

CHARLES KOECHLIN

TRAITÉ  
DE  
L'ORCHESTRATION

ÉDITIONS MAX ESCHIG







**CHARLES KOECHLIN**

# **Traité de l'Orchestration**

**en quatre Volumes**

**VOLUME I - (a) ETUDE DES INSTRUMENTS.**

**(b) EQUILIBRE DES SONORITÉS.**

**VOLUME II - ECRITURE DES DIVERS GROUPES.**

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

**VOLUME III - ORCHESTRATION PROPREMENT DITE.**

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

**VOLUME IV - SUITE DU PRÉCÉDENT.**

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

**ÉDITIONS MAX ESCHIG**

**48, Rue de Rome PARIS**







## NOTE DES EDITEURS

Nous remercions vivement nos confrères :

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

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

<b>AMPHION</b> 5, rue Jean - Ferrandi PARIS 6 <sup>e</sup>	<i>André CAPLET</i> -	Septuor à cordes vocales et instrumentales.
<b>M. P. BELAIEFF</b> 22, rue d'Anjou PARIS 8 <sup>e</sup>	<i>Nicolas RIMSKY-KORSAKOFF</i> - " "	Capriccio espagnol Sadko Sheherazade
<b>W. BESSEL et C<sup>ie</sup></b> 78, rue de Monceau PARIS 8 <sup>e</sup>	<i>Nicolas RIMSKY-KORSAKOFF</i> -	Snegourotschka
<b>BOOSEY et HAWKES</b> 295, Regent Street LONDRES W. 1	<i>Petrowitch MOUSSORGSKI</i> - <i>Maurice RAVEL</i> - <i>Richard STRAUSS</i> - <i>Igor STRAWINSKY</i> - "	Tableaux d'une Exposition Fastliches Praeludium Poèmes de la Lyrique Japonaise Petrouchka
<b>J. et W. CHESTER Ltd.</b> 11, Great Marlborough street LONDRES W. 1	<i>Manuel de FALLA</i> - " <i>Igor STRAWINSKY</i> - " "	L'Amour Sorcier Le Tricorne Histoire du Soldat L'Oiseau de Feu Renard
<b>CHoudENS</b> 95, rue du Faubourg St Honoré PARIS 8 <sup>e</sup>	<i>Georges BIZET</i> - " " <i>Alfred BRUNEAU</i> - <i>Charles GOUNOD</i> - " " " <i>André MESSAGER</i> - <i>Camille SAINT-SAENS</i> -	L'Arlésienne Carmen Les Pêcheurs de perles Messidor Faust Mireille Philémon et Baucis Roméo et Juliette La Basoche Le timbre d'argent



**DURAND et C<sup>ie</sup>**  
4, place de la Madeleine  
PARIS 8<sup>e</sup>

*Claude DEBUSSY* -

"  
"  
"

Khamma  
Le martyr de Saint Sébastien  
Pelléas et Mélisande  
Quatuor à cordes

*Claude DELVINCOURT* -

*Edouard LALO* -

*Darius MILHAUD* -

*Maurice RAVEL* -

"  
"  
"  
"  
"  
"

Bal Vénitien  
La Symphonie espagnole  
Catalogue de Fleurs  
Boléro  
Chansons Madecasses  
Concerto pour la main gauche  
Daphnis et Chloé  
L'Enfant et les Sortilèges  
Ma Mère l'Oye  
Rapsodie espagnole

*Albert ROUSSEL* -

"  
"  
"

Aenéas  
Evocations  
Joueurs de flûte  
Padmavati

*Camille SAINT-SAENS* -

"  
"  
"  
"  
"  
"  
"  
"  
"  
"

L'Ancêtre  
Antigone  
Ascanio  
Le Carnaval des animaux  
Le Déluge  
La Lyre et la Harpe  
Henry VIII  
Nuit Persane  
Phryné  
Proserpine  
Samson et Dalila  
La Suite algérienne

**ENOCH et C<sup>ie</sup>**  
27, Bld. des Italiens  
PARIS 2<sup>e</sup>

*Emmanuel CHABRIER* -

"  
"  
"  
"  
"  
"

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

**Rob. FORBERG**  
Sedanstrasse 18, I  
(22<sup>c</sup>) Bad Godesberg

*Nicolas RIMSKY-KORSAKOFF* -

Le Coq d'Or

**GALLET et Fils**  
6, rue Vivienne  
PARIS 2<sup>e</sup>

*Charles GOUNOD* -

Le Medecin malgré lui

**HAMELLE et C<sup>ie</sup>**  
22, Bld. Malesherbes  
PARIS 8<sup>e</sup>

*Gabriel FAURE* -

"

Prométhée  
Requiem

*Edouard LALO* -

Namouna



<b>HEUGEL et C<sup>ie</sup></b> 2 <sup>bis</sup> rue Vivienne PARIS 2 <sup>e</sup>	<i>Alexis de CASTILLON</i> -	La Mer
	"	Renouveau
	"	Le Semeur
	<i>Gustave CHARPENTIER</i> -	Louise
	<i>Léo DELIBES</i> -	Lakmé
	<i>Max d'OLLONE</i> -	L'Arlequin
	<i>Jules MASSENET</i> -	Manon
	"	Scènes Alsaciennes
	"	Werther
	<i>Darius MILHAUD</i> -	Salade
	<i>Ernest REYER</i> -	Sigurd
	<i>Claude DEBUSSY</i> -	Nocturnes
	"	Prélude à l'après-midi d'un faune
<b>JEAN JOBERT</b> 44, rue du Colisée, PARIS 8 <sup>e</sup>	<i>Richard STRAUSS</i> -	Ein Heldenleben (Vie d'un héros)
<b>F. E. C. LEUCKART</b> Prinzenstrasse 7, MUNICH 19	"	Le Bourgeois Gentilhomme
<b>NOVELLO et C<sup>ie</sup></b> 160 Wardour street LONDRES W. I	<i>Charles GOUNOD</i> -	Mors et Vita
<b>OXFORD UNIVERSITY PRESS</b> 44, Conduit street, LONDRES W. I	<i>Charles KOECHLIN</i> -	Sonatines Françaises
<b>C. F. PETERS CORPORATION</b> 373 Fourth Avenue NEW-YORK 16	<i>Richard STRAUSS</i> -	Till Eulenspiegel
	"	Zarathustra
<b>SOCIETE DES EDITIONS PHILIPPO</b> 24, Bld. Poissonnière PARIS 9 <sup>e</sup>	<i>Charles KOECHLIN</i> -	Berceuse phoque
	"	Chanson de nuit dans la Jungle
	"	La Jeune Tarentine
	"	Le Cortège d'Amphitrite
	"	Nox
<b>EDITIONS RICORDI</b> 3, rue Roquépine PARIS 8 <sup>e</sup>	<i>Alfredo CASELLA</i> -	Notte di Maggio
<b>EDITIONS SALABERT</b> 22, rue Chauchat PARIS 9 <sup>e</sup>	<i>Charles KOECHLIN</i> -	L'Air
	"	L'Eté
	"	Le Thé
	"	Choral dans le mode de fa
	"	Epiphanie
	"	Juin
	"	La Divine Vesprée
	"	La Prière du Mort
	"	1 <sup>o</sup> Quatuor à cordes
	"	3 <sup>o</sup> Quatuor à cordes
	"	2 <sup>o</sup> Sonatine pour piano
<b>UNIVERSAL EDITION A. G.</b> Karlsplatz 6 VIENNE I	<i>Darius MILHAUD</i> -	1 <sup>re</sup> Symphonie
	<i>Arnold SCHOENBERG</i> -	Erwartung
	"	Kammersymphonie



4<sup>ème</sup> Volume

## TABLE DES MATIÈRES

## CHAPITRE IV (suite)

## Orchestration proprement dite (suite)

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



Orchestration d'un morceau de piano .....	137
Orchestration d'un morceau d'orgue .....	153
Orchestration de sonates, trios, quatuors etc. ....	156
Diverses manières de réaliser et d'orchestrer un même passage .....	159
Orchestrations d'un même accord .....	180
<i>Les grands ff</i> .....	186
Ecriture contrapunctique .....	187
Style harmonique .....	187
Ecriture contrapunctique avec tenues .....	188
Chant - accompagnement - basse .....	188
Autres réalisations .....	189
Exemples .....	
Epoque "classique" .....	191
Berlioz - Bizet .....	193
Wagner .....	196
R. Strauss .....	200
Massenet, Messager, Bruneau, Saint-Saëns .....	201
Rimsky-Korsakoff, Strawinsky, Fl. Schmitt, Ravel .....	204
Ch. Koechlin .....	208
Polytonalité, Atonalité .....	217
Orchestration par groupes .....	217
Polytonalité contrapunctique .....	219
Accords homogènes, sur pédale .....	220
Polytonalité harmonique .....	221
Mélanges plus complexes .....	224
Musique atonale .....	226
Remarque sur la disposition de certains accords polytonaux .....	229
Musique à quarts ou à tiers de tons .....	237

## CHAPITRE V

### Diverses formations d'orchestre .....

Musique de chambre .....	238
Trios, quatuors, quintettes à cordes .....	241
Trios, quatuors, quintettes, etc. de bois .....	241
Cordes, bois et instruments divers .....	243
Symphonies de chambre .....	250
Darius Milhaud .....	251
Schoenberg .....	252
Satie (Socrate) .....	254
Orchestres restreints .....	
<i>Musique destinée à l'enregistrement</i> .....	257
<i>Orchestre d'opérette</i> .....	261
<i>Formations plus restreintes</i> .....	266
<i>Orchestre de jazz</i> .....	268
<i>Divers conseils plus détaillés</i> .....	
La Mélodie .....	269
L'Accompagnement .....	272
Les Basses .....	273
Les remplacements .....	273
Usage du Saxophone .....	273
Usage du Piano .....	274
Orchestres avec Bois par 2 ou par 3 .....	277
Grands orchestres .....	278
Formations particulières .....	278
Diverses réalisations d'un accord selon la composition de l'orchestre .....	284



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

## CHAPITRE VI

### La Couleur orchestrale

#### Caractère des instruments

##### *Bois, Cors, Cuivres*

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

##### *Quatuor* .....

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

##### *Alliances de timbres de bois et de cordes* .....

##### *Autres instruments*

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

#### Exemples plus complexes

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

Conseils et remarques .....	408
-----------------------------	-----



# L'Orchestre avec les Voix

## CHAPITRE IV (suite)

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

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


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

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

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

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

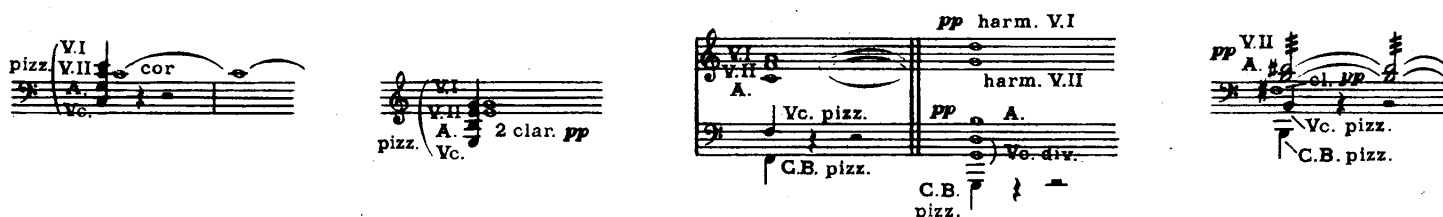


J'ai dit que la puissance du *Chant solo* varie à l'extrême suivant la tessiture et le genre de mélodie qu'il interprète. Cette question fait déjà l'objet de notre étude, aux chapitre I et III; je n'y reviens pas pour les tessitures – sinon en rappelant qu'il faut atténuer beaucoup l'orchestre pour accompagner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

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

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

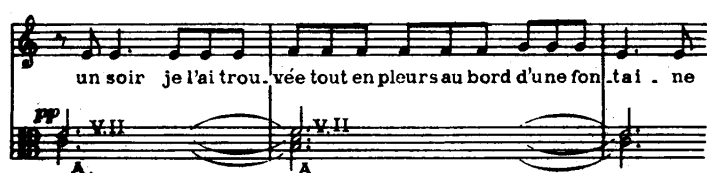
On réalisait de la sorte des *pp* tels que :



Four musical excerpts illustrating different accompaniments for recited speech. The first shows a pizzicato string section with woodwinds. The second shows a string section with woodwinds. The third shows a string section with woodwinds. The fourth shows a string section with woodwinds.

De *Pelléas et Mélisande*, citons :

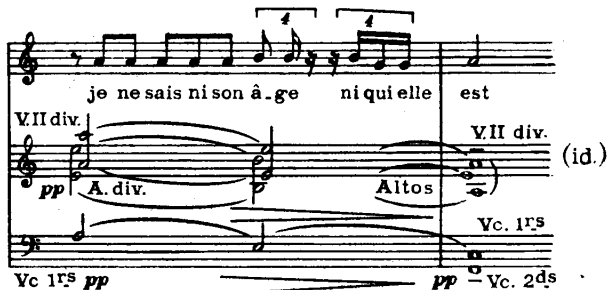
*Accompagnement de récit très p :*



Musical excerpt from *Pelléas et Mélisande* showing a recited speech with a very soft accompaniment. The lyrics are: "un soir je l'ai trouvée tout en pleurs au bord d'une fontaine".

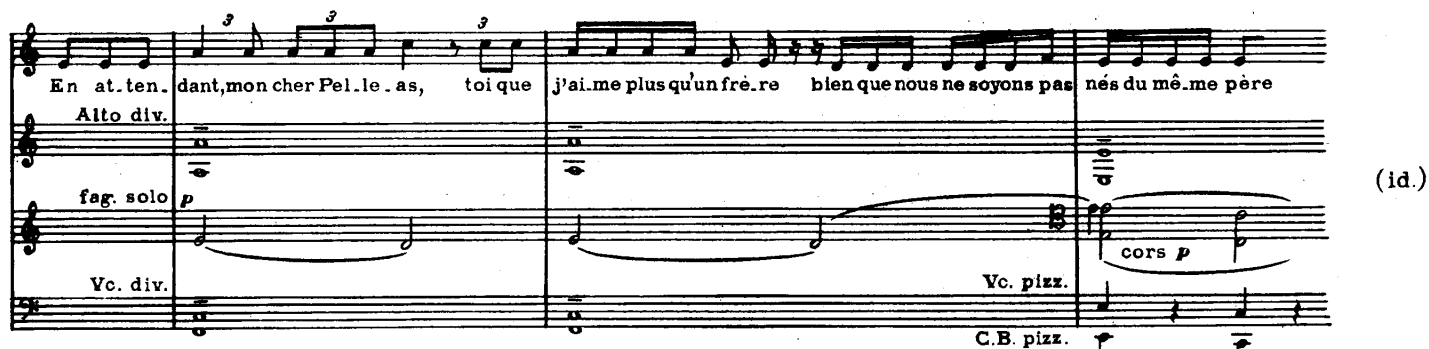
Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande*  
(1<sup>er</sup> acte. Scène de la lettre)

*Très doux également :*



Musical excerpt from *Pelléas et Mélisande* showing a recited speech with a soft accompaniment. The lyrics are: "je ne sais ni son âge ni qui elle est".

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



Musical excerpt from *Pelléas et Mélisande* showing a recited speech with a more sustained accompaniment. The lyrics are: "En attendant, mon cher Pelléas, toi que j'ai aimé plus qu'un frère bien que nous ne soyons pas nés du même père".

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



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

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

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

Escamillo

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

Altos div.

1<sup>re</sup> Vc.

2<sup>de</sup> Vc.

G. Bizet  
*Carmen*  
(4<sup>e</sup> acte)

*Autre exemple d'accompagnement très doux:*

Werther

Tout m'attire et me plaît

Harpe

V.I div.

V.II div.

A. div.

Vc. div.

C.B. 8<sup>va</sup>

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

ob. *pp*

c.a.

Massenet  
*Werther*  
(1<sup>er</sup> acte)

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

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

El le pas - se tranquille, en un rê - ve di - vin, — Sur les bords du plus frais

V.I *ppp*

V.II div.

A. div.

Vc. div. *ppp*

*ppp*

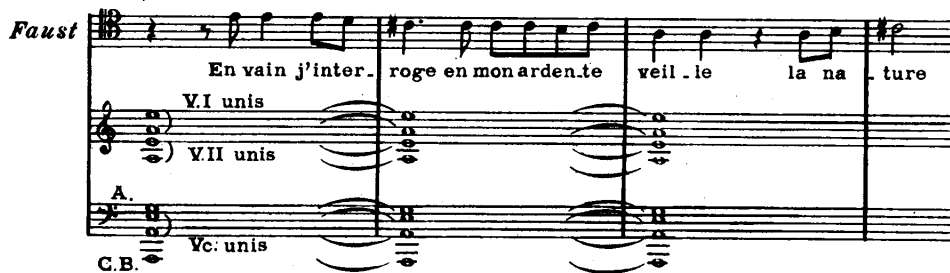
Ch. Koëchlin  
*Epiphanie*  
(poème de  
Leconte de Lisle)

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

(1) Gluck aussi, parfois.



*Récits soutenus, du 1<sup>er</sup> acte de Faust :*

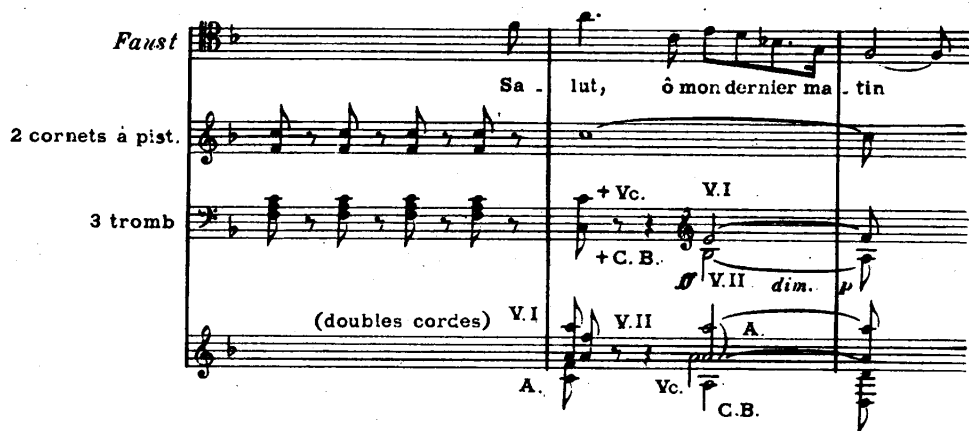
*Faust* 

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

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

Gounod  
*Faust (Scène I)*

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

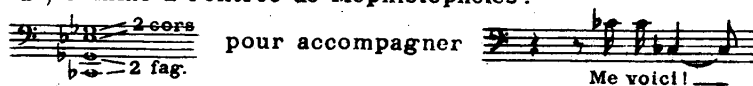

*Faust* 

Sa- lut, ô mon dernier ma- tin

2 cornets à pist.  
3 tromb  
+ Vc. V.I  
+ C.B. V.II dim.  
(doubles cordes) V.I  
A. Vc. C.B.

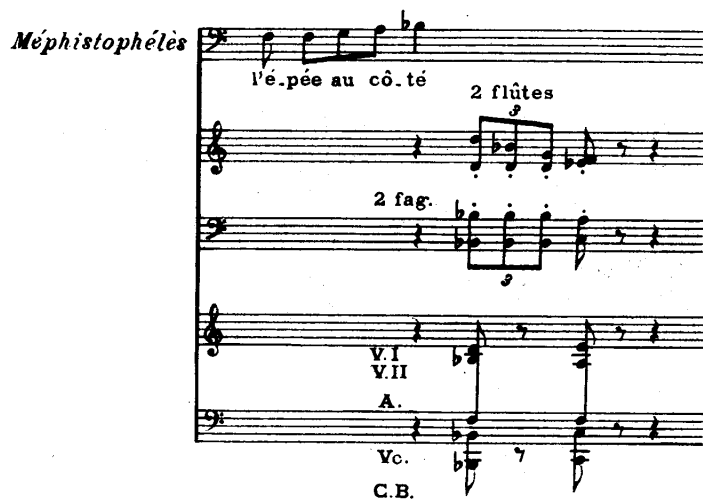
Gounod  
*Faust (Scène I)*

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

 pour accompagner  Me voici!

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

Citons seulement :

*Méphistophélès* 

l'é.pée au cô- té

2 flûtes  
2 fag.  
V.I  
V.II  
A.  
Vc.  
C.B.

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



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

Méphistophélès

Et qu'il n'était pas be- so-in de l'accom-pa- gner de si loin

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

Gounod  
Faust  
(Duo du 1<sup>er</sup> acte, page 36)

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

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

Méphistophélès

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

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

Gounod  
Faust  
(Duo du 1<sup>er</sup> acte, page 36)

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

Méphistophélès

en som- me, un vraigentil hom- me

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

Gounod  
Faust  
(Duo du 1<sup>er</sup> acte, page 34)

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



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

*Méphistophélès* *Faust*

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

fl. à 2  
ob. à 2  
+ cl. à 2

cors

Trp.

Tromb.

V.I unis

V.II unis

A. unis


Ve.

timb. *mf*

2 fag. *f*

Gounod  
*Faust*  
(Duo du 1<sup>er</sup> acte, page 36)

Noter: 1<sup>o</sup> que les tenues des Cors et Cuivres ne couvrent nullement le do très sonore du Baryton.

2<sup>o</sup> qu'il fallait au moins tous les Bois pour que le motif en  sortit bien.

3<sup>o</sup> que les Cordes sont écrites, ici, très légèrement.

4<sup>o</sup> que la Timbale ne fait pas la vraie basse (*fa*); cela n'a aucun inconvénient en ce cas, le *la* é. tant dans l'accord.

5<sup>o</sup> le trait des 1<sup>res</sup> V. suffit comme réponse.

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

*Figaro*

V.I

- *p*

Cin - que

Die - ci

A.

Vc.

+ C.B. 8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>

Mozart  
*Les Noces de Figaro*  
(Acte I, 1<sup>re</sup> Scène)

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

(très animé)

*Bartholo*

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

fl.

ob.

V.I

V.II

2 cors

A.

Vc.

(+ C.B. 8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>)

Mozart  
*Les Noces de Figaro*  
(Air de Bartholo)



Pour certains passages, vo-  
caux cependant (au sens: bien  
mélodiques) mais destinés à être  
chantés *très doux*, il suffit de  
peu d'orchestre:

1 fl. etc.

A. Carmen

mon of - fi - cier n'est pas

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

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

Carmen

Je n'ai guère le temps d'attendre car avec

1 fl. *ppp*

1 fag.

V.I. *pizz. pp*

V.II

A.

Vc. *pizz.*

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

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

*Scherzando avec pas beaucoup de voix; orchestre très léger:*

Carmen

Bel of - fi - cier, bel of - fi - cier, l'amour vous joue

VI

A. VI

*pizz. tutti* *pp* V.II

*e* *pp* V.II

Vc. *pp*

C.B.

fl. *pp*

cor *pp*

G. Bizet  
*Carmen*  
(Ensemble final du 2<sup>d</sup> acte)

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

Mylio

Il nous dé - li - vre de cru - els en - ne - mis, puis il met - vo - tre main

fl.

V.I *pp*

V.II *pp*

4<sup>e</sup> c.

2 cl.

cor *pp*

Vc. *pizz.*

C.B. *pizz.*

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

E. Lalo  
*Le Roi d'Ys*

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



*De même :*

*Don José* **pp**

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

V.I. **pp**  
V.II. **pp**  
A. **pp**  
Vc. **pp**  
un cor **pp**

G. Bizet  
*Carmen*  
(1<sup>er</sup> acte. Duo de Micaëla  
et de Don José)

*Don José* **pp rall. et dim.**

Et j'é-tais u - ne chose à toi —

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

G. Bizet  
*Carmen*  
(Duo du 2<sup>d</sup> acte)

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

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

*Morales*

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

2 fl. **pp**  
1 cl. **p**  
V.I **pp**  
V.II **pp**  
A. **pp**  
cor **pp**  
Vc. **pp**  
+ C.B. 8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>

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

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



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

*Pelléas*

Je viens sou-vent m'as-seoir i-ci,

*6 1<sup>re</sup> V. Soli*

*V. II div.*

*Altos pizz.*

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

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

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

*Pagolo*

il est tou-jours é-ga-lement heu-reux! ar-tis-te, vous l'aimez

*A. div*

*Vc. div*

C. Saint-Saëns  
*Ascanio*  
(1<sup>er</sup> acte, Scène I, page 7)

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

*De même, très suffisamment soutenu :*

*Vincent*

Vin-cenette a votre â-ge Et vous lui ressem-blez

*V. I p*

*V. II*

*A.*

*Vc. p*

Gounod  
*Mireille*  
(1<sup>er</sup> acte, page 64)

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

*Le Bailli*

o-sez vous chan-ter de la sor-te

*V. II*

*A.*

*Vc.*

Massenet  
*Werther* (1<sup>er</sup> acte)

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



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

*Schmidt*

Kof.fel a mis sa re.din . go . te

2 fl.

2 ob.

2 cl.

2 fag.

2 cors *pp*

timb. *pp legg*

V.II pizz.

A. pizz.

Vc. et C.B. pizz. *p*

Massenet  
Werther  
(1<sup>er</sup> acte, page 28)

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

fl. solo *pp*

V.I *pp*

V.II *pp*

A. *pp*

*Albert*

Quel . le pri . è . re de re . connais . sance

Vc. *pp*  
(sans C.B.)

*pp*

Massenet  
Werther  
(1<sup>er</sup> acte, page 104)

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

*Pelléas*

J'ai joué comme un enfant autour

2 cors

V. II

C.B.

Plus loin, avec:

J'ai joué en rêve

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

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

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

*Wotan*

Hent' hast du's er . lebt

*Altos div.*

*Vc. div.*

4 C.B. soli

*zart. p*

*etc.*

R. Wagner  
La Valkyrie  
(2<sup>d</sup> acte, page 137)



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

Henri

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

$\frac{1}{2}$  V.I  
V.II div.  
très doux mais pas éteint

$\frac{1}{2}$  V.I  
(1) A. div.

2 cors *ppp* Hp. Hp. Hp.

Vc. div. *ppp* C.B. *ppp*

E. Chabrier  
*Le Roi malgré lui*  
(1<sup>er</sup> acte, page 114)

(Etudiez avec soin cet exemple, plein d'exquises trouvailles, notamment la ligne supérieure des 1<sup>ers</sup> V.)

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

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

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

Don José

la fleur que tu m'a.vais je - té

2 fl.  
1 cl.

vcelles Vo.

G. Bizet  
*Carmen*  
(Duo du 2<sup>d</sup> acte)

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

Don José

Je me pre.nais à te mau.di.re

V.I  
V.II *pp*

2 flûtes

Vc. (pizz.)

G. Bizet  
*Carmen*  
(Duo du 2<sup>d</sup> acte)



## Gérald

Ah! viens dans la forêt pro-fon-de

fl.  
cl.  
cor.  
V.I.  
V.II  
A.  
Vc. pp  
C.B. pp

L. Delibes  
*Lakmé*  
(3<sup>e</sup> acte)

Pour un *p* de Ténor,  
mais chantant, et assez  
soutenu :

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

## Don José

ô souvenirs

2 cl. 2 fl.  
2 ob.  
3 cors pp  
pizz. V.I-II A.  
Vc. pp  
C.B. pp

G. Bizet  
*Carmen*  
(1<sup>er</sup> acte,  
Duo de Micaëla et de Don José)

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

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

## Werther

a l'air d'un pa-ra-dis

V.I ppp  
V.II pp  
dim.  
1 cl. pp  
1 cor.  
A.  
Vc. pp  
C.B. pp

Massenet  
*Werther*  
(1<sup>er</sup> acte, pages 48-49)

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

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

## Gérald

C'est le Dieu de la jeu-nes-se, c'est le Dieu du Prin-temps

1 fl.  
2 cl.  
A.  
Vc. pp  
C.B. pp

L. Delibes  
*Lakmé*

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

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



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

*Carmen*

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

2 fl. 2 cl. V.I. ppp V.I. pizz. V.I arco V.I+II (pizz.) V.II A. ppp A. pizz. A. 2 cors 2 fag. ppp Vc. pizz. arco A.+Vc. C.B. pizz. arco C.B. pizz. arco 2 cors 2 cl. ppp

G. Bizet  
*Carmen*  
(Duo du 2<sup>d</sup> acte)

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

*Soprano*

Et l'air so - no - re, aux cieux que la nuit il lu - mi - ne

Fl. mf ob. ppp ob. pp 2 V. soli pp clar. pp 2<sup>d</sup> trb. ppp 3<sup>e</sup> tromb. ppp V.I div. pp V.I div. pp pp sub. 1/2 V.II ppp 1/2 V.II pp A. pp div. Vc. pizz. 2<sup>e</sup> C.B. ppp 1<sup>re</sup> C.B. ppp 1<sup>re</sup> C.B. ppp C.B. tutti pizz. etc.

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

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



*Chant avec Harpe, sur un fond de Trombones ppp :*

Werther

Harpe

Pourquoi me réveil-ler, ô souffles du Prin-temps — Pour — quoi — me réveil-ler ? —

3 trb. *pppp*

Cors à 2 *pppp*

Hp. Hp. Hp. Vc. Hp. Hp. tuba

Hp. (Vc. C.B.) *pp* C.B. C.B. C.B. pizz. C.B. arco

Massenet  
Werther  
(3<sup>e</sup> acte, p. 335)

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

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

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

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

Pelléas

Je vais fuir en cri-ant de joie

2 fl.

ob.

2 cl.

c.a.

cors

autre cor

1 cor + 1 fag.

VI

pizz.

Vc.

V. I

V. II

A. + Vc.

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

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

Micaëla

Et ce baiser que je te don- ne

2 fl.

et V. I + II avec le chant 1 ob.

2 cl.

2 cors

A. + Vc. pizz.

G. Bizet  
*Carmen*  
(1<sup>er</sup> acte,  
Duo de Micaëla et Don José)

(Le *si* du 1<sup>er</sup> Cor est bien nécessaire ici, et le *mib* du 2<sup>d</sup> n’est pas de trop.)



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

*f (non troppo)*

Golaud

le petit fils d'Arkel, le vieux roi d'Al-le-mon . de

ob.

cl.

V.I unis

V.I inus

4 cors

Altos

fag. 1<sup>o</sup>

Vc. + fag. 2<sup>o</sup>

C.B.

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
(Prologue)

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

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

Escamillo

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

2 cl.

2 fag.

Vc.

2 cors

etc.

G. Bizet  
*Carmen*  
(Final du 3<sup>e</sup> acte)

Et même avec moins :

Altos

*mf (très marqué)*

+ Vc. 8va

c.a.

2 fag. *f*

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande* (4<sup>e</sup> acte)

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

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

V.I div.

V.I

V.II

V.II

On citerait encore:

Golaud

Je ne pourrai plus sortir de cette forêt

2 cl.

1 fag.

1<sup>re</sup> Vc.

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
(Prologue)

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



*Valeurs relatives de l'Orchestre et de la Voix :*

*Carmen*

Entreelleet toi. tout est fini

2 cl. cl. 1<sup>o</sup>

2 fag. fag. 1<sup>o</sup>

V.I V.I V.I

V.II V.II V.II

A. A. A.

Vc. Vc.

C.B. C.B.

G. Bizet  
*Carmen*  
 (Duo du 4<sup>e</sup> acte)

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

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

*Micaëla*

2 flûtes

trp. pp

2 clar. pp

trp. pp

V.I + II pp

Vc. pp

un tromb. ppp

C.B. pizz. p

Harpe (et 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>) pp

etc.

G. Bizet  
*Carmen*  
 (1<sup>er</sup> acte,  
 Duo de Micaëla et Don José)

*Fin de phrase très vocale, au Soprano :*

*Micaëla*

1 fl. 1 cl. 1 fl. 2 cors

1 cor 1 cl. 2 cors

2 fag.

V.I V.I

V.II V.II

A. A.

Vc. + C.B. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

etc.

G. Bizet  
*Carmen*  
 (1<sup>er</sup> acte,  
 Duo de Micaëla et Don José)

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



*Phrase de Ténor en voix mixte mais assez sonore :*

Le Récitant

Voyez ce beau tapis d'herbe verte et fleurie

2 fl.  
un ob.  
(tenues)

2 cl.

V.I  
pp tr  
Altos *poco f*

V.II

H. Berlioz  
*L'Enfance du Christ*  
(2<sup>de</sup> partie. — *Le Repos de la*  
*Sainte Famille, p. 134*)

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

[illegible]

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

Gounod  
*Mireille*  
(2<sup>d</sup> acte,  
*Chanson de Magali*,  
p. 99)

*Ourias*

The image shows a musical score for the piece 'Ourias'. It consists of two staves. The top staff is for the vocal part, with lyrics 'Si les fil - les d'Ar - les sont rei - nes'. The bottom staff is for the piano accompaniment, with the label 'fag. 2º + Vc.' below it. The music is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The vocal line is marked with a 'p' (piano) dynamic. The piano accompaniment includes a 'fag. 1º + A.' (flute and oboe) part in the first measure and a 'fag. 2º + Vc.' (bassoon and cello) part in the second measure. The score is written in a standard musical notation style with various note values and rests.

Si les fil - les d'Ar - les sont rei - nes

fag. 1º + A.  
(p)

(p)  
fag. 2º + Vc.

Egalement, dans l'air d'Ourias, la doublure par les *Bassons* donnait à la sonorité le caractère *rude et puissant* qu'il fallait :

Gounod  
*Mireille*  
(p. 149)

[illegible]

Chez Wagner, l'orchestre avec la voix est souvent plus nourri; dans le passage suivant la sonorité, *très pleine*, ne couvre pas néanmoins le chanteur. Il est vrai que la phrase est très vocale et que le *Ré* est très sonore.

R. Wagner  
*Les Maîtres-chanteurs  
de Nuremberg*  
(2<sup>d</sup> acte, p. 197)



*La aigu, mp, de ténor, accompagné par :*

*Mylio*

u-ne voix d'en haut a mur-mu-ré

2 fl. *ppp*

VII div.

2 cors (*pp*)

VI div.

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

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

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

*Gerald*

aux ai-les d'or

VI

VII

A.

C.B.

l'accord des Cordes est complété par :

1 cor

2 fag.

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

L. Delibes. *Lakmé* (1<sup>er</sup> acte)

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

*Rozenn*

Je saurai la guérir - Ecou-te-moi !

1 fl. *pp*

2 fl.

1 ob.

1 cl. *pp*

2 cl.

1 fag.

timb.

2 fag.

VI

VII

A.

Vc.

Vc. bien soutenu

C.B.

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

*Rozenn*

Je t'ap-pe-le, ô My-li-o !

2 fl. *pp*

2 ob.

E. Lalo  
*Le Roi d'Ys* (1<sup>er</sup> acte, p. 119)

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



*Rozenn*

vain. cu par le Des. tin plus fort que ton cou. ra ge

2 fl.

2 ob. *pp*

2 cl.

2 fag.

*cresc.*

E. Lalo  
*Le Roi d'Ys*  
 (1<sup>er</sup> acte, p. 123)

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

*Mylio*

c'est vain. queurs mainte. nant que nous vous re. ve. nons

ob.+fl. unis

2 cl. *pp*

cors à 2

3 trb.

2 fag.

Vc. et C.B. avec les 2 Bassons

*cresc.*

ob. *cresc.*

fl. à 2

à 2

à 2

à 2

à 2

V.I

V.II

A. *f pp*

E. Lalo  
*Le Roi d'Ys*  
 (1<sup>er</sup> acte, p. 128)

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

*Pour un La plus soutenu, du ténor:*

*Werther*

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

V.I

V.II

cl.

A.

C.B. pizz.

*pizz.*

*arco*

C.B.

Massenet  
*Werther*  
 (1<sup>er</sup> acte, p. 37)

*Orchestration soutenant un chant f de Basse profonde:*

*Le P. Laurent*

Consa. cras du haut de Si. on leur in. sé. pa. rable u. ni. on etc.

V.I

V.II unis

A. unis

1 cor

2 fag.

Vc.

+ C.B. *gaba*

2 cors (p)

2 cors

2 fag.

2 fag.

2 fag.

2 fag.

2 fag.

Gounod  
*Roméo et Juliette*  
 (Air du P. Laurent)

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



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

Roméo

Ah, le - ve toi, So.leil

1 fl. *pp*  
1 cl. *pp*  
cor *pp*  
Harpe + 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> *pp*  
V.I *pp*  
V.II *pp*  
A. *pp*  
Vc. div. en 4 *pp*  
C.B. pizz *pp* timb *pp* C.B.

Gounod  
*Roméo et Juliette*  
(Cavatine. 2<sup>d</sup> acte, p. 164)

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

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

Roméo

pa - rais! — pa - rais

1 ob. *dim.*  
1 cl. *dim.*  
2 cors. *dim.*  
2 fag. *dim.*  
V.I  
V.II unis  
Altos  
Vc. div. en 4

Gounod  
*Roméo et Juliette*  
(Cavatine. 2<sup>d</sup> acte, p. 166)

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

Roméo

Pa - rais!

V.I  
V.II  
A. *pp*  
2 fl. *pp*  
1 ob. *pp*  
2 cl. *pp*  
2 fag. *pp*  
2 cors *pp*  
Vc. div. en 4 *pp*  
timb *pp*  
Harpe *pp*  
Hp. *pp*  
2 cors *pp*

Gounod  
*Roméo et Juliette*  
(Cavatine. 2<sup>d</sup> acte, p. 167)

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



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

*Micaëla*

Et qui pour un bon fils au ra sans doute plus de prix

*espress.*

2 cors *pp*

cl. *pp*

Vc. pizz. *pp*

G. Bizet  
*Carmen*

(1<sup>er</sup> acte, Duo de Micaëla et Don José)

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

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

*Soprano*

ruissel - lent clairs et gais sur la mousse et le thym, — Ils chantent au mi - lieu

fl. 2° fl. 1° fl. 2° fl. 1° fl. 1° fl. 2°

cl. *pp* cl. *pp* ob. *pp* ob. *pp*

V.I. div. *1<sup>re</sup> pp* *2<sup>de</sup> pp* V.I. 2 pup. seuls

Vc. div. *2<sup>de</sup> altos* *2 altos soli* etc.

Vc. tutti

V.II pizz. *pizz. V.II* *pizz. sempre*

Harpes *1<sup>re</sup> pp* *2<sup>de</sup> pp* *loco*

Vc. div. *2<sup>de</sup> Hp.* *+ Vc. div.* *Hp. 2<sup>de</sup>*

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

*Voix de ténor, mf soutenu et expressif :*

*Faust*

loin de la mul - ti - tu - de

1 fl.

1 cl.

V.I

V.II

A.

Vc.

C.B.

H. Berlioz  
*La Damnation de Faust*  
(Scène I)

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



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

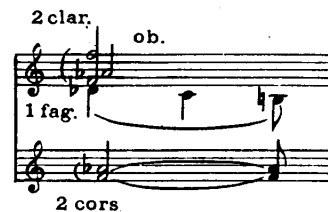
Pour accompagner la phrase de Nilakhanta, dans *Lakmé* :



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

soutenu 1 fag. 2 clar. (sur  $\square$  des V. + A.) avec pour les Basses (Vc., C.B.).

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



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

*Escamillo*

Vo-tre toast, — je puis vous le ren-dre, de-hors

2 cors (*p*)

2 cors

2 corn. à pist. (en tierces)

Vc. (*p*)

C.B. (arco)

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

G. Bizet  
*Carmen*  
(2<sup>d</sup> acte air du Toréador)

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

*De même, plus loin :*

To-ré-a-dor, en gar-de!

2 cl. *pp*

cors *pp*

2 fag. *pp*

(id.)

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

Et son-ge bien, oui son-ge

V.I.

V.II.

A.

cor 1<sup>o</sup> *p*

Vc.

C.B.

(id.)



*Orchestre assez chargé,<sup>(1)</sup> avec la voix, chez Wagner :*

Chant (Baryton)

Bois

2 ob. + 2 cl.

2 cors

fag. à 2 + 1 cor

V.I

V.II

Vc.

C.B.

pizz. arco

cor

fag.

C.B. pizz.

cor

R. Wagner  
Les. Maîtres - Chanteurs  
(page 119)

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

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

Don José

Al. si, tu ne crois pas à mon a - mour

V.I *p*

V.II *p*

ob. *p*

Vc. *p*

cor *p*

cor

timb. *ppp*

G. Bizet  
Carmen  
(Duo du 2<sup>d</sup> acte)

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

Plus loin, la sonorité s'accroît avec :

Don José

Eh bien, tu m'en ten - dras!

1 fl.

1 ob. *p*

2 cors *p*

fag. *p*

2 autres cors

V.I

V.II div.

A.

C.B.

Vc.

(Id.)

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



Voici maintenant des exemples de *f* véritables :

Soprano solo

Et toujours — fais-y flamboy — er la flamme d'art

2 ob. *cresc.*

2 cl. *cresc.*

1<sup>re</sup> fag. *f*

2 cl. *pp*

2 fag. *f*

cors à 2

3 trb. *f*

trp. 1<sup>re</sup> *ppp*

VI *cresc.*

V.I *f*

V.II *f*

Vc. *marcato*

C.B. *ppp pizz.*

C.B. (arco) *8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>...*

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

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

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

Véronique

Mi — di — la Ter — re brû — le

2 tromp. *p*

3 tromb. *p*

VI *p*

V.II *p*

A. *pp*

Vc. *p*

2 fag. *p*

C.B. *pp*

c.fag. *p*

C.B. *pp*

A. Bruneau  
Messidor  
(1<sup>er</sup> acte, Scène I, p. 4)

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



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

Don José

non, non, ja - mais - ja - mais femme a.vant toi

2 fl.

2 cl.

cl. 1<sup>re</sup>

V. I div.

V. II div.

Vc. pizz.

Altos pizz.

Vc. arco

C.B. pizz.

C.B.

G. Bizet  
Carmen  
(Duo du 2<sup>d</sup> acte)

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

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

Don José

Hé - las! hé - las! pi - tié! Car - men, pi - tié

1 fl.

1 cl.

fl.

ob.

et.

V. I

V. II

A.

2 cors

cors

cors

cors

Vc.

C.B. (arco)

Vc.

C.B.

Vc.

C.B.

G. Bizet  
Carmen  
(Duo du 2<sup>d</sup> acte)

*Pour un f de Basse, très soutenu :*

Arkel

... l'è re nou - vel - le que j'en - tre - vois

3 flûtes

2 ob.

+ V. I 8<sup>a</sup>

V. II

cl. 1<sup>re</sup>

3 cors

A. div.

Vc. div.

2 fag. f

dim.

div. I etc.

div. II

2 cl.

3 cors

A. div.

Vc. div.

2 fag. f

4<sup>e</sup> cor

3 fag. f

+ C.B. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

Cl. Debussy  
Pelléas et Mélisande  
(4<sup>e</sup> acte, p. 274)

(+ C.A. et cl. 2<sup>e</sup>  
avec le 1<sup>er</sup> cor)

(avec accord de  
Harpe à 2)



*Pour accompagner un Si aigu du Ténor :*

*Sigurd*  

fl. à 2 + picc. 8<sup>a</sup>  
cl.  
fag. 1<sup>o</sup>  
cors  
trombones  
+ fag. 2<sup>e</sup> avec 3<sup>e</sup> tromb.  
V. I div.  
V. II  
A.  
Vc.  
C.B.

E. Reyer  
*Sigurd* (p. 183)

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

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

*Sigurd*  

V. I  
V. II  
A.  
Vc. div. en 2

E. Reyer  
*Sigurd* (p. 315)

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

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

+ V. I 8<sup>a</sup> *mf*  
V. II  
2 corn. à pist.  
3 ob.  
1 fag. + cl. b.  
1 fag.  
c. à pist.  
à 2  
ob.  
cordes  
timb.

2 fl. avec VI puis avec VII depuis *do* #  
2 cl. avec V. II  
1 trp. à l'8<sup>ve</sup> des V. II

A. Bruneau  
*Messidor* (p. 187)



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

*Carmen*

fl. à 2  
cl. à 2  
fag. à 2  
2 ob.  
2 cors  
2 cors  
timb.  
1 trb.

avec:

V.I unis  
V.II unis  
Altos unis  
Vc.  
+ C.B. *8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>*

G. Bizet  
*Carmen*  
(Duo du 2<sup>d</sup> acte)

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

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

V.I div.  
V.II div.  
A. div.  
2 fl.  
ob.  
2 cl.  
c.a.  
sax.  
cors à 2  
cornets à pist.  
à 2  
tromb. à 3  
Werther  
Vc.  
tuba + C.B. *8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>* des Vc.  
timb.

Ah! Char - lot - te, je vous ai - me

Massenet  
*Werther*  
(1<sup>er</sup> acte, p. 135)

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



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

*Samson*

Is - ra - ël, romps ta chaîne, ô Peu - ple lè - ve - toi

2 cl. (p) 2 fl. 2 fag. 2 cl. fag. à 2 cl. b. (p)

Harpe

C. Saint-Saëns  
*Samson et Dalila*  
(1<sup>er</sup> acte, p. 81)

De même :

*Samson*

Ce - lui dont la puis - san - ce se fit ton - al - li - é ?

cor A. div. + 2 cl. 1<sup>re</sup> Vc. + fag. 2<sup>de</sup> Vc. + cl. b.

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

Pour un accent plus *f*, voici une autre disposition adoptée par Saint-Saëns dans ce même 1<sup>er</sup> acte de *Samson et Dalila* :

*Samson*

Im - plo - rons à ge - noux le Sei - gneur qui nous al - me

(p) 3 fl. 2 cl. o.e. V.I. V.II 2 tromp. 4 cors 3 tromb. 2 fag. c. fag. pizz. C.B. timb. (et avec arpegges de Harpe)

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



*Pour un f très soutenu, de Soprano :*

Soprano *f*

o rou - geur, vo - lup - té de la Ter - re ra - vi - e

2 cl. *mf* *sust.* *dim.* *pp*

fag. I.

trp. *pp* ob. *pp* *p*

cor

trb. *mf* *dim.* *molto*

4 cors avec sourd.

tromb. *pp* 3 trb. *pp* *dim.* *molto* *pp*

V.I div. *mf*

V.II *mf* *dim.* *molto* *pp*

A. *mf* *dim.* *molto* *pp*

Vc. *mf* *tr.* *div.* *pizz.* *arco* *pp*

C.B. *f* *div.* *pizz.* *arco* *p*

Ch. Kœchlin  
Jura

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

Sopr. solo

montait dans des flots de lu - mière - re

V.I *tr.* *div.* *A. I*

V.II *div.* *div.* *A. II*

A. *div.* *div.*

1<sup>re</sup> Vc. *div.*

2<sup>es</sup> Vc. + C.B. *8va*

Vc. unis + C.B. *8va*

une fl. *ch. 2*

cors *+ ob. à 2 + 1 cor*

cors *pp* 3 trb. *trp.*

2 fag.

Harpe

etc.

cors à 2

C. Saint-Saëns  
*Le Déluge (3<sup>e</sup> partie)*

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



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

Don José

dût-il m'en coûter la vie

fl. *f* cl. *f* fl. *f* cl. *f* ob. *f*

2 fag. *f* 3 trb. *f* cors *f*

VI unis *f* V. II *f* A. *f* Vc. *f* C.B. *f*

G. Bizet  
Carmen  
(Final du 3<sup>e</sup> acte)

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

Don José

non, non, je ne parti - rai pas! —

fl. *ff* ob. *ff* clar. *ff*

2 c. à pist. *ff* 2 trb. *ff* 3<sup>e</sup> trb. *ff* 4 cors (2 à chaque partie) *ff* fag. *ff*

Les Cordes sont disposées comme suit :

VI unis  
VII unis  
A. unis  
Vc.  
C.B.

G. Bizet  
Carmen  
(Final du 3<sup>e</sup> acte)

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

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

Don José

tu m'en - ten - dras, — je le veux, Car - men —

1 fl. *f* 1 ob. *f* 2 fl. *f* 2 ob. *f* cresc.

cl. *f* 1 cor *f* c.a. *f* 2 cors *f* 3 trb. *f* cors à 4 *f*

cors *f* 2 cors *f* 3 trb. *f* VI *f* VII *f* A. *f* Vc. *f* C.B. *f*

VI *f* VII *f* A. *f* Vc. *f* C.B. *f* timb. *f* fag. *f* cresc.

(id.)

M.E. 6941



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

(1)

Gérald

Qu'au-tour de moi tout som-bre

VI  
V.II  
A.  
Vc. *p* *cresc.*  
C.B.

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

L. Delibes  
*Lakmé* (3<sup>e</sup> acte)

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

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

*f* *sost.*

Faust

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

2 fl. (2 cl.)  
4 cors  
V.I  
A.  
Vc.  
C.B. div.  
VII unis  
V.II  
C.B.

H. Berlioz  
*La Damnation de Faust*

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

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

(19)

Guillaume

Et c'est fini, a-lors fi-ni, ô Dieu!

2 ob.  
2 cl.  
4 cors  
3° tromb. *mp*  
2 fag.

A. Bruneau  
*Messidor*  
(2<sup>d</sup> acte, p. 202)

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



(2°)

*Guillaume*

et pour l'avoir je boule ver-se-rai le mon - - de!

picc. *tr* picc. *fl.* 1-2 sans trille

2 ob. (c.a.) 2 cl.

2 cornets à pist. 2 tromp. 1 tromb.

4 cors

2 trb.

V.II unis + V.I *8<sup>a</sup>*

Vc. fag. 1<sup>o</sup> cl. b. etc.

*8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>* C.B. + fag. 2<sup>o</sup> + tuba  
2 *8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>* c.fag.

A. Bruneau  
*Messidor*  
(p. 215)

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

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

*Werther*

Pourquoi me réveil-ler - - - - - ô souffles du Printemps!

1 fl. 2 fl. (ob.) *dim. p* *pp*

1 ob. 2 cl. (c.a.) fag. sax.

V.I V.II A. + Vc.

Hp.

2 cors *mf cresc.* 4 cors 3 trb.

Hp. timb.

C.B. pizz. C.B. arco

Massenet  
*Werther*  
(3<sup>e</sup> acte, p. 339)



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

*Siegfried*

Ha - heil

flûtes  
ob. à 2 + cl. 1<sup>re</sup>  
cl. à 2 + ob. 3<sup>e</sup>  
cors à 2  
cors à 2  
tromp. à 2  
trompette basse  
VI + V. II  
unis  
Altos  
unis  
2 trb.  
Vc.

C.B.

R. Wagner  
*Siegfried*  
(1<sup>er</sup> acte, p. 145)

*Siegfried*

No - thung!

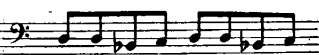
fl.  
3 ob.  
c. a.  
3 cl.  
3 fag.  
cl. basse  
2 trp.  
1 cor.  
cors à 2  
cors à 2  
1 cor  
1 cor  
1 cor  
V. II  
unis  
A. unis  
Vc. unis

C.B. 8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>

R. Wagner  
*Siegfried*  
(1<sup>er</sup> acte, p. 155)

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



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

Au contraire, en d'autres occasions, l'on trouve tous les Bois, avec 4 Cors, et le thème en croches aux 2<sup>es</sup> Vio. lons et Altos en octaves:

Mime



der lie - be schlimmer lohn! das der sorgen

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

c.a. + fag.

fag. 1<sup>er</sup>

4 cors

V.I. div.

V.II

A.

Vc. unis

C.B.

C.B. + fag. 3<sup>e</sup> + C.B.

fag. 3<sup>e</sup> + cl. b.

R. Wagner  
Siegfried  
(1<sup>er</sup> acte, p. 23)

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

Golaud



Ah! ah! vos longs che - veux Ser vent en - fin a quelque chose

2 fl.

2 ob.

2 cl.

c.a.

2 cors

V.I

V.II + A.

Vc.

V.I

V.II

V.II + A.

Vc. + fag. à 3

C.B.

2 fl.

2 ob.

2 cl.

2 cors

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

V.II

A.

Vc.

C.B.

Cl. Debussy  
Pelléas et Mélisande  
(p. 289-290)

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



*Golaud*

Ab - sa - lon!

fl. à 2

ob.

2 cl.

c.a.

2 trp.

2 cors

cors à 2

3 trb.

V.I + II (et altos 8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>)

Vc. + fag. 1<sup>er</sup>

C.B. + tuba + fag. 2<sup>er</sup>

Vc. fag. à 2

C.B. + tuba

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
 (même scène)

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

*Benvenuto Cellini*

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

2 fl.

2 ob.

2 cl.

2 trp.

cors à 2

fag. à 2 + timb.

V.I

V.II

doubles cordes

A.

C.B.

C. Saint - Saëns  
*Ascanio*  
 (p. 112)



De même:

*L'Enfant*

Plus de de.voirs! Je suis li - bre, li - bre

p<sup>1</sup> cl  
2 cl

(p)

picc.  
et 2 fl.

2 ob.  
c.a.

3 trp.

3 trb.

cl. b.

4 cors

+ Hp.  
et P.

fag. à 2 + tuba  
c. fag.

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

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

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

*Don José*

Tonner - re!

2 fl. (##)

2 cl. + 2 ob.

trp. **ff**

3 tromb.

fag.

timbale

V.II unis

V.I unis

avec:

A. unis

Vc.

C.B.

G. Bizet  
*Carmen* (2<sup>d</sup> acte)



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

Méphistophélès

Co - hor - tes in - fer - na - les

fl.

ob.

2 cl.

cl. b.

etc

4 cors

4 fag.

V.I unis

V.II unis

A.

Vc.

C.B.

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

Puis sur le *Ré* de "il est à moi", Berlioz ajoute encore une tenue de 2 trombones  
 ophicléide

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

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

g-----, 3 fl. + picc. (à l'unisson)  
 + p<sup>re</sup> clar.

3 cl. + 3 ob. à l'unisson

c.a.

3 tromb. (sons ouv.)

4 cors (2 à chaque note)

+ 2 trombones

timbales

A. Schoenberg  
*Erwartung* (page 25)



Et citons encore le passage suivant :

Chant

cors

oh ————— bist du da —————

4 cors

(Très lent  
mässig)

2 trp.  $\text{ff}$

V.II + V.I  $\text{ff}$   
+ a.

3 trb.

Vc. + fag. 1<sup>o</sup> + cl. b. avec 4<sup>o</sup> tromb. 7 trb. 4<sup>o</sup>  
C.B. + fag. 2. 3. + c. fag. avec tuba tuba

timb.  $\text{ff}$

fl. à 2

p<sup>1</sup> cl.  
cl.

cl. à 2

ob. à 2

ob. à 2

A. Schoenberg  
*Erwartung*  
p. 63

### GRADATION DES SONORITÉS.

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

1<sup>o</sup> Au premier acte, dans le *Duo* entre *Micaëla* et *Don José* :

*Micaëla*  
(p)

la route n'est pas longue

V.I

V.II (pp)

1 cor pp

A.

Vc. pp

C.B.

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

Puis :

*Micaëla*

Tu chercheras mon fils, mon José

V.I

V.II

2 cl.

2 fag. p

A. pizz.

Vc. pizz.

Passage plus soutenu, à la voix; les Bassons et Clarinettes viennent corser la sonorité, avec appui des pizzicati de Vc. et A. et nuance < > aux V.I et II.



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

Don José

Car - men, — il est temps en - co - re, oui — il est temps en

1 fl. *pp* V. I V. II 1 cl. A. cor

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

G. Bizet  
*Carmen*  
(Duo du 4<sup>e</sup> acte)

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

Don José

lais - se - moi — te sau - ver

2 fl. 2 cl. 2 fag. V. I V. II A. Vc. C.B.

G. Bizet  
*Carmen*  
(id.)

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

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

Don José

Eh bien, — s'il le faut pour te plai - re je res - te - rai ban - dit, tout ce que

(*pp*) V. I V. II A. 2 cors Vc. C.B. *pp*

cresc. poco a poco cresc. poco a poco cresc. poco a poco

la suite au verso



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

G. Bizet  
Carmen  
(Duo du 4<sup>e</sup> acte)

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

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

Frasquita  
Mercédès  
Carmen

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

G. Bizet  
Carmen  
3<sup>e</sup> acte. (Ensemble:  
"quant au douanier...")

Frasquita, Mercédès et Sopr. 1<sup>re</sup>  
Carmen et Sopr. 2<sup>de</sup>

(2) Chœur avec les Soli et *f*:

(id.)



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

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

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

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

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

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

(a) Les TENUES, purement et simplement. Souvent les Cordes seules suffisent, *même pour des f*. Gluck et Rameau l'ont maintes fois prouvé. Également Moussorgsky, dans *Boris Godounoff*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(k) ACCOMPAGNEMENTS COMPLEXES

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

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



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

(a) TENUES.

*Pelléas*

2 fl. *p*  
2 ob. *p*  
2 clar. *p* 2 cors sourd  
Vc. div. + 2 fag. *p* Vc. div.  
C.B. div. *p*  
timb. *ppp*

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
(1<sup>er</sup> acte, p. 53-54)

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

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

*Ténor*

V.I. V.II A. *pp*  
4 Vc. soli div.  
Vc. tutti *pp*  
Harpe *pp*  
Hp. continuant (avec Vc.)

C. Saint-Saëns  
*Nuit Persane*  
(Au cimetière)

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

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

*Roméo*

Vc. div. en 4  
C.B. pizz. *p*  
Harpe

Gounod  
*Roméo et Juliette*  
(2<sup>d</sup> acte. Cavatine)

(De même, ici les Vc. divisés en 4 donnent un timbre pénétrant.)



## (b) NOTES RÉPÉTÉES.

*Accompagnement en notes répétées (aux Cordes), avec une autre partie (V.I) en contrepoint:*

*Faust*

A moi — les plai — sirs — les jeu — nes maî — tres — ses

V.I

2 trp. *pp*

+ 2 cors 8<sup>va</sup> des trp.

V.II unis *p*

A. unis *p*

Vc. pizz. *p*

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

Gounod  
*Faust*  
(Duo du 1<sup>er</sup> acte)

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

*Faust*

(*più f*)

Ar — den — te jeu — nes — se,

V.I

ob. 1<sup>re</sup>

cl. 1<sup>re</sup>

V.II

A.

fag. 1<sup>re</sup>

Vc. arco

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

(id.)

*En pizzicati:*

*Don Giovanni*

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

Mandoline

V.II

V.I

A.

Vc.

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

Mozart  
*Don Juan*  
(Sérénade)



*En accents légers, arco :*

*Don Giovanni*

là ci darem la ma.no là midirai di si

fl. *p* *cresc.* *p*

2 ob. *p* *cresc.* *p*

2 fag. *p* *cresc.* *p*

2 cors *p* *cresc.* *p*

Vc. *p* *cresc.* *p*

+ C B 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

Mozart  
*Don Juan*  
(Duo p. 77)

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

*Aux Cordes : notes répétées, et arpèges :*

*Roméo*

Ange a.do. ra. ble, ma main cou. pa. ble Pro. fane en l'osant tou. cher

V. I. *(p)*

V. II. *(p)*

A. *(p)*

2 fag. *pp*

2 cors *pp*

Vc. *pp*

C.B.

Gounod  
*Roméo et Juliette*  
(1<sup>er</sup> acte, Madrigal.  
p. 119)

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

*Roméo*

que nul n'a droit d'ap.pro. cher —

V. I. *(p)*

V. II. *(p)*

A. *(p)*

2 fag. *pp*

2 cors *pp*

Vc. *pp*

C.B.

(id.)



*Avec des Bois :*

(f)

Baryton

Jou is! c'est au fleuve des ombres

1. fl  
1. ob etc.

2 cl.  
(p) etc.

1 cor

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

Et plus loin :

V.I  
p

+ accord de  
4 instr. à vent

A. (div.)

Basses  
Vc et C.B.

C. Saint-Saëns  
*La Lyre et la Harpe*

(c) TREMOLOS.

Mélisande

Ce sont mes co. lombes, Pelléas. Allons-nous en, laisse-moi

pp VI div. VI unis

sur la touche

V.II  
pp sur la touche

Hp. pp

A. div.  
pp sur la touche

pp cor 1°

pp cor (3°)

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
(4<sup>e</sup> acte, Scène I, p. 179)

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

Golaud

Re. gar. de!

div. #2. unis

V. I

V. II

Vc.

A.

(avec tenues de Bois  
à la 1<sup>re</sup> mesure.)

(Effet très dramatique  
du tremolo des Cordes.)

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
(3<sup>e</sup> acte, Scène IV, page 248)



## (d) PIZZICATI, OU HARPES.

*Manon*

on l'appelle Manon, elle eut hier seize ans... En elle tout disait, la beauté,

V.I unis pizz.

V.II pizz.

A. unis pizz.

Vc. unis pizz.

C.B. pizz.

cl. *pp*

Massenet  
*Manon*  
(2<sup>d</sup> acte, p. 135)

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

## (Pizzicati aux Basses):

*Karnac*

cette ville maudite ait disparu demain, Pas de lâche faiblesse

V.I

V.II

A.

(+ 2 cors avec V.I et A. et 1 trp. avec V.II)

timb. *pp*

Vc. pizz.

C.B. pizz.

Vc. et C.B. doublés par fag. (en 3/4)

2 fl. picc.

2 ob.

2 cl.

2 corn. à pist.

2 trb.

trp.

*pp*

*cresc.*

cors

V.I

V.II

V.II

Vc arco

C.B. arco

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

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

## Pizzicati à tous les instruments à cordes:

*Mylio*

Vainement, ma bien-aimée, on croit

V.I *pp*

V.II *pp*

A. *pp*

Vc. *pp*

C.B. *pp*

pizz. à tous les instr.

3

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

(Etudier l'écriture ingénieuse du rythme de ces pizzicati, depuis la 3<sup>e</sup> mesure.)



*Pizzicati avec Bois :*

*Le Duc*

Eh, que ne parlez vous? pour calmer mon courroux ce mot eût pu suffire

ob. 1<sup>o</sup> *p* *sempre*  
2 cl. *sempre*  
V.I pizz. *sempre*  
V.II pizz. etc. V.I avec ob.  
A. pizz. V.II avec cl. 1<sup>o</sup>  
A. pizz. A. avec cl. 2<sup>o</sup>  
Vc. pizz.  
C.B. pizz.

A. Messager  
*La Basoche*  
(Air du duo de Longueville  
page 272)

(Orchestration très simple, d'ailleurs excellente. Les pizzicati soulignent très à propos l'humour de tout cela. Et la réalisation musicale y est pour beaucoup.)

*Chant accompagné par les Harpes seules (assez rare) :*

2 1<sup>res</sup> Hp.  
2 2<sup>des</sup> Hp.  
Henry VIII  
An - ne, ma bien ai - mé - e n'en - tends-tu pas

C. Saint-Saëns  
*Quatuor d'Henry VIII*  
(page 634)

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

(e) ARPÈGES, BATTERIES, ONDULATIONS DIVERSES.

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

V.I div.  
*pp* mais chaleureux  
V.II  
A. *pp*  
2 cl. *pp*  
2 Hp.

A. Bruneau  
*Messidor*  
(2<sup>d</sup> acte. p. 284-285)

Exemple (assez rare) de thème mélodique aux 1<sup>res</sup> Violons divisés : doux et intense; l'ensemble, avec l'adjonction des Clarinettes, est très suffisamment plein. On remarque que les Batteries des Cordes ne doublent pas, mais complètent celles des Clarinettes.



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

*Pelléas* 

Je crois la voir briller

+ V.I div. 8<sup>va</sup>

V.II div.

2 fl. *p* *piu p*

c.a. (*p*)

Vc.

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

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
(2<sup>d</sup> acte. p. 87)

*Batteries avec tenues :*

*Soprano* 

*mf dolce*

des bel - les nuits du Pô - le

ob. 1<sup>o</sup> *picc.* fl. à 2

cl. à 2 *pp*

+ V.I div. 8<sup>va</sup>

V.II div. *pp*

Harpe *pp* etc.

3 trb. *ppp*

timbale *ppp*

C.B. arco *pp*

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

(Assez plein, mais sans couvrir. Trombones pouvant jouer *ppp*.)

*Arpèges avec tenues :*



Vous fuy - ez disper - sé - es, ô blan - ches co - lom - bel - les

c.a. *pp* *très doux*

V.I

V.II

A.

Vc.

Harpe *pp* etc.

+ ici la moitié des pup.

+ ici un seul pupitre

Vc. *pp* pizz.

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

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



## (f) CORDES ÉCRITES POLYPHONIQUEMENT :

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

*V.I.*  
*V.II*  
*A.*  
*B.C.*

J. S. Bach  
*Magnificat*

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

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

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

*Altos div.*  
*1<sup>er</sup> V. solo*  
*4<sup>e</sup> c.*  
*3<sup>e</sup> c.*  
*Vc. div.*

Gounod  
*Faust (Cavatine)*

(Noter l'écriture : Altos  
encadrés par les Vc., 1<sup>re</sup> Vc.  
et V. solo très expressif.)

*Avec l'emploi de quelques soli du Quatuor :*

*Ténor*  
Sa - lut — Prin - temps, pè - re des ro - ses !

*4 V. soli*  
*à 2*  
*à 2*  
*VI div (p)*  
*cresc.*  
*dim.*  
*dim.*  
*ob.*  
*cl.*  
*2 A. soli*  
*2 Vc. soli*  
*cor*  
*cresc.*  
*p*  
*pp*  
*Vc. div.*  
*cor*  
*C. B. div.*  
*(pizz. et arco)*  
*fag.*

A. de Castillon  
*"Renouveau"*  
poème d'A. Silvestre  
orch. par Ch. Kœchlin

(Les *Soli* donnent un ac -  
cent pénétrant; Bois sou -  
tenant l'ensemble sous le  
La aigu du Ténor, mais  
sans lourdeur.)



## (g) DIVERS MÉLANGES BOIS ET CORDES.

*Pamina*

1 fl. + 1 ob.  
V.I.  
V.II.  
A.  
Vc.  
(+ C.B. 8<sup>va</sup>)

*Sieh, Ta - mi.no die - se*

Mozart  
*La Flûte Enchantée*  
(p. 145)

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

*Mathilde*

2 cors  
2 fag.  
V.I.  
V.II.  
A.  
Vc.  
C.B.

*Som - bre fo - rêt, désert triste*

Rossini  
*Guillaume Tell*  
(Air de Mathilde)

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

*Forme très simple du mélange Bois et Cordes:*

*Philémon*

arco (V.I.  
A.  
V.II)  
clar.  
Vc. pizz.  
+ C.B. 8<sup>va</sup> pizz.

*O souriante i - mage des plaisirs d'un autre à - ge*

Gounod  
*Philémon et Baucis* (1<sup>er</sup> acte, Sc. I)

(Type de l'accompagnement léger, et  
*sans sécheresse* à cause de la seule te-  
nue de Clarinette.

On notera une disposition assez sou-  
vent adoptée: les 1<sup>rs</sup> et 2<sup>ds</sup> V. sont en  
sixtes, avec les *Altos* au milieu faisant  
une partie moins importante, et qui  
d'ailleurs est doublée par la Clarinette.)

*Philémon*

arco V.I.  
V.II.  
A.  
cl.  
2 cors  
Vc. pizz.  
+ C.B. 8<sup>va</sup>

*La vie est dou - ce tant qu'on ai - me*

(id.)

*Autre exemple du même  
genre, avec clarinette dou-  
blant le chant à l'octave:*

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



*Réalisations par 2 groupes différents. 1<sup>o</sup> Altos et Flûtes :*

*Manon*

Voy - ons, Manon, plus de chime - res, où va ton es.prit

2 fl.

Altos

pizz. (Vc. C.B.)

Vc. solo (p)

tutti

Massenet  
*Manon*  
(1<sup>er</sup> acte, p. 87)

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

*Des Grieux*

clairs et joy - eux ruis-seaux

2 fl.

V.I

V.II

A.

id.  
(p. 179)

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

*2<sup>o</sup> Altos, Violons et Flûtes :*

*Des Grieux*

Ah, fuyez, douce i-mage à mon â-metrop ché - re

2 fl.

V.I

V.II

A.

C.B. pizz.

Vc. div.

id.  
(p. 284)

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

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

*Mireille*

Et moi, - si par hasard quelque jeune garçon - me disait douce-ment -

2 cl.

fag. 1<sup>o</sup>

Altos

V.I + II

Vc. pizz.

C.B. pizz.

pizz. (Vc. C.B.)

Vc. arco pp

Gounod. *Mireille* (1<sup>er</sup> acte, Sc. I. p. 39)

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



*Mélange Cordes et Bois, avec Cor en tenues :*

Gérald

Fan - tai - si - e aux divins men - son - ges

cl. *pp*

cor *pp*

Velles

L. Delibes  
*Lakmé (1<sup>er</sup> acte)*

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

*Cordes avec un contrepoint de C.A.:*

Marguerite

Je veux t'ai - mer et te ché - rir, parle en co - re

V.I *pp*

V.II *pp* div.

A. div. *pp*

C.A.

Harpe *pp*

Vc. (sans C.B.)

Gounod  
*Faust*  
(Duo de l'acte du Jardin)

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

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

Nadir

Aux clar - tes des é - toi - les je crois en - cor

V.I 8<sup>va</sup>

sourdisines

*pp* V.II

1 fl.

c.a.

sourdisines

A. + 2 Vc. soli

Vc.

C.B.

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

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



*Bois (doux) avec gammes de Cordes pp:*

2 fl. + 1 ob. cor à 2  
cl. 2<sup>e</sup> cl. 1<sup>re</sup> *ppp*  
Hp.  
Vc. solo  
Henri  
En vous quit - tant, je vous bai - saïs la main, l'â - me ravie

V.I  
V.II  
à 2

E. Chabrier  
*Le Roi malgré-lui*  
(Duo du 2<sup>e</sup> acte)

*Mélange plus nourri, de Bois et Cordes :*

Mime  
V.I  
V.II  
ob. + cl. (unissons)  
3<sup>e</sup> ob. c.a.  
2 cors  
1 fag.  
fag. à 2

R. Wagner  
*Siegfried*  
(1<sup>er</sup> acte, page 7)

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

*Bois avec Vc. pour faire la Basse:*

Guillaume  
non, non! la maison est vide et sans enfants, le blé re-fu-se de pou-s-ser  
1 cl. + 1 fl.  
fag. 1<sup>re</sup>  
fag. 2<sup>e</sup>  
fag. 2<sup>e</sup>  
cor

A. Bruneau  
*Messidor*  
(p. 118 - 119)

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



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

*Soprano*

l'é-cu - - me des flots bleus

flûte 1<sup>re</sup> picc. *pp*

2 cl. *ppp*

cor 1<sup>er</sup> sons ouv. *dolciss.*

V.II div.

A. div.

Vc. II

V.I div.

V.II div.

Vc. I

Vc. II

C.B. div. pizz. arco *pp*

3 cors *pp* avec sourd.

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

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

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

*Guillaume*

Et quel besoin d'é-ternel es-poir !

1 fl.

2 cl.

Vc. + 2 cors

2 cors

V.I

V.II + Vc.

A.

Vc. div. *pp*

cor *pp*

A. Bruneau  
*Messidor*  
 (2<sup>d</sup> acte, p. 154)

(Ces batteries sont très douces à cette tessiture : les Violoncelles ajoutent l'accent de leur timbre à celui, plus neutre, des 2<sup>ds</sup> Violons.)

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

*Henri*

Quels soirs di-vins nous passions en rêvant dans la gon-do-le

2 fl. *ppp*

2 cl.

V.I

V.II

V.II

V.II

cor *pp*

cor

A. *pp*

Vc. *pp*

+ Hp. avec les Vc.

E. Chabrier  
*Le Roi malgré-lui*  
 (2<sup>d</sup> acte, Duo, p. 325)



*De même, (orchestre plus chargé):*

2 fl.  
2 ob.  
2 cl.  
2 cors

Hp.

V. I  
V. II

A. div. fag.  
2 fag.

Soprano

Chant Ténor

Pour t'a - do - rer je veux vi - vre

Vc. div.  
C.B.

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

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

*Doublure des Bois par tremolos légers des Cordes:*

Frédéric

un bonheur d'allu-res dis - cre - tes qui fi-nit très mo-ra-le-ment

ob. *pp*

V. I *p*

(*pp*) cl. à 2

V. II

A.

Vc. pizz. + fag. 1

C.B. pizz.

C.B.

L. Delibes  
*Lakmé*  
1<sup>er</sup> acte, Quintette

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

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

Le Duc

S'ils s'ai-ment comme je sou - hai - te,

(Cl. à l'unis. des cors)

2 cl.

+2 cors

A.

Vc.

C.B.

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

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



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

*Lescant*

2 cors très marqué

Bonsoir!

2 fag.

Altos

Vc. unis

C.B.

Vc. div.  
+ 2 fag.

Massenet  
*Manon*  
(1<sup>er</sup> acte, p. 37)

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

*Doublures par Touches de Bois, intermittentes:*

*Manon*

Je suis — encor toute étourdie, je suis — encor toute engourdie

ob. clar.

V II div.

Vc. Altos

pizz. C.B.

Massenet  
*Manon*  
(1<sup>er</sup> acte, p. 57)

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

(h) DIVERSES AUTRES RÉALISATIONS:

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

1<sup>er</sup> Violons (tous)

*Nicéas* (ténor)

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

$\text{♩} = 140$

*p*

C. Saint - Saëns  
*Phryné*  
(page 101)

*De même:*

*Soprano*

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

Flûte

M. Ravel  
*L'Enfant et les Sortilèges*

*Soprano*

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

Flûte

et avec la Flûte au-dessus de la Voix:

rall.

Id.  
(page 81)

V. Solo

*Soprano*

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

*p*

C. Saint-Saëns  
*Romance du timbre d'argent*



De même :

Soprano

Que — ta malheureuse pré — tresse obtienne grâce

1 Cor

Spontini. *La Vestale*

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

Réalisation sur Basses et Harmonies du "Continuo" :

Récitant (ténor)

("Et voici... le rideau du temple se déchira du haut en bas")

Orgue et continuo

Vc. C.B.

("Et la terre trembla...")

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

Orchestre à 2 parties, accompagnant la Voix :

ob. 1<sup>re</sup>

fag. 1<sup>re</sup>

V. II

Vc.

Pelléas

Et tous ces souvenirs ... c'est comme si j'emportais

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
(4<sup>e</sup> acte, p. 323)

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

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

Adagio

Ténor solo

V. I

V. II

A.

(Fagotto, Organo e Continuo)

B. C.

J. S. Bach

(Cantate: *Ich hatte viel Bekümmerniss*)

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



*Avec deux Hautbois, et "Continuo":*

Soprano  
Contralto  
2 Htb.  
Continuo

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

*Accompagnement par Flûtes et "Continuo":*

Soprano solo  
Flûtes  
Orgue et Continuo

ici sans C.B.

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

*Bois et Cordes:*

Contralto  
Ob. d'amour  
V.I.  
V.II  
A.

(Continuo sans Orgue)

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

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

Basse solo  
2 Violes d'amour  
Luth  
Orgue et Continuo

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



*Cordes, et "Continuo":*

V. I. *p*

V. II. *p*

A.

Ténor

Ach, mein sinn, Ach, — mein sinn, wo willst du endlich

B.C. *p senza C.B.*

6 5 4 6 5 6 4 2 6 6 4 3 5

J. S. Bach  
*Passion selon St Jean*  
 (N° XIX)

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

2 ob. *p*

Alto

Von den Stri - cken mei - ner Sün - den

B.C. *p senza C.B.*

Organo e Continuo (Vc. e C.B.)

7 5 9 8 9 8 4 7

J. S. Bach  
*Passion selon St Jean*  
 (N° XI)

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

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

Chant

In - vin - cible E - ros, qui te joues

V. I-II

A.

Vc.

Harpe

Flûte solo

← 3 mesures →

*p*

(Musique pour la tragédie de Sophocle)

C. Saint - Saëns  
*Antigone*

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

*Flûte avec Harpe et Cor:*

Mélisande

Mais oui... Je l'ai aimé où est-il ?

fl. 1<sup>re</sup>

doux et expressif *p*

dim. molto

Harpe

pp 4<sup>e</sup> cor

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
 (5<sup>e</sup> acte, p. 385)

(Encore un exemple de l'harmonie parfaite entre Harpe et Flûte. — Noter la basse, *pp*, par le 4<sup>e</sup> Cor.)



*Cor et Harpe :*

*Des Grioux*

Comme l'oiseau qui suit — en tous lieux le Printemps

Cor solo

pp

Harpe

p

Massenet  
*Manon (2<sup>d</sup> acte)*

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

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

*Véronique* (P)  
Ah, mon cher fils, — mon pauvre Guil - lau - me  
1<sup>er</sup> cl.  
4 cors  
pp  
A. 2 2 2 2 2 2 2 2  
C. A. pp

A. Bruneau  
*Messidor*  
(1<sup>re</sup> acte, Sc. I, p.9)

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

*Bois seuls comme accompagnement :*

*La Reine de la Nuit*

2 ob.

2 cors

fag. 1<sup>o</sup>

Mozart  
*La Flûte Enchantée*  
(p. 53)

*Bois doublés, mais sans Cordes :*

*Mime*

Schweisst, nun des Schwert

ob. 1<sup>re</sup> + C.A.

ob. à 2 (2-3)

cor + 1 cl.

1 fag. + 1 cl.

3<sup>e</sup> cl. + fag. 2<sup>e</sup>

cl. b. + fag. 3<sup>e</sup>

R. Wagner  
*Siegfried*  
(1<sup>re</sup> acte, page 85)



*Harmonie faite par les Bois :*

*Véronique*

A - lors, comme à l'autre sai - son

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

ob. seuls

Vc. *mf* *dimin.*

+ C.B. 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

(P)

A. Bruneau  
*Messidor (1<sup>er</sup> acte, p. 14)*

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

**(j) HARMONIES FAITES PAR LES CUIVRES :**

*Véronique*

Et ce se - ra la mi - sè - re, la faim

tromp. c.a. *pp*

cors *pp*

cl. b. *pp*

3 tromb. *pp*

tuba *pp*

A. Bruneau  
*Messidor (1<sup>er</sup> acte, p. 15)*

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

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

*Werther*

Pourquoi me ré - veil - ler, ô souf - fles du Prin - temps

Harpe

cor

3 tromb. *pppp* timb.

Vc. C.B.

Massenet. *Werther (page 337)*

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



## Cuivres avec la Voix :

*Brunechild*

Siegmond ! regar - de - moi !

4 tuben.

tuba contreb.

timbale *pp*

R. Wagner  
*La Valkyrie*  
 (2<sup>d</sup> acte, Scène IV)

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

*Siegmond*

et si fiè - re

trmp. 1<sup>re</sup>

trp. basse

3 trb.

trb. contreb.

*pp*

(id.)

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

*Wotan*

Wan - drer Heist mich die Welt

trp. 1<sup>re</sup>

trp. basse

1<sup>re</sup> trb.

2<sup>e</sup> trb.

trb. contreb.

*p*

R. Wagner  
*Siegfried* (p. 19).

(Excellente sonorité, avec la voix de Basse.)

*Brunechild*

*pp et lié*

*sempre pp*

3 trompettes et trmp. basse

3 trombones

Bass-tuba et trb. contreb.

trb. c.b.

timbales

*pp*

*pp*

*pp*

R. Wagner. *La Valkyrie* (2<sup>d</sup> acte. p. 223)

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



## (k) ACCOMPAGNEMENTS COMPLEXES.

*Bois, Trompette, Harpe:*

2 fl. *pp*

2 ob. *pp*

cl. 1<sup>re</sup>

trp. 1<sup>re</sup> *pp*

trp.

2<sup>e</sup> cl.

Harpe

*dolciss.*

E. Chabrier  
*A la Musique*

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

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

2 fl. *pp*

1 ob. *p*

V.I. *pp*

V.II

A.

Sabatino

(*p*)

Un ins - tant en - co - re

Vc.

Vc. pizz.

C. B. pizz.

C. Saint-Saëns. *Proserpine* (Final du 2<sup>d</sup> acte. p. 170)

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



*Contralto  
solo*

musical score for the first system, featuring a Contralto solo and various orchestral instruments. The score includes staves for Contralto solo, tromp. cor p, V.I mp, V.II, Hp. mp, A. div., cl. 2° pp, Vc. div., cl. 1° p, 1° fl., cl. 2°, Vc. div. arco, Vc. div. pizz., 3 trb. ppp, C.B. unis, pizz. p, Gr. c. ppp, C.B. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> p, and une cymb. pp. The lyrics "O mer, joy - eu - se" are written above the Contralto staff.

*Cordes, Bois, Harpe, Cuivres:*

musical score for the second system, continuing the orchestral and vocal parts. The score includes staves for trp. cor, V.I pizz., V.I et II arco div., V.II div., Hp., 1° fl., 2 fl. pp, cl. 2°, Vc. div. arco, A. div., C.B. div. arco pp, and 3 trb. ppp. The lyrics "mer, ma - gni - fi - que man - teau" are written above the vocal staff.

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



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

*Soprano solo*  
nous, et noi - - res sont les

*V.I. div. en 3*

*3 cors avec sourd.*

*Altos div. en 2*  
p.

*Piano*  
pp  
cl. 1<sup>re</sup> pp  
pp sempre  
P.  
dolciss.

*trb. 1<sup>re</sup> avec sourd.*  
pp  
(trb. 1<sup>re</sup>)

*3<sup>e</sup> trb. ouvert*  
ppp  
1<sup>re</sup> Vc.  
2<sup>de</sup> Vc.  
Vc. 1<sup>re</sup>  
3 C.B. soli

eaux qui bril - laient si vertes

*3 cors sourd.*  
8<sup>va</sup> 1<sup>re</sup> V.  
pp sons harm.

*A. div. en 3*

*Piano*

*(trb. 1<sup>re</sup>)*  
Vc 1<sup>re</sup>  
pizz.  
3 C.B. soli

Ch. Kœchlin  
"Berceuse phoque"



*Réalisations complexes:*

*La Princesse*

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

picc. 8

pt<sup>e</sup> clar. 8

2 ob. 8

2 cors 8

V.I div en 3

A. div en 3

V.II div en 2

Vc. div. en 2 sons harm.

fag. 1<sup>o</sup> + C.B.

(p)

fag. 2<sup>o</sup>

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

*Autre forme complexe de l'accompagnement:*

*Soprano solo*

dolce espress. pp

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

ob. 1<sup>o</sup> ppp 2 fl.

ob. 1<sup>o</sup> ppp

cl. 2<sup>o</sup> ppp

cl. 1<sup>o</sup> ppp

cor 1<sup>o</sup> de même (de même)

Hp. 1<sup>o</sup> ppp

Hp. 2<sup>o</sup>

V.I div.

V.II div.

A. div.

Vc. pizz.

4<sup>o</sup> cor ppp

V.I unis ppp

V.II

A. pp

C.B.

C.B.

E. Chabrier  
*A la Musique*  
 (p. 15)



*Accompagnement très nourri, qui pourtant ne couvre pas :*

*Siegmund*

Sieg - mund, der Wäl - sung siehst du, Weib

1 fl. et 3 cl. *p* 3 fag. 3 fag. 2 fl. 2 ob. 4 cors cl. b. etc.

V.I. *pp* V.II A. *pp* + Hp. 2 trp. 3 tromp. *pp* 3 trb. *pp* Vc. div. en 4 3 à chaque note timb. *p*

(*p*) 6 Vc. div. en 3 6 autres Vc. div. en 2 C.B. div. pizz. C.B.

Wagner. *La Valkyrie* (1<sup>re</sup> acte. p. 100)

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

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

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

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

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

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

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



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

Voici des exemples de ces diverses doublures :

*Doublure sonore, par Violons en Octaves :*

*Dalila*

*f*

A - mour, viens ai - der ma fai - bles - se

V.I.

V.II

1 fl. 1 ob. 2 cl. (p)

2 cors

cor

A.

Vc.

C.B.

C. Saint-Saëns  
*Samson et Dalila*  
(2<sup>d</sup> acte. p. 187)

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

*Doublure dans un f vocal :*

*Lakmé*  
(et *Gérald Séba*)

C'est le Dieu de la jeu - nes - se, C'est le Dieu du Prin - temps

1 fl. + V.I, 8<sup>a</sup>

loco : 2 cl. + V.II

2<sup>o</sup> fl.

1<sup>o</sup> ob.

1<sup>rs</sup>

2<sup>ds</sup>

Altos div. en 2

cors à 2

3 trb.

Vc. + fag. à 2

(+ C.B. 8<sup>a</sup> ba)

timb. p

L. Delibes  
*Lakmé*  
(Duo du 1<sup>er</sup> acte)



*Du même genre :*

*Faust*  
A moi — les plai — sirs, — les jeu — nes mai — tres — ses

*Méphistophélès*  
A toi — les plai — sirs — etc.

V. I  
V. II  
+ fl. 1<sup>re</sup>  
+ cl. 1<sup>re</sup>

A. div en 2  
1. 2. doubles c.

3 cors  
2 fag.  
cor

3 trb.  
2 fag.  
fag.

Vc.  
timb.

C.B.

3 trb.

Gounod  
*Faust*  
(Duo du 1<sup>er</sup> acte)

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

*Mylio*  
Le sa — lut nous est pro — mis C'est à nos seuls en — ne — mis

V. I div. pp  
1 trb.  
1 pist. ppp  
arco pp  
cresc.

V. II div.  
pizz.  
1 tromb.  
1 ophicl. ppp  
cresc.

Altos div.  
arco  
pizz. pp  
Vc. pp  
cresc.

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

timb. pp Gr. c. ppp

V. II div. arco  
A. div. arco

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



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

2 fl. (p)  
2 cl.  
trb. pp 2 fag. (p) 1 cor (p)  
Hp.  
V.I. *p espress.*  
V.II  
A. Vc.  
C.B. Vc.

C. Saint-Saëns  
*Phryné*  
(2<sup>d</sup> acte, air de Phryné  
(p. 118)

(Chant à l'unisson des  
2<sup>ds</sup> Violons.)

*Doublure intense, par Violons et Hautbois:*

d'un cœur trop vas - te et d'une âme al - té - ré - e d'un bonheur qui la fuit  
V.I unis  
V.I + ob.  
+ cl. 8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>  
2 cors  
cl. 2<sup>o</sup>  
3 trb.  
fag. à 2  
C.B. *f*  
+ fl. 2<sup>o</sup>  
cl. 1<sup>o</sup>  
cl. 2<sup>o</sup>  
cors  
trb. 1.  
trb. 2.  
trb. 3.  
dimin.  
Vc. + fag.  
+ trb. 3.  
+ C.B. 8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>

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

*Doublures pour un mf Scherzando:*

Moralès  
A la porte du corps de garde pour tu.er le temps  
V.I  
V.II *f pp*  
A. Vc.  
C.B. arco  
2 fl. (p)  
pizz.  
cl. pizz.  
pizz.

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



*Doublure de la voix par Touches intermittentes :*

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

clar. 1<sup>o</sup> cl. cor *p* cors 2 cors *pp*

*doux* *fag.* *dimin.* 2 *fag. pp*

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

Vc. (Vc.) *ppp*

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

*Renforcement (doublure) par Hautbois :*

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

ob. solo *f* fl. *fag.*

A. div. (avec arpèges de harpes, doubles croches) déjà *mf* ici

Vc. div.

C.B. pizz. *meno pp* C.B.

Massenet  
*Werther*  
(3<sup>e</sup> acte, p. 338)

(Intensité expressive de cette touche de Hautbois.)

*Doublures en Touches sur la voix :*

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

ob. *p* 2 fl. *p*

V.I *pp* V.I

V.II A. V.II A.

*fag.*

Vc. pizz. + C.B. *8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>*

Gounod  
*Philémon et Baucis*  
(1<sup>er</sup> acte, air de Baucis)



*Autres doublures en Touches sur la voix:*

**Baucis**

Phi - lé - mon m'ai - merait en - co - re, j'ai - merais en - cor —

ob. fl. ob.

V.I. V.II

A.

fag. fag. *dimin.*

Vc. C.B. #

Gounod  
*Philémon et Baucis*  
(1<sup>er</sup> acte, air de Baucis)

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

**Philémon**

... à la sui - te des maux — et des plaisirs

V.I. 1<sup>re</sup> ob. *p*

1<sup>re</sup> fag. *p*

clar. V.II A. *pp*

Vc. + C.B. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

Gounod  
*Philémon et Baucis*  
(1<sup>er</sup> acte, sc. I)

*Doublure (douce) de la voix par des Bois:*

**Chérubin**

Che cosa e a - mor don - ne ve - de - te s'io i ho nel cor

cl. fag. fl. ob. fag.

V.I. V.II A. etc.

Cordes pizz. Vc. + C.B. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

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



*Doublures légères par touches de Hautbois en notes piquées :*

*Mireille*

Ahl

ob. *p*

2 cl.

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

pizz. A.

Vc.  
+ C.B. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

Gounod  
*Mireille*  
(1<sup>er</sup> acte, Valse. p. 53)

*Doublure légère, par Cordes et Flûtes :*

*Mireille*

O lège - re hi - ron - del - le

V. I (p) + fl. *p*

V. II + fl. *p*

A.

*p legg.*

Vc.  
+ C.B. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

2 cors  
*legg.*

2 fag.

Gounod  
*Mireille*  
(1<sup>er</sup> acte, Valse. p. 51)

*Doublure assez solide :*

*Dona Elvire*

Allegro

Ah fu - gi il tra - di - tor

V. I *f*

V. II

A. *f*

*f*

Vc.  
+ C.B. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

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



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

*Chœur des écoliers*

*Bon! la maus - sa - de sai - son est encor loin - tai - ne*

+ 2 cors avec les ténors  
+ 2 fag. avec les basses

2 fl.  
1<sup>re</sup> cl.

ob. à 2  
+ cl. 2<sup>e</sup>

VI + II + A.

Vc.  
+ C.B. 8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>

C. Saint - Saëns  
*Ascanio*  
(2<sup>d</sup> acte. p. 67)

*Autre doublure du Chœur :*

*Chœur*

*Ah, la plai - sante au - da - ce! Cé - de - rez - vous la pla - ce*

1 cl. 1 fag.  
+ c.a.

1 cl. + 1 fag.

A.

Vc.  
C.B.

C. Saint - Saëns  
*Ascanio*  
(2<sup>d</sup> acte. p. 91)

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

*Chœur d'enfants*

*8*

2 picc.

VI

VI

tutti  
pizz.  
e *ff*  
(doubles cordes)

A.

Vc.  
C.B.

G. Bizet  
*Carmen*  
(1<sup>er</sup> acte, Chœur des Gamins)



*Doublure à l'unisson et à l'octave :*

S.  
Chœur  
T.  
div.

*pp. legg.*

1 fl. *pp*

2 cl. *ppp*

2 fag. *ppp*

+ pizz. { V.I avec 1<sup>re</sup> flûte  
V.II div. avec les clarinettes  
A. avec 2<sup>de</sup>s flûte

Vc. C.B. pizz. *pp*

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

*Doublure à l'épanouissement de la phrase :*

Chœur S.I.II.

V.I  
V.II  
+ Vc.

cl.

A.

ob. 1<sup>re</sup>

2 fag. *f*

2 trp. *pp*

3 trb *pp*

2 cors *f*

Hp. *f* laissez vibrer

timb. *ppp*

C.B. pizz.

*dim.* *molto dim.* *p*

*dim.* *molto*

*etc.* *etc.*

G. Bizet  
*Carmen*  
(1<sup>er</sup> acte,  
*Chœur des Cigarières*)



**2. ACCENTS RYTHMIQUES.** Il peuvent prendre diverses formes, parmi lesquelles les plus usitées sont les suivantes :

**V.I** *mf* pour accompagner un chant *p* ou *mf*  
**V.II** tenue de cor ou de basson  
 arco *p* (on peut avoir aussi, pour la tenue, 2 clarinettes,  
 ou pizz. ou 2 flûtes, en tierces, ou en secondes, etc.)

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

**pp** **fl.**  
**cl.**  
**V.II** (mi aux 2<sup>ds</sup> V. do aux Altos)  
**cor** **A. pp**  
 pour accompagner un chant *p*  
 (les Cordes peuvent, naturellement  
 jouer en *tenues*, au lieu de *tremolos*,  
 - ou bien en *notes répétées*, etc.)

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

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

*plusieurs Bois* *f* \* Ici la voix chantera (*f*)  
*2 trompettes* *f*  
*3 ou 4 cors* *f*  
*Cordes* *f* (ou *mf*) V.I + V.II + A.  
*Basses* *f*

Voici quelques exemples d'ACCENTS RYTHMIQUES :

*Accents légers des Bois, sur les Cordes :*

**Des Grioux** *pp* **Manon** *pp* **Des Grioux**  
 Nous vi- vrons à Pa- ris tous les deux tous les deux  
**V.I** *ppp*  
**V. II div.**  
**A.** *ppp*  
**fl.** *pp* **ob.**  
**cl.** *pp*  
**Vc. pizz.** *pp* **fag.** **Vc. pizz.** *pp*  
 (+ C.B. 8<sup>va</sup> b<sup>a</sup>) (+ C.B. 8<sup>va</sup> b<sup>a</sup>)

Massenet  
*Manon* (1<sup>er</sup> acte, p. 107)

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



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

*Micaëla*

... au revoir messieurs les sol-dats!

2 fl.  
2 ob.  
2 cl.  
4 cors  
cornet à pistons  
timb.

V.I + II

avec

A.  
Vc.  
C.B.

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

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

*De même, accents de rythme solide:*

*Karnac*

Al-lons! pas de là-che fai-blesse-ce pa-lais

picc. *f*  
2 fl.  
2 ob.  
2 cl.  
2 trp.  
+ 4 cors  
2 corn. à pistons  
V.I  
A.  
V.II  
timb. *pp*  
Vc. + 2 fag. arco *f*  
C.B. arco *f*  
trb. 1.2.  
3<sup>e</sup> trb. *p*  
fag. *pp*  
Vc. pizz.  
Vc. arco + fag. à 2  
C.B. *f*

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

*Karnac*

Et je n'ai que l'ef-froi de n'être pas ven-gé

picc.  
2 fl.  
2 ob.  
2 cl.  
2 trp.  
+ 4 cors  
2 corn. à pist.  
3 trb. *f*  
V.I  
V.II  
A.  
timb. *m*  
Vc. pizz. + fag. *p*  
C.B. pizz. + fag. *f*  
+ ophicl.

ob. 1<sup>o</sup> *p*  
1 cl. + 1 fag.  
1 cor  
etc.  
etc.

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



*Autre sorte d'accompagnement rythmique :*

**Basse solo** *PPP*  
Chil, vautour, conduit les pas de la nuit

**A. sourdines** *div. pizz. PPP*

**1<sup>re</sup> et 2<sup>de</sup> Vc.** *div. pizz. PPP*

**3<sup>es</sup> Vc. (sourd.)** *arco PPP*

**Gr. c.** *PPP*

**C.B. sourdines** *div. en 4*  
3. arco  
4. pizz.

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

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

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

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

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

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

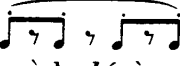


4. ÉTUDE DE CE QUI COUVRE LA VOIX. On a déjà traité de la question, d'une façon générale au Chapitre II. Revenons-y pour un moment, avec quelques détails supplémentaires.

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

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

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

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

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


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

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

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

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


(1) Mais, si la phrase vocale chante bien, on peut la soutenir par des tierces telles que par exemple: voir l'exemple précédent, de *la Basoche*.

 1 cor + 1 clar.  
1 cor + 1 clar.

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



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

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

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

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

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

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

### DUOS.

*Orchestre très plein, mais ne couvrant pas :*

Dalila  
Réponds à ma tendresse Réponds

Samson  
lar mes Je veux sécher tes lar mes

V.I  
V.II  
cl. (+1 fl. 8va)  
c.a.  
corn. à pist.  
cor  
3 trb. pp  
A. div.  
Vc.  
C.B.  
Hp.

fl. à 2  
clar.  
ob. à 2  
1 fag. + c.a.  
+ cl. b.  
et fag. 2?  
A. unis  
Vc.  
Hp.  
C.B.

etc.

8va C.B.

C. Saint-Saëns  
*Samson et Dalila*  
(Duo du 2<sup>d</sup> acte,  
p. 296)

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



Don José  
Escamillo

V.I. *pp*  
V.II  
A.  
Vc.  
C.B. pizz.  
2 cors *pp* 2 trp.  
fag. 1º cl. 2º cl. 1º  
fag. 2º *pp*  
timb. *ppp*

G. Bizet  
*Carmen*  
(3<sup>e</sup> acte)

*Orchestre doux et plein, pour un Duo pp:*

Alexina  
Henri  
O Ve-ni - se la blonde, ciel pur, joy-eux prin-temps  
fl. *ppp* ob.  
2 cl. *ppp*  
cor *ppp*  
V.I div.  
V.II div. 1<sup>re</sup> A.  
A. II  
Vc.  
Vc. *pp*  
Harpe  
Hp.  
Hp. *ppp* Cymb. *ppp*  
timb. *ppp*

E. Chabrier  
*Le Roi malgré lui*  
(2<sup>d</sup> acte. p. 327-328)



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

Alexina

Henri

V.I

1/2 V.II

fl.

cl.

1/2 V.II

Vc.

3 cors

(Hp.)

A.

A.

Hp.

Hp.

Vc.

ppp

E. Chabrier  
*Le Roi malgré lui*  
 (2<sup>d</sup> acte. p. 331)

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

## TRIOS.

*Trio, avec orchestre garni et mouvementé:*

Susanne

Basile  
 Le Comte

2 ob.

2 cl.

2 fag.

V.I

V.II

Altos

2 cors

Vc.

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

Mozart  
*Les Noces de Figaro*  
 (1<sup>er</sup> acte, N<sup>o</sup> 7. Terzetto)



*Trio soutenu d'un orchestre plus léger :*

3 voix de Soprani

dich wie - - - der sah'

(+ V.I. 8<sup>a</sup>)  
V.II

Altos

2 ob.

2 fag.

2 tromp.

2 cors

timb.

Mozart  
*La Flûte Enchantée*  
1<sup>er</sup> acte  
(Trio des "Drei Damen")

*Orchestre accompagnant 3 voix à l'unisson :*

Carmen  
Frasquita  
Mercedes

2 cl.

2 fag.

1 cor

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

Vc. pizz. *mf*  
+ C.B. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

*etc.*

*cresc.*

*mf*

*cresc.*

G. Bizet  
*Carmen*  
(2<sup>d</sup> acte, Chanson bohème)

*Equilibre entre orchestre et 3 voix p :*

1 fl

V.I

1 fag.

3 voix soli

Vc.

*p*

*p*

*p*

Mozart  
*La Flûte Enchantée* (1<sup>er</sup> acte)



*Trio vocal avec 2 Hautbois et "Basse continue"*

Soprano I

Soprano II  
Alto

2 Hautbois

Basse continue  
sans C.B.  
ni Bassons

ob. à 2

S. I

S. II  
A.

Ob.

B.C.

J.S. Bach. *Magnificat (Suscepit Israël...)*

*Trio soutenu d'un orchestre Cordes + Bois :*

le - - be wohhl le - - be wohhl

Agathe  
Annette

Max

V. I + 1 fl.

V. II + cl. 1<sup>re</sup>

A. + 1 fag.

etc.

C.M. Weber  
*Le Freyschütz*  
Trio



*Orchestre léger et plein, accompagnant un Trio :*

*Dalila*  
Doux est le muguet parfumé, mes baisers sont plus doux en co - re

*Samson*  
flamme arden - te qui me dé - vo - re

*Le vieillard Hébreux*  
Mal - heur à toi

V. I *pp*  
V. II  
1 fl. (*pp*)  
1 cl.  
1 fag.  
A. (*pp*) A. + Vc. I  
1<sup>re</sup> Vc.  
Vc. II  
C.B.

C. Saint-Saëns  
*Samson et Dalila*  
(1<sup>er</sup> acte. p. 138-139)

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

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

*Doña Elvire*  
*Doña Anna*  
*Ottavio*

ob.  
cors  
1<sup>er</sup> clar.  
fag. 1<sup>er</sup>

Mozart  
*Don Juan*  
(Quintette)

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



## QUATUORS.

Orchestre très léger<sup>(1)</sup> avec Quatuor (*p*) de solistes :

S. solo  
C. solo  
T. solo  
B. solo  
V.I. *pp*  
A. *pizz.*  
Vc. *pizz.*  
C.B. *pizz.*

Ta dou - ce muse a fuir t'in - vi - te

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

<sup>(1)</sup> Altos seuls, *pizz.*, pour faire la Basse.

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

Manon  
Des Grieux  
de Bretigny  
Lescout  
fl. ob. cl.  
2 corn. à pist.  
fag.  
3 trb.  
4 cors  
timb.  
V.I. + II  
A.  
Vc.  
C.B. 8va

Ah, che - va - lier, je meurs d'ef - froi Je meurs d'ef - froi  
O Ma - non, soy - ez sans ef - froi Comp - tez sur moi  
(L.) Co - quin! (de B.) Con - tiens - toi, Lescout! (L.) Re - te - nez - moi, re - te - nez - moi, re - te - nez - moi!

Massenet. *Manon* (Quatuor du 2<sup>d</sup> acte. p. 149).



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

Colombe  
Scozzone

fon - de a dans mon cœur ouvert les cieux

Vainement tacolé - re gron - de

Ascanio  
Benvenuto  
Cellini

fon - de (p) Saigne en mon cœur silencieux

fl.  
cl.  
+ V.II  
c.a.

fl. (p) cl. ob.

2 fag. fag. cl. 2?

V.I + V.I 8?

V.II

Vc.

timb.

C.B.

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

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

Colombe  
Scozzone

Ascanio  
Cellini

*p cresc.*

1 fl.  
1 ob.  
2 cl.  
+ c.a.

2 cors  
2 fag.

*cresc.*

4 cors  
à 4 4 cors

2 fag. 2 cors

2 cors

3<sup>e</sup> trb. *p. cresc.* 2 cors

timb. *p* 3 trb. *p*

timb.

+ V.I 8<sup>a</sup> *cresc. (molto sost.)* V.II

A.

Vc.

+ C.B. 8<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>

sempre C.B. 8<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> des Vc.

id.  
(p. 390 - 391)



## QUINTETTES.



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

*Frasquita*  
*Carmen et*  
*Mercedès*

*Le Remendado*  
*Le Dancaïre*

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

G. Bizet  
*Carmen*  
(2<sup>d</sup> acte, Quintette)

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

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

*F. M., C.*

*Le R., Le D.*

*ppp leggerissimo*

ob. 1<sup>re</sup> ppp  
2 cl. ppp  
2 cors ppp  
4<sup>e</sup> cor ppp  
V. I pizz.  
C.B. pizz. Vc. pizz.  
pp

G. Bizet  
*Carmen*  
(2<sup>d</sup> acte, Quintette)



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

Fiordiligi  
Dorabella

Fernando  
Guglielmo

V.I  
p

V.II

Altos  
fag. à 2

Vc. pizz. p.  
+ C.B. 8<sup>va</sup> 6<sup>a</sup>

F.  
D.

F.  
G.

Mozart. *Così fan tutte* (Quintette)

*Quintette de Così fan tutte, second exemple.*

Voix

2 cl.  
2 fag.

V.I  
V.II

A. div.

Vc. pizz.  
+ C.B. 8<sup>va</sup> 6<sup>a</sup>

Mozart  
*Così fan tutte*  
(Quintette)

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



## SEXTUORS.

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

Voix

S.

T.

B.

(p) 2 fl.

2 ob.

2 cl.

2 fag.

2 trp.

2 cors

timb.

V.I + II

+ Altos 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

Vc.

+ C.B. 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

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

## SEPTUORS.

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

1 fl. (*pp*)

1 cl.

1 cor

1 ob. (*p*)

c.a.

V.I *pp*

V.II *pp*

unis

A. *pp*

Vc. *pp*

fag. à 2 *p*

Anna, Ascagne, Didon

Enée, Iopas

Narbal, Panthée

2<sup>des</sup> Basses

ob.

fl. 2<sup>a</sup>

etc.

3 cors

Vc.

C.B.

H. Berlioz  
Les Troyens à Carthage  
(Septuor)



*Septuor des Troyens (2<sup>d</sup> exemple). Même douceur de l'ensemble <sup>(1)</sup>*

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

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

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

## ORCHESTRE ACCOMPAGNANT LES CHŒURS

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

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

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

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

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

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



Orchestre avec Chœur *pp* :

S.  
C.  
T. div.  
B.  
2 fl. *pp*  
2 cl.  
1 fag.  
2 cors  
V.I. *pp*  
V.II *pp*

C. Saint-Saëns  
*La Lyre et la Harpe*  
(No 5, p. 73)

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

2 fl. *ppp*  
2 cors *ppp*  
cl. 1. *ppp* *murmurando*  
cl. 2.  
1. + ob. 8<sup>a</sup> *ppp*  
1<sup>re</sup> Hp. sons harm. *p*  
V.I. *ppp*  
V.II  
A. div. *ppp*  
Chœur  
S.I. *ppp* *sost.*  
S.II  
M.S.  
Vc. div. *ppp*  
C.B. *ppp*

Toi qui ber - ces l'en - fan - ce

E. Chabrier  
*A la Musique*  
(page 3)

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



*Accompagnement d'un petit chœur, p, d'enfants:*

*Les Enfants*

Jé - sus vient de naî - tre, voi-ci no - tre di - vin maî - tre

*Le Bailli*

c'est bien ce - la

2 fl. *pp*

A. div. *pp*

cl. *pp*

Vc. div. *pp*

Massenet  
*Werther*  
(1<sup>er</sup> acte)

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

*Orchestre doux et plein accompagnent des Chœurs à bouche fermée:*

Ténors

Basses

(*pp*)

(*pp*) 2 cors

2 fag.  
+ Vc. div.

E. Chabrier  
*Gwendoline* (1<sup>er</sup> acte, Sc. I)

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

T. et C.  
à l'unis.

l'air lé - ger où l'au - be naît

S. div.

La grè - - ve où croît le ge - nêt

B. div.

La grè - - ve où croît le ge - nêt

4 cors

ob. 1<sup>o</sup>

cl. 1<sup>o</sup>

fl. 1<sup>o</sup>

V. I

cl. 2<sup>o</sup>

V. I

cl.

Harpes

1<sup>o</sup>

2<sup>o</sup>

fag.

Vc.

C. B.

etc.

E. Chabrier  
*Gwendoline*  
(1<sup>er</sup> acte, p. 87)

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



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

S. *pp*  
C.  
Voici le printemps nous portons des fleurs  
V.II div.  
A. div.  
Vc.  
C.B.  
etc.  
Harpe

C. Saint-Saëns  
*Samson et Dalila*  
(1<sup>er</sup> acte, p. 123)

Chœur *pp* avec orchestre :

Contralti div. *pp*  
S. Pastoureux, a dieu!  
T.  
A. dieu, pastourelles. Nous n'irons plus sur l'herbe mauve  
B. div.  
petite timb.  
Piano

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

(Orchestre réduit ici à sa plus simple expression; mais les Basses et les C<sup>ti</sup> jouent un rôle orchestral important.)

Chœur avec Cuivres *pp* :

S. *mp*  
C. *pp*  
T. *pp*  
B. *pp*  
Et lux perpetua luceat eis  
cloches  
2 fl. *pp*  
1 trp. *pp*  
2 ob. *pp*  
2 fag. *pp*  
3 cors (sourd.) *pp*  
1<sup>er</sup> seuls  
Et lux perpetua luceat eis  
rall. *pp*  
fl. à 2  
2 trp. *pp*  
3 trp. *pp*  
3 tromb. *pp*  
1<sup>er</sup> seuls  
2<sup>e</sup>  
3.

Ch. Koechlin

*Chant funèbre à la mémoire des jeunes femmes défuntes.*

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



*Chœur et Orchestre dans la coulisse :*

Sopr. div. des.cen.dons la pen - te, dou.ce.ment

Ténors div.

triangle, cymb., lamb. basque

orchestre dans la coulisse

1 ob.

1 cl.

cor

cor

fl.

ob.

cors *mf*

L. Delibes  
*Lakmé (3<sup>e</sup> acte)*

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

*Etude de diverses réalisations d'orchestre et chœur, au point de vue de la sonorité orchestrale devant équilibrer la masse chorale. - (Cette sonorité orchestrale est extrêmement variable, selon le caractère et les nuances du morceau).*

Un Chœur chantant *pp* reste extrêmement doux; aussi n'a-t-on besoin, dans ce cas, que d'un orchestre aux nuances très atténuées:

2 fl. *pp*

V.I div.

(*pp*) V.II

Instruments à Cordes (avec sourd.)

A.

Vc. *p*

Chœur

(*pp*) 2<sup>ds</sup> S. très doux

1<sup>re</sup> S.

B. div.

T. div.

H. Berlioz  
*La Damnation de Faust*  
(Chœur des Sylphes)

(Orchestre très discret; les Flûtes s'entendent et l'ensemble quoique plein, est bien celui qu'il fallait à ce *ppp* du Chœur.)

*Chœur p et léger, orchestre discret :*

fl. à 2 *p*

ten.

1 cor *p*

Altos

T. et B. *p legg.*

Vc. pizz.

+ C.B. *gabb*

Sur la pla - ce chacun pas - se, chacun vient, chacun va

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

(Les Flûtes sont ici au 2<sup>d</sup> plan, mais si les choristes chantent *p* et léger, elles se perçoivent, et de toute façon elles servent à lier les sonorités.)



Dans le passage suivant, les Clarinettes viennent aussi lier le timbre du Chœur à celui des Altos à l'8<sup>ve</sup> grave :

V. I  
(pp) etc.

V. II

S. I  
Chœur Dans l'air nous suivons des yeux

S. II  
+ Altos (de l'orch.) à l'8<sup>ve</sup> grave des 1<sup>rs</sup> Soprani dans l'air nous suivons des

cl. 1<sup>re</sup> pp

cl. 2<sup>e</sup>

Vc.  
C.B. pizz.  
+ Hp. (en noires) avec les Vc.

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

Avec un Chœur léger, même chantant *mf*, il suffit parfois d'assez peu d'orchestre; on est étonné, dans la *Ronde des Paysans* de la *Damnation de Faust*, que Berlioz ait obtenu à la fois la plénitude de l'ensemble, et la transparence grâce à quoi l'on entend (un peu au 2<sup>d</sup> plan, mais perceptible quand même) le contrepoint des Flûtes et Clarinettes :

fl. à 2

cl. à 2

S. avec 2 ob.

C.

T. div.

avec 2 fag.

B. div.

+ Vc. unis

H. Berlioz  
*La Damnation de Faust*  
(Ronde des Paysans)

De même, dans la *Marche des Soldats*, les doubles croches des Clarinettes (registre assez sonore, d'ailleurs) sortent très bien sur le Chœur chantant *mf* :

2 ob.

2 cl.

V. I

V. II

A.

T. *mf*

2 des B.

Vc.

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

H. Berlioz  
*La Damnation de Faust*  
(Chœur des Soldats)

De même encore ce trille de Clarinette, qui sort bien :

une clar. tr

V. I + II (pizz.)

A. + Vc. pizz.

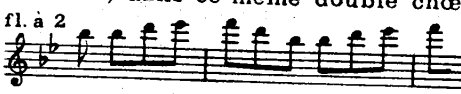
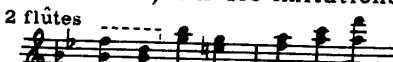
Chœur + 2 fag.

C.B. pizz.


H. Berlioz  
*La Damnation de Faust*  
(Chœur des Etudiants)




Cette question du plus ou moins de *transparence de l'orchestre* avec un chœur est du reste une des plus difficiles à résoudre avec certitude, surtout pour savoir si les *Bois* sortiront bien. Et cela dépend d'ailleurs du nombre des choristes, de la nuance avec laquelle ils chantent, comme aussi de l'endroit où ils se trouvent placés par rapport aux instruments. Ainsi, dans ce même double chœur (des Soldats, et des Etudiants), le passage suivant, aux Flûtes,

s'entend bien :  (doublé par les 1<sup>ers</sup> Ténors et les Hautbois) sur les imitations du thème, aux Cors, 2<sup>ds</sup> T., Clar., et Basses; tandis que l'on ne perçoit guère ceci : 

car le thème, étant écrit en tierces, a moins de force; en outre, il y a ici des croches aux Trombones, Cornets à pistons, et Bassons.

Egalement, à cause du Chœur, des Cordes, et surtout des 2 Trp. et 2 Cornets à pistons jouant : 

il arrive que les Flûtes :  sont à peu près couvertes. Pareil cas est d'ailleurs très rare chez Berlioz, — et sans doute suffirait il de modérer un peu les Cuivres.

Le passage suivant est fort bien équilibré :



Christ vient de ressuci . ter . . . . . Quit . tant

S. I. . . . . ppp

S. II. . . . . ppp

Chœur . . . . . ppp

Tén. div. . . . .

Basses div. . . . .

Faust . . . . . (Ténor solo)

3 fl. f . . . . .

2 ob. . . . .

2 fag. . . . .

4 cors . . . . .

V. I . . . . .

V. II . . . . .

A. . . . .

(ceci sort bien)

Vc. . . . .

C.B. . . . .

timb. . . . .

2 fl. . . . .

2 ob. . . . .


cl. à 2 . . . . .


2 fag. pp . . . . .

O mon â . me trem . blan . te

pp

H. Berlioz  
La Damnation  
de Faust  
(Chœur de Pâques)

La montée du Quatuor en notes répétées est très sonore et s'entend bien sur la sonorité (considérable des Bois et du Chœur. — Berlioz ne fait entrer la voix du *Ténor solo* qu'après le diminuendo de l'orchestre, ce qui laisse l'attaque du *La aigu* très suffisamment en dehors. Puis, sur le fond *pp* des Bois et du Chœur, les notes du Solo dans le medium :  ne sont pas couvertes. Plus loin, le thème des

Flûtes  qui double (à l'8<sup>ve</sup>) le Chœur, ne s'entend guère, ou du moins en général il n'est pas "en dehors"; cela s'explique car outre le Chœur il y a encore, avec le Quatuor en doubles croches : 2 Cors, plus Ob., Cl., Fag. C'est le chœur ici qui domine; il a d'ailleurs, musicalement, la partie la plus importante. — Si l'on voulait que les Flûtes ressortissent davantage, — et cela serait fort possible — il conviendrait de *modérer sensiblement* les nuances du Chœur et des Bois.



*Equilibre dans le double chœur des Soldats et des Etudiants:*

*Ténors*

*Basses 1<sup>res</sup>*  
+ *Faust*  
+ *Méphist.*

*Basses 2<sup>des</sup>*

cl. à 2  
ob. à 2  
2 trp.  
cors à 2  
cl. à 2  
cors à 2  
2 corn. pist.  
trb. à 3  
+ fag. à 4  
V. I  
V. II  
arco  
tutti  
A.  
Vc.  
+ C.B. 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

Vil - les en - tou - rées de murs et remparts  
Jam nox, stella - ta nox, stalla - ta ve.lamina  
Vil - les en - tou - rées de murs et remparts

H. Berlioz  
*La Damnation de Faust*  
(Chœur des Soldats  
et des Etudiants)

Ce passage sonne à merveille; magnifique et triomphale entrée des Trombones, Cornets à pistons et 4 Bassons, pour le 2<sup>d</sup> thème, dont le départ est souligné par 2 Trompettes. Vigoureux accents des Cordes et solides appels des Cors; les Bois doublent (à l'octave) le chant des soldats: c'était le meilleur parti à prendre car un contre-point de ces instruments eût été perdu, et d'autre part il n'était pas nécessaire de doubler les accents du Quatuor. Plus loin, comme il y a des *sonneries de Trompettes* qui viennent s'ajouter, Berlioz a jugé avec raison que la doubleure du Chœur par les Bois devait être renforcée par les 1<sup>rs</sup> Violons: et ceux-ci s'entendent très bien. Voici le passage en question:

T. et Soli (F, M.) T. et Faust

Chœur des Etudiants

Chœur des Soldats

T. div B. I. B. et Méph.

B. 2<sup>des</sup>

fl. à 2 fl. à 2 2 fl. 8

ob. à 2 2 ob.

V. I V. II 1<sup>rs</sup> V. 2<sup>ds</sup> V.

A. doubles c.

4 fag.

Vc. + C.B. 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

cors à 2 2 cl. 2 cors

cl. à 2 corn. à 2

2 corn. à pist + 2 cors

timb.

mb.

(id.)



*Equilibre dans le Chœur des Buveurs :*

T. *div.*

Chœur *div.*

B. *div.*

2 fl.

ob. à 2

2 cl.

fag. à 4

V. I.

A.

V. II

A.

2 corn. à pist.

4 cors

2 cors à 2

2 ophicl. (unis)

Vc.

+ C.B. 8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>

2 ob.

2 cl.

1 cor

Vc.

C.B.

timbale

H. Berlioz  
*La Damnation de Faust*  
(Chœur des Buveurs)

Les Ophicleïdes soulignent le caractère lourd, à dessein, de ce Chœur; les Bois sont presque perdus dans l'ensemble; cependant ils ne sont pas inutiles car ils garnissent la sonorité. Les gammes des Violons (I et II) sortent. Au 1<sup>er</sup> plan sortent les *sib* des 1<sup>rs</sup> Ténors quand ceux-ci sont assez nombreux, et qu'on ne les place pas trop loin derrière l'orchestre (ce qui serait un tort pour la *Damnation de Faust*, où le Chœur joue un rôle capital.)

On a déjà vu plusieurs orchestrations de l'accompagnement du thème d'Escamillo, dans *Carmen* celle-ci est une des plus vigoureuses; elle sonne magnifiquement :

S. I-II

Chœur

T.

B.

C'est l'Es - pa - da, la fine lame

fl. à 2

ob. à 2 + cl. à 2

fag. à 2

V. I.

V. II

A. + Vc.

2 cornets à pist.

3 trb.

4 cors

timb.

C.B.

G. Bizet  
*Carmen*  
(Cortège du 4<sup>e</sup> acte)

(Thème à 3 octaves par Cordes et tous les Bois, plus le Chœur; Accords par Trombones, Cors et Cornets à Pistons, Basses par Timbales et Contrebasses, sans que celles-ci soient doublées par Vc. ni par Fag., lesquels servent à chanter le thème. Déjà la force des Timbales seules, est considérable; *a fortiori* avec C.B., dont la doublure par Vc. ou Fag. était tout-à-fait inutile.)



*Chœur du dernier tableau de Mireille :*

Chœur

S. *f*

T. *f*

B. *f*

Vous qui du haut des cieux Voyez les pleurs de nos yeux

2 ob.

2 fag.

4 cors *f* à 2

Altos unis *f*

Vc. unis *f*

C.B. *f*

Gounod  
Mireille  
(Chœur du tableau final,  
aux Saintes Maries  
de la mer)

J'ai déjà signalé l'effet si caractéristique des *Cors en quintes*, avec les A. et Vc. — Remarquer l'écriture du Chœur; Gounod le dispose en *tierces* (mesures 2 et 4) afin de ne pas doubler la broderie *do ré do*, et de laisser tout son caractère à la quinte *fa do*.

*Pour un f avec Chœur: Orchestre à 2 parties, doublé, sans tenues.*

Carmen

V.I + II *pizz.*

A. *pp*

V.I *f* + fl.

arco V.II *f* + fl.

A. + ob. + cl.

ob. + cl.

Soprani I-II avec ob. et cl.

Tén. et B. avec fag. I et II

2 fag. *f*

2 cors

2 cors

Vc. *pp*

C.B. *f*

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

(Le rythme du *f* est souligné par triangle et tambour, *f*.)



*Ecriture d'un f d'orchestre pour accompagner un Chœur assez nombreux :*

picc.  
2 fl.  
2 ob.  
2 cl.  
4 cors  
V.I  
V.II  
A.  
Vc.  
+ fag. à 2  
+ C.B. 8<sup>va</sup>  
3 trb.  
timbales  
S.  
C.  
Chœur  
T. div.  
B. div.

C. Saint-Saëns  
*Ascanio*  
(1<sup>er</sup> acte, p. 39)

(Orchestre très sonore, où le rôle des Cordes s'affirme très solide.)

Dans un *ff* de la 3<sup>e</sup> partie du *Déluge*, Saint-Saëns, dispose son orchestre d'une façon très particulière qu'il est intéressant de noter :

S.  
C.  
Chœur  
T.  
B.  
sur les nués  
2 fl.  
2 ob. + 2 cl.  
2 fag. + 4 cors  
2 tromp.  
3 tromb.  
V.I 8  
V.II loco  
A.unis  
Vc.unis  
C.B.

avec Cordes  
en tremolos:

C. Saint-Saëns  
*Le Déluge*  
(3<sup>e</sup> partie, p. 91)

(Do aux Cordes et Trompettes; Mi, Sol aux Bois, Cors et Trombones. En outre, Saint-Saëns se garde bien d'écrire le Sol grave aux Vc., et il les dispose en sixte. Les Mi des Basses sont ainsi bien dégagés.)



*Orchestre soutenant un accord **ff** des Chœurs :*

S.  
C.  
T.  
B.

8 4 P.  
Orgue  
8 P.

Ped.  
picc.

+ fl. à 3  
4 trp.

1 trp.  
+ 1 trb.

+ V.I.-II- A. + C.A. + 2 cl. + p<sup>te</sup> cl.

3 trb.

2 cors  
2 cors

Vc. + cl. b. + fag. à 2

8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> : C.B. + fag. à 2  
2 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> c. fag.

Ch. Kœchlin  
*Hymne à la Vie*

(Basses et Ténors à l'aigu, très solides. Accords à l'Orgue et aux Trp., Trb. Croches jouées par un ensemble très nourri.)

*De même mais moins **ff** :*

S.  
C.  
T.  
B.

2 trp.

trp. à 2

3 tromb.

2 trb. b.

tuba

V.I  
V.II  
A.  
A.

2 trp. + 1 cor

c.a. + 2 cors

p<sup>te</sup> cl.

2 cl.

1 cor cors à 2

fag. à 4  
cl. b.  
c. fag.

+ A.  
1 trp.

cors à 2  
c.a.

Vc.  
+ C.B. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

+ c. fag. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

Ch. Kœchlin  
*Hymne à la Vie*

(Ici le **ff** des Chœurs est beaucoup moins éclatant, et l'Orgue ne joue pas. Aussi suffit-il, en ce cas, d'avoir pour les croches : V. I - II + A. + 2 Trp.)



*Disposition d'orchestre laissant le Chœur, à l'aigu, très en dehors :*

S. 2ds S. 2ds S. S. div. 1rs S.

C. C. div. C. unis C. div. C. unis

T. div. B. div. unis div.

Cordes et Bois

Orgue

fl. à 3 + 1re cl.

ob. à 3 + cl. 1re

V.I. - II + A. + fag. à 2

fag.

4 cors + 4 trp. à l'unisson des cors

2 fag.

c. fag.

fag. à 2

cl. b. + c. fag. 8va

trb. b.

Vc. + c. fag. + cl. b.

C. B. + c. fag.

Ch. Kœchlin  
*Hymne à la Vie*

Orchestre très intense à la 1re mesure, puis descendant pour laisser bien en dehors les notes aiguës du Chœur.)

*Cuivres en grands accords f, avec Chœur monodique :*

Chœur S. T.

nous mènent au tra - vail de tou - te vi - e

cl.

cl. b.

2 tromb. unis

1 cor

3 tromp.

3 tromb.

3 fag.

tromb.

fag. (10) tromb.

c. fag.

Ch. Kœchlin  
*Hymne à la Vie*

(Avec un contrepoint à la partie supérieure, Cordes et Bois. Thème des Trombones, et notes aiguës du Chœur bien en dehors.)



*Diverses orchestrations d'un même passage, suivant qu'il s'agit de Soli ou de Chœurs :*

On trouve dans *Carmen* un assez grand nombre de passages chantés successivement par des *Soli* et par des *Chœurs*. Il peut être utile d'étudier, par la comparaison de l'orchestre accompagnant chacune des versions, les différences de sonorités orchestrales qu'exigent les différences de sonorités vocales. Voici, à ce sujet quelques exemples :

(1) Pour accompagner la phrase de Morales "il reviendra quand la garde montante remplacera la garde descendante", Bizet écrit :

(léger mais rythmé)

*pp.*

*Morales*

Il re-vien-dra quand la garde mon-tan-te

1<sup>o</sup> cl. *pp*

2 fag. *pp*

Et lorsque le Chœur (Ténors et Basses) reprend, avec le Baryton solo, dans la nuance *p*, c'est l'orchestration suivante :

*Morales et Ténors*

*Basses div.*

Il re-vien-dra quand la garde mon-tante

fl. à 2

ob. à 2 *pp*

2 cl. *pp*

2 fag. *pp*

2 cors *pp*

timb.

*PPP legg.*

(2) Pour la Habanera :

*Carmen*

l'a-mour est un oi-seau re-bel-le que nul ne peut apprivoiser

*Version avec Solo :*

pizz. *pp* (V.I)

V.I

V.H

A.

Vc. arco

(et plus loin, avec Flûte 1<sup>o</sup> à l'unisson des 1<sup>ers</sup> Violons.)



Version avec Chœur :

2 fl. *pp* etc.

2 cl. *ppp*

2 fag.

triangle

tambourin *ppp*

V.I. pizz.

A. pizz.

V.II div. pizz.

Soprani

Chœur

Tén. div. *pp* *legg.*

Vc. arco

C.B. pizz. *ppp*

(3) Au 2<sup>d</sup> acte, la phrase de Carmen :

Tu n'y de.pendrais de per-son-ne, point d'of-fi-cier

V.I. pizz.

(pas trop *p*) V.II pizz.

A. + Vc. pizz.

2 fag.

2 cors

2 fag.

2 cors

2 fag.

2 cors

C.B. pizz.

est reprise, dans le final, par tout le Chœur, *f*, avec une assez grande sonorité de l'orchestre; il y a donc ici, entre les deux versions, une différence *beaucoup plus considérable* que lors des passages cités précédemment, et cette différence était absolument nécessaire :

Soprani I-II

Chœur

T. et B. (unis)

V.I + fl. + ob.

V.II + fl. + ob.

A.

2 clar.

2 cors

3 trb.

Vc. + fag. 1°

C.B. + fag. 2°

triangle *mf*

timb. *mf*

Suis-nous à tra-vers la cam-pa-gne

A-mi suis-nous dans la cam.pagne

2 trp.

2 cors

2 trp.



A la fin de ce dernier Chœur du 2<sup>d</sup> acte, c'est la sonorité de tout l'orchestre, extrêmement puissante, — un des passages les plus *ff* de la partition :

2 fl.  
2 ob.  
2 cl.  
2 fag.  
trp.  
cors  
3 trb.  
timb.  
V.I unis  
V.II unis  
A. unis  
Vc. unis  
C.B. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

La disposition du Chœur et des Soli est la suivante :

Soli  
Frasquita et Mercédès  
Carmen  
Don José  
Le Remendado  
Le Dancaire  
Chœur  
Soprani  
Contralti divisés  
Ténors div.  
Basses div.

A noter : écriture des Ténors et des Basses, très sonore; pas d'autres *La aigus* que ceux des deux solistes *Frasquita et Mercédès*, que l'on entend très bien. Quatuor *espacé*; medium bien garni au-dessus des Trombones.

(4) Enfin, l'ensemble vocal "Quant au douanier, c'est notre affaire" ne fournit pas moins de *quatre versions différentes* :

(a) Avec seulement les 3 Soli :

Frasquita  
Mercédès  
Carmen  
V.I  
V.II  
pizz.  
A.  
Vc.  
B.C.

(b) Avec une partie du Chœur accompagnant les 3 Solistes, nuance, *f*:

F.M., et 1<sup>re</sup>s Soprani  
Carmen et 2<sup>ds</sup> Soprani  
V.I  
V.II  
Cordes (arco tutti)  
A.  
Vc.  
C.B.  
cl. 1<sup>re</sup> + fl. 8<sup>a</sup>  
cl. 2<sup>de</sup> + fl. 8<sup>a</sup>  
2 ob.  
2 fag.  
2 cors



(c) Ici, **pp** les 3 Solistes, avec Chœur **pp** en imitations:

**F. M.**  
Carmen

**Chœur**  
T. B.

**Basses**  
*pp legg.*

**Ténors** *pp legg.*

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

**Cordes** **pp**  
pizz. tutti

**A.**  
Vc.  
C.B.

**Bois**  
2 fl.  
2 fl.  
2 cors  
1 cor  
2 fag.  
triangle  
cymb. **pppp**

(d) Et pour le grand **ff** à la fin de morceau:

**F. M.**, et 1<sup>ers</sup> Soprani  
Carmen et 2<sup>es</sup> Soprani

**T. B.**,  
Le R. et Le D.

**cordes**  
(arco)

(en doubles cordes)

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

**Vc.**  
**C.B.** + 2 fag. (id.)

2 fl.  
2 ob.  
2 cl.  
4 cors

2 corn. à pist.

3<sup>e</sup> trb. 2 trb.  
timb.

(Ici, comme les Cors, Cornets à pistons, Trb., font l'harmonie au-dessous des Bois, les Bassons n'avaient plus lieu d'être écrits avec les Clar. et Ob. — Bizet les emploie donc à doubler les Basses de Vc., C.B., Timb. et 3<sup>e</sup> Trb.)



*Deux versions différentes, dans La Lyre et la Harpe de Saint-Saëns :*

*1<sup>re</sup> Pour Solo :*

T. solo

... que ta voix s'élève - ve pa - reil - le à la ru - meur d'u - ne cité

ob. à 2 2 ob. à 2

cl. à 2 2 cl. à 2

V. I

V. II

A.

cors à 2

fag. à 2

Vc. (+ C.B. 8<sup>va</sup> b<sup>7a</sup>) + c. fag. avec Vc.

C. Saint-Saëns  
*La Lyre et la Harpe*  
 (N<sup>o</sup> VI. page 87)

(Avec le *Sib* du Ténor solo, orchestre bien rempli, sans excès, et sans notes très hautes.)

*2<sup>e</sup> Version avec le Chœur :*

Sopr. *f* *♩* *S.*

Que ta voix s'élève pa - reille

T. *f*

B.

2 ob. (♩) 2 fl. (♩) 2 cl. (♩)

2 trp. 2 cornets à pistons

4 cors

tromb. à 2

3<sup>e</sup> tromb. + fag. à 2 c. fag. à 2

avec :

V. I

V. II unis

A.

Vc. + C.B. 8<sup>va</sup> b<sup>7a</sup>

Orgue

C. Saint-Saëns  
*La Lyre et la Harpe*  
 (N<sup>o</sup> VI. page 90)

(*Sib*, *Mib* étagés, pour réaliser l'accord sur le *sol* de la Basse, lequel ne figure qu'à la Basse. Trompettes plus éclatantes, placées ainsi au-dessus des Cornets à pistons. Cordes en écriture espacée.)



## DIVERSES FONCTIONS DE L'ORCHESTRE AVEC LES CHŒURS

L'orchestre peut se joindre aux Chœurs de bien des manières différentes, et c'est en analysant ces diverses manières que nous compléterons le mieux, je crois, cette étude (assez complexe) de l'accompagnement orchestral d'un chœur. Voici comment se classeront nos exemples :

**1. ORCHESTRE ET CHŒUR MONODIQUES**, – le tout, par conséquent, à *une seule partie* – à l'unisson ou en octaves. (Comme "cas particulier", l'on peut considérer celui du *Chœur monodique a capella*, l'orchestre se taisant, ou n'y figurant que par la *Percussion*). Cette disposition n'est pas des plus fréquentes, à cause de l'habitude que l'on a prise d'*harmoniser* les thèmes, dans une certaine crainte de les présenter *à nu*. Cependant la sonorité peut être magnifique, de tels ensembles; et s'ils sont d'une réalisation assez facile, ce n'est pas une raison pour leur attribuer une moindre valeur.

Les Chœurs de la Grèce antique devaient comporter une orchestration de ce genre. On la conçoit principalement pour de grandes masses, en plein air. Dans la musique moderne, j'en verrais l'usage pour inaugurer des fêtes populaires, pour des hymnes d'un caractère social et collectif; l'absolue *simplicité* de telles réalisations leur donnerait, avec des chœurs et un orchestre puissants, un caractère de grandeur saine et vigoureuse qui viendrait rénover, rajeunir, purifier l'atmosphère de l'art musical. Il ne s'agirait que de *trouver des thèmes* ayant en eux-mêmes, par la seule ligne mélodique et le rythme, une *vitalité digne de cette destination*.

Un chœur monodique, *a capella*, comme celui des *Vieillards Hébreux* dans *Samson et Dalila*, peut revêtir un caractère singulier de noblesse et de grandeur. Nous citerions aussi le passage de l'*Orphée* de Gluck, scandé par les rugissements rauques des Contrebasses, qui ne laisse pas de produire un effet considérable :

S. C. unis

Chœur doublé  
par l'orchestre :

T. B. unis

etc.

(f) Quel est l'au - da - ci - eux

**1<sup>bis</sup>. RÉALISATION À 2 PARTIES** : l'orchestre jouant une des parties, le chœur chantant l'autre. – On peut adopter aussi l'écriture d'un **CHŒUR À DEUX PARTIES**, doublé exactement par l'orchestre – sans autre harmonie. Là encore il s'agit d'un art à la fois très ancien et très nouveau, extrêmement loin de nos petites complications, comme de toute mièvrerie, – sans truquage, sans pittoresque inutile, sans concession aucune... Je n'en vois guère d'exemples actuellement. Mais rien ne dit qu'on n'y verra pas un jour, – peut être prochain.

De là nous passons aux :

**2. RÉALISATION À 3 OU À 4 PARTIES**, (ou davantage) dans lesquelles le **CHŒUR** est **DOUBLÉ PAR L'ORCHESTRE** ou par L'ORGUE. Ici nous trouvons des exemples de tout premier ordre chez J.-S. Bach, et qui sonnent magnifiquement, comme le *Choral* par quoi se termine la *Cantate pour la Fête de Pâques* : *Christ lag in Todesbanden*. De même :

Soprani  
+ fl. à 3 + ob. I + V.I  
+ cornetto

Contralti  
+ ob. II + V. II + trb. I

Ténors  
+ A. + trb. II

Basses  
+ trb. III  
+ basses l'orch.

J.-S. Bach  
*Cantate : "Es ist gesundes an meinem Leibe."*



On signalerait aussi le premier Chœur d'*Orphée*, où Gluck soutient les voix par l'orchestre; les Fugues de la 1<sup>re</sup> et de la 3<sup>e</sup> partie du *Déluge*, de Saint-Saëns, dans lesquelles le chœur est réuni aux *Cordes seules* (pour celui de la 1<sup>re</sup> partie: "*J'exterminerai cette race*") ou aux *Cordes* plus les *Cuivres* (pour la Fugue finale: "*Croissez et multipliez*"). En ces cas il ne faut pas craindre un orchestre puissamment doublé<sup>(1)</sup>, surtout si l'on table sur un grand nombre de choristes.

Avec d'autres sonorités, l'on citerait:

*Chœur doublé par Cordes pizzicati:*

T. Res - ter près d'un bol en - flammé

B.

V.I.

V.II

pizz. tutti

A.

Vc.

H. Berlioz  
*La Damnation de Faust*  
(Chœur des Buveurs)

*Chœur mixte doublé par Cordes, extrêmement doux:*  
(Avec touches de Hautbois et Clarinettes)

(tutti pppp)

S. + V.I.

C. + V.II

T. + A.

B. + Vc.

(+ C.B. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)

2 ob.

2 cl.

p

(Les touches Ob. Cl. sont un rappel du motif que ces instruments font entendre au début du Chœur:

2 ob.

2 cl.

etc.)

H. Berlioz. *L'Enfance du Christ* (2<sup>de</sup> partie. Chœur des Bergers.)

*Chœur de Voix de femmes, doublé par des Bois:*

S. div.

C. div.

2 cl. ppp

cor 1°

fag. 1°

ob.

cor

fag. à 2

etc.

E. Chabrier  
*La Sulamite*

<sup>(1)</sup> Dans la 1<sup>re</sup> partie du *Déluge* Saint-Saëns n'emploie que les Instruments à Cordes, mais dans la troisième il n'hésite pas à doubler solidement les Cordes.



Dans une œuvre relativement récente, le chœur est doublé par l'orgue et tout l'orchestre pour un *ff*.

2 fl. #2 picc.  
Bois 2 ob. 2 cl.  
3 trp. cor.  
Cui-vres 3 cors  
Cors 3 trmb.  
Fag. cl. b. + fag. à 3  
c. fag.

avec: Cordes  
V.I. unis  
V. II unis  
A. unis  
Vc.  
C.B.

Orgue 8-16 P.  
Ped. 16 P.

1<sup>er</sup> Chœur  
S. Re - qui - em  
C. #2  
T. #2  
B. #2

2<sup>d</sup> Chœur  
S. Re - qui - em  
C. #2  
T. #2  
B. #2

Ch. Koechlin. *Chant funèbre à la mémoire des jeunes femmes défuntes*.

Rien de particulier à dire sur ce genre d'orchestration. Lorsqu'il s'agit de *ff*, on y emploie en général l'orchestre dans son entier, en faisant "flèche de tout bois", afin d'obtenir une sonorité aussi forte que possible. On placera donc les Bois à l'aigu, et l'Orgue pourra disposer des Jeux d'anches si le Chœur est nombreux et *ff*.

Bien entendu (ainsi qu'on l'a vu par exemple tiré de la *Sulamite*) ces doublures du Chœur par l'Orchestre sont aussi bien praticables dans les *mp*, *p*, *pp*. Rappelons aussi, à ce sujet, le charmant *Chœur des Bergers*, dans la 2<sup>d</sup>e partie de l'*Enfance du Christ*, de Berlioz.<sup>(1)</sup>

3. CHŒUR MONODIQUE,<sup>(2)</sup> HARMONIES FAITES PAR L'ORCHESTRE. Moyen très usuel, en général d'un excellent effet, que l'on emploie surtout pour des *ff*, le chœur sonnait alors avec une grande vigueur. Il y faut dans ce cas un orchestre solide, cela va sans dire. Mais on peut écrire de la sorte des passages *pp*, avec une orchestration à la fois douce et pleine. Ou bien encore *mf*, comme dans le *Roméo et Juliette* de Berlioz (*convoi funèbre de Juliette*).

*Chœur monodique avec dessin d'orchestre (gammes):*

S.I. II  
T.  
B.  
nous vou - lons i - ci leur pro - mettre

V.I + II + fl. à 2  
+ ob. à 2  
A. + cl. à 2  
+ Vc. 8va 6a  
+ C.B. 2 8va 6a avec fag. à 2

2 trp.  
2 corn. à pist.  
2 cors + 2 trb.  
2 cors + 3 trb.  
ophicl.

E. Lalo  
*Le Roi d'Ys*  
(1<sup>er</sup> acte, p. 147)

(Nuances à noter: cors *ff*. Trp., corn. à pist., trb., ophicl., *p*.)

(1) Dont un passage figure déjà au nombre des citations de cet ouvrage. Voir chapitre

(2) Variante: *Chœur en tierces*, (généralement avec T. B. doublant à l'octave les S. et C.).



*Chœur monodique avec orchestre faisant les harmonies :*

Chœur  
(Voix  
d'enfants)

4 Cors

etc.

V.I + II + A.  
pizz.  
Vc.  
+ C.B. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

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

V.I + II pizz.

A. + Vc.  
pizz.

C.B.  
pizz.

2 ob.

2 fag.

(id.)

Ces deux exemples  
sont pour l'accom-  
pagnement d'un  
chœur de sonorité  
un peu grêle

*Chœur monodique scandé par des accords de l'orchestre :*

S.  
C.

Is - ra - ël, romps ta chaîne, ô peu - ple, lè - ve - toi

T.  
B.

V.I

V.II

A.

Vc.

+ C.B. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> *f*

C Saint-Saëns  
*Samson et Dalila*  
(1<sup>er</sup> acte. p. 83)

Cette orchestration suppose un nombre assez considérable d'instruments à cordes, et il vaut mieux (de toute façon) une salle *sonore pour le Quatuor*. Mais ces *Cordes seules* donnent un effet plus cinglant, plus net, plus frappant, que si le musicien avait doublé par des Bois. D'ailleurs il réserve les accords de Bois et Cuivres pour le *ff* suivant :

S.  
C.

Is - ra - ël, romps ta chaîne, ô peu ple, lè - ve - toi

T.  
B.

V.I  
+ V.II

2 trp.

fl. à 2

2 ob.

c. a.

2 cl.

2 corn. à p.

3 trb.

fag. à 2 + A.

Vc. + tuba  
+ C.B. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

timbales

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

(Sonorité beaucoup  
plus forte que la  
précédente.)



*Autre exemple de Chœur ff, accompagné par des accords scandés, de tout l'orchestre :*

Voix d'hommes

T. B.

Frappez, chevaliers avec les épées Sur les boucliers

V.I unis

V.I et II doubles cordes

(V.I + II)

A. unis

A. unis

A.

Vc. + C.B. *8<sup>va</sup> 6<sup>a</sup>*

+ fag. en 8<sup>va</sup> avec Vc et C.B.

fl. à 2

fl. + ob. + cl. unis

2 ob. + 2 cl.

2 trp.

2 cors

3 trb.

trb. + fag.

timb.

timbales

C. Saint-Saëns  
*Chanson d'Ancêtre*  
(poème de Victor Hugo)  
(p. 17)

*Chœur monodique avec Orchestre en accords et contrepoints:*

T. et B. unis

Chœur

Que nous cul - ti - vions le don an - cien des aï - eux

fl. à 2

cl.

cl. tr.

V.I tr

V.II tr

fag. 1°

cl. b + fag. 2° (solidement)

tr. b. + fag. 3°

A.

Vc.

C.B. (solidement)

fl. 1°

ob.

fl. 2°

ob. + pte cl.

V.I tr

V.II tr

fag. 1°

cl. 1°

ob.

c.a.

fag.

cl. b.

fag.

cl. b.

A. unis

Vc. unis

C.B. I

C.B. I

etc.

trp. mp

cl.

fag.

ob.

3 ob.

c.a.

fag. a 2

fag.

cl. b.

cl. b.

V.II

V.I

Vc.

Vc. + A.

Ch. Kœchlin  
*Hymne à la Vie*



*Chœur monodique, Harmonies à l'Orgue, avec Contrepoints à l'Orchestre :*

Sopr.  
Contr.

Chis - te e - le - i - son Ky - ri - e

Ténors

Chis - te e - le - i - son Ky - ri - e

Basses

Chis - te e - le - i - son Ky - ri - e

Cloches

V. I + II  
+ fl. + ob.

cl. à 2  
1 trp.

*f bien soutenu*

Orgue

*f très soutenu*

8 P.  
8.16 P.

Vc.  
C.B.

Ch. Kœchlin  
*Chant funèbre à la mémoire  
des jeunes femmes défuntés*

Orgue comme *fond*, sur lequel sor-  
tent les contrepoints de l'orchestre,  
et surtout les Voix (Sopr., Ténors).

*Chœur monodique avec Orchestre ppp :*

(très tranquille et très doux) sans cresc.  
(pp)

quelques Soprani

Des ra - ci - nes de l'ar - bre monte - ra la sè - ve que le malheur

3 2<sup>ds</sup> V.  
pp

3 1<sup>rs</sup> V. *dolciss.*

3 Altos  
pp

3 Vc.

2 C.B.

Harpe-luth  
pp

Ch. Kœchlin  
*Hymne à la Vie*



*Chœur monodique accompagné par l'Orgue seul :*

*Très tranquille*

Orgue

8 P.

Ped. 8.16 P. *extrêmement doux*

quelques contralti

Ch. Kœchlin  
*Hymne à la Vie*

Que — de la dou - leur de tout le mon - de, s'é - lève un jour la Paix —

*Chœur monodique avec Orchestre monodique en contrepoint :*

S. I-II

T. I-II *pp*

Je - tez des fleurs pour la vierge

+ ob. à 2 8<sup>a</sup>

Vc. *espress.* fag. à 2 id.

H. Berlioz  
*Roméo et Juliette*  
(Convoi funèbre de Juliette)

*Chœur monodique avec deux dessins chromatiques à l'orchestre, et tenues :*

Chœur *ppp legatissimo*

(à bouche entr'ouverte)

Cors

4 cors (sourd.)

*pp* *Hp. seule*

Piano + 1 Hp. chrom.

V.I sourd.

*pp*

V.II sourd.

*pp*

6 1<sup>re</sup> V. div. sans sourd.

*pp*

Fl. 1<sup>re</sup>

*pp*

3 trb. et 1 tuba (ou trb. b.)

*ppp*

A. div. (sourd.) *pp*

Vc. div. *pizz.*

+ C.B. *pizz.* sauf les 3 soli

1<sup>re</sup> Vc. *pizz.*

*ppp*

3 C.B. soli

*ppp*

C.B. div. (tutti) *pizz.*

Ch. Kœchlin "Berceuse Phoque"

Extr. des 3 Poèmes du Livre de la Jungle, de R. Kipling (trad. L. Fabulet et R. d'Humieres)



*Chœur monodique soutenu par un rythme de l'orchestre :*

(avec C. solo, et Basse solo *8va*)

*ppp* *pp*

S. C. unis

Nous en-ten-dez-vous? Nous en-ten-dez-vous?

V. I div. pizz. V. II unis pizz.

A. div. pizz. unis div. unis

2 cl. *pp* trp. sourd.

Vo. div. pizz. unis + fag. 2<sup>e</sup> *p cresc.* Vc. unis

fag. 1<sup>e</sup> cl. à 2 tr<sup>#</sup> *pp cresc.* 2 cors sourd.

C.B. pizz. C.B. div. C.B. unis

Ch. Koechlin. *Chanson de nuit dans la Jungle* (extr. des 3 Poèmes du Livre de la Jungle)

4. HARMONIES AU CHŒUR, CONTRE UN ORCHESTRE MONODIQUE.

Ce cas est beaucoup plus rare. On en trouve un exemple émouvant dans le *Convoi funèbre de Juliette* (Berlioz, *Roméo et Juliette*), où, après l'exposition monodique de l'appel "Jetez des fleurs pour la vierge expirée", cet appel est repris par l'orchestre, que le chœur accompagne polyphoniquement:

V. I unis

V. II

A.

S.

T. div.

B.

etc.

unis

H. Berlioz  
*Roméo et Juliette*  
(*Convoi funèbre de Juliette*)



# 5. ORCHESTRE AJOUTANT UN CONTREPOINT, OU DES TOUCHES, AU CHŒUR POLYPHONIQUE.

Ce cas est assez fréquent; autant que possible on s'arrange de façon que le chœur se suffise à lui-même, et ne sonne pas creux.

Toutes sortes de dispositions sont possibles: soit, d'abord, que l'orchestre n'intervienne que par quelques *touches*<sup>(1)</sup> *doublant des parties de chœur* (ce qui peut être considéré comme un cas particulier du N° 2: "chœur à 3 ou à 4 parties, doublé par l'orchestre"); soit aussi que l'orchestre *ajoute au chœur* certains *dessins d'accompagnement*, ou un *contrepoint* solide, (en général à la partie supérieure), -soit enfin, que la réalisation du tout soit, comme en certaines œuvres de Bach, à six, sept, huit parties: les instruments y faisant des *parties différentes du chœur* (sauf pour la Basse, où l'on procède par *doublures des voix*). Exemples:

Chœur avec contrepoint à l'orchestre:

S. *mp sust.*  
C.  
T.  
B.  
Bois unis  
Cordes

Contrepoint de l'orchestre

Ch. Kœchlin  
*Hymne à la Vie*

(Avec Orgue et Orchestre doublant les voix; contrepoint de *Bois*, puis *Cordes* à la partie supérieure de l'ensemble.)

De même:

S.  
C.  
Chœur T.  
B.  
Orgue  
V.I. 8-  
V.I.  
V.II  
V.II  
A.  
1 trp.  
Bois  
ob. 2. 3.  
cl. b.  
fag. à 2  
+ c. fag. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>  
Ve.  
+ C.B. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>  
C.B.

1<sup>re</sup>  
tutti  
id.  
unis

Ch. Kœchlin  
*Hymne à la Vie*

(Les Violons, Altos, et quelques *Bois*, font entendre à la partie supérieure un solide contrepoint. Chœur doublé par l'Orgue et quelques instruments de l'orchestre; la partie des Sopr. est soulignée par une *Trompette solo*.)

(1) Voir déjà, à (2), l'exemple du *Chœur des Bergers de l'Enfance du Christ*.



*Orchestre ajoutant des touches en doublant certaines notes du chœur :*

*Assez lent*  
*très lié ppp*

tromp. I. *ppp*

C. 1<sup>re</sup>  
*ppp*

C. 2<sup>de</sup>

T. *ppp*

B.

2<sup>ds</sup> Vc. *ppp*

Vc. div. unis div.

V.I.  
V.II  
A.

S.

Ch. Kœchlin  
*Hymne à la Vie*  
(1<sup>res</sup> mesures)

*Orchestre ajoutant des dessins d'accompagnement, et un dessin mélodique :*

Angiola

Dieu vous le don - - - ne

3 jeunes filles

3 novices

Chœur

Violons I-II unis

Bois et Cor

fl. ob. cor fag.

2 Corn. à p. 3 Tromb.

corn. à p. trb.

A. Vc. C.B.

etc.

C. Saint-Saens. *Proserpine* (Final du 2<sup>d</sup> acte, p. 167)

(L'Orchestre double les harmonies du Chœur; les Violons font entendre la ligne mélodique du morceau – reprise par le Sopr. solo; – les Vc. et A. donnent le mouvement intérieur par leur dessin en .)



*Dessin de l'orchestre,  
différent du chœur à  
certains endroits :*

S. *mf*  
C.  
pour cé.lé.brer l'au. tel de nos Dieux!  
T.  
VI div.  
VII  
Vc. + A.  
+ cl. b. (+ C.B. et fag. 1<sup>o</sup>, 8<sup>ab</sup>)  
3 tromp.  
2 ob.  
2 cl.

A. Roussel  
*Aeneas*  
(page 155)

*Dessin d'orchestre, aux Basses,  
qui ne se trouve pas dans le Chœur :*

S.  
C. div.  
B.  
T. div.  
B. div.  
fl. à 2 + picc.  
+ pt<sup>e</sup> cl.  
2 ob. + 2 cl.  
VI  
VII  
trp.  
trp. alto  
A. + Vc. + fag.  
2 cors  
3 trb.  
timb.  
tuba + c. fag.  
+ C.B.

Rimsky-Korsakoff  
*Sadko*

(Medium solidement établi par les Cuivres étagés, avec Cors au milieu des Trompettes, thème mélodique doublant les Soprani à l'octave par 2 fl., picc., pt<sup>e</sup> cl., et tous les Violons dans le registre aigu. La sonorité est à coup sûr excellente ainsi. Noter le dessin des A., Vc., Fag; remarquer aussi l'écriture des Trp. encadrant les Cors; 2 Trp. contre 4 Cors).

*Du même genre que l'exemple précédent: Réalisation orchestrale par un contrepoint et des tenues; Harmonies faites par le Chœur :*

Chœur  
T.  
B.  
Orch.  
VI  
VII  
C.B.  
Vc.  
fag. à 4 + 2 ophicl.

H. Berlioz  
*La Damnation de Faust*  
Chœur des Buveurs



## Orchestre en contrepoint avec le chœur :

Chœur T. B. vois nos bles - su - res, nos mains brû - lé - es

V.I + II + A. 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

Vc.

C.B.

A. Roussel  
*Aeneas*  
(p. 116 - 117)

V.I + ob. à 2 + cl. à 2

V.II

2 cors

2 fag. 2 cors fag. 1<sup>o</sup> 2 fag. 2 cors fag. 1<sup>o</sup> 2 fag.

A.

Vc. (+ C.B. 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>)

Chœur T. B. Res - te! Res - te!

(id.)

6. Plus généralement, l'orchestre peut AJOUTER PLUSIEURS PARTIES AU CHŒUR qui lui-même est polyphonique, - ou REPRODUIRE LES HARMONIES DU CHŒUR AVEC D'AUTRES DISPOSITIONS; en voici divers exemples:

Chœur S.I. nuit d'i - vres - so, fol - le nuit

S.II

2 cl.

V.I (p)

V.II (p)

A. (p)

2 fag. (p)

Vc.

C.B. pizz.

Gounod  
*Roméo et Juliette*  
(1<sup>er</sup> acte)

Remarques. — Avec un solo, les Bassons seraient inutiles: 2<sup>ds</sup> V. et Altos suffiraient; mais pour accompagner le Chœur mieux valait une sonorité plus pleine. Noter les Clarinettes doublant le chœur légèrement, et le dessin de la 1<sup>re</sup> Cl. à la 4<sup>e</sup> mesure, ainsi que celui des Violoncelles. Tout cela donne du mouvement et de l'expression.

(et 8<sup>e</sup>)

Orch.

S. etc.

C.

Chœur T. B.

Orch.

Gounod  
*Mors et Vita*  
(Judex)

(Ici c'est l'orchestre qui a la ligne du chant; le Chœur ne fait que la doubler par endroits.)



*Divers exemples, de pp à ff, du grand Final de Roméo et Juliette (d'H. Berlioz):*

*pp* Au li - vre du par don

Chœur

S. C.

T. B.

fl. *pp*

ob.

V.I. V.II

A. (*pp*)

2 cl.

fag. à 2

Vc. div

+ C.B. 8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup> des 2<sup>es</sup> Vc.

3<sup>e</sup> trb. *p*

(Chœur et orch. *pp*)

H. Berlioz  
*Roméo et Juliette*  
(Chœur final)

de scel - ler en - tre vous u - ne chaîne

S. C.

T. B.

autres T. autres B.

autres T. autres B.

1 fl. *p*

fl.

1 ob.

2 ob.

cl. à 2 *p*

fag. à 2 *p*

V.I

V.II *p*

A.

Vc.

+ C.B. 8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>

(Chœur *mf* orch. *p*)

*poco* *cresc.*

H. Berlioz  
*Roméo et Juliette*  
(Chœur final)



Jurez par l'au-gus.te sym - bo - le

S. I  
S. II  
S. I-II unis

T.  
B.

V. I  
V. II

A.  
Vc.  
+ C.B.

8<sup>a</sup> ba

2 fl.  
ob. à 2  
2 cl.  
2 trp.  
2 corn. à pist.  
4 cors  
3 timb.  
3 trp.

(Chœur et orch. *f*)

H. Berlioz  
*Roméo et Juliette*  
(Chœur final)

*Diverses orchestrations des f dans l'ode A la Musique de Chabrier:*

(19)

Chœur S.  
C.

2 fl.  
2 ob.  
2 cl.  
4 cors  
2 trp.  
2 trb.  
V I unis  
V II unis  
Altos div en 2  
Vc.  
C.B.  
1<sup>o</sup> fag.  
3<sup>o</sup> trb + 2<sup>d</sup> fag.

E. Chabrier  
*A la Musique*

(Doublure des Cordes par les  
Bois, les Cors et les Cuivres.)



(29)

Chœur S.  
C.

Mu.sique a - do - ra - ble

VI + fl.  
VII + A.

*f* *molto sost.* *f*

Vc.

fl. 2<sup>e</sup> + ob.  
cl.  
cl. 2<sup>e</sup> + ob.

4 cors (2 à chaque note)

2 trp.

3 trb.

timb. *p*

2 fag. *f*  
C.B.

E. Chabrier  
*A la Musique*

(Ici les Instruments à Cordes se réunissent tous pour faire entendre le thème : "Musique adorable"; les Trb. et Trp. ne sont pas écrits à l'aigu, ni les Bois, ce qui laisse tout l'éclat au Chœur, en même temps qu'au *sib aigu* des 1<sup>rs</sup> V.)

(30)

S. Solo

Chœur

de ta grande ai - le

O Dé.es - se! Mu.sique a - do - ra - ble, ô Déesse

V.I unis V.I div.

V.II unis V.II div.

V.II div.

A. div. en 2

2 fl. 1<sup>re</sup> *f*

2 fl. à 2. 2 fl.

2 ob.

2 cl.

A. div. en 2 unis 2 cors

2 trp.

cors à 2

2 trb. 2 cors

2 fag.

Vc. unis (+accords de Hp. à chaque croche)

C.B.

3 trb.

timb.

(+C.B. 8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>)

E. Chabrier  
*A la Musique*

Les Violons ne sont pas écrits très hauts à la 1<sup>re</sup> mesure; Chabrier réserve leur effet (très sonore) à l'aigu, pour la reprise du thème par le chœur: alors les Bois (ob. cl.) doublent à l'octave inférieure.



*Autre exemple d'Orchestre avec Chœur ff:*

S.C. O ——— criminelle dé — men — cel — de cet — te mortelle of — fen — se

Chœur

T. div. unis

B. Trem. blez! de cette mortelle of fen — se

V. I

V. II

A.

Vc.

fl. à 2  
2 ob.

2 cl.  
2 cors + 2 fag.

2 trp.

2 corn.  
à pist.

2 cors

3 trb.

2 fag.

ophicl.

timb.

cors à 2

3 trb.

cors à 2

2 fag.

oph.

C.B.

oph.

C.B.

+ C.B.

E. Lalo  
*Le Roi d'Ys*  
(1<sup>er</sup> acte, p. 168)

(Bois et Cors doublant les Chœurs ar-  
pèges des Cordes *f*; accents des Cuivres  
aux 1<sup>rs</sup> temps; rythme aux Basses et Timb;  
souligné par moments au moyen des Bassons.)

## GRADATION (ou renouvellement) DE LA SONORITÉ.

Dans le Chœur des Magnanarelles, de Mireille, après ce début :

S. I  
S. II

Chan. tez, chantez ma-gna-na. rel-les, car la cueillette

V.I unis

V.II unis *p*

A. unis  
*p*

Vc. unis

C.B. pizz.

Gounod  
*Mireille*  
(1<sup>re</sup> acte, p. 25)



Il y a, à la première cadence de la phrase, un *léger renforcement* de la sonorité *sur le même fond*, avec l'adjonction d'un Cor et de 2 Bassons :

Chœur  
(avec Cordes comme précédemment)

cor *p*  
2 fag.

Puis c'est un *renouvellement de la sonorité*, avec des touches de Bois sur des pizzicati du Quatuor :

S. I  
S. II  
Fil - let - tes ri - eu - ses et la - bo - ri - eu - ses  
1 fl.  
2 ob. *p*  
2 cl. *p*  
(ob. en sixtes, cl. en tierces)  
VI  
V.I  
V.II unis  
A.  
Vc.  
C.B.  
pizz., tous les instruments à cordes  
Gounod  
*Mireille* (1er acte, p. 28)

Dans *la Lyre et la Harpe* de Saint-Saëns, un même motif se trouve repris par les 4 parties du Chœur successivement; il peut être intéressant de noter quels sont les instruments qui chaque fois doublent les voix; en outre, l'écriture de cette sorte d'*exposition de fugue*, avec un *dessin de croches* qui l'accompagne sans cesse, est un modèle que l'élève fera bien d'étudier. — Voici quelques détails sur ces différentes entrées :

(1) (♩ = 88)

Basses  
VI + V.II  
A.  
Vc.  
Les im - mor - tels du cou - chant à l'au - ro - re

(ici + 1 trombone) (+ 1 trb.)

A.  
Vc.  
En trois pas par - courent les cieux  
C. Saint-Saëns  
*La Lyre et la Harpe*  
N° 5. p. 60  
(Les 3 blanches des Basses doublées par 1 Trombone.)



Les im - mor - tels, du cou - chant à l'au - ro - re,

**Ténors**

(2) **Basses**

V.I

V.II + A.

V.II

cl.

A.

+ Vc.

Vc.

Vc. + cl.

cl.

Vc.

En trois pas par - courant les cieux

+ 4 cors (avec T.)

T + 4 cors

B.

V.I

V.II

A.

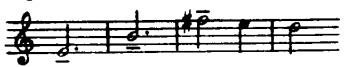
Vc.

Vc.

+ fag. à 2 *ff*

(Les 3 blanches des Ténors, doublées par 4 Cors à l'unisson.)

(3) A la 3<sup>e</sup> entrée (*Contralti*) le thème se trouvant, par la nature même de ces voix, *moins en dehors*, Saint-Saëns le double par les 2<sup>es</sup> Violons, 2 Clarinettes et 2 Hautbois, — contrepoints en croches aux VI et A., Basses par Vc. + Fag. à 2. — Puis les 3 Blanches ("En trois pas...") etc. sont doublées par 2 Trompettes (en même temps que cesse la doublure par V.II et Bois).

(4) 4<sup>e</sup> entrée, *Soprani*: le thème est doublé par Clar. à 2 + Ob. à 2; croches par le Quatuor à 4 parties; dont les Basses (Vc.) sont doublées par 2 Bassons; il n'y a toujours pas de Contrebasses, car le musicien les réserve pour une entrée *ff*, plus loin. Les 3 Blanches:  sont doublées par des Bois (solides) (et non par des Trompettes, car celles-ci sont réservées pour la Réponse qui suivra). La doublure est réalisée en octaves, et cela sonne suffisamment (d'autant plus que le sol# des Soprani a bien de la force):

fl. à 2

+ 1 ob.

+ 1 cl.

1 ob.

+ 1 cl.

cors à 2

fl. à 2

ob. à 2

+ cl. à 2

(5) Réponse des Cuivres; elle se produit après la 4<sup>e</sup> entrée du Chœur :

V.I

V.II

A.

Vc.

(+ C.B. 8<sup>es</sup> des Vc.)

Chœur

les cieux

2 trp. + 1 trb.

2 trb.

V.I + II

dim.

dim.

2 trp.

3 trb.



(6) Enfin, l'épisode se termine par une triomphale rentrée du chœur, sur le motif des 3 blanches, dans une tessiture très sonore:

(Et finalement les C.B. font leur entrée, *f*, sous le *f* du chœur.)

C. Saint-Saens *La Lyre et la Harpe* N° V. p. 68)

7. Une variante aux cas précédents consiste dans l'écriture de l'ORCHESTRE EN PARTIES RÉELLES dont la plupart (ou même toutes) sont DIFFÉRENTES DES PARTIES DE CHŒURS:

J. S. Bach  
*Sanctus de la Messe en Si mineur*

(Sonorité triomphale, étincelante. Noter l'importance donnée ici aux Soprani, divisés en 3.)



J. S. Bach  
*Passion selon St Jean*  
 (p. 9)

(Etudiez l'extraordinaire habileté - au plus beau sens du mot - de cette polyphonie multiple... Quant à la réalisation orchestrale en elle-même, notez 1<sup>o</sup> les doublures fl. ob., 2<sup>o</sup> les silences qui donnent de l'air aux parties des cordes).

**Allegro (non troppo)**  
 Soprani (+ Cornetto) (thème par augmentation)

J. S. Bach  
 Cantate:  
*Christ lag in Todesbanden*

*Ecriture de l'accompagnement dans l'Incarnatus de la Messe en si mineur, de J.-S. Bach:*

Avec la réalisation du *Continuo*, cette seule partie de Violons suffit à Bach, jusqu'au bout de cet admirable *Incarnatus*, pour soutenir les Chœurs (écrits en imitations à 5 parties). Il en résulte à la fois une simplicité et une richesse singulières. Nul changement de timbres, nul pittoresque inutile, rien qui vienne interrompre l'unité parfaite, et ce pendant une diversité constante par l'écriture même du chœur.



8 Enfin, l'ORCHESTRE peut RÉPONDRE AU CHŒUR (ou inversement), et cela se pratique assez souvent :

Cti *pp*

Chœur

O Do-mi-ne, Je-su Chri-ste, Rex glo-ri-ae, li-be-ra

Tén. *pp*

O Do-mi-ne, Je-su Chri-ste, Rex glo-ri-ae,

Orch.

C.

a-ni-mas de-func-to-rum de-poe-nis in fer-ni

T.

li-be-ra a-ni-mas de-func-to-rum de-pae-nis in fer-ni

orch.

G. Fauré  
*Requiem*  
(Offertoire)

Orgue et Trombones répondant au Chœur (qu'accompagnait une partie de l'orchestre):

Orch.

Don-ne nous d'ai-mer etc. trp. loco

Chœur

S.

C.

T.

B.

+ picc. *es*  
fl. à 3 + p<sup>te</sup> cl.  
cl. à 2  
3 eb.

vie !

\*

\* ici l'Orgue reprend, avec les Trombones et Trompettes :

Orgue

16 P.

2 trb.

3<sup>re</sup> trb. + A.

trb. 4. 5. + C.B. + Vo.

3 trp.

trp.

Vc.

trb.

C.B.

C.B. + trb. 4. 5.

Ch. Kœchlin. *Hymne à la Vie*



S.  
C.  
Chœur  
T.  
B.  
3 trb.  
timb.

No.ël au Roi No. ël

C. Saint-Saëns  
*Ascanio*  
(1<sup>er</sup> acte, p. 39)

(Avec un contrepoint de Cordes,  
et des accords de Bois, etc.  
L'exemple sera cité plus loin  
in extenso au sujet des *ff*.)

Voir aussi l'exemple déjà cité, du Chœur de *Mireille*, au dernier tableau, ainsi que le passage suivant, de Claude Debussy :

S.C.  
T.  
B.  
3 trb.  
tuba  
V.I unis  
V.II unis  
A. unis  
Vc.  
+ C.B. *sa ba*

Lou. ez le Seigneur dans l'immensité de sa for. ce

Cl. Debussy  
*Le Martyre de Saint-Sébastien*  
(p. 189)

On voit, par toutes les citations, l'extrême richesse des moyens que nous offre la réunion de l'Orchestre et des Chœurs<sup>(1)</sup>. Nous avons pensé qu'un assez grand nombre d'exemples n'était pas inutile, parce qu'ils indiquent diverses conditions de l'équilibre sonore et de l'alliance des timbres - équilibre et alliances qu'en pareil cas il n'est pas toujours aisé d'obtenir. J'ai remarqué plus d'une fois qu'on entend mal certains "dessous" (les Bois particulièrement), étouffés par un chœur très puissant : cela tient souvent à la réalisation polyphonique. Pour l'écriture d'un *ff* orchestral avec Chœurs il n'est pas mauvais de *simplifier autant que possible* cette réalisation, ou de faire doubler les parties de Chœurs par les instruments. - On peut fort bien d'ailleurs avoir à l'orchestre un contrepoint solide, *indépendant du chœur ff*; mais pour *plusieurs contrepoints* s'ajoutant aux parties vocales, il sera bien difficile de les mettre en valeur.

(1) Il est un cas dont nous n'avons parlé, qui d'ailleurs se produit rarement. C'est celui d'une harmonie *incomplète* du chœur se trouvant complétée par des instruments de l'orchestre, ajoutant ainsi au chœur une 3<sup>e</sup> ou une 4<sup>e</sup> partie. Berlioz (page 230 de son *Traité*) cite, en le critiquant, un passage de Gluck, (jugé par Gevaert très admissible) :

Sopr. + V.I + cl.  
Cti + V.II Chaste fil. le de La - to - ne  
A.  
+ C.B. *sa ba* des Vc.  
+ fag. *sa ba* des A.

Gluck  
*Iphigénie en Tauride*

(L'effet un peu creux produit par cette écriture chorale n'a rien aujourd'hui qui nous puisse déplaire; mais on saisit qu'au temps de Berlioz, où l'habitude n'était pas encore reprise des quarts ou des quintes à vide, ce creux ait semblé dans une certaine mesure répréhensible.)



Quant aux *pp*, le problème est d'une solution beaucoup plus aisée: il suffit d'écrire un orchestre *très doux*; et parfois (comme au début de la *Lyre et la Harpe*, de Saint-Saëns) *une seule Flûte dans le médium se perçoit très bien au-dessus du chœur*.

Les *mf* sont d'une orchestration moins facile; souvent alors l'équilibre dépend du nombre des choristes,<sup>(1)</sup> de leur place par rapport aux musiciens de l'orchestre ainsi que des nuances relatives de ceux-ci à ceux-là: c'est affaire à l'artiste qui dirige l'ensemble, de savoir agir en conséquence.

Quant aux *ff*, il est rare que le chœur soit couvert par l'orchestre, mais en certains cas une percussion trop brutale ou des cuivres déchaînés dans toute leur force peuvent nuire à l'équilibre sonore: surtout si le chœur n'est pas nombreux. Là encore, c'est le chef d'orchestre qui doit veiller. Les œuvres écrites pour ces ensembles (instruments et voix) sont toujours d'une exécution délicate; et comme on n'a pas beaucoup de répétitions d'ensemble il y faut d'autant plus de soin, avec une connaissance préalable, approfondie, de ce que l'on entreprend de diriger. Celui qui en assume la responsabilité a fort à faire, car il doit discerner dans quel cas le chœur semble avoir le rôle principal, dans quel cas l'orchestre. Et pour la mise au point de ces grands *ff*, rien ne doit être laissé au hasard.

Il existe enfin une autre manière d'utiliser les Chœurs (et même les *solis vocaux*), c'est de les traiter comme des INSTRUMENTS DE L'ORCHESTRE – chantant à bouche fermée ou à bouche entr'ouverte. Dans le Chapitre III, on a déjà vu l'emploi de ce moyen pour mélanger à des parties chorales avec paroles, d'autres parties jouant le rôle de *tenues*. La même conception se rencontre parfois pour le *mélange de la voix et des instruments*, soit dans la musique de chambre avec le "*Septuor pour Cordes vocales et instrumentales*" d'André Caplet, soit dans une œuvre de théâtre (voir: ballet de *Lakmé*; voir également *Daphnis et Chloé*, de Ravel), soit enfin dans tel poème symphonique comme les *Sirènes* de Cl. Debussy.

Les timbres vocaux ainsi placés au milieu de l'orchestre s'y fondent plus ou moins suivant l'écriture adoptée par le musicien et selon les instruments qui jouent avec les voix. Il y a là une grande diversité. Un champ très vaste, encore peu exploité, s'offre aux compositeurs. On ne saurait trop leur recommander d'y faire des récoltes, qui seront de fructueuses trouvailles. *La puissance expressive du chant humain, même sans paroles, est extrême*; et lorsque des appels de Soprani, de Contralti, de Ténors à l'aigu, s'élèvent par dessus des *f* de l'orchestre il s'en dégage une impression de lumineux élan ou de douleur déchirante,<sup>(2)</sup> qui donne à l'ensemble du développement une admirable force vive. Déjà nous ressentons quelque chose d'analogue, par moments, dans le *Septuor* d'André Caplet. Il y aurait de magnifiques expansions à trouver, à réaliser, en combinant ainsi l'orchestre et le chœur: un chœur dont le rôle serait instrumental mais qui parfois apparaîtrait comme le principal élément *soliste, expressif*, de l'œuvre.

Rien ne s'oppose d'ailleurs à faire usage de la voix pour des sonorités plus effacées, de *fonds* sur lesquels ressortiraient des *Solis de l'orchestre*. Ces fonds, sous les Cordes, seraient comme des *Bois très doux*, – et sous les Bois, comme des *tenues discrètes du Quatuor*: ils apporteraient en quelque sorte l'équivalent des parties d'Orgue qui réalisaient la Basse chiffrée des anciennes partitions. Ils viendraient là comme éléments de fusion entre d'autres sonorités; on en tirerait des effets aussi divers que réussis et, réellement, musicaux, – adaptés à l'œuvre même. Il y a *beaucoup à trouver* dans ce nouveau domaine.

En attendant que l'utilisation "orchestrale" des Voix devienne un procédé courant, normal, traditionnel, nous citerons seulement quelques exemples de ce qu'il nous peut offrir aujourd'hui: <sup>(3)</sup>

(1) Ainsi, il est manifeste que l'orchestration de J.S. Bach est destinée à n'accompagner qu'un petit nombre de choristes: voir l'exemple donné plus haut, du 1<sup>er</sup> chœur de la *Passion selon Saint-Jean*, avec des parties instrumentales telles que: 1 fl. + 1 ob. (à l'unisson), correspondant aux Soprani ou aux Contralti.

(2) Ainsi dans *Padmâvati* d'A. Roussel, au 1<sup>er</sup> acte.

(3) On a déjà signalé ce rôle du Chœur dans le ballet de *Lakmé*, où l'effet en est si réussi; voir aussi, au chapitre III (Ecriture des Voix) et dans le supplément à ce chapitre (Orchestres d'enregistrement) d'autres usages de la Voix dans l'orchestre.



Dans le domaine de la *musique de chambre*, André Caplet innova par cette œuvre curieuse (et si peu connue) où il joint, au *Quatuor à cordes, trois Voix de femmes*. Elles y apportent une clarté singulière et se fondent parfaitement aux "archets":

Voix (S.  
M.S.  
C.)

Quatuor à Cordes

V.I.  
V.II  
A.  
Vc.

A. Caplet  
*Septuor à Cordes*  
vocales et instrumentales  
(p. 35)

Voix S. M.S. C. pp

V.I. pp

Archets V.II tr *dolciss.* tr

A. tr

Vc. pp

id. (p. 9)

Avec sons harmoniques  
du 1<sup>er</sup> Violon:

S. p

M.S.

pp V.I sons harin.

V.II

Vc.

tr A.

id. (p. 6)

Au milieu de l'Orchestre, le chœur peut former un fond très doux et très émouvant; on n'a pas oublié l'emploi si heureux qu'en fit Ravel dans *Daphnis et Chloé*:

V. solo

cor

Chœur S.C. (1)

T. (18)

Vc. div. pp

C.B. div. pp

M. Ravel  
*Daphnis et Chloé*  
(p. 23)

(1) L'intervention du chœur, ici, a son rôle expressif. Le texte indique: "Daphnis et Chloé viennent se prosterner devant les Nymphes. Emotion douce à la vue du couple."



Il peut aussi chanter *a capella*, répondant aux sonorités instrumentales :

Sopr.

T. div.  
(p)

C. div.

B. div.

B. unis

M. Ravel  
*Daphnis et Chloé*  
(p. 96)

Dans une œuvre récente pour Orchestre, Chœurs et Orgue (avec Soli) sur le beau poème de Leconte de Lisle, *Kain*, nous trouvons aussi l'*alternance* des instruments (accompagnant le *Solo*) et des voix du Chœur :

Solo  
(Basse)

S.  
C.

Chœur  
T.  
B.

Orch. ppp

Largo

S. pp

Cti pp

T. pp

B.

Albert Daulet  
*Kain*  
(poème de Leconte de Lisle)

Le chœur peut, d'autre part, réaliser l'*accompagnement* d'un *solo* :

Nâkamti

O Padma - vâ - ti ô Rei - ne de nos nuits, prends pitié de nous

T. et B.

Sur Au

Vc. pp

+ C.B. 8va

A. Roussel  
*Padmâvati*  
(1<sup>er</sup> acte)

De même :

Contralto solo

Chœur  
S.  
C.  
T.

V. I + cl.  
V. II + cl.

A. cor

cl. b. Vc.

C.B. 5

2 cl.  
V. I  
V. II

cl. b. Vc.

C.B.

A. Roussel  
*Padmâvati*  
(1<sup>er</sup> acte, p. 165)



Parfois aussi, le rôle du *Chœur orchestral* est nettement *mélodique*:

S. solo  
Sopran *pp*  
V. I  
V. II *pp*  
A.  
Hp. 1º + Vc.  
C.B.

A. Roussel *Padmâvati* (page 155)

Les "voix orchestrales" chantent aussi *dans la force* et conduisent ainsi la ligne avec une grande intensité, comme on le voit dans ce passage très émouvant de *Padmâvati*, qui mérite d'être cité *in extenso*:

S. C.  
Chœur  
T. B.  
(et fl. + cl. à 8ve des trp.)  
C.A. + ob. + 3 trp. à 2 pour les notes du haut  
3 trb.  
+ cors et fag.  
ob. 3º  
2 ob.  
2 cl.  
cl.b. c.a.  
(doubles cordes)  
Vc.  
Vc. + tuba  
timbale  
C.B.  
+ c.fag + tuba

A. Roussel *Padmâvati* (page 72)



Egalement dans la force, les Voix peuvent avoir un *rôle rythmique* au milieu de l'orchestre :

C. + T. à l'unisson

1<sup>er</sup> Chœur

A.

S.

2<sup>d</sup> Chœur

2<sup>d</sup> T.

B.

B. (1<sup>re</sup>)

Orch.

V. II + fl. à 2

2 cl.

ob. à 2 + p<sup>re</sup> cl.

A. + Vc.

trp.

V. I + A.

2 ob.

trp. à 2

3 cors

cors à 4

3 cors + 3 fag.

+ 1 trp.

3 fag.

cl. b.

+ ob. à 2

3 fag.

timb.

C. B. + c. fag.

C. B. + c. fag.

Ch. Kœchlin  
L'Abbaye  
(Final de la 2<sup>d</sup> partie)

Parfois encore, on les utilise à faire entendre des *contrepoints* (en imitations) qui, sans ce moyen, ne se détacheraient pas suffisamment bien dans un passage d'une polyphonie déjà complexe :

Sopr.

Cti

2<sup>d</sup> S.

1<sup>re</sup> S.

T. (notes réelles)

sost. f

ob. 1<sup>re</sup>

+ fl. 1<sup>re</sup>

V. II

cl. 1<sup>re</sup>

V. I unis

fl. à 2

V. II

3<sup>e</sup> cl.

cl. à 2

cl. à 3

f sost.

3 cl.

3 cl.

A. + ob. à 2

ob. à 2

Vc. div.

Vc.

f sost.

A.

A.

fag. à 2 + trp.

fag. à 2

fag. à 2

Vc. div.

Vc. div.

1<sup>re</sup> fag.

à 2 fag.

3<sup>e</sup>

C. B.

C. B.

C. B.

+ C. B.

Ch. Kœchlin  
L'Abbaye  
(2<sup>d</sup> partie. Final)



Enfin, citons cet exemple où le Chœur est *divisé en 2*, l'une des parties chantant une ligne très soutenue, et l'autre clamant en parlé les vers du poète :

S.C. unis

$\frac{1}{2}$  Chœur

T.

B.

$\frac{1}{2}$  Chœur

V. II

A. div.

Vc.

C.B.  $\equiv$  div.

timb.  
+ orgue 16 P.

trp. à 3

trb. à 2

Et les cris su. prê. mes

Et la fou. le des Bê. tes qu'a. veu. glait la foudre et le brouillard

Albert Daulet  
*Kaïn*  
(Poème de Leconte de Lisle)

(C'est le tableau du Déluge. Sonorité à dessein confuse; les Trp. et Trb. dominant; le Chœur ajoute ses cris d'effroi: il fallait absolument, ici, les Voix humaines)


+ c. fag. 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

orgue 8.16. P.

orgue

à 4

à 3

(avec, au 1<sup>er</sup> temps: )

+ Piano 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

Par ces quelques exemples, on voit déjà la diversité, comme aussi l'importance du *Rôle orchestral des Voix*. Il n'y a pas très longtemps qu'on s'en est avisé, du moins autrement que pour des sonorités exceptionnelles. *Daphnis et Chloé* de Ravel, et surtout *Padmâvati*, de Roussel, nous montrent à quel point les Chœurs, dans l'orchestre, peuvent être utiles, voire nécessaires. Quant aux exemples cités, du *Final* de la 2<sup>de</sup> partie de *l'Abbaye* (qui d'ailleurs n'a pas encore été joué), cette œuvre est assez ancienne – il y a bien *quarante ans* qu'elle fut écrite. Le *Final* très développé, comporte *Trois Chœurs*, (sans paroles d'ailleurs) et de caractère tout-à-fait orchestral, mais avant tout, "humain". On voit que l'idée d'employer les Voix comme "instruments dans l'orchestre", et pour des œuvres symphoniques, ne date point d'aujourd'hui, ni même d'hier. Mais nous lui croyons réservé un bel avenir. On en voit déjà un certain nombre d'exemples: nos successeurs en trouveront d'autres. C'est un *art nouveau*, dont les promesses sont déjà belles.



## ORCHESTRATION D'UN MORCEAU DE PIANO

Il nous reste certaines questions à traiter qui parfois embarrassent les débutants, et pour lesquelles une étude assez détaillée semble nécessaire.

En premier lieu, l'ORCHESTRATION D'UN MORCEAU DE PIANO. Les avis, là-dessus, sont partagés. Certains soutiennent qu'on doit laisser aux œuvres pianistiques leur forme originale; d'autres admettent qu'elles soient orchestrées, mais ils jugent que ce n'est guère pratique, en raison des difficultés qu'on y rencontre. D'autres enfin — quelques compositeurs, non des moindres — ont tranché la question comme ce philosophe qui prouvait le mouvement en marchant. Ainsi par exemple, et plus d'une fois, Maurice Ravel<sup>(1)</sup>. Or, comme ses façons de résoudre ce problème constituent d'indéniables réussites, il semble que toute discussion désormais soit vaine. Et concluons sans crainte: *on peut très bien orchestrer un morceau de piano*.

Ajoutons aussitôt: mais cela dépend des cas; cela dépend des compositeurs. Telles œuvres de Chopin par exemple furent si manifestement *pensées pour le piano* qu'on a du mal à les convertir en pièces symphoniques. Et si même on fait en sorte que cette difficile transposition sonne convenablement, n'est-ce pas changer à tort le caractère essentiellement *pianistique* de son inspiration musicale, et la *trahir* en quelque sorte au lieu de la *traduire*? D'ailleurs, il y a ceci que nous ne pouvons négliger: les *proportions*, la durée respective des divers épisodes. Certains, au piano, ne sont pas trop courts par rapport aux autres (ainsi, le *ff* rapide à la fin de la 1<sup>re</sup> *Ballade*; ainsi également le *Final* de la *Sonate en si bémol mineur*, si bref après les morceaux précédents, — mais cela ne choque pas). Or, à l'orchestre, il est presque certain que ces passages seraient disproportionnés, comme l'est également la *Coda ff*, en majeur, de *Prélude, Choral et Fugue* (de César Franck)<sup>(2)</sup>. Au contraire, la *Marche funèbre* de cette même *Sonate en si bémol mineur* peut fort bien être orchestrée<sup>(3)</sup>.

Mais au lieu de Chopin si nous disons Ravel, ou Florent-Schmitt, ou Chabrier, il est hors de doute que ces compositeurs ont réalisé d'excellentes orchestrations d'œuvres tout d'abord écrites pour le piano: ainsi l'*Alborada del Grazioso*, le *Petit Elfe ferme-l'œil*, la *Marche Joyeuse*<sup>(4)</sup>. Et nul n'oublie la magnifique version orchestrale qu'a donnée Ravel, des *Tableaux d'une Exposition* de Moussorgsky.

Il est donc parfaitement licite d'orchestrer un morceau de piano. — Reste un point délicat: la "réalisation" de ce morceau, que parfois il convient de modifier. Nous allons voir comment, et dans quels cas.

Il y a bien des façons d'écrire pour le piano... Lorsqu'il s'agit du style *en parties réelles* (par exemple un *Choral* à la manière de J.-S. Bach, ou une *Fugue*) on orchestrera sans rien, ou presque rien à modifier. Il ne s'agit alors que de choisir judicieusement les timbres et d'obtenir le meilleur équilibre. — Au contraire, certaines dispositions "essentiellement pianistiques" (surtout celles d'arpèges joués avec la pédale) sonneraient mal, *telles quelles*, à l'orchestre. Il en faut trouver des *équivalents*.

Je ne vois point d'*obligatoire antinomie* entre l'écriture du piano et celle de l'orchestre. Certes, on connaît des œuvres dont la sonorité orchestrale est magnifique mais qui perdent considérablement au piano (celles de Berlioz par exemple; encore ne faut-il pas exagérer: maints passages de la *Damnation de Faust*, de *Roméo et Juliette*, des *Troyens* restent fort beaux sur l'instrument à clavier; et n'oublions pas l'étonnante transcription — à 2 mains — faite par Liszt pour la *Symphonie Fantastique*). Mais des partitions telles que *Faust* ou *Lakmé* sonnent également bien au piano et à l'orchestre, sans que l'écriture diffère beaucoup, de l'orchestre à la "réduction".

On peut dire que si les accords d'un morceau de piano se présentent normalement, avec une sonorité pleine, bien équilibrée (et sans beaucoup d'écart entre les deux mains) il n'y aura, pour l'orchestrer, pas grand'chose à y changer. Parfois on *doublera*, à l'*octave*, la partie supérieure, ou la basse, — ou bien aussi l'on *étagera les accords* sur une étendue plus considérable.

(1) N'oublions pas le précurseur — Berlioz — avec sa belle orchestration de l'*Invitation à la Valse*, de Weber.

(2) Ce n'est point là une "hypothèse", car l'œuvre fut orchestrée, par Gabriel Pierné, et malgré tout le talent du musicien l'on a pu constater (aux Concerts-Colonne) que cette *Coda* semble beaucoup trop courte ainsi.

(3) Il en existe d'assez bonnes transcriptions pour *musiques d'harmonie*. J'en entendis naguère une autre, pour orchestre symphonique, assez contestable: mais cela tient à la banalité, à l'absence de caractère dont l'orchestrateur a fait preuve, et non à l'œuvre elle-même.

(4) Ce morceau fut composé par Chabrier *pour le piano*; il était destiné à un concours du Conservatoire de Bordeaux. Plus tard seulement le musicien en réalisa l'orchestration que vous connaissez tous. Il en est de même d'un charmant *Prélude* inédit, écrit également par Chabrier pour ce concours.



En voici quelques exemples :

ob. à 2 + fl. à 2 *sf*  
et picc. *sf*

trp. solo (sans sourd.)

trp. 2<sup>e</sup> avec sourd.

2 fag.

trp 3: sourd.

trb. + C.B. pizz. VI + C.B. + C.A.

V. II

Vc.

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

(Ce passage reproduit exactement — à quelques doublures près — la disposition du piano. Les doubles croches de la 2<sup>e</sup> Trp. sont d'une exécution assez difficile, mais possible si l'on ne précipite point fâcheusement le *tempo* comme il est d'usage aujourd'hui : le mouvement d'Edouard Rister, dédicataire l'œuvre et qui devait avoir la juste tradition de Chabrier, était sensiblement moins rapide.)

(Très calme)

V. II *ppp*

A. 3<sup>e</sup> c. *ppp*

2 cl. fag. *pp*

3 Vc. soli div.

les autres Vc.

extr. doux C.B. div pizz.

Ch. Kœchlin  
*La Paix du soir, au cimetière*  
(extr. des Heures Persanes)

(Adagio)

cor *pp*

V. II *pp*

A. *pp*

(avec sourdines)

Vc. *pp*

C.B. pizz.

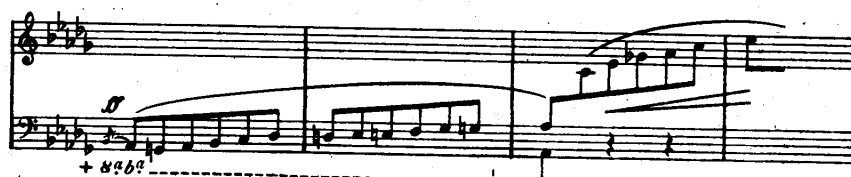
2<sup>e</sup> cor

F. Schubert  
*Fantaisie en Ut, pour Piano*  
(Orch. par Ch. Kœchlin)



Bien entendu, certaines *doublures à l'octave* se pratiquent souvent, et cela sans que l'on modifie en rien le caractère de l'œuvre originale. Exemple :

Version de Weber  
pour le Piano :



Orchestration de  
Berlioz :

C. M. Weber  
*Invitation à la Valse*  
(Orchestrée par H. Berlioz)

Je ne crois pas qu'il y ait lieu d'insister sur les cas, en réalité *nombreux*, d'une réalisation pianistique se retrouvant *presque telle quelle* dans la version orchestrale.

Etudions maintenant ceux où *des modifications s'imposent*. Il s'agira le plus souvent des passages que l'on joue au piano *avec la pédale*. Alors, malgré parfois une assez grande distance entre les deux mains, cela ne sonne pas creux — à cause, précisément, de la pédale et de son effet "bienfaisant". Mais à l'orchestre il se produirait un creux, en general fort désagréable. Il y a lieu, en conséquence, de *gar-nir le medium* et de *dégager les basses*. Si même ces basses ne sont pas lourdes, transcrites telles quelles, un accord dans le medium ou quelque fois simplement une tenue de Cor ou d'Altos restent nécessaires à la fusion entre ce que jouent la main gauche et la main droite. Ainsi par exemple :

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

Au piano il y avait simplement :

On a jugé nécessaire d'*ajouter des tenues dans le medium* : sinon, la sonorité eût paru sèche, trop "dépouillée" trop différente de ce que donnait le piano avec la pédale. — Et l'on a conserve la quinte des Violoncelles dans le grave, parce qu'*avec la nuance ppp* elle ne sonne pas lourd et que l'écart avec les Altos reste possible.



De même, si nous prenons  
l'exemple suivant :

Cor solo

Piano *m.g.*

Ch. Kœchlin  
*Sonate pour Cor et Piano*  
(1<sup>er</sup> temps)

Ce passage (aboutissement  
d'un *crescendo*) fut orchestré  
avec de nombreuses tenues, le  
dessin des croches étant confié  
aux Bois soutenus par quel-  
ques notes de Trompettes :

(Allegro)

picc.  
+ fl. à 2  
cl. à 2  
+ ob.  
fl. cl.  
ob.  
cl.  
+ fag.  
c.a.  
1 trp.  
2 trp.  
4 cors  
2 trb.  
Vc. + fag. + cl. b.  
C.B.  $\sharp b$  + c.fag.  $\sharp b$   
V.I + II  $\sharp$  tr.  
A. tr.  
timb.  $\sharp$  *p subito* *dim.*

Ch. Kœchlin  
*Poème pour Cor et Orchestre*  
(1<sup>er</sup> temps)

Et, dans le même morceau :

fl.  
Cor solo  
V. II div.  
A. I  
A. II  
Vc. div.

Ch. Kœchlin  
*Poème pour Cor et Orchestre*  
(1<sup>er</sup> temps)

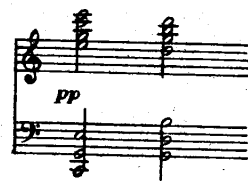
correspond à ces mesures de la  
version pour *Cor et Piano* :

Cor  
Piano *etc.*

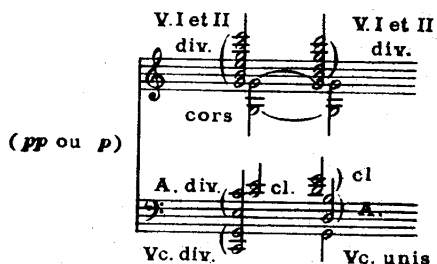
Ch. Kœchlin  
*Sonate pour Cor et Piano*  
(1<sup>er</sup> temps)



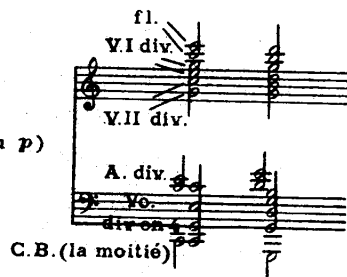
Si l'on veut orchestrer des accords ainsi disposés pour le Piano :



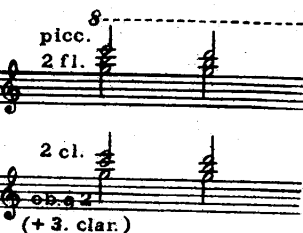
il est sûr qu'à l'orchestre on les écrira différemment (à moins, *par exception*, que l'on ne veuille donner une *impression de creux*, par ce grand espace entre le grave et l'aigu). Il faudra *étager l'accord*. On aura par exemple :




OU : (pp ou p)



Le même passage *ff* pourra s'écrire en *espacant davantage les Cordes*; les Bois et les Cuivres garniront les vides, et l'on supprimera la quinte dans le grave :



On pourrait disposer les Bois plus haut, avec la même écriture pour les Cordes, les Cors et les Cuivres; ce serait alors :

Au sujet de la *quinte dans le grave*, et plus généralement des *dispositions assez serrées près de la basse*, on en trouve assez souvent au piano. Cela tient d'abord à la nécessité de jouer les accords avec la main gauche — qui ne peut pas, sauf en "sautant", faire à la fois la basse et des notes du médium; alors, ces notes qui, pour bien faire, devraient être dans le médium, on les écrit à une octave (ou deux) plus bas. — Et pour un morceau de piano l'on peut se permettre à la *rigueur* cette écriture défectueuse, parce que les sons restent *transparents* et n'empâtent guère la sonorité. Il n'en va plus de même à l'orchestre, où les Bassons, les Violoncelles et surtout les Contrebasses donnent beaucoup de lourdeur, écrits en notes rapprochées. Cette lourdeur est un *effet spécial* dont Berlioz a tiré le meilleur parti qui soit (j'ai déjà cité des passages de la *Symphonie Fantastique*: début du final, — de *Roméo et Juliette*: Scène des tombeaux — et des *Funérailles de l'Empereur*). Mais si l'on veut un *ff* bien sonore et qui reste clair, éclatant, il faut se méfier de la quinte dans le grave. Vous ne la trouverez autant dire jamais dans les Symphonies de Mozart, de Beethoven, de Mendelssohn — du moins pour un *f*. Des musiciens modernes l'emploient souvent, mais dans la nuance *p* ou *mf* (par exemple, Debussy). Or, bien des œuvres écrites pour le piano contiennent, *f* ou *ff*, des quintes de cette sorte:  etc.



A l'orchestre elles alourdissent la sonorité,<sup>(1)</sup> *sauf si vous les confiez à des Cuivres*, instruments qui gardent certaine transparence. Donc, voyez comment vous en pourriez modifier l'écriture: avec des accords parfaits la chose est en général possible. Mais s'il s'agit de certaines agrégations polytonales, il faudra le plus souvent *garder la disposition du piano* sous peine de changer fâcheusement le caractère de l'harmonie. (Voir plus loin: *Orchestration dans le cas de la polytonalité*; — et le problème n'est pas d'une solution facile).

Quant aux *traits* et *arpèges* de toutes sortes, il y a lieu de distinguer. Si l'arpège est *caractéristique* et nettement *voulu tel quel* par le compositeur, on ne devra pas le modifier, non plus qu'un trait, fût-il rapide et difficile (il est rare que des *Bois* n'en viennent pas à bout). Au contraire, si ce n'est qu'un accompagnement destiné à donner — avec la pédale — une plénitude mouvementée, il sera licite de le modifier, le cas échéant. Ainsi, les mesures suivantes:

Piano

Ch. Kœchlin  
L'Été  
(Rondel de Th. de Banville)

ont subi d'importantes modifications. Le passage fut orchestré comme suit: <sup>(2)</sup>

cor p

fl. p

fag.

Hp.

V.II pp

V. I div. pp

A. pp

Vc. pp

C.B. pizz.

Ch. Kœchlin  
L'Été  
(extr. des Rondels  
de Th. de Banville)

Medium garni, sans lourdeur, par les Batteries des 2<sup>ds</sup> V. — Arpèges légers de Vc. et 1<sup>rs</sup> V. — Touches de Harpe. — Thème au Cor, puis, à 2 octaves de distance, par Fl. et Fag.; ce *renouvellement de la sonorité* est bien utile. Ensuite, le Cor est *doublé par un Hautbois*, ce qui évite la monotonie pouvant résulter d'une réponse du Cor seul.

Les arpèges du piano, joués avec la pédale, comportent presque toujours des changements en passant à l'orchestre, si l'on veut donner l'impression du *fondue* qui résulte de la pédale. C'est là *surtout* qu'il s'agit de trouver des "équivalents". Il y en a de toutes sortes et je ne voudrais pas donner ici des "recettes", des formules toutes faites, car on devra toujours se reporter au *cas particulier* que constitue le passage à orchestrer.

(1) On trouve néanmoins dans *Also sprach Zarathustra*, de R. Strauss, cette disposition des Vc. pour un *f* de tout l'orchestre:

Mais elle est ainsi beaucoup moins lourde que s'il y avait, les Vc. étant alors assez loin des Altos: Je donnerai plus loin la citation complète de cet accord d'*ut majeur f*.

(2) Disposition indiquée par André Gedalge à son élève Ch. Kœchlin alors que celui-ci était au Conservatoire.



En ce qui concerne l'orchestration de certains arpèges du piano, j'avouerai qu'il est très difficile, parfois même *impossible* de donner à l'orchestre la sonorité obtenue au piano, à la fois intime et pleine (avec les deux pédales), et si expressive. On ne peut trouver que des équivalents; que l'on s'estime heureux si l'on ne dénature pas trop ce que donnait le piano !

Un passage tel que le suivant : <sup>(1)</sup>

Molto adagio

*dolciss. pus trop pp*

*legatissimo*

2 Ped. à chaque mesure

(1) Ch. Koechlin. *Requiem*, non encore orchestre.

peut être orchestré de bien des manières différentes, mais *aucune d'elles* ne donnera ce que donne le piano joué avec le juste sentiment qu'il faut. Le mieux serait sans doute d'avoir une sonorité à la fois fondue, pleine, et très douce, avec un chant pénétrant mais dont l'expression resterait comme *intérieure*; quant aux doubles croches, on craindrait de les confier à la harpe car le morceau est assez long et la harpe deviendrait bien accaparante, même jouée *pp* (ce qu'on n'obtient pas toujours). On pourrait écrire :

cor 1<sup>o</sup> avec sourd. + fag. 1<sup>o</sup> *pp* + alto solo sans sourd.

2 cors sourd. *pp*

altos (sourd.) *pp*

+ alto solo (sans sourdine mais *ppp*)

2 C.B. pizz. *pp*

Vc. div.

2 C.B. arco

cl.

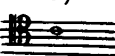
Hp.

cor (ouv.) *ppp*

cl.

Hp.

cor

On voit que le problème est difficile. Certains le jugeront insoluble... De toute façon, cela dépend des cas. Donnons à ce sujet quelques conseils pouvant être utiles. — Des arpèges d'accompagnement, parfois assez étendus (sur une octave, voire sur une 10<sup>e</sup> ou une 12<sup>e</sup>) n'ont pas besoin d'être transcrits tels quels; en général de simples batteries de tierces suffiront, avec l'adjonction d'une note tenue (ou d'une tenue en octaves). Tout cela est réalisable au moyen des instruments à Cordes seuls; mais (pour avoir une sonorité plus soutenue, avec davantage de volume) aux batteries des 2<sup>ds</sup> V. et Altos vous ajoutez parfois une tenue de Cor, ou de Basson (vers le haut), ou de Clarinette (dans le médium), — ou deux Clarinettes en tierces, ou deux Flûtes en tierces; — ou deux Cors en octaves. Des Bassons restent suffisamment voilés (surtout au-dessus du *do* ) pour assumer un rôle analogue. On écrira, par exemple, pour des *fonds* de cette sorte : <sup>(1)</sup>

cor V.II *pp*

V.II

A. *pp*

clar *pp*

Vc. pizz.

Vc. pizz.

Vc. pizz.

C.B. pizz.

V.II (P)

fag. *ppp*

etc.

A. (P)

Vc. pizz.

C.B. pizz.

(1) Si l'on veut transcrire des arpèges assez étendus (comme dans l'exemple cité plus haut, du *Rondel de Th. de Banville, l'Été*) on a soin de garnir suffisamment le médium, et sans lourdeur, — soit par des batteries soit par de légères tenues, et l'on dispose ensuite *ad libitum* les arpèges.



Si le *Hautbois* intervient, ce sera pour donner, par son timbre en dehors (même *p*), *davantage* qu'une simple touche de remplissage : il aura toujours un rôle *expressif*.

Soprano solo  
Un frais soleil pé-nètre en l'épaisseur des bois, — Toute chose é-tin-celle

ob. *pp*  
Hp. sons harm.  
3 pup. V.I  
3 pup. V.II  
4 pup. V.II div.  
Vc. div. en 4  
C.B. pizz. *pp*

cor *pp*  
fl. *pp*  
Hp. *ppp*  
A. solo *p*  
2 pup. V.II  
4 pup. V.II  
4 pup. A.  
Vc. 4<sup>e</sup> *ppp*  
C.B. pizz. *pp*

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

Le Basson au contraire reste, dans le haut du medium, plus effacé :

Soprano  
Le sang rose et subtil qui do-re son col fin est doux

V.I *pp*  
V.II div.  
A. div.  
fag. 1<sup>e</sup> *pp*  
Vc. unis *ppp*  
C.B. pizz.

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

De même, un accord des 4 Cors en sons bouchés, peut rester très doux :

Soprano  
Qu'un vol si len-ci-eux de papil-lons effleure

1<sup>e</sup> sons bouchés  
4 cors *ppp*  
+ Hp. *ppp*  
V. solo *pp*  
A. div. *pp*  
V.I  
V.II  
Vc. div. *pp*  
C.B. I arco *ppp*  
C.B. II pizz.

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



Parfois les *batteries* seront rehaussées par des *pizzicati* de Violons, comme dans ce passage où les batteries de Flûtes se trouvent ainsi "allégées": (1)

Soprano solo  
Les cours d'eaux di - li - gents, aux pen - tes des col - li - nes

fl. *pp* fl. *fl.* 2 fl. *ppp legg.*

Vc. sons harm. Vc. div. sons harm. fl.

V.I. div. *pp* Hp. *pp*

V.II pizz. *pp*

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

Il peut se trouver d'ailleurs que les *arpèges* de la version pianistique soient conservés *tels quels* (en y ajoutant, en général, une ou deux tenues): cela, quand les arpèges sont assez significatifs pour qu'il soit dommage d'en écrire des "équivalents":

Harpe *pp*

V.II *pp* 3 pup. (sourdines)

V.I div. *pp* sons harm.

Chant (M.S.)

nous semons nos es - poirs

A. de Castillon  
*Le Semeur*  
(poème d'A. Silvestre)  
Orch. par Ch. Kœchlin

On a vu que les *batteries* des *instruments à Cordes* se complètent fort bien par des tenues de *Bois* (ou de *Cors*). (2) Inversement, les batteries de Flûtes ou de Clarinettes sonneront mieux avec des tenues de Cordes (ou des tremolos légers, ou des *pizzicati*, ou des notes répétées), qu'avec des Cors ou des Trompettes: à moins qu'on ne veuille donner une plus grande importance à la tenue, par exemple de la façon suivante:

1 trp. (*pp*)  
2 cl. *p*

Il existe d'autres sortes d'arpèges qui font extrêmement bien au piano avec la pédale, et dont il est difficile de trouver l'équivalent à l'orchestre car *nul instrument* ne donnera cette transparence et ce fondu; ce sont les arpèges dans le grave (et surtout à partir de *si*, *sib*, *la*) tels que :

(*p*)

A cause du *Si*, l'orchestration de cet arpegge est difficile car on ne peut écrire cette note aux Violoncelles (sauf dans le cas où ceux-ci ont la possibilité de descendre l'*ut grave* d'un  $\frac{1}{2}$  ton).

(1) Dans la version de piano, il n'y a que des batteries.

(2) Que même d'une Trompette *pp*, qui donne à la sonorité un éclat tout particulier.



Cet arpège, *p*, est impraticable aux Bassons<sup>(1)</sup>; il faut se résigner à l'emploi des Contrebasses pour le *si*; on écrira par exemple:

Vc. div. en 2  
moitié des C.B.

Harpe

C.B.(II)  
pizz.

ou:

Vc. I  
Vc. II  
C.B. I  
C.B. II  
pizz.

ou encore:

Vc. (moitié arco, moitié pizz.)  
Harpe  
trombone (ou cl. basse *pp*)  
*ppp*  
C.B. tutti  
pizz.

Dans certains cas enfin, la sonorité du piano est *si indiquée*, qu'on le gardera pour le fond, même à l'orchestre. Nous avons déjà parlé de l'emploi de cet instrument, qui peut sembler paradoxal puisqu'on *orchestre* un accompagnement dont la version originale ne comportait que le piano; mais il est logique et nous avons expérimenté qu'il donne un résultat satisfaisant:

flûte *pp*  
Hp. en sons harm.  
Piano *pp* lié, mais sans Pédale  
Chant Ténor *p*  
Vc.  
C.B.

Miss El. len, versez-moi le thé, dans la bel. le tas. se chi. noise, où des

Hp. (harm.)  
cl. *pp*  
Vc. pizz. *pp*  
C.B. pizz. *pp*

fl.  
cl.  
2 cl.  
cor  
fag. *pp*  
ob.  
V.I *pp*  
V.II *mf*  
arco

poissons d'or cherchent noi. se au monstre rose é. pou. van. té

2 fl. *mf*  
ob. *p*  
fag. *pp*  
V.I *pp*  
V.II *mf*  
arco

Ch. Koechlin. *Le Thé* (Rondel de Th. de Banville)

(1) Il est très possible à la Clarinette Contrebasse, *pp*; mais on dispose rarement de cette sorte de clarinette dans l'orchestre symphonique normal. De même pour les Ondes Martenot.



Quant à des dispositions (déjà assez défectueuses au piano) telles que :



on sera contraint de les *transformer tout-à-fait*. Le mouvement, à l'orchestre, se produira *dans le medium* (et si l'on veut, aussi à *l'aigu*); les basses ne joueront point ces doubles croches qui sonneraient avec une lourdeur ridicule. Il y a bien des manières de réaliser ce passage; bornons-nous à celles-ci :

S'il s'agit d'un *ff*, on mettra les Bois à 2, ou en accords tels que :



en ajoutant aussi des Cors et des Bassons :

Autres dispositions :

On y pourrait adjoindre, si l'on veut, Flûte + Ob. à l'unisson des 1<sup>rs</sup> Violons, Clar. (à 2) à l'unisson des 2<sup>ds</sup> Violons, Bassons avec les Vc. et C.B. (sauf pour le *mi aigu*). Cela serait assez utile.

Remarques :

(1<sup>o</sup> Le dessin des arpèges de doubles croches sera suffisamment en évidence, à cause des Tromp.)  
(2<sup>o</sup> On peut aussi, pour avoir plus de sonorité, écrire les accords des Bois en noires, ou en ).

En résumé, on voit que le principe est de *bien garnir le medium*, de conserver *solide la ligne supérieure*, et de *mouvoir les basses* (sans toutefois leur donner à jouer les arpèges dans le grave). Si, comme je le fais ici, l'on utilise les Cors et Trompettes, les Cordes se chargeront de *la ligne*: des Bois seuls ne sont pas assez forts contre les Cuivres pour que cette ligne soit bien en dehors. — Les Cors et Trompettes peuvent faire des arpèges, ou des notes répétées.



Il y a d'ailleurs des sonorités de piano qu'on ne peut pas traduire exactement à l'orchestre, du moins avec un petit nombre d'instruments. Ainsi le passage suivant :

Ch. Kœchlin  
*La Jeune Tarentine*  
(poésie d'André Chénier)

ne pouvait être transcrit tel quel, avec l'orchestre très réduit adopté pour cette mélodie (quatuor à cordes, harpe, flûte, basson, cor). Il est devenu :

Ch. Kœchlin. *La Jeune Tarentine* (poème d'André Chénier)

Avec un orchestre plus considérable on peut écrire, pour ces tenues :

Ou bien : une Flûte à la place des Altos en sons harmoniques, et les Altos div., avec sourdines, à la place des Clarinettes; une Clar. à la place du Cor, un Cor (sourdine) ou deux, à la place de la Trompette.

La sonorité sera fluide et douce. Néanmoins, elle n'aura plus cette *transparence* que donne *seul* le piano.

Certaines mélodies "*Chant et Piano*" ne peuvent que perdre à l'orchestre, non pas tant à cause du caractère *intime* (il y a dans *Pelléas et Mélisande* les plus intimes des confidences, et l'orchestration de Claude Debussy s'en acquitte le mieux du monde), mais parce que, vraiment, la sonorité du piano (qui fut *pensée* pour ces mélodies) ne saurait être remplacée. Ainsi, le *Jet d'eau*<sup>(1)</sup> (des 4 *Poèmes de Baudelaire* mis en musique par Debussy). — D'autres au contraire, sans conteste, gagnent à être orchestrées.

Et parfois l'orchestration est si parfaitement réussie qu'on ne se douterait jamais que le morceau fut écrit d'abord pour le piano. Ainsi l'*Alborada del Grazioso*, ou la suite de *Ma Mère l'Oye* de M. Ravel. Et surtout, les *Tableaux d'une Exposition*, de Moussorgsky, ont à présent leur *forme véritable* avec l'orchestration de Ravel.

<sup>(1)</sup> Je sais bien qu'il en existe une version orchestrale, mais je préfère, et de beaucoup, celle du piano.



Pour terminer cette étude de l'*Orchestration d'un morceau de piano*, il faut noter que parfois l'on est contraint, non seulement de *modifier les dispositions des accords*, mais parfois aussi d'*ajouter des contrepoints* afin de donner au *développement* la vie et l'unité qui sont plus nécessaires encore à l'orchestre qu'au piano. C'est ainsi que dans un morceau où figure ce thème :



on l'a replacé, plus loin, au milieu des *arpèges et accords* qui seuls figuraient dans la version pianistique, cette adjonction était absolument obligée : elle apparaît comme *logique*, au point qu'on ne se douterait guère, à l'audition orchestrale, que le thème en question n'existait point à cet endroit dans la version originale. Grâce à ces reprises du thème la *musique marche* alors que, simple instrumentation des doubles croches du piano, elle risquait de languir et de paraître *stagnante*. Voici les deux réalisations :

**Piano Version originale**

**Version orchestrale**

Piano + clar. 1<sup>o</sup>

ob. VI + picc. arco *f*

ob. 1<sup>o</sup> ob. à 2

V.II pizz.

trp. 2<sup>o</sup> sourd. + A. pizz.

cl. 2<sup>o</sup>

cors

fag.

Vc. *f* + Piano

C.B.

P.

fag. + Vc.

fag. + C.B. + P.

C.B. (sans P.)

trp. 1<sup>o</sup> *f*

cors à 2

2 fag. + Vc. + P. *f*

Vc. fag.

C.B. pizz.

Vc. C.B. + 2 fag.

cl. 2<sup>o</sup> picc. *ff* + fl. + jeu de timbres etc.

ob. V.I arco + trp. *f* + ob. à 2 *f*

V.II) pizz. A. *f*

P. *f*

cors

Ch. Koechlin. *A travers les rues* (extr. des *Heures Persanes*)







[illegible]Ch. Kœchlin. *Derviches dans la nuit* (extr. des *Heures Persanes*)

Il était impossible de conserver à l'orchestre, ici, la *disposition écartée du piano*, car cela eût sonné très creux. On a garni le medium avec Cors et Clarinettes et donné du mouvement par les tremolos et batteries des Cordes, avec un rythme aux C.B. et tambourin. A la mesure suivante, on a remplacé les quintes de l'accord de *fa* par des trilles de Bois, conservé du rythme aux C.B. et à la Batterie, puis *ajouté des imitations du thème initial de ce morceau* (lequel revient au piano, à la fin de cet exemple). La 3<sup>e</sup> mesure réalise l'accord *fa do fa* du piano, par des tenues de la Trompette et des 2 Cors; le mouvement se complète par la gamme chromatique des Bois tandis que les 1<sup>re</sup> Violons achèvent leur thème; ce thème est repris ensuite à l'*algu ff* par tous les Violons et la 1<sup>re</sup> Flûte, sur des tenues Cors et Trp. renforcées par des pizz. d'Altos, Yc. et C.B. De la sorte il n'y a de *trou*, ni quant à la sonorité ni quant au rythme.



Voici encore un autre cas (nuance *p*) où, pour soutenir la sonorité *Flûte - Harpe-luth*, quelques contre-points en second plan nous ont paru nécessaires :

**Ecriture originale au piano :**

**Orchestre :**

**Harpe-luth**

*p dolce*

*1<sup>re</sup> fl. (v)*

*1<sup>re</sup> cor pp*

*1<sup>re</sup> cl. pp*

*pp dolciss.*

*Harpe pp dolciss.*

*cresc. poco*

*sempre pp*

*+ Hp. sons harm.*

*cresc. poco*

*poco cresc.*

*mp*

*dolciss.*

*fl. mp*

*sost. dolce*

*cor*

*dimin.*

*cédez un peu (à peine)*

*cl.*

*dolce.*

*dim. pp*

*en sons harm. (sons réels à cette octave)*

*Hp-luth*

*mp*

*dim.*

*pp*

*Hp.*

Ch. Kœchlin

Morceau de Piano :  
Sicilienne de la  
2<sup>de</sup> Sonatine pour Piano.

Morceau d'Orchestre :  
Sicilienne du Ballet :  
La Divine Vespée

D'autre part il peut arriver que certaines notes soient supprimées, dans l'orchestration d'un morceau de piano :

**Version pour le piano :**

**Orchestre :**

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

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

+  $\frac{1}{2}$  V.II

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

A. unis

C.B. pizz.

C.B. div. (arco et pizz.)

(Au 1<sup>er</sup> accord, deux *fa* supprimés : celui du medium et celui de la basse. La sonorité est très suffisamment pleine ainsi, et elle est plus transparente en ne gardant que le *fa* du haut. Egalement, suppression du *fa* croche; *la*, *ré*, *si* aux Vc., A., V.II, suffisent.)

Ch. Kœchlin. *Les Collines au coucher du soleil* (Extr. des *Heures Persanes*)



## ORCHESTRATION D'UN MORCEAU D'ORGUE

Le cas, de nos jours, se présente parfois. On s'est avisé que tel *Choral d'orgue* de J.S. Bach peut très bien sonner à l'orchestre et qu'il s'agit seulement de trouver la meilleure manière de la traduire. J'ajouterai (après expérience faite sur le magnifique *In dir ist Freude*) que l'exécution à l'orgue sonne presque toujours un peu confus.<sup>(1)</sup> Cela peut donner une forte impression, on est baigné dans une mer fluctuante, -mais un peu submergé: on entend mal la polyphonie, et somme toute la musique en souffre, c'est la raison pour quoi il nous semble tout-à-fait licite d'orchestrer une œuvre d'orgue, afin d'avoir davantage de netteté dans les *ff* d'un Allegro.

Mais cette orchestration doit être *sobre* et ne pas faire montre de *virtuosité*, ni tenter de diversifier sans cesse les "jeux instrumentaux". Il est bon de la concevoir *sur un large plan*. Quant au choix des timbres, rien *a priori* n'est à dire, sinon qu'il faut interpréter le morceau d'orgue dans son juste caractère, - connaître bien, comprendre, aimer ce morceau. Se rendre compte des passages exigeant le maximum de plénitude et de sonorité - pour lesquels certaines doublures (*Cordes + Bois*) pourront être à leur place (ou l'emploi des Cuivres), - distinguer au contraire ce qui reste au second plan dans la version originale pour orgue, et en déduire l'orchestration plus discrète qu'on leur réservera. Tout cela est évident.

Pour les endroits où l'on juge qu'il y a lieu de doubler les 8 P. de l'orgue par des 16 P., ce genre de doublure devra se trouver, naturellement, dans la version orchestrale. En général ce seront les Bois qui par leur *volume*, se prêteront le mieux à cette écriture: diviser les Violons et Altos pour les disposer en octaves ne serait pas impossible, mais d'une sonorité assez *mince* et qui n'évoque guère celle de l'Orgue. Toutefois il ne faut pas s'interdire *a priori* une telle disposition des Cordes (surtout *ff* et en les doublant par des Bois).

Les grands *tutti*, ceux que l'on joue à l'orgue en doublant les 8 P. par des 4 P. et 2 P., parfois aussi par des 16 P. ne sonneraient pas aussi puissants à l'orchestre s'il fallait en réaliser toutes ces doublures (à moins que l'on ne dispose d'un grand nombre d'instruments à vent). L'accord d'*ut majeur*:

serait orchestré, avec Bois par 4, de la façon suivante:

(on y ajouterait les instruments à Cordes, avec une disposition assez espacée - à 4 ou 5 parties et en tremolos pour les Violons et Altos.)

Avec les Bois par 3, 2 Trompettes, 3 Trombones, 4 Cors, on serait obligé d'écrire un peu moins haut; mais on pourrait produire l'impression de la doublure par 2 P. en utilisant pour la 1<sup>re</sup> flûte l'*ut suraigu*, et pour la petite flûte le *sol suraigu*:

pour donner l'équivalent des 16, 8, 4, 2 P:

(avec les Cordes, comme précédemment)

pour donner l'équivalent des 16, 8, 4 P: (mais non des 2 P.) ou bien:

(id.)

ou (plus sonore):

(id.)

<sup>(1)</sup> Il y a généralement cette sonorité confuse, de l'orgue, lorsqu'il s'agit de *ff* (avec des mouvements assez rapides) de plusieurs parties. Et cela, surtout si l'organiste double (comme trop souvent) par des 16 P. et des 4 P.







D'ailleurs on n'est pas obligé, en orchestrant un morceau d'orgue, de s'imposer d'en reproduire la sonorité aussi exactement que possible. Un Choral comme *In dir ist Freude*, de J. S. Bach, comporte très bien une *interprétation orchestrale* différente: et cela d'autant plus qu'il évoque des *Cuivres* pour le *motif en blanches* (comme pour les croches également), et la *Timbale* pour le *refrain de la Basse*.— L'épisode qui suit le *ff* du début convient plutôt aux Bois. Voici quelques passages d'une orchestration de ce Choral:

4 trp. 1.  
3 trb. 1.  
fag. à 2  
c.fag. *ff*

J. S. Bach  
Choral  
*In dir ist Freude*  
(Orch. par Ch. Kœchlin)

(Pour les *f* du début)

2 fl. *mf*  
2 ob.  
2 fag.

(*id.*)

(Pour donner l'impression  
des 8 P. et 16 P., passage de  
demi-teinte.)

fl. 1<sup>o</sup> *mp*  
1<sup>o</sup> cl. *mp*  
fl. 2<sup>o</sup>  
1<sup>o</sup> fag. *mf*  
c. fag.

(*id.*)

(Pour un passage *p*,  
sans doublures)

V.I + fl. à 3 + cl. 1<sup>o</sup>  
V. II + ob. à 2  
4 trp.  
3<sup>o</sup>  
2<sup>o</sup>  
1<sup>o</sup>  
Re à 2 (1.3)  
A.  
ob. 3<sup>o</sup>  
+ cl. 2<sup>o</sup>  
trb. 1<sup>o</sup>  
2<sup>o</sup> trb.  
3<sup>o</sup> trb.  
cors à 2 *ff*  
timb. *f*  
(sans cors)  
fag. à 2 + c. fag. + Vc. + C.B.  
C.B. + fag. à 2  
c. f.  
C.B. + c. fag.

(*id.*)

(Pour un *ff*, avec toute la force  
de l'orchestre mais en réservant  
des *entrées*, celle des timbales, puis  
du tuba avec cl. b., fag. et Vc.)



## ORCHESTRATION DE SONATES, TRIOS, QUATUORS, etc.

Je ne vois aucune objection *a priori* contre le fait d'orchestrer une *Sonate pour Violon et Piano* (ou pour n'importe quel autre instrument et le piano). Tout dépend du caractère de l'œuvre, de son écriture, et des idées elles-mêmes. Evidemment, on ne voit pas, autrement que sous sa forme originale, la 1<sup>re</sup> *Sonate de Violon* de Gabriel Fauré, ni celle de Claude Debussy. Il semble bien qu'elles ne comportent pas l'orchestre. Mais, pour Fauré, je n'en dirais pas autant de sa *seconde Sonate de Violon*, ni du 1<sup>er</sup> Quintette (dont le Final appelle si bien des *Bois* dialoguant avec les *pizzicati* des *Cordes*).<sup>(1)</sup> Et d'autres Quintettes pourraient parfaitement être orchestrés.

Quant aux *Quatuors à Cordes*, la mode fut – voici déjà bien des années – de les jouer parfois à l'orchestre, avec tous les pupitres. D'excellents esprits se sont élevés avec véhémence contre cette pratique. Il est certain que les *solis* et l'atmosphère, d'une *petite salle* conviennent mieux à l'intimité, à l'expression pénétrante et intense, à ce qu'il y a de profond et d'intérieur en certains Quatuors à Cordes, par exemple celui de Gabriel Fauré.<sup>(2)</sup> Mais êtes-vous bien sûr que le 1<sup>er</sup> morceau et le final surtout du *Quatuor* de Claude Debussy ne gagneraient pas au *Quatuor d'orchestre*? (quitte à restreindre le nombre de pupitres pour certains passages). Et le *Scherzo*, en conservant l'*Alto solo* pour le début, serait accompagné par les *pizzicati* de plusieurs pupitres.

Une autre éventualité se présente, celle de l'orchestration d'un Quatuor à cordes, pour tous les instruments: Cordes, Bois, Cuivres, Percussion. On me répondra que cela n'offre pas grand intérêt, et que d'ailleurs "ce n'est pas l'usage". – L'intérêt, si: parfois un Quatuor à cordes fait penser à l'orchestre, évoquant des sonorités d'autres instruments; ses idées musicales sembleraient d'un domaine plus vaste et moins intime que celui des solistes.<sup>(3)</sup> Alors, il n'est pas illogique de l'orchestrer: que cela soit, ou non, l'usage (ce qui n'a aucune importance en matière d'art).

*A priori*, une telle orchestration peut sembler facile – du moins si le morceau est bien écrit – car la polyphonie de ses quatre parties réelles doit bien sonner à n'importe quel "groupe". Mais en réalité c'est là une "transposition" délicate, où l'on devra savoir éviter toute monotonie, n'user qu'à propos des doublures, n'avoir point de sonorités inutilement disparates, etc...

Nous donnons ci-après quelques exemples extraits d'une *Symphonie, traduction orchestrale* d'un *Quatuor à Cordes*. On verra qu'une telle transposition peut donner lieu, selon les cas, à des couleurs très différentes.

(1) J'ai su qu'un jeune compositeur belge, André Souris, avait (de sa propre initiative) orchestré ma *Sonate pour Violon et Piano*: ce qui semble montrer que l'atmosphère en est assez orchestrale. Et j'ai la même impression pour le *Quintette*, les *Sonates d'Alto*, de *Violoncelle*, de *Hautbois*. Quant à celle de *Cor*, elle existe sous forme orchestrale (= *poème pour Cor et Orchestre*, déjà cité dans ce chapitre); et la 1<sup>re</sup> *Symphonie* n'est autre que le *Second Quatuor à Cordes*.

(2) Evidemment, on ne voit guère l'orchestre pour la plupart des Quatuors de Mozart ou de Haydn, – mais (ainsi que je l'ai déjà dit, je crois, dans un précédent chapitre) Beethoven pourrait bien se prêter, à ce genre de métamorphoses; peut-être même certains passages y gagneraient-ils, que les *Solis* (à moins d'être des *as*) jouent un peu grêle. Et bien probablement aussi, la *Grande Fugue*.

(3) On a souvent cette impression avec des Quatuors ou Quintettes modernes, pour Piano et Cordes. Au temps de ma jeunesse j'ai connu un "amateur" (bon musicien mais élevé avec la musique dite classique) lequel reprochait aux quatuors de Fauré de n'avoir pas le caractère "musique de chambre". Pour lui, ces œuvres évoquaient l'orchestre; il le leur reprochait. Reproche injuste car les 4 solistes suffisent parfaitement à en dégager la beauté. Mais je sais d'autres morceaux dont les idées et le développement semblent demander l'orchestre.



*Mélange de Bois et pizzicati, dans un Scherzo:*

(Allegro assez rapide)  
*ppp* extr. lointain, presque rien      *ppp* cor 1<sup>o</sup> (sons bouchés)      + VII pizz. *ppp*      Trp. 1<sup>o</sup> sourdine *ppp* sec, très lointain

cl. 1<sup>o</sup> *legg.*      A. pizz. *ppp*      cl. b. *legg.*      Vc.      1/2 C.B. pizz. *ppp*      tutti      1/2 C.B.      cl. b.      1/2 C.B.

trp. 1<sup>o</sup>      à 2      1<sup>o</sup>      à 2      *mf*

V.II pizz.      VI      VI      VI + II

cor      cor      cl.      cor

A. pizz.      *mp*

cl. b.      1/2 C.B.      C.B. tutti

Ch. Kœchlin  
*1<sup>re</sup> Symphonie (Scherzo)*

(Bois *ppp* doublés par Cordes pizzicati.)

*Oppositions de sonorités entre Bois et Cordes + Cuivres (ces réponses nettement plus sonores et plus cinglantes que les accords des Bois).*

ob.+ c.a.      3 trp. *f*      3 trp. *mf*

ob.      *f* cors      3 trb.      c.a.      3 trb.      *mf*

2 cl.      2 fag.      2 cl. *mf*      2 fag.      cl. b. *mf*      c. fag.

cl. b.      + c. fag.

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

en doubles Cordes

Ch. Kœchlin  
*1<sup>re</sup> Symphonie (Scherzo)*



# Thème à la Clarinette, sur fond de Cordes *pp*:

*Allegretto dolce (con moto)*

cl. 1<sup>re</sup> (solo) *pp*

Altos 3 1<sup>ers</sup> pup. div. *pp*

VII 3 1<sup>ers</sup> pup. div. *pp*

Vc. 3 1<sup>ers</sup> pup. div. *pp*

Ch. Kœchlin  
1<sup>re</sup> Symphonie  
(Final)

*Andante très calme  
très expressif*

## Episode aux Bois seuls:

ob. II *pp*

c.a. *pp*

cl. I *pp*

cl. II *pp*

4<sup>e</sup> cor (sourd.)

fag. 1<sup>er</sup> *pp*

cl. b. *pp*

cl. b. *pp*

ob. II *pp*

c.a. *pp*

dolciss.

cl. II

cl. b. *pp*

ob. 1<sup>er</sup> *p*

ob. II *pp*

c.a. *pp*

2 cl. *pp*

2 cl. *pp*

fag. 1<sup>er</sup> *pp*

C.B. *pp*

fag. 2<sup>e</sup> *p*

fag. 1<sup>er</sup> *pp*

+ 2 Vc. soli

fl. 1<sup>er</sup> (dolciss.) *pp*

Ch. Kœchlin. 1<sup>re</sup> Symphonie (Final)

## Mélange de Cordes et de Bois:

*Calmé et très doux*

fl. 1<sup>er</sup> *pp*

fl. 2<sup>e</sup> *pp*

VII div. *pp*

2 cors (sourd.) *pp*

+ Hp en sons harm.

Vc. I arco *pp*

Vc. I pizz. 4<sup>e</sup> cor *ppp*

cl. b. *ppp*

2 C.B. soli

fl. 1<sup>er</sup> *pp*

fl. 2<sup>e</sup> *ppp*

cl. 2<sup>e</sup> *pp*

cl. 2<sup>e</sup> *pp*

fl. 2<sup>e</sup> *ppp*

très effacée

Vc. I *pp*

Vc. I arco *pp*

Vc. II pizz. *ppp*

Vc. II arco *ppp*

Vc. II pizz. *ppp*

C.B. I pizz.

C.B. I

C.B. I

timb. *ppp*

(id.)

(Chant de Flûte sur contre-points de Cordes, tenues de Cors en sourdine avec Hp. en sons harmoniques.)



## DIVERSES MANIÈRES DE RÉALISER ET D'ORCHESTRER UN MÊME PASSAGE.

Rimsky-Korsakoff écrit, dans son intéressante *Etude sur les principes de l'Orchestration*: "Il y a parfois deux, trois manières possibles d'orchestrer un même passage. Mais parfois aussi, une seule est réellement bonne". <sup>(1)</sup> — Cette *meilleure orchestration*, c'est au musicien qu'il incombe de la trouver. Bizet et Berlioz, notamment, n'y manquent point. On ne conçoit pas le *Duo des Pêcheurs de Perles* autrement qu'avec la Harpe accompagnant le médium de la Flûte, hiératique et pure. Ni l'air "Voici des roses" (dans la *Damnation de Faust*) sans les Cuivres *pp* accompagnant Méphistophélès, ni la *Ballade du Roi de Thulé* sans l'*Alto solo*, ni la *Course à l'abîme* sans l'obsédant *Hautbois*.

Mais d'autres passages sont possibles avec deux ou plusieurs interprétations différentes.

Les modifications peuvent se produire par *intersion des rôles*. Ainsi, par exemple: d'abord, mélodie aux Cordes, accompagnement aux Bois, — puis: mélodie aux Bois, accompagnement aux Cordes. On peut avoir aussi: (1). fond aux Bois. (2). fond aux Cordes. (3). fond réalisé par un mélange de Bois et de Cordes. (4). fond aux Cuivres (mais rarement ces 4 variétés seraient possibles pour un même passage). Et la mélodie elle-même peut varier: (1). *Cordes*, sur fond de Bois. (2). *Cordes*, sur fond de Cordes. (3). *Bois*, sur fond de Cordes. (4). *Bois*, sur fond de Bois, etc.

On change également l'orchestration (du moins, assez souvent) lorsqu'un passage se trouve transposé; à cause des tessitures, certaines modifications s'imposent. — Il est aussi le cas de *doublures à l'octave*, d'*extension de la tessiture* au grave ou à l'aigu. Et des *changements de nuances* demandent le choix d'autres instruments.

Enfin, la *Réalisation* elle-même peut être modifiée.

Dans la *Fiancée du Tsar*, de Rimsky-Korsakoff, on trouve les trois versions suivantes:

### 1<sup>o</sup> Nuance *p*:

(Mélodie aux 1<sup>rs</sup> Violons seuls; accords par Cordes que doublent 2 Clar. et 2 Fag.)

### 2<sup>o</sup> Nuance *f*:

(Les 1<sup>rs</sup> Violons sont doublés par la Flûte, et à l'octave par les 2<sup>ds</sup> Violons. La sonorité et la réalisation se trouvent renforcées par le *contre-point* de 2 Cl. + 2 Fag. et l'accord fait précédemment par Clar. Fag. est ici joué par les Cors et les Hautbois.)

<sup>(1)</sup> Il ajoute: "parfois certaines idées musicales complexes, d'un caractère nettement marqué, n'admettent qu'une seule orchestration". Ainsi, la *Chanson du Rat* dans la *Damnation de Faust*, — et d'ailleurs, comme je l'indique plus loin, maint autre passage de ce chef-d'œuvre.


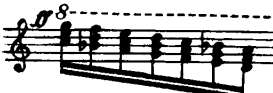


3° Nuance *ff*:

fl. à 2 + picc. à l'unisson des fl.

(Noter que les 1<sup>rs</sup> Violons n'ont pas besoin d'être à l'unisson des Flûtes pour avoir suffisamment de sonorité, mais R. K. les double par 2 Hautbois. — Le contrepoint des Cl. Fag. est renforcé par les Altos. — Accords faits par les Cuivres et les Cors; ceux-ci jouent d'autres notes que les Trombones sauf pour le Ré de la basse. Disposition très pleine et sans lourdeur.)

*Sur l'orchestration d'un passage du ballet Khamma, de Claude Debussy. Diverses versions possibles:*

Il s'agit des accords  avec la gamme  etc. prenant sur (\*).

Pour cette gamme, on "entend" des Bois très clairs et très solides; pour les accords, il faudrait de ces percussions orientales, gongs et clochettes *extrêmement nombreux et sonores*. — Or avec les *Bois par 3* et la Percussion actuellement en usage, il a fallu renoncer à ces moyens — qui peut-être eussent été les seuls donnant ce qu'exige le passage en question. Diverses solutions nous semblent possibles, mais elles ne fourniront jamais que des *à peu près*. Nous citerons:

Cl. Debussy  
Khamma  
(p. 116 de la copie du  
manuscrit original;  
orch. de Ch. Kœchlin)



Si l'on se résout à ne pas employer les Bois pour la gamme, mais les Cordes, les accords en croches se réalisent plus aisément.

(L'orchestration est plus sonore, mais avec l'inconvénient de ne pas faire entendre la gamme de doubles croches par des Bois.)

Piano  
 + Hp. à 2  
 cymb. antiques (à 2)  
 à l'unisson 3 fl. 3 ob. 3 cl.  
 3 trp.  
 cors  
 V.I div. en 3 (2)  
 + V.II div. en 3  
 Vc. + 3 tromb.  
 c. fag.  
 + C.B.

+ célesta  
 etc.  
 etc.  
 etc.  
 etc.  
 etc.

(1) Moins homogène serait:

cl. a 3  
 fl. a 3  
 ob. à 3

(2) Les 2<sup>es</sup> Violons à l'unisson des 1<sup>ers</sup>.

(Si l'on mettait, dans l'orchestration précédente, les Bois pour la gamme en doubles croches et les Violons pour succéder aux Trompettes, ceux-ci ne continueraient pas bien les trompettes).

Enfin, avec un *jeu de Cloches* puissant et une *petite Trompette en Ré*, on aura peut-être la meilleure réalisation de ce passage: (3)

2 Pianos  
 + 2 Hp.  
 petite trp. en ré  
 trp.  
 cloche  
 + 2 cymb. antiques  
 V. I-II div. en 3  
 pizz.  
 arco  
 + 3 cl., 3 ob. et 3 fl. (à l'unisson) (et non:  
 3 trb. + Vc. + C.B.  
 C.B.  
 + c. fag.  
 c. fag. 8+64

+ célesta  
 + VI-II pizz.  
 etc.  
 etc.  
 etc.

(3) Je parle des *moyens usuels*, car si l'on avait 3 "Ondes Martenot" la gamme en question serait d'une sonorité magnifique et l'on emploierait un *Jeu complet de Cloches*, avec aussi le *Vibraphone*, à l'unisson des Trp., puis tous les Violons à l'octave des Vc.



*Passage orchestré de plusieurs façons différentes, dans le Scherzo du Songe d'une nuit d'été :*

(10)

Mendelssohn  
Scherzo du Songe  
d'une nuit d'été

(Orchestration très légère.)

(20)

(id.)

(Plus nourri, mais encore léger.)

(30)

(id.)

Ici avec Cordes, malgré les notes répétées de la Flûte, c'est le thème des V.I que l'oreille perçoit. L'ensemble est assez nourri mais reste léger et l'équilibre est très satisfaisant malgré le nombre des instruments à vent, parce que ceux-ci jouent staccato. En tenues ils feraient *plus gros* que les Cordes.

*Dans le Minuetto de l'Arlésienne, on trouve les deux dispositions suivantes :*

(10)

Chant à la Clar.  
doublée par Sax.  
à l'octave grave.

G. Bizet  
L'Arlésienne  
(Minuetto)



(20)

*Chant aux Cordes:*

1 fl.  
1 cl.  
(*pp*) et Harpe en octaves doublant fl. et cl.  
V.I.  
Vc.  
altos  
2 fag.  
C.B. div.  
*pp*  
timb. *pp*

G. Bizet  
*L'Arlesienne*  
(Minuetto)

Les C.B. remplacent les Vc. de l'autre version. — Les Vc. à l'octave des Violons ont davantage d'accent que des 2<sup>es</sup> Violons. — Les Timbales remplacent les pizzicati des C.B. de l'autre version. — La Harpe ajoute beaucoup de charme à la guirlande de croches des Fl. et Cl.

*Quatre orchestrations différentes du Thème du Toréador, dans Carmen :*

(19)

VI + II  
A. + Vc.  
2 trp.  
3 tromb.  
*pp*

G. Bizet  
*Carmen (Prélude)*

(Exposition du thème, *p*)

(20)

picc.  
fl.  
+ picc. 8?  
2 ob. + 2 cl.  
2 fag.  
fag. à 2  
V.I.  
V.II  
A.  
Vc.  
2 trp.  
cors à 2  
3 trb.  
C.B.  
etc.

(id.)

(Prélude, reprise *f* du thème)

(Très sonore mais restant léger)

etc.



(3°)

fl. à 2  
ob. à 2  
V. I.  
V. II + cl. à 2  
2 trp.  
4 cors  
3 trb.  
A.  
Vc.  
fag. à 2  
+ C.B.  
timb.

G. Bizet  
*Carmen*

(2<sup>d</sup> acte, coda de l'orchestre après l'air d'Escamillo et l'ensemble choral. Ayant à faire suite au chœur, cette réalisation est beaucoup plus *appuyée* que la précédente, les Basses sont plus *f*, avec en outre les Timbales, 4 Cors au lieu de 2, et la nuance *fff*.)

(4°)

V. I.  
+ fl. à 2  
+ ob. à 2  
V. II + cl. à 2  
A.  
unis  
4 cors  
2 trp. avec cors 1.3.  
2 trb. avec cors 2.4.  
3 trb.  
+ fag. + Vc.  
8<sup>es</sup> 6<sup>es</sup> : C.B. + fag. 2°

G. Bizet  
*Carmen*  
(3<sup>e</sup> acte, Sortie d'Escamillo)

(Orchestration moins brillante que celle du 2<sup>d</sup> acte, mais d'un caractère *solide et résolu*, avec des noires au thème, à la place des croches des versions précédentes.)

Précédemment, au sujet de l'orchestration accompagnant un chœur, nous avons cité une 5<sup>e</sup> version de ce thème célèbre; c'est la plus sonore, avec la 3<sup>e</sup>

### *Différentes Réalisations - et Orchestrations - sous un même thème, dans la Sheherazade de Rimsky-Korsakoff.*

(Les nombreuses répétitions de ce thème deviennent, à la longue, assez fastidieuses: mais *du point de vue de l'orchestration l'étude en est des plus intéressantes*).

Le thème se trouve d'abord exposé avec la plus grande simplicité, de la façon suivante:

(1)

fag. solo  
Hp.  
4 C.B. soli  
avec sourdine

Rimsky-Korsakoff  
*Sheherazade* (page 43)

L'idée des 4 C.B. soli pour les tenues (*si fa#*) est une de ces trouvailles comme en ont les orchestrateurs "de génie".



Voici maintenant toutes sortes d'autres moyens mis en œuvre par Rimsky-Korsakoff, avec autant d'ingéniosité que d'à propos et de *naturel*:

(2)

ob. 1<sup>re</sup>  
fl. à 2 *p*  
cors *pp*  
Vc. pizz. *pp*

Rimsky-Korsakoff  
*Sheherazade* (page 44)

(Chant par Ob. solo, *p*. Accompagnement en tenues très douces.)

puis, plus loin :

(3)

V.I. *p grazioso*  
V.II div. pizz. *p*  
A. arco *p*  
2 cl. *pp*  
2 cors  
fag.  
Vc. pizz. *p*  
+ C.B. 8<sup>va</sup> b<sup>7</sup>

id. (page 45)

Avec accord de Harpe à la 1<sup>re</sup> mesure:

(Thème aux V.I, *legg.*; accompagnement par tenues de Bois *pp* avec pizz.; mouvement aux Altos.)

(4)

2 cl. *p*  
Vc. solo  
cor  
V.I pizz.  
V.II pizz.  
2 fag. *p*  
Vc. pizz.  
C.B. pizz.

id. (page 50)

(Chant au Cor solo, tenues Clar., Vc. solo; harmonies par Clar. et Fag., avec pizz. des Violons; nuance *p*.)



*p espressivo*

(5)

VI + 1 ob.

1<sup>re</sup> Vc.

V. II

A.

2 cl. *p*

2 fag. *p*

2<sup>de</sup> Vc. (arco)

C.B. (arco) *p*

Rimsky-Korsakoff  
Sheherazade (page 83)

(Thème aux V.I, doublés par Ob., et Vc. I à l'octave; harmonies par Cl. et Fag.; Basses Fag. + Pizz.; mouvement de doubles croches aux V.II et A.)

+ picc. à l'octave de la 1<sup>re</sup> fl.

+ fl. à 2 (*sf*)

(6)

2 ob. + 2 cl.

V. I *f*

à 2

4 cors *f*

à 2

fag.

A. + Vc. *f*

A. + V. II

C.B. + fag. 2<sup>o</sup>

id. (page 79)

(Thème, *f*, aux V. I doublés par Bois solides; tenues en octaves, de 4 Cors; contrepoint Fag. avec broderies aux A.)

*Avec tous les Bois:*

(7)

2 fl.

2 ob. + 2 cl.

2 cors

2 fag.

V. I + II unis

pizz.

A. unis pizz.

Vc. div.

Vc. unis pizz.

C.B.

C.B. pizz.

id. (page 47)

(Solide, mais sans lourdeur avec ces notes piquées - Bois pour le thème; accords *f* des V, A., Vc. pizz., en triples et quadruples cordes.)



(8) VI + II 4<sup>e</sup> c.

+ A. 3<sup>e</sup> c.  
+ Vc.

2 fl.  
2 cl.  
2 ob.  
2 ob.  
2 cl.  
2 ob.  
2 cl.

2 trp.

4 c.

3 trb.

tuba + fag. à 2

C.B. arco

Rimsky-Korsakoff  
*Sheherazade* (page 87)

(Passage *très sonore*, Cordes V.I - II, A., Vc. à l'unisson avec toute la force; accents de Bois et Cuivres; nuance *ff*)

(9) fl. 1<sup>o</sup>

*dolce*

*p*

Hp.

VI div.

*pp*

avec sourd.

avec sourd.

V.II div.

id. (page 90)

(Passage de douceur et de charme; Flûte à l'aigu planant sur l'orchestre; accompagnement par Cordes V.I-II divisés avec sourdines; accords de Harpe *p*.)

*Diverses orchestrations du passage du Vaisseau, dans la Sheherazade de Rimsky-Korsakoff:*

1<sup>o</sup> Dans la demi-teinte:

VI + II + cl. 1<sup>o</sup>

cl. 2<sup>o</sup>

fag.

c. Basses

Vc.

(Les Violoncelles s'entendent très bien ici; la sonorité est pleine sans lourdeur.)

2<sup>o</sup> Plus loin, il y a des tenues de Bois assez nombreux; alors les *Triolets des Violoncelles* sont doublés par les *Altos* (à l'octave):

VI + 2 fl.

V II

2 ob.

cl. à 2

2 cors.

2 fag.

A.

Vc.

(Avec toute la masse des V.I, V. II et Fl., qui jouent *p* mais *soutenu*, ce n'est pas de trop d'avoir 2 Hautbois, 2 Cl., 2 Fag. et 2 Cors pour les tenues; on aurait pu *ne pas* mettre les Clar. à 2 pour *la* et *sol*, mais ces deux notes font partie de la *ligne du chant* et c'est pourquoi il était logique de les accentuer ainsi. - Les triolets d'Altos et Vc. s'entendent, car *un mouvement* sur des tenues calmes se perçoit toujours mieux que sur un autre mouvement.)



3<sup>o</sup> *Mélodie aux V.I et II, doublés par une Clar.; harmonie par Clar. et Fag., plein et chaud.*

Rimsky-Korsakoff  
*Sheherazade (page 5)*

(1) La réponse à ces deux notes de Violons (I + II) est faite simplement par : Et ce n'est pas maigre, mais il faut noter que les Cordes, ici, ne jouent pas *f*.

Noter aussi que le dessin des Violoncelles *sort très bien* et qu'il n'était aucunement utile de les doubler, vu le petit nombre des Bois qui jouent ici.

D'autres mesures présentent, avec davantage de tenues, une disposition plus sonore du rythme balancé :

Rimsky-Korsakoff  
*Sheherazade (page 15)*

(Tenues de 4 Cors, avec 2 Fag. pour les Basses et un contrepoint assez important en triolets de croches; alors le rythme balancé des Vc. est doublé par les Altos, à l'octave.)

*Autres dispositions :*

id. (page 37)

(Passage très doux, harmonies faites par 6 Violons soli, chant à la Flûte.)



59

V.I. (*p*)  
2 fl. (*p*)  
1 cl.  
A. pizz.  
Vc. solo  
Vc. *pp*  
C.B. *pp*

Rimsky - Korsakoff  
*Sheherazade* (page 38)

(Doux également; il suffit de 2 Flûtes sous le chant *p* des 1<sup>rs</sup> Violons.)

Auparavant, les arpèges étaient joués par Cordes *ff*, contre tenues *ff* de Bois et Cuivres :

+ picc. 8<sup>a</sup> tr.  
fl. à 2  
2 ob. + 2 cl.  
2 cors  
2 trp.  
3 trb.  
cors à 2  
tuba  
timbales

avec :

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

id. (page 19)

60 Le même thème se trouve également exposé, plus sonore (Cl. + Trp.) et avec un Contrepoint (triolet de croches); on croirait ce contrepoint assez chargé, et cependant le thème confié à une Trompette + une Clarinette, reste au 1<sup>er</sup> plan (grâce à la trompette) :

1 cl. + 1 trp.  
cl. 2<sup>e</sup> + trp. 2<sup>e</sup>  
cors à 2  
2 trb. + 2 fag.  
3<sup>e</sup> trb.  
+ picc. 8<sup>a</sup>  
V.I + fl. à 2  
V.II + ob. à 2  
A.  
Vc.  
C.B.  
C.B. 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

id. (page 22)



7<sup>o</sup> Enfin, dans le *ff* du "naufnage de Sindbad", le thème revient, avec toute la puissance de l'orchestre :

picc. 2 fl. 2 ob. 2 cl. 4 cors tromb. à 3 fag. à 2 tuba Harpes triangle cymb. VI V.II pizz. A. Vc. C.B.

+ picc. 8<sup>e</sup> fl. à 2 à 2 tr. etc. + gr. c. trp. à 2 trb. 8<sup>e</sup> gliss. gamme de sol triangle cymb. + gr. c. arco pizz. arco V.II

*ff* *maestoso*

Rimsky-Korsakoff. *Sheherazade* (page 206)

(Dans ce passage, *extrêmement sonore*, où toutes les forces de l'orchestre sont utilisées avec une maîtrise et un équilibre parfaits, les Trombones ont la partie dominante, mais on perçoit très bien les *mouvements ondulants* des Cordes, puis le *dessin des Bois* à la 4<sup>e</sup> mesure. Les *Trompettes à 2* suffisent pour répondre aux 3 *Trombones*. Comme fond, les tenues de Clarinettes + Cors, avec comme basses les Bassons et le Tuba; noter aussi le *dessin des Contrebasses*, qui eussent été inutilement lourdes en tenues. Ce qui est admirable c'est que le *dessin des Bois* (triolet) à la 4<sup>e</sup> mesure, sort très bien; il est vrai que les Tromb. font silence.)



*Diverses orchestrations du thème principal de la Vie d'un Héros, de Richard Strauss :*

1<sup>o</sup> Exposition du thème :

fag. 3<sup>e</sup>  
+ c.fag. 3<sup>e</sup> b<sup>7</sup>

A.

Vc.

C.B.

un cor  
un cor

R. Strauss  
*Heldenleben (p. 1)*

2<sup>o</sup> Plus loin, le thème est repris accompagné d'accords en notes répétées, d'Altos, Trompettes, et 2<sup>es</sup> Violons :

2<sup>es</sup> V. div. en 2  
(doubles cordes)

A. div. en 2  
(doubles cordes)

5 trp.

Vc.

C.B.

cors à 2  
cors à 2

tenor-tuba  
bass-tuba

*Heldenleben (p. 4)*

3<sup>o</sup> Puis, le thème étant joué par moins d'instruments, il suffit alors de 1 Fl. + 1 C.A. + 1 Ob. pour le contre-point suivant :

1<sup>o</sup> fl.

c. a.

ob.

etc.

V.II

A.

Vc.

C.B.

2<sup>es</sup> cor

*Heldenleben (p. 10)*



3<sup>o</sup> bis Ce même contrepoint que nous venons de voir aux Fl. et Ob., se trouve ensuite confié à une masse assez considérable d'instruments, sous des tenues très nourries des Trompettes, Violons et Altos:

VI + V. II div. en 3  
A. div. en 3

3 trp.

2 trb.  
trp.

Vc.  
+ C.B.  $\text{g}^{\text{a}} \text{b}^{\text{a}}$

1 cor  
+ tuba-tenor

6 cors  
7<sup>e</sup> cor

cors à 6

*Heldenleben (p. 16)*

4<sup>o</sup> Plus loin enfin, toujours avec un accompagnement très solide, le thème est repris, peut être *plus en dehors encore* (à cause de l'entrée des V.I) *que dans le passage précédent (le 2<sup>o</sup>)*.

ob., cl., c. a. etc.

V. II unis  
A. unis

2 trp.  
3 trb.

V. I

Vc.  
+ C.B.  $\text{g}^{\text{a}} \text{b}^{\text{a}}$  etc.

fag. à 3  
+ cors à 4  
+ cl. basse  
+ tuba-tenor

c. fag.  $\text{g}^{\text{a}} \text{b}^{\text{a}}$   
+ tuba c. b.



# Gradation de la sonorité dans le Boléro de Ravel :

(Cordes non divisées et sans sourdine)

(1) A. pizz. etc.  
Vc. pizz. ces 2 mesures  
se reproduisant  
régulièrement

(2) A. pizz. etc. (id.)  
Vc. pizz.

(3) A. pizz. etc.  
Vc. pizz.  
Hp. sons harm. (écrits ici en sons réels)

(4) A. pizz. etc.  
Vc. pizz.  
Hp.

(5) pizz. V.II div. en 2 (doubles c.) etc.  
A.  
toujours pizz.  
Vc.  
C.B.

(6) (doubles triples cordes) etc.  
VI div pizz.  
A.  
Vc.  
C.B.

1 fl. *pp*  
avec :  
tambour *ppp*

1 cl. *p*  
avec :  
2<sup>de</sup> fl. *pp*  
Continuer tambour comme précédemment

1 fag. *mp*  
avec :  
Continuer fl. 2<sup>de</sup> et tambour comme précédemment

petite cl.  
avec :  
Continuer 2<sup>de</sup> fl. et tambour comme précédemment

ob. d'amour  
avec :  
fag. 2<sup>de</sup>  
fag. 1<sup>er</sup>  
Continuer tambour de même  
(fag. déjà plus marqué que fl. précédente)

fl. 1<sup>re</sup>  
avec :  
trp. 1<sup>re</sup> (*pp*) avec sourdine  
cor 1<sup>er</sup>  
Continuer tambour de même  
(cor bien plus en dehors que fag. précédent)



(7)

Sax. ténor

avec : *mp*  
trp. 2<sup>e</sup>  
avec sourdine (déjà assez en dehors)  
Continuer tambour de même

(8)

(toujours avec A., Vo., et C.B.)

avec : Sax. Sopranino pour le chant; trp. 1<sup>re</sup> pour les notes répétées (toujours avec sourdine) et tambour, de même).  
(Puis, lorsque le thème est fait par des "jeux de mutation", les notes répétées sont jouées en octaves par flûte *mp* et cor *mf*).

(9)

avec Hp. et cordes plus garnis, et  
+ Cl. Basse pour les Basses.

avec : Chant, à plusieurs Bois, plus soutenu; cor et trp. en octaves pour les notes répétées (et tambour, de même).

- (10) Lorsque les Cordes (1<sup>re</sup> V.) prennent le thème, avec des Bois (Fl. et Cl.) ce sont les Cordes qui dominent. Les accents de croches  $\text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩}$  sont soutenus par 2 Cors + 2 Fag. Pour les Basses il y a, avec Vo., C.B. et C. Fag. les Timbales: etc.

- (11) Puis, plus *f*: Violons I et II en octaves (1<sup>er</sup> V. div., et 2<sup>d</sup> V. div.) avec picc., fl., ob.,  
(et avec trp. à l'octave pour: les accents sont faits par: Tromb., cors, sax., fag., cl., et A., Vo., C.B.

- (12) Enfin (p. 50) chant par: V.I + V.II + A. + Vo. + fl., picc., ob. et clar., plus sax. sopr. et 2 trombones.  
Accents: 3<sup>e</sup> tromb., tuba, trompette, basses, Hp. notes répétées par 4 cors en octaves (deux à chaque partie).

Toute cette partition est à étudier en détail, pour l'équilibre et la gradation des sonorités.



Plusieurs réalisations et orchestrations différentes d'une même mélodie : <sup>(1)</sup>

(1)

une fl.  
(ou V. solo)

*dolce*

Cordes  
(pizz. ou arco)

V.I.  
V.II  
A.

Vc.  
C.B.

(Accompagnement, *p*, par Cordes)

(2)

(Bois seuls)

1 fl. *pp*

1 fl. *mp*

1 ob. *mp*

fl. *dolce*

2 clar. *pp dolciss.*

*mp*

(Accompagnement, *pp* mais assez plein, et de style contrapunctique, par Bois)

(3)

2 fl. *ppp*

2 cl. *ppp*

*sempre pp*

2 fag. *pp*

fag. 1<sup>re</sup> *pp*

1<sup>re</sup> cor *pp*

(à 8) *mp*

V.I (à 4) *dolce p*

A. solo + Vc. solo

V.II pizz. *unis pp*

A. pizz. *pp*

A. *unis*

Vc. *sost. mp*

C.B. *div.*

(il faut des pizz. très doux)

V.II *unis mp*

Vc. *div. mp*

Vc. *unis*

C.B.

C.B.

(1) Thème, réalisation et orchestration de Ch. Kœchlin.



*Avec instruments à Cordes seuls :*

(4)

V.I. *pp*  
 V.II *pp*  
 A. *pp*  
 Vc. arco *pp*  
 C.B. pizz. *p*

*cresc.*  
*cresc.*  
*mp*  
*p dolce*  
*sost*  
*mp sost.*  
*unis*

*Cordes, (batteries) avec Cor :*

(5)

V.I. *p*  
 V.II *pp*  
 A. *pp*  
 un cor *pp*  
 p  
 pizz. (Vc. C.B.)  
 Vc. solo arco

+V. solo avec fl.

fl.  
 V.II  
 cor  
 Vc. solo



*Chant au Hautbois: (1)*

*1º Avec pizzicati des Cordes; touches de Bois et Trompette:*

*Allegro sans lenteur*

ob. *p poco scherzando*

trp. *pp legg.*

(V.I-II, A.) *pizz.*

Vc. *pizz.*

C.B. *pizz.*

ob. 2º *pp*

trp. *p*

picc. *p*

fag. 1º *pp*

c.a. *p*

fag. 1º *p*

Vc. *mp sost.*

cl.b. *pp*

C.B. *sost.*

*2º Hautbois sur fond de Cordes:*

ob. *p*

V.I *pp*

V.II *pp*

A. *pp*

Vc. (arco) *p*

C.B. *p pizz.*

legg.

tr.

legg. *p*

C.B. *pizz.*

*3º Hautbois avec Clar. et Harpe:*

ob. *p*

clar. *pp*

Hp. *p*

C.B. *pizz.*

Hp.

C.B.

Hp.

Hp.

(1) Thème, réalisation et orchestration de Ch. Kœchlin.



## 4° Plus soutenu :

(P) fl. ob. fag. +picc.  $\text{ob.} + \text{fl.}$  o.a. 7 fag.  
 (pour des instr. à Cordes assez nombreux)  
 $\frac{1}{2}$  V.I.  $\text{P}$  tr  $\frac{1}{2}$  V.II tr  $\text{cors}$  (PP) tr  $\frac{1}{2}$  V.I tr tr tr 2 trp. tr  $\frac{1}{2}$  V.II tr  $\frac{1}{2}$  Vc. p  
 $\frac{1}{2}$  V.I  $\frac{1}{2}$  V.II (P)  
 $\frac{1}{2}$  A. (P)  
 Vc. +  $\frac{1}{2}$  A. pizz. C.B. pizz. Vo. +  $\frac{1}{2}$  A. + cl.  $\frac{1}{2}$  Vc. C.B. + cl. b. (cl. et cl. b. lié)

## Quatre réalisations et orchestrations différentes : (1)

## 1° Clar. et Cordes :

(Assez allant)  
 cl. (solo) p V.I V.II p A. Vc. C.B.

## 2° Bois seuls :

p douce fl. ob. 2 cl. pp fag. 1° pp fag. 2° (ou cl. b.) pp legg. sosten. cl. 1° cresc. sost. fag. 1° dolciss. pp

## 3° Cordes seules :

V.I p V.II 7 A. unis Vc. pizz. arco pizz. C.B. pizz.

(1) Thème, réalisation et orchestration de Ch. Kœchlin.



4° Cordes avec Bois et pizzicati :

Deux réalisations et orchestrations différentes :

1°

(Les arpèges donnent une sonorité légère et lumineuse; le fond, formé de ce 2 clar. et des tremolos de 1<sup>rs</sup> V. divisés suffit amplement à soutenir le chant ob. + fl. - On peut, si l'on veut davantage de légèreté, supprimer la 2<sup>de</sup> Clarinette.)

(plus soutenu)

2°

(Ici la sonorité est plus lumineuse que dans l'exemple précédent à cause du Hautbois et de la Harpe. - Noter l'effet des *retards* : du 1<sup>rs</sup> V. à la 2<sup>de</sup> mesure, et du Hautbois à la 3<sup>de</sup> mesure.)



*Trois réalisations et orchestrations différentes: <sup>(1)</sup>*

1<sup>o</sup> Accompagne-  
ment à 3 parties:

on peut ajouter  
un cor ou une clar.

2<sup>o</sup> Accompagne-  
ment à 2 parties:

3<sup>o</sup> Accompagne-  
ment à 1 parties:

(Dans ce cas on donne à l'accompagnement une forme plus mélodique, car une simple tenue ou des notes répétées feraient généralement trop pauvre.)

<sup>(1)</sup> Thème, réalisation et orchestration de Ch. Kœchlin.

Voici maintenant divers exemples d'orchestration d'un même accord (accord d'ut majeur):

*Accord final de l'Ouverture des  
Maîtres-Chanteurs (R. Wagner):*

(Marche funèbre du  
Crépuscule des Dieux)

(Vers la fin de  
l'Ouverture des  
Maîtres-Chanteurs)



Trois réalisations *III* de l'accord d'ut majeur, par Richard Strauss:

(1°) 6 trompettes (2 à chaque note)

fl. à 4 + picc. 8<sup>es</sup>

4 ob. (2 à chaque note)

5 cl. (2 à 3)

8 cors (2 à chaque note)

trp. 4

4 trb. ob. baryton

fag. à 4 + tuba + c. fag. 8<sup>es</sup> 6<sup>es</sup>

V. I + II

A.

Vo.

C. B.

timb.

et l'orgue

(2°) 6 trp.

fl. à 4 + picc. 8<sup>es</sup>

4 ob. (2 à chaque note)

5 cl. (2 à 3) - en mi<sup>b</sup>  
- en ut  
- en la

2 fag.

8 cors

4 trp.

4 trb. ob. baryton

timb. fag. à 2 + tuba + c. fag. 8<sup>es</sup> 6<sup>es</sup>

V. II V. I

A. I

Vc. A. II

C. B. 8<sup>es</sup> 6<sup>es</sup>

et l'orgue

R. Strauss  
*Festliches Praeludium*  
(page 75)

(3°) fl. à 2 + picc. 8<sup>es</sup>

3 ob. (2 à 3) 3 cl.

2 cors

4 tromp.

4 cors

3 tromb.

2 tubas

c. fag. 3 fag.

avec

V. I

V. II unis

A. unis

1<sup>re</sup> Vc. (doubles c.)

2<sup>de</sup> Vc. (doubles c.)

C. B. (divisés)

R. Strauss  
*Also sprach Zarathustra*  
(page 4)



Accord d'ut à la fin du Chœur  
des Contrebandiers, dans *Carmen*:

picc.  
fl.  
2 ob.  
2 cl.  
2 fag.  
4 cors  
2 trp.  
3 tromb.  
timb.  
V.I div.  
V.II div. en 3  
A. div.  
Vc. div.  
C.B. div.

G. Bizet. *Carmen* (3<sup>e</sup> acte)

(disposition très sonore, *ff*)

Diverses orchestrations de l'accord  
d'ut majeur, par Saint-Saëns:

*pp*:  
V.I div. en 3  
V.II div. en 3  
1<sup>re</sup> altos (doubles c.)  
Vc. I (doubles c.)  
2<sup>de</sup> altos (doubles c.)  
Vc. II (doubles c.)  
2 clarinettes

Accord final du  
*Prélude de la Suite Algérienne*  
Saint-Saëns

picc.  
2 fl.  
petite cl. mi b  
2 ob.  
une cl.  
2 fag.  
2 trp.  
3 trb.  
C.B. cuivre et timb.  
4 cors

Accord final de la 2<sup>de</sup> partie  
du *Déluge*<sup>(1)</sup>, de Saint-Saëns

avec

*pp*:  
 $\frac{1}{2}$  V.I (doubles c.)  
 $\frac{1}{2}$  V.I (doubles c.)  
 $\frac{1}{2}$  V.II (doubles c.)  
 $\frac{1}{2}$  V.II (doubles c.)  
 $\frac{1}{2}$  A. (doubles c.)  
 $\frac{1}{2}$  A. (doubles c.)  
 $\frac{1}{2}$  Vc. (doubles c.)  
 $\frac{1}{2}$  Vc. (doubles c.)  
C.B.

(1) Ce *pp* termine un morceau où se sont déchainées de grandes forces sonores, c'est pourquoi Saint-Saëns ne l'écrit pas *impondérable*.



*Accord d'Ut à la fin d'Ascanio:*

picc.

ob. à 2

cl. à 2

c. a.

4 cors

3 trp.

3 trb.

tuba

Chœur

Ascanio T. div. (sans réels)

Cellini B. div.

V.II + V.I 8<sup>a</sup>

A.

Vc. + 2 fag.

C.B.

+ c. fag. 2 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

C. Saint-Saëns  
*Ascanio (page 419)*

pour des *f*:

fl.

ob.

cl.

4 cors

2 trp.

2 trb.

3<sup>e</sup> trb.

timb.

fag. à 2

V.I V.II

A.

doubles c.

Vc.

C.B. sans tremolo

A. Gedalge  
*Concerto pour piano et orchestre*

2 fl.

ob. + cl. (unisson)

en tierces: 2 fag., + 4 cors (2 à chaque note)

2 trp.

V.I

V.II

A. unis

Vc. unis

C.B.

S.

C. H.

T. H.

B.

3 trb.

Ecriture à noter:  
Cors et Bois en tierces (mi-sol)  
Cordes: ut  
Trompettes: ut  
(Trompettes encadrant les Cors)  
Chœur en tierces  
Trombones en tierces.

Saint-Saëns. 3<sup>e</sup> partie du *Deluge*.



pour des *ff*:

2 fl.  
picc. *ff*  
2 ob.  
c.a.  
cl.  
4 cors  
3 tromp.  
3 tromb.  
cl. b.  
2 fag.  
c. fag.  
orgue

Avec accent des  
cordes sur l'accord:

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

Saint-Saëns  
*Final de la Symphonie avec orgue*

2 f. + picc.  
2 cl.  
ob.  
4 trp.  
4 tromb.  
2 cors  
3 cors + cl. b.  
fag. à 2 + c. fag. + tuba  
V. I + V. II  
altos (unis)  
C.B. Vc. (unis)

Ch. Kœchlin  
*Hymne au Soleil*

*Accord d'ut, sans tierce:*

2 picc.  
2 fl.  
2 cl.  
(trille) V.I + V.II  
trp. à 2 + ob. à 3  
altos (trille)  
cors à 2  
cors à 2  
trb. cors à 2 + fag. à 2  
trb.  
cl. b.  
Vc. + 3<sup>e</sup> fag. + tuba + trb. basse  
C.B. + c. fag.

Ch. Kœchlin  
*Accord final de l'Hymne au Soleil*

*Accord pp, avec des sons harmoniques:*

V.I  
sons harm. V.II  
sons harm. A. div.  
Vc. div.  
trp.  
fl.  
pp ob.  
cl.  
pp 2 cors  
cl. basse pp

Ch. Kœchlin  
*L'Apothéose des petits pauvres*



*Différentes manières d'écrire les Bois avec les Cordes divisées, selon la nuance.* — On a vu (d'après l'exemple des *Tableaux d'une Exposition*, orch. par Ravel) l'emploi des Bois complètement étagés, avec division en 3 des V.I, V.II, A., et Vc. Cette disposition est très légitime et sonne équilibrée, dans les *ff* et même dans les *f*. Mais il n'en va plus ainsi pour les *p* et surtout pour les *pp*. Alors on peut envisager d'autres façons de disposer les Bois, afin que ceux-ci n'écrasent point les Cordes *pp* (car un accord de tous les Bois étagés ne sera jamais aussi doux que celui des Cordes).

Dans la nuance *ff*, si les Bois et Cuivres sont écrits en étagant l'accord :

On écrira indifféremment, pour les Cordes :

ou :

mais si l'on a :

ou :

il vaudrait mieux écrire les Bois plus espacés, et très doux :

ou même, avec une disposition très transparente :

Possible aussi :

On peut aussi, pour un *pp* assez fourni (et qui ne sera jamais *ppp*) écrire la disposition adoptée par Wagner pour l'accord final de *Tristan et Yseult* :

avec

Mais on voit que dans cet accord où les Bois sont assez nombreux (quoique doux) Wagner s'est bien gardé de *diviser les Cordes*.

Noter aussi l'écriture des Flûtes, dont la *quinte* est bien plus limpide que s'il avait l'accord complet :



LES GRANDS *ff*

On soutient parfois (et je crois bien l'avoir écrit moi-même, quelque part dans cet ouvrage) qu'en matière de sonorité "tout est relatif"; il est de fait que certains passages de *Quatuors à Cordes* nous donnent, avec les quatre instruments solistes, des *impressions de ff très rigoureux et très pleins* <sup>(1)</sup>. Cependant, la force *matérielle* de la sonorité est parfois nécessaire: il y a des thèmes qui exigent une grande masse chorale, des "développements" pour lesquels il faut un orchestre considérable. J'ai déjà signalé cette remarque si juste de Berlioz <sup>(2)</sup> (qui s'y connaissait en matière de *ff*): "tel chant, joué au piano ou interprété par un soliste, ne révèle pas sa puissance réelle: il lui faut un ensemble de cinquante, de cent choristes. — En outre, il y a des *timbres nécessaires, pour telle phrase*; et telles œuvres ne montrent toute leur beauté qu'en plein air, avec un très grand nombre d'exécutants. Ainsi pour le splendide *Prométhée* de Gabriel Fauré, — dont on "devine" certes la splendeur dans une salle fermée et avec la transcription pour orchestre symphonique normal, mais qui jamais n'a triomphé comme à Béziers, joué par deux orchestres d'"harmonie" et plus de cent instruments à cordes. Le début du Prélude, notamment, était incomparable: mais il y fallait ces grands Cuivres amples et pleins, dont les sons montaient au ciel d'été resplendissant, de cette sonorité puissante et jamais dure que donne le plein air.

J'ai déjà parlé — au chapitre II notamment — des *ff* de l'orchestre. Je crois utile d'y revenir en détail. Il y a beaucoup à dire là-dessus.

Ce qui nous a donné lieu d'affirmer: "tout est relatif", c'est que la puissance réside parfois dans une simple *mélodie* pour piano et chant, ou dans un *Allegro* de Quatuor à cordes, sans qu'il soit besoin d'autres instruments. Elle n'est pas nécessairement dans la *masse*. Mais à certaines idées, à certaines œuvres, il faut cette masse. — Examinons de plus près.

Les plus sonores des grands *ff* sont probablement les *Unissons*, ou les passages réalisés à 2 parties. On croit souvent devoir *charger* les harmonies, et que la "richesse" de l'accord donne une sonorité plus puissante. C'est une erreur. Non qu'il ne faille à certains moments, et pour certaines expressions, cette richesse de l'accord et cette polyphonie multiple: elle peut se révéler plus émouvante, et d'une sensibilité plus pénétrante. Mais la force et l'éclat de la sonorité dans un grand unisson de tout l'orchestre sont plus considérables encore. Ne croyez point d'ailleurs qu'une monodie ne puisse pas être expressive, convaincante, souverainement entraînante. On s'en rend mal compte au piano; il faut l'expérience acquise de ces réalisations "dépouillées", pour mesurer leur puissance et comprendre qu'elles ne résultent pas d'une faiblesse de l'imagination — bien au contraire! ("Ecrivez-moi donc un simple thème de huit mesures, vivant, caractéristique par lui-même sans aucune harmonie", disait André Gedalge).

<sup>(1)</sup> Ce qu'il faut dire une fois de plus, c'est qu'il n'existe pas une seule bonne manière de traiter l'orchestre, même un orchestre de composition donnée, par exemple avec les Bois par 3. On n'a pas le droit de poser en principe que César Franck ou Brahms aient tort d'employer souvent les Contrebasses arco et soutenues; s'il en résulte chez Franck une impression de *Basses d'orgue* elle convient à sa musique et la plupart du temps elle est à sa place. Pour Brahms, j'ai signalé déjà que c'est moins l'orchestration que l'écriture, l'idée musicale et surtout la façon de développer, qui peuvent donner quelque lourdeur et certaine monotonie. Mais n'ayant à traiter ici que de l'orchestration, je dois estimer que Brahms écrit bel et bien l'orchestre convenant à sa musique. — Les Allemands Bruckner, Mahler, Strauss, ont besoin de beaucoup d'instruments, et de fortes sonorités, pleines, avec des doublures; il y a parfois 5 Clarinettes chez Strauss et Mahler emploie 8 Cors dans une de ses Symphonies. Au demeurant, l'orchestration de Strauss est à coup sûr d'un maître; mais son éclat tient beaucoup à l'écriture, comme aussi à la nature des idées, à la vie incessante des rythmes et des contrepoints. Egalement chez Wagner, dans *Siegfried*, où sont employés les Bois par 4, et 8 Cors: la fin du 1<sup>er</sup> acte est éclatante, mais la force de cette péroration réside dans celle du thème et de son agencement dans la conduite du morceau. Si l'on ne considère que la plénitude seule, il n'est pas très difficile d'y parvenir avec un tel nombre d'exécutants. Pour nos compositeurs, dont certains furent des maîtres incomparables en l'art de l'orchestration notons que Lalo, Bizet, Saint-Saëns, Debussy, Roussel, Ravel <sup>(\*)</sup>, n'ont pas eu besoin de ces paroxysmes de la sonorité (ni de ces orchestres considérables) pour atteindre, à l'occasion, une véritable puissance: — même Debussy (cf. dans *Pelléas*, plusieurs passages du rôle de Golaud). Et l'on reste émerveillé, à l'audition de *L'Etoile de Chabrier*, d'entendre une si jolie plénitude, dans un tel équilibre aisé et discret, avec aussi peu d'instrumentistes (2 flûtes, 2 clar., 1 ob., 1 fag., 2 cors, 2 trp., 1 trb. et les Cordes).

Le siècle dernier — et le début du XX<sup>e</sup> — ont vu la plus dangereuse course au *ff*. Que de compositeurs ont confondu la véritable puissance avec la seule, *matérielle* intensité sonore. La puissance, c'est bien autre chose; ce n'est pas que *matière*, mais *esprit*... Que de chefs d'orchestre n'ont pas craint de modifier l'orchestration des Symphonies de Beethoven, sous prétexte de les mettre à même de sonner assez fortement dans une très grande salle, et d'équilibrer les Bois aux Instruments à Cordes devenus très nombreux! (Il n'y a qu'à diminuer, lorsque cela est nécessaire, le nombre des pupitres — pour retrouver la composition de l'orchestre à l'époque de Beethoven). C'est, évidemment, dénaturer ces Symphonies que d'en doubler tous les Bois. Très justement, Rimsky-Korsakoff s'élève contre ces *tripaillages*. Et je devais m'élever aussi contre cette surenchère, lorsque les grands *ff* ne sont pas nécessaires. Mais quand le même Rimsky condamne les très vastes salles et les "orchestres monstres", ne se montre-t-il pas trop absolu? et Berlioz n'a-t-il pas raison quand il assure que certaines idées, certaines œuvres ont besoin de ces sonorités exceptionnelles? C'est ce que je vais examiner.

<sup>(2)</sup> Voir son Traité d'orchestration; j'en ai parlé au chapitre II.

<sup>(\*)</sup> Sauf en ses dernières œuvres, par ex. pour la *Valse* et le *Boléro*.



S'il s'agit d'un passage *polyphonique*, diverses manières de procéder s'offrent au compositeur pour l'orchestrer *ff*. Distinguons entre l'écriture contrapunctique (à 3, 4 ou 5 parties, *rarement davantage en cas de ff*) et celle où *domine un chant*, avec un accompagnement très nourri et des basses bien soutenues.

**ÉCRITURE CONTRAPUNCTIQUE.** Le plus souvent, le Quatuor étant à plusieurs parties, on double purement et simplement ces parties par des Bois, et même par des Cuivres. Les contrepoints s'établiront *solidement*, par exemple, de la façon suivante :

V. I + 2 Fl. + 1 Cl. + 1 Ob. (+ picc. 8<sup>a</sup>, éventuellement)  
 V. II (+ 1 Fl.)<sup>(1)</sup> + 2 Cl. + 1 Ob. (ou 2 Hautbois)  
 A. + Cors à 2 (+ Fag.) + Cor anglais (+ Cl.)  
 Vc. + 2 Fag. + Cl. basse  
 C.B. + C. fag. (+ Fag. si possible)

avec, au besoin, des tenues de : 2 trp., 4 cors, 3 trombones, 1 tuba (ou trb. basse).

(On a supposé ici que les 1<sup>rs</sup> Violons jouent à l'aigu, — au-dessus du *la* à l'octave de la 2<sup>de</sup> corde, et que les 2<sup>ds</sup> Violons se trouvent au-dessus du *mi* de la chanterelle : sinon, ne les doublez point par la flûte). En principe on décidera du choix des doublures par la nécessité de mettre les instruments à vent dans leur registre le plus sonore. Si les Violons ne sont pas à l'aigu, il sera préférable d'écrire les Flûtes à l'octave des 1<sup>rs</sup> Violons.

On peut aussi procéder par *timbres purs* et ne pas mélanger les Bois sur une même partie des Cordes, ce qui donne :

V. I + 3 Fl. (+ picc. 8<sup>a</sup>)  
 V. II + 3 Ob.  
 A. + 3 Cl.  
 Vc. + 3 Fag.  
 C.B. + C. fag.

Sonorité un peu moins fondue, mais plus colorée. On peut également ajouter des Cuivres, soit en tenues, soit à l'unisson des Cordes : mais alors les Bois se trouveront en second plan.

Autre disposition :

V. I + Trp. à 2 (+ petit Bugle) (+ 3 Flûtes 8<sup>a</sup>)  
 V. II + Trp. + Trb. (+ Bugle) (+ 3 Ob.)  
 A. + Trb. + Cors à 2 (+ 3 Cl.)  
 Vc. + Trb. + Cors à 2 + Fag. à 2 (ou à 3)  
 C.B. + Trb. basse (+ Cors à 2) + C. fag. (+ Fag.)

(Belle sonorité, très puissante et pleine.)

(Les Bois seront au 2<sup>d</sup> plan, sauf les Flûtes.)

Bien entendu, je le répète, tout cela *reste subordonné aux tessitures*, comme à l'écriture même du morceau.<sup>(2)</sup>

S'il s'agit d'un puissant *Choral de Cuivres* (4 Trp., 3 Trombones, Trb. basse ou Tuba) auquel se joint un contrepoint que l'on veut *solide*, ce contrepoint sera joué (à l'unisson ou en octaves) par *tout le Quatuor* (sauf en général les Contrebasses, qui ne feraient que l'appesantir) et *tous les Bois*. Les Cors pourront faire partie du choral de Cuivres, ou se joindre au contrepoint des Cordes (cf. Ch. Kœchlin, *Choral dans le Mode de Sol*).


Il va de soi que, pour ces *grands ff*, ce n'est pas le moment d'"économiser la sonorité". Le Quatuor d'orchestre, écrit à 4 parties et *non doublé*, ne serait possible qu'au début d'un morceau, ou après un *p* des autres instruments. Alors il donnera l'impression d'un réel *ff*, s'il est bien écrit. Mais venant après un volume orchestral considérable, il risquera de sonner maigre et c'est pourquoi l'on tient pour nécessaire de le doubler.<sup>(3)</sup>

**STYLE HARMONIQUE, PAR GRANDS ACCORDS.** Si l'on ne recherche point l'*éclat* de la sonorité, mais sa *plénitude* (même un peu appuyée, avec quelque lourdeur), on doublera *toutes les notes* de ces accords, ainsi dans le *ff* d'une œuvre pour *Chœur, Orchestre et Orgue* que nous citerons plus loin.<sup>(4)</sup>

(1) La doublure par fl. ne sera utile que si la tessiture des 2<sup>ds</sup> V. est déjà assez haute.

(2) Voir la *Fugue finale* du *Déluge*, et celle du *Final* de la *Symphonie avec orgue*, de Saint-Saëns, dont nous avons déjà parlé au Chapitre III en étudiant les *doublures*.

On peut aussi réaliser de la façon suivante (exemple donné au Ch. III, pour les *doublures*) : Instruments à Cordes, à 4 parties, doublés par les Cuivres ; mêmes parties mais à l'octave au-dessus, jouées par les Bois et les Cors (cf. Ch. Kœchlin, 3<sup>e</sup> de *Trois Chorals pour orchestre*).

(3) Je ne parle ici que des "grands *ff*". Pour des *f* moins considérables, R. Strauss écrit : à 3 parties, VI, VII, A. bien sonores en traits de doubles croches, contre les  $\begin{array}{c} \text{f} \\ \text{f} \end{array} \begin{array}{c} \text{f} \\ \text{f} \end{array} \begin{array}{c} \text{f} \\ \text{f} \end{array} \begin{array}{c} \text{f} \\ \text{f} \end{array} \begin{array}{c} \text{f} \\ \text{f} \end{array} \begin{array}{c} \text{f} \\ \text{f} \end{array}$  des Trompettes. Et cela est excellent, *bien plus nerveux, plus vif*, qu'avec des Bois doublant les Cordes. Notons aussi les accords *ff* des 1<sup>rs</sup> Violons divisés en 3, par exemple ainsi :  (Voir *Heldenleben*, l'épisode du *Combat*).

(4) Ch. Kœchlin, *Chant funèbre à la mémoire des jeunes femmes défuntes*.



**ÉCRITURE CONTRAPUNCTIQUE, AVEC DES TENUES POUR LES HARMONIES.** On pourra, pour tout ce qui est parties mélodiques, doubler les Cordes par des Bois, et confier les tenues à des Cuivres (ainsi que je l'ai indiqué plus haut). Mais il est possible également – si l'on dispose d'un Orgue – de doubler les Cordes (mélodiques) par les Cuivres, les tenues harmoniques étant faites par l'Orgue (très solide), les Cors et les Bois. (Ces derniers, seuls, seraient insuffisants mais avec le soutien de l'Orgue l'équilibre est réalisable). Ou bien encore (et mieux) vous écririez à l'unisson : parties contrapunctiques aux Cordes, Bois et Cuivres, – tenues par l'Orgue (*jeux d'anches*). Ce sera, en somme, une orchestration directement inspirée de celle que l'on trouve si souvent chez J.S. Bach (contrepoints de l'orchestre soutenus par la réalisation à l'orgue, de la Basse chiffrée).

**RÉALISATIONS "CHANT – ACCOMPAGNEMENT (PAR DES TENUES) – BASSE".** Si l'on veut que l'ensemble soit très solide, très nourri, et que la partie mélodique ressorte bien, on pourra disposer l'orchestre de la façon suivante : pour le *Chant*, les *Cordes* (à l'unisson ou en octaves) doublées par *tous les Bois*, et au besoin par des *Cors*, plus *une ou deux Trompettes*; pour les *Harmonies*, *Trompettes* (+ *Cors*, éventuellement), et *Trombones*; pour les *Basses*, *C.B.*, *Fag.*, *c. Fag.*, *Tuba*, *Trb. basse* (ou *Trb. contrebasse*).

Dans le cas où l'on dispose d'un Orgue et si le chant ne dépasse point les limites permises aux Cuivres, ceux-ci se joindront, pour le chant, aux Cordes et aux Bois; les accords seront joués par l'Orgue, plus 4 ou 6 Cors; les basses seront faites par celles de l'orchestre, plus le pédalier de l'Orgue.<sup>(1)</sup> Ainsi l'usage de l'orgue pour ces *fonds harmoniques très solides*, permet de renforcer considérablement la partie mélodique de l'orchestre *ff*.<sup>(2)</sup>

Notez aussi les grands chants de 3 Trombones (avec parfois des Trompettes à l'octave) de certaines *Ouvertures* de Berlioz et de l'*Ouverture de Tannhäuser*; on y trouve, ressortant sur les Cuivres, des traits étincelants de Cordes *ff*. – Dans le même esprit, un passage de *Messidor* nous montre, très bien équilibrés, deux thèmes *ff*, dont l'un accompagné (mais non doublé exactement) par des Violons et Altos à 3 octaves. L'ensemble est d'une fort belle sonorité :

Large très solide

fl. à 2 + picc. *sf*  
2 corn. à pist.  
2 tromp.  
cl. 1<sup>re</sup> *sf* = 2 ob.  
cl. 2<sup>de</sup>  
ob. à 2  
+ VI *sf*  
VII  
+ A. *sf*  
4 cors  
trb. à 2  
+ c.a.  
3<sup>e</sup> trb.  
+ tuba + cl.b.  
cloche *sf* gr.c.  
cymb.  
gr.c.  
cymb.  
Vc. + fag. à 2  
C.B. + c. fag.  
timb. *ff*

*mp*  
*mp*  
*mp*

A. Bruneau. *Messidor* (Acte 1, 1<sup>re</sup> Sc. p. 4)

(1) Voir, dans les citations qui suivront, celle du 1<sup>er</sup> Choral pour Orgue et Orchestre (Ch. Koechlin).

(2) On citera plus loin, à ce sujet, un passage de la *Méditation de Purun Baghat* (Ch. Koechlin).



# DIVERSES AUTRES RÉALISATIONS DES *ff*.

## 1<sup>o</sup> Quatuor divisé et *ff*, doublé par Bois et Cuivres :

V.I div. en 3  
V.II div. en 3  
A. div. en 3  
Vc. div. en 3

C.B.

avec

fl. à 3  
2 ob. + 2 cl.  
4 cors  
cl. b.  
3 tromb.  
tuba  
c. fag.

Moussorgsky  
*Tableaux d'une Exposition*  
*La grande Portée de Kiev*  
(Orch. par M. Ravel. p. 105)

(Nous avons déjà cité cet exemple et signalé qu'il est très possible, dans un *ff* d'instruments à cordes suffisamment nombreux, de diviser en 3. Noter aussi l'écriture des Vc. et Bassons, en sixtes, afin de *laisser de l'air* et d'éviter la tierce *sol sib* dans le grave).

Dans l'ode *A la Musique* nous trouvons également un *ff* avec le Quatuor divisé doublé par les Bois :

Chœur  
Mu. sique a. do - ra - ble, O Dé - esse

V.I div.  
V.II div.

2 fl.

A. div. en 2

2 ob.  
2 cl.

2 trp.

E. Chabrier. *A la Musique* (poème d'Ed. Rostand)

Il y a en outre :

4 cors  
2 fag.  
3 tromb.

avec

Harpes à 2 et arpégé

(Les Basses sont faites par le 3<sup>e</sup> trombone, les Vc. en croches  ainsi que les C.B.  et la Timbale 

2<sup>o</sup> Un orchestre écrit à *deux parties* sonnera tout différemment; il aura davantage d'éclat, et sa netteté dépouillée sera (comme disait Nietzsche) plus "méditerranéenne":

Trp. à 2

+ V.I

+ V.II

+ cors  
+ C.B. (et - V.)  
(- A.) (+ A.) (- C.B.)

+ ob. à 2  
+ cl. à 2

puis avec fag. et cl. b.

tr. Basse

3<sup>e</sup> tromb.

tuba

2 timballiers

Piano

(Contrepoint très nourri, avec tous les Bois possibles - sauf les flûtes - et les Cordes : V.II, A., Vc., puis C.B. - Le Thème principal est à 2 Trompettes + 1<sup>re</sup> Violons, et il ressort avec force. - Basses très nourries, avec les 2 Timbales, les Cuivres et le tremolo du Piano.)

Ch. Kœchlin. *Hymne au Soleil*



Et c'est par l'écriture d'un contrepoint que se réalisera l'évocation d'une lumière au sein de laquelle on "s'abîme":

The musical score is for 'Hymne au Soleil' by Ch. Kœchlin. It is a large orchestral work. The score is written in French and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'p'. The instrumentation includes strings (V.I. + II + A., + Vc.), woodwinds (ob. à 3, cl. à 2, cl. b., picc. à 2, fl. à 2, trp. à 4, trb. à 2, fag. à 2, + trb. basse, + c. fag.), brass (trp. à 4, trb. à 2, fag. à 3, + cl. b., + c. fag.), and percussion (P. + picc. à 2, + fl. à 2, P., timbale, C.B. arco). The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for different instruments. The notation is in French and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'p'.

Ch. Kœchlin. *Hymne au Soleil*.

3<sup>e</sup> ÉCRITURE MONODIQUE. Pour les *ff*, on procède en général par doublures solides. J'ai déjà cité le début du *Prélude* de l'*Arlesienne* où l'unisson V.I-II-A-Vc. est doublé par un assez grand nombre d'instruments à vent. On donnera plus loin d'autres exemples de ce genre d'orchestration, où seront employés concurremment les trois groupes Cordes, Bois, et Cuivres.

4<sup>e</sup> Ecriture d'un CHORAL À 4 PARTIES, *ff*. — On a le choix entre :

1<sup>o</sup> *Bois seuls*. Alors chaque partie est doublée : fl. + ob. (+ cl.) — ob. + cl. — cl. + fag. (+ cor) — fag. + cor (+ c. fag. 8<sup>va</sup>).

2<sup>o</sup> *Cors seuls*. 4 cors, écrits à 4 parties, (ou, de préférence, 8 cors).

3<sup>o</sup> *Cuivres seuls*, à 4 parties, et si possible avec 2 instruments à chacune d'elles.

4<sup>o</sup> *Cordes seules*, à 4 parties, en les écrivant très sonores.

5<sup>o</sup> *Cordes + Bois (+ Cors)*.

6<sup>o</sup> *Cordes + Cors*, ou *Cordes + Cuivres*.

7<sup>o</sup> *Cordes + Bois + Cuivres*, chaque partie se trouvant jouée par des instruments des 3 groupes.

Quelques exemples ne seront pas inutiles. On les classera comme suit : 1<sup>o</sup> De *musique ancienne* (dite "classique"). 2<sup>o</sup> De *Berlioz* et de *Bizet*. 3<sup>o</sup> De *Wagner*. 4<sup>o</sup> De *R. Strauss*. 5<sup>o</sup> De *Massenet*, *Saint-Saëns*, *Messager*, *Bruneau*. 6<sup>o</sup> De *Rimsky-Korsakoff*, *Stravinsky*, *Florent-Schmitt*, *Ravel*. 7<sup>o</sup> Enfin, j'ajouterai des *fragments extraits de mes propres compositions*, où l'on trouvera notam. l'emploi de l'*Orgue*, et des *Ondes-Martenot*.



1<sup>re</sup> MUSIQUE DE L'ÉPOQUE "CLASSIQUE":

Réalisations de *ff* chez Gluck, (avec une grande simplicité de l'écriture et de l'orchestration, qui donne parfois des sonorités superbes):

fl. + ob. + cl.  
(chaque espèce d'instr. à 2)

V.I + V.II  
unis

A. unis

2 tromb. (fa, la)  
cors à 2 (ré)

3<sup>e</sup> tromb.  
fag. à 2 (avec points sur les notes)  
Vc. (avec points sur les notes)  
C.B. *sf sf*

Gluck  
*Ouverture d'Alceste*

(Il était nécessaire, contre la puissance des Trombones, d'unifier un grand nombre des autres instruments, sur le Ré).

De même, plus loin, contre 3 tromb.:

avec: VII + A. unis (doubles c.)  
2<sup>e</sup> cor

(3<sup>e</sup> trb. doublé par fag. à 2, Vc., et C.B. *sf sf*)

Gluck écrit

VI + 2 fl. + 2 ob. + 2 cl. + 1 cor

De Haydn:

V.I  
V.II  
unis

A. unis

Vc.

C.B.

avec

fl. - b  
ob. (b) - cl.  
b - fag.

tromp.

cors

Haydn  
*Symphonie Militaire*

(Les Altos et 2<sup>es</sup> V. sont placés dans l'intervalle entre Cl. et Fag.)

De Mozart, écriture d'un Tutti de moyenne sonorité, *f* sans excès

(Presto)

+ fl. à 2  
+ ob. à 2

V.II + 2 cl.  
unis

A. unis  
+ 2 fag.

cors

Vc.  
+ C.B. *sf sf*

Mozart. *Don Juan* (p. 113)

(Il eût été maladroit d'ajouter des notes répétées de Flûtes et des Hautbois au-dessus des Clarinettes; elles sont bien mieux à leur place pour renforcer la mélodie des Violons.)

(à noter: medium bien garni, basses dégagées; Cors en tenues, fondent les Cordes et les Bois.)



*Ecriture sonore d'un ff chez Mozart :*

V. I + fl.  
 2 ob.  
 2 fag.  
 tromp.  
 cors  
 V. II + A.  
 Vc.  
 C.B.  
 timb. f

Mozart  
Symphonie en ut majeur

(Les 2<sup>ds</sup> V. et A. sont plus sonores sur le *Sol grave* qu'en les mettant dans le medium ou avec les Hautbois. - Les Violoncelles également, sont plus sonores sur l'*ut* de la 1<sup>re</sup> C. que sur celui du medium. D'où le croisement entre Vc. et V. II + A.).

*Chez Beethoven :*

*Ecriture d'accord de Bois avec des Quintes et des Secondes; Cordes très sonores, à l'aigu, en notes répétées; emploi des Trombones avec les Trompettes et les Cors :*

2 fl.  
 2 ob.  
 2 fag.  
 2 cors  
 2 trp. 2 trb.  
 V. I  
 V. II  
 A.  
 Vc.  
 + C.B. 8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>

Beethoven  
Symphonie Pastorale  
(Final)

(L'écriture en Octaves des Trp. et Trb. est, ici, de beaucoup la meilleure. Elle laisse mieux en dehors les harmonies et la sonorité est bien moins pesante qu'elle n'eût été si ces accords avaient été faits, (en même temps que Bois et Cordes) par Trp., Cors et Trb. - Cette triple octave de *Do* est transparente et lumineuse. - Remarquer aussi les Vc. et C.B. ayant un thème important (et qui sort très bien), mais que Beethoven ne double point par les Bassons. Nous avons déjà signalé que, le plus souvent, il joint les Bassons aux autres instruments à vent (Bois, Cors), et se contente de Vc. + C.B. (à l'8<sup>ve</sup>) pour les Basses.



2<sup>o</sup> BERLIOZ - BIZET :*Trois ff très sonores, chez Berlioz :*

fl. à 2 + ob. à 2 *mf* *crescendo*

cl. à 2

3 trb. *mf* *cresc.*

fag. à 4

V. I arco *ff*

V. II pizz. *ff* arco

A. pizz. *ff* arco

Vc. pizz. *ff* arco

C.B. arco *ff*

etc.

H. Berlioz  
Symphonie Fantastique  
("Marche au supplice")

## Ordre des plans :

1<sup>o</sup> Trombones et Fag.2<sup>o</sup> Cordes.

3<sup>o</sup> Bois, un peu faibles  
au début mais gagnant  
en intensité peu à peu,  
la tessiture devenant  
plus sonore.

Ce crescendo, *extrêmement sonore*, aboutit au "sommet" du morceau :

fl. à 2  
ob. à 2 *ff*  
cl. à 2

fag. à 4

2 corn. à pist. *ff*

2 trp. *ff*

4 cors *ff*

tromb. *ff* 1. 2. 3.

timb. *ff*

gr. c. et cymb. *ff*

V. I unis *ff*

V. II unis *ff*

A. unis *ff*

Vc. avec fag., et C.B. *ff* des Vc.

*dim.*

H. Berlioz  
Symphonie Fantastique  
("Marche au supplice")



picc. fl. 2 ob. 2 cl. 2 corn. à pist. 2 trp. 4 cors 3 tromb. 2 cym. 2 timbales

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

etc.

timbales

H. Berlioz. *Ouverture de Benvenuto Cellini* (p. 44)

*ff* à la fin de la Chanson bohême, de Carmen:

picc. 2 fl. 2 ob. + V.I 2 cl. 2 trp. 4 cors 3 tromb. 2 cym. 2 timbales

Vc. C.B.

etc.

(2 à chaque note)

(+ Harpes avec fag., et 8<sup>es</sup>)

timbales

G. Bizet. *Carmen*  
(Acte II, Sc. I. Chanson bohême)

(Les Altos et Violoncelles donnent un *mouvement intérieur* de doubles croches; les Cors et Tromp. constituent un fond solide et clair, ainsi que les Trombones, - sur quoi le thème ressort très bien, aux fl. cl. ob. V.I et II.)

(*ff* à tous les instruments, sauf timbales, qui jouent *f*.)



V.I + fl. à 2 + ob. à 2  
Vc. + cl. à 2

V.II unis + 2 cors

A. unis + 2 cors

2 fag. + C.B.

timb.

G. Bizet. *Carmen* (Duo du 4<sup>e</sup> acte)

(Très forte sonorité, où tout est à sa juste place. Violoncelles plus intenses ici que ne seraient les Altos ou les 2<sup>es</sup> Violons. Les Bassons, C.B. et Timb. suffisent grandement pour la Basse, et ne tiennent pas toute la mesure, - mais la sonorité reste tenue par les Violons et Altos - ainsi que par les Cors.)

V.I + fl. à 2  
V.II + cl. à 2  
ob. à 2

trp.

2 corn. à pist.

4 cors

sax. à 3 à 2 sax. s. à 2 à 2

3 trb.

A.

Vc.

+ fag. 1<sup>re</sup>

C.B.

+ fag. 2<sup>e</sup>

timb.

G. Bizet  
*Prélude de l'Arlésienne*

(Chant fait par V.I + II + Bois, Harmonies par Cornets, Trp., Cors, Trombones, et Altos; Basses, à une tessiture assez haute, par Vc., 3<sup>e</sup> Tromb., C.B. et Fag.)

2 fl.

2 ob.

2 cl.

4 cors + sax. + Hp.

2 trp.

2 corn. à pist.

3 tromb.

2 fag.

V.I

V.II unis

A. unis

timb.

Vc.

C.B.

Accord final du Carillon de l'Arlésienne:

G. Bizet  
*L'Arlésienne* (Carillon)

(Espace entre A. et Vc. rempli par Trombones.)



3<sup>o</sup> R. WAGNER.*ff* des 1<sup>res</sup> mesures de l'Ouverture des Maîtres-Chanteurs :

cl. à 2 + ob. à 2

(ff) 2 trp.

3<sup>o</sup> trp.

2 trp.

3<sup>o</sup> trp.

à 2

à 2

à 2

à 2

4 cors

3 trb.

+ tuba *su* du 3<sup>o</sup> trb.

à 2

2 fag.

V. I

V. I + II unis

V. I

V. II

V. II unis

A. unis

A. unis

Vc. *op.*

unis

C.B.

R. Wagner  
Ouverture des Maîtres-Chanteurs

Ces quelques mesures valent la peine d'être étudiées en détail par l'élève. Remarque notamment : les 2 Bassons donnant une plénitude particulière (qui en d'autres circonstances serait un peu lourde, mais ici elle convient à l'idée même de la phrase); l'écriture des Trompettes, Cors et Trombones; celle des Cordes avec l'accent que donne à l'entrée des V. I + II à la 2<sup>de</sup> mesure, leur silence à la première, etc.

Orchestration d'un *f* avec contrepoint du thème principal :

V. I

A.

Vc. *op.*

ob. à 2

ob. à 2

fl.

fl.

fl. à 2

cl. à 2

cor

cors à 2

à 2

2 trp.

d. tromb.

à 2

fag. à 2

C.B. et tuba

timb.

etc.

A. + V. II

ob. à 2

fl.

cl. à 2

à 2

2 cl. + 2 ob.

trb. à 2

fag. à 2 *ff*

R. Wagner  
Ouverture des  
Maîtres-Chanteurs

(Medium bien garni, sonorité dégagée dans le haut ainsi qu'aux Basses.)

(+accords de Harpe aux 24<sup>es</sup> et 4<sup>es</sup> temps)



*Fanfare ff des Cors et Trombones à la fin du 1<sup>er</sup> acte de Siegfried:*

2 picc.  
2 fl.  
3 clar. en ut  
3 ob.  
1 c.a.  
cl. b.  
4 cors  
+ 4 autres  
2 tromb.  
+ 2 autres  
cordes  
Vc.  
C.B. + tuba contrebasse  
triangle  
timbales

(Clar. en *ut*. plus brillantes que celles en *sib* et en *la*, et moins maigres que les petites clarinettes.)

R. Wagner  
*Siegfried*  
(1<sup>er</sup> acte, p. 164 - 165)

*ff d'accords avec chaque groupe bien plein:*

+ trille picc. sur le sol  
3 fl.  
3 ob. + 3 cl.  
cors à 4  
3 fag.  
4 trp.  
3 trb.  
tuba  
4 tuben.

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

R. Wagner  
*Le Crépuscule des Dieux*  
(*Marche funebre*)



V.I + picc.

V.II + ob. 1°

A.

Vc.

fl. 1°

cl.

fl. 2°

fag. à 2

3 trp. (3/8) 4 cors

3 tromb.

Harpe

tuba + fag. 3°

timb.

C.B.

R. Wagner  
*Tristan et Yseult*  
 (Mort d'Yseult)

Il y a un nombre considérable d'instruments pour faire les tenues qui accompagnent le chant des Violons. Mais ce chant (quoique doublé par seulement picc., ob. et C.A.) est *très sonore* à cette tessiture et avec ces notes répétées des Cordes; en outre, Wagner a jugé que de *Grandes ondes de sonorités* étaient nécessaires pour *envelopper la mélodie*.

Réalisation **ff** de l'accord de 7<sup>e</sup> diminuée :

cl.

fl.

ob.

4 cors

2 trp.

3 tromb.

tuba

fag. à 2

C.B.

avec, pour l'écriture des Cordes

(Très animé)

V.I unis

V.II unis

A. unis

Vc.

+ C.B.

R. Wagner  
*Ouverture du Vaisseau fantôme*

(Basses peu chargées dans le grave, car les Vc. et C.B. ne sont pas doublés à l'unisson par Fag., Tromb., Tuba. Cette disposition augmente la *stridence* de l'accord et contribue à faire ressortir davantage l'*aigu*.)



*De la Chevauchée des Valkyries :*

1 fl.  
+ 1 picc.

V.I

1 ob. + 1 cl.

1 ob. + 1 cl.

cl. b. + c.a.

en dehors

2 cors  
+ 1 trp. basse

2 cors  
+ 3 fag. + Vc.

V.I

A.

V.II

1 fl. + 1 picc.

1 ob.  
+ 1 cl.

c.a. + cl. b.

2 autres cors  
+ Vc. + 3 fag.

de même

V.I

A.

V.II

A.

R. Wagner. *La Valkyrie*. (p. 276-277)

(Le thème (Cors + Tromp.-basse) sort en premier plan; les traits des Cordes et des Bois se perçoivent bien, ainsi que les trilles, mais il fallait ces Bois doublés pour correspondre aux V.I, II et A.)

*Passage le plus f de la Chevauchée des Valkyries :*

trp. basse + 2 trb.

2 trb.

C.B.

+ tuba c.b.

4 cors

+ 3 fag. + Vc.

4 autres cors

de même

6 Harpes

triangle

8a: 2 fl + 2 picc.

lucco: 2 cl + 2 ob.

c.a., 1 cl., 1 ob.  
+ cl. b.

V. I

V. II

A.

etc.

R. Wagner  
*La Valkyrie*  
(p. 304)



*Bois sortant bien au-dessus d'une tenue f de Trombones :*

R. Wagner  
*Parsifal* (p. 362)

Le thème des Bois a à lutter contre le *f* des Trb. et Trp., mais d'autre part ce thème est soutenu, partiellement, par les Cors et les 1<sup>ers</sup> Violons. - L'impression *Bois et Cors* domine, malgré tout.

#### 4<sup>e</sup> R. STRAUSS.

*Réalisation d'un ff par orchestre double :*

R. Strauss  
*Festliches Praeludium*  
(p. 23)



## 59 MASSENET - MESSENGER - BRUNEAU - SAINT-SAËNS

*ff d'ensemble, chez Massenet :*

picc.  
fl.  
2 ob.  
2 cl.  
4 cors  
2 corn.  
à pist.  
3 trb.  
2 fag.  
V. I  
V. II  
A.  
Vc.  
timb.  
triangle  
C.B. 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

Massenet  
*Scènes alsaciennes*  
(II. Au cabaret)

VI + fl. à 2  
V. II  
A.  
ob. + cl. 1<sup>re</sup>  
c.a. + cl. 2<sup>re</sup>  
cors à 2  
cors à 2  
2 corn. à pist.  
tromb. à 3  
fag. à 2 + tuba  
timbale

Massenet  
*Werther*  
(3<sup>e</sup> acte, p. 371)

(Thème principal par Cordes, et Bois les doublant, sauf pour la partie d'Altos qui n'est pas doublée; accords par Sax., Corn.-à-pist., Cors; basses par Tromb. à 3, doublés à l'octave grave par Fag. à 2, Tuba, Vc. et à 2 octaves par C.B.)



*D'A. Messenger:*

picc. *tr* etc.

fl. *tr* etc.

ob. à 2 *tr* etc.

+ cl. à 2 *tr*

V.I + V.II

3 cornets à pist.

4 cors à 2

2 tromb. 3 trb.

A. unis A.

Vc. + 3<sup>e</sup> tromb. Vc. C.B.

+ C.B. *8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>*

timb. gr. c. + cymbales

A. Messenger  
*La Basoche*  
(Ouverture)

Ecriture très sonore; Quatuor à 2 parties, les Altos étant avec les Basses; l'harmonie est faite par les Cors, Cornets à pistons et Trombones. Double chant, avec 1<sup>re</sup> tous les Bois 2<sup>de</sup> tous les V.

*Dans Messidor, d'A. Bruneau:*

+ V.I *8<sup>va</sup>*  
V.II *8<sup>va</sup>*  
+ A. *8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>*

*Largement*  
8- *tr* flûtes à 2

+ picc. à l'*8<sup>ve</sup>* des fl.

ob. *8* ob. à 2

cl. cl.

4 cors

2 cornets à pist.

2 tromp.

2 tromb. + c.a.

+ cl. b. 3<sup>e</sup> trb. et tuba

timbale

gr. c. cymb. cloche gr. c. cloche

Vc. + 2 fag.  
C.B. *8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>* + c. fag. *8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>*

A. Bruneau  
*Messidor*  
(1<sup>er</sup> acte, Sc. I, p. 4)



*Divers f très sonores et sans lourdeur, dans Ascanio.*

8-----

picc.

ob.

cl.

4 cors

Chœur

No.ël au Roi! No. ël

3 tromb.

VI + II + A.

Vc. + 2 fag.  
+ C.B. 8<sup>es</sup> 6<sup>es</sup>

timb. *f*

C. Saint-Saëns  
*Ascanio*  
(1<sup>er</sup> acte, p. 34)

+ p<sup>1<sup>re</sup></sup> cl. avec fl. 1<sup>re</sup>

fl.

2<sup>de</sup> cl.

ob.

2 cornets  
à pist.

2 cors

V.I

V.II

A.

fag.

Vc.

C.B.

à 2

à 2

à 2

à 2

C. Saint-Saëns  
*Ascanio*  
(2<sup>d</sup> acte, Chœur des écoliers,  
p. 60)



Bois (fl. ob. cl.)

cornets à pist.

4 cors

tromb.

3<sup>e</sup> trb.

(+ accords de harpes, en blanches, dans le médium)

V.I unis

V.II unis

V.II

+ altos  $8^{\text{e}}$   $6^{\text{e}}$  des V.II

timb.

fag. Vc.

c. fag.

C.B.

C. Saint-Saëns  
*Ascanio*  
(2<sup>d</sup> acte, p. 170)

# 6<sup>e</sup> RIMSKY-KORSAKOFF; STRAWINSKY; FLORENT-SCHMITT; RAVEL.

+ picc.  $8^{\text{e}}$

fl. à 2 + cl. à 2

ob. à 2

trp. à 2

2 cors

2 fag. + 2 cors

trb.

trb. tuba

V.I + V.II

A. unis

Vc. unis

C.B.

fl. à 2 + picc. à l'unisson

cl. à 2

ob. à 2

2 trb.

2 fag.

doubles c.

Rimsky-Korsakoff  
*Capriccio Español*

+ Percussion: gr. c. + cymb. aux 1<sup>er</sup> temps; trille de triangle, continu; et  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  au tambour à chaque mesure.



*Tutti, ff, avec Trompettes doublant les Bois:*

(+ picc. avec 1<sup>re</sup> fl.)

fl.

ob. 1<sup>re</sup> + cl. 1<sup>re</sup>

ob. 2<sup>re</sup> cl. 2<sup>re</sup>

V. I + V. II

2 trp.

4 cors à 2

Altos avec 1<sup>er</sup> trb. + A. A. A. + A. A. unis

2 tromb.

3<sup>e</sup> tromb. + fag. à 2 + Vc. + tuba (et C.B. 8<sup>es</sup> 6<sup>es</sup>)

Rimsky-Korsakoff  
*Snegourochka*

*Réalisation d'un f rythmé, avec des pizzicati:*

+ 2 fl. 8<sup>es</sup>

ob. + cl. à l'unisson

4 cors

2 trp.

V. I pizz.

V. II V. I + II

A. pizz. b $\flat$

Vc. A. + Vc.

fag. 1<sup>re</sup> + 2 trb.

fag. 2<sup>re</sup> + 3<sup>e</sup> trb. + tuba

C.B. pizz.

cymb. *mf* *p*

timb. *mf*

Rimsky-Korsakoff  
*Sheherazade*

(Le thème reste bien en dehors, les Trompettes sont au 2<sup>d</sup> plan.)



*Tutti f' chez Strawinsky:*

ici + 1<sup>o</sup> cornet à pist.

*mf marcato*

+ 2 picc. *sa*  
 ob. à 3  
 1 trp.  
 2 clar.  
 fl.  
 3 cors  
 Altos  
 avec  
 cors 1.2.  
 Hp. 1.  
 glissando  
 Hp. P.  
 V.II div  
 Cél.  
 + Hp. 2<sup>e</sup>

I. Stravinsky  
*Petrouchka*  
(p. 12)

fl. 1? + picc. à 2      2 picc.  
3 ob.      2 fl. + 2 ob.  
à l'unis. (1)

2 cl.  
1 cl. + 1 fl.  
2 fag.  
2 cors  
2 cors  
2 cornets à pist.  
2 trp.  
3 tromb.  
V. II  
A.  
V. II div.  
Vc. div. en 3

ob. 3?  
3 cl.  
2 cors  
2 cors  
2 trp.  
V. I  
V. II unis  
A. unis  
Vc.  
div. en 2

I. Strawinsky  
*Petrouchka*  
(p. 13-14)



*Disposition d'un accord ff chez Florent-Schmitt:*

8-----  
picc.  
2 fl.

2 ob.

2 cl.

2 tromp.

cors. a 2

3 tromb.

tuba

timb.

fag. a 2

sarrusophone

avec, pour les Cordes:

VI + II

A.

Vc.

C.B.

Florent-Schmitt  
*Rhapsodie Viennoise*  
(page 1)

*Réalisation d'un ff chez M. Ravel:*

picc. + 2 fl.

cl. a 2

+ VI 8<sup>a</sup>

V. II

2 ob.

c. a.

4 cors

trp.

trb.

A.

Vc.

fag. a 2

+ c. fag. 8<sup>a</sup> b<sup>7</sup>

C.B.

glissando

A. div. pizz.

Vc. pizz.

M. Ravel  
*L'Enfant et les Sortilèges*  
(page 62)



+ picc. 8<sup>a</sup>  
V.I + p<sup>1</sup> cl. + cl. (lié au cl. et picc.),  
+ 2 fl. 8<sup>a</sup>  
2 ob.  
V.II etc.  
A. etc.  
4 cors  
1 trp.  
1 trb.  
timb.  
Vc. + cl.b. + fag. à 2  
C.B. + c. fag.

M. Ravel  
*Concerto pour  
la main gauche  
(p. 5-6)*

Le chant est fait par V.I + 2 cl. (+ picc. 8<sup>a</sup>) un contre-chant par 1 trp. + 1 trb. (en octaves), les accords sont réalisés par ob. + fl. + cors, plus un mouvement intérieur des 2<sup>ds</sup> V. et Altos.

7<sup>e</sup> DIVERS EXEMPLES CH. KÖEHLIN.

+ 2 fl.  
V.I + II + picc. 8<sup>a</sup>  
cl. à 2 + ob. à 2  
A. + Vc.  
trb. à 2  
(Large) 3<sup>e</sup> trb.  
4 trp.  
4 cors  
deux cymb.  
timb. cresc.  
fag. à 2  
c. fag. + tuba  
gr. c.  
tuba  
c. fag.

Ch. Köeclin  
*"Vers la voute étoilée,"  
Nocturne.*

*f* avec Basses très dégagées du reste de l'orchestre; cependant l'on a écrit, ici, les Bassons à l'octave du C. fag. et du Tuba; et les Cors à l'octave des Trompettes servent à combler le vide entre celles-ci et les Basses.

A la 2<sup>de</sup> mesure il vaudrait mieux avoir 6 Cors plutôt que 4, et la sonorité de l'ensemble serait plus pleine encore si l'on écrivait.

3 cors  
3 cors  
2 saxhorns  
2 saxhorns  
tuba + 2 fag.  
C.B. de cuivre + c. fag.



Autre réalisation d'un ff:

2 picc. + 1 fl.  
8

picc. à 2  
+ fl. à 2  
+ p<sup>te</sup> cl.

ob. 1<sup>o</sup> + cl. 1<sup>o</sup>  
+ V.I.  
+ A.

1 ob. + p<sup>te</sup> cl.

1 trp.

1 ob. + 1 cor + sax.

1 trp.

2 cors

1 fag.

cl. b.

trb. 1<sup>o</sup>

trb. à 2

1 cor + 1 trp.

cors à 2

fag.

trb. 1<sup>o</sup>

trb. à 2

1 trp. *f*

2 cors *f*

fag. à 2  
+ cl. b.  
+ c. fag. *8va*

Vc. pizz.  
+ C.B. pizz. *8va*

Ch. Kœchlin  
*La Cité nouvelle,  
rêve d'avenir*

*Réalisation d'un ff. Cordes, Cuivres, et Cors, Bois:*

**3 cors**    **sax.**

**cors à 2**    **1 cor**

**1 trp.**    **1 trp.**    **1 trp. 1 cor**

**4<sup>e</sup> cor**    **tr**    **tr**    **cors à 2**    **tr**    **tr**    **2 cors**    **cors à 2**

**tuba**    **+ fag. 1<sup>o</sup>**    **fag. à 2**    **trb. 1<sup>o</sup>**    **trb. 2<sup>o</sup>**

**3 trb.**    **V. I + II**    **Cordes**    **Vc.**    **pizz.**    **unis**    **A. pizz.**

**C.B.**    **C.B. pizz.**    **Bois**

(au 2<sup>d</sup> plan)

(1 fl., 1 ob., 1 p<sup>te</sup> cl.)

Ch. Kœchlin  
*La Cité nouvelle,  
rêve d'avenir*



Réalisation orchestrale, *ff*, d'un passage contrepointé que l'on veut très solide. L'écriture de ce passage est la suivante :

Ch. Koechlin. *La Cité nouvelle*.

L'orchestration comporte nombre de doublures outre Cordes et Bois, avec des accords de Cuivres, solides

Ch. Koechlin. *La Cité nouvelle*.



*Réalisation à 4 parties avec doublures à l'octave :*

(Large et *f*)

Ch. Kœchlin  
Trois Chorals pour  
orchestre (N° III)

*Exemple d'un *f* avec parties en second plan :*

Chœur  
(ténors écrits ici  
en notes réelles)

Sopr. E. cou. tez  
Contr. E. cou. tez

Orgue  
man. *f* (2<sup>d</sup> plan)  
Ped.

2 trp.  
2 cors  
2 cors

picc.  
fl. à 3  
ob. à 3

2 cl. + p<sup>te</sup> cl.

3 trombones *f non troppo*

Vc.  
C.B.

4 fag.  
+ c. fag. *f*

picc.  
fl. à 3  
ob. à 3

p<sup>te</sup> cl.  
2 cl.  
3 ob.  
c. a.

2 tromb.  
soli

2 fag.  
cl. b.

Ch. Kœchlin  
Hymne à la Vie



*Thèmes ff des Cordes et Bois, sur accords f de Cuivres:*

Violins I, Violins II, Viola, Violoncello, Flutes (2), Oboes (3), Clarinets (2), Piccolo (2), Trumpets (4), Horns (2), Trombones (3), Tuba, Timpani, Saxophones (Baryton, Bass). Dynamics: *ff*, *f*, *mp*, *mf*, *sf*. Time signature: 2/4.

Ch. Kœchlin  
*Hymne à la Jeunesse*

*Réalisation d'un ff avec harmonies faites par l'Orgue et les Cors:*

Violins I, Violins II, Viola, Violoncello, Flutes (2), Oboes (3), Clarinets (2), Piccolo (2), Trumpets (4), Horns (2), Trombones (3), Tuba, Timpani, Saxophones (Baryton, Bass). Dynamics: *ff*, *f*, *mp*, *mf*, *sf*. Time signature: 2/4.

Ch. Kœchlin  
*1<sup>er</sup> Choral pour Orgue et Orchestre*



*Réalisation d'un ff complètement doublé :*

Bois

Cuivres

Chœur

Orgue  
clav. acc.,  
fonds anches

8 et 16 P.

V.I  
A.

V.II

Cordes

Vc. + 3 fag. + cl. b.

très soutenu

8<sup>va</sup>ba. C.B. + c.fag.

timb.

dim.

etc.

Ch. Kœchlin  
*Chant funèbre à la mémoire  
des jeunes femmes défuntes*

(*B* à toutes les parties.)

*ff soutenu par l'Orgue :*

V.II A. + cl. à 2 3 picc. 8  
 (Thème) V.I 3<sup>e</sup> cl. A. + cl. + V.I fl. + ob. à 3  
 Cordes et Bois Vc. Vc. + V.I cl. à 3  
 trp. trp. à 3  
 (Thème) 2 trb. (à 2) trb. à 2 + 3 fag.  
 Cuivres 2 trb. trb. 4<sup>e</sup>  
 tenues 2 cors à 2 cors à 2 cors  
 cl. b. cors à 2 + cl. b.  
 2 cors + fag. 1 cor + 1 fag. fag. à 2 tuba  
 tuba + 3<sup>e</sup> fag. 1 cor + 2 fag. fag. tuba + c. fag.  
 timb. C.B. timb. timb. C.B. pizz.  
 2 Hp. + Piano 8.4 P. 8.4 P. 8.4 P. 8.4.16 P.  
 orgue 8.16 P. man. 8. P. 8.4.16 P.  
 Ped. 8.16 P. Ped. 8.16 P. Ped. 8.16 P. (do) Ped. 8.16 P.

Ch. Kœchlin  
*La Méditation  
de Purun Baghât*



*Accompagnement d'un  
Solo ff de Trompettes :*

Ch. Kœchlin  
*Etudes Antiques*  
(V. Final)

*ff à 2 parties :*

Ch. Kœchlin  
*Hymne au Soleil*

(id.)

*Réalisation d'un  
ff monodique :*

avec :

Ch. Kœchlin  
*La Loi de la Jungle*



*Orgue avec Cuivres soutenant une monodie ff:*

3 fl. + 3 ob.  
fl. à 3  
ob. à 3  
p<sup>te</sup> cl.  
2 cl.  
cl. à 2  
sax. à 2  
1 trp.  
V.I + II  
+ A.  
A.  
Vc.  
Vc.  
1 trp.  
3 trb.  
4<sup>e</sup> trb.  
orgue  
(8 P.)  
orgue  
8.16 P.

Ch. Kœchlin  
*Le Buisson ardent*

*Orgue soutenant une monodie ff de l'orchestre:*

V.I + II l'archet à la corde  
etc.  
A. + sax. à 2  
+ ob. 1<sup>re</sup>  
+ ob. 2<sup>de</sup>  
A.  
2 sax.  
Vc. + fag. à 2  
Vc. + fag. à 2  
Vc.  
C.B.  
+ cors à 2  
cors à 2  
cors à 2  
+ fag. à 2  
trb. basse  
orgue  
f plein mais sans anches

Ch. Kœchlin  
*Le Buisson ardent*



*Emploi des Ondes Martenot **ff** avec l'Orgue et l'Orchestre; Orgue, Trombones, Trompettes, Cors, Saxophones faisant les harmonies; les Ondes Martenot viennent donner de la plénitude au chant très aigu des Fl. et V., qui sans ce secours pourraient sembler grêles en comparaison du reste :*

V. I + II  
+ picc. + fl.  
+ Ondes Martenot

p<sup>1</sup> cl. et 2 cl. (ob. à 2)

2 sax.  
2 cors

4 trp.

3 trb.  
(+ cl. à 2  
+ cl. b.  
+ fag. à 2  
(+ cl. b.  
+ fag.  
+ c fag.)

Orgue  
16 P.  
16 P.  
Ped.

Ch. Kœchlin  
*Le Buisson ardent*

*Cordes et Bois à l'aigu, avec tenues de Cuivres **ff**:*

fl. et cl. (unissons)  
petite cl.  
+ sax. sopr.  
+ Bugle (sauf pour le la#)

V. I  
V. II  
A.

4 trp.

3 trb.  
trb. b.

fag. 1<sup>o</sup>  
2<sup>o</sup> fag.  
+ c fag.

timb.

cymb.

Vc. pizz.  
C.B.  
div.

Ch. Kœchlin  
*Les Bandar-Log*



## POLYTONALITÉ. – ATONALITÉ.

Comme ces sortes de langages sont devenus, à l'heure actuelle, absolument admis de presque tous et que d'ailleurs des maîtres tels que Stravinsky, Schoenberg, A. Berg, Darius Milhaud, ont donné maintes fois la preuve que l'on peut de la sorte réaliser des œuvres aussi musicales que celles où figurent seulement des harmonies "classiques", il est nécessaire que nous examinions sérieusement, *en détail*, quelles façons d'orchestrer elles comportent. Néanmoins cet examen ne peut rester qu'assez incomplet, car la polytonalité est "un monde nouveau"; son domaine est très grand, infiniment varié, et toutes sortes de moyens orchestraux y peuvent être mis en usage. Ici encore, il nous faudra *classer*, (en sachant bien que cette classification, pour logique qu'elle nous semble, ne saurait comprendre tous les cas possibles).

1<sup>o</sup> ORCHESTRATION PAR GROUPES dont CHACUN RESTE TONAL et SOUVENT CONSONNANT. – C'est le moyen, d'ailleurs fort usuel, qu'envisage Henri Büsser dans le supplément qu'il ajoute au *Traité* de son maître Ernestre Guiraud. C'est d'ailleurs aussi la première idée qui vient à l'esprit, et celle qui semble *tout d'abord la plus logique*, Darius Milhaud plus d'une fois y recourt, notamment dans *Maximilien* où l'on entend un chœur de ligne et d'harmonies fort simples, accompagné par d'autres tonalités à l'orchestre. Si l'on procède ainsi par groupes dont chacun est écrit d'une manière très "normale" (mais chacun dans un ton différent), il semble que la musique ainsi entendue soit composée de parties qui se trouvent dans des *plans distincts* les uns des autres. Cette impression (résultant de la différence des timbres) permet de "faire passer" à peu près tout ce que l'on veut, sans que l'oreille en ressente nuls heurts agressifs. Mais ainsi, la polytonalité paraît *moins accusée*; et si elle choque moins, elle n'a point d'autre part autant d'accent qu'avec *des timbres de même nature*. En outre, l'on ne perçoit *pas aussi bien les harmonies*, mais plutôt des *mouvements de lignes ou d'accords*, qui s'entrecroisent sans se rencontrer réellement, – comme deux droites qui ne sont pas dans le même plan.

Il serait exagéré, et certainement injuste, de prétendre qu'avec une telle orchestration ce ne soit pas de la "vraie polytonalité". Tout ce que l'on peut dire, c'est qu'en certains cas les harmonies polytonales gagnent à être présentées avec des timbres de même nature, parce qu'ainsi leur signification *musicale, expressive*, se perçoit mieux.

Mais l'écriture par groupes distincts, je le répète, est d'un usage très répandu, et souvent elle se montre nécessaire à la clarté de l'audition, notamment pour de grands *ff* où, si l'on ne procédait pas de la sorte, la sonorité serait extrêmement confuse. Ainsi, le passage suivant ne pouvait être orchestré qu'avec ce parti de larges plans dont chacun garde sa physionomie bien nette; il en résulte davantage de *puissance et de simplicité*.

4 P. + 8 P.

orgue

2 trp.

3 tromb.

+ picc. 82 à 2  
VI + II

ob. à 2

+ A.

A. Vc.

+ fl. 82

+ cl. cesser picc.

A., cl.,  
cl. b.

Ch Kœchlin  
*La Course de Printemps*



2 fl.  
2 cl. + p<sup>te</sup> cl.  
ob. à 3  
trp.  
orgue  
Ondes Martenot + C.B.  
+ Vc.  
+ p<sup>te</sup> cl.  
+ picc. 8<sup>es</sup>  
cl.  
ob.  
8<sup>es</sup> par 4 P.  
(sans anches)  
(à 2 clar, et avec des timbres différents)  
8 P.  
solidement  
cresc.

Ch. Kœchlin  
*Le Buisson ardent*

*Autre exemple de bitonalité avec timbres différents:*

A. div.  
avec sourdines  
Vc. div. PP  
2 cors sourd.  
Piano  
PP  
(s'empare ♪ = ♪)  
PFP très confusément  
2 Ped.

Ch. Kœchlin  
*Les Heures Persanes*  
(I. Sieste avant le départ)

(Ici la 1<sup>re</sup> mesure seule est bitonale; on peut l'analyser comme appogiature.)

fl. + picc.  
Cordes + ob.  
2 cors  
mp  
cresc.  
+ c.a. clar.

Ch. Kœchlin  
*Arabesques*  
(Extr. des Heures Persanes)

(Timbres très tranchés, du moins au début de cet épisode.)

2 cors  
2 cors  
Ondes Martenot  
V.II unis  
A.  
2 ob.  
sax.  
p<sup>te</sup> cl.  
cl. b.  
C.B.  
+ fag.  
cors etc.  
fag.  
cors + cl.  
etc.  
V.I V.II  
A.  
Vc.  
pizz. Vc.  
pizz. C.B.

Ch. Kœchlin  
*Le Buisson ardent*



Orgue 4 P.

dessins Cordes et Bois dans la tonalité de l'orgue en clef de sol et tromp. dans le medium

tromb etc.

Orgue 8 P. etc.

16 P.

Ch. Kœchlin  
*La Course de Printemps*

Ce moyen peut servir à des *pp*, ainsi :

Orgue *pp fluide transparent*

fl. + VII *p avec charme*

4 cors *pp*

tuba *pp + cl. b.*

Vc. div. en 4 C.B. div. pizz.

Ch. Kœchlin  
*La Course de Printemps*

(Les arpèges ne pouvaient être joués par des Bois, car il fallait que le thème Fl. - V.II restât en dehors, avec prédominance du timbre de la Flûte. L'Orgue seul pouvait faire ces arpèges.)

2° Un cas particulier de l'Orchestration polytonale par groupes, c'est la réalisation d'une **POLYTONALITÉ CONTRAPUNCTIQUE** dont *chaque partie* (ou presque) *a son timbre distinct* des autres. Cela donne lieu, en général, à des sonorités assez agressives, avec un manque de cohésion qui peut être regrettable. Il faut beaucoup de talent, une grande habileté, avec des idées et des rythmes très saillants, pour que cela reste musical. Et ces lignes qui s'entrecroisent, souvent "au petit bonheur", ne croyez pas qu'il suffise que chacune d'elles *chante bien* pour que l'ensemble soit acceptable, — car il y aura toujours l'effet simultané dont il est impossible de ne point tenir compte. Si notamment, à une agrégation très complexe vous faites succéder un accord de sixte, une 7<sup>e</sup> de dominante, ou un simple accord parfait, il y a des chances pour que cela sonne creux et plat, quels que soient les dispositions orchestrales, les mouvements contrapunctiques, et la diversité des timbres.

Il est d'ailleurs assez rare que l'on ait 4 ou 5 parties de sonorités réellement différentes (par exemple : Flûte, Violon, Basson, Tuba, Xylophone). Dans les *Symphonies pour petit orchestre* de Darius Milhaud, les Bois forment un groupe, et les Cordes un autre<sup>(1)</sup>; la *Sérénade* comporte en outre des Cuivres et de la Batterie. Mais ce n'est pas une orchestration polytonale où chaque groupe reste consonnant, car on y trouve des relations bitonales dans un même groupe.

(1) La 4<sup>e</sup> est écrite pour Cordes seules, la 5<sup>e</sup> pour dix instruments à vent.



3° On rattacherait encore à l'orchestration par groupes séparés, celle - très simple d'ailleurs - où l'on écrit des ACCORDS HOMOGENES, contre une PÉDALE DE TIMBRE DIFFÉRENT, ainsi:

Ch. Kœchlin  
*Nuit de Walpurgis classique*  
(passage des Cors en sourdine)

(L'homogénéité des 3 Cors suffisait, il n'y avait aucun besoin de confier la pédale ou les tenues à d'autres Cors).

Dans le passage suivant c'est également le *lointain* des Basses (*mi<sup>b</sup>* sous la pédale de *mi<sup>b</sup>* des A. et 2<sup>ds</sup> V.) qui accentue le caractère expressif de la mélodie:

Ch. Kœchlin  
*La Paix du soir,  
au cimetière*  
(Extr. des *Heures Persanes*)

*Autre exemple de bitonalité par rapport à la Basse:*

Ch. Kœchlin  
*La Méditation  
de Purun Baghat*



4<sup>e</sup> Orchestration destinée à la **POLYTONALITÉ HARMONIQUE** ou l'accord polytonal est comme *un tout*, et d'une *valeur expressive*. Dans ce cas, il est naturel et désirable qu'il y ait davantage d'*homogénéité*, de *fusion des timbres*, – et s'ils ne sont pas tous semblables on s'efforcera de réaliser un mélange suffisamment homogène, ou dans tous les cas sans dispartite et sans opposition de groupes.

Dans un *Quatuor à Cordes* ce résultat s'obtient tout naturellement :

(Animé)  
V.I. *pp legg.*  
V.II *pizz.*  
A. *arco*  
Vc. *pizz.*  
*pp legg.*  
(tous avec sourdine)

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

(Ici, l'Alto se distingue nettement des Violons et du Violoncelle, mais l'analogie de timbres de ces 4 instruments permet que l'ensemble reste assez homogène malgré la diversité des rythmes et des dessins).

Même parenté de timbres dans ces réponses de *Bois* :

(Polytonalité de dessins se succédant ou se superposant) :

Ch. Kœchlin  
La Course de Printemps

Ici, il eût été fort maladroit – et déconcertant pour l'auditeur – de procéder par *oppositions* entre *Bois* et *Cordes*. Avec les *Bois* seuls, ce n'est pas "l'homogénéité absolue" mais l'unité reste très suffisante.



Le mélange de timbres *Bois et Cordes* peut d'ailleurs donner à l'accord polytonal l'impression qu'il forme *un tout*, si l'on écrit de manière à conserver la *fusion* des instruments:

(*Bitonalité par 3 groupes différents, mais donnant l'impression d'une sonorité homogène*): <sup>(1)</sup>

picc.  
+ Piano  
mf diminu. fl. mf (dim. (cesser piano) p.  
Célesta  
mf + célesta  
V.I  
sons harm. mf diminu.  
2 trp. mp trp. pp  
2 cors mf cor 1<sup>o</sup> dim. 1<sup>o</sup>  
Hp. A. Vc. div. 2<sup>o</sup>  
Vc. unis A. cl. 1<sup>o</sup> mf  
C.B. pizz. 2 fag. diminu.

Ch. Kœchlin  
*Matin frais dans  
la haute vallée*  
(Extr. des *Heures Persanes*)

*Autre bitonalité par mélanges de timbres, et donnant une impression d'homogénéité:*

+ picc. 8<sup>a</sup>  
cordes et flûte mf  
ob. ob. dimin.  
clar. cl. c.a. dim.  
trp. (p) pp clar. p dim.  
c.a. 1 cor 2 cors  
cor 1<sup>o</sup> fag. 2 fag. dimin. 1 fag.  
Vc. div.  
cl. 2<sup>o</sup> pp  
C.B. pp C.B. div. pp  
timbale p dim. poco a poco

Ch. Kœchlin  
*La Caravane*  
(Extr. des *Heures Persanes*)

(1) Morceau écrit d'abord pour le piano. L'orchestration garde exactement la réalisation du piano.



Voici encore quelques exemples de *bitonalité harmonique*:

V.I. 2<sup>de</sup> c. *pp*  
V.II 3<sup>de</sup> c. *pp*  
A. 2<sup>de</sup> c. *pp*  
fag. 1<sup>re</sup> *pp*  
fag. 2<sup>e</sup> *ppp*  
2 cl. *ppp*  
cor 2<sup>e</sup> *pp*  
sourd. *pp*  
Vc. div. *pizz.* (Assez lent)  
C.B. *2<sup>e</sup> pizz.*  
*8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>*

un peu en dehors  
cor 1<sup>er</sup> sons ouv.  
*dim.*  
*pp*  
*ppp*  
*2 cl. ppp*  
*2 fag.*  
*2 cl.*  
*pizz. pp*

Ch. Kœchlin  
*La Caravane*  
(Extr. des Heures Persanes)

sons harm. V.I *mp*  
V.II *pp*  
A. *ppp*  
2<sup>de</sup> V. solo *pp*  
2 flûtes *ppp*  
ob. 1<sup>re</sup> *pp*  
A. solo *ppp*  
3 tromb. (le 3<sup>e</sup> trb. est un trb. basse) *ppp*  
+ Hp. luth

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

sons harm. (sourdines) *pp*  
V.I *pp*  
V.II *pp*  
A. *ppp*  
clavecin *ppp*  
Hp. *ppp*  
sons harm. *ppp*  
Hp. sons harm. *ppp*  
triangle avec sourdine *pppp*  
Vc. div. en 5 *ppp*

(id.)

Quant au *style contrapunctique*, il s'accommode aussi d'une orchestration moins *hétérogène* que celle dont nous avons parlé précédemment:

fl. *p*  
(les attaques douces)  
1 cl. *pp*  
2 fag. *pp*

Ch. Kœchlin  
*Arabesques* (Extr. des Heures Persanes)

V.II *dolce legato*  
A. *dolce legato*

(id.)



L'exemple suivant est encore avec des instruments de même groupe:

ob. d'amour

pp

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

pp

V. II div.

Altos div.

Vc. div.

arco

pp

Harpe

pp

Ch. Kœchlin  
*The seven Stars' Symphony*  
 (I. Douglas Fairbanks)

5<sup>o</sup> MÉLANGES PLUS COMPLEXES. – Il y a bien des cas où l'orchestration ne correspond pas exactement aux diverses variétés que nous venons d'étudier – ainsi pour certains passages très complexes, où les groupes se mélangent sans qu'il y ait, ni homogénéité, ni groupes nettement séparés. Voici un exemple de la *Course de Printemps* (peut-être assez difficilement compréhensible sans le contexte, mais il est impossible de citer *in extenso* cet épisode d'une sonorité touffue, à dessein assez confuse, où se mêlent toutes les voix de la forêt, avec la sonnerie des trombones dominant l'ensemble):

*Polytonalité entremêlée :*

4 P. *mf* lié

orgue

8 P. *lié*

sans sourd.

trp.

2 cors

2<sup>o</sup> (trp. sans sourd.)

sans sourd.

trp.

(sourd.) (id.) + 1 trp. sourd.

2 cors sans trp. ici

2 cl.

cl. à 2

2 ob.

V. I - II A. + C. A. + 2 fag.

V. I (+ ob. c. a. avec V. I - II A.)

V. II A. + 2 fag.

2 cors

fag. + A.

timbales *mf*

timbales *f*

3 tromb.

2 tubas

Vc. arco + cl. b.

Vc. + cl. b.

Vc. (C. B. arco et pizz. + fag. *4<sup>es</sup> 6<sup>es</sup>*)

C. B. + c. fag.

C. B. pizz. C. B. arco + c. fag.

Ch. Kœchlin  
*La Course de Printemps*



Citons encore :

*Polytonalité entremêlée* (comme un flot d'où émergent des timbres plus en dehors).

orgue *mf* *crescendo* *f* *8-----* *picc.*

2 cl. + p<sup>1</sup> cl. en mi<sup>b</sup> 3 fl. + p<sup>1</sup> cl. + 2 cl. p<sup>1</sup> cl. 2 cl.

+ 2 sax. 4 sax. solo ondes Martenot etc.

trp. (à 2) 2 autres trp.

(+ 2 ob. sol<sup>#,</sup> mi) (+ cl. b. la<sup>#</sup>) 4 cors cors VII A. VII A. unis VII div. A.

3<sup>e</sup> trb. tuba c. fag. fag. à 2 2 fag. + 2 tubas orgue par 16 P. (mi<sup>b</sup>)

Ch. Kœchlin  
*Le Buisson ardent*

orgue *mf* (orgue au 24<sup>e</sup> plan) *mf sost.* *cresc.*

V. II + p<sup>1</sup> cl. VII + p<sup>1</sup> cl. fl. à 2

V. I + A. A. + ob. 1<sup>re</sup> *mf* *cresc.*

ob. 3<sup>e</sup> (Animé) ob. 2<sup>e</sup> + sax. à 2 p<sup>1</sup> cl. cl.

cors 3 cors tr *sost* cor + fag. 1<sup>re</sup> tr<sup>#</sup>

fl. cl. unis fl. + picc. cl. 2 trp. 4 trp. trp. 1<sup>re</sup>

ondes Martenot *tr* *cresc.* *glissando* *cresc. molto* + V. I (en dehors)

3 tromb. C.B. *f* arco Ve. C.B. fag. 2<sup>e</sup> + c. fag. + 16 P. de l'orgue

Ch. Kœchlin  
*Le Buisson ardent*



6° Quant à la MUSIQUE ATONALE, et particulièrement celle d'Arnold Schoenberg, il semble bien difficile de classer les diverses manières de l'orchestrer ! On ne voit pas qu'il y soit nécessaire d'avoir une sonorité homogène; on ne voit pas non plus que l'homogénéité soit répréhensible. Schoenberg procède souvent par timbres différents; mais dans un *Quatuor à Cordes* l'atonalité ne serait pas hors de propos; d'ailleurs il suffit, pour s'en convaincre, de la *Suite en Quatuor* d'Alban berg. A titre de renseignement, donnons quelques exemples :

*Réalisation atonale avec dissonances à des instruments de même genre :*

picc.

fl.

Hp.  
+ cél.

glockenspiel

2 trp.  
avec sourd.

4 trombones  
avec sourd.

tuba avec sourd.

V. I  
V. II

Chant

Oh, es ist hel . ler Tag

ces accords sont doublés par  
avec le rythme

Ils sont doublés également par A. pizz. (do# mi, etc.), Vc. pizz. (si re, etc.) et C.B. (fa#, etc.)

A. Schoenberg  
*Erwartung*  
(p. 29)

♩ = 76 et rit. . . . jusqu'à ♩ = 52 (4)

fl. à 3 + p<sup>te</sup> cl. en ré  
+ cl. en la à 2

ob. à 3 + cl. si b

2 tromb.

4 cors

3 tromp.

tromb.

4 cors

V. I  
V. II

A.  
Vc.

timb.

Chant

und wenn winkten wir bei . de

A. Schoenberg  
*Erwartung*  
(p. 30)



(tous avec sourdine)

(tous avec sourdine)

Violin I and II parts are marked *pppp* and have first and second endings. The Viola and Cello parts are marked *pppp* and have first and second endings. The Piano part is marked *pppp* and has first and second endings.

Ch. Kœchlin  
Quintette pour  
Piano et Cordes  
(Andante)

et plus loin:

Musical score for "The Song of the Old Man" (from "The Song of the Old Man" by Maurice Strakosky). The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system includes parts for Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Vc.), and Piano (P.). The second system includes parts for Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Vc.), and Piano (P.). The third system includes parts for Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Vc.), and Piano (P.). The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system includes the following markings: "A.", "sempre pp", "Vc. ppp", "P.", "V. I", "V. II". The second system includes the following markings: "V. I", "V. II". The third system includes the following markings: "V. I", "V. II".

The first system of the musical score for 'The Song of the Lark' features five staves. The top staff is for Violin I (V. I.) in D major, marked 'cresc. poco'. The second staff is for Violin II (V. II). The third staff is for Alto (A.). The fourth staff is for Violoncello (Vc.). The bottom staff is for Piano (P.), marked 'ppp'. The system concludes with 'etc.' on the Violin I, Violoncello, and Piano staves.

(id.)

*Atonal hétérogène:*

P *f* *sec.*  
 7.  
 2 V. soli  
 + picc. 1.  
 p.<sup>te</sup> cl.  
 C.A. *mf*  
 2 A. soli  
 Vc. + fag. à 2  
 tuba  
 picc. à 2  
 sax. sopr.  
 ob.  
 + C.A.  
 cl. 1.  
 2 C.B. soli

Ch. Kœchlin  
*Les Bandar-Log*

(Réalisation intentionnellement  
disparate, et caricaturale.)



*Atonal plus plein et moins hétérogène :*

8

fl. 1<sup>re</sup> + cl. 1<sup>re</sup> *mf* *bien chanté*

ob. 1<sup>re</sup>

p<sup>1</sup><sup>re</sup> cl.

fl. 2<sup>re</sup>

p<sup>1</sup><sup>re</sup> cl.

fl. II

C. A.

sax. sopr.

*mp*

*cresc.*

*mf*

*mp*

sax. sopr.

Bugle

sax. tén.

sax. tén.

V. I

*mp*

*cresc.*

*cresc. et bien chantant*

A.

cl. 2<sup>re</sup>

*mf*

cl. 1<sup>re</sup> *mf*

cl. 1<sup>re</sup>

fag. 1

*mf*

cors

cors

Hp. à 2

fag. 2<sup>re</sup>

*mf*

+ c. fag.

fag. 1<sup>re</sup>

c. fag.

picc. à 2 *f*

fl. 1<sup>re</sup>

*mf* *cresc.*

p<sup>1</sup><sup>re</sup> cl.

fl. à 2

p<sup>1</sup><sup>re</sup> cl.

sax. sop.

7 Bugle *p*

sax ténor

*mf*

*pp*

V. I

V. II harm.

cl. 1<sup>re</sup>

cl. 1<sup>re</sup>

cl. 2<sup>re</sup>

*mf*

cl. b.

+ Piano

fag. à 2

c. fag.

+ Hp. à 2


*sec*

Ch. Kæchlin. *Les Bandar-Log*

(avec, en outre, aux 2 1<sup>res</sup> mesures, Piano :



REMARQUES SUR LES DISPOSITIONS DE CERTAINS ACCORDS POLYTONAUX, (et sur les difficultés qui peuvent en résulter lorsqu'il les faut orchestrer). On sait que pour la plupart des agrégations que l'on rencontre dans la musique polytonale il n'est guère possible de *changer l'ordre des notes* (et *a fortiori*, de les transposer d'une octave) sans modifier le caractère de l'accord et parfois le rendre insupportable (ou tout au moins désagréable) à l'oreille. Nous avons constaté plus d'une fois que l'*éloignement* de certaines dissonances les adoucit beaucoup; et c'est pourquoi,

si vous écrivez  l'impression reçue par l'oreille est tout-à-fait différente de celle que donne

un écart plus considérable entre le *mi♯* et le *mi♭* (bien que ce soit *le même accord*) :



Or, en fait de musique polytonale (et à moins que l'on ne désire le maximum de "dureté", ce qui peut être nécessaire en certains cas spéciaux) si vous préférez un ensemble harmonieux et point agressif, constamment vous écrivez des accords en *disposition écartée*, et particulièrement, pour le piano,

de la façon suivante: *Piano*



Au piano cela ne sonne pas creux. Mais il y a *un trou*

*considérable* entre les deux *mi*, et quand vous écrivez ainsi pour l'orchestre la sonorité *ne donne pas ce que vous souhaiteriez* : surtout s'il s'agit d'un *f*. L'accord de la Basse ne se fond point; il sonne lourd. Et celui du haut, (par comparaison) semble maigre ou criard. Il faudrait pouvoir *combler le vide*, au moins en partie. Et pour certains accords c'est fort difficile, sous peine d'en changer la signification.

Avec l'accord que je viens de citer la chose s'arrange car, somme toute, cette bitonalité n'est autre que celle de *b9+* avec la quinte altérée (*fa♯ = sol♭*). On peut, sans défigurer l'accord, l'écrire autrement :



Mais avec celui-ci :



(où je suppose que vous teniez à placer le *mi♭* aussi loin que possible du *mi♯*, et le *la♯* à la partie supérieure)

c'est moins facile ! Et cependant, il est *nécessaire* de mettre *au moins une ou deux notes* dans le medium... A vous donc de chercher la solution du problème. On pourrait intercaler entre les deux accords qui composent cette agrégation, un troisième accord *dans un autre ton*; c'est parfois ainsi que l'on procède : encore faut-il que cette "tritonatité" se trouve motivée par le caractère de la phrase. Si l'on y renonce, il faudra bien se contenter de certaines doublures, et les choisir telles que la sonorité garde son éclat. On peut écrire par exemple :



(le *ré* ajouté donne un certain accent, plus vif que ne donnerait un *do*, et ne change pas essentiellement le caractère de cette agrégation)

Somme toute, c'est là une *question d'espèce*. Chacun des cas comporte une solution la meilleure, parfois deux.


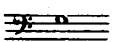


Il s'agit de la trouver: une oreille *très exercée* et *très exigeante* reste nécessaire, car dans cette musique polytonale *rien ne doit être laissé au hasard, rien ne doit être écrit à la hâte* en se disant que "cela peut aller" (1).

Parfois il suffit d'un contrepoint placé dans l'intervalle qui se trouve vacant, pour donner l'impression que la sonorité n'est pas creuse. Par exemple:

Ch Kœchlin  
"Nuit de Walpurgis classique"

(2) La sonorité des V. et A. doit, ici, continuer exactement celle des fl. et picc.

L'inconvénient de ce *creux éventuel* se remarque surtout dans les cas de polytonalité harmonique, avec des notes tenues. Il est beaucoup moins sensible quand la polytonalité résulte de plusieurs contrepoints indépendants. L'oreille alors est moins exigeante en matière de sonorité. Toutefois, n'en profitez pas pour disposer vos intervalles n'importe comment; l'ensemble sera toujours meilleur si l'*espace-ment* des parties reste logique et conforme aux conseils déjà donnés à ce sujet. Dans ce style contrapunctique il convient notamment que la basse ne soit pas trop éloignée des autres parties (sinon, elle produira l'impression d'un *ronron lourd* qui ne se fondra point au reste): deux octaves de distance, cela me semble un maximum. — Et qu'elle n'en soit pas trop près non plus (à distance de tierce ou de quarte, par exemple, — cela dit pour les cas où la basse est dans une tessiture grave, car si elle s'élève à  ou même à  la lourdeur disparaît certainement).

Une fois de plus, on voit de quelle importance est l'*écriture* d'un morceau, en matière d'orchestration.

(1) Affirmation fausse, et dangereuse, celle qui prétendrait: "établissez des rythmes solides et vivants; avec cela, peu important les harmonies et même le caractère des lignes mélodiques".



Ajoutons encore quelques exemples des sonorités et moyens divers que peut nous offrir le style polytonal:

*Bitonalité sur accord formant pédale lointaine (origine de la Bitonalité):*

R. Strauss. *Heldenleben*

*Harmonies polytonales:*

A. Casella

*A notte alta (page 1)*

(La Harpe est écrite de façon à donner à la fois do# et réb.)

*Accords en quarts aux Bois, sur 7 de Cordes:*

A. Casella. *Notte di Maggio (page 21)*

*Accord polytonal de sonorités homogènes (Bois pour toutes les notes de l'accord; Cordes pour la plupart de ces notes):*

A. Casella. *Notte di Maggio*  
(accord final, p.35)

A. Casella. *Notte di Maggio (page 20)*



*Bitonalité tout-à-fait homogène :*

Ch. Kœchlin  
*The seven Stars' Symphony*  
 (VII. Final. Charlie Chaplin)

*Homogénéité par sons harmoniques avec Bois :*

Ch. Kœchlin  
*Matin frais dans la haute vallée*  
 (Extr. des Heures Persanes)

*Polytonalité d'écriture homogène (pour l'oreille) quoique les Basses ne soient pas faites par des Violoncelles et Altos :*

Ch. Kœchlin  
*La Méditation de Purun Baghat*



*Bitonalité assez homogène :*

**Moderato**

V.I. *mf* *f sans forcer*

V.II *un.* *cresc.*

V.II *un.* *cresc.*

Vc. div. *mf* *un.*

C.B. II *pizz. et arco*

fl. *mf*

ob. *f*

cl. p. *mp*

ob. + c.a. (fl.) *f*

2 cors *mp*

A. un. *mf*

clar. *mf*

2 fag. *p*

Harpe *mf*

Vc. *mf*

pizz.

Ch. Kœchlin. *En vue de la Ville* (Extr. des *Heures Persanes*)

*Bitonalité assez homogène (Bois, Cors, Trompettes) :*

*cresc.*

picc. *mf*

fl. *mf*

ob. *mf*

2 cl. *cresc.*

c.a. *cresc.*

2 trp. *mf*

2° avec sourd. *mf*

2 cors *mf*

V.I *arco 4° c.*

V.II *pizz.*

A. *mf*

Vc. div. *mf*

C.B. *mf*

2 fag. *mf*

tamb. *mf*

Gr. c. *pppp*

une cymb. *pp*

ob. *mf*

clar. *mf*

VI arco 4° c.

V.I-II un. *mf*

V.II arco

Ch. Kœchlin  
*Clair de lune sur les terrasses*  
(Extr. des *Heures Persanes*)



*Bitonalité avec sonorité assez homogène (Instruments à Cordes doublés par quelques Bois, etc.):*

V.I. div.  
Vo. I  
V.II div.  
4 fl.  
+ 2 trp. sourd. *mf*  
A. unis pizz.  
Vc. II pizz.  
C.B. div. arco  
+ 2 cl. b. avec C.B. I  
+ c. fag. avec C.B. II

A. Casella  
*Notte di Maggio*  
(page 17)

*Polytonalité avec un orchestre très divisé; analogies de timbres entre des parties en rapport bitonal ou polytonal (Flûtes, Ob., C.A. avec Fag. et Cl. B.; pizz. des Violons avec ceux des Altos et ceux des Vc. et C.B.)*

fl. à 2  
fl. 3e et 4e  
2 ob.  
et c.a. (ppp)  
+ 6 1re V. soli, 1 pour chaque note de ces accords  
V.II div. *pp*  
 $\frac{1}{2}$  V.I pizz.  
+  $\frac{1}{2}$  V.I à 2 8va sons harm.  
1re Vc. sons harm.  
A div pizz.  
2 fag. *ppp*  
2 cl. b. cl. b. à 2  
Vc. II pizz.  
C.B. pizz. *ppp*

(Hautbois et Cor anglais avec sourdines)

A. Casella  
*Notte di Maggio*  
(page 12)

*Bitonalité de timbres différents:*

etc. avec ob. et c.a.  
Piano  
fl.  
V.I  
+ V.II  
ob.  
cl. 12  
cors  
trp.  
cl. 2? + fl. + V.I-II  
+ cl. 1?  
cl. 2?  
ob. + c.a. + Piano  
trp. *mp dim.*  
cors  
*mf sost.*

Ch. Kœchlin  
*Derviches dans la nuit*  
(Extr. des Heures Persanes)



VI+II V.I V.II V.I+II V.I+II  
A. *f* A. + 2 ob. 2 fl. + 2 cl. cl. fl. 2 ob. + 2 cl. + 2 fl.  
Vc. *f* Vc. A. + ob. à 2 2 trmp. 2 trp.  
C.B. 2 cors 2 fag. 2 cors + 2 fag.

Ch. Kœchlin  
4<sup>e</sup> des Sonatines françaises  
(Final)

*Bitonalité dans un ff de tout l'orchestre (2 lignes d'accords (Bois contre Trombones, Trp.) avec un dessin aux Cordes + Trp.):*

pice. 2 fl. cl. 2 ob. 2 trp. 1 trp. 1 cor cl. cl. b. VII+A. + trp. + c.a. 2 cors 3 trb. Vc. + C.B. fag. à 2 + c. fag. C.B. timb. *mf*

ob. à 2 cl. 2<sup>e</sup> c.a. cl. b. V.I. sans trp. V.II+A. 4<sup>e</sup> cor + 4<sup>e</sup> trp. dim. poco a poco (P)

Ch. Kœchlin  
La Forêt païenne  
(Final)

*Bitonalité qui serait dure avec d'autres timbres et dans un mf ou f; (ici la nuance est pppp):*

un violon avec sourdine *pp legg.* (1) Altos div. en 4 (avec sourdines) *ppp* Vc. 2 1<sup>es</sup> pup. div. (avec sourd.)

Ch. Kœchlin  
La Forêt païenne  
(Final)

(1) Cas très rare d'Altos di-  
visés en 4 et avec sourdine.  
Sonorité presque impondérable.



Ch. Kœchlin  
*La Méditation de Purun Baghât*

*Bitonalité homogène (Bois, Cors, Trompettes avec sourdine):*

Ch. Kœchlin  
*Clair de lune sur les terrasses*  
(Extr. des Heures Persanes)

Ch. Kœchlin  
*"Nuit de Walpurgis classique"*



MUSIQUE À QUARTS OU À TIERS DE TON.<sup>(1)</sup> C'est un domaine peu exploré jusqu'ici, du moins à l'orchestre. Admettons pour l'instant qu'on ait trouvé la solution *pratique* d'écrire, pour une œuvre symphonique, des intervalles plus petits que le  $\frac{1}{2}$  ton. L'orchestration de cette œuvre pourra s'inspirer des moyens en usage pour la polytonalité. 1<sup>o</sup> Un groupe, par exemple, serait accordé à un quart de ton plus haut qu'un autre groupe. Ce serait un cas particulier de la polytonalité par groupes différents; il faudrait seulement qu'avec ce système on écrivît *réellement de la musique*; je suppose que cela soit possible. Je pense même que cela *est possible* et que, peut-être, il existe déjà dans ce genre des essais concluants. 2<sup>o</sup> L'écriture à timbres semblables (= homogène), ou celle qui fondrait assez bien les divers instruments, serait à coup sûr beaucoup plus subtile et *tout est à trouver en pareil cas*. Il faudrait pour cela que n'importe quel instrument pût exécuter, à volonté, des quarts de tons (les Cordes en sont capables, et l'on a construit une clarinette dont les clefs permettent ces intervalles). Or, certaines harmonies (polytonales, ou même classiques) ont davantage de *saveur* lorsque telles notes sont abaissées ou élevées d'un *quart de ton* (ou simplement d'un *comma*). Je pense que dans ce cas les sonorités *les plus homogènes* seront celles qui permettront le mieux de goûter cette saveur que certaines oreilles trouverons *fausse, bizarre* tout au moins, mais dont l'étrangeté peut être, en somme, aussi motivée que celle même des dissonances déjà connues.

J'ai constaté, sur le piano à  $\frac{1}{4}$  de tons (double clavier) du musicien russe Wichnegradsky (l'un des meilleurs spécialistes en la matière) que cette légère altération produit, dans certains cas, un effet tout-à-fait en harmonie avec la signification de l'accord, par exemple pour celui-ci :



Ch. Kœchlin

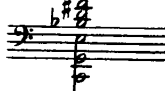
*La vieille fontaine*

(Extr. de l'*Ancienne maison de campagne*, Suite pour le piano)

En élevant d'un  $\frac{1}{4}$  de ton les deux notes supérieures, l'accord prit un éclat tout particulier, qui répondit exactement à ce que je souhaitais.

Un autre exemple, avec une note abaissée d'un  $\frac{1}{4}$  de ton, dans un passage sombre et triste, m'a semblé donner également le résultat désiré.

Dans certains cas, s'il s'agit d'un chant dont vous hausseriez ou baisseriez *légèrement* quelques notes, l'homogénéité de timbres est moins nécessaire; mais il sera toujours meilleur que le *fond* reste *homogène* et que l'orchestration soit aussi *simple que possible*.

L'accord cher aux franckistes et aux debussystes :  sonne extrêmement doux et fondu

si vous baissez un peu le *si* et le *fa*. Cela s'explique, et de la sorte il est tout-à-fait *consonnant*, car formé des harmoniques du son fondamental *ut grave* (*si* = 7<sup>e</sup> harmonique, *fa* = 11<sup>e</sup> harmonique, lesquels – comme on sait – doivent être légèrement plus bas qu'il ne seraient au piano ou à l'orchestre jouant d'un jeu "normal").

Reste aussi l'emploi des intervalles très subtils de la musique hindoue, qui donnent à la mélodie une vie, un accent que l'on ne retrouve pas en la chantant dans le système du tempérament égal. Tout cela, c'est de l'avenir, et je ne pense pas qu'il y ait lieu d'insister plus longuement. Mais il n'était pas mauvais d'entrevoir ces possibilités, et de songer à l'orchestration de telles musiques.

Il nous reste maintenant à parler : 1<sup>o</sup> de *diverses formations d'orchestre* (plus restreints, ou plus considérables que ceux des Associations symphoniques et des Théâtres lyriques. 2<sup>o</sup> de la *couleur de l'orchestre*, – après quoi sera terminé cet ouvrage sur l'Orchestration, pour lequel nous sommes entré dans maints détails minutieux, sans craindre certaines redites au sujet de tel ou tel conseil. On s'excuse, auprès du lecteur, de ces redites et de cette minutie. Il était difficile de les éviter; *peut-être même fallait-il ne les point éviter*, – au risque de paraître parfois quelque peu fastidieux. Nous avons pensé, d'ailleurs, qu'il valait mieux écrire pour un lecteur intelligent, attentif, et bon musicien, – en un mot, pour un artiste véritable. On s'est efforcé d'être *utile* aux générations nouvelles. Mais en revanche, qu'elles apportent, à nous lire, la meilleure volonté, comme le plus grand soin. Puissions nous les avoir guidées dans le chemin de la Beauté...

(1) On ne parle, en général, que du *quart de ton*. Mais il paraît que le *tiers de ton* peut fort bien trouver son emploi. La question a été étudiée avec beaucoup de soin et de conviction par notre excellent confrère Edmond Malherbe.



## CHAPITRE V

## DIVERSES FORMATIONS D'ORCHESTRE

Les exemples et conseils des chapitres précédents concernaient surtout les orchestres composés comme ceux de nos Associations symphoniques et de nos Théâtres lyriques. Aujourd'hui ces orchestres comprennent en général les *Bois par 3* (petite Flûte + 2 Flûtes<sup>(1)</sup>; 2 Hautbois + Cor anglais; 2 Clarinettes + Cl. Basse; 2 Bassons + Contrebasson), 4 Cors, 2, 3 ou 4 Trompettes, 3 Trombones ténors, un Tuba, 1 ou 2 Harpes, Timbales, Batterie, (pourfois aussi Piano), et enfin le Quatuor d'orchestre (6 à 9 pupitres de 1<sup>rs</sup> Violons, 5 à 7 de 2<sup>ds</sup>; 4 à 6 d'Altos, 3 à 5 de Violoncelles, 2 à 5 de Contrebasses).

Nous avons donné également un certain nombre d'exemples tirés de Symphonies de Beethoven, de Mozart, etc., correspondant à la composition suivante: *Bois par 2*<sup>(2)</sup>, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales, Batterie, Quatuor d'orchestre (3 à 6 pupitres de 1<sup>rs</sup> Violons, 3 à 5 de 2<sup>ds</sup>, 2 à 4 d'Altos, 2 à 3 de Violoncelles, 1 à 2 de Contrebasses: cela me semble la meilleure formation pour les Cordes jouant ces Symphonies "classiques"; mais dans la plupart des concerts on y utilise tous les pupitres de l'orchestre plus nombreux, c'est-à-dire 6 à 8 pupitres de 1<sup>rs</sup> Violons, etc. J'ai parlé déjà du déséquilibre qui en résulte, entre les Bois et les Cordes, surtout chez Mozart; soyez assurés que ce grand nombre de Violons, altos, violoncelles et contrebasses n'est point conforme à ce que voulurent les anciens compositeurs, — même Beethoven).

Il existe aussi des orchestres moins nombreux (orchestres d'Opérette, de Radio, d'Enregistrement, de Jazz, etc.) dont la composition est très variable; il y en a, d'autre part, de plus considérables — notamment pour les œuvres de Wagner, de Strauss, de Mahler, etc. — et l'on trouve souvent dans la musique allemande des orchestrations écrites pour les *Bois par 4*, (parfois même 5 Clarinettes), 6 ou 8 Cors, 4 Trompettes, 4 Trombones, 2 Tuba tenors, 2 Bass-tuben, 1 Tuba contrebasse, Timbales, Batterie, 4 ou 6 Harpes, et Quatuor d'orchestre établi sur la base de 8 à 10 pupitres de 1<sup>rs</sup> Violons, etc.

Enfin, mentionnons les *Musiques d'Harmonie*, c'est-à-dire les orchestres sans Cordes (ou seulement avec des Contrebasses et des Harpes) destinés à jouer en plein air. Depuis les modestes *fanfares* de village jusqu'aux formations les plus complètes (comme celle de la musique de la Garde Républicaine) on rencontre toutes les variétés possibles: ainsi, même, la réunion de deux "orchestres" d'harmonie auxquels se joignent encore de nombreux instruments à Cordes, comme cela fut réalisé aux représentations lyriques des Arènes de Beziers, avant 1914 — et nous conservons du *Prométhée* de Fauré<sup>(3)</sup> un souvenir inoubliable.

Lorsqu'un compositeur est maître de son métier avec les Bois par 2 ou 3, il passe aisément aux Bois par 4 ou 5, ainsi qu'à de plus grands orchestres (dont le maniement n'exige que certaines doublures): il faut seulement y garder le meilleur équilibre. C'est alors une joie grisante de traiter ces masses "formidables", et de déchaîner les plus tonitruantes des tempêtes. Saint-Saëns disait avec raison: "on a toujours trop peu d'instruments pour réaliser les *f*" (surtout, ajouterai-je, avec des contrepoints à faire ressortir). Il en résulte que, la plupart du temps, on se sentira mieux à l'aise avec les Bois par 4 et qu'au contraire l'écriture des Bois par 2 se révèle parfois assez difficile pour certaine musique moderne<sup>(4)</sup>. A fortiori quand l'orchestre est encore plus restreint: alors, pour avoir suffisamment de plénitude et de sonorité, bien des problèmes de détail se posent et ce n'est pas trop de toute l'ingéniosité du musicien pour les résoudre<sup>(5)</sup>. Quelques conseils à cet égard ne seront, je crois, pas inutiles.

Quant aux orchestres de plein air, c'est un métier spécial, et je n'ai pas ici l'intention d'écrire un "Traité de l'orchestration pour musiques d'harmonie". Cela nous entraînerait en de trop vastes développements; d'ailleurs, il en existe d'assez complets. J'indiquerai seulement les grandes lignes qui pourront guider l'élève et lui faciliter des transcriptions opérées suivant la méthode habituelle. Pour de plus amples détails il lui suffira de consulter, par exemple, l'ouvrage excellent de G. Parès.

(1) Parfois il y a une 4<sup>e</sup> flûte et une 4<sup>e</sup> clarinette.

(2) Parfois + 1 picc. + Piano + Hp. — D'autre part, chez Mozart (dans ses Symphonies) c'est 1 fl., 2 ob., 2 fag. sans cl., ou avec 2 cl., sans ob.

(3) Orchestré pour ce magnifique ensemble, et d'ailleurs de façon magistrale, par le chef de musique Eustace, d'un régiment de Montpellier.

(4) A cause de la complexité des agrégations polytonales.

(5) Ils ne sont pas du tout insolubles, — car une partition comme l'*Etoile* de Chabrier (où ne figurent qu'un basson, un hautbois, un trombone — avec les autres Bois, et cors, par 2) sonne admirablement. Et c'est la meilleure discipline, que de s'habituer à cette écriture pour orchestre restreint.



Je ne ferai nulle distinction entre "l'orchestre de symphonie" et celui des théâtres lyriques d'aujourd'hui: on écrit l'un et l'autre pour la même composition: Bois par 3 (quelquefois par 2), 4 Cors, 2 à 4 Trompettes, 3 Trombones, etc... Parfois aussi: petite Flûte et 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes et 1 Clar. Basse, 2 Bassons, etc... Cela constitue un ensemble très pratique, intermédiaire entre les "*par 2*" et les "*par 3*". Les musiciens en ont pris à leur aise avec la tradition (si "tradition" il y avait) des anciens symphonistes: depuis longtemps on utilise des Trombones dans les Symphonies. Beethoven et Berlioz en donnèrent l'exemple; les modernes n'ont aucun scrupule de continuer à le faire<sup>(1)</sup>.

D'autre part on a repris goût à des Symphonies plus brèves, soit pour les *instruments à Cordes seuls* (cf. *Sinfonietta* d'Albert Roussel) soit pour des groupements de Musique de Chambre (*Kammersymphonie* de Schoenberg, *Symphonies* de Darius Milhaud), et nous connaissons des œuvres écrites pour un *petit nombre d'instruments soli* (*Renard*, *l'Histoire du Soldat*, de Strawinsky, *Pierrot lunaire*, de Schoenberg, etc.). J'étudierai donc séparément les formations suivantes:


1. MUSIQUE DE CHAMBRE, "ORCHESTRES" FORMÉS DE QUELQUES SOLI. - 2. SYMPHONIES POUR "ORCHESTRE DE CHAMBRE". - 3. DIVERS ORCHESTRES RESTREINTS (d'OPERETTE, etc.) - 4. ORCHESTRES AVEC BOIS PAR 2 OU PAR 3. - 5. GRANDS ORCHESTRES: BOIS PAR 4 OU D'AVANTAGE. - 6. DIVERSES FORMATIONS PARTICULIÈRES (notamment avec *beaucoup de Bois et peu de Cordes*) en vue de l'enregistrement. - 7. ORCHESTRES D'HARMONIE.

Mais tout d'abord, je voudrais dire quelques mots des CONDITIONS D'ACOUSTIQUE résultant de la dimension des salles de concert.

Dans les *très petites salles* les Bois sonnent avec un *volume considérable* et souvent l'on y est comme "environné d'atmosphère sonore": les œuvres très contrepointées et chargées d'orchestre y seront en général confuses; mais pour certaines réalisations éclatantes, *ff*,<sup>(2)</sup> rien ne vaudra l'effet des répétitions d'orchestre dans ces "foyers" où le timbre des cuivres et l'accent des Cordes sonnent magnifiques, triomphalement.

L'acoustiques des *petites salles* peut donner quelque lourdeur à la doublure des Cordes par les Bois: mais l'orchestre de Mozart, qui les pratique rarement, y sonne à merveille. Au contraire dans les *grandes salles* (dont l'Opéra nous offre l'exemple le plus typique), le Quatuor n'ayant grande force ni vif éclat, les œuvres où il se trouve doublé par les Bois y sont tout à leur avantage. Pour les *très grandes salles* (celle par exemple où se donnent les Concerts symphoniques à San Francisco) l'on se demande s'il ne vaudrait pas mieux *doubler le nombre des instruments à vent*: mais alors il n'y aurait point de *soli* pour telle ou telle mélodie de flûte, de clarinette ou de cor: cela serait dommage<sup>(3)</sup>. Et les "retouches" que certains chefs d'orchestre font subir à Beethoven, sont bien risquées...

Le *Traité* que nous écrivons a plutôt en vue les *salles de moyenne dimension*, depuis celle du Conservatoire (qui est, pour les Cordes, un miracle de parfaite acoustique) jusqu'à celle du Châtelet, encore très favorable au Quatuor (et d'ailleurs excellente pour tout l'orchestre). Les salles Gaveau, Pleyel, celle du Théâtre Sarah-Bernhardt, donnent également des résultats normaux, et tels que l'orchestre dit "classique", comme également celui de Bizet, de Saint-Saëns, de Ravel (d'ailleurs aussi, de Wagner ou de Strauss) y sonne parfaitement. - A l'Opéra Mozart semble parfois un peu grêle et l'on voudrait se trouver moins loin des acteurs pour son genre de musique, tandis que Gluck, avec ses doublures et la très grande simplicité de son écriture, y prend une superbe ampleur.

Je partagerais volontiers l'avis de Rimsky-Korsakoff lorsqu'il *désapprouve* l'usage des *très grandes salles*. Ou du moins, il y faudrait une autre composition de l'orchestre, en même temps qu'une orchestration particulière comprenant d'*assez fréquentes doublures*. C'est d'ailleurs le principe adopté pour le plein air et les musiques d'harmonie. Mais la sonorité à *ciel ouvert* est bien meilleure que celle des *mêmes instruments* jouant dans une *salle fermée, même très grande*; cela tient sans doute à ce que le son, s'élevant libre dans l'atmosphère, y est plus pur. Seulement, on ne mettra pas en doute que les *volumes sonores* d'une orchestration doivent être, pour l'air libre, *assez considérables*. Un Hautbois y devient facilement grêle; en *solo*, il ne peut bien sonner que "préparé" par suffisamment de douceur dans ce qui précède, - accompagné très sobrement, - et lorsqu'il joue une mélodie bien chantante, large, écrite dans un registre favorable (il serait bon de ne point dépasser le sol ) Mais nous parlerons plus loin de cette orchestration pour "musiques d'harmonie".

(1) J'avais lu, dans un article sur la 2<sup>e</sup> Symphonie d'H. Rabaud, que les trombones écrits par lui n'étaient pas dans la tradition véritable de la forme *Symphonie*. - Mais quelle serait donc cette tradition? celle des *Bois* de Mozart (1 flûte, 2 ob., 2 fag.), - celle de la IX<sup>e</sup> Symphonie de Beethoven? celle des 8 cors de Mahler? En vérité les critiques me font rire, sinon pleurer.

(2) Surtout monodiques, ou à 2 parties, ou avec une réalisation harmonique très simple.

(3) On pourrait toutefois ne pratiquer les doublures de Bois et de Cuivres que dans les *f*; de toute façon, de tels changements demandent un goût très sûr.



Quoiqu'il en soit, rien n'est plus beau que la sonorité du plein air lorsqu'on sait écrire en conséquence. A Beziers, il y avait plus de cent instruments à Cordes, avec quinze Harpes, — et ce n'était pas trop! Des violons moins nombreux eussent paru maigres et d'un mince volume, trop disproportionné à celui des magnifiques *Basses de Cuivre*, amples, puissantes et douces.

Le *Théâtre antique d'Orange* constitue une exception, à cause de sa miraculeuse réussite sonore, le "grand mur" venant *refléter le son* et faire en sorte que, du plus éloigné des gradins, l'on entende un acteur parlant de sa voix ordinaire, sur la scène. Dans ces conditions, il va de soi que n'importe quel orchestre y sonnera parfaitement. Mais, je le répète, ne jugez pas d'après ce théâtre d'Orange, et conformez-vous aux usages de "l'orchestration d'harmonie".

Certaines dispositions naturelles, améliorées encore par l'emploi de réflecteurs sonores, permettent à des orchestres symphoniques de donner, à ciel ouvert, des résultats satisfaisants. C'est le cas du *Hollywood Bowl*, sorte de vaste hémicycle formé par la colline même, sur quoi des gradins furent disposés; l'orchestre est placé dans le bas, et recouvert d'un grand demi-couvercle en forme de paraboloïde. Le son est ainsi renvoyé vers l'auditeur. Ce sont là des conditions infiniment heureuses, qui permettent d'entendre *en plein air*, dans ce merveilleux climat de la Californie, des œuvres *orchestrées normalement*.<sup>(1)</sup>

A San Diego, avec une disposition analogue, on utilise un orchestre de composition normale. Voici peu d'années j'y entendis les *Nocturnes* de Claude Debussy, et les sonorités impalpables des *Nuages* se percevaient quand même, dans un mystère de lointain qui s'harmonisait exactement à cette œuvre subtile. *Fêtes* aurait sonné mieux, à vrai dire, dans une salle fermée du moins pour le *J* de la reprise), mais *Sirènes* (d'ailleurs parfaitement chanté) prenait toute sa valeur sous le ciel et dans les parfums de la nuit, déjà presque tropicale...

Quoi qu'il en soit, Berlioz est dans le vrai lorsqu'il affirme que, parfois, de *très nombreux* instrumentistes (ou choristes) sont nécessaires pour certains "grands unissons": ceux-ci n'acquiescent leur *aspect véritable* que grâce à une grande masse d'exécutants. Et vers la fin de son *Traité d'Instrumentation*, l'auteur du *Requiem* aux "quatre orchestres de cuivres" étudie les possibilités que donnerait un *orchestre géant* (voir page 296 de son ouvrage). Mais si d'autre part Rimsky-Korsakoff s'élève contre les tendances de quelques chefs d'orchestre, à tout doubler, pour faire exécuter les œuvres en des locaux immenses, il n'a point tort. Somme toute, Rimsky et Berlioz ont raison tous deux: celui-là pour les Symphonies "classiques", celui-ci pour des musiques exigeant à la fois certain recul, et de très vastes sonorités (nous en avons eu la preuve, en 1900, à Beziers, avec le *Prométhée* de Gabriel Fauré).<sup>(2)</sup>

Etudions maintenant les diverses compositions d'orchestre qui se présentent.

(1) J'en fis l'expérience en 1929, ayant obtenu, avec le *Final* de la Suite *Etudes Antiques*, le prix du *Hollywood Bowl*. L'œuvre y fut jouée au mois d'Août de la même année, sous la direction d'Eugène Goassens. Elle est écrite pour les *Bois par 4* (orchestre symphonique) et la sonorité m'a paru absolument normale. Mais il y avait, en outre, le décor de la nature, le ciel étoilé pour toit, les souffles légers dans l'atmosphère, et l'*optimisme* extraordinaire avec lequel on entendait la musique, en plein air, dans ces conditions.

(2) Un de mes jeunes confrères, épris de ces *vastes sonorités*, me soumet son projet d'un *orchestre immense*, tout en convenant qu'il est à peu près irréalisable. Cet orchestre comprendrait:

*Bois*: 6 flûtes, 4 ob., 1 C.A., 4 cl., 2 cl. B., 1 cl. contrebasse, 5 fag., 1 sarrusophone.

*Saxophones*: 1 sopranino, 2 sopr., 2 altos, 2 tén., 2 baryt., 2 basses, 1 contrebasse.

*12 Cors en Fa.*

*Trompettes et Trombones*: 3 petites trp. en *si b* suraigu, 4 trp. en ut, 6 trb. ténors, 2 trb. basses, 2 trb. contrebasses.

*Saxhorns*: 1 petit bugle en *mi b*, 2 bugles *si b*, 2 altos, 2 barytons, 4 basses, 2 contrebasses en ut, 1 tuba contrebasse en sol *b* (à construire).

*Batterie*: 6 paires de timbales (6 timballiers), 4 triangles, 3 cymbales suspendues, 3 plaques métalliques, 3 tam-tams, 3 paires de cymb., 4 caisses claires, 4 caisses roulantes, 4 grosses caisses.

*12 Harpes*: claviers (plusieurs pianos et célestas)

*1<sup>er</sup> orchestre à cordes*: 16 1<sup>ers</sup> V., 16 2<sup>ds</sup>, 14 A., 14 Vc.

*2<sup>d</sup> orchestre à cordes*: 16 1<sup>ers</sup> V., 16 2<sup>ds</sup>, 14 A., 12 Vc.

*3<sup>e</sup> orchestre à cordes* composé exclusivement de *24 contrebasses*, avec très nombreuses divisions.

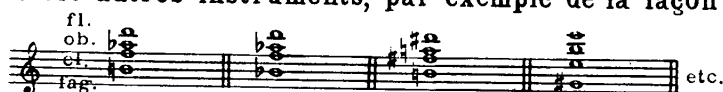
Berlioz eût été ravi de cette "utopie". Mais en admettant qu'elle soit réalisable (et c'est là, uniquement, une question d'argent!) le plus difficile peut-être restera d'écrire une musique *légitimant ces moyens exceptionnels*, — une œuvre dont les idées seront "à la hauteur" et telle qu'on se dira: seul y convenait cet orchestre "surhumain". Je souhaite qu'elle soit écrite, tout en persistant à croire que l'on peut créer *autant de beauté* sans faire appel, ni au surhumain, ni à l'immense. Pensez au Parthénon (qui, matériellement, n'est pas bien grand), pensez aux *Quintettes* de Gabriel Fauré, ou seulement à la *Chanson d'Eve*.



**1. DIVERS GROUPEMENTS DU GENRE : MUSIQUE DE CHAMBRE.** Il en existe un très grand nombre; – les plus usités sont : les *Trios*, les *Quatuors*, les *Quintettes* pour *Piano et Cordes*; les *Trios*, *Quatuors* et les *Quintettes* (ou *Quatuors*) pour *Cordes et un instrument à vent* (avec ou sans piano); notons aussi le *Septuor* de Beethoven, celui de Saint-Saëns, l'*Octuor* (pour cordes) de Mendelssohn (ou celui d'Enesco), le *Dixtuor* de Gounod pour instruments à vent, etc. etc...

Nous avons, au Chapitre III, (assez longement traité) du QUATUOR À CORDES (de *sol*) pour n'y pas revenir, – et ce que l'on a dit reste applicable, dans l'ensemble, au TRIO comme au QUINTETTE à cordes. L'équilibre des intensités, des volumes, des tessitures, se réalise d'une façon très satisfaisante entre les Violons, Altos, et Violoncelles. Il sobtient également, sans difficulté, pour les œuvres où l'on réunit 4 *Clarinettes*, ou 4 *Saxophones* (souvent, en ces dernières années, l'on put entendre des transcriptions de Quatuors à cordes pour Quatuor de saxophones; la *souplesse parfaite* des saxophones (et des clarinettes) permet d'excellents résultats. On peut aussi traiter de la même manière un *Quatuor d'Ondes - Martenot*: la cohésion et l'équilibre n'y laissent rien à désirer).

Beaucoup plus difficiles à réussir sont les TRIOS, QUATUORS, QUINTETTES DE BOIS, à cause du manque d'homogénéité des divers instruments qu'on y emploie. Le groupement le mieux *fond* semble celui du *Trio*: *Flûte*, *Clarinette* et *Basson*; on y peut utiliser, sans trop de disparate, des tessitures différentes, des croisements, et toutes sortes de dispositions contrapunctiques où l'équilibre se trouve maintenu entre ces intensités et ces timbres divers<sup>(1)</sup>. – Le QUATUOR DES BOIS: *Fl.*, *Ob.*, *Cl.*, *Fag.* est d'une écriture plus malaisée; l'on fera bien de se reporter à ce que nous avons dit, (chapitre III) au sujet des *accords formés* par les quatre instruments. A l'aigu la fusion s'obtient assez bien entre *Fl.*, *Ob.*, et *Cl.*; le *Basson* pouvant se trouver dans le *grave* ou plutôt dans le *medium*; le registre élevé du basson peut d'ailleurs se combiner aux trois autres instruments, par exemple de la façon suivante :



S'il s'agit d'un *style contrapunctique* les *dialogues*, *réponses*, *rentrées*, etc. sonnent assez bien, à condition que la flûte ne soit pas écrite *trop pâle* en comparaison du hautbois, lequel souvent reste au premier plan; d'ailleurs celui-ci peut *chanter à la partie supérieure* sur un accompagnement plus effacé de *fl. cl. fag.*; l'aigu du basson se fond sans difficulté au *medium* de la clarinette et de la flûte.

Le QUINTETTE: 4 BOIS ET COR donne, à cause du *Cor*, une sonorité plus facilement fondue; l'échelle naturelle des tessitures est *fl.*, *ob.*, *cl.*, *cor*, *fag.*, mais le cor peut aussi bien se trouver à la basse; ou parfois même la clarinette, dans le chalumeau, fera la partie de basse. Etant donnée l'agilité considérable acquise aujourd'hui par les cornistes on peut très bien, dans un *Quintette* de cette forme, adopter un *style contrapunctique* à base de réponses, d'imitations, etc. Ce qu'il convient d'éviter, c'est la *loudeur* des tenues de Basses (surtout en quintes) jouées *simultanément par le cor et le basson*. Mieux vaut, en pareil cas, un motif mélodique au cor (sur des tenues ou notes répétées de clarinette et basson) avec des contrepoints légers du hautbois et de la flûte. C'est ici que l'imagination du musicien entre en jeu; il s'agit de *créer des formes d'accompagnement* qui puissent *n'être pas lourdes*. – Mais des *tenues* même ne sont pas à éviter complètement: il ne faut que savoir les écrire assez douces. On conçoit fort bien aussi la possibilité d'une mélodie (à la partie supérieure) au hautbois, dialoguant avec un contrepoint du cor, – le tout sur des notes piquées, légères, aux trois autres instruments. D'ailleurs, et comme toujours en ces Quatuors ou Quintettes, il n'est pas nécessaire que *tous* les instruments jouent ensemble; on ne pense jamais assez à *donner de l'air*: cela est de toute importance, surtout dans un ensemble de Bois, dont le défaut capital est la *lourdeur*.

Les SEXTUORS, SEPTUORS, OCTUORS de BOIS sont d'une pratique assez difficile pour qui n'est pas maître de leurs sonorités. Relisez le DIXTUOR de Gounod, d'un parfum rustique rappelant certaines pages de *Mireille*: il pourra vous ouvrir des horizons. Mais que votre composition ne soit pas *pensée pour le piano*! Rien de plus différent du piano, que l'ensemble des Bois (surtout en matière de quintes dans le grave et de tenues dans le *medium*). Néanmoins je ne veux pas dissuader mes confrères de recourir à ces groupements, et voici quelques exemples à ce sujet, extraits d'une œuvre récemment écrite :

(1) Le *Trio d'anches* (Hautbois, Clarinette et Basson) est d'un maniement plus délicat; le Hautbois tend à dominer, surtout si l'on écrit le Basson à l'aigu.



fl. *pp* *fl. pp* sax. *fl. p* *fl. mf* cor  
 fag. *pp* sax. *ppp* cor *pp marcato* fag. *mf marcato* ob. *pp* sax. *pp* c.a. *pp* sax. *pp*  
 c.a. *ppp* *mf marcato* (cl.) *pp* *pp legg.*  
*pp legg.*

Ch. Kœchlin  
 Septuor pour  
 instruments à vent  
 (III. Intermezzo)

fl. *f* *dim. poco à poco*  
 cl. *f* *dim.*  
 cor *f* *dim.*  
 ob. *f* *dim.*  
 sax. *f* *dim.*  
 c.a. *f* *dim.*  
 fag. *f* *p*

id.  
 (IV. Fugue)

(presque lié)  
 ob. *pp* *p* *dolce* *rall. poco dolciss.*  
 fl. *mp* *ob. pp*  
 c.a. *pp* sax. *pp* *dolciss.*  
 cl. *pp* *pp*  
 cor *pp* *pp sempre*  
 fag. *p* *fag.*

fl. *soutenu* *dim. dolciss.*  
 (ob. tacet)  
 c.a. *dolciss.*  
 sax. *sost.*  
 cor *sost. dolciss.* *cl. pp*  
 fag. *fag.*

id.  
 (V. "Sérénité")

(Ici il y a plusieurs quintes à la Basse, mais dans un style soutenu quoique *p*. Les phrases du Hautbois, puis de la Flûte, restent ainsi douces, et en dehors.)



Il est beaucoup plus facile de traiter ce genre de musique de chambre en y faisant appel (pour se joindre aux Bois) à des Cordes, ou au Piano, ou même encore au CLAVECIN<sup>(1)</sup>, dont la sonorité se révèle *excellente* avec les *Bois* ou les *Cordes*. Notez toutefois la *différence de timbre* et surtout de *volume* entre un violon et une flûte, par exemple. Elle vous jouera de vilains tours la flûte sonnant pâle et grosse quand elle répond, dans son *medium*, au violon. Elle s'harmonise mieux à l'*alto* (cf. *Trio pour flûte, alto et harpe*, de Cl. Debussy). Le violoncelle, dont le volume est plus considérable, dialogue assez bien avec la clarinette (cf. *Scènes Alsaciennes*, de Massenet).

Les QUINTETTES pour CORDES ET FLûTE, ou CORDES ET CLARINETTE, peuvent donner d'*excellents résultats*. Etudiez à ce sujet le célèbre *Quintette avec clarinette*, de Mozart, comme aussi le *Quintette avec flûte*, sur des thèmes basques, de Ch. Bordes, — œuvre trop oubliée, et de *grande valeur*. — La flûte équilibre les 4 instruments à cordes; de même pour la clarinette.

Rien ne s'oppose non plus à ce que l'on écrive un QUINTETTE pour COR ET INSTRUMENTS À CORDES, le cor y gardant un rôle prépondérant, et pouvant dialoguer à l'occasion avec le violoncelle ou l'alto. — Même conception pour le SEPTUOR AVEC TROMPETTE, de Saint-Saëns; la trompette y sonne au premier plan; elle domine sans peine tous les autres instruments réunis.

Dans le même caractère "musique de chambre", et d'un style contrapunctique fort libre, nous apparaissent des œuvres modernes telles que *Renard* de Strawinsky (où figure le *Cimbalum*) — ou l'*Histoire du Soldat*, ou bien encore le *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg. Ici, les musiciens n'ont pas cherché la fusion des divers instruments; ils procèdent plutôt par contrastes, par oppositions de timbres, et la plénitude est remplacée par la *vie du rythme* comme aussi par la fantaisie des *lignes mélodiques*. (Voyez également: *Poèmes de la lyrique japonaise*, de Strawinsky; *Catalogue de fleurs*, de Darius Milhaud). Le compositeur alors n'a que faire de la cohésion souvent recherchée pour les œuvres orchestrales: ce sont des groupements de quelques solistes, écrits avec souplesse, avec éclat, parfois d'une manière assez fantasque et dans une atmosphère *atonale* (Schoenberg) ou *polytonale* (Strawinsky, Milhaud) qui semble irrespirable aux musiciens "traditionnels" mais, malgré cela, n'excluant point la musicalité, — du moins chez des maîtres tels que ceux dont je viens de citer les noms.

Voici quelques exemples à l'appui :

I. Strawinsky: *3 Poésies de la Lyrique Japonaise*, pour 8 instruments (picc., fl., 2 cl., 2 violons, alto, violoncelle), plus un piano, et le chant.

Chant

la nei ge tombe

Bois

picc. fl.

2 cl.

1<sup>re</sup> V. sourdine

2<sup>d</sup> V. A.) sourdines

sons harm. *mf*

pizz.

Vc.

sons harm. *mf*

pizz. *pp*

Piano

(1). Et je regrette qu'on ne pense pas davantage au Clavecin. Voir plus loin les exemples du *Concerto* de M. de Falla.



Darius Milhaud: "Catalogue de fleurs". 7 instruments (fl., cl., fag., violon, alto, violoncelle, contre-basse), et chant.

Chant

(*"La Violette"*)

la vio - let - te cy - clo - pe

Violon

clar.

fag.

fl.

cl.

Violons

Chant

d'un beau rouge Sol - fé - ri - no

Elle est très parfu - mée

et plus loin :

Disposition d'accord à noter :

Fl.

Violon

Cl.

Alto

Vc.

id.

La Jacinthe (accord final)

Darius Milhaud. "Catalogue de fleurs" (*La Violette*)

I. Stravinsky. *Histoire du Soldat*. 6 instruments (clarinette, basson, corne à pistons, trombone, un violon, une contrebasse), plus la batterie (caisse claire, grosse caisse, tambour, tambour basque, triangle). C'est dans cette œuvre que l'on trouve les plus caractéristiques de ces sonorités crues, sans doublures, et intentionnellement *sans fondu*. Il peut être intéressant d'en citer un certain nombre. Ce style, depuis l'*Histoire du Soldat* (assez ancienne déjà, et qui en est l'un des premiers spécimens) est devenu fort à la mode et n'importe qui se figure, aujourd'hui, pouvoir l'aborder. En réalité, il est d'une réalisation difficile, et surtout il faut ne s'y consacrer que pour une musique s'y accordant. Sinon ce n'est plus que l'académisme de la brutalité - encore moins désirable que celui de la douceur.

Chez Stravinsky, on peut aimer plus ou moins ces manifestations mais on doit reconnaître qu'elles sont l'expression naturelle (et d'ailleurs très réussie) de son tempérament. Sans parler, bien entendu de sa maîtrise orchestrale. En voici des exemples :

instr. à vent

cornet à pistons

tromb.

cl.

fag.

Violon

C.B.

percussion

tambour sans timbre

p sempre staccato e p

(♩ = 112)

f Gr. c. f

I. Stravinsky  
*Histoire du Soldat*  
(page 1)



(Cette réponse du Violon solo montre que l'auteur n'a pas cherché l'équilibre des volumes; il compte seulement sur l'intensité de timbre et d'accent du Violon en doubles cordes.)

(Même remarque pour ce passage.)

(Influence du jazz.)

*Exemple d'un "tutti" de cet orchestre:*

*id.* (page 19)



*Autres sonorités d'orchestre réduit, avec musique assez agressive, d'ailleurs intentionnellement caricaturale :*

(Allegro non troppo) *P*

picc. a 2

picc. cl.

1re cl.

Vc. + fag.

2 a. cl.

tuba

2 a. fag.

cl.

Ch. Kœchlin  
*Les Bandar-Log (les Singes)*

L'orchestre de *Renard*, de Strawinsky, comporte : 1 flûte (ou petite fl.), 1 C.A., 1 petite clar. (ou clar. sib), 1 fag. 2 cors, 1 trompette, 1 cimbalum, batterie (timb., cymb., gr. c., caisse claire, triangle, tambour basque avec grelots, tambour basque sans grelots), 1 1<sup>er</sup> Violon, 1 2<sup>d</sup> Violon, 1 Alto, 1 Vc., 1 C.B.

Le Cimbalum et la Batterie y jouent un rôle important. On y trouve l'écriture "crue" des Bois, propre à ces œuvres de musique moderne pour petit orchestre :

ob.

cor

fag.

2<sup>d</sup> cor

I. Strawinsky. *Renard* (page 29)

Mais parfois l'on rencontre des sonorités plus fondues :

cor

(lie) cor

fag.

2<sup>a</sup> fag.

id. (page 29)

mp grazioso

ob.

avec sourdines, (trp. cors)

Chant

2<sup>d</sup> Tén.

2<sup>e</sup> Basses

Cimbalum

Vc.

C.B. pizz.

Gr. c.

les dam's poul's sont a - vec lui A - vec lui

id. (page 48)



*Des ff y sont réalisés de la façon suivante :*

fl.  
clar.  
ob.  
fag.

trp.  
cors

un ténor

Frér' bouc, frér' chat

V.I. *ff*  
A. V.II pizz.

Vc. C.B.

Cimbalum

caisse claire *mf*

timb. *f*

I. Strawinsky  
Renard (page 35)

plcc. *ff marcatissimo*

pte cl.  
ob.

cor *f marcato*

Cimbalum

tambour basque avec grelots

(avec le pouce) coup de genou (de même)

I. Strawinsky  
Renard (page 2)



*Exemple avec arpèges du Cimbalum garnissant la sonorité :*

*Cimb.*

picc. >.  
ob. >

V. I.  
f

V. II.  
f

A. f

C. B.  
à cette octave f

fag. Vc. f (arco)

cor >  
cor >

I. Strawinsky  
Renard (page 42)

*f avec chant :*

2<sup>e</sup> Tén.  
+ 1<sup>er</sup> B.

Et — le p'tit cou-teau, — on l'a, B. le p'tit cou-teau

p<sup>1</sup> cl. f

fl. f

p<sup>1</sup> cl.

*Cimb.*

V. I.  
arco stacc. de même

V. II.

Alto

Vc. pizz.

C. B. pizz.

*id.*  
(page 11)







2. Les SYMPHONIES DE CHAMBRE (*Kammersymphonie*), comme en écrivirent Schoenberg et Darius Milhaud, s'apparentent étroitement aux œuvres précédentes de Strawinsky. Je les place à part des pièces pour *Orchestre restreint* <sup>(1)</sup> dont l'orchestration, malgré un petit nombre d'instruments, ne diffère pas essentiellement de celle qu'ont adoptée, en leurs Symphonies, Mozart et Haydn. Chez Milhaud ou Schoenberg, c'est le style contrapunctique le plus indépendant, fût-ce au détriment de la fusion des timbres. Saint-Saëns (bien avant l'apparition de ces "Symphonies" qu'il eût jugées dangereusement anarchistes) n'avait pas laissé de stigmatiser certaine liberté contrapunctique des parties qui, disait-il, "courent de tous côtés comme des rats empoisonnés". L'image est amusante et la critique, peut-être, pour certaines compositions de second ordre, ne tomberait pas à faux. Mais elle n'infirme en rien la valeur des œuvres pour "orchestre de chambre", de ceux parmi les *modernes* qui ont réellement quelque maîtrise.

Dans la conception de Milhaud, de Strawinsky, d'Alban Berg, de Schoenberg, pour orchestre réduit, que se passe-t-il ? Ce sont en général des sonorités de *timbres purs*, sans doublures (sauf chez A. Schoenberg, qui double de temps à autre), parfois assez agressifs (ob., trp. en sourdine) parfois très fluides (Piano + fl., cl.). Cela est tout-à-fait différent du fondu, et surtout de la *plénitude* recherchée par des musiciens antérieurs, de Rimsky-Korsakoff à Wagner, de Gounod à Massenet et Saint-Saëns, de Bizet à Paul Dukas et Maurice Ravel. D'ailleurs le style, l'*écriture* diffèrent aussi. Chez Alban Berg, Milhaud et Schoenberg notamment, il est plutôt *contrapunctique*, avec une *grande liberté* quant aux dissonances qui en résultent. Et l'emploi des Cordes en *Soli* vient accentuer ce caractère de sonorité nette, coupante, hétérogène. Musique "à l'emporte-pièce", (ainsi parla Jean Cocteau) — ou, comme écrit Poulenc au sujet de *Jeu de Cartes* de Strawinsky, orchestre "de cristal". Réalisations dénudées, dépouillées, réduites à l'essentiel avec même quelque ascétisme, qui parfois ne manque pas de charme (ainsi, pour le *Socrate* d'Erik Satie). Et tout cela s'accorde au genre de sensibilité de ces œuvres tout cela est donc — en ce cas — légitime. — Il y a aussi des *inégalités de volumes* et des *disparates de timbres*, lesquels ne semblent pas autrement de déplaire à nos musiciens modernes par exemple entre Ob., Trp., Fl., et Violon solo).

On sait que des Cordes plus nombreuses adoucissent les Bois (même s'il ne s'agit pas de doublures exactes); mais les Cordes *soli*, en contrepoints avec les Bois, *ne les adoucissent pas*; — l'ensemble reste suffisamment incisif pour que certaine impression de violence, souvent, s'en dégage, et pour que le compositeur puisse se figurer y avoir fait preuve de *force*.

Il faut convenir d'ailleurs que Schoenberg, Milhaud, Satie, gardent une souplesse et témoignent d'une habileté qui font "passer" les dissonances et parfois leur confèrent un charme réel. Satie notamment n'atteint jamais l'âpreté sans y avoir, pour cela, de bonnes raisons (expressives).<sup>(2)</sup> Il me disait de *Socrate*: "c'est l'Attique sèche, dénudée, pierreuse". Et son image de l'Attique conserve une séduction, une *vérité* singulières.

Mais tout dépend de l'écriture, et du choix des instruments. Avec un orchestre réduit vous pouvez quand même rechercher et obtenir la plénitude, sans viser à une sonorité "non homogène" où les contrepoints jurent un peu les uns avec les autres, où les timbres se heurtent comme ces tons que les peintres appellent "gueulards". Et je crois excellent que l'élève s'exerce aux orchestres incomplets (par exemple: 1 fl., 1 ob., 1 ou 2 clar., 1 fag., 1 ou 2 cors, 1 sax., Batterie, et Cordes avec un très petit nombre de pupitres). On peut, de la sorte, réaliser des œuvres charmantes. Messenger rappelait souvent que l'obligation d'écrire pour des orchestres d'opérette, très réduits avait eu pour effet de lui enseigner l'orchestration *beaucoup mieux* que s'il avait eu à sa disposition les Bois par 3 ou même par 2.

On sait d'ailleurs tout ce que Mozart et Haydn ont réussi avec seulement 1 fl., 2 ob., 2 fag., 2 cors, 2 trp., et les Cordes. Bien des œuvres de style et de pensée "modernes" peuvent se contenter des Bois par deux, ou même de moins que cela. Il y a *beaucoup à faire* avec ces *ressources limitées, beaucoup à trouver encore*. Et c'est d'une excellente discipline ! — On s'est habitué trop volontiers à n'écrire que pour les *Bois par 3*: n'oubliez pas que la plupart des chefs-d'œuvre de jadis, et même de naguère (ainsi, *Carmen*) furent orchestrés avec 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, souvent 2 Cors (et non 4) et 2 Trompettes.<sup>(3)</sup> Et songez à tout ce que Chabrier réalise de sonorités charmantes ou étincelantes dans l'*Etoile*, où (avec 2 fl., et 2 cl.) ne figurent qu'un hautbois et un basson.

(1) Par exemple la partition du *Bourgeois Gentilhomme*, de Strauss.

(2) Cf. Certains passages du récit de la *Mort de Socrate*.

(3) Plus les 3 Trombones parfois, la Batterie, et les Cordes.



Cela posé, nous accordons volontiers que certaines œuvres, certaines idées musicales, certains développements, *exigent des Bois par 3 ou même par 4*. Il y a de grands *crescendos de sonorités*, se poursuivant pendant une assez longue durée, auxquels de petits orchestres ne conviendraient absolument pas: on ne conçoit guère la *Marche funèbre du Crépuscule des Dieux* ou le final du 1<sup>er</sup> acte de *Siegfried* avec les *Bois par 2*. Et le *Prométhée* de Gabriel Fauré ne dégage son impérissable beauté qu'avec l'orchestration écrite pour les arènes de Béziers (deux orchestres "d'harmonie", plus 120 instruments à cordes et 15 à 20 harpes).

Je donnerai plus loin des exemples d'autres formations d'orchestre: ainsi, avec une grande quantité de Bois et de Cuivres et peu d'instruments à Cordes, ce qui permet d'obtenir une très puissante sonorité sans dépasser un nombre moyen d'exécutants (50 à 60); cette disposition convient à une musique devant être enregistrée (on rapproche alors les instruments à cordes du "micro", pour compenser le manque d'équilibre que donnerait l'audition directe pure et simple). — On peut aussi n'avoir que des Bois, des Cors et des Cuivres, sans que cela soit exactement la composition traditionnelle des *orchestres d'harmonie*. Ce fut le cas pour la musique de scène accompagnant les représentations du *14 Juillet* de Romain Rolland, il y a quelques années. J'y reviendrai tout-à-l'heure.

Quant au style des SYMPHONIES POUR ORCHESTRE DE CHAMBRE, citons quelques exemples:

1<sup>o</sup> Dans le ballet *la Création du Monde*, Darius Milhaud utilisait un orchestre restreint, d'où il tirait toutefois des sonorités assez considérables. Il y avait: 2 fl., 1 ob., 2 cl. sib., 1 fag., 1 cor, 2 trompettes, 1 trombone, Piano, batterie (très diverse), 2 violons soli, 1 saxophone en mib, 1 violoncelle, 1 contrebasse. Cette composition permettait des accords complets au groupe des Bois aussi bien qu'au groupe des Cuivres ou à celui des Cordes. Le Saxophone, qui se trouvait nécessaire à l'ambiance de l'œuvre (dans laquelle l'auteur évoquait par moments la musique des nègres d'Amérique; et du *jazz*), jouait soit en *solo*, soit mélangé aux Cordes comme un Alto. La Batterie comprenait: tambour basque, bloc de métal, bloc de bois, cymbales, caisse claire, caisse roulante, tambourin, grosse caisse, 3 timbales, et 2 petites timbales en *ré* et *fa# aigus*. Dans cette partition le Piano renforce les basses; il sert aussi à la doublure de certaines parties, et quelquefois il *garnit le médium*. Le Saxophone, lorsqu'il ne joue pas en *solo*, est fort utile à fondre les sonorités.

De cette œuvre curieuse, extrayons les passages suivants:

Darius Milhaud  
*La Création du Monde*  
(page 6)

id. (page 1)



Darius Milhaud  
*La Création du Monde*  
(page 4)

Les *Symphonies* de Milhaud sont également écrites pour petit orchestre "de chambre": tantôt pour *dix instruments à cordes*, tantôt pour *Bois seuls*, tantôt pour *mélange des deux groupes*. On a déjà cité des passages pour *Cordes seules*, ainsi que pour *Bois seuls*. Quant à la *Réunion des deux groupes*, citons:

Darius Milhaud  
*1re Symphonie (Le Printemps)*  
(1er morceau, p. 4)

(Sonorité fluide et fondue.)

2<sup>e</sup> Exemples tirés de la *Kammersymphonie* d'A. Schoenberg. Cette œuvre comporte *15 instruments*: 1 fl., 1 hautbois, 1 petite cl., 1 cl., 1 c.a., 2 cors, 1 basson, 1 cl. basse, 1 contrebasson et quintette à cordes. Il s'y trouve des dispositions très "traditionnelles" — par exemple, réalisation de 2 thèmes principaux, par 2 groupes d'instruments, avec des *Cors* fondant les sonorités:

A. Schoenberg  
*Kammersymphonie*  
(page 13)



Somme toute -au nombre des instruments près- cette conception n'est pas essentiellement différente de celle de Brahms. - D'autres passages nous montrent un style contrapunctique rappelant celui des Quatuors à Cordes (avec doublures par des Bois) :

ob. + cl.  
+ p<sup>te</sup> cl.  
+ 1<sup>er</sup> V.

fl.

V. II  
Alto

Vc. + cl. b. + fag.  
(+ C.B. + c.fag. *8<sup>es</sup> b<sup>es</sup>*)

cor 1<sup>er</sup>  
cor 2<sup>er</sup>

fl. + p<sup>te</sup> cl. + V. I  
etc.

ob. + cl.

A. Schoenberg  
*Kammer-symphonie*  
(page 32)

Dans l'exemple suivant, la ligne est confiée aux Violons et à la Flûte; avec arpèges (puis trilles) des Bois, tenues de Cors, et basses faites par Vc., C.B., Fag. (et c'est assez bien dans le style de R. Strauss, mais sans doublures) :

fl.

p<sup>te</sup> cl.

Bois

V. I  
V. II

A.

cor 1<sup>er</sup>

fag.

Vc.  
+ C.B. *8<sup>es</sup> b<sup>es</sup>*

fl. (p) tr.

ob. (p)

cl. tr.

f p

f p

f p

id. (page 17)

Egalement assez voisin de Strauss :

fl.

p<sup>te</sup> cl.

cl.

ob.

c. a.

cor 1<sup>er</sup>

fag.

V. I  
A. pizz.

cl. b. + Vc. arco  
(+ C.B. et c. fag., *8<sup>es</sup> b<sup>es</sup>*)

id.  
(page 1-2)



Voici une curieuse réalisation d'un *tutti*, assez chargé quant aux Bois, avec un motif *en dehors*, *f*, à l'Alto *en sourdine*: mais ce motif *peut s'entendre*<sup>(1)</sup> parce que c'est un *dessin* qui se détache sur des *tenués*:

fl. ob. p<sup>12</sup> cl.  
c. a.  
cl.  
cors  
(sourd.)  
pizz.  
V.I  
V.II  
Alto  
(avec sourd.)  
fag.  
cl. b.  
c. fag.  
Vc. pizz.  
+ C.B. *a<sup>2</sup> b<sup>2</sup>*

A. Schoenberg  
*Kammersymphonie*  
(page 39)

<sup>(1)</sup> Si les Bois se modèrent.

Parmi d'autres œuvres modernes pour orchestre de chambre, on trouve dans la *Philatélie* de Jean Absil un passage très caractéristique de l'emploi de ces *Soli de Bois* avec de la percussion et des pizzicati:

ob.  
fag. *mf*  
cor *p*  
cymb.  
tam-tam  
gr. c.  
gong  
2 A. pizz. *p*  
Vc. + C.B.  
(soli) pizz. *p*

J. Absil "Afrique" (extrait de *Philatélie*, Cantate de chambre, pour quat. vocal mixte et 14 instruments.)

Quant au *Socrate* de Satie, il vaut la peine qu'on en cite quelques exemples. L'orchestration de cette œuvre correspond exactement à son écriture: d'une simplicité dépouillée, d'une sobriété admirable. Libre à ceux qui ne les comprennent pas, de juger "pauvres" cette musique et cet orchestre. Ils feraient mieux de se dire qu'il n'y a pas un seul genre de composition, ni de sonorité. De ce que celles-ci nous apparaissent comme tout-à-fait *le contraire* de ce que l'on trouve, par exemple, chez Wagner, R. Strauss, Florent-Schmitt, on n'en doit pas conclure à certaine "impuissance" chez Satie. Il a clairement discerné, réalisé avec un art supérieur, ce qu'il fallait; on ajouterait que, sans jamais avoir vu les *Propylées* ni l'*Erechthéion*, il a su — par des moyens très simples et très nouveaux, évoquer l'atmosphère et nous conduire sur le sol même de l'Attique.



Ici, nul souci de plénitude à la Brahms. Point de "tenues harmoniques", ni d'accords étagés sur toute l'échelle sonore. Un style purement contrapunctique, à base surtout de quarts, de quintes, de septièmes, et qui garde une *transparence* incomparable. Orchestre réduit, – à peu près celui des "*Hammersymphonies*", mais d'une écriture tout autre. souvent le *fond* est fait par les Cordes, sur quoi viennent se placer des touches ou des contrepoints de Bois, de Harpe. Des Basses très discrètes, et parfois même point de basse du tout. – Malheureusement, la partition d'orchestre n'est pas gravée, et l'œuvre est trop rarement jouée. Nous en avons extrait plusieurs passages, regrettant de n'en pouvoir citer davantage (voir aussi aux Chapitre III et V).

L'orchestre comprend: 1 Flûte, 1 Hautbois, 1 Cor anglais, 1 Clarinette, 1 Cor, 1 Trompette, Timbales, Harpe, et un petit nombre de pupitres d'instruments à Cordes. – Rien de heurté ni d'agressif, et souvent une grande douceur (il faut seulement que les Bois, le Cor et la Trompette jouent avec beaucoup de discrétion). Les contrepoints ressortent sans disparate et les ombres, comme sur l'Acropole, restent *claires*: – jamais opaques ni pesantes. Cela tient à la fois à l'écriture et à l'instrumentation.

Voici diverses mesures de cet œuvre si parfaitement originale, si nouvelle, et qui n'est pas près de vieillir:

*Chant sur des accords en tenues:*

E. Satie  
*Socrate* (page 4-5)

(Basses légères ainsi;  
fug. complétant les Cordes).

*De même:*

(Cordes complétant les Bois)

*1ers Violons, clairs (et doux) au-dessus de la Flûte<sup>(1)</sup>:*

id. (page 45)

(1) L'inverse eût mis la flûte trop en dehors sur le *mi*.

*Violons dans le grave, avec Clarinette:*

id. (page 27)

(Toutes ces sonorités sont harmonieuses et très suffisamment fondues.)



*Ecriture à 3 parties, chacune d'elles en octaves:*

cl.  
trp.  
V.I div.  
V.II  
A.

E. Satie  
*Socrate* (page 9)

*2 parties seules:*

ob.  
V.II

id. (page 29)

*Clarinete, puis Hautbois complétant les Violons:*

V.I  
V.II  
cl.  
ob.

id. (page 39)

*Très douce sonorité Harpe et Cordes, et sans tenues:*

V.I  
V.II  
fl.  
trp.  
Socrate  
Car l'herbe est si belle et si claire, et si limpide que des jeunes filles ne pourraient trouver un lieu plus propice  
Hp. + Vc.  
pp léger  
Hp.  
VI  
VII  
Hp.

id.  
(page 33)

*Voix accompagnée par Cordes seules:*

V.I  
V.II  
A.  
Socrate  
Par Junon! Le charmant lieu de repos!

id. (page 40)

*V. et A. au-dessus des Bois (pour un p doux et lumineux):*

V.II  
A.  
V.I  
Hp.  
sec  
fl.  
cl.

id. (page 26)



3. ŒUVRES POUR ORCHESTRES RESTREINTS, mais ayant un caractère *orchestral* plutôt que celui de la *Musique de chambre* (réunion de solistes)

(a) MUSIQUE DESTINÉE À L'ENREGISTREMENT. Avant 1939, la société "*Le Chant du Monde*" avait entrepris des *transcriptions* de diverses *Chansons populaires françaises*, en les confiant à d'excellents musiciens tels que Honegger, Delannoy, Auric, Sauveplane, Milhaud, Désormière, et le regretté Maurice Jaubert. Non sans beaucoup d'habileté, ils tirèrent parti d'un tout petit orchestre, pour obtenir des sonorités très suffisamment pleines, une fois enregistrées. Le piano y jouait un rôle capital; en passant par le "micro", il se fondait très bien au reste des instruments. Le basson, la clarinette, le saxophone, la flûte, s'enregistraient dans les meilleures conditions. On y faisait alterner chœurs et soli, chacun des compositeurs y gardant son style orchestral et sa personnalité, sans laisser (avant tout) d'harmoniser le mieux du monde, en respectant le caractère de chaque chanson, ces joyaux de notre ancien *Folklore*. Je ne puis, malheureusement, vous donner en des citations complètes, dans l'impossibilité de relire les partitions de mes confrères<sup>(1)</sup>. Je dois me borner à l'indication schématique d'un fragment de mes propres transcriptions :

Chœur à bouche fermée, utilisé comme instruments dans l'orchestre:

The score for "Beau fils du Roi" shows a solo soprano line and a closed-mouth choir (Chœur à bouche fermée) acting as instruments. The instruments indicated are fl. (flute), Hp. (harp), sax. (saxophone), and fag. (bassoon). The tempo is marked *pp* (pianissimo).

T. solo  
Sopr. solo  
Beau fils du Roi, — mais je n'ai ni bol ni ver — re

fl.  
Hp.  
sax.  
fag.

*pp*

T. solo  
S.  
C.  
Chœur  
T.

Jean. ne d'Ay. mé, — dans ta main creuse on peut boi. — re

*pp* (S.)

Jeanne d'Aymé,  
chanson populaire du Quercy.  
(Transcription et orchestration  
de Ch. Kœchlin)

D'après ces enregistrements, comme aussi — d'une façon plus générale — d'après toutes les indications que nous avons pu recueillir au sujet de la *musique enregistrée*, notons les remarques et conseils suivants :

1<sup>o</sup> Souvent, le *Piano* suffit pour les *Basses*. Il se fond très bien (dans ces conditions) au reste de l'orchestre. Nul besoin alors de Contrebasses *pizzicati*, ni de Violoncelles *arco*.

2<sup>o</sup> Le *fond de l'accompagnement* se réalise très bien par des Bois en second plan (Clarinette, Saxophone, Flûte), mais il faut absolument éviter de les écrire en *paquets*, en tenues de *placage harmonique* avec beaucoup de notes, (surtout s'il y a beaucoup de tierces). — On utilise parfois le *Chœur sans paroles*, *pp*, à *bouche entr'ouverte*<sup>(2)</sup>. Il remplace alors, avec souplesse et sans lourdeur, tout un ensemble d'instruments à Cordes.

3<sup>o</sup> Un *Basson* dans le *medium* (ou à l'aigu), un *Saxophone*, donnent d'excellents contrepoints, et qui ne sonnent pas lourds. (Voir la transcription de la *Femme du Marin*, par A. Honegger).

(1) Parmi lesquelles je citerai tout spécialement : *Dans les prisons de Nantes*, de Maurice Jaubert; *La mort de Jean Renaud*, de Marcel Delannoy; *la Femme du Marin*, d'Arthur Honegger, la *Chanson de Magali*, de Darius Milhaud, et l'admirable transcription de : *Chansons pour passer le temps*, par G. Auric.

(2) Voir l'exemple précédent.



4° Les meilleures orchestrations, dans le cas de musique enregistrée par le "micro", sont *les plus sobres et les plus transparentes*. L'écriture contrapunctique des Bois (surtout en petit nombre) y est excellente, et de préférence en disposition moyennement espacée. Il faut d'ailleurs noter que, dans tous ces enregistrements, les timbres sont *moins accusés* qu'à l'audition directe: cela peut avoir son inconvénient au sujet du *caractère* et de la *couleur*; en revanche on y gagne davantage de *fond*. Il en résulte que l'orchestre sonne *moins disparate* et que, pour les Bois, on réalise plus facilement la cohésion entre les divers registres. C'est pourquoi l'écriture espacée, même pas très homogène, n'est point à craindre.

5° En revanche, tout ce qui est *placage harmonique*, tenues très nourries (qui parfois sonnent très bien à l'audition directe) risque de devenir lourd et pâteux en passant par le *micro*. Des *ff* d'accords magnifiques des Cuivres doublés par Bois et Cordes, ne donnent pas ce que l'on voudrait, une fois enregistrés. Il est évident que les grands *ff* demandent, pour le *micro*, une écriture particulière. En principe, ce sera toujours avec le style contrapunctique que vous aurez les meilleurs résultats *ff*, — mais à condition qu'il y ait *de l'air* dans vos réalisations.

6° Si l'on écrit à 2 parties, ou même tout-à-fait monodique, la sonorité des *ff* est superbe, même avec des mélanges de timbres. (Toutefois, nous préférons en général les *timbres purs*: grandes sonneries de Trompettes ou de Trombones, unissons puissants des Cordes, etc.)


7° Dans le cas d'une œuvre écrite pour *chant solo et orchestre*, la question de l'équilibre serait très facilement réglable selon la distance plus ou moins grande entre le *chanteur* et le *micro*. Cela simplifie considérablement le difficile problème de la *Voix non couverte par l'orchestre*. Il n'y a plus à craindre, en ce cas, une instrumentation un peu chargée, car on pourra toujours s'arranger pour que le chant s'entende.

Mais voici le revers de la médaille: les ingénieurs du son ont une telle crainte de ne pas laisser *la voix humaine bien en dehors*, qu'ils exagèrent dans l'autre sens: ce que plus d'une fois vous avez dû constater (et déplorer) dans les concerts de Radiodiffusion. A tel point que les harmonies de l'orchestre, ou même celles du piano, sont reléguées au troisième plan — ce qui est absolument intolérable, surtout lorsqu'il s'agit des mélodies de Gabriel Fauré. — Chaque fois que l'auteur sera présent, nous insistons pour lui conseiller de ne point se laisser faire; et si chacun réclame énergiquement, peut-être cette fâcheuse habitude des ingénieurs du son finira-t-elle par disparaître. Dans tous les cas, il était absolument nécessaire, ici, de la signaler comme une chose tout-à-fait répréhensible.

Terminons enfin par quelques indications relatives aux principaux instruments:

*Flûte*, excellente en solo; l'une des meilleures sonorités qui soient pour la *Radio* comme pour les enregistrements.

*Hautbois*, meilleur dans le medium qu'à l'aigu; les *ré*, *ré#*, *mi*, sortent souvent *un peu durs*, si l'ingénieur du son n'a pas soin de les modérer.

*Clarinette*, très bonne dans le grave et le medium; mais à l'aigu elle devient très accaparante si l'instrumentiste n'est point capable de *pp*. Eviter de monter au-delà de l'*ut* note réelle  (ce sera plus prudent).

*Basson*, bon à toute tessiture. *Saxophone* aussi (grave parfois un peu lourd, aigu un peu trop accentué).

*Cor*, *Trompette*, *Trombone*, donnent d'excellents *sol*.

*Percussion*. Elle prend une force parfois désastreuse. Il faut absolument que les instrumentistes jouent beaucoup plus *p* que pour l'audition directe. Le *Triangle*, notamment, perce avec une acuité qui peut être désagréable. Les *Timbales* peuvent se remplacer par un mélange (*p*) de Grosse caisse et pizz. de C.B.

*Piano*, très bon: *Harpe*, excellente, et d'un charme extrême.

*Instruments à Cordes*. *Quatuor à Cordes de soli*, excellent. Timbres adoucis par le *micro*, en sorte que souvent la sonorité est plus fondue et plus agréable que celle de l'audition directe. — *Violon solo*, *Alto solo*, *Violoncelle solo*, très bons. Mais *deux ou trois 1<sup>ers</sup> Violons à l'unisson* risquent de donner un mauvais résultat si chacun des instrumentistes ne joue pas absolument juste. Il vaut mieux avoir *au moins 4 1<sup>ers</sup> Violons*. Pour les 2<sup>ds</sup> Violons et les Altos la chose à moins d'importance parce qu'ils sont plutôt destinés à des fonds d'accompagnement.



Les *pizzicati* doivent être joués sans dureté, car à l'enregistrement ils sortent avec davantage de mordant. Surtout ceux des Contrebasses, qu'il est absolument nécessaire de modérer; souvent une seule Contrebasse suffit alors qu'à l'audition directe les *pizzicati* seraient faits par un *tutti* des C.B.

Tous ces conseils, bien entendu, sont applicables à la *musique de Cinéma*. Mais le nombre des instruments y est variable, selon les *films* et selon le budget que les "producteurs" y consacrent. Il s'agit donc, pour le compositeur, de savoir se tirer d'affaire avec un *orchestre restreint*.—D'ailleurs, sans beaucoup d'instruments on peut réaliser des effets très variés, — voire assez puissants— et donnant l'impression d'un véritable orchestre. Pour une œuvre destinée à l'enregistrement, il y a quelques années, l'on nous proposa: 2 Violons, 1 Alto, 1 Violoncelle; — 1 Flûte, 1 Hautbois, 1 Clarinette (ou Cl. Basse), 1 Basson, 1 Cor, 1 Trompette, 1 Piano, et Batterie (un seul exécutant). Ce total de *douze musiciens* suffisait à des sonorités *ff*, et la présence des Cordes y facilitait grandement des tenues *pp* que des Bois seuls eussent jouées plus lourdes. — Il s'agit du film *Victoire de la Vie*, musique et orchestration de Ch. Kœchlin. Nous en extrayons les quelques passages suivants <sup>(1)</sup>.

*Orchestration d'un f plein, avec un ensemble de 12 instrumentistes: (fl., ob., cl., fag., cor, trp., piano, batterie, V.I, V.II, A., Vc.)*

Ch. Kœchlin  
"Victoire de la Vie"

L'œuvre étant destinée à être enregistrée, le piano se fondait suffisamment au reste de l'orchestre (particulièrement aux Bois dans le *f*) parce que, passant par le "micro", les sons perdent un peu de leur caractère propre. D'ailleurs le piano était fort utile pour continuer dans le grave la ligne des noires du violoncelle. — Pour le *f*, on a utilisé les Bois avec Cor et Trp., au-dessus des notes du Quatuor, qui joue dans le grave. De la sorte la sonorité des Cordes est *très pleine* et celle des Bois, puissante: fl. et cl. à l'unisson équilibrent la trompette; le hautbois à l'unisson du cor est plus sonore et plus pénétrant que n'eût été la clarinette: encore un croisement qu'il ne faut pas craindre.

(1) On arrive, avec un bon chef d'orchestre, à d'excellents enregistrements. L'œuvre en question fut dirigée par R. Désormière. — Elle eût sonné mieux encore si les "Ingénieurs du son" en avaient observé toutes les nuances, notamment certains *pp*. Nous recommandons à nos jeunes confrères, en pareil cas, de *tenir bon* et de ne jamais croire ce que leur disent les *spécialistes*: "que, si l'on met la nuance *pp*, cela ne s'entendra point dans la salle". Il en va, pour cette "tradition", comme pour celle des organistes dont il est si difficile d'obtenir les *ppp* désirés par l'auteur.



*Réalisations de ff par un orchestre d'enregistrement, très restreint :*

Ch. Kœchlin  
*Musique pour le film*  
*Victoire de la Vie*

V.I + II (soli) *f* pizz. V.I

1 fag.

A. (solo) pizz. *f* V. II

Vc. (solo) pizz. *f*

Piano *mf* *f*

cor trp. *p*

1 fl. + 1 cl.

1 c.a. *p* cl.

(id.)



*Usage du piano dans une musique destinée à être enregistrée:* Dans ce cas le piano prend beaucoup de valeur. Il serait *un peu creux* à l'audition directe dans une salle de concert; mieux vaudrait alors le doubler par fl. ou cl., et ajouter une ou deux tenues :

Ch. Kœchlin  
Les Eaux vives

En ce qui concerne les orchestres destinés à l'enregistrement pour le *Cinéma*, on ne peut en indiquer la composition d'une manière précise, car cela dépend des circonstances, — du genre de *film*, et des dépenses que les "producteurs" sont disposés à faire. Nous venons de voir qu'avec 12 musiciens l'on se trouve déjà en possession de maintes ressources. Parfois le compositeur bénéficie d'un ensemble plus considérable, mais il ne faut guère compter davantage que : 2 (ou 1) fl., 1 ob., 2 (ou 1) cl., 1 fag., 1 cor., 1 trp., 1 trb., batterie, piano, 3 ou 4 1<sup>ers</sup> V., 3 2<sup>ds</sup>, 2 A., 1 Vc., 1 C.B. — Parfois aussi les Ondes-Martenot, bien utiles.

Si maintenant nous en venons à des orchestres un peu plus nombreux, voici diverses formations que l'on rencontre et pour lesquelles nous examinerons de quelle manière le musicien peut disposer les instruments afin d'obtenir une sonorité suffisamment pleine :

(b) ORCHESTRE D'OPÉRETTE: Le maximum est en général

(au total, 21 musiciens)	1 flûte	1 cor	Batterie	Cordes	[ V.I = 2 pupitres V.II = 1½ pupitre A. = 1 pupitre Vc. = 1 pupitre une C.B.
	1 clarinette	1 fagotto	(un exécutant)		
	1 saxophone	1 piston	Piano		
		1 trombone			

Il peut aller jusqu'à

(au total, 31 musiciens)	1 ou 2 flûtes	1 ou 2 cors	Batterie	Cordes	[ V.I = 3 pupitres V.II = 2 pupitres A. = 1½ pupitre Vc. = 1 pupitre une C.B.
	1 hautbois	1 saxophone	Timbales		
	2 clarinettes	1 ou 2 pistons	Piano		
	1 fagotto	1 trombone			

La principale difficulté, c'est d'avoir des accords *homogènes* des Bois, ou des Cuivres ou des Cors.

Avec 2 cors, 1 trombone et 2 pistons, l'on a un excellent *fond de Cuivres, solide, pour les f.* — Un *fond de Bois* se réalisera par 1 flûte, 2 clarinettes (ou 1 cl. + 1 sax.), et 1 fag. pour la basse; on pourra joindre le hautbois aux cl. et fl., mais souvent ce ne sera pas nécessaire. De toute façon, il est *bien utile* d'avoir 2 clarinettes, à cause de leur étendue et de leur souplesse. — Si l'on n'a qu'une clarinette, il faut au moins qu'on y puisse joindre un saxophone: avec *fl., cl., sax., fag.* cela donne un *fond homogène* et sans lourdeur, et l'harmonie "Bois" sera bien assez pleine.

Avec 2 cors + 1 fag. l'harmonie "Cors" est pleine; *a fortiori* avec 2 cors + 1 fag. + 1 sax. — Si l'on n'a qu'un seul cor, on utilisera pour l'harmonie "Cors": 1 cor + 1 fag. + 1 sax.

Avec 2 pistons + 1 trombone l'harmonie "Cuivres" est pleine; *a fortiori* avec 2 pistons + 1 cor + 1 trb.  
ou 1 piston + 2 cors + 1 trb.  
ou 2 pistons + 2 cors + 1 trb.

Le *minimum* qu'il faudra s'obtenir avec 1 cor + 1 piston + 1 tromb.

Il vaut mieux avoir 2 clarinettes que 2 bassons, car les clarinettes offrent davantage de ressources et d'autre part 1 basson suffit pour les Basses (avec ou sans cordes, suivant les cas; dans un *ff* le basson sera renforcé par 1 trombone). — Le basson, particulièrement à l'aigu, sera *excellent pour des soli*. — L'Accompagnement réalisé par 2 cl. + 1 fag. est de tout repos, et (à bon droit) traditionnel. Bon aussi, 2 cl. + 1 fl., surtout pour les *pp*. (On parlera plus loin de l'emploi des Cordes).



Le rôle du *Hautbois* sera en général celui d'un *soliste*. Mais il peut intervenir en des accords de Bois, surtout dans la 2<sup>de</sup> octave, il peut aussi *doubler un chant de Violons*.

**Minimum :** Même avec 1 fl., 1 cl., 1 sax., 1 cor, 1 fag., 1 piston, 1 trombone, vous disposez encore de ressources plus considérables que vous ne le croiriez. Il ne faut que trouver la manière de s'en servir. La présence du *piston* et du *trombone* donnera à l'ensemble *cor + fag. + piston + tromb.* le caractère de l'harmonie "*Cuivres*" (à condition d'écrire le *basson* dans le *grave*). La présence du *Cor* dans l'ensemble *cor + fag. + sax.* donnera le caractère de l'harmonie "*Cors*", à condition que le *Cor* soit assez en dehors, et que le *Basson* ne soit pas dans ses notes les plus graves.

N'oubliez pas non plus que le *Cor* donne d'excellentes Basses, surtout de  (notes réelles).

L'harmonie "*Bois*" sera constituée par 1 fl., 1 cl. (1 sax. ou 1 cor), 1 fag.

Bien entendu, la flûte, la clarinette, le hautbois, le basson, le cor, —et même le piston— peuvent jouer un rôle mélodique de *sol*, ou se livrer à des *arpèges*, à des *guirlandes sonores*, —et somme toute l'orchestration pour cet ensemble très restreint ne diffèrera pas essentiellement de celle que vous rencontrez chez Mozart, ou chez Haydn.

Quant aux *Cordes*, nulle difficulté particulière. Ce serait si les Altos (ou les Violoncelles) manquaient, qu'il y aurait un nouveau problème à résoudre; nous en parlerons tout-à-l'heure.

Dans bien des occasions, il suffira de 2 ou 3 parties du *Quatuor* (A. et V.II (+ VI) pour faire un *fond p*, (au besoin soutenu par quelques touches *pp* de *clar.* et *fl.*, ou par une tenue discrète de *cor*); on dispose alors :

Nuance	Chant	Accompagnement	Basses
<i>pp</i> à <i>p</i> :	V.I (+ fl.)	V.II + A. (+ cl. fl., ou + cor)	Vc. (+ C.B.)
ou encore :	Fl., ou ob., ou cl.	V.I + V.II + A. ( <i>discrètement</i> )	Vc. (+ C.B.)
<i>mf</i> à <i>f</i> :	V.I + V.II (+ fl. + ob.)	A. + sax. + cl. (+ cor)	Vc. + C.B.
ou en 8 <sup>ves</sup> :	[ V.I + fl.		(+ fag. au besoin)
ou encore :	[ V.II + ob. ou cl.		
	V.I + II + A.	Bois (+ cor)	Vc. + C.B. (+ fag.)
<i>f</i> à <i>ff</i> :	[ V.I + fl. + ob. + cl.	A. + cor + pist. (+ tromb.)	Vc. + C.B. + fag.
en 8 <sup>ves</sup> :	[ V.II + cl. + sax.	(ou Altos avec V.II)	(ou + tromb.)
	(ou V.I + V.II à l'unisson)	(ou Altos avec Vc.) ] à condition	
	et parfois, + piston	de les écrire <i>très sonores</i> et de	
ou encore :	(V.I) + II + A. + Vc. + fl. à l'octave	les soutenir, au besoin, par cor.	
	+ piston + V.I à l'octave	Bois + cor + sax.	C.B. + fag. + tromb.

Si l'on n'a point d'Altos, et point de Violoncelles, on fera bien (dans les passages soutenus) de confier les basses au *Basson*, avec *Contrebasse* à l'unisson ou à l'octave grave<sup>(1)</sup>; les harmonies intermédiaires des passages *f* étant faites par cor (+ tromb.) + sax. (+ cl.)<sup>(2)</sup>. — Mais dans ces sortes d'orchestres "défectifs" il y aura en général un piano qui "bouchera les trous". Ce n'est là qu'un pis aller, évidemment, surtout pour l'audition directe; mais le cas se présente souvent il faut le prévoir.

En somme, ces formations d'*Orchestres d'opérettes*, lorsqu'elles sont bien traitées, peuvent donner d'excellents résultats. On en a souvent la preuve, même avec des musiques dont la qualité réelle ne vaut pas celle de l'orchestration. A fortiori lorsqu'on entend une œuvre de premier ordre, comme l'*Etoile*, de Chabrier. Il est vrai qu'on ne peut tenir l'*Etoile* pour une opérette ordinaire !

En voici quelques exemples :

(1) Pour les mélodies: Violons et Flûtes (+ Ob. s'il y en a un) (+ éventuellement, Piston).

(2) Parfois aussi, Tromb. avec les Basses plutôt qu'à l'accompagnement: cela dépendra du caractère que l'on veut donner à ces Basses.



Réalisation d'un *ff*, par l'orchestre réduit de l'Etoile :

fl. (+ picc. 8<sup>va</sup>)  
ob.  
cl. 1<sup>re</sup>  
V. I  
V. II  
2 cl. à pist.  
1 trb.  
2 cors  
fag.  
A.  
unis  
Vc. unis  
C.B.

E. Chabrier  
*L'Etoile* (page 1)

Etincelant et plein: cela sonne  
comme un grand orchestre.  
Accords par 1-Cl., 1 Fag., 2 Cors,  
2 Pist., 1 Tromb., et les Altos.  
Mélodie par V.I-II, Fl., Picc. 8<sup>ve</sup>,  
1 Cl., 1 Ob. Bases: Vc., C.B., 1 Cor.

Pour une sonorité *p*, mais très pleine :

S.  
C.  
Chœur  
(T.B.)  
Le pal, le pal etc.  
Le pal, le pal est de tous les sup- pli - ces  
fl. (*pp*) (*tr*) (+ picc. 8<sup>va</sup>)  
ob. solo (*pp*)  
2 cl. *pp*  
2 cors *pp*  
V. I *pp*  
V. II pizz.  
A. pizz.  
Vc. + C.B.  
à l'unisson  
timb. *pp*  
cymb. *pp*

id. (page 177)

(C'est un modèle d'orchestration  
légère et pleine. Le hautbois,  
malicieux et sarcastique, perce  
très bien; il faut naturellement  
que le chœur chante *sotto voce*.)



*Harmonies réalisées  
par Cordes, puis par Bois:*

V.I  
V.II  
A. pp  
Fag. (solo)  
triangle

puis :

corn. à pist.  
pp  
2 cl.  
pp  
Vc. soli mf  
Fag. (solo)

E. Chabrier  
*L'Etoile (page 10)*

(Ici les Clar. sont au-dessous  
du Cornet à pistons, lequel son-  
ne à peu près comme une Fl.)

*Doublures des Bois  
par les Cordes :*

ob.  
2 cl.  
2 corn. à pist.  
cor  
fag.  
Vc.  
trb.  
C.B. pizz.

id. (page 37)

(Thème dominant, au Hautbois. Noter l'al-  
liance des Cornets à pistons aux Clarinettes,  
assez souvent employée par Chabrier pour cet  
orchestre restreint. Les Cornets se fondent  
très bien aux Bois.)

Il y a, en outre : avec 1<sup>re</sup> Clar, VI en tremolos  
" 2<sup>de</sup> Clar, V.II "  
" Cor, A. "

*Bois et Cordes se complétant :*

ob.  
fag.  
cor  
V.I  
A.  
Vc.  
C.B.

id. (page 11)

(Chaque groupe ici se suffit à  
lui-même; l'accord total n'est  
pas complètement homogène  
mais il sonne très bien; les  
Flûtes se fondent suffisamment  
aux Cordes, et le Cor dans le  
medium reste doux.)

*Harmonie "Bois" réalisée  
par 2 Clar. et 2 Cors :*

ob. (solo)  
fl.  
cl. 2  
2 cors  
Vc. unis p  
cymb. frappée avec  
baguette de triangle

id. (page 4)



Pour une sonorité plus fournie il y a davantage d'orchestre: aux Cors et Cl. s'ajoutent 1 Cornet à pistons et un Basson (parties distinctes de celles des cl.), plus: Picc. à l'octave du Haut. bois, des doubles croches d'Altos, et des touches de pizzicati V.I et II unis:

E. Chabrier  
*L'Etoile*  
(page 5)

*Fond par 2 Cors et arpèges de Clarinettes (c'est toujours l'harmonie "Bois"):*

(id.)  
(page 20)

*Dessous par Cors, avec dessin de Flûte et Basson, en octaves; accents par 2 Cl. et 2 Pist. sonnante "bois". Dessin aux 1ers Violons doublés par un Hautbois:*

Chœur  
(sotto voce)  
T. B.

on dit que par la vil.le Sous un déguisement

(id.)  
(page 41)

(Etudiez la réalisation raffinée de ces deux mesures: -l'écriture des Cl. et Corn. à pist., le contrepoint Fl. et Fag. en octaves, la doublure des V. par le Hautbois. -Fond stable et sans lourdeur, par V.II, A., et 2 Cors dans le medium, très discrets.)



## (c) AUTRES FORMATIONS D'ORCHESTRES PLUS RESTREINTS QU'AVEC LES BOIS PAR 2.

Il y a quelques années, une compagnie de ballet présenta une adaptation chorégraphique sur la *Fantaisie en ut, pour piano*, de Schubert. L'orchestre, très réduit, se composait de : 1 fl., 1 ob., 2 cl., 1 fag., 2 cors, 2 tromp., un trombone, un piano, batterie, et instruments à Cordes (ceux-ci *non traités en soli*, mais avec un *petit nombre de pupitres*).

Le *Piano* y fut employé, non comme dans l'orchestration de Liszt, en *solo*, mais *comme instrument au milieu des autres*. Il y fut bien utile, pour soutenir et renforcer les sonorités. Voici quelques exemples de cette orchestration :

1<sup>re</sup> *ff* initial :

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

(A la 2<sup>de</sup> mesure le trait des A. + Vc. est doublé par fag. à cause de la sonorité assez considérable de la 1<sup>re</sup> mesure; les clar. à 2 sont doublées par le piano. - A la 3<sup>e</sup> mesure le basson est nécessaire pour soutenir les contrebasses.)

2<sup>de</sup> A une tessiture plus élevée, doublure des Cordes par les Bois :

(id.)

3<sup>de</sup> Pour un *pp* :

(id.)

(Comme il n'y avait qu'un seul basson et un seul trombone, on les a employés tous deux; avec un orchestre plus considérable il était aisé d'avoir toutes sortes d'autres dispositions, mais ici le basson, sur *sol* grave, remplaçait très bien un trombone, et la basse était d'ailleurs plus légère avec les Violoncelles seuls pour l'*ut* grave.)



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

(La partie supérieure devait être bien en dehors, et pour équilibrer les trp. il était bon d'ajouter aux 1<sup>rs</sup> V. l'unis. son d'une fl. et d'une cl. - Le hautbois est plus faible que les trp., mais son trille lui donne de la force; il est d'all. leurs doublé à l'octave par le piano.)

*Disposition des Bois, Cors et Trompettes pour un f, avec ce nombre restreint d'instruments :*

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



ORCHESTRE DE "JAZZ".<sup>(1)</sup> Ils sont de formations diverses; des plus modestes aux plus nombreux il y a beaucoup de marge. Mais ils gardent en commun certains caractères. Leurs éléments essentiels semblent être le *Saxophone*, la *Trompette*, le *Trombone*, le *Banjo*, et surtout la *Percussion* variée que l'on désigne sous le nom général de *Drums* (*grosse caisse, caisse claire, tam-tam, cymbales, xylophone, cloches*, etc.), cette percussion étant jouée – non sans une étourdissante habileté – par un seul musicien.

Sous sa forme la plus réduite, cet orchestre comprendrait : *Piano, Saxophone, Trompette, Trombone, Banjo, Contrebasse à cordes*, et *Drums*. On trouve parfois aussi, avec le piano, le banjo et les drums : *2 Trp., 2 Trb., 2 ou 3 Saxophones*, et des *Violons* (en petit nombre; souvent un seul).

En 1931 l'orchestre de Duke Ellington se composait de : *Piano, Drums, 3 Trp., 3 Sax.* (ou *Cl.* jouées par les mêmes exécutants que les Sax.), *2 Trb., Guitare, Banjo, C.B. à cordes*.

L'orchestre de Whiteman, en 1924, fut bien plus considérable : *2 Pianos, Drums, Banjo, Guitare, 3 Trp., 3 Trb., 4 Sax. – Clar., Clar. B., Ob., C.A., Fag., plus 6 Violons, 2 Altos, 2 Vc., 1 C.B. et un Accordéon*.

Le style musical de ces orchestrations est caractérisé par les *cabrioles* des *solistes*, qui se livrent à toute la fantaisie de leurs improvisations, sur un fond donné (ainsi également pour le *Cimbalum* des "orchestres de tziganes"). Rythmes souvent entrecoupés, joyeusement syncopés, parfois avec une grande adresse. (Des syncopes, avec un sentiment analogue, existaient déjà çà et là dans l'*opérette anglaise*). Harmonies où se rencontrent des *neuvièmes* assez debussystes, et des "*résolutions exceptionnelles*" de 7+. *Mesures régulières* pour ce qui constitue l'"accompagnement", en général à  $\frac{2}{4}$  avec des croches alternant entre basse et parties intermédiaires (style déjà bien connu, de l'opéra-comique et surtout de l'opérette).<sup>(2)</sup>

En réalité l'orchestration des musiques de *jazz* est beaucoup moins "fantaisiste" qu'il n'y paraît : la fantaisie réside bien plutôt dans les traits (parfois ahurissants d'habileté) des solistes, particulièrement : *Saxophones, Trompettes, Trombones*. (On a déjà parlé des *glissandos de trombones*, des *sourdines douces des trompettes*, de la *souplesse des saxophones*). C'est une grande liberté dans le phrasé de la mélodie, parfois également une percussion aux rythmes subtils, – avec alternances de douceurs suaves et de coups violents. Mais en ce qui concerne l'*Orchestration proprement dite*, elle ne semble présenter rien de très spécial, sinon les ressources nouvelles qu'ont apportées les solistes (*glissando et vibrato du trombone; tessiture très haute* parfois de la *trompette*, avec l'emploi d'une *sourdine* qui lui donne presque un timbre de *saxophone à l'aigu*; emploi du *Marimba* et du *Vibra-phone*, etc.).

L'"Accompagnement" se réalise au moyen du *piano*, du *banjo*, de la *guitare*, parfois aussi des *violons* (2<sup>ds</sup>) et *altos*, (arco ou pizzicato); dans les *tutti sonores* on emploie sans crainte les *doublures*; mais lorsqu'une mélodie doit conserver le caractère personnel de l'exécutant, on se garde bien de la doubler. – Quant aux *Basses*, le *Piano* y participe utilement, et plutôt que le *Trombone*, lequel en général assume un rôle *mélodique*. La *Contrebasse*, et (s'il y en a) les *Bassons* renforcent cette partie grave.

D'ailleurs, on concevra que l'*orchestration pour le jazz* est bien différente suivant les cas, et que l'*orchestre nombreux* de Whiteman n'a point lieu d'être écrit de la même façon que celui de *sept musiciens*. Ou bien alors, c'est qu'on réalise *suffisamment complet* pour ces sept seuls exécutants, et que dans le cas d'un groupement plus considérable, on se contente d'ajouter des parties qui doublent<sup>(3)</sup> celles de l'orchestre réduit.

(1) Le *Jazz* fut introduit en France après la fin de la guerre de 1914-1918. Il y obtint un succès "phénoménal", en partie dû à l'atmosphère joyeuse où l'on voulait vivre. Aux Etats-Unis, en 1918, il était déjà très populaire.

(2) Ce n'est point ici notre rôle, de faire l'*historique du jazz*, Mais si l'élément *négre* y intervint, ce fut surtout par l'*exécution elle-même, la délicatesse du phrasé, la souplesse des rythmes de percussion*. Toutefois, n'oublions pas que le *jazz* n'est autre qu'un *divertissement* réalisé par les *négres pour les blancs*, et dont l'origine est bien plutôt dans les *Music-hall* d'Angleterre et d'A. mérique, qu'en des "souvenirs de nuits du Niger" qui, eux, seraient bien plus spécifiquement *négres* – mais si loin du *Jazz* !

(3) Sauf, naturellement, pour les traits des *Solistes*.



## DIVERS CONSEILS PLUS DÉTAILLÉS, POUR LE CAS D'UN ORCHESTRE RESTREINT.

(Par exemple : 1 Flûte, éventuellement 1 Hautbois, - 2 Clarinettes, 1 Basson, 1 ou 2 Cors, 1 Piston ou 1 trompette, 1 Trombone, 4 1<sup>rs</sup> Violons, 3 2<sup>ds</sup> Violons, 2 Altos, 2 Violoncelles, 1 Contrebasse et Batterie). (1)

**LA MÉLODIE.** Dans un petit orchestre, et surtout s'il s'agit de nuances douces - *pp* à *mp* - on peut très bien confier "la mélodie" aux 1<sup>rs</sup> Violons, sans Bois (avec ou sans les 2<sup>ds</sup>). (2) Il ne faut pas se croire tenu de doubler ces Cordes par des Bois, quoique cela soit un procédé courant. Tout dépend du caractère de la musique, de la nuance, et de l'écriture même ainsi que du contexte. En bien des cas il est reposant de n'entendre que le Quatuor, ou que les Bois, et c'est l'éternelle surenchère du "toujours plus sonore" qui pousse les compositeurs à doubler sans cesse les violons ou les altos par des flûtes ou des clarinettes.

Cette question des doublures est d'ailleurs fort délicate. En premier lieu, leur à propos dépend de la nature des traits, de la musique même (certains motifs seront plus incisifs aux instruments à cordes seuls, même peu nombreux). Il dépend aussi des salles de concert. Si, dans une grande salle (comme par exemple celle de l'Opéra) vous faites jouer un petit orchestre on pourra craindre, non sans raison, que le quatuor y sonne grêle, et les doublures se trouveront bien utiles. Pour de petites salles au contraire il n'est pas besoin de doubler; souvent le Quatuor doublé y paraîtra lourd. - Je sais bien que ces réflexions seront sans doute assez déconcertantes et que le lecteur se dira: "alors, voyons, on ne peut dire qu'une musique est bien orchestrée, indépendamment de la salle où a lieu son audition?" Je répondrai que certaines œuvres sont de nature à bien sonner dans toutes les salles: (3) il faut pour cela que leur plénitude tienne à l'écriture plus encore qu'à l'instrumentation, - que d'ailleurs cette instrumentation soit sonore, mais sans lourdeur, et qu'il s'agisse d'une réalisation simple (non dénudée ni primaire, mais sans fouillis, sans complications) - D'autre part il existe de fort belles compositions, que l'on peut dire magistralement orchestrées, dont les qualités peuvent se perdre dans une salle trop grande; - et d'autres, faites pour de vastes locaux, qui sembleront insupportables ou tout au moins trop bruyantes dans la salle du Conservatoire. Cette merveilleuse salle du Conservatoire donne aux Symphonie de Mozart un incomparable éclat; mais *Don Juan* à l'Opéra ne se trouve pas à son avantage, tandis qu'*Alceste* y prend toute son ampleur. - Voilà pourquoi je ne puis dire en principe qu'il faille toujours doubler les Cordes par des Bois, en cas de petit orchestre: mais cette sorte d'orchestration, souvent inutile pour des salles intimes, est presque nécessaire à l'acoustique des grandes salles, surtout si les cordes ne sont pas nombreuses.

Pour en revenir à la *Mélodie*, dans un orchestre restreint, rien ne s'oppose, bien entendu, à ce qu'elle soit confiée à un seul instrument (flûte, hautbois, etc. ou même violon solo, alto solo, violoncelle solo). Les mélanges, à l'unisson, des timbres déjà étudiés (fl. + ob., par exemple) ou à l'octave (fl. + fag., etc...) sont également très admissibles - mais il faudra noter que la sonorité de l'ensemble étant, en principe, moins considérable qu'avec un grand orchestre, le mélange ob. + cl. à l'unisson, ou cl. + fag. ou fag. + cor, pourra sonner un peu gros par rapport au reste, si le caractère du passage ne demande pas un *mf* ou *f* particulièrement nourri.

Rien de particulier sur les cas de *mélodies jouées en octaves* (ou à 2 octaves de distance). Les Bois conviennent particulièrement à ce genre d'écriture dont nous trouvons tant d'exemples dans les symphonies dites "classiques", et l'orchestre restreint s'y prête fort bien.

Pour les Cordes, l'unisson *VI + VII* donnera déjà une sonorité assez solide; mais si l'on écrit les 1<sup>rs</sup> V. à l'octave des 2<sup>ds</sup>, on fera bien (au moins pour *f*) de doubler chaque partie: *VI + fl.* (ou ob.), *VII + cl.* - L'unisson *VI + V.II + A.* sonne très plein; il n'a pas besoin d'être doublé par des Bois. Dans le cas où le passage se présente sous la forme "Chant - Accompagnement - Basse", on pourra parfaitement harmoniser par des Bois la mélodie de l'unisson *VI + VII + A.*, mais on peut aussi bien mélanger les Altos aux parties d'accompagnement, et doubler par quelques uns des Bois l'unisson *VI + V.II*. - La sonorité de l'ensemble est, de la sorte, plus fondue. (D'ailleurs, peut-être moins colorée).

Une mélodie dans le *medium*, confiée à l'unisson *A. + Vc.*, sort en général très bien. Si l'on veut une grande plénitude, on l'obtient en doublant: *A. + Vc. + 1 fag. + 1 cl.* (ou même 2 cl.). On peut aussi doubler les Violoncelles (avec ou sans altos) par un basson + un cor, et cela à toute tessiture.

J'ai déjà parlé de l'unisson *VI.I (ou V.II) + Vc.*; les violoncelles (sur la chanterelle) donnent beaucoup d'intensité expressive au *medium* des violons; on augmente encore le volume et l'accent expressif en y ajoutant le hautbois ou le cor anglais. Tout cela reste parfaitement possible dans l'orchestre restreint.

**Rôle des Bois dans les doublures d'une mélodie des Cordes** (dans le cas d'un petit nombre de pupitres).

Flûte ou Clarinette dans le *medium* peuvent doubler des Violons *p* sans s'imposer; l'effet produit est d'adoucir et d'amplifier le timbre. A l'aigu, ces instruments sont plus en dehors et la doublure convient plutôt à des *f*; alors elle ajoute beaucoup de corps au petit nombre des violons; et le timbre fl. ou cl. domine.

(1) J'ai déjà dit que deux clarinettes (avec une flûte) seront, en général, fort utiles, et davantage que 2 fl. + 1 cl. - Le hautbois n'est pas indispensable; toutefois son timbre est bien précieux. - Au lieu de 2 Cors on peut avoir, aussi bien, 1 Cor et 1 Saxophone.

(2) Les 2<sup>ds</sup> V. devront doubler les 1<sup>rs</sup> si la mélodie doit être bien soutenue, *mf* ou *f*.

(3) Par exemple, *Carmen*, ou le *Médecin malgré lui*, ce chef-d'œuvre méconnu.



La *Clarinette dans le grave* est excellente avec les *violons*, ou avec les *altos*, ou même avec les *violoncelles* (et cela sans altérer le timbre "Cordes").

Le *Cor anglais* et surtout le *hautbois* donnent du mordant; cette doublure ne passe jamais inaperçue, elle accentue l'expression. Le caractère *rustique* du *Hautbois* (surtout dans le grave) est à retenir. Il convient plutôt à des *mf*, *f*, *ff*. - Le *Cor anglais* <sup>(1)</sup> à l'aigu double très bien les *altos* (et même les *violons*) sans dominer particulièrement, et son emploi peut se trouver des plus utiles.

Le *Basson à l'aigu*, dans les *pp*, joue un rôle analogue, par sa doublure, à celui de la flûte dans le *medium* ou dans le *grave*, quelque paradoxal que cela paraisse. Le *medium du basson* est excellent pour doubler les *altos* ou les *violoncelles*. Dans le *grave*, on l'utilisera pour la doublure des *violoncelles*, et parfois même pour soutenir la *contrebasse*, surtout si celle-ci joue sans *violoncelles*.

Le *Cor à l'aigu*, en raison de son timbre très en dehors, sera plutôt indiqué pour la doublure de l'unisson *V.I* (ou *V.II*) + *A.*, ou *V.I* (ou *V.II*) + *Vc.*, dans la nuance *f* ou *ff*. Dans le *medium*, et surtout s'il joue plus *p* que les *Cordes*, il les complète utilement. Dans le *grave* son emploi est analogue à celui du *basson*, mais il est rare qu'on ait l'occasion de lui faire doubler la *contrebasse*, sauf pour des tenues et dans la nuance *p*. (Le *basson* se fond mieux que le *cor* à la *contrebasse*, pour les *mf* et *f*). Mêmes remarques: *a fortiori*, pour le *trombone*; toutefois dans un *ff* on écrira très bien *C.B.* + *fag.* + *tromb.* à l'unisson.

Quant à la *trompette*, <sup>(2)</sup> si utile à doubler les *violons* lorsque ceux-ci sont nombreux, elle s'y fondera moins bien quand il n'y a que 4 1<sup>rs</sup> *V.* et 3 seconds. Elle peut, toutefois, souligner des accents *f* des *cordes* dans le *grave*; dans un registre plus aigu, jouant *pp*, elle ajoutera sa lumière à l'unisson *V.I* + *V.II*.

Enfin, le *Piano* se révèle excellent pour consolider des *Basses de Cordes* ou de *Bois*, à n'importe quelle nuance. - Le *medium des Bois* (*cl.*, *fl.*) se fond très bien à cet instrument, l'aigu aussi. - Mais le *medium des Violons* reste toujours assez étranger au *piano* qui les double (sauf pour des *pizzicati*, bien entendu) et cette doublure me semble mieux à sa place pour l'aigu des *Cordes*.

Quant au *Saxophone*, il s'allie parfaitement au *Quatuor*. On ne tente pas souvent d'écrire ces doublures: *V.* + *sax.*, *A.* + *sax.* etc., car en général on préfère que le *saxophone* joue en *solo*, pour mettre son timbre plus en dehors. Mais nous ne voyons aucun inconvénient à lui faire doubler une partie d'instruments à cordes. Dans ce cas, il joue un rôle analogue à celui de la *clarinette*, du *basson*, ou du *cor*, s'il s'agit du *saxophone ténor* (ou *alto*, ou même *soprano*); et le *saxophone sopranino* doublera dans le même caractère que la *flûte à l'aigu*, avec un timbre intermédiaire entre celui de la flûte et celui du hautbois. <sup>(3)</sup>

On dresserait, de toutes ces doublures, le tableau suivant:

### Doublures des Cordes par les Bois, dans le cas d'un orchestre restreint.

1<sup>re</sup> Violons. Avec Flûte (à l'unisson)

surtout pour de *pp* à *mp*.      surtout de *mf* à *ff*.  
(à partir de l'ut la fl. domine)  
(ou avec *picc.* à l'octave des *V.*)

ici c'est la petite flûte qu'on emploiera à l'unisson des *V.*

De (à l'unisson des *V.*)

la petite flûte peut doubler des *V.* *p* ou *pp*; au-dessus, elle convient à des nuances plus accentuées (bien entendu, la doublure de *sol* à *ré* convient aussi à des *mf* et *f*.)

Si l'on double les *V.* à l'octave, par *fl.* ou *picc.*, le timbre de celles-ci domine. On peut doubler *V.I* + *II* par la flûte (à l'octave) jusqu'à l'*ut suraigu*, mais la flûte domine considérablement, au moins depuis:

Avec Hautbois (à l'unisson)

plutôt <sup>(4)</sup> pour *mf*, *f*, ou *ff*      à toutes les nuances      de même jusqu'à ce *sol suraigu*, mais pas *pp* à partir de *ré* ou *mi*.

Avec Clarinette (à l'unisson)

pour toutes les nuances      plutôt *mf*, ou *f*, ou *ff*      ici, écrire plutôt *VI* + *II* avec la clar., dont les sons sortent parfois assez criards.

(1) Dans ces orchestres, on n'a, tout au plus, qu'un seul hautbois, mais il peut prendre éventuellement le cor anglais.

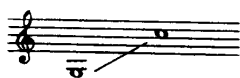
(2) Et ceci concerne également le corne à pistons.

(3) Dans sa partition de la *Création du Monde* Darius Milhaud emploie le saxophone alto comme partie instrumentale complétant des instruments à cordes.

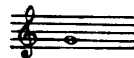
(4) Le Hautbois peut jouer *pp*, depuis *mi grave*, mais il est assez logique d'utiliser sa doublure dans le registre de sa 1<sup>re</sup> octave, plutôt pour des nuances soutenues.



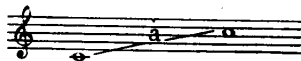
Avec *Fag. ou Cor*  
(à l'unisson)



à l'aigu du cor, plutôt pour des *f*. Bon surtout si les Violons jouent sur la 4<sup>e</sup> corde, dont le timbre se fond mieux à celui du fag. Possible *p* et même *pp* jusqu'au *sol*



Doublure excellente, de



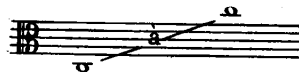
1<sup>o</sup> si le cor joue avec la sourdine.  
2<sup>o</sup> si les V.I + II, *en sourdine*, sont doublés par le *basson*, ou par le *cor en sourdine*.

2<sup>o</sup> *Altos. Unissons*: *A. + fl.* (1) très possible, surtout *p* pour le *medium* de la flûte. Très possible *f* jusqu'à

*A. + C.A.* excellent, et même à l'aigu, à toutes les nuances et sur toute l'étendue du *C.A.* — Meilleur que *A. + ob.*, qui reste possible cependant, surtout pour le *grave* et le *medium* du hautbois.


*A. + clar.* de même que pour *C.A.* — A l'aigu, la *clar.* domine.

*A. + fag.* très possible aussi, et à toutes les nuances, de



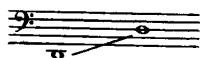
*A. + cor.* De même, mais à l'aigu le *cor* domine. — Doublure excellente si le *cor* est *en sourdine*, (mais il ne faut pas que les *altos* jouent trop *f*, à moins que le *cor* ne *cuivre*).

*A. + sax.* De même.

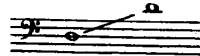
2<sup>o</sup> bis *Altos + Violons*. Cet unisson se doublera très bien par *ob.*, ou *C.A.*, ou *cl.*, ou *fag.*, et même par *cor*. La flûte à l'unisson sera faible (sauf à l'aigu, à partir de ). Mais excellente à l'octave, suffisamment haut.

*Nota.* La *trompette en sourdine* double très bien les *Cordes*, à condition de jouer *pp*. Avec des nuances plus accentuées son timbre domine et garde toujours un caractère agressif. Cela peut convenir à certains motifs; affaire de discernement de la part du compositeur. (Je parle ici de la *sourdine ordinaire* des orchestres symphoniques; les *sourdines plus douces*, dont j'ai fait mention (*sourdine de jazz*) se fondent mieux aux *cordes* et peuvent être excellentes pour le renforcement de la sonorité).

3<sup>o</sup> *Violoncelles*. La meilleure doublure, dans le *grave*, et à toutes les nuances, est celle par *Clarinette basse* dans cette étendue:

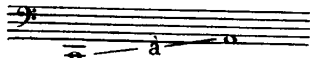


Au-dessus, on emploiera plutôt la *Clarinette*

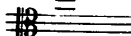



(De *la* à *ré*, le violoncelle en 2<sup>d</sup> corde s'y fondera mieux qu'en 1<sup>re</sup> corde). Cette doublure par le *chalambeau de la clarinette* est extrêmement utile si l'on n'a que peu de *Vc.* et que l'on veuille des basses bien soutenues, bien *timbrées*.

Pour des *f*, des *f* (et même *mf*), la doublure dans le *grave* par le *Basson* est toute indiquée, de



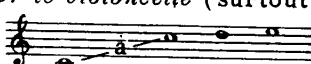
Le *Basson* peut d'ailleurs doubler le violoncelle jusqu'à des

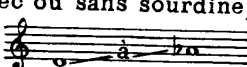
notes les plus aigües:  (Les sons graves de la *clarinette* sont moins gros que ceux du *basson*; ils ont davantage de mordant. Mais à l'extrême aigu le *basson* se fond mieux au violoncelle que la *clarinette*).

Le *Cor anglais* peut doubler le *Vc.* sur son étendue tout entière:  (Il s'y fond mieux dans le *medium* et à l'aigu). (De même pour le *hautbois*).

Le *Cor* est excellent, dans le *grave*, pour doubler des *tenues* de *Vc.* à toutes les nuances, en sons ouverts ou en sons bouchés. Doublure très possible aussi (de *tenues* ou de *mélodies*) dans le *medium* du *cor*; moins fondue, à son *aigu*.

La souplesse du *Saxophone* lui permet de doubler le *Violoncelle* à toute tessiture; mais pour le *grave* on emploiera plutôt le *sax. basse* ou le *sax. baryton*; pour le *medium*, le *sax. ténor* ou le *sax. alto*; pour les sons aigus du *Vc.*, le *sax. soprano* ou même le *sopranino*.

La *Flûte* peut très bien doubler le violoncelle (surtout s'il a la *sourdine* et joue en 2<sup>d</sup> C.) dans le *grave* et le *medium*, de  Et je ne vois pas d'impossibilité

à l'employer plus haut, quoiqu'alors les timbres soient moins fondus. — Elle est excellente, et même dans son *medium*, à l'octave du violoncelle surtout pour des *p*. L'usage du *Vc.* en 2<sup>d</sup> C. (avec ou sans *sourdine*) peut convenir également aux doublures du *medium* de la *clarinette*, de  (Même remarque pour la doublure du *Vc.* par *C.A.* ou par *fag.*, dans cette tessiture).

(notes réelles)

(1) *Fl.* à l'octave des *Altos*, doublure excellente.



4<sup>e</sup> Contrebasses. On parlera plus loin des doublures éventuelles de la Contrebasse (par fag., c. fag., ou cl. basse, ou cl. contrebasse), au sujet de l'orchestration des Basses.

**L'ACCOMPAGNEMENT.** Les accords, arpèges, batteries de l'"accompagnement" sont parfois assez difficiles à réaliser avec ces petits orchestres, si l'on tient à garder un assez grand nombre d'instruments pour la *Mélodie*. Il faut bien évaluer la *quantité de sonorité nécessaire à l'accompagnement*, - cela, d'après le caractère du chant, celui de l'accompagnement, et d'après la nuance générale de l'ensemble. Le plus souvent on peut admettre *une sonorité assez discrète*.

Si c'est un *pp*, A. + V.II *suffisent très bien* contre un chant des 1<sup>rs</sup> Violons; il existe même des exemples de : chant, V.I + V.II (en octaves), - accompagnement: altos (cf. *Symphonie en sol mineur*, de Mozart). - Mais si le chant est *soutenu*, (par exemple V.I + sax., ou V.I + cornet à pistons), un accompagnement par 2 cl. + fl. ou 2 cl. + fag., ou même cl. + fl. + V.II + A., n'est pas de trop.<sup>(1)</sup>

Quand l'accompagnement est réalisé par des *tenués*, on peut l'écrire pour V.II + A., ou: 2 clarinettes. Cela, bien entendu, lorsqu'il ne s'agit pas d'une mélodie très nourrie, et si l'on a seulement par exemple: la voix *mp* ou *mf*, ou: V.I, ou V.I + fl. - Même remarque pour des *arpèges* ou des *notes répétées*.

Bon aussi, et très usité: 1 cor (note tenue), avec des  $\dot{\bar{h}} \quad \gamma \quad \dot{\bar{h}} \quad \gamma \quad \dot{\bar{h}}$  en *pizzicati*, ou *arco*. Cela suffit très bien avec la voix, pour des nuances modérées. Au lieu d'un cor, on écrit aussi parfois 2 clarinettes, ou 2 flûtes.

A noter, que certains des *Bois* peuvent *compléter des accords d'instruments à cordes*, ainsi qu'on l'a déjà exposé. On peut en avoir l'occasion dans ces orchestres restreints.

Le cas se produit surtout pour la Clarinette se joignant aux Altos et Violoncelles (dans le medium ou dans le grave), et pour le Basson à l'aigu, combiné avec des Violons, ou avec V. et A.

**Accords faits par des Bois:** *doux*: 1 fl. (medium) + 2 cl., ou 2 fl. + 1 cl.

2 cl. + 1 fag.

1 fl. + 1 cl. + 1 fag. (ou + 1 cor *pp* dans ses notes les plus aisées)

*moyenne sonorité*: 1 fl. + 1 ob. (ou c.a.) + 2 cl. (ou + 1 cl.)

1 c.a. + 1 cl. + 1 fag.

2 cl. + 1 ob. + 1 fag. (plus lourd)

2 cl. + 1 cor + 1 fag. (sonorité pleine et pouvant n'être pas lourde si l'on choisit bien les notes)

1 ou 2 cl. + 1 cor + 1 ob. (bon aussi, meilleur encore avec c.a.)

*pour des f*: 1 fl. (à l'aigu) + 1 ob. + 2 cl. + 1 fag. + 1 cor (+ 1 trp.)

On éprouve parfois certaines difficultés dans le maniement de ces *Bois par un*, des orchestres restreints. Il y a toujours meilleure fusion avec le hautbois si l'accord est à l'aigu; mais le hautbois peut assez bien se mélanger aux clarinettes dans le medium; voici quelques exemples de ces réalisations (bien entendu, un grand nombre d'autres seraient possibles):

de *mf* à *ff*      de *mf* à *ff*      de *mf* à *ff*      de *p* à *f*

(Il faudra toujours atténuer un peu la trompette; le cornet à pistons sera plus souple.)

de *p* à *mf*      de *pp* à *mp* ou même *mf*      de *pp* à *mp*      *f* ou *ff*

(pour *f*, basson plus faible que le reste)      (pour *f* ou *ff*, flûte un peu faible)      (pour *mf*, *f*, ou *ff*, la fl. est plus faible)      (*mf* avec C.A.)

de *mf* à *ff*

(possible *mp* si les instruments observent bien la nuance)

Très doux: *p* à *ppp*      (id.)      (id.)

Doux aussi: (très doux avec cl. b.)

(*pp* à *mp*)

(1) Si, de la sorte, on y emploie des Cordes et des Bois, il n'est aucunement nécessaire que ceux-ci doublent exactement celles-là.



**LES BASSES.** Normalement, c'est *Vc. + C.B. en octaves*, et sans qu'il soit besoin (sauf pour des *f*) de doubler par fag.

Si les Violoncelles font un chant, ou s'ils sont à l'accompagnement avec les Altos, la *Contrebasse seule* sera généralement *faible* et sonnera *confus*; c'est alors qu'on peut la doubler par le Basson, parfois même par fag. + Piano (excellent surtout dans les enregistrements). Les *Pizzicati* de la Contrebasse se détachent beaucoup mieux<sup>(1)</sup> qu'on ne croirait; si l'on a la crainte qu'ils ne s'entendent pas assez, il faudra doubler par des *notes piquées* du Basson, ou

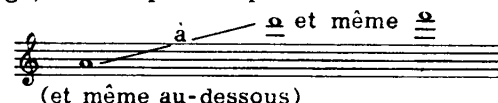
par des *pp* de Timbales, en écrivant :

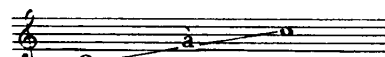


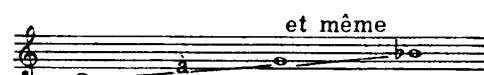
Dans les petits orchestres où l'on dispose d'un ou de deux *Cors*, ceux-ci donnent d'excellentes basses (de *pp* à *mp*) avec leurs sons graves, d'une ample et belle sonorité (surtout en *notes tenues*). Et même le *Trombone* peut, dans la douceur, être fort utile.

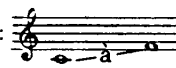
Quant aux *f*, on y fait "flèche de tout bois", réunissant le *basson*, le *trombone*, et la *contrebasse*, — auxquels se peuvent joindre le *piano* et même le *cor*.

**REPLACEMENTS.** Dans ces petits orchestres, on n'a pas toujours ce qu'il faut comme instruments. Il peut être utile de noter dans quels cas l'on supplée, sans trop de dommage, à ceux qui manquent.

La *Flûte* se remplace très bien par la *Clarinette*, de (et — voir plus loin — par le *Saxophone*).  (et même au-dessous)


id. . . . . par la *Trompette*, de  (si la tromp. joue *ppp*).

id. . . . . par le *Basson* (jouant *pp*) de  et même

Le *Cor* serait *plus en dehors* que le *medium* de la *flûte*; il peut la remplacer, néanmoins, en jouant *pp*, de :  (mais le *timbre* de la *trompette pp* évoque beaucoup mieux celui de la *flûte*).

La *Clarinette* se remplacera par un *Saxophone* (*soprano* pour l'aigu, *alto* pour le *medium*, *ténor* pour le grave) ou inversement.

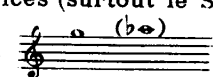

Le *Basson* et le *Cor*<sup>(1)</sup> se remplaceront aussi par le *Saxophone*.

La *Trompette* dans le grave  se remplacera par la *Flûte*.

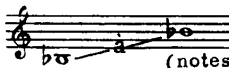
Le *Hautbois* se remplacera par le *Violon solo*; le *Cor anglais* par l'*Alto solo* ou le *Violoncelle solo*. (et inversement).

La *Flûte*, et la *petite Flûte surtout*, se remplaceront (suivant leur tessiture) par des *Harmoniques de Violons*, d'*Altos*, de *Violoncelles*. Des *pp* du *medium* de la *Clarinette* ou de l'aigu du *Basson*, par des *harmoniques de Contrebasse* ou même de *Violoncelle*.

### USAGE DU SAXOPHONE DANS LES PETITS ORCHESTRES.<sup>(2)</sup>

Il y rend de *grands services* (surtout le *Saxophone Alto*). Il peut remplacer la *Flûte* dans le *medium*, et mieux encore la *Clarinette* (jusqu'à ) ainsi que le *Basson*, et le *Cor* (même *f*) de  (notes réelles)

Il lie les sonorités, il leur donne du corps.

Il se fond avec tout : à un accord de *Bois* mais aussi à un accord de *Cordes*<sup>(4)</sup> principalement dans son *medium*, c'est-à-dire (pour le *Saxophone Alto*) de  (notes réelles)

En Accords : excellent avec *fag. et cor*; de même avec *fag. et clar.*, avec *clar. et C.A.*; très possible aussi avec 2 *clar.*, avec *clar. et fl.*, voire même avec *clar. et ob.*

On notera que le *Saxophone* a beaucoup plus de son et de volume que la *Clarinette*, et qu'en conséquence il n'est pas mauvais d'en atténuer les nuances en cas de *remplacement*, surtout dans le cas où il est accompagné par un très petit nombre d'instruments à Cordes.

(1) Et particulièrement pour le cas d'une musique enregistrée.

(2) Le *Cor* peut remplacer le *Basson*, et inversement. L'aigu du *Basson* se remplacerait par le *Cor* avec *sourdine*. La *Trompette* avec *sourdine* peut, à la rigueur, remplacer des accents de *ob.* ou de *C.A.* Et si c'est une *sourdine douce*, elle remplacera même des mélodies de *Ob.* ou de *C.A.*

(3) Tout cela s'appliquerait aussi à l'orchestre normal.

(4) Darius Milhaud l'écrit à la place d'un *Alto* à cordes, dans son ballet *la Création du Monde*, ainsi que je l'ai déjà signalé.







Ch. Kœchlin  
Final de la  
1<sup>re</sup> des Sonatines françaises

(Clar. basse avec 1<sup>er</sup> fag. pour les 2 1<sup>rs</sup> temps).  
(Violons en doubles cordes et très solidement).

1<sup>o</sup> Tenues cuivres, cors, fag., accentuées par le piano; rythme à la timbale, ligne par les Cordes à l'unisson.

2<sup>o</sup> Dans le crescendo des mesures 3,4,5, les cordes sont dans le grave (ou le médium); au-dessus, les cors, trp., et bois (fl., cl.); ob. avec cordes.

Le plus difficile, lorsqu'on ne dispose que d'un orchestre restreint, c'est de pouvoir mettre en dehors des thèmes, solidement, dans un morceau d'écriture polyphonique assez nourrie. Comme disait Saint-Saëns, "on n'a jamais assez d'instruments", surtout dans ce cas. Il faut alors réserver les sonorités les plus saillantes, et ne les faire donner qu'en temps voulu. C'est le cas pour les Cors, puis les Trompettes, dans le passage suivant du *Final* d'une *Sonatine* dont l'orchestre se compose de 2 fl., 2 ob., 1 cl., 1 cl. b., 2 fag., 2 cors, 2 trompettes, harpe, piano, batterie, et instruments à cordes (un petit nombre de pupitres):

Ch. Kœchlin. Final de la 2<sup>de</sup> des Sonatines françaises

Le thème principal du morceau apparaît ici aux flûtes, puis aux cors, puis aux trompettes (à 2, avec 1<sup>er</sup> cor). Ce thème figure aussi par mouvement contraire aux cordes (1<sup>re</sup> et 2<sup>de</sup> mesures) avec une sonorité vigoureuse, puis (mesures 4 et 5) aux altos et violoncelles, doublés par un cor et une clarinette, ce qui n'est pas trop, étant donnée la force des trompettes pour le thème par mouvement divers, et celle des violons, flûtes et piano pour les arpegges à l'aigu, dont le rôle est important ici. Aux 3 1<sup>res</sup> mesures il y a des tenues (cors, cl.) pour faire le fond de l'harmonie. Puis (mesures 4 et 5) c'est une écriture contrapunctique sans tenues, sonorité plus dépouillée; le mouvement des parties suffit alors pour donner une impression suffisante de plénitude, bien que matériellement cette plénitude n'existe pas.



Parmi les œuvres contemporaines écrites avec les *Bois par 2*, la plupart sont destinées à un *nombre moyen* de pupitres pour les Cordes, c'est-à-dire 4 à 5 pupitres de 1<sup>ers</sup> Violons, 3 à 4 pupitres de 2<sup>ds</sup>, etc. – Les *Sonatines* précédentes ont été conçues plutôt pour 3 à 4 pupitres de 1<sup>ers</sup> Violons, 2 à 3 de 2<sup>ds</sup>, etc. – Exceptionnellement, on trouve dans l'œuvre de Richard Strauss l'emploi d'un *petit nombre d'instruments à Cordes*, avec les *Bois par 2*, des *Cors* et des *Cuivres*; il procède souvent, d'ailleurs, par doublures entre Bois et Cordes (j'ai déjà cité un passage où le Hautbois est à l'unisson du Violon solo, et la Clarinette à l'unisson de l'Alto solo). Il s'agit de la partition du *Bourgeois gentilhomme*, et de celle d'*Ariane à Naxos*, qui y fait suite. En voici un exemple :

R. Strauss  
*Le Bourgeois gentilhomme*  
(page 31)

(Composition de l'orchestre : 4 Violons,  
4 Altos, 4 Vc., 2 C.B., Bois par 2, 2 Cors,  
1 Trp., 1 Tromb., 1 Piano, Timbales.)

avec Bois, Cors et Cuivres :

(Id.)



**4. ORCHESTRES AVEC BOIS PAR 2 OU PAR 3.** La plupart des exemples donnés dans cet ouvrage correspondent à ces formations d'orchestre :

**ORCHESTRE DE HAYDN OU DE MOZART (SYMPHONIES) :**

2 Fl. (une seule, le plus souvent)	2 Cors	Cordes	6 à 8 1 <sup>rs</sup> Violons
2 Ob. ou 2 Clar. (rarement 2 ob. + 2 cl.)	2 Trp.		4 à 6 2 <sup>ds</sup> Violons
2 Fag.	Timbales		3 à 5 Altos
			3 à 4 Violoncelles
			2 ou 3 Contrebasses

(29 à 37 musiciens.)

**ORCHESTRE PLUS NOURRI, AVEC BOIS PAR 2 :**

2 Fl.	2 Cors	Batterie (1 ou 2)	Cordes	8 à 10 1 <sup>rs</sup> Violons
2 Ob.	2 Trp	Timbales		6 à 8 2 <sup>ds</sup> Violons
2 Clar.	Harpe			5 à 6 Altos
2 Fag.	Piano			4 à 5 Violoncelles
				3 Contrebasses

(42 à 49 musiciens.)

On obtient déjà, de la sorte, une sonorité assez considérable; mais pour les Symphonies de Beethoven *on augmente en général le nombre des instruments à cordes* en raison de l'intensité, de la puissance sonore que pour certaines de ses idées l'on croit devoir exiger. Peut-être n'est point si nécessaire, notamment pour la *Pastorale*, comme pour les Symphonies N<sup>os</sup> 1, 2, 4, et 8. — Un "Quatuor" nombreux semble plus indiqué pour la *Symphonie Héroïque*, l'*Ut mineur*, la *Symphonie en La*, et la *IX<sup>e</sup>*. Il y a des *Trombones* dans la *Symphonie en ut mineur* (final) et dans la *IX<sup>e</sup>* (final); et *trois Cors* dans la *Symphonie héroïque* (deux Trombones dans l'*orage* et le *final* de la *Pastorale*).

**BOIS PAR 3 <sup>(1)</sup>:**

1 Piccolo	4 Cors	Timbales	12 à 16 1 <sup>rs</sup> Violons
2 Flûtes	2 ou 3 Trompettes	Batterie	10 à 14 2 <sup>ds</sup> Violons
2 Hautbois	(parfois, 4)	(2 exécutants)	8 à 12 Altos
1 Cor anglais	3 Trombones	1 ou 2 Harpes	6 à 10 Violoncelles
2 Clarinettes	1 Tuba	Piano	4 à 8 Contrebasses
1 Clar. basse		(et parfois, Célesta)	
(ou 1 petite cl. — en général		éventuellement: Orgue	
moins utile que la cl. B.)			
2 Bassons			
1 Contrebasson			
parfois, + 1 Saxophone			

(67 à 92 musiciens.)

Parfois il faut écrire des *variantes* pour passer éventuellement des *Bois par 3* aux *Bois par 2*. Rappelez-vous les équivalents que voici :

au lieu de 3 cors = 2 cors + 1 fag. ou 1 cor + 2 fag.

au lieu de 4 cors = 2 cors + 2 fag. ou (moins bien) 2 cors + 1 fag. + 1 cl.

au lieu de 3 flûtes = 2 fl. + 1 cl. ou 1 fl. + 2 cl. (suivant la tessiture)

(remplacement surtout bon dans le medium et *p*, mais possible même à l'aigu).

au lieu de 3 flûtes = 2 fl. + 1 trp. (*pp*) dans le grave très possible



au lieu de 3 trompettes = 2 trp. + 1 tromb.

Rien de particulier à dire sur l'écriture des Bois par 2 ou par 3, que nous n'ayions déjà dit au chapitre III.

(1) J'ai signalé une formation intermédiaire se rencontre parfois; elle est excellente :

1 Piccolo	2 ou 4 Cors	Timbales	8 à 12 1 <sup>rs</sup> Violons
2 Flûtes	2 Trompettes	Batterie	6 à 10 2 <sup>ds</sup> Violons
2 Hautbois	3 Trombones	1 Harpe	5 à 7 Altos
2 Clarinettes		1 Piano	4 à 6 Violoncelles
1 Clar. basse			3 à 4 Contrebasses
2 Bassons			



## 5. GRANDS ORCHESTRES, AVEC BOIS PAR 4, - 6 CORS, etc...

C'est la composition suivante :

2 Picc.	4, 6 ou 8 Cors	Timbales	16 à 20 1 <sup>re</sup> s Violons
2 ou 3 Fl.	4 trompettes	Batterie	14 à 18 2 <sup>de</sup> s Violons
3 Ob.	3 ou 4 (ou 5) Trombones	(3 exécutants)	12 à 16 Altos
1 C.A.	dont 1 ou 2 Trb. basses	Piano	10 à 12 Violoncelles
1 petite Cl.	(ou 1 Trb. B. et 1 Trb. C.B.)	2 ou 4 Harpes	8 à 10 Contrebasses
2 ou 3 Cl.	1 ou 2 Tubas	Orgue	
1 Cl. basse	ou parfois aussi :	(Celesta avec batterie)	
3 Fag.	2 Tuben ténors		
1 C. Fag.	2 Tuben basses		
1 ou 2 Saxophones	1 Tuba contrebasses		(98 à 129 musiciens.)

Ce nombre d'exécutants est rarement dépassé <sup>(1)</sup>. De toute façon, il correspond à des salles d'assez grandes dimensions (Châtelet, Salle Pleyel, Théâtre des Champs-Élysées, Salle du Palais de Chaillot, etc.). Il faut surtout que le caractère ou le développement des œuvres motive cette composition. Mais parfois, il est réellement nécessaire d'avoir les *Bois* par 4, avec 6 Cors et 4 Trombones au moins. Dans l'écriture et la distribution des notes pour les Bois et les Cuivres, on double souvent, en se conformant aux principes généraux de l'équilibre (dont nous avons plus d'une fois parlé) entre Trp. et Cors, Cors et Bois, etc.

On trouvera plusieurs exemples au chapitre IV, (voir : les *ff*) de l'emploi de ces grands orchestres.

**6. DIVERSES FORMATIONS PARTICULIÈRES.** Dans certains cas, pour obtenir une sonorité très puissante sans augmenter à l'extrême le nombre des musiciens, on a recours à davantage de *Bois* et de *Cuivres*, avec moins d'*Instruments à Cordes*. C'est là une sorte d'intermédiaire entre l'orchestre *symphonique normal*, et l'orchestre *d'harmonie*. Pour une œuvre destinée à être enregistrée, et reproduite aussi sonore que possible aux *Fêtes de la lumière* de l'*Exposition de 1937* <sup>(2)</sup>, nous avons adopté la composition suivante :

2 Picc.	6 Saxophones	Piano	6 1 <sup>re</sup> s Violons
2 Fl. (aussi : 4 g <sup>des</sup> fl.)	(1 sopr., 2 altos, 1 ténor,	Harpe	4 2 <sup>de</sup> s Violons
1 Hautbois (aussi : C.A.)	1 baryton, 1 basse)	Ondes Martenot	2 Altos
2 Cl. sib	5 Cors	4 Timbales	2 Violoncelles
2 Cl. la	5 Trompettes	Cymbales, Gr. C., etc.	4 Contrebasses
1 Cl. basse	4 Tromb. (dont 1 trb. basse)		
1 Basson	1 Tuba		
	1 Contrebasse sib		

Cet orchestre (qui était celui du poème symphonique *Les Eaux Vives*) fut destiné à donner, à la fin du morceau, des sonorités *très considérables*, qui furent obtenues par des *ff* de *Cuivres* (nombreux) et des *Ondes Martenot*, avec aussi tout le reste de l'orchestre. Comme l'œuvre était enregistrée, on peut, en rapprochant les instruments à cordes du "micro", faire en sorte que l'équilibre fût satisfaisant, avec le *quatuor peu nombreux* (pupitres : 3, 2, 1, 1, 2). De la sorte, on put (avec au total un même nombre d'instruments) augmenter le nombre des Bois, Cuivres, et Saxophones. - Voici quelques exemples de l'utilisation de cet orchestre :

### Flûte avec Clarinettes et Saxophones :

Ch. Kœchlin  
*Les Eaux Vives*

<sup>(1)</sup> L'orchestre écrit par Strawinsky pour le *Sacre du Printemps* est plus considérable encore, il comprend 5 flûtes (dont 1 picc. et 1 fl. en sol) 4 ob., 1 C.A., 5 clarinettes (dont 1 petite cl. et 2 cl. basses), 3 fag. 1 c. fag., 6 cors, 5 trompettes (dont une petite trp. en ré), 3 trombones ténors, 4 tuben, la batterie, et les cordes.

<sup>(2)</sup> Transmise en plein air par des haut-parleurs.



*Thème à la Flûte, accompagnement par Clar. et Sax. :*

*p legg*  
 fl. *pp*  
 cl. *pp*  
 sax. alto *pp*  
 Harpe. *pp*  
 Vc. pizz. *mp*  
 C.B. pizz. *p*  
*dolce poco a poco*  
 1<sup>re</sup> *pp* *dolciss.*  
 sax. *mp*  
 2<sup>e</sup> cl. *pp*  
 sax. alto *pp*  
 Vc. *mp*  
 C.B. *p*  
 + A. *mp*  
 C.B. *p*

Ch. Kœchlin  
*Les Eaux Vives*

("les Eaux s'élancent")

*Dialogue des Bois et des Saxophones :*

*Scherzando allegretto*  
 picc. *p legg.*  
 ob. *pp legg.*  
 cl. *pp legg.*  
 cl. b. *pp*  
 fag. 2<sup>e</sup> *pp*  
 timbale *pp*  
 Vc. pizz. *pp*  
 timb. *pp*  
 2 sax. a. *pun poco marcato*  
 1 sax. t. *pp*  
 3 clar. *legg.*  
 cl. basse *pp legg.*  
 C.B. pizz. *p*

(id.)

Enfin, pour un *ff* avec tenues de Cors et Saxophones, il devient nécessaire d'augmenter le nombre des Bois jouant le motif en doubles croches :

*Allegro*  
 picc. *ff*  
 + Piano  
 2 fl. *ff*  
 4 clar. *ff*  
 sax. sopr. *ff*  
 2 sax. altos *ff*  
 cors *ff*  
 sax. ten. *ff*  
 sax. bar. *ff*  
 sax. B. *ff*  
 trb. 1. 2 *ff*  
 trb. basse + tuba *ff*  
*Piano*  
 à 2  
 à 2  
 cl. b. *ff*  
 fag. *ff*  
 sax. *ff*  
 tuba *ff*

(id.)



Certains passages, orchestrés surtout avec les Cordes, restaient très doux.

Quant à l'orchestre auquel on avait confié l'exécution des divers morceaux écrits par une "équipe" de quelques compositeurs pour le "14 Juillet" de Romain Rolland, il était également basé sur des Cuivres, des Cors, des Saxophones et des Bois usuels. Il se composait de :

2 Picc.	2 Saxophones altos	4 C.B. à cordes
4 Fl.	2 Sax. ténors	4 Timbales
4 Ob.	2 Sax. Barytons	Batterie
2 petite Cl. mi♭	6 Cors en fa	Chœur : S.C.T.B.
6 Cl. si♭	6 Trp. en ut	
4 Bassons	4 Trombones	
2 Contrebassons	(le 4 <sup>e</sup> était un trb. basse)	
	1 Tuba en ut	
	1 Tuba contrebasse en si♭	

En somme, un ensemble assez analogue à celui des *orchestre d'harmonie*, à cela près que le groupe des *Saxhorns* ne s'y trouvait pas représenté, tandis que d'autre part les *flûtes*, *hautbois* et *bassons* y gardaient plus d'importance que dans les musiques d'harmonie. On citerait les quelques passages suivants :

*Soprani + 1<sup>re</sup> Contralti*

Chœur

Ténors

Li. ber.té, dans ce beaujour, — Li. ber.té

Li. ber.té nous ac.cou.rons vers toi!

2 fl. + 2 picc.

4 cl.

legg. m

②

1<sup>re</sup> cl.

③

ob. à 4

ob. ob. à 4

1 trp. + 2 cors + 2 sax. altos

cors (sol#)

sax. (mi, sol#)

①

trp.

2 trp.

3 cors + 1 trp.

2 trb. + 4 fag.

trb. à 2

tuba

c. fag.

tuba + c. fag. à 2

C.B. à cordes

une cymb.

caisse pp

mf

mf subito

p legg.

1 trp. + 2 cors mp

2 trp.

p legg.

p tuba + tuba C.B. + sax. baryton

timb. p

Ch. Kœchlin  
Le 14 Juillet  
final du 2<sup>e</sup> acte



***ff* avec de nombreux instruments à vent :**

à 4  
flûtes  
à 2  
hautbois  
à 2  
picc. cl.  
à 2  
clarinettes  
à 4  
2 sax. tén.  
2 cl.  
cors à 5  
Chœur  
T. et B.  
trb. à 2  
trp. à 2  
trb. 1<sup>re</sup>  
trb. B.  
+ tuba C.B.  
+ cor  
C.B. à cordes  
arco

Ch. Kœchlin  
Le 14 Juillet  
fin du 2<sup>d</sup> acte

Li - ber.té, dans ce beau jour, Li - ber.té remplis notre âme

***ff* avec les Chœurs :**

(allegro con moto)

(en notes réelles)

S.C. *ff*  
T.B.  
En a - vant! mar. chons En a - vant! En a - vant!

3 picc.  
3 picc.  
ob. à 4  
2 sax. altos  
2 sax. ténors  
2 sax. barytons  
2 petites cl.  
+ 3 cl.  
3 cl. (à 3)  
cl. à 2 pour  
chaque note  
à 2  
tromb.  
timb. *cresc.*  
cors et fag.

(*ff* à tous les instruments)

(Id.)

La sonorité est forcément un peu confuse, avec les *fa* du chœur contre les *mi* de l'orchestre. Les Hautbois à 4 sont soutenus par les deux petites clarinettes, et à l'octave supérieure par les petites flûtes ainsi qu'à l'octave inférieure par les saxophones. Dans l'ensemble, cela doit donner l'impression d'une mêlée tumultueuse (c'est le départ de la foule vers la Bastille), aboutissant au *ff* suivant :



***fff*** avec les Chœurs :

Liberté !

Chœur  
S.  
C.  
T.  
B.

notes réelles  
+ 3 picc.  
picc. à 6  
picc. à 3  
à 3

2 petites cl.  
petites cl.

6 cl.  
4 ob.

2 sax. altos  
2 sax. ténors

tromp. 1. 2.  
à 2  
1. 2.  
5. 6.

tromp. 3. 4.  
à 2  
trb. 3. 4.

tromb. 1. 2.  
à 2  
trb. 1. 2.  
trb. 1. 2.  
trb. 2°

2 cors  
2 fag. + 2 cors  
2 fag. + 2 cors

2 sax. ténors + 2 fag.  
2 sax. bar. + 2 fag.  
+ tromb. basse

2 tubas  
c. fag.  
+ C.B. à cordes  
8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>

(2 timbaliers)  
dim. poco a poco  
timb.

Ch. Kœchlin. *Le 14 Juillet, fin du 2<sup>d</sup> acte.*

Le *Tuba mirum* du Requiem de Berlioz est écrit pour un orchestre encore plus considérable. On sait que ce magicien des sonorités (aussi bien des **ppp** que des **fff**) avait disposé 4 orchestres de cuivres, aux "quatre points cardinaux" de la salle, se répondant, envoyant à travers l'espace leurs fanfares souveraines. L'effet, (quand on exécute le morceau avec tous les instruments écrits par Berlioz et qu'on se conforme à cette disposition) est vraiment formidable.



Voici le détail de cette orchestration, pour les dernières mesures de cet épisode :

4 cornets à pist. (*ff*)

1<sup>er</sup> orchestre

2 trb.

2<sup>d</sup> orchestre

2 trp. (*loco*)

3<sup>e</sup> trb.

2 trb.

2 trb. 8<sup>va</sup> 64

+ 2 autres trb. 8<sup>va</sup> 64

3<sup>e</sup> orchestre

4 trp.

4 trb.

4 fl.

2 ob.

4 cl.

4<sup>e</sup> orchestre

4 trp.

4 trb.

1. 2.

4 ophicl.

Douze cors  
(4 à chaque partie)

8 Bassons

ici le tonnerre  
des timbales

altos

Ve.

C.B.

V. II

V. II

A.

H. Berlioz  
*Requiem*  
(*Tuba mirum*)

Quant au roulement de timbales qui vient alors dominer toute sonorité humaine, il est fait par *huit paires* de timbales, lesquelles à vrai dire ne jouent pas toutes en même temps, mais avec cinq ou six d'entre elles c'est déjà un *ff* qui couvre tout le reste de l'orchestre. — Le grand nombre de timbales était nécessaire pour les changements de l'harmonie; ce qui donne les successions suivantes

2<sup>d</sup> paire de timb.  
(2 timbalières)

3<sup>e</sup> paire

1<sup>re</sup> paire  
(2 timbalières)

7<sup>e</sup> paire

5<sup>e</sup> paire

8<sup>e</sup> paire

6<sup>e</sup> paire

4<sup>e</sup> paire

6<sup>e</sup> paire

7<sup>e</sup> paire

3<sup>e</sup> paire sans tremolo

et il y a aussi



*Citons encore ff d'un orchestre de très nombreux instruments :*

cl à 3 + fl. à 4 + picc. 8<sup>es</sup>

ob. à 2

V.I  
V.II + A.  
Vc.

orgue (Plein Jeu)

timb.

trp. à 2  
+ cors à 2

cors à 2

2 ob.  
ob. baryt.

2 cl.

trp.

dim.

cors à 2

2 cors

4 trb.

fag. à 2  
fag. à 2  
+ c.fag. et C.B. 8<sup>es</sup> 6<sup>es</sup>

R. Strauss  
*Festliches Praeludium*  
(page 63)

# IVERSES RÉALISATIONS D'UN ACCORD DONNÉ, SELON LA COMPOSITION DE L'ORCHESTRE.

Il peut être de quelque intérêt de comparer *diverses manières de réaliser, avec les Bois, un accord donné* - suivant qu'on emploie un orchestre nombreux ou restreint. En voici des exemples :

<p>fl. ob. cl. fag.</p> <p><i>Quatuor de Bois</i></p>	<p>fl. ob. cl. fag. cor (1)</p> <p><i>Quintette (4 Bois, + Cor)</i></p>	<p>fl. ob. 2 cl. fag. (1) cor</p> <p><i>Sextuor (5 Bois, + Cor)</i></p>	<p>2 fl. 2 ob. 4 cl. fag. (2) cor fag. cor</p> <p><i>Dixtuor (8 Bois, + 2 Cors)</i></p>
<p>(3) 2 fl. 2 ob. 2 cl. 2 fag. cor</p> <p><i>Dixtuor (8 Bois, 2 Cors)</i></p>	<p>2 ob. (2 fl. 2 cl. cor 2 trp. 2 fag.)</p> <p><i>Bois par 2, 2 Cors, 2 Trp. (12 instruments)</i></p>	<p>3 fl. (3 2 cl. 3 cl. 2 cors 2 fag. c. fag. ou 3<sup>e</sup> fag.)</p> <p><i>Bois par 3 + 2 Cors (14 instruments)</i></p>	<p>3 ob. (3 3 fl. ou 2 fl. et picc. 3 cl. (3 3 trp. (très sonore) 4 cors 3 fag.)</p> <p><i>Bois par 3 + 4 Cors + 3 Trp. (20 instruments)</i></p>

- (1) Le *sol* du basson est moins en dehors que ne serait celui du cor, mais l'*ut* du cor donne une bonne basse.  
 (2) Cors en octaves et bassons en sixtes, très fondu ainsi.  
 (3) Sonorité plus forte que la précédente: cor sur *sol* plus sonore que la clar.; fl. plus en dehors à cette tessiture aiguë.  
 (4) Ou 2<sup>e</sup> cor à la place du 1<sup>er</sup> fag., et inversement.



4 ob. - *picc.* 3 fl. 4 cl. fag. à 2 4 fag.

4 fl. (2 à chaque note) 4 ob. + 4 cl. (unissons entre ob. et cl.) 4 cors 4 fag. 3 trombones (2 à chaque note) on écrirait trb.b. aussi

4 fl. 4 ob. + 4 cl. 4 cors 2 à chaque note 3 trp. (1) 3 trb. 2 fag. fag. à 3 c.fag.

4 fl. 4 ob. + 4 cl. 4 cors 2 à chaque note 3 trp. 3 cors 3 trb. fag. à 3

**Bois par 4 sans Cors (16 instruments)**

**Bois par 4 + 4 Cors (20 instruments) (sonorité pleine mais moins claire que la précédente)**

**Bois par 4 + 4 Cors, 2 Trp., 3 Trb. + 1 Trb. B. (25 instruments) (de *mf* à *ff*) (jamais réellement *p*, à cause des flûtes)**

**(id.) (26 instr.) (de *mf* à *ff*) (à cause des fl. ce ne sera jamais réellement *p*)**

**(id.) (25 instr.) (*f* ou *ff*)**

Voici, encore, diverses autres dispositions de l'accord d'ut majeur aux Bois (avec ou sans Cors et Trompettes): Bois par 2 - par 3 - par 4, et aussi par un plus petit nombre d'instruments:

1<sup>re</sup> Bois par 2.

Très usuel:

De même:

(cf. Chabrier, Pierné, etc.)

ou aussi:

(plutôt moins fondu)

(sol de la 2<sup>de</sup> fl. un peu faible)

Avec Cors et Tromp.

(sol de la cl. (de *mp* à *f*) plus faible) (de *mp* à *f*)

trp. ou cor (*mf* ou *f*)

4 cors (id.)

cor (id.)

fag. ou c.fag.

fag.

fag.

bon surtout pour *p* ou *pp*

de *pp* à *mf*

pour toutes nuances (jamais très *p*, à cause des flûtes)

(id.)

et avec des instruments différents pour chaque note:

(id.) (possible *p*)

2<sup>de</sup> Bois par 3.

pas très homogène (clar. un peu pâles dans ce registre)

plus fondu

très possible; hautbois transparents.

possible (plus lourd que le suivant)

mieux (Saint-Saëns, *Symphonie avec orgue*)

Cet accord, dans l'œuvre de Saint-Saëns est complété par → et par la 1<sup>re</sup> fl. 8<sup>de</sup> de la 1<sup>re</sup> fl.

c.fag.

(1) Trp. plus lumineuses ainsi qu'avec (sol mi plus doux).



le sol/ faible  
de la flûte,  
est renforcé  
par la clar.

(Moins usuel parce que les hautbois sont au- dessous des clarinettes, mais nullement impossible, surtout pour un *f*<sup>(1)</sup>. Bonne basse par le hautbois.)

do se fond bien  
aux flûtes

(bonne basse, et  
disposition assez  
transparente)

(sol du médium de la fl. renforcé par cl.)

#### Avec Cors et Trompettes :

De *mf* à *ff* :  
(solide)

(id.)

(*pp*)  
(la Trp. a davantage  
de caractère)

#### 3<sup>e</sup> Bois par 4.

(de *mf* à *ff*)

(*f*)  
(*pp* ou *p*)  
(*pp* à *mf*)

(pour le *pp*, ne garder que 4 fl., 2 clar., et 2 bassons, en octaves, sans le contrebasson)  
(pour le *p*, garder 4 fl., 3 ob., 4 cl., et avoir un C.A. pour l'*ut* grave; 2 fag. en octaves, et le c. fag.)

#### (Orchestres restreints)

4<sup>e</sup> Avec 2 cl., 2 fl., 1 hautbois, 1 basson, on écrirait :

(de *mf* à *ff*)

(de *pp* à *mp*)

(de *pp* à *mp*)

(de *p* à *f*)  
(pour le *f*, sol de la flûte  
un peu faible)  
(de *pp* à *mp*)  
(*pp* ou *p*)

(*mf* à *ff*)

(1) Plusieurs compositeurs, pour les *f*, utilisent l'écriture des Hautbois au-dessous des Clarinettes. C'est peut être un peu moins fondu, mais avec des Cuivres et des Cordes cela n'a pas d'importance. M.E. 6941



5° 1 fl., 1 ob., 1 cl., 1 fag. (avec ou sans cor et tromp.) en tout 4, instruments à vent.

Homogénéité plus difficile à réaliser - surtout si l'on n'utilise pas l'aigu. (On sera parfois obligé d'écrire C.A. au lieu de ob., pour avoir une sonorité plus fondue avec fl. et cl., dans le médium).

fl. ob. cl. fag. (un peu pâle)  
fag. ou cor ou tromp. *pp* (de *p* à *f*)  
ou cor (un peu trop en dehors) (id) ou tromp. *pp*, possible (de *pp* à *f*)  
(de *p* à *f*) (id.) (id.)

Plus facile à écrire dans une tonalité moins haute, à cause du basson.

ob. fl. cl. fag. *p* (ou même *pp*)  
bon pour le cas où le hautbois chante une mélodie (id.) (possible)  
(mi et do de la clarinette plus timbrés que sol; et le sol du basson peut rester très doux.)

fl. ob. ou c.a. cl. fag. ou cor (possible aussi)  
fl. ob. cl. fag. ou cor (possible aussi)  
fl. ob. ou cl. cl. ou ob. tromp. *pp*  
fl. ob. trp. (avec les cuivres *pp*)

6° 1 fl., 1 cl., 1 ob. (ou C.A., ou fag.) en tout 3 instruments à vent.

A l'aigu cela s'arrange assez bien.

Pour le médium, employer plutôt le C.A.; et pour aller avec les sons graves de la flûte, le Basson sera préférable:

fl. ob. cl. et même : fl. ob. ou cl. cl. ou ob. (de *p* à *f*) (de *mp* à *f*) (de *p* à *f*)  
(de *pp* à *mf*) (au-delà de *mf*, cl. et C.A. l'emportent sur la fl.)

fl. cl. c.a. ou fag. (de *pp* à *mp*)  
fl. fag. cl. (*pp* ou *p*)  
fl. fag. ou cl. cl. ou fag. (id.)  
fl. fag. ou cl. cl. ou fag. (id.)  
fl. cl. fag. (moins homogène) (*pp* plus difficiles pour fag.)

fl. fag. cl. (moins homogène) (plus facilement *pp*)  
fl. cl. fag. (difficile *pp* à cause du basson) (excellent avec cor bouché ou même voilé *pp*)  
fl. cl. très bon (de *mp* à *pp*)  
fl. cl. bon avec cl.B., pas impossible avec cor. (Il faudrait le *mi pp* au Basson, c'est difficile à réaliser.)



## 7. ORCHESTRES D'HARMONIE. Ces orchestres comprennent en général les groupes suivants :

(1) La "PETITE HARMONIE" Flûtes, Hautbois, Bassons, parfois aussi 2 ou 4 Cors. Ce groupe est *plus faible que les autres* et sert plutôt à des *effets de couleur*. Si on voulait qu'il fût équilibré au reste, il y faudrait au moins 6 à 8 flûtes, 4 à 6 hautbois, et plusieurs bassons. Mais l'usage veut qu'on se borne à lui donner un rôle très secondaire

(2) Les CLARINETTES et SAXOPHONES, qui remplacent les Cordes de l'orchestre symphonique.

(3) Les SAXHORNS des diverses tessitures, qui jouent ici le même rôle que les Bois dans l'orchestre symphonique.

(4) Les CUIVRES CLAIRS (Trompettes, Pistons, Trombones) dont le rôle est le même que dans l'orchestre symphonique.

(5) Les INSTRUMENTS SUPPLÉMENTAIRES : Contrebasses à Cordes, Harpes, Batterie.

Lorsqu'il ne s'agit pas de transcrire un morceau symphonique on procède souvent par doublures, les accords de chacun des groupes 1, 2, 3, se trouvant à peu près au complet. On obtient de la sorte une sonorité ronde et pleine, mais un peu uniforme. L'avantage est surtout dans la *plus grande facilité de l'exécution*, car si quelques instruments font défaut, ou ne peuvent jouer leur partie (par insuffisance de technique), ceux d'un autre groupe y suppléent. L'inconvénient est dans le manque de couleur et de relief causé par une telle orchestration, — traditionnelle évidemment, et surtout plus pratique pour un orchestre d'amateurs, — mais à laquelle on souhaiterait quelque variété. — Les Cuivres clairs ne jouent pas durant tout le morceau; il vaut mieux les réserver pour les passages saillants. C'est sur eux que l'on compte pour apporter de l'éclat. — L'effet des Saxhorns, qui sont comme les Bois de l'orchestre symphonique, est d'amplifier, sans l'alourdir, la sonorité de l'ensemble. En somme, plus faciles à traiter (en raison de l'homogénéité du groupe) que les Bois de l'orchestre symphonique; et ce sont ces Saxhorns qui donnent aux orchestres d'harmonie la *magnifique plénitude* dont l'acoustique du plein air augmente encore la majesté.

Dans les transcriptions de morceaux "classiques", faites par d'excellents orchestrateurs pour ces musiques d'harmonie, il y a davantage de diversité. Les ressources de chaque groupe y sont utilisées, et souvent sans doublures de l'un par l'autre. Certaines de ces transcriptions montrent une grande habileté. Des œuvres modernes, de Saint-Saëns, de Bizet, de Ravel même, furent arrangées de la sorte, sans le moins du monde avoir été "trahies" par ceux qui les ont traduites. Il nous est malheureusement impossible, faute de place, d'entrer dans le détail de ces réalisations. Nous ne pouvons que conseiller à l'élève d'en prendre connaissance, lorsqu'elles se trouvent dans des bibliothèques comme celle du conservatoire, ou qu'elles sont éditées.

Voici d'abord quelques détails supplémentaires sur la composition<sup>(1)</sup> et le fonctionnement de chacun des groupes qui forment l'orchestre d'harmonie :

### 1<sup>er</sup> GROUPE. "PETITE HARMONIE"

- 1 ou 2 Piccoli (*en Ré<sup>b</sup>*)
- 2 grandes Flûtes (il vaudrait mieux en avoir davantage !)
- 2 Hautbois (même remarque)
- 2 ou 4 Bassons
- Eventuellement, Contrebasson, ou plutôt Sarrusophone C.B.
- 2 ou 4 Cors (c'est à dessein que je sépare les Cors des Cuivres).
- Ils sont excellents en soli (unissons de 2 ou de 4) ou bien à 4 parties, ou encore soutenant les instruments qui remplacent les Cordes Clar. et Saxophones).

Aujourd'hui que l'on transcrit mainte œuvre symphonique moderne, la "*petite Harmonie*", si colorée, est bien utile<sup>(2)</sup>. Raison de plus pour souhaiter qu'elle soit plus nombreuse. Certains effets de Bois *déliés* (soli de flûte, de basson, de hautbois, de cor) sont charmants et peuvent s'entendre, même en plein air, à condition que ce ne soit pas de trop loin, et que les auditeurs fassent silence. Le Hautbois solo même parvient à l'oreille, mais un peu mince; il faut qu'il soit bien à sa place et que la phrase reste chantante. Mais de toute façon, nous préférerions qu'il y eût davantage d'instruments pour cette "*petite Harmonie*".

<sup>(1)</sup> Les indications qui suivent correspondent à des orchestres moyens. — Il y a des "*petites harmonies*", avec un nombre d'instruments moins considérable; on en trouve aussi, parfois, de plus grandes.

<sup>(2)</sup> Elle convient surtout à des traits légers, expressifs, — à des mélodies de solistes accompagnés avec discrétion.



2<sup>d</sup> GROUPE : il remplace les CORDES de l'orchestre symphonique.

(Assez rarement) 2 petites Clar. *la<sup>b</sup> aigu*  
 2 petites Clar. *mi<sup>b</sup>* (c'est bien peu)  
 8 1<sup>res</sup> Clarinettes, en *si<sup>b</sup>*  
 6 2<sup>des</sup> Clarinettes, en *si<sup>b</sup>*  
 4 3<sup>es</sup> Clarinettes, en *si<sup>b</sup>*  
 (Eventuellement, 1 ou 2 Clar. altos, 2 Clar. basses, 1 Clar. C.B.)  
 2 Saxophones soprani.  
 2 Saxophones altos  
 2 Saxophones ténors  
 1 ou 2 Saxophones barytons  
 1 Saxophone basse.

(On y joint parfois des *Sarrusophones*, instruments de son vigoureux et corsé, qui sonnent fort bien dans le plein air; on pourrait également renforcer l'aigu de l'orchestre par 2 *Saxophones sopranini*, qui se joindraient aux petites clarinettes, dont le nombre me semble vraiment *trop restreint*).


1<sup>res</sup> Clarinettes = 1<sup>ers</sup> Violons  
 (avec petites Clarinettes, Saxophones sopranini, et Saxophones soprani).  
 (Les *Saxophones* sont considérés comme *plus puissants que les Clarinettes*).

2<sup>des</sup> Clarinettes = 2<sup>ds</sup> Violons  
 (et Sax. soprani, parfois, ou même aussi Sax. altos).

3<sup>es</sup> Clarinettes, } = Altos  
 Sax. altos, Sax. ténors }  
 Clar. altos = A. ou Vc.

Clar. basses, } = Violoncelles  
 Sax. bar. et ténors }  
 Clar. contrebasse }  
 Saxophone basse } = Contrebasses  
 Sarrusophone C.B. }


Les sons de ce groupe donnent, parfaitement, *en plein air*, l'illusion des instruments à Cordes <sup>(1)</sup>. On compte qu'un *Saxophone* équivaut à 3 *Clarinettes*; de même, un *Sarrusophone*.— S'il s'agit de remplacer les Violons pour des traits à l'aigu, on ne peut pas compter malheureusement sur les *Clarinettes*

*en si<sup>b</sup>*, qui dans ces orchestres d'harmonie ne montent guère au-dessus de  Il faut alors utiliser des *petites Clarinettes*, des *Flûtes*, et des *petites Flûtes*. C'est pourquoi nous souhaiterions que l'on y ajoutât *plusieurs Flûtes* et au moins 2 autres *petites Clarinettes*.

Ce groupe est excellent pour les demi-teintes mais aussi pour des mélodies *solides*, grâce à l'ensemble des *Clarinettes* dans le registre *Clairon*.

3<sup>e</sup> GROUPE : il remplace les BOIS de l'orchestre symphonique :

2 petits Bugles (*mi<sup>b</sup>*)  
 4 ou 6 Bugles (*si<sup>b</sup>*)  
 4 Altos (*mi<sup>b</sup>*)  
 2 Barytons (*si<sup>b</sup>*)  
 4 ou 6 Basses (*si<sup>b</sup>*)  
 2 Contrebasses (en *mi<sup>b</sup>*)  
 1 ou 2 Contrebasses (en *si<sup>b</sup>*)

Ces *Saxhorns*, dont le timbre <sup>(2)</sup> est assez neutre, forment un groupe *très homogène*, et facile à traiter. Mais parfois, si l'on transcrit un *morceau symphonique*, il convient de *transposer à l'octave* certains traits de ses *Bois* <sup>(3)</sup>, car même les *petits Bugles* ne montent guère au-dessus de l'*ut* (note réelle) 

Les *Bugles* conviennent parfaitement à des *melodies chantantes*, mais ils peuvent aussi servir à des *fonds*, avec les *Altos*, *Barytons*, et *Basses*. Les *Barytons*, quoique ne montant pas plus haut que les *Basses*, servent de transition entre celles-ci et les *Altos*; ils sont utiles à *lier la sonorité*.—Les sons des *Contrebasses* sortent pleins et sans lourdeur, ils sonnent magnifiquement.

(1) Voir même celle des *pizzicati* !

(2) Sonorités moëlleuses, larges, pleines, pouvant donner l'impression de la force, mais *sans éclat de premier plan*. Il correspond à celui des bois et cors, de l'orchestre symphonique.

(3) Je reviendrai tout-à-l'heure, plus en détail, sur cette question.



4<sup>e</sup> GROUPE (les CUIVRES CLAIRS). Il joue exactement le rôle des mêmes instruments de l'orchestre symphonique. Fanfares éclatantes, traits et mélodies énergiques. Toutefois, n'en point abuser. Leur effet est splendide; raison de plus pour ne le déclancher qu'à bon escient.

(parfois: 2 petites Trompettes en mi $\flat$  aigu)

4 Trompettes en si $\flat$

4 Cornets à pistons, en si $\flat$  ou en ut <sup>(1)</sup>

4 Trombones

(parfois: 1 Trombone basse)

5<sup>e</sup> GROUPE. SUPPLÉMENTS: quelques CONTREBASSES À CORDES, utiles à corser les attaques, et dont les *pizzicati* peuvent très bien s'entendre. — QUELQUES HARPES, pour des effets de couleur. — BATTERIE: *Tambours, Caisses claires, Cymbales, Triangles, Grosse caisse*, — et, éventuellement, *Timbales*. — Même rôle que dans l'orchestre symphonique.

En résumé, un orchestre d'harmonie ainsi composé possède des ressources *extrêmement nombreuses*; elles sont loin d'être épuisées. L'orchestration basée sur le principe: "tout le monde ensemble" et le système déplorable des "à défaut" ont de gros inconvénients. Aujourd'hui la plupart des orchestrateurs se rendent bien compte qu'il y a *mieux à faire*. Il faut savoir *varier les sonorités, opposer les groupes*, ou les *combinaison* en leur confiant des *parties différentes*; utiliser davantage les *solis* et les *timbres purs* (quitte à les renforcer par l'unisson de plusieurs instruments semblables, par exemple pour un chant de 3 ou 4 Bugles réunis).

Je suis un peu surpris de lire, dans un ouvrage didactique: "cette sorte d'orchestre n'a point de cohésion". Il me semble au contraire qu'en s'appuyant sur un fond constitué par des *Saxophones* (que doublent des 2<sup>des</sup> Clarinettes), avec des *Clarinettes Altos* et des *Clarinettes Basses*, ce fond est *bien solide* et s'allie parfaitement au chant des 1<sup>res</sup> Clarinettes. En outre, les sons graves des *Clarinettes* ordinaires sont *excellents*. Il convient seulement de ne pas grossir sans motif le volume de ce second groupe en *doublant* par des *Saxhorns* (3<sup>e</sup> groupe), et de n'ajouter ceux-ci que dans les cas où, réellement, cette doublure s'impose <sup>(2)</sup>. La plénitude des *Clarinettes* + *Saxophones* + *Sarrusophones* ne laisse, vraiment, rien à désirer. D'ailleurs, au besoin, on peut toujours écrire *quelques Saxhorns* (et non point tout le groupe) pour soutenir et amplifier celui des *Clarinettes* et *Saxophones*: tout comme, dans l'orchestre symphonique, vous auriez des *Clarinettes*, des *Flûtes*, un *Cor*, un *Basson* se joignant (en tenues ou en notes répétées) à des dessins du Quatuor. Bref, en s'inspirant des procédés de l'orchestre symphonique, et si l'on observe la correspondance entre le 2<sup>d</sup> groupe et les Cordes, entre le 3<sup>e</sup> groupe et les Bois, on peut résoudre le problème avec élégance et sans le moindre manque de cohésion, <sup>(3)</sup>

#### NOTES SUR LA TRANSCRIPTION DE MORCEAUX SYMPHONIQUES, POUR ORCHESTRE D'HARMONIE.

Les indications précédentes constituent un guide; mais elles sont sujettes, éventuellement, à diverses modifications.

Il y a lieu tout d'abord de tenir compte de la *faiblesse relative du 1<sup>er</sup> groupe*: à quoi l'on est obligé de remédier dans le cas des *f* en employant à la place du Hautbois (ou du C.A.) et du Basson, des instruments plus en dehors que le Basson, et d'un volume supérieur à celui du Hautbois (ou du C.A.). Ce seront les *Saxophones* et les *Sarrusophones*; parfois aussi des *Saxhorns* en remplacement des Bassons (mais les *Saxhorns* ont un timbre trop différent de celui du Hautbois ou du C.A. pour qu'ils les puissent remplacer, — du moins dans le cas de *solis*). On peut d'ailleurs prendre le parti d'écrire, dans la transcription, 2 ou 3 Hautbois à l'unisson, pour correspondre au *solo* de la version originale. — Exceptionnellement, un seul Hautbois peut ne pas sembler trop grêle en plein air: par exemple si l'orchestre joue sous un kiosque, et qu'on l'entende d'assez près, pour des passages *bien mélodiques*, dans le meilleur registre, accompagnés par une harmonisation très douce et très simple (il faut aussi, bien entendu, que le *solo* du Hautbois ne vienne pas tout de suite après de grosses sonorités).

Maintenant, lorsque nous disons: aux Bois de l'orchestre symphonique correspondent les *Saxhorns* de l'orchestre d'harmonie, nous pensons surtout aux *parties intermédiaires* (d'Accompagnement), et aux Basses. Quant à la *Mélodie*, il peut se faire que le Bugle ou le petit Bugle remplace très bien la Clarinette de l'orchestration originale: mais cela dépend de la tessiture où est écrite cette Clarinette, car le Bugle ni même le petit Bugle n'atteignent aussi haut que l'aigu des Clarinettes en si bémol.


Alors, on se trouve en face d'assez grandes difficultés; voici pourquoi.

(1) J'ai placé les cors dans le 1<sup>er</sup> groupe, en raison de leur sonorité spéciale et de leur couleur particulière. Mais, suivant les nuances et l'accentuation, ils participent aussi au 3<sup>e</sup> et au 4<sup>e</sup> groupes.

(2) On pouvait déjà, pour l'orchestre symphonique, dire la même chose au sujet des Bois doublant les Cordes.

(3) On pourrait même soutenir que l'orchestre d'harmonie a davantage de cohésion que l'orchestre symphonique car le groupe des *Saxhorns* est évidemment plus homogène que celui des Bois, auquel il correspond.



Si l'on peut admettre que les *Clarinettes* et *Saxophones* remplacent parfaitement les *Cordes* de la version symphonique <sup>(1)</sup> ce qui permet de poser: Clar. et Sax. de l'orchestre d'harmonie = Cordes de l'orchestre symphonique, comment transcrire à l'orchestre d'harmonie l'*original chant de Clarinette* <sup>(2)</sup> (ou fl., ou ob.) *trop élevé pour Bugle ou même pour petit Bugle* (c'est-à-dire montant au-dessus de l'*ut* )? Vous répondrez: Il n'y a qu'à le faire jouer par ces mêmes instruments (fl. de l'orchestre d'harmonie = fl. de la version originale; cl. de l'orchestre d'harmonie = cl. de la version originale). Parfait!... Mais, alors que dans l'orchestre symphonique une *Clarinette solo* se détache très bien sur un fond de violons, — ce fond de Violons sera joué dans l'orchestre d'harmonie, par des *Clarinettes*. Et il est clair, alors, que votre *Clarinette solo* ne ressortira pas autant, sur ce fond de *Clarinettes*. Elle risquera même d'être couverte par ces instruments d'accompagnement, lorsque ceux-ci auront des parties chantantes et non pas de simples tenues ou notes répétées. (Même inconvénient si le solo est joué par une Flûte).

Les solutions de ce difficile problème sont diverses.

1° On peut exercer l'orchestre à savoir jouer plus p ces parties d'accompagnement, de telle sorte qu'un solo de Flûte ou de Clar. reste bien en dehors au-dessus de *Clarinettes* assez nombreuses. — Mais cela dépendra des orchestres, et de l'écriture du morceau (le *Hautbois* ressort mieux, mais en solo il est bien mince. Le *Sarruso. phone soprano* serait mieux indiqué pour le remplacer).

2° Pour ces notes aiguës on peut aussi transcrire la Flûte par le *Saxophone sopranino*, et la *Clarinette* par le *Saxophone soprano*, lesquels se détacheront un peu mieux sur l'ensemble des *Clarinettes*.

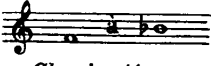
3° Si dans l'œuvre originale il n'y a pas intention précise de timbre pour fl., ob. ou cl., mais seulement *op. position de timbres* entre Bois et Cordes, on peut transposer à l'octave basse et de la sorte remplacer Flûte par Cornet à pistons, Hautbois par Trompette, *Clarinette* par Bugle. Encore cela dépendra-t-il de la réalisation première, dans laquelle on ne pourra pas toujours transposer à l'octave la partie de l'instrument solo.

Nous ne pouvons ici, entrer dans tous les détails au sujet de ces transcriptions, dont un grand nombre (ainsi que je l'ai dit plus haut) furent faites avec beaucoup d'habileté par des spécialistes de la musique d'harmonie.

Donnons seulement quelques indications sur le rôle et l'emploi, dans les orchestres d'harmonie, des *Clarinettes*, *Saxophones*, *Saxhorns*, *Cornets* à pistons, et *Trompettes*.

#### UTILISATION DES CLARINETTES DANS LES ORCHESTRES D'HARMONIE.

"SOLO." On a vu que la *Clar. solo* sur fond de *Clarinettes* ne ressort pas aussi bien que la *Clarinette* (de l'orchestre symphonique) sur les *Cordes* de cet orchestre symphonique. On la transcrit donc plutôt pour *Saxophone Alto* (ou *Soprano*) <sup>(3)</sup>, ou *Saxhorn Alto*, ou *Bugle*.

"TUTTI". Le rôle de l'ensemble des *Clarinettes* est de remplacer les *Cordes*: sous réserve de la difficulté que cause le timbre *mat* de ce que l'on nomme la "série ingrate", notes écrites de  A cause de cela, aux Clar. en *si b* on joindra volontiers, pour compenser la sonorité des *petites Clarinettes*.

Notez ce fait curieux: les clarinettes des orchestres d'harmonie jouent souvent *dur et rêche*; <sup>(4)</sup> or ce défaut d'émission a pour résultat que leur timbre (en plein air) évoque mieux celui des *Cordes*. L'imperfection ici ne nuit pas, au contraire.

D'une façon générale, la solution logique en apparence:

V.I = petite Cl.; V.II = Cl., A. = Cl. alto; Vo. = Cl. B.; C.B. = Cl. C.B. n'est point pratique 1° à cause de la "série ingrate", 2° à cause du nombre restreint de petites *Clarinettes* et de *Clarinettes* altos.

Si l'on n'employait que des *Clarinettes*, on pourrait avoir la distribution suivante (pour compenser l'inconvénient de la "série ingrate"):

V.I = 6 petites Cl. + 6 Cl. *si b*

V.II = 6 Cl. *si b* + 4 Cl. altos.

A. = 4 Cl. *si b* + 2 Cl. altos + 2 Cl. basses

Vo. = 5 Cl. basses + 3 Cl. "contraltos"

C.B. = 2 Cl. "contraltos" + 8 Cl. contrebasses.

Mais en général on n'a pas assez de petites Clar., de Clar. altos, de Clar. contraltos, ni de Clar. contrebasses, pour réaliser ces "remplacements". La solution pratique s'obtiendra donc en adjoignant des *Saxophones* aux *Clarinettes*: Sax. Soprano avec petites Clar., Sax. Alto (et pour l'aigu, Sax. Soprano) avec Clar. *si b*, Sax. Ténor avec Clar. Altos, Sax. Baryton avec Clar. Basses, Sax. Basse avec Clar. Contrebasses.

(1) Toutes réserves faites, cependant, pour l'aigu des *Violons*, à quoi n'atteint pas la Clar. en *si b* et que l'on se voit obligé de confier à des *petites Clarinettes*, soutenues par fl. et picc.

(2) Le grave, le médium et le clairon de la *Clarinette* jusqu'à *si b* (note réelle) sera confié, sans inconvénient, à un *Saxhorn* (*petit Bugle*, *Bugle* ou *Alto*, selon la tessiture).

(3) Ou même *Sopranino*.

(4) Particulièrement les orchestres militaires, et ceux qui sont composés d'amateurs.



D'où l'on concluera : (1)

(2) V. I = petites Cl. +  $\frac{2}{3}$  des Cl. sib (+ Fl. + Ob. + Sax. sopranino + Sax. soprano)

V. II =  $\frac{1}{3}$  des Cl. sib + Sax. sopr. + Sax. altos

A. = Sax. ténors + Cl. altos

Vc. = Sax. baryt. + Cl. basses

C.B. = Sax. basse (+ Sax. C.B.) + Clar. contrebasses (+ Cl. contraltos)

USAGE DES SAXOPHONES. Outre l'emploi des Saxophones se joignant aux Clarinettes pour remplacer des Cordes comme nous venons de l'indiquer, on admet aussi :

*Sax. Soprano* supplée la 2<sup>de</sup> Flûte, (on renforce la 1<sup>re</sup>) et se fonde de préférence aux *petites Cl. en mib*.

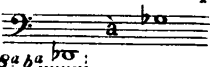
*Sax. Alto* supplée le *Cor anglais*, ou le *Cor (à l'aigu)*, et s'unit aux *Cl. en sib* ou aux *Cl. Altos*.

*Sax. Ténor* supplée le *Basson*, et s'unit aux *Cl. Altos* ainsi qu'aux *Cl. Basses*.

*Sax. Baryton* supplée le *Basson*, et s'unit aux *Cl. Basses*.

Enfin, les Saxophones continueraient assez bien, au grave, la famille des Flûtes.

Il convient de ne pas oublier l'existence du *Saxophone Contrebasse*, bien qu'il soit d'un emploi assez rare. Il peut être fort utile pour des basses profondes, car il descend presque aussi bas que le *Contrebasson* (3).

Etendue en notes réelles 

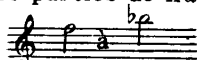
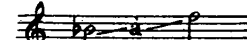
RÔLE DES SAXHORNS. Dans les "Harmonies" ils remplacent, en principe, les *Bois* des orchestres symphoniques. Parfois aussi ils peuvent remplacer les *Cors*. On les utilise également lorsque l'on transcrit des *Chœurs* à l'orchestre d'harmonie; ce sont les instruments qui conviennent le mieux pour traduire les accents d'un *Chœur mf*. Les *p* et *pp* des Chœurs seraient plutôt faits par le groupe *Clarinettes-Saxophones*, mais on peut (en les écrivant bien, c'est-à-dire *ni trop haut ni trop bas*) obtenir de réels *pp* avec les *Saxhorns*. - S'il s'agit d'un chœur *f* ou surtout *ff*, on emploiera plutôt les *Cuivres clairs*. - On pourrait aussi doubler les *Cuivres clairs*, par les *Saxhorns*; il en résulte une grande plénitude, mais le caractère des Cornets, Trompettes et Trombones en devient moins accusé, et dans bien des cas cela doit être évité.


Les *Cors* sont remplacés, suivant leur tessiture, par des *Saxhorns Altos, Barytons, ou Basses*.

Enfin, l'on utilise parfois les *Saxhorns* à doubler les *Clarinettes et Saxophones*. - C'est un procédé commode, "de tout repos"; j'ai déjà signalé son inconvénient (quelque monotonie). Et c'est affaiblir aussi le caractère des instruments à anches. Néanmoins on écrit assez souvent de la sorte parce qu'on juge cela *plus pratique* pour des harmonies incomplètes, composées d'amateurs plus ou moins habiles. Inutile de dire que nous considérons cela comme un "pis aller".

ROLE DES CORNETS A PISTONS. Si dans l'orchestre symphonique ils servent surtout à fonder les sonorités (entre *Cors et Trompettes*, notamment) ou parfois à chanter des motifs pour lesquels leur timbre est particulièrement indiqué (cf. *Kermesse du Faust* de Gounod), dans l'orchestre d'harmonie ils renforcent des parties de *Trompettes*; ils peuvent aussi exécuter des traits de *Flûte* ou de *Hautbois*, ou de *Clarinette*, ou renforcer ces instruments lorsque ceux-ci (solistes) risqueraient d'être couverts par l'ensemble des clarinettes et des saxophones. L'agilité des Cornets à pistons leur permet d'ainsi jouer le rôle de "*Bois soli*". - Dans les *ff* on peut également leur faire doubler les *Clarinettes*, soit mélodiquement, soit en parties d'accompagnement. Enfin, pour la transcription d'un chœur, on peut les joindre aux *Saxhorns*, ou les employer à traduire des passages de *Soprani* ou *Contralti*; mais peut-être serait-ce un peu plus risqué de transcrire pour *solo* de Cornet à pistons une phrase mélodique écrite, dans la version originale, pour *Soprano solo* ?..

RÔLE DES TROMPETTES. En général, il est le même que dans l'orchestre symphonique. Mais cet instrument peut aussi traduire des parties de *Hautbois* de la version originale, ou des accents très incisifs des 1<sup>rs</sup> Violons

(particulièrement de ). Dans la douceur, la Trompette remplacera fort bien, à la même octave, un *p* ou *mp* de *Clarinettes solo* (de l'orchestre symphonique), surtout de  Elle remplacerait

également la *Flûte solo*, en transposant à l'octave :  (notes réelles)

RÔLE DES TROMBONES. Le même que dans l'orchestre symphonique. - Ils peuvent aussi se charger de parties de *Bassons*, surtout dans les notes graves (de *mib* à *sib*); parfois aussi ils remplaceraient les sons cuivrés des *Cors* (car, en plein air, les *Cors* de l'orchestre d'harmonie ressortent moins "cuivre" que dans une salle de concert).

(1) Ce n'est là qu'un principe - guide *approximatif*. Il va de soi que pour des V. II, A., Vc. écrits à l'aigu, on ne peut s'en tenir aux instruments que j'indique ici.

(2) On préfère souvent, pour remplacer les 1<sup>rs</sup> Violons, n'avoir que des Clarinettes - dont l'émission est plus légère, plus agile.

(3) Rappelons que le *Contrebasson* et le *Sarrusophone contrebasse en ut* descendent au *sib*  La *Clarinette contrebasse en sib*

fabriquée par la maison Leblanc descend jusqu'à son "ut", c'est-à-dire comme le *Contrebasson*, à ce contre-*sib* (note réelle). Le *sarrusophone C.B. en sib* descend un ton plus bas, au contre *lab*.



**DIVISION DES PARTIES.** Il est d'usage, dans les orchestres d'harmonie, de n'écrire que 2 parties pour chaque sorte d'instrument, par exemple: 1<sup>res</sup> Clarinettes, une partie; 2<sup>des</sup> Clarinettes, une partie. De même: Cornets à pistons, à 2 parties seulement (qu'ils soient 2, 3 ou 4 pour jouer).

Exceptions faites: 1<sup>re</sup> pour les *Trombones*, qu'en raison de leur puissance (et pour avoir les accords complets) on peut écrire à 3 ou même à 4 parties.

2<sup>o</sup> pour transcrire des *Violons divisés*, et surtout dans la douceur. On aurait alors la possibilité de diviser les 1<sup>res</sup> Clarinettes, ou même les secondes.

Il est certain que cet usage de n'écrire pas à plus de 2 parties (notamment par les Cornets et les Trompettes) pourrait être enfreint sans dommage pour la sonorité, du moins dans certains cas. L'orchestre d'harmonie, à cet égard, en est encore au stade où était l'orchestre symphonique lorsqu'on reprochait à je ne sais plus quel compositeur d'avoir divisé les *Altos*! Mais probablement, les instrumentistes seraient-ils déconcertés par ces éventuelles divisions; il y aurait de leur part une habitude à prendre, une routine à combattre. Souhaitons qu'on y parvienne un jour, - tout en reconnaissant qu'il n'est pas dans le caractère de la musique de plein air, de procéder à d'extrêmes divisions.

On résumerait les indications précédentes par ce tableau des:

### EQUIVALENCES ENTRE LES GROUPES DE L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE ET CEUX DE L'ORCHESTRE D'HARMONIE:

<i>Orchestre symphonique</i>	<i>Orchestre d'harmonie</i>
1 <sup>er</sup> groupe: Picc., Fl., Ob., Fag., — Sarrusophone C.B.	1 <sup>er</sup> groupe: id., mais à renforcer si possible, pour les <i>mf</i> ou <i>f</i> , à cause du <i>plein air</i> : Ob., C.A., Fag., C. fag. peuvent alors se remplacer par des <i>Sarrusophones</i> , plus <i>f</i> mais de timbre moins délicat.
2 <sup>d</sup> groupe: Instruments à Cordes.	2 <sup>d</sup> groupe: Clarinettes et Saxophones.
1 <sup>rs</sup> Violons _____	(pour Vl. à l'aigu): Picc., Fl., petites Cl. mi♭, Sax. sopranino.
2 <sup>ds</sup> Violons _____	(pour Vl. registre normal): petites Cl., Cl. solo, 1 <sup>res</sup> Cl. si♭, Saxophone soprano, Sax. alto; (éventuellement, Ob., ou Trp.)
Altos _____	2 <sup>des</sup> Cl. si♭, Sax. soprano, Cl. alto, Sax. alto.
Violoncelles _____	Sax. alto, Sax. ténor, Cl. alto en mi♭.
Contrebasses _____	(pour l'aigu de l'Alto: Cl. si♭, Sax. soprano).
3 <sup>e</sup> groupe: Bois:	Cl. Basse. - éventuellement, Basson.
Picc., Flûtes _____	Sax. ténor, Sax. baryton, Sax. basse, Sarrus. basse.
Hautbois _____	(pour l'aigu du Vc.: Sax. alto, Cl. alto, Cl. si♭).
C.A. _____	Cl. Basse, Basson. - Contrebasson. - Saxophone Basse
Clarinettes si♭ _____	Sarrusophone Contrebasses, Contrebasses à Cordes.
Bassons _____	3 <sup>e</sup> groupe: Saxhorns (en principe, et sauf pour l'aigu).
Cors _____	Picc., Flûtes, petites Cl., Sax. Sopranino.
4 <sup>e</sup> groupe: Trompettes en ut _____	Hautbois, Sax. Soprano.
Trombones _____	C.A., Sax. Alto.
Cornets à pistons _____	petit Bugle en mi♭ (pour l'aigu). (Plus à l'aigu: Sax. Soprano, ou Sopranino). Bugle. - Saxhorn Alto.
Tuba _____	passages de virtuosité: Cl. solo, Sax. Soprano, Sax. Alto, C. à pist.
5 <sup>e</sup> groupe: Batterie _____	(selon le registre): Saxhorn Alto - Saxhorn Bar. - Saxhorn Bas.
	et pour des tenues <i>pp</i> dans le grave: Trombone, ou Saxophone Basse, ou Saxhorn Basse. Eventuellement, Basson.
	Cors - Cornophones - pour l'aigu du Cor: Bugle, ou Saxophone Alto; pour le medium, Saxhorn Alto; pour le grave, Saxhorn Baryton, ou Basse, ou Trombone dans la douceur.
	Trompettes en si♭, Cornets à pistons.
	Trombones (à écrire plus solidement).
	Cornets à pistons.
	Trombone basse.
	Sans changement pour l'orchestre d'harmonie.



**Fanfares.** Les fanfares proprement dites n'utilisent que des *instruments de Cuivre*<sup>(1)</sup>. Quelquefois on y ajoute des Saxophones, à cause de leur facilité d'exécution pour les arpèges et les traits rapides. Peut-être est-ce un tort, car cette adjonction tend à *diminuer le caractère* de la fanfare.

L'orchestration "traditionnelle" des fanfares mélange les timbres, et *double tout*, réunissant les Cuivres doux aux Cuivres clairs. Cela semble *plus pratique*, surtout pour des amateurs. Mais c'est amollir les sonorités, c'est rendre monotones les orchestrations. Combien il serait plus musical de procéder avec davantage de variété, de fantaisie, *d'imagination!* Des fanfares comme en écrivent Paul Dukas, Albert Roussel, Florent-Schmitt, nous montrent ce qu'on peut faire avec ces *instruments populaires* sur lesquels nous comptons beaucoup pour la culture musicale de la nation le jour qu'un *beau répertoire* s'offrira aux amateurs.

La composition normale d'une fanfare assez complète est la suivante:

#### *Cuivres doux:*

(Ces *Saxhorns* des fanfares correspondent aux *Clarinettes* et *Saxophones* des orchestres d'harmonie, et par conséquent aux *Cordes* de l'orchestre symphonique. — Il est bon, en principe, de *ne pas doubler les Saxhorns par les Cuivres clairs*, sauf pour de grands unissons de tous les exécutants. Toutefois, l'on n'a pas à s'interdire ces sortes de doublures, car elles peuvent donner une belle plénitude, pour des accords calmes, à toutes les nuances entre *pp* et *ff*.)

Petit Bugle (mi♭) 1 partie.

Bugles (si♭) 2 parties, parfois 3 ou même 4 parties<sup>(2)</sup>.

Cornets à pistons (si♭) 2 parties. (Les Cornets, plus clairs, peuvent aussi bien se joindre au groupe des Trompettes et Trombones).

Altos (mi♭) 1 ou 2 parties (3 ou 4 exécutants).

Barytons (si♭) 1 partie, rarement 2.

Basses (si♭) 1 partie, rarement 2, (mais en général plus d'un exécutant).

Contrebasses (mi♭) 1 partie.

Contrebasses (si♭) 1 partie, en général le même que celle des C.B. mi♭.

#### *Cuivres clairs:*

(On peut laisser un chant de Trompette solo se détacher sur le fond des Saxhorns; on peut également joindre les Cornets à pistons, en accords, aux Saxhorns; on peut *opposer* les deux groupes, ou bien encore les *combinaison* mais sans doubler effectivement: comme dans l'orchestre symphonique on combine les Bois et les Cordes. Bref, il y a mille et mille moyens d'écriture et d'orchestration qui ne sont peut-être pas courants, mais qui donneraient d'excellents résultats.)

3 ou 4 Trompettes	} au total 6 ou 8 parties, dont par conséquent aucune n'est doublée.
3 ou 4 Trombones	
dont, si possible, un Trombone basse.	

**Cors:** 4 Cors, employés en Allemagne et en Belgique: ils n'ont de raison d'être, qu'*opposés aux Cuivres clairs*. A l'unisson des Trompettes et Trombones, ils les amollissent. Mais on peut les réunir aux Saxhorns.

De préférence aux Cors, j'ajouterai des *Trompes de chasse*, 4 ou même 8. Ces instruments *sonnent à merveille dans le plein air*, comme chacun l'a pu constater. Il faut seulement, alors, que les morceaux soit *en Ré* puisque c'est le ton de la Trompe de chasse et qu'elle ne donne que les harmoniques naturels. — Mais les instruments à pistons peuvent très bien, pour réaliser ce ton de *Ré*, jouer "*en mi*" ou "*en si*".<sup>(3)</sup>

Dans le tableau précédent nous avons indiqué: 1 partie, 2 parties, parfois 3 ou 4 parties. — C'est un *maximum*, bien entendu. Rien ne s'oppose à des unissons, et même pour l'emploi des Cuivres clairs. Toutes sortes d'écriture sont possibles pour les Fanfares, y compris le style *monodique*. Il y a beaucoup à trouver dans ce domaine de la musique pour Fanfares, — de belles découvertes à faire pour qui saura comprendre de quelle beauté véritable elle peut resplendir.

(1) Le groupe des *Cuivres clairs*, celui des *Saxhorns*, et parfois des *Cors*.

(2) On divise parfois les 1<sup>ers</sup> Bugles (comme on diviserait les 1<sup>ers</sup> Cl. de l'orchestre d'harmonie) pour transcrire un passage de *Violons divisés*.

(3) L'usage des pistons permet n'importe quelle tonalité. Pour avoir *Ré*, on écrit *mi* aux instruments en si♭, et *si* aux instruments en mi♭.



## NOTES SUR LES CARACTÈRES DES DIVERSES TONALITÉS

Depuis longtemps les musiciens ont reconnu *un caractère propre à chaque tonalité*. Et s'ils ne s'accordent pas exactement dans tous les détails, il n'en reste pas moins que sur des points ils sont du même avis. Ainsi, personne n'ira soutenir que le ton de *La majeur* soit plus sombre que celui de *Mib mineur*, ni même que *Lab mineur* soit plus clair que *Fa# mineur* ou que *Ré majeur*.

On s'est demandé souvent *à quoi tient* le caractère que presque tout le monde attribue à un ton donné, tandis qu'un autre sonne, pour eux, bien différent ?

Il existe probablement *deux raisons* à cela.

La première, c'est que la sonorité des instruments à Cordes est beaucoup plus brillante avec des *tons à dièzes* ou même, en *ut*) qu'avec les *tons bémolisés*: les tons diézés ont un plus grand nombre de notes faisant vibrer, par résonnances harmoniques, les cordes à vide de l'instrument (*do, sol, ré, la* pour les Violoncelles et les Altos, *sol, ré, la, mi* pour les Violons).

En *Solb* aucune note de la gamme ne correspond directement avec une note des cordes à vide, sauf (tout au plus) le *Dob* (= *si*) qui se trouverait, en harmoniquement, à la quinte au-dessus ou à la quarte au-dessous de *Mib*.

On conçoit qu'en raison de l'accord des violons et les altos, il est naturel que le ton de *La majeur* soit très lumineux, clair, puissant. Mais les tons de *Mi* et de *Si*, qui ont *moins de notes* en correspondance avec les cordes à vide, sont également très clairs, et *plus clairs même* que le ton de *Sol* ou celui de *Ré*, qui en ont davantage.

Il semble donc qu'une autre cause doive intervenir, par suite de laquelle une sorte d'*éclaircissement progressif* se manifeste lorsqu'on va vers un *plus grand nombre de dièzes*, alors que le contraire se produit dans la marche inverse, menant à un plus grand nombre de bémols. *Fa mineur* est tragique, et même assez sombre malgré ses notes *Sol, Do*, qui sont celles de *deux Cordes à vide* des altos et des violoncelles; *Fa# mineur* n'a pas davantage de notes correspondant aux cordes à vide: seulement *La* et *Ré*, et cette tonalité, *surtout avec un Ré# pour 6<sup>e</sup> degré*, est féerique, lointaine, -point sombre du tout.

Je pense que, sans laisser de subir l'influence des sonorités d'instruments à cordes, l'oreille obéit aussi à une autre suggestion, qui est le rapport de la tonalité entendue, avec la *tonalité centrale d'Ut majeur*, prise comme *point de départ*. Voyez comme *Fa mineur*, après *Ut majeur*, est définitif, immédiat, pesant et sombre (sinon étéint)<sup>(1)</sup>, et comme -également après *Ut majeur*-le charme lumineux et rêveur s'affirme, de la tonalité de *Fa# mineur*.

Et c'est la raison pourquoi, sur le piano, nous ressentons des impressions analogues, lesquelles ne dépendent plus d'une sonorité d'orchestre. Il est certain qu'à cause de la prédominance, dans les exercices musicaux, de la tonalité d'*Ut majeur* (de laquelle *on part* toujours), *Ut majeur* constitue un repère auquel instinctivement l'oreille se rapporte. D'ailleurs lorsque vous prenez l'habitude (à la campagne par exemple) d'un vieux piano trop bas d'un  $\frac{1}{2}$  ton, c'est la *gamme d'Ut* de ce piano qui devient le centre: les tonalité de *Fa* ou de *Fa#* y gardent les mêmes caractères que ceux indiqués plus haut, bien qu'étant réellement (par rapport au diapason juste) *Mi* et *Mi#*.

Dans tous les cas, on peut être certain que le caractère des divers tons *ne tient pas à leur hauteur absolue*: il est déterminé soit par la sonorité des "Cordes" de l'orchestre, soit par le rapport de la tonalité avec celle d'*Ut*, soit pour ces deux raisons. Mais *jamais par la hauteur absolue*. En effet, Rameau attribuait au ton de *Sol* (par exemple) des caractères analogues à ceux discernés par Gevaert: or, le *La* du temps de Rameau était de plus d'un  $\frac{1}{2}$  ton au-dessous du *La* qu'entendait Gevaert !

Une autre preuve de cette interprétation de l'oreille interprétant des modulations vers les *#* ou vers les *b*, celles-là *éclairant* et celles-ci *tamisant l'éclat*, c'est que par les dièzes on arrive à *Si*, "*étincelant*"; ainsi qu'à *Fa#* qualifié parfois de "*dur*" (et, dans tous les cas, *clair*) tandis que *Solb* est tenu pour *sombre*. Or ce n'est pas la *très petite différence enharmonique*<sup>(2)</sup> entre ces deux tonalités qui peut, matériellement, faire que *Solb* sonne sombre, *Fa#* d'autre part sonnait dur et clair.

(1) Ce sont *Mib mineur* et *Lab mineur* qui sonnent éteints.

(2) Différence qui n'existe même pas sur certains instruments, tels que le *Cor*, la *Trompette*, etc. Pour les Bois, quelques doigts parfois permettent un *#* plus haut que le *b* enharmonique, mais en principe ils jouent aussi dans le "tempérament égal".



Quoi qu'il en soit, voici d'après Gevaert les caractères que l'on attribuerait aux diverses *tonalités majeurs* :

*Fa* : tranquille, intime.

*Sib* : distingué, riche.

*Mib* : majestueux, puissant.

*Lab* : grave, mystérieux.

*Réb* : grave, - austère (?), tendre aussi.

*Solb* : sombre (?)

*Ut majeur* :

ferme, décidé.

*Sol* : gai, léger.

*Ré* : brillant, -bruyant (?)

*La* : lumineux, joyeux.

*Mi* : éclatant, -tendre (?)

*Si* : étincelant, violent.

*Fa#* : dur (?)

Ce tableau suggère quelques remarques. - D'abord, il est incontestable que chacun de ces tons n'a pas qu'un *seul* caractère, mais plusieurs, selon les cas (cela dépend beaucoup de la phrase ainsi que des harmonies); toutefois ces divers caractères *accessoires* doivent s'accorder au *caractère principal* dont ils dépendent, et qui est par exemple: *La*, lumineux; *Mi*, éclatant, etc.

*Ut* "ferme, décidé": cela cadre bien avec la conception d'*Ut-tonalité centrale*, symbole d'équilibre, non d'ailleurs incompatible avec une grande puissance, une majesté souveraine (exemples, plusieurs passages du *Prométhée* de Gabriel Fauré). Si Gounod disait: "Dieu est en ut", Mozart écrivit dans cette tonalité la "*Symphonie Jupiter*".

*Sol* "gai, léger" (j'ajouterais: pastoral) se trouve souvent vérifié<sup>(1)</sup>, et *Sol* a certainement *davantage de lumière* que *Fa*. Si le ton de *Fa* peut être "pastoral" aussi, c'est dans la *Symphonie* de Beethoven, mais avec le sentiment de *repos*, de *paix* "qu'on éprouve en arrivant à la campagne". (Cela vérifie les qualificatifs de Gevaert: *Fa*, tranquille, intime). Or, passer de l'accord (ou du ton) d'*Ut* à celui de *Fa*, ne demande pas la même sorte d'*énergie intérieure* que d'*Ut* à *Sol*. Ainsi se retrouvent, par leurs *rapports respectifs à la tonalité d'Ut*, les caractères énoncés par Gevaert pour celles de *Fa* et de *Sol*.

Maintenant, considérez l'effet d'une modulation d'*Ut* à *Ré*: il concorde avec ce que dit Gevaert (*Ré*, brillant). Je comprends moins l'épithète de *bruyant*, et je pense qu'il faudrait dire plutôt: *sonore* (le ton de *Ré*, aux Cordes, est en effet très sonore). Mais il convient aussi bien à des morceaux doux, suaves et tranquilles - par exemple les *Roses d'Ispahan*, de Fauré.

Une thèse ingénieuse, celle je crois du maître belge Jean Absil, consiste à penser que les significations par nous attribuées aux diverses tonalités ne sont autres que le résultat d'une autosuggestion (d'ailleurs collective), provenant de telle ou telle illustre symphonie dont nous identifions le *caractère* et la *tonalité*, pour ensuite en attribuer le même caractère à tout autre ouvrage écrit dans cette même tonalité. Ainsi l'impression produite par le *ton de Fa* viendrait de la *Symphonie Pastorale*, celle que nous donne *Ut mineur* serait due à la 5<sup>e</sup> *Symphonie* de Beethoven, *Ut majeur* aurait la majesté souveraine de Zeus à cause de la *Symphonie* de Mozart, etc. Il se peut en effet que nous gardions en nous le souvenir très vif du caractère de certains chefs d'œuvre, et que cela *contribue* au sentiment que nous causent les diverses tonalité. Mais le caractère de ces chefs-d'œuvre peut fort bien, *tout d'abord*, confirmer ce que nous donne le rapport entre leur tonalité et celle d'*Ut majeur*; il peut, somme toute, *provenir de ce rapport lui-même*, autant que de la nature des idées, le compositeur ayant choisi d'instinct la tonalité qui convenait le mieux.

Ce rapide examen nous montre que le problème des tonalités et de leurs caractères respectifs est moins simple qu'on ne le pourrait croire. Ajoutons d'ailleurs que la *clarté* ou l'*obscurité* d'un ton est chose relative, point seulement à ce repère central que constitue le ton d'*Ut majeur*, mais aussi aux principales tonalités du morceau dont il s'agit, et particulièrement à l'*initiale*. C'est ainsi que dans une *Symphonie en La*, le ton de *Sol*<sup>(2)</sup> aura sensiblement le caractère du ton de *Si bémol* dans une *Symphonie en Ut*. Il y a d'ailleurs des *modulations passagères* et dont l'enharmonie vous entraîne fort loin, sans que l'oreille songe à nous suggérer: "on est en *Solb*, sombre", ou bien: "nous sommes en *La majeur*, lumineux." - Il faut enfin tenir compte du *mode* de la phrase, car l'*Hypolydien* (= "mode de *Fa*") donne une telle impression de *lumière* (avec certaines harmonies et certains motifs) qu'un passage écrit dans la tonalité de *Fa* et sur ce *mode hypolydien* sonnera *plus lumineux* qu'un passage en *Sol*, du *mode majeur ordinaire*.

(1) Voir: *Final* de la *Symphonie en Sol majeur*, de Haydn; thème *Allegro* de l'*Ouverture de Mireille*, etc.

(2) En arrivant incidemment, ce qui peut très bien se produire dans un morceau dont le ton principal est *La*.



Il serait trop long d'entrer dans le détail des caractères que présentent les différentes tonalités avec les *modes grégoriens*. Mais nous avertissons le jeune musicien d'y prendre garde et de savoir apprécier les nombreuses richesses que lui peuvent fournir ces admirables *Modes anciens*.

Je compléterai cette étude au sujet des diverses tonalités, par quelques aperçus relatifs au *Mode mineur ordinaire* :

*Ré mineur :*

pathétique, impétueux, *colère* parfois (*1<sup>er</sup> temps* de la *Symphonie avec Chœurs, Libera du Requiem* de Fauré; *Prélude* de Fauré, en *Ré mineur*).

*Sol mineur :*

pathétique, expressif, plus sombre que *Ré mineur* (*Symphonie* de Mozart<sup>(1)</sup>; *2<sup>d</sup> Concerto* pour piano, de Saint-Saëns).

*La mineur :*

clair, populaire, naïf, serein; avec la sensible, d'un pathétique tempéré. (*Allegretto* de la *Symphonie en La* de Beethoven).

*Mi mineur :*

assez clair; sans tristesse, et non dénué d'espoir. Féerique parfois (*Ouverture du Songe d'une nuit d'été*).

*Si mineur :*

expressif mais *avec espoir*. (J. S. Bach, *Messe en Si*).

*Ut mineur :*

pathétique, mais actif et énergique dans la révolte; sombre néanmoins (Beethoven, *Symphonie N° 5*).

*Fa mineur :*

dramatique, sombre, (Ch. Kœchlin, *Fugue en Fa mineur*).

*Sib mineur :*

sombre, expressif, douloureux (*Sonate* de Chopin, dite *Funèbre*; *fugue* du *Clavecin bien tempéré*, vol. I).

*Mib mineur :*

éteint, sombre; le ton des fantômes dans la nuit (Ch. Kœchlin, *Nuit de Walpurgis classique*). Lointain et presque féerique avec *do* et *fa* (Ch. Kœchlin, *Vers la voûte étoilée*).

*Lab mineur :*

très éteint, expressif et doux (*Andante* du *Concerto* de M<sup>me</sup> J. Herscher - Clément).

*Fa# mineur :*

clair, légendaire, nocturne, féerique (surtout avec le *Ré#*). (Ch. Kœchlin, *Nox*; id., *Vers la plage lointaine*; id., *Berceuse phoque*).

*Ut# mineur :*

puissant, actif, nullement découragé (G. Fauré, *Thème et Variations*).

A peu près unisités à l'orchestre :

*Sol# mineur :*

*Ré# mineur :*

*La# mineur :*

*Ré# mineur :*

(1) Cette Symphonie en *Sol mineur* était tenue, au XVIII<sup>e</sup> Siècle, pour sombre et tragique.



Quant aux *Modes majeurs*, on résumerait comme suit :

*Fa majeur :*

tranquille, intime, pastorale aussi (Beethoven, *Symphonie Pastorale*.— Moins intime, il est vrai, et point particulièrement tranquille dans la 8<sup>e</sup> *Symphonie* de Beethoven.— Serein et pur, dans la *Pastorale pour orgue*, de J. S. Bach).

*Sib majeur :*

expressif, et plus *romantique* que lumineux (Schumann, 1<sup>re</sup> *Symphonie*; Beethoven, *Symphonie N° IV*).

*Mib majeur :*

majestueux, puissant (Beethoven, *Symphonie Héroïque*) (plus *expressif* que majestueux dans la *Symphonie en Mib* de Mozart).

*Ut majeur :*

ferme, décidé, bien assis, avec l'équilibre et le *définitif* de la force souveraine (*Symphonie Jupiter*, de Mozart; *Final du Prométhée* de G. Fauré).

Mais on ajoutera que cette tonalité se prête aussi à des conceptions plus "humaines" et nullement "divines" (1<sup>re</sup> *Symphonie* de Beethoven).

*Sol majeur :*

gai, léger, pastoral (*Ouverture de Mireille*, de Gounod; *Symphonie en Sol*, de Haydn).

*Ré majeur :*

clair, brillant (*Suite en Ré*, de J. S. Bach; d'ailleurs l'*Aria* de cette *Suite* n'a rien de "brillant", mais il est d'une belle sonorité, pleine et lumineuse.— Très brillante, au contraire, l'*Ouverture des Noces de Figaro*).

*La majeur :*

lumineux, joyeux (Beethoven, *Symphonie en La*).

*Lab majeur :*

grave, tendre, mystérieux. Peu sonore aux instruments à Cordes. Intime et doux (cf. de Ch. Kœchlin: *Amphise et Melitta*, sur la poésie d'A. Samain; phrase de Cor dans le *Nocturne "Vers la nuit étoilée"*; et de G. Fauré: *Nocturne* sur la poésie de Villiers de l'Isle Adam, etc.).

*Réb majeur :*

grave, tendre, profond. (G. Fauré: *Soir*, sur la poésie d'A. Samain; et l'admirable 6<sup>e</sup> *Nocturne pour piano*, etc.).

*Solb majeur :*

sans aucun éclat; très doux, intime, nocturne et profond (phrase majeure du *Scherzo* de la *Sonate en Sib mineur* de Chopin).

*Mi majeur :*

lumineux, éclatant (*Ouverture du Songe d'une nuit d'été*). Se prête d'ailleurs à des expressions bien différentes, par exemple celle du *Nocturne (Solo de Cor)* du *Songe d'une nuit d'été*.

*Si majeur :*

étincelant; au besoin, violent, victorieux (*Fervaal* de V. d'Indy, l'"*appel aux clans*"; Ch. Kœchlin, *Chant de Kala Nag*). Parfois seulement, très clair et féerique (Ch. Kœchlin, 1<sup>er</sup> temps de la *Sonate piano et violon*).

*Fa# majeur :*

qualifié de *dur* par Gevaert; mais dans l'*entr'acte* de *Fervaal* cette tonalité garde une grande douceur, ainsi que dans l'*Hymne à la Nuit* de Ch. Kœchlin, (où le caractère de cette tonalité se rapproche alors de celui que nous offre *Sol bémol majeur*).



## CHAPITRE VI

## LA COULEUR ORCHESTRALE

J'ai tenté de guider l'élève dans les chemins connus déjà, et qu'il ne doit pas ignorer. "Apprenez d'abord le métier *des autres*, - vous apprendrez ensuite, peu à peu *votre* métier", nous disait si judicieusement Massenet. - Mais une fois que l'on connaît "l'orchestre des autres" (au moins dans ses grandes lignes et dans ce qu'il faut savoir), on n'en a pas fini ! Et souvent, en définitive le jeune prix de Rome ne sait pas encore grand chose. "L'orchestration, écrit Rimsky-Korsakoff, est création, et l'on n'apprend pas à créer". Pensée juste, à coup sûr ; semblera-t-elle (paradoxe chez l'auteur d'un Traité fort intéressant, qui mérite sa réputation ? Cette science orchestrale, qu'il possédait lui-même à fond, sans doute a-t-il voulu signifier qu'en pareille matière l'imagination, l'intuition jouent un rôle capital : et l'on ne saurait mieux juger. Mais l'imagination, l'intuition créatrice gardent grand avantage à *partir du savoir*, - lequel ne paralyse pas, au contraire.

Les chapitres précédents contenaient des extraits de réalisations pour la plupart normales et classiques, d'ailleurs bien connues ; nous y avons joint certaines citations d'œuvres modernes qui, nous l'espérons, seront utiles également. Nous avons signalé des usages, émis des *principes généraux* qui, pour n'être pas absolument rigoureux, régissent la majorité des cas. Mais il est nombre d'exemples qu'à présent je voudrais citer : les plus caractéristiques peut-être de ce *Traité*, ayant trait à des *effets particuliers*, réalisés par des moyens qu'*inventa* le musicien pour obtenir la couleur voulue.

Notez que cette couleur, ce caractère tiennent à l'*écriture*, parfois, - à l'*idée musicale*, autant qu'à l'instrumentation : ainsi tel passage (déjà cité) du 1<sup>er</sup> acte de *Lakmé* ("Et maintenant, dans cette eau transparente..." p. de la partition piano et chant), ou tel autre avec des neuvièmes successives au 4<sup>e</sup> acte de *Pelléas et Mélisande*. Ecrits pour d'autres instruments la couleur en serait presque aussi vive. - Mais en certains cas, il y a des timbres de *sol* qui se révèlent absolument nécessaires. Il fallait la Flûte pour le grand chant, si émouvant, du ballet d'*Orphée*, le Hautbois pour la *Course à l'abîme* de la *Damnation de Faust*, la Clarinette dans l'*Ouverture du Freyschütz* (et les *Cors en quatuor* dans cette même Ouverture), les Trombones pour accompagner l'air de Méphistophélès : "Voici des roses..." Et ce sont aussi des mélanges de timbres, d'inédites combinaisons d'instruments (voyez comment Bizet évoque les cloches dans le *Carillon de l'Arlésienne*), bref, mille trouvailles dont le champ si vaste est loin d'être épuisé.

La juste *concordance des timbres à l'expression*, voilà ce que vous devez trouver. Parfois la solution, en sa simplicité, paraît évidente, - mais il fallait que le musicien eût le génie de s'en aviser : ainsi, les *petites flûtes* à la fin du *Menuet des Follets* de la *Damnation de Faust*, extraordinaire effet de lueurs fantastiques. - Cette découverte des *timbres appropriés*, aussi bien que de l'*écriture* nécessaire à la signification profonde d'un morceau, c'est le principal dans l'orchestration, pour qui sait déjà le "métier courant". Il y faut bien quelque génie, je l'accorde ; mais inutile de composer si vous n'avez pas *un peu* de génie (ce qui ne dispense pas d'acquiescer tout le *talent* possible). Les *Bois* majestueux, hiératiques, dans l'air des *Adieux de Didon* (des *Troyens*) : mettez des Cordes à leur place, l'effet sera détruit. Les 4 *Bassons* du Rat, qui grattent, le *Quatuor restreint* qui sautille dans la *Chanson de la Puce*, l'*Alto solo* du *Roi de Thulé* : trouvailles logiques, nécessaires, et géniales, - comme aussi les *Trombones* à 3, menaçants à la fin du *Prélude* de *Carmen*, comme enfin la Flûte pure et sacrée dans le célèbre *Duo des Pêcheurs de Perles*.

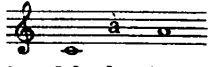
Et même pour une inspiration en quelque sorte *intérieure*, comme celle de Fauré, où l'on serait tenté de croire que l'harmonie étant *tout*, point ne s'agit de la revêtir d'aucun "pittoresque", j'ai pensé sans hésitation que dans sa musique de scène pour *Pelléas et Mélisande* (qu'à sa demande j'orchestrai au printemps de 1898) il fallait certaines alliances de timbres pour lui garder, dans cette version instrumentale, tout son accent, toute son *expression faurénne*.

Les caractères multiples et si divers de chacun des instruments à vent (surtout les *Bois*), se sont trouvés implicitement décrits en plusieurs endroits des chapitres précédents (ch. I, III, et IV pour la mélodie confiée à des *sol* de *Bois*). Je crois utile d'y revenir au sujet de cette couleur orchestrale.




Puis l'on étudiera l'usage de certains moyens propres aux Instruments à Cordes (notamment la sourdine, les pizzicati, et l'emploi des *solî*). Il y aura lieu, ensuite, de donner un certain nombre d'exemples plus complexes, en les classant (si possible) d'après le genre d'évocation auquel chacun d'eux correspond.

## I. BOIS; CORS; CUIVRES.

**FLÛTE.** Etrange dans le *grave*, sonnante comme une trompette lointaine et donnant même (quand elle n'est pas couverte) l'illusion de la *force* à cause de son grand volume. Le caractère *incisif* du son, de  se trouve admirablement en valeur, et presque humoriste, dans un thème (déjà cité) de la *Sheherazade* de Rimsky-Korsakoff. Ce sont les notes dites "sifflantes".

Le *medium*, si doux en des cantilènes comme celles de J.-S. Bach dans ses *Sonates de flûte*, est vraiment "idyllique" (cf. aussi la charmante *Idylle* de Chabrier); c'est le "bonheur sans arrière-pensée" dont témoigne la première phrase du *Prélude à l'Après midi d'un Faune*, ou celui de la 1<sup>re</sup> *Eglogue* de Virgile dont les derniers vers se trouvent évoqués dans une *Sonate pour flûte et piano*<sup>(1)</sup>.

Ce *medium*, en *staccato léger*, sonne immatériel et féérique dans le *Scherzo* du *Songe d'une nuit d'été*: la flûte seule pouvait réaliser cette évocation. Il est, accompagné de simples arpèges de Harpe, d'une impassibilité hiératique dans le *Duo* des *Pêcheurs de Perles*, avec quelque chose d'extra-humain qui n'est pas sans rapport avec l'"immatériel" dont je viens de parler. Si l'on veut faire chanter Ariel l'on ne songera ni à la Clarinette ni au Hautbois, mais à ce *medium* de la Flûte (ou bien à une vocalise de Soprano, comme celle écrite à ce sujet par E. Chausson, -ou encore à quelque mélodie des *Ondes-Martenot*).

Plus haut, ce sont des *touches lumineuses*, celles de 2 flûtes en tierces  et qui, à cette tessiture, restent très douces.

L'*aigu* de la flûte peut se faire *tragique*, ou *éclatant joyeusement*, ou bien encore *planant* avec une sérénité froide et calme, au-dessus de l'orchestre. N'oubliez pas non plus le côté tragique des plaintes d'une flûte dans ses notes hautes (cf. l'air du *ballet d'Orphée*).

Enfin, se répartissant sur toute l'étendue de l'instrument, des arpèges rapides, des cabrioles fantasques (que permet son extrême agilité), de souples arabesques se prêtent à toutes sortes d'harmonies polytonales que font "passer" la douceur d'attaque et la fluidité des sons. Dans cet ordre d'idées, plus d'un musicien moderne a fait appel à la flûte, et souvent avec bonheur. Il faut relire, à ce sujet, le *Concerto* de J. Ibert, et les *Joueurs de Flûte* d'Albert Roussel. En ce dernier recueil vous trouverez son caractère mystérieusement hiératique, dans l'émouvant *Krishna*.

Il s'en faut, à coup sûr, que nous ayons épuisé la matière, et cet exposé reste incomplet. Tel quel, souhaitons pourtant qu'il ouvre des horizons sur les ressources si nombreuses de cet instrument. Voici quelques exemples, en commentaire des remarques précédentes :

*Couleur sombre et mystérieuse de la flûte dans le grave pour des dessous d'orchestre pp :*



Mathias

Baissons la voix, pour que les oiseaux de nuit eux-mêmes ne puissent nous en-tendre

V. I  
V. II

ppp

fl. à 2

ppp

altos

ppp

Vc.  
(+ C. B. 8<sup>es</sup> b<sup>es</sup>)  
(+ cl. b. à l'8<sup>ve</sup> des Vc.)

A. Bruneau  
*Messidor*  
(2<sup>d</sup> acte. p. 226)

(1) Ch. Kœchlin, N<sup>o</sup> II de la *Sonate pour flûte et piano*.



*Flûtes dans le grave: doux, plein,  
avec tant soit peu de "vague à l'âme"  
(..."Il fait sombre dans les jardins...")*

2 fl. etc.  
2 cl.  
cor  
Vc. pizz.  
C.B. arco  
div. pizz.

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*.  
(1<sup>er</sup> acte)

*Autre exemple : flûte dans le medium, presque le grave :*

fl. *ppp mystérieusement doux*  
4 V.I. (4<sup>o</sup> c.) *ppp*  
4 V.I. *smorzando*  
(les instr. à cordes sont tous avec sourd. et sur la touche)  
4 V.II *ppp*  
4 altos *dolciss.*  
3 Vc. *ppp*  
cl.

Ch. Kœchlin  
*La Forêt païenne*  
(II)

*Arabesques de flûte dans le medium et le grave, très doux :*  
(tranquille, sans trainer)

1 flûte *pp* etc.  
1 clar. *ppp*  
altos *pp*  
sourdine *pp*  
Vc. div. sourdines *arco ppp pizz. arco*  
*dolciss.*

Ch. Kœchlin  
*A l'ombre, près de la  
fontaine de marbre*  
(Extr. des *Heures Persanes*)

*Couleur féerique et comme immatérielle de la flûte :*

fl. solo  
2 fl.

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

Dans l'exemple suivant la flûte garde encore son *caractère féerique*; l'ensemble reste très lumineux à cause de la disposition des Cordes, et du caractère même de la musique :

Phryné  
Lampito  
Nicias  
V.I.  
V.II.  
A.  
Hp.  
fl. à 2  
Jamais l'encens pour toi ne cesse de fu-mer  
Ton radieux sou-ri-re  
(P)

C. Saint-Saëns  
*Phryné*  
(Trio du 2<sup>d</sup> acte.  
p. 125)



*Flûte hiératique des Pêcheurs de Perles :*

G. Bizet. *Duo des Pêcheurs de Perles* (1<sup>er</sup> acte)

*Thème de Krishna (des Joueurs de Flûte, de Roussel):*

(♩ = 120)

(Sur un mode hindou)

A. Roussel. *Joueurs de Flûte* (III. Krishna)

*"Lumière" de la flûte, qu'aucun autre instrument ici ne remplacerait :*

Ch. Kœchlin *Aubade* (Extr des *Heures Persanes*)

*Et pareillement, au début du 2<sup>d</sup> acte de Pelléas et Mélisande :*

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
(2<sup>d</sup> acte, sc. I.)

*De même :*

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande* (Prologue)

(Noter l'écriture des instruments à cordes (divisions en octaves), et le ré du 2<sup>d</sup> Cor, donnant tant de relief à cette sonnerie féérique.)

*Accord de 3 flûtes dont 2 dans le medium: sonorité claire, jeune et douce à la fois :*

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
(1<sup>er</sup> acte. Entrée de Pelléas)



Autre exemple de lumière  
de la flûte :

E. Satie  
*Socrate*  
(page 44)

Autre couleur de la flûte, pâle et douce :

id. (page 48)

**PETITE FLÛTE.** La plupart du temps on l'emploie pour doubler, à l'octave supérieure, les flûtes ou les violons. Elle ne joue point, dans ce cas, le rôle d'un soliste (sauf s'il s'agit d'une doublure dans le registre suraigu, à partir du *contre-fa* ou du *contre-sol*). Elle ajoute *de la lumière* à l'ensemble de la sonorité, et cette action n'est point négligeable. — Mais ici nous ne voulons examiner que son *caractère propre*, et la *couleur* qui en résulte.

Il semble — à part le côté "*satanique*" découvert par Ch. M. Weber (cf. la *Chanson à boire* du *Freyschütz*, avec les trilles des *deux petites flûtes*) et si heureusement mis en lumière par Berlioz dans la *Damnation de Faust* — il semble que l'usage de la petite flûte en *solo* soit plutôt l'affaire des musiciens modernes. Ses trois registres correspondent à des caractères bien différents.

Le *grave*, qui est faible, vacillant, tout-à-fait dépourvu du charme de la flûte dans le *medium* (qui lui correspond), donnera l'impression d'un *lointain* un peu étrange, avec quelque *âpreté* (même *pp*). Il y a des cas où la flûte serait *trop jolie*, tandis que la petite flûte évoque de vastes horizons désolés (cf. la fin du *Chant des bateliers de la Volga*, transcrit pour *chœur et orchestre* par Ch. Kœchlin<sup>(1)</sup>). Dans une atmosphère analogue de *détresse*, la petite flûte était le seul instrument dont le grave pût doubler (à l'octave) les Cordes, au début de la *Prière du Mort* (Ch. Kœchlin):

Mais avec le *medium* de cet instrument, nous entrons dans un domaine tout autre. Les sons deviennent plus clairs, ils ne manquent pas d'un certain agrément; le volume est plus mince que celui de la flûte, le timbre moins velouté, avec quelque chose (selon la phrase) de naïf, ou d'"exotique". On sait l'heureux parti que Ravel a tiré, dans ses *Chansons Madécasses*, d'une flûte frêle (ce n'est autre que le *medium* de la petite flûte); pour son *Concerto de piano* il lui confie un important solo. Cette seconde octave du *piccolo* (et qui correspond à l'*aigu* de la grande flûte) a davantage de finesse, de légèreté; elle insiste moins, et de toute façon les traits sont d'une exécution plus facile. Mais elle ne saurait avoir le pathétique de la flûte et l'on ne concevrait pas, notamment, la grande mélodie d'*Orphée* jouée par le *piccolo*.

(1) Le passage en question: (notes réelles) serait doux et fort agréable à la flûte, mais le lointain, la solitude et le froid demandaient au contraire le timbre de la petite flûte.



Le *do*, le *do#*, le *re* sonnent déjà haut, surtout sur un orchestre dont les autres parties restent assez loin de ces notes. Elles peuvent se jouer *pp* et sortent, chez les bons instrumentistes, avec une grande pureté. — L'aigu de la petite flûte était en général réservé, soit à des fusées fulgurantes, soit à des tenues en crescendos violents (comme dans l'*orage* de la *Symphonie Pastorale*), soit à doubler à l'octave des traits *ff* de Violons ou de Bois (il y avait aussi les ricanements diaboliques des *Follets*, dans la *Damnation de Faust*). Darius Milhaud, en sa qualité de Provençal et ne craignant pas d'ailleurs les timbres purs accentués, les tons un peu vifs, s'est avisé (non sans raison) que le *piccolo* peut chanter des mélodies lumineuses, ensoleillées, à une tessiture que l'on destinait d'habitude aux seuls effets de violence et de terreur. C'est là une innovation fort heureuse, qui demande à être employée avec habileté, et pour des thèmes qui réellement conviennent à l'aigu de cet instrument. Alors on ne pense pas à la trouver *dur*<sup>(1)</sup>, même au-delà du *fu suraigu*. Notons dans la *Création du Monde* ce passage caractéristique et très bien venu :

Picc. (sons réels 8<sup>a</sup>)  
(notes  
écrites)



(Avec Tromp. à 2 octaves de distance de la petite flûte)

Darius Milhaud  
*La Création  
du Monde*  
(p. 40-41)

Rappelons également ces passages de Ravel :

*Couleur de la petite flûte dans le medium :*

M. Ravel  
*Ma mère l'Oye*  
(*Laideronnette, impératrice des Pagodes*)

(Les autres instruments à Cordes pizz.  
avec touches de Bois, et quelques notes de  
Harpe et de Celesta.)

(La grande flûte serait, ici, *trop importante*; il fallait le timbre plus mince de la petite flûte.)

*"Exotisme" de la petite flûte (dans le medium) :*

M. Ravel. *Chansons Madécasses* (I)

(1) D'ailleurs, la doublure à 2 octaves plus bas, par une Trompette, y adoucit beaucoup la petite Flûte.



*De même :*

Picc. *pp*

Chant *sons harm., pizz.* Que vos pas soient lents

Vc. *sons harm., pizz.* Que vos pas soient lents

P. *pizz.* *cresc.*

M. Ravel  
*Chansons Madécasses*  
(III)

*Couleur nécessaire de la petite flûte (la flûte ici serait trop claire et trop importante) :*

picc. *cresc.*

fl. *fl. + c.a.* *A. (mih)*

V. II

fag. *pp*

Vc. *pp* *A. (mih)*

C.B. *pp*

Ch. Kœchlin  
*La Paix du soir, au cimetière*  
(Extr. des Heures Persanes)

*Caractère des sons harmoniques remplaçant des flûtes<sup>(1)</sup> et complétant un accord avec la petite flûte :*

fl. *picc.* *pp*

V. II *V. II en sons harm.*

Vc. *pizz.* *arco*

C.B. *etc.*

Ch. Kœchlin  
*La Caravane* (Extr. des Heures Persanes)

<sup>(1)</sup> 2 grandes flûtes seraient ici trop grosses et trop lourdes.

*Mélange de petite Flûte et Harmoniques de Violons :*

V.I harm. (sourd.) *harm. (V.I b, V.II b)*

picc. *picc.*

Vc. I pizz. *Vc. I pizz.*

Vc. II *Vc. II*

2 C.B. soli *8a ba*

Ch. Kœchlin  
*La Caravane*  
(Extr. des Heures Persanes)



*Autre exemple de couleur de la petite Flûte dans le medium :*

picc.  
fag.  
timbales (très lointain) etc.  
Vc. (div.) pp  
C.B. div. pizz. très lointain etc.

Ch. Kœchlin  
*La Caravane*  
(Extr. des *Heures Persanes*)

*Et dans le grave :*

picc.  
cor *ppp* très éteint (avec sourd.)  
Vc. *ppp* fag.  
C.B.  
et tenues Vc. C.B.  
2 cors (sourd.)  
Vc. *ppp*

Ch. Kœchlin  
*La Paix du soir, au cimetière*  
(Extr. des *Heures Persanes*)

(La flûte ici serait trop douce, trop jolie.)

**HAUTBOIS.** Cet instrument serait le plus déconcertant de tous, s'il fallait en définir le "caractère", car – et bien que du grave à l'aigu le timbre ne change pas essentiellement comme par exemple pour la clarinette – aucun ne fut employé pour des expressions, des significations, des sentiments aussi divers. Et rien ne dit que dans l'avenir, nos successeurs n'en trouveront pas encore d'autres usages.

Il est gai ou funèbre, serein ou tragique, doucement plaintif ou sauvagement menaçant, il évoque les vastes horizons de la montagne, ou le repos du pâtre, dans les champs baignés de soleil. On a vu précédemment, des exemples de tout cela, je ne pense pas qu'il soit nécessaire de les citer à nouveau<sup>(1)</sup>.

Mieux vaut plutôt se rendre compte de ce qu'ajoute, dans un accord ou dans la doublure d'un thème, la *présence du Hautbois*. J'ai parlé déjà de cette tenue sur un *sol*, où le hautbois se joint au cor pour en souligner, pour en augmenter l'"émotion", – dans le *duo* du 2<sup>d</sup> acte de *Carmen* :

*Carmen*  
Tum'aimes et tu me sui- vras, là bas, là bas em- porte moi  
V. I.  
V. II.  
A.  
Vc. pizz. + C.B. à l'unisson  
ob.  
4 cors

G. Bizet  
*Carmen* (2<sup>d</sup> acte)

Le passage est caractéristique : toute l'intensité de l'accord réside dans ce fait que le Hautbois lui donne son timbre et l'accent de son expression. De même, au début de *Pelléas et Mélisande* : j'ai toujours

(1) Rappelons : gaieté du *Scherzo* de la *Symphonie Pastorale*; deuil : solo dans la *Marche funèbre* de la *Symphonie héroïque*. Sérénité du thème de *Hautbois* après l'orage de la *Pastorale*; tragique de la *Course à l'Abîme*; douce plainte de Juliette mourante, dans le *Roméo* de Berlioz; menace des ob. à 2, dans *Carmen* : "non ! je sais bien que c'est l'heure"; plein air, vastes horizons au début de la *Scène aux Champs* de la *Symphonie fantastique*; repos du pâtre dans *Mireille*, ainsi que le thème agreste de l'instrument dans l'*Ouverture* de cet ouvrage. Il y a bien aussi la sorte d'angoisse voluptueuse du Hautbois d'*Iberia* (2<sup>d</sup> partie) de Cl. Debussy, les rires, sous les taillis, à la fin du *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, la ronde faunesque et sarcastique, par moments, du *Scherzo* de la *Sonate* de Ch. Kœchlin pour Hautbois et Piano, etc... On n'en finirait pas !



été frappé de la *puissance expressive* de ces deux mesures :

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande (Prologue. p. 1)*

Citons encore en exemples de cette couleur si particulière, si pleine d'émotion :

A. Bruneau  
*Messidor*  
(2<sup>d</sup> acte. p. 282)

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande*  
(V<sup>e</sup> acte. p. 391 - 392)

E. Lalo *Le Roi d'Ys. p. 122*

Tenue de Hautbois accentuant la couleur :

G. Bizet  
*Carmen (3<sup>e</sup> entr'acte)*



*Tenue de Cor anglais donnant de la chaleur au timbre de l'ensemble :*

V.I. *ppp*

$\frac{1}{2}$  V.II arco

c.a. *ppp*

$\frac{1}{2}$  Altos arco

$\frac{1}{2}$  V.II pizz.

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

Vc. div. arco

Harpes 1<sup>o</sup>

C.B. arco *ppp* 2<sup>o</sup>

E. Lalo. *Namouna*

*Hautbois corsant la sonorité, à l'octave grave des Clarinettes :*

picc.

fl. *pp*

2 cl. *pp*

ob. *pp*

Cornets à pist. *fag. f*

V.I.

V.II arco *p*

A. arco *p*

Vc. arco *p*

(+ C.B. 8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>)

G. Bizet  
*Carmen*  
(2<sup>d</sup> acte, Chanson bohème)

*Expression intense du Hautbois à l'aigu et f :*

(Adagio non troppo) très soutenu (large) cédez un peu

ob. *f*

fl. *dim.*

Vc. *presque f*

etc.

Ch. Kœchlin  
*Andante de la Sonate*  
*pour Hautbois et Piano*

(Le maître hautboïste L. Bleuzet, si regretté, donnait à ces *Mi aigus* une ampleur inaccoutumée, et telle qu'on n'eut pas osé la souhaiter.)



*Plainte du Hautbois:*

ob. 1<sup>er</sup> solo *p* *doux et plaintif* *p*

*P* doucement soutenu

2 flûtes *p*

+ 4 altos avec 2<sup>de</sup> fl.

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
(2<sup>d</sup> acte, sc. II, p. 105-106)

*Expression intense du Hautbois:*

V.I  
V.II  
ob.  
A.

E. Satie  
*Socrate* (p. 57)

*Autre exemple de plainte du Hautbois:*

ob. solo *PPPP* *perdendo* *Vc pizz.*

Vc.  
C.B. *b* *PPP*

H. Berlioz  
*Roméo et Juliette*  
(Scène des Tombeaux -  
mort de Juliette)

*Sérénité:*

ob.  
V.I  
V.II (lie)  
fag. altos (lie)  
fag.  
Vc.  
C.B.  
8<sup>va</sup> b<sup>a</sup>

Beethoven  
*Symphonie Pastorale*  
(fin de l'Orage)

*Caractère de "musette":*

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

Haydn  
*Symphonie en Sol majeur*



L'action du *Cor anglais* et celle du *Hautbois d'amour*, au milieu des harmonies de *Bois* (ou même joints aux *Cordes*) reste de même nature: il n'est pas besoin d'insister, non plus que sur le caractère de ces instruments jouant en *solistes*, et dont vous connaissez le timbre à la fois expressif et légèrement voilé. Notons seulement qu'il ne faut pas toujours les tenir pour "mélancoliques". La plainte célèbre du *Cor anglais* de *Tristan et Yseult* ne doit point nous faire penser qu'il soit incapable de mélodies joyeuses (voyez d'ailleurs, dans le même *Tristan*, le *chant du pâtre* à l'arrivée du vaisseau). Dans le *grave* notamment, on pourrait lui confier (ainsi qu'au *Hautbois d'amour*) des mélodies très vivantes, de *cornemuses*—en attendant que le puissant *Hautbois Baryton* vienne prendre dans l'orchestre la place à laquelle il a droit. — On vit sur des *traditions souvent trop étroites*; il ne faut pas réduire les instruments à des caractères spéciaux, d'où ils ne pourraient point sortir.

Terminons, au sujet des *Hautbois* et *Cor anglais*, par quelques exemples d'*alliances de timbres*:

*Couleur sombre de l'unisson Fl. Ob. dans le grave:*

Cassandra  
J'ai vu l'ombre d'Hector parcourir nos remparts

1 fl. + 1 ob.  
1 cl. + 1 cor

Altos  
Vc. div.  
C.B. div. (pp) Vc. C.B. Vc. C.B. (1<sup>re</sup>) C.B. (2<sup>e</sup>)

H. Berlioz  
*Les Troyens*  
(1<sup>er</sup> acte)

*Cor anglais avec Flûte (doux et expressif):*

Nadir  
Aux clartés des étoiles

fl. pp  
c.a.  
(sourd.) V.I  
V.II  
cor  
+ 2 Vc. soli

G. Bizet  
*Les Pêcheurs de Perles* (p. 99)

Noter: 1<sup>re</sup> c.a. beaucoup mieux que ob. pour ces tierces avec la flûte.  
2<sup>e</sup> 2 Vc. soli donnant une intensité pénétrante au dessin des Altos.  
3<sup>e</sup> légèreté des triples croches des Violons en sourdine.

*Hautbois avec Cor anglais sur fond de Clar., Cors, Fag.:*

(Andante) ob. f  
c.a.  
cors  
cl.  
fag.  
Vc.  
C.B.

Gounod  
*Mireille*  
(Chanson du pâtre)



Chant

dans la poussière chante au soleil

Et moi, couché

c.a. ob. (solo) *pp*

cl.

V.I  
V.II  
A.

clar.

fag.

Vc.

C.B. pizz.

Gounod  
*Mireille*  
(Chanson du pâtre)

**CLARINETTE.** Rien de particulier à dire, que nous n'ayons déjà signalé aux Chapitres I et IV (*Etude du caractère de l'instrument, et de son rôle mélodique*). Il suffira d'un petit nombre de citations :

*Accents pathétiques de la Clarinette :*

cl. solo

V.I  
V.II  
A.

poco cresc.

Vc.

H. Berlioz  
*Les Troyens* (1<sup>er</sup> acte,  
Scène d'Andromaque au  
tombeau d'Hector)

*Grande sérénité d'une autre phrase, dans le medium :*

cl. solo

*pp*

V.II  
pizz.

A. pizz. *pp*

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

*Clarinette planant sur l'orchestre, très lumineuse et moins froide que la Flûte :*

cl. solo *pp*

3 fl. *pp*

cor (ouv.)

tromb. *ppp*

cl. b.

cl.

cl. b.

2 tubas

tuba

c. fag.

tr<sup>#</sup> etc.

(+ fag. do<sup>#</sup> ré<sup>#</sup>)  
(+ cors sourd. fa<sup>#</sup> sol<sup>#</sup>)

Ch. Koechlin  
*La Course de Printemps*



*Couleur chaude de la Clarinette dans le grave, et à 2 octaves de la flûte :*

V.I (en 4)  
V.II div.  
A. div.  
1<sup>re</sup> ob.  
cor 1<sup>re</sup>  
cl. 1<sup>re</sup>  
Vc.  
div. en 2  
C.B.

*pp*

fl. 1<sup>re</sup>  
*pp*

Ch. Kœchlin  
*Chant de Fiançailles*

(Flûte extrêmement douce, même à l'aigu, sous la dou-  
blure par la Clarinette.)

*Couleur chaude et  
transparente de la Clari-  
nette dans le grave pp :*

*Phryné*  
poco adagio (♩ = 69)  
un soir, j'er. rais sur le rivage

V.I  
*pp*  
V.II  
*pp*  
A.  
cl. 1<sup>re</sup>  
*pp*  
Hp.  
Vc pizz.  
timbale *ppp*  
C.B. pizz.

C. Saint-Saëns  
*Phryné*  
(2<sup>d</sup> acte, p.112)

(L'effet que donne le tim-  
bre de la Clarinette et  
l'arpège de la Harpe, est  
une extraordinaire évo-  
cation du flot marin se  
brisant sur le rivage.)

*Autre exemple de  
Clarinette "transparente",  
ppp, dans le grave :*

P. (*pp*) cé. P. cé.  
2 Hp. en sons harm.  
V.I div. *ppp*  
V.II *ppp*  
cl. 2<sup>de</sup>  
cl. 1<sup>re</sup>

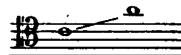
Ch. Kœchlin  
*La Forêt païenne*  
(III)



*Couleur sombre des Clarinettes dans le grave (nuance f):*

H. Berlioz  
*Romeo et Juliette*  
(Scène des Tombeaux)

**BASSONS.** J'ai dit l'extraordinaire diversité de caractères dont est capable ce magnifique instrument, que l'on devrait mieux connaître, et ne le point destiner aux seuls rôles de *Basses* (avec Vc. et C.B.) ou de *Tenues harmoniques* (avec Clarinette). Je ne reviens pas sur les nombreux aspects qu'il peut, en *solo*, revêtir. Si trop longtemps il sembla destiné à l'*humour goguenard*, ou au *grotesque diabolique* (ce qui le faisait juger "dépourvu de noblesse") déjà Beethoven avait témoigné d'une vue plus large (cf. *Andante* de la *Pastorale*; *contrepoint du Basson* au début du *Final de la IX<sup>e</sup>*, etc.); déjà Mozart avait senti le charme du "Basson en clef d'ut" (cf. certaines *rentrées*, notamment dans la *Symphonie en sol mineur*). — En réalité, nul instrument ne le remplace pour la poésie ailée, romantique, si émouvante (à la fois contenue, presque timide, et d'une extrême inten-

sité) de ses notes hautes, de l'*ut* à la *la*  et même au-dessus). Des artistes hors pair, tels que Dhérin, Oubradous (et précédemment Hamburg, qui fut soliste aux *Concerts-Colonne*) ont donné à son timbre l'entière, l'exceptionnelle valeur que tous les connaisseurs, aujourd'hui, lui accordent. Quand on pense à la *Berceuse* de l'*Oiseau de feu*, comme à tel des *Tableaux d'une Exposition* de Moussorgsky (orch. par Ravel) on est plein d'une admirative tendresse pour le Basson. Voici quelques exemples :

*Couleur du Basson à l'aigu (lointain):*

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



*Thème de Basson dans les Tableaux d'une Exposition : <sup>(1)</sup>*

<sup>(1)</sup> J'ai donné précédemment des citations de la *Berceuse de l'Oiseau de Feu*, et du *Sacre du Printemps*, ainsi que d'un assez grand nombre de *mélodies* jouées par le Basson, qui toutes ont une couleur si particulière. (Voir ch. I et IV.)

*Caractère "avantageux" du Basson :*

G. Bizet  
*Carmen (1<sup>re</sup> entr'acte)*

*Ici encore le Basson a une couleur "unique" :*

Rimsky-Korsakoff  
*Sheherazade*

(Tenues douces et ne couvrant nullement le Basson; Flûtes à 2 pour équilibrer les Cors comme volume et comme intensité. Basses légères, car ce sont 4 C.B. soli).

*Exemples de caractère goguenard du Basson :*

Gounod  
*Mireille*  
(2<sup>d</sup> acte. p. 119-120)



et surtout dans les passages suivants :

flûtes  
cl.

Cordes pizz.

*Le Remandado*  
*Le Dancaire*

Mon cher monsieur Mon cher monsieur l'amour vous joue

fag. *mf* *tr*

Cordes

Vc.

C.B. pizz.

G. Bizet  
*Carmen*  
(Final du 2<sup>d</sup> acte)

Leporello

qual che fa voi sa. pete qual che fa

V.I-II A.

Vc.  
(+ C.B. 8<sup>va</sup> b<sup>2a</sup>)

fl. 1<sup>a</sup>

ob.  
cl.

fag.

Mozart  
*Don Juan*  
(Air de Leporello)

### *Humour du Basson :*

Papageno  
+ fag. à 2  
à l'unisson  
du chant

Hm! Hm! Hm! Hm! etc.

V.I  
V.II  
A.

Vc.

C.B.  
(+ C.B. 8<sup>va</sup> b<sup>2a</sup>)

Mozart  
*La Flûte Enchantée*

(Papageno devenu muet  
par l'action de la Flûte  
enchantée.)

*Couleur extraordinaire des 4 Bassons réunis, dans la Ritournelle du Chœur des Soldats de la Damnation de Faust :*

fag. à 4

*mf*

V.I  
V.II

A.  
Vc.

(+ CB 8<sup>va</sup> b<sup>2a</sup> des Vc.)

unis

H. Berlioz  
*La Damnation de Faust*



*Caractère tendu des Bassons ff à l'aigu:*

A. Schoenberg  
*Erwartung* (page 16)

SAXOPHONES, CORS, TROMPETTES, TROMBONES, SAXHORNS. Rien d'essentiel, touchant la couleur de ces instruments, qu'il faille ajouter à ce qu'on en a dit, aux chapitres I, III et IV. *Romantisme ému du Cor, lumière ou stridence de la Trompette, majesté du Trombone*—ce sont là, peut-être, des "formules commodes", mais qui le plus souvent ont leur raison légitime dans le caractère même de ces timbres. Quant au *Tuba*, on ne le connaît en général que chargé de jouer des *Basses*; j'ai dit qu'à l'occasion il peut se consacrer à des *Soli*: soit dans le *grave*, d'un très grand volume; soit dans le *medium*, comme un Cor plus froid et plus vaste; soit à l'aigu avec la sonorité si particulière (un peu tendue, un peu inquiétante) de la mélodie que lui a confiée Ravel dans son orchestration des *Tableaux d'une Exposition*. Enfin, pour le *Saxophone*, nous le trouvons, chez Bizet ou chez Massenet, dans un rôle expressif assez douloureux (medium de l'instrument): mais, depuis son emploi dans le Jazz, on s'est avisé de son extrême agilité de sa fantaisie charmante, de la *suavité facile* de ses cabrioles: atmosphère de fête, de joie, d'optimisme lumineux,—et cela jusqu'à l'aigu, s'il est joué par un virtuose étourdissant comme il en est plusieurs, à l'heure actuelle. Je constate avec joie que mes jeunes confrères ont "réhabilité" (non sans beaucoup de talent, parfois<sup>(1)</sup>) le Saxophone trop oublié par leurs devanciers. Et puisque c'est aussi l'instrument cher aux *nègres*, je leur dirai: "c'est très bien,—continuez!"

Il n'est pas besoin d'un grand nombre d'exemples au sujet de ce "groupe"; je me borne aux suivants :

*Cors en sourdine, sur Cordes lointaines (pédale en bitonalité avec les Cors):*

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

(1) Cf. notamment, le *Concerto* de J. Ibert, et l'utilisation du Saxophone par D. Milhaud dans la *Création du Monde*.



*Timbre du Cor avec celui du Hautbois :*

Chant  
ob. solo  
cor solo  
V. II  
Piano  
Vc. pizz. pp

nourris de clair de lune et buvant la rosée

Ch. Kœchlin  
Aux temps des Fées  
(poème d'E. Haraucourt)

(Les deux instruments se font valoir l'un l'autre, par la différence de leurs timbres.)

*Couleur très particulière des Cors en quintes, dans le grave et le medium, accompagnant le chœur et l'orchestre (par des quintes) :*

Chœur  
2 cornets a pist.  
cors  
tromb.  
fag.  
Vc.  
C.B.  
2 timb.

Chœur (doublé par Cordes et Bois)  
Vous qui du haut des cieux voyez les pleurs de nos yeux...

Gounod  
Mireille  
(Tableau des Saintes-Maries de la mer)

(Les Cors ont ici une sonorité large et magnifique. — Noter la réalisation des chœurs, et de l'orchestre à la 3<sup>e</sup> mesure, sans *do*, le refrain *do ré do* se trouve ainsi mieux en dehors, aux A., Vc. et Cors.)

*Exemples de Cors employés pour des notes de Basse :*

Chœur  
C.  
T.  
B.  
timb.  
2 cors  
V. II  
Vc. div.  
C.B. div.

ho - é Hiss' hoé!  
Ho - é! Ho - é!

Cl. Debussy  
Pelléas et Mélisande  
(1<sup>er</sup> acte. Scène "des phares")

(Basses à dessein un peu incertaines, avec le *sib* des C.B. le *Ré* de la timbale et le *fa* des 2 Cors.)



*Trompettes formant un fond très clair :*

Ch. Kœchlin  
*Etudes Antiques*  
(Final. La Joie païenne)

*De même :*

Ch. Kœchlin  
3<sup>e</sup> Choral pour  
Orgue et Orchestre

*Accord large et solide,  
noble, majestueux sans pe-  
santeur, avec Cors et Fag.:*

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
(1<sup>re</sup> acte. Scène de "la lettre")  
(p. 32)



*Basses très fluides et sans lourdeur, faites par les Cors:*

Hp. à 2  
poco marcato  
V. I  
V. II  
A.  
Chœur  
Dors en paix!  
trp.  
trp. pp  
cors

C. Saint-Saëns  
*La Lyre et la Harpe*  
(I. p. 14)

*Caractère des Trombones (pour la majesté qu'il fallait à Jupiter):*

Jupiter  
Etrangers sur ces bords et surpris par l'orage  
2 cors  
3 tromb.

Gounod  
*Phlémon et Baucis*  
(1<sup>er</sup> acte)

*Cuivres (pp) accompagnant l'Air de Méphistophélès<sup>(1)</sup> dans le Faust de Gounod (exemple à rapprocher de celui de l'air "Voici des roses" de la Damnation de Faust):*

*Méphistophélès*

Méphistophélès  
Etends sur eux ton ombre, A-mour, ferme leur âme  
cor  
2 trp.  
pp  
tromb.  
Harpe  
V. I div.  
V. II div.  
A. div.  
Vc. div.

Gounod  
*Faust*  
(3<sup>e</sup> acte, p. 258-259)

(1) Car Méphistophélès est un "puissant seigneur..."



*Couleur des Trombones avec les Cordes:*

cloches

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

trombones

A. div.

Vc. II sons harm.

C.B. (1<sup>re</sup>)

V.I div.

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

*poco sf pp*

*pp*

*ppp*

sons ord.

Vc div.

*ppp*

*pp*

8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

Ch. Kœchlin  
Chant funèbre à la mémoire  
des jeunes femmes défuntes

+ Harpe avec Tromb. et Vc. sur la 2<sup>d</sup>e cro-  
che de 1<sup>er</sup> temps, et Tamtam *ppp*.  
+ Tremolo *ppp* de Gr. caisse pendant  
ces mesures.

*Tuba, basse large et redoutable:*

Golaud

la mer se-ra très haute cette nuit,

la mer viendra la prendre

fag.

*pp* sur la touche

C.B.

8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

div.

tuba  
(solo)

Cl. Debussy  
Pelléas et Mélisande

*Tuba, en Solo, à l'aigu:*

Moderato pesante

Tuba solo

2 fag.

c. fag.

Vc. div.

C.B. div.

*pp*

*pp*

*pp*

sourdines *pp*

sourdines *pp*

Moussorgsky  
Tableaux d'une Exposition  
IV. Bydlo. (p. 35)  
(orch. par M. Ravel)



## Les "Tuben" de la Valkyrie :

2 tén. tuben  
2 bass. tuben  
tuba contrebasse  
timb.  
Vc.  
C.B.


R. Wagner  
*La Valkyrie*  
(1<sup>er</sup> acte, p. 42)

Tuben  
tuba C.B.  
timb.  
Vc.  
C.B.  
2 cors  
3 trb.  
trb. C.B.

R. Wagner  
*La Valkyrie*  
(1<sup>er</sup> acte, p. 43. Scène de  
Siegmond resté seul)

**2. QUATUOR.** L'histoire de l'orchestration est faite, évidemment, de découvertes qu'on pourrait dire "matérielles", depuis les *tremolos* et les *pizzicati* jusqu'aux *sourdines* des cors, aux *flutterzunge* des *trompettes* ou des *flûtes*; mais elle est faite surtout des *justes moyens*, des *timbres bien choisis* – purs ou mêlés – et de l'*harmonieuse écriture* des parties.

J'ai déjà traité de certains caractères généraux de l'orchestration : j'ai dit l'effet de lointain, d'*au-delà*, que peuvent donner les *dispositions espacées*, et notamment les mélodies à *plusieurs octaves* (par exemple, celle du *Prélude du 4<sup>e</sup> acte de Messidor*). On sait également ce qu'il y a d'immédiat, de *tout proche de nous*, dans les *unissons* ou les *passages en octaves* <sup>(1)</sup> (cf. *thème du Toréador*, dans le *Prélude de Carmen*). De même aussi pour les *dispositions serrées* des instruments

à cordes, telles que 

Au contraire la Basse loin du reste de l'orchestre s'allie volontiers à certain mystère, comme dans un passage bien connu, de l'*Andante* de la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven. <sup>(2)</sup>

Au Chapitre III (*Ecriture du Quatuor*) vous avez pu lire un assez grand nombre d'exemples des diverses sonorités obtenues avec les instruments à Cordes. Ceux qui vont suivre se trouvent classés d'une manière analogue (*Pizzicati*, *sourdines*, *sons harmoniques*, etc.). Ils sont à étudier du point de vue de la *couleur* que donnent ces moyens; mais nous conseillons à l'élève de compléter cette série par celle du Chapitre III, où nous le renvoyons à telle ou telle citation.

**PIZZICATI.** Nous n'y reviendrons que pour deux mots sur le mélange ou l'opposition d'*arco* et de *pizzicati*. Voir d'abord : H. Berlioz, *Scène d'amour* de *Roméo et Juliette*, *pizzicati* se fondant (*pp*) aux notes jouées avec l'archet (cité au ch. III).

(1) Si différents de ceux écrits à 2 octaves de distance.

(2) Cité précédemment, au ch. IV au sujet des Basses.



*Pizzicati presque impondérables, au milieu d'autres parties jouant arco :*

C.A.

V.I div. en 4

V.II div. en 4

2<sup>ds</sup> V. : les 1<sup>rs</sup> pizzicati

1. pizz.

2. pizz.

A. div. en 4

3. pizz.

4. pizz.

Vc. div. en 2

pizz.

pizz.

C.B. div. arco

Cl. Debussy  
Nocturnes  
(I. Nuages. p. 8)

(V.I, V.II, A., Vc., C.B. avec sourdine)

*Oppositions de pizzicati et d'arco :*

V.I pizz. un peu en dehors

Alto (arco)

V.II pizz. pp

Vc. pizz. pp

Cl. Debussy  
Quatuor à Cordes  
(Scherzo)

*Pizzicati à tous les instruments :*

V. I

V. II

pizz. tutti

A.

Vc.

pp

(id.)



*Pizzicati dans un Quatuor à Cordes, mélange avec arco :*

*Allegretto*

V.II arco *p*

V.I pizz. *p*

A. pizz. *p*

Vc. pizz. *p*

*mp* *p*

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

V.I arco sempre

V.II arco sempre

A. pizz. arco pizz. arco

Vc. pizz. arco pizz. arco

*p* *mp* *p*

(id.)

*Passage où les mêmes notes sont jouées pizzicati par la moitié des Contrebasses, arco par les autres :*

Basse solo

Chil, vautour, conduit les pas de la Nuit — que Mang etc.

A. div. sourd. pizz. *PPP* pizz.

Vc. div. en 3 sourd. pizz. *PPP*

1. arco *PPP*

3. arco

1. arco

3. pizz. *PPP*

2. arco

4. pizz. *PPP*

*PPP*

Ch. Kœchlin  
Chanson de nuit dans la Jungle  
(poème de R. Kipling  
trad. L. Fabulet et R. d'Humières)



**SOURDINE.** Les divers effets obtenus avec la sourdine sont bien connus; n'insistons que sur les suivants :

1<sup>o</sup> dans un *Quatuor à cordes de soli*, où les instruments ont la sourdine, les sons graves des Violons, le grave et le médium des Altos prennent un timbre analogue à celui du Basson (ou du Cor en sourdine). C'est là une couleur très particulière et que, *même à l'orchestre, il est possible de réaliser*. Elle se produit surtout quand les Cordes jouent à des positions hautes. Exemple :

C.A. *p* *dolciss.* *pp* *court* *mp*  
*calme (mais allant)* *doux et mystérieux* *un peu plus lent, et plus pp* *A. solo sans sourd.*  
 (sans le 1<sup>er</sup> pup.) V.I div. (sourd.) *4<sup>e</sup> c.* *div. pp* *court + 2 cors sourd.*  
 (sans le 1<sup>er</sup> pup.) V.II div. (sourd.) *4<sup>e</sup> c.* *div.* *les cors au 3<sup>e</sup> temps seulement* *+ 2 cors sourd.*  
 (sans le 1<sup>er</sup> pup.) A. div. (sourd.) *pp*  
 (sans le 1<sup>er</sup> pup.) Vc. div. (sourd.) *pp* *cl. pp* *cl.* *dolciss.*

C.A. *pp* *1 flûte pp*  
 A. solo *mp* *pup. I-II* *(le 1<sup>er</sup> pup. sans sourd.)* *ppp*  
 V. I *pup. III-IV* *ppp*  
 V. II *pup. II-III* *ppp*  
 A. *(altos pas trop p)* *pup. II-III* *ppp*  
 cl. *ppp* *3 Vc. soli*  
 Vc. div. *ppp* *dolciss. e legg.* *(toujours avec sourd.)*

Ch. Kœchlin  
*La Forêt païenne*  
 (II.)



## 2° Effet des sourdines dans un *ff* tragique :

fl. a 3 *f*

2 fl.  
+ 1 cor ouv.  
+ 2 cors sourd.

sourduines, *ff* et près du chevalet

VI

A. *ff*

V. II div

pizz. *ff*

unis arco

sourduines, *ff* et près du chevalet

Vc. unis

pizz. *ff*

C.B.

8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

timb.

*mf* *src*

*mf*

Ch. Kœchlin  
Chant funèbre  
à la mémoire des  
jeunes femmes défuntes

3° Le mélange de sourduines et de sons ordinaires est, aujourd'hui, assez usuel. Il en résulte une atténuation notable de la sonorité, mais elle garde davantage de lumière que si tous les instruments jouent avec la sourduine. Quelques *sol*i suffisent d'ailleurs à cet effet (voir, plus loin, utilisation des *sol*i du "Quatuor").

Parfois aussi l'on dispose en nombre égal, et pour les mêmes notes, ceux qui ont la sourduine et ceux qui ne l'ont pas :

## Sourduines à la moitié du Quatuor (aux 1<sup>ers</sup> de chaque pupitre):

sons harm.

V. I *pp*

V. II *pp*

A. *pp*

+ Hp. 1<sup>o</sup>

+ Hp. 1<sup>o</sup>

+ Hp. 1<sup>o</sup>

+ Hp. 1<sup>o</sup>

4 cors (sourd.)

Vc. div. en 3

*pp*

C.B. div. en 3

(à l'unisson des Vc. et sans trém.)

*pp*

Hp 2<sup>o</sup> 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

*mp*

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



## DOUBLES CORDES.

Accent très incisif:

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

G. Bizet. *Carmen* (Duo du 4<sup>e</sup> acte)

(L'effet d'orchestre de ce passage est d'une puissance étonnante, et pourtant il n'y a ni timbales, ni trompettes; mais cela sonne comme s'il y avait un *tutti ff*. Cette couleur si particulière tient à la modulation elle-même, mais aussi à l'écriture extrêmement vigoureuse des *Cordes*.)

## DIVISIONS:

Harmonie réalisée par Vc. et C.B. divisés, avec une douceur pénétrante:

Vc. div.  
2 C.B.  
2 C.B.

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
(1<sup>er</sup> acte. Scène de "la lettre")

Sonorité mystérieuse des divisions à l'extrême:

V. II div. en 4  
A. div. en 4  
Vc. div. en 4  
C.B. div. en 2  
8<sup>es</sup> 6<sup>es</sup>

C. Saint-Saëns  
*Le Déluge* (début de la 2<sup>de</sup> partie)

(Noter l'espace laissé entre *mi* et *do* des C.B. pour éviter toute lourdeur.)

Divisions du Quatuor pour un *f*, avec Bois:

VI unis  
VII unis  
A. I  
A. II  
Vc. div.  
C.B. pizz.  
arco  
C.B. div. arco et pizz.

(1) l'accord est renforcé par

3 ob. (+ 3 fl. 8<sup>es</sup>)  
cl. pp  
cors  
fag. 2°  
c. fag.  
timb.

Ch. Koechlin  
*"The Seven Stars' Symphony"*  
(VII. Charlie Chaplin  
"Apothéose de Charlot")



**SONS HARMONIQUES:**

*Harmoniques de Violons et  
Altos, avec Cordes pp en sourdine:*

2<sup>es</sup>

2<sup>1<sup>re</sup></sup> V. 2<sup>2<sup>de</sup></sup> V. sons harm.

2<sup>altos</sup>

VI div.

VII div. *perdendosi*

altos  
div.  
en 3

Vc. 1.  
div.  
en 3

Vc. 3<sup>es</sup>

C.B. div.  (Instruments à cordes)

M. Ravel  
*L'Enfant et les Sortilèges*  
(p. 134. Scène des grenouilles)

(Il y a aussi des *harmoniques* de flûte :

puis *b* *b* *b* )

*Harmoniques de Violons,  
à l'aigu :*

**Pelléas**

On a bri.sé la glace a.vec des fers rougis

*sons harm.*

*4 Vc. soli*

*pp*

*ppp*

*altes tutti*

*+ 1 cor pp*

*più pp*

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
(Duo du 4<sup>e</sup> acte)

*De même :*

*De memo :*

8-

en sons harm. ( V.I  
V.II  
A.

picc.  
2 fl. *pp*

1<sup>re</sup> trp  
2<sup>e</sup> trp *pp*

1<sup>re</sup> trb *pp*

Ch. Kœchlin  
*Choral dans le mode de Fa*  
(Extr. des *Cinq Chorals dans*  
*les modes du Moyen-âge*)

*Couleur des sons harmoniques très aigus :*

The first system of the musical score for "Les Femmes d'Alger (O. J. M.)" by Camille Saint-Saëns. The score is written for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Violins I and II, Violoncello, Double Bass, and Horns. The tempo is marked "Allegretto" and the key signature has one flat (B-flat). The score shows the first measure of the piece, with various dynamics and articulations.

Ch. Kœchlin  
*"The Seven Star" Symphony*  
 (I. Douglas Fairbanks)



*Emploi des harmoniques de la 4<sup>e</sup> corde du Violoncelle, pour se joindre au medium de la Flûte :*

flûte

(p)

Violoncelle  
sur la 4<sup>e</sup> corde et en sons harmoniques

M. Ravel  
*Chansons Madécasses*  
(N<sup>o</sup> III)

## TREMOLOS.

*Emploi (très rare) du tremolo des Cordes, chez Bach :*

Le Récitant

Und siehe da, der Vorhang in Tempel zerrissen in zwei Stück Von oben bis un . ten aus Und die

organo e continuo  
(Vc., C.B.)

p 6 5 7 6

Le R.

Er . de be le . be . te und die Fel . sen zer . ris . sen

B.C.

b 6 # 4 2

J. S. Bach. *Passion selon St Jean*

Effet extrêmement dramatique, d'autant plus qu'il est exceptionnel dans cette œuvre. On trouve encore le tremolo dans l'*Arioso* qui suit ce récit.

Flauto trav.

I  
II

Ob. da caccia

I  
II

V. I  
V. II  
A.  
unis

Ténor

organo e continuo  
(Vc., C.B.)

Mein Herz ! in dem die ganze Welt bei Jesu Leiden gleichfalls lei . det

p

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

J. S. Bach  
*Passion selon St Jean*  
(N<sup>os</sup> LXI et LXII)

*Très léger tremolo d'Altos, comme un frissonnement de l'atmosphère :*

C. A.

altos div.

ppp

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







**"COL LEGNO":***(Instruments à Cordes jouant avec le bois de l'archet)*

col  
legno

V.I  
V.II  
A.  
fl. à 2  
ob. à 2  
1 cl.  
2 fag.  
+ Vc. I  
Vc. II  
C.B.  
pizz.

H. Berlioz  
*Symphonie Fantastique*  
(Final)

**DIVERS EFFETS DE BASSES:***Contrebasses seules, très sombres:*

Chœur

Et dans ses profon. deurs un mys. té. re d'hor. reur s'accomplit

C.B.

pp

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

Vc.  
pizz.  
pp

C.B.  
pizz.  
pp

etc.

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

*Contrebasses seules, sinistres:*

tromb. pp

timb. pp

Vc. pp

C.B.  
pp

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*

*Écriture serrée des Violoncelles et Contrebasses dans le grave, mais pour un ppp, donnant une sonorité très douce et pleine sans pesanteur:*

fl.  
C.A.

dolceiss.

V.I pp

V. II  
A.  
ppp

Vc. div.  
C.B.

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



*Basses (des cordes) confuses, mystérieuses :*

(tous avec sourdine)

3<sup>es</sup> altos *ppp*

2<sup>ds</sup> Vc. *ppp*

1<sup>re</sup> Vc. *ppp*

3<sup>es</sup> Vc. *ppp*

4 C.B. soli *ppp*

pizz.

8<sup>es</sup> 6<sup>es</sup>

Ch. Kœchlin  
*La Course de Printemps*

**RESTRICTION DU NOMBRE DE PUPITRES.**

*Grande douceur de la sonorité, avec un nombre restreint de pupitres :*

Pelléas

On di - rait que ta voix a pas - sé sur la mer au prin - temps

*P* doux et expressif

cor

fl.

fl. 2<sup>e</sup>

*più p*

4 1<sup>re</sup> V. à 2

à 2

1<sup>re</sup> Vc solo

V.I à 3

sans sourd.

à 3

6 2<sup>ds</sup> V.

div. en 3

à 3 + Vc. solo

A. div.

Vc. div.

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
(Duo du 4<sup>e</sup> acte)

1. 2.

3. 4.

5. 6.

7. 8.

8 1<sup>re</sup> V.

1. 2.

3. 4.

5. 6.

7. 8.

8 2<sup>ds</sup> V.

trp. 1<sup>re</sup>

*pp* doucement expressif

fl. à 2 *pp*

A. div. en 3

solo

Hp. *pp*

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
(Mort de Mélisande)



H. Berlioz  
*La Damnation de Faust*  
(Chanson du Roi de Thulé)

(C.B. beaucoup plus caractéristiques et sonnant mieux a cette octave grave, que si elles étaient à la tierces des Yc.)

(id.)

(Accord Fl. Cl. Cors, très doux, très harmonieux. Altos solo, d'expression intense, et nullement maigre en comparaison de la tenue des Bois.)

(*id.*)

(*Accord final de la Ballade du Roi de Thulé*)

(L'Alto solo est d'une excellente sonorité avec les Clarinettes; et bien plus pénétrant que ne serait la Clarinette Basse ou le Basson.)

*Deux Violons soli, en octaves, au timbre pénétrant et doux :*

fl. à 2

cymb. ant. *pp*

cors à 2 *pp*

2 1<sup>re</sup> V. (sans sourd.)

V.I div. avec sourd. et sur la touche

V.II div. avec sourd. et sur la touche

Altos div. avec sourd. et sur la touche

Vc. div. avec sourd. et sur la touche

2 cl. *pp*

1<sup>re</sup> fag.

*pp très doux et expressif*

à 2

1<sup>re</sup> ob. 1<sup>re</sup>

Cl. Debussy  
*Prélude à l'après midi  
d'un Faune*



# SOLI DU QUATUOR :

*Emploi des soli du Quatuor pour garnir la sonorité (à la place des Bois, que l'auteur réserve pour la 2<sup>de</sup> partie de son oratorio) :*

Basse solo

Fais une arche de bois, hau - te, large et pro - fon - de

V.I.  
V.II

Quatuor solo

A.  
Vc.

V.I.  
V.II  
A.

pizz.

Vc.  
+ C.B.  $8^{\#} 6^{\#}$

C. Saint-Saëns  
*Le Déluge*  
(1<sup>re</sup> partie)

## Soli du Quatuor avec des Bois :

8

ptec.  
+ 1<sup>er</sup> solo

V.II div.  $\#$  en 2

C.B. en sons harm.

Vc. solo *p*

+ cl. b.

Rimsky-Korsakoff  
*Le Coq d'or*

## Emploi des soli du Quatuor pour accompagner un chant de flûte :

flûte solo

*mp*

ob.

ob. *pp*

deux 1<sup>rs</sup> V. soli div. (*p*)

2<sup>d</sup> V. solo

2<sup>d</sup> V. solo

2 1<sup>rs</sup> V. soli div.

alto solo

A. solo

Ch. Kœchlin  
*Aubade*  
(Extr. des Heures Persanes)

et plus loin avec des Basses :

2<sup>d</sup> V. soli

2 1<sup>rs</sup> V. soli

A. solo

2 Vc. soli div.

2 1<sup>rs</sup> V. soli div.

2 V. solo

A. solo

Vc. solo

(id.)



*Touches par Soli du Quatuor, puis Hautbois - de caractère pénétrant, et très doux:*

Chant  
d'herbe verte et mouillée - e, 6 pup. 1<sup>re</sup> V. un frais soleil pé. rétre

2 V. soli (div.) sans sourd. div.

4 pup. V. II sourd. 4 pup. VII div.

4 pup. altos sourd.

Vc. div. en 4

ob. solo *ppp*

Vc.

C.B. pizz.

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

ob. *ppp*

V. II div. *pp*

1<sup>re</sup> div. en 4

altos div. *pp*

V. I solo

cl. *pp*

V. II solo *pp*

Vc. solo

flûtes *ppp*

Vc. unis

Vc. div.

C.B. pizz. *pp* 2 C.B. soli + cl. b.

1<sup>re</sup> 2<sup>de</sup>

2 Hp. *pp*

Ch. Kœchlin  
*La Fin de l'Homme*  
(poème de Leconte de Lisle)

*Soli du Quatuor, (avec Flûte et Quatuor divisé) pour une sonorité très douce et suffisamment pleine:*

*Quelques Soli du Quatuor sans sourdine, avec le reste des Cordes en sourdine:*

4 1<sup>re</sup> V. soli sans sourd. (*pp*)

V. I div.

V. II div.

2 violes d'amour

A div. pizz. et arco

3 Vc.

1<sup>re</sup> Vc. sons harm.

C.B. 2<sup>de</sup> pizz. *ppp*

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



*Deux Altos + 2 Violoncelles, avec Flûte :*

**Lent**

1<sup>re</sup> pup. altos  
+ 1<sup>re</sup> pup. Vc.

fl. 1<sup>re</sup>

1/2 V. II

altos div.  
tous avec trem.

timb.

2 C.B. soli  
(tous les instr.  
à cordes avec sourdine)

mp

mf

etc.

fl. à peine cresc. (p)

1/2 V. II

VI div.

sans tremolo

tremolo

ici sans trem.

1<sup>re</sup> Vc.

Vc div.

2 C.B.

cl. b. PPP

c. fag. PPP

Ch. Kœchlin. *La Course de Printemps*

*Deux 1<sup>ers</sup> Violons soli, avec les Altos et le Hautbois d'amour :*

*très tranquille; doux et intense*

ob. d'amour

pp dolciss.

fag. 1<sup>re</sup>

cl. 1<sup>re</sup>

pp dolciss.

fl.

cl. 2<sup>re</sup>

2 cors

c. fag. pp

cl. b. pp

c. fag.

1/3 VI sons ordin.

1/3 VI sons harm.

pp

1/3 V. II sons harm.

1/3 sons ordin.

altos tutti  
+ 2 1<sup>ers</sup> V. soli

mp

2 soli div.

A. div.

V. II div. en 3

1/3 VI

Vc. div. en 3

pp

C.B. 2 1<sup>ers</sup> pup.

pp

div.

8<sup>es</sup> 6<sup>es</sup>

Ch. Kœchlin  
*La Course de Printemps*



# DIVERS SONORITÉS DES CORDES, À NOTER.

*Cordes au-dessus des Bois, très intenses (1):*

V. I. *pp très expressif*  
 V. II.  
 flûtes (2)  
 1<sup>rs</sup> altos doubles c.  
 2<sup>ds</sup> altos doubles c.  
 Hp.  
 Vc. unis + Hp.  
 Pelléas

8 div.  
 2 cors  
 1 cor + 1 cl.  
 1 cor  
 A. tutti unis  
 A. + 1 cor  
 Vc.  
 Ah ! qu'il fait beau

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
 (Duo du 4<sup>e</sup> acte)

(1) 1<sup>rs</sup> V. ici plus expressifs que des flûtes, qui d'ailleurs eussent été trop accaparantes à cette tessiture.

(2) Excellent *fond* ici, avec fl. et altos.

## Quatuor à l'aigu, intense, non divisé, et doublé par des Bois :

+ 4 fl. (V. I. V. II. A. Vc. II)  
 ob. c.a.  
 fag.  
 cl. + 4 trp. *p*  
 1 cor + c.a.  
 trb. + cl. b.  
 tuba + c.fag.  
 Vc. II C.B. pizz. et arco  
 timb.

8  
*f* l'archet à la cordes *mf* *dim.*  
*p* *pp*  
*mp dim.* *pp*

Ch. Koechlin  
*La Course de Printemps*



*Couleur particulière par l'intervalle de 2 octaves de distance entre 1<sup>er</sup> et 2<sup>d</sup> Violon :*

V.I. *pp* sur la touche

V.II *pp* sur la touche

alto *pp* sur la touche

Vc. *pp* sur la touche

M. Ravel  
*Quatuor à Cordes*

V.I. A.

ob. 1<sup>re</sup> Chœur

fag. 1<sup>re</sup> Je tez des fleurs etc.

V.II unis

Vc. C.B.

H. Berlioz  
*Roméo et Juliette*  
(Convoi funèbre de Juliette)

*Réalisation monodique, sur pédale, à 2 octaves de distance :*

V.II *pp* très calme et très doux

V.I *sempre pp*

Vc. *pp*

orgue 16 P.

timb. *pp* + 2 C.B.

A.

Ch. Kœchlin  
*La Course de Printemps*

*Intensité des Violoncelles à l'aigu, doublant les Violons :*

VI-II + Vc. *p dolce*

Basses de l'orchestre *pp*

Orgue *pp*

Ch. Kœchlin  
*Le Buisson ardent*



### 3. EXEMPLES PLUS COMPLEXES.

Bien entendu, il n'est pas question de donner des "règles de la couleur", et point ne s'agit de fournir à l'élève des *recettes*. Je voudrais seulement présenter quelques remarques sur le pouvoir évocateur de divers instruments, et sur tel caractère qui leur semble inhérent. J'ai toujours été frappé, notamment, du son *féerique*, *argentin* dans la nuit, des *Cors en sourdine jouant p ou pp* <sup>(1)</sup> (ce caractère est moins accusé avec les sons bouchés, — ils sont plus voilés, plus mystérieux).

*Féerique* aussi la *Flûte en staccato* dans le grave ou dans le medium (on a cité déjà le *solo* du *Scherzo* du *Songe d'une nuit d'été*). Les Clarinettes peuvent s'y joindre en notes piquées très légères, dont l'effet adoucit encore le timbre des Flûtes placées au-dessus <sup>(2)</sup>. L'absence de Basses convient particulièrement à ces sortes d'évocations, ainsi dans un passage bien connu du 3<sup>e</sup> acte des *Maîtres-Chanteurs* <sup>(3)</sup>, ou dans l'*Ouverture* du *Songe d'une nuit d'été* <sup>(4)</sup>. Mais en ce dernier cas, la puissance évocatrice tient plus encore, peut-être, à la musique elle-même, qu'à l'orchestration.

La bitonalité, ou l'atonalité, peuvent encore donner une impression de lointain mirage :

Gr. C. presque rien en s'éteignant

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

Avant d'en venir à certains exemples plus complexes, rappelons certaines *analogies de timbres*. On a vu que :

Des *Harmoniques de Vc. ou d'A.* remplacent des Clarinettes ou des Flûtes dans le medium, particulièrement de

Des *Harmoniques de C.B.* (ou ceux des sons graves du Violoncelle) évoquent assez bien des Bois, plutôt un peu angoissés, — surtout de

Des *Harmoniques de Violons ou d'Altos* remplacent des Flûtes ou des petites Flûtes à l'aigu — de (Plus haut, les *petites Flûtes* sont beaucoup plus intenses que les sons harmoniques. Toutefois, un *ensemble de Violons* donne, en harmoniques, une sonorité assez perçante).

*Flûte dans le grave jouant f* = *Trompette lointaine, p*.

*Flûte dans le grave jouant pp* = *presque timbre de Violon* (ou d'Alto) avec sourdine, jouant *pp*.

*Trompette pp* (medium) = *Flûte dans le grave*.

*Basson* de *pp* à *mf* = *Cor voilé*.

*Trompette avec sourdine*, de *p* à *mf*, = *Ob.* ou *C.A.* (en plus aigre et plus appuyé, avec la sourdine ordinaire. — Avec la sourdine de jazz dite H.H., et jouant *p*, la Trp. ressemble davantage au *Saxophone*, de

*Saxophone pp*, dans le medium = *Flûte dans le grave*.

(1) Voir précédemment, l'exemple cité — au sujet des *Cors* — du poème symphonique *Nuit de Walpurgis classique*.

(2) Voir plus loin, au sujet de la *Couleur féerique*, les quelques mesures de l'*Ouverture d'Obéron*.

(3) Voir aussi, au même endroit de ce chapitre, la citation de ce passage du monologue d'Hans Sachs.

(4) Déjà cité chapitre IV, *Etude des Basses*.



*Cor avec sourdine*, de **ppp** à **mp**, très particulier : rappelle assez bien l'*Alto en sourdine*, ou le *Basson*, ou le *Cor anglais* à l'aigu jouant **pp** (jusqu'à notes réelles).

Egalement, quelque parenté avec la *Flûte dans le grave*.

*Alto solo* avec sourdine (surtout aux positions hautes), *Violon solo* avec sourdine = *Cor voilé* ou *Basson pp*.

Voici maintenant, pour la *couleur*, quelques **ALLIANCES DE TIMBRES** de BOIS ET DE CORDES, ou des **MÉLANGES PLUS COMPLEXES** :

*Couleur des Bois dans l'Air des "Adieux de Didon" :*

H. Berlioz. *Les Troyens à Carthage*.

*Quelques exemples de sonorités particulières dans le mélange des Cordes, Bois et, éventuellement, Cuivres :*

G. Bizet  
*Carmen (Duo du 4<sup>e</sup> acte)*

(Intensité de la ligne mélodique des Cordes, à laquelle les Violoncelles donnent beaucoup d'accent; solidité des Basses par l'unisson de 2 Clar. et 2 Fag.; l'équilibre sonore exigeait 2 Cors à chaque partie de Cor.)

(id.)

(Orchestre cinglant, et d'une rare puissance, - comme s'il y avait des Trompettes et Trombones. La force de cet accent tient aux *doubles cor. des des V. et A.*, à la solidité des *Bois*, et aussi - surtout, peut-être, à la modulation si imprévue de *La majeur à Mib mineur*.)



*Sonorité à la fois douce et intense, des Violons divisés, avec Cor et Cor anglais, Harpe, et arpèges de Clarinette :*

Don José

Car tu n'ai vais eu qu'à parai - tre Pour t'empa - rer

V.I div.  
V.II div.

Vc.

Harpe

cl.

Hp.

cor

*espress.*

c. a.

G. Bizet  
*Carmen*  
(Duo du 2<sup>d</sup> acte)

(Noter l'analogie de timbres entre la Harpe et la Clarinette, souvent utilisée depuis, et qui n'avait pas échappé à Bizet.)

*Doublures à noter, pour la plénitude de la sonorité :*

VI + 1 fl.  
VII + 1 cl.

Hp. *f* Hp. *f*

cl.

2 cors

Vc. + Hp. *f*  
pizz. *mf*

pizz. *mf*

C.B.  
+ Hp.

Rimsky - Korsakoff  
*Capriccio Español (p. 45)*

+ 1 fl. + 1 ob.

V.I  
V.II

Hp. *mf*

cl.

4 cors

Hp.

A. pizz.

Vc. + Hp. + timb.  
pizz. *mf*

Vc.

8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup> Hp. + C.B.

Hp. + C.B. + timb.

(id. p. 50)

Hp. +  
cl. 2<sup>o</sup> *f* 2 fag. *f* 2 cors

Hp.

VI + II

3 trb. et tuba

A. div. en 2

timb. *p*

Vc. pizz.

C.B. pizz. *mf*

(id. p. 45)

V.I  
V.II  
A.

Vc.

fag. à 2

Rondeur des Bassons  
doublant les Vc.

Massenet. *Werther* 1<sup>er</sup> acte (p. 23)

*Flûtes et Cuivres  
doublant les Cordes :*

V.I + fl. à 2

V.II + fl. à 2

A.

trp 1<sup>o</sup>

Vc.

C.B. (1<sup>re</sup>)

1 trb.

1 trb.

1 trb.

1 trb.

cl. b.

fag. à 2

fag. 1<sup>o</sup>

C.B. tutti

Ch. Kœchlin  
*Choral final de  
la Cité Nouvelle*



*Doublure des Violons, à l'unisson, par les Violoncelles, pour accroître l'intensité de l'expression, même p :*

Orgue *pp très doux* *tout à fait éteint.*

VI+II+Vc. *p douce* *pp*

1 cl. *pp* *cl. Vc.*

2ds Vc. *pp* *1er pup. C.B.*

+ 1er pup. C.B.

Ch. Koechlin  
*Le Buisson ardent*

### COULEUR DE LA HARPE.

*Emploi des Harpes dans un duo de Henry VIII :*

Harpes *pp*

V.I.

A.+Vc.

Anne

Je cè - de au pen - ser qui m'en - i - vre

C.B. pizz. *pp*

C. Saint-Saëns  
*Henry VIII*  
(Duo du 2<sup>d</sup> acte,  
page 241)

Et précédemment, dans le même morceau :

Henry VIII *Que ton des - tin se - rait le plus grand i - ci - bas etc.*

2 fl. *pp*

2 cl. *pp*

4 cors *V.I p*

V.I *V.II*

A. Vc. *(p)*

2 Harpes

2 autres Harpes

(id., page 218)



*Harpe jouant un rôle important, en arpèges :*

Werther

Pourquoi me ré-veil-ler ô souffle du Prin. temps

Hp. *pp*

2 cors *pppp*

3 tromb. *pppp*

timb. *pppp*

Vc. *pp*

C.B.

Massenet  
Werther  
(3<sup>e</sup> acte. p. 337)

*De même :*

*p douce*

flûte

Hp. *pp*

G. Fauré  
Sicilienne  
(de la Suite d'orchestre  
pour Pelléas et Mélisande)  
orch. par Ch. Kœchlin

flûte (solo) *pp*

Harpe *pp*

(Voyez également: 2<sup>d</sup> entr'acte de Carmen, Fl. et Hp.)

G. Bizet  
Les Pêcheurs de Perles  
(1<sup>er</sup> acte. Duo de Zurga et Nadir)

*Harpe et Orgue :*

(Andante)

Contralto solo

Homme, u . ne fem . . me fut ta mè . . re

Orgue

Harpe

C. Saint-Saëns  
La Lyre et la Harpe.  
(IV. page 38)

(Belle sonorité de ces  
arpèges dans le grave.)



Rôle de premier plan à la Harpe dans l'orchestre<sup>(1)</sup> (exemples extraits de *Pelléas et Mélisande*):

fl. à 2  
p doux et expressif  
p dim.  
fl.  
cl.  
pp  
V.II  
pp  
Harpe  
Hp.  
p  
mf  
A. div. pp  
Vc. div.  
Vc. pp  
C.B. arco pp  
C.B. pizz.

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
(2<sup>d</sup> acte, Sc. I. p. 70)

(1) Première apparition de  
la Harpe dans *Pelléas et*  
*Mélisande*.

Hp.  
c.a.  
dr.  
g.  
c.a.  
A. div.  
Vc.  
C.B. div.  
ob.  
doux et expressif  
c.a. p  
Hp. dr.  
g.

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
(2<sup>d</sup> acte, Sc. I)

(Charme intense de la Harpe.)

Chant  
Elle est fraîche comme l'hiver  
C'est une vieille fontaine abandonnée  
2 fl.  
p  
2 cors avec sourdines  
VII div.  
altos div.  
Vc. div.  
A. div.  
C.B. pizz. pp  
2<sup>d</sup> Vc.  
Hp.  
Hp. pp

(id.)

Harpe à l'aigu, divers effets :

Hp.  
ppp  
ob.  
ppp  
fl.  
picc.  
fag. 1<sup>o</sup> ppp

E. Lalo  
*Symphonie Espagnole*  
(Final)

(Très cristallin)



1<sup>re</sup> Hp *pp* etc.  
 2<sup>e</sup> Hp  
 cl. 1<sup>re</sup> *pp*  
 6 1<sup>re</sup> V.  
 A. pizz.  
 un Vc.  
 2 C.B.

H. Berlioz  
*La Damnation de Faust*  
 (Danse des Sylphes)

Harpe *pp*  
 V.I + V.II div.  
 Vc. sons harm.  
 fl. 1<sup>re</sup> *pp*  
 fl. 2<sup>e</sup>  
 1/2 V.I pizz.  
 1/2 V.I arco  
 1/2 V.II pizz.  
 1/2 V.II arco

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
 (3<sup>e</sup> acte, Sc. I)

*Harpe avec pizzicati:*  
 Hp. *mp en dehors*  
 V.I pizz. *pp dolceiss.*  
 Vc. I pizz. *mp*  
 V.II pizz. *p*  
 Vc. pizz. *mp*  
 A. pizz. *mp*  
 Vc. II *mp*  
 C.B. pizz. *p*  
 C.B. *p*  
 C.B. *mp*

Ch. Kœchlin  
 4<sup>e</sup> des Sonatines françaises  
 (Menuet)

(La Harpe renouvelle ici  
 la sonorité, dans une note  
 plus claire.)

*Couleur somptueuse de la Harpe  
 se détachant sur des Pizzicati*

Hp. 1<sup>re</sup> *pp*  
 Hp. 2<sup>e</sup>  
 timb. *ppp*  
 Vc. div. pizz. I *ppp*  
 Vc. div. pizz. II *ppp*  
 C.B. div. pizz. *ppp*

Cl. Debussy  
*Nocturnes (II. "Fêtes")*



*Couleur de la Harpe se fondant avec les Bois :*

cl. soli *dolciss.* ob. *pp* cl.

cor  
(*marcatissimo*)

Hp. 1<sup>o</sup>

Hp. 2<sup>o</sup>  
(près de la table)

E. Chabrier  
*España (page 6)*

Hp. 1<sup>o</sup>

Hp. 2<sup>o</sup>

2 fl.  
cl.  
cl.

2 cors

Altos div en 2  
sur la touche *pp*

E. Chabrier  
*España*  
(passage avant la fanfare des trombones)

Pelléas

Ils viennent de si haut et ils m'ont n'ont enco.re jusqu'au cœur, ils m'ont.

fl. *p* *più pp*

c.a.

cl. *pp*

fag. *pp*

Harpe *p* *pp* *pp* *più pp*

A. pizz. *pp* *pp* *pp* *pp*

Vc. div. pizz. arco *pp* *pp* *pp* *pp*

VII div. (pizz.) *pp* *pp* *pp* *pp*

VII div. *pp* *pp* *pp* *pp*

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*

Dans ce beau passage de *Pelléas et Mélisande*, la couleur étrange et mystérieuse tient surtout à la musique même, et l'on n'y perçoit pas la Harpe aussi en dehors que dans le *Duo à la fontaine*, mais cette Harpe persistante dans le medium, jointe aux Clar., C.A. et Fl., joue son rôle dans la sonorité de l'ensemble et dans sa couleur. - On notera la légèreté des Basses (2<sup>ds</sup> Vc. seuls, arco) et l'indication *lié avec des points* au-dessus de notes *pizzicati*, afin qu'elles soient jouées aussi doucement que possible.



En principe, c'est avec les Bois (surtout: fl., cl., cors) que (*doublant ou non*) la Harpe se fond le mieux; elle double également, parfois, des sons harmoniques du *Quatuor*, ou bien des pizzicati. Le passage suivant est plus exceptionnel: *Harpe* doublant les *Altos*, mais la sonorité reste satisfaisante.

fl. 2  
Hp. 1<sup>re</sup> sons harm.  
Hp. 2<sup>e</sup>  
et altos

E. Reyer  
*Sigard*  
(Duo du dernier acte)

Ce que nous disons au sujet de la *fusion naturelle* de la *Harpe* et des *Bois* ne doit pas donner à conclure que la Harpe ne puisse doubler les *Cordes*, ni (*a fortiori*) les accompagner par des arpèges. On a déjà cité plusieurs exemples de la réunion Hapes-Cordes au Chapitre III. Ajoutons celui-ci, qui sonne admirablement:

Alexina  
Henri  
(notes réelles)  
V. I  
V. II  
2 fl.  
2 cl.  
2 cors  
Harpe

E. Chabrier  
*Le Roi malgré lui*  
(2<sup>e</sup> acte. Duo)

### Couleur particulière de la MANDOLINE:

Mandoline solo  
V. I unis  
V. II unis  
A. pizz.  
Vc.  
+ C.B. 8va b2

Mozart  
*Don Juan*  
(Sérénade)

### Couleur de la GUITARE:

Guitare  
Le Comte  
Des ray. ons de l'au - ro - re  
V. I  
V. II  
A.  
Vc.  
C.B.

Rossini  
*Le Barbier de Séville*



# Couleur de la VIOLE D'AMOUR:

Viole solo  
 3 flûtes  
 V.I  
 V.II  
 A.  
 cors  
 Vc.  
 + Hp.  
 cl. + Hp.  
 cl. 2°  
 triangle  
 C.B. div.  
 arco

G. Charpentier  
*Louise*  
 (dernier acte)

# Couleur de la PERCUSSION, et avec PIZZICATI:

1 fl.  
 1 cl.  
 V.I + II  
 timb.  
 tambourin  
 cymbales

Rimsky - Korsakoff  
*Capriccio Español*  
 (page 40)

# COULEUR DES TIMBALES.

*Timbale solo, à l'aigu:*

Isabelle  
 Oviello  
 Polichinelle  
 timb. solo  
 PFP

Darius Milhaud  
*Salade (Sc. XV)*



### Tierces sinistres des Timbales :

timbales (bag. éponge) (p)

Vc. pizz.

C.B. pizz. div. en 4

2 cors pp

Vc.

pp

8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

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

(Les parties des Cors étaient écrites pour Cors simples, et comportaient ainsi plusieurs notes bouchées : sib, do, fa#, ce qui en accentuait le caractère sombre.)

### Timbales soli, pour exposer un motif par "timbres purs" <sup>(1)</sup>:

timb.

E. Chabrier  
*Bourrée fantasque* (orch. par Ch. Kœchlin)

(1) Ce motif se trouve ensuite repris par les Cordes à l'unisson, presque sans doublures, puis par le groupe des Bois.

### Timbales en accords :

c.a.

timb.

timb.

p

f

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

c.a.

et plus loin :

timb. pp

timb. pp

poco f

(Id.)

### PERCUSSION MÉLANGÉE AUX HARPES, CÉLESTA ET PIANO:

Célesta

pp

laissez vibrer

tam-tam Gr. C.

Harpe 1°

pp

Harpe 2°

Piano

pp

Ch. Kœchlin  
*Les Bandar-Log*







# PERCUSSION MÉLANGÉE AUX HARPES ET CÉLESTA:

*ppp laissez vibrer*

tam-tam *ppp*

Gr. caisse *ppp*

gong *mat*

Harpe *ppp*

Ch. Kœchlin  
Les Bandar-Log

## PASSAGE DE PERCUSSION SEULE:

une cymbale avec bag. de timb. *mf*

timbales *sec*

tambourin *mf*

Gr. caisse (avec bag. de timb.) *mat mf*

marteau frappant sur le bois *p*

tam-tam *mp*

gong *mf*

caisse moyenne *mf*

*cresc.*

*f avec la mailloche*

Ch. Kœchlin. Les Bandar-Log

## XYLOPHONE:

*Xylophone avec trille de petite Flûte:*

(Allegro vivo)

Cordes *+ fl. (V.I)*

Xyloph. *1/2 V.I*

*picc. + 1/2 V.I*

*1/2 V.I + picc*

*ob. + 1/2 V.II*

*2<sup>d</sup> ob. + 1/2 V.II*

Ch. Kœchlin. Les Bandar-Log



*Xylophone dans le medium,  
avec Ob. et C.A. :*

M. Ravel  
*Rhapsodie Espagnole*  
(p. 45)

*Autre exemple, humoriste, du  
Xylophone avec le Hautbois :*

I. Stravinsky  
*Petrouchka* (p. 152)

*Xylophone (mf) à  
l'unisson des Flûtes :*

M. Ravel  
*L'Enfant et les Sortilèges* (p. 35)

## PIANO

*Couleur particulière du Piano :*

Cl. Debussy  
*Khamma*  
(orch. par Ch. Kœchlin)

(Dans ce passage, le Piano,  
en solo, s'oppose à l'or-  
chestre, et contraste par  
son caractère impassible  
et hiératique.)



## CÉLESTA DANS LE GRAVE:

Célésta solo  
(notes réelles)

cl. (p)

A.  
Vc.  
1/2 C.B.

1/2 C.B.  
pizz.

Harpe

Harpe etc.

M. Ravel  
*Ma mère l'Oye*  
(Laideronnette, impératrice des Pagodes)

## VIOLES D'AMOUR ET LUTH:

Basse

2 Violes d'amour

Luth

B.C.  
organo e continuo  
C. Basse

Be - trach - te, mei - ne

Seel mit ängstli - chem Ver - gnü - gen, mit bit - tern Lasten

J. S. Bach  
*Passion selon St Jean*  
(N° XXXI)

(Charme pénétrant de cette sonorité.)



*Caractère limpide et fluide des "ONDES MARTENOT"*

Ondes Martenot *ppp*

V. II div. en 3 *ppp*

V. I div. en 2 *ppp*

Vc. div. en 4 *ppp*

Hp. *ppp*

(sourdines à tous les instr. à cordes)

Ch. Kœchlin  
*Le Buisson ardent*

("Le fleuve de la vie,  
qui s'écoule...")

*Chant aux Ondes Martenot, avec arpèges d'Orgue pp au 2<sup>d</sup> plan:*

Ondes Martenot *p*

Orgue *pp legg.*

V. I div. sons harm. 2 fl. *pp*

harm. (V. I V. II)

2<sup>ds</sup> V. *pp*

A. unis *pp*

A. + cor *pp*

+ cor *pp*

+ cl. b. *pp*

C. B. div. pizz. *pp*

Vc. div. *pp*

+ cl. b. *pp*

Vc. div. en 3 *pp*

+ cor *pp*

C. B. div. arco *pp*

etc.

Ch. Kœchlin  
*Le Buisson ardent*

*CLOCHES dans l'orchestre:*

(Assez lent)

Cloches *pp*

V. I div. en 2 *ppp*

V. II div. *ppp*

Harpe *ppp*

Vc. div. *ppp*

C. B. 1<sup>re</sup> *ppp*

1<sup>re</sup>

2<sup>de</sup>

A. div.

Vc. div.

Ch. Kœchlin  
*Chant funèbre à la mémoire  
des jeunes femmes défunt*

(Sonorité un peu lourde, mais  
très douce, des accords de Harpe  
et Cordes dans le grave. Cloche  
planant sur le tout.)



**CARILLON DE PLUSIEURS SONNERIES DIFFÉRENTES (de Cloches et Timbres, sur des tenues de Cordes *pp* en sourdine):**

(I) Cloche *pp*

(II) Cloche d'un timbre très doux *ppp*

Cordes sourd. *ppp*

(III) Cloche *pp*

(IV) Cloche  
profond et lointain

(V) Harpe harm.  
(sons réels #2) (VI)

Cordes

(sons réels #2)

Célesta (VII)

(VIII)  
Clavecin et V. sons harm.

Cordes sourd. *pp*

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

Nous continuons maintenant par une série d'exemples de sonorité complexe. Ils sont classés selon la sorte de couleur: **A. Féérique, mystérieux.** **B. Fantastique, humoriste, caricaturale.** **C. Sombre.** **D. Couleur provenant de l'écriture.** **E. Divers.**



# A. FÉRIQUE, MYSTÉRIEUX, LOINTAIN :

*Couleur féérique dans le Songe d'une nuit d'été :*

(Vif et léger)

V.I div. *pp legg.*

V. II *pp legg.*

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

(Avec ça et là quelques pizz. d'Altos pour les Basses.)

2 flûtes

ob. *pp*

cl. 1<sup>re</sup> trp. *pp*

V.I *pp legg.*

A. div. *pp legg.*

Vc. (+ C.B. 3<sup>es</sup> 4<sup>es</sup>) *pp legg.*

(id.)

(Noter la lumière de ces Flûtes.)

V. I

fl. *tr.*

ob. *tr.*

cl. 2<sup>de</sup> *et. 1<sup>re</sup>*

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

(Noter la couleur de cette touche de Hautbois, et des trilles V. + Fl.)

*Couleur féérique avec Cordes pp, Harpe, et sans Basses :*

V.I div.

V.II div.

2<sup>es</sup> altos

Harpe *pp*

etc.

R. Wagner. *Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg*  
(3<sup>e</sup> acte. Monologue de Hans Sachs) (p. 335)

(Très grande légèreté de l'orchestre, affranchi de la pesanteur des Basses, - comme si la sonorité flottait dans l'air au lieu d'être rivée au sol.)



*Même couleur féerique avec Bois et Harpe à l'aigu, sur basse de Clarinette :*

ob. (pp) tr tr  
ob. (non lié)  
cl.  
pp  
loco et sa  
Hp. (solo)  
pizz. V.I  
pizz. V.II  
cl. 2<sup>e</sup>

R. Wagner  
*Les Maîtres-Chanteurs  
de Nuremberg*  
(3<sup>e</sup> acte, même Scène, p.335)

(Bois très légers. - Basse fluide,  
par la 2<sup>de</sup> Clarinette. Le thème  
de la Harpe, cristallin, s'entend  
très bien, et fait merveille.)

*De même, avec mélange de Cordes, Hautbois, et Clarinette pour la Basse <sup>(1)</sup>:*

1<sup>o</sup> ob.  
V.I  
pp  
V.II  
A.  
cl.  
pp  
pp

(id.)

(1) Basse restant à une tessi-  
ture élevée, comme dans les  
exemples précédents.

*Autre exemple de légèreté d'orchestration au début du 3<sup>e</sup> acte des Maîtres-Chanteurs de Nuremberg:*

cor (sehr weich)  
p  
V.I  
V.II  
A.  
div.  
cor  
2 fag.  
Vc. pizz.  
Hans Sachs  
Schön dank, mein Jung

(id.)  
(page 324)

(Cordes seules, avec parfois  
quelques notes piquées des Bois.  
Quel repos, après les sonorités  
souvent assez chargées du 1<sup>er</sup>  
et du 2<sup>d</sup> acte !)

*Sonorités du Scherzetto et du Scherzo de la Reine Mab, dans le Roméo et Juliette de Berlioz:*

picc.  
fl.  
(arco)  
altos (unis)  
pp  
Vc. div. pizz.  
chant  
solo  
chœur C.  
T.  
B.  
Mab!  
Mab!

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

(Bien plus léger ainsi avec Picc. pour le  
la aigu, qu'avec la grande Flûte.)



fl.  
c.a.

V.I div.  
sourdines

V.II div.  
sourdines

altos

*p*

sons harm.

sons ordin.

harm.

tr

harm.

harm.

A.

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

1 fl.  
c.a.

1 ob.  
1 cl.

fag.

V.I div.  
pizz.

V.II div.  
pizz.

altos

Vc.  
C.B.

2 fl.

ob. 1<sup>o</sup>

2 cl.

*pp legg.*

(id.)

(Noter l'écriture des pizz. de Violons, en alternant des 1<sup>rs</sup> aux 2<sup>ds</sup> à cause du mouvement rapide.)

(en sons harm.)

2<sup>o</sup> VI

V.II div.

Harpe 1<sup>o</sup>

Harpe 2<sup>o</sup>

1/2 V.I

fl.  
c.a.

A.

*sempre*

(id.)



*Sheherazade prélude à ses Contes merveilleux :*  
(Violon solo avec Harpe).

Rimsky-Korsakoff  
*Sheherazade*  
(page 42)

*Précédemment, Violon solo avec l'orchestre :*

id. (page 13)

(La seule tenue de Basson suffit à ce que la sonorité ne soit pas sèche et creuse.)

*Réalisation de tenues très légères d'accompagnement :*

M. Ravel  
*L'Enfant et les Sortilèges*  
(page 78)

(1) Do des C.B. par notes écrites.

*Autre réalisation du même genre :*

id. (page 79)



*Bois pp avec Quatuor divisé à l'extrême :*

2 picc. cl. mib  
pp  
2 flûtes  
pp  
V. II div. en 4  
tremolo à chaque partie  
pp  
A. div. en 4  
tremolo à chaque partie  
pp  
Vc. div. en 4  
tremolo à chaque partie  
pp  
C.B. div. en 2  
8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

C. Saint-Saëns  
*Le Déluge*  
(Début de la 2<sup>e</sup> partie)

(Mystère de ce début, avant le  
déchaînement du *Déluge*.)

*Autre disposition des Cordes, dans le même caractère, mais moins pp :*

V. I div. en 4  
pp  
V. II  
pp  
A.  
pp  
Vc.  
pp

(id.)  
(page 39)

picc.  
2 fl.  
2 ob.  
2 cl. (en mib)  
2 cors  
2 cors  
2 fag.

avec

*La lumière divine des Champs - Elysées :*

Orphée

quel nouveau ciel pa - re ces lieux !  
ob.  
fag.  
Vc. solo  
avec sourdine  
V. II (sourd.)  
V. I (sourd.)  
altos (sourd.)  
Vc. pizz.  
(+ C.B. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)

Gluck  
*Orphée*  
(Acte des Champs-Elysées)



*Les souffles de la brise:*

Instr. à cordes avec sourdines: V.I, V.II *ppp*, A. *ppp*

Bois: cl. *pp*, cors, picc.

Chœur: S.I, S.II, T.I *pp*, T.II, B. et fag.

Hp.: en sons harm. (notes réelles), Hp.

H. Berlioz. *La Damnation de Faust* (Chœur des Sylphes)

6 V.I div. sourdines, 6 V.II div. sourdines

une fl.

Vc. unis sans sourd.: A. unis sans sourd. *pp*

C. A. *pp*

cl. *pp*, cl. *pp*

H. Berlioz  
*La Damnation de Faust*  
(Sc. I)

"le long bruissement des plantes et des eaux..."

*La caravane, à l'horizon (lointain des Harmoniques de 2<sup>ds</sup> Violons: par la distance à la basse, par la sonorité très atténuée, et par l'incertitude du sentiment tonal).*

(molto tranquillo)

2<sup>ds</sup> V.: pizz., *ppp* sons harm. avec sourdines

Vc. div.: arco *ppp*

Ch. Koechlin. *La Caravane* (Extr. des *Heures Persanes*)

De même pour l'accord final:

2<sup>ds</sup> V.: sons harmoniques, *ppp* V.I-V.II-A.

Vc. div.: 8<sup>es</sup> b<sup>es</sup>, Vc. div.

(Id.)



*Lointain de la petite Flûte (par la distance au reste de l'orchestre, et par la nature de l'harmonie):*

picc. *mp* 8va

altos unis

(Instr. à cordes sons harm.)

cl. *pp*

fag. *pp*

1/2 Vc. *pizz.*

deux C.B. *solli* 8va

etc.

Ch. Kœchlin  
*La Caravane*  
 (Extr. des *Heures Persanes*)

*Lointains lumineux, par sons harmoniques:*

(sons harm.) V.I V.II

Vc. *mp* (harm.)

(id.)

(sons harm.) V.I V.II

A. *pp*

A. div (sons ordin.) *pp*

cl. 1° *pp*

(sur ped. Vc. arco et pizz., do sol graves)

(id.)

*Atmosphère de légende et de lointain:*

fag. solo

Hp.

sons harm. à cette octave

altos (sourd.)

Vc. sourd.

C.B. div. pizz.

etc.

I. Strawinsky  
*Berceuse de l'Oiseau de Feu*  
 (p. 67)

(Simplicité de cette orchestration, dont l'effet est admirable.)

2 ob.

c. a.

2 cl.

fag.

Vc. div.

C.B. div.

pp

fag.

tlmb. *pp*

A. div.

pp sourdine

Vc. div.

C.B. 2ds

C.B. 1rs pizz.

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
 (Prologue)

(Les pizz. faits par la moitié seulement des Contrebasses, sous un orchestre relativement assez chargé, s'entendent à peine, et cet apparent "manque d'équilibre", ici excellent, vient augmenter l'impression du mystère de la Forêt légendaire.)



V.I. div. *pp*

4 cors *p*

fag. *b*

A. *3*

Vc. *etc.*

V. II pizz.

C.B. pizz.

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
 (Prologue)

(Ici, c'est le timbre des Cors qui se révèle particulièrement évocateur. Notez aussi la manière dont les Cordes complètent les Bois, et notamment l'accent du *sib* des Violons restant sur l'accord *fa, do#, mi, la* des Cors.)

*Lointaine menace des Trompettes en sourdine :*

3 Trompettes avec sourdines trp. à 3

*p* 2 cl. *pp* *dim.*

2 fag. *pp*

c.a. *p*

V.I. *pp*

V.II *pp*

Vc. *pp* timbale *dim.*

A. *pp*

C.B. div. pizz. *pp* arco unis

*8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>*

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
 (page 186)  
 (3<sup>e</sup> acte, fin de la 1<sup>re</sup> scène)

*Lointain dans la nuit :*

(notes réelles)

Contralti *pp* *smorzando*

Vc. div. en 4 *pp* *smorz.* fag. 2<sup>e</sup> *ppp*

(Vc. la moitié arco et la moitié pizz.) c.fag. *ppp* Vc. 2<sup>d</sup>

2 C.B. soli *pp* *smorz.*

C.B. div. pizz. *pp* *smorz.*

*8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>*

Ch. Kœchlin  
*Chanson de nuit dans la Jungle*

(Fag. et C. fag.: grognements lointains des Bêtes de la Jungle. Cela serait très lourd en tenues, mais pour des notes détachées et isolées, c'est suffisamment équilibré au reste de l'orchestre.)



*Lointain des Altos à l'aigu, avec sourdines (1):*

2 A. soli  
(avec sourdine) *pp*

2 V. soli avec sourd.  
+ 1 A. solo avec sourd.

V. I div. *ppp*

V. II div. *ppp*

1<sup>re</sup> Vc. *ppp*  
(tous avec sourd.)

Harpe

3 A. soli

2 Vc. soli. Vc. pizz. *ppp*

*mp* *pp* *pp*

*ppp sempre*

*tr tr tr tr tr*

Ch. Kœchlin  
*Symphonie*  
(Scherzo)

(1) Le caractère de ce passage résulte aussi, en grande partie, du lointain de cette *bitonalité*.

**B. FANTASQUE. — HUMOUR.**

*Caractère mordant, sardonique, des Altos :*

Méphistophélès

Vous qui fai - tes l'endor - mi - e, n'en ten - dez-vous pas

pizz. V. I

V. II etc.

Vc. pizz. etc.

altos arco etc.

Gounod  
*Faust*  
(Sérénade, page 373)

*Pizzicati sarcastiques :*

VI + picc.  
+ p<sup>1re</sup> cl.

V. II

+ fl. + ob. 1<sup>re</sup> + cl. en ut etc.

A. + ob. 2<sup>re</sup>

H. Berlioz  
*Symphonie Fantastique*  
(Final, -parodie du Dies Irae)

*Bassons de la chanson  
du Rat, dans la Damnation  
de Faust :*

pizz.

VI

V. II A. unis

Chant

Brander Cer - tain rat dans u - ne cui - sine e - tabli

2 fl.

2 ob. *f*

*pp*

4 fag.

Vc. arco

H. Berlioz  
*La Damnation de Faust*  
(Chanson de Brander)



*Cris et grognements dans le "Menuet des Follets":*

V. I  
V. II  
A.  
Vc. pizz.  
(+ C.B. *8a ba*)  
3 cl.  
+ 4 fag.  
picc. à 2  
fl. 7  
Vc. arco  
cors *pp*  
C.B. pizz.  
3 tromb. *ppp*

H. Berlioz  
*La Damnation de Faust*

Sonorité assez normale et discrète, est suivie (deux mesures plus loin) d'un énorme crescendo de tout l'orchestre, qui semble "s'esclaffer" de toute sa force :

*Crescendo, à dessein demesuré,  
des Follets qui "s'esclaffent":*

picc. à 2  
fl. + ob.  
ob.  
V.II unis  
V.I unis  
A. unis  
Vc.  
C.B.  
tromp.  
+ 3 cl.  
cornets à pist.  
cors  
trb.  
4 fag.

H. Berlioz  
*La Damnation de Faust*  
(*Menuet des Follets*)

*Fantastique de la "Course à l'abîme", de la Damnation de Faust:*

ob. solo  
V. I  
Vc. pizz. *mf*  
C.B. pizz. *mf*

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

(Basses un peu incertaines ainsi, par Contrebasses seules, et qui restent mystérieuses. Hautbois obsédant, angoissé, dont vous gardez certainement le souvenir.)



*Petites Flûtes joyeusement "sataniques":*

(Très animé)

2 ptes fl.  
fl.  
ob.  
cl.  
cl. b.  
V. I  
V. II  
A.  
Vc.  
pizz.  
pizz.

H. Berlioz  
*La Damnation de Faust*  
(Menuet des Follets)

(Cette Coda du *Menuet des Follets* reste une des plus étonnantes réussites de la *Damnation de Faust*. On dirait que l'orchestre entier se compose de petites flûtes...)

*De même :*

3 picc.  
ob. 1<sup>re</sup>  
cl. 1<sup>re</sup>  
4 cors  
4 fag.  
Vc. pizz.  
C.B. pizz.  
3 picc. *f* (ici à cette 8<sup>me</sup>)  
2 cors  
4 fag. fag. à 4  
+ C.B. 8<sup>me</sup> b<sup>2</sup>

H. Berlioz  
*La Damnation de Faust*  
(Evocation des Follets)

*Lourdeur voulue d'un contrepoint :*

choeur  
fag. à 4  
+ 2 ophicléides  
V. I + II  
A.  
Vc.  
C.B.  
Oh! qu'il fait bon, oh qu'il fait bon quand le ciel

H. Berlioz  
*La Damnation de Faust*  
(Chœur des buveurs)

*Grognements lointains de Bêtes dans la forêt féerique, évoqués par l'Ophicléide :*

V. I div.  
V. II  
ophicléide  
(pp) div.  
*p*

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



*Humour d'une rentrée chez Mozart:*

(Allegro)

Bois

V. I

V. II

Mozart  
*Symphonie en mi b*  
(Final)

(Les Bois succèdent *inopinément*  
aux Violons, pour continuer la  
phrase commencée par ceux-ci.)

### *Passage humoristique des "Adversaires" dans Heldenleben:*

R. Strauss  
*Heldenleben*  
(p. 23)

(Hautbois et petite Clarinette criards; le caractère de ce passage est dû également à l'écriture.)

*Humour des pizzicati et des harmonies :*

fl. 1<sup>o</sup>  
(+ célesta &c)

trp. 1<sup>o</sup>  
(+ célesta &c)

3 pup. V.I pizz.  
*ppp*

3 pup. V.II pizz.  
*ppp*

3 pup. A. pizz.  
*ppp*

2 pup. Vc. pizz.  
*pp*

C.B. 1<sup>er</sup> pup. pizz.  
*pp*

1<sup>o</sup> fag.  
*pp*

Cl. Delvincourt  
*Bal Vénitien*

*Notes hautes des Clarinettes, dans un passage humoristique, caricatural :*

Cl. à 2  
(Cl. en sib)

*mf* *s* *s* *sf*

(criard et dur)

Ch. Kœchlin  
*Fugue symphonique*



*Notes hautes du Contrebasson (passage humoristique, caricatural):*

2 flûtes *pp*, 3 fl.

Vc. div. sons harm. *pp* 1<sup>re</sup> Vc. 2<sup>de</sup> Vc.

cor avec sourd. 1<sup>re</sup> A. *ppp*

c. fag. *ppp* (notes réelles) 1<sup>re</sup> trb. avec sourdine *pp*

C.B. div. *ppp* pizz. *pp*

timb. *smorzendo*

Ch. Kœchlin  
*Fugue symphonique*

(Le Contrebasson expose, par mouvement contraire et avec intervalles rétrécis, la caricature du thème initial de la Fugue, tout d'élan et d'enthousiasme.)

*Fugue caricaturale:*

c. fag. *f*

tuba *f* avec sourdine

1 C.B. solo (sans sourd.)

2 altos sourd. et près du chev. *sf*

Ch. Kœchlin  
*Les Bandar-Log*

(Sonorités disparates, avec réalisation contrapunctique caricaturale, laide et maladroite. Les Singes sont caractérisés ici par cette *fugue ridicule*: un faux "Retour à Bach", à l'instar de certaines œuvres modernes, mais sans la musicalité que parfois l'on doit reconnaître aux compositions les plus libres, de certains de nos confrères.)

*Atonalité, (avec sonorités un peu caricaturales, obéissant à la conception "heurtée" et "non homogène" de plusieurs œuvres modernes):*

Décidé

sax. sopr. *f*

sax. tén. *mf*

ob. *mp*

xylophone *mf*

ob. *mf*

sax. sop. *mf*

picc. à 2

picc. pte cl. *mf*

fag. *mf*

V. solo *mf*

+ A. solo *mf*

2 Vc. soli *mf*

les autres Vc. pizz. *mf*

A. pizz. *mf*

Vc. pizz. *mf*

tuba *mf*

Ch. Kœchlin  
*Les Bandar-Log*



De même :

picc. *mf* *p<sup>te</sup> cl. + P.* *fl. + picc. + P.*

sax. sopr.

fag. *f* *fl. b.* *cl.* *+ sax. sopr.*

trp. solo (avec sourd.) *mp*

2 Vc. soli *mf*

tuba

Ch. Kœchlin  
*Les Bandar-Log*

*Par contraste : réalisation  
polytonale avec timbres doux,  
et harmonies beaucoup plus  
"musicales" que celles des pas-  
sages précédents :*

Piano *ppp* *toujours ppp*

Vc. div en 3 et avec sourd.

*ppp* 1.

*ppp* 2.

*ppp* 3. pizz.

1/2 C.B. arco *ppp*

Harpe *ppp*

Piano *pp* *extr. doux, sur la touche*

altos div. en 3 (sourd.) *pizz. ppp*

Vc. div. en 3 (sourd.)

C.B. div. en 2 (sourd.) *pizz. ppp*

1<sup>re</sup> Harpes *dolciss.*

2<sup>e</sup> Harpes *pp dolciss.*

Ch. Kœchlin  
*Les Bandar-Log*

(Ici, c'est la Forêt tout entière  
qui, sur le thème de la fugue chro-  
matique des Singes, se met à chan-  
ter harmonieusement.)



## C. COULEUR SOMBRE:

*Des Trombones avec Cordes dans le grave:*

*Hérode*

Toujours ce ré- ve! Enco- recet en- fant

tromb. *p* trb. *f*  
fag. à 2 *f*

A. *p* A. *f*  
Vc. (+ C.B.  $\delta^{\sharp}b^{\sharp}$ ) Vc. (+ C.B.  $\delta^{\sharp}b^{\sharp}$ )

H. Berlioz  
*L'Enfance du Christ*  
(1<sup>re</sup> partie. p.31)

(Fag. à 2, sur le *La grave*, très sonore, pour équilibrer les Trombones dans la nuance *f*.)

*De la Clarinette dans le grave:*

*Hérode*

A mon sein ra- va- gé

ob. fag. V. I V. II A. cl. Vc. C.B.

H. Berlioz  
*L'Enfance du Christ*  
(1<sup>re</sup> partie. p.36)

*Des Clarinettes en tierces dans le grave:*

V. I *p* V. II *p* V. II *p*

A. cl. Vc. C.B. pizz. *p*

Gounod  
*Romeo et Juliette*  
(1<sup>re</sup> acte. p. 128)

(Ce passage, survenant inopiné au milieu de la *Fête chez Capulet*, est d'une sombre couleur dont le caractère intense tient à la fois aux harmonies, au dessin des 1<sup>rs</sup> V., à la tessiture basse des Cordes, et au timbre de ces tierces de Clarinettes dont le "chalumeau" se fait singulièrement menaçant.)



*Couleur sombre, mystérieuse, de l'orchestre :*

Chœur des Contrebandiers

T.  
B.

VI + II ob. à 2

A.  
Vc.

cl.

pp

cor

cor

trb.

fag. à 2  
(C.B. 6<sup>e</sup> 6<sup>e</sup>)

etc.

G. Bizet  
*Carmen*  
(3<sup>e</sup> acte, Sc. 1)

(Ecriture très particulière, avec ces tierces doublées dans le grave, et l'unisson VI-I-II + Ob. — Noter *Fag. à 2* pour équilibrer les Trombones.)

*Hautbois accentuant une menace :*

Carmen

Non ! je sais bien que c'est l'heu . . . re

pp

ob. à 2

cl.

fag.

cor

pp

VI + II + A.

Vc.

C.B. arco pp

timb.

ppp

G. Bizet  
*Carmen*  
(Duo du 4<sup>e</sup> acte)

*Menace des Hautbois et Trombones :*

Carmen

Mais si tu dois mourir, si le mot re-dou- ta-ble est é-crit

pp

ob. 1<sup>o</sup>

trb. 1<sup>o</sup>

ppp

VI I

VI II

A.

Vc.

(Id.)  
(3<sup>e</sup> acte. Trio des Cartes)

(Noter l'écriture en octaves des Trb. et Ob.)







*Accents de menaces des Contrebasses jointes aux Violoncelles, ainsi qu'à d'autres instruments:*

Chœur

A l'af - freux hur - le - ment

V.I  
V.II  
A.

Vc.

C.B.

Gluck  
*Orphée*

(Exemple célèbre, souvent cité déjà par d'autres ouvrages, ainsi que le suivant:)

*Dans un caractère analogue:*

V. I  
V. II  
A. div.

Vc. #

C.B. #

Beethoven  
*Symphonie Pastorale*  
(l'Orage)

*De même:*

Vc. div.  
+ C.B. 8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>

fag.

timb. *p*

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
(Duo du 4<sup>e</sup> acte. "On ferme les portes")

(Grande simplicité de moyens, pour un effet très dramatique et de sonorité très évocatrice.)

*Effet étrange des tierces de Contrebasses (divisés et pizzicati):*

fag. à 4 + c.a.

Sourdines

A.  
Vc.

C.B. div.  
pizz.

H. Berlioz  
*Roméo et Juliette*  
(Scène des Tombeaux)

(C.B. loin du reste de l'orchestre, sinistres, énigmatiques. C'est là un moyen extrêmement simple, mais *il faut* y penser: en cela réside le génie, bien souvent.)



*Sonorité sombre, et assez majestueuse, avec les Bois dans le medium et dans le grave :*

Chœur  
T. C. div.  
B. div.  
ob. fl.  
cl.  
VI unis  
VII unis  
2 cors  
altos  
2 fag. 3 tromb.  
Vc. unis  
C.B.  
2 timbales

(au 1<sup>er</sup> on a altos unis)

(Noter la pesanteur de ces Timbales en tierces.)

H. Berlioz  
*Roméo et Juliette*  
(Chœur des funérailles de Juliette)

*Sonorité sombre, mystérieuse, menaçante (C.B. et Vc., divisés, dans le grave) :*

pizz. *f*  
V. I  
V. II  
A. pizz. *f*  
Vc. div. *mf*  
C.B. div. *mf*  
8<sup>es</sup> b<sup>es</sup>

H. Berlioz  
*Symphonie Fantastique*  
(Songe d'une nuit du Sabbat)

*Oppositions brutales dans la Marche au Supplice :*

fl.  
cl.  
ob.  
cornets à pist.  
2 tromp.  
2 cors  
cor fag.  
cor fag.  
3 tromb.  
tubas à 2

VI et II unis (doubles c.)  
altos unis  
Vc.  
C.B.  
2 timb.

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

Cordes et Timbales sonnent *très solides* après les accords Bois et Cuivres; l'accent de cette opposition tient en grande partie au changement brusque de tonalité (Ré<sup>b</sup> maj. Sol<sup>b</sup> mineur.)



*Bois ajoutant une pesanteur étrange à la phrase désespérée du Prélude de l'Arlésienne :*

VI + II  
fl. à 2 + 1 ob.  
sax.  
clar.  
cl. + c.a.  
2 corn.  
à pist.  
(2 4 cors à chaque partie)  
fag.  
tromb. à 2 (+ C.B. 3<sup>e</sup> 6<sup>e</sup>)

G. Bizet  
*L'Arlésienne*  
(Prélude)

*"Fonte des balles", du Freyschütz :*

2 flûtes  
V.I - II  
A.  
A. div.  
Vc. arco  
pizz.  
C.B.  
C.B. pizz.  
timb.

C. M. Weber  
*Le Freyschütz*

(Effet très caractéristique, avec une grande simplicité de moyens.)

*f, toute la force*

V. II  
A.  
tromb.  
cors  
fag.  
3<sup>e</sup> trb.

(id.)  
(Fonte de la 6<sup>e</sup> balle)

*Caractère "diabolique" des 2 petites Flûtes dans la "Chanson à boire" du Freyschütz :*

picc.  
tr.  
V.I  
tr.  
V.II  
tr.

(id.)  
(1<sup>er</sup> acte)

*Orchestration très caractéristique de l'air de Vulcain dans Philémon et Baucis :*

VI + V.II + 1<sup>er</sup> cornet à pist.  
2 tromb.  
3<sup>e</sup> trb.  
fag.  
fag.  
altos  
C.B. pizz.  
Vc. pizz.  
timb.  
Enclume

Gounod  
*Philémon et Baucis*  
(1<sup>er</sup> acte)



*L'attente de Dalila  
dans la nuit :*

(♩ = 69) 3 fl. 8- 3 fl. 8-  
ob. mf cl. mf  
fag. mf 2 cors mf  
VI+VII p  
A. p  
Vc. p  
+ C.B. 8<sup>es</sup> 6<sup>es</sup> C.B.

C. Saint-Saëns  
*Samson et Dalila*  
(Début du 2<sup>d</sup> acte.  
p. 166)

*Divers exemples extraits de la seconde partie du Déluge, de Saint-Saëns.* (Ces passages sont très sonores, et réalisés avec une grande simplicité de moyens; il nous a paru bon d'en citer un certain nombre):

Chœur  
Bois  
2 fl.  
+ picc.  
2 p<sup>tes</sup> cl.  
2 ob.  
Cordes  
VI div.  
VII div.  
A. div.

" avec un choc terrible... se heur - tèrent les flots  
à l'unisson  
mi b

C. Saint-Saëns  
*Le Déluge*  
(2<sup>d</sup>e partie. p. 49)

(L'accent très incisif de ce passage tient en grande partie à l'écriture de l'accord et au caractère de l'enchaînement de ces deux + 6; il tient aussi à la force des 1<sup>res</sup> V. à cette tessiture; l'homogénéité entre V.II et A. est obtenue en divisant à la fois les 2<sup>d</sup>s V. et les Altos.)

(avec tenues de Cuivres, et coup de tam-tam au 1<sup>er</sup> temps.)

VI + 2 fl. + 2 p<sup>tes</sup> cl.  
picc. 8<sup>es</sup>  
ob.  
V. II  
A.  
3 cors  
2 fag.  
3 tromb.  
Vc.  
+ C.B. 8<sup>es</sup> 6<sup>es</sup>  
timbales  
Harpes (tutti) etc.

(id.)  
(page 45)

(Noter l'écriture des Altos, qui donnent ainsi du mouvement au fond; il y a également les arpèges de Harpes; tout cela reste d'ailleurs au 2<sup>d</sup> plan ainsi que la tenue des 2 Hautbois.)



Chœur  
S.C.  
T.B.  
"Et les eaux du Déluge envahirent la Ter re  
etc.

V.I div.  
V.II div.  
altos div.  
Vc.  
(+ C.B. 8<sup>es</sup> b<sup>es</sup>)

C. Saint-Saëns  
Le Déluge  
(2<sup>de</sup> partie. p. 46)

Ceci est une sorte de *coupure* dans la sonorité de ce vaste développement, car à la mesure précédente il y avait, avec les Chœurs et les Cordes, tous les Bois, et des Cuivres importants :

p<sup>1</sup><sup>re</sup> cl. + 2 fl. — + picc 8<sup>es</sup>  
ob. à 2 + p<sup>1</sup><sup>re</sup> cl.  
1 trp — 2 cors  
2 trb.  
1 trb.  
+ 1 C.B. saxh. b<sup>es</sup> fag.

Et cependant, avec les Cordes seules pour les arpèges, il n'en résulte pas de *trou*. Mais le *mouvement* de ces arpèges donne *de la vie à ce passage* et l'on ne pense pas au volume moindre. (Arpèges d'ailleurs très sonores.)

fl. à 2 — picc.  
p<sup>1</sup><sup>re</sup> cl. à 2  
ob.  
2 fag. + 4 cors  
V.I div.  
V.II div.  
+ A. div.  
4 trp.  
2 trb. + 1 trb. à pistons  
3<sup>e</sup> trb. + 1 trb. à pist. + C.B. mi b  
1 C.B. mi b + 1 C.B. si b  
tam-tam

cresc.

(id.)  
(page 49)

(Quatuor écrit à 4 parties comme dans le précédent passage de la page 49, Bois à l'unisson des Cordes et le tout placé *au-dessus des Cuivres*. Pas de Vc. ni de C.B., afin de conserver tout à fait "Cuivres" la sonorité des triolets.)



picc. — fl. —  
ob. + p<sup>1</sup> cl.

V.I + V.II

4 cors

2 trp.

+ altos (non lié)

2 trp. à 6 pistons

à 2

2 trb. à 6 pistons

à 2

+ Vc. (non lié) et C.B.  $\text{G}\flat\text{B}\flat$  (non lié)

2 C.B. mib

3 trb.

1 C.B. sib

timbales

Chœur S.  
C.  
(+ T. et B. à l'8<sup>ve</sup>)

Les hom . mes é-perdus fuyaient vers les collines

C. Saint-Saëns  
*Le Déluge*  
(2<sup>de</sup> partie.  
p. 57)

(Effet extraordinaire de ces *traits chromatiques* des Trb. et Trp. à pistons. Chœur très sonore avec cette disposition des T. et B. à l'octave des S. et C. — Dessin des Violons très sonore aussi, et bien plus qu'une simple tenue. Mais il ne fallait pas moins que *tous* les Violons à l'unisson. — Noter la force du 4<sup>e</sup> temps, où 2 Trp. et 3 Trb. viennent prendre la place des instruments à pistons.)

*Sonorités sombres, dans Pelléas et Mélisande :*

c.a.

2 cl.

3 fag.

timb.

pp

Vc.

C.B.

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
(Scène des souterrains)

*Golaud*

Penchez-vous, n'ayez pas peur

pp 2 cl.

pp 2 fag.

Vc. pizz.

C.B. pizz.

(id.)

(Très curieux effet avec cette 2<sup>de</sup> entre C.B. et Vc.)

Dans le même caractère, ces autres pizzicati:

Vc.

C.B.

timb.



ob. à 2 *pp*

1 cor  
avec sourdine

altos  
timb.

Vc.  
C.B. *pp*

4<sup>e</sup> cor sourdine et cuivré

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
*Scène des souterrains*

*Sonorité sinistre des Contrebasses :*

tromb. *pp*

C.B. *pp*

(id.)  
(Duo du 4<sup>e</sup> acte)

*Golaud*

Très retenu  
profondément expressif et soutenu

Hâte-toi ! Je ne dormirai pas avant d'avoir la ba - gue

2 cors

2 fag. (pizz.) V.II div. A.

Vc. div. pizz.

C.B. div. pizz.

3 tromb.

4 cors (lié) VI

V.II arco

Vc. arco + fag. à 2

cresc. + C.B. 8<sup>es</sup> b<sup>es</sup>

(id.)  
(2<sup>d</sup> acte. Duo de Golaud et de Mélisande)

(de loin)

Chœur

Tén. B.

Mélisande

Quelque chose sort du port

fag. *pp*

Vc. div.

C.B. div.

timb. *ppp*

*ppp* sur la touche

*ppp* sur la touche

(id.)  
(1<sup>er</sup> acte. Scène "des phares")

(Mystère nocturne, énigme sombre.)



# D. COULEUR TENANT PLUTÔT À L'ÉCRITURE ET À LA MUSIQUE ELLE-MÊME :

ob.

fag.

Piano

V. II div. pizz.

harm.

A. 2 pup. div.

3<sup>e</sup> pup.

4<sup>e</sup> pup.

fl. à 2

Célesta (notes réelles)

C. A.

pp

Cl. Debussy  
*Khamma*  
 (p. 18 de la copie du  
 manuscrit original)  
 (Orch. par Ch. Kœchlin)

(Il est certain que la couleur *si debussyste* de ce passage tient à l'écriture et à la musique, plus qu'à l'orchestrateur, encore que celui-ci se soit efforcé de rester dans la manière de Cl. Debussy.)

C. A.

fag. 1<sup>o</sup>

3 Flûtes

Célesta Piano

Altos

ppp

ppp

1<sup>o</sup>

2<sup>o</sup>

3<sup>o</sup>

Piano

Piano

Célesta ppp (notes réelles)

Altos div. en 3 et avec sourd.

pp

Cl. Debussy  
*Khamma*  
 (Orch. par Ch. Kœchlin)

(Même remarque ici.)



*Charme de cette orchestration, d'ailleurs si simple; mais surtout, très grand charme de cette musique, même au Piano:*

ob. *pp*  
cl. *pp*  
Bois fag. *pp*  
cl. *pp* fag. 2<sup>e</sup> *pp*  
Hp. Harpe *dolciss*  
V.I *pp*  
Cordes sourdines aux V, A. et Vc. V.II *pp*  
A. *pp*  
Vc. *pp*  
C.B. pizz. 7 7 7

Gounod  
*Roméo et Juliette*  
(Fin du 2<sup>d</sup> acte)

*De même pour le passage suivant:*

Andante  
fl. *pp*  
cl. 2<sup>e</sup> cl. à 2  
V.I  
V.II  
A. *pp*  
Vc. unis  
Hp. à 2  
*pp*

(Id.)  
(5<sup>e</sup> acte. Le sommeil de Juliette)

*Autre exemple du caractère de l'orchestration dû surtout à l'écriture:*

2 C.A.  
+ V.II div *pp*  
A. I  
Vc. I *pp*  
A. II  
Vc. II  
et tambourin *pp*  
C.B. div. *pp*  
8<sup>e</sup> 6<sup>e</sup>

E. Lalo  
*Namouna (Sieste)*



*Curieuse réalisation, très espacée, avec Flûte dans le grave pour remplir l'intervalle considérable entre Picc. et C.B.:*

picc. + Hp. *pp*

**Moderato** ♩ = 76

fl. *pp*

clochettes *pp*

Gr. c. *pp*

C.B. *pp*

8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

Rimsky-Korsakoff  
*Sniégourootchka*

*Passage extrêmement lumineux, avec un orchestre très simple et très normal. Toute la couleur, en somme, réside ici dans l'écriture et l'idée musicale :*

Golaud

Et puis l'é- té n'est-il pas là ? Tu verras le ciel tous les jours

fl. à 2 *mf*

cl. *mf*

ob. *mf*

c.a. *mf*

cors *p*

Hp. *p cresc.*

fag. 1<sup>o</sup>

fag. 2<sup>o</sup>

VI unis

VII unis

A. unis *p cresc.*

Vo. pizz. *p*

C.B. pizz. *p*

C.B. *p*

Vc. *p*

C.B. arco *p*

Hp. 1<sup>o</sup> (et 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>)

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

Constamment d'ailleurs, dans le chef-d'œuvre de Cl. Debussy, l'on trouve des passages dont l'orchestration est très simple, et la "couleur" intense, à cause de la musique elle-même, ainsi :

VI + Vc.

trb. 1<sup>o</sup>

2 cors

trb. 2<sup>o</sup>

trb. 3<sup>o</sup>

tuba *b*

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
(4<sup>e</sup> acte, Sc. II)

(Arkel: "Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes".)



*Autres exemples de moyens orchestraux très simples, dans Pelléas et Mélisande, avec d'autre part une écriture extrêmement caractéristique :*

Golaud  
toutes ces vieilles forêts sans lumière

fag.  
fag. 2°

V.II div.

A. div.

Vc. div.

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*

*Simplicité des moyens; couleur par la musique même :*

V.I harm.  
V.II harm.

cor + altos

Vc. div. en 4

On a brisé la glace avec des fers rougis

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*

2 fl. + 2 cl.  
ob. + C.A.

8 1° V. div.

8 2° V. div.

altos div.

Vc.

sourd. aux V, A. et Vc.

C.B.

trille sur une cymb.

On a brisé la glace avec des fers rougis

(Id.)  
(Scène de la Grotte)  
(page 131)



fl. *pp*  
cl. *pp*  
cor *pp*  
Vc. pizz. *pp*  
C.B. div. arco  
pizz.

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
(1<sup>er</sup> acte. Scène "des phares")

mais j'ai peur d'Ar. kel, malgré toute sa bon. té  
2 cors  
fag.  
C.B. pizz.  
C.B.

(Id.)  
(1<sup>er</sup> acte. Scène de "la lettre")

"Lointain" de la petite Flûte à l'aigu: 1<sup>o</sup> à cause de la grande distance entre la petite Fl. et le "fond", 2<sup>o</sup> à cause des harmonies:

picc. *pp*  
 $\frac{1}{2}$  V. I  
V. II div. *pp*  
A. div. *pp*  
 $\frac{1}{2}$  Vc.  
A. div.  
 $\frac{1}{2}$  Vc.

Ch. Kœchlin  
*La divine Vespée*  
(L'appel du Faune)

Caractère "pseudo-oriental", tenant à la mélodie du Basson, et aux Harmonies:

Allegretto  
V. II  
A. div. ten. de même  
(sourdines et sons harm.) ten.  
fag. (solo)  
Vc. div. *pp* pizz. arco  
Hp. *pp*  
Piano *pp*  
C.B. div. pizz. *pp*  
(de même) pizz. arco

Ch. Kœchlin  
*The Seven Stars' Symphony*  
(I. Douglas Fairbanks,  
le voleur de Bagdad)



*Flûte dans le grave,  
en bitonalité avec Fag.  
et Cor :*

fl. *pp*  
cor (sourd.) *p*  
fag. *pp*  
altos *pp*

Ch. Kœchlin  
"The Seven Stars' Symphony"  
(Final. Ch. Chaplin)

(Le caractère de ce passage teint  
à la réalisation bitonale, autant  
qu'au timbre de la Flûte.)

*De même, pour la Villa Rose, des  
Evocations d'Albert Roussel, c'est  
beaucoup moins l'orchestration que  
l'écriture et les harmonies qui don-  
nent cette couleur si claire, si gaie,  
si harmonieuse :*

+ Jeu de timbres, *dour.*  
V.I div.  
la moitié en sons harm.  
V.II div.  
ob.  
cl.  
trp.  
A. div.  
cors  
cl. b.  
C.B. pizz. div.  
Vc pizz. div. (Vc. *sempre*)  
c.a.

A. Roussel  
Evocations  
(La Ville Rose)

Et, dans sa troisième Symphonie, la force des Basses d'un passage  
précédemment cité (Ch. IV, Basses renforcées) est du tout d'abord à la  
force de l'idée musicale; - à rapprocher du thème humoriste et puissant  
à l'extrême, du *Final* de la *Symphonie Héroïque*.

*Ici également, c'est beaucoup plus à la réalisation qu'à l'orchestre (extrêmement simple) que  
l'on doit une couleur assez particulière, blanche et ouatée :*

Soprano  
dans les plis de sa robe im-mor-tel-le-ment blan-che  
triangle  
Hp. *ppp*  
picc. solo *pp*  
smorz.  
V.I div. *ppp*  
fl. *ppp*  
altos  
A. div. la moitié avec sourdine  
Vc. pizz. *ppp*  
C.B. pizz. *pp*  
V.II div. en 3  
A. div. en 2  
Vc. div. arco  
C.B. *ppp*

Ch. Kœchlin  
Epiphany  
(poésie de  
Leconte de Lisle)



De même :

célesta *8* *tranquillo*

pp

cl.

pp

Ch. Kœchlin

"Matin frais dans la haute vallée"  
(Extr. des Heures Pesanes)

et aussi :

3 V. soli (div.) etc.

(pp)

(id.)

2 altos soli (div.)

Cordes  
sans harm.

célesta  
(notes réelles)

Hp. (p)

(id.)

Effet de certaines "rencontres de notes":

4 V. soli div.

fl.

2 fl. + 2 cl.  
à l'unisson

Harpes

1<sup>re</sup>

2<sup>de</sup>

2<sup>de</sup>

2 C.A. p

S. I

S. II p

T. I p

Chœur

Re . monte au ciel

H. Berlioz

La Damnation de Faust  
(Apothéose de Marguerite)

unis

S.

C.

Chœur

T.

B.

div.

El le cou vrit les monts et les plus hautes ci . mes

+ p<sup>tes</sup> cl. V. I

+ ob. à 2

+ fl. à 2

+ cors V. II

et tromp. A.

fag. à 2

Vc.

+ cuivres

(+ C.B. 8<sup>es</sup> 6<sup>es</sup>, pour le sol seulement)

dim. poco a poco

(b) e: e: e: e:

dim. poco a poco

(Ré#, Mi, contre Ré; Mi# contre Fa#)

C. Saint-Saëns  
Le Déluge  
(2<sup>de</sup> partie. p. 61)



Dans le *Carnaval des Animaux*, de Saint-Saëns, on trouve également un exemple de rencontres de notes *très dissonantes*, dans une intention humoristique ("la tortue poursuivant son chemin sans se soucier des obstacles"), de même nature que celles de la 2<sup>d</sup>e partie du *Déluge* - et dont il ne serait pas impossible, à l'occasion, de s'inspirer. Nous citons *in extenso* ce curieux passage :

(Adagio tranquillo) *pp*

Cordes

Piano

V.I-II A. + Vc. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>  
+ C.B. 2 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

*pp*

etc.

C. Saint-Saëns  
*Le Carnaval des Animaux*  
(La Tortue)

Accent de la dissonance :

S. I  
S. II  
T.  
B.  
Vc unis  
C.B.

(notes réelles)

H. Berlioz  
*Requiem*

Réalisation d'un accord formé de quintes superposées :

(*pp*)

altos div. en 3

Vc. div. en 3

C.B. II III II

C.B. I III II

Vc. en 3

C.B.

VI div. 8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

V. II div.

+ orgue par 4<sup>e</sup>

+ fl. *ppp*

+ cl.

+ cl.

+ cl. b.

+ cor

Piano

8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> + orgue (par 32 P.)

Ch. Koechlin  
*La Méditation de Purun Baghat*  
(accord final)

Couleur incertaine, mystérieuse, - par la sonorité très atténuée mais aussi par la tonalité vague :

2 altos

*pppp*

(tous les instr. à cordes sont avec sourdines)

2 C.B.

2 Vc.

2 C.B.

2 Vc.

2 C.B.

8<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

Ch. Koechlin  
*Derviches dans la nuit*  
(Extr. des Heures Persanes)



*Citons encore ce passage si caractéristique de Daphnis et Chloé, effet de mystère dû principalement aux accords :*

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

M. Ravel  
*Daphnis et Chloé*  
(La "lumière irréaliste" dans la grotte)

(Instr. à cordes *ppp*, avec sourdines, sur la touche.)

*Autres exemples, chez Ravel, de couleur due aux harmonies plus encore qu'aux timbres :*

Vc. pizz.  
C.B. pizz.  
c.fag.  
div. arco

M. Ravel. *Ma mère l'Oye* (La Belle et la Bête)

(voix de tête)  
"l'Arithmétique"  
Ténors  
4 et 4 dix-huit, onze et onze vingt cinq  
unis  
A. pizz.  
V.II pizz.  
VI div. en 3  
pizz.  
V.II unis  
Vc. pizz.  
unis  
Vc.  
C.B.  
Vc.

M. Ravel. *L'Enfant et les Sortilèges*

*Simplicité des moyens orchestraux :*

3 fag.  
cl. b.  
c.fag.  
4 trb.  
+ 4 cors  
V.I-II  
+ Vc.  
Vc.  
C.B. div en 4

R. Strauss  
*Till Eulenspiegel*  
(page 55)

(Effet sinistre très réussi.)

Cl. (solo)  
pp  
perdendosi  
Vc. div. (arco)

H. Berlioz  
*Les Troyens* (1<sup>er</sup> acte)

(Expression intense et concentrée.)



*Accent menaçant des Hautbois et Clar. dans le grave, mais l'effet en est très augmenté par le changement subit de tonalité:*

VI div. en 2 sourd.  
V. II unis sourd.  
A.  
cor *pp*  
ob. *pp*  
cl. *pp*  
altos  
timb. et Vc.  
C.B. *ppp*  
Gr. c. *ppp*

E. Lalo  
*Le Roi d'Ys (Ouverture, page 3)*

*Ecriture du Chœur:*

4 Soprani  
4 M. S.  
Ahi tu pleures le bien ai mé, tu pleures l'archer du Li. ban  
2 pup. de V. div. *pp*  
 $\frac{1}{2}$  Vc. sons harm.  
fl. *mp*  
Hp.

Cl. Debussy  
*Le Martyre de St-Sébastien (page 119)*

*Réalisation dépouillée:*

2 Hautbois  
une C.B. en sons harmoniques  
( $\text{♩} = 112$ )  
(sons réels  $\text{♩} \neq \text{♩}$ )

M. Ravel  
*L'Enfant et les Sortilèges (page 1)*

*Couleur venant à la fois de l'harmonie et de l'écriture, comme aussi des rythmes:*

*molto moderato*  
Xylophone<sup>(1)</sup> + fag. 1<sup>o</sup> *mp*  
trp. *pp* (avec sourd.)  
fag. 2<sup>o</sup> *pp* + tuba avec sourd.  
V. I pizz. *pp*  
V. II pizz. (plus *pp* que les V. I)  
Vc. pizz. *pp* (Vc. plus *pp* que C.B.)  
C.B. pizz. *p*  
altos + 1 C.B. solo + c. fag. *ppp*  
ici c. fag. non obligé  
dim. poco a poco + c. fag. obligé  
poco a poco dim. *pp*  
etc.  
poco a poco dim. *ppp*  
de plus en plus *ppp*  
*ppp*

Ch. Koechlin  
*The Seven Stars' Symphony*  
(VII. Charlie Chaplin)  
"Charlot s'éloigne..."

(1) Xylophone avec sourdine - envelopper le marteau d'un linge léger.



*Caractère dû surtout aux harmonies :*

2 pup. A.  
1<sup>re</sup> pup. Vc.  
+ picc.  
2 1<sup>re</sup> pup. altos  
1<sup>re</sup> pup. Vc.  
fl. 1<sup>re</sup>  
1/2 V.II  
A. div.  
timbale  
2 C.B. soli  
V.II div.  
1/2 V.I  
A. tutti  
Vc. 1<sup>re</sup>  
cl. b.  
c. fag.  
Vc. div.  
2 C.B. soli  
mp  
pp  
presque rien  
+ c. fag. pp  
trem. aux 2<sup>es</sup> des V.II  
altos sans trem.

Ch. Kœchlin  
*La Course de Printemps*

(Les harmonies, ici, interviennent en premier lieu pour réaliser le caractère angoissé de ce passage; mais les timbres y jouent aussi leur rôle: tout d'abord le mélange Fl. et Soli des Cordes; ensuite la petite Flûte, plus âpre, qui se joint aux Altos et Violoncelles - ceux-ci jouant à l'extrême aigu.)

*Couleur due surtout aux rythmes et aux harmonies :*

picc.  
1<sup>re</sup> cl. mib  
1<sup>re</sup> clar.  
picc. à 2  
4 V.I arco  
4 1<sup>re</sup> V.  
ob.  
V.I div. pizz.  
V.II div. pizz.  
arco  
harm. V.II + A.  
xylo.  
sax. sopr.  
(sax.)  
trompettes avec sourdines  
Piano  
une cymb. bag. bois  
sec.  
f  
mf  
tremolo avec la langue

Ch. Kœchlin  
*Les Bandar-Log*

(Les timbres interviennent aussi, notamment ceux du Xylophone à l'aigu, des Trompettes en sourdine, du Saxophone soprano, de la petite Clarinette.)



**L'espace.** — Souvent, pour donner le sentiment d'une multitude, — de tout un monde, — on divise tous les instruments à Cordes, et l'on double par des Bois en étagant les accords complément (cf. *Le Déluge*, à la fin de la 2<sup>de</sup> partie; *Tristan et Yseult*, au moment du *ff* de la *Mort d'Yseult*); on donne aussi cette impression par les Cordes à 4 ou à 5 octaves (doublées ou non par les Bois), ainsi dans l'entr'acte bien connu, de *Messidor*. Au contraire pour la force de passion d'un seul personnage on aura plutôt un motif à l'unisson, ou à l'octave. Quant à l'espace entre les parties, souvent il en résulte en effet une évocation d'espace. Mais tout cela vient aussi, (on ne saurait trop le répéter) de la musique même. Ainsi, pour les passages suivants, de Berlioz :

Andante

V.I.  
(très expressif)  
V.II unis  
A.  
Vc.

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

que plus loin, avec davantage d'orchestre, Berlioz orchestre comme il suit :

fl.  
ob.  
cl.  
V.I.  
V.II unis  
A. unis  
Vc. + fag. à 2  
+ C.B. 8<sup>va</sup> b<sup>2</sup>  
2 cors  
4° c.

(id.)

+ picc. avec fl. 1<sup>re</sup>  
fl.  
ob. + cl.  
trp.  
cors  
fag. 2 trb.  
3<sup>e</sup> trb  
V.I unis  
V.II unis  
A. unis  
Vc.  
C.B.  
très soutenu

H. Berlioz  
*La Damnation de Faust*  
(*ff* de la Scène I)

(C'est toute la nature qui chante avec Faust.  
Sonorité pleine et intense à la fois.)



Au contraire, des accords serrés dans le grave conviendront à certaine lourdeur, soit sinistre (comme au début de la *Marche au Supplice* avec les C.B. div. en 4), soit simplement épaisse et vulgaire, ainsi que dans le *Chœur des buveurs* de la *Damnation de Faust*:

ob. à 2 + cornet à pist.

fl. à 2

cor

cl. à 2 + ophicl.

cors

2<sup>d</sup> cornet à pist.

2<sup>d</sup> ophicl.

4 fag. à 2

C.B. pizz. 8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>

H. Berlioz  
*La Damnation de Faust*  
(Chœur des buveurs)

### Couleur par la bitonalité:

ob. 2<sup>o</sup> c. a.

fag. à 4

V.I + V.II (4<sup>e</sup> c.)

A.

Vc.

Orgue

encore *f* mais sans anches

dim. poco a poco

à 2

dim.

A.

Ch. Kœchlin  
*Hymne à la Vie*

(Sur ces paroles du Chœur :  
"Ne craignent pas de souffrir..."  
La différence de timbre entre  
l'Orgue d'une part, et l'orchestre  
monodique de l'autre, à l'unisson  
du Chœur, fait passer très bien  
cette bitonalité.)

alto solo

ob. + picc.

ob. d'amour

3 fl.

fag.

Cti

Chœur B.

1<sup>re</sup> Vc.

cl. b.

C.B. div.

pizz.

arco

pizz.

8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup>

mp

mp

pp

poco cresc.

(p)

smorzando

smorzando

Ch. Kœchlin  
*Hymne à la Vie*



(Maestoso)

2 picc. *mp*  
2 fl. *mf*  
3 cl. *mf*  
tomp. *pp*  
cor *p*  
cor + cl. b. *tr*  
cors *dim. pp*  
1<sup>er</sup> tromb. *p*  
sax. tén., bar., basse *p et presque lié*  
tr. basse *dim.*  
tuba *p*  
2 Hp. *a 2 f*  
A. *pizz. p*  
Vc. *pp*  
C.B. *pp*

fl. *p*  
dim.  
dim.  
V.II sons harm. A. *p*  
ici cor sans trille  
cl. b. trille  
dim. pp  
dim. pp  
pp  
dim.  
pp  
dim. sempre  
dim.

Ch. Kœchlin  
*Hymne à la Jeunesse*

*dolciss.*

+ fl. *dolciss.*  
 $\frac{1}{2}$  V.II  
 $\frac{1}{2}$  V.II  
A. *pp*  
Orgue *pp*  
cors *pp*  
+ Vc. div. en 4  
tuba + cl. b. *pp*  
C.B. div. pizz.

V.II  
V.I  
fl.  
etc.  
très fluide et lié

Ch. Kœchlin  
*La Course de Printemps*

(Les timbres : de la Flûte avec V.II, de l'Orgue, et des Cors doublés par Vc., interviennent pour la couleur de ce passage, mais surtout l'écriture et le caractère de cette polytonalité.)



De même ici, quoique les timbres y jouent un rôle important (Cordes dans le grave, Orgue à l'aigu, sonneries de Trp.)

orgue

orgue

picc.

cl.  
ob.

2. trp.  
dont une  
avec sourd.

cors 1.3.

2<sup>d</sup> cor (f)

à 2

trp. à 2

fag. (f) c.a.

fag.

à 2

fag. c.a.

fag. fag. c.a.

Cordes  
(V.I-II A.)

*très soutenu*

tromb.

4<sup>e</sup> trb. et  
2 tubas

*f sost.*

c. fag.

trb.

tr. b.

tuba

c. fag.

Vc. div.  
et arco

C.B. div.  
pizz. et

arco

timb.

*mf*

Gr. c. *mp*

Ch. Kœchlin  
*La Course de Printemps*

Ajoutons encore cet effet de *repos* et comme de *délivrance* :

Bois

cors

se resolvant sur

Orgue

(accord final de la  
"course" proprement dite)

par 16 P.

basses de l'orchestre

Ch. Kœchlin  
*La Course de Printemps*

(Après la fin très polytonale de la *Course*, et l'accord de l'Orgue, très lourd, l'harmonie bitonale *lab - la* mineur semble fraîche et consonnante. Ainsi, tout est *relatif* en musique...)



*Effet comique, par une réalisation musicale ridicule, autant que par les timbres (très bien choisis) de l'orchestre :*

cornet à pistons  
cantabile sentimentalimento  
fl. *mf*  
fag. 1º  
"grotesco"  
corn. à pist. etc.

I. Stravinsky. *Petrouchka* (p. 84)

*Stridence des Trompettes, accrue par la dissonance:*

tromp. avec sourdine  
tromp. avec sourdine  
V.I pizz.  
V.II pizz.  
Vc. et A. doubles cordes pizz.

I. Stravinsky  
*Petrouchka* (p. 156)

*Caractère par l'atonalité et les rythmes souples, chez A. Schoenberg :*

Rit. = 60  
cl. *p*  
cl. *p*  
cl. *p*  
ob. 1º  
ob. 2º  
xyl. *p*  
cors (ouv.)  
2 trp. sourd.  
Cordes pizz. sourdines  
c.a. cesser cor  
fag. 2º  
fl. trilles mineurs

A. Schoenberg  
*Erwartung* (p. 58)



fl. celesta (sons réels 8va)

ob. p

cl. p

fag. p

cors avec sourdines

2 fag.

V.I et II div. sons harm.

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

C.B. div.

A. Schönberg  
*Erwartung (p. 3)*

*Lointain, par le caractère de la polytonalité, et par celui des thèmes :*

A. *cresc. poco*

Vc. *pp sempre*

V.I

V.II

V.I

V.II

Vc.

Lent

P. *pp*

*etc.*

Ch. Kœchlin. *Quintette pour Piano et Cordes (Andante)*

Enfin, dans l'exemple suivant (réalisation d'un Choral, à 4 parties) écrit pour Orchestre d'Instruments à Cordes, la question timbres n'a pas une importance capitale et l'on pourrait orchestrer ce Choral pour Cordes + Bois (+ Cuivres), ou le jouer à l'Orgue, ou même le destiner à des Voix humaines (soutenues par l'orchestre, car dans une exécution *a capella* les Basses du Chœur seraient trop faibles) :

V.I *mf sost.*

V.II

A. *f*

Vc. *mf (encore très soutenu)*

+ C.B. 8va

déjà f ici

*f allarg.*

*molto dim. e. sempre allarg.*

*pp*

Ch. Kœchlin. N° XI des Chorals (op. 136) sur des thèmes anciens. (Thème à la Basse)



**E. terminons par: DIVERS EFFETS D'ORCHESTRE DE COULEUR PARTICULIÈRE (et dont il n'est pas possible de classer les moyens).**

*Percussion avec alternance d'arco et pizzicati:*

fl. 1<sup>o</sup>  
cl. 1<sup>o</sup>  
V.I et II unis  
tambour  
timb.

*dolce e legg.*  
arco  
(p) legg.  
pizz.  
arco p  
pizz.  
cymb. pp  
tamb.  
cymb.

Rimsky - Korsakoff  
*Capriccio Español*  
(page 40)

1 cl. + Hp.  
altos p  
div. en 2  
cors - fag.  
Hp. f + cors et fag. mf  
Vc. pizz. mf  
C.B. pizz. mf  
3 tromb. et 1 tuba  
timb. (p)

id. (page 45)

*Accords de Bois doublant des pizzicati, avec une gamme de Fl. Clar. en contrepoint:*

Sganarelle  
li - el Qu'ils sont doux, qu'ils sont doux, qu'ils sont doux  
1 fl. ppp  
(Cl. en ut) 1 cl. ppp  
ob. + V.I  
fag. I + V.II  
fag. II + A.  
cors pp legg.  
Vc. arco doubles c. pp  
(+ C.B. pour l'ut grave)

Gounod  
*Le Médecin malgré lui*  
(1<sup>er</sup> acte. Air de Sganarelle)

*Grande puissance d'orchestre avec des moyens très simples:*

Maestoso  
Cuivres  
timb.  
Cuivres

G. Fauré. *Prométhée* (p. 161 de la partition piano et chant)

(Le sol, comme Basse, donne à ce passage une ampleur immense; le mib ou le sib n'auraient jamais eu cet effet. Et la Timbale sonne magnifiquement sous les Cuivres.)



*Accords à la fin du Socrate d'Erik Satie (orchestre très simple, écriture très dépouillée):*

V.I + II  
A.  
Vo.  
+ C.B.  
trp.  
cl.  
cor.  
fag.

Voilà, Echécra - tes, quelle fut la fin de

notre a.mi du plus sage et du plus jus - te de tous les hom.mes ...

E. Satie  
*Socrate (pages 83-84)*

(Exemple déjà cité au Chap. III  
*Unissons Cl. Trp.* - et dont nous  
avons analysé le caractère si  
impressionnant, de sérénité fu-  
nèbre, de calme souverain, dans  
l'extrême simplicité de moyens.)

*Chant accompagné d'une seule Flûte (= simplicité des moyens):*

*Sopr. (la Princesse)*

$\text{♩} = 40$   
Celle dont l'histoi - re commencée d'hier te tint éveil.lé si long - temps — etc.  
une flûte

M. Ravel  
*L'Enfant et les Sortilèges*  
(page 81)

Et plus loin :

*Chant* (pp)  
Tu me - cher - chais, tout petit amoureux, Et j'étais, depuis hier, ta première bien ai - mé - e  
fl. (id.)



*Intensité de la doublure des Violons par Altos, Hautbois, et Hautbois d'amour :*

V.II + A. + ob. + ob. d'amour  
+ cors à 2  
(*6<sup>4</sup>6<sup>4</sup>*)

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

et *8<sup>4</sup>6<sup>4</sup>*: c.a. + ob. d'amour + c.a.3  
+ 1<sup>re</sup> Vc

2 fl.

2 cl.  
cl. b.

P. + 2 cors

Hp + Hp. luth  
+ 2 fag.

V.I

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

2 trb.  
2 trb.  
fag. à 2

tuba

2 fag. + P.  
+ Hp. + Hp. luth

Vc. div.

C.B. div.

C.B. unis

Vc. II unis

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

(Angoisse dans la nuit.)

*Harmonie par des instruments de groupes différents (désarroi, angoisse) :*

V.II sourd., 4<sup>e</sup> c. près du chevalet

V.I

picc.

fl.

trp.

ppp

cl.

fag.

pp

altos

Vc. pizz. unis

C.B. pizz.

V.I f. pizz.  
sans sourd.

Ch. Kœchlin  
*La Prière du Mort*  
(poésie de J. M. de Heredia)

*Utilisation de timbres analogues, successivement :*

Assez animé, scherzando

picc.

(p)

fl.

V.II arco

p legg.

V.I div.

pizz.

Vc.

fag.

c.a.

ob. d'amour

ob.

trp. sourdine

ob.

V.I div

V.II

Vc.

un.

trp. sourdine

dimin.

Ch. Kœchlin  
*The Seven Stars' Symphony*  
(IV. Clara Bow et la joyeuse Californie)

(Timbres de plus en plus accentués: Fag., C.A., etc.)



*id. (Alternances de Flûtes et sons harmoniques):*

(doucement balance)

Saxophone  
alto solo

*fl. pp*

*poco cresc.*

$\frac{1}{2}$  V. II  
sons harm.

*pp*

3 fl.

*ppp*

célesta

sons ham.

$\frac{1}{2}$  V. I  
et A. div.

*(p)*

2 fl.

*cresc. poco*

Gr. c.

*pppp*

*pp arco*

Vc. div.

*pizz.*

*unis pizz.*

*pp*

Ch. Kœchlin. *The Seven Stars' Symphony* (IV. *Clara Bow et la joyeuse Californie*)

*Exemple de contrastes de sonorités :*

Mélisande :

V. I

V. II

2 clar.

A.

en réponse,  
Golaud, rude :

fag. 2 fag. et 2 cors  
en octaves

altos

Vc. A.

C.B. Vc.  
C.B.

"où est-elle tombée?" ... "tu ne l'as pas perdu?"

Cl. Debussy. *Pelléas et Mélisande* (2<sup>d</sup> acte, Duo de Golaud et de Mélisande)

*Réalisation à noter,  
chez Bizet :*

fl.  
ob.

cl.  
cor  
sax.

2 cors

V.I-II A.  
pizz.

Vc.

C.B. pizz.

timbales *pppp*

G. Bizet  
*L'Arlésienne (Minuetto)*



*Orchestre dit "impressionniste":*

de même

V.I div.

V.II div.

A. div.

arco  
pizz.

Vc. div.

arco  
pizz.

fl. 1<sup>re</sup>

fl. 2<sup>re</sup>

ob. à 2  
cl.

fag.

Cl. Debussy  
*Pelléas et Mélisande*  
Scène "des phares"

(Exemple d'une orchestration  
qui n'est pas, quoi qu'on en ait  
dit, très fréquente chez Debussy,  
mais dont ses successeurs ont  
usé largement, voire abusé.)

*Orchestre scintillant :*

Largement (Battez les croches)

2 fl.

2 ob.

2 fl.

2 ob.

cl. à 2

cl. à 2

V.I div.

V.II div.

2 trp.

cor 1<sup>er</sup>

3 cors

+ pizz. (Vc. avec 1<sup>er</sup> cor, A. div. avec 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup>)

Hp.

cél.

Hp.

cél.

3 tromp.

fag. 2<sup>o</sup>

+ tuba

fag.

fag. p tr

Max d'Ollone. *L'Arlequin*.



## Course échevelée :

(Très emballé ♩ = 86)

2 picc.

2 fl.

V. I  
V. II

Piano

Orgue

*mp soutenu*

*dim.*

*+ 3 cors mf sosten.*

*id.*

2 picc.

2 fl.

ob.  
cl.

à 2

1<sup>re</sup>

I-II

à 2

+ ob. 3<sup>e</sup>

3<sup>e</sup>

ob. à 2

+ cl. 1<sup>re</sup>

V. I  
V. II

A.

Piano

orgue

+ 3 c.

+ 3 cors

Ch. Kœchlin  
La Course de Printemps



*Couleur particulière des Ondes Martenot avec Orgue et Cordes :*

Ondes Martenot *pp* *un peu plus soutenu (encore très doux)*

4 1<sup>re</sup> V. soli *pp*

Orgue *pp* *toujours pp*

Cordes avec sourdines *pp* VI V.II *attos* Hp. *cl. pp* *cl. pp* A. *Vo. cor, cl. b.*

C.B. (1<sup>re</sup>) (notes réelles) *pp* *cl. b.* *Vc. + cl. b.* *Vc.* *C.B. (1<sup>re</sup>)*

Ch. Kœchlin  
Le Buisson ardent

Ondes Martenot *(mp)*

Orgue *pp*

V.I div. sons harm. 2 fl. V.I sons harm. V.II sons harm. *(ld.)*

A. unis *cor* *Vc. div en 3* *+ 2 cl. et fag.*

+ cor + cl. b. *Vc. div.* *C.B. div arco* *+ cor + cl. b.*

C.B. div. pizz.

*Orchestre imitatif, évocateur de cris d'animaux :*

Faust  
Quel essaim de grands oiseaux de nuit!

2 picc. 1 fl.

2 cl.

ob. à 2

C.B. pizz.

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



Le chat *p* *gliss.*  
mor nâ . ou nâ . ou Moâ . ou

2 V. div. soli  
4<sup>e</sup> c., glissando *p*

A. solo  
4<sup>e</sup> c., glissando *p*

fl. *pp*

cl. *pp*

2<sup>d</sup> alto solo  
Vc. solo *p*

2 C.B. soli *p* harm. (note réelle) (1)

Harpe *p*

M. Ravel  
*L'Enfant et les Sortilèges*  
(glissandos des chats)

(1) Ecrit 

(*Agitato*)  
sons réels 28

picc.

fl. 1<sup>re</sup> + p<sup>re</sup> cl. *ff*

ob. + cl. + fl.  
ob. + cl. + c.a. *ff*

3 tromp.  
(sourdines) *ff*

M. Ravel  
*L'Enfant et les Sortilèges*  
(le cri de l'ecureuil blessé)

*Divers exemples de M. de Falla, très caractéristiques et réalisés avec peu d'instruments :*

Piano

fl. *pp*

altos  
(sourdines) *pp*

V. I  
V. II *pp*

(V. I-II avec sourdines)

M. de Falla  
*L'Amour Sorcier*  
(Le Cercle magique -  
récit du Pêcheur)



V.I unis  
V.II  
A.  
Vc. unis  
cors  
C.B. pizz. fag. C.B. C.B. fag. C.B.

Piano

M. de Falla  
*Le Tricorne*  
(Danse du meunier)

2 cors *ff*  
V.I *ff*  
V.II *molto marcato*  
A.  
Vc. unis *sempre*  
C.B. *sempre*  
timb. *sempre*  
Piano *ff*  
ob.  
cl.  
fag. *ff*

etc.

M. de Falla  
*L'Amour Sorcier*  
(Danse rituelle du Feu)

Aux Cors *ff* répondent,  
sans que cela fasse nulle-  
ment de trou, deux Flûtes:

flûtes à 2  
V.II  
pizz. A. (p) Vc. (p) C.B.  
Piano  
timb.

(Id.)



*Divers passages de l'Ode A la musique de Chabrier:*

fl. 1<sup>o</sup> (2) (5) (6)

2 fag.

1 cl.

cor

ob. 1<sup>o</sup> (4)

ob. 2<sup>o</sup>

2 cors

fag. 1<sup>o</sup>

fag. 2<sup>o</sup>

V.I

V.II unis

A.

Vc.

A.

V.I unis

A.

V.II

V.II pizz.

A. pizz.

Hp. pp

C.B.

E. Chabrier. 1<sup>res</sup> mesures de l'Ode *A la Musique*.

- (1) Cl. souligne le thème des Vc.
- (2) Fl. souligne le thème des V.I.
- (3) Mais alors le Cor est utile pour soutenir les Vc.
- (4) Ob. éclaire les notes des Altos.
- (5) Ici il ne met pas Fl. avec V.I, la Fl. prendrait trop d'importance.
- (6) Mais cette dernière mesure reste très pleine avec ces Bois. Noter l'alternance Hp. et pizz.

fl. 1<sup>o</sup> *p dolce*

ob. *dolciss.*

cl.

cl.

fag. 2<sup>o</sup>

fag.

V.I

V.II

pizz. V.II

A. *pp dolciss.*

V.I

V.II

A.

Vc. pizz.

A.

Vc. arco

C.B. pizz.

E. Chabrier  
*A la Musique*



*Chromatisme des V., Fl., Fag.; sur Cors en sourdine et Chœur pp :*

V.I div. en 3 *pp*  
 A. div. en 3 *pp*  
 4 cors sourdines  
 Vc. div. en 3 *pp*  
 1<sup>re</sup> fl. *pp*  
 1<sup>re</sup> fag. *pp*  
 (S.C.) Chœur *pp*  
 pizz.  
 C.B. div. *pp* arco

etc.

Ch. Kœchlin  
"Berceuse phoque"

*Couleur du Basson et du Cor en sourdine avec les Cordes pp, div., en sourdine :*

fag. 1<sup>re</sup> solo *ppp*  
 cor (sourd.)  
 2 violes d'amour + 1 fl. *pp*  
 4 1<sup>re</sup> V. div. soli sans sourd *ppp*  
 V.I div. en 3 *ppp*  
 V.II 2<sup>de</sup>  
 A. 2<sup>de</sup>  
 V.III 1<sup>re</sup> pizz.  
 A. 1<sup>re</sup> pizz.  
 Vc. div. pizz.  
 Vc. 2 soli  
 C.B. pizz. arco  
 2 C.B. soli arco  
 C.B. div. tutti

tous les instr. à cordes avec sourdines sauf les 4 1<sup>re</sup> V. soli.

etc.

Ch. Kœchlin. *En mer, la nuit* (d'après *La Mer du Nord*, de Henri Heine)



*Rêve chimérique de "Charlot":*

fl. *p* *pp un poco marcato* 3 fl. *pp* *p stacc.* *ppp*

c. a. *pp* 1 cl. *pp*

ob. d'amour *pp* sax. *pp* sax. *ppp*

VI div. *pp* A. *pp* A. pizz. *pp*

cl. b. *ppp* Vc. 7. pizz. Vc. nizz. *pp un poco marcato*

cors sons bouchés *pp* 2 cors sourd. + C.B. (1<sup>re</sup>) pizz. pizz.

(*pp*) C.B. pizz. *pp* C.B. (2<sup>ds</sup>) arco

tuba (*pp*) timb. *pp doliss.*

gr. c. *ppp*

Ch. Kœchlin. "The Seven Stars' Symphony" (VII. Charlie Chaplin.-Tango de rêve)

*Mystère d'un chant ppp de Contralti et Ténors s'élevant du milieu de l'orchestre ppp :*

4 ou 5 Cl<sup>i</sup> *ppp* 3 Ténors C. solo *p* Douleur pour quoi picc. *ppp*

C. A. *ppp* A. I.  $\frac{1}{2}$  V.I. *ppp* *dolciss.*  $\frac{1}{2}$  V.I. A. I. un peu en dehors

3 cors sourd. *ppp* 4 cors fag. 1<sup>re</sup> (*pp*) fag. 1<sup>re</sup> fag.

V. II div. *ppp* A. div. en 3 (*ppp*) 2<sup>ds</sup> A. (*ppp*) Vc. div. en 2 (*ppp*) 1<sup>re</sup> 3<sup>es</sup> pizz. *pp*

C. B. C.B. soli *ppp*

Ch. Kœchlin. Hymne à la Vie



*Caractère de la tonalité des harmonies, et des instruments à anches (Htb., Htb. d'amour, C. A.) :*

V.I

A. (sans sourd.) *mp*

ob. d'amour + c.a. + cl. 1° *p*

V.II pizz.

fag.

cor *p*

cl. *p*

cl. b.

P.

fag. 3°

Vc.

C.B. pizz

V.I

cl.

fl. à 2

fl. à 3 + fag. 1°

V.II + A.

ob. + picc. + ob. d'amour

C.A. *mp*

cl. II + V.II arco

trp. sans sourd.

trp. avec sourd.

cor 1°

cor

cor 2°

cor 3°

cors

fag. 2°

fag. 1°

fag. 3°

Vc. div.

Vc. + c.fag. + 4° cor

C.B. arco

V.I + Hp. + Hp. luth.

Vc. pizz. unis

C.B. pizz.

et 8va...

Ch. Kœchlin. *Nuit de Walpurgis classique.*

Après avoir passé en revue les divers instruments, leurs ressources en *sol*i ou mélangés à d'autres, terminons par quelques conseils et remarques au sujet de cette chose assez mystérieuse qu'est la *Couleur* d'un orchestre.

Et d'abord, pourquoi certains musiciens, malgré des cuivres, de la percussion, des effets "pittoresques", n'aboutissent-ils qu'à du gris, qu'à des tons neutres et ternes, alors que d'autres avec peu d'orchestre et des moyens souvent très simples (comme par exemple Chabrier dans l'*Etoile*) témoignent sans cesse de ce don précieux de "la couleur" ?



Il ne faut pas croire que cette couleur tienne à l'emploi fréquent de tel ou tel instrument, que l'on sait "en dehors" et dont le timbre est par lui-même, "coloré". De même qu'en peinture on ne fait pas des tableaux lumineux en prodiguant le blanc, le jaune, le rouge, et tous les "tons chauds", de même en musique vous devez ne jamais oublier qu'il faut savoir réserver ses moyens : la couleur est, *avant tout, relative*. La Trompette a beau sonner clair, avec son timbre éclatant, il n'en resultera pas une orchestration colorée si vous l'employez sans discrétion. Les Pizzicati, les Harpes, la Percussion donnent des effets saillants et constituent, comme le remarque Rimsky-Korsakoff, un précieux *élément de pittoresque* : mais à condition que l'oreille ne s'en fatigue pas et que cela ne devienne jamais "formule".

Il est vrai que la prédominance d'un timbre particulier au cours d'une œuvre peut lui donner une couleur propre : ainsi dans *Mireille*, le *Hautbois*, il y joue un rôle considérable. Mais non persistant, et Gounod était trop grand artiste pour en avoir abusé jusqu'à lasser l'auditeur. — La première condition d'un orchestre coloré, c'est au contraire certaine *variété dans la présentation des timbres*, et l'art de *faire valoir celui-ci par celui-là*. C'est aussi de savoir ne pas chercher constamment une couleur spéciale ni des effets nouveaux. L'*Ouverture du Songe d'une nuit d'été* montre, à cet égard, autant de bon sens que d'imagination. Les premiers accords des *Bois* forment une suite harmonique et orchestrale dont il est impossible de ne pas obéir à la mystérieuse suggestion de rêve féérique : mais le musicien se garde d'insister. Il expose ensuite un motif, d'une aérienne légèreté, avec les Violons divisés (et *sans Basses* autres que, de temps en temps, des notes piquées aux Altos). Mais bientôt il aborde un autre thème, vigoureux et nourri, dans un *f* de tout l'orchestre, — et celui-ci n'en fera que mettre mieux en valeur les reprises et développements du motif des Violons. Quelques touches de Bois rehaussent ce motif d'une douce lumière ; et parfois, aux Basses, on entend comme des mugissements de Bêtes énormes (les Ophicléïdes) au fond de la Forêt de rêve.

Je ne dis pas que certains instruments, par la nature de leur timbre ou de leurs attaques, ne soient particulièrement propres à certaine couleur (les Cuivres, par exemple ; — les Harpes, le Célesta, les Pizzicati, les arpèges légers de Bois, — la Percussion, avec des Cymbales *ppp* ou, dans le *ff*, les trilles lumineux du Triangle). Mais il faut avant tout *que ces moyens soient à leur place*. — Il faut aussi que l'idée musicale vaille qu'on les emploie.

Car en définitive, la couleur tient beaucoup à la *musique elle-même* et point seulement à l'*orchestration proprement dite*. Il est certain qu'*au Piano* déjà, *Carmen* est une œuvre hautement colorée. Elle l'est par la nature des idées, si vivantes, — par la hardiesse et la netteté des modulations (voyez celles des premières mesures du *Prélude*), par certaines harmonies beaucoup plus "nouvelles" que vous ne le penseriez : ainsi, la 7<sup>me</sup> de dominante *dépourvue de sensible* dans le *Prélude*. (De Chabrier aussi, l'on peut dire que la *Bourrée Fantastique* n'a pas besoin d'être orchestrée pour nous faire goûter le prix d'une couleur intense, d'ailleurs infiniment diverse). Mais l'admirable, c'est que Bizet a su trouver, en orchestrant *Carmen*, les instruments précis qu'il fallait pour réaliser le mieux du monde la couleur dont *implicitement* sa musique était pleine. Notez, par exemple, l'éclat singulier des accords d'accompagnement de la phrase initiale du *Prélude*, puis l'emploi des *Cuivres seuls* pour harmoniser le motif du *Toréador*, joué par les *Cordes seules*. Un autre compositeur, maladroit et ambitieux, eût pensé donner plus de force au passage en doublant les Violons par les Bois, et les Cuivres par des Cors ou des Bassons : c'était alourdir la sonorité, en faire disparaître l'éclat, et finalement n'avoir que *moins* de puissance.

Cette juste adaptation des moyens orchestraux à l'idée musicale est sans doute un don que tout le monde ne possède pas. Un autre que Berlioz eût-il trouvé l'étonnant (et si simple) début de la *Marche au Supplice* ? Bizet peut-être, ou Strawinsky. Sûrement pas X ou Y, excellents musiciens, mais qui n'ont pas le génie de l'orchestration.

Cela posé, il n'est pas douteux qu'une connaissance approfondie des instruments — comme en témoignent par exemple Richard Strauss, Ravel, Strawinsky — reste utile, et même *nécessaire*. Il n'est pas douteux que l'*étude des partitions (même anciennes)* doit rendre au jeune musicien les plus grands services, et nous espérons d'autre part que les exemples cités plus haut lui pourront être de quelque profit. *Comprendre pourquoi* Monteverdi a montré son génie d'orchestrateur en choisissant



*cinq Trombones* pour le Choral évoquant les "Puissances infernales", Gluck pareillement avec une couleur et des moyens tout autres dans l'instrumentation de l'air d'*Orphée* aux Champs-Élysées, Weber dans la *Fonte des Balles* (rappelez-vous les tierces graves des Flûtes, puis la sonnerie fantastique des Cors et le chalumeau menaçant des Clarinettes), Wagner dans le passage, d'une légèreté féerique, où s'éclaire la méditation d'Hans Sachs au troisième acte des *Maîtres Chanteurs*, Richard Strauss au début du Combat de *Heldenleben* (avec les accords sombres des Cordes, en *ut mineur* succédant à des passages de tendresse et de douceur) – c'est, pour le débutant, en même temps qu'une joie, un *devoir* qui s'impose, de toute évidence. Il ne s'agit point qu'il *copie*, qu'il reproduise exactement ces dispositions, mais qu'il sache au besoin s'en inspirer, *partir de là*, pour traduire sa propre pensée. Et dans tous les cas, *il ne doit point les ignorer*.

Dirai-je que la couleur est plus vive, plus intense, quand on s'astreint à n'employer que les *tons purs*, c'est-à-dire en *ne doublant pas* un timbre par un autre ? Ce serait une conception trop étroite ; je préfère conseiller au jeune musicien de ne s'interdire aucun moyen. Il est des cas, d'ailleurs, où certaine *couleur grise* et neutre vaudra mieux que l'éclat. Pour en revenir aux *tons purs*, notez que si vous en combinez (pour 3 ou 4 contreponts) *plusieurs* différents, le résultat pourra bien n'être pas aussi coloré que vous le souhaitez : certaine incohérence de la sonorité n'est pas à conseiller ; parfois elle n'a même que du gris. Un ou deux *tons purs*, se détachant sur un *fond homogène et neutre*, ont bien davantage de couleur.

Quant aux *doublures*, certaines n'empêchent pas qu'une orchestration soit *colorée* : ainsi des Flûtes et petites Flûtes à l'aigu peuvent rehausser l'éclat des Violons, comme aussi fera l'unisson d'une Trompette avec les Cordes. On ne peut dire que l'orchestre de Strauss manque toujours de couleur : souvent il témoigne de ce don précieux, par exemple dans la fondation de sonorités de plus en plus fortes et de plus en plus éclatantes (cf. les divers apparitions du thème principal de *Heldenleben*, dans la première partie de ce poème symphonique). Encore une preuve que la couleur est *relative au contexte* : à ce qui précède, à ce qui suit.

Un dernier mot, au sujet des *harmonisations polytonales* et, plus généralement, des *polyphonies multiples*.

Il est tout-à-fait normal, licite, d'écrire un orchestre à 5, 6, 7 et même 8 parties réelles ; il n'est pas moins admis, aujourd'hui, que la *polytonalité* peut être *absolument musicale*, voire *nécessaire* (j'ajoute même : *l'atonalité*, – bien qu'elle ait parfois une assez mauvaise presse, et qu'elle soit en tous cas d'une écriture *extrêmement difficile*). Mais ces agrégations formées de notes en rapport de 7<sup>me</sup>, de seconde, de 9<sup>me</sup>, de quarte augmentée, ne donnent pour ainsi dire *jamais* la couleur éclatante des harmonies consonnantes, ni celle des accords formés de quarts ou de quintes superposées <sup>(1)</sup>. Quand les réalisations de 8 ou même 9, 10 parties réelles sont écrites par J. S. Bach, il arrive qu'elles sonnent claires, triomphales, resplendissantes de lumière. Mais cela tient à ce que l'écriture de Bach est basée sur des *accords consonnants*, avec des notes de passage dont aucune n'est quelconque, ni disposée au hasard : analysez ce qu'elles donnent en tant que *sonorité simultanée*, vous verrez comme Bach résout le problème avant autant de simplicité que d'aisance. Étudiez aussi l'étréclatant *Final* de la *Symphonie en ut majeur* de Mozart, avec toutes ces "imitations" serrées qui sonnent, malgré leur complexité, si limpides et si brillantes ! Or, tout autre se présente le cas des contreponts de la musique moderne, dans lesquels chaque partie garde à l'égard de la voisine une complète indépendance tonale. Il arrive alors que les mélanges de timbres et de tonalités ne sont que rarement *lumineux* : leur brutalité reste dans la note générale d'un *ton gris* alors que le musicien, parfois, eût souhaité davantage d'éclat.

Très difficile se révèle, dans un style polytonal, le problème d'une "sonorité de cristal", translucide, sans lourdeur, sans "interférences" détruisant la lumière. Il convient, pour ces musiques si difficiles à bien réussir <sup>(2)</sup>, d'examiner avec soin le résultat *simultané* que donnent les *polyphonies complexes*. Nous n'écrivons pas ici, un "Traité de la Composition polytonale", – mais il est certain que l'écriture des agrégations sonores joue un rôle capital en la matière, avant même que ne se pose la question "orchestrale", celle de savoir comment distribuer les parties aux divers instruments.

(1) Plus grand est le nombre de tierces, ou de quarts, ou même de quintes superposées, moins lumineuse est la sonorité, *matériellement parlant*. Mais, à cause de la richesse de l'harmonie (si elle vient à propos dans la phrase) il peut encore se faire qu'une superposition de 4 ou 5 quintes ou quarts paraissent très éclatante.

(2) Car chaque note y garde son importance, contrairement à ce que croiraient les détracteurs de la polytonalité.



La répartition judicieuse des intervalles reste aussi de la plus haute importance : ne chargez pas trop les Basses, évitez en principe de serrer les notes dans le grave sous peine de n'aboutir qu'à une regrettable confusion. Veillez à ne pas doubler inutilement à l'octave certaines parties : on ne peut donner ici de *règles fixes* car cela dépend des cas, et du rôle de ces doublures. Au besoin *jouez au Piano vos réalisations*, étudiez bien ce qu'elles donnent, et cherchez toujours les dispositions *les plus transparentes*... Ce ne sera point du temps perdu. En ces domaines nouveaux c'est l'empirisme, c'est l'intuition, c'est l'oreille en fin de compte (et l'oreille seule) qui vous guideront.

Ne pensez pas obtenir davantage d'éclat par des timbres très différents les uns des autres, et méfiez-vous d'un *hétérogène* qui confinerait à l'*incohérence*. Surtout quand votre musique se trouve écrite à 4, 5, 6 parties réelles. D'excellentes réalisations à 3 parties, et très suffisamment pleines, sont possibles dans le style polytonal ; on peut aussi disposer sur un *fond* neutre, deux ou trois chants plus en dehors (ainsi l'on revient au système de la Basse continue, avec réalisation de l'harmonie au second plan, et des parties mélodiques indépendantes en première ligne).

En résumé, le style polytonal n'exclut point forcément l'*éclat*, mais il ne s'y prête que dans certaines conditions : à vous de les trouver. Trop souvent nous entendons des musiques sonnantes gris, malgré la violence des timbres et la percussion dont l'auteur espère rehausser l'ensemble. Que les adversaires de la polytonalité n'en profitent pas pour accuser celle-ci : elle n'est point coupable, mais seulement la maladresse des compositeurs trop facilement satisfaits, et dont l'oreille ne se montre pas assez exigeante, dans leur hâte un peu fébrile, obéissant au préjugé qu'un *rythme solide suffit* : grâce auquel on pourrait écrire *n'importe quelles harmonies*. Rien n'exige autant de soin, de subtilité, de goût et de finesse, que le polytonal ou que l'atonal !

Ainsi donc, et comme toujours, l'art de l'*orchestration* reste étroitement lié à celui de l'*écriture*. Mais il nous est impossible d'entrer dans le détail au sujet de la polytonalité, car un ouvrage spécial y serait nécessaire, et d'ailleurs si difficile à réaliser !

Nous n'avons voulu, dans ces quelques pages, que mettre en garde les musiciens contre certains défauts qu'ils doivent éviter. D'ailleurs, répétons-le, il n'y a point qu'une *seule couleur* à chercher, qu'un *seul but* à atteindre. Avant tout, il convient de savoir discerner ce que l'on veut, — et pour cela, de sentir profondément ce qu'on doit exprimer, quel qu'en soit le style. En outre, *ne jamais craindre la simplicité d'un moyen, ni même d'une harmonie*. J'entreprends parfois l'apologie de la polytonalité. J'entreprendrais aussi bien celle d'un art purement mélodique, homophone, ou même d'une écriture consonnante et *naïvement sereine*. Ne cherchez pas à "faire moderne", ni à paraître "original". Ecrivez une musique qui réellement *vous plaise*, sans la préoccupation de ce qu'en pourra penser le confrère prétentieux qui sourirait de dédain devant des réalisations "naturelles", à la Schubert. Elles ne sont pas plus faciles à réussir que des accords absolument "nouveaux", — *peut-être même sont-elles plus difficiles*.

Nous voilà bien loin, direz-vous, de l'*orchestration* proprement dite ? Mais non, — pas si lion que cela, puisque d'abord ce n'est pas la peine d'orchestrer ce qui ne vit point, ce qui n'est pas de la musique — et qu'ensuite, on soutiendrait volontiers qu'une orchestration éblouissante revêtant une pensée amorphe, sans existence réelle, constitue une sorte de *tromperie sur la valeur de l'œuvre* et s'avère ainsi comme "immorale", du point de vue purement musical — le seul en définitive où l'on doive se placer. L'orchestration n'est pas un but, mais un moyen. Si dans cet ouvrage, auquel on a donné des soins assidus (avec un développement inaccoutumé) nous avons paru lui attribuer une importance primordiale, que cela ne donne point le change au lecteur. Elle n'a de véritable raison d'être que pour faire valoir, mettre en lumière, faire vivre sous sa forme la plus éloquente, *de la vraie musique*. Ne l'oubliez jamais. Et ne nous tenez point rigueur d'être entré, parfois, dans certains détails dont les uns vous auront paru chose évidentes, et les autres oiseux, ou fatigants à méditer. On a pensé qu'ils étaient utiles. On souhaite qu'ils le soient. Mais surtout, l'on espère avoir aidé les jeunes musiciens à traduire, le mieux possible, des idées *qui en vaillent la peine*.

FIN



DILLARD & Cie, Imp. Paris







# **TRAITE de L'ORCHESTRATION**

**Charles KOECHLIN**

## **1<sup>er</sup> Volume**

### **CHAPITRE I. — Instrumentation.**

Etude des instruments.  
Ressources et caractères des divers instruments.  
La voix humaine.  
Instruments anciens,

### **CHAPITRE II. — Equilibre des sonorités.**

Volume et intensité.  
Equilibre des sonorités.  
Gradation des sonorités.

## **2<sup>ème</sup> Volume**

### **CHAPITRE III. — Ecriture des divers groupes.**

Quatuor - Les voix - Percussion et instruments à clavier -  
Cuivres - Cor - Bois.  
Mélange de deux ou plusieurs groupes.  
Doublures.

## **3<sup>ème</sup> Volume**

### **CHAPITRE IV. — Orchestration proprement dite.**

- I. Etude de la Sonorité. Equilibre, Unité, Plénitude, Ecriture, Variété.
- II. Ecriture en parties réelles. Ecriture avec la réalisation de la basse continue.
- III. Réalisations par la Mélodie - L'Accompagnement - Les Basses.
- IV. Réalisations orchestrales. D'autres manières d'écrire.
- V. Rôle des divers groupes. Cuivres, cors, bois, cordes, mélanges.  
Rôle de la percussion et des instruments à clavier mélangés au reste de l'orchestre. Concertos.

## **4<sup>ème</sup> Volume**

### **CHAPITRE IV. (suite).**

- VI. Orchestration avec les voix. Soli, Ensembles, Chœurs.
- VII. Divers suppléments. Orchestration d'un morceau de piano, de harpe. Diverses manières de réaliser et d'orchestrer un même passage.  
Les grands fff.  
Polytonalité, Atonalité, les 1/4 de tons.

### **CHAPITRE V. — Diverses formations d'orchestres.**

- ### **CHAPITRE VI. — I. Couleurs de l'orchestre.**
- a) féérique, lointain, mystère.
  - b) humour, caricatural, fantasmagorique.
  - c) sombre, violent.
  - d) couleur par l'écriture.
  - e) divers effets.

### **II. Caractères des instruments.**

**ÉDITIONS MAX ESCHIG**

Rue de Rome, 48, Paris (8<sup>me</sup>)

IMPRIMÉ EN FRANCE