CHARLES KOECHLIN

TRAITÉ DE L'ORCHESTRATION

ÉDITIONS MAX ESCHIG

CHARLES KOECHLIN

Traité de l'Orchestration

en quatre Volumes

VOLUME I - (a) ÉTUDE DES INSTRUMENTS.
(b) ÉQUILIBRE DES SONORITÉS.

VOLUME II - ÉCRITURE DES DIVERS GROUPES.
(Cordes-Voix-Cuivres-Bois-Combinaisons des groupes.)

VOLUME III - ORCHESTRATION PROPREMENT DITE.
(Étude de la Sonorité-Ecriture avec réalisation de la basse continue-Orchestration des mélodies, des accompagnements, des basses.)

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

ÉDITIONS MAX ESCHIG
48, Rue de Rome PARIS

Imprimé en France

3ème Volume

TABLE DES MATIÈRES

Orchestration proprement dite

Pages

Divers conseils généraux
- Unité - Variété ... 1

Etude de la Sonorité ... 3
- Homogénéité ... 4
- Plénitude-fondu ... 7
- Notes à doubler ... 13
- Exemples ... 17
- Tessitures ... 20
- Espacement des parties ... 22
- Importance de la qualité de l'écriture ... 24
- Conseils pratiques ... 27
- Mouvement intérieur ... 28

Réalisation orchestrale
- *Tableau des diverses façons d'orchestrer* ... 30
- *Ecriture en parties réelles* ... 31
  - Sans doublures ... 34
  - Avec doublures ... 35
  - Réalisation d'accords chez Bach ... 36
    - Rameau ... 37
    - Compositeurs classiques ... 39
    - Compositeurs récents ... 40
- *Réalisation par l'orgue de la basse chiffrée* ... 43
- *Chant principal avec accompagnement*
  - **Accompagnement** ... 45
    - par accords : ... 45
      - Basses aux temps forts ... 46
      - Accents sur chaque temps ... 50
      - Notes répétées en tremolos ... 51
      - Tenues ... 55
    - par batteries ... 59
    - par arpèges ... 63
    - par dessins divers et contrepoints ... 72
    - Accompagnements complexes
      - Arpèges et tenues ... 74
      - Tenues et notes répétées ... 79
      - Tenues, batteries et dessins ... 79
      - Diverses dispositions particulières ... 80
    - Touches ... 85
    - Accents ... 89
  - **Mélodie**
    - Chant des cordes ... 92
      - Unissons ... 92
      - Octaves ... 93
      - 3 octaves ... 95
      - 4 octaves - 5 octaves - 2 octaves de distance ... 96
      - Exemples ... 97
      - Diverses autres dispositions ... 107
      - Emploi des soli ... 108

528779

Chant des bois 109
Petite flûte - Martenot 110
Flûte 111
Hautbois - Cor anglais 112
Clarinette 113
Saxophones 114
Cor 114
Mélanges 115
Cordes et bois 119

Basse

Basses normales (Vc. + C.B. en 8ves) 132
C.B. et Vc., à l'unisson 135
Divers allegements 138
Contrebasses seules 140
avec Altos 145
en 5te avec les Violoncelles 146
dispositions particulières 148
divisées 149
renforcées par un instrument 152
employées pour leur timbre 154
Violoncelles seuls 156
Altos et Violons 159
Basses faisant le thème n'ayant pas le caractère d'une basse 160
Bois, Cors, Cuivres ou Timbales 162
Bois et Cordes 167
Cors et Cordes 168
Cordes et Cuivres 170
Utilisation du Piano 171
Cordes, Bois et Cuivres 172
Renforcement des basses 172
Réalisations particulières 174
Timbales ne faisant pas la vraie basse 174
Croisements, tessitures 175
Basses passant à divers instruments 177
Diverses sonorités 178
Diverses réalisations d'une basse 181

Deux groupes d'importance égale 183
Réunion de 3 thèmes 186
Orchestre à 2 parties seulement 187
Réponses alternant "sur" ou "sous" un fond 190
Aboutissement de crescendos ou de diminuendos 194
Ecriture monodique 196
Réalisations à parties réelles d'une importance à peu près égale 197

Rôle des divers groupes

Cuivres et Cors

Trombones 207
Trompettes 211
Cors 216
Saxophones, Saxhorns, Cornets à pistons 218

Cordes 218
Bois 219
Cordes et Bois 219
Bois seuls 219
Cordes seules 221
Mélange bois et cordes 223
Bois soli sur un fond de cordes 223
Chant de bois en 8ves 224
Bois doublés 228
Bois dialoguant 229
Bois en contrepoint à 2 parties 231

Mélodie prédominante aux cordes 231
Sur accords de bois 231
Sur tenues de bois 234
Touches ou accents de bois s'ajoutant aux cordes 237
Bois en contrepoints 238
Sur la force d'accent des Violons 239
Bois et cordes d'importance égale 241
Doublure d'un motif de cordes par les bois 246
Diverses dispositions intéressantes
Rôle des Altos 251
Passages caractéristiques de Berlioz et Bizet 253
Crescendi par adjonctions 254
Diminuendi par suppressions 254
Diverses réalisations dans Pelléas et Mélisande 256
Mélange cordes et bois accompagnant les voix 259
Cordes et Cuivres – Cordes, Bois et Cuivres 259
Percussion, Harpes, Piano, Orgue 264
Percussion et instruments à clavier avec le reste de l'orchestre 266
Harpe 274
Orgue 280
Alternant avec l'orchestre 281
Réalisant le chiffrage des basses 281
Exemples: Saint-Saëns 281
Orgue très calme 283
doublant en 2d plan 285
remplaçant ou complétant les bois 286
tenant lieu d'instruments très fluides 288
renforçant les tenues 289
Divers exemples 289
Piano
Instrument dans l'ensemble orchestral 290
Au 1er plan dans l'orchestre symphonique 300
Traité comme soliste (concertos etc...) 302
thème successivement au piano et à l'orchestre 304
réponse du piano par thème différent 305
le piano a la mélodie 306
dialogue brièvement 307
accompagnement de l'orchestre 307
dans le *f* 309
Diverses autres manières d'écrire le piano soliste à l'orchestre 311
Ecriture des divers Concertos .....
Violon et orchestre 313
Alto, Violoncelle ou Contrebasse 317
Autres sortes de Concertos 317

NOTE DES ÉDITEURS

Nous remercions vivement nos Confrères :

MM. M. P. Belaieff – W. Bessel et C^ie^ – Boosey et Hawkes – J. & W. Chester Ltd. – Choudens – Editions Costallat – Durand et C^ie^ – Enoch et C^ie^ – Gallet et fils et C^ie^ – Hamelle et C^ie^ – Heugel et C^ie^ – Editions Jean Jobert – Editions Joubert – F. E. C. Leuckart – Novello et C^ie^ Ltd. – C.F. Paters Corporation – Société des Editions Philippo – Editions Ricordi – Editions Salabert – B. Schott's Sonne – Universal Edition A.G. ainsi que M.M. Jean Absil et Guy Lambert.

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

M. P. BELAIEFF 20, avenue du Général Clavery PARIS	*Alexandre BORODINE* _	Dans les steppes de l'Asie centrale
	Nicolas RIMSKY-KORSAKOFF _	Capriccio espagnol
	"	Fantaisie sur des thèmes serbes
	"	Fantaisie pour violon et orchestre
	"	sur des thèmes russes
	"	Fantaisie de concert
	"	La grande Pâque Russe
	"	Mlada
	"	Sheherazade
	"	Sadko
W. BESSEL et C^ie^ 78, rue de Monceau PARIS	*Nicolas RIMSKY-KORSAKOFF* _	La Pskovitaine
	"	Snegourotchka
BOOSEY et HAWKES 295, Regent Street LONDRES W.1	*Igor STRAWINSKY* _	Petrouchka
J. & W. CHESTER Ltd. 11, Great Marlborough Street LONDRES W.1	*Igor STRAWINSKY* _	Renard
	"	L'Oiseau de feu
CHOUDENS 95, rue du Faubourg S^t^ Honoré PARIS	*Hector BERLIOZ* _	Benvenuto Cellini
	Georges BIZET _	L'Arlésienne
		Carmen
	Alfred BRUNEAU _	Messidor
	Charles GOUNOD _	Faust
	"	Mireille
	"	Roméo et Juliette
	André MESSAGER _	La Basoche
	Camille SAINT-SAENS _	Le timbre d'argent
EDITIONS COSTALLAT 60, rue de la Chaussée d'Antin PARIS	*Hector BERLIOZ*	L'enfance du Christ
	"	Damnation de Faust
	Emmanuel CHABRIER	Prélude pastoral

DURAND et Cie 4, place de la Madeleine PARIS	*Claude DEBUSSY* _	Khamma
	"	Pelléas et Mélisande
	"	Le martyr de Saint Sébastien
	Paul DUKAS _	Ariane et Barbe-bleue
	Ernest GUIRAUD _	Carnaval
	Darius MILHAUD _	2e Suite symphonique
	Maurice RAVEL _	Concerto pour la main gauche
	"	Daphnis et Chloé
	"	L'Enfant et les Sortilèges
	"	L'Heure espagnole
	"	Quatuor à cordes
	"	Rhapsodie espagnole
	"	La Valse
	Albert ROUSSEL _	Aeneas
	"	Concerto pour piano et orchestre
	"	3e Symphonie
	Camille SAINT-SAENS _	Ascanio
	"	Le Déluge
	"	Henry VIII
	"	Javotte
	"	La Lyre et la Harpe
	"	Phryné
	"	Oratorio de Noël
	"	Samson et Dalila
	"	Suite algérienne
	"	Symphonie avec orgue
	"	1er, 2e, 3e et 4e Concerti pour piano
	Florent SCHMITT _	Rhapsodie viennoise
ENOCH et Cie 27, Bld. des Italiens PARIS	*Emmanuel CHABRIER* _	A la musique
	"	Bourrée fantasque
	"	Espana
	"	Gwendoline
	"	Idylle
	"	Le Roi malgré lui
	"	La Sulamite
	César FRANCK _	Variations symphoniques
	André GEDALGE _	Concerto pour piano et orchestre
	"	3e Symphonie
	Henri RABAUD _	2e Symphonie
GALLET et FILS et Cie 6, rue Vivienne PARIS	*Charles GOUNOD* _	Le Médecin malgré lui
HAMELLE et Cie 22, Bld. Malesherbes PARIS	*Gabriel FAURE* _	Suite pour Pelléas et Mélisande
	"	Parfum impérissable
	"	Prométhée
	César FRANCK _	Symphonie
	Edouard LALO _	Namouna

HEUGEL et Cie 2bis, rue Vivienne PARIS	*Alexis de CASTILLON* _	Le Semeur
	Leo DELIBES _	Lakmé
	Edouard LALO _	Le Roi d'Ys
	Jules MASSENET _	Manon
	«	Werther
	Darius MILHAUD _	3e Symphonie
EDITIONS JEAN JOBERT 44, rue du Colisée PARIS	*Claude DEBUSSY* _	Les Sirènes
	«	Prélude à l'après-midi d'un faune
EDITIONS JOUBERT 25, rue d'Hauteville PARIS	*Hector BERLIOZ* _	La Symphonie fantastique
	«	Roméo et Juliette
F. E. C. LEUCKART Prinzenstrasse 7 MUNICH	*Richard STRAUSS* _	Ein Heldenleben (vie d'un héros) op. 40
	«	Le Bourgeois gentilhomme op. 64 (suite symphonique)
OXFORD UNIVERSITY PRESS 44 Conduit street LONDRES W. I	*Charles KŒCHLIN* _	Sonatines françaises
SOCIETE DES EDITIONS PHILIPPO 24, Bld. Poissonnière PARIS	*Charles KŒCHLIN* _	L'Astre rouge
	«	Berceuse phoque
	«	Le nénuphar
C. F. PETERS CORPORATION 373 Fourth Avenue NEW-YORK 16 N.Y.	*Edward GRIEG* _	Concerto pour piano et orchestre
	Richard STRAUSS _	Till Eulenspiegel
	«	Zarathustra
EDITIONS SALABERT 22, rue Chauchat PARIS	*Charles KŒCHLIN* _	La nuit
	«	Choral dans le mode de Fa
	«	Choral dans le mode de La
	«	Fugue en Fa mineur
	«	Juin
	«	Epiphanie
	«	Rhapsodie sur des chansons françaises
	«	Premier quatuor à cordes
	Guillaume LEKEU _	Adagio pour instruments à cordes
	Darius MILHAUD _	Concerto pour piano et orchestre
B. SCHOTT'S SOHNE Weihergarten 5 MAYENCE	*Engelbert HUMPERDINCK* _	Hansel et Gretel
	Igor STRAWINSKY _	Jeu de cartes
UNIVERSAL EDITION A.G. Karlsplatz 6 VIENNE I	*Bela BARTOK* _	Suite pour cordes et percussion
	Darius MILHAUD _	2e Symphonie
	«	4e Symphonie (Dixtuor à cordes)
	«	5e Symphonie (Dixtuor d'instruments à vent)
	Arnold SCHOENBERG _	Erwartung

Orchestration proprement dite

CHAPITRE IV

DIVERS CONSEILS GÉNÉRAUX
ÉQUILIBRE - UNITÉ - VARIÉTÉ

Je ne reviendrai pas sur la question de l'*Equilibre* des forces sonores, sinon (plus loin) pour commenter certains exemples et montrer comment le compositeur l'a réalisé de la meilleure manière. -D'ailleurs, répétons-le: on ne saurait avoir entre *toutes* les parties, à n'importe quel moment, un équilibre "total", dans le sens d'*intensités égales* et de *volumes égaux*. Il faut prendre son parti, au contraire, de valeurs plus effacées en *seconds plans* (qu'à première audition des oreilles peu exercées ne perçoivent que confusément). Cette inégalité est logique.[1] Tout d'ailleurs dépend des morceaux: dans certain style contrepointé (surtout à 2 ou à 3 parties) il peut se trouver, d'une partie à l'autre, à peu près la même importance. Et de toute façon il y a une limite à l'effacement nécessaire dans lequel doivent être les seconds plans: à l'auteur de savoir l'évaluer. Il faut se rendre un compte exact de ce que l'on veut et ne rien laisser, hâtivement, au hasard.[2]

UNITÉ. - VARIÉTÉ. L'unité est nécessaire, à l'orchestre (plus encore qu'au piano, où parfois certaines *nuances de détail* vont à l'encontre de cette unité). Je ne dis pas qu'il se faille astreindre à n'écrire un morceau entier que pour une seule famille d'instruments, comme souvent jadis... Cela, pourtant, avait du bon. - Mais dans tous les cas, on fera bien de ne pas déplacer inutilement la tessiture ni de changer les timbres de ce qui forme le *fond* sur quoi *se détachent des chants* (ceux-ci peuvent varier davantage - encore que ce ne soit pas nécessaire). D'ailleurs il suffit de peu de chose pour obtenir suffisamment de diversité. Parfois une mélodie, aux Violons, peut durer longtemps sans en être fastidieuse, elle se trouve exempte de monotonie grâce à quelques "touches" de Bois, ou à des contrepoints qui s'ajoutent au chant principal, dialoguant avec lui. Souvent les harmonies et le rythme, la *vie* de la phrase, suffiront à la variété (exemples, les airs des *Cantates* de J. S. Bach accompagnés d'un bout à l'autre par le même instrument, sur un fond d'orgue qui réalise la *Basse continue chiffrée*).

Il ne faut pas croire que l'on ait avantage à changer sans cesse la sonorité - comme font quelques organistes dans la crainte d'ennuyer par la persistance des mêmes "jeux". Il est excellent d'avoir une conception large, une sorte de *fidélité ou parti pris d'une orchestration* pour un morceau donné (ainsi, au début de *Carmen*). La variété ? elle vient surtout de l'*interieur* d'une musique *vivant* et *se renouvelant* par ses modulations, par ses rythmes, par sa force expressive [3].

Mais, s'il ne faut point varier inutilement, il convient de ne pas se répéter sans raison. Il est des redites insupportables: celles de timbres caractéristiques, et que l'on ne doit point user [4].

---

[1] J'ai déjà dit au Ch. II: "Quand vous jouez, au piano, des notes d'*accompagnement*, vous avez soin de ne pas les accentuer autant que la partie chantante". Il en va de même, le plus souvent à l'orchestre.

[2] En analysant tels passages de maîtres (Bizet, ou Berlioz, notamment) on trouvera la cause expressive, la raison *musicale* de telle disposition imprévue, - toujours logique et toujours efficace -

[3] Dans le cas un peu spécial de *Thème et Variations* il devient logique de *changer d'orchestre* à chaque variation, comme on y change d'écriture et parfois d'harmonies. Voir, par exemple, le *Prélude* de l'*Arlésienne*. L'unité reste alors *dans le thème*. Et de toute façon Bizet conserve aux autres épisodes l'unité nécessaire (*Saxophone* du theme de l'Innocent; puis orchestration de la grande phrase finale).

[4] G. Duhamel dit très justement que certains mots *typiques* ne doivent pas figurer deux fois dans le même chapitre.

© *1956 by*
ÉDITIONS MAX ESCHIG. 48 rue Rome, Paris. M.E. 6724

Tous droits de reproduction, d'arrangements, de représentation, de traduction et d'exécution publique réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

De certains instruments, l'on ne se fatiguera guère: les *Cordes* par exemple, à cause de la riche diversité de leurs moyens, et parce que c'est une sonorité courante, *ne se faisant pas remarquer pour elle-même.* Des Trompettes au contraire, si elles ne sont pas nécessaires à l'idée musicale, nous lassent assez vite: les tenues trop fréquentes ou les contrepoints intempestifs de ce bel instrument deviennent à la longue insupportables. Le Hautbois même risque de se faire accaparant – à moins qu'il ne soit là pour un *solo* significatif et *obsédant* (ainsi dans la *Course à l'abîme* de la *Damnation de Faust*). Et surtout, ah surtout! des sons charmants (Harpe, Célesta) nous peuvent donner une satiété pénible, comme des sucreries. Sans parler des trompettes en sourdine, des glissandos de harpe, du tremolo de la cymbale ***ppp***, etc...

Il me faut insister quelque peu. Rimsky-Korsakoff nous dit, avec sagacité: dans l'orchestre, le débutant apprécie d'abord la Percussion, – puis il découvre le charme des Harpes, – puis ce sont les Bois qui le séduisent, – et c'est en dernier lieu seulement qu'il *sait* comprendre la beauté des Cordes. J'ajouterai: c'est en dernier lieu également que l'on apprécie la force et la beauté de la *réalisation*, de l'*écriture;* c'est en dernier lieu que l'on discerne l'importance de son rôle dans l'orchestration, que l'on saisit les rapports entre les timbres, les tessitures, les intensités, et la construction même du morceau. – Alors on mesure que ces jolies sonorités d'exception (Harpe, Célesta), ces piments de percussion, ces frissons de tremolos imperceptibles, et l'humour ou la violence des trompettes en sourdine, – tout ce "pittoresque" malgré son agrément passager (et "matériel!"), c'est en somme assez peu de chose – à moins que cela ne vienne sous la plume irrésistiblement, à l'appel du génie – comme dans *Pelléas et Mélisande*. A la suite de Claude Debussy [1], bien des compositeurs de second ordre en firent un usage immodéré. Je ne prétends pas qu'il faille s'en abstenir: peut être cependant devrait-on *les oublier quelque peu* – quitte à s'en souvenir sans crainte lorsque, réellement on saura leur donner une vie nouvelle en les écrivant *à propos.* [2]

On devra *joindre harmonieusement l'unité à la variété.* Parfois la *répétition textuelle* est bonne: sortes de reprises, pour des passages relativement courts, en des morceaux peu développés. Mais souvent au contraire l'oreille et l'esprit sont heureux, au retour d'un thème, de percevoir certains changements: ainsi, les Bois jouant ce qui d'abord était aux Cordes, et inversement (on donnera plus loin des exemples de ces *alternances*).

Un problème capital – d'ailleurs assez difficile – c'est la juste *gradation* des forces: question de toute importance. En général on *use,* dès le début, la sonorité. De peur que "cela ne sonne pas", on écrit (en doublant) tous les instruments: alors en effet cela sonne, – mais n'est-ce pas *tuer la poule aux œufs d'or?* Cette "esthétique de la quantité" montre vite ses points faibles. La "qualité", bien à sa place se révèle plus puissante. [3]

---

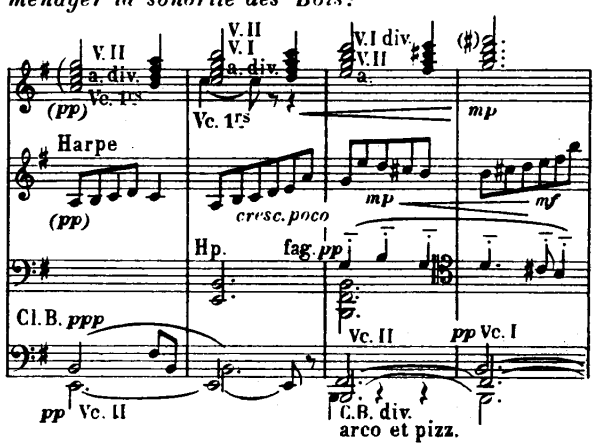
[1] Les moyens, il ne les avait pas créés, mais on peut dire qu'il les a *fait siens* par la réussite parfaite qu'on admire dans son *Pelléas et Mélisande.*

[2] Je dirais aux jeunes musiciens: apprenez d'abord à vous rendre compte des conditions d'équilibre de l'orchestre, à savoir tirer parti des *sonorités normales,* des *instruments habituels,* des *dispositions traditionnelles.* Nombre d'"apprentis-sorciers" sont envoûtés par le charme ou la violence de tels moyens à la mode; ils ne voient *que cela* dans l'orchestration. C'est ainsi qu'au temps des *Nocturnes* de Claude Debussy et même avant qu'on eût subi la magie de cette musique, ses tendances etaient "dans l'air": cela tenait au goût de l'époque, à quelque sensibilité nostalgique éprise de lointains et de féerie (je pense à Duparc – l'*Invitation au voyage* – et à l'influence de Baudelaire sur cette génération). En ce temps-là, les divisions du Quatuor à l'extrême, les harmoniques et les glissandos de Harpes, les arpèges de Célesta, et déjà certaines sonorités nouvelles du Piano dans l'orchestre, semblaient *le but.* Puis ce fut la réalisation: tendance opposée, vers *un art à l'emporte-pièce* (comme le proclama Jean Cocteau au sujet des *Six*); batterie violente, polytonalité agressive, sonorités crues, non fondues, hétérogènes exprès. – Mais une bonne orchestration est bien autre chose encore que ceci et que cela! Réaliser avec le juste équilibre, en juste rapport avec l'idée, choisir les timbres et disposer les instruments dans la meilleure plénitude sonore, c'est en dehors, c'est *au-dessus* de la "mode du jour". D'ailleurs si vous êtes *vous-même* il y a grandes chances pour que vous ne soyez point en conformité à cette mode. Sachez-le: votre personnalité propre se manifeste plus fortement, et bien plus "personnelle" quand, ayant vraiment quelque chose à dire, vous savez déjà "le métier des autres", j'entends si vous connaissez les dispositions et les moyens *normaux.*

[3] En un mot: savoir *réserver les sonorités,* mais varier les moyens (dans le détail) tout en conservant un *parti pris d'ensemble* (au moins pour un certain temps): on voit des exemples de cette maîtrise chez Saint-Saëns et chez Ravel. Toute la première partie du *Déluge* est écrite, sans nulle monotonie, pour Instruments à Cordes, Percussion, et Chœur. Les Bois et les Cuivres (ceux-ci, puissamment renforcés) n'interviennent qu'au tableau descriptif, et formidable alors, du Déluge. – Dans l'*Enfant et les Sortilèges* le *Quatuor* ne fait son entrée *arco* qu'assez tardivement. Tout d'abord ce sont les *Bois* (avec ça et là quelques instruments à cordes *soli,* ou des *pizzicati*). Puis c'est le *Piano seul* (accompagnent le dialogue du *Fauteuil* et de la *Bergère*), puis le *Chœur,* et enfin, pour la *Danse du Feu,* les *Cordes.* Chacun des épisodes a de la sorte sa sonorité, ses moyens propres: ils ne sont variés que par des accents par des adjonctions d'instruments pour les *crescendos,* – par les rythmes, les harmonies, et l'album même de la musique. – Grande richesse d'invention dans les moyens, mais sobriété magistrale de s'astreindre à n'employer *que ceux-ci,* ou *que ceux-là.* – Et davantage encore, peut-être, dans le *Boléro* (dont nous étudierons plus loin la *gradation;* voir: "diverses manières d'orchestrer un même passage").

D'une façon générale, il est toujours bon de *réserver une sonorité,* de *ne pas l'user.* Ainsi, dans l'exemple suivant, des *Harmoniques* d'instruments à Cordes donnent l'impression de *Bois,* mais le *timbre réel* des instruments à vent n'intervient que plus loin:

Harmoniques de Violons, Altos et Violoncelles, pour ménager la sonorité des Bois:

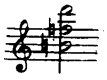


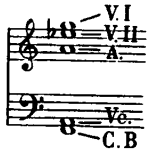
Ch. Kœchlin. *4e des Sonatines françaises (N° 4. Menuet)*

ÉTUDE DE LA SONORITÉ_ *(Plénitude - Force - Légèreté - Rapports avec l'Ecriture, les Doublures, et les Timbres - Contrastes, Disparates).*

En plusieurs passages des Chapitre II et III, il nous est arrivé de faire allusion à ce problème (si important) de la *sonorité* d'un ensemble orchestral. Et j'y reviendrai au Chapitre V, à propos de la *Couleur.* Mais on ne saurait trop y insistrer; présentement, je dois exposer un certain nombre de *faits d'expérience,* bien connus des musiciens quoique les aient négligés la plupart des ouvrages traitant de l'orchestration.

HOMOGÉNÉITÉ. – FONDU. – PLÉNITUDE. Ce sont là trois qualités de même ordre, assez analogues, et que l'on a coutume de confondre. Il faut pourtant les distinguer.

L'HOMOGÉNÉITÉ résulte de *timbres semblables* et de *tessitures qui se correspondent.* Elle donne toujours une impression de *fondu* [1], mais elle n'entraîne pas forcément la *plénitude,* car une sonorité peut fort bien être grêle tout en restant homogène (ainsi, *3 Violons soli* jouant: après un *f* bien garni, de tout l'orchestre).

Le plus ou moins de FONDU résulte de la manière dont vous combinez les timbres et, dans une certaine mesure aussi, de la *disposition des accords.* On peut fort bien réunir des timbres différents, - par exemple Cordes et Cors, - ou Clarinettes et Bassons, - pour en obtenir une sonorité fondue sans qu'elle soit, à vrai dire, complètement homogène. Et l'on dira même qu'un ensemble ne laisse pas d'être fondu lorsqu'un "chant" plus accentué se détache sur un "accompagnement" dont les timbres *se marient* les uns avec les autres: ainsi, un Hautbois que soutiennent des harmonies faites par 2 Clarinettes et un Basson. – La fusion la plus complète a lieu dans le cas de l'homogénéité, c'est entendu; mais l'homogénéité n'est pas une condition *sine quâ non* de toute sonorité fondue, et souvent même la "couleur" est plus caractéristique avec un harmonieux *mélange de timbres.* – Le problème est d'ailleurs assez délicat et sa solution dépend de maint détail; elle exige une expérience accomplie de ces melanges et de ces timbres. – En outre, on conçoit que l'écriture des parties y joue son rôle et qu'une judicieuse répartition de leur *espacement* reste nécessaire.

Par exemple:

ne sonne *pas très homogène,* à cause des différences de timbres entre C.B., Vc. et A. (étant données les tessitures différentes des diverses parties); et cette disposition (aussi maladroite que lourde) n'est *guère propre à la fusion* de toutes ces notes. C'est là une *sonorité d'exception* que pourrait justifier, à la rigueur, le besoin de telle *expression particulière,* mais qu'il ne faut point s'attendre à trouver *fondue.*

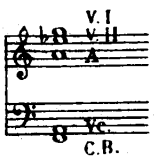
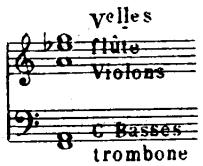
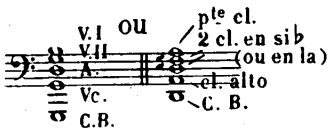
La PLÉNITUDE est encore autre chose. Elle se réalise souvent (le plus souvent même) au moyen de sonorités homogènes ou fondus: mais ce n'est pas obligatoire. Certains ensembles sonnent pleins sans pour cela qu'ils soient homogènes, ni même très fondus. Il y a une réelle plénitude dans l'éclat des accords de *Cuivres* s'opposant à un chant de *Cordes et Bois* qui tranche avec ces accords. – L'écriture et la disposition des parties jouent leur rôle dans ce problème, mais aussi les *Volumes;* et mainte fois l'on se trouve conduit à *doubler* un groupe par un autre, pour *augmenter la plénitude* de l'ensemble. – Il va de soi que le meilleur *espacement* entre les parties reste nécessaire: mais les *rapports de volumes* interviennent également, - car tout est relatif - et tel accord de Bois, suffisamment plein après un *p* des Cordes, pourra sonner maigre à la suite d'un *f* des Cuivres.

On verra plus loin qu'après tout, ni l'homogénéité, ni le fondu, ni même la plénitude ne sont *nécessaires* et qu'en bien des cas les musiciens (ceux d'aujourd'hui surtout) préfèrent des ensembles plus hétérogènes, presque disparates, - agressifs et crus. C'est qu'en matière d'orchestration l'on ne peut ni ne doit exiger que chacun soit pareil, mais seulement que le résultat sonore soit conforme à l'idée musicale, au goût même du compositeur. Or, s'il est facile de se montrer incohérent, criard, bizarre, il reste difficile (et d'ailleurs assez rare) de réaliser le mieux du monde la sonorité qui répond exactement à ce qu'on a voulu. Mais avant tout, il faut être capable d'écrire homogène, fondu, plein. Ce sont là des *qualités normales* que l'on est heureux, *dans la plupart des cas,* de trouver.

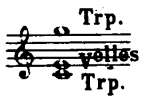
---

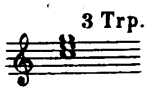
[1] Sous réserve de certaines conditions de l'écriture des parties, dont je parlerai tout-à-l'heure.

Etudions plus en détail.

HOMOGENÉITÉ. Timbres semblables, tessitures qui se correspondent, espacements logiques, telles sont les conditions générales. J'ai cité l'accord:

Bien que pour Cordes seules, il ne sonne pas homogène, à cause de l'espacement illogique, et des tessitures qui ne se correspondent pas. Il va de soi que des timbres différents donneraient encore davantage d'incohérence:

Au contraire, si vous écrivez avec cette disposition

cela sonnera très homogène[1].

La question homogénéité intervient particulièrement lorsqu'il s'agit des accords et de l'audition *harmonique* celle qu'on appelle "verticale" tandis que l'"horizontale" correspond à l'audition *contrapunctique*[2]. J'ai déjà signalé qu'il ne faut pas songer à *compléter* l'harmonie d'un groupe donné, par un ou deux instruments d'un autre groupe[3]. Le manque d'homogénéité qui se produirait alors, serait de nature à vous empêcher de bien saisir la signification des accords. – C'est pourquoi les *Traités* posent en principe que si l'on utilise deux ou plusieurs groupes, il faut que l'*harmonie de chaque groupe soit complète*, ou du moins *qu'elle se suffise à elle-même.* (On n'a point à exiger, en réalité, que son harmonie soit *absolument complète:* mais il ne doit pas être écrit de façon à sonner creux s'il jouait isolement). Un groupe peut n'être représenté que par *une* partie mélodique (chant principal, ou contrepoint d'accompagnement). Mais en règle générale un accord est réalisé par des instruments de même groupe.

Ainsi: 

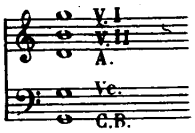
sera, certes, *compréhensible;* on saisira bien qu'il s'agit de l'accord d'*Ut majeur.* Mais la sonorité ne sera ni homogène ni fondue[4], comme l'est celle de: 

ou de

Or, ce sont les sonorités homogènes qui donnent le mieux à l'oreille la possibilité *d'entendre harmoniquement;* et si l'"hétérogène" se prête au style contrapunctique plutôt qu'à l'harmonique, c'est avec le défaut de nous priver de bien percevoir la *signification simultanée* (surtout quand les accords sont assez subtils). Dans l'exemple précédent:

le *Mi* du Violoncelle peut très bien arriver par une ligne mélodique; avec cette disposition et ces timbres, c'est tout naturellement ce *rôle contrapunctique* pour le Violoncelle[5].

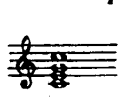
---

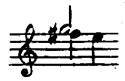
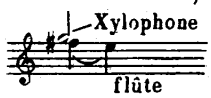
[1] La condition *tessitures correspondantes* n'est pas obligatoire. En effet – avec des Cordes surtout – l'on peut avoir certaines dispositions *espacées* ne détruisant pas le sentiment d'homogénéité : 

(1er V. à une tessiture plus élevée que les autres instruments de cet accord).

[2] En réalité, l'oreille le plus souvent perçoit tout ensemble les lignes et les accords : elle entend à la fois "horizontal" et "vertical". Néanmoins, avec certaine écriture et certaine instrumentation (écriture *contrapunctique* et instrumentation *hétérogène*) ce sont les lignes que l'on entend plutôt que les accords, – ceux-ci se percevant plus naturellement, au contraire, si l'écriture est *harmonique* et l'instrumentation *homogène*. Nous y reviendrons tout-à-l'heure.

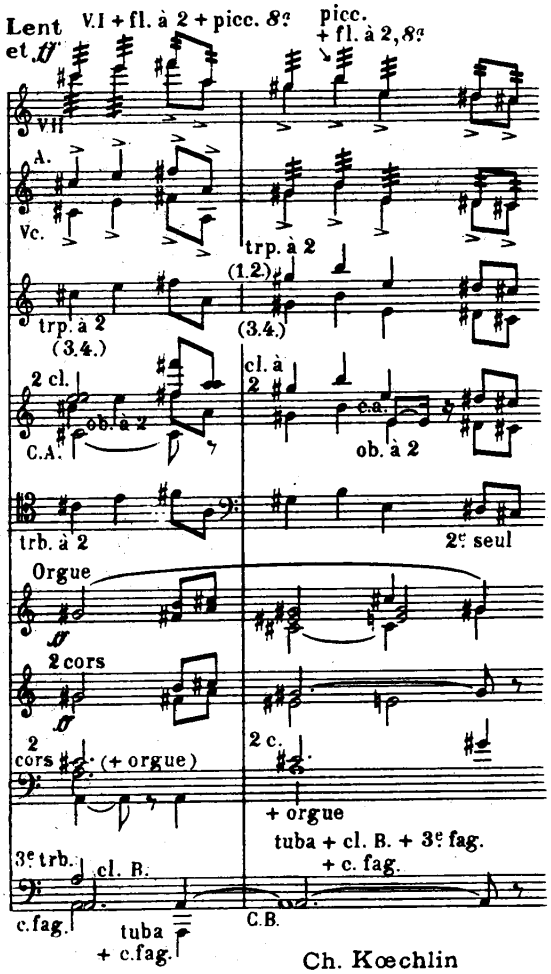
[3] On a vu, au Chapitre III, quelques *dérogations* à ce principe. Sutout avec certains sons du medium, et des instruments de sonorité plutôt neutre: Altos se mariant aux Bois Clarinette ou Basson au milieu des Cordes, pour les compléter. Cela peut très bien sonner, mais le musicien qui pratique ces moyens (en somme, exceptionnels) doit connaître à fond les ressources ainsi que les timbres des instruments utilisés à cet effet.

[4] Ce principe d'*harmonie complète à chaque groupe* (ou du moins, *pas creuse*) régit à la fois l'*homogénéité* le *fondu* et la *plénitude*. Il n'y a pas, a vrai dire, homogenéité totale materielle, avec
joué par:
4 Trp. + 4 Cors
+ V I, II, A. et Vc.
+ 4 Fl. + 4 Cl. + 4 Ob.
+ Orgue
(Les Trp. à l'unisson des Cors; les Fl. à l'unisson des Hautbois et ceux-ci à l'unisson des Clarinettes. L'accord de l'Orgue joué par un seul clavier).
mais l'oreille éprouve, de la sorte, un sentiment d'homogénéité; l'ensemble est plein et très fondu.

[5] Notons qu'une ligne mélodique se discerne mieux lorsqu'elle se détache sur d'*autres timbres.*

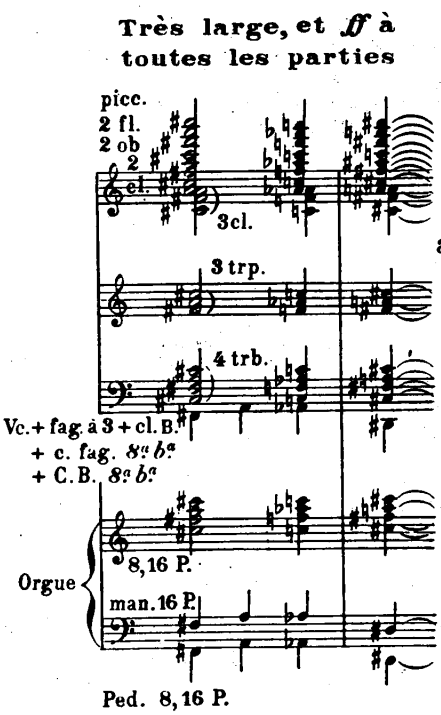
Il n'est pas douteux que si nous voulons mettre en valeur la sorte d'âpreté de telle seconde: cette dissonance aura davantage de caractère, produite par deux instruments *de même nature*. Alors les "rencontres de notes" sont comme des lignes se croisant réellement, dans *un même plan;* tandis que si les timbres diffèrent, cela semble se produire sur deux plans distincts. Certes, on entend encore la seconde avec cette distribution:

mais c'est surtout la *ligne* qu'on perçoit. L'audition est plutôt *horizontale,* alors qu'elle est *verticale* pour des sonorités homogènes. –D'ailleurs, comme une orchestration n'est jamais entièrement homogène, des timbres analogues mais non tout-à-fait pareils nous permettent encore de saisir la saveur "simultanée" des rencontres de notes, dans le même temps que nous entendons, horizontalement, les lignes. C'est le cas, par exemple, pour le *Quatuor à Cordes.*

De toute façon, il s'en faut que pour une bonne orchestration, sonnant pleine et sans disparate, chaque groupe doive offrir l'*harmonie complète.* On peut fort bien (comme dans le *Prélude de Carmen*) écrire les Cordes à 2 parties, les *accords* étant réalisés par des Bois ou des Cuivres (bien entendu, ces accords devront être, sinon tout-à-fait complets, du moins suffisamment pleins). –Autre disposition: Cordes, Trompettes, Bois, Trombones faisant un chant *ff* (en octaves ou à l'unisson), –harmonies confiées au mélange: Orgue + Cors [1]. De la sorte le chant se trouve très en dehors, et l'Orgue (avec l'adjonction des Cors) se fond suffisamment à l'orchestre. Cela vaut tout aussi bien que l'homogénéité "totale" résultant de doublures de tous les groupes.

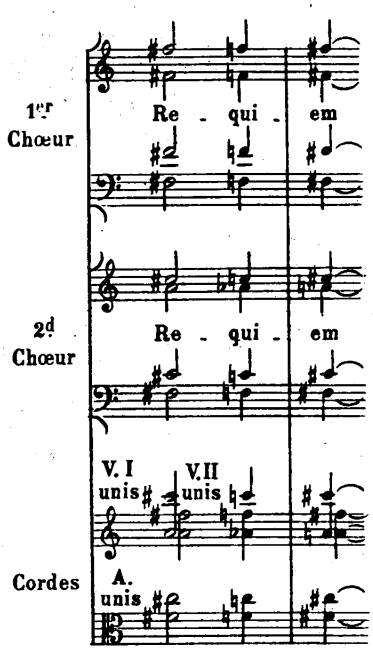
On citerait les exemples suivants:



Ch. Kœchlin

1er Choral pour Orgue et Orchestre

avec:

et:



Ch. Kœchlin

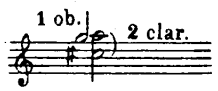
Chant funèbre à la mémoire des jeunes femmes défuntes

La première orchestration rend la mélodie plus *intense* et d'une expression plus individuelle; la seconde –comme l'exigeait l'œuvre elle-même– convient à des accents *collectifs.*

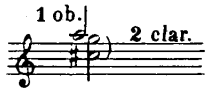
[1] Ou bien Trp. et Trb. avec l'Orgue, la mélodie étant faite par le reste de l'orchestre; mais elle sera moins en dehors que soutenue par les Cuivres.

La question de l'*homogénéité* par rapport à tel *détail de l'écriture* est d'une grande importance. Je m'explique. Parfois il est nécessaire qu'apparaisse clairement à l'oreille la *signification harmonique:* ainsi, dans un accord où se présentent des *retards*, ou des *appogiatures* (2des, et 7es), ce sont évidemment les deux notes en *rapport dissonant* qui doivent sonner avec davantage de caractère: ce qui se produira (comme nous venons de le dire) si vous les écrivez à des instruments de même timbre (ou tout au moins de même famille). Et cela n'est pas toujours possible. Mais on doit s'y efforcer: sinon, l'harmonie sera moins frappante.

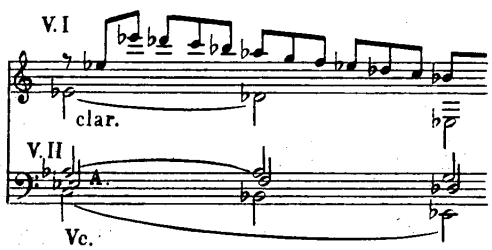
-Inversement, si vous préférez *adoucir*, et (par exemple) ne point mettre un "triton" en évidence, vous écrivez. (1)



plutôt que

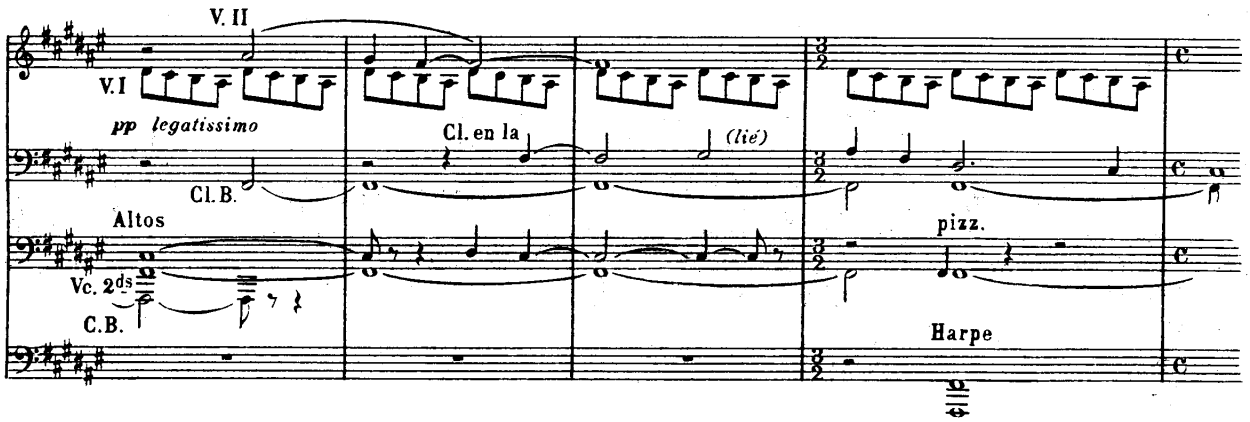


Voici quelques exemples où l'on constate l'homogénéité malgré la présence d'un instrument d'un autre groupe:

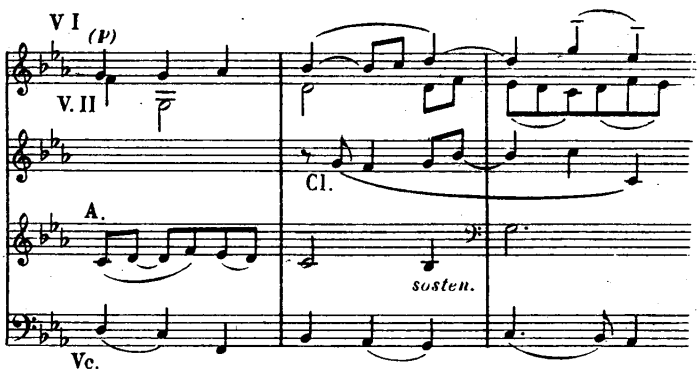


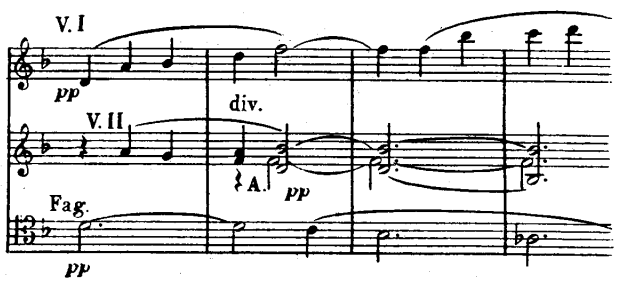
G. Bizet
Carmen
(1er acte)

(Sourdines à tous les instr. à Cordes)



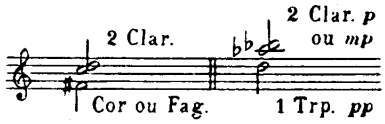
Ch. Kœchlin
Hymne à la Nuit

(La Clarinette dans le grave et la clar. basse se fondent très bien aux Cordes ; le timbre de la Clarinette sonne chaud et profond).

Ch. Kœchlin, *La Cité nouvelle.*

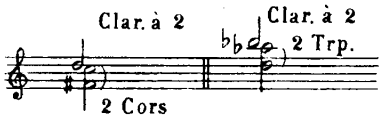


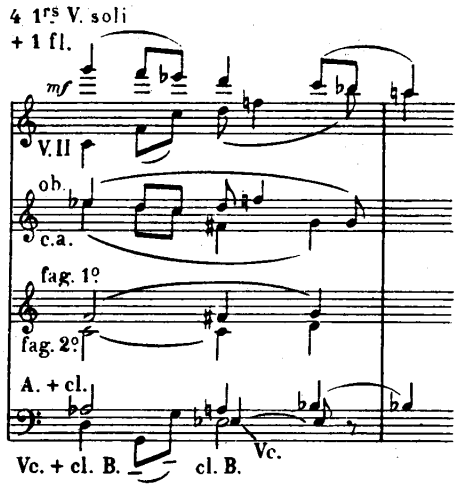
G. Fauré, *Suite pour Pelléas et Mélisande*
(Orchestrée par Ch. Kœchlin) (Final)

(1) La *seconde* sonnant fort bien aux Clarinettes, on aurait aussi:



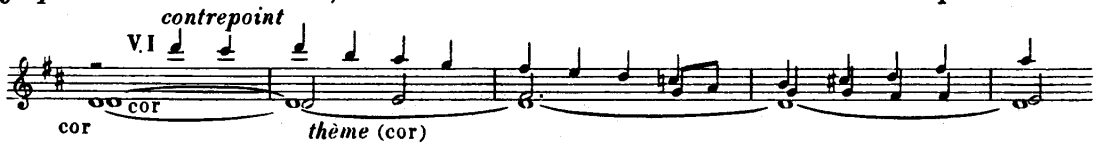
plutôt que:



Mélange assez homogène de Bois et Cordes, avec plusieurs parties doublées, mais pas toutes:

Ch. Kœchlin
La Cité nouvelle

(Noter l'importance harmonique du *fa♯*, d'où la nécessité de doubler le Basson par le Cor anglais, plus pénétrant).

PLÉNITUDE - FONDU. J'ai dit que le *fondu* de la sonorité n'exige pas forcément qu'elle soit homogène. Il faut pourtant que les timbres *ne jurent pas:* qu'ils ne soient pas si étrangers l'un à l'autre, qu'on les croirait venus de deux endroits différents. Il y a des instruments dont la réunion sonne tout-à-fait disparate, par exemple la Contrebasse dans le grave avec les notes hautes du Trombone, ou le Quatuor en sourdine, dans le medium, contre l'aigu du Xylophone. Naturellement, de tels mélanges seront toujours contraires à toute fusion. Mais d'autre part, même avec des timbres moins analogues que Clarinette et Basson, ou Alto et Clarinette dans le grave, on obtient des sonorités fondues: en combinant les Bois et les Cordes, et surtout les Cordes et les Cors. Ceux-ci, principalement dans le médium et dans le grave, se fondent aussi bien au Quatuor qu'aux Cuivres ou qu'aux Bois. Et même des Cuivres (à condition de jouer dans le medium, mais point trop violemment) se peuvent fondre aux Cordes. - On reviendra là dessus, tout-à-l'heure, plus en détail.

Cette question du fondu, comme de l'homogénéité (et qui se relie à celle de la plénitude et des doublures d'instruments) ne doit pas faire oublier que parfois l'on réunit *exprès* des timbres *contrastés*. Naguère on ne rêvait que plénitude et que fondu: la crainte des sonorités grêles ou sèches fit s'embourber certains musiciens dans un orchestre épais et pesant; de nouvelles générations recherchent des accents incisifs, et l'acide crudité semble leur plaire davantage que les sauces onctueuses. (On va toujours d'un extrême à l'autre...) Quoi qu'il en soit, convenons que la plénitude et le fondu restent, le plus souvent, souhaitables - tant qu'ils ne confinent pas à la lourdeur de certaines doublures. Mais on peut désirer, tout aussi bien, des timbres plus séparés, fussent-ils en opposition l'un avec l'autre: ce que nous appellerions les "timbres purs", particulièrement appréciés par les musiciens de l'Ecole française, de Bizet à Lalo et de Ravel à Darius Milhaud. Si d'ailleurs le style harmonique s'accommode mieux de l'homogène que du contraste, le style contrapunctique *suggère* parfois de ces contrastes - ainsi pour telle Fugue de la *Création du Monde*, où l'on entend dialoguer une Contrebasse et un Trombone, lesquels *ne se fondent absolument pas*. - Sans aller jusqu'à cette sorte de disparate (parfois un peu déconcertante), il est normal, voire "classique" et traditionnel en matière de *contrepoints*, d'user de *timbres différents*. Notez que, dans le *Scherzo* de la *IXe Symphonie* de Beethoven, les eléments du thème et de son contrepoint sont très distincts; pourtant cela sonne à merveille:

(plus loin, le contrepoint est fait, au-dessous du thème, par A. + Vc. en octaves).

La *plénitude* existe encore lorsque le *fond* est *suffisamment homogène et solide*, sur lequel se détache un thème dont le timbre peut être *tout-à-fait différent de celui du fond*. Et cela, même avec *deux motifs* dont les timbres ne se ressemblent pas, si ces deux motifs sont établis sur un fond bien homogène.

Il y a aussi la question des DOUBLURES. *Plénitude* peut se manifester par *éclat et vigueur*, mais aussi par certaine lourdeur de *fondu pâteux* (celle de "ces soupes où, selon le mot déjà cité, la cuillère tient debout"). On ne la saurait reprocher à Wagner, qui double toujours à bon escient et conserve un sens très lucide de l'équilibre même dans le démesuré: il reste le maître de ces sonorités grasses. On ne saurait non plus reprocher à Saint-Saëns la discrétion, la sobriété de ses moyens - qui parfois touchent

à la sécheresse, mais sans y tomber, - et qui d'ailleurs se révèlent, dans le *Déluge,* d'une puissance et d'une plénitude extrêmes. La tradition française de l'orchestre *à timbres nets* (déjà reconnaissable chez Rameau) reste encore vivace, autant chez Ravel que chez Bizet. Mais l'un et l'autre savent se faire libres, c'est dire *n'hésitant pas à doubler pour la plénitude :* ce qu'ils font à l'instant précis (et là seulement) où la doublure est nécessaire, avec un art qui atteint droit au but.(1)

Il est, en réalité, *plusieurs sortes de plénitudes.* A côté de la plénitude "matérielle" des Saxophones et des Saxhorns, dont les accords ne sont jamais creux (sauf par maladresse insigne), il y a celle qui résulte de la *disposition des accords,* du *choix des notes a doubler,* et de la *richesse de l'écriture contrapunctique.* Un orchestre peut fort bien, et par des moyens très modestes, être à la fois étincelant et plein : voyez le *Final* de la *Symphonie en Ut majeur* de Mozart.(2) Diverses natures de musiciens, divers styles, - et *diverses "plénitudes".* - Il y a d'ailleurs des sonorités éclatantes qui n'ont pas besoin d'être pleines; il y a des moments où l'on réserve la plénitude pour "le passage qui va venir".(3)

Enfin, vous ne devez pas oublier que *tout est relatif.* On "en met souvent trop", dès le début, par crainte du "pas assez". Or, à Beethoven, à Mozart, il suffit parfois des Cordes seules pour atteindre une belle ampleur. Et j'ai toujours présent à l'oreille ce passage de *Lakmé (1er acte :* "Et maintenant, dans cette eau transparente...") où le Quatuor soutenu par *très peu de Bois,* sonne large et profond comme s'il y avait tout l'orchestre, avec des Cors et des Trombones ! Mais l'écriture à ce moment est si sonore et l'harmonie si heureusement évocatrice, qu'il en résulte une plénitude singulière.

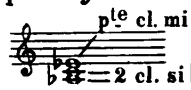
Quant aux *doublures entre Bois et Cordes,* cela dépénd des cas. Je reviendrai sur ceux où je crois bon de doubler par exemple le Quatuor écrit en style contrapunctique et pour un *fff*). J'ai dit qu'on ne saurait condamner en bloc, ni recommander d'une façon absolue, ce moyen. Chez certains musiciens l'idée même semble le conseiller - Franck par exemple, dont l'orchestre sonne plein, mais souvent sans timbres décisifs : cette absence de pittoresque laisse peut-être mieux en valeur le sentiment profond (j'ai suggéré quelque chose d'analogue au sujet de Schumann). Toutefois, s'il arrive que d'éventuelles doublures soient bonnes, on retrouve avec bien du plaisir les sonorités claires, aux timbres purs, de Bizet ou de Lalo.

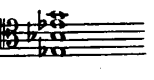
Légèreté, lourdeur sont *choses relatives :* au contexte, - au style général du morceau, - à la nature du compositeur, - et l'on dirait même : à l'acoustique de la salle. (Mais il y a *une limite,* dans un sens comme dans l'autre).

Entrons plus avant dans le détail du problème, de la PLÉNITUDE et de la FUSION, - car il y a beaucoup à dire la - dessus.

On peut se demander, en principe, quelles sont les conditions les plus favorables à ce que l'on appelle le FONDU :

D'abord, évidemment, les sonorités *homogènes* sont celles qui *si fondent de la manière la plus intime :* par exemple un accord d'Altos et de Violons:

ou de 3 Clarinettes *en position rapprochée*(4)*:* 

ou de 4 Cors : 

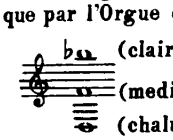
Celles, aussi, de *tessitures analogues* avec des timbres pas exactement pareils : ainsi (à l'aigu tous les 3) *Fl., Ob., Cl.,* ou *Fl., Cl.* dans le medium, ou *Fl., C.A.* se trouvant *reliés* par *Clarinette.*(5) - On reviendra plus loin sur l'action *fondante* de certains instruments (par exemple les *Cors* ou les *Saxophones*).

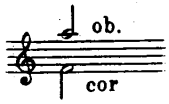
---

(1) Parti du rêve subtil de la *Rhapsodie espagnole* et du morcellement si curieux de l'*Heure espagnole,* Ravel a su se révéler, lorsqu'il le fallait, net et vigoureux, au cours d'une admirable évolution qui aboutit aux *Concertos,* à l'orchestration magnifique des *Tableaux d'une Exposition* (de Moussorgsky), et la sonorité parfaite de l'*Enfant et les Sortilèges.*

(2) Dans cet extraordinaire *Final* plus encore que l'orchestration si brillante c'est l'*entrain irresistible* des contrepoints avec leurs réponses serrées et vigoureuses, qui donne la plus belle plénitude. Mais ces réussites-là sont extrêmement rares !

(3) Dans le poème symphonique la *Course de Printemps,* il y a un passage de rapides doubles croches des Cordes à l'aigu (doublées par des Bois); mais ce trait se trouve comme suspendu en l'air, car les accords qui le soutiennent (Orgue et Cors) sont au second plan. La *plénitude* fut *à dessein réservée* pour le passage suivant, où *tout l'orchestre donne,* avec les Cordes dans le grave des Bois au-dessus, et des sonneries de Trompettes et Trombones. C'est pourquoi le trait précédent, à l'aigu, n'est accompagné que par l'Orgue et les Cors.

(4) Mais en position espacée, elles ne sonnent pas homogène, à cause de la différence des timbres : 

(5) Il importe de rappeler que le *fondu "intégral" n'est pas nécessaire* à une bonne sonorité. Il y a des cas où certains instruments gagnent à *trancher sur le fond;* il y a des *oppositions de timbres* qui mettront mieux en valeur *deux solistes,* par exemple *Hautbois et Cor* en dixièmes

ou : *Hautbois sur 2 Flûtes,* etc.

Il y a des timbres qui ne se fondent guère, ainsi le Piano et le ou les Violons; de même pour Vc. et P.; l'Alto est de tous les instruments à cordes celui qui se marie le mieux au piano. Mais de toute façon le *Clavecin* donne, à cet égard, avec le *"Quatuor"* un bien meilleur résultat.

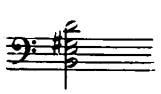
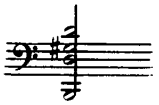
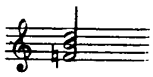
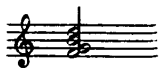
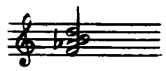
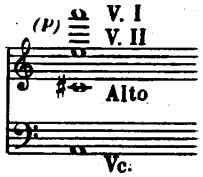
Il y a des cas où, chose curieuse, le *fondu* se révèle *sans accent,* par exemple pour le *Piano accompagnant la Flute.*(1) L'ensemble est souvent pâle, terne, et le *Clavecin* avantage beaucoup mieux la Flûte.

Quant à la fusion des *Cordes* avec le *Cor* (ou même avec les *Cuivres),* elle se révèle bien timbrée et d'une excellente qualité sonore. Surtout: *Altos (ou Alto solo) et Cor, Vc. et Cor;* – de même aussi: *Altos et Clar, Vc. et Fag., Vc. et Cl. Basse; Cor avec tout le Quatuor; Basson solo avec les Cordes en sourdine;* également *Cl., Fag., A., Vc.*

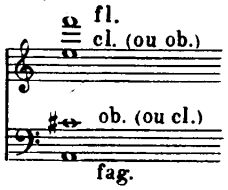
Posons en général que, sous un *chant assez timbré, assez tranché,* il sera normal d'avoir un *fond harmonique homogène* (ou tout au moins, des *dessous suffisamment fondus),* et qu'au contraire dans une œuvre *contrapunctique* on s'accommodera mieux de *timbres multiples,* de sonorités brillantes, scintillantes, à facettes. -Une *mélodie très simple* n'exigera qu'un *accompagnement fondu* n'attirant pas l'attention et laissant le chant, en dehors, expressif; une *polyphonie complexe* et *grouillante* n'a *pas besoin d'être homogène.*(Il y a d'allieurs une limite à l'hétérogène et certaines œuvres modernes restent, à cet égard, assez déconcertantes).

Quant à la PLÉNITUDE, la réalisation y joue un rôle capital. Et aussi, bien entendu, les timbres que vous combinez.

Il y a des dispositions d'accords qui, *pour un groupe donné,* sont tout naturellement pleines.(2)

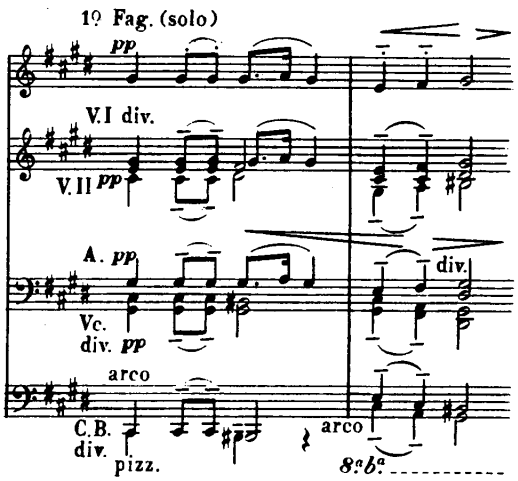
D'abord intervient le *caractère de l'accord:* est, *en soi* (pour n'importe quel groupe) plus plein que (sans qu'il faille s'interdire cette disposition).

Et sonnera toujours *un peu aigre* en comparaison de ou de

Il y a d'autre part le plus ou moins *d'espace* entre les parties dont il faut tenir compte: et cela différemment, selon qu'il s'agit d'un groupe ou d'un autre. On a vu qu'aux *Cordes* les *dispositions espacées ne sonnent pas creux* (à cause des harmoniques dégagés par ces instruments, et qui constituent leur timbre; à cause aussi de l'analogie qu'offrent ces timbres, sur toute l'échelle sonore). Nous avons cité l'exemple caractéristique, dûment expérimenté, de l'accord:

Mais aux *Bois,* même avec une Clarinette basse, 2 Clarinettes et une Flûte, ce serait déjà moins homogène, moins fondu (quoique possible, et très "transparent").

Et si vous écrivez (avec plusieurs instruments différents, du groupe des Bois):



le résultat ne sera ni *homogène,* ni même *fondu,* parce qu'avec ce grand espace les sonorités de ces Bois cessent d'être *homogènes* et de *se "marier".*

Un autre exemple de plénitude dûe à la *Réalisation de l'accord lui-même,* nous est donné par un passage (déjà cité) de la *Fantaisie en ut* de Schubert (orchestrée par Ch. Kœchlin). Non seulement le Basson à l'aigu se fond *intimement* aux Violons en sourdine, mais *surtout,* la disposition adoptée par Schubert (et que nous avons tenu à respecter) intervient, en premier lieu:

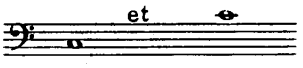


F. Schubert
Fantaisie en Ut
pour Piano
(orch. par Ch. Kœchlin)

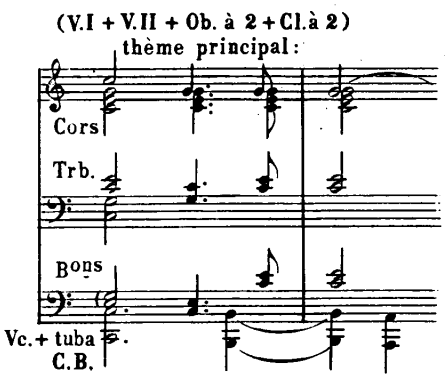
(1) Mais l'unisson Fl. P., pour des traits (à l'aigu surtout) est *excellent.*

(2) Sauf en cas de certaines maladresses dans l'écriture des *Bois,* dont on a longuement parlé au Chapitre III. Ayez une oreille musicale, et suffisamment d'expérience pour les éviter.

Il faut noter également, dans le problème si délicat de la plénitude (qu'on souhaite *suffisante,* mais *sans lourdeur),* l'effet produit par ce que j'appellerais un *sous-medium* bien garni, c'est-à-dire particulièrement, pour les Cors et les Bassons, l'octave entre



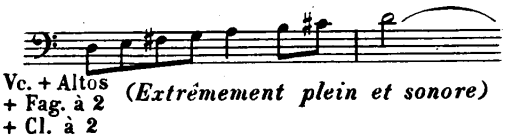
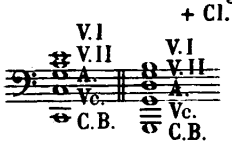
Ce n'est pas sans raison qu'au début de l'*Ouverture* des *Maîtres Chanteurs* Wagner double par des *Bassons* (à l'octave grave) la tierce *do mi* des Cors et Trombones, d'où cette curieuse disposition :



R. Wagner
(*Ouverture des Maîtres Chanteurs*

Il obtient ainsi une sonorité pleine, "cossue", solide et qu'on ne peut néanmoins taxer de lourdeur fâcheuse, vu le caractère de la phrase, exigeant cette sorte de plénitude.

Quelques détails ne sont, peut être pas inutiles :

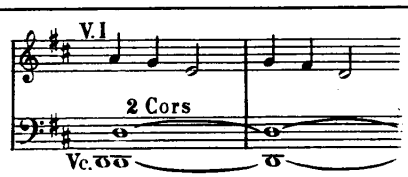
En certains cas, la *plénitude* demande des DOUBLURES DE TIMBRES. On a vu celles du *Prélude de l'Arlésienne* où des Bois, en nombre respectable, viennent amplifier la sonorité des Cordes sans que celle-ci cesse de rester au premier plan. Nous avons cité d'autre part ce passage très caractéristique, du 4e acte de *Carmen :*

Il est sûr que des *accords du Quatuor dans le grave* sont déjà, par eux-mêmes, homogènes et pleins :

si vous les *doublez* par des Bois -ou par des Cuivres, c'est d'une plénitude plus grande encore; la seule question sera celle de l'équilibre avec le *contraste,* et de *ne pas user inutilement* vos ressources sonores.

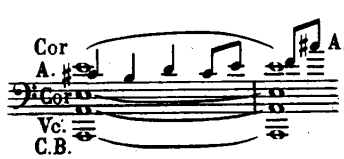
On doit signaler, d'autre part, l'effet particulier des *Cors soutenant le Quatuor par des tenues en octaves* (celles-ci donnent davantage de plénitude qu'un *unisson* des 2 Cors).[1] Ce moyen fut souvent employé par les anciens maîtres; il n'a pas cessé d'être excellent. Les Cors se fondent très bien au *Quatuor,* qu'ils rendent sensiblement *plus plein.*

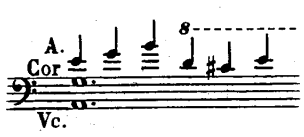
L'action des Cors d'ailleurs (comme aussi celle des Saxophones) est d'une efficacité bien connue : que ceux-ci se joignent aux Trombones et Trompettes (dont ils adoucissent les angles), aux cornets à pistons (ils sonnent alors comme des Cuivres doux, et s'y fondent parfaitement), ou aux Bois (parmi lesquels ils jouent le rôle de Bois, solides et gros. Ils nous apparaissent, entre tous, les instruments destinés à *lier* les sonorités.[2] Ce sont (avec les Saxophones) des agents très actifs de plénitude, et de liaison.

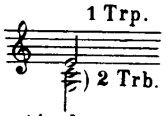
On constate (avec des nuances atténuées) des effets de même nature obtenus au moyen des *Flûtes dans la première octave;* leur présence au milieu d'un ensemble plus timbré ne se remarque pas; mais elle agit utilement. De même aussi les *Clarinettes en second plan,* dans le medium ou le grave, jouant *p.* Ce sont alors des timbres neutres, excellents *éléments de fusion* comme aussi de *plénitude.*

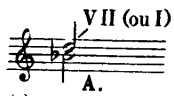
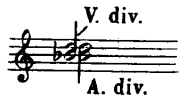
---

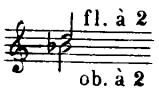
[1] Par exemple dans le *Final* de la *Symphonie en Ré majeur* de Haydn :

[2] S'il y a un assez grand espace entre Vc. et A., *deux Cors en octaves,* ou 2 *Clarinettes* (ou même *un seul Cor)* contribuent utilement à la *plénitude et au fondu :*

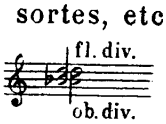


(ou 2 Clar. à la place des Cors).

De même nature encore, les *Altos*. Parfois, entre deux parties plus importantes: 1º V.I + V.II, 2º Vc. + C.B., on intercale une *réalisation harmonique des Altos* (doubles cordes, ou divisés; souvent en tremolos ou en notes répétées). Les Altos se trouvent alors, en général, à l'unisson de quelques Bois, et l'on pourrait croire que cette doublure ne sert pas à grand'chose. Détrompez-vous: elle contribue à rendre l'ensemble plus lié, *plus fondu*. Sans parler, en outre, du *mouvement* que par des arpèges (ou rien que par leur tremolo) ils ajoutent à ce qu'il y a d'immobile dans les tenues de Bois.

On a déjà vu (au Ch. III) que les *Cuivres* sont assez homogènes pour que leur écriture ne présente guère, à ce sujet, de difficultés. Même dans le cas de

(quoique l'*Ut* du Trombone soit plus ouvert, plus rond que le *Mi* de la Trompette), la sonorité est satisfaisante.

Avec les *Cordes* aussi, les timbres offrent d'indéniables ressemblances, et

sonne très bien; évidemment la fusion sera *plus complète* en écrivant:

Mais en général ce n'est pas nécessaire.[1]

Pour les *Bois* au contraire il n'en va point de même. Reportez-vous à l'étude détaillé du Chapitre III (accords constitués par 2 sortes d'instruments à vent, par 3, 4 sortes, etc.). Il est évident que pour *Flûtes et Hautbois:* 

sera quelque peu disparate. Si l'on veut que la sonorité soit plus fondue, il faudra 

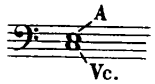
(alors, ce sera comme, à l'Orgue, *Cor de nuit* + *Salicional*). *Flûte et Clarinette* se fondent beaucoup mieux; de même, *Clarinette et Basson*, ou même *Clarinette et Hautbois*. Quant à l'alliance *Hautbois et Basson*, elle n'offre pas la fusion qu'*a priori* l'on croirait exister entre ces deux instruments à anche double, - car, du moins pour le *medium du Basson* contre le *grave du Hautbois*, la différence de timbre est très accusée (Basson gros et pâle, Hautbois incisif). Je ne reviens pas sur la question; elle s'est trouvée implicitement traitée au Chapitre III. On y a dit aussi que la cohésion est bien plus aisée avec *Ob.*, *Ob. d'amour*, *C.A.* et *Fag.*, qu'avec *2 Ob.* + *2 Fag.*

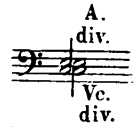
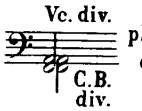
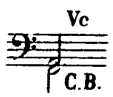
On a vu d'autre part que le mélange *Cors et Bassons* donne une fusion remarquable. Dans le medium, c'est *presque homogène*.

Quant aux *Saxophones* (surtout l'*Alto* et le *Ténor*) ils se fondent remarquablement bien aux *Clarinettes*, ou aux *Bassons*, ou aux *Cors*; et dans le melange *C.A.* + *Saxophone*, ou même *Ob.* + *Saxophone*, les timbres *se font valoir mutuellement*, sans qu'il y ait disparate. On connaît même des œuvres où le *Saxophone Alto* s'unit aux *Instruments à Cordes*, le mieux du monde (chacun se souvient du *Prélude de l'Arlesienne*, dont nous avons déjà cité le passage où chante un Saxophone sous des tierces de Violons 1ers et 2ds; on ajouterait un exemple de la *Création du Monde* (ce ballet de Darius Milhaud où le Saxophone joue un rôle important) que nous donnerons tout-à-l'heure.

Nous avons dit que la *Plénitude* ne vient pas seulement de l'*écriture des accords*, mais aussi d'un *medium bien garni* (ou même de ce que j'ai appelé le *sous-medium*). Il y a parfois certain danger, surtout dans le cas des *f* et *ff*, à trop dégarnir ce médium, en plaçant les Violoncelles et Contrebasses *très loin* des autres parties; les Contrebasses surtout, en pareil cas, sonnent lourdes et *terreuses*. Cet effet indésirable se produit avec certaines partitions anciennes, si l'on n'a pas soin de réaliser *à l'Orgue* la *Basse continue chiffrée*. J. S. Bach savait bien ce qu'il faisait en orchestrant de la sorte; le *Continuo* de l'Orgue, remplissant l'intervalle entre les Basses et les parties contrapunctiques (par ex. chant vocal avec contrepoint de Violon), *liait le tout*, donnant la sonorité fondue qu'il fallait.[2] C'était alors *le medium et le sous-medium bien garnis*, mais *sans lourdeur*.

---

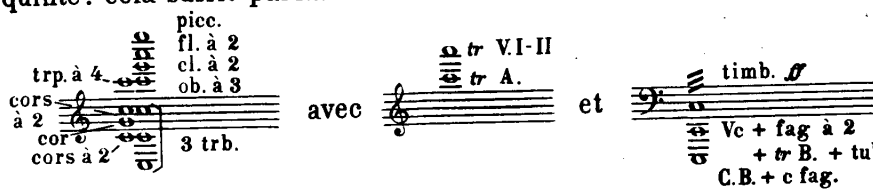
[1] Entre *Alto et Violoncelle* la différence de timbre est plus appréciable; néanmoins

reste très suffisamment homogène. Parfois on met l'Alto en dessous, son *ut* grave *sonnant plus timbré* que la même note au Vc.

Parfois aussi l'on divisera les Altos et les Violoncelles:

(ce qui donne le plus de fondu). Entre *Violoncelle* et *Contrebasse* la différence est plus nette encore. Aussi pour la fusion, écrit-on volontiers:

plutôt que

[2] J'ai déjà signalé l'erreur commise en voulant remplacer, pour ce rôle, l'orgue par le piano; je n'y reviens pas davantage. Il n'y a plus aucune fusion, c'est inadmissible !

Si l'on a deux groupes, ou trois, l'un d'eux peut très bien être écrit *monodique,* ou à *deux parties.* J'ai cité le *Prélude de Carmen:* voyez les 1res mesures (accords faits par les Cuivres et les Cors), ainsi que plus loin, l'accompagnement (par Trompettes et Trombones) du *thème du Toréador* que jouent les Cordes en octaves (V.I + V.II – A. + Vc.). La sonorité certes n'est pas "homogène" – et *cela vaut mieux ainsi pour ce passage,* car il gagne en couleur, en éclat. Il n'y a même pas "fusion" des sonorités comme au début de l'*Ouverture des Maîtres Chanteurs,* mais ces sonorités *ressortent l'une sur l'autre,* sans que cela "jure", sans disparate, sans incohérence. Et l'ensemble, si coloré, reste *plein.*

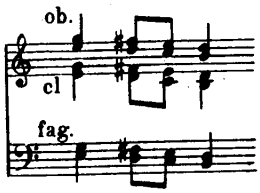
Parfois une *liaison* peut exister entre *deux groupes* écrits en *contrepoints indépendants l'un de l'autre.* Cette liaison s'établit alors par la présence d'*autres instruments* dont c'est, en ce cas, le rôle traditionnel: Cette liaison s'établit alors par la présence d'*autres instruments* dont c'est, en ce cas, le rôle traditionnel: nous avons mentionné les *Cors,* les *Bassons* et *Clarinettes,* les *Saxophones,* les *Altos.* Ils jouent des parties d'accompagnement, comme faisait l'Orgue en réalisation de la *Basse chiffrée,* chez les maîtres d'autrefois.

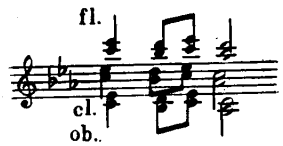
J'ai dit qu'il ne fallait pas s'astreindre étroitement à ce que chaque groupe eût l'harmonie *complète.* En particulier, les tierces ne sont pas nécessaires à chacun de ces groupes: car la quinte *seule* (surtout au medium et dans le grave) n'est pas creuse comme on pourrait le croire d'après la sonorité du Piano. Nous l'avons constaté bien souvent aux Voix, dans les chefs-d'œuvre des XVe et XVIe siècles: le fait se produit, de même, à l'orchestre. Pour cet accord final d'un morceau dont la terminaison doit être *très éclatante,* il n'y a que l'octave et la quinte: cela suffit parfaitement.



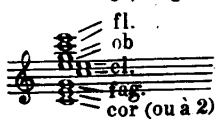
Ch. Kœchlin
Hymne au Soleil
(Accord final)

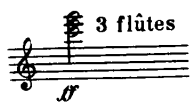
Il peut d'ailleurs suffire d'un seul instrument faisant la *tierce,* pour qu'on remarque la présence de cette tierce. – En doublant cet intervalle à l'octave, ou à deux octaves (comme firent souvent Beethoven, puis Brahms) on augmente certes la douceur et l'on obtient certain genre de plénitude, mais qui peut confiner à la lourdeur; dans tous les cas, on diminue l'éclat; et ceci, qui est d'une *sonorité solide:*

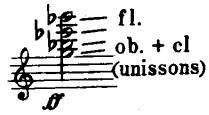


n'est pas réellement *lumineux.* Si l'on écrit plus haut et que l'on ait des *Flûtes,* elles apportent alors de la lumière, et contrebalancent utilement l'effet un peu *gris* des tierces:

Placées dans le grave les *tierces* (ou même les quartes, ou les quintes) contribuent à l'*atténuation des parties supérieures;* elles rendent *plus douces les dissonances* de celles-ci; mais de toute façon moins lumineuses en deviennent les Flûtes et Clarinettes à l'aigu.

Quant au principe exigeant, pour la plénitude et la cohésion des accords de Bois dans un *f,* que *toutes les notes* y soient représentées (chacune par *au moins un* instrument), il est certain que la plupart des compositeurs depuis Beethoven et Mendelsshon, s'y sont conformés, aussi bien Wagner que Rimsky-Korsakoff. Ils écrivent, par exemple :



Il est certain également que l'on obtient, ainsi, une *plénitude assurée.* Mais elle a ses inconvénients; l'accumulation des tierces se fait parfois pesante; et surtout à l'aigu, avec les Flûtes, il s'en faut que l'accord sonne plus clair et plus puissant, écrit au complet:

Je ne verrais aucun inconvénient à:



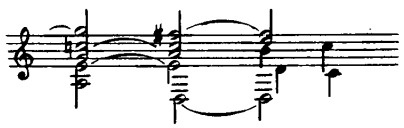
(Les "principes" découlent évidemment d'une raison initiale, et souvent ils ont du bon; mais – surtout en matière d'orchestration – ils sont loin d'être absolus: vous aurez pu le constater plus d'une fois).

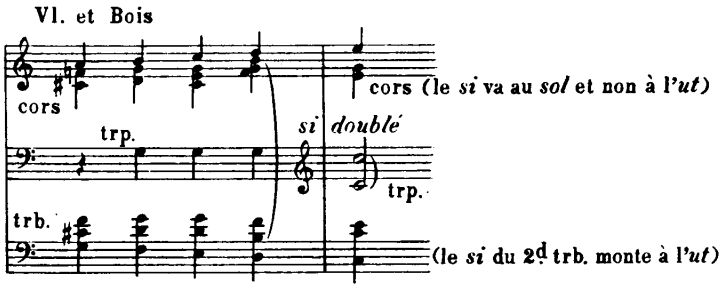
D'ailleurs – j'y reviendrai plus loin – la *Plénitude,* l'*Homogénéité,* le *Fondu* ne sont *pas toujours nécessaires.*

Quant aux *Bois,* je demeure persuadé que le dernier mot n'a pas été dit et que leur écriture peut comporter maintes dispositions nouvelles. Il y en aura de bizarres, dont "l'humour" ne se légitimera que par exception; il y en aura peut-être, aussi, de fort bien équilibrées, sonnant *normales.* Et l'on s'étonnera que les musiciens n'y aient pas songé plus tôt! Enfin, le style polytonal, et l'atonal pourront inciter à d'inédites alliances de timbres.

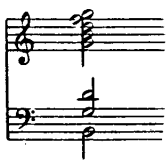
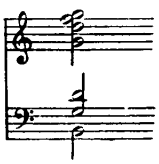
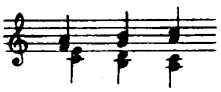
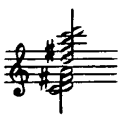
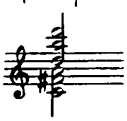
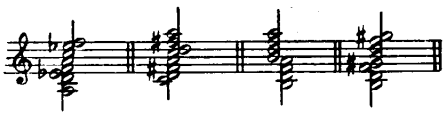
Restons, pour l'insant, dans le domaine de l'Harmonie dite "Classique" et disons quelques mots des NOTES À DOUBLER.[1]

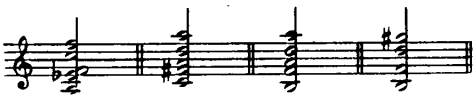
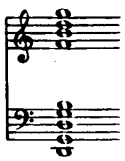
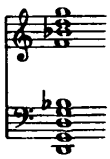
A l'octave ou à l'unisson, la *fondamentale* et la *quinte* sont couramment doublées – cela va de soi. Beaucoup de compositeurs doublent aussi les *tierces:* nous avons dit qu'il en résultait plus de douceur, moins d'éclat en revanche, mais une réelle plénitude (qui peut, avec certains instruments, risquer d'être lourde). On double également des *septièmes,* contrairement aux principes des Traités de l'Harmonie scolaire.

Chez Haydn notamment, il y a d'*excellentes* doublures de la *septième de dominante.* Les *autres septièmes* s'y prêtent tout aussi bien :

Il existe des exemples de *sensibles doublées,* mais alors on doit faire en sorte d'*éviter les octaves* sur le mouvement de sensible à tonique :

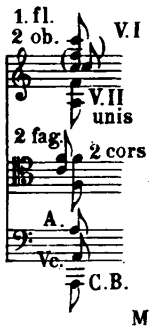


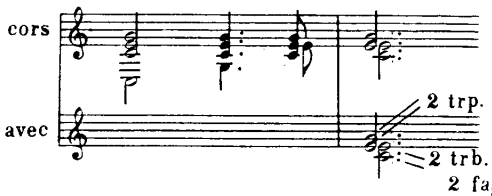
R. Wagner
Ouverture des Maîtres Chanteurs

Lorsque la sensible est *à la basse,* on évite toujours de la doubler, et l'on n'écrit point[2], ce qui sonne lourd :

mais

Exception faite, bien entendu, pour le cas des mouvements de parties amenant des doublures telles que :

Naturellement, on ne double pas non plus la basse de l'accord + 4 :

et l'on écrira plutôt:

Il importe de spécifier, cependant, que *tout l'accord* peut se trouver doublé *tel quel,* comme il serait à l'Orgue par des *4 P.* ou des *16 P.* :

etc.

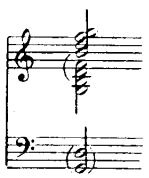
Mais il en résultera toujours une sonorité plus lourde que celle-ci :

Quand à la *basse de l'accord + 6,* je ne saisis pas pour quelle raison sa doublure serait à éviter; il me semble tout naturel d'écrire, même en doublant le sensible:

et *à fortiori:*

---

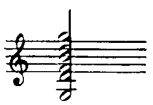
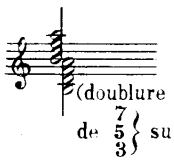
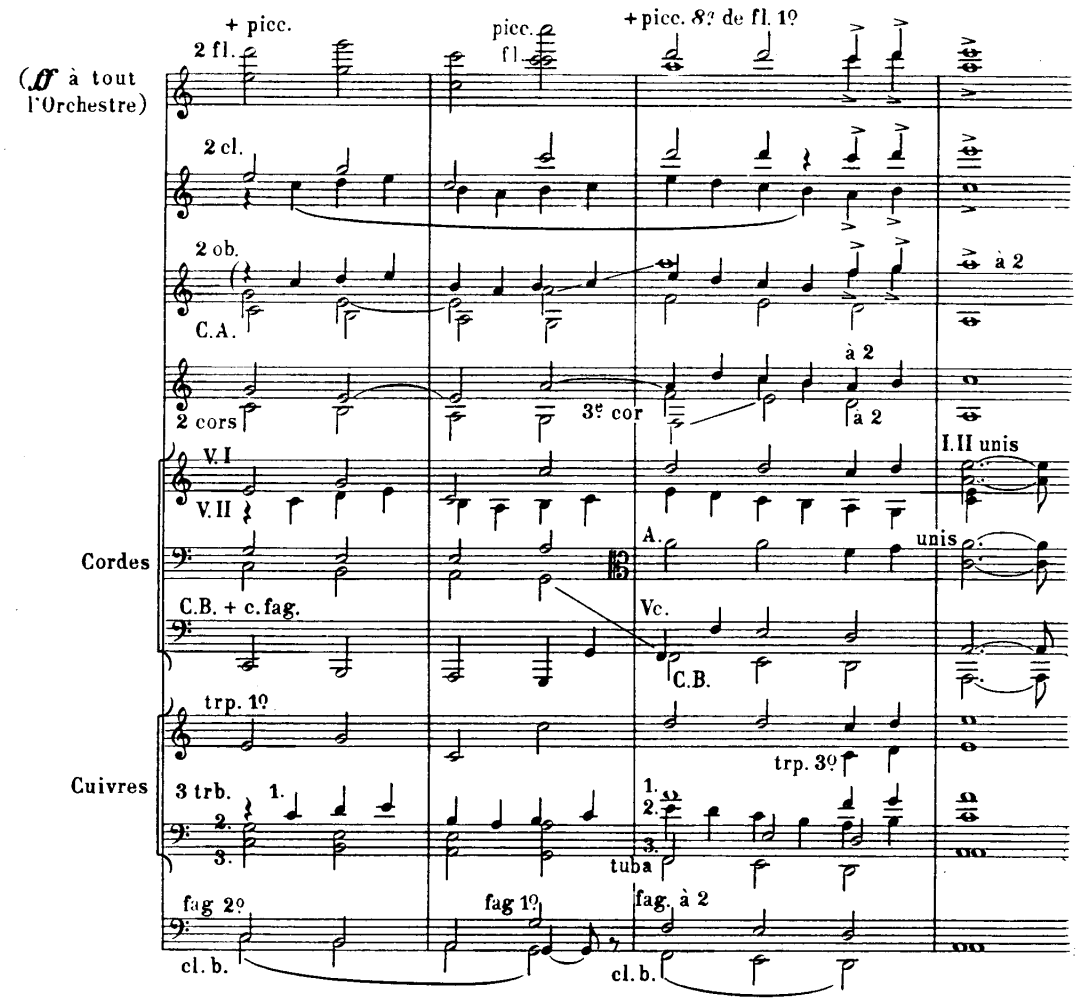
[1] En *Polytonalité,* des notes peuvent être doublées à l'octave ou même à la double octave, mais cela dépend essentiellement de l'accord qu'on écrit, et certains ne se prêtent guère à ces doublures.

[2] Et *même pour le 3e degré:* citons cet exemple caractéristique, de la *Symphonie en ut majeur* de Mozart:

Il ne double le *la basse,* que par V.II et A.; encore est-ce là, pour le groupe des Cordes un simple *renforcement de la basse (la* est ici un 7e *degré).*

Inutile d'insister sur les cas où la doublure (par unisson) de la tierce a pour effet d'*équilibrer normalement les intensités;* Wagner écrit :

R. Wagner
Ouverture des Maîtres Chanteurs

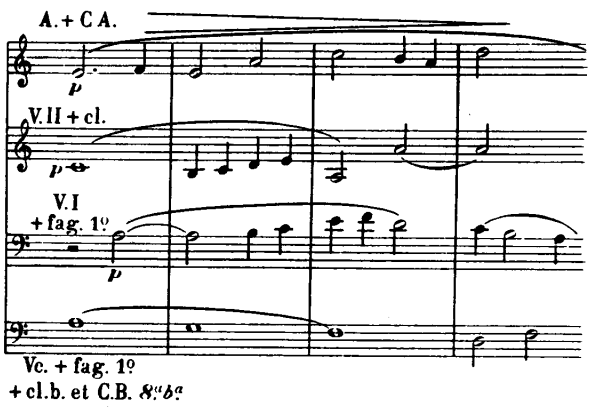
(Le *Sol,* non doublé dans le groupe des Cors, est joué par V. I + V. II + Ob. à 2 + Cl. à 2, c'est la ligne du thème ; il était donc mieux équilibré de doubler le *Mi* plutôt que le ce *Sol*).

On a vu d'autre part que Wagner double, à l'occasion, la sensible. C'est assez traditionnel (quand cette sensible n'est pas à la basse). Nulle impossibilité d'écrire :

(Ce qui donne un effet analogue aux doublures à l'Orgue).

Sonorité d'ailleurs un peu lourde, s'il s'agit de *Bois en tenues,* et je préfère, de toute façon, pour l'écriture normale:

Doublures de tout l'accord. Nous citions tout-à-l'heure :

On peut généraliser, et traiter un passage entier comme s'il était écrit pour *Orgue jouant avec 8 et 4 P.* Dans le *Choral* suivant, l'on a disposé les Bois et Cors à l'octave haute des Cordes et Cuivres. Il y a, de la sorte, davantage de lumière; les Bois à l'unisson des Cordes seraient étouffés, et ternes; ils ont, écrits à l'octave, une vie autonome. Mais, en réalité, pour un effet de ce genre il faudrait *deux fois plus de Bois,* ou bien atténuer un peu les Cuivres et Cordes, qui ont tendance à couvrir s'ils jouent *fff* comme les Bois

Ch. Kœchlin
Trois Chorals pour Orchestre
(Nº III)

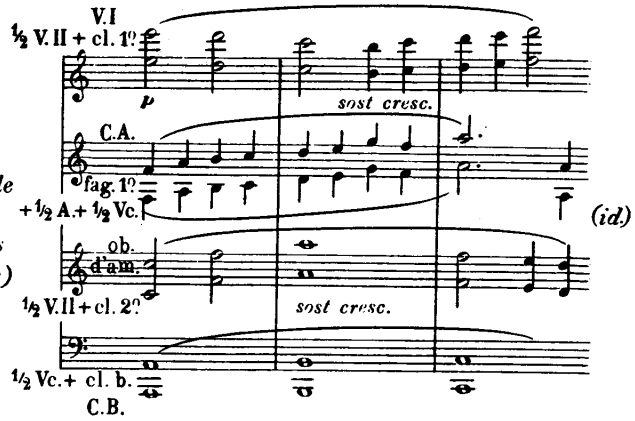
Voici des exemples d'autres doublures :

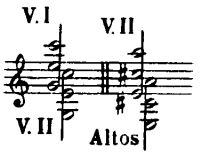
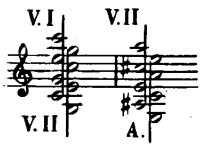
1º *A l'unisson (Cordes et Bois):*



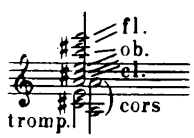
Ch. Kœchlin
Choral dans le Mode de La (extrait des 5 Chorals dans les Modes du Moyen-Age)

2º *En octaves:*



Enfin, dans l'écriture des *triples* ou des *quadruples cordes* on trouve parfois les 2ds Violons à l'octave des 1ers, ou les Altos à l'octave des Violons:

Et l'accord complet se réalise sans difficulté par:

Pour nous résumer au sujet de toutes ces doublures: si l'on veut une sonorité *très claire, brillante* (dût-elle en être un peu dure), il suffit souvent d'*une seule tierce;* parfois même, rien ne vaudra les *quintes à vide.* Avec *plusieurs tierces* (en 8ve), ou l'unisson de deux ou trois instruments sur la même tierce, on *atténue l'éclat* et l'on *augmente la plénitude* jusqu'à, même, certaine lourdeur. C'est au compositeur qu'il appartient de se décider pour tel ou tel parti. Il le fera en connaissance de cause, s'il étudie, avec soin la sonorité qui résulte de ces doublures: par exemple celles de Wagner (notamment au début de l'*Ouverture des Maîtres-Chanteurs*),[1] celles de Brahms,[2] et dans un tout autre esprit celles de Maurice Ravel, ou bien encore des réalisations *sans doublures,* d'Arnold Schœnberg (notamment dans *Erwartung*), et celles de Darius Milhaud dans ses *Symphonies* pour orchestre réduit. Alors il comprendra qu'il n'est pas *une seule bonne sonorité*[3] mais que la plénitude et le fondu peuvent céder le pas à l'*éclat des harmonies,* à la *transparence des accords,* à l'*élan des thèmes,* à l'*humour* même d'un passage où l'on préfèrera "la musique à l'emporte-pièce". Pour les sonorités transparentes de certains accords dits "modernes" (par *quartes superposées,* notamment) l'on évite au contraire d'y donner l'impression de tierces dans la réalisation, tandis que les intervalles de quarte ou de quinte y seront excellents.[4] Dans ce cas surtout, l'on fera bien de craindre ce qu'il y a d'*opaque* dans les Basses en tierces, dans les dispositions trop rapprochées des sons graves, dans les contrepoints ou les tenues inutiles qui viennent encombrer la réalisation pour, en définitive, ne produire que *du gris.*

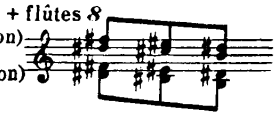
On saisit à quel point le problème est délicat, et que la solution varie avec chacune des musiques, avec chaque caractère, chaque sensibilité. Car certaines dispositions, traditionnelles (et qui se sont révélées excellentes pour certaines œuvres symphoniques) – par exemple :



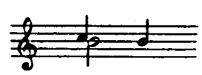
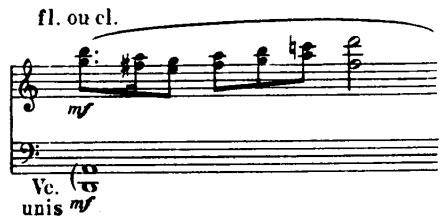
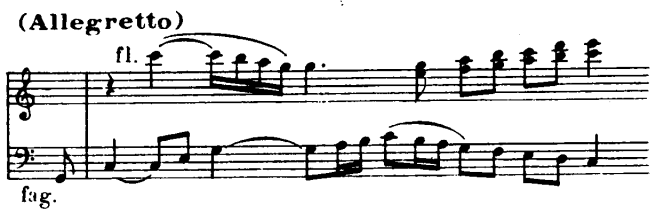
ne laisseront pas de sonner lourd, surtout en tenues prolongées, accompagnant la voix humaine.

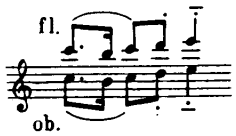
---

[1] Exemple que je viens de citer. Deux Cors eussent été trop faibles pour equilibrer la ligne mélodique (V.I + V.II + Ob. à 2 + Cl. à 2). Les Trombones auraient suffi; mais les Cors ajoutés par Wagner aux Trombones servent à *lier les sonorités, augmente la plénitude,* et font l'ensemble *plus majestueux, moins dur.*

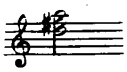
[2] Brahms double parfois – mais incidemment, et en somme assez peu – le Quatuor par les Bois. Souvent il écrit les Bois à l'octave des Cordes, au-dessus et au-dessous, ce que l'on a vu déjà chez Beethoven. Mais Brahms diffère de Beethoven en ce qu'il affectionne de doubler des Bois par des Cors ou des Trompettes; il en diffère aussi par ses unissons, fréquents de Clarinettes et Hautbois. – C'est d'ailleurs la *réalisation* qui, chez lui peut sembler lourde, non l'*orchestration* par elle-même (j'ai signalé que Richard Strauss, doublant les Cordes par les Bois, est beaucoup moins lourd). Les suites de tierces à plusieurs octaves, si nombreuses chez Brahms, deviennent vite monotones (cf. *1ère Symphonie, 2d morceau:*

mesures 33 et suivantes, 38e: fl., cl., fag. mesures 73-74: fl., ob., fag. puis, mesures 99 et suivantes

[3] Les Wagnériens jugeront *grêles* certaines sonorités transparentes et fines; certains modernes trouvent que l'orchestre de Wagner est *épais, lourd, démodé.* – *Les uns et les autres ont tort;* ils font preuve d'une etroitesse regrettable.

[4] Et non-seulement les Bois "en paquets" de tierces doublées à l'octave seront à éviter, mais aussi des rencontres de notes à distance de seconde telles que :

Somme toute, il faut savoir obtenir la *Plénitude,* l' *Homogénéité,* le *Fondu,* – mais ce genre de sonorité n'est pas toujours nécessaire. Si l'on peut regretter le *creux* d'un grand espace entre des Violoncelles en quintes et des Clarinettes ou des Flûtes à l'aigu: (1)

ce qui sonne disparate et vide, on estimera tout-à-fait normal au contraire, *dans un passage en contrepoint,* d'écrire

Ch. Kœchlin
(1ère des Sonatines françaises)

Parfois, souvent même, on jugera *plus colorée* une doublure à l'octave, et qui n'est point homogène, telle que:

de préférence à deux Flûtes en octaves (d'ailleurs très possibles).

En d'autres occasions rien ne vaudra, au contraire, la *cohésion parfaite de trois Flûtes* jouant:



L'*Homogenéité* a surtout *sa raison harmonique,* puisqu'elle aide à l'"audition verticale", ainsi que nous l'avons expliqué. Elle convient aussi à des fonds *neutres,* qui ne doivent pas attirer l'attention. Mais parfois, d'autre part, une seule note de Hautbois, au milieu des Cors, apporte avec elle une émotion très caractéristique, et c'est justement alors ce *manque d'homogénéité* qui se trouve nécessaire:

G. Bizet
Carmen
(duo du 2d acte)

S'il est, par maladresse du compositeur, des manques de cohésion, des incohérences regrettables, il y en a de *voulus,* ainsi dans la Fugue de la *Création du Monde* de Darius Milhaud, où le Trombone et la Contrebasse ne se fondent en aucune façon: mais, de la part d'un si habile musicien, l'effet ne peut être qu'*intentionnel.*

On peut former le tableau suivant (résumé, et d'ailleurs incomplet, vu l'extrême diversité possible) des dispositions les plus habituelles:

{ Chant / Accompagnement / Basse } Homogènes.

{ Ecriture fuguée, ou simplement contrapunctique } 3, 4, ou 5 parties homogènes.

{ Chant: de timbre différent du reste. / Fond / Basse } Homogènes, ou pas absolument homogènes (avec Bois et Cordes) mais *liés* par d'autres instruments (Cors, Saxophones, Altos, etc.).

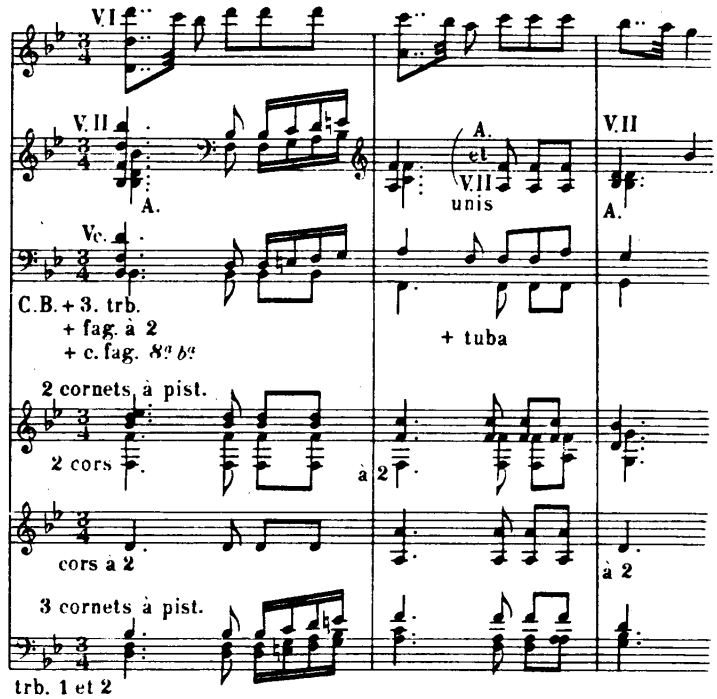
{ 2 Chants ou dessins, de timbres différents. / Fond / Basse } Homogènes

{ Chant: *de timbre différent du reste* / Fond: *2 sonorités non homogènes* / Basse: *se fondant plus ou moins au reste* } en général, ce sera *trop hétérogène.*

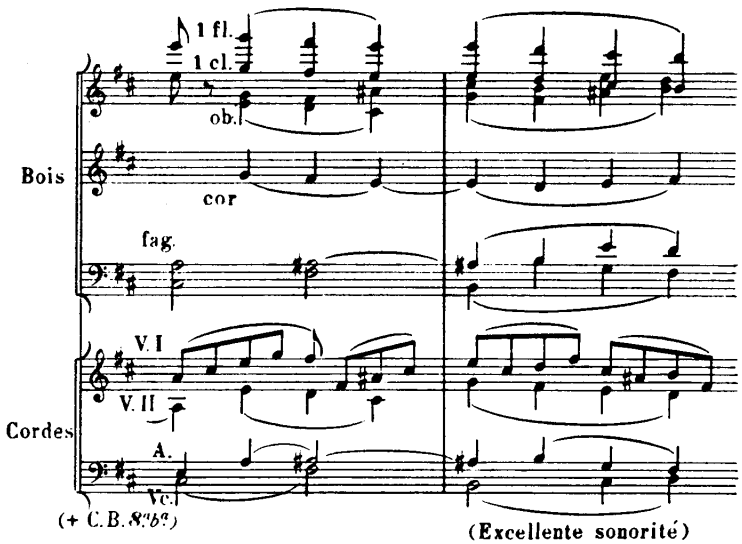
{ Style contrapunctique: *plusieurs parties dont chacune a son timbre propre.* } guère fondu, et souvent trop hétérogène. Difficile à bien réussir sans que cela déconcerte l'oreille.

(1) Les Vc. sonnent lourd et mal fondus avec les Bois, dans la nuance *mf* ou *f;* mais pour un *pp* cette disposition restait *à la rigueur possible.*

Voici maintenant quelques exemples relatifs à la *Plénitude* ou à la *Fusion* des sonorités:

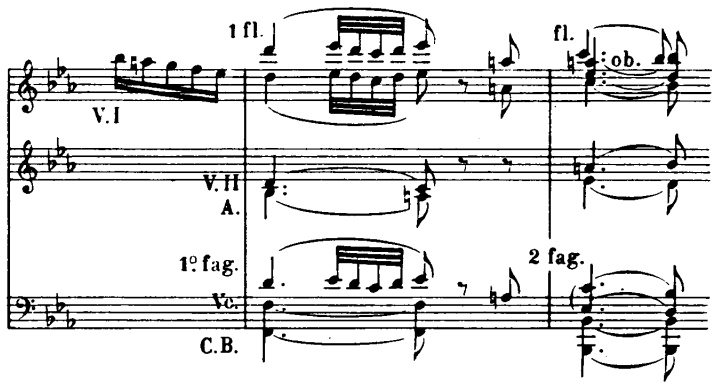
Plénitude avec éclat (partie supérieure –1ers Violons– très loin du reste des Cordes; mais l'espace vide est rempli par Cors et Cornets):

Saint-Saëns
Ballet d'Ascanio
(d'après une des *Danceries* de Claude Gervaise)

Plénitude par la réunion de 2 groupes dont chacun sonne plein:



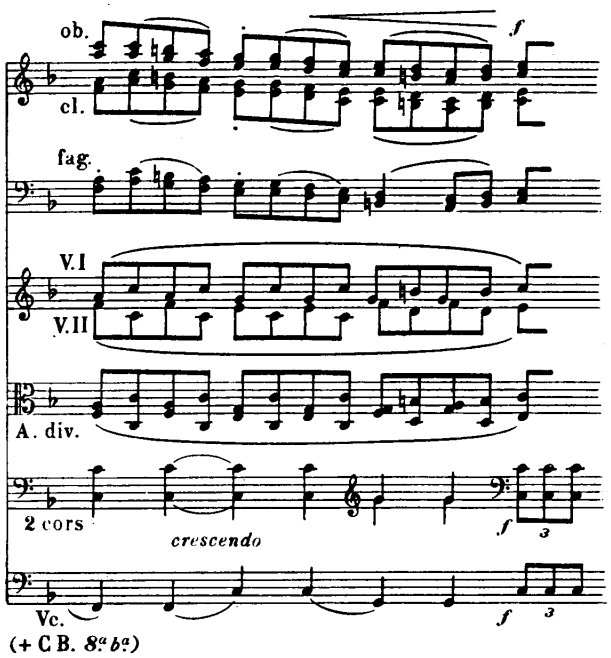
Gounod
Ouverture du Médecin malgré lui

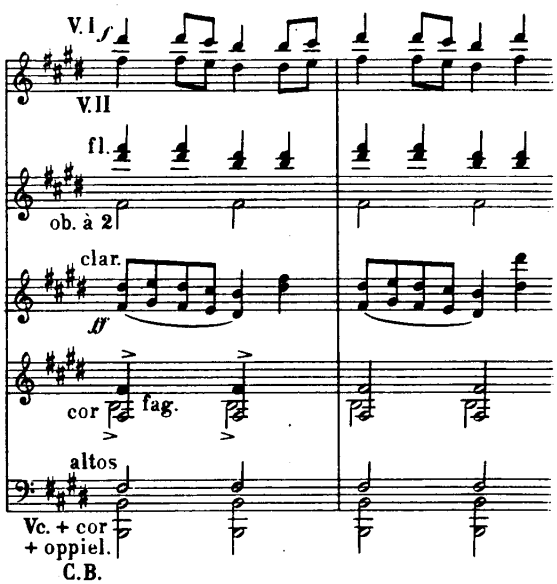
Plénitude par les Bassons entre les Altos et les Violoncelles:



Mozart
Symphonie en Sol mineur (Andante)

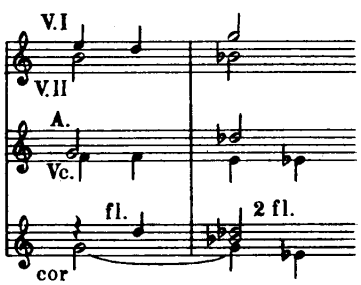
L'accord de *sib* contient plusieurs tierces *(ré)* et n'a point de quinte; cela sonne ainsi moins lumineux, mais *plein et doux*, avec ces sixtes des Bassons. La doublure des Clarinettes par les Bassons *à l'octave grave* est employée

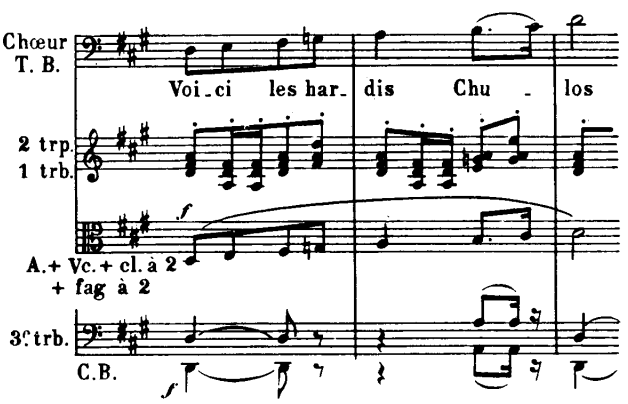
très souvent par Beethoven, ce qui donne toujours une sonorité plus pleine. Avec cette sorte d'écriture elle risquerait parfois d'être un peu lourde (cela se produit chez Brahms, notamment). Citons, pour mémoire, cette curieuse disposition (avec l'appogiature et la note réelle) qui donne une saveur particulière à la doublure par les Bassons, évitant ainsi qu'elle ne soit lourde:

Beethoven
Symphonie Pastorale
(1er temps)

Plénitude par "dessous" ajoutés (ici les Clarinettes, Bassons, Cors):

Mendelssohn
Ouverture du
Songe d'une nuit d'été

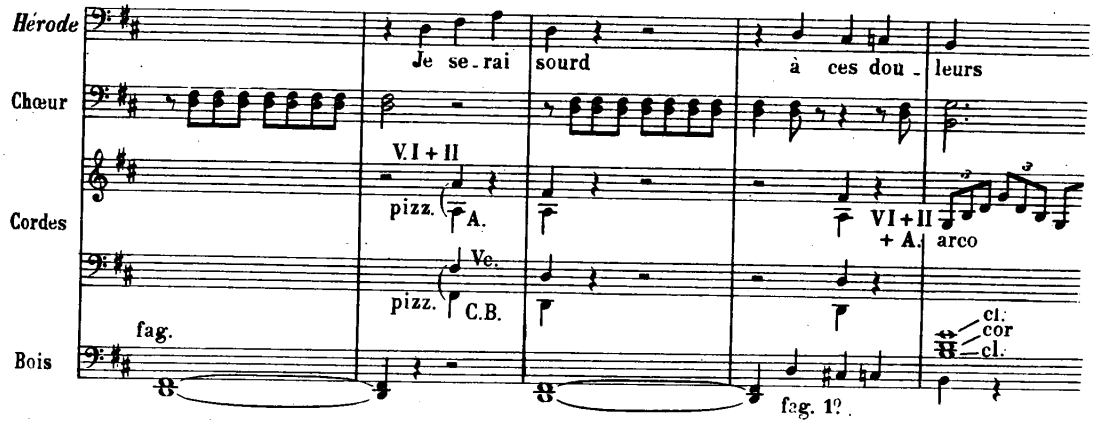
(L' espace entre les Violons et les Altos est rempli par les Clarinettes, les Hautbois, le 1er Basson et le 1er Cor. – Le thème des Violons se détache nettement quoique la 1re Flûte joue plus haut.)

Doublure des Cordes par des Bois de 2d plan, dont le role est d'augmenter la plénitude:

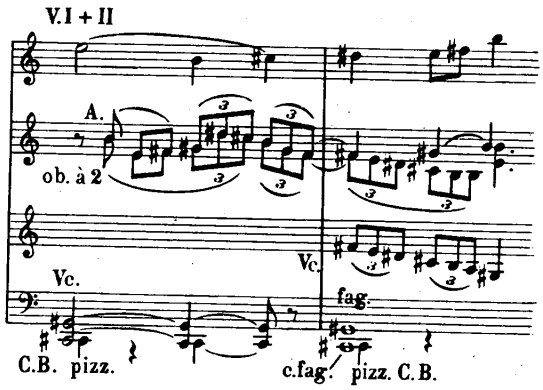


G. Bizet
Carmen
(1er acte)

G. Bizet
Carmen
(4e acte)

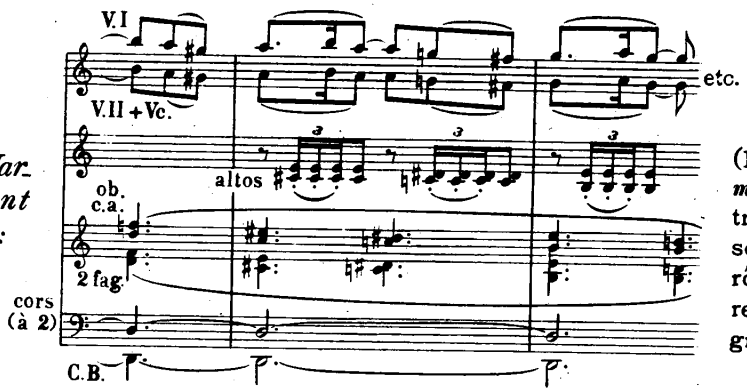
(Thème des Altos et Violoncelles extrêmement plein, grâce à cet unisson, et à la doublure par 2 Cl. et 2 Fag.)

Importance des Rythmes pour le sentiment de plénitude de l'ensemble :

H. Berlioz
l'Enfance du Christ
(1re partie)

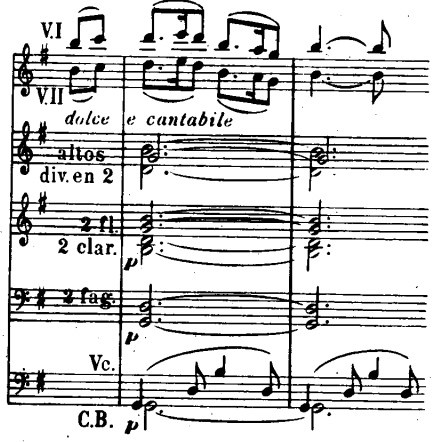
(Cette réalisation n'est pas, *materiellement,* pleine mais elle en donne l'*impression,* par le mouvement du chœur et par les accents rythmiques des Cordes.)

Quinte dans le grave à éviter dans les f (et même dans les mf) si elle se trouve très loin du reste :

(1re version d'une œuvre de débutant.)

(Orchestration assez habituelle chez les débutants, surtout ceux qui utilisent *au Piano,* ces quintes dans le grave. Mais à l'orchestre elles donnent plus de lourdeur que de plénitude, du moins avec des dispositions telles que celle du passage cité ici: il aurait mieux valu, garnir le medium et laisser la basse (*ut #*) plus dégagée du reste. La *quinte des Violoncelles* est déjà *trop loin des Altos;* celle que donnent le Basson et le Contrebasson est plus lourde encore.)

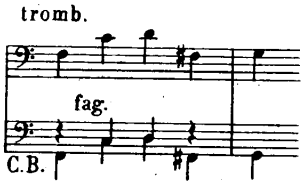
Altos employés pour l'Harmonie du medium, fondant les Cordes avec les Bois :

Rimsky-Korsakoff
Sheherazade (page 131)

(Exemple d'un procédé *extrêmement courant* et tout-à-fait traditionnel. On emploie très souvent les Altos dans ce rôle harmonique, soit en notes répétées, soit en arpèges, se joignant ainsi au groupe des Bois.)

Mélange normal Cordes et Bois: les Altos fondent la sonorité; thème aux Cordes :

Rimsky-Korakoff
Sheherazade
(page 119)

(Même rôle des Altos que dans le précédent exemple).

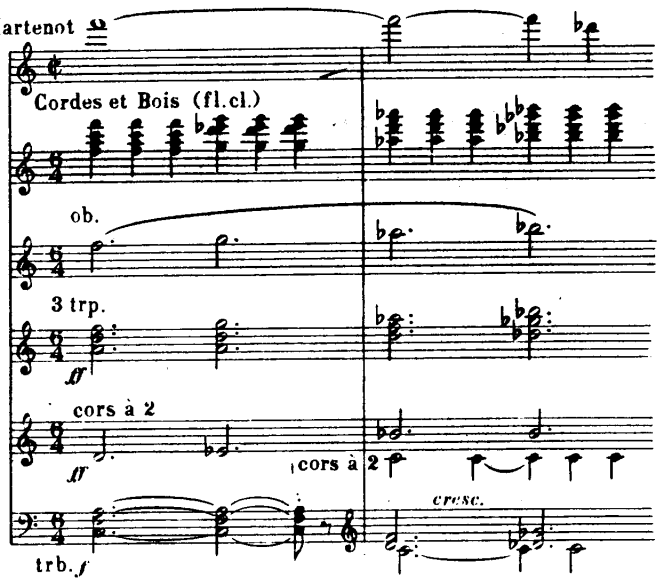
Utilité de l'adjonction d'un instrument de timbre intermédiaire; fondant deux timbres trop différents :



Guy Lambert
Fugue pour orchestre sur un sujet d'E. Le Grand

Le Trombone (surtout pour *do ré*) est d'une sonorité très *claire,* assez disparate avec celle des Contrebasses; le Basson arrive ici comme élément de fusion.

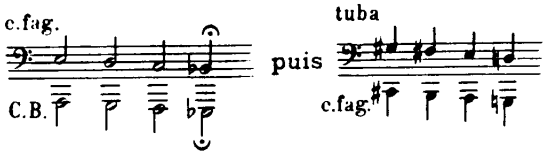
Ecriture d'un ff pour "Ondes Martenot" et Cuivres, avec Cordes et Bois à l'aigu:



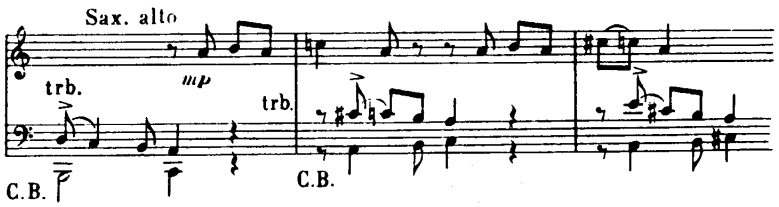
Ch. Kœchlin
Hymne au Jour

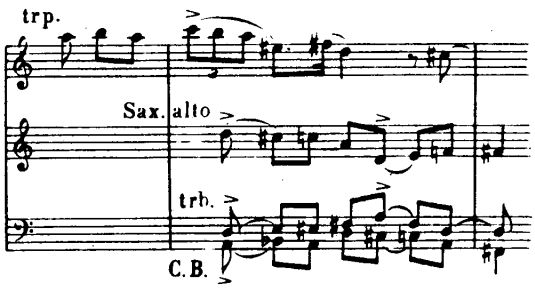
(La plénitude, ici, résulte des Trompettes, Cors et Trombones; les Cordes - avec des Bois - sont écrites à l'aigu; par dessus le tout, plane le chant ff des Ondes-Martenot.)

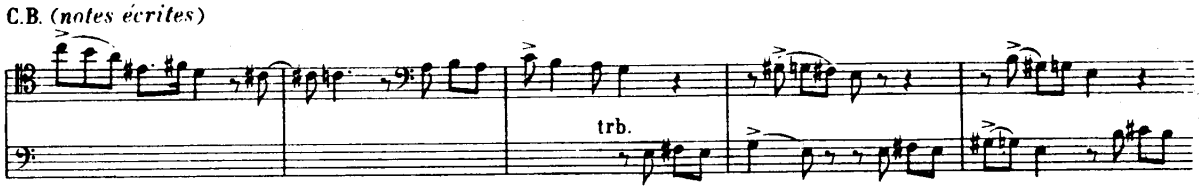
Exemples humoristiques de sonorités disparates:



Ch. Kœchlin
Les Bandar-Log

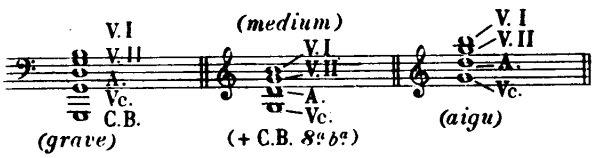
Sonorités non fondues destinées à augmenter l'impression "contrapunctique" de parties indépendantes:

Darius Milhaud, *La Création du Monde.* (p.9)

Du même genre, en plus accusé encore:

Darius Milhaud, *La Création du Monde.* (p.10)

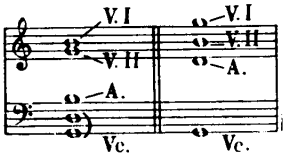
C.B. (*notes écrites*)

Darius Milhaud
La Création du Monde
(page 9)

Une question importante, en matière de *sonorite fondues*, est celle des TESSITURES.

On pourrait se croire obligé, pour obtenir la fusion, de respecter l'ordre des tessitures et même d'écrire *tous* dans le grave, ou dans le medium, ou à l'aigu, les Violons, Altos, Violoncelles et Contrebasses:

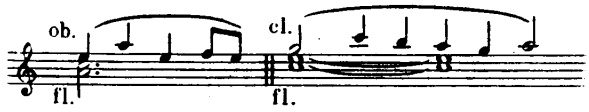
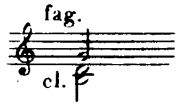


Mais nous avons que certaines dispositions plus espacées sont, aux Cordes, très possibles et suffisamment fondues:

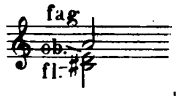


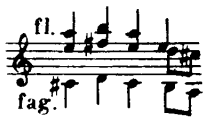
Il peut même arriver que l'on *croise les parties*, surtout si l'une d'elles doit être plus expressive (voir ce que l'on a dit au Ch. III, au sujet des Altos ou des Violoncelles au-dessus des Violons). Il suffit alors, pour la cohésion de l'ensemble, que les parties *accompagnant cette mélodie*[1] ne sonnent pas, *entre elles*, incohérent. Les Cordes en général satisfont à cette condition; pour les Bois, on fera bien d'être "sur le qui vive".

(1) Principe général, et qu'on appliquerait aussi bien aux Bois, ou encore à la réunion suivante: Chant de Violons sur fond de Bois. etc.

Au Chapitre III nous avons donné plusieurs exemples de ces croisements (ainsi: Flûtes au-dessous du Hautbois ou de la Clarinette; Basson à l'aigu, plus haut que les Clarinettes, etc.). Les sonorités obtenues de la sorte sont moins homogènes que celles des tessitures "normales": mais avec une bonne écriture des Bois elles restent encore très suffisamment fondues, et :

n'a rien que de très naturel. De même :

Mais il y aura quelque *défaut de cohésion*, avec :

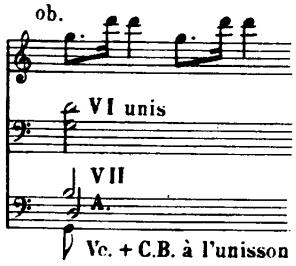
ou :



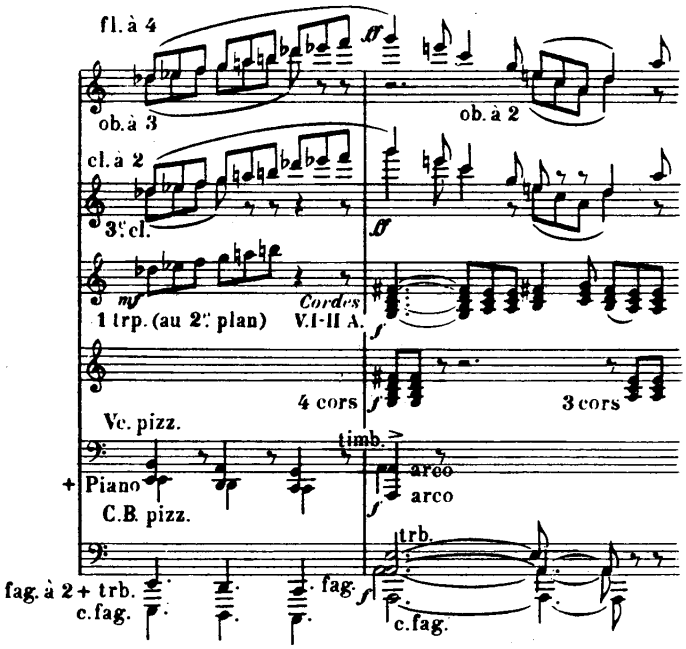
La *tessiture* intervient aussi dans le cas de certaines dispositions que l'on jugerait creuses si l'on s'en rapporte à la sonorité du Piano, mais dont l'exécution orchestrale reste satisfaisante:

Car la Flûte, dans ce registre, sonne *beaucoup moins haut* qu'on ne le croirait, et le Basson se trouve déjà presque à l'aigu. Il y a *correspondance des tessitures* (1).

Quant aux exemples à donner, il n'est sans doute pas nécessaire d'insister davantage sur le cas des tessitures qui se correspondent; en voici quelques uns, au contraire, d'un genre tout différent:

Tessitures différentes:

Hautbois à l'aigu avec Cordes dans le grave.

G. Bizet
Carmen
(1er entr'acte)

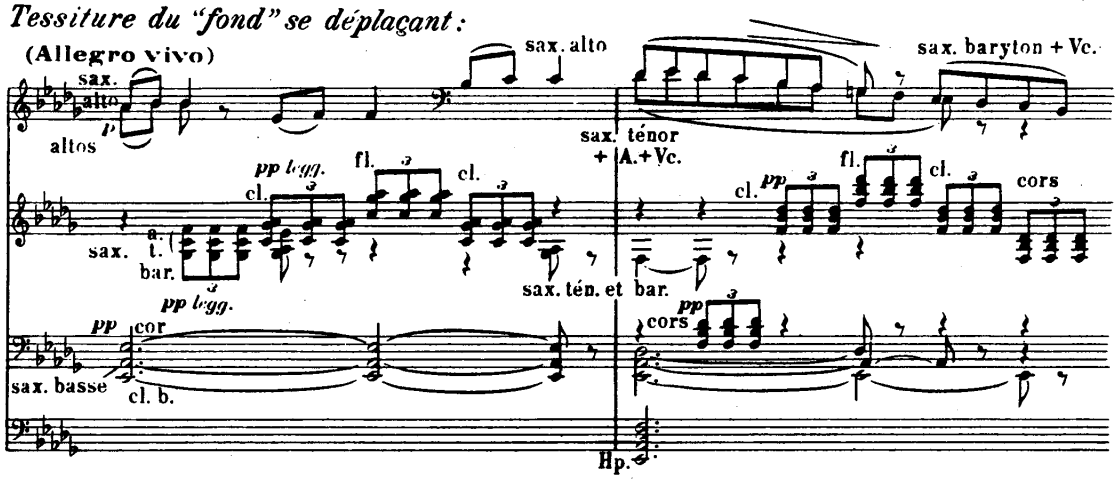
Bois à l'aigu, Cordes dans le grave.



Ch. Kœchlin
Hymne à la Jeunesse

(Les Bois ressortent ainsi avec bien plus de caractère que si les Cordes jouaient à l'aigu.)

Tessiture du "fond" se déplaçant:

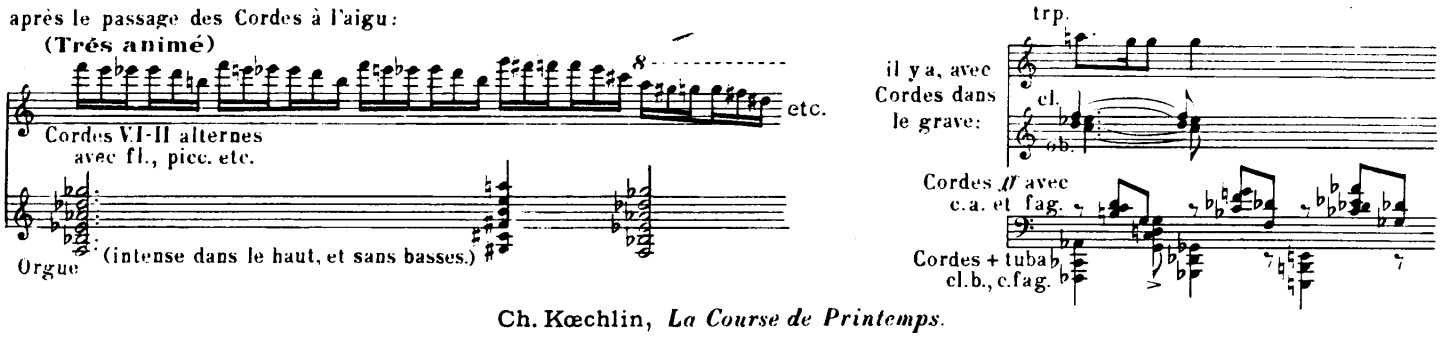


Ch. Kœchlin
Les Eaux Vives

(Les *tenues* et la *ligne mélodique* donnent l'*unité sonore* tandis que les tessitures des triolets alternent d'octave en octave.)

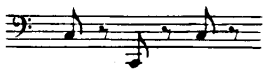
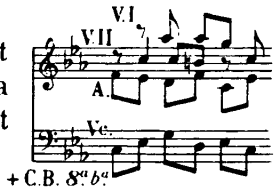
(1) J'ai noté, au Ch. III, le resultat "paradoxal" de la fusion d'une Flûte dans le grave, avec le Basson à l'aigu. Alors les tessitures ne correspondent point, - mais l'effet reste bon. Cela nous montre que les *principes ne sont pas rigoureux* et que seul intervient le *fait sonore*.

Tessitures différentes, par opposition de sonorités (successivement):



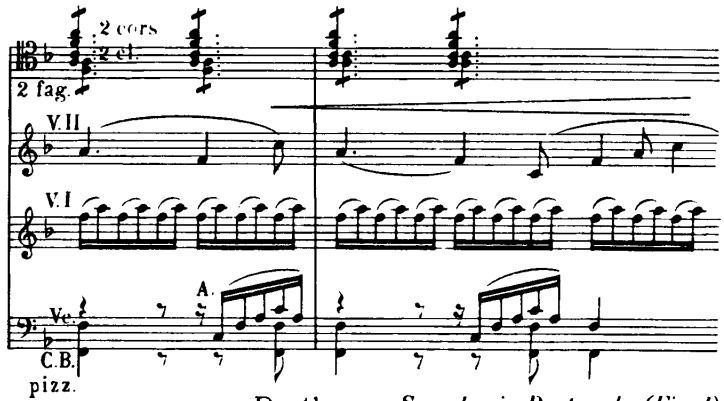
Ch. Kœchlin, *La Course de Printemps.*

J'ai dit précédemment que *tout instrument solo, chantant,* s'entend comme *soliste,* si même il est au-dessous de la basse véritable de l'accord; le fait se remarque souvent avec le Violoncelle. Sur la chanterelle notamment il semble jouer à l'octave haute des sons écrits (même chose pour le Ténor, dont les *la, si aigus* sonnent bien "plus haut" que les *mêmes notes réelles* au soprano, celles-ci étant dans le medium de la voix). Et c'est encore affaire de *tessiture.*

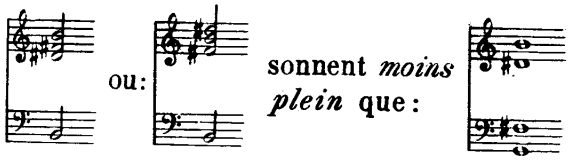
Un dernier mot sur la tessiture: *ne la changez jamais sans motif valable.* Votre *partie mélodique* peut se livrer à de grands écarts, l'unité ne sera pas compromise si le *fond* de l'orchestre, sur lequel chante cette partie mélodique, conserve en place sa tessiture. En certains cas (exceptionnels) il sera logique – pour des oppositions, par exemple – de *transporter* ce fond, brusquement, *à l'octave.* Mais le plus souvent vous n'aurez qu'une suite déconcertante des sonorités si la tessiture générale n'est pas *assise.* "Et pourtant, direz-vous, l'orchestre vit de rythmes et de mouvements intérieurs?" – Exact: mais surtout de la part de certains instruments, par exemple les Altos, – ou les Contrebasses. Seulement, le fond se trouve alors réalisé par des tenues ou par des notes répétées des Bois; *il reste en place.* On dispose les Altos en arpèges *autour de ces tenues;* l'on écrit les Contrebasses en octaves: au lieu de *Mais la tessiture du fond ne change pas:* c'est l'essentiel.

ESPACEMENT DES PARTIES. Il ne faut point se croire tenu d'écrire en positions serrées, afin que ce soit *plus plein.* Des passages contrepointés, d'un style fugué, permettent et même *demandent un certain espacement.* Gevaert, cite à ce sujet le final du 1er acte de la *Flûte Enchantée;* et il ajoute: "au contraire, de simples parties d'accompagnement sont souvent plus sérrées". On constatera la justesse de cette assertion en comparant cet exemple de style contrapunctique:

Mozart
la Flûte Enchantée
(fugue des deux Chevaliers armés)

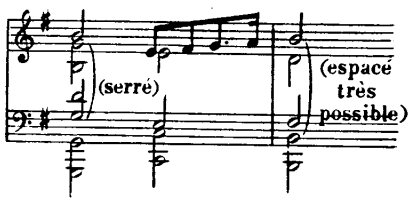
et la plupart des "accompagnements" de *Faust* ou de *Carmen,* où les dispositons d'*accord* sont plus sérrées.

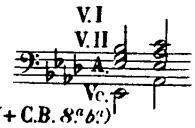
Il se trouve aussi que l'oreille est *moins exigeante au sujet de la plénitude* quand le style est *nettement contrapunctique,* pour de simples tenues; pour un "placage harmonique", des sonorités creuses se remarquent davantage. Cela tient à ce que la vie des parties chantantes, dans une fugue dont l'écriture est aisée et expressive, attire notre attention, *la satisfait,* et nous empêche de penser avant tout à la plénitude. De même en ce qui concerne l'homogénéité, ou le fondu.

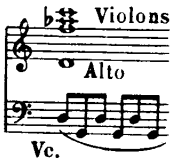
Un chant *entremêlé d'un accompagnement de même timbre* s'entendra moins facilement que s'il y a *de l'espace* entre ce chant et les parties qui l'accompagnent. (Au contraire, avec des timbres différents il n'est pas besoin de cet espace). Dans le passage suivant de la *Symphonie Pastorale* le thème des *Seconds Violons* sort très bien malgré des Bois assez nourris: cela tient à cette *différence des timbres,* comme également à la tessiture des premiers Violons, assez éloignés des seconds.[1]

Beethoven, *Symphonie Pastorale (Final)*

[1] A l'exécution d'ailleurs on a soin de faire jouer les 2ds Violons plus en dehors: *cela n'est pas inutile.*

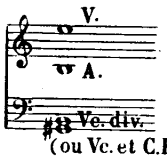
Evidemment, les dispositions qui ne sont point espacées donnent avec plus de certitude une sonorité pleine, bien nourrie – surtout dans le medium ou dans le grave; mais il y a aussi la question de l'équilibre en matière d'espacement; et quoique très possibles :

sonnent *moins plein* que :

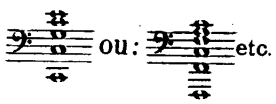
Dans ces mesures de *Tannhaüser* Wagner écrit d'abord serré, puis espacé :

R. Wagner
Tannhaüser
(2d acte)

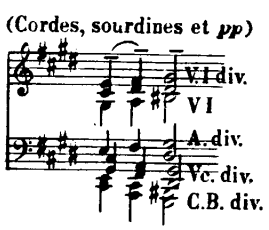
Beethoven adopte, dans *l'Ouverture d'Egmont,* une disposition de Quatuor très plein et très solide dans le grave :

Mais un espacement plus considérable est excellent aussi :

Il peut se faire – par exception – que l'espacement soit *irrégulier,* comme à cette mesure de la *Symphonie Fantastique :*

H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(1er temps)

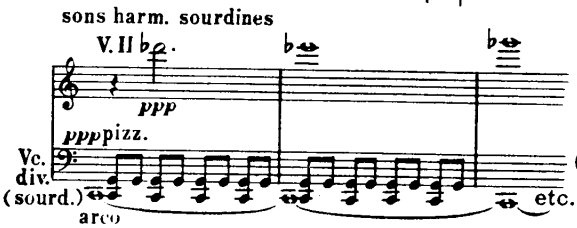
(Les Violons, serrés dans le haut, donnent une *expression intense* à l'accord et la distance des Violoncelles évoque des horizons lointains. Le *Ré* des Altos est extrêmement utile car sans cette note, qui fait la liaison entre V. et Vc., le passage sonnerait creux et sans force.)

L'inverse (espace entre Altos et V., resserrement aux Basses) est *des plus rares,* et l'on n'écrira point (à moins d'une intention spéciale de lourdeur mystérieuse) :

Les dispositions *normales* comportant toujours un plus grand espace entre la basse et la partie immédiatement au-dessus :



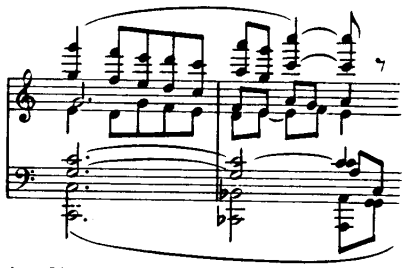
On sait que les accords *serrés au grave* donnent une *lourdeur sinistre,* dans les nuances de *mf* à *fff;* j'ai dit quel effet Berlioz a tiré de la division des Contrebasses. Mais il faut signaler que *pp,* et *surtout avec la sourdine,* ce qu'il y a de lugubre et de pesant disparaît absolument; il ne reste alors que l'impression d'un ensemble très fondu, de sonorité mytérieuse et douce :

E. Schubert
Fantaisie en Ut pour Piano
(orchestrée par Ch. Kœchlin)

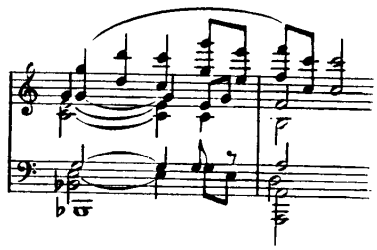
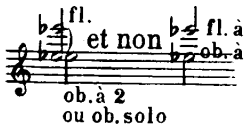
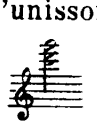
Parfois au contraire on placera la *Basse* (pédale) *extrêmement loin des autres parties* (avec la nuance *pp* à tout l'orchestre); mais cette basse est alors comme une sorte de *percussion,* et il ne s'agit plus de plénitude :



Ch. Kœchlin
La Caravane
(extr. des Heures Persanes)

On peut aussi tenir le medium bien fourni, la Basse et le haut restant dégagés :



ou bien, avec le "sous-medium" garni :

Quant aux tessitures élevées, je dirais qu'on abuse parfois, aujourd'hui, du registre suraigu de la Flûte, et plus généralement des sonorités *agressives* des Bois à leur dernière octave. Evidemment, avec de bonnes Basses, avec un Centre bien garni (et l'appui des Cordes) ils sonnent plus atténués; mais (excepté pour des *f,* contre des Cuivres) il n'est point si nécessaire de les porter *tous* à l'aigu. Notez qu'en des *f* normaux (Cordes, Bois et Cors) Beethoven, Berlioz et Bizet écrivent assez rarement les deux Flûtes à l'unisson pour des notes hautes au-dessus de l'*ut :* Ils les mettent plutôt en Octaves [1] :

Ajoutez qu'un accord, à l'aigu, des 3 Flûtes: sonne toujours *un peu dur* dans un *p* de l'orchestre.

[1] Il est vrai que les instruments à Cordes sont plus nombreux de nos jours que du temps de Beethoven, et que l'on recherche encore davantage les sonorités *ff.*

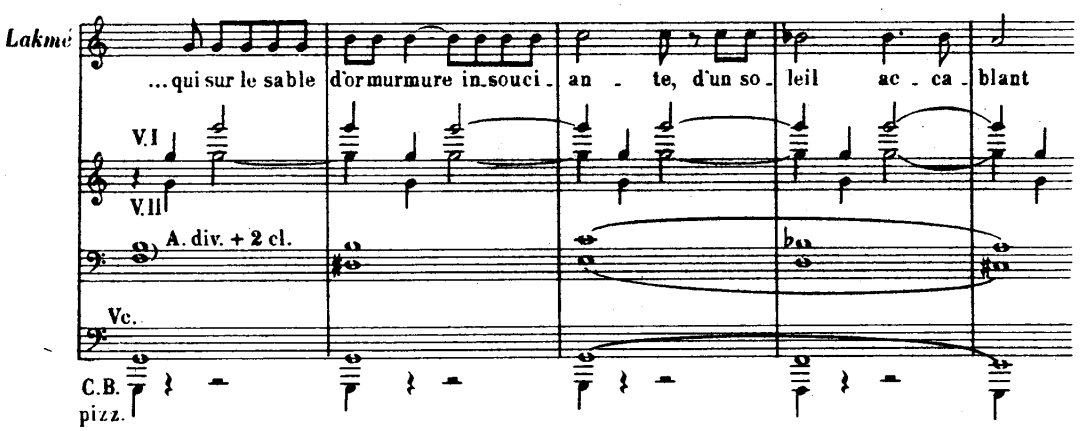
IMPORTANCE DE LA QUALITÉ DE L'ÉCRITURE. J'y ai déjà fait allusion. J'ai dit, après Gevaert et Rimsky-Korsakoff, que la première cause d'une orchestration bien sonnante, c'est que sa musique *vive* et soit *écrite*. Un beau style polyphonique – des idées – de la vie: sinon, à quoi bon orchestrer une œuvre *qui n'en vaut pas la peine?* Evidemment, la polyphonie peut être à base d'harmonies fort simples, et sans contrepoint: ainsi chez Glück, – mais c'est "écrit" tout de même [1]; et surtout, cette musique respire, palpite, frémit comme un être humain.

Ce qui sonne bien *par soi-même*, indépendamment des timbres, il y a grandes chances pour que cela sonne également à l'orchestre. Ce qui ne sonne pas bien (avec des doublures fâcheuses, des gaucheries, des laideurs harmoniques ou contrapunctiques) vous aurez du mal (même très habile) à le sauver. Et si d'aventure vous le sauvez (je dis: si, *à première audition* vous donniez le change, par votre maitrise orchestrale, sur la valeur réelle de la musique que vous auriez écrite), c'est infiniment regrettable.

Mais le plus souvent *la bonne orchestration va de pair avec la belle écriture.* – Une idée vivante sonne toujours mieux: 1° parce qu'elle exerce sur l'oreille et l'esprit un effet "moral" (= artistique) 2° et un effet "matériel": car les exécutants – s'ils la comprennent – la jouent mieux, – plus expressif que ces "n'importe quoi" dont les programmes ne sont pas toujours exempts, hélas! Voyez, chez Berlioz: la réalisation orchestrale du premier temps de la *Symphonie Fantastique* est très simple, et de ressources normales. On croirait qu'il y a là des Trombones et des Trompettes: point du tout. C'est une orchestration traditionnelle, classique, je dirais même *sage*, – mais la vie intense et tumultueuse de ce morceau nous y fait supposer toutes sortes de moyens inouis. Chez Bizet aussi, dans *Carmen*, à côté d'étonnantes trouvailles et dispositions *nouvelles*, il est quantité de passages très normaux, avec des façons bien connues de traiter les groupements divers. Mais cela sonne plus clair, plus incisif, *plus vivant que tout* à cause des accords, des parties qui chantent, et de l'idée musicale toujours si saillante.

Ecrivez logiquement vos contrepoints: que l'on sache toujours *où vont les notes* et qu'il n'y ait *pas de subterfuges* sous prétexte qu'on "n'entend pas à l'orchestre les maladresses ou les négligences d'écriture". Ces maladresses et négligences, l'oreille ne les *détaille* pas? soit; mais l'effet en subsiste; il diminue, il détruit la beauté que vous souhaiteriez de trouver. D'autre part, que le style contrapunctique (excellent à l'orchestre) ne vous prive pas de penser très simplement, à l'occasion, – *naïvement*, avec des "harmonies plaquées" dont je ne vois aucun déshonneur à faire usage lorsque cela convient à l'idée... Et puis, ne jamais chercher à faire de l'effet, à paraître "très fort". Ne *jamais s'inquiéter de ce que les gens penseront* :– surtout vos confrères, et les critiques musicaux. Laissons à d'autres le pédantisme de prétendre *toujours* écrire en "parties réelles": il faut absolument rester libre d'employer les moyens que l'on désire. Aucun moyen n'est désuet [2]: il ne l'est que par l'usage qu'on en fait, et parfois par la crainte même qu'on éprouve, de s'en servir – car dans ce cas elle paralyse ce que je suis bien obligé d'appeler (dût-on sourire): l'inspiration.

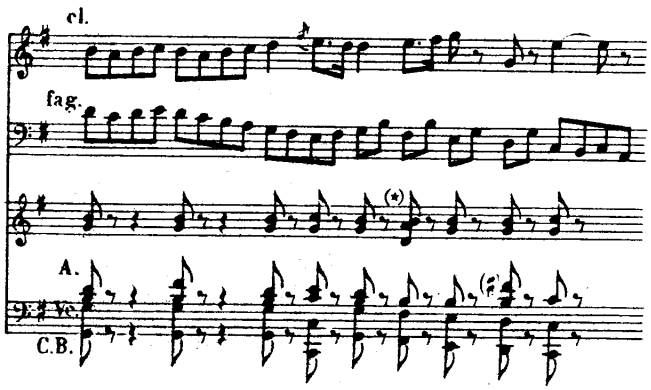
Voici quelques exemples où l'écriture joue un rôle important :

Importance de l'écriture. Réalisation très sonore, avec des moyens extrêmement simples :

L. Delibes
Lakmé
(1er acte)

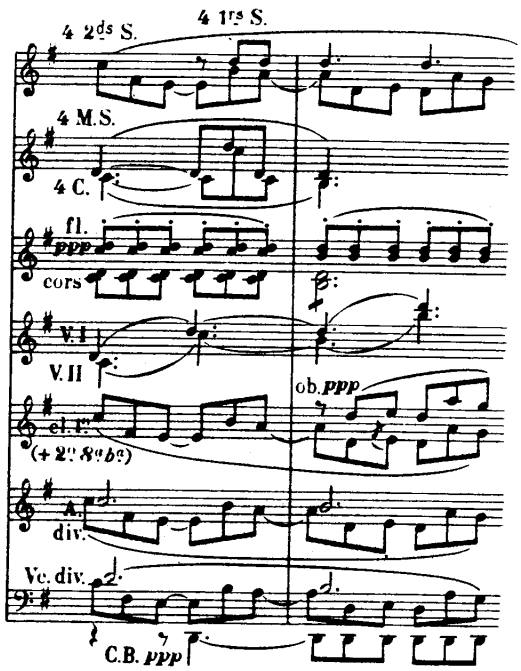
(Noter la doublure des Altos divisés, par 2 Clarinettes, qui *corsent* la sonorité.)

[1] D'ailleurs, l'air d'*Orphée* aux *Champs Elysées* n'est pas d'une écriture si primaire, ni la cantilène de Flûte dans le Ballet !

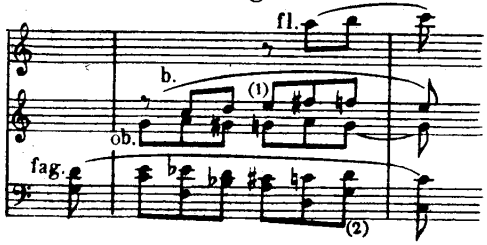
[2] Vous pouvez fort bien "accompagner" les voix par des croches répétées, à la Gounod. Fauré ne l'a pas craint pour *Après un rêve*, et comme il eut raison!

Autres exemples d'écriture très réussie :

G. Bizet, *Carmen* (1er entr'acte)

(*) Noter le *la* broderie avec *fa#* n. de p. aux Basses.



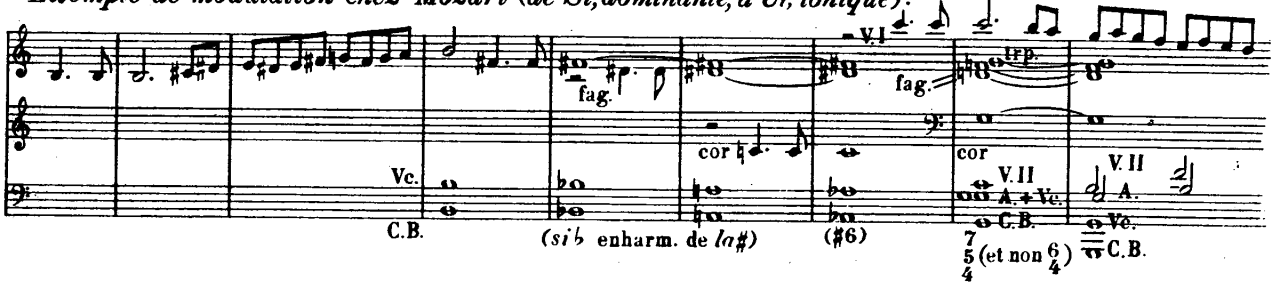
E. Chabrier
A la musique

"Résolutions" irrégulières :

Mozart
Symphonie en Sol mineur
(Andante)

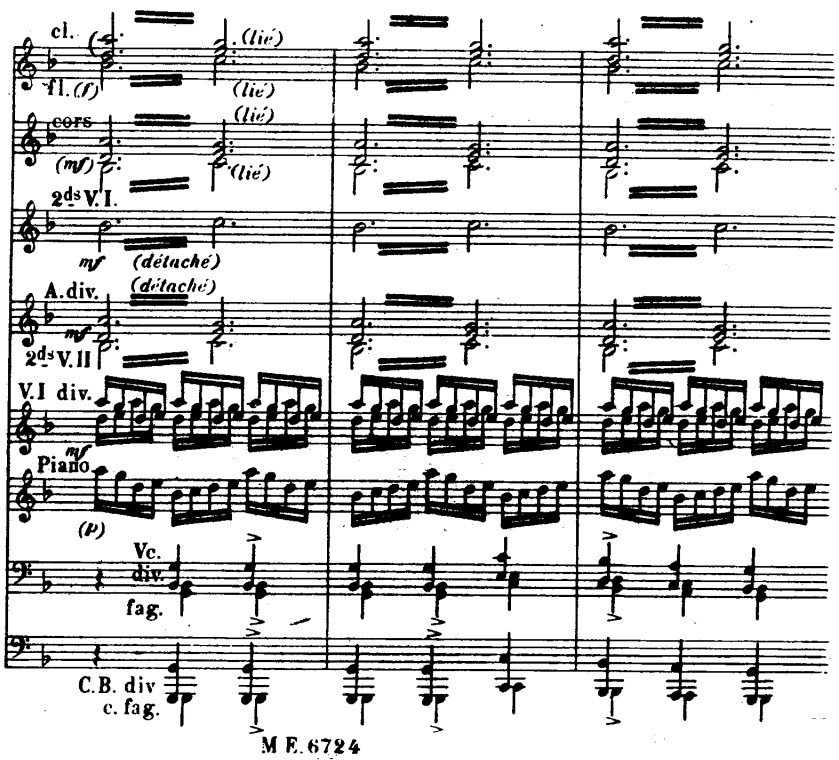
(1) Le *sol* du 2d Hautbois, 7me, *monte* à *la* pour ne pas doubler le *fa#*.

(2) Le *do* du 1er Basson, 7me, *monte* au *ré* pour ne pas doubler le *si*.

(La *pureté* de l'écriture n'est pas toujours dans l'obéissance aux règles.)

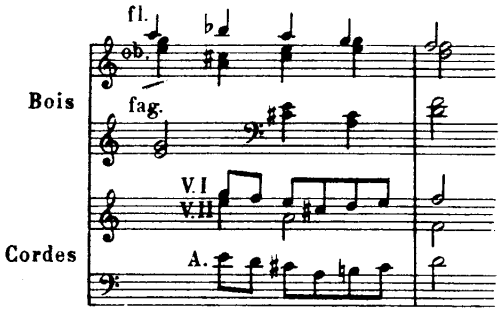
Exemple de modulation chez Mozart (de Si, dominante, à Ut, tonique) :

Mozart
Symphonie en Ut majeur
(Final)

Curieuse écriture d'accords dans "Petrouchka" (suite de sixtes, très Russe) :



I. Strawinsky
Petrouchka
(Sc. I; p. 8)

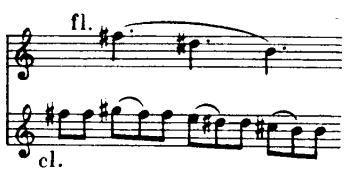
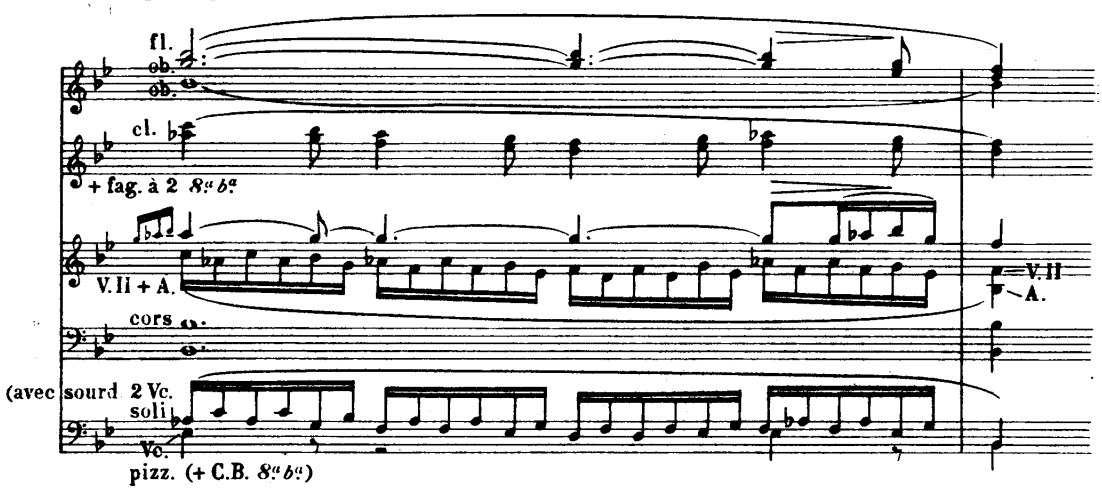
Exemples de "rencontres de notes" chez Mozart, Beethoven, Berlioz, Bizet :



Mozart
Symphonie en Ut majeur
(Final)

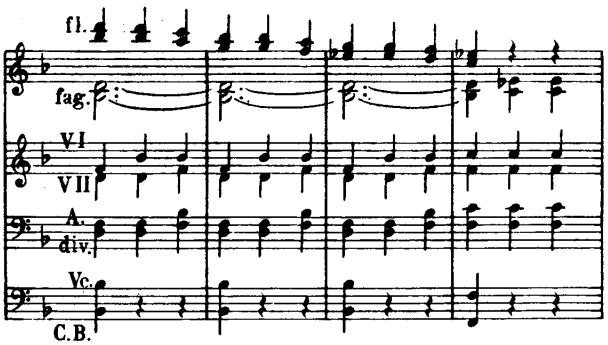
Au 4e temps il y a, à la fois: *sol, la, si♭, do♯, ré* et *mi.*

Je n'insiste pas sur les ***nombreux*** cas d'appogiature avec la "note réelle", comme par exemple dans le passage bien connu du *Final* de la *Symphonie avec Chœurs* (*si♭* aux Bois contre *la* aux Trompettes), ou dans l'*Ouverture de Léonore* (*la* contre *sol*), etc. Mais l'***Andante*** de la *Symphonie Pastorale*, sans aucun sentiment violent, sans nul paroxysme, nous montre d'extraordinaires *rencontres de notes* et qui "passent" admirablement :

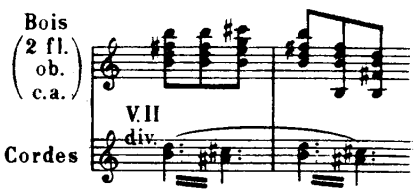
et



(Voir aussi le passage avec les arpèges alternés de Fag., Cl., 1ers V.)

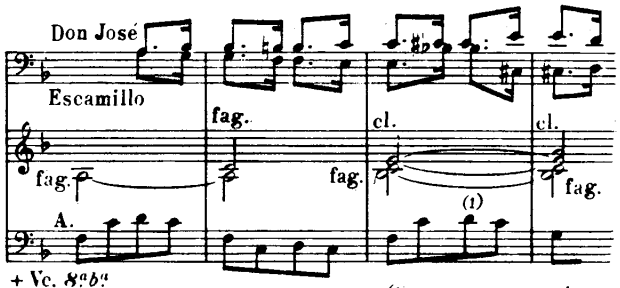
Ceci également est bien dans la "manière" de Beethoven :



Beethoven
Symphonie en La
(Scherzo)

Quant à Berlioz, il écrit :

H. Berlioz
Roméo et Juliette
(Scherzo de la Reine Mab)

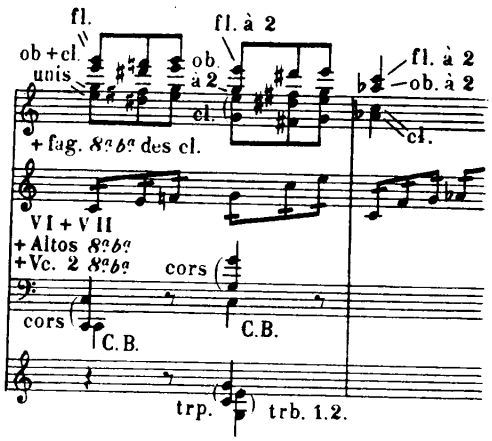
Mais c'est peut-être chez Bizet, – et, pour les voix, chez J. S. Bach – qu'on trouve les rencontres les plus hardies et les plus *naturelles* à la fois; si naturelles qu'on n'y prend même pas garde. J'en ai cité, voici quelques années déjà, dans mon *Traité de l'Harmonie* (2ds volume)[1]; en voici d'autres :

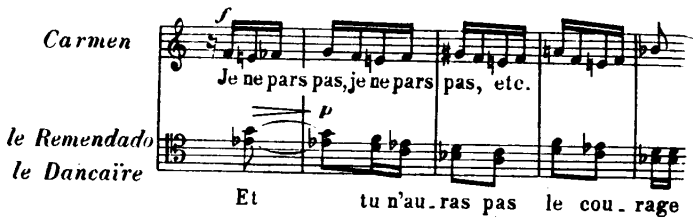


G. Bizet
Carmen
(3e acte)

(1) Ensemble : *si♭, do, do♯, ré, mi.*

(1) Voir le *Kyrie* de la *Messe en si*, le *Trio* vocal du *Magnificat*, le *Menuet* de la *Jolie Fille de Perth*, le *Minuetto* (2d motif) de l'*Arlésienne*, le *2d entr'acte* de *Carmen*, etc.

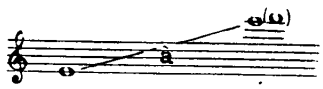


G. Bizet
Carmen
(ensemble final du 2d acte)

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

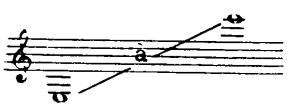
On ajouterait encore quelques "CONSEILS PRATIQUES":

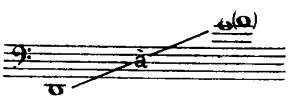
Quand Rimsky-Korsakoff nous dit: "si possible, ne sortez pas du registre aisé et expressif des instruments", il y a beaucoup de bon dans cette recommandation. Evidemment, parfois l'on est bien obligé d'en sortir (d'où résulte d'autant plus d'effet, si ce n'est pas habituel). Strawinsky avec ses Clarinettes à l'aigu, ou le Basson du *Sacre du Printemps (do si la ré* aigus), Strauss avec ses difficiles traits de Cor, Ravel avec ses *fa♯* et *sol* suraigus pour le Hautbois, *ont raison;* mais quand même, ce sont là des effets d'exception. D'ailleurs, moins on écrit difficile et mieux cela vaut.

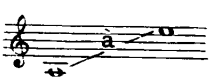
Les limites du *jeu aisé* sont approximativement:

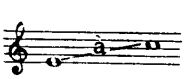
Flûte, de  notes plus hautes faciles à émettre, au moins jusqu'à *si♭ aigu,* mais *traits* souvent difficiles. Le *mi* aigu est considéré comme une des moins bonnes notes de l'instrument.

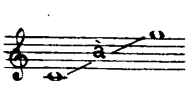
Hautbois, de

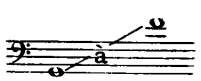
Clarinette, de (notes écrites) 

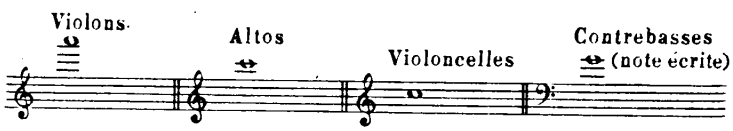
Basson de 

Cor en fa, de (notes écrites) 

et *très aisé* de 

Trompette en ut, de 

Trombone de

Limite supérieure du "jeu aisé" pour les Cordes:



ECRITURE DES CORDES.[1] Etablir solidemment le Quatuor et le diviser le moins possible dans les *f* ou *mf*. – Le Quatuor divisé *p*, ou *pp*, peut être excellent; mais alors il est beaucoup *plus faible* et *moins volumineux* que des Bois (même ceux-ci jouant *pp*), en sorte qu'il y aura toujours quelque déséquilibre à doubler *toutes* les notes de ce Quatuor divisé, par les Bois. Nous insistons sur ce point, car nombre de compositeurs modernes n'ont pas laissé d'écrire ces sortes de doublures; or, elles ne sonnent bien que *si les Bois jouent* ***ppp*** (ce qui *peut* arriver, après tout, quand la doublure est dans le medium, et faite par fl., cl., cors avec sourdines). Au contraire des *f* ou *ff* de Cordes, *à l'aigu principalement,* peuvent s'exécuter sur les *Violons divisés,* qu'*on doublera par des Bois* pour rétablir la force que la division tendait à diminuer. C'est ce que l'on remarque parfois dans l'orchestration des *ff* chez R. Strauss, chez M. Ravel. – Ces passages contredisent, dans une certaine mesure, le conseil donné plus haut: de *diviser le moins possible* les Cordes dans les *f* ou *mf*. Mais *ils ne correspondent pas à la généralité des cas:* ce sont des exemples *assez particuliers* où pour des accords, plusieurs notes des *Bois* (quelque fois même, *toutes*) sont doublées par les *Cordes,* ce qui rend la réalisation de cet aigu aussi pleine et aussi homogène que possible. Mais ce n'est pas l'*étincelant* à quoi peut atteindre le *Quatuor* lorsqu'il n'est pas divisé.

Si l'on veut une sonorité superbe, éclatante et pleine, comme celle des premières pages du *Magnificat* de J.-S. Bach, rien ne vaudra une écriture solide en *parties réelles* – Quatuor à 4 parties mais *non divisé* (V.I-V. II - A. - Vc. avec C.B. à l'*8ve* basse), et doublé au besoin par des Bois.

[1] Ceci est, en somme, un résumé de ce que l'on a dit au Ch. III; néanmoins, nous ne le jugeons pas inutile afin que l'élève ait tous ces conseils réunis à cet endroit du présent Chapitre.

Ce style en parties réelles, qui revient "à la mode" depuis quelques années (il n'aurait jamais dû cesser d'être en faveur), s'oppose à celui de l'orchestre qui procède par *touches d'accords (Quatuor pp en trémolos, doublé par des Bois)*, ou par *arpèges*, et dans lequel le musicien s'abandonne à sa fantaisie, à son désir de pittoresque, à son besoin *d'évoquer* des "visions fugitives". Je n'en dis pas de mal ! car des maîtres l'ont utilisé à des chefs-d'œuvre et la *Grotte* de *Pelléas et Mélisande* ne se fût point accommodée d'une écriture analogue à celle du *Crucifixus* de la *Messe en Si mineur*. Mais quel que soit le charme des harmonies et de l'orchestration subtiles de Claude Debussy, on aime infiniment d'autre part, chez Bach, l'*ordre* qui règne dans sa conception, sans jamais nuire à la *sensibilité*. Certains peut-être jugeraient austère, et quelque peu *ascétique* cet orchestre sobre, à grands partis, sans tristes fondus ni "dégradé". Mais c'est une ascèse que je souhaite à beaucoup de nos confrères. Et n'y parvient pas qui veut. – Je donnerai plus loin des exemples et des conseils au sujet du *style en parties réelles*, – d'ailleurs extrêmement divers, car à 2 ou à 3 parties l'écriture et l'orchestration seront forcément différentes de celles que vous trouverez dans les morceaux à 5, 6, 7 parties réelles, ou davantage il y en a chez J.-S. Bach).

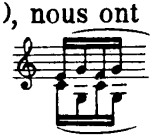
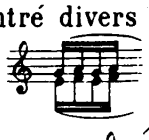
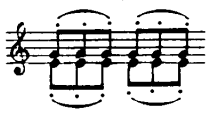
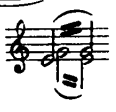
On fera bien de revoir, quant au Volume, les relations entre *Bois et Cordes* (Chap. II et III). Ainsi que je le disais précédemment, il arrive que le Quatuor trop divisé soit *submergé* par les gros flots des Bois: il faut se rendre compte de leur volume total, d'après leur nombre (et non d'après la nuance marquée, souvent illusoire: les tenues de plusieurs instruments à vent ne sont presque jamais ***ppp***). – Eviter les *trous* qui se produisent après une imposante réunion de *Bois et Cors*. – D'autre part, éviter que les *Bois* ne sonnent *grêles* (surtout Hautbois à l'aigu), succèdant à des *Cuivres puissants*.

Ne pas changer inutilement de tessiture pour le fond, ni même de disposition orchestrale. Bach, aussi bien que Gounod ou Bizet, garde le même parti durant tout un air: et jamais leur orchestre ne semble monotone.

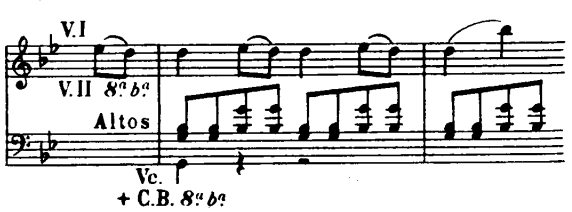
Clarifier l'écriture autant que possible; ne garder que l'essentiel (qui peut toutefois être très polyphonique). Et de deux dispositions qui paraissent se valoir, choisir *la plus facile à jouer*.

MOUVEMENT INTÉRIEUR: Une quetion importante en matière d'écriture orchestrale, est celle du *Mouvement intérieur*, pour lequel des tenues pures et simples sont remplacées par toutes sortes d'*équivalents* qui donnent du rythme et de l'animation. Depuis que l'on adopta d'autres façons de réaliser que celle en parties réelles, les compositeurs imaginèrent un grand nombre d'artifices dont le but est de *donner de la vie à l'"accompagnement"*. Lorsqu'il y avait, dans les partitions de Bach, deux parties en contrepoint (ou trois) au-dessus de la Basse continue, et que l'Orgue réalisait le chiffrage de cette Basse, il n'etait pas question que les notes de l'Orgue eussent beaucoup à se mouvoir; et le mouvement venait surtout des contrepoints instrumentaux. Mais avec la conception: *"Chant, Accompagnement, Basse"*, et quand il ne fut pas question de passages tranquilles où des tenues sont alors tout indiquées, on s'avisa que les tenues peuvent être monotones et froides, voire lourdes, bien souvent. Alors on eut recours aux *notes répétées*, aux *touches* qui s'ajoutaient, aux *tremolos* de Cordes, aux *batteries*, aux *arpèges*, etc... C'est là ce que j'appelle le *Mouvement intérieur*.

J'étudie en détail, plus loin diverses formes de l'Accompagnement (sans avoir la prétention de *tout dire* à ce sujet). Mais il est bon, je crois, d'indiquer certains exemples de ce mouvement intérieur et de signaler *quels instruments l'on y emploie* de préférence

Pour les *Cordes*, ce sont en général les *Altos;* parfois aussi les *2ds Violons avec les Altos*. Les exemples cités au Chapitre III, relativement à l'écriture du *Quatuor à Cordes* (de *soli*), nous ont montré divers aspects de ces sortes d'accompagnements, parmi lesquels des *batteries* telles que ou des *notes répétées:* des *arpèges* et des *batteries en mouvement contraire:*

Dans le *Quatuor à Cordes* ces formules d'accompagnement sont en général confiées à l'*Alto* et au *2d Violon;* mais si l'*Alto* a le *chant* elles seront jouées par le *1er et le 2d Violons*, éventuellement aussi par le *Violoncelle;* par le *1er V. et l'Alto* si le chant est au *2d Violon*, etc...

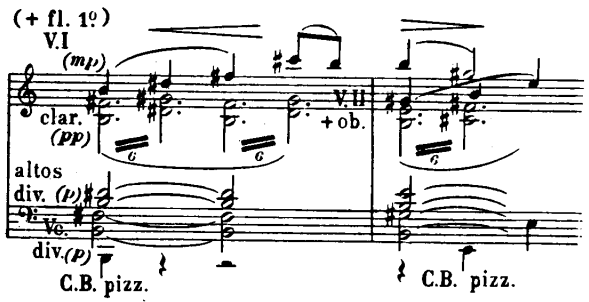
A l'orchestre il se pratique encore d'autres dispositions vous pouvez, sans les Bois, donner aux Altos le *mouvement intérieur*, comme fit Mozart au début de la *Symphonie en Sol mineur:*



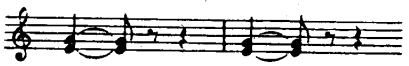
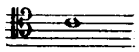
Mozart
Symphonie en Sol mineur (1er temps)

Naturellement, si l'on juge que les Altos ne suffisent pas, on y peut ajouter des seconds Violons, ou bien aussi des Violoncelles. Mais en général ce n'est nécessaire, car on accepte que ce mouvement intérieur soit *accessoire* et l'on préfère ne pas affaiblir le Chant, ni la Basse, en les privant des 2ds V. et des Vc.

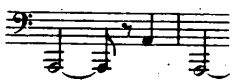
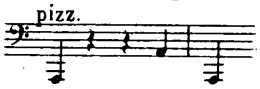
Enfin, parfois il arrive encore que les *batteries, notes répétées, arpèges,* etc. soient *confiés aux Bois* tandis que des *tenues* seront faites par des *Cors* ou des *Cuivres.* (Mais alors ces tenues devront être discrètes et ne point couvrir les Bois. Question d'équilibre, assez délicate). Le cas de ce *mouvement intérieur* réalisé par les *Bois,* avec des *tenues de Cordes* est à considérer aussi; on écrira plutôt alors les Altos (ou les 2ds V. et Altos) en *tremolos* du medium :

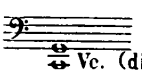


(Altos en tenues ou en tremolos. Il peuvent aussi jouer des arpèges, différents des Batteries de Clar.)

Mais on joint également les *Bois* aux Cordes celles-ci jouant des *batteries, arpèges,* ou *notes répétées,* etc. et les *Bois* figurant par des *tenues,* ou des *touches* telles que ou des *tenues suivies de silences :*  Des tenues peuvent être faites aussi par *2 Cors en octaves,* ou par *un seul Cor* (plutôt alors, dans le medium), ou bien encore par *2 Bassons* dans le registre où ils jouent facilement *p* à partir de l'*ut*

Selon la nuance et l'importance du volume que l'on compte donner à cet accompagnement, on écrira pour un nombre plus ou moins grand de Bois. Il arrive même que l'on ait une orchestration assez nourrie, avec les Bois, les Cors, parfois aussi des Trompettes, et que le *mouvement intérieur* soit confié aux *seuls Altos.* Ils sont alors en second plan, mais non sans que l'oreille discerne leur présénce, qui s'affirme ainsi très utile (voir les exemples donnés au Ch. II, pour "ce qui ressort").

Cette question du mouvement concerne aussi les *Basses*, et plus d'une fois l'on evite des tenues ou des notes répétées; on les remplace par des sauts d'octave ou de quinte, par exemple :

aux Contrebasses: au lieu de ou  au lieu de

aux Violoncelles: au lieu de

Le compositeur reste seul juge des endroits où ces mouvements peuvent être utiles, car il est des cas où la *tenue tranquille* est préférable.

D'une façon générale, pensez au *rythme de la phrase* et voyez à quels moments seraient utiles des appuis rythmiques, ou des mélanges de rythmes (3 contre 4, par exemple). Rien de tout cela ne doit être négligé pour la vie intérieure de l'orchestration, particulièrement si vous orchestrez un morceau de Piano.

Aux diverses formes que présente l'écriture d'un morceau de musique correspondent diverses façons d'orchestrer, mais toutes se trouvent conformes aux principes généraux ou de détail que nous venons d'exposer (notamment en ce qui concerne la *cohésion,* la *plénitude,* l'*homogénéité,* l'*équilibre*). D'ailleurs la classification indiquée ci-après est sans doute incomplète; à coup sûr il existe des passages qui ne rentrent pas exactement dans l'une de ces catégories. Une fois de plus disons que, simplement, elle nous permet d'étudier avec ordre des questions aussi complexes que diverses.

On peut considérer (et ceci nous donnera le plan du Chapitre) :

1º L'ÉCRITURE EN PARTIES RÉELLES – d'importance à peu près égale. (*Chorals, Préludes, Fugues,* etc. et même *accompagnements de Chœurs* comme chez J.-S. Bach).

2º L'ÉCRITURE PAR CONTREPOINTS (deux ou plusieurs) SUR DES TENUES, qu'on jugera logiquement issue de celle des Cantates de Bach (*Chant, – Contrepoint instrumental, – Basse continue,* – et *Réalisation, par l'Orgue, de la Basse chiffrée*).

3º Un CHANT qui prédomine nettement, sur un ACCOMPAGNEMENT (fond d'orchestre en second plan), le tout soutenu par la BASSE. Il sera donc tout indiqué d'étudier séparément : la MÉLODIE, l'ACCOMPAGNEMENT[1], la BASSE.

Le *chant* peut se trouver *au milieu de l'accompagnement,* ou même au-dessous; et il peut n'être que la *basse elle-même.*

3º bis Comme variantes à cette forme; il y aurait par exemple: 2 CHANTS EN CONTREPOINT, – ACCOMPAGNEMENT, – BASSE; ou CHANT – ACCOMPAGNEMENT – BASSE CONSTITUANT UN AUTRE CHANT. Puis comme *autres conceptions que celle des 3 catégories précédentes,* on peut avoir :

4º 2 GROUPES D'IMPORTANCE ÉGALE, réalisant, un double chant, sans autres harmonies; le tout peut se trouver *sans basse,* on *sur une pédale* (on en voit des exemples chez Brahms, j'en citerai plus loin).

4º bis Comme variante de cette forme: ORCHESTRE À 2 PARTIES, nues et sans rien d'autre (la disposition précédente pouvait supposer, à chacun des 2 groupes d'importance égale, des tierces, ou des sixtes, etc.)

4º ter ORCHESTRE EN 3, EN 4 GROUPES dont chacun joue un motif différent.

5º ORCHESTRE MONODIQUE, en octaves ou à l'unisson, à nu ou sur pédale.

6º RÉPONSES alternant *sur* et *sous* le fond de l'orchestre; et plus généralement, diverses alternances ou oppositions de sonorités.

7º ÉCRITURE HARMONIQUE plutôt que réellement contrapunctique, et dont la partie supérieure fait "le chant".

8º DIVERS DESSINS "MODERNES" – par motifs courts, par touches sans mélodie bien définie, par traits rapides comme dans certaines œuvres d'A. Schœnberg, etc...

9º L'ÉTUDE, RÉSUMÉE DU RÔLE DES DIVERS GROUPES.[2]

10º Celle, plus approfondie, de l'ORCHESTRATION DESTINÉE À ACCOMPAGNER LA VOIX HUMAINE.

11º et DIVERS QUESTIONS SUPPLÉMENTAIRES : réalisations polytonales, atonales; orchestrations différentes d'un même passage; orchestration d'un morceau de Piano; exemples de divers *ff*, etc.

---

[1] Cet accompagnement peut être constitué par un simple *contrepoint* (1er entr'acte de *Carmen*), ou par des *arpèges sur des tenues* (2d entr'acte), ou par des *accords* (3e entr'acte). Il existe un nombre considérable de formes d'accompagnement, comme on a déjà pu le constater. Nous verrons cela dans le plus grand detail.

[2] On peut en effet tenter, comme cela se voit en d'autres ouvrages, de préciser le *Rôle de chacun des différents groupes: Bois, Cuivres, Quatuor;* et j'en dirai quelques mots. Mais il est certain que la question reste des plus complexes, qu'on ne peut la mettre en "formules commodes" et qu'il existe, *pour chaque groupe, plusieurs rôles.* – En somme, nous disons: "*Rôles des Bois, Rôle des Cordes*", etc...; nous disons aussi : "*Chant, Accompagnement, Basse*". Mais *la réalité est plus diverse:* Et surtout dans la musique moderne. L'ancienne déjà, avec sa polyphonie en "parties réelles", ne rentrait pas dans le cadre "chant, accompagnement, basse". Et le rôle des Cuivres n'y était pas forcément distinct de celui des Cordes; parfois des traits de Trompettes à l'aigu, étaient repris par des Hautbois, ou des Violons. Dans l'orchestre de la génération suivante, à partir de Haydn, les divers groupes se distinguent davantage, et (surtout avec Beethoven) *leur rôle se précise.* Aussi les Traités parlent-ils des *fanfares* des Cuivres, du *caractère expressif (mélodie)* des Cordes, et des *Cantilènes* de Bois, ou de leurs *guirlandes sonores* et de leurs *arpèges.* Mais la mélodie principale pouvait déjà se trouver aux Bois, des Cordes jouant les arpèges ou n'importe quelle forme d'accompagnement. Et les Cors, surtout dans les partitions modernes assument des rôles très divers. – Même pour les Trompettes, qu'il est difficile de délimiter leur champ, aujourd'hui que les pistons permettent toutes sortes de traits, les obligeant à toutes sortes de fonctions auxquelles on n'aurait pu songer quand elles ne donnaient que les harmoniques du son fondamental ! – On procèdera donc plutôt par des exemples successifs, dont l'utilité sera "d'ouvrir des horizons" à l'élève sur la possibilité comme sur l'avantage de tel ou tel moyen.

RÉALISATION ORCHESTRALE DE CES DIVERSES FAÇONS D'ÉCRIRE

Le plus grand nombre des orchestrations, du XVIII[e] siècle jusqu'à nos jours, peuvent se ramener à la forme (III) de la classification précédente: *Chant, Accompagnement, Basse.* J'étudierai tout-à-l'heure les divers aspects que présente cette forme. Mais auparavant, et d'ailleurs pour suivre l'ordre chronologique, voyons d'abord (I) l'*Ecriture à plusieurs parties réelles,* et (II) celle qui utilise des *contrepoints, sur un fond de tenues.*

I. ÉCRITURE EN PARTIES RÉELLES (homogènes, le plus souvent). C'est la plus ancienne. Etant donné que l'on avait autrefois des *familles* complètes d'instruments et que le style des compositions était celui, précisément, des "parties réelles", l'orchestre devait logiquement correspondre au caractère de cette écriture. On trouve donc, bien avant J.-S. Bach (et par exemple chez Monteverdi dans *Orfeo*) l'utilisation d'*un seul groupe d'instruments* - ainsi, le magnifique choral des *cinq Trombones seuls,* évoquant l'entrée aux Enfers. Les *Cordes* (famille complète des Violes) avaient aussi l'occasion de jouer des morceaux écrits *rigoureusement en parties réelles;* d'ailleurs, elles pouvaient être doublées par certains *Instruments à Vent* [1], ou soutenues d'*Instruments à Cordes pincées* (Cembalo, Harpe, Luth). Les Chœurs qui n'étaient pas *a capella* se trouvaient accompagnés (ou plutôt doublés) par l'orchestre (partiellement, ou en totalité). - Pour les *Récits* (dès les premiers Opéras, du XVI[e] siècle, l'accompagnement était confié à l'*Orgue* (l'organiste réalisait la *Basse chiffrée;* les Basses de l'Orgue étaient en général soutenues par des Cordes, parfois aussi par des Bassons; c'était la *Basse continue*). Plus anciennement le *Maestro al Cembalo réalisait,* sur son instrument, le *chiffrage indiqué à la basse par le compositeur:* procédé qui donna naissance à l'emploi du *Clavecin* (par exemple pour les Récitatifs des Opéras de Mozart) [2]. Sans vouloir entrer dans le détail au sujet des orchestrations d'autrefois [3], qu'il suffise seulement de savoir que le rôle des instruments n'était pas négligeable au XVI[e] siècle, ni même au Moyen-Age. Certaines parties "en dehors" (*Teneurs,* d'où vint le mot *Ténor*) étaient confiées, selon toute apparence, à des *Cuivres* (Trombones), jouant seuls ou doublant les voix. Mais il y aurait bien d'autres instruments, et l'on est en droit de penser que le souci des timbres se manifestait déjà. L'*Histoire d'Adam,* mystère médiéval, comportait trois orchestres: l'*Orgue régale* pour le *Ciel,* - des *Violes* et *Cithares, Flûtes* et *Trompettes* pour la *Terre,* - enfin des Percussions "sinistres et bizarres" pour, l'*Enfer* (au XV[e] siècle l'Orgue était déjà très perfectionné).

---

[1] On saura qu'en général les originales partitions d'orchestre de Lulli, comme celles de Rameau, ne portent pas *toutes les indications* d'instruments, ni même *toutes les notes* exécutées par les instruments, - ce qu'il fut possible de constater en y comparant les *parties instrumentales séparées* (d'après quoi furent reconstituées les véritables *partitions d'orchestre* des Opéras de Rameau, dans l'Edition Durand). Il arrivait souvent que les Violons fussent doublés par des Hautbois ou des Flûtes, et les Violoncelles par des Bassons. On voit davantage de notations précises chez Monteverdi, dont l'orchestre se révèle extrêmement varié, d'une couleur sans cesse nouvelle, avec un étonnant *génie des timbres.*

[2] Il est moins grave que pour l'Orgue, d'y remplacer le Clavecin par le Piano; ce n'en est pas moins une erreur.

[3] Il n'est pas dans notre rôle ici d'écrire une histoire détaillée de l'Orchestration, ni d'étudier longuement les anciennes manières d'orchestrer. Si dans les lignes qui vont suivre nous traitons (d'ailleurs sommairement) de la question, c'est *du point de vue actuel* et pour marquer tout l'intérêt qu'il y aurait à *se souvenir des moyens de Monteverdi ou de J.-S. Bach pour les adapter,* le cas, échéant, *à des œuvres modernes.*

L'écriture en *parties réelles* ou celle qui procède de la réalisation d'une *Basse continue chiffrée* ne sont nullement impossibles, aujourd'hui encore (il faudrait toutefois *écrire cette réalisation,* et prévoir des *variantes pouvant remplacer l'Orgue*). Ni impossible, non plus, l'orchestration d'une scène lyrique ou d'une pièce symphonique de courte durée, au moyen *d'une seule famille* comme on le voit à l'occasion chez Monteverdi. La discipline de s'imposer, pour un morceau donné, certains instruments à l'exclusion de tous les autres, la *sobriété* qui résulte de cette discipline consentie d'avance, procure à l'oreille de l'auditeur *un repos salutaire;* j'ajouterai qu'elle laisse notre esprit *goûter plus profondément la musique elle-même,* sans l'inciter à se complaire aux effets pittoresques inattendus, surprises amusantes sans doute mais nuisant à l'unité, et qui vous distrayent de la *véritable beauté musicale.* - C'est dans cet esprit de sobriété bienfaisante qu'Albert Roussel et Bela Bartok, par exemple, ont écrit des œuvres pour instruments à Cordes (sans rien d'autre à l'orchestre, sauf de la percussion chez B. Bartok). Loin de nous l'injustice de méconnaître toute la richesse de couleur des palettes orchestrales, de Beethoven à Berlioz, Bizet, Debussy... Mais trop volontiers l'on attache une importance prépondérante au *revêtement somptueux* d'idées musicales qui, souvent, ne sont que de second ordre. Un orchestre habile, diapré, scintillant, rehaussé de rythmes frappants, avec de la percussion, des pizzicati, des appels de Trompettes bouchées, des *glissando* de Trombones, - toute la Lyre à la mode! Sans compter que ces effets, employés pour la surprise et point réellement motivés par la musique même, ne parent les œuvres que de "manteaux d'Arlequin". Et je ne puis dire, vraiment, que cette habileté-là constitue une *belle orchestration.*

Bien entendu, l'usage des timbres rares, des touches subtiles, des unissons inédits, et de toutes sortes de formules d'accompagnement, reste à notre avis *absolument licite:* Mais pour servir une musique "qui en vaille la peine!" Et je devais rappeler aux jeunes musiciens à quelle pure beauté l'on peut atteindre, dans la plus grande simplicité d'orchestration: laquelle n'exclut en aucune façon le raffinement le plus subtil. Croyez bien que ces grands Anciens des XV[e] et XVII[e] siècle, avaient parfaitement le sens des timbres. Ils y attachaient une importance capitale. J'en reparlerai tout-à-l'heure au sujet de Monteverdi, comme de H. Schütz et de J.-S. Bach.

Quant au *Ballet comique de la Reine* (XVI[e] siècle) il fut joué par de nombreux exécutants. Sans doute, à cette époque, l'on entendait bien des œuvres vocales *a capella*, religieuses ou profanes; mais il y eut aussi des compositions purement instrumentales (par exemple, les *Danceries* de Claude Gervaise). Souvent aussi, pour accompagner les chœurs, l'orchestre doublait chacune des parties de chant: ce que l'on retrouve plus d'une fois dans la musique de J.-S. Bach.

Il suffira de quelques exemples de ces orchestrations anciennes pour donner un aperçu de leur style, *dont à l'occasion vous pourrez très bien vous inspirer.*

L'orchestre de Monteverdi, pour son *Orfeo,* se composait de:

2 Clavecins; 1 Harpe double.
2 grands Théorbes ("chittarroni").
2 Orgues fines ("organi di legno").
1 Orgue portatif ("Regale").
10 Violes ("viole da brazzo").
2 petits Violons à la française ?
3 Basses de gambe.
2 Contrebasses de violes.
2 Cornets à bouquin.
4 Trombones.
1 Trombone basse.
3 Trompettes avec sourdine.
1 Trompette basse (pour le *continuo*).
1 Clarino (trompette très aigüe).
1 Flageolet piccolo.
2 Flûtes.[1]

Il emploie souvent ces instruments *par familles.* La *Lamentation d'Orphée* comporte 5 reprises; elles sont accompagnées par :

1. Violes.
2. Cornets à bouquin.
3. Harpe.
4. Violons et Basses.
5. Toutes les Violes.

Plus: Basse continue par les 2 Chittarroni, les Basses à cordes; la réalisation étant jouée par l'*Organo di legno*, qui donnait à l'ensemble la plénitude.[2]

Il mélange aussi parfois, la Harpe aux Cordes; ou (pour le prélude) des Cordes aux Trompettes.

Nous avons signalé, au Chapitre I, les différences de sonorité qu'obtenait Monteverdi selon la manière dont étaient construits, et dont jouaient les instruments à Cordes.[3] Les Violes de gambe avaient, sur leur manche, des sillets (comme les guitares), ce qui précisait la justesse du son, mais d'autre part *empêchait le vibrato.* D'ailleurs l'archet était tenu comme le représentent les tableaux italiens du XVI[e] siècle, et le son sortait uni, calme, serein. Au contraire les *violes dites "da brazzo"* se jouaient comme les Violons actuels; on les reservait à des expressions plus dramatiques, ce qui pouvait donner entre ces 2 groupes de Cordes des effets saisissants. Nulle impossibilité de réaliser, aujourd'hui encore, un contraste de même nature.

Quant à la manière d'accompagner les récits et de réaliser la Basse continue, elle variait également selon le caractère de la phrase; à tour de rôle on confiait cet accompagnement soit à l'*Orgue,* soit aux *instruments à cordes pincées,* etc.

Tout cela vous montre à quel point le timbre était considéré par Monteverdi – d'ailleurs également par H. Schütz et d'autres maîtres de cette belle époque – comme d'importance capitale. En outre, il se trouvait d'autant mieux en valeur que, bien souvent, l'orchestration *ne procédait point par mélanges* et qu'un *épisode entier* se réalisait avec *les mêmes instruments.*

Aujourd'hui, il semble qu'en général on ait perdu le sens de cette *qualité sonore,* et de la belle *unité* qui se manifeste dans les airs des *Cantates* ou des *Passions* de J.-S. Bach. Mais je demeure persuadé qu'un musicien moderne, revenant à cette conception, donnerait à son orchestre une couleur intense. Les *Cors* formeraient un groupe, les *Cuivres* en formeraient un autre, – puis les *Cordes;* quant aux *Bois* il suffirait de les avoir *par 4,* avec la *Flûte grave,* le *Hautbois d'amour,* la *Clarinette alto* et le *Basson quinte,* pour reconstituer *4 familles différentes* de *Bois,* – sans oublier les ressources de l'*Orgue,* ni celles des *Ondes Martenot.*

Evidemment, c'est une *discipline très stricte* à laquelle, de la sorte, il faudrait se soumettre. Mais on en serait recompensé.

---

[1] Dans l'*édition Malipiero* il n'est pas fait mention des C.B. de violes, du Trb. basse, ni des deux Flûtes.

[2] Cette réalisation n'est pas toujours faite par un *Organo di legno;* Monteverdi en varie, à l'occasion, la sonorité. Il a un sens très vif des *timbres*, et sait exactement ce qu'il veut. Mais il nous est impossible, ici, d'entrer dans le détail de cette orchestration si caractéristique.

[3] Ses œuvres d'ailleurs ne comportent pas toutes la même composition d'orchestre. Chez Monteverdi, chaque œuvre, chaque morceau est une *pièce unique,* car sans cesse il *invente.*

Lorsque dans l'*Orfeo* nous entendons le *Quintette* des Trombones, cela est d'une émotion extraordinaire: parce que ces instruments jouent *seuls,* et qu'on ne les entendait point dans les scènes précédentes. Nul comme Monteverdi n'a su *réserver ses effets,* – sauf, plus tard, Saint-Saëns dans le *Déluge,* Debussy dans *Pelléas et Mélisande* (pour la Harpe, au début du 2d acte), et Ravel dans l'*Enfant et les Sortilèges.* Je souhaite que mes jeunes confrères, à l'occasion, profitent de la leçon. Sans doute, c'est chose tentante que de tirer parti de tout l'orchestre et d'en déchaîner les tempêtes sonores, avec des rythmes vainqueurs.. Mais dites-vous bien qu'une très belle phrase, qu'une musique profonde (et par là, puissante) n'a souvent que faire de toute cette virtuosité orchestrale, ni de tout ce fracas.

Si nous étudions l'orchestre de Bach, là encore nous sommes en face de moyens très simples – mais *bien plus divers* qu'on ne croit tout d'abord. L'ensemble instrumental se compose de: Violons (1rs et 2ds), Altos, Violoncelles, Contrebasses; (éventuellement: Violes d'amour, Violoncelle baryton, c'est-à-dire à l'8ve basse du Violons); Flûtes, Hautbois, Hautbois d'amour, Ob. di Caccia (= cor anglais), Taille de Hautbois (= Htb. Baryton); Cornets à bouquin, Trompettes, Cors, Trombones (Alto, Ténor, Basse), Bassons, Orgue, Timbales, Luth, (et Clavecin pour les Concertos).

Il suffit d'un coup d'œil jeté sur la partition d'orchestre de la *Passion selon Saint-Jean* ou sur celle de la *Messe en Si mineur,* pour se rendre compte du soin que met Jean-Sébastien à choisir tel ou tel instrument pour accompagner ses soli, à décider qui se chargera de la basse continue; à faire dialoguer les Flûtes et les Violons (ainsi, dans le *Crucifixus*), sans parler de l'alliance des deux Violes d'amour et du Luth avec la voix de Basse, dans l'air célèbre de la *Passion selon Saint-Jean.* En outre il sait très bien spécifier: Flûte traversière (c'est-à-dire la Flûte moderne) lorsqu'il ne veut pas employer la Flûte à bec.

On nous dit parfois: "c'est chimère, de vouloir rendre à cet orchestre son caractère de jadis". Pourquoi donc? on trouve encore d'excellents spécialistes de la Viole d'amour et de la Viole de gambe[1]; le Clavecin est ressuscité, comme aussi le Hautbois d'amour; les trompettistes et les cornistes (ceux-là avec la petite trompette, ceux-ci avec le système des pistons ascendants et de la transformation du *Cor en fa,* qui devient un *Cor en sib haut*) arrivent à triompher des plus scabreuses parties de la *Messe* ou de l'*Oratorio de Noël;* quelques musiciens sont capables de jouer du Luth; et pour le Hautbois baryton, employé par Richard Strauss dans plus d'une partition, l'usage s'en généralisera peut-être. Restent les Flûtes à bec et les Cornets à bouquin, qu'il est préférable de ne pas remplacer par des Flûtes traversières et des Trompettes; mais là encore on peut trouver des instrumentistes qui s'acquitteraient de cette tâche.[2]

Au demeurant, ces détails n'ont pas une importance essentielle dans l'étude de l'orchestration de Bach. Je ne les signale que pour deux raisons: 1° on peut enfin restituer aux œuvres de Jean-Sébastien leur vrai caractère 2° nous pouvons, nous "modernes", et nous *devons* songer à ces moyens, – à ces instruments si colorés, – à leur mise en œuvre, ainsi qu'à cette orchestration où, pour la plus grande joie de l'esprit et du sentiment, se révèle une harmonie parfaite de la diversité dans l'unité.

Quant à Bach, l'essentiel chez lui c'est l'*écriture en parties réelles,* d'une maîtrise, d'une aisance extraordinaire, avec le *choix judicieux des timbres* et les diverses manières de disposer l'orchestre.

On distinguera:

1° *Sans doublures,* – chaque partie étant faite par une seule sorte d'instruments (ou même par un *solo*).

2° *Avec doublures,* cela particulièrement dans le cas où l'orchestre accompagne les Chœurs et ne joue pas en *parties réelles* séparées (ainsi, pour les *Chorals*):

Soprani avec *V.I, Fl., Cornetto* (= Cornet à bouquin).
Contralti avec *V.II, Ob., Trombone alto.*
Ténors avec *Altos* et *Trombone ténor.*
Basses avec *Vc. (C.B.)* et *Trombone basse.*

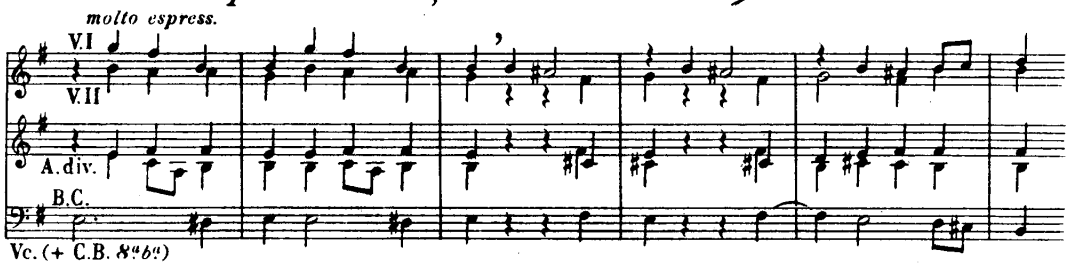
3° *Avec réalisation (à l'Orgue) de la Basse chiffrée,* (ce qui correspond à la seconde catégorie de notre classification).

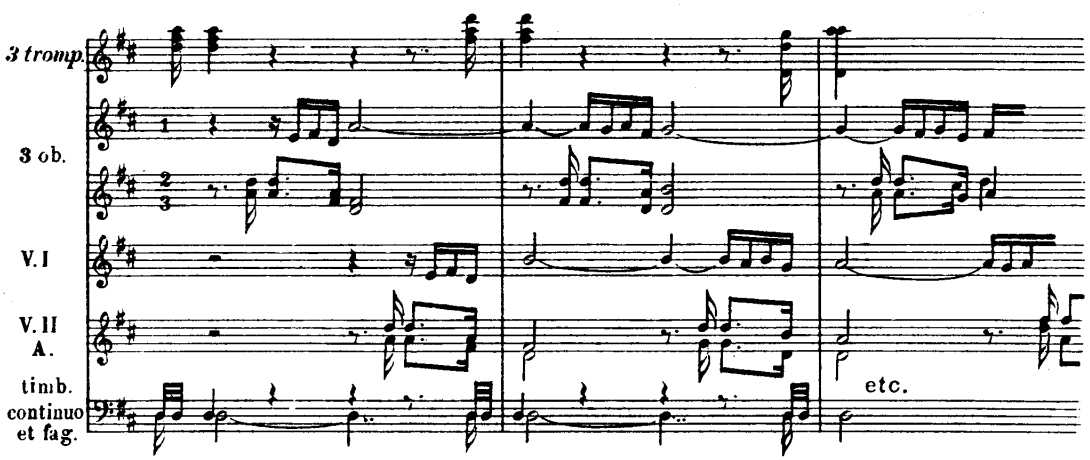
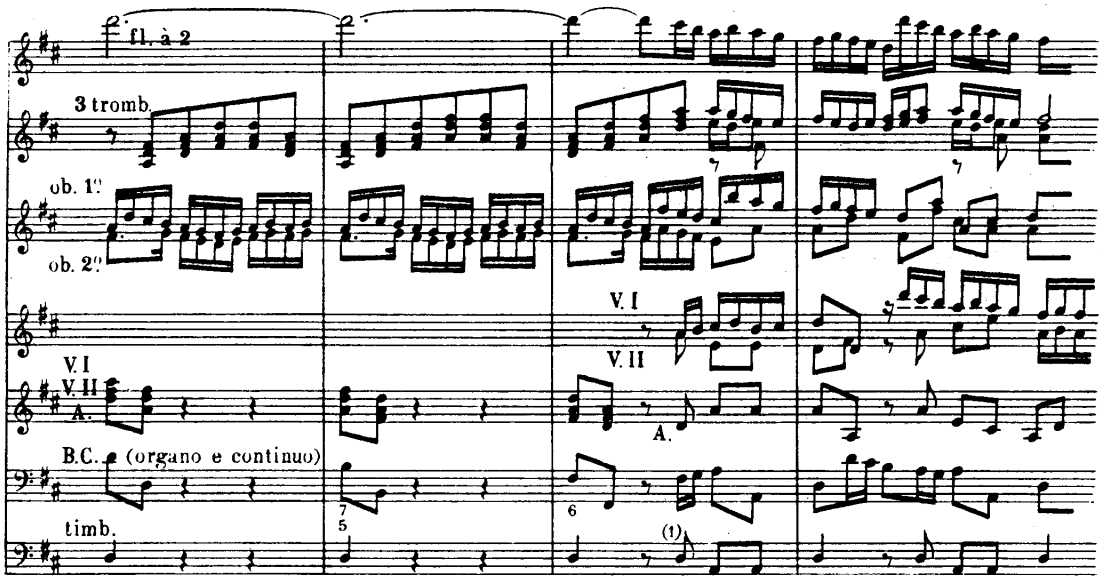
---

[1] J'emploie ici le terme "Viole de gambe" dans l'acception qu'on lui donne aujourd'hui, c'est-à-dire pour l'instrument analogue au Violoncelle. Dans les partitions anciennes, il y avait, comme je l'ai dit au Ch. I, *toute la famille* des Violes de gambe.

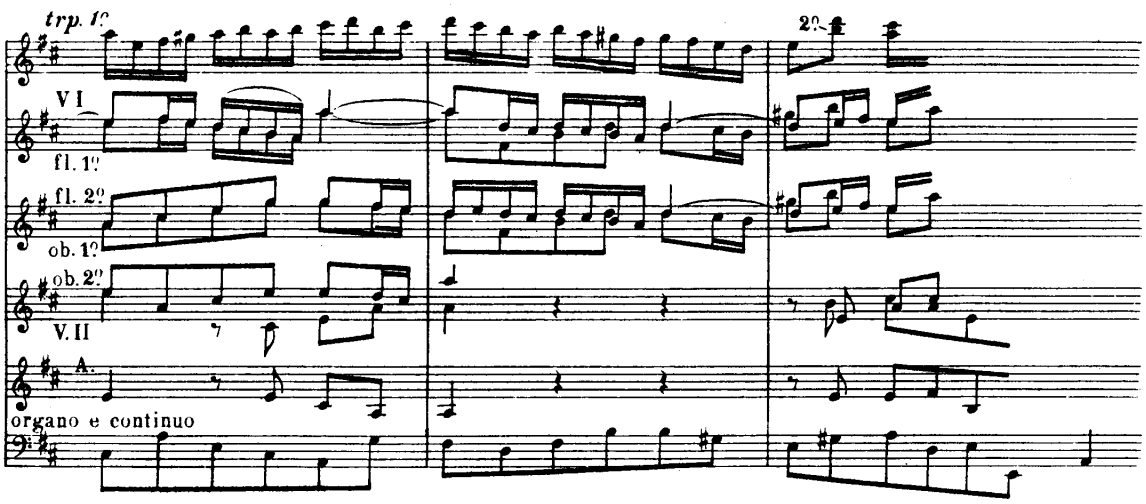
[2] J'ai signalé, à ce sujet, le concert où fut donné (à Bruxelles, avec l'orchestration originale) l'*Orfeo* de Monteverdi, grâce au zèle enthousiaste de *Paul Collaer.*

Quelques exemples montreront la diversité, l'intensité, la couleur de ces orchestrations :

Ecriture en parties réelles, sans doublures :

J.-S. Bach
Cantate
"Christ lag in Todesbanden"

(Cinq parties réelles)

J.-S. Bach
Ouverture en Ré
(Bachgesellschaft, vol. 31, p. 66)

J.-S. Bach
Magnificat (1res mesures)

(1) Ici on est à *neuf parties* réelles.

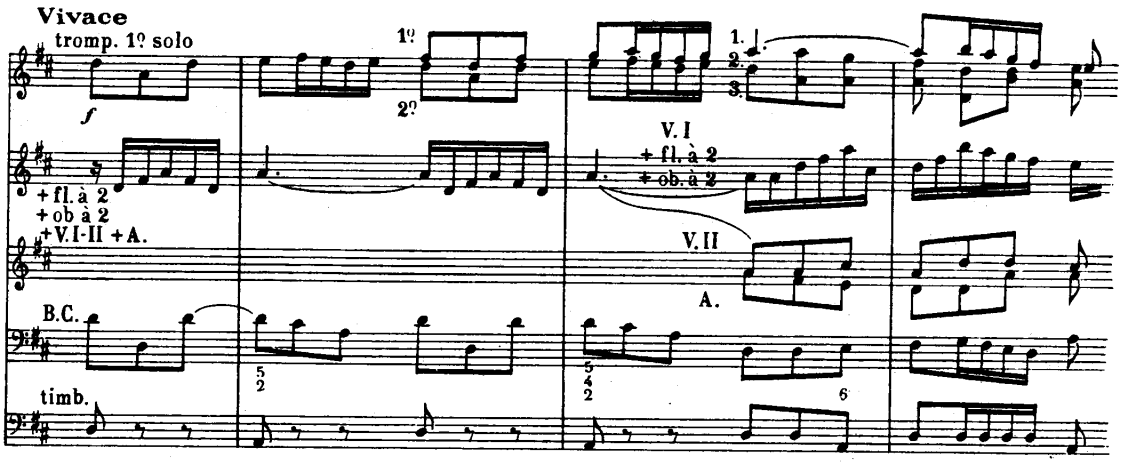
Ce morceau est l'une des plus extraordinaires réussites de polyphonie multiple; il sonne splendidement, et *très limpide malgré le nombre des parties.*

J.-S. Bach
Magnificat (nº 1)

Superbe sonorité avec cette trompette dominant tout l'orchestre à l'aigu.

Le 1er morceau du *Magnificat* est pour l'orchestre complet accompagnant les Chœurs; lorsqu'il s'agit d'un *solo* l'orchestration change complètement. L'*Exultavit* est orchestré par : V. I, V. II, A., basses, organo e continuo, accompagnant le *Soprano*.

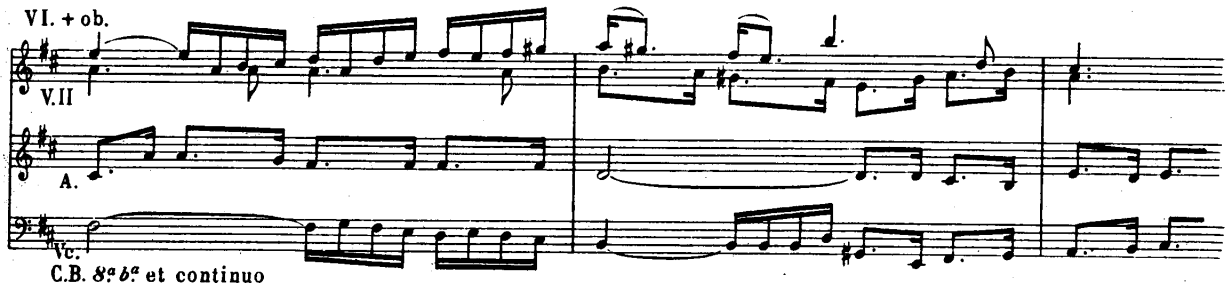
Je donnerai plus loin des exemples de la manière dont J.-S. Bach soutient le chant. Notons, pour le moment, certaines réalisations au sujet de l'écriture orchestrale.

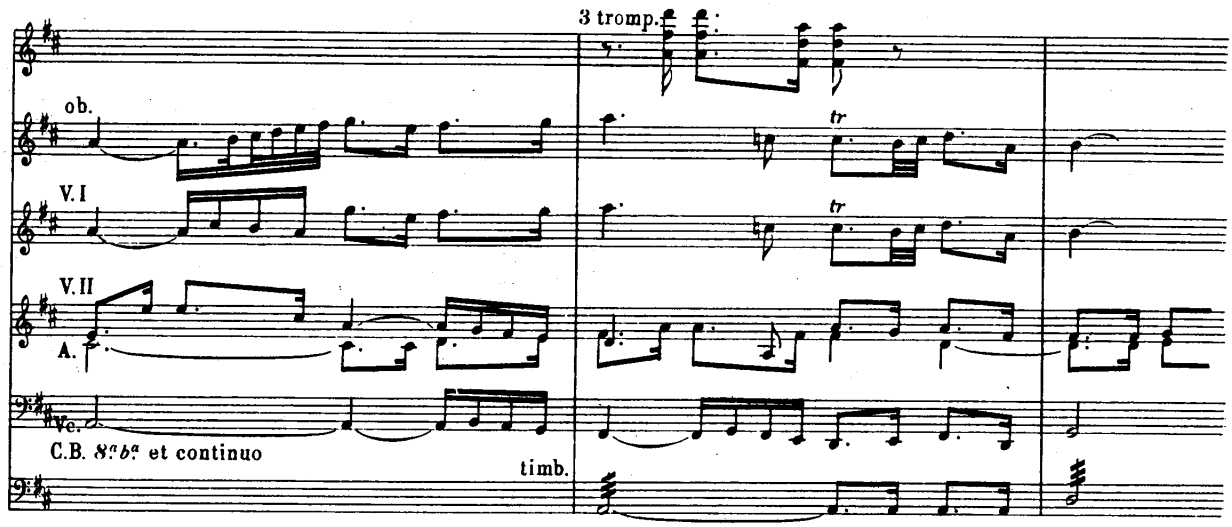
Avec doublures :



J.-S. Bach
Gloria de la *Messe en Si*

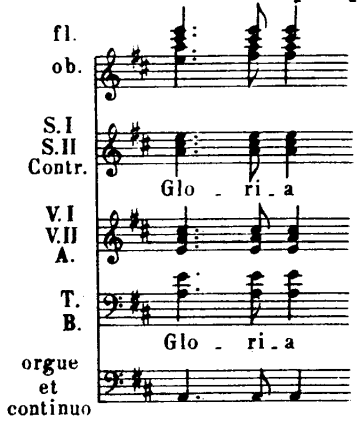
(La Trompette sort très bien sur les doubles croches très nourries.)



J.-S. Bach
Suite en Ré

(id.)

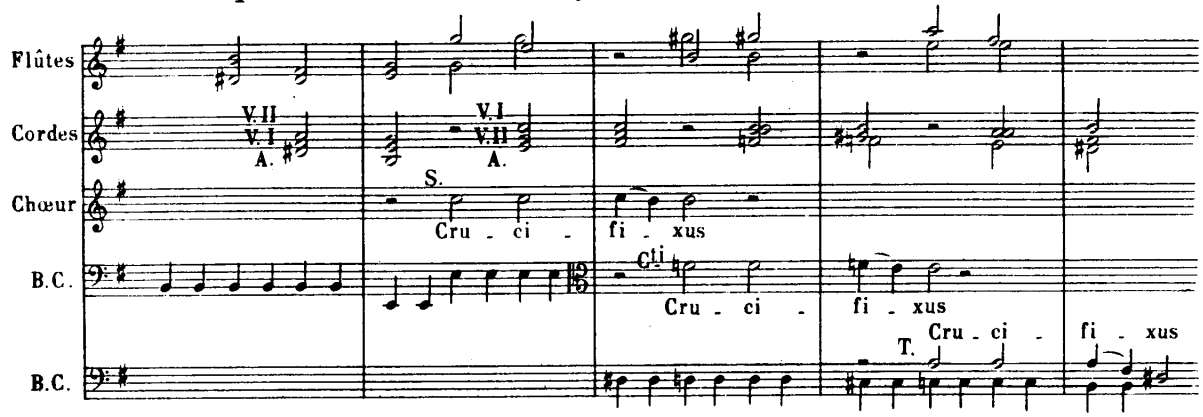
Les deux exemples précédents (le second surtout) montrent que Bach écrit parfois la Basse très loin du reste de l'orchestre. Mais il y a la réalisation du *Continuo,* qui vient en général *combler le vide* et *fondre le tout.* Si le *Continuo* se trouvait réalisé par le Piano, celui-ci serait insuffisant : du moins dans les *f* (et même dans les *mf*). L'Orgue au contraire y est excellent. – Lorsqu'il n'y a pas cette fusion par l'Orgue, *qui est nécessaire,* on entend un ronron très lourd des Contrebasses; il semble *en dehors de l'orchestre* et n'est certainement pas ce que Bach a voulu.

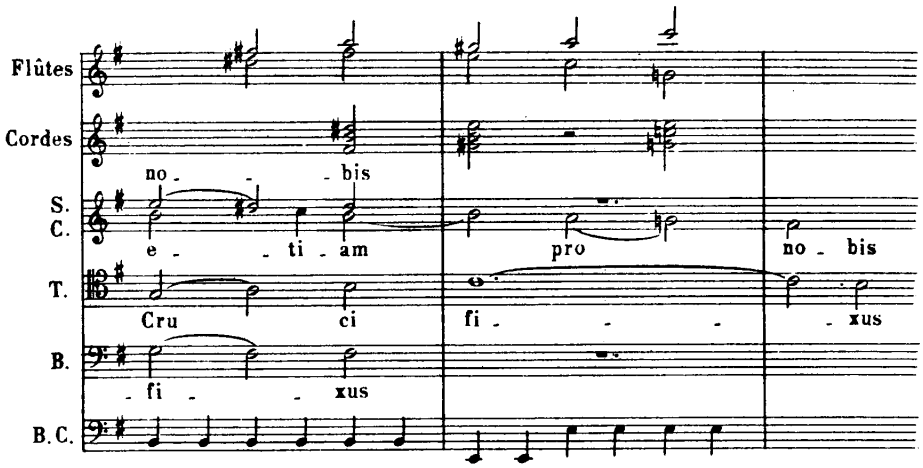
Voici maintenant quelques *Réalisations d'accords*, dans l'orchestration de Bach:



J.-S. Bach
Gloria du *Magnificat*

(Bois au-dessus des Cordes, comme on le voit souvent aussi chez Mozart. L'œuvre est écrite, sans nul doute, pour un Chœur *peu nombreux*, et pour quelques pupitres seulement d'instruments à Cordes. De nos jours on a le tort, en général, de ne pas y songer. Alors les Bois, dans les *f*, sont forcément couverts).

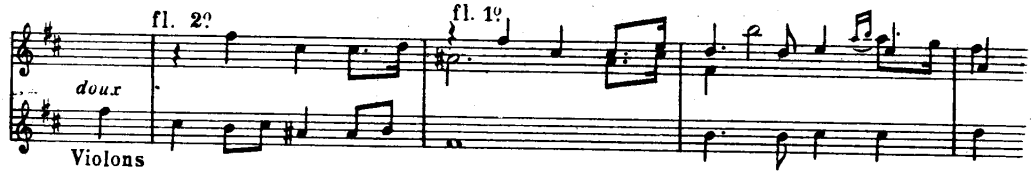
Ecriture en "parties réelles" du Crucifixus de la Messe en Si mineur de J.-S. Bach

J.-S. Bach
Messe en Si mineur
(Crucifixus)

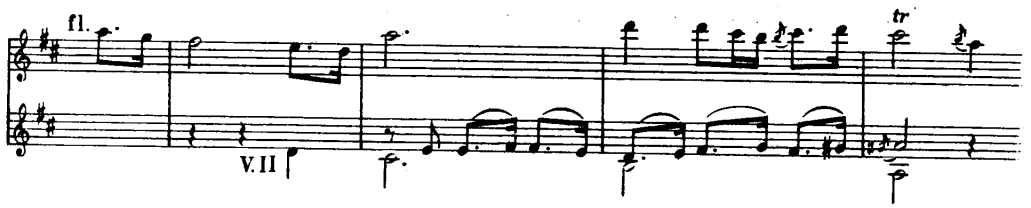


J.-S. Bach
Messe en Si mineur
(Crucifixus)

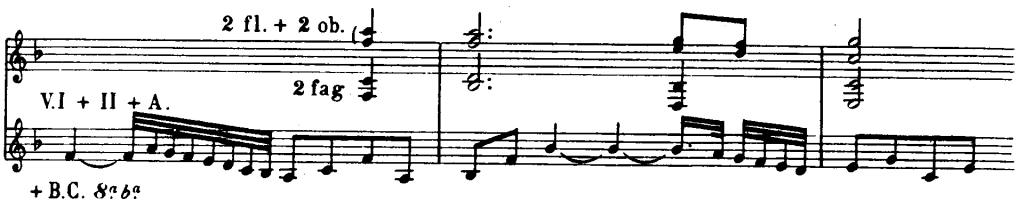
L'orchestration de *Rameau*, tout en étant le plus souvent écrit lui aussi, en parties réelles (c'est-à-dire sans utiliser ces *dessous d'accompagnement* que l'on trouve sans cesse chez Haydn, Mozart, puis Beethoven), présente parfois des *changements de timbres* au courant d'un morceau, et cela déjà nous annonce le style des Symphonies ou des Opéras de la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Bach écrit un air tout entier avec les mêmes instruments; Rameau – du moins pour ses Opéras – suit le mouvement scénique et se conforme à la diversité d'expression qui, forcément, est celle d'une scène dramatique. Ce qui l'amène à doubler *temporairement* un chant de Violons par la Flûte; à faire retentir des appels de Trompettes ou des sonneries de Cors, etc. Par tout cela, avec d'ailleurs un sens admirable des timbres et des ressources instrumentales, il se montre un précurseur des grands symphonistes Haydn, Mozart, Beethoven. C'est encore, le plus souvent du moins, un style en parties réeles – avec usage plus libre des timbres; – mais parfois ce style évolue déjà vers celui qui fera l'objet du n° III (Chant - Accompagnement - Basse) de notre classification.

Voici quelques exemples, extraits des partitions reconstituées par l'Edition Durand, d'après le matériel d'orchestre :

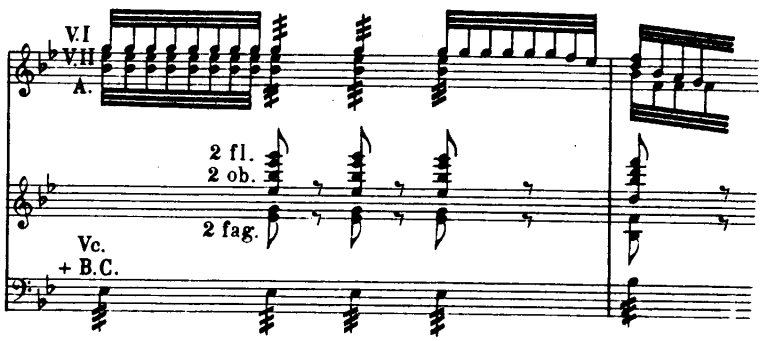
Flûtes dialoguant avec les Violons :

J.-Ph. Rameau
Hippolyte et Aricie (Prologue)

(Noter l'élégance de la réalisation des Flûtes.)

id. *(acte I page 52, Ed. Durand)*

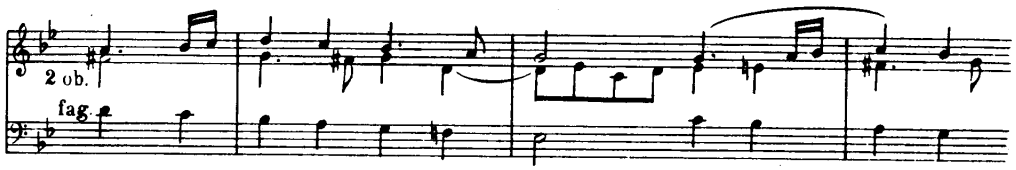
On trouve aussi, dans le même Opéra, un passage de tenues des Bois (fl., ob., fag.) sur des Croches des Cordes. Réalisation plus rare à cette époque, mais qui devint bientôt très usuelle :

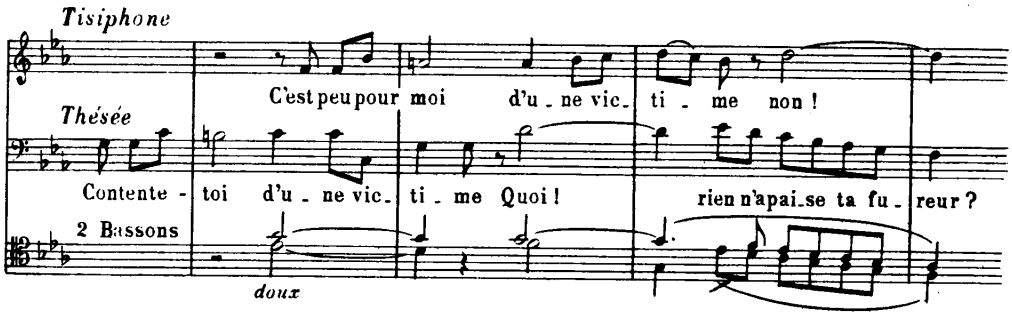


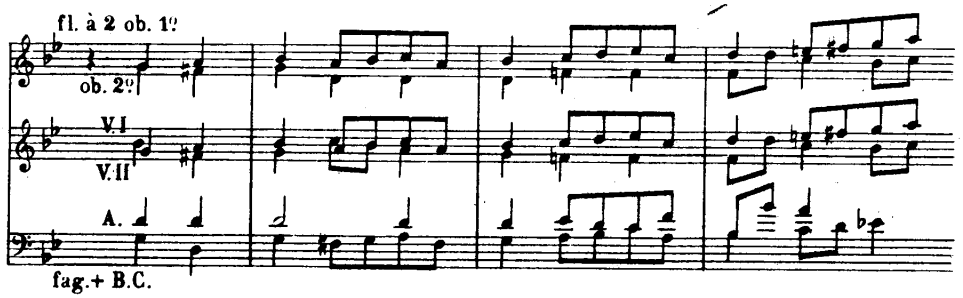
id. *(page 174 de l'Ed Durand)*

Citons aussi ces *accents* des Bois sur tremolos des Cordes:

id. *(page 310)*

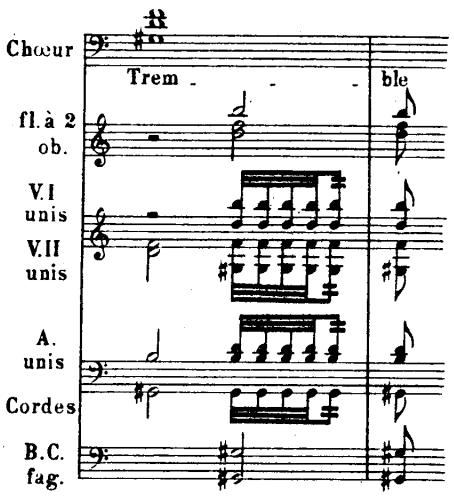
Réalisation avec les Bois seuls :

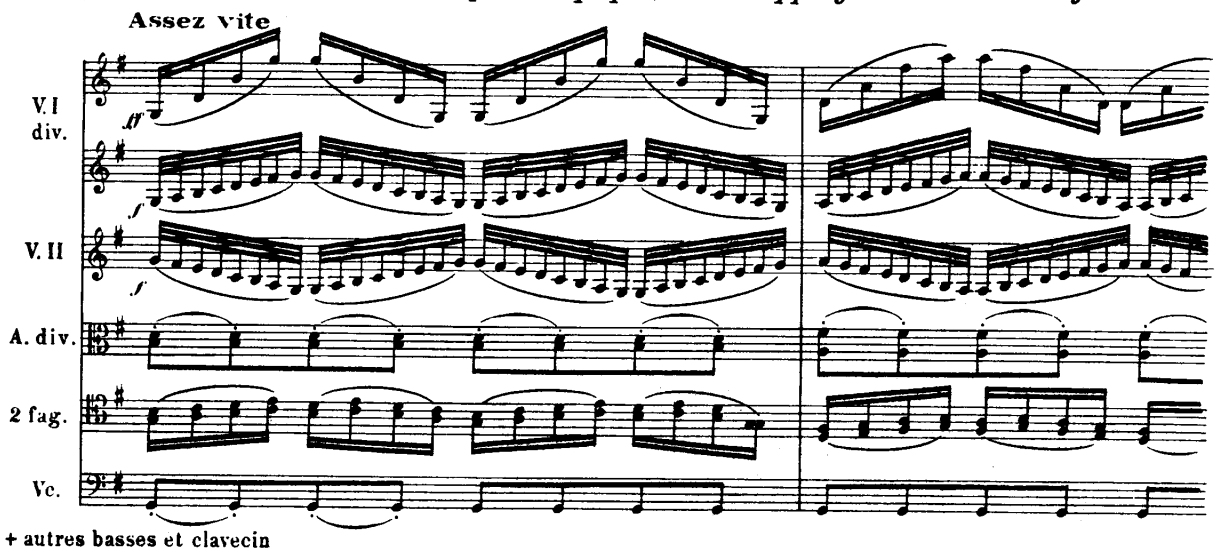


id. *(acte I, Scène V, page 103)*

id. *(acte II, page 120)*

Doublures des Cordes par les Bois, mais avec une écritue indépendante de quelques parties :

J.-Ph. Rameau
Hippolyte et Aricie
(page 73 de l'Ed. Durand)

(Noter l'écriture des 2èmes Violons à la 1re et à la 2de mesure, ne doublant pas exactement le Hautbois.)

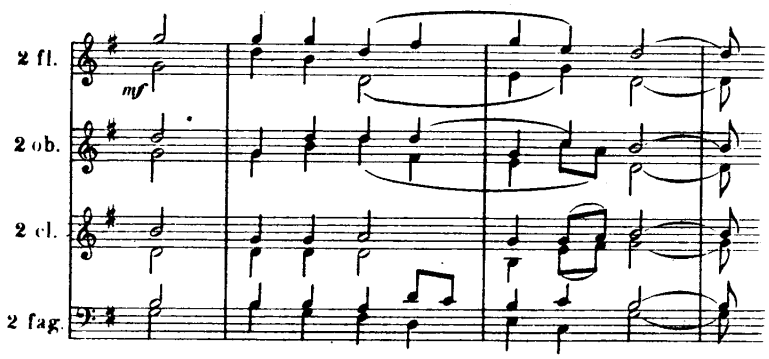
Septième diminée en tremolos des Cordes, avec tenue des Bois :

J.-Ph. Rameau
Hippolyte et Aricie

Effet orchestral, très nouveau pour l'époque, dans Hippolyte et Aricie (le "frémissement des flots") :

+ autres basses et clavecin

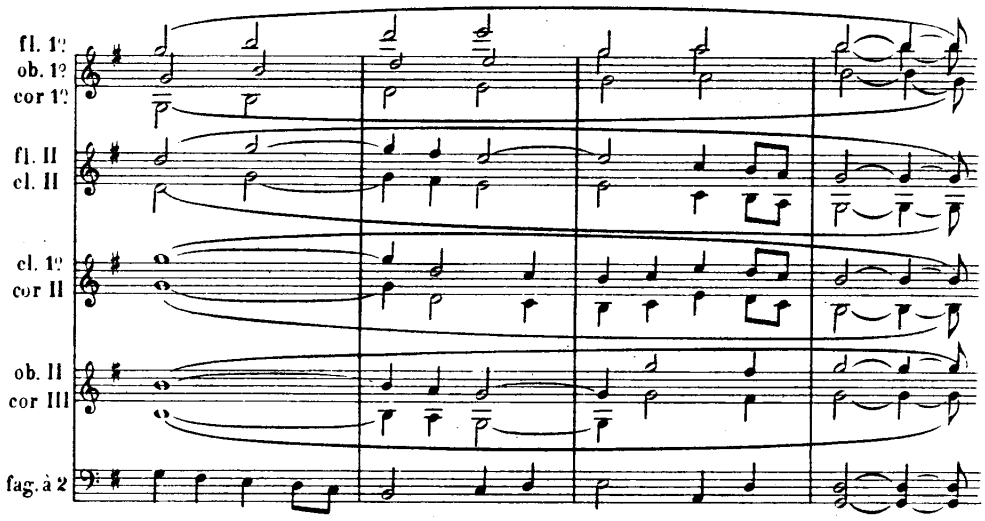
id.
(page 255 de l'Ed. Durand)

L'*Ecriture en parties réelles* ne fut jamais abandonnée complètement; mais, après la mort de Bach et celle de Rameau, elle devint plus rare. Elle fit place, bien souvent, à celle qui mettait en valeur un *Chant* principal dont l'*Accompagnement* restait secondaire. Et d'ailleurs, tant de musiciens, après 1750, estimèrent inutile ou même *nuisible* le style contrapunctique ! Pourtant chez Mozart, chez Beethoven, on trouve encore plus d'un exemple de ces "parties réelles" (cf. notamment le *Final* de la *Symphonie "Jupiter"* de Mozart et maint passage fugué de Beethoven, ainsi dans l'*Allegretto* de la *Symphonie en La*, le *Final* de la *Symphonie Héroïque*, etc...)

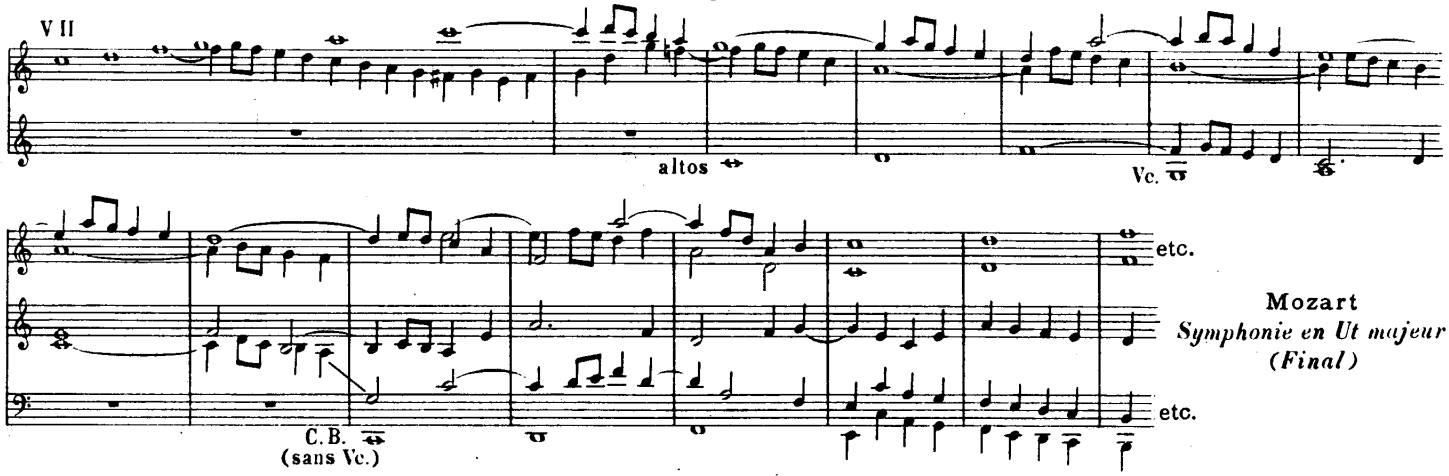
En général ces passages sont écrits pour les Cordes; nous en avons donné quelques citations au Chapitre III (voir: écriture du Quatuor). De nos jours il en existe d'assez nombreux, surtout quand il s'agit de *Fugatos*, ainsi pour l'exposition de fugue écrite par Saint-Saëns dans le *Prélude du Déluge*. (Rien de particulier à à noter, que nous n'ayions signalé déjà au Chapitre III).

Les *Bois seuls* sont, pour ce style, d'un maniement plus délicat, – et d'un usage beaucoup moins fréquent![1] On pourrait citer, dans la *Symphonie Réformation* de Mendelssohn :

Mendelssohn
Symphonie Réformation
(Final, p. 59)

(Les Bois jouent, seuls, un *Choral à 8 parties réelles.*) [2]

et, dans la *2de Symphonie* d'H. Rabaud, le *Choral* de l'*Andante :*

H. Rabaud
2de Symphonie (p. 82)

(C'est l'effet de l'Orgue avec 8 et 16 P, sauf pour la partie de Basse, que d'ailleurs on aimerait assez entendre doublée à l'octave grave par C. Fag. ou plutôt encore, par Clarinette Contrebasse.)

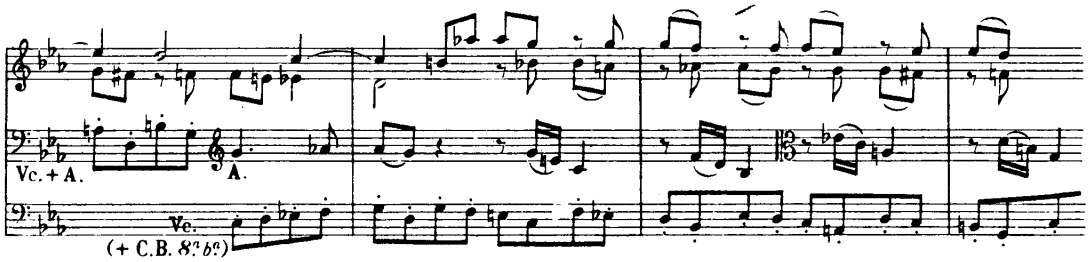
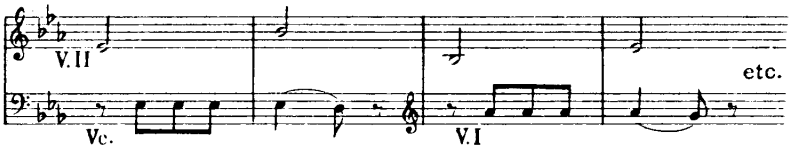
Pour les Cordes on citerait :
Ecriture en parties réelles (Exposition de fugue, à 5 parties) :

Mozart
Symphonie en Ut majeur
(Final)

(Exemple très intéressant, pour la perfection de l'*écriture*, et pour l'usage des *Contrebasses seules* à la 5e entrée; il est nécessaire d'ailleurs de les faire jouer *un peu en dehors*, sans quoi cette entrée sonnerait trop faible, et pas assez nette.)

---

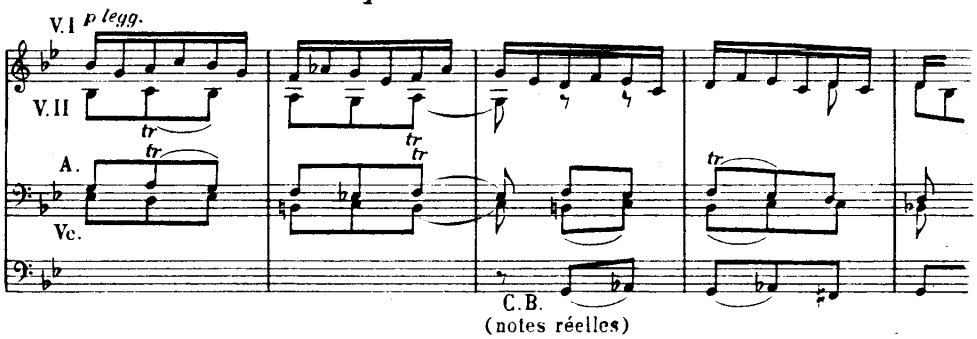
[1] Voir aussi, à ce sujet, les exemples d'*écriture contrapunctique des Bois* cités au Chapitre III.

[2] La *crainte des quintes* "sévissait" à l'époque de Mendelssohn. Aussi n'a-t-il pas fait descendre le *La* du 2d Hautbois, au *Sol;* (et malgré toute sa maîtrise) la cadence n'a pas laissé le gêner un peu, d'où les octaves entre ob. et fag. *(do si)*, et la sonorité un peu lourde de tous ces *Si*. (Avec *Sol* au 2d Hautbois, il était facile d'avoir *Ré* au 1er Basson. Ce qui montre que la crainte des quintes n'est pas le commencement de la sagesse).

Autres exemples de continuation de l'écriture en "parties réelles", après Bach :

Mozart
la Flûte Enchantée
(Scène des "Chevaliers armés")

(Style contrapunctique)

Beethoven
Symphonie Héroïque
(Final)

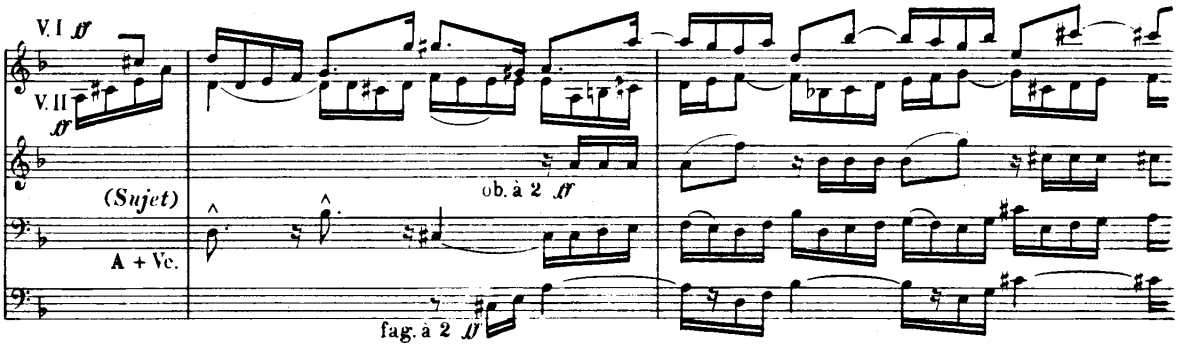
Ecriture normale[1] *à 4 parties :*



Mendelssohn
Scherzo du *Songe d'une nuit d'été*

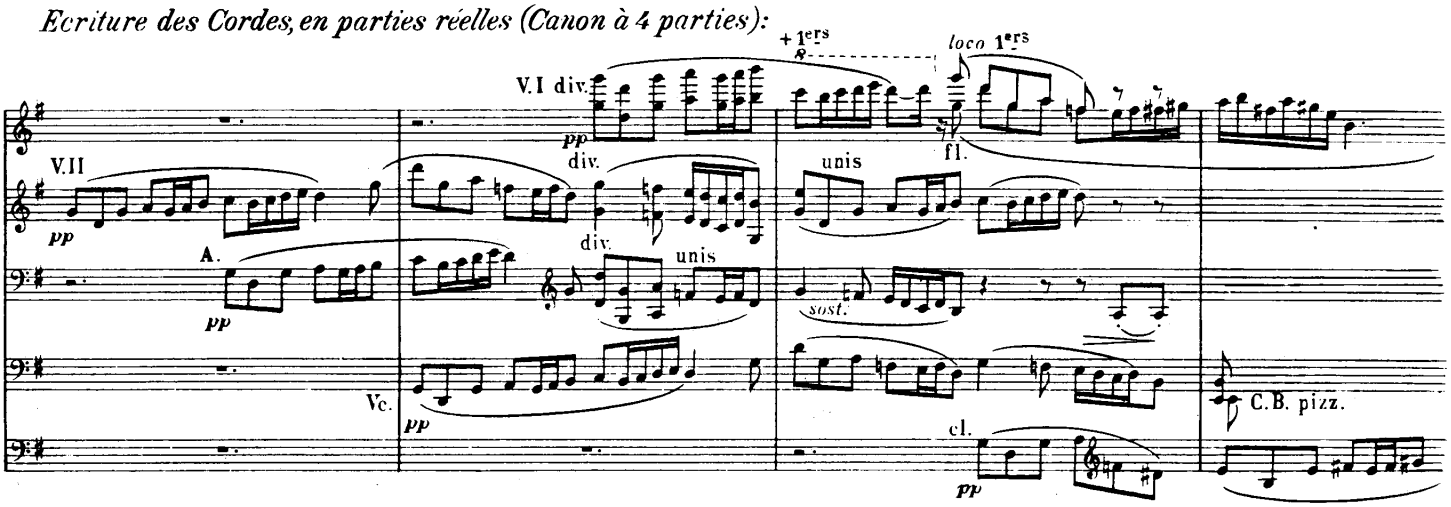
[1](Très exceptionnellement, pourtant, Contrebasses écrites à la tierce des Violoncelles; elles eussent été trop lourdes et d'un caractère trop *grave* à l'*8ve* basse.)

Exemples plus récents :
Ecriture fuguée des Cordes, avec quelques touches de Bois :



Gounod
Roméo et Juliette
(Prologue, p. 7)

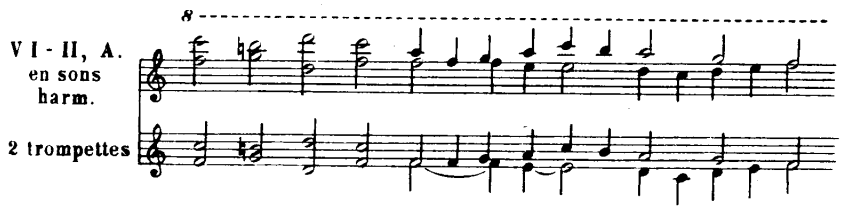
Ecriture des Cordes, en parties réelles (Canon à 4 parties):



Ch. Kœchlin, *N° 1 de la 3e* des *Sonatines Françaises.*

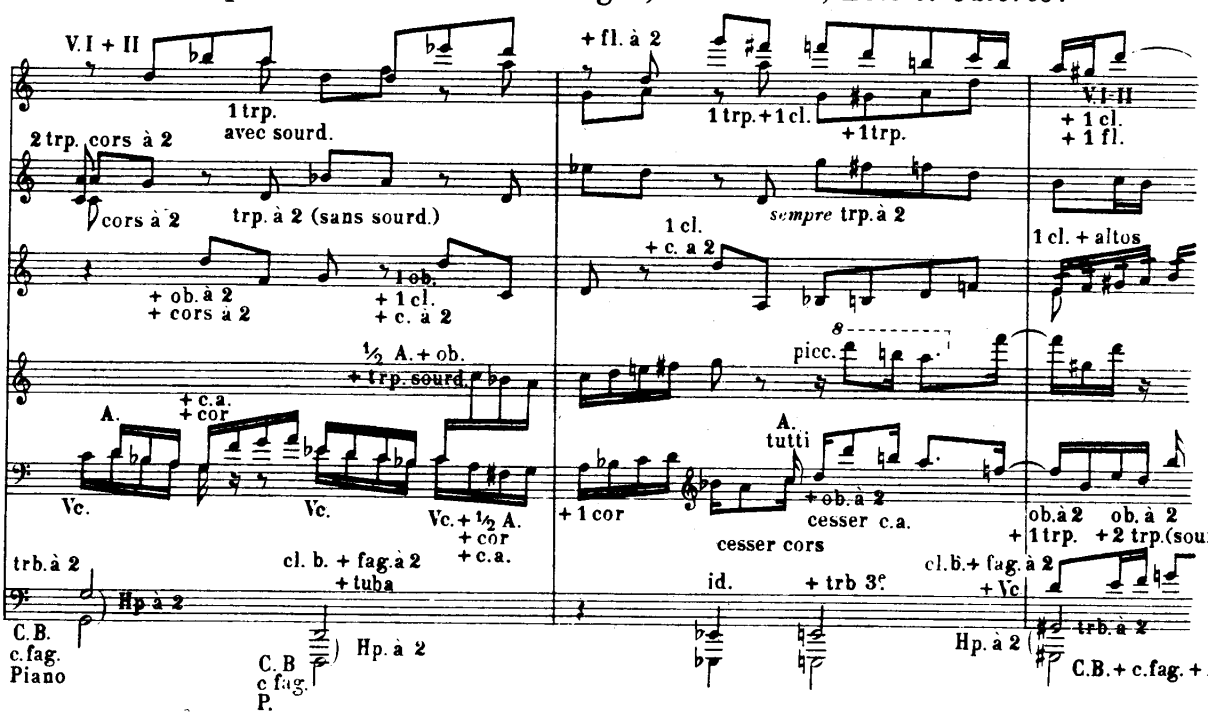
Plus souvent, on trouve *réunis les Bois et les Cordes,* ce qui donne une sonorité plus fondue et plus douce, en général, que celle des Bois seuls: cela nous ramène aux exemples de *doublures* cités dans le Chapitre III (cf. notamment: Ch. Kœchlin, *Choral dans le mode de La*).

Les *Cordes doublées par des Cuivres* donnent également de bons résultats,-et bien plus fondus qu'on ne croirait *a priori*. Saint-Saëns utilise cette écriture, dans les *f*, soit avec des chœurs (fugue finale du *Déluge*), soit pour orchestre seul (*Final* de la *Symphonie avec orgue*).

On peut alors écrire les Cuivres à l'unisson des Cordes, mais en leur faisant doubler seulement les parties que l'on tient pour les plus importantes (voir, au Chapitre III, le passage extrait d'une *Fugue pour instruments à cordes,* dont certaines *entrées* ou *imitations* se trouvent *soulignées* par *Trb., Trp.,* ou *Cor*); – ou bien (dans le ***pp***) doubler des *Trompettes, à deux octaves de distance,* par des *harmoniques d'instruments à cordes:*

Ch. Kœchlin
Choral dans le mode de Fa
(Extr. des 5 Chorals dans les modes du Moyen-Age)

On peut aussi doubler les Cordes par les Cuivres et par les Bois: en mettant ceux-ci soit à l'unisson, soit à l'octave des groupes *Cordes et Cuivres* (voir exemples précédemment cités, au sujet de la *Plénitude,* du 3e des *Chorals pour orchestre* et du *Choral dans le mode de La,* de Ch. Kœchlin.[1]

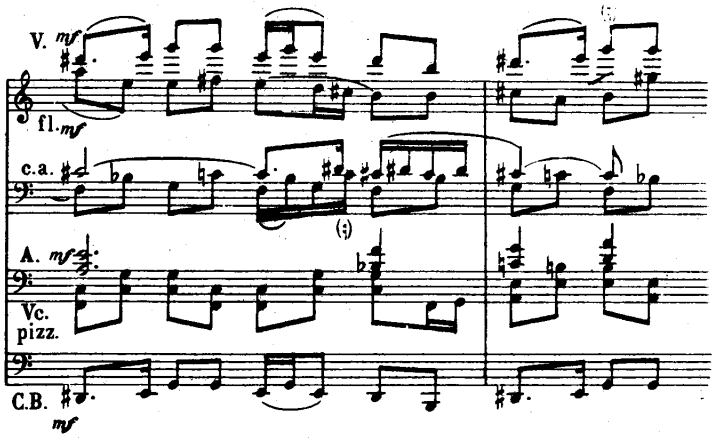
Enfin, chez certaines modernes, on trouve l'usage des parties réelles, mais *non homogène.* Il y en avait déjà des exemples chez Bach, où dans le *Magnificat* par exemple (1er morceau) les appels de trompettes resplendissent sur l'ensemble de l'orchestre; – où dans le *Crucifixus* de la *Messe en Si* les Flûtes s'opposent aux Cordes, etc. Des œuvres contemporaines nous fournissent les citations suivantes:

Ecriture à 7 parties, d'un Stretto de Fugue, avec Cordes, Bois et Cuivres:

Ch. Kœchlin
Fugue en Fa mineur
pour orchestre

Notes sur la réalisation précédente. Ce passage contient un Stretto très serré, du thème "par diminution": 1º en canon (par mouvt direct) entre Violons I-II et 2 Trompettes sans sourdines; ce sont les parties les plus en dehors. Les autres imitations sont un canon du thème par diminution et par mouvement contraire, entre Tromp. avec sourdine d'une part, et 2 Cors + 2 Ob. de l'autre. – Les motifs en doubles croches sont destinés a compléter les harmonies, donner du mouvement, et fondre quelque peu les sonorités (qui, sans être homogènes, ne sont point disparates et ne "jurent" pas).

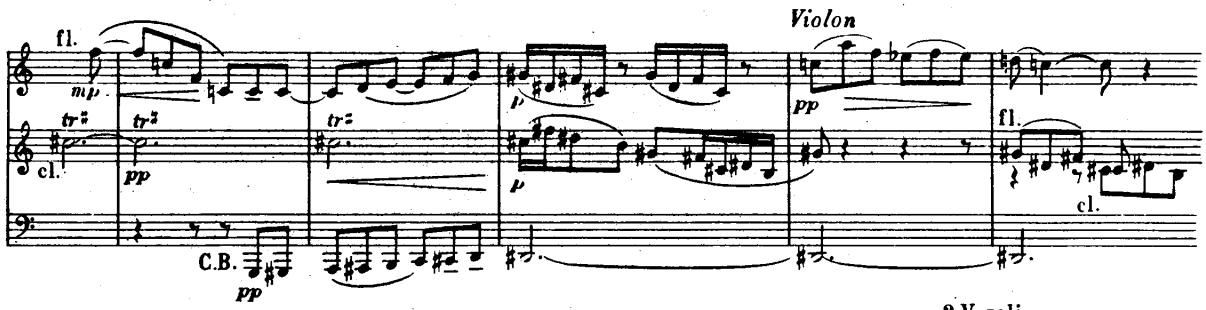
(1) On en donnera plus loin des exemples. Voir aussi Ch. III, au sujet des *doublures*, ceux que nous avons déjà mentionnés.

(2) Je réserve pour plus loin les exemples de style fugué, en parties réelles, avec des *accords* (en tenues ou par accents) *d'autres instruments;* cette orchestration s'apparente à celle qui fera l'objet du nº II de notre classification.

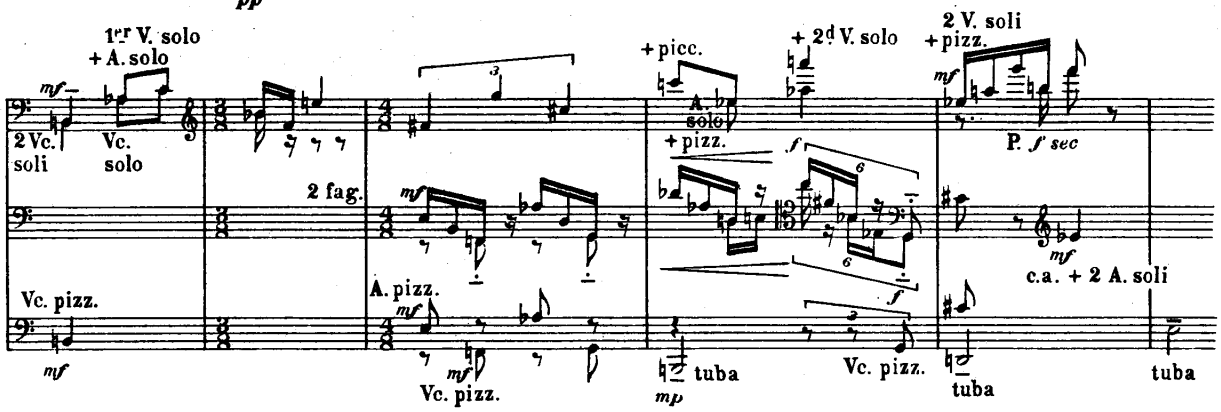


Darius Milhaud
2de Symphonie
(Pastorale) Final (p. 27)

(Partie supérieure, du Violon, doublée à la Basse par C. B., écriture que l'on trouve de temps à autre chez Darius Milhaud.)



Darius Milhaud
3e Symphonie
(Sérénade) III, p. 39



Ch. Kœchlin
Les Bandar - Log

(Episode atonal et caricatural)

Outre les questions (d'ailleurs primordiales) de l'équilibre et de l'écriture les meilleurs, je ne vois pas grand' chose à ajouter concernant l'Orchestration d'un morceau en parties réelles (homogène ou non), sauf ceci: quand la sonorité et le jeu doivent être *soutenus,* il est préférable que la Basse soit jouée *arco.* Les cas de *pizzicati* aux Basses, dans la musique ancienne en parties réelles, sont rares : précisément parce que la logique veut que ces parties réelles soient toutes de *même nature sonore.* (Il s'agit, le plus souvent, de timbres analogues; et l'ensemble reste homogène).

Bien entendu, ce principe n'est pas absolu. On y peut trouver des *exceptions,* notamment lorsque des Contrebasses *pizzicati* doublent des Violoncelles *arco* (et surtout si elles sont *à l'unisson des Violoncelles*). D'ailleurs j'ai parlé d'un *style soutenu,* soit *expressif et assez appuyé* (pour des *Andante*), soit *vigoureux et rythmé* (pour des *Allegro*).

Il est certain que la musique *moderne* en parties réelles nous offre d'assez nombreux exemples de pizzicati à certains instruments du Quatuor, contre arco à d'autres. Et, *a fortiori,* avec un "orchestre de chambre" où la sonorité s'affirme nettement et volontairement *hétérogène.* Les *Scherzos* des *Quatuors à Cordes* utilisent constamment des *pizzicati* (cf. Quatuors de Cl. Debussy, de M. Ravel, etc.). Mais il ne s'agit plus, alors, du "*style soutenu*" que je considérais.

Je parlerai plus loin de l'écriture à *deux parties réelles,* ainsi que des passages *monodiques.*

Pour conclure, il semble assuré que l'orchestration de morceaux écrits en parties réelles peut donner, aujourd'hui comme par le passé, d'heureux résultats. Evidemment tout dépendra de la musique même, et certaines œuvres où la dissonance est mal utilisée ne sonneront jamais bien. Quant à la sorte de sonorité que produira cette écriture contrapunctique, elle sera très différente selon que les instruments se fondent, ou non. J'ai signalé que certains musiciens d'aujourd'hui semblent se plaire aux *disparates,* ou du moins à des accents *heurtés, violents, brutaux.* Cela peut convenir à leurs idées, et *quelquefois* cela reste musical. Mais apprenez, *même dans ce style,* à savoir conserver la plénitude; et soyez capables de sonorités harmonieusement fondues.

II. ORCHESTRATIONS AVEC LA RÉALISATION, PAR L'ORGUE, DE LA BASSE CHIFFRÉE.

Bientôt après l'usage du Récitatif (vocal) sur des accords d'Orgue qui réalisaient le chiffrage de la *Basse Continue,* ces tenues de l'Orgue devinrent d'un emploi plus généralisé, notamment pour les *Airs* accompagnés d'un ou de deux *contrepoints instrumentaux* et soutenus par l'organiste (les basses de l'orchestre s'ajoutant à celles de l'Orgue, mais plus ou moins fournies suivant les cas).

Cette sorte d'orchestration peut s'écrire encore: je ne vois *aucune raison* pour ne point le faire. Elle sonne fort bien, et l'on regrette que les musiciens n'y songent pas plus souvent (peut-être cela vient-il de ce qu'on juge moins "pratique" d'exiger la présence d'un Orgue, certaines salles de concerts n'en ayant point; nous espérons que de récentes découvertes d'Orgues électriques, transportables, faciliteront l'usage d'un instrument aussi utile).

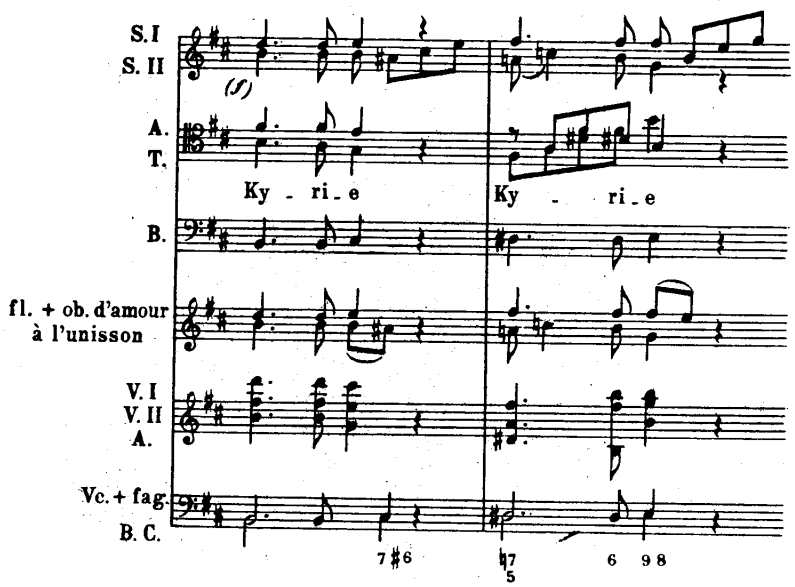
J.-S. Bach nous donne d'innombrables exemples de cette écriture excellente. Les airs de ses *Cantates,* de la *Messe en Si,* des *Passions,* etc. sont en général pour une ou deux voix, auxquelles se joignent, en contrepoint, un, deux ou trois instruments de l'orchestre, – l'Orgue réalisant la Basse chiffrée, fondant le tout, et comblant le vide (parfois assez considérable) entre les instruments des contrepoints et ceux de la Basse continue. D'ailleurs, *seul l'Orgue* peut assumer ce rôle s'il s'agit d'une sonorité réellement soutenue; J.-S. Bach n'y utilise le *Clavecin* que dans le cas d'un ensemble peu considérable et pour des intensités orchestrales en équilibre avec celle, *toujours assez restreinte,* du *Clavecin.*

Si l'on n'a point d'Orgue, une orchestration de ce genre pour une œuvre moderne est évidemment plus difficile à réaliser au moins, en accompagnement de la voix). L'Orgue en effet, bien joué et *judicieusement registré,* apporte une *discrétion* salutaire dans la sonorité des tenues, lesquelles restent au 2d plan, alors que cette discrétion est beaucoup plus problématique avec les *Bois* de l'orchestre. Il vaudrait mieux, en ce cas, remplacer l'Orgue par des *Cordes:* le chant (vocal) serait, comme chez Bach, contrepointé d'une Flûte ou d'un Hautbois d'amour – (ou d'autres instruments à vent, ou de l'Alto solo, etc.) – le tout sur des tenues du Quatuor.

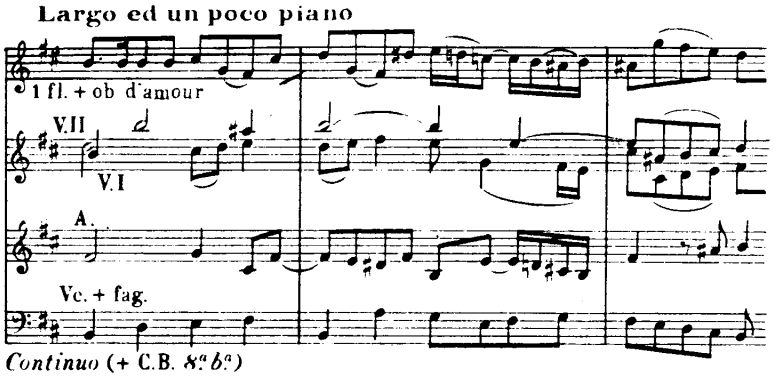
Ce qui nous mènerait alors à la *3e catégorie* de notre classification, celle où l'on distingue: *Chant - Accompagnement - Basse.* Car on y retrouverait bien: 1º le *Chant:* voix humaine (+ contrepoint instrumental) 2º l'*Accompagnement:* tenues (ou accords répétés, etc.) faites par l'Orgue ou l'orchestre; 3º la *Basse* (Basse Continue).

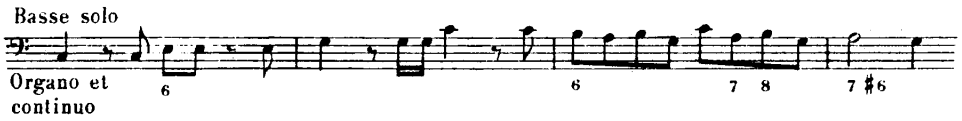
Il existe aussi des morceau dont le caractère est contrapunctique mais où – par exemple, dès le début d'un fugue – des *accords soutiennent les parties fuguées,* "expliquant" l'harmonie. C'est une combinaison du style harmonique et du style contrapunctique. Elle se remarque dans la fugue magnifique de la Cantate de J.-S. Bach: *Ich hatte viel Bekümmerniss.*

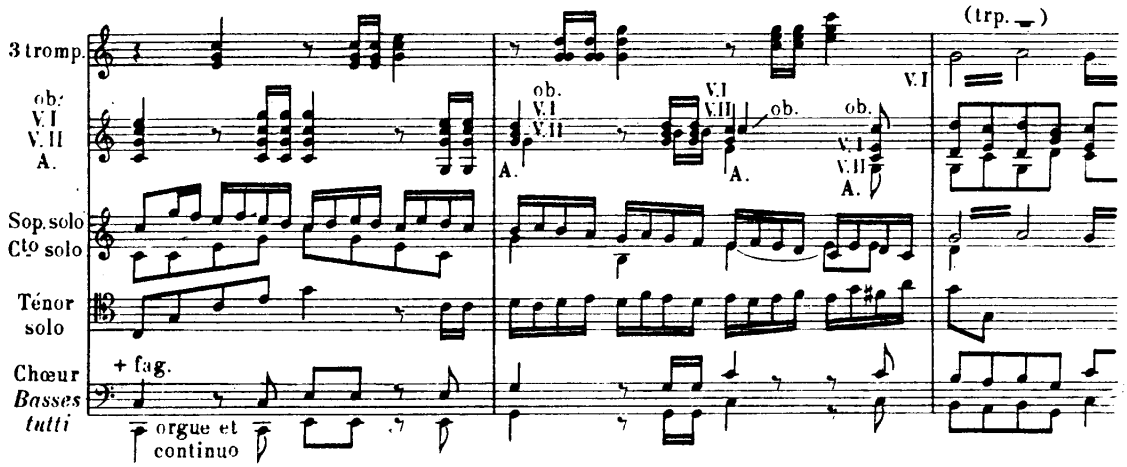
Voici quelques exemples des diverses variétés du nº II de notre classification:



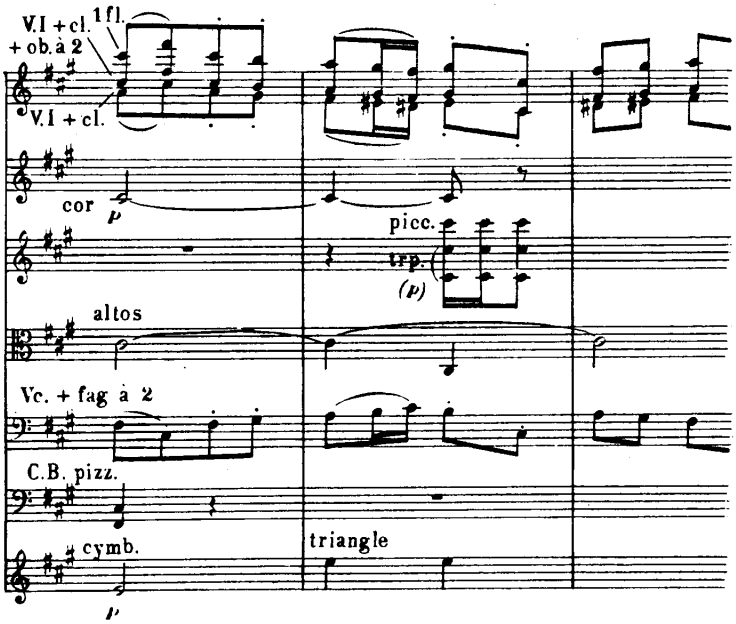
J.-S. Bach
Kyrie de la Messe en Si mineur

La fugue de ce *Kyrie* n'est pas exposée par un thème à vide, mais avec accompagnement polyphonique de ce thème, de la facon suivante :

J.-S. Bach
Kyrie de la Messe en Si mineur

Le même genre d'écriture, consistant à accompagner *dès son entrée* un thème de fugue, se trouve également dans la Cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss*, lors de la fugue finale; la partition porte les indications suivantes :

(Le chiffrage *ainsi spécifié* nous donne à supposer que ce chant doit être soutenu par des accords de l'orgue.)

Plus loin, l'orchestre, très nourri, donne une réalisation complète, - magnifique -, que voici :

J.-S. Bach
Cantate :
Ich hatte viel Bekümmerniss
(Fugue finale)

(Noter l'écriture des Altos à la 2de mesure, pour éviter des octaves avec le soprano solo. - Noter aussi l'écriture du ténor solo au-dessus du S. et du Cti.)

Comme réalisation dérivant de celle où l'Orgue soutient l'harmonie, on citerait la suivante, par parties mélodiques avec *tenues pour le fond :*

G. Bizet
Carmen (Prélude)

(Le thème est ici bien plus "mordant" avec la doublure par les deux Hautbois. - Pour la partie supérieure, une flûte seule suffit. - Le *fond* est fait par la tenue de cor et d'altos. Noter le mouvement des altos et la touche des trp. avec picc. à l'8ve. Mais en réalité cet exemple ferait aussi bien partie de la 3e catégorie de notre classification.)

III. CHANT PRINCIPAL (ou 2 *Chants*) avec ACCOMPAGNEMENT (= fond) sur une BASSE.- Il y a diverses manières de s'y prendre. Cette conception, que l'on trouve en germe déjà chez Bach (avec la catégorie II), fut conforme au désir de *simplification contrapunctique* et de *mélodie en dehors*, affirmé par la réaction qui suivit la mort de Bach et celle de Rameau (elle se manifestait déja avant 1750), on la vit se réaliser pleinement avec Haydn et les fils de J.-S. Bach, en même temps qu'avec l'Opéra - bouffe italien (cf. la *Servante Maîtresse*, de Pergolèse), puis avec Mozart, et Beethoven[1]. Ce n'est point qu'à l'occasion ces grands maîtres n'aient pas écrit des morceaux où l'on puisse suivre les lignes de 3, 4 "parties réelles", – soit fugués, soit en Chorals librement polyphoniques, soit encore d'un style analogue à celui des "Chants donnés" des actuelles leçons d'harmonie (mais plus largement conçu). On vient d'étudier ce genre de réalisations; je n'y reviendrai que pour noter les "touches" dont les musiciens, parfois, enrichissent et renouvellent la sonorité des quatre parties polyphoniques.

Pour mettre de l'ordre dans notre exposé, considérons successivement: l'*Accompagnement*, le *Chant*, la *Basse*.

1° ACCOMPAGNEMENT.[2] C'est un *fond de second plan*, plus neutre, qui se réalise de bien des façons différentes. Il peut être constitué par des ACCORDS (en tenues, ou en notes répétées), par des ARPÈGES, des BATTERIES, des CONTREPOINTS et DESSINS DIVERS.[3]

Etudions plus en détail la réalisation de ce fond d'orchestre. On peut dire: s'il est logiquement et normalement écrit, le reste s'arrange presque tout seul (à condition d'éviter de grosses erreurs quant à l'*équilibre des Basses*), et l'ensemble doit *sonner*.

En général on évite que l'Accompagnement *s'entremêle avec le Chant:* je dois avouer que ce n'est point règle absolue; en bien des cas la Mélodie peut percer, même *au milieu* d'un fond nourri et sonore. On pense bien que le *Trombone*, la *Trompette*, s'entendent parfaitement ainsi; le *Cor* de même, surtout à l'aigu. Question de nuances d'ailleurs, car *entouré* par un accompagnement de Quatuor ***ff***, le medium du Cor risque d'être couvert, tandis qu'au contraire, parmi des Cordes ***p***, le *Hautbois* (***mf*** ou même ***p***) se détachera suffisamment. Si d'autre part on estime que le *Cor Anglais* et la *Flûte*, à nuances égales avec V., A. et Vc., ne sortiront guère du *milieu* de ces Cordes[4], nous avons l'exemple du motif de Cor Anglais dans les *Nuages* de Cl. Debussy, qui sort admirablement (presque *trop*, parfois) sur le ***pp*** du Quatuor en sourdine; et il en serait de même pour la Flûte.– La *Clarinette* dans son medium, le *Basson* à l'aigu ne se percevront bien – à même hauteur que les Cordes – qu'avec des nuances plus attenuées à ces Cordes. Sur un ***mf*** ou ***f*** du Quatuor, c'est l'*aigu de la Clarinette*, c'est le *grave du Basson* qui peuvent ressortir[5].

Il peut donc se faire que *le fond entoure la mélodie principale*, à condition d'être suffisamment doux. Il peut arriver aussi que ce fond soit *au-dessus* du chant, assez haut, *et même sans basse.*– Quoiqu'il en soit, la place *normale* du fond se trouve *au milieu de l'échelle sonore*, avec le *Chant au-dessus* et la *Basse dans le grave*.

On évitera de *déplacer* sans raison la *tessiture de fond*, ce qui donnerait une impression déconcertante de "marquetage". Il est recommandable aussi de ne pas changer trop souvent les *timbres de ce fond* – et cela pour la même raison d'*unité* déjà invoquée au début de ce Chapitre.

En général on choisit pour le fond des *instruments assez neutres*. Naturellement, on n'accompagnera point le medium d'une Flûte, par deux Hautbois dans le grave; mais un chant de Hautbois s'accommode très bien de deux Flûtes placées au-dessous (on en a vu des exemples au Ch. III). Tout cela est évident; inutile d'insister davantage.

---

[1] C'est chez Haydn, chez Ph. Emm. Bach, chez Stamitz, chez Mozart, chez Pergolèse, que l'on trouve alors des formes d'accompagnement plus libres, mais qui avaient déjà été écrites à l'occasion par J.-S. Bach: arpèges, notes répétées en accords, etc. Ces accompagnements étaient en réaction contre les polyphonies strictes des "parties réelles", jugées austères et "dénuées de sensibilité".

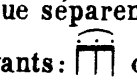
[2] Je parle d'abord de l'*Accompagnement* parce que cette question est la plus importante, la plus complexe, et somme toute la plus délicate.

[3] Je réserve pour plus loin l'étude de l'*Accompagnement des Voix*. Dans les pages qui suivent on ne parlera que des *instruments de l'orchestre*.

[4] Du moins pour le grave et le medium de la Flûte, pour le medium et l'aigu du Cor Anglais.

[5] Mais alors, la Clarinette s'écrira le plus souvent *au-dessus* des Cordes, et le Basson *au-dessous*.

Voici quelques autres principes au sujet des accompagnements:

1º Des *tenues de Bois* deviennent vite assez lourdes. Bien entendu, cela dépend des nuances et du nombre de ceux qui jouent. Mais en moyenne, pour accompagner un chant *mf*, quatre instuments à vent fournissent déjà par leurs tenues une sonorité suffisante et bien assez grosse. Trop grosse même[1] s'il s'agit de ne soutenir qu'un *solo léger* (par exemple, de *voix* humaine dans une nuance moyenne); en ce dernier cas on écrit plutôt les Bois en *notes détachées,* ou bien l'on confie les *tenues* aux 2ds *V. et Altos;* a fortiori n'y mettra-t-on pas 2 *Cors* + 2 *Fag.,* ni 4 *Cors.* – Au contraire, pour un chant *f* des 1ers et 2ds Violons, unis et à l'aigu, des tenues de Bois assez nombreux, et sonores (ou même, de 4 Trompettes) peuvent être excellentes. Ainsi, et comme toujours, *tout est relatif.* Mais il ne faut pas oublier le caractère de *lourdeur* inhérente à ces tenues des Bois. C'est pourquoi, si souvent, on procède d'autre manière: soit par dessins d'*arpèges,* soit par *touches* (que séparent des silences), soit par *notes répétées.* Car des accords de Bois disposés avec les rythmes suivants: ou  , etc. restent légers, même joués par un grand nombre d'instruments (6, 8, ou davantage), et même avec des Hautbois ou des Bassons.[2]

2º Au contraire, les *Cordes* fournissent des *tenues pp,* nullement gênantes quoique très suffisamment pleines: surtout les 2ds V. et les Altos, que souvent l'on amplifie d'un ou de deux Cors. Ce sont là d'excellents fonds.

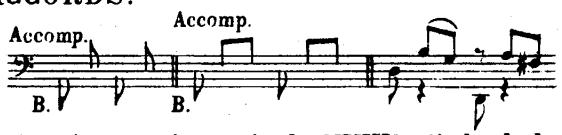
Les *notes répétées* des Cordes, elles aussi, peuvent être *pp,* et même les *tremolos.* Mais d'autre part elles peuvent aller jusqu'au *ff,* surtout quand elles ne sont pas trop rapides, tandis que de *longues* tenues des Cordes sur le même coup d'archet ne seront jamais *ff.*

Si l'on voulait classer les diverses formes d'accompagnements, on le ferait *grosso modo* de la manière suivante: 1º Par *accords* (notes piquées alternant avec la basse, notes répétées, trémolos, tenues) 2º Par *arpèges, batteries, dessins* et *contrepoints* de toutes sortes. 3º Par les *combinaisons,* infiniment variées de ces *diverses formes.*

En voici des exemples:

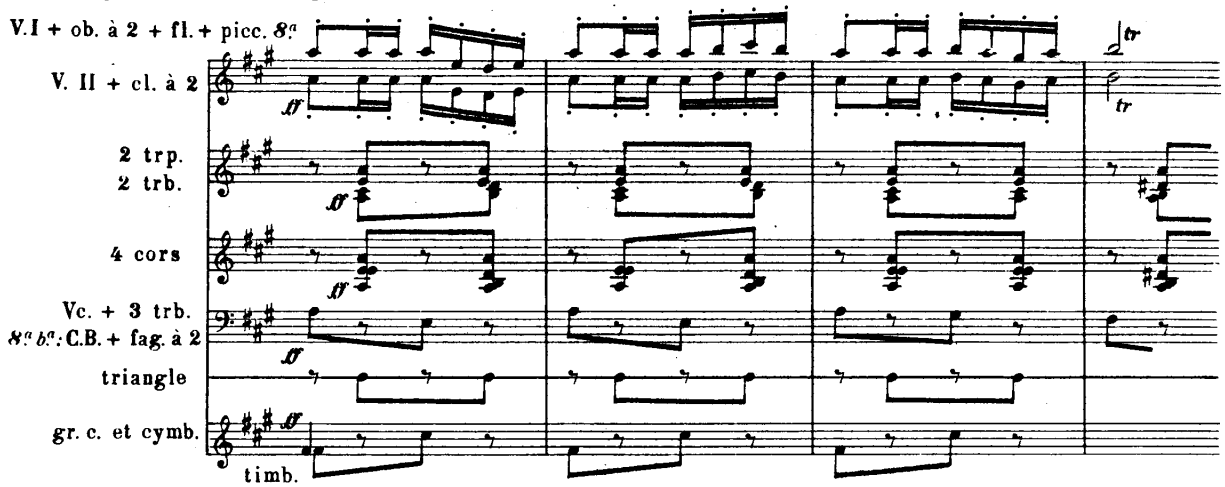
1º DIVERSES FORMES DE L'ACCOMPAGNEMENT PAR ACCORDS.

(A) L'une des plus fréquentes se réalise par: *Basses aux temps forts,* et *notes de l'accompagnement disposées comme il suit:*



Ces *alternances entre Basse et Accompagement* se trouvent à chaque instant à partir du XVIIIe siècle, de la *Symphonie* et de l'*Opéra-comique* elles ont passé à l'*Opérette* (voir les *finals* endiablés d'Offenbach), puis, récemment, au *Jazz.*

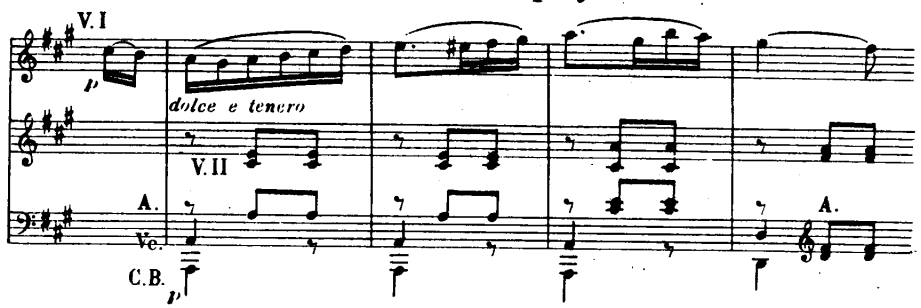
Nous citerons les passages suivants:

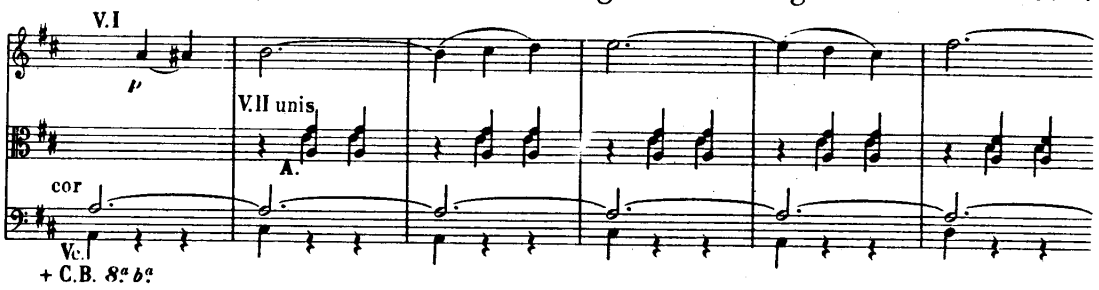
Disposition classique pour une sonorité brillante et solide, sans lourdeur:

G. Bizet
Carmen (Prélude)

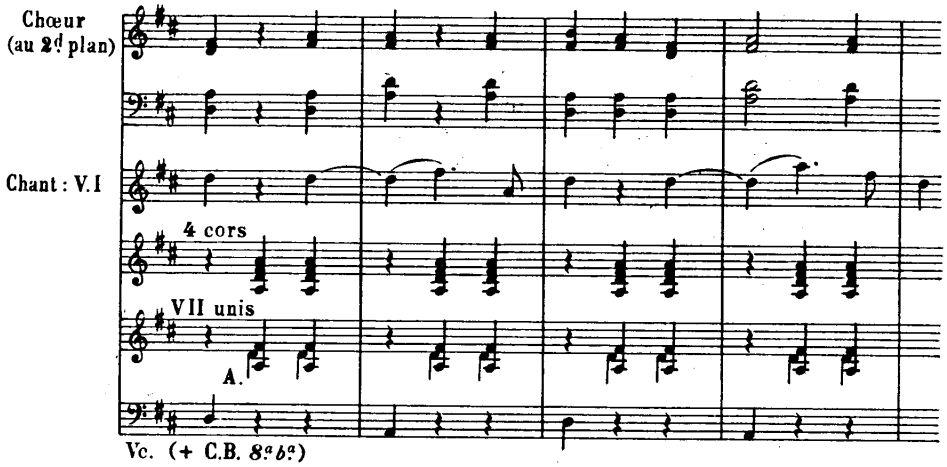
---

[1] Sauf le cas de Bois *pp,* très doux: Fl. et Cl. dans le medium.

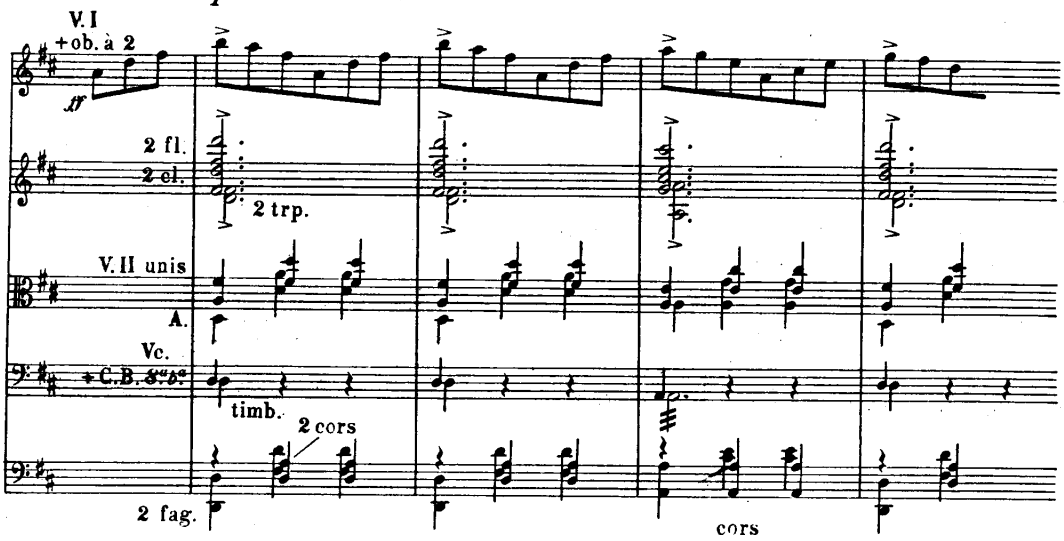
[2] Voir, Ch. III, Mélange Bois et Cordes, les exemples extraits de la *Symphonie Ecossaise* de Mendelssohn *(Allegro)* l'*Allegretto* de la *Symphonie en Fa* de Beethoven, du *Scherzo* du *Songe d'une Nuit d'été,* etc.

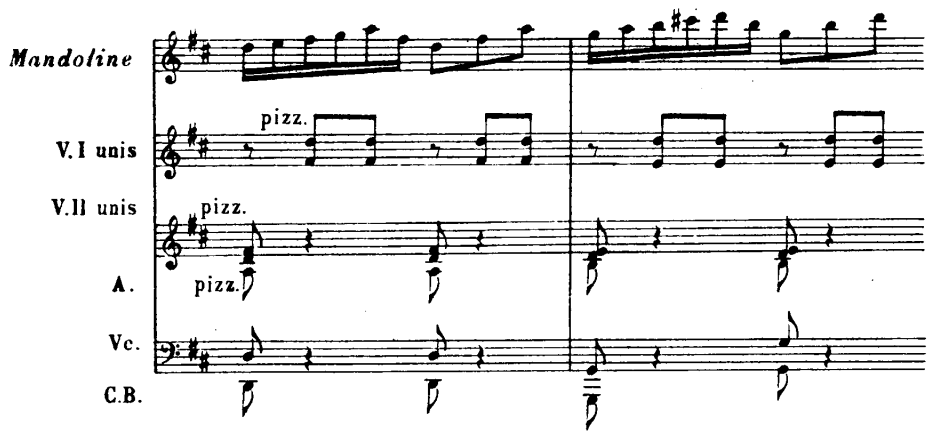
Accompagnement de Valse; ce seront de préférence les Cordes :

H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(le Bal)

Autre accompagnement de Valse, très léger aussi malgré la tenue du Cor :

Gounod
Faust (2d acte, Kermesse)

L'accompagnement peut être plus soutenu, avec des *doublures des Cordes par les Cors :*

Gounod
Faust (2d acte)

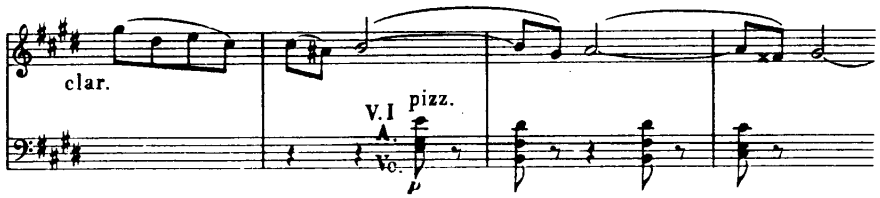
(Les 1rs V. suffisent bien pour le thème de la valse; mais – à cause surtout du chœur – les 2ds V. et Altos eussent été insuffisants comme accompagnement, et Gounod les a doublés par des Cors.)

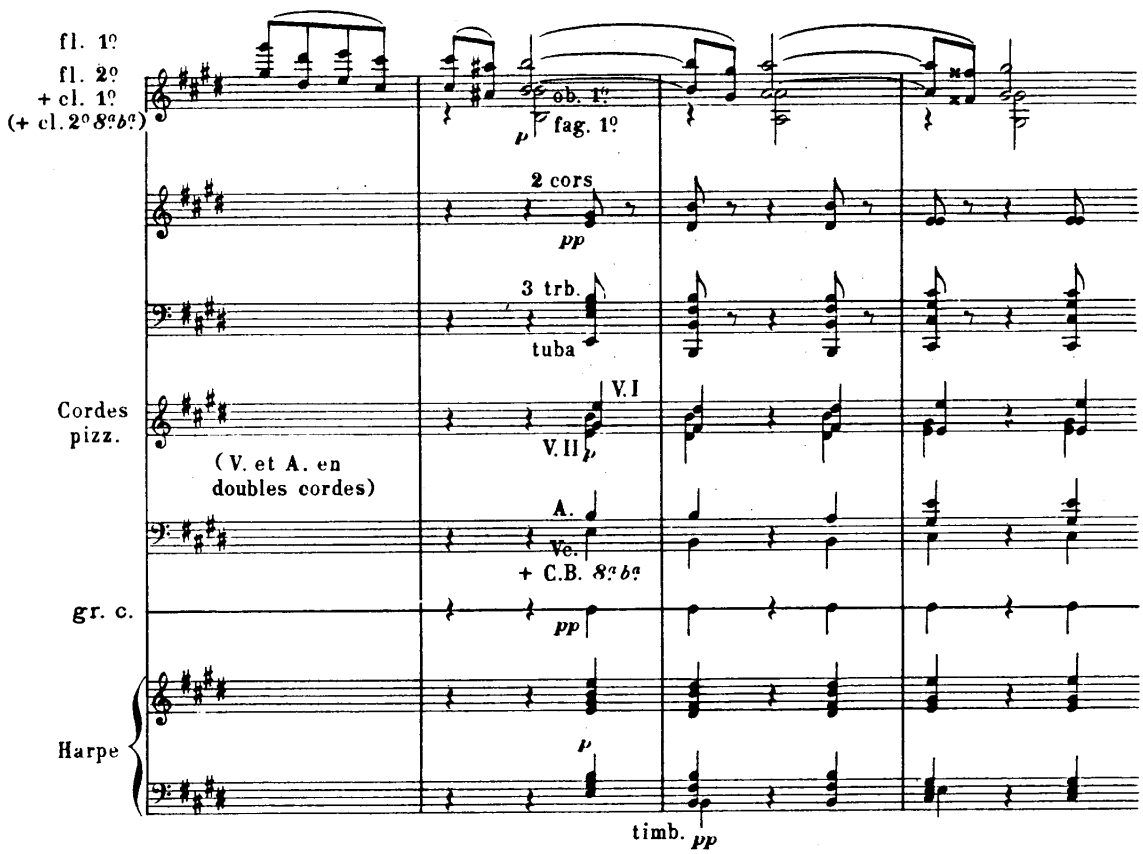
Accompagnement de Valse dont les parties sont doublées (Cordes avec Fag. et Cors), pour une sonorité rustique et solide :

C. M. Weber
le Freyschütz
(1er acte, Valse, p. 38 Ed. Peters)

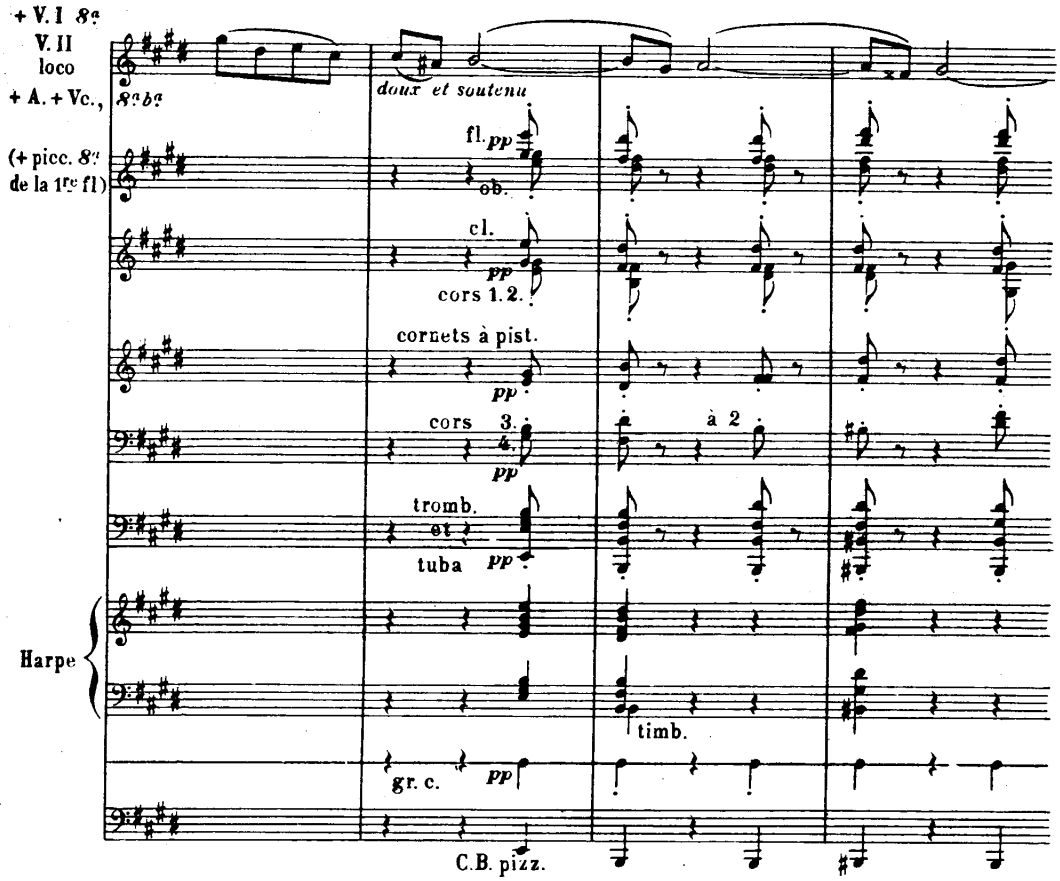
Pizzicati très légers :

(La Mandoline n'ayant pas une forte sonorité, il s'agissait de ne la point couvrir.)

Mozart
Don Juan (Sérénade)

Voici *trois exemples d'un même accompagnement, avec des sonorités différentes :*

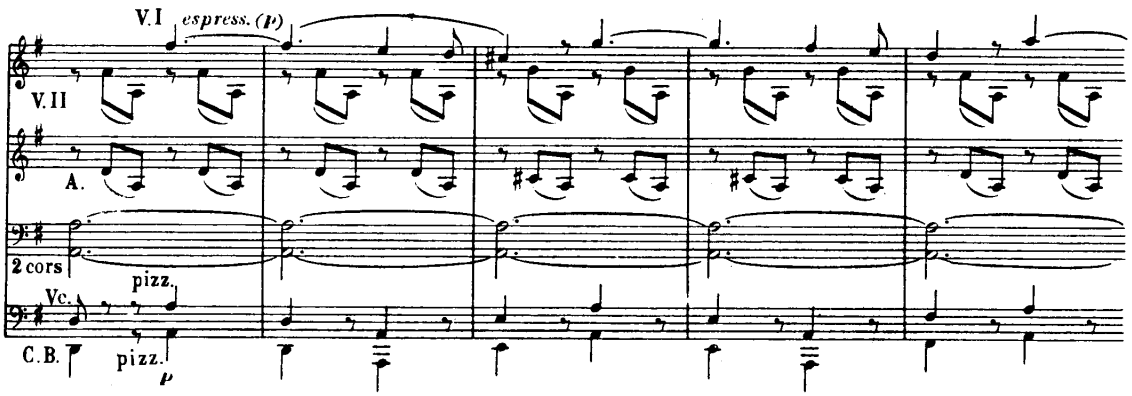
(1) *Accompagnement de Valse très léger, par des pizz. (sans tenues) :*

C. Saint - Saëns
Javotte (p. 102)

(2) *Même passage, orchestration plus soutenue mais légère malgré le nombre des instruments :*

C. Saint-Saëns
Javotte (p. 105)

(3) *Même passage, avec une orchestration plus nourrie encore, mais toujours sans lourdeur :*

C. Saint-Saëns
Javotte (p. 106)

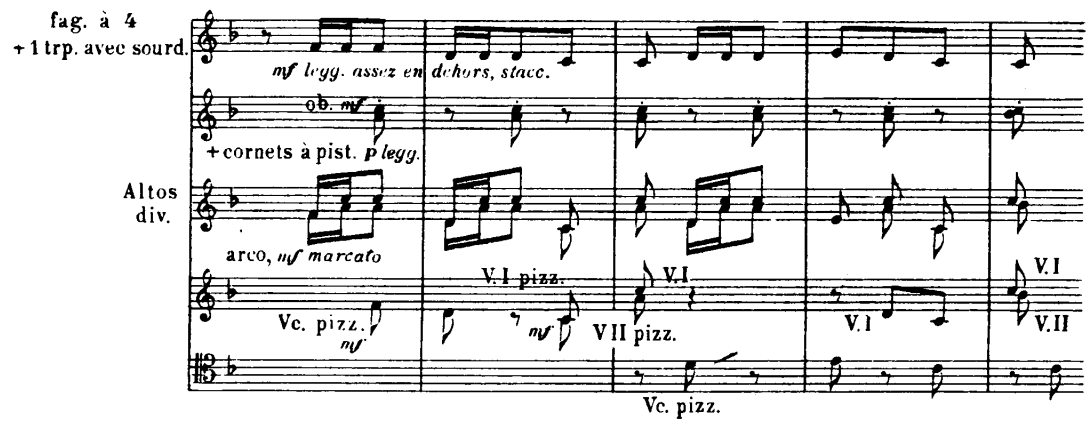
(Noter la réalisation de la 3e mesure, où l'auteur évite au 3e temps, de doubler le *Si* qui doit monter chromatiquement à la basse.)

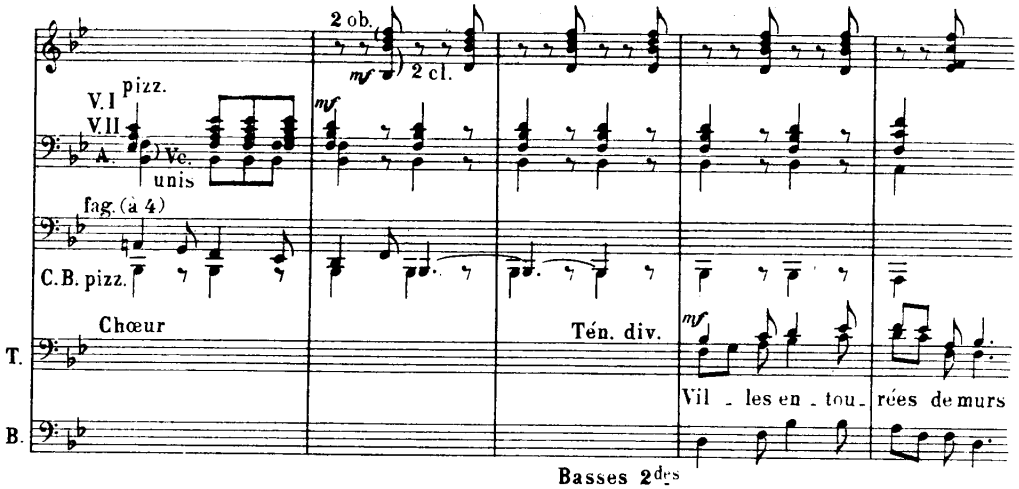
Variante de l'accompagnement par Altos et 2ds Violons alternant avec les Basses :



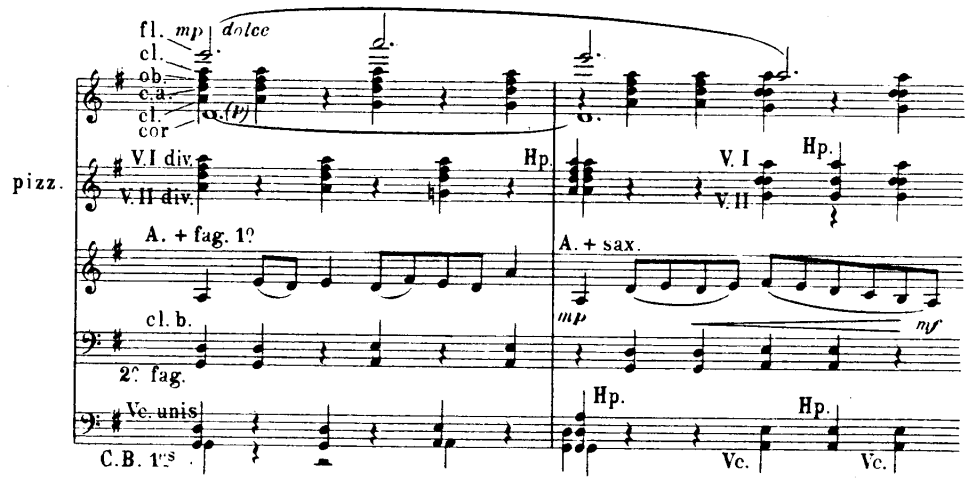
Gounod
Mireille
(Ouverture, p. 9)

(Excellente forme d'accompagnement; sonorité douce, et pleine grâce aux 2 Cors.)

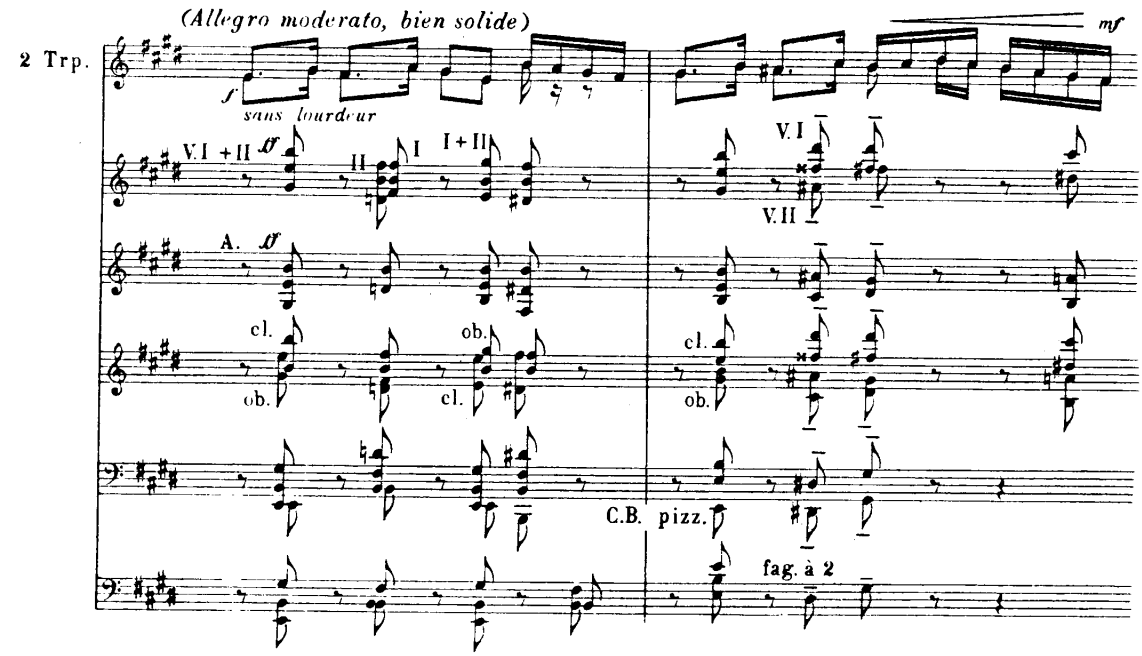
Notes piquées aux Bois, alternant avec les Basses, et soutenues par des pizzicati (3e et 5e mesures) :

E. Chabrier
España

Autre forme de l'accompagnement par notes alternées (ici, l'alternance se produit entre Cordes pizzicati, et Bois) :

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(Marche des Soldats)

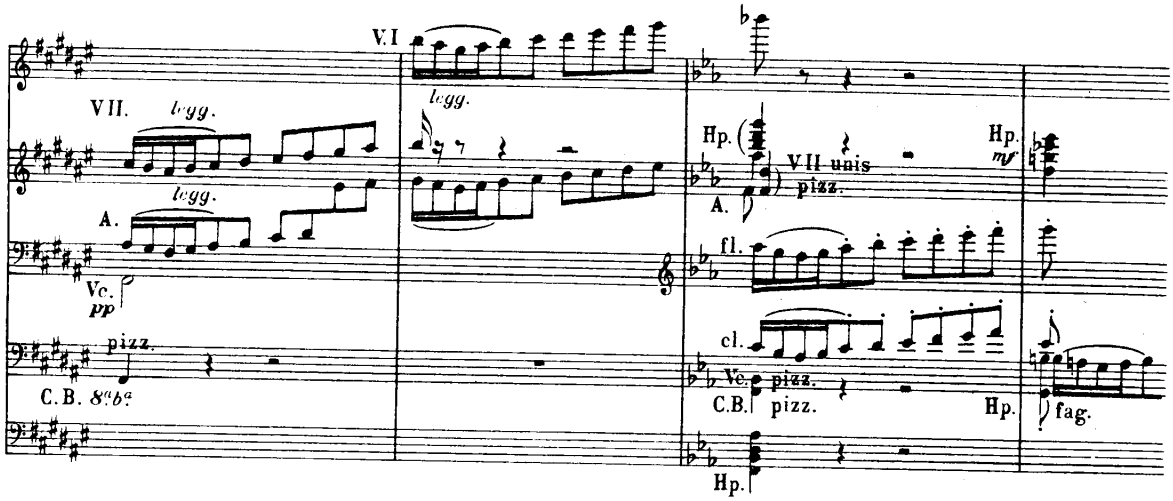
(Malgré le chœur, Berlioz n'écrit que 2 ob. et 2 cl. pour répondre aux pizz. des cordes, parce qu'il *réserve ses moyens;* il ne fait donner les cors et cuivres que plus loin. Ces 4 instruments à vent suffisent ici; ils ne sonnent pas *maigre* et comme ils entrent *avant le chœur* on les perçoit très bien.)

De même :

Ch. Kœchlin
La Cité nouvelle

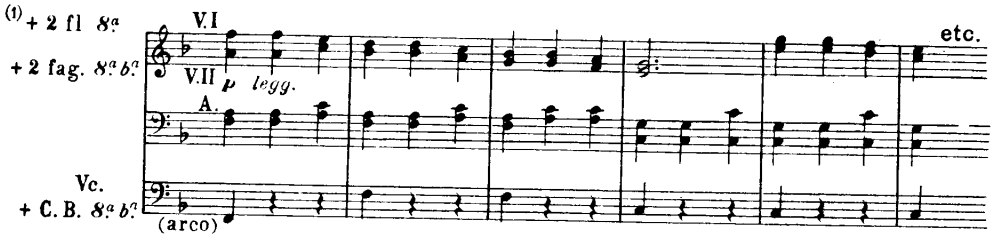
(Thème de sonorité assez vigoureuse aux Altos doublés par Fag., contrepoint de Flûte à l'aigu; Bois et pizzicati, avec quelques touches de Harpe.)

(B) On peut aussi procéder par *Accents qui scandent chaque temps* (ou seulement des temps forts); par exemple : *Accompagnement par* 𝄾 *de Cordes et Bois; thème aux Trompettes.*

Ch. Kœchlin
Symphonie
(Final)

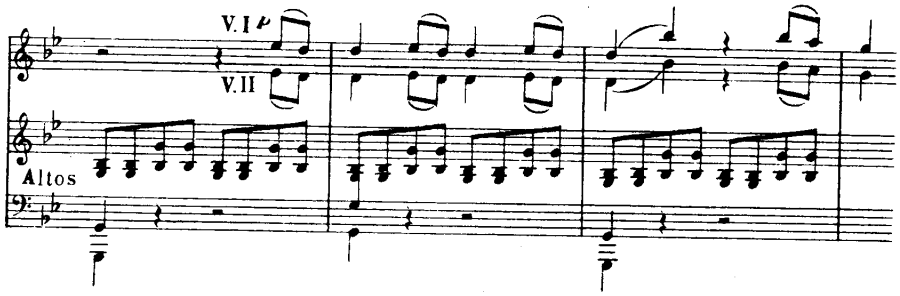
Autre exemple d'accompagnement par accords (Harpe et pizz.) sans nécessité d'aucune tenue :

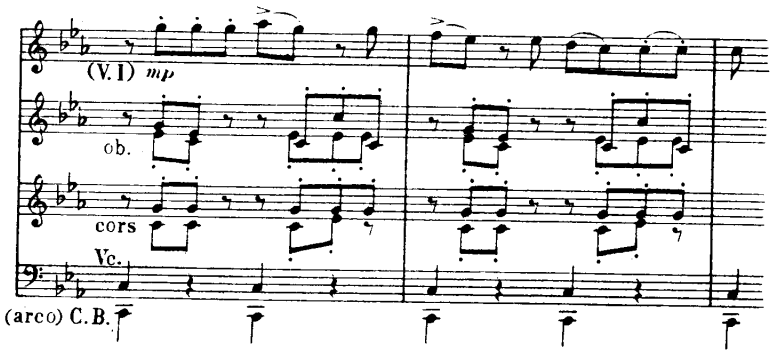


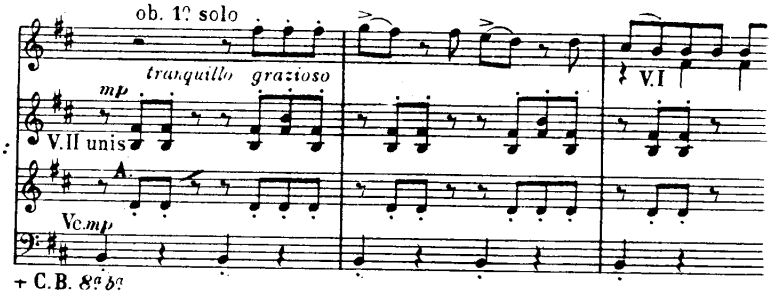
Ch. Kœchlin
3e Sonatine Française (Final)

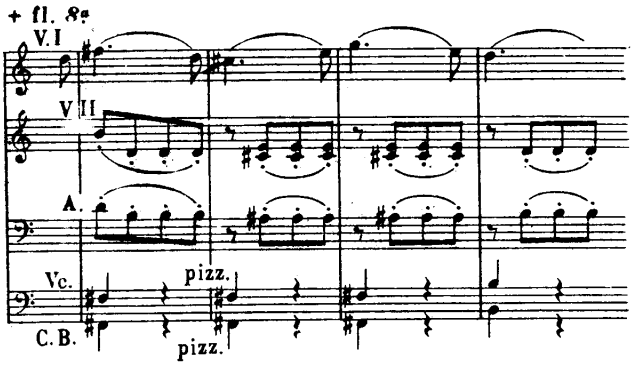
(C) *Accompagnements par notes répétées, ou par tremolos. (Disposition très usuelle : les Altos seuls se chargent de la partie d'accompagnement) :*

Beethoven
Symphonie en La (Scherzo)

(1) Ecriture à 3 *8ves* de la partie mélodique : souvent usitée déjà par Mozart et par Haydn (cf. *final* de la *Symphonie en Sol majeur*).

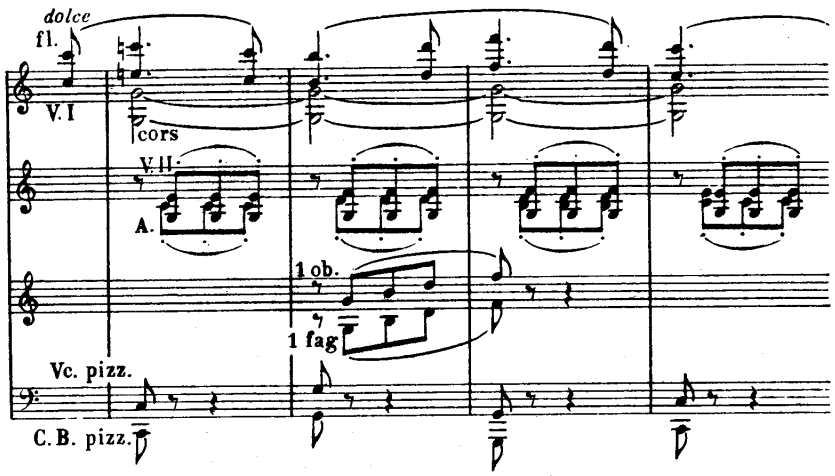
De même, Altos seuls pour l'accompagnement :

Mozart
Symphonie en Sol mineur (1er temps)

Autres exemples de notes répétées, sans tenues. – Assez soutenu (Bois) :

I. Strawinsky
Jeu de Cartes (p. 78)

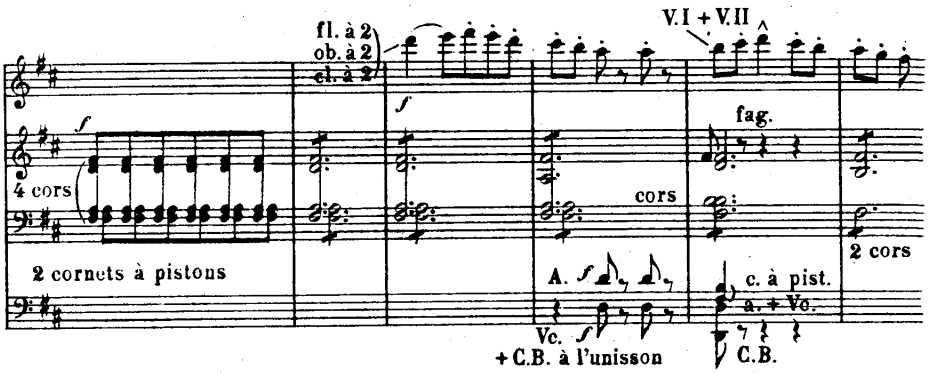
Avec une sonorité plus légère (Cordes) :

id. (p. 80)

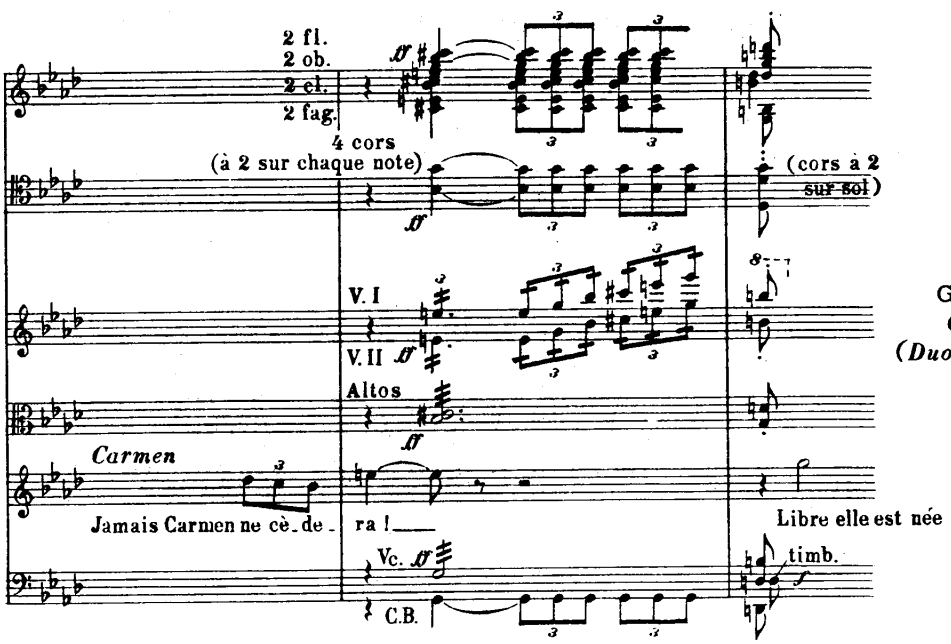
Autre exemple de notes répétées, sans tenues (ici l'accompagnement est réalisé par V.II + A.):

Beethoven
Symphonie Héroïque
(Final)

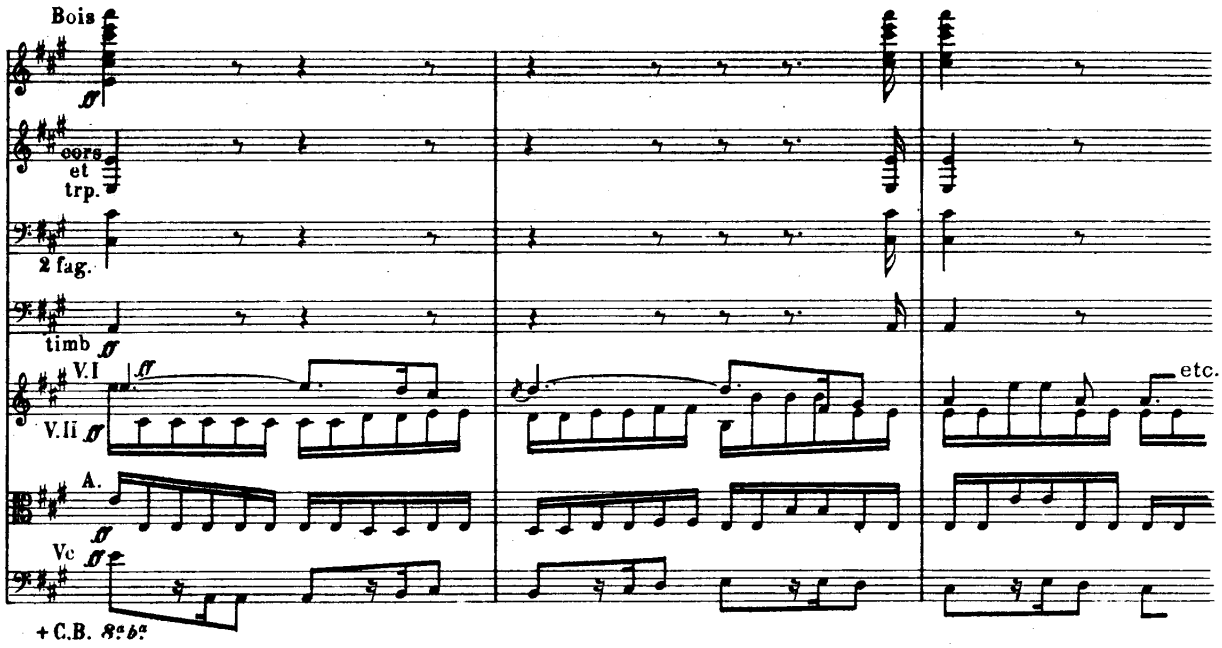
Notes répétées, avec tenues et contrepoint:

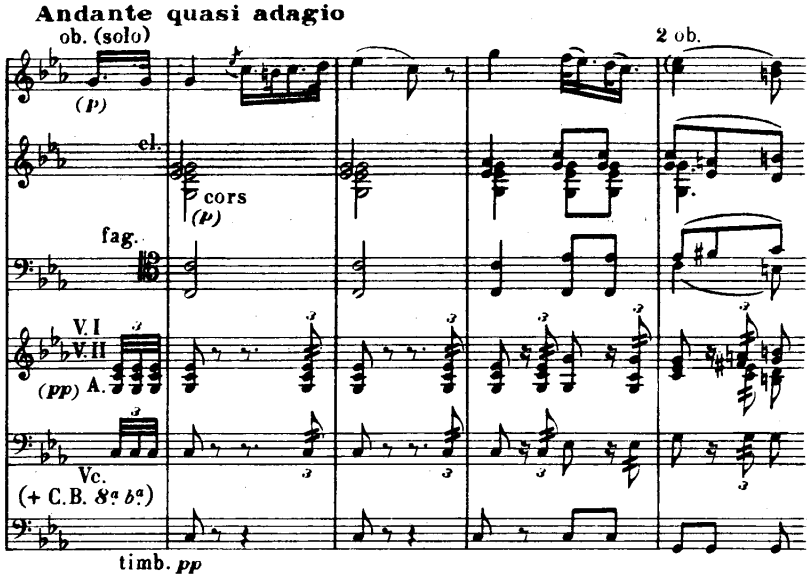


Beethoven
Symphonie Héroïque
(Final)

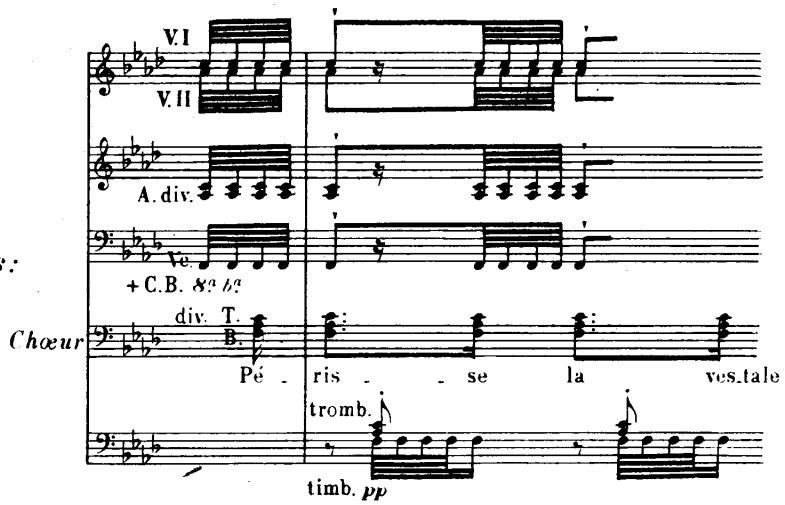
Accompagnement par notes répétées, bien soutenu:

G. Bizet
Carmen
(acte IV, Sc. I)

Notes répétées aux Bois, dans la nuance ff:

G. Bizet
Carmen
(Duo du 4e acte)

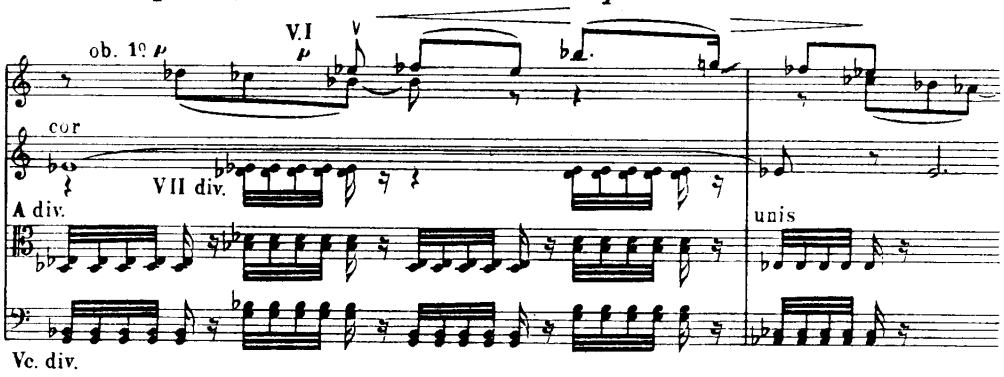
Notes répétées réalisation à rythme mouvementé (par doubles croches des 2ds V. et A., avec accents aux Bois):

Beethoven
Symphonie en La
1er temps

Notes répétées avec tenues:

Beethoven
Symphonie Héroïque
(Marche funèbre)

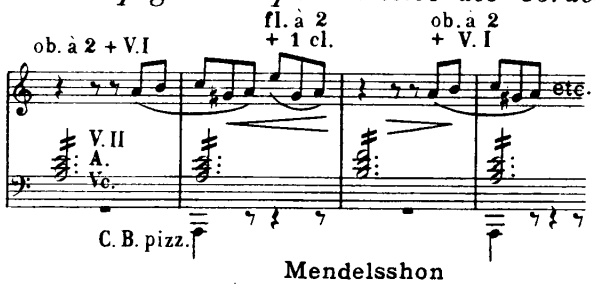
Accords en notes répétées rapides:

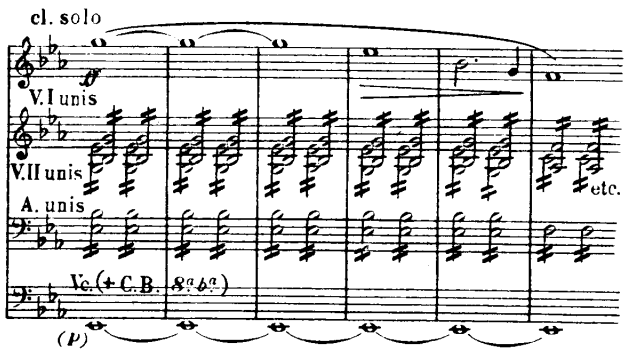


Spontini
La Vestale
(acte III)

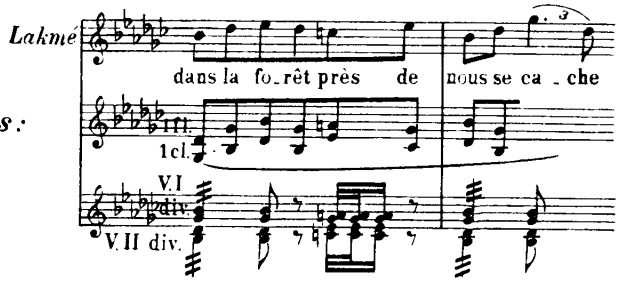
Notes répétées, mais avec tessiture se déplacant :

Massenet
Werther (3e acte, p. 346)

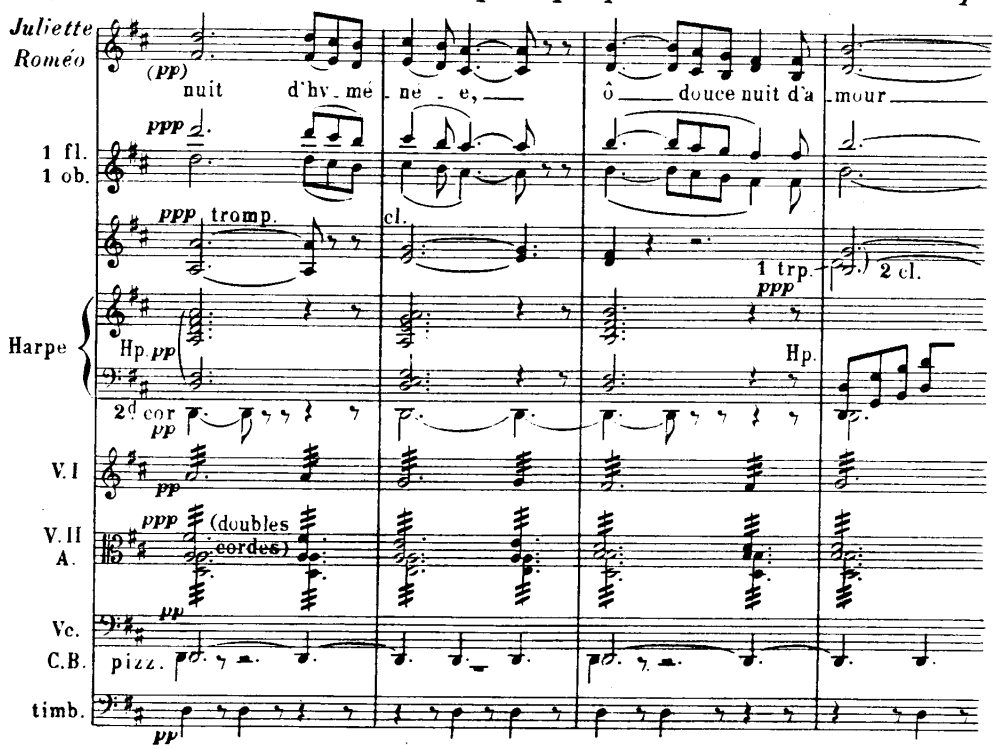
(Ces déplacements par sauts d'octaves accentuent encore l'agitation de ce passage très dramatique. - Avec un sentiment tout autre, on trouverait au second acte de *Samson et Dalila*, des changements analogues de la tessiture - cf. Duo: *Mon cœur s'ouvre à ta voix...*)

Accompagnement par tremolos des Cordes:

Mendelsshon
Le Songe d'une nuit d'été (Intermezzo)



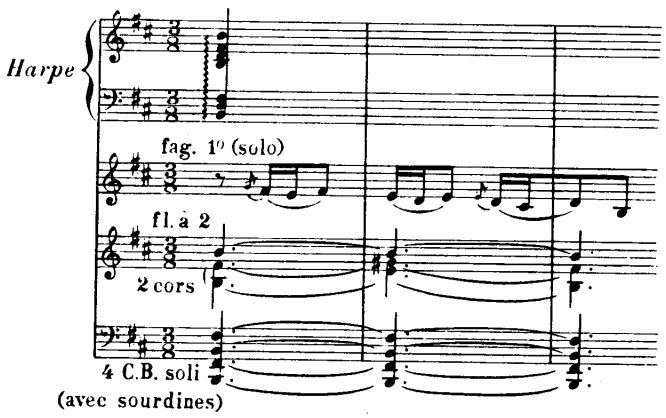
C. M. Weber
Ouverture du Freyschütz

Tremolos légers des Cordes, sous les Bois:

L. Delibes
Lakmé
(2d acte)

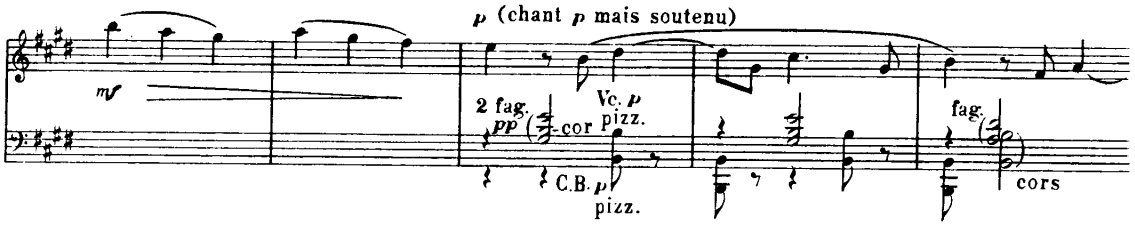
Tremolos **pp** *avec accords de Harpe et quelques notes de Cors et Trompettes :*

Gounod
Roémo et Juliette
(duo de "l'Alouette", p. 322-323)

(Sonorité douce et pleine. Les *tremolos* des Cordes, dans le medium et dans le grave, constituent un excellent fond, qui laisse bien en dehors le chant des voix (doublé par Fl. et Ob.). - Remarquer l'*emploi* ***ppp*** *des trompettes (sans sourdine)*, qui donne de la lumière à l'ensemble, d'ailleurs avec beaucoup de douceur à cette tessiture. Le second Cor, avec *Ré grave*, fournit une basse large et profonde, transparente. - La Harpe ajoute ici un élément de "lyrisme", comme il arrive souvent chez Gounod. - Notez enfin qu'*une* Flûte et *un* Hautbois suffisent largement pour doubler le chant.

(D) ACCOMPAGNEMENT EN TENUES.

Tenues de Bois :

Rimsky-Korsakoff
Sheherazade

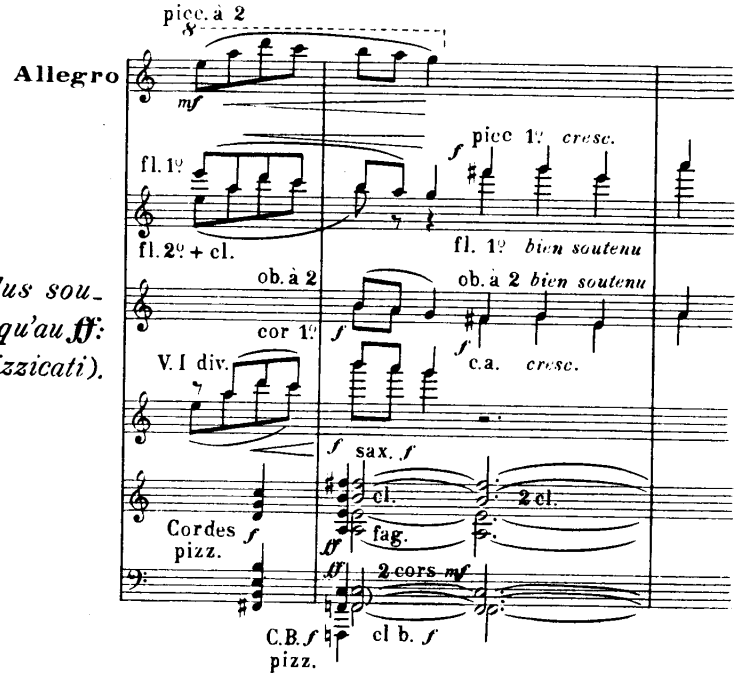
(*Tenues douces* et ne couvrant nullement le Basson. Flûtes *à 2* pour équilibrer, en volume et en intensité, chacun des Cors. Basses suffisamment légères car il n'y a qu'une seule C.B. par note. Ecriture sans tierce, excellente ici.)



C Saint-Saëns
Javotte (p. 102)

(Tenues très douces sous ce chant soutenu.)

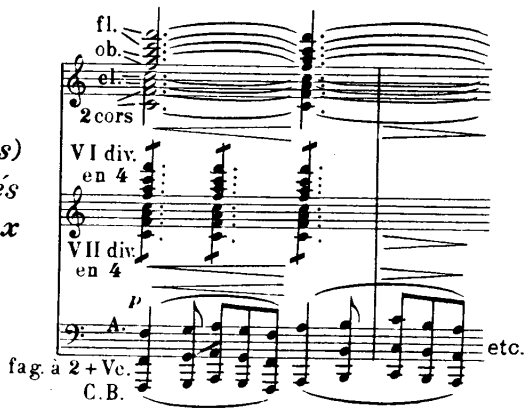
Pour une sonorité plus soutenue mais n'allant pas jusqu'au ff: (tenues doublées par des pizzicati).



Ch. Kœchlin
La Cité nouvelle

(L'accords des Bois est assez soutenu, mais il n'y aurait pas lieu de les mettre *à 2* pour chaque note, tandis que cet *à 2* était bien nécessaire pour la partie des Fl. et Htb., qui constitue "le chant".)

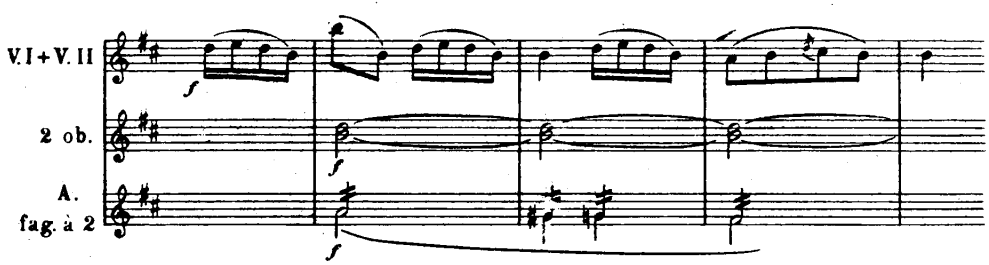
Tenues de Bois, avec (en doublures) des notes répétées aux V. divisés (en 2d plan): (thème mélodique aux Basses et Altos, – nuance p).



C. Saint-Saëns
Suite Algérienne
(I. Prélude. En vue d'Alger, p. 14)

(Sonorité très pleine et qui toutefois peut rester assez douce. Les Bois l'emportant sur les Violons.)

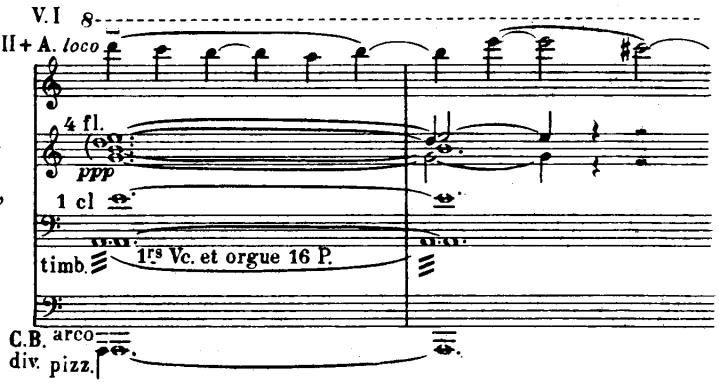
Tenues de Bois (2 Htb. en tierces) sous tous les Violons :



C. Saint-Saëns
Suite Algérienne
(Rhapsodie mauresque, p.34)

Les des Hautbois suffisent pour la tenue (qui doit rester au 2d plan) sous les 1rs et 2ds Violons *jouant soutenu.* Mais les Altos seuls eussent été un peu faibles et Saint-Saëns les a doublés par deux Bassons.

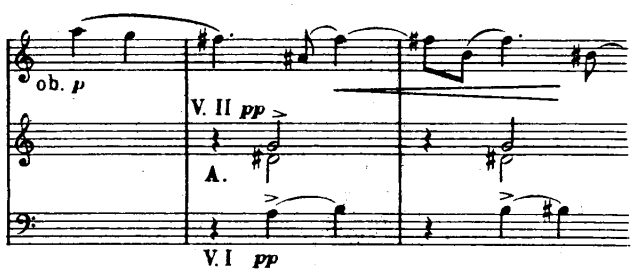
*Tenues de 4 Flûtes et 1 Clar. **pp** sous Chant **pp**, en 8ves, des Cordes:*



Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

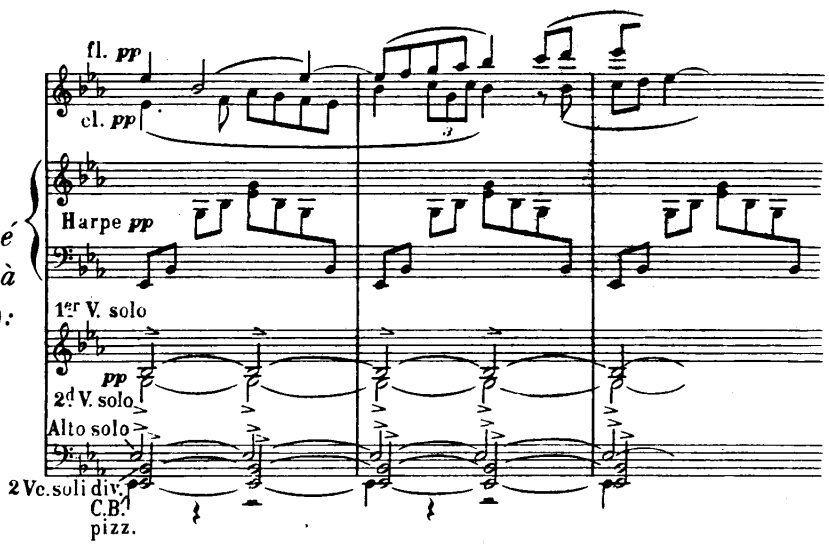
(Tenues très douces mais d'un assez grand *volume.*)

Accompagnement par tenues des Cordes, avec une partie mélodique à la Basse :



M. Ravel
La Valse
(p. 37)

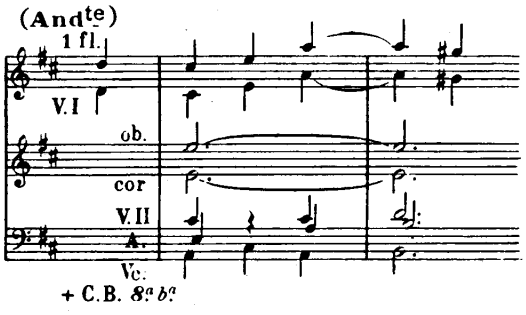
Fond (tenues) constitué par des Instruments à Cordes Soli (assez rare):



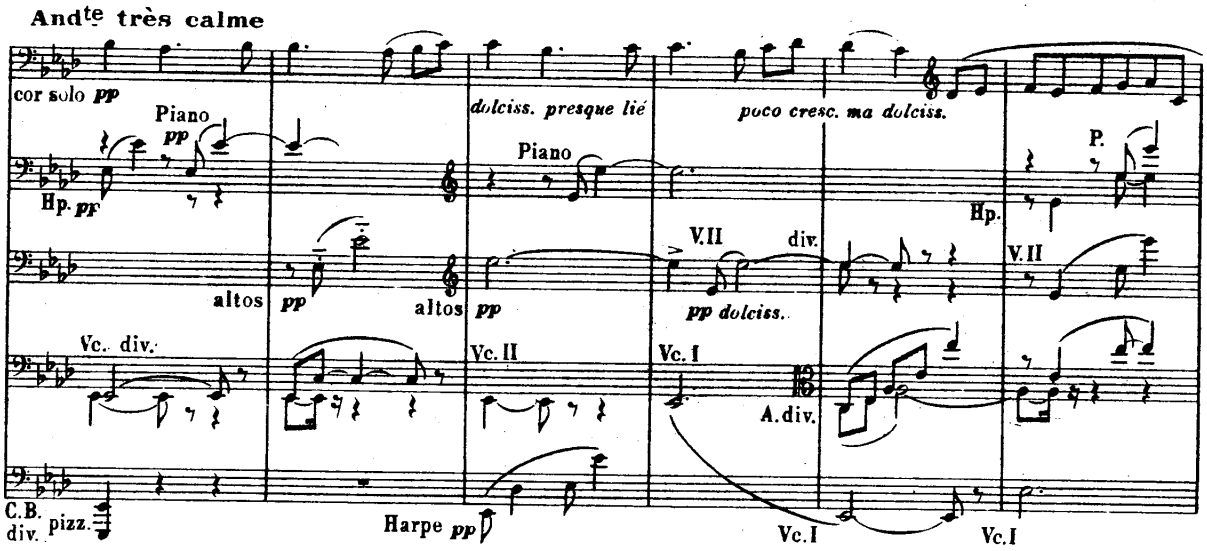
G. Bizet
Carmen
(2d entr'acte)

(Sonorité pénétrante, et qui ne couvre pas les Bois.)

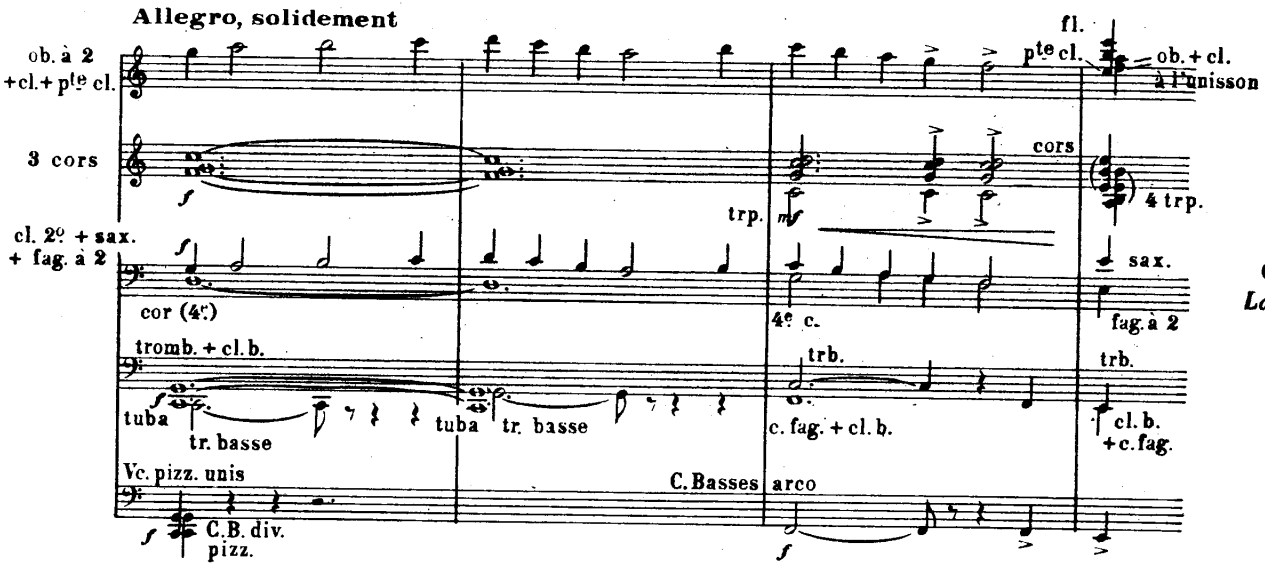
Accords réalisés par les Cordes, mais avec tenues de Cor et Hautbois :



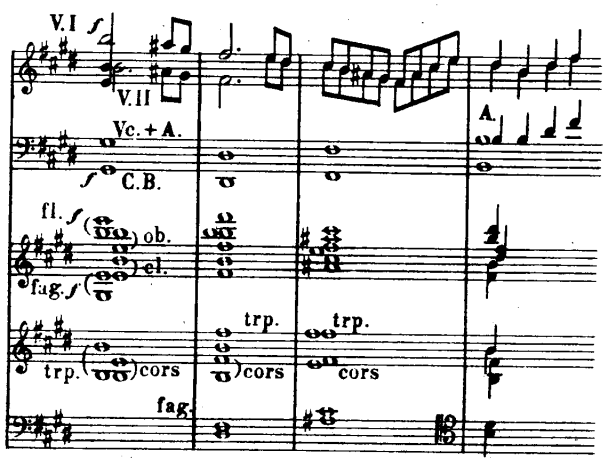
Haydn
Symphonie en Sol majeur
(Andante)

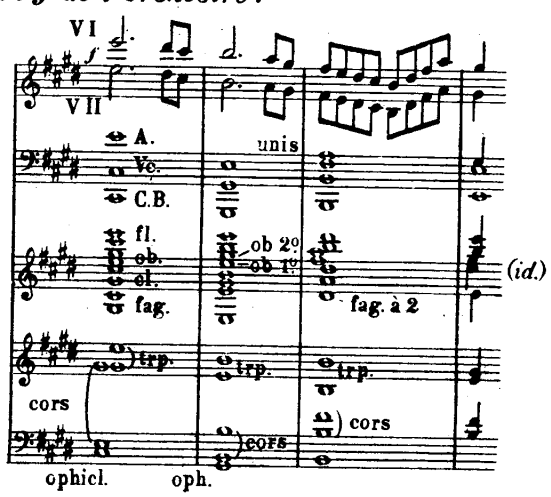
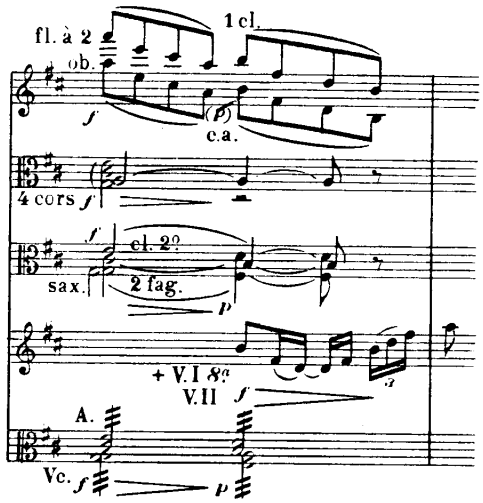
Tenues par des Cordes, avec quelques notes donnant du rythme, - en accompagnement d'un chant p du Cor solo

Ch. Kœchlin
Vers la voûte étoilée
(Nocturne)

Autre forme des tenues de l'accompagnement: placées au milieu de la ligne mélodique (qui est faite par des parties à deux octaves de distance).

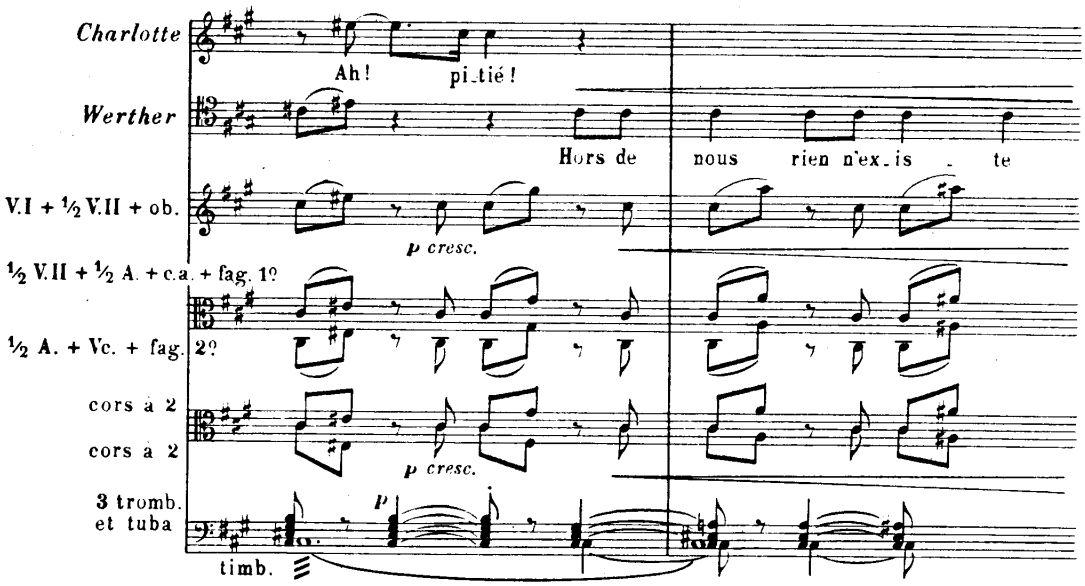


Ch. Kœchlin
La Cité nouvelle

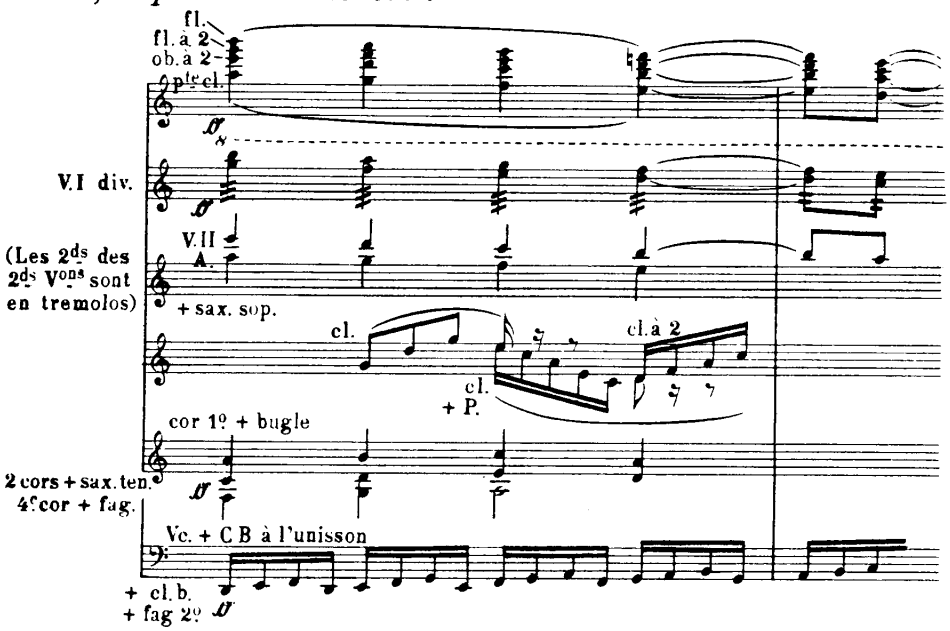
Bois, Cors et Trp., pour des tenues d'accompagnement dans un f de l'orchestre:

Mendelsshon
Ouverture du
Songe d'une nuit d'été

Ici le Quatuor est écrit à 2 parties; voici un passage analogue avec le Quatuor à 3 parties:

Plénitude du fond par 4 Cors (+ Fag., Sax., Cl.) avec tremolos A.-Vc. :

Massenet
Werther
(1er acte, page 6)

(Très plein; la ligne des Fl. + Ob., ainsi que celle des Violons restent bien en dehors; équilibre excellent.)

*Fond par Trombones, (**p** mais très clair) :*

Massenet
Werther
(3e acte, page 358)

Accords de l'accompagnement en notes doublées, à cause de l'importance du chant qui se trouve au-dessus, et qui est très sonore :

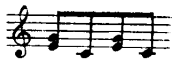
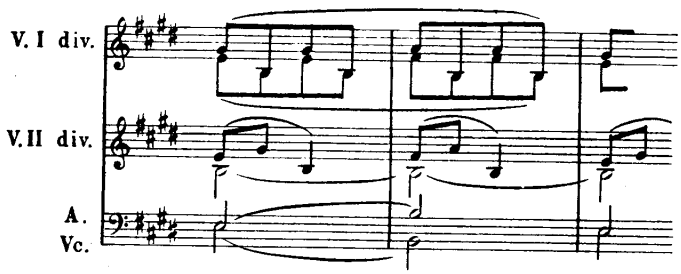


Ch. Kœchlin
Les Bandar-Log
(poëme symphonique d'après *le Livre de la Jungle*)

(Le "Chant" est constitué ici par la ligne des accords de Cordes et Bois; les notes de l'"accompagnement" sont faites par des Cors, que doublent un Bugle, un Sax. ténor, et un Basson.)

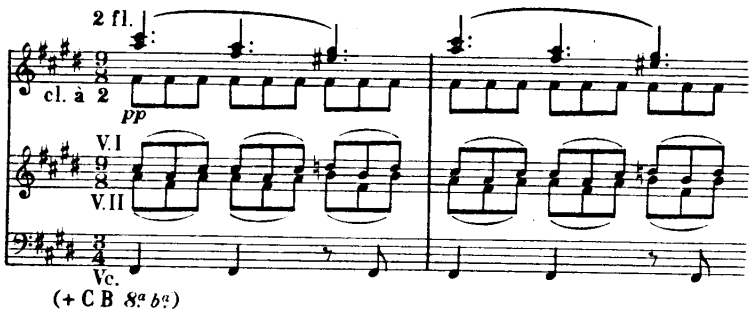
2º ACCOMPAGNEMENTS PAR BATTERIES, ARPÈGES, ET DESSINS DIVERS (ces moyens pouvant d'ailleurs se combiner avec les notes répétées et les tenues):

A. BATTERIES. Elles sont le plus souvent confiées aux Instruments à Cordes, qui les réalisent en général avec plus de légèreté que les Bois; mais ceux-ci (surtout Flûtes et Clarinettes) sont également très possibles.

Les Batteries *lentes* de la forme s'écrivent en général de la façon suivante (les 2 parties se rejoignant sur la note du bas):



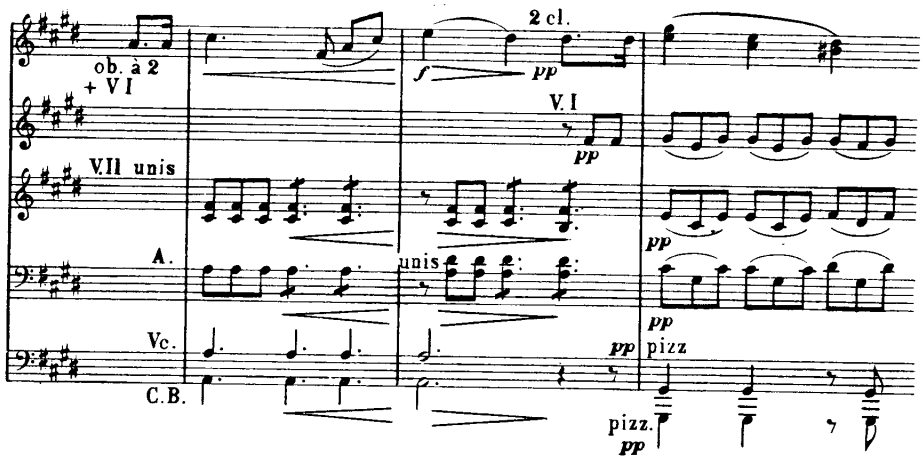
C. M. Weber
Le Freyschütz

Batteries, avec notes répétées formant pédale de tonique :



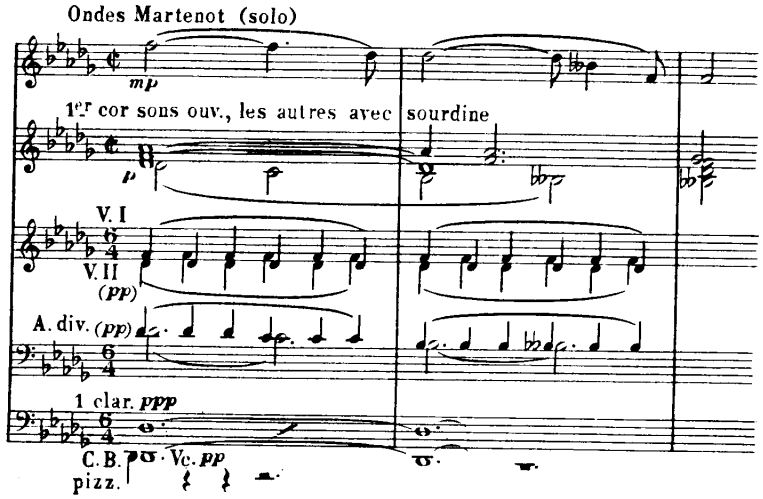
Mendelssohn
Le Songe d'une nuit d'été
(Nocturne)

Notes répétées, puis Batteries; ce fond est fait par les Instruments à Cordes seuls :



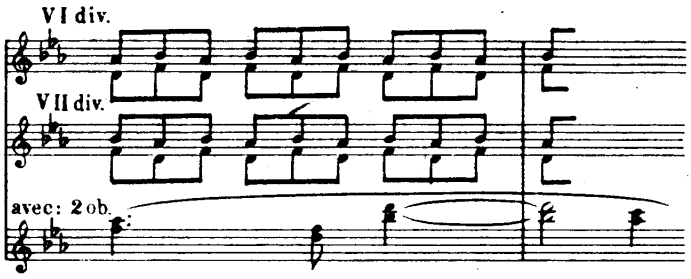
(id.)

Batteries en mouvement contraire, donnant l'impression de notes répétées :



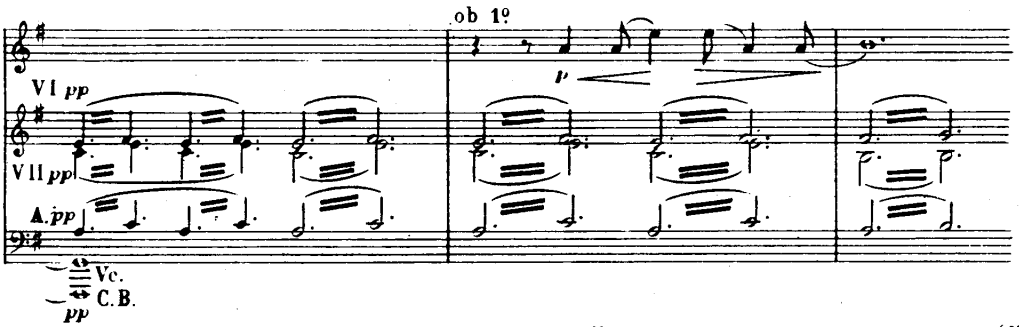
Ch. Kœchlin
Hymne au Jour
(Nº II de la Symphonie d'Hymnes)

Autre exemple de Batteries en mouvement contraire :



Florent-Schmitt
Rhapsodie Viennoise
(page 7)

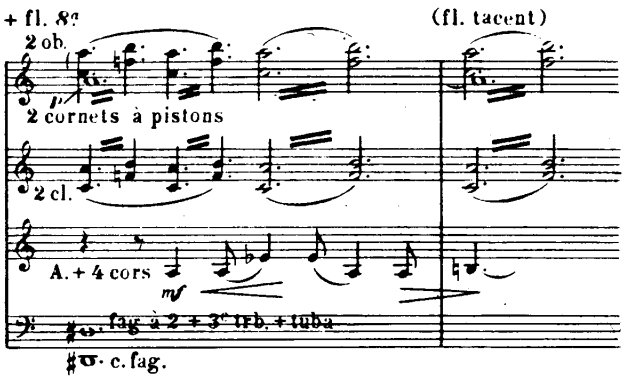
Il est fréquent d'utiliser des tenues (plutôt légères) pour fondre le tout; mais les tenues ne sont pas toujours nécessaires; voici un exemple du type de l'*Accompagnement simple par Batteries, sans tenues ni notes répétées :*



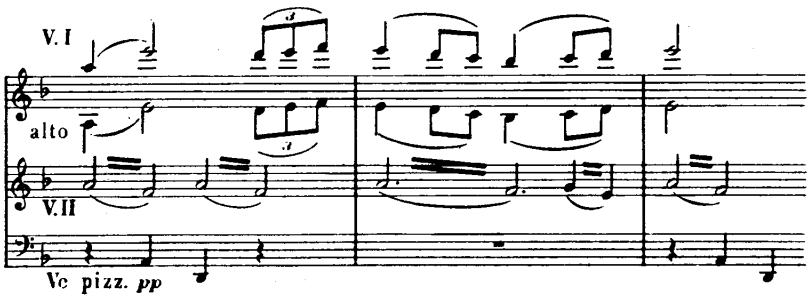
A. Bruneau
Messidor
(acte II, p. 149)

(Accompagnement très doux ainsi; le Hautbois sort parfaitement.)

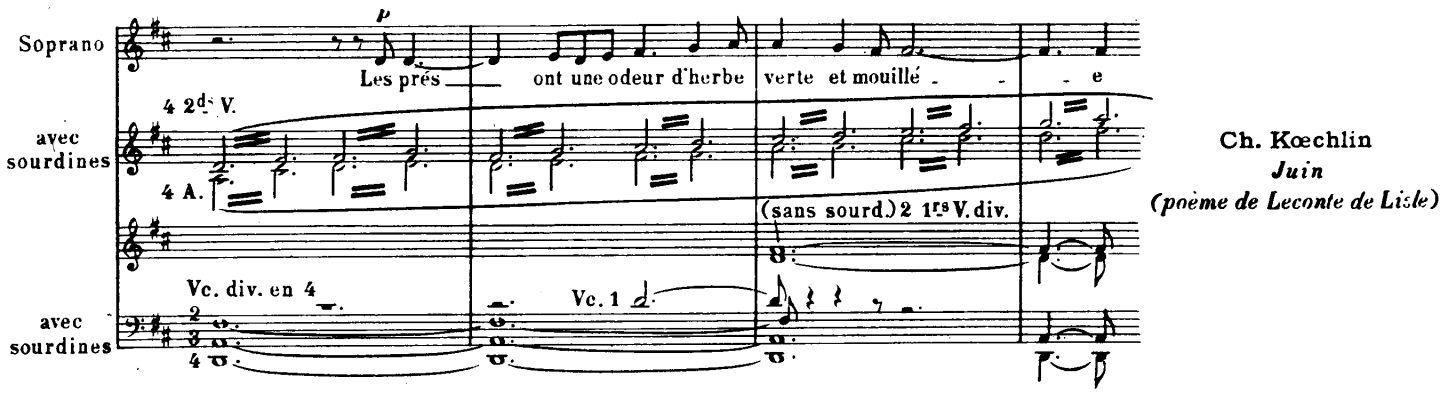
Avec des Bois pour les Batteries, et le thème mélodique confié aux Altos + 4 Cors, c'est la disposition suivante :



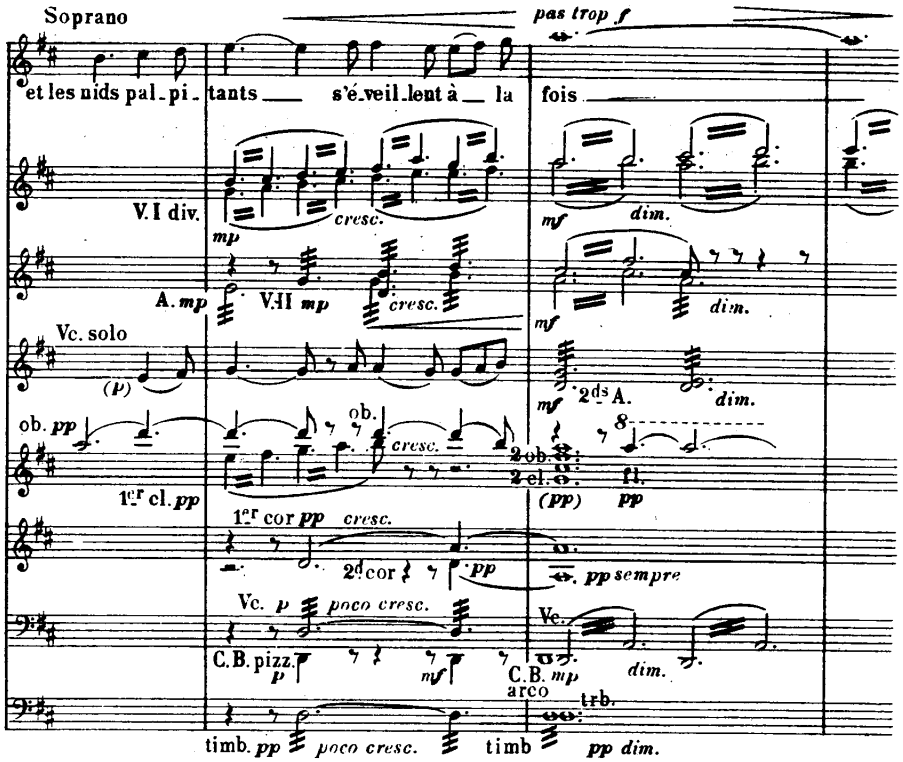
A. Bruneau
Messidor
(acte II, p. 148)

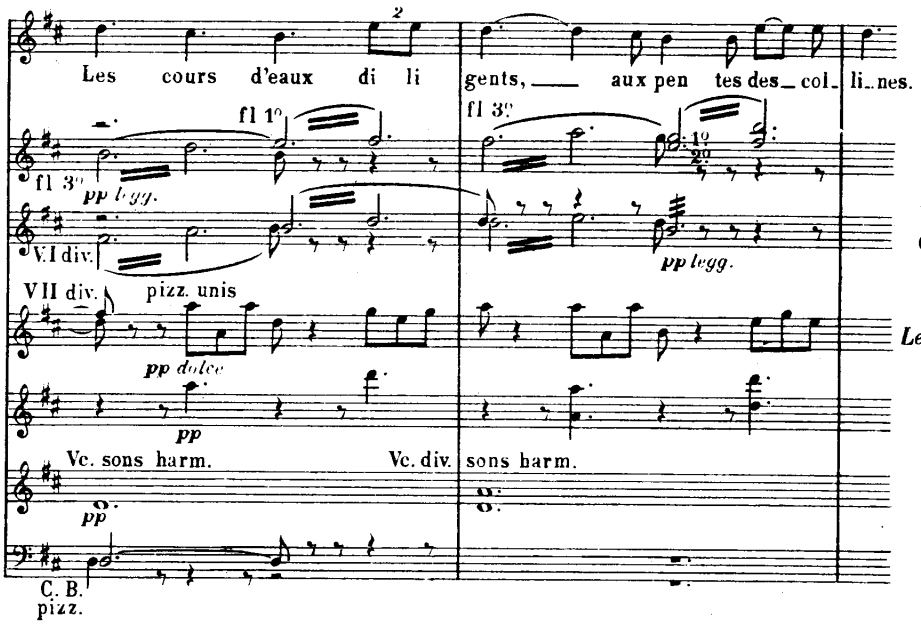
Autre disposition, avec Chant à 2 8ves de distance, et Batteries au milieu :

M. Ravel
Quatuor à Cordes
(1er temps)

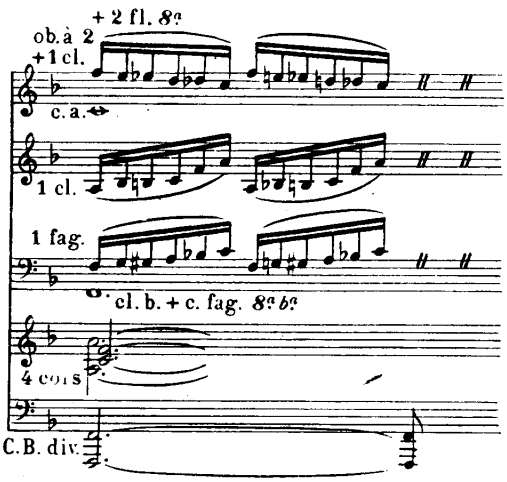
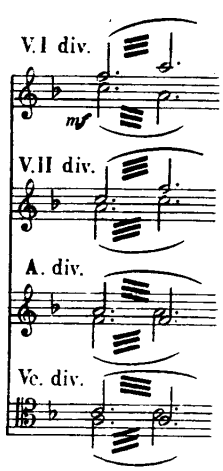
Batteries très légères, de quelques Instruments à Cordes, avec tenues **pp** *de Violoncelles divisés :*

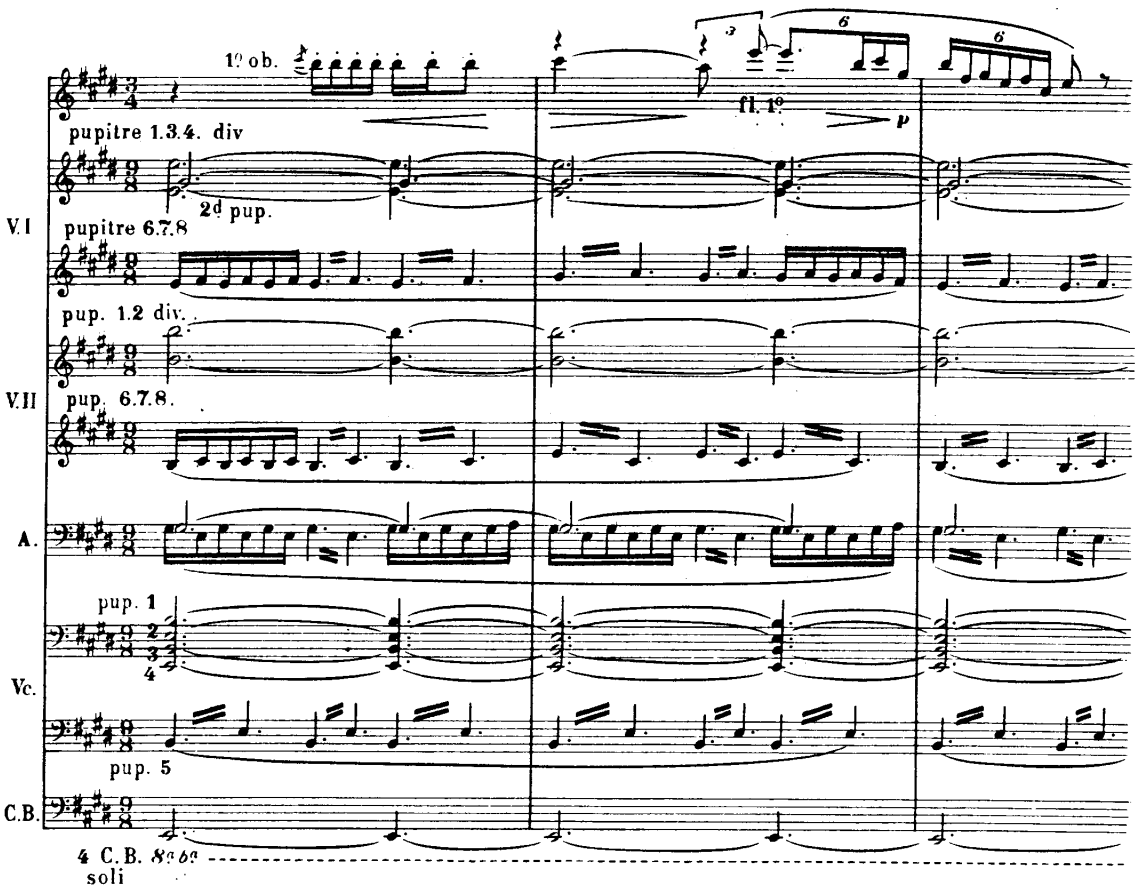


Ch. Kœchlin
Juin
(poème de Leconte de Lisle)

Dans le même morceau, Batteries plus fournies, avec des parties en tremolos et quelques tenues :

Ch. Kœchlin
Juin
(poème de Leconte de Lisle)

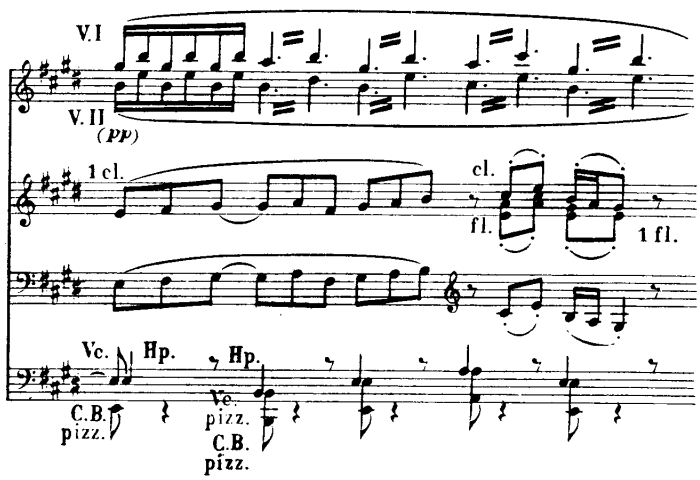
Batteries légères (Fl. et V.) accompagnant la voix, avec des pizzicati et des tenues légères :

Ch. Kœchlin
Jiun
(poème de Leconte de Lisle)

Batteries rapides des Cordes, avec dessin chromatique et tenues :

avec Batteries des Cordes :

C. Saint-Saëns
Samson et Dalila
(2d acte, p. 174)

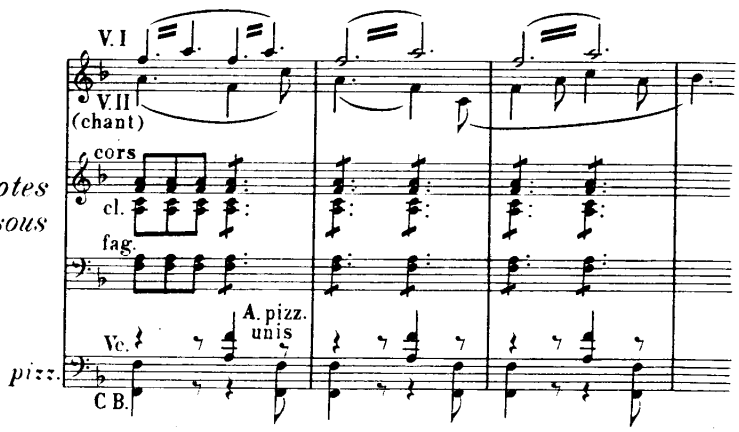
Quatuor très divisé, en batteries et en tenues, accompagnant des Bois :

R Wagner
Siegfried
2d acte
les Murmures de la Forêt
(p. 215)

(Sourdines à tous les instruments à Cordes, sauf aux C. B.)

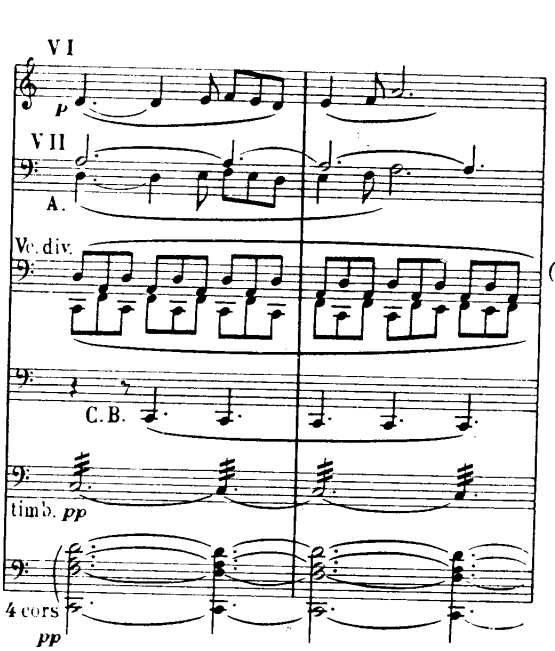
Accompagnement par Batteries, au-dessus du Chant :



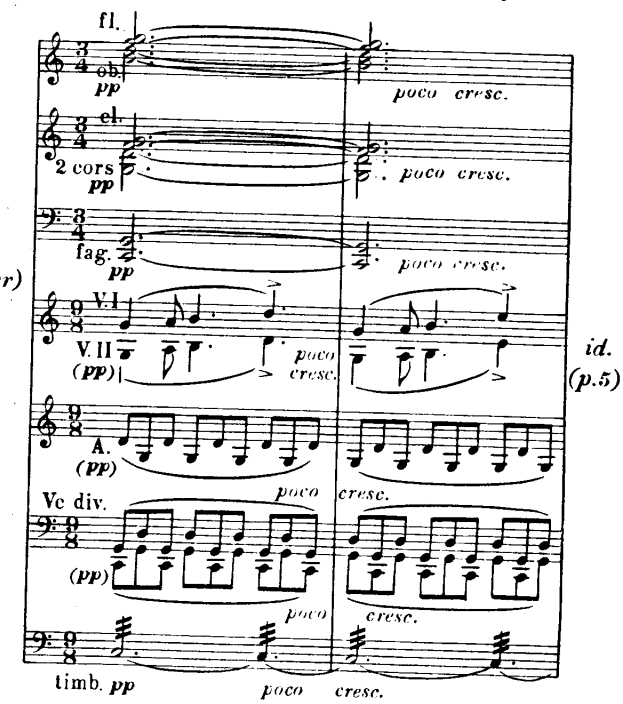
G. Bizet
Carmen
(acte I, Chœur des Cigarières)

Batteries, avec notes répétées; Chant au-dessous des Batteries :

Beethoven
Symphonie Pastorale
(Final)

(Le thème des 2ds V. sort très bien, à condition que l'on modère les Bois et les 1ers Violons.)

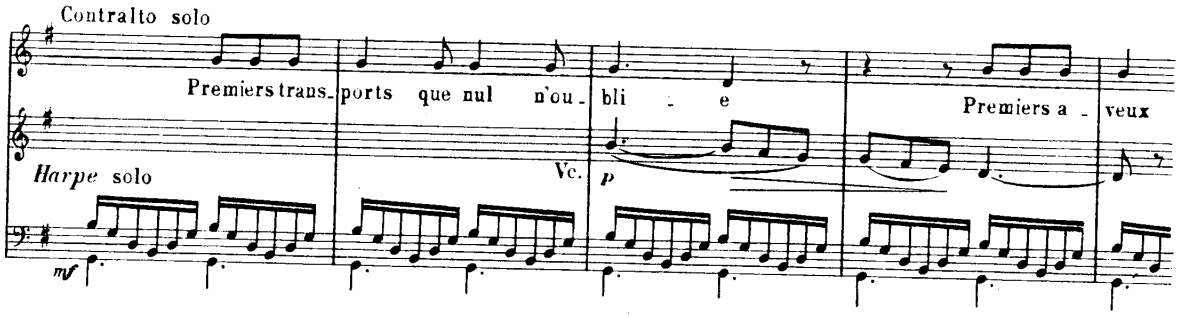
Diverses Batteries dans le 1er morceau de la Suite Algérienne de Saint-Saëns (avec tenues) :

C. Saint - Saëns
Suite Algérienne
(I. Prélude. En vue d'Alger)
(p. 4)

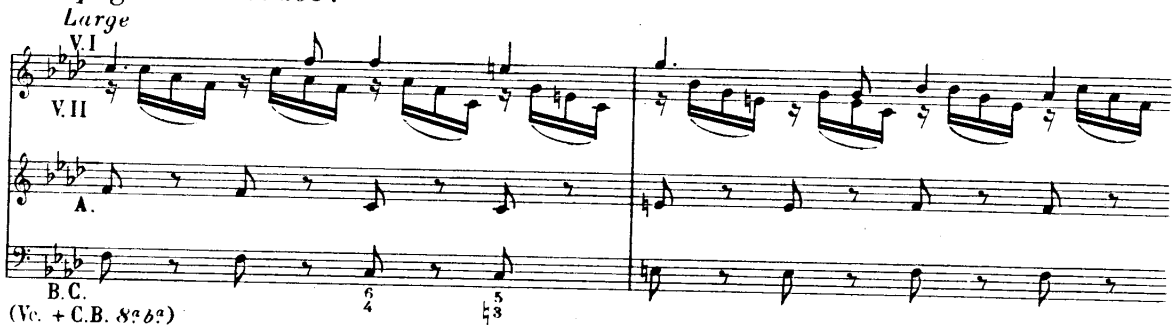
Dans le *crescendo* qui suit avec une sonorité plus nourrie :



id.
(p.5)

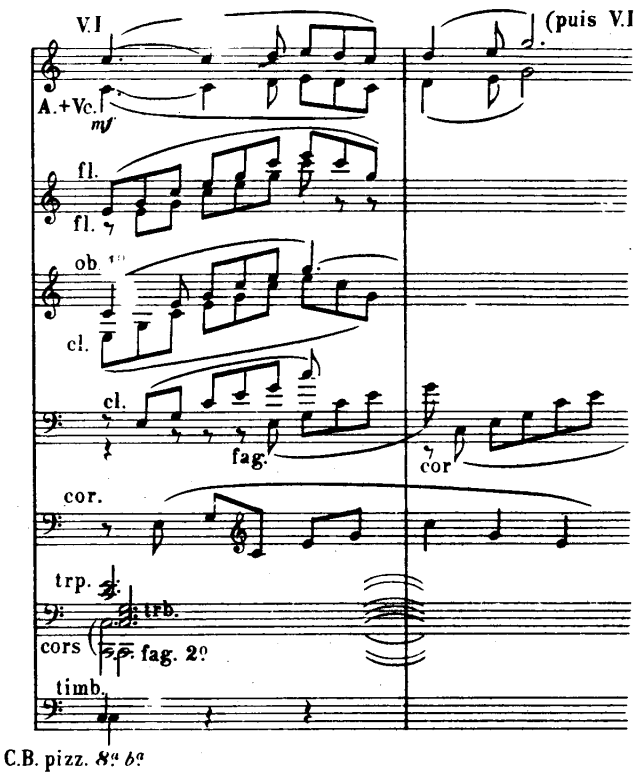
B. ARPÈGES.

Arpèges simples (à la Harpe) :

H. Berlioz
Roméo et Juliette
(1re partie - Strophes)

Arpèges de Cordes :

Pergolèse
Stabat Mater
("quando corpus")

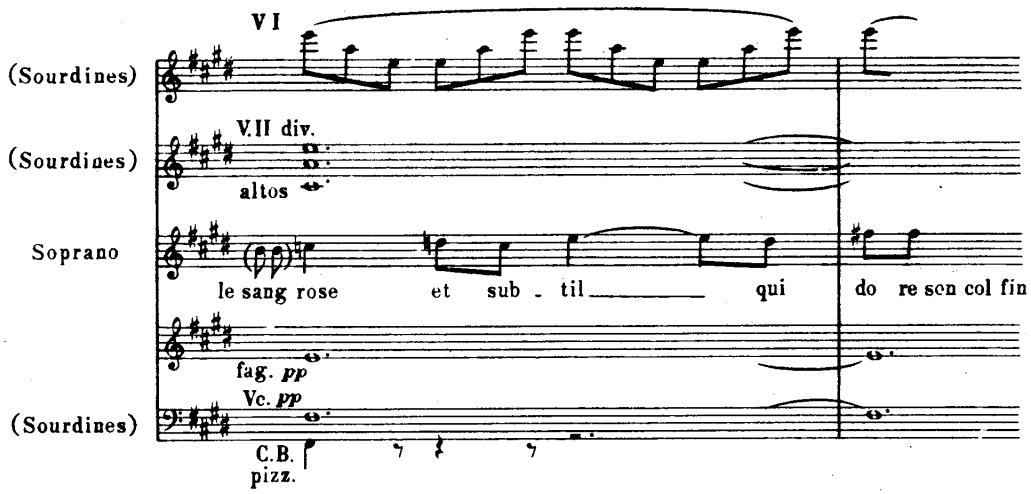
Cette œuvre, avec l'indication B.C. et le chiffrage, suppose une *Réalisation d'Orgue* venant compléter l'orchestration. Si l'on examine la question de près, on s'aperçoit que cette partie d'Orgue peut être conçue de plusieurs façons différentes et que le choix de la meilleure version possible reste une chose *infiniment délicate*. Faut - il procéder par des *arpèges* se combinant à ceux des Altos ? ou bien au contraire, par des *tenues discrètes* - comme seraient celles d'un Cor, ou de 2 Flûtes dans le medium, laissant ainsi les V. II mieux en dehors ? Faut-il *doubler les Basses* par l'Orgue (ce qui risque d'être lourd), ou bien confier à l'orchestre seul le rôle de jouer ces Basses ? tout cela demande la connaissance approfondie, la juste compréhension de ce morceau - et plus généralement, de l'œuvre entière.

Arpèges des Bois et Cors, thème aux Cordes, tenues de Cuivres :



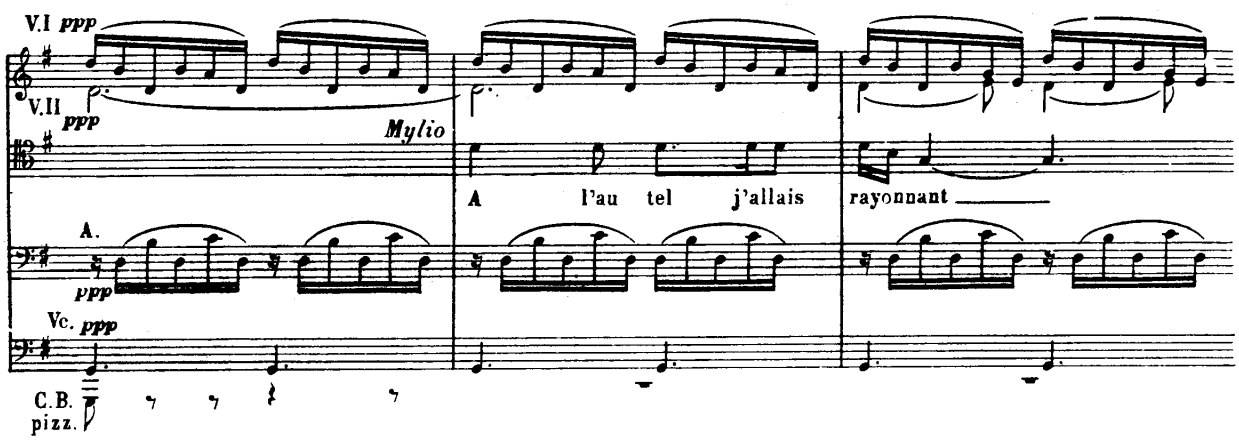
C. Saint-Saëns
Suite Algérienne
(I. Prélude. En vue d'Alger)
(p. 12)

Arpèges de Cordes, avec tenues, ***pp*** *:*



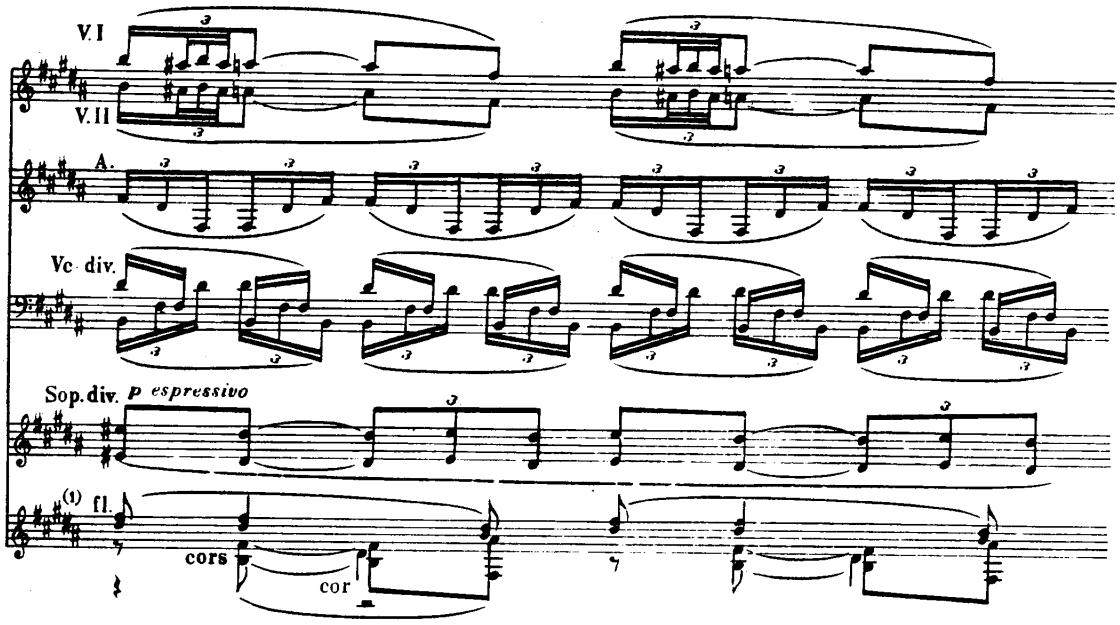
Ch. Kœchlin
Epiphanie
(poésie de Leconte de Lisle)

Autres arpèges très doux, avec tenue des 2ds Violons (et cela suffit amplement) :



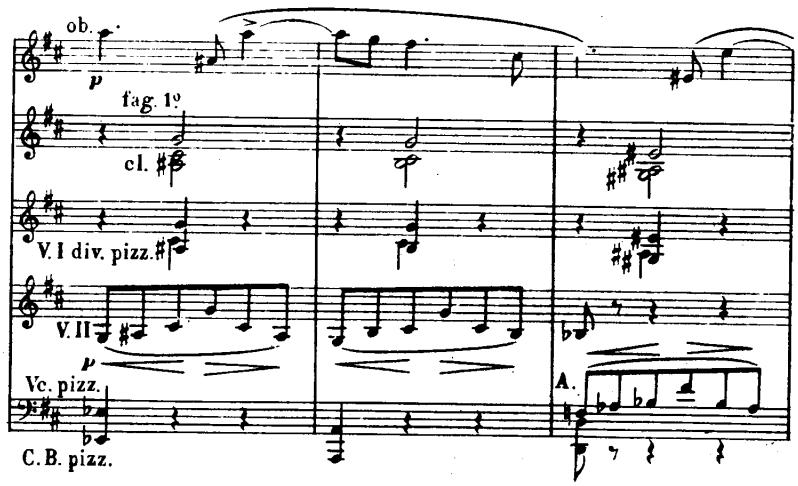
E. Lalo
Le Roi d'Ys
(p. 353)

Arpèges légers de Quatuor avec tenues de Bois, accompagnant un chant de quelques Soprani (avec contrepoint aux Violons) :

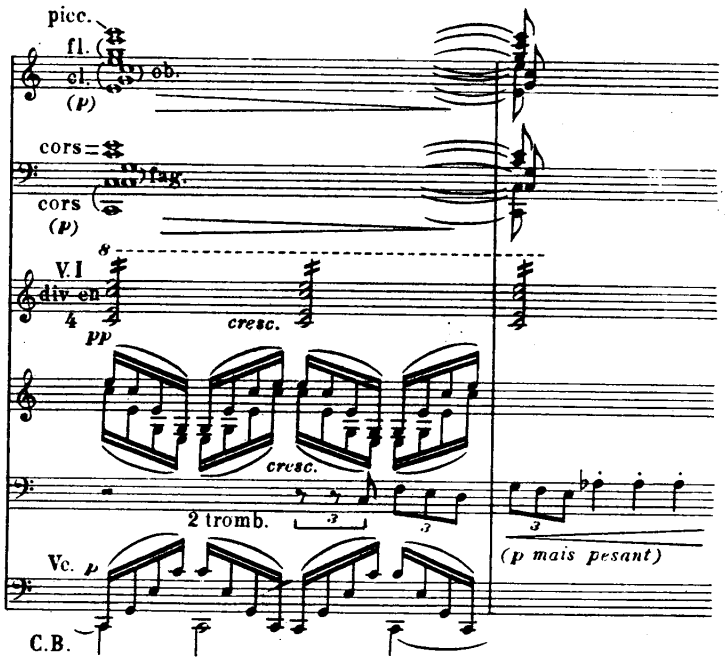


Cl. Debussy
Sirènes (p. 79)
(3e Nocturne)

(1) Ceci est bien équilibré, et les Flûtes peuvent s'entendre, *si les Violons jouent pp* (comme cela est indiqué) et surtout si les chœurs chantent suffisamment doux.)

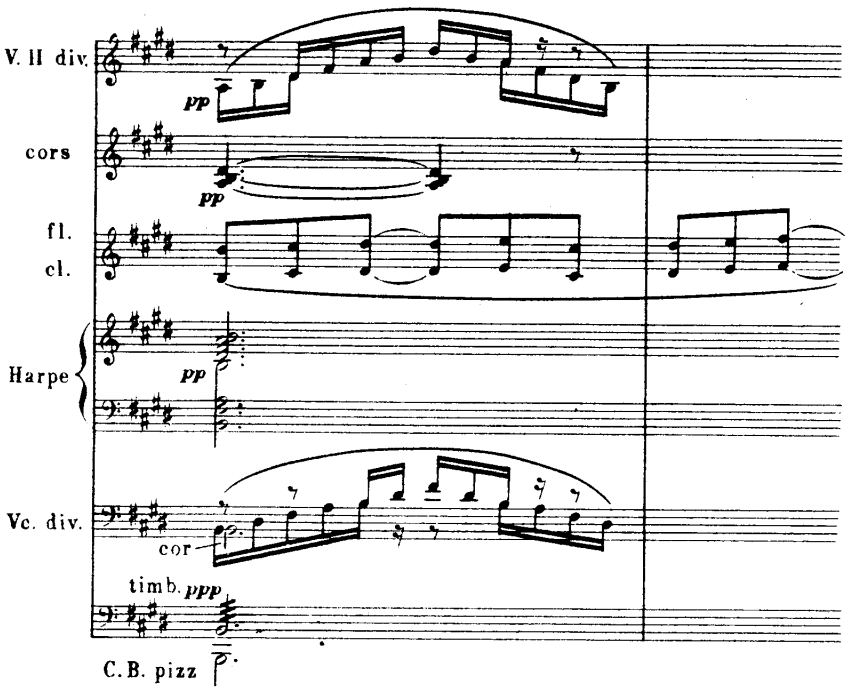
Arpèges de Cordes avec tenues de Bois et Pizzicati doublant les Bois :

M. Ravel
La Valse

Autres arpèges de Quatuor pp, avec tenues de Bois et trémolos des Cordes :



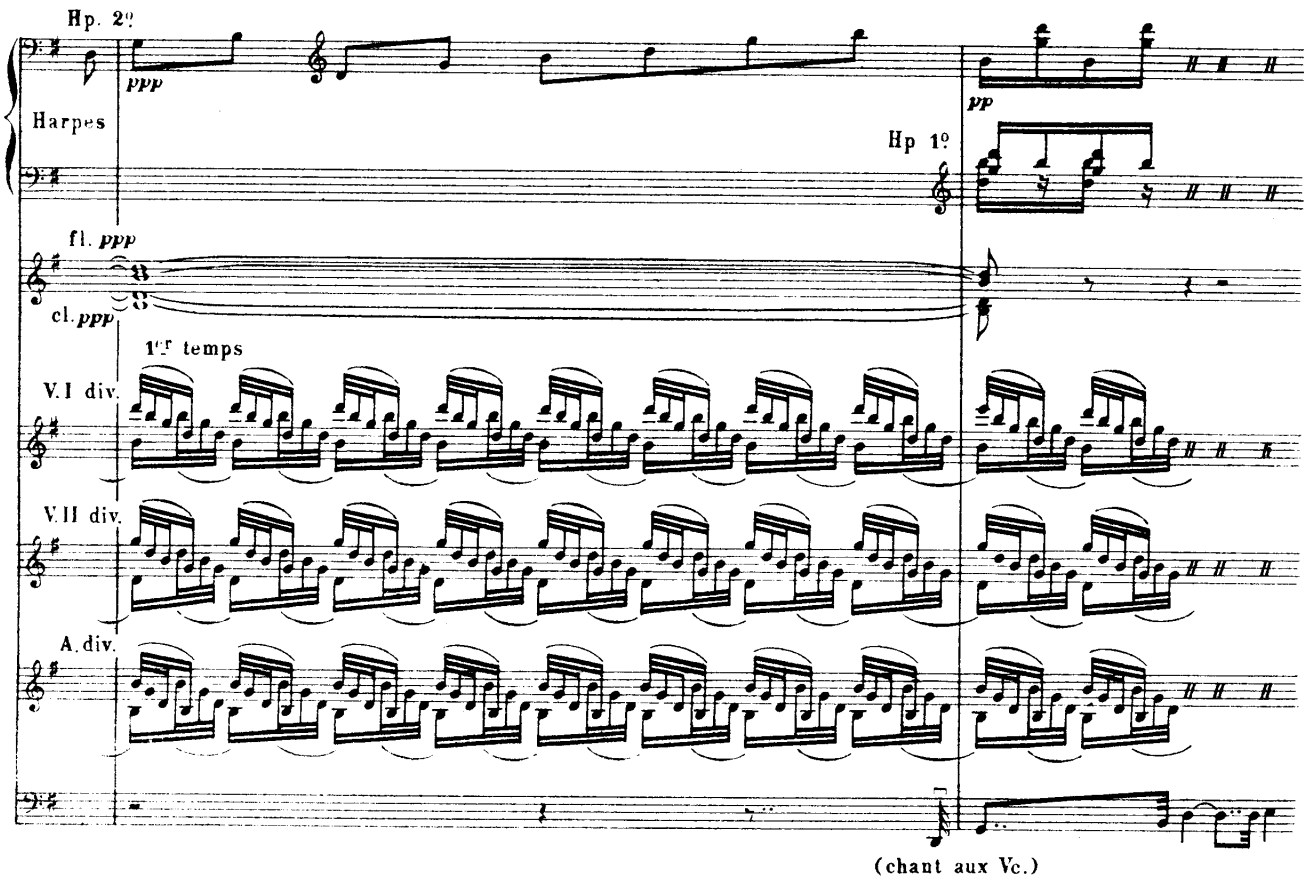
C. Saint-Saëns
Le Déluge
(2de partie)
(p. 38, 39)

(Cordes cresc. tandis que les Bois diminuent. Les Trombones restent au 1er plan.)

Arpèges légers de Violons et Violoncelles divisés, avec tenues de Cors et Chant à 1 Flûte + 1 Clar. (en 8ves):

G. Bizet
Carmen
Chœur des Cigarières

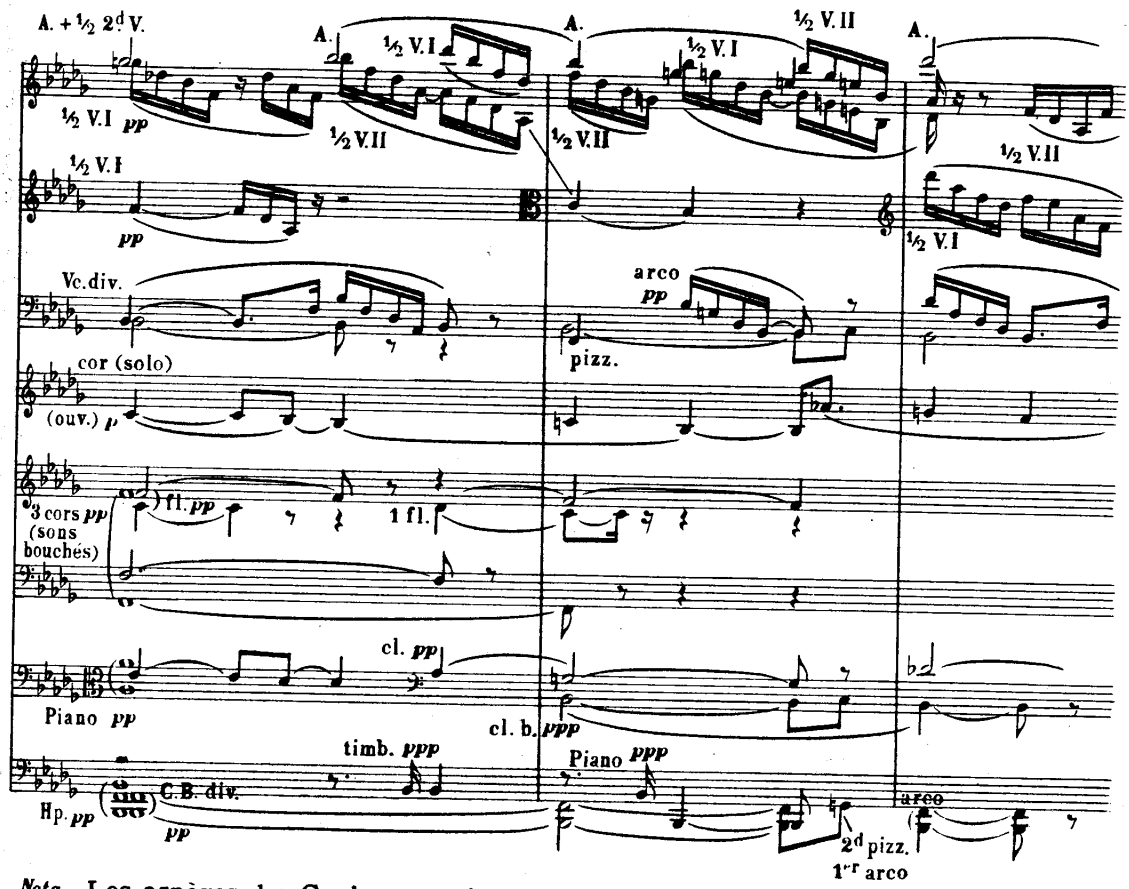
(Sonorité douce et pleine, avec la Harpe et les Cors *pp*. La Flûte et la Clarinette sortent très bien, même *p*.)

Arpèges Quatuor divisé, avec tenues de Bois et notes de Harpe:

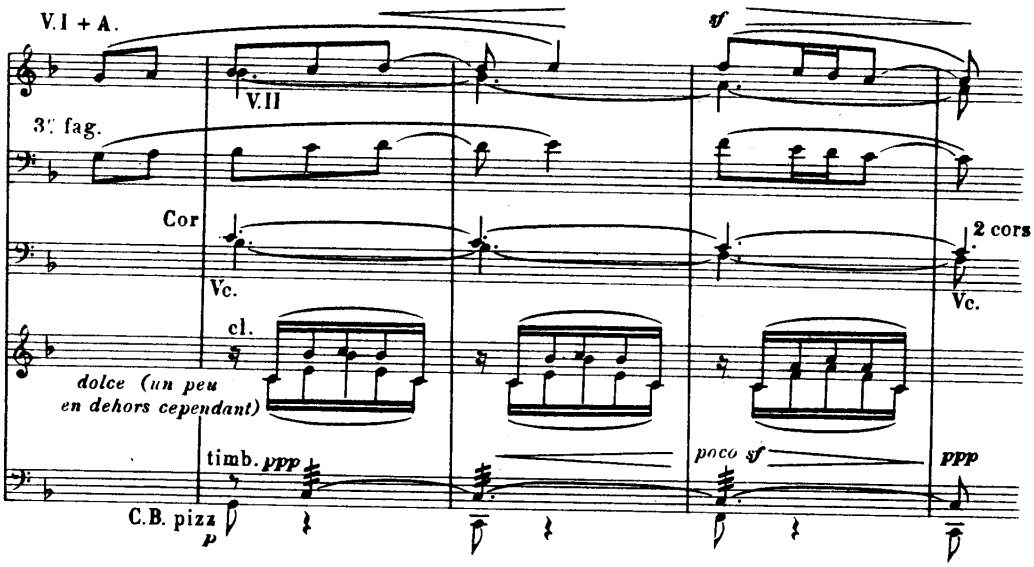


E. Lalo
Namouna
(Prélude)

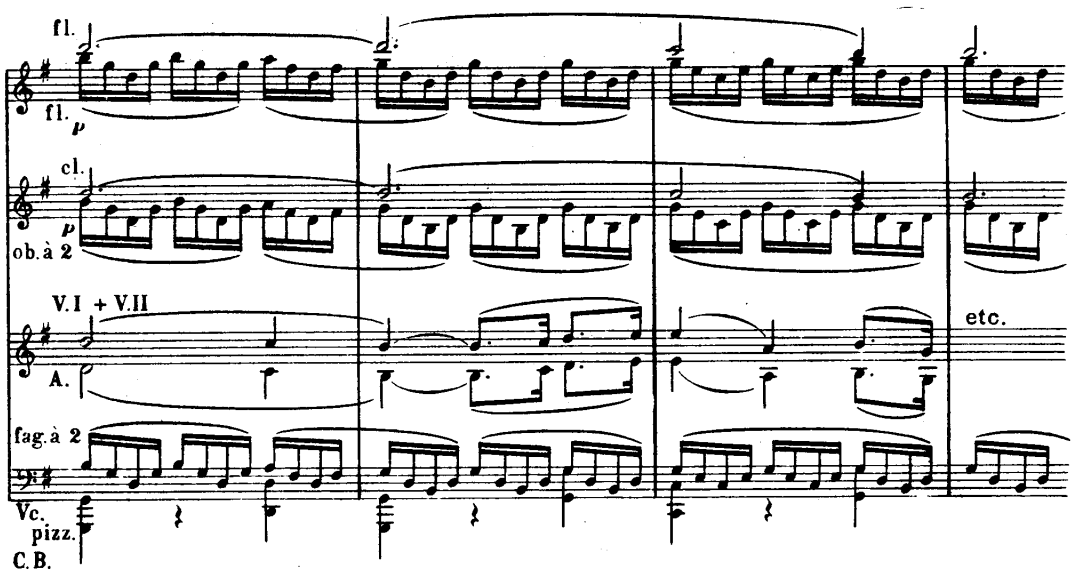
(Noter la manière ingénieuse dont Lalo réalise aux Harpes, en notes répétées, l'accord de *Sol*.)

Arpèges **pp** *des Cordes, avec fond de Cors* **pp** *et Flûtes* **pp** *dans le grave :*

Ch. Kœchlin
"Nuit de Walpurgis classique"

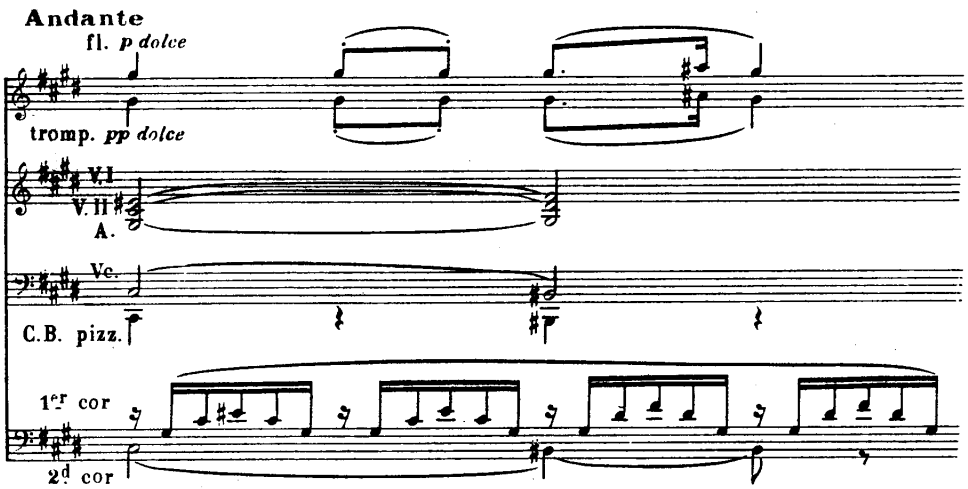
Nota.– Les arpèges des Cordes, sans les tenues, sonneraient un peu sec pour accompagner la *mélodie du Cor,* qui reste *en dehors quoique* **p**; les tenues de Flûtes et de Cors en sourdine fondent le tout; le chant des Altos à la partie supérieure reste au second plan, mais il contribue *à l'expression générale de ce passage,* et *à sa cohésion.* L'ensemble est **p**, plein, assez soutenu et mystérieux à la fois.

Arpèges de Bois (Clarinettes) avec tenues d'Instruments à Cordes :

E. Chabrier
España
(p. 20)

(On eût pensé plutôt: tenues Cor et Fag., ligne mélodique aux Vc. à l'*8ve* des V. La réalisation de Chabrier est très particulière; la ligne du Basson ~~a~~ davantage de volume et moins d'intensité que n'auraient eu les Violoncelles et ceux-ci donnent avec le Cor, des tenues moins graves qu'un Basson).

Accompagnement par arpèges de Hautbois (cas assez rare) avec Fl. et Fag.; et tenues de Bois. Sonorité soutenue, et à dessein un peu lourde:

H. Berlioz
Ouverture de Benvenuto Cellini
(p. 6)

Fond par arpèges de Cor, avec des tenues de Cordes:

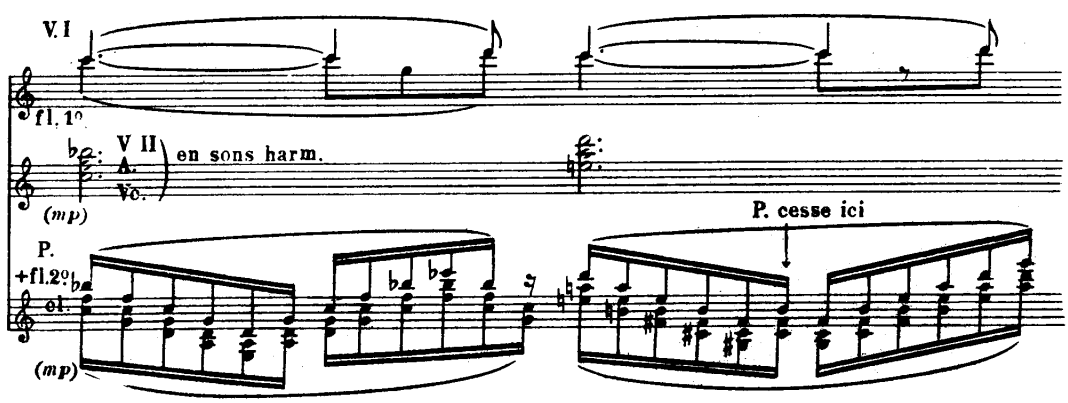


(Nuance générale: ***pp*** un peu soutenu)

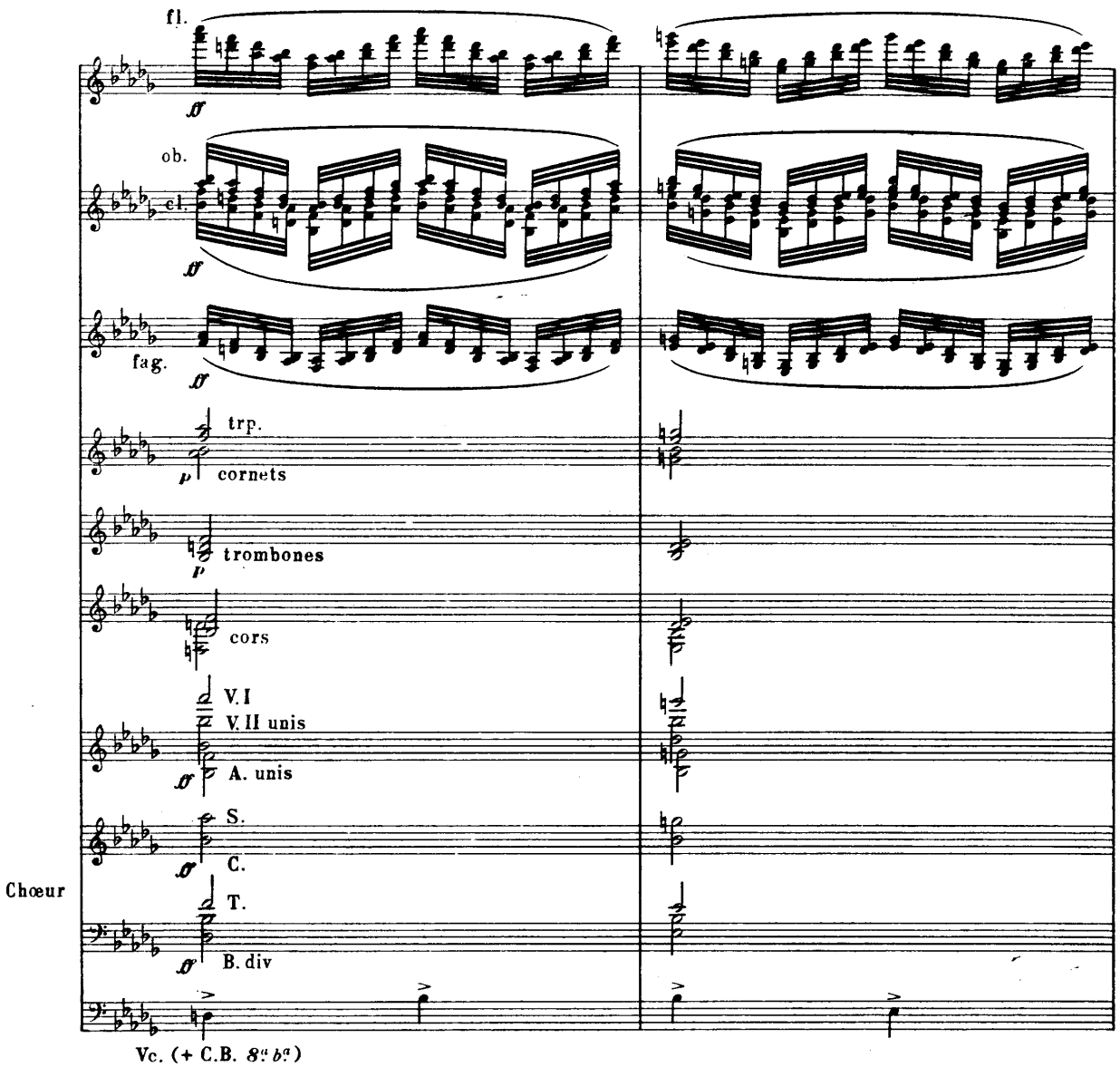
F. Schubert
Fantaisie pour Piano, en Ut majeur
(Orchestrée par Ch. Kœchlin)

(Les arpèges du Cor eussent été, peut être, trop en dehors sans les tenues des Cordes, d'ailleurs très douces, mais qui *fondent le tout.*)

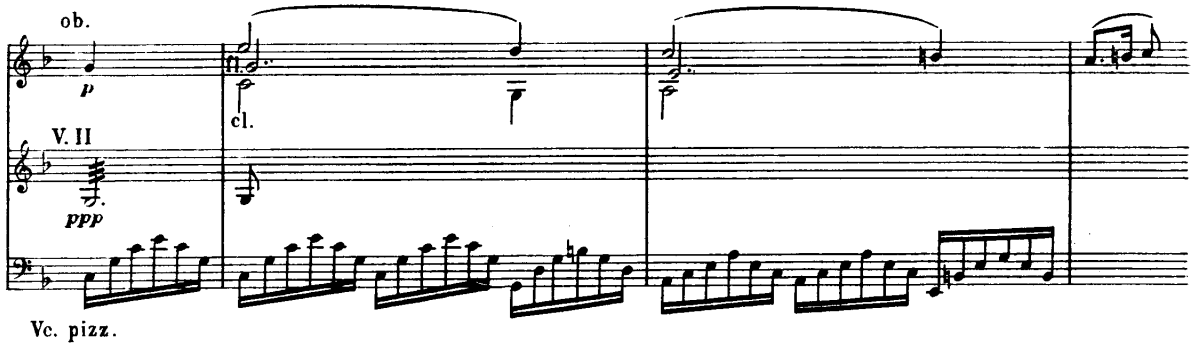
Arpèges des Bois (Fl. Cl.) avec Piano, sous un chant des Violons:



Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

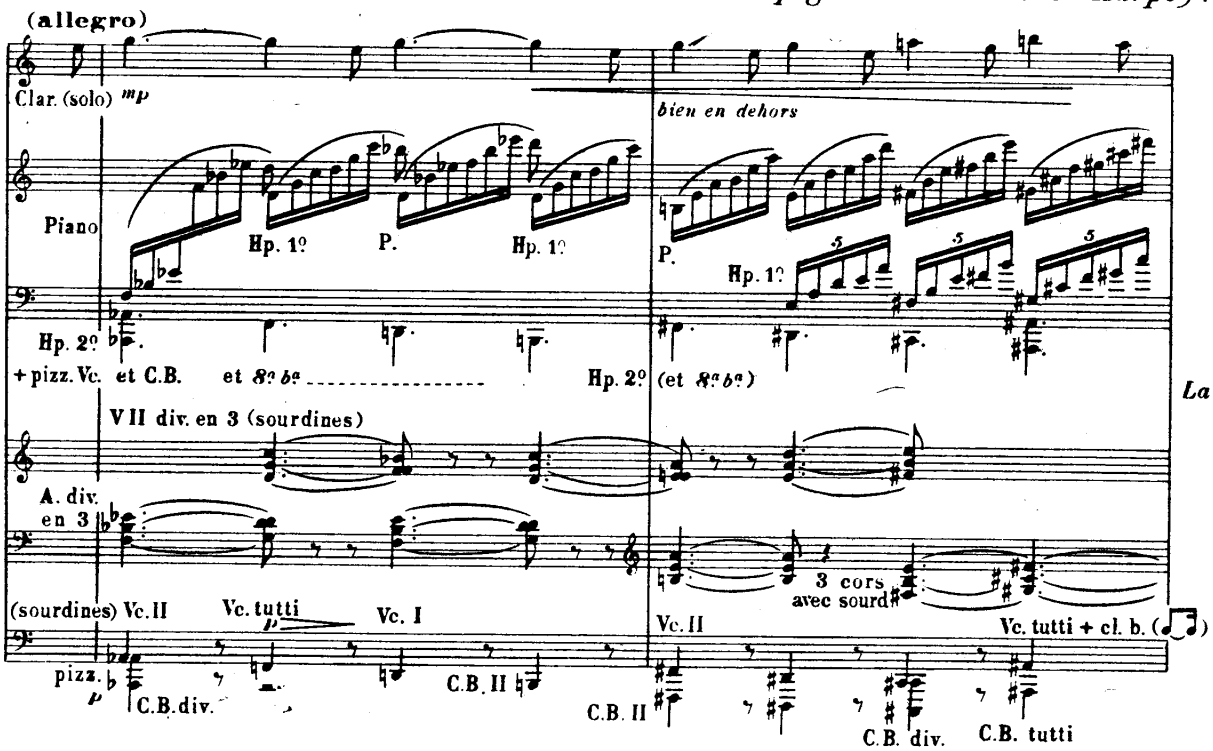
Arpèges d'accompagnement aux Bois, avec tenues du reste de l'orchestre (ff):

E. Lalo
Le Roi d'Ys
1er acte
(p. 14)

Arpèges en pizzicati, avec tenues:

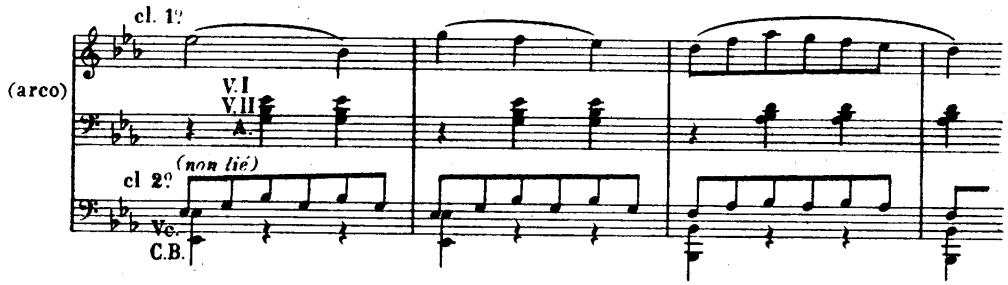


H. Berlioz
Roméo et Juliette
(Roméo au jardin)

(Disposition assez rarement employée, mais excellente; les pizz. des Violoncelles ne sont pas du tout secs; en outre, la Flûte et la Clarinette fondent le tout.)

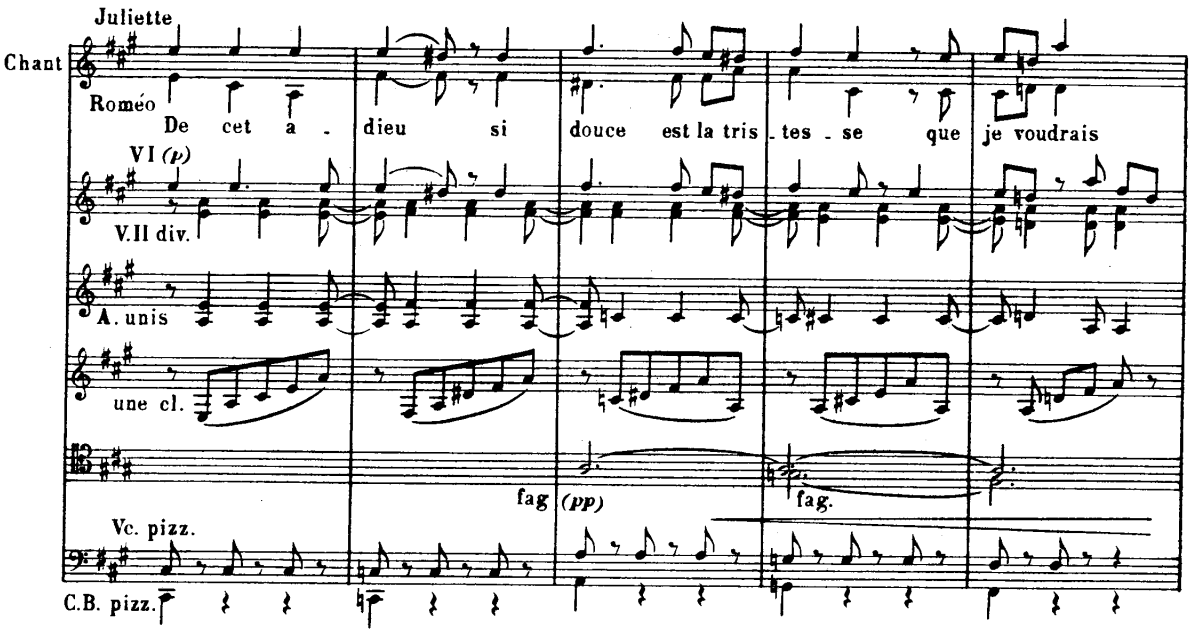
Arpèges et tenues, sous un chant de Clarinette (arpèges de Piano et de Harpe) :

Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

Arpèges (Clar.) avec notes répétées (Cordes) :

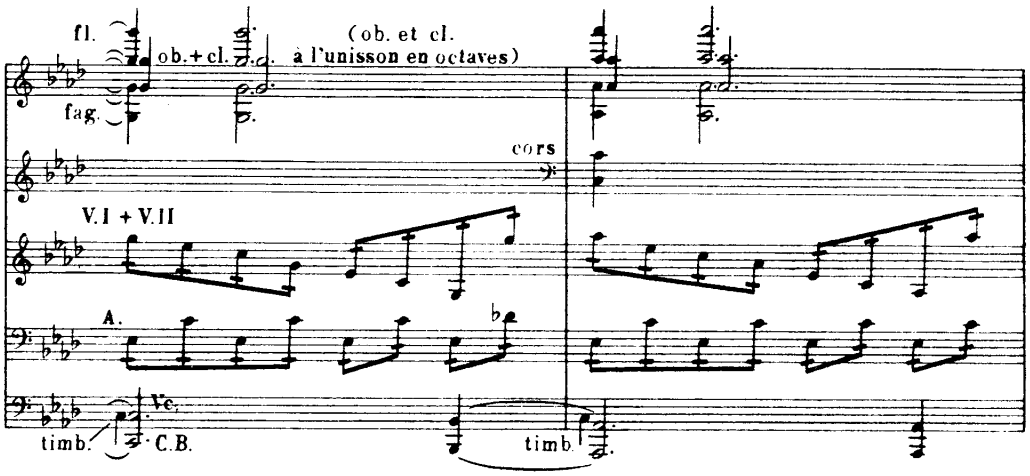


Mozart
Symphonie en Mi bémol
(Menuet)

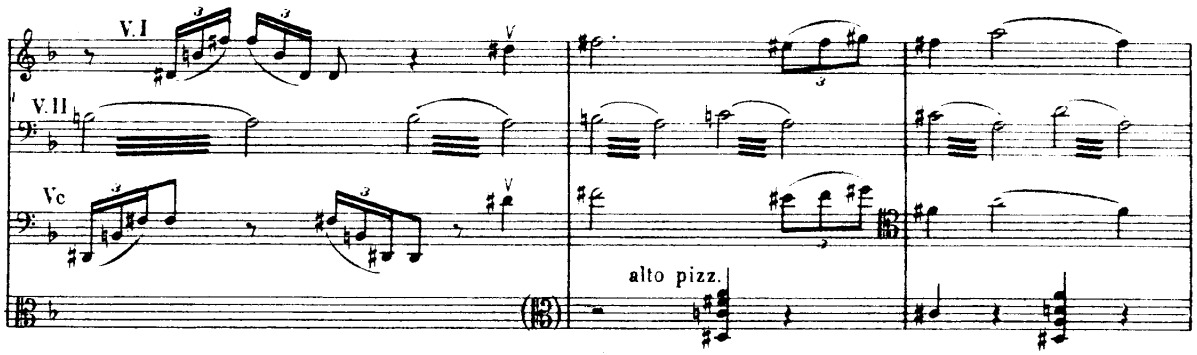
(Remarquez les rencontres de notes entre les deux Clarinettes, à la 3e mesure, et qui *passent* très bien.)

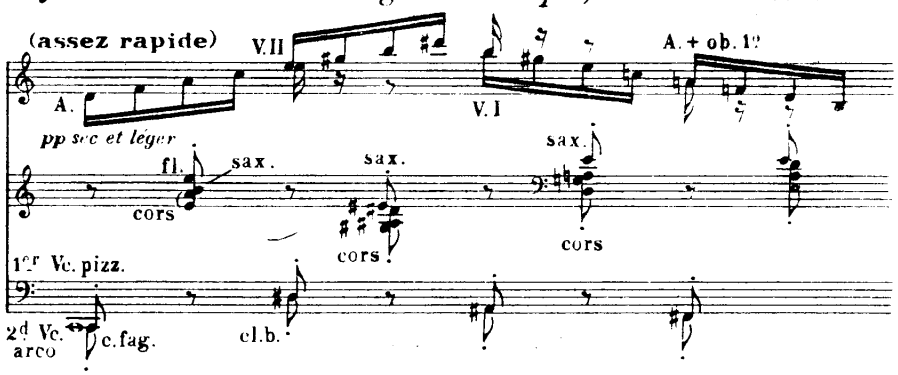
Notes répétées avec arpèges de Clarinette :

Gounod
Roméo et Juliette
(duo du 2d acte)

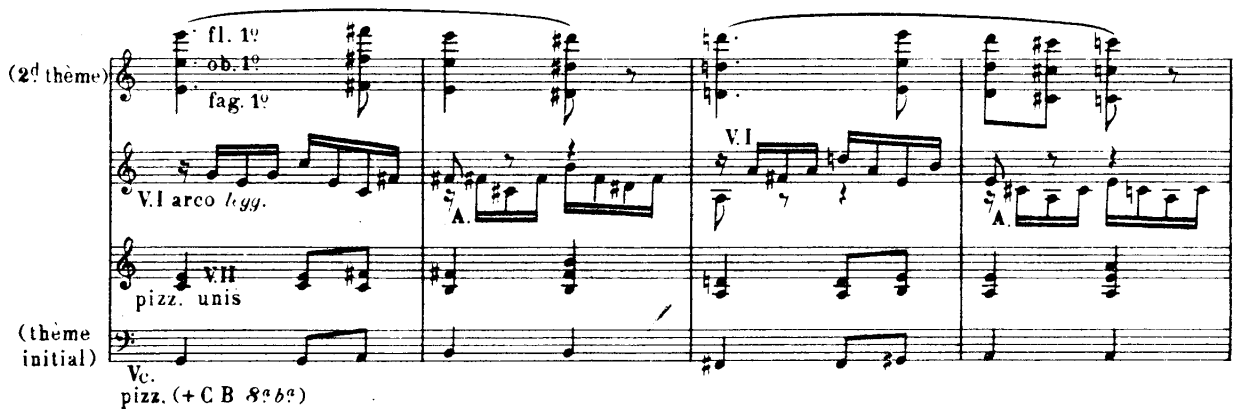
Arpèges ff en notes répétées, avec des tenues, pour une sonorité forte et violente :



Beethoven
Symphonie Pastorale
(l' Orage)

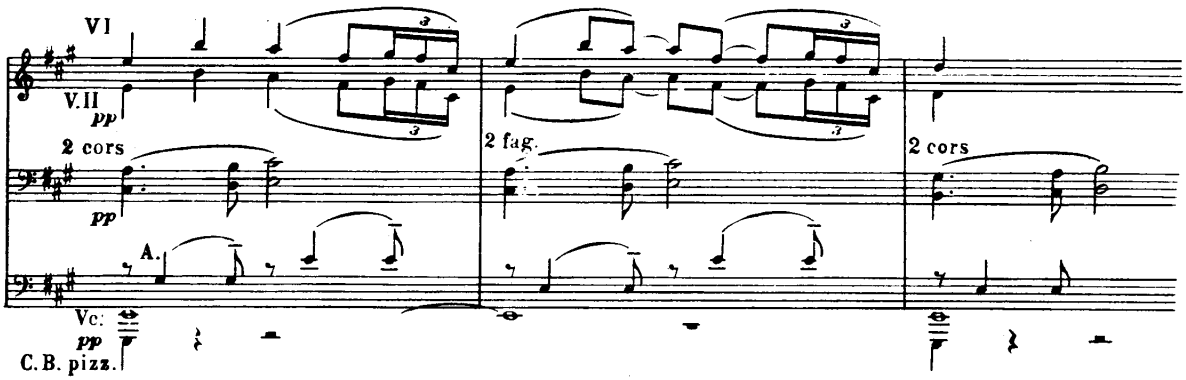
Mélange d'Arpèges et de Batteries, dans un Quatuor à Cordes :

M. Ravel
Quatuor a Cordes

Arpèges formant en realité la ligne mélodique, – avec des accords de Bois en notes piquées :

Ch. Kœchlin
Les Bandar - Log

Arpèges accompagnant 2 thèmes, et avec des accords :

Beethoven
Symphonie en La
(Allegretto)

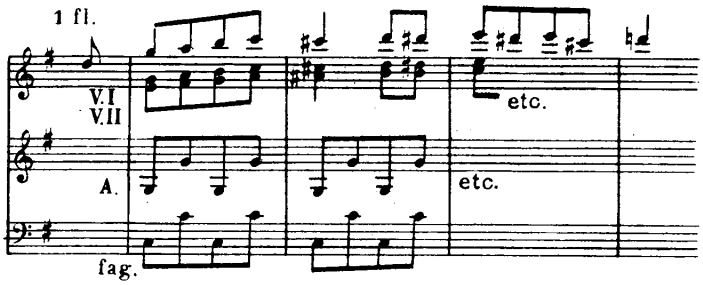
C. DESSIN DIVERS, ET CONTREPOINTS :

Accompagnement par dessin mélodique et notes répétées :



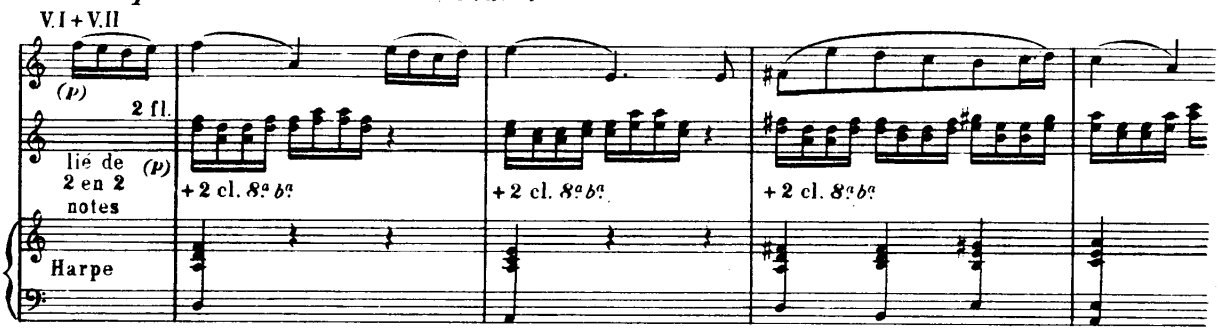
A. Bruneau
Messidor, (p.35)

Fond par dessins mélodiques, ou simplement par sauts d'octave :



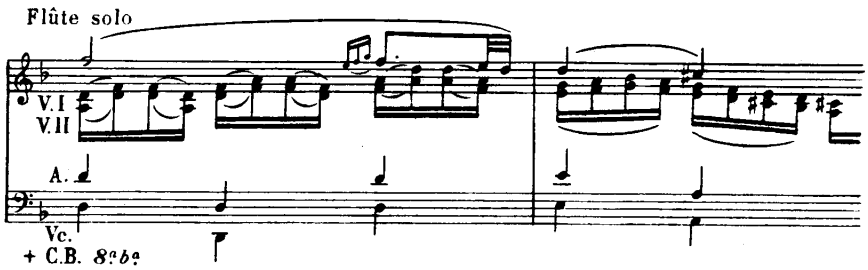
Haydn
Oxford - Symphonie
(Final)

Fond par dessin de Fl. et Clar. :



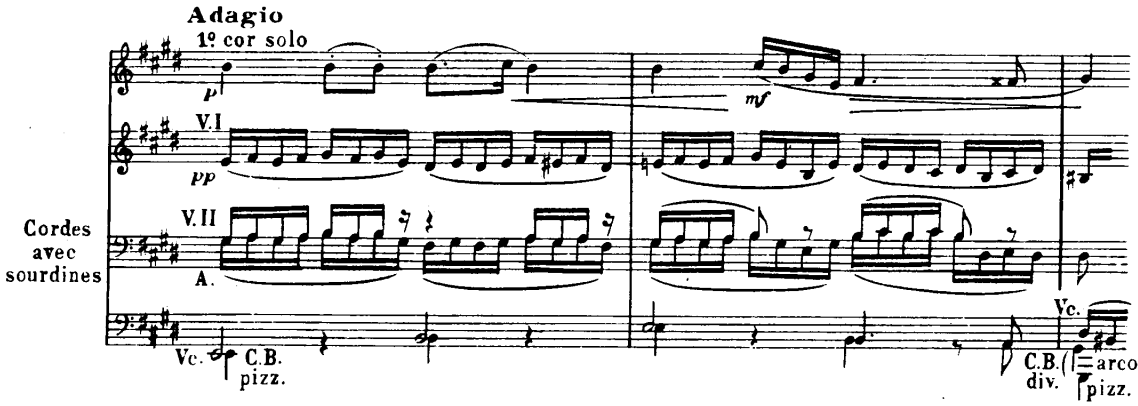
C. Saint-Saëns
Ascanio
(p. 202)

Fond par dessin des Cordes:

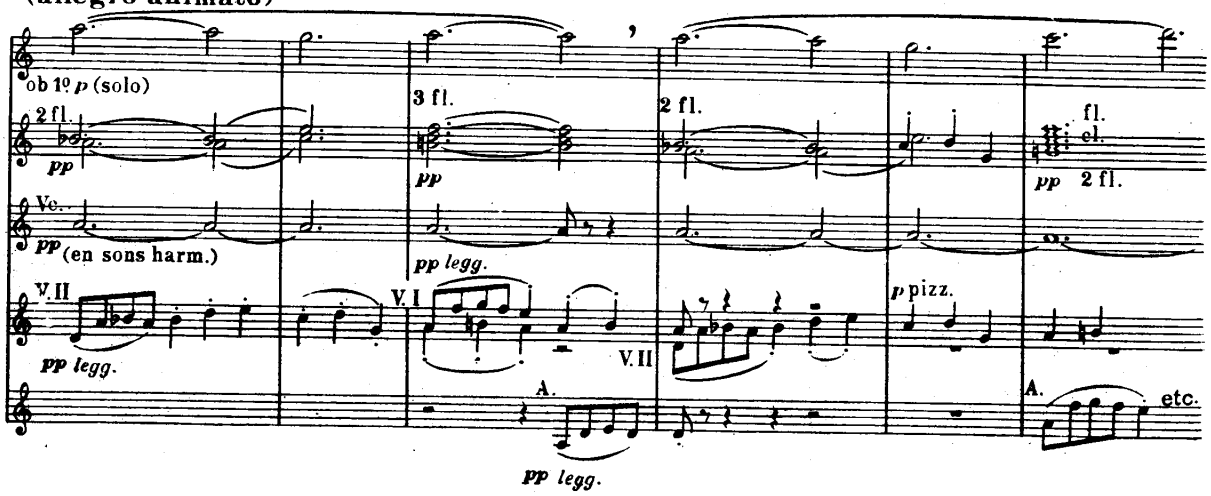


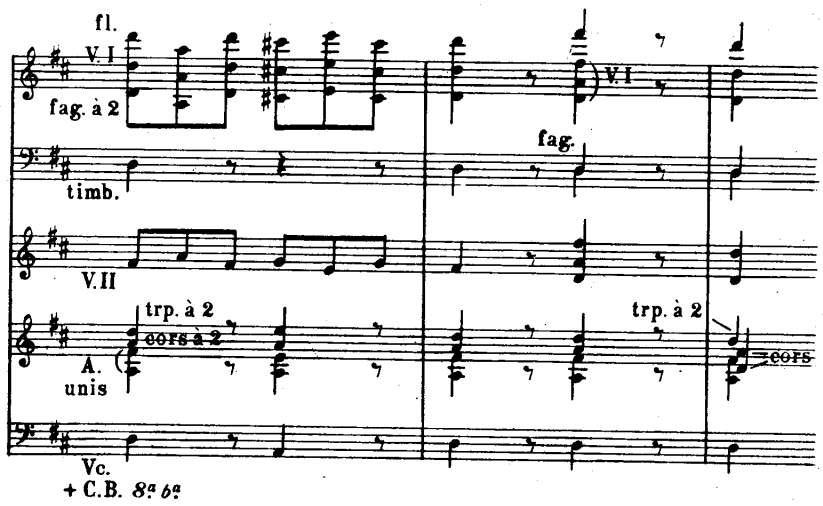
Glück
Orphée
(Ballet)

De même :

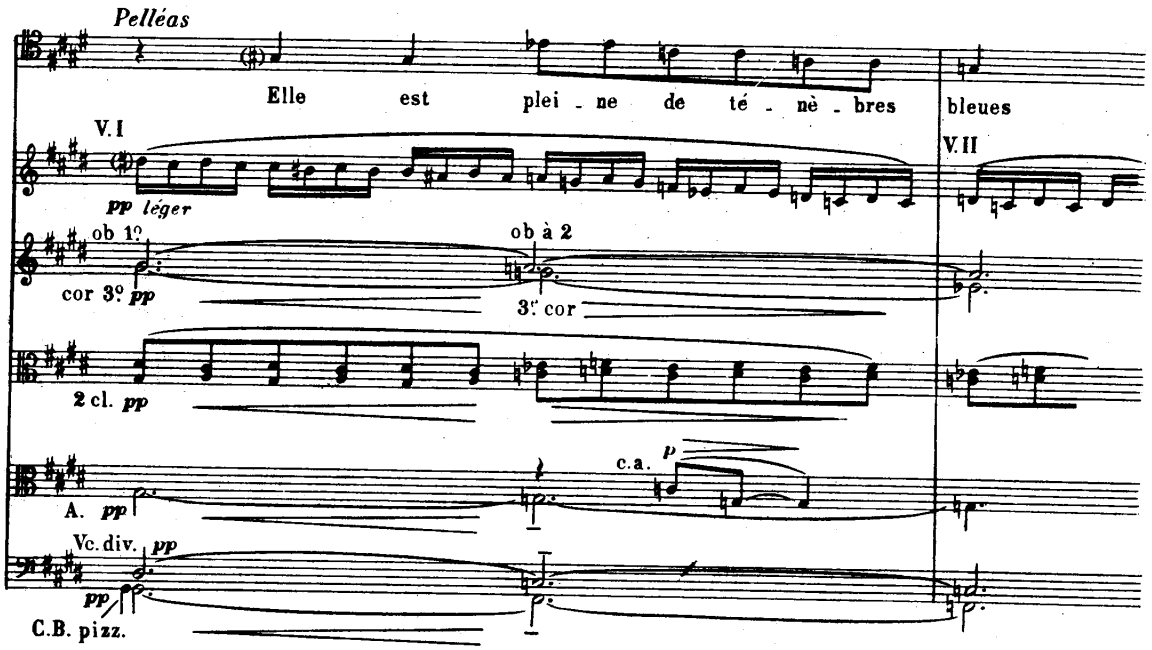


F. Schubert
Fantaisie pour Piano, en Ut majeur.
(Orchestrée par Ch. Kœchlin)

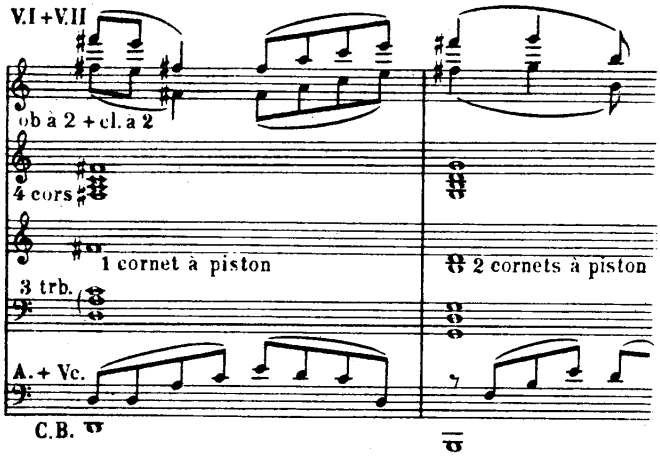
Chant et tenues de Bois, avec contrepoints des Cordes en 2d plan :

Ch. Kœchlin
La Forêt païenne
(Final)

Dessin aux 2ds Violons, accords aux Altos, Cors et Trompettes :

Haydn
Symphonie militaire

Réalisation garnissant le *medium* (avec les accords d'altos, cors, trp. et la ligne des 2ds Violons) et dégageant les basses ainsi que le haut.-Les trompettes ici sont possibles à cause de la flûte qui joue plus haut; s'il n'y avait pas la flûte il vaudrait mieux ne pas les placer au-dessus du thème des 1ers Violons (à moins que ce ne soit *une* trompette, *pp*).

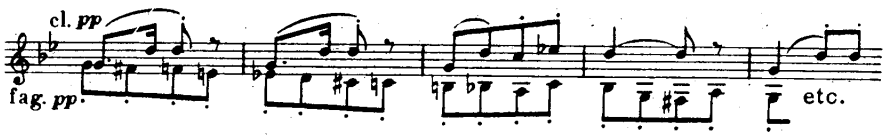
Dessins de Cordes et de Bois, avec tenues :

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(Scène de la Grotte)

Dessin mélodique d'accompagnement, avec tenues; le tout d'une sonorité assez solide:



A. Messager
La Basoche

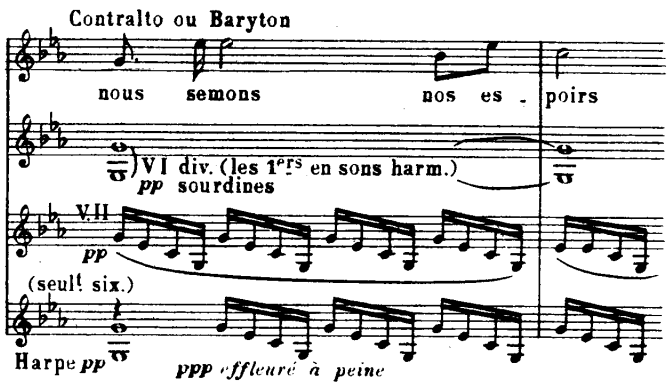
Réalisation très curieuse, des cors avec le *do* montant au *ré* dans la 7+ avec la sensible doublée, tandis que les trombones descendent en ne résolvant pas non plus le *do* sur un *si*. Le *si* est fait par le 2d cornet à pistons, et les pistons fondent les cors avec les trombones. Le chant a beaucoup d'accent avec *tous les Violons à l'aigu* (cette orchestration suppose, en principe, que l'œuvre sera jouée avec un nombre assez restreint de *Cordes*, d'où la disposition à l'unisson). Les 2 hautbois et 2 clarinettes suffisent amplement pour la doublure à l'*8ve*, et le contrepoint A.+Vc. s'entend très bien.

Mélodie sur contrepoint:

G. Bizet
Carmen
1er entr'acte

3° ACCOMPAGNEMENTS COMPLEXES: diverses combinaisons des arpèges avec tenues, avec notes répétées, etc. On en trouverait déjà quelques exemples dans certaines des citations précédentes. Nous continuons dans l'ordre suivant:

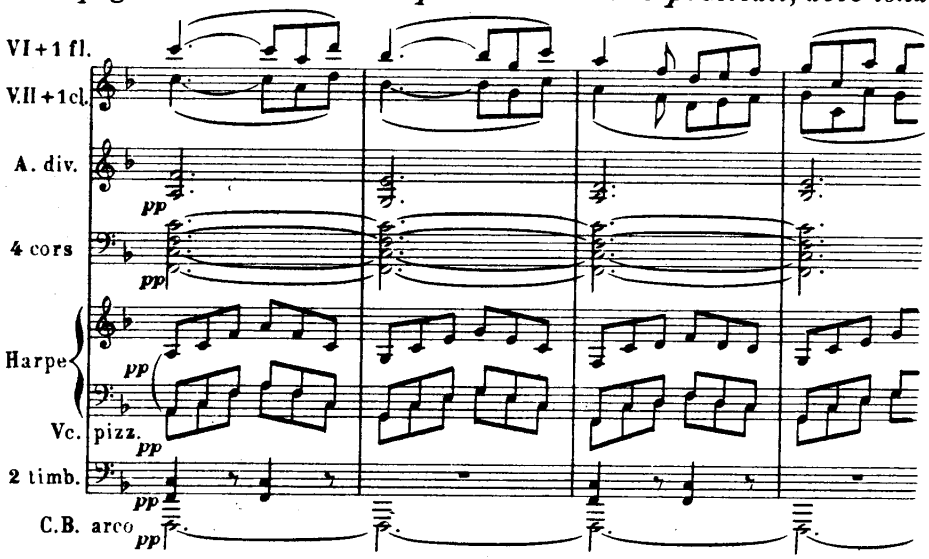
A. ARPÈGES ET TENUES:

Arpèges très p de Cordes et Harpe, avec tenues de Cordes:



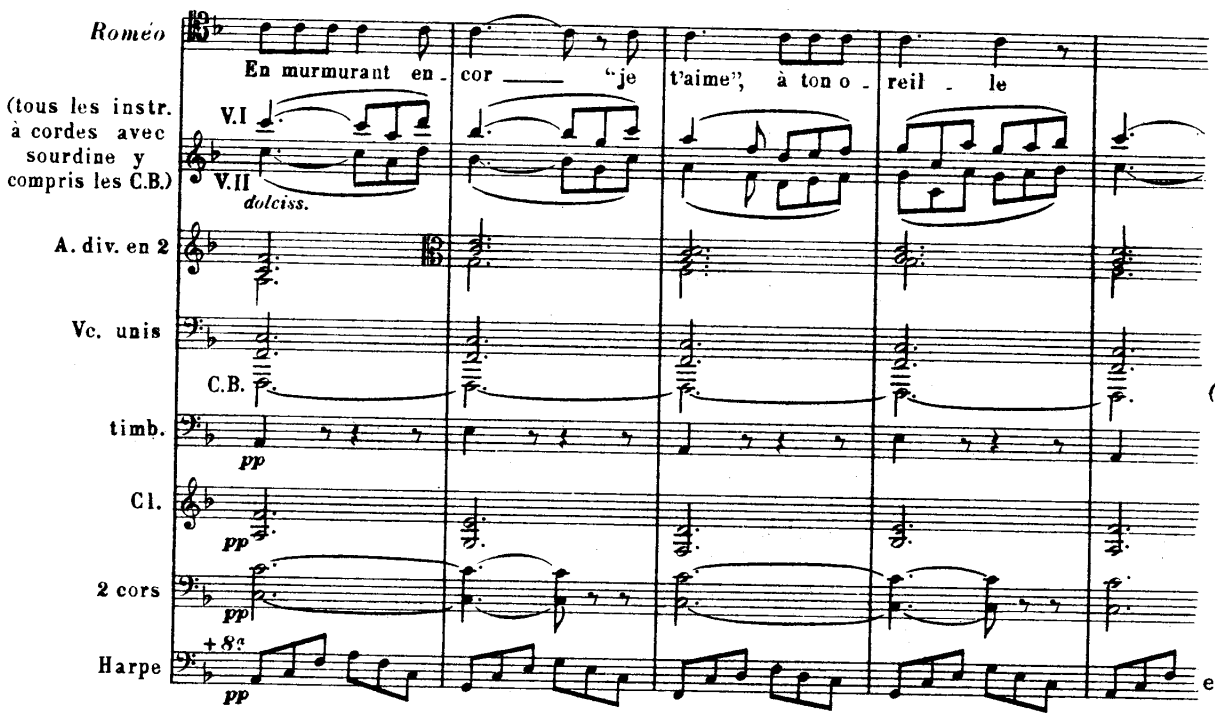
A. de Castillon
Le Semeur
(Poème d'A. Silvestre)
Orchestré par Ch. Kœchlin

Arpèges très doux de Harpe et Violoncelles pizzicati, avec tenues de Cors et d'Altos:

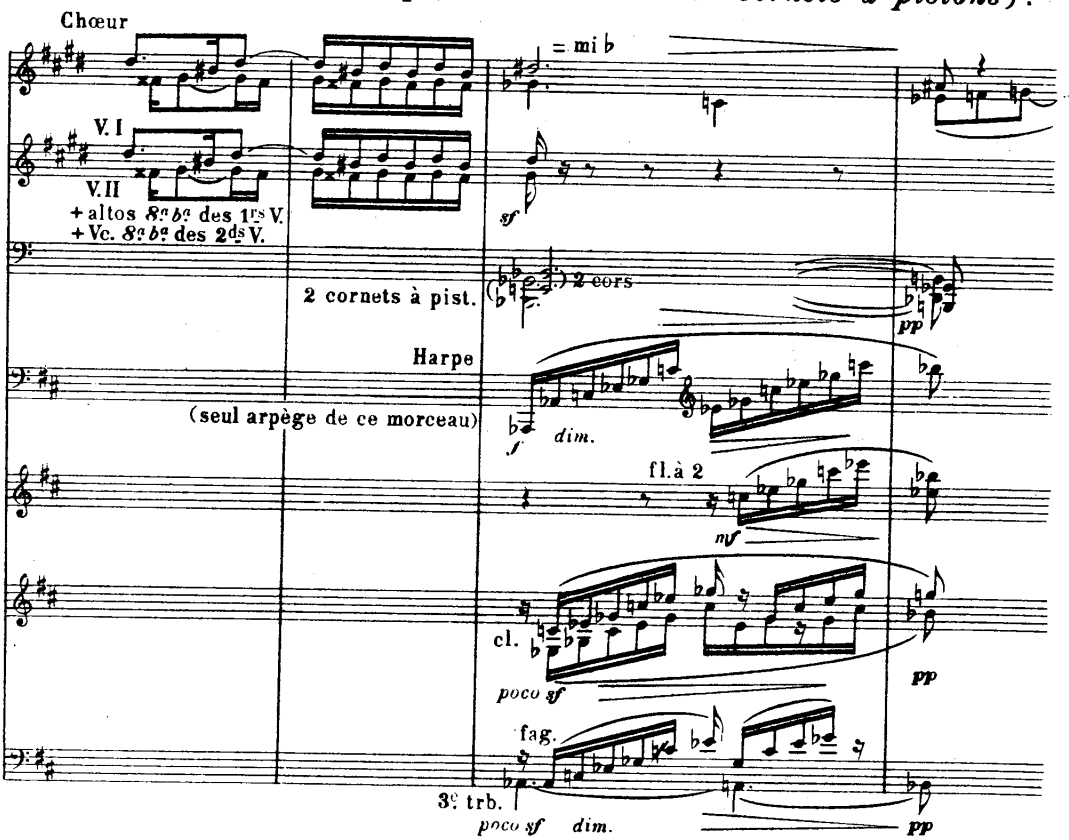


Gounod
Roméo et Juliette
(2d acte, p. 153)

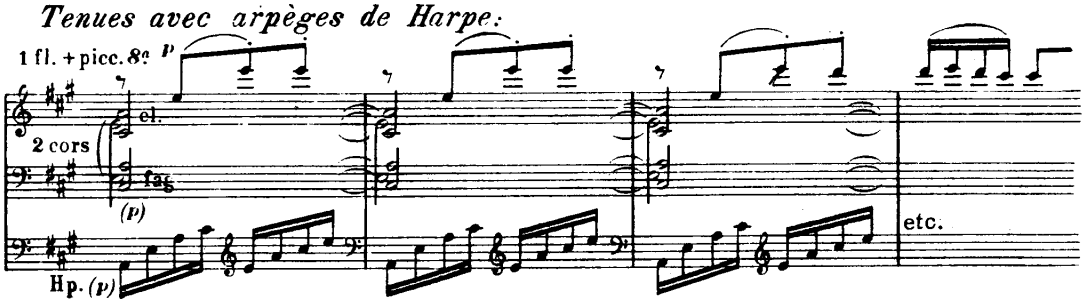
(L'orchestration de ce passage est pleine de trouvailles, notamment les Vc. pizz. avec la Harpe, les 4 Cors avec la pédale de *fa* contre le *mi* des Vc., et le rythme intermittent des deux timbales.)

Autre réalisation du passage précédent, de Roméo et Juliette :

Gounod
Roméo et Juliette
(fin du 2d acte, p. 209)

Orchestration beaucoup plus douce encore que la précédente, car il fallait laisser en dehors la voix chantant *pp*.- Les Cordes sont en sourdine; les Violons ne sont pas doublés par des Bois; les 4 Cors sont remplacés (avec une autre disposition de l'accord) par 2 Clarinettes et 2 Cors, ceux-ci dans le medium et allégés par quelques silences.- Noter l'écriture des Timbales, qui jouent des notes de l'accord, mais non celles des Basses. Cette écriture ajoute quelque "mystère" à l'ensemble de la sonorité; pour une raison analogue les arpèges de la Harpe commencent par un *la*, beaucoup plus doux ici que ne serait le *fa*.

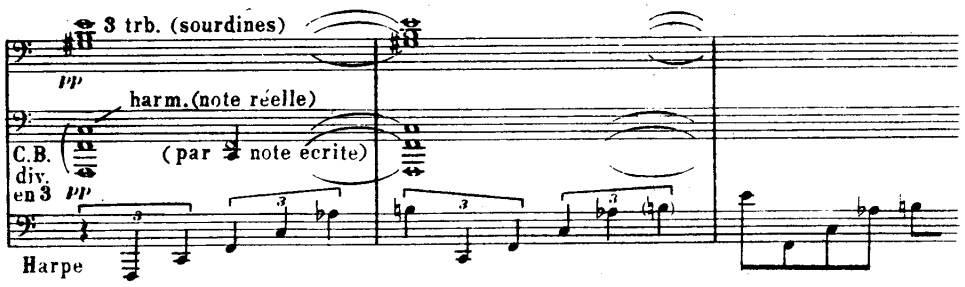
Arpèges et tenues (Harpe, avec tenues Cors - Cornets à pistons) :

G. Bizet
Carmen
(acte I, Chœur des Cigarières)

Tenues avec arpèges de Harpe:



C. Saint-Saëns
Javotte
(p. 35)

(Sonorité assez soutenue)

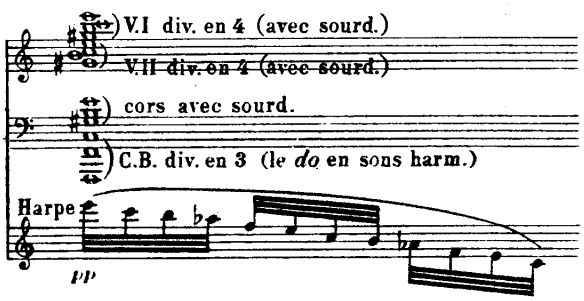


M. Ravel
l'Enfant et les Sortilèges
(p. 78)

(Sonorité très atténuée)

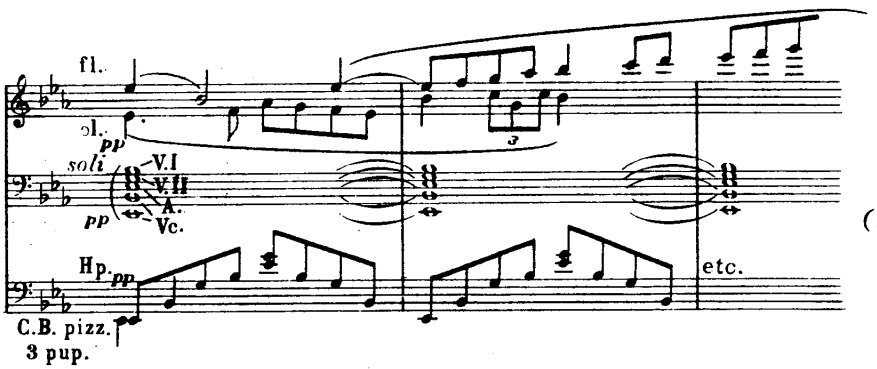
(Le *do* en sons harmoniques des C.B., a un timbre d'instrument à vent, qui se rapproche davantage de celui des trombones *pp*, que le *do* en sons ordinaires.)

Plus loin également **pp**, *l'on trouve dans la même partition:*



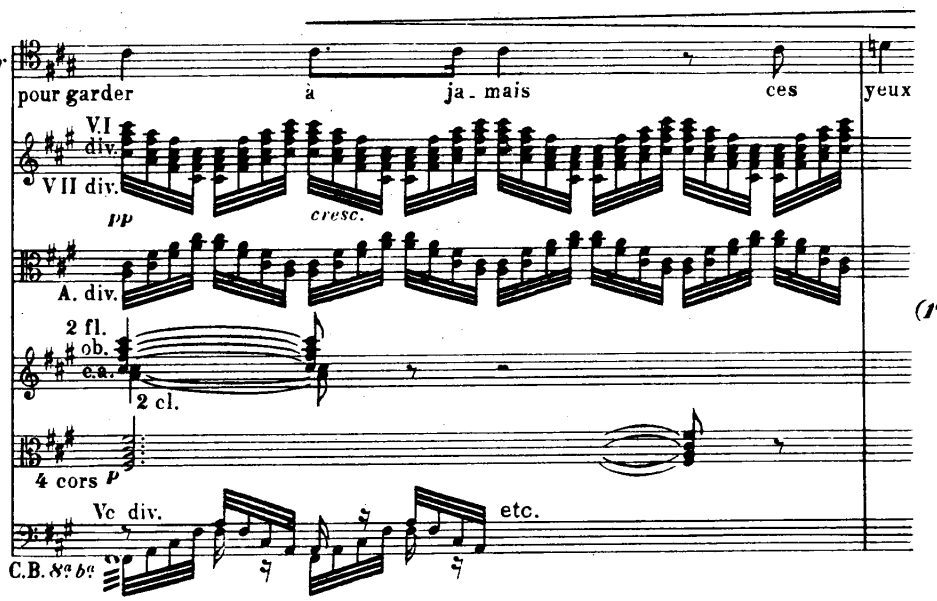
M. Ravel
l'Enfant et les Sortilèges
(p. 79)

Autre exemple de tenues (quatuor solo) avec arpèges, sous un double chant:



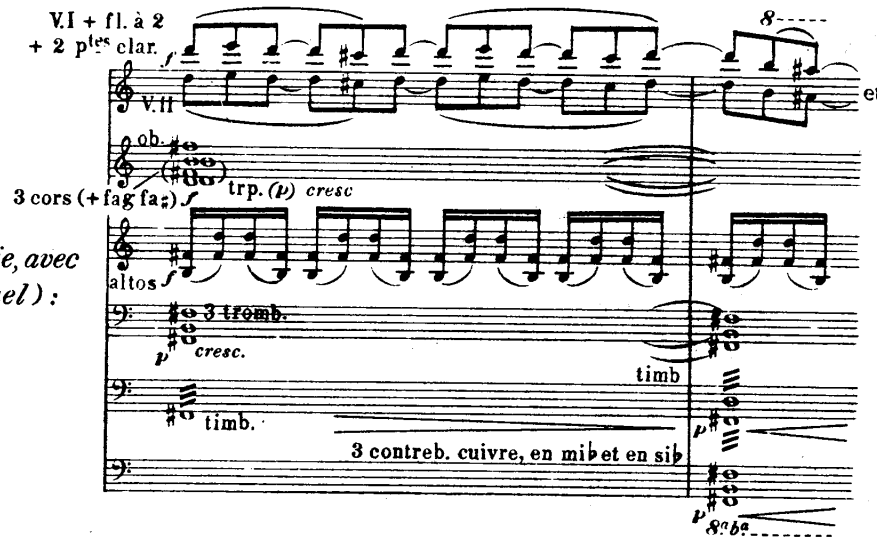
G. Bizet
Carmen
(2d entr'acte)

Fond par 4 Cors et des Arpèges de Cordes:



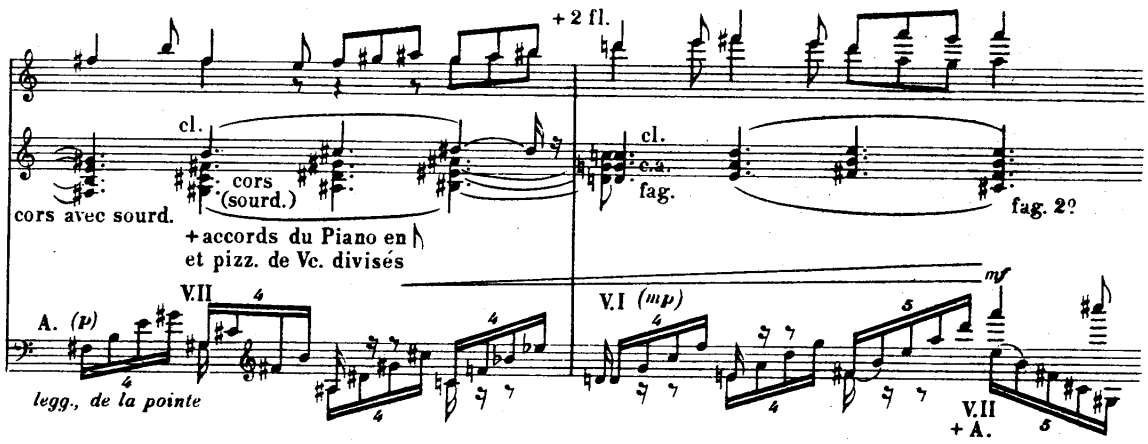
Massenet
Werther
(1er acte, p. 130)

Altos faisant l'harmonie, avec tenues de Bois (très usuel) :



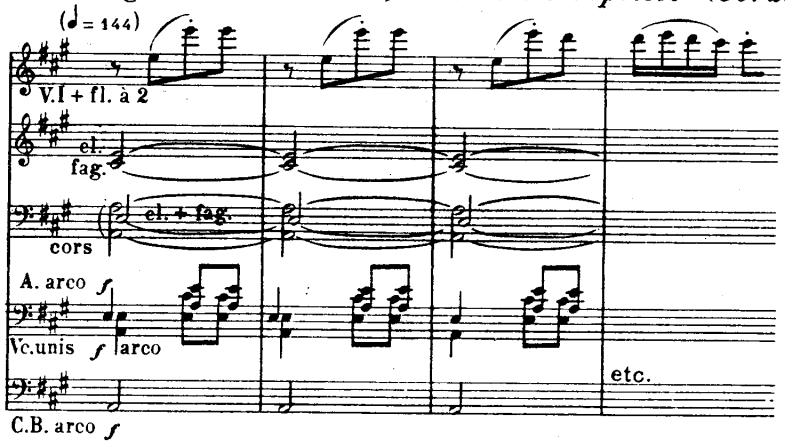
C. Saint - Saens
Le Déluge
(2de partie, p. 44)

Accompagnement par arpèges de Cordes et tenues de Cors et Clar. :



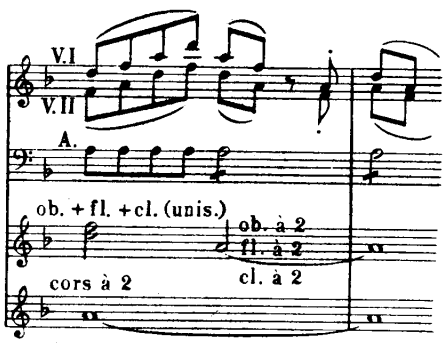
Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

B. TENUES ET NOTES RÉPÉTÉES.

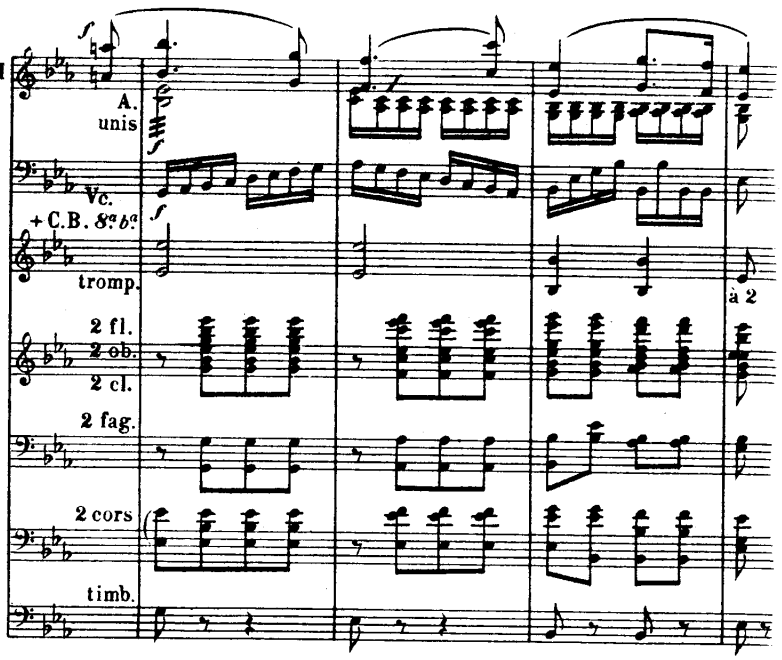
Mélange de tenues (Bois) et de notes répétées (Cordes) :

C. Saint - Saëns
Javotte, (Sc. I)

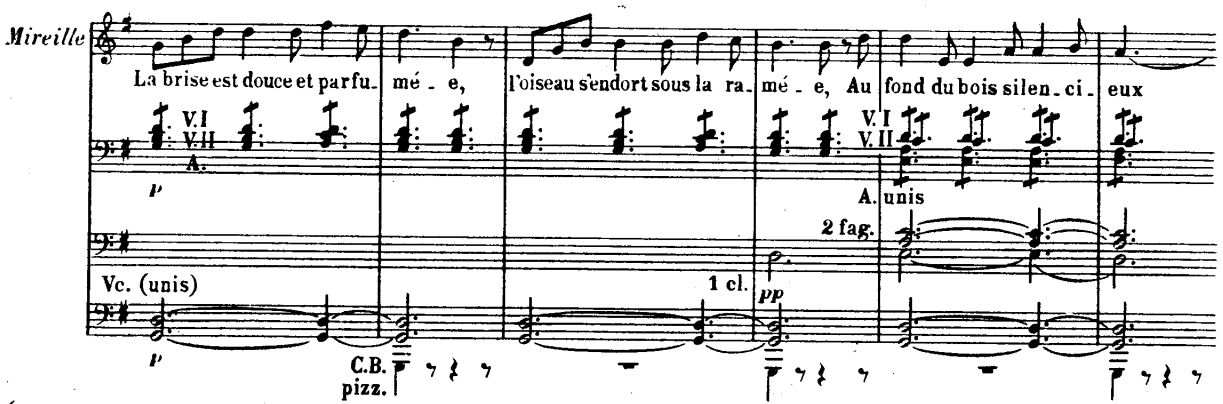
(Plus loin le thème est repris *f* par tous les violons, les 2 flûtes, plus picc. à l'*8ve*; tenues : 3 trb., 2 cornets à pistons, 4 cors, 2 bassons; ces tenues sont complétées à une tessiture plus haute : par l'unisson de de 2 cl. et 2 ob. – Altos et Vc. comme précédemment. Ainsi tous les violons à l'unisson, plus les 2 flûtes et la petite flûte, peuvent s'accompagner de ces tenues très nourries. Il est vrai que les violons sont dans une tessiture très brillante.)

Notes répétées (aux Altos) avec tenues de Bois :



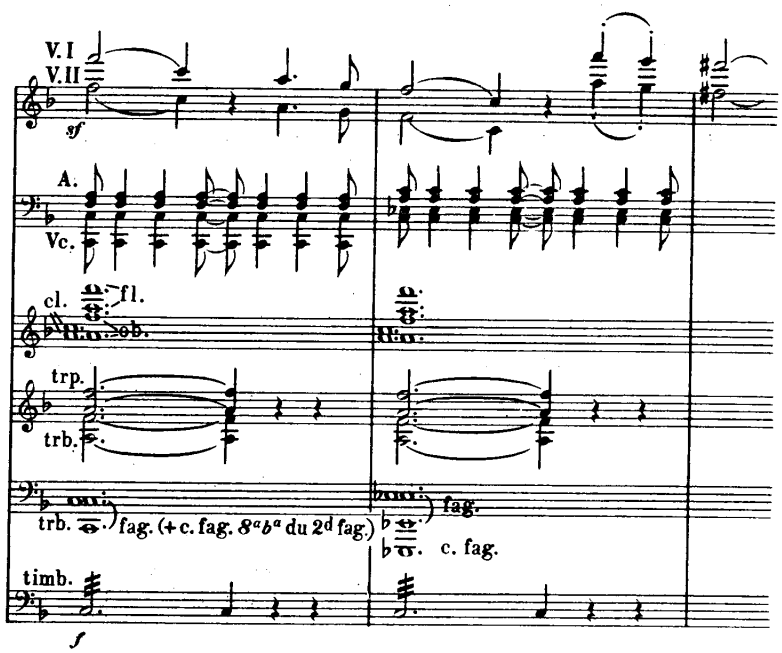
Glück
Ouverture d'Alceste

Notes répétées de différents rythmes, avec tenues :

Beethoven
Symphonie Héroïque
(Final)

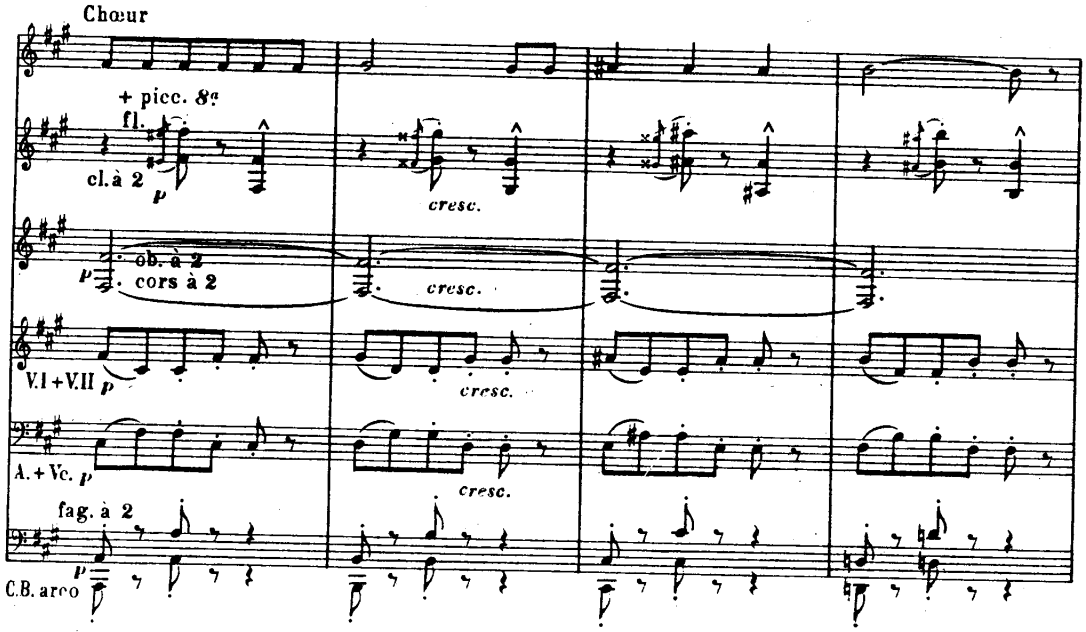
Notes répétées (Cordes) avec tenues, très discrètes de Bois :

Gounod
Mireille
(Chanson de Magali acte II, p. 96)

(Noter le timbre doux et profond de la Clarinette sur *ré* et *mi* grave, au-dessous des Bassons, qui sont très doux d'autre part au-dessus de la Clarinette, dans le registre où Gounod les écrit ici.)

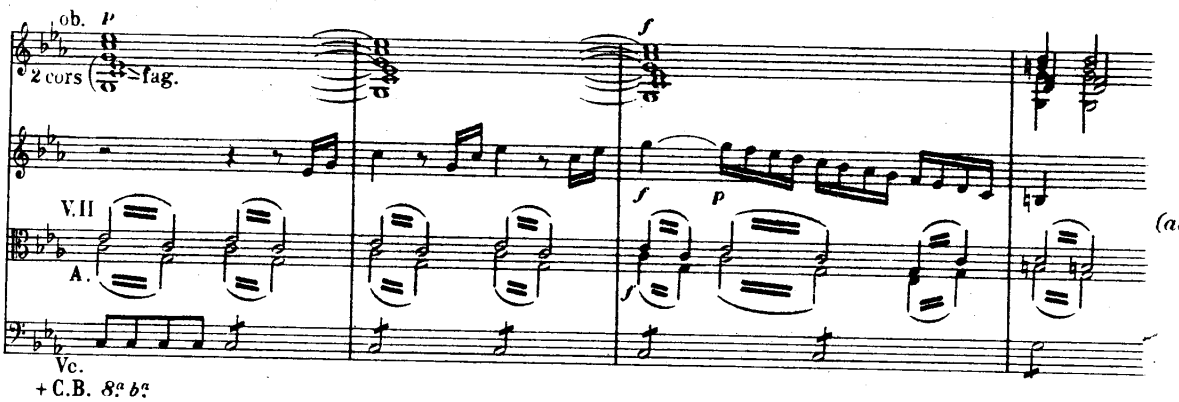
Notes répétées (en syncopes) et tenues solides, – assez typique de l'écriture de Brahms :

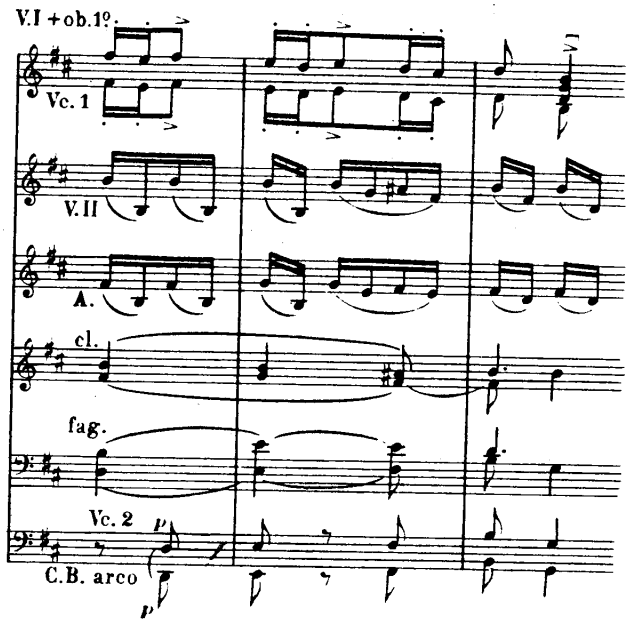


J. Brahms
3e Symphonie
(mesures 183-184)

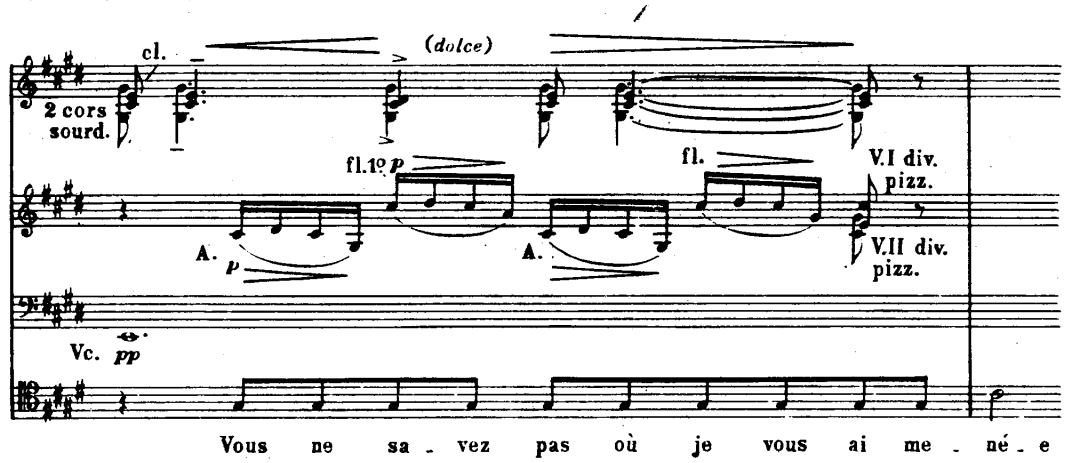
Tenues, notes répétées, et accents rythmiques :

G. Bizet
Carmen
(acte I, dispute des Cigarières)

C. TENUES, BATTERIES, ET DESSINS.

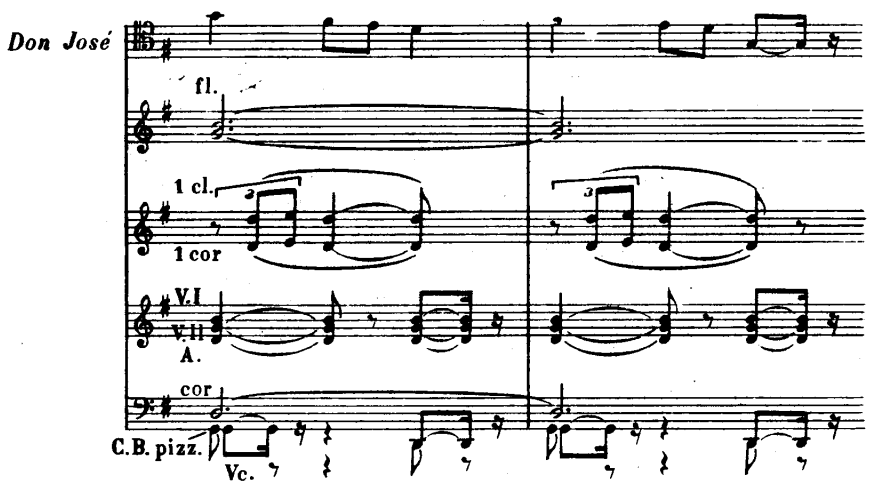
Batteries aux Cordes avec tenues aux Bois (très courant) :

Mozart
la Flûte enchantée
(acte I, 1ère Scène, p. 27)

Mélange de Tenues et de Batteries :

Rimsky-Korsakoff
Shéhérazade
(p. 38)

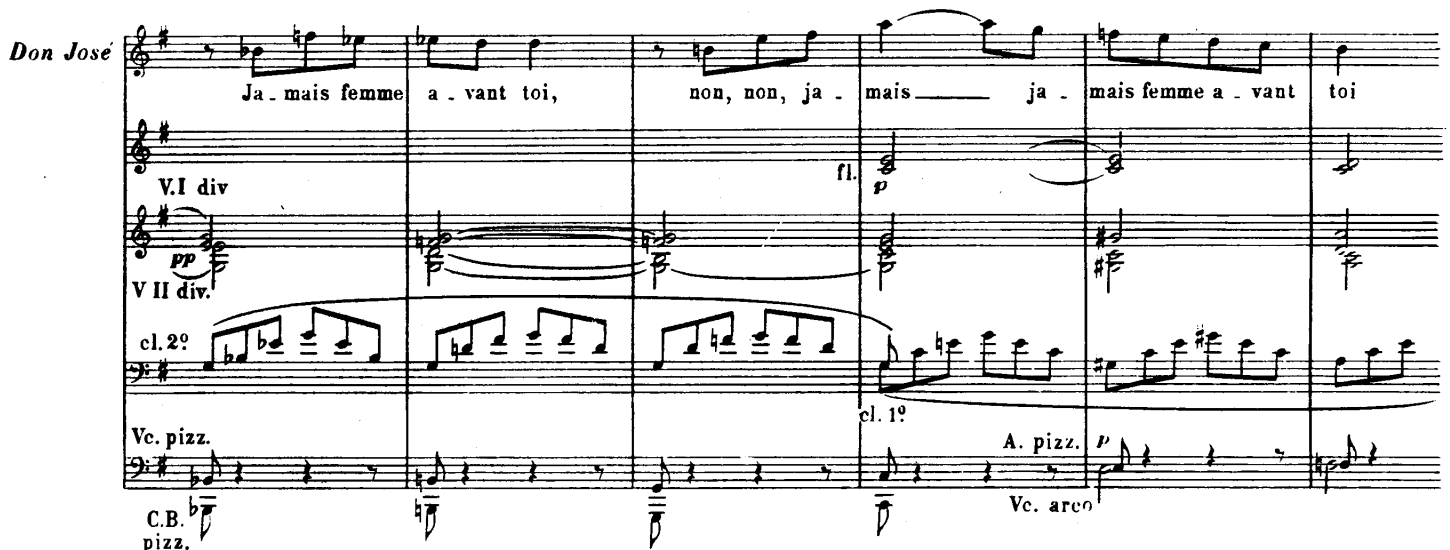
Tenues avec Dessins:

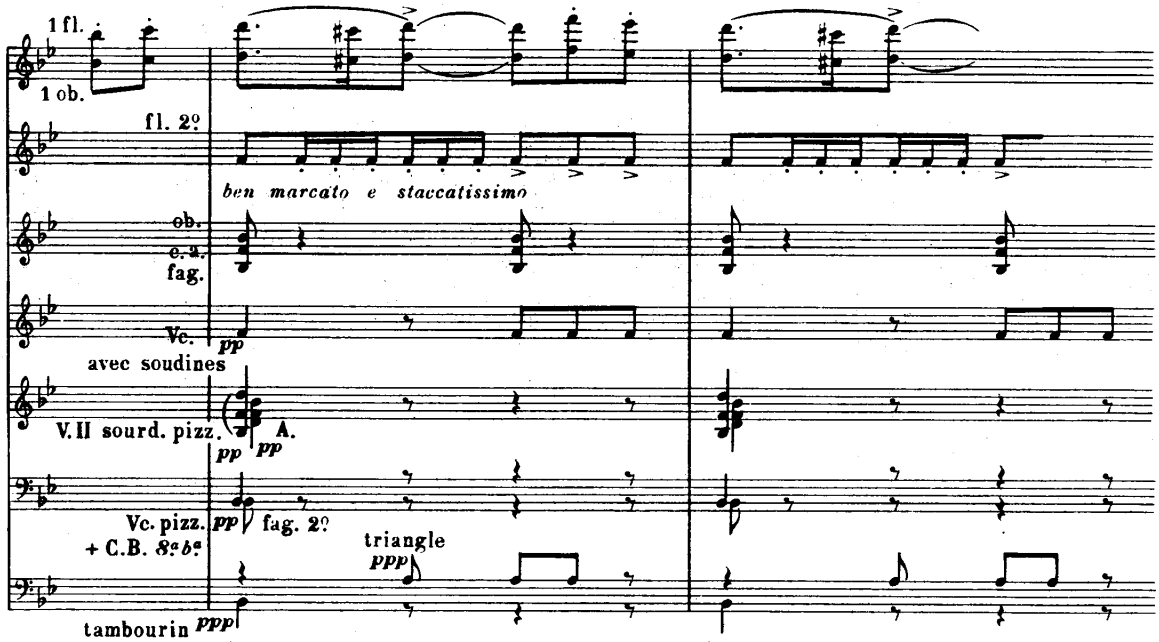


Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(acte II, sc. I)

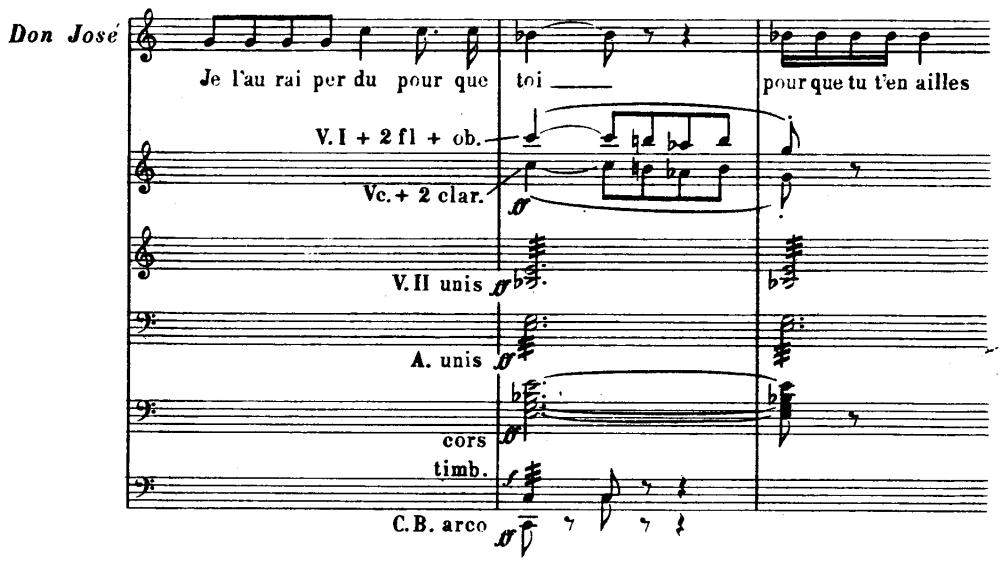
Tenues de Flûtes et de Cordes, avec dessin Clarinette et Cor:

G. Bizet
Carmen
(acte I, duo de Micaëla et Don José)

D. DIVERSES DISPOSITIONS PARTICULIÈRES, A NOTER.

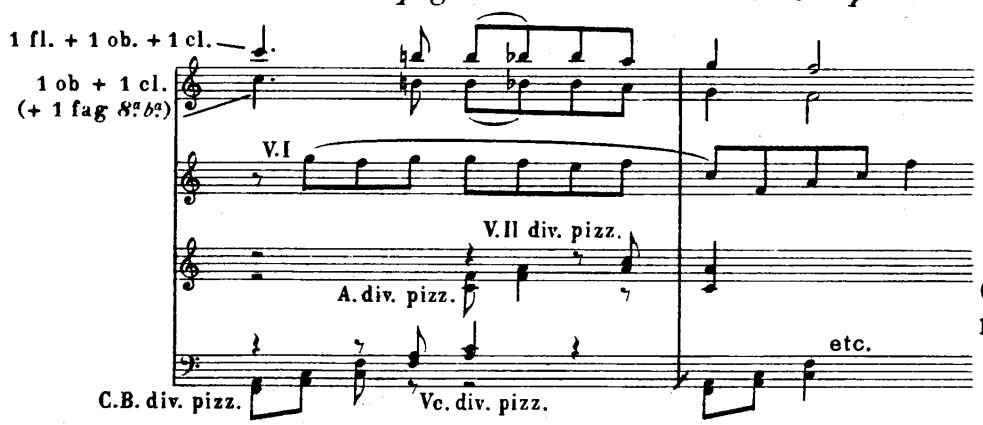
Flûtes employées pour augmenter le volume du "fond" (accompagnement par tenues et arpèges):

G. Bizet, *Carmen (duo du 2d acte)*

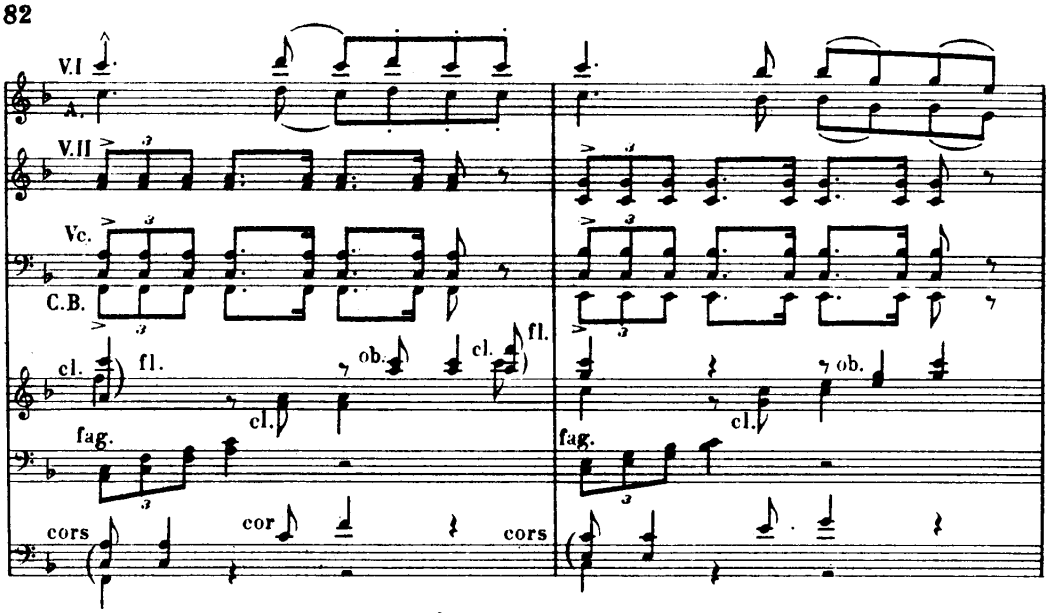
Flûte dans le medium, servant de fond; accents par pizz. et Bois :

Rimsky - Korsakoff
Sheherazade
(p. 107)

Tremolos, avec Cors employés à soutenir le "fond" :



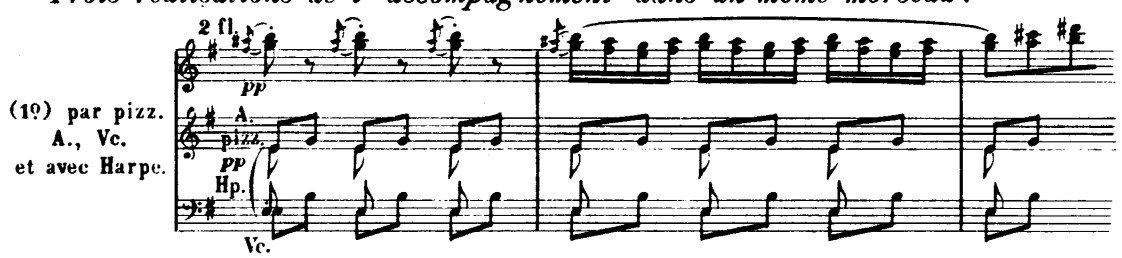
G. Bizet
Carmen
(duo du 4e acte)

Deux réalisations d'accompagnement dans la Fête chez Capulet du Roméo et Juliette de Berlioz :

H. Berlioz
Roméo et Juliette
(Fête chez Capulet)

(Chant par Bois, C. pt par V. I, accompagnement par Cordes pizzicati.)

H. Berlioz
Roméo et Juliette
(Fête chez Capulet)

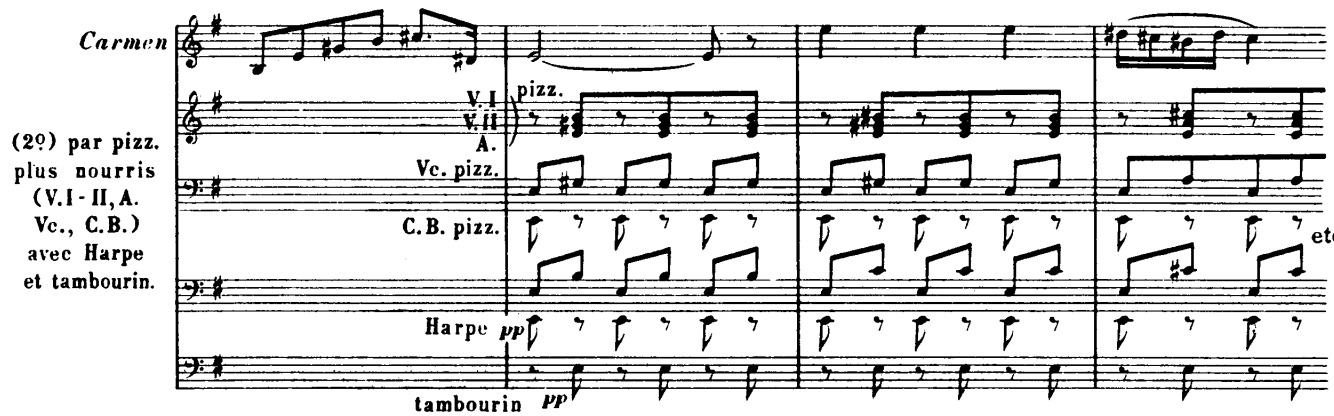
(Chant par V.I et A. en 8ve, accompagnement par Cordes en notes répétées, et Bois en arpèges.)

Trois réalisations de l'"accompagnement" dans un même morceau :

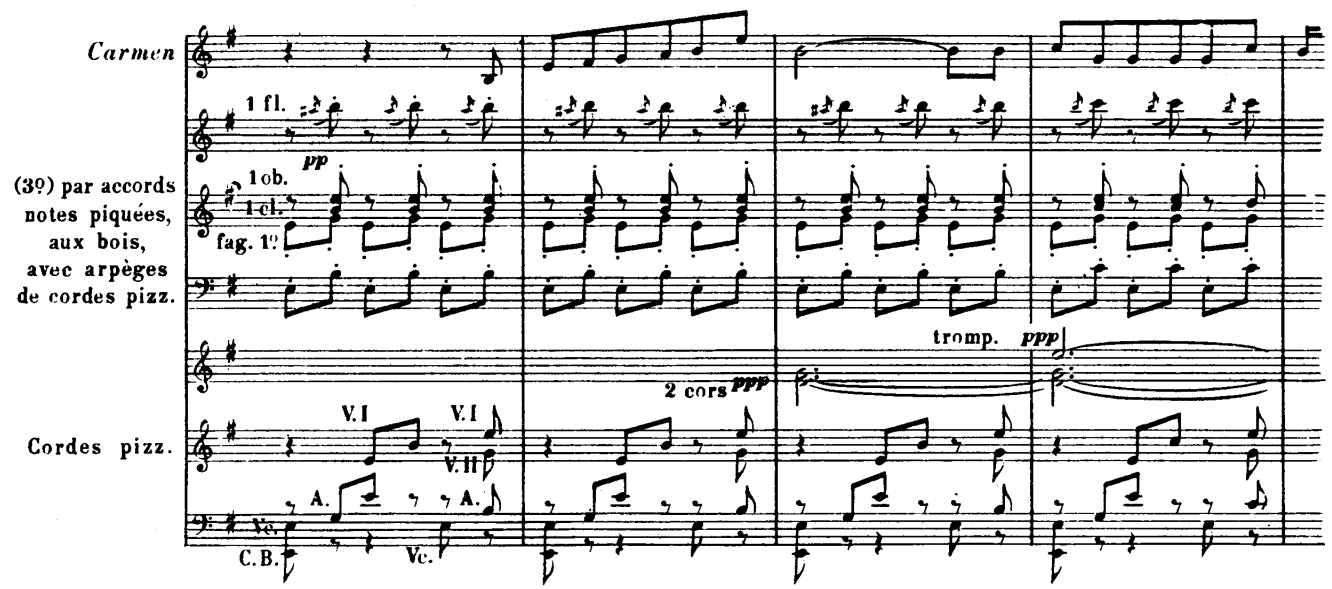


(1º) par pizz. A., Vc. et avec Harpe.

G. Bizet
Carmen
(acte II, Chanson bohéme)

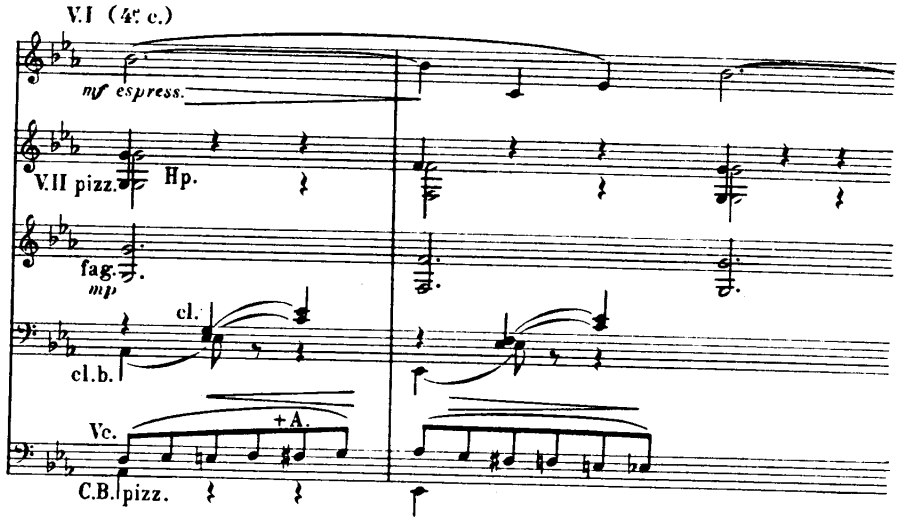


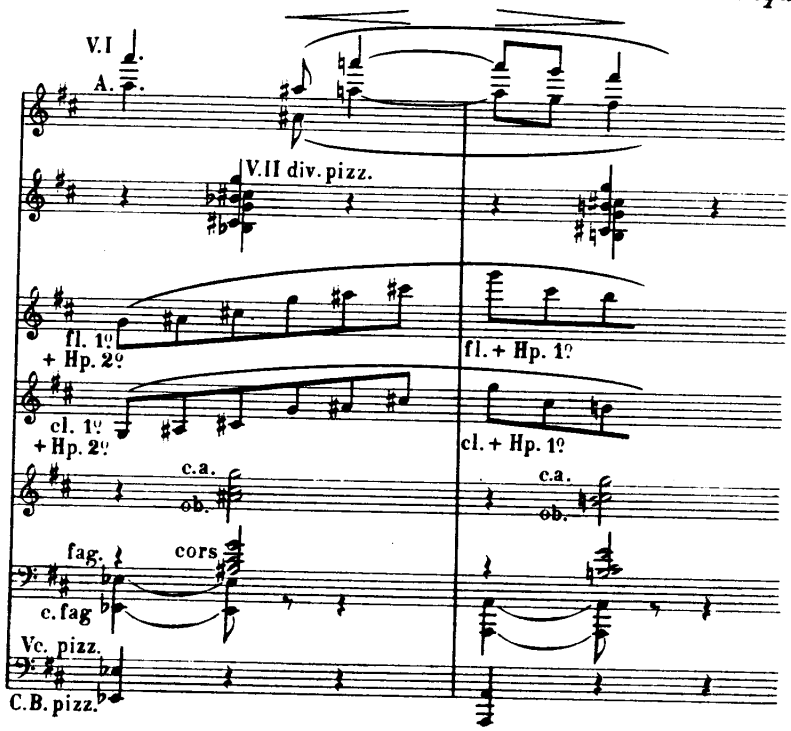
(2º) par pizz. plus nourris (V.I - II, A. Vc., C.B.) avec Harpe et tambourin.

(id.)

(3º) par accords notes piquées, aux bois, avec arpèges de cordes pizz.

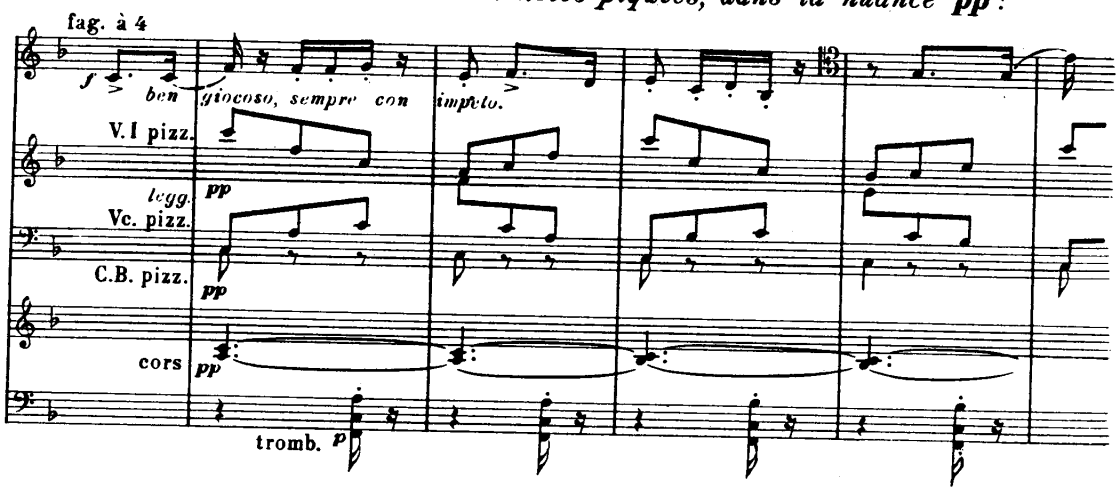
(id.)

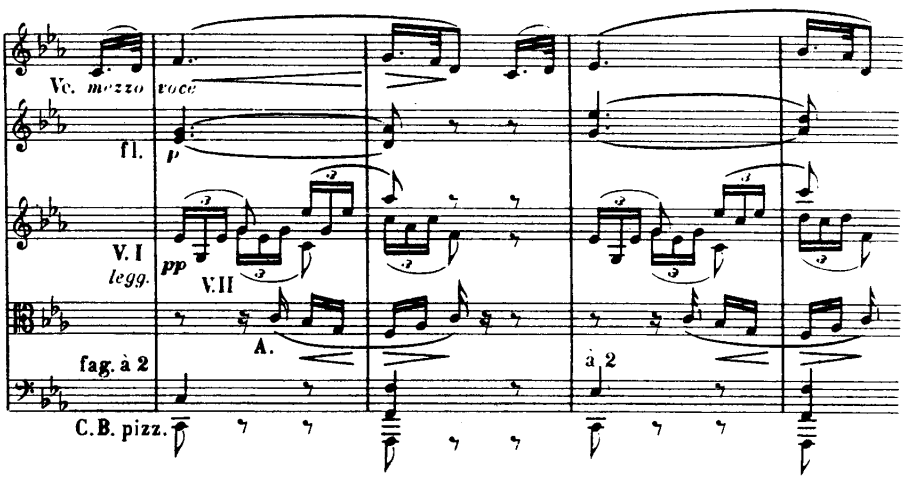
Cordes pizz.

Tenues (fag.), avec dessin aux Vc., et appuis de Bois aux 2e et 3e temps :

M. Ravel
La Valse

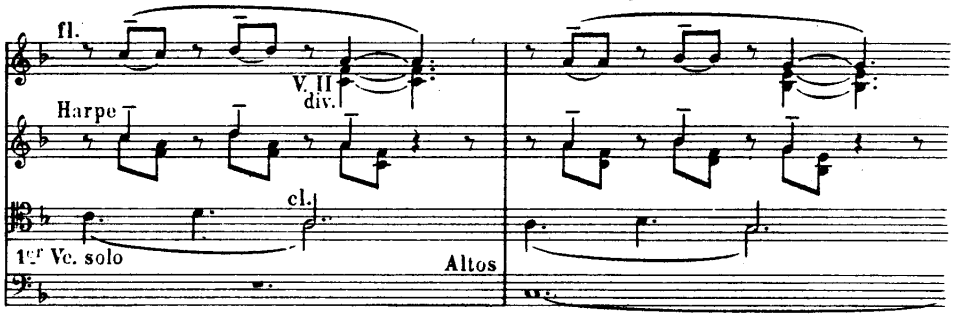
Dessin (arpège), avec tenues de Bois et Pizz. sur l'attaque des Bois :

M. Ravel
La Valse

(Tenues de *Bois* assez importantes, avec en plus le dessin fl. cl. + Hp., mais les 1er V. et A., même *p*, jouent expressif ici, et demandent à être bien soutenus.)

Arpèges de Pizzicati avec tenues et notes piquées, dans la nuance pp :

E. Chabrier
España. (p. 15)

Aux Cordes : arpèges et dessin mélodique d'accompagnement; tenues de Flûtes.

J. Brahms
3e Symphonie
(III. *Allegretto*)

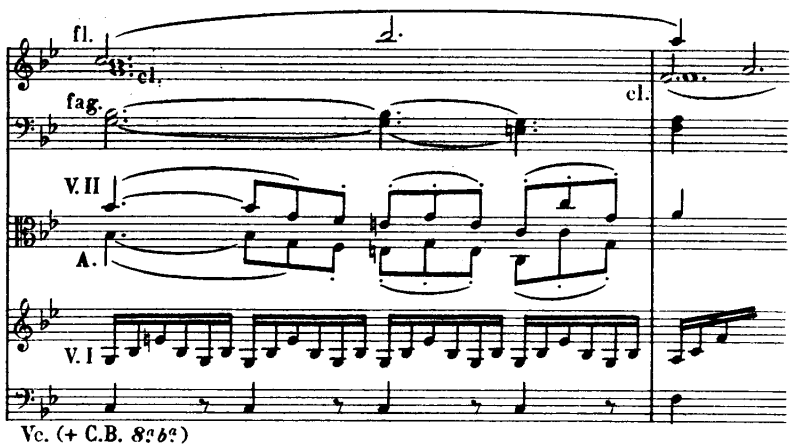
Accompagnement par les accords de la Harpe et des 2ds V. divisés, au-dessus du chant principal (Vc. solo):



Massenet
Werther
(acte I, "Clair de lune")

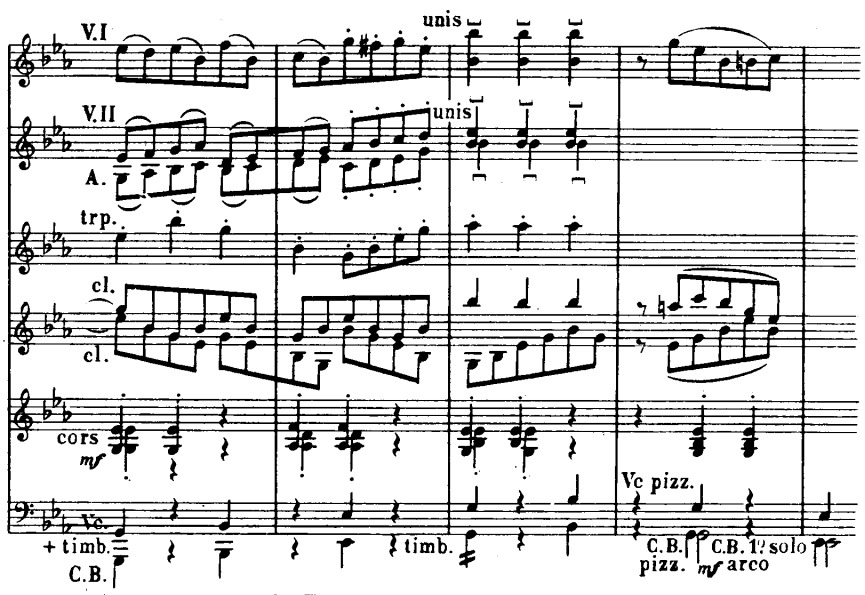
(Noter combien il était préférable, ainsi que Massenet l'a discerné clairement, de ne faire entrer la pédale des *Altos* qu'à la 2de mesure, de la sorte elle produit infiniment *plus d'effet* — dans le meilleur sens du mot.)

Arpèges, avec tenues, et une partie mélodique d'accompagnement (à la flûte):



Beethoven
Symphonie Pastorale
(Andante)

Arpèges et notes répétées, avec 2 dessins mélodiques aux Cordes et un thème à la Trompette :

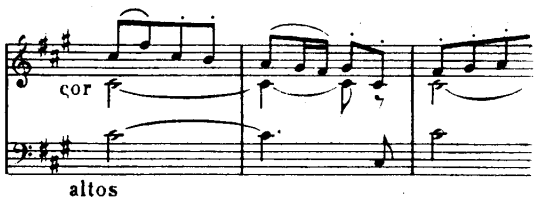


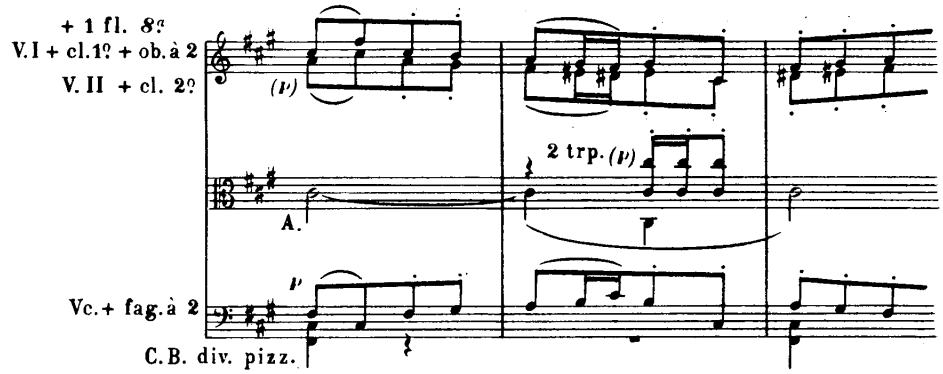
I. Strawinsky
Jeu de Cartes
(p. 72)

TOUCHES. – ACCENTS.

Il faut, à cette étude des *Accompagnements,* ajouter celle des TOUCHES et des ACCENTS.

Les accompagnements (ou même les chants) sont parfois renforcés par ce qu'on appelle des *touches:* une ou deux notes, ou même tout un accord (ajoutés au reste de la réalisation) précisent des attaques, donnent un appui rythmique. Les touches peuvent aussi être constituées par des lignes mélodiques qui soulignent, "enveloppent" celles qui existent déjà.

L'effet des touches est très divers, avec bien des façons de les réaliser : Cordes, Bois, Cuivres, Percussion, ou mélanges de tous ces élements, peuvent y participer. Elles ont toujours pour but de *relever l'intérêt de la phrase,* de la *vivifier,* de *donner l'accent et la couleur nécessaires* (cela se remarque déjà dans les exécutions pianistiques, où l'instrumentiste sait jouer avec relief). Lorsque Bizet écrit :

le saut d'octave des Altos apporte, à la 3e mesure, un accent particulier; et davantage encore, cette attaque si lumineuse des Trompettes, quelques mesures plus loin :



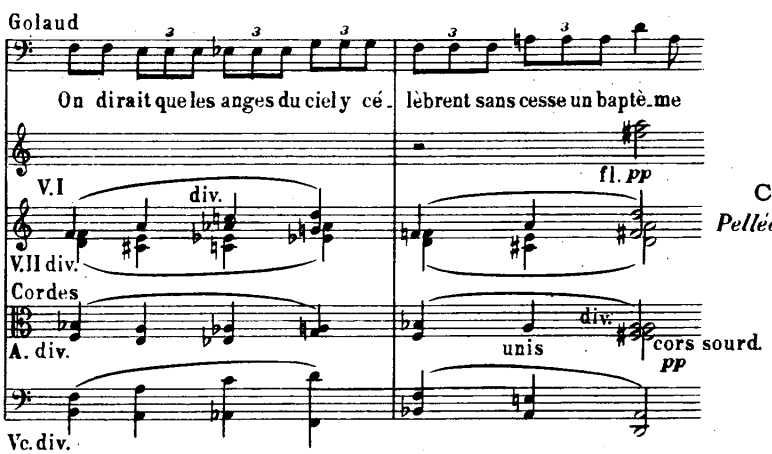
G. Bizet
Carmen
(Prélude)

Si les touches ont pour but des *accents rythmiques,* on les réalisera souvent par des *pizzicati* (soit par une note à chaque sorte d'instrument, soit en doubles, triples ou quadruples cordes), – ou par des $\overset{>}{\sqcap}$ de *Bois* (ou même de *Cuivres*), qu'on double parfois avec des *pizzicati* des *Cordes* (ou *arco,* pour davantage de force).

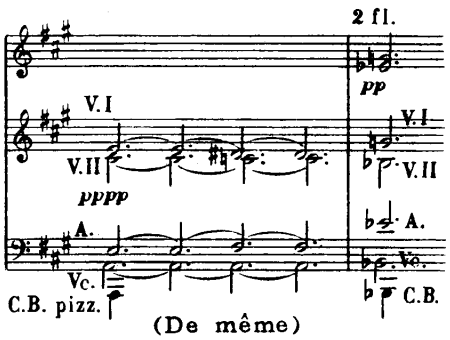
Il y a aussi les touches – accents des *Timbales* (avec ou sans *Trompettes*); et, dans les *ff,* les accords de *Trombones* $\overset{>}{\sqcap}$ $\overset{>}{\sqcap}$ (+ Trp., plutôt que + Cors), rehaussés au besoin par du *Quatuor* (arco) en triples cordes. On peut d'ailleurs y mettre *tout l'orchestre:* il ne faut point abuser de ces *tutti* dramatiques, d'un effet facile, immanquable, mais qui lasse bientôt.

Il suffira de quelques exemples pour l'instant. Mais le lecteur en trouvera bien d'autres par la suite, surtout dans les citations de *ff.*

A. TOUCHES

Touches de Bois, venant en accent à la fin d'une phrase :

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande

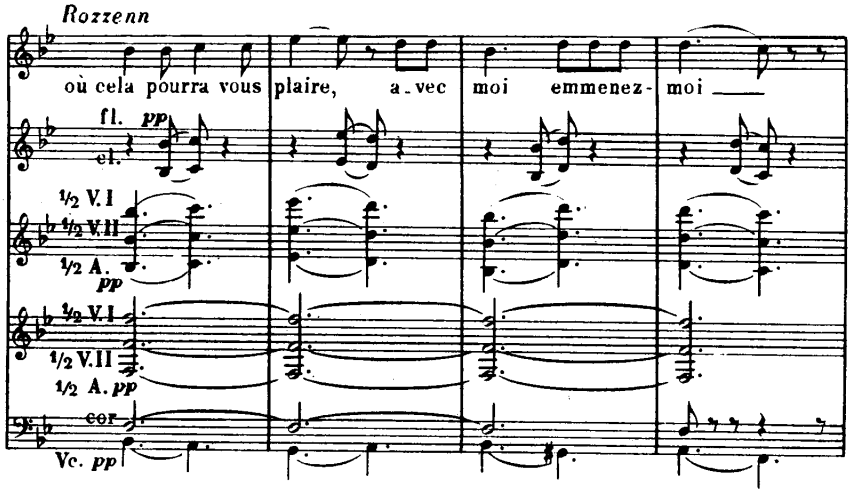
(Touche très douce des 2 *flûtes*)

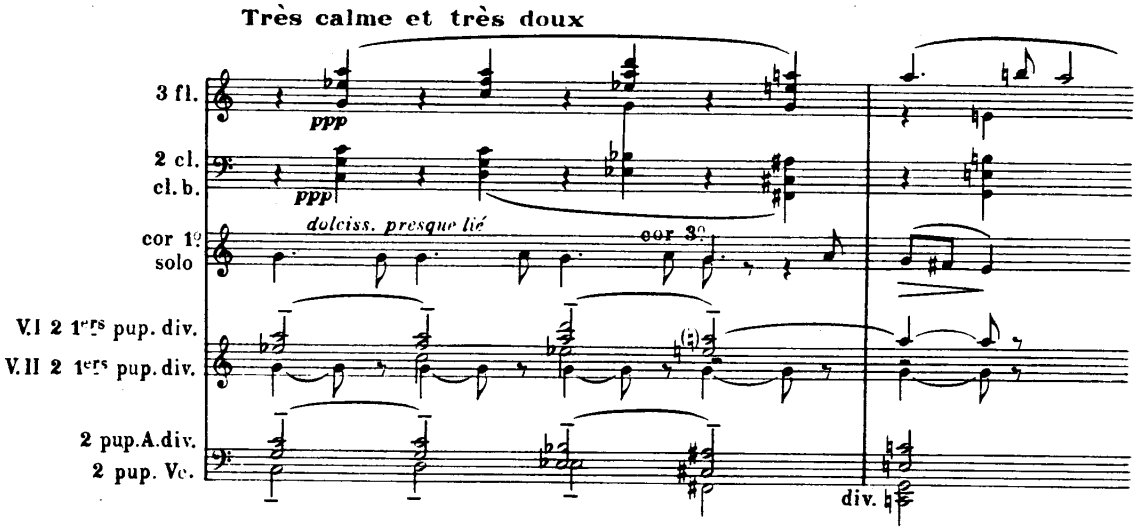


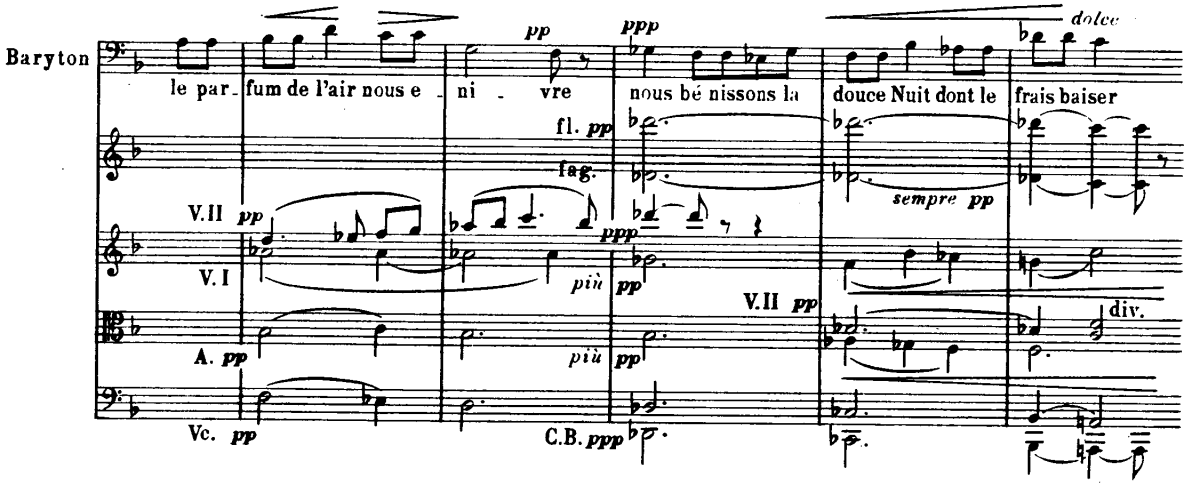
(De même)

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

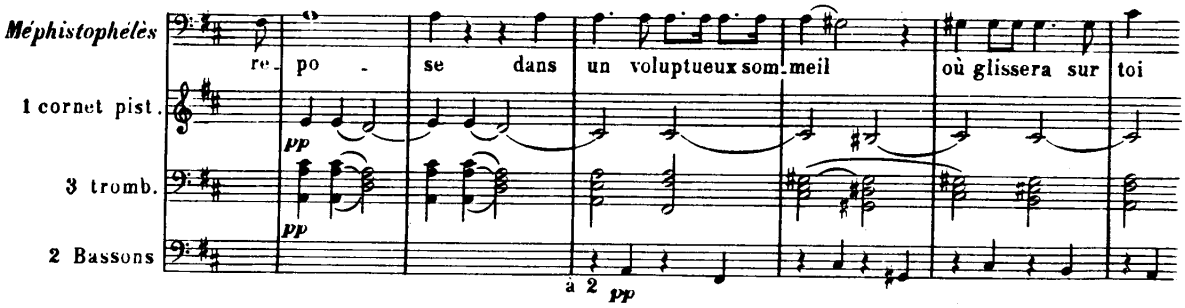
Touches de Bois soulignant une ligne des Cordes :



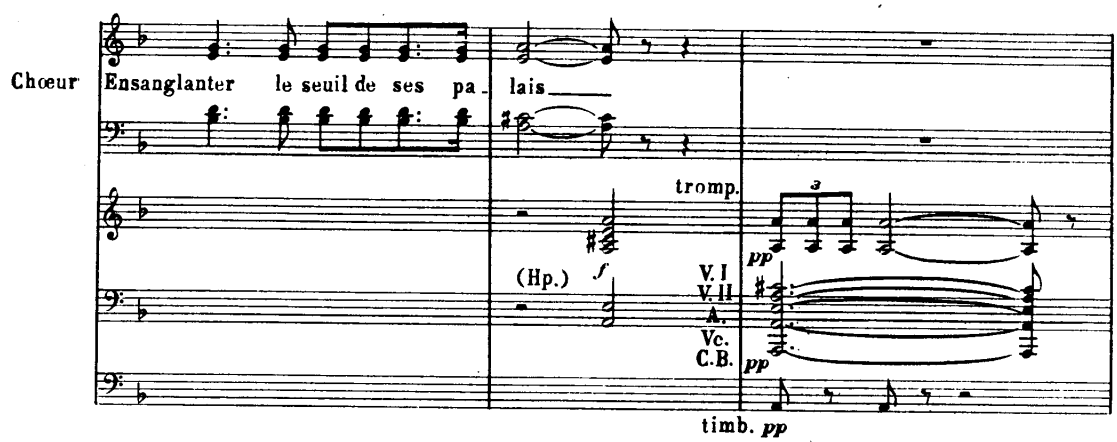
E. Lalo
Le Roi d'Ys
(p. 320)

Ch. Kœchlin
Symphonie (Final)

Touche de Flute et Bassons :

Ch. Kœchlin
La Nuit
(Extr. des *Rondels de Th. de Banville*)

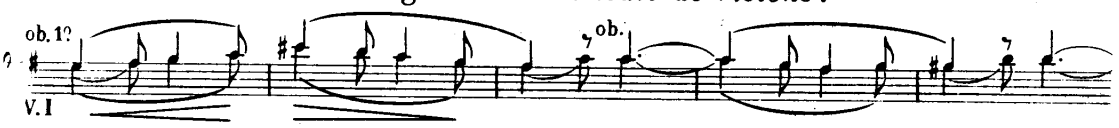
Touches de Bassons renforçant des Basses de Cuivres :



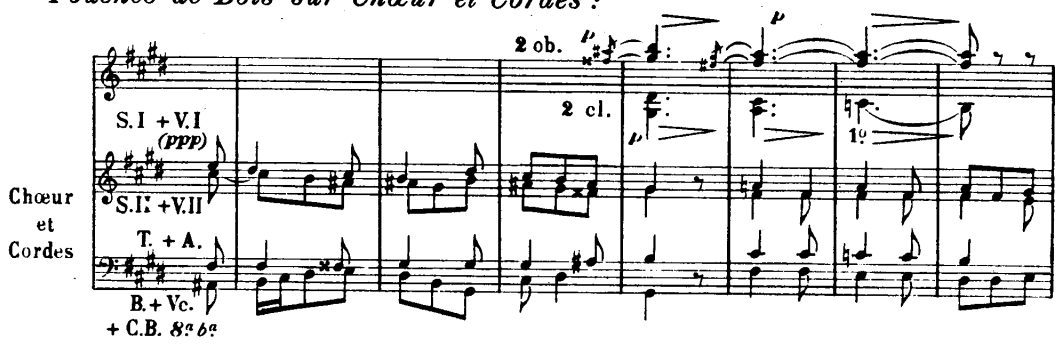
H. Berlioz
La damnation de Faust
(Air de Méphistophéles)

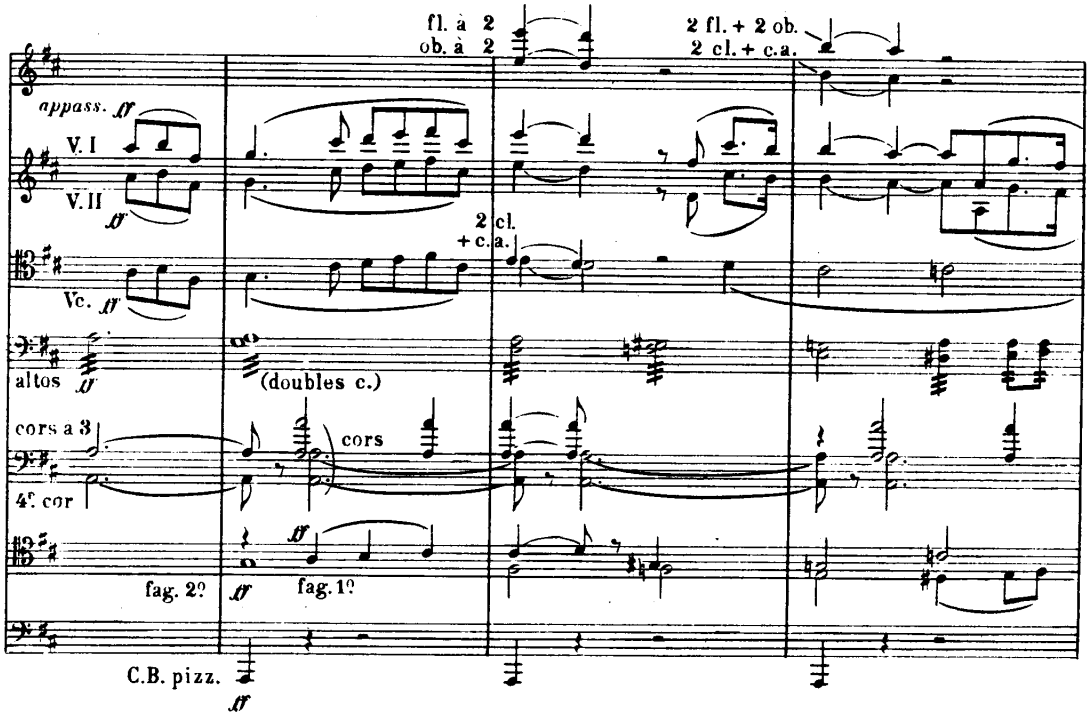
Touches de Trompettes pp :

Gounod
Roméo et Juliette
Prologue. (p. 12)

Touches de Hautbois soulignant une mélodie de Violons :

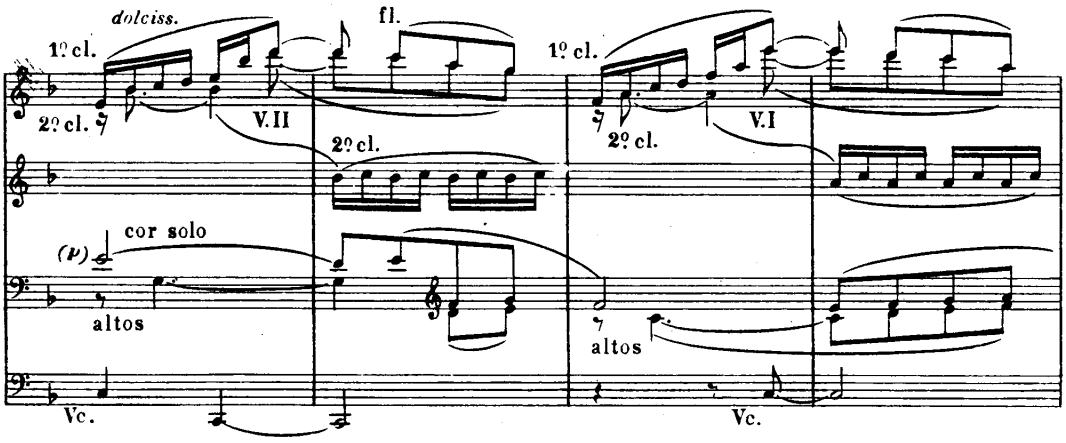


Gounod
Ouverture de Mireille
(p. 10)

Touches de Bois sur Chœur et Cordes :

H. Berlioz
L'Enfance du Christ
(2de partie. Chœur des Bergers)

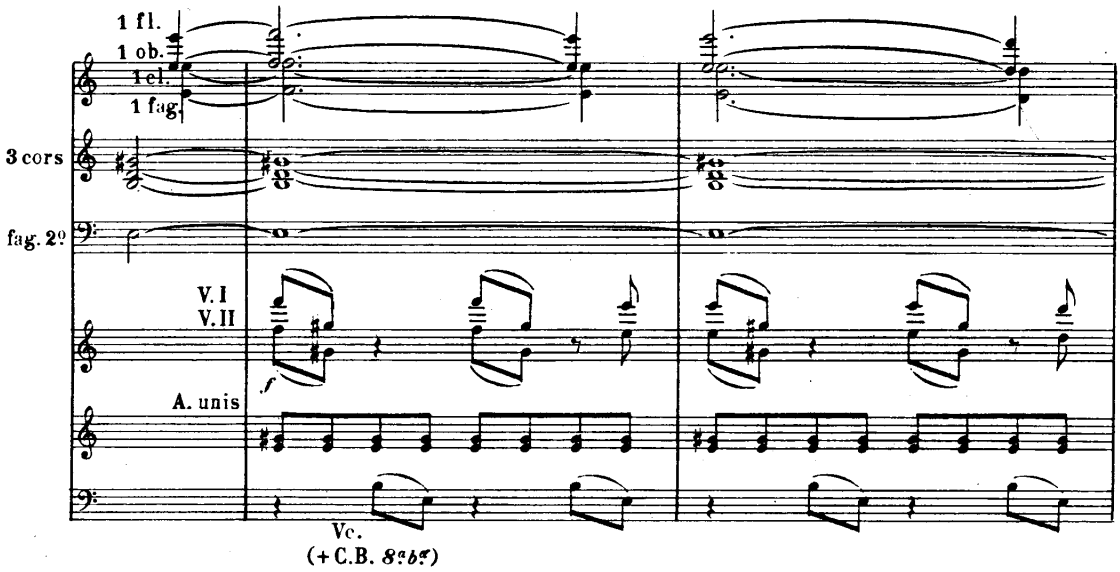
Touches de Bois, dans un f :

Gounod
Roméo et Juliette
(Duo "de l'Alouette", p. 335)

Touches mélodiques d'Instruments à Cordes, dans un ***p*** *:*



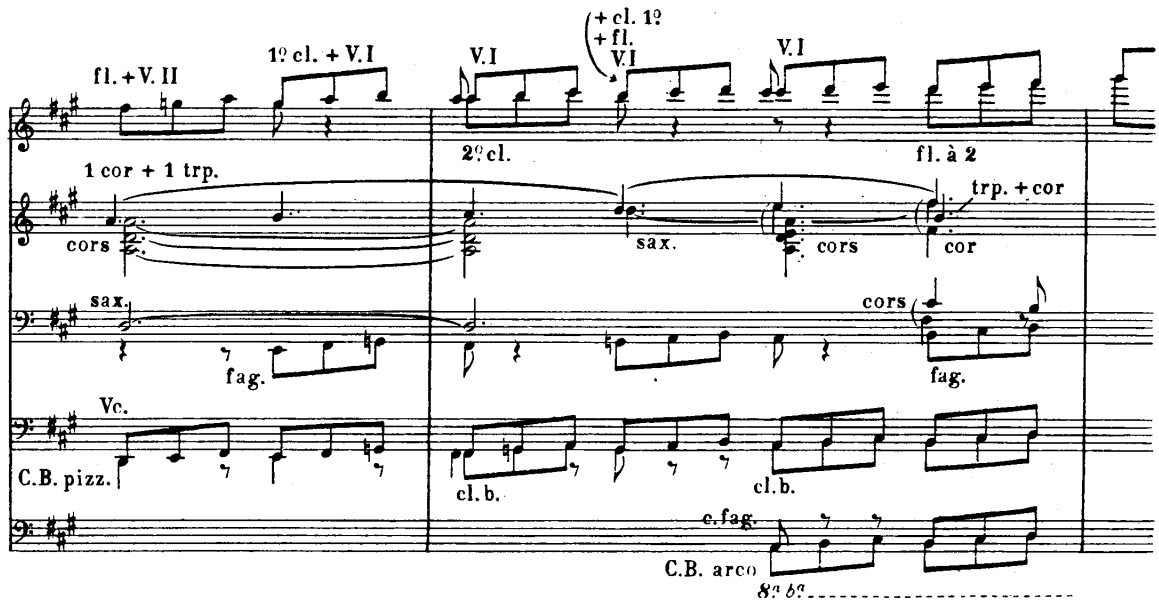
E. Chabrier
Bourrée Fantasque
(Orchestration de Ch. Kœchlin)

Touches d'Instruments à Cordes, dans ***f*** *:*



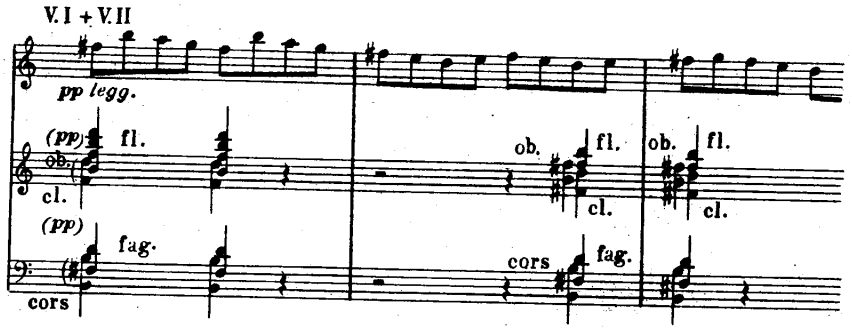
H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(1er temps)

Touches mélodiques de Bois s'ajoutant aux Cordes :



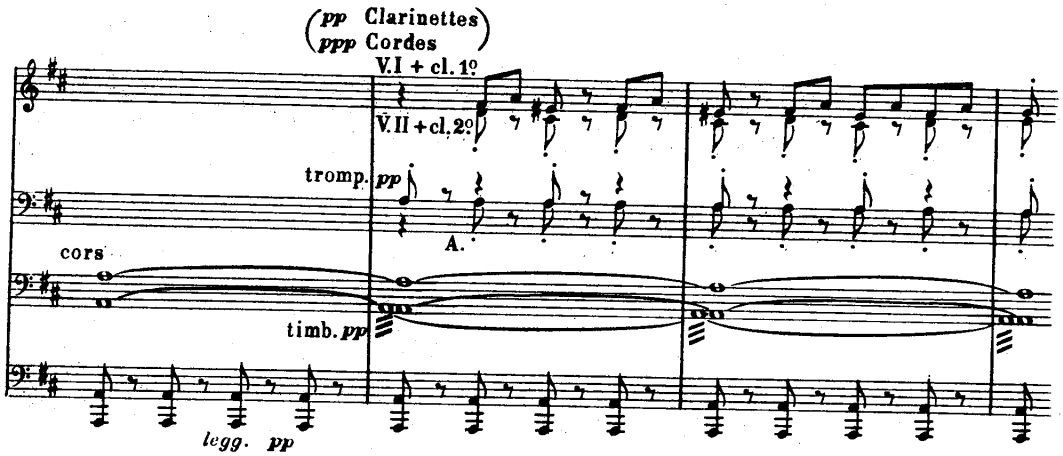
Ch. Kœchlin
Le "Buisson Ardent"

B. ACCENTS.

Accents légers et **pp** *des Bois :*

Mendelssohn
Ouverture du Songe d'une nuit d'été

(Léger, malgré le nombre des instruments à vent qui jouent; d'ailleurs il y a *tous* les Violons pour le thème en croches.)

Accents légers de Trompette, avec des Cordes :

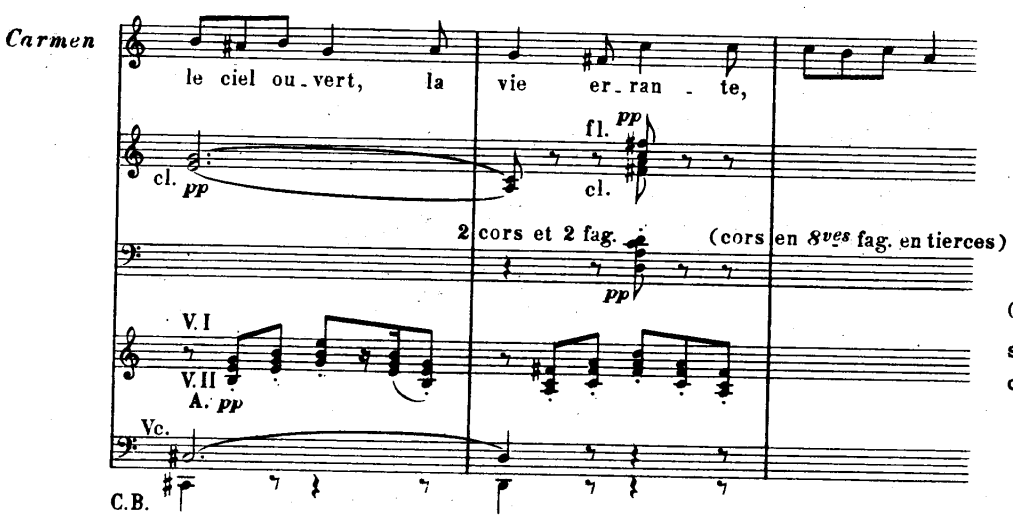


Gounod
Ouverture du Médecin malgré lui

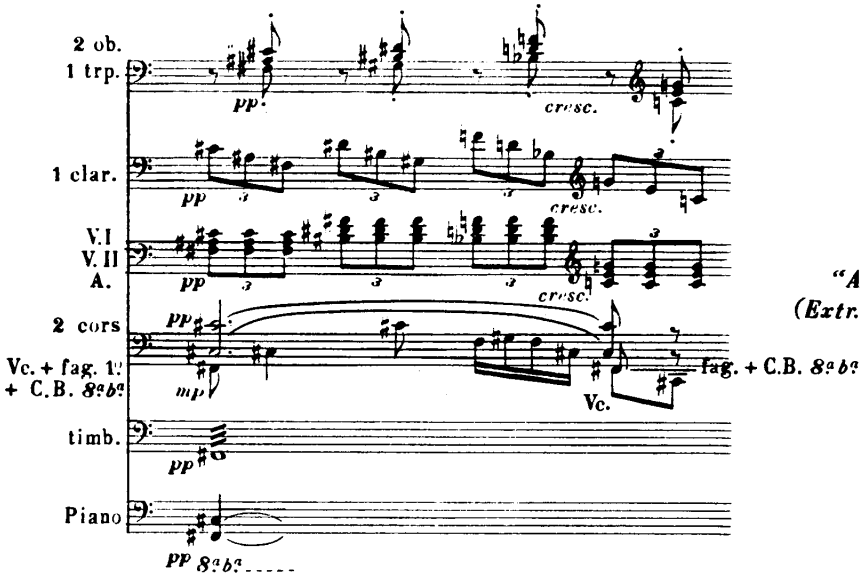
Touches de Bois s'ajoutant, en accent, à des Bois (assez rare) :

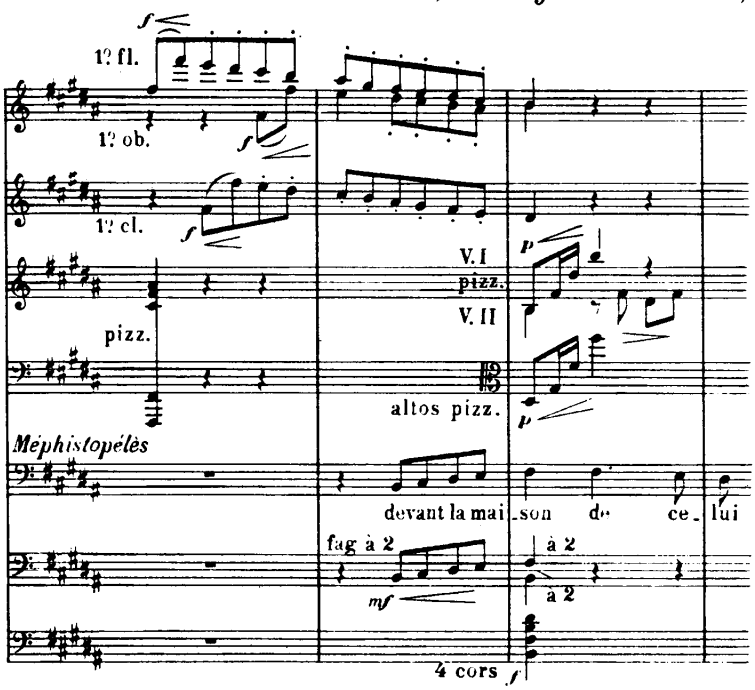
M. Ravel
l'Enfant et les Sortilèges
(p. 10)

(A cet endroit de la partition, Ravel n'a pas encore fait jouer les Cordes – sauf en Soli – et c'est pourquoi il les *remplace* ici par 2 Ob. et 1 C.A. – En général des accents de ce genre sont confiés aux V. I - II et A.)

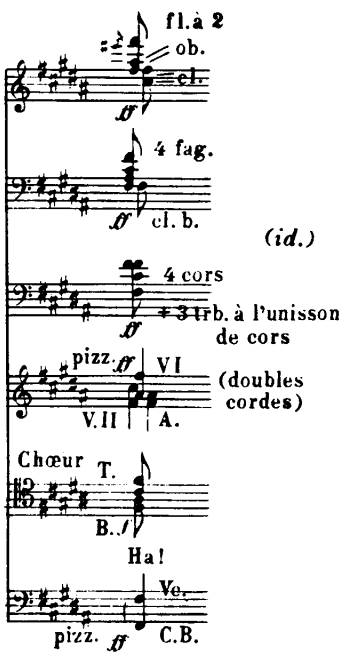
Accents de Bois assez soutenus[1]*, mais sans brutalité (nuance marquée,* **pp***) :*

G. Bizet
Carmen
(acte II, duo)

[1] Malgré la nuance *pp*, cet accent sonne soutenu (sans lourdeur) étant donné le nombre des instruments.

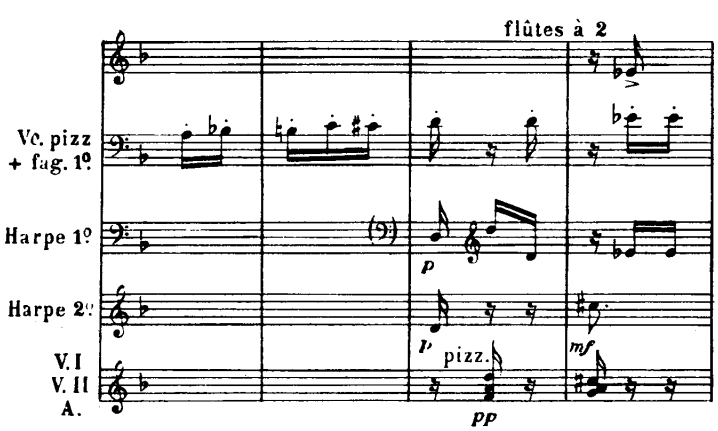
Accents de Bois, moins pleins, mais d'une sonorité plus timbrée :

Ch. Kœchlin
"A travers les rues"
(Extr. des Heures Persanes)

Accent de Cors et Bassons, de moyenne sonorité, avec un Solo vocal:

H. Berlioz
La damnation de Faust
(Sérénade)

Pour l'accent de l'orchestre, plus loin, avec le "Ha!" "éclat de rire strident" du chœur, il est beaucoup plus considérable :



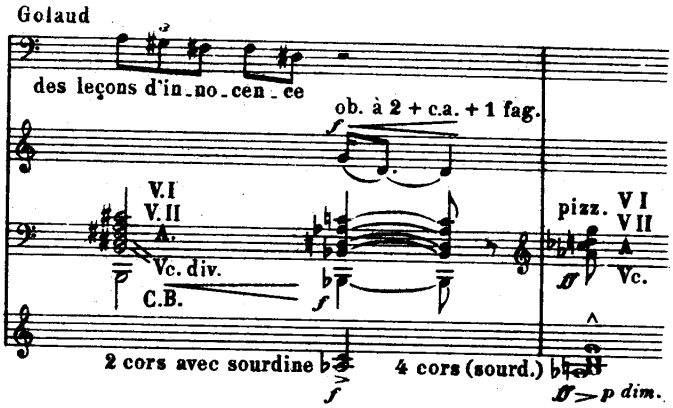
Accents rythmiques, assez soutenus, de Flûtes se joignant à l'ensemble: Fag. + Vc. pizz. + Harpes.



E. Lalo
Namouna
(Sérénade)

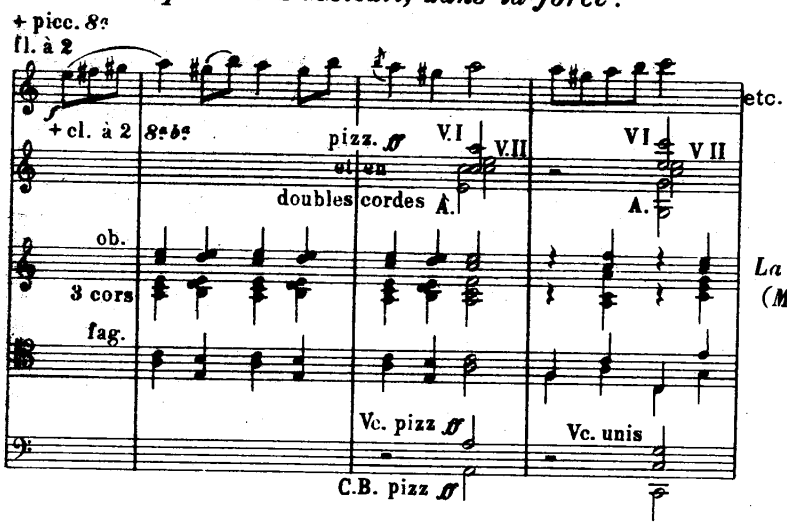
(Exemple intéressant aussi comme unisson Fl. + Fag. (dans le haut), - et Hp. + pizz. Vc.)

Accents de Bois, soutenus par des Cordes, pizzicati dans une nuance soutenue et avec violence:



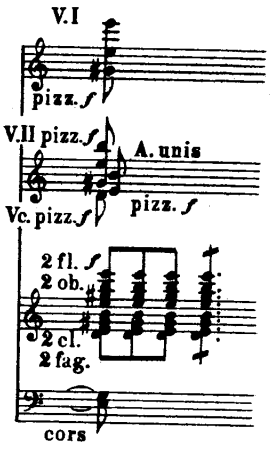
Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande

Accents par des Pizzicati, dans la force:



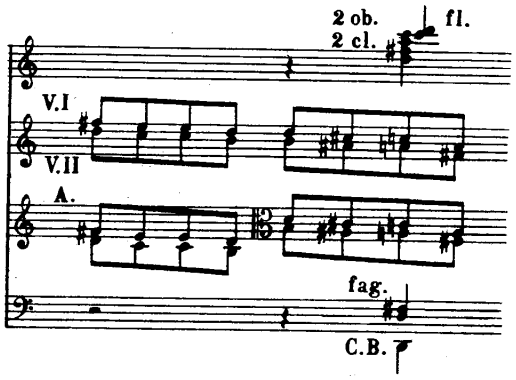
H. Berlioz
La damnation de Faust
(Marche Hongroise)

De même:



E. Lalo
Namouna
(Fête foraine)

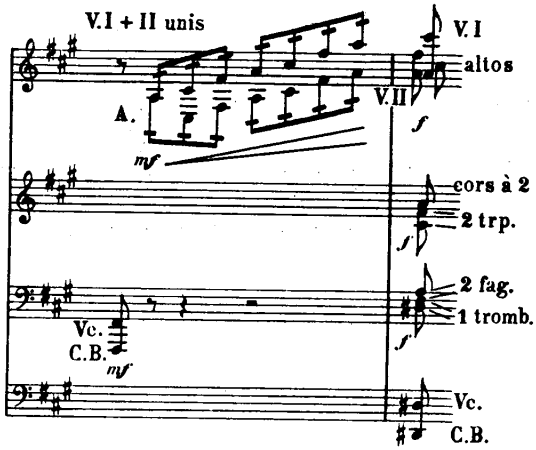
Accents de Bois dans la force:



H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(1er temps)

(L'espace considérable entre fag. et cl. se trouve rempli par les Cordes.)

Accents de Cuivres, Cors et Bassons:



G. Bizet
Carmen
(2d acte, entrée de Zuniga)

(Ce n'est pas encore un ff; Bizet réserve l'orchestre complet et ff pour le cri de Don José: "Tonnerre! il va pleuvoir des coups".)

LA MÉLODIE

Bien entendu, il en existe toutes sortes de réalisations. Et si l'on assure parfois que les *Cordes* sont "par excellence, les instruments de la mélodie", c'est loin d'être absolu: car *les Bois chantent très bien aussi*,- ou les *Cors*, - ou même les *Cuivres*. Nous donnerons un certain nombre d'exemples de ces façons de procéder.

On se reportera, en ce qui concerne l'*Equilibre* et les *Rapports de timbres*, aux Chapitres II et III, où se trouvent bon nombre d'indications utiles, que nous n'avons pas besoin de répéter.

Voici comment on pourrait présenter "avec ordre" ces divers dispositions.

I. CHANT DE CORDES.[1]

1° UNISSONS.

(1) Violons I		H. Berlioz.	*Symphonie Fantastique (1er temps, mesures 3 à 16).*
		H. Berlioz.	*La damnation de Faust (Faust dans la chambre de Marguerite. 1ers Violons jouant seuls).*
		Ch. Kœchlin.	*Hymne au Soleil,* (𝆑 doublé par fl. à 4) (Ex. cité Ch. III, *Ecriture du Quatuor à 2 parties).*
(2) Violons II		Beethoven.	*Symphonie Pastorale, Final (mesures 17 et suivantes).*
(3) Altos		H. Berlioz.	*La damnation de Faust (Sc. I, 8 1res mesures).*
		H. Berlioz.	*L'Enfance du Christ, 3e partie* (Ex. cité Ch. III: *Thèmes et dessins caractéristiques).*
(4) Violoncelles		H. Berlioz.	*Roméo et Juliette, Scène d'amour* (Violoncelles très intenses et doublés par Cor).
(5) Contrebasses.		G. Verdi.	*Otello* (C.B. soli, dans la scène où Otello se précipite sur Desdémone pour l'étrangler).
(6) V. I + V. II (très usité, pour donner plus de force aux 1ers Violons)		H. Berlioz.	*Symphonie Fantastique, (Marche au Supplice).* (Ex. cité Ch. III: *Quatuor à 2 parties).*
(7) V. I + A., ou V. II + A. (ou V. I + II, + A.) (plein et moëlleux, intense à l'aigu) (possible jusqu'à la limite aigüe de l'A.)	1ers V. et A. :	E. Chabrier.	*España (p. 20)* (Exemple cité plus loin).
	2ds V. et A. :	Gluck.	*Alceste, 1er acte* (Ex. cité Ch. III, *Quatuor à 3 parties).*
	2ds V. et A., à l'aigu:	Ch. Kœchlin.	*Nuit de Walpurgis classique* (Ex. cité Ch. III, *Thèmes et dessins caractéristiques).*
	2ds V. et A., medium:	Ch. Kœchlin.	*La Cité nouvelle* (Exemple cité plus loin).
(8) V I + Vc., ou V II + Vc. (expressif, assez intense à cause des Vc. tendu à l'aigu) (possible jusqu'à la limite aigüe des Vc.)		Beethoven.	*Symphonie Héroïque, 1er temps* (Ex. cité Ch. III, *Qatuor à 3 parties).*
(9) A. + Vc. (très employé, plein et chaud) (bon à toute tessiture)		R. Schumann.	*Concerto pour piano et orchestre* (expressif et doux).
		H. Berlioz.	*La damnation de Faust, Trio* (agité, dramatique, solide).
		H. Berlioz.	*L'Enfance du Christ, air d'Hérode* (sombre).
		H. Berlioz.	*Roméo et Juliette, Scène d'amour* (d'une expression intense).
			Ex. cités Ch. III *(Thèmes et dessins caract.)*
(10) V.I (ou V.II, ou A.) + C.B. (serait possible au grave du Violon)			Probablement inusité (nous n'en voyons pas d'exemple; on ajouterait toujours les Violoncelles).
(11) Vc. + C.B. (possible, jusqu'à la limite aigüe de la C.B.)			Assez usité: voir plus loin *Étude des Basses*, où se trouvent plusieurs exemples de cet unisson.

[1] Ne pouvant tout citer, je renvoie le lecteur à des œuvres connues, qu'il aura souvent l'occasion de lire ou d'entendre, — ou bien à des citations du Chapitre III.

(12) V. I + V. II + A. (très plein, expressif à l'aigu, solide au grave)

G. Bizet. *Minuetto de l'Arlésienne* (Ex. cité Ch. III, *Quatuor à une partie*).

Beethoven. *Symphonie Héroïque* (Ex. cité Ch. III, *Quatuor à 2 parties*).

(13) V. I + II + A. + Vc. (très usité, plein, solide, tendu et intense à l'aigu)

G. Bizet. *L'Arlésienne, Prélude* (Ex. cité Ch. III, *Quatuor à une partie*).

G. Bizet. *Carmen (fin du 4e acte)* Ex. cité plus loin.

(14) V. I + II + A. + Vc. + C.B. (beaucoup moins fréquent; s'emploiera de préférence si les V. sont dans le grave, et pour une sonorité assez incisive; C.B. rauques et sarcastiques)

E. Chabrier. *Bourrée Fantasque, orch. par Ch. Kœchlin* (Ex. cité Ch. III, *Quatuor à une partie*).

(15) A. + Vc. + C.B. (rare pour thème mélodique, quoique possible; se trouve surtout pour une partie de basse. Mais le plus souvent on écrit les C.B. à l'8ve basse de A. + Vc.)

Beethoven. *Symphonie en Ut mineur, 1er temps* (Ex. cité Ch. III, *Quatuor à 2 parties*).

(16) V. + Vc. + C.B., à peu près inusité; on y joindra en général les Altos.

Ajoutons, naturellement, tous les cas d'*instruments Soli*:

(1bis) Violon solo.

Massenet. La "célèbre" *Méditation de Thaïs*.

(3bis) Alto solo.

H. Berlioz. *La damnation de Faust : Ballade du Roi de Thulé*.

(4bis) Violoncelle solo.

Massenet. *Les Erinnyes (Elégie, au tombeau d'Agamemnon)*.

E. Lalo. *Ouverture* du *Roi d'Ys*.

(5bis) Contrebasse solo. Très rare pour thème mélodique. (On citera plus loin un passage où une seule C.B. accompagne la voix. – Il se trouve aussi des notes par C.B. soli dans l'*Enfant et les Sortilèges*, mais ce sont des *harmoniques* et sans le caractère d'une *mélodie*).

Pour en terminer avec les *Unissons* des Cordes, il y aurait lieu de tenir compte également de *toutes les variétés de timbres* que donnent des instruments *soli* s'ajoutant aux autres, par exemple:

V. solo (sans sourdine) + V. I avec sourdines

V. solo + A. solo + V. I (+ II) avec sourdines (sans sourd.)

Vc. solo (sans sourd.) + V I (ou II) avec sourdines

Vc. solo + A. solo + V I (+II) avec sourdines (sans sourd.)

Vc. solo + A. solo + Altos avec sourdines (ou + Vc. avec sourdines) (sans sourd.)

3 A. soli, avec C.A. (exemple cité plus loin)

ou encore: 1er V. solo + 2d V. solo + A. solo + Vc. solo (tous sans sourd.) + V. (ou A.) avec sourdines.

Aucun de ces *mélanges de timbres* n'est négligeable; leur caractéristique commune est d'apporter à l'ensemble des Cordes une note *pénétrante*, – comme un *Hautbois* ou un *Cor anglais, plus mince et plus doux*.

Enfin, l'on peut également songer aux unissons Viole d'amour + V., ou Viole de gambe + A. (+ Vc.) nous en avons cité un exemple au Chapitre Ier de cet ouvrage.

2° OCTAVES. Les principales dispositions en Octaves sont les suivantes; certaines d'entre elles, très usitées:

(1) [V. I / V. II] Excellent. D'un usage courant.

G. Bizet. *Prélude* de *Carmen (1res mesures)*.

H. Berlioz. *Symphonie Fantastique (1er temps)* (Ex. cité Ch. III, *Quatuor à 3 parties*).

Beethoven. *Symphonie Héroïque, Scherzo* / *Symphonie en La, Allegro* (cités Ch. III, *Quatuor à 2 parties*)

(2) [V. I (ou V. II) / A.] Excellent, très usuel, (pouvant être très expressif à l'aigu, très solide au grave).

Beethoven. *Symphonie Héroïque (1er temps)* (cité Ch. III, *Quatuor à 3 parties*).

G. Bizet. *Carmen* (Ex. cité plus loin).

H. Berlioz *La damnation de Faust, Sc. I* (cité Ch. III, *Thèmes et dessins caractéristiques*).

(2bis) [V.I + V.II / A.] Altos un peu faibles (on les écrit ainsi pour garnir dans le grave et quand l'unisson avec Vc. serait trop bas pour A.; à l'aigu ce serait plutôt V.II + A.)

R.Wagner. *La Walkyrie (1er acte)* (cité Ch. III, *Quatuor à 2 parties*).

Massenet. *Werther (3e acte)* (Ex. cité plus loin).

(3) [V.I / Vc.] Les Vc. soutiennent expressivement la mélodie des V. (A toute tessiture)

Mendelssohn. *Marche nuptiale du Songe d'une nuit d'été* (cité Ch III, *Thèmes et dessins caractéristiques*).

(3bis) [V.II (1) / Vc.] De même. (Dans un passage léger, Vc. plus *gais* que les A.)

Beethoven. *Symphonie en Ré (Andante)* (cité Ch. III, *Thèmes et dessins caractéristiques*).

(4) [A. / Vc.] Très possible, à toutes les tessitures. (Néanmoins il n'y aura pas un *grand nombre* d'exemples.)

Beethoven. *Symphonie Pastorale, (1er temps) (triolets de la Basse)* (cité Ch. III, *Quatuor à 3 parties*).

Mendelssohn. *Ouverture du Songe d'une nuit d'été* (cité Ch. III, *Thèmes et dessins caractéristiques*).

(5) [A. / C.B.] Employé pour les Basses, quand les Vc. chantent une mélodie. Voir plus loin : *Etude des Basses.*

(6) [Vc. / C.B.] Extrêmement usité. Pour un thème mélodique ou un dessin caractéristique: Voir plus loin: *Etude des Basses.*

Beethoven. *Scherzo* de la *Symphonie en Ut mineur*
Beethoven. *Final* de la *IXe Symphonie*
} (cités Ch. III, *Thèmes et dessins caractéristiques*).

G. Mahler. *1re Symphonie*
R. Wagner. *La Valkyrie*
} (cités Ch. III, *Quatuor à 2 parties*).

(7) [V.I / V.II + A.] (utile surtout à l'aigu, mais possible aussi plus bas)

G. Fauré. Musique de scène pour *Pelléas et Mélisande*, orch. par Ch. Kœchlin (Ex. cité plus loin).

Ch. Kœchlin. *Le Buisson ardent* (Ex. cité plus loin).

(7bis) [V.I + ½ V.II / ½ V.II + A.] Assez usité chez les modernes. (Equilibre logique)

C. St-Saëns. *Samson et Dalila* (cité ch. III, *Quatuor à une partie*).

G. Mahler. *1re Symphonie* (cité Ch. III, *Quatuor à 2 parties*).

Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle* (Ex. cité plus loin).

(8) [V.I + V.II / A.] (partie supérieure plus en dehors; les A. donnent une doublure relativement légère.)

G. Bizet. *Carmen (Quintette)* (Ex. cité plus loin).

(8bis) [V.I + V.II + ½ Vc. / A.] (rare, et surtout si les A. sont dans le grave.)

G. Fauré. Musique de scène pour *Pélleas et Mélisande*, orch. par Ch. Kœchlin (Ex. cité plus loin).

(9) [V.I + V.II / Vc.] (doublure par les Vc. plus expressive et plus en dehors que par les A.)

G. Bizet. *Carmen, (1er acte, duo)* (Ex. cité plus loin).

(10) [V.I + A. / Vc.] ou [V.II + A. / Vc. (C.B.)] (Bon surtout pour *f* ou *ff*)

Ch. Kœchlin. *Hymne au Soleil* (cité Ch. III, *Quatuor à 2 parties*).

(11) [V.I / V.II + Vc.] (11bis) [VI (ou II) / A. + Vc.] (peu usité, mais serait très possible)

Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle* (Ex. cités plus loin).

(12) [V.I + V.II / A. + Vc. (+ C.B.)] Très employé, excellent (possible à toute tessiture, solide, plein.)

R.Wagner. *Siegfried (1er acte)* (cité Ch. III, *Quatuor à une partie*).

G. Bizet. *Prélude de Carmen*
H. Berlioz. *Symphonie Fantastique (Marche au Supplice)*
} (cités Ch. III, *Thèmes et dessins caractéristiques*).

(13) [V.I + V.II + A. / Vc. + C.B.] (id.) (très plein aussi, surtout au grave des V.)

G. Bizet. *Minuetto de l'Arlesienne* (cité Ch. III, *Quatuor à une partie*).

Ch. Kœchlin. *Le Buisson ardent* (Ex. cité plus loin).

(14) [A. + Vc. / C.B.] (normal pour des parties de Basses.)

Beethoven. *Symphonie en La, 1er temps* (cité Ch. III, *Quatuor à 2 parties*).

(15) [A. / Vc. + C.B.] (De même; A. un peu plus faibles.)

Beethoven. *Symphonie en La, 1er temps* (cité Ch. III, *Quatuor à 2 parties*).

---

(1) [V.II / C.B.] et [V.I / C.B.] sont inusités.

Il y a encore d'autres dispositions possibles, notamment celles résultant de *divisions*, ou d'*instruments soli* :

(16) [V. solo / Violons 1ers] Le V. solo à l'octave se détache ainsi parfaitement très expressif et lumineux. — C. St-Saëns. *Prelude du Deluge* (Ex. cité plus loin).

On pourrait très bien avoir aussi : [A. solo / A.] ou [A. solo / V. II] ou [A. solo / Vc.]

et de même : [Vc. solo (à l'aigu) / A. (+Vc.)] [Vc. solo / Vc.] [Vc. solo à l'extrême aigu / V. I (+ A. + Vc.)]

Divisions :

(17) [½ V I. / ½ V I.] — H. Berlioz. *Roméo et Juliette (Tristesse de Roméo)*.(1) } (Ex. cités Ch. III, *Divisions des instr. à cordes*)
H. Berlioz. *Symphonie Fantastique, 1er temps.* }

(18) [A. I / A. II] — M. Ravel. *Rhapsodie Espagnole* (id.)

(19) [Vc. I / Vc. II] — Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (2) (id.)

Citons enfin :

(20) [A. + ½ Vc. / ½ Vc. + C.B.] Bien équilibré; se trouve, non en 8tes, mais à 2 *parties*, dans l'*Allegretto* de la *Symphonie en La* de Beethoven

En octaves : Ch. Kœchlin. *La Cité nouvelle* (Ex. cité plus loin).

3° DISPOSITIONS À TROIS OCTAVES.

(1) [V. I / V. II / A.] très possible, à toute tessiture entre le grave de l'A. et le plus aigu des V. I
Beethoven. *Symphonie Pastorale (Ronde des Paysans*, et aussi: *1er temps)* (cité Ch. III, *Quatuor à 2 parties*).
Ch. Kœchlin. *Symphonie* (Ex. cité plus loin).

(2) [V. I / V. II / Vc.] pour l'aigu des V. I, les Vc. se trouvent plus expressifs et plus en dehors que les Violons
G. Bizet. *Carmen (Chœur des Cigarières)* (Ex. cité plus loin).

(3) [V. I / V. II / A. + Vc.] Bon, solide; surtout quand les V. I sont à l'aigu.
G. Bizet. *Carmen (1er acte, dispute des Cigarières - 4e acte, thème du Toréador)* (Ex. cités plus loin).

(4) [V. I (+V. II) / A. / Vc. avec [V. II / A. / ½ Vc.]] Plus léger que (3), mais excellent.
G. Bizet. *Carmen (Prélude, thème du Toréador)* (cité Ch. III, *Quatuor à 2 parties* et: *thèmes ou dessins caractéristiques*).
H. Berlioz. *Symphonie Fantastique (le Bal)* (Ex. cité plus loin).

(5) [A. / Vc. / C.B.] pour des thèmes de Basses
Beethoven. *Scherzo* de la *Symphonie Héroïque* } (cité Ch. III, *Quatuor à 2 parties*).
Beethoven. *Allegro* de la *Symphonie en La* }

(6) [V. I-II / A. / Vc.] thème mélodique et solide à la Basse: Possible *à l'aigu, au medium* et *au grave;* en somme, assez usité.
H. Berlioz. *Symphonie Fantastique (1er temps)* (Ex. cité plus loin).
G. Bizet. *Carmen* (3 exemples cités plus loin) (*aigu, medium, grave*).

(7) [V. I / V. II + A. / Vc.] Moins fréquent; à utiliser surtout avec les V. I à l'aigu.
Ch. Kœchlin. *Le Buisson ardent* (Ex. cité plus loin).
H. Berlioz. *Symphonie Fantastique (le Bal)* (Ex. cité plus loin).

(8) [V. I + II / A. + Vc. / C.B.] Bon, solide
Beethoven. *Scherzo* de la *Symphonie Héroïque* (Ex. cité Ch. III, *Quatuor à une partie*).

(9) [V. I + II + A. / Vc. / C.B.] De même; les Basses ont encore une bonne sonorité si elles sont dans le grave et pour des thèmes bien en dehors: Voir l'ex. de Berlioz.
G. Bizet. *Carmen* (divers exemples cités plus loin).
Beethoven. *Final* de la *Symphonie Héroïque* (Ex. cité Ch. III, *Quatuor à une partie*).
G. Bizet *Carmen* (divers exemples cités plus loin).
H. Berlioz. *Final* de la *Symphonie Fantastique* (Ex. cité plus loin).

---

(1) Cette division donnant une sonorité un peu mince, Berlioz double la partie inférieure par une Clarinette; quant à la partie supérieure elle suffit très bien ainsi, avec la moitié des 1ers V. Bien entendu, la nuance est *p*.

(2) Il y a également, dans *Pelleas et Mélisande*, des exemples de C.B. avec la division en octaves, mais dans un rôle de Basse et non dans un rôle mélodique.

4° A QUATRE OCTAVES, les dispositions usuelles sont :

(1) [V. I / V.II + A. / Vc. / C.B.] — Beethoven. *Scherzo* de la *Symphonie Héroïque* Ex. cité Ch. III, *Quatuor à une partie* .

(2) [V.I + II / A. / Vc. / C.B.] — Beethoven. *Symphonie Pastorale (l'Orage)* (Ex. cité Ch. III, *Quatuor à une partie*).

Ch. Kœchlin. *Symphonie* (Exemple cité plus loin).

On peut avoir aussi :

(3) [V. I / V. II / A. / Vc. - C.B.] — G. Bizet. *Carmen* (Exemples cités plus loin). *(Violons à l'aigu)*

(4) [V. I / V. II / A. +Vc. / C.B.] — G. Bizet. *Carmen* (Exemple cité plus loin). *(Tessiture un peu plus basse que pour la disposition précédente.)*

(5) [V.II (ou V.I) / A. / Vc. / C. B.] (Possible *pp*, du grave à l'aigu des Violons; dans un *f* on aurait plutôt A. + Vc. ou Vc. + C. B., et avec V. I + V.II.) — Ch. Kœchlin. *Symphonie (1er temps)* (Exemple cité plus loin).

5° A CINQ OCTAVES, c'est presque toujours :

[V. I / V. II / A. / Vc. / C.B.] — A. Bruneau. *Prélude du 4e acte de Messidor*; Ch. Kœchlin. *La Méditation de Purun Baghât*; Beethoven. *Symphonie Pastorale (1er temps)* } (Ex. cités Ch. III, *Quatuor à une partie*)

Ch. Kœchlin. *Symphonie (1er temps)* (Exemple cité plus loin).

6° A DEUX OCTAVES DE DISTANCE : (1)

[V. II / Vc. II] puis [V. I / Vc. II] — Ch. Kœchlin. *La Course de Printemps* (Ex. cités Ch. III, *Quatuor à une partie*).

Si l'on veut résumer les différents caractères de ces *Unissons* et *Octaves*, on peut dire :

Unissons. V. + Vc. – Les Vc. ajoutent de l'intensité, avec (dans les *f* et à l'aigu) un caractère tendu, très pénétrant (voir l'ex. du 4e acte de *Carmen*); beaucoup de plénitude dans le medium et le grave du violon, surtout doublé par des Bois.

V. + A. Les Altos corsent, à l'aigu, la mélodie des Violons et lui donnent un caractère d'intense expression Les Violons ajoutent, à l'aigu, de l'éclat aux Altos, surtout si c'est V.I - II + A. unisson très solide dans le grave.

A. + Vc. Très plein, et bon à toute tessiture. Sonorité chaude et moëlleuse (cf. *Concerto* de Schumann, pour *Piano et orchestre*), et qui peut être sombre dans le grave, sarcastique dans le medium (en *staccato*), intensément expressive à l'aigu, les Vc. ajoutant comme de la lumière aux Altos.

A. + Vc. + C.B. Les C.B. à l'aigu ont quelque chose de rauque et de sarcastique, qui peut fort bien trouver son emploi.

V. I - II. Très solide au grave, sur la 4e corde (il y en a d'excellents exemples chez M. de Falla, chez Rimsky-Korsakoff etc.). Bon, à toute nuance, à toute tessiture. Très utile à l'extrême aigu pour éviter que l'ensemble, au-dessus de ne soit grêle, (ou bien, doubler V.I par des Bois et écrire V.II + A. à l'octave inférieure)

(1) Rappelons aussi les exemples en tierces, du Ch. III *(Quatuor à 2 parties)* :

[V. I / V. II] tierces, avec à l'*8ve* grave [A. I / A. II] tierces. C. Saint-Saëns. *La Lyre et la Harpe*.

[V. I / V. II] tierces. avec à l'*8ve* grave [A. / Vc.] tierces. H. Berlioz, *Symphonie Fantastique (1er temps)*.

Octaves. [V. / Vc. Les Violoncelles augmentent l'intensité de l'expression (cf. ***Marche nuptiale,*** de Mendelssohn), et cela jusqu'à leurs notes les plus hautes.

[A. / Vc. D'un caractère très sombre dans le grave et ***f;*** peut être aussi très doux et plein dans le ***pp***. Cette disposition en octaves de l'A. et du Vc. n'est pas souvent employée à l'aigu: elle pourrait cependant s'écrire jusqu'à l'extrême aigu de l'Alto, avec un caractère très pénétrant

[V. / A. Quand les V. sont à l'extrême aigu, on peut les doubler par les A. à l'octave inférieure, mais cette doublure serait un peu faible et terne pour un ***ff*** des V.I + II; on écrira plutôt alors [V.I / V.II + A. (et de préférence en doublant V.I par fl. ou picc.) ou encore: [V.I + ½ V.II / ½ V.II + A. (ce qui est une disposition très logique).

[Vc. / C.B. On a déja dit l'utilité de cette doublure, tout-à-fait usuelle et normale. On y reviendra par l'*Etude des Basses.*

[A. / C.B. De même, voir ***Etude des Basses.*** Les Altos remplacent (tant bien que mal) les Vc., employés alors à un autre usage.

[V. solo / V. I Solo très pénétrant, clair, lumineux (voir le *Prélude* du ***Déluge,*** de Saint-Saëns).

A 3 octaves. En général, très plein, et surtout pour des chants (ou des dessins) bien soutenus, ou des rythmes fortement accentués. Mais très possibles aussi dans la douceur, et même en *pizzicati.*

Noter l'envolée si expressive, si lumineuse de la phrase des ***Cordes*** à la fin du ***Chœur des Cigarières*** (ex. cité plus loin): ce caractère tient en bonne part à la présence des Violoncelles au-dessous des 2ds V.; des Altos eussent sonné terne.

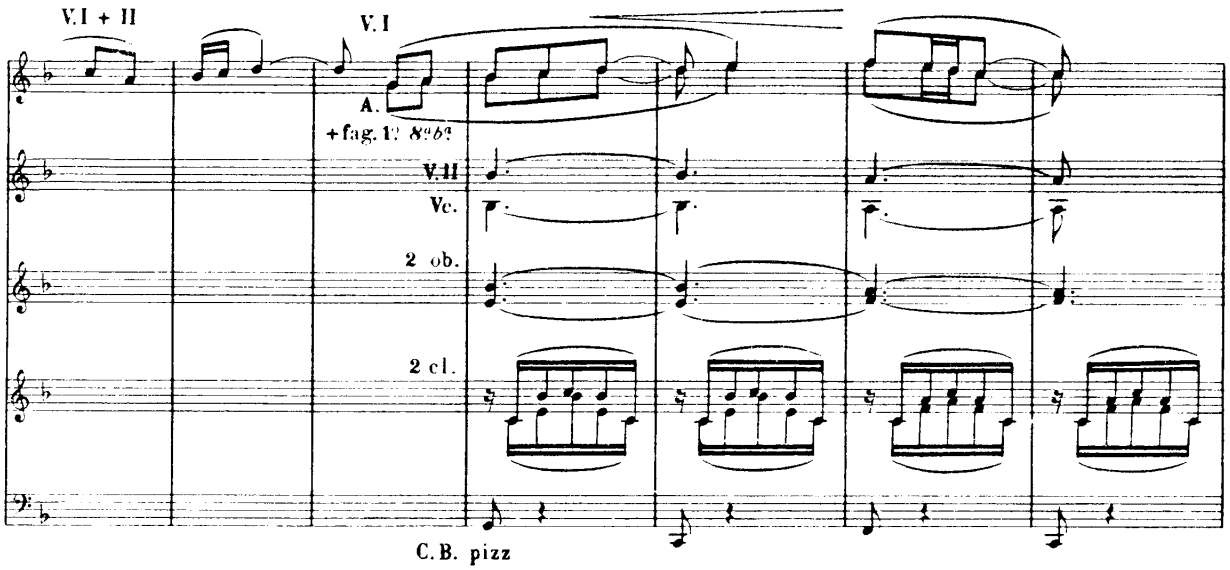
Les divers exemples donnés précédemment (Ch. III) ainsi que dans les pages suivantes, feront mieux ressortir les différents caractères de ces dispositions à 3 octaves.

A 4 octaves. Pour de grands chants qui planent, réalisations monodiques ou sur des tenues, avec des harmonies qui ne changent pas trop rapidement. Impressions de nature, larges et plutôt sereines (bien qu'il ne faille rien préciser à l'extrême; dans l'*Orage* de la *Pastorale* et dans le *Scherzo* de l'***Héroïque*** on trouve des évocations ou des sentiments tout autres). – Mêmes remarques pour les mélodies à ***cinq octaves,*** dont la plus connue (et l'une des meilleures) est celle du *Prélude du 4e Acte* de ***Messidor.***

A 2 octaves de distance, rien à dire de particulier que nous n'ayions déjà signalé, au Chapitre III, sur cette disposition très particulière, où l'on sent que l'*air circule,* où il y a *de l'espace.* En général les nuances vont de ***pp*** à ***mp*** *(mf)*, mais il ne serait pas impossible de concevoir un ***f*** de mélodie à deux octaves de distance (avec les harmonies au milieu: voir plus loin l'exemple tiré de la *Cité nouvelle* de Ch. Kœchlin).

UNISSONS:

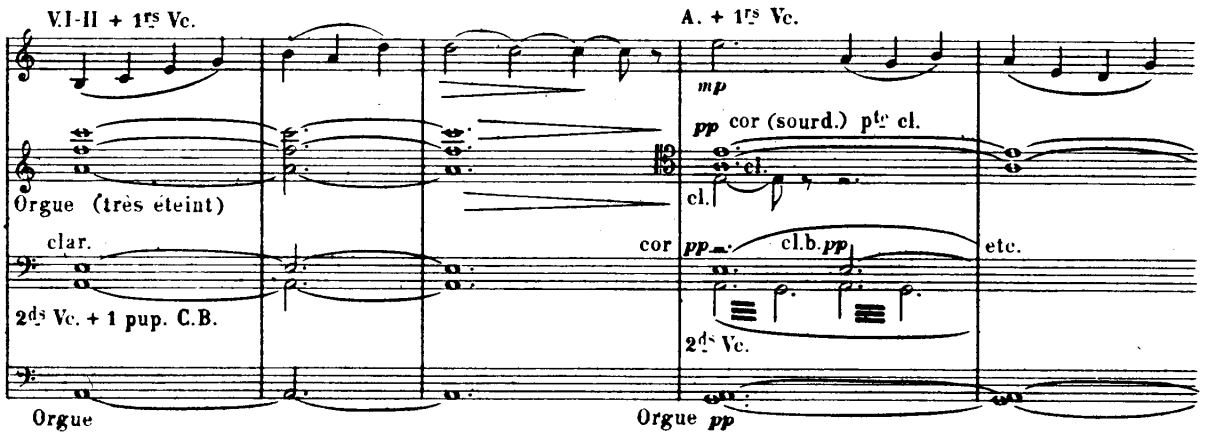
Mélodie aux 1ers Violons et Altos unis:



E. Chabrier
España (p. 21)

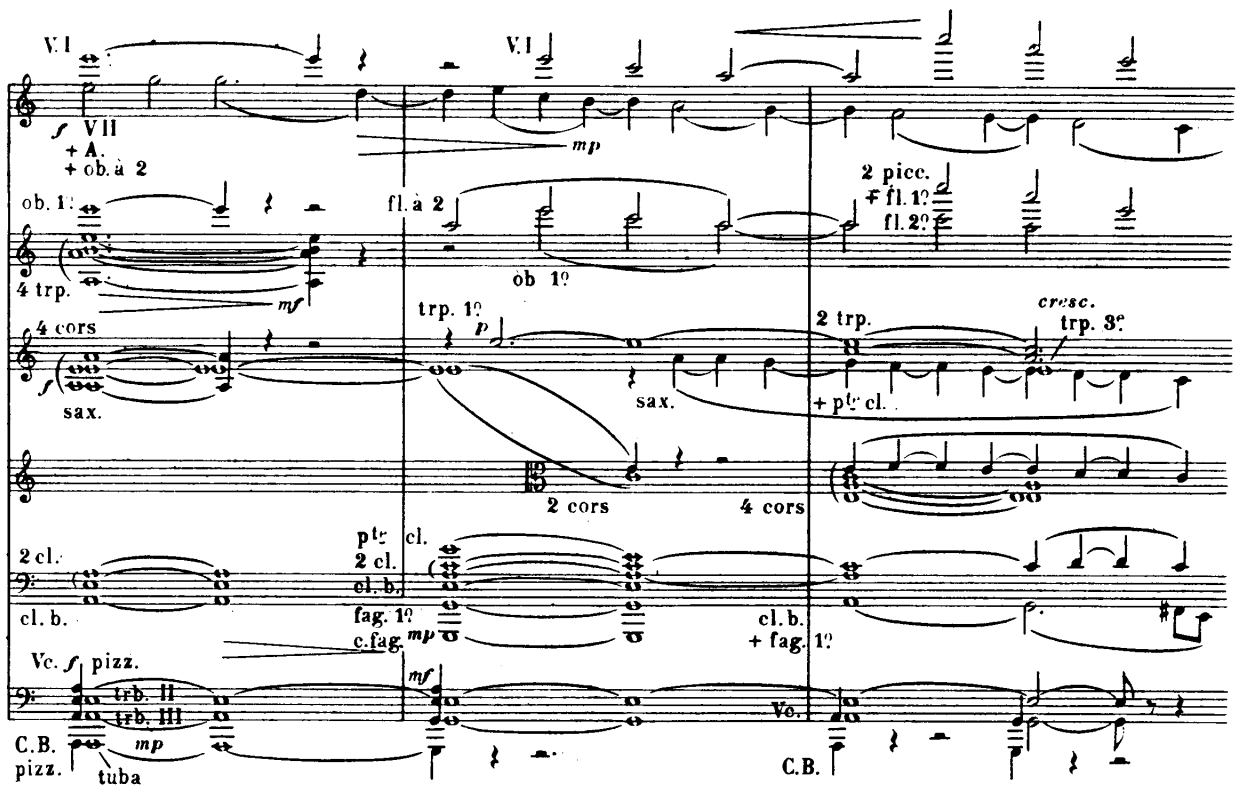
(Les Altos rehaussent le chant des 1ers Violons et donnent un renouvellement de la sonorité, plus corsée qu'avec les 2ds Violons.)

Chant de Cordes (V.I + II) avec Violoncelles à l'unisson des Violons puis des Altos :



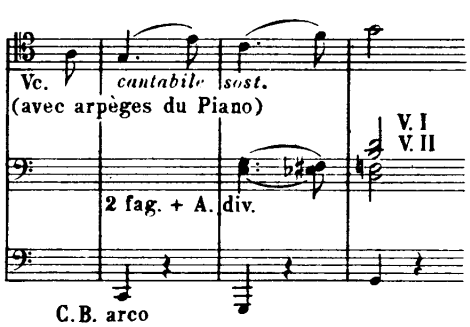
Ch. Kœchlin
Le Buisson ardent

Unisson V. II + A., dans le medium, avec V.I + Bois au - dessus :

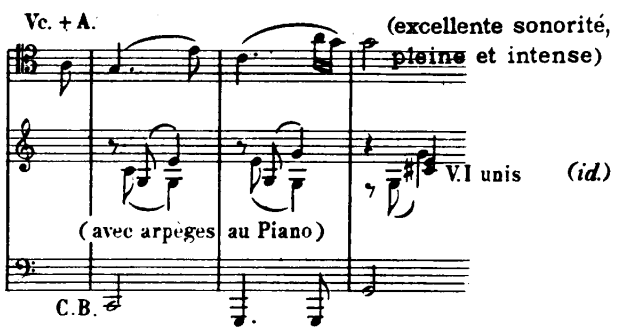


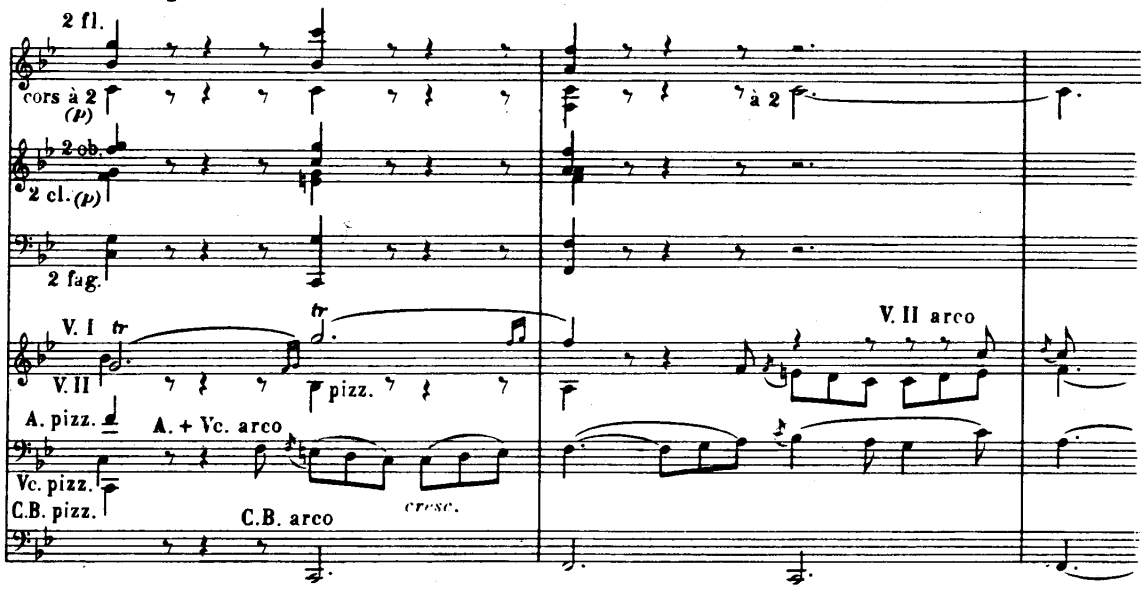
Ch. Kœchlin
La Cité nouvelle

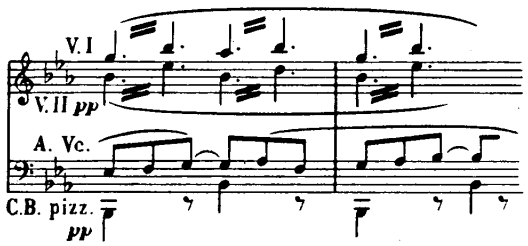
Mélodie aux Vc., puis aux Vc. et A. unis :

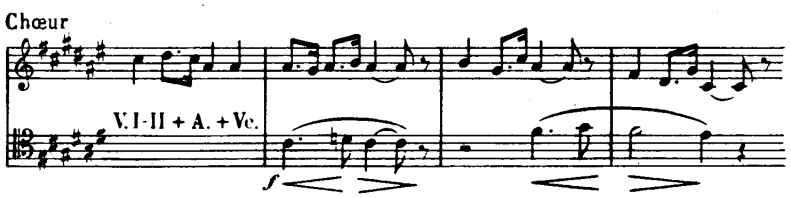


R. Schumann
Concerto en La mineur
pour Piano et Orchestre



Mélodie par Altos et Violoncelles à l'unisson (très usuel) :

Beethoven
Symphonie Pastorale
(Andante)

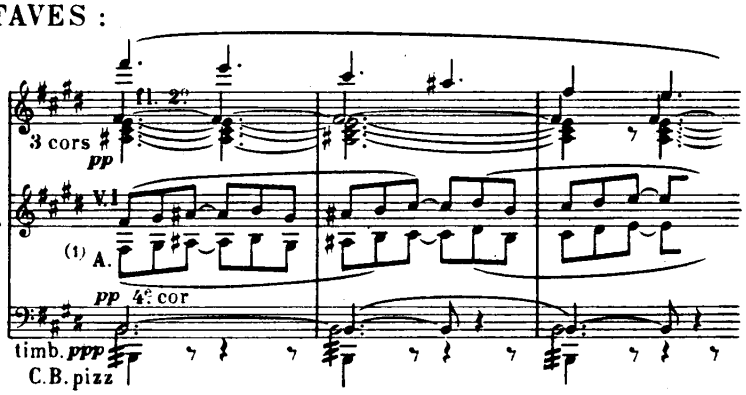
De même :

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

Unisson V.I-II + A. + Vc. :

G. Bizet
Carmen (à la fin du 4e acte)

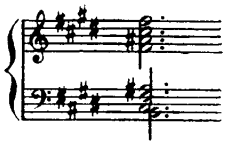
(Sonorité puissante, *tendue* grâce aux Vc., extrêmement dramatique.)

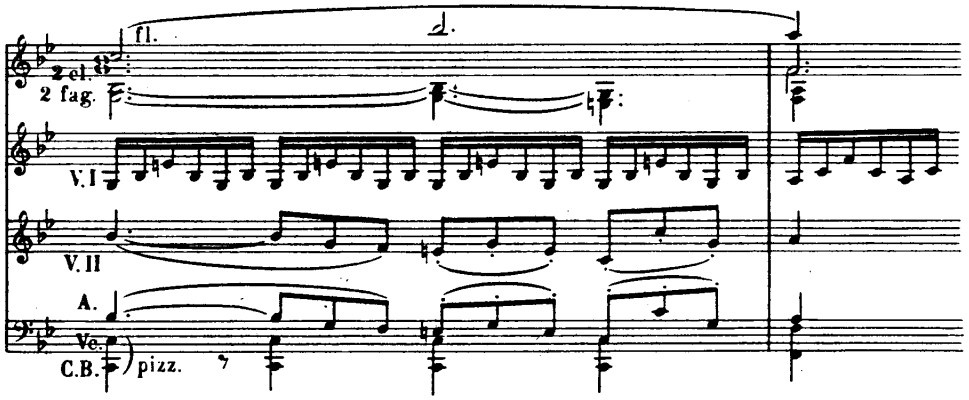
EN OCTAVES :

(2) *V.I - A.*



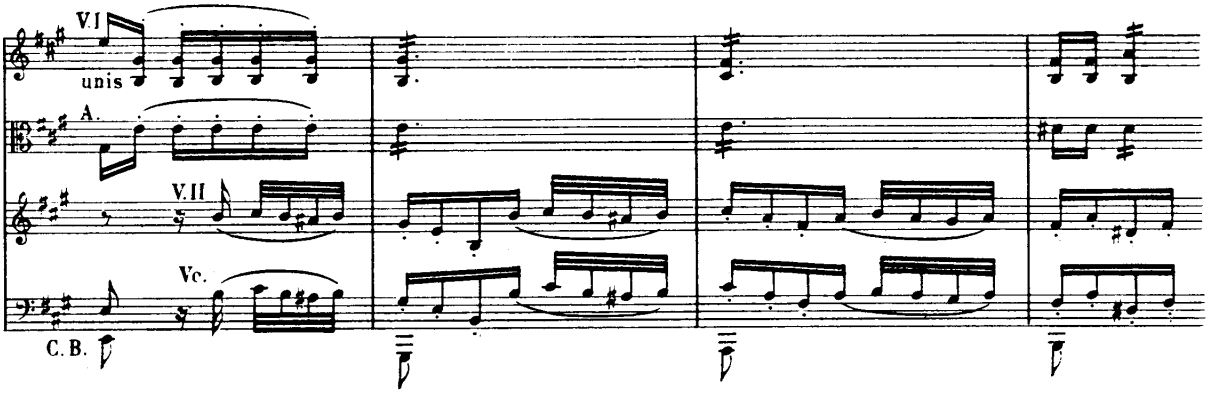
G. Bizet
Carmen
(Acte I, Chœur des Cigarières)

(1) Avec accord de Harpe à cette 1ère mesure :

(2bis) *V.II - A.*



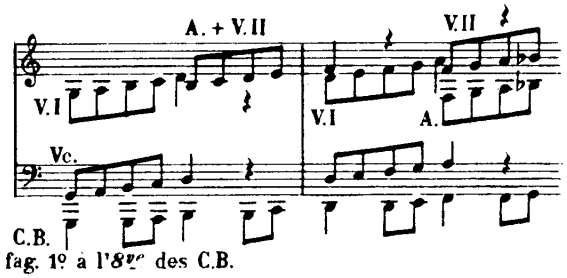
Beethoven
Symphonie Pastorale
(Andante)

(3) *Mélodie en Octaves, V.II - Vc. (medium, pour une sonorité légère) :*

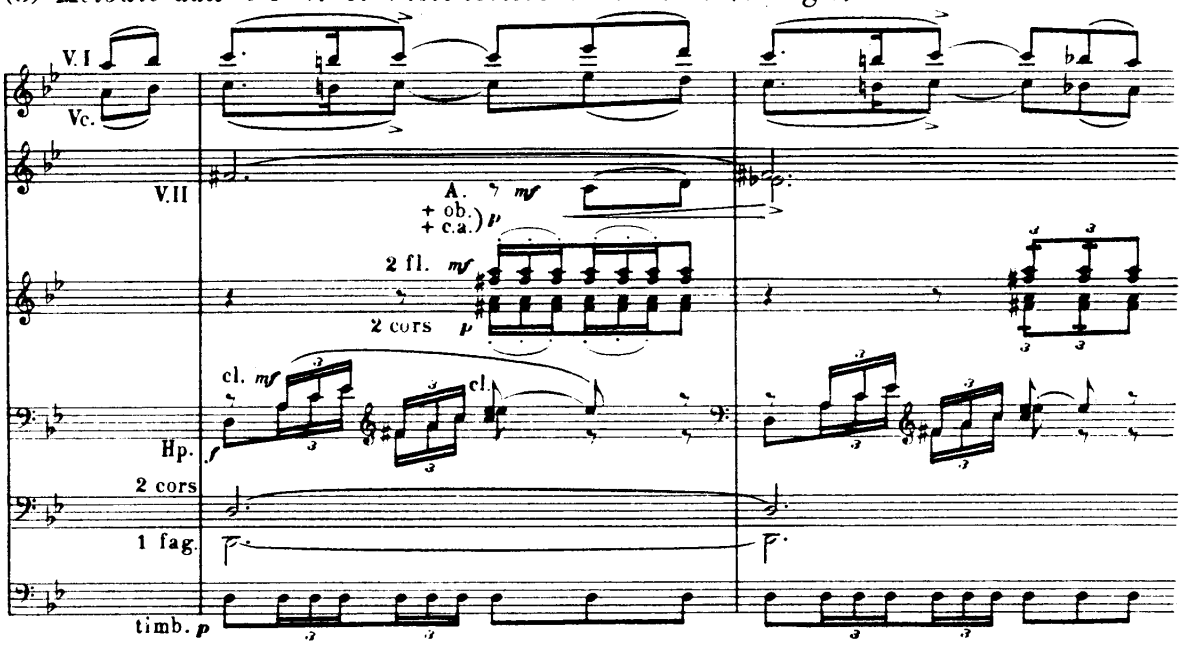


Beethoven
Symphonie en Ré
(Andante)

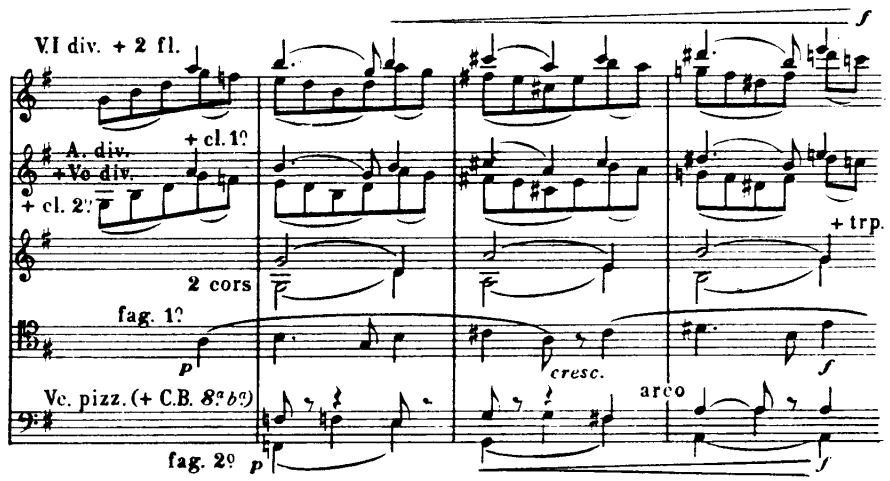
Trait en Octaves V.I - Vc. dans le grave :

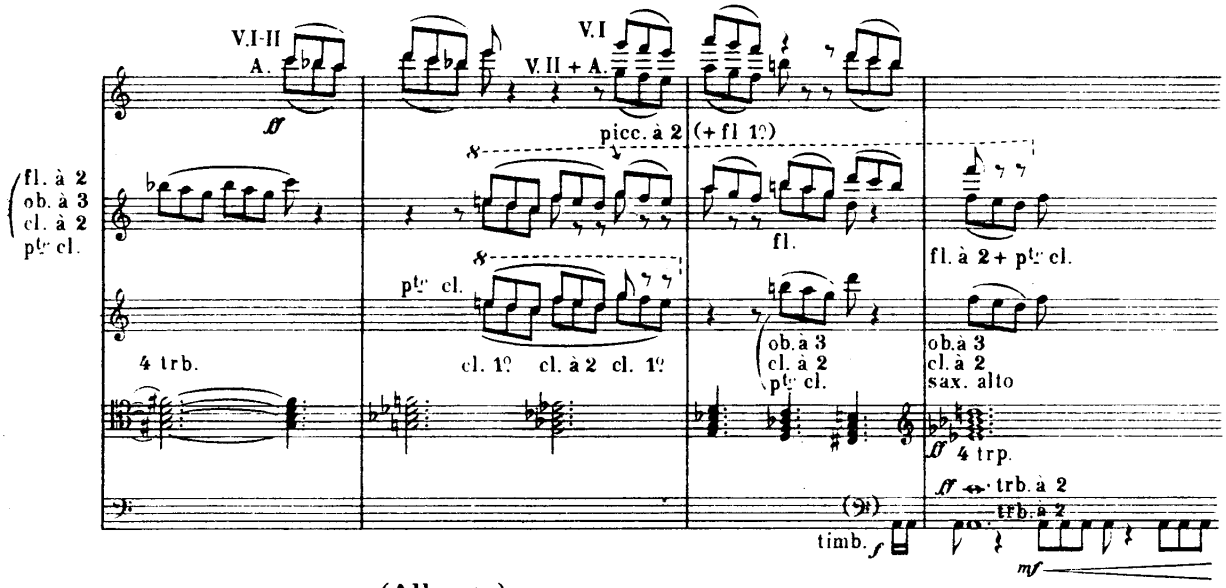


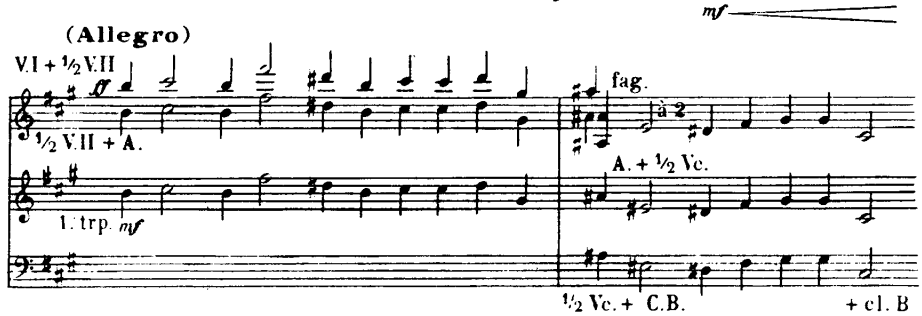
H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(1er temps)

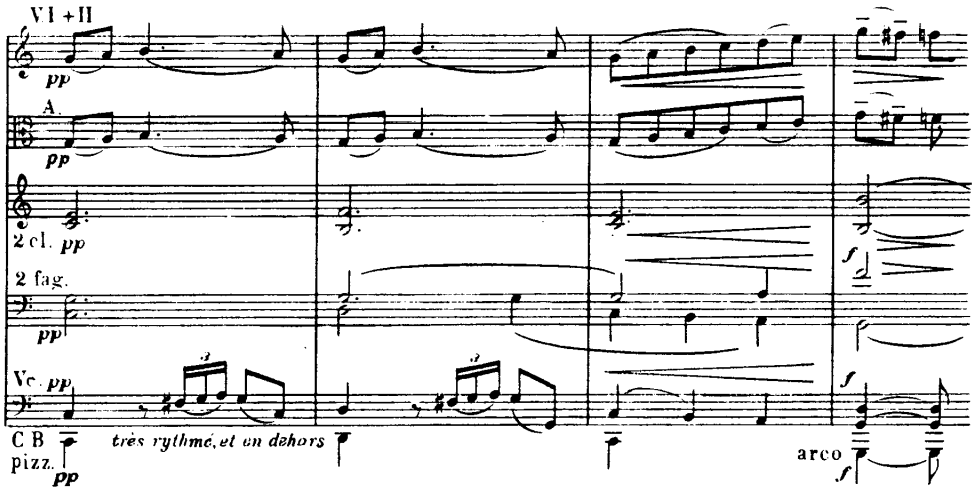
(3) *Mélodie aux 1ers V. et Violoncelles en Octaves (à l'aigu) :*

Rimsky-Korsakoff
Shcherazade
(page 116)

(Excellente sonorité des Violoncelles, bien plus intenses que V. II ou A.)

(7) *V.I - V.II + A.*

G. Fauré
Musique de scène pour
Pelléas et Mélisande
(orch. par Ch. Kœchlin)

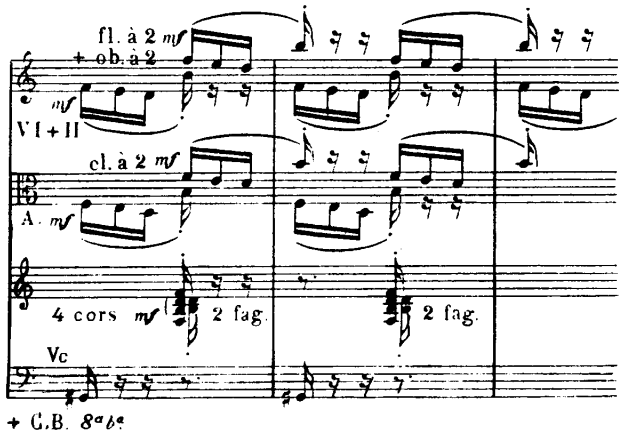
(7) *V.I - V.II + A.* : 1ers V. à l'aigu, doublés par des Bois : on place alors les A. à l'unisson des 2ds V., à l'octave des 1ers V.

Ch. Kœchlin
Le Buisson ardent

(7bis) [V.I + ½ V. II / ½ V.II + A.] et (20) [A. + ½ Vc. / ½ Vc. + C.B.]

Ch. Kœchlin
La Cité nouvelle

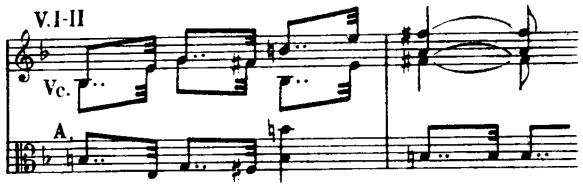
(8) *V.I-II – A.*

Massenet
Werther
(Acte III. p. 290)

(Le dessin des Vc. sort très bien.)

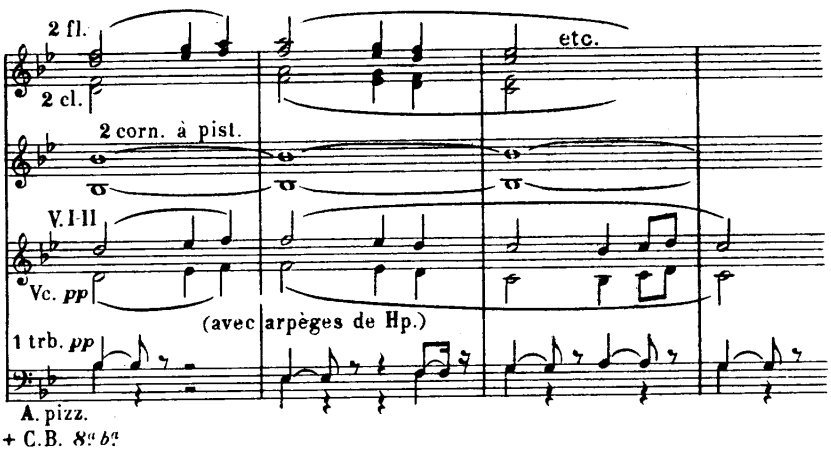
(8) *V. I-II – A.*



G. Bizet
Carmen
(Acte II. Quintette)

(8bis) *V.I-II + ½ Vc. – A.*

G. Fauré
Musique de Scène pour Pelléas et Mélisande
(Final)
(Orch. par Ch. Kœchlin)

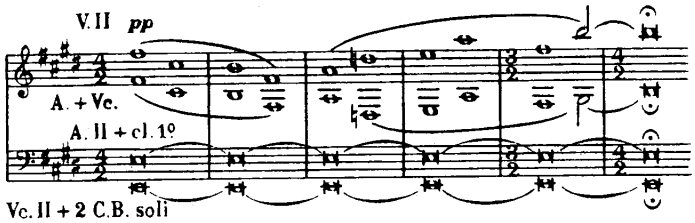
(9) *V.I-II – Vc.*



G. Bizet
Carmen
(Acte I, duo de Micaëla et Don José)

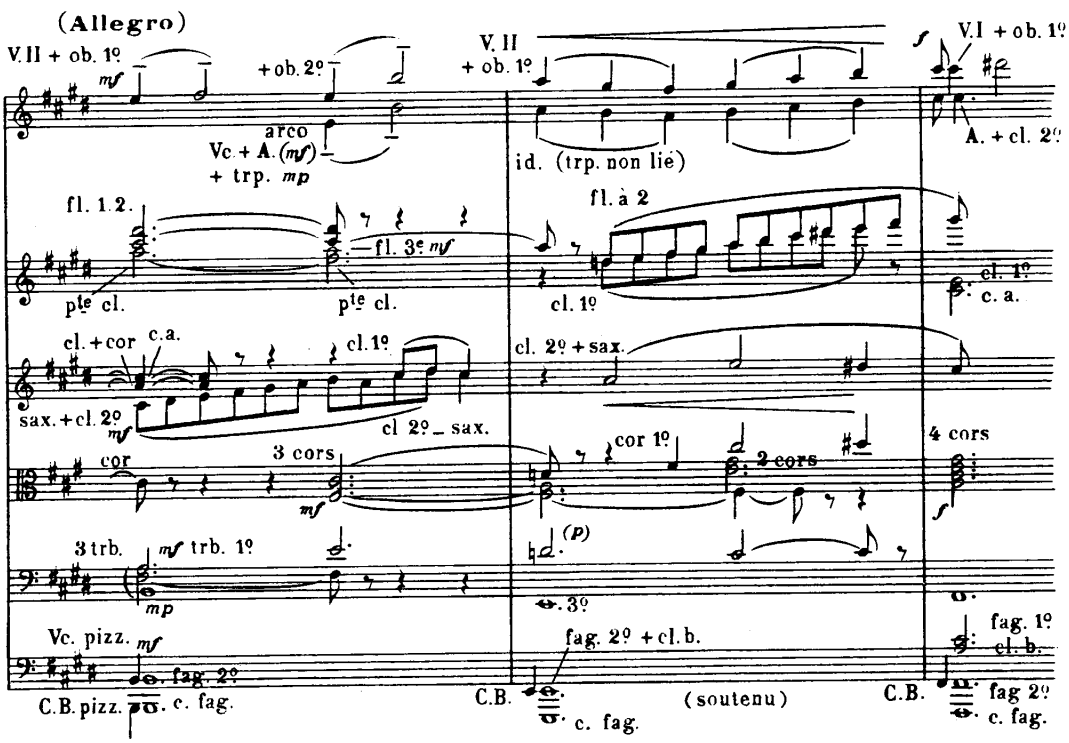
(La doublure à 8ve par les Vc. donne beaucoup d'intensité a la mélodie des Violons.)

(11)
Octaves [V. II / A. + Vc.] *(puis à 2 8ves de distance)*



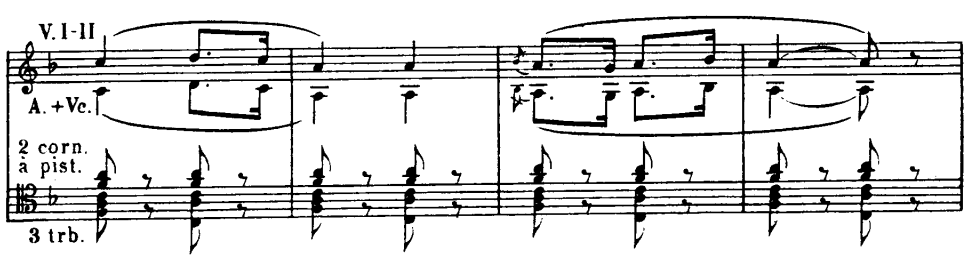
Ch. Kœchlin
La Cité nouvelle

(11) [V. II / Vc. + A.]

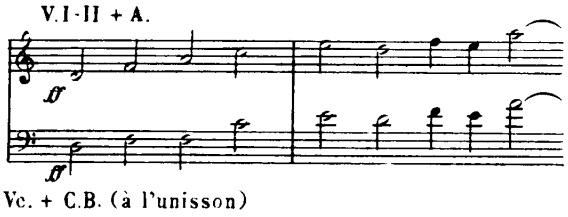


Ch. Kœchlin
La Cité nouvelle

(12) V I-II – A. Vc.



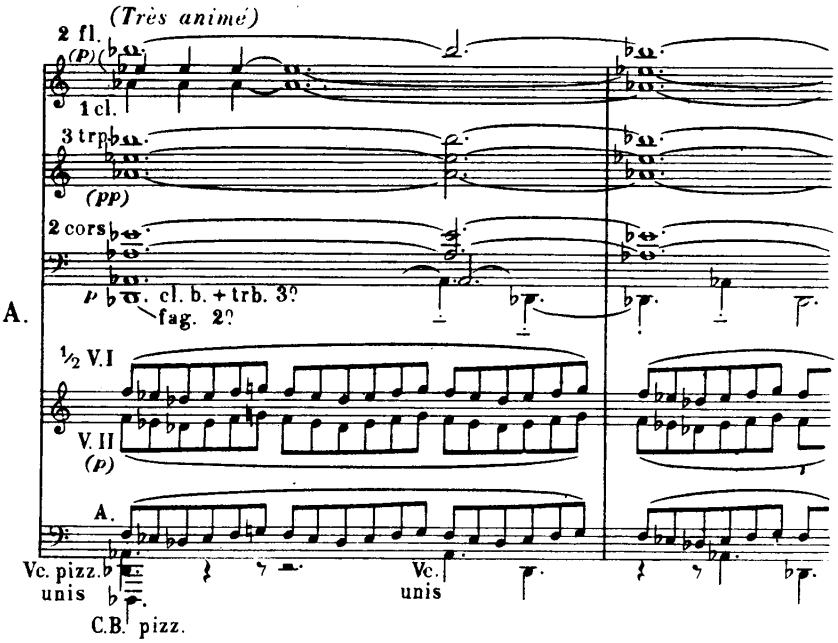
G. Bizet
Carmen
(Prélude)

(13) V.I-II-A.– Vc. C.B.

Ch. Kœchlin
Le Buisson ardent

(Très *tendu* pour C.B.; la tessiture habituelle de cet unisson est moins aigüe, mais ici le caractère du motif demandait plutôt l'unisson.)

A TROIS OCTAVES.

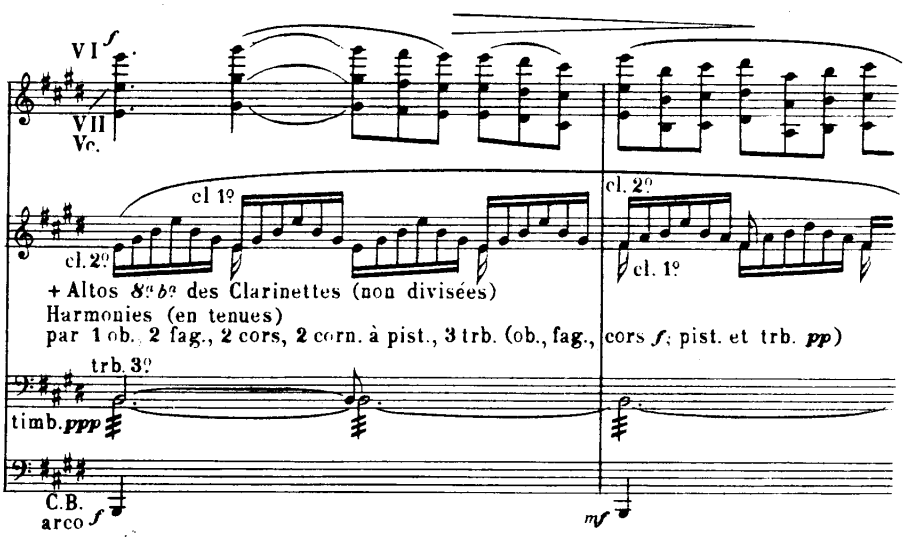
(1) V.I – V.II – A.



Ch. Kœchlin
Symphonie
(Scherzo)

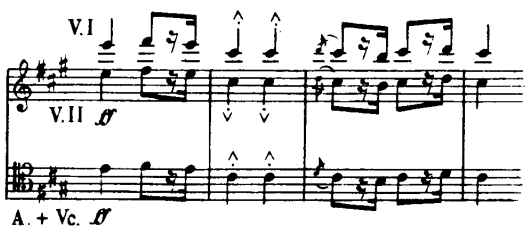
(Dessin de "mouvement intérieur" aux Cordes, en second plan. Il faut d'ailleurs modérer les Bois et Cuivres autant que possible.)

(2) *V.I - V.II - Vc.*

(Accords Hp. aux 1ers temps)

G. Bizet
Carmen
(Chœur des Cigarières)

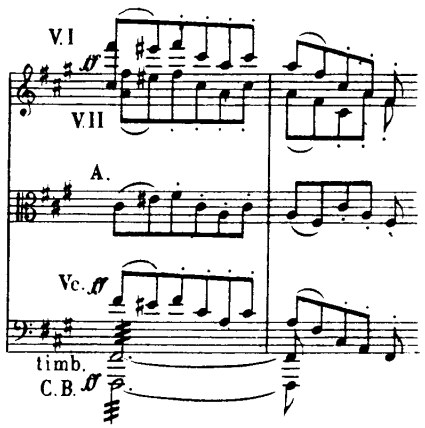
(Les Vc. ont, ici, beaucoup plus d'accent que n'en auraient eu des Altos; en outre, les Altos sont utiles au *mouvement intérieur*, avec les Clar.– Noter les nuances, *pp* aux Cuivres.)

(3) VI – VII – A. + Vc.



G. Bizet
Carmen
(4e Acte)

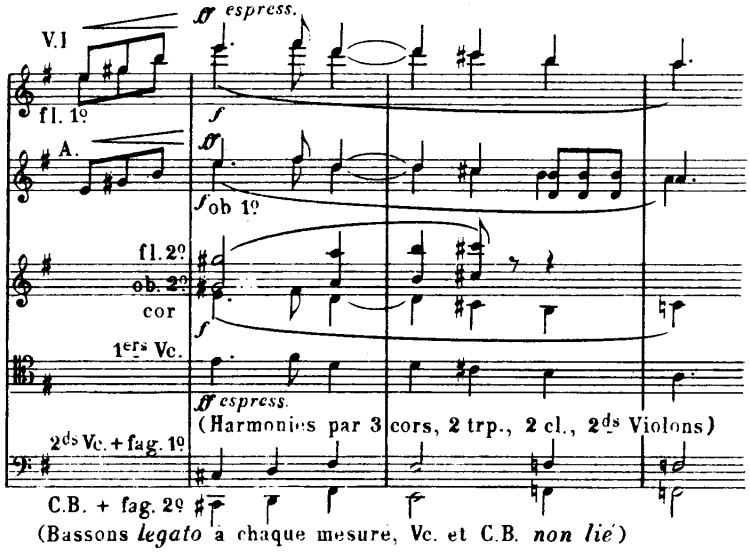
(Beaucoup plus solide ainsi qu'en laissant les Vc. seuls, au-dessous de V.II + A.)



G. Bizet
Carmen
(Acte I.
Dispute des Cigarières)

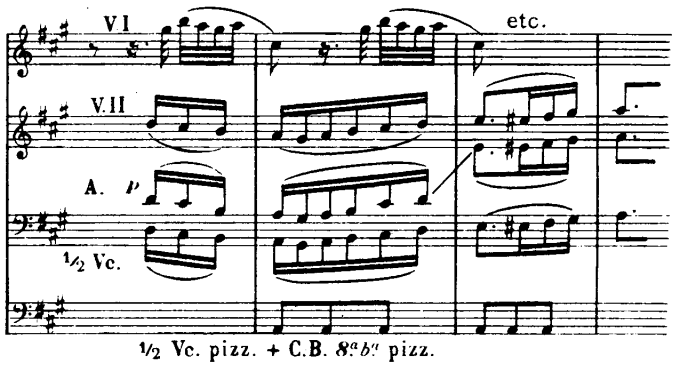
(Avec tenues cors, corn. à pistons, trb. Bois en croches avec les Cordes.)

(4) *V.I – A. – ½ Vc.*

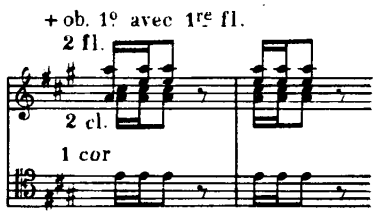


G. Fauré
Musique de Scène
pour Pelléas et Mélisande (nº I)
(Orch. par Ch. Kœchlin)

(4bis) V.II – A. – ½ Vc.

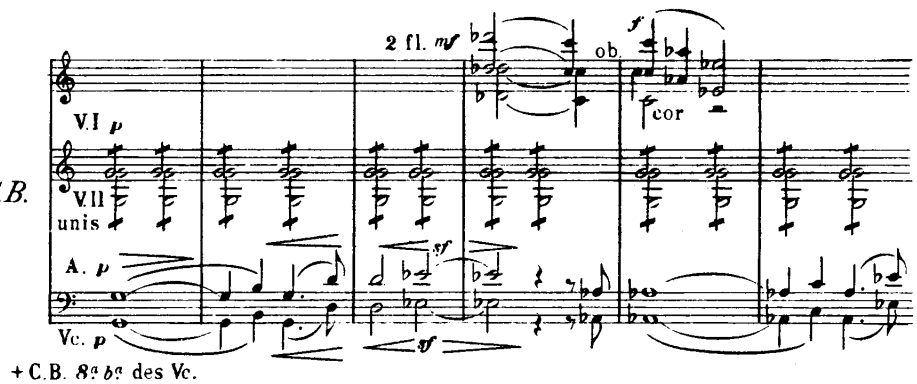


avec



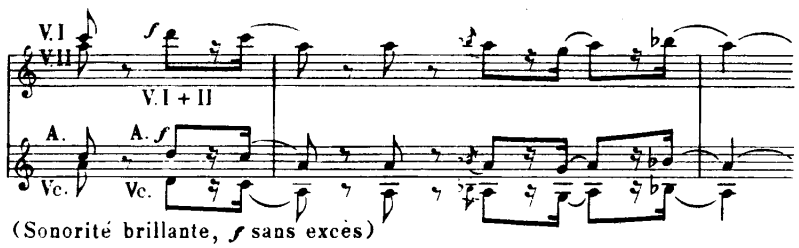
H. Berlioz
Symphonie Fantastique (le Bal)

(5) *A. – Vc. – C.B.*

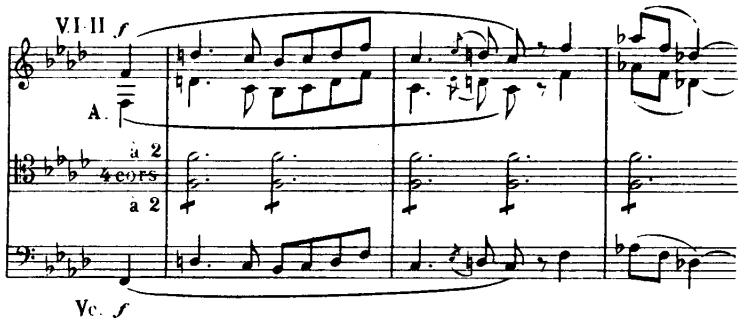


H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(1er temps)

(Thème solidement établi par cette disposition à 3 octaves; ici les C.B. dans le grave sont très utiles.)

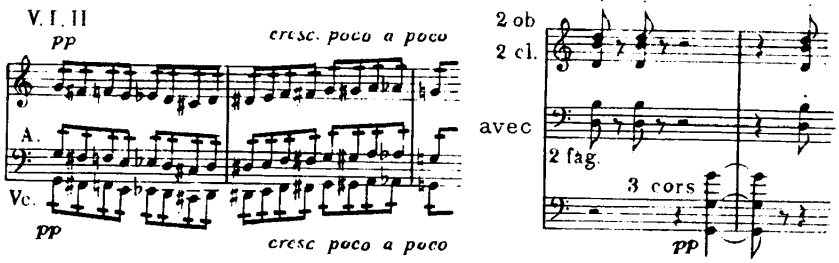
(6) *V.I-II – A. – Vc.*
Disposition à l'aigu :

G. Bizet
Carmen (Prelude)

(6) *V.I-II – A. – Vc.:* dans le medium, pour une phrase très expressive et soutenue.

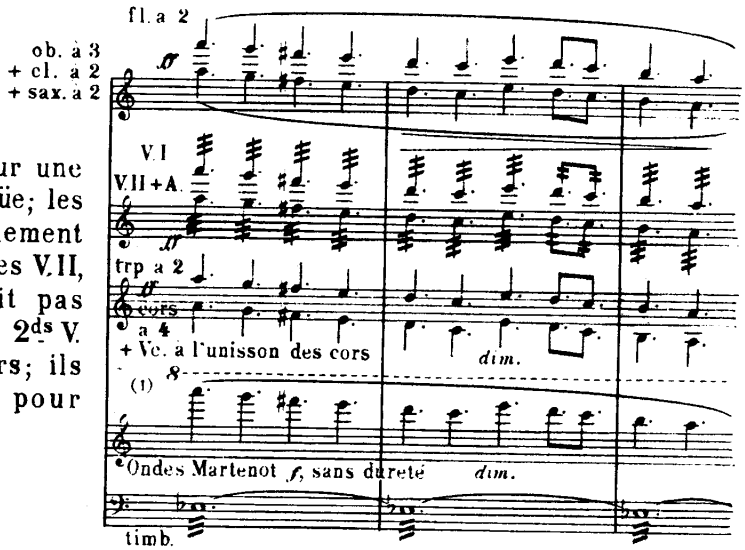


G. Bizet
Carmen
(Duo du 4e Acte)

(6) *V.I-II – A. – Vc.* : dans le grave, sombre, tragique :

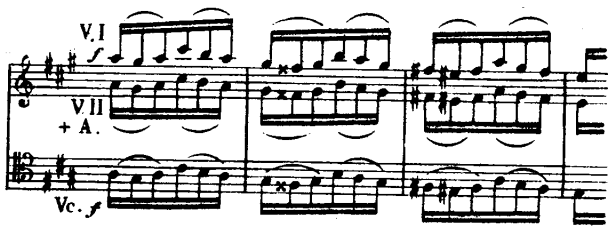


G. Bizet
Carmen
(Duo du 4e Acte)

(7) *V.I – V.II + A. – Vc.* (pour une sonorité de tessiture aigüe; les 1ers V. sont doublés solidement par les Bois, ainsi que les V.II, A., et Vc., mais il n'était pas nécessaire de mettre les 2ds V. à l'unisson des premiers; ils étaient plus utiles ici pour renforcer les Altos).

Ch. Kœchlin
Le Buisson ardent

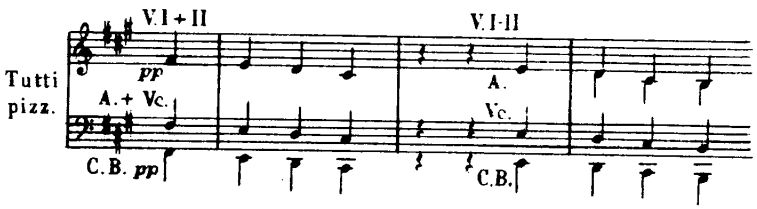
(1) Ondes Martenot plus plein et moins criard que la petite flûte à ce registre suraigu.

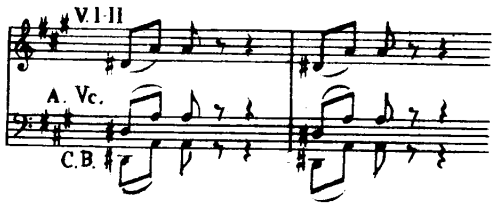
(7) *V.I – V.II + A. – Vc.* De même ici, les 1ers V. sont assez haut pour n'avoir pas besoin d'être doublés par les 2ds, et la sonorité reste lumineuse, mais avec un medium solide (V.II + A.).

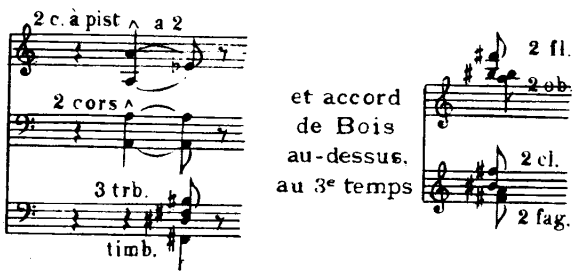


H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(le Bal)

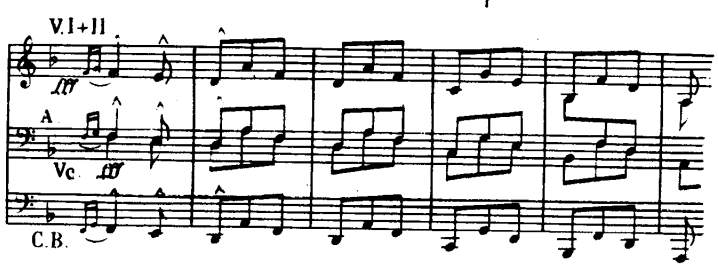
(8) *V.I-II – A. Vc. – C.B.* En général pour le *medium* ou le *grave* des Violons :

1° *nuance* **pp**, *pizz.* :

G. Bizet
Carmen
(1er Acte, fin de la Dispute des Cigarières)

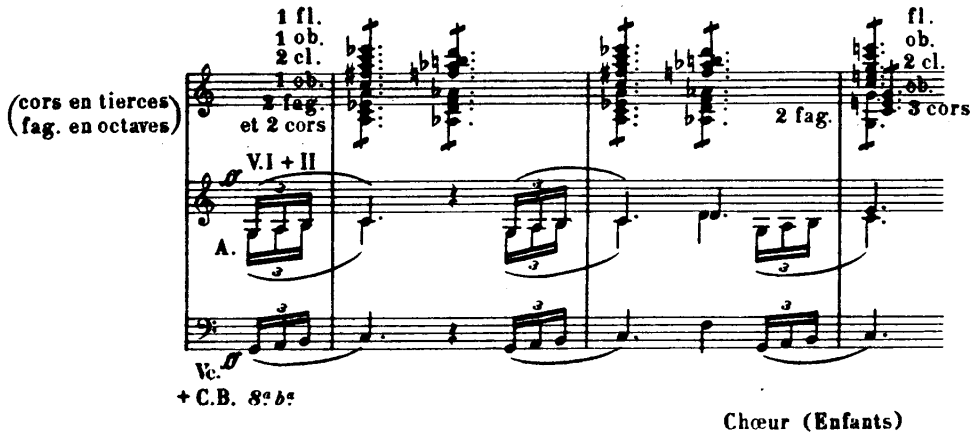
2° *nuance* **ff** :

avec



G. Bizet
Carmen
(1er Acte: Dispute des Cigarières)

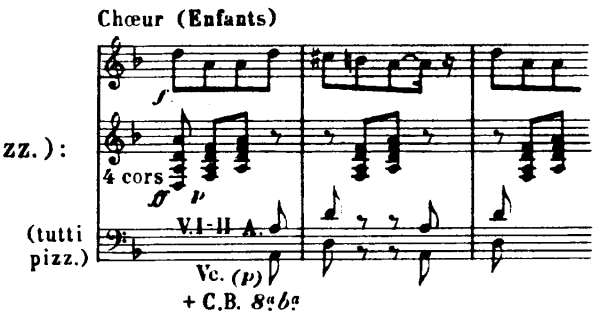
De même :

G. Bizet
Carmen (3e entr'acte)

(9) *V.I-II + A. – Vc. – C.B.* (Surtout employé si les Violons sont dans le grave. Les parties de basses, Vc. C.B., restent encore tres suffisamment solides):



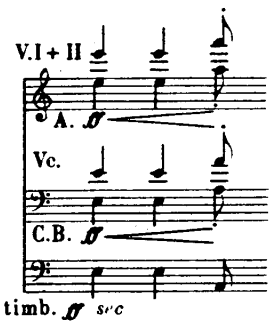
H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(Final)

Même disposition des Cordes, pour un *p* (pizz.):



G. Bizet
Carmen
(1er Acte,
Chœur des gamins)

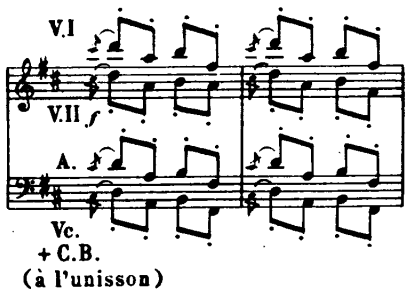
A QUATRE OCTAVES:

(2) V.I-II – A. – Vc. – C.B.

Ch. Kœchlin
Symphonie. (Fin du Scherzo)

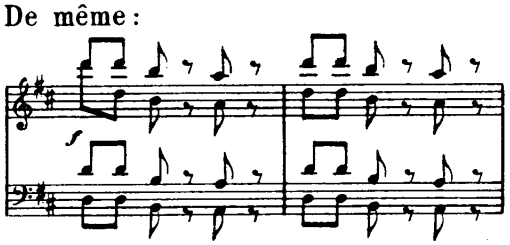
(Tessiture élevée. Pour une sonorité aigüe et incisive, on a mis les 2ds V. à l'unisson des 1ers. Les Cordes (en particulier A. + Vc.) sont doublées solidement par des Bois et des Cuivres).

Autres dispositions que celles citées au Chapitre III:

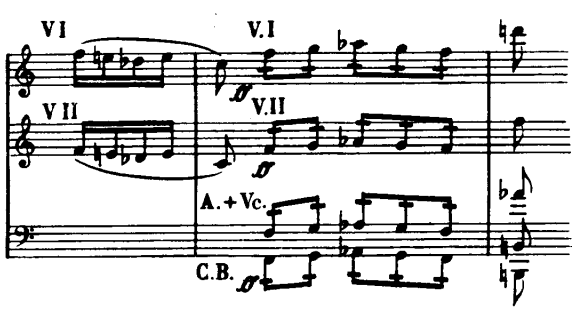
(3) *V.I – V.II – A. – Vc. + C.B.*



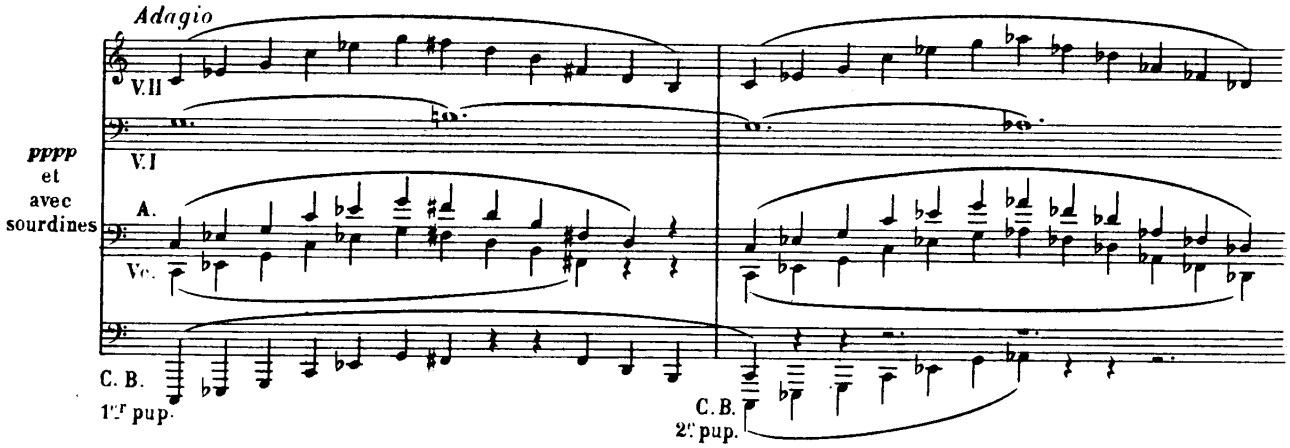
G. Bizet
Carmen
(1er Acte,
Chœur des gamins)

De même:

G. Bizet
Carmen
(Acte II, Sc. I)

(Les C.B. à l'8ve des Vc. feraient beaucoup trop *sombre*, et d'autre part la sonorité est mieux assise ainsi qu'en mettant les Vc. à l'unisson des Altos.)

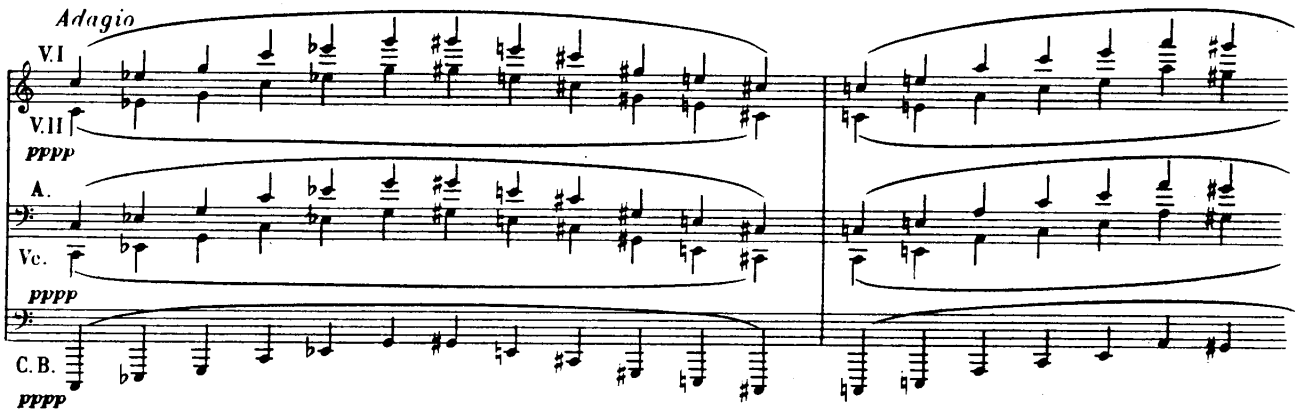
(4) *V.I – V.II – A. + Vc. – C.B.:*

G. Bizet
Carmen
(1er Acte. Entrée de Carmen)

(5) *V.II – A. – Vc. – C.B. :*



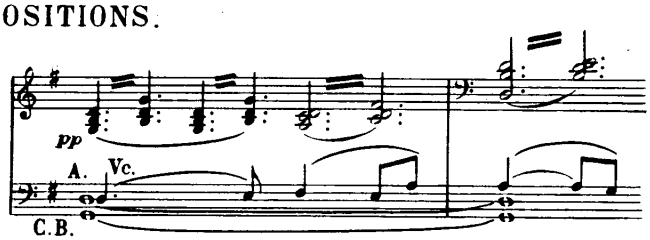
Ch. Kœchlin
Symphonie
(1er temps)

A CINQ OCTAVES :

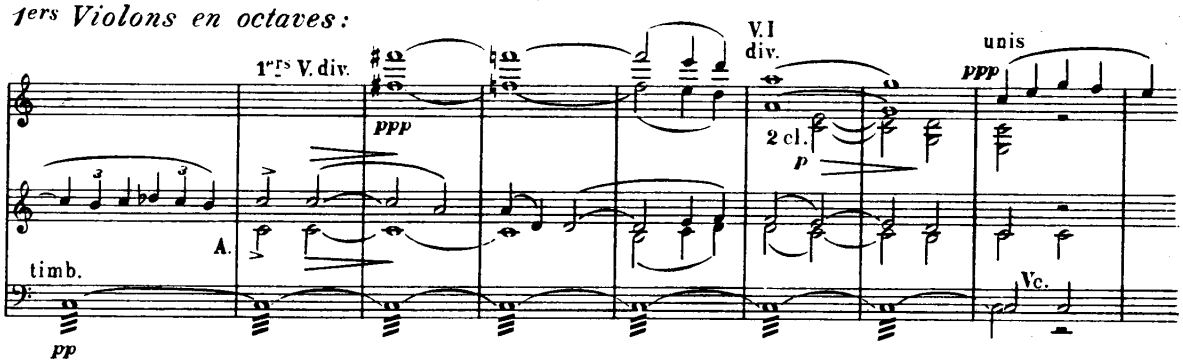


Ch. Kœchlin
Symphonie
(1er temps)

DIVERSES AUTRES DISPOSITIONS.

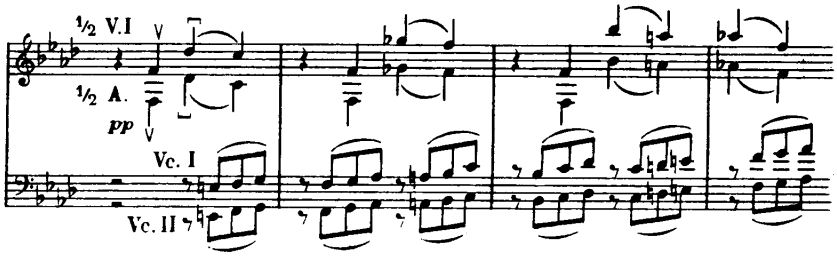
Chant aux Violoncelles, au-dessous de l'accompagnement:

A. Bruneau
Messidor (Acte II, p. 150)

1ers Violons en octaves:



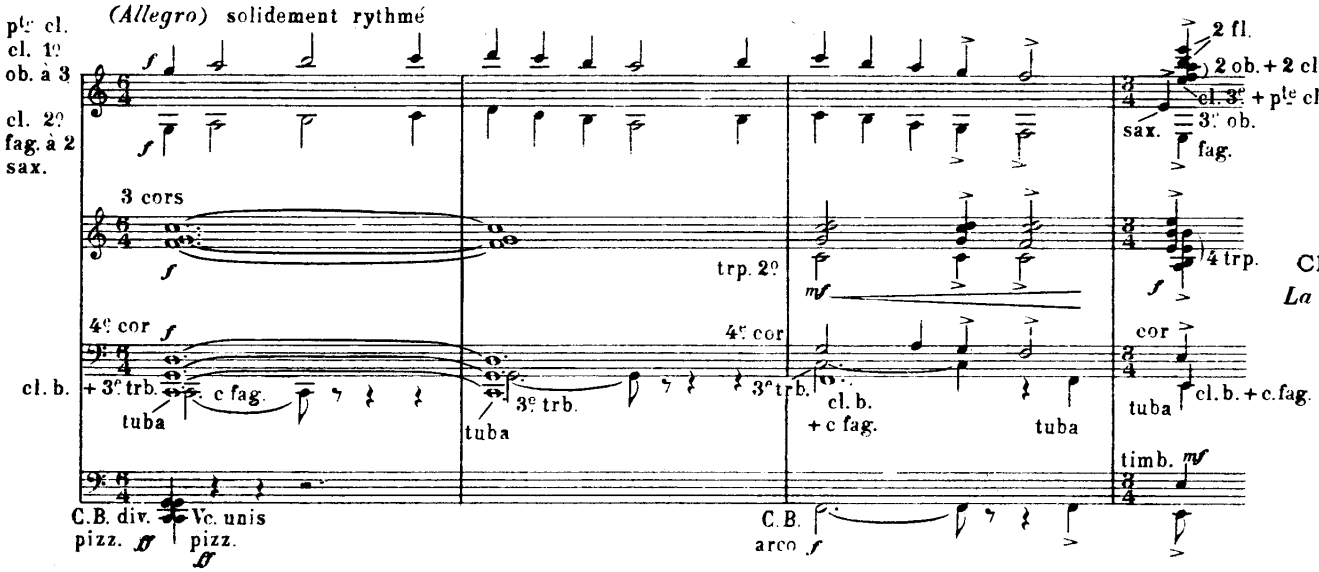
H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(1er temps)

Violoncelles en octaves:



Ch. Kœchlin
Fugue en Fa mineur

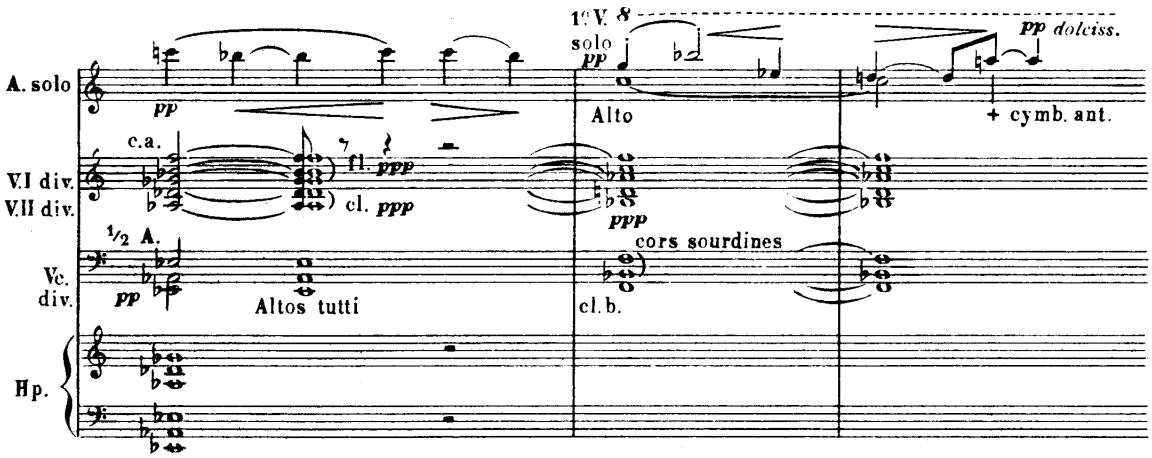
Disposition à 2 octaves de distance, dans la nuance f, (les harmonies se trouvant entre ces 2 octaves):



Ch. Kœchlin
La Cite nouvelle

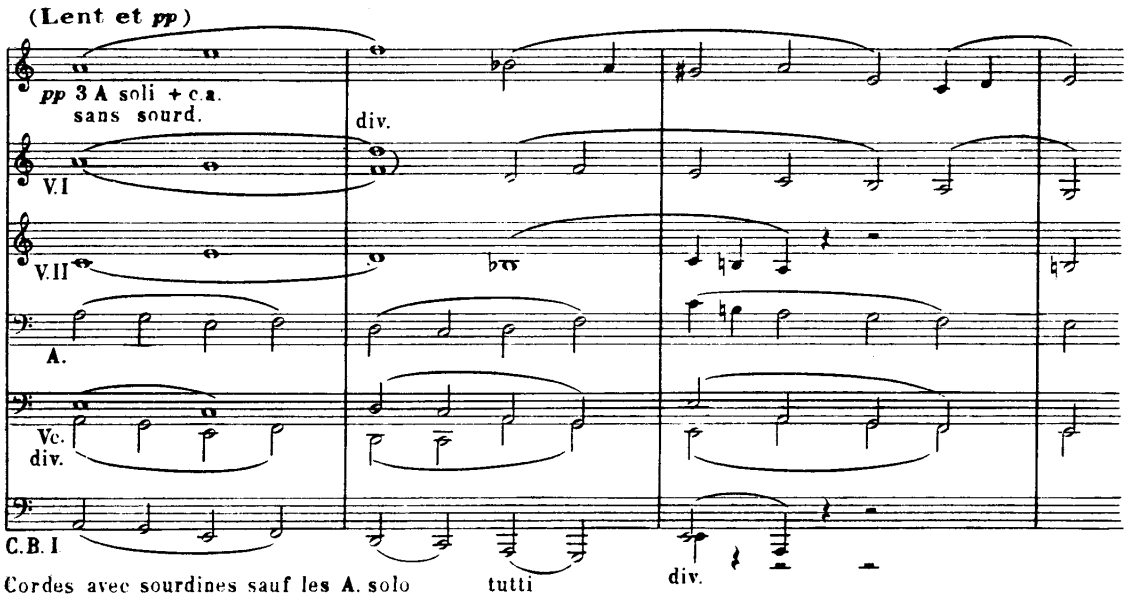
EMPLOI DES SOLI:

Alto solo, puis Violon solo (à l'aigu):



Ch. Kœchlin
La course de Printemps

3 Altos soli (à la partie supérieure):



Ch. Kœchlin
3 Chorals pour orchestre (no II)

II. CHANT DE BOIS. Les Chapitres II et III nous ont déjà montré des exemples de mélodies jouées par ces instruments à vent (voir: Ch. II, *Equilibre pour les Bois;* Ch. III, *Chant de Bois dans le mélange des groupes Bois-Cordes).* On a d'autre part examiné les conditions dans lesquelles les *Bois soli* ressortent le mieux sur le "fond" de l'orchestre. Etudier notamment :

Flûte : Ballet d'*Orphée,* de Glück; *Solo de flûte* dans le *Final* de la *1re Symphonie de Brahms.*

Hautbois : Ecriture des Cordes accompagnant le *Htb. solo* dans la *Course à l'Abîme,* de la *Damnation de Faust;* Contrepoint de Hautbois dans le *Chœur des Magnanarelles,* de *Mireille;* soli de *Hautbois d'amour* chez J. S. Bach.

Cor Anglais : Se rappeler le mieux possible les diverses sonorités du *Solo* de *Tristan et Yseult.*

Clarinette : l'emploi qu'en font Berlioz et Weber *(Symphonie Fantastique,* les *Troyens,* le *Freyschütz).*

Basson : 1er Entr'acte de *Carmen; Tableaux d'une Exposition,* de Moussorgsky, orch. par Ravel; début du *Sacre du Printemps,* de Strawinsky, et *Berceuse de l'Oiseau de Feu; Chanson du Rat* de la *Damnation de Faust; Fag. à 4* dans *España,* de Chabrier et dans la *Marche des Soldats* de la *Damnation de Faust,* etc., etc...

Cor. Sonneries du Cor, dans *Till Eulenspiegel* de Strauss, et dans *Siegfried; Cor à l'aigu* dans le *Concerto pour piano* de Ravel; *Nocturne du Songe d'une Nuit d'été,* etc.

Trompette. Rôle de la trompette à l'*unisson des Violons,* dans le *Prélude* de *Parsifal,* dans la *Scène d'amour* de *Psyché* (de Franck); les Trompettes de l'*Ouverture* de *Gwendoline* et de la *Fête Polonaise* du *Roi malgré lui;* l'emploi subtil de cet instrument au milieu des *Cors* ou même *au-dessous d'eux* (dans *Carmen, Cornet à pistons au-dessous des Cors).*

Trombone. Chant de *3 Trombones à l'unisson* dans l'*Ouverture* de *Tannhaüser* et dans celle de *Benvenuto Cellini;* accords de Trombones dans l'*Alceste* de Glück (récit du Grand-Prêtre), motif triomphal du *Final* de la *Symphonie avec Chœurs;* Trombones servant de *fond* dans le *Duo* du 3e acte de *Werther,* et d'abord (***ppp***) dans l'*air de Werther :* "Pourquoi me réveiller ?".

Tuba. Solo de *Tuba* des *Tableaux d'une Exposition* (orch. de M. Ravel).

Melanges de timbres. Selon Rimsky-Korsakoff, ils *diminuent l'expression individuelle,* et par conséquent sont de nature "moins mélodique" si nous les comparons aux chants de *timbres purs* (pour une raison analogue, *éviter les à 2* dans une phrase mélodique devant être *très expressive :* mieux vaut restreindre un peu la force de l'accompagnement). Le conseil de Rimsky: "n'user qu'avec prudence de ces mélanges, pour éviter un fâcheux manque de variété et de caractère", est certainement plein de sagacité. Neanmoins, il est des cas où le caractère même de la phrase demande un mélange des timbres, et notamment l'*unisson flûte-clarinette.*

Si l'*unisson Cl. Ob.* n'est pas du meilleur timbre *pour un chant* (il trouve surtout son emploi pour des *harmonies solides,* ou bien pour *renforcer des thèmes de Cordes,* ou encore pour *s'allier aux Flûtes)* on ne peut le proscrire, même mélodiquement; *a fortiori : Fl. Ob., Fl. Fag., Fag. Cor, Fag. Cl.,* et même *Fag. Ob.* ou *Cor Ob.* – Enfin, parfois tout un *ensemble de Bois* n'est pas de trop pour faire entendre une réponse expressive et solide, – ainsi au second acte de *Samson et Dalila.*

Les *Octaves* de *Bois,* les *Unissons* et *Octaves* de *Bois et Cordes,* ont fait l'objet d'une étude détaillée au Chapitre III, le lecteur voudra bien s'y reporter. Ce qui reste certain, c'est qu'en mainte occasion les doublures *V. + Fl., V. + Ob., V. + Cl., A. + Cl., A. + Fag., A. + Cor, Vc. + Cor, Vc. + C.A., Vc. + Fag.* etc... peuvent se révéler très expressives et *très chantantes.* Ce n'est pas pour rien que, dans la *Scène aux champs* de la *Symphonie Fantastique,* Berlioz double les Violons par des Flûtes, et de même à l'exposition du *thème de la Bien-aimée* (1er temps de cette Symphonie). (1)

Il y a d'ailleurs toutes sortes de *caractères* possibles pour les *"Mélodies"*, et celles-ci peuvent se révéler anguleuses, découpées à l'emporte-pièce, ou très douces. Il est par conséquent tout-à-fait impossible de déclarer: tel instrument ne convient pas à ce rôle chantant (le *Xylophone* même ne peut-il pas, à l'occasion, faire entendre un thème important ?) Quant à la *place* occupée par ce Chant, elle peut se trouver *au milieu de l'harmonie.*(2) Elle peut aussi être à la *partie inférieure,* ainsi dans l'*Invocation à la Nature,* de la *Damnation de Faust.* Parfois encore, si le morceau ne comporte que deux parties – comme le *Menuet* de la *Symphonie* en *Sol mineur* de Mozart – les Contrebasses se trouvent avoir à jouer le même motif que la Flûte.

(1) Etudier aussi : doublures des Cordes par les Bois, Cors, etc. dans la 1re Scène, d'orchestre fort et rustique, du *Messidor* d'A. Bruneau; doublures Cordes et Cuivres dans *Parsifal,* ainsi que divers exemples que je cite plus loin, au sujet des *ff.*

(2) On a vu déjà plus d'un exemple, notamment celui des 2ds V. dans le *Final* de la *Symphonie Pastorale,* et de la *Clarinette* dans les *Temples,* no 1 de la Suite des *Etudes Antiques* (Ch. Kœchlin)

Il ne faut donc pas se croire obligé, pour *mieux faire sortir un thème,* de le mettre *à la partie supérieure;* et c'est affaire d'équilibre tout simplement.

Quant au Chant à *plusieurs octaves* de l'Entr'acte de *Messidor,* il *enveloppe les harmonies de l'accompagnement,* comme cela se produit plus d'une fois dans la musique de Bruneau. En ce cas, l'on a jamais à craindre que le thème ne ressorte pas suffisamment: ce sont les harmonies au contraire qui devront n'être pas couvertes par les parties mélodiques.

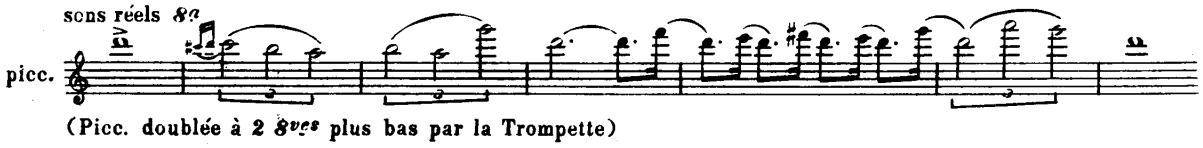
Et c'est là un risque auquel vous devrez prendre garde. Car, le plus souvent, on témoigne un tel désir de *mettre le chant en dehors,* qu'il en peut résulter *un effacement trop considérable de ce qui l'accompagne.* Cette fâcheuse éventualité se remarque surtout à la *Radio,* lorsque la *Voix humaine* est favorisée à l'excès, par rapport au Piano ou à l'Orchestre. Mais dans un ensemble instrumental, faut-il approuver les tendances qui conduiraient à diminuer le nombre des Altos et 2ds Violons, au profit des premiers? On n'y est que trop porté! Si nous pouvons admettre, comme nombre de pupitres: V.I = 8; V. II = 7; A. = 6; Vc = 5; C.B. = 4, il nous semble impossible d'approuver (ce que l'on rencontre parfois): V.I = 3, V.II = 2, A. = 1, Vc. = 1, C. B. = 1; il faudrait au moins trois Altos et trois Violoncelles (deux C.B. suffiraient).

N'en concluez pas que nous sous-estimions l'importance de la *mélodie* à l'orchestre, et des instruments chargés de l'interpréter. *Mais il faut garder l'équilibre.*

Voici maintenant un certain nombre d'exemples qui mettront en valeur l'aptitude des *Bois,* des *Cuivres,* et de leur *mélange avec les Cordes,* à se charger du rôle mélodique dans l'orchestre. On y verra que les moyens de ces instruments sont des plus divers.

Nous suivront l'ordre habituel des partitions, en y ajoutant les *Ondes Martenot,* dont l'étendue à l'aigu dépasse encore (et avec beaucoup plus de souplesse) celle de la petite flûte.

Mélodie de petite Flûte à l'aigu:

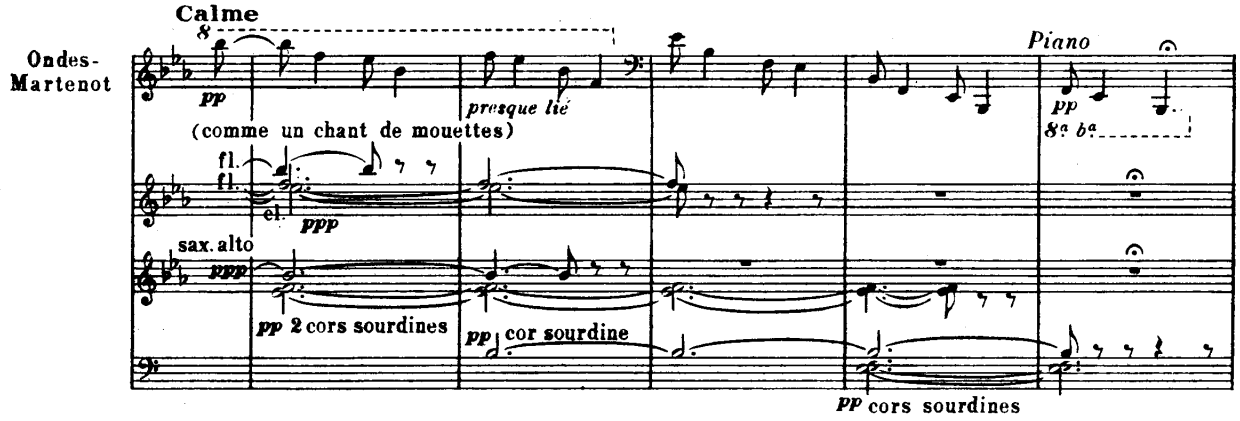


(Picc. doublée à 2 8ves plus bas par la Trompette)

Darius Milhaud
La création du Monde
(p. 40)

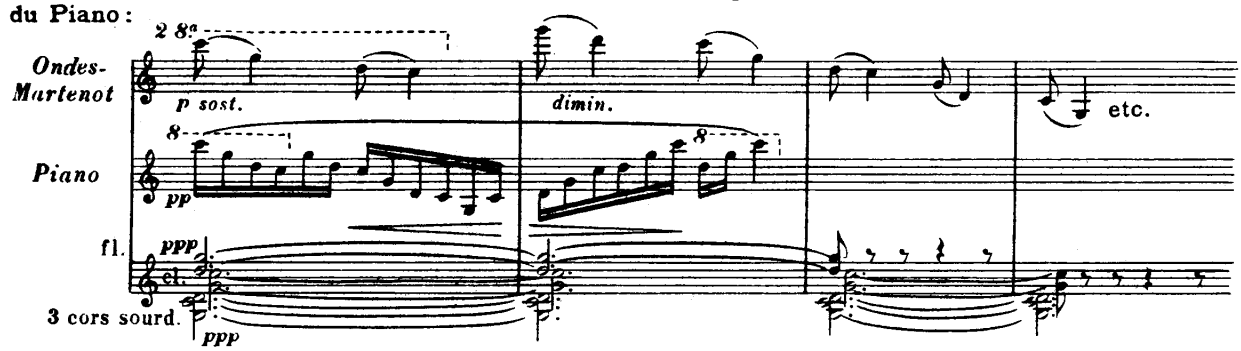
Une des caractéristique des *Ondes-Martenot,* c'est de pouvoir donner des notes *extrêmement hautes sans dureté,* avec un timbre qui reste plein; quant aux nuances, elles se font aussi aisément *p* que *f:*

Mélodie aux Ondes-Martenot:

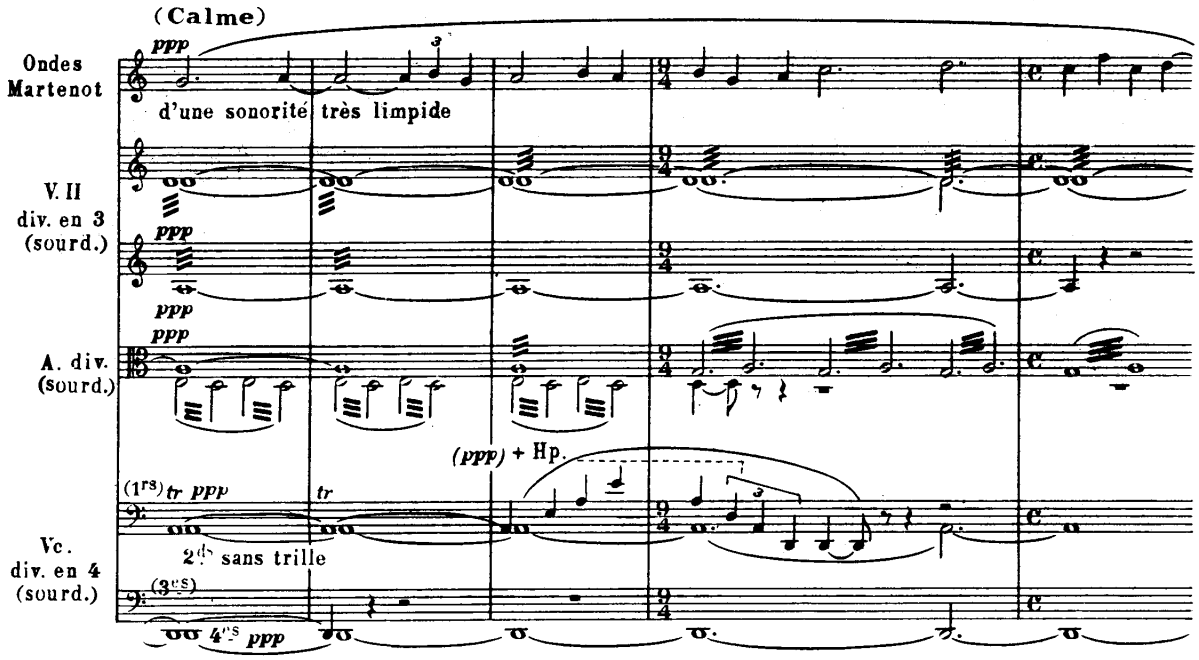


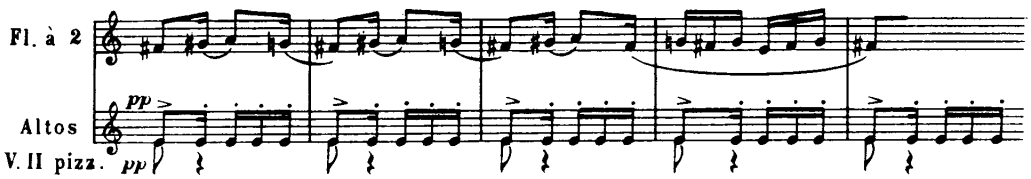
Ch. Kœchlin
Les Eaux vives

L'instrument ne descendant pas assez bas pour faire les notes de la dernière mesure, on les a confiées au Piano, qui continue le Martenot (à cette tessiture) sans trop de discontinuité, surtout dans le cas d'une musique *enregistrée,* comme cela eut lieu pour l'œuvre en question. Un autre exemple du même morceau montre la reunion du Martenot et du Piano:



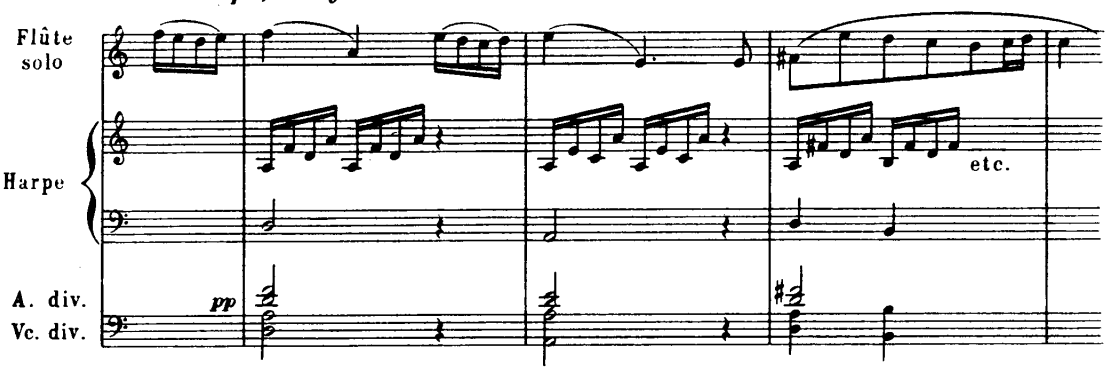
Ch. Kœchlin
Les Eaux vives

Chant d'"ondes Martenot" sur instruments à Cordes pp :

Ch. Kœchlin
Le Buisson ardent

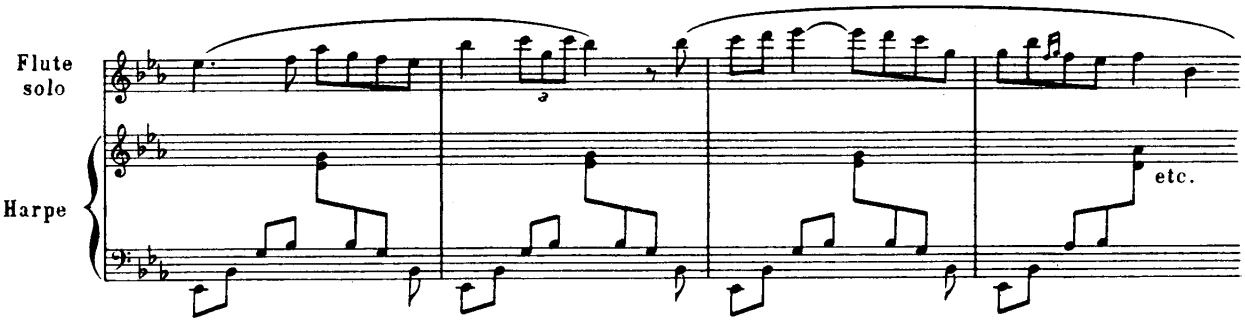
Thème de Flûte dans le grave, assez mordant :

Rimsky - Korsakoff
Sheherazade

(Caractère humoriste de la Flûte dans ce registre, avec ce rythme et ces liaisons.)

Mélodie de Flûte dans le medium et le grave, très douce :

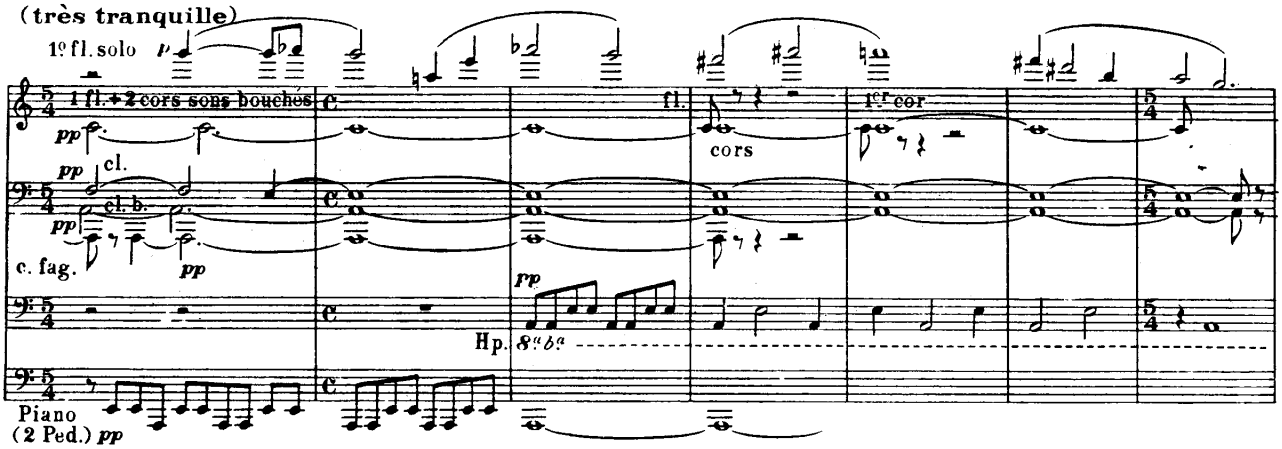
(avec Harpe, sur fond d'Altos et Vc. divisés)

C. Saint-Saëns
Ascanio
(Acte II. Air de François 1er)
p. 40

Flûte dans le medium et vers l'aigu :



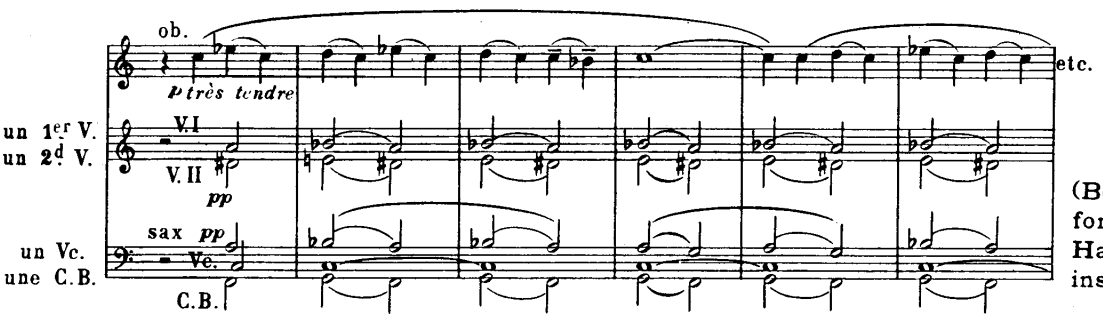
G. Bizet
Carmen
(2e entr'acte)

Chant de Flûte à l'aigu :



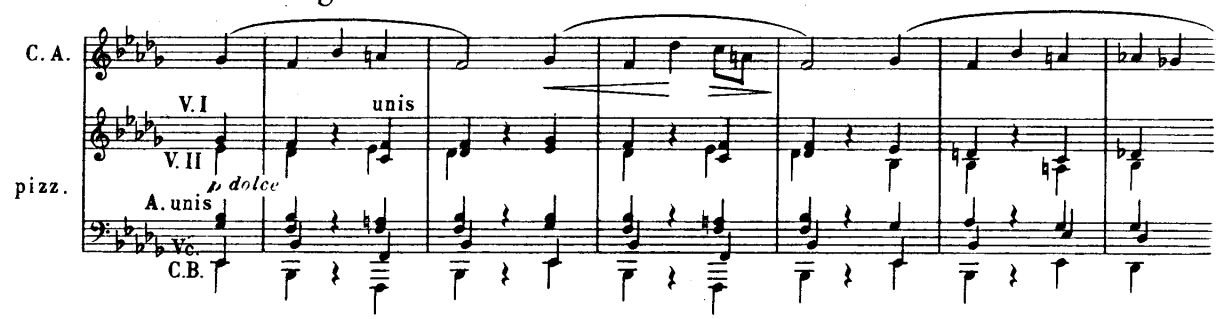
Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

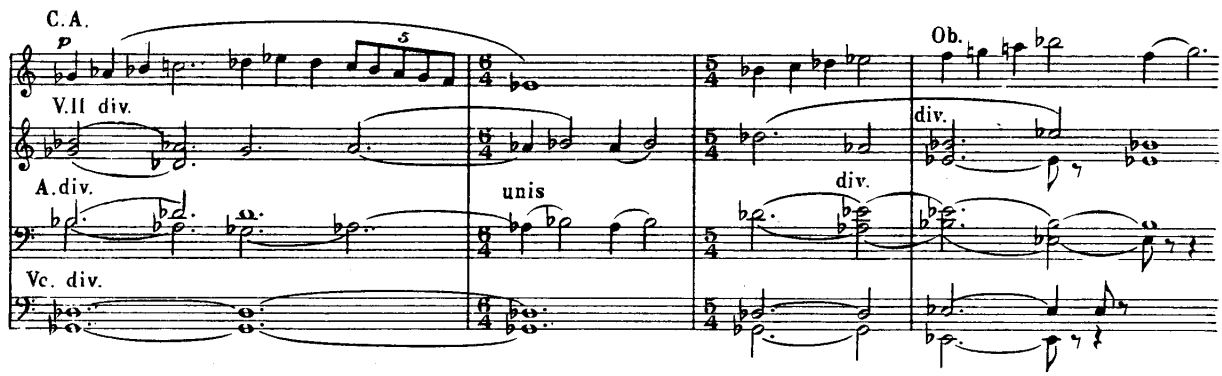
Mélodie au Hautbois :



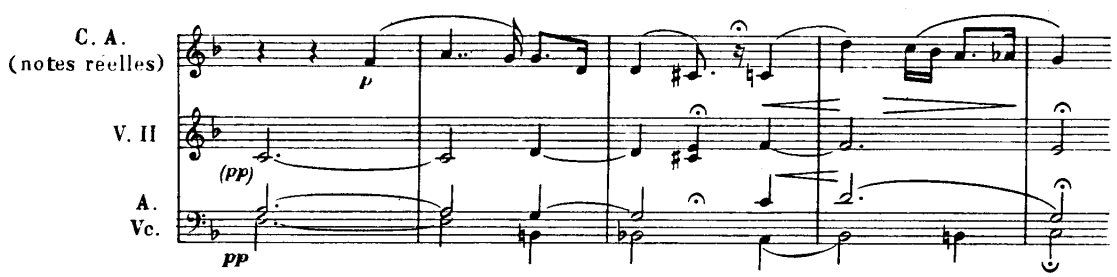
Darius Milhaud
La Création du Monde
(p. 21)

(Bonne sonorité, le Saxophone fond le tout, et adoucit le Hautbois. – Noter qu'ici les instr. à cordes sont *4 Soli.*)

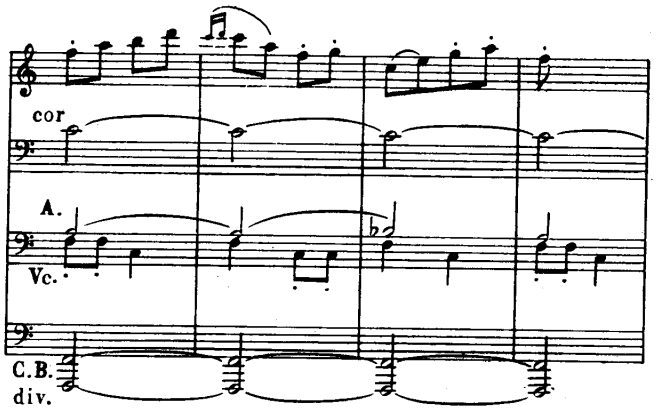
Mélodies de Cor anglais :

César Franck
Symphonie



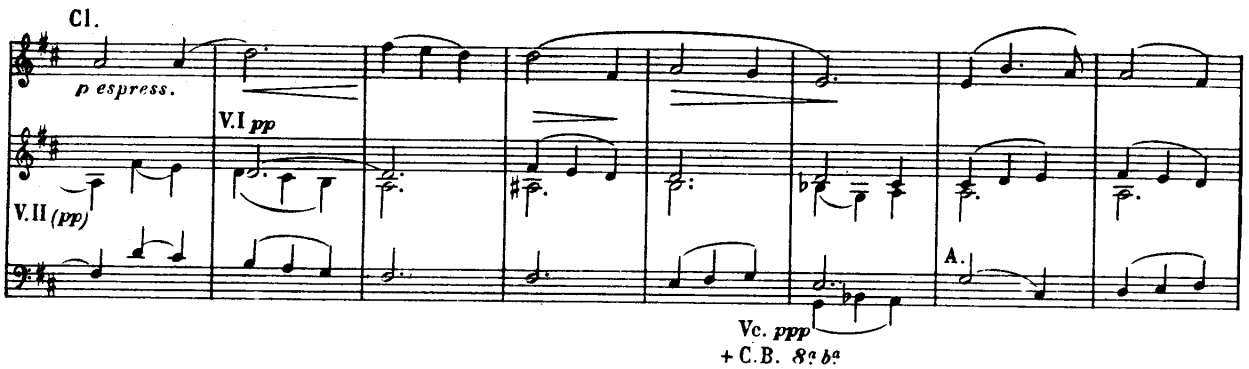
Ch. Kœchlin
Etudes antiques
(I. *les Temples*)

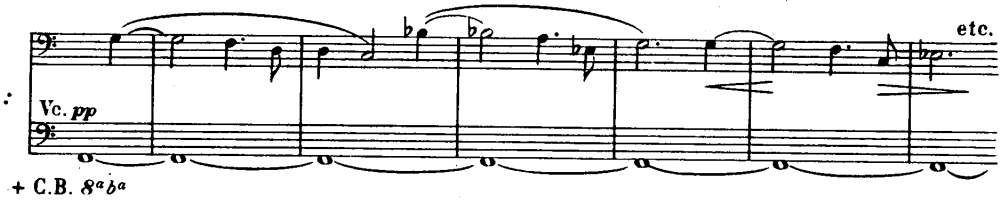


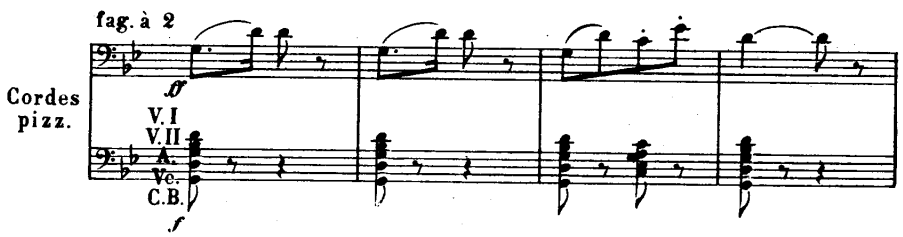
H. Berlioz
La Damnation de Faust
(Air de Marguerite)

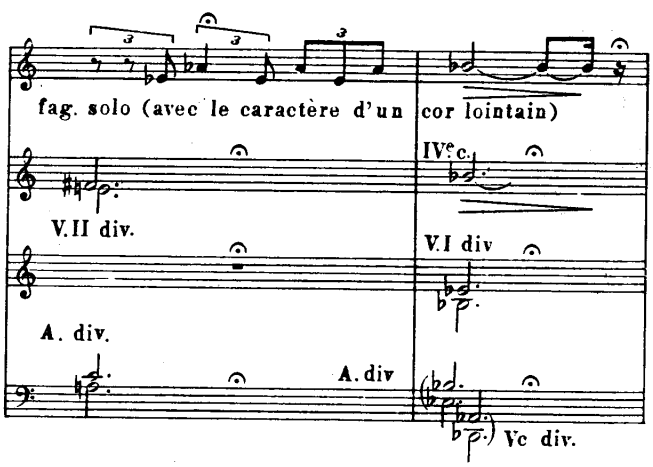
Petite Clarinette (en ré):

Rimsky-Korsakoff
Mlada
(Acte II)

(Bien jouées, ces notes de la petite Clarinette ne sont aucunement désagréables.)

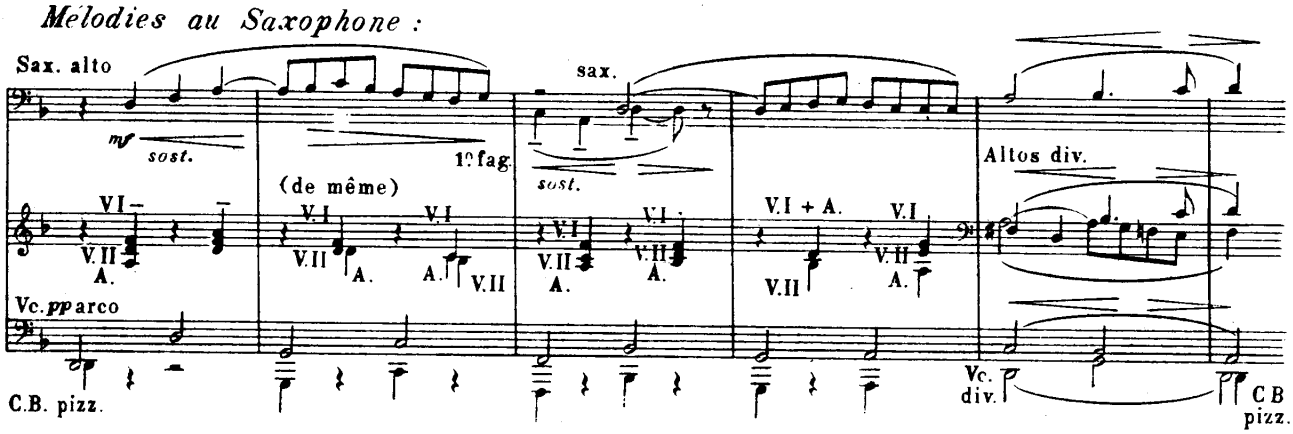
Chant de Clarinette, sur les instruments à Cordes:

E. Lalo
Le Roi d'Ys
(Ouverture)

Clarinette Basse:

R. Wagner
La Valkyrie
(p. 163)

Bassons à 2, pour bien "poser" le motif:

G. Bizet
Carmen

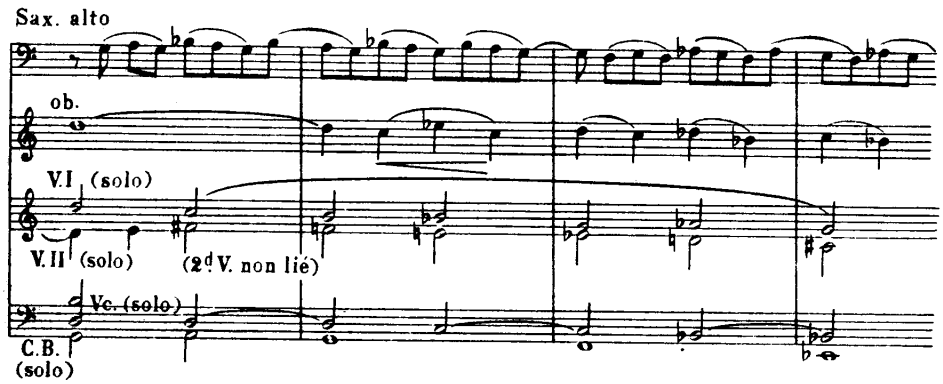
Chant de Basson à l'aigu:

Ch. Kœchlin
Vers la plage lointaine
(Nocturne)

Mélodies au Saxophone :



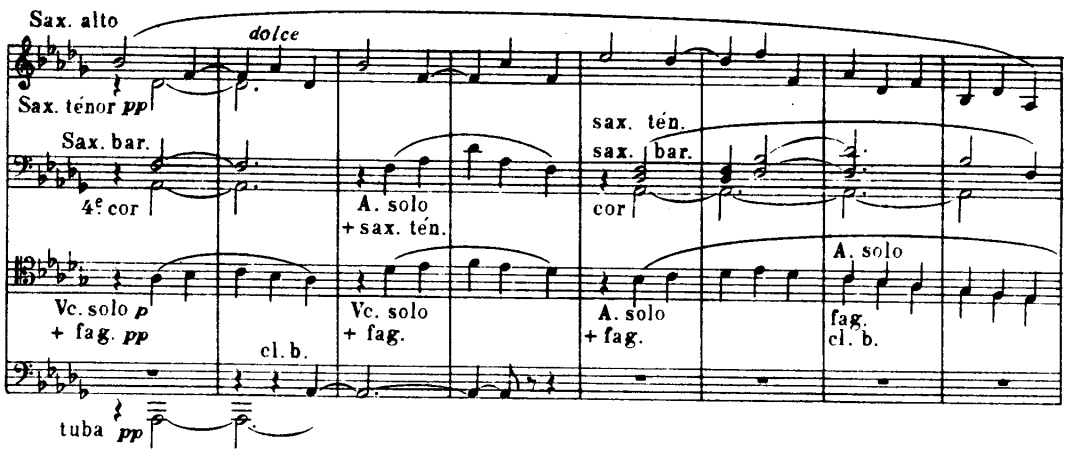
Massenet
Werther
(Acte III. p. 300 - 301)

Remarques. - Le Basson continue la mélodie du Saxophone, et cela permet la rentrée du Saxophone sur le *Ré*, qui prend de la sorte beaucoup d'accent. La fin de cette phrase est accompagnée par Vc. div. et Altos div., sonorité grave et pleine; les croches des 2ds Altos s'entendent très bien, quoique la mélodie principale soit, naturellement, plus en dehors.



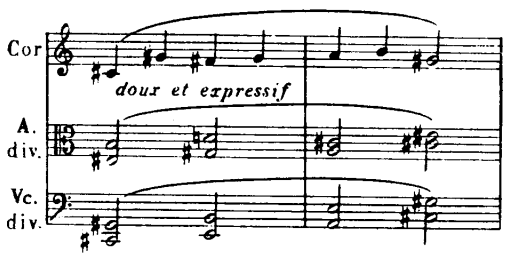
Darius Milhaud
La creation du Monde
(p. 23)

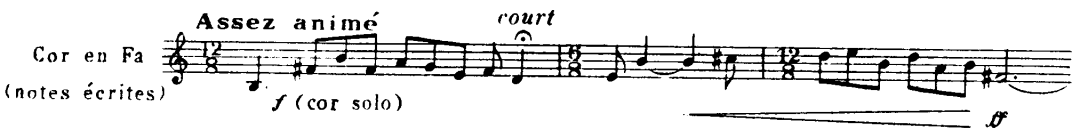
(Mélodie douce et naïve au Saxophone. Le ballet met en scène les nègres et leur conception de la naissance du Monde; il était logique d'y faire intervenir l'instrument ressuscité par le Jazz.)



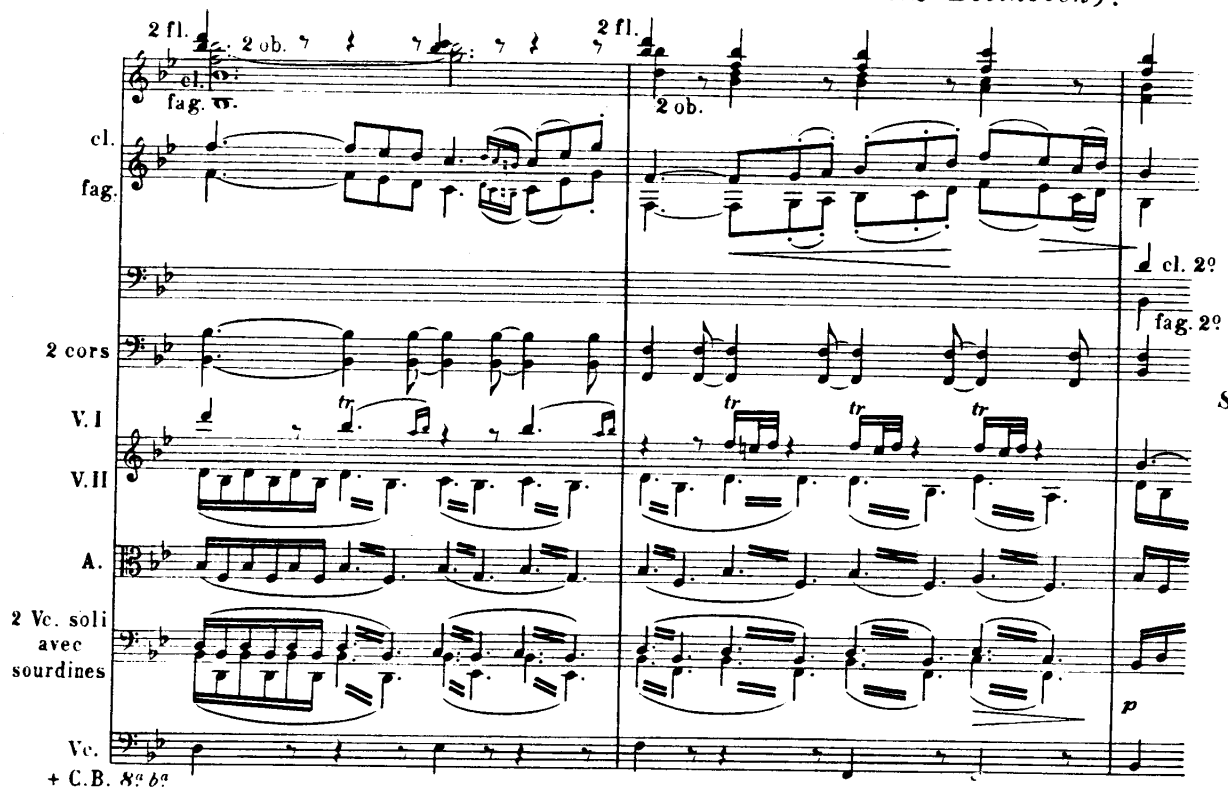
Ch. Kœchlin
Les Eaux vives

(Ici, ce n'est plus du tout l'expression douloureuse du Saxophone de *Werther*. Celui des *"Eaux vives"* chante la joie de vivre.)

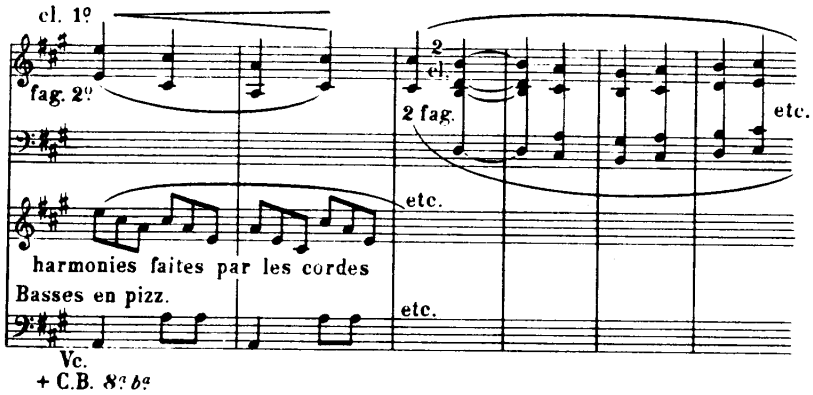
Thèmes de Cor :

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(Prologue)

(Excellente sonorité du Cor sur ces Cordes.)

Ch. Kœchlin
Poème pour Cor et Orchestre
(III. Final)

(Cor a vide, sans accompagnement.)

Mélodie par Clarinette et Basson en octaves (très usuel chez Beethoven):

Beethoven
Symphonie Pastorale
(Andante)

Autre mélodie par Clarinette et Basson en octaves:

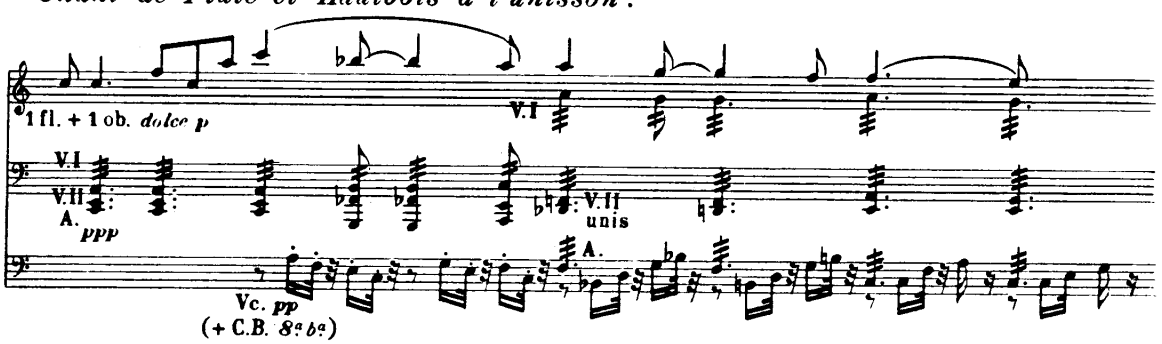


Beethoven
Symphonie en La
(Allegretto)

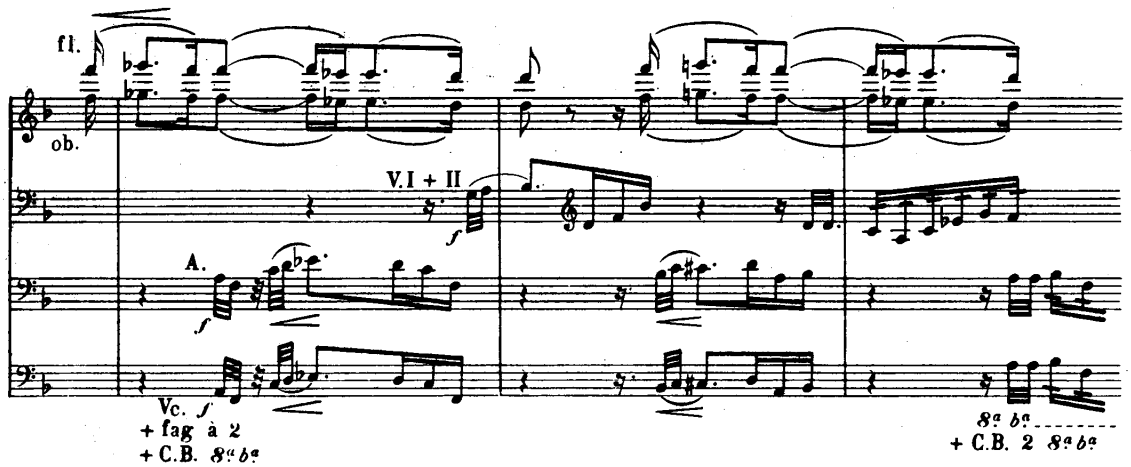
Clarinette et Cor à l'unisson:

R. Wagner
Ouverture de Tannhaüser

(Dans les parties intermédiaires de l'harmonie, lorsqu'il y a Clarinette (2º) et Cor, Wagner a placé la 2de Clarinette *au-dessous du Cor,* à cause du timbre plus accentué de ses notes basses. – Les Basses sont faites par 2 Bassons à l'unisson, parfois aussi en octaves. Timbre chaud et plein de la mélodie, à laquelle le chalumeau de la Clarinette donne presque un accent d'instrument à Cordes.)

Chant de Flûte et Hautbois à l'unisson:

H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(Le Bal)

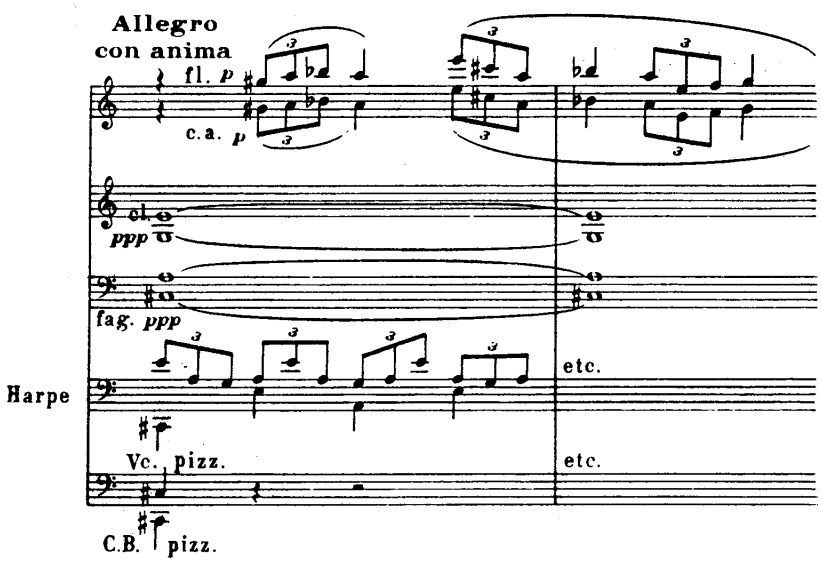
Flûte et Hautbois en Octaves :



H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(Scène aux champs)

(La doublure de la Flûte par le Hautbois à l'*8ve* grave est plus intense que par la Clarinette.)

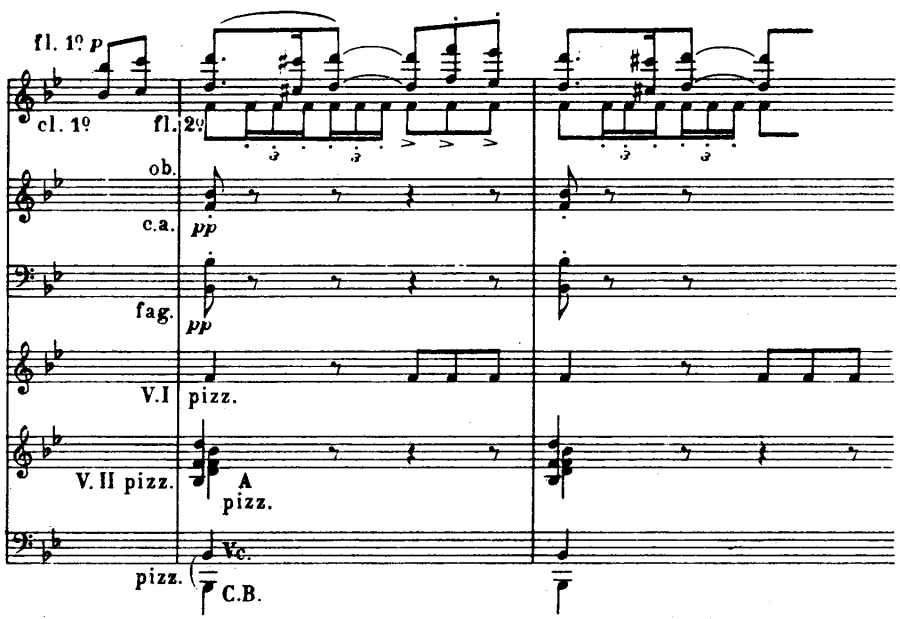
Chant de Flûte doublé 8ª bª par Cor anglais (1) *(excellent):*



Rimsky-Korsakoff
Sniégourotchka

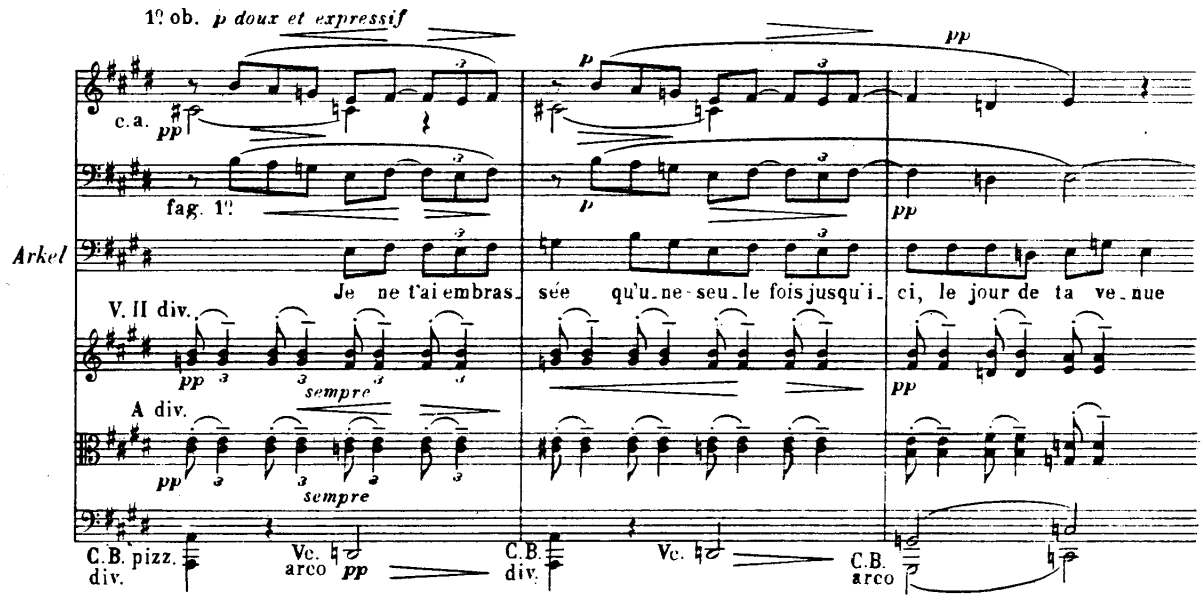
(1) Voir aussi, dans le *Scherzo de la Reine Mab,* du *Roméo et Juliette* de Berlioz (exemple cité au Ch. III), Octaves Fl. et C.A.

Chant de Flûte doublé à l'octave par la Clarinette:



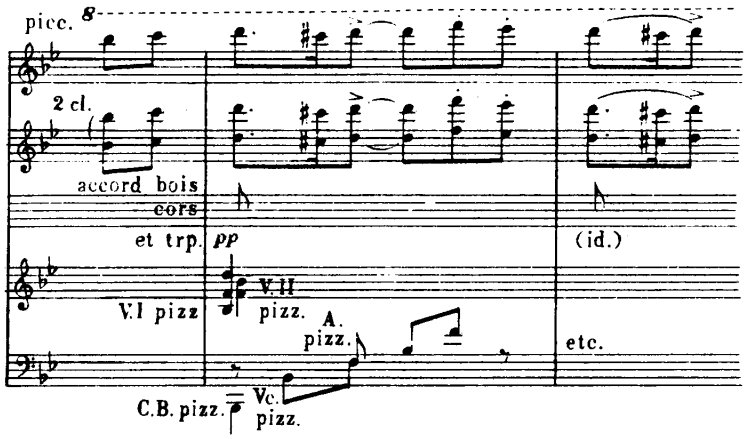
Rimsky-Korsakoff
Sheherazade

Hautbois et Basson en octaves (très expressif):



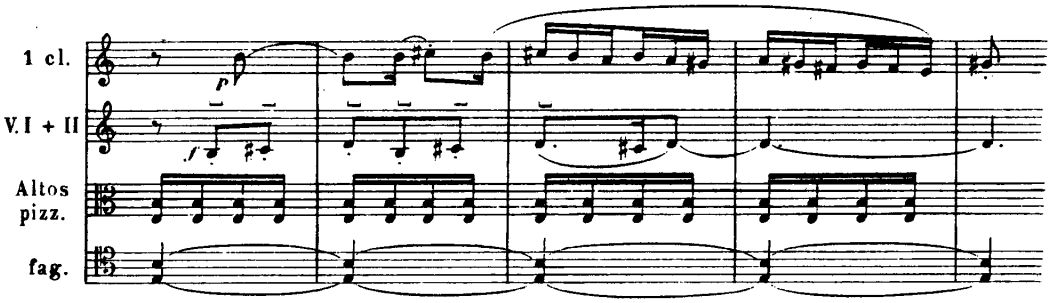
Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(p. 272)

Clarinettes et petite Flûte à 3 octaves (assez rare):



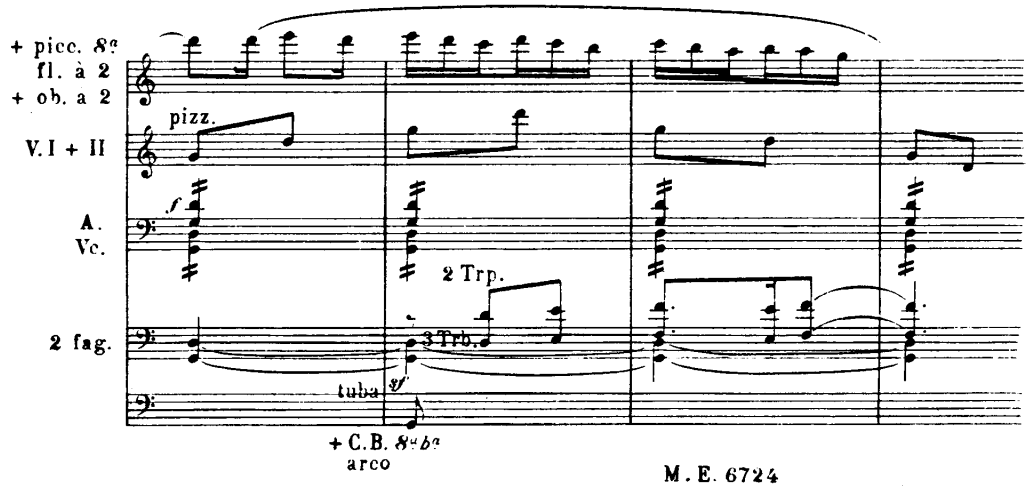
Rimsky - Korsakoff
Sheherazade
(p. 114)

Quelques exemples d'équilibre entre Bois et Cordes, dans la Sheherazade de Rimsky - Korsakoff:



Rimsky - Korsakoff
Sheherazade (p. 169)

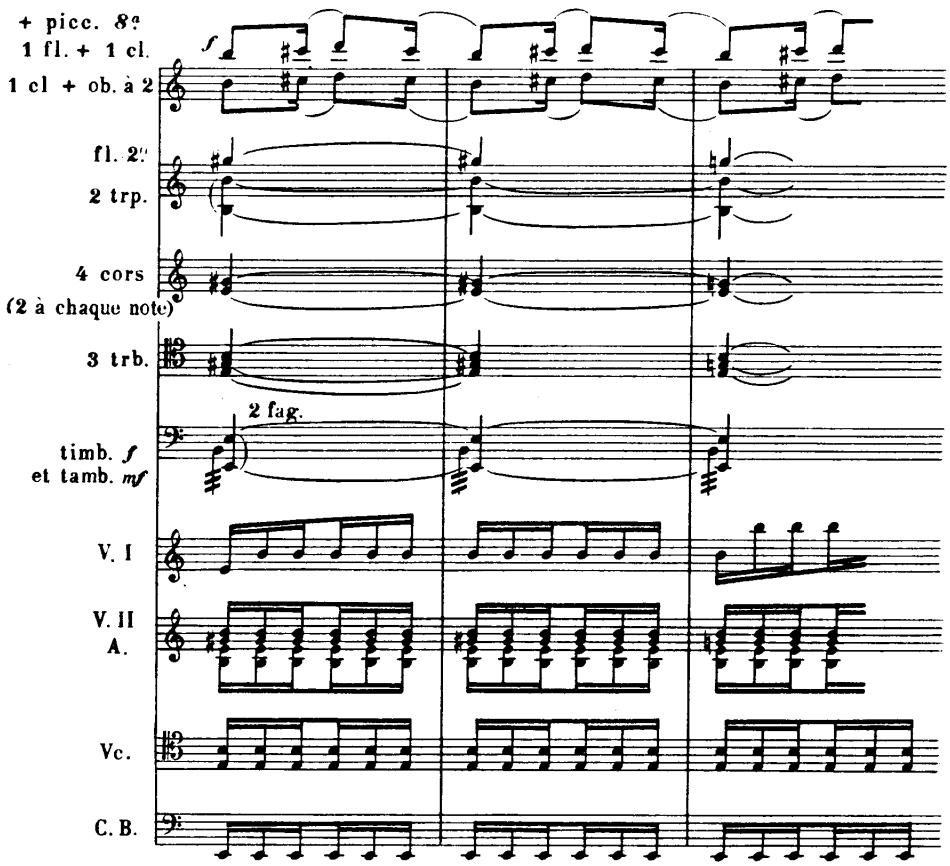
(La Clarinette étant *au-dessus des Cordes*, et faisant entendre un thème caractéristique, s'entend quoique seule.)



id.
(p. 159)

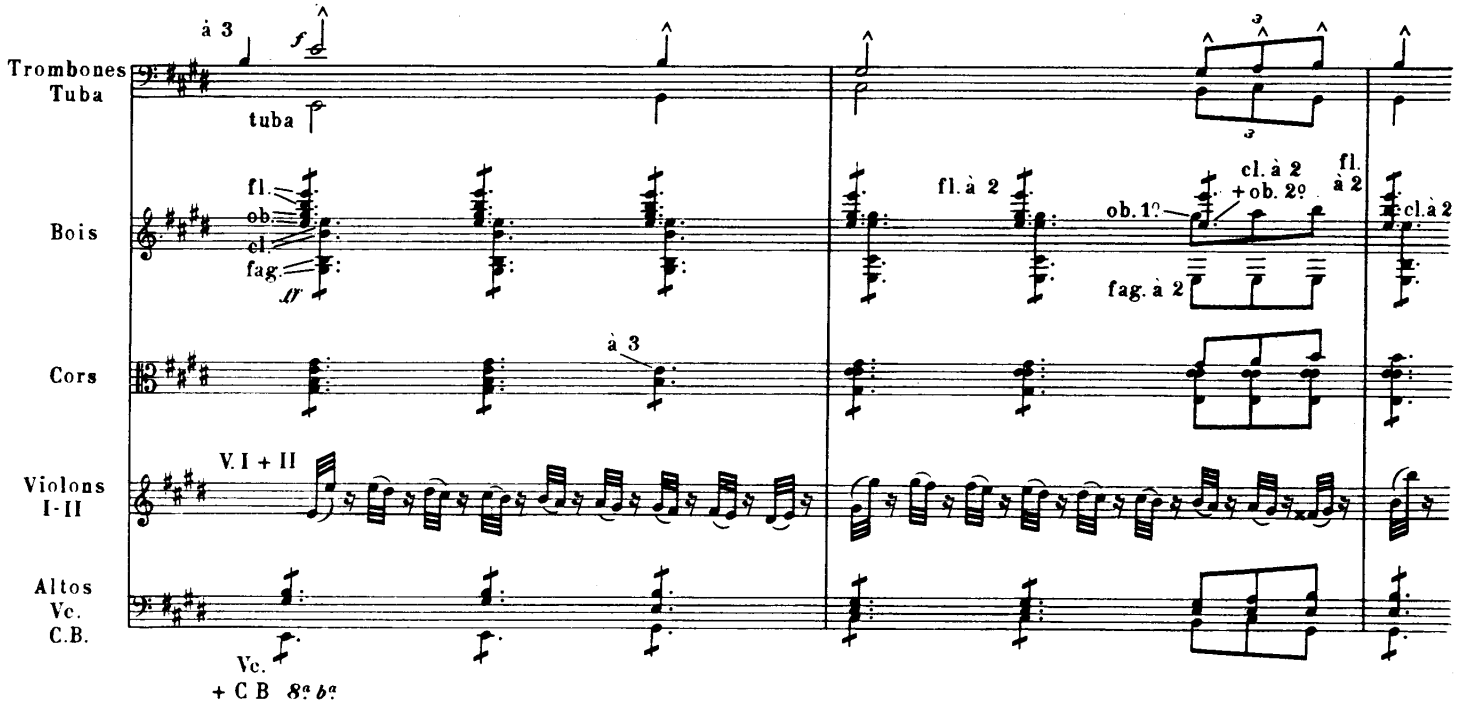
(Bois et pizz. au 2d plan. Cuivres dominant. Nécessaire de confier les pizz. à *tous* les Violons.)

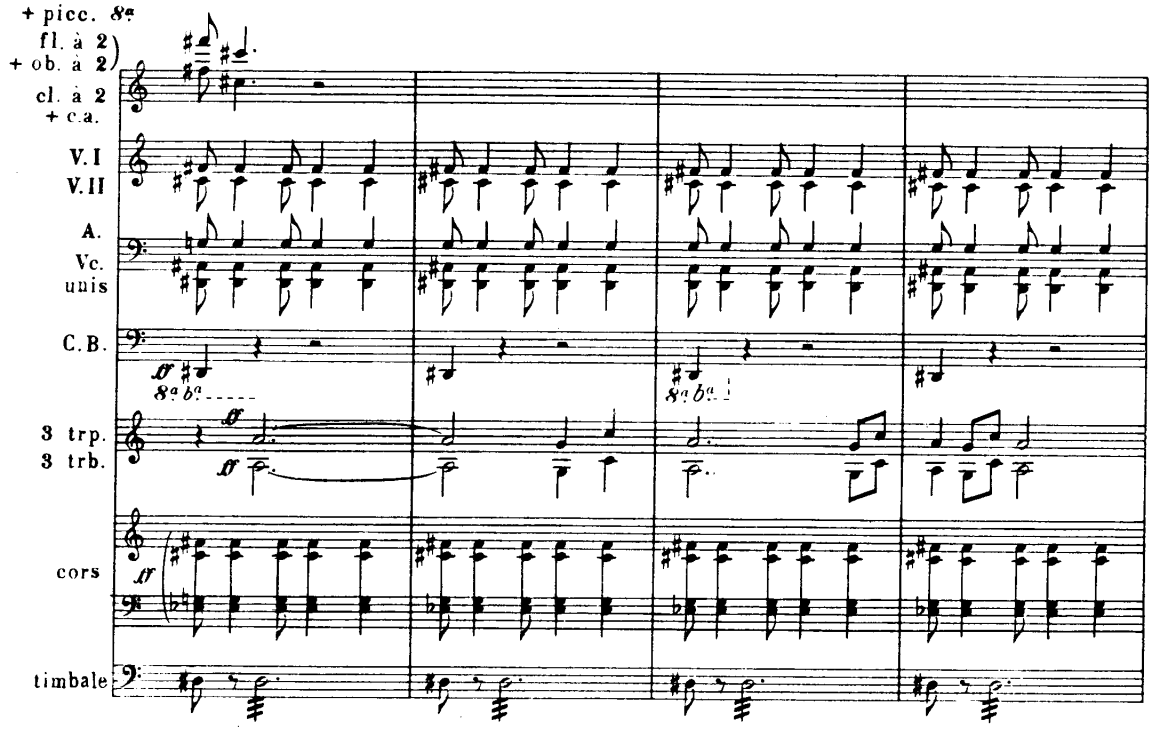
Mélodie à 3 octaves : Picc. - Flûte + Clarinette - Clarinette + Hautbois à 2 :



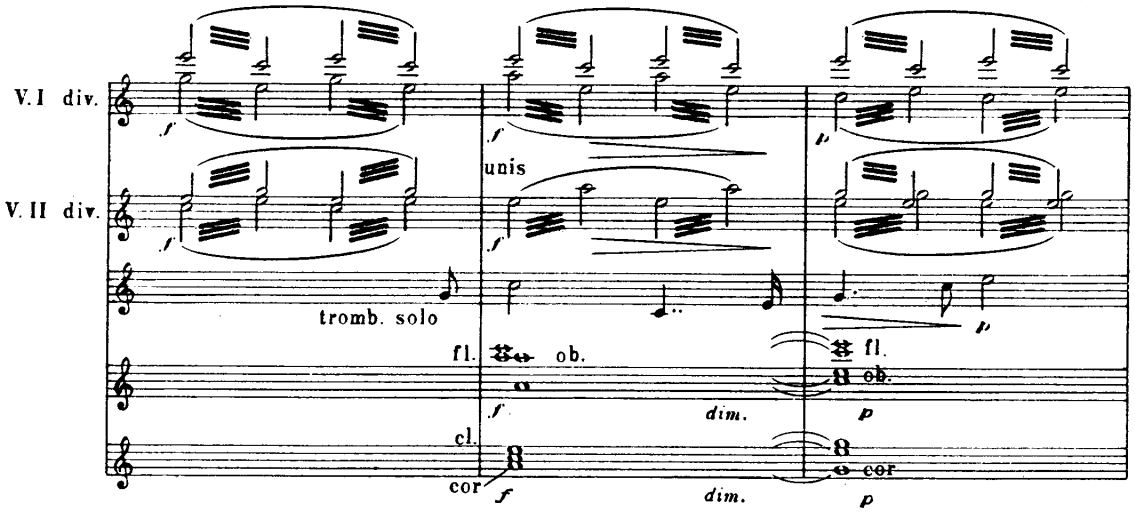
Rimsky - Korsakoff
Sheherazade (page 168)

Avec cette quantité d'orchestre il fallait des Bois bien nourris; *l'unisson fl. cl. est sonore à cette tessiture* et les *hautbois à 2* sonnent *plus solides*, ici, *qu'en octaves*. La 2de flûte se trouve faire partie du groupe des tenues de Cors, Trp., Trb.; (ces tenues doivent être jouées pas trop *f* cela va sans dire).

Chant des 3 Trombones à l'unisson, dans l'Ouverture de Tannhaüser:

R. Wagner *Tannhaüser, Ouverture; page 4.*

Sonnerie de Cuivres ***ff*** *:*

Darius Milhaud
2de Suite Symphonique
(p. 21)

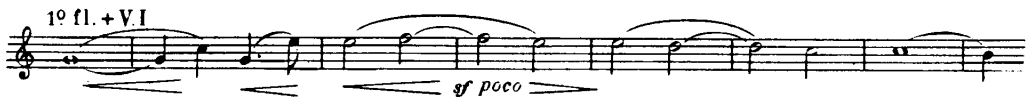
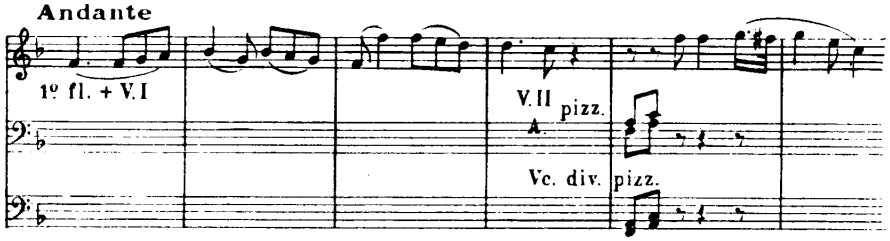
Sonnerie de Trompette, avec batteries des Cordes :



R. Wagner
La Valkyrie
(Acte I; p.46)

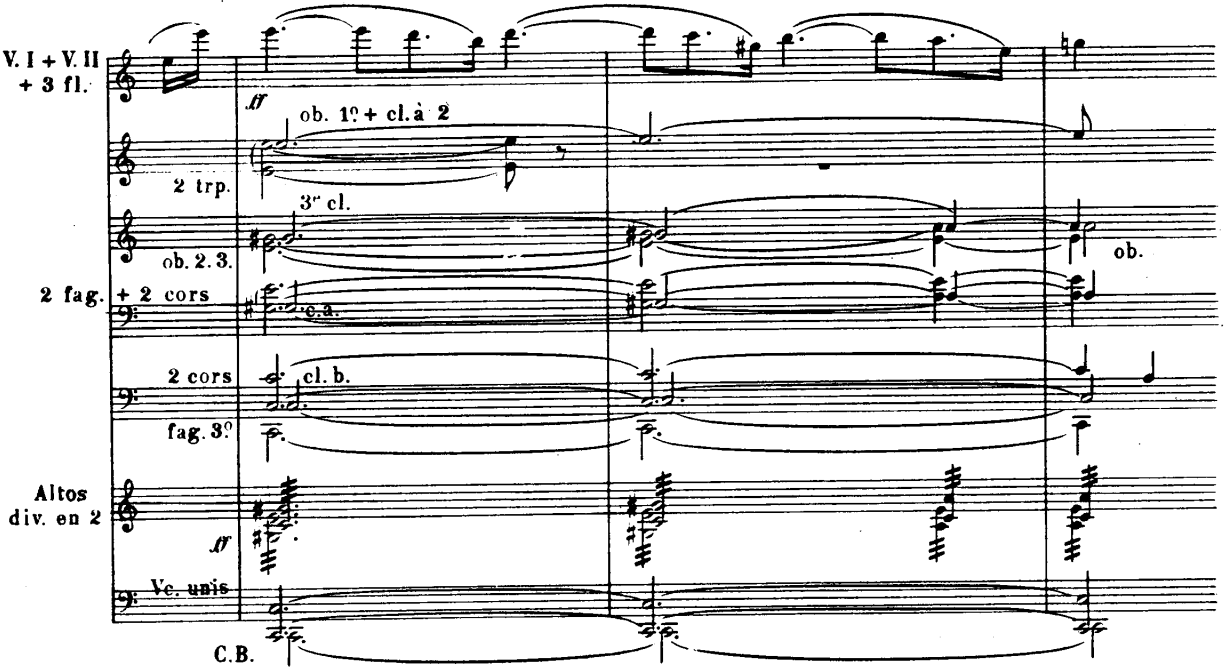
(Noter l'écriture Ob. et Cl., évitant les octaves *la sol* avec la partie de Cor.)

Violons et Flûte à l'unisson :

Le caractère de la doublure des Violons par la Flûte (dans son medium) est mis en évidence par ces mélodeis de la *Symphonie Fantastique* où la Flûte élargit et adoucit à la fois la sonorité des Violons :

H. Berlioz
Symphonie Fantastique (1er temps)

id.
(Scène aux champs)

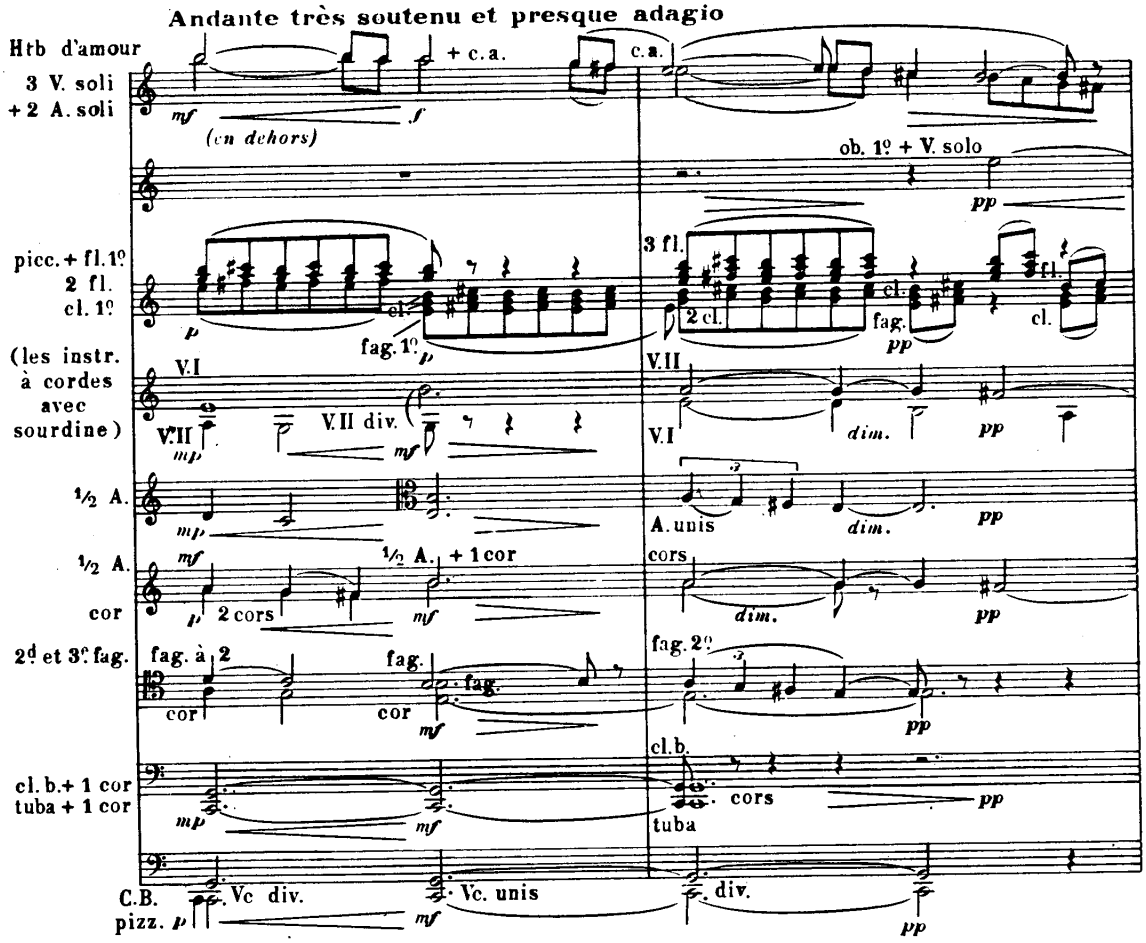
(La sonorité des Violons, comme on l'a déjà dit, domine dans cet unisson quand la Flûte se trouve dans le medium; lorsqu'elle arrive à un registre plus aigu, son timbre s'impose davantage et si les Violons ne jouent pas ***ff***, c'est la Flûte qui domine à partir du *si* ou du *do*)

Violons (tous) doublés par 3 Flûtes, pour un ff:



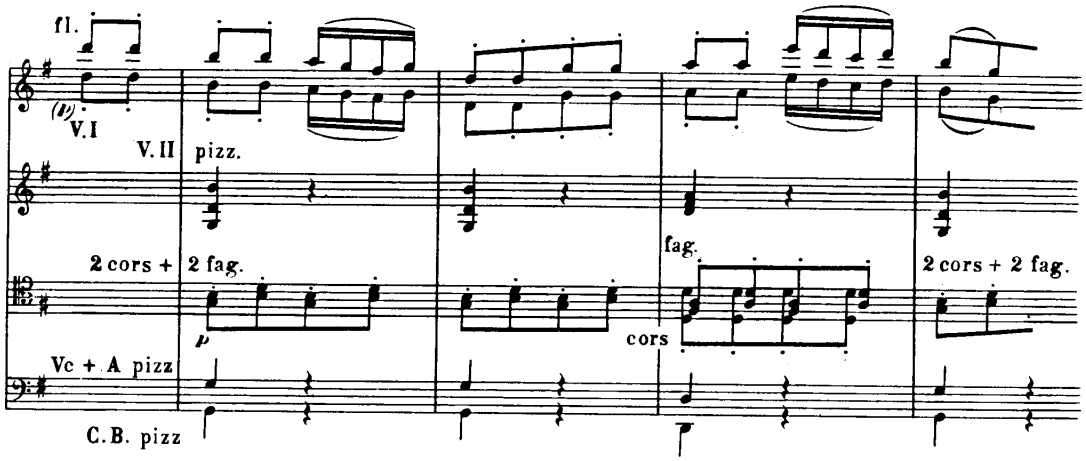
R. Wagner
La Valkyrie
(Acte II, p. 213)

Mélodie faite par des soli du Quatuor doublés par des Bois:

Andante très soutenu et presque adagio

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

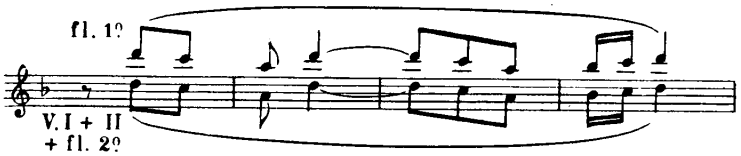
Tenues de cors, bassons, cl. b., tuba, à dessein un peu lourdes (et qu'il faut d'ailleurs modérer). Les croches des flûtes, clar. et fag. 1º s'entremêlent au chant principal, et le tout doit évoquer des visions un peu confuses, dans le clair de lune sur le parc décrit par le poète. Si l'on avait voulu la phrase mélodique (*si la sol fa# mi*) bien en dehors, il eût été nécessaire d'y mettre un plus grand nombre de *Bois* et de *Cordes*, mais dans le cas particulier de ce morceau, et *pour son caractère*, il ne le fallait pas.

Flûte à l'octave des Violons (très fréquent) :



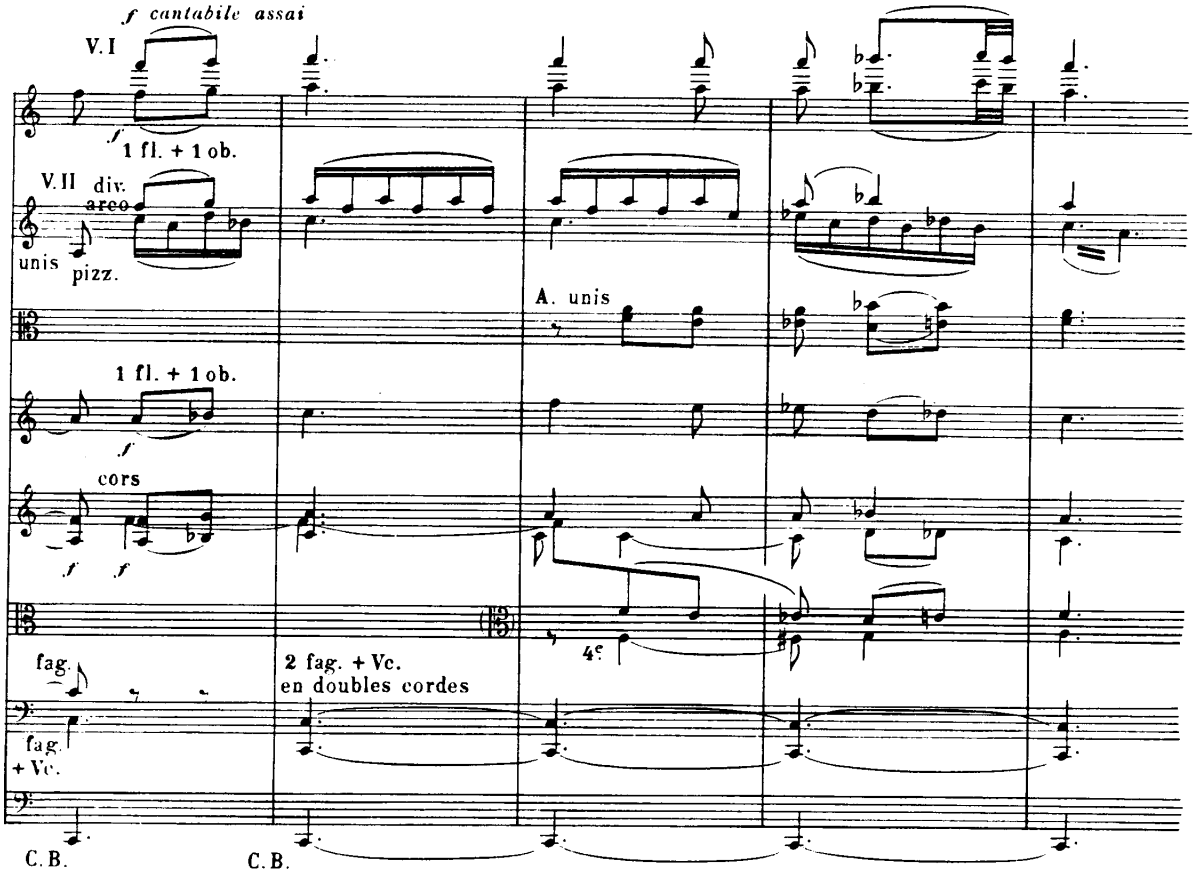
J. Haydn
Symphonie en Sol majeur
(Final)

Flûte (1?) à l'octave des V.I + II et de la 2de Flûte :

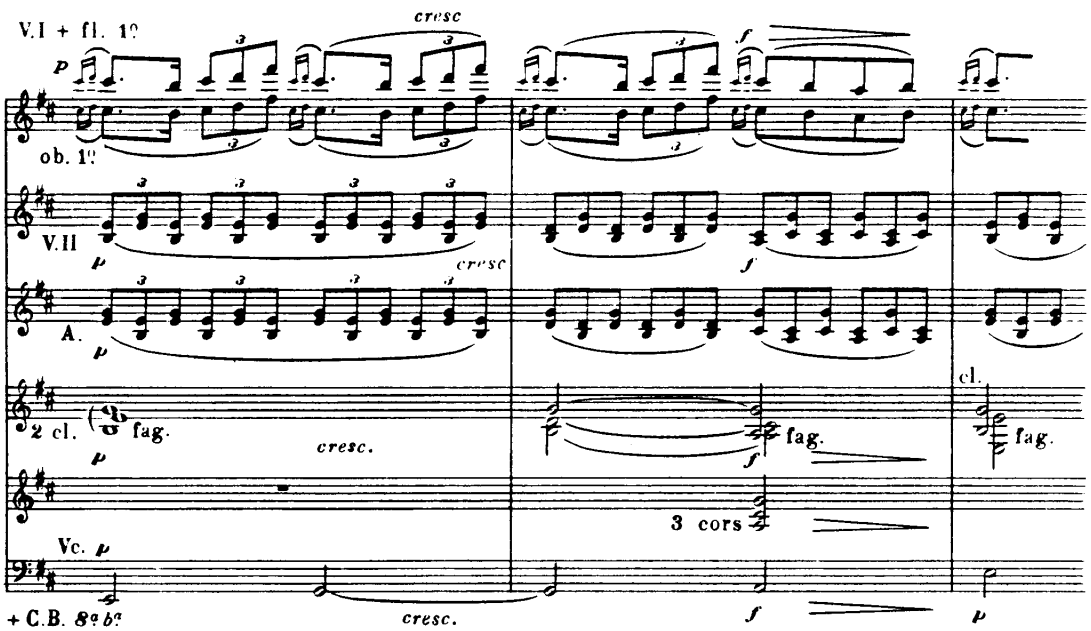


E. Chabrier. *España (p. 20)*

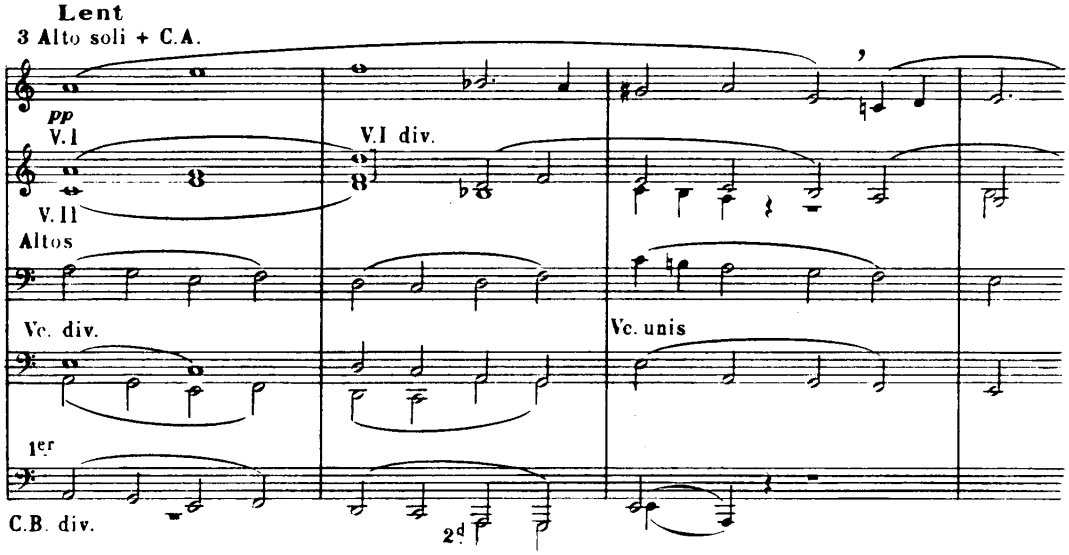
(La 1re Flûte, à cette tessiture, se perçoit très bien, et donne de la lumière à cette mélodie.)

1ers Violons à l'octave haute des Flûtes (assez rare) :

Rimsky - Korsakoff
Capriccio Español
(pages 20 - 21)

Sonorité très pleine, reposant sur le fond solide et large des 2 Bassons et des 4 Cors Fl. et Ob. écrits respectivement à l'unisson, et à l'octave des Cors, 2ds V. et Altos venant fondre la sonorité et donner du mouvement, et 1ers V. planant sur le tout.

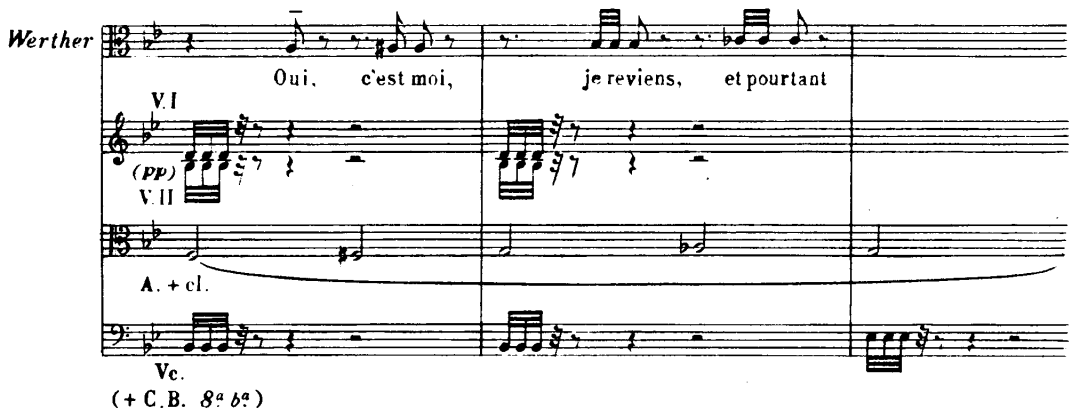
Thème des Violons à l'octave supérieure du Hautbois (assez rare) :

Rimsky-Korsakoff
Fantaisie sur des thèmes Serbes
(page 5)

Mélodie au Cor anglais avec 3 Altos soli (Altos soli au-dessus des Violons) :

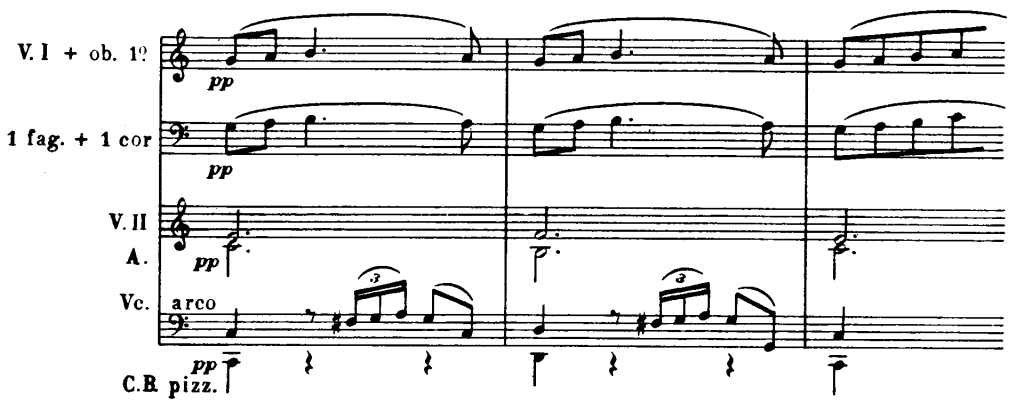


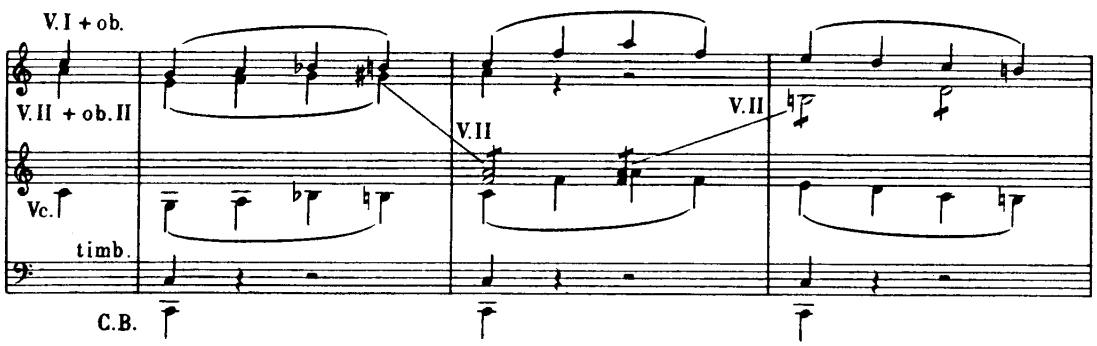
Instr. à cordes avec sourdines (sauf les A. soli) et *ppp*.

Ch. Kœchlin
Trois Chorals pour orchestre
(nº II)

Clarinette doublant les Altos:

Massenet
Werther
(Acte III, p. 324)

(La Clarinette corse l'expression des Altos, qui ne pouvaient ici être doublés par les Violoncelles, nécessaires aux Basses.)

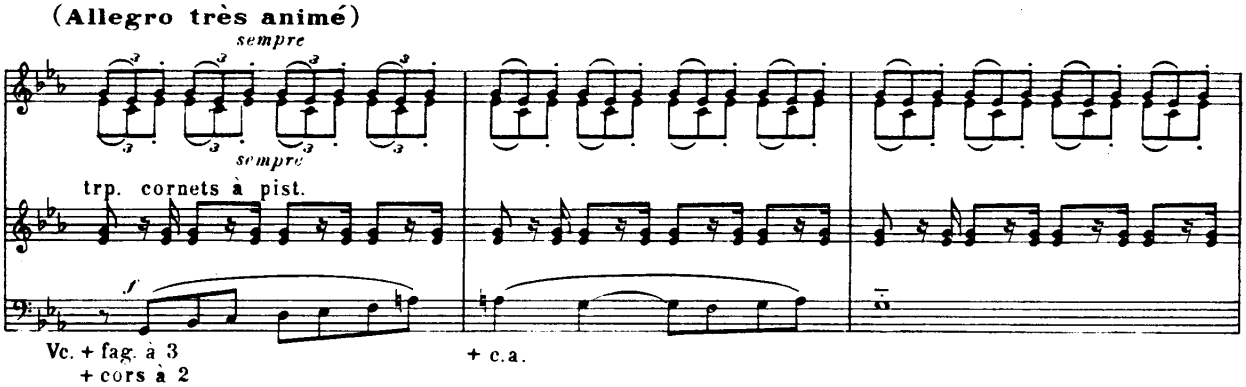
Cordes doublées par Instruments à Vent à l'Unisson, et à l'Octave (la sonorité des Cordes domine):

Massenet
Werther
(Acte III, p 291)

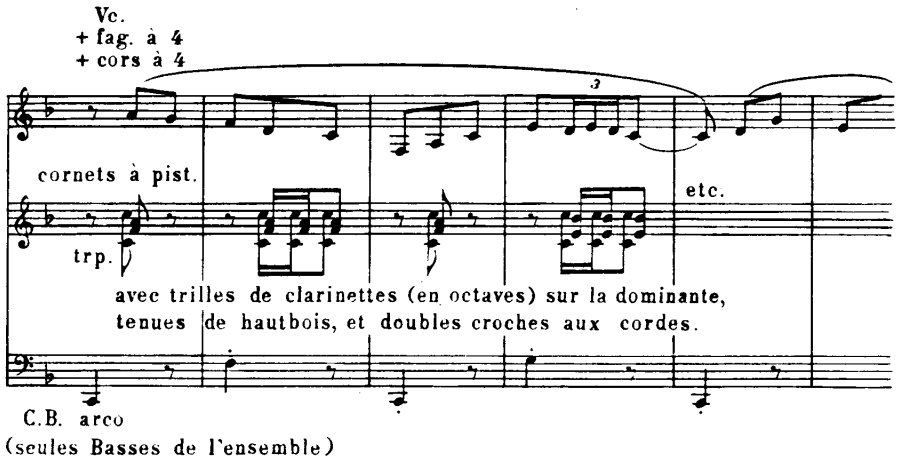


(Harmonies par 2 cl., 2 fag. 2 cors)

Mendelssohn
Le Songe d'une nuit d'été
(Marche nuptiale)
(mesures 52 et suivantes)

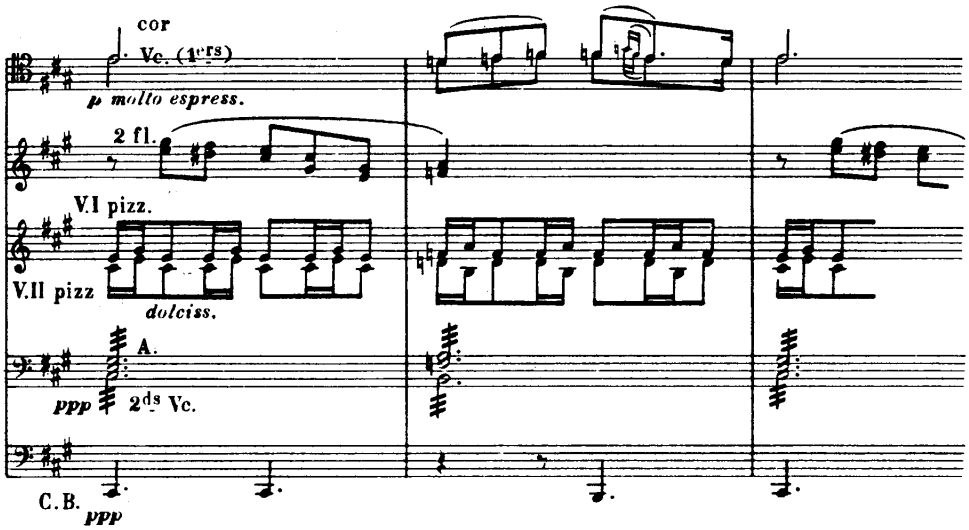
Instruments à Cordes doublés par un assez grand nombre d'instruments à vent; la sonorité des Bois domine, ainsi dans les passages suivants:

(Allegro très animé)

E. Chabrier
Ouverture de
Gwendoline



E. Chabrier
España
(p. 11)

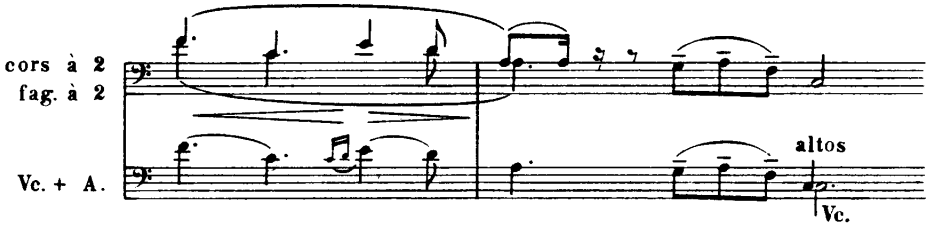
Mélodie par Violoncelles et Cor, à l'unisson :



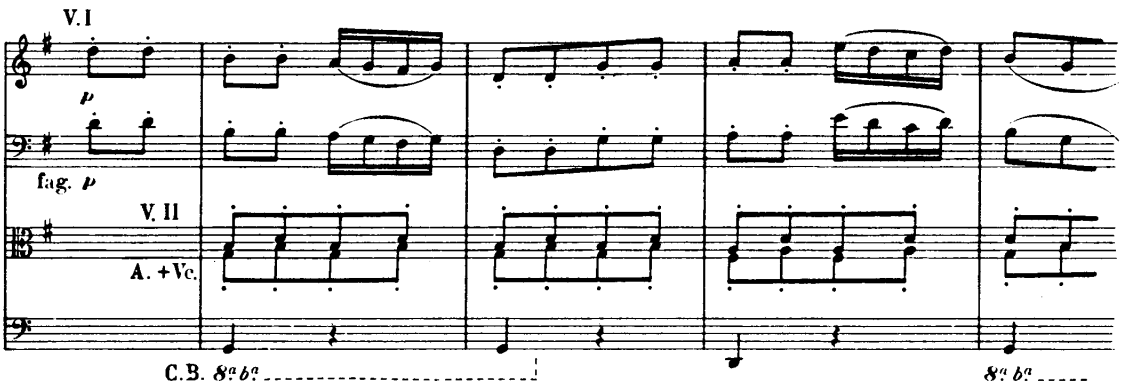
H. Berlioz
Roméo et Juliette (Scène d'amour)

(L'accent des Violoncelles domine)

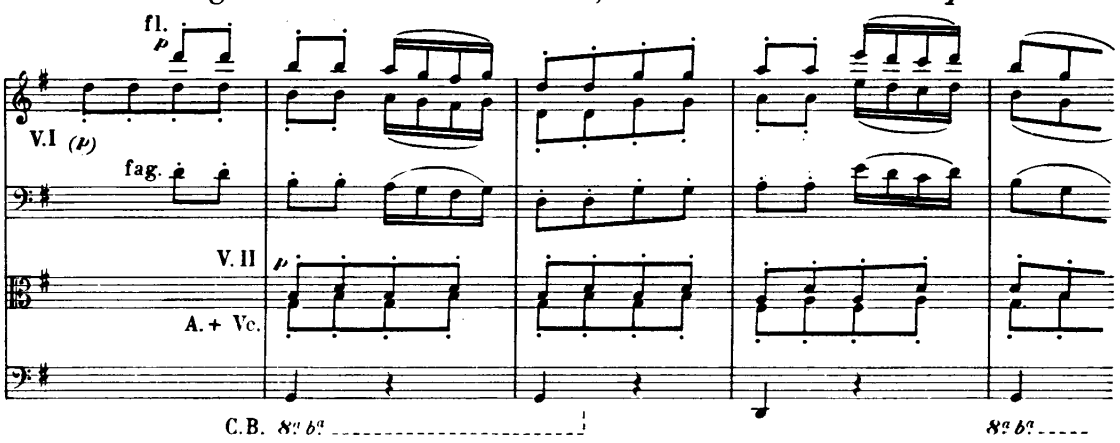
Autre unisson de Violoncelles (avec Altos) et Cors, avec Bassons :



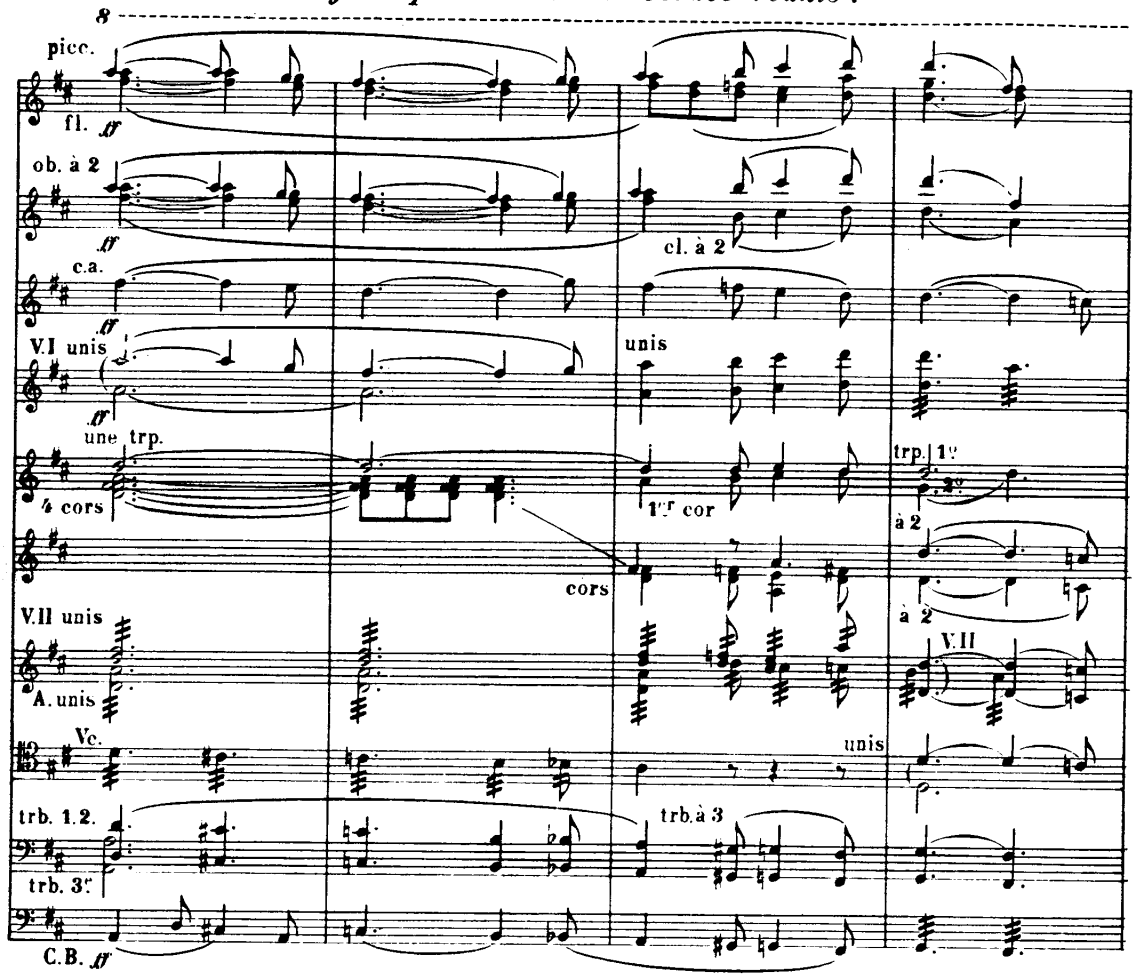
Massenet
Manon (1er acte, page 89)

Thème de final joué par les Violons à l'octave du Basson (assez usuel) :

J. Haydn
Symphonie en Sol majeur
(Final)

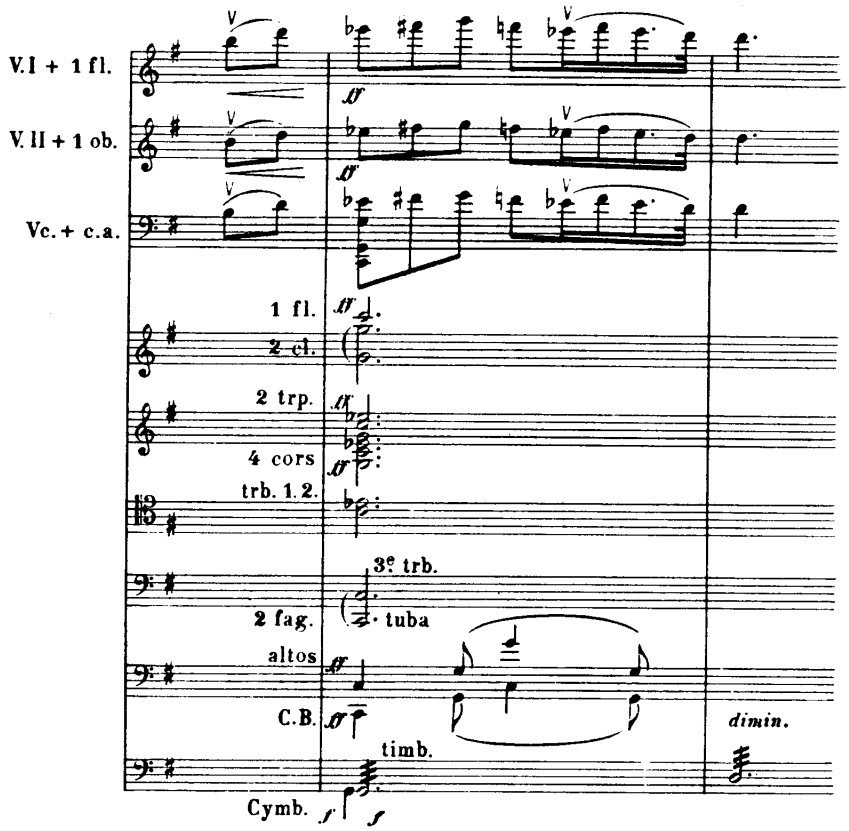
Flûte et Fag. à 2 octaves de distance, Violons au milieu (disposition traditionnelle) :



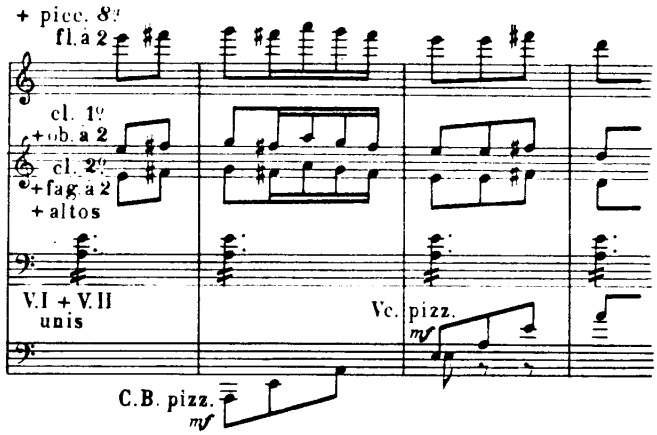
J. Haydn
Symphonie en Sol majeur
(Final)

Mélodie en octaves faite par les Bois et Cordes reunis :

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(Scène I)

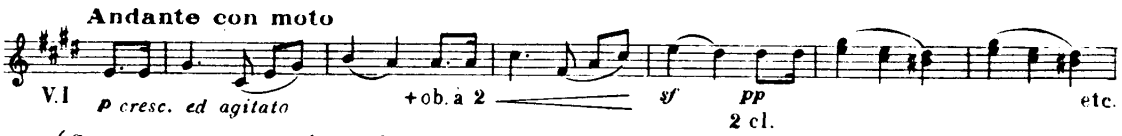
(Les Violons I dominent)

Mélodie à 3 octaves par mélange de timbres :

Rimsky - Korsakoff
Sheherazade
(page 123)

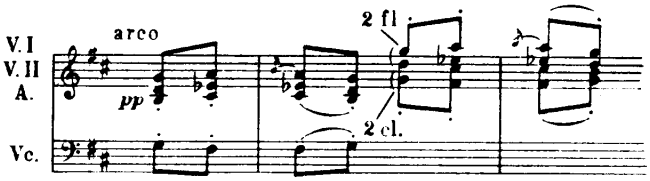
Mélodie à 4 octaves : plusieurs instruments à vent, avec Altos (les Bois dominent naturellement, mais les Altos corsent le timbre :

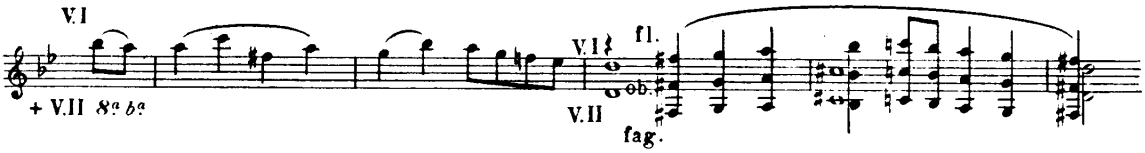


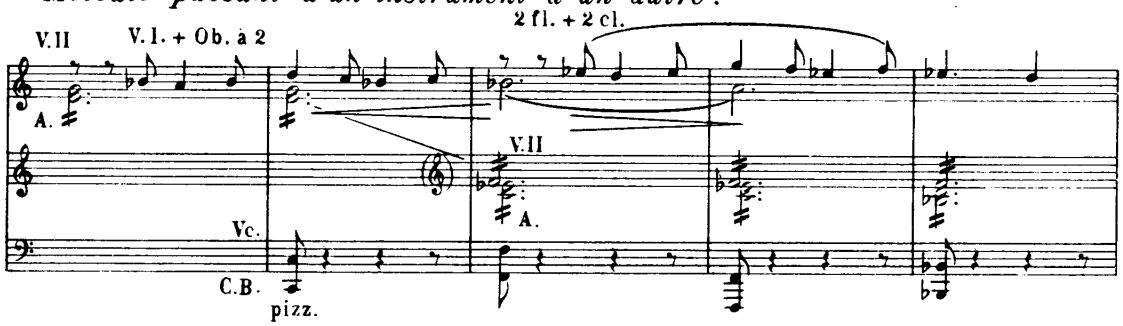
Rimsky-Korsakoff
Sheherazade

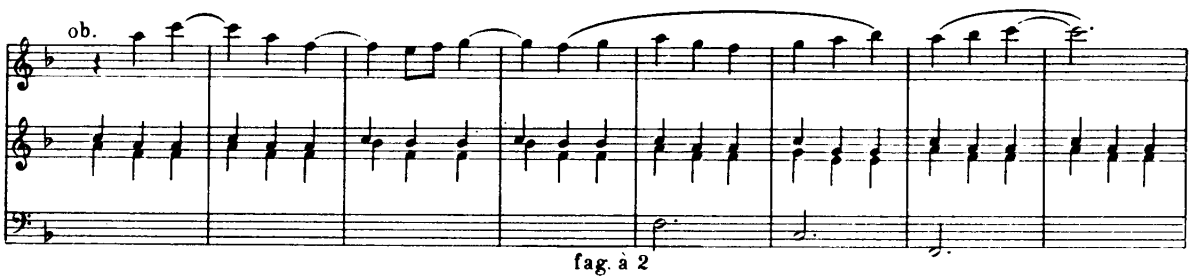
Mélodie changeant de timbres, ou passages se répondant :

(Sur accompagnement de Cordes. Basse arco)

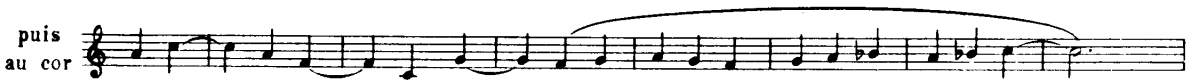
Mendelssohn
Le Songe d'une nuit d'été
(Nocturne)

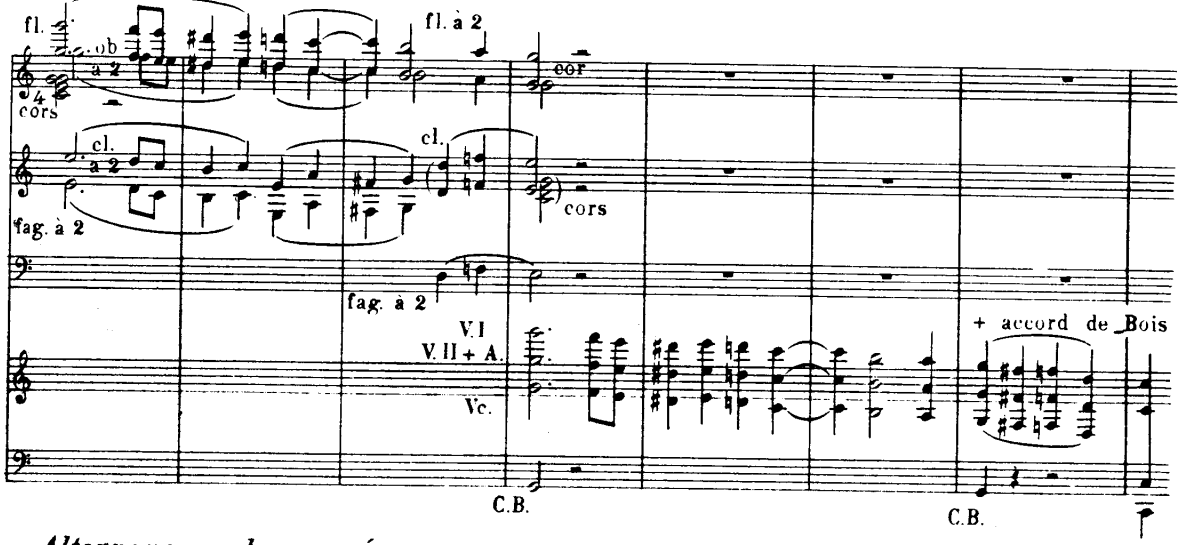


G. Bizet
Carmen (1er entr'acte)

Mozart
Symphonie en Sol majeur
(1er temps)

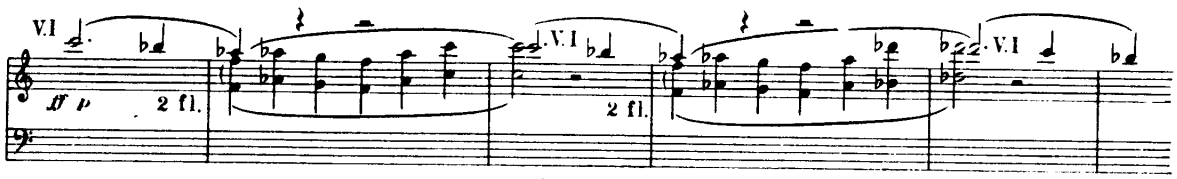
Mélodie passant d'un instrument a un autre :

Mendelssohn
Le Songe d'une nuit d'été
(Intermezzo)



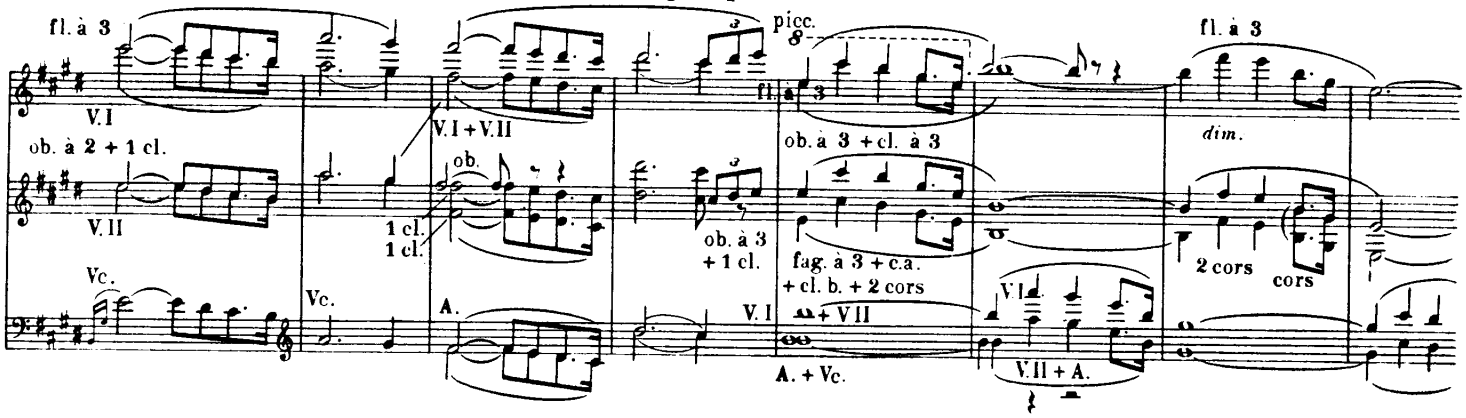
Beethoven
Symphonie Pastorale
(Ronde des paysans)

Mélodie alternant d'un groupe à l'autre :



H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(1er temps)

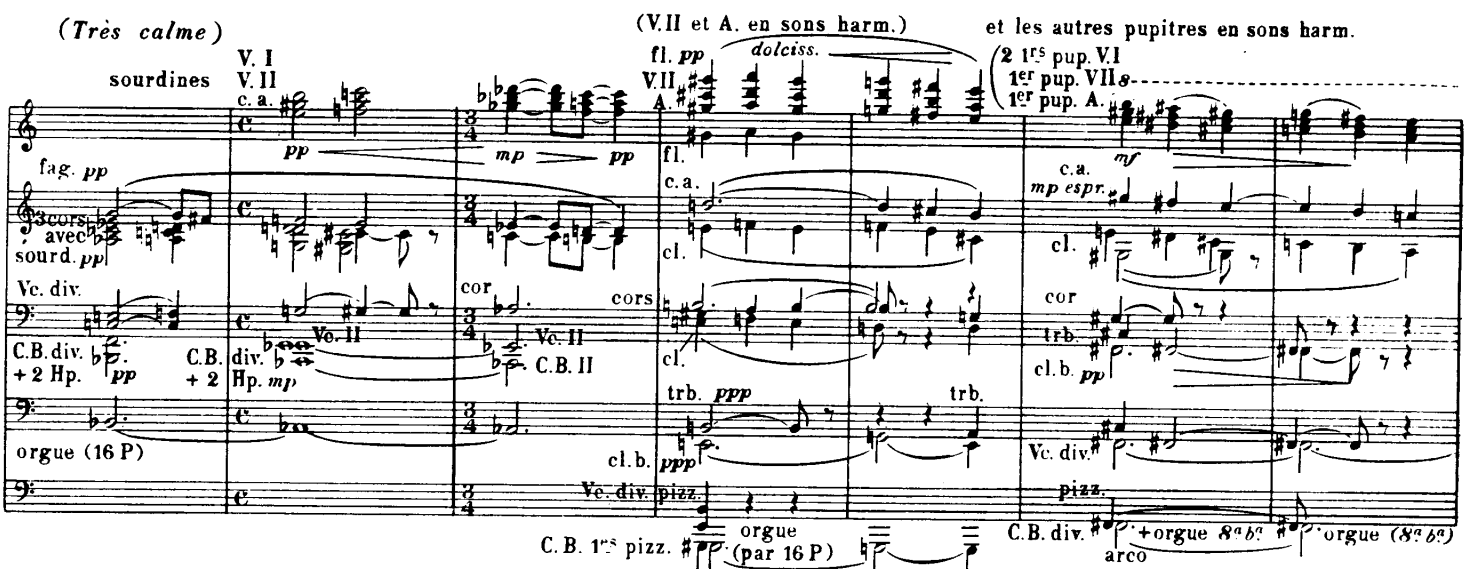
Alternances plus serrées :

H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(1er temps)

Mélodie d'abord doublée, puis passant d'un groupe à l'autre :



R. Wagner. *La Valkyrie* *(3e acte, p. 428)*

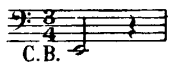
Mélodie par plusieurs instruments successifs :



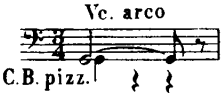
Ch. Kœchlin. *La Course de Printemps*

ECRITURE DES BASSES

Question très importante. Souvent les jeunes musiciens se trouvent embarrassés pour savoir "quoi mettre à la Basse", – ou bien, ils appliquent sans discernement des formules toutes faites: violoncelles doublés par Bassons, et Contrebasses par Contrebasson; s'il y a des Cuivres dans le medium, on ajoute le Tuba aux Violoncelles ou aux Contrebasses. – En réalité, il est un grand nombre de façons différentes de réaliser les Basses d'un ensemble orchestral; c'est sur quoi nous devons attirer l'attention.

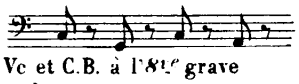
Mais d'autre part, là comme toujours en orchestration, il est difficile de poser des principes absolus. Les conseils que nous donnerons ne peuvent être que relatifs; interprétez-les "avec souplesse". Ainsi par exemple: évidemment les tenues de Contrebasses risquent de sembler pesantes; si ces instruments tiennent une ronde entière, cela ne sonne pas comme au piano (où le son diminue peu à peu, et s'allège). Aussi verrez-vous souvent l'usage de valeurs moins longues, telles que 

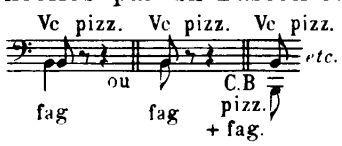
(dans le *Nocturne* du *Songe d'une nuit d'été*) ou

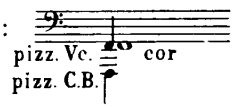
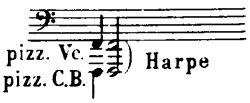
ou même

Mais *cela dépend des cas;* parfois des tenues solides sont absolument nécessaires, *et pour la durée d'une mesure entière*. Affaire de style, et de caractère expressif.[1]

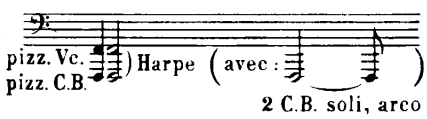
Chez les anciens symphonistes il arrive fréquemment que les Violoncelles, doublés à l'octave par les Contrebasses, *suffisent comme basse* à tout le reste de l'orchestre: Cordes, Bois (de 4 à 6, ou parfois davantage), et 2 Cors. On trouve chez Beethoven de nombreux passages *f* où les Violoncelles ne sont point doublés par les Bassons – comme tant de musiciens se croient obligés de le faire aujourd'hui. Étudiez ses Symphonies, *entendez-les*, et rendez-vous compte que les basses de Cordes n'y sont jamais faibles, quoique *très souvent* non doublées par des Bois.

J'examinerai tout-a-l'heure des cas – moins rares qu'on ne le pense – où les Contrebasses font la partie grave, *sans être doublées à l'octave par les Violoncelles* (voir: Haydn, *Andante* de la *Symphonie en Sol;* Beethoven, *Marche funèbre* de la *Symphonie Héroïque,* etc.). Mais l'écriture "traditionnelle" comporte la disposition Vc. – C.B. en Octaves, grâce à quoi les Violoncelles donnent de la *netteté* au son des Contrebasses, et les Contrebasses de la *force* aux Violoncelles (ainsi que je l'ai déjà signalé au chapitre III).

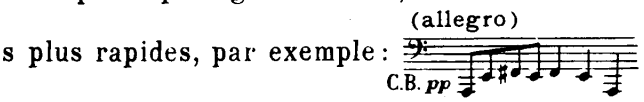
Les *pizzicati* de Contrebasses et Violoncelles sont d'un usage déjà ancien; ils n'ont pas cessé d'être excellents, chaque fois que l'on veut des basses légères; mais notez que certains auteurs, Mozart par exemple, écrivent volontiers les valeurs brèves en *arco:* 

L'attaque est, dans le ***pp***, *plus douce même* que celle des *pizzicati,* et tout aussi légère. Celle des *pizzicati* a davantage de netteté, de mordant. Il y a d'ailleurs bien des façons de *compléter ces pizzicati* par des *doublures:* ainsi, en renforçant les Violoncelles par un Basson ou par une Clarinette basse (ces instruments se fondent très bien aux Cordes: 

on peut même écrire:

ou bien: 

ou encore: 

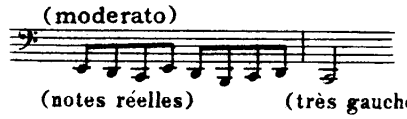
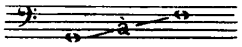
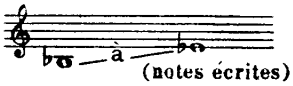
Parfois aussi, dans la musique moderne, vous trouvez l'adjonction du Piano, dont la sonorité a davantage de puissance que celle de la Harpe.

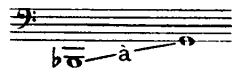
Si l'on veut des Basses *tenues* et *légères* tout à la fois, ce n'est pas toujours facile à réaliser. Les Violoncelles et la Clarinette basse donnent des ***pp***, sans la moindre lourdeur. Mais au-dessous de l'*Ut* grave du Violoncelle, il faut bien avoir recours aux Contrebasses. Alors on a la ressource de n'employer que la moitié des C.B., ou même *seulement deux soli.* Lorsque le passage est calme, d'une exécution facile, on obtient ainsi d'excellents ***pp;*** mais pour des notes plus rapides, par exemple: 

c'est plus risqué: les Contrebasses auront tendance à jouer lourdement; il faudra que le chef d'orchestre *veuille bien insister* pour qu'elles ne le fassent point. Dans tous les cas, le Piano serait plus doux et plus net; les basses qu'il donne restent "transparentes", à toutes les nuances.

---

[1] Dans la musique de Franck par exemple, ces tenues sont bien à leur place.

J'ai dit que la *Clarinette basse* peut rester légère dans le grave; il n'en va point de même du *Basson*, dont la puissance est magnifique mais qui, malgré toute l'habileté des instrumentistes d'aujourd'hui, reste assez lourd *en tenues* (les *notes piquées*, surtout doublées par des *pizzicati* de Violoncelle ou de Contrebasses, sont *beaucoup moins pesantes*). – Les *Cors* fournissent d'*excellentes basses, même à l'extrême grave,* à condition qu'ils puissent tenir la note et n'aient pas à jouer des *traits* tels que, par exemple

On ne pense pas assez souvent à les employer en lieu et place des Bassons ou du Tuba. Vous en trouverez le meilleur usage chez Saint-Saëns (voir, plus loin, nos citations à ce sujet). – Les *Trombones*, surtout de  en tenues calmes, peuvent fournir des basses *extrêmement douces*, et le *Tuba* joue facilement *pp*, ainsi que les *Contrebasses de cuivre (Saxhorns C.B.)* en *Mib* et en *Sib*. Le son est ample, velouté, sans lourdeur. Quant aux *Saxophones*, il leur est plus difficile d'atteindre à des *pp*, de 

Enfin, le *Contrebasson*, sans qu'il faille compter avec lui sur des nuances aussi attenuées que celle de la *Clarinette Contrebasse* [1], est moins lourd et moins accaparant qu'on le croirait. Dans tous les cas, il peut jouer *plus doux que le Basson pour les mêmes notes réelles*, de  Au dessous des *Trombones pp*, il leur donnera une basse très belle, à la fois solide et *p* :

L'écriture des parties et leur espacement sont d'une grande importance au sujet de la sonorité des Basses. Dans les œuvres de J.-S. Bach, où l'Orgue doit venir combler le vide qui se trouve parfois entre la Basse continue et des contrepoints le plus souvent en clef de *sol*, si l'orgue fait défaut [2] les contrebasses sont *trop loin* des parties supérieures, et (même avec les violoncelles à l'octave) elles ne s'y fondent pas, – ne faisant qu'ajouter une sonorité terreuse et lourde, fort désagréable. Le même inconvénient peut se produire avec une orchestration moderne, où les C.B. et Vc. seraient écrits dans un registre grave et le reste de l'orchestre à une tessiture beaucoup plus élevée. Dans ce cas, on fera bien de mettre les contrebasses à l'unisson des violoncelles, mais aussi de ne point laisser un trop grand espace entre ces basses et les instruments qui jouent "l'accompagnement". Bien entendu, en principe vous devez éviter que ceux-ci soient *trop près* des basses (à distance de tierce, par exemple); mais veillez à ce qu'ils n'en soient pas trop loin (par exemple deux octaves, ou davantage [3]).

Il faut bien comprendre aussi que dans certains passages *ff* l'orchestre a suffisamment de *corps* pour *se passer de Basses profondes en tenues*, et qu'il peut rester suspendu, *sans Basses*. Affaire de composition générale, à régler; on devra *se rendre compte des endroits où ces basses profondes sont nécessaires* [4], comme de ceux où elles ne le sont point (certaines *pédales*, notamment, peuvent être confiées à la Timbale, sans autres tenues).

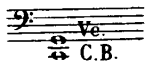
---

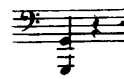
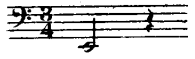
[1] Laquelle peut atteindre les plus extrêmes *ppp*, aussi bien que les autres Clarinettes, et cela jusqu'à ses notes les plus graves.

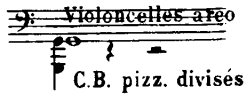
[2] Ce qui se produit, ainsi que je l'ai déjà signalé, quand on remplace l'orgue par un piano.

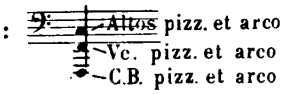
[3] Ces conseils s'appliquent au cas où les nuances vont de *mf* à *ff*; pour un *p* et surtout pour un *pp*, il y a des dispositions serrées qui peuvent être excellentes, et d'autre part un grand espace ne donne pas non plus la mauvaise sonorité que l'on aurait avec un *f*.

[4] Et ceci est *très important:* il est bon de *renforcer solidement* les Basses pour les *f*, dans le cas d'*Harmonies changeantes*, de *Modulations prises rapidement:* car il faut alors que l'on entende bien *sur quoi l'accord est établi*. – Egalement, des Contrepoints assez durs demandent que des Basses solides les soutiennent, *les expliquent*, en *atténuent l'âpreté;* bref les "fassent passer". Mais si l'on tient à cette âpreté, si l'on veut qu'elle soit quelque peu agressive, – alors ne pas trop charger les Basses.

Si l'écriture de l'orchestre diffère de celle du piano, c'est *surtout* en matière de basses. Se méfier notamment de la quinte dans le grave, que souvent l'on écrit pour le piano, alors qu'à l'orchestre – au moins pour des *ff* – elle sonne lourd, orchestrée par des Cordes et surtout de la façon suivante:[1] 

Il convient d'ailleurs de ne pas se montrer *timide* au sujet des basses, car à force de craindre "les lourdes C.B. *arco*" on en arrive à ne plus oser fournir l'aplomb nécessaire à l'ensemble dans un *f*. – Et c'est tout un art (non le plus aisé dans l'orchestration) que de savoir *où* les basses doivent être appuyées[2] – *où* elles doivent être plus légères; – *où* l'on peut se contenter d'appuis sur le 1er temps seul: et d'autre part, *où* il faut la tenue d'une ronde entière. Entre ces deux extrêmes il y a les basses telles que: ou:  qu'un silence sur la fin de la mesure allège sensiblement.

On mélange aussi les *pizzicati* avec les *arco*: 

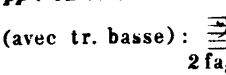
ou en divisant: 

Nous pourrions dire que c'est, en grande partie, la disposition et l'instrumentation des Basses qui donnent à l'orchestre sa physionomie. Parfois, on se demande *pourquoi* la musique de tel ennuyeux morceau semble se traîner interminablement, sur un ronron perpétuel qui assourdit tout le reste et d'où résulte qu'on a l'impression de *ne rien entendre,* sauf les premiers Violons et les Flûtes à l'aigu; le medium disparaît, les harmonies sont à peine perceptibles: cette éventualité fâcheuse se produit *surtout* avec une mauvaise disposition des accords et des contrepoints, alourdie par des basses trop pesantes, et particulièrement des Contrebasses jouant sans arrêt. Et certes, je ne prétends pas qu'il se faille priver de l'assise solide que donnent les Contrebasses, puisque j'ai dit plus haut qu'on ne devait pas se montrer timide; mais c'est la présence *perpetuelle, sans arrêt,* de ces contrebasses *arco* (et pour des harmonies de qualité médiocre) qui devient insupportable.

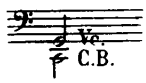
Cela n'infirme en rien la nécessité de faire jouer *arco* les Contrebasses et Violoncelles dans un morceau du style de Bach, en parties réelles où chantent des contrepoints de Violons et d'Altos; l'unité dans ce cas, presque toujours,[3] exige cet *arco.* Mais les Basses, dialoguant ainsi avec les autres parties, offrent un intérêt mélodique soutenu, et d'ailleurs elles ne jouent pas sans arrêt: il y a toujours *de l'air* dans les réalisations de J.-S. Bach.

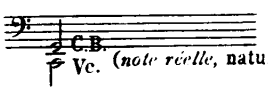
L'étude de l'orchestration des Basses, si importante, nécessite un assez grand nombre d'exemples. Nous en prenons dans la musique dite *classique,* et certains (notamment de Haydn et de Beethoven) ne manquent pas de caractère, ni de liberté à l'égard de la "tradition". Pour les œuvres plus modernes, lisez particulièrement les partition de Gounod, de Bizet (surtout *Carmen*), de Wagner (dont les basses sont établies avec un art très sûr), de Claude Debussy (*Pelléas et Mélisande*), de Strauss (principalement quant aux *ff* d'orchestre doublé). Il semble d'ailleurs que la seule *Carmen* suffirait presque à cette étude! on y ajouterait, pour les *pp*, *Pelléas et Mélisande*, et d'autre part *la Valkyrie* ou les *Maîtres-Chanteurs* ainsi que la *Vie d'un Héros* et *Till Eulenspiegel* pour les *f*. Ne pas oublier non plus Rimsky-Korsakoff, malgré l'usage un peu trop fréquent du *Tuba* comme *basse des Trombones.*

---

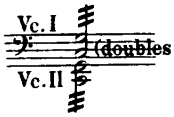
[1] Il n'y a pas lieu d'éviter cette quinte lorsque la nuance est *p* ou *pp*: on en trouve de nombreux exemples chez Debussy. D'ailleurs, même dans un *ff*, l'on écrira très bien aux Bassons ou aux Trombones (avec tr. basse): 

quoique l'octave soit toujours d'une sonorité plus transparente. Mais à l'Orgue, la quinte du Pédalier sonne, en général très pesante...

Pour les Cordes, la sonorité lourde, terreuse, incertaine, de:

(dans la nuance *f* ou *ff*) se trouve évitée en partie, et dans tous les cas *améliorée*, par l'une des dispositions suivantes:

ou: 

(*note réelle*, naturellement)

On trouve aussi, dans *Also sprach Zarathenstra*, de R. Strauss, la disposition suivante des Vc., pour un *ff* de tout l'orchestre: 

avec l'*ut* aux C.B.

[2] Pour cela, il n'est pas mauvais de *se jouer l'œuvre au piano* en *notant les endroits où l'on appuie davantage, et ceux où l'on atténue.* Appuyées, les basses de Cordes devront (pour un *ff*) être doublées par des Bois ou des Cuivres.

[3] Je parle surtout, ici, des *Allegros* vigoureux et soutenus. Il peut se faire que certains *Adagios* en parties réelles s'accommodent de *pizzicati* des Contrebasses et même des Violoncelles. Encore une fois, les conseils de ce chapitre peuvent rencontrer des *exceptions.*

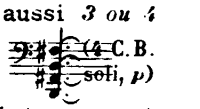
On se rendra compte de l'extrême diversité que présente la réalisation des Basses, dans une partition de drame lyrique mieux encore peut-être que dans une symphonie: Depuis la plus grande légèreté (celle des basses faites par les Altos ou les Violons) jusqu'à la plus grande pesanteur des ***fff***, il y a toute la gamme. Et toutes sortes de moyens. Comment s'y reconnaître ?

En étudiant *Pelléas et Mélisande* ou *Carmen*, on voit tout d'abord que Debussy et Bizet n'utilisent les Contrebasses qu'avec un très sûr discernement et que parfois, *même pour des* ***f*** (d'ailleurs relatifs) *des Violoncelles leur suffisent.* Parfois aussi, en des passage de douceur, les Contrebasses interviennent, mais souvent alors en nombre restreint.

La "disposition normale" (Vc. et C.B. en octaves) convient assurément à toutes les nuances, de ***pp*** à ***fff***. Mais il ne faut pas *user* la sonorité des C.B. Et c'est tout un art, que de savoir *où* les Violoncelles peuvent, sans dommage, jouer seuls. – Quant aux C.B. faisant la basse sans les Violoncelles, il vaut mieux évidemment les *doubler par des Bois* (ou même par des *Cuivres*) *lorsqu'on veut un* ***f*** *bien solide* (à moins qu'on ne leur confie un passage *très caractéristique* où l'effet de leur timbre si particulier serait atténué par des doublures: ainsi le *solo* des C.B. dans l'*Otello* de Verdi).

Les Contrebasses jouant seules peuvent donc avoir une *signification de timbre* que rien, à l'orchestre ne remplacerait, – ou de *ligne mélodique* (on citera plus loin un exemple de sombre menace, qui se trouve au 4e acte de *Pelléas et Mélisande*).

Elles peuvent d'ailleurs servir de basses à des *accords* de Vc., A., V., et *surtout dans les nuances* ***p*** *ou* ***pp*** *:* chez Debussy, c'est fréquent. Parfois même il les écrit ***(pp)*** *divisées, en octaves* (plus rarement pour ***mf***, mais le cas peut se présenter). Elles se fondent très bien au reste du Quatuor, s'il s'agit de jouer ***p***. Et dans ce cas, nul besoin d'un grand espace entre Vc. et C.B.; la quinte ne sonne pas mal du tout. J'ai même cité, déjà, un curieux exemple de Cordes en sourdine, ***pp***, avec des intervalles de tierce aux C.B. qui ne sont ni lourds, ni désagréables. Tout dépend donc des *nuances* puisqu'avec des ***fff***, ou ***f***, ou même ***mf***, ces tierces deviennent pesantes et sinistres.

En résumé, si dans les anciennes partitions les C.B. et Vc. se trouvent le plus souvent en octaves, chez les modernes on voit *toutes sortes de dispositions nouvelles :* par exemple les C.B. seules *en accords*, parfois aussi *3 ou 4 C.B. soli* – rappelez-vous l'exemple de Rimsky-Korsakoff dans *Sheherazade;* il y a, dans le *Solo* du Basson: 

On peut les trouver *au-dessus des Violoncelles* (comme dans *Carmen*), ou *doublées par des Cuivres*, ou n'intervenant qu'en *pizzicati* tandis que les Violoncelles (arco) sont renforcés par un Basson.

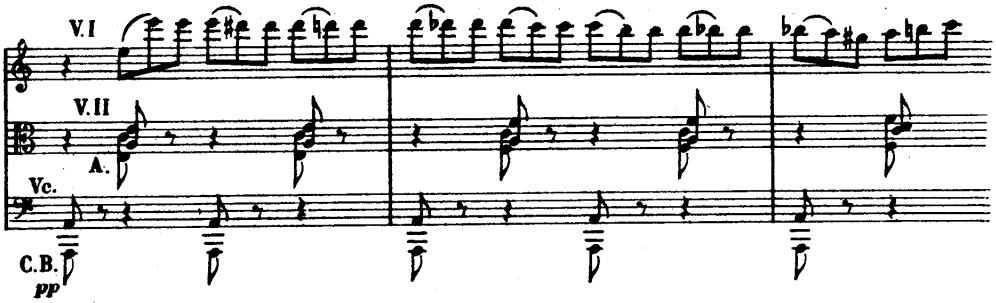
Tout cela vous expliquera, nous l'espérons, pourquoi notre série d'exemples sur l'*Ecriture des Basses* est considérable. Il nous a semblé difficile et regrettable de la restreindre.

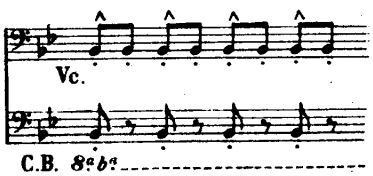
Nous classerons ces exemples de la façon suivante:

1. BASSES NORMALES: Vc. + C.B. *(en octaves ou à l'unisson).*
   - a. Vc. et C.B. en octaves.
   - b. Vc. et C.B. à l'unisson.
   - c. Divers allègements des basses.
2. CONTREBASSES SEULES FAISANT LA BASSE.
   - a. C.B. dans l'écriture du "quatuor" à 5 parties.
   - b. C.B. seules, pizzicati.
   - c. C.B. seules chez Haydn, Beethoven, Bizet, Wagner, Debussy.
   - d. C.B. et A. en octaves; C.B. et V.II en octaves.
   - e. C.B. en quintes avec Vc.
   - f. Diverses dispositions particulières.
   - g. C.B. faisant des harmonies, ou disposées en quintes.
   - h. C.B. en octaves.
   - i. C.B. soutenues par fag., etc.
   - j. C.B. employées pour leur timbre propre.
3. VIOLONCELLES SEULS FAISANT LA BASSE.
4. BASSE FAITE PAR LES ALTOS, OU PAR LES VIOLONS.
5. BASSES MÉLODIQUES, ou POINT DE BASSE DU TOUT.
6. BASSES FAITES PAR DES BOIS, DES CUIVRES, DES TIMBALES *(sans Cordes arco).*
7. BASSES FAITES PAR BOIS ET CORDES, OU CORS ET CORDES, OU CUIVRES ET CORDES, etc.
8. BASSES FAITES PAR DES INSTRUMENTS DES 3 GROUPES (CORDES, BOIS, CUIVRES).
9. RENFORCEMENT DES BASSES, POUR DES ***fff***.
10. DIVERSES DISPOSITIONS PARTICULIÈRES (CROISEMENTS, etc.).

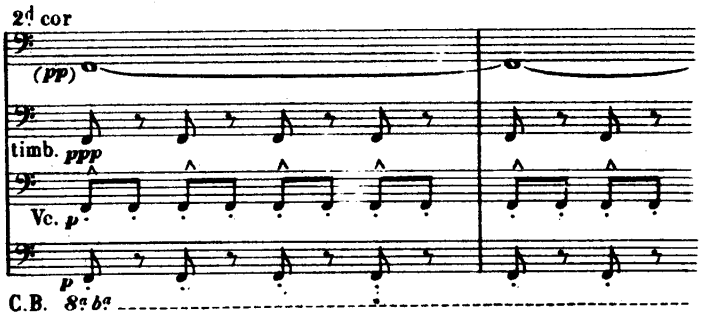
I. BASSES NORMALES: Vc. ET C.B. EN OCTAVES OU A L'UNISSON.

(a) Vc. ET C.B. EN OCTAVES. On rencontre les dispositions suivantes:

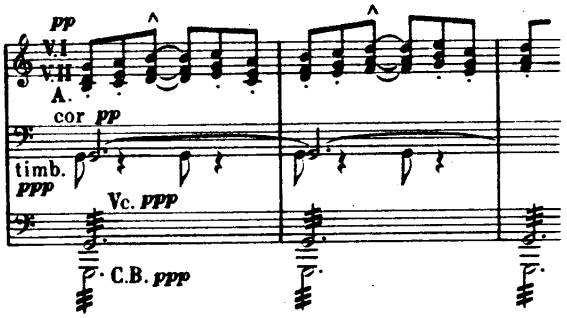
1º *Tous arco:*

G. Bizet
Carmen
(1er acte, scène I)

Variante de cette disposition:

(Croches aux Violoncelles, pour accentuer davantage l'attaque de chaque temps; mais des Contrebasses en croches ⊓ comme les Vc. seraient trop lourdes.)

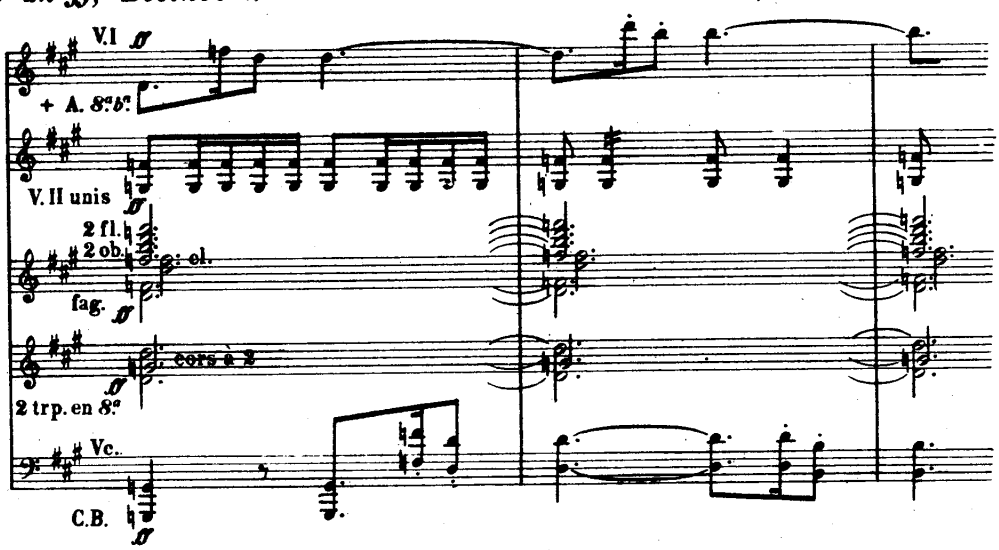
G. Bizet. *Carmen*
(Chœur des soldats au début de l'acte)

Au commencement de cette scène, la disposition est un peu différente; il y a en plus, une timbale et un cor:

etc.

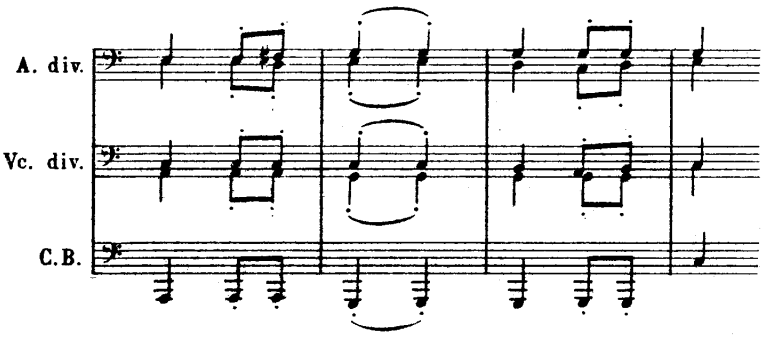
On trouve aussi parfois l'écriture des basses en *tremolos*, les Contrebasses pouvant très bien jouer ainsi, à l'octave des Violoncelles:



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

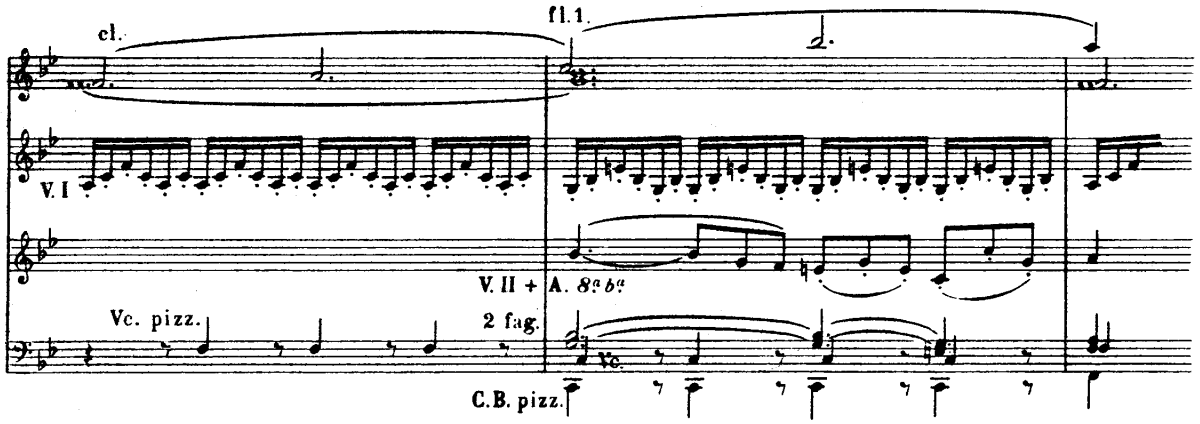
Dans un ff, Beethoven se contente souvent des Vc. et C.B., sans les doubler par des Bassons:

Beethoven
Symphonie en La
(1er temps)

Autre disposition : C.B. avec, à l'octave supérieure, la moitié des Vc.

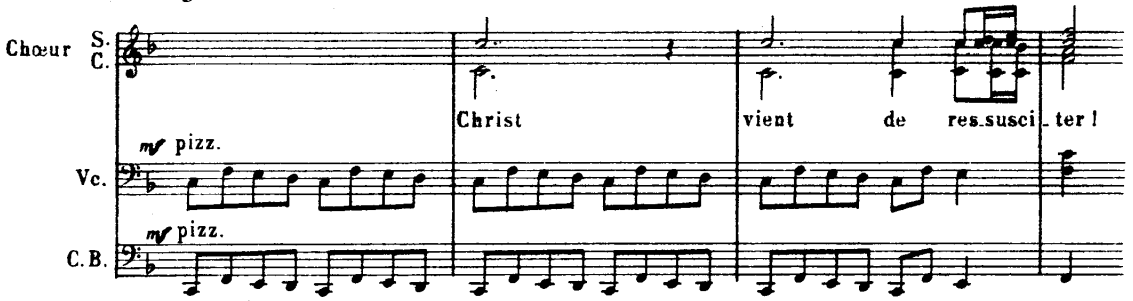


Beethoven
Symphonie en La
(Allegretto)

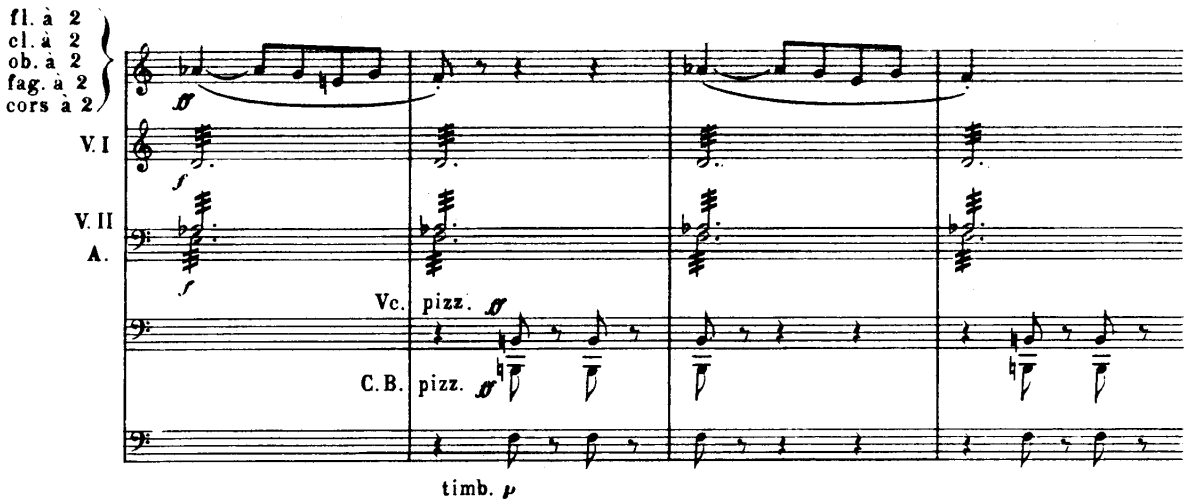
2º *Vc. et C.B. tous pizzicati : nuance p :*



Beethoven
Symphonie Pastorale
(Andante)

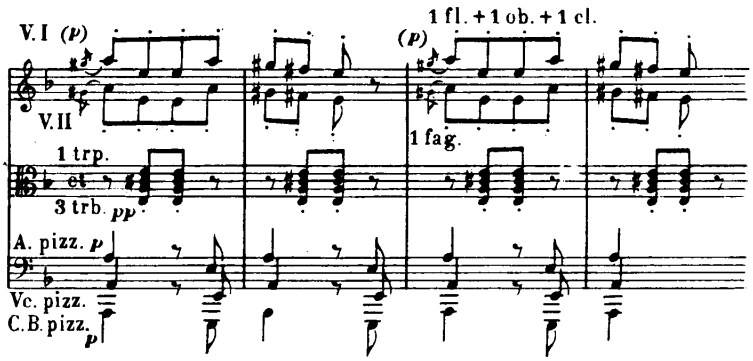
Nuance mf :

H. Berlioz
La Damnation de Faust
(Chœur de la Fête de Pâques)

De même, en ff :



G. Bizet
Carmen
(Final du 3e acte)

Une variété du cas des Vc. et C.B. pizz. consiste en l'adjonction des Altos, ce qui donne: *Basses par A., Vc., C.B., pizzicati, à 3 octaves :*

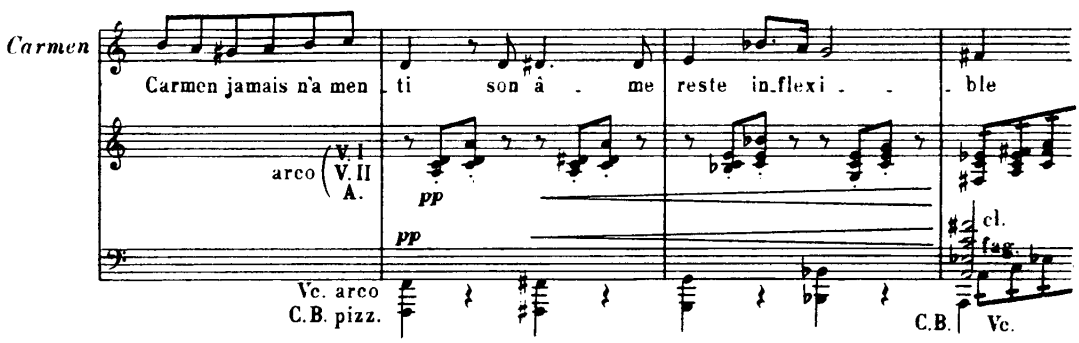


G. Bizet
Carmen
(1er acte, Chœur des gamins)

La sonorité étant assez étoffée, avec les Cuivres (quoique ***pp***), et les Altos étant à l'octave des Violoncelles, il était logique de mettre les Contrebasses à l'octave grave des Violoncelles, cela donnait davantage de plénitude.

3º *Violoncelles arco, Contrebasses pizzicati :*

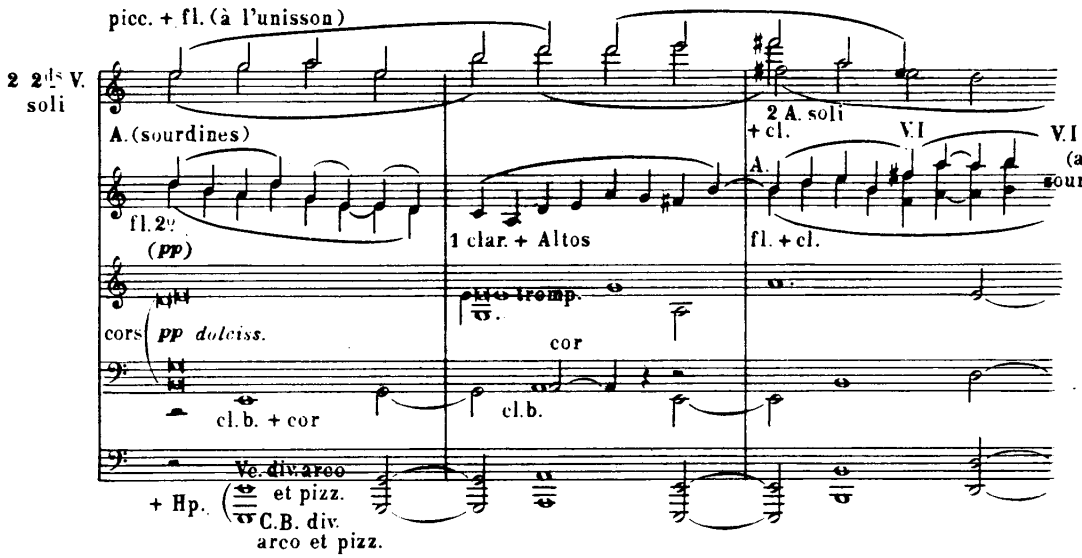
Au 4e acte de *Carmen,* dans le Duo tragique et sombre, les *pizzicati* de Contrebasses se trouvent tout naturellement à l'octave grave des Violoncelles, même dans une tessiture basse.



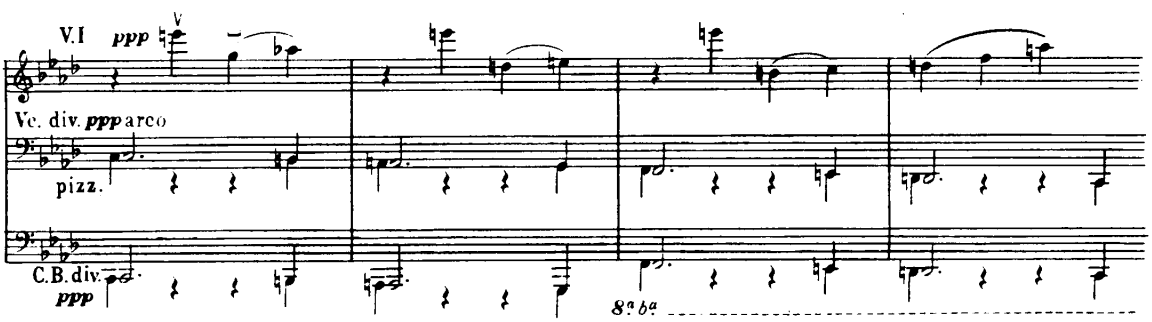
G. Bizet
Carmen
(Duo du 4e acte)

(Passage soutenu quoique ***p*** : les Violoncelles jouant *arco* et les Contrebasses *pizzicato.*)

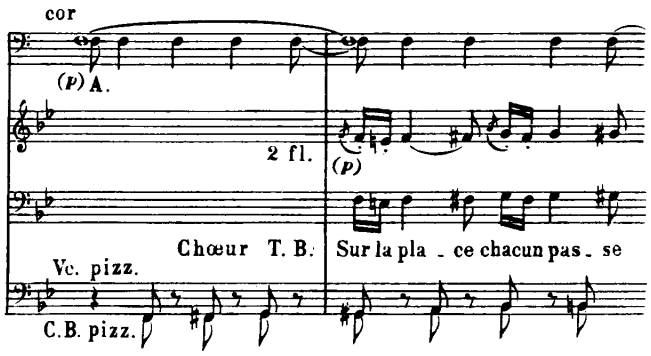
4º *Vc. et C.B. divisés (moitié pizz., moitié arco) :*

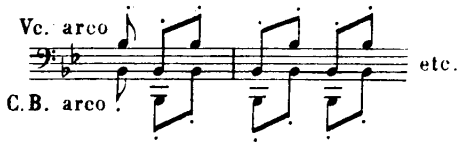


Ch. Kœchlin
La Méditation de Purun Baghât

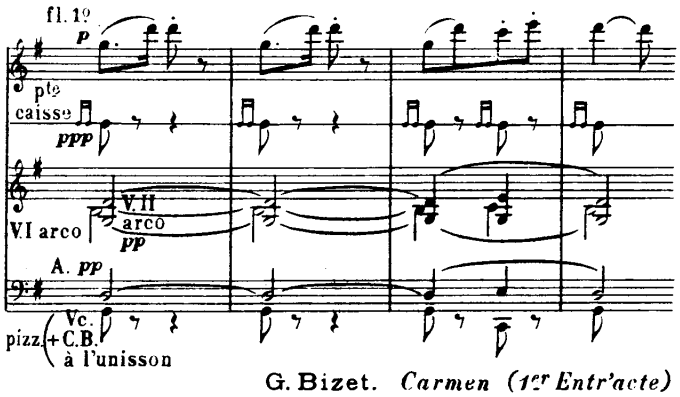
(Ici les pizzicati sont doublés par une Harpe. La moitié des Basses joue pizz. et l'autre moitié arco.)

Ch. Kœchlin
Fugue en Fa mineur

(b) CONTREBASSES A L'UNISSON DES VIOLONCELLES.

1º *Tous pizzicati*

G. Bizet. *Carmen (1er Acte, Sc. I)*

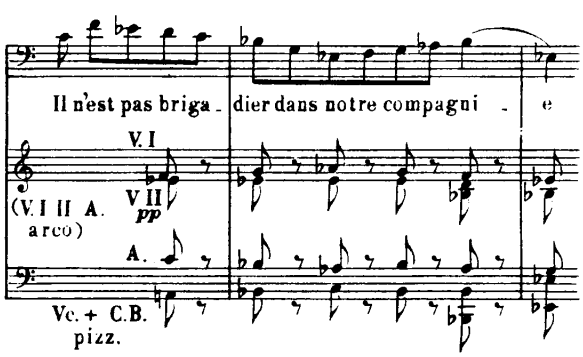
Les Violoncelles étant déjà dans le grave, les Contrebasses à l'octave donneraient une impression de lourdeur, ou tout au moins de ***profondeur***, qui ne conviendrait pas à ce chœur. Mais plus loin, la tessiture des Violoncelles étant moins grave, Bizet écrit les C.B. à l'octave des Vc. :

(*id.*)

On trouve également, dans *Carmen :*



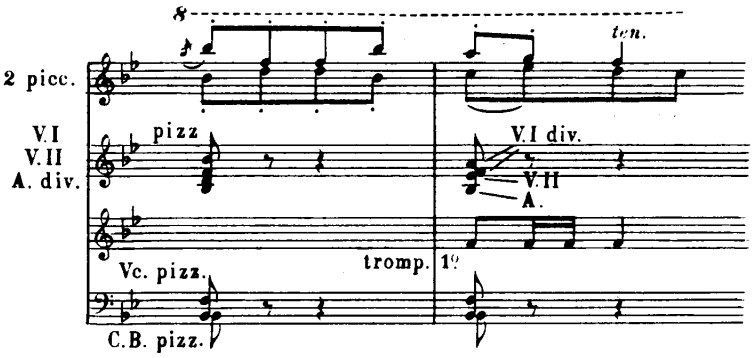
G. Bizet. *Carmen (1er Entr'acte)*

Morales

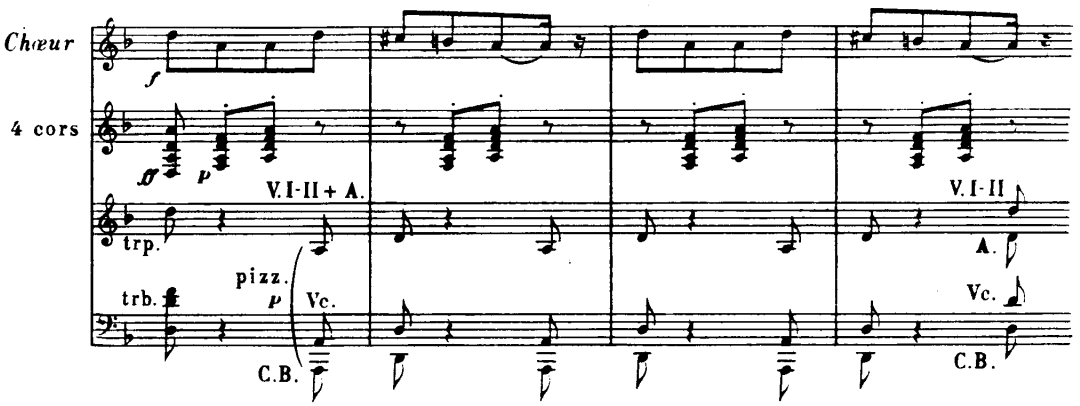


G. Bizet. *Carmen (1er Acte)*

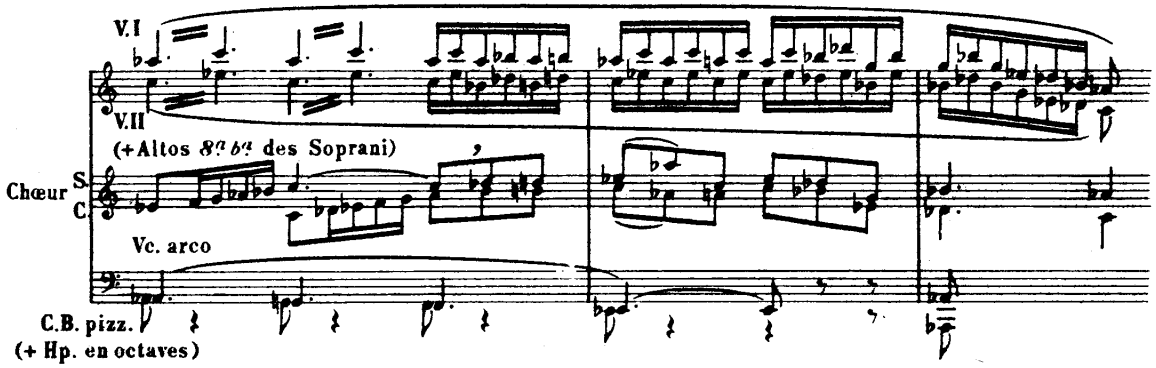
De même, pour :



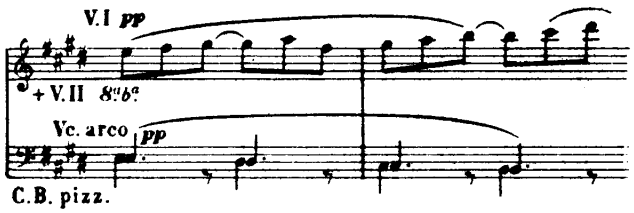
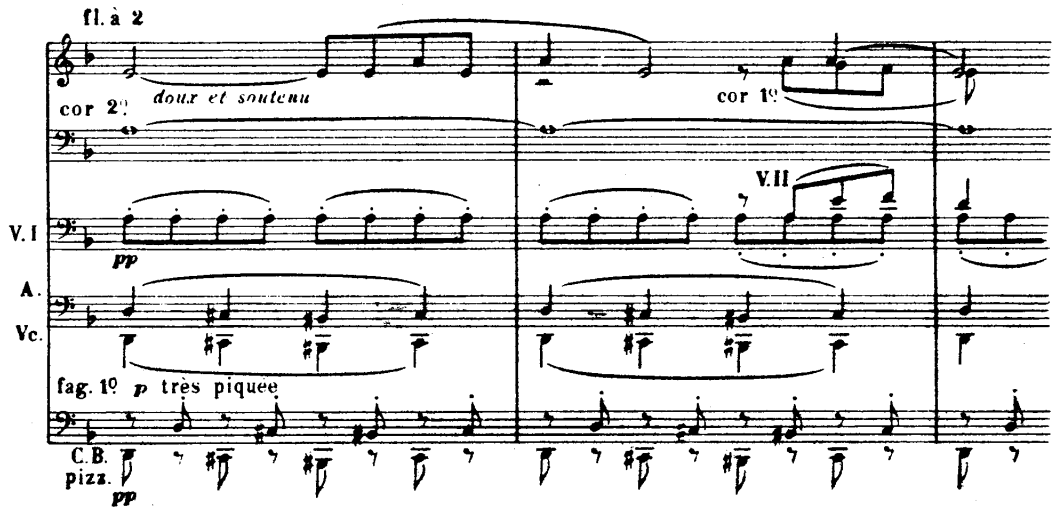
G. Bizet
Carmen
(Acte I, Chœur des gamins)

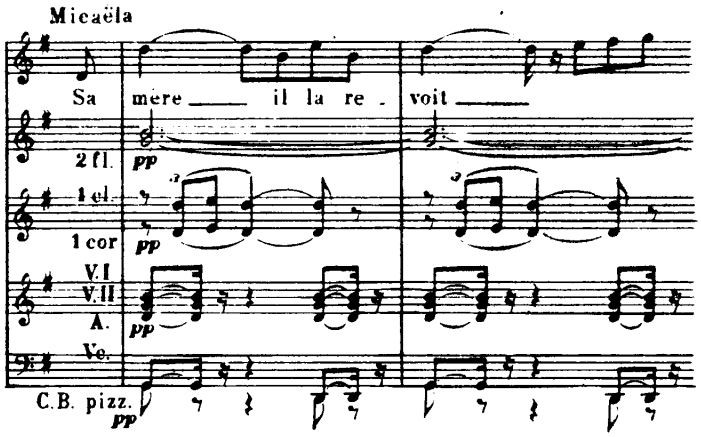
Dans tous ces passages, les C.B. à l'octave grave des Vc. auraient sonné trop sérieux, trop profond. Toutefois, dans ce même Chœur, plus loin, Bizet écrit les C.B. et Vc. en octave; mais alors il s'agit d'accompagner le chœur et de répondre aux Cors, Trompettes et Trombones; d'ailleurs les pizz. sont disposés pour tout le Quatuor, à trois octaves :

G. Bizet
Carmen
(Acte I, Chœur des gamins)

2º *Vc. arco, C.B. pizz. (à l'unisson des Vc.) :*

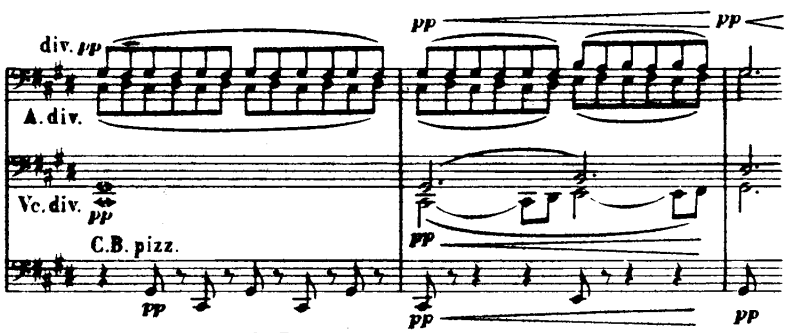


G. Bizet
Carmen
(1er acte,
Chœur des Cigarières)

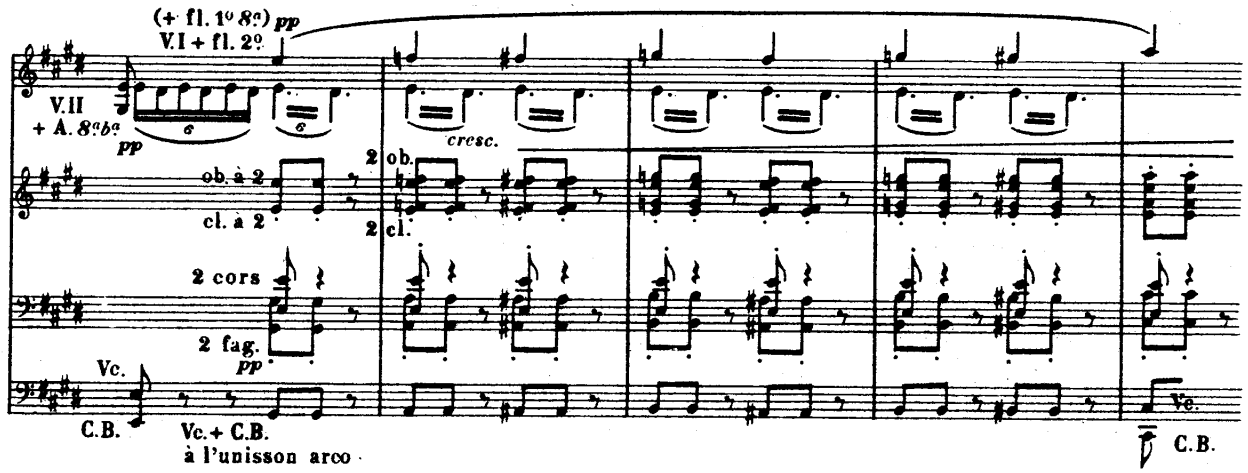
Et à une tessiture un peu plus haute :

(id.)

E. Chabrier
Idylle

Basses par C.B. pizz. avec Vc. arco prolongeant un peu la note :

G. Bizet
Carmen
(1er acte,
duo de Micaëla et don José)

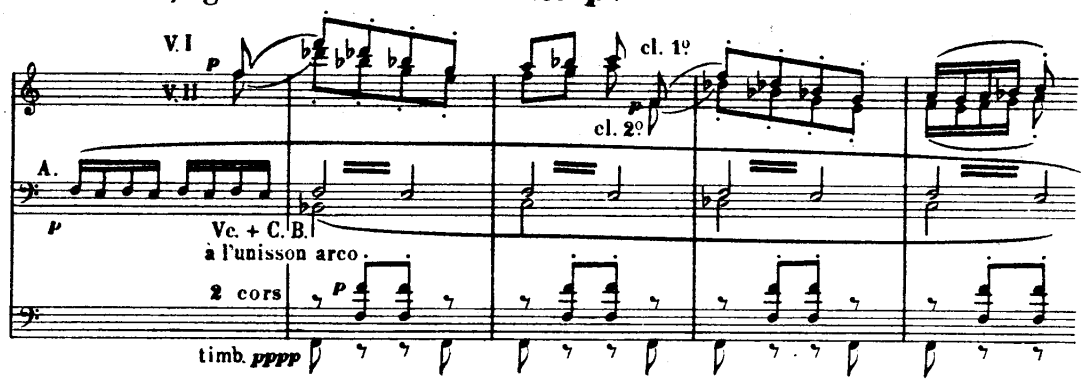
Autre disposition des pizz. de C.B. avec les Vc. arco :



Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(2d acte, sc. I)
(p. 138)

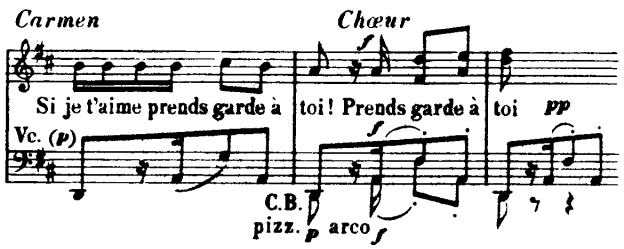
3º *Violoncelles et Contrebasses tous arco, à l'unisson.* Moins fréquent que pour les pizzicati; on trouve néamoins dans *Carmen :*

G. Bizet
Carmen
(1er Acte)

De même, également dans la nuance p :

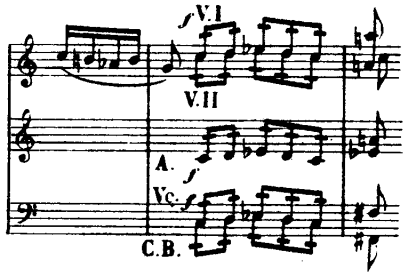


G. Bizet
Carmen
(3e acte, Trio des Cartes)

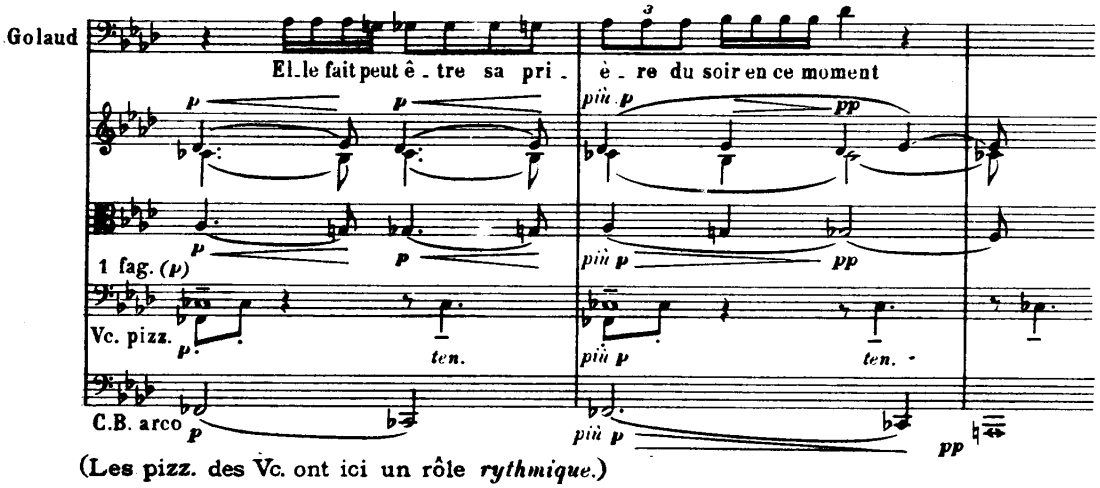
Et, avec la nuance f, les C.B. renforçant solidement les Vc. :



G. Bizet
Carmen
(1er acte, Habanera)



G. Bizet
Carmen
(1er acte, Entrée de Carmen)

4º *Contrebasses arco avec Violoncelles pizzicati (rare) :*

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(3e acte, sc. IV)
(p. 219)

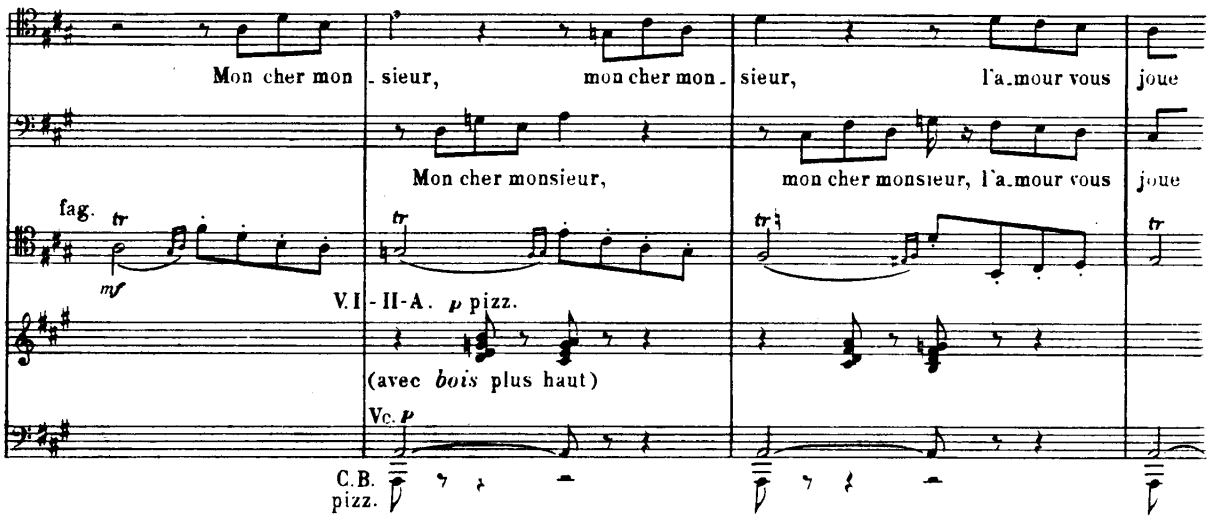
(De même, voir *p. 264* de la partition, dans le *Duo d'Arkel et Mélisande.*)

(Les pizz. des Vc. ont ici un rôle *rythmique.*)

(c) DIVERS ALLÈGEMENTS DES BASSES, DANS L'ÉCRITURE Vc. + C.B.

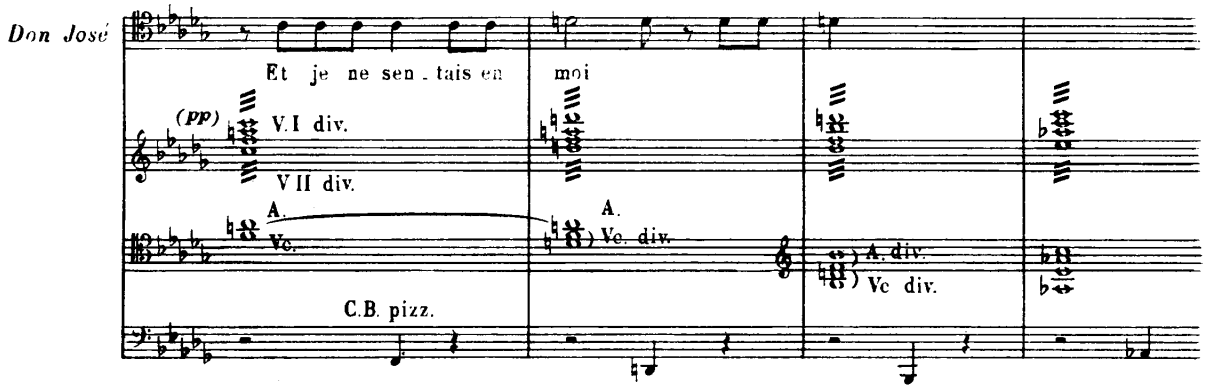
Basses par notes tenues des Violoncelles avec pizz. des Contrebasses :

Le Remendado



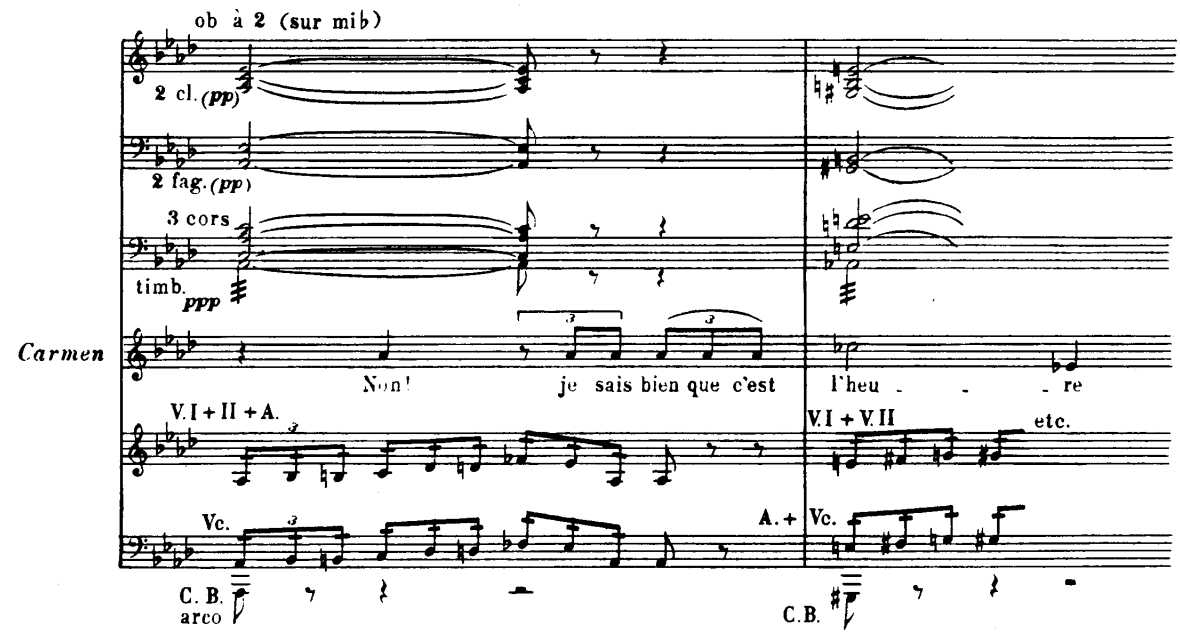
G. Bizet
Carmen
(Final du 2d acte)

De même, avec Contrebasses à 2 octaves des Violoncelles :

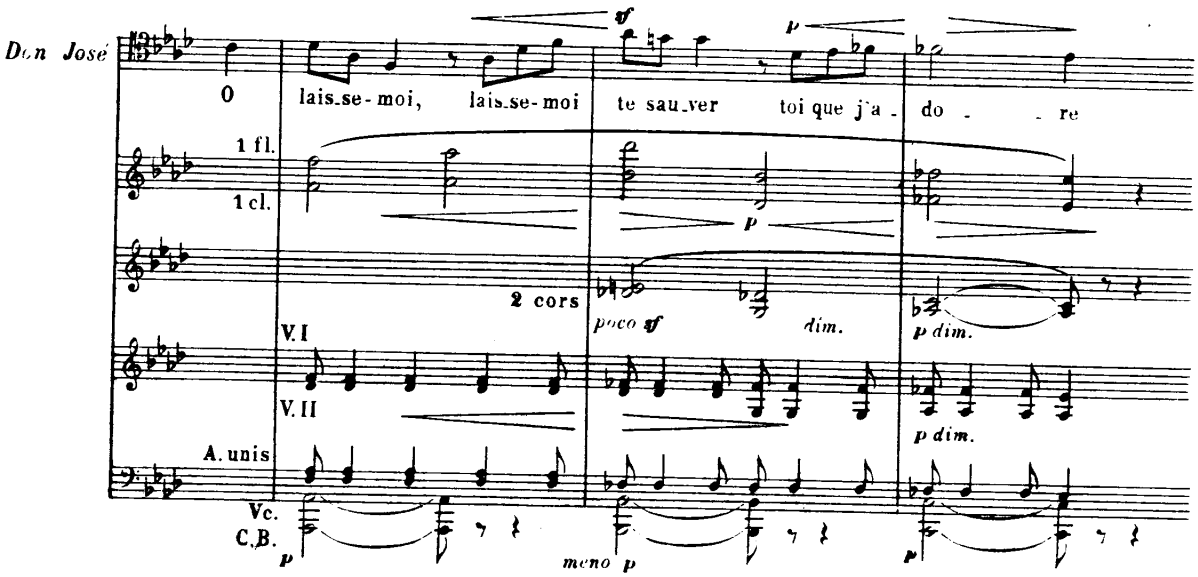


G. Bizet
Carmen
(Duo du 2d acte)

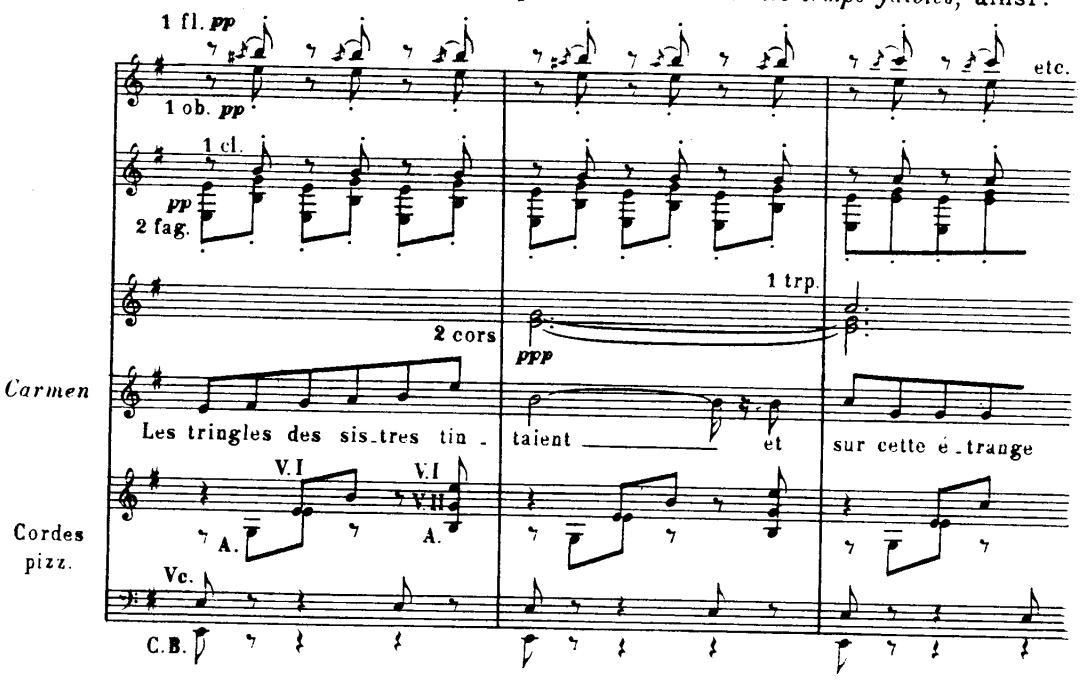
Contrebasses (arco) soulignant seulement la 1re note de la mesure, à l'octave des Violoncelles :



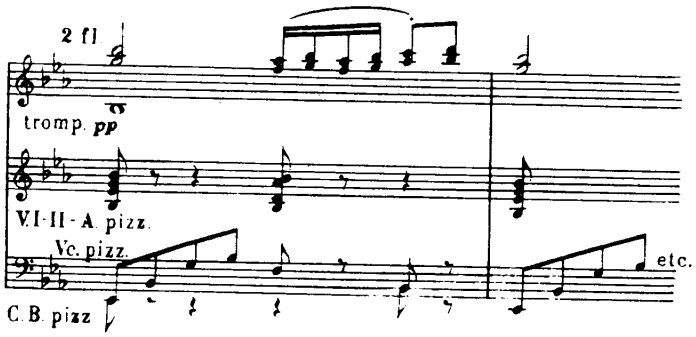
G. Bizet
Carmen
(Duo du 4e acte)

Basses arco (Vc. et C.B. en octaves) mais avec des silences (pour la dernière partie des mesures, afin d'éviter toute lourdeur) :

G. Bizet
Carmen
(Duo du 4e acte)

Rythme différent des Contrebasses et des Violoncelles.

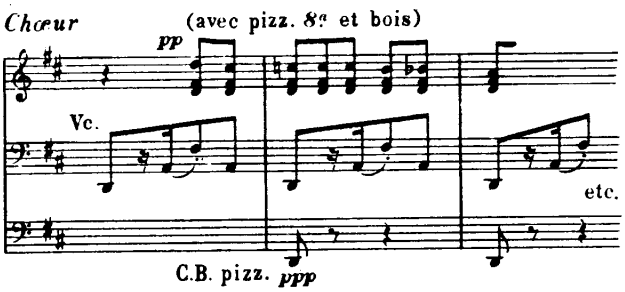
Dans l'usage des pizzicati, les Contrebasses étant *plus accentuées* que les Violoncelles, il arrive parfois que ceux-ci ne sont pas toujours doublés par celles-là *sur les temps faibles*, ainsi :

G. Bizet
Carmen
(2d acte. Chanson Bohème)

Pour la même raison autre exemple de *Contrebasses en pizzicati, à l'unisson des Violoncelles, mais seulement de temps en temps :*



G. Bizet
Carmen
(4e acte)

De même : *Contrebasses en pizzicati, appui léger au 1er temps, les Violoncelles jouant arco pour toute la mesure :*

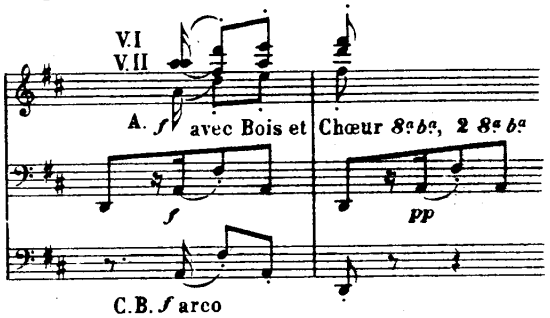


G. Bizet
Carmen
(1er acte Habanera)

Nota :

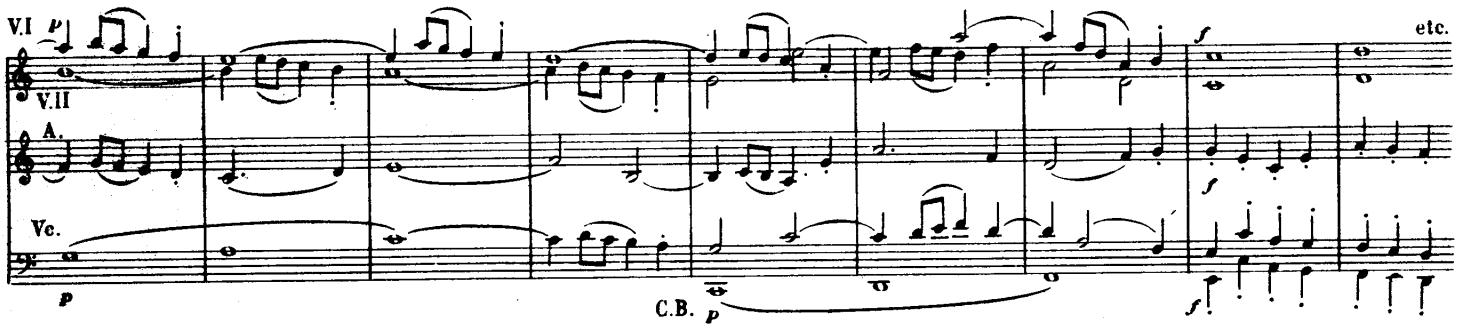
1º au début de ce morceau, la phrase du chant *solo* est accompagnée par les seuls Violoncelles (avec les pizz. de V. et A.); les C.B. n'entrent qu'avec le Chœur.

2º pour la réponse *f* du Chœur ("Prends garde à toi !") la disposition est toute différente; Bizet écrit les C.B. *f*, arco, à *l'unisson* des Vc.; il se garde bien de les mettre à l'octave grave, ce qui eût été lourd, et sans l'accent qu'il fallait. L'orchestration est la suivante :



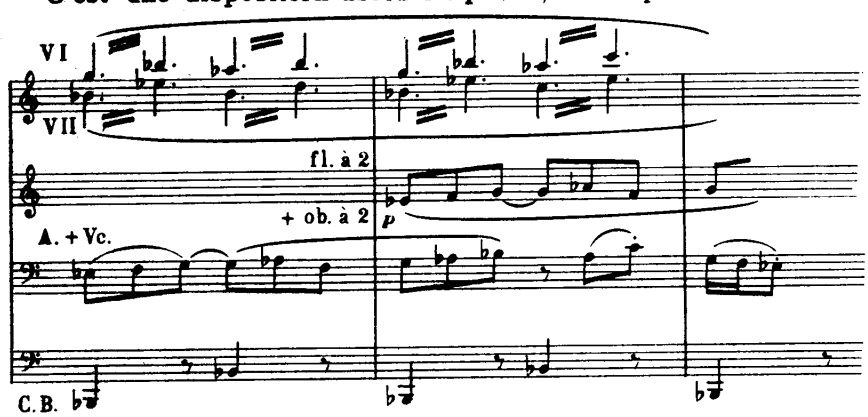
II. BASSES PAR CONTREBASSES SEULES. Cette écriture est aujourd'hui beaucoup plus fréquente qu'on ne le croirait, à lire des partitions anciennes où se trouve le plus souvent la disposition Vc. C.B. en octaves. Mais, même en des Symphonies "classiques", on trouve plus d'un exemple de l'emploi des *Contrebasses seules* pour faire la Basse d'un ensemble de Cordes (et même parfois, de Cordes et Bois). Nous donnerons, de cet emploi, un assez grand nombre de citations, car en pareil cas l'écriture des Contrebasses et du reste de l'orchestre n'est jamais quelconque, et ce n'est pas dans n'importe quel cas ni avec n'importe quelle disposition que l'on peut ainsi confier l'*assise de l'ensemble orchestral* aux seules Contrebasses. Comme je l'ai indiqué plus haut, les citations seront classées comme il suit :

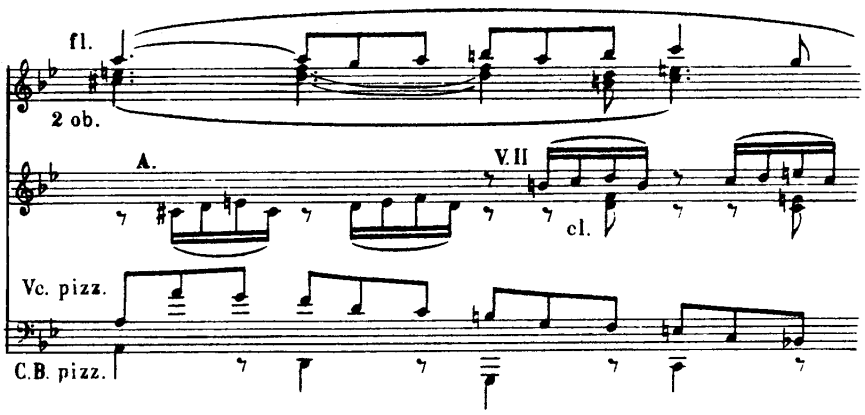
(a) CONTREBASSES DANS L'ÉCRITURE DU QUATUOR À 5 PARTIES :

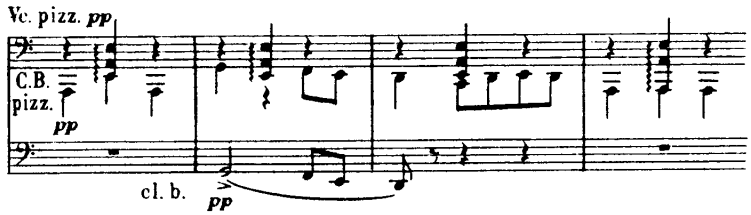


Mozart. *Symphonie en Ut majeur (Final)*

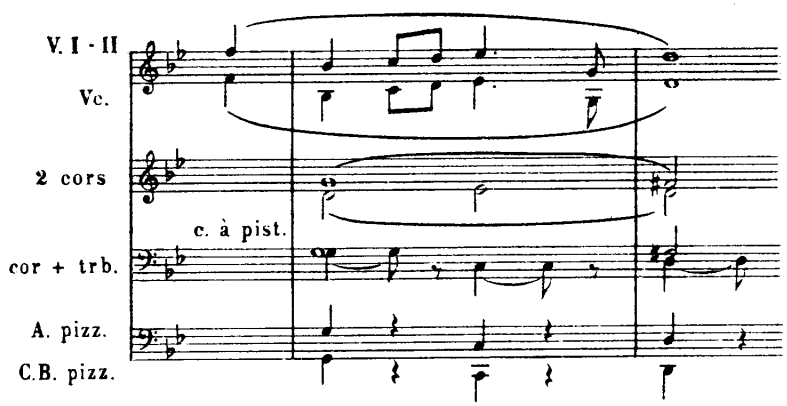
(b) BASSES PAR CONTREBASSES SEULES EN PIZZICATI.

C'est une disposition assez fréquente, ainsi que le montrent les exemples suivants :

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

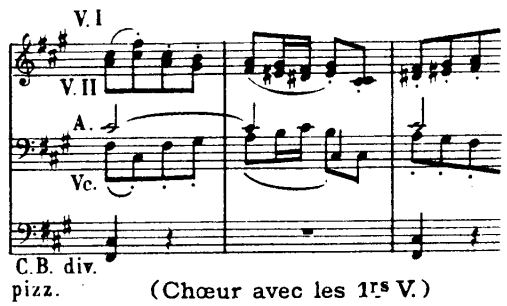
(Les Violoncelles étaient plus utiles, ici, pour soutenir la phrase des Altos; la basse, *si b*, n'a pas besoin d'être très accentuée.)

Beethoven
Symphonie Pastorale
(Andante)

(Violoncelles pizz. aussi, mais ***jouant une autre partie;*** excellente sonorité, - elle tient beaucoup à l'écriture, mais aussi au caractère des pizz. de Violoncelles.)

M. Ravel
Rhapsodie Espagnole (p. 12)

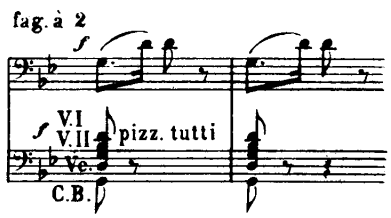
(Ici par moments les C.B. sont renforcées par la Cl. b. On reviendra tout-à-l'heure sur ce genre de doublures.)



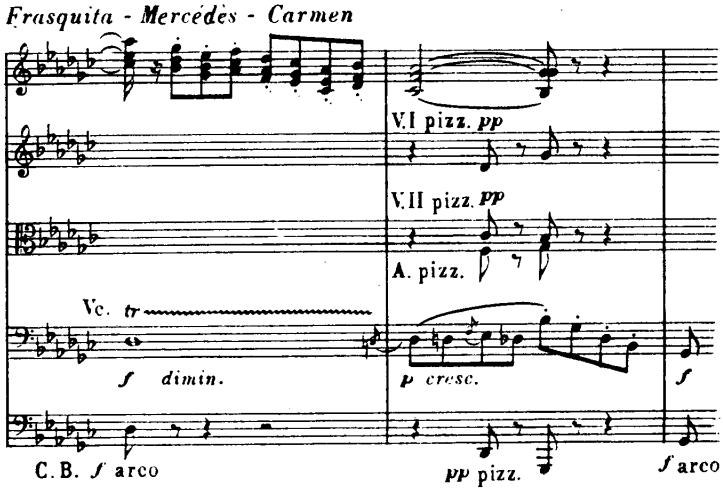
G. Bizet
Carmen
(1er acte, Duo de Micaëla et Don José)

(*Renforcement* des C.B. par Cor et Trombone et ***doublure des pizz. à l'octave,*** par des Altos - voir (d), plus loin.)

(Chœur avec les 1rs V.)

G. Bizet
Carmen (Chœur du 4e acte)

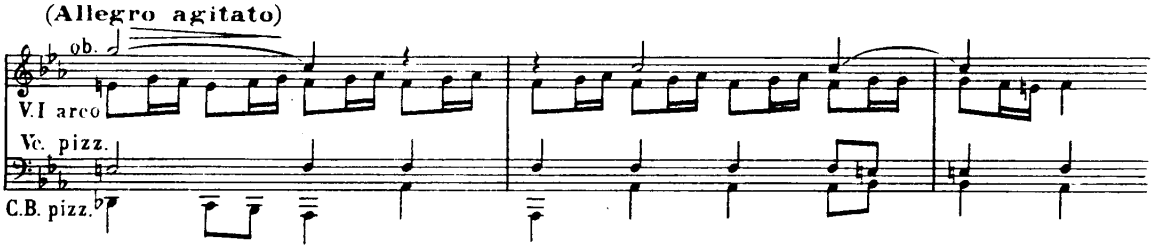
Les C.B. suffisent très bien pour poser la tonique et la dominante sur le 1er temps; cette basse n'a pas besoin d'être très accentuée. De même pour le passage suivant :

G. Bizet. *Carmen (1er entr'acte)*

Contrebasses seules, en pizz., pour la cadence d'une phrase :

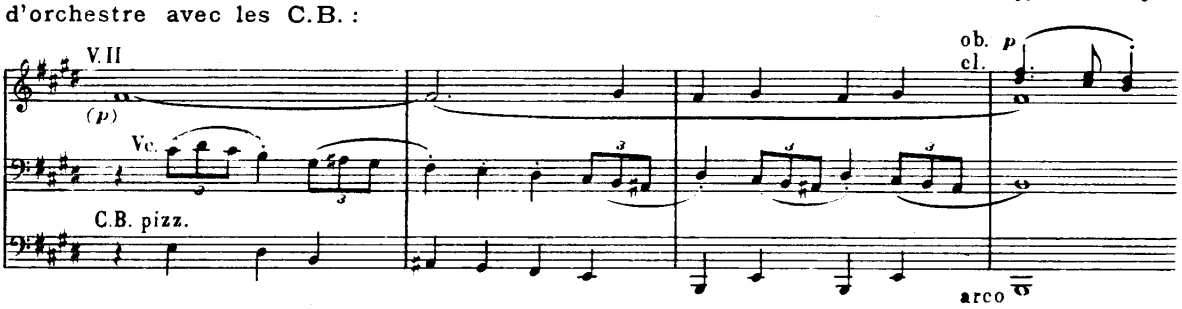


G. Bizet
Carmen, 3e acte
(Ensemble: "quant au douanier...")

Autres exemples de Contrebasses faisant seules la Basse, en pizzicati :

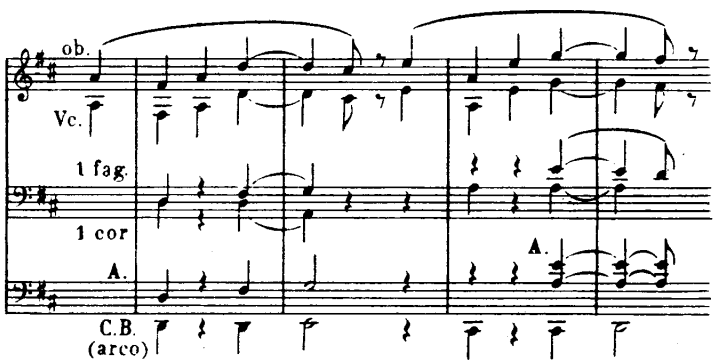


H. Berlioz
La damnation de Faust
(Course à l'abîme)

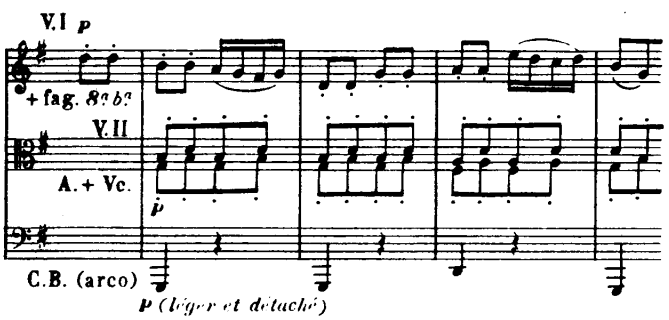
Ici les pizz. des C.B. sortent très bien; l'harmonie étant très simple et l'orchestration peu chargée, les C.B. *seules* peuvent servir de base à l'édifice sonore. De même dans ces mesures de ***Siegfried - Idyll,*** où il y a très peu d'orchestre avec les C.B. :

R. Wagner
Siegfried - Idyll
(p. 14)

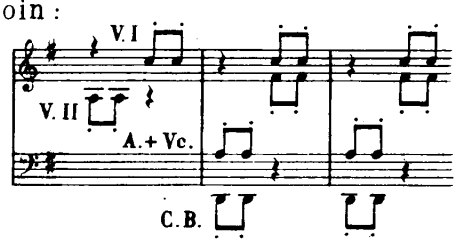
(c) DIVERS EXEMPLES DE C.B. SEULES POUR LA BASSE, CHEZ HAYDN, BEETHOVEN, BIZET, WAGNER, DEBUSSY.

De Haydn :



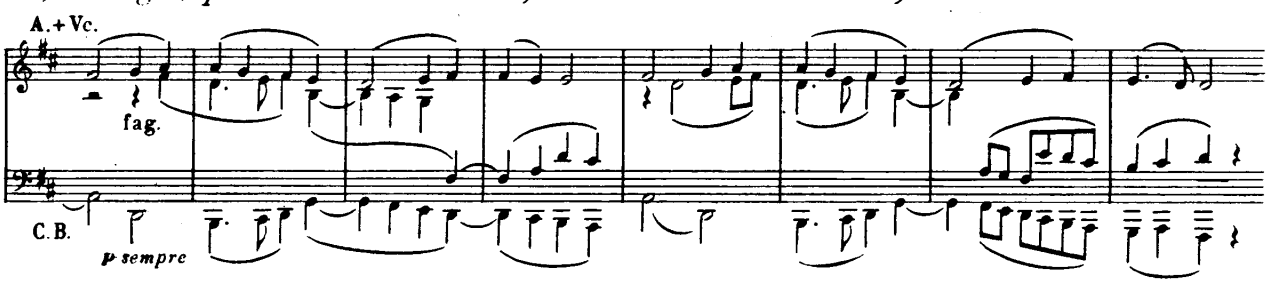
Haydn
Symphonie en Sol majeur
(Andante)



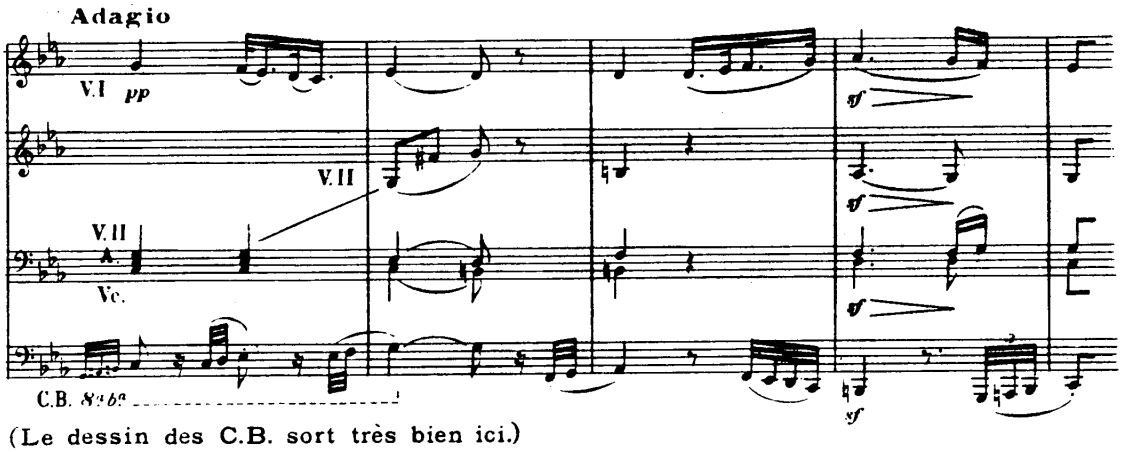
et plus loin :

Haydn
Symphonie
en Sol majeur
(Final)

De Beethoven :

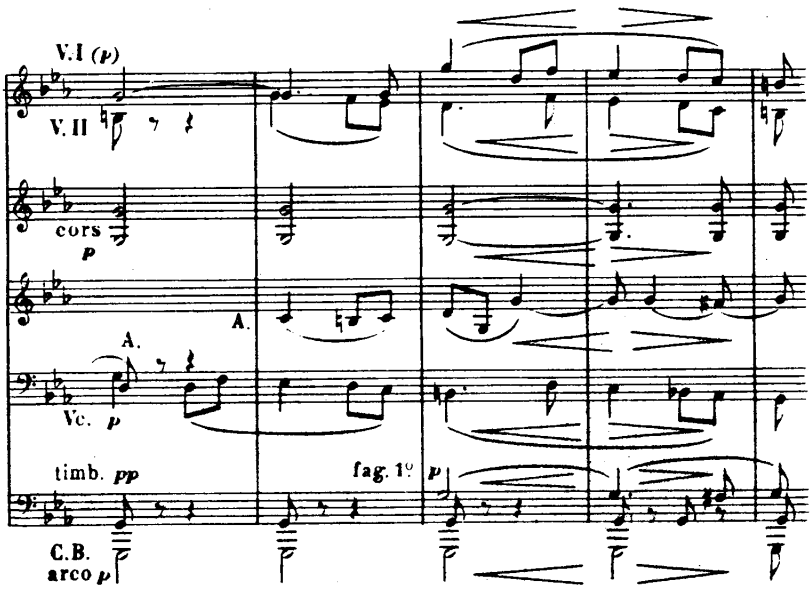
Excellent exemple de Basses faites par les Contrebasses seules. Réalisation à 3 parties: 1. Altos + Vc., 2. Fag. (équilibrant les A. et Vc., car on l'entend très bien). 3. C.B. :



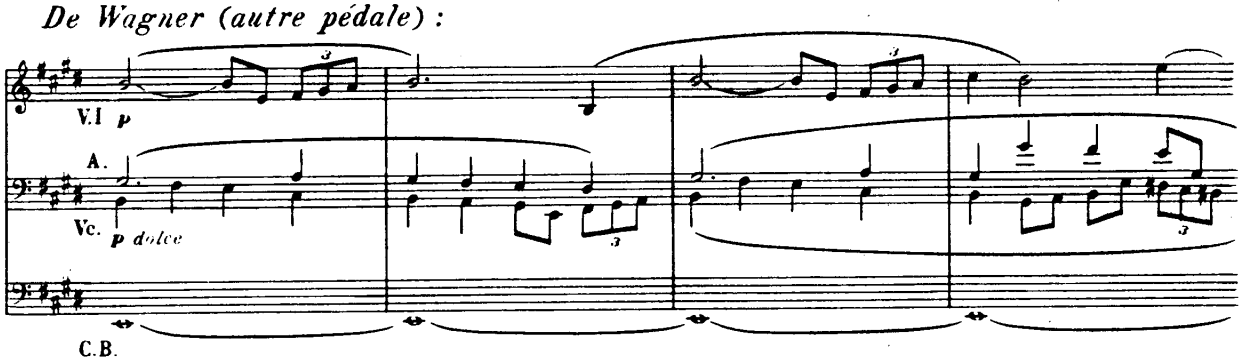
Beethoven
IX^e Symphonie
(Final)

Dessin de Contrebasses, dans la Marche funèbre :

Beethoven
Symphonie Héroïque
(Andante. Marche funèbre)

(Le dessin des C.B. sort très bien ici.)

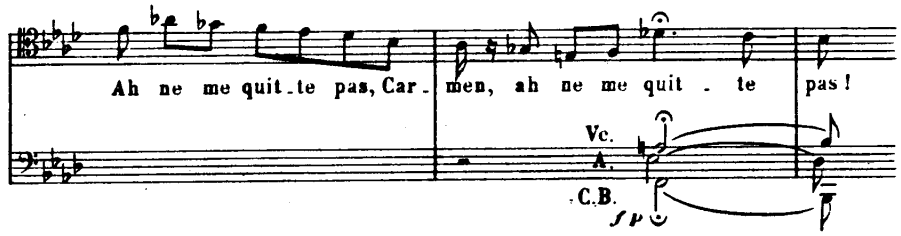
Il va de soi que pour une *pédale* (surtout avec l'appui de la Timbale) les C.B. seules suffisent grandement :

Beethoven
Symphonie Héroïque
(Marche funèbre)

De Wagner (autre pédale) :



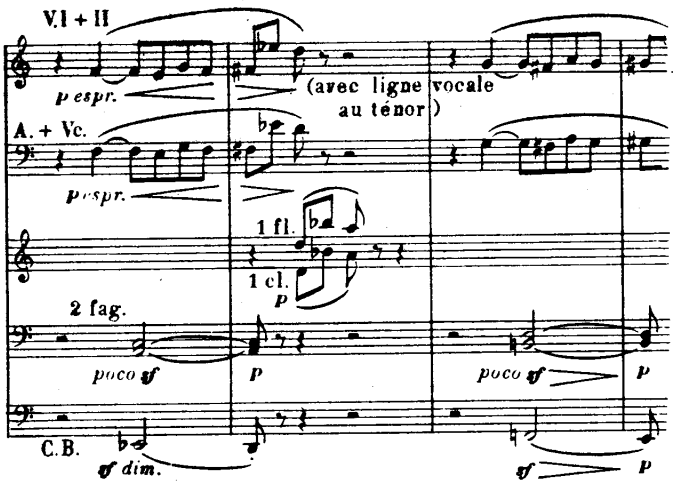
R. Wagner
Siegfried - Idyll
(p. 2, 3)

De Bizet :



G. Bizet
Carmen
(Duo du 4e acte)

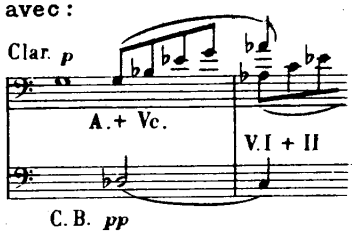
(Le *la♮* des Vc. est plus pénétrant que ne serait *mi♭*, et le *mi♭* des Altos est plus timbré que ne serait le *la♮*, ce qui explique pourquoi Bizet a pratiqué ce croisement. Les C.B. seules équilibrent très bien, ici, les Vc. et Altos.)



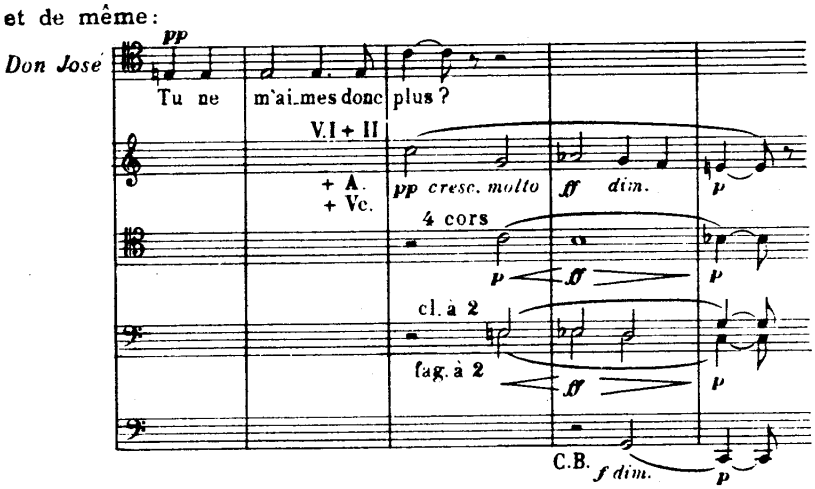
G. Bizet
Carmen
(Duo du 4e acte)

(Ici également, la basse n'a pas besoin d'être plus accentuée qu'avec la disposition écrite par Bizet.)

Même disposition plus loin avec :



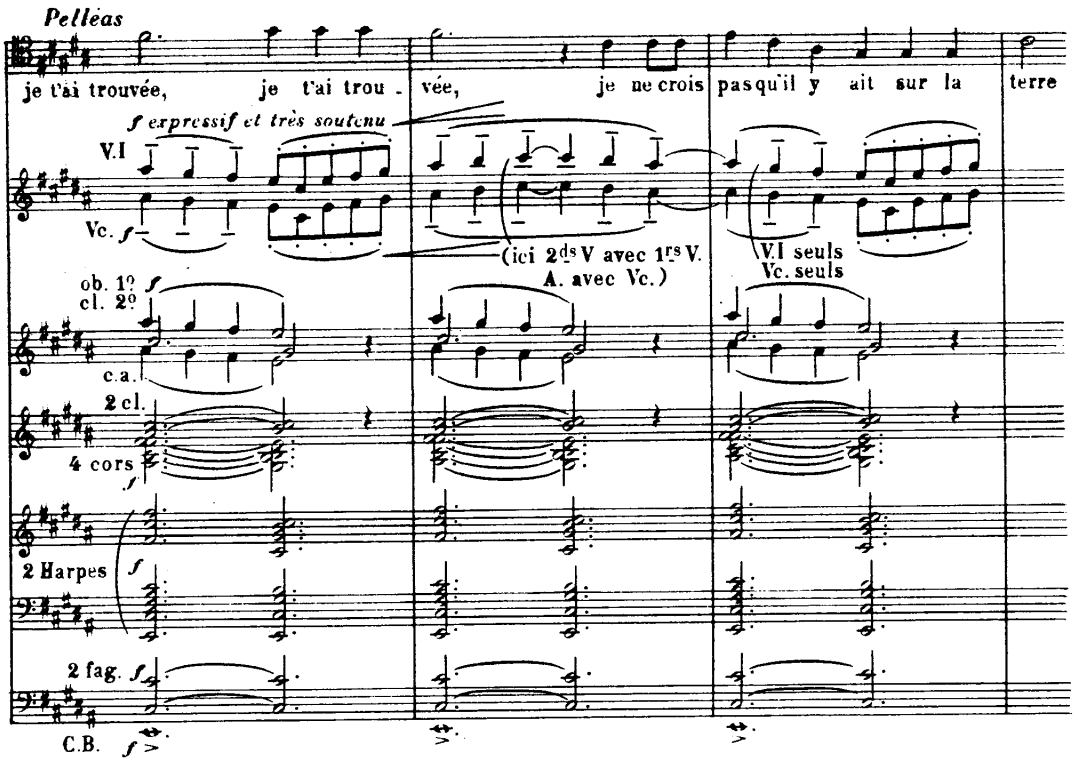
(Arpège des Altos plus expressif avec la doublure par les Vc.)

et de même :

G. Bizet
Carmen (Duo du 4e acte)

(Vc. très intenses, à l'unisson des V. et A.; mais il fallait une certaine audace pour décider que les C.B. seules serviraient de Basses à un ensemble aussi nourri : V.I + II + A. + Vc. pour le theme mélodique; 4 cors, 2 cl., 2 fag. pour les parties intermédiaires de l'harmonie. Mais cette harmonie est *presque complète* sans la Basse *sol*, et si même les C.B., ici, sont un peu moins sonores que le reste, cela n'a pas autrement d'importance. A l'audition le passage sonne parfaitement.)

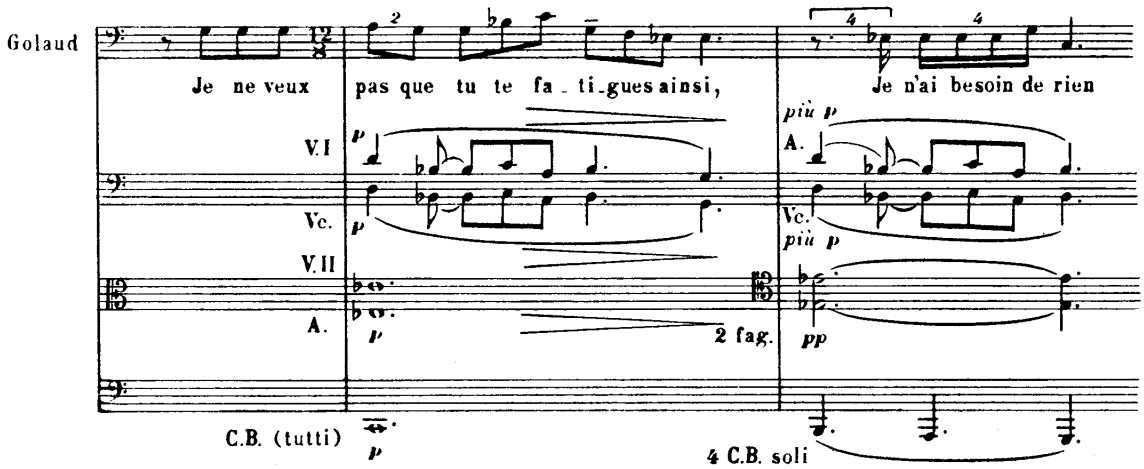
EXEMPLES DE C.B. SEULES POUR LA BASSE, CHEZ DEBUSSY.

C.B. seules pour la Basse, dans un passage f avec orchestre assez plein (disposition peu fréquente) :



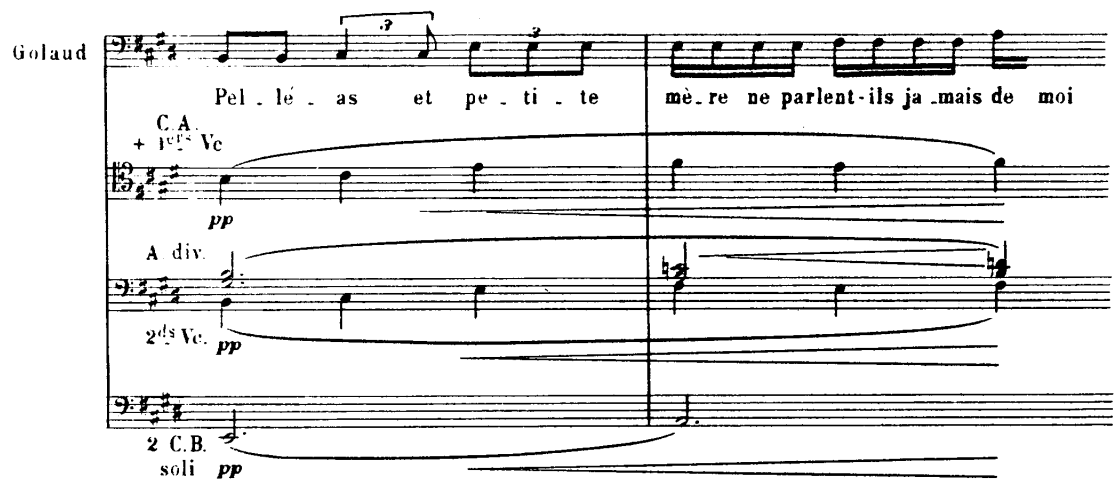
Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(4e acte, sc. IV)
(p. 341)

Ici également, les Vc. étaient bien plus utiles en doublure à l'8ve des 1ers V.; la basse de l'accord, *Mi*, n'a pas besoin d'être soulignée fortement, et les C.B. (avec l'accord de Hp.) y suffisent parfaitement.

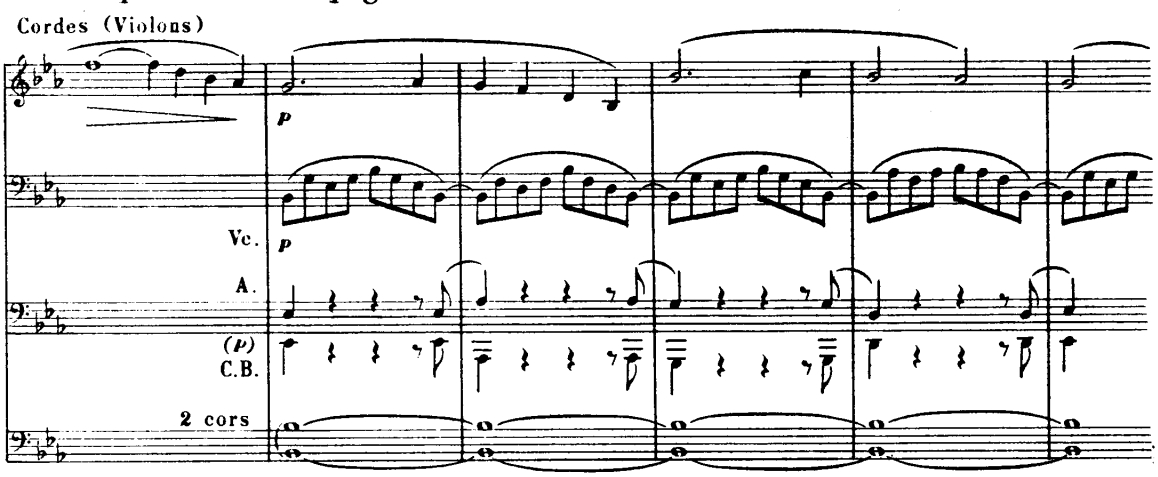
*Violoncelles dans un rôle mélodique, donc Contrebasses faisant seules la Basse (dans la nuance **p**):*

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(2e acte, sc. II, p.105)

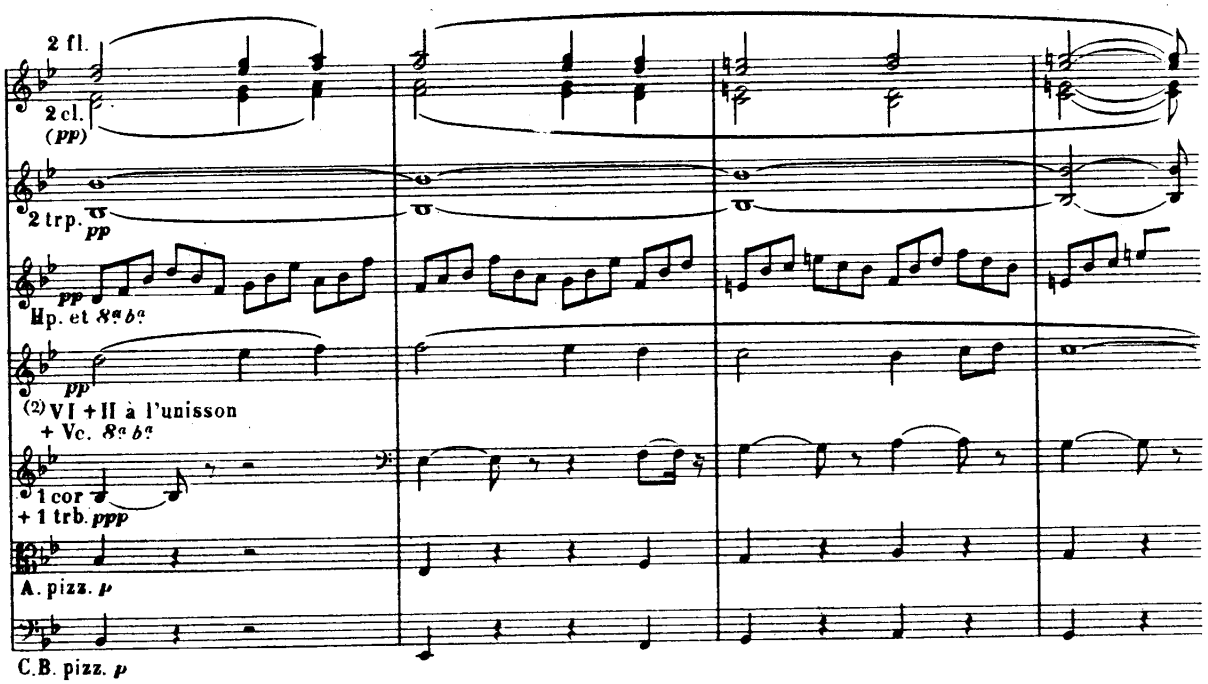
(Même remarque que précédemment: il n'y avait aucune utilité à doubler C.B. par Vc.)

*Emploi de 2 Contrebasses seulement, pour la Basse d'un passage **pp**:*



Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(3e acte, sc. IV, p.229)

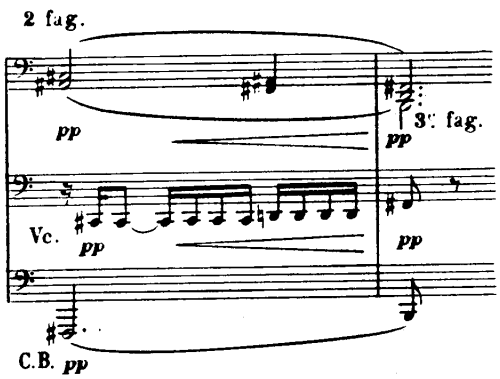
(d) BASSES FAITES PAR CONTREBASSES ET ALTOS, *les Violoncelles ayant à jouer un dessin indépendant, en arpèges:*

Beethoven
Ouverture de Coriolan

Basses par Contrebasses et Altos pizz., les Violoncelles étant chargés d'une phrase chantante. Comme il y a une sonorité assez pleine (Bois et Trp.) les basses sont soutenues par un Trombone ***ppp***, écrit dans le medium et pouvant ainsi jouer très doux.[1] Je donne l'indication complète de l'orchestre de ce passage; on y notera que la 1re flûte, seule pour jouer au-dessus des Violons, et dans son medium, se trouve en général couverte par les autres instruments; il faudrait ici modifier un peu les nuances, sinon l'intention de Bizet ne se trouvera point réalisée.

G. Bizet
Carmen
(1er acte, Duo du Micaëla et Don José)

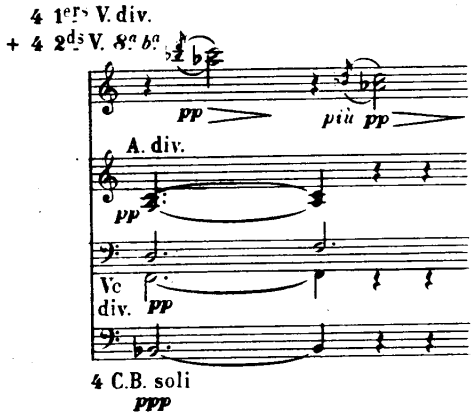
(1) Au *Trombone* Bizet joint un *Cor en sib bas*, de sonorité voilée et discrète; le Cor ici adoucit le timbre du Trombone, et cela se fond mieux avec les pizz. des Cordes.

(2) Avec les Violons, il y a la phrase chantée par Micaëla.

(e) DIVERS EXEMPLES DE CONTREBASSES EN QUINTES AVEC LES VIOLONCELLES:

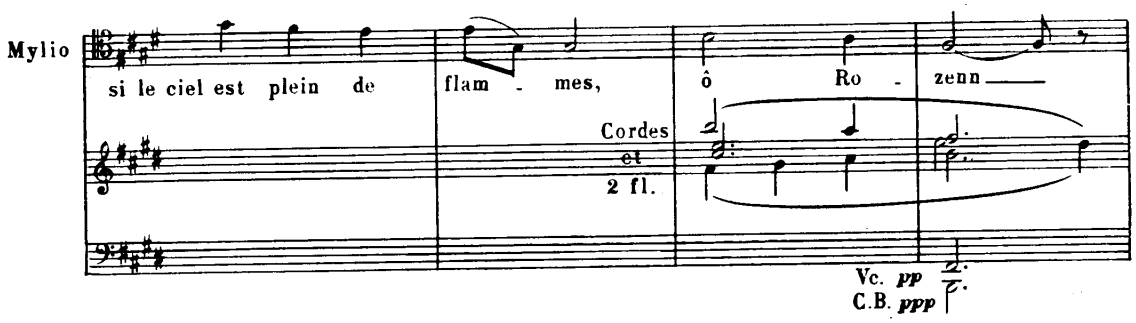


Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(3e acte, sc. IV p. 226)

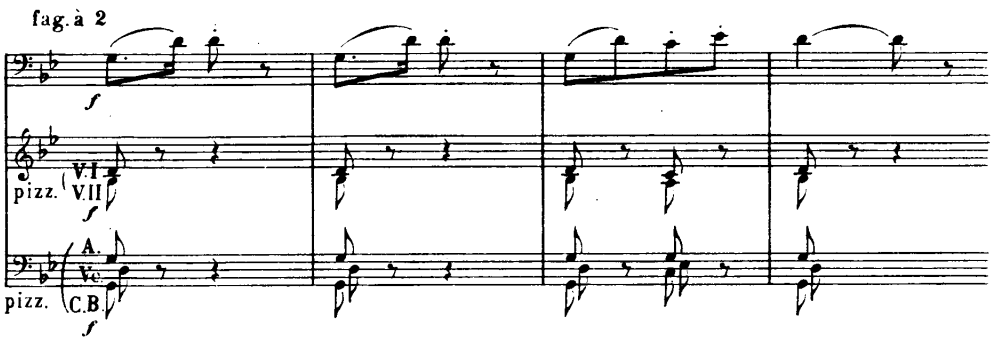


id.
(2e acte, sc. I p. 75)

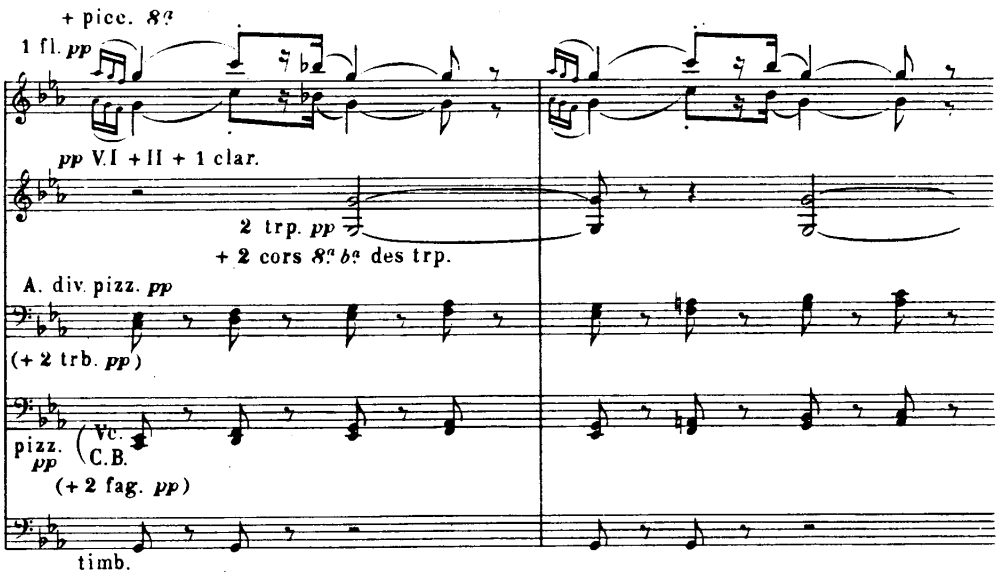
Dans ces exemples *arco*, il s'agit en général d'une sonorité ***p*** ou ***pp***. On peut alors écrire cette quinte assez loin du reste de l'orchestre, mais seulement pour ces nuances très douces :



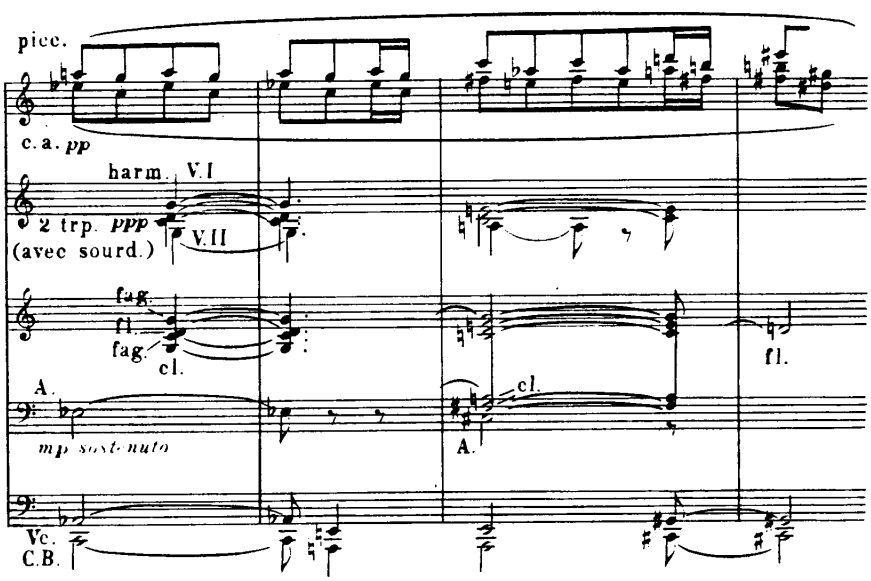
E. Lalo
Le Roi d'Ys
(1er acte, p. 120)

*Dans le cas d'un accord pizzicato à toutes les Cordes, Bizet emploie les Contrebasses seules pour faire la basse avec la nuance **f** :*

G. Bizet
Carmen
(1er entr'acte)

Le cas, ici, est tout différent. Pour ces accents que donnent les *pizzicati,* l'oreille se préocupe moins de la sonorité que pour des tenues *arco* (on a déjà vu que pour des *accents* des Bois, elle est moins exigeante que pour des *tenues*). On écrit donc couramment la quinte Vc. C.B. en pizzicati, ***f*** ou ***p***, – et même la tierce, comme dans l'exemple suivant (d'ailleurs ***pp***, mais possible aussi pour une nuance plus forte, et surtout avec la doublure par des Bassons) :

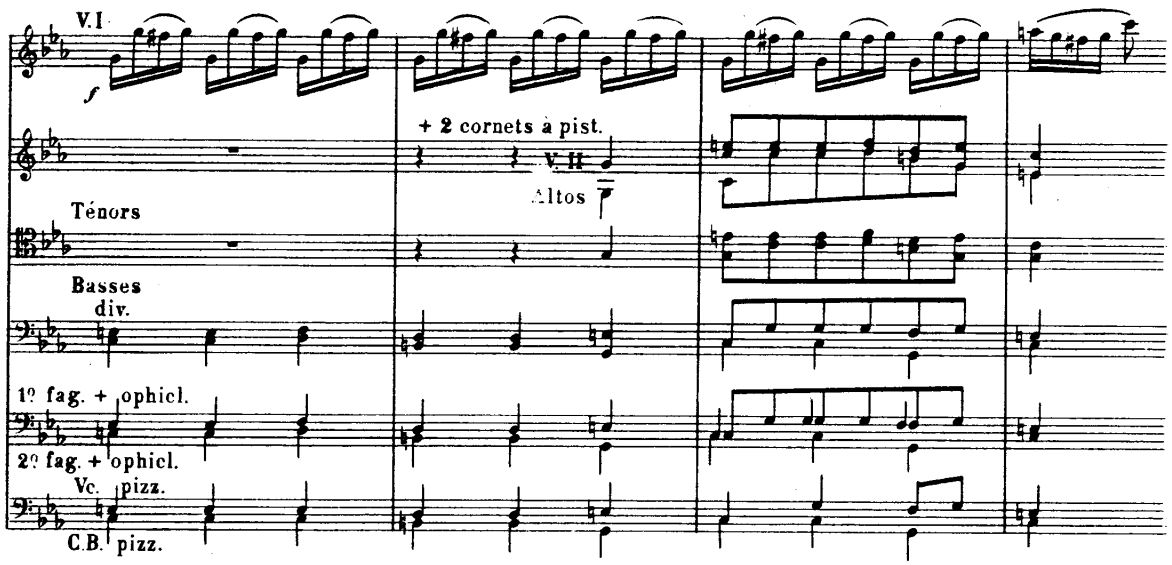


G. Bizet
Carmen
(3e acte, Chœur des Contrebandiers)

(Les timbales ne font pas la note de la basse, mais une autre note de l'accord, et cela suffit à ne pas sonner faux.) Mais *arco*, et déjà dans la nuance ***mp***, la sonorité est assez confuse :

Ch. Kœchlin
Clair de lune sur les terrasses
(extr. des *Heures Persanes*)

Sonorité des basses intentionnellement vague, à cause de l'écriture Vc. C.B. en quintes, et aussi en raison de la bitonalité (*la* ♭ avec *la* ♮, etc.)

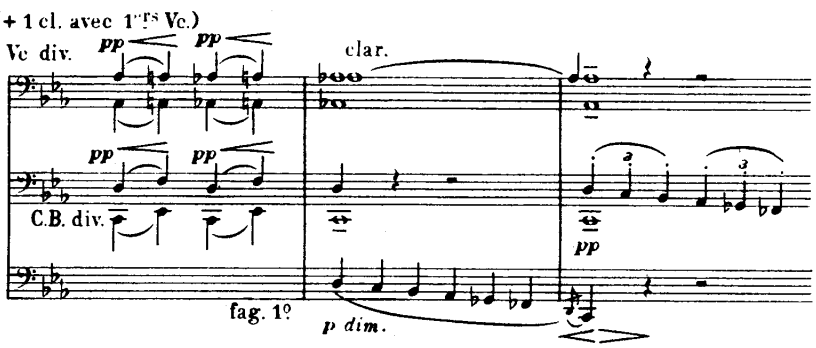
(f) DIVERSES DISPOSITIONS PARTICULIÈRES *(les C.B. faisant seules la partie de Basse). Violoncelles et Contrebasses en tierces (soutenus par Bassons et Ophicleïdes) :*



H. Berlioz
La damnation de Faust
(Chœur des buveurs)

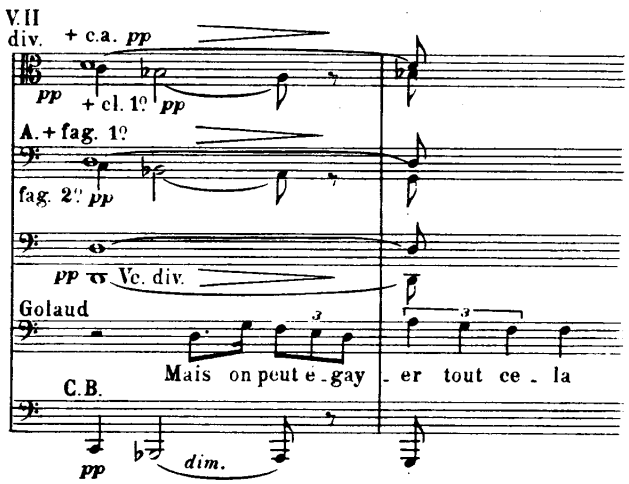
(Exemple assez rare, de *tierces* entre Vc et C.B.; d'où certaine lourdeur; mais *cette lourdeur ici n'est pas un défaut* car elle reste dans le caractère du morceau; elle est confirmée et accentuée par les Basses du Chœur ainsi que les Bassons et Ophicleïdes.)

Disposition "chevauchante" des Vc. et C.B., (pour une sonorité ***pp*** *et incertaine):*



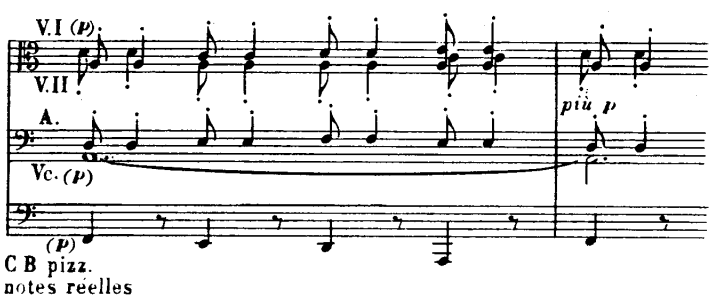
Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(3e acte, sc. II, p. 188 - 189)

Contrebasses près des Violoncelles, mais dans un rôle mélodique (plutôt que dans un rôle de basses):



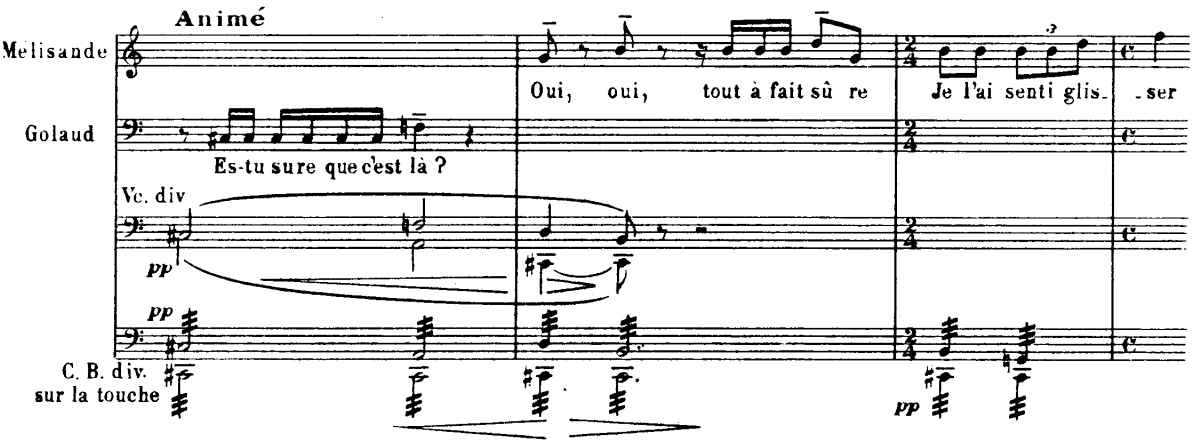
Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(2e acte, sc. II, p. 115)

Disposition assez rare: Contrebasses en pizz. à une petite distance des Violoncelles arco :



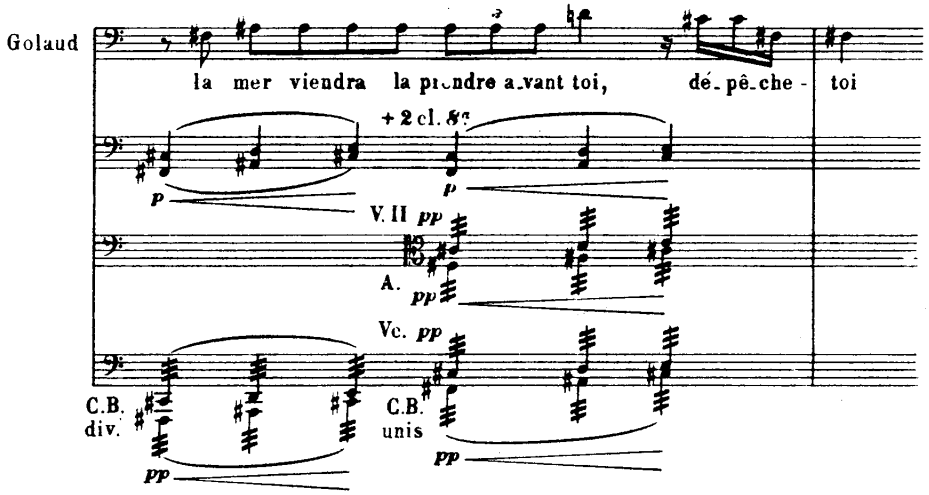
Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(2e acte, sc. II, p. 103)

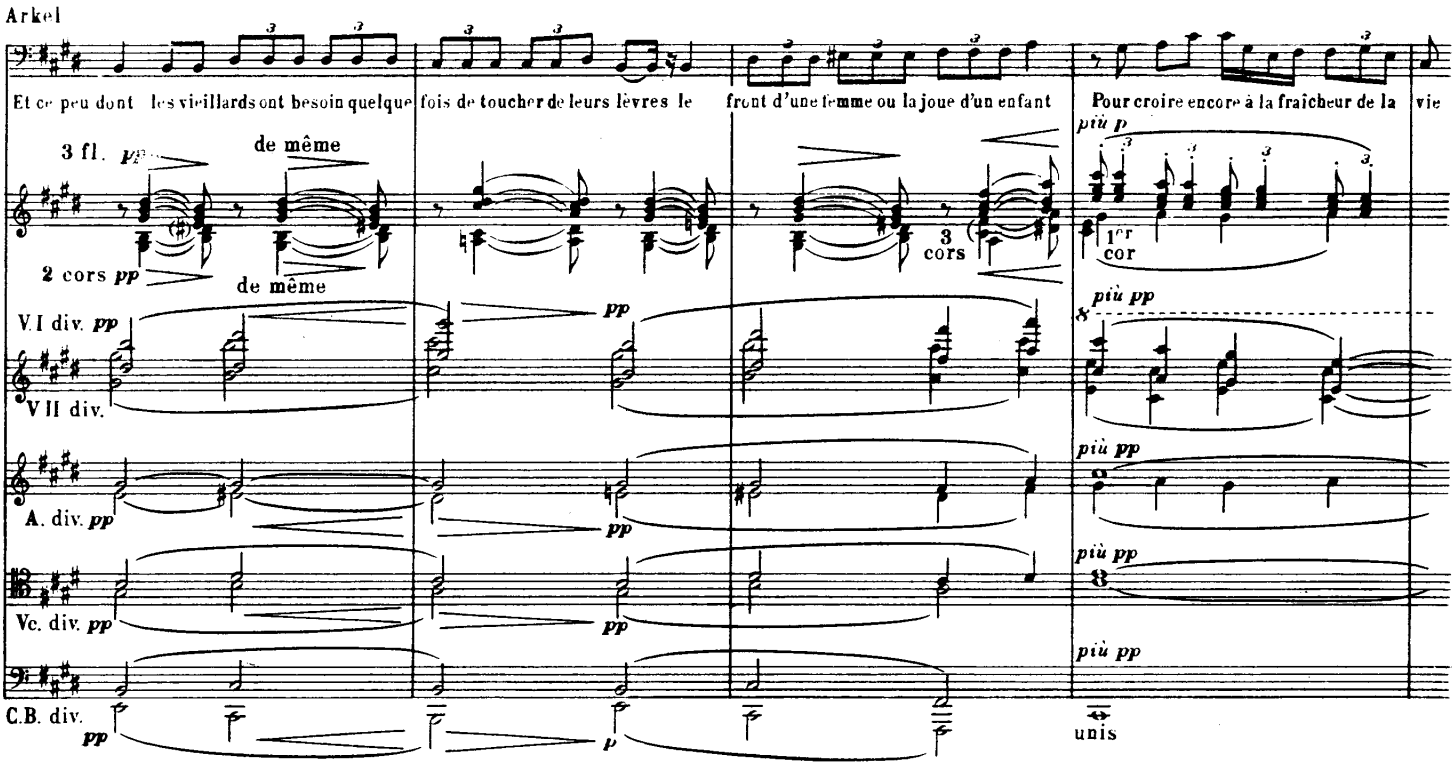
(g) CONTREBASSES DIVISÉES, RÉALISANT DES ACCORDS :

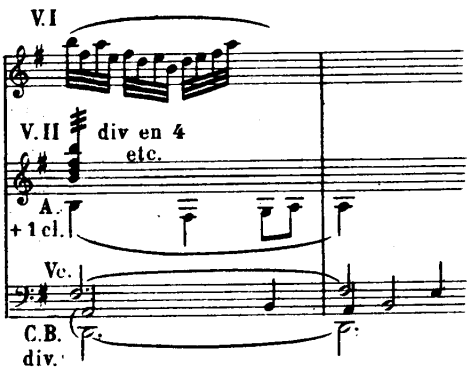


Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(2e acte, sc. II, p. 124)

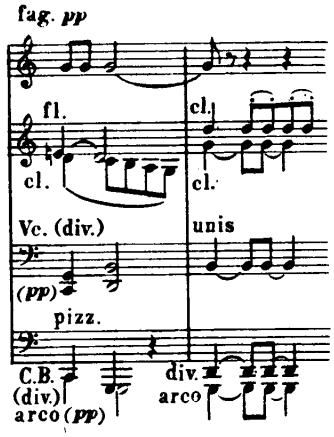
De même plus loin, C.B. divisées, avec Bassons à l'octave, puis à l'unisson :



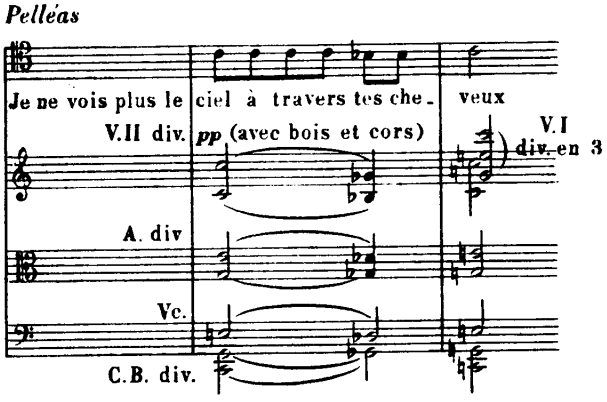
Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(2e acte, sc. II, p. 126)

Cl. Debussy *Pelléas et Mélisande (4e acte, sc. II, p. 273)*



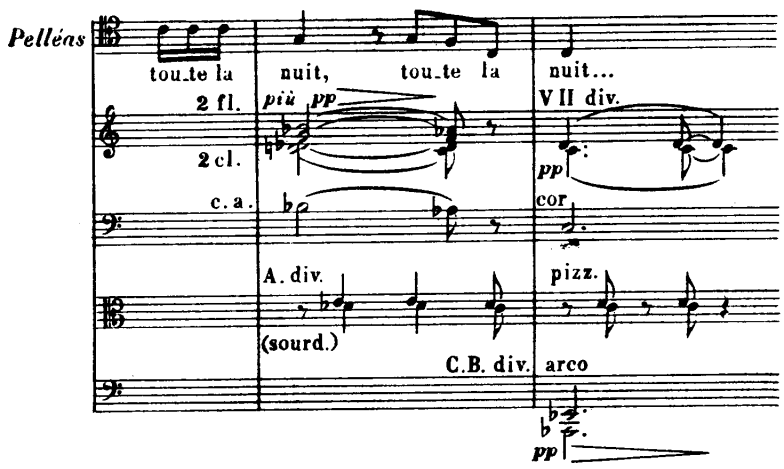
M. Ravel
Daphnis et Chloé
("Lever du Soleil")

Ici les C.B. *réalisent des accords* avec Vc. et A. De même dans l'exemple suivant :

Ch. Kœchlin
Clair de lune
sur la terrasses
(Extr. des Heures Persanes)

Contrebasses en quintes, dans un ***pp*** *:*

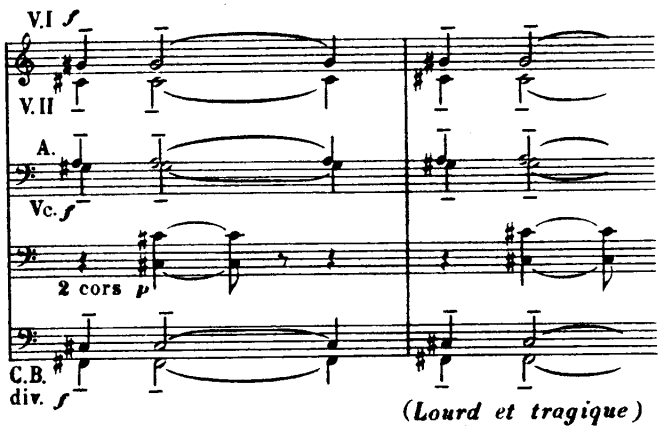


Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande (3e acte, sc. I, p. 170)



(id.) *(3e acte, sc. I, p. 174)*

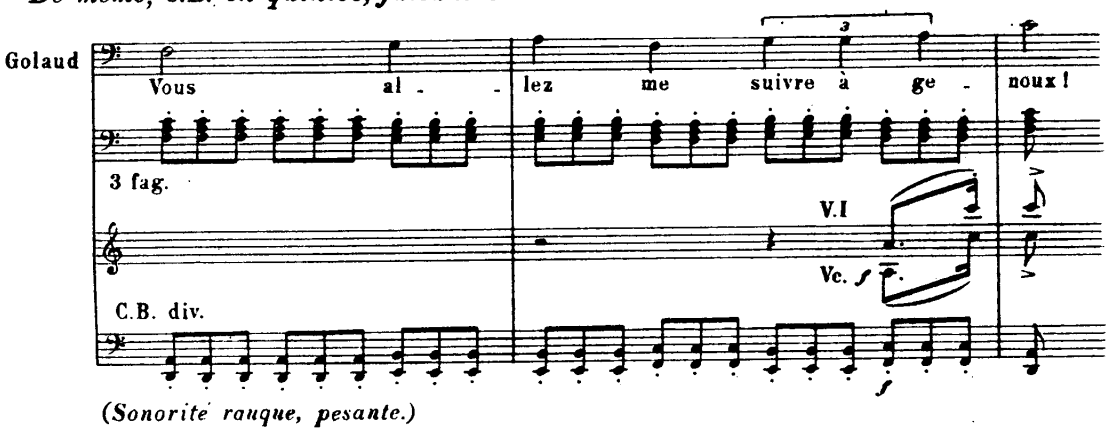
Contrebasses divisées, en quintes, dans la nuance f, faisant la Basse d'accords de Cordes (plus rare avec cette nuance):



(Lourd et tragique)

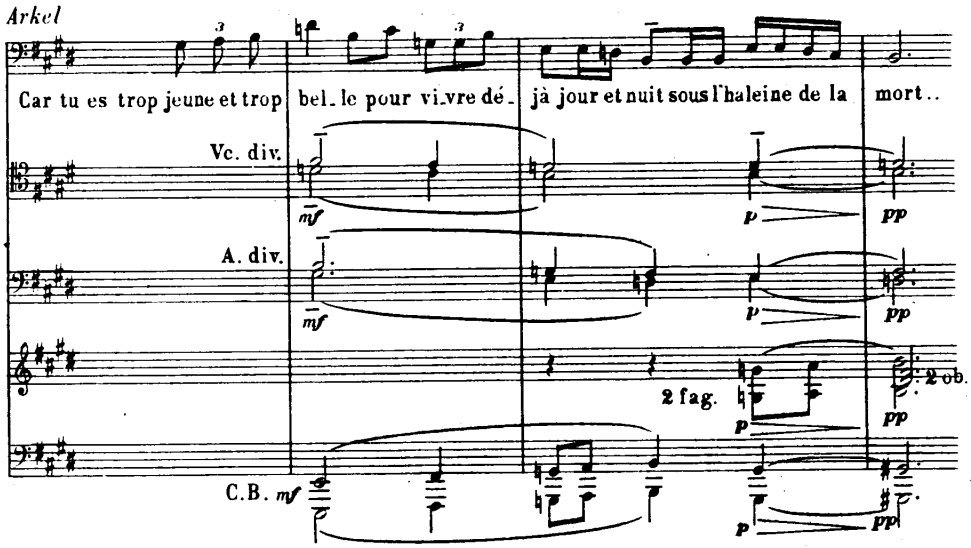
Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(5e acte, p. 384)

De même, C.B. en quintes, faisant seules la Basse (sous des accords de Bassons):



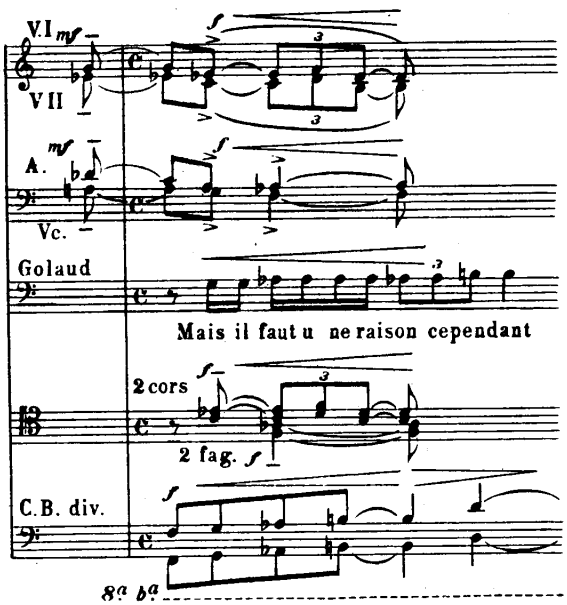
(Sonorité rauque, pesante.)

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(4e acte, sc. II, p. 288)

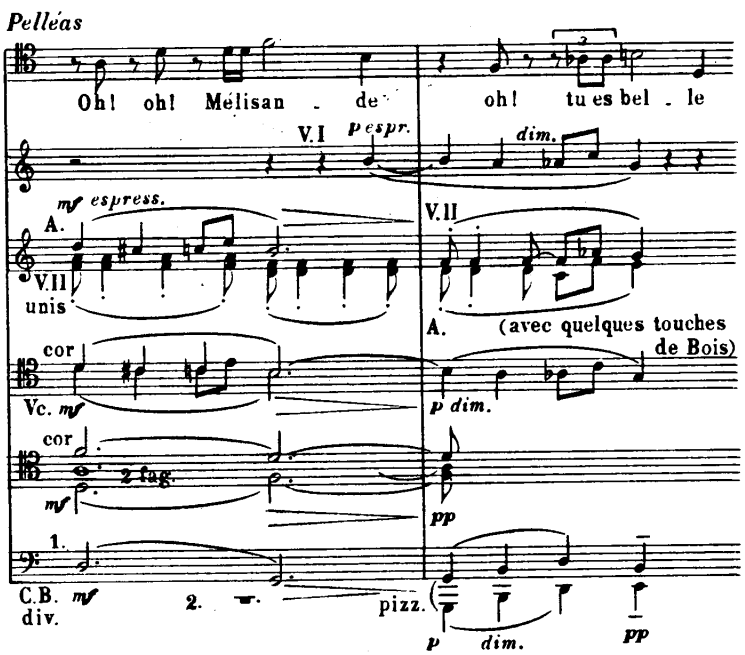
(h) CONTREBASSES EN OCTAVES.

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(4e acte, sc. II, p. 267)

(Noter l'écriture *très expressive* des Vc. au-dessus des Altos, d'où la nécessité de confier la basse aux C.B. seules, que pour plus de plénitude Debussy divise en octaves.)

Contrebasses seules, en octaves (div.), pour faire la basse, dans la nuance f (plus rare ainsi [1], mais assez fréquent chez Debussy pour la nuance p):

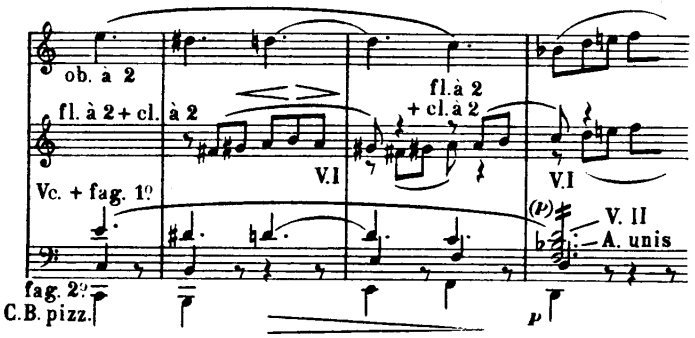
[1] Voir aussi page 300 de la partition avec fag. et tuba.

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(2d acte, sc. II, p. 111)

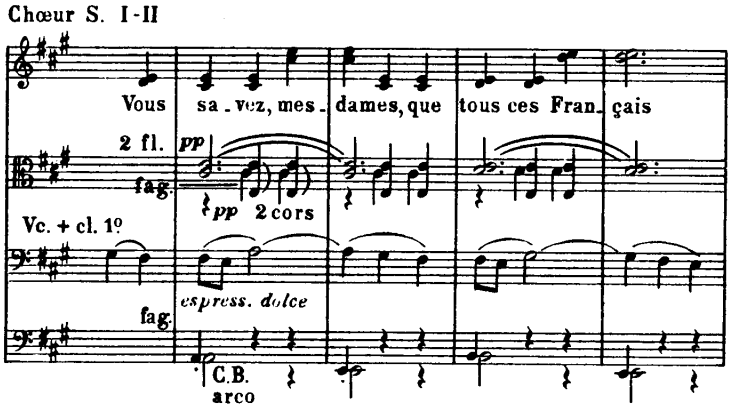
Basses par Contrebasses div., en octaves et pizzicati (assez rare en pizzicati):

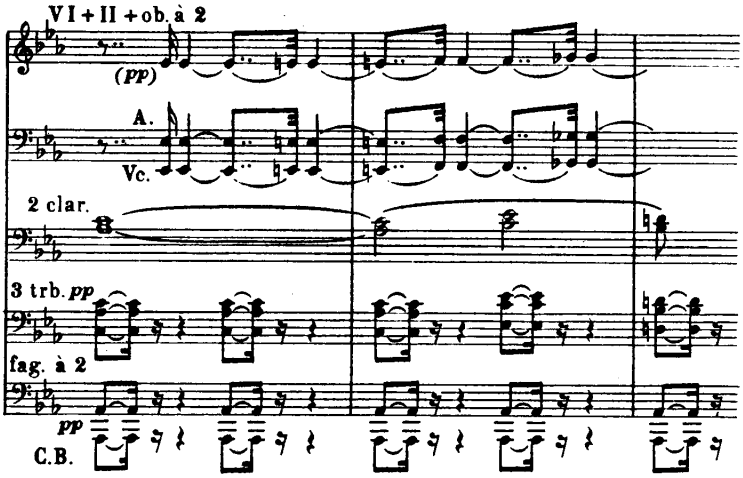


Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(3e acte, sc. I, p. 158)

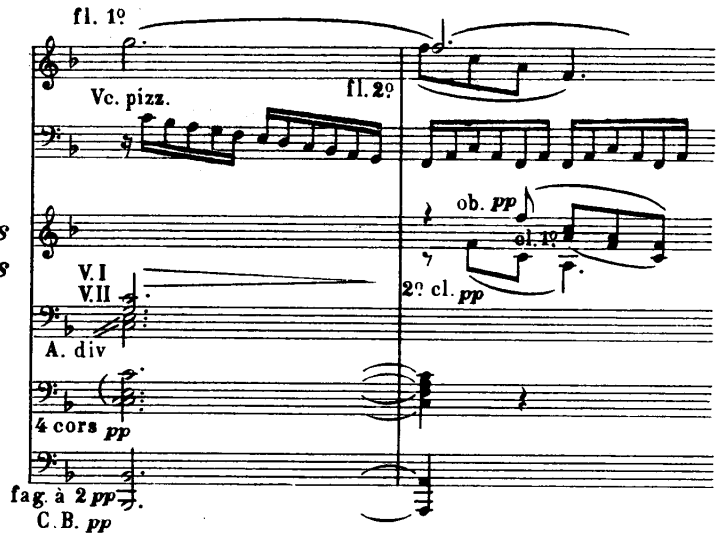
(i) CONTREBASSES RENFORCÉES PAR BASSON, OU PAR D'AUTRES INSTRUMENTS.

Pizzicati des Contrebasses sans Violoncelles, doublure à l'octave par Basson :

Mendelssohn
Le Songe d'une nuit d'été
Intermezzo
(mes. 89 et suivantes)

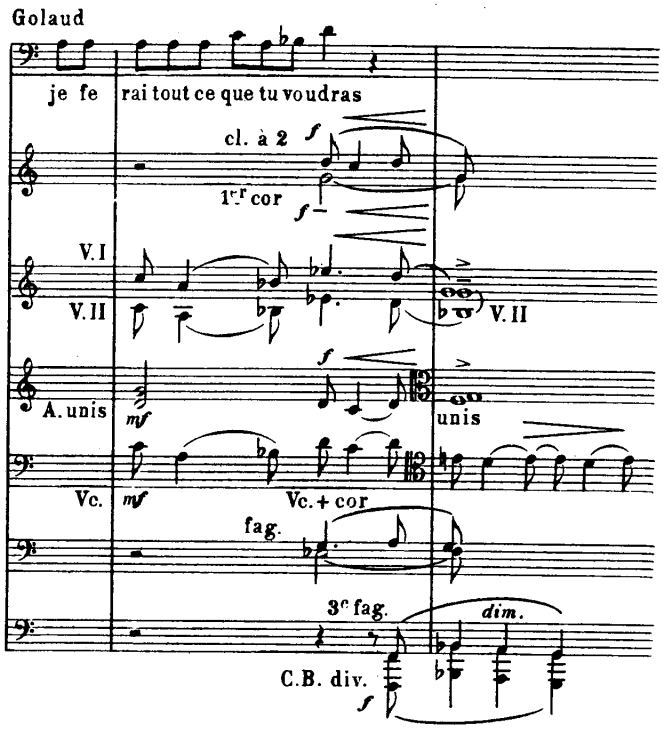
Autre doublure : C.B. arco, en blanches, doublées par Fag. en notes piquées (noires):

E. Chabrier
Le Roi malgré lui
(Fête Polonaise. p. 241)

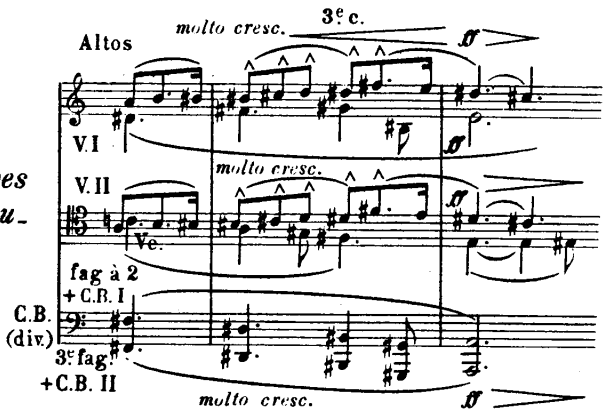
Egalement, dans un pp (soutenu) les Contrebasses, seules basses des Cordes, sont doublées à l'octave par des instruments à vent (2 Bassons) :

G. Bizet
Carmen
(3e acte. Chœur des Contrebandiers)

Autre exemple de Contrebasses (arco) sans Violoncelles, soutenues par Bassons (à l'octave) :



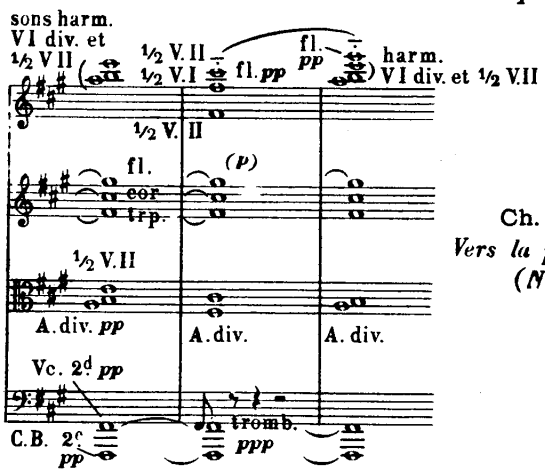
H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(Scène aux Champs)

Contrebasses divisées, en octaves, et avec Fag. pour l'octave supérieure. (Renforcement nécessaire, la nuance étant f) :

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(2e acte, duo de Golaud et de Mélisande) p. 116

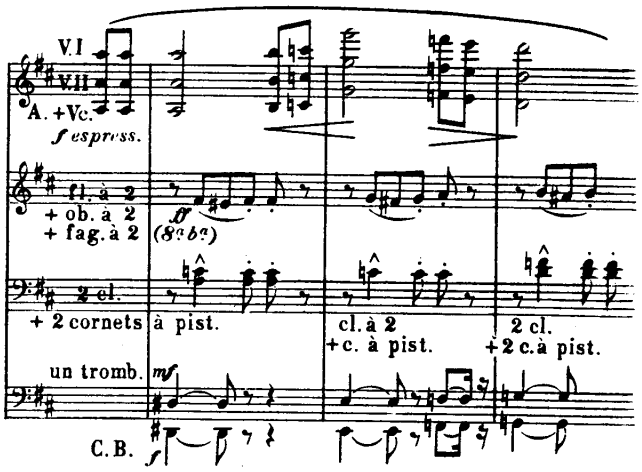
Contrebasses en octaves (div.) avec Bassons doublant chaque octave :

R. Wagner
Prélude de Tristan et Yseult

(Les Violoncelles ayant à jouer une autre partie, Wagner double les Contrebasses par des Bassons, en les divisant en Octaves; l'octave supérieure est doublée par 2 Bassons; et le 3e Basson seul, à l'octave inférieure, a autant de sonorité que les Bassons 1º et 2º réunis dans le medium.)

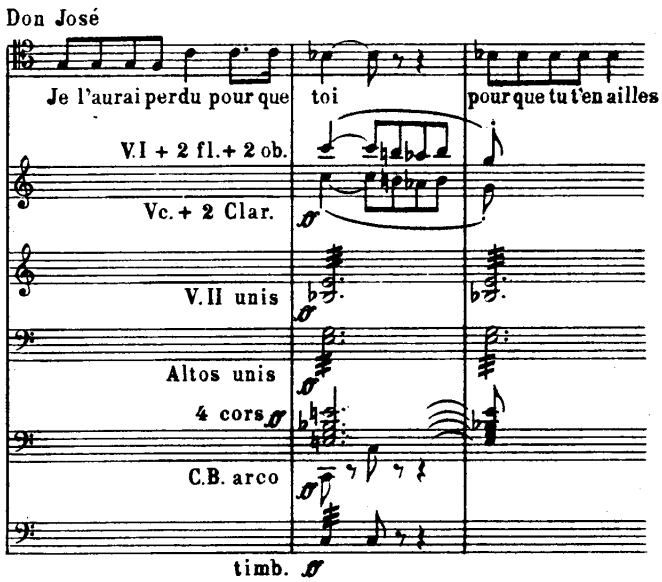
Contrebasses doublées à l'octave par un Trombone :



Ch. Kœchlin
Vers la plage lointaine
(Nocturne)

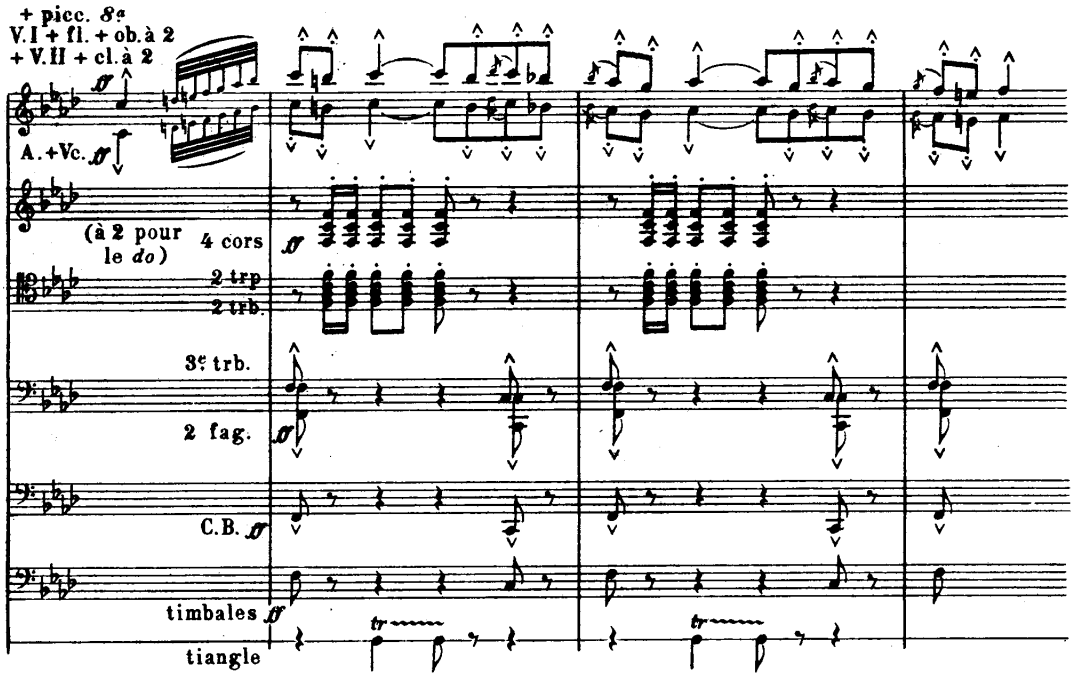
Cette disposition dans le grave, entre Tromb. et C.B., et *pp*, est très suffisamment fondue. Il en irait tout autrement à une tessiture plus haute et avec la nuance *ff*; alors les C.B. pourraient faire *pâteux* sous le Trombone *ff*. Dans l'exemple suivant, la tessiture est plus haute, mais avec la nuance *mf* au Trombone contre *f* aux C.B.:

G. Bizet. *Carmen (1er acte)*

(Ecriture C.B. + Trb. assez usuelle dans *Carmen*. Noter l'unisson, assez rare, des *Clarinettes* et des *Cornets à pistons*, beaucoup plus énergique que s'il y avait des *Cors* pour doubler les *Clarinettes*.)

Renforcement des Contrebasses par la Timbale ff:

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

(Très bel exemple d'une sonorité solide et dramatique. Les Violoncelles ont, ici, un accent très fort; les Cors soutiennent vigoureusement le *tremolo* des V. II et A. – Comme les C.B. sont seules pour le *do*, Bizet les a renforcées par la Timbale, infiniment plus significative que des Bassons.)

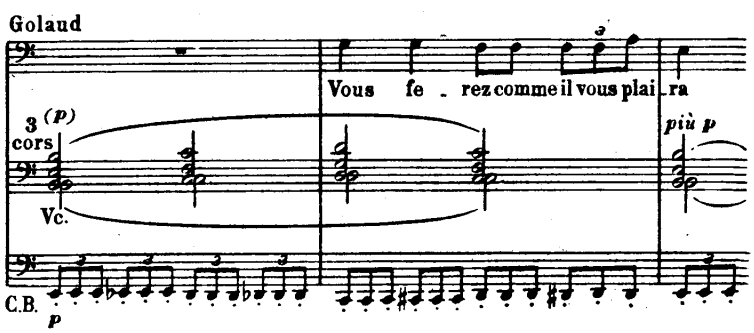
RENFORCEMENT MULTIPLE. – Dans un *f* de l'orchestre il arrive *souvent* que les Violoncelles aient à jouer à l'unisson (ou à l'octave) des Altos ou des Violons; en ce cas les Contrebasses suffisent comme basse des Cordes et l'on ne doit pas du tout se croire obligé d'écrire, suivant la tradition, Vc. et C.B. en octaves, pour la Basse. – Il faut seulement avoir soin de *renforcer* les Contrebasses par des Bassons, parfois par des Cuivres, et même (ce qui peut être excellent) par les Timbales. Le passage suivant de *Carmen*, en est un des meilleurs exemples:

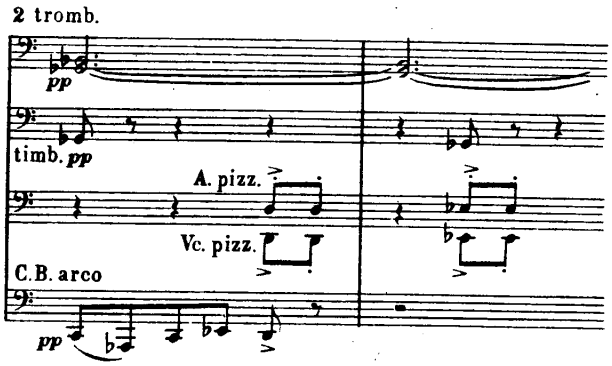


G. Bizet
Carmen
(2d acte,
Couplets du Toréador)

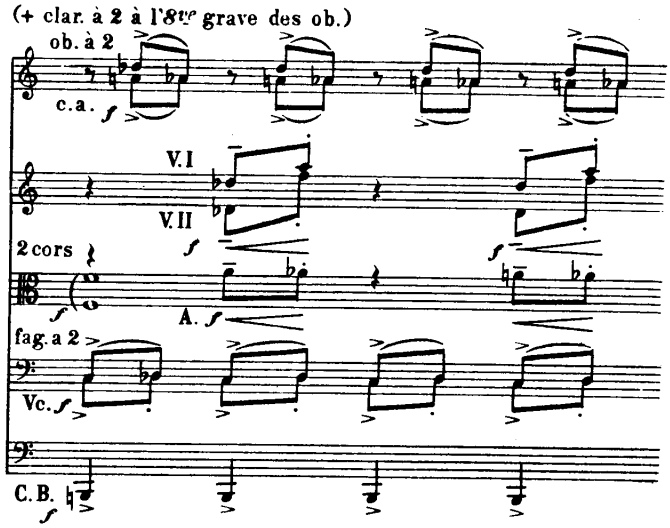
(Basses très solides ainsi; les Bassons fondent la sonorité des C.B. avec celle du Trombone, et les Timbales sont bien utiles aussi.)

(j) CONTREBASSES EMPLOYÉES POUR LEUR TIMBRE PROPRE.

Dessin des Contrebasses seules en notes répétées, au-dessous des Vc. et Cors (caractère menaçant des C.B.):

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(4e acte, sc. II, p. 296)

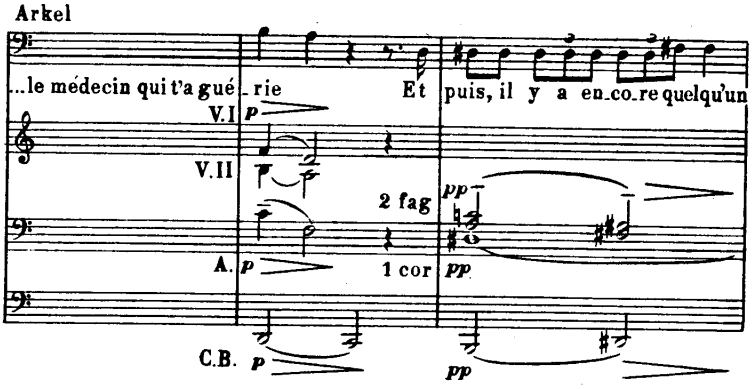
Dessin des Contrebasses seules, sombre et menaçant :

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(4e acte, sc. IV, p. 352)

Caractère rude et âpre (par l'écriture) des C.B. faisant seules la basse, en dissonance de 9me avec les Vc.

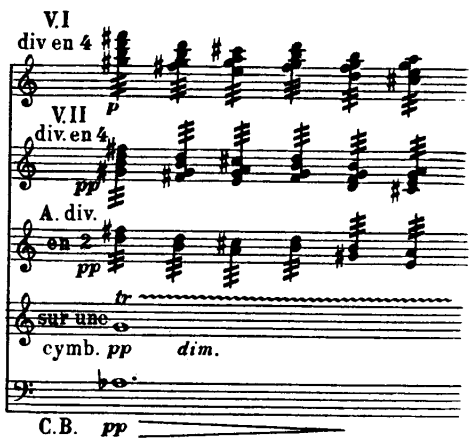


Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(5e acte. p. 389)

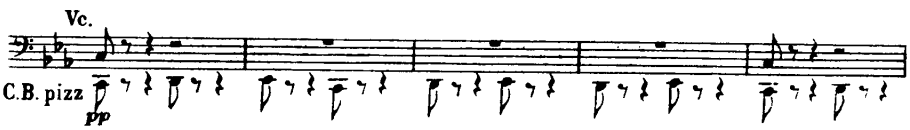
Caractère sombre des C.B. seules pour la Basse :



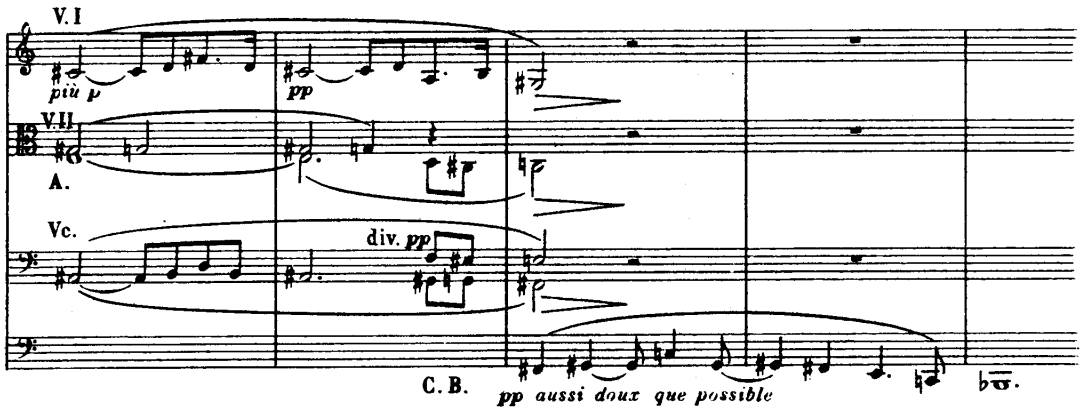
Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(5e acte. p. 374)

Effet de timbre des C.B. à l'aigu :

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(2d acte. La Grotte, p. 133)

(Le *Lab*, déjà à l'aigu des C.B., sonne *éteint*, et d'un timbre *plus étrange* que celui, très normal des Violoncelles à cette tessiture, en corde de *Ré*.– Sur la 4e corde du Vc. ce *lab* aurait également produit un effet très particulier.)

Contrebasses seules, en pizzicati :

H. Berlioz
l'Enfance du Chris
(1re partie)

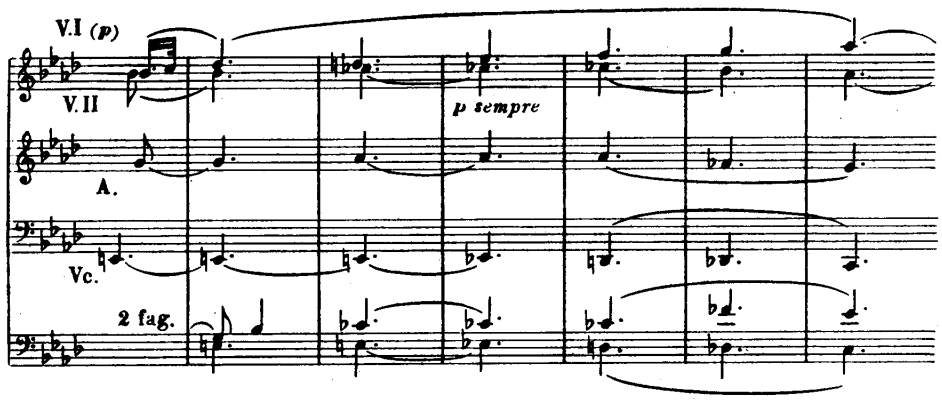
Passage où les C.B. jouent un rôle mélodique (et dans lequel leur timbre prend une grande importance):



Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(2e acte, entre les sc. II et III, p. 129)

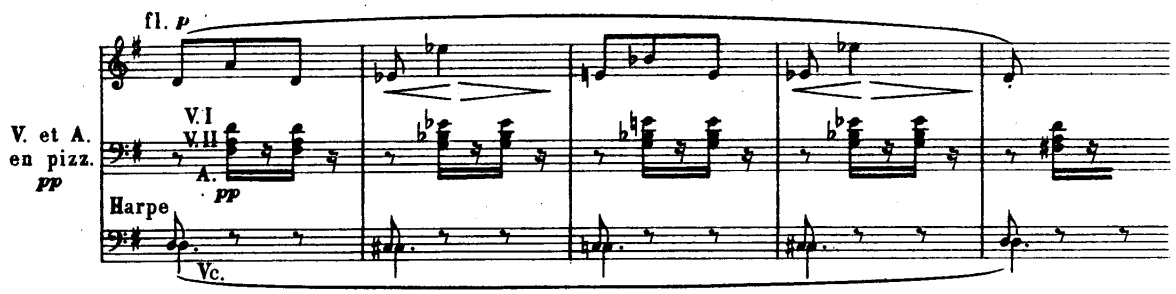
III. BASSE FAITE PAR LES VIOLONCELLES, SANS CONTREBASSES, *(mais éventuellement avec d'autres instruments à l'unisson où à l'octave des Violoncelles).*

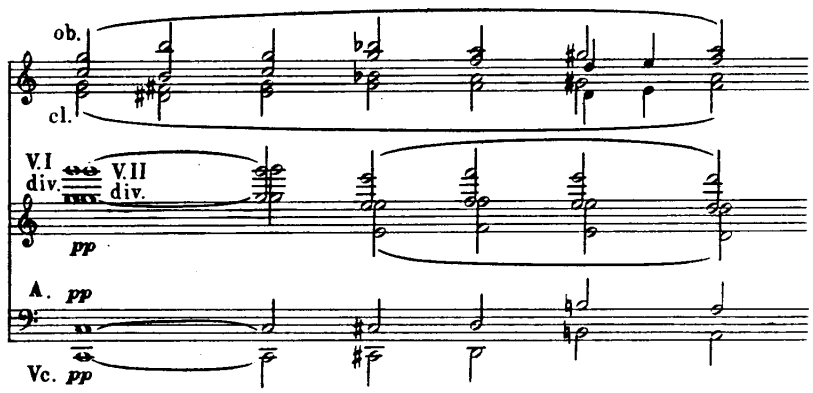
Basse (Violoncelles) loin du reste des Cordes : (1)



Beethoven
Symphonie en Ut mineur
(Andante)

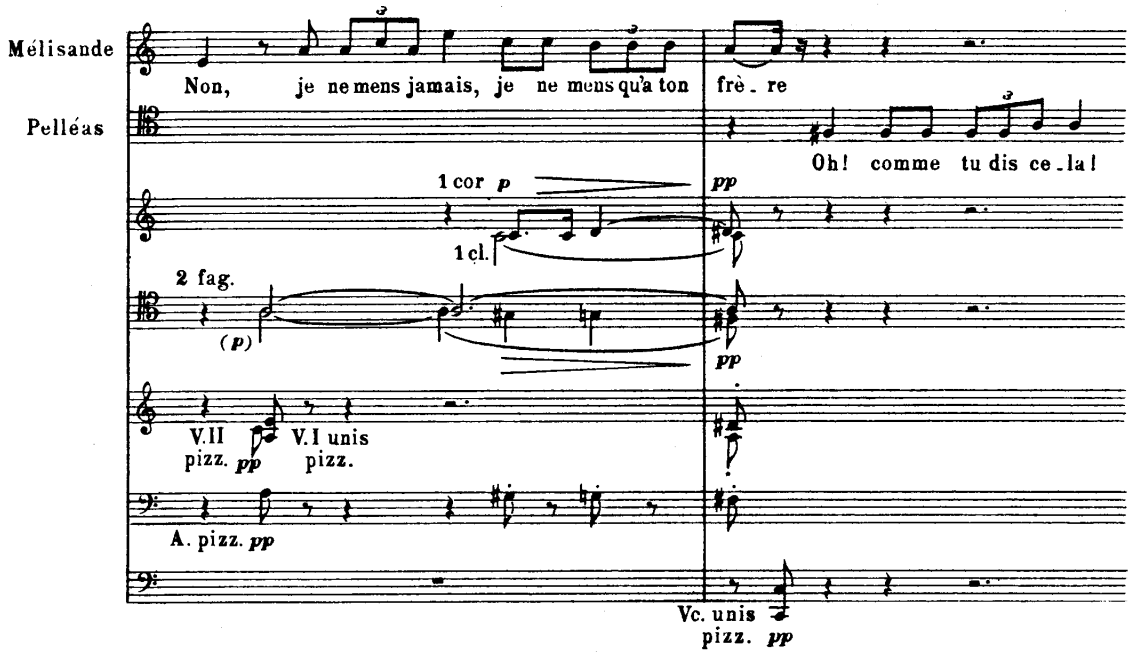
(1) Mais avec 2 Bassons dans l'intervalle entre Vc. et Altos. L'un de ces Bassons double les Vc. à l'octave supérieure (disposition assez rare). La basse est ainsi bien plus mystérieuse dans ce *pp* des Vc., qu'avec les C.B., ou que si les Vc. étaient doublés à l'unisson par un Basson.

Violoncelles faisant la basse sans Contrebasses :

(Vc. arco, doublés par Harpe en notes brèves, piquées.)

G. Bizet
Carmen
(1er acte. Seguedille)

C. Saint-Saëns
Le Déluge
(3e partie)

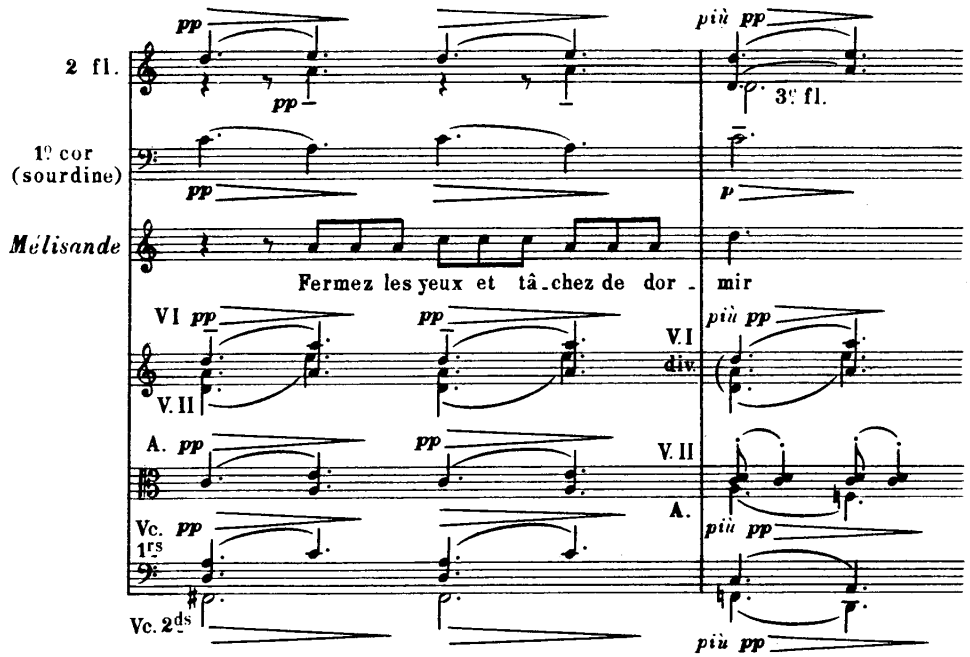
Basse faite par Vc. et A., en octaves; nuance *pp*. Passage très doux et *transparent*, avec cette disposition des *Cordes à 2 parties*. Bois doux mais, à cause des Hautbois, très expressifs.

Violoncelles seuls pour faire la basse, pizzicato, nuance ***pp*** *:*



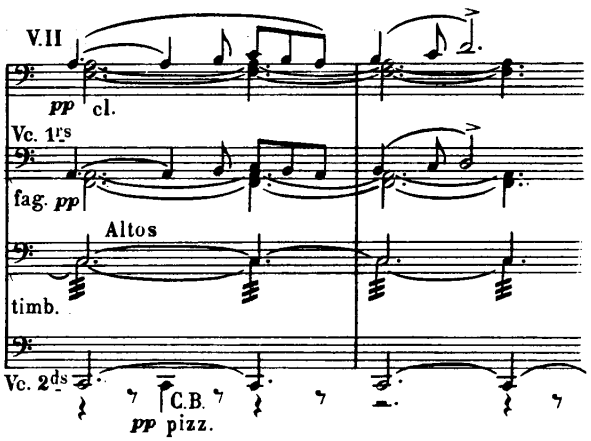
Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(4e acte, sc. IV, p. 336)

(Noter aussi, à la 1re mesure, la Basse faite par un Basson et des pizzicati d'Altos.)

Basse ***pp*** *faite par la moitié des Violoncelles :*

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(2e acte, sc. II, p. 105)

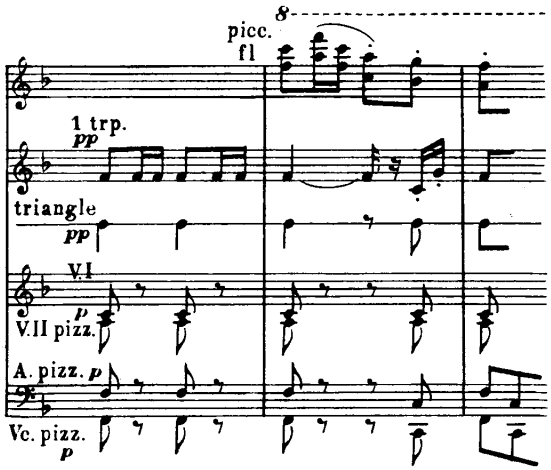
(Dans ce ***pp***, il suffit des 2ds Vc. pour faire la Basse.)

2ds Violoncelles seuls doublés par Timbale, (et à l'octave par Altos), pour une Basse en pédale :

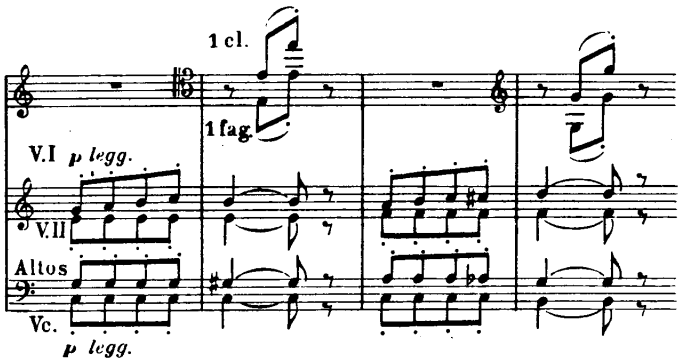


C. Saint - Saëns
Suite Algérienne
(I. Prélude. En rade d'Alger)

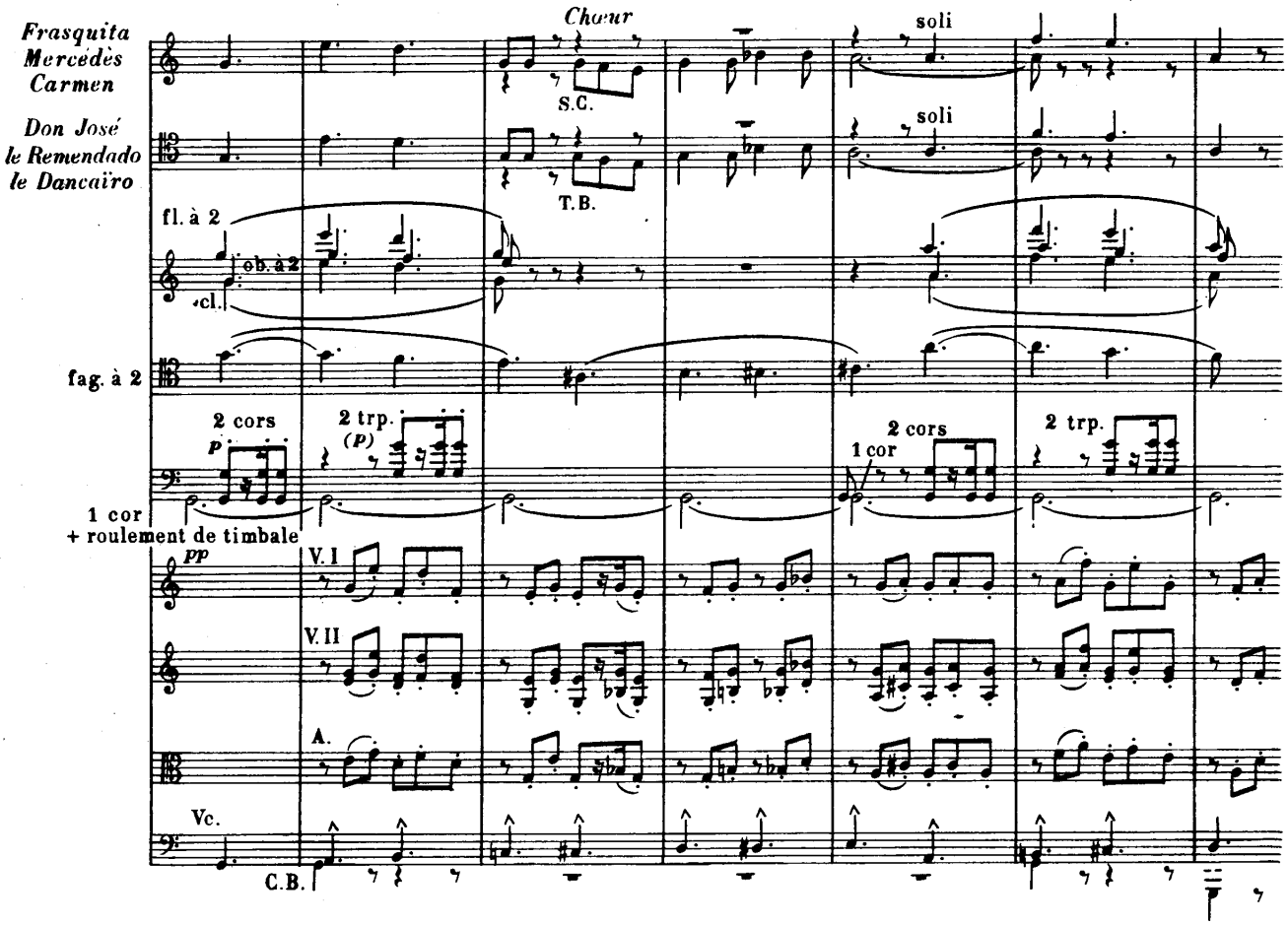
Basses par Altos et Violoncelles pizzicati, en octaves, et sans Contre-basses (très suffisamment solides ainsi):

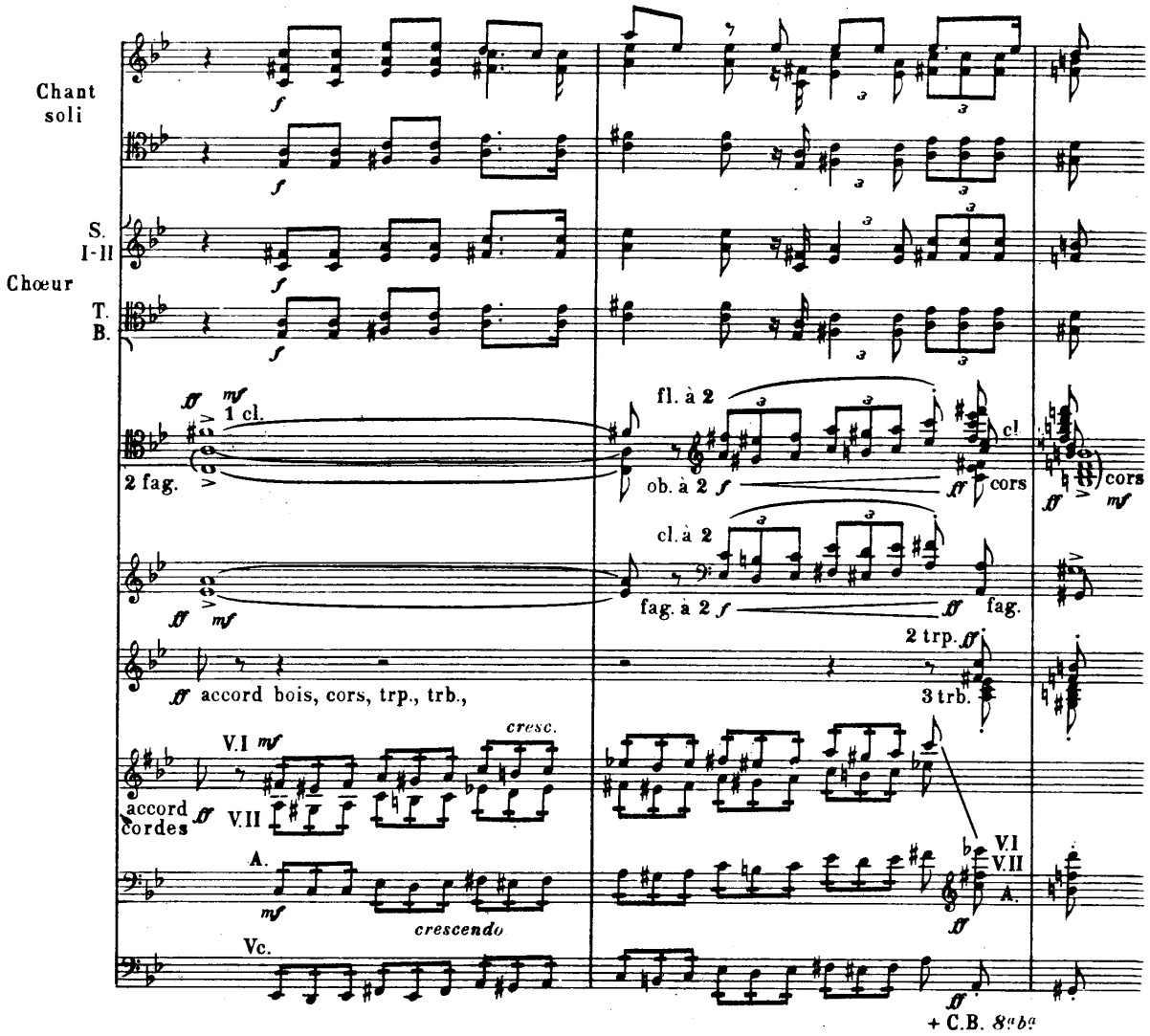


G. Bizet
Carmen
(1er acte, Chœur des gamins)

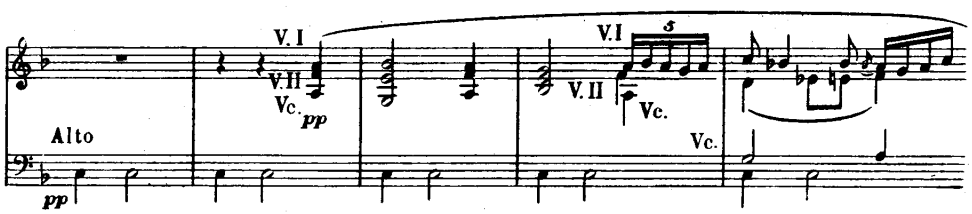
Basses par Violoncelles sans C.B. (pour un passage de caractère léger):

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

Tous les passages précédents étaient ***p***. Mais les Violoncelles, parfois, suffisent à faire la Basse même en des passages beaucoup plus soutenus, par exemple les deux suivants:

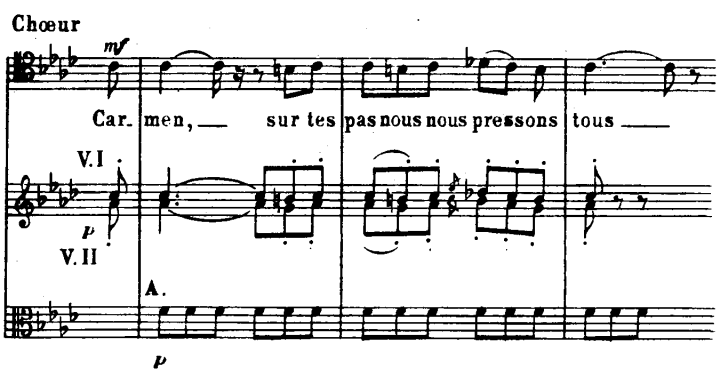
Violoncelles faisant seuls la Basse, pour une sonorité assez soutenue :

G. Bizet
Carmen
(Final du 2d acte)

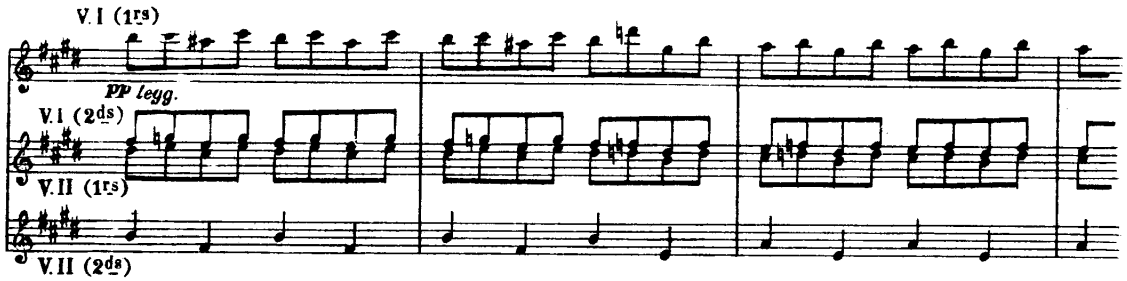
Violoncelles faisant seuls la Basse dans un passage de sonorité très soutenue :

G. Bizet
Carmen
(Final du 3e acte)

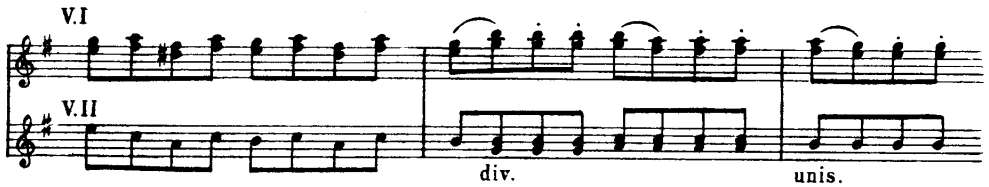
IV. BASSE PAR ALTO, BASSE PAR VIOLON.

Basse faite par Alto Solo (dans un morceau écrit pour Quatuor de Solistes) :

G. Bizet
L'Arlésienne (Adagietto)

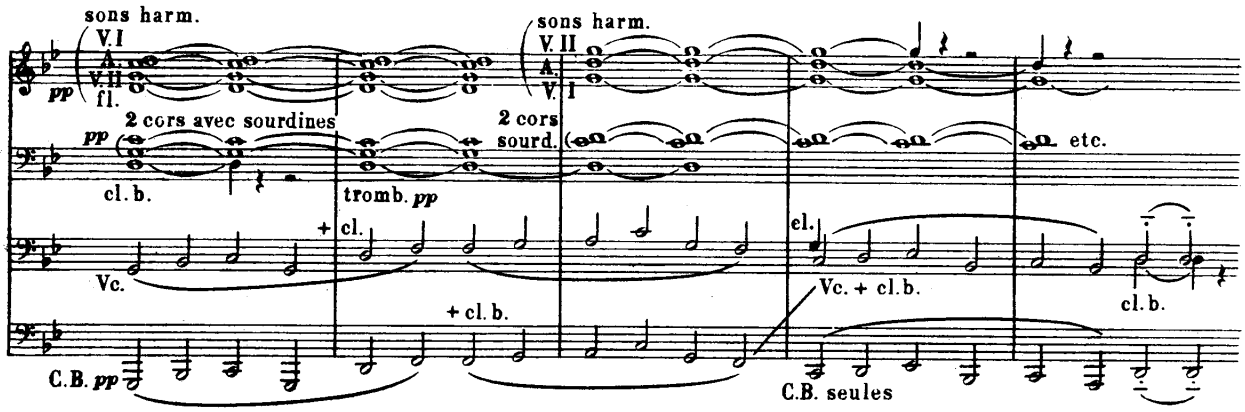
(Le Violoncelle est plus expressif que l'Alto pour *La, Sol, La, Sib,* et l'Alto donne pour le *do grave* une basse plus belle que ne ferait le Violoncelle.)

Basses par Altos dans le medium
(on a l'impression de *basse supprimée*).

G. Bizet
Carmen
1er Acte
(Entrée de Carmen)

Basse faite par les Violons seuls.

Mendelssohn
Ouverture du
Songe d'une nuit d'été

De même :

(id.)

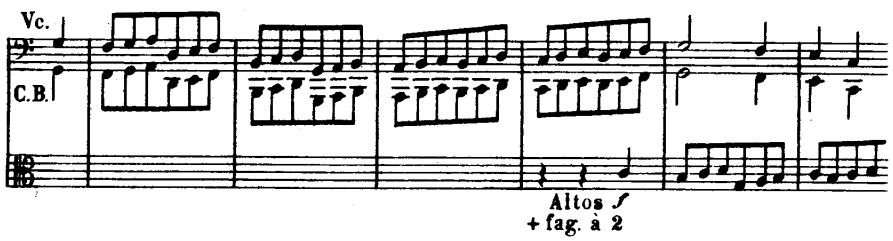
V. BASSES FAISANT UN THÈME, ET N'AYANT PAS LE CARACTÈRE DE BASSES.



Ch. Kœchlin
La Méditation de Purun Baghât

(Les Vc. et C.B. exposent ici le thème principal du morceau.)

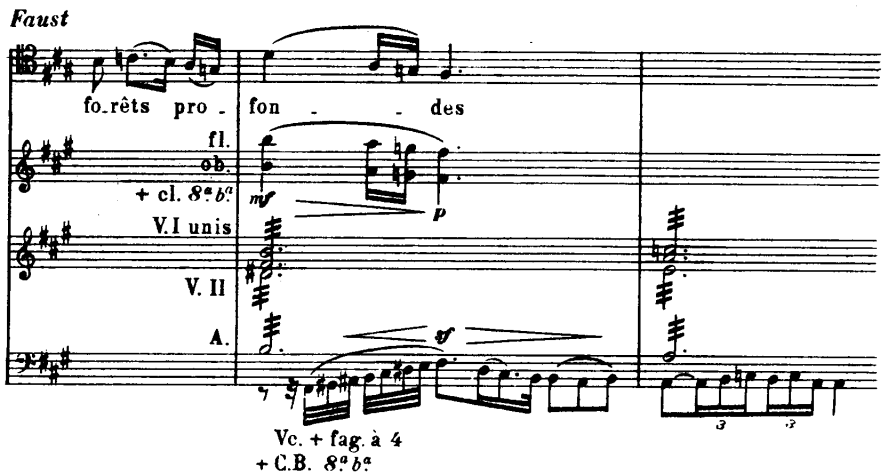
Motif caractéristique aux Basses :



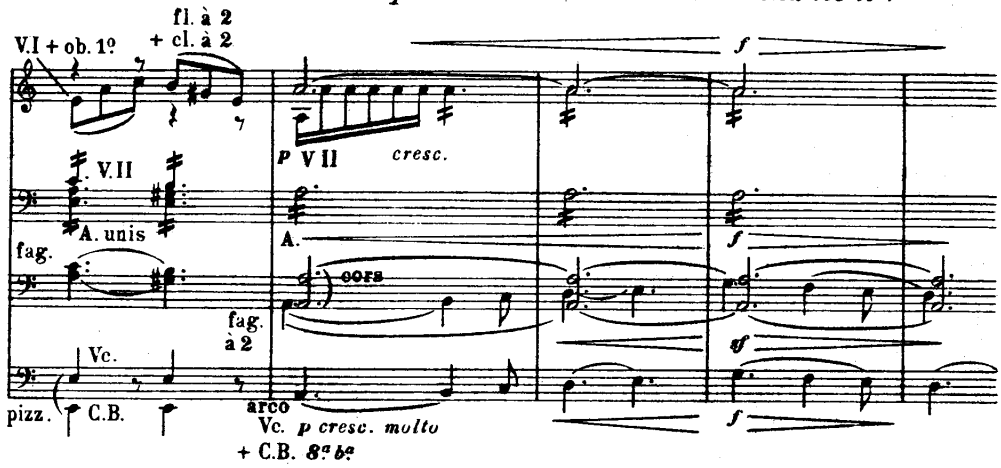
Beethoven
Symphonie en Ut mineur
(Scherzo)

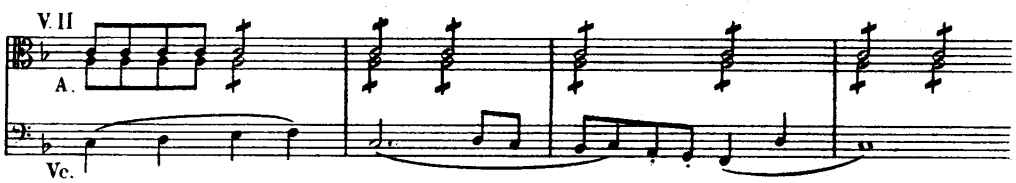
(La sonorite des C.B. domine considérablement. Pour équilibrer Vc. et C.B., Beethoven a doublé les Altos par 2 Bassons.)

Basse formant dessin mélodique :



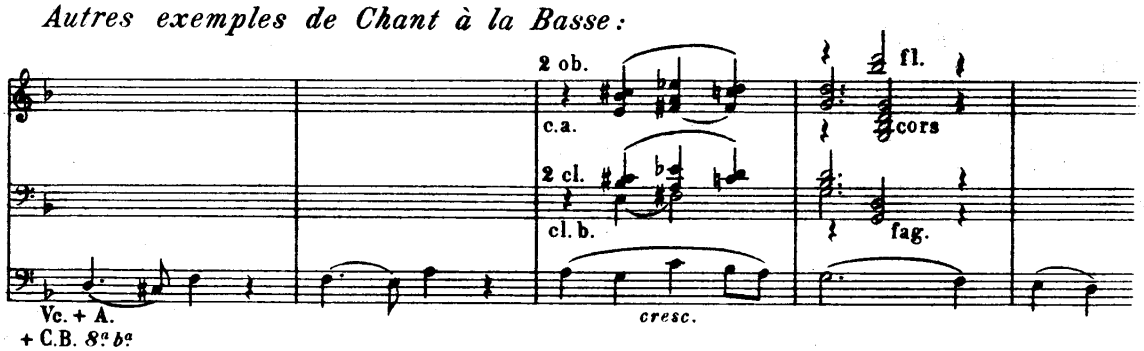
H. Berlioz
La damnation de Faust
(Invocation a la Nature)

De même, dans les exemples suivants les Basses chantent :

Mendelssohn
Le Songe d'une nuit d'été
Intermezzo (mesures 110 et suivantes)

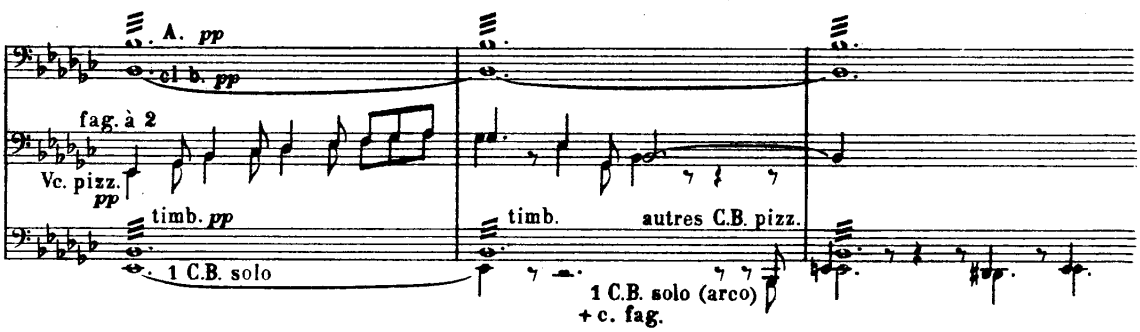


Beethoven
Quatuor à Cordes nº VIII (op. 59)
(Allegro)

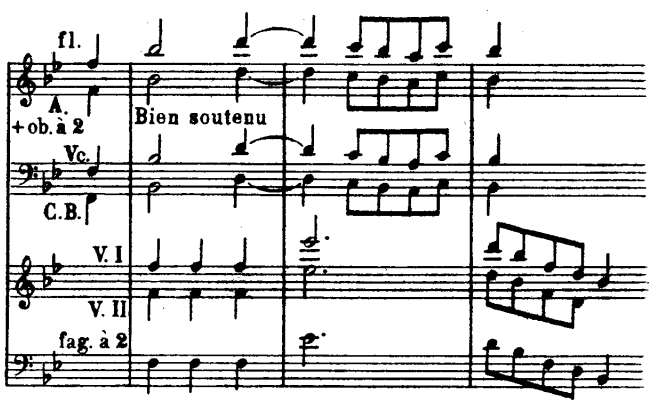
Autres exemples de Chant à la Basse :



César Franck
Symphonie (1er temps)

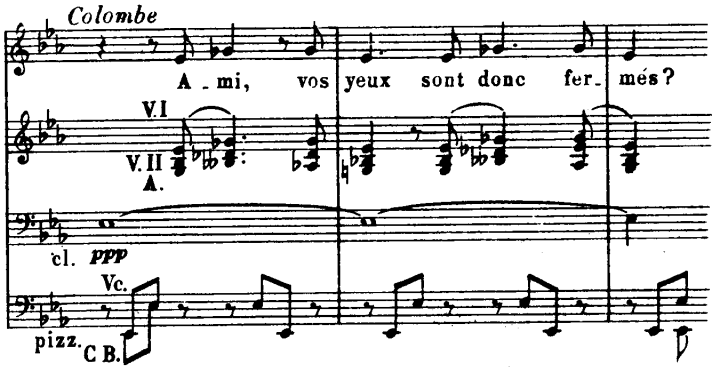


A. Bruneau
Messidor
(2d acte. p. 267, 268)

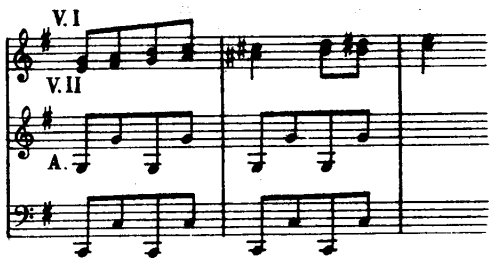
Basses en dessin mélodique (avec d'autres instruments à l'octave, à la double octaves, etc.) :

Mozart
Symphonie en Sol majeur
(Menuet)

(C.B. avec Vc., A., et Fl. pour un dessin à 4 8ves.)

VI. BASSES PAR BOIS, CORS OU CUIVRES (OU TIMB.) SANS CORDES. [1]

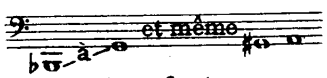
Basse faite par la Clarinette (avec pizzicati Vc., C.B.):

C. Saint-Saëns
Ascanio
(p. 386)

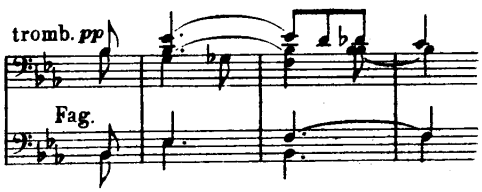
(Le grave de la Clarinette donne, dans la douceur et même pour des *mf*, d'excellentes basses. On n'y pense pas assez, en général.)

Basson seul faisant la Basse :

Haydn
Oxford Symphonie
(Final)

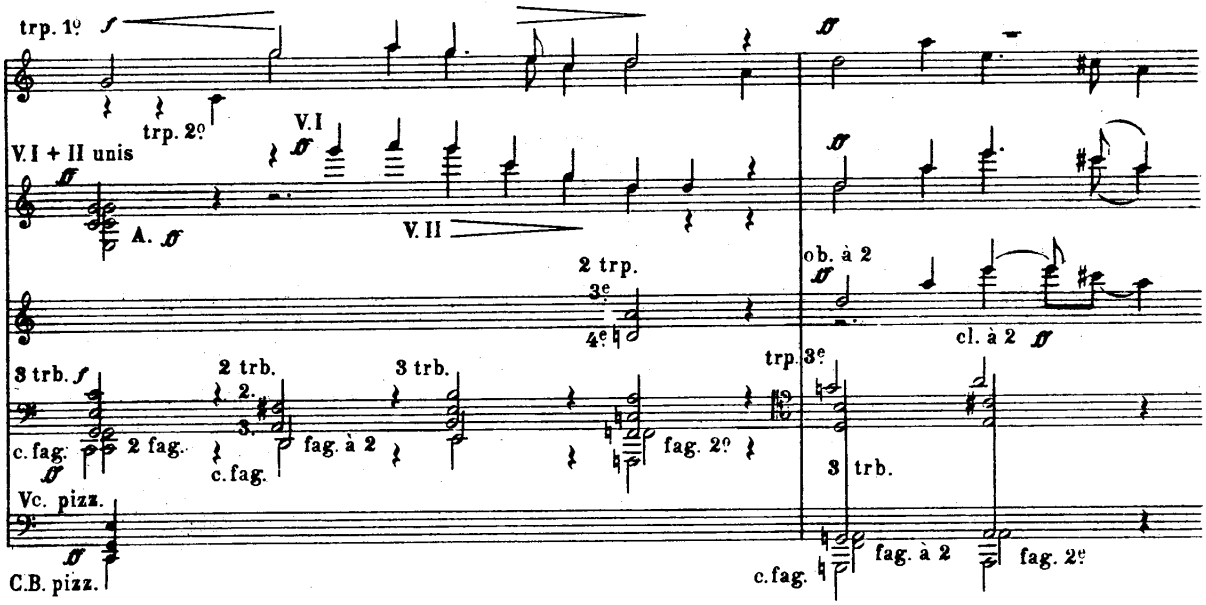
(Noter l'écriture de ce passage, avec le *sol* des Altos contre *fa♯* et *la* des Violons.)

Bassons comme Basse aux Trombones :

On a vu que les sons graves du Basson donnent de bonnes basses aux Trombones, de 

mais plus haut, bien qu'ils aient, dans le *p* ou le *pp*, autant de sonorité que les Trombones, il ne leur font pas une bonne basse à cause de la différence de timbre. On cite parfois comme assez répréhensible, à ce sujet, le passage suivant de Schumann :

R. Schumann
Symphonie en Si bémol

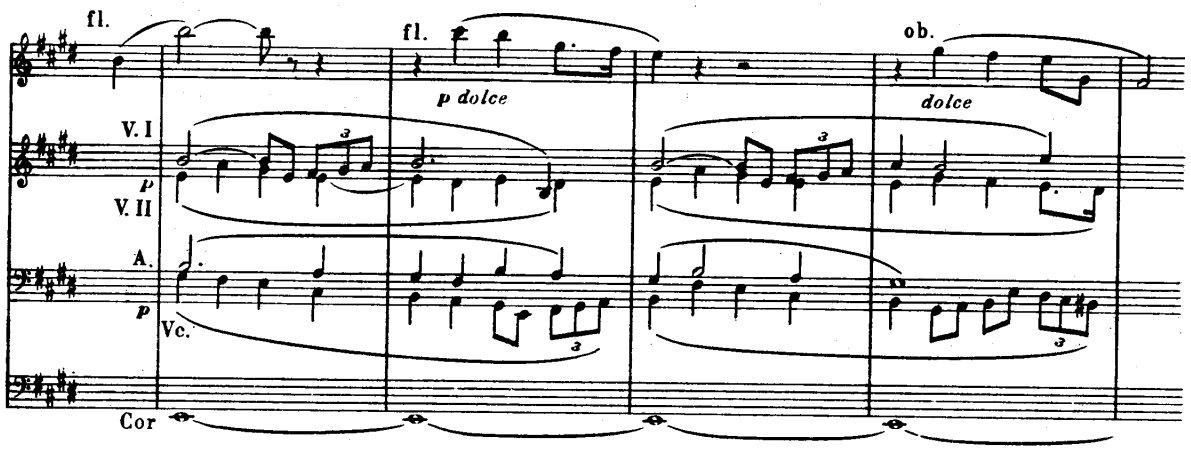
Pour ce rôle de Basses aux Trombones, on écrira plutôt les Bassons dans une tessiture grave :



Ch. Kœchlin
Symphonie
(Scherzo)

[1] Ou avec seulement quelques Pizzicati.

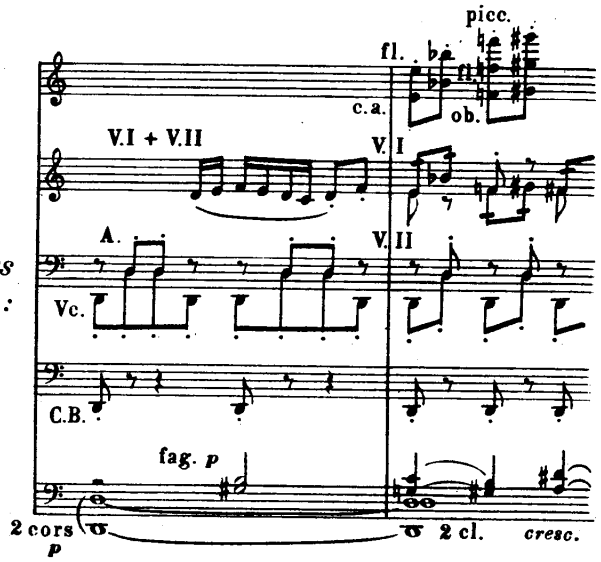
Basse faite par le Cor : (1)



R. Wagner
Siegfried-Idyll
(p. 3-7)

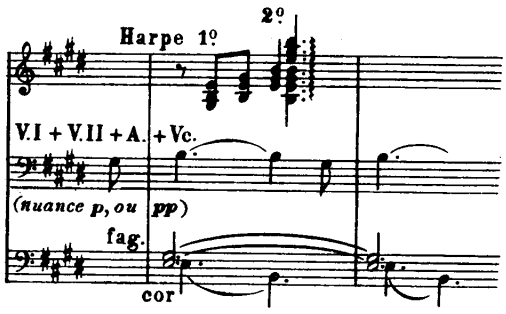
(1) Excellente ici, sous les Cordes.

Basses faites par les Cors (avec des pizz. de Cordes) :



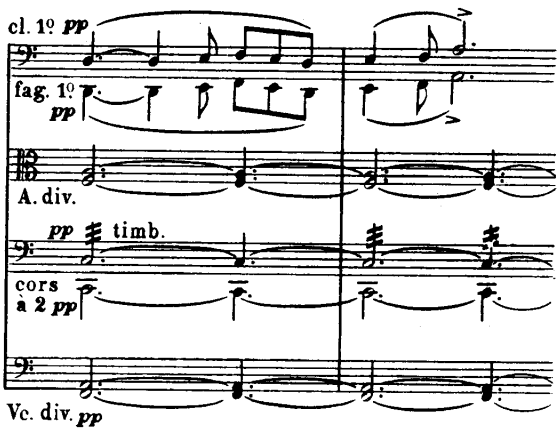
C. Saint-Saëns
Ascanio
(p. 97-98)

(Noter les 2 Clarinettes sur le *Ré grave*, venant s'ajouter aux Cors lors que la sonorité se fait plus nourrie.)

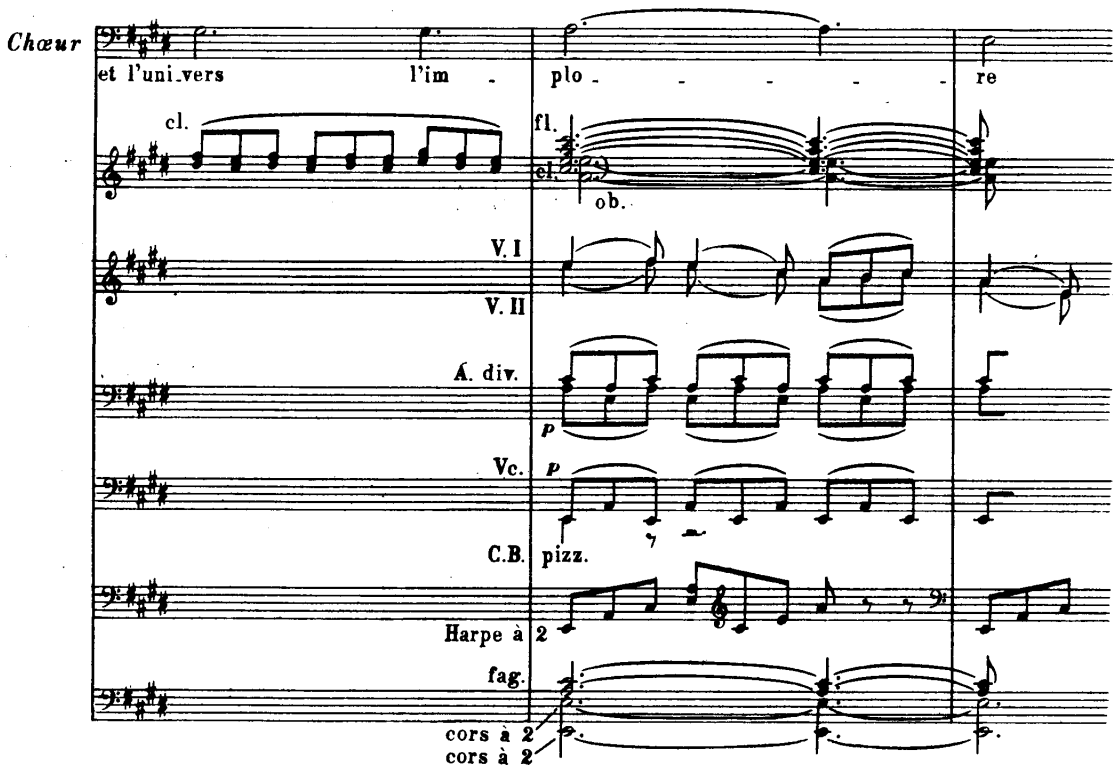
Autres Basses de Cors :

E. Humperdinck
Hänsel et Gretel

(Cet accompagnement est très doux par rapport au chant, fait par tous les instruments à Cordes; mais ceux-ci ne font jamais *gros*, et ils peuvent jouer très doucement.)

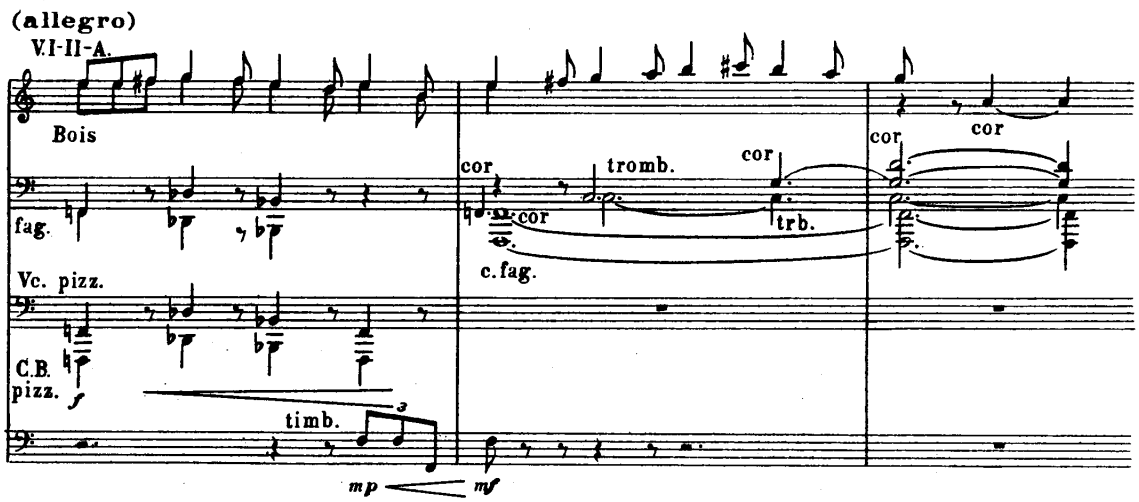
Basses par Cors et Timbales :



C. Saint-Saëns
Suite Algérienne
(I. Prélude. En rade d'Alger)

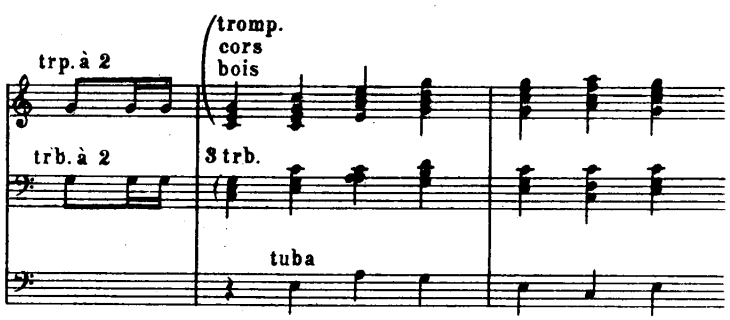
Excellente Basse de Cors :

C. Saint-Saëns
La Lyre et la Harpe
(V. p. 54-55)

Basses par les Instruments à vent (sans Cordes arco) :



Ch. Kœchlin
Hymne à la Jeunesse

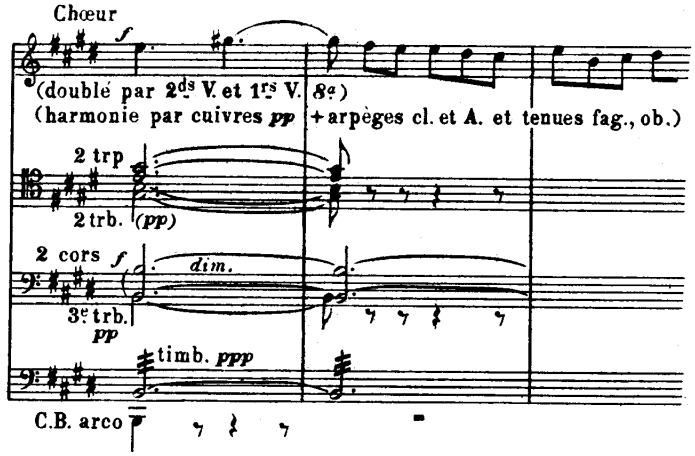
Basse par Tuba à l'unisson du 3e Trombone :



R. Wagner
Ouverture des Maîtres-Chanteurs

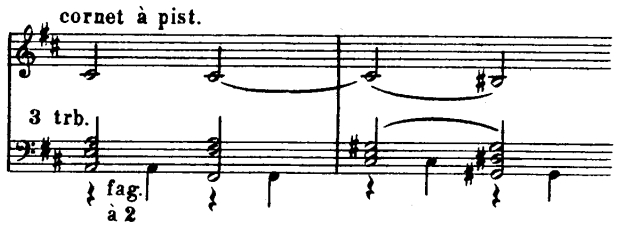
Le *Tuba* ici sonne gros et ne se fond pas suffisamment au reste de l'orchestre, du moins s'il joue *ff*. (Un Trombone basse serait très préférable).

Basses faites par Instruments à vent (Trb., Cors) et Timbale, (appui au 1er temps par C.B. arco) :



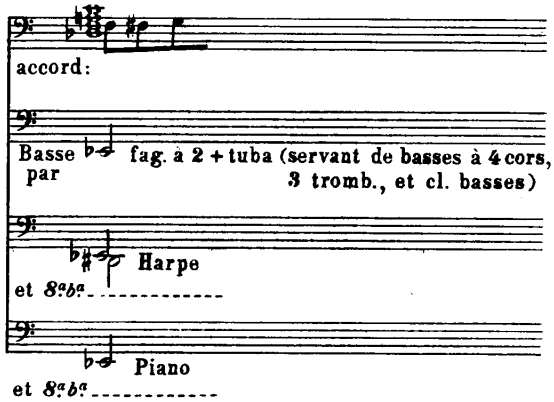
G. Bizet
Carmen
(1er acte
Chœur des Cigarières)

Bassons renforçant (par des touches) des Basses de Cuivres :



H. Berlioz
La Damnation de Faust
(Air de Méphistopélès :
"Voici des roses...")

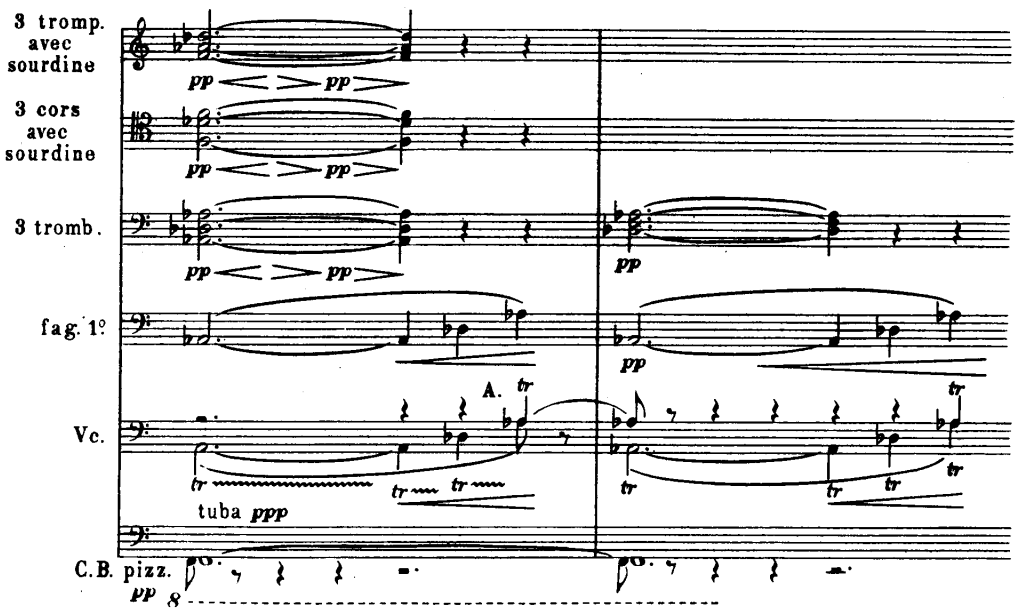
Basses sans Cordes. (1) *(Bassons et Tuba, avec Harpe et Piano) :*



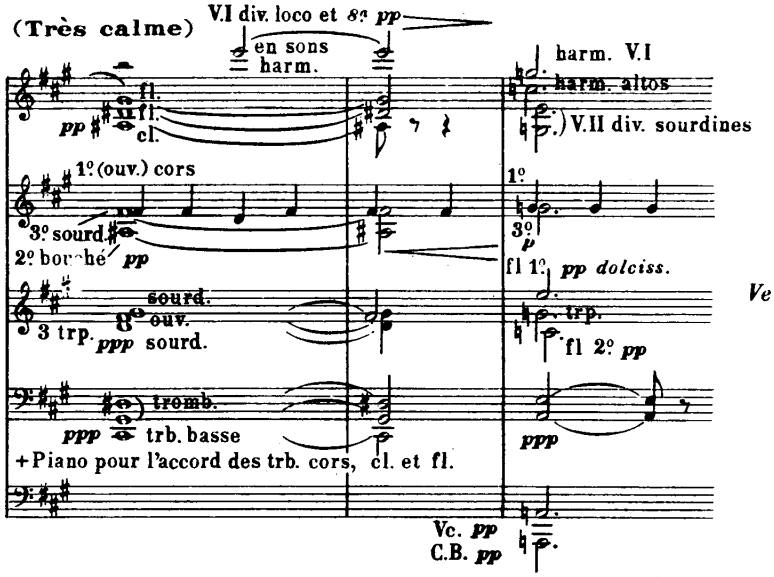
M. Ravel
L'Enfant et les Sortilèges
(p. 14)

(1) Tout le début de l'*Enfant et les Sortilèges* est écrit sans faire appel aux Instruments à Cordes, sauf en *soli* ou en *pizzicati*.

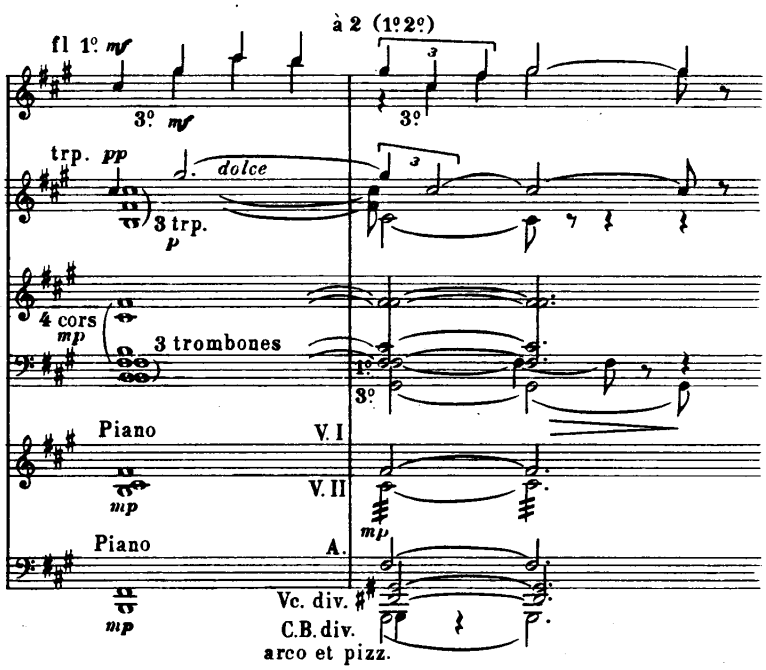
Contrebasses pizzicati soutenus par une note (ronde pointée) de Tuba **ppp** *:*



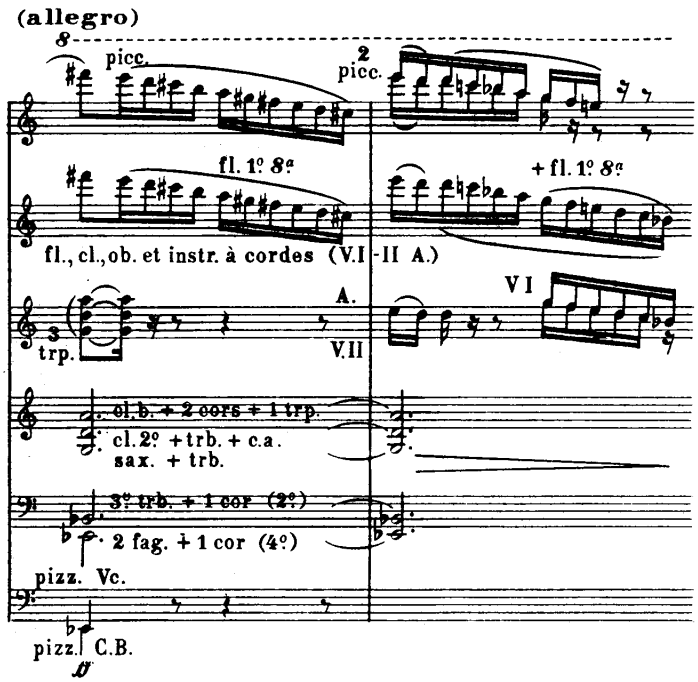
Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(2d acte. La Grotte. p. 132)

*Basses de Cuivres (**pp**) :*

Ch. Kœchlin
Vers la plage lointaine
(Nocturne)

*Basses de Cuivres (nuance **mp**) :*



Ch. Kœchlin
Vers la plage lointaine
(Nocturne)

*Basses de Cuivres et de Bois, pour un **ff** :*

Ch. Kœchlin
La Cité nouvelle

(Piano et Harpe avec Fag. et Trombones, ***ff***) (Cors 1.3. ***ff***, Bois ***ff***, Sax. ***ff***, Cors 2.4. ***f***, Tromb. et Tromp. ***mf***, Cordes ***ff***).

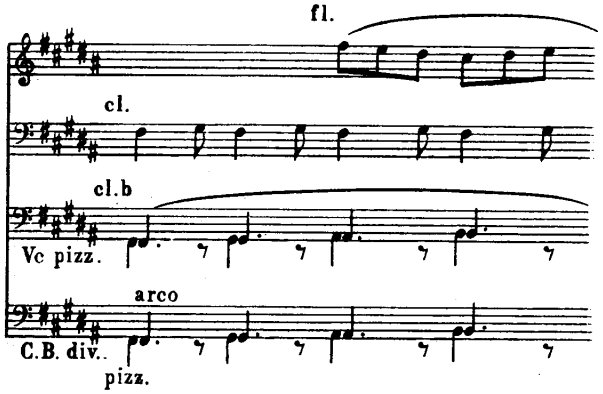
VII. BASSES PAR BOIS ET CORDES, CORS ET CORDES, CORDES ET CUIVRES; UTILISATION DU PIANO.

Il existe un grand nombre de dispositions possibles de ces mélanges. Nous citerons en exemples:

1º BOIS ET CORDES.

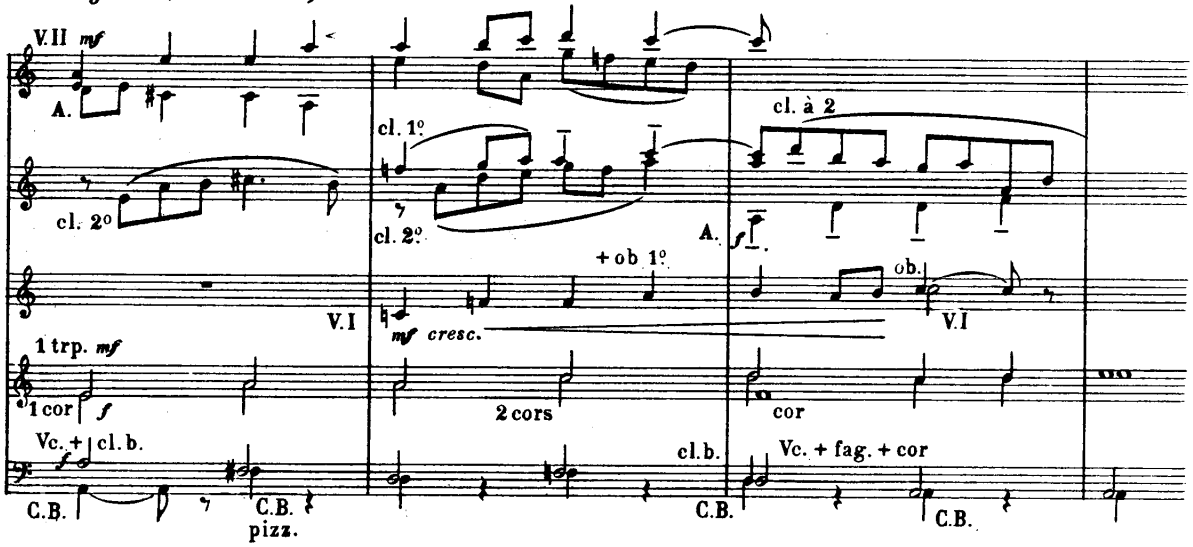
Violoncelles avec Clarinette basse:

Contrebasses div. (pizz. et arco) doublant Violoncelles pizzicati (cas assez rare; mais une Clar. basse double les Vc. et donne l'impression que l'on a des Vc. divisés, pizz. et arco.)

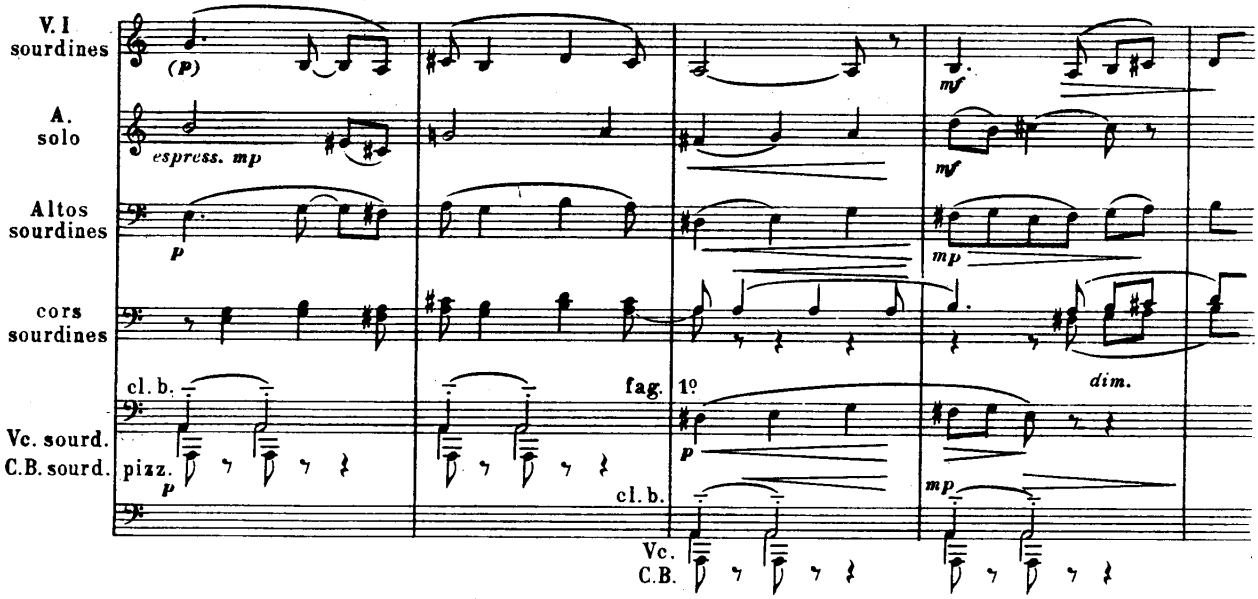


Ch. Kœchlin
Final de la 1ère des Sonatines françaises

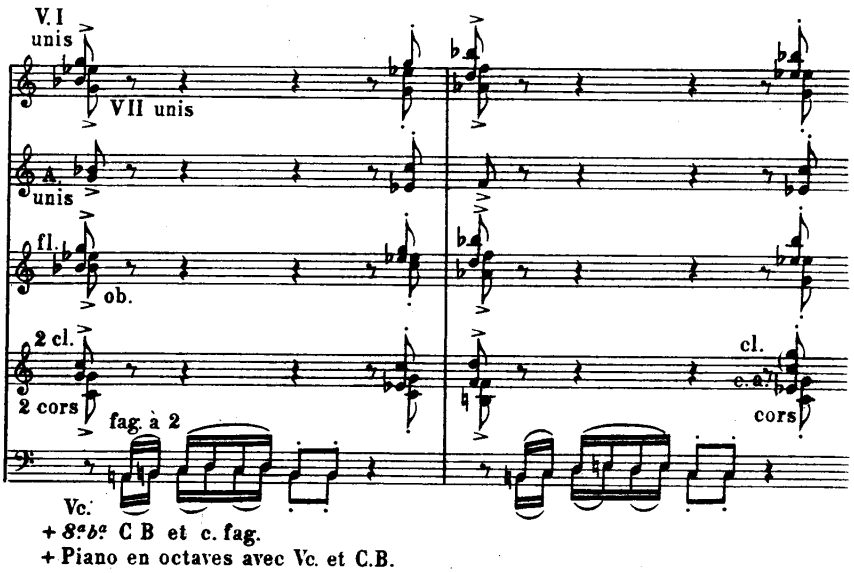
Violoncelles renforcés par Clarinette basse, avec des pizzicati de Contrebasses (pour un passage de moyenne sonorité):



Ch. Kœchlin
Hymne au Soleil

Violoncelles arco doublés par Clar. basse, dans un passage p, (avec C.B. pizzicati à l'octave grave);

A. Roussel
Aeneas
(p. 86)

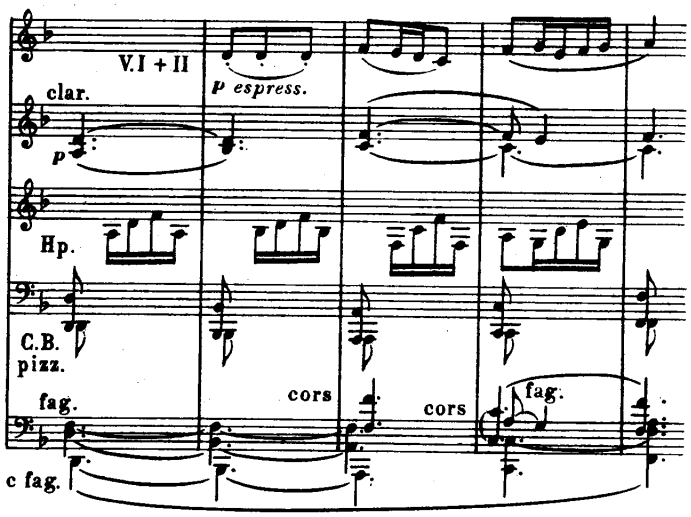
Doublure des Violoncelles et Contrebasses par Fag., C. Fag. et Piano :



+ 8va bs C B et c. fag.
+ Piano en octaves avec Vc. et C.B.

A. Roussel
Aeneas
(p. 137)

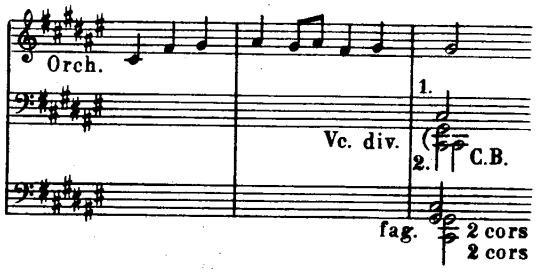
Basses de Harpes et pizz. de Contrebasses, doublés par Basson et Contrebasson :



C. Saint-Saëns
Ballet d'Ascanio
(d'après les *Danceries* de Claude Gervaise)
(p. 282)

Ces Basses sont très douces, le Contrebasson étant plus *p* que le Basson pour les mêmes notes réelles.

Basses de Vc. et C.B., doublés par Bassons et Cors, (la sonorité des Cors dominant) :

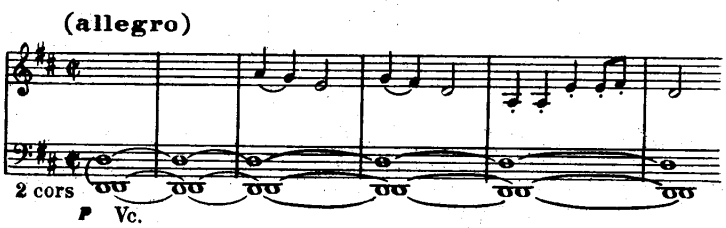


L. Delibes
Lakmé
(1er acte, sc. I)

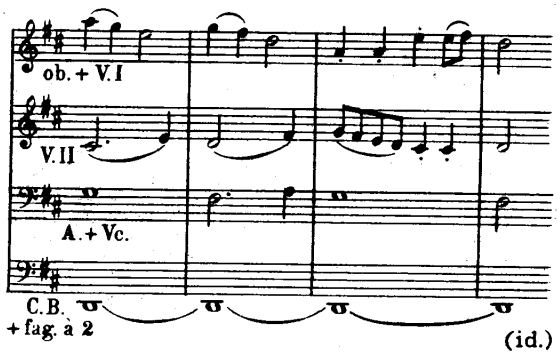
(Excellente sonorité de ces Basses, profondes avec les Cors sonnant comme des Trombones.)

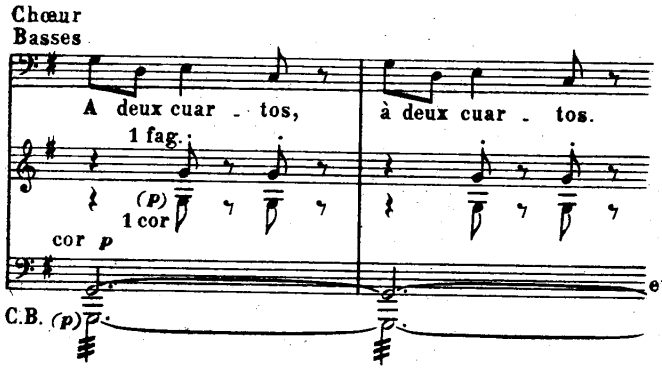
2º CORS ET CORDES.

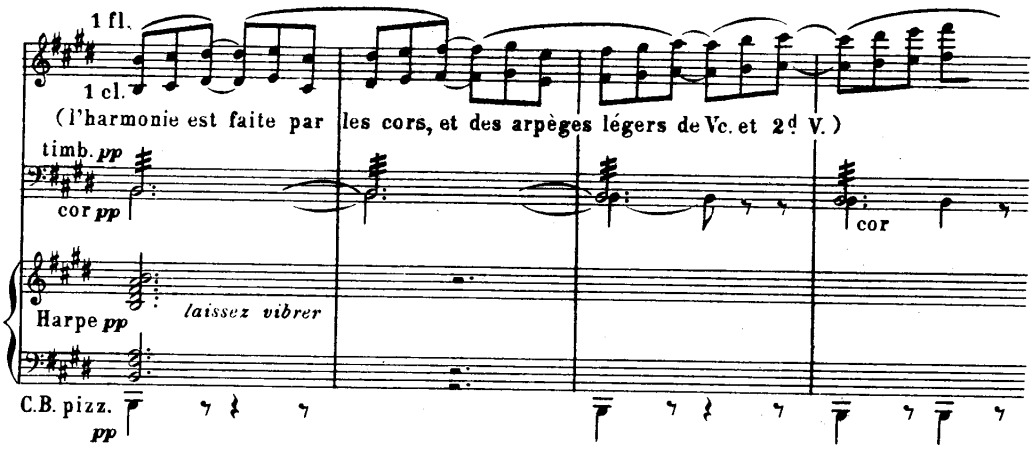
Basse faite par les Cors avec les Violoncelles :

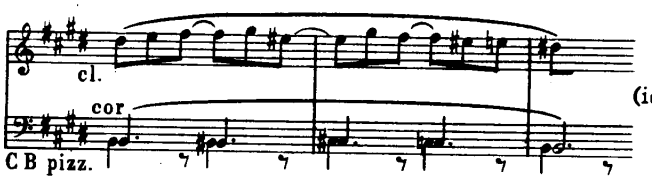


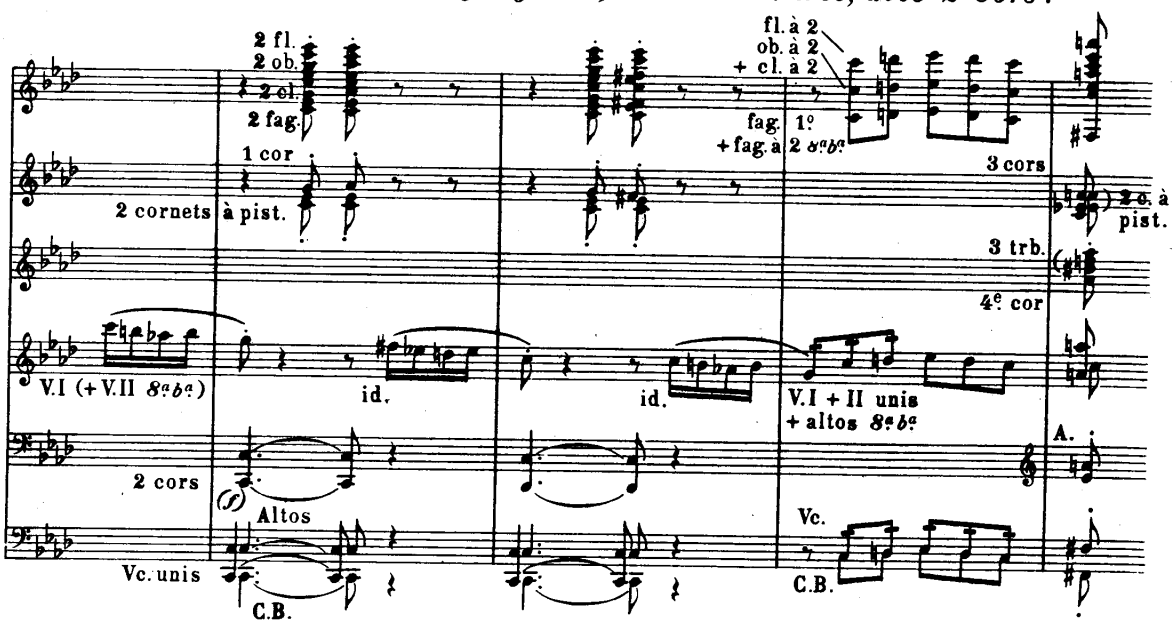
J. Haydn
Symphonie en Ré majeur (Final)

Puis par C.B. et Fag. à 2 :

(id.)

Basse (pédale) par Contrebasse en tremolos, et Cor à l'octave :

G. Bizet
Carmen (4e acte, sc. I)

Basses (pédale) par Timbale, Cor, et pizz. de C.B. à l'octave grave :

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

Plus loin, la Basse est faite par *C.B. pizz. à l'unisson du Cor:*

Basses vigoureuses (dans un f, rythmé). Vc. et C B. arco, avec 2 Cors :

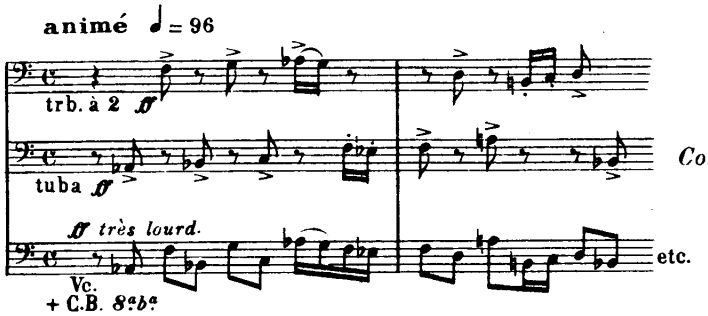


G. Bizet
Carmen
(1er acte, Entrée de Carmen)

Noter: 1º l'écriture des Vc. en doubles cordes pour avoir le do grave, et pour doubler celui des Altos. 2º à la dernière mesure, C.B. à l'unisson des Vc., le trait est ainsi plus vigoureux, plus mordant. 3º Cor plus sonore étant placé ainsi au-dessus des Cornets à pistons (fréquent chez Bizet).

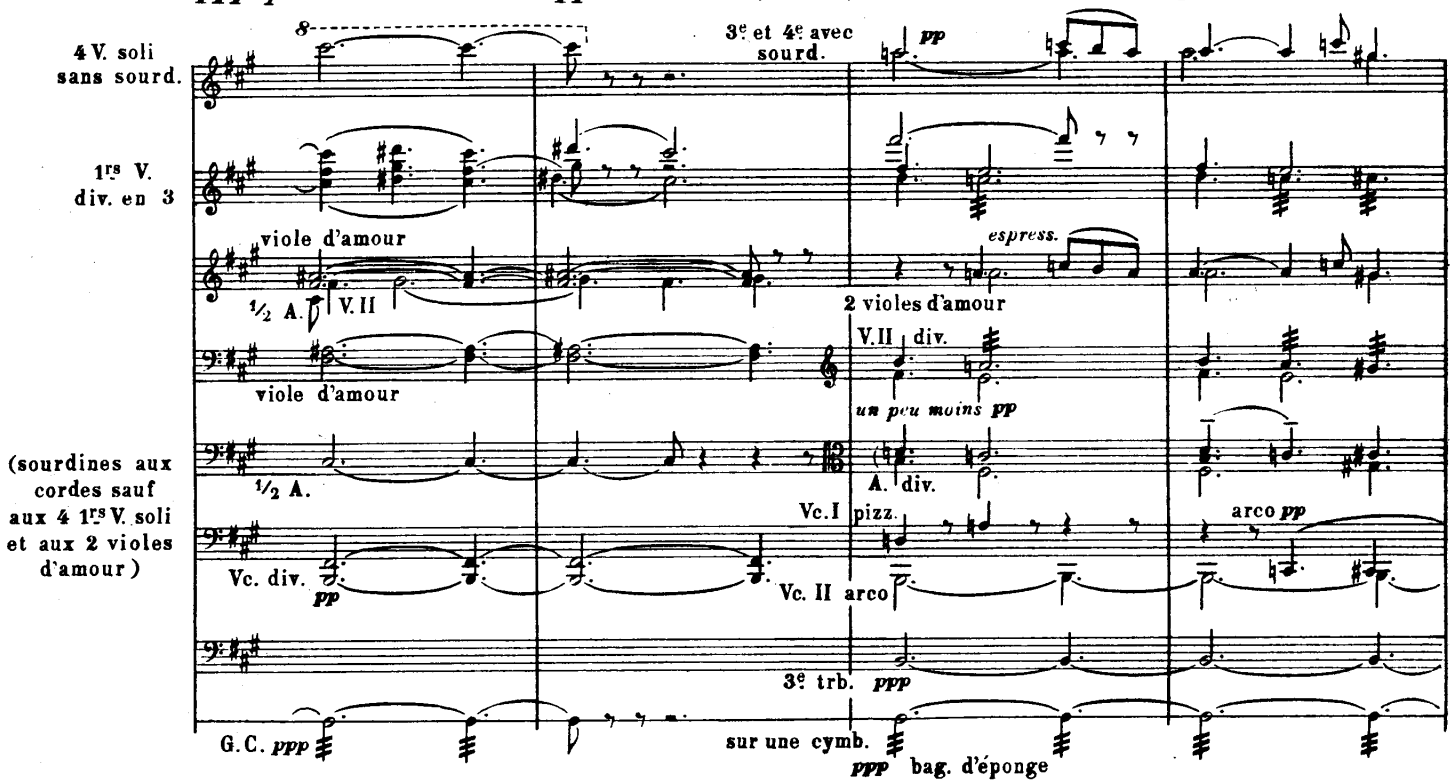
3º CORDES ET CUIVRES.

Cuivres avec Basses de Cordes (arco) :



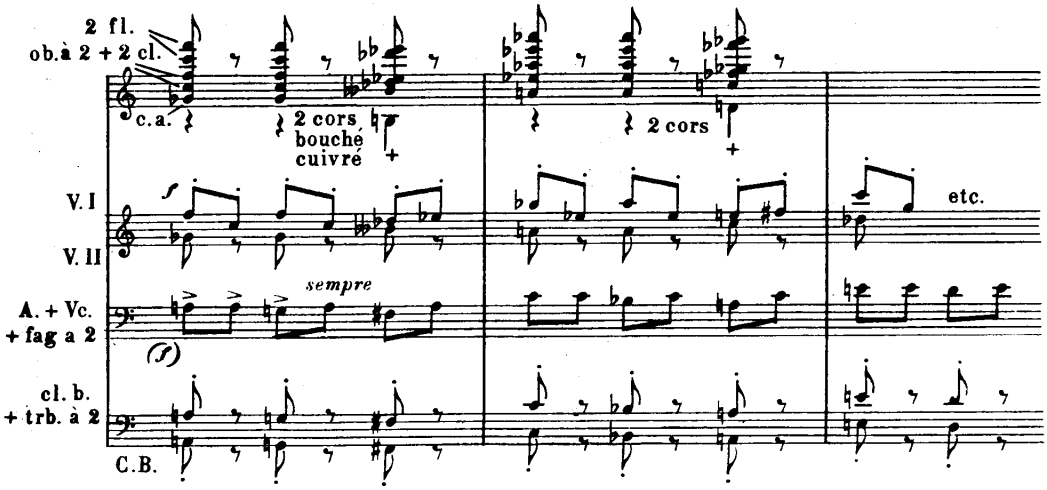
Darius Milhaud
Concerto pour Piano et Orchestre
(Final, p. 33)

*Trombone **ppp** pour la Basse d'un **pp** d'orchestre, avec Violoncelles à l'octave grave :*



Ch. Kœchlin. *En mer, la nuit.* Poème Symphonique d'après *La Mer du Nord* de H. Heine

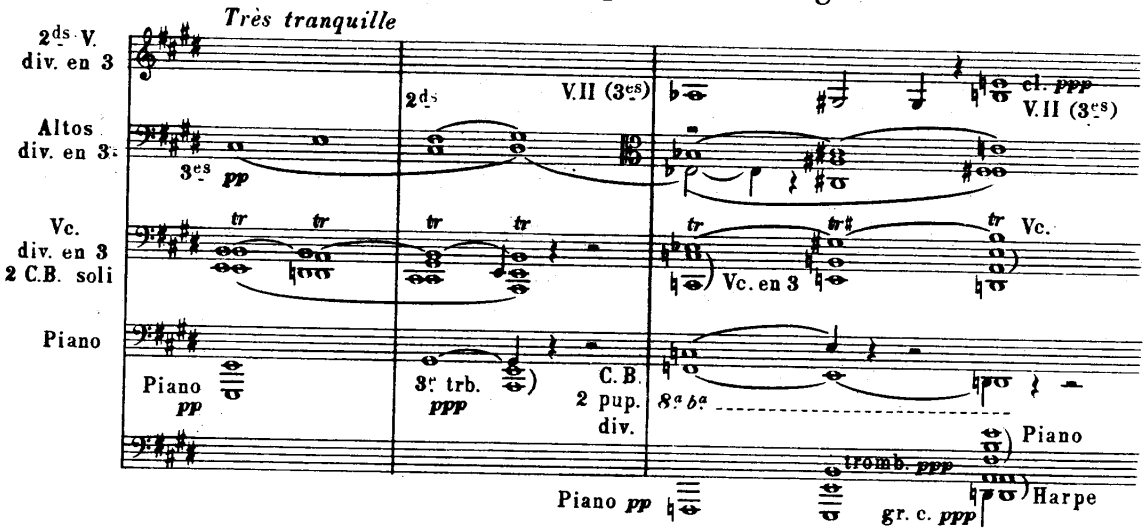
Violoncelles doublés par A. + 2 Fag., accents de croches par Clar. B. + 2 Trb., et C.B. 8ª b.ª :



A. Roussel
Symphonie nº 3 en Sol mineur
(1er temps)

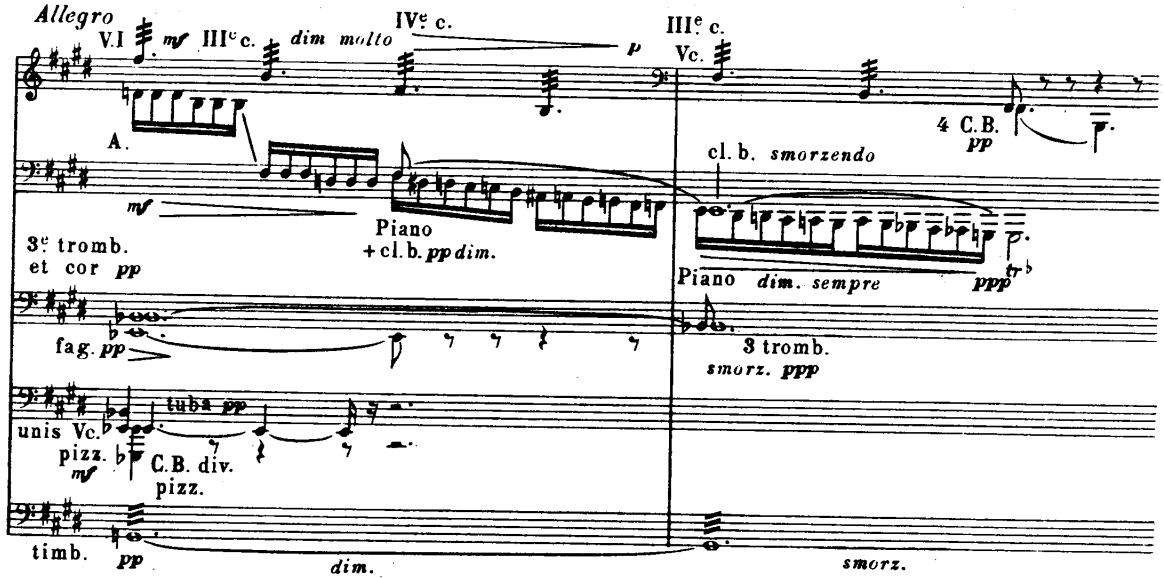
4° UTILISATION DU PIANO.

Basses doublées par Piano et Harpe, pour les sons graves :

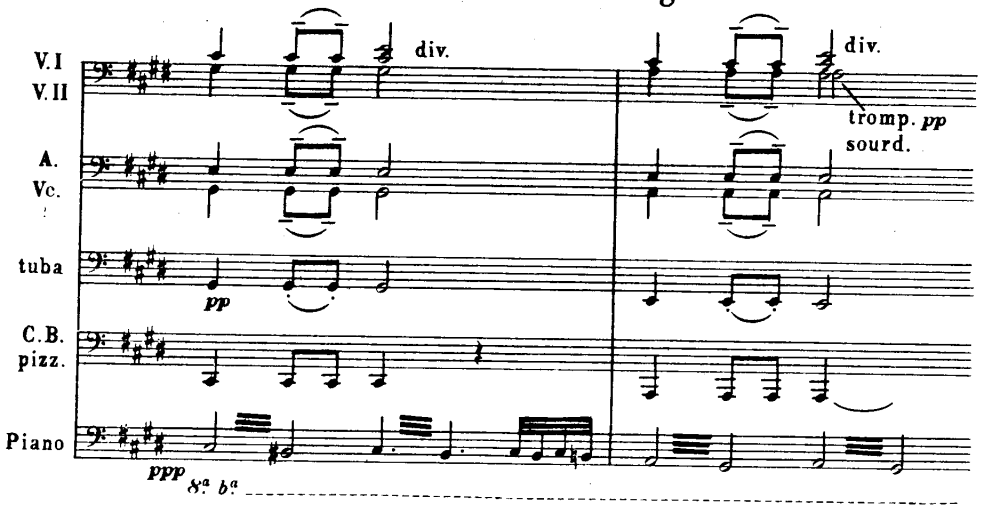


Ch. Kœchlin
La Course de Printemps
(1res mesures)

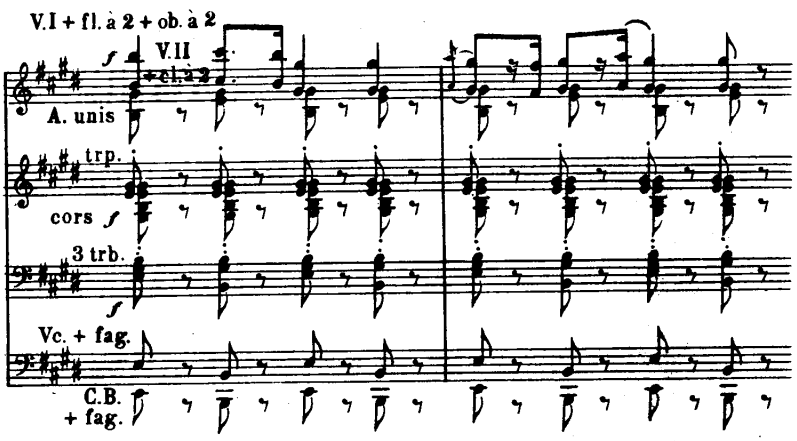
Piano pour un trait de Basse :



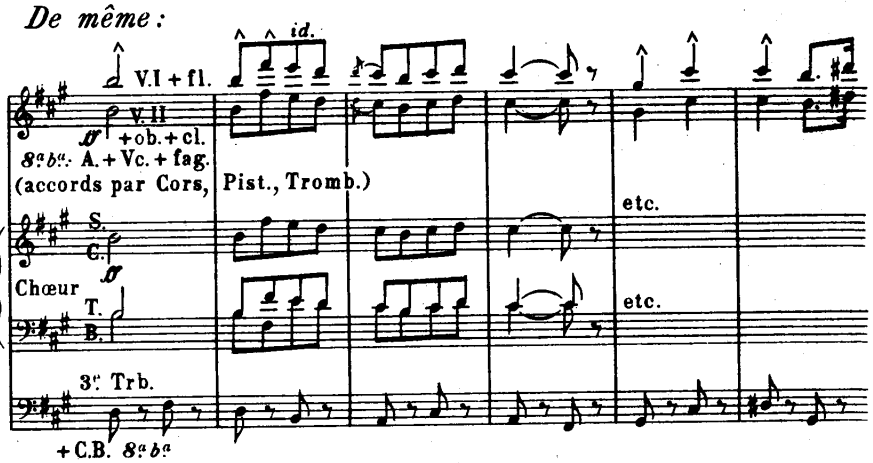
Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

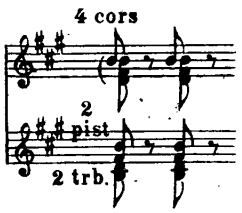
Piano employé pour des Trilles dans le grave :

F. Schubert
Fantaisie pour Piano en Ut majeur
(Orch. par Ch. Kœchlin)

VIII. BASSES FAITES PAR LES 3 GROUPES (CORDES, BOIS, CUIVRES).

Pour les f:

G. Bizet
Carmen
(2d acte. Sortie d'Escamillo)

De même:

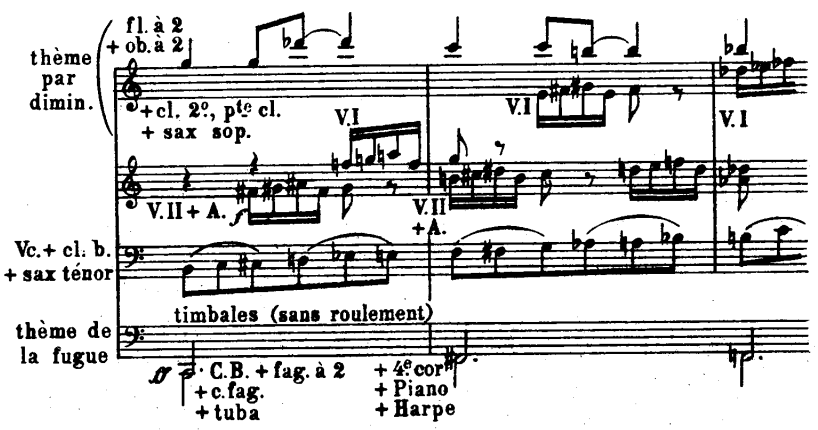


Les accords sont ainsi disposés :

G. Bizet. *Carmen (4e acte)*

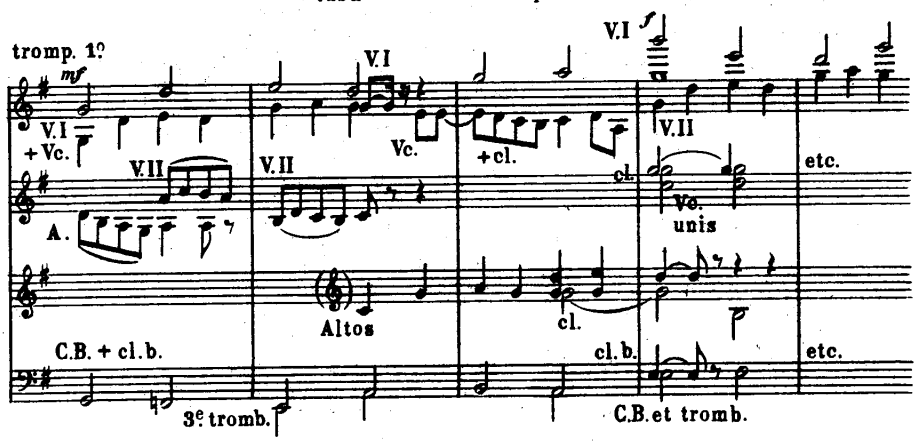
(Ici les Basses ne sont faites que par C.B. et 1 Trb., mais on a joint cet exemple au précédent, comme étant d'un caractère analogue.)

IX. RENFORCEMENT DES BASSES.

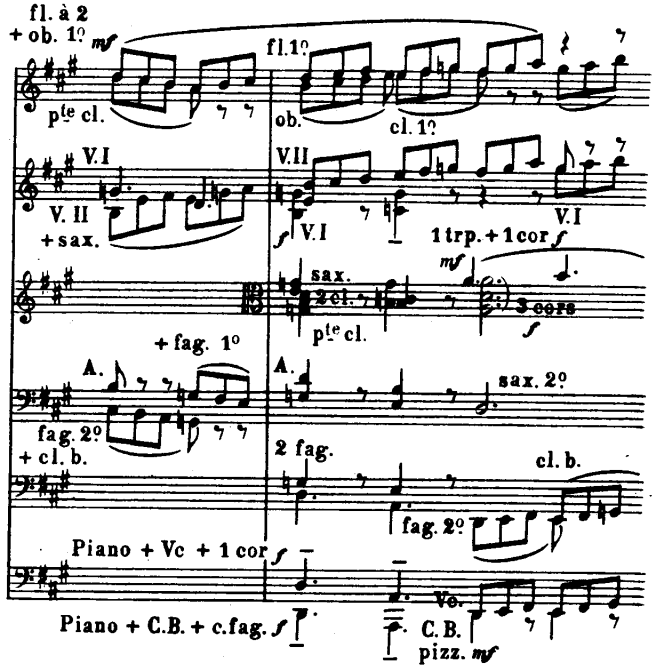
Contrebasses sans Violoncelles, renforcées solidement pour mettre en dehors leur thème:



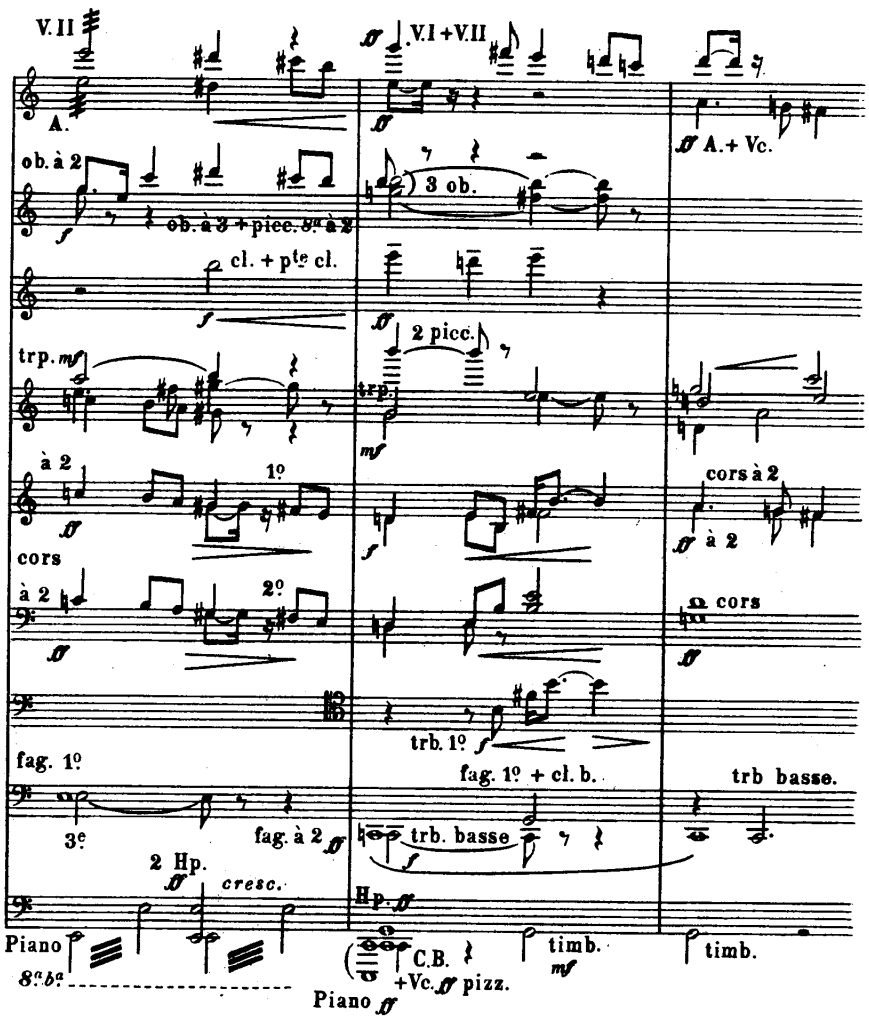
Ch. Kœchlin
Les Bandar-Log

Renforcement des Contrebasses (en l'absence des Violoncelles) par Clar. Basse, puis par Trombone:

Ch. Kœchlin
Hymne au Soleil
(Choral fugué)

(Le 3e Trombone n'a pas seulement pour rôle ici de renforcer les C.B.: il expose le thème *par augmentation*, en imitation de la Trompette.)

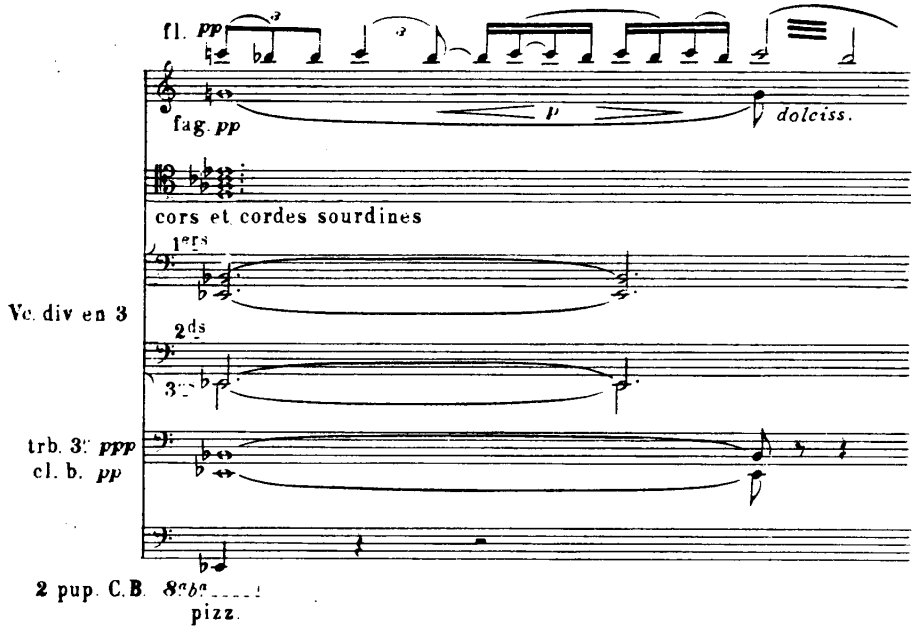
Basses renforcées pour marquer l'entrée d'un thème :

Ch. Kœchlin
Le Buisson ardent

(Les deux 1res notes : *ré, la,* du thème de cette fugue (à la basse) sont faites par Vc. et C.B., que renforcent, 1 Cor, le Contre-basson, et le Piano.)

Autre exemple de renforcement des Basses :

Ch. Kœchlin
Etudes Antiques
(Final)

La 1re mesure comporte des *Basses modérées,* avec *crescendo.* A la 2de mesure la modulation exigeait une *Basse (ut) très solide,* ce qui est obtenu par la réunion du *Trombone Basse,* des 2 *Bassons,* et de la *Percution : Piano, Harpes, Pizzicati de Vc. et de C.B. à l'unisson.* – La ligne mélodique passe d'un groupe à l'autre et ces sortes d'alternances demandent que les thèmes soient mis bien en dehors : 1º les 4 Cors avec une Trompette. 2º réponse par les 1rs et et 2ds Violons dans un registre très sonore. 3º 4 Cors + Altos et Vc., à la 3e mesure. – Il y a également un autre motif, *si mi ré mi,* aux Clarinettes, puis *si mi ré mi* (en blanches) aux Trompettes, avec réponse de la 1re Trompette (*sol, do aigu, sib* etc.).

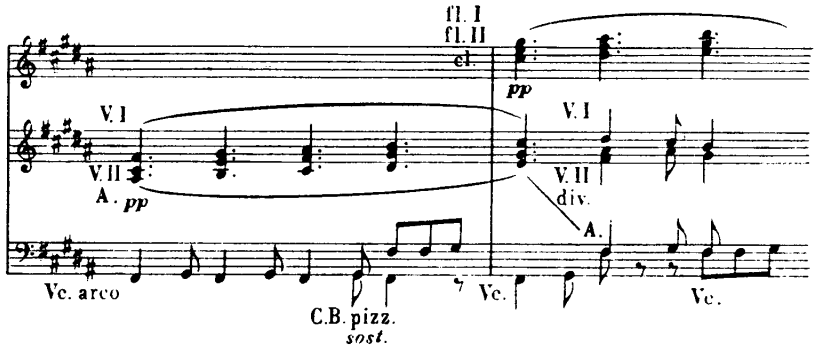
Basses pp mais soutenues, (pour adoucir l'harmonie bitonale de la Flûte) :



Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

Il s'agit là d'un renforcement de la sonorité, mais dans la nuance ***pp***.

Renforcement du rythme des Violoncelles par les Contrebasses :



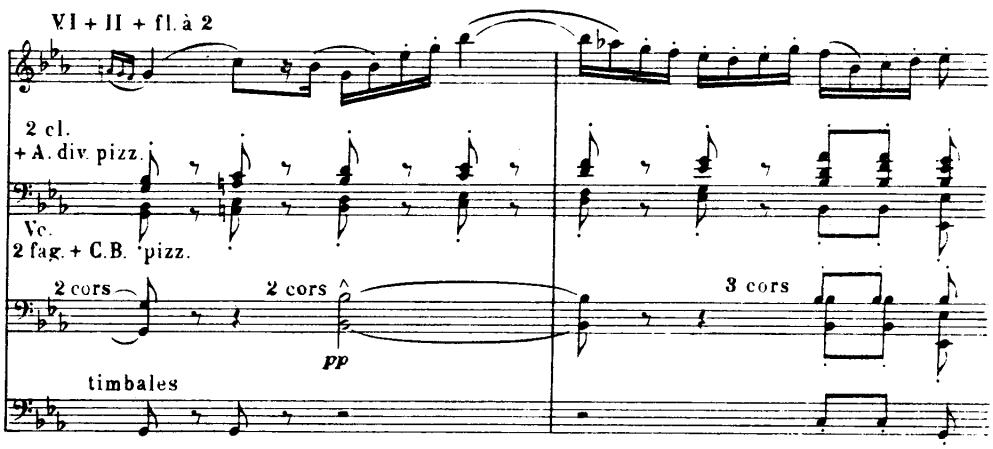
Ch. Kœchlin
Final de la 1re des Sonatines françaises

(Egalement ici, le renforcement des C.B. au 4e temps de la 1re mesure, compte pour peu de chose, mais il était nécessaire à la signification rythmique du passage).

X. DIVERSES RÉALISATIONS PARTICULIÈRES DES BASSES.

L'écriture des Basses comporte une telle diversité qu'il nous faut ajouter encore quelques citations. On les classera comme suit :

1º TIMBALES NE FAISANT PAS LA "VRAIE BASSE". Il en existe un grand nombre d'exemples. Signalons seulement :

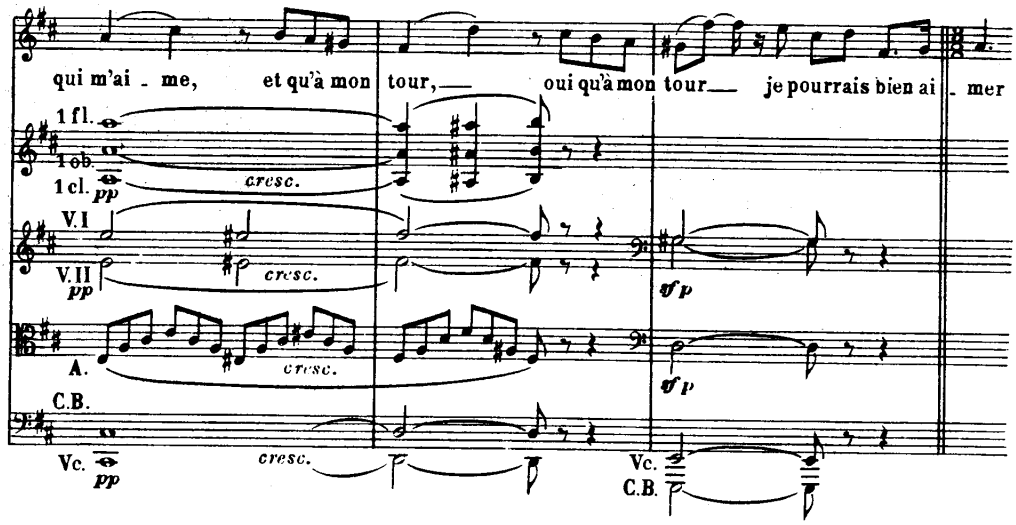


G. Bizet
Carmen
(3e acte. Chœur des Contrebandiers)

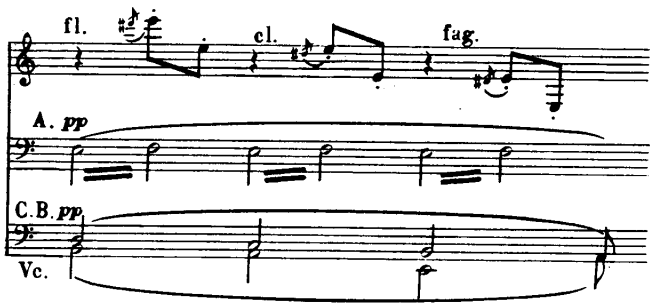
(Le Sol est dans l'accord ; mais le Do est tout-à-fait étranger à l'harmonie du 3e temps de la seconde mesure.)

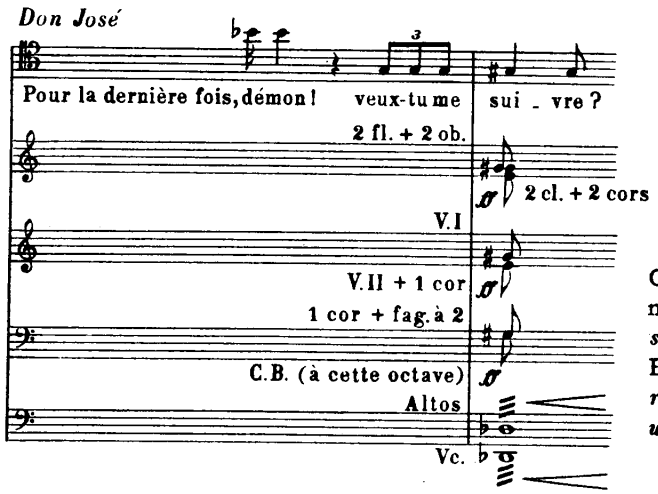
2º CROISEMENTS. – TESSITURES PARTICULIÈRES.

Croisement entre C.B. et Vc. (C.B. à l'octave supérieure des Violoncelles) :

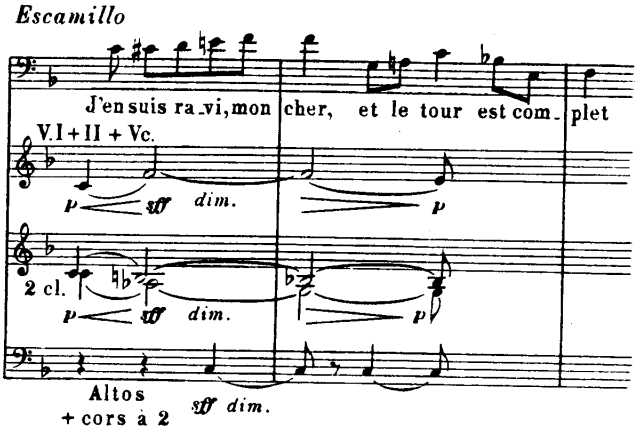
Carmen

G. Bizet
Carmen
(1er acte. Seguedille)

(L'effet de l'accord final sur *mi*, avec les Contrebasses dans le grave, se trouve *décuplé par le croisement qui précède*, et dans lequel le timbre des C.B. est au second plan, alors qu'elles prennent ensuite toute leur valeur sur le *mi* grave.)

Autre croisement Vc. - C.B. :

G. Bizet
Carmen
(3e acte. Trio des Cartes)

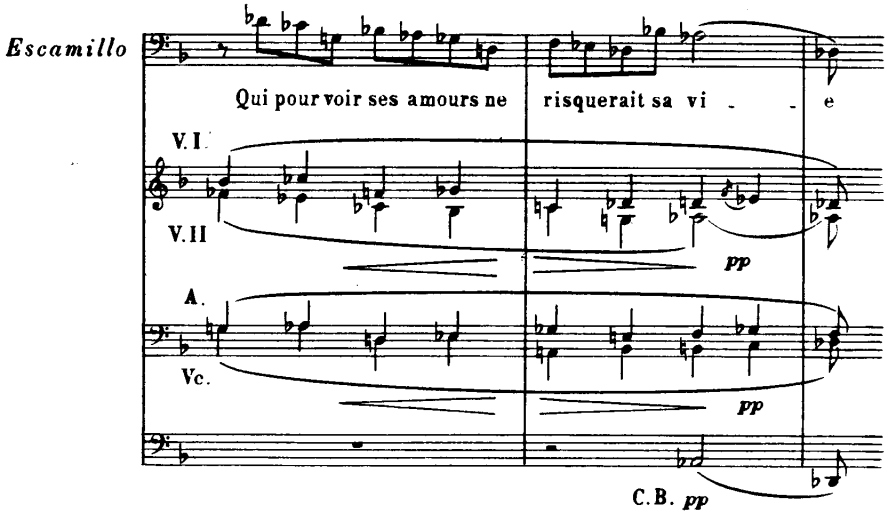
Basse par Vc. et Altos, avec C.B. croisant très haut au - dessus :

G. Bizet
Carmen
(Duo du 4e acte)

Ces Contrebasses à l'aigu donnent beaucoup de mordant au *sol#* (puis au *la*) des Cor et Bassons. Il y a ici, *en notes réelles*, croisement d'*une octave + une sixte* entre Vc. et C.B.

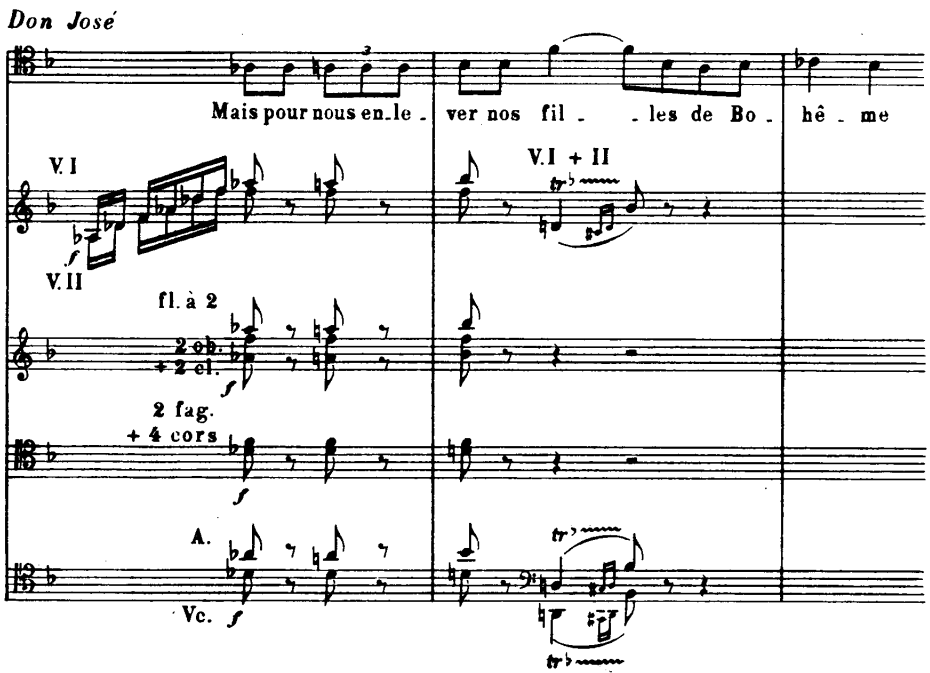
Croisement : Basse faite, au - dessous des Vc., par Altos et Cors :

G. Bizet
Carmen
(3e acte,
Duo de Don José et Escamillo)

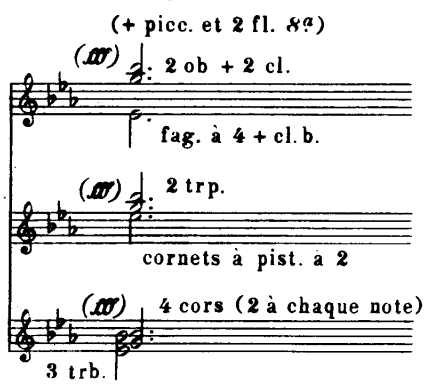
(Les Violoncelles étaient utiles à "corser" les Violons : alors Bizet écrit les Altos pour l'ut grave – note bienvenue – et qu'il renforce par 2 Cors.)

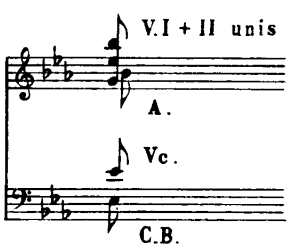
Disposition assez rare (par mouvement contrapunctique) des Violoncelles très près des Contrebasses:

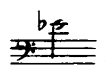
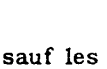


G. Bizet
Carmen
(3e acte. Duo de Don José et Escamillo)

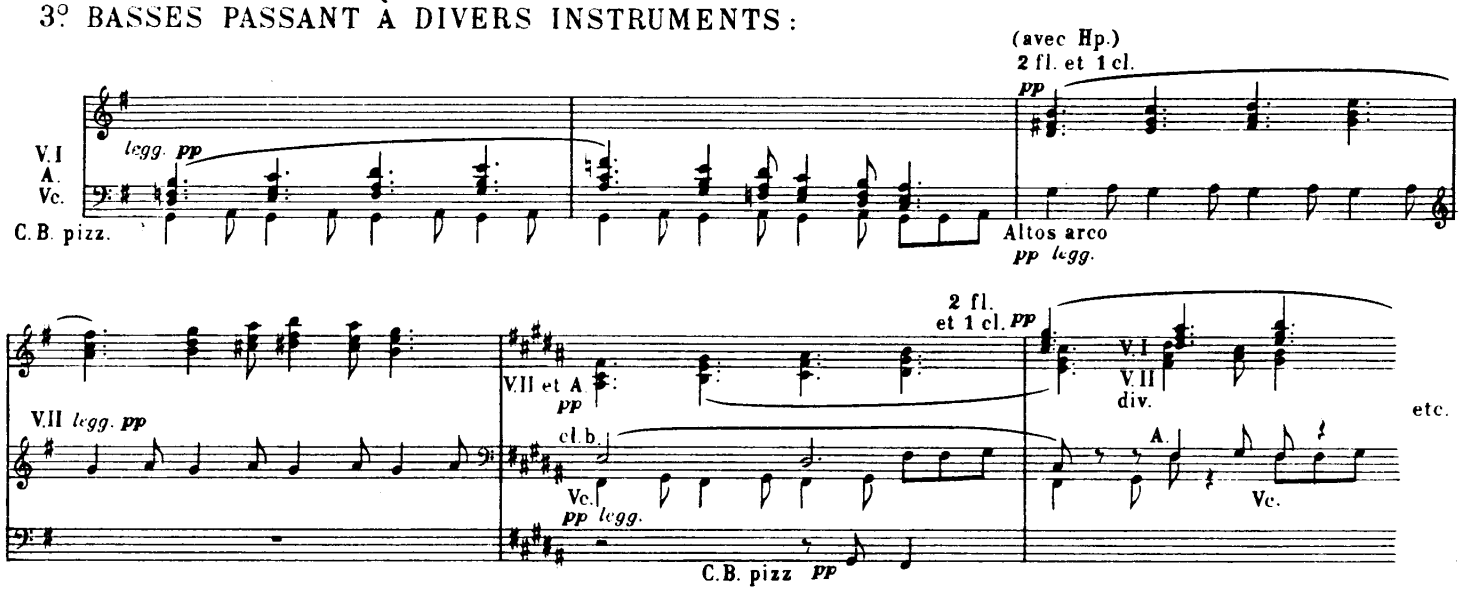
Basse restant dans une tessiture assez élevée (faite par Vc., Fag. et Cors):

G. Bizet
Carmen
(3e acte. Duo de Don José et Escamillo)

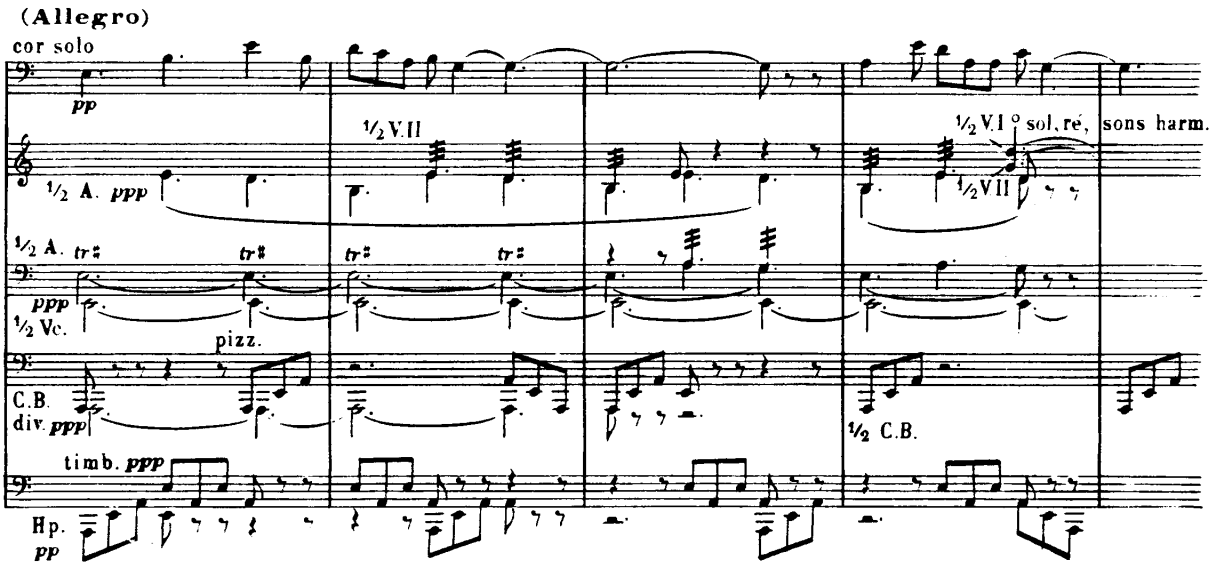


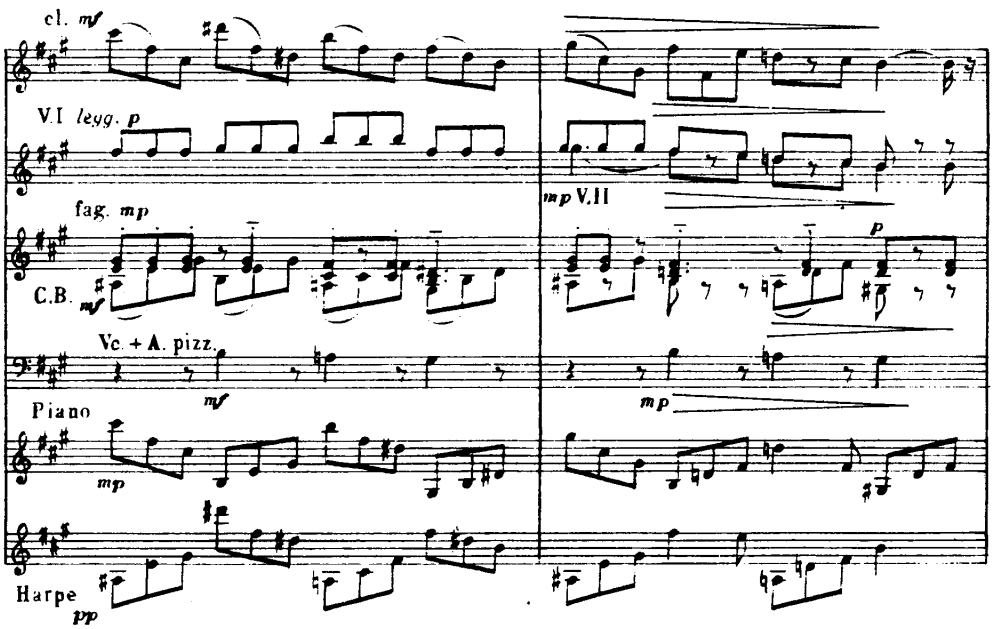
avec

E. Chabrier
La Sulamite (Accord final)

(Aucune basse au-dessous de  sauf les C.B., qui jouent )

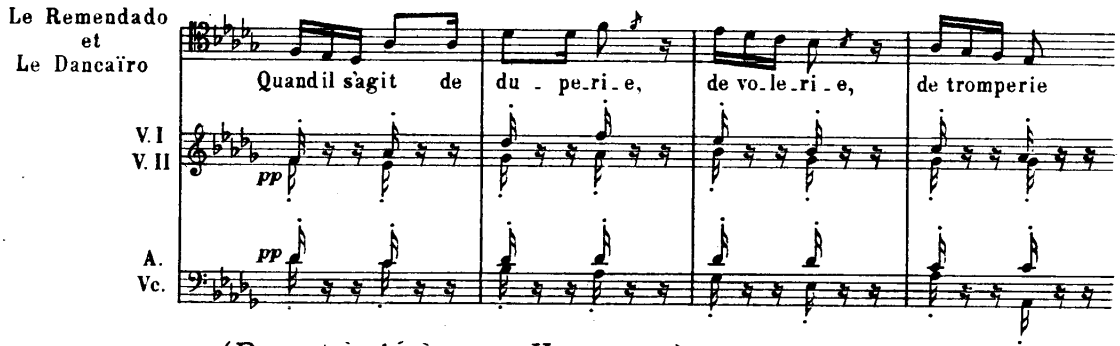
3° BASSES PASSANT À DIVERS INSTRUMENTS :



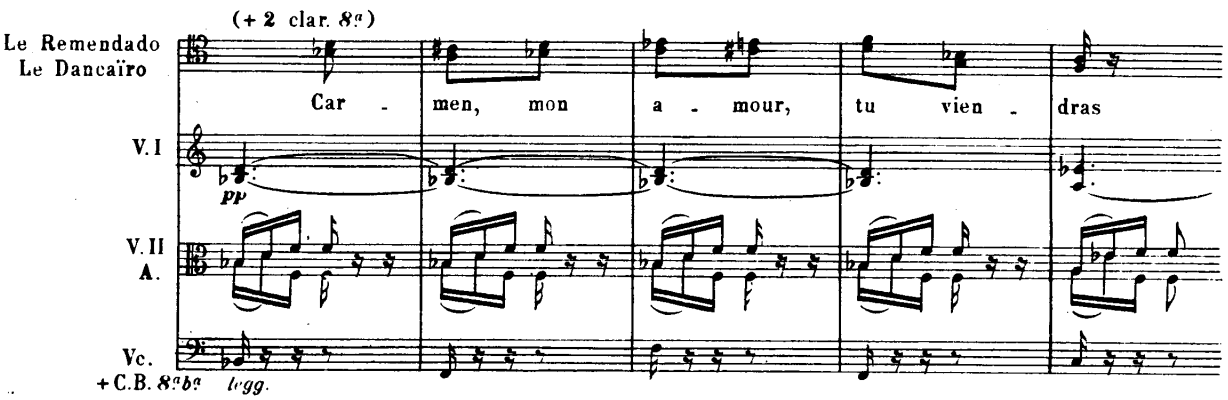
Ch. Kœchlin. *Final de la 1re des Sonatines françaises*

Ch. Kœchlin
Poème pour Cor et Orchestre (Final)

Basses légères par A. et Vc. pizz. et (aternativement) par Harpe et Piano, avec Clar. B. :

Ch. Kœchlin
Final de la 1re des Sonatines françaises

4º DIVERSES SONORITÉS DE BASSES.

Emploi des notes piquées, ***pp****, arco.* – Elles peuvent se faire très légères, et souvent plus doux que les pizzicati. On se laisse aller, souvent, à écrire de préférence *pizzicato* pour de telles notes, pensant que ce sera "moins appuyé": mais tout dépend de l'expression à donner et dans bien des cas l'*arco* reste préférable. J'ai signalé que les partitions de Mozart nous en montrent un grand nombre d'exemples; pour lui, le *pizzicato* est plutôt l'exception, ou du moins ce n'est *pas la généralité* des cas. De nos jours on tend à quelque abus des pizzicati de basses. Mais ceux, comme Bizet (sans jamais d'ailleurs en abuser) qui se plaisent à de fréquents pizzicati, savent très bien à l'occasion se souvenir de l'excellente sonorité que donne l'*archet* pour ces touches légères. Affaire de discernement. Dans le célèbre *Quintette* de *Carmen,* c'est l'*arco* qui domine, et l'on se rend bien compte que cela valait mieux ainsi, notamment pour les passages suivants:

G. Bizet
Carmen
(2d acte, Quintette)

(Basse très légère, par Vc. arco ***pp***.)

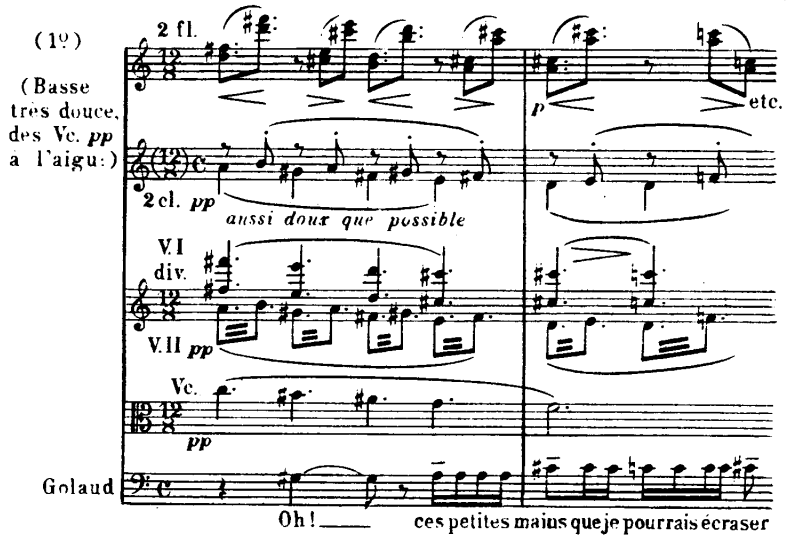


(id.)

(De même ici, Vc. et C.B. très légers.)

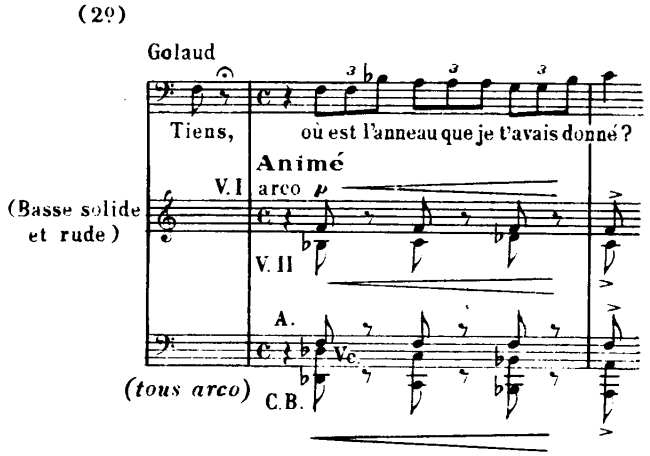
Disposition normale –rude et pleine– contrastant avec la basse de ce qui précède (celle-ci faite par Violoncelles dans le haut et ***pp****). Voici les deux passages en question:*

(1º)



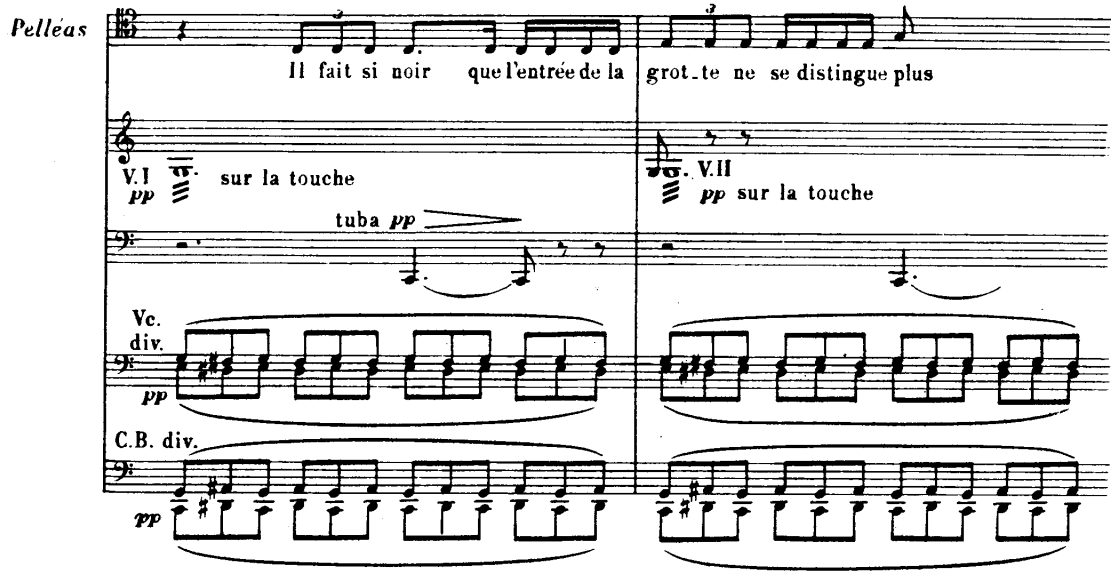
Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande (2d acte, sc. II, p. 120)*

(2º)

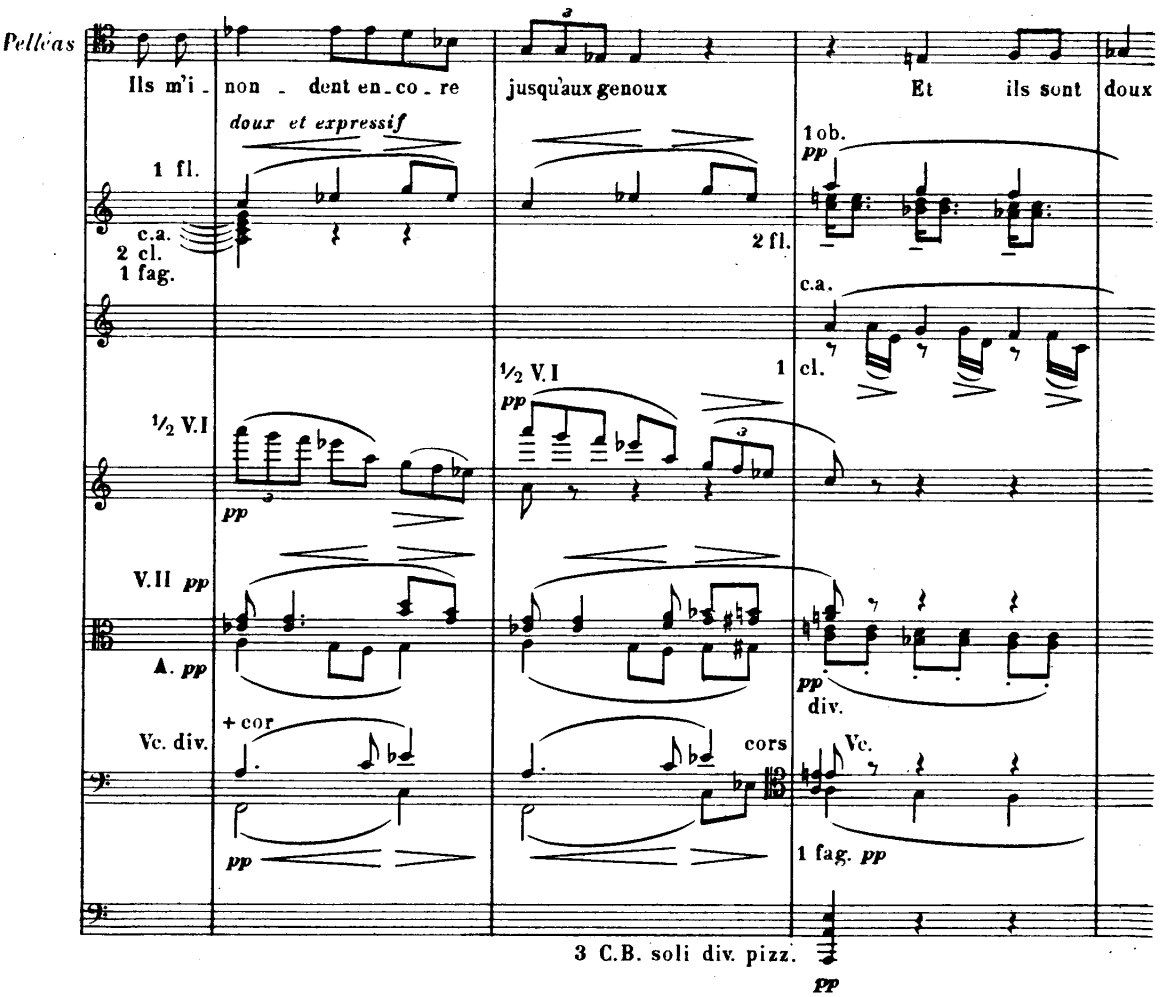


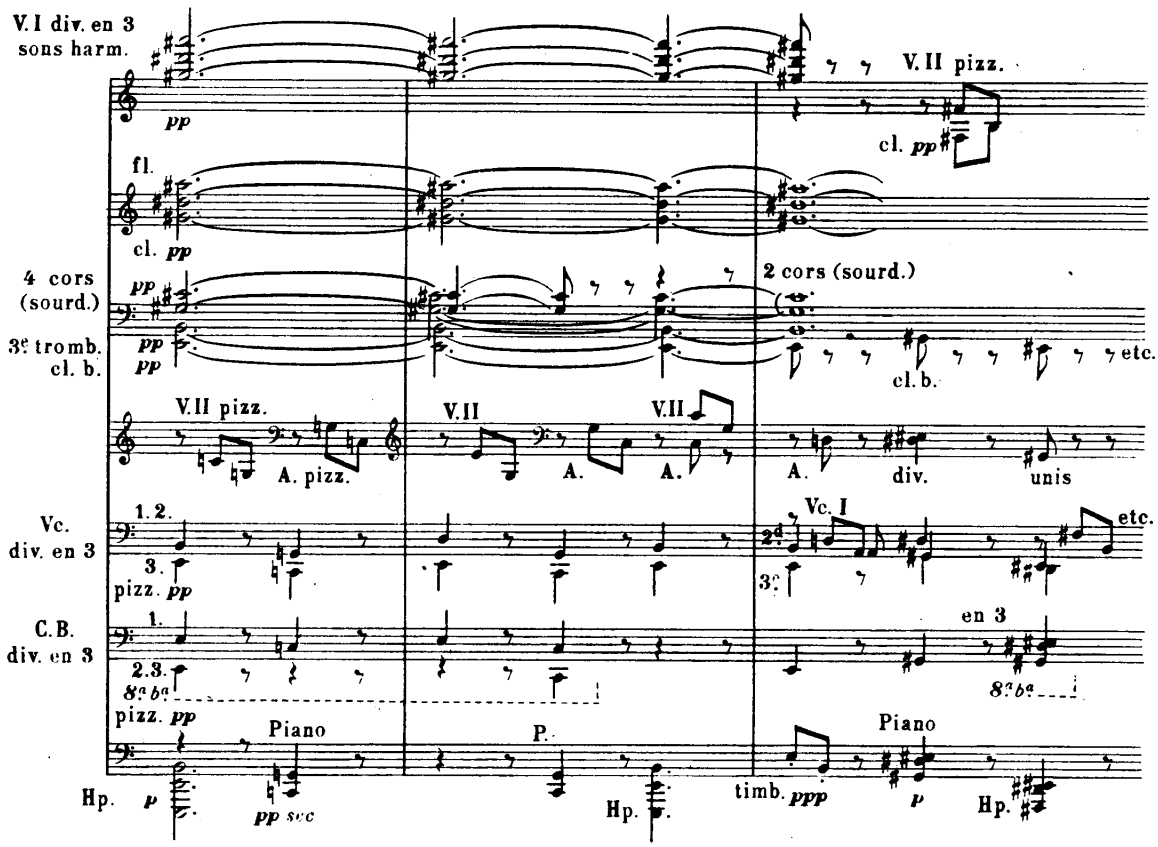
(id.)

*Violoncelles et Contrebasses divisés, sonorité confuse et mystérieuse (avec touches **pp** du Tuba):*



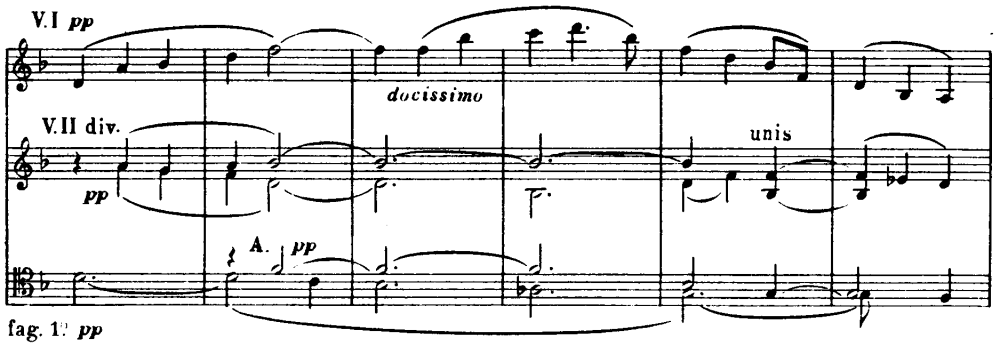
Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(2d acte, sc. III, p. 134)

Emploi des Contrebasses soli: **Basse, dans un *pp*, faite par seulement la moitié des Violoncelles, puis par des pizzicati de 3 Contrebasses soli:**

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(3e acte, sc. I, p. 170)

Basses très fondues, par mélange de sonorités, pour un pp :

Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

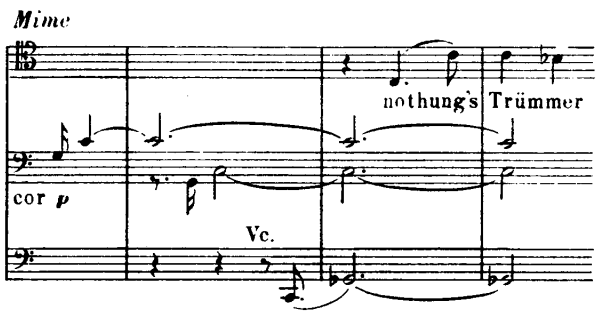
5º BASSES FAITES PAR UN INSTRUMENT D'UN AUTRE GROUPE QUE LE RESTE.

Basson complètant l'harmonie des Cordes, dont il fait la basse :

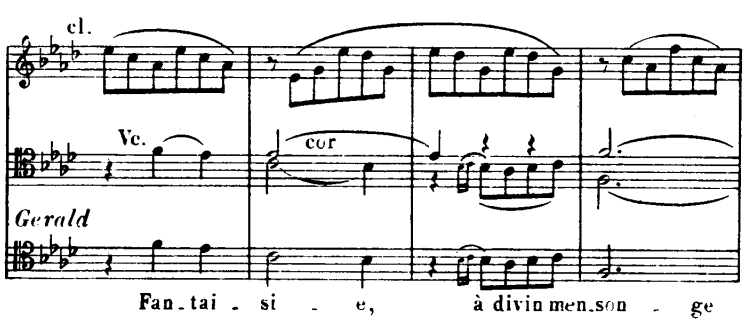


G. Fauré
Suite d'orchestre d'après la musique de scène pour *Pelléas et Mélisande* *(Final)*
Orch. par Ch. Kœchlin

Harmonies faites par des instruments de groupes différents :

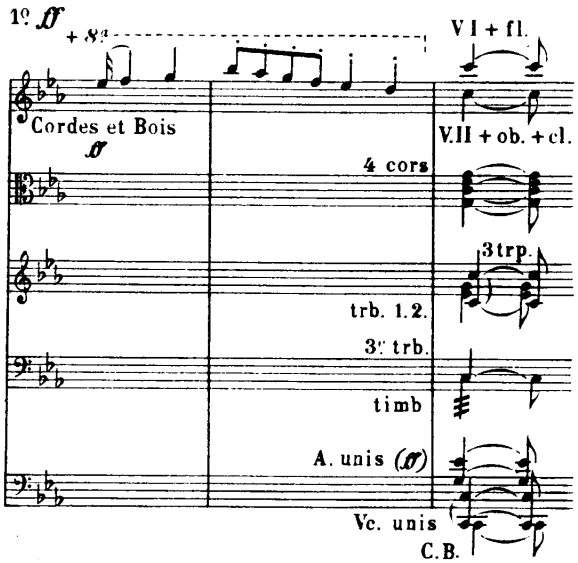


R. Wagner. *Siefried* *(1er acte, p.8)*



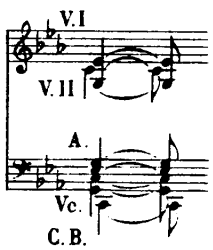
L. Delibes. *Lakmé* *(1er acte)*

6º BASSES DIFFÉRENTES SUIVANT LA NUANCE: Dans l'*Arlésienne*:

1º *ff*

G. Bizet
L'Arlésienne
(Prélude)

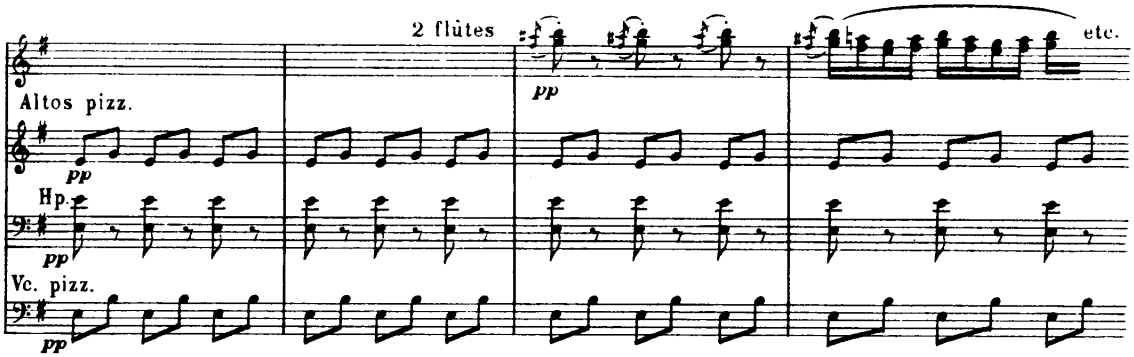
2º *pp*

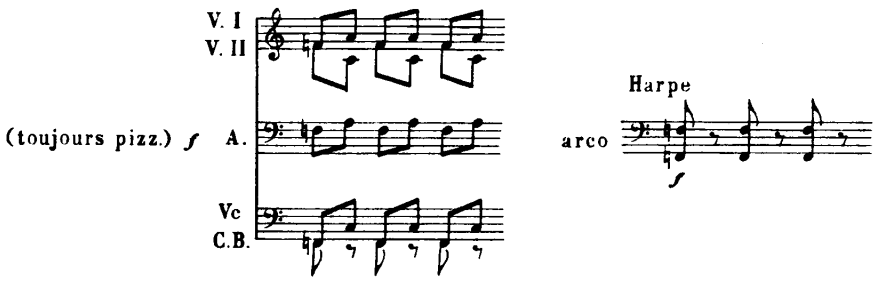
Et plus loin, pour le *pp* plus mystérieux, la disposition des Cordes est la suivante:

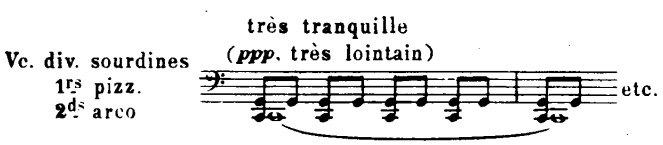


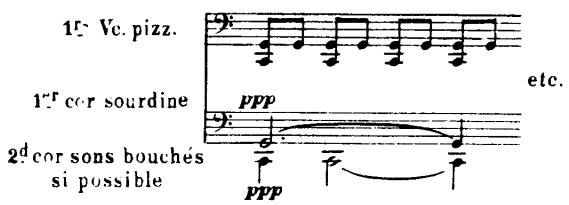
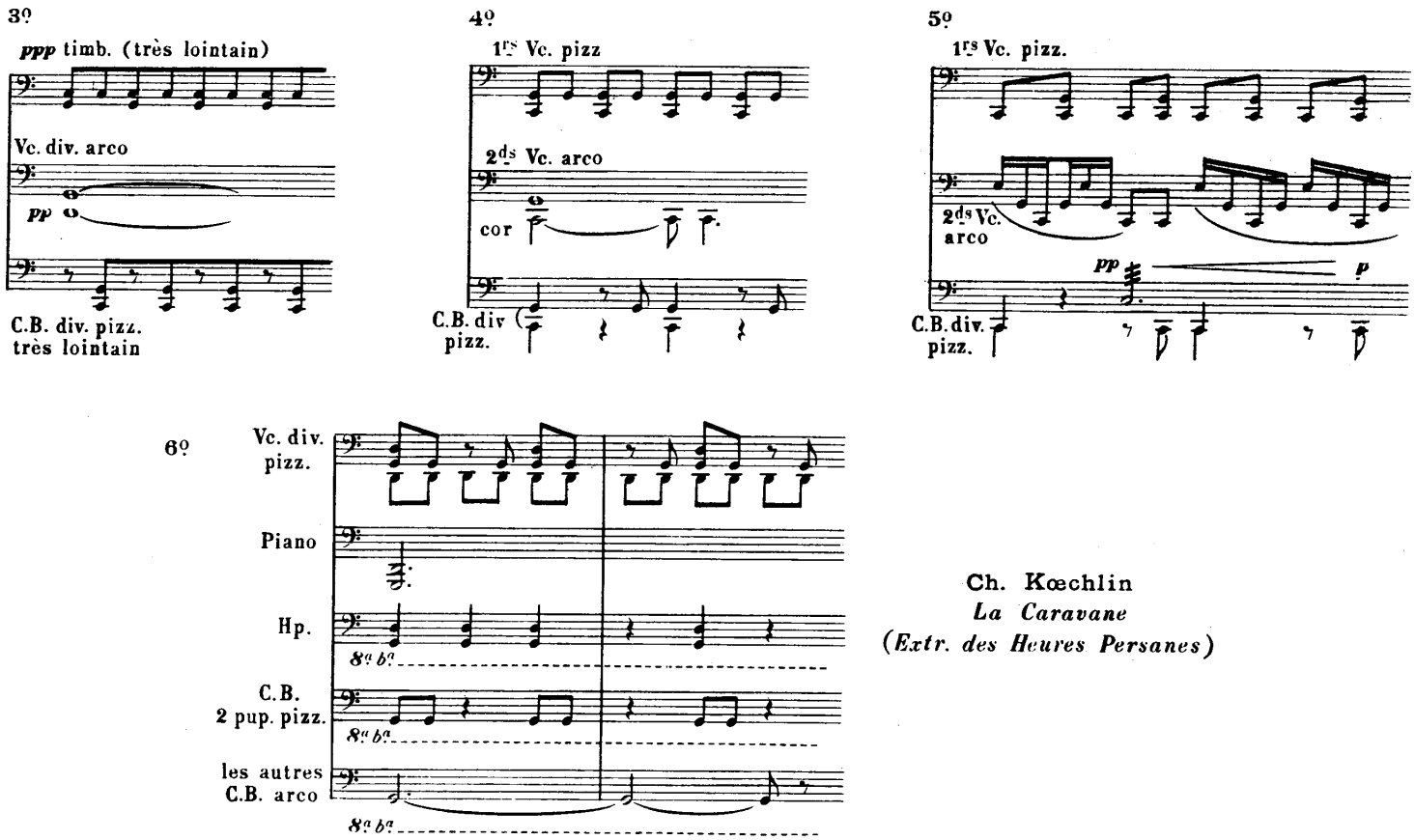
(doublés par Cuivres et Bois *pp*)

(id.)

Dans *Carmen (Chanson bohême)*:
Basse faite d'abord par Violoncelles pizz. et Harpe:

G. Bizet
Carmen
(2d acte. Chanson Bohème)

Puis les Contrebasses interviennent, pour un renforcement du thème des doubles croches en tierces (confié a 2 ob. + 2 cl., avec 2 fag. *8va bo*); on a alors la disposition suivante:

DIVERSES RÉALISATIONS D'UNE BASSE *(pédale do sol)*:

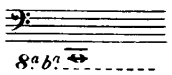
1º Au début du morceau:

2º Les 2ds Vc. étant occupés à une autre partie:



Ch. Kœchlin
La Caravane
(Extr. des Heures Persanes)

Il y aurait encore beaucoup d'autres dispositions à considérer, – ainsi que l'emploi d'autres instruments dont nous n'avons pas donné d'exemples dans les citations précédentes. (On en trouvera plus loin, notamment au sujet du rôle de l'*Orgue dans l'orchestre,* et de l'*écriture des Chœurs*).

Outre les Cuivres, les Cors, le Piano, trois sortes de *timbres,* (dont nous n'avons pas encore parlé dans ce chapitre) peuvent être des plus précieux pour obtenir des Basses fluides, sans lourdeur, et en quelque sorte transparentes : l'*Orgue,* les *Ondes-Martenot,* et les *Voix d'hommes.*

Pour l'*Orgue,* les ressources qu'il offre en matière de Basses sont très nombreuses, car avec les jeux les plus puissants du *Pédalier,* on arrive à des sonorités ***fff***, jusque dans un registre très grave que ne donnent point le Contrebasson ni même le Tuba-contrebasse. Mais toutes les Orgues ne possèdent pas de tels jeux, et peut-être vaut-il mieux ne pas trop compter, d'une manière courante, sur leur secours. Je signale néanmoins le fait à l'attention des compositeurs, car rien ne dit que dans l'avenir ces moyens ne puissent devenir habituels, et d'un usage normal. Les *32 P.* de l'Orgue descendent, théoriquement, jusqu'à l'*Ut* au-dessous du *La grave* du Piano, et l'on peut compter sur une grande puissance avec les *16 P.* jusqu'à 

D'autre part, les ***pp*** du Pédalier[1] donnent des basses *fluides, larges et douces,* que rien ne saurait remplacer à l'orchestre sauf les C.B. de Cuivre du genre *Saxhorns,* d'ailleurs moins ***pp*** que les mêmes notes de l'Orgue)

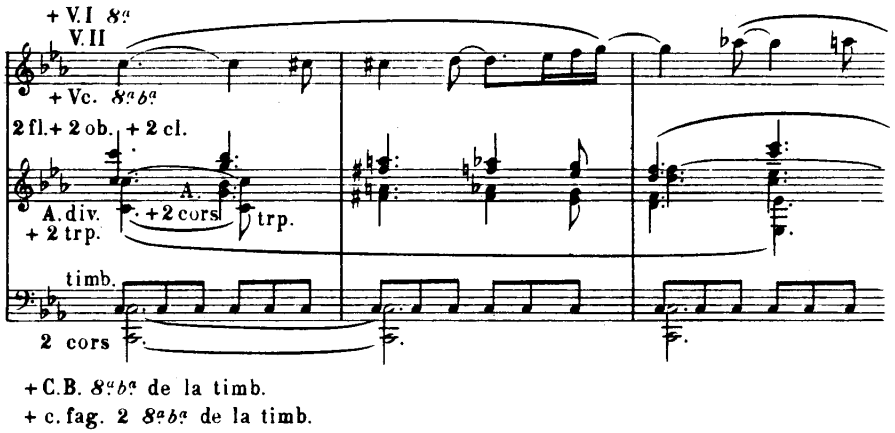
Les *Ondes Martenot* ne descendent pas aussi bas, mais cet instrument permet aussi bien des ***ppp*** que des ***fff***; il peut se révéler extrêmement utile et ses ressources, en matière de *timbres,* sont nombreuses – avec les nouveaux perfectionnements que j'ai signalés au Chapitre I. – Même remarque pour l'*Orgue électrique.* En outre, comme l'Orgue ordinaire, ces instruments ont l'avantage de pouvoir s'écrire pour de longues tenues, sans crainte de fatiguer l'exécutant, alors que le Contrebasson et le Tuba-contrebasse ne peuvent jouer pendant une durée considérable.

[1] J'ai déjà signalé la lourdeur des *quintes* au pédalier. Toutefois, il ne faudrait pas s'interdire totalement ce moyen, qui peut être très caractéristique, très frappant : soit pour des ***pp*** extrêmement pleins, soit pour des ***ff*** que l'on veut *écrasants,* et d'un *poids* extrême. – Notez que la quinte, si vous doublez par 8-16-32 P. (et même par 8 P.) donne facilement une sonorité *confuse,* à cause de tous les harmoniques qu'elle développe. En principe, elle est meilleure sans doublure. Mais avec la doublure, en certains cas *exceptionnels* elle produit beaucoup d'effet.

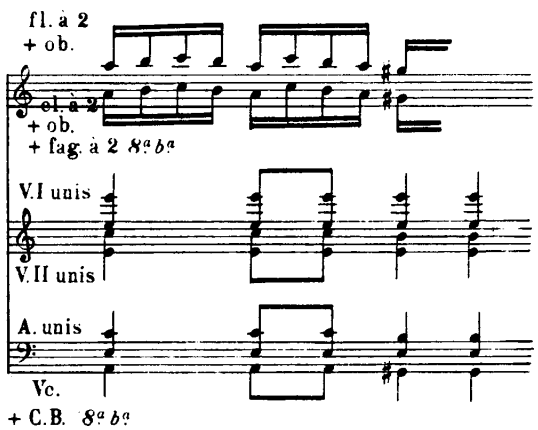
Enfin, avec des *Chœurs*, on réalise jusqu'au *Ré♭ grave* (et même jusqu'à l'*Ut*) des ***pp*** doux et pleins qui font merveille dans certaines œuvres bien connues, par exemple la *Damnation de Faust* (à la fin du *Chœur des Sylphes*). C'est l'emploi *orchestral* de la *voix humaine* [1]: on n'y pense pas souvent, et l'on a tort. Il faut seulement se souvenir que cette façon de traiter la voix suppose une grande tranquillité, avec très peu de mouvements mélodiques; en somme, *des tenues*, et ***pp*** [2].

AUTRES SORTES DE RÉALISATIONS

Lorsque nous avons "classé" les divers aspects que prend l'écriture musicale, nous savions bien toutefois que la réalité (comme disait Henri Bergson) "dépasse les cadres" et qu'il ne fallait pas avoir la prétention d'enfermer toutes les variétés possibles dans le petit nombre de catégories que nous proposions. Néanmoins, elles correspondent à la majorité des cas. Nous avons indiqué, – outre ceux que l'on vient d'étudier, les genres suivants :

ORCHESTRE DIVISÉ EN DEUX GROUPES D'IMPORTANCE À PEU PRÈS ÉGALE. Il en est bien des exemples chez Brahms; citons, dans sa *première Symphonie :*

J. Brahms
1ère Symphonie
(1er temps)

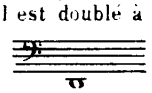
Du même genre se présente ce passage de l'*Allegretto* de la *Symphonie en La* de Beethoven, où les *Bois* s'opposent aux *Cordes :*



Beethoven
Symphonie en La
(Allegretto)

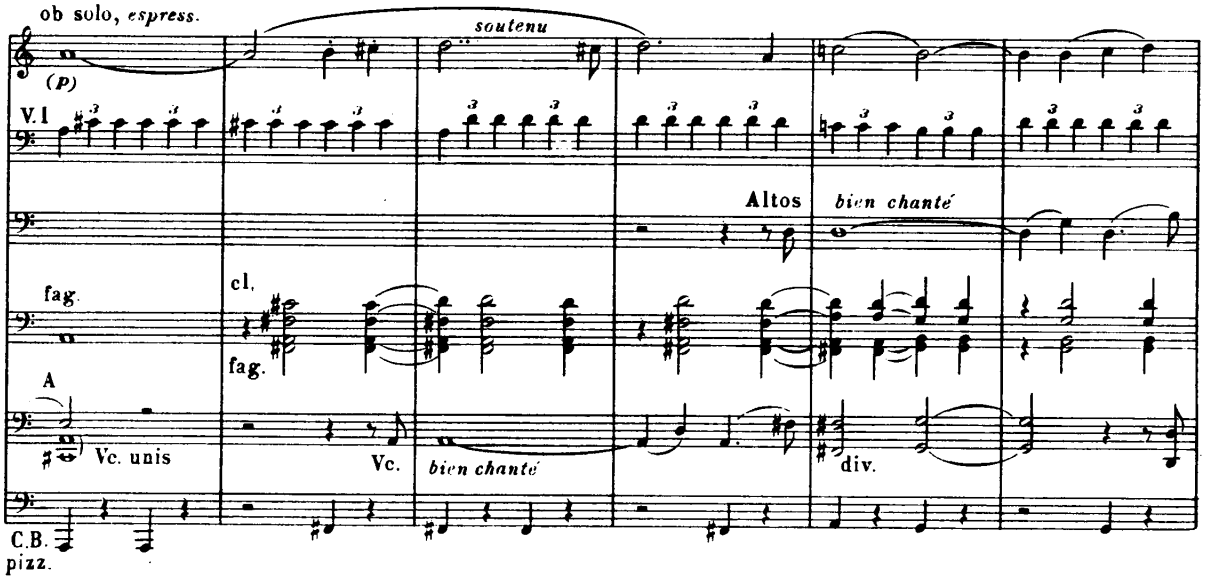
---

[1] Dans ce passage de la *Damnation de Faust* le Chœur est doublé par les Cordes ***ppp***, mais on pourrait très bien écrire *a capella*, avec des Basses purement vocales. Voir le passage (Ch. III) extrait du *1er acte* de *Gwendoline*.

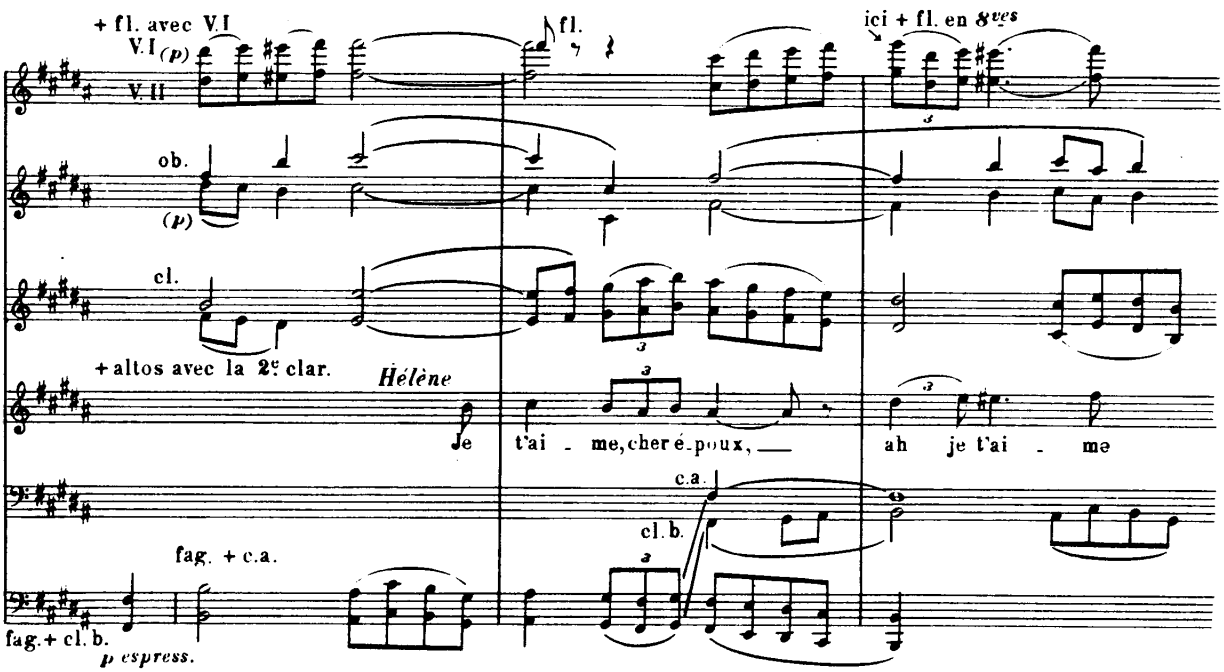
[2] Je ne reviens pas sur la *Clarinette Contrebasse :* on voudra bien se reporter à ce que j'en ai dit au Ch. I, et notamment à l'écriture normale pour l'*extrême grave* de cet instrument, lequel sonne mieux s'il est doublé à l'octave par la *Clarinette basse*. En *solo*, et de ***ff*** à ***ppp***, il continue très utilement l'étendue de celle-ci, depuis (notes réelles)  jusqu'à ou

Au-dessous, la vibration de l'anche rend les sons moins purs, et c'est alors qu'il est bon de doubler l'octave par la Cl. B.

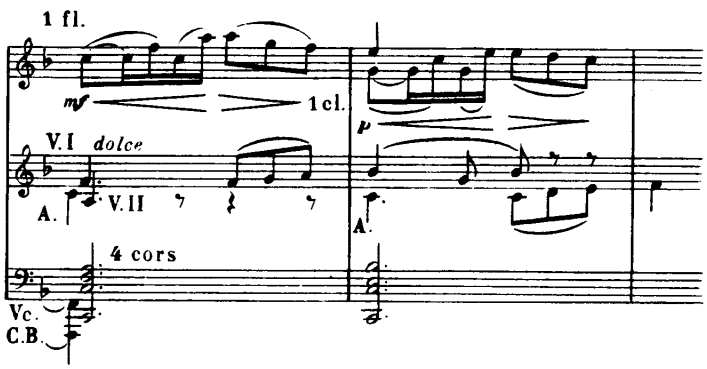
On trouve également, en assez grand nombre, des exemples de *deux thèmes alternant,* ou *simultanés,* –sur un *fond d'accompagnement :*

Deux chants ensemble, dont l'un alternant des Violoncelles aux Altos, et l'autre au Hautbois :

H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(1er temps)

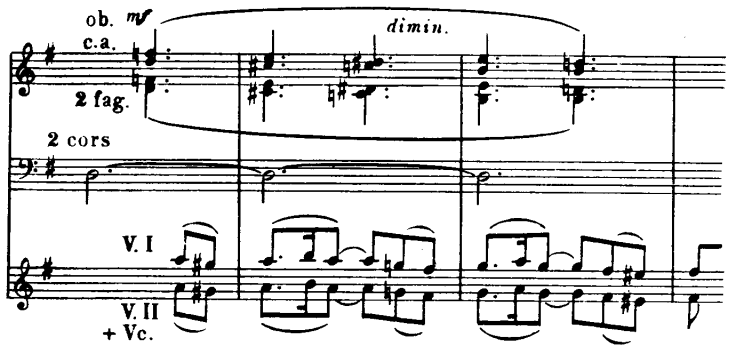
Deux chants, dont l'un est à la basse et l'autre à la partie supérieure :



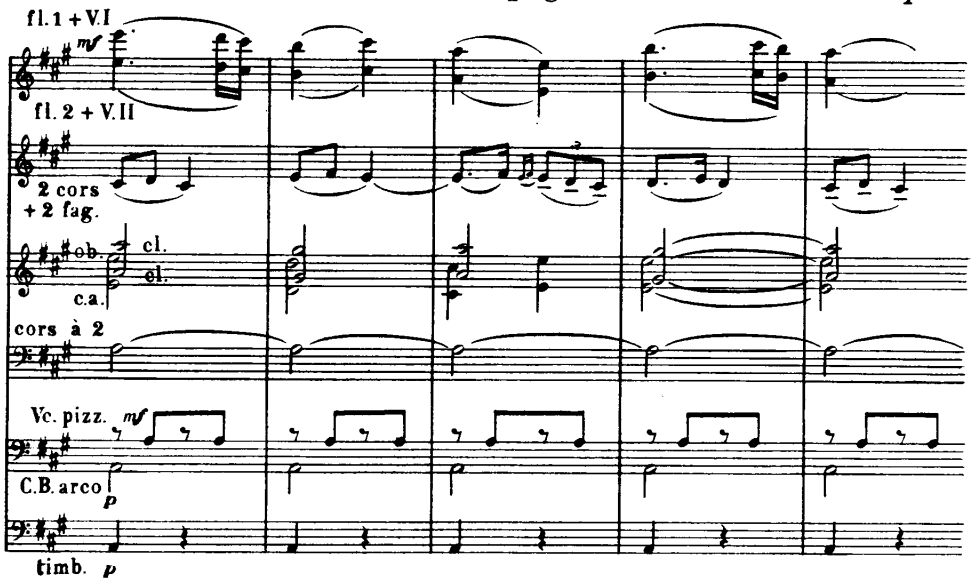
A. Bruneau
Messidor
(2d acte, p. 184)

Deux motifs, l'un aux Bois, l'autre aux Cordes :

H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(Scène aux Champs)

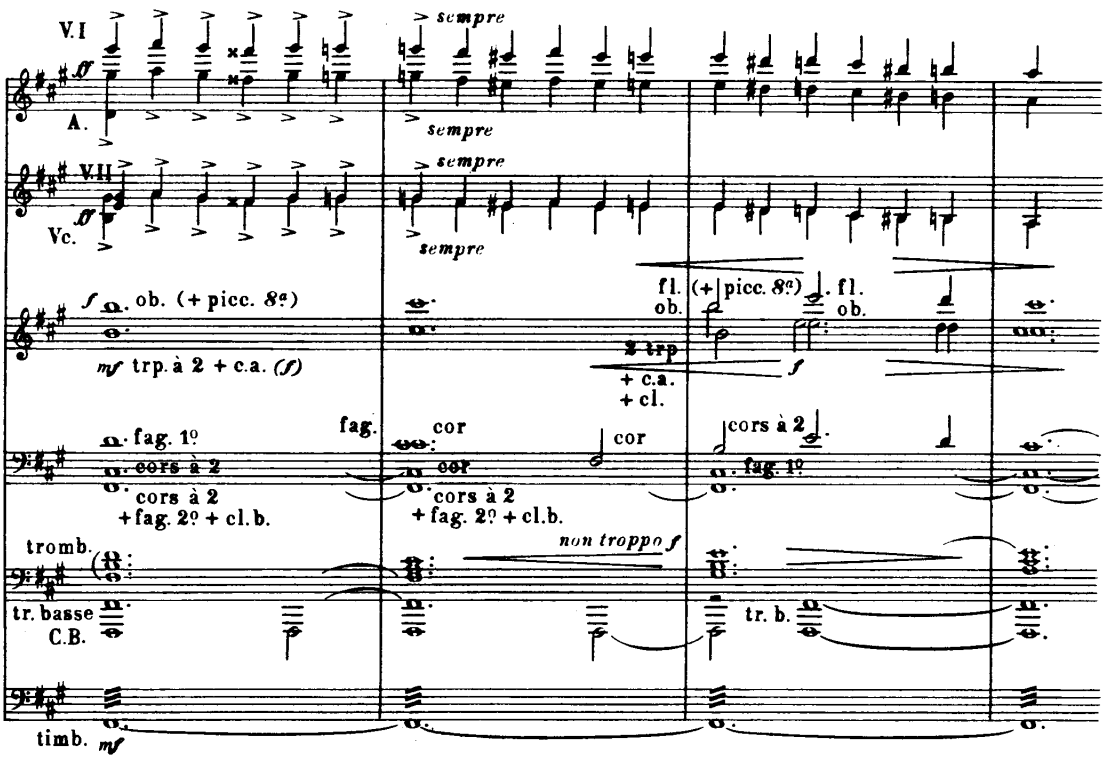
Mélodie aux Cordes contre ligne descendante des Bois :



Rimsky Korsakoff
Sheherazade
(p. 131)

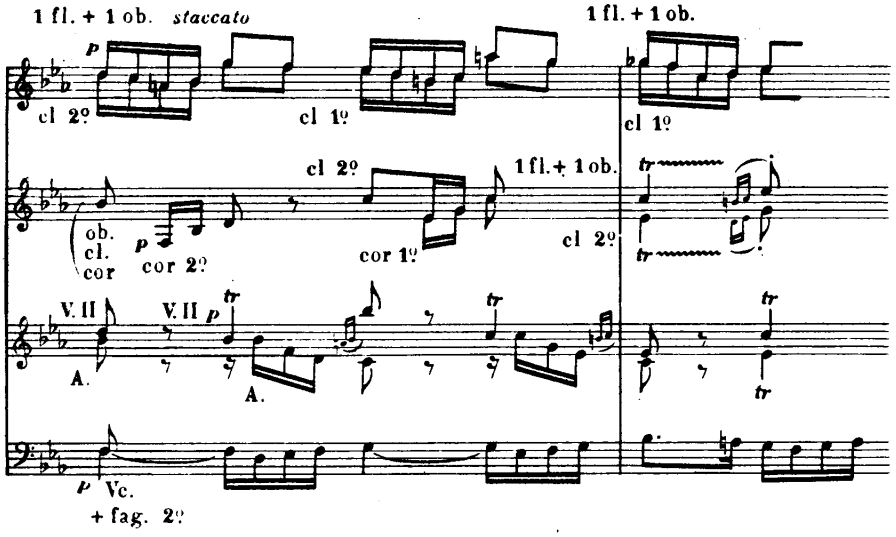
Deux parties principales, accompagnées de tenues harmoniques :

Borodine
Esquisse sur les Steppes l'Asie centrale

Deux thèmes, sur harmonies en tenues par Trombones et Cors :



Ch. Kœchlin
Le Nénuphar
(poème de E. Haraucourt)

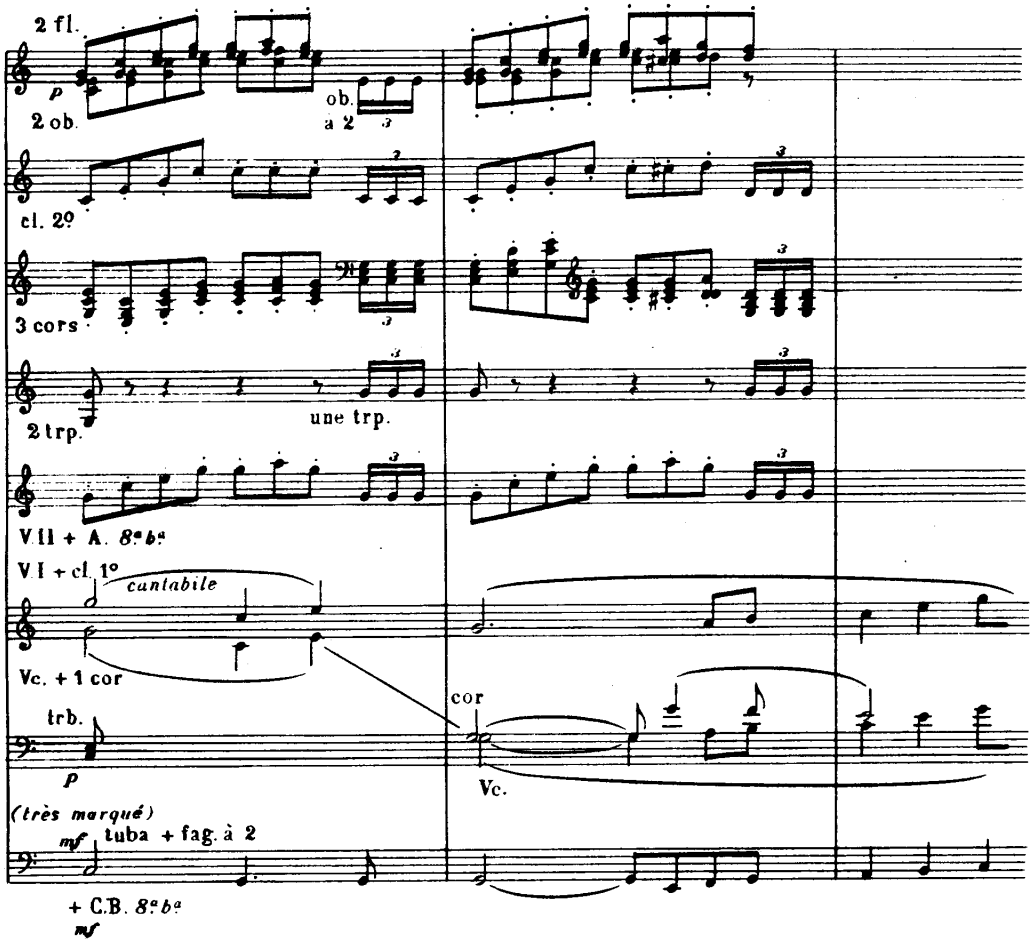
Deux thèmes, avec dessins d'accompagnement (arpèges et trilles):



R. Wagner
Ouverture des Maitres-Chanteurs de Nuremberg
(p. 23)

Très net et très équilibré; les 2 thèmes (fl., ob., cl. – Vc. + fag.) sortent en 1er plan, les parties d'accompagnement, plus discrètes, se perçoivent bien.

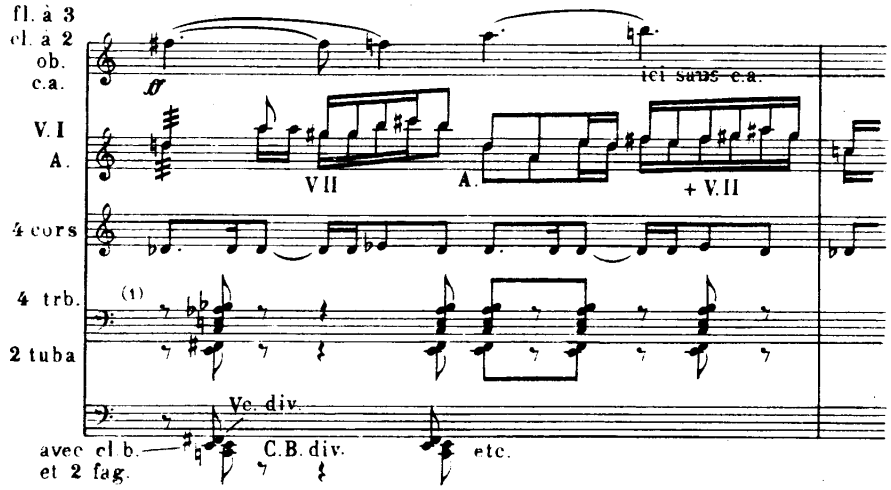
Moins fréquentes sont les réunions de TROIS THÈMES, mais le cas peut se présenter: surtout quand ces thèmes, ayant déjà été entendus au cours du morceau, peuvent être ainsi mieux perçus par l'oreille (car elle y a toujours quelque difficulté). Un des exemples les plus connus est celui de l'*Ouverture des Maitres-Chanteurs:*

RÉUNION DE TROIS THÈMES:

R. Wagner
Ouverture des Maitres-Chanteurs

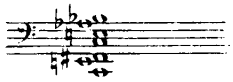
On peut même utiliser 4 GROUPES:

1. Chant de Bois
2. Dessin en ⊓⊓⊓ des Cordes
3. Accents ♪ des Cuivres
4. Sonnerie des Cors

sur *tenue d'Orgue*



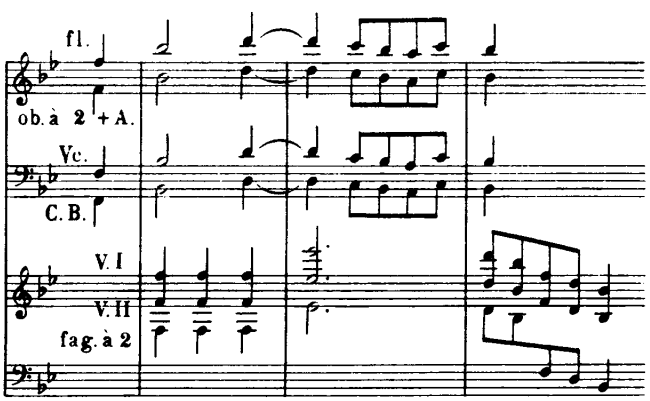
Ch. Kœchlin. *La Course de Printemps*

(1) avec tenue d'orgue 

L'Ecriture à DEUX PARTIES RÉELLES, (sur une pédale ou à vide) est la forme la plus simple de ce genre de réalisations; il en existe bien des exemples et nous devons assurer qu'*à l'orchestre,* avec les instruments à sons tenus et à timbres bien caractérisés, ces deux seules parties *ne sonnent pas creux,* comme on pourrait le croire en jouant les mêmes passages au piano, – on se figure trop souvent qu'il faille *4 parties* (ou *trois,* à la rigueur) pour obtenir la plénitude; *c'est une erreur.* Evidemment, avec deux parties c'est *une autre sorte de plénitude,* elle n'a plus guère de rapport avec celle des accords *étagés* d'un bout à l'autre de l'échelle sonore. Mais deux parties bien écrites et bien orchestrées ne sont *ni grêles, ni creuses.* D'ailleurs elles peuvent être doublées à l'octave. – Restent la question de l'équilibre et celle de l'homogénéité ou de la dissemblance des timbres: ici, l'on trouve tous les degrés entre l'homogène et l'hétérogène chacune des deux parties d'ailleurs pouvant être confiée à des instruments de même nature, ou de nature différente. On aurait par exemple: *Homogénéité complète,* partie A jouée par des Violons et des Altos, partie B également par des Violons et des Altos. – *Homogénéité de chaque partie,* mais avec les timbres de l'une s'opposant à ceux de l'autre: partie A aux Cordes, partie B aux Bois. – *Hétérogène:* Violons + Xylophone à la partie A, Contrebasses + Flûtes à la partie B (exemple théorique et dont je ne pense pas que l'on fasse beaucoup usage...)

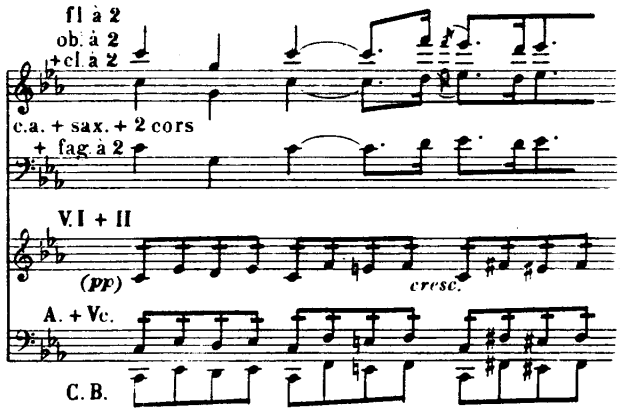
Quoiqu'il en soit, cette écriture *dépouillée* a du bon. Elle est vigoureuse (et peut, à l'occasion, sonner avec douceur); elle repose, *donne de l'air,* élargit la conception musicale en un temps où bien des artistes s'alourdissent de complications harmoniques.

On citera les exemples suivants: il y en a d'anciens, et de modernes. Aucune raison *a priori* pour ne pas écrire de la sorte.

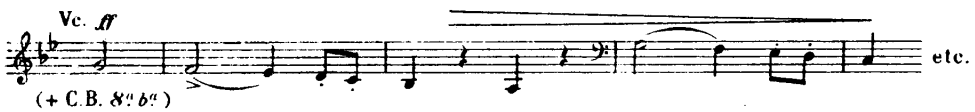
ORCHESTRE À DEUX PARTIES SEULEMENT:

Mozart
Symphonie en Sol mineur
(Menuet)

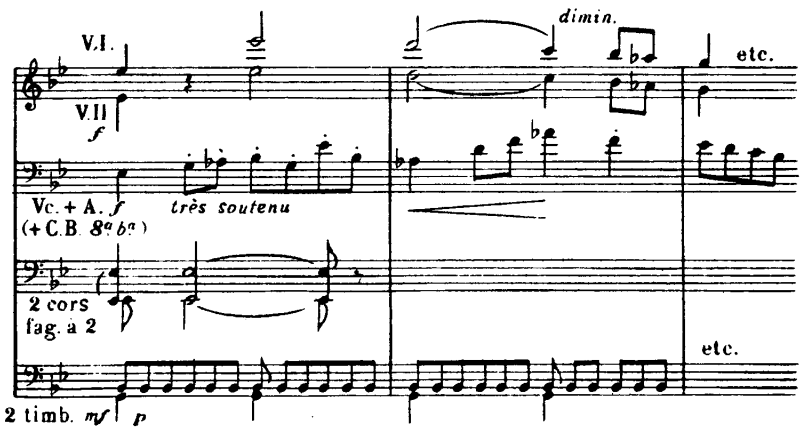
L'effet de la dissonance *(mi♭* contre *ré)* est *plus accentué* avec cette disposition qui place les *Altos en 2de avec les 2ds Violons,* et les *Bassons en 7me avec les Hautbois.* – En outre, les Bassons peuvent descendre au *si♭* pour achever le trait à l'*8ve* des *2ds Violons,* tandis que les Altos n'auraient pu le faire. Si Mozart avait écrit l'un des thèmes aux *Bois seuls,* et l'autre aux *seuls Instruments à Cordes,* ce passage aurait *infiniment moins de caractère.*

Au contraire, pour l'exemple suivant il n'y avait aucune raison pour mélanger les timbres dans chaque partie, l'une est confiée aux Bois et l'autre au Quatuor:



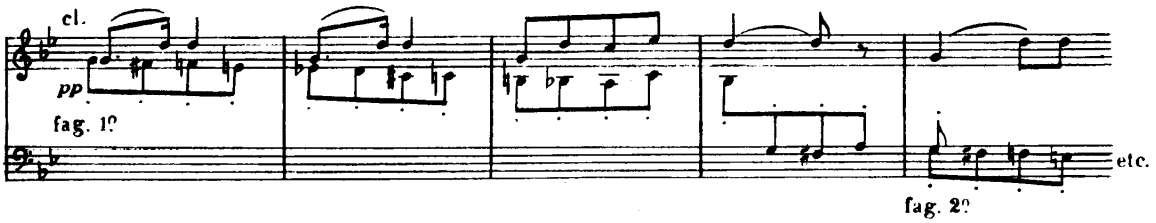
G. Bizet
L'Arlésienne
(Prélude)

Dans la *Marche au Supplice* de la *Symphonie Fantastique*, on remarque un passage à 2 parties qui sonne admirablement. Après l'exposition monodique du thème par les Violoncelles et Contrebasses à l'aigu, avec un intense accent dramatique:

Les Violons reprennent ce motif, accompagnés d'un solide contrepoint des A., Vc. et C.B.:

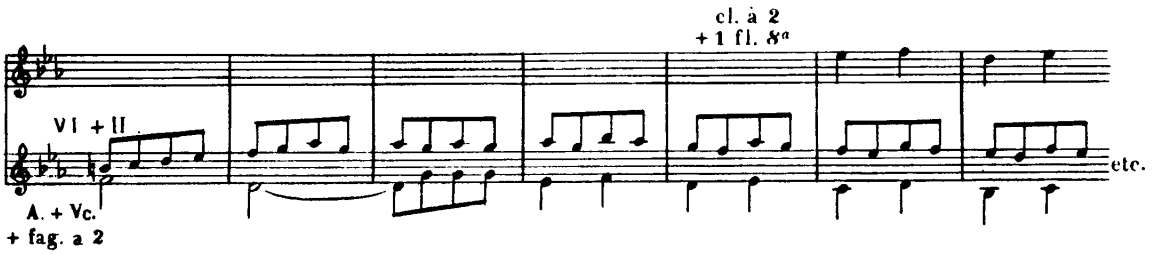


H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(Marche au Supplice)

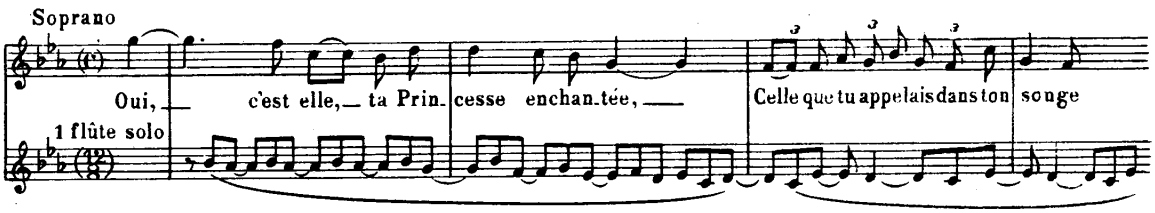
Avec la vigueur de ce contrepoint, et sur le fond sinistre des Timbales en tierces, il n'est aucunement nécessaire d'avoir des tenues, et cela sonne très suffisamment *plein*. De même, dans l'entr'acte nº 1 de *Carmen*, la réalisation à 2 parties *sans accords ni tenues* réserve l'effet de l'accompagnement hamonique à la fin de ce morceau. Le passa. à 2 parties est joué par une Clarinette et un Basson :

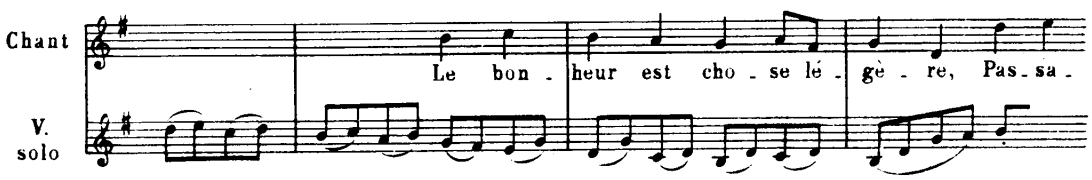
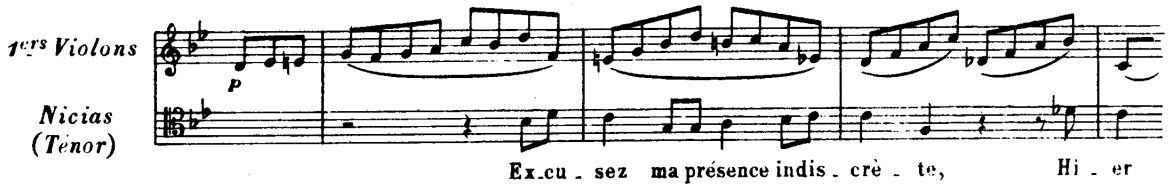


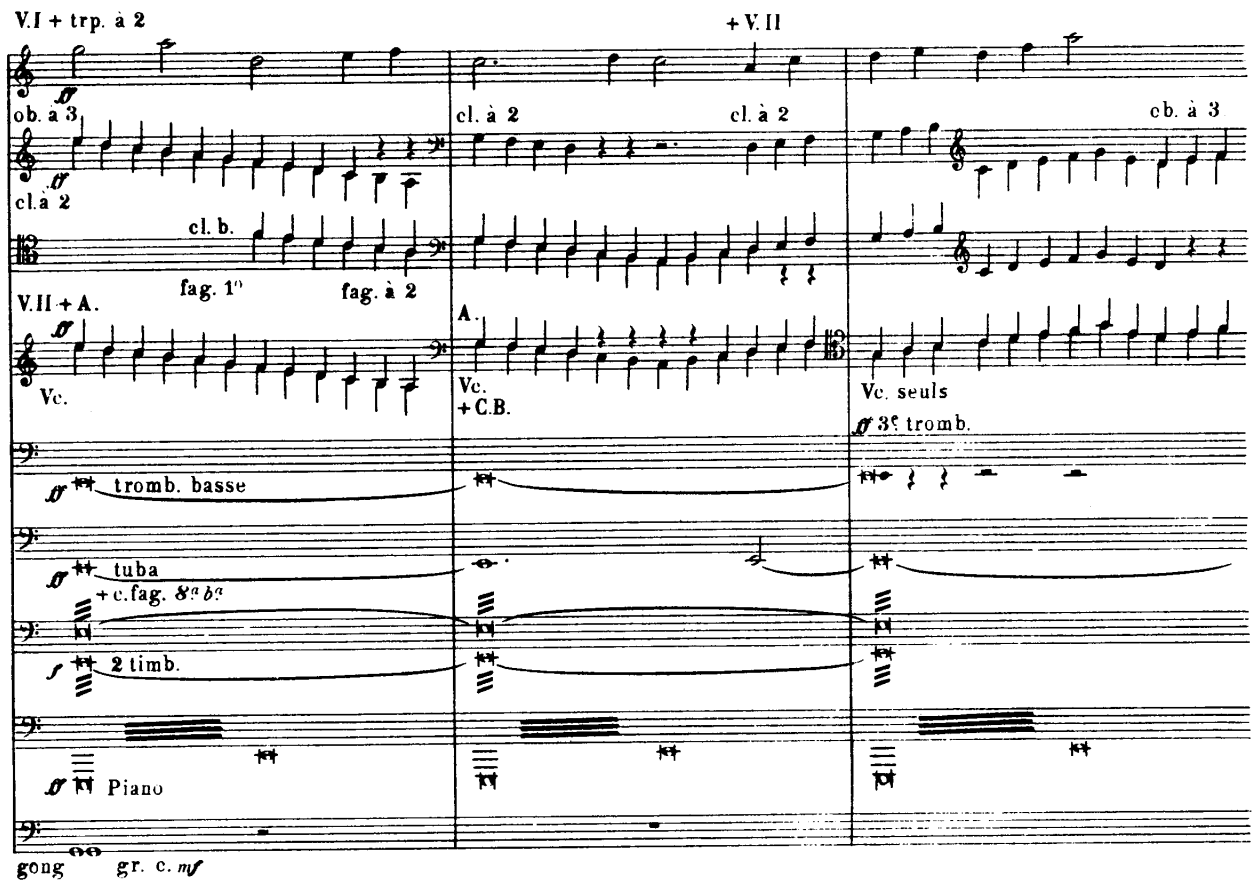
G. Bizet
Carmen (1er entr'acte)

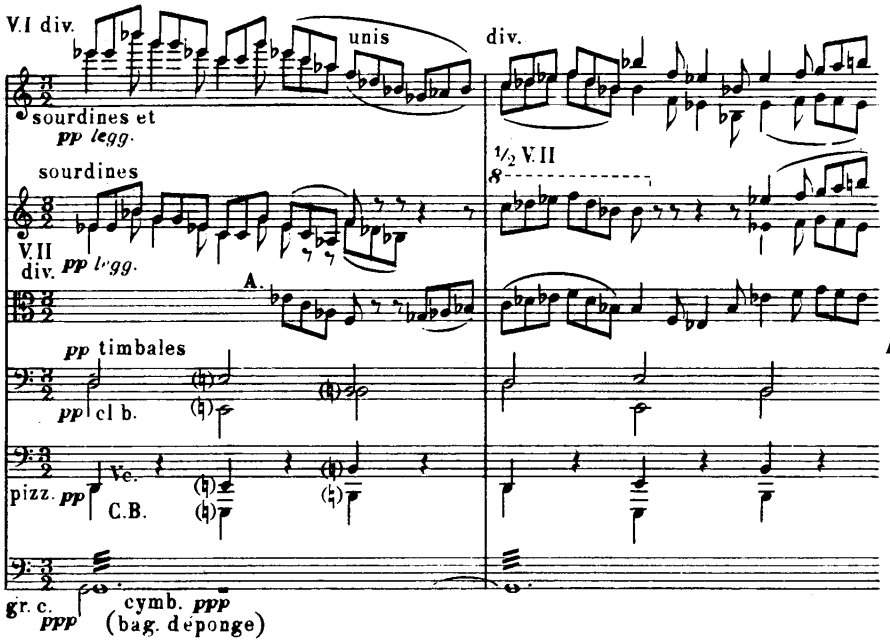
A 2 parties également, ce passage célèbre de la Vº Symphonie de Beethoven [1]:

Beethoven
Symphonie en Ut mineur
(1er temps)

[1] Car la partie de fl. + cl. n'est autre que celle des Violons où l'appogiature est supprimée.

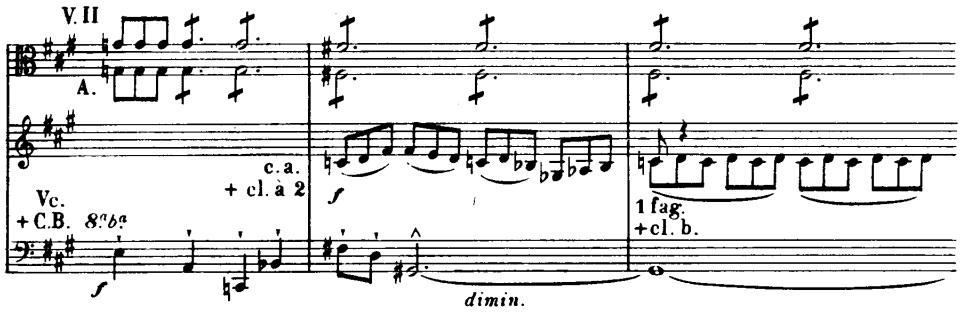
Quant à l'accompagnement d'une mélodie vocale au moyen d'une seule partie de l'orchestre, on en connaît des exemples assez anciens déjà (la "romance" du *Timbre d'argent*, de Saint-Saëns : "le bonheur est chose légère", et l'air de Nicias, dans *Phryné*, de Saint-Saëns également). Parmi les modernes nous citerons cette charmante réalisation de Ravel:

M. Ravel
L'Enfant et les Sortilèges

Quant aux deux passages en question, de Saint-Saëns, l'un emploie le Violon solo comme accompagnement, et l'autre tous les 1ers Violons, mais c'est le même principe:

C. Saint-Saëns
Le Timbre d'Argent
(Romance. p. 106 de la partition piano et chant)

C. Saint-Saëns
(Phryné)
(2e acte, air de Nicias)
(p. 101)

Citons encore ce ff *d'orchestre, à 2 parties :*

Ch. Kœchlin
Hymne au Soleil

Egalement à deux parties, en ***pp****, au début d'un développement qui se continue avec les 2 parties jusqu'au* ***ff****:*

Ch. Kœchlin
Hymne à la Jeunesse

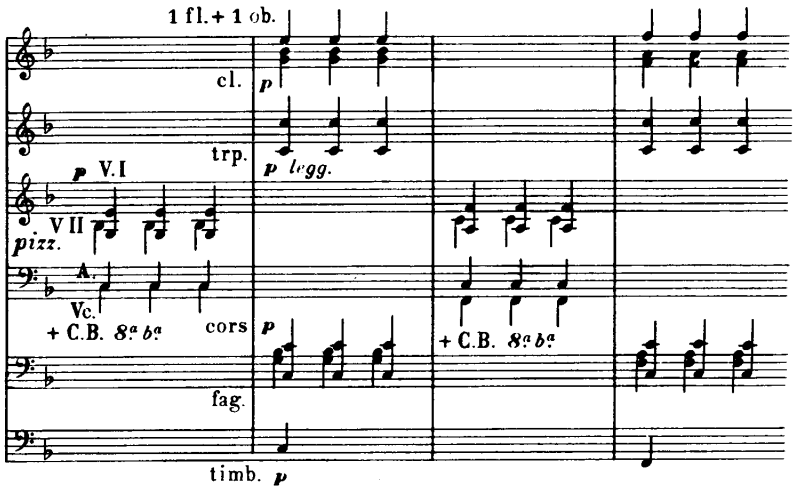
A cette écriture "diphonique" se rattache celle à quoi nous avons déjà fait allusion, procédant par RÉPONSES qui se trouvent ALTERNATIVEMENT SUR ET SOUS UN FOND. Ce fond peut être constitué soit par un accord continu (ou qui ne varie guère), soit par une seule partie – par exemple, des Altos en tremolos. On trouve de belles et solides réalisations, dans cet ordre d'idées, chez Paul Dukas (cf. *Ariane et Barbe-bleue,* la *Révolte des paysans*), et chez Albert Roussel; la musique y gagne une force singulière, en sa simplicité un peu fruste et *réduite à l'essentiel:*

Deux parties se répondant, sur un fond de medium (V.II et Altos):

P. Dukas
Ariane et Barbe-Bleue
(p. 470)

De ce style *concertant* (réponses sur un même fond persistant) nous passons aux RÉPONSES PAR OPPOSITION DE GROUPES; elles ne se pratiquent guère que pour des épisodes de courte durée. On en voit entre Bois et Cordes, entre Cordes et Cuivres, – ou de toute autre manière. Nous citerons seulement:

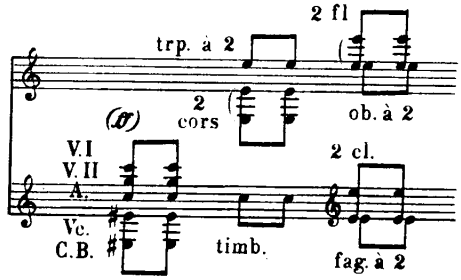
RÉPONSES et OPPOSITIONS.

Cuivres et Bois, alternant avec des pizzicati du Quatuor:

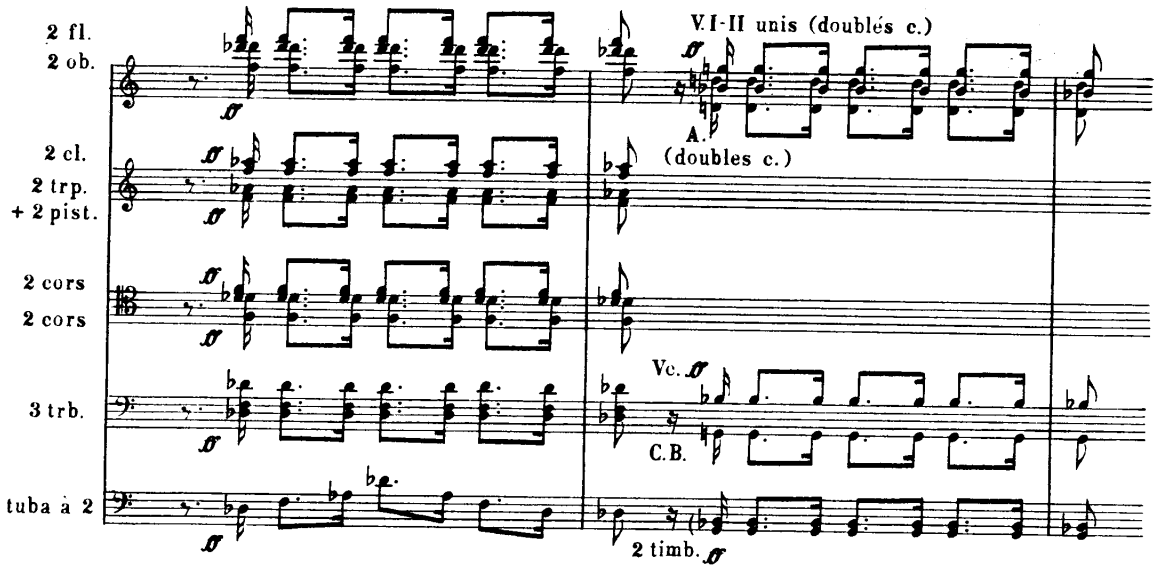


Beethoven
Symphonie en Fa
(Scherzo)

Oppositions Cordes - Cuivres - Bois :

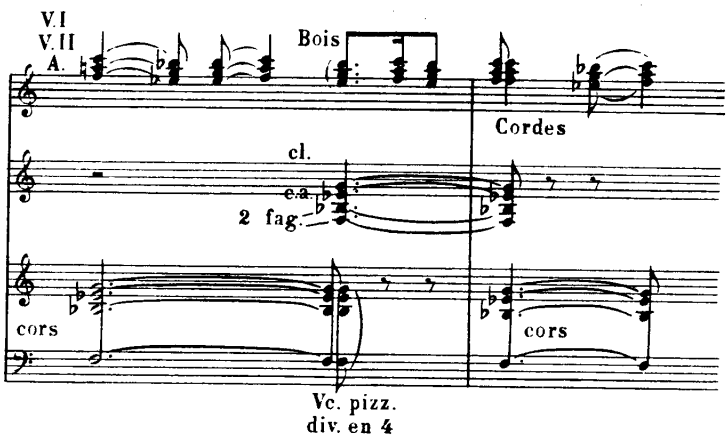


Beethoven
Allegretto de la Symphonie en La

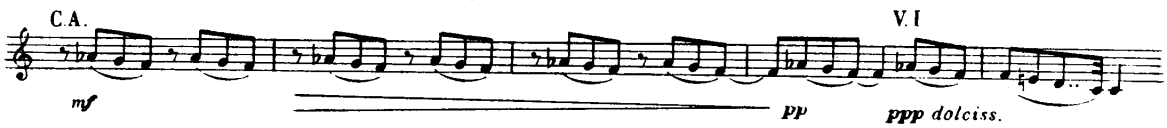
Opposition: Cuivres + Cors + Bois – Cordes + Timbales (nuance ff) :

H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(Marche au Supplice)

Ces sortes de *Réponses, d'Oppositions,* nous mènent à étudier les cas d'*Alternances de sonorités,* d'*Accords d'un groupe se reliant à ceux d'un autre groupe,* de *Mélodies* (ou *dessins de courte durée*) *passant d'un instrument à un autre;* enfin des *adjonctions* à l'*aboutissement d'un crescendo,* comme des *suppressions* pour un *diminuendo :*

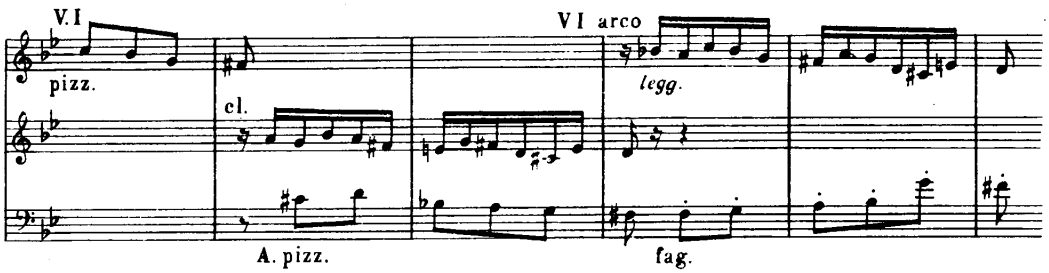
DISPOSITIONS ALTERNÉES : *Cordes, puis Bois, puis Cordes*

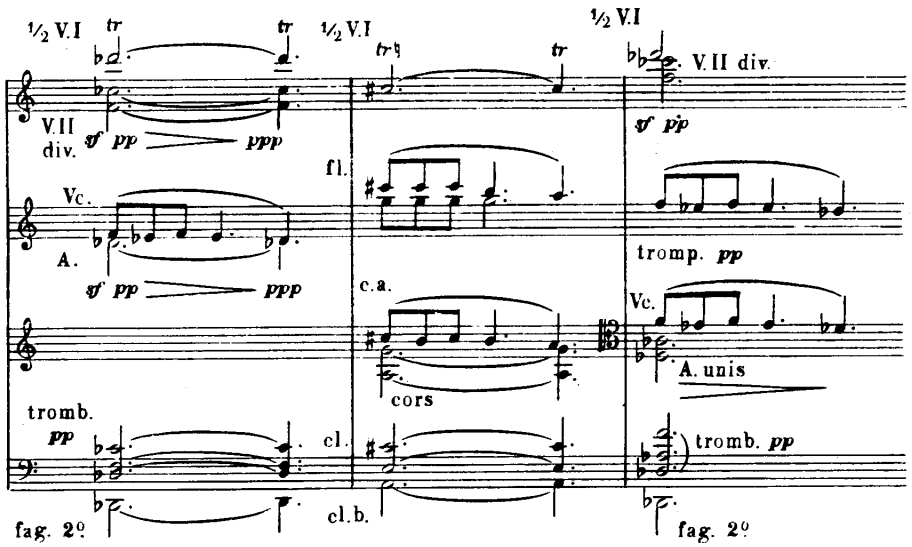


Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

Violons succédant au Cor Anglais :

Massenet
Werther
(2d acte p. 234 - 235)

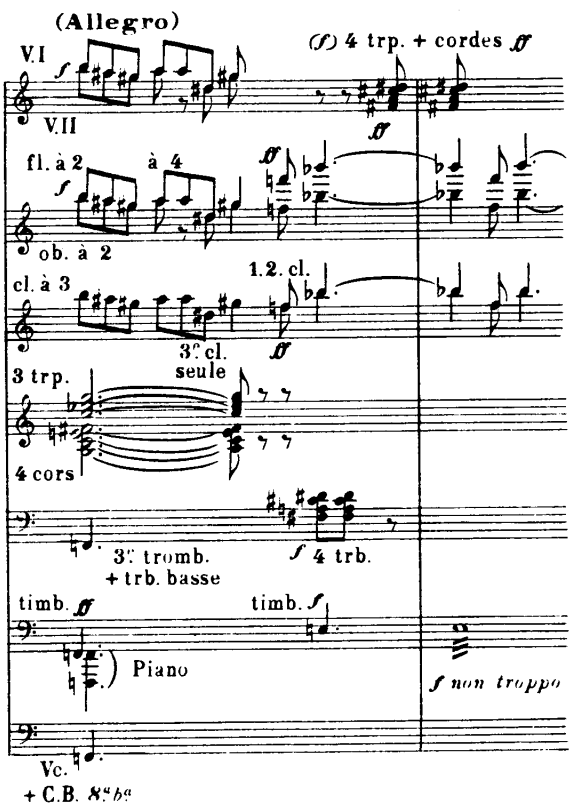
(Les Violons, ici, se relient extrêmement bien au Cor Anglais *pp.*)

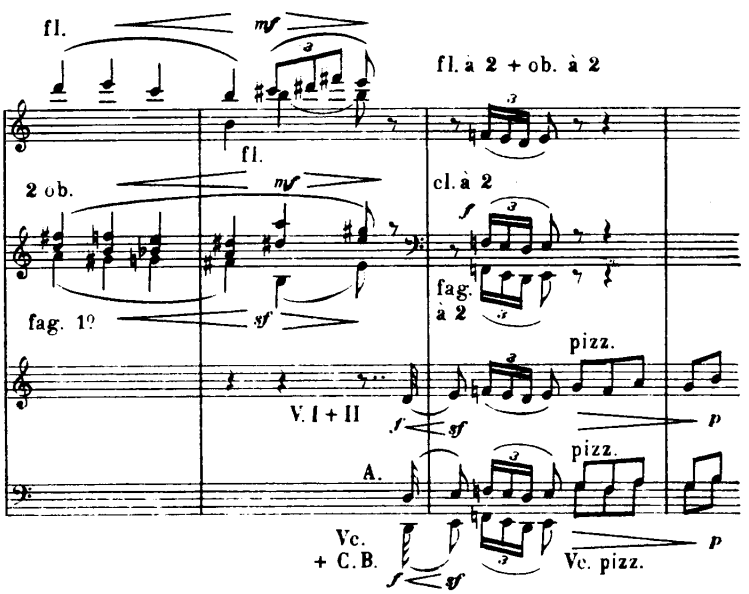
PASSAGE D'UN GROUPE À UN AUTRE :

Mendelssohn
Scherzo du Songe d'une nuit d'été



E. Chabrier
La Sulamite
(p. 24)

ALTERNANCES DE GROUPES :

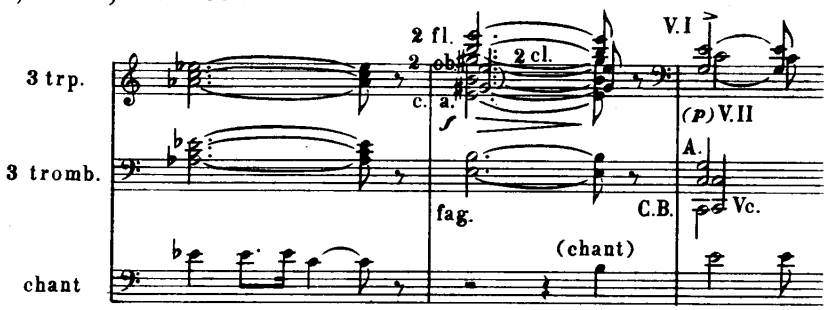


Ch. Kœchlin. *Hymne à la Jeunesse*

(Alternances : Bois - Cordes - Bois + Cordes - pizz.)

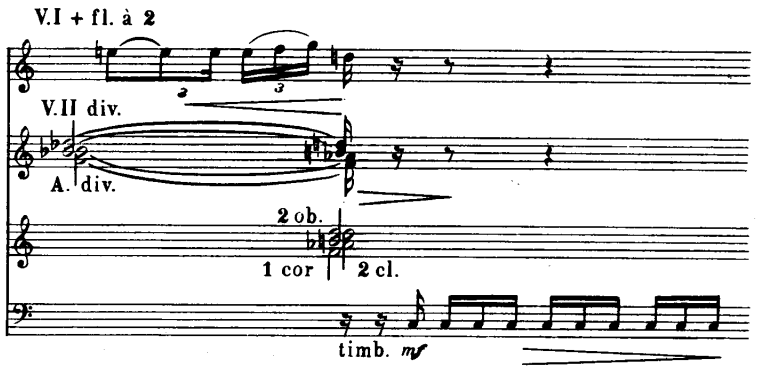
E. Chabrier. *Le Roi malgré lui (1er acte. p. 17-18)*

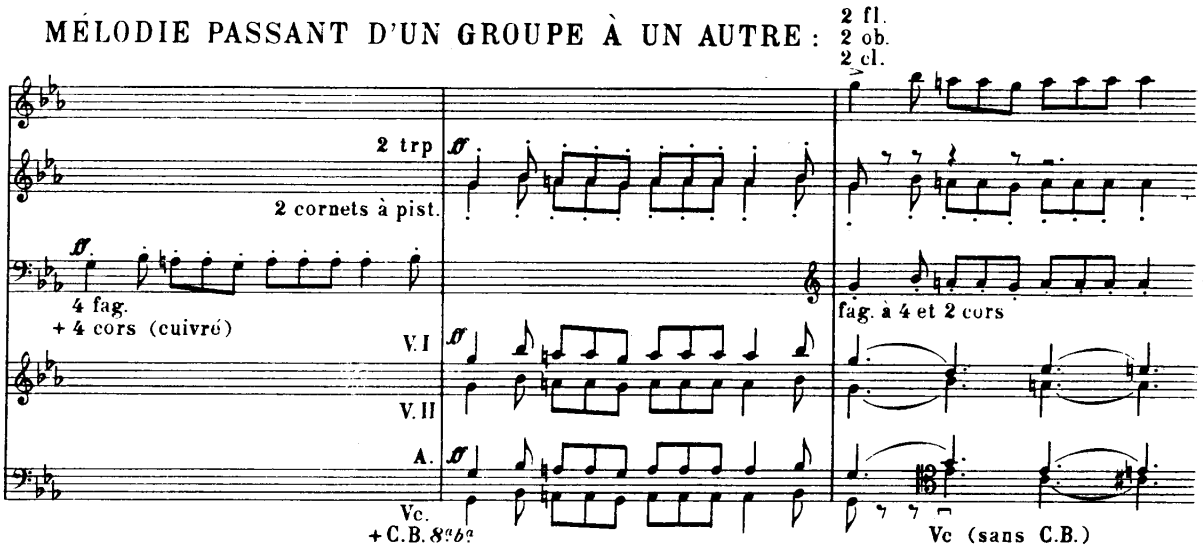
ACCORDS D'UN GROUPE SE RELIANT À DES ACCORDS D'UN AUTRE GROUPE.

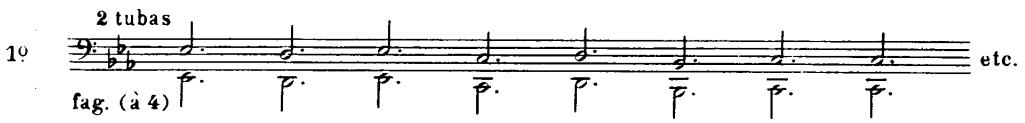
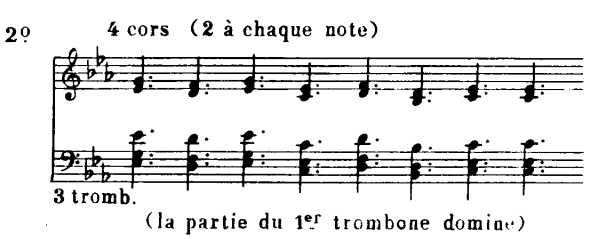
Cuivres, Bois, Cordes :

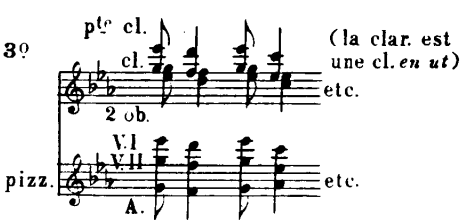


Rimsky - Korsakoff
La Pskovitaine (2d acte)

Cordes, puis Bois :

Rimsky - Korsakoff
Sniegoroutchka

MÉLODIE PASSANT D'UN GROUPE À UN AUTRE :

E. Lalo
Namouna
(Fête foraine)

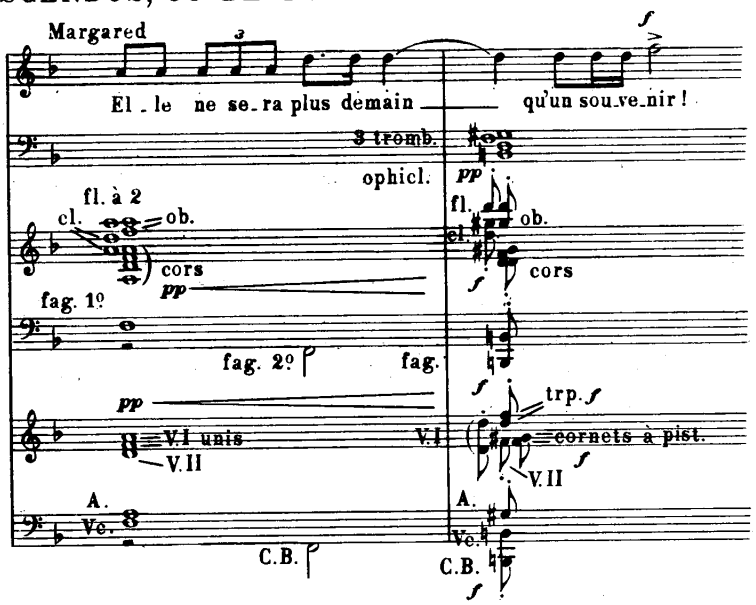
DIVERSES SONORITÉS SE SUCCÉDANT POUR UN MÊME MOTIF :





H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(Songe d'une nuit du Sabbat)

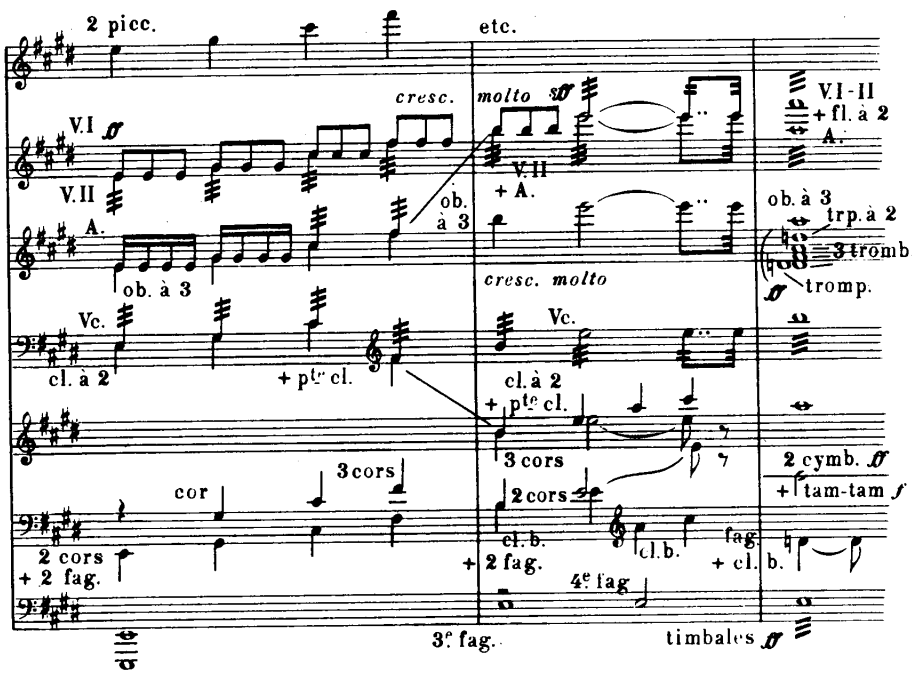
ABOUTISSEMENT DE CRESCENDOS, OU DE DIMINUENDOS.

Accord de Trombone pp succedant à un crescendo de Bois, Cors et Cordes :



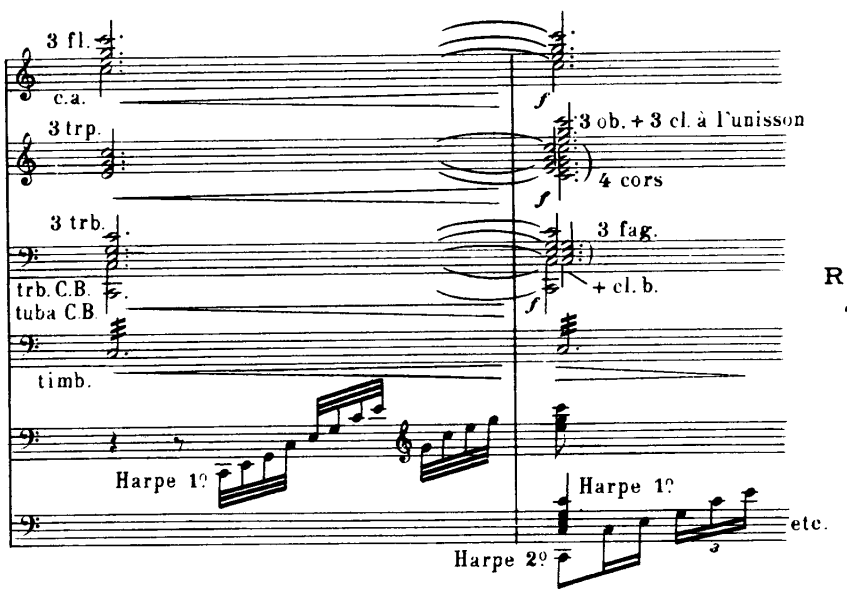
E. Lalo
Le Roi d'Ys (p. 272)

Accord de Cuivres comme aboutissement ff d'un crescendo de l'orchestre :



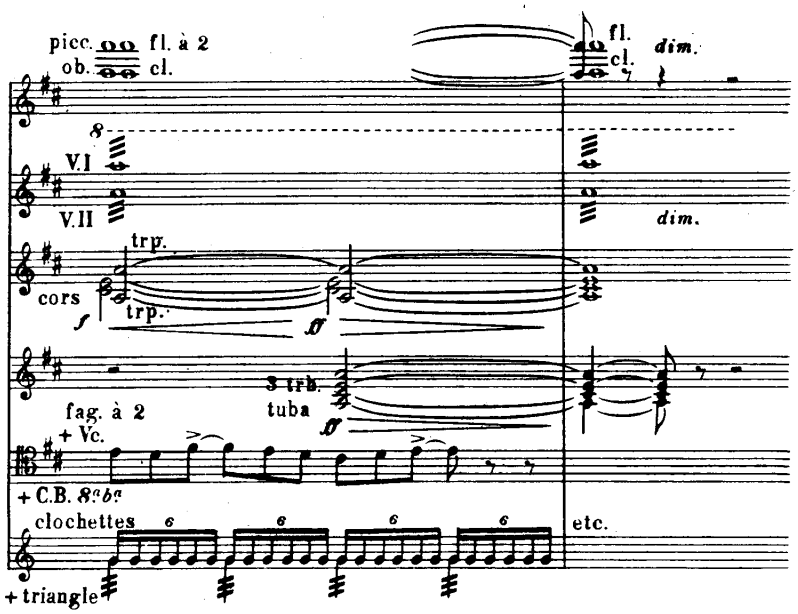
Ch. Kœchlin
Etudes Antiques (Final)

Bois et Cors arrivant à la fin d'un crescendo (assez rare; ce sont plutôt les Cuivres, en général, qui apparaissent comme aboutissement) :



R. Wagner
Siegfried

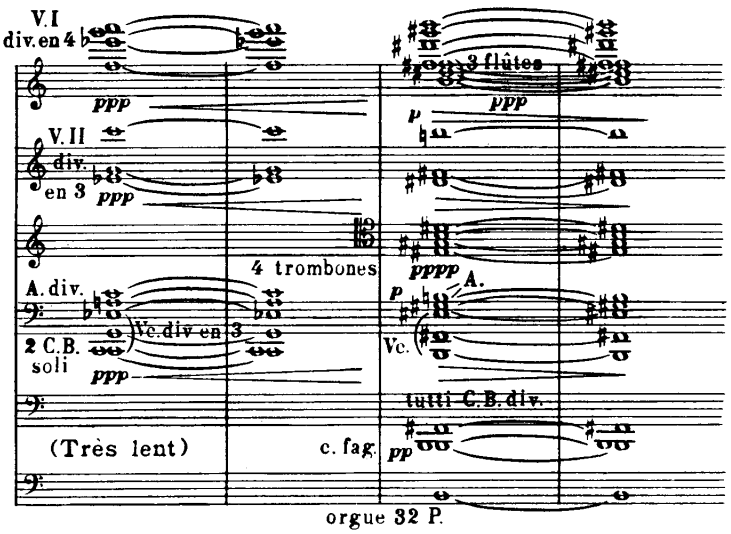
Adjonction de timbres pour le sommet d'un crescendo, dans un ff :



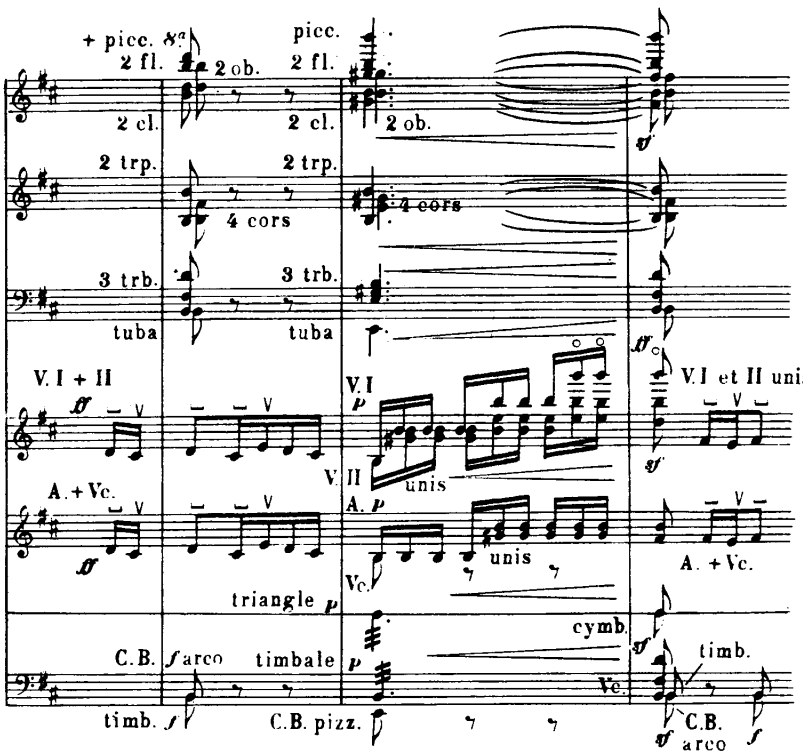
Rimsky - Korsakoff
Sniégourotchka

(Procédé très usuel et d'une bonne sonorité.)

Même moyen, dans un pp :

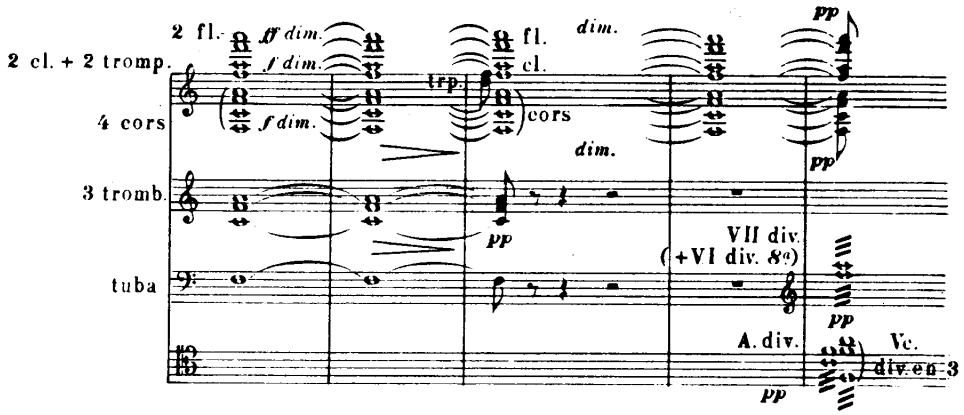


Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

Exemple de crescendo très sonore :

Rimsky - Korsakoff
Sheherazade
(p. 87)

(Ce crescendo, que corsent particulièrement les Trombones, la Timbale, et la montée des Violons, fait beaucoup d'effet.)

Réalisation d'un ff de tout l'orchestre, suivi de diminuendo :



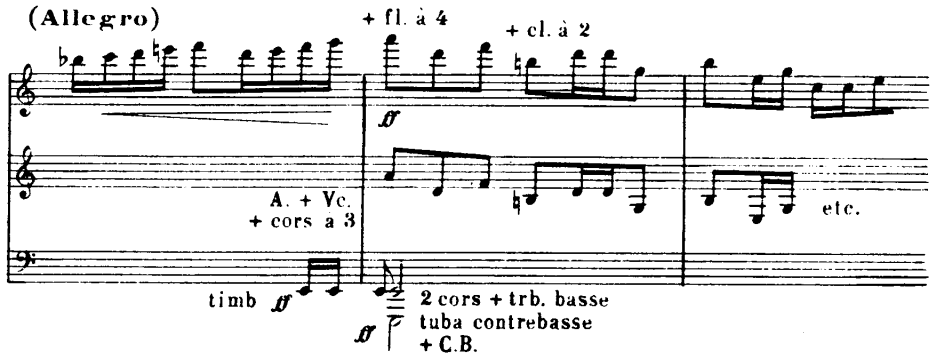
Rimsky-Korsakoff
La Grande Pâque Russe
(p. 14)

(Suppression des Trb. et Trp., puis Cordes *pp* succédant au diminuendo des Bois.)

De l'écriture à deux parties, d'autre part nous passons tout naturellement à celle dite HOMOPHONE, ou MONODIQUE. Un seul chant, – parfois sur une pédale, mais qui peut n'avoir d'autre basse que lui-même. Ici encore, toutes les variétés de timbres et de nuances sont permises... On ne sait pas, lorsqu'on ne l'a point expérimenté, toute la force que dégage un grand unisson, ni la *réelle plénitude* dont il peut donner l'impression. Berlioz, qui connaissait la puissance d'action des grandes masses sonores, l'avait bien compris: un thème joué au piano ou chanté (sans accompagnement) par une seule voix, n'a point du tout le même caractère, ni le même élan, ni la même force (parfois irrésistible) qu'il gagne à l'*exécution collective*. Lorsqu'on *sait* cela, et que la musique n'a pas toujours besoin d'être "harmonisée", on devine quel pouvait être l'effet de grands chœurs monodiques dans l'ancienne musique grecque.

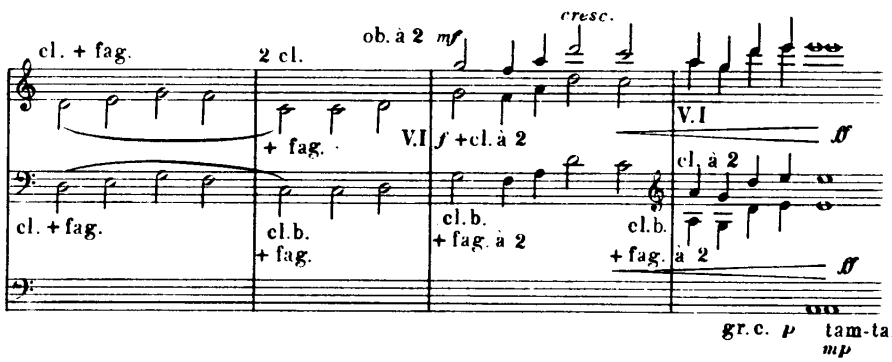
Plusieurs "modernes" ont remis en honneur la monodie; déja Berlioz l'avait pratiquée (cf. *la Damnation de Faust,* "Faust dans la chambre de Marguerite"); de nos jours, certains ont écrit des monodies vocales (une des plus anciennes est le beau *Chant d'Ariel* d'Ernest Chausson) d'autres, des morceaux où la flûte "module des sons veloutés" comme pouvait le faire celle de Tityre, dans la *1re Eglogue* de Virgile. Mais les monodies sont possibles aussi pour *toute une masse* d'instruments. Nous en avons parlé déjà, ayant cité le grand "unisson de l'*Arlésienne*". Reportez-vous à ce que l'on a dit (chapitre III) au sujet du mélange des timbres Bois et Cordes, Cordes et Cuivres, etc... Il suffira de quelques exemples d'un tel genre d'écriture:

Réalisation "dépouillée" (monodique, à 2 octaves de distance, sur basse assez lointaine):



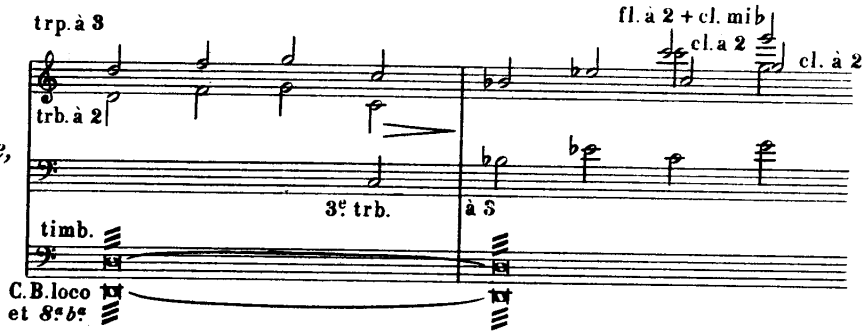
Ch. Kœchlin
Les Eaux Vives

Orchestre monodique:



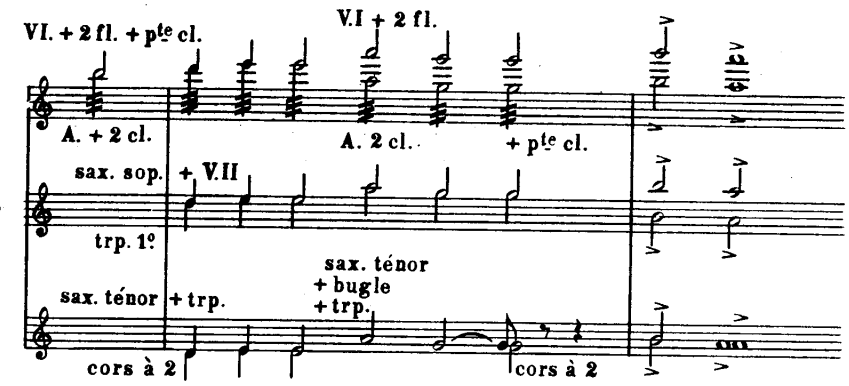
Ch. Kœchlin
La Loi de la Jungle

Orchestre monodique, sur pédale :



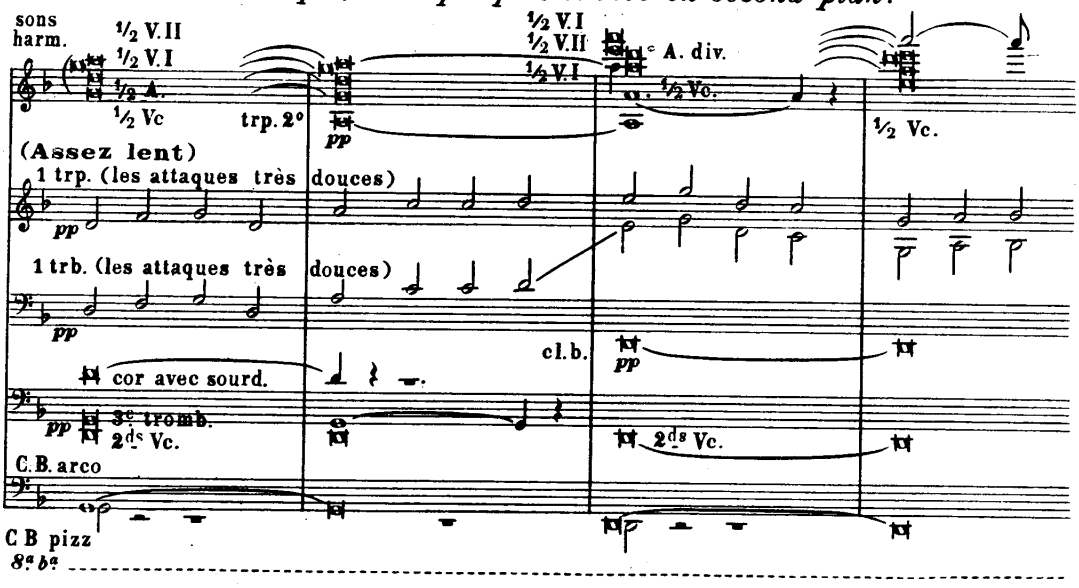
Ch. Kœchlin
La Loi de la Jungle

Orchestre monodique, dans la nuance ff :



Ch. Kœchlin
La Loi de la Jungle

Orchestre monodique, avec quelques tenues en second plan :

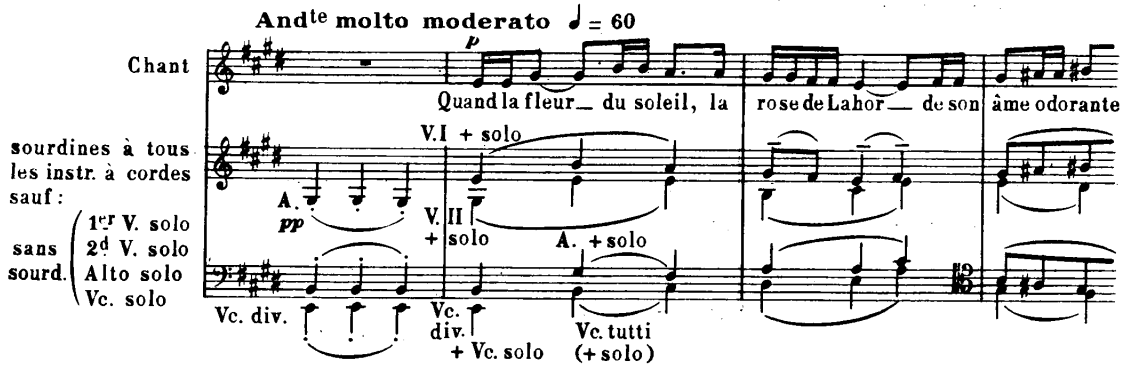


Ch. Kœchlin
La Méditation de Purun Baghât

Disons maintenant quelques mots de certaines RÉALISATIONS EN "PARTIES RÉELLES", où ces parties sont D'UNE IMPORTANCE À PEU PRÈS ÉGALE.

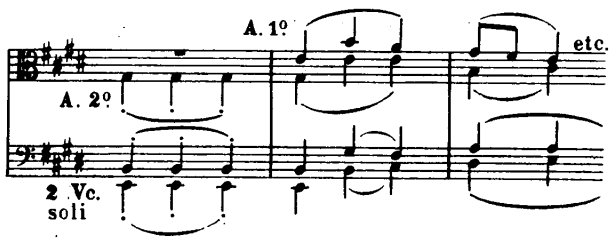
Des accords écrits *harmoniquement*, sans intention particulière de contrepoint, peuvent très bien former *un tout avec une mélodie* (vocale ou instrumentale). On en voit un exemple très réussi au début de la 3e partie du *Déluge* (je le cite plus loin). En général ce genre de réalisation comporte un orchestre *assez homogène*, parce que le *rôle harmonique* y est d'importance capitale et qu'il n'est pas utile, mais plutôt nuisible, que l'oreille entende des sonorités changeantes, ou disparates; elle n'y devra jamais, par un pittoresque accaparant, être distraite de la *musique profonde*. Si les accords sont confiés aux Cordes, il conviendra qu'on s'y maintienne; ou bien, si vous sentez le besoin de quelques *touches* de Bois, il les faudra très discrètes et sans qu'elles s'imposent à l'attention. Je verrais assez bien ce genre d'orchestration très simple pour le *Parfum impérissable* de Gabriel Fauré. (Très simple : mais cela ne signifie point "sans subtilité", les mille et une manières d'écrire le *Quatuor* se prêtent à toutes sortes de combinaisons de *timbres analogues* point tout-à-fait pareils, mais assez ressemblants pour que l'*homogenéité*, ou dans tous les cas le *fondu*, soient conservés.)

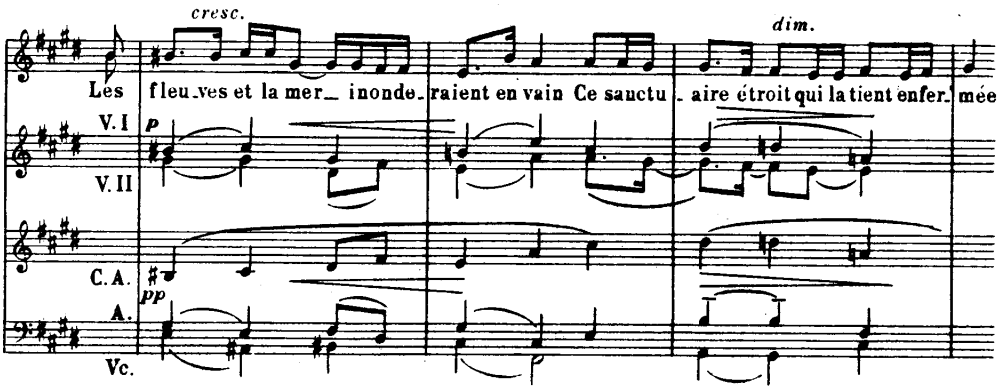
Voici, en exemple, une esquisse de ce que pourrait être l'orchestration du *Parfum impérissable:*



G. Fauré
Le Parfum impérissable
(Poème de Leconte de Lisle.

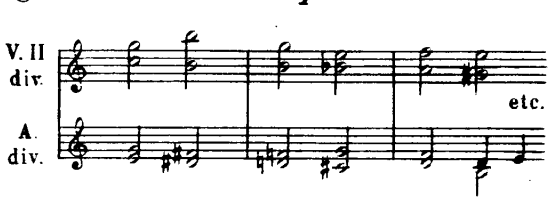
On peut aussi écrire, sur le fond des Cordes en sourdine disposés comme ci-dessus, des soli A. et Vc.:

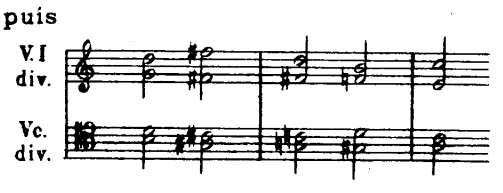


et avoir 4 Violoncelles soli (avec d'autres Cordes) pour des passages plus intenses.

Plus loin on ferait entrer des flûtes ("et sa poussière heureuse...") Puis, à "Puisque la blessure..." on mettra toutes les Cordes sans sourdine, en doublant la partie supérieure par Htb. d'amour. De toute façon, garder les Cordes d'un bout à l'autre pour le *fond.*

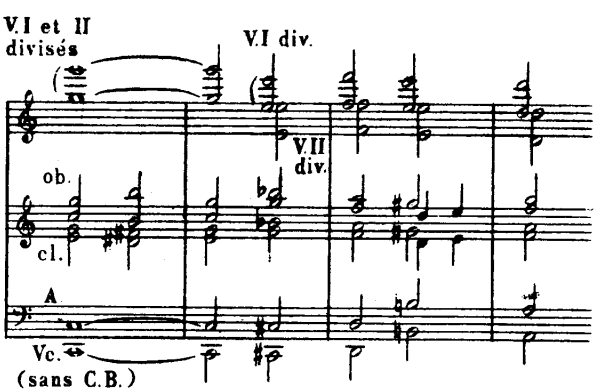
(toujours avec les soli sans sourdine)
(le C.A. suffit à "corser" l'expression)

Réalisation harmonique formant mélodie à la partie supérieure mais avec une importance à peu près égale à chacune des parties:



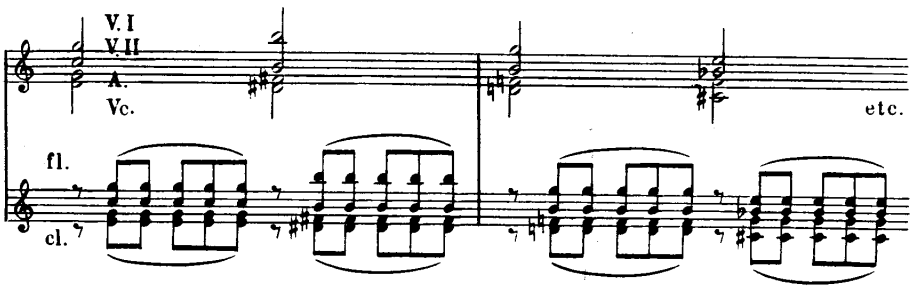
C Saint - Saëns
Le Déluge
(Début de la 3e partie)

(L'orchestration de tels passages est aisée, il suffit d'avoir une *intensité égale* à chacune des parties et de garder la *cohésion des timbres.*)

Plus loin, la réalisation harmonique est confiée aux Bois, puis ils se mélangent aux Cordes écrites à 2 parties, et complètent ainsi l'harmonie en jouant les parties intermédiaires. L'orchestration de Saint-Saëns est ici extrêmement habile en sa simplicité; les Hautbois et les Clarinettes se fondent très bien aux Violons, dont la ligne domine. Au début de ce passage, grand espace entre les deux parties du Quatuor, le vide étant rempli par les Bois :

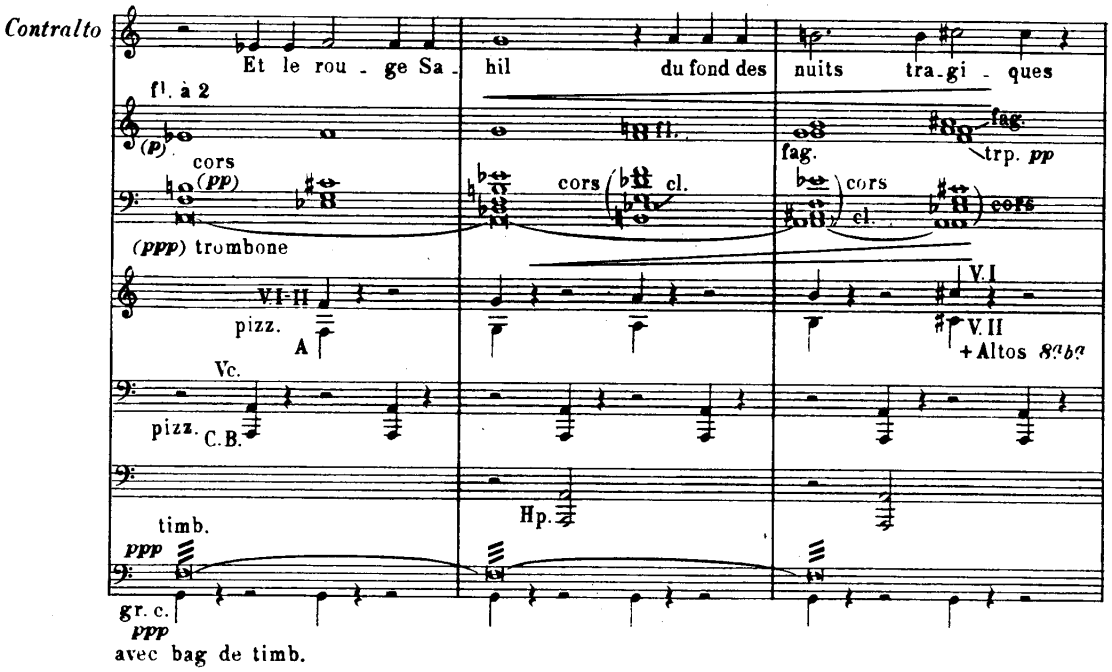


C. Saint - Saëns
Le Déluge
(3e partie)

Une autre version de ce passage est la suivante, où les Bois doublent, par des touches légères, les instruments à Cordes dont la sonorité, à cause de la tessiture des Violoncelles, est très pénétrante. L'ensemble est doux et fondu.



Citons encore, dans le même caractère *harmonique :*



Ch. Kœchlin
L'Astre rouge
(poème de Leconte de Lisle)

Il n'est pas utile de revenir en détail sur l'écriture en parties réelles, de *style plus contrapunctique*, sinon pour examiner ce qu'elle devient chez certains musiciens modernes.

Dans un CHORAL à 4 (ou 5, ou 3) parties, dans une FUGUE, et plus généralement dans tout morceau à base de CONTREPOINTS (et en PARTIES RÉELLES), on peut orchestrer avec :

1° *Les Cordes seules.* Très admissible si la sonorité ne doit pas être considérable : si l'on ne vient pas d'entendre des ensembles de gros volumes, - et enfin, si le Quatuor est écrit plein, *pas trop haut*, et *pas trop divisé.*

2° *Les Cordes doublées par des Bois.* S'il y a peu de Bois (4 à 6 contre un Quatuor[1] de composition "normale") on les entend à peine, mais cela fait très bien à l'oreille; la sonorité des Cordes est rendue plus pleine sans la moindre lourdeur; le timbre de l'ensemble reste "Cordes".[2]

3° Si c'est un *ff* vous pourrez *doubler les Cordes par un grand nombre d'instruments à vent;* par exemple : *Cordes + Cuivres + Bois (doublures à l'unisson)* ou : *Cordes + Cuivres, à l'unisson,* avec *Bois + Cors,* à *l'octave des Cordes.* J'ai déjà signalé cette sorte d'orchestration au Chapitre III, pour les doublures, c'est pourquoi je ne m'y attarde pas longuement.

4° Si l'on a un *Choral de Cuivres* auquel se joigne un contrepoint de *Cordes et Bois,* l'équilibre sera normal avec *Choral,* par *3 Trompettes, 3 Trombones, 4 Cors, 2 Bassons; - Contrepoint,* par *Violons I et II, Altos, Violoncelles, petite Flûte, Flûtes, Hautbois, Clarinettes*

Ces diverses sortes d'orchestrations donnent en général des sonorités pleines et fondues; lorsqu'il y a, comme dans (4°), deux groupes qui s'opposent, chacun d'eux reste sensiblement homogène (car des Bois doublant le Quatuor ne donnent pas l'impression de timbres étrangers qui s'y ajouteraient, mais ils se fondent aux Cordes).

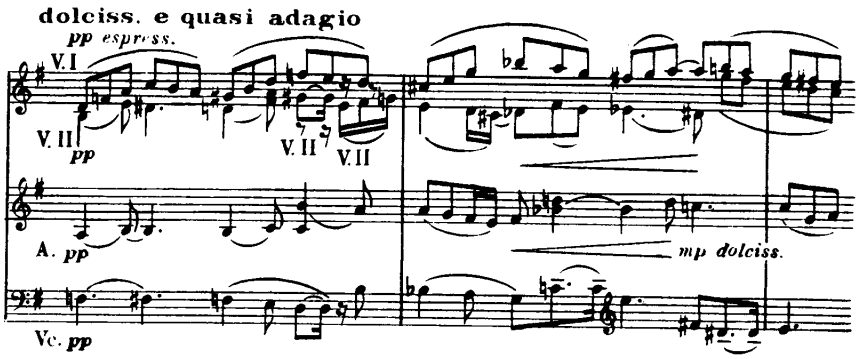
---

(1) C'est-à-dire comprenant au moins six pupitres de 1ers Violons

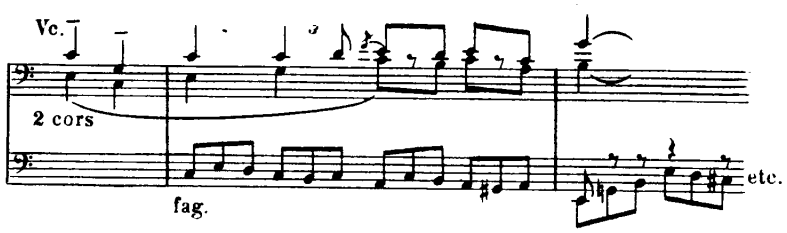
(2) Dans le *Prélude* de l'*Arlésienne*, on perçoit déjà davantage la présence des Bois, mais les Cordes dominent.

Voici quelques exemples de ces sortes d'orchestrations :

ÉCRITURE EN PARTIES RÉELLES (musique moderne):

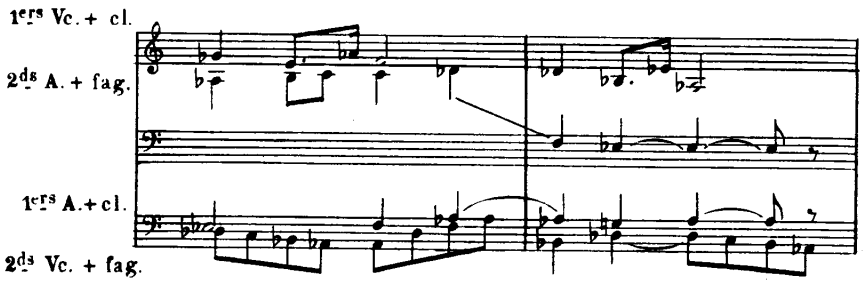
Cordes non doublées, (Cordes seules) :

Ch. Kœchlin
Andante du
1er Quatuor à Cordes

Cordes et Bois :



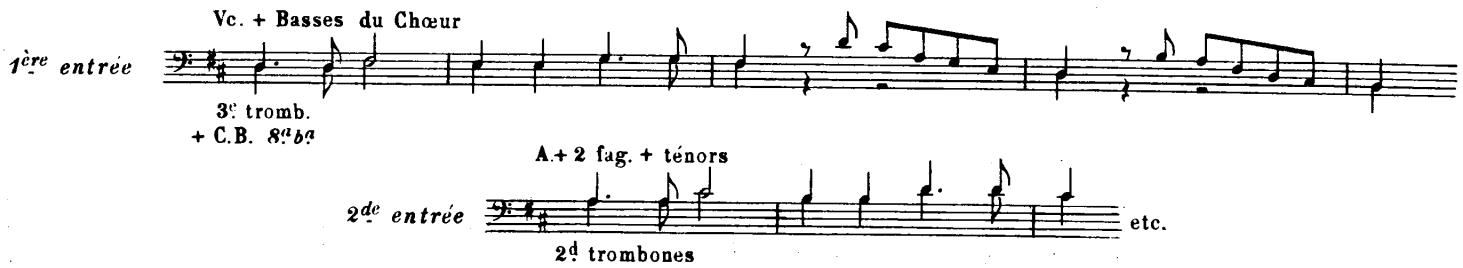
G. Bizet
L'Arlésienne (Prélude)

(Toute la suite de ce contre-point de Basson est intéressante à étudier.)

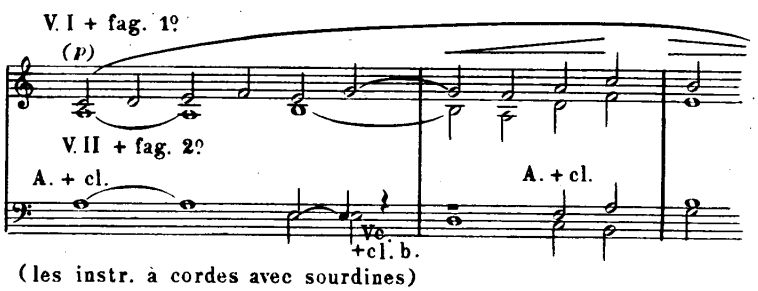


G. Bizet
Carmen (3e acte)

(Belle écriture contrapunctique; - les Cordes sont doublées par des Bois. La partie supérieure confiée aux 1ers Violoncelles est *plus intense* qu'aux Altos.)

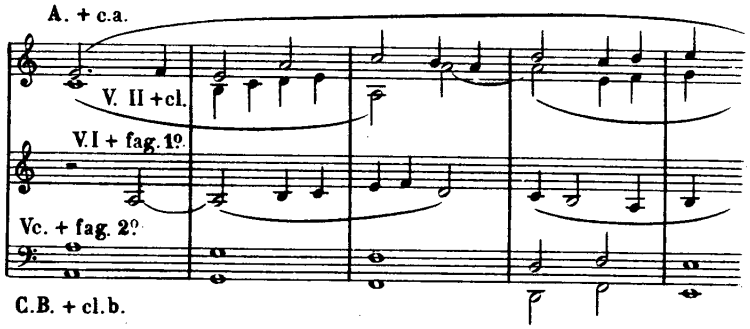
On sait que dans une Fugue jouée *f*, les parties de Cordes sont souvent doublées par des Bois ou des Cuivres. Pour la fugue finale du *Déluge*, Saint-Saëns dispose ainsi son orchestre :

D'une façon plus générale, dans un morceau de style contrapunctique du genre *Choral* il est souvent utile, pour la plénitude, de doubler les Cordes - ainsi qu'on l'a déjà exposé au Chapitre III. En voici des exemples :

Violons doublés par Bassons à l'aigu :

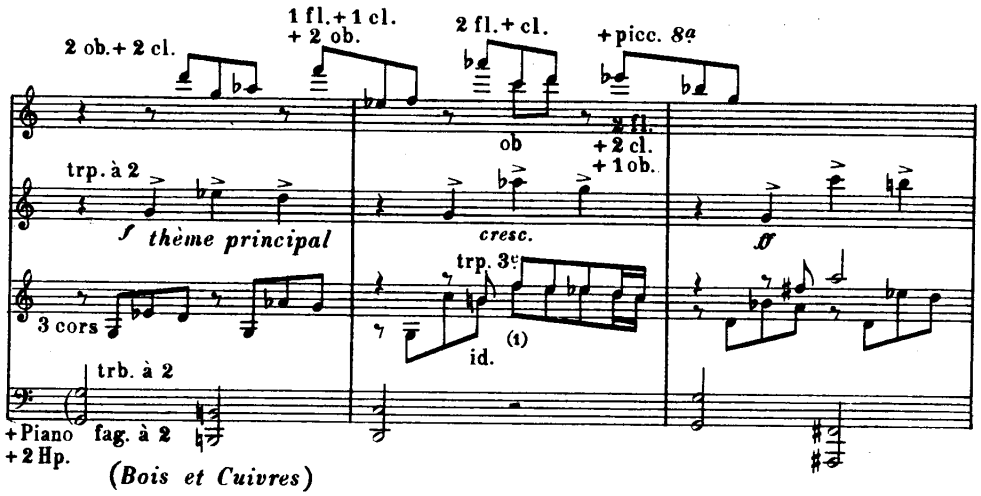


(les instr. à cordes avec sourdines)

Ch. Kœchin
Choral dans le mode de mi
(extr. des *5 Chorals* dans les modes du Moyen-Age)

Doublures des Cordes par des Bois :

Ch. Kœchlin
Choral dans le mode de La
(extr. des *5 Chorals*)

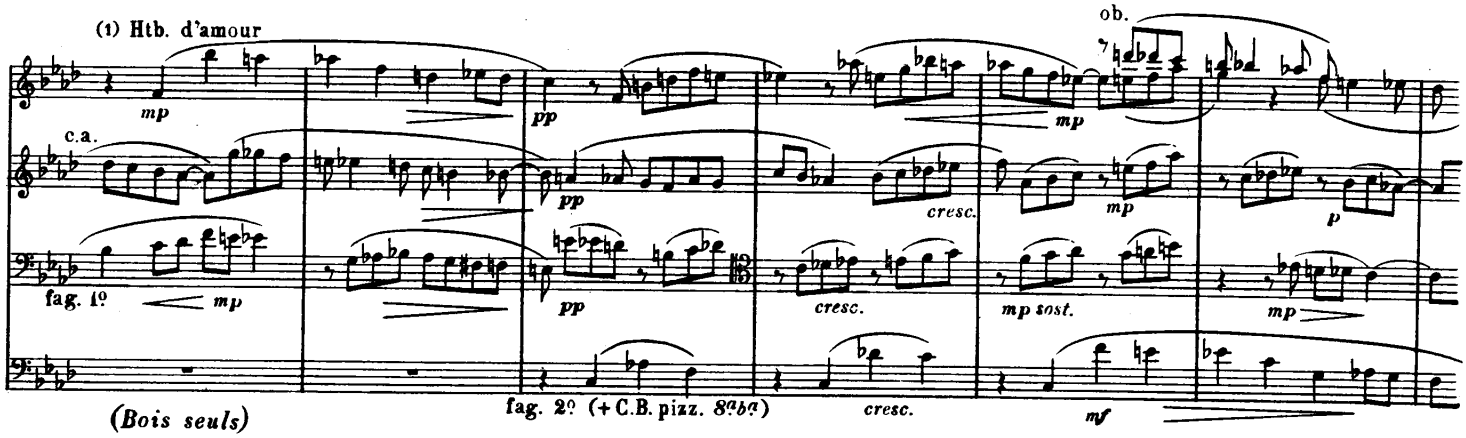
L'orchestration d'une *Fugue* peut d'ailleurs comporter bien des passages où ne joueraient que les Bois, (avec ou sans Cuivres) ou les Cordes :



(Bois et Cuivres)

Ch. Kœchlin
Fugue en Fa mineur

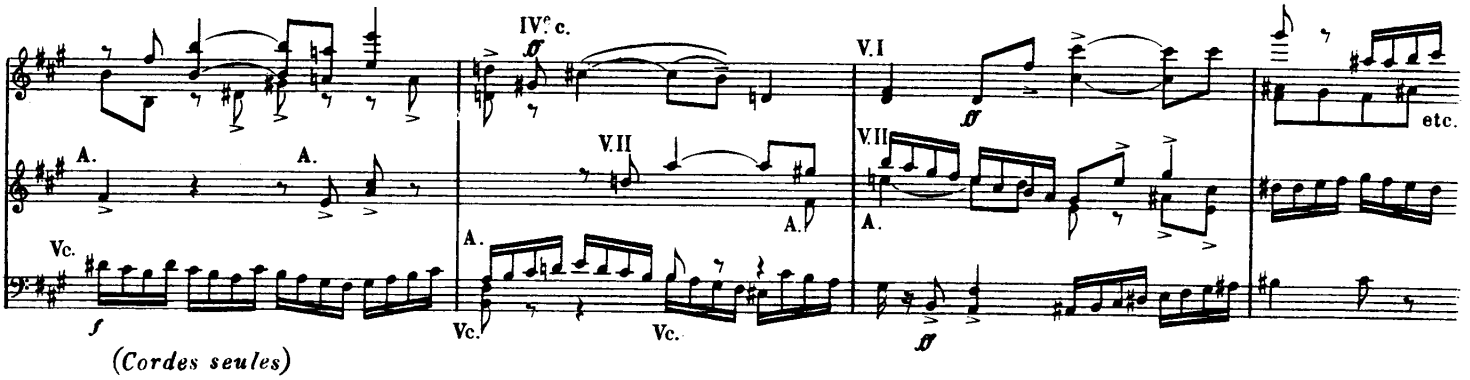
(1) Le *fa* et le *mi* ne sont pas obligés pour les 8 cors.



(Bois seuls)

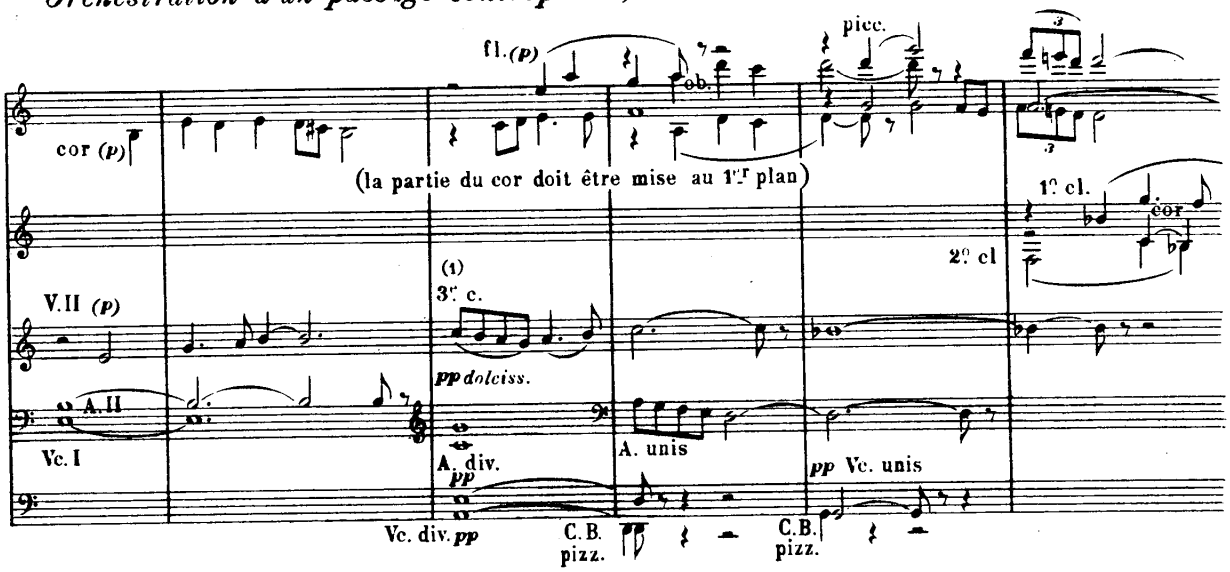
Ch. Kœchlin. *Fugue en Fa mineur*

(1) Le timbre du Hautbois d'amour est *nécessaire* ici; l'entrée du Hautbois perd tout son caractère si la partie de htb. d'amour est jouée sur un hautbois.

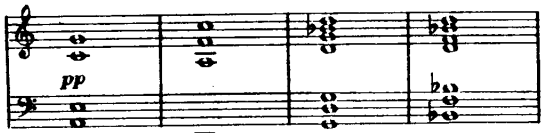


(Cordes seules)

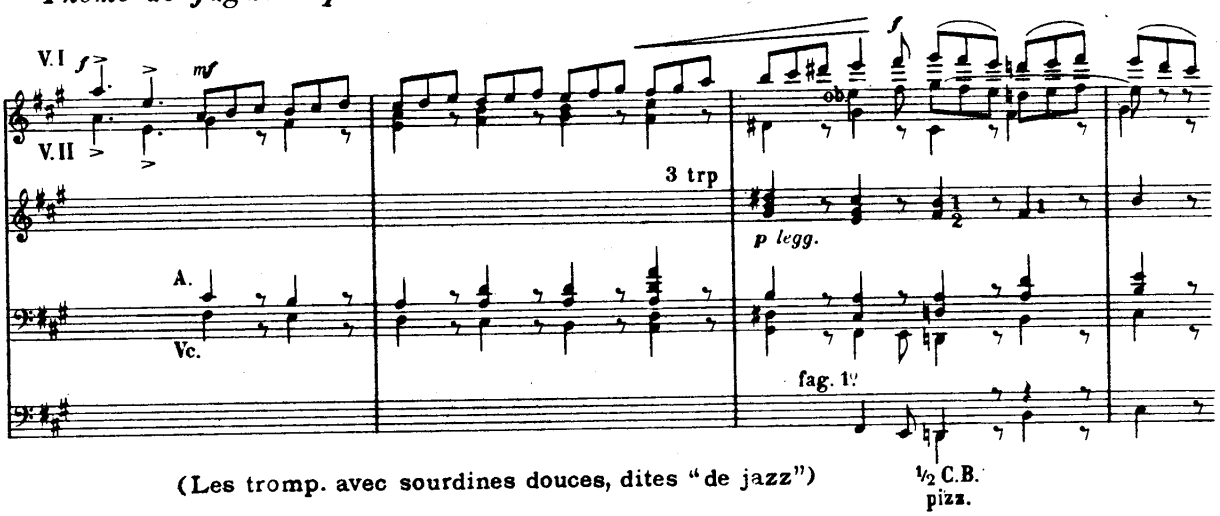
Ch. Kœchlin. *Final du 1er Quatuor à Cordes*

Orchestration d'un passage contrepointé, avec imitations, dans la nuance p:

Ch. Kœchlin
Etudes antiques
(Nº I. Les Temples)

(1) + Accords de harpe pour cette mesure et les suivantes :



Thème de fugue exposé avec des accords le soutenant :



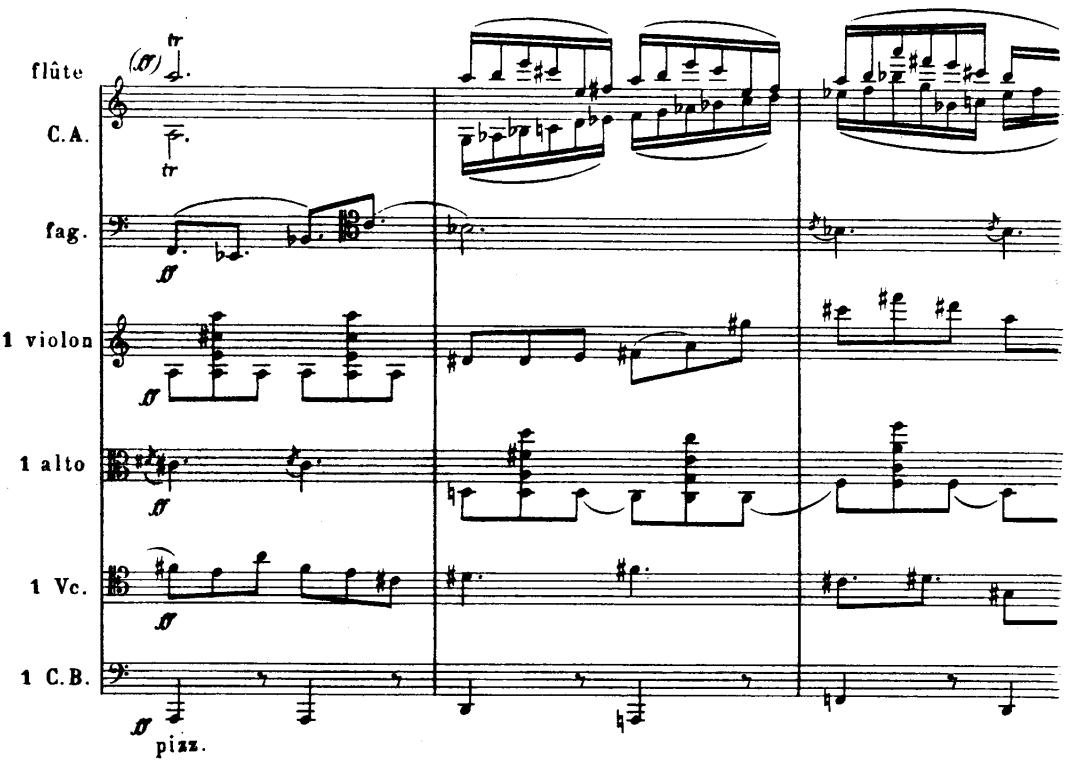
Ch. Kœchlin
Le "Buisson Ardent"

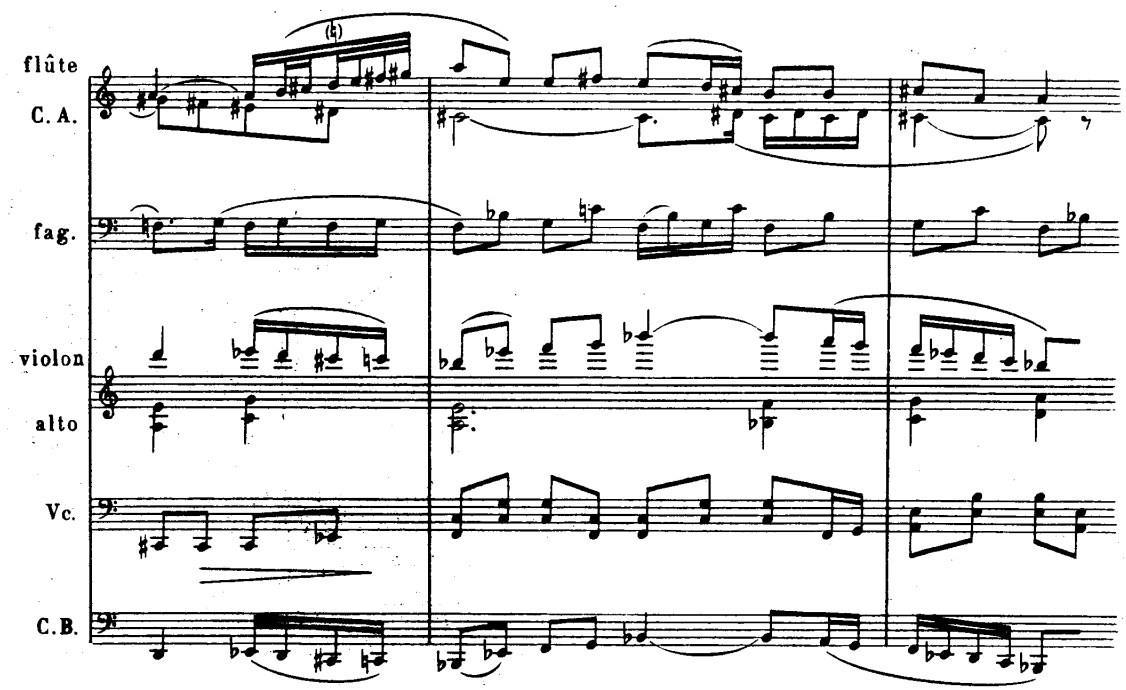
Il existe, en certaines œuvres récentes, d'autres groupements, d'autres "sensibilités", dont le caractère est tout différent. Je veux parler des Symphonies dites "de chambre", pour orchestre restreint, souvent à timbres très marqués et se détachant les uns des autres, sans qu'il y ait beaucoup de cohésion. Les compositeurs qui les ont écrites, par exemple Schœnberg, Alban Berg, Darius Milhaud, savent fort bien à l'occasion obtenir que la sonorité soit plus fondue (ainsi, dans certains passages de la *Création du Monde*, avec le Saxophone, le Hautbois, et les Cordes Soli). Mais d'autre part, pour les morceaux dont je parle en ce moment, ils ont cherché délibérément (et trouvé) des couleurs plus "crues", et dont les "timbres purs" ne sont pas sans heurts des uns contre les autres. – Ce genre d'instrumentation, nous l'avons déjà noté, se prête mieux au style contrapunctique, et des tenues ou des harmonies plaquées en notes répétées y donneraient un résultat plus déconcertant – en ce sens que l'*on n'entendrait pas bien les harmonies* et que l'on s'expliquerait mal la réunion de ces timbres disparates. Au contraire, s'il s'agit de parties qui se meuvent librement, et dans un langage polytonal ou atonal,

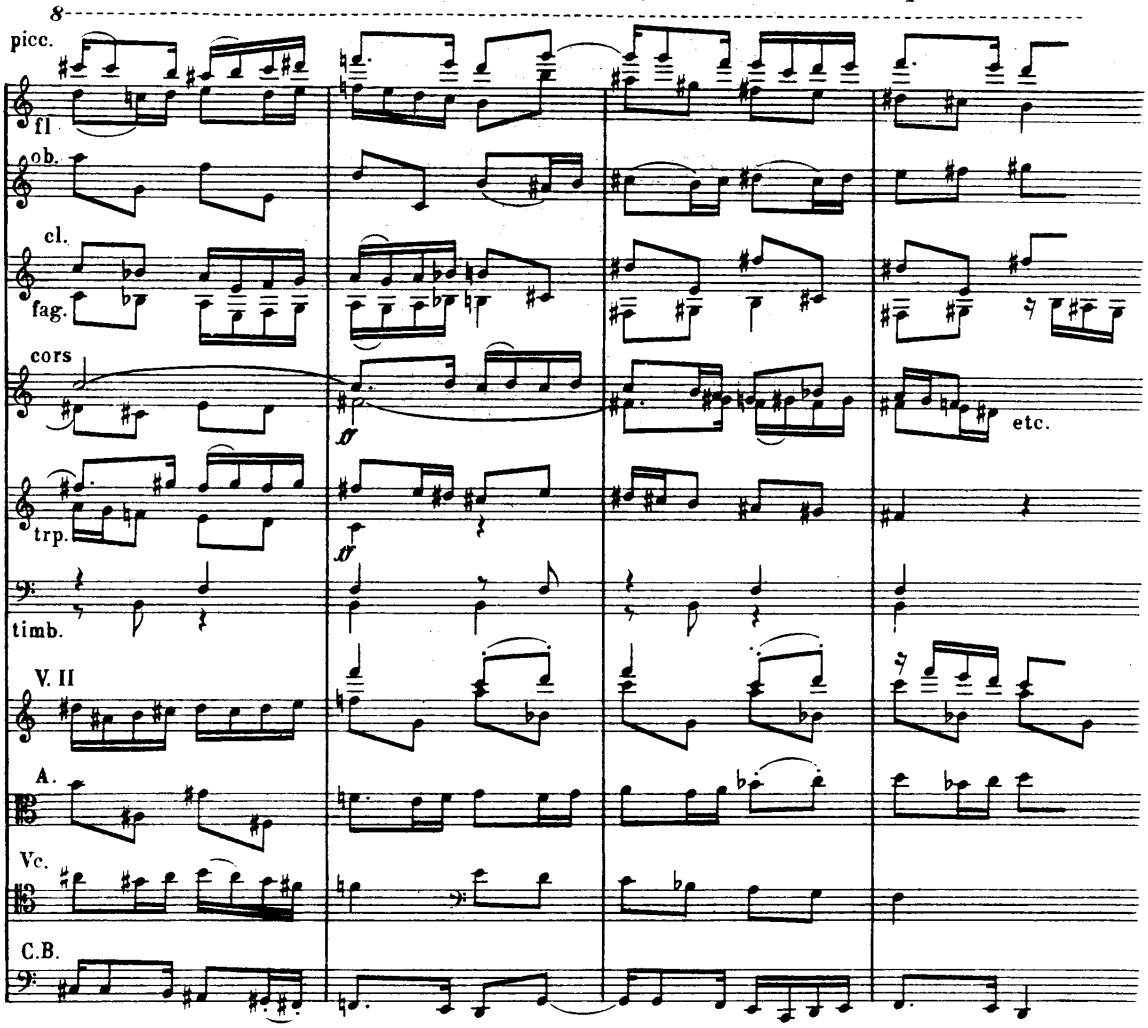
ce qu'il y a de *peu cohérent* s'explique mieux; peut-être même, en ce cas *très particulier*, est-ce plus logique ? (cela ne signifie point que pour orchestrer une musique atonale ou polytonale il faille nécessairement combiner des tessitures et des timbres très différents; nous reviendrons plus loin sur la question).

Quelques exemples ne seront, je crois, pas inutiles.

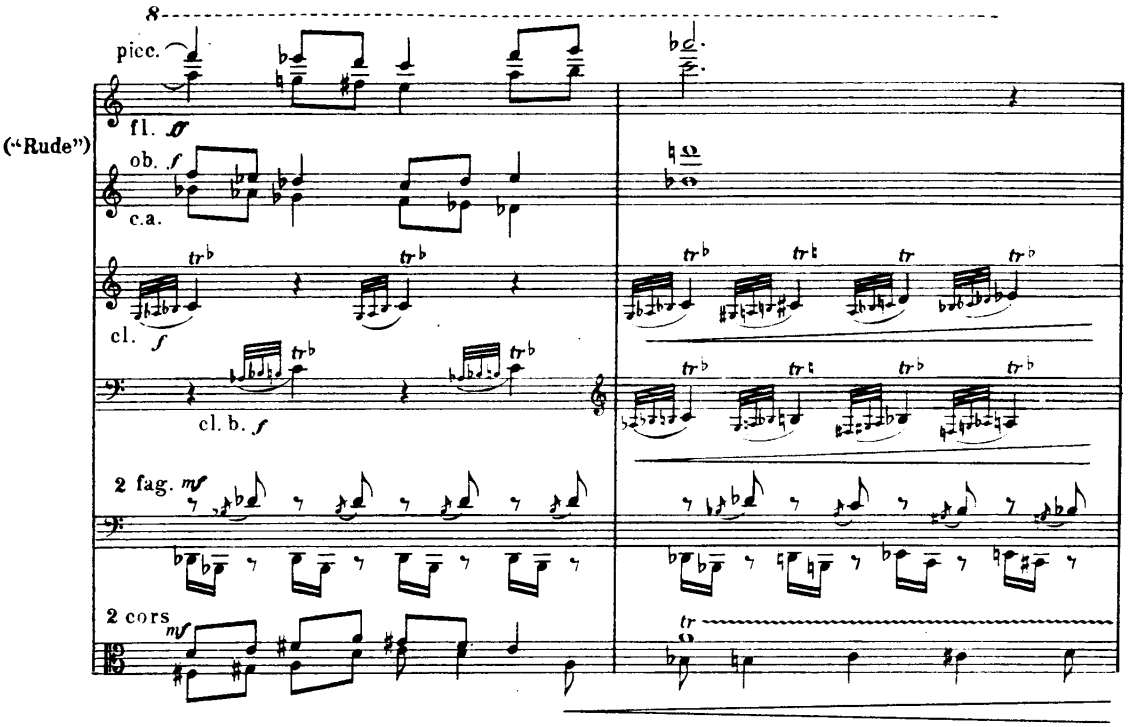
Polytonalité contrapunctique pour petit orchestre, avec timbres différents :

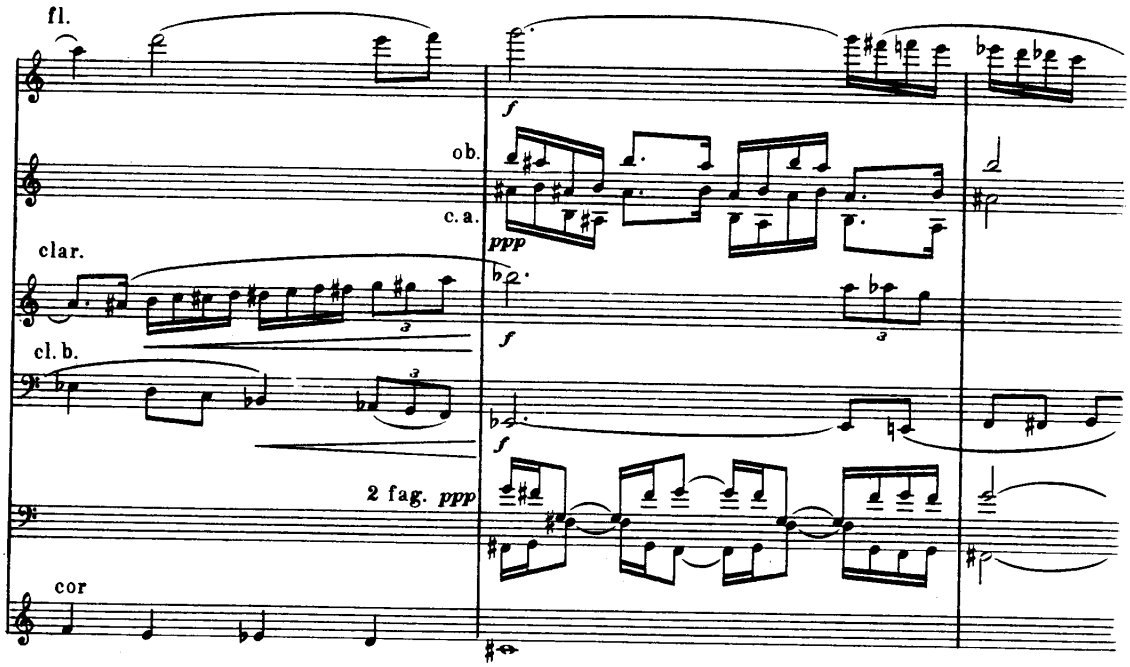


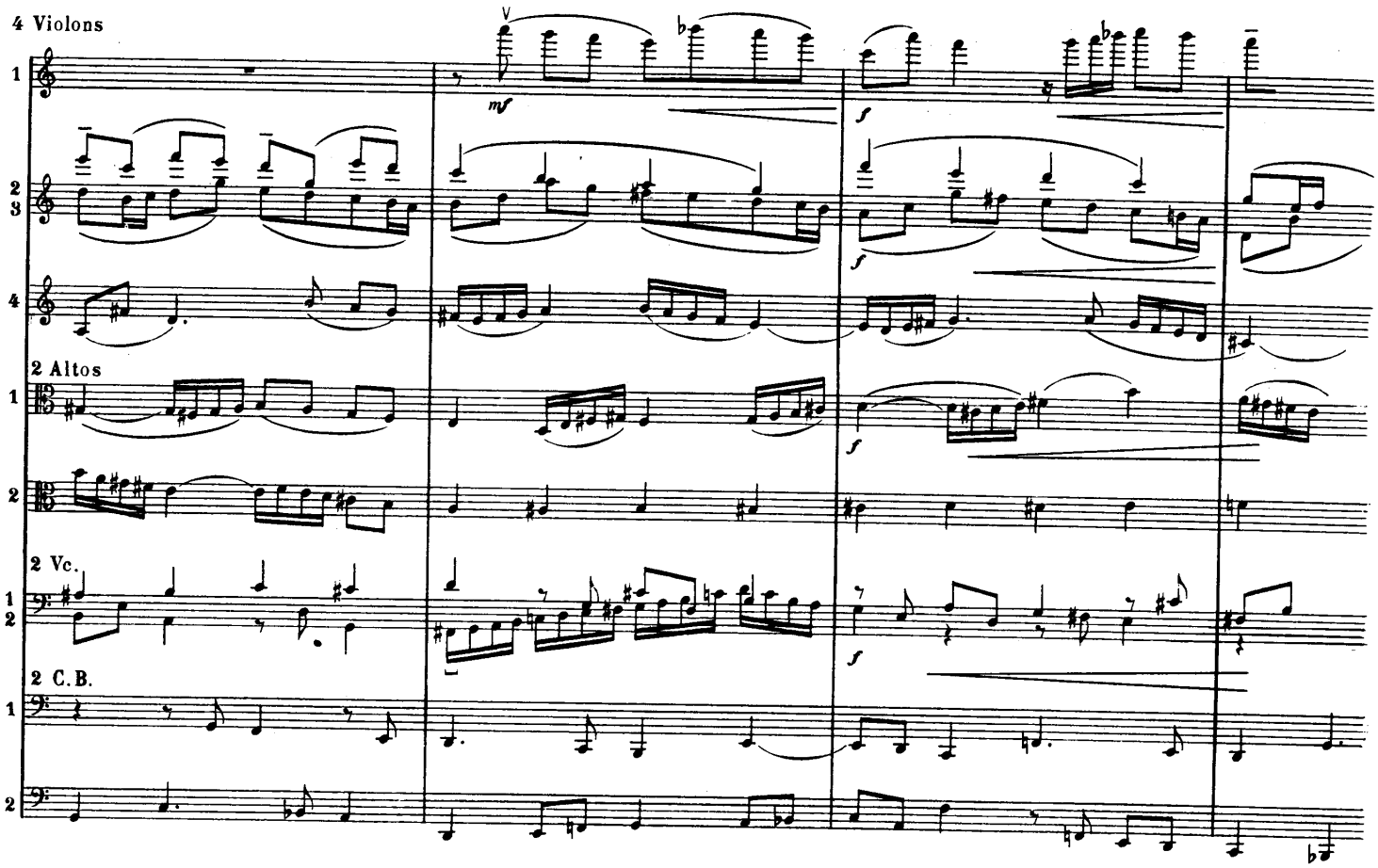
Darius Milhaud
2de Symphonie (1er temps)

Darius Milhaud
2de Symphonie (Final)

Ecriture contrapunctique comportant un grand nombre de "parties réelles"

Darius Milhaud
Sérénade (1er temps)

Ecriture contrapunctique des Bois dans un Dixtuor de l'Epoque "d'entre deux guerres" (1922):

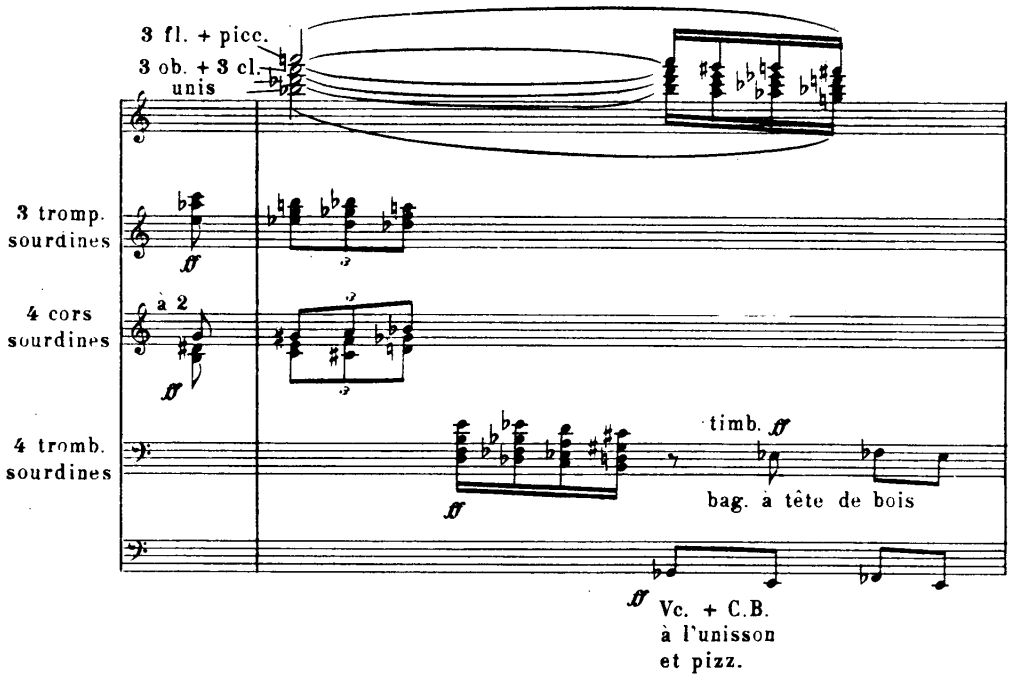


Darius Milhaud
5e Symphonie
(Dixtuor d'instr. à vent)
(1er temps)

Darius Milhaud
5e Symphonie
(Dixtuor d'instr à vent)
(1er temps)

Ecriture pour Instruments à Cordes, à dix parties réelles:

Darius Milhaud. *4e Symphonie (Dixtuor pour instr. à cordes)* (No III)

Nota. L'auteur indique à la première page de cette *Symphonie,* que l'œuvre "peut également se jouer sur les *dix instruments à cordes* du *double-Quintette Léo Sir,* c'est-à-dire: Sur-Soprano, Soprano, Mezzo-S., Alto, Contralto, Ténor, Baryton, Basse, Sous-Basse, Contrebasse". Ce double-Quintette est celui dont nous avons parlé au 1er Chapitre du présent ouvrage.

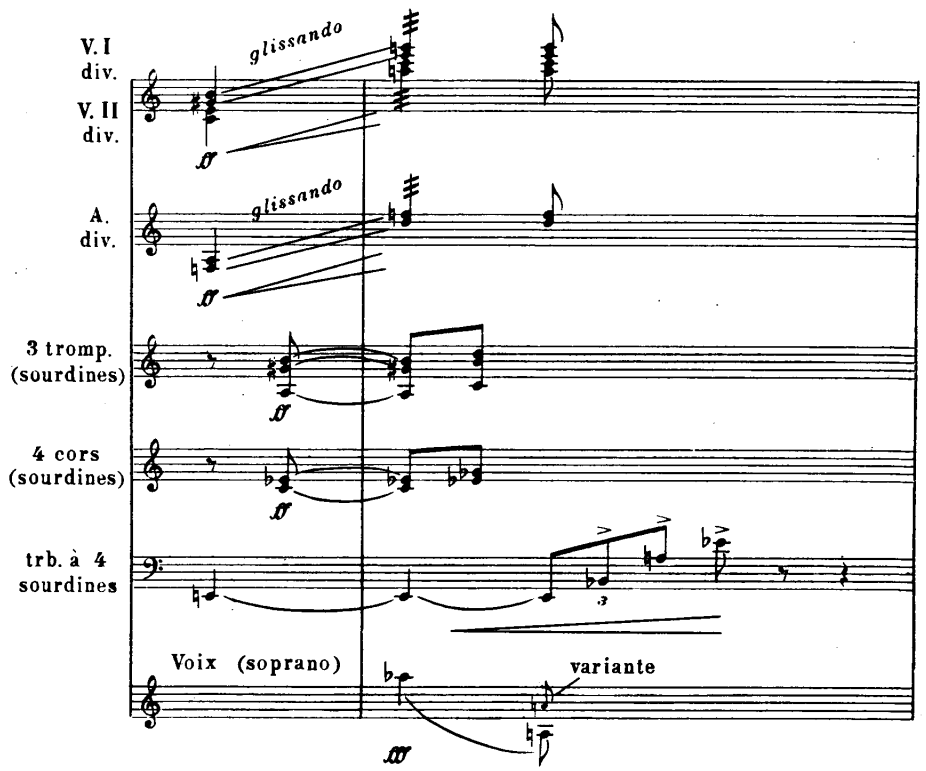
Autre genre de realisations dans la musique moderne (A. Schœnberg) :



A. Schœnberg
Erwartung
(page 50)

Ce n'est plus une ligne mélodique, avec accompagnement et basse; ce sont des dessins assez brefs se répondant ou s'entremêlant. Parfois aussi il y a des tenues, avec un dessin par-dessus ou au milieu des tenues.

La mesure précédente se continue comme il suit :



A. Schœnberg
Erwartung
(page 50)

RÔLES DES DIVERS GROUPES

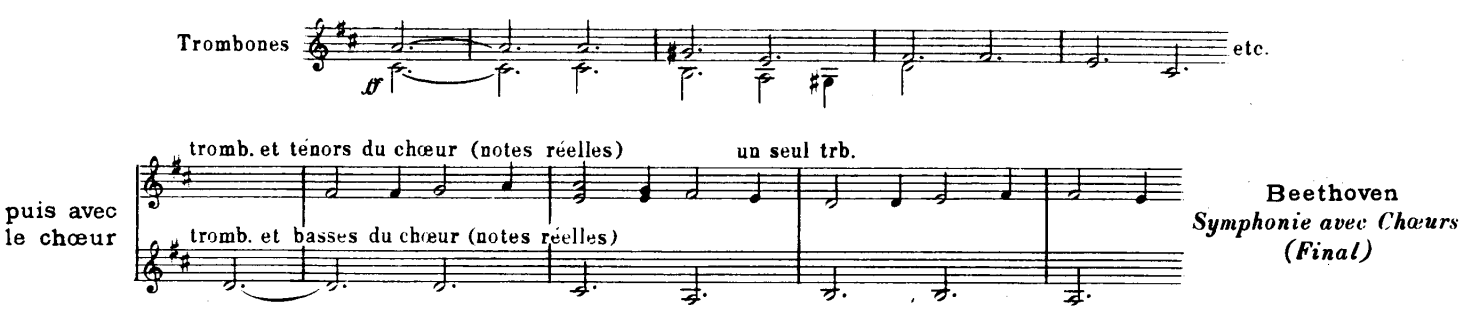
On a tenté plus d'une fois de *préciser ces Rôles.* Mais comme c'est difficile ! car il se trouve souvent, dans une même œuvre, des passages à peu près semblables confiés aux Bois, puis aux Cordes (ainsi pour l'*Allegretto* de la *Symphonie en La* de Beethoven). *A fortiori* en deux œuvres ou chez deux musiciens différents. Sans doute connaît-on des sortes de *traits,* ou de *touches,* qui sont plutôt dans la nature des Bois, d'autres convenant mieux aux Cordes (par exemple : certaines "fusées" à l'aigu de petites flûtes, flûtes, petites clarinettes; des arpèges en quartes ou des gammes chromatiques rapides exécutés par les clarinettes; des tremolos qui semblent destinés, de toute éternité, aux violons ou aux altos). Et telles sonneries, appels retentissants, doivent exiger les Cuivres. – Mais est-il bien nécessaire d'insister sur des choses aussi évidentes? et ne serait-il pas dangereux, même, de vouloir trop "présicer", en disant par exemple que les *Bois* représentent "l'élément pittoresque", que les Cordes sont par essence "les instruments des mélodies", des "larges accents passionnés", que les Cuivres sont faits pour des "fanfares triomphales"? Cela est exact, je le veux bien, dans mainte occasion; mais ces formules commodes ne correspondent qu'à *une partie de la diversité possible* (et si grande) que ces moyens peuvent offrir à notre imagination – sans même tenir compte des mélanges de timbres.

Voici néanmoins quelques aperçus à ce sujet.

RÔLE DES CUIVRES ET CORS

C'est d'abord, la souveraineté des TROMBONES qui s'impose à notre esprit. Le *Quintette,* si émouvant, de l'*Orfeo* de Monteverdi, les accords de "terreur sacrée" dans l'*Alceste* de Gluck (ou ceux du commandeur dans le *Don Juan* de Mozart), la noblesse magnifique des passages religieux de la *Flûte enchantée* et de l'*air de Mefistophélès* ("voici des roses..") dans la *Damnation de Faust...* Expressions différentes, certes les unes des autres, mais toujours *puissantes* et *majesteuses.* Ces Trombones clament des accents de triomphe, pour l'aboutissement des crescendos beethovéniens (cf. début du *Final* de la *Symphonie en ut mineur*): et n'oublions pas l'épisode du grand Chant religieux au milieu du *Final* de la *Symphonie avec Chœurs,* puis le contrepoint où les trombones jouent le rôle d'un *Ténor médiéval.* Rappelons aussi les fanfares resplendissantes des trois trombones à l'unisson, dont Berlioz rehausse ses *Ouvertures,* puis les terrifiants appels, évocateurs du *Jugement dernier,* dans le *Tuba mirum* de son *Requiem.*

D'autres usages des Trombones *f* ou *ff,* sont les suivants:

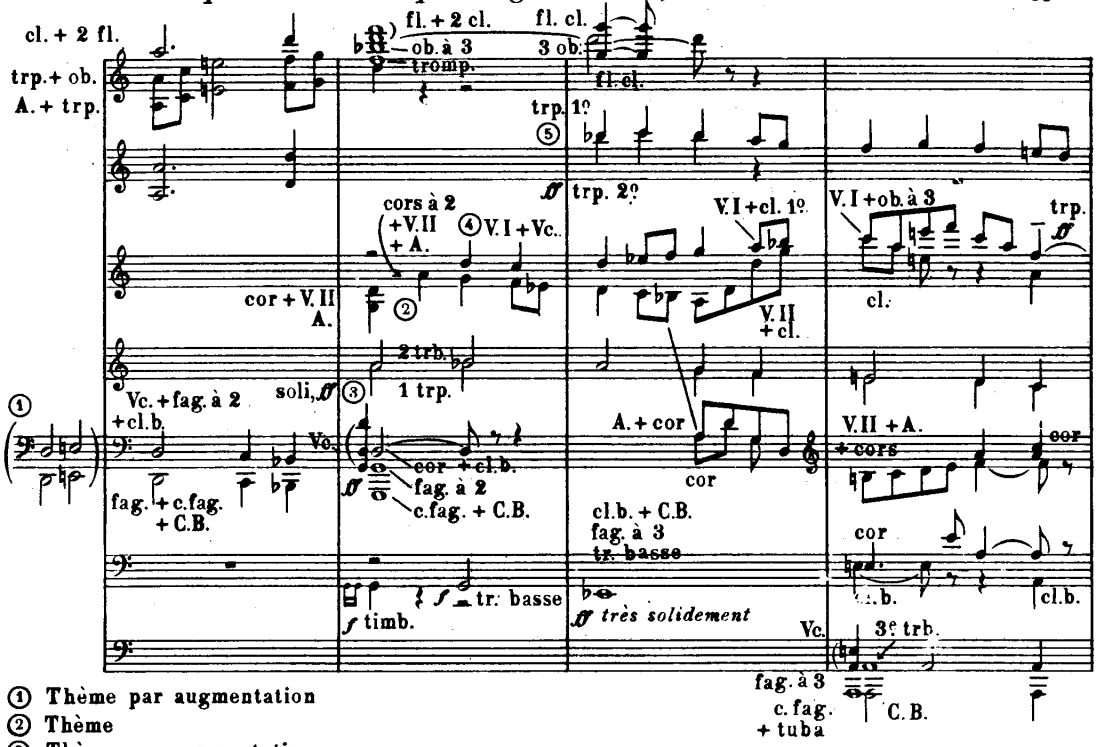
Ils peuvent, soit *doubler des accords d'orgue,* soit *leur répondre,* – deux parties également possibles, et la sonorité de ces Cuivres avec l'Orgue est magnifique. Ils peuvent aussi, sur un *fond très solide de l'orgue, chanter la mélodie principale* (avec ou sans les Cordes et les Bois). Ce sont là des "moyens extrêmes" qu'il ne faut pas galvauder, et dont l'apparition *répétée* risquerait bien de "faire long feu" lors de la reprise d'un tel *ff*.[1] D'ailleurs, d'une façon générale, la voix des trombones est si particulière et si souveraine, quand elle éclate de toute sa force, qu'il ne faut l'employer que si cela "en vaut la peine". Rappelons notamment ces passages si impressionnants, de la *Symphonie avec Chœurs :*

Beethoven
Symphonie avec Chœurs
(Final)

Dans ces mêmes nuances *(f* ou *ff),* les Trombones sont, entre tous, les instruments des grandes *augmentations*

[1] Comme à la *réexposition* du *Final* de la *Symphonie en ut mineur,* de Beethoven.

de thèmes. En voici deux exemples; au milieu d'une sonorité considérable, ils ressortent parfaitement. *Eux seuls* pouvaient donner cet effet:

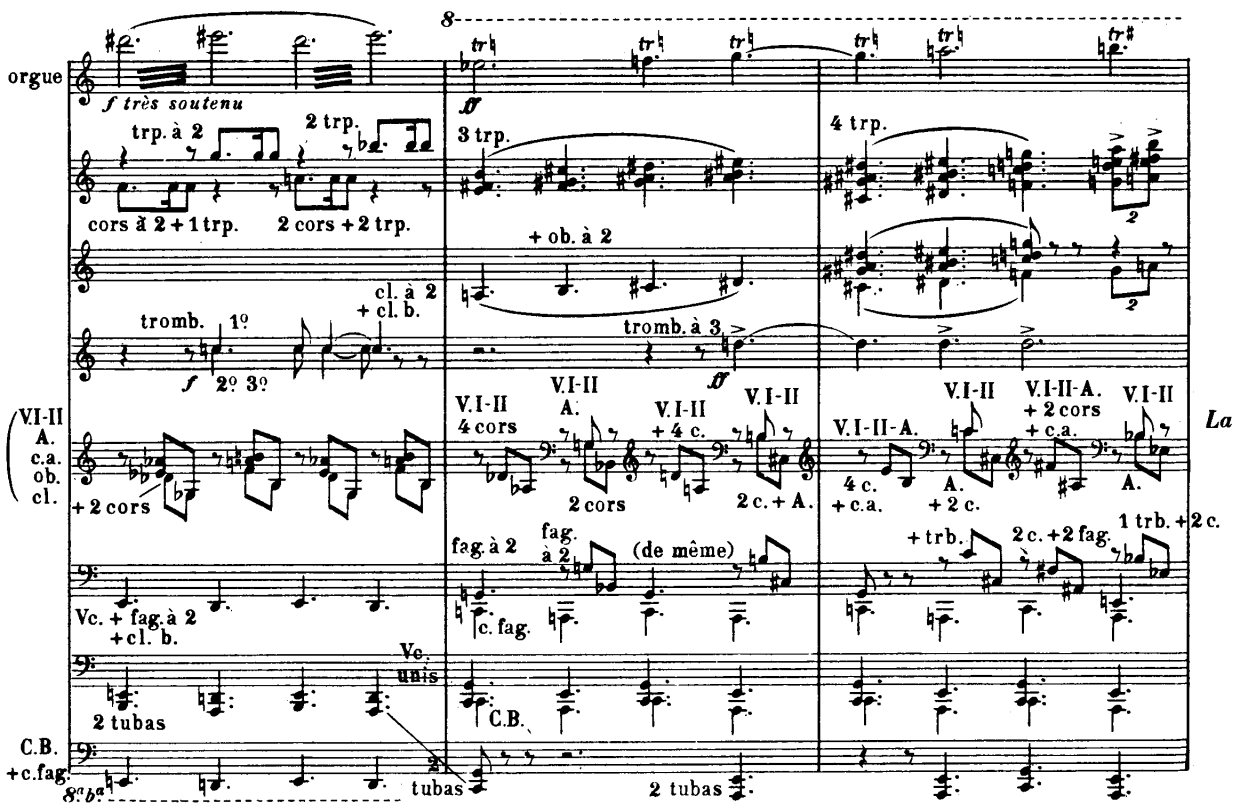
Trombones pour un thème par augmentation, devant ressortir dans un ff de l'orchestre :



① Thème par augmentation
② Thème
③ Thème par augmentation
④ Thème par mouvement contraire
⑤ Thème

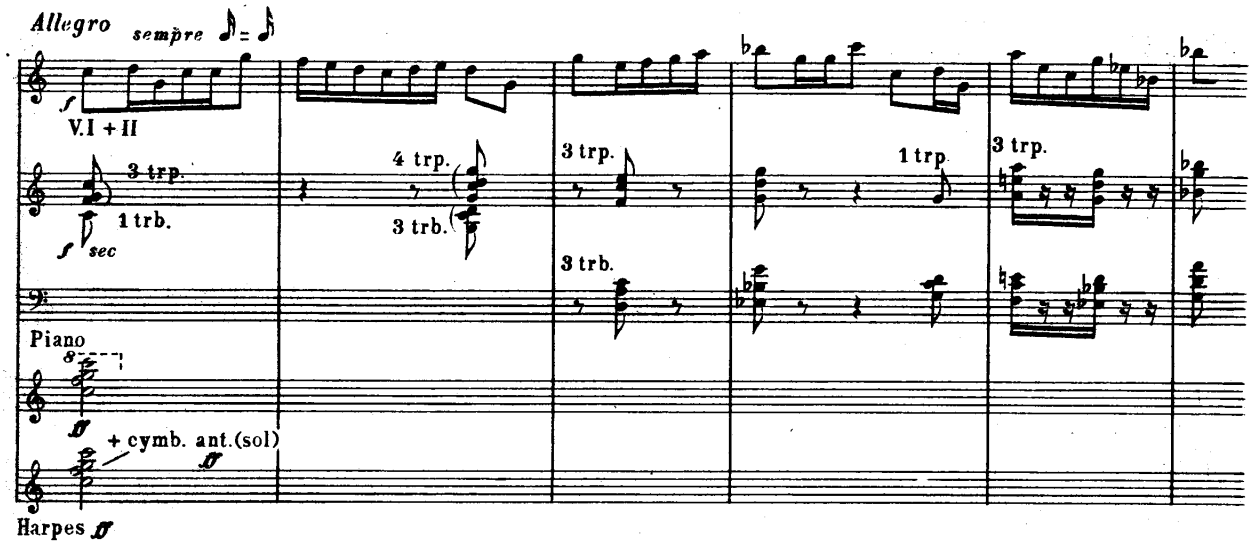
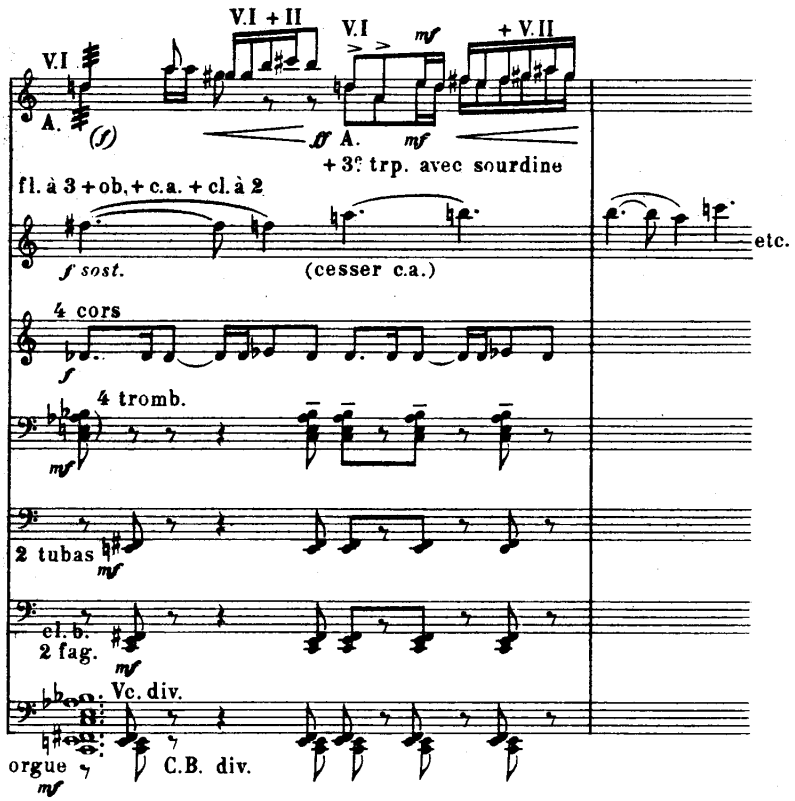
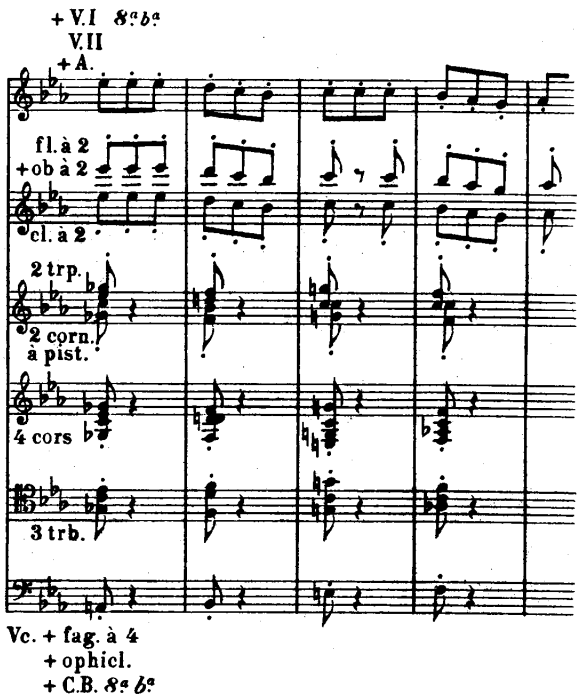
Ch. Kœchlin
Hymne au Soleil

La sonorité de l'orchestre à la 2de mesure est un *f* n'allant pas jusqu'à toute la force, ainsi les 2 trb. + 1 trp. ressortent-ils vigoureusement; mais il était nécessaire ici d'avoir des Basses bien solides, et surtout aux deux mesures suivantes, pour bien affirmer les harmonies.

Trombones pour un rythme par augmentation, puis par double augmentation :

Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

Il s'agit là d'un passage où toutes sortes de sonorités et plusieurs tonalités se trouvent entremêlées. De ce flot confus et tumultueux, évoquant les Bêtes de la Jungle dans la nuit de printemps, émergent des "barrissements" de Trombones; pour la double augmentation sur *Ré aigu* il ne fallait pas moins que les *3 trombones à l'unisson.*

Le Trombone *ff* n'a pas seulement ce rôle triomphal. Il est aussi l'instrument des menaces tragiques, de la terreur sacrée, ou des grands cataclysmes. Là encore, on doit absolument *en réserver l'effet.* Voyez, dans *Pelléas et Mélisande*, l'extrême discrétion qu'y met Debussy : car les trombones (à part quelques passages du rôle d'Arkel) ne servent que pour les explosion de colère de Golaud. – On a déjà parlé des grands accords *ff* de l'*Alceste* de Glück; il nous faut aussi rappeler la menace des trois trombones à l'unisson, au début de *Carmen* (1).–Dans le *Déluge* (2de partie) Saint-Saëns écrit des gammes chromatiques rapides, *ff*, pour des *Trombones à pistons* (2). C'est d'un effet terrifiant...

On emploie également les trombones, soit sous des trompettes, soit au-dessus de fag., tubas, etc., –soit enfin, tout seuls – à *scander des rythmes :*

Ch. Kœchlin
Les Eaux Vives

Ch. Kœchlin. *La Course de Printemps*

E. Lalo. *Namouna (Fête foraine)*

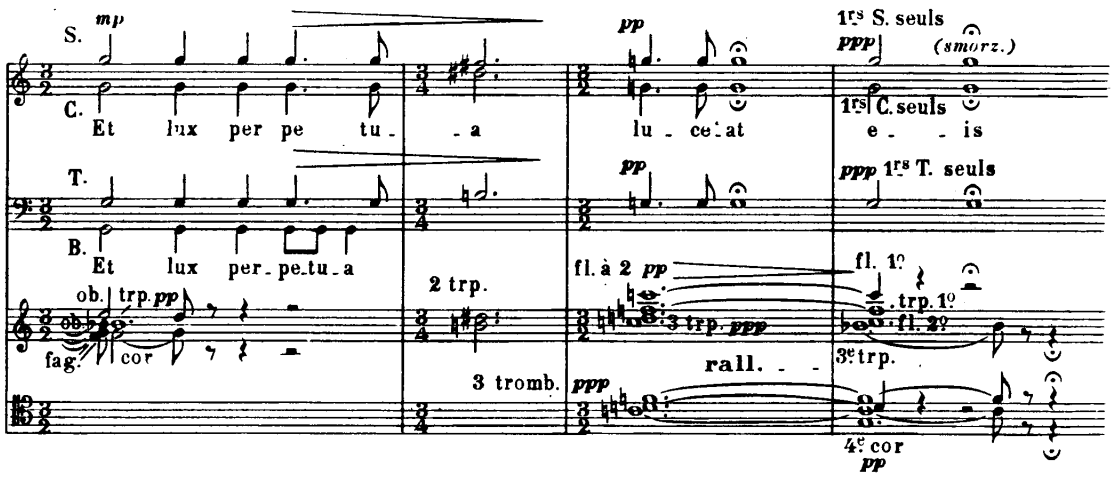
(Accords très solides, *très clairs.* Chant des Cordes et des Bois bien en dehors. Excellente sonorité.)

(1) Exemple déjà cité. Ce passage se trouve à la fin du *Prélude.*

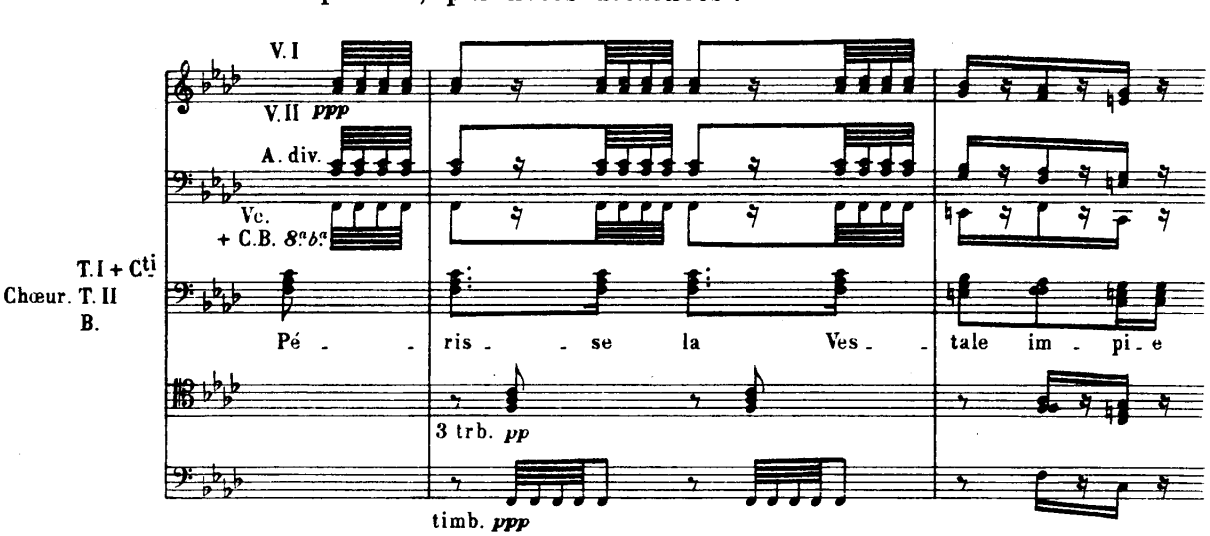
(2) Cité au Ch. I, au sujet des trombones à pistons.

Moins *en dehors,* avec des nuances allant de ***mp*** à ***mf*** (et parfois à ***f***), ils sont utilisés par J.-S. Bach dans certaines de ses *Cantates,* pour doubler des parties de Chœurs. Ainsi, la *Cantate de la Fête de Pâques* est écrite avec *3 Trombones (Alto, Ténor, Basse)* qui jouent respectivement les parties de *Contralti* de *Ténors* et de *Basses.* (Les *Soprani* sont doublés par le *Cornetto).* C'est d'un très bel effet, et l'on regrette que cette œuvre magnifique soit aussi rarement donnée.

Dans la musique moderne on se sert assez souvent d'accords ***ppp*** de Trombones, ou d'une seule note tenue au milieu des Cordes ou des Bois. Ces sonorités ont une *transparence* spéciale et dans le medium elles donnent à l'orchestre une atmosphère singulière, de "plein air", de fraîcheur marine. (Je sais bien qu'il est dangereux de préciser de la sorte, et que les accords ***pp*** des trombones peuvent être écrits sans nulle intention de couleur particulière). Dans un registre plus élevé, les dessous que constituent les trombones peuvent encore rester ***p*** – mais non ***pp***, et toujours ils gardent un certain éclat.

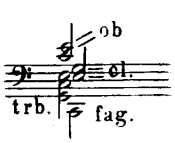


Ch. Kœchlin
Chant Funèbre
à la mémoire des
jeunes femmes défuntes

On trouve parfois (bien que rarement) des ***pp*** de trombones en des œuvres anciennes, par exemple dans *La Vestale* de Spontini, par notes détachées :

Spontini
La Vestale

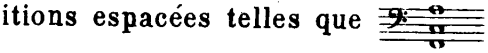
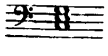
Notons que pour les accords servant de *fond,* les Trombones sont d'une plus belle sonorité, peut-être, avec les Cordes qu'avec les Bois. Il semblerait que ceux-ci en amolissent un peu l'accent, tandis que le timbre de ces Cuivres se trouve (comme pour les Cors) *avantagé* par celui du *Quatuor.* Je ne dis pas qu'il faille s'abstenir du mélange *Trombone + Bois,* mais il y a *la manière* de la réaliser[1], tandis qu'avec les Cordes cela va tout seul.

---

(1) Par exemple : (de *mp* à *mf* pour les trb.)

(ob. et cl. sont très timbrés à cette tessiture; mais on indiquera *ff* aux Bois contre *mf* aux Trb.)

(les fl. sonnent comme des trompettes lointaines, elles s'allient parfaitement en ce cas aux trombones.)

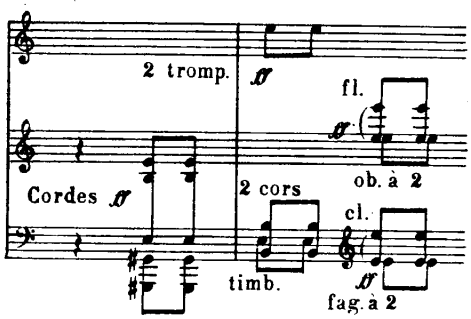
Pour nous résumer (et je renvoie le lecteur aux œuvres suivantes) rappelons les Cuivres si impressionnants de la seconde partie du *Déluge*, de Saint-Saëns, la brutalité voulue (et si bien réussie) de l'*Ouverture de Gwendoline*, de Chabrier, les sonneries impétueuses, d'une joie guerrière et barbare, par quoi débute le *Psaume* de Florent Schmitt, l'éclat triomphal dont Claude Debussy illumine l'*Apothéose de Saint-Sébastien*... Chez tous les compositeurs modernes, les Cuivres jouent ce rôle prépondérant: le canon splendide, sur un roulement persistant des timbales, vers la fin du *Prométhée* de Gabriel Fauré les fanfares monodiques et les "augmentations" des thèmes dans l'*Hymne au Soleil* (Ch. Kœchlin), ne pouvaient être confiés qu'à ces "cuivres clairs".

J'ai dit que sans se borner à leur rôle "dominateur de l'orchestre", les Trombones de la musique contemporaine servent parfois à des dessous transparents et pleins, que permet leur possibilité de jouer ***pp***. Parfois une seule tenue, très douce, suffit à renforcer les Cordes, à leur donner une ampleur inattendue. On a vu que l'homogénéité du timbre favorise les dispositions espacées telles que  aussi bien que les dispositions serrées:  Les unes et les autres, dans le ***p***, se fondent très bien au Quatuor[1].

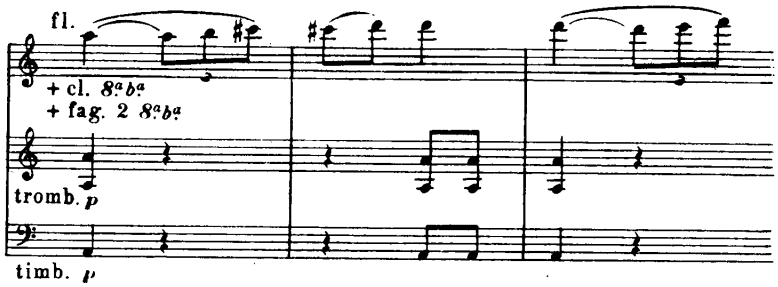
Quant aux TROMPETTES, le rôle en apparaît plus divers encore que celui des trombones. Celles de J.-S. Bach resplendissent au-dessus de l'orchestre et des chœurs, - fonds d'or des tableaux de Fra Angelico: on peut, *on devrait* s'inspirer encore de cette écriture si particulière, d'un maniement assez difficile d'ailleurs car elle comporte une grande simplicité, une grande largeur de vues en tant que pensée musicale, - avec une grande complexité dans la marche des parties réelles, assez nombreuses, et qu'il faut réaliser magistralement (c'est là un "retour à Bach" qu'il n'est pas donné à tout le monde de réussir: bien plus facile de se borner à des *Fugatos* vigoureusement accentués). - On connaît aussi des trompettes modernes agressives, guerrières, cruelles (depuis déjà celles de l'*Ouverture de Gwendoline*, qui suscitèrent au début quelques sifflets); il en est de sarcastiques, caricaturales, avec la sourdine et ***ff*** (dans *Petrouchka*, par exemple); d'autres, ***ppp*** et mystérieuses, comme venant de très loin (cf. *Pelléas et Mélisande*, page 186 de la partition d'orchestre); ou bien encore, elles éclairent la phrase d'une lueur subite et joyeuse (prélude de *Carmen*, les "touches" déjà citées). Résumons et complétons cet exposé du rôle des Trompettes:

1° *Scandant les rythmes*, - avec ou sans le soutien des Timbales, et soit ***f***, soit ***p***. - On a dit que cette union des timbales et des trompettes se remarque particulièrement dans les partitions anciennes (surtout chez Mozart et Haydn, pour des ***f***). C'est un procédé traditionnel et dont il serait excellent de se souvenir[2]. Relisez notamment, le début de l'*Ouverture* des *Noces de Figaro*. Nous citerons aussi:

(1°) *Touches, ou accents, avec timbales, pour un* ***ff***:



Beethoven
Symphonie en La (Allegretto)

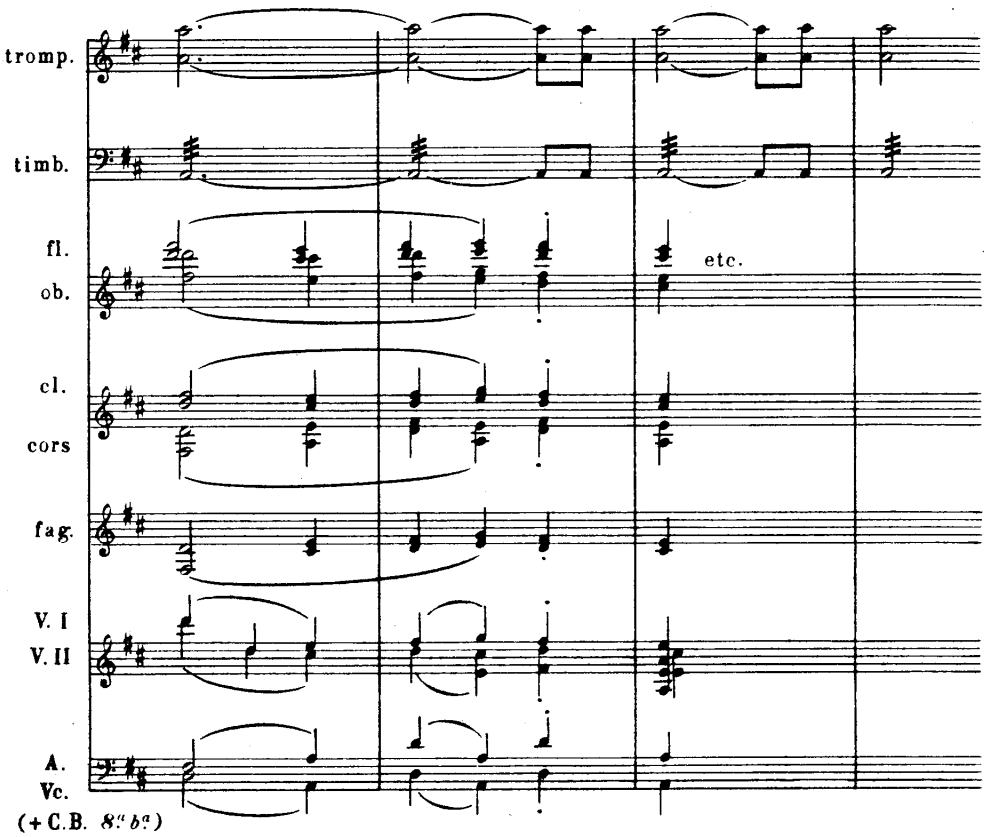
et pour un ***pp*** :

Beethoven
Symphonie en La (Allegretto)

---

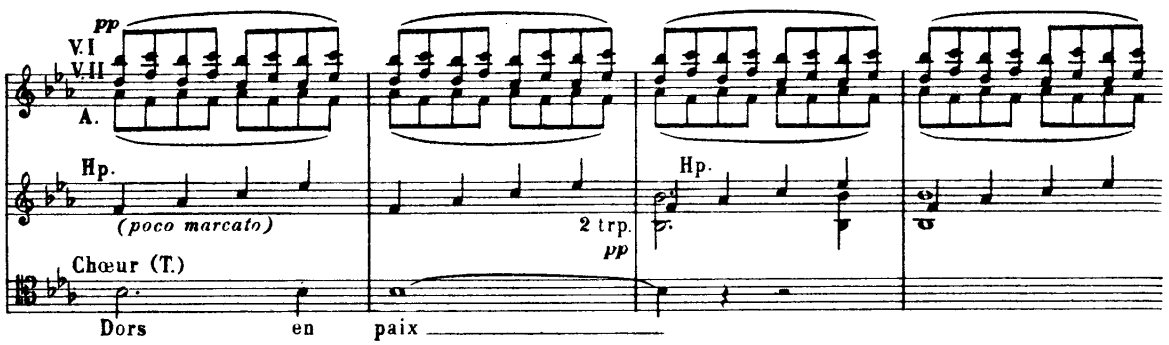
[1] Les Cordes pouvant jouer alors les mêmes notes que les Trombones, ou bien d'autres notes.

[2] A la fin du *Minuetto* de l'*Arlésienne* Bizet écrit également (mais *pp*) la timbale avec la trompette.

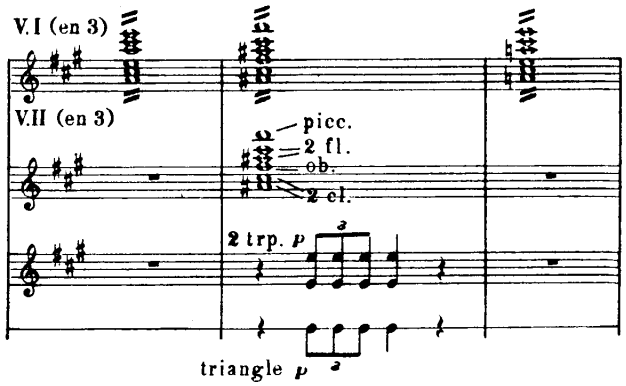
2° En *touches brèves,* soit ***f*** soit ***p,*** ou en *tenues,* dont le rôle est surtout de lumière et de gaité (nous avons signalé ce genre de touches dans le *Prélude de Carmen;* Bizet était passé maître dans l'art d'aviver ainsi l'éclat orchestral). Il y a également, dans la *Lyre et la Harpe* de Saint - Saëns, certaine *tenue* de trompettes ***pp*** (en octaves) qui est une merveille de claire sonorité. Rappelons encore ce passage étincelant, du *Scherzo* de la *Symphonie en La* de Beethoven :



Beethoven
Symphonie en La (Allegretto)



C. Saint - Saëns
(La Lyre et la Harpe)
I. Chœur. p. 14

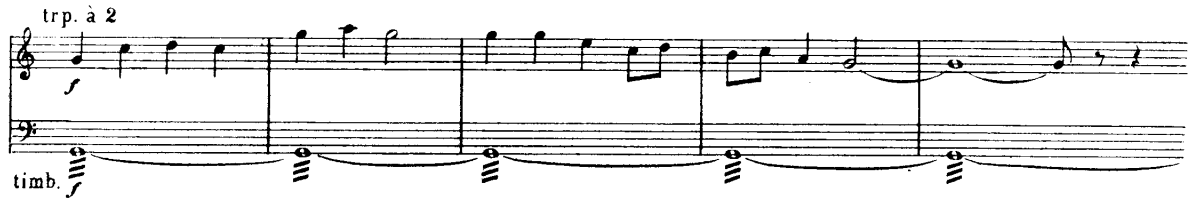


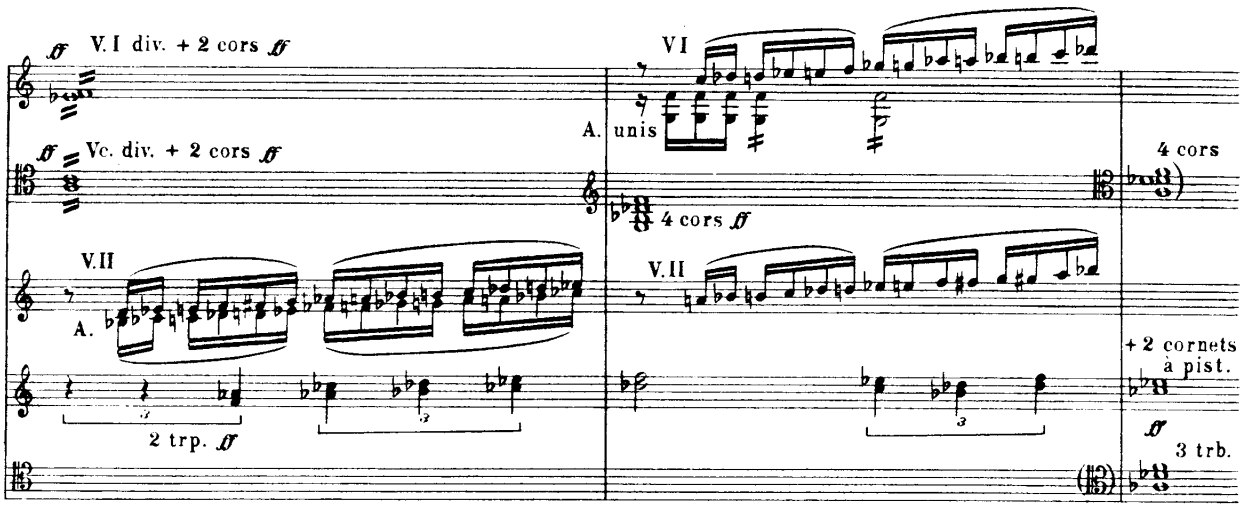
id. (V., page 48)

3º Plus généralement, les Trompettes peuvent marquer par un accent ***ff*** (en accords ou en octaves) l'*aboutissement d'un crescendo;* elles peuvent aussi (avec ou sans trombones), en tenues, intervenir avant la fin du crescendo, pour en augmenter la force et l'éclat [1].

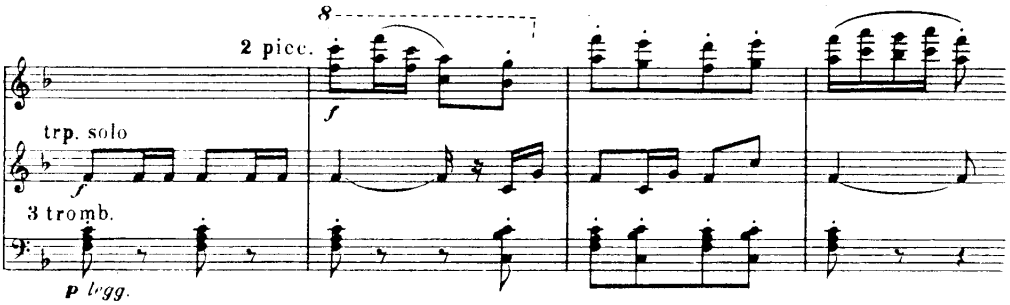
4º En *Soli*, dominant sur tout l'orchestre, par de *puissantes fanfares*. C'est là que leur rôle s'affirme capital et que leur sonorité s'impose le plus impérieusement: traits en doubles croches, à l'extrême aigu, chez J.-S. Bach; sonnerie guerrière dans l'*Ouverture* de *Gwendoline*, etc...

Le *rôle mélodique* de la trompette peut d'ailleurs rester dans la nuance ***p***. Elle peut aussi mettre en dehors l'*augmentation* d'un thème, ainsi que les trombones. Voici quelques exemples de ces diverses manifestations [2]:

*Rôle des Trompettes comme Solistes, pour des thèmes en dehors (nuance générale **ff**):*

Ch. Kœchlin
Hymne au Soleil



E. Chabrier
Ouverture de Gwendoline

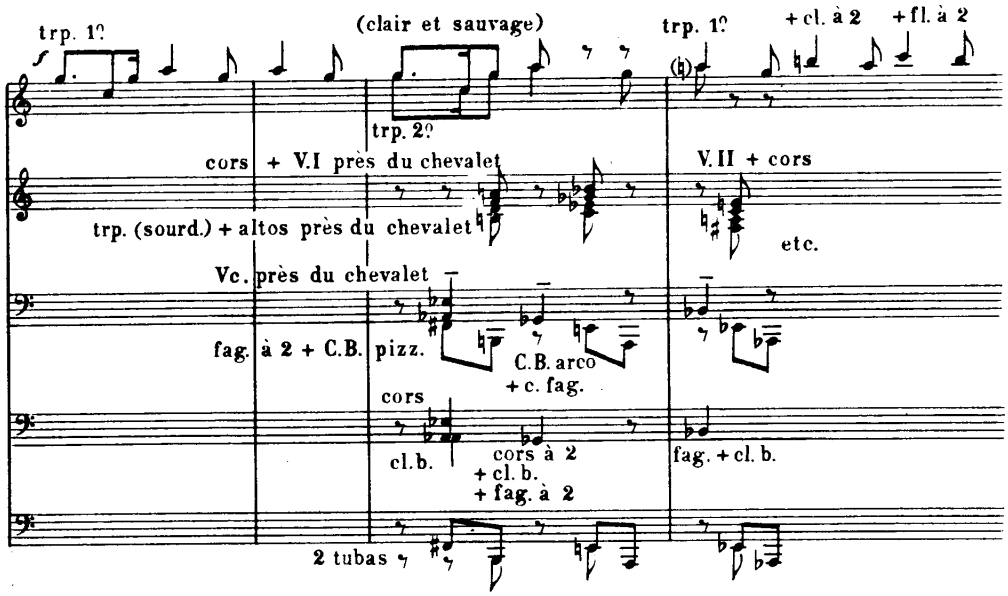
*Rôle mélodique de la Trompette pour un **f** (scherzando):*

G. Bizet
Carmen
(1er acte, Chœur des gamins)

---

[1] Nul n'oublie l'entrée de la *trompette solo* dans le *Prélude* de *Tristan et Yseult*, dont l'effet se révèle souverain; seule une trompette pouvait le réaliser

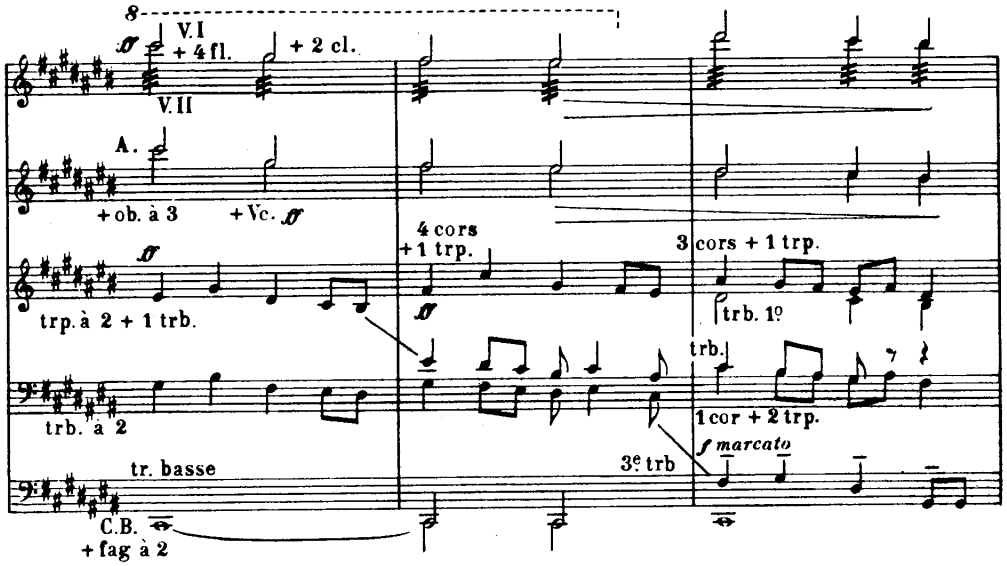
[2] Les Trompettes jouent encore un role capital: 1º pour renforcer un thème de *Cordes et Bois à l'unisson*. 2º pour répondre solidement, dans une œuvre *polyphonique* de *style fugué*, à des *thèmes de Cordes*. 3º pour souligner *temporairement* l'entreé d'une partie importante dans une Fugue. Des exemples de ces 3 sortes d'utilisation de la Trp. se trouvent au début de ce chapitre (*Etude de la Sonorité, – Ecriture en parties réelles*), voir: Ch. Kœchlin, *Choral pour Orgue et Orchestre; Fugue en Fa mineur pour Orchestre; Fugue pour Cordes et Cuivres.*

Thème aux Trompettes, avec accompagnement en contretemps (Bois et Cordes) :



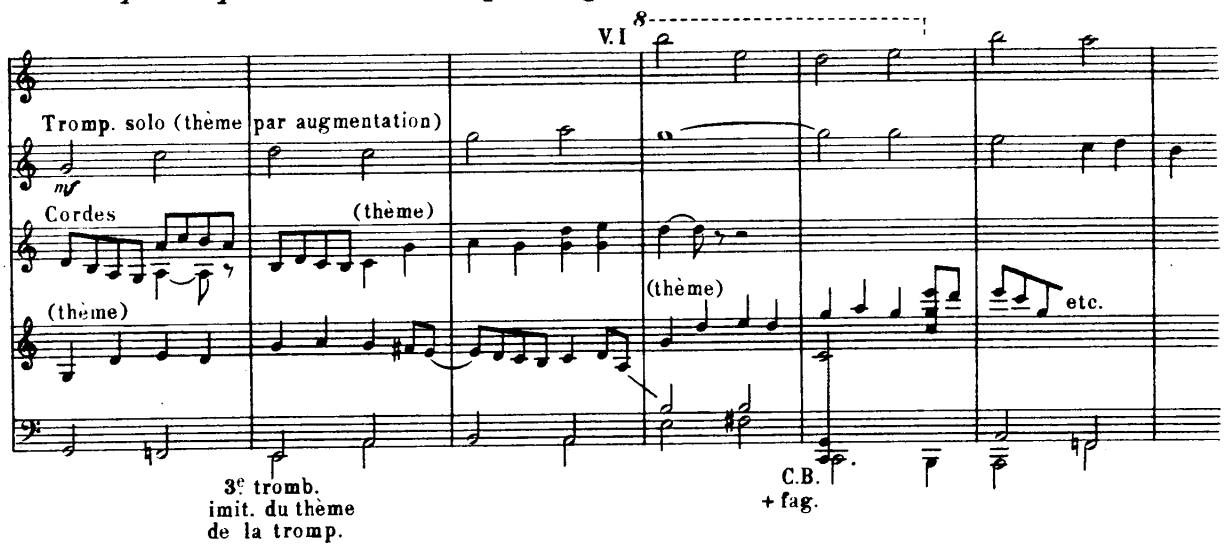
Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

En "imitations", et ff :



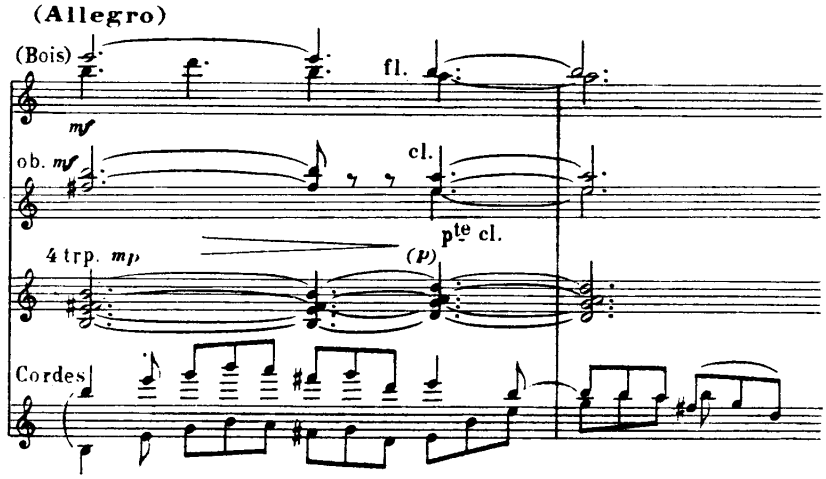
Ch. Kœchlin
Hymne au Soleil

Trompettes pour des thèmes "par augmentation" :



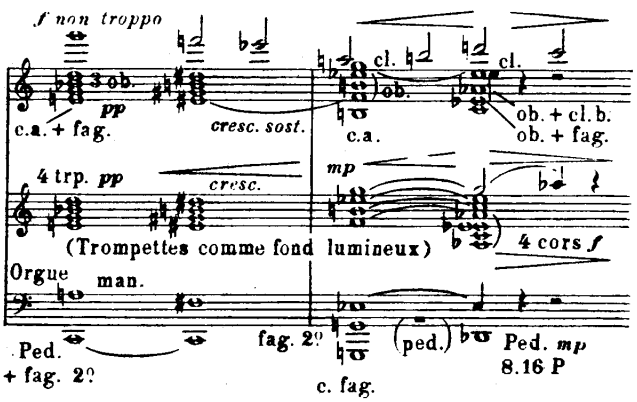
Ch. Kœchlin
Hymne au Soleil

Trompettes en accords, comme fond:

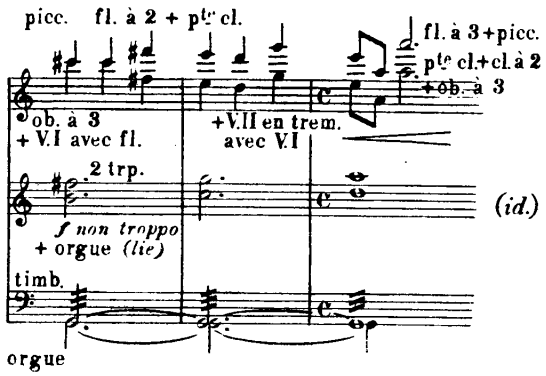


Ch. Kœchlin
Etudes antiques (Final)

V. et A. soutenus par fag., ob. + 2 Hp. pour la partie du bas, et picc. + célesta pour la partie du haut.



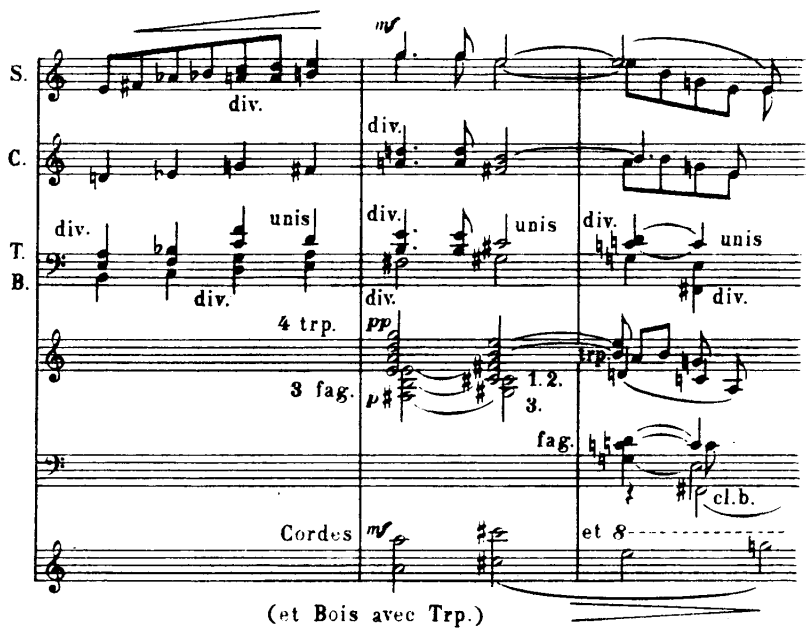
Ch. Kœchlin
3e Choral pour Orgue et Orchestre



6º *Mélangées à d'autres timbres* de l'orchestre, notamment :

Aux *Cors* (j'ai mentionné déjà l'unisson d'une trompette et de 3 ou 4 cors, dans *Thaïs* (2d acte), et dans la *Fanfare de la Péri*, de Paul Dukas).

Aux *Violons* (cf. *Prélude* de *Parsifal; Scène d'amour* dans la *Psyché* de César Franck, etc.).

Aux *Voix :*

Ch. Kœchlin
Hymne à la Vie

7º Et, bien entendu, participant aux accords de tout l'ensemble orchestral, de maintes façons diverses. L'usage des pistons à considérablement développé ce *rôle harmonique* des Trompettes sur quoi je n'insisterai pas autrement, vu le trop grand nombre d'exemples qu'il faudrait citer... On en a déjà vu au Ch. III (cf. Ecriture des Trompettes avec les Cors). Relisez notamment les partitions de *Carmen* de la *Symphonie Fantastique*, de la *Damnation de Faust* [1]. – Dans les pages qui suivront de ce Chapitre IV, on trouvera également plus d'un passage où la trompette participe, sans qu'elle soit en *solo*, à la sonorité – qu'elle *éclaire* (jouant à l'aigu), ou rend *menaçante*, parfois, dans le grave.

CORS. Avec les *Cors simples* il existait déjà plusieurs manières d'utiliser l'instrument :

1º En *Solo :* Nocturne du *Songe d'une nuit d'été;* c'est, je crois, le plus remarquable exemple avant l'invention des pistons, d'un chant de Cor d'une assez longue durée.

2º *A plusieurs : sonnerie des 3 Cors* dans le *Scherzo* de la *Symphonie Héroïque; Quatuor* de l'*Ouverture* du *Freyschütz* (ce dernier morceau doit être étudié avec soin, comme l'un des mieux réussis en ce genre; on l'a cité au Ch. I, *in extenso*).

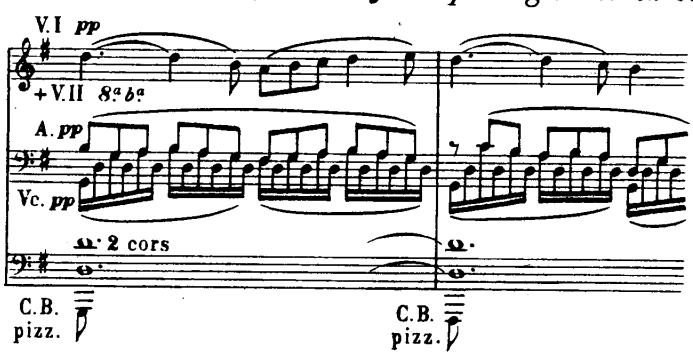
3º Pour des *dessous : tenues de Cors en octaves* (voir le passage, déjà cité, de la *Symphonie en Ré majeur* de Haydn, avec les Cordes).

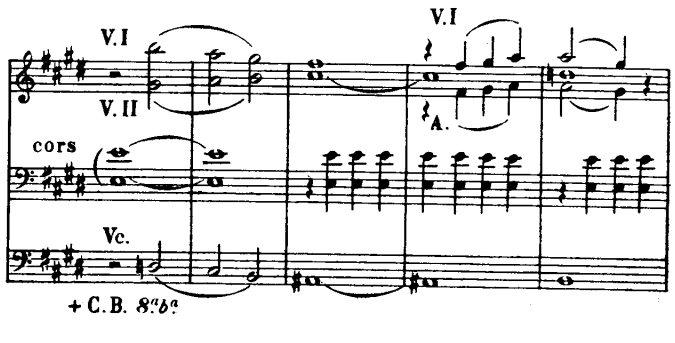
4º Pour *compléter des accords* de Bois, ou de Cuivres [2].

5º Les *Cors à pistons* permettent aujourd'hui d'écrire des *contrepoints*, des *réponses*, des *traits*, des *batteries*, etc... Et l'on a pris l'habitude de les traiter *comme des Bois*, presque aussi agiles, leur confiant des motifs rapides (même par intervalles disjoints), dont la virtuosité des instrumentistes triomphe le plus souvent sans dommage. Peut-être (je l'ai dit au Chapitre I) y a-t-il lieu de regretter que les compositeurs semblent oublier parfois de penser au timbre émouvant, noble entre tous, et si particulier, du Cor. On l'emploie "à toutes sauces". Et sans doute, il est extrêmement utile à fondre les sonotés; il donne à l'orchestre un volume, une plénitude qui justifient cet usage. Mais je voudrais que l'on se souvînt du *Quatuor* de Weber, ou du *Nocturne* de Mendelssohn...

6º Cors faisant les *Basses de l'orchestre.* Nous en avons cité des exemples précédemment, lors de l'*Etude des Basses.* Il n'est pas du tout indifférent d'écrire un Basson, un Trombone ou un Cor : et le caractère de chacun de ces instruments doit déterminer votre choix. Rappelons seulement que l'on ne sait pas assez que les Cors donnent des basses fort belles; et si la sonorité n'en est pas *très forte* (Bassons ou Trombones sont à coup sûr plus puissants), elle possède une ampleur magnifique, avec une transparence que n'ont ni les Contrebasses ni même les Bassons.

Le lecteur voudra bien se reporter aux exemples du *Chapitre I* (Cors simples, Cors à pistons), puis à ceux du Chapitre III (Ecriture des Cors; accords Cors et Bois; Cors avec Cordes, etc.). On se borne ici aux quelques citations suivantes :

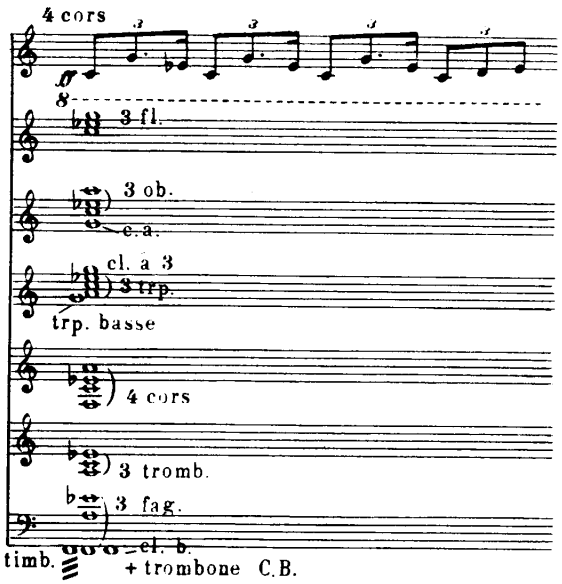
Cors en octaves, comme fond pour garnir la sonorité :

E. Lalo. *Namouna (Prélude)*

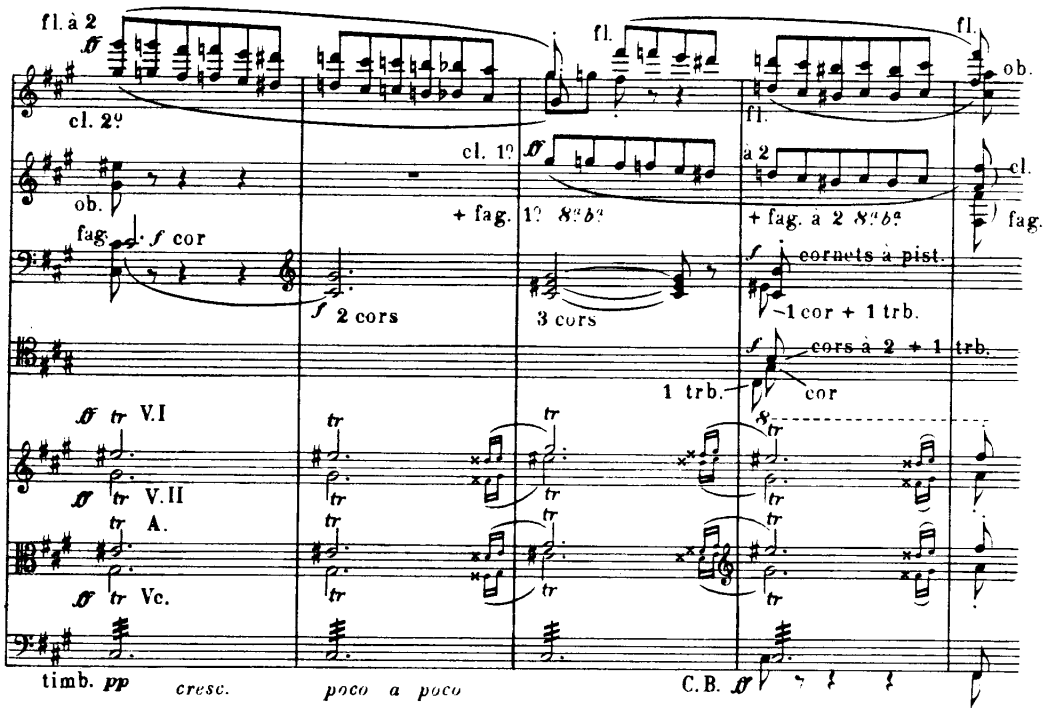


Mendelssohn
Ouverture du Songe d'une nuit d'été

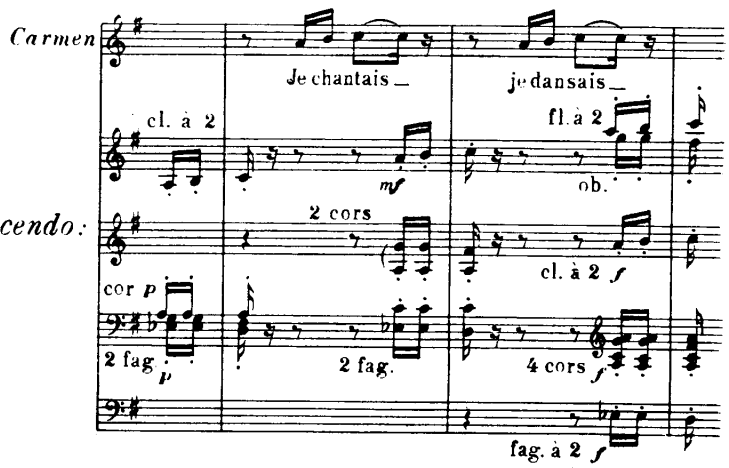
[1] J'ai déjà signalé que dans *Carmen*, ce sont des *Cornets à pistons.* Pour les partitions de la *Symphonie Fantastique* et de la *Damnation de Faust*, il y a *deux Trompettes* (simples) et *deux Cornets à pistons;* avec, à la *Marche Hongroise*, l'indication : *deux Cornets à pistons, ou deux Trompettes chromatiques* (en plus des 2 Trp. simples, bien entendu).

[2] J'ai dit que la sonorité du Cor semble plus belle, et "plus cor", lorsqu'elle se détache en *solo* sur celle des Cordes, ou lorsqu'elle participe, par des tenues de 2d plan, à l'ensemble du *Quatuor.* Mais cela ne signifie pas que l'on ne puisse trouver d'excellents usages du Cor jouant avec les Bois ou les Cuivres. Son rôle, en ce cas, sera plutôt *harmonique;* – comme je le dis, il *complète des accords de Bois ou de Cuivres.* On en a donné plusieurs exemples au chapitre III. Parfois aussi le Cor peut chanter en *solo au-dessus des Bois* (Bassons, ou Clarinettes dans le chalumeau).

Fanfare de Cors :

R. Wagner
Siegfried (1er acte, p. 314)

Cors employés dans un tutti pour nourrir la sonorité :

G. Bizet
Carmen
(1er acte. Dispute des Cigarieres)

De même, pour *accentuer un crescendo :*



G. Bizet
Carmen
(Duo du 2d acte)

SAXOPHONES. – SAXHORNS. Dans l'orchestre *symphonique* les *Saxophones* (que l'on emploie de plus en plus) jouent un rôle intermédiaire entre celui des *Cors* et celui des *Clarinettes*. *Mélodique* souvent, et dans ce cas leur agilité, leur souplesse, la douceur de leur timbre font merveille. *Harmonique,* pour des tenues qui sont d'excellents éléments de *fusion* entre Cors, Bois et Cordes. *Contrapunctique,* par toutes les guirlandes et rapides arpèges dont ils se montrent capables. Enfin le *Ténor* et le *Baryton* [1] donnent d'excellentes *basses,* puissantes et rondes, dont le seul défaut est (comme pour le Basson) de se modérer plus difficilement que celles de la *Clarinettes Basse*.

Les *Saxhorns* se réduisent en général au seul TUBA, dont nous avons dit les avantages et les inconvénients. Il est, à coup sûr, extrêmement précieux. Au grave il continue l'étendue des Cors, avec davantage de force; presque toujours on l'écrit comme *Basse des Trombones,* et c'est devenu une "tradition" contre laquelle il semble difficile de réagir après que plusieurs musiciens illustres l'ont consacrée... Je préfèrerais (sauf pour des tutti. *ff*) lui rendre son rôle de *basse des saxhorns* (et des cors). Mais il faudrait pour cela que l'on eût deux ou trois autres Saxhorns (par exemple 2 *Bugles* et 1 *Alto,* ou 1 *Bugle,* 1 *Alto,* 1 *Baryton*). Pour se rendre compte de ce que valent ces beaux instruments dans l'orchestre, il ne faut que relire les partitions où Wagner emploie les 4 *Tuban* "tétralogiques", avec également le *Tuba - contrebasse* [2].

Enfin, les CORNETS À PISTONS jouent, dans le groupe des Cuivres, un rôle analogue à celui des *Saxophones* avec les Bois et les Cors. – Les *Cornets,* dans l'orchestre symphonique, servent de liaison entre *Cors, Trompettes et Trombones.* Leur rôle, alors, est plutôt *harmonique;* les compositeurs semblent craindre de leur confier de ces traits de virtuosité où ils sont passés maîtres, mais dont le timbre frise parfois la vulgarité. Mais il ne faut jurer de rien, en matière d'orchestration. Si "vulgarité" il y a, elle peut trouver son emploi, à titre humoriste.

Rappelons enfin que dans l'ORCHESTRE D'HARMONIE les Saxophones et les Clarinettes remplacent les Cordes, tandis que les Saxhorns remplacent les Bois. – Dans les *Fanfares,* les *Saxhorns* ont un rôle analogue à celui des *Saxophones* de l'orchestre d'harmonie.

RÔLE DES CORDES

Selon Rimsky-Korsakoff, les Instruments à Cordes sont tout particulièrement propres à *assumer la conduite de la mélodie.* Il est certain que les Violons, Altos, Violoncelles, ont une force chantante, avec une souplesse de nuances que ne possèdent pas à un égal degré les plus souples des Bois (sauf peut-être les Clarinettes) [3]. Lorsque le Quatuor a ce *rôle mélodique* il est accompagné d'un *fond* de *Bois,* – ou de *Cordes,* – ou de *Bois et Cordes,* – ou de *Cuivres,* etc. Mais il peut également (et ceci doit être signalé comme fort important) ne jouer qu'un *rôle secondaire* – d'*accompagnement harmonique* ou de *contrepoints accessoires – sous un chant de Bois ou de Cuivres.* Il est évident que "la mélodie" peut se trouver aux Cordes, ou aux Bois, ou aux Cuivres, ou à un *mélange quelconque* d'instruments de ces divers groupes. On conçoit donc qu'il est difficile (pour ne pas dire impossible) de préciser, et de définir le rôle (si divers) que jouent les cordes dans l'orchestre !

---

[1] Et, bien entendu, les Saxophones Basse et Contrebasse, mais ils sont d'un emploi beaucoup plus rare.

[2] J'ai cité, par ailleurs, au ch. III, des exemples de l'emploi des *Bugles* avec les *Cors.* Ils peuvent se montrer extrêmement utiles.

[3] Rimsky-Korsakoff ajoute: "Si l'on veut qu'une phrase mélodique s'entende bien, c'est à la partie supérieure de préférence – ou encore, à la Basse – qu'il convient de la placer". Evidemment, dans ce cas il y a davantage de probabilité pour que le thème ressorte; toutefois (ainsi que je l'ai déjà signalé) des mélodies placées *au milieu de la réalisation orchestrale* peuvent rester très suffisamment *en dehors.* Et, pour ce qui concerne cet *en dehors,* disons avec Rimsky qu'on ne l'obtient guère qu'à *une seule* partie, ou (au maximum) *deux* parties à la fois (très rarement *trois*: chose possible seulement si l'auditeur a déjà entendu ces motifs,-ainsi, à la fin de l'*Ouverture* des *Maîtres-Chanteurs*). Le reste sera *"accompagnement"* et devra, en conséquence, être orchestré moins *sonore,* sous peine d'*encombrer inutilement*

Tout cela ne concerne pas l'écriture d'une *Fugue,* pour laquelle il est logique de donner (en principe) la même puissance sonore à chacune des parties, – ce qui n'empêche pas de mettre en dehors, *temporairement,* certaines entrées (en accentuant davantage leur intensité).

RÔLE DES BOIS

Et j'en dirais autant des Bois. Ils peuvent avoir la *partie principale sur fond de Quatuor;* ils peuvent *dialoguer* avec celui-ci; ils peuvent aussi *jouer des accords* (soit en *tenues,* soit en *notes répétées,* soit en *arpèges);* ils peuvent être écrits en *contrepoints des Cordes,* ou s'y ajouter en *touches légères,* ou bien encore *les doubler* (soit à l'unisson soit à l'octave).

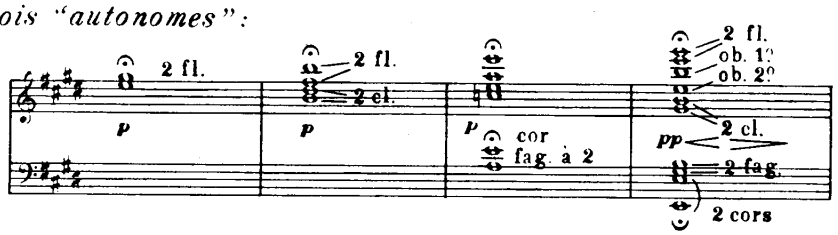
On sait que les *Bois* n'ont pas en général le mordant ni surtout la netteté du *Quatuor;* et leurs accords (particulièrement en *tenues*) sont souvent plus gros, plus lourds, avec une moins grande latitude de nuances qu'entre ***ppp*** et ***fff***. Toutefois, n'exagérons rien. Les Bois, si vous savez les écrire restent expressifs, mélodiques voire légers. Et le dernier mot, avec eux, n'a pas encore été dit – loin de là.

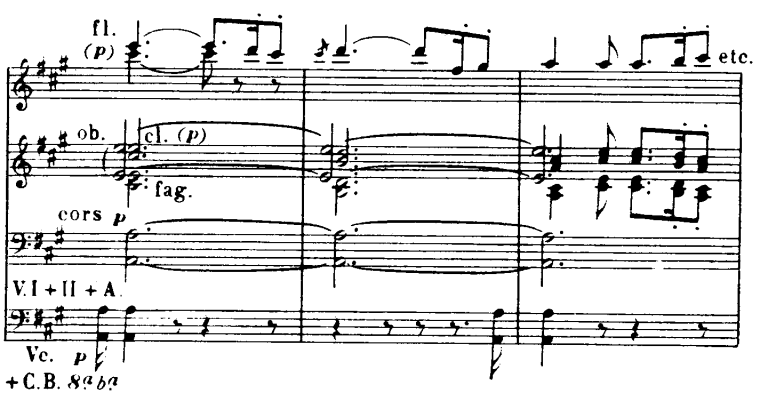
Mais ne cherchons pas davantage que pour les *Cordes,* à en délimiter le rôle – vu l'extrême diversité des cas. D'ailleurs le plus souvent on les mélange aux instruments du Quatuor, et le mieux sera de revenir sur les combinaisons possibles de ces deux groupes, en procédant par des exemples appropriés.[1] Nous les classerons comme suit:

CORDES ET BOIS

1. BOIS JOUANT SEULS. De tels passages se présentent assez souvent dans la musique symphonique, mais en général ils ne sont pas de longue durée. Les compositeurs ne résistent guère à la tentation de renouveler la sonorité par l'adjonction de quelques "Cordes", ou par le Quatuor "répondant aux Bois".

Nous avons déjà cité quelques mesures d'un Choral de Bois, dans la *Réformation symphonie* de Mendelssohn, ainsi que d'un autre Choral de même nature, qui se trouve dans l'*Andante* de la *Seconde Symphonie* d'Henri Rabaud.[2] – Il n'y aurait d'ailleurs aucune impossibilité à ce que l'on écrivît un morceau entier pour ces sortes d'instruments, ce qui serait plutôt du domaine de la *musique de chambre* (il en existe bien des exemples dans l'ancienne musique, notamment de Mozart. Parmi les modernes on citera le *Dixtuor* de Gounod, le *Quintette* d'Albéric Magnard, le *Septuor* de Ch. Kœchlin, la *5e Symphonie* de Darius Milhaud, etc...) Une *Symphonie brève* (ou: *Sonatine pour orchestre*) peut fort bien dans son premier temps ne recourir qu'aux Bois – puis au Quatuor seul dans le second – avec la réunion des deux groupes pour le final (cf. Ch. Kœchlin *Sonatines françaises,* N° II). En un mot, un musicien ne doit pas se croire obligé de faire appel à l'orchestre et s'il préfère *ne pas mélanger les Cordes aux Bois,* libre à lui: l'œuvre peut gagner à ce qu'on la présente avec ces "sonorités pures", – *Bois seuls,* ou *Cordes seules;* c'est un repos pour l'oreille. Il convient d'ailleurs de ne point s'exagérer la difficulté inhérente à l'écriture des Bois: c'est affaire d'expérience de ces instruments, et d'imagination pour la manière de les combiner. Voici quelques exemples à l'appui:

Bois "autonomes":

Mendelssohn
Ouverture du Songe d'une nuit d'été



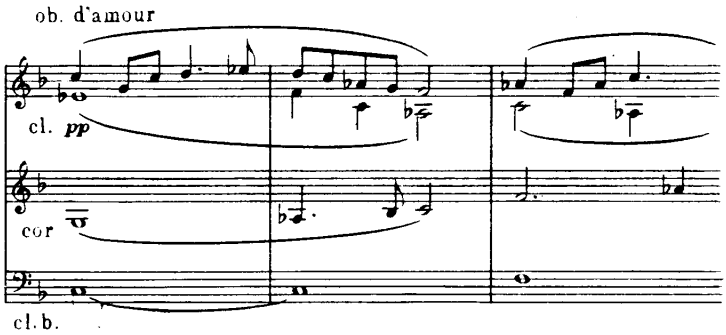
Beethoven
Symphonie en La (1er temps)

(Les Cordes jouent ici le rôle d'un instrument rythmique de percussion donnant la tonique; c'est la réalisation seule des Bois qui compte, au point de vue de la sonorité.)

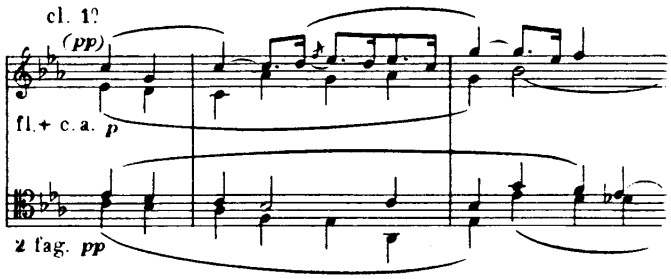
---

[1] Question déjà étudiée au Chapitre III, du moins en partie, mais qu'ici nous examinons du point de vue de l'orchestration (ressources instrumentales et moyens divers). – On a dit également, dans ce Ch. III, que les Archets ont l'avantage de fondre d'adoucir la sonorité des Bois – et cela même si le Quatuor ne double pas exactement les parties des Bois

[2] Voir précédemment: *Ecriture en parties réelles*



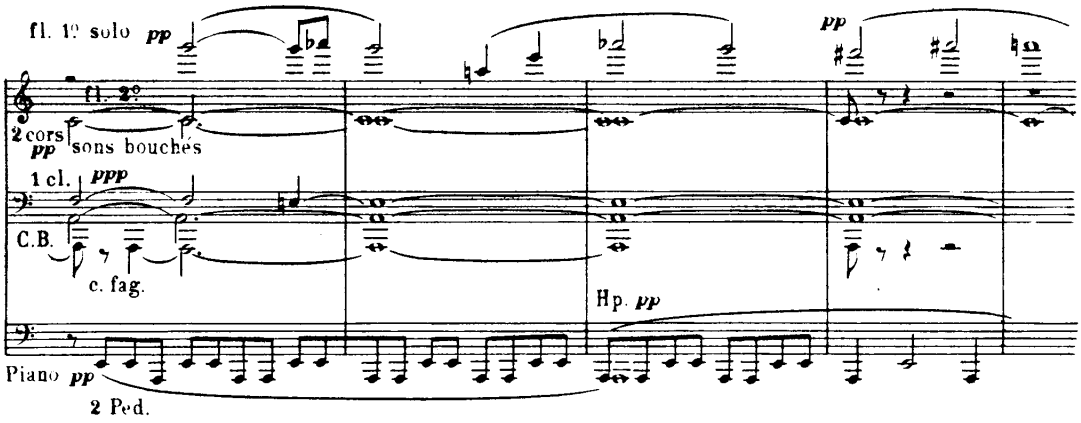
A. Gedalge
3e Symphonie (Andante)



G. Bizet. *L'Arlesienne (Prélude)*

(Noter les nuances différentes : ***pp*** à la cl. et aux bassons, ***p*** à la flûte et au c.a. – Le ***p*** de la flûte est indiqué à cause de sa faible sonorité; la clar. ***pp*** donnera toujours suffisamment, à cette tessiture; mais il est bon ici que le c.a. reste assez effacé, et l'on se demande s'il n'y a pas erreur, c'est-à-dire si Bizet n'a pas voulu ***pp*** au c.a.)

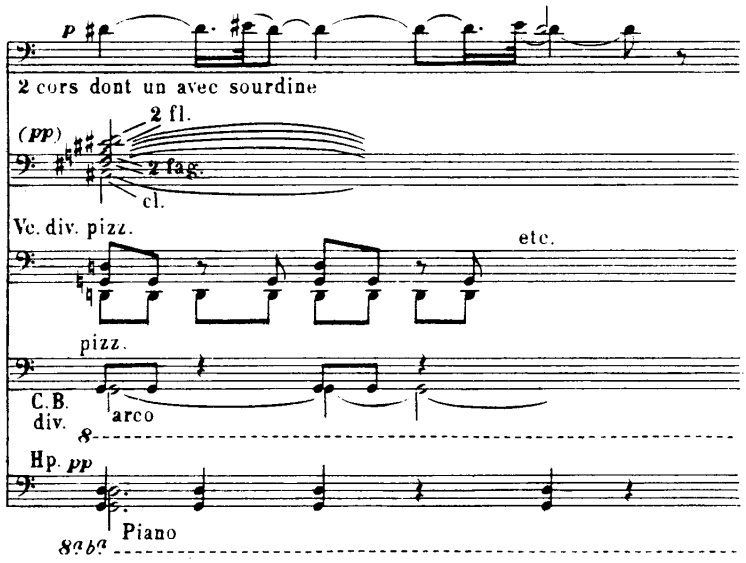
Chant de Flûte ***pp*** *à l'aigu, sur tenues de Bois :*



Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

(Ecriture des Bois en disposition tres écartée, et ***pp***)

Chant Cors [1] *sur Bois :*

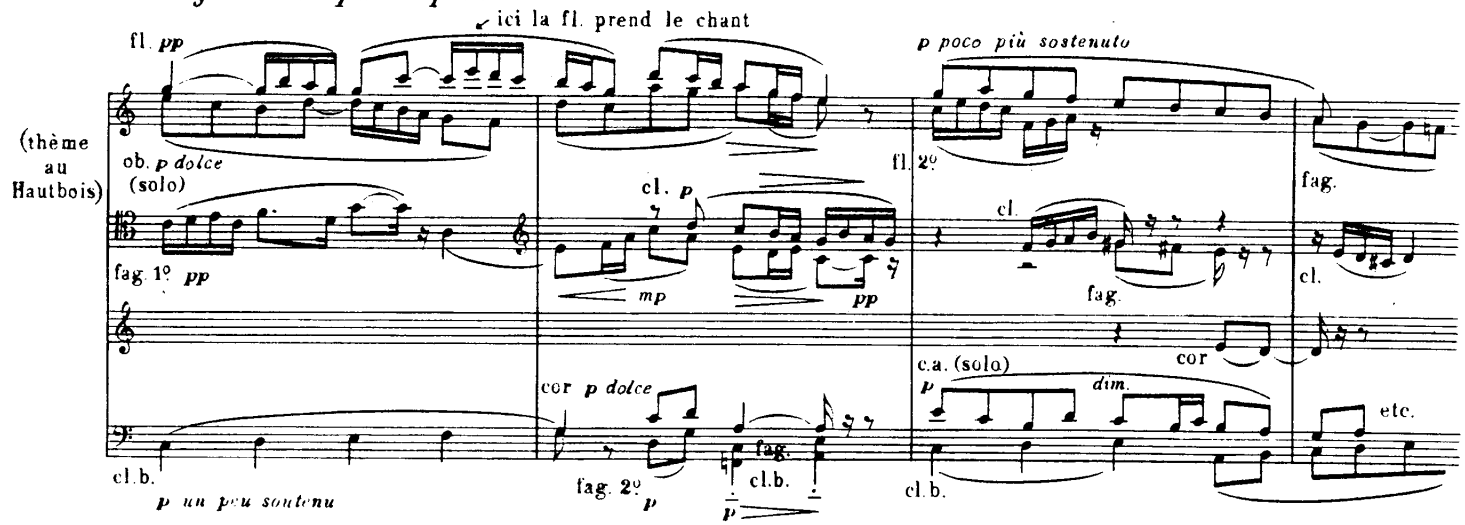


Cet accord, avec les Bois au lieu des Cordes, se trouve exprès *un peu appuyé*, – mais il est d'une sonorité assez neutre, et déjà lointaine, après le ***f*** qui précédait

Ch. Kœchlin
La Caravane (Extr. des Heures Persanes)

[1] Cors sonnant ici comme des Bois.

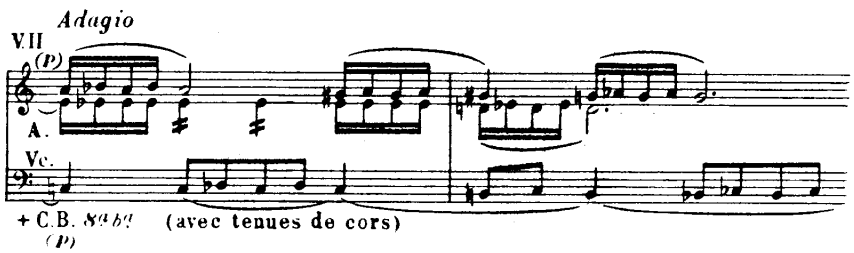
Bois en style contrapunctique :



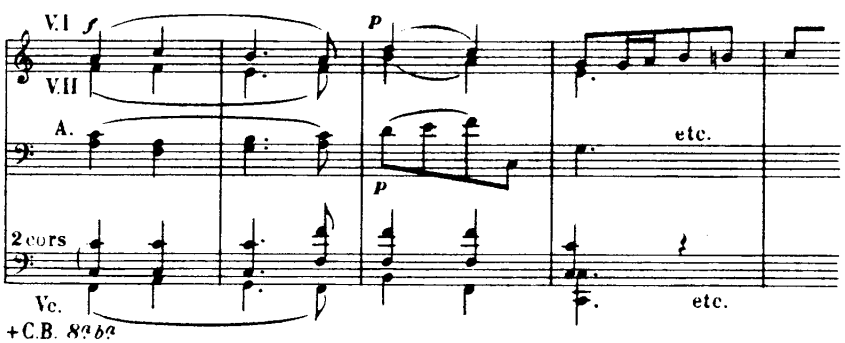
Ch. Kœchlin. *N°1 de la 2de des Sonatines françaises*

2. INSTRUMENTS À CORDES JOUANT SEULS. Orchestration beaucoup plus usitée que celle des Bois seuls. Nous avons cité des morceaux entiers confiés au Quatuor d'orchestre (*Adagio* de Le Keu, *Sinfonietta* de Roussel, 1re partie du *Déluge*, de Saint-Saëns; voir aussi: *4e Symphonie* pour *Dixtuor de Cordes*, par Darius Milhaud).

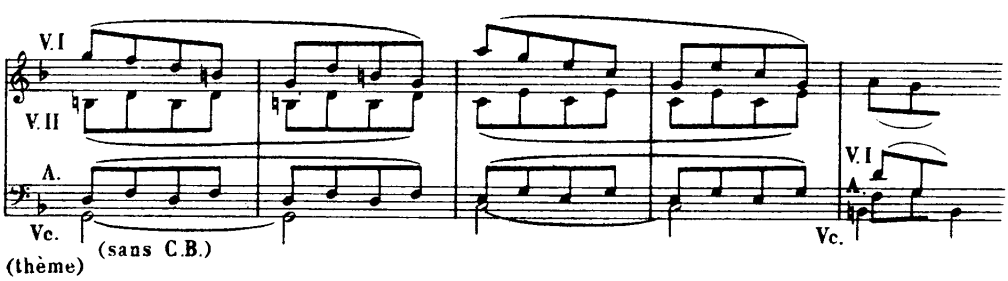
L'écriture fugée et plus généralement le style contrapunctique se prêtent particulièrement bien à ce genre d'orchestration. Mais rien n'empêche de disposer les parties sous la forme: *Chant – Accompagnement – Basse*. Et, quand l'idée musicale n'exige pas de ces déchaînements à quoi les Cuivres deviennent nécessaires, elle s'accommode à merveille de l'absence des Bois, Cors, Trompettes et Trombones. (1) Renvoyons le lecteur aux exemples du Chapitre III (Ecriture des Cordes) et bornons-nous aux suivants:



H. Berlioz
La damnation de Faust (2de partie, sc. I)

(Harmonies chromatiques très expressives; les Cordes suffisent amplement ici même sans 1ers V.)

Beethoven
Symphonie Pastorale (1er temps)

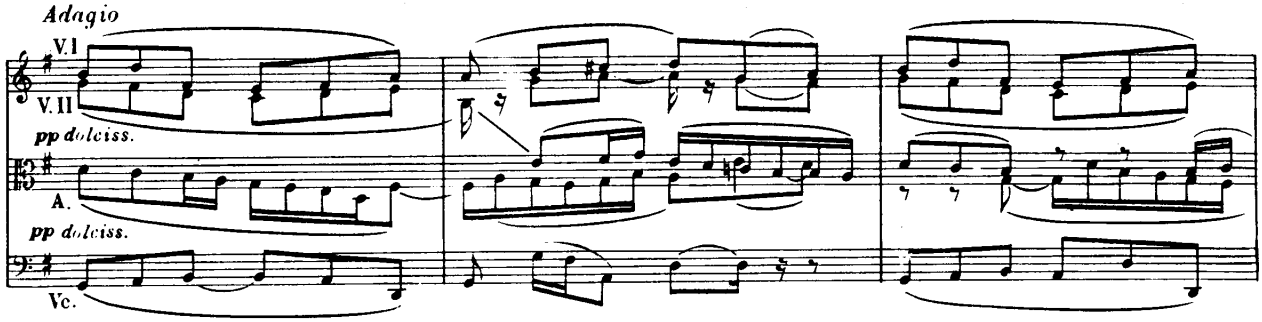
(Les Cordes seules suffiraient, mais les Cors leur donnent ici toute l'ampleur que la phrase mélodique demandait.)

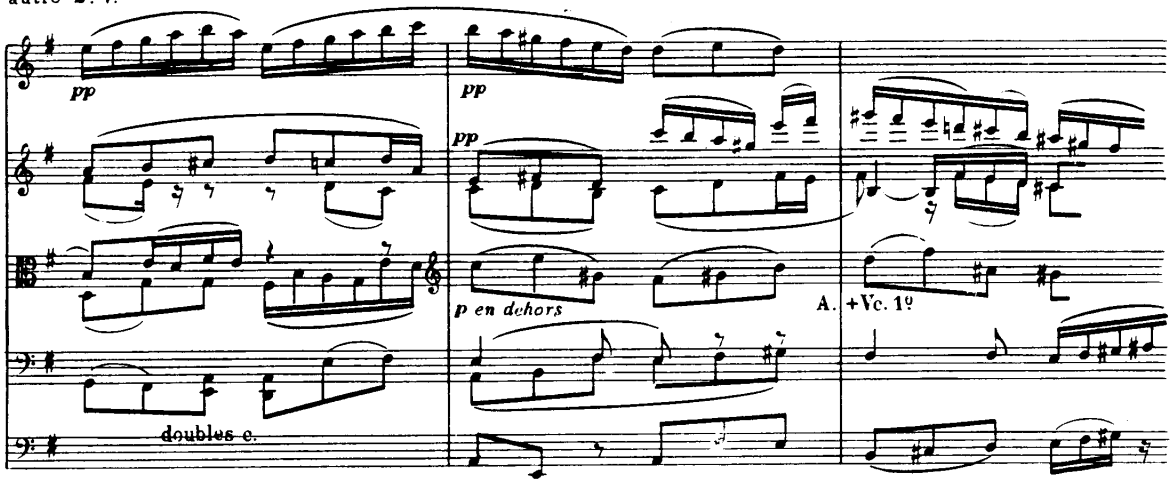


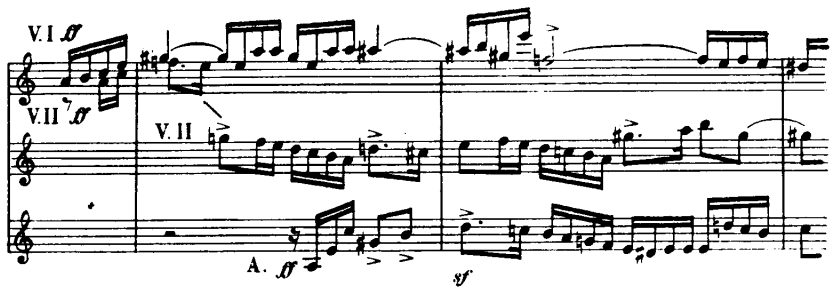
Beethoven
Symphonie Pastorale (1er temps)

(1) Ajoutons qu'une œuvre bien écrite pour les Cordes, et qui vit, donne l'*impression* d'une sonorité très suffisante: on n'y remarque guère l'absence du reste de l'orchestre.

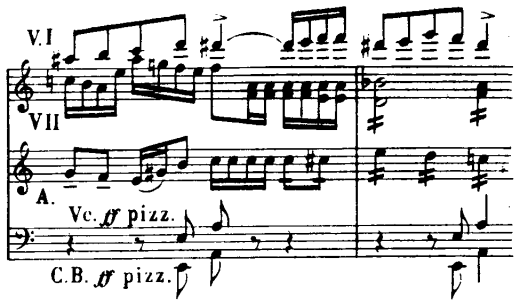
Adagio

Soli
(Un instrument seul à chaque parties)

autre 2d V.



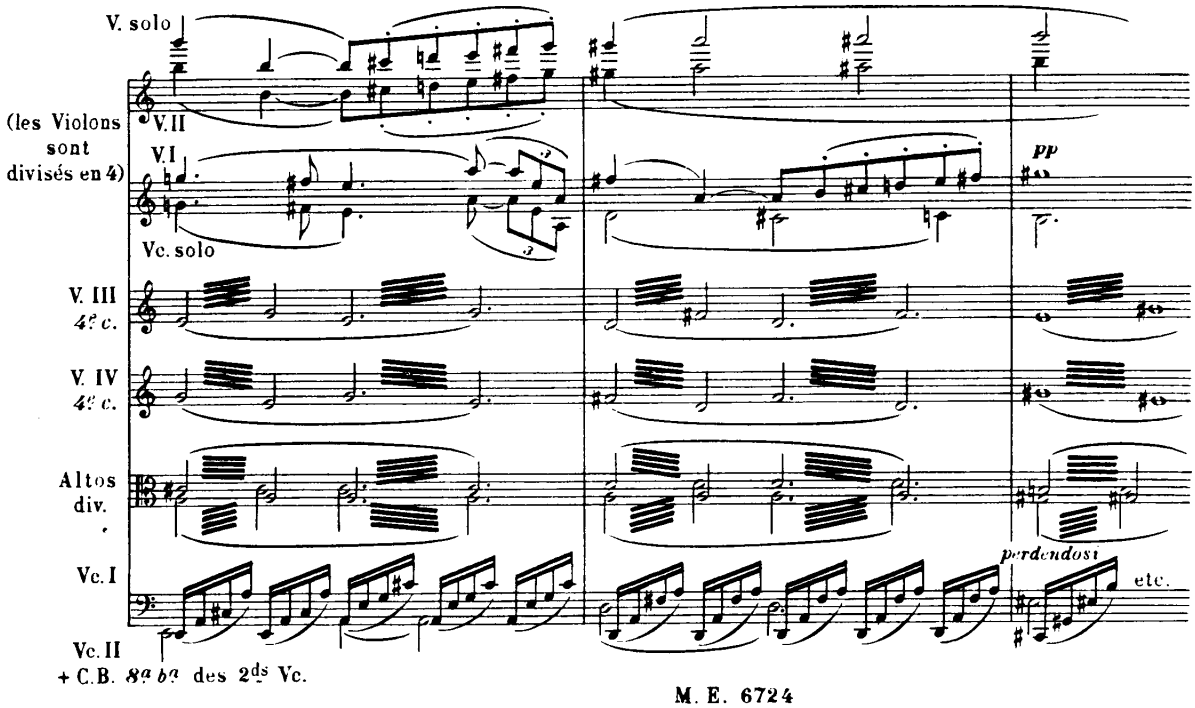
Ch. Kœchlin
2d temps de la 2de des Sonatines françaises

A. Roussel. *Aeneas (p. 1)*

puis



A. Roussel. *Aeneas (p. 2)*

Ensemble des Instruments à Cordes traité en orchestre:



G. Lekeu
Adagio pour Instruments à Cordes (p. 1)

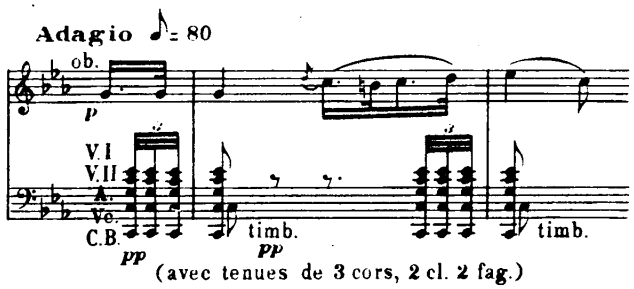
3. MÉLANGES DE BOIS ET DE CORDES, AVEC RÔLE PLUS IMPORTANT DONNÉ AUX BOIS. Ce paragraphe comporte une grande diversité; on le présentera de la façon suivante:

(a) BOIS SOLI SUR FOND DE CORDES: on en a donné un certain nombre d'exemples dans ce Chapitre IV, au sujet de *la Mélodie*. Rappelons: *Flûte solo.* – On peut l'écrire à toutes les tessitures, sous réserve de l'équilibre à garder avec le Quatuor: si la flûte reste dans le grave ou le medium, veiller a ce que les Cordes soient bien *au second plan, avec la nuance p* (parties d'accompagnement *n'attirant pas l'attention*). A l'aigu la flûte dominera facilement sur les Cordes *p* ou même *mf*, comme par exemple dans le *Final* de la *1re Symphonie* de Brahms, où le *fond* – assez nourri – est constitué par des Cordes et quelques tenues d'autres instruments.

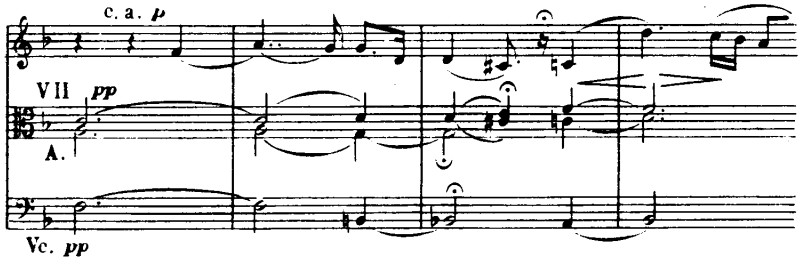
Rien de particulier à dire au sujet des autres Bois en *soli* sur du Quatuor, sinon qu'il faut sans cesse veiller à l'équilibre et ne point croire qu'un seul instrument à vent puisse *toujours* dominer si les Cordes jouent *f*.

Le fond que forment les Cordes peut être fait de *notes répétées* (par exemple sous le chant de *Hautbois* de la *Course à l'abîme* dans la *Damnation de Faust*), ou de *tremolos* (avec la *Clarinette* de l'*Ouverture* du *Freyschütz*), ou de *tenues* (ainsi, pour accompagner le *Cor anglais* de l'*air de Marguerite*, de Berlioz, le *Cor solo* dans le *Poème pour Cor et Orchestre* de Ch. Kœchlin, etc.). Toutes sortes d'autres dispositions des Cordes *arpèges, pizzicati, accords coupés de silences*, etc.) sont également possibles comme *fond* au *chant d'un instrument à vent*, – sans compter les nombreux cas où l'accompagnement fait par les Cordes se complète d'une ou deux tenues de *Cors*, ou de *Flûtes*, etc., – ces tenues d'ailleurs devant rester *neutres* et *point en dehors*, afin que *le chant se dégage sans difficulté* pour l'oreille.

Il suffira d'un petit nombre d'exemples:

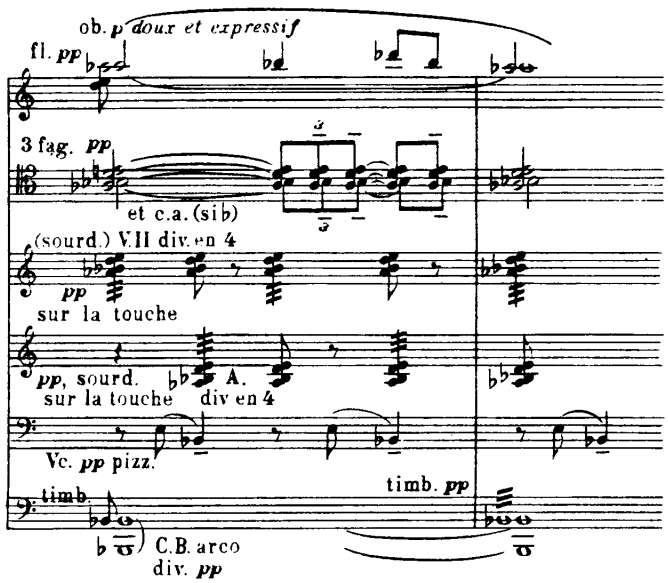


Beethoven
Symphonie Héroïque (Marche funèbre)

(Hautbois sur notes répétées des Cordes.)

H. Berlioz
La Damnation de Faust (4e partie. Air de Marguerite)

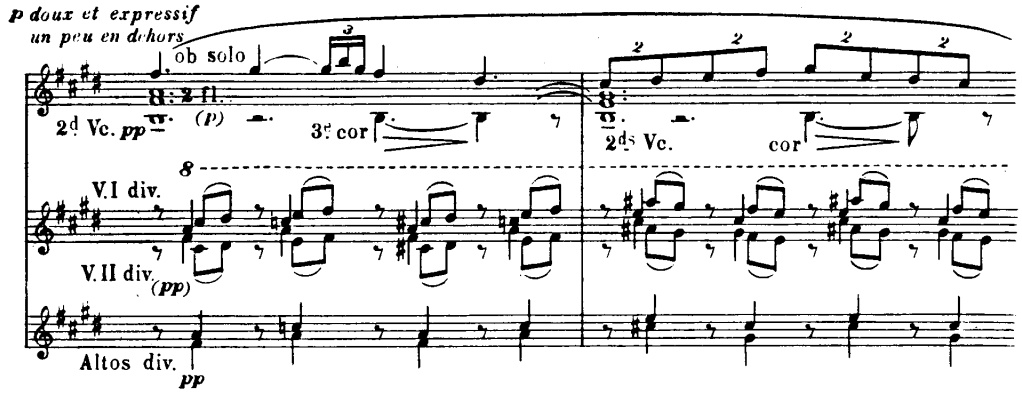
(Cor anglais (p) sur tenues assez légères et pp des Cordes.)

Chant de Hautbois p mais assez soutenu (accompagné par tenues de Bois et touches de Cordes en sourdine, en tremolos):



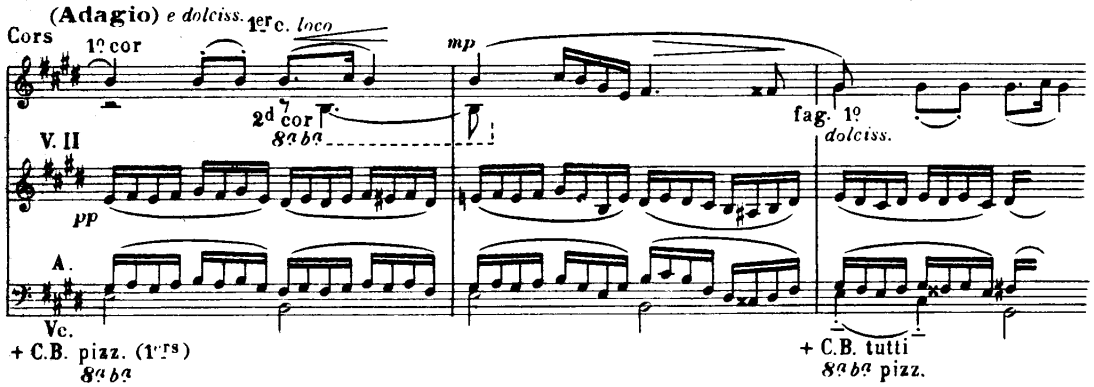
Cl. Debussy
Pelléas et Melisande
(Prologue)

Autre chant de Hautbois, dans la nuance **p**. *(Tenues très discrètes de Bois, avec des* 𝄾 *de Cordes):*



Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(1er acte, sc. III)

Chant de Cor, puis de Basson, sur du Quatuor en sourdine:

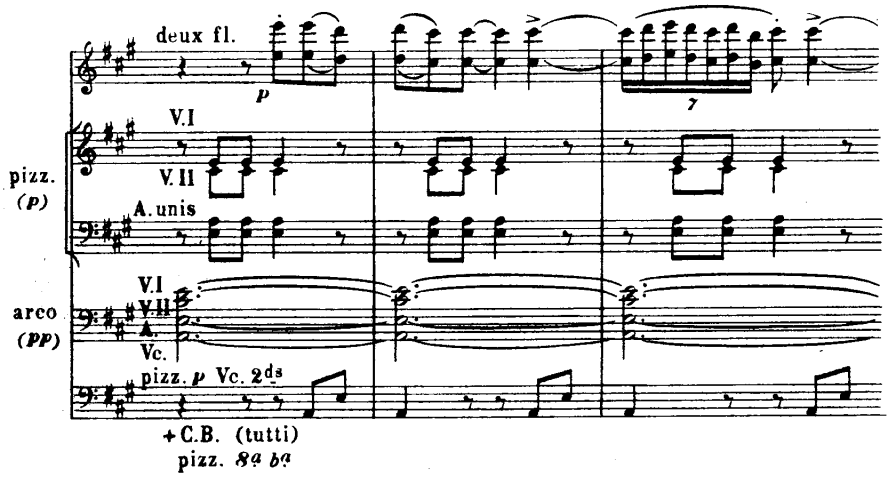


F. Schubert
Fantaisie pour piano, en Ut
(Orch. par Ch. Kœchlin)

(b) CHANT FAIT PAR DES BOIS EN OCTAVES, ou à 3 OCTAVES. (On y ajoutera des exemples de motifs en tierces). Accompagnement en général réalisé par le *Quatuor;* parfois il s'y trouve, en outre, des tenues de *Cors*. On en a de nombreux exemples chez Berlioz, Bizet, et dans les Symphonies des "classiques".

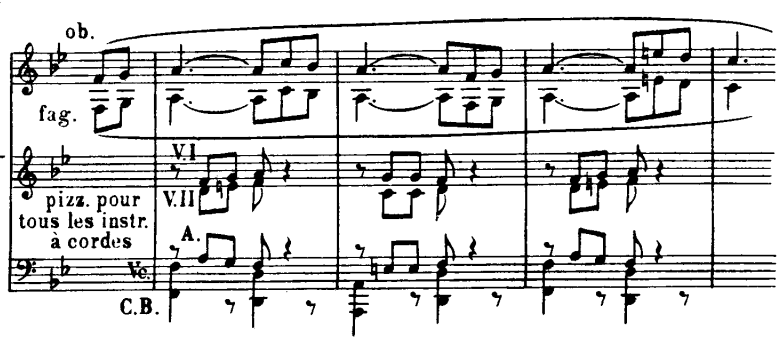
Nous citerons les suivants:

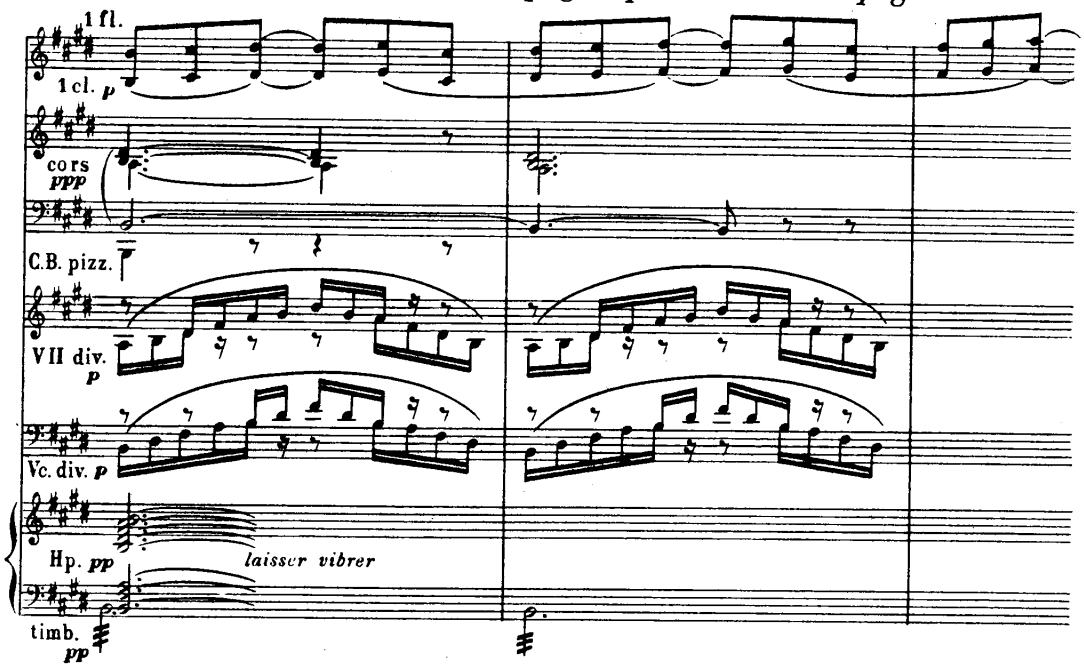
Chant de Flûtes en octaves, sur Cordes arco et pizzicato:

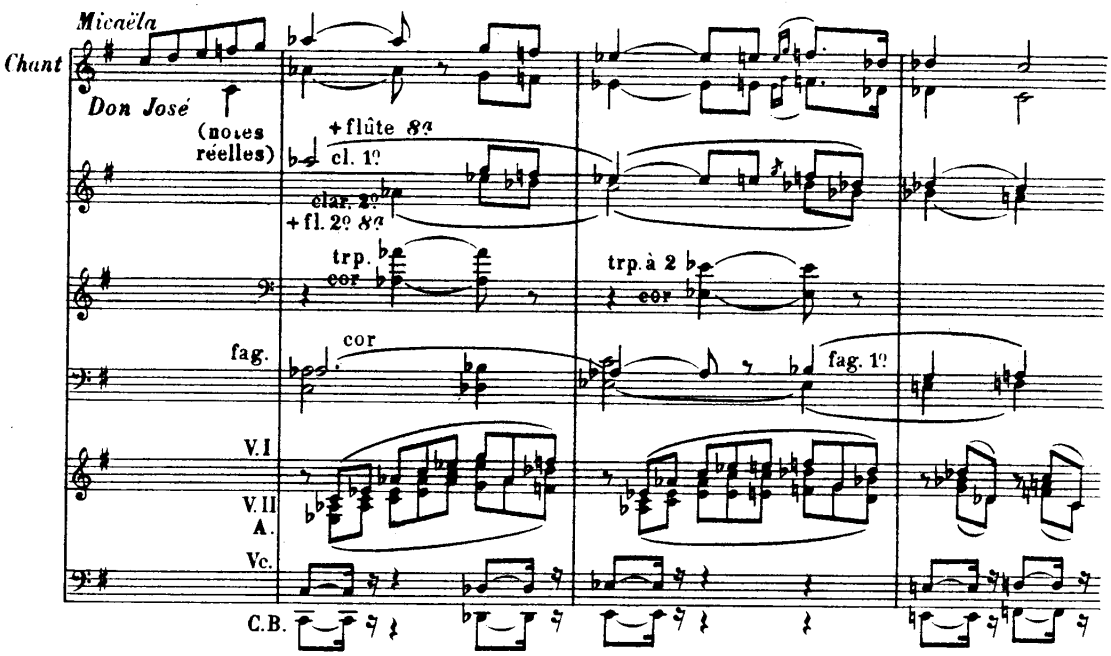


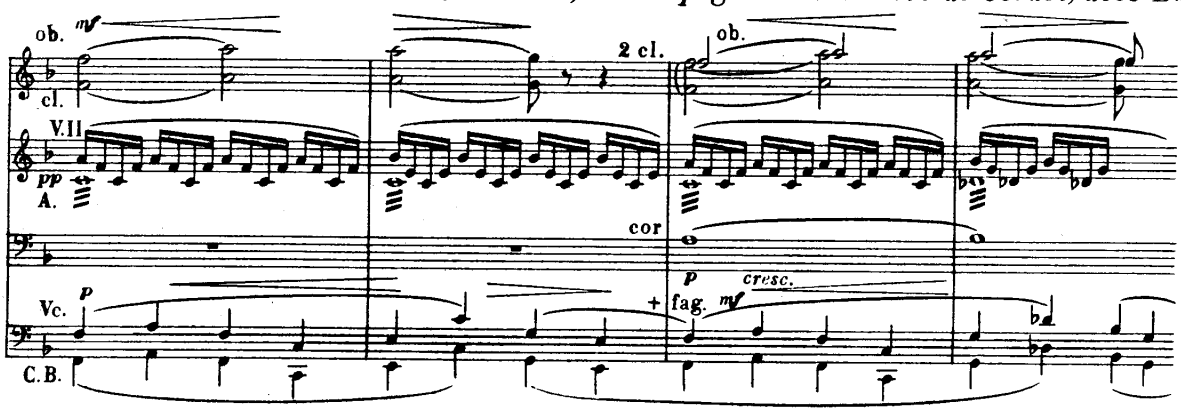
C. Saint-Saëns
Suite Algérienne (III. *Rêverie du soir à Blidah*)

(La moitié des instruments à Cordes *pizzicato;* l'autre moitié *arco*. Excepté pour les C.B. qui jouent toutes *pizzicati*.)

Bois (p) contre Cordes pizzicati (Ob., Fag. en Octaves):

Mendelssohn
Symphonie - Cantate

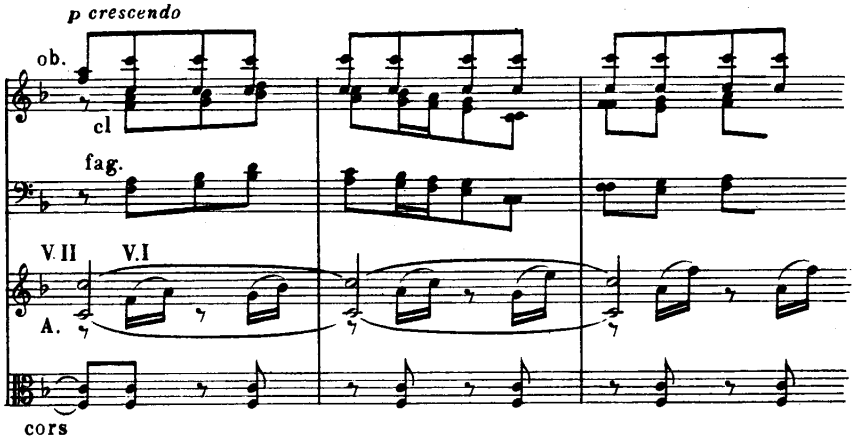
Chant Fl.-Clar. en Octaves accompagné par tenues et arpèges :

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

Chant de Bois avec arpèges de Cordes, sonorité bien soutenue :

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

Chant Ob. et Cl. en Octaves, soutenu, sur arpèges et tremolos de Cordes, avec Basses bien marquées :

H. Berlioz
Roméo et Juliette
(Tristesse de Roméo)

(Lorsque la 1re Clarinette renforce le Hautbois, à la 3e mesure, Berlioz ajoute une tenue de Cor, et un Basson doublant les Violoncelles.)

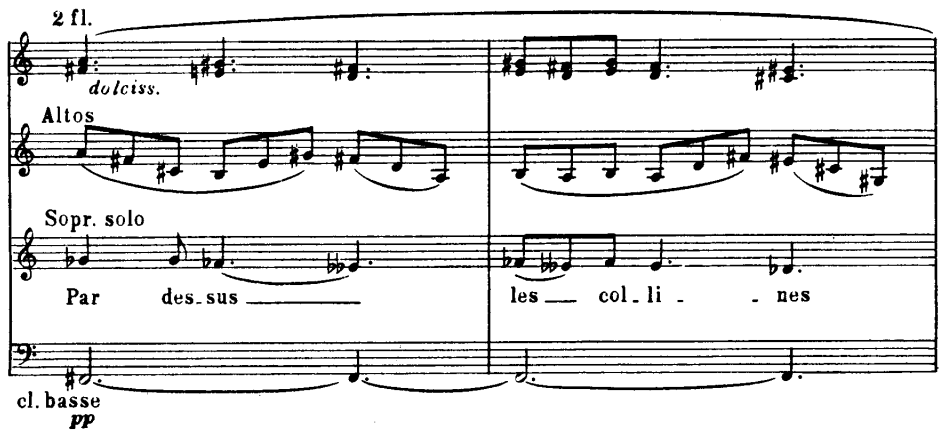
Tierces de Clar. et Fag. (en Octaves) bien soutenues par Bois, Cors et Cordes :



Beethoven
Symphonie Pastorale (Andante)

(Noter les curieuses "rencontres de notes" entre 1ers V. et Cl. – 2de et 3e mesures – ainsi qu'entre 2d Cor et Basson. Celle entre Clar. et Ob. à la 1ère mesure est tout-à-fait usuelle chez Beethoven.)

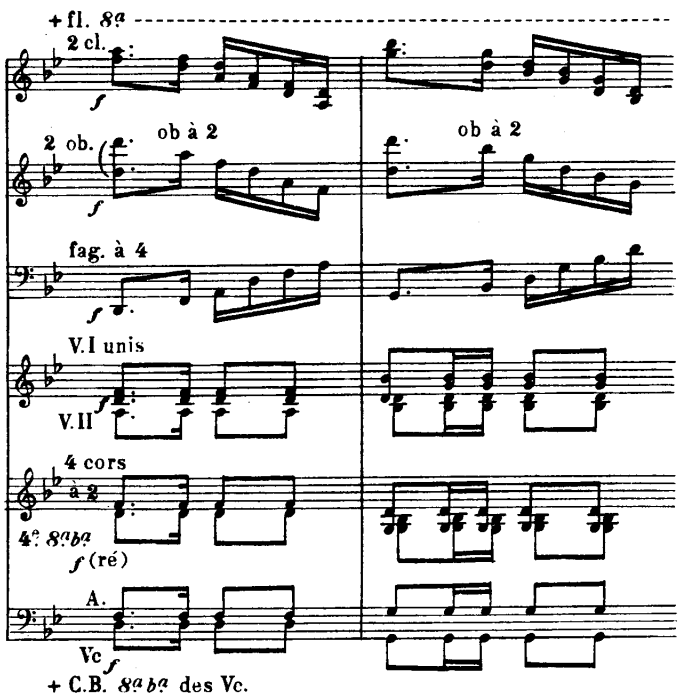
Chant de Flûtes très douces, en tierces, avec arpèges d'Altos :



E. Chabrier
La Sulamite (p. 11)

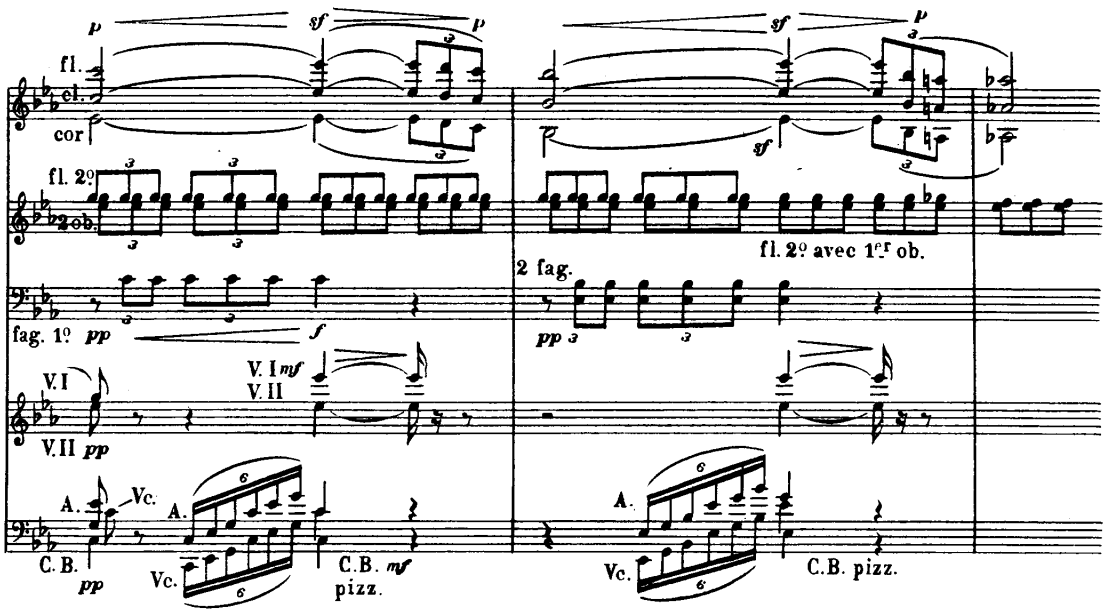
(Excellente sonorité très fondue et pleine sans lourdeur.)

Motif de Bois (f) en tierces, sixtes, quartes avec notes répétées des Cordes et des Cors :



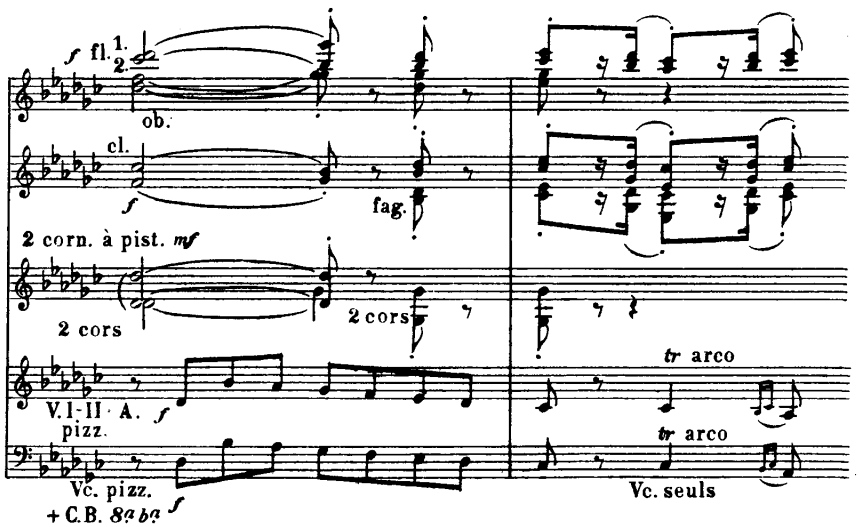
H. Berlioz
La damnation de Faust
(Chanson des Etudiants)

Chant de Bois, à 3 Octaves, soutenu; (Accompagnement par Bois et arpèges de Cordes. – Touches de Violons sur certaines notes accentuées du Chant des Bois):



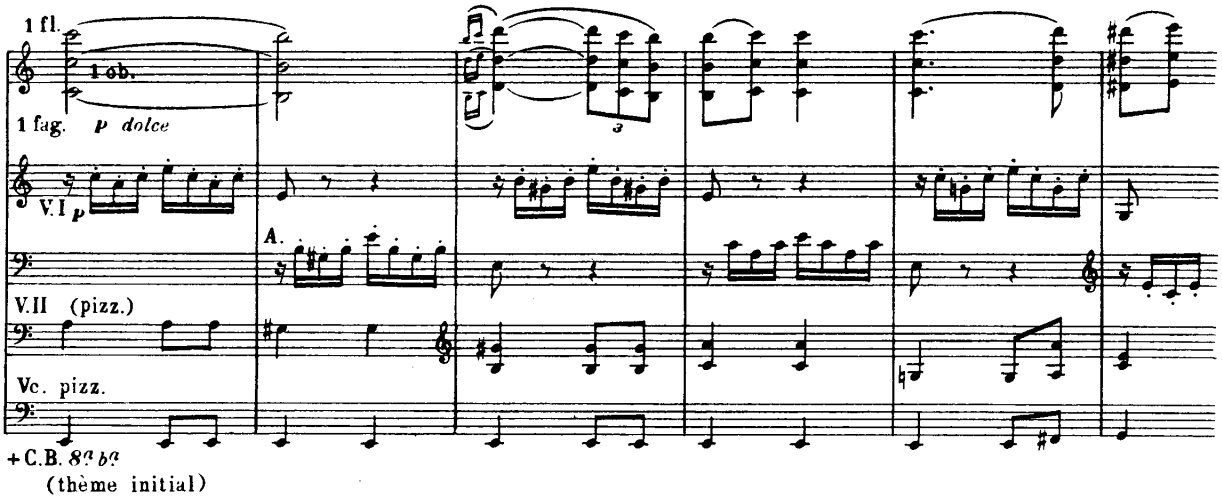
H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(1er temps)

Chant de Bois f (à 3 Octaves) contre thème des Cordes (contrepoint) en pizzicati:



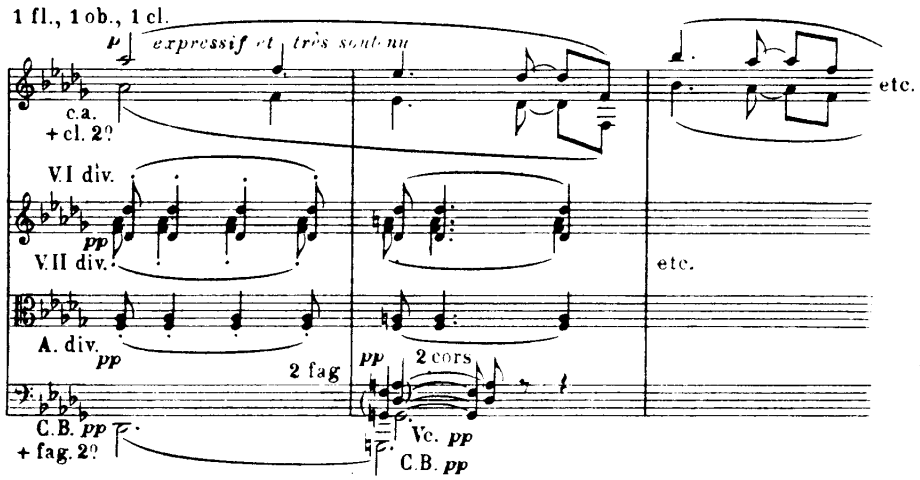
G. Bizet
Carmen
(3e acte. Ensemble: "quant au douanier...")

(On notera qu'à la 1re mesure il suffit de la *1ère flûte seule* pour poser le thème; il est vrai qu'elle est dans un registre bien sonore.)

Autre chant de Bois (p) à 3 Octaves (Cordes en arpèges légers et pizzicati, contre thème initial à la Basse):

Beethoven
Symphonie en La
(Allegretto)

(c) Parfois, pour des sonorités très pleines, on DOUBLE LES BOIS. La réalisation des parties d'accompagnement sera en général confiée aux Cordes, mais des Bois (en contrepoints ou en tenues) peuvent, en s'y ajoutant, participer à cet accompagnement. Exemples :

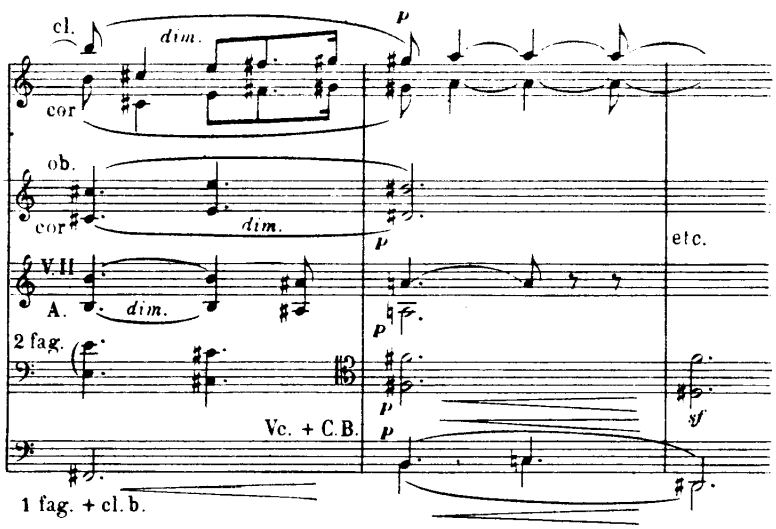
Phrase de Bois très soutenue, fond par le Quatuor :



Cl. Debussy
Prélude à l'après-midi d'un Faune

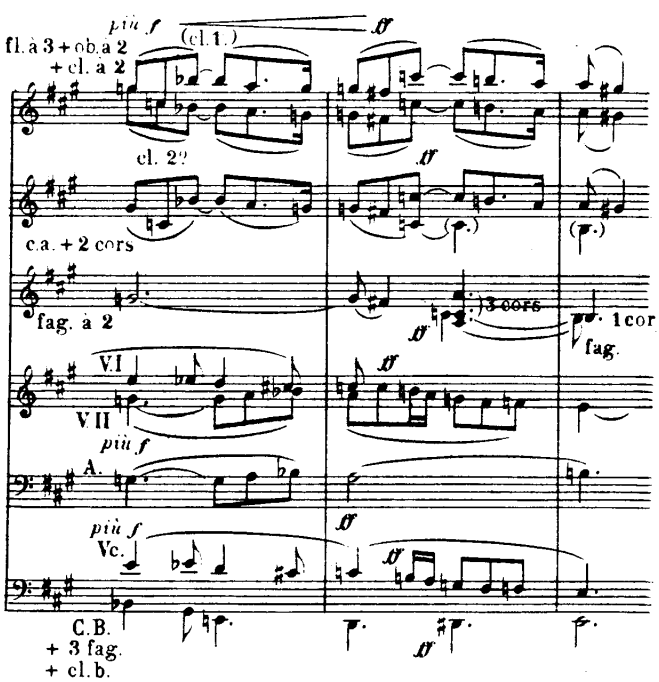
(Grande simplicité de l'orchestration, et belle sonorité, pleine, très expressive. Le mélange fl. ob. cl. sonne très fondu; à l'octave inférieure, il suffit grandement de cl. + c.a.)

Chants de Bois dans le Prélude de Tristan et Yseult :



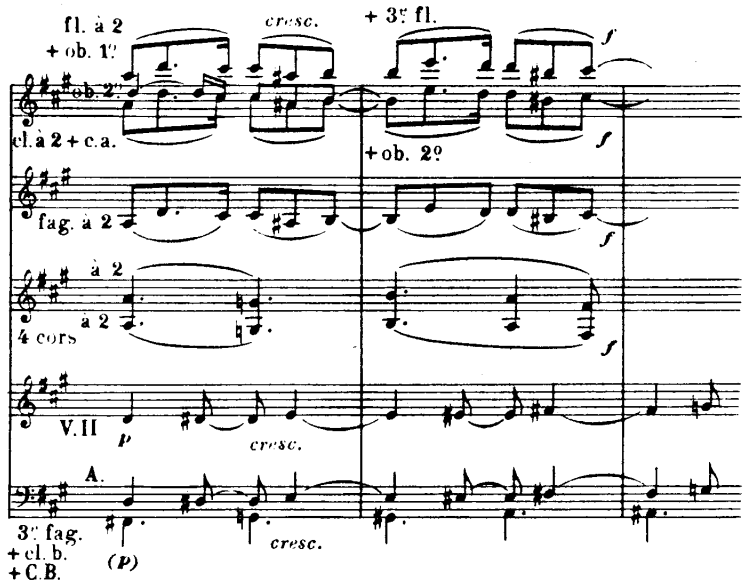
(page 6)

(Dans ce passage les Bois ne sont pas doublés, mais on le cite avec les autres exemples, où se trouvent des doublures, parce que celui-ci est également très soutenu et que l'accompagnement du motif principal est fait par un mélange de Bois et de Cordes.)

Chant par Bois doublés :

id. (page 7)

(Ici, contre les dessins soutenus des Cordes, il fallait tout un *ensemble* de Bois pour le thème principal; il y a neuf instruments.)

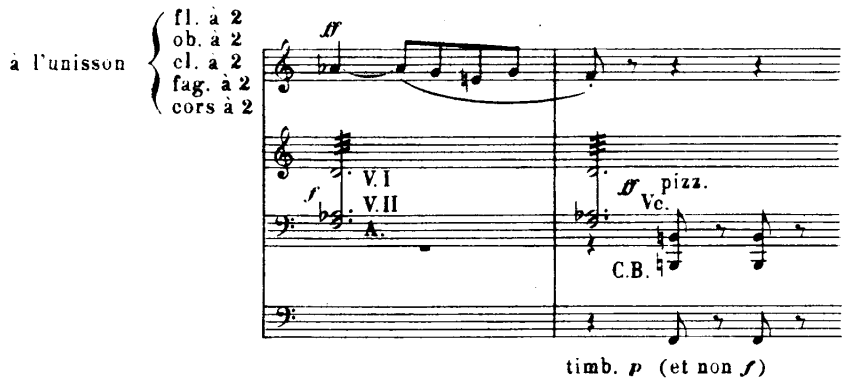
Chant de tous les Bois, harmonies par Cors et Cordes (assez soutenu) :



R. Wagner
Prélude de Tristan et Yseult

Dans ce passage le Chant est fait par des Bois très solides; pour les harmonies, 2 Cors correspondent comme importance, aux 2ds Violons (que l'on suppose assez nombreux, et qui sont dans une tessiture sonore), 2 autres Cors aux Altos. Les Vc. *ne jouent pas ici*, Wagner les réserve pour plus loin; en conséquences il *double solidement les C.B.* par Cl. B. + Fag.

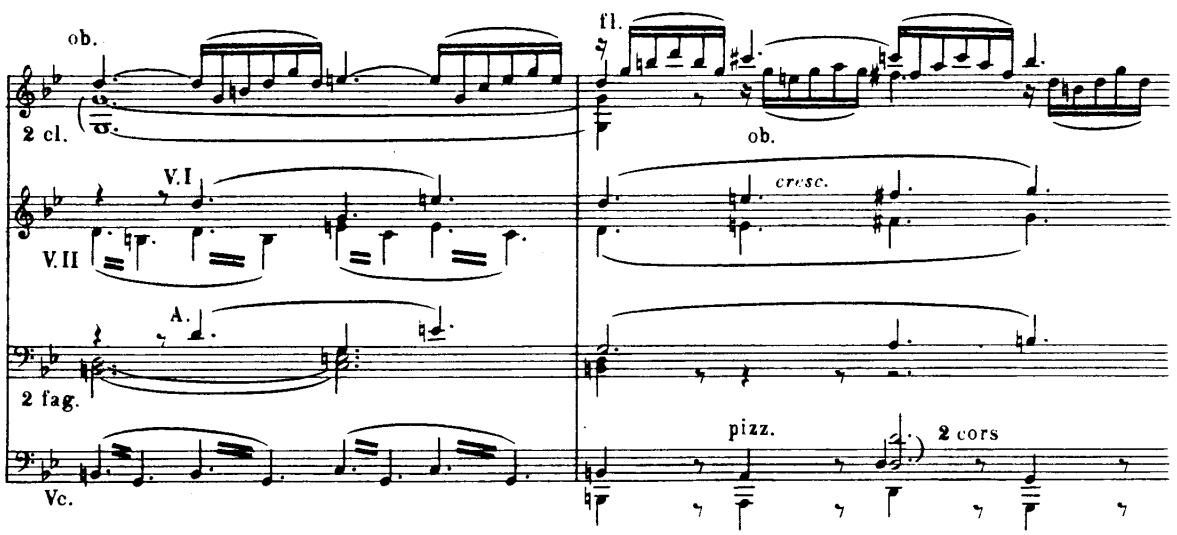
Bois à l'unisson : Contre les Cordes *f* en tremolos, l'ensemble des Bois est ici très nourri (dix instruments, dont deux Cors) :



G. Bizet
Carmen
(Fin du 3e acte)

(Noter la Timbale *p* pour accentuer la menace en laissant toutefois bien en dehors les pizzicati *ff* des Vc. et C.B.)

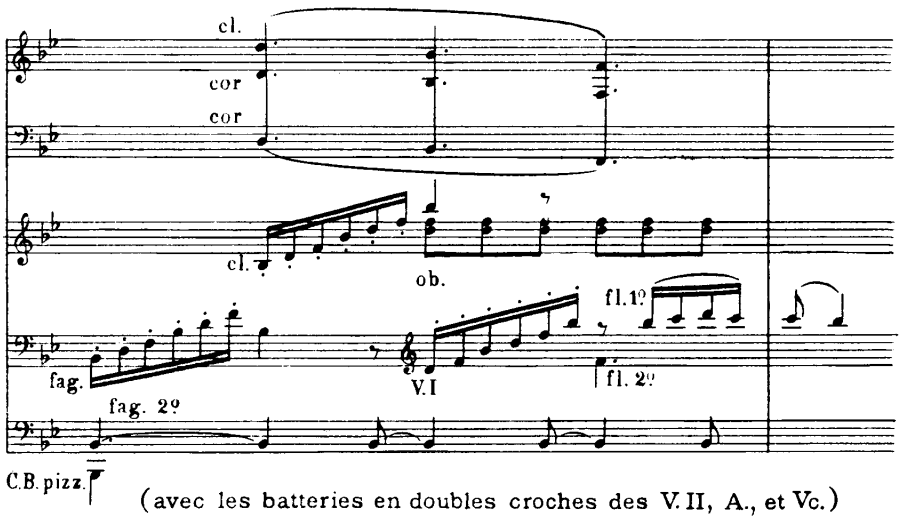
(d) BOIS "DIALOGUANT"; *avec, pour les accompagner, mélange Bois et Cordes :*



Beethoven
Symphonie Pastorale
(Andante)

(Nuance *p*, ce qui laisse les Bois bien en dehors sur le thème secondaire des V.I et A.)

Thème à 3 Octaves sur Bois dialoguant, et avec réponse des Cordes :

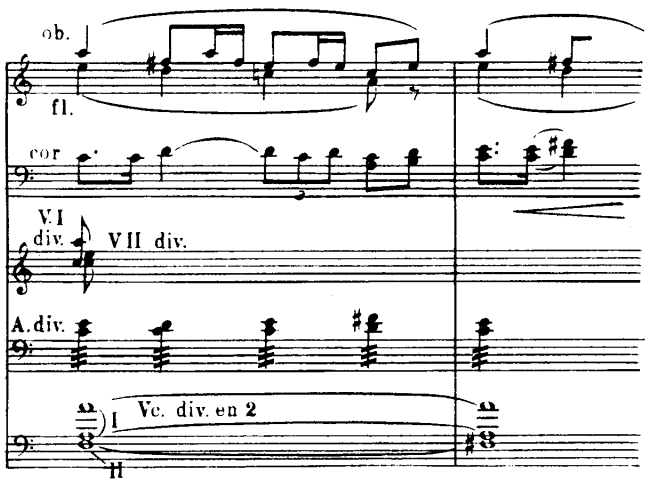


(avec les batteries en doubles croches des V. II, A., et Vc.)

Beethoven
Symphonie Pastorale
(Andante)

(Le thème principal de ce passage n'arrive qu'au dernier temps, à la *Flûte.*)

Deux thèmes de Bois (Ob. et Cor) sur tenues et tremolos des Cordes, pour un ***p*** *:*

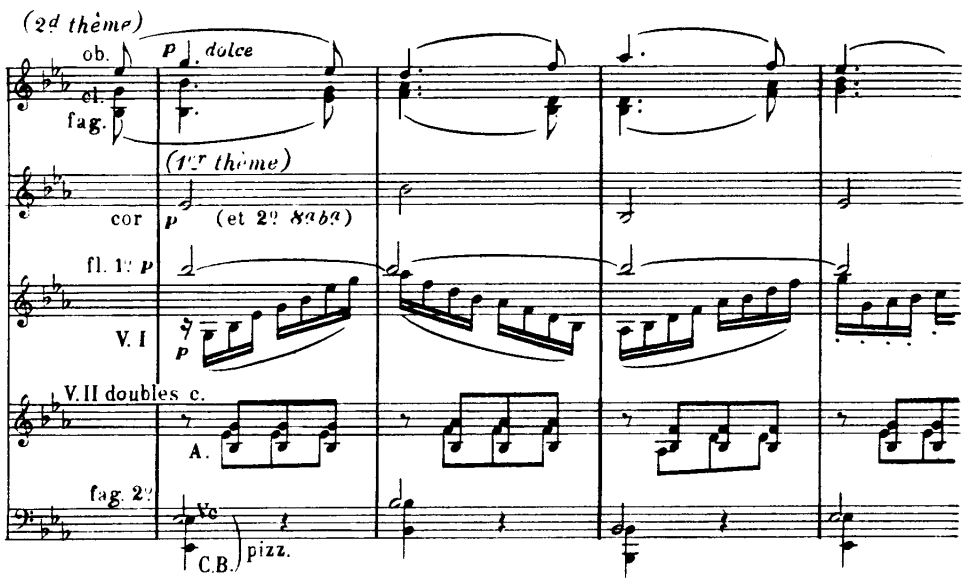


Cl. Debussy
Pelleas et Melisande (Prologue)

(Excellente sonorité du Mélange A. et Vc. ainsi présenté.)

(Thème de Mélisande au Hautbois, thème de Golaud au Cor.)

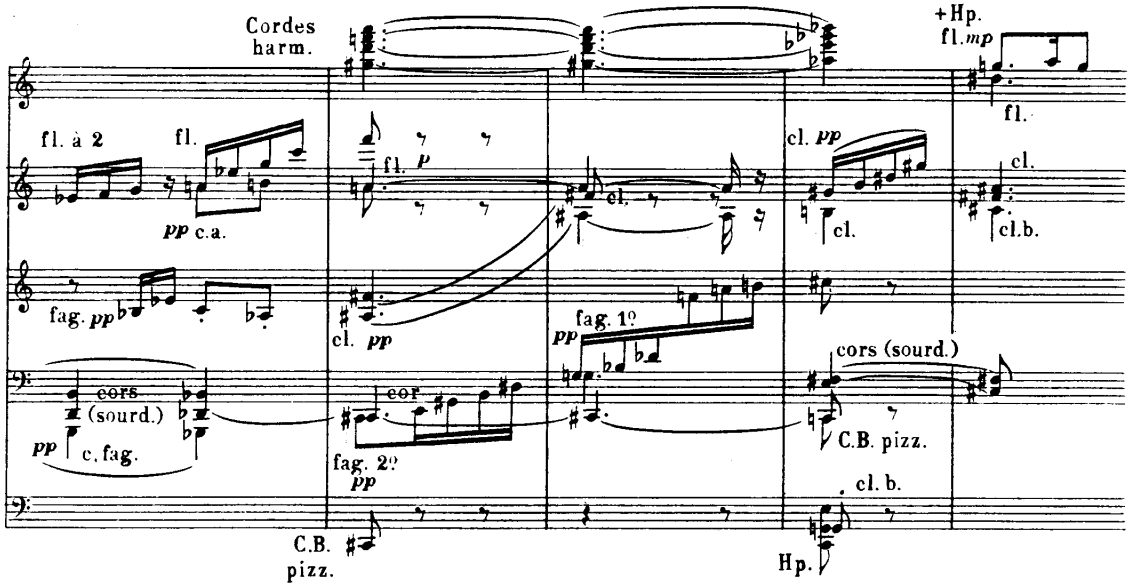
Motif (double) de Bois, accompagné par les Cordes :



Beethoven
Symphonie Héroïque
(Final)

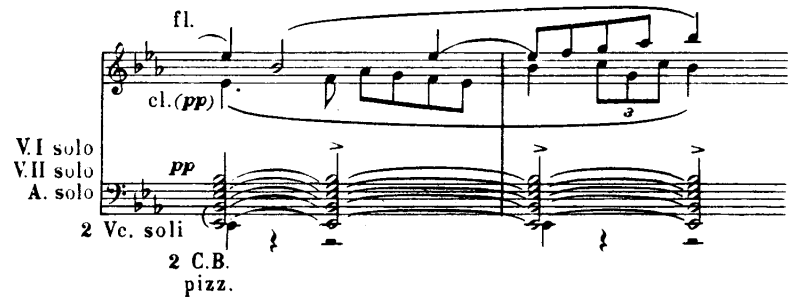
Noter la disposition de l'accompagnement fait par les Cordes, l'écriture des Bois, et la tenue de Flûte, qui se perçoit bien si les autres instruments observent la nuance ***p***.

Arpèges de Bois se répondant, avec tenues de sons harmoniques :



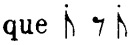
Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

(e) BOIS EN CONTREPOINT, À 2 PARTIES, sur fond de Cordes :



G. Bizet
Carmen (2d entr'acte)

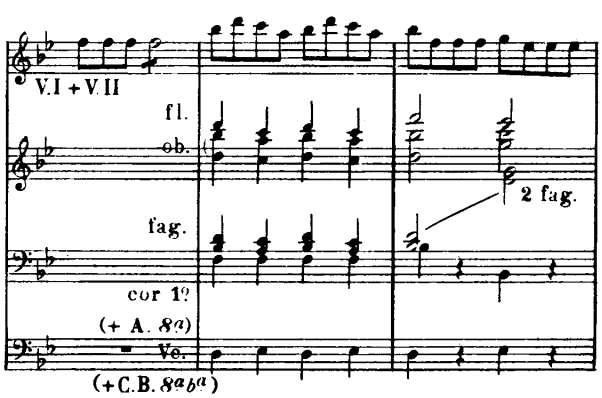
4º MÉLODIE PRÉDOMINANTE AUX CORDES, BOIS AU 2d PLAN.

Ici encore, grande diversité des Bois accompagnant un chant de Violons, d'Altos, ou de Violoncelles. Ces Bois peuvent d'ailleurs se trouver, dans ce rôle, mélangés à des Cordes. Il existe un grand nombre de "formules" d'accompagnement : *accords légers en notes répétées* , *arpèges* (comme ceux, par exemple, de l'*Andante* de la *Symphonie Pastorale*), *batteries* plus ou moins rapides, *notes détachées* telles que  ; enfin, *tenues*. Les Bois peuvent également jouer des *dessins* ou des *thèmes accessoires*.

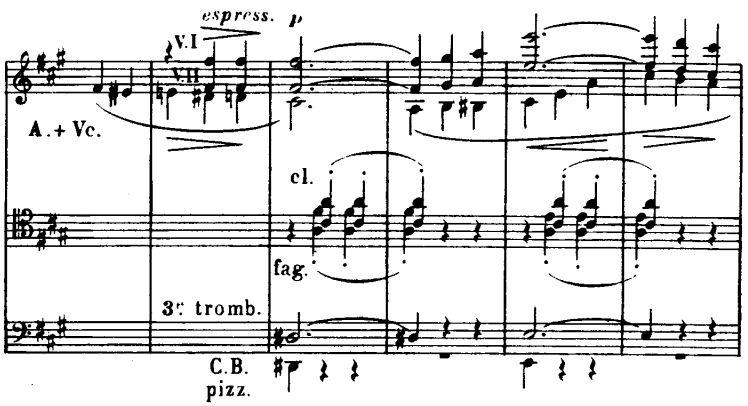
On classerait les exemples de la façon suivante :

(a) MÉLODIE AUX CORDES, SUR BOIS EN ACCORDS (*notes répétées*, ou *changeant*, mais *non tenues*).

Quatuor à 2 parties, Harmonies faites par les Bois, en accords :

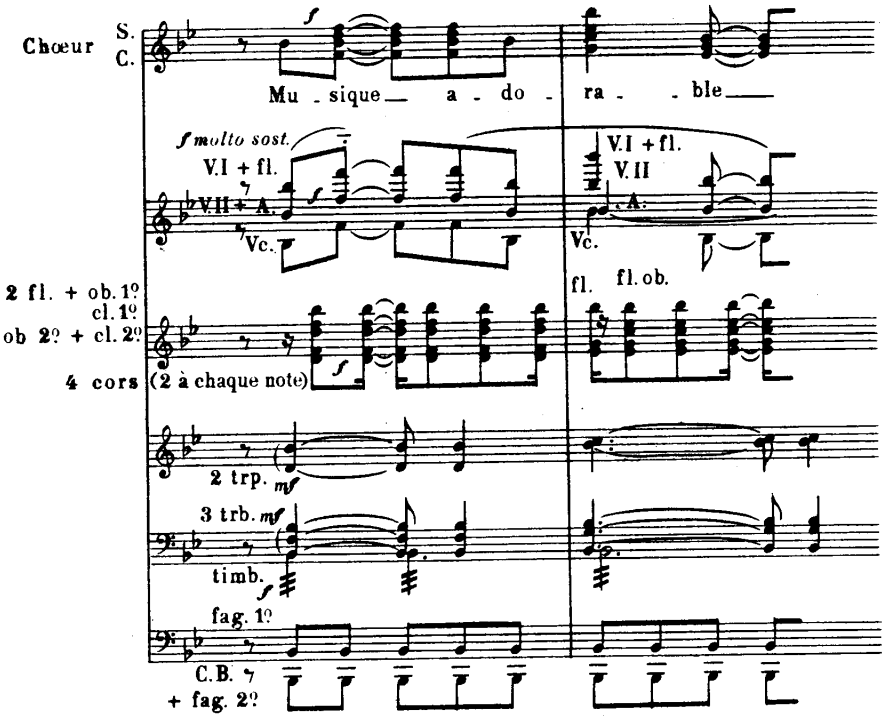


Mozart. *Symphonie en Sol mineur (Final)*



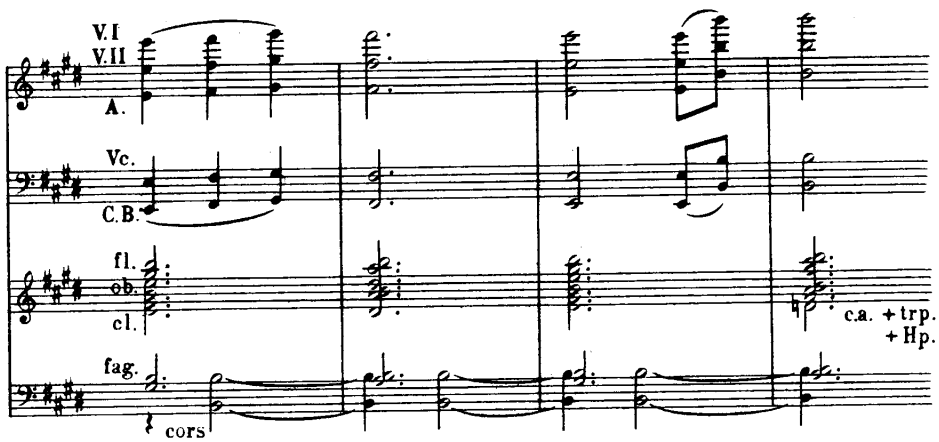
G. Bizet. *Carmen (1er acte)*

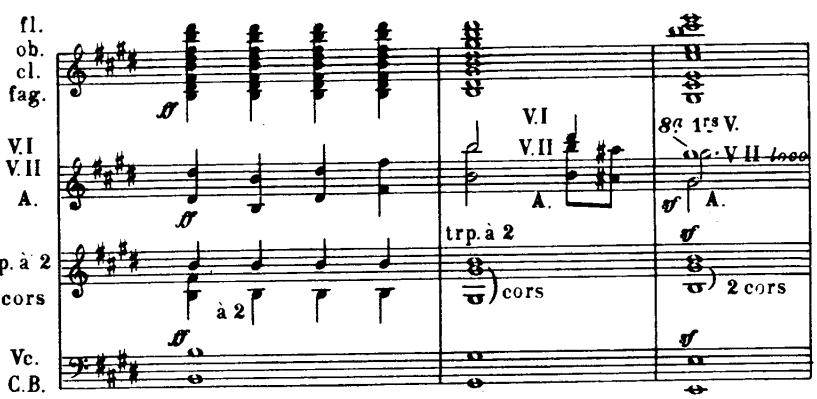
Grand chant de Cordes, à 3 Octaves; Bois en accords :

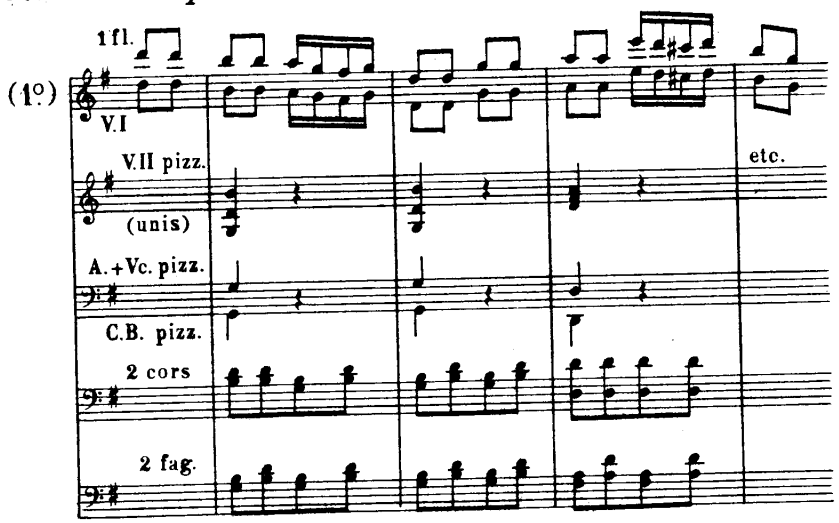


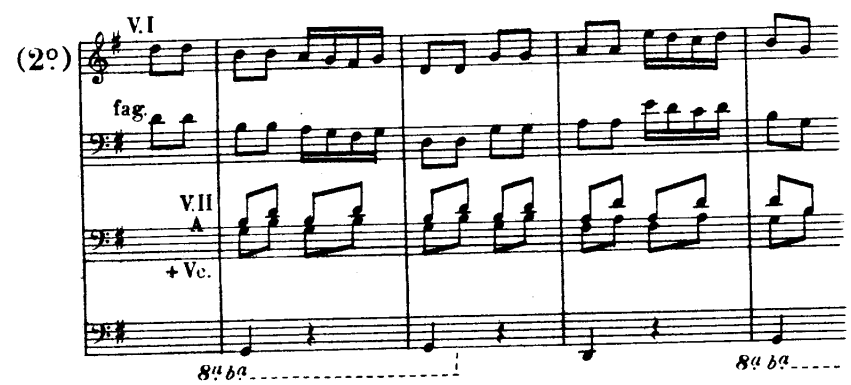
E. Chabrier
A la Musique

(Il eût été faible ici de diviser l'élan du Quatuor en doublant les Bois par V.II et A.; mais la sonorité est bien plus franche et plus belle ainsi que l'a réalisée Chabrier.)

Grand chant de Cordes, à 5 Octaves; accords aux Bois et Cors (en tenues) :

A. Bruneau
Messidor (dernier entr'acte)

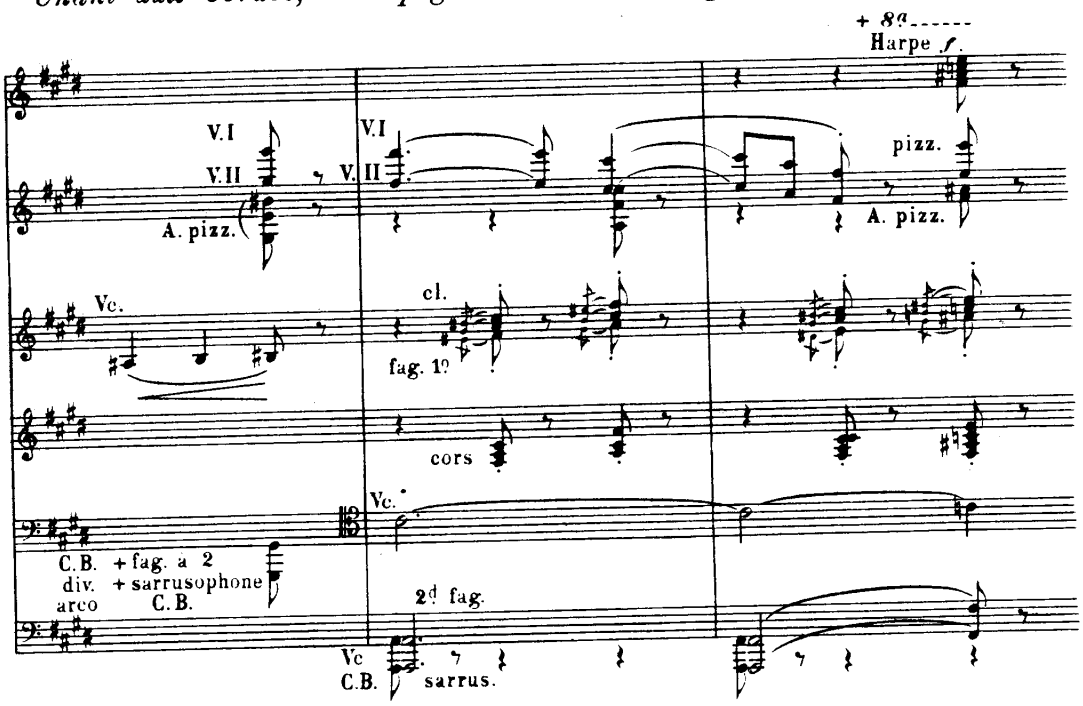
Dessin aux Cordes, notes répétées aux Bois (ce sont les Cordes, dans ce cas, qui s'imposent à l'attention) :

Mendelssohn
Ouverture du Songe d'une nuit d'été

Deux dispositions d'un motif des Cordes, dont l'accompagnement varie (selon les tessitures et les instruments qui doublent les Cordes):

Haydn
Symphonie en Sol majeur (Final)

(Effet très réussi, de ces Cors et Bassons qui, avec cette écriture et avec les pizzicati des Cordes, ne font pas *lourd*. - La Flûte ajoute une lumière charmante à la gaîté des 1ers Violons.)

(id.)

(Sonorité plus discrète et moins lumineuse que celle de la réalisation précédente; accompagnement plus discret. Noter l'unisson A. + Vc. écrit par Hydn pour affermir les Altos.)

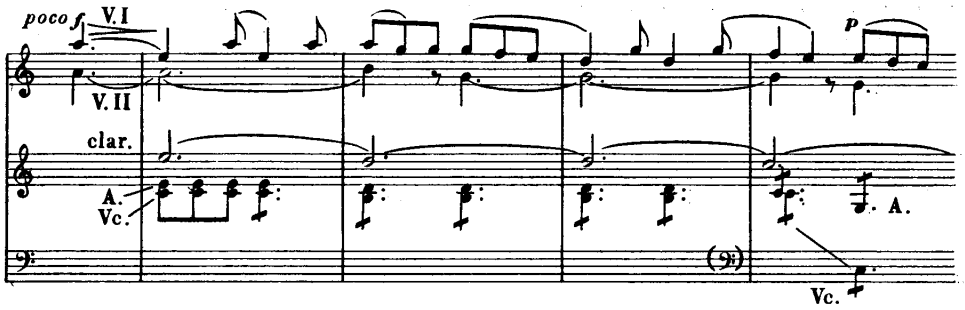
Chant aux Cordes, accompagnement aux Bois par des accords:



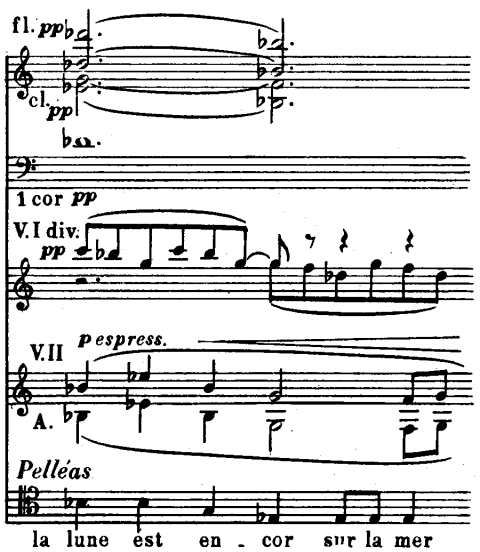
Florent - Schmitt
Rhapsodie Viennoise (p. 7)

(b) MÉLODIE AUX CORDES, SUR BOIS EN TENUES (avec parfois dessin secondaire ou arpèges, etc. aux Cordes). En général il s'agira de sonorités assez soutenues; toutefois je citerai des exemples de Cordes ***pp*** accompagnées par des tenues de Bois; mais ces tenues sont écrites de façon à pouvoir être jouées très douces.

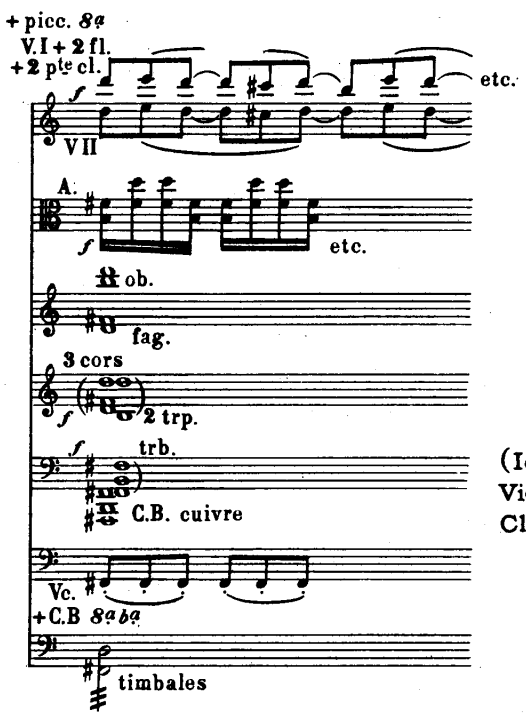
Chant de Cordes, accompagné par les Cordes et une tenue de Clarinette :



H. Berlioz
L'Enfance du Christ
(2de partie. – Le Repos de la Sainte-Famille)
(p. 128)

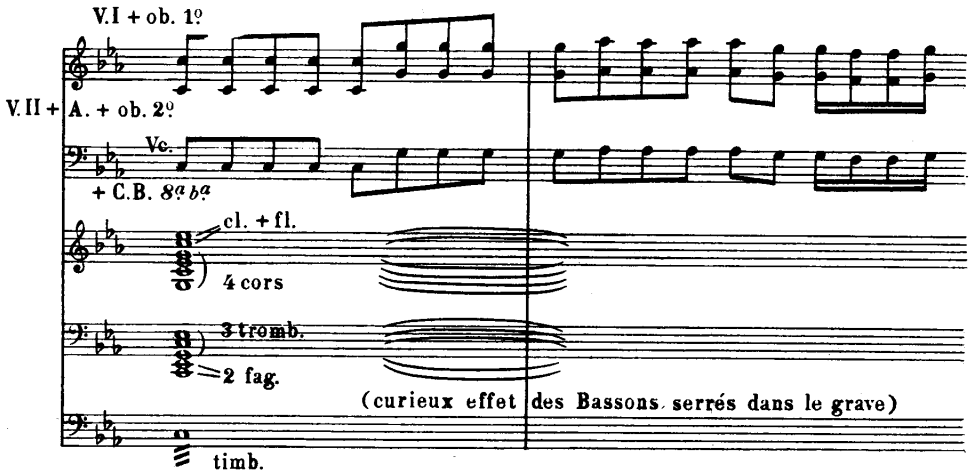
Chant et dessin de Cordes sur tenues de Bois (1) *(tenues **pp**, chant **p** espr.) :*

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande (Duo du 3e acte)

(1) Et avec un Dessin accessoire, ***pp***, des 1ers Violons divisés.

Dessin de Cordes sur tenues de Bois (et Cuivres), avec mouvement aux Altos :

C. Saint-Saens
Le Déluge
(2de partie, p. 45)

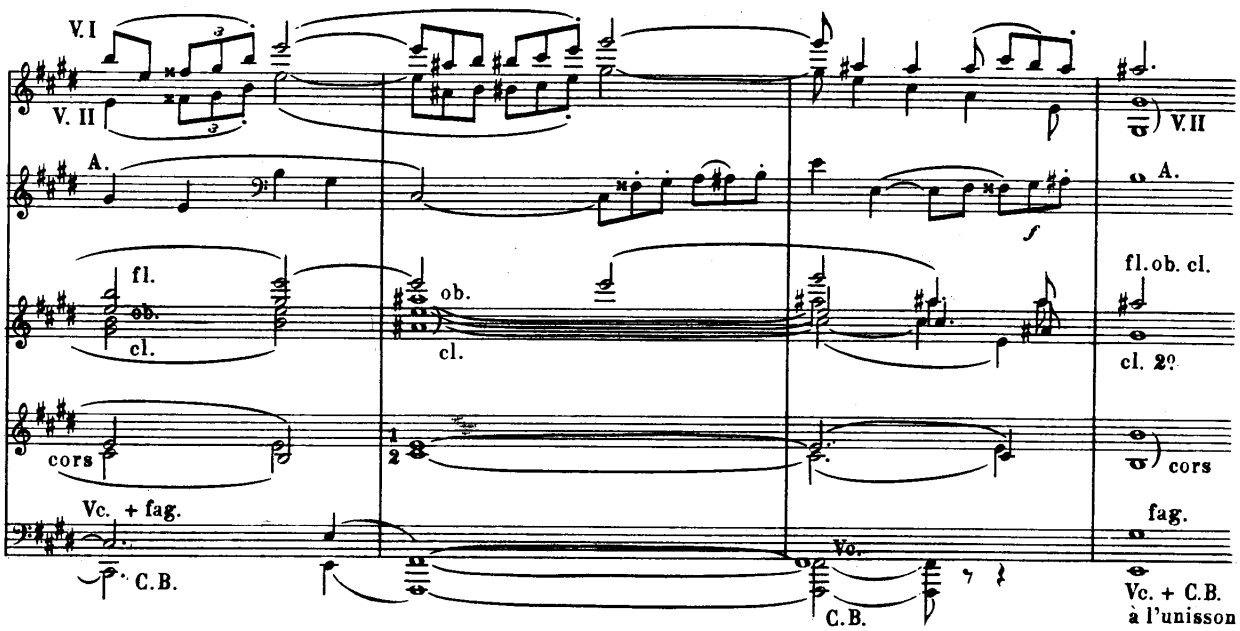
(Ici la nuance est ***f***. Doublure des 1ers Violons à l'unisson, par 2 Fl. et 2 petites Clar., et à l'octave par une petite Flûte.)

Dessin de Cordes sur accords (en tenues) de Bois :



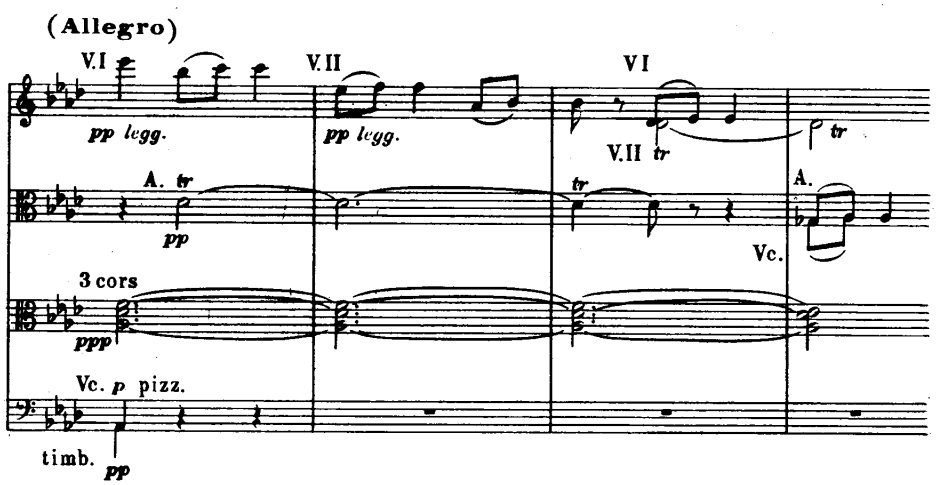
A. Gedalge
Concerto pour Piano et Orchestre
(1er temps)

Ligne principale aux Cordes, – tenues de Bois :



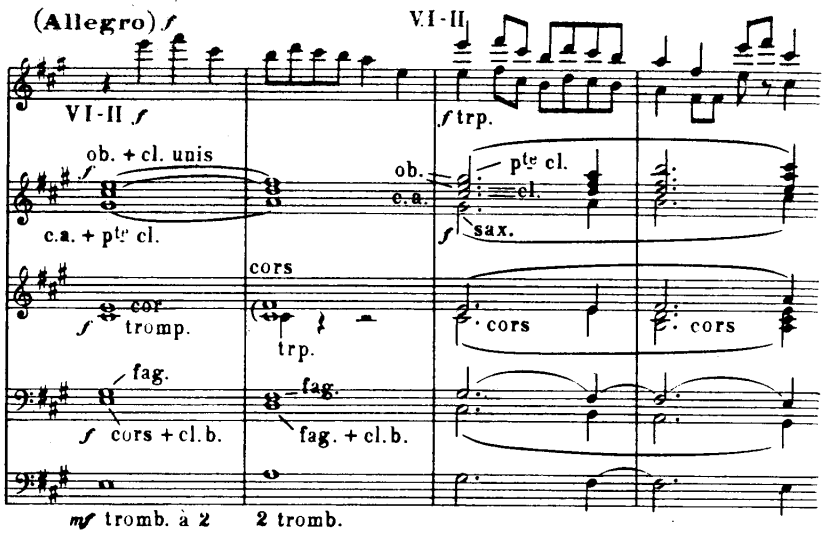
R. Wagner
Siegfried._ Idyle
(p. 10)

*Dessin de Cordes (**pp**) avec tenues de Cors **ppp** :*



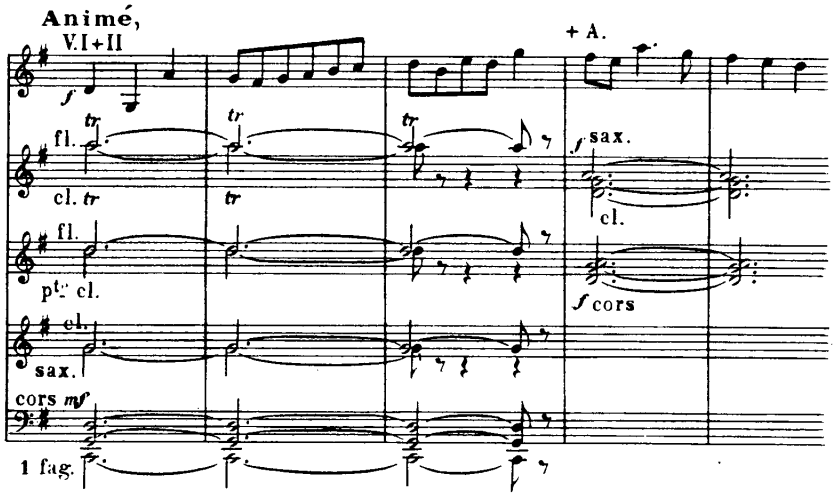
Ch. Kœchlin
Les Eaux Vives

(Les Cors dans ce registre peuvent jouer très doux, ce qui permet d'entendre, quoiqu'au 2d plan, le trille des Altos.)

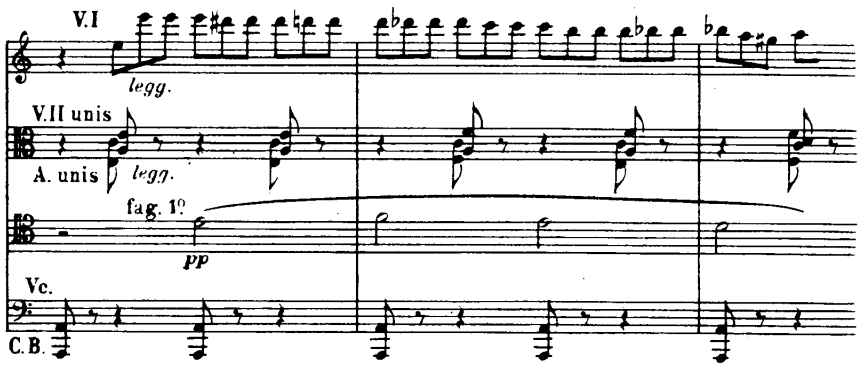
Thème des Cordes (f) avec tenues de Bois et Cuivres :

Ch. Kœchlin
La Cité nouvelle

(Doublure des V.I-II, à l'octave, par Trp.)

Thème des Cordes (f) avec tenues de Bois, etc. :

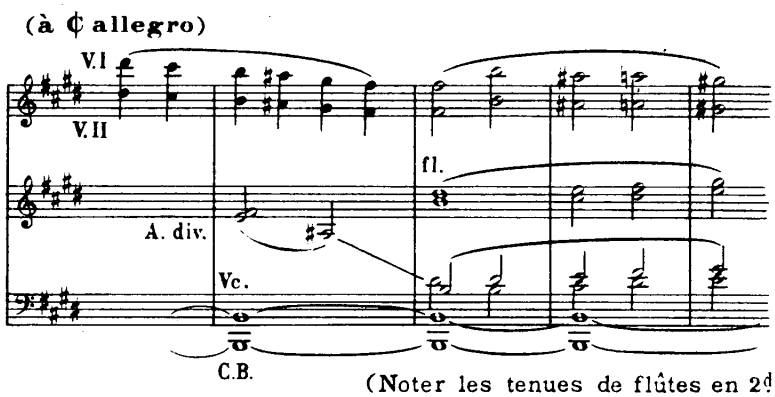


Ch. Kœchlin
La Cité nouvelle

Dessin léger des 1ers V. avec notes piquées des Cordes et tenues de Basson pour lier la sonorité :

G. Bizet
Carmen
(1er acte)

Tenues de Flûtes à l'octave des tenues d'Altos, pour garnir l'intervalle entre les Violons I et II :

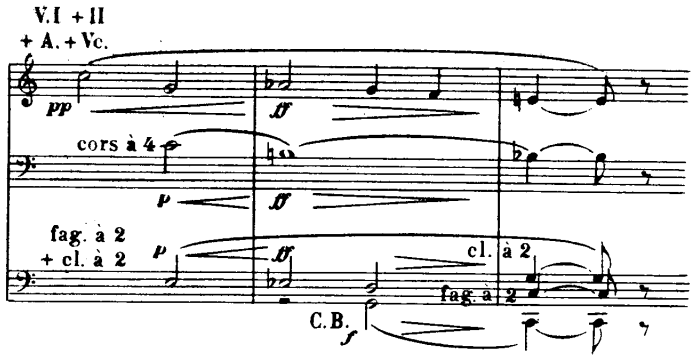
Thème soutenu, aux Cordes :



Mendelssohn
Ouverture du Songe d'une nuit d'été

(Noter les tenues de flûtes en 2d plan)

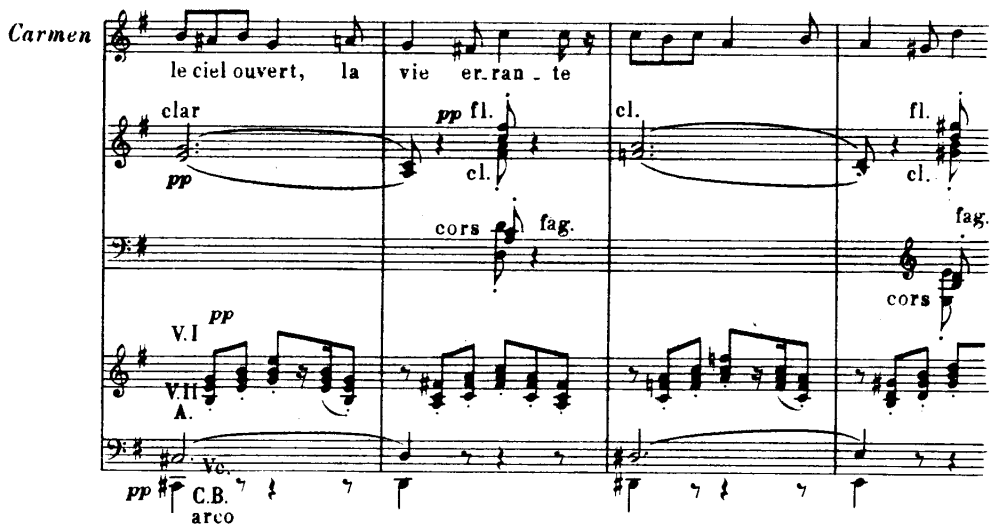
Chant très intense aux Cordes, sur Bois très solides :



G. Bizet
Carmen
(Duo du 4e acte)

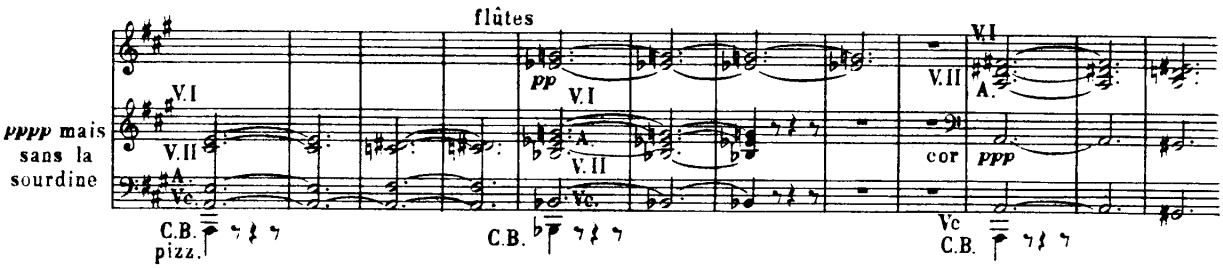
(c) TOUCHES OU ACCENTS DES BOIS VENANT S'AJOUTER AUX CORDES.

Touches de Bois sur des arpèges de Cordes :



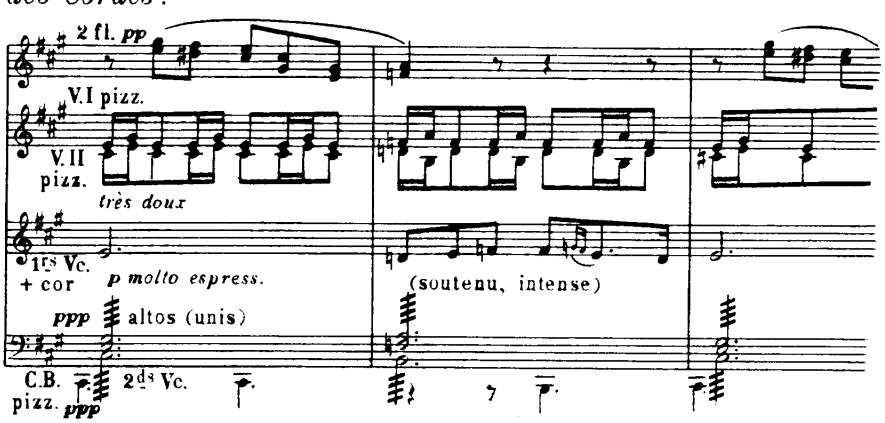
G. Bizet
Carmen
(Duo du 2d acte)

(Ces touches en accent rythmique alternent avec les tenues très discrètes de Vc. et 2 cl. ***pp***.)

Cordes, très ***p****, avec touches de Bois (Flûtes) puis basse* ***ppp*** *du Cor :*

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

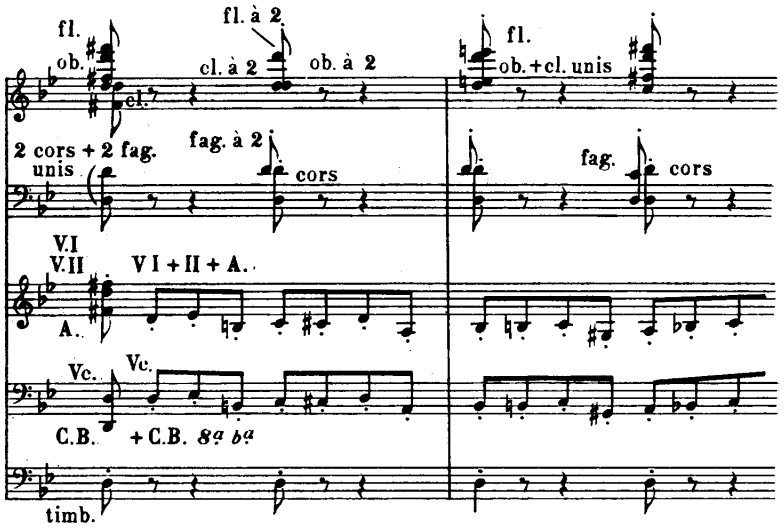
(Très belle basse de Cor, ample et d'une grande douceur avec les Cordes.)

Chant aux Violoncelles doublés par un Cor; touches très douces de Flûtes, tremolos et pizz. ***pp*** *des Cordes :*

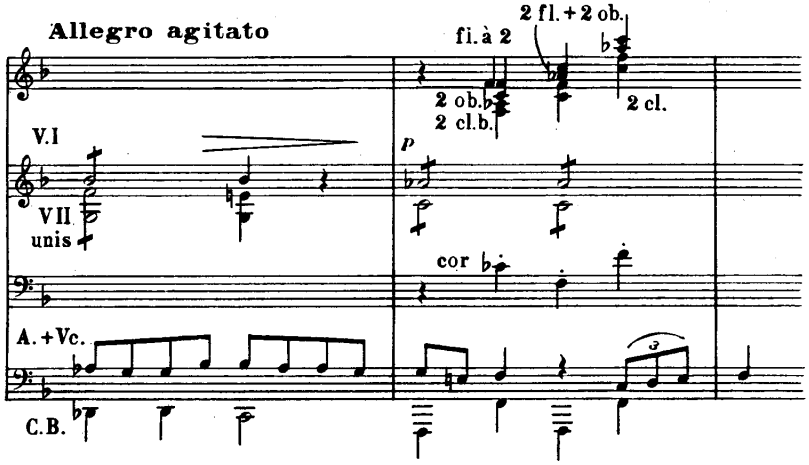


H. Berlioz
Romeo et Juliette (Scène d'amour)

(Sur le frémissement des Altos et des 2ds Vc., avec les pizzicati très doux des Violons, viennent se poser les touches ***pp*** des flûtes – comme des souffles frais dans la nuit. – Le Cor élargit la sonorité du chant des Violoncelles; le timbre de ceux-ci domine.)

Dessin aux Cordes avec accents rythmiques aux Bois:

Gounod
Le Médecin malgré lui
(1er acte, sc. 5)

Dessin de Cordes (A. et Vc.) scandé par les Bois, avec notes répétées des Violons:

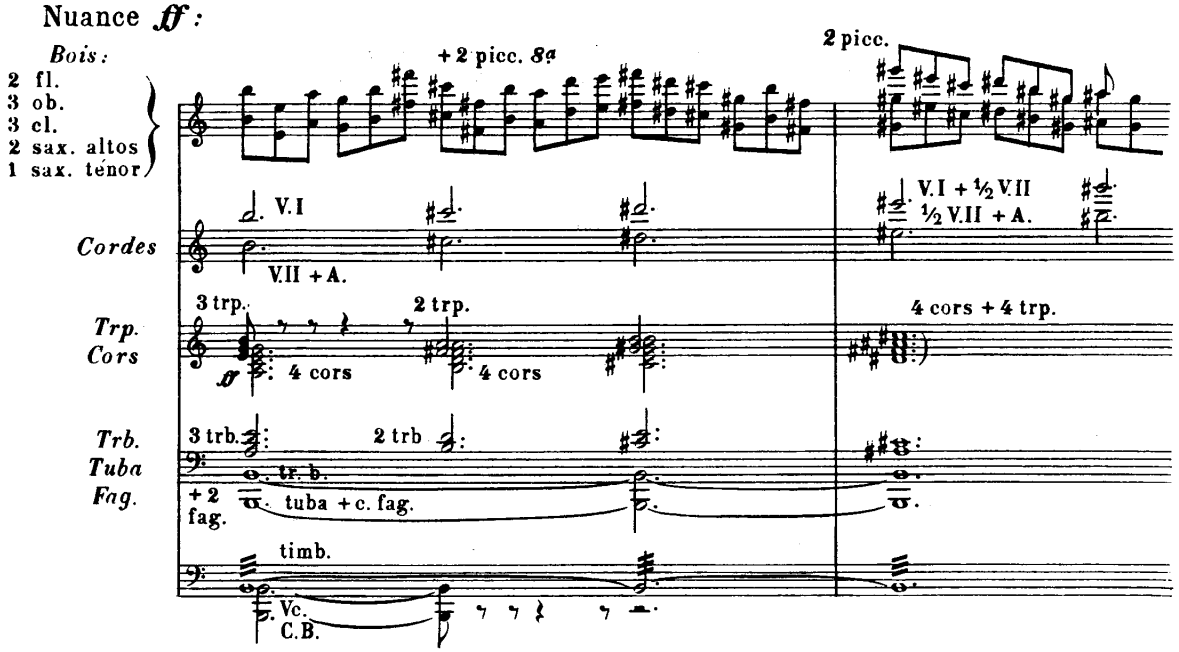


H. Berlioz
La Damnation de Faust
(Trio et Chœur)

(Unisson tres sonore des A. et Vc.)

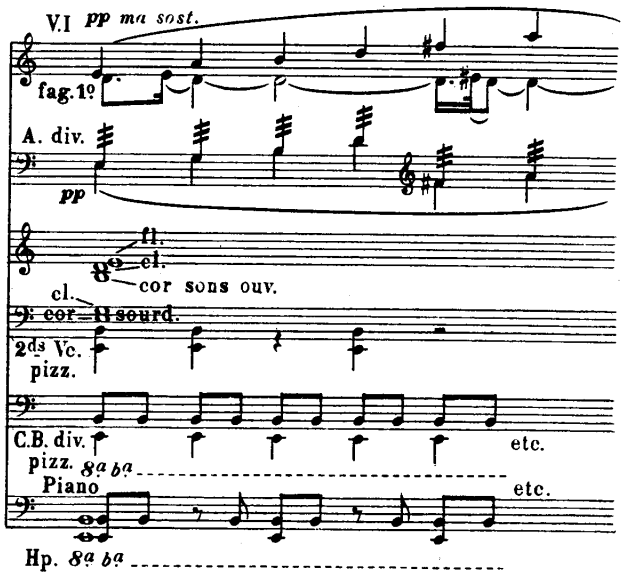
(d) BOIS EN CONTREPOINT OU EN THÈMES ACCESSOIRES CONTRE LIGNE PRINCIPALE AUX CORDES.

Nuance *ff*:



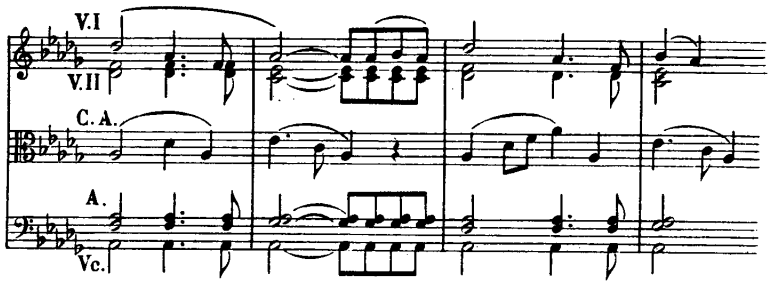
Ch. Kœchlin
Hymne à la Jeunesse

Chant de Cordes, contrepoint de Basson (nuance pp) :



Ch. Kœchlin
La Caravane
(Extr. des Heures Persanes)

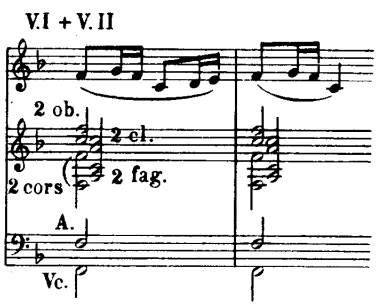
Contrepoint de Cor Anglais :

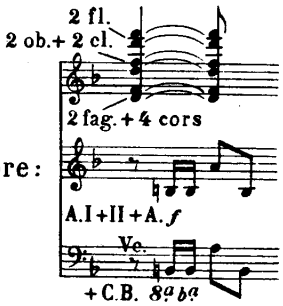


(avec accords de Harpe)

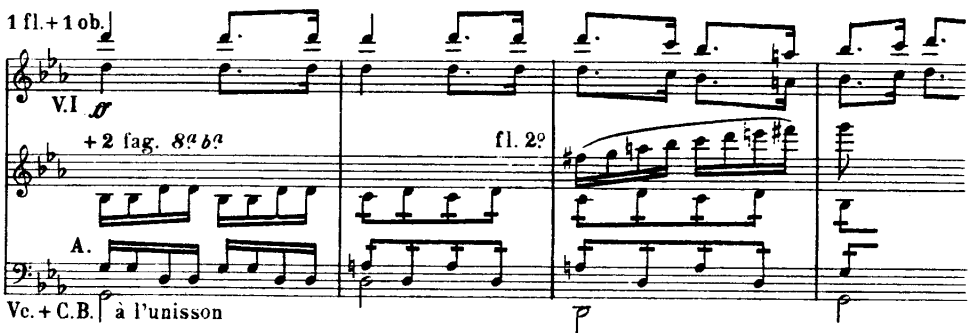
Gounod
Faust (Duo de l'acte "du jardin")

Le Cor anglais ne joue pas ici en Solo; au contraire, il passe inaperçu mais son timbre pénétrant ajoute une expression intense à l'ensemble de la sonorité.

NOTE SUR LA FORCE D'ACCENT DES VIOLONS. J'ai déjà signalé le fait, au Chapitre II. – On n'est pas étonné de trouver, sur la 4e Corde des passages extrêmement sonores, tels que par exemple :

Beethoven
Symphonie Pastorale
(Ronde des Paysans)

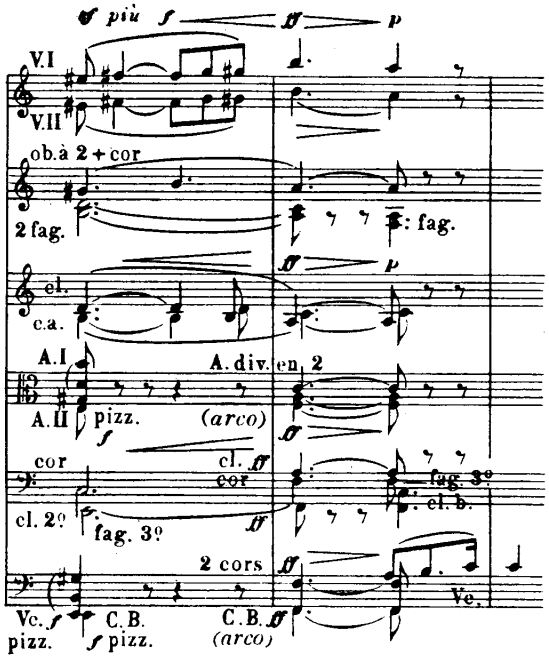
ou bien encore :

G. Bizet
Carmen
(3e acte. Duo de Don José et Escamillo)

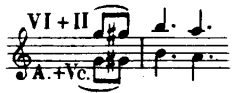
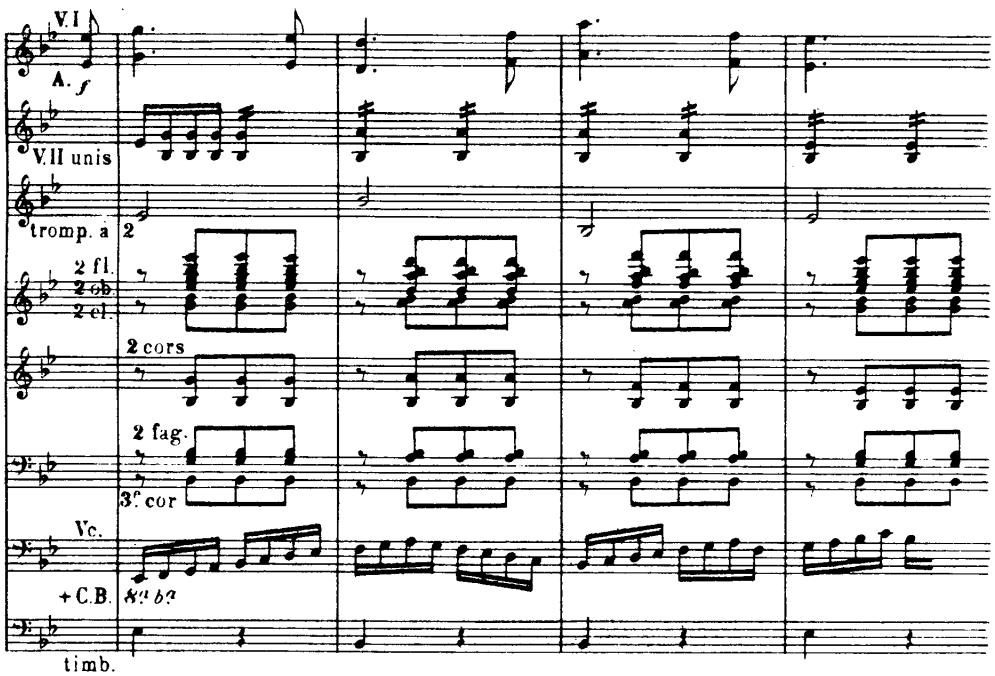
Mais plus surprenante est la *force extrême des 1ers Violons* dans ce passage bien connu du final de la *Symphonie Héroïque :*



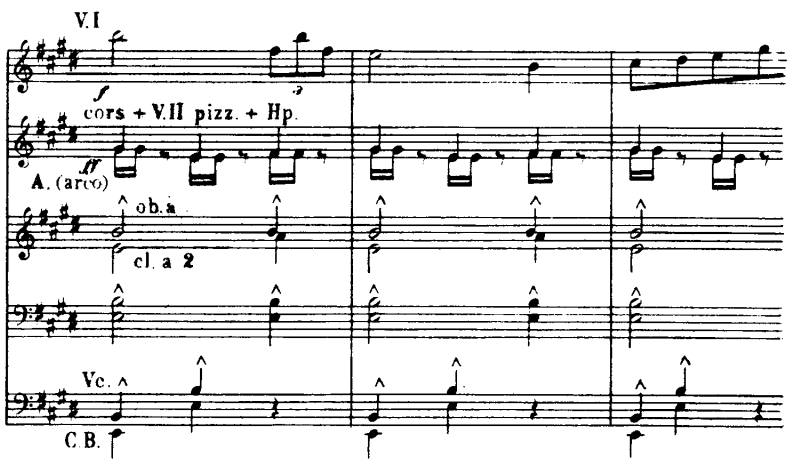
Beethoven
Symphonie Héroïque
(Final)

On s'est demandé souvent à quoi tient la puissance singulière de ces mesures, où les 1ers Violons *semblent extraordinairement sonores;* pourtant ils ne sont pas dans le registre le plus éclatant (aigu) ni le plus vigoureux (grave), et ils ne sont doublés que par 4 instruments à vents, à l'octave : – Mais c'est probablement *dans la Musique même* qu'il faut trouver l'accent si fort de ce passage étrange; y contribuent également la simplicité de la réalisation harmonique, la solide tessiture des V.II + A., et l'unisson (qui paraît "formidable" ici) des Vc. + C.B. à l'aigu.

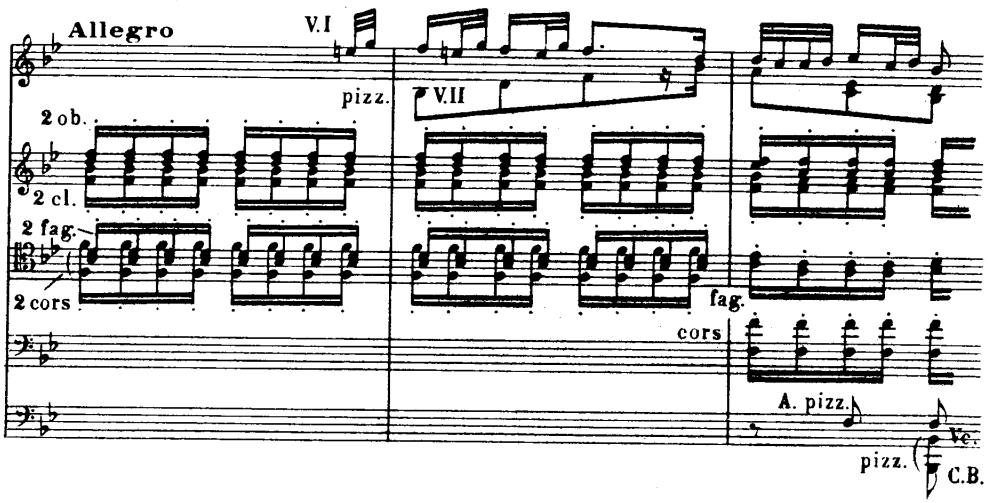
Citons encore, comme exemple de la force chantante des Cordes :

R. Wagner
Prélude de Tristan et Yseult

Les Bois (avec Cors) sont très solides ici, mais le chant des V.I et II vient tout-à-fait en premier plan sans même qu'il y ait eu besoin de toutes les Cordes écrites : Ce n'est pas le point culminant du Prélude, et Wagner réserve les Violoncelles pour la période suivante (dès la fin de la 2de mesure)

Chant aux 1ers Violons et Altos, notes répétées aux Bois, Cors et 2ds Violons, avec le thème initial aux Trompettes et des gammes à la Basse :

Beethoven
Symphonie Héroïque
(Final)

Sur cette masse importante de Bois, et contre le thème des Trp. à 2, les 1ers Violons (doublés à l'octave par les Altos) sortent parfaitement.

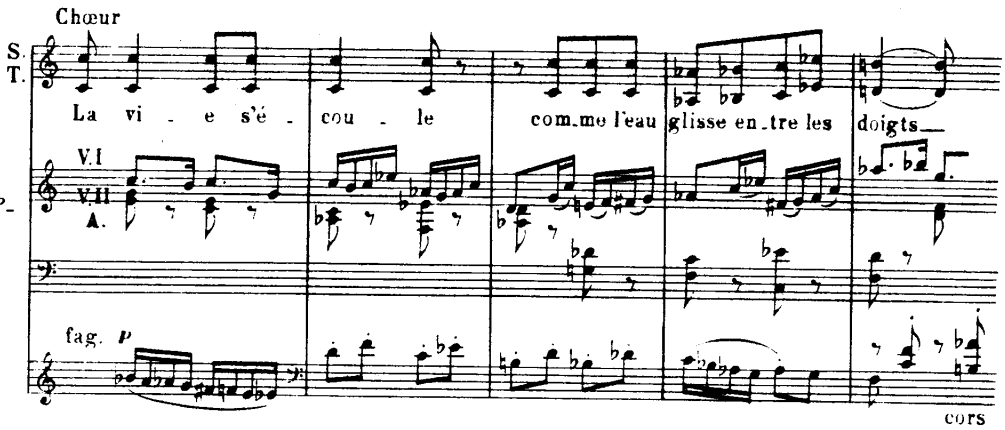
Thème bien en dehors aux 1ers Violons avec Carillon des Cors pizz. etc... et harmonies aux Bois :

G. Bizet
L'Arlésienne
(Carillon)

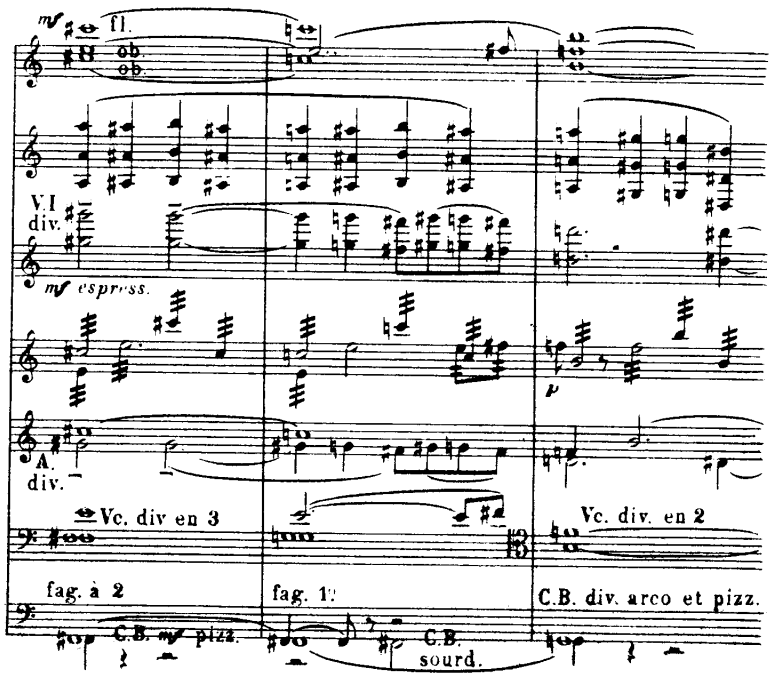
***Motif** aux 1ers Violons avec accompagnement en notes piquées des Bois et Cors, et des pizzicati de Cordes : les 1ers Violons sortent **fort bien** dans la nuance **p**, **malgré le nombre d'instruments à vent** (huit, dont 3 Cors) :*

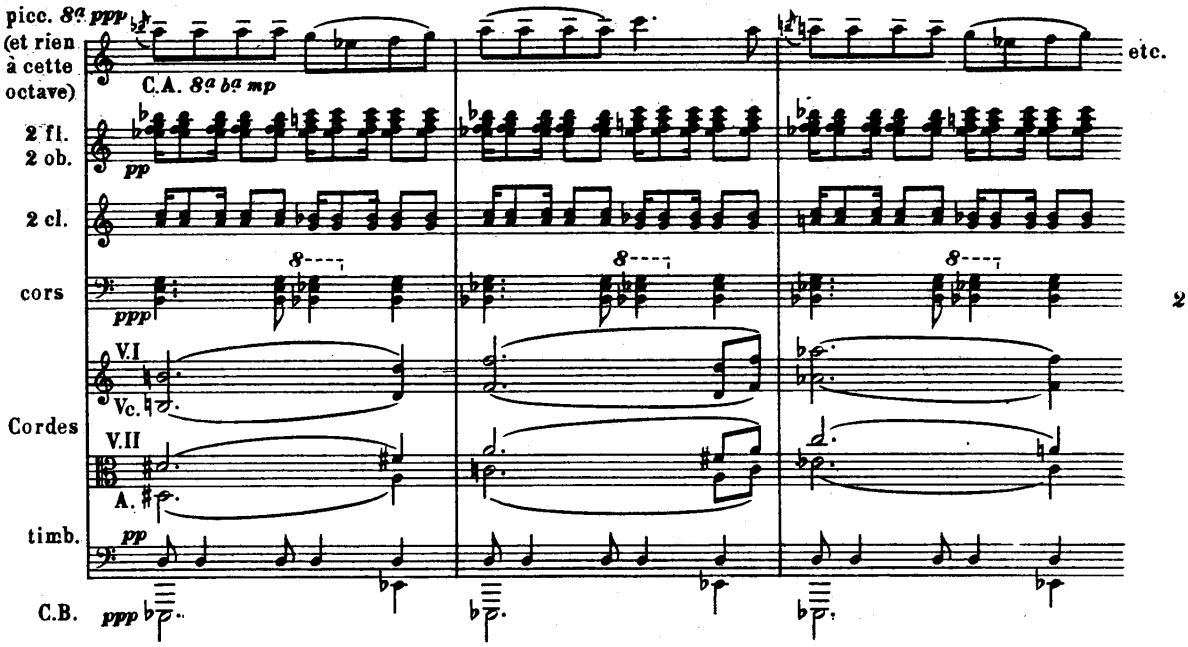


Beethoven
Symphonie en Fa
(Allegretto)

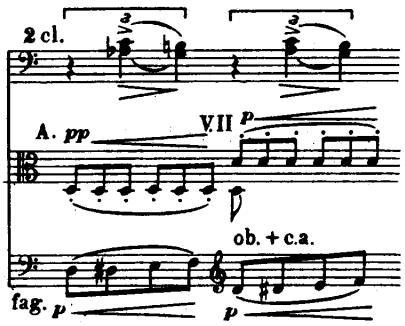
5. BOIS ET CORDES D'IMPORTANCE À PEU PRÈS ÉGALE. Ce paragraphe comporte diverses variétés de même genre: soit *deux chants* ou *deux motifs*, soit *dialogue entre Bois et Cordes*, soit *passage d'un groupe à un autre, alternances de timbres*, etc... Il existe dans la musique symphonique un grand nombre d'exemples qu'il serait intéressant d'étudier notamment chez Berlioz (*Damnation de Faust*, et surtout, dans la *Symphonie Fantastique*, la "*Scène aux Champs*"). Parmi tous ces exemples nous choisissons les suivants :

Cordes avec contre-point de Basson :

A. Roussel
Aeneas
(p. 38)

Deux thèmes d'importance égale, avec des tenues

I. Strawinsky
L'Oiseau de Feu
(Berceuse, p. 68)

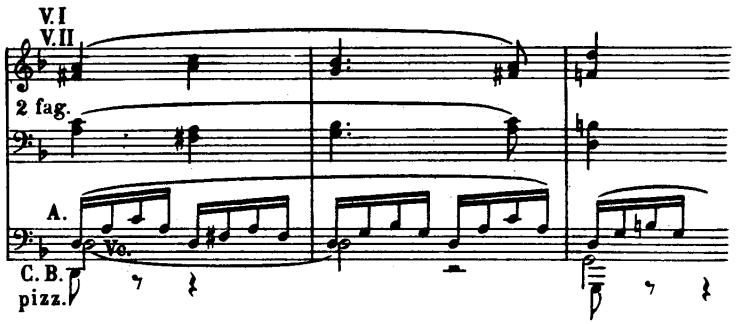
Double mélodie, Bois et Cordes :

Darius Milhaud
2de Suite Symphonique
(p. 24)

2 parties principales avec rythmes entremêlés :

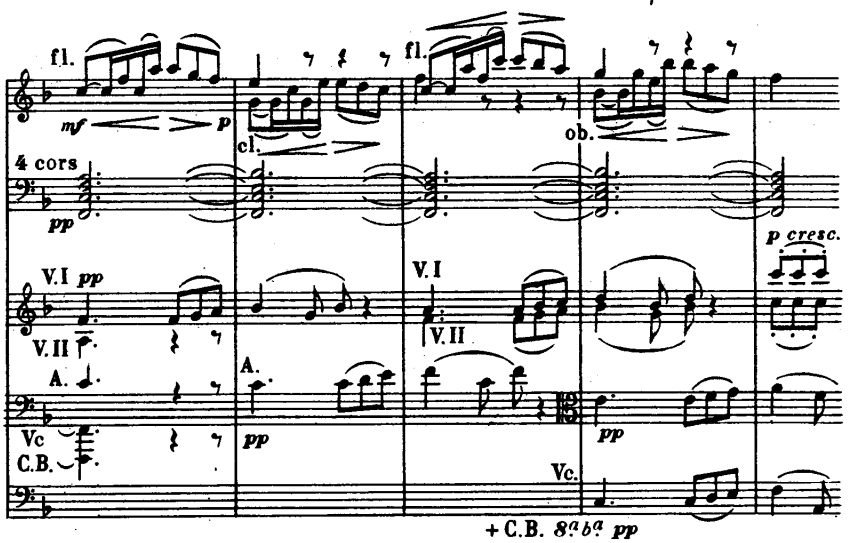


Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande (4e acte, p. 285)

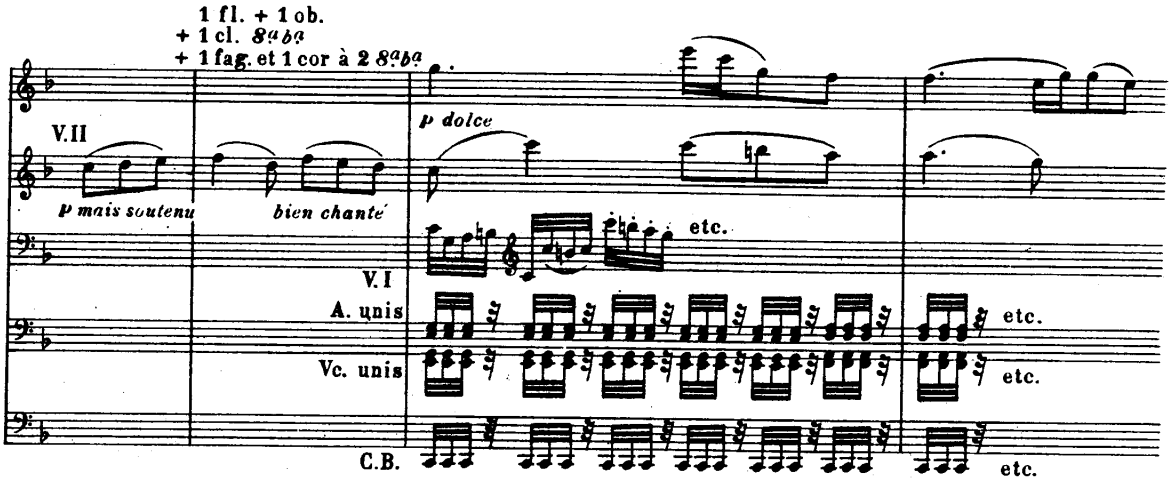
Bois (fag.) et Cordes en 2 parties (tierces) par mouvement contraire :



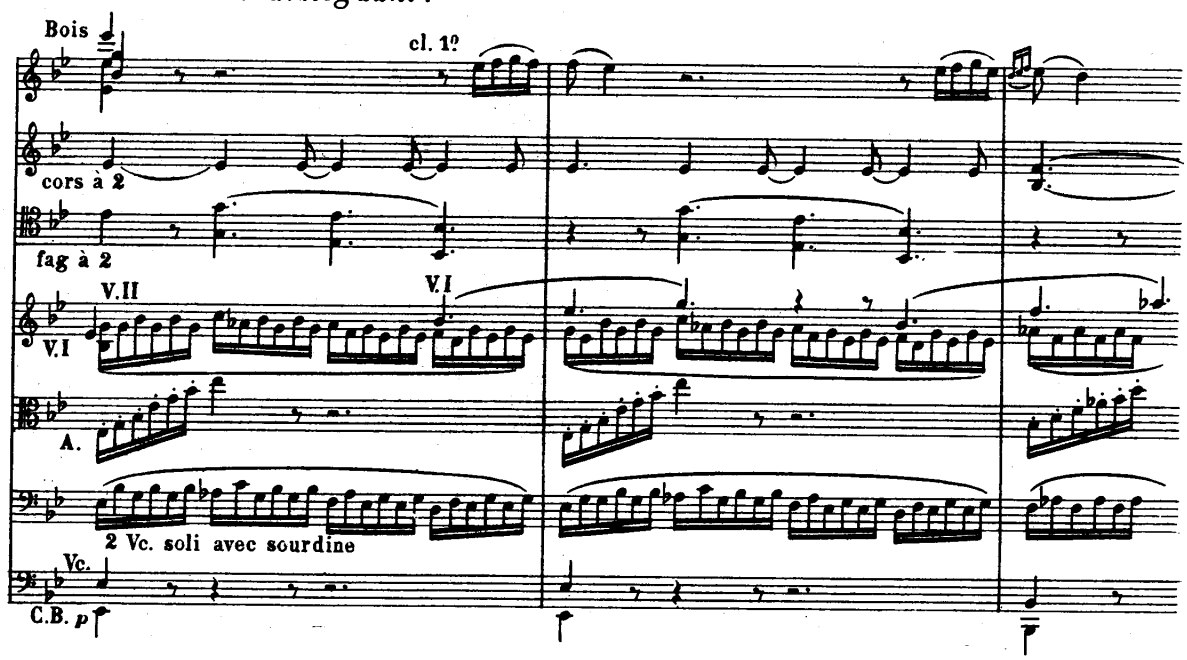
Beethoven
Symphonie Pastorale
(1er temps)

2 parties principales, dialogue entre Bois et Cordes :

H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(Scène aux Champs)

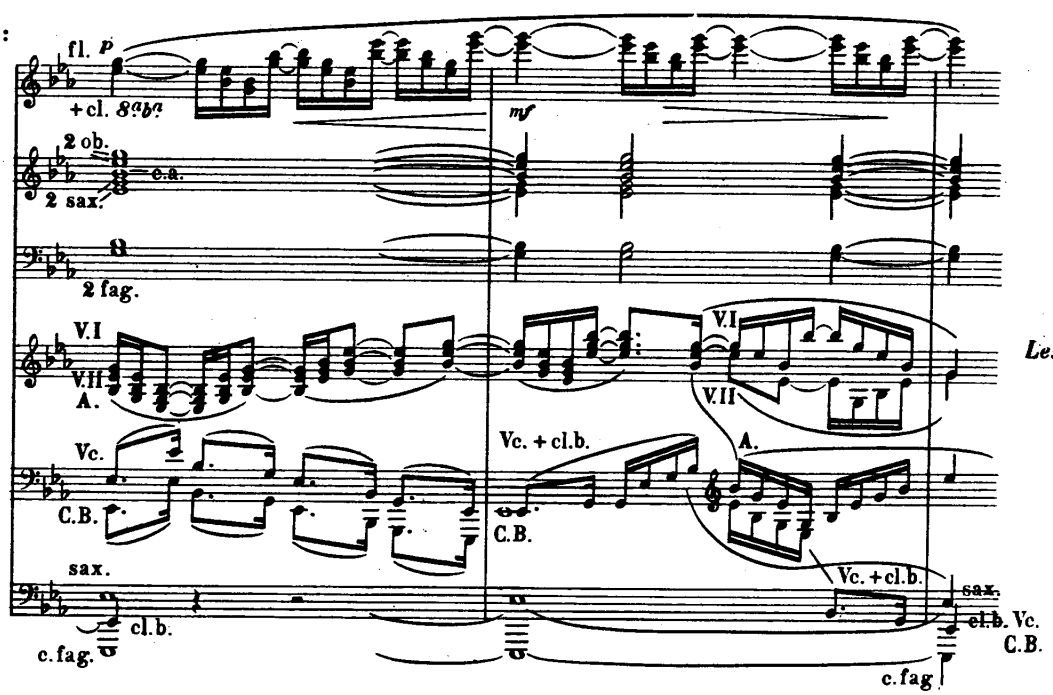
Double mélodie :



H. Berlioz
Symphonie Fantastique
(Scène aux Champs)

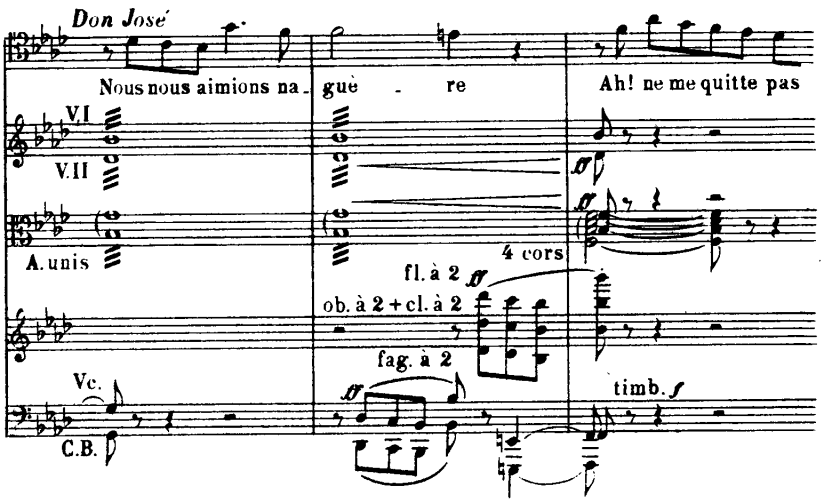
Bois et Cordes dialoguant :

Beethoven
Symphonie Pastorale
(Andante)

De même :



C. Saint-Saëns
Les Noces de Prométhée

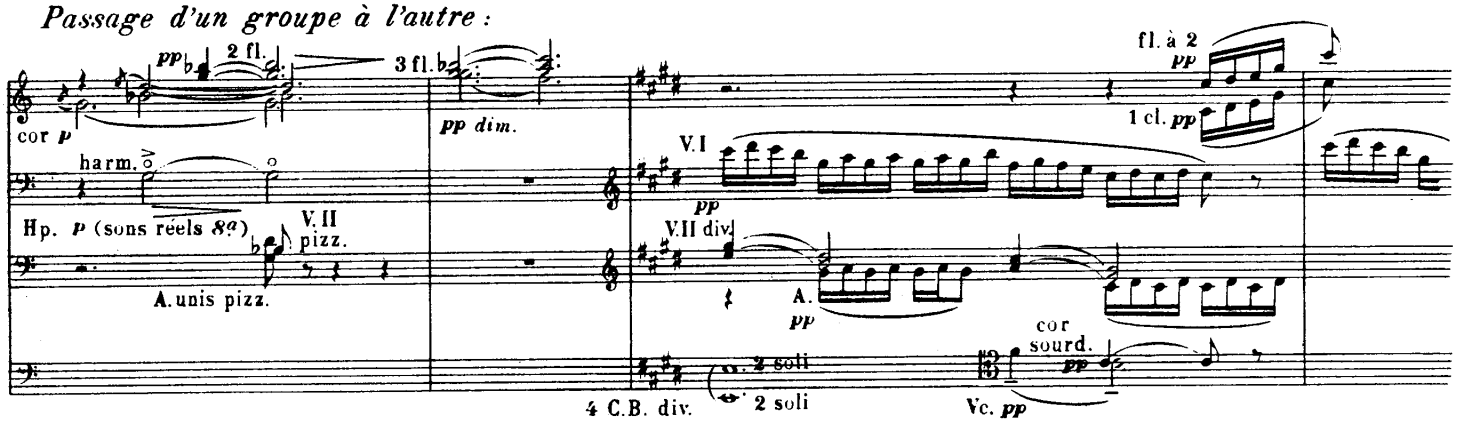
Passage d'un groupe à un autre (réponse des Bois aux Cordes) :



G. Bizet
Carmen (Duo du 4e acte)

(Bois *très solides* ainsi; mais Bizet se garde d'y ajouter les Cors, qu'il réserve pour la mesure suivante. Notez aussi que dans ces *ff* il utilise rarement les Bassons pour doubler Vc. et C.B., ainsi que certains se croiraient obligés aujourd'hui, de le faire.)

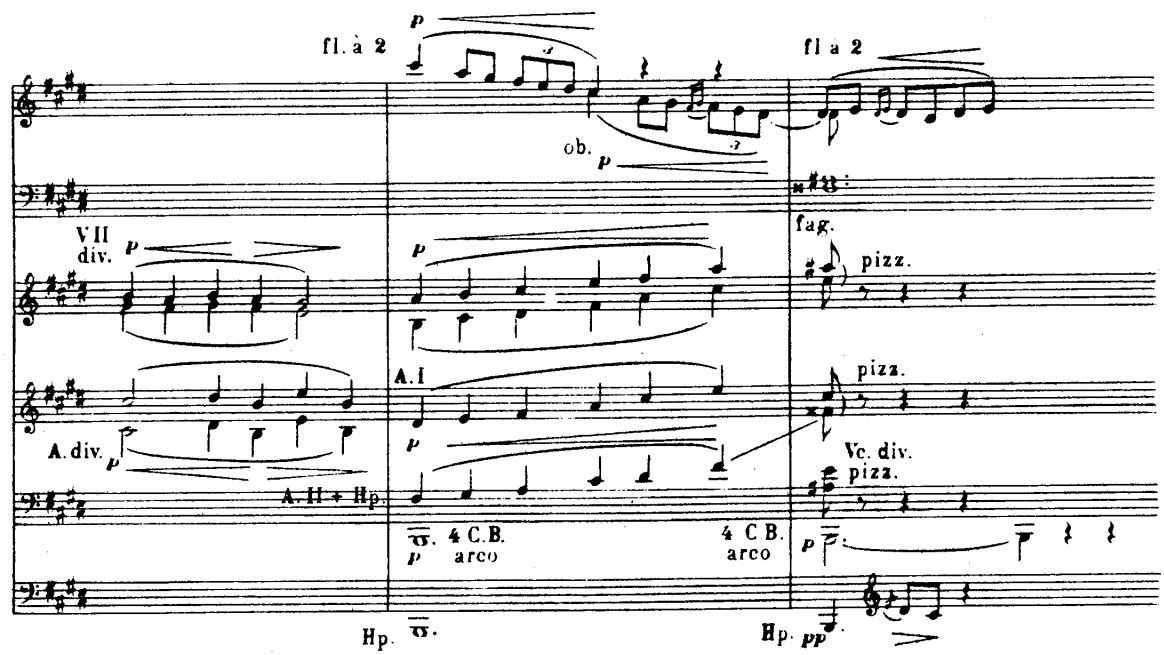
Passage d'un groupe à l'autre :



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

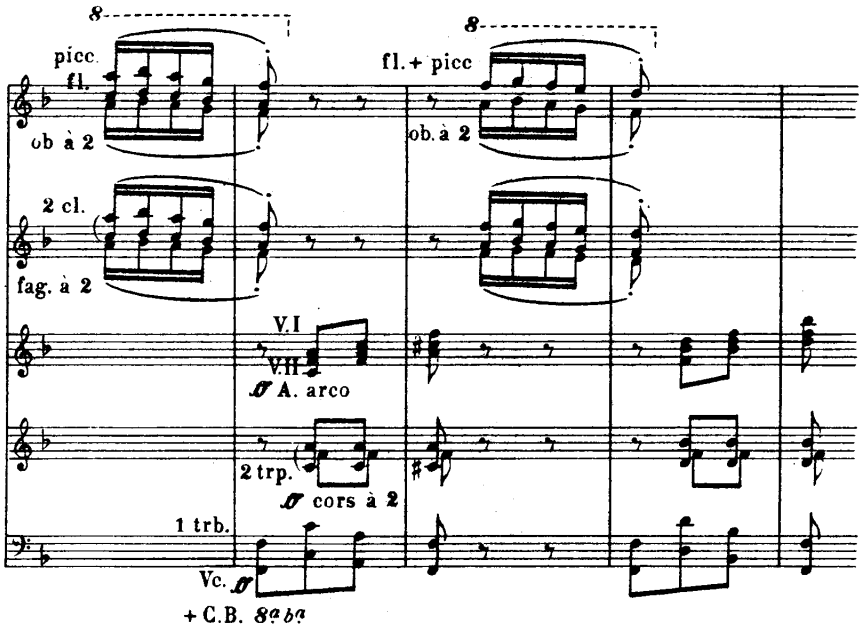
(1ers Violons *plus minces* que les 3 Flûtes, mais avec un grand charme, et ce passage est *tout-à-fait réussi.*)

Croisement de 2 groupes :



Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(Acte, II 1ère Scène)

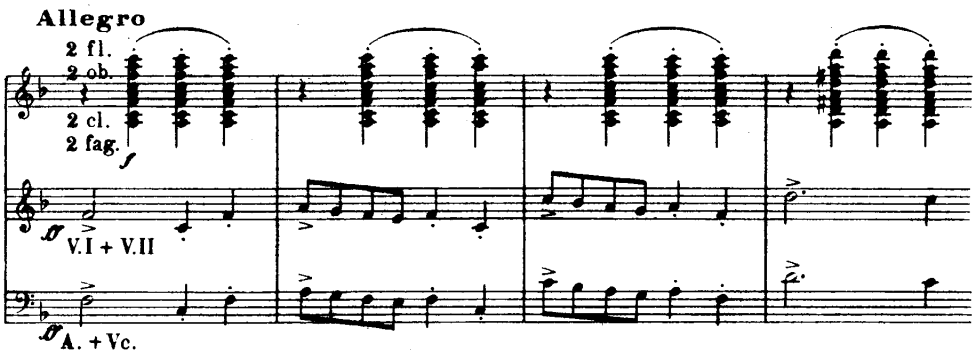
Cordes s'opposant aux Bois:



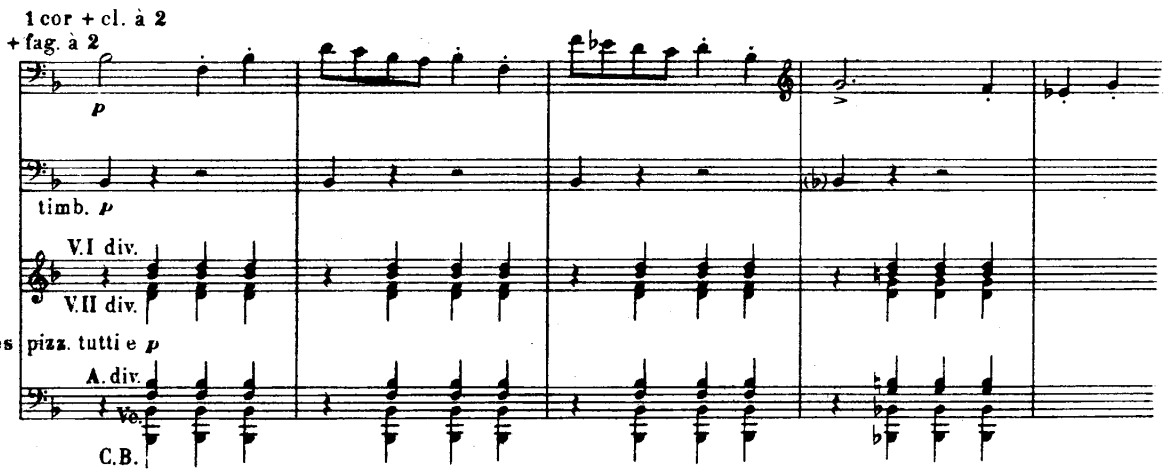
G. Bizet
Carmen (3e entr'acte)

(Cordes très solides ainsi en réponse aux Bois.)

Alternance entre deux passages: Cordes, puis Bois, pour un thème ff, puis p (à l'accompagnement, Bois puis Cordes):

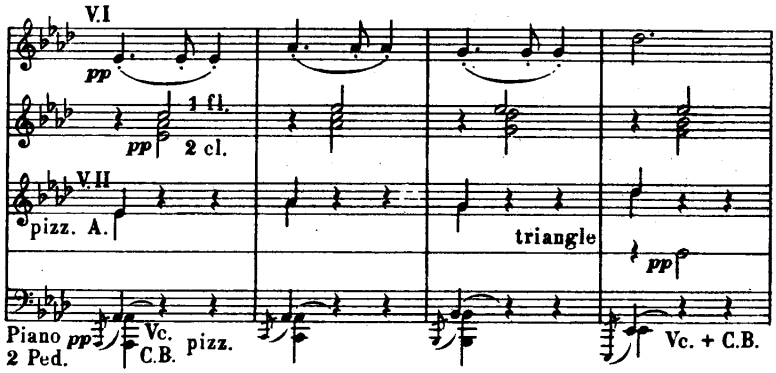
(1°)

C. Saint-Saens
Suite Algérienne
(IV. *Marche militaire française*)
(p. 89)

(Bois un peu au 2d plan, comme il convenait; mais on les entend très bien.)

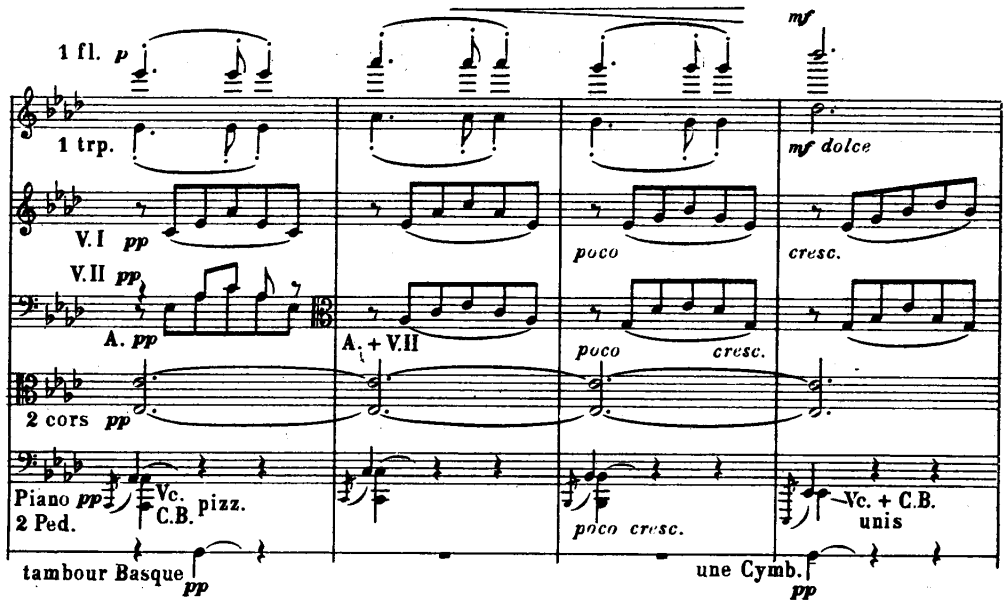
(2°)

(id.)

(Noter que malgré la nuance *p* de l'ensemble, et la légèreté de l'accompagnement, Saint-Saens fait jouer *plusieurs Bois*, pour *bien poser le thème.*

Alternance pour un motif mélodique : 1ers Violons d'abord, puis Trompette et Flûte à 2 octaves de distance :

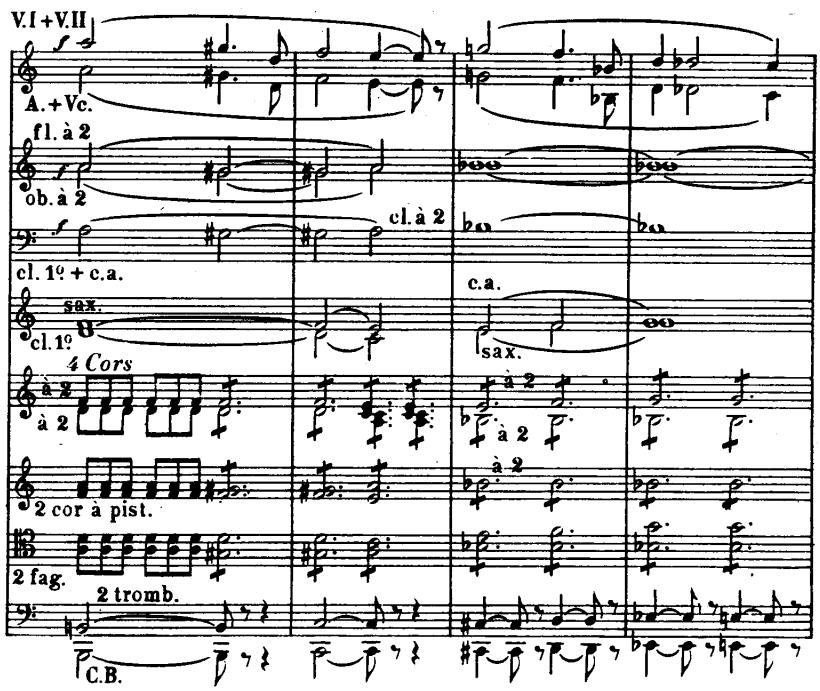
(1°)

F. Schubert
Fantaisie en Ut majeur, pour Piano
(Orch. par Ch. Kœchlin)

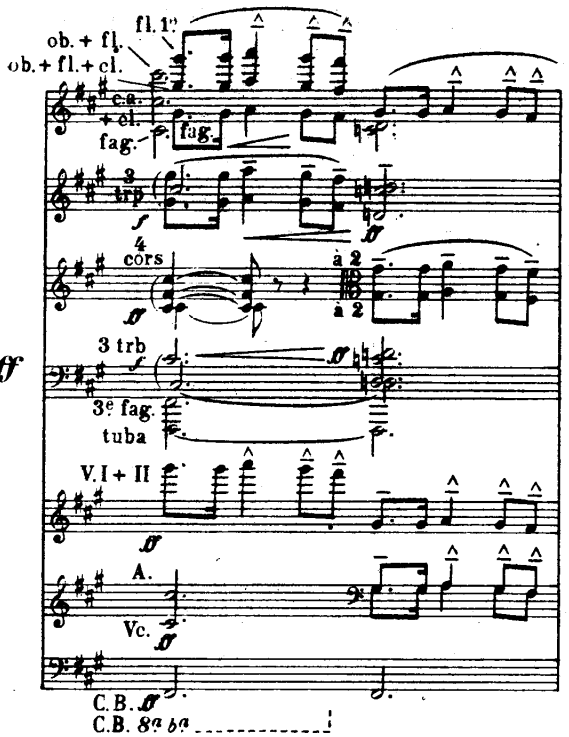
(2°)



(id.)

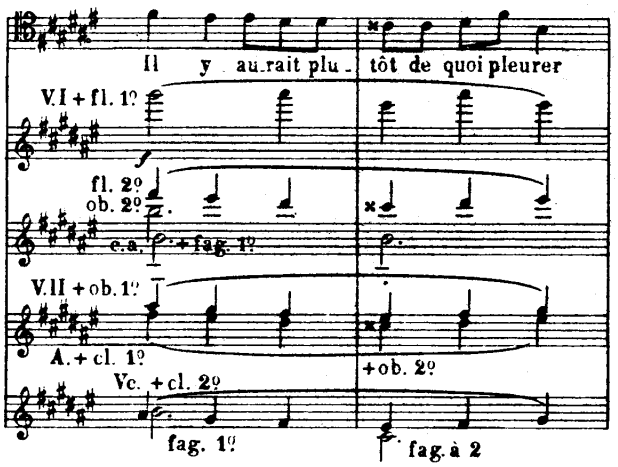
6. DOUBLURES D'UN CHANT (OU D'UN MOTIF) DE CORDES, PAR DES BOIS. On en a déjà cité des exemples, assez nombreux, au Chapitre III. Les quelques uns que nous ajoutons ici ont trait, pour la plupart, à des sonorités assez particulières et nous les accompagnons de brefs commentaires pouvant avoir certaine utilité.

Doublure très caractéristique dans le Prélude de l'Arlésienne (les Bois doublent les notes principales de la mélodie; de cette disposition résulte une sorte de lourdeur dont la fatalité pèse sur cette phrase tragique) :

G. Bizet
L'Arlésienne
Prélude

Doublures dans un ff chez Debussy :

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(4e acte. Interlude, p. 300)

(Très belle orchestration de cette phrase si émouvante. Ici la sonorité intense des Violons est la plus forte, mais la *1ère Flûte garde un rôle important, et tragique.* Extrêmement soutenu, la réponse du thème des Cordes dans le medium doublé par Cors et C.A.)

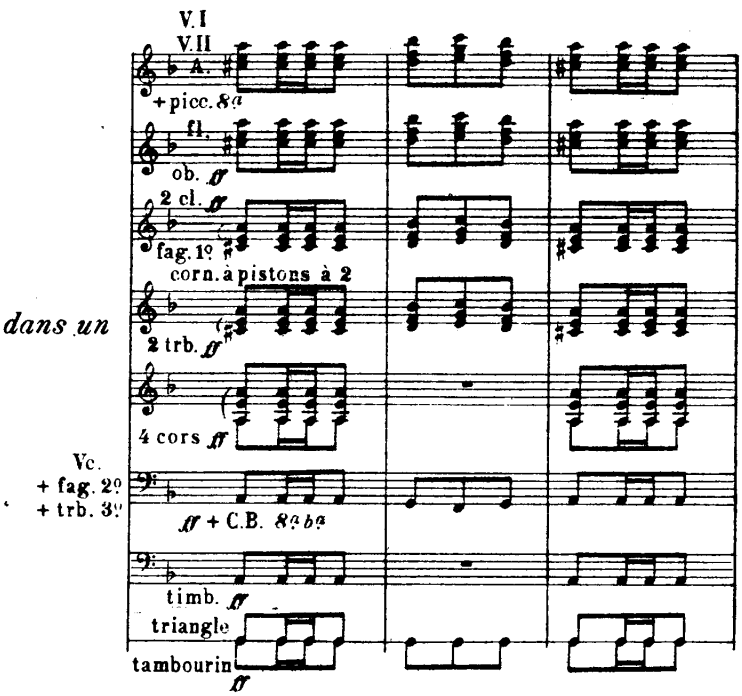
Autre doublure très expressive :



Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(Duo du 4e acte, p. 329)

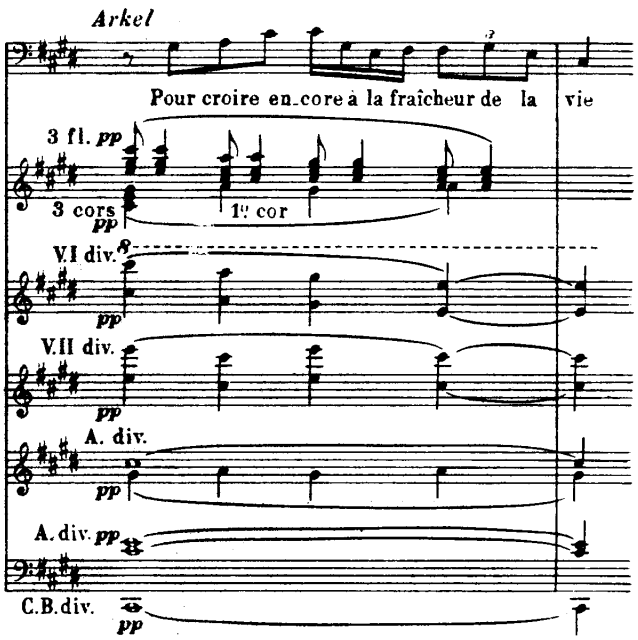
(La 1ère Flûte double utilement les Violons, mais la 2de Flûte suffit seule à cette tessiture élevée et pour son rôle harmonique.)

Doublures dans un tutti ff :



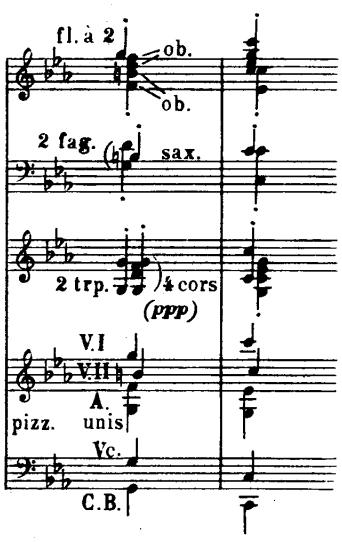
G. Bizet
Carmen (3e entr'acte)

(Violons et Altos plus sonores à cette tessiture qu'à 8ª bª; Cl., Fag. et Cors augmentent la *plénitude* du medium, dont l'*éclat* est donné par Trb. et Cornets à pistons. Notez : C. à P. sur le *la* équilibrant 1er Trb. *(mi)* et 2d Trb. *(do♯)*, qui sont très sonores à cette tessiture.)

Bois doublés par Cordes, dans un ***pp*** *:*

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(4e acte, p.273)

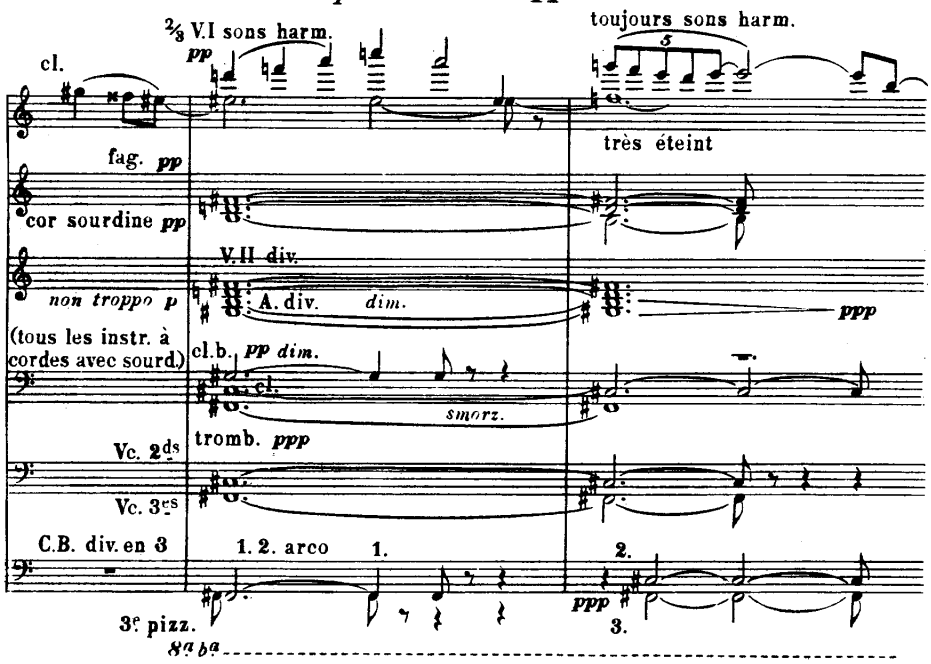
(La doublure que donnent les Cordes dans le haut ajoute aux Flûtes une intense et très douce tendresse.)

Doublures dans un ***pp*** *:*



G. Bizet
L'Arlésienne ***(Fin du Minuetto)***

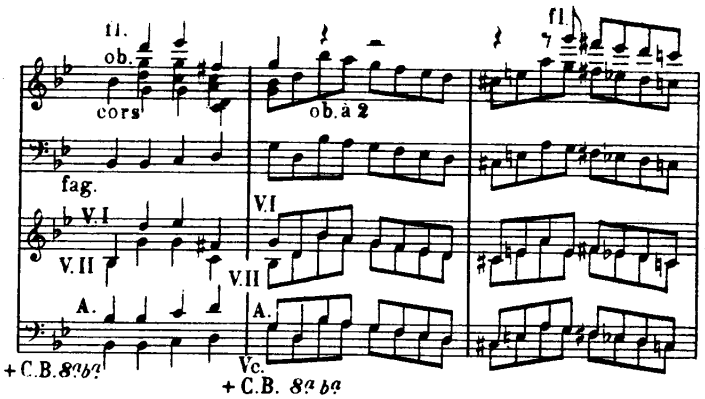
Doublure des Cordes par des Bois ***pp*** *:*



Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

(Les 2ds V. et A. div. en sourdine, sont très éffacés; sous les tenues Cl. puis Fl., et les harmoniques de 1ers V. il n'était pas mauvais de les renforcer par les notes *très douces* de Fag., Cor avec sourdine, et Cl. B.)

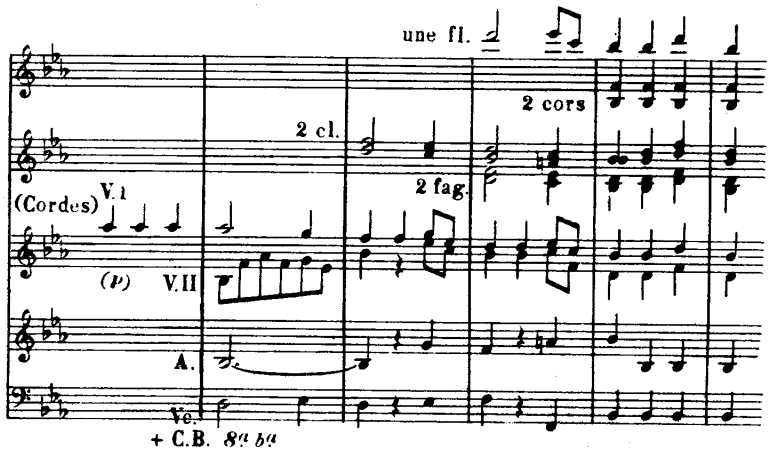
Bois doublant les Cordes à l'octave (plus léger et plus sonore) :



Mozart
Symphonie en Sol mineur

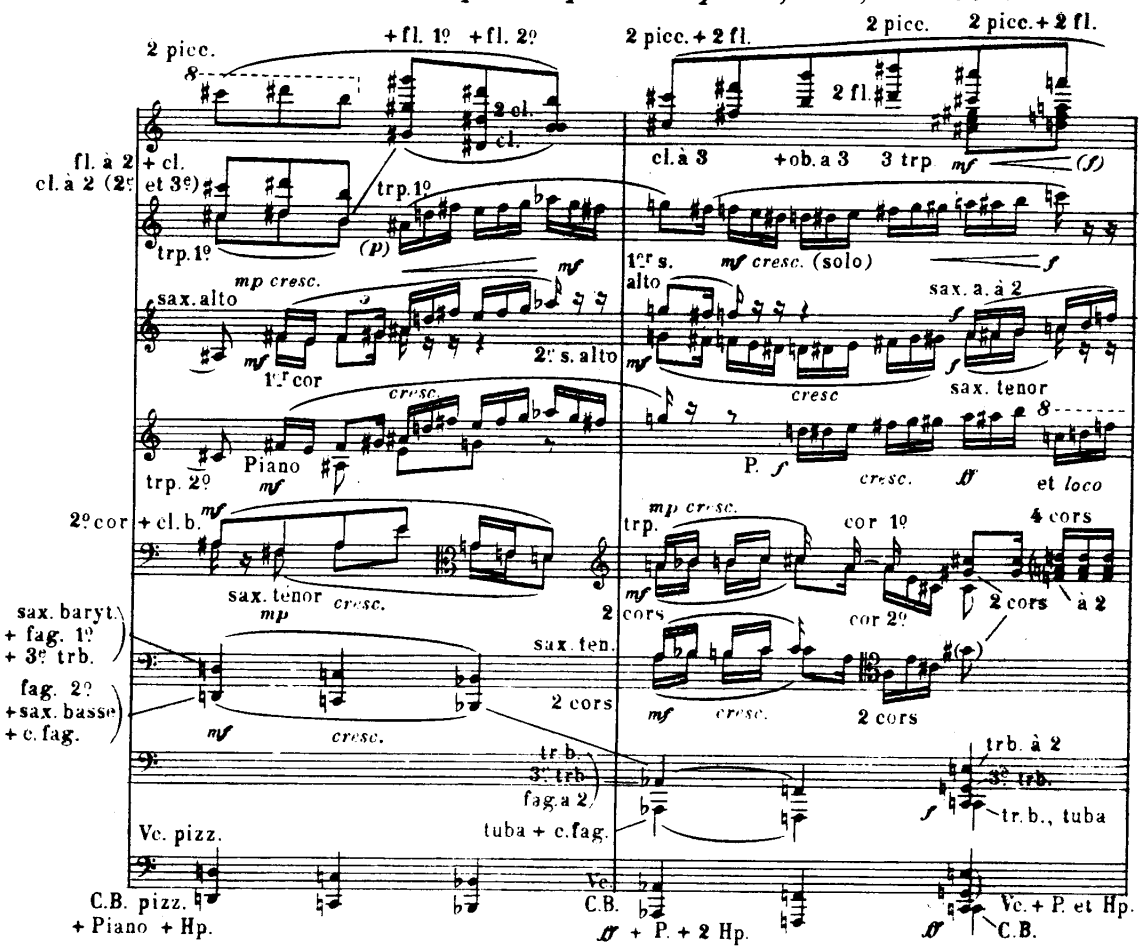
(**Exemple** déjà cité antérieurement; les *Bois* sont bien plus caractéristiques ici, sans une doublure des Cordes à l'unisson.)

Doublures: Réalisation d'un crescendo par Adjonction d'instruments (1) :



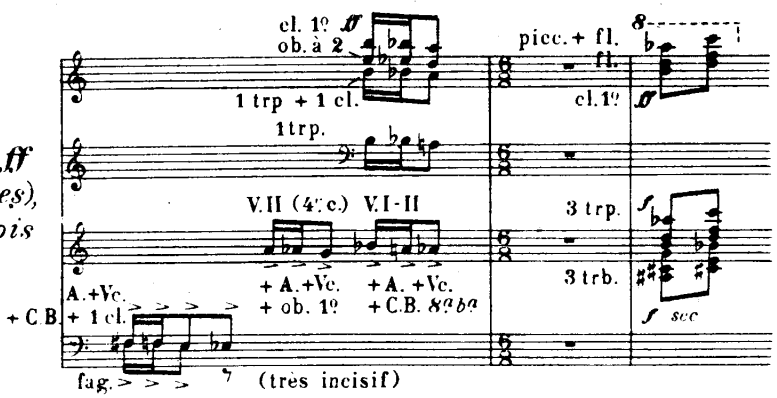
Mozart
Symphonie en Mi bémol (Menuet)

(1) Voir aussi, plus loin, d'autres exemples de Crescendos par Adjonction d'instruments, et de Diminuendos par suppression d'instruments.

Doublures de Bois et de Saxophones par Trompettes, Cors, et Piano :

Ch. Kœchlin
Hymne à la Jeunesse

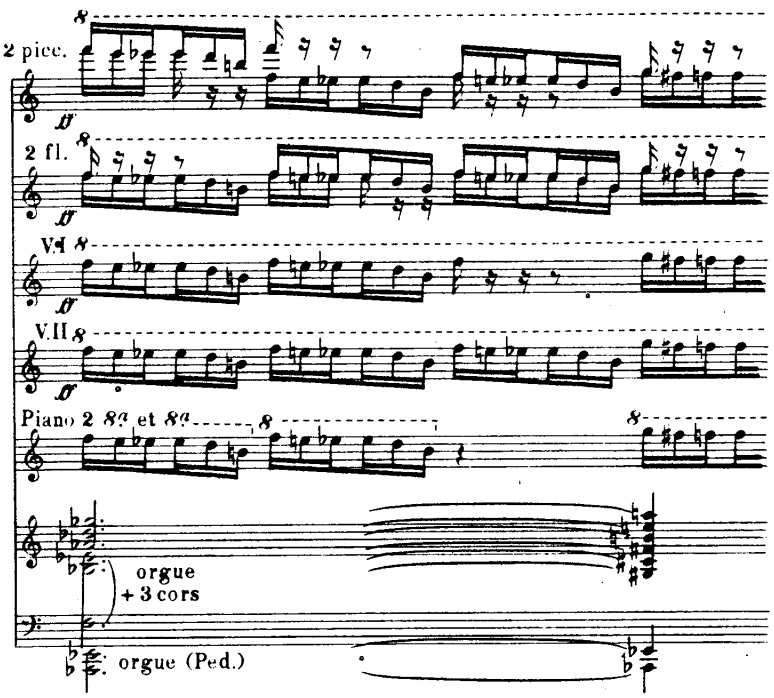
(Sonorité très soutenue; il faut *autant que possible* modérer les Trompettes au début de ce crescendo. Basses solides, pour donner une *assise* suffisante à ce passage bitonal qui, sans cet appui, risquerait d'être un peu dur.)

Instruments à Cordes ff (avec quelques doublures), accompagnés par des Bois en dissonances :

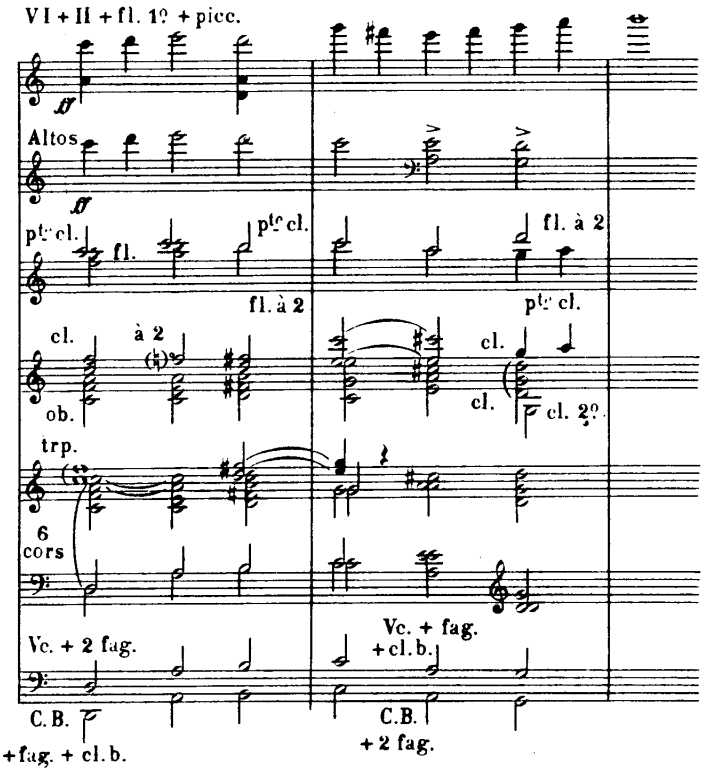


Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

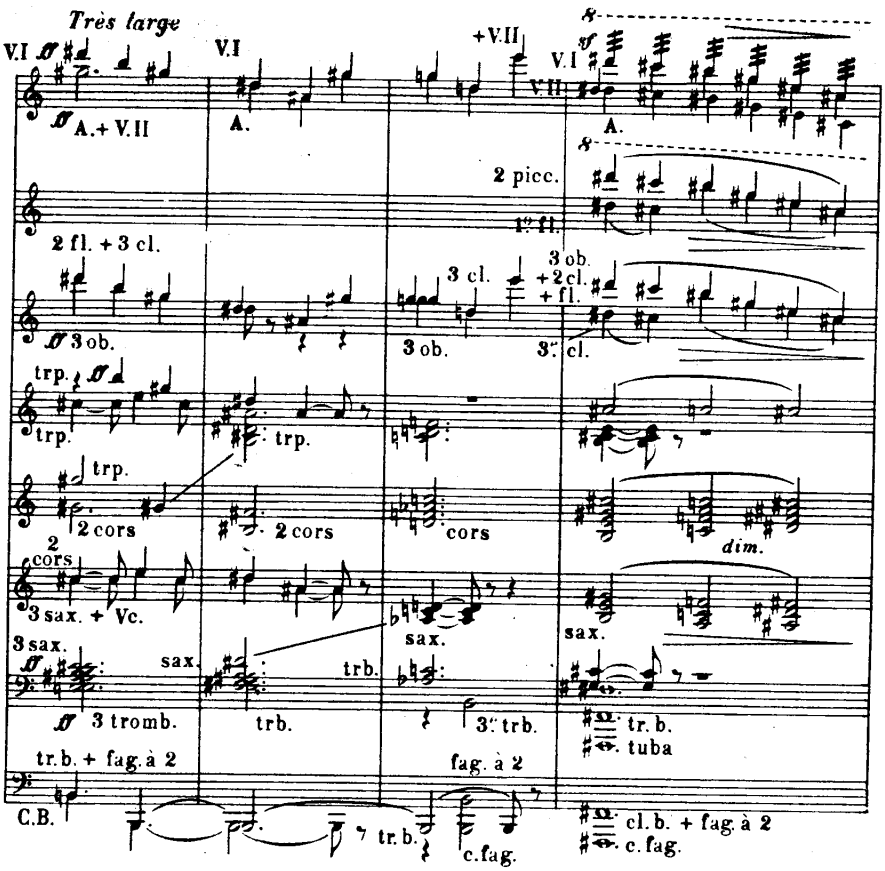
(La 1re Clarinette, dans un registre très sonore, n'a pas besoin d'être doublée, mais pour la 2de Clar., il était bon de la renforcer par une Trompette.)

Doublures des Violons à l'aigu par les Flûtes et petites Flûtes :

Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

(Doublure par Bois, absolument nécessaire. L'Orgue et les Cors sont au second plan, mais suffisent ainsi.)

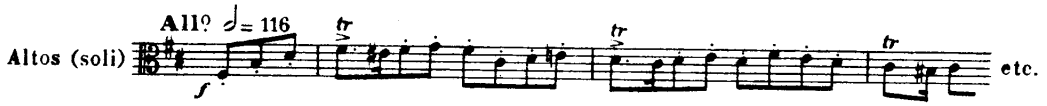
Chant Cordes et Flûtes, accompagné par tenues de Bois, Cors et Cuivres :

Ch. Kœchlin
3e Choral pour Orgue et Orchestre

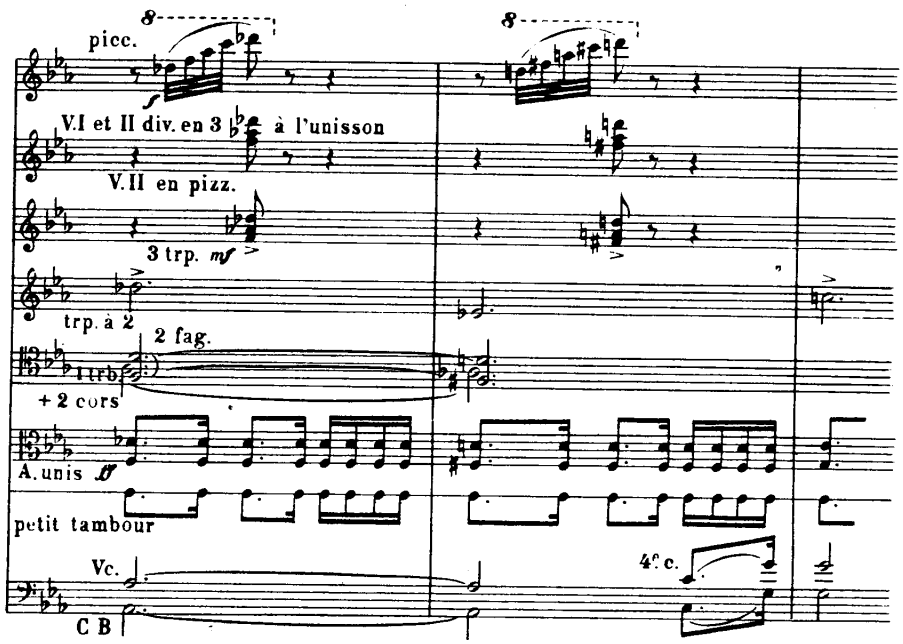
(Dans ce passage, d'orchestre très soutenu, ce n'est pas trop de *tous les Violons* doublés par Fl. et Picc.)

ff: Chant Cordes et Bois, – tenues Cors, Saxophones et Cuivres :

Ch. Kœchlin
Hymne à la Jeunesse

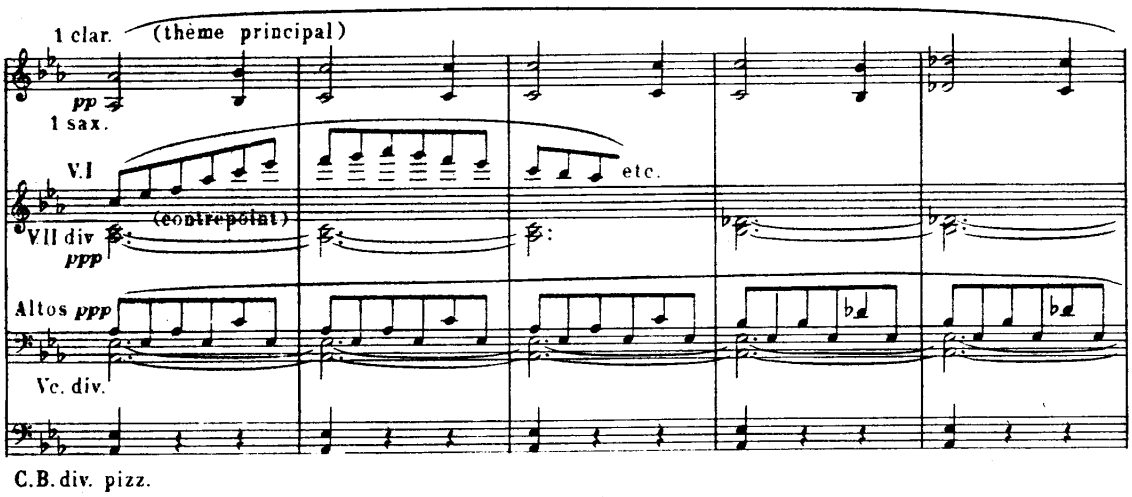
(Ici également, il fallait doubler *solidement* les 1ers V. et A.)

7. DIVERSES DISPOSITIONS INTÉRESSANTES. On réunit sous ce titre des exemples très différents les uns des autres : 1º Au sujet du rôle des *Altos;* 2º Quelques passages caractéristiques de Berlioz et de Bizet: 3º Orchestrations de crescendos ou de *ff;* 4º réalisations à noter, extraites de *Pelléas et Mélisande.*

1º RÔLE DES ALTOS. On a déjà donné des exemples d'Altos dont la *ligne mélodique* se trouve au-dessus des Violons – cela est tout-à-fait courant; de même, les Altos faisant la Basse au-dessous des Violoncelles (cf. *Adagietto* de l'*Arlésienne; Trio des Cartes,* de *Carmen,* etc.). – Egalement, des traits d'Altos dans le medium, de caractère mordant et agressif, comme au début du *Roméo et Juliette* de Berlioz :

Quant à l'utilisation des Altos comme parties intermédiaires, on citera particulièrement :

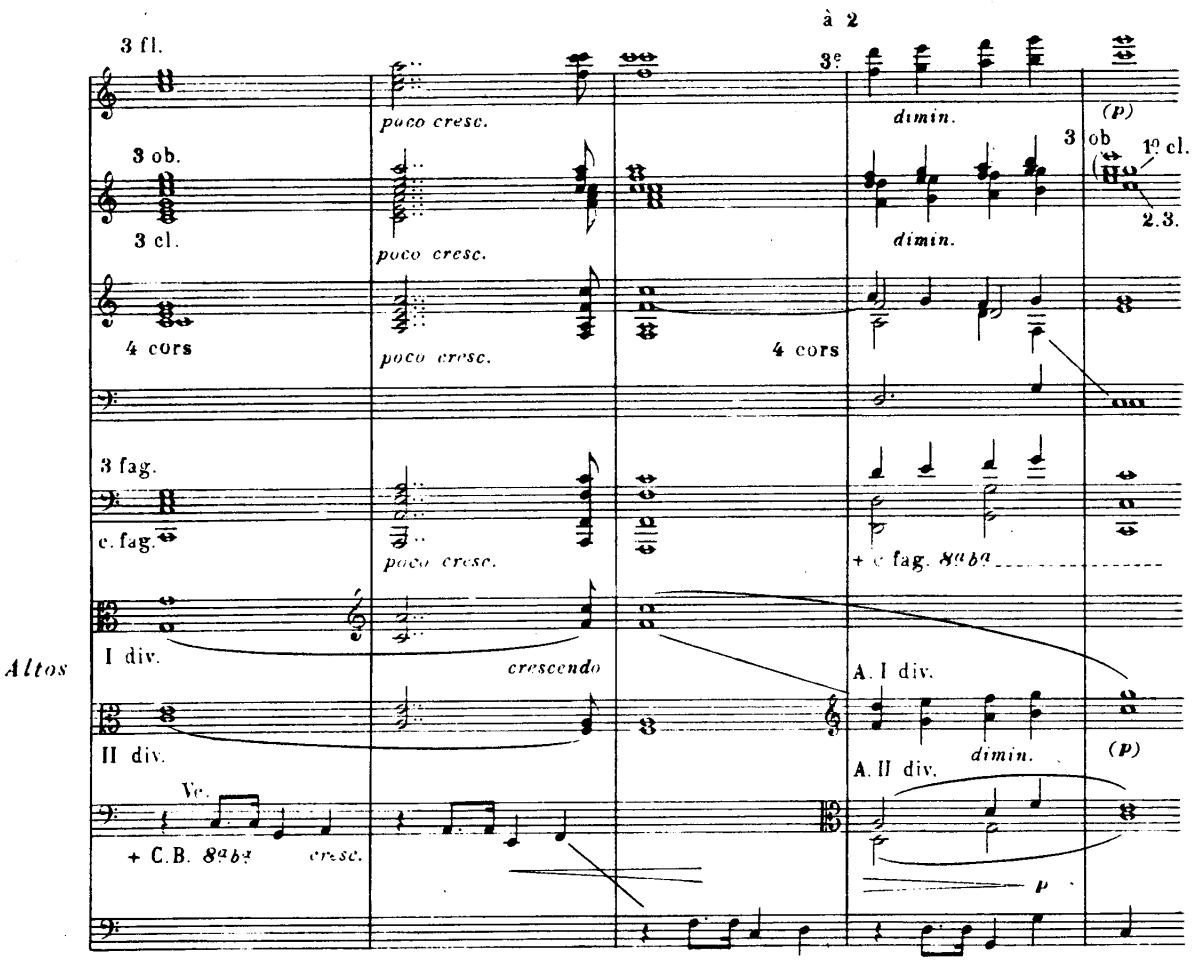
Rôle rythmique des Altos :

R. Strauss
Heldenleben
(La vie d'un Héros)
(Le Combat. p.64)

Altos en accompagnement (croches) avec tenues des 2ds Violons (très usuel, excellent):

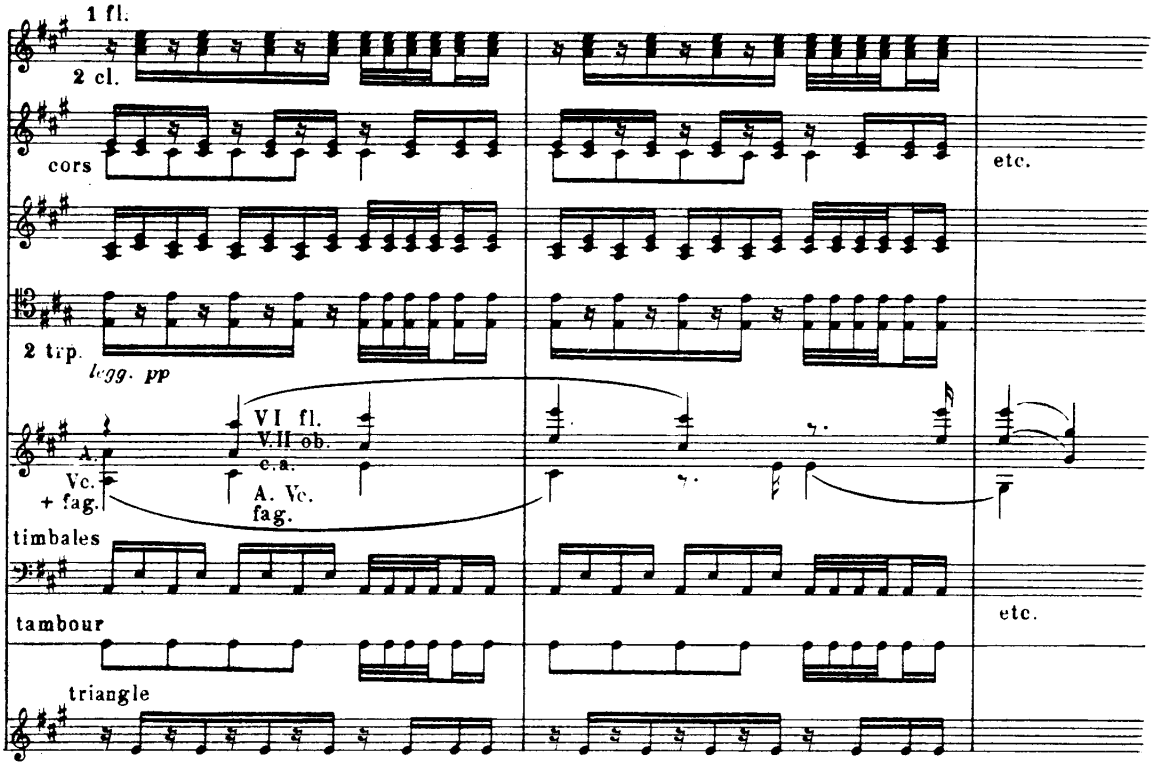
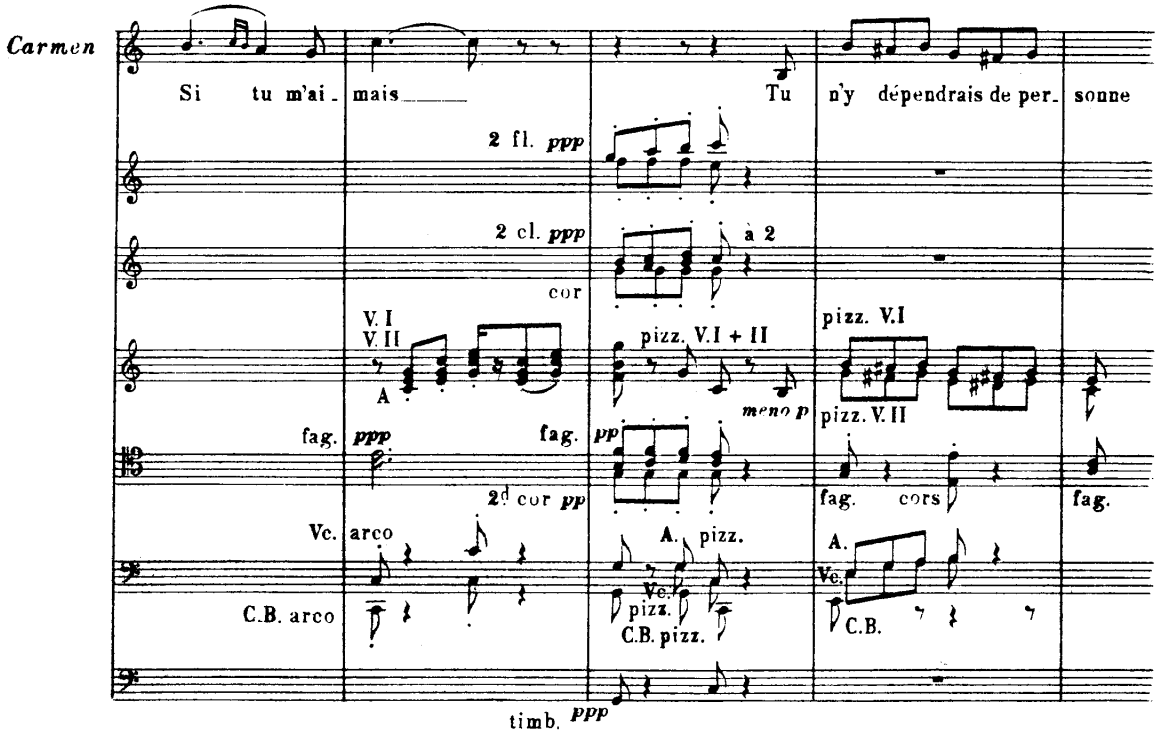


G. Bizet
l'Arlésienne (Minuetto)

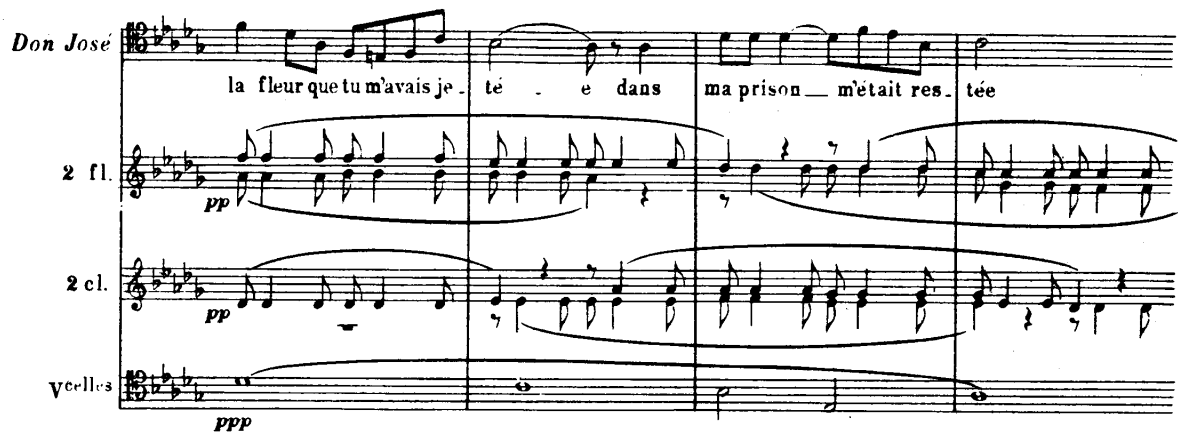
Très souvent aussi, l'on ajoute une ou plusieurs parties d'Altos à l'ensemble des Bois, - qu'il-y ait ou non un dessin mélodique aux 1ers et 2ds Violons. Dans ce dernier cas, la présence des Altos au milieu des Bois donne une fusion plus grande entre ce groupe et celui des Violons. Voici un exemple d'Altos employés harmoniquement, avec Bois et Cors.

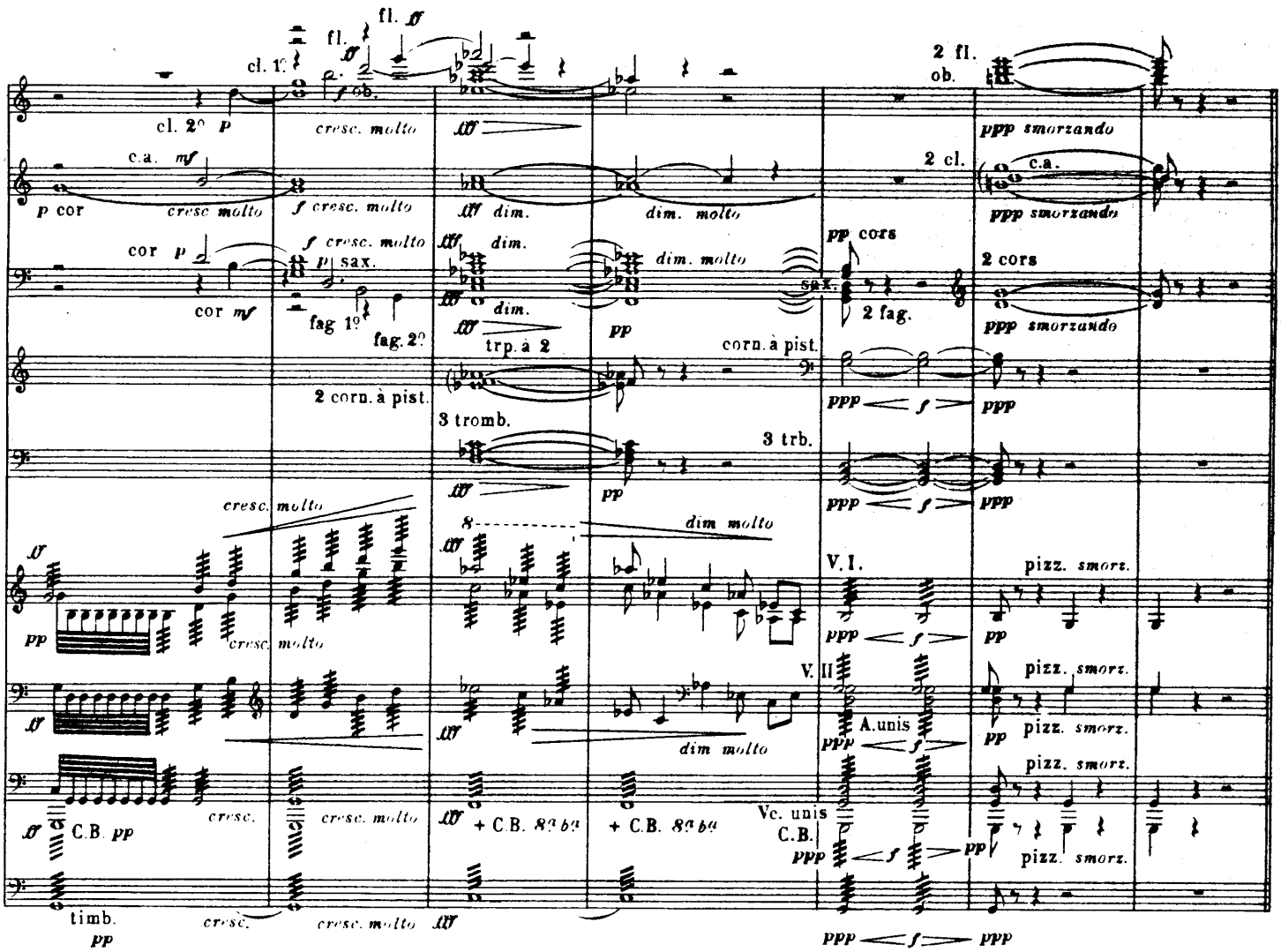
Altos divisés se fondant aux Bois:

R. Wagner
Parsifal (p. 135)

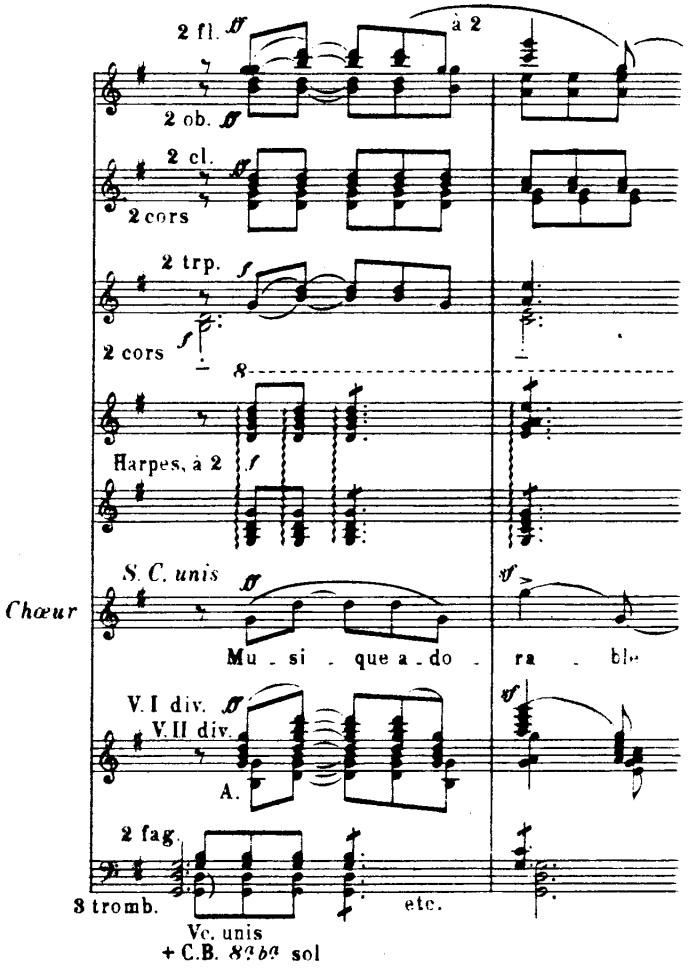
2° DIVERS PASSAGES CARACTÉRISTIQUES, DE BERLIOZ ET DE BIZET.

Légèreté des Bois en notes piquées, ainsi que des Trompettes :

H. Berlioz
Ouverture du
Carnaval Romain

G. Bizet
Carmen
(Duo du 2d acte)

Les Bassons (*do mi*) sont très utiles ici; sans eux le Quatuor serait "en l'air", trop léger, trop *guilleret*.– Les V.I et II en pizzicati (*sol do*) préparent les pizzicati de la suite et donnent beaucoup plus d'unité à ce passage.– L'écriture des Bois avec *sol la si do* de la Flûte est très légère, et pleine cependant.

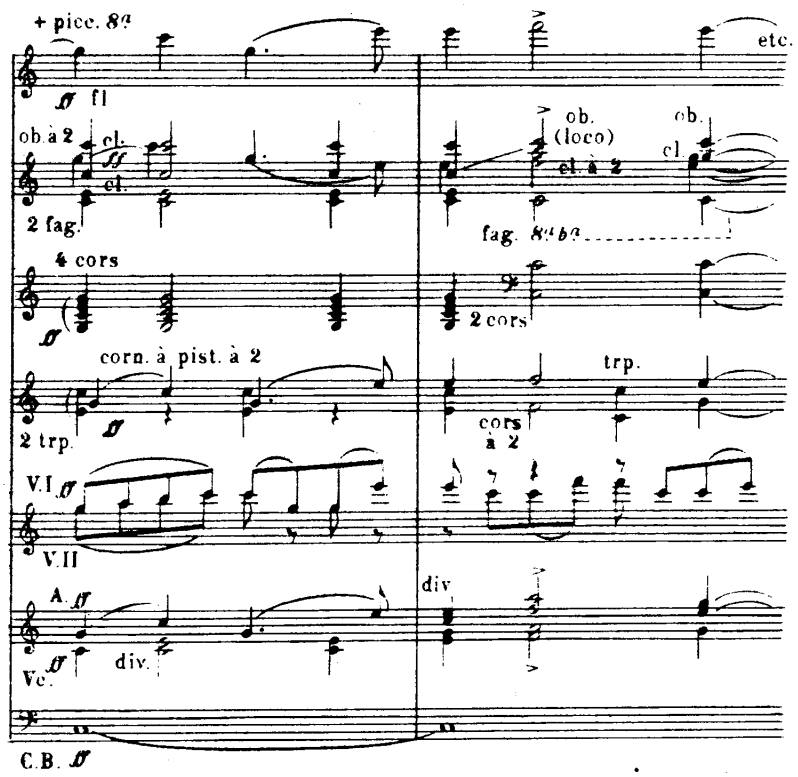
Caractère pénétrant des Violoncelles comme Basse, dans une tessiture assez haute; (accord par notes répétées fl. et cl.):

G. Bizet
Carmen
(Duo du 2d acte)

3° CRESCENDO PAR ADJONCTIONS SUCCESSIVES D'INSTRUMENTS; DIMINUENDO PAR SUPPRESSIONS.

G. Bizet. *Fin du Prélude de l'Arlésienne.*

Orchestration d'un fff, de Chabrier :

E. Chabrier
A la Musique

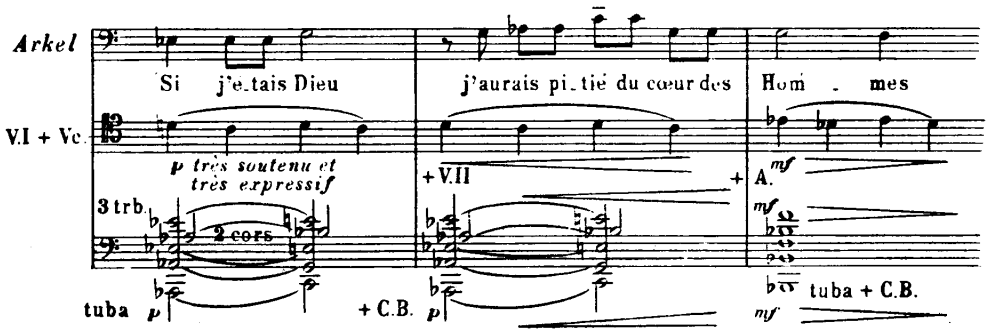
(Exemple de Quatuor divisé et fff, avec les Bois, et qui se trouve ainsi bien équilibré, à *cause de cette nuance fff.*)

Notez l'*unisson du Chœur.* C'est très simple "mais il fallait y penser" combien de maladroits auraient écrit ces Voix à 4 parties ! alors qu'elles ne devaient bien *sortir*, sur tout cet orchestre, qu'en un puissant unisson.

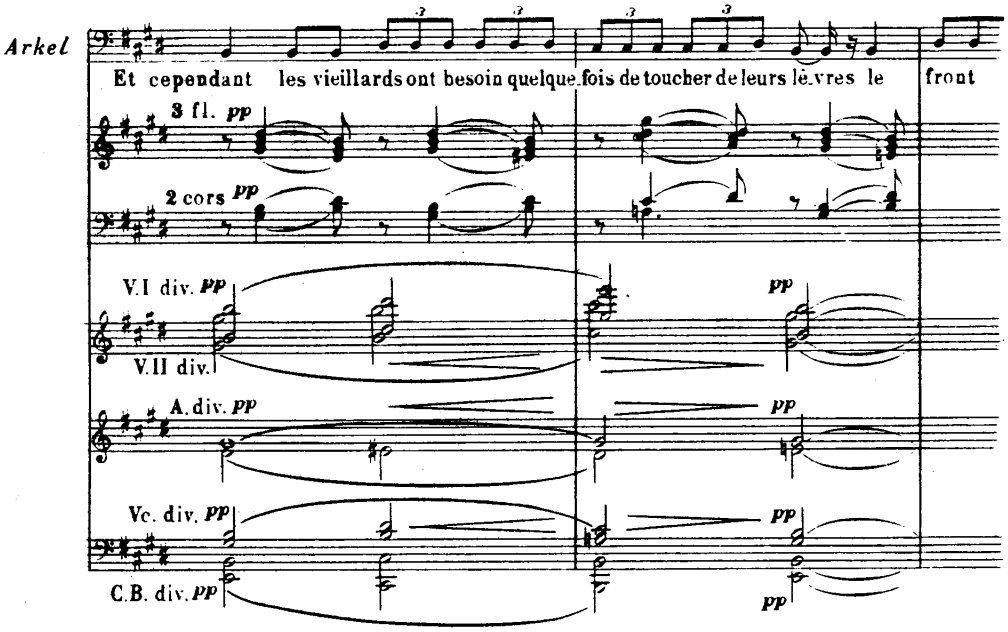
Orchestration d'un fff, de Berlioz :

H. Berlioz
Symphonie Fantastique
1er temps

Les Violons donnent à l'ensemble un *mouvement tumultueux,* le thème sort très bien, mais grâce aux Cornets à pistons plus encore qu'aux Fl. et Picc. On ne pouvait mettre ici les Altos avec les Violons à cause de la tessiture du trait, qui devenait trop difficile; alors il était logique de les écrire avec les Vc. en accords. – La partie de Basse n'est pas très importante, les C.B. y suffisent bien.

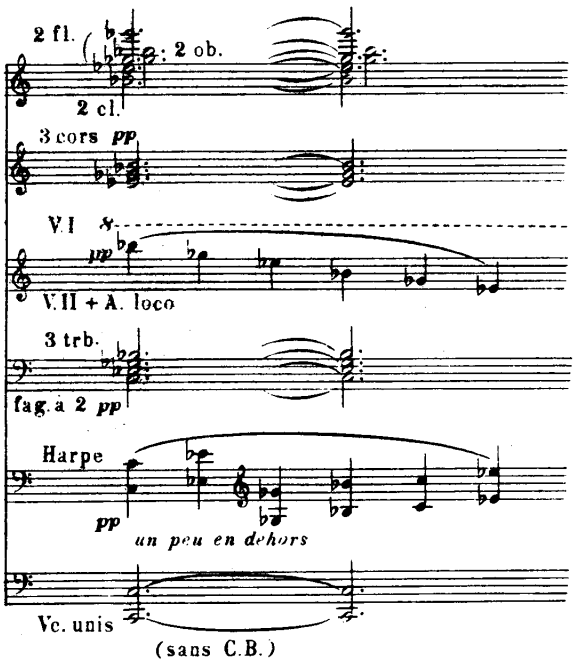
4º DIVERSES RÉALISATIONS ORCHESTRALES, DANS PELLÉAS ET MÉLISANDE:



Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(4e acte, p. 298)

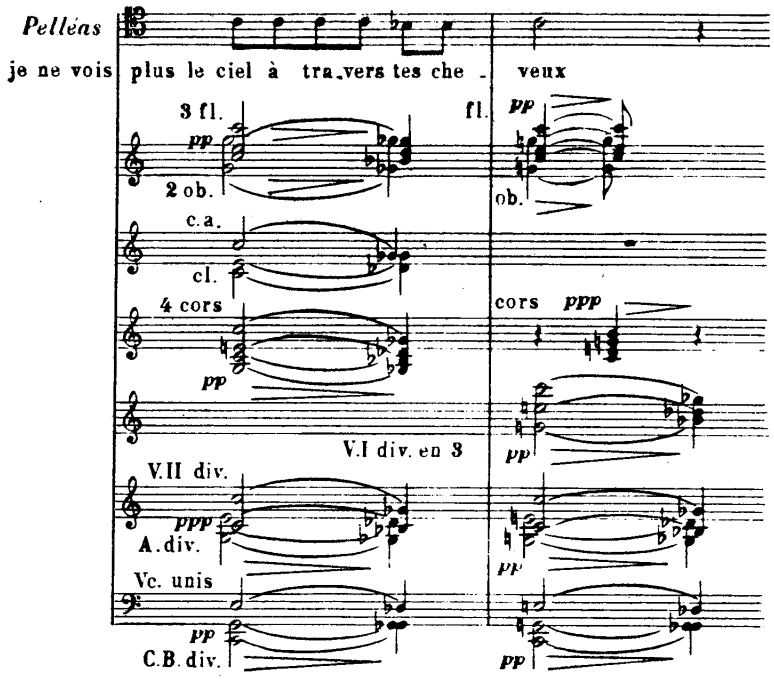
(L'orchestre accompagnant Arkel garde souvent un caractère de grandeur et de majesté que lui confèrent, d'abord la musique elle-même, mais aussi les instruments: Cors, Trombones, Cordes dans le grave. Noter ici l'accent pénétrant des Vc. unis aux Violons, et la *gradation de la sonorité*. – Pour Golaud, ce sont de préférence des Cors et Bassons, Altos et Violoncelles; parfois aussi les Trombones dans le déchaînement de sa colère. – Mélisande: Hautbois solo, Flûtes, Clarinettes, – souvent Fl. dans le grave, – 1ers Violons réduits à 6, 2ds V. réduits à 4, etc.)

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(4e acte, p. 273)

(Orchestration très simple, mais infiniment expressive et intense. Cela tient d'ailleurs, en premier lieu, à la musique même.)

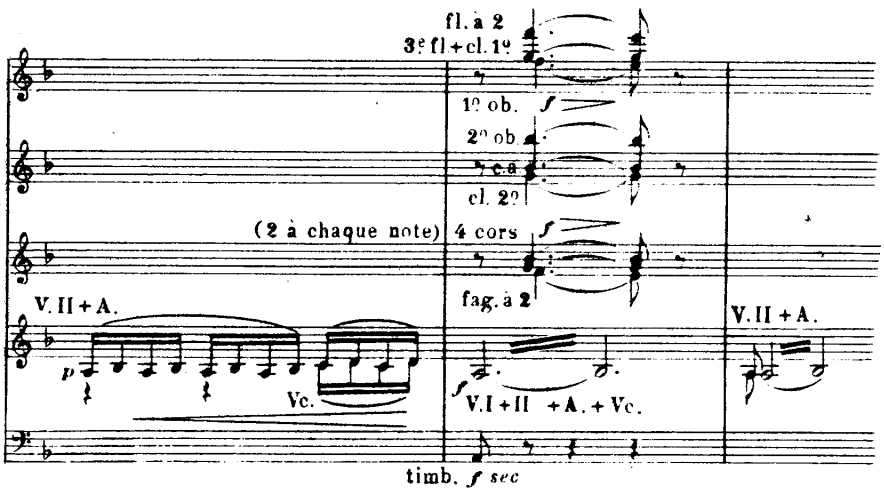


Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(Duo du 4e acte, p. 350)

(Indication de l'auteur: "*profondément doux et passionné*". – Les 1ers Violons à cette tessiture aigüe sont d'une expression intense, et peuvent rester néanmoins *pp*. L'accord *étagé et pp* donne l'impression des *voix de toute la nature* enveloppant la tendresse exaltée des deux amants. *Cet accord reste pp;* seuls le *sol♭* de la Flûte et le *si♭* du Cor s'y trouvent un peu plus en dehors.)

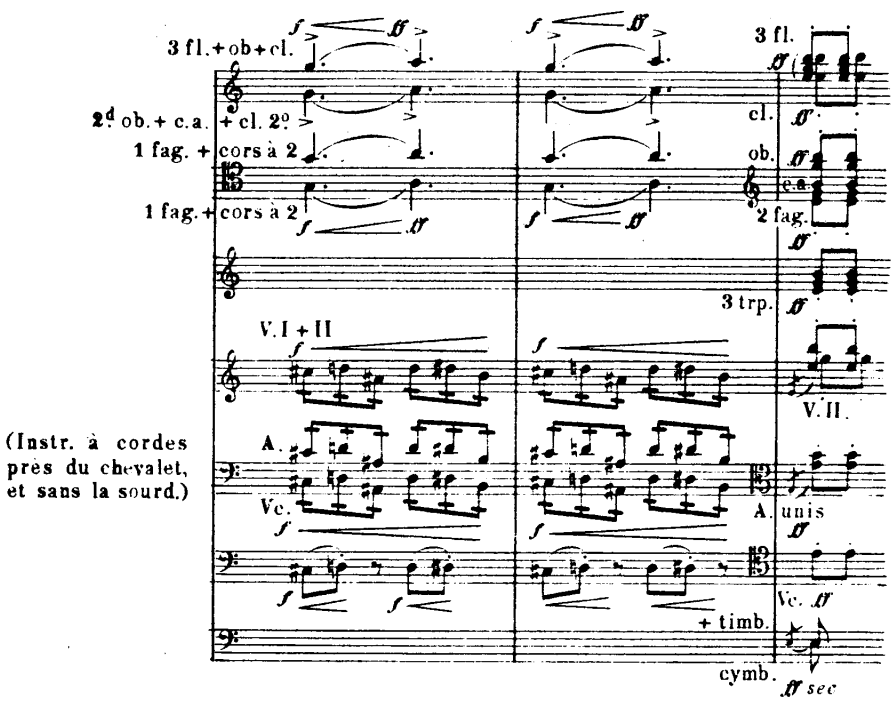


Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(3e acte, sc. I. p. 170)

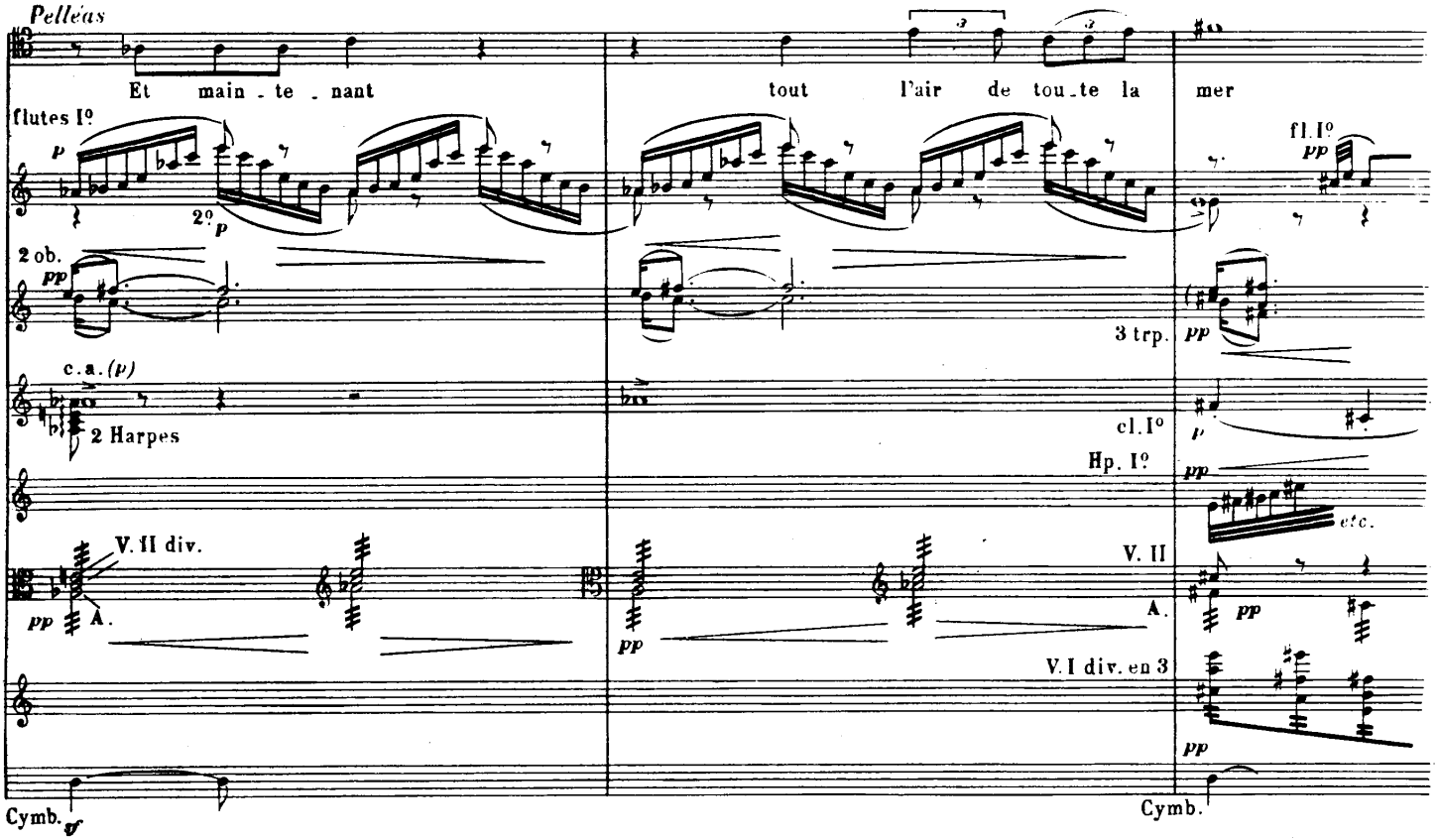


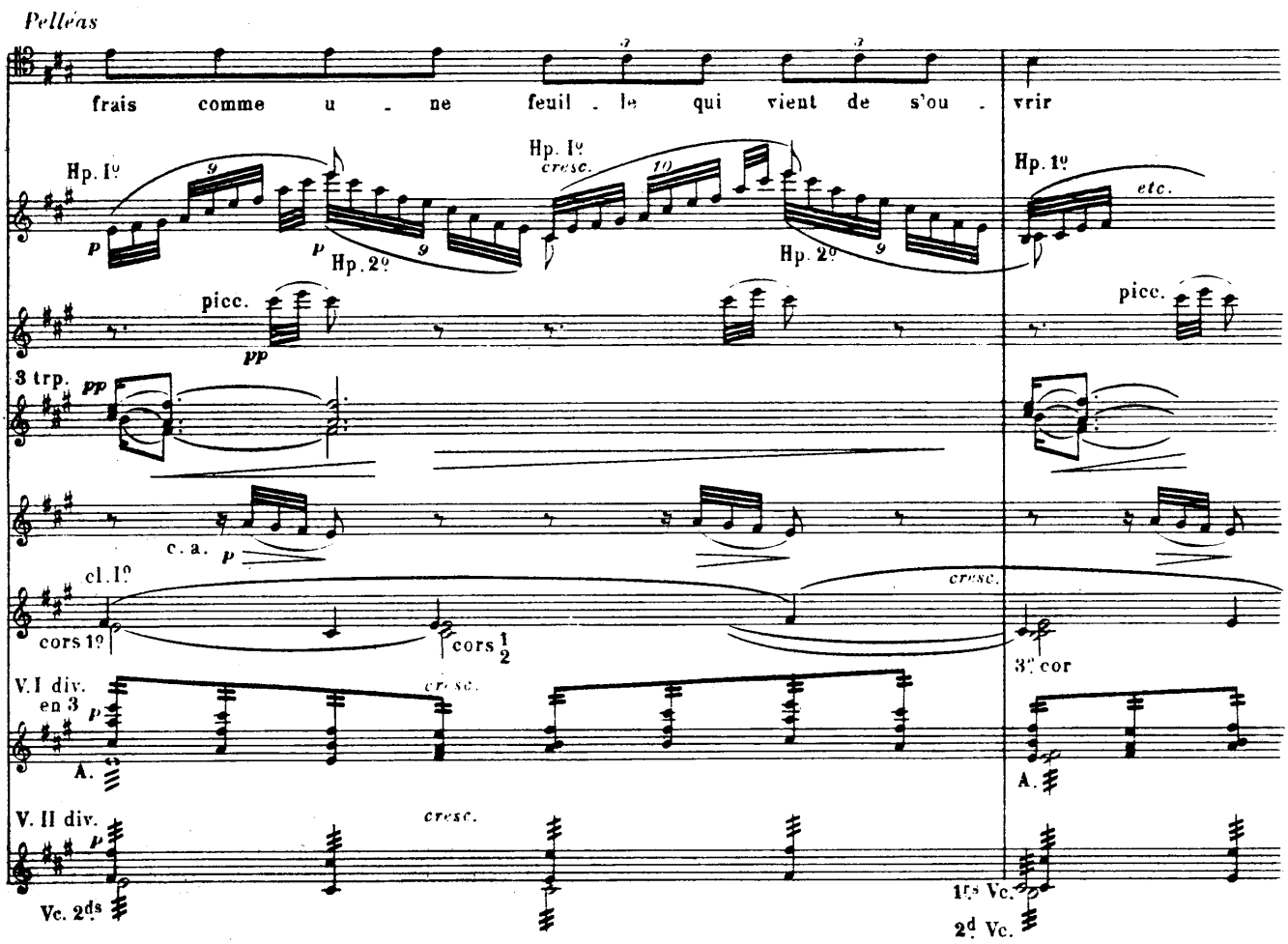
Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(4e acte, sc. I. p. 252)

(Un assez grand nombre de *Bois* ici, pour l'accent à donner, parce que *toutes les Cordes jouent*, et dans un registre *très sonore*.)



Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(Fin du 3e acte, p. 251)



Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (*Sortie des souterrains. p. 201-202*)

id. (*p. 204*)

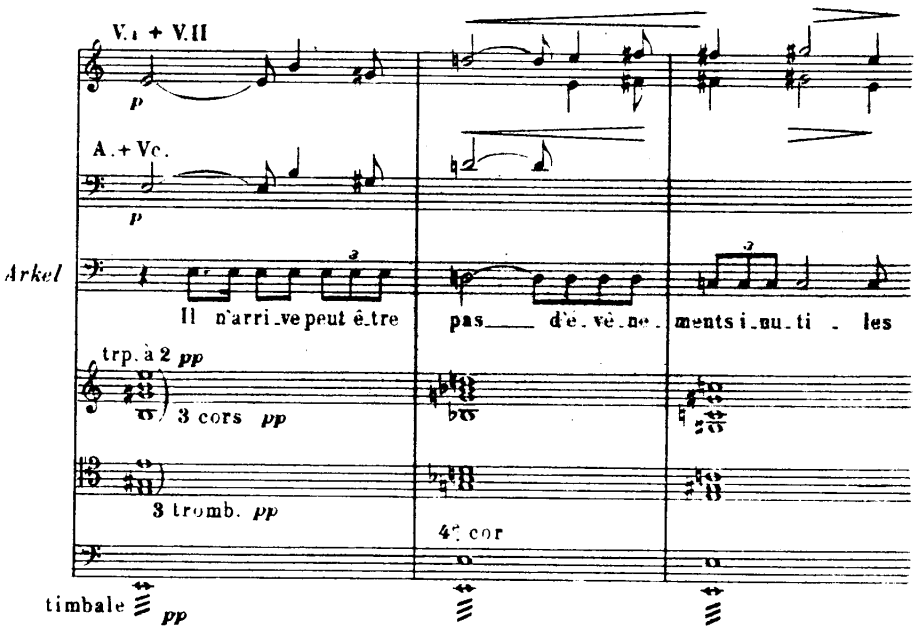
8. MÉLANGE DE BOIS ET DE CORDES, ACCOMPAGNANT LA VOIX. On y reviendra en détail, plus loin, dans l'étude particulière des diverses orchestrations destinées à soutenir des *soli vocaux*, des *ensembles*, ou des *chœurs*. Le problème est complexe, car la quantité d'orchestre à mettre dépend avant tout de l'accent et de la puissance de la partie chantée.

Indiquons seulement ici (à titre de renseignement sur les sonorités de "demi-caractère") qu'en pareil cas l'on peut, soit confier l'accompagnement à des *Bois discrets* que viennent par instants rehausser des *touches* (en tremolos ***pp***) ou des *pizzicati* du *Quatuor*, – soit réaliser au moyen du contrepoint d'un instrument à vent, sur fond de Cordes ***p***. L'inverse: tenues de Bois (ou d'Orgue) avec contrepoint de Violons ou d'Altos, n'est pas impossible[1], mais il se rencontre plus rarement lorsque la voix chante ***pp***, ou ***p***, ou même ***mp***.

CORDES ET CUIVRES. – CORDES, BOIS ET CUIVRES

On terminera par quelques exemples de réunions: CORDES ET CUIVRES, CORDES, BOIS ET CUIVRES. En général le rôle des Cuivres y sera d'accompagner les Cordes par des tenues; il faut, naturellement, écrire le Quatuor bien sonore s'il s'agit d'un ***f*** ayant à lutter avec celui des Cuivres (on peut aussi indiquer ***mf*** aux Cuivres contre ***ff*** aux Cordes). Parfois les Cordes et les Bois ne font que des accords doublant, à l'aigu, les notes des Cuivres. – Parfois aussi les Cuivres accompagnent en *notes répétées*, et c'est le *thème des Cordes + Bois qui s'impose* à l'attention (se méfier pourtant des ***ff*** de Trombones, que l'on devra toujours modérer pour le bon équilibre).

Enfin, on concevrait également un chant de Trompette, ou même de Trombone, se détachant sur un fond de Cordes[2]: ce qui peut être d'une belle sonorité, surtout avec la Trompette dans le medium (ou à l'aigu) et le Quatuor au-dessous, dans le grave (ou dans le medium). Cette réunion se ferait *à toutes les nuances*, de ***pp*** à ***ff***. On pourrait d'ailleurs avoir la Trompette ou le Trombone *au-dessous des instruments à Cordes*, ou *au milieu d'eux*. De même pour le Cor. Je ne sait pourquoi l'on adopte aussi rarement cette façon d'écrire. On veut toujours, lorsque les Cordes et les Cuivres se trouvent en présence, y ajouter des Bois: cela n'est pas nécessaire du tout[3]; je dirais même que l'on est heureux, parfois, d'entendre des *sonorités simples*. Il y a beaucoup à faire, je crois, avec ce parti de "tons plus purs". Quelques uns des exemples suivants ne présentent que des Cordes et des Cuivres. Les autres, surtout dans le cas de ***ff***, y réunissent les Bois.

Cordes (tutti) en octaves, avec accords de Cuivres soutenus:

Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(1er acte, sc. I)

(Bien équilibré ainsi entre Cordes et Cuivres. – Mais il faut, à l'exécution, *modérer beaucoup les Cuivres* et le cresc. des Cordes, pour que l'on entende bien la Voix.)

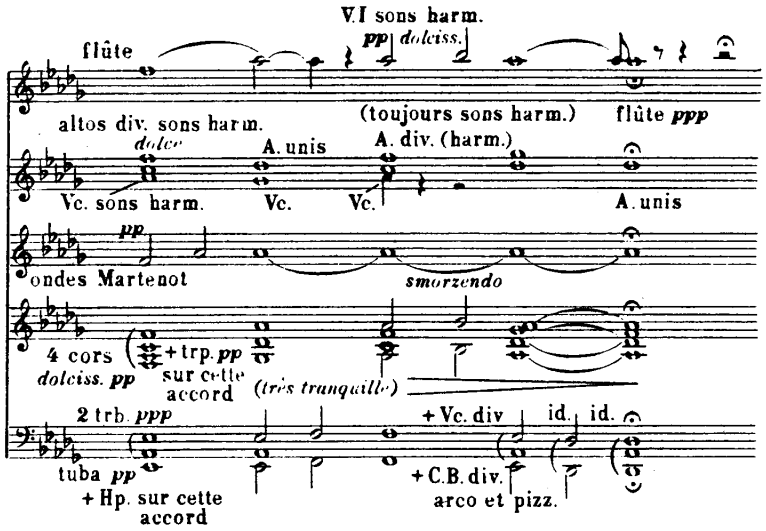
---

[1] Il se pratiqua surtout aux temps où l'*Orgue* realisait la *Basse continue chiffrée*, ainsi qu'on l'a dit au sujet de J.-S. Bach. De nos jours ce seraient les Bois qui joueraient le rôle de l'Orgue; il ne s'agirait que de les écrire suffisamment doux, ce qui reste très possible.

[2] Rappelez vous les magnifiques effets de J.-S. Bach, avec seulement les Cordes et 3 Trompettes à l'aigu.

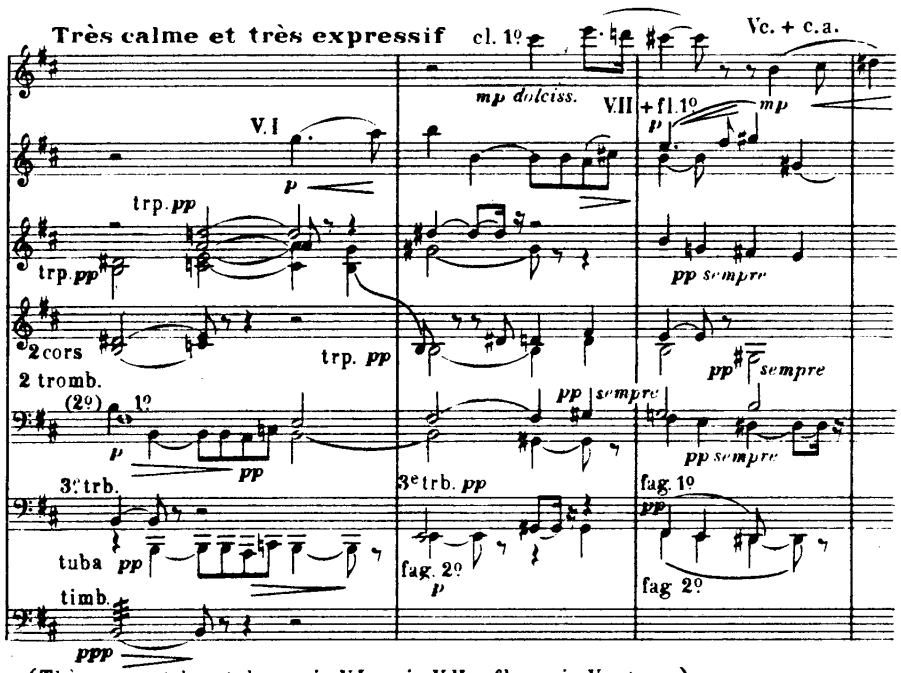
[3] Voir, à ce sujet, dans le *Prélude de Carmen*: le *thème du toreador* joué par *V.I-II – A. Vc.* et accompagné par les *Cuivres seuls*.

*Cuivres **pp** avec Cordes :*



Ch. Kœchlin
Fin de l'Hymne au Jour

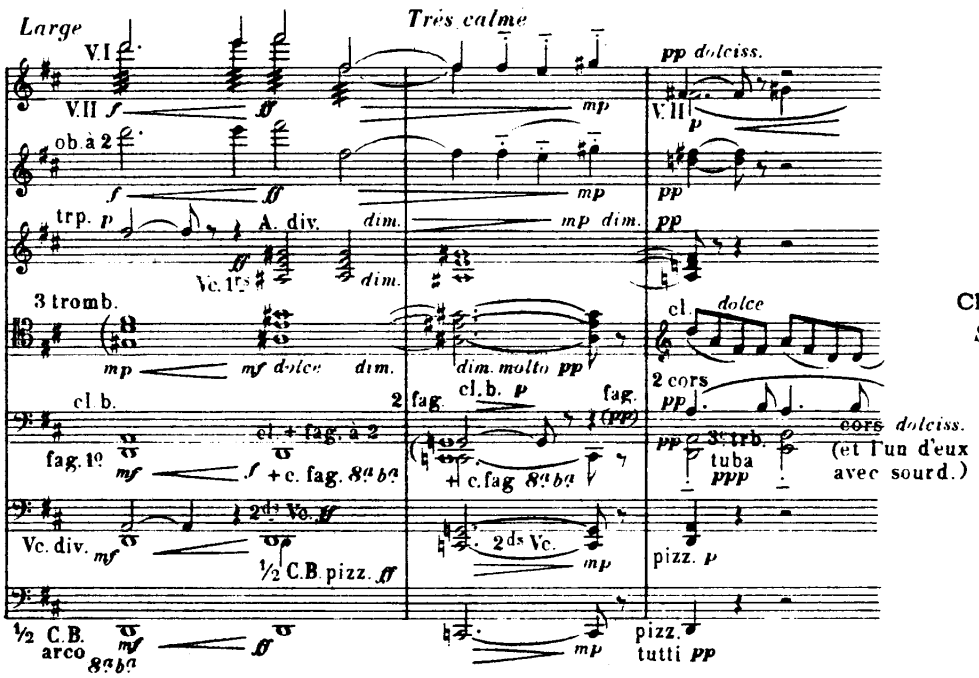
*Mélodie de Cordes accompagnée par les Cuivres (nuances **pp** à **mp**) :*



(Thème aux trb. + tuba, puis V.I, puis V.II + fl., puis Vc. + c.a.)

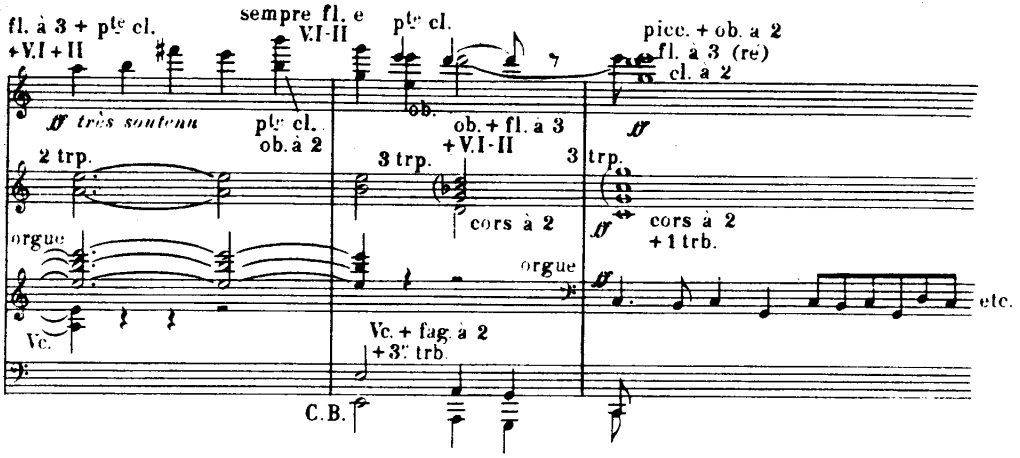
Ch. Kœchlin
Symphonie (Final)

*Autre exemple de mélodie de Cordes (**f**) avec accompagnement de Cuivres :*



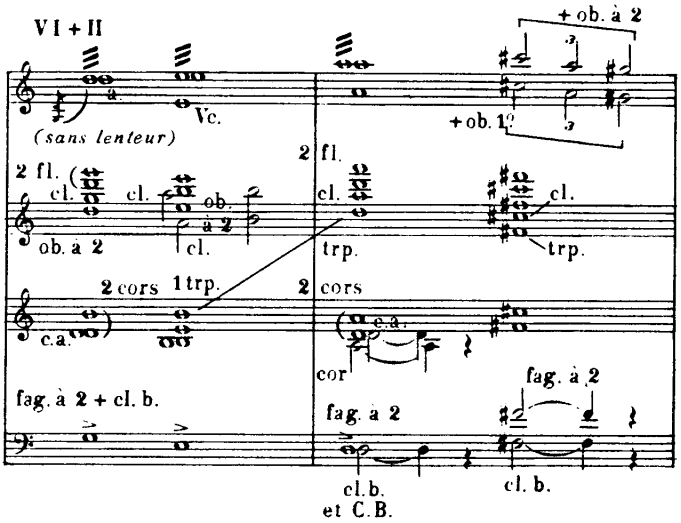
Ch. Kœchlin
Symphonie (Final)

Chant Cordes et Bois, accords Orgue puis Trp. et Cors (nuance ff) :



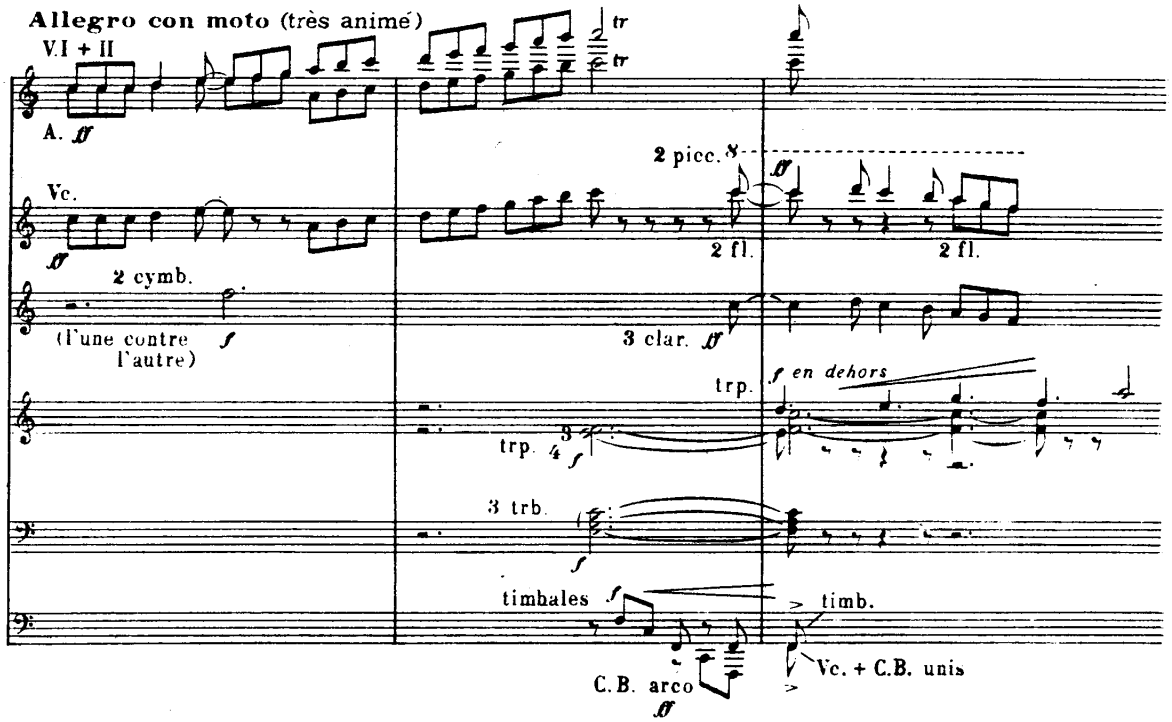
Ch. Kœchlin
3e Choral pour Orgue et Orchestre

Orchestration d'un chant f de Cordes très soutenu.
Harmonies aux Bois et Cors :

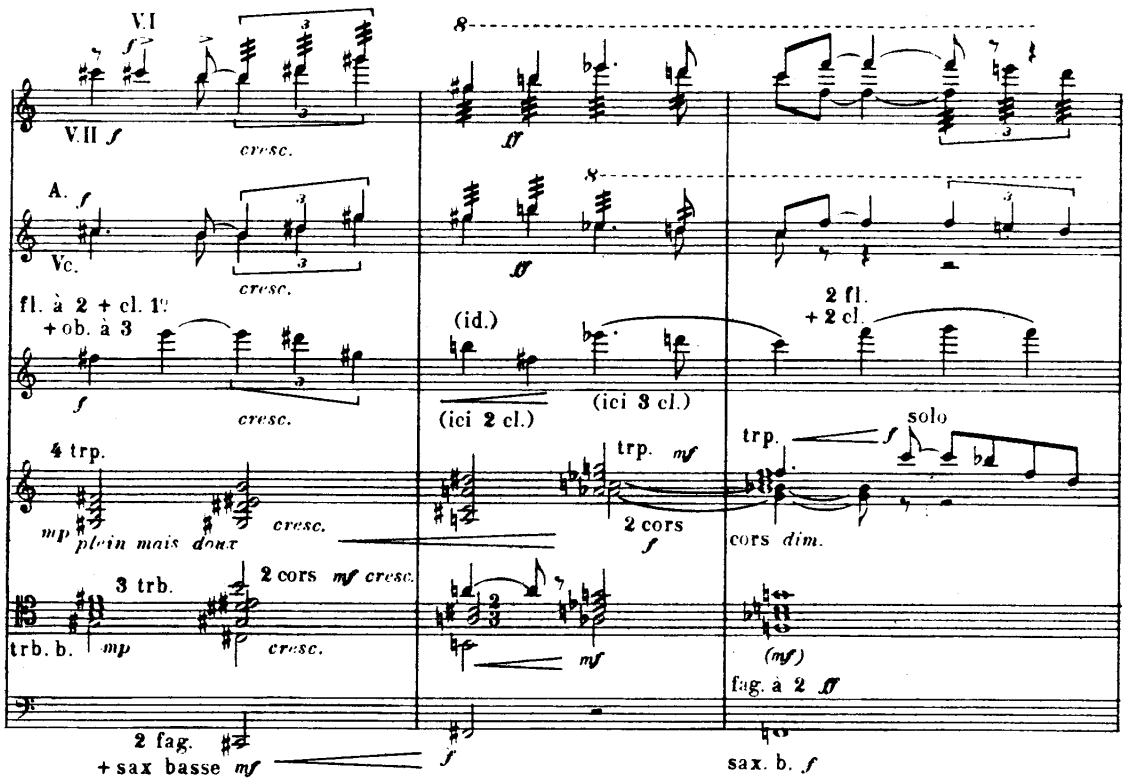


Ch. Kœchlin
3e Choral pour Orgue et Orchestre

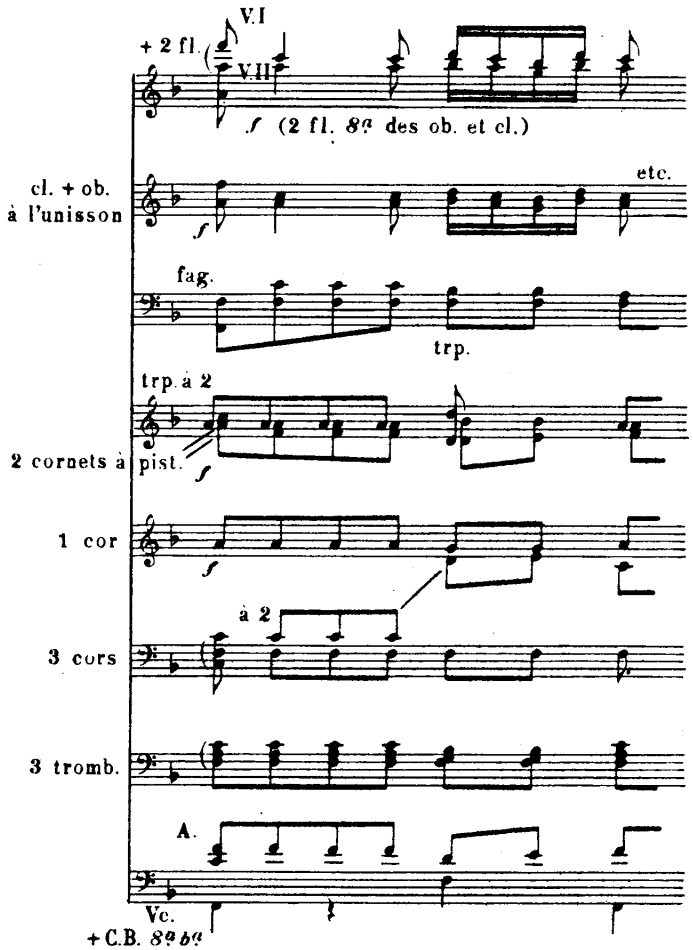
Cordes ff, puis Bois, avec Cuivres en tenues :



Ch. Kœchlin
Début de l'Hymne à la Jeunesse

Cordes, Bois et Cuivres (Chant aux Cordes + Bois, avec accords aux Cuivres, puis thème mélodique à la Trompette):

Ch. Kœchlin
Hymne à la Jeunesse

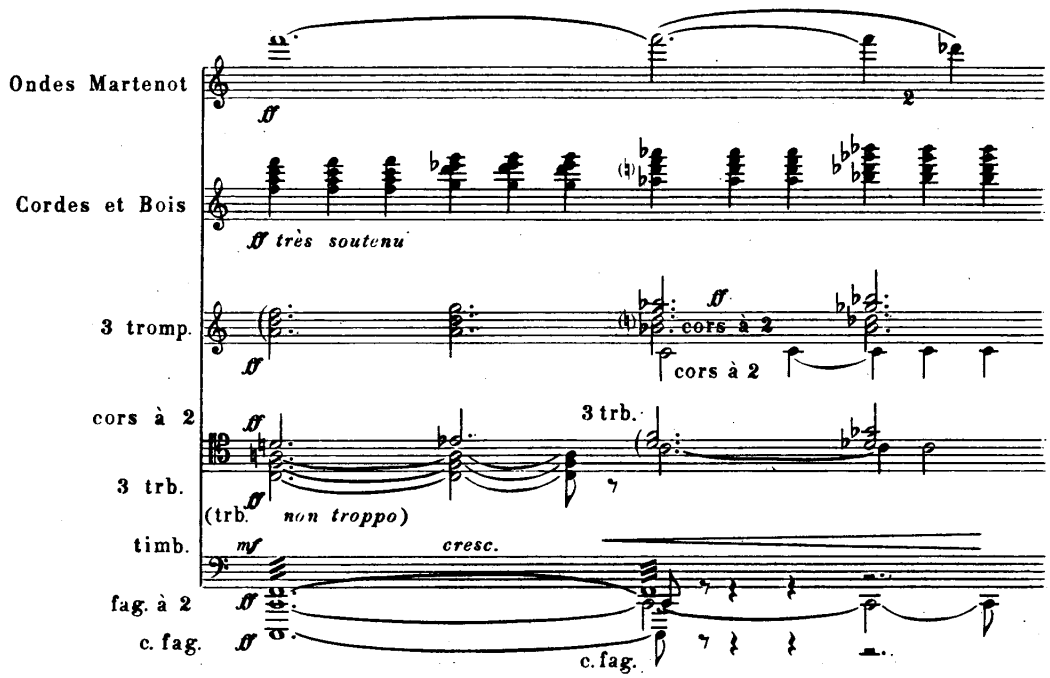
Chant aux Cordes avec Bois, harmonies aux Cuivres en notes répétées:



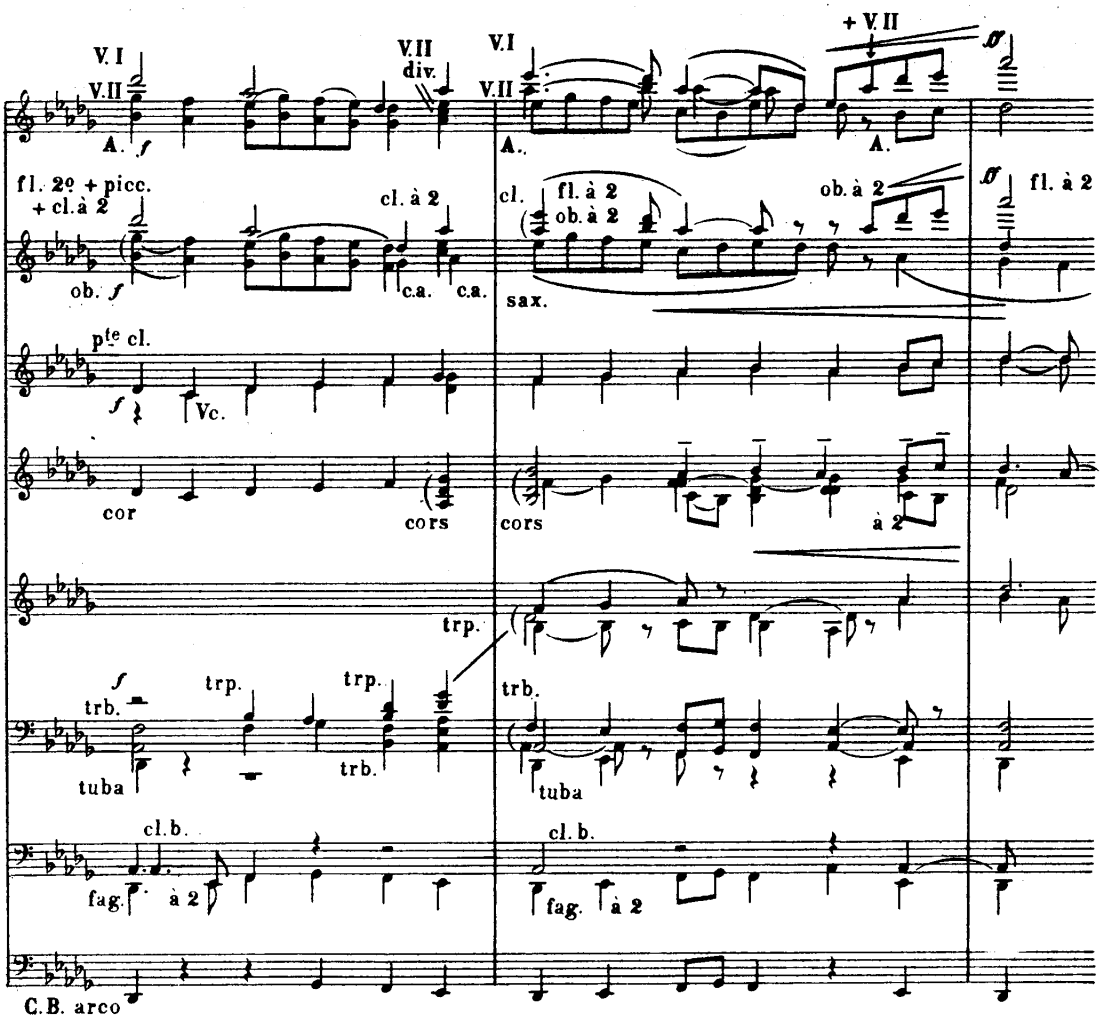
E. Guiraud. *Carnaval*

(Dans les ff d'ensemble, on place les Altos soit avec les 2ds V., soit avec les Vc., soit – comme ici – entre les V. et les Vc., pour compléter l'harmonie et fondre ainsi les groupes des Bois et des Cuivres avec celui des Cordes)

Chant aux Ondes - Martenot, contre Cuivres ff *avec notes répétées aux Cordes :*



Ch. Kœchlin
Hymne au Jour

Cordes, Bois et Cuivres (Bois doublant les Cordes) :

Ch. Kœchlin
La Cité nouvelle

RÔLES DE LA PERCUSSION, - DES HARPES, - DU PIANO, - DE L'ORGUE

Un conseil préliminaire: *simplifier* et *modérer le rôle de la Percussion.* Bien voir *où* elle doit frapper; en user sobrement. *Etudiez vos Rythmes:* sachez *où* il leur faut des *accents de percussion* – il n'en faut pas toujours, et l'on peut rythmer solidement rien qu'avec des Cordes. Vous n'aurez pas davantage de puissance (au contraire) en accentuant *tous* les rythmes par la violence des Cymbales...

On se souviendra des différentes utilisations de la *Timbale* pour en déduire le rôle qu'elle joue. Nous avons vu qu'anciennement il fut surtout *rythmique.* Puis vinrent toutes les formes du *tremolo,* avec toutes les nuances qu'il comporte, de ***ppp*** à ***fff***: son emploi principalement dans les crescendos, mais parfois aussi pour des *pédales* mystérieuses, à peine perceptibles; et les ***pp*** marquèrent également, en *notes détachées,* comme des *pulsations* dans la phrase (cf. *Andante* de la *Symphonie en sib* de Beethoven). Il y eut des orages déchaînés *(Symphonie Pastorale)* ou de lointains roulements de tonnerre (comme ceux par quoi se termine la *Scène aux champs* de la *Symphonie Fantastique),* et les accords formidables de Huit paires de Timbales, dans le *Tuba mirum* du Requiem de Berlioz.

Lorsqu'elles atteignent ainsi le paroxysme de ces ***fff*** qui dominent tout l'orchestre, les *Timbales* sont essentiellement dans leur rôle *quantitatif.* Elles donnent à la sonorité de l'ensemble une puissance que rien ne remplace, et qui ne laisse pas d'*agir physiquement* sur les nerfs de l'auditeur (il y a d'ailleurs la manière de s'y prendre avec musicalité, sans que cesse d'exister le rôle *qualitatif:* c'est à quoi parvient Berlioz avec une maîtrise que personne depuis n'a surpassée – ni même égalée). Mais ce rôle *qualitatif* intervient, dans les nuances moyennes et surtout dans les ***pp***, de bien des façons différentes. Et c'est tout un art que d'écrire ainsi la timbale "à propos", pour la juste expression d'un passage auquel elle apporte la couleur exacte qu'il faut: ainsi, comme on l'a déjà dit, dans *Salade* de Darius Milhaud, le rythme de *tango* si joliment scandé par la timbale sur un *mi* qui sonne mat et *clair;* ainsi également la petite timbale en *Ré aigu,* accompagnant le Chœur des "personnages de la tapisserie" dans l'*Enfant et les Sortilèges* de Ravel. Ce sont là des trouvailles: pour simples qu'elle nous apparaissent, il fallait s'en aviser. A vous, mes jeunes confrères, d'en imaginer d'autres, en sachant tout d'abord vous bien rendre compte de l'effet produit par les différentes notes des timbales, du *mi grave* au *fa♯* haut.

La *grosse caisse,* les *caisses claires,* le *tambour,* le *tambourin,* le *tambour basque* interviennent surtout pour la *couleur* qu'ils donnent (rôle *quantitatif* néanmoins, en bien des cas, pour le *tambour* et la *grosse caisse*). On a signalé déjà des passages très réussis, de Bizet (tambour de l'*Arlésienne* et de *Patrie,* cette belle *Ouverture*), de Srawinsky (dialogue "satanique" des *trois Caisses* à la fin de l'*Histoire du Soldat),* sans compter les nombreux exemples de roulements ***ppp*** de la grosse caisse, et sans oublier l'usage que fait du tambour basque (dans *Djanilah,* pour accompagner le charmant chœur de coulisse) et du tambourin (dans la farandole de l'*Arlésienne*) Bizet, si expert en matière de percussion. Mais pour ces instruments, comme pour les timbales, il s'en faut que tout soit déjà trouvé.

Les *cymbales,* le *gong,* le *tam-tam,* jouent également un rôle *quantitatif* ou *qualitatif.* Dans les ***ff***, ce sont des moyens irrésistibles d'accroître la sonorité, de souligner pour les oreilles les plus rétives les accents de l'orchestre. Encore une fois, *il n'en faut point abuser,* sous peine de donner à la musique un caractère de "bastringue" qui peut mater l'auditeur inculte et sans goût mais qui reste, dans la plupart des cas, bien déplaisant. – D'autre part, la couleur si particulière d'un roulement ***ppp*** sur la cymbale ou d'un coup, à peine entendu, de gong ou de tam-tam, la *qualité* très spéciale de ces percussions discrètes, – et propres à la musique moderne de l'Europe, mais déjà connues en Asie depuis longtemps (je parle du gong et du tam-tam[1]), comment nier qu'elle soit, à l'occasion, *absolument nécessaire?*

Et que dire du *Triangle* ou des *Cymbales antiques* dont un seul coup, ***pp***, éclaire la phrase d'une poésie lumineuse et féerique? (cf. les passages, déjà cités, du 3e acte de *Lakmé* pour le triangle, et du *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* pour les cymbales antiques).

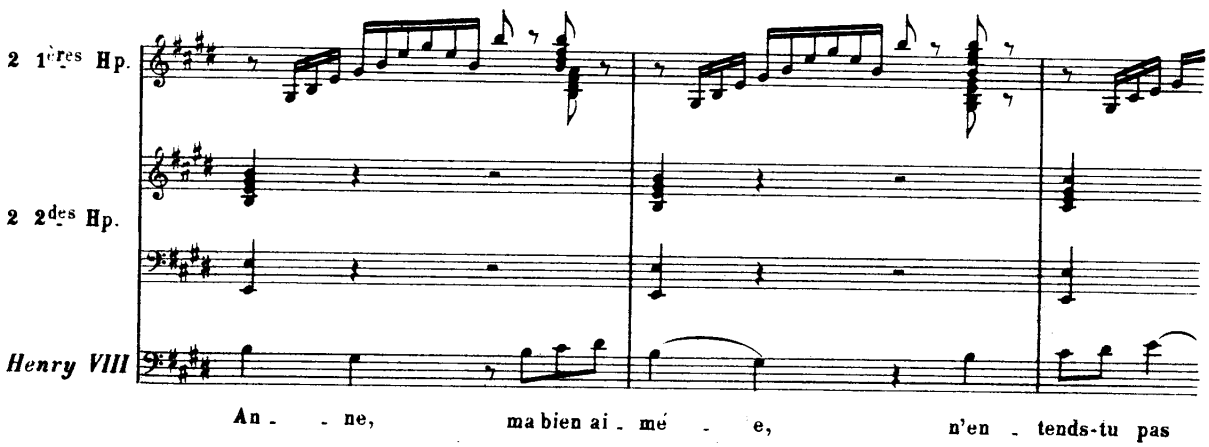
Evidemment, l'usage judicieux de la percussion ne suffit pas pour qu'on puisse dire: ce morceau est "bien orchestré". Pas plus qu'un grain de poivre ne suffit pour qu'un plat soit de "bonne cuisine". On peut même, sans épices, réussir un excellent "haricot de mouton", comme écrire un admirable *Andante* d'où la percussion sera totalement exclue. Mais la bouillabaisse exige le safran, l'ayoli sans ail est un non-sens, – et, musicalement, dans certains cas le *petit grain de percussion* qu'est un coup de cymbale ***ppp*** reste tout-à-fait obligé.

---

[1] Rien d'impressionnant comme ces coups de tam-tam ***ppp***, dans le théatre chinois. Nulle raison pour n'en point faire usage dans un poème symphonique, ou dans quelque scène d'un drame lyrique.

Nos musiciens d'aujourd'hui – et déjà ceux d'hier – se sont montrés fort habiles, extrêmement ingénieux et imaginatifs en ce qui concerne la percussion *qualitative*. Parfois, elle se montre quelque peu accaparante, alors que la musique ne l'exigeait pas à ce point : tentation à laquelle il faut savoir, parfois, résister; et la mesure en pareil cas n'est point facile à garder. Mais l'on a fait de nombreuses "trouvailles", notamment avec le *Xylophone* ***pp***, (dans le grave ou le medium) les notes basses du *Célesta* (qui devient parfois un véritable instrument de percussion assez analogue au *xylophone* [1]). Et, je le répète, il reste encore beaucoup à découvrir en ce domaine.

Point n'est besoin, non plus, d'insister longuement sur le rôle *orchestral* du Piano, de la Harpe, de l'Orgue.[2] Reportez-vous aux Chapitres I et III, où l'on a cité de nombreux exemples de leur usage. Rappelons seulement le conseil donné dans ces chapitres, de ne pas écrire la Harpe à chaque mesure. Voyez comme Debussy, dans *Pelleas et Mélisande,* en a su réserver le timbre pour le duo à la "Fontaine des Aveugles", et quel merveilleux effet résulte de cette apparition inattendue... Rappelons aussi son rôle *lyrique,* et quelle envolée ses arpèges donnent à la phrase : je ne pense pas seulement au célèbre "Anges purs, anges radieux" du *Faust* de Gounod ou à l'apothéose de Marguerite dans la *Damnation de Faust,* mais aussi (et surtout) à tels passages de l'*Henry VIII* de Saint-Saëns pour lesquels, si la Harpe n'avait pas exister, il aurait fallu l'inventer :



C. Saint-Saëns
Henry VIII
(Quatuor)

Parmi les modernes, outre Debussy, qui l'écrit admirablement et sait en tirer les effets les plus variés, mais toujours si bien "ceux qu'il fallait" (et notez qu'il n'abuse jamais des *glissandos,* comme font tant d'autres musiciens), Chabrier semble avoir montré pour la Harpe une prédilection particulière. Lorsqu'à la fin du *duo "de Venise"* du *Roi malgré lui,* sur une tenue de l'orchestre elle égrène un chapelet de notes qui s'envolent avec douceur et somptuosité, quel autre instrument l'eût remplacée?[3]

Je ne reviens pas sur l'usage qu'en font Berlioz (surtout pour son caractère féerique, à l'aigu, mais aussi en arpèges du medium dans *Roméo et Juliette :* "Heureux amants..."), Bizet (noter particulièrement l'orchestration de la *Chanson bohème* au second acte de *Carmen),* et Lalo (notamment pour doubler des *pizzicati*); ces exemples ont été cités au Chapitre III.

On étudiera plus loin, au moyen d'exemples appropriés, les diverses manières de traiter la *Harpe avec les autres instruments de l'orchestre,* et de même pour l'*Orgue,* le *Piano,* et les *Soli* jouant en *Concertos.*

---

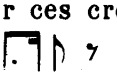
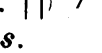
[1] Et surtout, à cette variété du Xylophone que l'on appelle le *Marimba.*

[2] Cet exposé sera complété tout-à-l'heure par un assez grand nombre d'exemples.

[3] Voir, plus loin, l'exemple de ce passage, au sujet de la *Harpe.*

PERCUSSION, ET INSTRUMENTS À CLAVIER, ETC. AVEC LE RESTE DE L'ORCHESTRE.

Depuis le temps où les TIMBALES semblaient invariablement liées aux *Trompettes* pour en souligner les rythmes, dans l'ancienne musique, elles ont peu à peu trouvé toutes sortes d'autres occasions de se manifester, soit en *Soli*, soit *unis à l'orchestre*. Nous en donnons ci-après, quelques exemples :

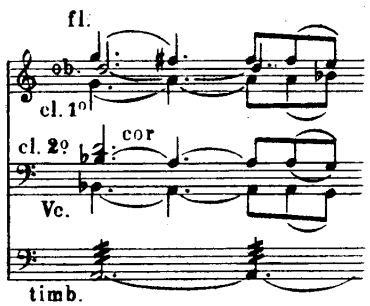
Il n'est pas possible de *préciser* les instruments auxquels se joignent de préférence les Timbales: lorsqu'elles accentuent un *crescendo* orchestral, c'est souvent pour renforcer par leur *roulement*, des *tenues de Cuivres* ou des *tremolos de Cordes* auxquels s'ajoutent des *Bois;* mais il y a maintes dispositions possibles pour ces crescendos. Et les Timbales peuvent aussi bien y jouer un *rôle rythmique* par des coups répétés :  ou  tandis que le reste de l'orchestre exécutera des *traits, à vide ou sur des tenues*.

On sera tenté de dire que le *timbre de la Timbale* s'allie plus naturellement aux *sonorités graves* et qu'il y aurait quelque disparate en réunissant *V. et Picc. (dans une tessiture aigüe)* à des roulements de la *grande timbale sur mi, fa fa♯, sol* graves. Il est bon de savoir que cela ne sera point "fondu"; mais il n'est pas mauvais de penser qu'à l'occasion, de tels effets se peuvent révéler très frappants. D'ailleurs un tremolo sur *sol, fa* graves ne laisserait point de faire une Basse superbe sous une sonnerie assez haute des Trompettes (voir, plus loin, l'exemple de l'*Hymne au Soleil*).

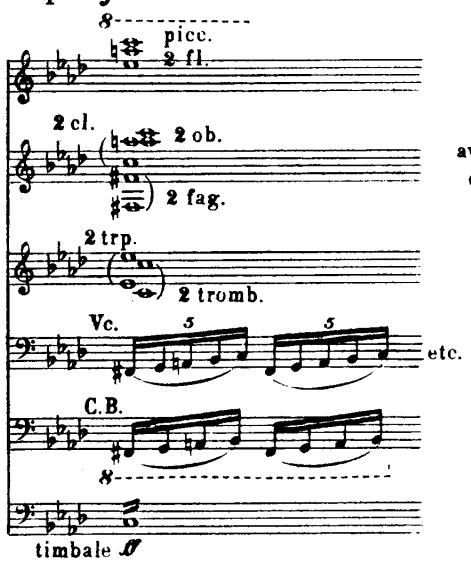
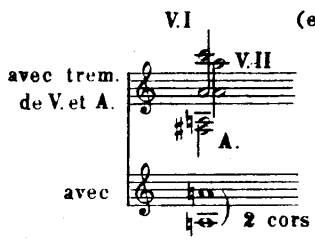
Quant aux sons les plus hauts des *petites Timbales (mi, fa, fa♯)* ils s'accordent mieux encore à des *sonorités aigües* de l'orchestre. (Bien entendu, le *Tremolo sur une Cymbale* est dans le même cas, et ses *fff* sont excellents avec des petites flûtes ou des violons, même aux notes les plus hautes de la chanterelle. – Ce tremolo de la cymbale peut d'ailleurs se combiner à des sons graves surtout dans la sourde menace d'un *pp*.)

Deux particularités sont à signaler, touchant l'écriture de la Timbale avec les instruments de l'orchestre:

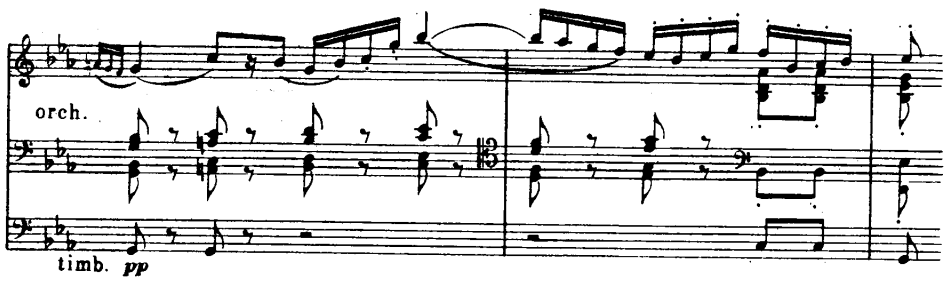
1º En raison de la *différence des timbres*, les *rencontres de notes* "passent" très bien, notamment:

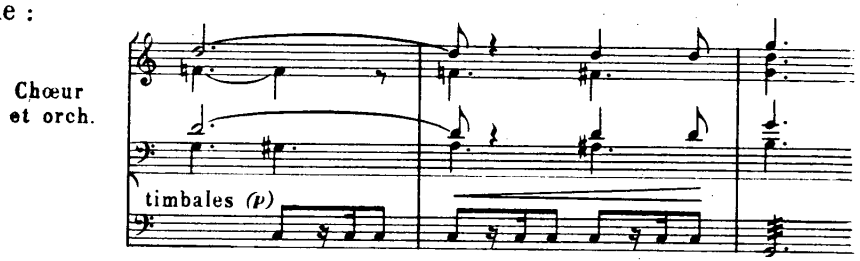


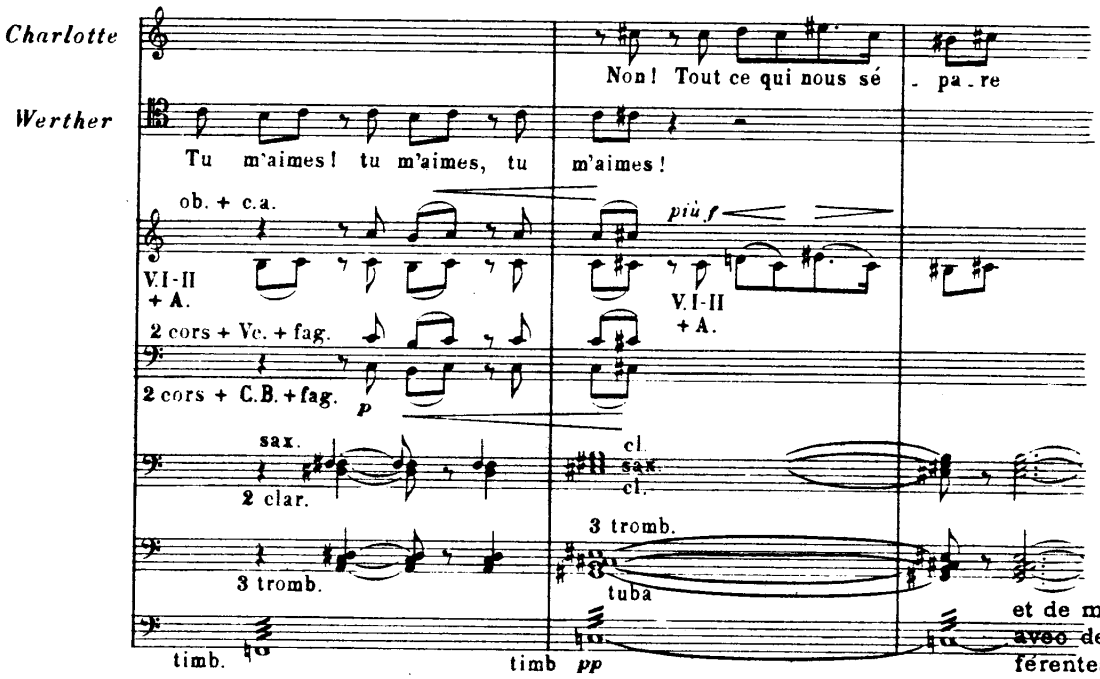
E. Chabrier
Prélude pastoral(1)

2º Dans un *tutti d'orchestre*, il suffit que la Timbale joue une *note quelconque* de l'*accord* pour qu'elle ne sonne pas *faux :*



Beethoven
Symphonie Pastorale
(l'Orage)

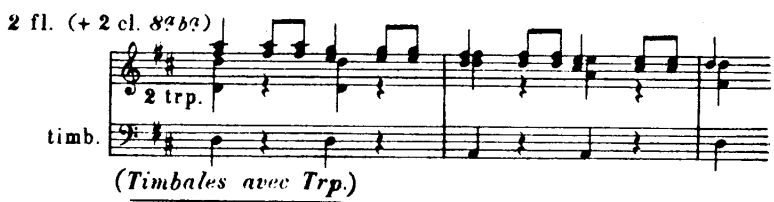
(1) Œuvre charmante, composée à la même époque que la *Marche Joyeuse*.

G. Bizet
Carmen
(3e acte, Chœur des Contrebandiers)

De même :

G. Bizet
Carmen
(Final du 2e acte)

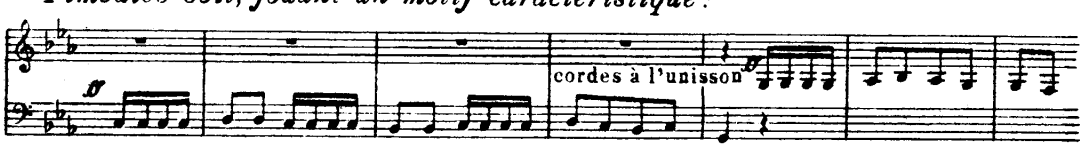
Il y a même des cas où la Timbale joue une note complètement étrangère à l'harmonie. **Exemple :**

Massenet
Werther
3e acte (page 355)

et de même aux mesures suivantes, avec des tonalités tout-à-fait différentes de celles de la Timbale.

La Timbale sonne alors comme, un instrument de percussion dont la note n'est pas caractérisée (caisse claire, grosse-caisse, tambourin).

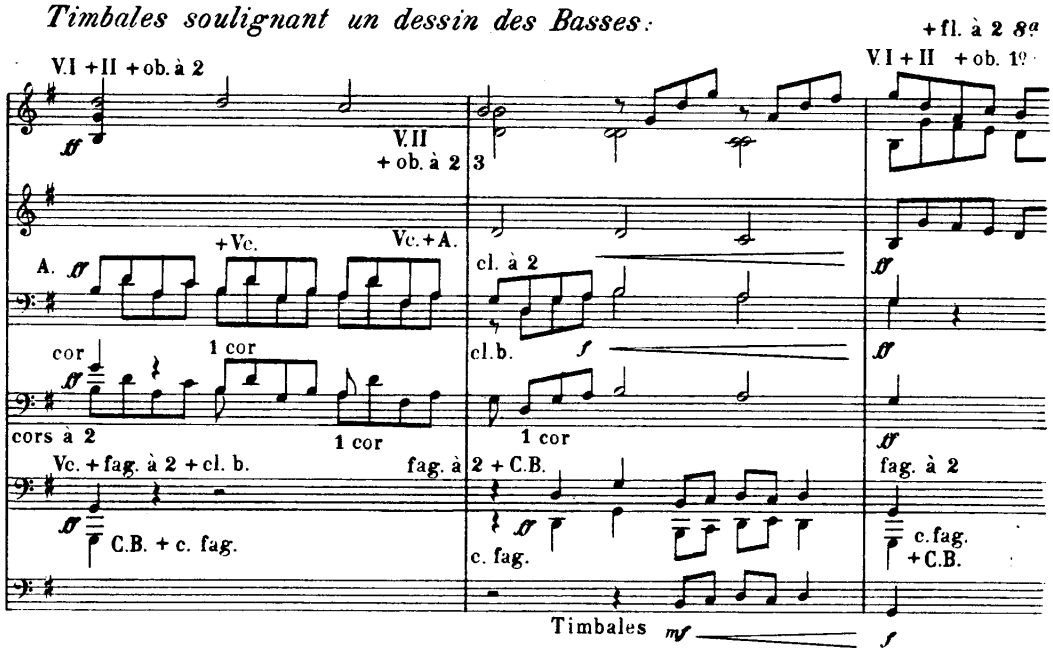
Voici maintenant quelques exemples de l'usage des Timbales avec l'orchestre :

Mozart
Ouverture des Noces de Figaro

Timbales soli, jouant un motif caractéristique :



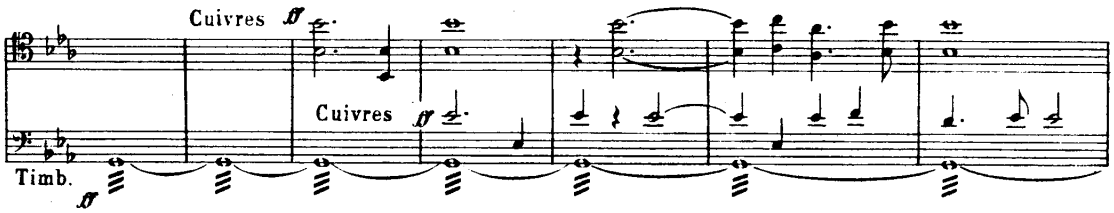
E. Chabrier
Bourrée Fantasque
(orch. par Ch. Kœchlin)

Timbales soulignant un dessin des Basses :



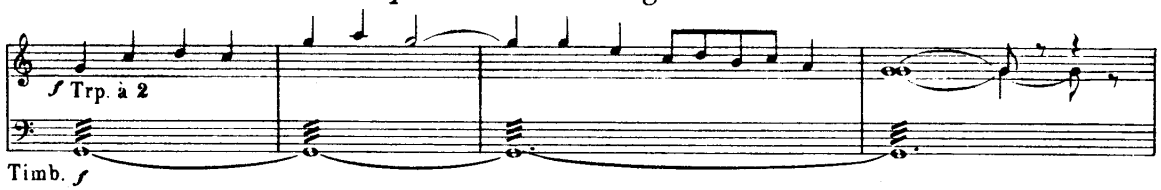
J.-S. Bach
Choral: In dir ist Freude
(Orchestré par Ch. Kœchlin)

Timbales servant de Basse à des Cuivres (sonorité magnifique) :



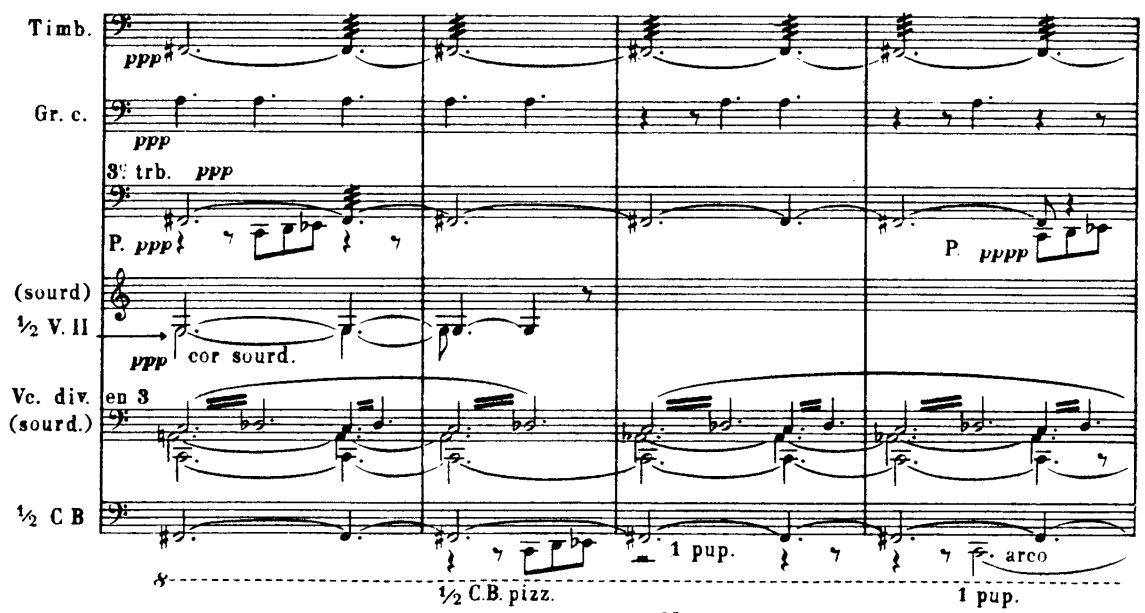
G. Fauré
Prométhée (Scène finale)

De même, sous des Trompettes dans un registre assez élevé :



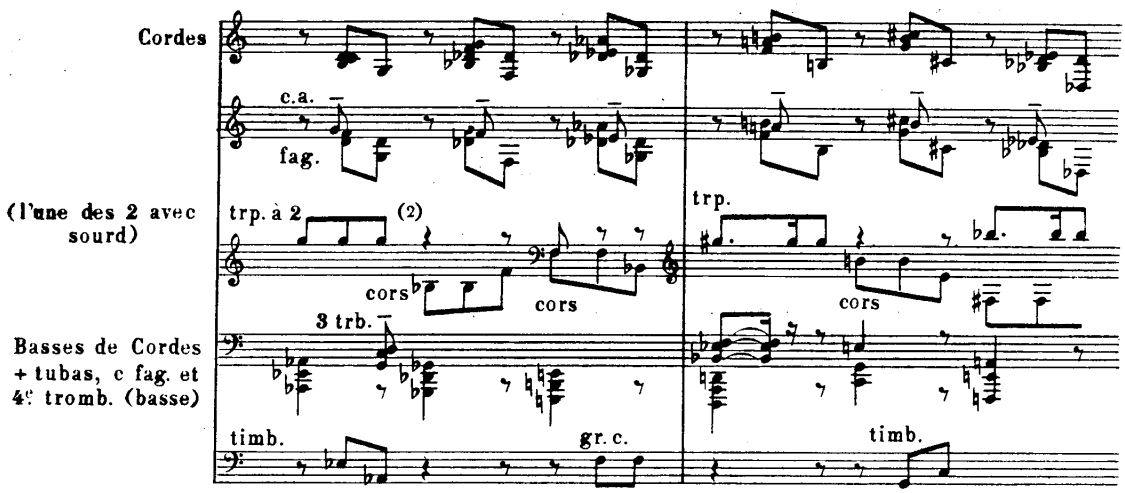
Ch. Kœchlin
Hymne au Soleil

L'exemple précédent montre les Timbales jouant avec des *sons aigus* de l'orchestre. Avec les sons graves des instruments, on citerait :



Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

Timbales scandant un rythme, sous un orchestre très nourri :



Ch. Kœchlin
La Course de Printemps[1]

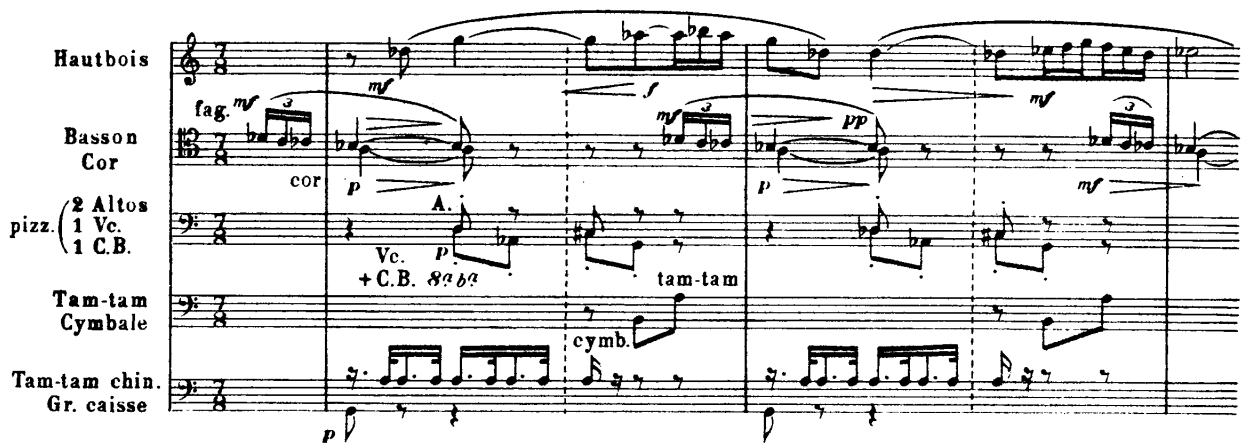
En ce qui concerne les TESSITURES des divers instruments de la Percussion, on indiquerait: Timbales, Grosse-caisse, Caisses moyennes d'une tessiture correspondant normalement à celle des *Basses de l'Orchestre;* Cymbales, Triangle, Jeu de timbres, se trouvant au niveau de la *tessiture la plus haute.* Au *medium* se rattacheraient: Tambourin, Tambour Basque, Caisse claire, Xylophone[3]. - Mais convenons que ce résumé, *commode memento,* comporte maintes exceptions: celles notamment où s'opposent *en contraste* les timbres de la Percussion et celui des autres instruments: Cymbale ***pp*** sur tenues de Vc. et C.B., Timbales formant la basse des Trompettes à l'aigu, etc.

Il y a d'ailleurs, en ce qui concerne l'*alliance de la Percussion à l'Orchestre,* beaucoup d'imprévu, - et *beaucoup à trouver encore.* Toutes sortes de combinaisons que l'usage n'a point consacrées, et tant de "nouveau" en perpective! J'aime tant l'***humour*** de la Timbale qui, dans *Salade* (de Darius Milhaud) scande en ***pp*** un rythme de tango sous le trio vocal *a capella,* - et la lumière de rêve du coup de triangle ***ppp***, au 3e acte de *Lakmé,* avec le chœur lointain: "Suivons la pente, doucement..." Et que ne trouvera-t-on pas, dans l'avenir? Mais il faut penser aux Timbres plutôt qu'aux Intensités: en un mot, à la *Qualité* plutôt qu'à la *Quantité.*

Le *Xylophone* à l'aigu, et ***ff,*** corse de sa violence sarcastique les criailleries des petites flûtes, hautbois, petite clarinette, dans tel poëme symphonique où les Singes, soudain, font irruption...[4]

Les *Cymbales Antiques,* à la fin du *Prélude à l'après-midi d'un Faune,* se fondent aux Cors ***pp;*** elles peuvent aussi, ***ff,*** et de toute leur sonorité, s'unir à des Trompettes en clairs accords.

Voici quelques exemples de la *Percussion avec l'Orchestre:*



J. Absil
"Philatélie"
(III. *Afrique*)

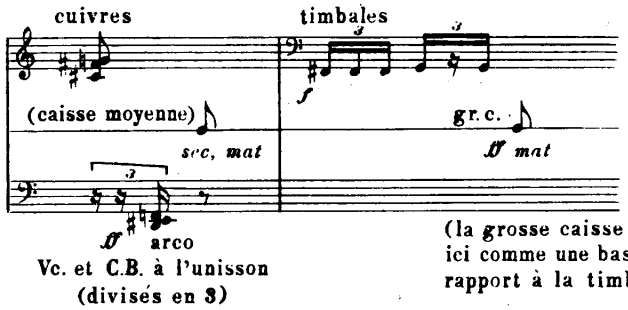
(1) Sonorité confuse, où se mêlent tous les cris des Bêtes de la Jungle, et d'où émergent les "barrissements" des Trompettes, puis (par augmentation) des Trombones à l'aigu.

(2) Avec dessins chromatiques de l'Orgue à l'aigu. On transcrira plus loin la réalisation complète de ce passage.

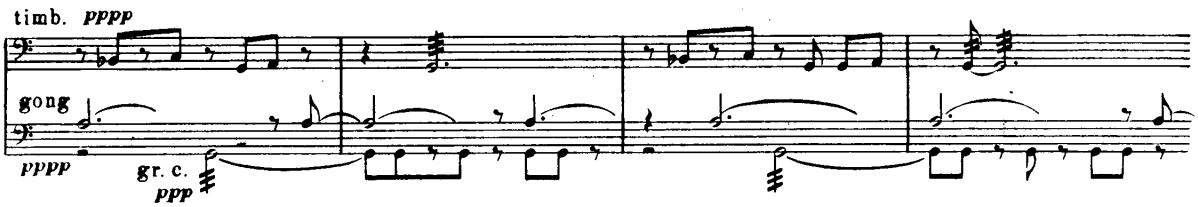
(3) Toutefois les *Xylophones à résonnateurs,* dits *Marimbas,* atteignent *extrêmement haut* (au *contre-ut* de la petite flûte) et s'allient alors aux sons les plus aigus de l'orchestre.

(4) Cf. Ch. Kœchlin, *Les Bandar-Log.*

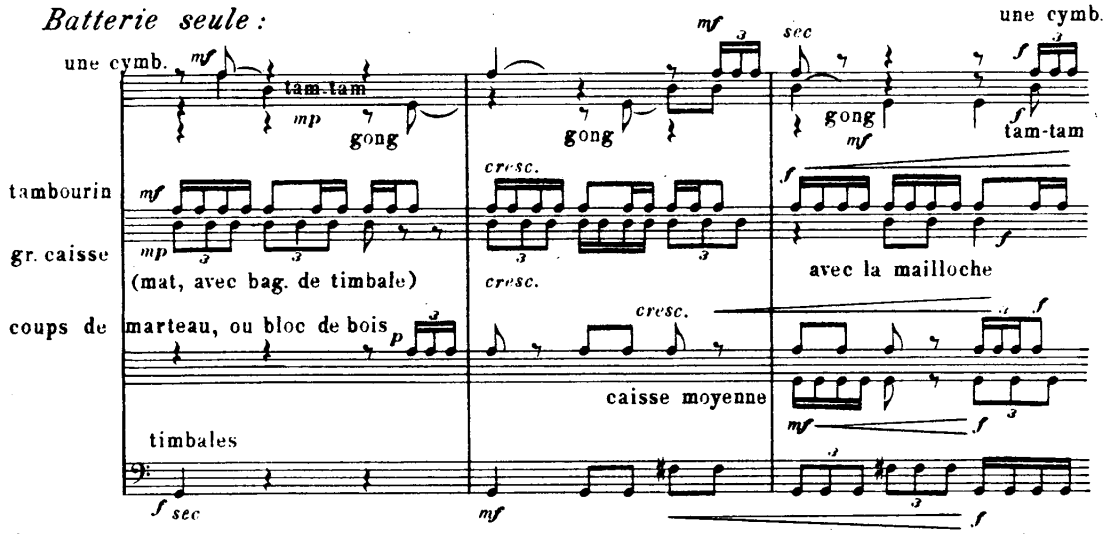
Percussion répondant à un accord de Cordes qui sonne déjà comme de la percussion :



Ch. Kœchlin
Les Bandar-Log

Exemple de Percussion ***ppp****. (Percussion seule) :*

Ch. Kœchlin
Les Eaux vives

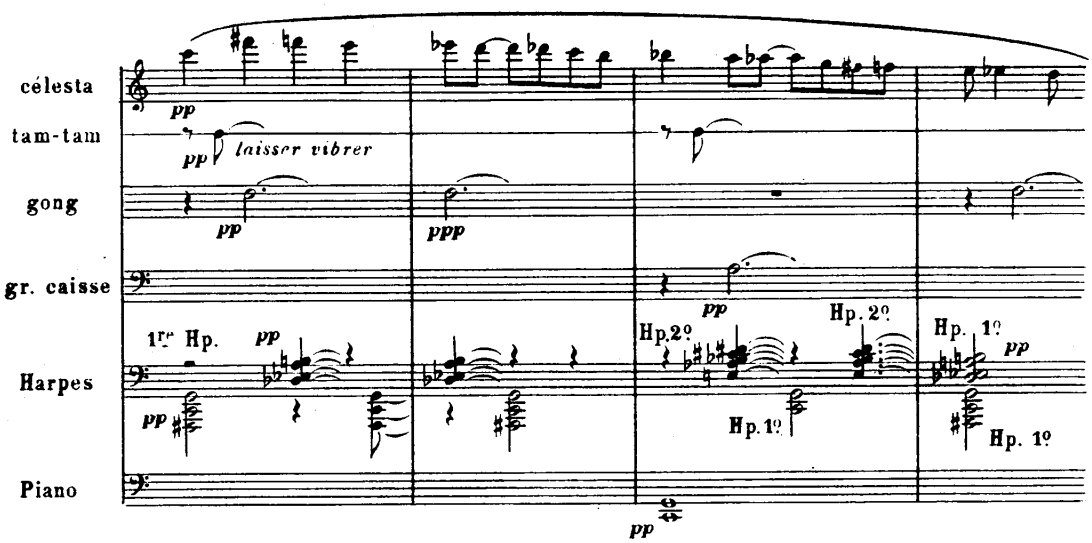
Batterie seule :



Ch. Kœchlin
Les Bandar-Log (les Singes)
poème Symphonique d'après le Livre de la Jungle

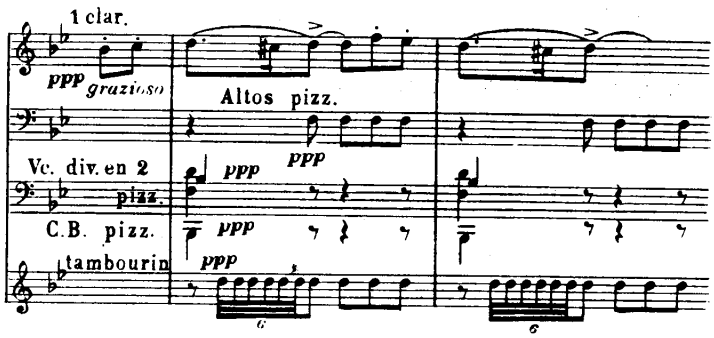
(Passage à dessein caricatural et devant donner l'impression d'un charivari.)

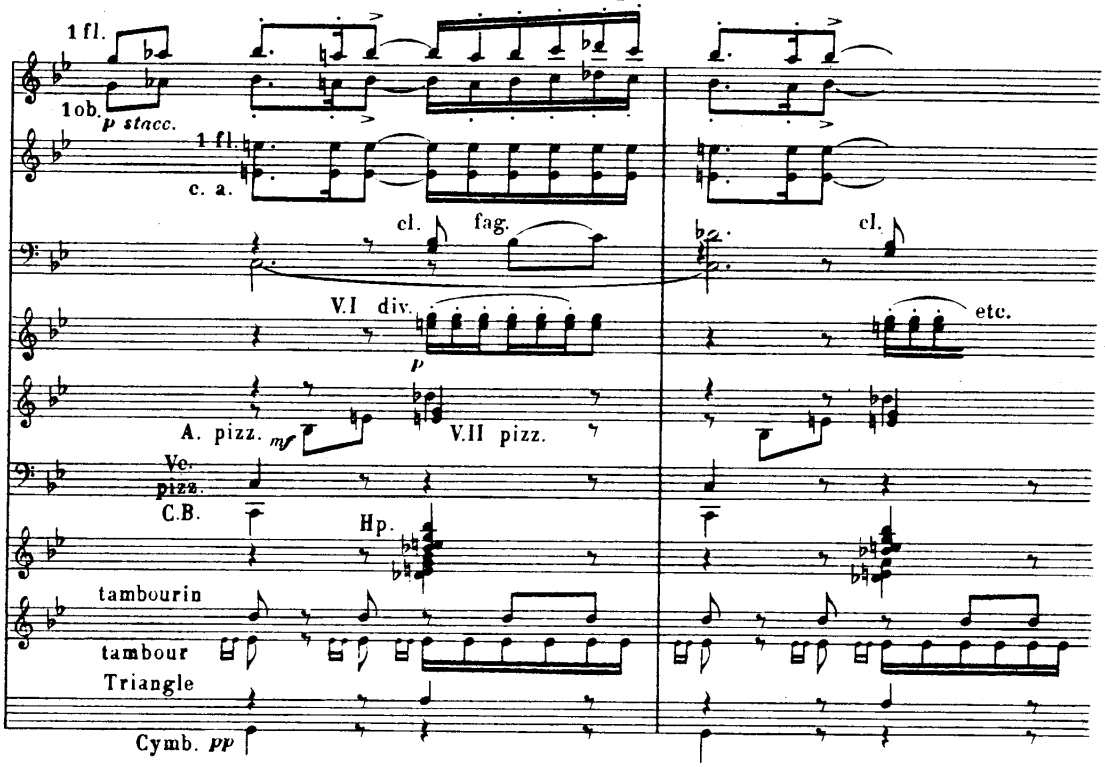
*Batterie (**pp**) avec Harpes, Célesta, Piano :*

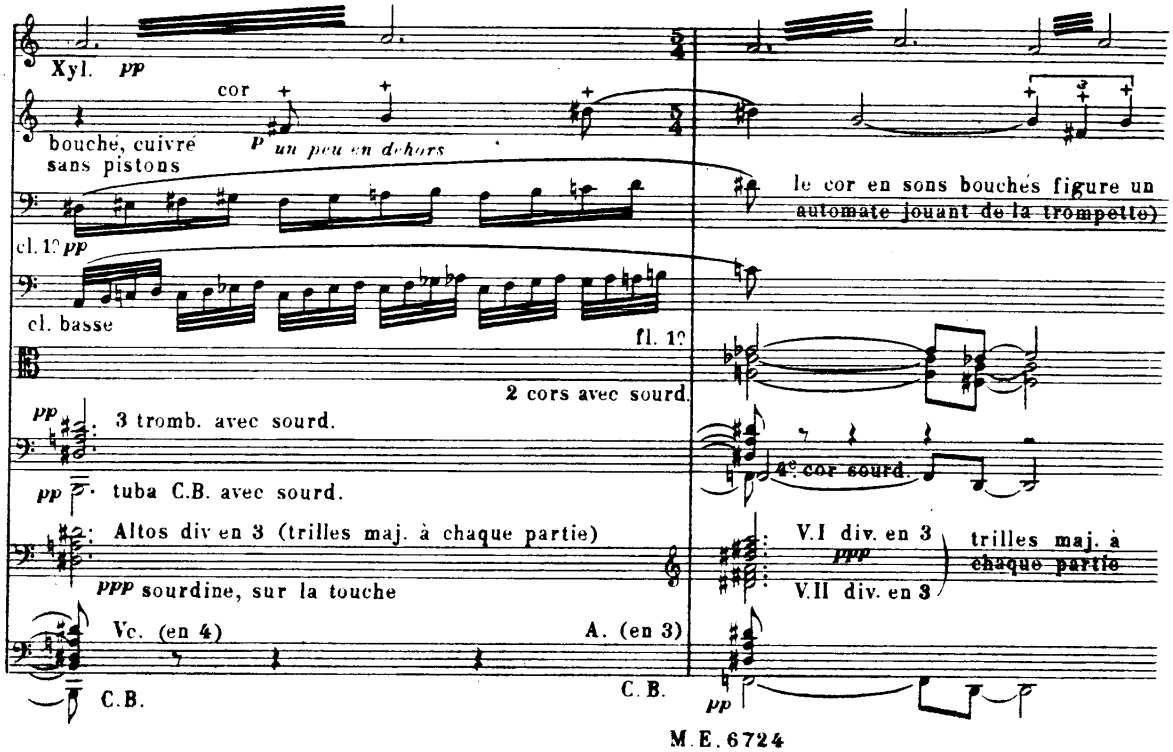


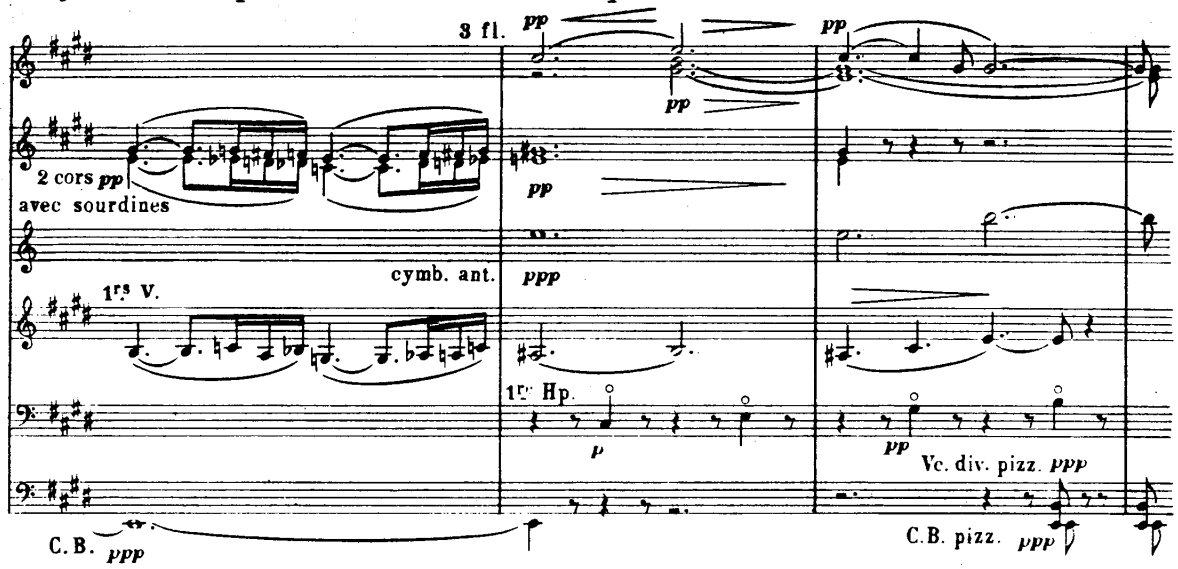
Ch. Kœchlin
Les Bandar-Log

(La Batterie ajoute une pulsation lointaine aux accords très doux des Harpes et du Piano.)

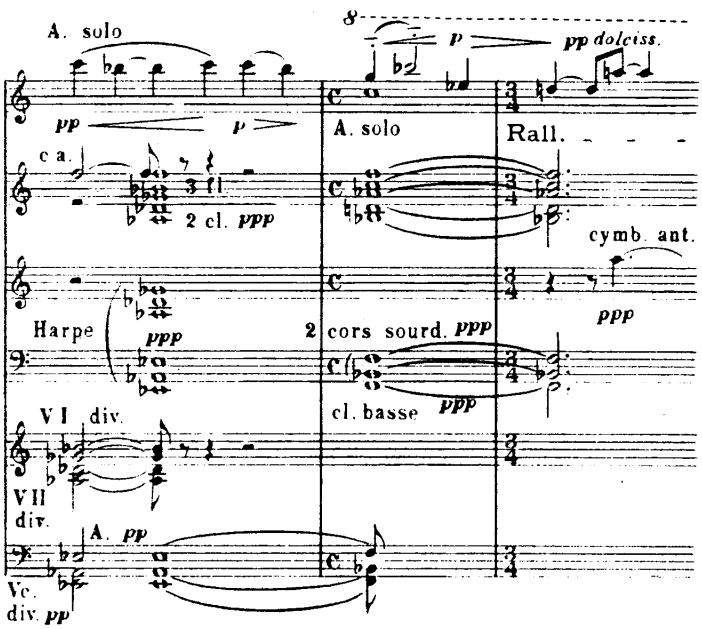
Usage du tambourin **ppp**:

Rimsky-Korsakoff
Sheherazade
(page 107)

Couleur de la percussion, avec Harpe et pizzicati:

Rimsky-Korsakoff
Sheherazade (page 111)

Xylophone dans l'orchestre:

M. Ravel
L'Heure, espagnole
(Prélude, page 5)

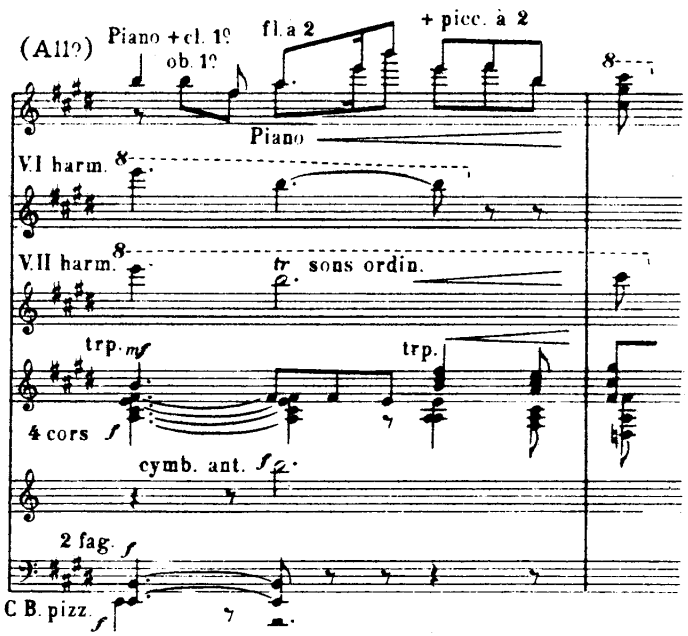
Cymbales antiques dans le Prélude à l'Après-midi d'un Faune :

Cl. Debussy

*Cymbales antiques dans un **pp** :*



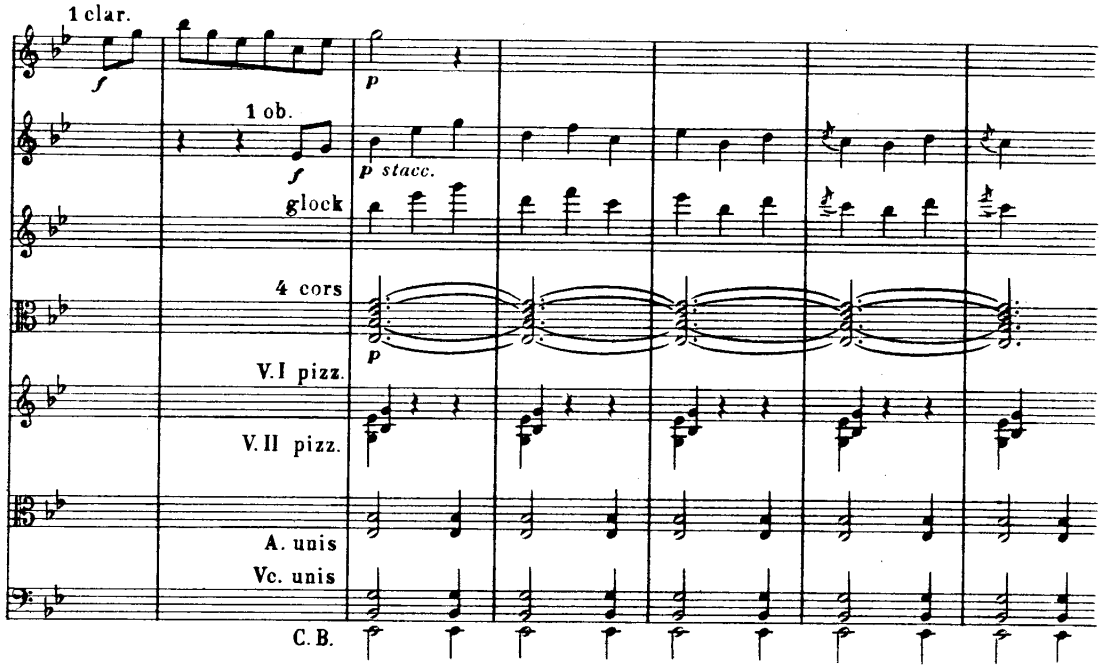
Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

*Cymbales antiques dans un **f** :*

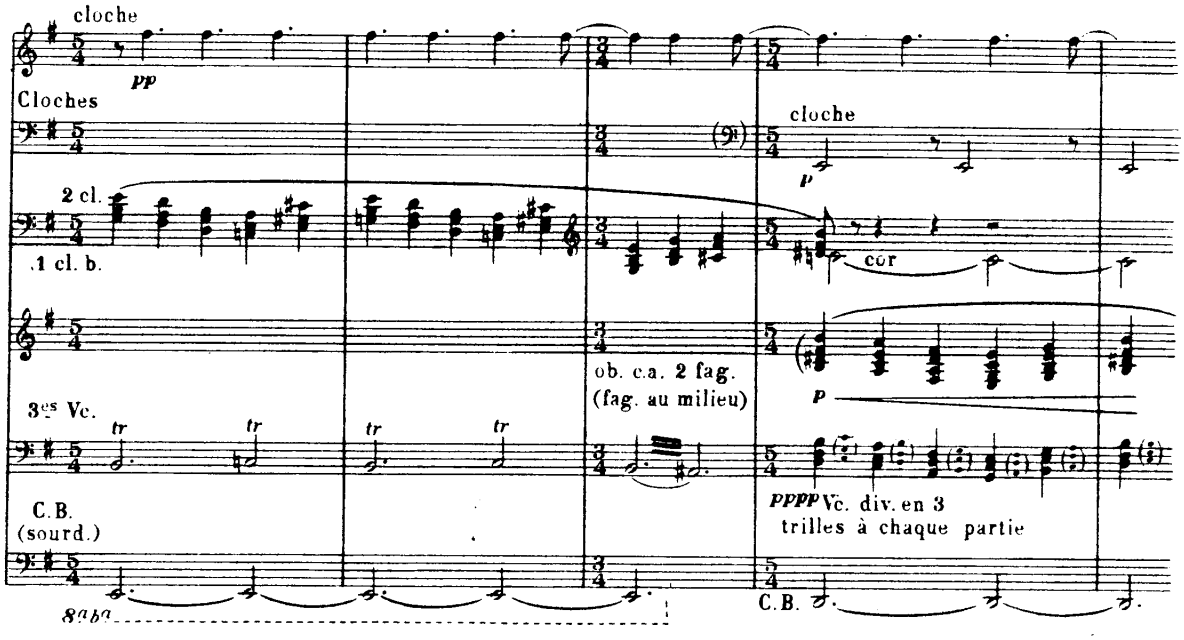


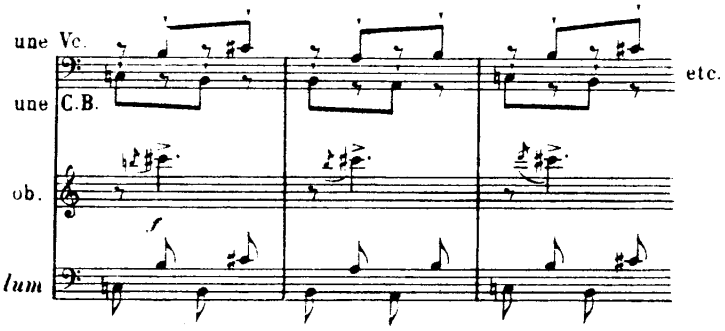
Ch. Kœchlin
La Course de printemps
(Entrée de Mowgli)

Ecriture du Glockenspiel chez Wagner:

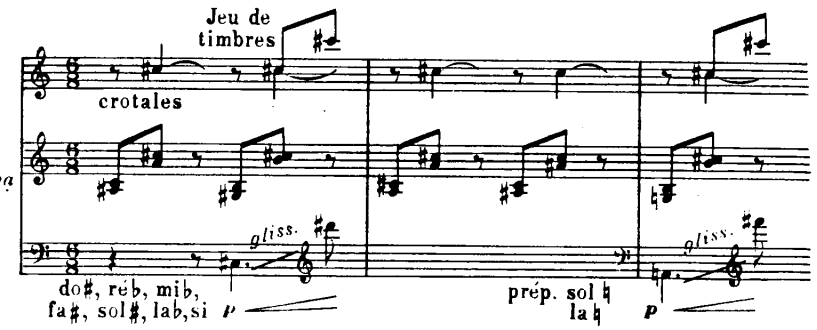


R. Wagner
Les Maîtres Chanteurs
(3e acte, page 471)

Cloches (sonneries d'horloge) dans l'orchestre:

M. Ravel
L'Heure espagnole
(Prélude, page 3)

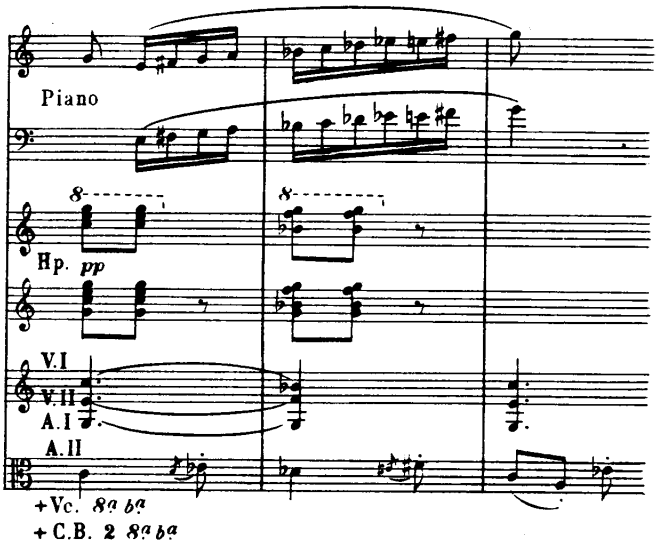
Cimbalum avec des instruments de l'orchestre:

I. Strawinsky
Renard (page 23)

Percussion multiple par Harpes, Célesta, Jeu de timbres, Crotales : (1)

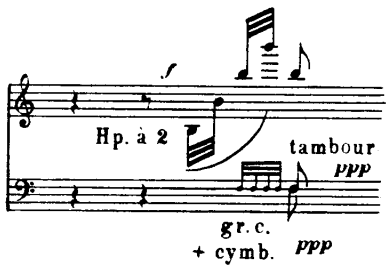


M. Ravel
Daphnis et Chloé

(1) Et voir plus loin d'autres exemples, au sujet de la Harpe, du mélange Hp.-Cél.- Piano - harmoniques de V.

Piano avec Harpe :

B. Bartók
Suite pour Cordes, Percussion, Piano, Harpes, etc.
(page 53)

Harpe avec Percussion :



E. Chabrier
Ouverture du Roi malgré lui

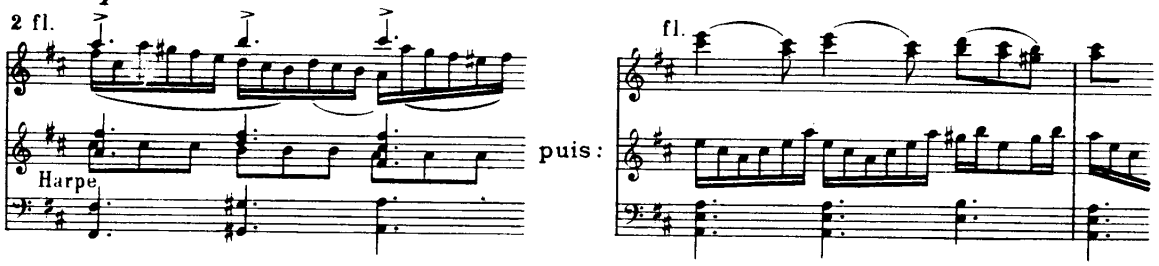
Quant à la HARPE, que les débutants écrivent à tort et à travers, galvaudant sa sonorité, il faut avant tout (et justement à cause de son timbre si particulier, somptueux et rare) qu'elle ait *sa raison d'être;* il faut l'employer parce qu'à tel endroit elle sera *réellement nécessaire.* Mettons à part la question de l'équilibre, toujours difficile à prévoir pour cet instrument lorsqu'il joue au milieu d'un orchestre nourri; étudions les musiciens qui, l'ayant aimée, en tirèrent le meilleur parti: Gounod, Bizet, Berlioz, Wagner, Saint-Saëns, Lalo, Chabrier, Debussy. Berlioz en fait un usage modéré, toujours à propos, et bien caractéristique: soit en *Solo* avec *2 Flûtes (Trio* de l'*Enfance du Christ,* ces timbres s'unissent à merveille, – n'oubliez pas le *Concerto* de Mozart pour *Flûte et Harpe*), soit à l'extrême aigu pour des arpèges féeriques *(Danse des follets,* de la *Damnation de Faust),* soit dans la partie grave du medium, accompagnant la voix (cf. *Roméo et Juliette :* "Premiers transports que nul n'oublie"); parfois aussi pour que cette *sonorité précieuse et riche* avive l'éclat d'une fête, évoquant ce qu'elle a de "luxueux" (cf. le *Bal,* dans la *Symphonie Fantastique).* En ce dernier cas la Harpe se trouve mêlée à davantage d'orchestre et ses accords répondent à ceux des Bois (passage cité au Ch. II); mais toujours elle reste bien en dehors. – Egalement chez Bizet, où sonne, si bien équilibré, l'arpège sur des tenues de Bois dans le chœur des *Cigarières,* de *Carmen.* Bizet d'ailleurs s'est souvenu, avec un rare bonheur de la sonorité *Flûte et Harpe* chère à Berlioz; relisez le *Duo* des *Pêcheurs de Perles,* ainsi que le second entr'acte de *Carmen.* Enfin, il mélange parfois la Harpe à des

Pizzicati de Cordes (cf. *Chanson bohême,* et *3e entr'acte,* de *Carmen*): Ce que nous trouvons également à plus d'une page de *Namouna*[1], d'Edouard Lalo, – puis enfin dans les *Fêtes,* de Claude Debussy. Des accords de Harpe doublent ceux des *pizzicati,* ou bien ils leur répondent, ou s'y entremêlent. – Chez Wagner comme chez Gounod, le *rôle "lyrique" de la Harpe, l'envolée* qu'elle donne à la phrase ont pour résultat que cet instrument se trouve parfois au milieu d'une assez grande quantité d'orchestre. La dernière scène de la *Valkyrie* est en effet très sonore; mais Wagner y emploie *Six Harpes* (divisées en 2 groupes). Elles sont écrites en grands arpèges encadrés par des tenues ou des contrepoints instrumentaux, comme également pour le passage en octaves (inexécutable si l'on ne divise pas) de la *Marche funèbre* du *Crépuscule des Dieux.* Dans ces morceaux où l'orchestre est très plein, la Harpe ne saurait être en dehors; il se peut qu'on la perçoive à peine; quand même, elle joue son rôle. – Elle le joue encore, mais plus importante, chez Gounod – par exemple dans la *Cavatine* de *Roméo et Juliette:* arpèges, avec tremolos des Cordes sur les tenues des Violoncelles divisés en 4. – C'est encore dans le même esprit que Chabrier égrène une lente guirlande de harpe pendant que les Bois tiennent l'accord de toute une mesure (cf. le *Roi malgré lui,* à la fin du *Duo: "O Venise..."*). Il l'écrit aussi *doublée par des pizzicati,* avec une *tenue des Bois* (cf. *A la musique*). – Enfin, Debussy ne laisse pas d'en faire un usage constant dans *Pelléas et Mélisande,* depuis le "duo à la fontaine des Aveugles"[2]. Souvent en *arpèges,* souvent aussi en *accords* unis à des Bois; parfois *dans le grave avec des Cordes* ***pp;*** il faudrait étudier par le détail toute la partition de *Pelléas et Mélisande* pour les modèles qu'on y trouve, de l'écriture des Harpes avec l'orchestre (nous devrons nous borner à quelques exemples). – Quant aux divers *glissandos,* on a coutume de les écrire au milieu d'une masse orchestrale assez considérable; certes, à cause de leur mouvement, ils percent mieux que des notes ordinaires; toutefois, il est peut être dommage de risquer ainsi de les couvrir, – comme il est dommage, d'autre part, d'en faire l'abus que souvent nous constatons dans la musique moderne. *Pelléas et Mélisande* nous offre *quelques glissandos* – juste ce qu'il faut, et avec suffisamment mais pas trop d'orchestre. Notons aussi, ce que seule la Harpe pourrait donner, l'évocation de la métamorphose de la *Bête* en *Prince charmant,* telle que l'a si bien réussie Maurice Ravel dans *Ma Mère l'Oye.*

En conclusion: la Harpe peut s'employer avec n'importe lequel des groupes *Cordes, Bois, Cuivres;* – ou avec seulement des *Soli* tels que *Flûte, Clarinette, Cor, Basson,* etc.; ou dans un orchestre formé du *Mélange des groupes;* ou même *avec la Percussion seule.* Elle se fond et s'allie à presque tout (bien entendu, il ne s'agira point de l'écrire, *à l'aigu,* sur des *notes graves du contrebasson!)* Nous demanderons seulement aux musiciens de ne point la couvrir, de l'employer à propos, pour de bonnes raisons, et surtout (je le répète) de n'en point abuser.

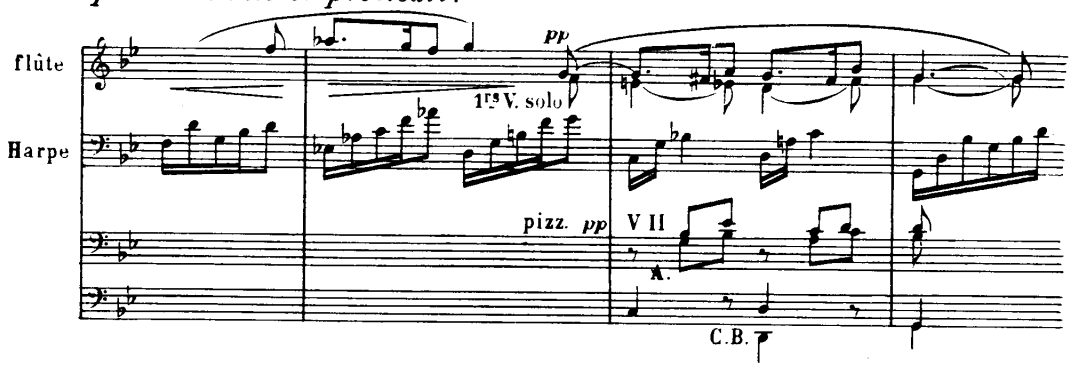
Voici des exemples – assez nombreux, et que nous pensons utiles – des divers emplois de la Harpe avec le reste de l'orchestre.

Harpe et Flûtes:



H. Berlioz
L'Enfance du Christ (3e partie, Trio des jeunes Ismaëlites)

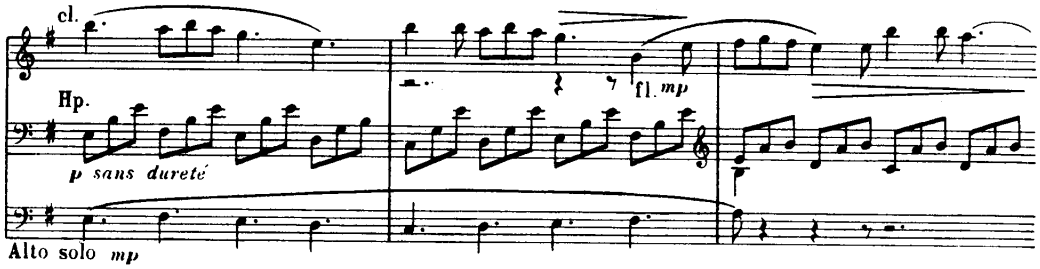
Harpe avec Flûte et pizzicati:

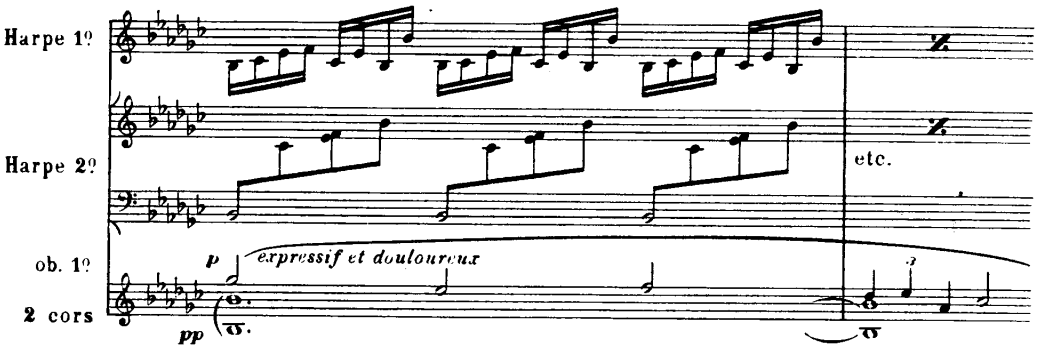


G. Fauré
Sicilienne, (extr. de la Suite Symphonique pour Pelléas et Mélisande Orch. par Ch. Kœchlin)

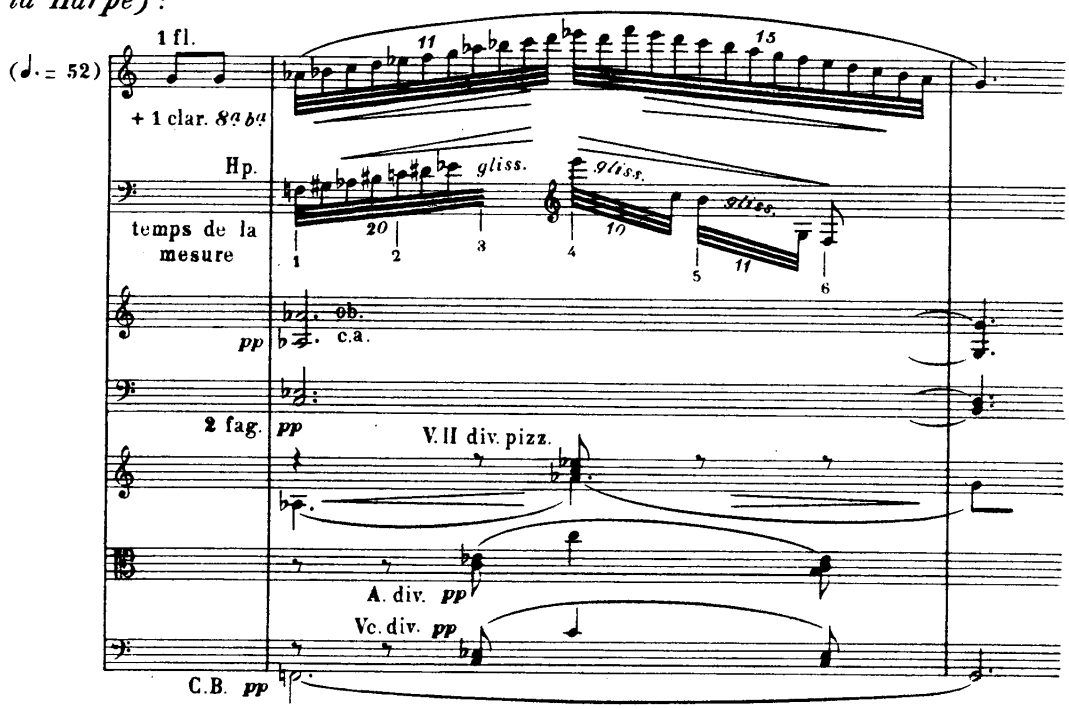
[1] J'ai cité, au sujet des *doublures Hp. + pizz.,* un passage de cet incomparable ballet de Lalo.

[2] Nous avons signalé déjà qu'il avait *réservé* cette sonorité, tout le Prologue ainsi que les premières scènes étant écrits *sans harpe.* D'où l'effet extraordinaire qu'elle produit dans ce *Duo.*

Harpe et Clarinette :

Ch. Kœchlin
1re des Sonatines françaises
(Final)

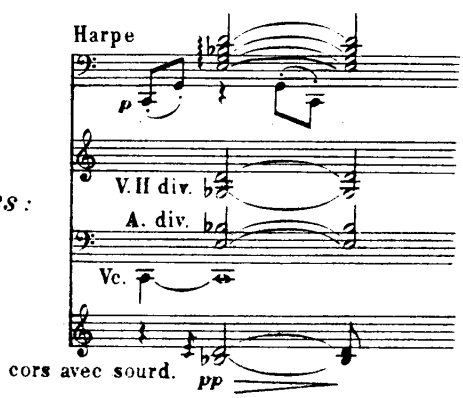
Ecriture de la Harpe avec Hautbois et Cor :

Cl. Debussy
Le Martyre de Saint-Sébastien
(page 7)

Glissando de Harpe avec trait des Flûtes et Clarinettes (pas exactement pareil à la gamme de la Harpe) :



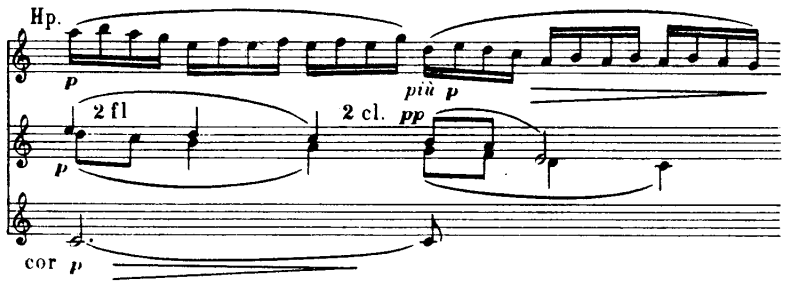
Rimsky - Korsakoff
Sheherazade
(page 124)

Harpe avec Cors et Cordes :



Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(2e acte, sc. I)
(Duo à la "fontaine des aveugles")

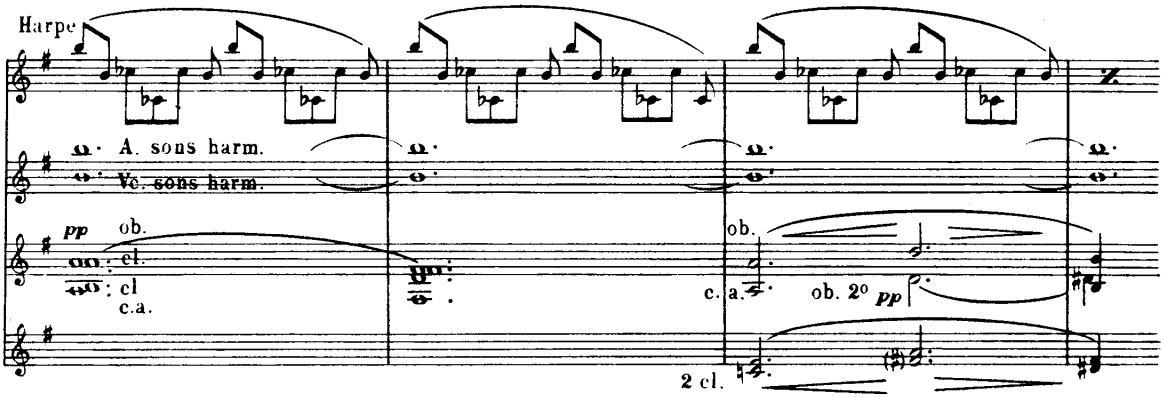
Harpe avec Fl., Clar. et Cor:



Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande (2d acte, sc. I. p. 91)

(Ici la Harpe joue un *dessin mélodique :* ce n'est point l'usage, – mais le résultat est excellent : aucune raison pour ne point écrire de la sorte.)

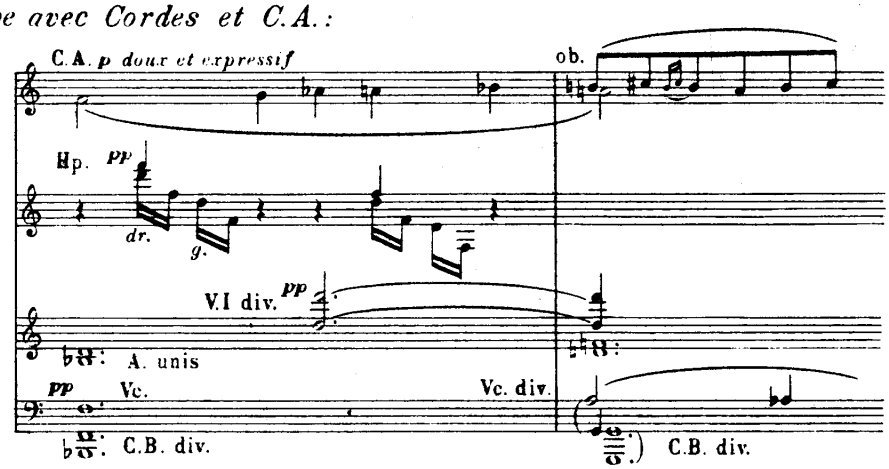
Harpe avec Bois et sons harmoniques des A. et Vc.:



Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(3e acte, sc. I. p. 152)

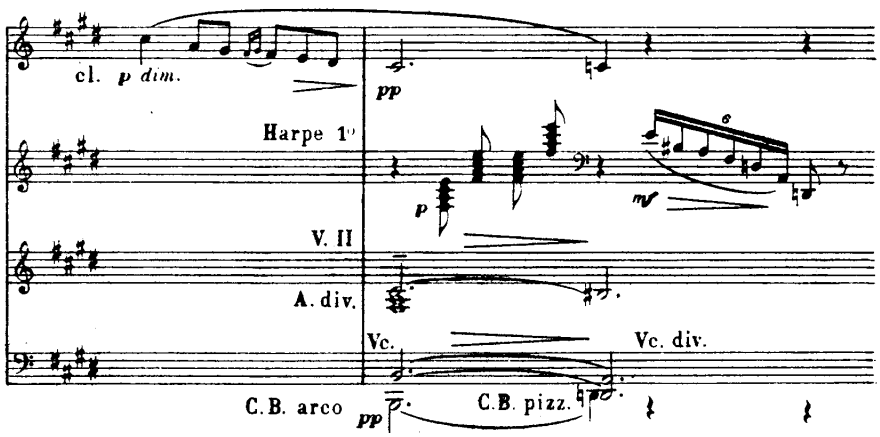
(Noter l'ingénieuse écriture de la Harpe au moyen de l'enharmonie si♮ - do♭.)
(Les sons harmoniques des A. et Vc. sont, ici, beaucoup plus doux que des flûtes; ils laissent mieux en dehors le dessin mélodique Ob., C.A.)

Harpe avec Cordes et C.A.:



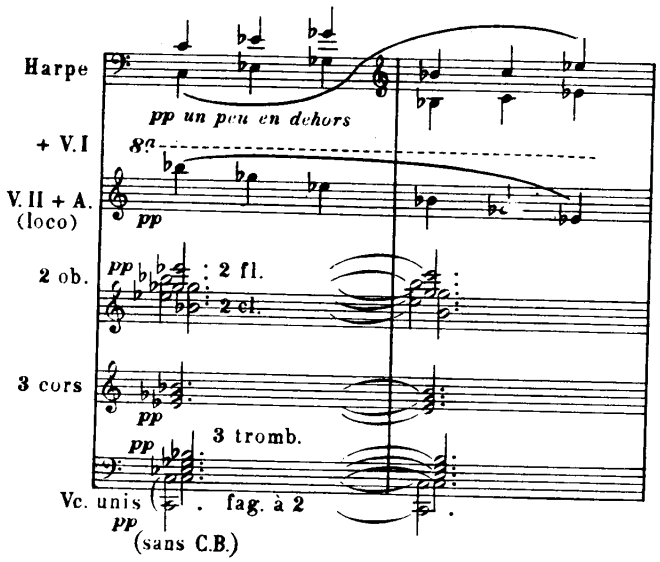
Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(2d acte, sc. I. p. 76)

Harpe avec Cordes et Bois :



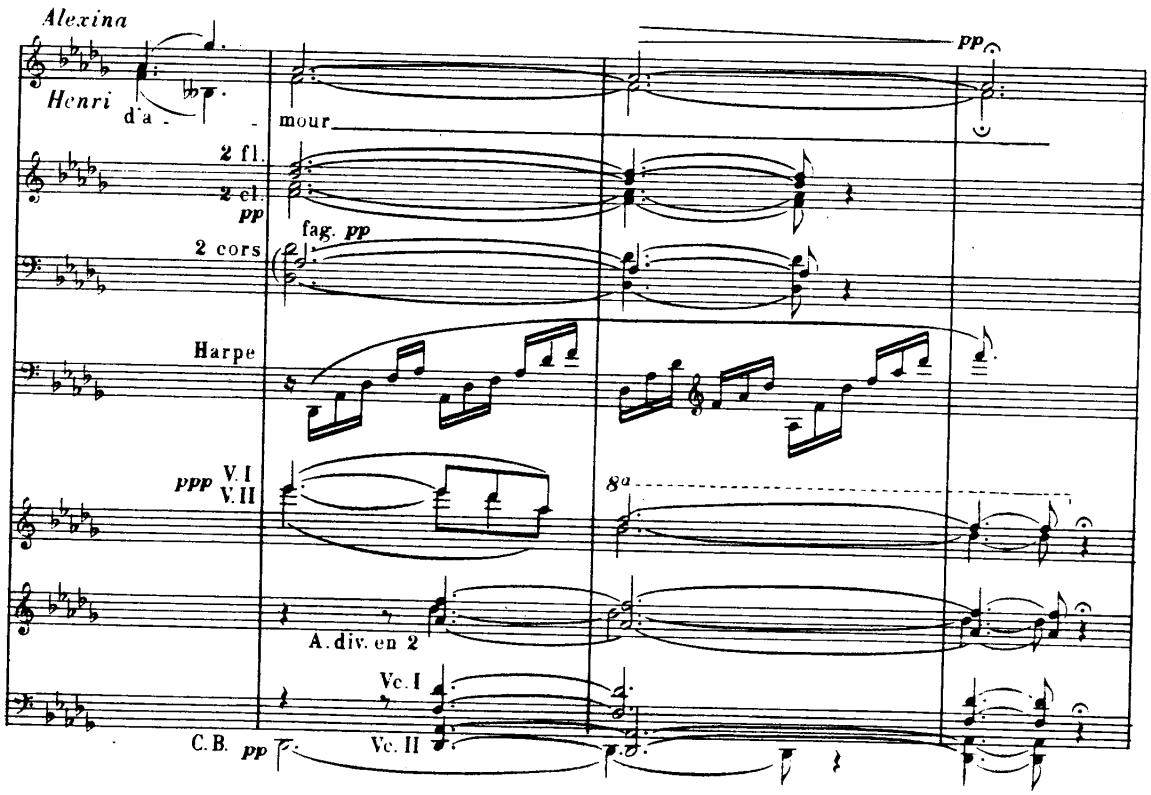
Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande
(2d acte, sc. I. p. 70)

Dessin de Harpe avec dessin des Cordes en mouvement contraire, et Tenues de Bois :

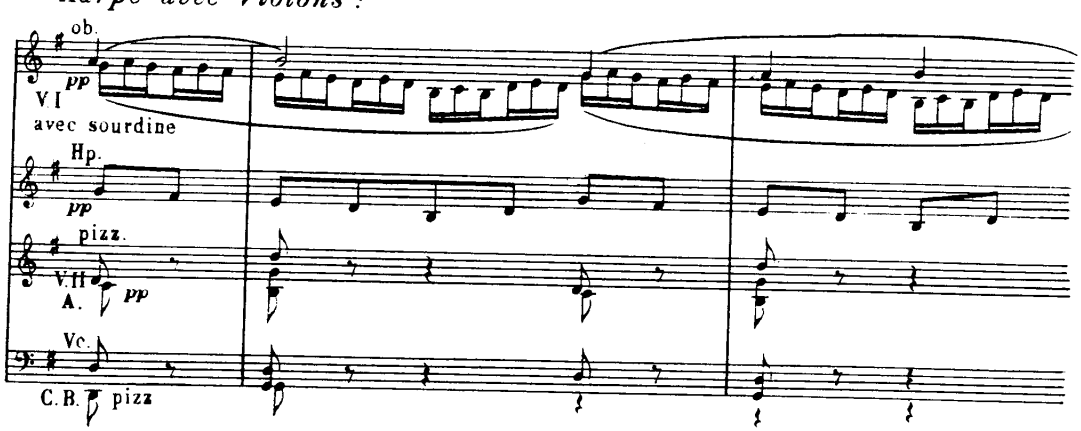


Cl. Debussy
Pelléas et Mélisande (4e acte, Duo, p. 350)

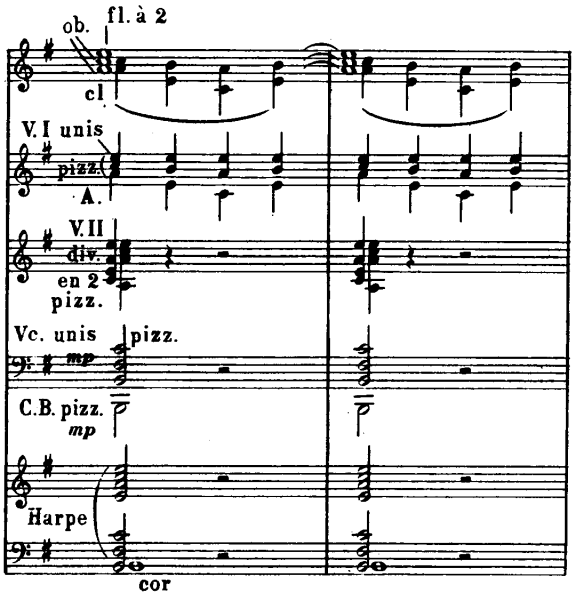
Très belle, très émouvante sonorité; les Cordes sont d'une expression intense. La basse des Vc. suffit amplement, avec les Fag. à 2 sur le *Do* du medium. Noter que Debussy n'écrit le *Do grave* ni aux Bassons, ni aux Contrebasses.— Les Trombones sont très doux et il y a dans cet accord une *tendresse grave* obtenue avec des moyens si simples !



E. Chabrier
Le Roi malgré lui
(2d acte, Duo, p. 334)

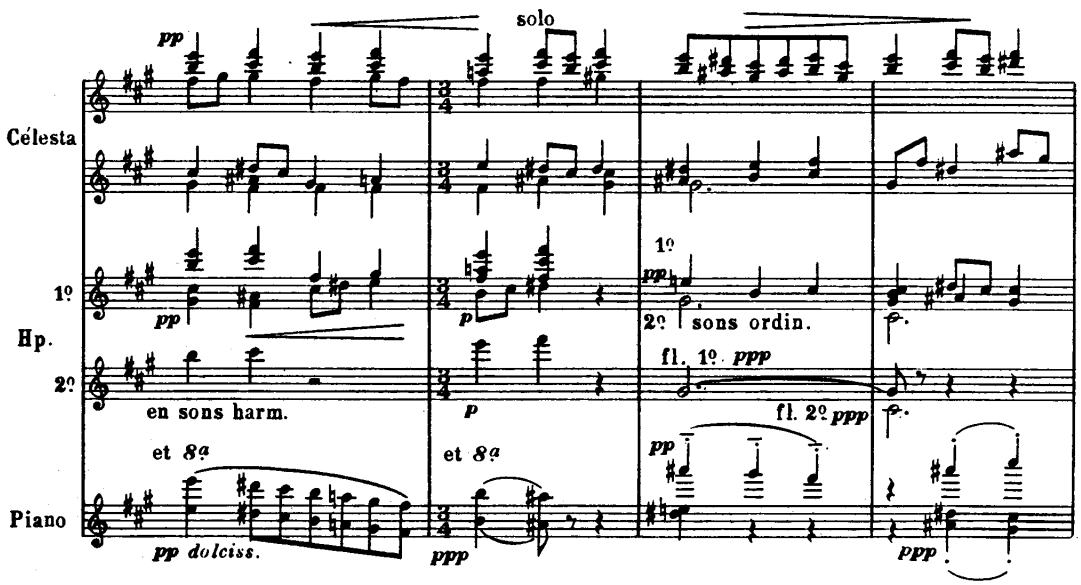
Harpe avec Violons :

G. Fauré
Suite Symphonique
pour Pelléas et Mélisande
Fileuse
(Orch. par Ch. Kœchlin)

Harpe avec Pizzicati :



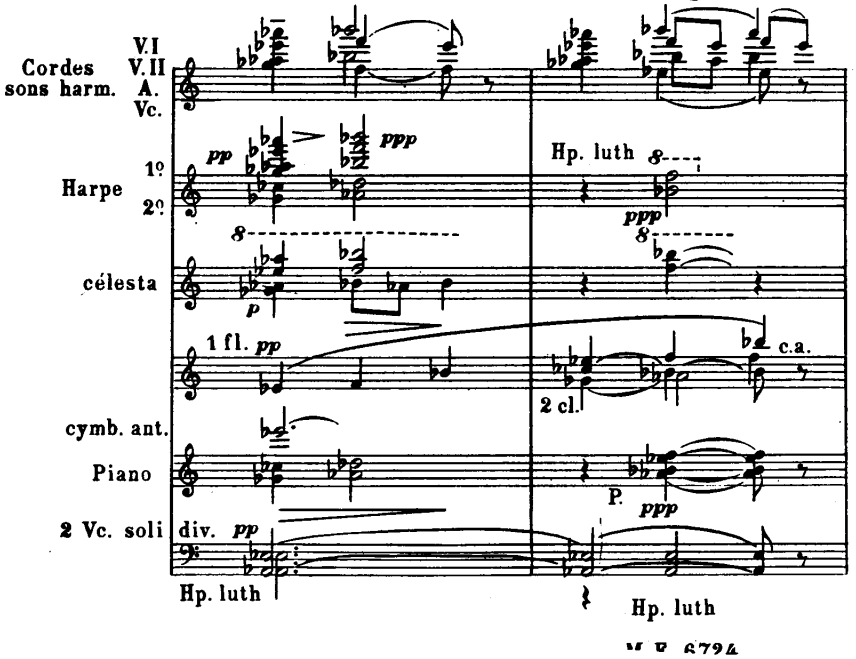
Rimsky-Korsakoff
La Grande Pâque Russe

Harpes avec Piano, Célesta, et Flûtes :



Ch. Kœchlin
Etudes Antiques
(Le Cortège d'Amphitrite)

Harpes avec Piano, Célesta, Flûte, sons harmoniques, Harpe-luth, et Cymbales antiques :



Ch. Kœchlin
Etudes Antiques
(Le Cortège d'Amphitrite)

Pour l'ORGUE, nous avons déjà dit Chapitre I quelles peuvent être les diverses manières de le joindre à l'orchestre[1]. On en déduira les diverses manières de l'écrire. Impossible de poser aucune règle, de donner aucun principe (sinon le suivant: l'orgue se trouve, par l'émission même du son, et à cause de sa distance, *au second plan par rapport à l'orchestre;* donc, ne pas hésiter à l'emploi des jeux d'anches pour l'équilibrer à de *grands* ***ff*** *orchestraux*). Tout dépend de ce qu'on lui demande. *Ses Basses presque imperceptibles* s'uniront, par leurs 16 P., à des Contrebasses et Violoncelles en sourdine, à des roulements ***ppp*** de la grosse caisse, etc. Des *Accords très doux,* dans le medium, *répondront à des Bois* ou formeront un *fond*[2] sur lequel se détacherait tel ou tel *solo.* – Des *Arpèges de l'orgue* peuvent très bien remplacer ceux des *instruments à vent* ou *à cordes,* si l'on préfère que chantent alors les voix de l'orchestre; et des *tenues solides*[3] seraient l'équivalent des accords *fag.* + *cl.* + *cors,* ou même *cors* + *trp.* + *trb.* – Il arrivera plus rarement que l'orgue ait à *chanter, sur un fond de Quatuor ou de Bois,* parce qu'en général on confiera les mélodies chantantes à des instruments de nature plus "expressive"; pourtant le cas ne serait pas impossible, notamment si l'on veut une grande sénérité, ou bien l'impassibilité bouddhique...

Dans la *Symphonie en Ut mineur* de Saint-Saëns, on trouvera d'utiles exemples concernant l'écriture de l'orgue avec l'orchestre: 1° *en grands accords, scandés par les Cordes* ***ff***. 2° *en tenues puissantes* (dans le final, après les passages fugués) 3° *comme fond à des instruments de l'orchestre* (dans l'Adagio) 4° *alternant avec l'orchestre, pour une phrase expressive* (dans ce même Adagio).

Ajoutons deux mots sur la magnifique sonorité des *Cuivres*[4] unis à l'Orgue – soit doublant, soit en contrepoints. Un orgue de grande puissance, même jouant ***ff***, laisse néanmoins les Cuivres planer en dehors, sur ses jeux d'anches. Il y a d'autre part des effets très saisissants et d'une incomparable majesté, dans le ***ppp*** des Trombones, sur fond d'orgue. Nul besoin d'ailleurs que l'orgue joue à une tessiture au-dessous de l'orchestre qu'il accompagnerait: si la registration est bien faite les sonorités orchestrales s'entendront, même *encadrées par l'orgue* (on prendra garde toutefois que les sons de cet instrument prennent beaucoup plus d'importance dans les tessitures aigües; il faudra donc éviter les notes très hautes si l'on veut que l'orchestre, *dans le medium, sorte bien*).

Naturellement, l'Orgue peut intervenir pour *renforcer des accords* du reste de l'orchestre. Mais il est bien des cas où son rôle est dicté par *son caractère propre:* soit qu'il réponde, en *conclusion très sereine,* à une *phrase expressive* des Cordes ou des Bois, soit qu'il étende ses grandes et puissantes *tenues* sur des *contrepoints mouvementés de l'orchestre,* soit qu'il *alterne* avec cet orchestre comme dans l'*Adagio* de la Symphonie de Saint-Saëns[5].

---

[1] Revenons sur certaine réputation faite à cet instrument, – tenu "trop magnifique" pour se marier à l'orchestre (Berlioz écrit: "l'un est *Empereur,* et l'autre *Pape*".) Au XVIII[e] siècle on s'en servait couramment, avec des Violons, des Hautbois, des Cors, des Cuivres et des Chœurs; vous savez quel heureux usage en ont fait Bach et Haendel. Depuis Berlioz et les "Romantiques" certain discrédit a pesé sur l'emploi de l'Orgue *dans l'orchestre.* Or, il n'existe *aucune raison a priori* contre cet emploi (si l'écriture et le caractère de l'œuvre s'y prêtent; il faut seulement savoir *registrer* en conséquence). D'ailleurs Saint-Saëns, par sa *Troisième Symphonie,* réalise le plus éloquent des plaidoyers en faveur de l'orgue joint à l'orchestre. – Oui, ils peuvent faire "bon ménage". Mais il y a la manière. C'est à vous de la trouver. Nous vous y aiderons par quelques conseils.

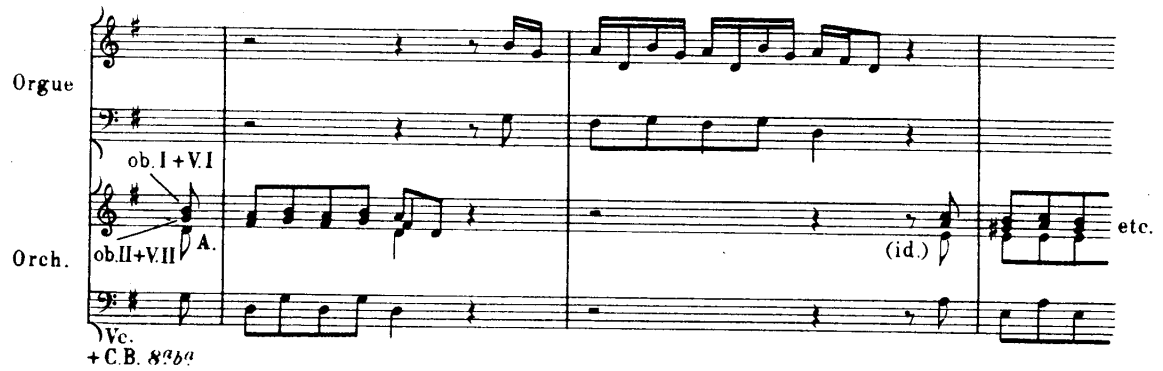
[2] Dans l'orchestration d'un fragment d'authentique musique javanaise, et pour rendre la *fluidité* des instruments asiatiques, j'utilisai des arpèges du *Cor de nuit pp,* dans le medium (un des jeux les plus doux de l'orgue). Le résultat fut bien celui que j'attendais. Mais toute doublure (par *salicional,* ou *voix céleste,* etc.) eût été *intempestive* et *lourde.* Or, dans un morceau d'orchestre, pour se joindre à des *Cordes* et *remplacer des Bois "lointains", un seul jeu* des 8 P. de l'orgue peut suffire, s'il s'agit d'un *pp.* Selon la nuance de l'orchestre, registrez en conséquence. Et ne *doublez* qu'à bon escient. – Ajoutons que l'orgue peut même *compléter un accord de Bois pp* ou *p.* Et il peut aussi se joindre à des accords de *Cordes* + *Voix humaines,* variant ainsi, et adoucissant leurs sonorités. Il joue de la sorte un rôle de "*bois*", mais avec plus de discrétion (car il est capable de *pp,* et parle naturellement au second plan par rapport à l'orchestre). Il peut d'ailleurs faire un excellent fond à un chant, plus accusé, de Hautbois ou de Clarinette.

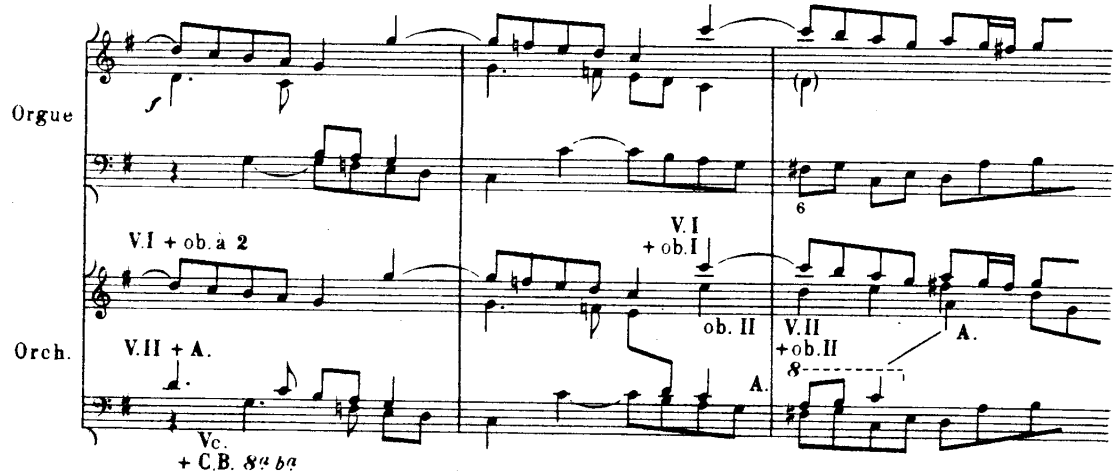
[3] Pour les *mf* et les *f* de l'orchestre il n'est pas dit que l'orgue ne puisse utilement s'y joindre – particulièrement, *comme fond* (ce fut le cas au XVIII[e] siècle pour les réalisations de la *Basse continue, chiffrée*). Mais notez alors, ainsi que je le disais plus haut, qu'en général l'orgue semble au second plan, comme venant *de plus loin* que l'orchestre. Dans les *f*, *ff* (et même dans les *mf*) il faut donc registrer *un peu plus sonore* qu'on ne songerait tout d'abord à le faire en écoutant l'orgue jouer seul. Et pour des *ff*, les *jeux d'anches* sont tout indiqués – à moins d'un instrument dont les jeux ordinaires seraient nombreux et puissants.

[4] Le mélange des *Bois seuls, f,* et de l'*Orgue f,* manque assurément de "caractère", – c'est un peu trop "ton sur ton". Néanmoins, en certains cas l'Orgue *renforcerait* utilement ces *Bois* de l'orchestre. En revanche, les *Cordes* sonnent extrêmement bien sur un fond d'orgue (de préférence en style *contrapuntique,* avec une *écriture espacée*). Mais surtout les *Cuivres* se détachent, splendides. En pareil cas, rien ne les remplace. Si l'Orgue peut évoquer assez bien les Bois, voire à la rigueur les Cordes; il ne reproduit qu'imparfaitement la sonorité claire, nue, de puissance triomphale, *transparente,* des Trompettes et Trombones. Mais il s'y joint le plus heureusement du monde, soit en les doublant, soit par des contrepoints.

[5] En somme, les utilisations de l'orgue à l'orchestre sont nombreuses. Mais j'imagine qu'il y eut, contre ce magnifique et serein instrument, certain besoin *de puissance brutale* dont plus d'un musicien, après 1910, a témoigné, – comme aussi certaine habitude de l' "expression" par des "soufflets" < > et par des appogiatures, dont les générations Romantiques, postwagnériennes et postfranckistes, ont laissé tant de traces: et pas toujours si recommandables... Il y a, dans l'art, autre chose que la violence! Pour l'orgue, il a sa *dignité souveraine,* avec laquelle on ne peut transiger. Je ne dirai même pas qu'il soit "austère" (et dans ce cas, son *austérité* n'exclut pas le *charme,* – voyez le *Choral de Bach, en mib*); il peut être gai, éclatant de joie, ou – pourquoi pas? – familier, mais toujours avec une noblesse intérieure qui n'est, évidemment, pas du goût de tout le monde. Et tant pis pour ceux qui ne le comprennent pas!

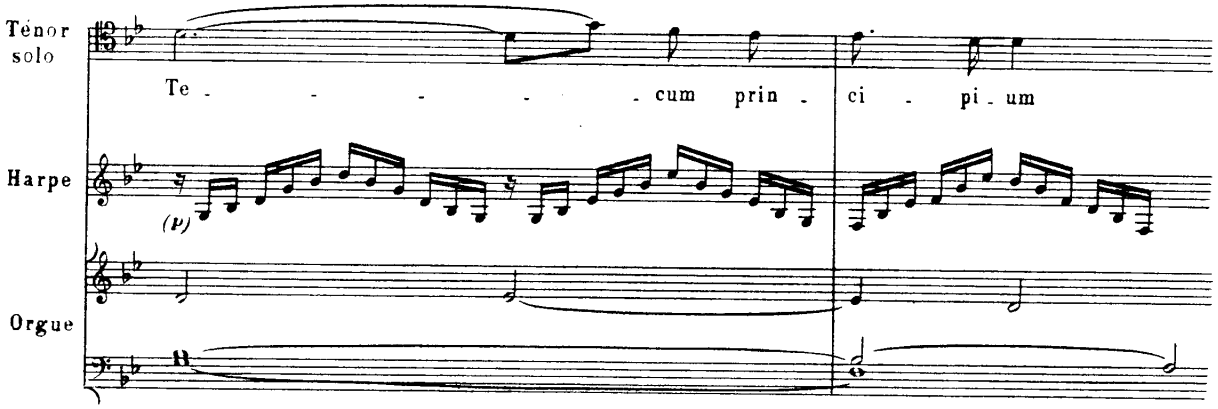
Et vous pouvez être certains que le dernier mot n'a pas été dit; l'alliance de l'orgue et de l'orchestre doit nous réserver d'heureuses surprises. En attendant, citons quelques exemples, on les classera comme il suit :

I. ORGUE ALTERNANT AVEC L'ORCHESTRE, DANS UN CONCERTO :

Haendel
Concerto en Sol majeur
(p. 14)

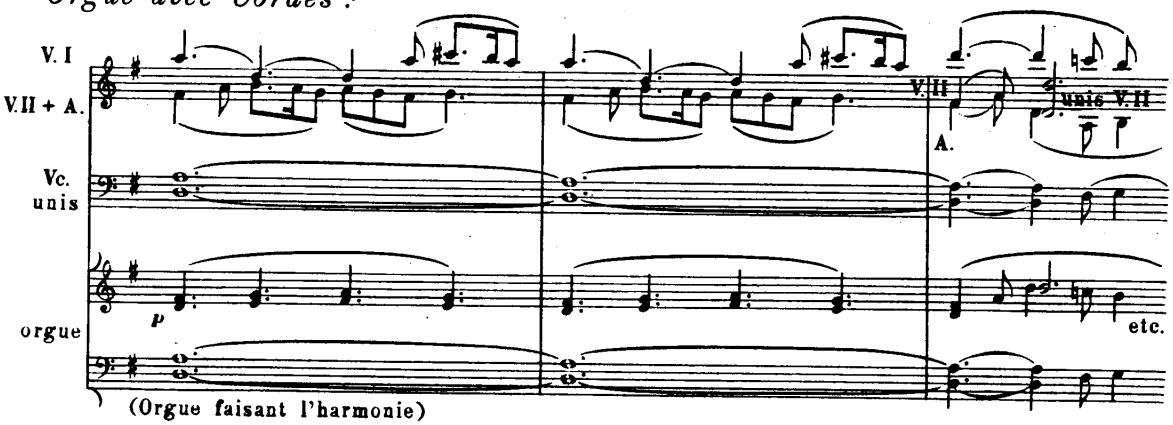
Souvent aussi l'orgue, dans ces concertos, double l'orchestre :

Haendel
Concerto en Sol majeur
(p. 14)

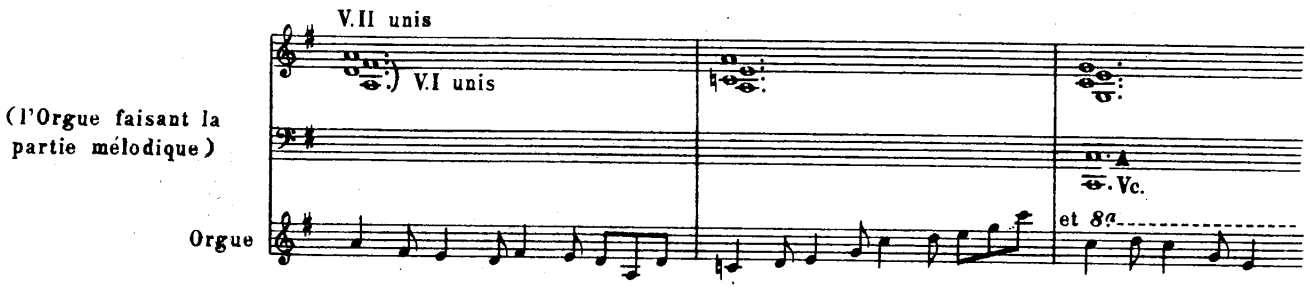
II. ORGUE RÉALISANT LE CHIFFRAGE DE LA BASSE CONTINUE dans les partitions anciennes. On en a parlé déjà lors de l'étude de l'orchestration de J.-S. Bach.

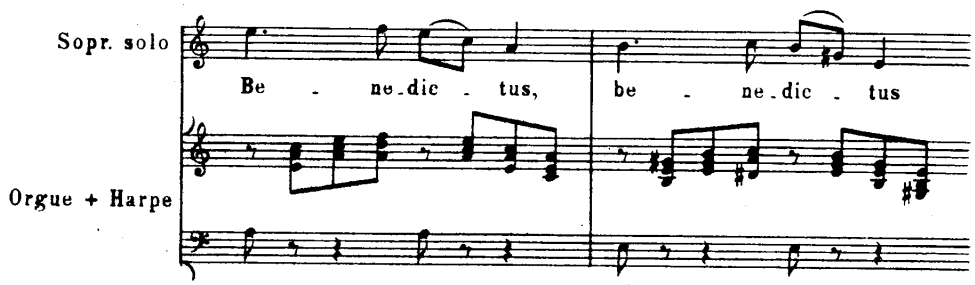
III. DIVERS EXEMPLES DE SAINT-SAËNS :

Harpe avec Orgue et Solo de Ténor :

C. Saint-Saëns
Oratorio de Noël

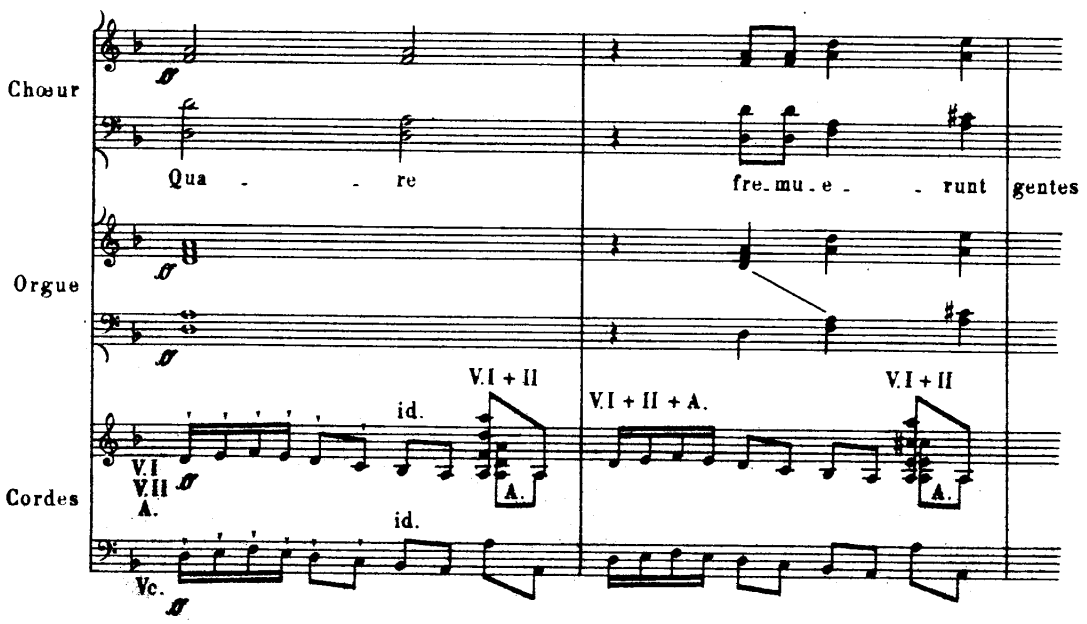
Orgue avec Cordes :



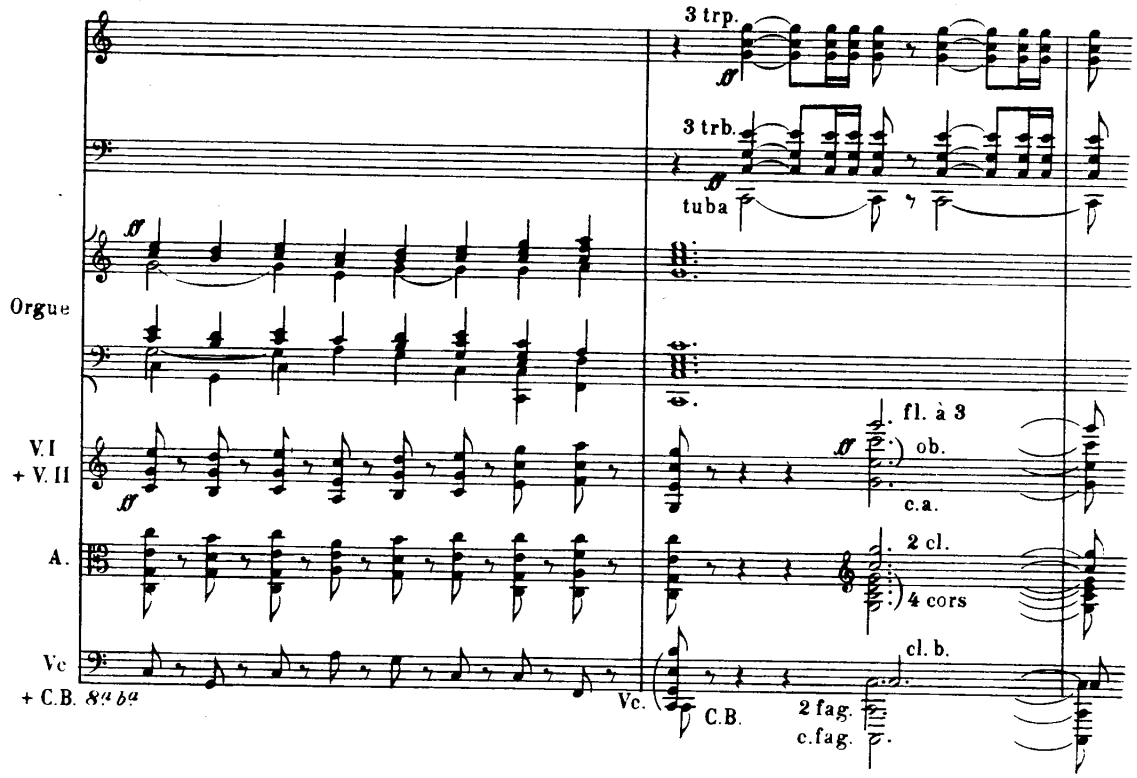
C. Saint-Saëns
Oratorio de Noël
(p. 1, 2)

id
(p. 3)

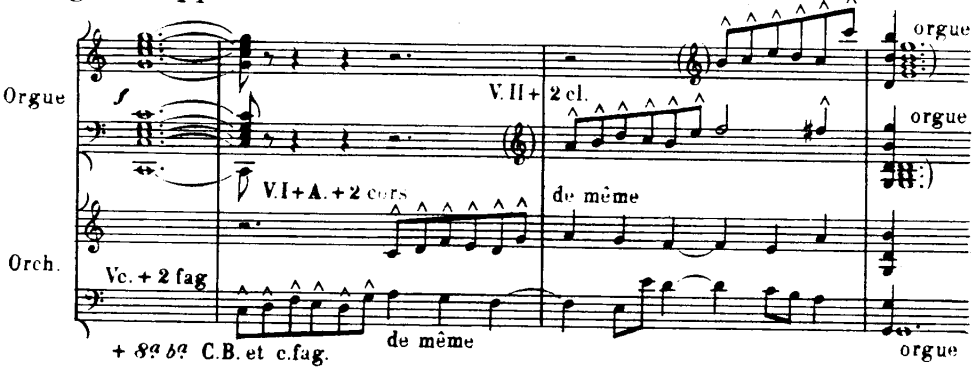
Orgue avec Harpe, en staccato :

C. Saint-Saëns
Oratorio de Noël
(p. 16)

Orgue servant de fond à l'orchestre, avec les Voix :



C. Saint-Saëns
Oratorio de Noël
(p. 20)

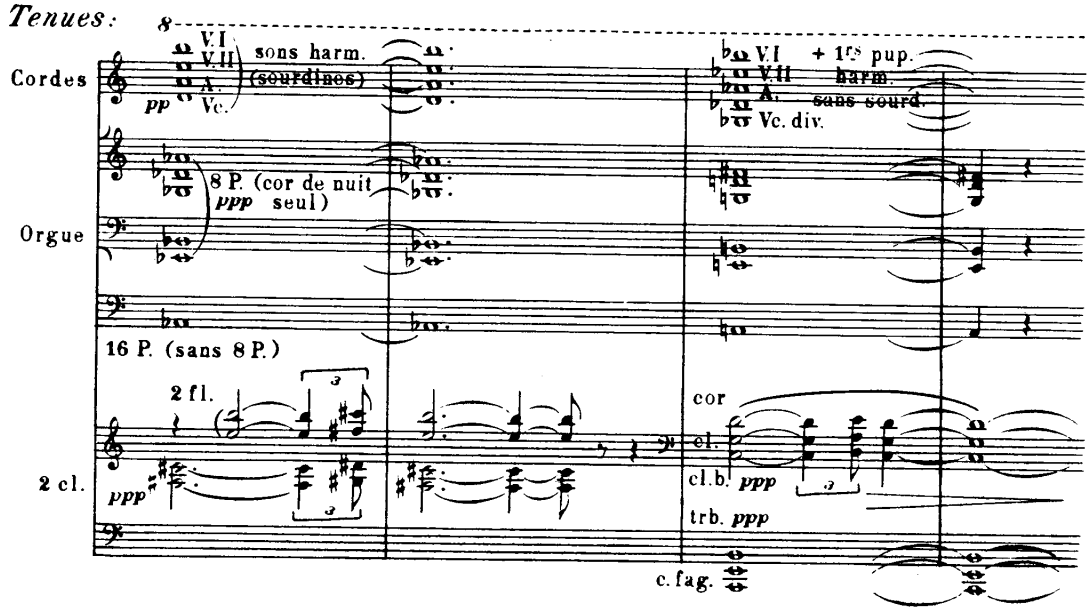
Orgue soutenu par de grands accords des Cordes, et s'opposant aux Cuivres :

C. Saint-Saëns
Symphonie avec Orgue
(Final)

Orgue s'opposant à l'Orchestre :

C. Saint-Saëns
Symhonie avec Orgue (Final)

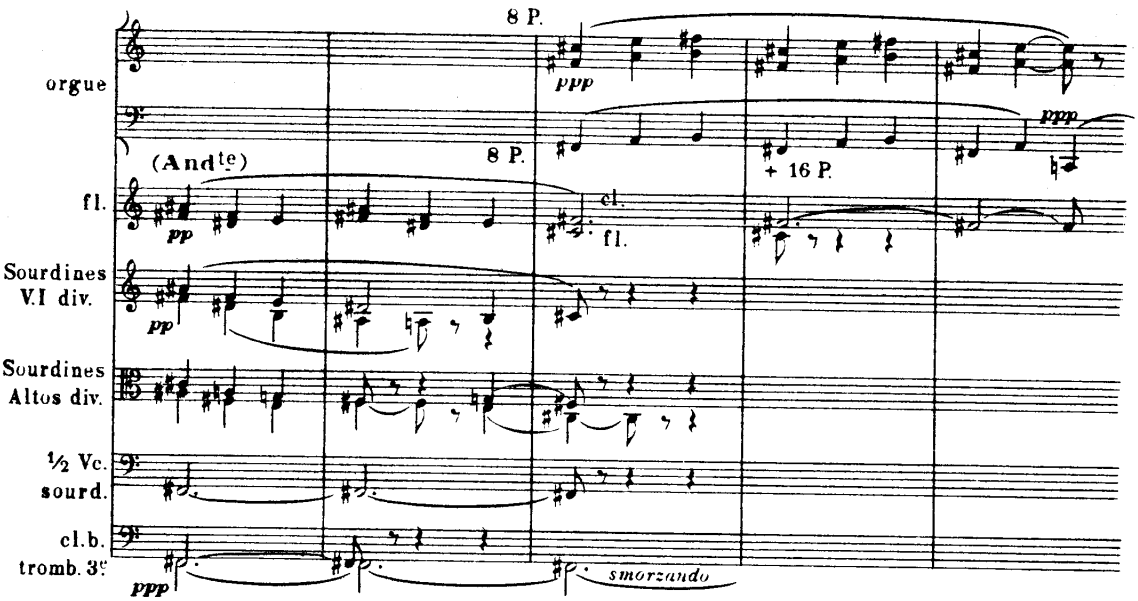
Saint-Saëns procède souvent par alternance de l'orgue et de l'orchestre. Dans l'*Andante* de cette Symphonie, l'Orgue expose, seul toute une phrase, – reprise ensuite comme en réponse, par l'orchestre seul.

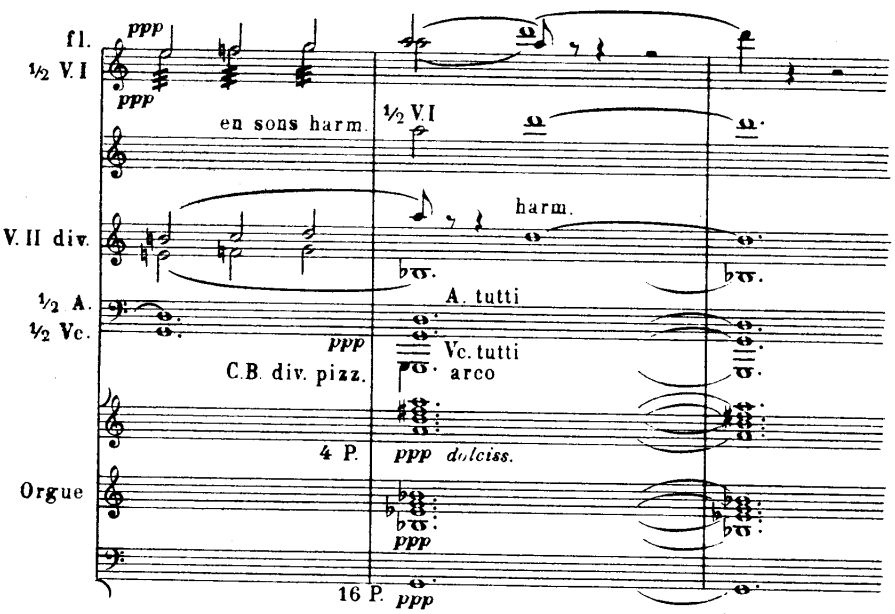
IV. DIVERS EXEMPLES D'ORGUE TRÈS CALME, SOUS L'ORCHESTRE.

Tenues :



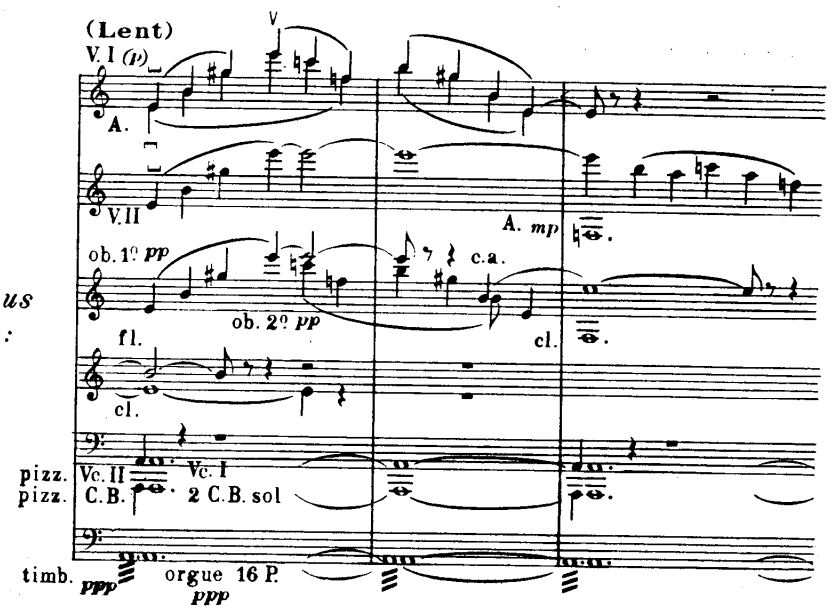
Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

Orgue répondant à l'orchestre, avec son caractère de calme souverain :

Ch. Kœchlin
La Course de Printemps



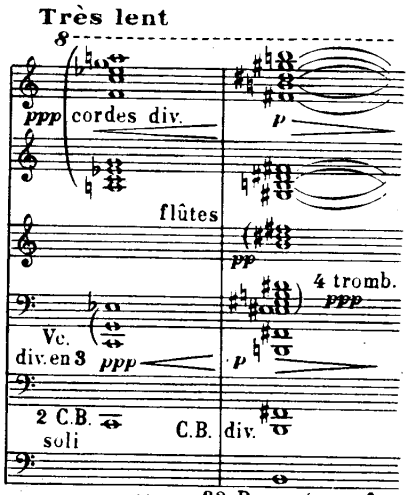
Ch. Kœchlin
La Course de Printemps
(accord final)

Pédale d'orgue sous un chant monodique :



Ch Kœchlin
La Course de Printemps

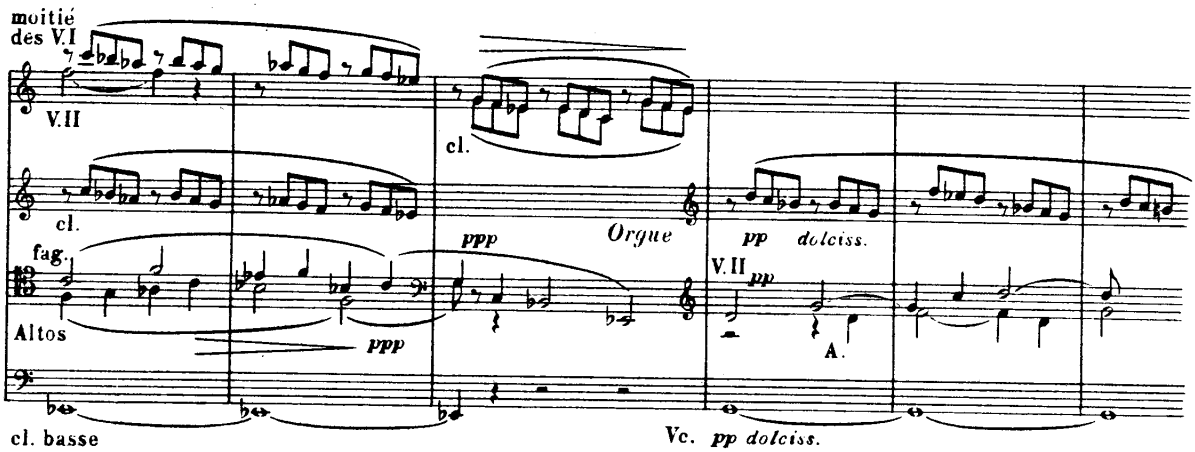
Orgue comme basse très profonde et très **pp** *:*



orgue 32 P. *pp* (ou c. fag. à défaut d'orgue donnant le 32 P.)

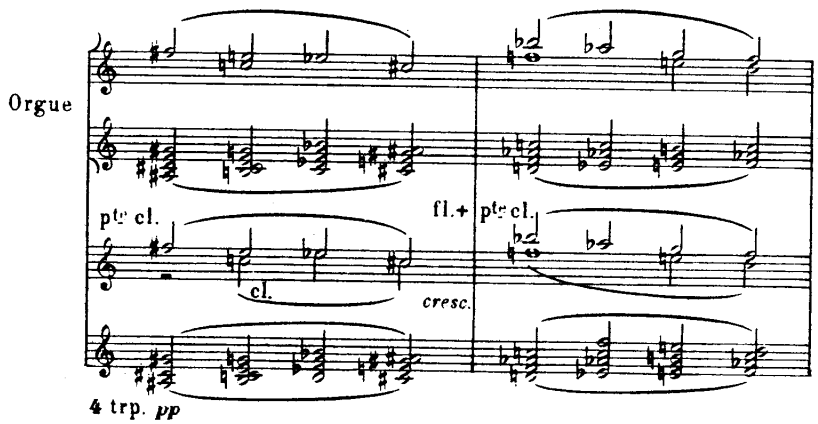
Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

Orgue venant en écho des Bois :



Ch. Kœchlin
1er Choral pour Orgue et Orchestre

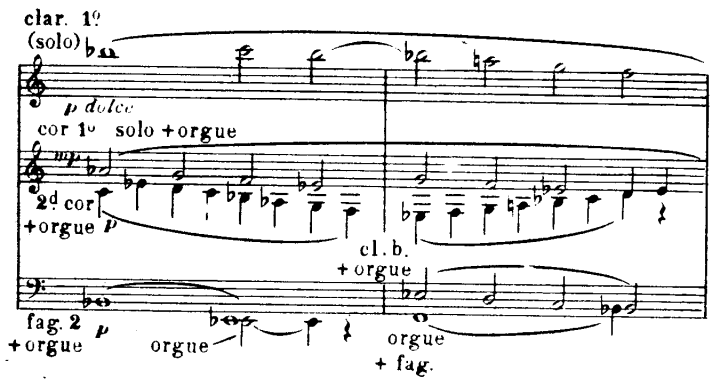
V. ORGUE DOUBLANT, AU 2d PLAN, L'ORCHESTRE :



Ch. Kœchlin
3e Choral pour Orgue et Orchestre

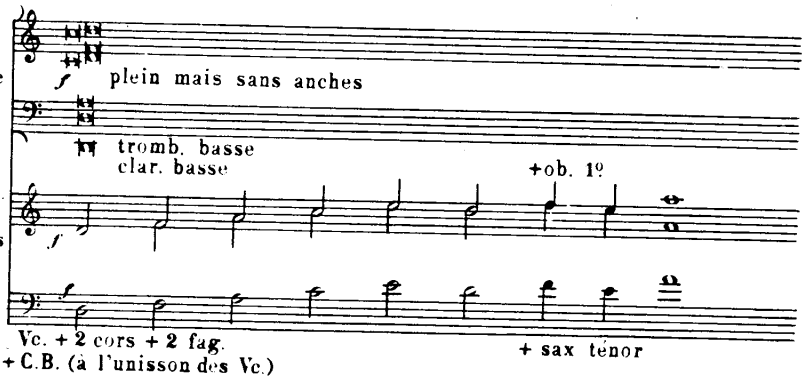
Les trompettes fournissent un *fond lumineux*, doublé par l'orgue (qui reste ici *très effacé*).-Le chant (pte cl., puis fl. + pte cl.) aboutit ensuite, en crescendo et plus haut, à fl. + picc. avec 2de fl. *8va*

Orgue doublant, en 2d plan, une partie de l'orchestre :

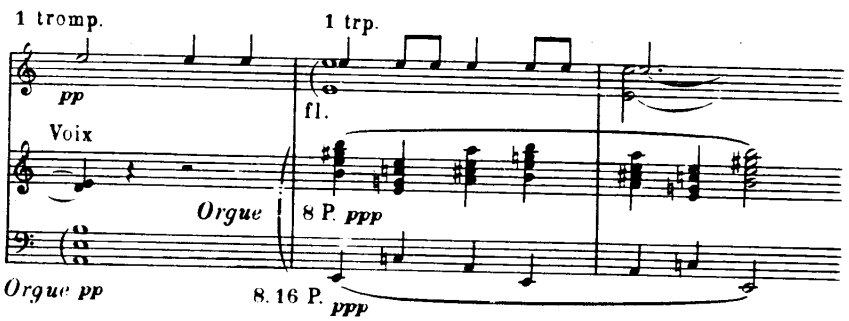


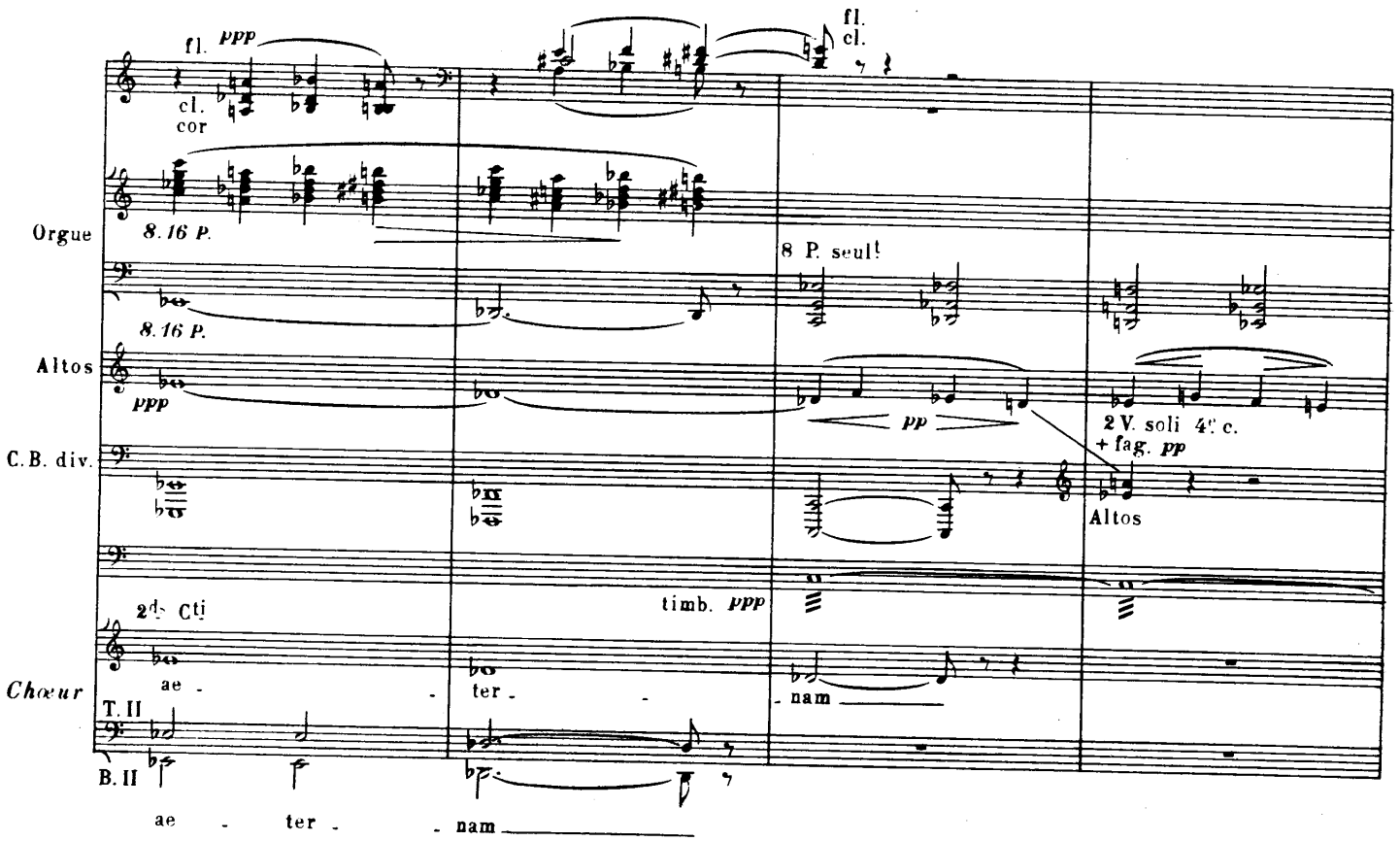
Ch. Kœchlin
3e Choral pour Orgue et Orchestre

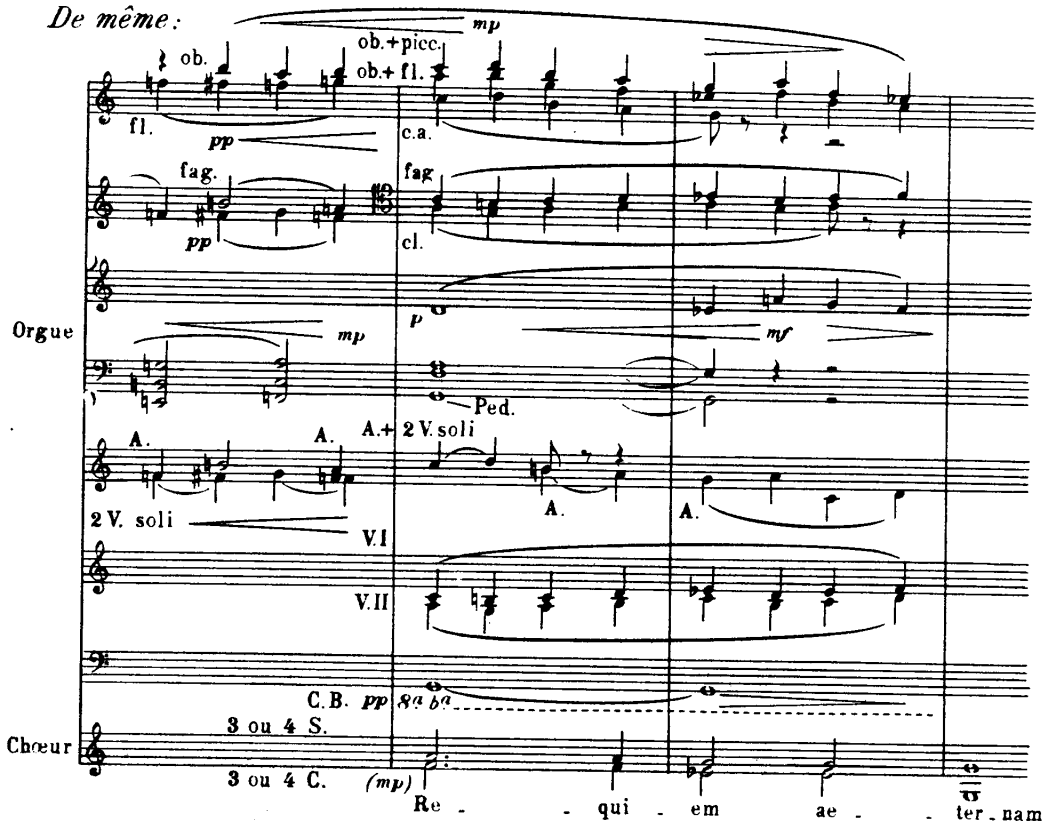
VI. ORGUE COMME SOUTIEN HARMONIQUE D'UNE MONODIE DE L'ORCHESTRE (REMPLAÇANT DES BOIS):



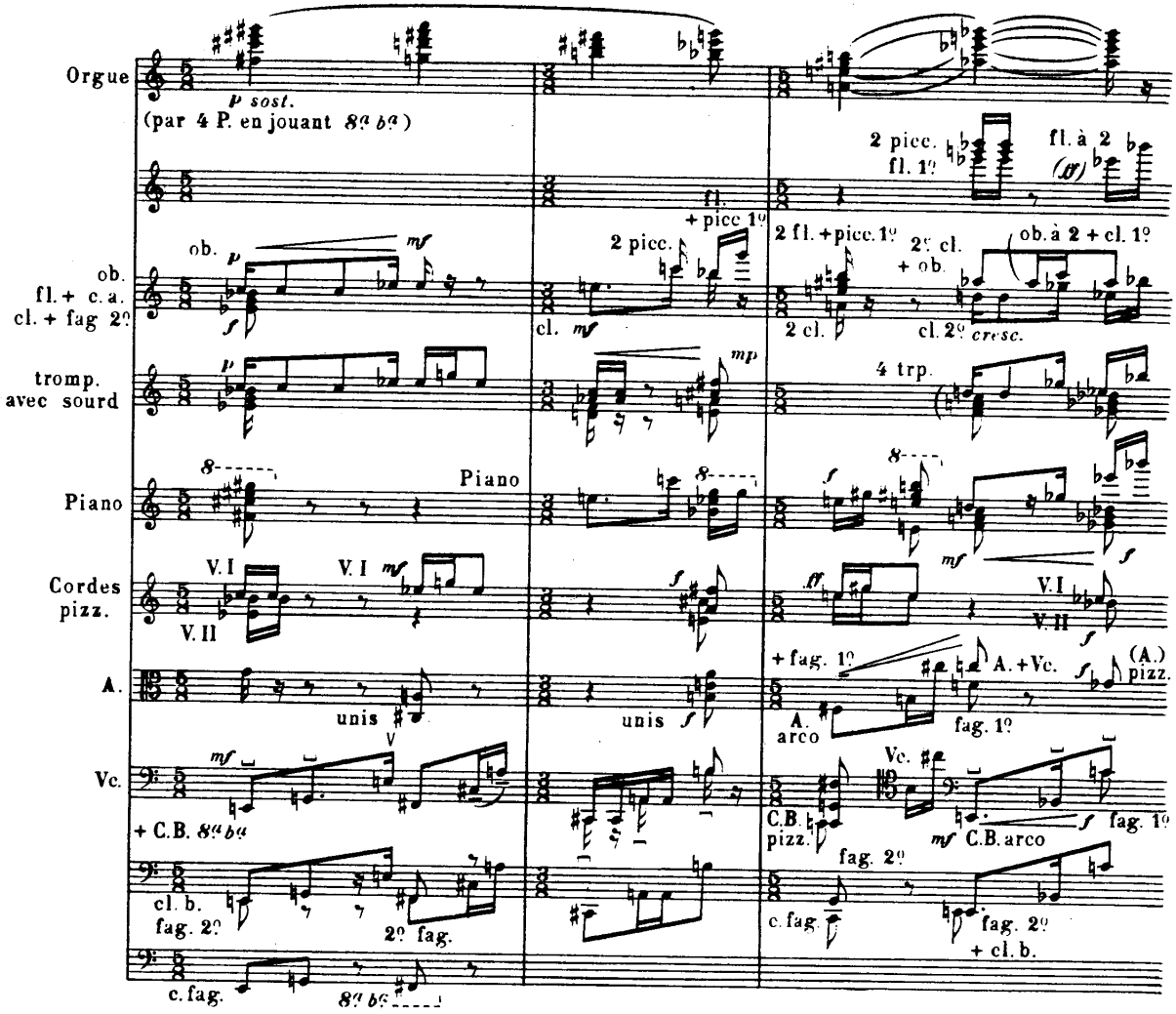
Ch. Kœchlin
Le Buisson ardent

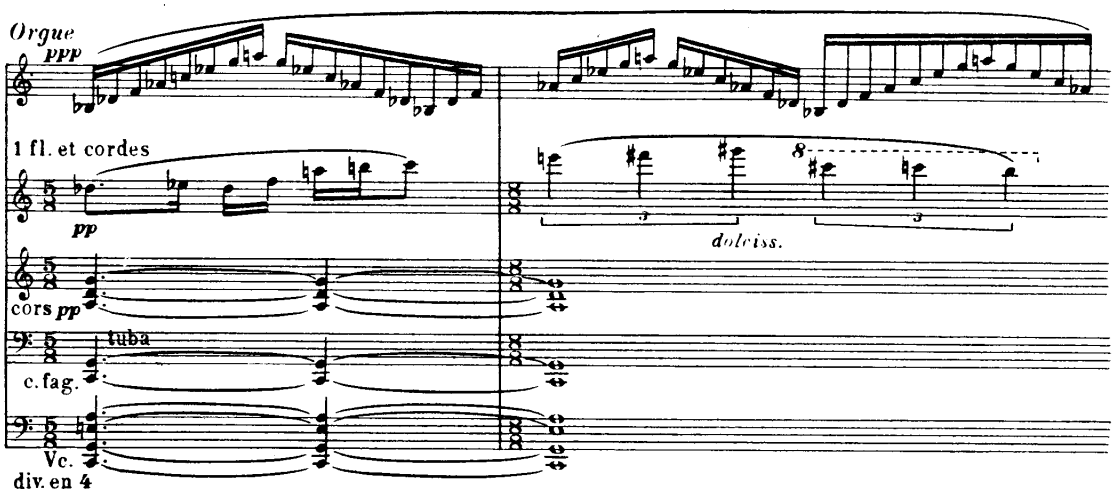
Accords **pp** *d'orgue, sous la Trompette :*

Ch. Kœchlin
Hymne à la Vie

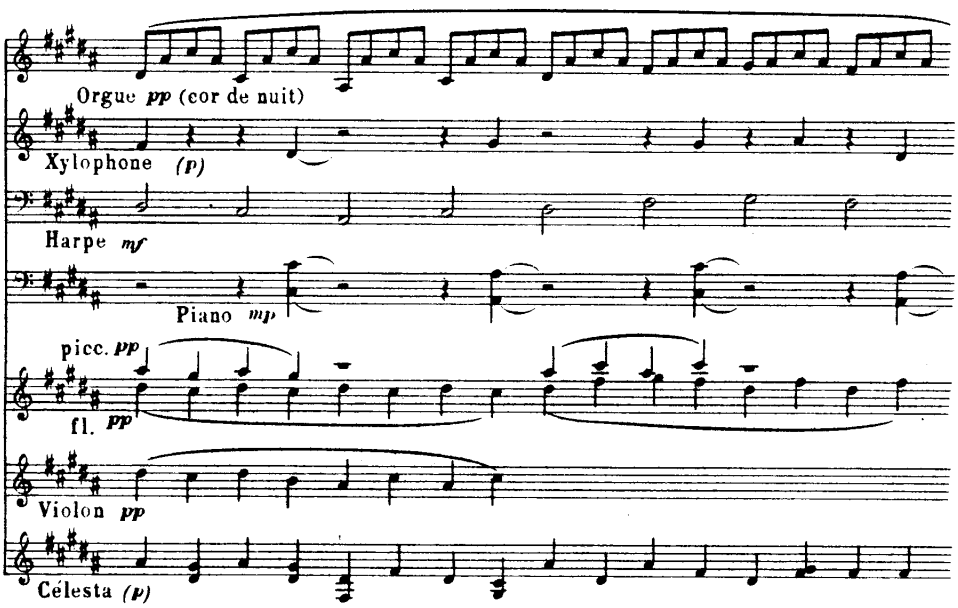
VII. ORGUE AVEC LES INSTRUMENTS DE L'ORCHESTRE (COMPLÉTANT LES HARMONIES DES BOIS):

Ch. Kœchlin. *Chant funèbre à la mémoire des jeunes femmes défuntes.*

De même :

Ch. Kœchlin
Chant funèbre à la mémoire des jeunes femmes défuntes

(L'orgue fait un fond et se mêle très bien, en second plan, aux Bois.)

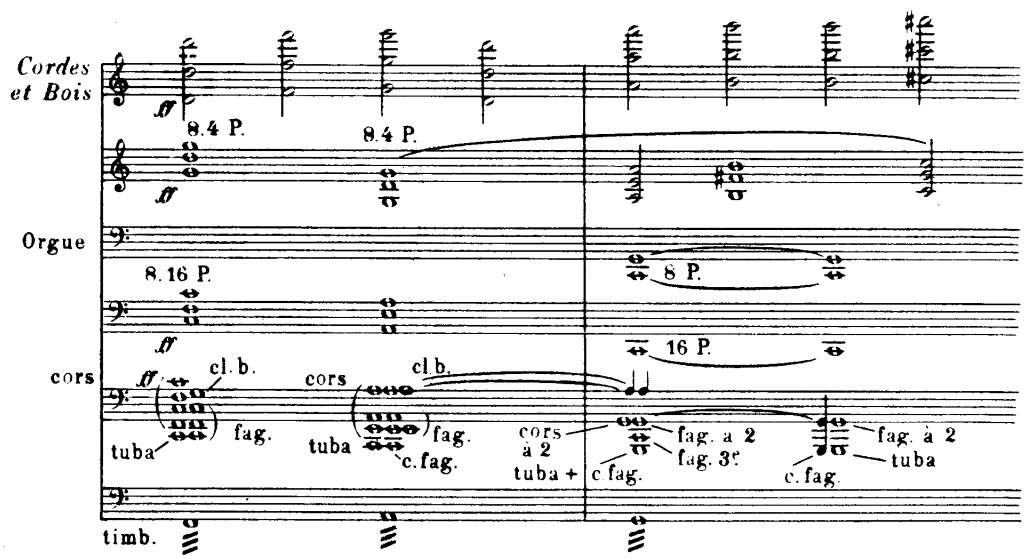
Orgue complétant l'harmonie de l'orchestre :

Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

VIII. ARPÈGES TRÈS LÉGERS DE L'ORGUE (EN BITONALITÉ) TENANT LIEU DE "BOIS" LOINTAINS :

Ch. Kœchlin
La Course de Printemps

ORGUE UTILISÉ COMME INSTRUMENT À VENT TRÈS FLUIDE ET *pp* :

Gamelang Salendro

(Authentique morceau de musique javanaise transcrit pour instruments européens par Ch. Kœchlin; exécuté à la S.M.I. 15 Octobre 1910.)

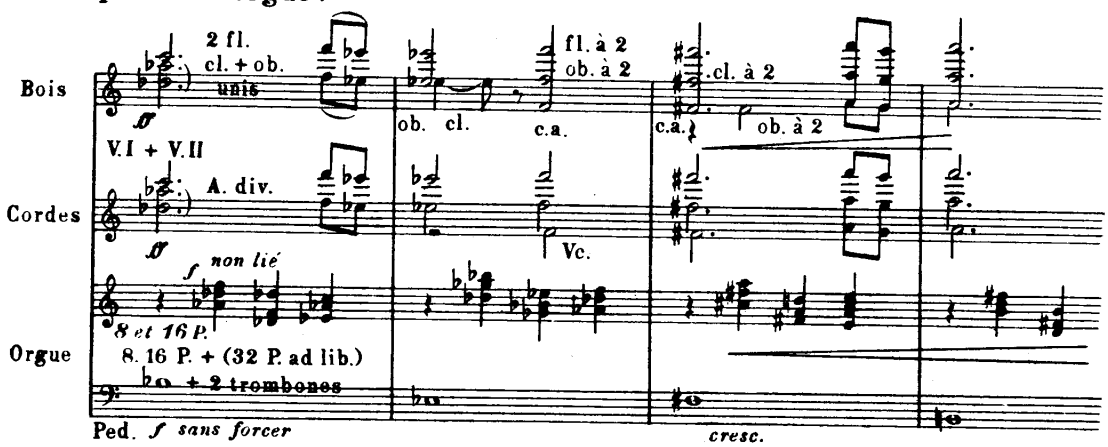
IX. ORGUE RENFORÇANT DES TENUES DE L'ORCHESTRE DANS UN *ff* :



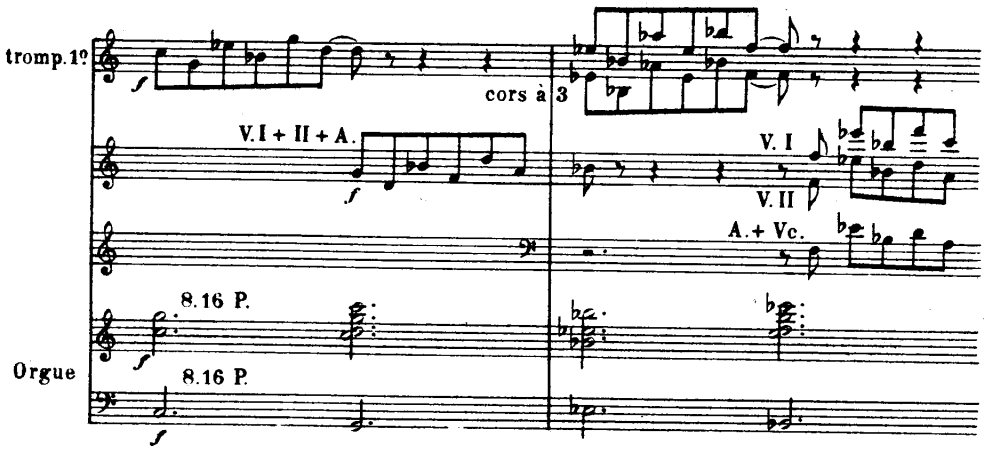
Ch. Kœchlin
La Méditation de Purun Baghât

X. DIVERS AUTRES EXEMPLES :

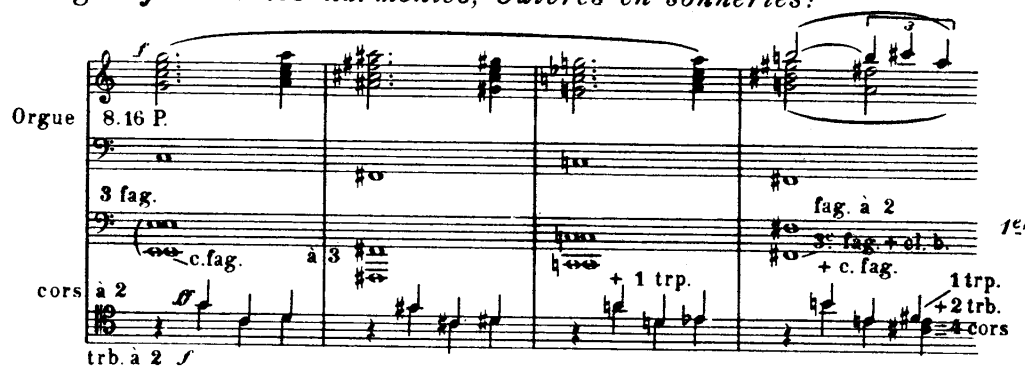
Orgue accompagnant un chant de l'orchestre, par des accords, et avec un choral aux trombones + ped. de l'orgue :



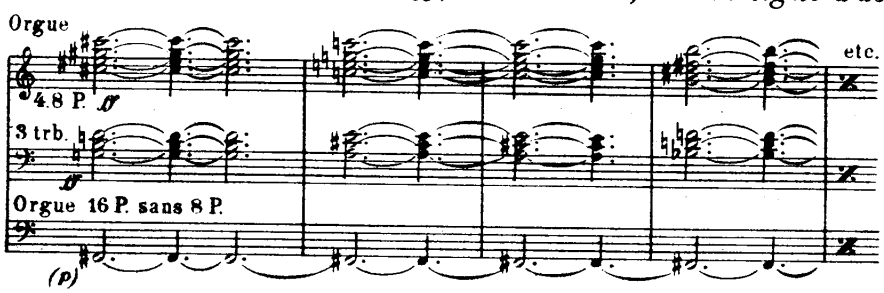
Ch. Kœchlin
1er Choral pour Orgue et Orchestre

Orgue pour les harmonies, dans un ff :

Ch. Kœchlin
1er Choral pour Orgue et Orchestre

Orgue faisant les harmonies, Cuivres en sonneries :



Ch. Kœchlin
1er Choral pour Orgue et Orchestre

Orgue en grands accords ff, descendants, contre ligne d'accords, montante, aux Trombones :

Ch. Kœchlin. *La Course de Printemps*

Avec contrepoint ***ff*** de Croches aux Cordes doublées par des Bois, et complétant les accords en bitonalité, qui forment *un fond* sous la ligne qui reste en dehors des Cordes.-Effet que l'on ne pourrait réaliser sans l'Orgue.

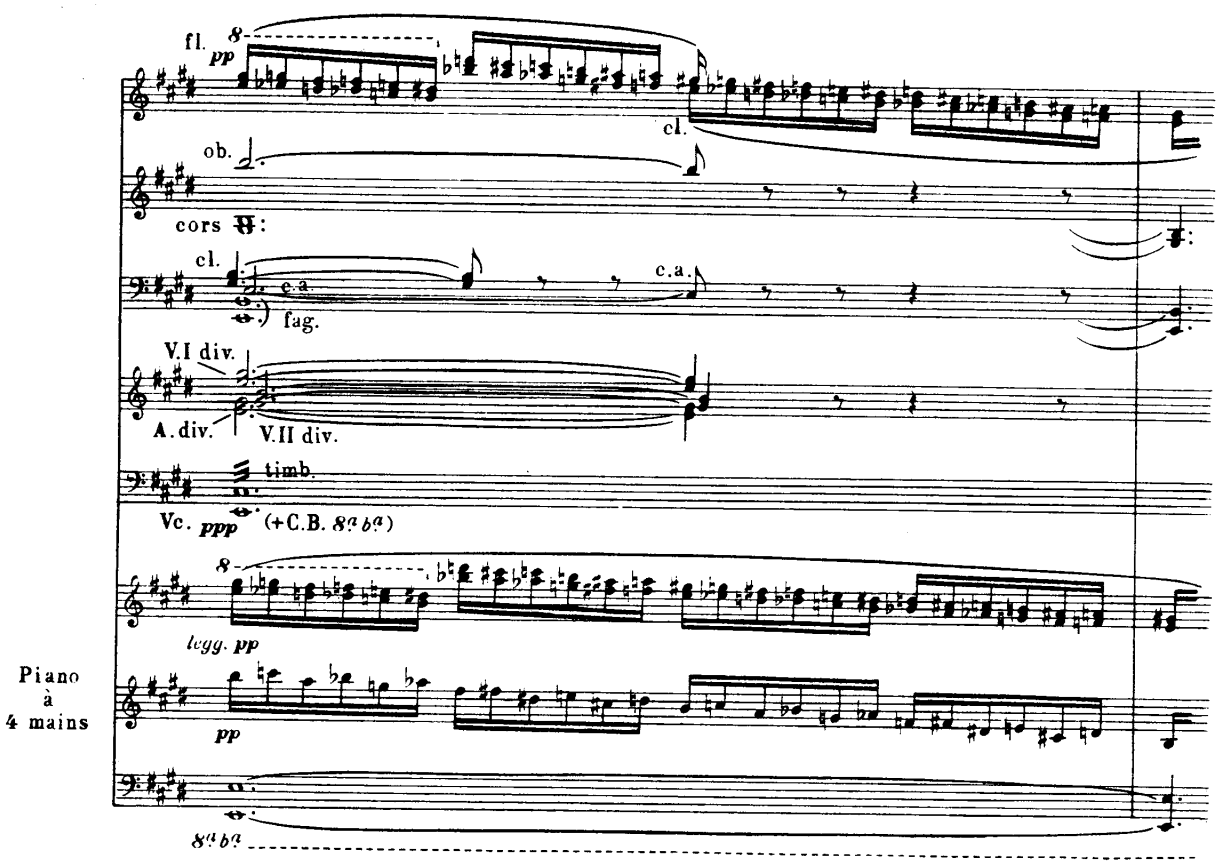
ÉCRITURE DU PIANO JOINT À L'ORCHESTRE. On a dit, au Chapitre I, qu'il existe deux manières – assez différentes – d'utiliser le Piano avec l'Orchestre : 1° comme un *instrument de l'ensemble,* et, en principe, *non soliste.* 2° comme *soliste,* dans les œuvres du genre : *Concerto,* ou *Symphonie concertante,* ou *Variations symphoniques.* Entre ces deux aspects bien distincts il existe encore (chez certains musiciens modernes) une forme "intermédiaire", si l'on peut dire, caractérisée par ceci, que le piano appaît *momentanément* investi d'un rôle qui le met au premier plan : par exemple dans tels passages de *Petrouchka,* ou de l' *Enfant et les Sortilèges,* il y prend alors une importance particulière. Nous en donnerons plus loin des exemples :

1° LE PIANO, INSTRUMENT DANS L'ENSEMBLE ORCHESTRAL.

Cette façon de traiter le Piano est propre aux "temps modernes" on s'est avisé que son timbre n'est pas forcément incompatible avec ceux des instruments de l'orchestre, et qu'il peut très bien s'y fondre. C'est là une conception diamétralement opposée à celle du *Concerto,* où le soliste au contraire devait (le plus souvent) *trancher* sur la sonorité de son accompagnement orchestral, ou dialoguer avec le *Quatuor* et les *Bois.*

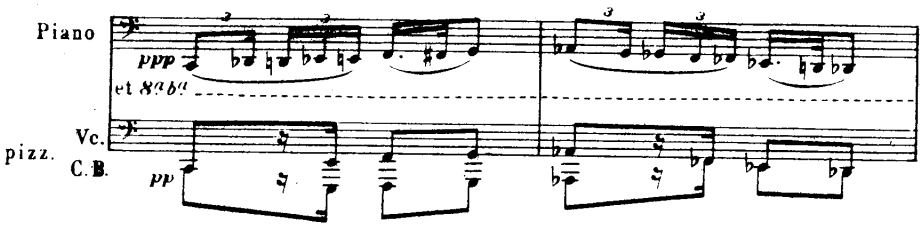
Berlioz est le premier, si je ne me trompe, qui ait eu l'heureuse idée d'utiliser le piano comme une sorte de *Harpe plus sonore,* pour la transparence féerique de ses arpèges; il en cite un exemple dans son Traité célèbre, extrait de sa *Fantaisie* sur la *Tempête* de Shakespeare. Après lui, Saint-Saëns l'écrit en plusieurs endroits de sa *Symphonie avec orgue,* notamment avec un caractère de légèreté joyeuse et fantastique, dans le *Scherzo,* que *seules* les gammes rapides du piano pouvaient donner.

Toutefois, chez Berlioz comme chez Saint-Saëns, l'instrument sonne encore, au milieu de l'ensemble, comme soliste. Depuis lors les musiciens l'ont employé d'une manière assez différente, et de telle sorte qu'il se fonde à la sonorité générale. Le plus ancien exemple, (et d'ailleurs, l'un des plus caractéristiques) est dû à Debussy; dans son poème symphonique *Le Printemps,* il écrit le Piano *à 4 mains,* avec des Bois, de la façon suivante :



Cl. Debussy
Le Printemps

On trouve également, dans le même morceau, ce curieux passage où le piano renforce et complète les basses des Cordes jouées en *pizzicati*:



Cl. Debussy
Le Printemps

Debussy avait bien discerné que, de tous les instruments de l'orchestre, le piano était *le seul* qui pût jouer *nettement* et *sans lourdeur* ce genre de traits (nous y reviendrons tout-à-l'heure):

En se reportant à ce que nous avons dit au Chapitre I, des *rôles divers du piano avec l'orchestre*, on verra que son écriture peut affecter maintes formes diverses. Les instruments qu'on y joindra seront choisis de manière à *se fondre le mieux possible avec cette sonorité pianistique*: en général les Bois ou les Cors réalisent une excellente fusion (surtout Cor, ou Clarinette, – ou Flûte à l'aigu). D'ailleurs dans un *ensemble* d'orchestre [1] le Piano peut *renforcer* les Bois, ou même dans une certaine mesure les *compléter;* mais sur les Cordes *seules,* il ressortira toujours plutôt en soliste – du moins à la partie supérieure ou dans le medium. – [2] Il s'unira bien, ou repondra, aux Trompettes et Trombones, mais la force lui ferait défaut pour les équilibrer, dès le *mf* des Cuivres.

Quant aux *Basses,* après Debussy et son *Printemps* plusieurs musiciens modernes ont su comprendre à quel point le Piano se montre utile quand on doit renforcer et préciser certaines notes graves (par exemple, du Contrebasson). Albert Roussel estimait, non sans raison, que le piano *seul* peut donner certaines notes *ff,* solides et nettes, surtout quand il s'agit d'un mouvement assez rapide *(tuba-contrebasse* et *contrebasson trop lourds* et *sans agilité; contrebasses à cordes pesantes* et *"terreuses"; harpes trop faibles).* Et cette transparence de l'instrument à clavier permet les effets de *clair-obscur* des basses que sans lui (me disait Debussy [3]) l'on obtiendrait si difficilement.

Nous avons signalé, dès le Chapitre I de cet ouvrage, les principaux usages que l'on peut faire du piano dans l'orchestre: 1° *comme simple fond* de la sonorité, et surtout par des *arpèges* (accompagnés de tenues des Bois, Cors *pp,* Quatuor dans le medium, etc.). 2° *comme une Harpe,* mais plus sonore et plus nette. 3° *uni* [4] *à des Flûtes ou à des Clarinettes,* ou *dialoguant* avec ces instruments (dont le timbre se rapproche de celui du piano) ou *combiné à des Cors, Bassons,* etc. 4° *dialoguant,* ou *combiné* avec *Harpe et Célesta.* 5° *renforçant des Basses:* – également bon dans le *pp* et dans le *ff,* et d'une sonorité qui reste toujours *transparente.* 6° *aidant à scander des Rythmes,* à *soutenir des accents de Bois ou de Pizzicati,* soit dans un orchestre normal (et même pour des *f*), soit pour compléter un petit orchestre. 7° Et enfin, *"bouche-trou" dans les orchestres d'Enregistrements ou de "Radio".* Grâce à la fusion que donne ainsi le passage par le "micro", le piano se révèle extrêmement utile et son timbre ne fait nullement disparate dans l'ensemble. 8° on l'utilise aussi – mais ce n'est guère à conseiller – dans les *transcriptions de Symphonies pour des groupements restreints;* cela se pratique surtout dans les exécutions d'œuvres classiques par des "amateurs"; – alors le piano exécute une réduction à 4 mains, à quoi s'ajoutent ceux des instrumentistes que l'on a pu réunir. Inutile de dire que cette sorte d'"à défaut" n'est qu'un *pis aller.* Il en va de même lorsqu'on se sert du Piano pour réaliser la *Basse continue chiffrée* de certaines œuvres de J.-S. Bach: c'est là une pratique tout-à-fait répréhensible et dont nous avons dit les graves inconvénients, – car la fusion entre les divers groupes n'existe pas; l'Orgue reste nécessaire: on ne peut guère le remplacer que par un Harmonium (et encore !) [5].

---

[1] C'est-à-dire Cordes, Bois et Cuivres, mais aussi Cordes et Bois.

[2] Et c'est dans *Concertos,* ou *Symphonies concertantes,* que nous choisirons des exemples de *Piano et Cordes.*

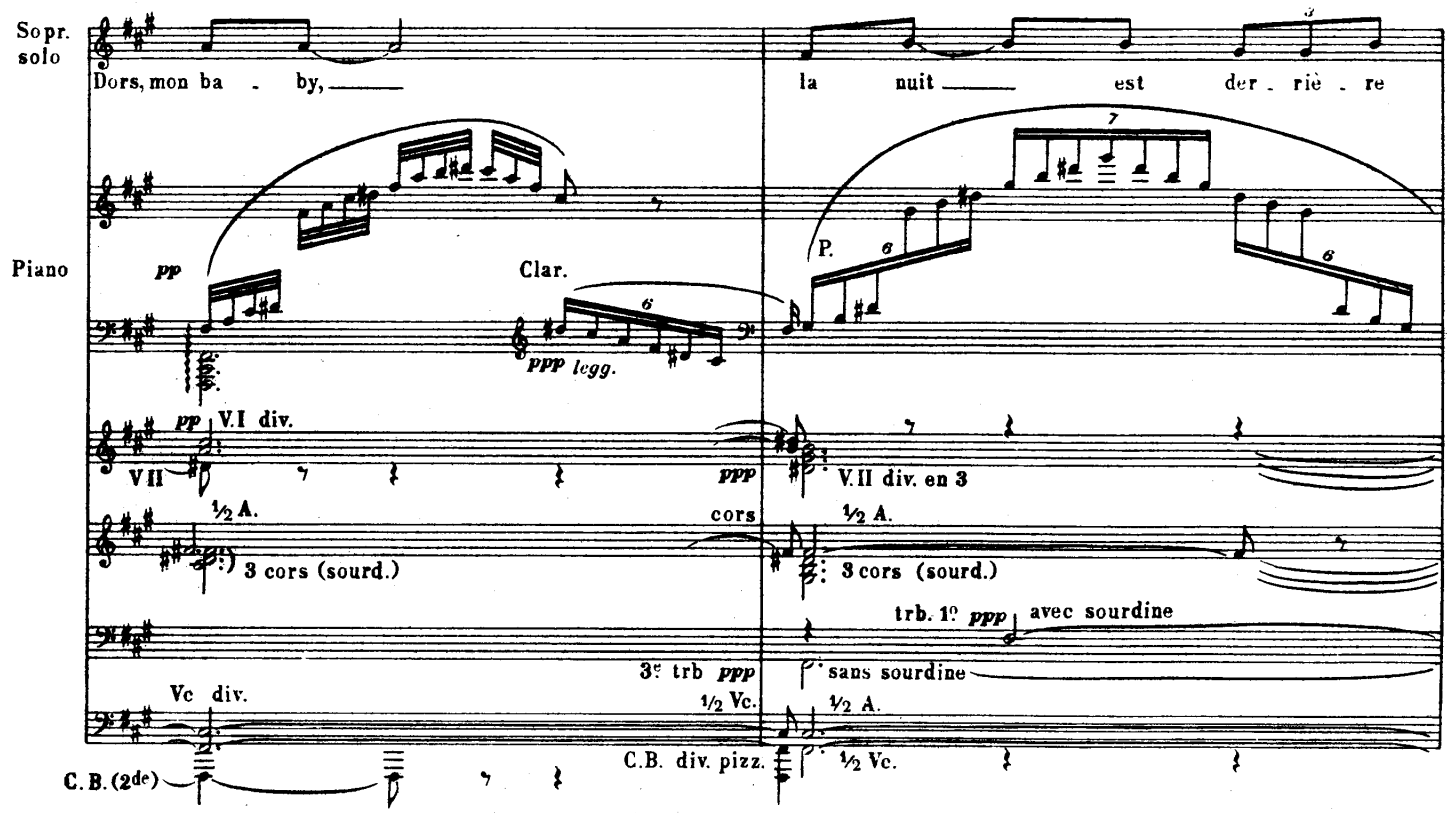
[3] Au sujet de l'emploi du piano dans les quelques premières pages de son ballet *Khamma,* dont il me confia l'orchestration de toute la Suite.

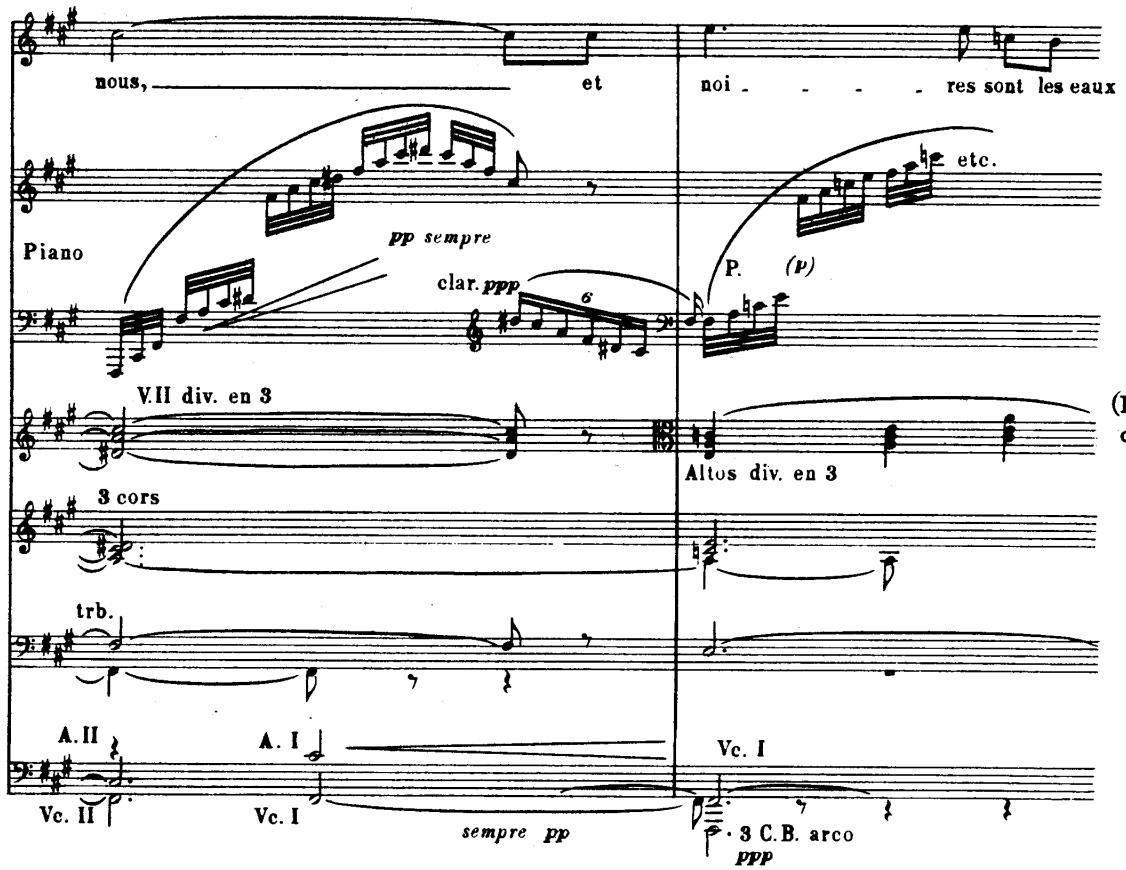
[4] Ces *unissons* ont été étudiés déjà lorsqu'on a traité des *doublures par le piano.* Nous en donnons encore ici quelques exemples.

[5] De toute façon, mieux vaudrait le *Clavecin* – mais seulement pour des sonorités très douces.

Voici quelques exemples des usages que nous venons d'énumérer :

I. FOND DE LA SONORITÉ, ,PAR ARPÈGES :

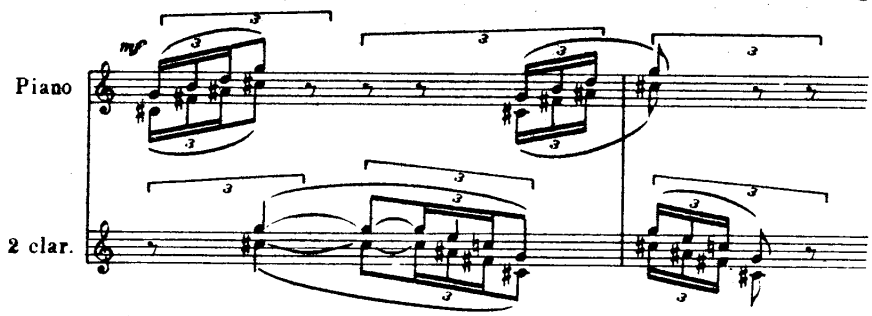




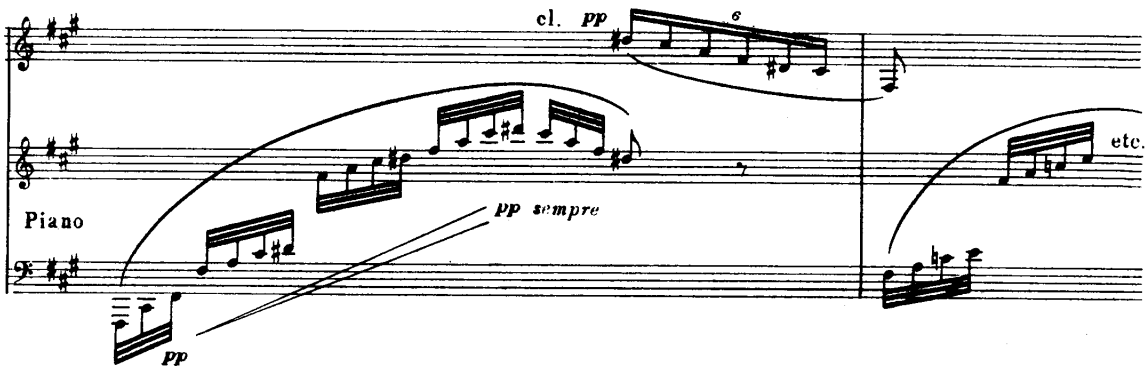
Ch. Kœchlin
"Berceuse phoque"
(Extr. du *Livre de la Jungle* de R. Kipling, traduction de L. Fabulet et R. d'Humières.

II. PIANO JOUANT UN RÔLE ANALOGUE À CELUI DE LA HARPE:

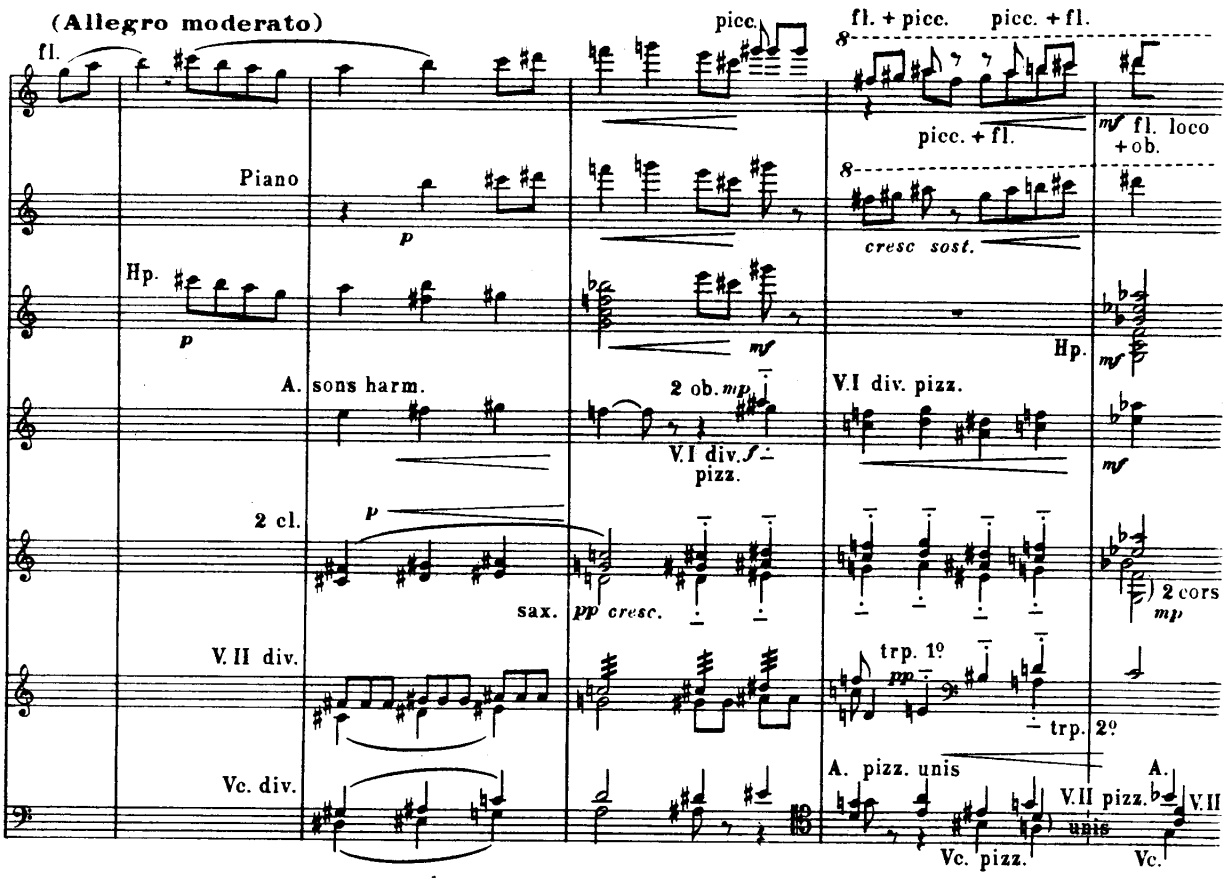
Alternances Piano et Clarinettes, dans le caractère de la Harpe:



I. Strawinsky
Petrouchka
(p. 64)

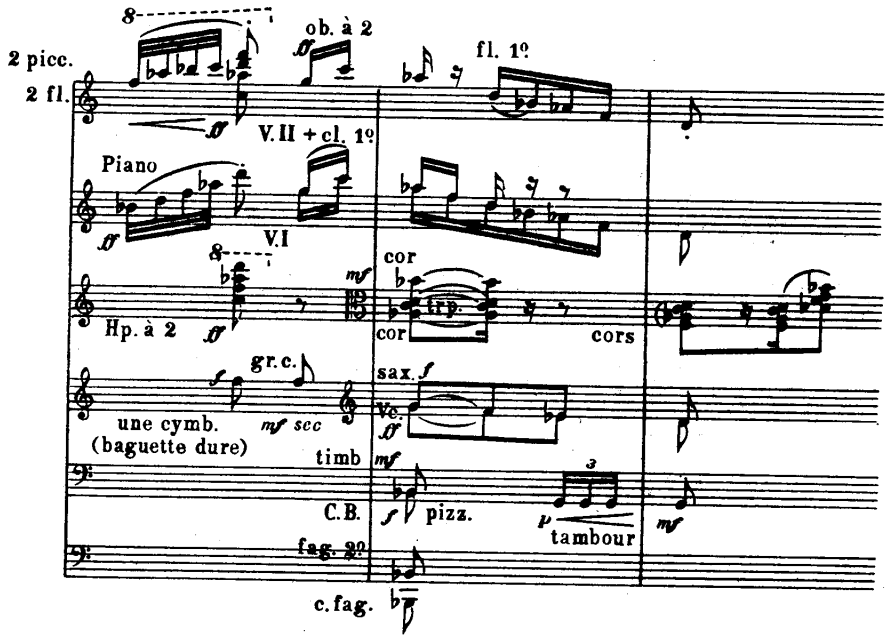


Ch. Kœchlin
"Berseuse phoque"
(3 poèmes du
Livre de la Jungle)

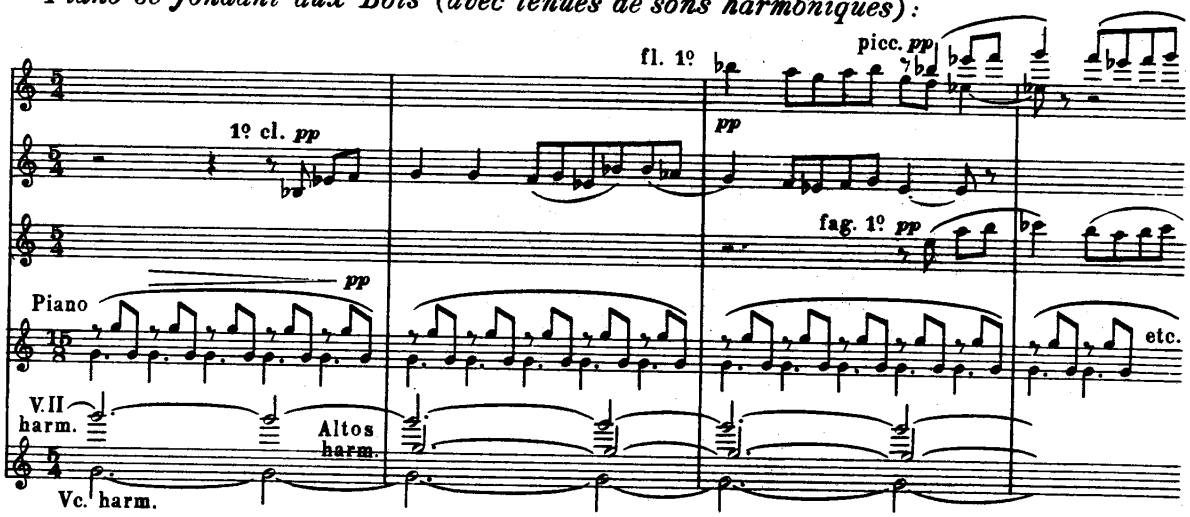
Piano jouant le rôle d'une Harpe, mais plus sonore que celle-ci:

Ch. Kœchlin
La Cite nouvelle

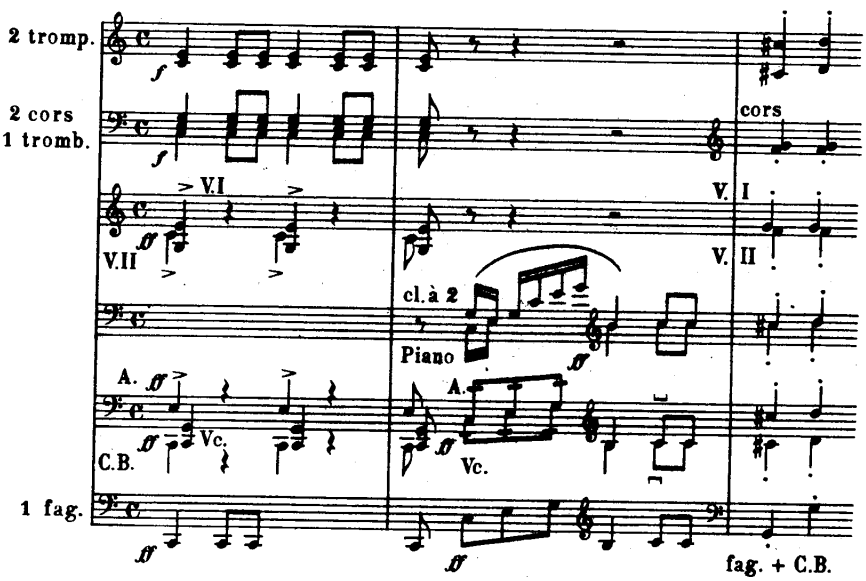
Ce n'est pas une sonorité d'orchestre considérable, mais avec le crescendo, et comme la Harpe arrive à l'aigu, elle deviendrait inutile; le Piano alors la remplace pour doubler Fl. et Picc. La Harpe reprend à la dernière mesure, à une tessiture moins haute, et doublée par les pizzicati des Cordes ainsi que par Cl., Sax., Cors et Trp.

III. PIANO COMPLÈTANT LES BOIS À L'AIGU *(ou à l'unisson des Bois)*:

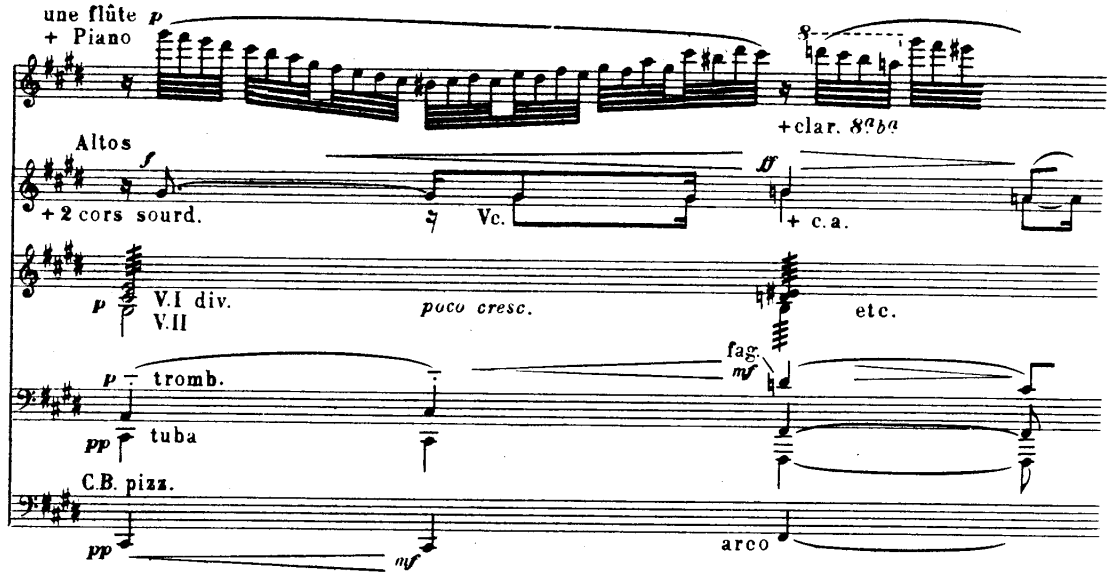


Ch. Kœchlin
"The Seven Stars' Symphonie"
(Clara Bow et la joyeuse Californie)

Piano se fondant aux Bois (avec tenues de sons harmoniques):

Ch. Kœchlin
Rhapsodie sur des Chansons françaises
(1er morceau)

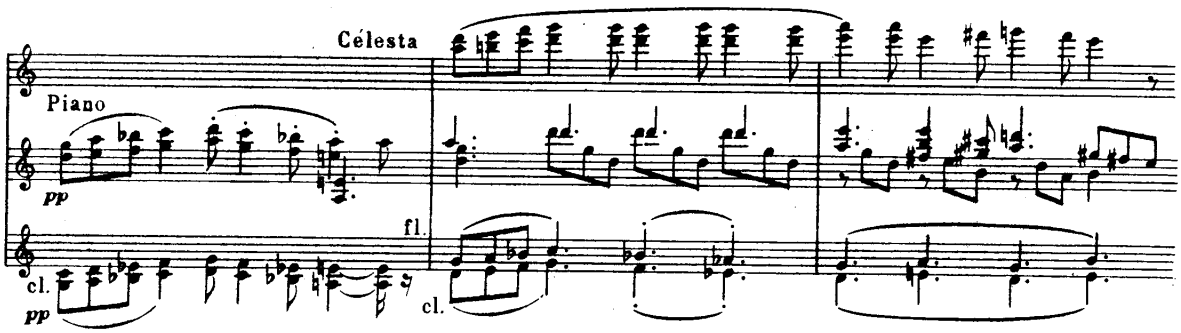
Piano doublant Flûte ou Clarinette:

F. Schubert
Fantaisie en Ut pour Piano
(Orchestrée par Ch. Kœchlin)

(L'orchestration de cette œuvre a été réalisée pour un assez petit nombre d'instruments: 2 fl., 1 ob., 2 cl., 1 fag., 2 cors, 2 trp., 1 trb., timb., Piano, et instruments à cordes. Le Piano *n'y est pas traite en soliste,* mais comme instrument de l'orchestre, qu'il renforce et complète.)

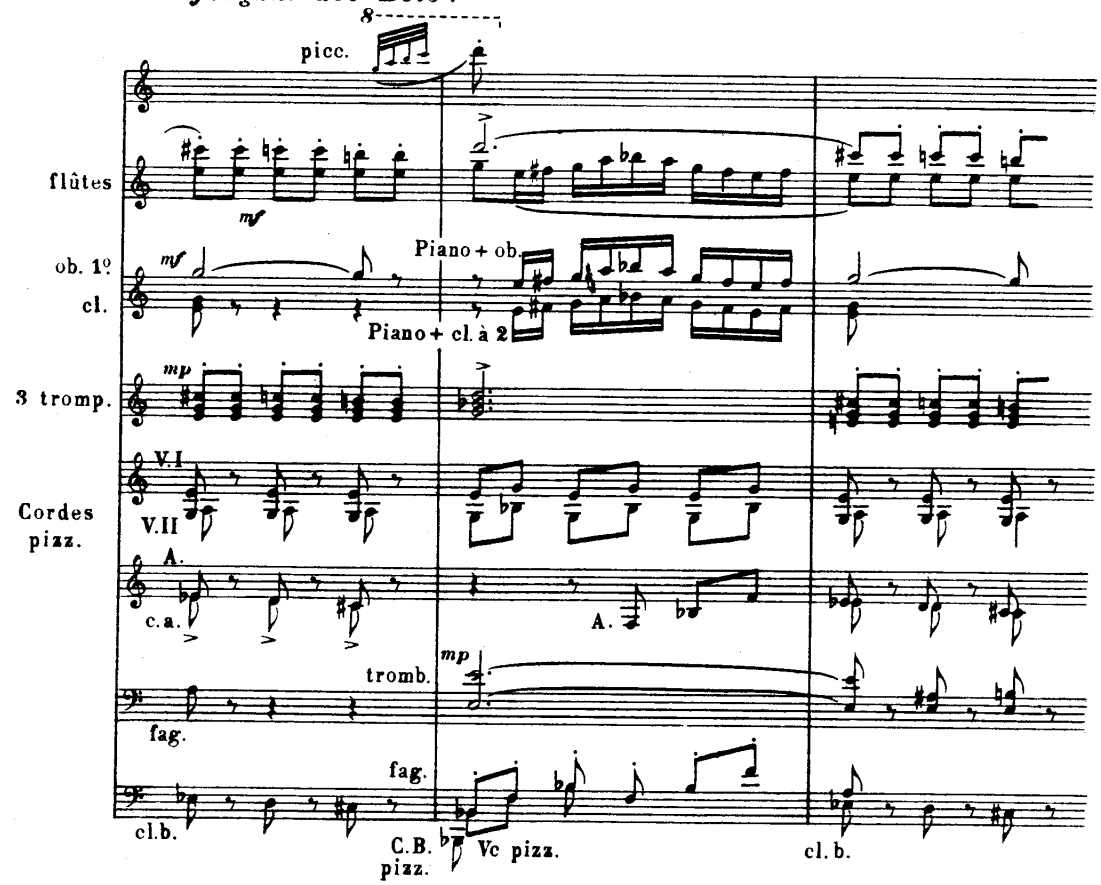


F. Schubert
Fantaisie en Ut pour Piano
(Orch. par Ch. Kœchlin)

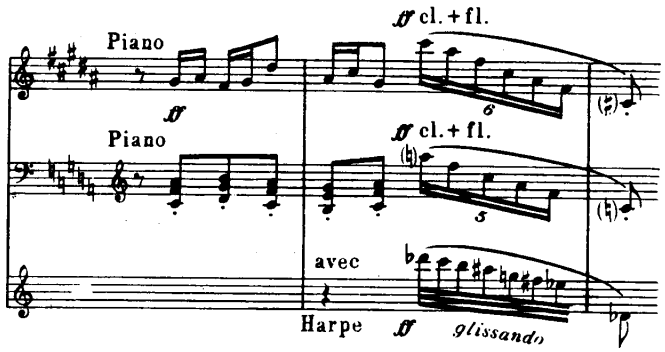
Piano se fondant avec Cl., Fl., et Célesta:



Ch. Kœchlin
Rhapsodie sur des
Chansons françaises
(Nº I)

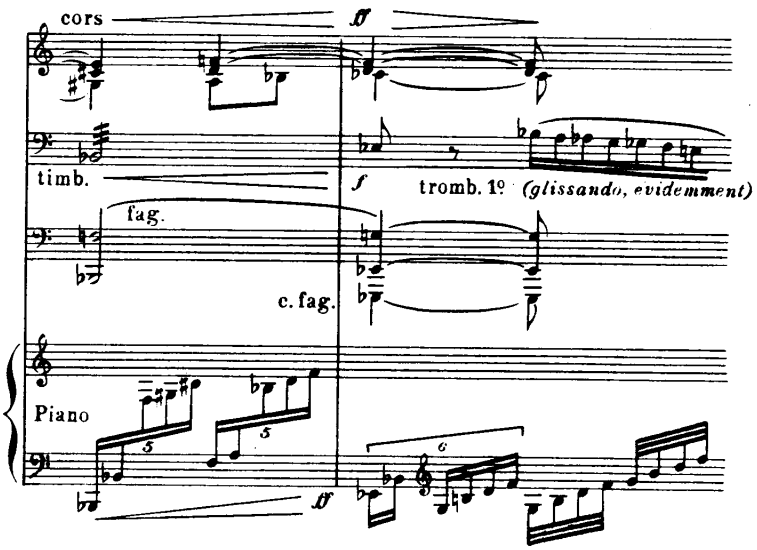
Piano renforçant des Bois:

A. Roussel
Aeneas, ballet
(p. 124)

Piano alternant avec les Bois :



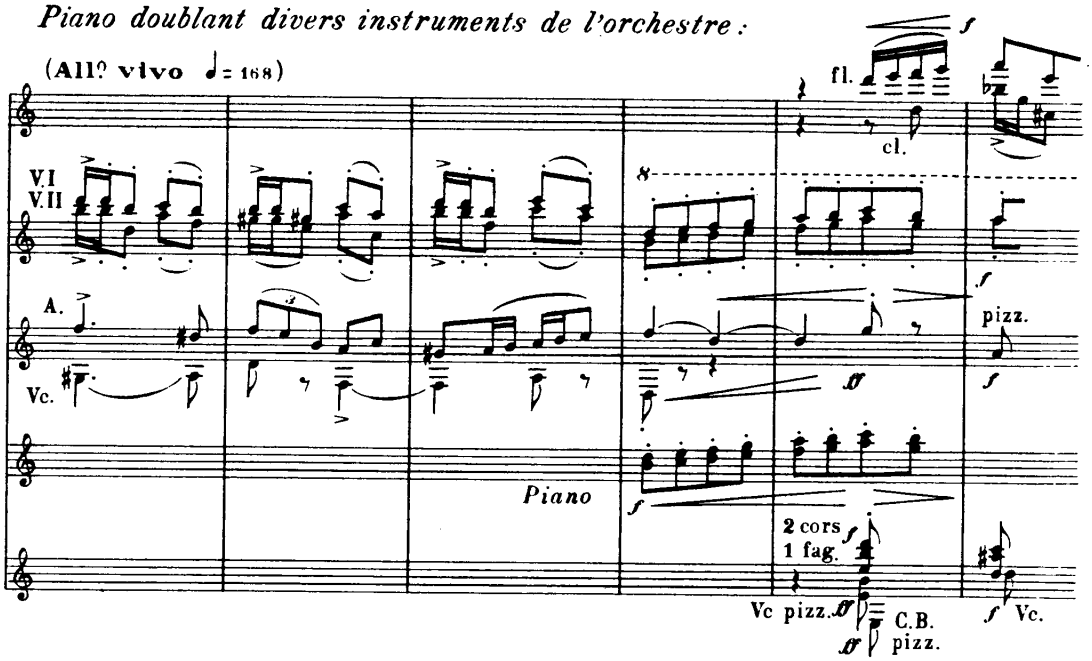
M. Ravel
L'Enfant et les Sortilèges
(p. 12)

Piano avec Cors et Fag. :



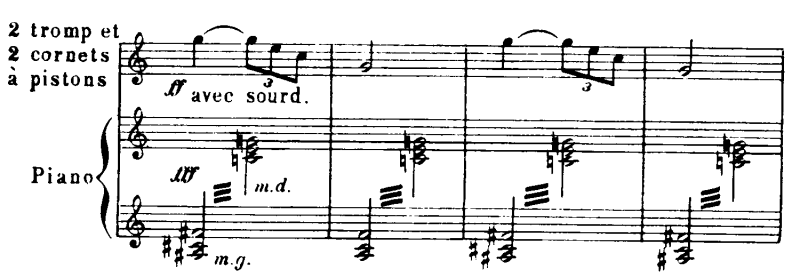
M. Ravel
L'Enfant et les Sortilèges
(p. 9)

Piano doublant divers instruments de l'orchestre :

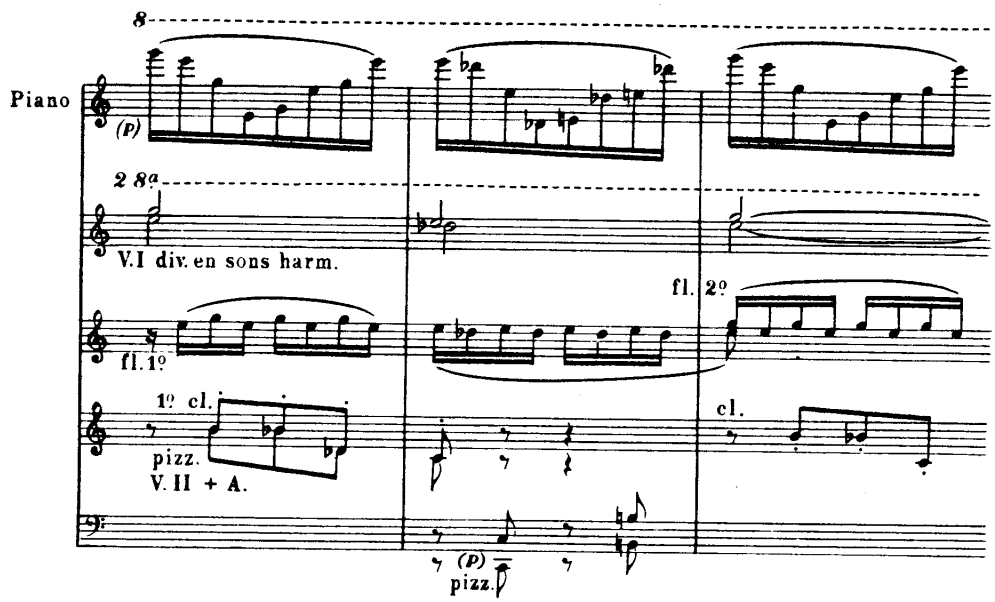


A. Roussel
Aeneas
(p. 16)

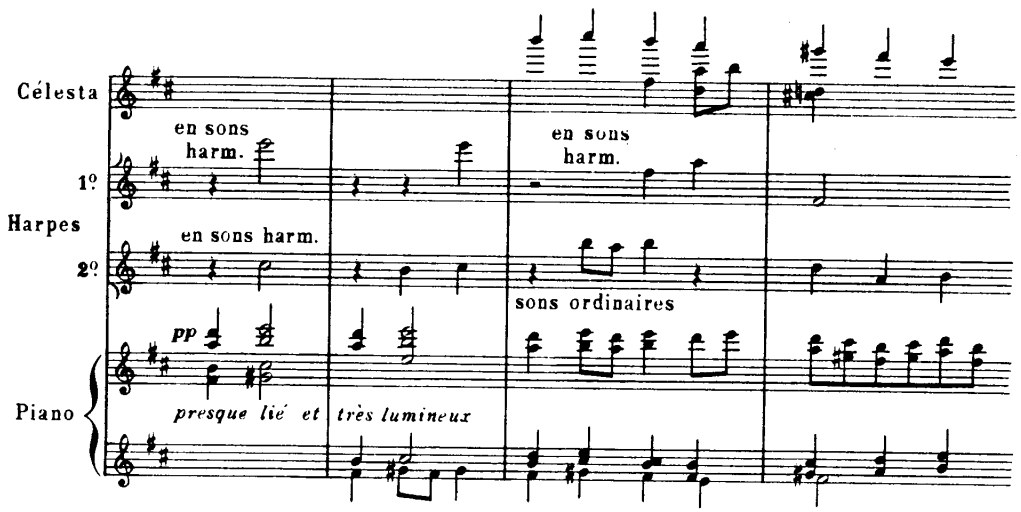
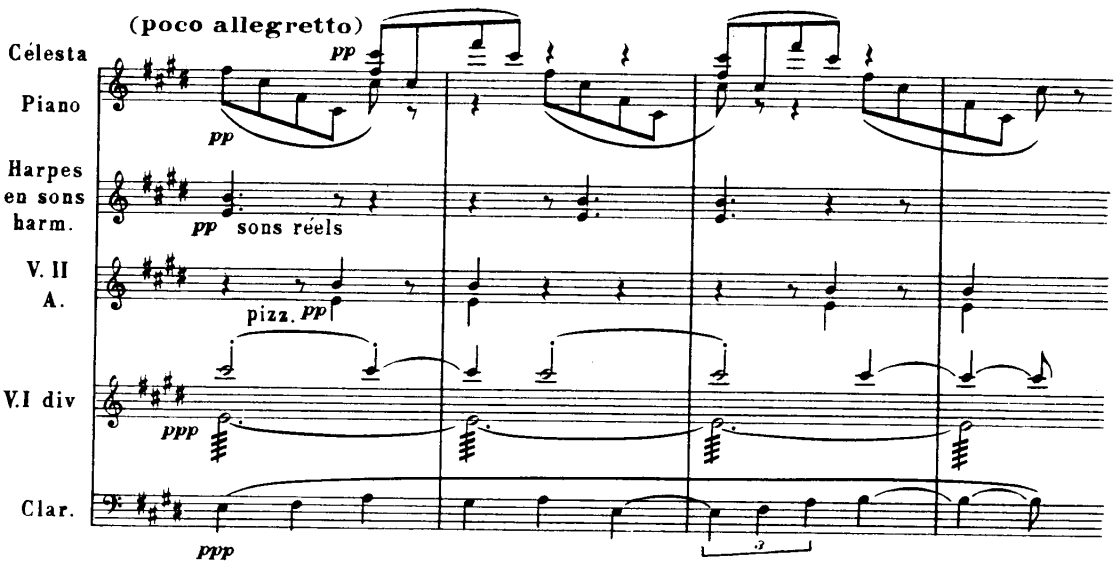
(Dans cet exemple le Piano sert à soutenir la sonorité des Violons, qui sont dans l'aigu loin des Cors, fag., et Vc.)

Piano en Trilles à 3 parties, sans des Cuivres :

I. Strawinsky
Petrouchka
(p. 81)

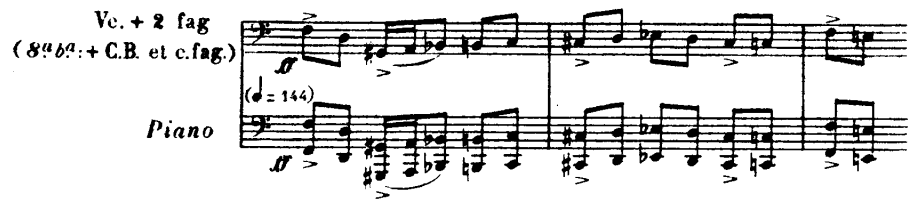
Piano se joignant (sans les doubler) aux Bois ou aux Cordes (sons harm. et pizz.) :

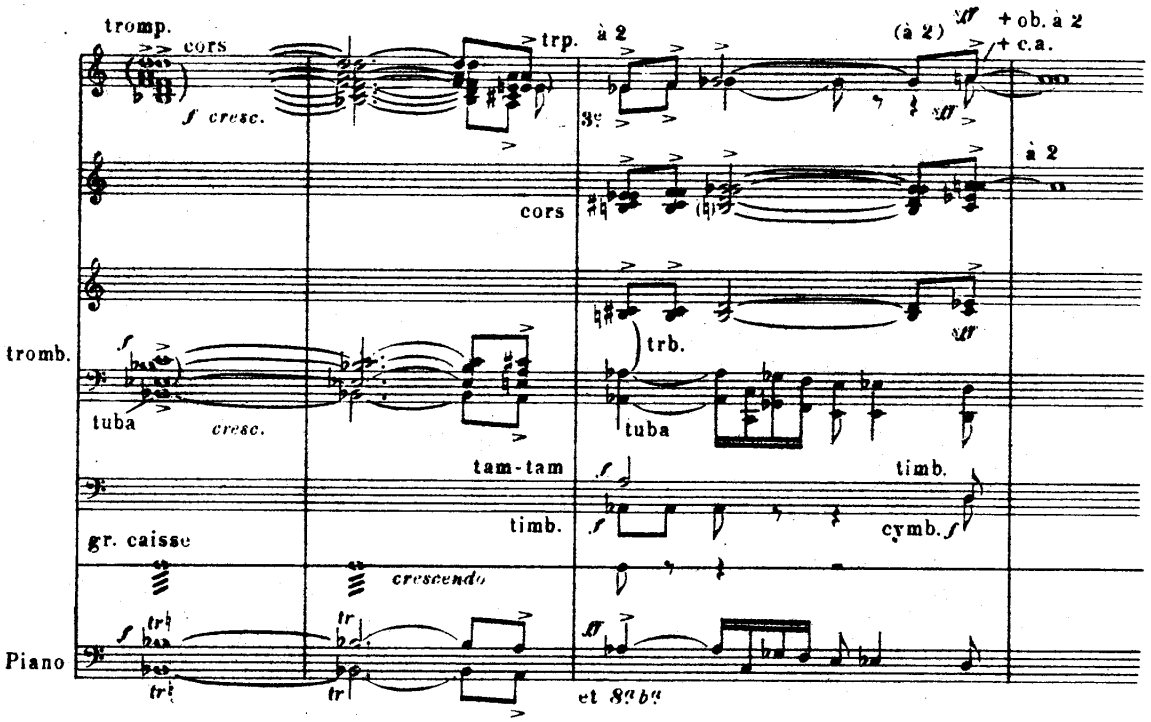


A. Roussel
Aeneas
(p. 11. Danse des ombres)

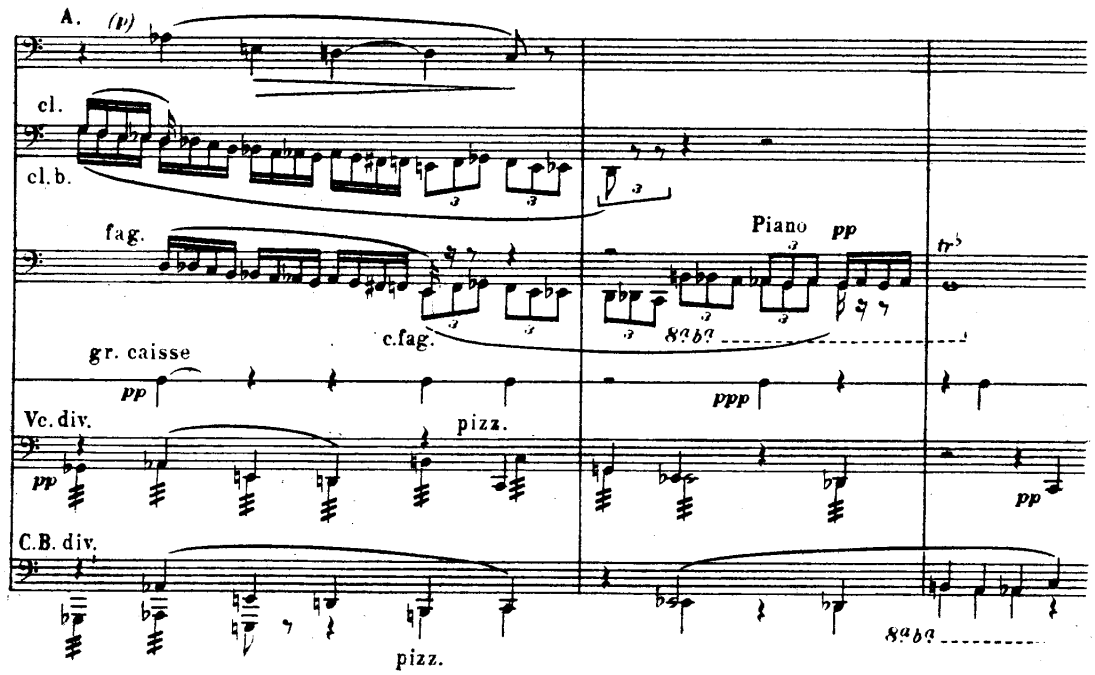
IV. PIANO AVEC HARPE ET CÉLESTA

Ch. Kœchlin
Le Cortège d'Amphitrite
(extr. des *Etudes Antiques* et d'après le poème d'A. Samain)

Kœchlin
La Forêt païenne
(Nº III)

V. RÔLE DU PIANO POUR LES BASSES.

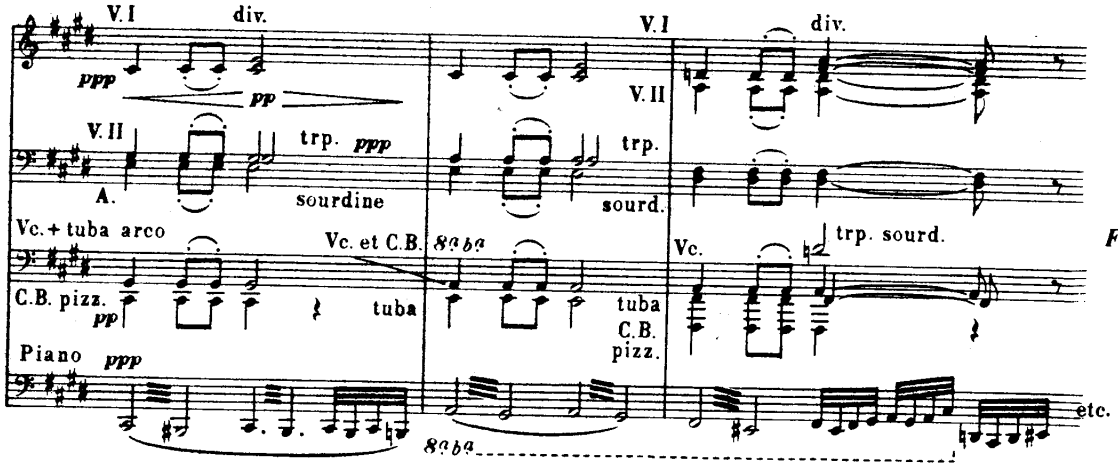
Piano doublant des Basses, chez A. Roussel :

A. Roussel
Aeneas (ballet)
(p. 96)



A. Roussel
Aeneas
(p. 95)

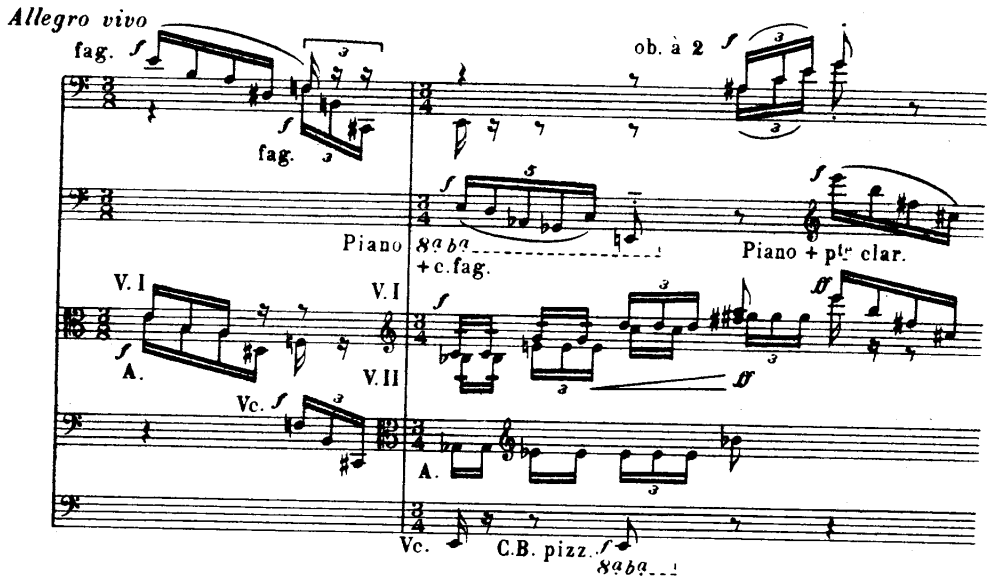
Piano continuant un trait de Bois dans le grave :

Ch. Kœchlin
"The Seven Stars' Symphonie"
(Final. Charlie Chaplin)

Emploi du Piano pour des trilles aux Basses :

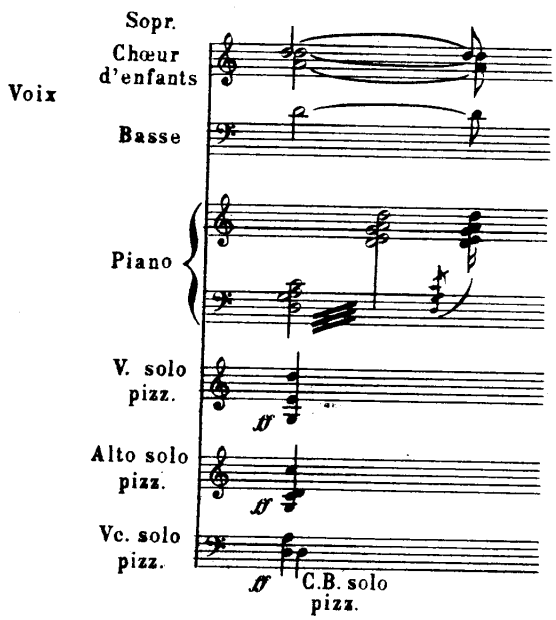


F. Schubert
Fantaisie en Ut pour Piano
(Orch. par Ch. Kœchlin)

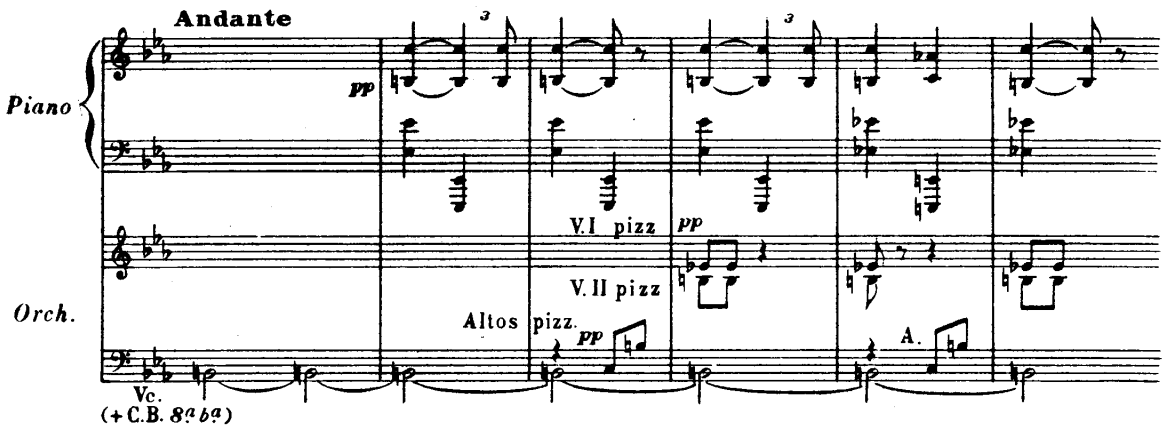
Piano avec Contrebasson :



Ch. Kœchlin
Les Bandar Log

VI. PIANO SOUTENANT UN ACCENT RYTHMIQUE :

M. Ravel
L'Enfant et les Sortilèges
(page 21)

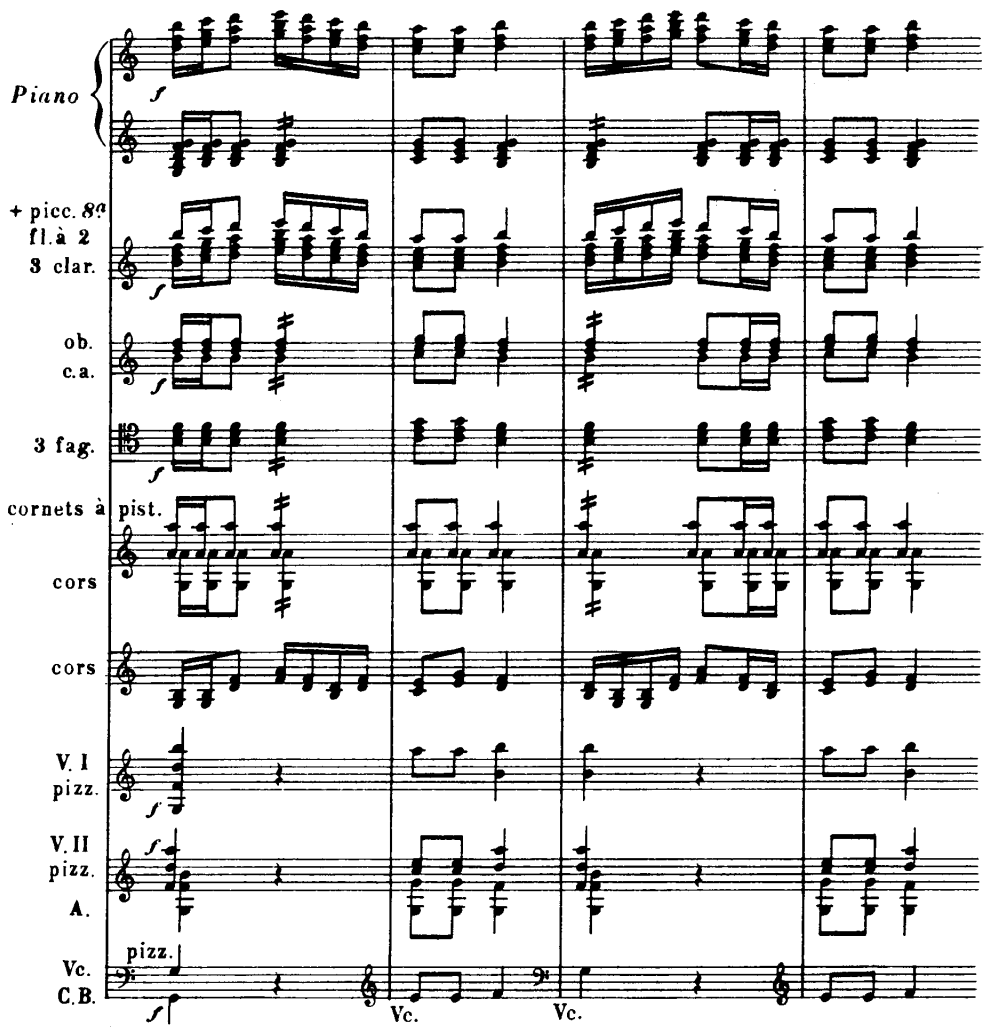
Piano avec des Pizzicati :



A. Roussel
Concerto pour Piano et Orchestre
(Andante)

I^bis PIANO EMPLOYÉ DANS L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE, MAIS SE TROUVANT AU 1^er PLAN. C'est le cas du passage, si caractéristique, de la *Danse des Automates* au début de *Petrouchka* de Strawinsky. La sécheresse du Piano *(voulue,* à cet endroit) vient accentuer ce que le rythme montre déjà de "mécanique". Ces mesures doivent être jouées *avec la plus grande netteté,* et *de la façon la plus précise.* Le timbre de l'instrument à clavier ressort presque en premier plan, malgré l'orchestration fournie qui l'accompagne :

Piano avec l'orchestre, faisant comme une sorte de percussion :

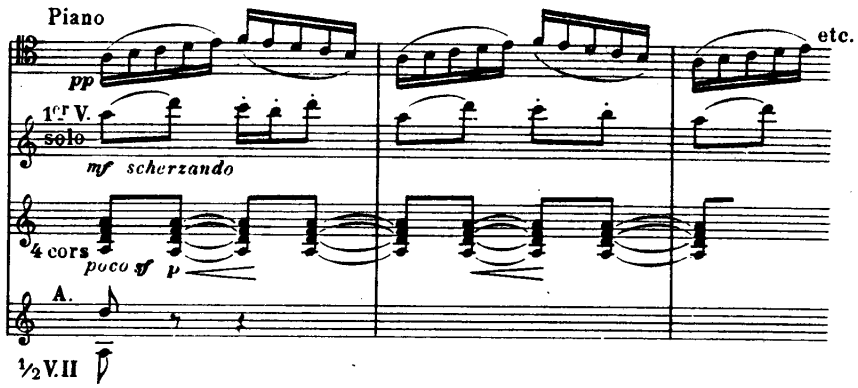


I. Strawinsky
Petrouchka
(p. 44)

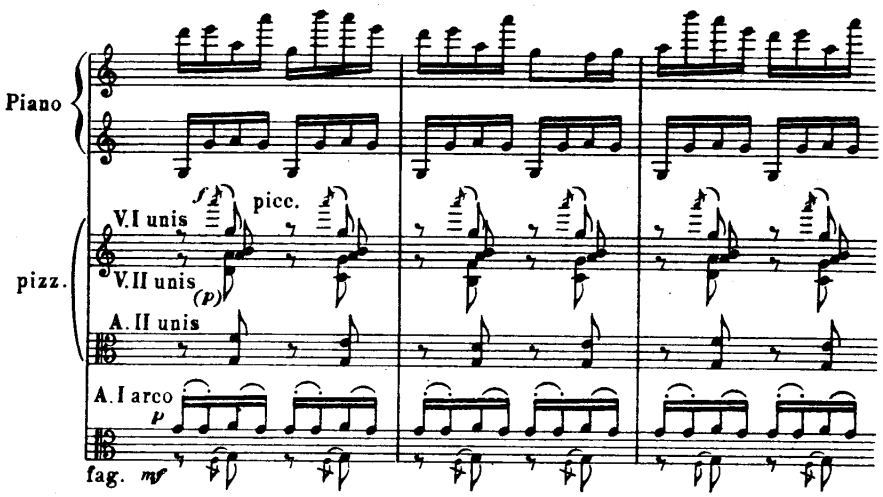
(Noter la réalisation très curieuse, avec les notes répétées ob., fag., cornets, et 2 cors. Le Piano *précise* les parties de Bois -fl., cl.- et leur donne quelque chose de *mécanique.* Remarquez aussi l'écriture des cors.)

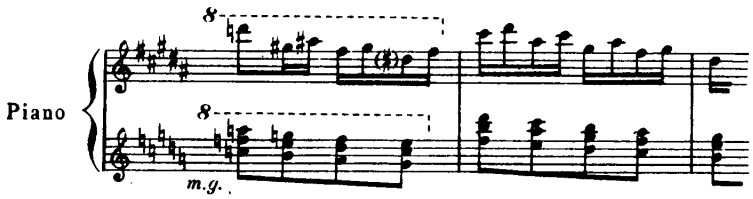
On citera également de *Petrouchka :*

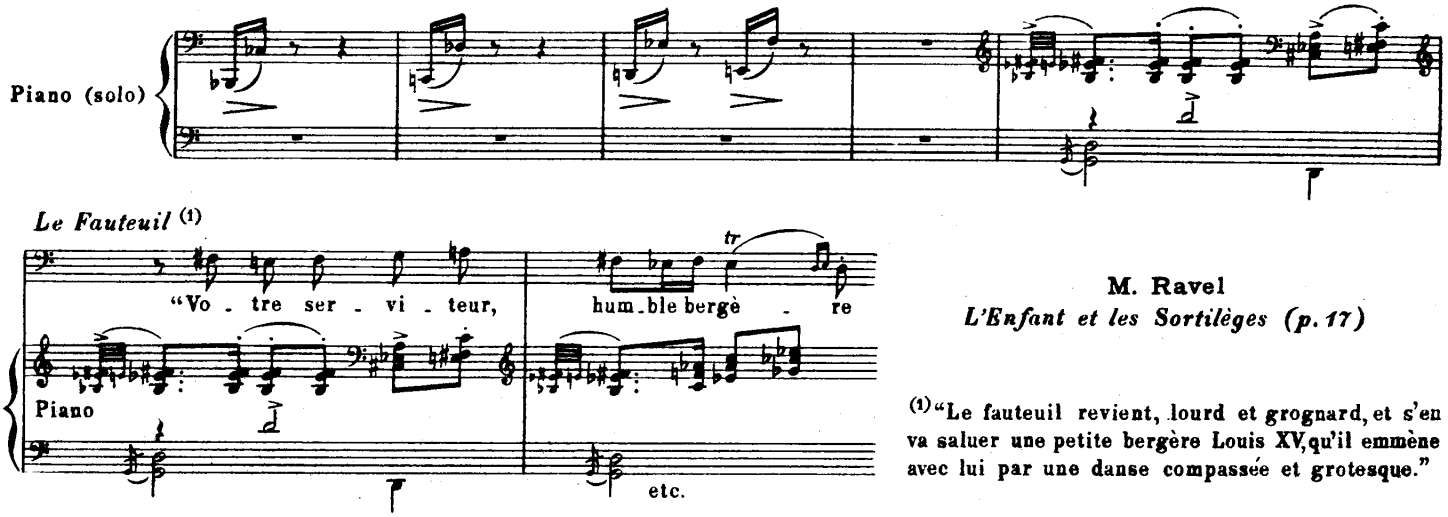
Piano, doux et fondu avec les Cors :



I. Strawinsky
Petrouchka
(p. 55)

Piano clinquant, brillant, mécanique :

I. Strawinsky
Petrouchka
(p. 58)

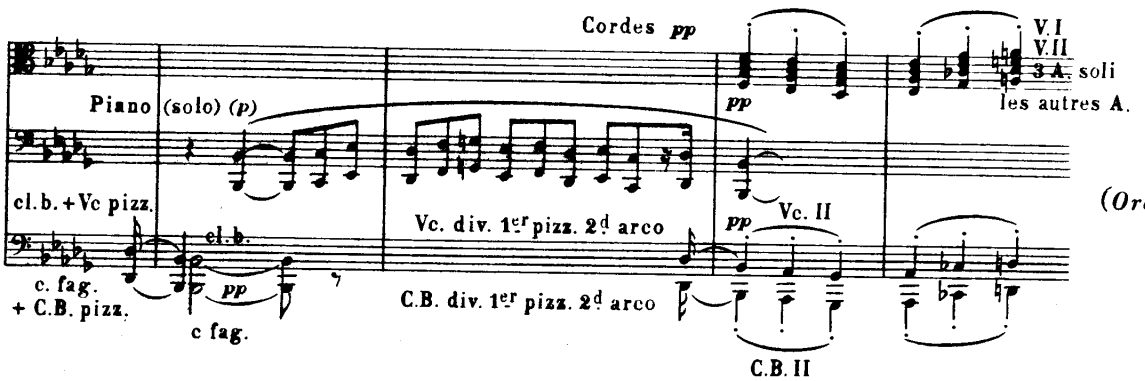
Dans l'*Enfant et les Sortilèges,* Ravel emploie le Piano à des traits qui le mettent en évidence, ainsi que cela se produisait dans *Petrouchka:*

M. Ravel
L'Enfant et les Sortilèges
(p. 8)

Mais il utilise aussi l'instrument *tout-à-fait comme Soliste,* ainsi pour la *Danse du Fauteuil,* où son timbre apparaît pour la première fois dans la pièce :

M. Ravel
L'Enfant et les Sortilèges (p. 17)

(1) "Le fauteuil revient, lourd et grognard, et s'en va saluer une petite bergère Louis XV, qu'il emmène avec lui par une danse compassée et grotesque."

L'effet *inattendu* de ce piano jouant seul (après les sonorités orchestrales) cette danse humoristique, est irrésistible, et d'un comique tout-à-fait réussi. Il n'est pas douteux que bien d'autres utilisations du Piano, soit de la sorte comme soliste, soit fondu à l'orchestre, sont encore à trouver -et ce que nous signalons ici n'est destiné qu'à "ouvrir des horizons" sur ces nouvelles possibilités.

Dans *Khamma*, le ballet de Claude Debussy dont seulement les premières pages furent orchestrées par le Maître, le Piano joue un rôle assez important. Au début, Debussy l'utilise pour des *Basses*, comme il l'avait déjà fait dans le *Printemps*. Plus loin, cet instrument se joint souvent à des *accents* de *Bois* ou de *Pizzicati*, -(sonorités que d'autre part l'on rencontre couramment dans l'*Enfant et les Sortilèges* ainsi qu'en diverses œuvres de Roussel, de Casella, etc...) Le *ff* qui termine ce ballet utilise également le Piano (en réalité, *deux ou trois pianos* n'y seraient pas de trop); on en donnera des exemples au sujet des diverses façons d'orchestrer un même passage. Nous signalons seulement ici cette phrase impassible et hiératique, qui nous a semblé convenir tout particulièrement (par opposition avec le reste) à la sonorité *mate* et *uniforme* du piano :



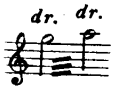
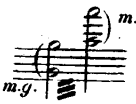
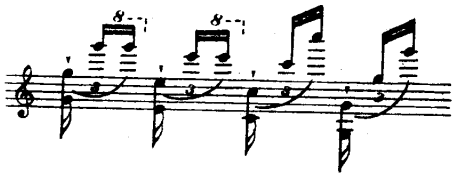
Cl. Debussy
Khamma
(Orch. par Ch. Kœchlin)

2º LE PIANO TRAITÉ COMME INSTRUMENT SOLISTE. (CONCERTOS, etc.). Ce cas diffère totalement de celui du piano "instrument d'orchestre". Il en diffère à tel point que même la question de l'*alliance des timbres*, dans beaucoup d'anciens Concertos, ne se posait guère. Celle de l'*Equilibre sonore* était la principale; il s'agissait avant tout que le virtuose ne fût *pas couvert*, surtout aux traits brillants qu'il exécutait. Mais la "fusion", et l'harmonieux mélange qui devait en résulter, passaient au second plan dans l'ordre des buts visés par le compositeur. Je dirai même qu'une sonorité franchement "hétérogène" pouvait sembler préférable, pourvu qu'elle permit à l'attention de l'auditeur de se porter *en premier lieu sur le jeu du piano*. C'est pourquoi nous n'avons pas lieu de nous étonner quand celui-ci devait reprendre, accompagné par des instruments auxquels il semblait étranger, un thème précédemment joué par l'orchestre seul. Ce qui nous semble aujourd'hui une erreur (j'expliquerai tout-à-l'heure pourquoi) n'inquiétait guère les musiciens d'autrefois. D'ailleurs, à l'occasion, quand leur fantaisie les y portait, ces maîtres habiles savaient fort bien *combiner les timbres* de manière qu'ils se fissent valoir mutuellement, et sans nuire à la plénitude ni même à la fusion: un Mozart notamment était trop maître de son art (et trop enclin au charme) pour n'y point arriver d'instinct, presque sans l'avoir "cherché".

Aujourd'hui (et déjà dans les *Concertos* de Saint-Saëns, dans les *Variations symphoniques* de César Franck) les timbres semblent avoir un rôle plus important.

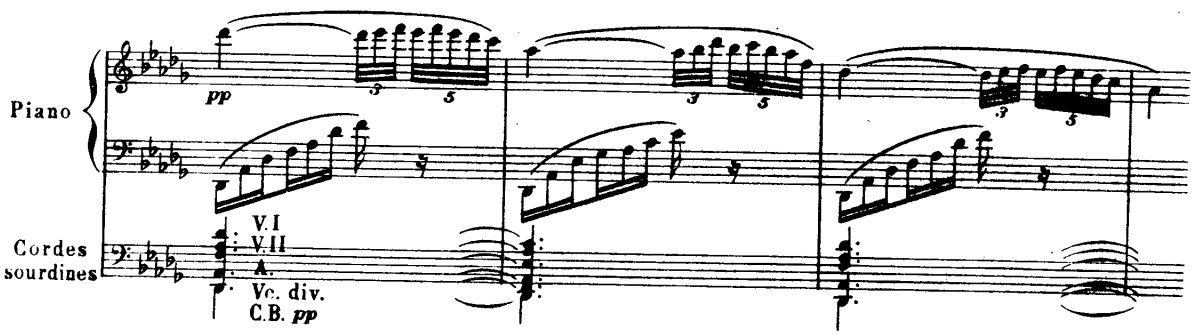
Mais d'abord, l'*Equilibre* entre le Piano et l'Orchestre reste une condition, sinon suffisante, du moins nécessaire. – Cet équilibre n'est plus le même, on le conçoit, que celui du piano "instrument de l'orchestre"! Le soliste doit, en principe, rester au premier plan lorsqu'il prend la parole pour un thème caractéristique ou même pour des passages de virtuosité pure; et s'il ne fait, par moments, qu'*accompagner* (au moyen d'arpèges, de guirlandes sonores, de broderies délicates), cet accompagnement ne doit *jamais être couvert*. – D'autre part on notera que le virtuose, interprète d'un *Concerto*, peut être considéré comme capable d'une sonorité *très supérieure* à celle du modeste pianiste chargé, dans l'orchestre, d'une partie instrumentale[1]. Nous pouvons estimer que le soliste luttera, sans trop faiblir, contre l'orchestre complet (sans Cuivres toutefois), c'est-à-dire contre *l'ensemble*

[1] Au Chapitre I, on a dit pourquoi : le jeu du soliste-virtuose a davantage de force; en outre, il joue sur le devant de la scène, et son instrument est un piano de concert, le plus sonore possible.

des Cordes, des Bois et des Cors, – même jouant f [1]. A condition, bien entendu, que la partie de piano soit écrite *suffisamment sonore :* et là n'est pas une des moindres difficultés du genre *Concerto.* Il nous est impossible, ici, d'entrer dans tous les détails que la question comporterait; mais si l'on a quelque habitude du piano (et sans cette habitude, mieux vaudra ne point écrire de Concerto!) on comprend aisément qu'un simple trille, par exemple, à moins de force que celui fait en octaves par les deux mains alternées:  est moins sonore que et qu'un trait descendant tel que n'a point la puissance de: etc.

Or, je le répète, lorsqu'on veut que le Piano *solo* sorte suffisamment sur un ensemble d'orchestre jouant *fort,* il est nécessaire que sa partie soit *parfaitement écrite :* si l'on a des doute à ce sujet l'on fera bien de consulter un pianiste ayant l'habitude de jouer des Concertos; il saura trouver, tout de suite, les points faibles de la réalisation.

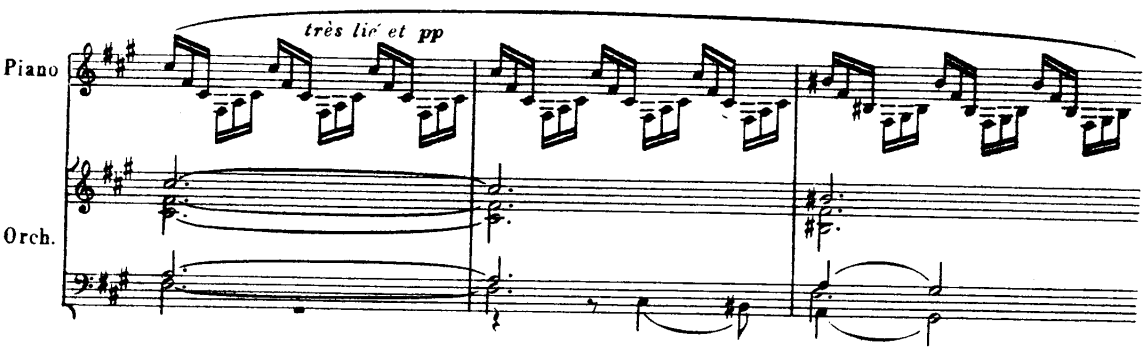
D'ailleurs, le Piano n'ayant pas à jouer constamment fort, vous n'aurez pas lieu non plus de lui opposer sans cesse l'orchestre *ff*; et toutes les nuances sont possibles jusqu'aux plus doux *pp,* dont l'effet ne laisse pas d'être très prenant si l'œuvre est bien orchestrée et quand le pianiste consent à jouer reellement *pp, quoique soliste* [2].

Vient ensuite la question des *Timbres.* – De même que certains instruments sont mieux en valeur lorsqu'ils ressortent sur ceux d'un *autre groupe* (ainsi, les *Cors* contre le *Quatuor*), on peut fort bien accepter que le Piano (soliste) se détache sur des sonorités assez différentes de la sienne. Dans l'*Andante* du *Concerto* de Grieg, le passage suivant sonne à merveille :



E. Grieg
Concerto pour Piano et Orchestre (Andante)

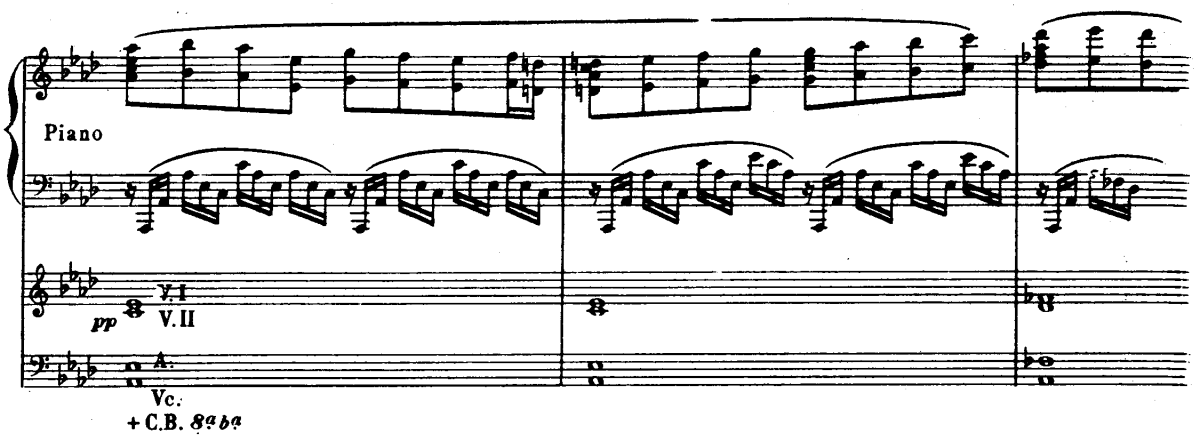
Et chacun garde présent à la mémoire (je l'espère) cet admirable épisode des *Variations Symphoniques* de César Franck :



César Franck
Variations Symphoniques pour Piano et Orchestre (p. 43)

[1] Mais alors il ne sera plus tout-à-fait en premier plan. C'est pourquoi, dans leurs *f* d'Orchestre et Piano, Mozart, Beethoven, Saint-Saëns ne mettent en général *pas tous* les instruments. Voir exemples plus loin.

[2] Ce serait une erreur absolue, de croire qu'il faille accentuer, "mettre en valeur" certains *pp* intimes, *même dans une salle de Concert de dimention moyenne:* ces nuances *s'entendent parfaitement.* Et le jeu naturel, comme *intérieur* parfois n'en est que plus émouvant. On ne pense pas assez à la valeur que ces *pp* donnent ensuite, par contraste, aux *ff* (Même remarque en ce qui concerne l'orchestration)

De même, avec phrase mélodique du Piano:

C. Saint-Saëns
Concerto N°4 (Ut mineur) pour Piano et Orchestre (p. 56)

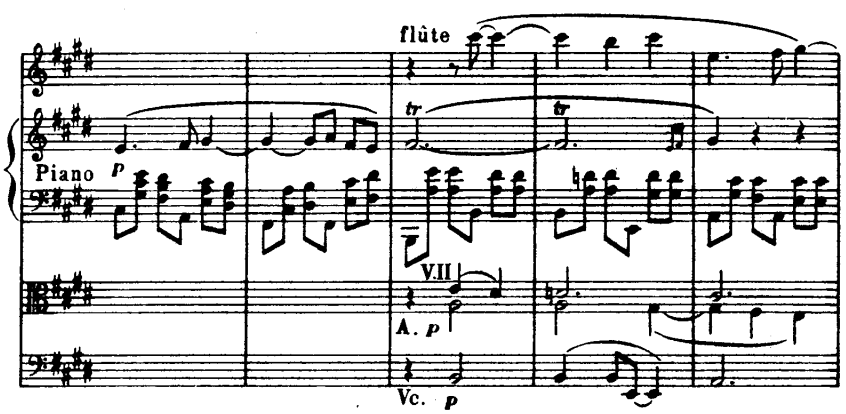
Tout d'ailleurs, en cela, dépend des nuances et de l'écriture. Dans les exemples précédents le Piano se trouve accompagné par les *Cordes* ***pp;*** l'ensemble, formé de deux timbres différents, reste harmonieux et même *fondu.* Mais il peut se faire que le Quatuor sonne, ***dans un f,*** assez disparate avec le Piano lorsqu'on n'y joint pas des tenues (de Cors, ou de Bois). J'ai l'impression que les musiciens modernes *préfèrent éviter ces disparates* de la sonorité, alors que ceux d'autrefois ne les craignaient point: surtout s'il en devait résulter le fait de mettre le soliste plus *en dehors.*

L'essentiel est de n'user de ces contrastes que si cela s'accorde à l'idée musicale (par exemple, un thème vigoureux au Piano, scandé par de grands accords des Cordes). – Mais en d'autres cas, si le caractère de la phrase demande davantage d'homogénéité, si l'ensemble doit sonner plus *fondu,* l'on fera bien de songer aux instruments dont le timbre se rapproche de celui du Piano. – Ces instruments sont: les *Cors* et *Saxophones* (dans toute leur étendue); les *Clarinettes* (surtout à partir du medium; et même à l'aigu pour des ***ff***); les ***Flûtes***[1]; nous y ajouterions les *Cuivres,* à l'emploi desquels on ne pense pas toujours suffisamment. Quant aux *Cordes,* les *Altos* se marient assez bien au Piano malgré la différence de timbre[2]; le grave des Violoncelles et celui des Bassons également; et, pour des passages ***pp,*** les tenues du Quatuor en sourdine. Au contraire, une mélodie "appassionnato" des Violons (ou des Violoncelles à l'aigu) reste toujours plutôt étrangère à la sonorité pianistique. Ce n'est pas qu'on ne puisse en écrire de telles dans un *Concerto* de piano, mais il faut que cette réunion de timbres différents soit voulue et *motivée*[3].

On voit que cette question des timbres est fort complexe et qu'il est impossible de poser des règles précises à ce sujet. Il convient plutôt d'examiner le *Rôle* et l'*Ecriture* du Piano dans une œuvre concertante où il figure en soliste:

(1) Le principe de l'œuvre "concertante" est de *confier un thème, successivement, au Piano et à l'Orchestre.* Souvent c'est le piano qui l'expose, à vide. Puis l'orchestre le reprend, soit tout seul, soit accompagné par des dessins accessoires du piano. Cette forme est logique, traditionnelle, et de nos jours encore on y recourt de la façon la plus heureuse: je n'en veux pour exemple que le très bel *Andante* du *Concerto pour piano et orchestre,* de Maurice Ravel:

Entrée de l'Orchestre à la fin d'une longue phrase mélodique du Piano:



M. Ravel
Concerto pour Piano et Orchestre (Andante)

(1) *Cor anglais* et surtout *Hautbois:* timbres *très différents de celui du Piano.* Mais *expressifs,* et pouvant chanter, sur des arpèges du soliste, ou même parfois se charger de tenues, ou d'accents légers. Donc, très bien utilisables.

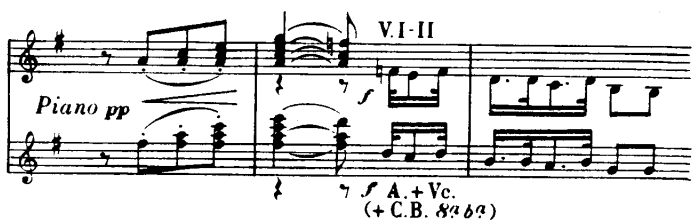
(2) Et mieux que les Violons, dans tous les cas.

(3) Les *pizzicati* des Cordes répondent très bien au Piano, ou même l'accompagnent, doublés ou non par des Bois en notes détachées.

L'élève fera bien de lire attentivement ce morceau, – d'apprécier avec quel art souverain le musicien fait entrer l'orchestre quand se termine l'ample mélodie du piano, puis d'étudier l'écriture des broderies légères du soliste sous la phrase instrumentale. Voyez aussi le début du *Concerto en Sol mineur (nº II)* de Saint-Saëns.

La succession inverse (Piano reprenant une phrase mélodique exposée tout d'abord par l'Orchestre) est beaucoup plus contestable. Elle a pour inconvénient de laisser le soliste, tant bien que mal, s'efforcer de faire "chanter" son instrument (ce que nombre de pianistes ne réalisent qu'assez imparfaitement), tandis que les Violons ou les Bois n'avaient aucun mal à jouer mélodique et soutenu. Il est certain que, de la sorte, le Piano se trouve désavantagé. Toutefois cet "ordre inversé" n'est pas impossible : 1º si la phrase est très douce, et *parfaitement écrite pour le Piano* 2º s'il s'agit d'un motif *plus vigoureux que mélodique :* plus accentué, plus *rythmé* que *chantant.* Mais un Appassionnato *(mf* ou *f)*, un Adagio très soutenu, sont presque toujours *secs* au Piano qui les joue après des instruments à sons tenus.

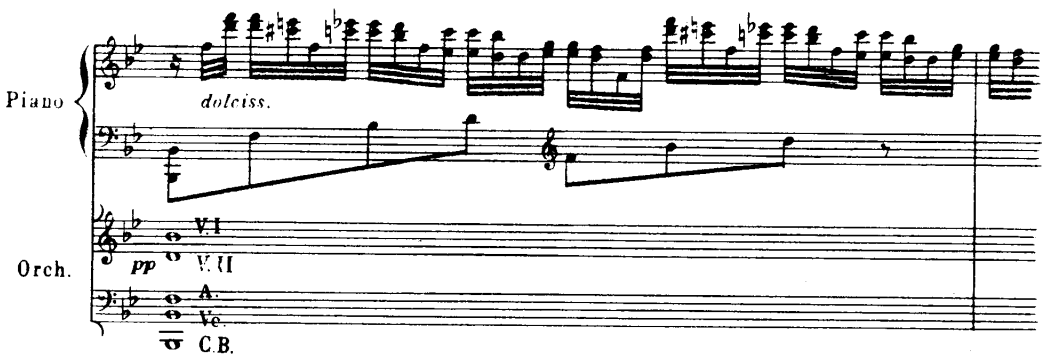
(2) Le soliste peut *répondre à l'orchestre* (ou inversement, l'orchestre au soliste) par *un thème tout différent :* antithèse voulue, et souvent très dramatique :



Beethoven
Concerto en Sol majeur
(Andante)

Ici l'opposition des timbres fut absolument nécessaire : elle ne fait que renforcer le caractère de ce contraste célèbre.

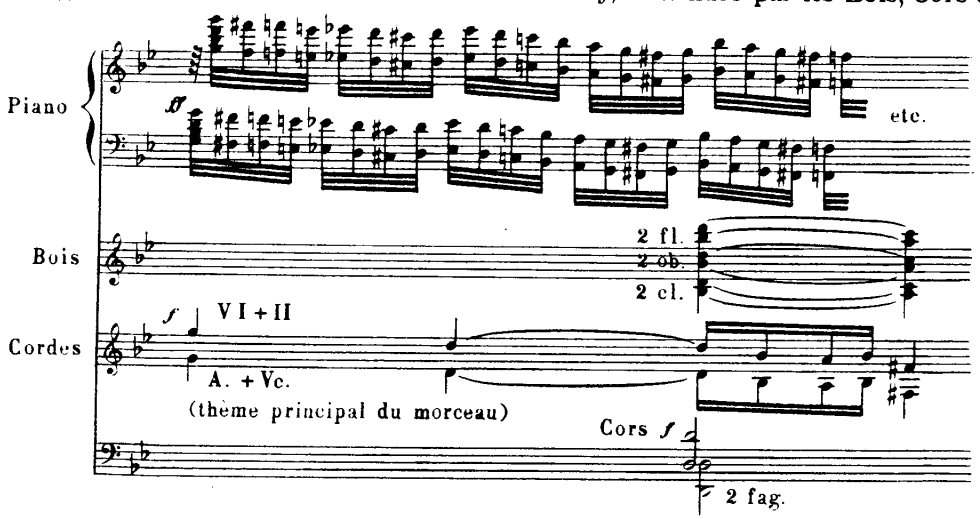
Parfois, après un *tutti* de l'orchestre, le Piano reprend son rôle de soliste pour se livrer à des "cabrioles" (traditionnelles du genre *Concerto,* mais pas toujours bien désirables, musicalement parlant !). Alors on l'accompagne *discrètement* – pour le laisser bien en dehors – par des accords très doux des Cordes, ou des tenues de 2 Cors en octaves, ou quelques touches légères de 4 instruments à vent (Bois, avec au besoin quelques "notes piquées" de Trompettes), etc... Exemple :



C. Saint-Saëns
Concerto Nº II (en Sol mineur)
pour Piano et Orchestre
(1er temps)

(Avec la nuance marquée pour le Piano : *dolcissimo,* les tenues des Cordes *pp* suffisent amplement).

Pour un *ff* du Piano, Saint-Saëns écrira les Cordes *f,* soutenues par les Bois, Cors et Bassons, de la façon suivante :



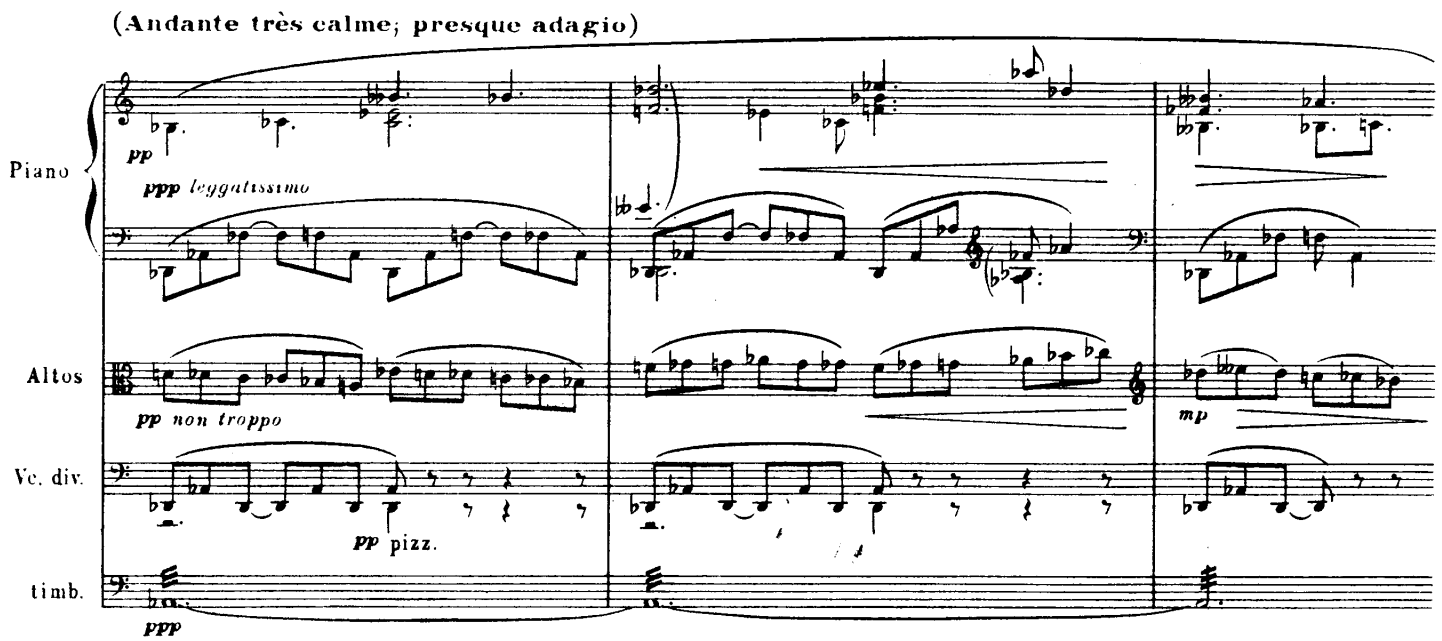
C. Saint-Saëns
Concerto Nº II (en Sol mineur)
pour Piano et Orchestre
(1er temps)

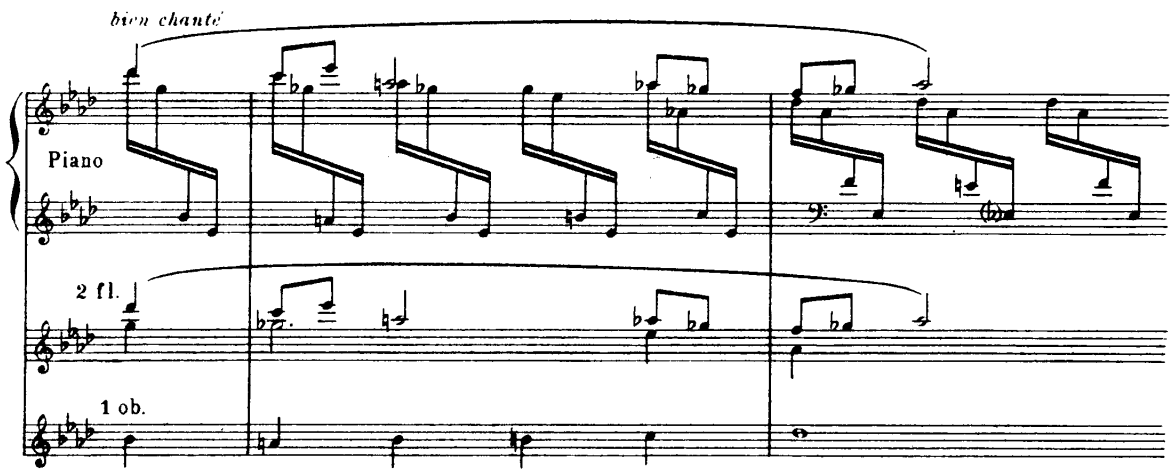
(1) Voir au Chapitre IV, l'étude de divers procédés d'"accompagnement".

(3) *Le Piano a la mélodie,* il personnifie l'***élément humain,*** l'***expression soliste;*** son chant s'accompagne souvent alors d'arpèges (à la main gauche) auxquels, s'il ne joue pas seul, s'adjoignent quelques *tenues* ou *touches* de l'orchestre; l'accompagnement peut être aussi confié à l'orchestre seul (souvent alors: *tenues* ***pp*** *des Instruments à Cordes,* avec *un Cor,* ou *deux Bois* ***pp***). Des passages de ce genre sont bien, je crois, ce qui nous émeut le plus dans les Concertos, et probablement la meilleure raison d'être de cette forme: *Piano solo + Orchestre.*

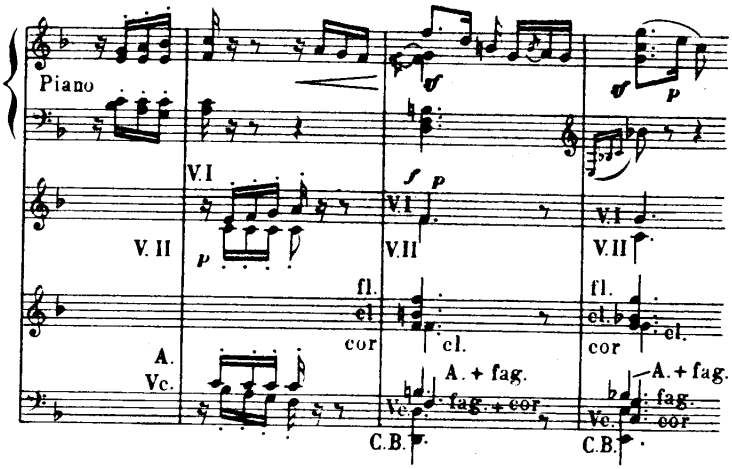
En général, dans ce cas l'écriture orchestrale est fort simple et se reduit à la sorte d'*accompagnement* que je viens d'indiquer, laquelle d'ailleurs comporte toutes sortes de variantes (ainsi qu'on l'a vu dans l'étude de l'*Accompagnement*). Mais parfois aussi l'orchestre peut venir (discrètement) *dialoguer* avec le Piano: un Cor anglais, un Alto solo, un Basson dans le haut du medium, fournissent des contrepoints expressifs et qui ne sont point accaparants.

Voici quelques exemples de ce *rôle mélodique* du Piano soliste:

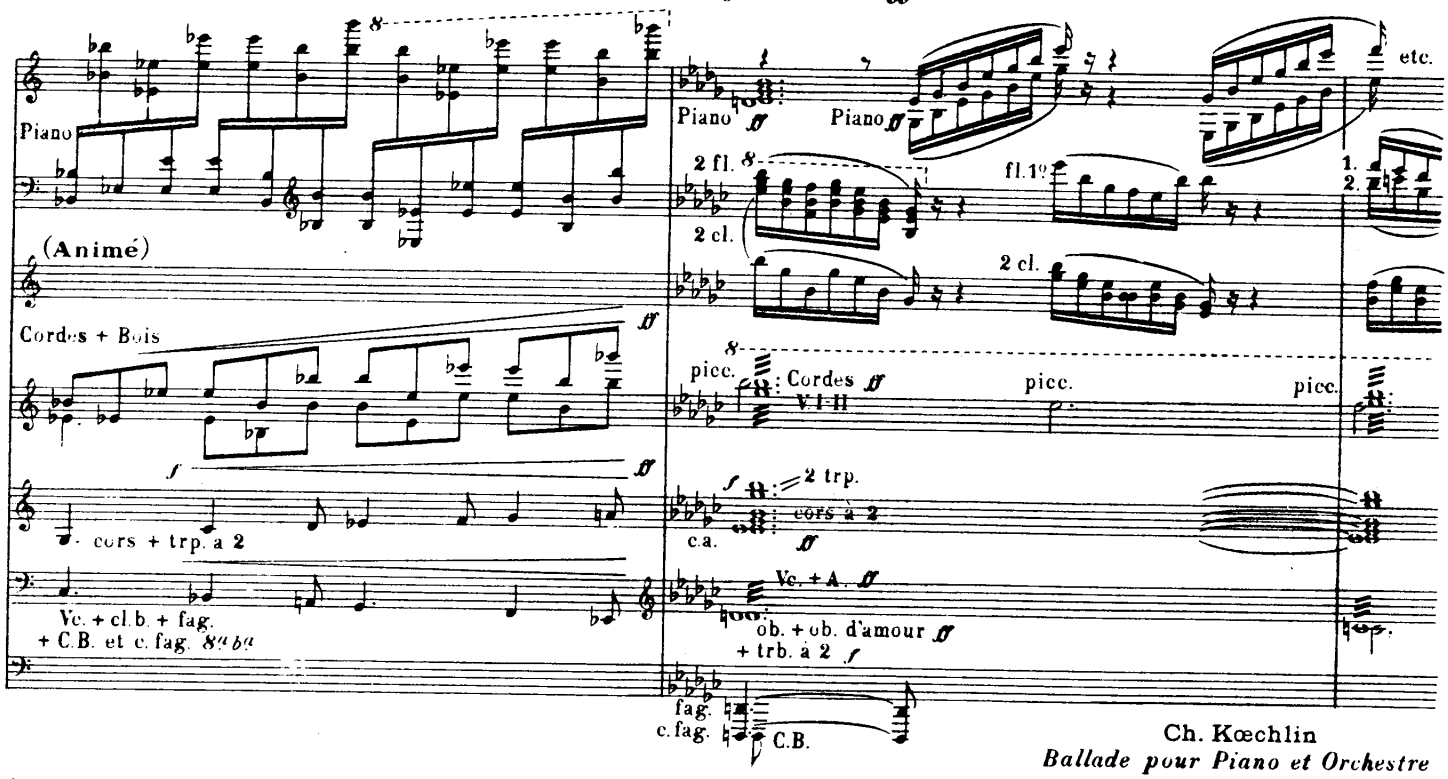
Rôle expressif, "humain", du Piano dans un morceau pour Piano et Orchestre:

Ch. Kœchlin. *Ballade pour Piano et Orchestre.*



C. Saint-Saëns
Concerto N°IV
(en Ut mineur) pour
Piano et Orchestre
(p. 44)

(4) Le Piano peut *dialoguer brièvement* avec l'orchestre, ou lui répondre en terminaison de la phrase orchestrale :

C. Schumann
Concerto pour Piano et Orchestre, en La mineur
(p. 42)

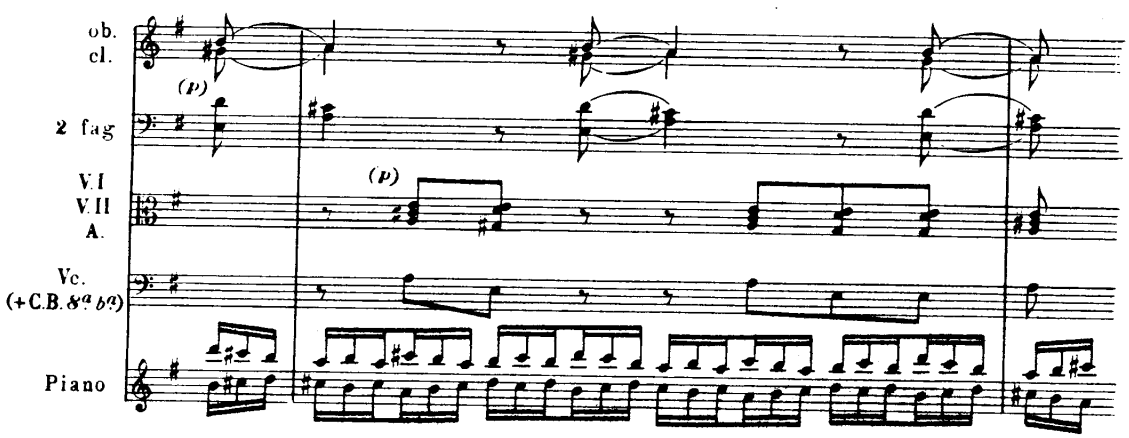
(5) Il peut aussi n'être qu'un *accompagnement de l'orchestre,* en broderies légères ou en arpèges - généralement ***p***, mais qu'il n'est pas impossible d'écrire ***f*** ou même ***ff*** :



Ch. Kœchlin
Ballade pour Piano et Orchestre

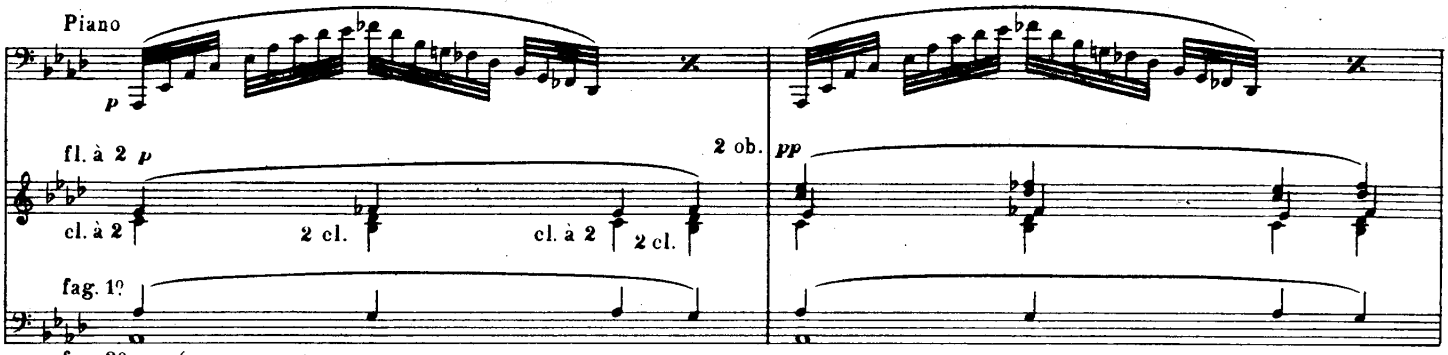
(Ici le Piano, même soliste, se trouvera en 2d plan par rapport aux *Cordes et Trompettes;* mais il n'a pour rôle que de répondre aux *Bois,* 2 Fl. et 2 Cl.)

Dans la nuance ***p***, Beethoven dispose l'orchestre comme suit :



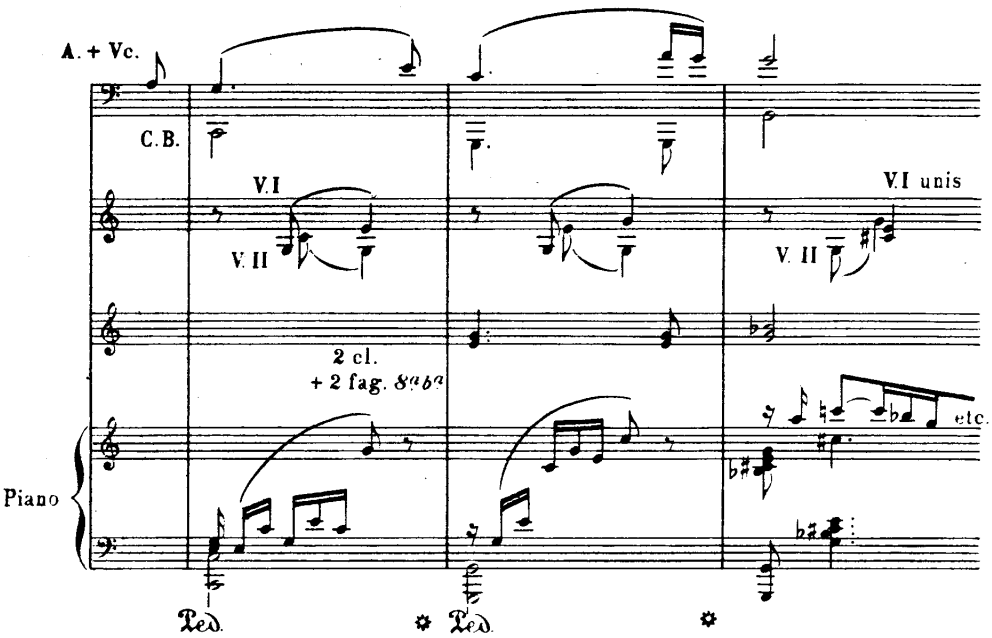
Beethoven
Concerto en Sol majeur
(1er temps)

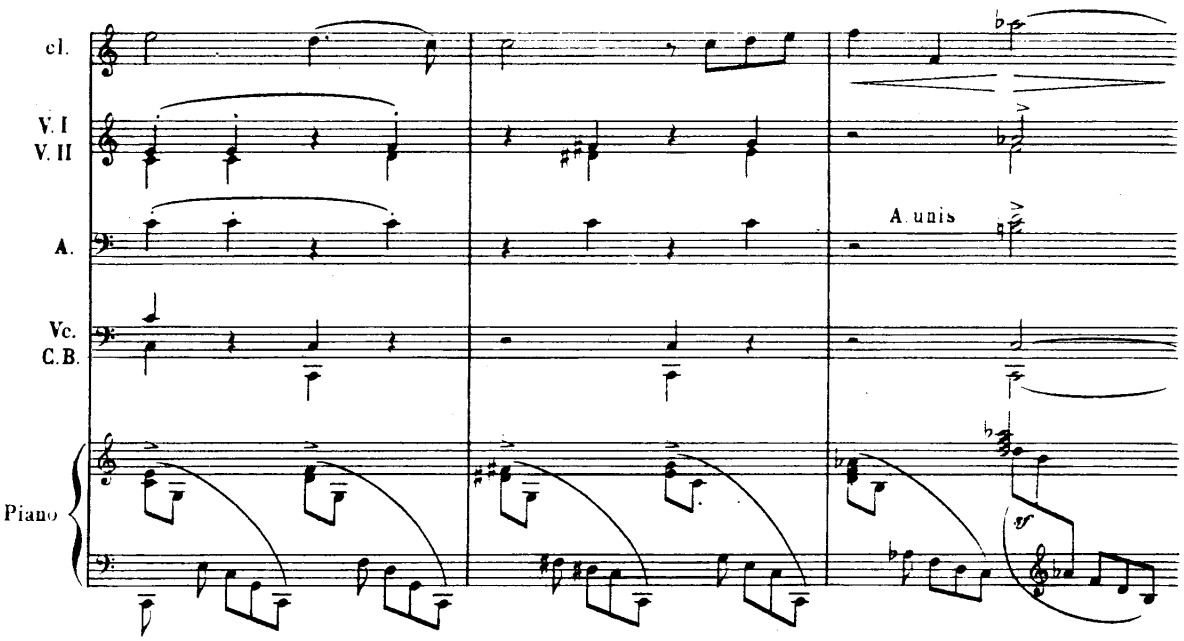
Voici quelques autres exemples de nuances diverses :

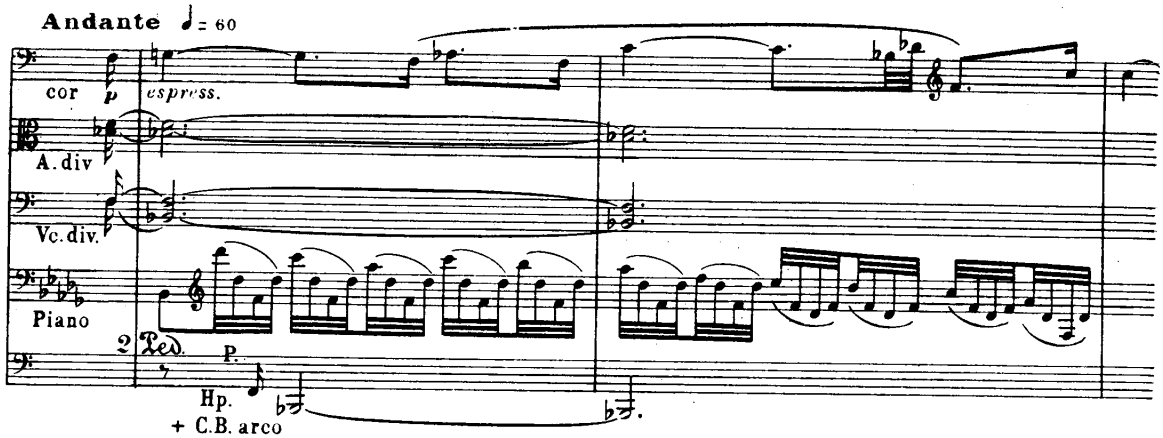


En outre : V.I avec fl. / V.II avec cl. 1º / A. avec fag. / Vc. avec fag. 2º *(très fondu)*

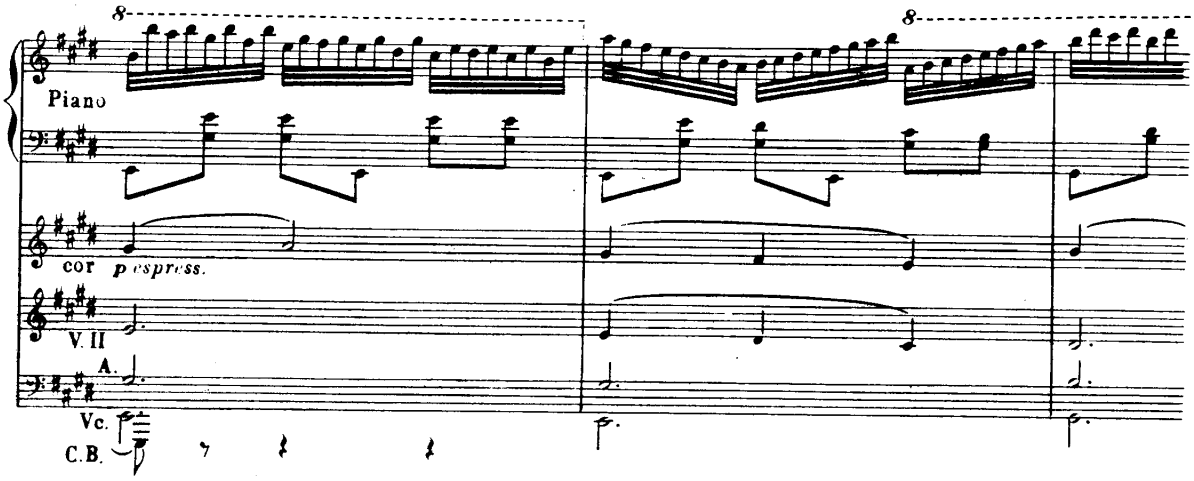
C. Saint-Saëns
Concerto en Ut mineur (Nº IV) pour Piano et Orchestre (p. 19)



C Schumann
Concerto pour Piano et Orchestre, en La mineur.

C. Schumann
Concerto pour Piano et Orchestre, en La mineur. (p. 8, 9)



M. Ravel
Concerto
pour la main gauche
(p. 23)

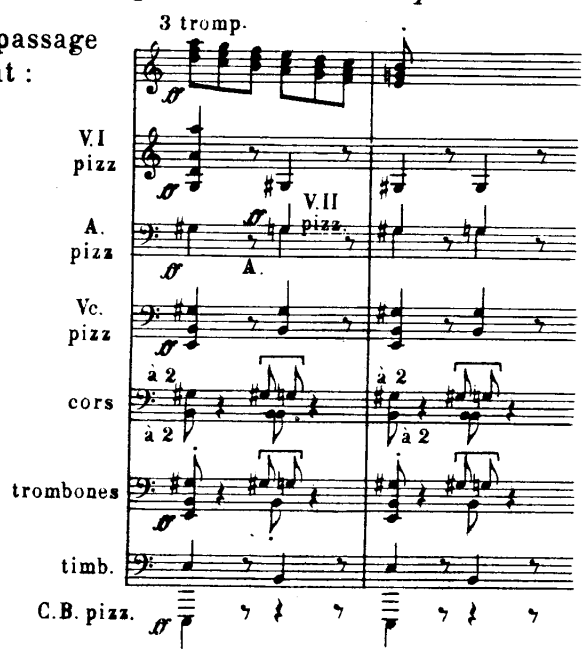
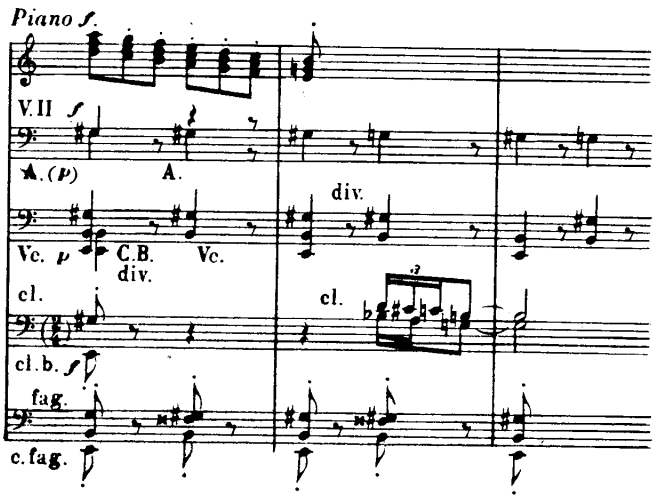


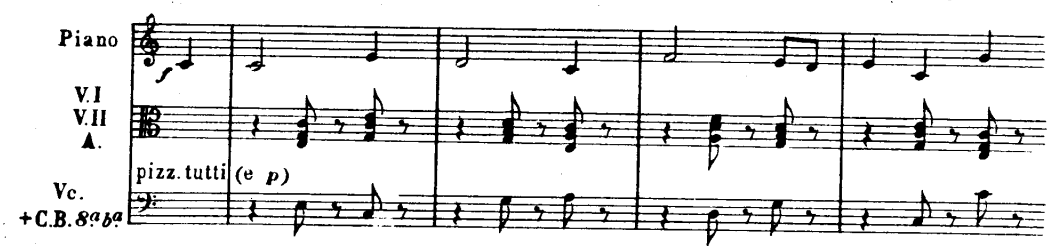
M. Ravel
Concerto pour
Piano et Orchestre
(p. 54-55)

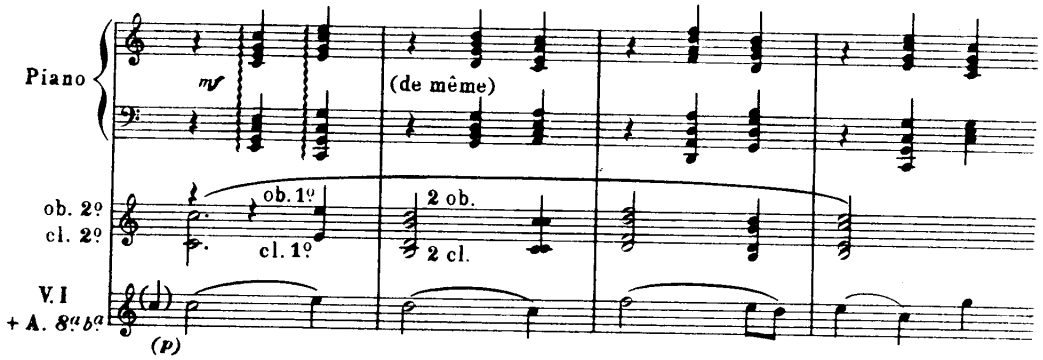
(6) *Dans un ff de tout l'orchestre,* le Piano peut en *doubler des parties :* ce moyen est, à vrai dire, plus rarement utilisé - parce qu'alors le Piano cesse de jouer son rôle de *soliste* et qu'il se trouve moins en dehors; on préfère plutôt qu'il vienne *scander* par de grands accords *un motif f* de l'orchestre. Si vous l'écrivez bien sonore et que votre interprète soit "à la hauteur", il pourra triompher d'un orchestre assez nourri. Toutefois, je conseillerai de n'user de ces *ff* qu'avec modération, l'oreille se fatiguant vite, *(surtout dans le cas d'un Concerto)* des sonorités considérables. Il ne faut lasser ni l'auditeur ni l'interprète. F' l'emphase, dans ce genre de musique, est particulièrement redoutable.

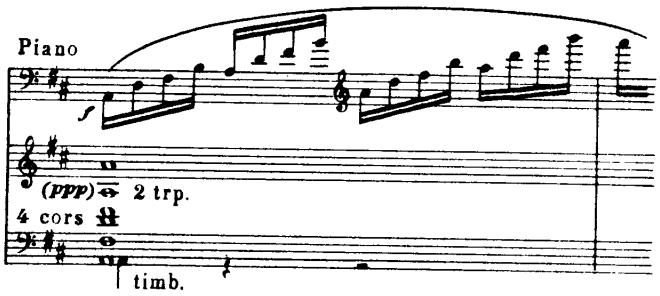
Voici quelques exemples de *f* pour Piano et Orchestre :

Piano (f) répondant à 3 Trompettes :

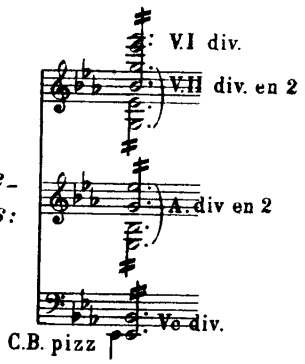
Au passage suivant :

Maurice Ravel répond par :

M. Ravel. *Concerto pour la main gauche (p. 31 et 33)*

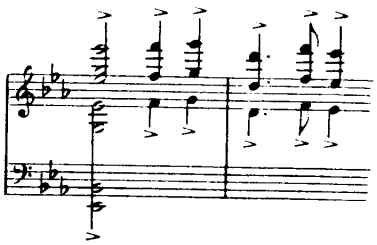
Thème du Piano (f) scandé par l'orchestre en pizzicati et p:

C. Saint-Saëns
Concerto pour Piano et Orchestre en Ut mineur
(p. 105)

Chant à l'orchestre, Piano scandant (Bois fondant bien les Cordes au Piano):

id. (p. 106)

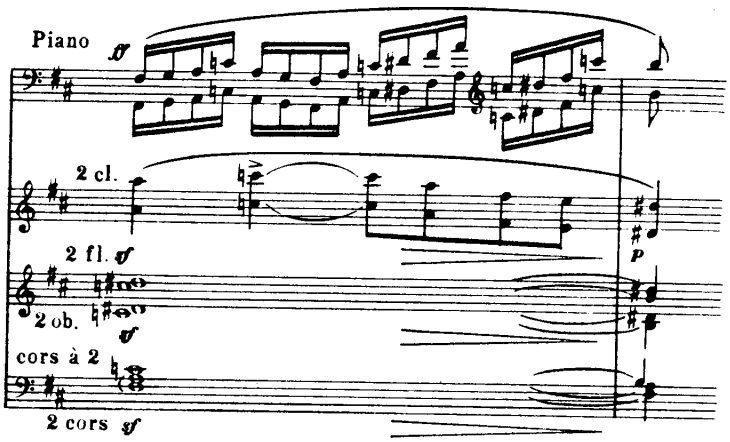
Piano f avec tenues ppp de Cors et Trompettes:

C. Saint-Saëns
1er Concerto pour Piano et Orchestre
(p. 123)

Piano f avec tremolos pp des Cordes:

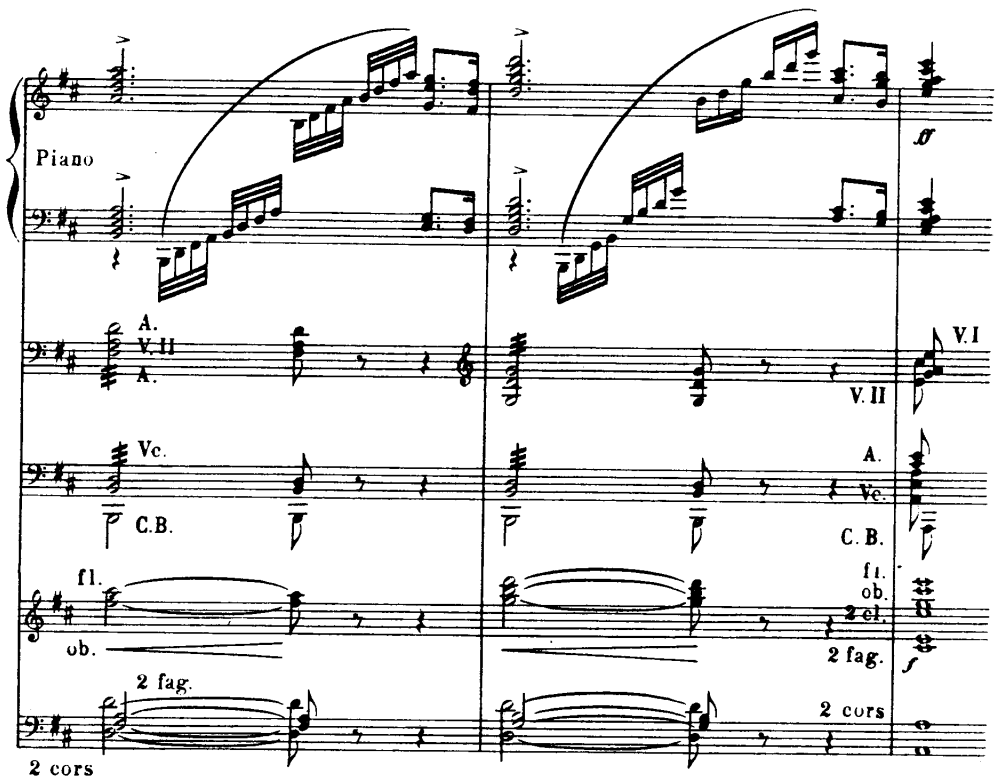


avec, au Piano:

C. Saint-Saëns
3e Concerto pour Piano et Orchestre
(p. 21)

Piano ff avec orchestre f:



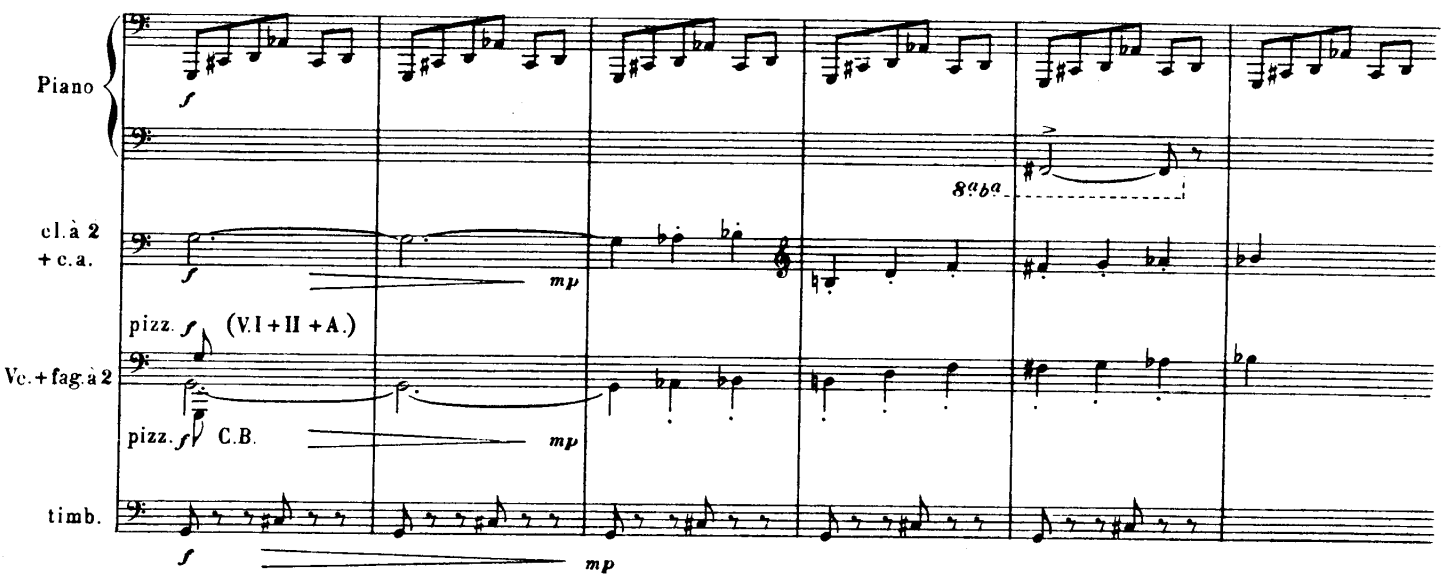
C. Saint-Saëns
1er Concerto pour Piano et Orchestre
(p. 45)

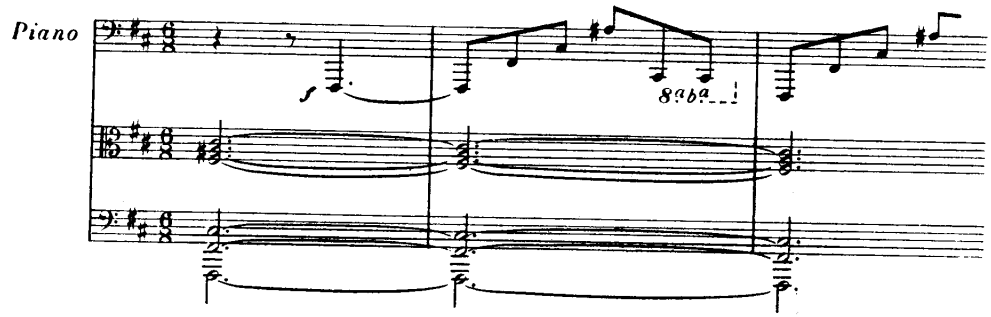


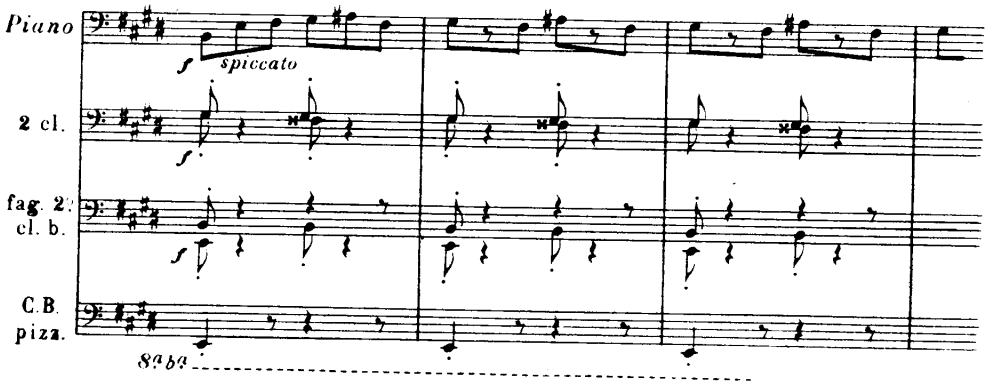
C. Saint-Saëns
1er Concerto pour Piano et Orchestre
(p. 42)

(7) *Diverses autres manières d'écrire le Piano (soliste) avec l'Orchestre.*

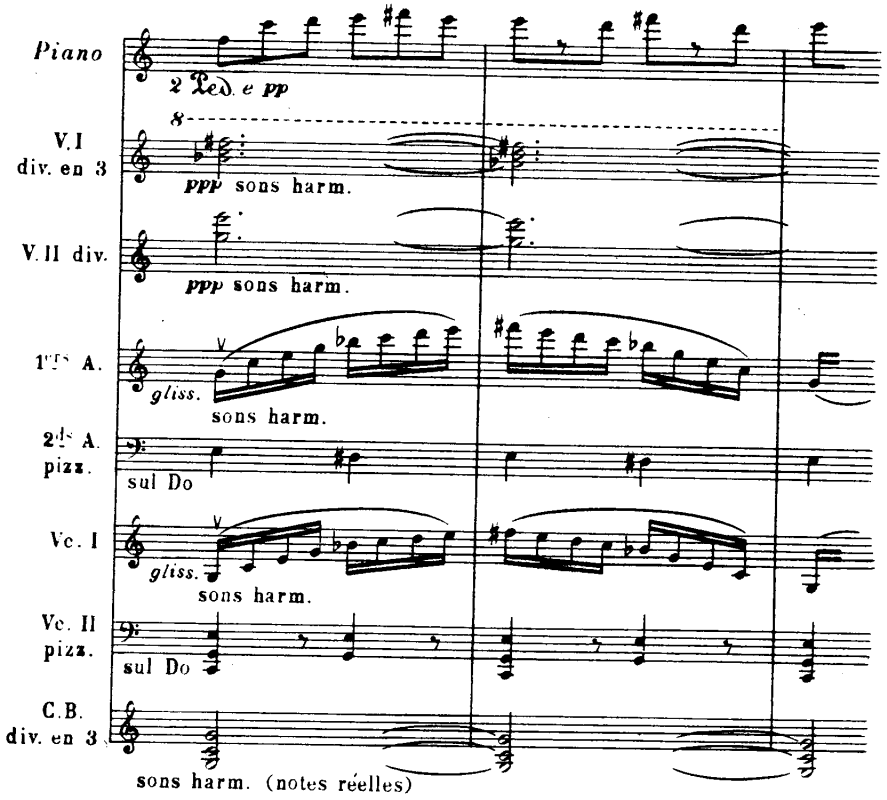
Il est impossible de tout "classifier", quelque désir d'ordre que nous éprouvions. D'autre part, les compositeurs modernes n'ont pas laissé de cultiver, parfois avec bonheur, le genre *Concerto* (ou *Symphonie Concertante*), et l'on trouverait dans leurs œuvres bien des citations intéressantes. En voici quelques unes :

Emploi des notes basses du Piano avec l'Orchestre, dans un Concerto :

A. Roussel. *Concerto pour Piano et Orchestre (1er temps)*

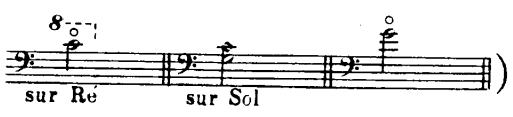
Alliance de timbres à noter (Piano dans le grave):

M. Ravel
Concerto pour la main gauche
(p. 21)

Divers effets de timbres: Piano avec accents piqués, f des Bois (grave et medium):

M. Ravel
Concerto pour la main gauche
(p. 35)

Piano avec divers Sons Harmoniques des Cordes:



M. Ravel
Concerto pour la main gauche
(p. 55)

(Les harmoniques de C.B. sont écrits

)

ÉCRITURE DES DIVERS CONCERTOS

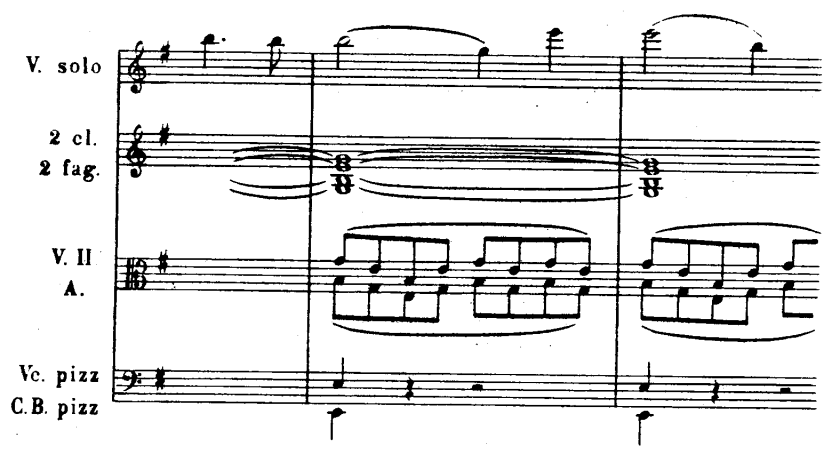
I. CONCERTO POUR VIOLON ET ORCHESTRE. On n'écrit pas un *Concerto de Piano* sans être, soi-même, quelque peu pianiste. Mais il semble bien que la pratique de l'instrument ne soit pas absolument nécessaire pour un *Concerto de Violon*. Certes, si le compositeur est violoniste il saura tirer parti d'une façon plus complète des ressources qui soffrent à lui; il sera tenté, même, d'accorder à la virtuosité une importance peut-être trop considérable. Celui qui ne joue pas de Violon, mais qui sait apprécier et comprendre l'instrument, mesurer de quoi il est capable, peut quand même réaliser une œuvre mettant en valeur son interprète, quitte à ne la point surcharger de ces traits chers au public (toujours avide de tours de force). Au besoin, il prendra l'avis d'un violoniste ou bien il trouvera, dans les Etudes spéciales pour les virtuoses, certaines *formules traditionnelles*, s'il désire absolument que son Concerto présente les difficultés techniques requises par les professionels et par les auditeurs. La *Habanera*, le *Rondo Capriccioso*, le *Concerto* de Saint-Saëns, et *Tzigane* de Ravel, nous montrent que la chose est possible (Saint-Saëns ni Ravel n'étaient violonistes).

Mais il serait beaucoup trop long dans cet ouvrage – et, je crois, inutile – de traiter en détail de l'"écriture des traits de virtuosité". D'ailleurs ces traits ne sont nullement *nécessaires* dans un *Concerto, a fortiori* dans un *Poème pour Violon principal et Orchestre*. Sans empiéter sur un *Cours de Composition*, ou d'*Histoire de la Musique*, on peut dire quelques mots à ce sujet. Du temps de Bach, de Vivaldi, de Leclair, de Haendel, les musiciens écrivaient des Concertos dont on n'a point dépassé *ni même, peut-être, atteint la beauté*. Beauté pure et sans tache, sans recherche de l'effet, sans aucune de ces exhibitions d'agilité paradoxale qui, par la suite, sont devenus traditionnelles, sinon "obligées". A cette époque le Concerto était un morceau d'équilibre parfait, qui d'ailleurs mettait l'interprète aussi bien en valeur, mais où ne figuraient ni tours de force, *ni "Cadences"*[1]. Rien ne s'oppose à ce que nos contemporains reprennent la même route, par un *vrai "retour à Bach"*. C'est la grâce que je leur souhaite.

En cet ouvrage il nous suffit d'étudier l'écriture de l'orchestre accompagnant le soliste.

J'ai déja signalé que dans un Concerto, l'instrumentiste se trouve notablement plus en dehors que le *1er Violon Solo* de l'orchestre (à son pupitre) pour les raisons suivantes: il joue en avant de l'orchestre, et debout; c'est un virtuose dont souvent la sonorité est considérable; les traits qu'il exécute le mettent en valeur, en dehors; l'orchestre sait qu'il "accompagne", et se modère; enfin, l'auditeur y prête une plus grande attention.

Il en résulte que (sans toutefois aller jusqu'à des *tutti, f, de tout l'orchestre*) l'accompagnement du Violon solo peut être *assez fourni*, sans risquer de couvrir ce soliste. On écrira très bien (à condition que les tessitures ne s'entremêlent pas):

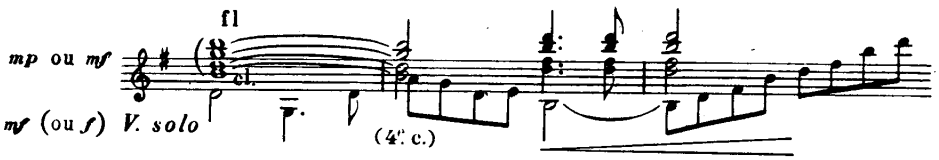


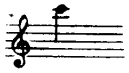
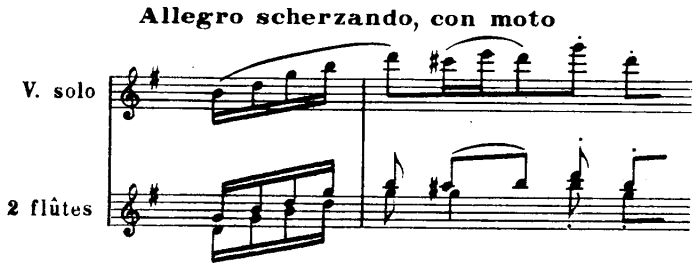
Mendelssohn
Concerto pour Violon et Orchestre

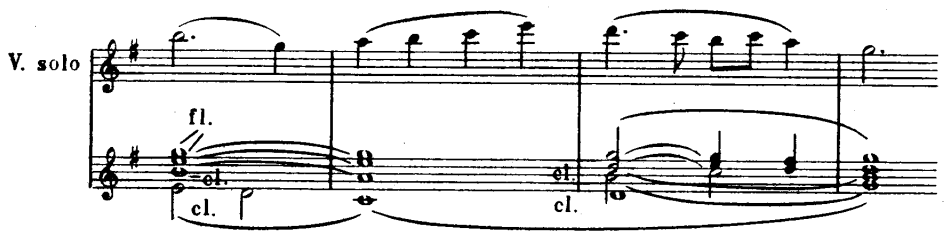
[1] Excepté dans le cas où la *Cadence* n'était que le prolongement naturel et l'épanouissement de la mélodie du Soliste: alors elle était logique et, musicalement, nécessaire.

Ainsi le soliste s'entend bien, sur 4 instruments à vent (Bois) ou même davantage, avec en outre des touches ou contrepoints *légers* des Cordes.

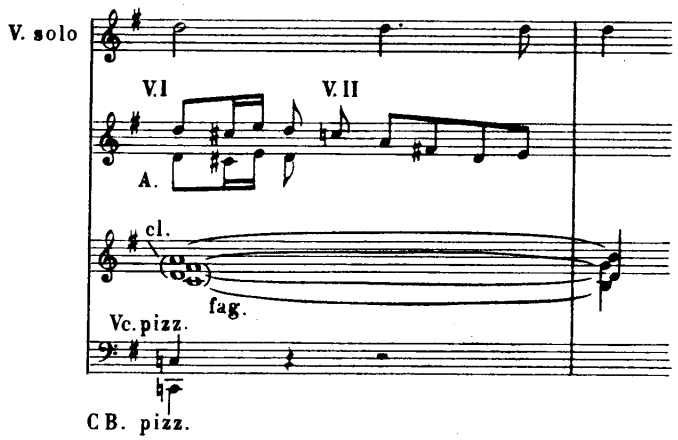
Il ne serait pas impossible de placer les Bois *au-dessus du Violon solo,* quoique ce ne soit pas l'usage général; les sons graves de la 4e Corde, ont beaucoup de force et sortiraient certainement avec cette disposition :

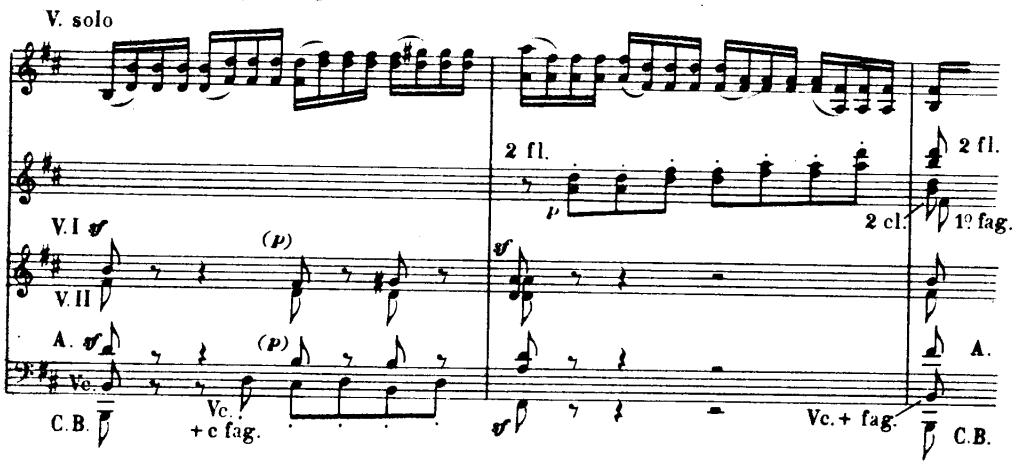


Si le Violon joue à l'aigu, deux Flûtes au-dessous de lui s'y joignent tout naturellement, avec une excellente sonorité – que l'on peut aussi rehausser de pizzicati des Cordes de l'orchestre. Le *volume* du Soliste est un peu moindre que celui des Flûtes, mais le son a davantage d'accent, et surtout à partir de les tierces *V. Solo - Flûte* sonnent parfaitement. On trouve dans le *Concerto* de Mendelssohn :

Autre disposition, très usuelle, et qui *sonne* à n'importe qu'elles nuances :

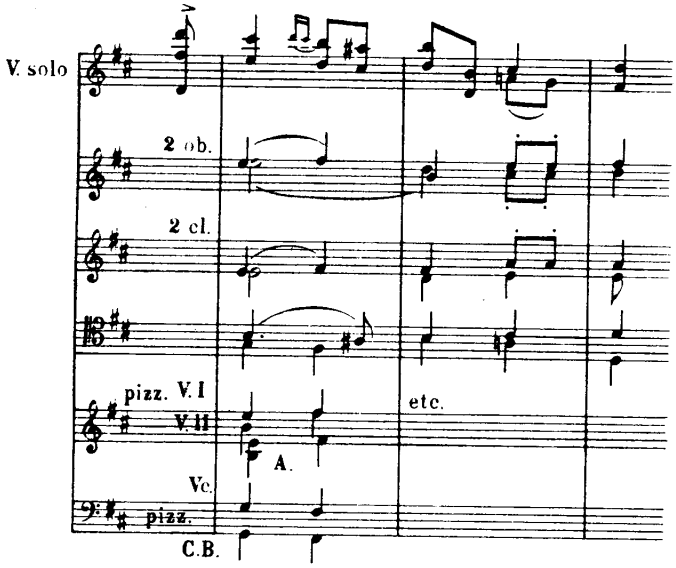


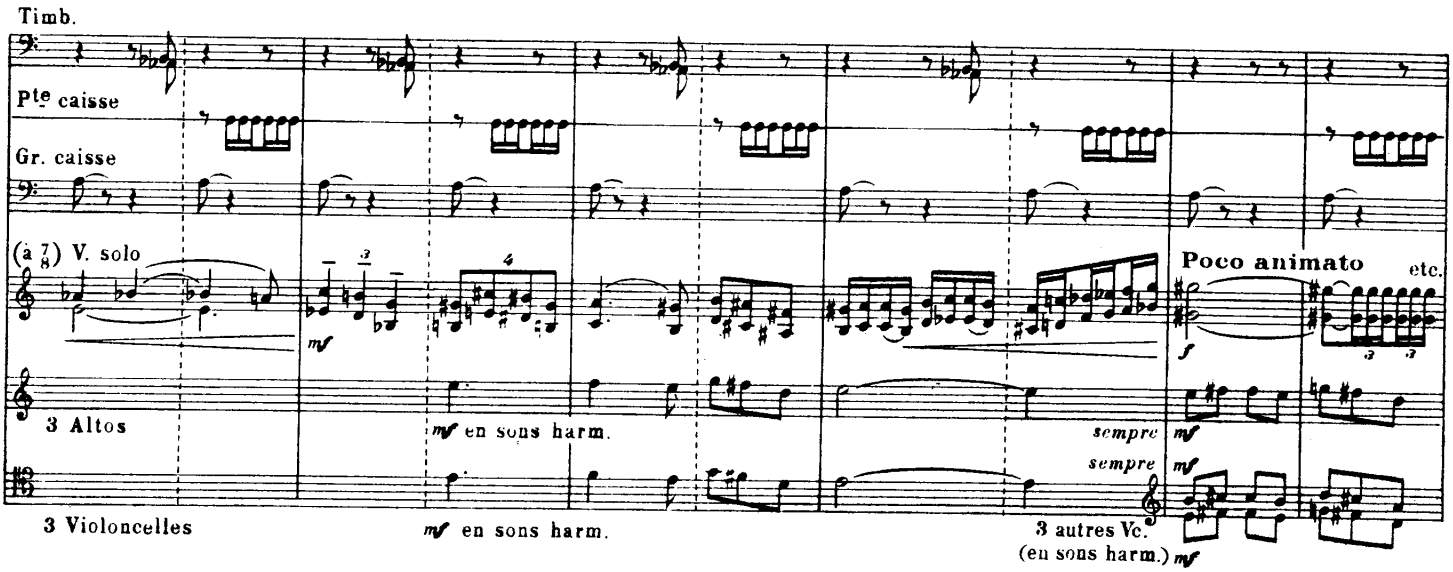
Rimsky - Korsakoff
Fantaie pour Violon et Orchestre, sur des thèmes russes.

On peut aussi mélanger les Bois et les Cordes, en laissant le thème principal au soliste :

Mendelssohn
Concerto pour Violon et Orchestre

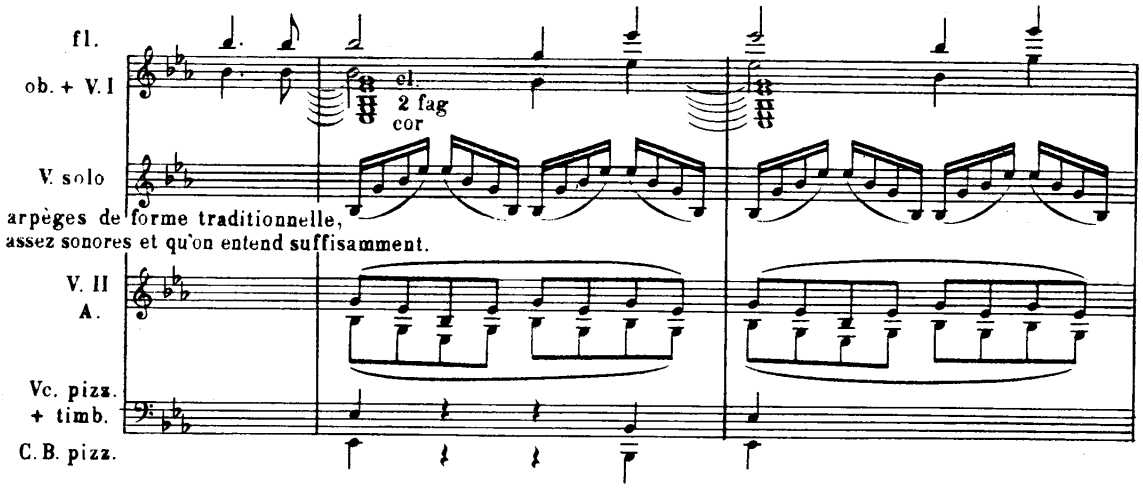
On peut donner comme exemple d'excellente écriture pour *Violon solo avec orchestre*, d'équilibre très normal, le passage suivant :

Rimsky-Korsakoff
Fantaisie de Concert
(p. 12)

(Le *Solo* reste ainsi très en dehors et sans que l'accompagnement soit vide ni maigre. Les 2 Flûtes répondent très bien aux Cordes ***p***.)

Violon solo avec Bois et pizzicati :

Rimsky-Korsakoff
Fantaisie de Concert
(p. 33)

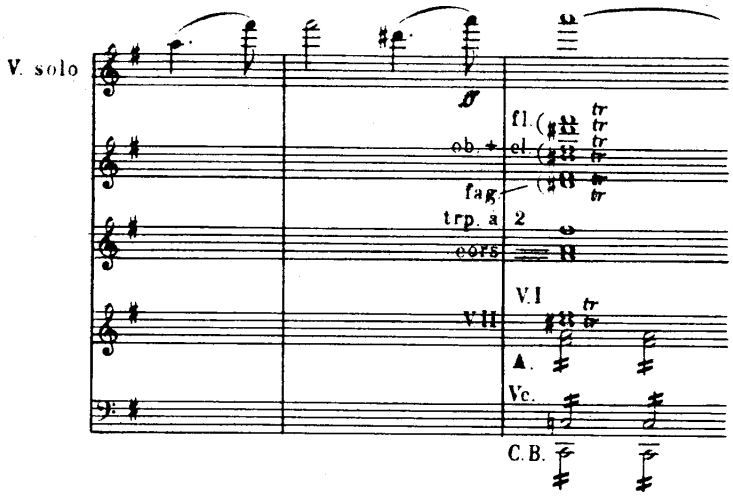
Violon solo et sons harmonique de l'orchestre :

J. Absil. *Concerto pour Violon (Chant funèbre)*

Lorsque le Violon Solo se trouve momentanément au 2d plan, et chargé d'une partie d'accompagnement, on prend garde cependant de ne le point couvrir; dans le passage suivant le thème mélodique, pour en dehors qu'il soit, reste orchestré avec une certaine légèreté (les tenues, naturellement, seront jouées ***pp***):



Mendelssohn
Concerto pour Violon et Orchestre

Voici enfin un exemple de ***ff*** de tout l'orchestre, *au-dessous* du soliste; celui-ci (le *la* aigu étant très sonore) est moins couvert qu'on ne le croirait *a priori;* et il faut noter que ce *la* n'est pas joué par les Bois:



Mendelssohn
Concerto pour Violon et Orchestre

Remarquez la légèreté (relative) de ces Basses, qui ne sont pas doublées par les Bassons.

Cette question de l'équilibre entre le *Violon Solo* et l'Orchestre, même lorsque ce soliste ne joue pas un *Concerto,* reste infiniment complexe; en certains passages il ressort au-dessus d'une sonorité nourrie, alors qu'à la lecture on le croirait couvert. J'en ai signalé des exemples, de R. Strauss: il ne faut pas moins que son expérience approfondie de l'orchestration pour risquer sans danger de pareils mélanges.

Notons aussi qu'en certaines de ses œuvres Darius Milhaud écrit, avec des *Bois,* des *Cors* et des *Cuivres,* un simple *Quintette à cordes de solistes.* Il assure que de la sorte on a "davantage de sonorité", parce que "les cordes jouent *plus pénétrant* et *plus juste*". Il y a du vrai dans cette assertion; toutefois l'on doit prendre garde à deux inconvénients: 1º l'équilibre des *volume* n'est absolument pas réalisé, les Cordes soli sonnant beaucoup plus minces que les Bois et cela ne convient pas à toutes les musiques. 2º Si les Bois et les Cuivres jouent ensemble, au complet, et ***ff***, il y a grandes chances pour qu'ils couvrent les Solistes du Quintette à cordes (surtout dans le cas de *pizzicati*). Il faut toute l'habileté de Milhaud pour éviter ce défaut d'équilibre. On y parvient en écrivant *très sonore pour les Cordes,* auxquelles d'ailleurs on confiera des thèmes caractéristiques. Encore faut-il que les Bois et Cuivres ne soient pas trop nombreux, et veuillent bien se modérer!

CONCERTOS D'ALTO, DE VIOLONCELLE, DE CONTREBASSE. On se conformera aux mêmes principes que pour le *Concerto de Violon:* orchestre d'accompagnement sans lourdeur, soliste écrit sonore s'il doit être soutenu d'un orchestre nourri (éviter les *tenues qui couvrent,* et les *basses chargées*). L'*Alto* et le *Violoncelle* sont moins en dehors, à l'aigu, que le Violon, mais dans le grave ils ont peut-être davantage de force. La seconde corde du Violoncelle est toujours un peu faible; les mêmes notes, jouées sur la 3e corde, sans être très en dehors ont davantage d'accent. – N'oubliez pas que les thèmes des solistes ressortent beaucoup moins bien si vous les accompagnez dans la même tessiture, et fût-ce avec des instruments d'un *autre timbre* (ce qui, en principe, reste préférable).

Pour la *Contrebasse*, on ne compose plus guère de *Concertos*. Pourtant les virtuoses modernes, de l'école des contrebassistes célèbres Nanny et Koussévitsky, avec une agilité singulière montent à des hauteurs paradoxales. Mais il faut bien connaître ce que donne cet instrument en *solo*, pour se hasarder à l'écrire de la sorte. Il y a beaucoup moins de sonorité que l'on ne penserait, sauf dans le grave.

L'orchestration la meilleure d'un *Concerto de Contrebasse* devra s'inspirer des œuvres anciennes; elle s'appuiera de préférence sur les Cordes – écrites sans lourdeur. Mais il n'est pas impossible d'utiliser les Bois – du moins avec discrétion. Il y a là bien des alliances de timbres que pourra trouver l'imagination de nos jeunes confrères...

En ce qui concerne les *autres sortes de Concertos* (pour *flûte, hautbois, clarinette, basson, saxophone, cor, trompette, trombone*) je ne pense pas qu'il soit besoin d'examiner séparément chacun d'eux. Notez seulement que, bien entendu, la sonorité du *Soliste* peut être tenue pour sensiblement plus considérable qu'en jouant à son pupitre habituel. Mais si le volume du son dépasse notablement celui du Violon Solo, l'*accent de la mélodie* est en général moins vif, moins pénétrant, de sorte qu'il ne faut point charger davantage l'accompagnement orchestral, que pour un concerto de Violon ou d'Alto: du moins s'il s'agit d'un des *Bois*.

Le *Cor*, dans le medium et dans le grave, *même soliste*, sera moins en dehors que vous ne pensez: gardez-vous de le soutenir par *tout l'orchestre f*, sauf à l'aigu (et même alors, modérez cet orchestre qui l'accompagne).

Ce qu'on a dit au sujet du grave de la Flûte et de l'aigu du Basson, si facilement *couverts*, reste applicable au cas des *solistes de Concertos* pour les mêmes instruments, – et cela d'autant plus que les notes de ces registres sont des plus caractéristiques: il serait grand dommage qu'on ne les entendît point, du fait d'une orchestration trop lourde.

Quant aux *Cuivres clairs (Trompette et Trombone)*, de semblables précautions ne sont plus de mise et l'on peut estimer qu'ils dominent tout l'orchestre. Cependant je préférerai toujours qu'ils se détachent sur *Cordes, Bois et Cors*, et vous n'avez pas grand intérêt à y ajouter d'autres trompettes ni trombones. (La chose est possible toutefois – mais atténuez alors, dans une assez grande mesure, les nuances de ces Cuivres d'accompagnement).

En principe – et déjà pour le Cor – les Cuivres ressortent mieux sur le *Quatuor* que sur les *Bois*. Ces derniers ne se trouvant guère en valeur *sur* ou *sous* un *solo de Trompette*, particulièrement en accords à 4 parties par 2 Clarinettes et 2 Hautbois. Mais ce n'est là qu'un principe général; on peut obtenir d'excellents effets avec la réunion polyphonique: Trompette + 2 Hautbois, ou Trompette + 2 Flûtes, et même avec Trombone + 3 Flûtes dans le grave, ainsi que nous l'avons dit plus haut. D'ailleurs (comme toujours lorsqu'il s'agit des Bois) c'est question de tessiture et d'à-propos. Sur un fond de sonorité grave, réalisé par *Fag.* + *Clar.* + *Cors* + *Tromb.*, une Trompette (dans n'importe quel registre) sortira *claire*, et très "à son avantage".

Il y a somme toute beaucoup à faire d'inédit, d'"inouï" (au sens propre du terme) dans ce domaine des Concertos pour un instrument à vent et l'orchestre. La vogue toujours croissante du *Saxophone* n'a pas laissé d'engager plusieurs de nos confrères à l'écriture en soliste, accompagné d'un ensemble orchestral. C'est une excellente idée: nous souhaitons que l'exemple soit suivi. – La *Flûte* est en honneur à

ce sujet (relisez notamment l'habile *Concerto* de Jacques Ibert,[1] qui mérite d'être étudie en détail); nous voudrions que l'on songeât également à la *Clarinette,* au *Basson,* au *Hautbois.*– Un Concerto pour *Hautbois d'amour* révélerait les précieuses ressources de cet instrument, le remettant en honneur (alors qu'il n'aurait jamais dû tomber en désuétude).– Nous avons de merveilleux bassonistes dont il est grand dommage qu'on n'entende point de véritables *Soli.* – Et la richesse des ressources de la Clarinette est immense: pensez-y, elle le mérite... On en dirait tout autant du Hautbois et du Cor anglais: pourquoi ne pas écrire de *Pastorale* pour Orchestre et Hautbois principal, d'*Elégie* pour Cor anglais? Dans le cas du Hautbois, rappelez-vous ceci: son timbre pénétrant qui s'impose à l'attention, peut (malgré la beauté du son) fatiguer l'auditeur, à la longue, si l'on ne réserve pas *certains silences* dans l'œuvre, certains *repos* pour notre oreille *et pour l'exécutant lui-même* (on n'en joue pas sans fatigue, parce qu'il faut que le souffle exerce une pression considérable sur l'anche; –même remarque au sujet du *Basson,* et dont il est *absolument nécessaire de tenir compte).*

Enfin, je voudrais que l'on revînt aux *Concertos multiples* d'autrefois, –s'inspirant de la *Symphonie concertante* de Mozart pour Violon et Alto, des *Concertos Brandebourgeios* de J.-S. Bach, etc... Deux ou trois instruments en premier plan, dialoguant sur un fond d'orchestre (ce fond serait surtout composé d'instruments à Cordes, auxquels se pourraient joindre quelques Bois). Et n'oubliez pas le *Clavecin,* auquel Manuel de Falla a rendu si magnifique hommage par son *Concerto* dont l'*Andante,* notamment, est de toute beauté).

Ce retour aux anciennes formes, avec une écriture nouvelle (et certaines dispositions inédites, pour l'orchestration) aurait l'avantage, d'abord de nous libérer enfin du *Concerto de Virtuosité,* puis de nous faire comprendre qu'il n'est aucunement salutaire de rechercher l'effet par des cabrioles, des accents violents, et cette regrettable surenchère de la sonorité "toujours plus forte". Il y a, il *doit y avoir,* dans la musique, autre chose que cela: même dans celle que l'on destine à un soliste. Et nos admirables solistes ont droit, vraiment, à l'hommage d'une musique "la meilleure qui soit". A l'occasion, vous y pourrez insérer des traits de virtuose; s'ils arrivent logiquement, s'ils *font partie de l'idée,* ce sera parfait: ainsi l'on compris Ravel (dans son *Concerto pour la main gauche*) et Jacques Ibert (*Concerto de Flûte, Concerto de Saxophone*). Mais, comme disait Verlaine: "de la musique, avant toute chose".

[1] Auteur également d'un Concerto pour le *Saxophone.*

CH. KŒCHLIN

TRAITÉ DE L'ORCHESTRATION

4ème Volume

Chapitre IV (suite)

Orchestre avec les voix

Soli Vocaux

Récitatifs - Dialogues d'Opéra-comique - Mélodies expressives et soutenues - *f* vocaux - Paroxysmes vocaux.

Fonctions de l'orchestre avec les soli vocaux

Accompagnements - Accents rythmiques - Orchestre formant un tout - Etude de ce qui couvre les voix.

Duos, trios, quatuors et divers ensembles de solistes

Orchestre accompagnant les chœurs

Diverses fonctions de l'orchestre avec les chœurs.

Orchestration d'un morceau de piano, d'orgue, de sonates, trios, quatuors, etc.

Diverses manières de réaliser et d'orchestrer un même passage

Les grands *ff*

Polytonalité - Atonalité - 1/3 et 1/4 de tons

Chapitre V

DIVERSES FORMATIONS D'ORCHESTRES

Groupements du genre musique de chambre

Trios - quatuors - quintettes - etc... (cordes, bois, ondes Martenot etc...)

Symphonies de chambre

Œuvres pour orchestres restreints

Musique destinée à l'enregistrement
Orchestres d'Opérette
Autres formations plus restreintes
Orchestres de "Jazz"
Divers conseils.

Orchestres avec Bois par 2 ou par 3

Grands orchestres (bois par 4 etc.)

Diverses formations particulières

Orchestres d'harmonie

Sur la transcription des morceaux symphoniques pour orchestres d'harmonie. Rôle des saxophones, saxhorns, cornets à pistons, trompettes, trombones - Division des parties - Equivalences entre les groupes de l'orchestre symphonique et ceux de l'orchestre d'harmonie.

Fanfares

Notes sur les caractères des diverses tonalités

Chapitre VI

LA COULEUR ORCHESTRALE

Caractères des instruments

Bois, cors, cuivres - Quatuor (sourdines, pizzicati, etc. soli).

Analogies de timbres

Alliances de timbres

Bois et cordes ou mélanges plus complexes.

Couleur de la harpe, guitare, viole d'amour, percussion, timbales, instruments à clavier, ondes Martenot.

Diverses évocations

Féerie, lointain, mystère - Humour, fantastique, caricature - Sombre, violent -
Couleur par l'écriture - Couleur polytonale.
Divers effets non classables.

Conseils et remarques

Conclusion

DILLARD & Cie Imp, Paris.

TRAITÉ de l'ORCHESTRATION

de Charles KOECHLIN

1er VOLUME

CHAPITRE I. — Instrumentation.

Etude des instruments.
Ressources et caractères des divers instruments.
La voix humaine.
Instruments anciens.

CHAPITRE II. — Equilibre des sonorités.

Volume et intensité.
Equilibre simultané, successif.
Gradation des sonorités.

2ème VOLUME

CHAPITRE III. — Ecriture des divers groupes.

Quatuor - Les voix - Percussion et instruments à clavier - Cuivres - Cors - Bois.
Mélange de deux ou plusieurs groupes.
Doublures.

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 (8e)