutes les Cordes, aux 2<sup>d</sup> et 4<sup>e</sup> temps, doublant les Bassons 8a, 8a basse, et Cors. Noter les nuances différentes : *mf* aux Fl. contre *pp* aux Cornets à pistons, Cors et Trombones).

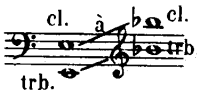
(1) Parmi les exemples de l'*Etoile* cités au chapitre des *Orchestres restreints*, on trouvera la réunion des *Cornets à pistons* avec les *Clarinettes*; si les *Cornets* jouent suffisamment *p* ils se fondent très bien aux *Clarinettes*, et beaucoup mieux que ne feraient des *Trompettes*.

Quant au *Trombone*, les *Unissons* ou *8<sup>ves</sup> avec Bois* sont assez analogues à ceux des *Cors* ou des *Trompettes*. On les écrit d'ailleurs rarement; mais pour des *pp* le cas peut se présenter :

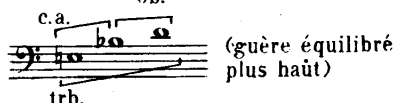
En octaves (1) avec Flûte, de (trombone *pp*, flûte *mp* ou *mf*)



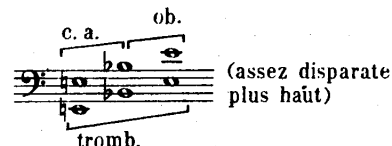
En octaves avec Clarinette, de (à condition que le trombone ne joue pas plus fort que *mp*) en *unisson* avec Clarinette, possible (quoique guère fondu) pour le grave de la Cl. (*Ré, Mi Fa*) et Trb. *ppp*.



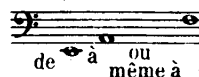
En *unisson* avec le Hautbois ou le Cor Anglais (sonorité peu fondue mais *expressive* et pouvant aller jusqu'à des *mp* du trombone, contre *mf* du C. A. ou Ob).



En octaves avec le C. A. ou le Hautbois (même répartition des nuances).



En *unisson* avec le Basson (il vaut mieux que le Basson reste dans son registre *cuvré*; mais il y a des exemples d'unissons *fag.* + *trb.*, sur des notes un peu plus hautes, quoique cela ne soit pas très fondu).



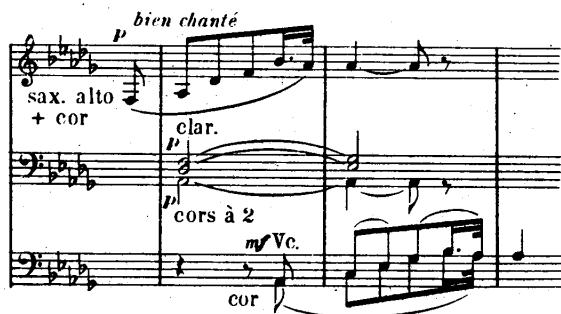
Pour l'unisson *Fag.-Trb.*, on peut aller dans le grave jusqu'à *f* au Trombone, contre *ff* par *Fag.* à 2; mais dans le *medium* du Basson il sera bon d'écrire *fag. f*, avec *trb. p* ou *mp*.

En Octaves avec le Basson, le Trombone pourrait très bien s'écrire de :



(et le Basson, dont le grave sonne bien *cuvré*, constitue ainsi une très bonne basse au Trombone).

Quant au *Saxophone* (2), on le traitera à peu près comme un *Cor*, dans ses rapports avec les Bois. Il est d'ailleurs excellent à l'*Unisson* du *Cor* :



Massenet. *Werther* (2<sup>ème</sup> acte, p. 194).

On citerait, de *Werther* également, cet exemple d'une très bonne sonorité : *Clarinette et Saxophone en octaves* (fréquent dans l'orchestre « d'harmonie »; assez rare dans l'orchestre symphonique) :



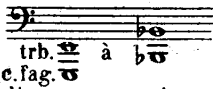
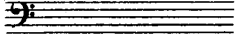
Massenet. *Werther* (1<sup>er</sup> acte, p. 126).

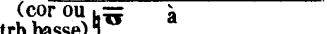
Les *Saxophones Soprano* et *Sopranino* seront traités comme des *Clarinettes*, *Hautbois* ou *Flûtes*; pour les *Saxophones Baryton* et *Basse*, on pourra se rapporter à ce que nous avons dit au sujet du *Basson*.

Les *Saxhorns* (*Bugles*, *Altos*, *Ténors*, *Barytons*) ont beaucoup d'analogie avec les *Cors*; et même les *Tubas* pourront être traités comme des 2<sup>ds</sup> ou 4<sup>es</sup> *Cors* (en notant toutefois qu'ils sont capables d'une sonorité plus forte). D'une façon générale, observez pour ces *Saxhorns* les principes que nous avons émis pour les *Cors* au sujet des *Unissons* ou *Octaves* avec des *Bois*.

(1) A 2 Octaves de distance, il serait très possible d'écrire Fl. à 2 contre 1 Trombone, de *pp* à *mp*.

(2) Alto ou Ténor.

Quant au *Contrebasson*, il continue tout naturellement, au grave, le *Basson*; il s'écrit donc à l'*octave grave des Cors* ou des *Trombones* (1), particulièrement de :  et à l'*Unisson des Trombones* pour leurs notes pédales, auxquelles il donnera un excellent appui : 

On l'emploierait aussi à l'*Octave du Trombone Basse* ou du *Cor*, de :   
*C. fag. 8a b'a* (ou encore avec Basson à l'unisson du *trb. basse* de *si grave à sol*)

UNISSONS OU OCTAVES FORMÉS PAR TROIS OU QUATRE INSTRUMENTS DIFFÉRENTS. Sans le Cor, on a les dispositions suivantes :

FLûTE, HAUTOIS, BASSON. Assez rare comme UNISSON; très possible cependant. La sonorité est pleine, le Basson venant *fondre* la Flûte avec le Hautbois. On peut avoir d'ailleurs *Flûte, Cor Anglais et Basson*, ce qui donne un ensemble plus doux et plus fondu encore.

Mais la réunion monodique de ces 3 instruments s'opère le plus souvent en OCTAVES, soit

par :  soit surtout par :  ou bien enfin à 2 Octaves de distance : 

La *meilleure sonorité des Octaves* est donnée lorsque la *Flûte* se trouve au *medium* ou à l'*aigu* (comme dans les fragments que je viens d'indiquer). Il est évident que la flûte dans le grave amènerait le basson dans un registre lourd, et que le hautbois aussi serait trop accaparant. Pour les octaves, on peut également remplacer le Hautbois par le *Cor Anglais*, si le passage n'est pas trop haut (par exemple, dans la *disposition à 3 octaves*) : c'est au moins aussi bon qu'avec le hautbois, et même plutôt meilleur.

Un excellent exemple de la disposition à 3 8<sup>ves</sup> nous est donné par Beethoven :



Beethoven. *Symphonique Héroïque* (Scherzo).

FLUTE, CLARINETTE, BASSON. Exactement les mêmes indications et les mêmes tessitures que pour *fl.-ob.-fag.* La sonorité est plus fluide. La disposition à 3 OCTAVES est très courante; pour celle à 2 8<sup>ves</sup> DE DISTANCE

on pourrait avoir, si la flûte est tout à fait à l'aigu, l'unisson *cl.-+ fag.* :

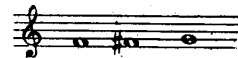


Il y aurait bien d'autres combinaisons possibles, par exemple avec les sons graves de la flûte doublés par la clarinette,

et le basson à 2 8<sup>ves</sup> plus bas :

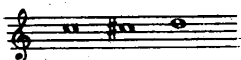


Quant à l'UNISSON *fl.-cl.-fag.*, il est excellent dans l'*aigu du basson*, notamment sur :



On peut le pratiquer du *Do grave* de la flûte au *la ou si bémol*, ou même plus haut (si le basson joue suffisamment *p*),

jusqu'à :



Exemples de *fl.-cl.-fag.* en 3 octaves :



Beethoven. *Symphonie en la* (1<sup>er</sup> temps).

(1) Peut-être mieux fondu aux Trb. qu'aux Cors.

et à une tessiture un peu plus haute :



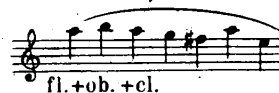
Beethoven. *Symphonie en la* (1<sup>er</sup> temps).

En Octaves (avec unissons entre fl. et cl., entre cl. et fag.) :



H. Berlioz. *Symphonie Fantastique* (1<sup>er</sup> mouvt.).

FLUTE, HAUTBOIS, CLARINETTE. UNISSON, fréquent dans les réalisations *f* de tout l'orchestre. Alors on équilibre les Trompettes et les Cors en écrivant, soit mélodiquement



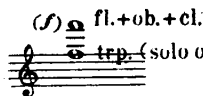
soit par accords :



Cet Unisson peut se faire déjà depuis le *do* grave de la flûte, mais il est

certainement mieux équilibré (et moins lourd) à partir de la seconde octave : *Il reste possible plus haut*, et jusqu'aux dernières notes du *Hautbois* (*fa*, *fa dièze*, *sol*). Mais alors on le soutiendra souvent, en

dessous, par des sonorités solides : *(f) fl. + ob. + cl.* En OCTAVES : on écrit de préférence le Hautbois et la Flûte à l'unisson, la Clarinette suffisant, seule, à l'8<sup>ve</sup> grave.



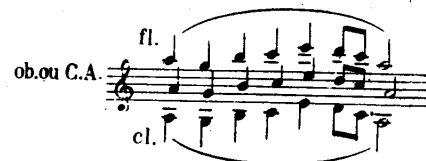
inverse : *exige que la flûte joue très soutenu*, ou qu'il y en ait deux ; ou encore, que l'on écrive *fl.* + *ob.* pour la partie du haut, et *ob. + cl.* pour celle du bas (1). Mais si la flûte se trouve plus à l'aigu, comme elle



domine aisément, il ne sera pas mauvais d'avoir : *La disposition à 3 OCTAVES est très réali-*



sable et très usuelle, mais de préférence à partir du *sol* ou du *la* de la flûte :



On peut aussi écrire la Clarinette *au-dessus* du Cor Anglais ; nous en donnons un exemple ci-après. Il suffira d'un petit nombre de citations, mais en notant bien que ces réunions sont *extrêmement usitées*.

Flûtes, Hautbois et Clarinettes à l'unisson (pour 3 parties) :



R. Wagner. *Parsifal* (Prélude).

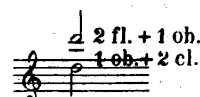
Flûte, Clarinette et Cor Anglais en Octaves :



C. Saint-Saëns. *Samson et Dalila* (Duo du 2<sup>d</sup> acte).

(très bien équilibré ainsi ; le C.A. soutient solidement cette mélodie.)

(1) Naturellement, pour des sonorités de plus grand volume, on aurait tout aussi bien :



A 3 8<sup>ves</sup> : Picc., Fl., Ob., Pte Cl. (puis octaves fl.-C. A., fl.-fag) :

**Allegro)**  
picc.  
ob.  
fl.  
petite cl.  
c. a.  
fag.

Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle*.

A 3 8<sup>ves</sup> : Picc., Ob., Cl. :

fl.  
ob.  
cl.  
cor  
picc.  
ob.  
cl.  
f

Massenet. *Scènes Alsaciennes (I. Dimanche matin)*.

(Pour un  $\mu$ , la petite flûte est plus discrète que la flûte, à cause de la tessiture un peu aigüe de *sol*, *la*, *fa* #)

HAUTBOIS, CLARINETTE, BASSON. Ensemble dont l'UNISSON est assez lourd; mais pour des thèmes  $f$

et très accentués cette réunion peut fort bien trouver son emploi, de

En OCTAVES, si l'on réalise par :

ob. + cl.  
fag.

ou par :

C. A. + ob.  
cl. + fag.

b $\flat$  à

la sonorité, dans les deux cas, reste

pesante, volumineuse. On peut avoir l'occasion de l'écrire dans un  $f$  de l'orchestre; il n'y a point lieu de s'y arrêter.

A TROIS OCTAVES, et bien que cela ne se rencontre pas aussi souvent qu'avec *fl.*, *cl.*, *fag.*, il n'y a nulle impossibilité à l'usage de ce « trio d'anches »; et la sonorité même est meilleure qu'avec l'octave simple :

ob.  
cl.  
fag.

On peut écrire aussi, quoique moins usuel

ob.  
cl.  
fag.

Mêmes indica-


tions pour C. A., Cl., Fag.; on trouve un excellent exemple de cette écriture à 3 8<sup>ves</sup> au début du *Faust* de Gounod; le Hautbois ici valait bien mieux que la Flûte (celle-ci eût été trop pâle) :


1 ob.  
1 cl.  
1 fag.  
choeur  
On voit à pei. ne l'hi-ron del le Qui vole et  
V. I unis.  
V. II unis.  
A.  
Vc.  
C. B.


Gounod. *Faust (1<sup>er</sup> acte, Sc. I., page 23)*.

FLUTE, HAUTBOIS, CLARINETTE, BASSON. L'UNISSON MULTIPLE que donne la réunion de ces 4 instruments se trouve en général doublé par des Cordes. Il est rare qu'on l'utilise à un chant de « Bois seuls », sauf en des œuvres de musique de chambre, ou dans le cas d'orchestre réduit (où domineraient les instruments à vent). C'est une *sonorité d'ensemble*, composite, assez fondue, mais qui manque un peu de caractère. On l'emploiera de préférence




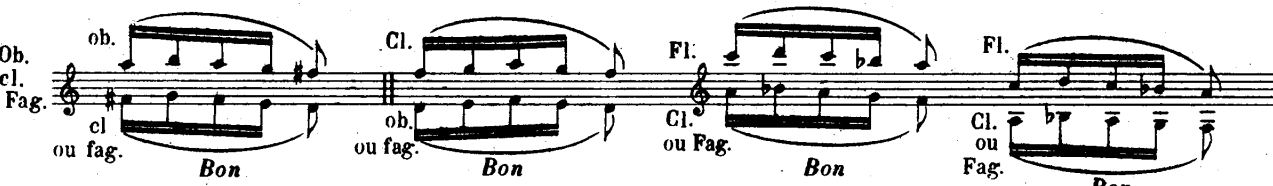
*Tierces Fl. cl.*  *(possible également plus haut, ou plus bas.)*

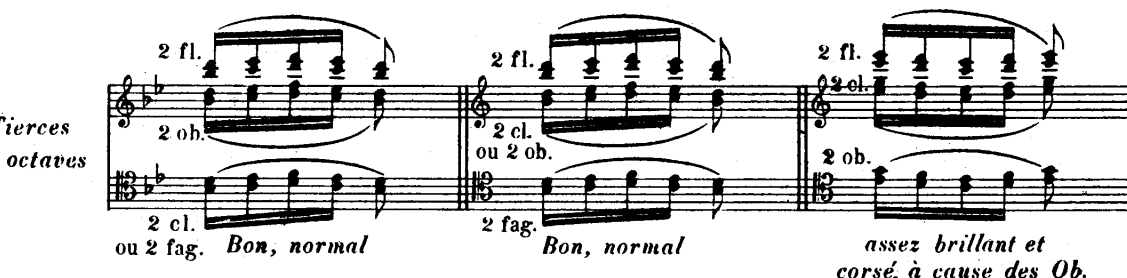
*Tierces Ob. cl.*  *(possible également plus haut, ou plus bas.)*

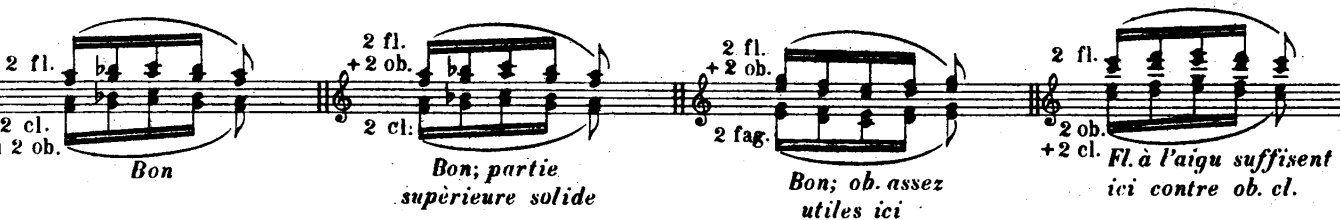
*Tierces Cl. Fag.*  *(ou inversement)  
(Clar. un peu plus mince que Fag.)* *(possible aussi à une tessiture plus grave.)*

### Dixièmes:

*Fl. Ob.*  *Bon* *Flûte un peu pâle* *Bon*

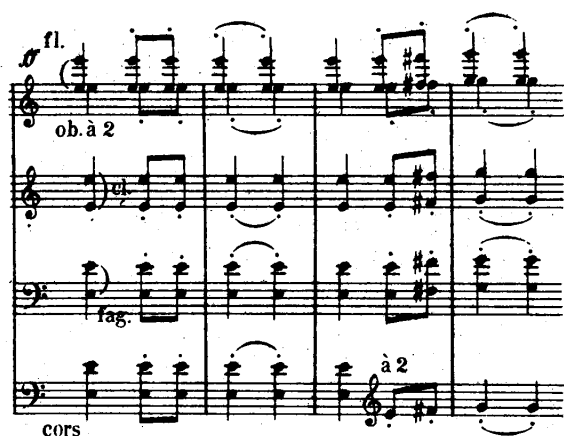
*Ob. cl. ou Fag.*  *Bon* *Bon* *Bon*

*Tierces en octaves*  *Bon, normal* *Bon, normal* *assez brillant et corsé, à cause des Ob.*

 *Bon* *Bon; partie supérieure solide* *Bon; ob. assez utiles ici* *Fl. à l'aigu suffisent ici contre ob. cl.*

On citerait en exemples :

A 4 octaves : fl., ob., cl., fag., avec Cors :

 *cors*

Beethoven. *Symphonie en la (Allegretto).*

(Noter la disposition en octaves, des fl., cl., et fag. A la 3<sup>e</sup> mesure les cors sont tous les deux dans le haut, parce que le *fa#* ne pouvait être donné par les cors simples dont on se servait au temps de Beethoven.)

Beethoven. *Symphonie en la (1<sup>er</sup> temps).*

*Unissons fl., ob., cl., et octaves avec cors et fag.*

(fl. ob. et cl.  
à l'unisson)

J. Brahms. *1<sup>re</sup> Symphonie (1<sup>er</sup> temps).*

*Flûtes, Hautbois, Clarinettes et Bassons en octaves et tierces (à 4 8<sup>ves</sup>) :*

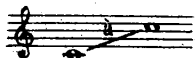
J. Brahms. *1<sup>re</sup> Symphonie (1<sup>er</sup> temps).*

*Autres exemples des 4 octaves chez Brahms :*

J. Brahms. *3<sup>e</sup> Symphonie.*

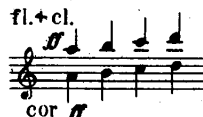
AVEC CORS. Quant aux *unissons* ou *octaves* de *plusieurs Bois avec Cors*, on a les combinaisons suivantes :

1 FL., CL., COR. Unisson très fluide, d'une jolie sonorité dans le *pp* ou le *p*; avec la nuance *f* le cor domine. La meilleure tessiture est de :



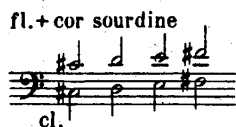
En OCTAVES, on pourrait disposer *fl. + cl.* contre *cor 8<sup>e</sup>.ba* (et non *fl.* contre *cl. + cor*). Cela peut se rencontrer dans des réalisations *harmoniques*; mais pour une *mélodie*, en général on estimera que la clarinette seule suffit, à l'oc-

tave du cor. Toutefois, dans la force il serait assez naturel d'écrire :



Il faut aussi penser aux *sons graves de la Clarinette*, qu'on oublie souvent et qui néanmoins forment un si beau « fond ».

Je ne verrais pas du tout impossible l'*Octave* que voici :  
(de *pp* à *mf*).



(1) Et ne fût-ce que pour la bonne sonorité que donne l'unisson *fl.-cl.*, on aura très bien, même dans la douceur :



Enfin, à TROIS OCTAVES ce groupement peut donner de bons résultats, si l'on modère un peu la sonorité du Cor lorsque la flûte n'est pas à l'aigu :

(Ici les instruments sont de sonorité à peu près équivalents : modérer plutôt la flûte)

(Modérer le cor et la clarinette par rapport à la flûte)

2 FL., FAG., COR. UNISSON : la Flûte fond assez bien le Basson au Cor; celui-ci domine à l'aigu. Si l'unisson est écrit *f*, la flûte n'ajoute évidemment pas grand chose; mais avec *p* ou *pp*, elle peut n'être pas inutile.

Meilleure tessiture, de :

(Excellent avec le Cor en sourdine).

En OCTAVES on ne verrait guère que :

équilibré, ni *fl.* + *cor* (ouvert) contre *fag.*

fl + cor avec sourdine

pp  
fag.

car *fl.* contre *fag* + *cor* n'est aucunement

A TROIS OCTAVES on peut écrire :

(en atténuant *fag.* et *cor*)

ou

3 FL., OB., COR. UNISSON : la Flûte se trouvera bien étouffée entre le Cor et le Hautbois. Sa vraie place serait à

l'octave au-dessus, ou même à 2 octaves de distance avec *cor* + *ob.* :

(très possible, à cause de la puissance de la flûte dans cette tessiture)

Si le Cor est à l'aigu, de : la Flûte sera, pour l'unisson, bien inutile; *ob.* + *cor* suffiront. Au-dessous, le Cor est plus *p* mais le Hautbois devient plus dur et plus accaparant. On pourrait quand même tenter l'unisson *fl.*, *ob.*, *cor*, de : mais en atténuant le Hautbois et le Cor (1).

Avec un Cor Anglais à la place du Hautbois l'équilibre est plus aisément réalisable, et surtout si le Cor joue en sourdine; dans ce dernier cas l'unisson des 3 instruments peut très bien se faire, de :

En OCTAVES, on mettrait la flûte à l'unisson du hautbois (ou du cor anglais), et cela ne sonnerait pas mal :

ou:

A TROIS OCTAVES il faudra la Flûte dans un registre suffisamment élevé, car :

est

mal équilibré (et lourd), tandis que ceci :

est très acceptable.

4 OB. (ou C. A.), CL., COR. Les intensités sont mieux équilibrées qu'avec la Flûte, mais pour un UNISSON l'ensemble sera toujours un peu lourd. S'il s'agit de tenues dans un accord *ff* dont chaque note devra être doublée ou triplée, cet unisson peut avoir sa raison. Mais il trouve plus rarement son emploi pour des thèmes mélodiques. Dans ce cas, les nuances les plus logiques seront *f* ou *ff*. On en trouve un excellent exemple dans une phrase répondant à un *tutti* d'orchestre, chez Saint-Saëns (3<sup>e</sup> partie du Déluge). Je le citerai tout à l'heure. Tessiture possible :

Avec Ob. :

Avec C. A. :

(Assez lourd dans le grave, mais puissant et bien timbré. Bien fondu dans le medium. A l'aigu le cor domine)

(1) On peut d'ailleurs employer le Cor avec sourdine; alors le Hautbois, évidemment, dominera.

OCTAVES. Il faudrait alors disposer : *Cl. + Ob.* (ou *C. A.*) ; *Cor* (au-dessous). La sonorité sera un peu grosse, et il faudra que le thème mélodique s'y prête. On aura davantage de cohésion avec : *Cl. + Ob — Cor + C. A.* ou même : *Cl. + C. A. — Cor + Ob.*

A TROIS OCTAVES, on placera le *Hautbois suffisamment haut* :  
somme toute très possible.



Bien équilibré, et

Plus bas la sonorité serait lourde, le *Cor* étant gros ; et la *Clarinette* aurait un timbre trop mat pour l'ensemble.

Mais on peut aussi écrire :



Tout cela, malgré les détails de notre

exposé, n'est qu'un aperçu des diverses dispositions possibles. A coup sûr, l'imagination des musiciens en pourrait trouver d'autres.

5 OB., FAG., COR (ou C. A., FAG., COR). L'UNISSON est d'un bon équilibre, surtout s'il ne s'agit pas de l'extrême aigu du Basson, peu sonore tandis que ces mêmes notes sont, au *Cor*, très ouvertes et très en dehors :

(si, do, ré, mi, notes réelles) On l'emploiera surtout de : Il est plus fondu, plus doux, avec le

*Cor* Anglais, et plus mordant avec le *Hautbois*. De toute façon, ne comptez pas sur des *pp*, ni même sur des *p*, dans cet unisson *Ob.*, *Fag.*, *Cor* (sauf à la rigueur, avec d'excellents instrumentistes, pour et surtout si le *cor* joue avec la sourdine

Si vous écrivez *C. A.*, *Fag.*, *Cor*, et surtout si le *Cor* voile légèrement le son, l'ensemble peut être réellement *p* de :

(le timbre du *Cor* anglais dominera) Dans le grave au contraire, cet unisson convient parfaitement à

des *f*, ou *ff*, nuances qui d'ailleurs peuvent se faire sur toute l'échelle, de :

On trouve, dans le *Roméo et Juliette* de Berlioz, l'unisson suivant :

fag. à 4, C.A., cor

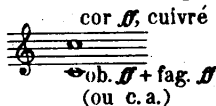


(avec rythme et C. B. en tierces pizz. div.)

H. Berlioz. *Roméo et Juliette* (*Invocation, Sc. des tombeaux*).

OCTAVES. Si l'on double *Ob.* par *Fag.* contre *Cor*, ou *Ob.* par *Cor*, contre *Fag.*, l'ensemble n'est pas très équilibré ;

et si l'on écrit : les sonorités sont à peu près équivalentes, mais les timbres ne se fondent guère (possible, cependant).



On pourrait disposer à TROIS OCTAVES :

Bon en *f*, ou *ff*, mais assez pesant)



Cela semblerait ainsi plus logique au grave qu'à l'aigu ; mais dans une tessiture élevée l'on peut écrire *p* :



plutôt que :



(*Cor* ici trop en dehors par rapport au *basson*)

6 CL., FAG., COR. Excellent UNISSON, surtout dans le grave de la *Clarinette*. Sonorité chaude, solide, d'un important volume. De : elle convient surtout à des *mf*, *f*, *ff*. Au-dessus, le *Basson* et la *Clarinette* pou-

vant jouer très doux, on obtiendra des *p* (et même *pp*) de : Si le *cor* voile le son, ou s'il

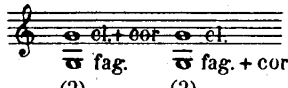
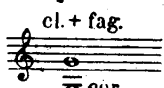


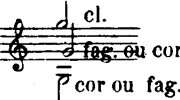
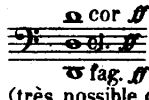
cor plus en dehors ici

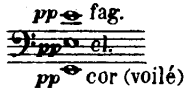
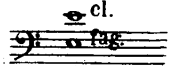
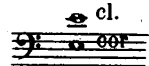
emploie la sourdine, on aura de réels *pp* de : Plus haut, le *cor* domine, d'où l'impression que le *basson* et la *clarinette* ne feront que le gêner.

Dans l'orchestration normale ces trois instruments s'écrivent surtout *en accords* et l'on ne trouve pas beaucoup d'exemples de leur *unisson* pour des mélodies. Mais ne craignons pas d'avancer que cet unisson, *surtout dans les notes basses de la clarinette*, chante avec solidité, d'un timbre riche et nourri.

La disposition en OCTAVES suppose que l'on double le Cor soit par la Clarinette soit par le Basson, ce qui donne

un équilibre assez médiocre :  Plus normal serait :  On peut écrire

à TROIS OCTAVES, bien que ce ne soit guère l'usage (toutes nuances)  ou  (très possible quoique moins fondu)

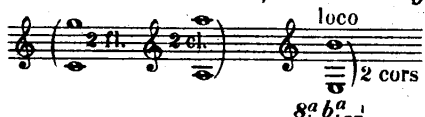
ou encore (excellent) :  et plus doux, évidemment, que :  ou 

qui d'ailleurs restent possibles.

Vous voyez le grand nombre de combinaisons différentes que donnent ici les dispositions en Octaves. L'étendue considérable de ces trois instruments permet de les utiliser de bien des manières. Il est même possible de les placer à DEUX OCTAVES DE DISTANCE — sonorité *peu fondue*, évidemment, mais que l'on pourrait essayer (de *mp* à *ff*) :



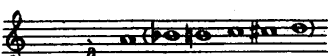
Ce qu'il faut bien savoir c'est que *les Bois* (surtout cl., fag., cor, fl.) *ne font pas « maigre »* — sauf, exceptionnellement, s'ils succèdent à des sonorités extrêmement nourries, de cuivres *ff* — et que par conséquent, des intervalles tels que :



*ne sonnent pas creux.*

Terminons cet exposé par un rapide examen des UNISSONS MULTIPLES, de 4 OU 5 INSTRUMENTS DIFFÉRENTS. Ce sont là des *sonorités d'ensemble*, qui se peuvent rencontrer dans le cas de certaines mélodies (surtout traitées monodiquement) avec les nuances *mf*, *f*, *ff*. Ce qu'on a dit au sujet des tessitures les meilleures pour les unissons de 3 instruments, vous guidera pour ceux de 4 ou de 5, on aura de la sorte :

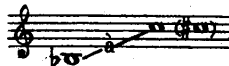
(1) FL., OB., CL., COR. De :  (mais la flûte n'est guère utile)

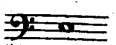

(2) FL., OB., FAG., COR ou FL., C. A., FAG., COR. De :  (flûte également bien effacée par les autres instruments)

(3) FL., FAG., CL., COR. Même tessiture; même remarque pour la flûte.

(4) OB., CL., FAG., COR. Mieux équilibré. Ensemble assez volumineux, et même assez lourd. Ne pas compter sur des *pp* ni même sur de réels *p*. Peut avoir son utilité pour des chants *f* ou *ff*, très *soutenus*.

Tessiture, de :



(4 bis) C. A., CL., FAG., COR. Bien équilibré; à l'aigu c'est plus fondu qu'avec le Hautbois; dans le grave cet unisson peut s'écrire à partir de  (note la plus basse du C. A.) et à l'aigu jusqu'à : 

Excellent pour des *f* et *ff*, surtout de :



Et l'on peut obtenir des *p* de :



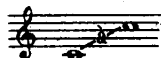
(5) Rien de particulier sur l'UNISSON FL., OB., CL., FAG. ni sur FL., OB., CL., FAG., COR. Ils sont assez rares; le plus souvent on utilise les dispositions à l'OCTAVE; on met ainsi la Flûte dans un registre plus sonore. Toutefois en certains cas l'on préférera *maintenir dans le medium toute la sonorité*, en ajoutant la Flûte à l'unisson du reste. Alors, si l'on veut un meilleur équilibre, on emploiera le Cor anglais plutôt que le Hautbois; et parfois aussi

(1) On pouvait d'ailleurs, rien qu'avec des clarinettes, écrire (à toutes nuances, sauf *pp*, à cause de l'aigu de la petite cl.) :



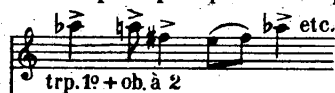
l'on mettra la sourdine au Cor. Dans ce cas la nuance *p* est possible et la présence de la Flûte n'est pas complètement inutile. Les limites de cet instrument et celles du cor vous obligeront à n'écrire l'unisson *fl., ob. (C. A.), cl., fag., Cor*

que de :



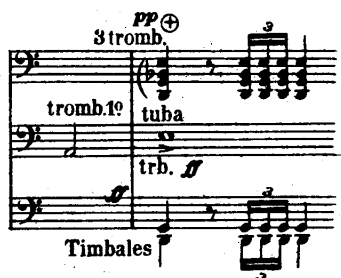
Terminons cet examen des unissons et Octaves par quelques exemples caractéristiques :

*Divers Unissons de Bois et Cuivres :*



Cl. Debussy. *Nocturnes* (n° II. *Fêtes*), p. 51

1 trp. (avec un trait)  
1 trb. aux cordes et un accord  
cors à 2 des trombones



(Les accords ⊕ sont doublés par  
3 fag. + c. fag. pour ré 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>)

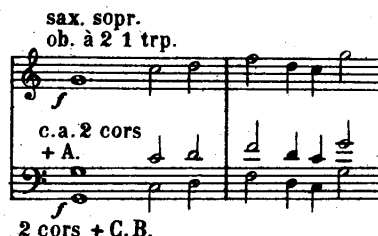
G. Mahler. 3<sup>e</sup> Symphonie.

*Unissons : Hautbois, petite Clarinette et Trompette; Cor Anglais et Trompette; Cor et Basson; Clar. basse et Cor.*



R. Strauss. *Till Eulenspiegel* (page 41).

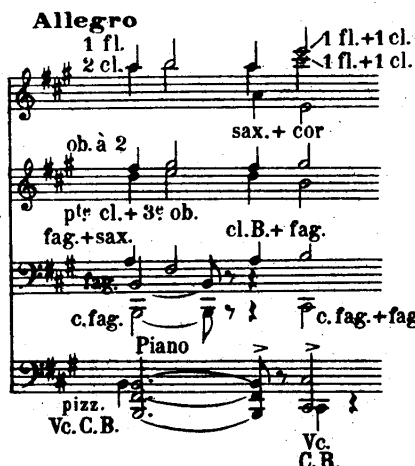
*Unissons et Octaves Ob., C. A., Trp., Cors, Saxophone :*



Ch. Kœchlin. *La Loi de la Jungle*.



Ch. Kœchlin. *La Loi de la Jungle*.



Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle*.

*Divers unissons, pour avoir deux ou trois instruments à chaque note de l'accord :*

Unisson Cl., 1<sup>re</sup> Cl., Ob., Saxophone :

(Allegro)

ob. + 1<sup>re</sup> cl. + sax. fl. + 2 cl. *mf cresc.*

*mf* Hp.

Vc. + A. pizz.

*f* pizz. Vc. + 1/2 C. B.

Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle.*

Unisson Saxophone, Trompette et Hautbois :

V.I + picc. V.II + A. + 1<sup>re</sup> cl.

+ sax. + 1 trp. + ob. à 3

Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle.*

Divers unissons et octaves :

(Allegro)

V.I + ob. à 2

1/2 V.II + A. + trp. 1<sup>re</sup>

(ob + trp en octaves unisson fag. trp.)

fag. + A. à 2 C.B. + Vc.

Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle.*

(Allegro)

V.I + picc. V.II + A. + A. + pte cl.

sax. + ob. à 3

trp. 2<sup>de</sup>

(ob. et trp. à l'unisson, avec saxophone)

(clarinettes et trp. à l'unisson)

trp. 1<sup>re</sup> + cl. à 2 + pte cl.

corno

Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle.*

Cors et Contrebasson en Octaves, dans le grave :

2 cors

(1) c. fag.

ob.

*sf* *p*

(1) nuance indiquée: "lourd"

Il y a, en outre, tamtam *pp*

Hp. à 2

et avec

pizz. Vc.

pizz. C.B.

G. Mahler. *Le Chant de la Terre*, n° VI.

**Unisson des Cors avec Fag., C. A., et Ob. :**

2<sup>d</sup> picc.

V. I + V. II  
+ picc.  
cl. b fl.  
fag. à 2  
ob.  
c. a.  
4 cors

Ch. Kœchlin. *La Course de Printemps*.

(Cors doublés par Bois,  
vu la force consi-  
dérable des V. I. II.  
à cette tessiture)

**Unissons : ob. + C. A. cl. + cl. B. + fag.**

ob. à 2  
+ c. a.  
cl. à 2  
+ cl. B.  
+ fag. à 2

cors

A. Bruneau. *Messidor* (1<sup>er</sup> acte, p. 8).

**Unissons : 2 fl. + ob. + cl. — cl. + ob. + 2 Cors :**

ob. + cl. + 2 fl.  
ob. + cl. + 2 cors  
pizz. Vc.  
pizz. C B.  
+ fag. en 4<sup>tes</sup>

G. Fauré. *Suite symphonique pour Pelléas et Mélisande* (final) (orch. par Ch. Kœchlin).

(Ici le *ré grave* du *Hautbois* prend  
une assez grande importance au su-  
jet du timbre de la sonorité)

**Bois avec Cors, Trp., et Trb. :**

trp. + ob. à l'unisson

(Unissons  
ob. trp.;  
cors cl.;  
cl. trb.;  
fag. trb.)

2 cors + cl. 1<sup>re</sup>  
cl. 2<sup>e</sup> + tromb. 1<sup>re</sup>  
tromb. 2. 3.  
+ fag. 1. 2.

Rimsky-Korsakoff. *La Fiancée du Tsar*.

**Unisson multiple : Fl., Ob., C. A., Cl., Fag., Cors :**

C. A. + ob. + fl. ici sans  
+ cl. à 2 + fag. à 2 ob. ni c. a.  
+ cors à 2  
(Avec Hp. en sons harmoniques)

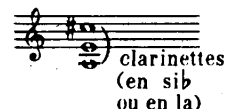
M. Ravel. *Ma mère l'Oye* (*Laideronette, impératrice des Pagodes*).

**ACCORDS FORMÉS PAR LES BOIS.** Avant d'entrer dans le détail de la question, il me faut dire quelques mots : d'abord, au sujet des accords formés par des instruments de même famille — par exemple 3 flûtes, ou 3 clarinettes, etc. On admet — avec raison — que pour les cors, les trompettes, les trombones, il n'existe aucun inconvénient à des dispositions espacées. Nous avons dit que l'on voit souvent des exemples tels que :



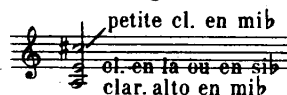
Il n'y a rien à reprendre à ces sonorités, parce que les cuivres ne changent guère de timbre suivant leur registre, comme font les bois. Donc, vous écrirez à volonté serré ou large pour les Cors, Saxhorns, Trompette, Cornets, Trombones.

Mais lorsqu'il s'agit des Bois, on peut arguer qu'il y a dans l'accord suivant (notes réelles) :



trois timbres différents : le *do dièze* du registre « clairon », le *mi*, note intermédiaire (assez mat), et le *la*, du chalumeau. Ira-t-on jusqu'à soutenir qu'en raison de cette diversité de timbres, l'accord n'est « pas assez homogène » ? Mais la

véritable homogénéité, celle résultant de tessitures qui se correspondent, par exemple :



ne pourra se réaliser avec les orchestres habituels, où manque la clarinette alto, et qui souvent sont dépourvus de petite clarinette. Alors on conseille d'employer un basson pour la note de basse, celui-ci se trouvant ainsi dans le medium comme la 2<sup>de</sup> des clarinettes.

Il est certain que le mélange *clar.-fag.* est la plupart du temps excellent; il se fond le mieux du monde et s'accommode aussi bien de l'écriture serrée que de l'espacée. (Toutefois j'avoue que je ne puis déconseiller l'emploi des 3 clarinettes, et qu'il est des cas où la note grave, jouée par une clarinette, sera meilleure que par un basson : notamment s'il faut un *pp.*)

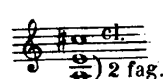
Au lieu de :



on écrirait donc :



ou même :



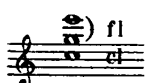
D'autre part on ne saurait soutenir qu'avec 3 flûtes (ou 3 hautbois, ou 3 bassons) la sonorité soit « plate » ; elle offre seulement un caractère particulier, celui que l'on trouve aussi dans les accords d'orgue joués sur un seul clavier. Tout ce que nous accorderions, c'est qu'il existe parfois certaine inégalité dans la puissance sonore entre le grave et l'aigu : *do grave* de la flûte plus faible que *si bémol* suraigu ; *si bémol grave* du hautbois plus fort que les notes du second registre ; et de même pour le basson. Il faudra donc prendre garde à cette inégalité : savoir dans quels cas l'on préfé-

rerait une basse moins accusée, par exemple celle que donnerait le *do* dans l'accord :

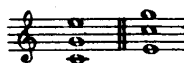


ou dans quels cas au contraire l'on trouverait utile de soutenir davantage la basse sous le *mi aigu* de la flûte : alors

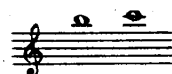
on écrirait :



De toute façon l'équilibre de



se réalise tout naturellement, et ce n'est qu'à partir de l'aigu (depuis :



que les notes supérieures

de la flûte (1) pourraient l'emporter fâcheusement sur celles du medium ou du grave.

Lors donc que tel auteur nous déconseille les dispositions espacées pour instruments de même famille, tout en acceptant les dispositions serrées telles que :



(évidemment plus homogènes), il faut sans doute

interpréter sa manière de voir, et discerner qu'elle ne s'applique pas à tous les cas possibles.

S'il est évident que nous approuvons (pour la correspondance des tessitures entre Cl.-B et Cl., C.-fag. et Fag. 2<sup>o</sup>,

C. A. et Ob. 2<sup>o</sup>, fl. grave et fl. 2<sup>o</sup>) :



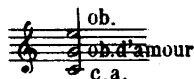
(écriture admise par tout

(1) Par exemple pour



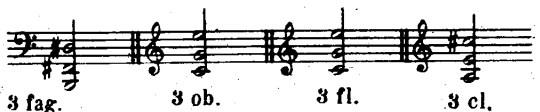
(Dans ce cas : il faut rétablir l'équilibre au moyen de nuances différentes).

(2) Et a fortiori :

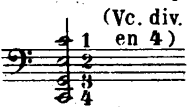


le monde), nous ne saurions — malgré les différences de tessitures entre les 3 notes — désapprouver :

celles divisés, en position espacée, tel que :



D'ailleurs, a-t-on jamais imaginé de proscrire un accord des Violoncelles divisés, en position espacée, tel que :

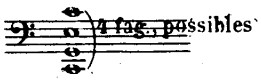


Et puisque nous avons évoqué la comparaison

avec l'Orgue, ajoutons que si certaine *couleur de timbre*, si certain *accent*, certaine *diversité* même, peuvent être souhaitables et préférables parfois à des sonorités « monochromes », il est mainte occasion où celles-ci au contraire *reposent* l'oreille et l'attention, tout en gardant la propriété (dont nous reparlerons) de mieux faire entendre le caractère *harmonique* des agrégations sonores.

En résumé, il est évident que l'on peut écrire des accords de Bois avec 2, 3, 4 sortes d'instruments (ou davantage), mais qu'on ne doit nullement perdre de vue la possibilité des harmonies d'une seule couleur, même en disposition espacée.

Et je ne vois guère pourquoi, dans l'accord :




le sol d'une clarinette basse vaudrait mieux que celui d'un basson (1). De même, le sol à la partie supérieure de cet accord

cl. sib ou p<sup>te</sup> cl. (Vc. div. en 4)  
cl. sib ou la (4 cl. possibles)  
cl. B.

peut être joué par un cor anglais, contre si ré aux cl., et sol grave (fag), mais il peut aussi bien sonner avec clarinette, ou petite clarinette en mi bémol, l'accord étant joué ainsi par quatre clarinettes.

Quant aux accords composés de plusieurs sortes différentes d'instruments, les dispositions espacées n'y seront prosrites en aucune façon, mais il faut ne jamais perdre de vue ce que donnera la réunion des timbres différents et

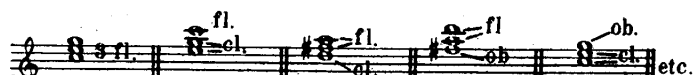
des intensités inégales; ainsi :



n'est pas équilibré (flûte trop faible) et sonne *disparate*, avec les timbres fl., ob., cl. qui ne se fondent pas. Au contraire il y a davantage d'homogénéité, et meilleur équilibre avec :


(réunion fag. cl. très acceptable, et flûtes assez analogues au do de la 1<sup>re</sup> clarinette.)

Pour l'écriture serrée, elle peut sembler plus facile; innombrables sont les combinaisons possibles, depuis les accords de 3 notes, tels que



etc.


jusqu'à ceux où s'étagent les sons sur une étendue de deux octaves ou davantage



Néanmoins, elle ne laisse pas d'offrir certaines difficultés. On y reviendra tout à l'heure avec plus de détails. Auparavant, rappelons certains usages et donnons quelques CONSEILS GÉNÉRAUX :


1<sup>o</sup> on recommande parfois (mais surtout pour les f), lorsqu'un accord à deux ou trois octaves est écrit en position serrée, de n'y point laisser de *vide* tel que par exemple dans le suivant :

mieux vaudrait

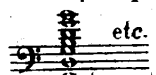


Il va de soi, néanmoins, qu'à la partie inférieure de l'accord on laisse souvent de

l'air : cela vaut presque toujours mieux, et l'on n'a point scrupule d'écrire :



aussi bien que :




etc. d'ailleurs très possible.

En outre, certaines dispositions qui dégagent l'aigu ne sont pas forcément mauvaises; on a des exemples d'accords sonnant bien avec des vides en haut et en bas tout à la fois, le medium restant garni (3) :



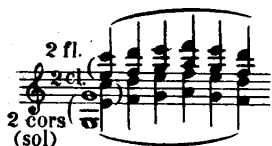
(1) A moins qu'on ne veuille une sonorité très discrète pour cette note.

(2) Plus lourd serait :  excepté dans la nuance *pp*, où la lourdeur disparaît.

(3) On a déjà cité l'accord final de *Tristan et Yseult*, avec les flûtes en quinte, sans tierce.

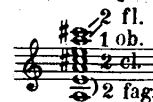
Enfin, il se présente parfois dans le même accord des intervalles serrés et des intervalles espacés, sans que nécessairement cela sonne mal, car une telle disposition peut résulter de doublures à l'octave, en tierces ou en sixtes, et ceci

est très admissible :

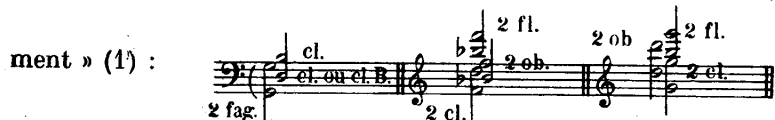


2° On nous demande parfois s'il vaut mieux *superposer* qu'*entremêler* les timbres; la réponse n'est guère possible

en deux mots. Très nombreux sont les exemples de la première façon d'écrire, ainsi :



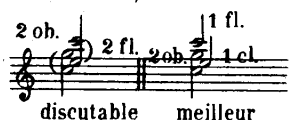
Mais bien souvent aussi (et surtout dans la musique moderne) l'on rencontre ce que nous appellerons le « chevauchement » (1) :



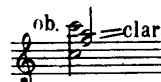
Lorsque ce procédé est bien employé, il en résulte

peut-être davantage de *fusion* : mais les timbres et les intensités diverses ne s'y prêtent pas toujours le mieux du monde; ainsi l'accord suivant, meilleur si le *mi* est fait par une *clarinette*, reste discutable avec la *flûte* à cause de son

timbre pâle :

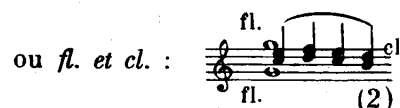
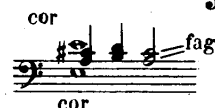


3° une autre disposition se pratique également, elle consiste à *encadrer* :



Il faut pour cela des

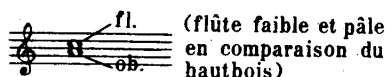
timbres suffisamment analogues, par exemple *bassons et cors* :



(possibles aussi : ob. et cl., cors et cl., cors et fl., cors et trp., cl. et fag., etc.).

4° Dans un grand nombre de cas l'on peut *croiser* : flûte au-dessous du hautbois ou de la clarinette; clarinette au-dessous du basson ou du cor, etc. On en verra des exemples plus loin. Ces croisements ont presque toujours une raison mélodique, *expressive*; parfois aussi, ils sont de nature à *accroître la sonorité* (ob. dans le grave avec cl. à l'aigu).

5° Il ne suffit pas que les tessitures se correspondent (3), il faut surtout *éviter les différences d'intensité*, comme aussi les *timbres disparates*; on le verra plus en détail pour ce qui concerne, par exemple, le *hautbois près de la flûte* :



Les incohérences, les manques d'équilibre proviennent souvent des *sons graves du hautbois mal employés* (lorsqu'on en use à propos, on en tire des effets très frappants), comme aussi du *medium de la flûte et de son grave*, faibles par rapport au hautbois et même à la clarinette.

Dans tout accord de Bois, en conséquence, il y a lieu de veiller à ces questions. Sans doute *l'en dehors des Hautbois*

est-il cause que certains auteurs proscrirent des *quartes* telles que :



faciles à éviter d'ailleurs en

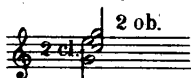
écrivant :



Mais à une tessiture plus haute on rencontre assez souvent la quarte, et bien

(1) L'*Ecriture chevauchante* se trouve chez Mendelssohn déjà; exceptionnellement chez Beethoven; couramment chez Wagner; celui-ci, lorsqu'il

ne double pas Ob. par Cl., écrit volontiers :

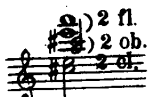


Mais cela quand il n'emploie, au-dessous, que des Cors et des Bassons. S'il a des Trompettes (dans le medium), il pratique plutôt l'unisson (solide)



Bizet, et Saint-Saëns, utilisent moins souvent la disposition Ob., Cl., Ob., Cl., mais elle est courante chez d'autres modernes, notamment Chabrier et

Pierné. Saint-Saëns écrit plutôt :



(2) Ici, flûtes plus faibles que clarinettes; il faudra des nuances un peu différentes.

(3) Ce qui parfois, d'ailleurs, n'est point nécessaire, ainsi qu'on le verra plus loin.

des musiciens ne se font pas faute d'écrire :



De toute façon, il y a lieu d'éviter :



(pas fondu, et d'intensités trop inégales)

Mais entre flûtes et clarinettes, la souplesse de nuances propre à celles-ci permet des dispositions qu'en principe l'on pourrait craindre :



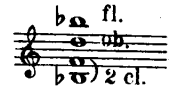
Il suffit d'*atténuer un peu les clarinettes* (fl. *p*, cl. *pp*).

6° D'ailleurs on peut avoir besoin de *seconds plans* : la question est importante, et dans ce cas les flûtes sont bien utiles (par exemple sous un hautbois chantant une mélodie, ou encadrées par 2 clarinettes qui ont le motif principal).

7° Les *manques d'équilibre* résultent à la fois des *intensités inégales*, de l'*incohérence des timbres*, et (dans certains cas) de la *non-correspondance des tessitures*. Il est manifeste que ceci ne sonne pas très harmonieux : mais surtout à cause des Hautbois trop appuyés et trop incisifs pour le *Ré* pâle, faible, de la Flûte. Et les tessitures ne correspondent pas : 2<sup>d</sup> hautbois dans le grave, 1<sup>re</sup> flûte à l'aigu. En écrivant :



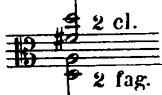
ne sonne pas très harmonieux : mais surtout à cause des Hautbois trop appuyés et trop incisifs pour le *Ré* pâle, faible, de la Flûte. Et les tessitures ne correspondent pas : 2<sup>d</sup> hautbois dans le grave, 1<sup>re</sup> flûte à l'aigu. En écrivant :



ces tessitures sont mieux distribuées et l'équilibre des intensités, d'autre part, se trouve rétabli. Il ne serait pas impossible non plus d'employer 2 flûtes et 2 clarinettes ; excellent pour un *p*, un peu plus inégal pour un *ff* à cause du *Ré* de la flûte moins sonore (il est vrai que le *Fa* — note réelle — de la clarinette ne sera pas non plus très vibrant).

De toute façon, il n'est pas possible de dire *a priori*, pour les Bois : « si les tessitures correspondent, l'ensemble est bon » (car les flûtes dans le grave ne s'harmonisent aucunement au grave du basson), — ni de prétendre que le résultat sera mauvais si les tessitures ne correspondent pas (car, ainsi qu'on le verra plus loin, le *medium* ou le *grave* de la flûte se fond assez bien à l'aigu du basson).

8° En définitive, — et voilà pourquoi l'écriture des accords de Bois est difficile à bien réussir — c'est avant tout *question d'espèce*. Il s'agit de « prévoir » ce que donnent les réunions de tels timbres et de telles intensités. Ainsi, pour l'accord :



qui sonne assez fondu avec Cl. et Fag., mettez des flûtes à la place des clarinettes, le résultat sera moins bon (quoique *possible* si l'on modère suffisamment les bassons).

Faites « chevaucher » Cl. et Fag., même en position écartée



ce ne sera point trop disparate (malgré

l'ut très clair de la clarinette). Mais avec Hautbois et Basson, pourtant disposés d'une manière analogue : Le *Ré* du 2<sup>d</sup> Hautbois sera trop fort, trop *timbré*, et nullement fondu aux Bassons (1).



« Encadrez » 2 clarinettes par deux instruments différents :



sonneront d'une

façon satisfaisante ; mais parfois deux hautbois se prêteront mal à l'encadrement (2) :



(Fl. faible en comparaison des ob., un peu lourds)

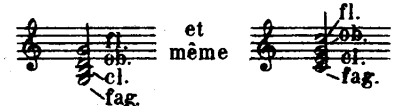
9° L'emploi de 4 instruments différents pour un accord de 4 notes suggère quelques remarques. D'abord, on constate qu'avec la disposition espacée, les tessitures correspondent mieux ; or cela ne suffit pas du tout, et dans :



la flûte est un peu faible. Cette inégalité de la flûte s'atténue, elle disparaît même si l'on monte, car : est parfaitement possible.



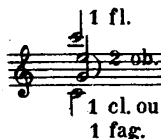
Avec la disposition serrée, il est évident que les tessitures ne correspondent pas :



et même

(1) On écrira donc plutôt *Sol Ré* aux Fag., et *si sol* aux Ob.

(2) Mais cela dépendra de la tessiture, car :



sont des accords où la flûte restera toujours au second plan ; mais l'ensemble s'améliore un peu, déjà, pour et l'on peut, à la rigueur, accepter comme assez bons :

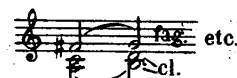


Toutes ces observations s'appliquent, de même, à des accords de notes joués par 3 instruments différents :

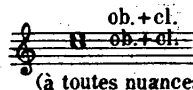
Positions espacées : (et meilleur à mesure que l'on monte, -au moins jusqu'à *Fa* pour la flûte. Mais plus haut, *Si aigu* de la fl. serait trop perçant, pour *Ré* mince du ob., et l'accord sonnerait moins homogène.)

Positions serrées : mal équilibré et sans cohésion      mieux, mais la flûte est un peu faible      très possibles mais à l'extrême aigu cela serait discutable      ob. mince; ensemble moins homogène

10° Enfin, l'on adoptera telle ou telle disposition suivant le rôle joué par les diverses parties. Il est manifeste que des suites de sixtes ou de tierces contre une note tenue, s'écriront plutôt pour des instruments de même espèce, la tenue étant d'un autre timbre :



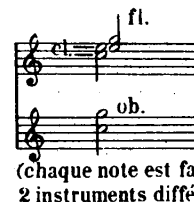
11° *Doublures*. On les emploie surtout dans le cas de certains *f*, notamment ceux où interviennent des Cuivres — puisqu'en principe on compte 2 ou 3 « Bois » (au moins) pour équilibrer une trompette *f*. (Dans la pratique on opère différemment; en général on atténuera la nuance de la trompette et l'on se contentera de placer les Bois dans un registre plus aigu). On double souvent par mélange de timbres :



mais aussi par *doublures du*

même instrument : pour équilibrer les notes *f* des clarinettes. Ou bien l'on réunit ces deux

moyens : mais la fusion est plus intime encore avec :



Nous avons déjà

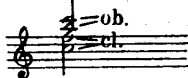
(chaque note est faite par 2 instruments différents)

vu que si les Cors jouent *p*, il n'y a pas lieu de doubler les Bois qui s'y combinent (sous réserve de certaines dérogations

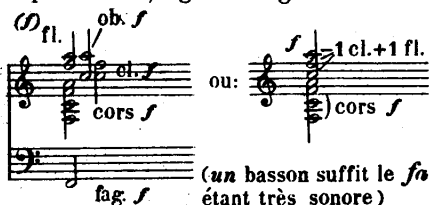
à ce principe dans le cas du *medium* ou du *grave* des flûtes contre l'aigu des cors); ainsi, avec :

(*pp* à *mf*)

on disposera très bien, au-dessus des cors :

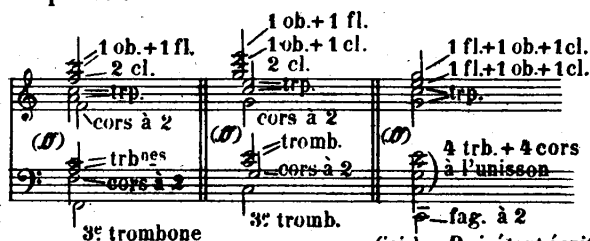


Contre un *f* des Cors, on double souvent les Bois — pour mieux équilibrer; j'ajoute pourtant que dans la plupart des partitions françaises vous constaterez que nos compositeurs ont jugé suffisant d'écrire les Bois *non doublés* (mais aussi *sonores que possible*). Chacun, en pareil cas, agit à sa guise... Rimsky-Korsakoff conseille :



(un basson suffit le *fa* étant très sonore)

Si les Trompettes jouent *f* on placera les Bois *au-dessus*, en les doublant (ou même en les triplant). Toujours d'après Rimsky-Korsakoff, indiquons :



(ici les Bois étant écrits moins haut, il est préférable de les tripler)

En ce qui concerne les doublures des Cuivres ou des Cors, nous les avons étudiées précédemment. (cf. *Ecriture des Cuivres*); il n'y a pas lieu d'y revenir. Et pour les doublures de Bois ou de Cuivres par les Cordes, — qui se pratiquent de bien des façons différentes — on les étudiera plus loin (cf. *Mélange des divers groupes*).

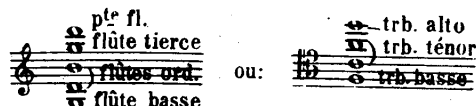
Cela posé, entrons dans le détail des accords faits par des Bois; on y joindra les mélanges : *Bois + Cors*, *Bois + Trompettes*, *Bois + Cors + Trompettes*, *Bois + Cors + Trp. + Trb.*, ce qui permettra de tenir pour suffisamment étudiée la réunion des deux groupes : *Bois et Cuivres*.

## ÉCRITURE DES ACCORDS DE BOIS

1° AVEC DES INSTRUMENTS DE MEME FAMILLE. C'est là qu'on trouve le moins de difficulté, car en général l'ensemble est homogène et bien équilibré. J'ai signalé que certains musiciens, non des moindres, ont émis l'opinion que des accords ainsi constitués n'ont « pas autant de saveur » qu'avec des timbres différents. Accordons qu'un timbre de hautbois ou de trompette donne une couleur spéciale (et souvent très vive) à l'agrégation dont ils font partie. Mais il est bien des cas où l'oreille ne désire point cette couleur, et souvent l'on souhaite une *meilleure homogénéité* que celle réalisée par le compositeur. En outre, l'analogie plus complète des instruments permet que l'on entende mieux la *signification des harmonies* : il est certain par exemple que la *seconde* a bien plus de caractère, jouée par deux clarinettes; que par une flûte et un hautbois.

La sonorité homogène est celle de certaines orchestrations de jadis, où l'existence de toute une *famille* de flûtes

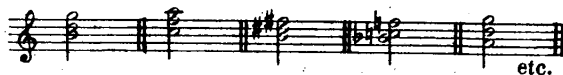
(ou de trombones) incitait à des réalisations telles que :



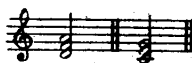
Je ne vois aucune *raison musicale* pour ne point écrire de la sorte, même aujourd'hui. Seulement, il n'est pas toujours possible d'avoir un nombre assez grand de flûtes, ou de clarinettes, ou de trombones, et certains membres des familles — on le regrette vivement — font défaut (*hautbois baryton, clarinette alto, flûte basse*, etc.).

Mais de toute façon, je souhaiterais que l'on pensât davantage à la possibilité d'écrire ainsi des accords exécutés par 3 ou 4 instruments de même espèce.

Voici, rapidement, quelques conseils sur ces *agrégations homogènes*. FLÛTES. Accords de 3 ou de 4 sons : très possibles, *surtout dans le medium*. On obtient une sonorité douce, fluide, point lourde d'ailleurs, avec :

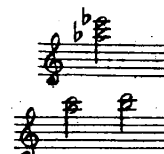


Dans le grave, le volume est considérable, mais cela peut rester *très doux* :



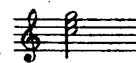
À l'aigu, il faut se méfier; je ne crois pas que l'on puisse avoir de véritable *pp* avec 3 flûtes jouant

et *a fortiori* : En revanche, 2 flûtes peuvent encore être *très douces* sur ces notes :



(et plus bas *a fortiori*, cela va sans dire).

Quant aux *dispositions des accords*, si l'usage est en général d'employer les *plus serrées*, telles que :



nous ne voyons pas du tout qu'il soit mauvais *d'espacer* : Il y a dans le *Déluge*, de Saint-Saëns,



un intervalle de *douzième* pour 2 flûtes qui sonne très pur, et nullement creux.

S'il s'agit du *medium* ou du *grave*, tous les mouvements contrapunctiques, toutes les agrégations harmoniques, toutes les « rencontres de notes » sont praticables dans un ensemble de flûtes; la douceur de l'attaque et celle du timbre permettent des « dissonances » qui, jouées par des hautbois, seraient agressives et dures. Des 2<sup>des</sup> mineures même son-

nent avec une certaine suavité, inattendue... En revanche, à l'aigu, et surtout depuis :



ces inter-

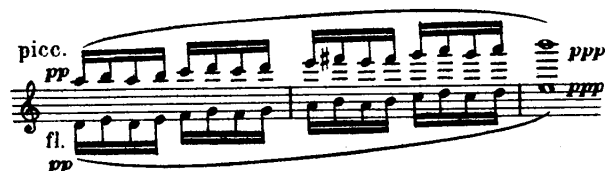
valles et ces rencontres deviennent sifflants, incisifs, franchement dissonnants.

On citera les quelques exemples suivants :

Deux flûtes, en douzième :

C. Saint-Saëns. *Le Déluge* (3<sup>e</sup> partie).

Flûte et petite flûte :

Ch. Kœchlin. *A l'ombre, près de la fontaine de marbre* (extrait des *Heures Persanes*).

Ch. Kœchlin. « *The Seven Stars' Symphony* » (III. *Greta Garbo*).

Accords de flûtes dans le medium, d'une sonorité très douce :

Ch. Kœchlin. *Divertissement pour 3 flûtes* (1<sup>er</sup> morceau).

Cl. Debussy. *Le Martyre de Saint Sébastien* (p. 121).

Flûtes en sixtes et en tierces dans le medium, très doux également :

J.-S. Bach. *Magnificat* (« *Esurientes* »).

Flûtes en tierces avec medium de la petite flûte :

Cl. Debussy. *Le Martyre de Saint Sébastien*

Rencontres de notes entre flûtes :

Ch. Kœchlin. *Divertissement pour 3 flûtes* (n° 1).

Ch. Kœchlin. *Divertissement pour 3 flûtes* (Final).

## Accords formés par 4 flûtes :

M. Ravel. *Daphnis et Chloé* (page 87).

CLARINETTES. Famille dont l'écriture, comme celle des flûtes, est facile. On sait la grande *souplesse de nuances* qui caractérise cet instrument. Toutefois il faut noter que le second registre, s'il permet des *pp* d'une ou de deux clarinettes (par exemple en tierces ou même en secondes telles que : reste ouvert, clair, en dehors, par le seul fait de son timbre; et l'accord : par exemple, n'aura jamais, avec 3 clarinettes, la douceur que lui donnent 3 flûtes. En revanche, dans le medium, celui-ci : peut être, aux clarinettes, au moins aussi effacé qu'aux flûtes (1).

Même remarque au sujet des accords en disposition espacée, telle que : (Il y a sans doute moins d'homogénéité qu'avec des flûtes, à cause des 3 registres différents de la clarinette, mais l'ensemble reste satisfaisant). On saura que la *Clarinette basse* ne remplace aucunement une clarinette ordinaire s'il s'agit d'une « écriture serrée »; ainsi, pour : faites jouer l'*ut* par une clarinette basse, les tessitures ne correspondent plus, le résultat sera disparate. Je sais bien qu'on procède souvent de la sorte quand on ne dispose pas de 3 clar. en *si bémol* (ou en *La*). Mais on a tort; et je préférerais, à tout prendre : ou même : (le *sol* se détachant alors comme partie supérieure, mélodique). Au contraire, avec des tessitures analogues, l'équilibre se réalise et l'emploi de la clarinette basse devient excellent :

HAUTBOIS, COR ANGLAIS, BASSON. Trois Hautbois en accord, très possibles pour des *mf*, *f* ou *ff*, ne conviennent guère s'il s'agit d'obtenir la nuance *pp* (ou même *p*) — alors qu'un seul hautbois pourra donner l'impression de *pp*. Ainsi : joué par 3 hautbois, reste toujours assez accentué; *a fortiori* dans le medium et dans

le grave :

Avec un Cor anglais (3), et surtout avec un Cor anglais et un Hautbois d'amour, l'ensemble est plus doux (quoique jamais léger en tenue) :

BASSONS. Ils forment un groupe analogue à celui des Hautbois, et malgré tout assez différent car leur timbre

est plus gros et moins incisif; on peut écrire : mais le cor anglais sera toujours plus timbré, plus en dehors.

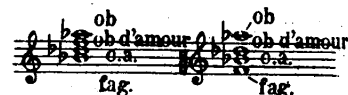
(1) On verra plus loin le mélange, très homogène, de 2 fl. et 1 clar., parfois même de 2 Cl. et 1 fl.

(2) Disposition plus douce ainsi, en écrivant la sixte *sol mi* pour les 2 clarinettes de même timbre, et confiant le *Ré* à la petite clarinette dont ici le timbre diffère de celui des cl. en *si bémol*.

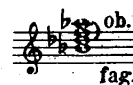
(3) Deux C. A. et deux Hb. d'amour donnent une excellente sonorité :

J.-S. Bach, *Oratorio de Noël*.

La réunion des 4 *instruments* donnerait un assez bon équilibre avec (possible *p*) :

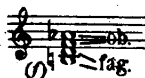


Mais 3 Hautbois joints de près d'un ou deux Bassons, feront un peu disparate



(plus douteux; hautbois *trop accen-*  
*tues* par rapport au basson)

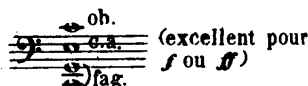
Il est vrai que l'on trouve des exemples de réalisations telles que



Elles seront plus acceptables

si la tenue ne se prolonge pas, et si au contraire cet accord ne sert que pour un *accent rythmique*, au besoin soutenu par des Cordes (piz. ou arco).

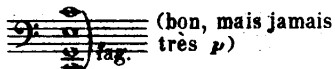
L'homogénéité se manifeste tout naturellement s'il y a concordance des tessitures :



(excellent pour  
*f* ou *ff*)

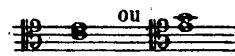
Quant aux accords écrits pour 3 ou 4 bassons, nous les tiendrons pour excellents et suffisamment homogènes

même en disposition espacée :

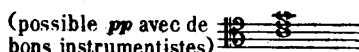


A l'aigu, avec la nuance *pp*, deux Bassons peuvent sonner

extrêmement doux et se fondre très naturellement, très harmonieusement, à des Cordes en sourdine :



Et même, trois Bassons :



(possible *pp* avec de bons instrumentistes) donneront un résultat plus doux que vous ne croiriez

peut-être, — du moins pour cette tessiture (1). Au contraire dans le *medium* et surtout dans le *grave*, des *tierces*

de ce genre seront *fort lourdes* :



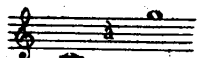
2° ACCORDS DE « BOIS » RÉALISÉS PAR DES INSTRUMENTS DE NATURE DIFFÉRENTE. C'est là que réside la principale difficulté. Car le plus souvent ces Bois ne sont pas homogènes et l'on devra savoir quelles notes vont ressortir, plutôt que d'autres; il faudra bien connaître les timbres, leurs ressources, leur signification à chaque degré de l'échelle sonore, et se rendre compte de ce que pourra donner leur mélange. En définitive, il n'y a point lieu de se plaindre de cette extrême diversité : le caractère même que confère à un ensemble de Bois la présence d'un Basson, d'un Cor anglais, d'un Hautbois ou d'une Clarinette dans le registre du *chalumeau*, apporte un intérêt de plus à l'orchestration (souhaitons seulement qu'elle n'en devienne pas trop « kaléidoscopique »).

Pour mettre, dans l'étude de ces ressources nombreuses, un ordre qui reste nécessaire, on examinera d'abord les agrégations formées de deux sortes d'instruments, puis celles de 3, 4, 5 sortes, etc., ce qui donnera l'occasion d'en venir aux accords où participent des cors, et des cuivres.

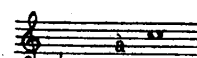
#### DEUX SORTES D'INSTRUMENTS (2)

1 FLûTE ET HAUTOIS. S'il on se rappelle que la flûte est pâle dans

le *médium*, de :



et le hautbois au contraire assez incisif, surtout de :



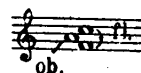
on comprendra qu'un accord tel que :



n'est pas fondu (3). Le *fa* du hautbois dominera, et d'un

timbre très différent de celui des flûtes. A moins donc d'une *intention particulière* de l'auteur attribuant à ce *fa* une

importance prépondérante, l'ensemble ne sonnera point comme il conviendrait. D'autre part, si l'on écrit



cela non plus ne sera guère fondu, malgré la disposition chevauchante souvent adoptée (pour d'autres instruments, ou d'autres tessitures) par les modernes. Le *La* du hautbois se trouvera plus en dehors. Et comme, dans cet accord,

il est naturel que ce soit le *do* qui ait dominer, on réalisera de préférence avec :



Cette disposition

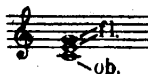
du hautbois *au-dessus* des deux flûtes est *tout à fait courante* et depuis longtemps déjà l'on en avait des exemples : ainsi, dans *L'Enfance du Christ* de Berlioz (voir plus loin).

Ce que je dis au sujet du *medium* de la flûte, au moins jusqu'à :

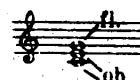


s'applique *a fortiori* aux sons

plus graves; on peut tenir pour *mal équilibré* l'accord :



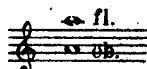
et, à plus forte raison :



(1) Sonorités du même genre, et pouvant être *pp* : 3 Cors avec sourdine, ou : Violoncelles div. en 3, en sons harmoniques; ou encore : Contrebasses en sons harmoniques, par 3 soli, avec sourdines.

(2) Nous suivons ici le même ordre, avec les mêmes numéros, que celui déjà vu pour les unissons et les octaves.

(3) L'inconvénient n'existe guère avec l'unisson : dans ce cas, peu importe que la note de flûte ait une force moindre. Et pour l'octave, la distance que donne cet intervalle suffit à l'équilibre des sonorités, surtout à partir de



qu'on remplacera plutôt par :



Notons en passant que le *Cor anglais* étant, à cette tessiture, plus

doux et d'un timbre qui se fond bien mieux à la *flûte*, il n'est pas impossible d'avoir (surtout en atténuant la

nuance du C. A.) :

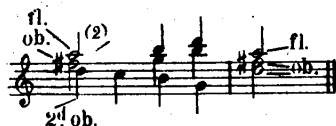


Le manque d'équilibre et de fusion des timbres disparaît progressivement à mesure que l'on monte, et dans l'aigu l'inconvénient dont je parlais n'existe plus du tout. Alors, on écrit également :



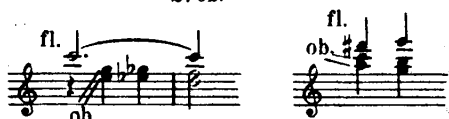
Si l'on étudie, notamment dans les Symphonies de Haydn et de Mozart, les dispositions des hautbois avec la flûte (1), on verra qu'elles confirment ce qui précède et que c'est seulement *par exception* que se trouvent les hautbois dans le medium, à petite distance de la flûte.

Nous citerons, par exemple, comme *tessiture normale* des accords *ob. fl.* dans ces Symphonies :

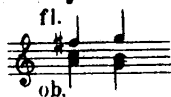


Haydn. *Symphonie militaire*.

et chez Mozart :

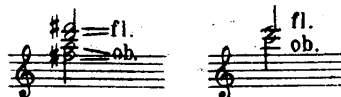


On notera qu'à l'octave inférieure cette dernière disposition serait déjà moins équilibrée, le *fa dièze* de la flûte étant un peu pâle en comparaison de l'*ut* et du *la* des hautbois :

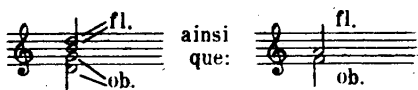


Mêmes principes pour réaliser

à 4 parties, ou à 2 parties; on écrira couramment



et l'on évitera plutôt :



ainsi  
que :



Dans le cas du *Cor anglais*, j'ai dit que la fusion et l'équilibre sont bien meilleurs; on peut donc admettre à toute tessiture :



Parmi tant d'exemples à citer, nous choisirons les suivants :

#### 1 Flûte et Hautbois.

*Disposition traditionnelle* : flûtes écrites suffisamment haut pour ne point faire pâle à côté du ou des hautbois. On citerait :



Beethoven. *Symphonie en La (Allegretto)*.



Haydn. *Symphonie militaire*.



Beethoven. *Symphonie en La (Scherzo)*.

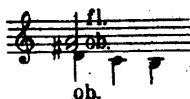
Pour cette descente en tierces et avec le mouvement de la 1<sup>re</sup> mesure à la 2<sup>de</sup>, deux hautbois valaient évidemment mieux que la *ré* à 2 flûtes, et *fa* à un hautbois. Mais on trouve aussi la disposition 1 ob. et 2 fl., dans ce passage de la *Flûte enchantée* :



Mozart. *La Flûte enchantée*.

(1) Les Symphonies de Mozart sont orchestrées avec 2 hautbois et une flûte; plusieurs, parmi celles de Haydn, ne comportent également qu'une flûte.

(2) Disposition qu'il faudrait éviter à l'octave inférieure



Autre réalisation, avec 4 instruments; mais toujours à l'aigu



nuance  
indiquée  
**pppp**

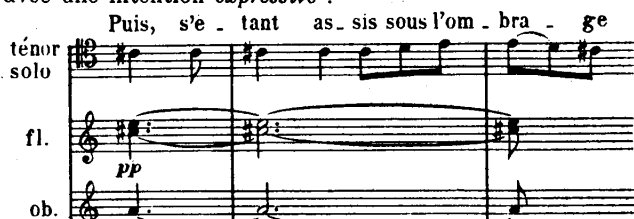
G. Bizet. *L'Arlésienne* (Minuetto).

On citerait encore :



H. Berlioz. *Roméo et Juliette*.

Chez Berlioz nous rencontrons, *exceptionnellement*, des passages où dans le médium la flûte se trouve assez voisine du hautbois, mais c'est toujours avec une intention *expressive* :



H. Berlioz. *L'Enfance du Christ* (2<sup>de</sup> partie, Le Repos de la Sainte-Famille, p. 137).

(Le hautbois est, ici, plus expressif qu'une flûte ou qu'une clarinette; d'autre part le *do#* ou le *mi* eussent pris joués par le hautbois, trop d'importance, et le *do#* d'ailleurs est chanté, ainsi que le *mi* par le ténor)



H. Berlioz. *Roméo et Juliette* (Scherzo de la Reine Mab).

(De même, ici, c'est à la *basse de l'accord* qu'il fallait le hautbois, et avec sa sonorité un peu *incisive*)

On citerait encore :

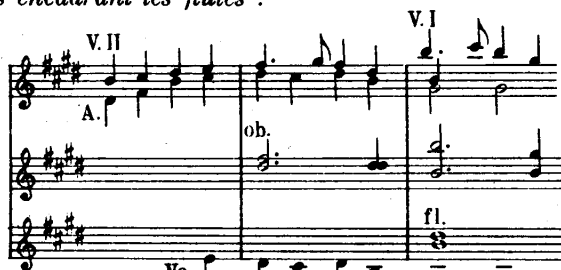
*Flûte faisant une partie de 2<sup>d</sup> plan, dans le médium, avec Hautbois pour la partie mélodique, au-dessous et non loin de la Flûte :*



A. Bruneau. *Messidor* (2<sup>d</sup> acte).

(On donnera plus loin la réalisation complète de ce passage, qui est d'une belle et émouvante sonorité)

*Hautbois encadrant les flûtes :*



Mendelssohn. *Le Songe d'une nuit d'été* (Ouverture).

(Le 1<sup>er</sup> hautbois joue ici un rôle mélodique, important; les tierces des flûtes n'ont qu'une importance beaucoup moindre.)

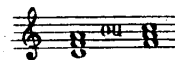
*Une flûte au-dessous de deux hautbois :*



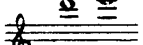
A. Bruneau. *Messidor* (p. 177).

(Sonorité *agreste* de ces deux hautbois en quintes; des flûtes auraient été trop douces pour ce passage. La flûte joue ici un rôle mélodique; étant à la basse, en *dessin*, elle se perçoit très bien.)

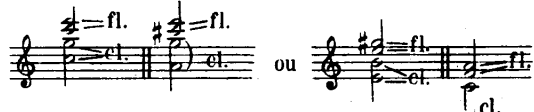
② FLÛTE ET CLARINETTE. C'est la *plus facile à écrire* de ces réunions, à cause de l'analogie de timbre entre les deux instruments, et de la souplesse de leurs nuances. Dans le grave, un accord de trois notes tel que :



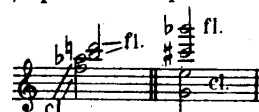
se réalise parfaitement au moyen de *deux flûtes* et d'une *clarinette*; celle-ci est capable d'une sonorité plus forte que le médium de la flûte, mais elle peut aisément se modérer de telle façon que l'accord sonne, à l'oreille, comme s'il était joué par *trois flûtes*. Il suffit donc de régler les nuances conformément à l'équilibre que l'on veut obtenir; cela n'est pas difficile. Vous noterez seulement que la clarinette n'a pas seulement davantage de *force* que la flûte — au moins

jusqu'à :  mais aussi davantage de *volume* (1).

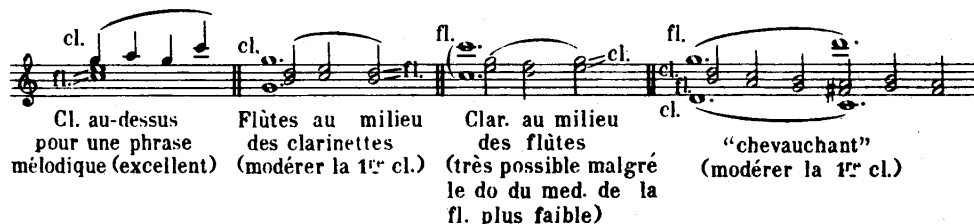
La tessiture « naturelle » nous conseille d'écrire les flûtes au-dessus des clarinettes, par exemple :



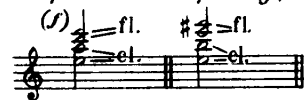
On peut utiliser à volonté l'écriture espacée ou l'écriture serrée :



Mais, en raison de l'analogie des timbres, il est permis d'adopter aussi toutes sortes d'autres dispositions, — comme nous l'avons déjà vu pour l'écriture des Cors mélangés aux Trompettes, — c'est-à-dire :



Quand les instruments jouent bien, ces diverses dispositions restent équilibrées, de *pp* à *mf*. Pour des *f* ou *ff*, il sera bon d'écrire les flûtes *plus haut* afin qu'elles puissent contrebalancer les clarinettes .



Tout cela est évident, il n'y a pas lieu d'insister.

Enfin, si l'on a entre les flûtes et les clarinettes un grand espace vide, celles-ci dans le registre dit *chaluzeau*, et celles-là à l'aigu, les sons ne se fondent guère (2) :



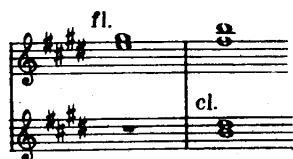
Et il n'y a pas équilibre des tessitures. L'effet peut résulter de mouvements mélodiques aboutissant à ce point extrême; il peut aussi être « voulu », comme celui du *Requiem* de Berlioz (*notes pédales* du trombone, avec 3 flûtes à l'aigu). De toute façon, il reste exceptionnel.

Exemples d'accords formés par Flûtes et Clarinettes. Dans le médium :



H. Berlioz. *L'Enfance du Christ* (2<sup>de</sup> partie. *Le Repos de la Sainte-Famille*, p. 132).

Plus à l'aigu :



Mendelssohn. *Le Songe d'une nuit d'été* (ouverture).

S'écartant :



G. Bizet. *L'Arlésienne* (Minuetto).

(1) Excepté pour les sons graves de la flûte, volume considérable.

(2) Si l'on veut que cela soit plein, il faudra combler le vide entre fl. et cl.; cela se fera généralement par le moyen des instruments à cordes; un ou deux cors (ou bassons dans le haut du médium) peuvent également y servir.

Dans le grave de la flûte et de la clarinette :

fl. à 2  
cl.  
Vc. pizz. (+ C. B. 82 bassa)

G. Fauré. *Suite Symphonique pour Pelléas et Mélisande* (orch. par Ch. Kœchlin).

Flûte plus à l'aigu, réalisation à 3 parties :

fl.  
cl.

(Une seule flûte suffit grandement, ici, contre les tierces des clarinettes. Ensemble homogène et très bien équilibré)

Beethoven. *Symphonie en La (Scherzo)*.

Flûtes dans le grave

Mélisande

Je n'étais pas malheureuse

fl. à 2  
cl.

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (Scène entre Arkel et Mélisande).

(Flûtes à 2, ayant une partie assez importante, et pour équilibrer les clarinettes)

En accords dans le medium; sonorité douce et pleine :

fl.  
cl.

*pp*

Ch. Kœchlin. *La Forêt païenne, ballet*. (n° 1).

De même

fl.  
cl.

*p*

H. Berlioz. *l'Enfance du Christ* (2<sup>de</sup> partie. Pastorale).

Dans le grave (et même plus haut) 2 flûtes et une clarinette sonnent comme 3 flûtes :

fl.  
cl.

Alto. doleiss.  
Vc. pizz.  
arco

*pp*

Ch. Kœchlin. *Les Heures Persanes* (A l'ombre, près de la fontaine de marbre).

A l'aigu, on trouve dans Parsifal :

3 fl.  
cl.

évidemment plus doux que

3 fl.  
2 cl.

R. Wagner. *Parsifal* (Prélude).

De toute façon, ce ne sera jamais un vrai *pp*, mais la cohésion et l'équilibre sont très suffisants avec, par exemple:

R. Wagner. *Parsifal* (Prélude).

Dans le *medium* au contraire, on obtient de réels *pp* :

Ch. Kœchlin. *A l'ombre, près de la fontaine de marbre* (Les Heures Persanes).

A l'aigu, et surtout en doublant, on arrive à des *ff* bien soutenus :

Ch. Kœchlin. *La Course de Printemps*.

Je n'insiste pas sur le *croisement* de la *clarinette* se plaçant *au-dessus* de la *flûte*; il est courant, chaque fois qu'on veut mettre en dehors un chant qui se trouve à peu de distance de la partie inférieure :

C. Saint-Saëns. *Ascanio* (1<sup>er</sup> acte, p. 16).

### ③ HAUTBOIS ET CLARINETTE. Il faut prendre garde à certaines dispositions par suite desquelles les Hautbois

pourraient sonner un peu creux, parce qu'ils ne se fondraient pas à la Clarinette; ainsi, avec (1)

le *fa* de la clarinette (*sol*, note écrite, pour la *cl. en si bémol*) est un peu faible et mat, sans timbre; les hautbois au contraire sont beaucoup plus timbrés, — il en résulte une sonorité hétérogène, pas bien équilibrée (surtout avec le

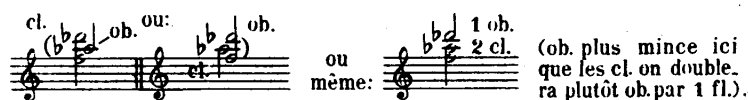
triton la *bémol ré bécarré*). Il n'en va point de même dans une autre tessiture, et ceci :

nous semble

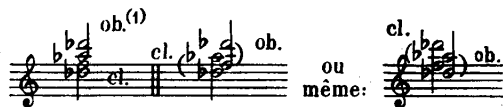
au contraire acceptable, parce qu'alors les timbres sont moins différents.

(1) Pour ces accords, il est infiniment préférable d'écrire la *tierce* à 2 clarinettes.

Néanmoins on sera plus sûr d'un ensemble bien fondu si l'on adopte une des dispositions suivantes :



On écrit d'ailleurs, à volonté :



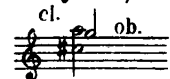
l'aigu, les hautbois étant d'un

moindre volume que les clarinettes, on aura très bien, surtout pour une nuance soutenue :

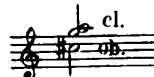


L'écriture « chevauchante » est, de nos jours, fort usitée. Si par exemple on veut écrire 6 sur *do dièze*, avec 2 cl.

et 1 ob., on disposera comme suit :



plutôt que :



moins fondu, très possible

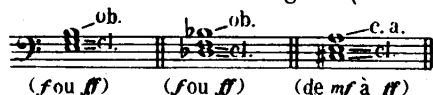
cependant (surtout si l'on modère les clarinettes) et que je préfère à bien que la *seconde* de l'exemple précédent.



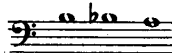
dont le *triton* sonne moins

Berlioz tire, des timbres combinés de 2 cl. + 2 ob., un effet *pastoral* des mieux réussis, dans le *Chœur des Bergers* de la 2<sup>de</sup> partie de *l'Enfance du Christ* (voir plus loin) par Hautbois dans le *medium* (2) et Clarinettes dans le *chalu-meau*.

Pour le grave de la clarinette, les effets sombres, de « rage froide », s'allient très bien aux notes les plus basses du hautbois ou du cor anglais (beaucoup plus incisives que celles du basson à la même hauteur) :



Au Basson :



sont plus pâles, moins pénétrants que ces

mêmes notes du Hautbois ou du Cor anglais).

CLARINETTES ET COR ANGLAIS. Rien de particulier que l'on n'ait dit au sujet du Hautbois; fusion peut être meilleure encore. Utilisation du grave de la clarinette excellente avec C. A. au-dessus.

Accords de Hautbois et Clarinettes :

2<sup>d</sup> registre des Clarinettes :



Beethoven. *Symphonie en la (Allegretto)*.

et de même :



Beethoven. *Symphonie en la (Allegretto)*.

Dans un registre plus grave :



(Très joli effet, sans dureté. Les clarinettes, assez mordantes à cette tessiture, s'harmonisent fort bien aux hautbois, et les adoucissent)

L. Delibes. *Lakmé* (1<sup>er</sup> acte, duo de Lakmé et de Mallika).

Hautbois dans le 2<sup>d</sup> registre



(Disposition donnant un accord très doux, mais qui néanmoins s'entend sur le chœur que doublent les cordes *ppp*)

H. Berlioz. *l'Enfance du Christ* (2<sup>e</sup> partie, *Chœur des bergers*).

Plus bas :



(\*) Cet accord sonne réellement *pp*, joué par de bons instrumentistes. (Au début du morceau, avec une nuance moins atténuée, la sonorité est également excellente, et très fondue.)

H. Berlioz. *l'Enfance du Christ* (2<sup>de</sup> partie, *Chœur des bergers*).

(1) Avec cette disposition il y a deux notes de clarinettes sous la quarte des hautbois, ce qui le rend probablement plus fondue dans l'ensemble.  
(2) Presque le grave.

L'exemple suivant montre les Hautbois (dans le *médium*) encadrés par une clarinette en *ut* et une petite clarinette en *mi bémol*; sonorité *intentionnellement* un peu dure (1) :

petite cl.  
Ob.  
Cl. (en ut)

Ecriture à noter, de Ob. et Cl. :

ob. à 2  
2 cl.  
V.I.  
A.  
Vc.  
C.B. pizz.

Rossini. *Guillaume Tell*.

et plus loin :

2 ob.  
2 cl.

Rossini. *Guillaume Tell*.

Ecriture très intense des Hautbois et Clarinettes à l'aigu, et en utilisant les unissons ob.-cl.

2 fl.  
+ V.I et II  
8  
ob. à 2 + 1 cl.  
et A. div.  
3<sup>e</sup> ob. + 1 cl.

M. Ravel. *La Valse* (p. 62).

Accords Clarinette et Cor anglais.

Excellente sonorité avec le Cor anglais *au-dessus* et à peu de distance des Clarinettes, celles-ci se trouvant dans le chalumeau (mais on pourrait aussi bien avoir les clarinettes dans le médium :

c.a.  
cl.

Si l'on place le cor anglais *au-dessous* des clarinettes, cela risque d'être moins fondu et lourd par surplus :

cl.  
c.a.  
(possible cependant mais pas très p.)

Toutefois, au grave (*f*) des clarinettes, on n'aurait pas un mauvais résultat avec :

2 cl.  
c.a.

Borodine écrit, très harmonieusement :

4 V. soli (harm.)  
4 V. soli (harm.)  
C.A. (solo)  
clar.  
altos pizz.  
Vc.  
pizz. pp  
cor pp

Borodine. *Esquisse sur les Steppes de l'Asie Centrale*.

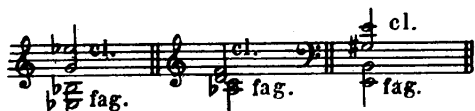
(1) Celle de l'*Enfance du Christ* est beaucoup plus douce : 1<sup>o</sup> à cause du caractère même de la musique, et des nuances; 2<sup>o</sup> à cause de la quinte des cl. dans le grave, atténuant beaucoup les hautbois.

④ CLARINETTE ET BASSON. C'est un des meilleurs mélanges de timbres. Extrêmement usité, possible à toutes les tessitures, plein et rond; dans le grave (surtout avec l'adjonction d'un cor) cela sonne un peu comme de l'orgue. Il faut compter d'ailleurs que jamais l'on obtient, avec 2 cl. et 2 fag. en accords, des *pp* aussi doux que par 2 cl. et

2 fl. Cependant cela peut être *réellement p* si l'on emploie les Bassons dans le haut du *medium* (1):

Il y a toutes sortes de dispositions possibles.

D'abord, on peut écrire à volonté espacé ou serré, et de *p* à *f*:

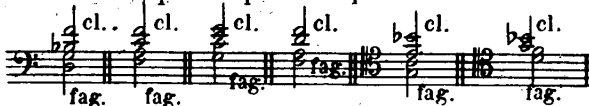


Au grave, c'est une belle sonorité, majestueuse:




L'ensemble étant naturellement fondu, peu importera que les clarinettes soient en quarts, ou les bassons; on écrira

donc, tout aussi bien:

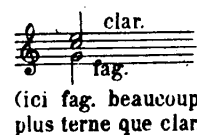


Avec l'aigu du basson il y a davantage

de douceur, mais moins de force.

Ceci:  peut être très doux, mais ne sera jamais *réellement ff*.

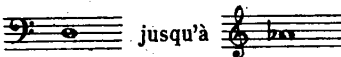
Il faut prendre garde qu'en faisant monter les clarinettes assez haut dans leur *second registre*, leur timbre clair ne se fonde plus aussi bien à celui du basson, pâle et effacé pour les notes douces du *medium*



Tandis que ces notes hautes du basson se mélangent plus intimement à celles du *medium* de la clarinette (dernières note du 1<sup>er</sup> registre):



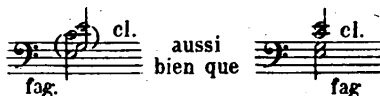
L'analogie des timbres fag. et cl., depuis:



jusqu'à

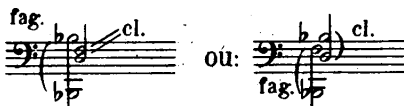
permet d'adopter les dispositions

« chevauchantes », et d'écrire sans crainte:



aussi bien que

On peut même avoir indifféremment



ou:

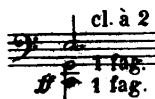
Et il n'est pas impossible de

*croiser* tout à fait, c'est-à-dire de placer un basson au-dessus des clarinettes amené par la réalisation harmonique, ou parfois aussi pour faire chanter le basson.

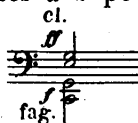


on y peut être

Quant à l'intensité sonore, comptez que clarinette et basson s'équilibrent à peu près; d'ailleurs, dans les orchestres, ces instrumentistes ont si bien l'habitude de réaliser ensemble des accords à 3 ou à 4 parties, que d'instinct ils prennent la nuance nécessaire, les uns par rapport aux autres. On notera toutefois que le grave du basson étant extrêmement solide, il ne sera pas mauvais (au moins pour un *f*) de mettre les Clarinettes à 2 pour un accord tel que:



Mais on peut écrire également, avec des nuances différentes:

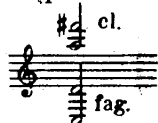


Enfin, quoiqu'en général la clarinette se fonde très bien au basson, il est clair que l'on évitera des écarts trop considérables d'où résulterait une impression de *disparate*, à moins que cela ne soit *exprès*, pour des effets de surprise

ou d'humour. Si l'on adopte parfois une disposition espacée, et que l'on puisse tenir pour très possible



une distance plus grande, telle que:



sonnerait creux et dur.

Cela, d'ailleurs, dépendrait de l'accord et du rôle des instruments; car le basson formant *pédale grave* peut servir

de basse à deux clarinettes dans le *second registre*:



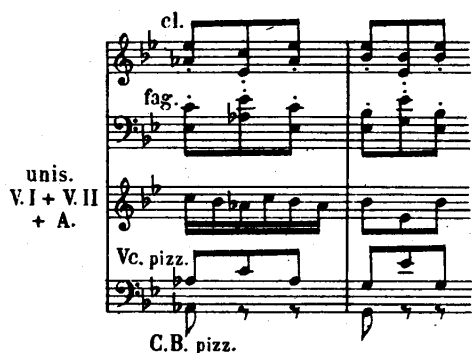
(1) Et surtout si l'on n'a que 3 instruments pour l'accord: 2 cl. et 1 fag.

Quelques exemples compléteront utilement ce paragraphe :

*Clarinettes et Bassons, en disposition espacée :*



Mendelssohn. *Le Songe d'une nuit d'été* (Overture).



(Excellente sonorité. Remarquer l'écriture sans tierce de la 1<sup>re</sup> croche, à la 2<sup>de</sup> mesure; c'est pour ne pas doubler le sol basse de l'accord  $\frac{6}{3}$ , faite par Vc. et C.B.)

Mendelssohn. *Le Songe d'une nuit d'été* (Scherzo).



H. Berlioz. *Roméo et Juliette*.

*Plus espacé encore :*



Weber. *Le Freyschütz*.

*Passage de la disposition serrée à la disposition espacée :*



Rossini. *Guillaume Tell*.

(Accompagnant un chœur avec des dessins seconds et quelques pizzicati aux Cordes)

*Disposition serrée :*



M. Ravel. *l'Enfant et les Sortilèges*, p. 99.

*Disposition serrée entre Cl. et 1<sup>er</sup> Basson, le 2<sup>d</sup> Basson se trouvant plus loin, puis se rapprochant :*



E. Chabrier. *Le Roi malgré lui* (Overture, p. 4).

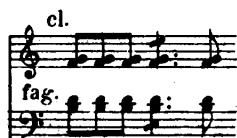
*Autres exemples de disposition serrée :*





Mendelssohn. *Le Songe d'une nuit d'été* (Scherzo).

(Disposition très normale ainsi, dans le médium, et très fondue)

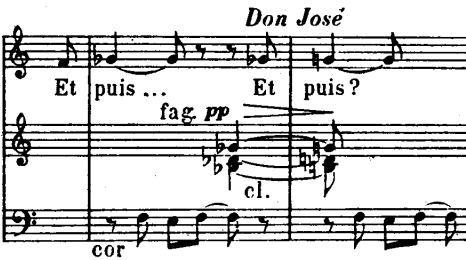
*de même:*



Beethoven. *Symphonie Pastorale* (1<sup>er</sup> temps).

et aussi :  (plus loin, c'est une écriture analogue avec fl. et cl.)  Rimsky-Korsakoff. *Shehérazade*.

*Croisement Cl. Basson :*

*Don José*  
Micaëla   
Et puis... Et puis?  
fag. *pp*  
cor

G. Bizet. *Carmen* (1<sup>er</sup> acte, duo de Micaëla et de Don José).

(On pouvait écrire les Clar. en sixtes, avec le basson au milieu, mais le passage a bien plus de caractère dans la réalisation de Bizet: basson très expressif à la partie supérieure)

*Citons encore (disposition serrée) :*

  
cl. *(mf)*  
fag.  
pizz. *b*  
C.B.  
(avec accord de harpe)  
et 

L. Delibes. *Lakmé* (1<sup>er</sup> acte).

*Ecriture normale, serrée, des Cl. et Fag. :*

  
2 cl.  
1 fag.  
*pp legg.*  
(2 cl. et 1 fag.)  
(disposition serrée, excellente)

G. Bizet. *Carmen* (3<sup>e</sup> acte).

*serré, puis plus espacé :*

  
1 cl.  
2 fag.  
(1 cl. et 2 fag.)  
Cl. dans le 2<sup>d</sup> registre, fag. dans le haut puis dans le médium)

G. Bizet. *Carmen* (1<sup>er</sup> acte).

*Ecriture espacée :*

On trouve aussi chez Bizet (où il y a toujours de l'imprévu) la curieuse disposition que voici, avec 2 octaves d'intervalle entre les deux bassons :

  
cl. à 2  
fag. 1<sup>re</sup>  
fag. 2<sup>de</sup>  
*pp*  
(Avec contrepoint des Violons)

G. Bizet. *Carmen* (Quintette),.

Rimsky-Korsakoff, dont nous avons vu des « dispositions serrées » de Cl., Fag. dans *Shéhérazade*, écrit également très espacé :



Rimsky-Korsakoff. *Sniégourotschka*.

Ravel pratique le mélange Cl.-Fag. en position serrée, à toutes les tessitures, dans le passage que voici :

  
cl. I.  
cl. II.  
fag.

M. Ravel. *l'Enfant et les Sortilèges* (p. 31).

Autre disposition serrée :



C. Saint-Saëns. *Samson et Dalila* (1<sup>er</sup> acte, Chœur des vieillards hébreux, p. 117).

Bassons encadrant une clarinette



Rimsky-Korsakoff. *Capriccio Español* (p. 70).

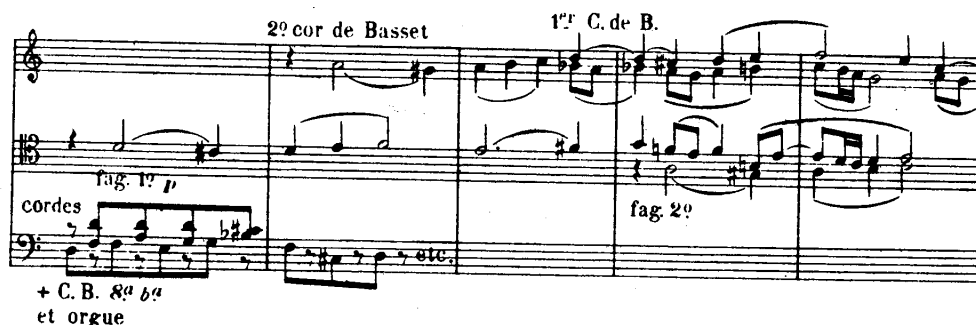
Citons enfin :

Bassons avec Clarinette basse (notes différentes aux 2 instruments)

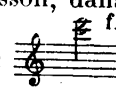


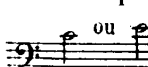


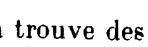
I. Strawinsky. *Petrouchka* (p. 154).

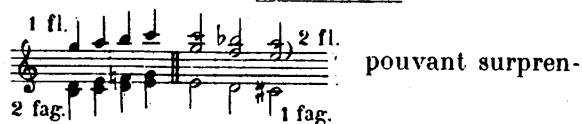
Cor de Basset (= Cl. Alto) et Bassons :

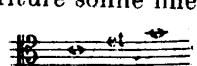
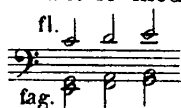



Mozart. *Requiem* (n° 1. *Requiem*).


⑤ FLUTE ET BASSON. Cette combinaison est beaucoup moins fréquente; elle n'a cependant rien d'impossible, il faut seulement *savoir s'y prendre* pour en obtenir de bons résultats. Il est certain que le timbre du basson, dans le grave, diffère du tout au tout de celui de la flûte à l'aigu, et l'on n'aura point l'idée d'écrire, à vide (1) :  au-dessus de :  Mais si l'on adopte le parti d'écrire flûte et basson de manière que les tessitures correspondent, il est naturel qu'à :  de la flûte, se joigne normalement :  du basson.

Voilà pourquoi l'on trouve des dispositions d'accords telles que :  dre au premier abord, et qui néanmoins sont *absolument logiques*.



Il faut noter que cette écriture sonne mieux lorsque la flûte joue assez haut : alors elle a davantage de force et le basson, plus doux entre :  s'allie mieux avec elle. Si la flûte est dans le medium ou dans le grave, et le basson lui-même dans le grave, cela s'arrange beaucoup moins bien :  (La flûte est faible, et les bassons sonnent bien lourds).

Une autre façon de réunir ces deux instruments consiste à utiliser certaine *analogie de timbre* que l'on remarque entre les *notes hautes du basson* et les *notes graves de la flûte*. Alliance paradoxale, si l'on veut, puisqu'il s'agit de deux tessitures très différentes; mais « *bon résultat* », c'est l'essentiel. Le fait n'avait pas échappé à Haydn, chez qui l'on trouve, par exemple, un unisson sur  D'ailleurs le medium de la flûte se fond parfaitement au basson lorsque celui-ci est écrit suffisamment haut; rappelez vous l'accord, déjà cité, du *Menuet* de la *Symphonie en sol*

de Mozart (2) : 

Si les bassons étaient à l'octave grave, cela serait fâcheusement lourd et sans équilibre avec la flûte, dont le *si* est léger, et sonne comme un souffle timide; mais à cette tessiture haute les bassons peuvent jouer très doux.

(1) Sauf pour un contraste voulu, avec l'intention d'un effet disparate et cru.

(2) Il y a un Cor, en outre, jouant *sol do* (comme basse), mais sans le Cor la sonorité serait déjà très admissible.

Accords de Flûte et Basson .

En disposition espacée :

fl. 1º  
fl. 2º  
fag.  
avec pizz. des cordes  
Vc.  
A.

E. Chabrier. *Idylle*.

Plus espacé encore (mais avec violoncelles comblant le vide) :

fl.  
Vc.  
fag.  
avec pizz. des cordes

Mendelssohn. *Le Songe d'une nuit d'été (Ouverture)*.

Autre disposition espacée, et très normale :

fl.  
fag.

Beethoven. *Symphonie Héroïque (Scherzo)*

Disposition plus rapprochée, avec Basson à l'aigu :

fl.  
fag. 1º  
fag. 2º  
(basses pizz.; fond par V.II et A.)

Beethoven. *Symphonie Pastorale (Andante)*.

Flûtes dans le grave avec Basson au milieu :

fl.  
fag.  
Vc.  
A.

A. Schœnberg. *Erwartung (p. 3)*.

Autre disposition assez, puis très rapprochée :

fl.  
fag.  
Vc.  
A.

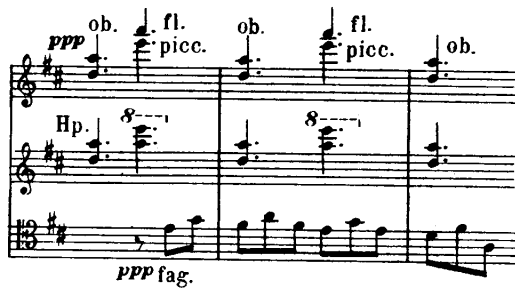
G. Mahler. *Kinder-todtenlieder, p. 50 (no IV)*.

Citons également ce passage de *Carmen*, si plein de menaces avec les Bassons dans le grave :

fl.  
fag.  
Vc.  
A.  
C.B.  
2 fag. pp possible

G. Bizet. *Carmen (4<sup>e</sup> acte)*.

Avec Basson à l'aigu :



E. Lalo. *Symphonie Espagnole (Final)*.

(fl. au-dessus de picc.; si le *la* était joué par la petite fl. il serait faible par rapport au *mi* de la flûte; il y a davantage d'éclat avec le crois!)

Fl. et Fag. plus rapprochés (excellente sonorité) :



E. Chabrier. *Le Roi malgré lui* (1<sup>er</sup> acte, p. 115).

Plus espacés :

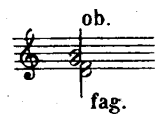


Mendelssohn. *Symphonie Réformation* (Andante, page 57).

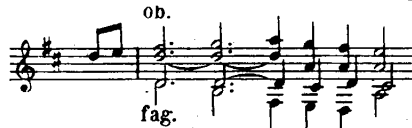
⑥ HAUTBOIS ET BASSON. Très classique; du temps où les clarinettes ne figuraient que rarement dans les Symphonies (Haydn, Mozart) les compositeurs se voyaient incités à la réalisation d'accords par *hautbois + bassons*. Mais la fusion en reste malaisée, parce que les hautbois sont plus aigus, plus perçants, et beaucoup plus minces que les bassons. Ah, si l'on avait la « famille » complète : Ob., Ob. d'amour, C. A., Ob. baryton, Basson quinte, Basson et Contre-basson, vous réaliseriez des merveilles... Mais il n'y faut pas compter.

Les anciens utilisaient parfois des *Cors* pour venir fonder la sonorité un peu crue. *ob. + fag.* Lorsqu'ils se bornaient à l'emploi des « anches » seules, le plus souvent ils avaient soin de réserver un certain espace entre hautbois et

bassons, pour ne pas avoir de tessitures trop différentes. On évitait plutôt, comme disparate :



Et l'on écrivait, par exemple :



Beethoven. *Symphonie en Ré*.

Dans le *Songe d'une nuit d'été* Mendelssohn adopte une disposition tout autre; il est vrai que le passage est humoristique et que le musicien s'y est plu à réaliser une sonorité peu traditionnelle, sonnante un peu bizarre; hautbois et bassons se trouvant entremêlés :



(effet humoristique ayant trait à Bottom et à ses compagnons.)

Mendelssohn. *Le Songe d'une nuit d'été* (Intermezzo).

Mais on adopte souvent une disposition plus espacée :



Beethoven. *Symphonie en la* (Scherzo).

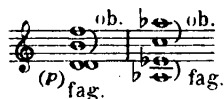
(hautbois et bassons dans leur 2<sup>d</sup> registre)

et plus écartée encore, avec harmonisation fruste, à dessein humoristique :



Beethoven. *Symphonie Pastorale (Ronde des paysans)*.

On trouve une disposition un peu plus rapprochée dans cet enchaînement :



L. Delibes. *Lakmé (1<sup>er</sup> acte)*.

et dans :



Mozart, *La Flûte enchantée*.

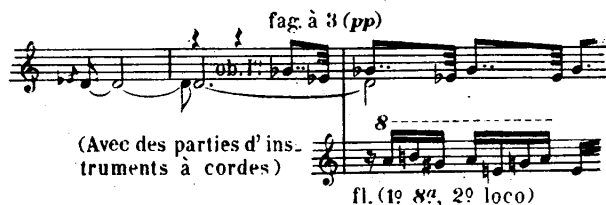
Autre disposition (à 2 8<sup>ves</sup> de distance) avec cordes au milieu



Mozart. *Symphonie en sol mineur (1<sup>er</sup> temps)*.

(Bien plus normal et mieux équilibré, que ob. à l'8<sup>ve</sup> simple des bassons)

Dans la musique moderne, outre des exemples d'unissons entre ob. et fag., on trouve même le croisement de ces deux instruments :



A. Schoenberg. *Erwartung (p. 11)*.

(Avec des parties d'instruments à cordes)

On y voit aussi l'écriture des hautbois et bassons en accord assez serrés contre un dessin des cordes :



Rimsky-Korsakoff. *Shéhérazade (p. 155)*.

Il faut d'ailleurs toujours se reporter à ce que signifie un passage donné. Ainsi dans le suivant, le ton plaintif des bassons est excellent, quoique ne se fondant pas tout à fait au timbre, plus mordant et plus mince, du hautbois. Cela convient à la plainte du mendiant, comme aussi convient parfaitement la flûte; en principe trop pâle, qui succède au hautbois, mais dont la pâleur ici est en situation. Soyez certains que tout cela fut décidé par Saint-Saëns avec une intuition parfaitement lucide. :



C. Saint-Saëns. *Ascanio (p. 82, Trio avec le mendiant)*.

Quant aux accords de *C. A. et Basson*, l'écriture en est assez facile; on se contentera de la citation suivante :

*Cor anglais et Basson* (sur ped. Vc. et Cor) :

(Il convient seulement que les bassons aient soin de jouer très doux, de manière à laisser bien en dehors le cor anglais).

Ch. Kœchlin. *La Caravane* (Extr. des *Heures Persanes*):

⑦ CLARINETTE ET COR. Il est très usuel d'y ajouter la sonorité du Basson; néanmoins, l'on trouve plus d'un exemple de la réunion Clar. et cor. Elle comporte des sonorités fort diverses, selon que les instruments sont au grave ou à l'aigu : il me semble qu'on ne pense pas souvent au bel ensemble que donnent les *notes basses*:

(nuances, de *p* à *f*)  
(*pp* avec les cors en sons bouchés)

Le *medium* aussi est bien *fondue*, et donne un timbre neutre qui convient parfaitement aux *dessous* d'accompagnements :

(nuances, de *pp* à *f*)  
(*pp*, si le cor voile suffisamment le son)

Plus haut, la sonorité devient claire, ouverte, assez puissante, et d'un volume

respectable

A cette tessiture on conseillera d'éviter le chevauchement

parce que le *do* aigu du cor prendrait trop d'importance, surtout contre le *sol* de la clarinette; mais dans le *medium*

ce *chevauchement* s'emploie très bien :

On avait vu, dans *Werther*, un exemple du croisement (en octa-

ves) de la clarinette et du cor; ce *croisement* peut s'effectuer aussi à plusieurs parties, on en trouve des exemples chez Bizet :

*Micaëla*  
Et qui pour un bon fils  
Vc. pizz. *pp*  
(Passage assez vocal avec les cors en sonorité soutenue)

G. Bizet. *Carmen* (1<sup>er</sup> acte, duo de *Micaëla* et de *Don José*).

*Carmen*  
Si tu m'ai - mais  
(*ppp*)  
2 cl.

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

(Les Cors pour la basse de l'accord eussent été plus lourds que les Clarinettes. Les cordes fondent la sonorité. Remarquez l'emploi du Basson pour compléter leur harmonie).

G. Bizet. *Carmen* (Duo du 2<sup>d</sup> acte).

Citons encore :

(Dans une tessiture assez élevée: sonorité claire et fluide, bien fondue)

Mozart. *La Flûte enchantée* (Duo « Heureux amants... »).

Avec une disposition plus serrée, et les Clarinettes *pp* :

E. Chabrier. *España* (p. 6).

Disposition en octaves :

Beethoven. *Symphonie Pastorale* (Andante).

Avec les Cors encadrant les Clarinettes :

Gounod. *Philémon et Baucis* (1<sup>er</sup> acte, Sc. I).

Les Clarinettes continuent assez normalement les Cors à l'aigu, lorsqu'on ne dispose pas de Saxophones pour ce rôle :

Cl. Debussy. *Le Martyre de Saint-Sébastien* (p. 6).

**7bis** CLARINETTE ET TROMPETTE. D'un usage assez rare (1); il n'y a pas équilibre entre les deux instruments car la trompette est bien plus sonore, et de toute façon il faudra des nuances différentes (par exemple *mf* à la clarinette, *p* ou *pp* à la trompette). Cependant le *second registre de la clarinette*, par la nature de son timbre, permet que

l'on y joigne les sons de la trompette. On pourra donc écrire des accords tels que :

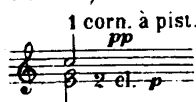
à condition de ne pas trop faire monter les trompettes (pour qu'elles puissent jouer *p*) et de laisser les clarinettes au-dessus, à l'aigu. Le grave de la trompette ne s'alliera guère avec le medium de la clarinette, qui est terne; ainsi :

n'est pas bien équilibré, surtout comme timbres. Mais on pourrait utiliser le chalumeau, au-dessous de la trompette; c'est un croisement auquel je ne crois pas qu'on ait pensé, et qui semble avoir du caractère, tout en ne sonnant pas trop disparate :

On peut aussi écrire :

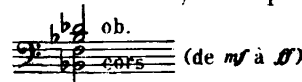
(1) On en a des exemples dans le *Socrate* d'Erik Satie; la partition est écrite pour petit orchestre et la trompette y remplace, en somme, une 2<sup>de</sup> (ou 1<sup>re</sup>) clarinette. Elle se trouve parfois à l'unisson, parfois à l'octave de la clarinette. Vu le style contrapunctique et dépouillé de cette œuvre elle n'offre pas d'exemples d'accords Cl.-Trp. du genre de ceux que nous envisageons ici; on en donnera des citations dans le 4<sup>e</sup> volume de ce *Traité* au sujet des *Orchestres restreints*.

⑦<sup>ter</sup> CLARINETTES ET CORNETS A PISTONS. La fusion est beaucoup plus complète que dans le mélange Clar.-Trp; on en donnera des exemples au 4<sup>e</sup> volume de cet ouvrage, lorsque seront étudiées des réalisations pour orchestres restreints : voir, à ce sujet, les citations extraites de l'*Etoile*, de Chabrier. Dans le médium, les cornets peuvent jouer *pp*; et même avec la nuance *mp*, ils se marient fort bien aux clarinettes. On les traitera comme des Cors; plus souples d'ailleurs, et (s'ils se modèrent) moins en dehors. Ils sont donc d'une écriture plus facile, et notamment, si l'on distribue

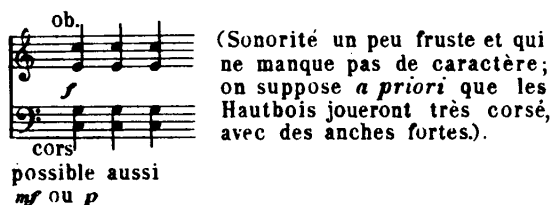
ainsi les parties :  l'*ut* sera bien plus doux qu'au cor. Même remarque, et même facilité d'écriture avec le *Bugle*.

⑧ HAUTBOIS ET COR. Ce mélange n'est pas très employé; pourtant, malgré la différence des timbres, il n'a point une mauvaise sonorité. On peut le réaliser de bien des façons différentes :

1<sup>o</sup> Soit, *au grave*, en utilisant les notes basses du hautbois sur celles du cor (1):



2<sup>o</sup> Soit avec une *disposition espacée*, telle qu'on la trouve dans le *Freyschütz* :



3<sup>o</sup> Soit en écrivant *à l'aigu*, en contrepoint, *chacun des instruments*; ils se font valoir l'un l'autre :



Ch. Kœchlin. *Aux temps des fées* (poème de E. Haraucourt).

Mais des tenues, dans un style purement harmonique, et à l'aigu, seront peu homogènes



On aurait, dans ce cas, grand avantage à remplacer le second hautbois par un *cor anglais*. Tout ce que nous venons de dire précédemment, au sujet du mélange ob. + cors, s'applique à : C.A. + cors, ou encore à ob. + C.A. + cors.

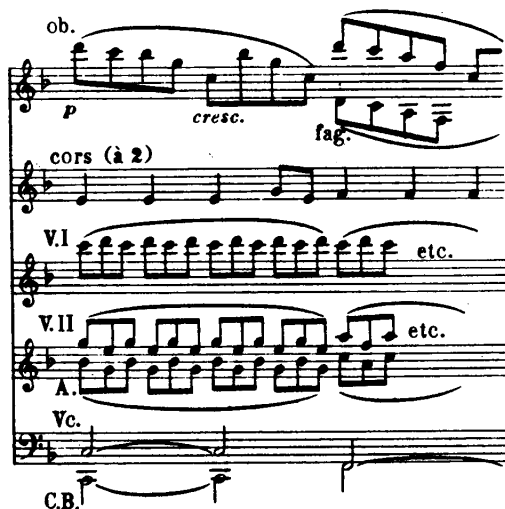
On écrira donc :



et l'on peut faire chevaucher les parties dans le médium :



On citerait en exemple :

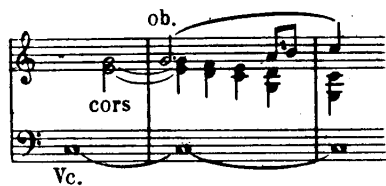


Beethoven. *Symphonie Pastorale* (1<sup>er</sup> temps).

(1) Mais il serait illogique de croiser, pour mettre les Cors *au-dessus* des Hautbois; la sonorité serait incohérente et cela ne s'expliquerait que dans un *style contrapunctique*, un cor allant gambader sur des tenues, plus graves, de deux hautbois.



Les *accords* réalisés par *ob.* + *cor* ne sont pas très fréquents. On en trouve peut-être davantage chez les anciens compositeurs. Citons notamment :

Méhul. *Joseph*.

et chez Gluck :

Gluck. *Alceste*.

(La version originale de Gluck est pour *deux hautbois*. L'exemple que nous citons ici est la variante proposée par Gevaert, et il est certain que le cor anglais donne une sonorité plus fondue qu'avec un second hautbois).

**(8<sup>bis</sup>) HAUTOIS (ou COR ANGLAIS) avec TROMPETTE.** Comme bien l'on pense, les réalisations *harmoniques* formées de trompettes et hautbois sont assez rares. Nous avons vu des exemples d'*unissons* ou d'*octaves* entre trp. et ob., qui s'équilibrent assez bien si les hautbois jouent à 2 ou à 3, et d'une sonorité vigoureuse. Mais il n'est pas fréquent de trouver des *accords* composés de ce mélange. Néanmoins, rien ne dit qu'on ne puisse l'utiliser, surtout au moyen des notes graves du hautbois, plus volumineuses et plus puissantes, qui sont de force à lutter avec celles de la trompette.

Je ne vois pas très bien



(Sauf pour laisser la partie de trompette très en dehors; et cela serait mieux équilibré en ajoutant des Clarinettes aux Hautbois).

Mais

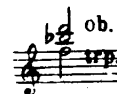


et surtout



ne me semblent nullement impossibles (*mf* aux

trompettes, *f* aux hautbois). A l'aigu, les hautbois *au-dessus* de la trompette seront toujours minces et grêles, vraiment *peu à leur avantage* (sauf avec un *pp* de la trompette, et encore !)

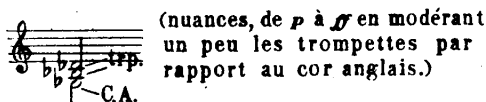


Mais la vraie écriture de cet

accord (1) avec Trp. et Hautbois, sera de *doubler ces hautbois par des flûtes* (nuance *p*), ou mieux encore par des *flûtes* et des *clarinettes* (nuance, de *mf* à *ff*).

Le *Cor anglais*, un peu voilé dès la seconde octave, s'allie assez mal à la trompette. Il n'aurait sa raison d'être, en pareil cas, que pour un *contraste voulu*. Au grave il y a davantage de parenté entre les deux timbres, et l'on

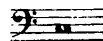
conçoit comme très possible :



(nuances, de *p* à *f* en modérant un peu les trompettes par rapport au cor anglais.)

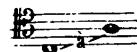
Nous n'avons pas considéré le cas des cors ou des trompettes avec sourdines. On peut dire, en deux mots :

Le cor avec la sourdine ne s'écrit guère au-dessous du *Do*, note réelle (2) :

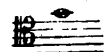


Dans la force, en cuivrant, son timbre très spécial le met un peu à part des autres instruments; toutefois il ne serait pas impossible de réunir ces *ff* bouchés (soit à la main, soit par la sourdine) à des clarinettes *ff* dans le registre chalumeau, comme à des hautbois ou à des cors anglais dans le grave. Cela vaudrait peut-être mieux que de les mélanger à des trombones en sourdine, à des trompettes en sourdine, dont le timbre est plus dur et d'une qualité *désagréable* dans le *ff*.

Employé de *mp* à *pp*, le cor en sourdine (ou bouché à la main) s'apparente assez bien, de :



aux clarinettes dans le chalumeau, jouant *avec douceur*; puis au basson jusque vers le *sol*



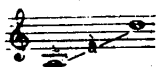
Les sons

plus aigus, assez timbrés mais très doux, sont comme ceux d'un cor anglais pouvant jouer *pp*, ce qui donne l'échelle suivante :

Cor en sourdine jouant *p* ou *pp* :



On en déduira les tessitures qui conviendront le mieux au mélange du *cor en sourdine* avec *clarinette*, *basson*, ou *cor anglais*. Ajoutons que, de

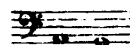


les sons du cor en sourdine se marient *très heureusement* à ceux de la *flûte*.

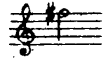
(1) Réalisé par 1 trp. et 2 ob., il exigerait un *ppp* de la trompette, contre *p* ou *mp* des hautbois. Bien joué de la sorte, il reste possible.

(2) Ainsi que je l'ai dit au chapitre I, on peut néanmoins descendre jusqu'à *la* et même *sol*, notes réelles.

Plus bas, il faut employer les *sons bouchés à la main*, au moyen desquels on obtient de réels *pp*, comme de violoncelles très doux ou de clarinette basse.



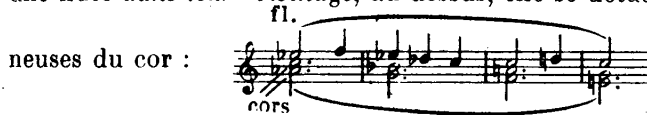
La *Trompette en sourdine* n'est pas sans analogie avec le *hautbois* et le *cor anglais*. Jouant *ff*, elle les écrase évidemment; mais en atténuant les nuances on obtient un ensemble assez fondu en combinant ob. *ff* (C.A. *ff*), et trp. avec sourdine, *mf*. Dans le *pp* au contraire il conviendrait de modérer les hautbois et cor anglais, car la trompette en sourdine peut atteindre un *réel pp* (si l'instrumentiste le veut bien), dont le hautbois ni le cor anglais ne sont capables

(sauf pour certaines notes hautes du cor anglais, et particulièrement le  (note réelle). On en déduit l'utilisation de cet instrument dans le mélange éventuel avec hautbois et cor anglais. Il se prête moins bien à compléter

des accords de clarinette; on l'emploierait plutôt en soliste au-dessus du « chalumeau » :



⑨ FLUTE ET COR. Si 2 cors sont à l'aigu, c'est-à-dire au-dessus de *fa* (note réelle), ne comptez pas qu'en écrivant une flûte dans leur *voisinage*, au-dessus, elle se détache bien. Car elle sera très pâle en comparaison des notes si lumineuses du cor :






(Il faudrait, en ce cas, des cors en sourdine).

Mais à l'octave haute, la flûte sonnera très bien :



C'est donc une question de tessiture convenablement adaptée.

Si les cors se trouvent dans un registre plus grave, le déséquilibre cesse d'exister car ils sont devenus plus neutres

et l'on écrira sans crainte :  ou même  ou encore  à condition que ces

accords soient joués dans une nuance suffisamment atténuée, de *pp* à *mp*.

Enfin, dans le cas où le cor *solo* aurait à chanter un motif (ou, d'une façon générale, si l'on veut que sa partie soit un peu plus en dehors que le reste de l'accord) rien ne s'oppose à ce qu'on l'écrive au-dessus des flûtes, celles-ci

se trouvant alors tout à fait dans le grave et quelque peu au second plan :

Voici quelques exemples de la réunion du cor et de la flûte :



Dispositions très espacées :



Mendelssohn. *Le songe d'une nuit d'été* (ouverture) (pour un effet « fantastique ».)

Disposition serrée, mais le cor étant avec sourdine :



Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (duo de Golaud et de Mélisande).

Si le cor est dans une tessiture plus haute, proportionnellement, que celle de la flûte, il sera toujours bon de le

modérer avec la sourdine :



M. Ravel. *Ma mère l'Oye* (Pavane de la Belle au bois dormant).

Cependant, avec des flûtes dans le medium et le grave, Bizet écrit un cor *en sons ouverts*, mais dans un registre où il lui est facile de jouer *pp* (c'est d'ailleurs un cor *en ut*, dont le timbre est naturellement voilé) :

(nuance marquée: *ppp*)

2 fl.

1 cor (en ut grave)  
(Accords accompagnant le chant et soutenus par des pizzicati.)

G. Bizet. *Carmen* (2<sup>d</sup> acte. *Chanson bohème*).

Dans le même esprit

fl. à 2  
cors

Rimsky-Korsakoff. *Shéhérazade* (ici flûtes à 2, pour équilibrer les cors).

Flûtes à l'octave des cors :

3 fl. (très doux ici)

*pp* V. I unis  
V. II unis  
A. unis  
*pp* Golaud  
Qu'est-ce qui brille ainsi au bord de l'eau

3 cors *pp*

Vc. unis

(Sonorité lumineuse et douce des flûtes, très possible ainsi au-dessus des cors, qui peuvent (dans cette tessiture) ne pas dominer.)

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (Prologue).

On trouve chez Rimsky-Korsakoff une disposition assez rare chez les autres compositeurs, et qui cependant peut se défendre surtout si le cor n'a pas à monter trop haut, ou s'il joue avec la sourdine. C'est l'encadrement des flûtes par les cors. Il suppose d'ailleurs d'excellents instrumentistes, capables de s'équilibrer mutuellement (et cela dépendra

des tessitures). Si l'on écrit :

flûtes  
cors

il est facile aux cors de se mettre au niveau sonore des flûtes et l'ensemble peut être excellent.

Lorsque Rimsky fait monter davantage le 1<sup>er</sup> cor, c'est affaire à celui-ci d'être capable de jouer assez doux pour ne pas faire disparate avec les flûtes :

cors

flûtes

timb.

Vc. et C.B.

Rimsky-Korsakoff. *La Pskovitaine* (1).  
(1<sup>er</sup> acte).

9<sup>bis</sup> FLûTE ET TROMPETTE. Dans le grave, le timbre de la flûte se rapproche beaucoup de celui de la trompette *pp*, aussi n'est-il pas impossible de combiner les deux instruments à cette tessiture, soit en mettant deux flûtes (ou

trois) au-dessus d'une trompette

fl. *mp* fl.  
trp. *pp*

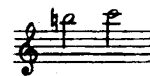
soit en plaçant la trompette à la partie

supérieure (on évitera de la faire monter, afin qu'elle ne domine pas trop) :

trp. (*pp*)  
fl. (*p* ou *mp*)

(1) Dans ce passage, les cors attaquent avant les flûtes et ils ont le temps de modérer un peu leur son.

Dans le medium, la flûte, très douce, serait bien étouffée par la trompette; mais à partir de :



elle peut compléter l'harmonie des trompettes, surtout à 2. On aurait alors des dispositions telles que :



Nous avons dit plus haut que les sons bouchés du cor s'harmonisent très bien à la flûte; mieux probablement que ceux de la trompette en sourdine, dont le timbre s'apparente plutôt à celui du hautbois. Cependant, pour des *pp*, il n'est pas impossible d'écrire, par exemple :



Enfin, il peut se trouver des cas où les sons de la flûte dans le grave, à cause de leur volume, équilibreront même ceux du trombone; mais il faut pour cela que les trombones soient dans une tessiture leur permettant de jouer *pp*. On en donnera plus loin un exemple.

Exemples d'accords par flûtes et trompettes :

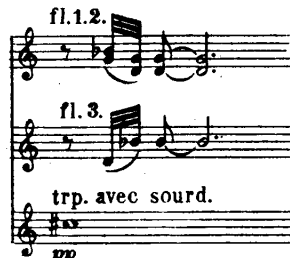


(Une flûte suffit ici contre les trompettes; à une tessiture plus basse cela ne serait guère possible, et même dans ce passage les trompettes doivent se modérer quelque peu.)

(Noter aussi l'écriture ingénieuse du "Quatuor")

J. Haydn. *Oxford Symphonie (Final)*

Avec Trompette en sourdine :



A. Schoenberg. *Erwartung* (p. 5).

Rimsky-Korsakoff écrit parfois 2 flûtes avec 2 trompettes; celles-ci encadrant les flûtes. Une telle écriture est homogène et logique si les flûtes jouent dans leur 1<sup>re</sup> octave; mais il faut que les trompettes modèrent suffisamment le son. Nous citerons :



Rimsky-Korsakoff. *Sadko*.



Rimsky-Korsakoff. *La légende du Tsar Saltan*.


On voit donc la tessiture qui convient le mieux à cette disposition.


⑩ BASSON ET COR. Ces deux instruments s'équilibrent et se complètent au moins aussi bien que le basson et la clarinette. Sur toute l'étendue de leur échelle on peut les réunir; il faut seulement prendre garde, à l'aigu, que le cor

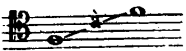
a des sons plus ouverts et plus puissants que ceux du basson, surtout à partir de :




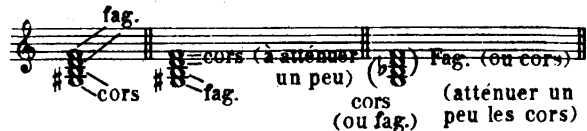
(notes réelles)

En conséquence on fera bien de ne pas écrire, à cette tessiture, un accord où le basson ferait la note supérieure, au-dessus de deux cors; ainsi :  est mal équilibré, car le *la dièze* du cor l'emporte sur le *do dièze* du basson, autant par l'intensité de cette note haute que par le caractère de son timbre, très en dehors, très ouvert.


Mais l'on pourrait à la rigueur avoir deux bassons et un cor :  (Le *fa dièze* du cor sonne beaucoup moins clair qu'un *la dièze* et l'instrumentiste peut le modérer plus facilement) (1).

Quant aux notes du *medium* il n'est pas douteux que là encore, le basson est moins puissant que le cor, dans le *ff*, surtout de :  Mais avec une nuance plus atténuée les deux instruments réalisent un très bon équilibre. On les trouve sans cesse réunis dans les anciennes partitions, les cors écrits en octaves et les bassons en

tierces ou en sixtes :  ces dispositions restent excel-

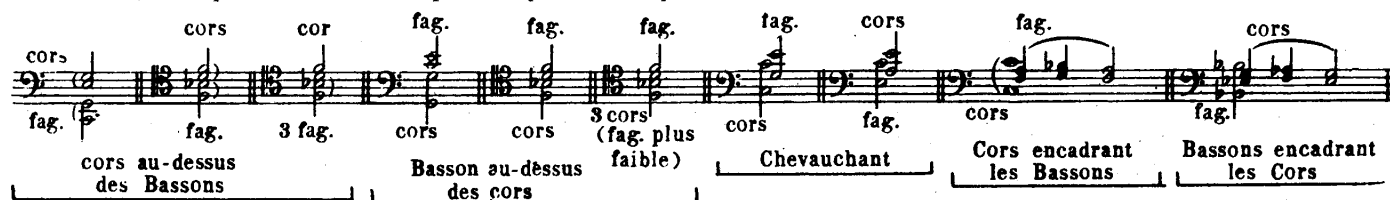
lentes aujourd'hui, mais il en est d'autres encore, par exemple :  (à atténuer un peu) (ou fag.) (atténuer un peu les cors)

Enfin, pour les sons graves, on a déjà vu (au sujet des octaves entre cor et basson) que si le cor donne une basse plus large que celle du basson, celui-ci est plus mordant et d'une sonorité plus puissante. Mais en dépit de cette légère

inégalité, on écrira très bien : 

Quant au nombre d'instruments à employer, cela dépend absolument des œuvres et de la composition des orchestres. Dans le *Songe d'une nuit d'été*, Mendelssohn se contente, pour le *Nocturne*, de 2 cors et 2 bassons; encore la partie harmonique, celle des accords, est-elle réalisée par un cor solo qu'accompagnent les deux bassons. On peut avoir aussi 2 cors + un basson; c'est plus rare, et plus rare surtout, 3 cors + un basson. L'ensemble de 4 cors et 2 bassons est utilisé par Wagner dans le dernier entr'acte des *Maîtres-Chanteurs*; la sonorité qui en résulte est pleine, majestueuse, puissante avec douceur. Dans le *Nocturne* du *Songe d'une nuit d'été* les bassons sonnent presque comme des cors et ce morceau, ainsi que l'entr'acte de Wagner, peut être donné comme un modèle d'écriture pour le mélange des deux instruments.

En résumé, l'on peut avoir l'une quelconque des dispositions suivantes :



cors au-dessus des Bassons      Basson au-dessus des cors      Chevauchant      Cors encadrant les Bassons      Bassons encadrant les Cors

Exemples du mélange Cors et Bassons.

Disposition traditionnelle chez les anciens compositeurs :



Écriture dans le grave, qui sonne très sombre :



H. Berlioz. *Roméo et Juliette* (Tristesse de Roméo).

Depuis qu'on utilise les Cors à pistons, on écrit aussi bien : Cors au-dessous des bassons, ou au-dessus, ou « à cheval ». Nous avons déjà dit qu'il y a, dans le *f*, quelque inégalité de l'un à l'autre de ces instruments : à l'aigu et même dans le *medium*, un *f* des cors domine; au grave, de *si b grave* à *la* le basson domine (à toutes les nuances). Suivant le caractère de l'accord on décidera la place des uns par rapport aux autres.

(1) On peut aussi faire jouer le *do dièze* par un cor, au-dessus de 2 bassons (*fa dièze*, *la dièze*) : ceux-ci seront forcément au second plan, mais si le cor a le chant, cette inégalité s'admettra fort bien.

*Cors au-dessous des Bassons (assez rare) :*

Chœur

fag.  
cors (2 à chaque note)

Vc. div.  
les 2<sup>d</sup> en  
doubles cordes C.B.

L. Delibes. *Lakmé* (1<sup>er</sup> acte, Sc. I).

*Cors à cheval sur les Bassons :*

cors a 2 cors

fag.

Beethoven. *Symphonie en la* (*Allegretto*).

*Cors au-dessus des Bassons :*

cor cors

fag.

Beethoven. *Symphonie en la* (*Allegretto*).

*Nilakhanta*

Soyez trois fois be ni, Vous qui rendez hom mage

cors

fag.

A. Vc. div. A. Vc. div.

L. Delibes. *Lakmé* (1<sup>er</sup> acte, Sc. I).

*Chant de Cor, avec 2 Bassons :*

cor solo

fag.

cl.

Vc. C.B.

Mendelssohn. *Le songe d'une nuit d'été* (*Nocturne*).

Les Bassons ici sonnent tout à fait comme des Cors.

Lorsqu'on veut que domine la partie supérieure, c'est toujours au Cor qu'on la confiera :

cors

fag.

V.I + V.II + A. (unis)

pizz C.B.  
(avec arpèges de harpe)

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (*Sortie des souterrains*).

Exemple curieux de Cors au-dessous du Basson, celui-ci se trouvant à l'aigu :

fag.

cors

M. Ravel. *L'Enfant et les Sortilèges* (p. 5).

Citons encore ce passage où 2 Bassons équilibrent 4 Cors; il n'était pas nécessaire, ici, de charger beaucoup les parties de basses, et le chant surtout devait ressortir; c'est pourquoi l'on trouve cette disproportion (plus apparente que réelle, car ces mesures sonnent fort bien) :



L. Delibes. *Lakmé* (1<sup>er</sup> entr'acte).

4 Cors et 3 Bassons, pour une sonorité très pleine :



R. Wagner: *La Valkyrie* (1<sup>er</sup> acte. Scène avec Hunding, p. 37).

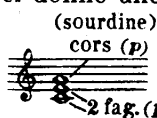
(Avec Altos et Violoncelles)

**BASSONS AVEC CORS EN SOURDINE.** Comme, lorsqu'il a la sourdine, le cor se trouve très atténué, il y aurait disproportion certaine à l'employer dans le grave, près des bassons; ou bien il faudrait écrire 2 cors, cuivrés,

avec sourdine (ou sons bouchés) :



Mais la bonne tessiture des accords fag. + cors en sourdine, est celle du medium et de l'aigu du basson. Alors celui-ci donne une sonorité qui ne diffère pas beaucoup de celle du cor avec sourdine, et l'on écrira très bien :



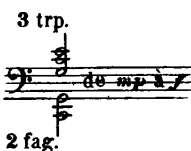
on emploiera, dans ce cas, le cor et le basson de



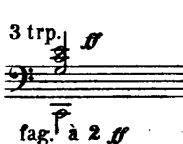
**(10bis) BASSON ET TROMPETTE, — BASSON ET TROMBONE.** Il est bien rare que l'on rencontre des exemples d'accords exclusivement formés par des bassons et des trompettes; la différence de timbre est vraiment trop marquée pour qu'il n'en résulte pas quelque incohérence. On ne voit guère que l'usage de la trompette en *fa* (qui descend facilement jusqu'au *ré*, avec un timbre encore très acceptable), jointe aux bassons dans le grave, pour des accords tels que :



ou .

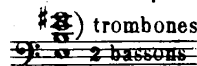


ou encore :



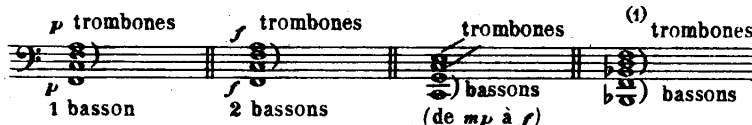
qui sonneraient assez fondus.

Le rôle des trompettes se trouve alors analogue à celui des trombones dans le même accord et l'emploi de ces derniers, joint aux bassons, peut se révéler excellent. Toutefois, ne comptez pas sur les bassons dans le *medium* pour constituer une bonne basse à l'aigu des trombones; ni le timbre ni l'intensité ne conviennent pour. :




Au contraire, si les bassons se trouvent dans le grave, ils fournissent (comme je l'ai déjà signalé) une excellente

basse, et l'on écrira parfaitement



De et même les bassons peuvent être utilisés de la sorte.

Il y aurait encore bien des combinaisons possibles en tenant compte du trombone basse et du contrebasson. Nous n'en chargerons pas cette étude, déjà longue; le lecteur a vu quels sont les principes d'équilibre et de tessiture qui nous guidaient; il pourra les appliquer à ces autres instruments. De même, pour la Clarinette basse et les diverses

(1) Possible aussi :  (quoique le *si b* du 1<sup>er</sup> basson soit moins sonore que son *fa* grave).

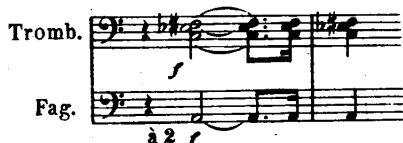
sortes de Saxophones, en se référant à ce qu'on a dit au sujet de leurs registres et de leurs nuances possibles, au 1<sup>er</sup> chapitre de cet ouvrage. Il suffira, en ce qui concerne la réunion fag. — trombones, des quelques citations suivantes :

### Bassons et Trombones.

On a vu déjà des exemples de bassons constituant une basse solide sous les trombones, ainsi :

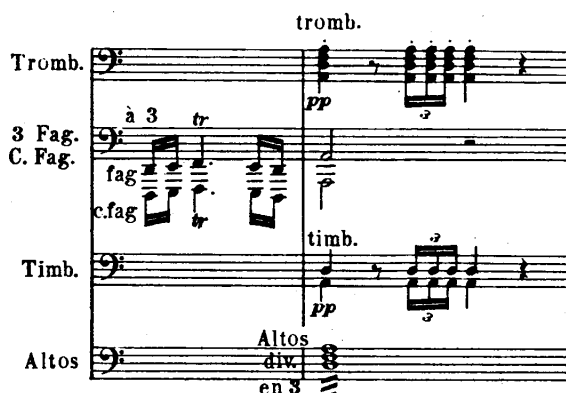


Berlioz écrit :



H. Berlioz. *L'Enfance du Christ* (1<sup>re</sup> partie, p. 31).

Et l'on trouve chez Mahler :



G. Mahler. 3<sup>e</sup> Symphonie.

### Cors et trombones :

Capulet



Gounod. *Roméo et Juliette* (p. 43, 1<sup>er</sup> acte).

(L'orchestration est complétée par des Cordes. Les bassons apportent aux trombones comme un élément de bonhomie.)

### Cors et contrebasson :



M. Ravel. *L'Enfant et les Sortilèges* (p. 25).

**TROIS SORTES D'INSTRUMENTS : ① FL., OB., FAG.** La plus ancienne de ces dispositions; on la trouve principalement dans les ouvrages antérieurs à l'utilisation de la clarinette. Mozart et Haydn nous en offrent d'excellents exemples, ainsi :



Mozart. *Symphonie en sol mineur* (Menuet).

(La disposition du basson assez loin des hautbois, est excellente et tout à fait logique, vu l'écart naturel des tessitures. Flûte à l'aigu, très bien équilibrée au-dessus des hautbois).

On suit en général l'ordre des tessitures, avec le ou les bassons assez loin des hautbois; cependant, si l'on écrit le basson à l'aigu on peut le rapprocher de la flûte et placer le hautbois à la partie supérieure (voir l'exemple de Haydn qui va suivre.)

## EXEMPLES D'ACCORDS FL., OB., FAG. :

Avec un grand intervalle entre ob. et fag., les 1<sup>er</sup> violons trouvant place dans cet intervalle :

(avec des tremolos aux V.II et A.)

Beethoven. *Symphonie Pastorale (l'orage)*.

Avec une disposition plus serrée, c'est un curieux croisement entre flûte et basson :

Haydn. *Symphonie militaire*.

L'écriture « normale » de ce groupement peut être indiquée par les exemples que voici, tous à peu près aux mêmes tessitures :

Beethoven. *Symphonie Héroïque (1<sup>er</sup> temps)*.

(Noter la distance entre Ob. et fag.)

Haydn. *Symphonie militaire*.

*p*

Mozart. *Symphonie en ut majeur (« Jupiter ») (1<sup>er</sup> temps)*.

Exceptionnellement, il peut arriver que l'on croise fl. avec ob., ainsi :

Colombe  
le sa-lut se-ra commen-cé

(et non :  
ce qui eût mis le  
sol trop en dehors)

C. Saint-Saëns. *Ascanio (p. 81, trio avec le mendiant)*.

② FL., CL., FAG. Egalement très usuel. On peut disposer dans l'ordre naturel des tessitures

ou faire chevaucher flûtes et clarinettes :

A toutes les tessitures ce mélange est praticable :

Et l'on peut aussi bien adopter l'écriture espacée :

Croisement cl. fag.,  
la cl. donnant une bon-  
ne basse à l'ensemble.  
(Fag. naturellement, se-  
rait possible aussi sur  
ce Ré, avec fa# à la cl.)

(1) Pour cette disposition il faut la nuance *p* ou *mp*.

## EXEMPLES D'ACCORDS FL., CL., FAG. :

Disposition avec cl. à la partie supérieure :

R. Wagner. *Siegfried-Idyll*.

(plus expressif ainsi qu'avec la flûte)

Disposition normale (flûtes bien en dehors, fond par cl. et fag.) :

Mendelssohn. *Le songe d'une nuit d'été*  
(Scherzo).

Dans le grave (et pp) Debussy réalise une belle sonorité avec ces trois sortes d'instruments :

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (duo  
du 4<sup>e</sup> acte, à la fontaine).Flûtes à 2 au-dessous de la 1<sup>re</sup> clarinette :

Borodine. *Esquisse sur les Steppes de*  
*l'Asie Centrale* (p. 8).

Les flûtes dans le medium sortent très bien aussi :

Rimsky-Korsakoff. *Shéhérazade*.

Ecriture des Fl. et Cl. assez loin au-dessus des Bassons :

Mozart. *Symphonie en mi b* (1<sup>er</sup> temps).(avec A. et Vc. à l'unisson des 1<sup>re</sup> et  
2<sup>e</sup> Fag. et C.B. à l'8<sup>ve</sup> grave des Vc.)(Les Violons combient le vide entre Fag. et Fl. Cl.  
Excellent équilibre des tessitures des Fl. et Cl. par  
rapport aux Bassons.)

Dans un *style contrapunctique*, on rencontre des *dispositions espacées*, telles que la suivante :

Ch. Kœchlin. *Trio pour Flûte, Clarinette et Basson (Final)*.

(La Cl. donne une basse *plus timbrée* que le Basson pour ces mêmes notes. La flûte a la ligne principale, mais le basson s'entend très bien). Le même *Final* contient des passages où les instruments se trouvent en écriture serrée, exemple :

id.

③ FL., OB., CL. En général on observe l'ordre des tessitures, mais souvent avec Hautbois et Clarinettes *chevauchant* ou « *s'encadrant* ». On écrit donc, à volonté :

Il ne faut pas se croire obligé d'employer *deux* hautbois lorsqu'il suffit d'un seul pour réaliser l'accord ; on peut donc avoir, par exemple

Parfois on est amené à doubler *momentanément* certaines notes de l'accord, si l'on tient à garder tous les Bois.

On écrit, de la sorte :

Bien que cela soit possible, on n'aura pas très souvent l'occasion de *croiser hautbois et clarinette* (1); en revanche le *hautbois*, pour un thème mélodique, se trouve fréquemment *au-dessus de la flûte* :

R. Wagner. *La Valkyrie*.

Même remarque que précédemment pour ce qui est de l'écriture espacée, à quoi l'on ne pense peut-être pas assez souvent ; on écrira très bien :

En résumé, pour ce mélange *extrêmement employé*, on peut adopter l'un des partis suivants (2) :

1<sup>o</sup> *étager* dans l'ordre normal fl. ob. cl.

Mais alors, attention à la tessiture,

car :

et a fortiori :

ne sont pas bien équilibrés (Fl. trop faible en regard des Ob.);

2<sup>o</sup> écrire en *chevauchant* :

(ici, 2<sup>de</sup> fl. un peu faible)

ou *encadrer* (3)

3<sup>o</sup> Procéder par des *unissons* :

(1) Ce croisement aurait lieu surtout si la Clar. *chante*, à la partie supérieure.

(2) Voir plus loin, au sujet d'accords de 5 ou 6 sortes d'instruments, les Notes sur : Accords Fl., Ob., Cl. avec (ou sans) Cors, Trp., Trb., Fag.

(3) Cette disposition se trouve exactement, pour les mêmes notes, dans *la Valkyrie* (p. 45); on y voit aussi, à une tessiture un peu plus basse :

(4) Avec les Bois par 3, Wagner écrit dans *la Valkyrie*

4° placer le *Hautbois* ou la *Clarinette* à la *partie supérieure* :



247

5° A 3 octaves, en tierces :



En principe, lorsqu'on écrit la *flûte* dans le grave ou même dans le medium, on place le (ou les) *hautbois* au-dessus, ainsi qu'on en verra des exemples tout à l'heure.

Néanmoins, on trouve dans le *Roi d'Ys*, pour le medium de la flûte, cette disposition où la flûte n'est pas loin au-dessus des hautbois :



E. Lalo. *Le Roi d'Ys* (p. 342).

(Le Hautbois à la partie supérieure eût été *trop doux*; il y a *d'avantage de souffrance expressive* dans ce médium des hautbois si fa dièze-la. Mais il faut qu'ils jouent suffisamment *atténué*, à cause de la flûte).

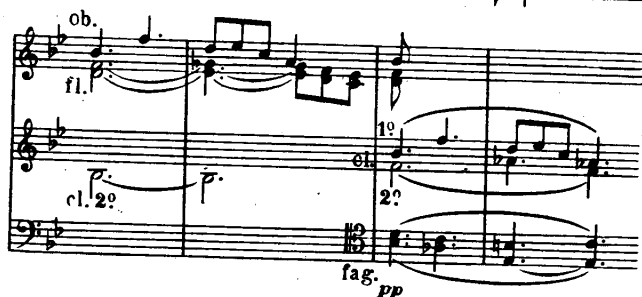
On a déjà dit que si la *mélodie* est au *Hautbois*, il sera logique de placer la *Flûte* en dessous; en voici quelques exemples :



H. Berlioz. *L'Enfance du Christ* (2<sup>e</sup> partie, le Repos de la Sainte-Famille.).

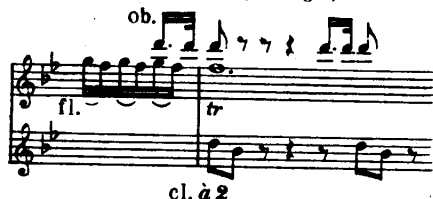


id.



C. Saint-Saëns. *Ascanio* (p. 84, Trio avec le mendiant).

Effet particulier, avec *hautbois* à l'aigu, au-dessus de la flûte :



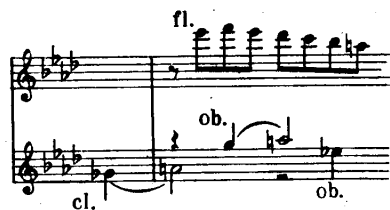
Beethoven. *Symphonie Pastorale* (Andante).

Dans l'ordre habituel des tessitures, Berlioz écrit pour le médium de la flûte :



H. Berlioz. *Roméo et Juliette* (Scherzo de la Reine Mab).

Et Beethoven, avec la *flûte à l'aigu* :



Beethoven. *Symphonie Pastorale (l'orage)*.

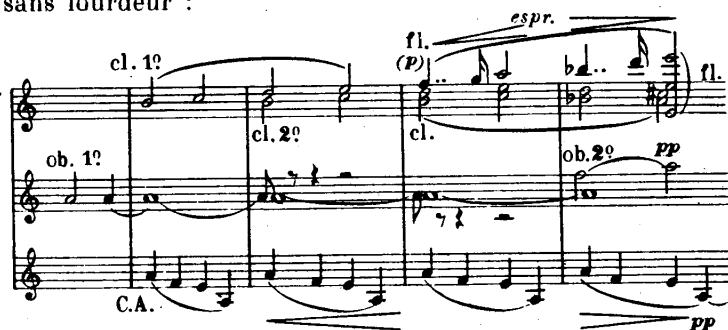
G. Pierné dispose les *Hautbois à cheval sur les Clarinettes* :



G. Pierné. *Les Petites Elfes* (poésie de Jean Lorrain).

(avec accords des harpes doublant les bois)

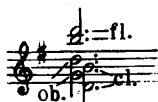
Avec un *cor anglais en plus*, on trouve dans *Pelléas et Mélisande* cette très belle réalisation, expressive, pleine, et sans lourdeur :



Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (duo entre Golaud et Mélisande).

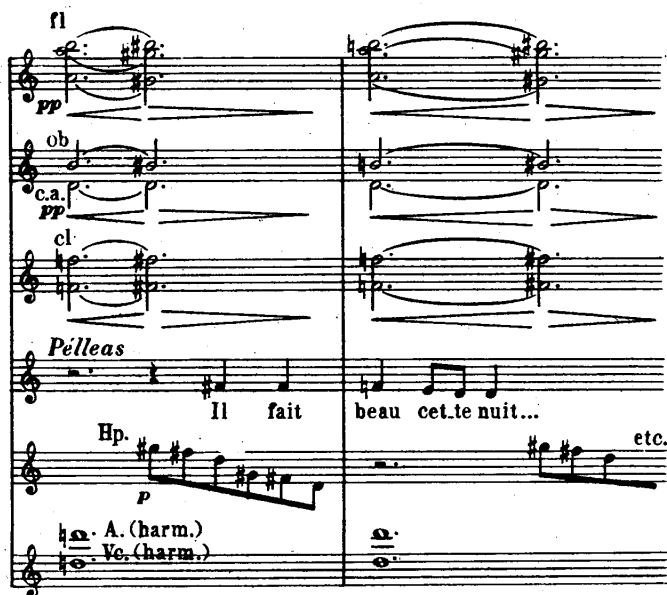
(Avec accords de harpe doublant les basses).

Et de même, Chabrier écrit :



E. Chabrier. *A la Musique*.

Autre utilisation des mêmes instruments (fl., ob., c. a., cl.) :



Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (Scène « des cheveux »).

(Noter : 1° L'écriture des *flûtes en octave* et des *clarinettes en octave*, dont Cl. Debussy est assez coutumier.

2° Les Altos et Vc. en sons harmoniques sonnent ici *comme des flûtes*, auxquelles ils se fondent parfaitement; mais de vraies flûtes eussent été trop lourdes pour ces ré.)

De même, disposition très douce avec Flûte au-dessous du Hautbois et du C. A. :

H. Berlioz. *L'Enfance du Christ* (1<sup>re</sup> partie. Duo).

Une réalisation très curieuse (1) de *fl. ob. cl.* se trouve, en *quintes chromatiques*, dans les *Huguenots*

Meyerbeer. *Les Huguenots* (4<sup>e</sup> acte).

Voici encore un excellent exemple du *croisement ob. fl.*, avec *cl.* encadrées par *ob* et *c. a.* : et pédale de *Do dièze* aux *fl.* :

M. Ravel. *Rhapsodie espagnole* (*Habana*), p. 47.

Citons enfin cette jolie écriture des flûtes, jointes à une clarinette et un hautbois :

C. Saint-Saëns. *Ascanio* (1<sup>er</sup> acte, Sc. I., p. 2).

④ OB., CL., FAG. Disposition normale :

Rien n'oblige d'ailleurs à étager ainsi toutes les notes

de l'accord (sauf pour certains accents *f*) ; on peut écrire :

on peut aussi faire *chevaucher*

ob. et cl. :

ou cl. et fag. :

ou même *croiser* cl et fag. :

(1) Exemple cité par Berlioz.

On n'écrirait les Bassons *au-dessus* des autres instruments que pour un rôle *mélodique*, afin de bien mettre en dehors l'expression si particulière de leur timbre à l'aigu; dans ce cas, si le hautbois se trouve *au-dessous*, il ne sera

pas mauvais d'avoir *deux ou trois bassons à l'unisson* :



### EXEMPLES D'ACCORDS OB., CL., FAG. :



L. Delibes. *Lakmé* (1<sup>er</sup> acte, duo de Lakmé et de Mallika).



Beethoven. *Symphonie Pastorale* (fin de l'orage).

(Vous noterez que les cordes doublent les Hautbois à l'octave et à la double octave *au-dessous*, ce qui explique la disposition *monodique* des *Clarinettes* et *Bassons*, infiniment préférable à celle qui les mettrait à l'unisson des cordes). (On pourrait aussi faire jouer tous les *do* par les cordes et avoir les tierces aux cl. et fag. en 8<sup>ves</sup> et doubles 8<sup>ves</sup> des ob., mais c'était *plus lourd*; Brahms n'eût pas manqué de le faire, tandis que l'atmosphère est bien plus allégée avec la réalisation orchestrale de Beethoven).



Haydn. *Symphonie militaire*.

(Disposition normale des hautbois à l'octave des clarinettes; à la dernière mesure l'écriture *ob., cl.* est plus serrée et d'autre part la basse, assez distante, donne un accent solide avec ces Bassons à 2).

Dans le *Prélude de Tristan et Yseult*, un cor anglais complétant l'harmonie du hautbois, la fusion entre ob et fag. est plus assurée; les Clarinettes viennent seulement doubler les bassons :



R. Wagner. *Tristan et Yseult* (Prélude).

### Croisements : Clarinette au-dessus des Hautbois :



Rimsky-Korsakoff. *Shéhérazade* (page 156)

# Bassons au-dessus de la Clarinette :

ob. solo *dolce*  
2 fag. *pp*  
cl.  
triangle  
*pp*

Rimsky-Korsakoff. *Capriccio Español*  
(page 425).

Bassons au 2<sup>e</sup> plan par rapport à ob., clar. bien timbrée pour la basse).

Mais Rimsky-Korsakoff pratique aussi bien la *disposition normale* (1) :

1 ob. *tr*  
2 cl. *(p)*  
fag. 1°  
fag. 2°

Rimsky-Korsakoff. *Capriccio Español*  
(page 76).

Enfin, avec c. a. (sans ob.), cl. et fag., Berlioz encadre fag. par clar. :

Chant  
Oh! par pi - tié — se - courez - nous !  
C.A.  
fag.  
cl.

H. Berlioz. *L'Enfance du Christ* (3<sup>e</sup> partie,  
*L'Arrivée à Saïs*, p. 164).

⑤ FL., CL., COR. On peut mettre les Clarinettes au-dessus, ou au-dessous des Cors. Mais de toute façon (comme je l'ai déjà dit pour la réunion *fl. cor*) l'on prendra garde que la flûte ne sonne point trop pâle à côté du cor; il faudrait pour cela, soit l'*espacer suffisamment* (2), soit en *renforcer le timbre* et la sonorité par l'unisson avec une clarinette, par exemple :

fl. + cl. à chaque note

Avec unisson fl. cl. (un à chaque note)

1 fl. + 1 cl. *f* (possible avec *p* à tous les instruments)

(avec cl. et fl. au-dessus et assez loin des cors).

2 cl. *(p)* 2 fl. 2 cors 1 cor  
(De *p* à *f*) (De *p* à *f*)

(avec cl. au-dessous des cors et flûtes à l'aigu):

picc. *f*  
fl. à 2 *f* 3 cors 4 cl. *f* non troppo  
(Ici les clarinettes ne se fondent pas très bien aux cors, mais la sonorité est forte, elle a de l'accent.)



et dans le grave :

fl. cl. fl. (solo ou à 2) cors  
(De *pp* à *mf*; il ne faut pas que cl. et cors jouent *f*, sous peine de couvrir la flûte.)  
(doux et plein)

(1) Les œuvres de Rimsky-Korsakoff nous offrent une *mine inépuisable* d'exemples à méditer, dont on peut être sûr que tous sonnent avec le meilleur équilibre. Et c'est particulièrement pour l'écriture des Bois qu'elles sont à consulter, notamment le *Capriccio Español* et surtout *Shéhérazade*.


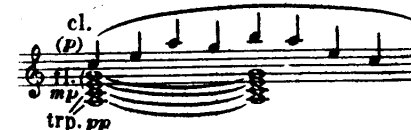
(2) Environ d'une octave, ou davantage. Cela dépend d'ailleurs de l'écriture des cors; s'ils sont dans le médium et pouvant y jouer *pp*, on rapprocherait davantage la flûte.

Il y a encore bien d'autres dispositions possibles, surtout pour des *p* ou *pp*, car on peut rapprocher davantage les clarinettes des cors, ainsi qu'on le verra tout à l'heure dans les exemples de *Pelléas et Mélisande*, comme aussi de *Werther*, soit avec *cl. dans le grave, cors dans*

le *medium* et flûte dans le *grave*  soit plus haut, *cl. dans le 2<sup>d</sup> registre et flûtes également* : 

Mais il est entendu que cela correspond à des *nuances douces*. (Voir les exemples, plus loin).

5<sup>bis</sup> FL., CL., TRP. Nullement impossible, à condition de ne pas écrire trop haut les trompettes (afin qu'elles ne « mangent » pas les flûtes et clarinettes). On peut en obtenir de brillantes sonorités à l'aigu; et même, avec le *grave* de la trompette et de la flûte il y a beaucoup à faire. On écrirait, par exemple :

 chant de *cl. sur tenues fl. trp.* : 

(Clarinette ici mieux en dehors que flûte pour ce chant, et flûtes se fondant mieux aux trompettes. Cependant on pourrait avoir le chant à la flûte et les tenues aux clarinettes).

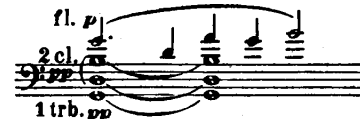
De toute façon, je ne vois pas l'utilisation du *croisement* *cl. trp.* (1), ni *fl. trp.*, mais (comme le montre l'exemple ci-dessus) il est loisible de croiser flûte et clarinette.

5<sup>ter</sup> FL., CL., TRB. Il existe, bien qu'en nombre restreint, des exemples de cette réunion, beaucoup moins paradoxale et bien mieux équilibrée qu'on ne pourrait croire. Mais elle demande, naturellement, que les trombones jouent *p*. Alors on utilisera très bien le *grave* de la clarinette et le *medium* ou même le *grave* de la Flûte, qui sonne comme une trompette lointaine. On en donnera tout à l'heure un exemple excellent, extrait du *Roi d'Ys*.

Pour le cas d'un *mf* des Trombones, il faudrait un ensemble bien nourri de Clarinettes et de Flûtes, écrit dans un registre sonore. De toute façon l'écriture en serait difficile car les trombones à l'aigu risqueraient trop de couvrir et leur *medium* serait bien loin du 2<sup>d</sup> registre des Clarinettes. Si d'autre part on écrit Trb. et Cl. dans leurs notes graves, il faudrait supposer, par dessus, un *chant de flûte* à l'aigu et *non des accords* de flûte; car ceux-ci dans le *medium* seraient faibles, et dans le haut, trop éloignés du reste de la réalisation (2). Tandis qu'une *mélodie*, planant sur le reste, serait très possible :



Dans la nuance *p*, cela s'arrangerait même au *medium* de la flûte :



#### EXEMPLES DU MÉLANGE FL. CL. CORS :



Massenet. *Werther* (1<sup>er</sup> acte, air d'Albert, p. 100-101).

(Sonorité douce et fondue; les cors peuvent jouer *pp*, néanmoins Massenet écrit les *fl. à 2* pour les équilibrer contre cors et *cl.*).



Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (Scène de la fontaine).

(1) A moins d'établir très solidement les clarinettes dans le *grave* de l'instrument.

(2) A moins d'une intention de sonorité spéciale, comme dans le *Requiem* de Berlioz, avec les *Fl. loin au-dessus des notes pédales des Trb.*

La réunion, très douce, *fl.*, *cl.*, *cor* convient particulièrement à Debussy; en voici un autre exemple :

V.I.  
cordes  
fl.  
cl.  
cor

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (Scène « des cheveux »).

Notons aussi cette autre réalisation d'accord très doux :

fl.  
cl.  
cl.  
cors

E. Chabrier. *España*.

Sonorité douce et pleine d'un grand charme .

Alto solo  
fl.  
(p)  
cl.  
cors  
C.B. pizz.  
8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

H. Berlioz. *La Damnation de Faust* (Ballade du Roi de Thulé).

Très doux aussi :

fl. *pp*  
cl. *ppp*  
cor *ppp*

G. Bizet. *Carmen* (1<sup>er</sup> acte. Chœur des Cigarières).

Avec un nombre plus grand d'instruments, une tessiture plus haute et des nuances plus accentuées, on trouve dans *Petrouchka* :

(♩ = 138)  
une flûte  
f  
cl. 1<sup>re</sup>  
mp  
cl. 2<sup>re</sup>  
p  
cl. 3<sup>re</sup>  
mp  
cors  
mp  
cors

I. Stravinsky. *Petrouchka* (Sc. I.).

(Excellente sonorité, — très claire et pleine, donnant l'impression d'une foule grouillante — et cela avec les moyens très simples que vous constatez. La flûte solo sort très bien).

5<sup>bis</sup> FL. CL., TROMPETTES. Rimsky-Korsakoff utilise les trompettes pour encadrer flûte et clarinette; la 1<sup>re</sup> flûte reste au-dessus :

Rimsky-Korsakoff. *Sniégouroitchka*.

5 Exemple de la réunion FL., CL., TRB., qui s'équilibre très bien si les trombones sont dans le medium et jouent pp.

E. Lalo. *Le Roi d'Ys* (p. 198).

⑥ FL., FAG., COR. Si l'on a le basson dans le grave, l'équilibre avec la flûte devient difficile à réaliser; mais avec le basson dans son registre le plus doux, il n'y a nulle impossibilité que la flûte s'entende et joue son rôle dans cette réunion : surtout si le cor est écrit de manière à pouvoir jouer pp. On aurait par exemple (et même en croisant fl.

(Bien entendu, cela s'arrange parfaitement aussi avec le cor en sourdine).

Une disposition espacée serait beaucoup moins homogène, mais elle pourrait convenir au cas où l'on accompa-

gnerait, par fag. + cor, un chant de flûte :

Et, avec une disposition plus espacée :

(Ici, la flûte étant très sonore, on peut indiquer la même nuance à chacun des instruments.)

En somme, pour ce groupement qui n'est pas très usité, les compositeurs auraient encore beaucoup à trouver. Il est fort musical et se prête à des sonorités très diverses, suivant que l'on placera les instruments dans le grave ou à l'aigu et suivant la manière dont ils seront disposés, les uns par rapport aux autres.

*Baucis*

Si mon front pouvait ra.jeu.nir

fl.  
fag.  
Cours  
(Basse ou cor)

Gounod. *Philémon et Baucis* (1<sup>er</sup> acte).

à rapprocher de :

fl. (p)  
fag.  
cor  
(Id.)

Mozart. *Symphonie en ut majeur* (Menuet).

On trouve également, avec un Cor à la partie inférieure :

fl.  
fag.  
cors  
cl.  
ob.

Beethoven. *Symphonie Héroïque* (1<sup>er</sup> temps).

Mais le cor peut aussi bien se placer entre flûte et basson ; alors il sera en général plus près du basson que de la flûte :

fl. (p)  
cor  
fag.

R. Schumann. *Concerto en la min., pour piano et orchestre.*

En disposition serrée on aurait, par exemple :

fl.  
fag.  
cor  
pp

mais éviter :

fl.  
cor  
fag.

(possible, le cor et le basson pouvant jouer très *p* dans cette tessiture).

(Cor trop en dehors, à moins de jouer avec la sourdine).

Avec cor en sourdine :

fag. 1<sup>o</sup>  
cor (sourd.)  
pp  
fl.  
pp non troppo  
Altes  
pp

Ch. Koechlin. « *The Seven Stars Symphony* » (Final : Ch. Chaplin).

(La flûte ici joue des arpèges en second plan, mais le basson et le cor restent très doux).

⑥bis FL., FAG., TRP. La flûte et la trompette se fondent *naturellement* assez bien, mais leur timbre diffère beaucoup de celui du basson : en sorte que cette réunion est d'une écriture assez difficile si l'on veut qu'elle soit *homogène*.

On pourrait cependant, à la rigueur, utiliser la 3<sup>e</sup> octave du basson pour des accords en position serrée, avec

flûte et trompette :

Mais à l'aigu le basson ne se fondrait pas du tout aux fl. et trp. qui se trouveraient au-dessus : (le *do* des bassons serait terne; il faudrait plutôt un cor).

Si l'on écrit le basson dans le grave, avec trompettes dans le medium et flûte à l'aigu, la sonorité est assez forte, mais hétérogène et elle ne s'explique guère qu'avec un style nettement contrapunctique :

⑦ FL., OB., COR. En suivant cet ordre pour les tessitures, cela s'arrange en général assez bien; les cors et hautbois étant d'une sonorité assez nourrie, seront équilibrés par les flûtes à l'aigu, qui ont suffisamment de force :

Dans le *medium* la flûte serait trop faible pour s'allier au mélange *ob. + cor*; il serait dangereux d'écrire :

Si donc l'on place les hautbois et les cors dans un registre assez grave, l'accord ainsi formé peut servir de *fond à un chant de flûte*, mais il faut que ce chant soit *bien en dehors* et par conséquent dans un registre suffisamment élevé :

D'ailleurs, il peut y avoir toutes sortes d'autres dispositions inattendues, par exemple avec les flûtes *au-dessous des hautbois* (dans un *pp*), ou avec les *hautbois assez près de la flûte* (si la note jouée par celle-ci a moins d'importance que les notes des hautbois), exemples :

(Flûtes au-dessous des hautbois et jouant le rôle de cors très doux).

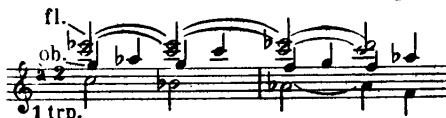
Mendelssohn. *Le songe d'une nuit d'été* (Ouvverture).

E. Lalo. *Le Roi d'Ys* (p. 126).

(Ici la flûte n'a pas besoin d'être en dehors, puisque le *mi* est chanté également par le soprano; les hautbois apportent l'élément expressif; et les altos fondent le cor avec les hautbois, dont le timbre est si différent).

(7bis) FL., OB., TRP. A l'aigu les flûtes peuvent assez bien lutter contre une trompette; le hautbois risque de sonner

un peu mince et l'on fera bien d'écrire à 2 :



Dans le grave, hautbois et trompettes s'équilibrent assez bien, à condition de renforcer la nuance des hautbois ou d'écrire *ob. à 2* contre une *trompette*. Mais alors la flûte dans ses notes basses sera trop faible, ainsi que dans son médium. Mieux vaudrait la tenir à l'aigu, comme planant au-dessus de l'accord *ob. trp.* (écriture analogue, en ce cas, à celle indiquée plus haut pour *fl., ob., cor*).

(8) OB., CL., COR. La Clarinette peut prendre diverses places :

1<sup>o</sup> nettement *au-dessus de ob. + cor*; elle *chante*, dans le registre du « clairon » ; :



(mais alors, un cor anglais vaudra mieux qu'un hautbois pour se fondre au cor).

2<sup>o</sup> entre le Hautbois et le Cor :



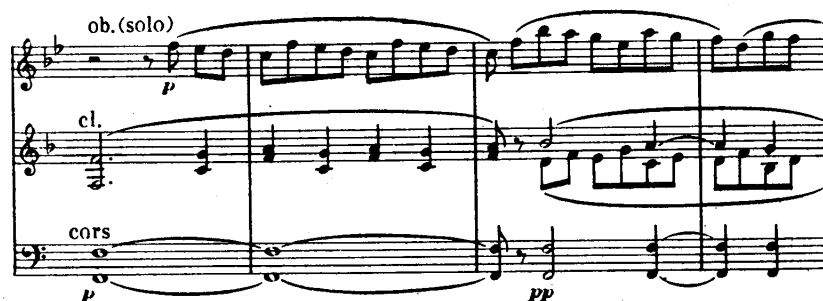
3<sup>o</sup> au-dessous du Cor, ou en chevauchant :



On peut à volonté de servir du grave ou de l'aigu, et des positions serrées ou des positions espacées :



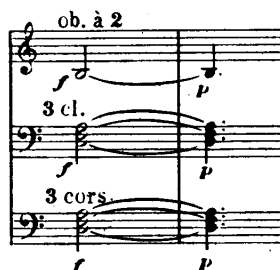
EXEMPLES D'ACCORDS OB. CL. COR. :



Gounod. *Mireille* (1<sup>er</sup> acte. Duo de Mireille et de Vincent), p. 64.

(Sonorité douce et fluide, sur laquelle plane le hautbois).

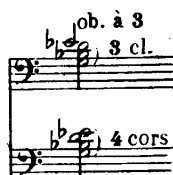
Autre disposition, totalement différente et d'un caractère sombre qui est à l'opposé du précédent :



R. Wagner. *La Valkyrie* (1<sup>er</sup> acte, Scène avec Hunding), p. 30.

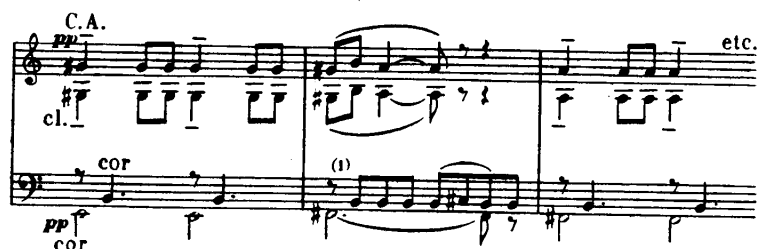
(Les clarinettes *corsent* les cors, qui sont plus ouverts et elles les fondent avec les hautbois).

et plus loin :



id. p. 32.

Cl., C.A., Cor :

F. Schubert. *Fantaisie en ut majeur, pour piano* (orchestrée par Ch. Kœchlin)

(Les notes répétées (1) du cor dans le grave sont ici possibles, parce que le mouvement n'est pas très rapide et que, sous le chant C.A. + Cl., elle ne sont pas à vide).

8bis OB., CL., TRP. Ici encore, il faudra prendre garde qu'à l'aigu le Hautbois sera bien plus *mince* que la Trompette et même que la Clarinette. A part cela, l'équilibre se réalise assez bien, si l'on a soin d'atténuer la trompette et de

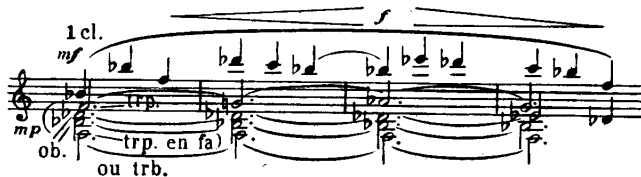
l'écrire dans un registre où elle puisse ne pas jouer trop fort :



Dans cette tessiture il n'y a point lieu, en général, de croiser entre Cl. et Ob.; toutefois la chose n'est pas impossible et l'on écrira très bien, en chevauchant



Plus bas, on utiliserait assez volontiers les sons graves du hautbois mêlés à ceux de la trompette; et ceux de la clarinette se trouveraient au-dessus, ou au-dessous, suivant le caractère de sa phrase et sa réalisation. Il n'existe probablement que peu d'exemples de ces dispositions, auxquelles on ne pense guère : mais je ne vois pas du tout qu'elles soient « en principe » mauvaises :



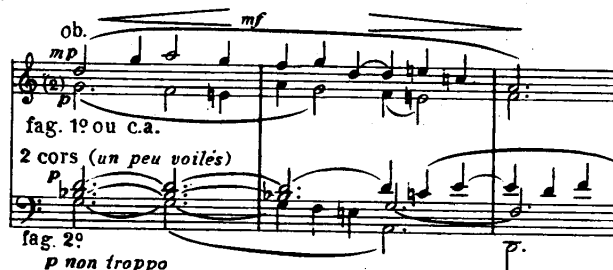
(1 clar., chantant, au-dessus d'un accord formé de 2 trp. et 2 ob.).



(2 clar. dans le grave, faisant entendre une ligne chromatique sous les accords trp., ob., C.A.).

9 OB., FAG., COR. Réunion pas très fréquente, et cependant qu'on pourrait fort bien écrire; le Cor viendrait fondre la sonorité un peu crue parfois du mélange fag. + ob.; sa place la plus naturelle serait entre ces deux instruments, ou chevauchant avec les Bassons; mais il n'est pas impossible d'écrire les Cors *au-dessous des Bassons* (2).

On peut aussi utiliser un *Cor anglais* dans cet ensemble, avec ou sans Hautbois :



Il est certain d'ailleurs que le groupement *c.a., fag., cor* sonne mieux fondu que *ob., fag., cor*, mais celui-ci reste très possible et dans bien des cas le timbre du hautbois tranchant un peu sur le reste, aura sa raison d'être.

9bis OB., FAG., TRP. Ne s'emploiera guère à l'aigu, le basson s'y trouvant bien terne en comparaison de la trompette et du hautbois; il faudrait plutôt, dans ce cas, avoir un cor anglais, une ou deux trompettes en sourdine et un basson

(nuance *p* ou *pp*) :



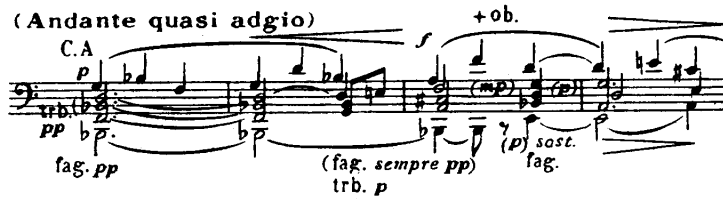
(1) Voir, plus loin, l'exemple de la *Symphonie Pastorale*.

(2) Si l'on veut mettre plus en dehors cette partie intermédiaire chantante, on le fera jouer par un cor, le *re* étant alors fait par fag. ou C.A.

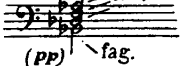
Dans le grave, et surtout avec une trompette en *fa*, on écrirait très bien



(9<sup>ter</sup>) FAG., OB., TRB. et surtout FAG., C.A., TRB. donneront de fort belles sonorités dans le grave :



Mais le medium ou l'aigu du hautbois, pas plus que celui du cor anglais, ne s'unirait avec profit au 2<sup>d</sup> registre des trombones; d'ailleurs le hautbois sonnerait bien mince (surtout à partir de la 2<sup>d</sup>e octave) contre trombones et bassons.

Sur un fond assez neutre, tel que :  on pourrait cependant utiliser un chant de hautbois

assez distant (1) de ce fond :

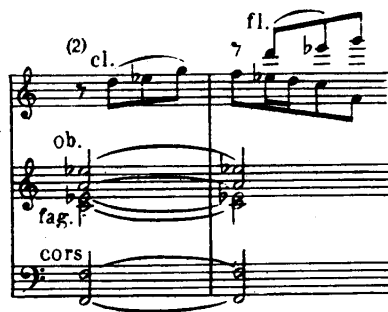


### EXEMPLES D'ACCORDS OB., FAG., COR :



M. Ravel. *Valses nobles et sentimentales*.

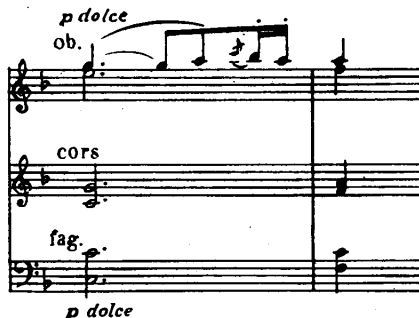
(Disposition rapprochée; le cor ouvert serait trop clair pour le *si b* du Basson, c'est pourquoi Ravel l'écrit en sourdine et cette sonorité se fond mieux à celle des Altos et des Hautbois).



Beethoven. *Symphonie Pastorale* (1<sup>er</sup> temps).

(Fag. assez près des Hautbois, mais la sonorité est plus légère ainsi qu'avec des bassons placés plus bas; l'homogénéité complète de l'accord n'est pas nécessaire ici, et l'attention se porte sur le motif de la cl. et de la flûte. Les cors font une excellente basse sous cet ensemble).

Les Bassons peuvent aussi bien se trouver *au-dessous des Cors*, ainsi que le montre l'exemple suivant :



Beethoven. *Symphonie Pastorale (Final)*.

(Ici, hautbois plus loin de l'accord des Cors et Bassons; sonorité très bien équilibrée quant aux tessitures.

(1) Ou même moins éloigné du fond, en écrivant ce passage de Ob. à l'octave grave.  
(2) Nous ne considérons ici que l'accord ob., fag., cors destiné à l'accompagnement de la clarinette.

Avec Hautbois à l'Octave de Cor et Fag.; Fag. encadrés par les Cors :

*Fritelli*

le Français est joyeux et brave

2 ob.  
2 cors  
2 fag.

E. Chabrier. *Le Roi malgré lui* (1<sup>er</sup> acte, page 76).

⑩ CL., FAG., COR. *Excellente réunion.* On en trouve maints exemples dans certaines partitions anciennes, ainsi qu'en des modernes. L'assemblage si courant : *cl. + fag.* se fond aisément aux Cors, dans presque toute l'étendue de ceux-ci (noter seulement qu'à l'aigu ils prennent le rôle prépondérant et qu'alors il faudrait éviter que la clarinette ne jouât dans ses « notes intermédiaires », assez ternes : *fa* à *si b.*, notes écrites). Les Cors dans le *medium* se marieront parfaitement au 2<sup>d</sup> registre des clarinettes, avec des Bassons au-dessous des Cors, ou chevauchant :

1 cl.  
2 cors  
2 fag.

Un peu plus bas, c'est une sonorité grave et pleine, évoquant celle de certains registres de l'orgue; on connaît le début de *l'Ouverture de Tannhäuser*, c'est un des meilleurs exemples que nous puissions donner d'une telle disposition (voir plus loin).

EXEMPLES D'ACCORDS CL., FAG., CORS :

2 cl.  
2 cors  
2 fag.

Mozart. *La Flûte enchantée* (Final du 2<sup>d</sup> acte).

V. I - II  
pizz.  
cl.  
cor  
fag.  
A. + Vc. (arco)  
C.B.  
pizz.  
(Cor au-dessus du Basson)

H. Berlioz. *L'Enfance du Christ* (1<sup>re</sup> partie, p. 33).

cl.  
fag.  
cors  
avec V. I  
V. II  
(Cors chevauchant avec les Bassons)


Beethoven. *Symphonie en la (Scherzo)*.

*Cor au-dessous, puis au-dessus des Bassons :*

Mendelssohn. *Le songe d'une nuit d'été* (Overture).

*Autre exemple avec les Cors à la basse et le Basson près de la Clarinette :*

Beethoven *Symphonie Pastorale* (Andante).

(Avec des  des Cordes et un dessin de Vc. Solo doublant la Clarinette à 2 8<sup>ves</sup> de distance au-dessous)

*Même genre d'écriture avec :*

Mozart. (*La Flûte enchantée*).

*Autre disposition (avec cor solo), la Clar. étant au-dessous du Cor et du Basson :*

Ch. Koechlin. *Poème pour cor et orchestre*.

*Sonorité large et pleine, par doublures au chant et à la basse :*

R. Wagner. *Tannhäuser* (Overture).

*Solide et sans lourdeur, à cause des silences :*

G. Bizet. *Carmen* (2<sup>d</sup> acte, air d'Escamillo).

(10<sup>me</sup>) CL., FAG., TROMP. Mélange moins usité; si la Clarinette se joint au Basson sans détonner, il n'en va point de même pour la Trompette; un accord de cl. + trp. peut sonner avec équilibre en écrivant la clarinette suffisamment haut, et la trompette dans un registre où elle ne risquera point de dominer à l'excès; mais alors, comment y joindre un ou deux bassons? A l'aigu et dans le medium il seront ternes; dans le grave ils se trouveront trop éloignés des trompettes et clarinettes; il faudrait donc ajouter, entre deux, des cors (ou des trombones) et c'est une réunion de 4 sortes d'instruments, non de 3.

Peut-être, cependant, les sons graves de la trompette se fondraient-ils assez bien à ceux de la clarinette et du

basson; on aurait alors des dispositions de ce genre :

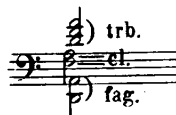


L'exemple ci-contre utilise au contraire les sons plus hauts, mais tous les instruments se trouvent dans le haut du medium et l'ensemble reste équilibré.

Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle*.

(10<sup>me</sup>) CL., FAG., TROMB. 1<sup>o</sup> Avec les *Trombones à l'aigu*, on ne saura guère comment placer les Bassons. Ceux-ci dans leur medium, seraient ternes; et dans le grave, trop loin des trombones. Dans ce cas, on ne voit pas bien la

disposition suivante pour combler ce vide : cl. et tromb.



parce que les timbres sont trop disparates, entre

Et d'autre part le vide se trouve trop considérable entre fag. et tromb., si l'on écrit les clarinettes à l'aigu, au-dessus des trombones. On ne voit guère, comme possible, qu'un chant de *trombone solo*, sur un fond *homogène et solide*

de cl. + fag. :

2<sup>o</sup> Avec les *Trombones dans leur medium* et se fondant aux Bassons, les Clarinettes à l'aigu joueront un rôle analogue à celui du trombone dans l'exemple précédent :

3<sup>o</sup> On peut aussi placer *tous ces instruments dans le grave*, dans l'ordre : clar., trb., bassons :

E. Lalo. *Le Roi d'Ys*.  
(Scène entre Karnac et Margared) p. 136.

(1) Il vaudrait évidemment mieux pour cet exemple, comme pour beaucoup d'autres de ce chapitre, un trompette en fa. Je sais bien que cet instrument est tout à fait désuet à l'heure actuelle, mais rien ne dit que dans l'avenir (avec, de la musique, une conception plus intelligente et plus dévouée) on n'y revienne pas. Je ne cesserai de souhaiter la « résurrection » de la *Trompette en fa* et de répéter encore une fois qu'elle serait des plus utiles.

Au premier acte de l'*Enfance du Christ*, Berlioz emploie la réunion *cl.*, *fag.*, *trb.*, mais en mettant la clarinette (dans le grave) à l'unisson du basson :

V.I + II  
1<sup>re</sup> fag. 1<sup>re</sup> cl.  
trb. a 2  
3<sup>e</sup> trb.  
Vc.  
+ C.B. 8<sup>a</sup> b<sup>2</sup>

H. Berlioz. *L'Enfance du Christ*, 1<sup>re</sup> partie (Air d'Hérode) (p. 29).

Ce mélange *cl.*, *fag.*, *cor* (ou *trb.*) peut donner, suivant les tessitures, des résultats fort différents. Nous l'avons vu sombre et lourd dans le grave (scène du *Roi d'Ys*, de Karnak vaincu); en voici un exemple très doux et qui, malgré les tenues de 3 cors et un basson, n'est pas lourd; l'accord sonne très harmonieux et il y a de l'air entre la basse et les autres parties, sans qu'elle en soit exagérément distante :

2 cl.  
pp  
cors pp  
fag. pp  
Vc. à 2  
V.I  
V.II

C. Saint-Saëns. *Ascanio* (p. 77).

Il y aurait aussi l'utilisation de la Clarinette-basse au-dessous des Bassons; nous en pouvons citer les exemples suivants :

cl. pp  
cors avec sourd.  
fag. pp  
cl. basse

M. Ravel. *Rhapsodie espagnole* (p. 13).

cor  
(p)  
fag.  
cl. basse  
(assez sinistre)

R. Wagner. *La Valkyrie* (1<sup>er</sup> acte. Scène avec Hunding), p. 31.

Terminons, pour les accords de 3 sortes d'instruments, par les exemples suivants : COR, FAG., TROMBONES :

cors  
trb.  
fag.  
c. fag.

Ch. Koechlin. *Trois chorales pour orchestre* (n<sup>o</sup> 1).

## PETITES FLUTES, TROMPETTE, TROMBONES :

G. Bizet. *Carmen* (1<sup>er</sup> acte, *chœur des gamins*).

(Excellente sonorité; les petites flûtes, à cette tessiture, sortent très bien sur la trompette. Noter la nuance *p* aux trombones et triangle, contre *f* aux autres instruments).

## QUATRE SORTES D'INSTRUMENTS.

① FL., OB., CL., FAG. C'est la réunion que l'on trouve le plus souvent. Elle s'écrit, soit pour 4 solistes — un de chaque sorte — soit pour 5, 6, 7, 8... instruments.

On prendra garde que le Hautbois ne vienne pas à dominer lorsque ce ne serait point son rôle dans la phrase; ainsi

l'on peut avoir :

(Flûte assez sonore, ici : équilibre normal).

mais avec :

la flûte sonne faible en comparaison du hautbois; *a fortiori* si le hautbois joue *mi bémol* et la clarinette, *sol* (1). Pour cet accord, il vaudra mieux écrire *do si bémol* au hautbois, et *sol* à la flûte.

Se rappeler ce que nous avons dit au sujet de l'accord *fl., ob.*, excellent lorsque la flûte se trouve à l'aigu, discutable quand elle est dans le médium pour faire la partie supérieure, contre un hautbois qui dominerait (2) :

on écrira donc :

et, en croisant

Toutes sortes de combinaisons se rencontrent d'ailleurs, car on peut doubler une partie et écrire, comme Bizet dans *l'Arlésienne* : C.A. + fl. (unisson), — cl. — fag. 1<sup>o</sup> — fag. 2<sup>o</sup> (passage que je cite un peu plus loin).

## EXEMPLES D'ACCORDS FL., OB., CL., FAG.

La disposition la plus normale est celle qui étage les notes de l'accord en suivant l'ordre des tessitures :

Mendelssohn, *Le Songe d'une nuit d'été* (Scherzo).

(On remarquera que le *sol* des Cordes, au 1<sup>er</sup> temps, et le *mi bémol* au 2<sup>d</sup> temps, ne sont *pas doublés* à l'unisson par les Bois; l'ensemble de cette réalisation sonne à la fois léger et plein, avec un excellent équilibre).

(1) Et même si l'on rétablissait l'équilibre des intensités, par des nuances différentes : *mf* à la flûte, *pp* au Hautbois, l'accord serait peu fondu. Il va de soi que si l'on a en vue l'intensité expressive du hautbois, c'est tout différent : alors cette disposition peut avoir sa raison d'être. Voir, à ce sujet, l'exemple cité plus haut, du *Roi d'Ys*.

(2) Cela, pourtant, est très admissible si le hautbois garde un rôle mélodique, la flûte jouant au-dessus de lui, une sorte de pédale d'importance moindre. On en a vu un exemple dans *Messidor* d'Alf. Bruneau.

Autre réalisation, dans le *Scherzo* de Mendelssohn, avec six « bois » au lieu de huit :

(1 fl.)  
(1 ob.)  
cl.  
fag.

Mendelssohn, *Le Songe d'une nuit d'été* (*Scherzo*).

(Au 2<sup>d</sup> temps de la 1<sup>re</sup> mesure il n'y a pas de la *bémol* aux bois, cette note se trouvant alors dans le dessin des cordes).

Avec sept instruments :

1 fl.  
2 ob.  
2 cl.  
2 fag.  
Vc. + C.B.

Cl. Debussy, *Le Printemps*.

De même, dans l'ordre normal des tessitures, flûtes suffisamment à l'aigu :

VI.  
fl.  
(p) ob.  
cl.  
(p) fag.

Beethoven, *Symphonie en La* (*Scherzo*).

Remarquez d'ailleurs que cette écriture, excellente à cette hauteur, pourrait avoir de gros inconvénients à l'octave

basse :

fl. pâles  
ob. agressifs  
cl. possibles  
fag. un peu lourds

(Ensemble lourd et pas homogène).

On reviendra plus loin sur la question (voir : ob., cl., fag., cor).

Parfois on a de bonnes raisons de ne pas observer l'ordre traditionnel, ainsi pour ce passage :

fl.  
cl.  
(pp) cl.  
ob.  
fag.

Beethoven, *Symphonie en La* (*Final*).

(Quoique discrète ici, la flûte sort très bien, mais si le hautbois jouait le *do* il contrarierait le dessin de la flûte; la clarinette reste moins en dehors).

Les dispositions précédentes montrent le Basson près de la Clarinette; mais on peut très bien garder une assez grande distance entre cet instrument et les autres :

fl.  
ob.  
cl.  
fag.

Haydn, *Symphonie militaire*.

On peut aussi écrire les Clarinettes encadrées par les Hautbois, ou chevauchant avec eux :

C. Saint-Saëns, *Symphonie avec orgue* (1<sup>er</sup> temps).

(Flûtes à l'8<sup>ve</sup> des Hautbois; Cl. à l'8<sup>ve</sup> des Bassons; excellente sonorité, pleine et fondue, sans lourdeur.)

Voici quelques autres dispositions particulières de : FL., OB., CL., FAG.

H. Berlioz, *Symphonie Fantastique* (1<sup>er</sup> temps).

(Le vide entre les 2 Hautbois est rempli par des Altos en tremolo; s'il n'y avait pas eu les Altos on aurait mis sur ce *la* un instrument à vent, p. ex. le 2<sup>d</sup> ob., en supprimant le *ré*).

Rimsky-Korsakoff, *Shéhérazade*.

(Exemple, assez rare, d'accord où la flûte dans le medium se trouve encadrée par les hautbois. Ceux-ci font les notes les plus importantes de l'harmonie intermédiaire; le *fa dièze* de la flûte, note accessoire, est au 2<sup>d</sup> plan. La clarinette, pour le chant, est plus sonore).

L. Delibes, *Lakmé* (1<sup>er</sup> acte, Sc. I).

(flûtes en 8<sup>ves</sup> avec fag., et encadrant les hautbois).

Avec fl., cl., c.a. et fag, Bizet écrit (la partie supérieure étant à la clarinette) :

G. Bizet, *l'Arlésienne* (Prélude).

(La flûte fond le C.A. à la Clarinette et donne un volume important à cette partie, qu'elle adoucit en même temps; d'où, davantage d'homogénéité avec les bassons. Il était facile d'écrire, simplement : cl., C.A., et 2 fag.; l'idée d'y ajouter la flûte montre le sens profond qu'avait Bizet de l'orchestre. Il eût été peu homogène et mal équilibré d'avoir : cl., fl., C.A. (à la place du 1<sup>er</sup> fag.) et fag. pour la basse).

Un autre exemple, où la flûte n'est pas à la partie supérieure, dans ce groupement *fl., ob., cl., fag.*, nous est donné par cette réalisation, très réussie, de Gabriel Pierné :

G. Pierné, *Une belle est dans la forêt*  
(Poésie de Jean Lorrain).

(Les cors reprenant, après la flûte, mettent une note *plus claire*; les clarinettes dans le grave forment un fond excellent, plein et sans lourdeur. La 2<sup>e</sup> cl. sur le *mi* vaut infiniment mieux, ici, qu'un basson).

Voici une curieuse et caractéristique réalisation de Saint-Saëns, avec un unisson rarement pratiqué (*fl. + ob.* dans le grave) mais dont la sourde menace s'explique, ici, parfaitement :

C. Saint-Saëns, *Ascanio*, (1<sup>er</sup> acte, Sc. I,  
p. 8).

(Tout est à étudier dans ce passage : le caractère de l'unisson *fl., ob.*, l'accent sombre des 2 clarinettes, et l'écriture même avec *la do* notes de passage). (1)

Citons encore cette disposition très serrée, destinée à obtenir une sonorité solide et pleine, *chaque note se trouvant doublée* :

Rimsky-Korsakoff, *Le Coq d'or*.

Variante avec *c.a.* et *cl.B.* :

Cl. Debussy, *Le Martyre de Saint-Sébastien*  
(p. 1).

(C.A. plus doux et plus fondu que Hautbois; Cl. basse plus *p* qu'un 3<sup>e</sup> Basson; sonorité douce et pleine).

② **FL., OB., CL., COR.** (Très bonne réunion). Nous n'entrerons pas dans le détail de toutes les dispositions possibles; ce qu'on a dit précédemment au sujet des accords formés de 2 sortes ou de 3 sortes d'instruments guidera l'élève; ainsi l'on notera qu'en général l'ordre des tessitures : *fl., ob., cl., cor* indiquera la disposition « normale », mais qu'en bien des cas le croisement est possible : *ob.* à la partie supérieure, s'il fait le chant principal; *cl.* au-dessus de la flûte et du hautbois, pour la même raison; *cl.* au-dessous du cor, pour donner une basse bien timbrée et sans lourdeur. A

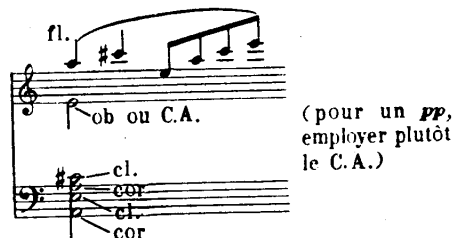
l'aigu l'on aura, par exemple :

(1) En réalité, il y a là cinq sortes d'instruments à vent puisque le cor intervient avec cette pédale de *fa*.

dans le *medium* (avec ob. au-dessus des flûtes)

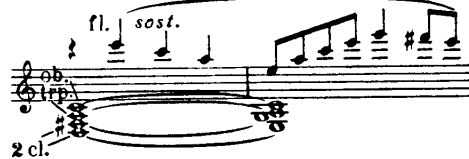


et dans le *grave*, avec un chant de la flûte (1) qui planera sur l'ensemble :

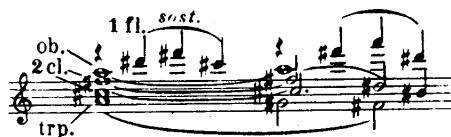


(2<sup>bis</sup>) Il n'est pas impossible non plus d'utiliser la réunion : FL., OB., CL., TRP. encore qu'elle ne soit pas d'un « manie-ment » facile.

On écrirait, par exemple, ob., cl., trp. dans un registre assez grave et servant de fond sous un chant de flûte :



ou bien, avec tous les instruments à l'aigu :



(Allegro)



ou encore, le *motif principal* étant à la *trompette* :

L'essentiel sera d'avoir, avec au moins 3 sortes de ces instruments, une sonorité assez homogène, celui de la 4<sup>e</sup> sorte pouvant s'y fondre, ou s'en détacher (2).

EXEMPLES DE FL., OB., CL., CORS : *Don José*



G. Bizet, *Carmen* (duo du 4<sup>e</sup> acte).

(Noter l'importance du *la bécarré* dans cette harmonie, c'est pourquoi Bizet l'écrit au *hautbois*. Flûtes à 2, pour équilibrer les clarinettes, qui jouent *soutenu*. Et 4 Cors, donnant beaucoup d'ampleur à la sonorité; comme ils sont en octaves, cela ne sonne pas lourd).

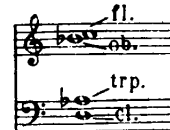
Autre disposition, pour une sonorité légère, avec ob. et cl. « à cheval », et *au-dessus des flûtes* (qui seules ont des notes tenues et sortant très bien) :



Mendelssohn, *Le Songe d'une nuit d'été* (Ouverture).

(1) Si l'on écrit la flûte plus bas, elle risquera moins d'être couverte par le cor anglais que par le hautbois.

(2) Mais on fera bien d'éviter l'incohérence des timbres qui résulterait, par exemple, de :



fl.  
ob.  
C.A.  
cl.  
cors  
cordes (ordre normal des tessitures)

G. Bizet, *L'Arlésienne* (Prélude, accord final).

A une tessiture plus basse l'accord peut être *très doux*, avec la disposition suivante :

fl.  
ob.  
cl.  
#cor  
avec:  
Vc. II  
A.  
(+ 1<sup>re</sup> Vc. à l' 8<sup>ve</sup> b. des Altos)  
Vc. II  
(+ C.B. 8<sup>va</sup> b?)

H. Berlioz, *Symphonie Fantastique* (le Bal).

En ayant soin d'écrire le *Hautbois* dans le 2<sup>a</sup> registre, avec Cl. et Cor à une tessiture où les *pp* leur sont possibles, on obtient, même si la flûte se trouve assez haut, une sonorité très douce et pure; ainsi dans ce charmant passage :

fl.  
(pp)  
ob.  
cl.  
cor  
Vc. II  
Inclinez-vous, mon lys  
1<sup>re</sup> V.  
p cresc.  
mf

C. Saint-Saëns, *Ascanio* (p. 382).

Noter l'écriture croisée ob. et cl. (5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> mesures) ainsi que le croisement fl., ob. (6<sup>e</sup> mes.) nécessaire pour que le *fa* ne sonne pas éteint. La pédale de cor donne une lumière douce, avec la sérénité de cette tonique persistante.

Un exemple tiré du *Messidor* de Bruneau, nous montre un croisement fort rare; le *cor* se trouve *au-dessus de la clarinette et même de la flûte* :

Guillaume  
Et il n'y a que nous deux !  
cor  
dim.  
ppp  
fl.  
cl.  
Vc. II  
Vc. div.  
C.B.  
Harpe pp

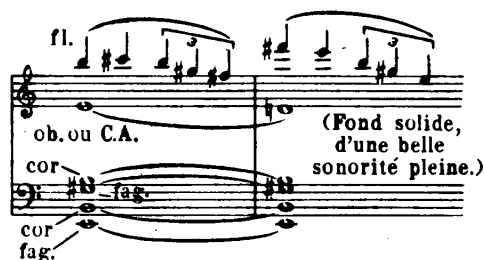
A. Bruneau, *Messidor* (p. 176).

(Cor très expressif ainsi; ensemble d'une excellente sonorité si le corniste joue suffisamment doux).

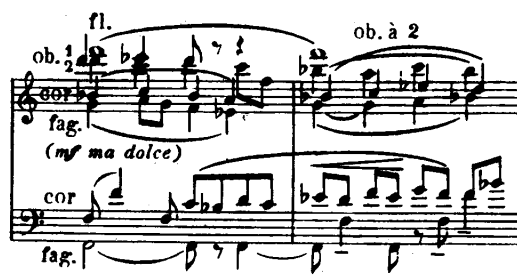
③ FL., OB., FAG., COR. On peut utiliser la disposition *fl.*, *ob.*, *fag.* en octaves et tierces, les cors en octave formant une *pédale*, ainsi :



on peut aussi constituer un *fond* avec *fag.*, *cor.*, *ob.* et placer la flûte, *mélodiquement*, sur l'ensemble :



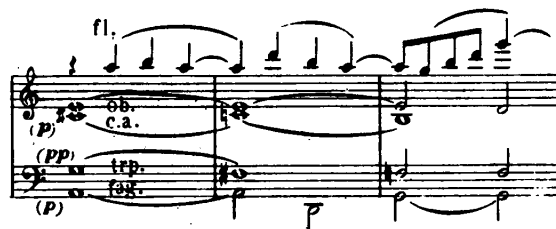
ou bien écrire le cor à l'aigu? Mais alors il faudra que la flûte soit dans un registre suffisamment élevé pour ne pas sonner pâle en comparaison du cor; et l'on ne saura trop que faire du basson, dont l'aigu ou le medium sonnerait terne tandis que son grave serait trop éloigné du cor. A moins de combler ce vide par d'autres Cors ou Bassons (il y a tant de dispositions possibles! et nous sommes loin d'avoir signalé tout ce qui se peut faire).



(Avec la partie du 2<sup>d</sup> cor à jouer un peu en dehors; celle du 1<sup>er</sup> cor le sera tout naturellement. Hautbois à 2 au début, pour que le volume n'en soit pas mince; et à la 2<sup>de</sup> mesure à cause du crescendo qui met le 1<sup>er</sup> cor très en dehors).

③ bis FL., OB., FAG., TRP. Possible surtout avec *trompette en fa*, pour que ses sons graves s'unissent à ceux

des hautbois et basson, la flûte chantant à l'aigu

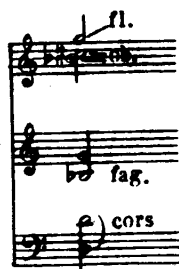


Difficile d'employer la trompette à l'aigu, car où placerait-on le basson? Dans le *medium* et *pp*, la trompette

serait possible, avec *fl.* (*medium*) et chant de hautbois :



EXEMPLES DE FL., OB., COR, FAG. :



Mozart, *Symphonie en sol mineur*.

on peut aussi croiser, dans le cas où les hautbois ont le thème :

Mendelssohn, *Le Songe d'une nuit d'été* (Scherzo).

(Exemple où les cors sont *en quinte*, mais dont l'ensemble reste très léger).

Avec cors et fag. à une tessiture plus haute, mais très soutenu, Debussy écrit :

Cl. Debussy, *Pelléas et Mélisande*.

Rimsky-Korsakoff, *Capriccio Español* (page 76).

(Noter fl. au-dessous de ob., et se fondant très bien aux bassons, mais avec la nuance *mf* contre *p* aux autres instruments).

④ FL., CL., FAG., COR. Réunion assez analogue à la précédente, à cela près qu'elle est plus facile à réaliser en raison de la souplesse de nuances de la Clarinette et de son excellente fusion avec Basson et Cor.

De même pour : FL., CL., FAG., TRP (4 bis).

Exemples de ④ :

(Basson doux dans le haut, cor pouvant voiler un peu le son; la flûte sort bien. On peut écrire aussi cl. pour *do* et fag. pour *la*; ou encore : fag. pour *fa*, *mi*, *ré*, *do* et cor pour *la*). (Basson bien soutenu, mais pouvant jouer encore assez *p* pour ne pas couvrir).

Exemple de ④ bis :

(Cohésion plus difficile à réaliser avec la trompette pour le chant. Réunion un peu paradoxale avec fl. au-dessous du basson; l'inverse reste possible; il faut que fl. et fag. constituent un « fond » neutre, reliant la cl. à la trp.).

EXEMPLES DE FL., CL., FAG., CORS :

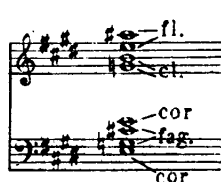
Beethoven *Symphonie Pastorale* (Ronde des paysans).

(Cors en pédale de tonique au-dessous d'un thème fl. cl., fag. à 3 octaves; à la dernière mesure entrent, en octaves, la 2<sup>de</sup> cl. et le 2<sup>d</sup> fag.).

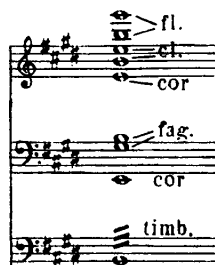


(fag. à 2 pour avoir  
une basse solide.)

et



Mendelssohn, *Le Songe d'une nuit d'été*  
(Overture).



(Id.) (Accord final de l'Ouverture).



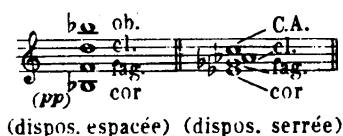
Mendelssohn, *Le Songe d'une nuit d'été*  
(Overture).

On trouve aussi, dans la même Overture, avec les instruments dans le même ordre et une disposition espacée à l'aigu :



(Id.).

⑤ OB., CL., FAG., COR. Sonorité générale plus appuyée que les précédentes; cependant l'on peut faire en sorte qu'elle ne soit pas lourde, en écrivant les instruments à une tessiture qui permette des *pp*, par exemple :

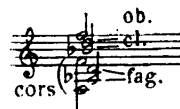


(dispos. espacée) (dispos. serrée)

Avec un plus grand nombre d'instruments et pour des nuances allant de *mf* à *ff*, ce sera l'un des Bassons en général qui fera la note la plus grave de l'accord; souvent alors on disposera les Cors en octaves, chevauchant avec les Bassons :

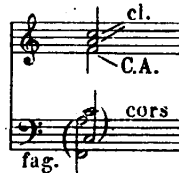


Cette disposition des Cors en octaves peut également encadrer les Bassons, par exemple :



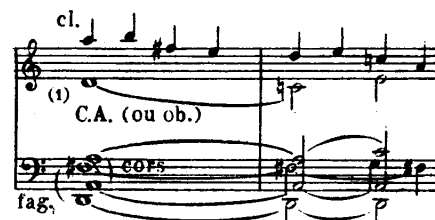
Si l'on écrit pour Cor anglais au lieu de Hautbois, il arrivera fort bien que les Clarinettes se trouvent au-dessus :

(possible à  
toutes les  
nuances  
sauf *pp*)



Enfin, l'on peut traiter la clarinette comme on ferait d'une flûte, c'est-à-dire l'écrire à l'aigu, chantant au-dessus

du groupe-fond formé de ob. fag., cor., ce qui nous ramène à tel exemple du n° ③ :  
On peut aussi avoir une Trp. à la place du C.A. (*ré, do, mi*) et C.A. à la place du 1<sup>er</sup> Cor (*la, do*).



(1) Plus fondu avec C.A. qu'avec Ob.

## EXEMPLES DE OB., CL., FAG., CORS :

*Carmen*

Je ré-pè-te - rai que je l'ai - me

ob.

cl.

(f et très solide)

cors à 2

cors à 2

fag.

ceci doublé ici par les cordes, cinglant. (C.B. à l'8<sup>me</sup> grave du Vc.)

G. Bizet, *Carmen* (duo du 4<sup>e</sup> acte).

(Malgré cette orchestration nourrie, la voix reste très en dehors, planant au-dessus des bois. Les Cors forment une masse solide, avec cl. et ob.).

*Disposition tout autre, beaucoup plus écartée et pour la nuance pp : (cor au milieu des clarinettes).*

ob. pp

cl.

fl. à 2

cor

pp

fag. pp

Vc. et C.B. pizz.

Mendelssohn, *Le Songe d'une nuit d'été* (Overture).

On obtient une très bonne sonorité en étagant : ob., cl., fag., dans l'ordre des tessitures, avec les *Cors encadrant les Bassons*; mais notez que plus l'accord se trouve vers le grave, plus l'ensemble sera *pesant*. Rares seront les occasions d'écrire (1) :

ob.

cl.

fag.

cor

sions d'écrire (1) :

Tandis qu'au contraire, à l'octave haute, avec la même disposition :

ob. pp

cl.

fag.

cor

Beethoven, au début de l'*Allegretto* célèbre de la *Symphonie en la*, établit un accord d'une belle plénitude, mais nullement lourd : c'est exactement celui que nous venons de citer.

Cette question de tessiture est, avec les *Bois*, de la plus haute importance. Ainsi :

ob.

C.A.

cl.

fag.

cor

peut rester très doux, tandis que :

ob.

cl.

cor

fag.

cor

très lumineux, sera caractérisé par le *do dièze*, forcément en dehors, du 1<sup>er</sup> cor.

(1) Ce ne serait guère que pour donner l'impression sombre, obsédante, d'une lourde menace.

Dans une tessiture générale analogue à celle de l'exemple précédent (de l'*Allegretto* de la *Symphonie en la*), Gounod écrit (avec un Basson pour la partie inférieure) :

Vulcain

Je règne en maître sou-ve-rain

ob.

cl.

cors

fag.

Gounod, *Philémon et Baucis* (1<sup>er</sup> acte, air de Vulcain).

(Sonorité soutenue et pleine).

En notes détachées, Mendelssohn écrit cette disposition qui donne beaucoup de légèreté à l'accord :

2 ob.

2 cl.

2 cors

2 fag.

Mendelssohn, *Scherzo du Songe d'une nuit d'été*.

Avec hautbois et cor anglais se joignant à cl., fag., cor, Wagner écrit :

ob.

cl.

C.A.

fag.

cor

R. Wagner, *Tristan et Yseult* (Prélude).

(Sonorité très fondue, sur laquelle se détache le hautbois. La clarinette et le cor donnent un accent sur le *do*, au 1<sup>er</sup> temps)

ob.

cl.

fl.

V.I

V.II

fag.

cors

Beethoven, *Symphonie en La* (Scherzo).

(Excellente sonorité, pleine, mais ou il y a de l'air. Les Violons jouant des *la*, Beethoven n'écrit pas cette note aux ob., cl., fag., sauf pour le 2<sup>d</sup> fag. à la dernière croche).

L'exemple suivant montre une sonorité très particulière, due à la présence du hautbois au-dessous de la clarinette; et Debussy a pris l'utile précaution de mettre les cors *en sourdine*, à cause de quoi ils laissent le hautbois très suffisamment en dehors. On se souvient, je pense, de ce passage si caractéristique de l'admirable commentaire au poème de Mallarmé :

Cl. Debussy, *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*.

Pour terminer avec les 4 sortes d'instruments, voici quelques exemples où sont utilisés les Trombones ou les Trompettes :

OB., FAG., CORS, TROMP.

Mozart, *La Flûte enchantée*.

Notas. 1° Doublure de la dissonance *fa*, extrêmement courante chez Mozart et Haydn, d'ailleurs excellente; 2° timbale, comme d'habitude, avec les trompettes.

CL., FAG., COR, TROMBONES.

Dans une tessiture grave, Lalo écrit cette réunion, qui sonne très homogène :

E. Lalo, *Le Roi d'Ys* (p. 136) (*Entrée de Karnak vaincu*).

FL., OB., CL., TROMP.

E. Chabrier,  
*A la musique*.

(La trompette ainsi dans le médium peut jouer *pp*, mais elle apporte à l'ensemble une lumière que nul autre timbre ne donnerait, à cette tessiture).

## FL., FAG., CORS, TROMB.

8-----

fl. *pp*

fag. *pp*

cors *pp*

1 trb. *pp*

tubast. + cl. B. + c. fag. + 2 pup. C.B. + orgue *pp*

Hp. etc.

Vc.

Ch. Koechlin, *La Course de Printemps*.

(Accords de fl., fag. et cors assez soutenus malgré la nuance marquée, *pp*; ce passage succède à un *fff*, aussi la doublure des bassons par les cors n'est-elle pas de trop).

3 fl. *mf*

cors solo *mf*

3 trb. *pp*

fag. 2<sup>o</sup> *sost.*

c. fag.

Ch. Koechlin, *Poème pour Cor et orchestre (Final)*.

## FL., OB., CORS, TROMP.

(Se trouve particulièrement dans les anciennes partitions).

1 fl.

2 ob.

trp. à 2

cors à 2

Haydn, *Symphonie militaire*.

1 fl.

2 ob.

(et plus loin: 1 fl. 2 ob. trp. à 2 2 cors)

(Flûtes et hautbois au-dessus des trompettes, bien entendu. Cet ensemble montre l'usage des tromp. à 2, et cors à 2, en notes tenues d'importance moindre que celles des fl. et ob. Il est évident que ces cuivres devaient jouer *léger* et de façon à ne pas couvrir les bois. De nos jours on se contenterait largement d'un cor et d'une trompette, ou de 2 trompettes, en octaves).

## CL., FAG., CORS, TROMP.

*Don José*

tu ne m'aimes donc plus ?

cl. à 2

cors à 2

trp. (corn. à pist.)

fag.

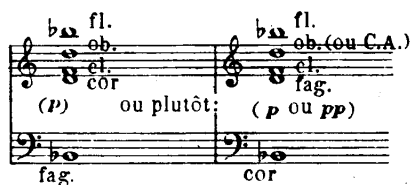
Vc. (+ C.B. 8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>)

G. Bizet, *Carmen* (duo du 4<sup>e</sup> acte).

(Accord sombre et menaçant; les cors à 2 et les cl. à 2 pour équilibrer les trompettes).

CINQ SORTES D'INSTRUMENTS, OU DAVANTAGE. Le groupement le plus usuel est : FL., OB., CL., FAG., COR. Il peut être formé d'un *Quintette de Soli*, qu'à vrai dire l'on rencontre plus souvent dans la musique de chambre que dans celle écrite pour un orchestre complet. Toutefois, pourquoi ne pas l'utiliser de cette dernière façon ?

Pour le *Quintette de Soli*, le Basson donne évidemment la basse la plus solide, mais il n'est pas impossible de placer un cor à la partie inférieure de l'harmonie, surtout dans une nuance variant entre *p* et *mf* :



Tandis qu'avec un plus grand nombre d'instruments, le *ff* : (ou même, si possible, deux) pour le *mi bémol grave*, afin d'asseoir cet une *basse puissante*.

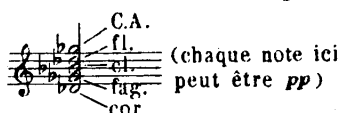


demandera un Basson accord, très nourri, sur

On peut croiser : flûte au-dessous du hautbois ; flûte au-dessous de la clarinette ; hautbois au-dessous de la clarinette ; clarinette au-dessous du cor (ou même du basson), etc. Lorsqu'on examine la question de plus près en cherchant quelles pourraient être les dispositions les plus atténuées ou les plus sonores, on reconnaît que la question est fort complexe et qu'en pareille matière, certainement, il reste à découvrir bien du nouveau.

Les *pp* se réaliseront, autant que possible, au moyen des notes que chaque instrument peut donner avec le plus de douceur ; en conséquence, pour l'accord suivant la partie supérieure sera plutôt confiée au cor anglais, dont le

*sol bémol* est facilement *pp* :



Les *ff* au contraire exigeraient, logiquement, le *basson dans le grave* et la *flûte à l'aigu* ; cela ne présente pas de difficultés si l'on dispose d'un assez grand nombre d'instruments, mais avec la *Quintette des Soli* l'écart considérable qui se produirait entre flûte et basson, serait de nature à vous interdire une sonorité homogène.

En écrivant :  
du hautbois ne se  
et surtout dans une



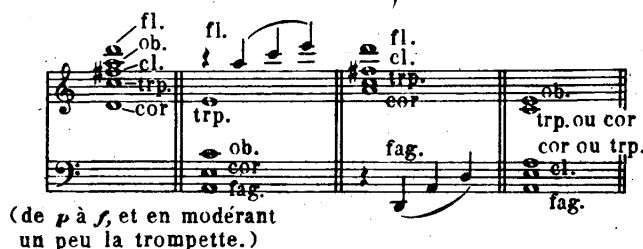
chaque note peut être *ff*, d'où une sonorité vigoureuse, mais dans laquelle l'*ut* fond guère au *la* du cor. Toutefois cette disposition ne serait pas impossible, œuvre de style contrapunctique.

On rencontre plus rarement les réunions : FL., OB., CL., FAG., TROMPETTE (1), et surtout : FL., OB., FAG., TROMBONE (2). Il faudra prendre garde qu'avec la force inhérente à la trompette comme au trombone, ces instruments devront, pour s'équilibrer avec les Bois, être écrits dans un registre qui ne les oblige pas à des *f* risquant d'écraser les autres instruments. Mais s'ils peuvent jouer *p*, ou seulement *mf*, ils s'allieront fort bien aux *f* des autres :



Le 1<sup>er</sup> de ces exemples donne une sonorité vigoureuse ; le second peut être assez doux, mais jamais réellement *pp* ; le 3<sup>e</sup> pourra sonner beaucoup plus doux.

Si l'on emploie *cors* et *trompettes*, en les combinant successivement à *fl.*, *ob.*, *cl.*, — *fl.*, *ob.*, *fag.*, — *fl.*, *cl.*, *fag.*, — *ob.*, *cl.*, *fag.*, on réalise d'autres formations de 5 sortes d'instruments. Nous n'insisterons pas davantage, sinon par quelques exemples de ce qu'elles peuvent donner ; on se reportera donc aux principes, conseils et remarques qui se trouvent dans l'étude des 2 sortes, 3 sortes, 4 sortes d'instruments. On donnerait en exemples :



(1) Ce *Quintette* se trouve de temps à autre en des symphonies « classiques », mais plus souvent c'est le *sextuor* des 4 Bois + Cors + Trp.  
(2) Chez Haydn, on voit des exemples de : *fl.*, *ob.*, *fag.*, *cors*, *Trp.*

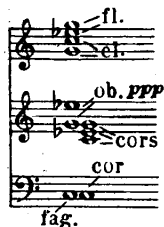
On trouve depuis Berlioz (et même depuis Mendelssohn et Beethoven) un très grand nombre d'exemples du groupement FL., OB., CL., FAG., COR. Nous citerons les suivants :

1° Avec fl., et ob. dans le grave :



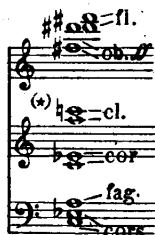
H. Berlioz, *Symphonie Fantastique* (Fin du 1<sup>er</sup> temps).

2° fl. et ob. dans le medium :

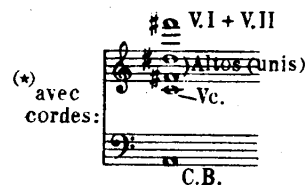


H. Berlioz, *Symphonie Fantastique* (Accord du début du 1<sup>er</sup> temps).

3° fl. et ob. à l'aigu :



H. Berlioz, *Symphonie Fantastique* (1<sup>er</sup> temps).



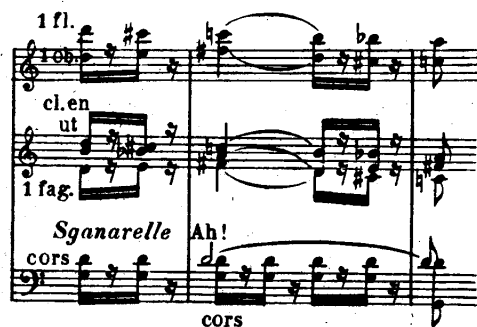
Il faut noter que cet accord où se trouve un assez grand vide (entre cors et ob), est complété par les cordes, qui remplissent l'intervalle tout en conservant une disposition espacée.

On citerait encore :



E. Lalo, *Le Roi d'Ys* (p. 353) (duo de Mylio et de Rozenn).

(Cet ensemble de Bois (qui est assez nourri) reste doux, les instruments étant écrits dans le medium et jouant *pp*. La note expressive est apportée par les Hautbois. Noter la disposition fl. cl. en octaves, ob., cors en octaves).



Gounod, *Le Médecin malgré lui* (1<sup>er</sup> acte, air de Sganarelle : « Qu'ils sont doux... »)



Mendelssohn, *Le Songe d'une nuit d'été* (1<sup>ers</sup> accords de l'Ouverture).

Rimsky-Korsakoff, *Shéhérazade*.

et de cette autre disposition, dans la même suite symphonique :

Rimsky-Korsakoff, *Shéhérazade*.

(Accord plus appuyé que le précédent, et qu'il ne faut pas compter avoir *pp*. On notera l'espace entre le 4<sup>e</sup> cor et les autres, c'est un cas qui se présente de temps en temps; cela ne sonne pas creux).

On trouve aussi, toujours dans *Shéhérazade* :

Rimsky-Korsakoff, *Shéhérazade*.

(avec Timbale et pizz. des Cordes aux 1<sup>ers</sup> temps.)

(L'unisson des cl. avec les hautbois est utile ici pour équilibrer le volume des cors et bassons. Sonorité pleine et très suffisamment légère).

Nous rappelons que, surtout dans les nuances de *p* à *mf*, les dispositions *espacées* restent très possibles aux Bois (même pour des tenues et sans raisons contrapunctiques) :

Ch. Kœchlin, *Sonatines françaises* (n° 11, 1<sup>er</sup> temps).

(\*) cet accord se trouve complété par la harpe :

Nota. — 1<sup>o</sup> L'intervalle du cor à la 2<sup>de</sup> fl. est assez considérable, mais la flûte sonne ici plus bas qu'on ne croirait; l'accord est ainsi plus doux qu'en écrivant au cor le *sol* à la sixte de la flûte; 2<sup>o</sup> On pouvait avoir *mi* à la clarinette, mais le *sol* grave est moins mou, plus timbré.

On peut aussi écrire, en laissant de l'air *dans le haut* mais en garnissant avec plénitude le *medium* :

Gounod, *Philémon et Baucis* (1<sup>er</sup> acte, Sc. I).

De même, dans l'accord suivant, qui est marqué *p*, Beethoven se garde de masser les sons à l'aigu; la sonorité est bien plus douce et *plus transparente* avec :

Beethoven *Symphonie Pastorale* (1<sup>er</sup> temps, accord final).

Pour un *f* il écrit au contraire cette disposition serrée, avec les *cors* dans un registre plus sonore et à 2 :

Beethoven *Symphonie Pastorale* (1<sup>er</sup> temps).

Avec les instruments dans une tessiture assez haute, on trouve :

R. Wagner, *la Valkyrie* (1<sup>er</sup> acte, p. 67).

(Cet accord, ainsi disposé, est sensiblement plus *p* que si Wagner avait écrit (au-dessus des autres instruments) 3 flûtes jouant *do bémol*, *mi bémol*, *sol bémol aigu*).

Notez aussi :

Mendelssohn, *Ouverture du Songe d'une nuit d'été*.

(Flûtes au-dessous des Hautbois; Clar. encadrant les Cors; sonorité très fondue).

Basse faite par le Cor :

ob.  
fl.  
cl.  
cor  
fag.  
avec: V.I. cor

Mendelssohn, *Le Songe d'une nuit d'été*  
(Nocturne).

(Hautbois au-dessus des Flûtes; Bassons encadrés par les Cors).

Basse faite par le Basson, pour une sonorité un peu plus forte :

8  
V.I div.  
(avec A. V.II)  
ob.  
fl.  
cl.  
cors  
fag.  
Vc.  
C.B.

(Id.) (Accord final).

(Hautbois au-dessus des flûtes; 1<sup>ers</sup> violons complétant à l'aigu l'harmonie, comme dans l'exemple précédent; Cors encadrés par Bassons. L'accord étant un peu plus nourri que le précédent, c'est ici le basson qui est chargé de la note la plus basse).

Citons encore :

fl.  
ob.  
cl.  
cors  
fag.  
V.I + V.II  
unis  
(doubles C.)  
A.  
Vc.  
C.B.

Beethoven, *Symphonie en La* (Scherzo).

Belle sonorité, pleine et claire. La ligne dominante est celle des Violons. Noter l'espace entre les parties des cordes (entre A. et V.), et entre clar. et cors. Remarquer aussi que Beethoven se garde bien de doubler Vc. et C.B. par fag., ce qui serait inutilement appuyé.

On trouve aussi, dans ce même Scherzo :

fl.  
ob.  
douce p  
cl.  
fag.  
cor

(avec péd. de la, des V. I et V. II en octaves).

Disposition traditionnelle des tierces à 3 octaves, si fréquente également chez Brahms.

## AUTRES FORMATIONS DES 5 SORTES D'INSTRUMENTS : FL., OB., CL., CORS, TROMP.

Mendelssohn, *Ouverture du Songe d'une nuit d'été*.

(Sonorité très soutenue; 3 Bois pour chaque note, contre 1 trp. sur sol dièse et une autre sur mi).

FL., OB., CL., CORS, et CORNETS A PISTONS :

VI + II + A. (en grand détaché)  
+ Vc. 8<sup>va</sup>  
+ C.B. à 2 8<sup>va</sup>

C. Saint-Saëns, *Ascanio* (p. 220).

(Accords des instr. à vent réalisés très solides, chaque note — ou presque — se trouvant doublée).

FL., OB., FAG., CORS, TRP. Réunion que l'on rencontre assez souvent dans les anciennes symphonies où ne figuraient pas les Clarinettes. Citons :

J. Haydn, *Symphonie militaire*.  
(1<sup>er</sup> temps).

FL., OB., CL., FAG., TRP. Egalement chez les « classiques »; on trouve dans Beethoven :

Beethoven, *Symphonie en La (Allegretto)*.

OB., TRP., CORS, FAG., TROMBONES :

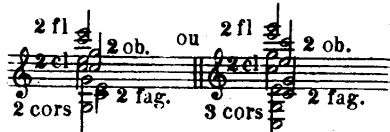
trb. à 3  
C.B.

R. Wagner, *Parsifal (Prélude)*.

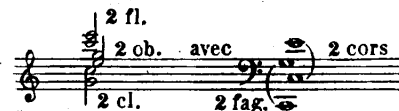
**Remarque sur les accords Fl. Ob., Cl., Fag., Cors.** On aura constaté que dans les accords de *Bois étagés* (1), les Bassons et Cors, placés au-dessous des Fl., Ob., Cl., se trouvent « naturellement » à peu près dans la tessiture suivante :



(avec diverses dispositions possibles entre *fag.* et *cors*). On a ainsi, par exemple, à toutes les nuances de *p* à *ff* (mais ce ne sera jamais *pp*) :

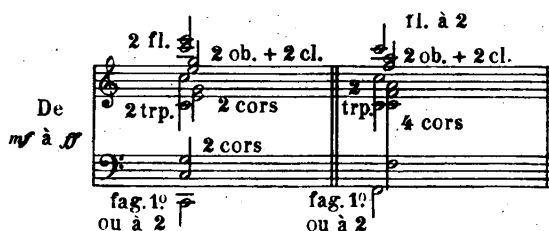


Mais on peut aussi bien placer les Cors et Fag. plus bas, en espaçant davantage :



Avec six sortes d'instruments, — par exemple (ce qui est le groupement le plus usuel) : *Fl., Ob., Cl., Fag., Cors, Trp.*, on utilise très souvent l'unisson *Ob.*, — *Cl.*, (du moins, de *mf* à *ff*), parce qu'en général on préfère placer les *Bois plus haut que les Cuivres*, afin que ceux-ci ne couvrent point à l'excès. Dans ce groupement, et pour des *f*, je verrais les *Bassons plutôt dans le grave*, car dans le *medium* et surtout à l'aigu ils seraient bien effacés par rapport aux trompettes.

On se reportera aux diverses manières de disposer les *Cors avec les Trompettes* (étudiées précédemment) ; et en mettant le ou les *Bassons* à la partie inférieure, on aura par exemple (2) :

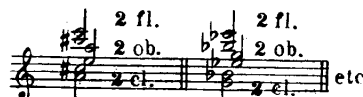


(Atténuer un peu la nuance des *Trp.* par rapport aux autres instruments ; *fag.* à 2 dans le cas d'un *ff*.)

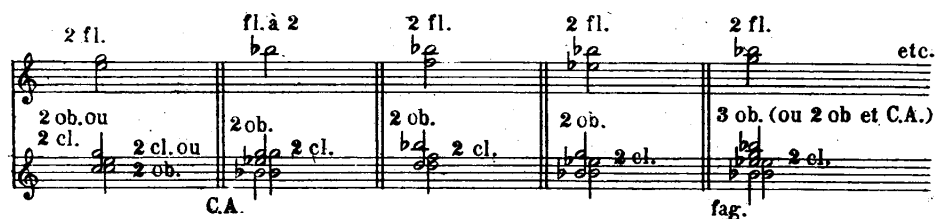
Mais toutes sortes d'autres dispositions se peuvent écrire, on le verra dans les exemples cités plus loin.

**Notes sur l'usage des unissons entre Fl., Ob., Cl., pour l'écriture des Accords formés de ces 3 instruments, avec ou sans adjonction de Fag., Cor, Trp., Trb.** Les principaux cas d'unissons entre Fl., Ob., Cl., (pour des accords) sont les suivants :

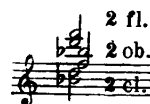
1° *Unissons partiels* résultant de la proximité de ces instruments, parce qu'on n'a pas la place d'étager purement et simplement : soit qu'on ne veuille pas écrire les Flûtes très à l'aigu, soit parce qu'on ne veut point placer les Clar. dans le *medium* (particulièrement, à la tessiture de ce *medium* est déjà occupée par *Trp.* ou *Cors*). Au lieu de :



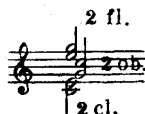
on dispose, par exemple, de la façon suivante :



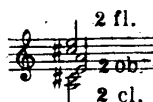
(1) Les dispositions de *Bois étagés*, on l'a déjà vu, sont bonnes surtout à l'aigu :



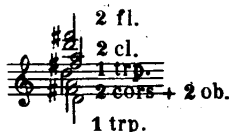
Discutables au contraire dans une tessiture plus basse :



et a fortiori pour :

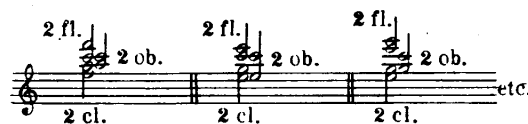


(2) On peut aussi, sans doubler les cl. par les ob., si les cl. sont dans un registre bien sonore, écrire les Hautbois à l'unisson des Cors :

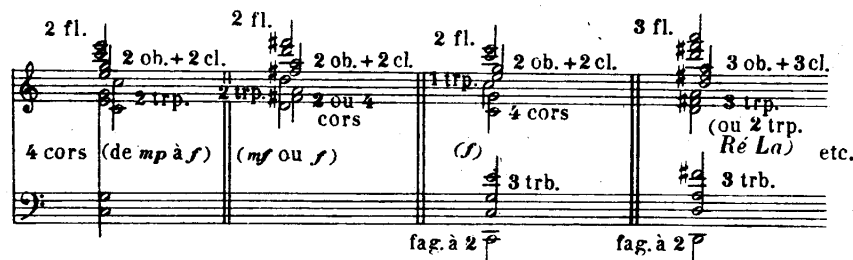


On obtient de la sorte une sonorité pleine, *jamais très p*, mais qui peut être utile si l'on veut des accords bien soutenus et dans le cas où d'autres instruments (Cors, Trp., Cordes) se trouvent au-dessous.

Ces *unissons partiels* peuvent d'ailleurs s'écrire à une tessiture plus haute :



2° *Unissons Ob., Cl., avec Fl. au-dessus, à l'aigu.* Cela, surtout dans le cas où l'on a, *au-dessous*, des *Cors* et des *Trompettes*, ou aussi *Trb. et Fag.* :



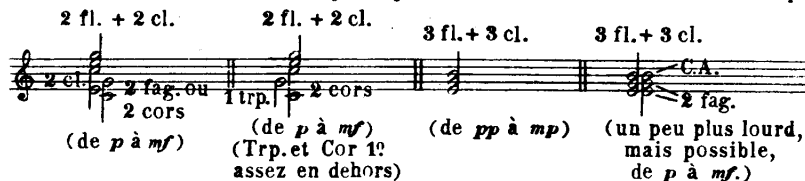
(Ces *unissons Ob., Cl.* se pratiquent surtout dans les *mf, f, ff* de l'orchestre).

3° *Unissons Fl., Ob., Cl.* On les rencontre surtout lorsque les flûtes sont écrites moins haut et pour équilibrer un *mf* ou *f* des *Trompettes* :

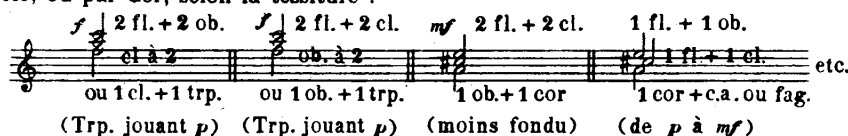


(Ne pas craindre qu'ainsi les Bois soient trop *f* par rapport aux Trp., étant donnée la force naturelle de celles-ci).

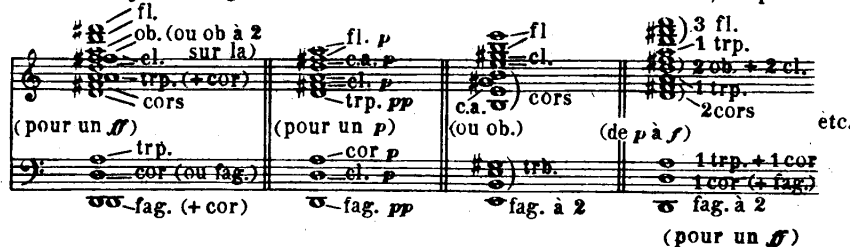
4° *Unissons Fl., Ob., ou Fl., Cl., en général pour des nuances plus atténuées* et dans une tessiture moyenne (à cette tessiture, on a moins souvent l'occasion d'écrire les *unissons partiels* dont on a parlé précédemment. Toutefois ils restent possibles, si l'on observe de bonnes conditions d'équilibre).



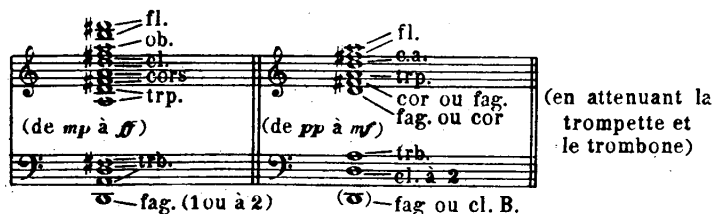
Les *unissons Fl., Ob., à l'aigu, Fl., Cl. à l'aigu*, sont excellents pour des *f* et l'on peut soutenir soit *Cl.* (contre *Fl. + Ob.*) soit *Ob.* (contre *Fl. et Cl.*) par une *Trompette*, ou par *Cor*, selon la tessiture :



**SIX SORTES D'INSTRUMENTS.** La réunion normale des *six sortes d'instruments à vent* est *FL., OB., CL., FAG., COR, TRP* (ou *TROMBONE*). Elle présente (autant qu'on peut en juger d'une façon générale) moins de difficultés que celles de quatre ou cinq sortes, en ce sens que la plénitude et l'homogénéité (dans les *ff* comme dans les *pp*) s'obtiennent plus aisément, puisqu'on a de quoi étager les notes sur toute l'échelle sonore, depuis le grave du Basson jusqu'à l'aigu de la Flûte :



**SEPT SORTES D'INSTRUMENTS A VENT : FL., OB., CL., FAG., TRP., COR., TROMBONE.** Assez facilement homogène et plein, en suivant l'ordre des tessitures :



Pour bien faire, il aurait fallu parler également des accords auxquels participent des *Saxophones* et ne pas omettre non plus le rôle de la *petite Clarinette*, de la *Clarinette basse*, du *Contrebasson*. En thèse générale, si les tessitures se correspondent, il en résulte plus d'homogénéité, avec un meilleur équilibre. Reportez-vous à ce que nous avons dit de ces instruments aux Chapitres I et II, ainsi que des *Saxhorns* de différente dimension. Les *Cornets à pistons* et les *Bugles* ont une tessiture analogue à celle des *Trompettes*; les *Saxhorns Altos* et *Barytons* se placent au même étage

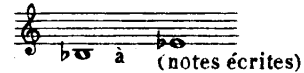
que les Cors; les Saxhorns Basses, avec les Trombones (quoique descendant plus bas). A la Flûte correspond le Saxophone Sopranino; au Hautbois, le Saxophone Soprano; à la Clarinette en la le Saxophone Alto en mi bémol (qui descend aussi bas mais ne monte pas aussi haut); le Saxophone Ténor se trouve dans la tessiture de la Clarinette Alto; le Saxophone Baryton dans celle de la Clarinette Basse; le Saxophone Basse dans celle du Basson.

En ce qui concerne les timbres de ces divers « instruments supplémentaires », nous dirons :

Dans les groupements étudiés ici, par exemple *ob.*, *cl.*, *fag.*, *trp.*, on remplacerait aussi bien la Trompette par le Cornet à pistons. (On a déjà signalé que celui-ci se fond mieux aux Bois, son timbre étant moins accusé que le timbre de la trompette).

Les Saxhorns se peuvent combiner, à volonté, aux Bois ou aux Cuivres, et de la même manière à peu près que les Cors (1), avec cette différence que le son du cor possède une qualité rare et qu'on peut dire unique; rien ne la remplace à l'orchestre, mais les Saxhorns (et surtout les Cornophones) s'en rapprochent; leur sonorité est moëlleuse, ample, point accaparante. En outre, sauf à l'aigu (comme aussi à l'extrême grave de leurs tessitures respectives) ils ont l'avantage d'une grande latitude de nuances, allant de *pp* à *ff*.

Les Saxophones se joignent et s'apparentent tout naturellement : à l'aigu, aux Fl., Cl., Ob., dans le *medium*, aux Cors, (cela, du moins, pour les Sax. alto et ténor); dans le *grave* aux Bassons et à la Clarinette basse (sax. ténor, baryton, basse). Ils sont, pour les accords, un des meilleurs éléments de fusion que l'on puisse trouver; quant aux nuances on peut compter qu'ils jouent de *pp* à *ff*, sauf dans l'étendue de :



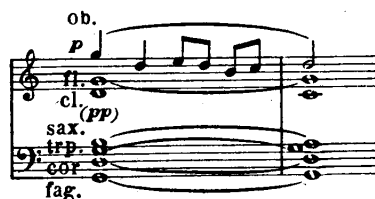
où le son ne sera jamais aussi atténué que celui de la Clarinette.

Nous donnerons tout à l'heure, pour terminer, divers exemples de ces réunions de six, sept sortes d'instruments. Dans la pratique de l'orchestration, à vrai dire, il est rare d'en trouver qui soient écrites pour des solistes, c'est-à-dire : 1 fl., 1 ob., 1 cl., 1 fag., 1 Sax., 1 cor, 1 trompette; c'est là, plutôt, un style de *musique de chambre*; il est d'une écriture assez difficile en ce qui concerne l'équilibre et l'homogénéité. A l'orchestre on réalise plus aisément si l'on a, par exemple : 2 flûtes, 1 ob., 2 cl., 1 ou 2 fag., 1 sax., 2 cors, 1 ou 2 trompettes, ce qui permet des accords étageant toutes les notes :



D'ailleurs, bien souvent aussi l'on fait intervenir les cordes, comme nous le verrons plus loin.

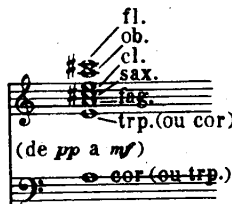
Si l'on n'a que des solistes au contraire, il faudra bien connaître les ressources et le timbre de chaque instrument, pour réaliser à volonté, soit la cohésion, soit l'en dehors de certaines notes devant s'imposer à l'attention. Ainsi :



(Chant qui domine, au Hautbois).



(Pour cet accord, destiné en principe à la nuance *f* ou *ff*, on a placé le hautbois au-dessous de la clarinette et le basson dans le grave. Il suffira d'atténuer un peu la trompette dans le cas d'un *ff*. On n'obtiendrait pas un *pp*; mais *p* et surtout *mp*, *mf*, sont possibles avec cette disposition).



(Accord dont toutes les notes ont à peu près la même importance. On a placé le cor à la partie inférieure et confié au basson le la aigu, pour avoir une basse solide et garder la trompette dans un registre moins en dehors.

Il était possible aussi de mettre la trompette à la basse, la, et de donner au cor le mi).

(Si l'on fait jouer *f* ou *ff*, la trompette dominera et le basson n'aura pas autant de force que les autres instruments).

(1) Si l'on écrit le petit Bugle en mi bémol il jouera, dans les accords avec Bois ou Cors, un rôle analogue à celui d'une petite trompette; mais le timbre sera moins élatant, donc mieux fondu aux Bois.

Peut-être jugerez-vous que, pour incomplète qu'elle soit forcément, cette étude des accords formés par les Bois, Cors, Trompettes, etc., semble exagérément développée. Nous convenons qu'à l'orchestre on simplifie souvent le problème au moyen de dispositions *traditionnelles, toutes faites d'avance* et que l'appui des Cordes rend très suffisamment équilibrées, homogènes et fondues. Pourtant, si l'on examine avec soin telles réalisations de Bizet, de Berlioz, de Wagner, de Saint-Saëns, de Cl. Debussy, de Maurice Ravel, on se rend bien compte que ces maîtres, tout en connaissant à fond leur « métier », n'appliquent point des formules mais savent trouver, pour chaque cas *particulier*, la disposition *particulière* qui convient le mieux. Evidemment, c'est affaire d'imagination, d'intuition orchestrale; mais cette intuition s'appuie sur un certain nombre de données, de faits expérimentaux. Nous avons pensé qu'il pouvait être bon de signaler ceux des « faits expérimentaux » que mettent en lumière un certain nombre de nos exemples dûs à des maîtres incontestés (1).

En définitive, si nous avons pris le parti de consacrer à cette question un développement considérable, c'est qu'il nous a paru (depuis longtemps déjà) que l'écriture des *Bois* présente de nombreuses difficultés. A tel point que même chez certains maîtres elle ne laisse pas à l'occasion de sembler imparfaite, soit *inutilement lourde*, soit *peu sonore* en comparaison des Cuivres et des Cordes (qui les couvrent), soit enfin trop *formulaire* : alors que tant de *nouvelles combinaisons* pourraient s'offrir à l'esprit d'un musicien suffisamment imaginatif. Ici l'on s'est efforcé, non d'imposer des règles strictes, mais de donner des conseils et surtout d'ouvrir des vues sur des horizons nouveaux...

Il ne nous reste qu'à citer encore quelques exemples.

ACCORDS DE 6 SORTES D'INSTRUMENTS : FL., OB., CL., FAG., CORS, TRP. (c'est le groupement le plus usuel) :

1 fl. + 1 ob.  
cordes pizz. (pp)  
2 cl.  
2 fag.  
2 trp.  
2 cors.

Beethoven, *Symphonie en Fa (Scherzo)*.

(Disposition avec cl., ob., fl., près de la trp., mais c'est pour un *pp*).

Allegro  
2 fl.  
2 ob.  
2 cl.  
2 fag.  
trp.  
cors  
V.I.  
A.  
Vc  
(+ C B 8va)

Beethoven, *Symphonie en La (1<sup>er</sup> temps)*.

(Sonorité plus soutenue que celle de l'exemple précédent).

fl à 2  
ob à 2  
cl.  
fag.  
trp.  
cors

G. Bizet, *L'Arlesienne (Minuetto)*.

(Avec Cordes pizz. et Timbales : nuance *ppp*, très léger.)

(1) On a pu voir qu'à ces exemples j'en ajoute d'autres, extraits de mes œuvres. Mais la plupart d'entre eux ont été expérimentés, je veux dire entendus à l'orchestre; j'ai pensé qu'ils pourraient être utiles : 1<sup>o</sup> parce que la sonorité en a été, effectivement, vérifiée, et 2<sup>o</sup> parce qu'ils présentent parfois des dispositions moins usitées, qui pourtant se sont révélées acceptables.

Avec la nuance *ff* :

fl. ob.  
trp.  
cl.  
cors  
fag.  
ophicl.

avec cordes :

V.I  
V.II  
A.  
Vc

Mendelssohn, *Le Songe d'une nuit d'été*  
(Ouvverture).

(Cela fait beaucoup de *sol dièse* aux Bois, mais il n'y a en qu'un aux Cordes).

FL., OB., CL., FAG., CORS, CORNETS A PISTONS :

2 fl. + 2 ob. + 2 cl.  
2 fag.  
cornets à pist.  
cors  
A. + Vc. arco  
(avec C.B. pizz. 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>)

C. Saint-Saëns, *Marche militaire de la Suite Algérienne*.

Exemples de Brahms :

fl. et ob. à l'unisson  
cl.  
2 trp.  
V.I + A.  
Vc.  
timb.  
2 fag.

J. Brahms, 4<sup>e</sup> Symphonie.

2 fl.  
2 ob.  
2 cl.  
2 trp.  
4 cors  
2 fag.  
V.I  
V.II  
3 trb.  
fag.  
c. fag.  
timb.

J. Brahms, 3<sup>e</sup> Symphonie (1<sup>res</sup> mesures).

Chez Saint-Saëns, nous trouvons :

2 fl.  
2 ob.  
2 cl.  
2 trp.  
4 cors  
2 fag.  
c. fag.

C. Saint-Saëns, *La Lyre et la Harpe* (p. 12).

EXEMPLES DE SEPT SORTES D'INSTRUMENTS (*Composition normale : FL., OB., CL., FAG., CORS, TRP., TRB.*).

picc.  
2 fl.  
2 ob. 2 cl.  
2 trp. (ff)  
2 cors  
2 fag.

L'Orage de la *Symphonie Pastorale* :

(Noter cette curieuse disposition où trompettes, trombones, cors et bassons, se trouvent jouer en octaves. On rencontre parfois une écriture analogue chez Debussy).

2 fl.  
2 ob. + 2 cl.  
2 trp.  
2 cors  
2 fag.  
Vc. + oph.  
C.B.

Mendelssohn, *Ouverture du Songe d'une nuit d'été*.

Autre exemple de 7 SORTES D'INSTRUMENTS (*avec Trombones faisant un large chant*) :

Guillaume

— ne se cré — e  
mp fl. ob. cl.  
mp cornets a pist. trp. 2 c.  
2 cors 2 cors  
trb.  
mp VI V.I  
V.II V.II  
mp A. A. unis  
fag. Vc. C.B.

A. Bruneau, *Messidor*, p. 121.

(Noter la nuance *mp* à l'orchestre, elle suffit amplement pour soutenir le *la* flu du ténor. Les trombones restent en dehors malgré l'accord des cornets et trompettes; les cors sont mis à 2 pour équilibrer les trombones. Enfin, les flûtes sont écrites à l'aigu).

Dans les ensembles où participent les Bois et les Cuivres, Rimsky-Korsakoff emploie les doublures plutôt que de faire monter très haut les flûtes, ainsi :

2 fl + picc. 8a  
2 ob. + 2 cl.  
à l'unis.  
2 trp.  
2 cors  
3 trb.  
+ fag. avec  
3 trb.  
tuba + fag.

Rimsky-Korsakoff, *Sniégourstchka* (Cet orchestre accompagne un chœur).

Chez Wagner, les Bois se trouvent écrits au-dessus des trompettes (dans un *ff*), et nombreux :

2 fl. + cl. 1<sup>re</sup> + picc 8<sup>va</sup>

2 ob. + 2 cl. (unis.)  
ob. 3<sup>re</sup> + c.a.

4 trp.  
(la 4<sup>re</sup> est une trp. B.)

cors

fag.

Trb.

cl. B.

avec:  
VI  
VII  
A  
Vc.  
C.B.

R. Wagner, *La Valkyrie* (1<sup>er</sup> acte, p. 7).

(Cors, fag. et trombones à l'aigu, trombones renforcés par un accord de V. + A. en triples cordes, avec Vc. et C.B.).

### 7 SORTES D'INSTRUMENTS, avec CORNETS A PISTONS :

fl. à 2

2 ob. à 2

2 cl. à 2

2 cornets à pist.

corn. à pist. à 2

4 cors

trb. 1<sup>re</sup>

trb. 2<sup>re</sup>

trb. 3<sup>re</sup>

2 fag.

3<sup>re</sup>

timb.

C. Saint-Saëns, *Phryné* (2<sup>d</sup> acte, Trio, page 221).

(Un seul basson pour le *sol grave* mais l'est soutenu par la timbale.)

### Autres exemples des 7 SORTES D'INSTRUMENTS :

fl. + picc.

ob.

trp.

cl.

cors

trb.

fag.

Rossini, *Guillaume Tell*.

Sonorité très claire avec les bois et les trp. 1<sup>re</sup>, cors 1.2, tromb. 1<sup>re</sup> se trouvant à l'aigu. En conséquence Rossini écrit la flûte très haut, et il la double par picc.

Les Cordes sont disposées en laissant beaucoup d'air entre les parties; on remarquera d'ailleurs que même les Bois ne sont pas massés dans le haut (voir l'espace entre ob. et fl.).

VI  
VII  
A. unis  
Vc.  
C.B.

(+ c.fag. et tuba, 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>)

Rimsky-Korsakoff, *Sadko*.

V. I div., en trem., avec fl. I.II; V. II, en trem., avec 3<sup>e</sup> fl; Altos div. en 3, en tremolos, avec les clarinettes; Vc. en trem., avec fag; C.B. en trem., avec C. fag.

(Noter l'écriture de l'accord, où la basse *mi* n'est pas doublée, en clef de sol).

8 SORTES D'INSTRUMENTS : (FL., OB., CL., FAG., CORS, TRP., TRB., SAXOPHONE) :

G. Bizet, *L'Arlésienne* (Carillon, accord final).

Cet accord est complété par les cordes en disposition assez espacée :

Sonorité très éclatante et avec toute la force (7 SORTES D'INSTRUMENTS) :

E. Chabrier, *La Sulamite* (accord final).

(Nuance marquée : *fff* à tous les instruments. Aucune basse plus grave que le *mi b.* pour ces Bois et ces Cuivres).

*Sonorité douce et pleine, nullement lourde : (6 SORTES D'INSTRUMENTS) :*



Gounod, *Roméo et Juliette* (fin du 2<sup>d</sup> acte)

Cet accord est complété par les Cordes ainsi disposées (et avec sourdine) :



(Bois écrits *assez espacés*, ainsi que les cordes; *trombones encadrés par les cors*. Cor anglais bien plus doux que le hautbois pour le *do*, et surtout se fondant mieux au *fa* de la flûte).

⑦ SORTES D'INSTRUMENTS (FL., OB., CL., FAG., CORS, CORNETS, TROMP.) :



H. Berlioz, *Roméo et Juliette*.

Accord très sonore, et avec les Bois au-dessus des Cuivres.

Au 1<sup>er</sup> temps il y a un accent des Cordes, en disposition espacée :



H. Berlioz, *Symphonie Fantastique, Marche au Supplice*.

(Les Bois nettement au-dessus des Cuivres; ceux-ci établis solidement par trp à 2 et cornets à 2 contre les cors et trombones. Noter la curieuse écriture de l'accord : le *fa* en tierce dans le grave avec *ré bémol*; sonorité lourde, à dessein. Les *tubas* sortent très bien).

Nous terminons cette étude de l'*Ecriture des Bois* par un certain nombre d'exemples de DISPOSITIONS PARTICULIÈRES qu'il peut être bon de connaître :

*Parenté des SONS AIGUS DU BASSON et des SONS GRAVES DE LA FLÛTE. Basson succédant à la Flûte :*

A. Roussel, *Bacchus et Ariane* (2<sup>de</sup> suite d'orchestre, p. 2).

*Unisson de la Flûte dans le grave avec le Basson :*

M. Ravel, *L'Enfant et les Sortilèges* (p. 47).

*Basson succédant à la Flûte :*

R. Wagner, *Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg* (fin du 2<sup>d</sup> acte, p. 309).

*Basson continuant un trait de Flûte dans le médium :*

Ch. Kœchlin, *Pastorale* (extr. du Septuor pour Instruments à vent).

TESSITURE NORMALE de la FLUTE SUCCÉDANT AU HAUTBOIS :

C. Saint-Saëns, *La Lyre et la Harpe* (n° 10, p. 128).

Ecriture de la FLÛTE PRÈS DU HAUTBOIS :

Mozart, *Symphonie en ut majeur*  
(1<sup>er</sup> temps).  
(Id.) (Andante).

(avec fond de Cordes)

FLUTE DANS LE MEDIUM ET DANS LE GRAVE, avec des Bois :

A. Roussel, *Aeneas* (p. 132).

FLUTES DANS LE MEDIUM, avec Bois, Cordes, Cors et Trompettes :

2 fl. + V.I uni.

A. Roussel, *Aeneas* (p. 137).

(Les flûtes, comme souvent chez Berlioz, sont écrites ici assez bas, mais l'orchestre n'est pas très chargé et les Bois sont soutenus par des Cordes).

DIVERS CROISEMENTS :

Ch. Kœchlin, *Les Heures Persanes* (Clair de lune sur les terrasses).

(1) Ici la partie de la flûte n'a à jouer qu'un rôle très secondaire et mieux valait ne pas écrire deux hautbois pour ré, fa.  
(2) Impossible, ici, de disposer autrement.

ob. et cl. unis  
ob. à 3  
fag. à 3

A. Schoenberg, *Erwartung* (p. 18).

(Bassons au-dessus des Hautbois)  
fag. 1<sup>o</sup>  
cor sourd. fl. 3<sup>o</sup> picc.  
C.A.  
cl.

A. Schoenberg, *Erwartung* (p. 37).

(Basson au-dessus des autres "Bois")  
ob. (solo)  
pp fl.  
V.I  
A.  
V.II  
Vc. pizz.  
(+ C.B. 8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>)

G. Bizet, *Les Pêcheurs de Perles* (p. 245).

cl. 1<sup>o</sup>  
(p)  
cl. 2<sup>o</sup>  
flûtes  
p  
(Clarinettes au-dessus des flûtes)

R. Strauss, *Till Eulenspiegel*.

pp legg.  
VI div.  
V.II  
2 ob.  
pp  
2 fl.  
pp  
2 cors  
pp  
pp ophicl.  
tomb.  
pp  
(Hautbois au-dessus des Flûtes)

Mendelssohn, *Ouverture du Songe d'une nuit d'été*.

cl.  
pp  
fl. pp  
ob.  
p  
VI arco  
V.II  
pp  
A.  
div.  
Vc.  
C.B.  
pp pizz.  
cl. B.  
p  
C.B.  
p  
cors (bouchés)  
p  
(Clar. au-dessus de la Flûte)

M. Ravel, *Rhapsodie espagnole* (p. 17).

sons harm.

fag. (solo) Vc. *pp* *dolce*  
cl. B. cl.  
(Fag. au-dessus de Cl.)

E. Chabrier *Bourrée Fantasque* (orch. par Ch. Kœchlin).

fl. *pp* *cort* *Très calme*  
cl. *pp*  
fag. *pp*  
(Fag. au-dessus de Cl.)

Ch. Kœchlin, *Pastorale*, extraite du *Septuor pour Instruments à vent*.

Ajoutons enfin divers exemples assez particuliers, d'ACCORDS et de RÉALISATIONS PAR LES BOIS (avec plusieurs instruments différents) :

fl. *pp*  
cl. *mp*  
fag. (solo) *p*  
cor  
cl. B. *pp*  
fag. *pp*  
(Thème au Basson)

Ch. Kœchlin, 4<sup>e</sup> *Sonatine française* (*L'Apothéose des petits pauvres*).

fl. à 2  
ob.  
cl. 1°  
cl. 2°  
Piano  
trp. 1°  
trp. 2°  
cors  
cl. *f sost.*  
cl. B.  
fag.

Ch. Kœchlin, *La Course de Printemps*.

Disposition pouvant être réellement *psi* les Cors mettent la sourdine, et qui serait au contraire trop en dehors pour le caractère de ce passage, si le 1<sup>er</sup> Cor jouait ouvert :

Ch. Kœchlin, *La Paix du Soir au cimetière* (extr. des *Heures Persanes*).

(*Mi* au basson est plus *pp* que ne serait *si*, on a donc croisé fag. et cl.)

(*Mi*, puis *fa dièze* au cor anglais sont sensiblement plus *éteints* que ces mêmes notes ne seraient au *hautbois*).

Autre exemple de l'emploi des CORM AVEC LA SOURDINE, pour ne pas alourdir :

Ch. Kœchlin, *L'Apothéose des petits pauvres* (extr. de la 4<sup>e</sup> des *Sonatinas françaises*).

(L'expression générale de la phrase exige ici le *Hautbois d'amour*; un Hautbois serait beaucoup trop clair. Quant aux Cors, la sourdine les met au niveau sonore du Basson, et légèrement au 2<sup>d</sup> plan. En sons ouverts ils auraient pris trop d'importance).

Clarinette avec Cors en sourdine; fl. et picc. à la XII<sup>e</sup> :

Ch. Kœchlin, *A l'ombre, près de la fontaine de marbre* (extr. des *Heures Persanes*).

Exemples d'ÉCRITURE CONTRAPUNCTIQUE DES BOIS :

Ch. Kœchlin, *Trio pour Flûte, Clarinette et Basson* (1<sup>er</sup> temps).

fl. (2)

cl.

fag. *pp*

(Id.) (2<sup>d</sup> temps).

fl. *cresc.*

cl. *p*

fag. *p*

(Équilibre par le mouvt contrapunctique)

(Id.) (final).

fl. *p*

ob. + C.A. *sost. cresc.*

cl. *p*

sax. *p*

cor *p un poco marcato*

fag. *p*

fl. *mp*

ob. *cresc.*

C.A. *cresc.*

fag. *mf*

cor (soutenu)

Ch. Kœchlin, *Septuor pour Instruments à vent (Intermezzo)*.

Ecriture contrapunctique de 3 Flûtes :

Flûte 1: *pp*

Flûte 2: *p un peu en dehors*

Flûte basse *pp legg.*

Ch. Kœchlin, *Divertissement pour 3 flûtes (final)*.

3 Flûtes en mouvements parallèles :

*ppp*

Ch. Kœchlin, *La divine Vesprée, Ballet*.

*Ecriture assez espacée des Bois en tenues, et pp :*

(Très calme) ob. les attaques très douces.  
 pp fl. C.A. pp espr.  
 cor. pp pas trop p  
 sax. cl. pp sax. pp  
 fag. pp

Ch. Kœchlin, *Septuor pour Instruments à vent* (« Sérénité »).

*Autres exemples d'Ecriture contrapunctique des Bois :*

ob. p  
 cl. B.  
 C.A. mp  
 fl. pp  
 cl. dim.  
 ob. p  
 VI  
 V.II  
 pizz. A.  
 C.B. mp  
 p

Ch. Kœchlin, *Sonatines françaises* (n° 1, 1<sup>er</sup> temps).

**ÉCRITURE FUGUÉE DES BOIS :**

(sujet) fl. mf  
 ob. mf  
 cl. mf  
 fag. mf  
 (fin du C.S. au ob. fin du S. à la clar.)  
 fag. p legg.  
 fag. mf sost.  
 (C.S.) bien mf  
 en dehors  
 cresc.  
 ob. pp  
 cl. pp  
 fag. mf

Ch. Kœchlin, *Final de la 2<sup>de</sup> des Sonatines françaises*.

## DIVERSES AUTRES DISPOSITIONS :

3 flûtes  
Htb. d'amour  
pp

Ch. Kœchlin, *La divine Vespée*, ballet.

(Sonorité très particulière, que l'on perçoit déjà au piano. Hautbois d'amour très doux, mais néanmoins un peu mordant).

## DEUX VERSIONS D'UN MÊME PASSAGE :

ob.  
fag.  
cor  
et  
cl. solo  
fl.  
cor  
fag.

G. Fauré, Suite symphonique pour *Pelléas et Mélisande* (orch. par Ch. Kœchlin).La 2<sup>de</sup> version est plus *p* que la 1<sup>re</sup>. Mais toutes deux doivent être assez douces. On les joue *toujours trop f*, par une fausse interprétation de « *sf* », qui ne signifie pas *f* et reste une nuance relative.

## CLARINETTES A 2 OCT. DE DISTANCE :

petite cl. en mi b  
p  
cl. en si b  
pp  
Vc.

Ch. Kœchlin, *Rhapsodie sur des chansons françaises* (n° II).(Ensemble très doux et limpide; les flûtes restent au 2<sup>d</sup> plan mais leur présence se remarque très bien).

## BOIS POUVANT JOUER TRÈS DOUX :

Très calme  
fl. pp  
+V solo.  
ppp  
cl.  
cl.  
fag. ppp  
cl. B. ppp

Ch. Kœchlin, *Symphonie* (Final).

## DISPOSITION DIFFÉRENTE DES FLUTES (selon qu'il y a, ou non, des trompettes dans l'accord) :

fl.  
cl.  
pp  
ob.  
cors  
fag.  
c. fag.  
puis  
fl.  
ob.  
cl. et cors.  
pp  
à l'unisson  
trp.  
cors  
fag.  
c. fag.

C. Saint-Saëns, *La Lyre et la Harpe* (n° I).

Belle écriture des CUIVRES avec les CORS ET BASSONS :

1 cor + 1 fag.

cors

4<sup>e</sup> cor

fag. 2<sup>e</sup>

trp.

trb.

B. tuba

R. Wagner, *Choral de l'entr'acte* entre le 2<sup>d</sup> et le 3<sup>e</sup> actes des *Maîtres-Chanteurs* (p. 311).

Le passage suivant, dont la sonorité est claire et majestueuse, offre un exemple intéressant quant à l'équilibre des flûtes, que le musicien a conservées dans le medium et jouant le rôle de trompettes très douces. (Il faut, naturellement, que les cordes et les cuivres restent *ppp*, mais à la tessiture où ils sont inscrits, ils le peuvent très bien) :

V.1 + picc. 8<sup>a</sup>

VII

A. *ppp*

fl. *ppp*

cl. et cornets à pist. *ppp*

ob. *ppp*

trp. *ppp*

trb. *ppp*

timb. *ppp*

Ve. C.B. *ppp*

C. Saint-Saëns, *Ascanio*, p. 27) (1<sup>er</sup> acte)  
(« l'éternelle beauté qui fait l'art immortel »).

(les notes réelles de la petite Flûte, à l'octave haute des 1<sup>er</sup> violons).  
(les clar. à l'unisson des cornets à pistons).  
(un seul hautbois, et qui suffit).

Écriture très légère Fl., Cl., puis Cl., Fag. :

2 cl. *pp*

1 fag. *pp*

2 fl. *pp*

1 cl. *pp*

G. Bizet, *Carmen* (2<sup>d</sup> acte, Quintette).

ÉCRITURE D'UN *f* AVEC BEAUCOUP DE CUIVRES : + picc. 8<sup>a</sup> de la partie supérieure des fl. :

fl. et cl.

cornets à pist.

trp.

cors 1.2.

cors 3.4.

cors 5.6.

trb.

trb. B.

H. Berlioz, *Symphonie funèbre et triomphale*.

(*f* à tous les instruments, — avec si possible plusieurs Fl., Clar. et Hautb.)

On arrête ici cette série d'exemples, car — nous le répétons — il est impossible de tout citer et d'exposer tous les cas qui peuvent se produire avec les combinaisons des *Bois*. On se borne donc aux plus traditionnels d'une part, aux plus caractéristiques de l'autre, avec l'espoir que, de la sorte, nous ayons épargné de grosses maladresses au jeune musicien. Mais lui, qu'il ne se tienne pas quitte après cette étude; on ne saurait trop lui conseiller de *parfaire son expérience des Bois* par la lecture et surtout par l'audition de *Trios, Quatuors, Quintettes*, etc. d'*Instruments à vent*. Il en existe un assez grand nombre dans l'ancienne musique, particulièrement de Mozart; quant aux temps modernes, depuis le *Dixtuor* de Gounod, plus d'un musicien de haute valeur s'est exercé avec succès à ce genre difficile. Et si d'ailleurs, à l'occasion, certains passages vous semblaient ne point sonner parfaitement, ils n'en seraient pas moins précieux à entendre puisqu'ils montreraient « comment on doit ne pas faire ». Enfin, il est un excellent enseignement que l'on tire de ces *répétitions partielles* que souvent, pour débrouiller la mise au point d'une œuvre difficile, les chefs d'orchestre préconisent. Les *Cordes seules* ne sont pas inutiles à entendre, mais surtout les *Bois et Cuivres*.

Evidemment, il peut se faire qu'isolés ainsi du *Quatuor*, ces instruments sonnent assez *cru*, mais dans ces conditions l'oreille entend beaucoup mieux de quoi il sont capables; elle apprend à se rendre compte de leurs ressources, comme aussi, d'autre part, à connaître le danger de certaines dispositions qui peuvent être vides, creuses, disparates, sans cohérence, ou simplement plus lourdes qu'on ne voudrait.

Il nous reste à parler du *Mélange* de ces groupes divers : *Cordes et Bois*, — *Cordes et Cuivres*, — *Bois et Cuivres*, enfin, *Cordes, Cuivres et Bois réunis*.

Nous étudierons d'abord l'écriture par laquelle chaque groupe joue des parties *différentes* de celles de l'autre groupe; puis, les manières les plus habituelles et les meilleures de procéder par *Doublures* entre *deux ou trois groupes*.

Laissons de côté, provisoirement, la Percussion, les Harpes, les Instruments à clavier, les Chœurs et Soli vocaux. La question sera traitée en détail au chapitre IV, lorsqu'on étudiera les *Rôles des divers groupes*.

### MÉLANGE DE DEUX OU PLUSIEURS GROUPES.

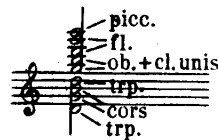
Nous aurons à examiner les réunions suivantes :

**BOIS ET CUIVRES (1). CORDES ET CUIVRES. BOIS ET CORDES (avec ou sans cors). BOIS, CORDES ET CUIVRES. DOUBLURES.**

**1<sup>o</sup> BOIS ET CUIVRES (avec ou sans Cors).** On a vu un assez grand nombre d'exemples de ces réunions dans les accords *formés de cinq, six, sept sortes d'instruments à vent*. Quant, à l'écriture *Cors et Cuivres*, nous avons déjà traité ce sujet. On peut dire que les *Bois adoucissent les Cuivres* (effet que donnent aussi les Cors s'ajoutant à des Trompettes ou à des Trombones), et que d'autre part les *Cuivres augmentent le volume et l'éclat des bois*.

Le mélange de ces deux groupes est d'un maniement assez difficile car la question de l'*Equilibre* se pose sans cesse entre *Bois et Cuivres*; équilibre qui dépend de toutes sortes de conditions : nuances à répartir judicieusement, tessitures favorables, nombre des instruments que l'on oppose, etc. On aura vu, d'après le *Scherzo* de la *Symphonie en la* de Beethoven, que *deux Trompettes* suffisent à éclairer de leur vive lumière tout un ensemble de Bois.

Les dispositions diffèrent suivant les compositeurs; certains (par exemple E. Lalo) établissent leurs accords de Bois au-dessus des Trompettes et *sans doubler celles-ci*



D'autres ne craignent pas de placer les Clarinettes (et parfois aussi les Hautbois) à la même hauteur que des Trompettes ou des Cors :



ce qui donne une sonorité moins brillante, mais très pleine.

Le rôle des *Cors*, dans ce genre de réunion, sera surtout de *relier le groupe des Bois à celui des Cuivres*, grâce à leur sonorité intermédiaire et qui se fond à l'un comme à l'autre groupe. On en dirait autant du *Saxophone Alto* (ou du *Ténor*), du *Bugle*, et plus généralement de tous les *Saxhorns* et *Saxophones*.

Quant aux Cors ou Cuivres jouant *avec la sourdine*, on a vu qu'ils s'apparentent plutôt aux Hautbois et Cor anglais, mais ils se marient également aux Bassons et Clarinettes (medium ou aigu du Basson; chalumeau ou medium de la Clarinette); et par des *pp* le Cor en sourdine se joint très bien à la Flûte (medium ou registre grave), à la Clarinette (registre intermédiaire ou chalumeau *pp*), au Basson *pp* dans l'aigu, au Cor anglais (2<sup>d</sup> registre et *pp*). De même pour la trompette en sourdine, à condition qu'elle joue *ppp* (car sinon, elle tend à dominer et souvent avec un timbre assez désagréable).

Voici divers exemples de ces mélanges, dans l'ordre suivant :

**1<sup>o</sup> BOIS ET CORS; 2<sup>o</sup> BOIS ET CUIVRES (1).**

1) Le mélange *Cors et Cuivres* a déjà été étudié avec l'*Ecriture des Cuivres*.

# EXEMPLES DE BOIS ET CORS. *Cor et Flûte en octaves :*

Morales

Re-gar-dez donc cet-te pe-ti-te qui

VI *pp* *sempre*

V.II *pp*

A.

Vc.

C.B.

1 fl. *p*

1 cor *pp*

(Le cor peut ici jouer *pp*, et s'équilibrer ainsi à la Flûte.)

G. Bizet, *Carmen* (1<sup>er</sup> acte).

## 2 Cors et 2 Flûtes en Octaves :

2 fl.

2 cors

2 cors  
+ Vc. div. en 4, avec les 4 cors.

VI et VII 8  
div.

(V.II encadrés par les VI)

A.  
div.  
*pp*

arco

div.

pizz.

à 2

2 fag.

(Cette disposition en octaves, des 2 fl. et des 2 cors, donne une sonorité très fondue comme d'un seul instrument.)

M. Ravel, *Daphnis et Chloé* (p. 11).

## Cors avec Hautbois (chez J.-S. Bach). :

2 Cors  
notes réelles

3 Hautbois  
à l'unisson

J.-S.- Bach., 1<sup>er</sup> *Concerto Brandebourgeois*.

Sonorité un peu fruste, des Hautbois au-dessous des Cors. Unisson de 3 Hautbois, pour équilibrer le volume des Cors).

## Unisson Cor-Hautbois :

Carmen  
Frasquita  
Mercédès  
le Remendado  
le Doncaïre

PPP leggierissimo

Ob.

PPP cor

2 cl.

1 fag.

1 cor

Tutti pizz.

Vc.

V.I

V.II

Vc.

C.B.

G. Bizet, *Carmen* (2<sup>d</sup> acte, Quintette).

(Le Hautbois corse avec malice la sonorité du Cor, dans cet humoristique, inégalable Quintette de Carmen).

Fl. au-dessous des Violons, Cl. au-dessous des Cors, faisant la basse :

V.

dolciss.

2 fl.

3 cors

cl.

PP

C. Saint-Saëns, *La Lyre et la Harpe* (n° 8, p. 110).

(Excellente écriture des fl. et cors à cette tessiture moyenne; basse douce et timbrée, par la Clar. en La).

Autre exemple de Cl. au-dessous des Cors :

Micaëla

V.I

2 cors

cl.

Vc. pizz.

Rt qui pour un bon fils au - ra sans doute plus de prix

G. Bizet, *Carmen* (1<sup>er</sup> acte) (duo de Micaëla et de Don José).

Accord de Bois avec Cors, sans lourdeur, et cependant assez accentué

2 ob.

1 fl.

1 cl.

2 fl.

1 cl.

3° fl. + cor

C.B.

PP

A.

fag. 10

cl. 2°

fag. 2°

pizz.

C. Saint-Saëns, *La Lyre et la Harpe* (n° 8, p. 112).

(On remarquera la clarté que viennent mettre les Hautbois, l'adjonction des Altos aux Cl. et Fag., l'écriture des Cl. en douzième, respectivement à l'8<sup>ve</sup> des bassons, le Cor venant renforcer la flûte dans le grave pour accentuer la note sensible *mi dièze*, et les 2 flûtes très douces au milieu des Hautbois).

*Ecriture normale des Bois avec Cors, chez Rimsky-Korsakoff :*

Rimsky-Korsakoff, *Shéhérazade* (p. 81).

(C'est l'utilisation de l'unisson Ob. — Cl. pour équilibrer le volume des Cors et Bassons. Bassons à 2 pour bien marquer la basse de l'accord et parce que les cors jouant *f* ont beaucoup de sonorité).

**EXEMPLES DE BOIS ET CUIVRES. Emploi des Flûtes dans le grave, avec Cl. puis avec Trombones *pp* :**

Ch. Kœchlin, *Poème pour Cor et Orchestre* (Final).

(Ici, les Flûtes suffisent amplement.)

*Petites Flûtes et Cuivres :*

G. Bizet, *Carmen* (1<sup>er</sup> acte, Chœur des gamins).

*Unisson Clarinettes-Trompettes (assez rare) (1), sur accords de Trb. et Tuba :*

Rimsky-Korsakoff, *Shéhérazade* (p. 220).

(Les Clarinettes adoucissent plutôt, ici, le timbre des trompettes et elles en augmentent le volume).

(1) Surtout avec ces nuances.

*Unisson Flûte, Clarinettes, Trompette :*

Mozart, *Symphonie en mi bémol*  
(1<sup>er</sup> temps).

(Les Trompettes dominent évidemment; les Bois renforcent le volume de la 1<sup>re</sup> Trompette).

*Unisson Fl., Cl., Trompette :*

Ch. Koechlin, *La Cité nouvelle*.

(Le trait des fl. et cl. prend de l'importance quand il monte vers l'aigu; le rôle de la trompette *p* qui les double, est ici plutôt d'un instrument du groupe des Bois).

*Bois avec Cors et Trp., trp à la partie supérieure (assez rare) :*

(à l'unisson)  
fl. + cl.  
3<sup>e</sup> fl.  
+ C.A.  
trp. b.  
2 cors  
avec arpèges d'Altos et Vc.  
3 fag.  
cl. B.  
+ C.B. 1<sup>o</sup>

A. Casella, *A notte alta* (p. 27).

(Il s'agissait évidemment, ici, de mettre très en dehors la ligne *si bémol, la bémol, sol, fa*; la fl. et Cl. sont au second plan).

*Trompettes avec Hautbois et Flûtes 8<sup>a</sup> :*

3 fl.  
3 trp.  
+ 3 ob.  
trp.  
trb. à 2  
3<sup>e</sup> trb.  
fl. + picc. 8<sup>a</sup>  
V.I. div. en 3  
(arco) + V.II div. en 3

R. Strauss, *Heldenleben (le Combat)*.

*2 Trompettes avec 3 Hautbois, et autres Bois à l'8<sup>ve</sup> :*

fl. à 2 (3.4.)  
+ cl. à 2  
ob. à 3  
trp. à 2  
cl. (3<sup>e</sup>) + cl. B.  
+ fag. à 2  
3 cors  
3 trb.  
3<sup>e</sup> trb.  
trb. B.  
tuba  
+ c.fag.  
timb.  
C.B.  
Vc.  
arco  
+ picc. 8<sup>a</sup>  
+ V.I.  
+ fl. à 2 (1.2.)  
+ V.II  
trp. 1<sup>o</sup>  
+ A.

Ch. Kœchlin, *Hymne à la Jeunesse*.

(Le dessin, très soutenu, des Trp. à 2 + Ob. à 3 est doublé solidement à l'Octave supérieure par 2 Fl. + 2 Cl.; la doublure à l'8<sup>ve</sup> infér. est moins accentuée).

*Ecriture de tous les Bois, avec Cors et Trompettes :*

C. Saint-Saëns, *Samson et Dalila* (1<sup>er</sup> acte, chœur des vieillards hébreux) (p. 114-115),

Plus loin, l'accord est écrit de la façon suivante :

(id. p. 117)

(Cors plus lumineux ainsi, placés au-dessus des trompettes).

*Accords réalisés par Fl., Ob., Cors, et Trp. :*

Rimsky-Korsakoff, *Shéhérazade* (p. 67).

(Le thème en dehors est celui des Fl., Ob., Cors; la trompette ajoute seulement des « touches lumineuses »).

(1) L'entrée des trompettes sonne particulièrement lumineuse.

*Ecriture de tous les Bois, avec les Cuivres (tromp. en notes répétées) :*

H. Berlioz, *Symphonie Fantastique*  
(*Marche au Supplice*)

(Les cornets à pistons dominant).  
Bois très solides, avec Cuivres :

Rimsky-Korsakoff, *Snégourochka*.

(Pour réaliser l'équilibre avec Cors, Trombones et Trompettes, les Bois sont écrits en triples unissons de fl., ob., cl. et même ainsi, ils restent au second plan surtout étant donnée la présence du chœur qui double les Cors et Trombones).

**2<sup>e</sup> CORDES ET CORS. CORDES ET CUIVRES.** En général, les compositeurs se croient tenus d'ajouter des Bois lorsqu'ils écrivent ensemble le groupe des Cuivres et celui des Cordes. Peut-être craignent-ils un manque de fusion? ou bien préfèrent-ils employer, pour que cela soit plus « sonore », toutes leurs ressources?

Cependant, les *Cuivres seuls* (avec ou sans cors), se joignant au *Quatuor*, donnant une fort belle sonorité. J'ajouterai même que des Bois risquent de l'alourdir inutilement.

La Trompette ou le Cor, — ou même la Trombone — peuvent jouer un rôle mélodique, se trouvant alors accompagnés par des Cordes : à toutes les tessitures, au-dessus ou au milieu des instruments du Quatuor et *p* ou *f*. On en donnera tout à l'heure quelques exemples. Il est certain que de la sorte les Cuivres ressortent mieux, et plus à leur avantage que sur des Bois (1). Ce n'est pas une sonorité homogène, mais l'ensemble reste suffisamment fondu, et nullement disparate.

(1) Exception faite, cependant, pour un chant de trompette qui planerait au-dessus de tenues, au grave, des clarinettes, bassons, cors. Et je ne dis pas que l'on ne puisse trouver encore d'autres exceptions au principe général que je pose; mais ce n'en sont pas moins des exceptions.

Il en va de même si ce sont les *Cuivres* qui contribuent à former un *fond aux Cordes*, soit que l'on écrive seulement deux *Cors en octaves* (1), ainsi que faisaient les anciens compositeurs et par exemple Haydn; j'ai déjà cité :

V.I.  
2 cors  
Vc.  
sans C.B.

Haydn, *Symphonie en Ré majeur*.

soit que l'on utilise les Cuivres à former tout un accord :

V.I + 1/2 V.II  
picc. à 2  
ob. + cordes pizz.  
fl. à 2 + pte fl.  
fl. + cl.  
cl.  
3 trp.  
2 trb.  
picc.  
V.  
fag.  
fl.  
trp. 4.  
trp.  
mp  
p

Ch. Kœchlin, *Final des Etudes Antiques*.

Il y a aussi le cas des *accords en sourdine* (cors, trp., et même trb.) avec les Cordes *pp*, et celui des *doublures* : par exemple cor doublant un chant de violoncelles, ou dans un ensemble polyphonique : Trp. avec V.I, trp. ou cors avec V.II et A., trb. (ou cors) avec Vc., avec C.B., on y reviendra plus loin.

Pour l'instant, bornons-nous à quelques exemples où les *Cuivres ne doublent pas les Cordes* :

**2<sup>e</sup> CORM ET CORDES.** On a déjà noté ce passage bien connu de *la Valkyrie*, d'une fort belle sonorité (les Cors faisant l'harmonie au-dessous ou autour du dessin mélodique des Cordes) :

8 1<sup>re</sup> V.  
6 Altos  
etc.  
Cors  
pp  
fag.  
cl. B.

R. Wagner, *La Valkyrie* (3<sup>e</sup> acte, p. 433).

Dans le *Capriccio Español* de Rimsky-Korsakoff, les Cors se trouvent au-dessus des Altos, Violoncelles et C.B.; le 1<sup>er</sup> Cor exécute la partie mélodique :

Andte con moto  
cors  
Altos  
Vc.  
C.B.  
(arco)  
p

Rimsky-Korsakoff, *Capriccio Español*.

(1) Parfois aussi, une simple tenue de trompette ou de trombone, qui viennent « éclairer » la sonorité.

Autre exemple de Cor solo faisant une partie mélodique au-dessus des Cordes :

Score for Ch. Kœchlin, *Chant du soir* (extr. de la 4<sup>e</sup> des *Sonatines françaises*). The score features a solo horn (COR) part in the upper register, playing a melodic line. The strings (V.I, V.II, A., Vc.) provide a harmonic foundation with a tremolo effect. Dynamics include *pp* and *ppp*. The string section is marked *div.* (divisi) and *unis* (unison).

Ch. Kœchlin, *Chant du soir* (extr. de la 4<sup>e</sup> des *Sonatines françaises*).

2 Cors sur tenue de Cordes *pp* en trémolo :

Score for R. Wagner, *Les Maîtres-Chanteurs* (2<sup>d</sup> acte p. 192, monologue de Hans Sachs). The score shows two horns (2 cors très doux) playing a sustained note over a tremolo of the strings (V.I, V.II, A. solo, Altos tutti div., Vc. div.). Dynamics include *pp* and *ppp*.

R. Wagner, *Les Maîtres-Chanteurs* (2<sup>d</sup> acte p. 192, monologue de Hans Sachs).

Notons aussi : Solo de Cor sur tenues de Cordes :

Score for Ch. Kœchlin, *Poème pour Cor et Orchestre* (n<sup>o</sup> II, Andante). The score features a solo horn (COR) part over sustained strings (V.I, V.II, A., Vc. div.). Dynamics include *p* and *pp*. The tempo is marked *Andte molto tranquillo*.

Ch. Kœchlin, *Poème pour Cor et Orchestre* (n<sup>o</sup> II, Andante).

Cors en sons bouchés, faisant les harmonies :

Score for G. Charpentier, *Louise* (1<sup>er</sup> acte, p. 26). The score shows horns (4 Cors) playing in stopped (sons bouchés) and open (sons ouv.) positions. Dynamics include *p* and *pp*. The string section (V.I, V.II, A., C.B. pizz.) provides a harmonic foundation.

G. Charpentier, *Louise* (1<sup>er</sup> acte, p. 26).

(Les cors en sons bouchés, se fondent très bien aux cordes.)

*Cor avec Cordes, le Cor faisant la basse par une pédale de dominante :*

V.I  
 V.I  
 sourdines  
 V.II  
 A.  
 Vc. avec  
 sourd. et  
 Vc. solo  
 sans sourd.  
 cor (2<sup>e</sup>)

*P molto espressivo*  
*div.*

C. Saint-Saëns, *Ballet d'Ascanio* (p. 306).

(Le Cor donne une basse transparente, plus fluide que le Basson. Noter le timbre du *Vc. solo* sans sourdine, avec le reste des cordes en sourdine).

*Appels du Cor sur tenues, dans le grave, d'Altos et Violoncelles :*

cor solo  
 A.  
 Vc.

Beethoven, *Symphonie Pastorale*  
(début du Final).

*Cordes « col legno » (ff), avec Cors, Fag. et Fl. :*

3 cors  
 (sourd.)  
 2 trb.  
 (avec sourd.)  
 3<sup>e</sup> trb.  
 1 fl.  
 2 fag.  
 2 cors (sourd.)  
 tuba  
 V.I  
 V.II  
 A.  
 Vc.  
 pizz.  
 Rit.  
 Rit.  
*col legno*

A. Schönberg, *Erwartung* (p. 8).

*Cordes et Trompettes (avec tenues de Cors) :*

Score for strings and trumpets from E. Chabrier's *Gwendoline* (Ouverture, p. 19). The score is in 3/4 time and features the following parts:

- V.I. div.**: Violin I, divided.
- Vc. div.**: Violoncello, divided.
- V.II**: Violin II.
- A.**: Viola.
- 4 cors**: Four horns.
- 2 trp.**: Two trumpets.
- 3. trb.**: Third trombone.
- + 2 cornets à pist.**: Two piston cornets.

The score shows a melodic line for the strings and a rhythmic pattern for the trumpets and trombones.

E. Chabrier, *Gwendoline* (Ouverture, p. 19)

*Cordes avec Trombones et Trompettes :*

Score for strings, trombones, and trumpets from Ch. Kœchlin's *1<sup>ère</sup> Symphonie* (Final). The score is in 3/4 time and features the following parts:

- (Largé)**: Tempo marking.
- cl. 1<sup>o</sup>**: Clarinet 1.
- (thème) VI**: Theme VI.
- espress.**: *espressivo*.
- mp**: *mezzo piano*.
- V.II + fl. mp**: Violin II and flute, *mezzo piano*.
- espress.**: *espressivo*.
- 2 trp.**: Two trumpets.
- 2 cors**: Two horns.
- trb.**: Trombone.
- fin du thème**: End of the theme.
- tuba**: Tuba.
- timb. pp**: Timpani, *pianissimo*.
- 3. trb.**: Third trombone.
- fag. 2<sup>o</sup> p**: Bassoon 2, *piano*.
- fag. 2<sup>o</sup>**: Bassoon 2.
- trp. 1<sup>o</sup>**: Trumpet 1.
- trp. pp**: Trumpet, *pianissimo*.
- trb. 1<sup>o</sup>**: Trombone 1.
- trb. pp**: Trombone, *pianissimo*.
- fag. 2<sup>o</sup>**: Bassoon 2.
- Vc. + C.A.**: Violoncello and Contrabasso.

The score shows a complex arrangement of instruments with various dynamics and articulations.

Ch. Kœchlin, *1<sup>ère</sup> Symphonie* (Final).

*Cordes avec Trombones et Trompettes :*

Score for strings, trombones, and trumpets from Ch. Kœchlin's *La Cité nouvelle* (choral final). The score is in 3/4 time and features the following parts:

- V.I**: Violin I.
- V.II**: Violin II.
- A.**: Viola.
- Vc.**: Violoncello.
- (P)**: *Piano*.
- fl.**: Flute.
- 3 trb.**: Three trombones.
- trb.**: Trombone.
- C.B. arco**: Contrabasso, *arco*.
- div. pizz.**: Divided pizzicato.
- C.B. (1<sup>o</sup>)**: Contrabasso (1<sup>o</sup>).
- fl. V.I**: Flute, Violin I.
- trp.**: Trumpet.
- V.II**: Violin II.
- A.**: Viola.
- Vc.**: Violoncello.

The score shows a melodic line for the strings and a rhythmic pattern for the trombones and trumpets.

Ch. Kœchlin, *La Cité nouvelle* (choral final).

## Cordes et Trombones :

fag. *pp*  
 cor *pp*  
 Wotan.  
 Altos  
 Vc.  
 trb.  
 trb. C.B.  
*p*  
*più p*  
 Der Au - gen leuch - tendes Paar  
*più p*  
 C.B. pizz. *p*  
 C.B. div.

R. Wagner, *La Valkyrie* (3<sup>e</sup> acte, p. 429).

(Belle sonorité, grave et sans lourdeur. La voix sort très bien).

## Cuivres en accents, avec les Cordes :

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

R. Wagner *Siegfried*  
(1<sup>er</sup> acte, p. 142).

All<sup>o</sup> molto ♩ = 180  
 V.I + V.II  
 V.I  
 V.II  
 A. unis  
 Vc.  
 Vc. unis  
 C.B.  
 fag.  
 c.fag.  
 2 cors  
 trp.  
 2 cors  
 2 cors  
 3 trb.  
 tuba  
 Chœur  
 T.  
 B.  
 La ter - re trem - ble sous nos pas joy - eux  
 + fag.  
 + fag.  
 + c.fag.  
 fag.  
 c.fag.  
 cl.

A. Roussel, *Aeneas*, p. 44.

*Ecriture des Trombones avec les Cors et les Cordes :*

Mozart, *La Flûte enchantée*  
(*Marche des Prêtres*).

*Trombones avec Cordes, Timb. et Chœur :*

Spontini, *La Vestale*.

*Cordes et Saxhorns (Tuben de Wagner) :*

R. Wagner, *La Valkyrie*  
(1<sup>er</sup> acte, p. 96).

**3<sup>e</sup>. BOIS ET CORDES.** Cette réunion doit nous arrêter plus longtemps. Comme on l'a fait au chapitre II pour étudier l'équilibre des éléments de ces deux groupes, on considérera divers cas possibles, tout en accordant que c'est une classification à la fois trop stricte et trop incomplète. Mais tout d'abord, quelques *notions générales sur le mélange Bois et Cordes*. Les Bois donnent du volume, du corps, à la sonorité : ainsi, quand les Cordes sont peu nombreuses, en les doublant par des Bois l'on évite que cela ne sonne grêle. Mais, si même les Bois jouent des parties différentes de celles des Cordes, leur action est toujours d'augmenter le volume de l'ensemble. Les Cordes fondent les Bois; elles les adoucissent, elles réalisent la cohésion qui souvent fait défaut à ces instruments à vent jouant seuls. Des passages d'une sonorité crue, durs (et même laids, quand vous les entendez à une répétition partielle des « bois seuls ») s'arrangent très bien lorsque les Cordes s'y joignent. Nul besoin, je l'ai dit, que ces Cordes doublent les notes des Bois. Mais lorsqu'il y a doublure, les Cordes donnent aux traits la netteté d'attaque, la précision, le mordant, tandis que les Bois font de leur mieux pour empêcher que ce ne soit trop mince.

Nous classerons comme suit :

- A. *Chant (ou Touches) de Bois sur fond de Quatuor;*
- B. *Chant de Cordes avec accompagnement (ou fond) de Bois;*
- C. *Bois et Cordes en deux groupes (ou deux contrepoints) d'importance à peu près égale;*
- D. *Dispositions particulières : Bois avec Soli du Quatuor, ou avec Sons harmoniques, ou avec Pizzicati. Bois complétant des accords de Cordes;*
- E. *Divers autres exemples.*

A. *Chant (ou touches) de Bois sur fond de Quatuor.* On en a vu des exemples, déjà, au sujet de l'*Equilibre* de ces deux groupes (chap. II); on sait donc qu'il faut avant tout se bien rendre compte de la force des Cordes (pour mesurer combien il faudra de « bois ») et voir à quelle tessiture les placer pour qu'ils ressortent le mieux (en général, ce sera *au-dessus des Cordes*, s'ils doivent faire *un chant*; mais ce chant peut se trouver à la *Basse*, ou même *au milieu des Cordes* : celles-ci devant alors, bien entendu, être suffisamment atténuées). Reste la question des timbres: l'expérience seule donnera quelque certitude au musicien, lui permettant de combiner ces timbres de la manière qui conviendra le mieux à son idée musicale; c'est là qu'il lui faudra ce minimum de « génie », — ou, si vous préférez d'intuition — sans quoi l'on ne crée rien de valable. Et l'intuition qui dictera son choix étant strictement *personnelle*, ce n'est point notre affaire. Tout au plus dirons-nous que l'union de certaines tessitures et de tels timbres sera plus fondue, plus naturelle, *plus usuelle* même; mais rien ne nous permet d'affirmer qu'il soit « mauvais » d'écrire un chant de clarinette, à l'aigu, sur des harmonies, dans le grave, d'altos et violoncelles divisés, ni une mélodie de la flûte basse, *au-dessous* de tremolos des violons, *pp*, en sons harmoniques.

Bien entendu, le maximum de cohésion, d'homogénéité, se trouve réalisé quand le chant de *Bois* est dans une tessiture correspondant à celle des *Cordes* et d'un timbre analogue : basson ou clarinette avec altos, violoncelles, contrebasses, flûte à l'aigu avec violons sur la chanterelle, etc. Mais rien ne s'oppose à des différences de timbres et de tessitures; et *parfois même, ces différences sont souhaitables* (pour que le thème chantant ressorte mieux).

Enfin, quant à l'*Ecriture des parties*, on préférera toujours qu'elle soit *élégante et logique*; mais de nombreux exemples, même chez d'anciens compositeurs (Beethoven, notamment) nous autorisent à dire *qu'il ne faut pas craindre les "Rencontres de notes"*. On en voit de hardies chez Mozart, dans ses *Quatuors à cordes*. *A fortiori* s'en permettra-t-on entre ces deux groupes de timbres différents : *Cordes* et *Bois*.

Nous citerons les exemples suivants :

*Chant de Flûte sur Cordes :*

The musical score is for a piece titled 'Chant de Flûte sur Cordes' by Gluck. It is marked 'Lent'. The score consists of three staves. The top staff is for the Flute (fl.), the middle staff is for Violins (V.I and V.II), and the bottom staff is for Basses. The Flute part is a melodic line with long notes and some grace notes. The Violins and Basses provide a harmonic accompaniment with tremolos and sustained notes. The Flute is positioned above the Violins, and the Basses are below them.

(Flûte planant au-dessus des V.)

Gluck, *Ballet d'Orphée*.

## Autre exemple Flûte et Cordes :

fl.  
p  
V.I  
V.II  
A.  
pizz.  
Vc + C.B.  
à l'unisson

G. Bizet, *Carmen* (1<sup>er</sup> entr'acte).(De même ici, flûte paraissant tout à fait à l'aigu pour *do, ré, mi*, à cause de la tessiture grave des Cordes.

## Dessin de Flûte, sur Cordes en sourdine très pp :

fl. (solo)  
etc.  
V.I  
div. en 4  
V.II  
div. en 4  
A  
div. en 2  
Vc + C.B.  
div. en 2  
C.B.  
(Cordes extrêmement *pp*; flûte très en dehors même jouant *pp*)

Cl. Debussy, *Nocturnes* (I. *Nuages*, p. 12).

## Chant de Clarinette, sur Cordes :

fl.  
mf  
pp  
cl.  
cor  
et  
Hp.  
pp  
V.I div.  
V.II div.  
A.  
Vc.  
C.B. 2<sup>o</sup> arco  
C.B. 1<sup>o</sup> pizz.  
(et avec harpe)

G. Fauré, *Suite Symphonique pour Pelléas et Mélisande* (n° I) (orch. par Ch. Kœchlin).

(Clarinette sortant très bien au milieu des Cordes).

## Bois et Cordes, avec Cordes dans le grave (dessin de Cl. sur tenue du Quatuor) :

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

R. Wagner, *Siegfried-Idyll* (p. 21).

(Sonorité plus chargée, mais les Cordes restent dans le grave et de la sorte l'arpège de Clarinette ne risque pas d'être couvert, même avec la tenue de Cl., Ob., Cors).

*Phrase de Bassons sur tenues de Cordes :*

(Assez calme)  
2 cors (sourd.)

PP

fag. à 2

PP

C.A.

fl.

1°

2°

4 pup. V.I

PP 4 pup. V.II

4 pup. A.

Vc. div.

cl. B.

Ch. Kœchlin, *Hymne à la Jeunesse*.

(Sonorité très fondue, mais les Bassons à 2 sortent bien sur le fond *pp* des Cordes. Lorsque la phrase monte, elle passe au C.A. doublé par Basson puis par Flûte).

*Phrase reprise successivement des instruments différents :*

cor

cors

cl.

ob.

fl.

etc.

V.II

VI unis

V.I

A. (unis)

Vc. (unis)

C.B.

etc.

etc.

Gounod, *Faust (Prélude)*.

*Phrase soutenue, de Bois, à 3 8<sup>ves</sup> :*

fl.

ob. à 2

cl. à 2

trp.

et cors à l'unisson

2 trb.

fag. à 2

4<sup>ème</sup> cor

VI

V.II

A.

Vc.

C.B.

Gounod, *Mireille (Ouverture)*.

(Belle et puissante sonorité)

*Chant de Basson, sur Cordes :*

F. Schubert, *Fantaisie pour piano, en ut*.  
(orch. par Ch. Kæchlin).

(Les Cordes *pp* et avec sourdine; sonorité très fondue, mais le timbre du Basson se perçoit bien quoiqu'il soit doublé par des Violons d'ailleurs peu nombreux).

*Dessin de Flûte et Basson, sur touches de Cordes, en pizzicati :*

Gounod, *Le Médecin malgré lui*  
(entr'acte avant le 2<sup>d</sup> acte).

*Hautbois et Cor répondant à la voix, avec accents des Cordes :*

Gounod, *Le Médecin malgré lui*  
(1<sup>er</sup> acte, Sc. I).

Hautbois et Bassons (en 8<sup>ves</sup>) sur des accords légers des Cordes :

ob. à 2  
fag. à 2  
VI  
VII  
A. p.  
Vc.  
cl.  
cor  
timb.  
C.B.  
(arco)  
C.B.

Gounod, *Mireille*  
(2<sup>d</sup> acte, air de Taven) (p. 118).

(« Humour » particulier de cette sonorité des croches en notes piquées, de Hautbois et Bassons).

Picc. et Fag. (à deux 8<sup>ves</sup> de distance) sur cordes.

(1) picc.  
fag.  
pp  
pp legg.  
V.I. pp sur la touche  
A.  
Vc.  
3 C.B.

Ch. Kœchlin, *Rhapsodie sur des chansons françaises* (n° 1).

(1) La petite Flûte a davantage d'humour, ici, que n'en aurait eu la flûte.

Flûte et Basson (à deux 8<sup>ves</sup> de distance) sur tenues de cordes, et avec Vc. solo.

fl.  
fag.  
Harpe  
pp  
VI  
VII  
A.  
Vc. solo  
Hp.  
Vc.  
C.B. div.  
pizz. et arco

G. Fauré, *Sicilienne* (extr. de la suite pour Pelléas et Mélisande) (orch. par Ch. Kœchlin).

(Ici au contraire, il faut surtout du charme pour ce thème à 2 octaves de distance).

*Chant de 2 Flûtes et un Basson, en 3 octaves, avec Vc. solo à l'unisson du Basson :*

G. Fauré, *Suite symphonique pour Pelléas et Mélisande* (1<sup>er</sup> morceau)  
(orch. par Ch. Kœchlin).

*Chant de Clarinettes avec accords aux Cors, sur tenues de Cordes :*

H. Berlioz, *La Damnation de Faust*  
(Scène aux bords de l'Elbe).

B. *Chant aux Cordes, sur tenues ou notes répétées de Bois, en accompagnement.* Se reporter, quant à l'Equilibre des volumes et des intensités, au chapitre II. Rien de particulier concernant l'écriture ni toutes les dispositions possibles; la diversité des cas est extrême. Les Bois peuvent se trouver *au-dessus* ou *au-dessous* de la phrase qu'ils accompagnent, ou *mêlés tout à fait aux Cordes* : le chant de celles-ci aura toujours tendance à s'affirmer comme *partie principale*. Pour les « rencontres de notes » : bien entendu, aussi libres qu'on voudra, si cela reste musical.

Quelques exemples suffiront :

*Phrase de Cordes, p. sur une sonorité douce des Bois :*

E. Chabrier, *Idylle*  
(extr. des *Pièces pittoresques*).

(Flûtes et Clarinettes très douces, les Bois étant en *notes répétées, piquées*, restent suffisamment légers. En tenues et surtout avec le Hautbois, ils eussent été plus encombrants; ou bien il n'aurait fallu que 3 ou 4 instruments à vent).

*Phrase de Cordes, avec piz. des C.B., et accords des Bois :*

H. Berlioz, *Symphonie Fantastique*  
(1<sup>er</sup> mouvement).

(1<sup>ers</sup> V. très expressifs ainsi et plus *vibrants* que s'ils étaient doublés par des Bois. Piz. des C.B. *sortant* très bien).

*Quelques « Bois » sous les tremolos (pp) des Violons :*

Cl. Debussy, *Pelléas et Mélisande*  
(acte III, Sc. I, p. 178).

(Bois très doux, sonorité à dessein *frêle*, des Violons (1<sup>ers</sup>) divisés).

*Appels des Cordes, sur tenues de Bois et trem. des 2<sup>ds</sup> Violons :*

Beethoven, *IX<sup>e</sup> Symphonie* (1<sup>er</sup> temps).

(Crescendo obtenu par l'adjonction successive des  
Bois: cl., puis ob., puis fl.)

*Dessin de Cordes (solides) avec accord de Bois :*

fl.  
ob.  
cl.  
cors  
1 cor  
cors  
fag.  
à 2  
V.I  
V.II  
A. f  
Vc.  
(+ C. B. 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup> des Vc.)

H. Berlioz, *La Damnation de Faust*  
(Trio et chœur).

(Passage très sonore. Tous les instr. à cordes *f*, contre 8 « bois » et 4 cors; bien équilibré, mais les Cordes dominent, à cause de l'accent incisif de l'archet et parce qu'elles jouent un dessin).

*Bois en accords, au-dessus des Cordes :*

ob. à 2  
fl.  
(une)  
1 fag.  
V.I + V.II  
A.  
Vc.  
C.B.

Haydn, *Final de la Symphonie militaire*.

(Il y a V. I + V. II unis, parce que l'œuvre est écrite pour un assez petit nombre d'instruments à Cordes).

*Bois presque en unissons avec les Violons :*

ob. + cl.  
V.I  
V.II  
A.  
2 cors  
Vc.  
(+ C.B. 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>)

Gluck, *Alceste*  
(Air : « Non, ce n'est point un sacrifice... »)

(La doublure exacte des cordes par les Bois eût donné quelque lourdeur à ces sauts d'8<sup>ves</sup>; l'accent des Violons I. II est plus vif et plus pénétrant, sous les *tenues* ob. + cl.).

Rôle chantant des Cordes sur accords de Bois :

VI  
V.I  
V.II  
A.I pizz. A.I arco  
A.II pizz. A.II arco Vc. arco  
Vc. pizz. C.B. pizz. C.B. arco  
1 cor + ob. à 2  
C.A.  
2 fag.  
cor  
cl.  
fag. 3<sup>e</sup>

R. Wagner, *Prélude de Tristan et Yseult*.

(Bois doublés, comme souvent chez Wagner lorsqu'il soutient un chant très expressif des Cordes. Ici les Cordes dominent, mais sur un fond solide).

C. *Bois et Cordes, en deux groupes ou contrepoints d'importance à peu près égale*. On en voit surtout l'usage dans les *Réponses* entre ces 2 groupes; mais il peut arriver que cela se produise *simultanément*. Là encore, c'est l'*Equilibre* qu'on devra réaliser pour le mieux : ce n'est pas toujours facile; les Bois sonnent parfois assez pâteux en comparaison des Cordes, tandis que les Cordes (en cas d'une mauvaise écriture) peuvent sembler grêles à côté des Bois. Il faut que l'élève étudie les meilleures partitions; nous ne pouvons donner ici que des exemples, sans principes généraux, ni « lois », autres que les conseils du chapitre II.

Deux thèmes simultanés; Bois et Cordes :

fl. 1<sup>re</sup>  
2 ob. *mf*  
fl.  
cl.  
V.I div.  
*mf espress.*  
V.II div.  
*dim.*  
Vc. div. en 3  
Vc. div. en 2  
fag à 2  
fag 1<sup>re</sup>  
C.B. (2<sup>ds</sup>) pizz.  
fag 2<sup>o</sup>  
C.B. 1<sup>re</sup> arco (avec sourd.)  
C.B. div. (2<sup>ds</sup> pizz.)

I. Stravinsky, *L'Oiseau de Feu* (Berceuse, p. 68).

(Exemple d'orchestration très pleine et très douce, dont la qualité tient en grande partie à l'écriture et à la musique même de cette très belle page).

De même :

2 fl. + picc.  
1 cl.  
3 cors + ob. + cl. 2<sup>e</sup>  
en accords  
V.I. + V.II  
Vc. + fag. à 2  
A. pizz.  
Harpe  
trb. tuba  
C.B. div. et tim

Rimsky-Korsakoff, *Antar*.

(Avec toute cette quantité de *Bois* et *Cors* il fallait unir les 2<sup>es</sup>. V<sup>es</sup> aux 1<sup>er</sup> et renforcer les Vc. par fag. à 2. On notera que la doubleure à l'8<sup>ve</sup> inférieure des fl. et picc. est faite par *une seule* clar. ; nous avons déjà vu des exemples de cette 8<sup>ve</sup> inférieure *plus légère*. Quant à la partie supérieure, les Fl. (doublées 8<sup>ve</sup> par picc.) suffisent à *percer* sur la masse des Cordes, parce qu'elles sont écrites suffisamment haut).

Deux thèmes (*Bois* et *Cordes*) se croisant :

fl. à 2  
ob.  
A. div.  
V.II div.  
Hp.  
fag.  
4 C.B. arco  
pizz. (div. sempre)  
pizz. (div. sempre)  
Vc. pizz. div.  
Hp. *pp*

Cl. Debussy, *Pelléas et Mélisande*  
(duo à la «fontaine des Aveugles», p. 76).

Flûtes en contrepoint au motif principal des cordes :

V.I  
V.II  
fl. 1<sup>o</sup>  
fl. 2<sup>o</sup>  
Vc. + C.B. 8<sup>va</sup>

Mendelssohn, *Symphonie Italienne*  
(*Andante*).

*Chant de Bois avec dessin des Cordes (sur tenues de Cors et Bois, et accords de Harpe) :*

fl. à 2  
trp. pp  
timb.  
cl.  
fag. pp  
Hp.  
cors  
arco  
Vc.  
C.B.  
pizz.  
marcato  
V.I. mf  
marcato  
pizz.

G. Fauré, *Suite symphonique pour Pelléas et Mélisande (Final)*  
(orch. par Ch. Kœchlin).

*Motif de Flûte (dans le medium), dessin aux Altos (dans le grave) :*

fl. à 2  
2 cl.  
f A.  
timb. p  
cors à 2  
mf  
+ fag. 1<sup>re</sup> avec cl. 1<sup>re</sup>  
A. sax.

Massenet, *Werther* (2<sup>d</sup> acte, p. 189).

*Dessin de Bois (en notes légères piquées), en réponse au thème des Cordes :*

fl.  
COR  
V.I  
V.II  
A.  
Vc.  
cl. 1<sup>re</sup>  
cl. 2<sup>re</sup>  
fpp

Ch.-M. Weber, *Obéron (Ouverture)*.

(Ces Bois sont, ainsi, très légers; et le fond assez solide (Cordes + Cor) les adoucit encore. Noter l'écriture des fl. et Cl. « à cheval »).

*Thème aux Bois (fag.), avec dessins des Cordes :*

ob. à 3  
fag. à 3  
fl. 1<sup>re</sup> 8-  
fl. 2<sup>de</sup> loco  
VI. pp stacc.  
V. pp  
(Alto)  
(Vc.)  
gliss. sur Sol  
(C.B.)  
gliss. sur Ré

A. Schoenberg, *Erwartung* (p. 16).

(Noter fag. à 3, ce qui est nécessaire pour qu'ils ressortent bien, à cette tessiture).

*D. Diverses dispositions particulières :*

**Bois avec Soli du Quatuor.** Dans un tel mélange, ces *Soli* du Quatuor jouent un rôle analogue à celui des Bois, et l'on peut ajouter que souvent *ils sonnent comme des Bois*; ainsi par exemple l'Alto solo (surtout sur les cordes de *sol* et de *ré*, aux positions hautes). Le Violon solo, avec des Flûtes et des Clarinettes, remplace un Hautbois (son volume est moindre, il est vrai; mais avec les flûtes à l'aigu la disproportion n'est pas choquante). Le Violoncelle solo peut chanter avec la Clarinette ainsi que ferait un Basson, et d'un timbre plus pénétrant; on se souvient de ce charmant *Duo des Scènes Alsaciennes* de Massenet, que nous citerons plus loin.

L'Alto solo remplace une Clarinette, un Basson, un Cor anglais; il peut ainsi, dans un accord de Bois, figurer à titre « d'instrument à vent », mais avec davantage de souplesse quant aux nuances et moins de lourdeur. Voici divers exemples de ces *Soli* se joignant aux Bois.

*Violon solo avec Basson à l'aigu, et Flûte :*

1<sup>re</sup> fag.  
1<sup>re</sup> fl.  
V. solo  
3 trb. avec sourd.  
2 cors avec sourd.  
Vc. pp sur la touche  
Vc. solo  
pp avec sourd.  
C.B.  
8<sup>va</sup> ba  
timb. pp

Cl. Debussy, *Ibéria*, (p. 79)  
(fin de l'Andante).

Violon solo formant accord avec notes hautes du Basson :

V. solo

fag. pp

cl. pp

fag.

Rimsky-Korsakoff, *Conte féerique* (p. 65).

Violon solo au-dessous de la Flûte :

fl. 1º

V. solo

più f

à 2

p

2 cl.

pp

C.A.

pp

V.II

A.

V.II div.

A. div.

Vc. div.

C.B. 1º solo

les autres C.B. pizz.

Massenet, *Werther* (1<sup>er</sup> acte, p. 8).

(Ligne de V. solo au-dessous de la flûte, sauf pour quelques notes).

Violon solo au-dessus des Flûtes à l'aigu :

2 fl.

pp

à 2

1º V. solo

tr.

ob. pp

Chœur

1 cl.

pp

2º V. solo

Massenet, *Werther* (1<sup>er</sup> acte, p. 18).

De même :

V. solo

mf

2 fl.

cl. 1º

cl. 2º

Rimsky-Korsakoff, *Fantaisie de concert pour violon et orchestre* (p. 22).

*Violon solo avec Hautbois, et assez incisif :*

V. solo  
 2 ob.  
 2 cl.  
 cl. à 2  
 2 fag.  
 2 cors  
 Harpe  
 2 cors  
 Vc. pizz.

The score shows a Violon solo part with various trills and slurs. The Oboe (2 ob.) has a melodic line with slurs. The Clarinet (2 cl.) and Clarinet in A (cl. à 2) have sustained notes. The Bassoon (2 fag.) and Horns (2 cors) have sustained notes. The Harp and Violoncello (Vc. pizz.) provide harmonic support with sustained notes.

(Ici les Hautbois sont *du même groupe* que le *Violon solo*, lequel reste au 1<sup>er</sup> plan, ayant un *rôle de soliste* et jouant *plus en dehors*.)

Rimsky-Korsakoff, *Capriccio Español* (p. 31-32).

*Alto solo avec Bois :*

ob.  
 cl.  
 fag.  
 p  
 VI + V. II  
 pizz. + A.  
 Vc.  
 pizz.  
 C.B.  
 A. solo  
 en dehors  
 A.  
 Vc. div.  
 C.B.  
 pizz.

The score features an Alto solo part with various slurs and dynamics. The Oboe (ob.) and Clarinet (cl.) have melodic lines. The Bassoon (fag.) has a sustained note. The Violins (VI + V. II) and Viola (V. II) play pizzicato with the Alto. The Violoncello (Vc.) and Double Bass (C.B.) play pizzicato. The Alto solo part is marked 'en dehors'.

Massenet, *Werther* (2<sup>d</sup> acte, p. 164).

*Alto solo avec Basson :*

A. solo  
 fag. 1<sup>o</sup>  
 p dolce  
 Vc. (sourd.)  
 p

The score shows an Alto solo part with various slurs and dynamics. The Bassoon (fag. 1<sup>o</sup>) has a melodic line. The Violoncello (Vc. (sourd.)) provides harmonic support with sustained notes. The Alto solo part is marked 'p dolce'.

A. Roussel, *Bacchus et Ariane* (2<sup>de</sup> suite d'orchestre, p. 2).

*Violon solo, avec Clarinettes :*

V. solo  
(p)  
cl.  
pp  
Guillaume  
Au-tre-fois, à seize ans, nous al-lions

A. Bruneau, *Messidor* (2<sup>d</sup> acte, p. 178).

(Sonorité « rustique » et très particulière de ce passage, dont le caractère est dû également à la réalisation harmonique. Le V. solo joue le rôle d'un Hautbois, moins accaparant; il laisse le chant mieux en dehors).

*Violoncelles soli, avec Clarinettes (2<sup>d</sup> et 3<sup>e</sup> à l'unisson des Cl.) :*

Louise  
Je vous ai-me-tant  
1<sup>er</sup> Vc. solo  
pp  
2<sup>e</sup> Vc.  
3<sup>e</sup> Vc. pp  
cl.  
cl. B. pp

G. Charpentier, *Louise* (1<sup>er</sup> acte, p. 14).

*Alto et Violoncelle soli, avec Bois :*

A. harm.  
pp  
Vc. harm.  
cl.  
ppp  
fag.  
cor solo  
1<sup>er</sup> A. solo  
+ 1<sup>er</sup> Vc. solo  
pp  
cl. B.  
ppp

E. Chabrier, *Bourrée fantasque*  
(Orch. par Ch. Kœchlin).

(Ici le Vc. solo et l'Alto solo jouent le rôle de Bois; les harmoniques d'A. et Vc. sonnent comme des flûtes très douces).

*Violoncelle solo à l'unisson des 1<sup>er</sup> V. :*

fl.  
Vc. solo  
+ V.I.  
ob.  
cl.  
C.A.  
cl.  
Vc.  
p  
etc.

H. Berlioz, *L'Enfance du Christ*  
(1<sup>re</sup> partie, duo, p. 83).

(Le Vc. solo rend plus pénétrant le thème des Violons.)

*Alto solo avec Fl., Cl., Cors :*

H. Berlioz, *La Damnation de Faust*  
(chanson du Roi de Thulé).

(On peut dire que si l'Alto n'existait pas, il aurait fallu l'inventer pour ces quelques mesures où se révèle le *génie des timbres* propre à Berlioz. Notez la douceur des accords fl., cl., cors; puis, la distance entre les C.B. et les Violoncelles, qui donne un effet de lointain profond).

*Bois et Cordes soli (Alto puis Violon) jouant le rôle de Bois :*

Ch. Kœchlin, *Les Heures Persanes*  
(La Paix du soir, au cimetière).

(L'Alto solo puis le V. solo font ici fonction de Bois. L'accord est moins lourd avec C.A. et A. solo qu'avec Ob. pour si et C.A. pour sol).

*Alto solo avec Hautbois :*

Cl. Debussy, *Nocturnes* (I. Nuages, p. 12).

*Duo Clarinette et Violoncelle solo :*

cl.  
p dolce  
pp  
pp sub.  
Vc. solo  
dolce  
pp sub.  
V.I. sourd.  
pp  
V.II div.  
pp  
A. div.  
pp  
Vc.  
pp  
C.B. pizz.  
pp

J. Massenet, *Scènes alsaciennes* (III. *Sous les tilleuls*).

*Violon et Violoncelle soli avec Bois :*

1er V. solo  
pp  
1er Vc. solo  
pp  
cl.  
pp  
Vc. pizz.  
pp  
C.B. pizz.  
pp

Rimsky-Korsakoff, *Shéhérazade*.

*Bois avec Violons soli :*

cl. 1er  
dolce  
cl. 2e  
pp  
6 1er V. soli  
pp  
A.  
pp  
Vc.  
pp  
C.B. solo  
arco

Rimsky-Korsakoff, *Shéhérazade* (p. 27).

## Bois avec Violoncelle solo :

Rimsky-Korsakoff, *Shéhérazade* (p. 12).

## Bois avec plusieurs soli des Cordes :

Cl. Debussy, *Pelléas et Mélisande* (Prologue).(Sonorité très pénétrante, des six 1<sup>ers</sup> Violons; le Hautbois domine).

## 2 Altos soli avec Bois :

A. Schoenberg, *Erwartung* (p. 5).

## Violoncelle solo avec Bois :

G. Fauré, *Suite Symphonique pour Pelléas et Mélisande (Sicilienne)* (Orch. par Ch. Kœchlin).

(Le timbre du Vc. solo se détache mieux sur le thème du basson, que n'eût fait une clarinette et la sonorité du cor à l'aigu reste plus lumineuse ainsi. Un C.A. à la place du Vc. solo eût été trop grave. Il faut d'ailleurs que ce Vc. solo joue *bien soutenu*, et que les Bois (fl., fag.) restent très doux).

*4 Altos faisant fonction de Bois :*

le vieux se - meur en ca - dence y fait choir

cl.

4 Altos

fag.

A. de Castillon, *Le Semeur*  
(poésie d'A. Silvestre)  
(Orch. par Ch. Kœchlin).

(Passage *mf*, soutenu, dans lequel il fallait avec cl. et fag. un volume plus grand que celui de l'Alto solo.)

*Violoncelle solo avec Cor et Bois :*

fl.

cor.

V.I.

V.II

A.

Chant

la forêt \_\_\_\_\_ som meil le \_\_\_\_\_

Vc. solo

Vc.

pp

cor 2?

C.B. pizz.

A. Bruneau, *Messidor* (p. 226) (2<sup>d</sup> acte).

(Passage très expressif et très réussi : le violoncelle solo est ici extrêmement pénétrant et se marie fort bien à la flûte, puis au cor. Il eût été maladroit d'écrire *tous* les violoncelles pour cette partie; cela aurait inutilement appuyé et « ténorisé »).

*Divers soli du Quatuor, avec Bois :*

1<sup>er</sup> V. solo  
(sans sound.)  
*p* *sost. espress.* *mf*

*picc. pp* *p*

V.II (sound.)

*cl. 1<sup>re</sup>* *pp*

*Soli:* (A. solo + Vc. solo  
(sans sound.)  
+ 3 V. soli  
avec sound.)  
*A. pizz. pp* (sound.) *cl. 2<sup>o</sup>*

*ob.* *sost. espress.* *ob.*  
*d'am.* *d'am.*  
*c.a.* *fl.* *+ c.a.*

*fl.* *sost. cresc.* *arco espress.*

*fag.* *pp*

*cors sons bouch.* *1<sup>re</sup>* *2<sup>o</sup>*

*fl. 2<sup>o</sup>* *Vc.*

C.B. *arco*  
*div. pizz.*

Ch. Kœchlin,  
*Nuit de Walpurgis classique*  
(d'après le poème de P. Verlaine).

*Soli du Quatuor au milieu de Bois :*

cl. *pp*  
ob. *b* *pp* V. solo (avec sourd.)  
A. solo (avec sourd.)  
fag. 1<sup>o</sup> Vc. solo (avec sourd.)  
cor (avec sourd.)  
cl. 2<sup>o</sup> A. solo (sourd.)  
clar. (avec sourd.) cl. B.  
Vc. *pp* (avec sourd.)  
tuba (sons ouv.) *pp*  
c. fag.

A. Schoenberg, *Erwartung* (p. 55).

*4 Soli du Quatuor, avec Hautbois :*

ob.  
Vc.  
V. II  
A.  
Soli des Cordes  
Vc.  
Vc.  
C B  
Piano  
pizz.  
V. I  
V. II  
A.

A. Gedalge, *Concerto pour Piano et Orchestre* (1<sup>er</sup> temps).

(Ici le Hautbois fait, en somme, partie du groupe des *Soli du Quatuor*. Passage très intéressant aussi au sujet de l'écriture contrapunctique et des rencontres de notes entre les diverses lignes, où se révèle la maîtrise d'André Gedalge).

*Emploi de plusieurs Instruments à cordes soli :*

V. solo  
2 A. soli div.  
3 Vc. soli div.  
*mf*

J. Massenet, *Werther*  
(duo du 3<sup>e</sup> acte, p. 332).

(Belle sonorité grave, point grêle, et bien plus *pénétrente* qu'avec tous les instruments):

Werther  
puis on pas se de l'au tre côté  
1 cor  
sourd. *mf*  
Voi là ce qu'on nomme mourir  
2 A. soli div.  
2 Vc. soli div. (*pp*)

J. Massenet, *Werther*  
(2<sup>d</sup> acte, duo, p. 234).

Très sonore et très pénétrant

(1) Le cor avec sourdine se fond admirablement aux A. et Vc. soli.

Violon solo avec plusieurs 2<sup>ds</sup> V. et A. soli, et des Bois :

(Très calme)  
V. solo + Hp. sons harm.

*p dolce*

fl.

2 cl.  
cl. B.

3 V. II soli  
*PPP*  
soli

3 Vc. soli

1 C.B. arco | 1 C.B. pizz.

Ch. Kœchlin, *Symphonie (Final)*.

Flûtes avec quelques pupitres de Violons :

(Andantino)

fl. 1<sup>re</sup>  
*pp*

fl. 2<sup>e</sup>

1<sup>re</sup> Violons pup. 1. 2.  
3. 4.  
5. 6.

Cl. Debussy, *Le Martyre de Saint-Sébastien* (p. 74).

**Bois avec sons Harmoniques des Cordes.** Nous avons déjà cité des exemples de sons harmoniques destinés à remplacer des flûtes ou des clarinettes; ce moyen peut avoir son utilité, notamment s'il convient de laisser plus en dehors un *chant de flûte*, qu'accompagnent alors des Harmoniques de Violons, d'Altos ou de Violoncelles (ou même, au besoin, de Contrebasses). Ces harmoniques sonneront moins gros et moins forts que des Bois; mais ils feront quand même, en cette occasion, *partie du groupe des Bois*.

En général on écrira pour cela des harmoniques de Violons ou d'Altos. Mais s'il s'agit de remplacer des *Clarinets* ou d'évoquer un accord de *Bassons* qui joueraient très doux, on fera bien de ne pas oublier ce que donnent d'une part, les harmoniques de *Violoncelles* en 4<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> cordes, de l'autre ceux des *Contrebasses*.

Exemples (en commençant par les harmoniques les moins élevés) :

Sons harmoniques de Contrebasse avec Hautbois :

2 ob.

une C.B. solo

sons harm.  
(*Sul Sol*)  
(sons réels à l'8<sup>ve</sup> grave des sons écrits)

M. Ravel, *L'Enfant et les Sortilèges* (p. 1).

## Sons harmoniques de Violoncelles :

What ho - pe ? said the first and leans

Vc. en sons harm.

fl.

G. Fauré, *Chanson de Mélisande*  
(Orch. par Ch. Kœchlin).

(Les Vc. ici sonnent à peu près comme une flûte douce et mince.)

## Violoncelles et Altos en sons harmoniques avec Cors et Harpe :

cors à 2

à 2

Hp. en (sons réels) *pp*

sons harm.

A. harm.

Vc. harm. *pp*

E. Chabrier, *Bourrée fantasque*  
(Orch. par Ch. Kœchlin).

(Sonorité de flûtes très douces, donnée par ces harmoniques d'A. et de Vc.)

Sons harmoniques, à une tessiture moyenne, des Altos et 2<sup>ds</sup> V. (en sourdine) avec Fl. et Cl.

4 A. (sourd.) sons harm. *pp*

6 2<sup>ds</sup> V. (sourd.) sons harm. *pp*

2 fl. *ppp*

2 cl. *ppp*

1 cor sons bouchés *ppp*

Vc. 1<sup>re</sup> div.

2<sup>ds</sup> Vc. pizz.

2 C.B. *ppp*

cl. B. *ppp*

2 C.B.

cl. B.

Ch. Kœchlin, *1<sup>ère</sup> Symphonie (Scherzo)*.

(Les Altos et 2<sup>ds</sup> V. jouent ici le rôle de flûtes très douces; on obtient ainsi des *pp* que ne donneraient pas les flûtes, surtout pour *si*, *ré* à la 2<sup>de</sup> mesure).

*Sons harmoniques du medium, faisant fonction de Bois :*

fl. 1<sup>re</sup>  
ob.  
fl. 2<sup>de</sup>  
picc. *p dolce*  
fag. *pp*  
cors avec sourd.  
cl. *pp*  
cors  
harm. V.I  
V.II  
3 Vc. soli *ppp*  
Vc. tutti div.  
V.II  
C.A.  
A.

Ch. Kœchlin, *Etudes Antiques (I. les Temples)*.

(Harmoniques naturels, sons 2, de V. I et II, jouant le rôle de flûtes au 2<sup>d</sup> plan, pour laisser en dehors ce motif de ob. + fl. à l'unisson).

*Sons harmoniques faisant fonction de Bois, au-dessous de la 1<sup>re</sup> flûte :*

fl. *pp dolciss.*  
cl.  
cl.  
sons harm.  
A. *pp*  
cors (sourd.) *pp*  
trb. *ppp*  
cl. B.  
Vc. pizz.  
div.  
C.B. *pp*  
1<sup>re</sup> pizz.  
Hp.  
orgue *pp*  
(par 16 P.)

Ch. Kœchlin, *La Course de Printemps*.

(Avec ces harmoniques, pas très haut, d'Altos et de 2<sup>es</sup> V., on obtient sous le chant de la 1<sup>re</sup> flûte une sonorité qui n'est pas accaparente; des Bois — même fl. — eussent été plus lourds).

*Harmoniques succédant aux Bois :*

2 fl. 4 1<sup>rs</sup> V. 8- sons harm. etc.  
 ob. 1<sup>o</sup> pp  
 A. solo pp  
 2 cl. pp  
 Vc. div. p  
 2 V. soli mp  
 A. + 1/2 V. II pp pizz.  
 2 cl. pp  
 Vc. pizz. pp

Ch. Kœchlin, *La Forêt Païenne* (1<sup>er</sup> morceau).

(Ici les harmoniques restent dans la note *pp* du Hautbois; à cette tessiture la petite flûte était beaucoup trop forte, surtout pour *sol dièze* et *mi aigus*).

*Sons harmoniques à la partie supérieure, complétant un accord de Bois pp :*

V. I div. en 3 sons harm.  
 fl. pp  
 cl. pp  
 2 cors sourd. pp  
 2 cors sourd. pp  
 Hp. 3<sup>e</sup> trb. pp

Ch. Kœchlin, *La Course de Printemps*.

*Sons harmoniques en parties intermédiaires, complétant l'harmonie avec Fl., Cor, Cl. :*

fl. mp  
 V. I 3<sup>e</sup> c. p  
 Cordes, sons harm. mf  
 pp COR  
 cl. pp  
 A. V. II p  
 pp dolciss.  
 fag. pp  
 cl. p  
 cl. pp  
 Vc. pp

Ch. Kœchlin, 2<sup>d</sup> temps de la III<sup>e</sup> des *Sonatines françaises*.

(La *Flûte* reste ainsi bien plus en dehors que si *mi bémol* et *sol* eussent été joués par des Bois; et il fallait néanmoins, pour ces deux notes, un autre timbre que celui des 1<sup>er</sup> Violons jouant les croches *fa-mi bémol*).

*Sons harmoniques des Cordes, au-dessus des Bois :*

V.I. 8  
V.II 8  
sons harm.  
et Piano  
et 3 cors  
avec sourd.  
et Harpe  
à 2  
Vc. + trb.  
C.B.  
div.  
(Orgue avec C.B. I  
c. fag. avec C.B. II)

Ch. Kœchlin, *La Course de Printemps*.

(Ici les harmoniques sont à la partie supérieure de l'harmonie et se trouvent beaucoup plus en dehors).

*Harmoniques de Violons formant accord avec petite Flûte :*

Très tranquille  
picc.  
V.I harm.  
V.II harm.  
Vc. pizz.  
Vc. arco  
div.  
C.B.  
div. pp  
fag. 2. ppp

Ch. Kœchlin, *La Caravane*  
(extr. des *Heures Persanes*).

*Autre exemple d'harmoniques de Violons avec petite Flûte :*

picc. 8  
pp  
2 1rs pup. V.I  
(div.)  
V.II  
V.I  
cl. cor  
Vc. div.  
C.B. pizz.  
trb.

Ch. Kœchlin, *Vers la plage lointaine*  
(*Nocturne*).

(La trompette, le trombone et les V. en sons harm. adoucissent le *mi aigu* de la 1<sup>re</sup> flûte).

*Violons en sons harmoniques, avec Trompettes, Cors, et Bois :*

VI sons harm.

+ picc. 8va

+ picc. 8va

2 fl.

2 cl.

2 fl. + 2 ob. + 2 cl.

+ 2 ob.

2 trp.

2 cors

V.II

Vc.

C.B. pizz.

timb.

C. Saint-Saëns, *Rhapsodie mauresque*  
(extr. de la *Suite Algérienne*). p. 51

(Les violons sont ici, comme une résonnance harmonique des trompettes, à deux 8<sup>ves</sup> au-dessus. Entre les deux vient s'insérer le canon du thème, aux fl., ob., cl.).

*Harmoniques de tout le Quatuor, avec Bois et Trompette :*

(pp) ob.

picc. cl.

VI sons harm.

(pp) A. sons harm.

Vc. sons harm.

trp. 1<sup>re</sup> pp

cl.

fag.

cl.

cl. B. pp

Ch. Kœchlin, *La Cité nouvelle*.

*Harmoniques de Violons, tout à fait à l'aigu de la réalisation :*

8

picc.

fl. (pp)

ob.

C.A. (pp)

trp. (sourd.)

8

V.I en sons harm.

V.II en sons harm.

(pp)

Altos

Vo div.

Ch. Kœchlin, *Les Heures Persanes*  
(*Matin frais dans la haute vallée*).

*Harmoniques des Violons, loin au-dessus de Fl. et C.A.*

H. Berlioz, *Roméo et Juliette*,  
*Scherzo de la Reine Mab.*

(Ces harmoniques planent, très haut, au-dessus du chant au timbre étrange, produit par l'8<sup>ve</sup> fl., C.A. dans le medium. Noter aussi le trille des 1<sup>ers</sup> Violons, en sons ordinaires; c'eût été une faute (à cause de la flûte voisine) de les écrire en sons harmoniques pour ce *la*).

*Bois avec des pizzicati du quatuor.* Nous parlerons plus loin des pizzicati *doublant les Bois*; c'est un procédé courant. Mais on peut tout aussi bien mélanger les Bois aux pizz, sans qu'il s'agisse de les doubler exactement. Par exemple, un chant de flûte, ou de hautbois, s'accompagnera par *tous les instruments à Cordes* jouant *pizzicato*. Ou bien encore, une certaine partie du Quatuor jouerait *arco* et le reste *pizzicato*. On donnera les quelques exemples suivants :

*Chant de Bois sur pizzicati des Cordes :*

G. Pierné, *Les petits Elfes*  
(poésie de Jean Lorrain).

(Noter les noires pointées des pizzicati, cette indication signifiant qu'il ne faut pas les jouer *sec*. Curieuse disposition des timbales et contrebasses, qui donnent de la profondeur à l'accord et accentuent le rythme de la chanson).

*Pizzicati très doux dans un ensemble de Bois, avec Chant :*

*Sopr. Solo*

Nous te vou - ons cette demeu - re, prends en pi - tié ses habitants

fl.

ob. (dolciss.)

cl.

cl.

fag.

pizz.

A. *pp*

Vc. pizz.

*p*

*dolce*

VII

A.

Vc. arco *pp*

*sempre pizz.*

C.B. pizz. *pp*

E. Chabrier, *A la Musique* (poème d'Edmond Rostand) (p. 10).

*Pizzicati accompagnant un chant de Hautbois :*

1<sup>o</sup> ob.

pizz.

*p espress.*

*cresc.*

etc.

V.I

V.II

A.

Vc.

*pp*

pizz.

C.B. pizz.

G. Bizet, *Carmen* (3<sup>e</sup> entr'acte).

*Pizzicati en contrepoint des Bois :*

1 cl. + ob. à 2

V.II

V.I div.

Tous les instr. à Cordes pizzicati

Altos

Vc.

A.

timbales

C.B.

C. Saint-Saëns, *Rhapsodie mauresque* (extr. de la Suite Algérienne).

*Tenues de Bois avec Pizzicati :*

fl. (pp) 2.  
ob. cl.  
V. I  
V. II  
pizz. *f* *pp*  
A.  
avec:  
Harpes &----  
à 2  
*f* *pp*

E. Chabrier, *A la musique*.

*De même :*

*Carmen*

les tringles des si-tres tin-taient Et sur cette étrange mu-si-que  
fl.  
V. I  
V. II  
pizz. *pp*  
A.  
Vc.  
avec Hp.  
*pp*

G. Bizet, *Carmen* (2<sup>a</sup> acte, chanson bohème).

*Bois et Pizzicati des cordes (avec Harpe et Piano) en accents sur le temps fort.*

picc. 8  
fl. (+ Harpe avec picc.)  
cl.  
fag.  
Piano  
V. I pizz.  
A. pizz.  
V. II pizz.  
V. II  
Vc. pizz.

M. Ravel, *Concerto pour la main gauche* (p. 50).



1<sup>ers</sup> Violons se joignant à des Bois pour compléter la réalisation :

Mendelssohn, *Le Songe d'une nuit d'été* (Nocturne).

Réalisation de l'harmonie par des instruments de groupes différents :

Beethoven, *Symphonie en La* (Scherzo).

(Bassons avec A. et Vc.)

Beethoven, *Symphonie en La* (1<sup>er</sup> temps).

(Basson avec V. I-II et A.)

H. Berlioz, *L'Enfance du Christ* (1<sup>re</sup> partie Air d'Hérode).

(1 Basson, contre 3 trombones *pp*, et complétant l'harmonie des Cordes).

*Hautbois complétant les Cordes :*

R. Wagner, *Siegfried-Idyll* (p. 12).

*Basson complétant les Cordes :*

R. Wagner, *Siegfried-Idyll* (p. 16).

*Autres exemples d'accords constitués par 2 groupes différents :*

E. Lalo, *Le Roi d'Ys* (1<sup>er</sup> acte, p. 123).

(Les Violons se fondent très bien aux Clarinettes, et sont moins gros que des Bassons).

Cl. Debussy, *Pelléas et Mélisande*  
(duo de Golaud et de Mélisande).

(Thème mélodique au Hautbois; Cor en sourdine se fondant aux 2<sup>ds</sup> V.)

fl.  
à 2 et cl. 8va des fl.  
ob. 1º  
A. unis  
Vc. *p*  
C.B. 8va

G. Bizet, *Carmen* (1<sup>er</sup> acte, Sc. I).

(Hautbois complétant l'accord des Altos et mettant une note incisive).

*Contrepoint (Basson) par un timbre nettement différent de celui des Vc. sur la chanterelle :*

Vc.  
*p espress.*  
cors (à 2)  
fag. 1º  
de même  
fag. 2º

G. Bizet, *L'Arlésienne* (Prélude).

*Chant au Saxophone, accords aux Violons et à la Cl. :*

Sourdines  
V.I  
V.II *ppp*  
cl.  
sax.

G. Bizet, *L'Arlésienne* (Prélude).

*Accords formés de Violoncelles et Cors :*

cors  
bien lié et très doux  
Vc. dir.  
C.B. pizz.

Cl. Debussy, *Pelléas et Mélisande*  
(Dernier duo à la Fontaine).

*Flûte se fondant aux Cordes en sourdine :*

fl.  
*pp*  
V.I  
(*pp*)  
V.II  
div.  
Altos  
Vc.  
V.II unis  
div.  
div.  
A.  
Vc.  
Vc. div.

(Les instruments à cordes, tous avec sourdine.)

G. Fauré, *Suite symphonique pour Pelléas et Mélisande* (Final). (Orch. par Ch. Kœchlin).

Basson se fondant aux Cordes en sourdine :

Score for Bassoon (fag.) and Strings (V.I, V.II, A., Vc.). The bassoon part is marked *pp* and *fag.* The strings are marked *div.* and *fag.*. The bassoon part is written in a single staff, and the strings are written in three staves (V.I, V.II, and A. + Vc.).

G. Fauré, *Suite symphonique pour Pelléas et Mélisande (Final)*.  
(Orch. par Ch. Kœchlin).

Clarinette complétant l'harmonie des Cordes :

Score for Clarinet (cl.) and Strings (V.I, V.II, V.II, A., Vc.). The clarinet part is marked *cl.* and *etc.*. The strings are marked *V.I*, *V.II*, *V.II*, *A.*, and *Vc.*. The clarinet part is written in a single staff, and the strings are written in four staves (V.I, V.II, V.II, and A. + Vc.).

Ch. Kœchlin, *La Cité nouvelle*.

Clarinette basse complétant l'harmonie des Cordes :

Score for Bass Clarinet (cl. B.) and Strings (Vc., A., C.B.). The bass clarinet part is marked *cl. B. (thème principal)*. The strings are marked *Vc.*, *A.*, and *C.B.*. The bass clarinet part is written in a single staff, and the strings are written in three staves (Vc., A., and C.B.).

Ch. Kœchlin, *La Cité nouvelle*.

Hautbois, puis Basson, participant au groupe des Cordes en contrepoints :

Score for Oboe (ob.), Bassoon (fag.), and Strings (V.I, V.II, V.II, A., Vc., C.B.). The oboe part is marked *ob.* and *p legg.*. The bassoon part is marked *fag.* and *10.*. The strings are marked *V.I*, *V.II*, *V.II*, *A.*, *Vc.*, and *C.B.*. The oboe and bassoon parts are written in single staves, and the strings are written in six staves (V.I, V.II, V.II, A., Vc., and C.B.).

Ch. Kœchlin, *Final de la 2<sup>de</sup> Sonatine française*.

## E. Diverses dispositions particulières :

*le Berger*

A. Bruneau, *Messidor* (2<sup>d</sup> acte, p. 161).(Ici, *Altos* préférables à *Basson*, à cause du chant du *Cor*, qui reste ainsi plus en dehors).

Ch. Kœchlin, *Symphonie (Scherzo)*.(Thème aux 1<sup>ères</sup> Violoncelles; *Altos* en sons harm. faisant fonction de fl.).

## Ecriture très particulière des Bois et Cordes :

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

(Cor anglais Cl., Cor, au milieu des cordes.)

Belle sonorité des Flûtes dans le medium, au-dessus des Cordes (qui sont écrites dans le grave) :

Albert

Et com.me tout pos - sè - de un char - me pé - né - trant !

C.A. *p*

V.I. *p*

V.II *p*

A. *p*

Vc. *p*

C.B. pizz.

Massenet, *Werther* (1<sup>er</sup> acte, air d'Albert, p. 106).

Rôle contrapunctique du Hautbois, avec un chœur, sur des notes répétées des Cordes :

ob. 1<sup>o</sup>

Chœur S. I. II.

Chan - tez, chantez ma-gna-na - rel - les, car la cueil - lette ai - me les chants

VI *p*

V.II *p*

A. *p*

2 cors

C.B. pizz.

Vc. *p*

etc.

Gounod, *Mireille* (1<sup>er</sup> acte, Sc. I, p. 29).

Cor (solo) sur Bois et Soli des Cordes :

COR

*pp*

*mp*

*rall. poco e dolciss.*

*dim.*

cl. *pp dolciss.*

fag. *p*

cl.B. *p*

2 V. *p*

2 V. *p*

2 V. *p*

vo. div. *p*

C.B. (1<sup>re</sup>) *p*

Ch. Kœchlin, *La Forêt païenne*, ballet (Final).

*Alternances Cor (sons ouverts) et Altos en sourdine :*

*Allegretto* (♩ = ♩)

cor (solo)

(1) *pp*

moitié des 1<sup>rs</sup> V.

*pp* sur la touche

Altos (sour.)

*mp un poco marcato*

Vc. div.

*pp*

cor

*pp*

V.I div.

*pp*

V.II div.

*pp*

*dim p*

arco

*sempre pp*

cl.

Vc. div. pizz.

arco

*mp*

*pp*

moitié des 1<sup>rs</sup> V.

V.I div.

V.II div.

A.

arco

*p*

*cresc.*

div.

*sempre*

pizz.

arco

Ch. Kœchlin, *La divine Vespée* (ballet).

(Les Altos en sourdine évoquent un cor lointain, par le timbre particulier qu'ils prennent ici.)

*Cordes et Bois, avec Tromp. à l'aigu :*

VI

V.II

fl. à 2

ob. à 2

ob. 1<sup>re</sup>

ob. 2<sup>re</sup>

1<sup>re</sup> cl.

cor

Vc.

cor

cl. B.

trp. solo

(en dehors)

*mp*

*mp*

*mf dim.*

*dim.*

*(p)*

*mf*

*mf*

Ch. Kœchlin,  
*L'Apothéose des petits pauvres*  
(extr. de la 4<sup>e</sup> des Sonatines françaises).

(1) Le 14 n'est autre qu'un 15 auquel il manque une croche; le 11 est un 12 auquel manque une croche, etc.

Cuivres *ff*, avec notes répétées aux Cordes dans l'aigu :

tout l'archet et bien à la corde

VI  
VII  
Vc.  
+ cl. à 2  
ob.  
ob. d'amour  
C.A.  
3 trp.  
cors  
cors à 2  
3 trb.  
non troppo  
ondes Martenot (1)  
timb.  
Vc. + C.B. (unis)  
Piano

Ch. Kœchlin, *Hymne au Jour*.

Cuivres *pp*, avec Cordes en sons harmoniques :

fl.  
dolciss.  
ondes Martenot  
A. div.  
Vc. *pp*  
sons harm.  
Vc.  
VI  
A. div.  
Vc. div.  
C.B. div.  
(arco et pizz.)  
cors  
PPP  
2 trb.  
PPP  
tuba  
smorz.  
Harpes Extr. doux et sans arpéger  
1<sup>re</sup>  
2<sup>de</sup>

Ch. Kœchlin, *Fin de l'Hymne au Jour*.

(1) A défaut d'ondes Martenot et en octaves : orgue, Saxophones Sopr. et Alto, Bugle, petit Bugle.

*Trilles de Bois avec « fusées » des Cordes :*

ob à 2 + 1 cl. 2 picc. + fl. 1<sup>re</sup>

V.I. 1 ob., 1 cl., 1 C.A. 2 ob., 1 cl., 1 fl.

Vc. 1 cl. + cl. B. Alto's V.I. V.II A.

R. Wagner, *La Valkyrie* (p. 273) (*Chevauchée des Valkyries*).

*Touches de bois très légères :*

fl. ob. cl. Vc.

H. Berlioz, *Roméo et Juliette*  
(*Scherzo de la Reine Mab*).

fl. cl. VI div. V.II div. A. Vc. et Chœur pp avec Solo

H. Berlioz, *La Damnation de Faust*  
(*Chœur des Sylphes*).

(Les Bois s'entendent à peine, mais cela sonne très bien ainsi. Cette discrétion (apparente) des Bois provient de la présence du Chœur; sur des Cordes sans chœur il seraient, même *pp*, plus en dehors).

4<sup>o</sup> BOIS, CORDES ET CUIVRES. La réunion de ces trois groupes comporte souvent quelques *doublures* de l'un à l'autre (et tout au moins, en octaves); on trouvera par exemple : *Cordes + Bois doublant les Cordes*, s'opposant à : *Cuivres + Cors doublant les Cuivres*. Nous donnerons plus loin des exemples de ces sonorités « doublées ». On peut aussi concevoir un rôle différent pour chacun des groupes, d'où résulterait un ensemble sans doublures; ainsi : *chant aux Cordes*, *arpèges aux Bois*, *tenues aux Cuivres*. Mais en général le mélange « Bois, Cordes et Cuivres » se trouve moins nettement distribué : soit que des Altos se joignent aux Bois, soit que les Cors se répartissent entre Bois et Cuivres, etc... Enfin, dans certaines partitions modernes écrites en « parties réelles » et parfois sans qu'intervienne la notion « groupe des Bois » ou « groupe des Cuivres » (mais avec plutôt l'atmosphère « musique de chambre »), tous ces instruments peuvent figurer de façon assez imprévue, comme en ce passage d'Arnold Schoenberg :

trp. sourd. pp trb. sourd. (1) pp V. solo avec sourd. cor sourd. pp

A. Schoenberg, *Erwartung* (p. 12).

Au Chapitre IV (orchestration proprement dite) on aura bien des occasions de trouver des exemples où figureront les *trois groupes réunis*. Pour l'instant, bornons-nous à ceux-ci :

(1) Les sourdines des trp. trb. et cor donnent des timbres qui s'allient très bien à ceux du Hautbois et du Vc. avec sourdine.

## ÉCRITURE DES 3 GROUPES RÉUNIS : CORDES, BOIS, CUIVRES.

fl. + ob. (unis)  
cl.  
cors  
fag.  
trp.  
V.I.  
V.II  
A.  
Vc.

Beethoven. *Symphonie en la (Final)*.

(Thème aux Bois et Cors; notes répétées aux Trp.; accents par les Cordes.)

Dessin de Cordes, avec accords de Bois, Cors et Cornets à pistons :

V.I + V.II  
Vc. + A.  
C.B.  
cl.  
2 corn. à pist.  
cors  
4 fag.  
Chœur

H. Berlioz. *La Damnation de Faust*  
(Trio et chœur).

Trilles aux Bois, tenues de Cuivres, notes répétées aux Cordes :

fl. à 2  
ob. à 2  
2 cl.  
3 trp. (à 2 sur mi)  
4 cors  
à 2 sur chaque note  
3 trb.  
V.I  
V.II  
A. div.

André-Bloch. *Kaa* (p. 4).

Arpèges des Cordes sur tenues de Bois et Cuivres.

V.I div. *pp* etc.

V.II div. *pp* etc.

A. *pp* etc. (et avec arpèges de harpes)

fl. à 2

ob. *ppp*

cl. *ppp*

C.A. *ppp*

4 trp. *ppp*

8 cors *ppp*

trb. *ppp*

fag. *ppp*

tuba C.B. *ppp*

R. Wagner. *La Valkyrie* (p. 457).

(Les notes des trp. 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> sont doublées par des cors; le *mi* de la 1<sup>re</sup> tromp. est doublé par cl. + ob. + C.A.; les notes supérieures de l'accord sont doublées, sauf le *si*).

Écriture des *Bois en octaves, accords aux Cuivres, dessin aux Cordes*. Sonorité pure et pleine, bien meilleure ici (1) que si l'on avait écrit les *Bois en accords* :

1 fl.

1 ob.

1 cl.

1 fag.

3 cors

2 cornets à pist.

2 trb.

VI + II *(pp)*

A. + 1<sup>rs</sup> Vc. *(pp)*

2<sup>ds</sup> Vc. *(pp)*

C.B. *(pp)*

C. Saint-Saëns. *Proserpine*  
(fin du prélude du 2<sup>d</sup> acte).

(1) L'écriture transparente des Bois, ici, est une de ces trouvailles comme en fit parfois Saint-Saëns. Ce second acte de *Proserpine* se passe dans un couvent d'Italie, avec des chœurs de jeunes filles et dans une atmosphère de sérénité pure et jeune, qui est un enchantement. Lors de la première représentation, il fut bissé en entier!

*Ecriture très sonore des Cordes, Bois et Cuivres :*

4 1<sup>rs</sup> V. soli  
4 2<sup>ds</sup> V. soli  
V.I unis  
V.II  
A.  
Vc.  
C.B.  
picc.  
fl.  
ob. à 2  
cl. à 2  
cors  
trp.  
cornets  
4 fag.  
2 trb.  
Choeur  
S.  
T.B.  
c'est l'au-ro-re bé-nie

E. Lalo. *Le Roi d'Ys* (1<sup>er</sup> acte, Sc. I., p. 55).

(Lalo, comme souvent, place ici les Bois à l'aigu, complètement au-dessus des Cuivres. En outre, il procède par *tons purs*, n'écrivant pas l'unisson entre cl. et ob., mais ob. à 2 et cl. à 2. Remarquez aussi les notes hautes des 4 1<sup>ers</sup> et 4 2<sup>es</sup> Violons, qui ajoutent de la lumière à l'ensemble).

*Bois, Cordes et Cuivres, disposition sonore à noter (1) :*

V.II  
V.I div.  
A. unis  
Vc. (et + C.B. 8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>)  
picc.  
fl.  
ob. + cl. unis  
trp.  
cornets à pist. à 2  
cors  
timb.

H. Berlioz. *Symphonie Fantastique*  
(1<sup>er</sup> temps).

(1) Cet exemple, logiquement, devrait se trouver dans l'étude des *doublures*. On l'a conservé ici, néanmoins, pour indiquer les tessitures relatives des Cors, Cuivres, Bois et Cordes. La tessiture de l'ensemble est élevée, particulièrement pour les Cordes.

**DOUBLURES.** — Après Mozart et Beethoven, qui ne doublaient guère entre Quatuor et Bois, Schubert, Mendelssohn, et surtout Schumann, puis Mahler, Wagner, Strauss, ont doublé très souvent les notes des Cordes, à l'unisson, par des Bois. La sonorité des Cordes en devient plus grasse, plus pleine; et surtout dans le cas d'orchestres où les violons, altos, violoncelles ne sont pas nombreux, ces doublures se révèlent bien utiles. On a l'impression de quelque chose de *confortable*; ce sont des orchestrations de *tout repos*. Et cela peut être excellent. Cela peut aussi, surtout à la longue, sonner gris et lourd (1).

Toutefois, prenons garde et ne disons pas *a priori* que doubler les Cordes par des Bois, constitue un « défaut d'orchestration ». Encore une fois, tout dépend de ce que l'on veut faire et *les moyens varient avec les natures musicales*. Il serait absurde de faire grief de leurs doublures à Wagner ou à Richard Strauss. Elles conviennent sans doute à leurs musiques : ce que nous devons reconnaître, c'en est l'équilibre et la sûreté.

Cette sorte d'orchestration est plus rare chez les Français. Ils semblent, en général, préférer les timbres nets, marqués, saillants et des sonorités claires ou obscures mais toujours bien caractérisées. Ayant le sens de la mesure ils savent ne mettre que « juste ce qu'il faut » : d'où vient que parfois on leur reproche (à Saint-Saëns notamment) quelque « sécheresse de la sonorité ». Encore un reproche injuste : Saint-Saëns, lorsqu'il le veut, orchestre avec la plus harmonieuse plénitude. Mais il discerne exactement ce qui convient à ses idées (1).

D'ailleurs, on ne saurait prétendre que Brahms ne le discerne pas. Certains de ses thèmes, bien assis, à la fois gracieux et un peu lourds, appelaient tout naturellement l'unisson *Hautbois et Clarinette* (qu'il affectionne si fort) et les Cordes accompagnées de Bois solides, avec Cors et Trompettes.

Outre les doublures des *Bois* par les *Cordes*, celles des *Cuivres* par les *Bois*, ou des *Cuivres* par les *Cordes*, sont également très possibles. Selon Rimsky-Korsakoff, un accord de *tous les Cuivres* doublé par le *même accord à tous les Bois* donne « une sonorité superbe, magnifique » (à condition, bien entendu, que dans cette réalisation les Bois ne soient pas trop faibles, ce dont il faut se méfier !). La doublure *Cuivres et Cordes* est lumineuse, franche, solide et pleine; on en pourrait faire usage dans bien des occasions où l'on ne s'en avise point. Enfin, avec l'unisson des *trois groupes* on réalise une plénitude très vigoureuse dans les *ff*, et qui peut rester douce dans les *p* si l'on sait bien disposer les Bois et les Cuivres.

Pour étudier la question en détail, on classerait les divers cas de la façon suivante :

1° *Doublures des Instruments à Cordes entre eux.* — *Doublure des Bois entre eux.* — *Doublure des Cuivres entre eux.*

2° *Doublures des Cordes par les Cuivres* (ou par les Cors); *doublures des Bois par les Cuivres* (ou par les Cors); *doublures des Cordes par les Bois* (ce dernier cas est de beaucoup le plus fréquent);

3° *Doublures Cordes, Bois et Cuivres* : orchestrations dans lesquelles la plupart des notes des accords (ou toutes) se trouvent dans chacun des groupes.

On ne s'attardera pas longtemps aux DOUBLURES ENTRE LES INSTRUMENTS D'UN MÊME GROUPE : la question fut déjà traitée au sujet de l'écriture de chaque groupe. Je n'y reviendrai que pour signaler la raison de certaines doublures.

Pour les *Cordes*, on double soit : 1° en vue de l'expression et à cause du timbre particulier que l'on désire ainsi réaliser, soit 2° afin d'augmenter la puissance d'un dessin ou d'une tenue. Il est évident que ce dernier motif est celui qui met à l'unisson les 1<sup>ers</sup> et les 2<sup>ds</sup> Violons; tandis que l'élément « timbre » intervient lorsque vous joignez, par exemple, les Violoncelles aux Violons (1<sup>ers</sup> ou seconds). Ils ont en effet sur leur chanterelle une voix appuyée et pénétrante qui corse, à l'unisson celle du *medium des Violons*. La réunion des *Altos et des Violoncelles* ne s'écrit pas uniquement pour accroître la sonorité, mais aussi parce qu'elle offre une *plénitude* singulière, où se fondent et se complètent les caractéristiques de ces deux instruments. On a parlé déjà de l'unisson (ou de l'octave) *Violoncelles-Contrebasses*; également, le meilleur résultat s'y manifeste (*Violoncelles* = netteté du son, Contrebasse = force et « corps » de la sonorité). Quant aux *Altos se joignant aux Violons*, il peut se faire que l'on écrive de la sorte pour obtenir un *f* très accentué; mais il faut noter que le timbre joue aussi son rôle; le *medium* devient plus mordant grâce aux *Altos*; et à l'*aigu*, leur timbre moins brillant, mais plutôt *angoissé*, peut modifier sensiblement celui des 1<sup>ers</sup> ou des seconds Violons (1). Certaines mélodies expressives gagnent beaucoup à cette présence des *Altos*; d'autres nullement; tout dépend de leur caractère.

Signalons enfin la doublure par *quelques soli, sans sourdine*, à l'unisson des *autres instruments jouant avec la sourdine*. Ce moyen n'est pas très fréquent, non plus que celui par lequel la moitié des Violons (ou *Altos*, ou Violoncelles) a la sourdine, l'autre moitié ne l'ayant pas. Ou bien encore, avec les 2<sup>ds</sup> Violons en sourdine, jouera (à l'unisson) un Violoncelle solo ou un Alto solo sans la sourdine. Tout cela est absolument licite et donne, à l'occasion, de bons résultats.

(1) On fait régulièrement à Schumann ce reproche de grisaille; c'est peut-être injuste car, à tout prendre, ses Symphonies n'ont pas besoin d'autre chose de plus « coloré », pour la traduction de sa pensée musicale. L'absence de pittoresque dans l'orchestre de Schumann n'est probablement, pour sa musique, pas un défaut. Qui sait? avec ces sonorités « neutres », peut-être son expression nous arrive-t-elle ainsi plus intérieure et plus touchante. On en dirait autant de Schubert. Quant à prétendre qu'ils soient lourds, cela nous semble inexact; et s'ils l'étaient, ce pourrait n'être pas dû aux doublures. Brahms, qui double plus rarement, paraît plus lourd. Et Strauss, où l'on trouve maintes doublures, en est-il moins pittoresque?

(1) Et l'on y trouve, à l'occasion, des doublures de Cordes par les Bois : ainsi, les Violons avec le Hautbois au début de *Javotte*.

(1) Je dis *ou*, parce que j'envisage ici le cas où les *Altos* ne doublent pas tous les Violons. Dans ce dernier cas, évidemment le timbre des *Altos* se remarque moins.

### Exemples de doublures des Cordes par d'autres Cordes.

On connaît la curieuse réalisation (dans la *Symphonie Pastorale*) par laquelle deux Violoncelles soli, avec sourdine, doublent à l'octave grave les 2<sup>ds</sup> V. et les Altos. Il est évident que Beethoven a voulu que cette doublure fût extrêmement discrète; afin d'éviter toute lourdeur il l'a écrite pour 2 soli en sourdine :

(Remarquer la réalisation du 4<sup>e</sup> temps de la mesure.)

Beethoven. *Symphonie Pastorale*  
(Andante).

Dans le *Déluge*, Saint-Saëns écrit le 1<sup>er</sup> Violon solo à l'octave des autres : de la sorte il domine aisément :

C. Saint-Saëns. *Le Déluge* (Prélude).

Caractère expressif des Altos doublant les 2<sup>ds</sup> Violons :

Beethoven. *Symphonie avec chœurs*  
(Andante).

(Cette phrase admirable ne prend tout son caractère que grâce aux Altos.)

Altos avec Violoncelles :

Beethoven. *Symphonie en ut mineur*  
(Andante).

(Plus plein ainsi, et plus concentré qu'avec les Violoncelles seuls.)

Quant à d'autres doublures de Violons par Altos, d'Altos par Violoncelles, de Violons par Violoncelles, on en a cité un certain nombre déjà, au sujet de l'écriture du Quatuor. Nous y renvoyons le lecteur.

Pour les doublures des Bois entre eux, il convient de se reporter à ce que nous avons dit sur les unissons de 2, 3, 4 sortes d'Instruments à vent (1). On n'y reviendra que pour signaler le cas où un accord de Bois se trouve renforcé, soit par d'autres Bois, soit par des Cors ou des Saxophones. Cela peut avoir son utilité pour augmenter la puissance et le volume de l'accord (par exemple si l'on a, en outre, des Trompettes et Trombones jouant d'autres notes, ou des Cordes *ff* auxquelles on veut faire équilibre). Alors il n'est pas mauvais de doubler ou même de tripler chaque note des Bois (on l'a déjà signalé au Chap. II). Exemples :

(1) Ainsi sur les dispositions en octaves, dont il existe un si grand nombre de variétés possibles.

Bois doublés par des Cors :

8-V.I + II + picc.  
2 fl. + 2 cl.  
trp. et trb. (sourd.)  
2 ob. / fag. à 2  
C.A. / f + 4 cors

etc.

Ch. Kœchlin. *La Course de Printemps*.

(Doublure très nécessaire, étant donnée la force de la réunion, à l'aigu : V.I + II + picc.)

Doublure de la petite flûte par la petite clarinette :

pté cl. + picc.  
fl. à 2  
ob. à 2  
cl. à 2

M. Ravel. *L'Enfant et les Sortilèges* (p. 7).

La petite clarinette renforce ainsi, et d'une manière assez perçante, la petite flûte (qui à la 1<sup>re</sup> mesure n'est pas très sonore).

Disposition à noter pour les Bois en octaves (légèreté de l'octave grave : un seul Basson contre 2 ob. + 1 cl. à l'octave du milieu).

fl. à 2 + picc. 8<sup>va</sup>  
ob. à 2  
+ 1 cl.  
1 fag.

Rimsky-Korsakoff. *Capriccio Español*.

Doublure pour donner un accent :

2 cl.  
cl. B.  
ob.  
C.A.

M. Ravel. *L'Enfant et les Sortilèges* (p. 10).

(Disposition assez rare, car en pareil cas les accents seraient plutôt confiés aux Cordes. Mais, dans *L'Enfant et les Sortilèges*, Ravel n'emploie pas les Cordes au début de sa partition : il en remplace ici l'accent par 2 ob. + C.A.).

## Unisson Flûte et Basson :

And<sup>te</sup>  
picc.  
fl.  
fag. (pp)  
A. + cl.  
V.I. (VII) sourd.  
2<sup>d</sup> cor sourd.  
cl. B.  
ppp trb. + 4<sup>e</sup> Cor sourd.  
(les 1<sup>rs</sup> seuls en tremolo)  
Vc. div.  
C.B. div. pp

Ch. Kœchlin. *Le Nénuphar* (poésie de E. Haraucourt).

(Le Basson donne de la solidité à la flûte et s'y fond parfaitement.)

## Unisson Fl-C.A. :

fl. (mf) + C.A. (p)  
Timbale  
pp  
Harpes 1<sup>re</sup>  
2<sup>de</sup>  
A. div. en 2<sup>e</sup>  
Vc. p

P. Dukas. *La Péri*.

(Excellente sonorité de cette doublure Flûte, C. A.)

Rien de particulier sur les *doublures de Cuivres entre eux*, ou de *Cors avec les Cuivres*, que nous n'ayons dit précédemment lorsque nous avons traité de l'écriture des Cors et de celle des Cuivres (notamment au sujet des *Unissons Cors-Trompettes*, ou *Cors-Trombones*). Malgré l'analogie des timbres il est assez rare que l'on double un *Cor* par un *Tuba*, du moins dans le *medium* (plus rare encore à l'aigu); mais dans le *grave* il peut très bien se faire que pour affermir la sonorité l'on écrive, de :

le 4<sup>e</sup> Cor, ou le 2<sup>d</sup> (ou les deux) à l'unisson du Tuba.

Je rappellerai seulement les deux passages déjà cités, des *Tableaux d'une Exposition*, de Moussorgsky (orch. par M. Ravel): le début du n° 1 (*Cors doublant Trompettes*) (1) d'une magnifique sonorité de nobles accords parfaits comme en sait écrire le génial auteur de *Boris Godounow*, et le n° X, la *Grande Porte de Kiev*, où les *Cors doublent les Trombones* ainsi que le *medium des Trompettes* (2). Ces doublures par les *Cors augmentent la plénitude*, sans que l'on remarque la présence de ces instruments; et l'ensemble sonne « Cuivres clairs », mais point âpre ni agressif, ni « belliqueux », comme peut l'être parfois le mélange *Trompettes-Trombones*. (Il va de soi que pour certains accents « héroïques », ou particulièrement « lumineux », l'on écrira plutôt ce mélange des Trompettes et Trombones, *sans Cors*).

(1) 4 cors  
3 trp.  
trb. 3<sup>e</sup>

(2) 3 trp.  
4 cors  
3 trb.

## DOUBLURES DES CORDES PAR LES CUIVRES (OU PAR LES CORS).

Il est bien des manières de les réaliser. En général on se contente des unissons suivants : 1<sup>ers</sup> (ou 2<sup>ds</sup>) *Violons et Trompettes*; *Altos (ou Violons dans le grave) et Cor* (1); *Violoncelles et Cor*; *Violoncelles et Contrebasses doublés par Trombones en octaves (ou par Cors en octaves)*. On peut écrire aussi : *Altos + Violoncelles + Cor*, ce qui donne une sonorité pleine et fondue; *Violoncelles + Cor* et à l'octave, *Contrebasses + Tuba* (à réserver pour des passages très calmes et plutôt pour des tenues, de *pp* à *mf* (2). Dans tous les cas, l'on connaît d'excellents emplois de la doublure *Violons + Trompette*. Tout le monde se souvient du Prélude de *Parsifal*, où l'instrument de cuivre monte à l'ut aigu, soutenu et comme enveloppé par les *Violons*; il ne faut pas oublier non plus la belle phrase passionnée dans la *Psyché* de César Franck (3); la trompette éclaire d'une lumière intense l'élan irrésistible des violons. Rappelez-vous aussi que l'*Alto s'unit très bien au Cor*; on pense plus souvent à l'unisson *Cor + Violoncelles*, où les Violoncelles restent assez en dehors (surtout s'ils jouent sur la chanterelle), mais l'unisson *Alto + Cor* est excellent, surtout dans le medium du cor. On peut écrire à volonté tous les *Altos* avec un seul *Cor*, ou seulement quelques *Altos*, ou même l'*Alto solo*. Dans ce dernier cas, on obtient une sonorité très douce avec la doublure par le *Cor en sourdine*.

On trouve également parfois, en octaves : *Vc. + A. + Trombone*, — *C.B. + 1 Tromb. (ou Tuba)*; ou bien : *Vc. + A. + 2 Cors*, — *C.B. + Tuba*.

Mais il est possible aussi de doubler chaque partie du Quatuor par un Trombone ou une Trompette, ou par un Cor (4). Les Instruments à Cordes ainsi renforcés gagnent un éclat triomphal dans les *ff*; ne croyez pas d'ailleurs que ces unissons ne conviennent qu'à de puissantes sonorités : je ne vois pas du tout qu'il soit mauvais de les employer à des nuances des Cordes très atténuées (à condition que cette doublure n'oblige pas les Cuivres à monter trop haut pour pouvoir jouer *pp*).

Vous ne trouverez pas très souvent de ces unissons *Cordes + Cuivres* : cela tient à ce qu'en général les musiciens veulent « faire flèche de tout bois » et qu'ils cèdent à l'envie irrésistible d'ajouter, aux Cuivres et Cordes, des Instruments à Anches, pour fondre, corser, amplifier la sonorité (5). Cependant il est bon d'économiser les ressources et de ne pas « user » l'effet des grands *tutti* d'orchestre. D'ailleurs la puissance sonore est, en grande partie, relative au contexte. Enfin, il est des cas où l'on préfère un ensemble plus limpide et l'union de deux groupes plutôt que de trois; alors, souvent, la doublure des Cordes par les Cuivres se révèle excellente. Admettons qu'en y ajoutant les Bois l'on obtienne une « plénitude » plus parfaite : mais cela peut être au détriment de la couleur et de la vie d'une phrase (6).

Exemples de ces doublures *Cordes + Cuivres (ou Cors)* :

## CORDES ET CORS.

*Cordes arco, dominant :*

Allegro  $\text{♩} = 132$

V. I  
V. II  
2 cors  
cl. B.  
Vc. + fag. à 2  
C. B. b  
+ c. fag.  
Chœur  
S.  
C.  
A  
B.  
Tu m'as abandonné

A. Roussel. *Aeneas* (p. 110).

(1) Bon aussi, jusqu'aux notes hautes du Cor, l'unisson : *Violons* (1<sup>er</sup> ou 2<sup>ds</sup>), *Altos*, *Cor*. On peut aussi y ajouter les *Violoncelles*.

(2) Le *f* du *Tuba* ne se fond guère à celui du *Contrebasson*; mais il peut arriver qu'on emploie cet unisson dans un *f* général de l'orchestre; alors il y aura presque toujours une autre doublure des C.B. (par exemple, fag.) qui fondera la sonorité.

(3) Il s'agit de l'épisode : *Eros et Psyché*.

(4) Ce sera en général : V. I + 1 trp., V. II + 1 trp., A. + 1 tromb. (ou trp.), Vc. + 1 tromb. Chez J.-S. Bach, dans la *Cantate de la Fête de Pâques* les 4 parties de cordes sont doublées par : cornetto, tromb. alto, tromb. ténor, tromb. basse.

(5) Peut-être y a-t-il un préjugé, chez certains, contre les doublures Cordes + Cuivres, que l'on craindrait « peu fondues ». Il nous semble que cette crainte est bien exagérée...

(6) Même remarque d'ailleurs si les Cuivres ne jouent qu'un accompagnement, différent des Cordes; rappelez-vous dans le *Prélude de Carmen*, l'éclat si « avantageux » de l'air du *Toréador*; chant aux Cordes, accords aux Tromp., Tromb., sans Bois.

*Cordes pizzicati, Cors bien en dehors :*

V.I + V.II  
Vc.  
C.B.  
4 cors cuivré (ouvert)  
Altos pizz.  
Vc. pizz.

I. Strawinsky. *Petrouchka*  
(Scène chez le Maure, p. 78).

# DOUBLURES CORDES ET CUIVRES.

*Dans le médium et le grave :*

V.I + II + A.  
+ cl. à 2  
+ fag. 1°  
2 trp.  
2 cors  
2 cors  
Vc. + fag. 2° + 3° trb.  
C.B.  
+ tuba

Rimsky-Korsakoff. *Shéhérazade*.

*Trompettes doublant les Violons :*

Allo très décidé  
trp. 1°  
trp. 2°  
V.I  
V.II  
A.  
Vc.  
C.B.  
fl. à 2  
+ picc. à 2  
(et 2 8va)  
ob.  
trp.  
cl. 1°  
V.I  
V.II + 2 cl.  
fag.  
Vc.  
3° trp.  
timb. (mf)  
trb.  
tuba  
+ C.B.

Ch. Koechlin. *Les Eaux vives*.

(Partition écrite pour les Fêtes de la lumière à l'Exposition de 1937).

*Doubleurs des Cordes par les Trompettes avec sourdines (nuance f) :*

V.I  
V.II  
A. + Vc.  
C.B.  
+ 4 trp.  
avec sourd. et f  
4° trp.  
2 cors sourd.  
fag. à 2 + tuba  
(+ c. fag 8va b2)

Ch. Koechlin. *La Course de Printemps*.

*Doublure des Altos (p) pizzicati, par une Trompette (assez rare). :*

1 trp.  
(p)  
A.  
pizz.  
V.II pizz.  
V.I  
pizz.  
*Socrate*  
Car c'est là que plu- sieurs transpor- tent la scè- ne  
Vc. pizz. (+ C.B. 8<sup>va</sup>)

E. Satie. *Socrate* (p. 38).

ENSEMBLE DES CORDES DOUBLÉ PAR CUIVRES ET FLUTES (1).

V.I + fl. à 2  
*solide*  
V.II + fl. à 2  
A. + trp. 1°  
trp. 2°  
Vc.  
+ C.B. I  
trb.  
C.B.  
cl. B.  
+ fag. à 2  
cl. B. seule  
C.B. tutti  
trb.  
C.B.  
Vc.  
C.B.  
trp.  
Vc. C.B.

Ch. Koechlin. *La Cité nouvelle* (Choral final).

*Autres doublures des Cordes par des Cuivres :*

VI  
VII  
Cords unis  
A.  
trp.  
4<sup>e</sup>  
Basses des cordes et trb.  
1° trb.  
trb. à 2  
C.B.  
+ Vc. div.  
Vc. unis  
C.B. unis  
+ fag. à 2  
div.  
unis  
à 2  
cors  
trb. à 2  
C.B.

Ch. Koechlin. *La Cité nouvelle*.

(1) Et, éventuellement, avec Basses doublées par Fag. et Cl. B.

VI V.I + V.II unis V.I unis  
V.II *mf*  
Cordes *mf* unis A.  
Vc. *mf* unis C.B.  
trp. 1<sup>o</sup> *pp*  
Cuivres  
trb. *pp*

Ch. Kœchlin. *Hymne à la vie.*

**Adagio**  
trp. 1<sup>o</sup> *(pp)* *p dim.* *ppp*  
Cuivres et fag. *pp* trp. 2<sup>o</sup> *p* *ppp*  
trb. 1<sup>o</sup> *pp* trb. 2<sup>o</sup> *ppp*  
V. I *mp* 3<sup>e</sup> trb. *pp* *b<sup>b</sup> fag. ppp*  
Cordes A. (unis) *mf* *div.* *b<sup>b</sup> div.*  
Vc. (unis) C.B. (1<sup>re</sup>) *p.* *b<sup>b</sup> p.*  
C.B. (2<sup>de</sup>) *p.*

Ch. Kœchlin. *Symphonie (1<sup>er</sup> temps).*

V.I + V.II *ppp* trp. *ppp* trb. *ppp*  
V.I + trp. trp. VI V.II V.II  
A. Vc. *b<sup>b</sup>* C.B. pizz. *b<sup>b</sup>*  
Cl. B.

A. Bruneau. *Messidor*  
(1<sup>er</sup> acte, Sc. I., p. 7).



Pour les *f* d'ensemble, on place en général les Bois (et tout au moins, les flûtes) *au-dessus des Cuivres*, en sorte qu'il ne se présente qu'*incidemment* de ces doublures entre Bois et Cuivres. Elles peuvent cependant s'écrire, puisque Rimsky-Korsakoff nous dit : « un accord de *tous les Cuivres* doublé par le *même accord* à *tous les Bois* donne une sonorité superbe, magnifique ». Encore faut-il que la tessiture de l'accord s'y prête et que l'on dispose les Bois de la meilleure façon, afin qu'il ne soient pas entièrement couverts par un *ff* des *Cuivres*. Car, je le répète, il y a « la manière ». Quand on lit des partitions de maîtres habiles, cela paraît tout simple et bien facile à trouver; on ne commence à voir les difficultés que lorsqu'on écrit soi-même. Dans tous les cas, si vos Bois doublent les Cuivres, que cela soit d'une assez vigoureuse sonorité pour que cette doublure se perçoive suffisamment (1) (voir l'exemple ci-après, du *Roméo et Juliette* de Berlioz).

Nous citerons :

*Bassons doublés par Trombones dans le haut du medium (assez rare) :*

ob.  
fag.  
trb.  
3<sup>e</sup> trb.  
+ Vc.  
(+ C.B. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)

Mozart. *Don Juan*  
(Scène du Commandeur).

*Doublure d'un chant ff tromb., cors, cornets à pistons, par des Bois (les Cordes faisant un autre thème) :*

VI + fl.  
(thème du bal)  
(thème de la "tristesse de Roméo")  
2 cornets à pist.  
+ 1 trb.  
+ 3 cors + 1 fag. (Accords par V.II, Vc., trp., trb.)  
1 cor.  
1 fag.

H. Berlioz. *Roméo et Juliette*  
(Fête chez Capulet).

(Pour ces rondes, Berlioz a mis *tous les Bois* dont il dispose, et probablement en eût-il écrit davantage encore s'il avait eu dans son orchestre les *Bois par 3*.)

*Doublures Fl. Ob. par Cl. et Cors, avec Trombones à l'octave :*

Margared  
que dans cet.te main trom - pé - e, Son é - pée  
Fl. à 2 + 1 ob.  
pp  
cl.  
pp  
4 cors  
2 trb.  
ophicl.  
pp  
fag. 1<sup>e</sup> et C.B.

E. Lalo. *Le Roi d'Ys* (p. 232).

(Fort belle sonorité, due en partie à l'écriture des accords. Noter la tessiture grave de l'orchestre et sa nuance *pp*, contre la voix de mezzo soprano chantant *f* des *fa* et la *bémol* aigus. Il va sans dire qu'ici le *pp* des instruments, très nourri, soutient parfaitement la phrase de Margared).

(1) On ne se rend pas compte, en général, de la force extrême des *ff* de Trombones + Trompette et de l'implacabilité avec laquelle ils couvrent des Bois qui ne seraient pas admirablement écrits pour leur résister. En principe, s'ils jouent à la même octave que des Cuivres *ff*, il en faut au moins 4 sur la même note, contre une seule trompette ou un seul trombone sur cette note.

## DOUBLURES DES CORDES PAR DES BOIS

(Nous comprendrons, dans cette étude, les cas — assez nombreux — de *doublures à l'octave*).

Lorsqu'un *chant de Cordes* — Violons, ou Altos, ou Violoncelles — se trouve doublé par un ou deux *Instruments à vent*, c'est en général l'impression « *Cordes* » qui domine; et cela, même si à tout l'ensemble du Quatuor, vous ajoutez un nombre assez respectable de Bois (ainsi, pour la phrase initiale du *Prélude* de l'*Arlésienne*). Il semble alors que le volume des instruments à Cordes devienne plus ample; mais en général, un auditeur dont l'oreille n'est pas spécialement exercée ne se douterait pas que des Clarinettes et des Bassons jouent leur rôle dans ces « *grands unissons* » de Cordes. La sonorité, qui est composite puisqu'il s'y trouve des Bois, ne paraît point l'être : son unité (apparente) résulte de l'action expressive, de l'attaque nette, et de la force du groupe des « *archets* ». Il faut dire aussi que cela dépend des nuances et que ces ensembles se jouent le plus souvent *f*, nuance qui favorise l'« *en dehors* » des Cordes.

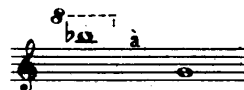
**UNISSON FLUTE-VIOLONS.** — Si nous considérons maintenant d'autres doublures, celle par exemple de Violons *p*, à l'unisson d'une Flûte, il arrive souvent que le timbre de la Flûte ne reste pas inaperçu; elle *adoucit les violons dans le medium*, tout en *augmentant leur volume*; à l'aigu, elle les *renforce* sensiblement : s'ils jouent *p*, elle domine; et si même ils jouent *f*, elle n'est pas complètement couverte. Il faut s'exercer l'oreille à bien connaître le *résultat sonore* de ces unissons; et plutôt encore que par la *Marche religieuse* d'*Alceste* (où les violons restent trop au premier plan (1)), ce serait par des passages mélodiques tels que l'exposition du *Thème de la Bien-Aimée*, dans la *Symphonie Fantastique*, que vous en auriez les meilleurs exemples.

Les Violons peuvent se trouver à l'unisson de la *petite Flûte*, lorsqu'ils jouent *tout à fait à l'aigu*; il y en a des exemples en plus d'une partition moderne, notamment chez Richard Strauss, qui double souvent les Cordes, pour leur donner un utile soutien, par la *petite flûte* à l'unisson, de



plus bas, ce sera de préférence l'unisson avec la flûte (2), de *pp* à *mp*.

et même plus bas encore,



En *Octaves* avec la petite flûte ou avec la Flûte, le résultat est en général excellent; mais ce n'est plus le timbre si particulier de l'unisson : l'instrument à vent (3) reprend son rôle de soliste. On en donnera plus loin des exemples.

L'unisson **VIOLONS-HAUTBOIS** est tout différent. Le Hautbois accentue le timbre des Violons, auquel il se fond étroitement (surtout dans la seconde octave et à l'extrême aigu). Il leur donne volontiers un caractère *rustique* dont Saint-Saëns a très heureusement tiré parti dans *Javotte* (4). Gluck l'utilisait aussi pour suppléer au petit nombre de violons dont il disposait. *Un seul* hautbois suffit en principe pour qu'on le remarque, uni à tous les 1<sup>ers</sup> violons (sauf quand ceux-ci jouent *ff*); cependant, à partir de la nuance *f* il serait logique d'écrire, en unisson des violons, les *Hautbois à 2*. Je ne vois aucune impossibilité à l'unisson **VIOLONS-COR ANGLAIS**, et même *jusqu'aux notes les plus hautes* de cet instrument. Il est vrai qu'on l'utilise plutôt avec les Altos ou les Violoncelles; mais (surtout venant corser la 4<sup>e</sup> corde des Violons) pourquoi ne pas écrire :



Le Hautbois double parfois les Violons, à l'octave au-dessus. La disposition inverse est beaucoup plus rare, mais nous en citerons plus loin deux exemples (5). Dans ce cas, on écrit les Violons tout à fait à l'aigu, le Hautbois étant dans son second registre. On dispose ces instruments de la sorte (6) :



(Rôle des Violons analogue ici à celui de la flûte lorsqu'elle est à l'octave supérieure du Hautbois).

(1) Parce que le plus souvent ils ne jouent pas assez *p*, et qu'ils sont trop nombreux.

(2) Possible aussi à l'extrême aigu de la flûte, mais généralement c'est la *petite flûte* qu'on écrit.

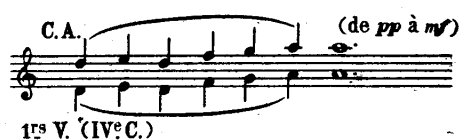
(3) Qui, naturellement se trouve à l'8<sup>ve</sup> supérieure des Violons. Très exceptionnellement, une flûte pourrait se trouver à l'octave inférieure.

(4) Et Gounod donne une saveur toute particulière à sa partition de *Mireille*, par sa manière d'y employer le Hautbois; notamment dans l'*Ouverture*, à l'unisson des Violons.

(5) Voir : doublures des cordes, à l'octave, par des Bois.

(6) La sonorité serait moins fondue en écrivant les Violons à l'octave au-dessus des sons graves du Hautbois. De même pour le Cor anglais.

Quant au *Cor anglais*, je verrais la possibilité de :



evidemment, on peut aussi le mettre à l'octave au-dessous des Violons et cela semble *a priori* plus logique :



pourtant, dans le grave du C.A. il y aura toujours quelque lourdeur à :



Et cette disposition demande à être bien motivée par le caractère de la phrase.

UNISSON VIOLONS-CLARINETTES. — Il se pratique à toutes les tessitures. La souplesse de nuances de la Clarinette lui permet de s'insérer *pp* dans la masse des violons sans qu'on l'aperçoive explicitement, au grave et au medium, de :



Mais'elle peut aussi *chanter* avec davantage de personnalité, surtout à partir du second registre. Sa voix alors tend à dominer celle des Violons s'ils jouent *p* (et même *mf*). L'effet de cet unisson est assez analogue à celui que l'on obtient avec flûte + violons, en *plus nettement expressif*. Il peut n'avoir, surtout à l'aigu, que le rôle de *renforcer les violons*; mais en général dans ce cas vous écrivez aussi, avec la clarinette et les violons, une ou deux flûtes.

On trouve quelques exemples — pas très nombreux — de *Clarinettes à l'octave supérieure des Violons*; effet de même genre que celui des octaves *fl. vl.*, ou *ob. vl.* : le timbre de la Clarinette s'impose à l'attention. Si vous écrivez la *Clarinette au-dessous des Violons* (1), vous ferez aussi quelque chose de « pas très habituel ». Pourtant, quels sombres et vigoureux accents ne tireriez-vous pas de l'Octave grave :

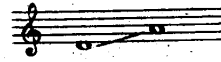


Et, à l'aigu, l'on aurait par exemple :

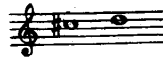


(moins fondu toutefois qu'avec hautbois à la place de clarinette. Le mieux serait V. I + fl., - V. II + cl. (+ ob.).

(1) On donnera plus loin des exemples de ces deux dispositions : Clar. au-dessus, ou au-dessous des Violons.

UNISSON. VIOLONS-BASSON. — Je le vois surtout de *Ré* à *La* :

et avec les Violons sur la 4<sup>e</sup> corde (dont la sonorité, à cette tessiture, se rapproche de celle d'un instrument à vent). On pourrait même, en 4<sup>e</sup> ou 3<sup>e</sup> corde, aller jusqu'à : pour l'unisson avec le Basson.



Il est possible aussi dans le grave du violon, lequel donnerait un certain mordant au Basson.

Pour les Violons à l'8<sup>ve</sup> du Basson, on en trouve un assez grand nombre d'exemples, mais surtout (comme on le verra tout à l'heure dans l'écriture à trois octaves, les Violons faisant la partie du milieu, entre Flûte et Basson. Naturellement, en général il n'est pas question de l'inverse; et cependant je verrais comme possible :



(Bassons à 3 ff, et Violons ne jouant pas trop fort, afin que l'on perçoive bien, à l'octave supérieure, les Bassons).

La disposition que je signale à 3 octaves : Fl., V., Fag., est excellente et tout à fait traditionnelle; je citerai seulement un des exemples les meilleurs et les plus caractéristiques, extrait du charmant *Final*, si allègre et si parfaitement réussi, de la *Symphonie en sol majeur* de Haydn. On écrivait aussi des sixtes ou des tierces superposées de la même façon, et parfois en plaçant les Clarinettes à la même octave que les violons. Cela est également d'une bonne sonorité, bien que je préfère l'octave pure et simple, plus légère et avec laquelle on distingue mieux les timbres, surtout celui du Basson.

UNISSON VIOLONS-SAXOPHONE (1). — On n'en parle pas en général, parce qu'on oublie trop volontiers l'existence et l'utilité du Saxophone. Mais il n'est pas douteux que l'union de ces deux timbres est aussi légitime que celle du Violon avec le Cor, le Basson, la Clarinette, le Hautbois. L'aigu du Violon se doublerait par le Saxophone Soprano, ou par le Sopranino; le médium, par le Soprano ou par l'Alto; le Ténor ou l'Alto doubleront très bien la 4<sup>e</sup> corde du violon.

Et dans le cas d'un orchestre restreint, avec un petit nombre de pupitres pour les Cordes, le Saxophone qu'on aurait pu vous accorder sera précieux pour renforcer le volume et l'intensité d'un chant de violons.

L'Octave Saxophone-Violons est, évidemment, moins indiquée. Toutefois, à l'aigu, l'on écrirait bien :



ou aussi, dans le grave :



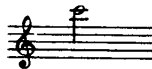
Quant à l'octave supérieure jouée par le Saxophone, il y aurait un rôle analogue à celui de la Fl. ou de la Cl. écrite à l'8<sup>ve</sup> haute du violon.

DOUBLURES COMPLEXES DES VIOLONS. — Si l'on double les 1<sup>ers</sup> Violons (ou les seconds) par une Flûte + un Hautbois, et que les Violons jouent *p* ou *pp*, la sonorité des Bois sera déjà bien plus en évidence. C'est affaire au compositeur de « savoir ce qu'il veut » et l'on ne peut dire qu'une chose : ces sortes de doublures sont parfaitement possibles. Il vaut mieux de toute façon les employer à propos, pour la sorte d'expression qu'elles favorisent, que de simplement les écrire en vue d'une sonorité plus considérable (2). Car l'intensité des Violons *ff* peut être grande sans qu'il soit besoin de les doubler par des Bois, tandis que rien ne remplace le timbre particulier qui résulte de chaque doublure pratiquée judicieusement, dans une nuance moyenne.

(1) On a déjà parlé des unissons entre V. et Cor, ou V. et Trompette.

(2) Dussé-je me répéter, je dirai : à notre époque on subit la hantise du *ff*, du maximum de sonorité. Il faudrait se libérer de cette hantise; parfois on y met assez longtemps...

En somme (et comme je le disais déjà pour les doublures des instruments à cordes entre eux) il y a deux raisons de doubler les Cordes par des Bois : 1<sup>o</sup> la *raison expressive*, celle qui vous conduit à choisir, entre toutes les sonorités, celle résultant de tel ou tel mélange de timbres : choix très subtil et pour lequel il faut autant d'expérience que d'intuition ; 2<sup>o</sup> l'obligation de donner aux parties des Instruments à Cordes une *augmentation d'intensité* et surtout de *volume* : particulièrement lorsque le morceau est de style contrapunctique et que les *parties intermédiaires* ont une grande importance ; ainsi dans la plupart des œuvres de Richard Strauss (1). On reviendra plus loin, avec des exemples musicaux, sur cette question de l'orchestre qui procède par *doublures de toutes les parties*. Pour ne parler en ce moment que des Violons, il va de soi qu'à l'aigu (au-dessus de l'*ut*)



la question du *timbre* des instruments qui doublent n'est pas primordiale et qu'il s'agit en général de renforcer la sonorité : ce qu'on réalise par des unissons avec petite flûte, flûte, petite clarinette, clarinette. Dans le registre moyen et dans le grave, le timbre du mélange, au contraire, importe beaucoup... Il n'est pas possible par des mots de « décrire ce timbre » ; c'est l'expérience seule (avec la mémoire de l'oreille) qui peut vous faire saisir les différences entre : V. + fl. + ob., V. + fl. + cl., V. + cl. + ob., etc... On peut d'ailleurs doubler par 3 *sortes d'instruments* : par exemple, V. + fl. + ob. + cl. ; mais ce genre de doublure se présentera plutôt de la façon suivante : V. I + fl. + ob., avec, à l'octave inférieure : V. II + cl. D'autre part, si les Violons jouent *ff* et qu'on tienne à les doubler par des Bois, il est assez logique d'écrire à 2 les instruments à vent qui sont à leur unisson. On écrira (*ff*) V. I + 2 fl. + 1 ou 2 ob., et cela *a fortiori*, si les seconds se trouvent réunis aux premiers Violons ; on aurait alors : soit à l'unisson : V. I. + V. II + 2 fl. + 2 ob. + 2 cl., soit en octaves V. I + 2 fl. + 2 ob., avec, à l'octave inférieure : V. II + 2 cl. Même avec tous ces Bois, les Violons étant *ff* leur timbre dominera. Au contraire, dans un *pp* des Cordes, l'unisson V. I (*pp*) + 1 ob. laissera le Hautbois en dehors.

Pour résumer : ces doublures, en général, sonnent de façon satisfaisante, mais il faut une grande expérience de l'orchestre pour *bien entendre* les diverses « sonorités composites » et *savoir d'avance* dans quelle proportion (pour telle nuance et telle sorte de doublure) les Cordes domineront les Bois, ou inversement.

Nous donnerons en exemples :

Flûte doublant les Violons :

Gluck. *Alceste* (1<sup>er</sup> acte, *Marche religieuse*).

H. Berlioz. *Symphonie Fantastique* (1<sup>er</sup> temps).

L'*Adoucissement* que la Flûte donne à la sonorité des Violons se remarque particulièrement dans les deux passages suivants :

Massenet. *Werther* (p. 330-331).

(1) Et déjà, dans le passage très contrepointé, si magistralement réalisé, qui précède la fin de l'*Ouverture des Maîtres Chanteurs*, les doublures y sont très nécessaires.

V.I + fl. *pp* pizz.  
 V.II *pp* div. pizz.  
 A. div. pizz.  
 Vc. div. en 3 pizz.  
 div. en 3

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande*  
 (Acte II, Sc. II, p. 109).

Egalement, ceci donne une grande douceur :

cl. solo *ppp*  
 V.I + fl.  
 V.II + fl.

H. Berlioz, *Symphonie Fantastique*  
 (Scène aux champs).

Et chez Bach, il y a certainement une intension expressive dans cette doublure :

VI + fl. etc.  
 V.II + fl.  
 A.  
 Basse continue et orgue

J.-S. Bach. *Magnificat* (« Et misericordia »).

Notons aussi ce passage, très doux :

Mylio  
 Si le ciel est plein de flam - mes ô Ro zenn —  
 V.I div. *ppp*  
 V.II div. *ppp*  
 fl. *ppp*  
 Vc. *ppp*  
 C.B. *ppp*

E. Lalo. *Le Roi d'Ys* (1<sup>er</sup> acte, p. 120).

Parfois la doublure vient se poser en accent :

A musical score snippet showing a flute (fl.) part doubling the first and second violins (V.I. and V.II). The flute part has a strong accent (marked 's') on a note. Below the violin staves are staves for Viola (Vc.) and Cello/Bass (C.B.).

H. Berlioz. *Symphonie Fantastique*  
(*Scène aux champs*).

Ici les Flûtes sont déjà beaucoup plus en dehors que dans les exemples précédents; elles seront plus dures dans leur registre supérieur, mais utiles à doubler des Violons, surtout dans le cas des V. I divisés chantant en tierces, comme cela se présente souvent chez Richard Strauss. Il en existe un nombre considérable d'exemples, parmi lesquels nous citerons seulement les suivants :

A musical score snippet for a section titled '(Très animé)'. It features multiple staves for various instruments: Violins I and II (V.I + V.II), Violin VI, Violin VII, Piccolo (2 picc.), Piano (+ Piano, 2<sup>o</sup> loco), Flute (fl.), Organ (orgue mp), 3 Horns (+ 3 cors), Organ 16 P., Viola (Vc.), and Cello/Bass (C.B. pizz.). The score includes dynamic markings like 's' and 'P'.

Ch. Kœchlin. *La Course de Printemps*.

A musical score snippet showing various instruments: Violins I divided with 2 flutes (V.I div. + 2 fl.), Clarinet (cl.), Oboe (ob.), 4 Puppets divided (4 pup. div.), Violin II (V.II), 4 other Puppets divided (4 autres pup. div.), Harp 2<sup>o</sup> (Hp. 2<sup>o</sup>), Harp 1<sup>o</sup> (Hp. 1<sup>o</sup>), and 1 Puppet (A. 1 pup.). The score includes dynamic markings like 's' and 'P'.

R. Strauss. *Also sprach Zarathustra* (p. 68).

VI 1<sup>er</sup> pup. seul  
8  
+ 2 picc.  
les autres VI + 2 fl.

R. Strauss. *Also sprach Zarathustra*  
(p. 158).

(On remarquera qu'un seul pupitre de V. double, à l'octave aigüe, les autres pupitres. On a déjà vu, dans un passage de Rimsky-Korsakoff, que ce seul pupitre suffit. Ici d'ailleurs il est solidement doublé, par les 2 petites flûtes).

*Unisson Flûtes et Cordes avec prédominance de la flûte à cause de la nuance très douce des Violons et du petit nombre d'instruments qui la doublent :*

(Lent)  
1 fl.  
moitié des VI  
V.II div.  
A. div.  
Vc. div.  
arco  
C.B. div. pizz.  
8aba

orgue 4 P. ppp  
et avec la moitié des 1<sup>re</sup> V.  
orgue 8 P. ppp  
Vc. unis  
orgue 16 P.  
arco  
pizz.  
8aba

Ch. Koechlin. *La Course de Printemps* (dernières mesures).

Le caractère « rustique » de la *doublure par le Hautbois* se remarque tout de suite dans cette *Bourrée* :

ob. à 2  
+ V.I  
V II unis  
A. unis  
Vc. unis  
C.B. pizz.  
pizz.

C. Saint-Saëns. *Javotte* (p. 40).

Dans ce même ballet on trouve les *Altos* doublés par des *Hautbois* (ce qui se pratique assez rarement et néanmoins donne de bons résultats) :

C. Saint-Saëns. *Javotte* (p. 108).

(La doublure des Vc. par le Cor est plus fréquente; elle est d'ailleurs excellente à cette tessiture quoique moins homogène que plus bas :

Passage du même genre, avec V.II. et A. doublés respectivement par 1<sup>er</sup> et 2<sup>d</sup> Hautbois :

Gounod. *Philémon et Baucis*  
(1<sup>er</sup> acte, Sc. I).

On voit aussi, dans *Mireille*, cette doublure, tout à fait « indiquée » :

Gounod. *Mireille* (Ouverture).

Le moyen est d'ailleurs ancien, car il y a chez Haydn :

Haydn. *Oxford Symphonie* (Final)

(Sans la doublure des Hautbois, les Vc. seuls suffiraient à la rigueur.)

Et Bach double les Violons par le *Hautbois d'amour* :

J.-S. Bach. *Oratorio de Noël*  
(1<sup>re</sup> partie. Aria pour Alto).

Le *Cor anglais* donne un accent très pénétrant aux Violons dans le medium :

VI + C.A.  
pp  
V.II  
A.  
Vc.  
Roméo

O nuit di - vi - ne, je t'im - plo - re, lais - se mon cœur à son rêve en - chan - té — Je crains de m'éveiller

(Le Hautbois eût sonné trop accentué; la note de tendresse qu'apporte le Cor anglais reste discrète).

Gounod. *Roméo et Juliette* (2<sup>e</sup> acte, p. 188).

Mélangé à d'autres timbres, notamment celui de la Trompette, le *Hautbois* peut encore s'unir aux Violons :

V. et ob.  
moitié des V.I  
+ moitié des V.II  
+ ob. à 3  
+ 1 trompette

(Arpèges par les altos et le reste des violons. Et [ ] [ ] de 3 clar. et 3 flûtes.)

R. Wagner. *Parsifal* (Prélude).

ou encore, avec Flûte et petite Flûte :

(+ picc. 8<sup>va</sup>)  
fl.  
VI + ob.  
V.II + ob.

Gounod. *Mireille*  
(Chœur des Magnanailles).

On se souvient aussi de ce passage du *Songe d'une nuit d'été*, où les Hautbois viennent donner un accent pénétrant aux 1<sup>ers</sup> V. :

ob. à 2  
+ V.I  
V.II  
Vc.  
fl. à 2  
+ cl. à 2  
ob. à 2  
+ V.I

Mendelssohn. *Le Songe d'une nuit d'été*  
(Intermezzo).

La *Clarinette à l'unisson des Violons* se trouve dans l'*Ouverture du Freyschütz*; son action est analogue à celle de la flûte, mais (à cette tessiture) plus en dehors et d'un accent plus passionné :

cl. + V.I  
V.II (1<sup>re</sup>)  
A.I  
V.II (2<sup>de</sup>)  
A.II  
Vc.  
C.B.

Ch.-M. Weber. *Ouverture du Freyschütz*.

Elle peut aussi *renforcer des dessous*, d'une manière analogue à celle du Hautbois doublant V. II et A.; le passage suivant, de *Philémon et Baucis*, correspond à la citation donnée précédemment pour le Hautbois :

Gounod. *Philémon et Baucis*  
(1<sup>er</sup> acte, Sc. I).

Autre disposition, pour un fragment mélodique, dans une tessiture plus basse que celle du *Freyschütz* :

Rimsky-Korsakoff. *Shéhérazade*.

Clarinette à l'octave inférieure de la 1<sup>re</sup> moitié des 1<sup>ers</sup> Violons :

H. Berlioz. *Roméo et Juliette*  
(« Tristesse de Roméo »).

(La Clar. renforce la partie inférieure des 1<sup>ers</sup> Violons divisés, qui sans elle sonneraient un peu minces.)

Pour le *Basson*, quoiqu'il ne double pas très souvent à l'unisson les Violons (mais plutôt les Altos et surtout les Vc.), le cas pourtant se rencontre :

A. Bruneau. *Messidor* (1<sup>er</sup> acte, p. 15).

(Le Basson donne ici une certaine rudesse paysanne, afin que les notes piquées des Cordes ne sonnent pas trop léger).

On citerait encore le passage suivant, qu'il fallait établir d'une sonorité solide et pour lequel les doublures de Basson, de Saxophone et de Cors étaient nécessaires :

Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle*.

Doublure des 1<sup>ers</sup> Violons en sourdine par le Basson pp :

F. Schubert.  
*Fantaisie pour piano, en ut majeur*  
(orch. par Ch. Kœchlin).

Souvent, surtout pour des *f*, on double les Violons par *plus d'une* sorte d'instruments à vent. Voici des exemples de ces « doublures multiples » :

M. Ravel. *L'Enfant et les Sortilèges* (p. 66).

**(Allegro vivo)**  
 V.II + A.  
 ob. 1<sup>o</sup>  
 2<sup>o</sup>  
 1<sup>o</sup> trp. sourd.  
 orgue 4 P. sans 8 P.  
 trp. (ouv.)  
 3 trb.  
 orgue 16 P.  
 timbale

V.I + fl. à 2 + A.  
 V.II  
 ob. 1<sup>o</sup>  
 cl. 1<sup>o</sup>  
 cl. à 2  
 trp.  
 trb.

(La bitonalité entre l'Orgue et les Cuivres résulte d'accords par mouv<sup>ts</sup> contraires - Orgue descendant, Cuivres montant.)

Ch. Kœchlin. *La Course de Printemps*.

2 ob. + C.A. doublés par:  
 V.I + V.II + A. (1)  
 trp.  
 cors  
 ob. I  
 ob. II  
 C.A.  
 + 3 cors  
 trp.  
 trb.  
 Vc. unis  
 timb.  
 C.B. div.  
 Vc. pizz.  
 + 1 cl. B.  
 + 1 cl. F.  
 C.B. pizz.  
 + C.F. pizz.

(1) + 2<sup>ds</sup> Violons par:  
 unis

Ch. Kœchlin. *La Course de Printemps*.

Doublure très solide des 1<sup>ers</sup> Violons, par six instruments à vent :

V.I  
 V.II  
 ob. à 2  
 cl. à 2  
 trp.  
 cors  
 trb.

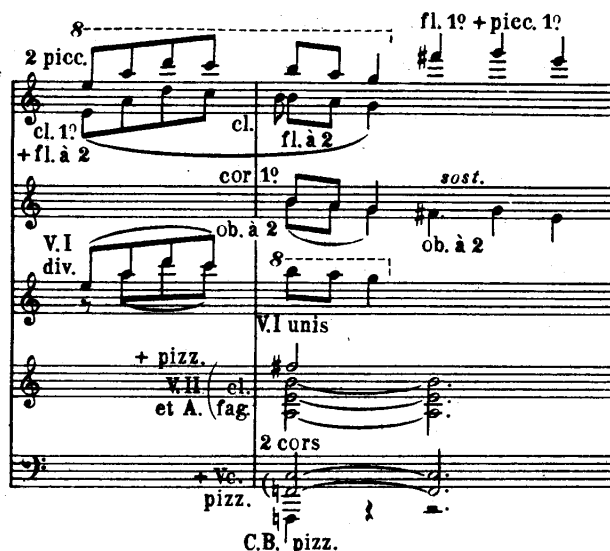
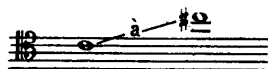
(unis)  
 Vc.  
 C.B. ophicl.

Mendelssohn. *Le Songe d'une nuit d'été*.  
 (Marche nuptiale).

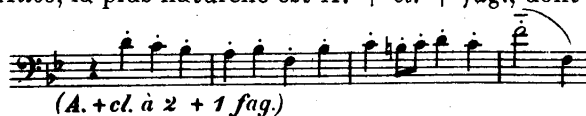
## 2 Cors et 2 Cl. doublant les Cordes :

Massenet. *Werther* (1<sup>er</sup> acte, p. 23).(Doublure très solide; les cors dominent si les V. ne jouent pas trop *f*, et ne sont pas trop nombreux.)2<sup>ds</sup> V. doublés par plusieurs instruments à vent :P. Dukas. *La Péri* (p. 57).

Usage des Bois à 2 (ou même davantage) pour doubler une ligne de Cordes, mais l'harmonie restant réalisée sans doublures :

Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle*.BOIS AJOUTÉS AUX ALTOS. — La doublure « par excellence » des Altos est celle de la *Clarinette* ; surtout dans le *medium* et le *grave* de cet instrument. L'*aigu* se fond moins à l'Alto, et d'ailleurs il le domine. Je ne vois d'ailleurs aucune impossibilité à doubler les Altos par une Flûte, surtout de :Au-dessus, ce serait comme pour la clarinette : la doublure serait moins fondue et (à partir de l'*ut* surtout) la flûte dominerait. Notez que ce manque de fusion et cette prépondérance de l'instrument à vent ne sont pas, *en soi*, choses mauvaises, mais seulement d'un caractère particulier et qui peut ne pas convenir à la phrase.Le *Hautbois d'amour*, jusqu'en ses notes les plus hautes :donne une *excellente doublure* à l'Alto (1).; et pareillement le *Cor anglais*. Et aussi le *Basson*, surtout de :

(plus bas, il est également possible).

Comme *doublures complexes des Altos*, la plus naturelle est A. + cl. + fag., dont il se trouve un exemple très caractéristique dans le *Pré aux Clercs* :

(A. + cl. à 2 + 1 fag.)

(1) Il se fond mieux aux Altos que le *Hautbois*, dont le timbre est bien plus clair. Cependant il y a des effets à tirer de l'unisson *ff* des Altos et du *Hautbois dans le grave*. Et cet unisson est possible bien plus haut, puisqu'on l'a vu dans *Javotte*, pour Ré, Ré dièse, Mi :

Le Basson ici, sonne humoriste et « bon enfant »; les Clarinettes et les Altos ont un accent plus mordant; le tout se fond très bien et vraiment, c'est l'orchestration *exacte* qui convenait à ce passage (le *Cor anglais* eût trop insisté).

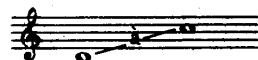
Affaire de tessiture d'ailleurs, car on voit très bien, à l'aigu du cor anglais, l'unisson A. + fl. + C.A. (par exemple de :



Au-dessus, l'on aurait une sonorité plus angoissée avec A. + ob. d'amour + petite cl. (ou Sax. soprano) (surtout de :



Plus bas au contraire, le mélange A. + fl. + Cor avec sourdine (1), ou : A. + fl. + fag. s'écrirait parfaitement, de :



(on ne revient pas sur les unissons A. + Cor, A. + Tromp., dont il a été parlé précédemment).

Il va de soi que ces divers instruments à vent peuvent se trouver à l'Octave des Altos; à l'Octave supérieure on aurait :

|     |    |     |    |     |
|-----|----|-----|----|-----|
| Fl. | ou | ob. | ou | cl. |
| A.  |    | A.  |    | A.  |

Et aussi, pour les notes aiguës du Cor anglais ou même du Basson :

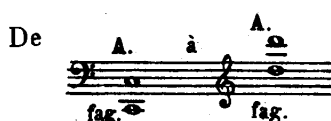
|       |    |      |
|-------|----|------|
| c. a. | ou | Fag. |
| A.    |    | A.   |

Avec des Bois à l'Octave inférieure on peut écrire (les Altos se trouvant alors jusqu'à l'extrême aigu) :

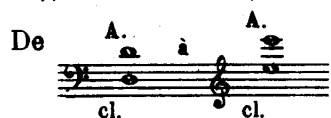
Fl. au-dessous des Altos, de :



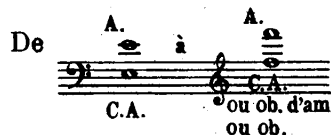
Très possible pour des *pp*, *p*, *mp*. De *mf* à *ff* les Altos auront tendance à couvrir la flûte.



excellent dans le haut du basson; cette doublure est plutôt lourde si le Basson est dans sa 1<sup>re</sup> octave : il faut alors que les Altos jouent *f*, ou au moins *mf*.



Bon au grave : la Clarinette dans le chalumeau se trouve sous des notes assez mordantes des Altos (surtout s'ils jouent sur la corde du *sol*); dans le medium de la Clarinette cela conviendrait surtout à des sonorités *p* et neutres; à l'aigu, cela devient moins fondu.



D'un accent très intense pour les notes hautes du Cor anglais et du Hautbois d'amour; le Hautbois paraîtra moins indiqué, peut-être, en raison de son timbre. Le grave de ces instruments à anches donne, sous les Altos, une doublure assez lourde, mais qui peut avoir son emploi dans un *f*.

Enfin, à deux octaves de distance les Altos sonneront plutôt mieux que les Violons, au-dessus d'un Basson, mais seulement à l'aigu : sonorité un peu voilée et très expressive :



(1) Le Cor en sons ouverts, surtout à l'aigu, « mangerait » la flûte, et ne se fondrait pas autant aux Altos que dans le medium.

## Exemples de doublures des Altos :

## Bassons doublant les Altos :

V.I.  
V.II  
A. + fag. à 2

Beethoven. *Symphonie Héroïque (Scherzo)*.

(Les Altos seuls donnaient une basse trop peu vigoureuse, surtout au temps de Beethoven, où leur nombre était fort restreint.)

V.II  
A. + fag. 1<sup>o</sup>  
V.I  
Vc. (sans C.B.)

Haydn. *Symphonie Militaire (1<sup>er</sup> temps)*.(Probablement y-a-t'il ici une raison analogue à celle que nous venons de donner pour le *Scherzo* de Beethoven.)

## Bassons doublant les Altos divisés en 3 :

Contr. Solo  
O dou - leur, — ô lar - mes qui cou - lez  
3 fag. + A. div. en 3 (4<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> c.)  
Vc. C.B.

Ch. Kœchlin. *Hymne à la vie*.(Les Bassons donnent *du corps* aux Altos, qui sont divisés en 3, et ils en accentuent le caractère douloureux.)

## Autre exemple de l'unisson Fag. avec Altos :

V.I div. pizz.  
V.II div.  
cl.  
ob.  
C.A.  
cl.  
fl.  
A. + fag. 1<sup>o</sup>  
cl. B. cor  
fag. 2<sup>o</sup>  
Vc. pizz.

Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle*.

Unisson Cor, Cor anglais et Altos :

1 fl.  
1 ob.  
cor + C.A. + Altos  
p (bien chanté, doux et expressif)  
fag.

E. Chabrier. *Ouverture de Gwendoline*.

Altos doublés par 2 Cors + 2 Bassons :

cors à 2  
+ fag. à 2  
A.  
1 cor

Massenet. *Werther* (1<sup>er</sup> acte, p. 66).

(Ici le timbre des Bois domine plutôt.)

Cors doublant les Altos; Clar. et Cors doublant les Altos :

fl. ob.  
A. div. 1<sup>re</sup> 2<sup>de</sup>  
cors  
Vc. div. + fag.  
c. fag. (sans C.B.)

et plus loin:

fl. ob.  
trp.  
A. div. 1 2  
cl. et cors unis  
cors  
Vc. div. + fag.  
c. fag.

C. Saint-Saëns. *La Lyre et la Harpe* (n<sup>o</sup> 1, p. 12).

(Dans le 2<sup>d</sup> exemple, les flûtes sont écrites plus haut, à cause de la présence des trompettes).

Unissons Cors-Altos :

VI + V.II  
A.  
+ 2 cors  
Vc + 2 tubas basses  
C.B. et tuba contre-basse

R. Wagner. *Siegfried* (1<sup>er</sup> acte, p. 11).

Unisson Fag.-Cors avec Alto solo (cor en sourdine) :

A. solo + fag. + cor (sourd.)  
VI VII sons harm.  
Vc. div. en 3

Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle*.

*Doublure des Altos pour renforcer un thème :*

Ch. Koechlin. *La Cité nouvelle.*

**DOUBLURES DES VIOLONCELLES ET CONTREBASSES.** — La doublure normale est *Vc. + fag.* (avec parfois, à l'octave inférieure, *C.B. + C. fag.*). Si l'on a un *ff* on peut écrire *Vc. + fag. à 2* et (*8<sup>ve</sup> b<sup>te</sup>*) *C.B. + C. fag. + fag. 3<sup>e</sup>*. Au contraire, dans une nuance moyenne, on laisse très souvent les *Contrebasses non doublées*. D'ailleurs il faut noter que, si l'on a pris l'habitude dans la musique moderne, de ces doublures des *Vc.* et *C.B.* par *fag.* et *C. fag.*, les anciens compositeurs se contentaient la plupart du temps, *même dans un f*, des *Vc.* et *C.B.* non doublés; les Bassons complétaient alors l'harmonie des autres Bois. Ils ne sont donc *nullement nécessaires aux basses dans le mélange Bois et Cordes*; et l'on doit bien veiller à ce que la doublure *Vc. + fag.* ne soit pas inutilement lourde et appuyée. Mais il est certain que la présence du Basson arrondit, amplifie le son des Violoncelles et renforce ainsi les notes de la corde de *Ré*, toujours un peu sacrifiées.

On peut doubler *Vc.* par *fag.* jusqu'aux notes les plus aigües du Basson; le résultat est suffisamment homogène pour donner l'impression d'*unité*. Pour les Contrebasses, il n'est pas utile de les doubler par les notes hautes du Contrebasson, faibles et d'un mauvais timbre : dans ce rôle on écrira plutôt le Basson, de :

(notes réelles)

La *Clarinette basse* (1) dans son registre grave :

donne une *excellente* doublure des Violoncelles. On la pratique aussi bien dans le *pp* que dans le *f*. Elle ne sera jamais lourde (comme risque de l'être le Basson). A partir du *Ré* (note réelle) on a la ressource de la *Clarinette en si bémol* (*Cl. en la*, à partir de *Do dièze*), dont la doublure est précieuse également (à toutes les nuances). Ces sons graves de la Clarinette, fort beaux et bien timbrés, s'unissent parfaitement à ceux du Violoncelle pour tout le registre du chalumeau. Au-dessus, le Violoncelle est plus *intense* que les notes du medium de la Clarinette (on verrait, alors, plutôt l'unisson *Vc. — Sax.-Alto ou Ténor*); puis, à partir de :

les timbres *Vc. — Cl.* deviennent plus dissemblables : à cette tessiture on serait tenté d'y adjoindre un *Cor anglais* ou un *Hautbois* pour fondre les sonorités; ou bien, l'on aurait recours à l'unisson *Vc. — Sax. (Alto ou Soprano)*.

A l'aigu du Violoncelle on usera très bien de la doublure par *Hautbois* ou *Hautbois d'amour*, particulièrement de :

(2)

celle par le *Cor anglais* serait employée de :

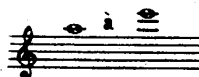
et même au-dessous (3), à toutes les nuances .

(1) Egalement possibles, selon les tessitures, les unissons entre *Vc.* et *Sax.* (Baryton, Ténor, Alto) et même — à l'aigu — avec *Sax. soprano*.

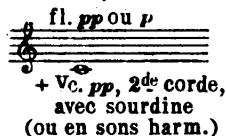
(2) Et même plus bas : voir ci-après l'exemple de *Shéhérazade*

(3) Le grave du *Hautbois* doublerait avec profit les Violoncelles dans la force. On peut d'ailleurs compter sur les *p* à partir de :

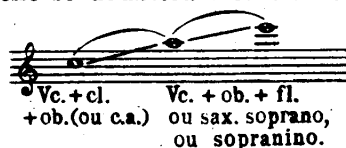
Quant à la Flûte doublant l'aigu du Violoncelle, de :



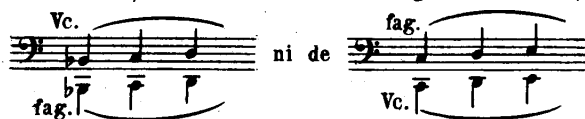
elle y ajoutera son timbre sans qu'il y ait fusion véritable, mais cet unisson (quoique peu employé) n'est *pas du tout impossible*; il sonne assez analogue à l'unisson *fl. + ob. d'amour*, ou *fl. + Altos*. Le *medium* et le *grave* de la flûte seraient un peu faibles pour doubler le Violoncelle, à moins qu'il ne s'agisse d'un *pp*, ou d'un Violoncelle avec sourdine. Dans ce dernier cas, on écrira très bien :



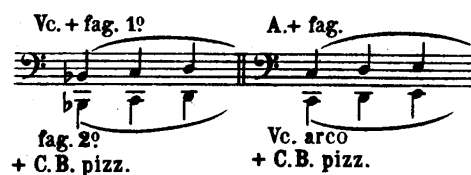
**DOUBLURES COMPLEXES, ET OCTAVES, POUR LES VIOLONCELLES ET CONTREBASSES.** — Dans le *grave*, il n'est d'autre doublure complexe que celle par *fag. + cl. basse* (et, éventuellement (1), + cor). Dans le *medium*, *fag. + cl. + Vc.* donne une sonorité pleine et bien timbrée; cet unisson garde l'homogénéité dans *tout le registre du chalumeau de la Clarinette*. L'aigu du Violoncelle se doublera très bien de (2) *cl. + C.A.* ou (plus haut) de *cl. + ob.*; à l'extrême aigu l'on peut même avoir :



Quant aux dispositions en *Octaves*, le Basson, à cette distance du Violoncelle, cesse de sonner homogène avec lui; je ne pense pas que l'on trouve beaucoup d'exemples, *à vide*, de :



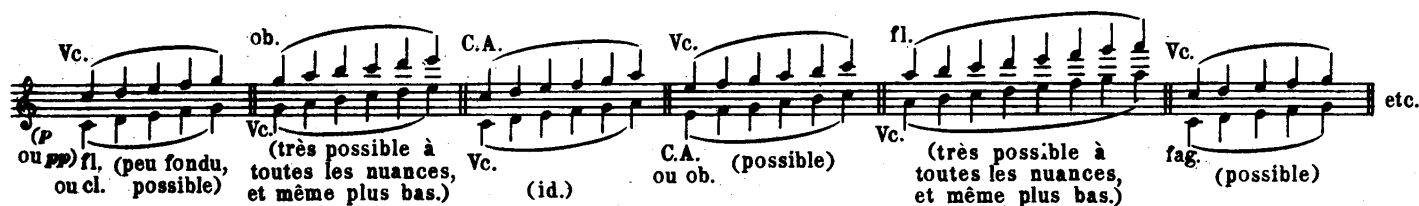
Mais on peut rencontrer (plus fondus) des passages tels que :



A l'aigu d'autres combinaisons pourraient s'écrire, bien qu'elles soient peu habituelles :



(Possible, quoique pas très fondu; et Clarinette, ici, beaucoup moins lourde que basson).



(1) Pour les doublures *Cordes et Cors*, *Cordes et Cuivres*, voir précédemment.

(2) Du *Sax. Alto* à la place de *Clarinette*.

Voici quelques exemples des doublures de Vc. et C.B. par les Bois :

*Unisson Vc. et Fag. (avec Altos) :*

V.I + V.II  
A. + Vc. + fag. à 2  
C.B.  
Leporello  
Notte e gior - no fa - ti - car per chi nul - la de gra - dir  
ob. à 2

Mozart. *Don Juan* (1<sup>er</sup> acte, p. 17).

(Les Bassons *corsent* avec humour la sonorité des Cordes. Noter aussi l'accent des 2 Hautbois sur le *f* des Cordes).

*Violoncelles avec Fag. et Altos (Vc. dominant) :*

Violons  
Vc. + A.  
fag. 1°  
Vc.  
fag. 2°  
2 cors  
fag. 2°  
f très chanté  
sost.

Massenet. *Manon* (1<sup>er</sup> acte, p. 89).

(Plus loin, Massenet écrit : A. + Vc. + fag. à 2 + cors à 2 et le passage est alors *en fa*. Le timbre des violoncelles domine.)

*Violoncelles doublés par Cor anglais :*

Vc.  
C.A. (p)  
V.I div.  
sons harm.  
A. div.  
+2 fag. et 2 cl. à l'unisson  
V.II pizz.  
arco  
C.B. div.  
pizz.

Borodine. *Esquisse sur les Steppes de l'Asie Centrale* (p. 11).

*Cor et Violoncelles à l'unisson :*

Gérard  
Fil - le de mon ca - pri - ce  
VI  
VII  
cor + Vc.

L. Delibes. *Lakmé* (1<sup>er</sup> acte, Air de Gérard).

*Violoncelles doublés par Cor + Cor anglais :*

P. Dukas. *La Péri* (p. 7).

*Violoncelles très solidement doublés (par 4 Cors et 4 Bassons) :*

2 trp. et 2 cornets à pist. (trp., *do en 8<sup>ves</sup>*)

Vc.  
+ cors à 4  
+ fag. à 4

E. Chabrier. *España* (p. 11).

(Comme il y a, ici, *tout l'orchestre* (sauf Trb), il était nécessaire de renforcer beaucoup les violoncelles).

*Violoncelles avec Hautbois (1) (plus rare mais très possible) :*

Vc. + ob. 1<sup>o</sup>

fl.  
cl.  
fag.  
4<sup>e</sup> cor  
A. pizz.  
C.B. pizz.

Rimsky-Korsakoff. *Shéhérazade*.

*Basses des Cordes doublées par fag. et C. fag. :*

Vc. div.

C.B.  
fag.  
c. fag.

A. Honegger. *Pacific 231*.

Noter aussi cette doublure des Vc. par le Tuba, dans le même poème symphonique, et l'écriture Vc-C.B., C.B. au-dessus des Vc. :

trb. *stacc.*

tuba  
cors à 2  
C.B. div.  
(à cette octave)  
Vc. div.

*Pacific 231* (p. 4).

(1) Dans le même morceau, on trouva plus loin l'unisson Vc. + C.A.

**DOUBLURES DE PLUSIEURS SORTES D'INSTRUMENTS A CORDES PAR DES BOIS.** — La doublure classique, traditionnelle, depuis *L'Arlésienne* (et même plus anciennement, car l'« *unisson de Cordes* » de *l'Africaine* — qui fut célèbre — se doublait de Bois), c'est : V. I + V. II + A. + Vc. + tous les Bois, ces instruments se trouvant à l'unisson. Parfois, à l'ensemble des Cordes on n'ajoute qu'un petit nombre d'instruments à vent, pour garder une sonorité tout à fait « Cordes » (voir, plus loin, l'exemple du début de la *Bourrée Fantasque* de Chabrier (1)).

On écrit aussi, à l'unisson : V. I + V. II + fl. + ob. + cl., les Bois pouvant être à 2 s'il s'agit d'un f. A. + Vc. + cl. + fag. (même observation). V. I + V. II + A. + fl. + ob. + cl. ou fag. (id.), etc... On peut aussi pratiquer des doublures plus subtiles, où percera *expressivement* le timbre d'un instrument à vent, ou d'un Solo des Cordes, par exemple : V. II + Vc + C. A., ou A. + fl. + Vc. solo :



Les *Dispositions en Octaves* donnent lieu à toutes sortes de combinaisons, depuis les plus simples, très usuelles (2), comme :

|   |                                      |                       |                                  |
|---|--------------------------------------|-----------------------|----------------------------------|
| Vc. + fag.                                | V. I + fl. + ob.                     | V. I + fl. (ou ob.)   | et dans un registre plus élevé : |
| C.B. + C. fag. (ou fag.).                 | V. II + cl.                          | V. II + C.A. (ou cl.) |                                  |
| V. I + fl. (ou picc.) (ou petite cl.)     | V. I + V. II + cl. + ob. (+ fl.)     | A. + cl. (+ fag.)     | Vc. (+ C.B.) + fag. (+ cl. B.).  |
| V. II + ob. (ou cl.) ou V. II + ob. + cl. | A. + Vc. + fag. à 2 (ou fag. + cl.). |                       |                                  |

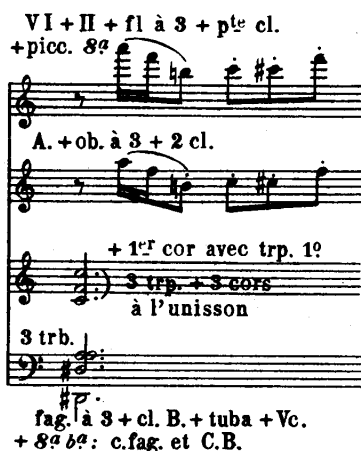
(pour tous ces groupements, on peut avoir les Bois à 2 si les Cordes jouent *f* ou *ff*).

|                                  |                                |                 |   |                            |
|----------------------------------|--------------------------------|-----------------|---|----------------------------|
| A 3 octaves :                    | V. I (3) + fl. + ob.           | plus à l'aigu : | V. I + fl. (ou picc.)                         | V. I + fl. (ou picc.)      |
|                                  | V. II + A. + cl.               |                 | V. II + ob. (ou cl.)                          | V. II + ob. (ou cl.)       |
|                                  | Vc. + fag.                     |                 | A. (ou Vc.) + C.A. (ou fag.).                 | A. + cl. (ou fag.).        |
| dans des sonorités plus graves : | A. (ou V.) + fag. (ou cl.)     | plus soutenu :  | V. II + A. + cl. + fag.                       | V. I + V. II (+ A.) + Bois |
|                                  | Vc. + fag.                     |                 | Vc. + cl. B. + fag.                           | (A.) + Vc. + Bois          |
|                                  | C.B. sans doublure.            |                 | C. B. + C. fag.                               | C.B. + C. fag.             |
| pour des <i>ff</i> : (4)         | V. I + fl. à 2 + ob. (pte cl.) | ou              | V. I + moitié V. II + fl. à 2 + pte cl. + ob. |                            |
|                                  | V. II + ob. + cl.              |                 | moitié V. II + A. + ob. + C.A. + cl. à 2      |                            |
|                                  | A. + cl. + fag. (ou C.A.)      |                 | Vc. + C.B. + fag. à 2 + cl. B.                |                            |

On traitera plus loin des cas où le Quatuor étant écrit à plusieurs parties, chaque partie se trouve doublée par un ou plusieurs instruments à vent.

Voici quelques exemples « Doublures complexes » :

*Doublures pour un f (R. Strauss) : V. I + II à l'octave des Altos :*



R. Strauss. *Till Eulenspiegel* (p. 56).

*V. I et A. en octaves, doublés respectivement par Hautbois et Cor anglais :*



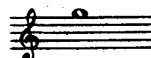
P. Dukas. *La Péri* (p. 27).

(1) Orch. par Ch. Kœchlin.

(2) Un simple coup d'œil sur les exemples donnés plus loin, montrera 1° qu'il en est toutes sortes d'autres; 2° que l'on combine de bien des manières les à 2, les à 3, etc.

(3) Souvent aussi : V. I + Bois, A. + Bois, Vc. (+ C.B.) + Bois.

(4) Avec les 1<sup>ers</sup> V. dans un registre suffisamment haut, de préférence à partir de :



Souvent aussi : V. I + II + Bois solides; A + Bois; Vc (c.B.) + Bois.

*Doublure V. et A. par les Bois, après « fusée » de ceux-ci (Violons et Altos disposés en accords) :*

M. Ravel. *La Valse* (p. 25).

(Les grands *ff* de *la Valse* sont écrits souvent avec les V. I, II en tierces à l'aigu et doublés par Flûtes, Clarinettes).

*Doublure partielle des Bois (fl., ob.) par les Cordes (cl. 1<sup>o</sup> et Fag, ne sont pas doublés) :*

E. Chabrier. *A la musique*.

*2<sup>ds</sup> V. et Altos, doublés respectivement par ob. et fag. :*

C. Saint-Saëns. *Samson et Dalila* (1<sup>er</sup> acte).

(A la 2<sup>de</sup> mesure, les Bassons doublant les 2<sup>de</sup> V. à l'octave, garnissent l'espace entre Altos et Violoncelles.)

Unisson 1<sup>ers</sup> Violons et Violoncelles, doublés par cl. et fag. :

V.I (IV<sup>e</sup> C.)  
+ Vc.  
+ cl. 1<sup>o</sup> + fag. 1<sup>o</sup>

R. Wagner. *Les Maîtres Chanteurs*  
(entr'acte avant le 3<sup>e</sup> acte).

Doublures de tous les instr. à Cordes par des Bois :

V.I + II + A. + cors à 4  
+ C.A. + Sax. + cl. à 2

*très rythmé*

Vc. + fag. 1<sup>o</sup>

fag. 2<sup>o</sup> C.B. + fag. 2<sup>o</sup>

Massenet. *Werther* (Acte II, p. 143).

(Bois très perceptibles ici, mais sans absolument dominer, à cause de l'accent des Cordes.)

Altos et Violoncelles à l'unisson, doublés par 2 clar. et 2 fag.

A. + Vc. + 2 cl. + 2 fag.

2 trp.

1 trb.

Basses

fag. 3<sup>o</sup>

G. Bizet. *Carmen* (4<sup>e</sup> acte).

Excellente doublure; sonorité solide et "cossue").

Autre doublure très solide : Cordes (tutti) + 2 cl. + 4 fag. + 4 Cors, à l'unisson :

V.I + V.II + A. + Vc. + 2 cl.  
+ 4 fag.

4 cors

E. Lalo. *Namouna* (danses marocaines).

Dans *Messidor*, de Bruneau, l'on trouve aussi une doublure des cordes (V. I. II. A.) dans le grave, par un grand nombre de Bois et quelques Cuivres, qui est d'un bel effet de puissance :

*Très large*

V.I + V.II + A.

A.

c.a. cl. à 2 cl.B. fag. à 2

cl. B. + 2 fag.

4 cors + 2 trp. + 2 trb.

4 cors + 2 trb.

4 cors

2 cors

Vc. + 3<sup>e</sup> trb.

3<sup>e</sup> trb.

C.B. + tuba

Vc.

+ c. fag.

tuba

C.B.

timb.

c. fag.

G.C.

p

A. Bruneau. *Messidor* (1<sup>er</sup> acte, Sc. I).

*Doublures, par des Bois, de Cordes disposées en octaves (très sonore) :*

V.I + V.II  
+ fl. ob. cl.

(f) A. + Vc. + fag.

G. Bizet. *Carmen* (3<sup>e</sup> entr'acte).

*Doubles cordes des Violons, renforcées par des Bois :*

V.I + V.II à l'unisson  
et en doubles cordes

ob. à 2  
cl. à 2  
cor  
A. unis  
Vc. unis  
fag.  
C.B.

G. Bizet. *L'Arlésienne* (Minuetto).

(Sonorité grasse, large, solide.)

De même :

V. I + V. II

cl. à 2  
Vc.  
+ fag. à 2

Rimsky-Korsakoff.  
*Ouverture de la Pskovitaine.*

*Doublure d'un accord de Bois, par les Cordes en disposition plus espacée :*

avec  
Cordes jouant:

fl.  
ob.  
cl.  
cors  
fag à 2  
trb.  
à 2  
3<sup>e</sup> trb. + ophic.

V. I  
V. II  
A.  
Vc.  
C.B.  
(à l'unisson de Vc.)

E. Lalo. *Le Roi d'Ys* (p. 121).

*Unisson de Cordes doublé très vigoureusement :*

à l'unisson: V.I + V.II + A. + Vc.  
doublés par 1 C.A. + 2 cl.  
+ 1 sax. + 2 cors + 2 fag.

G. Bizet. *L'Arlésienne*. (Prélude).

(On perçoit très bien la présence des Bois; mais la sonorité Cordes domine.)

Dans la Fugue "Va, l'Olympe est né du Parnasse", de la *Lyre et la Harpe*, le thème étant :



Saint-Saëns dispose ainsi les doublures à chaque entrée :

- ① Sujet. — V.I + ob. à 2 + cl. à 2 + Soprani
- ② Réponse. — V.II + A. + 4 cors + Contralti (Violons II + Altos correspondant ainsi à V.I).
- ③ Sujet. — Vc. + fag. à 2 + Ténors (La doublure par fag. à 2 est certes moins considérable que celle des 4 cors, mais les *Ténors* sont plus en dehors que les *Contralti*).
- ④ Réponse. — Vc. + C.B. pizz. + Basses du Chœur + 2 cors, les *Cors* étant disposés comme suit :



Doublure de tout le Quatuor à l'unisson (y compris C.B.) par quelques Bois, la sonorité des Cordes devant ici rester rès en dehors :

VI + V. II VI  
A. + Vc. + C.B. à l'unisson  
Timb. soli  
C.A. + cl. à 2  
C.A. cl. B.  
cl.  
fag. à 2  
1 trb. avec sourd. 1 trb. sans sourd.

E. Chabrier. *Bourrée Fantasque* (Orch. par Ch. Kœchlin).

(L'entrée des Bassons et du Trombone compense le *tacet* des Violons; les dernières croches Ré Do se trouvent plus accentuées, à cause de la présence du *Trombone sans sourdine*.)

**SONORITÉS PARTICULIÈRES.** — 1<sup>o</sup> *Pizzicati* (parfois aussi, avec *Harpe*) doublés par des Bois. Ce moyen, très usuel, est excellent pour préciser les attaques des Bois, auquel il donne du mordant. Les Harpes, à cause de leur résonnance, précisent moins bien (dans le cas de plusieurs accords successifs), mais leur sonorité somptueuse vaut la peine qu'on y songe. Elles servent aussi à atténuer la sécheresse des *pizzicati* lorsque ceux-ci se trouvent dans le haut des cordes. Les *pizzicati* des Violoncelles sont excellents avec les Bassons, ils les allègent et leur donnent de la netteté. Rien de particulier à dire sur l'écriture de ces parties; on peut user d'accords, ou simplement de lignes mélodiques (le plus souvent, ce sont des accords). Nous citerons les exemples suivants :

*Pizz. de Violons (avec Hp. à l'octave) doublés par Bois :*

ob.  
+ Hp.  
1/2 VI pizz. (loco)  
1/2 VI  
harm. ppp  
1<sup>re</sup> Vc. solo  
sons harm.  
A. pp  
Vc.  
fl. pp  
Hp.  
VI arco div.  
sons harm.  
V.II div.  
A. div. sur la touche  
Vc. unis pizz.  
C.B. pizz.

Ch. Kœchlin. *Menuet* (poésie de Fernand Gregh).

*Harpe doublant un Cor :*

doux, et près de la table  
(de même)

2<sup>de</sup> Hp.

cor

légèr et gracieux, staccatissimo

1<sup>re</sup> Hp.

etc.

E. Chabrier. *España* (p. 6).

*Unissons Harpe et Bois :*

picc.

fl. à 2

Hp. 1<sup>re</sup>

cl. B.

cl. B.

Hp. 2<sup>de</sup>

Hp.

P. Dukas. *La Péri* (p. 27).

*A. doublés par Célesta (assez rare) :*

pespress.

VI

A. p

célesta

mf

P. Dukas. *La Péri*.

*Bois doublés par pizzicati des Violons divisés :*

picc.

fl.

etc.

1/2 VI

pizz.

pizz. p 1/2 V.II

1/2 V.I

1/2 V.II

ob. I

ob. II

cl. 1<sup>re</sup>

ob. 3<sup>re</sup>

cl. 2<sup>de</sup>

cl. 3<sup>de</sup>

R. Wagner. *Siegfried* (1<sup>er</sup> acte).

*Violons et Altos pizzicati, doublés par Bois :*

M. Ravel. *L'Enfant et les Sortilèges* (p. 24).

(Noter l'écriture des triples Cordes des Violons.)

*Altos pizzicati doublés par Basson :*

M. Ravel. *L'Enfant et les Sortilèges* (p. 202)

*Ecriture des piz. avec V. I, V. II et A., divisés (afin de doubler ainsi toutes les notes de l'accord des Bois) :*

M. Ravel. *La Valse* (p. 50).

*Violons et Altos pizzicati avec quelques doublures par les Cors, sans Bois (assez rare) :*

Se vuol bal - la - re Si. gnor con - ti - no, Se vuol bal - la - re

Mozart. *Les Noces de Figaro* (1<sup>er</sup> acte).

(Les Cors ajoutent à l'ironie de la phrase une gaité goguenarde, plus en dehors que ne serait l'humour des Bassons.)

Violons et Altos pizzicati avec Bassons à l'octave grave (assez rare). :

cl.  
V.I  
V.II pizz.  
pizz.  
fag.  
Vc. pizz.  
C.B. pizz.

Beethoven. *Symphonie en si bémol* (Andante).

Pizzicati d'Altos et de Violoncelles à l'unisson des Bois (très usuel) :

VI 8 div.  
VII div. pp  
cl. 1<sup>o</sup> pp  
A p pizz.  
poco cresc.  
cl. 2<sup>o</sup> p  
Vc. pizz.  
fag. 1<sup>o</sup>  
pizz. mf  
cor  
trp. pp  
fag. 2<sup>o</sup>  
Vc. pizz.  
cor p

Rimsky-Korsakoff. *Ouverture sur des thèmes russes* (p. 8).

C. B. et Vc. pizzicati doublés par les Bassons (très usuel) :

Altos arco  
Vc. div.  
pizz. tutti  
C.B.  
3 fag.

R. Wagner. *Siegfried* (1<sup>er</sup> acte, p. 21).

Karnak  
A fin que par les flots déchainés par ma main cet te vil le mau dite  
pizz. Vc.  
C.B.  
fag. mf  
sempre  
VI + V.II  
trp. pp  
cresc.  
cresc.  
cresc.

E. Lalo. *Le Roi d'Ys*, p. (330).

(La sonorité des Vc. et C.B. en tierces est un peu confuse; les Bassons la *précisent*.) (Noter les nuances : *mf* fag., *pp* au pizz.; et l'accent de la Trompette (si contre le *do* des Cors).

VI + II + A. (pizz.)      A. seuls

fag. 1° Vc. pizz.  
fag. 2° + C.B. pizz.  
Vc. + fag. 1°  
C.B. seules

J. Brahms. 1<sup>re</sup> Symphonie  
(1<sup>er</sup> temps, mesures 475 et suivantes).

fag. 1°  
2°  
Vc. pizz.  
+ C.B. 8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>

E. Chabrier. *Le Roi malgré lui*  
(Chœur des soldats, 1<sup>er</sup> acte, p. 153).

*Pizzicati, doublés par Bois, de tous les instr. à Cordes :*

*Fritelli*

Au Fran- çais ne peut plai - re, ne peut plai - re, ne peut plai - re

ob. 1° 2 ob.  
cl. 1° 2 cl.  
fag. 1°  
fag. 2°  
V. I p  
Cordes pizz. tutti  
V. II  
A.  
Vc. pizz.  
C.B. pizz.

E. Chabrier. *Le Roi malgré lui* (1<sup>er</sup> acte, p. 79).

(Noter l'ingéniosité d'écrire des pizzicati, et d'ailleurs de toutes les parties).

ob. 1°  
fag.  
cors  
VI + V.II  
A.  
Vc. + C.B. à l'unisson  
C.B.

A. de Castillon. *Le Semeur*  
(poésie d'Armand Silvestre)  
(orch. par Ch. Kœchlin).

pizz. { V.I avec ob.  
V.II avec cl. I.  
A. avec cl. II

ob. 1<sup>o</sup> (p)

cl.

fag. 1<sup>o</sup> + Vc. pizz. (p)

C. B. pizz.

Rimsky-Korsakoff, *Sniégourotchka*.

Violons et Altos, pizzicati, doublés par Cors :

Solo con forza

cl.

cors

V.I + II unis

A. pizz.

Vc. pizz. unis

C. B. pizz.

Rimsky-Korsakoff. *Capriccio Español* (n° 1).

Pizzicati des V., A., Vc. avec sourdine et pp, doublés par Bois :

$\frac{1}{2}$  V.I div.

pizz.  $\frac{1}{2}$  V.II div.

$\frac{1}{2}$  A. div.

$\frac{1}{2}$  Vc. div.

sons harm. 8<sup>va</sup> arco  $\frac{1}{2}$  V.I

$\frac{1}{2}$  A.

$\frac{1}{2}$  Vc.

Célesta

Harpe

8<sup>va</sup> b<sup>7</sup>

avec :

ob. pp

fl. pp

fag. pp

cl. pp

cl. B. pp

C. B. pp

8<sup>va</sup> b<sup>7</sup> pp

tam tam

Alf. Casella. *A notte alta* (poème symphonique).

Pizzicati (ff) de tout le Quatuor, avec Orgue et Bois :

V.I + V.II

pizz.

+ A. pizz.

V.I + V.II + A.

pizz.

C.A.

+ cl. à 2

+ fag. à 3

C.A.

+ cl. à 2

+ fag. à 3

C.A.

+ cl. à 2

+ fag. à 3

Orgue 8 P.

sost.

Ped.

Vc. pizz.

+ cl. B.

C. B. pizz.

Ch. Koechlin.  
1<sup>er</sup> Choral pour orgue et orchestre.

*Pizzicati de tout le Quatuor, avec Bois, Harpes, Timbales :*

Hp. 1°  
+ V.I + V.II pizz. tutti

V.I div.

Hp. 1°  
+ A. + Vc. (pizz. tutti)

V.II div.

Vc.

+ C.B. 3<sup>a</sup> 4<sup>a</sup>

Hp. 2°

ob. à 2 1° 2° à 2 2°

Hp. 1°

Hp. 2°

4 fag. à 2 à 2 à 2

timb.

*p*

E. Lalo. *Namouna (Sérénade)*.

*Doublure des Bois par Harpe et Pizzicati (nuance p) :*

fl.  
*mp*

*pp* V.II pizz.

Hp. *p* dolce

cor *p* (canon)

2° fag. *pp*

Vc. pizz.

1° fag. *pp*

Hp. + C.B. pizz.

Ch. Kœchlin.  
*Cinq chorals dans les modes du Moyen Age*  
(n° IV, mode de Ré).

*Autre effet particulier, de soli pizzicati doublés par Bois :*

ob. cl. fag. ob. fl.

V.I solo V.II solo V.I solo V.I solo

pizz. V.II solo A. solo V.II solo V.II solo

A. solo Vc. solo A. solo A. solo

*la Maman*

*du thé sans sucre*

*du pain sec*

M. Ravel. *L'Enfant et les Sortilèges* (p. 4).

*Instruments à Cordes, « col legno », doublés par fag. :*

fl. + cl. unis  
p  
fag. 1°  
p marcato  
V.I + V.II + A.  
arco >  
col legno

E. Chabrier. *España* (p. 35).

2<sup>o</sup> *Sons Harmoniques des Cordes doublés (à l'unisson ou à l'octave) par des Bois.* La disposition en *Octaves* est plus fréquente que l'*Unisson*; car les harmoniques, remplaçant en général les Bois, ont moins de raison d'être s'ils doivent jouer les mêmes notes que ces Bois. Pourtant le cas peut se présenter. Il s'agira, naturellement, d'instruments aigus : petites flûtes, flûtes, petites clarinettes, clarinettes, hautbois (cela, dans le cas d'*unissons* avec les harmoniques « artificiels » de Violons ou d'Altos).

Mais il n'est aucunement impossible d'envisager des unissons entre Cor (dans le medium) ou Basson, ou Clarinette (ces Bois jouent *p* ou *pp*) et des Harmoniques tels que :

V. ou A. A. ou V. Vc. 2° C. Vc. 2° C.  
4° C. 4° C. ou C.B. 1° C. ou C.B. 3° C.  
etc.

Quant aux doublures à l'Octave ou à deux 8<sup>ves</sup> de distance des Bois, on écrira par exemple :

avec  $\frac{8}{1}$  et  $\frac{8}{2}$   
trp. fl. ou picc 1° V.  
(pp) (p) sons harm.  
(p ou mf)

Je citerais notamment :

*Sons harmoniques des Cordes, avec Bois et Cuivres :*

en sons harm.  
V.I +  $\frac{1}{2}$  V.II  
 $\frac{1}{2}$  V.II + A.  
2 trp.

Ch. Kœchlin. *Choral dans le mode de Fa* (extr. des *Cinq chorals dans les modes du Moyen Age*).

en sons harm.  
VI  
VII  
A.  
picc. (à cette octave)  
fl.  
fl.  
trp.  
trb. 1°

(Id.).

3° *Bois doublés par des Instruments à Cordes soli.* On a vu déjà que dans un accord de Bois, il est très possible d'insérer un *Violon (ou Alto, ou Violoncelle) solo*, qui joue alors le rôle d'*instrument à vent*. Si l'on pratique l'unisson *fag. + Vc. solo*, ou *cl. + Alto solo*, ou *fl. + V. solo*, le timbre de l'instrument à Cordes vient donner son intensité d'accent, enrichir ainsi de son expression propre et *plus pénétrante*, le volume sonore plus considérable, mais plus pâle, de l'instrument à vent. Le *Vc. solo* remplace, moins gros et plus maniable, un *Cor anglais*; l'*Alto solo* également; le *Violon solo* tient lieu de *Hautbois* (ou de *C.A.*, s'il est dans le grave).

De tels moyens sont *courants dans la musique moderne*. Inutile d'ajouter qu'ils peuvent s'employer de diverses façons, notamment avec des dispositions en *octaves* ou à deux *8<sup>ves</sup> de distance*; et l'on écrit aussi, parfois, la réunion de 2 ou 3 *soli* du *Quatuor* (soit : 3 *Altos soli*, soit : *V. I solo + A. solo + Vc. solo*, etc.) en *unisson avec un instrument du groupe des Bois*. En voici quelques exemples :

2 *V. soli* avec *ob.* (à l'unisson), puis 4 *V. soli* à l'8<sup>ve</sup> du *Hautbois* :

Ch. Koechlin. *La Cité nouvelle*.

*V. solo* doublé par *Hautbois*, *A. solo* doublé par *Clar.* :

R. Strauss. *Le Bourgeois gentilhomme* (p. 49).

*V. solo* doublé par *Basson* :

Cl. Debussy. *Ibéria* (II. les Parfums de la nuit).

Hautbois d'amour avec Altos en sourdine et 2 V. soli sans sourdine :

V. sons harm.  
8

pp  
A. sourd. + 2 V. soli sans sourd.  
+ ob. d'amour

mp *espress.* pp

V.II div. en 3  
+ 2 fl. et 1 cl.

pp

1 cl. +  $\frac{1}{3}$  VI

cordes pp

+ cl. B.

+ cor pp

cor

+ cl. B.

+ cl.

div. en 3

pp

3<sup>e</sup> trb.

c. fag

pp

div.

C.B. 2 1<sup>re</sup> pup. 8<sup>a</sup> ba

C.B. tutti

Ch. Kœchlin. *La Course de Printemps*.

2 Violons soli doublés par Hautbois :

1<sup>re</sup> V. solo + ob.  
(lié)

pp

2<sup>e</sup> V. solo + ob.

1<sup>re</sup> V. div.

V.I div.

V.II

V.II

A.

Vc. pp

div.

C.B. pp

M. Ravel. *L'Enfant et les Sortilèges* (p. 212)

4 Violons soli fondant les sonorités des Bois qu'ils doublent (Ob., C.A., Cors avec sourdine) :

4 1<sup>re</sup> V. soli div.

A. div.

pp

V.II div. arco

pp pizz.

ob. C.A.

V.II

cors sourd.

V.II arco

C.B. arco ppp

Ch. Kœchlin. *Chant funèbre à la mémoire des jeunes femmes défuntes*.

4 Altos et 2 Vc. soli doublés par la flûte :

2 pup. A.  
+ 1 pup. Vc.  
1 fl.  
V.II (2de)  
V.II (1rs)  
 $\frac{1}{2}$  des V.I  
A. div.  
A. unis  
ppp timb.  
2 C.B. soli  
c. fag.

Ch. Kœchlin. *La Course de Printemps*.  
(Le « poison » que Mowgli pense avoir bu par mégarde).

(le timbre de la flûte domine).

Violoncelles (avec sourdine) divisés en 4 (1) et doublés par des Bois :

+ cor  
Vcelles div en 4  
+ cor  
+ cor  
+ fag.  
C.B.  
timb.

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande*  
(Prologue).

Flûte doublée à l'octave grave par l'Alto solo :

fl.  
A. solo  
V.I  
V.II

C. Saint-Saëns. *Rhapsodie mauresque*  
(extr. de la *Suite Algérienne*).

(1) Avec les Vc. divisés en 4, cela fait de 2 à 3 Vc. soli pour chaque partie : c'est pourquoi l'on peut rattacher cet exemple à ceux des soli du Quatuor.

*Flûte doublée à l'unisson par l'Alto solo :*

(Andantino scherzando)

*dolciss. (2<sup>d</sup> plan)*

V.I. *pp*

2<sup>d</sup> fl. *p dolce*

A. solo

fl. 1<sup>o</sup>

fl. 2<sup>o</sup>

*cresc.*

V.II *dolciss.*

V.II div. unis

*cresc.*

*mp*

fag.

*pp*

A.

A.

*cresc.*

Vc. *pp. dolciss.*

Vc. div.

Vc. unis

(l'Alto solo donne du timbre à la flûte et la met très suffisamment en dehors.)

Ch. Kœchlin. 3<sup>e</sup> des Sonatines Françaises (n<sup>o</sup> III).

*Bois doublés par des Violons soli :*

ob.

cl.

2 V. soli à chaque note de ces accords.

cl. solo

Vc. pizz.

4<sup>e</sup> cor

C.B.  $\frac{C}{B}$ .

Rimsky-Korsakoff. *Shéhérazade*.

A. 3<sup>e</sup> C.

*PPP*

3 Vc. soli

*pp*

cl.

*pp*

fag.

autres Vc.

C.B. div. pizz.

Ch. Kœchlin.  
*La paix du soir, au cimetière*  
(extr. des *Heures Persanes*).

Cor anglais doublé par 3 Altos sans sourdine (le reste des Cordes, avec sourdine) :

**And<sup>te</sup> quasi adagio**

C.A.  
pp + 3 A. soli  
V.I.  
pp  
V.II  
pp  
V.II div.  
pp  
1<sup>re</sup>  
pp  
Vc. div. 2<sup>ds</sup>  
pp  
C.B. 1<sup>re</sup>  
pp  
C.B. tutti  
C.B. div.  
Vc. unis  
1<sup>re</sup> A.  
2<sup>ds</sup> A.  
A. tutti  
Vc. unis  
Vc. div.  
C.B. unis

Ch. Kœchlin. *Trois chorals pour orchestre* (n° II).

(le C.A. domine)

Quatuor de solistes (Cordes) doublé par Bois :

+ 1 fl.  
V.I solo  
+ V.II solo  
1 fl. + A. solo + Vc. solo  
A.  
Vc.  
(+ C.B. 8<sup>va</sup> des Vc.)

A. Gedalge. *Concerto pour piano et orch.*

Unisson fag. et soli des Cordes :

V.II div.  
pp  
fag. +  
2 V. soli sans sourd.  
A. solo sans sourd.  
Vc. solo avec sourd.  
cor  
dolciss.  
orgue  
pp  
8, 16 P.  
8 P. seulement  
dolciss. mais pénétrant  
smorz.

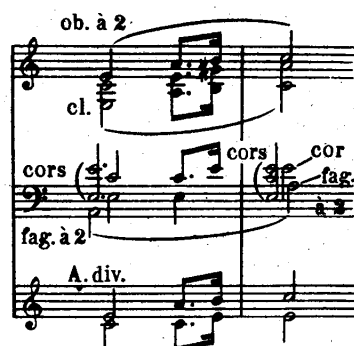
Ch. Kœchlin. *Le Buisson Ardent*.

Fag. et 4 Vc. soli avec sourdine :

sons harm.  
V.I  
V.II  
fag. 1<sup>o</sup> + 4 Vc. soli avec sourd.  
C.B. pizz. div.  
pp  
Harpe pp

Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle*.

4° *Bois doublés par des Instruments à Cordes, ceux-ci donnant une sonorité plus atténuée et telle que l'ensemble sonnera avec le timbre des Instruments à vent. C'est là une question d'équilibre. On a vu que (p) V. I + fl. sonne « cordes » tant que la flûte n'est pas à l'aigu; que Vc. + fag. sonne également « cordes » à cause de la netteté d'attaque des Violoncelles par rapport au Basson. Mais en certains cas, par exemple celui des Altos divisés se trouvant à l'unisson de Bois assez sonores, l'impression des Bois dominera sans conteste :*



Mendelssohn. *Symphonie Ecossaise.*

(Il est facile de se rendre compte qu'au milieu de cet ensemble de Bois et Cors (10 instruments), les *Altos divisés* jouent un rôle de second plan et que l'ensemble sonne « bois ». Ces Altos néanmoins ne sont pas inutiles, fondant les Cors avec les Hautbois et apportant l'élément *expressif des Cordes*).

D'après Rimsky-Korsakoff, dans l'unisson 2 fl. + 2 ob. + V. I les *Bois* dominent (mais il faut pour cela que les Violons ne jouent pas *f*). L'unisson 2 ob. + 2 cl. + A. donne la prépondérance aux instruments à vent, et de même pour 2 cl. + 2 fag. + Vc. (toutefois, si les Vc. sont en 1<sup>re</sup> corde et *ff*, le timbre *cordes* s'impose davantage). De même pour des Altos *ff*, s'il y en a un assez grand nombre et qu'ils jouent en 1<sup>re</sup> corde un thème bien expressif.

Un seul instrument à archet, ajouté à des Bois, corse la sonorité, il la rend plus intense; mais c'est le timbre de *Bois* que l'on perçoit tout d'abord :



G. Fauré, musique de scène pour *Pelléas et Mélisande* (n° I) (orch. par Ch. Kœchlin).

Citons également, pour la *prépondérance de la flûte* :

Ch. Kœchlin. *La Course de Printemps.*

*Doublure des Bois par des Instruments à Cordes en sourdine, au 2<sup>d</sup> plan. Les Bois dominent :*

ob. d'amour +  $\frac{1}{2}$  V.I.  
 Les V. *pp*  
 en sourd.  
 et sur  
 la 4<sup>e</sup> C.  
 C.A. +  $\frac{1}{2}$  V.I.  
 V. II sourd.  
 A. sourd.  
 Vc.  
 sourd.  
 C.B. pizz.  
 Harpe  
*pp*  
 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup> etc.

Ch. Koechlin. *La Course de Printemps*.

(Les 1<sup>ers</sup> Violons adoucissent Hautbois d'amour et Cor anglais, et les fondent au reste des Cordes.)

**DOULURES A L'OCTAVE.** — Chez les « classiques » (Mozart, Haydn, Beethoven) il arrive très souvent que les Cordes ne sont doublées par les Bois qu'à l'octave et non à l'unisson. Les timbres différents se trouvaient ainsi mieux en valeur. Ce genre d'écriture se rencontre également chez des musiciens modernes; en voici plusieurs exemples :

*Bois à l'octave au-dessus des Cordes, afin qu'ils ressortent mieux (1) :*

fl.  
 ob. à 2  
 V.I + V.II + A.  
 Vc. + fag. à 2  
 (+ C.B. 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>)

Mozart. *Symphonie en ut majeur*  
 (« Jupiter ») (1<sup>er</sup> temps).

*Avec une disposition analogue :*

1 fl.  
 cl. à 2  
 V.I + II  
 A.  
 Vc.  
 + C.B. 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup> des Vc.  
 + 2 fag. doublant A. et Vc.

Mozart. *Symphonie en mi bémol*  
 (1<sup>er</sup> temps).

*De même :*

ob. à 2  
 fl.  
 cors  
 V.I  
 V.II  
 A.  
 et avec les V.  
 Vc. + fag. à 2  
 + C.B. 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

Mozart. *Symphonie en sol mineur*  
 (1<sup>er</sup> temps).

(1) Et malgré cela, comme on joue ces Symphonies avec un grand nombre de violons et *f*, il en résulte que les Bois se trouvent à peu près couverts à cet endroit. Le passage n'en est pas moins parfaitement orchestré et il doit bien sonner.

R. Wagner. *La Valkyrie* (1<sup>er</sup> acte, p. 109).

(Ici, les Violons jouant *f*, il a fallu un nombre d'instruments à vent -sept- assez considérable.)

*Petite flûte doublant les V. à l'octave (très usuel) :*

C. Saint-Saëns. *La Lyre et la Harpe*  
(n<sup>o</sup> V, p. 68).

*De même, mais dans un registre plus aigu et très sonore :*

C. Saint-Saëns. *Symphonie en ut mineur*  
(1<sup>er</sup> temps).

*Violons à l'aigu doublés à l'unisson par flûtes et à l'octave par Picc. :*

(Très animé)

Cordes  
V.I  
V.II  
Flûtes  
Picc.  
Piano  
orgue  
cors  
Vc.  
C.B.  
pizz.

Ch. Koechlin. *La Course de Printemps*.

*Flûte dans le medium à l'octave des Violons (excellent, surtout en p) :*

(Andante)

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

Haydn. *Symphonie en sol majeur*  
(Andante).

*A une tessiture plus haute (très usuel) :*

fl. 8  
V.I

Beethoven. *Symphonie Héroïque* (Scherzo).

Voici un exemple très curieux (rare) de *Flûte à l'octave inférieure d'une partie des 1<sup>res</sup> violons* (3<sup>e</sup> mesure) :

fl. 2°

fl. 1°

VI div.

VII div.

A. div.

pp

Gounod. *Philémon et Baucis*  
(« mélodrame » au 1<sup>er</sup> acte).

(et accords de Harpe aux 1<sup>ers</sup> et 3<sup>es</sup> temps.)

*Flûte dans le grave et Alto solo, en octaves :*

Lent et très éteint

fl.

A. solo

V. II div.

3 cors

sord. ppp

Ch. Kœchlin. *Suite légendaire* (n° 2).

*Flûte et Violoncelle solo, en octaves :*

128 a

1° fl.

Vc. solo

2 cl.

Hp.

etc.

ppp

Massenet. *Werther* (1<sup>er</sup> acte, p. 139).

*Flûtes et Clarinettes à l'unisson des Violons, puis Flûte (1°) dans le medium, à l'octave des Violons :*

Rozenn

Puis que je ne suis pas morte, Tes jours ne sont pas finis!

VI

V. II

Vc.

CB pizz.

fl. à 2

cl.

fl.

ob. pp

cors pp

ppp "à peine entendue"

fag. pp

E. Lalo. *Le Roi d'Ys* (1<sup>er</sup> acte, p. 116).

*Pizzicati doublés à l'octave par des Bois :*

fl. 1º  
cl. 1º  
(P)  
Cordes pizz.  
V.I  
V.II  
Vc.  
+ C.B. 8ª 6ª

Mendelssohn. 1<sup>re</sup> Symphonie (p. 54).

*Altos et Hautbois à l'octave des Bassons :*

A. + ob. 1º  
fag. à 2  
Vc. (arco) de même  
(+ C.B. 8ª 6ª)

Mendelssohn. *Symphonie Italienne* (Andante).

*Bois en sixtes, doublant des Cordes à l'octave :*

V.I  
A.  
fl.  
cl.  
V.II + cor  
Vc. pizz.  
C.B. pizz.  
Harpe

ob.  
cl.  
V.I  
V.II

G. Fauré. *Sicilienne*  
(extr. de la *Suite symphonique pour Pelléas et Mélisande*).  
(Orch. par Ch. Kœchlin).

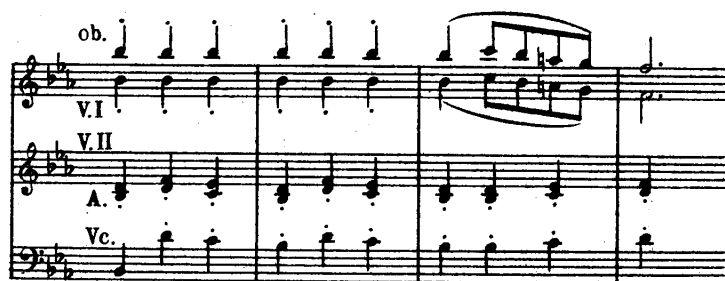
*Puis, plus loin, en tierces à l'8<sup>ve</sup> des V.*

*Hautbois à l'octave des Violons (très usuel) :*

fl.  
ob.  
fag.  
cor  
V.I  
V.II  
A.  
Vc.  
C.B.

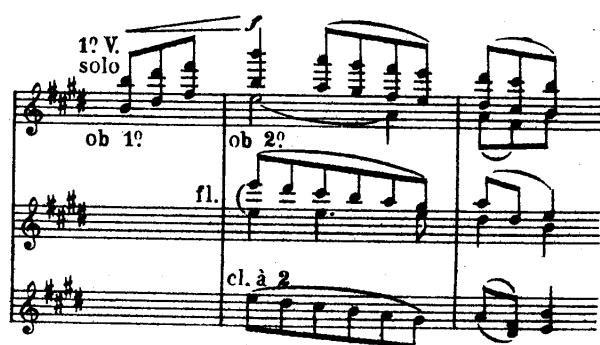
Mozart. *Symphonie en ut majeur*  
(Menuet).

De même :



Beethoven. *Symphonie Héroïque (Scherzo)*

Les *Violons (tutti)* ne se trouvent pas souvent employés à l'*Octave supérieure des Hautbois* : pourtant, à l'aigu cela est fort possible. Dans tous les cas, nous pouvons citer d'abord l'exemple suivant, où le *Violon solo* est écrit de cette façon par rapport au Hautbois :



J. Brahms. 1<sup>re</sup> *Symphonie (Andante, p. 34)*.

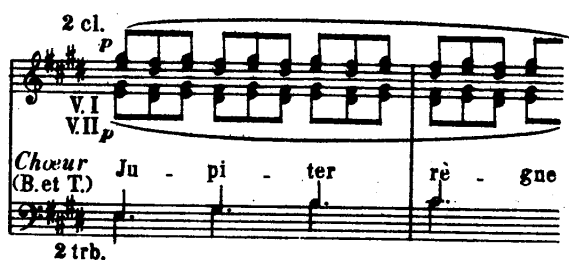
Et ensuite, ce passage de Ravel, qui sonne avec un charme pénétrant :



M. Ravel. *Rhapsodie Espagnole (n° 1)*.

(Plus loin c'est C.A. au-dessous des V.I et au-dessus des Altos)

Clarinettes à l'octave supérieure des Violons (assez rare) :



C. Saint-Saëns. *La Lyre et la Harpe*  
(n° V, p. 54).

De même, chez Boieldieu déjà l'on trouvait :

Boieldieu. *Beniowsky* (1<sup>er</sup> acte).

Clarinettes à l'octave inférieure des Violons (1) (pas très fréquent non plus) :

Mendelssohn. *Symphonie Ecossaise* (Andante).

Clarinettes à l'octave supérieure des Altos :

Beethoven. *Symphonie Héroïque* (Final).

Disposition excellente, traditionnelle depuis Haydn et Mozart, à 3 octaves (violons entre fl. et fag.) :

Haydn. *Symphonie en sol majeur* (Final).

(1) Cette disposition se rencontre plus souvent lorsque les deux Clarinettes doublent respectivement les Violons et les Altos, ces Cordes étant écrites en octaves.

Avec une orchestration plus fournie, Haydn écrit dans le même final :

VI + fl. + ob. à 2  
+ A.  
Vc. +  
fag. à 2  
C.B.  
cors  
etc. 8<sup>va</sup> des Vc.

Haydn. *Symphonie en sol majeur (Final)*.

De même :

fl.  
V.  
fag.  
A. div.  
Vc.  
C.B.

Beethoven. *Symphonie en la (Scherzo)*.

On réunit aussi parfois, à 3 octaves : fl. — V. — cl. :

1287  
fl.  
V.  
cl.

E. Chabrier. *Idylle* (p. 5).

Basson à l'octave inférieure des Violons :

ob. à 2  
VI  
VII  
fag.  
Vc.  
A.  
C.B. pizz.

Mozart. *Symphonie en ut majeur*.  
(1<sup>er</sup> temps).

(Ce sont les Altos qui remplacent ici les Violoncelles dans leur rôle traditionnel à l'octave des Contrebasses. Le Basson double avec un certain humour et les arpegges des Violoncelles sont plus gais, à cette tessiture, que s'ils étaient faits par les Altos).

Dans le 1<sup>er</sup> mouvement de la *Symphonie Pastorale*, les Bassons à 2 doublent (à l'octave) pour une mesure seulement, les 1<sup>ers</sup> Violons, au moment le plus fort du crescendo sur la répétition de :

fag. (à 2)

On trouve aussi, chez Brahms, le *Basson à l'octave inférieure des Violons* :

J. Brahms. 1<sup>re</sup> Symphonie (*Andante*).

*Basson à l'octave inférieure des Altos* :

Beethoven. Symphonie en la (*Final*).

(Cette disposition des Bassons à l'octave des Altos est assez fréquente chez Beethoven; malgré la tessiture grave ce n'est pas trop lourd, parce que les basses (*mi*) sont bien dégagées et l'harmonie très simple).

*Violon et Basson à 2 8<sup>ves</sup> de distance (plus rare mais très possible) :*

(Calme)

Darius Milhaud. 3<sup>e</sup> Symphonie (2<sup>d</sup> temps).

On trouvait déjà cette disposition chez Beethoven :

Beethoven. Symphonie Pastorale (*Andante*).

**DOUBLURES PAR DES BOIS (avec ou sans Cors) DU QUATUOR ÉCRIT A PLUSIEURS PARTIES.** — Leur rôle, on l'a dit plus d'une fois, est d'*amplifier le volume* et de donner *plus de corps* aux *contreponts joués par les Cordes*. Elles s'écrivent aussi bien, d'ailleurs, pour des accords et dans un style *purent harmonique*; mais on les réserve *surtout au style contrapunctique*. Il se trouve plus d'une fois, chez Saint-Saëns, des exemples de cette écriture en des passages fugués (spécialement pour mettre en valeur des entrées de « Sujet » ou de « Réponse »).

Il y a diverses manières d'écrire ces doublures :

1° soit, par exemple V. I + fl., V. II + ob., A. + cl., Vc. + fag. (avec C.B. à l'8<sup>ve</sup> grave, non doublées);

2° soit, pour des sonorités plus considérables : V. I + fl. à 2 + ob., V. II + ob. + cl., A. + cl. + fag., Vc. + fag., C.B. + C. fag.,;

3° soit encore : V. I + picc. (à l'aigu) + fl. + ob. + cl., — V. II + fl. à 2 + ob. + cl., — A. + ob. (ou C.A.) + cl + fag., — Vc. + fag. + cl. basse, — C.B. + C. fag.;

4° soit enfin : V. I + 3 fl. — V. II + 3 ob., — A. + 3 cl., — Vc. + 3 fag., — C.B. + C. fag. Cette dernière disposition ne laisse pas, ainsi que je l'ai déjà dit, d'être un peu moins fondue que la précédente, mais elle a davantage de couleur, davantage de caractère; nous avons « expérimenté » qu'elle sonne de façon très satisfaisante (à condition que les Flûtes soient dans un registre suffisamment élevé).

Les doublures *Cordes + Bois* de tous les instruments se trouvent déjà dans les Symphonies « classiques », mais surtout pour des *ff* à une seule partie (dans le cas des accords, ainsi que je l'ai dit, il est rare que Beethoven ou Mozart doublent exactement, comme le fit Schumann) :

Nous lisons dans la *Symphonie Pastorale* :

Beethoven. *Symphonie Pastorale*  
(1<sup>er</sup> temps).

(Remarques : 1° Les flûtes doublant les hautbois, la 2<sup>de</sup> fl. est donc dans le medium. Mais Beethoven (comme Berlioz et même Bizet) ne fait pas beaucoup monter la 2<sup>de</sup> flûte, sauf s'il y a des cuivres. D'ailleurs ses symphonies comportaient certainement un moins grand nombre d'instruments à cordes que celui des orchestres de nos jours. Aujourd'hui l'on aurait écrit, à cause de ce « quatuor » considérable, les fl. à 2, à l'8<sup>ve</sup> du 2<sup>de</sup> Hautbois. 2° C.B. non doublées : inutile d'alourdir par un basson dans le grave).

Parfois les Bois ne doublent qu'en accents sur les 1<sup>ers</sup> temps; c'est un moyen qui donne beaucoup de vigueur, en évitant que la doublure ne fasse *lourd* :

Beethoven. 1<sup>re</sup> *Symphonie* (en ut majeur).

Beethoven (IX<sup>e</sup> *Symphonie*, Scherzo).

On notera que dans un *f* où les Bois doublent les Cordes pour un dessin mélodique, les anciens maîtres écrivaient en général les *Cors* et *Trompettes* en notes répétées. Cela tient à ce que, faute de pistons, ces instruments ne pouvaient jouer toutes les notes du dessin en question. Et cela sonnait très bien ainsi : l'oreille entendait le trait, sans discerner que les cors et trompettes ne le jouaient point. Aujourd'hui l'on oublie ce moyen, qui pourtant avait du bon : car le trait, s'il est doublé par des cors et des trompettes, sonne parfois un peu lourd. Nous citerons l'exemple suivant, de Beethoven; on en trouverait un grand nombre d'analogues :

Beethoven. *Symphonie Pastorale*  
(*Ronde des paysans*).

(Sonorité très claire et très pleine à la fois).

On peut aussi ne pas doubler *exactement* par les Bois tout ce que jouent les Cordes; ainsi, dans la grande plainte passionnée qui termine le *Prélude* de *L'Arlésienne*, Bizet donne aux Bois, en tenues, les notes principales de la mélodie du Quatuor. D'où une grande plénitude, avec une lourde angoisse :

G. Bizet. *L'Arlésienne* (*Prélude*).

Voici également d'autres doublures caractéristiques :

*Doublures d'accords de Cordes, par des Bois (pour la plupart des notes) :*

Mozart. *Les Noces de Figaro*  
(*fin de l'air de Chérubin*).

*Accord de Bois doublé par les Cordes :*

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande*.  
(1<sup>er</sup> acte, Scène « des phares »).

(Noter que la seule tierce de l'accord est faite par le Hautbois, et non doublée.)

De même, dans l'exemple suivant, les *Bois doublent toutes les parties des Cordes* (la trompette en sourdine joue ici le rôle d'un instrument du groupe des Bois):

Ch. Kœchlin. *La Course de Printemps*.

(Sonorité plus tendue, plus âpre avec les Vc. et A. à l'aigu, qu'avec des Violons.)

*Doublures des Cordes dans l'écriture d'un Choral à 4 parties :*

Ch. Kœchlin. *Choral du mode de La*  
(extr. des Cinq chorals dans les modes du  
Moyen-Age).

(On remarquera des *liaisons différentes* aux Cordes et aux Bois, ce qui s'explique aisément puisqu'avec l'archet on ne peut lier aussi longtemps qu'avec un instrument à vent).

*Cordes doublant les Bois, mais avec un rythme un peu différent :*

+ picc. 8<sup>a</sup>  
1 ob. + fl. à 2

1 ob. + cl. à 2

VI  
V.II

A. pizz.

Vc. pizz.

4 cors

2 fag.

arco

+ C.B. 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

à 2

Rimsky-Korsakoff. *Shéhérazade* (p. 142).

(Avec ces notes répétées les Violons ont davantage de vigueur et le rythme est ainsi plus agité.)

*Instruments à Cordes doublés par des « touches » de Bois :*

fl

p

à 2

poco f

Cordes

fag. 1<sup>o</sup>

Vc. pp

C.B.

H. Berlioz. *Roméo et Juliette*  
(Convoi funèbre de Juliette).

## DOUBLURES DE TOUT L'ORCHESTRE

Le Quatuor étant, soit monodique, soit écrit à plusieurs parties, on peut le doubler à la fois par des Bois et par des Cuivres. C'est un procédé courant, au moyen duquel on est assuré de trouver toujours (à moins de grosses maladresses) une plénitude suffisante. Il faut seulement que l'idée musicale vaille la peine d'être ainsi mise en valeur et, que l'on évite la monotonie dont l'emploi constant de ce « moyen commode » ne manquerait pas d'accabler l'auditeur. Les partitions de Gluck nous offrent parfois de ces doublures, sans qu'il s'agisse de mettre en dehors tel ou tel timbre. Sa musique simple et grande, le plus souvent riche d'humanité sensible, et noble, et majestueuse, s'accommode à merveille de ce qui, chez d'autres, tourne au procédé. Mais pour Gluck, c'est bien l'orchestre de sa musique. Il sonne admirablement au théâtre de l'Opéra, par exemple, où les Cordes seules sont quelquefois trop grêles (en raison de la dimension de la salle et de son acoustique). Pour la même cause, les doublures de Wagner également sont tout à fait à leur place en ce vaste local.

J'ai dit plus haut ce que je pensais des reproches adressés à tel ou tel musicien dont l'écriture présente souvent (trop souvent, assure-t-on) ce genre de doublures. J'ai cité quelques noms, quelques œuvres : l'impression de *grisaille* qu'à tort l'on croit inhérente à l'orchestre doublé, n'est pas forcément due à cette cause et je rappelle encore que Brahms, qui n'a point beaucoup d'éclat, double peu, tandis que Rimsky-Korsakoff ou Strauss, très colorés, ne craignent pas à l'occasion de doubler dans leurs *ff*.

Autant je déplore l'écriture maladroite et prétentieuse de ceux qui, pour faire *autant de bruit que possible*, écrivent constamment pour *tout l'orchestre* (et doublent sans qu'il y en ait nul besoin pour leurs petites idées insignifiantes), autant j'estime que la doublure de *deux* ou des *trois groupes* est parfaitement légitime, ayant, d'ailleurs, fait ses preuves. Gardez donc, si possible, une vue large des choses, admettant un style ou l'autre selon ce que demande l'idée musicale. *Il ne faut jamais s'astreindre à un système!* En certains cas une sonorité de solistes, limpide et nue, rappelant celle de la musique de chambre, s'impose; en d'autres partitions l'on se réjouit d'un orchestre net et lumineux comme les collines de Provence (cf. l'art méditerranéen et définitif de *Carmen*); parfois, enfin, les doublures dont nous allons donner quelques exemples, étaient nécessaires.

Dans la *Marche du Prophète* de Meyerbeer, évidemment, c'est plein, et gros. Il y a notamment des doublures de sensibles (la sensible étant à la basse) que *jamais* vous ne trouvez chez Mozart ni Beethoven :



Les Cordes font, unies aux Bois, le chant et les harmonies; l'orchestre comprend, en outre, 4 cors, 2 trompettes, 2 cornets à pistons, 3 trombones, 1 ophicléide, tout se trouvant doublé. Le *mf* du thème est joué par :



l'accompagnement en accords étant réalisé par C'est solide, cossu, sûr de soi; et l'on ne saurait prétendre que cela sonne mal.

L'« orchestre doublé » de Wagner, dans *Lohengrin*, sonne plus éclatant que celui du *Prophète*, mais cela tient surtout à la musique elle-même; en voici la réalisation :

R. Wagner. *Lohengrin* (Marche nuptiale).

Nous citerons un assez grand nombre d'exemples de ces doublures, autant pour en faire voir la diversité que pour montrer qu'elles n'ont pas cessé de trouver leur emploi dans la musique moderne. Mais là encore, *là surtout*, le problème de l'*Equilibre* se pose sans cesse, et l'on fera bien d'étudier avec soin les partitions de Wagner comme celles de Richard Strauss, qui donneront à l'élève les indications les plus précieuses, *les plus sûres*.

Commençons par les plus anciens :

VI + fl. à 2 + ob. à 2

V.II unis

A. unis

cl.

cors

trb. (A. et T.)

Vc. + fag. à 2 + trb. 3<sup>e</sup>

+ C.B. 8<sup>va</sup>

Gluck. *Alceste*  
(Monologue du Grand-Prêtre).

V.I (unis)

V.II

A.

Vc.

C.B.

fl.

ob.

fag.

trp.

cors

cor

Beethoven. *Symphonie Héroïque*  
(1<sup>er</sup> temps).

(On notera que Beethoven a tenu à accentuer la dissonance *la# sib* en l'écrivant à des instruments de même timbre, du moins pour les Cordes) (V.I et V.II).

ob. + fl.

cl.

fag.

1 trp.

2 corn. b

cors b

trb.

ophicl.

timb.

G.C.

V.I

V.II

Vc.

C.B.

G. Verdi. *Miserere du Trouvère*.

Passage souvent cité, qui mérite de l'être. Sonorité sourde et angoissante, qui reste *pp*. Noter la curieuse disposition des Violoncelles en quintes avec les C.B. contrairement à l'usage; ils donnent ainsi une lourdeur mystérieuse à l'ensemble.

VI + trp. à 3

VII + 2 cors + 1 fag.

trp.

VII

2 cors

+ A. div.

cor

cor

2 cors

fag. 2<sup>o</sup>

fag. 3<sup>o</sup>

Vc.

C.B.

trb.

trb.

trb.

3<sup>e</sup> trb.

C.B. et tuba c.B.

Vc. + C.B.

+ tuba c.B.

R. Wagner. *Prélude de Parsifal*.

(Magnifique sonorité du thème aux Violons doublés par les trompettes, avec l'entrée *ff* des trombones. Etudier l'écriture des cors, bassons et trombones).

*Doubleurs complexes Cordes, Bois, Cuivres :*

+ 1<sup>re</sup> V.

8

1<sup>re</sup>

2<sup>de</sup> V. loco

2<sup>de</sup>

picc.

fl.

fl. à 2

ob. 1<sup>o</sup>

A. div. en 2

cl. 1<sup>o</sup>

cl. 2<sup>o</sup>

cl. 1. 3.

cors (à 2 pour chaque note)

fag.

cl. B.

trp. petite trp.

trp. ordinaire

trp. basse

trb.

tuba et C.B.

Vc. div.

Rimsky-Korsakoff. *Mlada*.

fl. à 2  
+ cl. 1<sup>re</sup>

cl. 2<sup>de</sup> + ob. à 2

trp.

V.I  
V.II

A.

2 cors

2 cors

trb.

fag.

tuba

Vc.

C.B.

Rimsky-Korsakoff. *Sniégourotchka*.

S.

C.

T.

Cette orchestre accompagne un chœur réalisé comme suit : B.  
Exemple typique des doublures chez Rimsky-Korsakoff, pour un ensemble *f*.

*Doublure très sonore, des Cordes par Bois et Cuivres :*

V.I + V.II  
+ ob. à 2  
+ cl. à 2

A.

Vc.

+ fag. à 2 avec les Vc.  
et C.B. 8<sup>va</sup> des Vc.

fl. à 2

1 trp. + 1 corne à pist.

1 trp. + 1 corne à pist.

E. Lalo. *Le Roi d'Ys* (p. 272).

*Orchestre doublé, à 2 parties principales, en contrepoint :*

*Allegro*

V.I

V.II

fl. à 2  
+ ob. à 2

cl. à 2

fl. à 2

ob.

cl. à 2

Altos (unis)

2 cors

4 cors

2 fag. + 2 cors + 2 fag.

Vc. + C.B. (à l'unisson)

2 fag.

2 fag.

2 fag.

fag. à 4

E. Lalo. *Le Roi d'Ys* (Overture, p. 6).

*Doublures chez R. Strauss :*

3 ob. fl. à 2 + cl. à 2  
ob. baryton Vc. I + 1 cor  
2 trp. + 1 cl. + 1 cor  
Vc. II + cors à 2  
1 trb. + fag. à 2  
1 trb. + 4<sup>e</sup> fag. + tuba + C.B.  
trb. 2<sup>e</sup>  
trb. 3<sup>e</sup>  
V.I + cl. à 2  
A. + ob. à 2  
1<sup>re</sup> cl.  
V.II + cl.  
A. + cor  
Vc. + cor  
fag.  
c. fag.  
C.B.  
V.I + V.II + fl. à 3 + petite cl. (et picc. solo à l'8<sup>ve</sup> haute)

R. Strauss. *Festliches Praeludium* (p. 33).

R. Strauss. *Till Eulenspiegel* (p. 11).

Plus loin, des passages *ff* tels que le suivant, exigeaient des doublures plus fournies :

V.I + V.II + fl. à 3 + petite cl. (et picc. solo à l'8<sup>ve</sup> haute)  
A. + ob. à 3 + cl. à 2  
tenues par 3 trp.  
4 cors  
3 trb.  
Vc. + tuba + fag. à 3 + cl. B. (à l'8<sup>ve</sup> basse : C.B. + c. fag.)

R. Strauss. *Till Eulenspiegel* (p. 56-57).

Citons encore cette curieuse disposition (Ob. C.A. doublés par Tromp.) :

V.I + ob. + cl.  
VII + ob. + cl.  
1 trp. + 1 ob. + p<sup>te</sup> cl.  
1 trp. + C.A.  
A. + cl. B. + cor  
Vc. + C.B. + fag. + cor  
(C.B. à l'unisson des Vc.)

R. Strauss. *Till Eulenspiegel* (p. 41).

(Cet orchestre, en somme, est essentiellement à base de doublures, mais avec une expérience accomplie de l'équilibre).

Dans ce *ff* sur Orgue, Tromp. et Trombone, il fallait des doublures solides :

Orgue (par 4 P. en jouant *8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>*) (et si possible aussi avec 8 P. dans le haut du clavier)

V.I + V.II (IV<sup>e</sup> C.) + C.A. + cl. à 2  
 + fag.  
 VII + cl.  
 A. + Vc.  
 C.B. et tuba  
 A. + Vc. + cl. B. + fag. à 2  
 ob. à 2  
 3 trp.  
 + 4 cors  
 trb.  
 cors  
 timb.  
 Orgue 8 16 P. + 1 tuba

Ch. Kœchlin. *La Course de Printemps*.

(On a réservé pour le 4<sup>e</sup> temps l'entrée des C.B. et timb., doublées par Tuba et 2 Hautbois dans le grave).

Doublures par Cordes à l'aigu (pour un accord final *pp*, mais très nourri) :

3 fl.  
 pp  
 2 cl. 2 ob.  
 C.A.  
 3 cors  
 pp  
 3 trp.  
 4<sup>e</sup> cor  
 3 trb.  
 pp  
 timb. + G.C.  
 ppp perdendosi Hp.  
 à 2  
 V.I div. sons harm.  
 pp  
 V.II div. sons ordin.  
 pp  
 A. div.  
 pp  
 Vc. + C.B. *8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>*  
 pp

P. Dukas. *La Péri* (p. 57, accord final).

(Beaucoup plus de lumière avec cette disposition des cordes, très particulière, que si elles avaient été écrites dans le medium, ou divisées et mises à l'unisson des Bois).

*Doublures, pour un pp, par Cordes en disposition espacée (A. et V. en octaves) :*

R. Wagner. *Accord final de Tristan et Yseult.*

Accord lumineux et transparent, à cause de la disposition des Flûtes sans la tierce, et des Cordes en octaves. Noter l'écriture des Cors non doublés par Bassons et celle des Trombones avec les 2 Trompettes intercalées entre l'octave *fa dièse* (trb. I et II). La tierce des Violoncelles divisés donne de la plénitude au *sous-medium* (à rapprocher de l'exemple des Bassons en tierces, de l'*Ouverture des Maîtres Chanteurs*; voir Ch. IV, *Plénitude*).

*Doublures pour des ff :*

Ch. Koechlin. *Hymne au Soleil.*

Ch. Koechlin. *La Cité nouvelle.*

Ch. Koechlin. *Hymne au Soleil.*

ob. à 3  
+ p<sup>re</sup> cl. + cl.

sax.  
+ cl. + fag. à 2

CORS  
COR 3<sup>e</sup> trb. + cl. B.

tuba  
c. fag.

Ch. Koechlin. *La Cité nouvelle.*

(Noter la disposition du thème, à 2 octaves de distance.)

Dans *Messidor*, de Bruneau, l'on trouve plusieurs exemples de Bois à 2, de Cuivres à 2, de Cors à 4, doublures donnant à la fois de la force et beaucoup d'ampleur; on citera plus loin ces passages, soit au sujet d'unissons d'instruments à vent, soit au sujet des Cordes doublées par des Bois et des Cuivres.

*Autres doublures Cordes et Bois, etc., pour des ff :*

**Allegro**

VI + ob. à 2

V. II + 3<sup>e</sup> ob. + 1<sup>re</sup> Altos

A. tutti + Vc. I + fag. 1<sup>o</sup>

Vc. II  
C. B. tutti + fag. 2<sup>o</sup> + cl. B.

Ch. Koechlin. *La Cité nouvelle.**Timbales, C.B. et Piano :*

2 cors  
fag. + cl. B.

fag. Vc. tutti

timb.

C.B.

Piano

Ch. Koechlin. *La Cité Nouvelle.**Violons, Hb., Tromp. :*

V. I + 1/2 V. II + ob. à 3

A. + 1/2 V. II

+ 1 trp. *trp. cresc.*

Ch. Koechlin. *La Cité Nouvelle.*

*Doubleurs d'un trait (gammes en doubles croches, diminuant) :*

8-----  
picc.  
fl. à 2  
ob.  
cl. 1<sup>re</sup>  
+ p<sup>te</sup> cl.  
V.I  
V.II  
+A.  
trp.  
cl. B. + 1 trp.  
cl. + 1 trb. + C.A.  
sax. + 1 trb.  
3<sup>re</sup> trb. + 1 cor  
2 fag. + 1 cor  
c. fag

Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle.*

*Doubleurs dans des passages à peu près monodiques :*

flûtes  
Altos div.  
(sons harm.)  
trp.  
V. I sons harm.  
Vc. I sons harm.  
Vc. II + cl. B.  
C.B. pizz.  
C.B. arco  
trp.  
VI + 1/2 V. II  
harm.  
cl. B.  
VII harm.  
Vc. I sons harm.  
Vc. II + cl. B. + C.B. arco  
C.B. pizz.

Ch. Kœchlin.  
*La méditation de Purun Baghât.*

8

Ondes Martenot

+ picc. 8<sup>a</sup>

V. I + V. II  
+ Fl. à 2

Cl. à 2  
A. + Ob. + 1 Cl.

Cl. + Vc.  
+ Cl. B.

Sax Sopr.  
2 Sax. Altos  
Sax. Ténor

Sax. Baryt.

5 Trp.  
Cors à 2  
Cors à 2

Trb. à 3

fl. et picc. à l'unisson

Violons en trem.

4 cl. + A. + Vc. A. en trem.

2 cl.  
Vc.

S.T.

trp. à 5

cors à 2  
à 2  
cors à 2

4 cors

3 cors

2 cymb.

Ch. Koechlin. *Les Eaux vives.*

(Poème symph. écrit pour les *Fêtes de la Lumière* à l'Exposition de 1937. Orchestre comprenant un nombre considérable de Cuivres et de Saxophones et destiné à donner, enregistré, une très forte sonorité, pour le plein air).

Allegro  
très décidé

2 picc. 8

2 fl. loco

ob.

trp. 1<sup>o</sup>

trp. 2<sup>o</sup>

V. I

V. II

A.

Vc. C.B.

cl. 1<sup>o</sup>

+ cl. à 2

fag. à 2

timb.

Vc.

3<sup>e</sup> trp.  
trb.

tuba  
+ C.B.

Ch. Koechlin. *Les Eaux vives.*

+ 2 picc. 8

fl. loco

ob.

cl. 1<sup>o</sup>

cl. 2<sup>o</sup>

sax.

ob. 3<sup>o</sup>

cl. B.

trp.

trb.

*Très animé*

V.I

divisés

II<sup>de</sup> V. 8<sup>a</sup>

Altos loco

Vc. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

timb.

tuba

+ 1/2 C.B.

1/2 C.B. pizz.

Ch. Koechlin. *La Cité nouvelle*.

*Doubleurs solides pour un thème monodique sur basses en bitonalité :*

(Assez animé)

V.I

V.II

fl. + picc.

ob.

cl.

trp.

A.

C.A.

cor

trp.

fag. + Vc. unis

Vc. + fag. à 2

2<sup>d</sup> cor

C.B.

(arco)

Piano

Ch. Koechlin. *Derviches dans la nuit*  
(extr. des *Heures Persanes*).

+ picc. 8  
 fl.  
 V.I.  
 + V.II  
 cl.  
 ob.  
 A.  
 Vc.  
 (+ Piano)  
 trp.  
 cors  
 C.A.  
 C.B.  
 div.  
 fag. à 2  
 Vc. unis  
 + 2 fag.  
 tambourin  
 timb.  
 une cymb.

Ch. Kœchlin. *Derviches dans la nuit*  
(extr. des *Heures Persanes*).

*Doublures solides pour un contrepoint à des Cuivres, fait par Cordes et Bois :*

V.I + V.II  
 + cl. à 2  
 A. + Vc.  
 + ob. à 3 + 1<sup>re</sup> trp.  
 trp. (2)  
 cors à 2  
 cors à 2  
 3 trb.  
 + cl. B  
 fag. à 2 + C.B.  
 toujours  
 VI-II + fl. + 2 picc.  
 cl.  
 toujours  
 A. + Vc.  
 + ob. à 3 + 1 trp.  
 fag. à 2 + cl. B.  
 + C.B.  
 + cl. à 2  
 - picc.  
 fl. + cl.  
 + V.II  
 - fl.  
 + A.  
 Vc. + A. (cesser Vc.)  
 - ob. + 1 cl. + ob. à 3  
 - trp.  
 2 trb.  
 + fag. à 2 + cl. B.  
 c. fag. + C.B.

Ch. Kœchlin. *Choral du mode de sol* (des *Cinq chorals dans les modes du Moyen Age*).

Autres doublures très fournies :

fl. à 2 fl. 1<sup>re</sup>

V.I + fl. à 4 + cl. 1<sup>re</sup>

A. + V. II

V. II

ob. à 3 + cl. 2<sup>de</sup>

ob à 3

A. + cl. B.

trp. 1<sup>re</sup>

trp. 2<sup>de</sup>

3<sup>de</sup> et 4<sup>de</sup> trp.

cors

trb.

trb.

timb.

+ 2 cymb.

Vc. + trb. 2<sup>de</sup>

4<sup>de</sup> cor

+ trb. basse

+ C.B.

Ch. Kœchlin. *Hymne au Soleil*.

Doublure des Cordes par des Cuivres, les Bois et Cors doublant aussi, mais à l'octave sup<sup>re</sup> :

fl. + picc.

fl. à 2

fl. + cl.

ob. + cl.

ob. 2<sup>de</sup>

2 cors

C.A.

+ cor

V.I + trp. 1<sup>re</sup>

V.II + trb. 1<sup>re</sup>

A. + trb. 2<sup>de</sup>

trb. 3<sup>de</sup> + Vc.

+ fag. 2<sup>de</sup> + cl. B.

C.B.

+ c. fag.

picc.

ob.

cor

à 2

2 trp.

VI + II

trb. 1<sup>re</sup>

2<sup>de</sup> trp.

V.II + trb. 2<sup>de</sup>

A.

fag. 1<sup>re</sup>

fag. à 2

Vc. + fag. 2<sup>de</sup>

C.B.

+ tuba

c. fag.

Ch. Kœchlin. *Trois Chorals pour orchestre* (n° III).

(J'ai déjà signalé cette sorte de doublure équivalent aux 4P de l'Orgue. On obtient de la sorte une sonorité plus éclatante, bien que les Bois se trouvent malgré tout au 2<sup>d</sup> plan par rapport aux cuivres + cordes).



## Diverses doublures complexes :

fl. à 2  
cl.  
trp.  
V.I  
V.II  
ob. à 2  
cors à 2  
Vc. + fag.  
cl.B.  
C.B. + fag.

Ch. Kœchlin. *L'Apothéose des petits pauvres*  
(extr. de de la 4<sup>e</sup> des *Sonatines Françaises*).

C.A. + Sax. A.  
cl.  
(de même --)  
V.I  
V.II  
ob.  
cor  
Vc. div.  
cl. B.  
fag.  
C.B. div.  
(arco tutti)

Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle*.

(Doublures solides dans le grave et le medium. La partie supérieure — C.A. + Sax., n'est pas la plus importante et c'est plutôt la ligne des Basses ré mi etc. qui est le thème principal.)

*Rythmes différents aux Fl. et aux V., qui les doublent :*

3 fl.

*p*

C.A.

V.I div.

V.II div.

*p*

A. + sax.

*mp*

*un peu en dehors*

*cresc.*

*mf*

cors

*mp*

fag. 2º

cl. B.

cl. B.

Vc. pizz.

*unis*

C.B. 1º

div.

Ch. Koechlin. *La Cité nouvelle.*

### *Doubleures dans l'orchestration d'un Choral d'orgue :*

VI + VII ob. à 2 VI + ob. 1<sup>re</sup>  
cor. A. + Vc. VII  
cl. à 2 ob. 2<sup>de</sup> et 3<sup>de</sup>  
cl. à 2 A. + Vc. 2. 3. ob.  
2 cors vo.  
+ timb. 1 cor  
+ fag. à 2 seul! ici  
C.B.  
+ c.fag.  
cor + cl. B.  
timb. (solo)  
fag. + C.B. *f* *solide*  
c. fag. C.B. + c.fag.

J.-S. Bach. *Choral In dir ist Freude* (Orch. par Ch. Kœchlin).

J.S. Bach. Choral.

VI

V II + A.

V II

A. + Vc.

fl. à 2

1 cl. + 1 fl.

1 cl. + 1 ob.

cor

cor

fag.

(Id.).

*Doublures d'orchestre, contrepoint sur un Chœur :*

*Chœur*

ou la vie!

trp. *mf non troppo*

trb. *mf*

V.I. V.II V.I+V.II V.I-II

A. *mf*

C.A. *mf*

trb. 3<sup>e</sup> *p*

ob. 1<sup>re</sup> ob. à 2 à 3

C.A. 3<sup>e</sup> trp. 4<sup>e</sup>


Vc. trb. 3<sup>e</sup> trp. 4<sup>e</sup>

Vc. + 4<sup>e</sup> trb. + fag. à 2

C.B. + tuba + c.fag. C.B. + tuba + c.fag. tuba + c.fag. C.B.

Ch. Kœchlin. *Hymne à la Vie.*

Enfin, je reviens — par quelques exemples — sur une question fort importante, celle de la *doublure des Bois* par du *Quatuor divisé*. Il est manifeste que si vous avez les Cordes en sourdines et que vous les écrivez *ppp*, à l'unisson de Bois (pour lesquels vous écrirez aussi *ppp*, mais qui, eux, ne joueront pas du tout *ppp*), il est manifeste que votre accord ne sera nullement équilibré. Le chef d'orchestre aura beau faire tous ses efforts, il ne parviendra jamais complètement à réaliser *ce que vous auriez voulu*. Les solutions du problème des Bois doublant les Cordes *ppp* en sourdine, sont les suivantes : 1<sup>o</sup> diviser le moins possible les Cordes, si vous avez l'accord étagé aux Bois, ou 2<sup>o</sup> garder les Cordes divisées, mais avec *peu de Bois* et ceux-ci écrits de façon qu'ils puissent jouer réellement *ppp* : Fl. ou Cl. dans le *medium* (ou dans le *grave*), cors bouchés (ou en sourdine) dans le *medium*, ou encore, à la rigueur, Bassons entre *ut* et *sol*.

 Mais surtout, dans ce cas, point de *paquets* de Bois.

Pour les *p*, *mf* du *Quatuor divisé*, il n'en va plus de même et vous n'aurez pas à prendre d'aussi rigoureuses précautions. Cependant dites-vous bien que la division des Cordes amincit le volume de chaque partie de telle sorte que le volume d'une de ces parties est inférieur à celui d'un instrument à vent.

Quant aux *f* et *ff*, le moyen (d'ailleurs très commode, d'une écriture facile) qui consiste à doubler toutes les notes d'un accord de Bois et Cuivres, par le *Quatuor divisé* en 3 et jouant à plein archet *ff*, est en passe de devenir *classique*. Dans tous les cas, il est de tout repos : cela sonne *équilibré*. Mais c'est une sonorité qui manque un peu de caractère et dont il ne faut point abuser : on s'en lasserait vite.

Ces grands accords, écrits très divisés et *ff*, donnent l'impression de tout un monde sonore; encore ne sont-ils pas nécessaires au sentiment de s'abîmer dans « l'univers », puisqu'à la fin de *Tristan et Yseult*, dans la grande expansion de la Mort d'Yseult, les violons ne sont pas divisés (voir l'exemple, plus loin).

Ces *divisions en 3*, possibles depuis que l'on a des orchestres de 16 à 20 1<sup>ers</sup> Violons, se trouvent de temps à autre chez Richard Strauss; on les voit dans les dernières œuvres de Ravel pour des *ff*, notamment le *Concerto pour la main gauche* et l'orchestration de la Suite de Moussorgsky (*Tableaux d'une Exposition*). Dans cette dernière œuvre, nous trouvons :

fl. à 3

2 ob. + 2 cl.

3 trp.

4 cors

3 trb.

2 fag.

tuba

c.fag.

avec:

V.I. div. en 3

V.II div. en 3

A. div. en 3

(1) Vc. div. en 3

C.B.

(1) Très curieuse disposition du *sol* doublé, mais en laissant de l'air dans le *grave*.

Un passage du *Concerto pour la main gauche* nous montre aussi les Violons div. en 3 et complètement doublés par les Bois :

VI div. (1 fl. + picc. ob. I + cl. I)  
en 3 + (ob. II + cl. II)

VII div. en 3  
+ picc. pour la partie supér.

Altos

trp.

cors

trb.

tuba

Vc. + fag. 1º + cl. B.

fag. 2º

C.B.

c. fag.

M. Ravel. *Concerto pour la main gauche* (p. 71).

On remarque que dans l'Ode *A la Musique*, Chabrier divise aussi les Violons pour un *ff* avec Bois, Cors, Trp. et Trombones, mais que pour le *mf* du début il se garde bien de les diviser. Voici les deux passages en question :

1º) chœur

C'est toi!

2 trp.

cors à 2

3 trb.

V.I div.

V.II div.

A. div.

Vc. I

Vc. II

C.B.

avec, comme accord des Bois :

2 fl.

2 ob.

2 cl.

etc.

2°)

avec,  
comme  
accord  
de Bois:

E. Chabrier. *A la musique* (p. 3).

(Il se trouve, en outre, dans ce même morceau, un *ff* où toutes les cordes sont à l'unisson, dans un magnifique élan, et des *p* où le Quatuor est divisé, mais alors avec des Bois qui jouent très discrètement).

Enfin, le *ff* de la scène finale de *Tristan et Yseult* auquel je faisais allusion, est orchestré comme suit :

R. Wagner. *Tristan et Yseult*  
(Mort d'Yseult).

avec arpèges de Hp,  
tremolo de timbale  
sur si, et tenues de  
trp., trb., tuba, fag.

*Célesta, Piano, Harpe, Orgue, Xylophone (1), pour doubler des instruments de l'orchestre.*

Parmi un grand nombre de doublures possibles (et elle deviennent de plus en plus usitées), nous mentionnerons les suivantes :

*Orgue doublant Violons et Hautbois :*

*Larghetto*

VI + ob. à 2

Haendel. *Concerto d'orgue n° I, en si bémol*

(La Basse continue chiffrée étant réalisée par l'organiste, l'orgue ici remplace, en somme, des Bois.)

*Piano soutenant les Bois :*

Ch. Kœchlin. *Le Buisson ardent.*

L'entrée du thème (*do sol*), qui doit être un peu en dehors, (malgré la partie de sax. et p<sup>e</sup> cl.) est soutenu par une trompette et par le piano.

*Piano doublant, à l'octave inférieure, les Bois :*

M. Ravel. *L'Enfant et les Sortilèges* (p. 6).

(1) L'étude de l'orchestration de ces instruments ainsi que de ceux de la percussion, joints au reste de l'orchestre (mais non spécialement pour doubler), sera faite au cours du Chapitre IV, lorsqu'on en viendra au *Rôle des divers groupes*.

*Piano doublant les Bois :*

(Allegro) fl. picc.  
p<sup>te</sup> cl. picc.  
Piano  
V.I. mf  
cl. mf  
V.II en dehors  
V.I  
VII unis soutenu  
A.  
unis  
Vc. unis  
trp. (sourd.)  
cor  
C.B. div. pizz.

Ch. Kœchlin. *Le Buisson ardent*

*Célesta doublé par harmoniques d'Altos :*

Célesta  
+ A. div en 3 sons  
harm.  
fl.  
cl.  
Vc. div. en 3 pp legg.  
cl. B.  
+ Célesta  
A. harm.  
Vc. harm.  
p<sup>te</sup> fl.  
V.I et V.II avec sourd.  
Vc. div. en 3 + cl.  
+ sax. T.  
+ cl. B.  
et Harpe pp  
3<sup>e</sup> Vc.

Ch. Kœchlin. *Les Bandar-Log.*

*Xylophone pp, doublant une flûte :*

Xyloph. pp  
Fl. 1<sup>o</sup>  
Ob.  
V.I div. avec sourd. pp à 8  
V.II 1<sup>rs</sup> seuls avec sourd.  
A. avec sourd.

Cl. Debussy. *Ibéria* (n° II, p. 64).

*Xylophone f avec Pizzicati à l'aigu :*

Célesta

Xyl.

fl. à 3 flatterzunge

VI + II pizz.

*p*

A. Schoenberg. *Erwartung* (p. 22).

(Avec partie de Cl. basse dans le grave, et dessins de Harpe, en triples croches, dans le medium et dans le grave.)

*Xylophone ff avec Pizzicati, Harpe et Bois :*

Piano

Harpe

Xylophone

2 fl. pte cl.

Vc. p pizz. tutti

Darius Milhaud.  
*Concerto pour piano et orchestre* (p. 6).

*Harpes soutenues par les Contrebasses, dans un pp très plein :*

Orchestre

Harpes à 2

C.B. *pp*

A. Boïto. *Mefistofele*  
(duo de Faust et de Marguerite).

*Harpe avec Flûtes :*

*pp espress.*

cl. 1°

+ Hp. sons ord.

A. (sourd.)

+ Hp. sons harm.

V.I

V.II

Vc. sourd.

C.B. sourd. pizz.

M. Ravel. *Ma Mère l'Oye*  
(*Les Entretiens de la Belle et de la Bête*,  
p. 33).

*Harpe doublée par Cordes arco (1) :*

*Mélisande*

Depuis que je t'ai vu

pizz. V.I V.I div.

A. arco div.

Vc. pp

A. div.

arco pp

Vc. div.

arco pp

Harpe pp

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande*  
(4<sup>e</sup> acte, Duo, p. 333).

*Harpe à l'unisson des Vc. et A. :*

+ Harpe

A.

Vc.

fag.

C.A.

E. Satie. *Socrate* (p. 40).

*Harpe à l'octave de C.A. et A. :*

Harpe (p)

C.A.

Vc.

A.

E. Satie. *Socrate* (p. 5).

*Harpe encadrant les Violons :*

Hp.

V.I.

V.II.

A.

Vc.

E. Satie. *Socrate* (p. 12).

(1) Moins fréquent que la doublure des Bois par la Harpe, mais d'un excellent effet, particulièrement pour des *p* ou *pp*. Possible d'ailleurs à une nuance plus accusée, voir plus loin l'exemple des accords de *Hp.* avec ceux des *Cordes*.

Harpe avec Trompette, Timbales 8<sup>ve</sup> B<sup>a</sup> et C.B. à 2 8<sup>ve</sup> B<sup>a</sup> :

E. Satie. *Socrate* (p. 4).

Autre exemple de doublure des Cordes (arco) par la Harpe :

Ch. Kœchlin. *L'Apothéose des petits pauvres*  
(extr. de la 4<sup>e</sup> des *Sonatines françaises*).

Sonorité des Cordes assez soutenue quoique douce; la Harpe intervient ici, non pour renforcer, mais pour le caractère de son timbre féérique et lumineux.

Harpe et Célesta avec sons harmoniques des Cordes :

A. Casella. *Notte di Maggio* (p. 1).

Harpes en sons harmoniques, chacune donnant à la fois *fa* et *sol*, pour renforcer la sonorité.

*Ecriture des Harpes dans le grave, avec des Cordes :*

Vc. I  
pp  
etc.

Vc. II pizz.  
pp

(1st) C.B.  
pp

2 cl. B. ppp

C.B. 2ds + c. fag. pp

Harpe 1<sup>re</sup>  
pp

Harpe 2<sup>de</sup>  
pp

A. Casella. *Notte di Maggio* (p. 3).

*Doublures avec Piano et Harpe :*

fl.

ob. 1<sup>re</sup>

cl. 1<sup>re</sup>

8-

Piano

2 cors

trp. 1<sup>re</sup>

trb. 1<sup>re</sup>

ob. fag.

Vc. et C.B. pizz.

trp. 1<sup>re</sup>

trp. 2<sup>de</sup>

ob. fag.

(Vc. par et C.B.)

Harpe

I. Strawinsky. *L'Oiseau de Feu* (p. 35).

(Bois pas très nombreux, et soutenus par le Piano.)

*Harpes doublant des Pizzicati :*

VII div.  
arco

pizz.

Vc. div. pizz.

C.B.  
pizz.

1<sup>re</sup> Harpe

E. Lalo. *Namouna (Sieste).*

(Doublure souvent écrite par Lalo; on la trouve aussi chez Debussy, Ravel, etc.)

CH. KOECHLIN

# TRAITÉ DE L'ORCHESTRATION

## 3<sup>ème</sup> Volume

### *Orchestration proprement dite*

#### Conseils généraux

Equilibre, unité, variété.

#### Etude de la Sonorité

Homogénéité, plénitude, fondu - Tessitures - Importance de la qualité de l'écriture -  
Mouvement intérieur.

#### Réalisation orchestrale des diverses façons d'écrire

*En parties réelles*

*Avec réalisation par l'orgue de la basse chiffrée*

*Chant principal avec Accompagnement et Basse*

##### Accompagnement

Accords, tenues - Batteries, arpèges, dessus divers - Accompagnements complexes -  
Touches et accents.

##### Mélodie

Chant de cordes - Chant de bois, cuivres, etc... - Mélanges.

##### Basse

Cordes, bois, cuivres, timbales etc... - Utilisation du piano -  
Renforcement - Dispositions particulières - Diverses sonorités -  
Orgue - Ondes Martenot - Voix d'hommes.

*Deux groupes d'importance égale - 3 ou 4 groupes*

*Réponses "sur" ou "sous" fond d'orchestre*

*Ecriture monodique*

*Ecriture harmonique*

*Divers dessus modernes*

#### Rôle des divers groupes

*Cuivres et Cors*

*Cordes et Bois*

Bois seuls - Cordes seules - Mélanges - Doublures.

*Diverses dispositions intéressantes*

Rôle des Altos - Passages caractéristiques de Berlioz, Bizet, Debussy.

*Cordes et cuivres - Cordes bois et cuivres*

*Percussion - Harpe - Orgue*

*Piano*

Instrument d'ensemble orchestral - Se trouvant au 1<sup>er</sup> plan - Solistes (Concertos).

*Divers Concertos*

Violon - Alto - Violoncelle - Contrebasse - Autres instruments

Concertos multiples.



# TRAITÉ de l'ORCHESTRATION

## de Charles KOECHLIN

### 3<sup>ème</sup> VOLUME

#### CHAPITRE IV. — Orchestration proprement dite.

- I. Étude de la Sonorité. Équilibre, Unité, Plénitude, Écriture, Variété.
- II. Écriture en parties réelles. Écriture avec 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<sup>ème</sup> 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  $\frac{1}{4}$  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. Caractère des instruments.

**Du même auteur :** *Traité de l'Harmonie, en 3 volumes.*

*Étude sur l'Écriture de la fugue d'École.*

*Étude sur les notes de passage.*

*Solfège progressif à 2 et 3 voix, en 2 volumes.*

**ÉDITIONS MAX ESCHIG**  
48, Rue de Rome, Paris (8<sup>e</sup>)