

GRAND

TRAITÉ

d'Instrumentation

ET
d'Orchestration

MODERNES

PAR

H. BERLIOZ

(Œuv. 10^e)

No. MT 70. B. 48 1843



ALLEN A. BROWN FUND

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

<http://www.archive.org/details/grandtraitdins1843berl>

GRAND
TRAITÉ

O'Instrumentation et d'Orchestration

MODERNES,

Contenant :
Le tableau exact de l'étendue,
un aperçu du mécanisme
et l'étude du timbre
et du caractère expressif
des divers instruments.

accompagné
d'un grand nombre d'exemples
en partition, tirés des
Œuvres des plus Grands Maîtres,
et de quelques ouvrages inédits
de l'Auteur.

DÉDIÉ À

SA MAJESTÉ

FREDÉRIC GUILLAUME IV

ROI DE PRUSSE.

PAR

HECTOR BERLIOZ.

Œuvre 10.^{me}

A Vialon.

Prix 40.^{fr} net.



PARIS.

SCHONENBERGER

Editeur de Musique, Boulevard Pansonnieres N° 25

Londres, chez Adolphe et Beale traduit en Anglais par G. Osborne

Milan, chez J. Ricordi, traduit en Italien par Mazzucato.

N. 296.

c 1843 73





44 MT 70

, B 48

1843

Brownell

to the [unclear]

May 9-1951

OK

DE L'INSTRUMENTATION.

INTRODUCTION.

A aucune époque de l'histoire de la musique on n'a parlé autant qu'on le fait aujourd'hui de *l'Instrumentation*. La raison en est, sans doute, dans le développement tout moderne de cette branche de l'art, et peut être aussi dans la multitude de critiques, d'opinions, de doctrines diverses, de jugements, de raisonnements et de déraisonnements parlés ou écrits, dont les plus minces productions des moindres compositeurs sont le prétexte.

On semble attacher à présent beaucoup de prix à ret et art d'instrumenter qu'on ignorait au commencement du siècle dernier, et dont il y a 60 ans, beaucoup de gens qui passaient pour de vrais amis de la musique, voulurent empêcher l'essor. On s'efforce, à cette heure, de mettre obstacle au progrès musical sur d'autres points. Il en fut toujours ainsi, il n'y a donc là rien qui doive surprendre. On n'a d'abord voulu voir de musique que dans les tissus d'harmonies *consonnantes*; entremêlées de quelques dissonances par suspensions et quand Mousleyverde tenta de leur adjoindre l'accord de Septième sur la dominante sans préparation le blâme et les invectives de toute espèce ne lui manquèrent pas. Mais cette Septième une fois admise, malgré tout, avec les dissonances par suspension, on en vint parmi ceux qui s'appelaient savants à mépriser toute composition dont l'harmonie eut été simple, douce, claire, sonore, naturelle; il fallait absolument, pour plaire à ceux là, qu'elle fut criblée d'accords de seconde majeure ou mineure, de septièmes, de neuvièmes, de quinte et quarte, employés sans raison ni intention quelconques, à moins qu'on ne suppose à ce style harmonique celles d'être aussi souvent que possible désagréable à l'oreille. Ces musiciens avaient pris du goût pour les accords dissonants, comme certains animaux en ont pour le sel, pour les plantes piquantes, les arbustes épineux. C'était l'exagération de la réaction.

La mélodie n'existait pas au milieu de toutes ces belles combinaisons, quand elle apparut, on cria à l'abaissement, à la ruine de l'art, à l'oubli des règles consacrées, &c. &c; tout était perdu évidemment. La mélodie s'installa cependant; la réaction mélodique, à son tour, ne se fit pas attendre. Il y eut des mélodistes fanatiques, à qui tout morceau de musique à plus de trois parties était insupportable. Quelques uns voulaient que, dans le plus grand nombre de cas, le chant fut accompagné d'une basse seulement, *en laissant à l'auditeur le plaisir de deviner les notes complémentaires des accords*. D'autres allèrent plus loin, ils ne voulurent pas du tout d'accompagnement, prétendant que l'harmonie était une invention barbare.

Le tour des modulations arriva. A l'époque où l'usage était de ne moduler que dans les tons relatifs, le premier qui s'avisait de passer dans une tonalité étrangère fut conspué; il devait s'y attendre. Quel que fut l'effet de cette nouvelle modulation, les maîtres la blâmèrent sévèrement. Le novateur avait beau dire: « *Ecoutez-la bien, voyez comme elle est doucement amenée, bien motivée, adroitement liée à ce qui suit et précède, comme elle résonne délicieusement!* » — IL NE S'AGIT PAS DE CELA, lui répondait-on, *cette modulation est prohibée, donc il ne faut pas la faire!* » mais comme au contraire *il ne s'agit que de cela*, en tout et partout, les modulations non relatives ne tardèrent pas à paraître dans la grande musique, et à y donner lieu à des impressions aussi heureuses qu'innatendues. Presque aussitôt naquit un nouveau genre de pédantisme; on vit des gens qui se croyaient deshonorés de moduler à la dominante, et qui folâtraient agréablement, dans le moindre *Rondo*, du ton d'*Ut* naturel à celui de *Fa* dièze majeur.

Le temps a remis peu à peu chaque chose à sa place.

On a distingué l'abus de l'usage, la vanité réactionnaire de la sottise et de l'entêtement, et on est assez généralement disposé à accorder aujourd'hui, en ce qui concerne l'harmonie, la mélodie et les modulations, que ce qui produit un bon effet *est bon*, que ce qui en produit un mauvais *est mauvais*, et que l'autorité de cent vieillards, eussent-ils cent vingt ans chacun, ne nous ferait pas trouver laid ce qui est beau, ni beau ce qui est laid.

Quant à l'instrumentation, à l'expression et au rythme, c'est une autre affaire. Leur tour d'être aperçus, repoussés, admis, enchaînés, délivrés et exagérés, n'étant venu que beaucoup plus tard, ils ne peuvent donc encore avoir atteint le point où parvinrent avant eux les autres branches de l'art. Disons seulement que l'instrumentation marche la première; elle en est à l'exagération.

Il faut beaucoup de temps pour découvrir les méditerranées musicales, et plus encore pour apprendre à y naviguer.

CHAPITRE I.^{ER}

Tout corps sonore mis en œuvre par le Compositeur est un instrument de musique. De là la division suivante des moyens dont il dispose actuellement

EN INSTRUMENTS À CORDES.	{ Mises en vibration par des Archets }	{ Les Violons, Altos, Violes d'amour, Violoncelles et Contrebasses.
	{ Pincées }	{ Les Harpes, Guitares et Mandolines.
	{ A clavier }	{ Le Piano.
EN INSTRUMENTS À VENT.	{ A anches }	{ Les Hautbois, Cors Anglais, Bassons, Bassons-quintes, Contre-Bassons, Clarinettes, Cors de Basses, Clavinettes-Basses, Saxophones.
	{ Sans anches }	{ Les Flûtes grandes et petites.
	{ A Clavier }	{ L'Orgue.
	{ A embouchure et en cuivre }	{ Les Cors, Trompettes, Cornets, Bugles, Trombones, Ophicérides, Bombardons, Bass-Tabla.
	{ A embouchure et en bois }	{ Le Basson Russe, Le Serpent.
		{ Les voix d'hommes, de femmes, d'enfants et de Castrats.
EN INSTRUMENTS À PERCUSSION.	{ D'une sonorité fixe et appréciable. }	{ Les Timbales, les Cymbales antiques, les Jeux de timbres, le Glockenspiel, l'Harmonica à clavier, les Cloches.
	{ D'une sonorité indéterminable et produisant seulement des bruits diversement caractérisés. }	{ Les Tambours, Grosses-Caissees, Tambours de Basque, Cymbales, Triangles, Tam-tams, Par-Chinois.

L'emploi de ces divers éléments sonores et leur application soit à *colorer* la mélodie, l'harmonie et le rythme, soit à produire des impressions *sui generis* (motivées ou non par une intention expressive,) indépendantes de tout concours des trois autres grandes puissances musicales, constitue *l'art de l'instrumentation*.

Considéré sous son aspect poétique, cet art s'enseigne aussi peu que celui de trouver de beaux chants, de belles successions d'accords et des formes rythmiques originales et puissantes. On apprend ce qui convient aux divers instruments, ce qui pour eux est praticable ou non, aisé ou difficile, sourd ou sonore; on peut dire aussi, que tel ou tel instrument est plus propre que tel autre à rendre certains effets à exprimer certains sentiments; quant à leurs associations par groupes, par petits orchestres et par grandes masses, quant à l'art de les unir, de les mêler, de façon à modifier le son des uns par celui des autres, en faisant résulter de l'ensemble un son particulier, que ne produirait aucun d'eux isolément, ni réuni aux instruments de son espèce, on ne peut que signaler les résultats obtenus par les maîtres, en indiquant leurs procédés; résultats qui sans doute, seront encore modifiés de mille manières en bien ou en mal par les compositeurs qui voudront les reproduire.

L'objet de cet ouvrage est donc d'abord, l'indication de l'*étendue* et de certaines parties essentielles du *mécanisme* des instruments, puis l'étude fort négligée jusqu'à présent, de la nature du *timbre*, du *caractère* particulier et des facultés *expressives*, de chacun d'eux et enfin celle des meilleurs procédés connus pour les grouper convenablement. Tenter de s'avancer au delà, ce serait vouloir mettre le pied sur le domaine de l'inspiration, où le génie seul peut faire des découvertes, parce qu'il n'est donné qu'à lui de le parcourir.

CHAPITRE 2^{eme}.

INSTRUMENTS À ARCHET.

LE VIOLON.

Les quatre cordes du Violon sont ordinairement accordées par quintes comme il suit :



La corde haute, le *Mi*, s'appelle aussi du nom de *chanterelle*, généralement aduis.

Ces cordes, lorsque les doigts de la main gauche n'en modifient pas le son en raccourcissant plus ou moins la portion que l'archet met en vibration, s'appellent *cordes à vide*. On indique les notes qui doivent être faites à vide par un *o* placé au dessus d'elles.

Quelques grands virtuoses et compositeurs n'ont pas cru devoir s'astreindre à cette manière d'accorder le Violon. Paganini, pour donner plus éclat à l'instrument haussait toutes les cordes d'un demi ton;



et, transposant en conséquence la partie récitant, il jouait en *Ré naturel* quand l'orchestre était en *Mi bémol*, en *La naturel* quand l'orchestre était en *Si bémol*, &c., conservant ainsi la plupart de ses cordes *à vide*, dont la sonorité est plus grande que celles sur lesquelles les doigts sont appuyés, dans des tons ou elles n'auraient pu figurer avec l'accord ordinaire.

De Bériot hausse souvent d'un ton *le Sol* seulement dans ses concertos.

Baillot, au contraire, baissait quelquefois *le Sol* d'un demi ton pour des effets doux et graves.

Winter a même employé, au lieu du *Sol*, *le Fa* naturel, dans la même intention.

Eu égard au point d'habileté on sont aujourd'hui parvenus nos jeunes violonistes, voici l'étendue qu'on peut donner au Violon dans un orchestre bien composé :

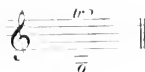


Les grands virtuoses portent encore de quelques notes au delà l'étendue du Violon dans le haut, et on peut, même à l'orchestre, obtenir une beaucoup plus grande acuité au moyen des *sous harmoniques* dont nous parlerons tout à l'heure.

Les *trilles* sont praticables sur tous les degrés de cette vaste échelle de trois octaves et demie; mais il faut redouter l'extrême difficulté de ceux qu'on placerait sur les trois dernières notes surajoutées *La, Si, Ut*; je crois même qu'à l'orchestre il serait prudent de ne pas les employer.

Il faut éviter aussi autant que possible le trille mineur sur la 4^e corde, du *Sol* au *La bémol*.

EXEMPLE.



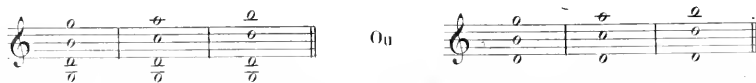
il est dur et d'un effet peu agréable.

Les accords de deux, trois et quatre notes qu'on peut *frapper* ou *arpèger* sur le Violon sont extrêmement nombreux, et les effets qu'ils produisent assez différents entre eux.

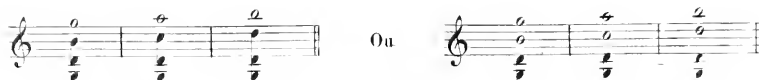
Les accords de deux notes, résultant de ce qu'on appelle la *double-corde*, conviennent aux dessins mélodiques, aux phrases soutenues dans le *forte* ou dans le *piano*, comme aux *accompagnements* de toutes formes et au *tremolo*.

Les accords de trois et quatre notes au contraire, produisent un assez mauvais effet lorsqu'on les frappe *piano*; ils ne paraissent riches et énergiques que dans la *force*; l'archet peut seulement alors attaquer les cordes avec assez d'ensemble pour les bien faire vibrer simultanément.

Il ne faut pas oublier que, sur ces trois ou quatre notes, deux au plus peuvent être soutenues, l'archet étant obligé d'abandonner les autres aussitôt après les avoir attaquées. Il est donc inutile dans un mouvement modéré ou lent, d'écrire ainsi :



Les deux notes supérieures sont seules susceptibles d'une tenue, et il vaut mieux, en ce cas, indiquer le passage de cette manière :



Tous les accords contenus entre le *Sol* et le *Ré* graves sont évidemment impossibles, puisqu'il n'y a qu'une seule corde (le *Sol*) pour faire entendre les deux notes. Lorsqu'on a besoin d'une harmonie dans ce point extrême de l'échelle on ne l'obtient

à l'orchestre qu'en divisant les Violons; on indique cette division par le mot italien *divisi*, ou les mots français *divisés* ou *à deux*, écrits au dessus du passage.



Les Violons se séparent alors pour exécuter les uns la partie haute, les autres la partie basse. A partir du *Re* (5^e corde) tous les intervalles de seconde, de tierce, de quarte, de quinte, de sixte, de septième, d'octave, sont praticables ils deviennent seulement de plus en plus difficiles, au fur et à mesure qu'on s'élève sur les deux cordes hautes.

Facile. De plus en plus difficile.

Avec les intervalles Chromatiques.

Facile. De plus en plus difficile.

Avec les intervalles Chromatiques.

Facile. De plus en plus difficile.

Avec les intervalles Chromatiques.

Facile. De plus en plus difficile.

Avec les intervalles Chromatiques.

Facile. De plus en plus difficile.

Avec les intervalles Chromatiques.

Facile. De plus en plus difficile.

Avec les intervalles Chromatiques.

Facile. De plus en plus difficile.

Avec les intervalles Chromatiques.

On emploie quelquefois *l'unisson* en double-corde, mais, bien qu'on puisse le faire sur beaucoup d'autres notes, on à raison de se borner aux trois suivantes: *Re, La, Mi*, parce que celles là seules offrent, avec la facilité nécessaire à la bonne exécution, une variété de timbre et une force de sonorité qui résultent de ce que l'une des deux cordes est à *vide*.

EXEMPLE. Dans les autres unissons. Il n'y

a pas de corde à vide, leur exécution devient assez difficile et, par suite, leur parfaite justesse très rare.

Une corde basse peut croiser une corde supérieure à vide, en lui donnant un mouvement ascendant pendant que la corde à vide reste comme pédale: EX. Avec les intervalles Chromatiques.

On voit que le *Re*, ici, demeure à vide pendant que la gamme ascendante s'exécute toujours sur la 4^e corde

Les intervalles de *neuvième* et de *dixième* sont faisables mais beaucoup moins aisés que les précédents; il vaut mieux ne les écrire, pour l'orchestre, que si la *corde* inférieure est à vide, ils ne présentent alors aucun danger.

EXEMPLE. Avec les intervalles Chromatiques.

On doit éviter, comme excessivement difficiles, pour ne pas dire impossibles, les sauts en double-corde qui exigent un énorme déplacement de la main.

EXEMPLE.

En général on ne doit écrire des sauts pareils que si les deux notes supérieures appartiennent à un accord de quatre notes qui pourrait être frappé intégralement :



Ceci est faisable parce qu'on pourrait frapper à la fois les quatre notes :



Dans l'exemple suivant, toutefois, les quatre notes ne pourraient être frappées simultanément qu'avec assez de difficulté, (celles du dernier accord seules exceptées) et le saut du grave à l'aigu n'en est pas moins aisé; les deux notes inférieures étant

prises à vide, et les deux autres avec le 1^{er} et le 5^e doigt.



Parmi les accords de trois et surtout de quatre notes les meilleurs et les plus sonores sont toujours ceux qui contiennent le plus de cordes à vide. Je crois même que si l'on ne peut avoir aucune de ces cordes, pour l'accord de quatre notes, il vaut mieux se contenter de l'accord de trois notes.

Voici les plus usités, les plus sonores et les moins difficiles :



Il vaut mieux pour tous les accords marqués du signe ✕ se contenter de trois notes et supprimer le son grave.



Tous ces accords enchainés de cette manière ne sont pas difficiles.

Ils peuvent s'exécuter en arpèges, c'est-à-dire en faisant entendre leurs notes successivement, et il en résulte souvent des effets très heureux dans le pianissimo surtout.



Il y a cependant des dessins semblables aux précédents dont les quatre notes ne pourraient, sans une extrême difficulté, être frappées à la fois et qui sont très exécutables en arpèges, au moyen du premier et du second doigts passant de la 1^{re} corde à la 1² pour produire la note grave et la note aigue.

EXEMPLE.

En supprimant la note haute ou la note grave des exemples précédents on obtient autant d'accords de trois notes; il faut y ajouter encore ceux qui résultent des notes diverses produites par la *chanterelle* au dessus des deux cordes du milieu à vide, ou par la *chanterelle*, et le *La* au dessus du Ré à vide seulement.

EX.

S'il s'agit de frapper un accord isolé, en Ré mineur ou majeur, il ne faut pas employer la disposition de la lettre A trop difficile quand elle n'est pas amenée, il vaut beaucoup mieux prendre la suivante, très aisée et plus sonore, par l'effet des cordes à vide.

On peut voir par les exemples précédents que tous les accords de trois notes sont possibles sur le Violon, si l'on a soin, dans ceux qui n'offrent point de corde à vide, d'écarter assez les parties pour qu'il existe entre elles un intervalle de *quinte* et de *sixte*. La sixte peut se trouver en haut ou en bas, ou des deux côtés à la fois:

EXEMPLE.

Certains accords de trois notes étant praticables de deux manières il vaut toujours mieux choisir celle qui présente une corde à vide:

EXEMPLE. BON. EXEMPLES MEILLEURS.

On peut faire les doubles trilles en tierces, à partir du premier Si bémol bas.

EXEMPLE.

Mais, comme ils sont d'une exécution plus difficile que les trilles simples, et que le même effet s'obtient encore plus nettement au moyen de deux parties de Violon, il est mieux en général, de s'en abstenir à l'orchestre.

Le *tremolo*, simple ou double, des Violons en masse, produit plusieurs excellents effets; il exprime le trouble, l'agitation, la terreur, dans les nuances du *piano*, du *mezzo forte* et du *fortissimo*, quand on le place sur une ou deux des trois cordes *Sol*,

Re, La, et qu'on ne le fait pas s'élever beaucoup au dessus du *Si bémol* du médium.

EX.

Il a quelque chose d'orageux, de violent, dans le *fortissimo*, sur le médium de la chanterelle et de la 2^e corde.



Il devient aérien, angélique, au contraire, si on l'emploie à plusieurs parties et *pianissimo* sur les notes aiguës de la chanterelle.

EXEMPLE.


C'est ici le cas de dire que l'usage est de diviser à l'orchestre les Violons en deux bandes, mais qu'il n'y a aucune raison de ne pas les subdiviser en deux ou en trois parties, selon le but que le compositeur se propose. Quelquefois même on peut avec succès porter le nombre des parties de Violons jusqu'à huit, soit qu'il s'agisse d'isoler de la grande masse huit Violons seuls (jouant à huit parties,) soit qu'on divise la totalité des premiers et des seconds Violons en quatre petites masses égales.

Je reviens au tremolo. L'important, pour que son effet existe complètement, c'est que le mouvement de l'archet soit assez rapide pour produire un véritable *tremblement* ou frémissement. Il faut donc que le compositeur l'écrive avec précision, en tenant compte de la nature du mouvement établi dans le morceau ou le *tremolo* se trouve; car les exécutants, heureux d'éviter un mode d'exécution qui les fatigue ne manqueraient pas de profiter de toute la latitude qui leur serait laissée à cet égard.

Ainsi dans le mouvement *All^o assai* si l'on écrit pour un tremolo  qui produira 

il n'y a rien à dire, le tremblement existera; mais si on se contente d'indiquer aussi par doubles croches le tremolo d'un *Adagio*, les exécutants ne feront que des doubles croches rigoureusement, et il en résultera, au lieu d'un *tremblement*, un effet d'une lour-

deur et d'une platitude détestables. Il faut écrire en ce cas:  et même quelquefois, si le mouvement est encore plus lent

que l'*Adagio*: 

Le *tremolo* du bas et du médium de la troisième et de la quatrième corde, est bien plus caractérisé dans le *fortissimo*, si l'archet attaque les cordes près du chevalet. Dans les grands orchestres et lorsque les exécutants veulent se donner la peine de le bien rendre, il produit alors un bruit assez semblable à celui d'une rapide et puissante cascade. Il faut indiquer le mode d'exécution par ces mots: *près du chevalet*.

Une magnifique application de cette espèce de tremolo a été faite dans la scène de l'oracle, au premier acte de l'*Alceste* de Gluck.

L'effet du tremblement des 2^{es} Violons et Altos est là encore redoublé par la progression grandiose et menaçante des Basses, le coup frappé de temps en temps par les premiers Violons, les entrées successives des instruments à vent, et enfin par le sublime *Récitatif* que ce bouillonnement d'orchestre accompagne. Je ne connais rien en ce genre, de plus dramatique ni de plus terrible.

Seulement, l'idée du tremolo *près du chevalet*, n'ayant point été exprimée par Gluck dans sa partition, ne saurait lui être attribuée. L'honneur en revient entièrement à M^e Habeneck, qui, en dirigeant au Conservatoire les études de cette étonnante scène, exigea des Violons ce mode énergique d'exécution, dont l'avantage, en pareil cas est incontestable.

ALCESTE, (GLUCK)

N° 1.

Animé.

FLÛTES.

HAUTBOIS.

CLARINETTES.
en UT.

COBS.
en SOL.

TROMBONES.

VIOLONS.

ALTOS.

GRAND
PRÊTRE.

BASSES.

Apo-lon est sen-sible à nos gé-mis-se-

f Animé.

ments Et des signes cer tains m'en donnent l'assu ran ce

plein de l'esprit di - vin qu'inspire sa pré - sen - ce - je me sens é - le - ver au-dessus d'un mor -

Moderato.

tel

Quelle lumière écla tan - te en -

Moderato.

- tou - re la statu - e et bril - le sur l'au - tel tout m'annonce du dieu la présence

The musical score consists of 14 staves. The top 13 staves are for instruments, each starting with a treble clef and a common time signature (C). The 14th staff is for the vocal line, starting with a soprano clef and a common time signature (C). The key signature for the vocal line is one flat (B-flat). The lyrics are written below the vocal staff.

The lyrics are:

pre-mie re dieu sur nos destins veut s'expliquer lui me-me l'horreur d'une sainte-epouvan-te

Musical score for a vocal and instrumental ensemble, page 14. The score includes vocal lines, piano accompaniment, and a bass line with lyrics. The music is in a minor key and features dynamic markings like *f* and *mf*.

The score consists of the following parts:

- Vocal line (top staff): Melody with lyrics.
- Piano accompaniment (middle staves): Includes piano (p), mezzo-forte (mf), and forte (f) dynamics.
- Bass line (bottom staff): Accompanying bass line with lyrics.

Lyrics:

se répand autour de moi la terre sous mes pas fuit et se préci-

The musical score is arranged in a system of staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The next two staves are piano accompaniment in treble clef, featuring long, flowing melodic lines. Below these are four empty staves, likely for other instruments or voices. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The lyrics are written below the bottom staff:
- pi-te le mar-bre-stau - mé

This musical score consists of 14 staves. The top two staves are vocal parts, with lyrics in French. The remaining staves represent an instrumental ensemble, including woodwinds, brass, and strings. The score is marked with a forte (*ff*) dynamic throughout. The lyrics are:

le saint trépied s'a - gi - te tout se remplit d'un justef - foi

il va par... ler... Sai-si de crainte et de res-pect peuple ob-servé un profond si-

-ten-ee Rei-ne dépose à son as-pect, le vain orgueil de la puis-san-ce, trem-ble

On fait quelquefois usage avec succès pour certains accompagnements dramatiques d'un caractère très agité, du *tremolo brisé*, tantôt sur une corde :



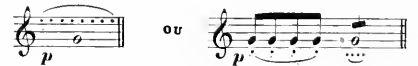
tantôt sur deux cordes

EXEMPLE.



Il y a enfin une dernière espèce de tremolo qu'on n'emploie jamais aujourd'hui, mais dont Gluck a tiré un parti admirable dans ses récitatifs, je l'appellerai *tremolo ondulé*. Il consiste dans l'émission peu rapide de notes liées entre elles sur le même son et sans que l'archet quitte la corde.

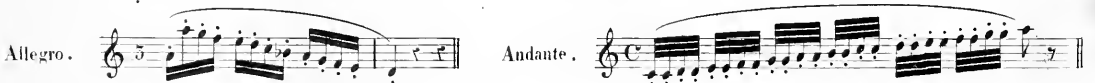
Pour ces accompagnements *non mesurés* les exécutants ne peuvent pas se rencontrer exactement dans le nombre de notes qu'ils font entendre à chaque mesure, les uns en font plus les autres moins, et il résulte de ces différences une sorte de fluctuation, d'indécision dans l'orchestre, parfaitement propre à rendre l'inquiétude et l'anxiété de certaines scènes. Gluck l'écrivait ainsi



Les coups d'archets sont d'une grande importance et influent singulièrement sur la sonorité et l'expression des traits et des mélodies. Il faut donc les indiquer avec soin, selon la nature de l'idée qu'il s'agit de rendre, avec les signes suivants :



Pour le *staccato* ou *détaché léger*, simple ou double, qui s'exécute pendant la durée d'une seule longueur d'archet, au moyen d'une succession de petits coups qui le font avancer le moins possible :



Pour le *grand détaché porté*, qui a pour but de donner à la corde autant de sonorité que possible, en lui permettant de vibrer seule après que l'archet l'a fortement attaquée, et qui convient surtout aux morceaux d'un caractère fier, grandiose et d'un mouvement modéré :



Les notes repercutées deux, trois et quatre fois (selon la rapidité du mouvement) donnent plus de force et d'agitation au son des Violons et conviennent à beaucoup d'effets d'orchestre, dans toutes les nuances.



Cependant dans une phrase d'un mouvement large et d'un caractère vigoureux, les simples notes en *grand détaché*, sont d'un bien meilleur effet, quand on ne veut pas employer un vrai tremolo sur chaque note. Et le passage suivant :



sera, en égard à la lenteur du mouvement, d'une sonorité incomparablement plus noble et plus forte que celui-ci



Les compositeurs seraient par trop minutieux, je crois, d'indiquer les mouvements de l'archet dans leurs partitions, en mettant des signes pour *Tirer* et *Pousser*, ainsi que cela se pratique dans les études et concertos de violon; mais il est bon quand un passage exige impérieusement la légèreté, l'extrême énergie ou l'ampleur du son, de désigner le mode d'exécution par ces mots: « *A la pointe de l'archet.* » ou « *Avec le talon de l'archet,* » ou encore « *Toute la longueur de l'archet sur chaque note.* » Les mots « *Sur le chevalet,* » et « *Sur la touche* » indiquant la place plus ou moins rapprochée du chevalet sur laquelle l'archet doit attaquer les cordes, sont dans le même cas. Les sons métalliques un peu âpres, que tire l'archet quand on le rapproche du chevalet, diffèrent beaucoup des sons doux, effacés, qui naissent quand on le promène sur la touche.

Dans un morceau symphonique ou l'horrible se mêle au grotesque, on a employé le bois des archets pour frapper sur les cordes. L'usage de ce moyen bizarre doit être fort rare et parfaitement motivé; il n'a d'ailleurs de résultats sensibles que dans un grand orchestre. La multitude d'archets tombant alors précipitamment sur les cordes, produit une sorte de pétilllement qu'on remarquerait à peine si les Violons étaient peu nombreux, tant est faible et courte la sonorité obtenue en pareil cas.

Les *Sons harmoniques* sont ceux qui naissent quand on effleure les cordes avec les doigts de la main gauche, de manière à les diviser dans leur longueur, sans que la pression des doigts soit assez forte pour les mettre en contact avec la *touché*, comme pour les sons ordinaires.

Ils ont un caractère singulier de douceur mystérieuse, et l'extrême acuité de quelques uns donne au violon, dans le haut, une étendue immense. Ils sont *naturels* ou *artificiels*. Les sons harmoniques naturels se font entendre si on effleure certains points des cordes à vide. Voilà ceux qui naissent le plus sûrement et avec la meilleure sonorité sur chaque corde.

Les notes noires représentent les sons réels Harmoniques, les blanches indiquent les notes effleurées sur la corde à vide.

Les sons harmoniques artificiels s'obtiennent très distinctement sur toute l'étendue de la gamme, au moyen du premier doigt qui, fortement appuyé sur la corde pendant que les autres doigts l'effleurent, sert de silet mobile.

Voici le tableau des intervalles effleurés et du son réel qu'ils produisent.

l'octave effleurée, donne son unisson. } **EXEMPLE.**

Sons réels harmoniques.

4^{me} doigt effleurant la corde.

Premier doigt appuyé.

Avec les intervalles chromatiques.

On ne se sert guère de ce doigté que pour la 4^e Corde à cause de son incommodité.

La quinte effleurée donne son octave haute. } **EXEMPLE.**

Sons réels harmoniques.

4^{me} Doigt effleurant la corde.

Premier doigt appuyé. S. 996.

Ce doigté est plus facile que le précédent et moins que le suivant.

La quarte effleurée donne sa douzième haute.

EX.

Ce doigté est le plus facile et c'est celui qu'on doit préférer pour l'orchestre, quand il ne s'agit pas d'obtenir en son réel la douzième d'une corde à vide, car dans ce cas le doigté par quinte est préférable. Ainsi pour faire entendre isolément un contre Si :

il vaut mieux employer cette position à cause du *mi* à vide dont la quinte (si) effleurée fait entendre son octave supérieure, et qui est plus sonore qu'une corde sur la quelle il faudrait appuyer le premier doigt; comme par Exemple :

qui donne également

Les doigtés, de la tierce majeure, et de la tierce mineure effleurées, sont très peu usités; les sons harmoniques sortant ainsi beaucoup moins bien.

La tierce majeure effleurée donne sa double octave supérieure. **EXEMPLE.**

La tierce mineure donne sa dix-septième majeure supérieure. **EXEMPLE.**

La Sixte majeure effleurée donne sa douzième supérieure. Ce doigté est moins usité que celui de la quarte, il est néanmoins assez bon et souvent utile.

EX.

Je le répète, les positions de quarte et de quinte effleurées sont de beaucoup les plus avantageuses.

Quelques virtuoses font entendre des double cordes en sons harmoniques, mais cet effet est si difficile à obtenir et, par conséquent, si dangereux qu'on ne saurait engager les auteurs à le jamais écrire.

Les sons harmoniques de la 4^{me} corde ont quelque chose du timbre de la Flûte; ils sont préférables pour chanter une mélodie lente. Ce sont eux que Paganini employait avec un si prodigieux succès dans la prière de Moïse. Les sons des autres cordes acquièrent d'autant plus de finesse et de ténuité qu'ils sont plus aigus; ce caractère même et leur timbre cristallin les rendent propres aux accords que j'appellerai *Fériques*, c'est-à-dire à ces effets d'harmonie qui font naître de brillantes rêveries et emportent l'imagination vers les plus gracieuses fictions du monde poétique et surnaturel. Bien qu'ils soient aujourd'hui devenus familiers à nos jeunes Violonistes, il ne faut pas les employer dans un mouvement vil ou du moins il faut se garder de leur donner des successions de notes rapides, si l'on veut être certain de leur bonne exécution.

Il est loisible au compositeur de les écrire à deux, à trois, et même à quatre parties, selon le nombre des parties de violons. L'effet de pareils accords soutenus est fort remarquable, s'il est motivé par le sujet du morceau et bien fondu avec le reste de l'orchestration. Je les ai employés pour la première fois, à trois parties, dans le scherzo d'une symphonie au dessus d'une quatrième partie de Violon non harmonique qui *trille* continuellement la note la moins aigue. La finesse excessive des sons harmoniques est encore augmentée dans ce passage, par l'emploi des sourdines, et, ainsi affaiblis, ils sortent dans les hauteurs perdues de l'échelle musicale, ou il serait à peine possible d'atteindre avec les sons ordinaires.

Je crois qu'il ne faut pas négliger en écrivant de semblables accords de sons harmoniques de désigner en notes de forme et de grosseur différentes, placées les unes au-dessus des autres, la note du doigt effleurant la corde et celle du son réel (quand on effleure une corde à vide) et la note du doigt appuyé, celle du doigt effleurant la corde et celle du son réel, dans les autres cas. Il est donc nécessaire quelquefois d'employer ensemble trois signes pour un son unique sans cette précaution, l'exécution pourrait devenir un gâchis inextricable et l'auteur lui-même aurait de la peine à se reconnaître.

Solo.

FLÛTES.

COR ANGLAIS.

CLAR. en Si b.

1^{re} HARPE.

2^{me} HARPE.

1^{re} VIOL^{ns} Divisés

2^{me} VIOL^{ns} Divisés

ALTOS.

1^{re} VIOLONCELLES.

2^{me} VIOLONCELLES.

Musical score for the first system of instruments. The score includes parts for Flutes, English Horn, Clarinet in Bb, Harps, Violins (divided), Cellos, and Basses. The music is in 3/4 time and features various articulations and dynamics. The first violin part has specific performance instructions: "Son réel - Doigt effleurant la corde - Doigt appuyé", "Sans harmoniques", "Doigt effleurant la corde - Doigt appuyé", "Son réel - Doigt effleurant la corde - Doigt appuyé", and "Sans harmoniques". The cello part has the instruction "Soli." and the bass part has "p".

Musical score for the second system of instruments. The score continues from the first system. The first violin part has the instruction "Son harmonique". The cello part has the instruction "Soli." and the bass part has "FFF". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for the first system, measures 1-8. The score includes a piano part with a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The piano part includes triplets and various articulations.

Musical score for the second system, measures 9-16. This system introduces "Sons harmoniques" (harmonics) in the upper strings and "Pizz." (pizzicato) in the piano part. Dynamic markings include "fff" and "ff".

Les *sourdines* sont de petites machines en bois qu'on place sur le chevalet des instruments à cordes pour affaiblir leur sonorité, et qui leur donnent en même temps un accent triste, mystérieux et doux, dont l'application est fréquemment heureuse dans tous les genres de musique. On se sert en général des *sourdines* pour les morceaux lents principalement; elles ne font pas moins bien toute fois, quand le sujet du morceau l'indique, pour les dessins rapides et légers, ou pour des accompagnements d'un rythme précipité. Gluck la bien prouvé dans son sublime monologue de l'Alceste Italienne *Chi mi parla*.

L'usage est, quand on les emploie, de les faire prendre par toute la masse des instruments à cordes; il est pourtant certaines circonstances, plus fréquentes qu'on ne croit, où les *sourdines* mises à une seule partie (aux premiers Violons par exemple,) coloreront l'Instrumentation d'une façon particulière, par le mélange des sons clairs et des sons voilés. Il en est d'autres aussi où le caractère de la mélodie est assez dissemblable de celui des accompagnements pour qu'on doive en tenir compte dans l'emploi de la *sourdine*.

Le compositeur en introduisant l'usage des *sourdines* au milieu d'un morceau (ce qu'il indique par ces mots: *Con sordini*) ne doit pas oublier de donner aux exécutans le temps de les prendre et de les placer; il aura soin en conséquence de ménager dans les parties de violon un silence équivalant à peu près à la durée de deux mesures à quatre temps, (*moderato*.)

Un silence aussi long n'est pas nécessaire quand les mots *senza sordini* indiquent qu'il faut les enlever, ce mouvement pouvant s'opérer en beaucoup moins de temps. Le passage subit des sons ainsi affaiblis d'une masse de Violons aux sons clairs, naturels, (*sans sordines*) est quelquefois d'un effet prodigieux.

ROMÉO et JULIETTE.

(BERLIOZ.)

Prestissimo.

N^o 5.

SCHERZO.

FLUTES. *pp*

HAUTES. *pp*

CLARINETTE EN SI B. *pp*

1^{re} Violons. *pp* Con Sordini. *pp* Pizz. Arco.

2^e Violons Divisés. *pp* Con Sordini. *pp* Pizz. *pp* Arco.

VIOLONS. *pp* Con Sordini. *pp* Pizz. *pp* Arco.

VIOLONS. *pp* Con Sordini. *pp* Pizz. *pp* Arco.

CELLES. *pp* Con Sordini. *pp* Pizz. *pp* Arco.

DOUBLE BASS. *pp* Con Sordini. *pp* Pizz. *pp* Arco.

Adagio.

N^o 5.

(BEETHOVEN.) SYMPHONIE EN SI^b.

Musical score for the first system, featuring the following instruments and parts:

- FLÛTE. *ff*
- HAUTBOIS. *ff*
- CLAR. En SI^b. *ff* Solo. *f Cantabile.*
- CORS en MI^b.
- BASSONS. *ff*
- VIOLONS. *ff* *legato.*
- ALTO. *ff* *legato.* *pp* *pizz.*
- VIOLONCELLE. *ff*
- C. B. *ff*

Musical score for the second system, featuring the following instruments and parts:

- FLÛTE.
- HAUTBOIS.
- CLAR. En SI^b. *ff*
- CORS en MI^b. *ff*
- BASSONS. *ff*
- VIOLONS. *ff* *legato.*
- ALTO. *ff* *legato.* *pp* *pizz.*
- VIOLONCELLE. *ff*
- C. B. *ff*

Si on emploie le pizzicato dans un *forté* il devient nécessaire de ne l'écrire en général ni trop haut ni trop bas, les notes de l'extrême aigu étant grêles et sèches, celles du bas trop sourdes. Ainsi dans un tutti vigoureux des instruments à vent, il résultera un effet très sensible d'un pizzicato comme celui-ci, donné à tous les instruments à cordes.

VIOLONS UNIS.

ALTOS ET BASSES.

Les accords pincés à deux, trois et quatre notes, sont également utiles dans le fortissimo, le doigt unique, dont les violonistes se servent parcourt alors si rapidement les cordes qu'elles semblent attaquées toutes à la fois et vibrent presque simultanément. Les dessins d'accompagnement en pizzicato *piano* sont toujours d'un effet gracieux, ils reposent l'auditeur et donnent, quand on n'en abuse pas, de la variété à l'aspect de l'orchestre. On obtiendra plus tard, sans doute, du pizzicato des effets bien plus originaux et plus piquants qu'on ne fait aujourd'hui. Les violonistes ne considérant pas le pizzicato comme une partie intégrante de l'art du Violon l'ont à peine étudié. Ils ne se sont encore à cette heure, appliqués à pincer qu'avec le pouce et l'index, d'où il résulte qu'ils ne peuvent faire ni traits ni arpèges plus rapides que les doubles croches d'une mesure à quatre temps, dans un mouvement très modéré. Au lieu que si, déposant leur archet, ils se servaient du pouce et de trois doigts, la main droite étant soutenue par le petit doigt appuyé sur le corps du violon, comme on fait pour pincer la guitare, ils obtiendraient bien vite la facilité d'exécuter en pincant des passages tels que les suivants, impossibles aujourd'hui.

{ Les chiffres placés au-dessus des notes marquent les doigts de la main droite, qui pincet. La lettre P désigne le pouce. }

Allegro non troppo.

All^o

Le martellement double et triple des notes supérieures, dans les deux derniers exemples devient extrêmement facile par l'emploi successif de l'index et du troisième doigt sur la même corde.

Les petites notes liées ne sont pas impraticables non plus dans le Pizzicato. La phrase suivante du Scherzo de la symphonie en ut mineur de Beethoven, qui en contient, est toujours fort bien exécutée.



Quelques uns de nos jeunes violonistes ont appris de Paganini les gammes descendantes pincées rapidement, en arrachant les cordes avec les doigts de la main gauche posée sur le manche, et les traits pincés (toujours de la main gauche) avec des mélanges de coups d'archets ou même servant d'accompagnement à un chant joué par l'archet. Ces divers procédés deviendront sans doute avec le temps familiers à tous les exécutants, il sera possible alors d'en tirer parti en composition.

Les Violons exécutent aujourd'hui avec l'archet à peu près tout ce que l'on veut. Ils jouent à l'extrême aigu presque aussi aisément que dans le médium; les traits les plus rapides, les dessins les plus bizarres ne les arrêtent pas. Dans un orchestre où ils sont en nombre suffisant, ce que l'un d'eux manque est fait par les autres et, en somme, le résultat obtenu, sans que les fautes soient apparentes, est la phrase écrite par l'auteur. Dans le cas cependant où la rapidité, la complication et l'élevation d'un trait le rendraient trop dangereux, ou seulement pour obtenir dans son exécution plus d'assurance et de netteté, il faut le morceler, c'est-à-dire, en divisant la masse des Violons, donner un fragment du trait aux uns et un fragment aux autres. De cette façon le trait de chaque partie est semé de petits silences que l'auditeur ne remarque pas, qui permettent, pour ainsi dire, aux Violonistes de respirer et leur donnent le temps de bien prendre les positions difficiles et par suite l'aplomb nécessaire pour attaquer les cordes vigoureusement.

All^o Assai con fuoco.



Si l'on veut faire exécuter un trait pareil à celui-ci ou plus difficile encore à toute la masse des Violons, il vaut toujours mieux, comme dans l'exemple précédent, diviser les premiers violons en 1^{er} et seconds et les deuxièmes également, en faisant doubler à ceux-ci les deux parties des premiers Violons, que de laisser tous les 1^{er} violons jouer un fragment et tous les seconds un autre; car l'éloignement des deux *points de départ* des sons, romprait l'unité du trait et rendrait les suture des fragments trop apparentes. Au lieu que la même division s'opérant des deux côtés chez les deux masses des Violons, et sur les deux exécutans qui lisent ensemble sur le même pupitre, l'un jouant la première partie et l'autre la seconde, il s'en suit que les parties divisées sont si près l'une de l'autre qu'il est impossible de s'apercevoir du morcellement du trait, et que l'auditeur doit croire qu'il est exécuté intégralement par tous les violons. On écrit donc ainsi:

Ce procédé du reste est applicable à toutes les parties de l'orchestre qui offrent entre-elles des analogies de timbre ou de légèreté, et on doit en user toutes les fois qu'une phrase est trop difficile pour pouvoir être bien exécutée par un seul instrument ou un seul groupe.

Je crois qu'on pourrait, à l'orchestre, tirer plus de parti qu'on ne la fait jusqu'ici des phrases sur la 4^{ème} corde et, pour certaines mélodies, des notes hautes de la 5^{ème}. Quand on veut user ainsi d'une corde spéciale il faut indiquer avec précision jusqu'où elle doit être employée exclusivement, sans quoi les exécutants ne manqueraient pas de céder à l'habitude et à la facilité qui résulte du passage d'une corde à l'autre pour jouer la phrase comme à l'ordinaire.

Il arrive assez souvent, pour donner à un trait une grande énergie, qu'on double à l'octave inférieure les premiers Violons par les seconds; mais, si le trait n'est pas écrit excessivement haut, il vaut beaucoup mieux les doubler à l'unisson. L'effet est alors incomparablement plus fort et plus beau. Le foudroyant éclat de la péroraison du premier morceau de la Symphonie en *Ut* mineur de Beethoven est dû à un unisson de Violons. Il arrive même en pareille occasion que si, les Violons étant unis de la sorte, on veut en augmenter encore la force en leur adjoignant les altos à l'octave au-dessous, ce redoublement inférieur trop faible, en raison de la disproportion de la partie supérieure, produit un bourdonnement inutile, dont la vibration des notes aiguës des Violons est plutôt obscurcie qu'augmentée. Il est préférable, si la partie d'alto ne peut être dessinée d'une manière saillante, de l'employer alors à grossir le son des Violoncelles, en ayant soin de les mettre ensemble (autant que l'étendue au grave de l'instrument le permet) à l'unisson et non à l'octave. C'est ce qu'a fait Beethoven dans le passage suivant:

1. Sub.

Musical score for the first system, measures 1-8. The score includes a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The piano part consists of a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand bass line. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Musical score for the second system, measures 9-16. This system continues the vocal and piano parts from the first system. The piano accompaniment maintains a consistent eighth-note rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The key signature remains two flats.

Les Violons sont plus brillants et jouent plus aisément dans les tons qui leur laissent l'usage des cordes à vide. Le ton d'UT seulement semble faire exception à cette règle pour sa sonorité, qui est moindre évidemment que celle des tons de LA et de MI, bien qu'il garde quatre notes à vide, tandis qu'on n'en conserve que trois en LA et deux seulement en MI.

On peut, je crois caractériser ainsi le timbre des divers tons, pour le violon, en indiquant les plus ou moins grandes facilités d'exécution.

MAJEURS.				MINEURS.		
UT	Facile.	{ Grave mais sourd } et terne.		UT	Facile.	{ Sombre } { peu sonore. }
UT#	Très difficile.	{ Moins terne et plus distingué }		UT#	Assez facile.	{ Tragique, sonore, } { distingué. }
REb	Difficile, mais moins que le précédent.	{ Majestueux. }		REb	Très difficile.	{ Sombre, } { peu sonore. }
RE#	Facile.	{ Gai, bruyant, un peu commun. }		RE#	Facile.	{ Luguire, sonore, } { un peu commun. }
RE#	A peu près impraticable.	{ Sourd. }		RE#	A peu près impraticable.	{ Sourd. }
MIb	Facile.	{ Majestueux, } { assez sonore, } { doux, grave. }		MIb	Difficile.	{ Très terne et } { très triste. }
MI#	Peu difficile.	{ Brillant, } { pompeux, } { noble. }		MI#	Facile.	{ Clair, avec une } { tendance commune }
FAb	Impraticable.	{ ----- }		FAb	Impraticable.	{ ----- }
FA#	Facile.	{ Energique, } { vigoureux. }		FA#	Un peu difficile.	{ Peu sonore, sordid, } { violent. }
FA#	Très difficile.	{ Brillant, } { incisif. }		FA#	Moins difficile.	{ Tragique, sonore, } { incisif. }
SOLb	Très difficile.	{ Moins brillant, } { plus tendre. }		SOLb	Impraticable.	{ ----- }
SOL#	Facile.	{ Un peu gai, avec une } { tendance commune. }		SOL#	Facile.	{ Melancolique, assez } { sonore, doux. }
SOL#	A peu près impraticable.	{ Sourd mais } { noble }		SOL#	Très difficile.	{ Peu sonore, triste } { distingué. }
LAB	Peu difficile.	{ Doux, voilé, très noble. }		LAB	Très difficile.	{ Très sourd, } { presque } { triste, } { impraticable, } { mais noble. }
LA#	Facile.	{ Brillant, distingué, } { joyeux. }		LA#	Facile.	{ Assez sonore, doux, } { triste, assez noble. }
LA#	Impraticable.	{ ----- }		LA#	Impraticable.	{ ----- }
SIb	Facile.	{ Noble mais } { sans éclat. }		SIb	Difficile.	{ Sombre, sourd, rauque, } { mais noble. }
SI#	Peu difficile.	{ Noble, sonore, radieux. }		SI#	Facile.	{ Très sonore, sauvage, } { épic, sinistre, violent. }
UTb	Presque impraticable.	{ Noble mais } { peu sonore. }		UTb	Impraticable.	{ ----- }

Les instruments à archet, dont la réunion forme ce qu'on appelle assez improprement le *quatuor*, sont la base, l'élément constitutif de tout orchestre. A eux se trouve dévolue la plus grande puissance expressive, et une incontestable variété de timbres. Les Violons surtout peuvent se prêter à une foule de nuances en apparence inconciliables. Ils ont (en masse) la force, la légèreté, la grace, les accents sombres et joyeux, la rêverie et la passion. Il ne s'agit que de savoir les faire parler. On n'est pas obligé d'ailleurs de calculer pour eux, comme pour les instruments à vent, la durée d'une *tenue*, de leur ménager de temps en temps des silences; on est bien sûr que la respiration ne leur manquera pas. Les violons sont des serviteurs fidèles, intelligents, actifs et intatigables.

Les mélodies tendres et lentes, confiées trop souvent aujourd'hui à des instruments à vent, ne sont pourtant jamais mieux rendues que par une masse de violons. Rien n'égale la douceur pénétrante d'une vingtaine de chanterelles mises en vibration par vingt archets bien exercés. C'est la vraie voix féminine de l'orchestre, voix passionnée et chaste en même temps, déchirante et douce, qui pleure et crie et se lamente, ou chante et prie et rêve, ou éclate en accents joyeux, comme nulle autre ne le pourrait faire. Un imperceptible mouvement du bras, un sentiment inaperçu de celui qui l'éprouve, qui ne produirait rien d'apparent dans l'exécution d'un seul violon, multiplié par le nombre des missions, donne des nuances magnifiques, d'irrésistibles dans des accents qui pénètrent jusqu'au fond du cœur

Andante.

HAUTOIS.

VIOLONS.

ALTOS.

ORFÈSTE.

BASSES.

Le cal me

ren - tre dans mon cœur mes maux ont donc las -

sé la co - lè - re cé les - te je

First system of a musical score. It features five staves: a vocal line (treble clef), two piano accompaniment lines (treble and bass clefs), and a bass line (bass clef). The music is in 7/8 time and G major. The vocal line contains the lyrics: "tou - che au ter - me du mal - heur vous lais - sez res - pi -". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Dynamic markings include *sf* and *p*.

Second system of the musical score. It continues the five-staff format. The vocal line lyrics are: " - rer le par - ri - ci - de O - res - te". The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern. Dynamic markings include *sf* and *p*.

Third system of the musical score. It continues the five-staff format. The vocal line lyrics are: "Dieux jus - tes Ciel ven - geur! oui". The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern. Dynamic markings include *sf* and *p*.

oui le cal - - - me ren - - tre dans mon cœur.

Dans l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*, Gluck a su les employer encore à tenir seuls la partie grave de l'harmonie, non pour produire cette fois un effet résultant de la spécialité de leur timbre, mais pour accompagner aussi doucement que possible le chant des premiers Violons et rendre plus terrible l'attaque des Basses rentrant au *forté* après un assez grand nombre de pauses. Sacchini a fait aussi jouer la partie grave aux altos seuls dans l'air d'*Oedipe*: «*Votre cour devint mon asyle*» sans se proposer pour but, toute fois, de préparer une explosion. Au contraire, cette instrumentation donne ici à la phrase de chant qu'elle accompagne une fraîcheur et un calme délicieux. Les chants des altos sur les cordes hautes font merveille dans les scènes d'un caractère religieux et antique. Spontini, le premier eut l'idée de leur confier la mélodie en quelques endroits de ses admirables prières de la Vestale. Méhul séduit par la sympathie qui existe entre le son des altos et le caractère rêveur de la poésie Ossianique, voulut s'en servir constamment et à l'exclusion entière des Violons, dans son opéra d'*Uthal*. Il en résulta, disent les critiques du temps, une insupportable monotonie qui nuisit au succès de l'ouvrage. Ce fut à ce sujet que Grétry s'écria: *Je donnerais un louis pour entendre une chanterelle!* Ce timbre, si précieux quand il est bien employé et habilement mis en opposition avec les timbres des Violons et des autres instruments, doit effectivement lasser très vite; il est trop peu varié et trop empreint de tristesse pour qu'il en puisse être autrement. On divise souvent aujourd'hui les altos en premiers et seconds, dans les orchestres comme celui de l'opéra, où ils sont en nombre à peu près suffisant, il n'y a pas d'inconvénient à écrire ainsi; dans tous les autres où l'on compte à peine quatre ou cinq altos, cette division ne peut que nuire beaucoup à un groupe instrumental déjà si faible en lui-même et que les autres groupes tendent sans cesse à écraser. Il faut dire encore que la plus part des altos dont on se sert aujourd'hui dans nos orchestres français n'ont pas la dimension voulue; ils n'ont ni la grandeur, ni conséquemment la force de son des véritables Violons, ce sont presque des Violons montés avec des cordes d'altos. Les directeurs de musique devraient proscrire absolument l'usage de ces instruments bâtards, dont le peu de sonorité décoloré une des parties les plus intéressantes de l'orchestre en lui ôtant beaucoup d'énergie, surtout dans les sons graves.

Quand les Violoncelles chantent, il est quelque fois excellent de les doubler à l'unisson par les Altos. Le son des Violoncelles acquiert alors beaucoup de rondeur et de pureté, sans cesser d'être prédominant. Exemple: le Thème de l'Adagio de la Symphonie en *Ut* mineur de Beethoven.

Andante con moto. $\text{♩} = 92.$

BASSONS.

First staff of music (Bassoon part), showing a whole rest in the first measure and a fermata in the second measure.

VIOLONS.

Second staff of music (Violin part), showing a whole rest in the first measure and a fermata in the second measure.

ALTOS.

Third staff of music (Viola part), showing a whole rest in the first measure and a fermata in the second measure.

VIOLONCELLE.

Fourth staff of music (Cello part), starting with a *dolce.* marking and playing a melodic line.

1^{re} BASSE.

Fifth staff of music (First Bass part), starting with a *dolce.* marking and playing a melodic line.

pizz.

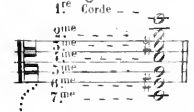
Lower section of the score, including parts for Bassoons, Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. It features dynamic markings such as *f*, *p*, and *Alto.*

CHAPITRE 4.^{ME}

LA VIOLE D'AMOUR.

Cet instrument est un peu plus grand que l'alto. Il est presque partout tombé en désuétude et sans M. Erhan le seul artiste qui en joue à Paris, il ne nous serait connu que de nom.

Il a sept cordes en boyeau dont les trois plus graves sont, comme l'int et le sol de l'alto, recouvertes d'un fil d'argent. Au dessous du manche et passant sous le chevalet se trouvent sept autres cordes de métal accordées à l'unisson des premières pour vibrer avec elles *Sympathiquement*, et donner en conséquence à l'instrument une seconde résonnance pleine de douceur et de mystère. On l'accordait autrefois de plusieurs manières fort bizarres, M. Erhan a adopté l'accord suivant en tierces et quarts, comme le plus simple et le plus rationnel.



EXEMPLE.

L'étendue de la viole d'amour est de trois octaves et demie, au moins. On l'écrit, comme l'alto, sur deux clefs

EXEMPLE.

Avec les intervalles Chromatiques.

On voit que, par la disposition de ses cordes, la viole d'amour est essentiellement propre aux accords de trois ou quatre notes et plus, arpégés ou soutenus et surtout aux mélodies en double corde. Seulement il est évident que, dans la disposition des harmonies qu'on écrit pour elle, il faut suivre un système différent de celui employé pour les violons, altos et violoncelles, accordés par quintes, et qu'on doit se garder d'écarter les notes des accords au delà d'une tierce et d'une quarte en général, à moins qu'on ait pour corde inférieure une corde à vide.

Ainsi le LA de la seconde octave donne toute latitude au RÉ aigu d'étendre sa gamme au-dessus de lui: EXEMPLE.

Il est inutile, je pense, de désigner les accords de tierce mineure et de seconde

comme impraticables au grave, puisque les sons qui les composent se trouvent tous les deux forcément sur la corde Ré. En y réfléchissant un instant on trouvera des impossibilités analogues sur la corde grave de tous les instruments à archet.

Les sons harmoniques sont d'un admirable effet sur la viole d'amour; ils s'obtiennent absolument par le même procédé que ceux du Violon et de l'alto; seulement la disposition en accord parfait de ses sept cordes à vide donne toutes facilités à la Viole d'Amour pour produire assez rapidement les arpèges de son accord de Ré majeur à l'octave et à la double octave supérieures, ceux de l'accord de La majeur à la douzième supérieure, et ceux de l'accord de Fa dièse majeur à la dix-septième supérieure.

EXEMPLE.

Sons réels harmoniques.

En effleurant les Octaves.

Doigt effleurant l'octave.

En effleurant les Octaves.

Sons réels harmoniques.

En effleurant les Quintes.

Doigt effleurant la quinte.

En effleurant les Quintes.

En effleurant les Quintes.

Sons réels harmoniques.

Doigt effleurant la quarte.

En effleurant les Quintes.

En effleurant les Tierces maj.

Sons réels harmoniques.

Doigt effleurant la tierce.

On voit par ces exemples que, si l'on se proposait d'utiliser ces charmants arpèges des *Violas d'amour*, les tons de Ré, de Sol, de La, de Fa dièze ou de Si naturel, sont ceux qui permettraient de les placer le plus souvent. Comme ces trois accords ne suffiraient pas sans doute pour accompagner sans interruption un chant un peu modulé il n'y aurait aucune raison pour ne pas avoir une partie des *Violas d'amour* accordées d'une autre manière; en *Ut* par exemple, ou en *Ré bémol*, selon les accords dont le compositeur aurait besoin pour son morceau. Le charme extrême de ces harmoniques en arpèges sur les cordes à vide mérite bien qu'on prenne tous les moyens possibles pour en tirer parti.

La *viola d'amour* a un timbre faible et doux; elle a quelque chose de *Séraphique* qui tient à la fois de l'*alto* et des sons harmoniques du *violon*. Elle convient surtout au style lié, au mélodies rêveuses, à l'expression des sentiments extatiques et religieux. M. Meyerbeer l'a placée avec bonheur dans la romance de Raoul au 1^{er} acte des *Huguenots*.

LES HUGUENOTS. (MEYERBEER.)
Andante.

N° 9.

The musical score is presented in three systems. Each system includes staves for Viola d'Amour, Raoul (vocal), Violoncelle, and C-Basso. The first system begins with a Viola d'Amour part and a vocal line for Raoul with the lyrics "Ah quel spec-tacle en chan-". The second system continues the vocal line with the lyrics "-teur Vient s'of-frir a mes". The third system features a Viola d'Amour part with the instruction "En tirant." and a vocal line with the lyrics "yeux." followed by "Sous harmoniques. Ritén.".

Mais c'est là un effet de solo; quel ne serait pas dans un andante celui d'une masse de *Violas d'amour* chantant une belle prière à plusieurs parties, ou accompagnant de leurs harmoniques soutenues un chant d'altos, ou de violoncelles, ou de cor anglais, ou de cor, ou de flûte dans le médium, mêlé à des arpèges de harpes!!! Il serait vraiment bien dommage de laisser se perdre ce précieux instrument, dont tous les violonistes pourraient jouer après quelques semaines d'études.

CHAPITRE 5.

LE VIOLONCELLE.

Ses quatre cordes sont accordées en quinte et précisément à l'octave basse des quatre cordes de l'Alto. ----- EXEMPLE .



Son étendue peut être, même à l'orchestre, de trois octaves et-demie. } EXEMPLE



Les grands virtuoses montent encore plus haut, mais, en général, ces notes suraiguës, qui n'ont de charme que dans la conclusion des phrases lentes, ne s'emploient guères en sons naturels; on les prend ordinairement en sons harmoniques qui sortent plus aisément et dont le timbre est beaucoup meilleur.

Il n'est pas inutile, avant d'aller plus loin, de prévenir le lecteur du double sens donné à la clef de sol dans la musique de violoncelle. Quand on l'écrit dès le début d'un morceau, ou immédiatement après la clef de fa, elle présente aux yeux l'octave haute des sons réels.

EXEMPLE.



Ou bien.

EFFET

Unisson des Violons.



Elle n'a toute sa valeur que si on la fait succéder à la clef d'ut (4^{ème} ligne;) alors seulement elle représente les sons réels et non point leur octave Supérieure.

EXEMPLE.



EFFET
Unisson des Violons.



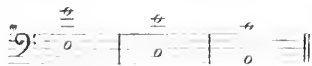
Cet usage, que rien ne justifie, amène des erreurs d'autant plus fréquentes que certains Violoncellistes ne s'y conforment pas et conservent à la clef de sol sa véritable acception. Pour éviter toute fausse interprétation nous ne l'emploierons ici qu'après la clef d'ut et lorsque celle-ci nous entraînerait trop au dessus des portées, la clef de sol alors représentera toujours des sons réels comme dans le dernier exemple.

Ce que nous avons dit pour les *double cordes*, les arpegges, les trilles, les coups d'archet du violon est entièrement applicable au violoncelle. Il ne faut jamais perdre de vue seulement que ses cordes, étant plus longues que celles du violon, exigent un écartement des doigts de la main gauche plus considérable, d'où il suit que les passages de dixième en double corde, praticables sur le violon et l'alto ne le sont pas sur le violoncelle, et qu'il ne faut frapper isolément une dixième que si la note inférieure est sur une corde à vide.

EXEMPLE .



Les dixièmes suivantes seraient impossibles.



Le Violoncelle en égard à la gravité de son timbre et à la grosseur de ses cordes ne saurait avoir non plus l'extrême agilité du violon et de l'alto.

Quant aux sons harmoniques naturels et artificiels dont on fait un fréquent usage sur le violoncelle dans le solo, on les obtient par le même procédé que ceux du violon et de l'alto. La longueur des cordes de l'instrument rend même les notes harmoniques naturelles sur-aiguës qui naissent près du chevalet beaucoup plus faciles et plus belles que celles du violon.

Voici le tableau de celles qui sortent le mieux sur chaque corde.

1^{re} CORDE.

Sons réels harmoniques.

Doigts effleurant la corde à vide.

2^{me} CORDE.

Sons réels harmoniques.

Doigts effleurant la corde.

3^{me} CORDE.

Sons réels harmoniques.

Doigts effleurant la corde.

4^{me} CORDE.

Sons réels harmoniques.

Doigts effleurant la corde.

La meilleure manière d'obtenir les notes harmoniques artificielles est celle qui consiste à effleurer la quarte pendant que le premier doigt ou le pouce appuyés fortement le sillét factice mobile.

EXEMPLE.

Ce doigté est même à peu près le seul praticable sur le violoncelle, on ne pourrait guère employer la position de la quinte effleurée que dans la partie supérieure des cordes, parce que les distances et les proportions devenant beaucoup plus petites que dans le grave et l'extension de la main gauche moindre également, elles permettent alors d'effleurer la quinte avec le quatrième doigt pendant que le pouce sert de sillét.

EXEMPLE.

(Le signe ô indique qu'il faut placer le pouce transversalement sur les cordes.)

Gamme en sons harmoniques naturels et artificiels.

Les harmonies de sons harmoniques de violoncelles seraient sans doute d'un charmant effet à l'orchestre dans un morceau doux et lent; cependant il est plus aisé, et par conséquent moins dangereux d'obtenir le même résultat au moyen de violons divisés jouant dans le haut de la chanterelle *avec des sordines*. Ces deux timbres se ressemblent à tel point qu'il est presque impossible de distinguer l'un de l'autre.

EXEMPLE en sons harmoniques.

1^{es} VIOLONCELLES.
2^{mes} VIOLONCELLES.
3^{mes} VIOLONCELLES.

Même passage reproduit exactement et plus aisément en sons ordinaires de Violons.

1^{es} VIOLONS.
2^{mes} VIOLONS.
3^{mes} VIOLONS.

pp Con sordini.
pp Con sordini.
pp Con sordini.

On donne ordinairement aux violoncelles, à l'orchestre, la partie de contre-basse, qu'ils doublent alors à l'octave supérieure ou à l'unisson, mais dans une foule d'occasions il est bon de les en séparer, soit qu'on leur donne à chanter, dans les cordes hautes, une mélodie ou un dessin mélodique, soit, que pour profiter de la sonorité particulière d'une corde à vide ou produire un effet d'harmonie spécial, on les écrit *au dessous* des contre basses, soit enfin qu'on dessine leur partie à peu près comme celle des contre basses, mais en lui donnant des notes rapides que celles-ci exécuteraient mal.

EXEMPLE.

All^o non troppo.

VIOLONCELLES.
CONTREBASSES.

f

Ici la partie des violoncelles, plus agitée, plus troublée dans son mouvement, fait cependant entendre à peu près les mêmes notes que celle des contre-basses dont elle suit presque partout le dessin.

Dans l'exemple suivant, au contraire, les violoncelles se séparent tout à fait des contre basses, et se placent au dessous d'elles pour obtenir le conflit terrible de la seconde mineure au grave et en même temps la rude vibration de l'*ut*, quatrième corde à vide du violoncelle, pendant que les contre-basses font grincer contre l'octave haute de cet *ut*, le *si* naturel qu'elles prennent avec force sur leur première corde.

Musical score for Requiem (Berlioz), No. 10. The score includes parts for Flutes, Hautbois, Clarinettes (E♭), Bassons, Cors (E♭, B♭, A, D, F), Violons, Alto, Soprani, Tenori, Bassi, and Violoncelli. The vocal parts (Soprani, Tenori, Bassi) include the lyrics: Flam - mis a - cri - bus a -

The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwinds (Flutes, Hautbois, Clarinettes, Bassons) and brass (Cors) parts are in the upper staves. The strings (Violons, Alto, Violoncelli) are in the lower staves. The vocal parts are interspersed among the strings. The music is in common time (C) and features a key signature of two sharps (D major). The dynamic marking *sf* (sforzando) is used frequently throughout the score.

This musical score is for a choir and orchestra. It consists of 14 staves. The top two staves are for the vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom two are for the vocal parts (Tenor and Bass). The middle staves are for the instrumental accompaniment, including strings and woodwinds. The lyrics are:

eri - bus *sf* ad - - - die - - - tis vo - ca me.
 eri - bus *sf* ad - - - die - - - tis vo - ca me.
 eri - bus *sf* ad - - - die - - - tis vo - ca me.

The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *f* (forte). There are also several instances of "Silence." written at the end of the vocal lines. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature.

Il ne faut jamais, sans une très bonne raison, c'est à dire sans être sur de produire ainsi un effet saillant se-
-parer tout à fait les violoncelles des contre-basses, ni même les écrire, comme l'ont fait quelques auteurs, à la double
octave au dessus d'elles. Ces procédés ont pour résultat d'affaiblir beaucoup la sonorité des notes fondamentales de
l'harmonie. La partie de Basse ainsi abandonnée des violoncelles devient sourde, rude, d'une lourdeur extrême et mal
liée avec les parties supérieures dont l'extrême gravité du son des contre-basses tient celles-ci trop éloignées.

Quand on veut produire une harmonie très douce d'instruments à cordes, il est souvent bien, au contraire, de donner
la Basse aux violoncelles en supprimant les contre-basses; c'est ce qu'a fait Weber dans l'accompagnement de l'Andante
de l'air sublime d'Agathe au second acte du Freyschütz. Il faut même remarquer dans cet exemple que les Altos seuls font d'a-
-bord entendre la Basse sous une harmonie de violons à quatre parties; Les violoncelles ne viennent qu'un peu plus tard
doubler les altos.

N^o 4.

DER FREYSCHÜTZ (WEBER)

Andante. Adagio.

FLUTES.

OBOE.

CLARINETTES
en LA.

BASSONS.

VIOLONS.

ALTO.

GATHE.

BASSE.

Dis. con Sordini.

Divisi con Sordini.

pp

pp

ff

Ray - on - ne aux Cieux Ma pri - è - re

prends des ailes vers les sphères éternelles

ff

langues immortelles, rendez-moi votre Roi des Rois.

Récit.

Quel beau ciel et que d'étoi-les dans les routes de l'azur mais quoi sous de sombres voiles l'horizon

Adagio.

zon devient obs- cur quels nu.a- ges en che- min que d'o- ra- ges pour de- main Des ar-

Les violoncelles mis au nombre de huit ou dix, sont essentiellement chanteurs; leur timbre sur les deux cordes supérieures, est un des plus expressifs de l'orchestre. Rien n'est plus voluptueusement mélancolique et plus propre à bien rendre les thèmes tendres et langoureux qu'une masse de violoncelles jouant à l'unisson *sur la chanterelle*.

Ils sont excellents aussi pour les chants d'un caractère religieux c'est alors au compositeur, à choisir les cordes sur lesquelles la phrase sera exécutée. Les deux inférieures *l'ut* et le *sol*, surtout dans les tons qui permettent de les employer souvent à *ride*, sont d'une sonorité onctueuse et grave parfaitement convenable en pareil cas, mais leur gravité même ne permet guère de leur donner que des basses plus ou moins mélodiques, les véritables dessins chantants devant être réservés pour les cordes supérieures. Weber, dans l'ouverture d'Oberon, a fait avec un rare bonheur chanter les violoncelles dans le haut pendant que deux clarinettes en *La* à l'unisson font entendre au dessous d'eux leurs notes graves. C'est neuf et saisissant.

Adagio sostenuto.

N° 12.

OBERON. (WEBER)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It features the following parts from top to bottom:

- FLUTES.
- OBOE.
- CLARINETTES in A.
- CORNI en RÉ.
- CORNI en LA.
- FAGOTTI.
- TROMBONI.
- TROMPETTE en RÉ.
- TIMPANI en RÉ.
- VIOLINI. (Marked *Con sordini*)
- VIOLE.
- VIOLONCELLES.
- BASSES.

The score begins with a *Con sordini* marking for the Violins. The Violoncelles and Basses play a melodic line in the upper register, while the Clarinets and Horns provide harmonic support. The overall texture is rich and atmospheric, characteristic of Weber's style.

This musical score is arranged for a 14-staff ensemble. The top four staves are woodwinds: Flute (1), Flute (2), Clarinet in Bb, and Bassoon. The next four staves are strings: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The bottom six staves are percussion: Snare Drum, Cymbal, Tom-tom, Bass Drum, and Gong. The score is divided into four measures. The first three measures are mostly rests for all parts. In the fourth measure, all instruments play. The woodwinds and strings play a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes. The percussion parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present in the fourth measure for all parts. The instruction "Senza sordini." (Without mutes) is written above the strings in the fourth measure.

Bien que nos violoncellistes soient très habiles aujourd'hui, et qu'ils puissent exécuter sans peine toutes sortes de difficultés, il est fort rare que des traits rapides de violoncelles ne produisent pas au grave un peu de confusion. Quant à ceux qui exigent le placement du pouce et qui roulent dans les notes aiguës, il y a moins encore à en attendre; ils sont peu sonores et toujours d'une justesse fort contestable. Des traits placés sur ces degrés de l'échelle musicale conviennent évidemment mieux aux altos ou aux seconds violons. Dans les orchestres modernes très riches, où les violoncelles sont en grand nombre, on les divise souvent en premiers et seconds, les premiers exécutent une partie spéciale, mélodique ou harmonique, et les seconds, doublent les contrabasses, à l'octave ou à l'unisson.

Quelquefois même, pour des accompagnements d'un caractère mélancolique, voilé, mystérieux, laissant la basse aux contre-basses seules, on dessine au dessus d'elles deux parties différentes de violoncelles, qui jointes à la partie d'alto donnent un quatuor d'harmonies graves. Ce moyen est rarement bien motivé, il faut se garder d'en abuser.

Adagio.

N° 15.

ROMEO et JULIETTE. (BEBLIOZ.)

FLÛTES.

COR ANGLAIS.

CLARINETTES
en LA

1^{re} et 2^{me}
BASSONS.

3^{me} et 4^{me}
BASSONS.

1^{er} COR
En MI ♭

2^{me} COR
En FA

3^{me} COR
En LA 2 Haut.

VIOLONS.

ALTOS.

1^{res}
VIOLONCELLES

2^{es}
VIOLONCELLES

C. B.

pp

pp Solo.

ppp

ppp

pp

pp

pp

ppizz.

p

Le trémolo en *double corde* et les arpèges dans le *forte*, conviennent parfaitement aux violoncelles, ils accroissent beaucoup la richesse de l'harmonie en augmentant la sonorité générale de l'orchestre.

Rossini, dans l'introduction de l'ouverture de Guillaume Tell a écrit un quintette pour cinq violoncelles *solis*, accompagné en *pizzicato* des autres violoncelles divisés en premiers et seconds. Ces timbres graves de la même nature, sont la d'un excellent effet et servent à faire ressortir encore l'orchestration éclatante de l'Allegro suivant.

Le *pizzicato* du violoncelle ne peut avoir beaucoup de rapidité, et le moyen que nous avons proposé pour perfectionner l'exécution de celui des violons, ne saurait lui convenir, à cause de la grosseur, de la tension de ses cordes et de leur trop grande élévation au dessus de la table de l'instrument. Avec le procédé généralement en usage on ne peut guère excéder, en pinçant, la rapidité de *huit croches* dans une mesure à deux temps (Allegro non troppo) ou celle de *douze doubles croches* en arpèges, dans une mesure à $\frac{6}{8}$ (Andantino.)

EXEMPLE.

Allegro non troppo. ou Andantino.

pizzicato. *pizzicato.*

LES CONTRE-BASSES.

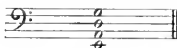
CHAPITRE VI.

Il y en a de deux espèces; à trois et à quatre cordes.

Celles à trois cordes, sont accordées en quintes.



Celles à quatre sont accordées en quarts.



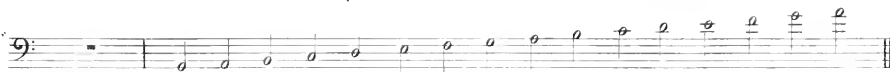
Le son des unes et des autres est plus grave d'une octave que la note écrite. Leur étendue à l'orchestre est de deux octaves et une quarte, en comptant toutefois pour les contrebasses à trois cordes deux notes de moins au grave.

CONTRE-BASSE
QUATRE CORDES.




Avec les intervalles chromatiques.

CONTRE-BASSE
TROIS CORDES.



Avec les intervalles chromatiques.

La Contrebasse à quatre cordes me paraît préférable à l'autre, d'abord pour la facilité de l'exécution, l'accord en quarts n'obligeant pas l'exécutant à *démaucher* pour faire la gamme, puis à cause de la grande utilité des trois sons graves *Mi, Fa, Fa dièze* qui manquent sur les contrebasses accordées en quintes et dont l'absence vient à chaque instant déranger l'ordonnance des basses les mieux dessinées, en amenant forcément, pour ces quelques notes, une disgracieuse et intempestive transposition à l'aigu. Dans un orchestre bien composé on devrait avoir plusieurs contrebasses à quatre cordes accordées en

tierce et quintes. Exemple.  on aurait ainsi, avec les autres contrebasses accordées en quarts, un croisement de cordes à vide très favorable à la sonorité.

EXEMPLE.

Contre-Basses accordées
en Tierce et Quintes.



Contre-Basses accordées
en Quarts.



Les contre-Basses sont destinées, dans l'orchestre, aux sons les plus graves de l'harmonie. J'ai dit au chapitre précédent, dans quel cas on pouvait les isoler des Violoncelles; on peut alors pallier, *jusqu'à un certain point*, le défaut qui naît pour les Basses de cette disposition, en les doublant à l'octave ou à l'unisson avec des Bassons, des Cors de Basset, des Clarinettes Basses, ou des Clarinettes ordinaires, dans les sons extrêmes du grave; mais je trouve détestable l'emploi que certains musiciens font aussi dans cette occasion, des Trombones et des Ophicléides, dont le timbre n'a ni sympathie ni analogie avec celui des Contre-Basses et s'unit conséquemment fort mal avec lui.

Il n'est pas impossible que l'occasion se présente d'employer avec succès les sons harmoniques des contre-basses. L'extrême tension des cordes, leur longueur, et leur éloignement de la touche ne permettent pas, en tous cas, d'avoir recours aux sons harmoniques artificiels; quant aux notes harmoniques naturelles elles sortent fort bien, surtout à partir de la première octave, occupant le milieu de la corde; ce sont les mêmes, à l'octave inférieure, que celles des violoncelles.

On peut à la rigueur faire usage des accords et arpegges sur la contre-basse, mais en ne leur donnant que deux ou trois notes au plus, dont une seule peut n'être pas à vide.

EXEMPLE. {

Contre-Basses accordées en Quatuors.

Contre-Basses accordées en Quintes.

On obtient très aisément le *tremolo intermittent*, grace à l'élasticité de l'archet qui le fait rebondir plusieurs fois sur les cordes après un seul coup frappé sur elles un peu vivement.

EXEMPLE. All^o Moderato.

Il n'en est pas de même du passage suivant; on ne peut le rendre qu'au moyen du *tremolo continu*, avec assez de peine, et en attaquant les cordes avec le bout de l'archet qui manque de force et obtient peu de son.

EXEMPLE. All^o Moderato.

Le *tremolo continu* des contre basses, un peu moins serré que ce dernier, est pourtant d'un effet dramatique excellent; rien ne donne à l'orchestre une physionomie plus menaçante; mais il ne faut pas qu'il dure longtemps autrement la fatigue qu'il occasionne aux exécutans qui veulent se donner la peine de le bien faire, le rendrait bientôt impossible. Quand on a besoin pour un long passage, de troubler ainsi les profondeurs de l'orchestre, il vaut mieux alors en divisant les contre-basses, ne pas leur donner un véritable *tremolo*, mais seulement des répercussions précipitées qui ne s'accordent pas entre elles comme valeurs rythmiques, pendant que les violoncelles font le vrai *tremolo*.

EXEMPLE. {

VIOLONCELLE.

1^o CONTRE-BASSE.

2^{me} CONTRE-BASSE.

Allegro.

Les doubles croches ne se rencontrant que sur le commencement de chaque temps avec les croches ou triollets de l'autre partie, produisent un murmure sourd à peu près semblable au *tremolo* qui se trouve de la sorte assez bien remplacé. Dans beaucoup d'occasions, je crois même que ces rythmes différents entendus ensemble, lui sont préférables.

Les groupes diatoniques rapides de quatre ou cinq notes sont très souvent d'un admirable effet et s'exécutent fort bien pourvu que le trait contienne au moins une corde à vide.

All^o

Plus difficile sur la Contre-basse accordée en quintes, parce qu'elle n'y trouve pas de corde à vide.

EXEMPLE plus difficile à cause du groupe des cordes.

Si l'on voulait absolument employer un grand trait rapide de contre-basses, le mieux serait de les diviser, en leur appliquant le procédé de morcellement que j'ai indiqué pour les violons, mais en ayant grand soin de ne pas éloigner les premières contre-basses des secondes.

EXEMPLE.

1^{re} Contre - Basse

Sur le même pupitre

2^{me} Contre - Basse.

On a le tort aujourd'hui, d'écrire pour le plus lourd de tous les instruments des dessins d'une telle rapidité que les violoncelles eux mêmes ont de la peine à les rendre. Il en résulte un inconvénient très grand, les contre-bassistes paresseux ou réellement incapables de lutter avec des difficultés pareilles, y renoncent de prime abord et s'attachent à simplifier le trait; mais la simplification des uns n'étant pas celle des autres, puisqu'ils n'ont pas tous les mêmes idées sur l'importance harmonique des notes diverses contenues dans le trait, il s'en suit un désordre, une confusion horrible. Ce chaos bourdonnant, plein de bruits étranges, de grognements hideux, est complet et encore accru par les autres contre-bassistes plus zélés ou plus confiants dans leur habileté qui se consomment en efforts inutiles pour arriver à l'exécution intégrale du passage écrit.

Les compositeurs doivent donc bien prendre garde à ne demander aux contre-basses que des choses possibles, et dont la bonne exécution ne puisse être douteuse. C'est assez dire que le vieux système des contre-bassistes simplificateurs, système généralement adopté dans l'ancienne école instrumentale, et dont nous venons de montrer le danger, est à présent tout à fait repoussé. Si l'auteur n'a écrit que des choses convenables à la nature de l'instrument, l'exécutant doit les faire entendre, rien de plus, rien de moins. Quand le tort est au compositeur, c'est lui et les auditeurs qui en supportent les conséquences, l'exécutant alors n'a plus à répondre de rien.

Les *fusées* en petites notes placées avant les grosses notes

EXEMPLE.

ff

s'exécutent en glissant rapidement sur la corde, sans tenir compte de la justesse d'aucun des sons intermédiaires, et l'effet en peut être extrêmement heureux. On sait la furieuse secousse que donnent à l'orchestre les contre-basses attaquant le *fa* haut précédé des quatre petites notes Si, Ut, Ré, Mi, dans la scène infernale d'Orphée, sous les vers:

A l'affreux hurlement
De Cerbère écumant
Et rugissant!

Ce raque aboïement, l'une des plus hautes inspirations de Gluck, est ici d'autant plus terrible que l'auteur l'a placé sur le troisième renversement de l'accord de septième diminuée (Fa, Sol dièze, Si, Ré,) et que pour donner à sa pensée tout le relief et toute la véhémence possibles, il a doublé à l'octave les contre-basses, non seulement par les violoncelles, mais par les altos et par la masse entière des violons.

Allegro.

MATROIS.
 VIOLON.
 ALTO.
 DESSUS.
 HAUTE CONTRE.
 TAILLE.
 BASSE.
 C. B.

que la peur la terreur s'em - pa - rent de son cœur a l'É - troux


hor - le ment du cer - bère é - cu - mant et ru - gis - sant a l'af - feux

hor - le ment du Cer - bère é - cu - mant et ru - gis - sant.

Beethoven a également tiré parti de ces notes à peine articulées, mais à l'inverse de l'exemple précédent, en accentuant la première note du groupe plus que la dernière. Tel est ce passage de l'orage de la symphonie Pastorale, qui donne si bien l'idée des efforts d'un vent violent chargé de pluie, et des sourds grondements d'une rafale. Remarquons que Beethoven dans cet exemple et dans beaucoup d'autres passages, a donné aux contrebasses des notes graves qu'elles ne peuvent exécuter; ce qui ferait supposer que l'orchestre pour lequel il écrivit possédait des contrebasses descendant jusqu'à l'octave basse de l'U des violoncelles, et qu'on ne trouve plus aujourd'hui

All. Metr: 80 = $\frac{6}{8}$

N° 15.

 SYMPHONIE PASTORALE. (BEETHOVEN)

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- FLÛTES. (Two staves, treble clef, key signature of two flats)
- PETITE FLÛTE. (One staff, treble clef, key signature of two flats)
- HAUTBOIS. (One staff, treble clef, key signature of two flats)
- CLARINETTES SI b. (One staff, treble clef, key signature of two flats)
- CORNS en FA. (One staff, treble clef, key signature of one flat)
- TROMPETTES en MI b. (One staff, treble clef, key signature of two flats)
- BASSONS. (One staff, bass clef, key signature of two flats)
- TROMBONE ALTO. (One staff, bass clef, key signature of two flats)
- TROMBONE TENOR. (One staff, bass clef, key signature of two flats)
- TIMBALES En FA. (One staff, bass clef, key signature of one flat)
- VIOLONS. (Two staves, treble clef, key signature of two flats)
- ALTOS. (Two staves, bass clef, key signature of two flats)
- VIOLONCELLES. (Two staves, bass clef, key signature of two flats)
- C. B. (Two staves, bass clef, key signature of two flats)

The score includes dynamic markings such as *pp*, *fp*, *f*, and *p*, and articulation marks like accents and slurs. The bottom right of the page contains the word *crps*.

This musical score page contains 14 staves. The top seven staves are for the piano, with dynamics *sf*, *f*, and *fp*. The bottom seven staves are for the orchestra, with dynamics *f* and *Piu. f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The musical score is arranged in 14 staves. The top two staves are grand staves. The next four staves are for the right hand (treble clef). The next four staves are for the left hand (bass clef). The bottom four staves are for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The music is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. The score features various dynamics including *p*, *pp*, and *pp*. The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

This musical score page contains 14 staves of music. The notation includes various dynamics such as *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo), as well as phrasing slurs and accents. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The bottom two staves include the instruction *de memo.* (ad libitum).

Quelquefois, il devient dramatique et beau, en donnant aux violoncelles la vraie basse, ou du moins les notes qui déterminent les accords et frappent les temps forts de la mesure, de dessiner au-dessous d'eux une partie de contre-basse isolée, dont le dessin, entrecoupé de silences, permet à l'harmonie de se poser sur les Violoncelles. Beethoven, dans son admirable scène de Fidelio, où Léonore et le geôlier creusent la tombe de Florestan, a montré tout le pathétique et la sombre tristesse de ce mode d'instrumentation. Il a donné toutefois, en ce cas, la vraie basse aux contrebasses.

N^o 16.

FIDELIO. (BEETHOVEN.)

Andante con moto.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: FLÛTE., HAUTBOIS., CLARINETTES En UT., BASSONS., CORN En UT., TROMBONE TENOR., TROMBONE BASSE., CONTRE-BASSON. (with 'Gal. Contre-Basse' written above the staff), 1^{er} VIOLONS (with 'Acc. Sordine.'), 2^{es} VIOLONS (with 'Acc. Sordine.'), ALTO (with 'Acc. Sordine.'), FIDELIO., LEONORE., CÉLÈBRE., VIOLONCELLES., and BASSES. The score is in common time (C) and begins with a *pp* dynamic. The woodwinds and strings play sustained notes, while the violins and violas play a rhythmic pattern of eighth notes. The cellos and double basses play a more complex rhythmic pattern, with the double bass part featuring some triplets and slurs.

The musical score consists of several systems of staves. The upper systems feature a vocal line and piano accompaniment with dynamic markings *fp*, *sfp*, and *pp*. The lower systems feature a piano accompaniment with a dense texture of sixteenth notes, also marked with *fp*, *sfp*, and *pp*. The lyrics are: "Ne tardons point travaillons vi - te le gouevern bientot vien".

The musical score consists of several staves. The top two staves are vocal lines. The middle section contains piano accompaniment for the right hand, starting with a *pp* (pianissimo) dynamic. The bottom section contains piano accompaniment for the left hand, with *Pizz.* (pizzicato) markings. The lyrics are written below the vocal staves.

Lyrics:
 Du zèle ar - dent qui nous a - gi - te sans doute un
 dra le gouver - neur le gouverneur bientôt vien - dra

Musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score includes vocal lines with lyrics in French and various instrumental parts such as Cymbals (Cres), Col. C.B., and Percussion (Perc.). Dynamics like *sfp* and *p* are indicated throughout.

Lyrics:

jour il vous paë - ra Du zèle ar -
 ne tardons point travaillons vi - te le gouver - neur bientôt viendra.

Musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score includes staves for vocal line, piano accompaniment, and strings. The vocal line has lyrics in French. The piano part includes dynamic markings like "pp" and "Col. C.B.". The string part includes "ALCO." markings.

Lyrics:

dent qui vous a - gi - te sansdoute un jour il vous paie - ra.

viens donc m'ai -

der enlevons cette pier-re fort bien fort bien sou-tiens-la

ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp

ons en co-re ah quel fardeau fort bien fort bien
 fort bien soutiens la bien je la sou-tiens

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

C'est dans le but d'exprimer un lugubre silence que, dans une cantate, j'ai essayé de diviser les contre-basses en quatre parties, et de leur faire soutenir ainsi de longs accords pianissimo, au dessous d'un decrescendo de tout le reste de l'orchestre.

N^o 17. *Moderato.* Le 5 Mai. OU LA MORT DE L'EMPEREUR. (BERLIOZ.)

FLÛTES. *pp* *Uniss.* *poco cres* *poco f*

CLARINETTES En Ut. *pp* *poco f*

2 CORNS En Mib. *pp*

2 CORNS En Ut. *pp* *Uniss.*

BASSONS. *pp*

GROSSE-CAISSE.

VIOLONS. *pp* *Un.* *p*

VIOLONS. *pp*

VIOLONS. *pp*

CHANT. *pp*
 mais que vois-je au rivage! un drapeau noir! Quoi! lui mou-ri-ri!

CHŒUR.

VIOLONCELLES. *pp* *poco >* *double corde.* *pp* *poco >* *Quoi lui mou-ri-ri!*

C. B. *pp* *poco >*

4. ass. *poco sf > p* *poco > p* *sf > p*

poco sf > p *sf > p* *sf > p* *sf > p*

poco sf > p *sf > p* *sf > p* *sf > p*

p *p* *p*

p *pp* *pp* *pp*

sf > p *sf > p* *sf > p* *pp*

au-tour de moi au-tour de moi pleu- rent ses en- ne-mis

sf > p *sf > p* *sf > p* *pp*

1^o Solo. $2a$ $b2$

ppp

1^o Solo. $b0$ $b0$

ppp

Dim. sempre.

Dim. sempre.

Sotto voce. ppp

Loin de ce roe nous fuyons en si - len - ce l'astre du jour abandon-ne les

ppp

ppp

Prenez les sordines.

Prenez les sordines.

Double corde

Prenez les sordines.

Cieux Pasteur du jour a ban - don - ne les Cieux

sotto voce

ppp ah

sotto voce

ppp ah

sotto voce

ppp ah

Double corde

ppp

Prenez les sordines.

Cette note doit être soupirée
plus que d'habitude et le plus
doux possible.

Le *Pizzicato* des contre-basses, fort ou doux, est d'une bonne sonorité, à moins qu'on ne l'emploie sur des sons très élevés, mais il change de caractère, suivant les harmonies sous lesquelles il se trouve placé. Ainsi le fameux *La pizzicato* de l'ouverture du Freyschutz, n'est ainsi gros de menaces et d'accents infernaux que par le reflet de l'accord de septième diminuée (Fa dièse, La, Ut, Mi bémol) dont il détermine, au temps faible, le premier renversement. Qu'il devienne tonique majeure, ou dominante, pincé demi fort, comme dans le cas dont il s'agit, ce *La* n'aura plus rien d'étrange.

On emploie les sourdines sur les contre-basses comme sur les autres instruments à archet, mais l'effet qu'elles y produisent est assez peu caractérisé; elles diminuent seulement un peu la sonorité des contre-basses en la rendant plus sombre et plus terne.

Un artiste Piémontais, M^r Langlois, qui s'est fait entendre à Paris, il y a une quinzaine d'années, obtenait, avec l'archet, en serrant la corde haute de la contre-basse entre le pouce et l'index de la main gauche, au lieu de la presser sur la touche, et en montant ainsi jusqu'àuprès du chevalet, des sons aigus très singuliers et d'une force incroyable. Si l'on avait besoin de faire produire à l'orchestre un grand cri féminin, aucun instrument ne le pourrait jeter mieux que les contre-basses employées de la sorte. Je doute que nos artistes connaissent le mécanisme de M^r Langlois pour les sons aigus, mais il leur serait facile de se le rendre familier en peu de temps.

INSTRUMENTS À CORDES PINCÉES.

LA HARPE.

Cet instrument est essentiellement antichromatique, c'est à dire que les successions par demi tons lui sont à peu près interdites. Nous en donnerons tout à l'heure la raison.

Son étendue n'était autrefois que de cinq octaves et une sixte.



On voit que cette gamme appartient au ton de *Mi b*, c'est en effet dans ce ton que toutes les harpes étaient accordées, quand l'habile facteur Erard, cherchant à remédier aux inconvénients de ce système, imagina le mécanisme qui les fit disparaître et proposa l'accord de la harpe en *Ut b*, que presque tous les harpistes ont adopté aujourd'hui.

Les intervalles chromatiques ne se peuvent obtenir sur l'ancienne Harpe qu'au moyen de sept pédales, que l'exécutant fait mouvoir et peut fixer l'une après l'autre avec le pied, et dont chacune hausse d'un demi-ton la note à laquelle son mécanisme s'applique, mais dans toute l'étendue de la gamme et non pas isolément. Ainsi la pédale *Fa* \sharp ne peut diézer un *Fa*, sans que tous les autres *Fa*, dans l'échelle entière, ne soient diésés du même coup. Il en résulte d'abord que toute gamme chromatique (à moins d'un mouvement excessivement lent) toute progression d'accords procédant chromatiquement ou appartenant à des tonalités différentes, la plupart des broderies contenant des appoggiatures altérées ou des petites notes chromatiques, sont impraticables ou, par exception, excessivement difficiles et d'un détestable effet. Il y a même sur la harpe en *Mi b* trois accords de septième majeure et trois accords de neuvième mineure, totalement impossibles et qu'on doit en conséquence bannir de son répertoire harmonique; ce sont les suivants:



Il est évident en effet que tout accord dans lequel *Ut bémol* doit être entendu en même temps que *Si bémol* n'est pas possible, puisque, (la harpe se trouvant accordée en *Mi bémol* et les pédales ne haussant chaque corde que d'un demi-ton) on ne peut produire l'*Ut bémol* qu'en prenant la pédale du *Si* \natural qui détruit aussitôt tous les *Si b* de la gamme. Il en est de même pour le *Ré bémol* qui résulte de l'exhaussement de l'*Ut naturel*, et du *Sol bémol* produit par l'exhaussement du *Fa*.

Le mécanisme des Pédales de la harpe en *Mi bémol* ne pouvant que rendre à leur état naturel les trois notes bémo-lisées (*Si*, *Mi*, *La*.) et diézer quatre autres notes (*Fa*, *Ut*, *Sol*, *Ré*.) il s'en suit que cette harpe ne peut être établie que dans huit tons, savoir *Mi b*, *Si b*, *Fa*, *Ut*, *Sol*, *Ré*, *La*, *Mi*.

Les tons bémo-lisés, ne sont produits que par des enharmoniques et en prenant et quittant aussitôt une ou plusieurs Pédales. En *La bémol* par exemple, le *Ré bémol* n'est autre que l'enharmonique de l'*Ut diéze*, et l'exécutant doit quitter cette pédale *Ut* \sharp aussitôt après l'avoir prise, autrement il ne pourrait plus faire entendre l'*Ut naturel*, tierce majeure du ton dans lequel il joue; il faut en outre qu'il saute une corde (*Ré* \natural) en montant diatoniquement ce qui est tellement incommode qu'on peut considérer l'usage de pareilles gammes comme impraticable.



Cet inconvénient et cette difficulté deviennent doubles en *Ré bémol* et en *Sol bémol*, tons à peu près inabordable, excepté pour quelques accords. Encore le ton de *Sol bémol*, comme celui d'*Ut bémol*, présente une nouvelle difficulté, celle

d'obliger l'exécutant à une véritable transposition pour une partie des notes de sa gamme, puisqu'il doit faire vibrer la corde de *Fa* ♯ quand la note écrite est *Sol* ♭, la corde *Si* ♭ quand la note est *Ut* ♭ et la corde *Ut* ♯ quand la note est *Bé* ♯. Pour le ton d'*Ut* ♯, il devient moins inabordable en l'écrivant sous son autre forme, celle de *Si naturel*, mais toutes les pédales étant prisés, on n'a pas moins à vaincre pour cette gamme, comme pour celle de *La bémol*, l'horrible difficulté de sauter une corde et de quitter une Pédale en la reprenant après, pour la note sensible (enharmonique) et la tonique qui se retrouvent sur la même corde. Exemple.....



On concevra que pour exécuter une gamme chromatique de deux octaves d'étendue comme celle ci :



il faut faire mouvoir très vite, successivement, cinq pédales, pour la première octave seulement; qu'il faut les quitter toutes très promptement aussi, afin de remettre dans leur état primitif les notes qu'elles avaient haussées et qui vont se représenter dans l'octave supérieure, et les reprendre encore une fois comme on avait fait pour la première octave. Une gamme pareille est donc, dans un mouvement même très modéré, impossible *sur toutes les harpes*.

Si l'on s'agit d'une succession d'accords appartenant à des tonalités différentes, l'impossibilité deviendra plus évidente encore, puisqu'on aurait, en ce cas, plusieurs pédales à prendre à la fois et successivement



Certaines appoggiatures et broderies contenant des successions chromatiques, peuvent, à la vérité, s'exécuter tant bien que mal, mais le plus grand nombre de ces ornements, je l'ai déjà dit, n'est guère praticable et ceux qu'on peut ranger parmi les exceptions produisent encore un assez mauvais effet à cause de l'altération que le mouvement de la pédale prise et quittée au même instant fait subir à la sonorité de la corde.

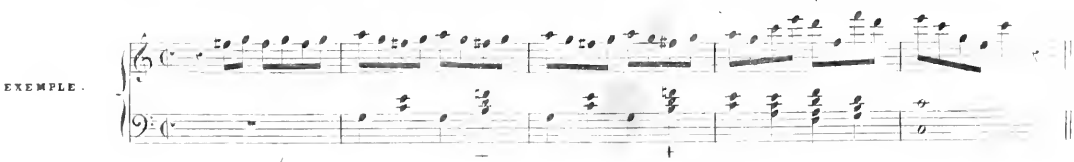


L'exemple suivant au contraire et tous ceux qui réunissent comme lui plusieurs demi-tons dans un petit espace et un mouvement vif sont à peu près impossibles :



Il faut dire maintenant que la harpe étant pincée par les deux mains, s'écrit en conséquence sur deux lignes. La ligne inférieure porte ordinairement la clef de *Fa* et la ligne supérieure la clef de *Sol*; selon l'élevation des notes basses ou la gravité des notes hautes la clef de *Sol* ou la clef de *Fa* peuvent se trouver aussi sur les deux lignes à la fois.

On va voir que cette disposition rend les passages incécutables bien plus nombreux encore pour la harpe en *Mibémol*, puisque telle phrase, facile pour la main droite, devient impossible si la main gauche veut faire entendre certaines notes d'accompagnement qui se trouvent altérées par une Pédale dans la mélodie, mais que l'harmonie n'admet qu'à leur état ordinaire.



Les deux accords marqués d'une croix ne peuvent se faire, puisqu'ils contiennent un *Fa* naturel, diezié dans la partie aiguë. Il faut donc en pareil cas supprimer dans l'une ou l'autre partie la note qui se présente sous ce double aspect. Dans l'exemple précédent il vaut mieux mutiler l'accord de la main gauche et retrancher le *Fa* naturel.

Quand une mélodie déjà exécutée par d'autres instruments vient à être reproduite par la harpe, et contient des passages chromatiques impossibles ou seulement dangereux, il faut la modifier adroitement en remplaçant une ou plusieurs des notes altérées par d'autres notes prises dans l'harmonie. Ainsi, au lieu de donner à la harpe le chant suivant, tel que viennent de l'exécuter les violons.

VIOLONS. 


L'auteur a dû l'écrire de la manière suivante:

HARPE. 

La nature du mécanisme de la harpe indiquait ce sacrifice des quatre demi-tons successifs de la troisième mesure.

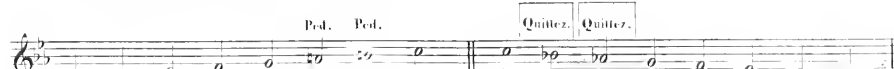
Frappé des graves inconvénients que nous venons de signaler M. Erard imagina, il y a quelques années, le mécanisme d'après lequel les Harpes ont été nommées *a double mouvement*. Voici en quoi il consiste et comment il permet à la harpe, sinon de faire des successions chromatiques, au moins de jouer dans tous les tons et de plaquer ou arpéger tous les accords.

La Harpe à double mouvement est accordée en *Ut bémol*, son étendue est de six octaves et une quarte:

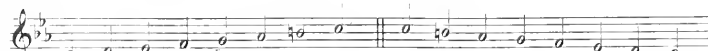
EXEMPLE. 

Les sept pédales dont elle est pourvue sont faites de manière à ce que l'exécutant puisse au moyen de chacune d'elles, haïsser à volonté chaque corde *d'un ton*, ou d'un *demi ton* seulement. En prenant successivement les sept pédales du demi ton la harpe en *Ut bémol* sera donc établie et fixée: en *Sol bémol*, en *Ré bémol*, en *La bémol*, en *Mi bémol*, en *Si bémol*, en *Fa* et enfin en *Ut* $\frac{1}{2}$. En exhaussant maintenant chaque corde d'un autre demi ton par le moyen du second mouvement des Pédales, les sept notes de la gamme naturelle vont se trouver diezées, puisque les sept pédales produisent *Fa* \sharp , *Ut* \sharp , *Sol* \sharp , *Ré* \sharp , *La* \sharp , *Mi* \sharp , *Si* \sharp , ce qui donne à la harpe les tonalités de *Sol Ré La Mi Si Fa* \sharp , *Ut* \sharp .

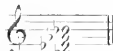
Voilà donc tous les tons accessibles à la harpe; les gammes mineures seulement ne pourront être *fixes* que dans le cas où on les traiterait en montant comme en descendant, sans tenir compte de l'usage adopté à l'égard des 6^{me} et 7^{me} degrés; dans le cas contraire, il faudrait encore prendre et quitter deux Pédales.

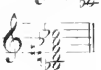
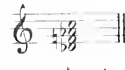


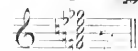
EXEMPLE. 

En adoptant l'intervalle de seconde augmentée entre le sixième et le septième degré, la gamme mineure pourrait être fixée et l'emploi accidentel des Pédales ne serait pas nécessaire; ce qui est un avantage considérable et devrait suffire pour faire préférer cette gamme.

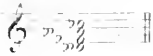
EXEMPLE. 

Quant aux six accords interdits à la harpe en *Mi bémol*, nous allons voir que le double mouvement les rend possibles.

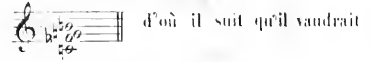
Pour produire  rien de plus aisé, ces quatre notes sont dans la gamme de la harpe en *Ut bémol*.

L'accord  n'exige que l'emploi des deux pédales du demi ton (*Ré* \sharp , *Fa* \sharp .)  n'en demande que deux également, (*Fa* \sharp , et *Ut* \sharp)  en fait prendre trois, (*Ut* \sharp , *Mi* \sharp , *Sol* \sharp)  n'en fait prendre qu'une (*Fa* \sharp) et  en demande trois (*Fa* \sharp , *La*, *Ut* $\frac{1}{2}$)

Tout cela se fait sans difficulté. L'accord même qui semble présenter à la fois l'Ut naturel et l'Ut bémol est également praticable :



Le *Ré double bémol* (ou Ut naturel) se fait au moyen de la pédale haussant l'Ut bémol d'un *demi-ton*, et l'Ut bémol est produit par la pédale qui hausse d'un *demi-ton* le Si bémol; le La double bémol vient du Sol bémol haussé d'un demi-ton, le Fa bémol n'a pas besoin de pédale il est dans la gamme de la harpe en Ut bémol. Cet accord, tel que je viens de l'écrire, serait donc exécuté sous cette forme singulière :



Si on avait à employer des Harpes à double mouvement dans un morceau d'orchestre établi pour les autres instruments en Si $\frac{3}{4}$ majeur, il vaudrait incomparablement mieux pour la sonorité et pour la commodité de l'exécution, les écrire en transposant dans leur ton d'Ut bémol :

ORCHESTRE.

EXEMPLE.

HARPES.

Les compositeurs doivent avoir soin, en écrivant les parties de harpes, de prévenir un peu d'avance l'exécutant du changement qu'il va avoir à faire, de la pédale qu'il aura bientôt à prendre, par ces mots placés quelques mesures avant l'endroit de la modulation: *Préparez le Sol ♮, Préparez le ton d'Ut ♮*, etc.

La nature de l'instrument étant expliquée, nous parlerons maintenant de son doigté que beaucoup de compositeurs ont le tort de confondre avec celui du Piano qui ne lui ressemble nullement.

On peut frapper avec chaque main des accords de quatre notes,

dont les deux notes extrêmes ne sortent pas de l'étendue d'une octave.

EXEMPLE.

On peut cependant aussi, par le grand écartement du pouce et du petit doigt, atteindre aux accords de dixième et conséquemment plaquer des accords ainsi disposés :

Mais cette position est moins commode, moins naturelle et, par suite, moins sonore, puisque chaque doigt ne peut attaquer la corde avec autant de force que dans la position ordinaire.

Signalons en passant les accords dans l'extrémité inférieure de l'instrument comme des groupes sans sonorité et produisant des harmonies confuses qu'il faut éviter: Exemple:

EXEMPLE.

Ces sons graves ne sont propres qu'à doubler une basse à l'octave inférieure: Ex:

EX.

L'exécution successive des notes d'un accord, en montant ou en descendant, est tout à fait dans la nature de la harpe; c'est même d'après son nom italien *arpa* que ces dessins harmoniques ont reçu le nom d'*arpèges*. Il faut aussi en général, qu'ils n'exèdent pas l'étendue d'une octave, surtout si le mouvement est vite; autrement ils nécessiteraient un changement de position d'une extrême difficulté.

EXEMPLE.

FACILE.

EXEMPLE.

PRESQUE

IMPOSSIBLE.

All^o

Il ne faut écrire la note en dehors de l'étendue de l'octave, que pour une terminaison de phrase.....



Exemple très aisé, parceque le changement de disposition se faisant du grave à l'aigu n'oblige pas d'employer le petit doigt dont on ne se peut guère servir, ou de faire deux notes consécutives avec le quatrième.



Il faut avoir soin en général de ne pas écrire les deux mains trop près l'une de l'autre et de les tenir séparées par une octave ou une sixte au moins, sans quoi elles se gênent mutuellement.

De plus, si les deux mains arpeggent un accord à la tierce l'une de l'autre, la même corde étant reprise par le doigt d'une main, au moment où celui de l'autre main vient de la pincer, il s'en suit nécessairement qu'elle n'a pas le temps de vibrer et que le son est étouffé dès sa naissance.



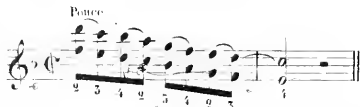
Toutes les successions qui obligent les mêmes doigts à sauter d'une corde à l'autre ne se peuvent écrire que dans un mouvement très modéré.

Quand on veut obtenir une suite rapide d'octaves diatoniques, il faut en général l'écrire pour les deux mains. Les séries de sixtes sont dans le même cas. Elles sont toutefois, ainsi que les gammes en tierces, praticables pour une seule main, mais en descendant seulement, le pouce alors glissant de l'aigu à l'autre des notes supérieures pendant que les notes inférieures sont exécutées par les trois autres doigts.

Exemple difficile à cause l'écartement qu'il nécessite entre le pouce et les autres doigts.....



Autre exemple moins difficile.



Autre exemple moins difficile.



Par exception à ce que nous avons dit plus haut relativement à l'écartement des parties, ces mêmes gammes en tierces sont praticables à deux mains, parceque dans le mouvement diatonique, l'inconvénient de la corde prise par un doigt et reprise par un autre est beaucoup moins grand, la note intermédiaire lui laissant un peu plus de temps pour vibrer. Il est encore mieux toutefois, ou d'écrire ces suites de tierces pour deux harpes, en donnant la partie haute à l'une et la partie basse à l'autre, ou si on n'a qu'une harpe et qu'on veuille obtenir beaucoup de son, d'écarter les parties d'une octave, et d'écrire alors des suites de dixièmes.



S'il s'agit de faire entendre rapidement un arpegge ascendant ou descendant qui excède l'étendue d'une octave, il faut, au lieu de l'écrire à deux parties, le morceler, en donnant un fragment à une main pendant que l'autre change de position, et réciproquement. Le passage s'écrit alors ainsi:



Si on le doublait à l'octave il serait impraticable.

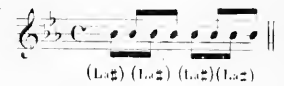
EXEMPLE.) Impraticable dans un mouvement vif,
) mais possible dans un mouvement lent.



Le trille existe sur la harpe, mais son effet n'est tolérable que sur les notes hautes seulement. *Le martellement* de la même note, disgracieux et difficile sur les anciennes harpes à cause du petit grincement produit sur la corde par le second doigt qui venait l'attaquer après le premier et interrompait sa vibration.....



Est facile et d'une bonne sonorité sur les nouvelles, le double mouvement des pédales permettant de hausser *d'un ton* la corde voisine de celle qui représente le son martelé, et le martellement s'exécutant alors sur deux cordes à l'unisson.....



On obtiendra en outre et plus simplement le martellement à deux ou à quatre parties, très utile quelquefois à l'orchestre, en employant deux ou plusieurs harpes, et en écrivant des *batteries croisées* qui ne présentent aucune difficulté d'exécution et produisent exactement l'effet désiré.

Allegro

EXEMPLE. { 1^{re} HARPE. 2^{de} HARPE.

Résultat pour l'auditeur.

L'effet des harpes, (quand il ne s'agit pas d'une musique intime destinée à être écoutée de près, dans un salon,) est d'autant meilleur qu'elles sont en plus grand nombre.

Les notes, les accords, les arpèges qu'elles jettent alors au travers de l'orchestre et du chœur, sont d'une splendeur extrême. Rien de plus sympathique avec les idées de fêtes poétiques, de pompes religieuses, que les sons d'une grande masse de harpes ingénieusement employée. Isolément ou par groupes de deux, trois ou quatre, elles sont encore d'un très heureux effet, soit pour s'unir à l'orchestre, soit pour accompagner des voix ou des instruments solos. De tous les timbres connus, il est singulier que ce soit le timbre des Cors, des Trombones, et en général des instruments de cuivre, qui se marie le mieux avec le leur. Les cordes inférieures (en exceptant les cordes molles et sourdes de l'extrémité grave) dont le son est si voilé, si mystérieux et si beau, n'ont presque jamais été employées que pour les basses d'accompagnement de la main gauche; c'est à tort. Il est vrai que les harpistes se soucient peu de jouer des morceaux entiers dans ces octaves assez éloignées du corps de l'exécutant pour obliger celui-ci à se pencher en avant en étendant les bras, et à conserver ainsi plus ou moins long-temps une posture gênante; mais cette raison a du être de peu de poids pour les compositeurs. La véritable, c'est qu'ils n'ont pas songé à tirer parti de ce timbre spécial.

Andante

Exemple d'une belle et douce sonorité dans les cordes basses.

Les cordes de la dernière octave supérieure ont un son délicat, cristallin, d'une fraîcheur voluptueuse, qui les rend propres à l'expression des idées gracieuses, légères, et à murmurer les plus doux secrets des riantes mélodies; à condition, cependant, qu'elles ne soient jamais attaquées avec force par l'exécutant, car, dans ce cas, elles rendent un son sec, dur, assez semblable à celui d'un verre qu'on brise, désagréable et irritant.

Les *sous harmoniques* de la harpe, et surtout de plusieurs harpes à l'unisson, ont bien plus de magie encore. Les solistes les emploient souvent dans des points d'orgues de leurs fantaisies, variations, et concertos. Mais rien ne ressemble à la sonorité de ces notes mystérieuses unies à des accords de flûtes et de clarinettes jouant dans le médium; il est vraiment étrange qu'on n'ait encore qu'une fois, et il y a trois ans à peine rendu sensible l'affinité de ces timbres et la poésie de leur association (1).

Les meilleurs sous harmoniques et les seuls à peu près à employer sur la Harpe, sont ceux qu'on obtient en effleurant avec la partie inférieure et charnue de la main le milieu de la corde, et en pincant avec le ponce et les deux premiers doigts de cette même main; ce qui produit l'octave haute du son ordinaire. On peut faire des sous harmoniques des deux mains.

And^{te}

EXEMPLE.



EFFET.




Il est même possible d'en produire deux ou trois à la fois, avec une seule main, mais alors il est prudent de ne donner à l'autre qu'une seule note.

EXEMPLE



Toutes les cordes de la harpe ne sont pas propres aux notes harmoniques; il ne faut employer à cet usage que les deux avant dernières octaves graves; ce sont les seules dont les cordes soient assez longues pour pouvoir être divisées en les effleurant au milieu, et assez tendues pour produire nettement les harmoniques.

EXEMPLE.



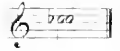
Dans le cas où le mouvement de la composition et le parti pris de l'instrumentation exigent la transition subite d'une partie de harpe d'un ton dans un autre, fort éloigné de celui qui le précède (de *Mi* bémol en *Mi* naturel, par exemple) elle ne peut se faire sur le même instrument; il faut alors avoir une autre harpe accordée dans le ton *dièse*, pour succéder immédiatement à celle qui jouait dans le ton *bémolisé*. Si la transition n'est pas soudaine, et qu'on n'ait qu'un harpiste à sa disposition, encore faut-il que le compositeur donne à l'exécutant un assez grand nombre de pauses pour que celui-ci ait le temps d'accrocher toutes les pédales nécessaires à la modulation. Quand les harpes sont nombreuses, traitées en parties intégrantes de l'orchestre, et non destinées à accompagner un solo vocal ou instrumental, on les divise ordinairement en premières et secondes, en écrivant des parties distinctes, ce qui ajoute beaucoup à la richesse de leur effet. Un plus grand nombre de parties différentes peut être sans doute, fort bien motivé; il est même indispensable, on vient de le voir lorsqu'il s'agit de rendre possible, sans interruption du jeu des harpes, un déplacement soudain de la tonalité.

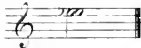
Les bas reliefs de Thèbes, où l'on trouve une minutieuse représentation des harpes antiques, prouvent qu'elles n'avaient pas de pédales, et que par conséquent elles ne modulaient jamais.

Celles, non moins antiques, employées de nos jours, par les Bardes Gallois et Irlandais, ont plusieurs rangs de cordes, sans doute cette disposition leur rend plus ou moins accessible le style chromatique et les modulations.

(1) Voyez l'Exemple N^o 2 des Sons Harmoniques de Violon où se trouvent employées en même temps ceux des Harpes.

J'ai signalé plus haut, en parlant du *martellement*, l'avantage inhérent aux nouvelles harpes de pouvoir, au moyen du double mouvement des pédales, accorder deux cordes à l'unisson :



L'un de ces Ut ♭ étant produit par la corde d'ut ♭ et l'autre par celle du Si ♭ haussée d'un demi-ton, ou bien  l'un de ces Mi ♭ étant produit par la corde de Mi ♭ et l'autre par celle de Ré ♭ haussée de

DEUX demi-tons. On ne saurait croire les ressources que les grands Harpistes savent maintenant tirer de ces doubles notes qu'ils ont nommées *synonymes*. M^r Parish Alvars le virtuose le plus extraordinaire peut être qu'on ait jamais entendu sur cet instrument, exécute des traits et des arpèges qui à l'inspection paraissent absolument impossibles et dont toute la difficulté, cependant, ne consiste que dans l'emploi ingénieux des pédales. Il fait, par exemple, avec une rapidité extraordinaire des traits comme le suivant :



On concevra combien un trait pareil est facile, en considérant que l'artiste n'a qu'à glisser trois doigts du haut en bas sur les cordes de la Harpe, sans doigté, et aussi vite qu'il veut, puisqu'au moyen des synonymes l'instrument se trouve accordé exclusivement en suites de tierces mineures produisant l'accord de *septième diminuée*, et qu'au lieu d'avoir pour

gamme  il a : 

Il faut remarquer seulement le La ♯, qui ne peut être double, et n'a, en conséquence, point de répercussion. Il n'est pas possible en effet d'avoir quatre synonymes à la fois, puisqu'il n'y a que sept notes dans la gamme et que les quatre synonymes supposeraient huit cordes. En outre disons que le La ♯ ne peut s'obtenir que sur *une* corde (le La ♭) et n'existe pas sur sa corde voisine (le Sol ♭) celle-ci ne pouvant être haussée par les deux mouvements de la pédale que de deux demi-tons, qui ne la font arriver qu'au La ♭. Cet inconvénient se rencontre encore sur deux autres cordes Ut ♭ et Fa ♭.

Il manque donc actuellement sur la Harpe, trois synonymes, Ré ♯, Sol ♯ et La ♯ ; mais ce défaut, car c'en est un grave, disparaîtra quand les facteurs voudront, ainsi que M^r Parish Alvars le propose, adapter à la Harpe pour les pédales des trois notes Ut ♭, Fa ♭, Sol ♭, un triple mouvement qui permette de les hausser de trois demi-tons.

M^r Erard aurait bien tort de laisser subsister sur cet instrument une pareille lacune ; il serait digne d'un si habile facteur d'être le premier à la combler.

Evidemment si l'on veut ne pas employer toutes les cordes synonymes à la fois, on aura d'autres accords que ceux de *Septième diminuée* ; et ces combinaisons diverses que chacun peut faire, en se rendant exactement compte de l'action des pédales sur les cordes, seront encore bien plus nombreuses quand le triple mouvement des pédales Ut ♭, Fa ♭, Sol ♭, aura donné les trois synonymes dont la Harpe est à cette heure dépourvue.

LA GUITARE.

Est un instrument propre à accompagner la voix et à figurer dans quelques compositions instrumentales peu bruyantes, comme aussi à exécuter seul des morceaux plus ou moins compliqués et à plusieurs parties, dont le charme est réel lorsqu'ils sont rendus par de véritables virtuoses.

Elle a six cordes accordées en quarts et en tierces, comme il suit:



On l'accorde aussi quelquefois de la manière suivante, surtout pour les morceaux écrits dans le ton de *Mi*.....



Les trois cordes graves sont en soie reconverte d'un fil d'argent, les trois autres sont en boyau. La Guitare est un instrument transpositeur de trois octaves et une quinte d'étendue, et qu'on écrit sur la clé de Sol, une octave au dessus du son réel.

EXEMPLE.



Les trilles majeurs et mineurs se font sur toute l'étendue de cette gamme.

Il est presque impossible de bien écrire la Guitare sans en jouer soi-même. La plupart des compositeurs qui l'emploient sont pourtant loin de la connaître, aussi lui donnent ils à exécuter des choses d'une excessive difficulté sans sonorité et sans effet.

Nous allons essayer néanmoins d'indiquer la manière d'écrire pour elle de simples accompagnements.

Dans la position ordinaire de la main droite le petit doigt étant appuyé sur la caisse de l'instrument, le ponce est des-

tiné à pincer les trois cordes graves l'index pince le Sol le doigt du milieu le Si et l'annulaire la chanterelle ou le *Mi* D'où il suit que lorsqu'il s'agit de faire entendre des accords à plus de

quatre notes, le ponce est obligé de glisser sur une ou deux des cordes inférieures pendant que les trois autres doigts attaquent directement les trois cordes hautes. Dans les accords de quatre notes chaque doigt attaque seulement la corde qui lui est destinée les doigts changent de cordes seulement lorsqu'il s'agit de plaquer des accords graves comme ceux-ci:

La Guitare étant surtout un instrument d'harmonie, il est très important de connaître les accords et par suite les arpegges qu'elle peut faire. En voici un certain nombre dans différents tons.

Nous commençons par les plus aisés, par ceux qui se font sans employer le *Barrage*, procédé au moyen duquel l'index de la main gauche placé transversalement sur le manche, sur deux, trois, ou quatre cordes, sert de *Sillet* factice. (On sait que le sillet est la petite pièce transversale du manche, sur laquelle reposent les cordes, et qui en détermine la longueur propre à être mise en vibration.)

En *Ut*. Et tous les fragments de ces accords.

Les arpèges suivants sont d'un excellent effet sur la Guitare:



Dans ce dernier arpège les deux notes aigües liées se font en accrochant la chanterelle avec le petit doigt de la main gauche. Les arpèges se dirigeant de haut en bas sont assez incommodes quoique très exécutables.



Les mêmes en sens inverse sont au contraire très aisés. A cause du mouvement rétrograde du ponce sur les deux notes graves, les suivants sont beaucoup plus difficiles et moins avantageux.....



Les gammes liées de deux en deux avec la répercussion d'une note sont élégantes et assez sonores, surtout dans les tons brillants de l'instrument.....



Les gammes en tierces quoique difficiles à leurs deux extrémités peuvent s'employer dans un mouvement modéré.



Les suites de sixtes et d'octaves sont dans le même cas.

Les notes répercutées deux, trois, quatre et même six ou huit fois se font aisément; les roulements prolongés sur la même note ne sont guères bons que sur la chanterelle ou tout au moins sur les trois cordes hautes.



Les notes marquées d'un P se pincent avec le ponce, les autres avec le premier et le second doigt successivement. Pour les roulements il faut faire succéder le ponce aux second et premier doigts sur la même corde.



Les sons harmoniques sortent très bien sur la Guitare et on en fait en mainte occasion un très heureux usage. Les meilleurs sont ceux qu'on produit en effleurant l'octave, la quinte, la quarte, la tierce majeure des cordes à vide.

Ainsi que nous l'avons expliqué aux chapitres des instruments à archet, l'octave effleurée fait entendre cette même octave.

EXEMPLE. Sons réels harmoniques.

En effleurant les octaves des 6 cordes à vide.

La quarte effleurée produit le double ou 4^e.

EXEMPLE. Sons réels harmoniques.

En effleurant les quartes des six cordes à vide.

La tierce majeure effleurée produit le dix-septième.

EXEMPLE. Sons réels harmoniques.

En effleurant les quintes des six cordes à vide.

En effleurant les 5^e Mat. des six cordes à vide.

La tierce mineure effleurée produit la 19^e ou l'octave haute de la 19^e.

EXEMPLE. Sons réels harmoniques.

En effleurant les tierces mineures des six cordes à vide.

Ces derniers sons harmoniques sont les moins sonores et sortent difficilement. Il est bien entendu que cette expression de *sous réels* est relative au diapason propre à la Guitare et non point au diapason général; car absolument parlant, ces *sous réels* sont entendus à l'octave inférieure comme tous les autres sons de cet instrument.

On peut encore produire sur chaque corde des gammes chromatiques et diatoniques en sons harmoniques artificiels. Il s'agit pour cela d'appuyer avec les doigts de la main gauche sur les notes qu'on veut faire entendre à l'octave supérieure, d'effleurer ensuite le *milieu* de la corde avec l'index de la main droite et de pincer derrière l'index avec le pouce de cette même main.

EXEMPLE: Sons réels harmoniques.

On ne peut, je le répète, sans en jouer écrire pour la Guitare des morceaux à plusieurs parties, chargés de traits et dans lesquels toutes les ressources de l'instrument sont mises en œuvre. Il faut, pour se faire une idée de ce que les virtuoses savent produire en ce genre, étudier les compositions des célèbres guitaristes tels que Zanni de Ferranti, Huerta, Sor, etc :

Depuis l'introduction du Piano dans toutes les maisons où existe la moindre velléité musicale, la Guitare est devenue d'un usage assez rare, partout ailleurs qu'en Espagne et en Italie. Quelques virtuoses l'ont cultivée et la cultivent encore comme un instrument solo, de manière à en tirer des effets délicieux autant qu'originaux. Les compositeurs ne l'emploient guère à l'église, au théâtre, ni au concert. La faible sonorité dont elle est pourvue, et qui ne permet pas de l'associer à d'autres instruments ni à plusieurs voix douées d'un éclat ordinaire, en est sans doute la cause. Son caractère mélancolique et rêveur pourrait néanmoins être plus souvent mis en évidence; le charme en est réel, et il n'est pas impossible d'écrire de manière à le laisser apprécier. La Guitare, à l'inverse de la plupart des instruments, perd à être employée collectivement. Le son de douze Guitares jouant à l'unisson est presque ridicule.

LA MANDOLINE.

Est à peu près tombée en désuétude aujourd'hui, et c'est dommage, son timbre, tout grêle et nazillard qu'il est a quelque chose de piquant et d'original dont on pourrait très souvent faire une heureuse application.

Il y a plusieurs espèces de Mandolines; la plus connue a quatre cordes doubles, c'est à dire, quatre fois deux cordes à l'unisson, et accordées en quinte comme le Violon.

On l'écrit sur la clef de Sol.



Les *Mi* sont des cordes à boyau, les *La* sont en acier, les *Re* en cuivre, et les *Sol* en boyau recouvert d'un fil d'argent. L'étendue de la Mandoline est de près de trois octaves.

EXEMPLE.



C'est un instrument plutôt mélodique qu'harmonique; ses cordes étant mises en vibration par un bec de plume ou d'écorce, que l'exécutant tient de la main gauche, peuvent faire entendre sans doute des accords de quatre notes, tels que ceux-ci:



qu'on obtient en passant rapidement le bec de plume sur les quatre double cordes; mais l'effet de ces groupes de notes simultanées est assez mesquin et la Mandoline n'a son vrai caractère et son effet que dans des accompagnements mélodiques de la nature de celui qu'a écrit Mozart au deuxième acte de *Don Juan*.

N. 18.

DON JUAN (MOZART)

Allegretto.

VIOLINI. Pizz.

VIOLA. Pizz.

MANDOLINA.

D. GIOVANNI.

BASSI. Pizz. Beh

Musical score for the first system of a song. It consists of five staves. The top staff is the vocal line in G major, with lyrics: *vi - ni al - la fi - nes - tra o mio - te so - ro del - vi - ni a con - so -*. The second staff is the guitar accompaniment in G major, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is the mandolin accompaniment in G major, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is the violin accompaniment in G major, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is the viola accompaniment in G major, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for the second system of a song. It consists of five staves. The top staff is the vocal line in G major, with lyrics: *- lar il pian - to mi - o*. The second staff is the guitar accompaniment in G major, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is the mandolin accompaniment in G major, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is the violin accompaniment in G major, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is the viola accompaniment in G major, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

La Mandoline est aujourd'hui tellement abandonnée, que, dans les théâtres où l'on monte *Don Juan* on est toujours embarrassé pour exécuter ce morceau de la sérénade. Bien qu'au bout de quelques jours d'étude un Guitariste ou même un Violoniste ordinaire puisse se rendre familier le manche de la mandoline, on a si peu de respect en général pour les intentions des grands maîtres, dès qu'il s'agit de déranger en la moindre chose de vieilles habitudes, qu'on se permet presque partout, et même à l'Opéra (le dernier lieu du monde où l'on devrait prendre une pareille liberté), de jouer la partie de Mandoline de *Don Juan* sur des Violons en pizzicato ou sur des Guitares. Le timbre de ces instruments n'a point la finesse mordante de celui auquel on le substitue, et Mozart savait bien ce qu'il faisait en choisissant la Mandoline pour accompagner l'érotique chanson de son héros.

INSTRUMENT À CORDES

À CLAVIER.

LE PIANO.

Est un instrument à clavier et à cordes métalliques mises en vibration par des marteaux. Son étendue actuelle est de six octaves et une quarte. Il s'écrit sur deux clefs différentes à la fois: la clef de Fa est affectée à la main gauche et la clef de Sol à la main droite. Quelques fois aussi selon le degré de gravité ou d'acuité des passages confiés aux deux mains on écrit sur deux clefs de Fa ou sur deux clefs de Sol.

EXEMPLE.

Avec tous les intervalles chromatiques.

Cl. 8^e Bissa — — — — — loco.

Le trille est praticable sur tous les degrés de la gamme. On peut plaquer ou arpéger de toutes les manières et de chaque main un accord de quatre et même de cinq notes, en les écrivant toutefois aussi rapprochées que possible.

Exemple :

7

Des accords plaqués, embrassant un intervalle de dixième sont possibles cependant, mais en supprimant la tierce et même l'octave pour plus de facilité. On les présente alors ainsi.

On peut écrire à quatre et même à cinq parties réelles, pour le piano, en ayant soin de ne pas mettre entre les deux parties extrêmes de chaque main, un espace plus grand que l'octave ou la neuvième tout au plus; à moins d'employer la grande pédale qui *lève les étouffoirs* et qui, permettant aux sons de se prolonger sans que le doigt de l'exécutant reste sur la touche, laisse la liberté d'écartier alors beaucoup plus les parties.

EXEMPLE SANS EMPLOYER LA PÉDALE.

à 4 Parties.

EXEMPLE EN EMPLOYANT LA GRANDE PÉDALE.

Pédale. ♯ Pédale. ♯

Le signe ♯ indique qu'il faut remettre les étouffoirs en quittant la Pédale; on le place aussi souvent qu'on peut au moment où l'harmonie change, afin d'empêcher que la vibration des notes du dernier accord ne se prolonge pendant l'accord suivant. En égard à cette prolongation excessive du son de chaque note, il faut le plus possible, lorsqu'on emploie la grande Pédale, éviter les appoggiatures altérées et les notes de passage dans le médium de l'instrument, car ces notes se prolongeant comme les autres et s'introduisant par là dans l'harmonie, à laquelle cependant elles sont étrangères, produisent d'intolérables discordances. Dans l'extrémité supérieure du clavier seulement où les cordes très courtes résonnent moins long temps, ces broderies mélodiques sont praticables.

On fait quelquefois les mains se croiser, soit en obligeant la main droite à passer au dessous de la gauche, soit en faisant la gauche passer au dessus de la droite.

EXEMPLE.

Largo.

f p f p f p f p

Ped. ♯

Le nombre des combinaisons de cette nature, entre les diverses parties exécutable sur le Piano, est fort considérable, il serait vraiment impossible de les indiquer toutes ici, c'est en étudiant les compositions des grands virtuoses, celles de Liszt surtout, qu'on pourra se former une idée juste du point où l'art du Piano est parvenu aujourd'hui.

On y verra que les bornes du possible sur cet instrument sont inconnues, et que chaque jour, des prodiges nouveaux accomplis par les exécutants, semblent les reculer.

Comme pour la Harpe, il est mieux dans certains cas, dans les arpèges par exemple, ne pas trop rapprocher les deux mains. Un arpège comme le suivant serait assez incommode :



Il vaut donc incomparablement mieux l'écrire ainsi :



Les gammes diatoniques et chromatiques à deux mains en tierces sont faciles cependant :

EXEMPLE.



Ces mêmes gammes à deux parties, sont praticables par une seule main, quoique difficiles dans un mouvement vif. On peut en outre, dans les tons peu chargés de dièses ou de bémols, écrire pour les deux mains des suites de sixtes-tierces à trois parties.

EXEMPLE.



Le Piano, d'ailleurs, au point de perfectionnement où nos habiles facteurs l'ont porté aujourd'hui, peut être considéré sous un double point de vue : comme instrument d'orchestre ou comme étant lui-même un petit orchestre complet. On n'a qu'une seule fois encore jugé à propos de l'employer dans l'orchestre au même titre que les autres instruments, c'est à dire pour apporter à l'ensemble les ressources qui lui sont propres, et que rien ne pourrait remplacer. Certains passages des concertos de Beethoven auraient dû cependant attirer de ce côté l'attention des compositeurs. Sans doute ils ont tous admiré le merveilleux effet produit, dans son grand Concerto en *Mi bémol*, par les batteries lentes des deux mains du Piano en octaves à l'aigu, pendant le chant de la Flûte, de la Clarinette et du Basson, et sur les *contretemps* des instruments à cordes. Ainsi entourée, la sonorité du Piano est on ne peut plus séduisante; c'est plein de calme et de fraîcheur; c'est le type de la grâce.

4 N^o 19.

Adagio un poco moto

82

CONCERTO EN MI^b (BEETHOVEN)

FLÛTES.

HAUTBOIS.

CLARINETTES
EN LA.

BASSONS.

CORS

En MI^b.

TROMPETTES

En MI^b.

VIOLENS.

VIA.

VIOLONCELLE

C. B.

PIANO.

This musical score is arranged in a system of 15 staves. The top four staves (1-4) are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The fifth and sixth staves (5-6) are in bass clef with the same key signature. The remaining seven staves (7-13) are in treble clef with a key signature of two sharps. The bottom two staves (14-15) are in bass clef with a key signature of two sharps. The score is divided into four measures. The first measure contains melodic lines in staves 1, 4, 5, and 6. The second measure features dynamics markings 'Cres.' in staves 1, 4, and 5, and a hairpin crescendo in staff 6. The third measure includes a double bar line in staff 6 and dynamics markings 'Cres.' in staves 1, 4, and 5. The fourth measure concludes with dynamics markings 'Dim.' in staves 1, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, and 15. The bottom two staves (14-15) feature a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

Musical score for a piano piece, page 94. The score consists of 16 staves. The top four staves (1-4) are in treble clef, and the bottom four staves (5-8) are in bass clef. The remaining staves (9-16) are in treble clef. The music features a complex texture with many sixteenth notes and rests. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *Dim* (diminuendo). The score is divided into four measures by vertical bar lines.

This musical score is arranged in a system of 15 staves. The top four staves (1-4) are for woodwinds: Flute (1), Clarinet (2), Bassoon (3), and Contrabassoon (4). The next four staves (5-8) are for strings: Violin I (5), Violin II (6), Viola (7), and Cello (8). The next four staves (9-12) are for brass: Trumpet I (9), Trumpet II (10), Trombone I (11), and Trombone II (12). The bottom three staves (13-15) are for piano accompaniment, with the right hand on the top staff and the left hand on the bottom two staves. The score is divided into four measures. The piano part includes dynamic markings: *loco.* above the first measure, *pp* above the second measure, *Sempre più dim.* below the second measure, and *Mercato.* above the fourth measure. The piano part features a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes.

Le parti qu'on en a tiré, dans le cas unique dont je parlais tout à l'heure, est tout différent. L'auteur, dans un chœur d'esprits aériens, a employé deux Pianos à quatre mains pour accompagner les voix. Les mains inférieures exécutent, de *bas en haut*, un arpegge rapide en triolets, auquel répond, sur la seconde moitié de la mesure, un autre arpegge à trois parties exécuté de *haut en bas* par une petite Flûte, une grande Flûte et une Clarinette, sur lequel frémît un double trille en octaves des deux mains supérieures du Piano. Aucun autre instrument connu ne produirait cette sorte de grésillement harmonieux que le Piano peut rendre sans difficulté et que l'intention sylphidique du morceau rendait laconvenable.

MÉLOLOGUE.

N° 20.

FANTAISIE SUR LA TEMPÊTE (BERLIOZ)

Largo.

PIANO 1^{re} MAINS.
à
4 MAINS. 2^{me} MAINS.

PETITE FLÛTE Seule.
GRANDE FLÛTE Seule.
CLARINETTE Seule.

1^{re} VIOLONS Seuls.
CON SOB. 1^{re}.

2^{me} VIOLONS Seuls.
CON SOB. 2^{me}.

CHŒUR.
SOPRANI 1^{re}.
SOPRANI 2^{de}.
CONTRALT. 1^{re}.
TENORI 1^{er}.
TENORI 2^{de}.

Lyrics: Mi-ran-da

ran da mi ran da mi ran da

ran da mi ran da

ran da mi ran da

ran da mi ran da

ran da mi ran da

ran da mi ran da

The musical score is arranged in a standard orchestral format with a vocal choir. The top section consists of five staves for the string ensemble (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). Below these are staves for woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and brass (Trumpets, Trombones, and Tuba/Euphonium). The bottom section contains five vocal staves, each with a different voice part (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass). The lyrics are in Italian and are repeated across the vocal staves. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *tr* (trills) and *sfz* (sforzando). The score is divided into three measures by vertical bar lines.

vien' chi l'e' de - sti - na - to spo - so
 vien' chi l'e' de - sti - na - to spo - so
 vien' chi l'e' de - sti - na - to spo - so
 vien' chi l'e' de - sti - na - to spo - so
 vien' chi l'e' des - ti - na - to spo - so

Dès que le Piano veut, au contraire, sortir des effets doux et lutter de force avec l'orchestre, il disparaît complètement. Il faut qu'il accompagne ou qu'il soit accompagné; à moins d'en venir, comme pour les Harpes, à l'employer par masses. Cela ne serait pas à dédaigner, j'en suis persuadé; mais on aurait toujours, eu égard à la place énorme qu'ils occupent, beaucoup de peine à réunir une douzaine de grands pianos à un orchestre un peu nombreux.

Considéré comme un petit orchestre indépendant le Piano doit avoir son instrumentation propre. Il l'a évidemment, et cet art fait partie de celui du pianiste. C'est au pianiste, dans beaucoup d'occasions, à juger s'il doit rendre saillantes certaines parties, pendant que les autres demeurent dans la pénombre; s'il faut jouer fort un dessin intermédiaire, en donnant de la légèreté aux broderies supérieures et moins de force aux basses; c'est lui qui est juge de l'opportunité des changements de doigts ou de la convenance qu'il peut y avoir à ne se servir, pour telle ou telle mélodie, que du pouce; il sait, en écrivant pour son instrument, quand il faut serrer ou écarter l'harmonie, les divers degrés d'écartement que peuvent avoir les notes d'un arpège et la différence de sonorité qui en résulte. Il doit savoir surtout n'employer qu'à propos les Pédales. A ce sujet, nous devons dire que les principaux compositeurs qui ont écrit pour le piano n'ont jamais manqué de marquer avec autant de soin que d'à propos les endroits où la grande pédale doit être prise et quittée. C'est donc bien à tort que beaucoup de virtuoses, et des plus habiles, s'obstinent à ne point observer ces indications, et à garder presque partout les étouffoirs levés, oubliant complètement que dans ce cas des harmonies dissimulables doivent nécessairement se prolonger les unes sur les autres de la façon la plus discordante. Ceci est le déplorable abus d'une chose excellente; c'est le bruit, c'est la confusion substitués à la sonorité. C'est d'ailleurs la conséquence naturelle de cette insupportable tendance des virtuoses, grands et petits, chanteurs ou instrumentistes, à mettre toujours en première ligne ce qu'ils croient être l'intérêt de leur personnalité. Ils tiennent peu de compte du respect inaltérable que tout exécutant doit à tout compositeur, et de l'engagement tacite, mais réel, que le premier prend envers l'auditeur, de lui transmettre intacte la pensée du second; soit qu'il honore un auteur médiocre en lui servant d'interprète, soit qu'il ait l'honneur de rendre la pensée immortelle d'un homme de génie. Et, dans l'un et l'autre cas, l'exécutant qui se permet ainsi, obéissant à son caprice du moment, d'aller à l'encontre des intentions du compositeur, devrait bien penser que l'auteur de l'œuvre telle quelle qu'il exécute, a probablement mis cent fois plus d'attention à déterminer la place et la durée de certains effets, à indiquer tel ou tel mouvement, à dessiner comme il l'a fait sa mélodie et son rythme, et à choisir ses accords et ses instrumens, qu'il n'en met lui, l'exécutant, à faire le contraire. On ne saurait trop se récrier, en toute occasion, contre cette insensée prérogative que s'arrogent trop souvent les instrumentistes, les chanteurs et les chefs d'orchestre. Une telle manie n'est pas seulement ridicule, elle doit, si l'on n'y prend garde, amener dans l'art d'inqualifiables désordres et les résultats les plus désastreux. C'est aux compositeurs et aux critiques à s'entendre pour ne jamais la tolérer.

Une Pédale qu'on emploie beaucoup moins que celle qui lève les étouffoirs, et dont Beethoven et quelques autres ont tiré un parti délicieux cependant, c'est la Pédale unicolore. Elle est non seulement d'un excellent effet, mise en opposition avec le son ordinaire du Piano et la sonorité pompeuse que produit la grande Pédale, mais d'une utilité incalculable pour accompagner le chant, dans le cas où la voix du chanteur est faible ou dans celui, plus fréquent encore, d'un caractère de douceur et d'intimité à donner à toute l'exécution. On l'indique par ces mots: Pédale unicolore; ou en Italien: *ma corda*. Son action consiste à empêcher les marteaux d'atteindre deux des trois cordes tendues à l'unisson pour chaque note et que possèdent aujourd'hui tous les bons instrumens. Il n'y a plus alors que la troisième corde qui vibre, et il en résulte, pour le son, un affaiblissement des deux tiers et une différence de caractère fort remarquable.

INSTRUMENTS À VENT.

Avant d'étudier individuellement les membres de cette grande famille, fixons d'une manière aussi claire que possible le vocabulaire musical, au sujet des divers degrés d'acuité ou de gravité de certains instruments, des transpositions que ces différences amènent, de la manière de les écrire établie par l'usage, et des dénominations qu'on leur a appliquées.

Établissons d'abord une ligne de démarcation entre les instruments dont le son se produit tel qu'il est indiqué par les signes musicaux et ceux dont le son sort *au dessus* ou *au dessous* de la note écrite. Il résultera de ce classement les deux catégories suivantes.

INSTRUMENTS NON TRANSPOSITEURS.

DONT LE SON SORT TEL QU'IL EST ÉCRIT.

- Le Violon
- L'alto
- La viole d'amour
- Le Violoncelle
- La Flûte ordinaire
- Le Hautbois
- La Clarinette en ut
- Le Basson
- Le Basson Russe
- Le Cor *en ut aigu*
- Le Cornet à Pistons *en ut*
- La Trompette *en ut*
- Le Trombone Alto
- Le Trombone Tenor }
- Le Trombone Basse }
- L'ophicléide *en ut*
- Les Bombardons.
- Le Bass-Tuba.
- La Harpe.
- Le Piano.
- L'Orgue.
- Les Voix
- Les Timbales
- Les Cloches
- Les Cymbales antiques
- Les Jeux de Timbres
- Le Glockenspiel
- L'Harmonica à Clavier.

(quand on les écrit sur leurs clefs respectives et non pas toutes indistinctement sur la clef de Sol.)

INSTRUMENTS TRANSPOSITEURS.

DONT LE SON EST DIFFÉRENT DE LA NOTE ÉCRITE.

- La Contre-Basse.
- Toutes les Flûtes autres que la flûte ordinaire
- Le Cor anglais.
- Toutes les Clarinettes autres que la Clarinette *en ut*.
- Le Basson quinte.
- Le Contre-Basson.
- Tous les Cors autres que le Cor *en ut aigu*.
- Tous les Cornets à Pistons autres que le Cornet *en ut*.
- Toutes les Trompettes autres que la Trompette *en ut*.
- Les Cornets simples.
- Les Trombones altos à Pistons.
- Tous les Ophicléides autres que l'Ophicléide *en ut*.
- Le Serpent.
- La Guitare.
- Les Tenors et les Basses
- Le clavier à barres d'acier.

(quand on les écrit sur la clef de Sol, leurs sons sont au-dessus de la note écrite.)

On voit par ce tableau que si tous les instruments non transpositeurs appelés *en Ut*, font entendre leurs sons tels qu'on les écrit, ceux, comme le Violon, le Hautbois, la Flûte à qui ne portent point de désignation de ton, sont absolument dans le même cas: Ils sont donc pour le compositeur semblables sur ce point aux instruments *en Ut*. Or la dénomination de quelques instruments à vent, basée sur la résonance naturelle de leur tube a amené les plus singulières et les plus absurdes conséquences; elle a fait de l'art d'écrire les instruments transpositeurs une tâche fort compliquée, et rendu parfaitement illogique le vocabulaire musical. C'est donc ici le lieu de revenir sur cet usage et de remettre de l'ordre là où nous en trouvons si peu.

Les exécutans disent quelquefois: en parlant du Trombone ténor: le Trombone *en Si b*, en parlant du Trombone alto: le Trombone *en Mi b*, et plus souvent encore, en parlant de la Flûte ordinaire: la Flûte *en Ré*.

Ces désignations sont justes en ce sens que le tube de ces deux trombones avec la coulisse fermée, fait entendre en effet pour l'un, les notes de l'accord de *Si b*, pour l'autre, celles de l'accord de *Mi b*; la flûte ordinaire avec ses trous bouchés et toutes ses clefs fermées, donne également la note *Ré*. Mais comme les exécutans, n'ont aucun égard à cette résonance du tube, comme ils produisent réellement les notes écrites, comme l'*Ut* d'un trombone ténor est un *Ut* et non un *Si b*, comme celui du trombone alto est encore un *Ut* et non un *Mi b*, comme celui de la Flûte est également un *Ut* et non un *Ré*, il s'ensuit évidemment que ces instruments ne sont pas, ou ne sont plus dans la catégorie des instruments *transpositeurs*, qu'ils appartiennent en conséquence à celle des *non transpositeurs*, et qu'ils sont censés *en Ut*, comme les Hautbois, comme les Clarinettes, les Cors, Cornets et Trompettes *en Ut*, et qu'il ne faut leur appliquer aucune désignation de ton, ou leur donner celle d'*Ut*. Ceci établi, on concevra de quelle importance il était de ne pas appeler la flûte ordinaire, flûte *en Ré*; les autres flûtes, plus aigües que celle-ci, ayant été désignées d'après la différence existant entre leur diapason et celui de la flûte ordinaire, on en est venu, au lieu de dire simplement: Flûte tierce, Flûte neuvième, ce qui au moins n'eût point mis de confusion dans les termes, à appeler ces instruments, Flûte *en Fa*, Flûte *en Mi b*. Et voyez ou cela conduit! dans une partition, la petite Clarinette *en Mi b*, dont l'*Ut* fait bien réellement *Mi b*, peut exécuter la même partie qu'une flûte tierce que vous appelez *en Fa*, et ces deux instruments, portant des noms de tons divers, sont cependant à l'unisson. La dénomination de l'un ou de l'autre n'est-elle pas fautive? et n'est-il pas absurde d'adopter uniquement *pour les Flûtes* un mode d'appellation et de désignation de tons, différents de celui en usage *pour tous les autres instruments*?

De là le principe que je propose et qui rend impossible toute fautive interprétation: Le ton d'*Ut* est le point de comparaison qu'on doit prendre pour spécifier les tons des instruments transpositeurs. La résonance naturelle du tube des instruments à vent non transpositeurs ne peut jamais être prise en considération.

Tout instrument non transpositeur ou ne transposant qu'à l'octave, dont par conséquent l'*Ut* écrit donne *Ut*, est considéré comme étant *en Ut*.

Par suite, si un instrument de la même espèce est accordé au dessus ou au dessous du diapason de l'instrument type, cette différence sera désignée d'après le rapport qui existe entre elle et le ton d'*Ut*. En conséquence le Violon, la Flûte, le Hautbois, qui jouent à l'unisson de la Clarinette *en Ut*, de la trompette *en Ut*, du cor *en Ut*, sont *en Ut* et si l'on emploie un violon, une flûte, un hautbois, accordés plus haut d'un ton que les instruments ordinaires de ce nom, ce Violon, cette Flûte, ce Hautbois, jouant alors à l'unisson des Clarinettes *en Ré* et des Trompettes *en Ré* sont *en Ré*.

D'où je conclus qu'il faut, pour les flûtes, abolir l'ancienne manière de les désigner, ne plus appeler Flûte *en Fa*, la Flûte tierce, mais bien flûte *en Mi b*, puisque son *Ut* fait *Mi b*, ni flûtes *en Mi b*, les flûtes neuvième et seconde mineure mais bien grande ou petite flûte *en Ré b*, puisque leur *Ut* fait *Ré b*, et ainsi de suite pour les autres tons.

INSTRUMENTS À ANCHE .


Il faut distinguer la famille des instruments à anche double de celle des instruments à anche simple . La première se compose de cinq membres : Le hautbois , le Cor anglais , le Basson , le Basson quinzte et le contre-Basson .

LE HAUTOIS

Il a pour étendue deux octaves et une sixte . On l'écrit sur la clef de sol .


EXEMPLE . 


Avec les intervalles Chromatiques .

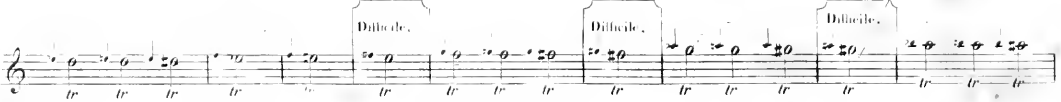
Les deux dernières notes aigues doivent être employées avec beaucoup de réserve ; le Fa surtout n'est pas sans danger , quand il se présente brusquement . Quelques hautbois possèdent le Si \flat grave  mais cette note n'étant pas généralement acquise à l'instrument , il vaut mieux l'éviter . Le système de Böhm fera disparaître les difficultés de doigté qu'offre encore le hautbois dans l'état où il est aujourd'hui , et qu'on rencontre aux passages rapides de l'Ut du médium à la note supérieure ,


 ou  et du Sol \sharp au Fa \sharp 

Les trilles formés de ces divers intervalles et de quelques autres encore sont donc impossibles ou fort difficiles et d'un mauvais effet , comme on va le voir par le tableau suivant .

EXEMPLE . 







Les hautbois sont, comme tous les autres instruments, beaucoup plus à leur aise dans les tons peu chargés de dièzes ou de bémols. Il ne faut guère les faire chanter hors de ce cadre étendu :



Les sons qui l'excellent au grave et à l'aigu étant flosques ou grêles, durs ou criards, et tous d'une assez mauvaise qualité. Les traits rapides, chromatiques ou diatoniques, peuvent s'exécuter assez bien sur le hautbois, mais ils ne produisent qu'un effet disgracieux et presque ridicule; les arpèges sont dans le même cas.

L'opportunité de pareilles successions ne peut être qu'excessivement rare, nous avons même ne l'avoir pas encore rencontrée. Ce que tentent en ce genre les virtuoses, dans leurs fantaisies ou airs variés, est peu propre à prouver le contraire. Le hautbois est avant tout un *instrument mélodique*; il a un caractère agreste, plein de tendresse, je dirai même de timidité.

On l'écrit cependant toujours, dans les tutti sans tenir compte de l'expression de son timbre, parce qu'il se perd alors dans l'ensemble et que la spécialité de cette expression ne peut plus être distinguée. Il en est de même, disons le tout de suite, de la plupart des autres instruments à vent. Il ne doit y avoir d'exception que pour ceux dont la sonorité est excessive ou le timbre trop remarquable par son originalité. Il est réellement impossible, sans fouler aux pieds l'art et le bon sens, d'employer ceux-là comme de simples instruments d'harmonie. Tels sont les trombones, les ophicérides, les contre-bassons, et, dans beaucoup de cas, les trompettes et les cornets. La chaleur, la grâce naïve, la douce joie, ou la douleur d'un être faible, conviennent aux accents du hautbois; il les exprime à merveille dans le cantabile.

Un certain degré d'agitation lui est encore accessible, mais il faut se garder de le pousser jusqu'aux cris de la passion, jusqu'à l'élan rapide de la colère, de la menace ou de l'héroïsme, car sa petite voix aigre-douce devient alors impuissante et d'un grotesque parfait. Quelques grands maîtres, Mozart entre autres, n'ont pas évité ce défaut. On trouve dans leurs partitions des passages dont l'intention passionnée et l'accent martial contrastent étrangement avec le son des hautbois qui les exécutent; et de là résultent, non seulement des effets manqués, mais des disparates choquantes entre la scène et l'orchestre, entre la mélodie et l'instrumentation. Le thème de marche le plus franc, le plus beau, le plus noble, perd sa noblesse, sa franchise et sa beauté, si les hautbois le font entendre; il en peut conserver encore un peu, si on le donne aux flûtes, il n'en perdra presque pas à être exposé par les clarinettes. Dans le cas où, pour donner plus de corps à l'harmonie et plus de force au groupe d'instruments à vent mis en action, on aurait absolument besoin des hautbois dans un morceau de la nature de ceux que je viens de désigner, au moins faudrait-il les écrire alors de manière à ce que leur timbre, antipathique avec un pareil style, fût complètement converti par celui des autres instruments et se fondît dans la masse de manière à ne pouvoir plus y être remarqué. Les sons graves du hautbois, disgracieux lorsqu'ils sont à découvert, peuvent convenir dans certaines harmonies étranges et lamentables, unis aux notes graves des clarinettes, et au *Ré, Mi, Fa et Sol* bas des flûtes et des cors anglais.

Gluck et Beethoven ont merveilleusement compris l'emploi de cet instrument précieux; c'est à lui qu'ils doivent l'un et l'autre les émotions profondes produites par plusieurs de leurs plus belles pages. Je n'ai besoin de citer, pour Gluck, que le solo de hautbois de l'air d'Agamemnon dans *Iphigénie en autide*; peuvent-ils ordonner qu'un père « Ces plaintes d'une voix innocente, ces supplications incessantes et toujours plus vives, pouvaient-elles convenir à aucun autre instrument autre qu'un hautbois? » Et la funeste ritournelle de l'air d'*Iphigénie en Tauride*: « O malheureuse Iphigénie! » Et ce cri enfantin de l'orchestre, lorsqu'Alceste, saisie, au milieu de l'enthousiasme de son héroïque dévouement, par le souvenir soudain de ses jeunes fils, interrompt brusquement la phrase du thème: « Eh pourrai-je vivre sans toi? » Pour répondre à ce touchant appel instrumental par la déchirante exclamation: « O mes enfants! » Et la dissonance de seconde mineure placée dans l'air d'Armide, sous le vers: « Sauvez-moi de l'amour. » Tout cela est sublime, non seulement par la pensée dramatique, par la profondeur de l'expression, par la grandeur et la beauté de la mélodie, mais aussi par l'instrumentation et par le choix admirable que l'auteur a fait des hautbois pour

au la foule des autres instruments, insuffisants ou inhabiles a produire des impressions pareilles.

Andante.

N° 21.

IPHIGENIE EN AULIDE. (GLUCK)

1^{rs} VIOLONS

2^{es} VIOLONS

FLUTES
et OBOE

ALTON

CHAMMANNON.

BASSES

Penvent - ils or donner qu'un pé - re de sa main présente à l'au

- tel et pa-re du bandon mor - tel le front d'u-ne vic - time et si tendre et si

chê-re peuvent - ils l'or - don - ner - je n'o-bé - i-rai point à cet ordre in-hu-main de

First system of the musical score. It features six staves: two vocal staves (Soprano and Alto), a flute staff (labeled 'Obou Solo'), a piano staff, and two bass staves. The vocal lines begin with the lyrics 'nô-bé-lai point à cet ordre in-hu-man'. The piano part includes dynamic markings *f* and *pp*. The flute part has a double bar line at the start. The bass part includes the marking *pizz.* at the end of the system.

Second system of the musical score. It continues the six-staff arrangement. The vocal lines continue with the lyrics 'tu dans mon sein le cri plein-fil de la ma-tu-re et le'. The piano part continues with a steady accompaniment.

Third system of the musical score. It continues the six-staff arrangement. The vocal lines continue with the lyrics 'pâte à mon cœur et sa voix est plus su-re'. The piano part continues with a steady accompaniment.

N.º 99.

ARMIDE. (CLUCK)

Moderato.

1^{re} VIOLONS

2^{es} VIOLONS

HAUTBOIS.

ALTOIS.

CORNS en FA.

BASSONS.

ARMIDE.

BASSES.

Venez ve - nez Heine in - pu - en - ble sur - tez du

gouffre e - pou - van - ta - ble ou vous fai - tes re - guer me

ter - nelle hor - reur ve - nez ve - nez haine in - pla -

Col. 4^{te}
ta - ble sor - tez du gouffre e - pou - van - ta -

Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "ble sau-vez-moi de l'a-mour sau-vez-moi de l'a-mour". The piano accompaniment includes a grand staff with treble and bass clefs, and a harpsichord part with a C-clef.

Musical score for the second system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Rien n'est si re-dou-ble contre un en-ne-mi". The piano accompaniment includes a grand staff with treble and bass clefs, and a harpsichord part with a C-clef. A dynamic marking of *f* is present.

Musical score for the third system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "ni trop ai-ma-ble ten-dez-moi non com-roy-alf-ble". The piano accompaniment includes a grand staff with treble and bass clefs, and a harpsichord part with a C-clef. A dynamic marking of *f* is present.

mez ma fu - reur ve - nez ve - nez

f *f*

haine im - pla - ca - ble sor - tez du gouffre e - pou - van - ta - ble

ou vous fai - tes re - guer une e - ternelle hor - reur.

Beethoven a demandé davantage à l'accent joyeux des hautbois : témoin le solo du scherzo de la symphonie pastorale, celui du scherzo de la symphonie avec chœurs, celui du premier morceau de la symphonie en *Sol* mineur etc. ; mais il n'a pas moins bien réussi en leur confiant des phrases tristes ou désolées. On le voit dans le solo mineur de la seconde reprise du 1^{er} morceau de la symphonie en *La*, dans l'andante épisodique du finale de la symphonie héroïque, et surtout dans l'air de Fidelio, où Florestan, mourant de faim, se croit, dans sa défirante agonie, entouré de sa famille en larmes, et mêle ses cris d'au-dessus aux roulements entrecoupés du hautbois.

N° 25.

SYMPHONIE PASTORALE.
(BEETHOVEN.)

Allegro.

MUSICAL SCORE FOR SYMPHONY PASTORALE, NO. 25, BEETHOVEN, ALLEGRO.

INSTRUMENTS LISTED:

- FLÛTE.
- OBOE.
- CLARINETTES en SI^b.
- TROMBES en FA.
- TROMPETTES en C.
- BASSONS.
- VIOLONS.
- VIOLAS.
- VCLLO.
- C. B.

Dynamic markings: *Dim*, *ff*, *g^{de} Solo*.

MUSICAL SCORE FOR SYMPHONY PASTORALE, NO. 25, BEETHOVEN, ALLEGRO.

INSTRUMENTS LISTED:

- FLÛTE.
- OBOE.
- CLARINETTES en SI^b.
- TROMBES en FA.
- TROMPETTES en C.
- BASSONS.
- VIOLONS.
- VIOLAS.
- VCLLO.
- C. B.

Musical score system 1, featuring multiple staves. The top staff contains a melodic line with a long slur. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *ff* is present in the lower staves.

Musical score system 2, featuring multiple staves. The top staff contains a melodic line with a long slur. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *ff* is present in the lower staves. The marking *ESolo* is present in the second staff.

N. 24.

SINFONIE EN LA, (LIEBOWITZ)

Poco sostenuto.

1^o Solo.

Musical score for the first system, featuring the following instruments and parts:

- FLÛTES.
- HAUTBOIS.
- CLARINETTES En LA.
- CORNS En LA.
- BASSONS.
- VIOLONS.
- ALTOS.
- VOLONCELLES.
- C. B.

The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*, and performance instructions like *1^o Solo.* and *pizz.*

Musical score for the second system, continuing the orchestral arrangement with various instruments and dynamic markings.

N° 25.

SYMPHONIE HÉROÏQUE,
(BEETHOVEN.)

Poco Andante.

FLÛTES

HAUTBOIS

CLARINETTES
En Si b

1^{re} et 2^{de} COR en Mi b.

3^{de} COR en Mi b.

BASSONS

TIMBALES
En Mi b.

VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES
Et C. B.

p Con espress. *sf* Cres. *sf*

p Con espress. *sf* Cres. *sf*

p Con espress. *sf*

p Con espress. *sf*

p Con espress. *sf*

p Con espress. *sf*

Poco Andante.

p *Cres.*

p *Cres.*

p *Cres.*

p *Cres.*

p *Cres.*

p *Cres.*

p *Cres.*

p *Cres.*

p *Cres.*

p *Cres.*

p *Cres.*

p *Cres.*

A musical score for a string quartet, consisting of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The score is written in 3/4 time and B-flat major. The first two staves (Violin I and II) have dynamics of *f* and *p* indicated. The third staff (Viola) has dynamics of *f* and *p*. The fourth staff (Cello/Double Bass) has dynamics of *f* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a *pp* marking in the Cello/Double Bass staff and a *Fizz.* marking in the Cello/Double Bass staff.

Solo. *p*

Cres.

p

Cres.

p

Cres.

pp

Cres.

Cres.

Cres.

Cres.

Cres.

Cres.

Cres.

- père en mon cœur Quel ca_lme sou_dain je res_pire mon â_me mon

Cres.

Cres.

Cres.

Cres.

â_me re_nait au bon_hour quel è_tre di_vin à mes maux vient sou_rire

p

p

p

p

p

p

E - pou - se que j'a - do - re El - le - no - re, c'est toi c'est

toi - oui l'a - mour vient ou - vrir - m'ou - vrir ce se - jour.

LE COR ANGLAIS.

Cet instrument est pour ainsi dire l'alto du hautbois, dont il possède presque toute l'étendue; on l'écrit sur la clef de sol comme un hautbois en *Fa* grave, et conséquemment une quinte au dessus du son réel.



Si l'Orchestre joue en *Ut* le cor anglais doit donc être écrit en *Sol*. S'il joue en *Re* le cor anglais sera écrit en *La*.

Ce que nous venons de dire pour les difficultés du doigté du hautbois dans certaines rencontres de notes diésées ou bémolisées, est applicable au cor anglais. pour lui les successions rapides sont d'un plus mauvais effet encore; son timbre moins perçant, plus voilé et plus grave que celui du hautbois, ne se prête pas comme lui à la gaîté des refrains rustiques. Il ne pourrait non plus faire entendre des plaintes déchirantes; les accents de la douleur vive lui sont à peu près interdits. C'est une voix mélancolique, rêveuse, assez noble, dont la sonorité a quelque chose d'effacé, de *lointain*, qui la rend supérieurement à toute autre, quand il s'agit d'évoquer en faisant renaitre les images et les sentiments du passé, quand le compositeur veut faire vibrer la corde secrète des tendres souvenirs. M^r Halévy a employé avec un bonheur extrême deux cors anglais dans la ritournelle de l'air d'Eléazar, au 4^{me} acte de la Juive.

Andantino espressivo. N^o 27. LA JUIVE. (HALÉVY)

CORS ANGLAIS.

CORS *Fa* FA.

1^{er} BASSON.

2^d BASSON.

TROMBONS en *Fa*.

VIOLONS.

VIOLA.

VIOLONCELLES.

C. B.

Musical score system 1, measures 1-6. The system includes staves for Violin I, Violin II, Flute, Clarinet, Bassoon, Oboe, Bass, and Cello/Double Bass. The Violin I and II parts feature intricate sixteenth-note passages with slurs and accents. The Flute and Clarinet parts have similar rhythmic patterns. The Bassoon part is mostly rests. The Bass and Cello/Double Bass parts play a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *pp* is present in the Oboe staff.

Musical score system 2, measures 7-12. The system continues with the same instrumentation. The Violin I and II parts continue with their sixteenth-note patterns, which become more complex in measure 12. The Flute and Clarinet parts also continue with their rhythmic motifs. The Bass and Cello/Double Bass parts maintain their accompaniment. A dynamic marking of *ppp* is present in the Bass staff.

Dans l'Adagio d'une de mes Symphonies, le Cor anglais, après avoir répété à l'octave Basse les phrases d'un hautbois, comme frait dans un dialogue pastoral la voix d'un adolescent répondant à celle d'une jeune fille, en redit les fragments (à la fin du morceau) avec un sourd accompagnement de quatre timbales, pendant le silence de tout le reste de l'Orchestre. Les sentiments d'absence, d'oubli, d'isolement douloureux qui naissent dans l'ame de certains auditeurs à l'évocation de cette mélodie abandonnée, n'auraient pas le quart de leur force si elle était chantée par un autre instrument que le cor Anglais.

N° 28.

SYMPHONIE FANTASTIQUE

Scène aux champs.

(BIZET)

Adagio

COR ANGLAIS

1^{re} Timbale
En Sol Fa haut
2^e Timbales.
2^{es} Timbales.
En La b Ut
2^e Timbales.

1^{er} Timbaler baguet. d'éponge.
2^e Timbaler baguet. d'éponge.
3^e Timbaler baguet. d'éponge.
4^e Timbaler baguet. d'éponge.

The musical score is arranged in systems. The top system features the English Horn (COR ANGLAIS) in the treble clef and four timpani parts (1^{re}, 2^e, 3^e, 4^e) in the bass clef. The English Horn part begins with a melodic phrase marked *f*. The timpani parts provide a rhythmic accompaniment, with dynamic markings such as *ff* and *dim*. The second system continues the English Horn melody and includes dynamic markings like *fff* and *dim*. The third system shows the English Horn playing a more complex melodic line with dynamics ranging from *f* to *p*. The fourth system introduces the English Horn playing a solo line, marked *Solo*, while the timpani continue. The fifth system shows the English Horn playing a melodic line with dynamics like *ff* and *mf*. The sixth system includes the English Horn, Horns in F (CORNS EN FA), Timpani (1^{re} and 2^e TIMBALES), and Violins (1^{re} and 2^e VIOLONS). The seventh system adds the Viola (VIOLONCELLE) and the Bassoon (C. BASSE). The eighth system includes the Alto (ALTOS). The final system shows the English Horn playing a melodic line with dynamics like *ff* and *ff*.

Le mélange des sons graves du Cor Anglais avec les notes basses des Clarinettes et des Cors pendant un *trémolo* de Contre-Basses, donne une sonorité spéciale autant que nouvelle, propre à colorer de ses effets menaçants les idées musicales où dominent la crainte, l'anxiété. Cet effet ne fut connu ni de Mozart, ni de Weber ni de Beethoven. On en trouve un magnifique exemple dans le Duo du 4^{me} Acte des HUGUENOTS, et je crois que M. Meyerbeer est le premier qui l'ait fait entendre au théâtre.

Andante.

N^o 29.LES HUGUENOTS.
(MEYERBEER.)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are:

- VIOLONS (Violins)
- ALTOS (Violas)
- COR ANGLAIS (English Horn)
- FLUTES (Flutes)
- CLARINETTES (Clarinettes) - En Sol, En La
- BASSONS (Bassoons)
- CORS PISTONS (Trumpets) - En Sol, En La
- BASSON (Bassoon)
- VIOLONCELLES (Violoncelles)
- C. B. (Contrebasse)

The score is in 4/4 time and the key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked "Andante". The dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The Contrebasse part features a prominent tremolo in the lower register. The English Horn and Clarinettes play a melodic line with some grace notes. The Flutes and Bassoons have a more active role with eighth-note patterns. The Violins and Violas play a sustained harmonic background.

dit oui tu m'ai - - - mes dans ma

(Imitez les inflexions du chanteur.)

nuit
 quelle é - toi - le a - bri - le

Dans les compositions dont la couleur générale doit être empreinte de mélancolie, l'usage fréquent du Cor Anglais caché dans le centre de la masse instrumentale, convient parfaitement. On peut alors n'écrire qu'une partie de Hautbois et remplacer la seconde par celle du Cor Anglais. Gluck a employé cet instrument dans ses opéras Italiens TELEMACO, et ORFEO, mais sans intention saillante et sans en tirer grand parti; il ne l'écrivit jamais dans ses partitions Françaises. Ni Mozart, ni Beethoven, ni Weber ne s'en sont servis; je n'en connais pas la raison.

LE BASSON.

Est la basse du hautbois; il a plus de trois octaves d'étendue; on l'écrit ainsi, sur deux clefs:

EXEMPLE.

Avec les intervalles Chromatiques. Duo, croix.

mais il est plus que prudent de ne pas le faire s'élever au dessus du dernier Si^2 . Les clefs dont il est aujourd'hui pourvu lui permettent de faire les deux notes graves qui lui étaient autrefois interdites. Son doigté est le même que celui de la flûte.

Il y a beaucoup de Trilles impossibles aux deux extrémités de l'échelle du Basson,

EXEMPLE.

Tous les autres au-dessus du Fa^2 sont mauvais ou impossibles.

Cet instrument laisse beaucoup à désirer sous le rapport de la justesse, et gagnera peut-être plus que tout autre des instruments à vent, à être construit d'après le système de Böhm.

Le basson est à l'orchestre d'une grande utilité dans une foule d'occasions. Sa sonorité n'est pas très forte, et son timbre, absolument dépourvu d'éclat et de noblesse, a une propension au grotesque, dont il faut toujours tenir compte quand on le met en évidence. Ses notes graves donnent d'excellentes basses au groupe entier des instruments à vent de bois. On écrit ordinairement les bassons à deux parties; mais les grands orchestres étant toujours pourvus de quatre bassons, on peut alors écrire sans inconvénient à quatre parties réelles, et, mieux encore, à trois; la partie grave étant redoublée à l'octave inférieure, pour donner plus de force à la basse. Le caractère de leurs notes hautes à quelque chose de pénible, de souffrant, je dirai même de misérable, qu'on peut placer quelquefois soit dans une mélodie lente, soit dans un dessin d'accompagnement avec le plus surprenant effet. Ainsi les petits gloussements étranges qu'on entend dans le scherzo de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, vers la fin du *decrescendo*, sont produits uniquement par le son un peu forcé du *LA* hémol et du *sol* hauts des bassons à l'émission.

N^o 50.

SYMPHONIE ET MINUET.
(BEETHOVEN)

All. $\text{♩} = 96.$

HAUTBOIS.

COBS en MI B.

BASSONS.

VIOLONS.

ALTOS.

VIOLONCELLES.

C. B.

1^o Solo.

A full orchestral score page with ten staves. The top two staves are for the woodwinds (flutes and oboes), the middle two for strings (violins and violas), and the bottom four for the rest of the orchestra (cellos, double basses, bassoons, and trumpets). A 'Solo' marking is placed above the bassoon staff in the fourth measure.

Quand M^r Meyerbeer, dans sa résurrection des Nones, a voulu trouver une sonorité pâle, froide, cadavéreuse, c'est, au contraire, des notes flasques du médium qu'il l'a obtenue.

N^o 51.

ROBERT LE DIABLE. (MEYERBEER)

Andante.

BASSONS SOLI.

A musical score for Bassoons Solo, consisting of three staves. The tempo is marked 'Andante'. The first staff has a dynamic marking 'p' and the instruction 'et détaché (marquez peu les slurs)'. The music features rapid, slurred passages with many notes beamed together.

Les traits rapides en notes liées peuvent être employés avec succès, ils sortent bien quand ils ne sont écrits que dans les tons favoris de l'instrument, tels que *Ré, Sol, Ut, Fa, Si b, Mi b, La*, et leurs relatifs mineurs. Les traits suivants produisent un excellent effet dans la scène des Baigneuses au 2^e acte des Huguenots.

Viol. I

Viol. II

Col. 2^{me} Viol.

p

la ge qui nous pre sen te un doux om bra

jeunes beantes bravent le jour et la cha leur.

jeunes beantes bravent le jour et la cha leur.

LES CLARINETTES.

Les instruments à *anche simple* tels que les Clarinettes et le Cor de basse, constituent une famille dont la parenté avec celle du Hautbois n'est pas aussi rapprochée qu'on pourrait le croire. Ce qui l'en distingue surtout c'est la nature du son. Les Clarinettes, en effet, ont dans le *medium* une voix plus limpide, plus pleine, plus pure que celle des instruments à *anche double* dont le son n'est jamais exempt d'une certaine aigreur ou âpreté, plus ou moins dissimulées par le talent des exécutants. Les sons aigus de la dernière octave, à partir de *l'Ut* au dessus des portées, participent seuls un peu de l'aigreur des sons forts du Hautbois, pendant que le caractère des sons les plus graves se rapproche, par la rudesse des vibrations, de celui de certaines notes du Basson.

La Clarinette s'écrit sur la clé de Sol, son étendue est de trois octaves et demie, et plus :



On compte quatre registres sur la Clarinette: le grave, le chalumeau, le médium, et l'aigu.

Le premier comprend cette partie de l'échelle:



Le deuxième celle-ci:



Ces notes sont en général sourdes.

Le troisième occupe les degrés suivants:



Et le quatrième se trouve dans le reste de la gamme jusqu'au contre-Ré:



Un nombre considérable d'enchaînements diatoniques, d'arpèges et de trilles étaient impraticables autrefois qui ne le sont plus aujourd'hui, grâce aux ingénieux mécanismes de clés ajoutés à l'instrument et qui deviendront même faciles quand le système de Sax aura été adopté par tous les facteurs. Il est prudent toutefois, ces perfectionnements n'étant pas encore généralement répandus, de ne pas écrire des passages tels que les suivants: à moins que le mouvement ne soit très lent.



Les tons favoris de la Clarinette sont les tons *d'Ut, Fa, Sol* principalement, ensuite ceux de *Si b, Mi b, La b, Ré* ♯, majeurs, et leurs relatifs mineurs. Comme on possède des Clarinettes en différents tons on peut toujours éviter en les employant à propos de faire jouer l'exécuteur dans les tonalités chargées de dièzes et de bémols, comme *La ♯, Mi ♯, Si ♯, Ré b, Sol b* majeurs et leurs relatifs mineurs.

Il y en a quatre d'un usage général aujourd'hui :

La *petite Clarinette en Mi b* à laquelle il convient de ne donner que l'étendue de trois octaves et deux notes :

EXEMPLE :



elle est à la tierce mineure au dessus de la Clarinette en Ut, et s'écrit en transposant: Ainsi pour faire entendre le passage suivant :



il faut écrire :



La *Clarinette en Ut* les *Clarinettes en Si b* et en *La*. Ces deux dernières ont une étendue égale à celle de la Clarinette en *Ut* Étant l'une d'un ton et l'autre d'une tierce mineure plus graves que celle-ci, elles doivent s'écrire en conséquence un ton et une tierce mineure au dessus du son réel.

EXEMPLES
à l'ornéon.

CLARINETTE	En Ut.	Bon.	Passable.
	En Si b.	Passable.	Mauvais.
	En La.	Bon.	Bon.

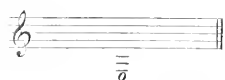

Bon.	Très mauvais.	Passable.
Bon.	Bon.	Très mauvais.
Très mauvais.	Mauvais.	Bon.

Ces expressions *Bon, Mauvais, Passable* ne s'appliquent point ici à la difficulté d'exécution des phrases même qui servent d'exemples, mais seulement à celle du ton dans lequel elles sont écrites. En outre il faut dire que les tons assez difficiles, comme *La* $\frac{1}{2}$ majeur et *Mi* $\frac{1}{4}$ majeur, ne sont pas à éviter absolument, pour des phrases simples et d'un mouvement lent.

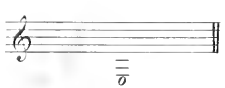

On voit qu'indépendamment du caractère particulier de leur timbre, dont nous allons parler, ces différentes Clarinettes sont fort utiles pour la facilité de l'exécution. On doit regretter qu'il n'y en ait pas d'autres encore. Par exemple, les tons de *Si* $\frac{1}{4}$, de *Re'*, qu'on trouve rarement, pourraient dans une foule d'occasions offrir de grandes ressources aux compositeurs.

La petite Clarinette en *Fa* haut, qu'on employait beaucoup autrefois dans les musiques militaires, a été à peu près abandonnée pour celle en *Mi* bémol qu'on trouve, avec raison, moins criarde et suffisante pour les tonalités employées ordinairement dans les morceaux d'instruments à vent. Les Clarinettes ont d'autant moins de pureté, de douceur et de distinction que leur ton s'éloigne davantage, en dessus du ton de *Si* bémol, qui est l'un des plus beaux de cet instrument. La Clarinette en *Ut* est plus dure que celle en *Si* bémol, sa voix à beaucoup moins de charme. La petite Clarinette en *Mi* bémol à des sons percants qu'il est très aisé de rendre ignobles, à partir du *La* au-dessus des portées. Aussi l'a-t-on employée, dans une symphonie moderne, pour parodier, dégrader, encaïllier (qu'on me passe le mot) une mélodie; le sens dramatique de l'œuvre exigeant cette étrange transformation. La petite Clarinette en *Fa* a une tendance encore plus prononcée dans le même sens. Au fur et à mesure que l'instrument devient plus grave, au contraire, il produit des sons plus voilés, plus mélancoliques.

En général les exécutants ne doivent se servir que des instruments indiqués par l'auteur. Celui de ces instruments ayant un caractère particulier, il est au moins probable que le compositeur a choisi l'un plutôt que l'autre, par préférence pour tel ou tel timbre, et non par caprice. S'obstiner, comme le font certains virtuoses, à tout jouer (en transposant) sur la Clarinette en *Si* bémol, est donc, à de rares exceptions près, une infidélité d'exécution. Et cette infidélité deviendra bien plus manifeste et plus coupable s'il s'agit par exemple, de la Clarinette en *La*. Il se peut, en effet, que le compositeur ne l'ait écrite que pour avoir son *Mi* grave, qui donne *Ut* dièze.

EXEMPLE. } Clarinette
 } En *La*.  Son réel. 

Comment fera alors le joueur de Clarinette en *Si* b dont le *Mi* grave ne donne que le *Re'*

EXEMPLE. } Clarinette
 } En *Si* b.  Son réel. 

Il transposera donc la note à l'octave! et détruira ainsi l'effet voulu par l'auteur!... c'est intolérable.

Nous avons dit que la Clarinette avait quatre registres; chacun de ces registres à aussi un timbre distinct: celui du registre aigu à quelque chose de déchirant qu'on ne doit employer que dans les fortissimo de l'orchestre (quelques notes très hautes peuvent cependant être soutenues *Piano* quand l'attaque du son a été préparée convenablement) ou dans les traits hardis d'un solo brillant, ceux du *médium* et du *chaleur* qui conviennent aux mélodies, aux arpèges et aux traits; et celui du grave, propre surtout dans les tenues, à ces effets *fièrement menaçants*, à ces non-accents de *rage immobile* dont Weber fut l'ingénieux inventeur. Quand on veut employer d'une façon saillante les cri-perçants des notes sur-aiguës, et si l'on redoute pour l'exécutant la brusque attaque de la note dangereuse, il faut cacher cette entrée de la Clarinette sous un accord fort de toute la masse de l'orchestre, qui s'interrompt dès que le son a eu le temps de se bien poser et de séparer la basse alors sans danger à découvert.

EXEMPLE.

CLARINETTE
En SI².

Violons et Altos.
ff

Basses.
ff

ff Timbales. *ff* Timbales. *ff*

p *p* *pp*

Les occasions de placer à propos ces tenues sur-aiguës sont assez rares.

Le caractère des sons du *médium* empreint d'une sorte de fierté que tempère une noble tendresse, les rend favorables à l'expression des sentiments et des idées les plus poétiques. La frivole gaité, et même la joie naïve, paraissent seules ne lui point convenir. La Clarinette est peu propre à l'*Idylle* c'est un instrument *Épique* comme les Cors, les Trompettes, et les Trombones. Sa voix est celle de l'héroïque amour; et si les masses d'instruments de cuivre, dans les grandes symphonies militaires, éveillent l'idée d'une troupe guerrière couverte d'armures étincelantes, marchant à la gloire ou à la mort, les nombreux unissons de Clarinettes, entendus en même temps, semblent représenter les femmes aimées, les amantes à l'œil fier, à la passion profonde, que le bruit des armes excite, qui chantent en combattant, qui couronnent les vainqueurs ou meurent avec les vaincus. Je n'ai jamais pu entendre de loin une musique militaire sans être vivement ému par ce timbre féminin des Clarinettes, et préoccupé d'images de cette nature, comme après la lecture des antiques épopées. Ce beau soprano instrumental, si retentissant, si riche d'accents pénétrants quand on l'emploie par masses, gagne dans le *solo* en délicatesse, en nuances fugitives, en affectuosités mystérieuses ce qu'il perd en force et en puissants éclats. Rien de virginal, rien de pur comme le coloris donné à certaines mélodies par le timbre d'une Clarinette jouée dans le *médium* par un virtuose habile.

C'est celui de tous les instruments à vent, qui peut le mieux faire naître, en l'en, diminuer et perdre le son. De là la faculté précieuse de produire le *lointain*, l'*écho*, l'*écho de l'écho*, le son *crépusculaire*. Quel plus admirable exemple pourrai-je citer de l'application de quelques unes de ces nuances, que la phrase rêveuse de Clarinette, accompagnée d'un tremolo des instruments à cordes, dans le milieu de l'Allegro de l'ouverture du *Freyschutz*!!! n'est-ce pas la vierge isolée, la blonde fiancée du chasseur, qui les yeux au ciel, mêle sa tendre plainte au bruit des bois profonds agités par l'orage? ... O Weber!!!...

53
N^o 55.

57

Molto vivace.

DER FREYSCHUTZ. (WEBER)

Musical score for Der Freyschutz, No. 55, featuring various instruments including Flutes, Woodwinds, Brass, and Strings. The score is written in C major and 2/4 time. The tempo is marked 'Molto vivace'. The score includes parts for Flutes, Oboes, Clarinet in E-flat, Bassoons, Trombones, Violins, Violas, Violoncello, and Double Bass. The woodwinds and strings play sustained notes, while the flutes and violins have melodic lines. The double bass has a rhythmic pattern. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte) dynamics. There are double bar lines with repeat signs in the woodwind and string parts.

Molto vivace.

Musical score for a piano piece, page 141. The score consists of 15 staves. The top five staves are for the vocal line, and the bottom ten staves are for the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piano part features a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes, with dynamic markings of *f*, *p*, and *pp*. The vocal line has a melodic line with some grace notes and a fermata. The score is divided into measures by vertical bar lines.

This page of musical notation is for a string quartet, consisting of four staves. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Performance instructions such as *pizz.* (pizzicato) and *Col. II.* (second coil) are present. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple beams for sixteenth notes. The notation is arranged in a standard four-staff format, with the first staff at the top and the fourth at the bottom.

This musical score is for a string quartet, consisting of two violins, two violas, and two cellos. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music is arranged in a system of 14 staves. The top two staves are for the Violin I and Violin II parts. The next two staves are for the Viola and Cello parts. The bottom two staves are for the Cello and Double Bass parts. The score features a complex melodic line in the Violin I part, characterized by rapid sixteenth-note passages and slurs. The other instruments provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. Performance markings include *Acc.* (Accelerando), *Dol.* (Dolcissimo), *Arco* (arco), and *pz* (pizzicato). The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple beams for sixteenth notes.

Je me permettrai de citer encore dans mon *Mélogue*, l'effet, sinon semblable, au moins analogue d'un chant de Clarinette, dont les fragments interrompus par des silences, sont également accompagnés du tremolo d'une partie des instruments à cordes, pendant que les contre-basses pincent de temps en temps une note grave produisant sous l'harmonie une lourde pulsation, et qu'une Harpe fait entendre des débris d'arpèges à peine indiqués. Mais dans ce cas, pour donner au son de la Clarinette un accent aussi vague, aussi lointain que possible, j'ai fait envelopper l'instrument d'un sac de peau remplissant l'office de la souzdine. Ce triste murmure et la sonorité à demi effacée de ce solo reproduisant une mélodie déjà entendue dans un autre morceau, ont toujours vivement impressionné les auditeurs. Cette ombre de musique fait naître un accablement triste et provoque les larmes, comme ne le pourraient faire les accents les plus douloureux; cela donne le spleen autant que les tremblantes harmonies de la Harpe Eolienne.

N^o 54.

(MELO - LOGUE) LE RETOUR À LA VIE.

(H. BERLIOZ.)

Larghetto.

UNE CLARINETTE
En LA Con Sordino (1)

HARPE.

Pincer le plus doucement possible

mppp

VIOLANI

Con Sordino.

ALTOS

Con Sordino.

VOLONCELLI

Con Sordino.

2 CONTREBASSES

Sans Sordino.

Les autres Contre Basses

Sans Sordino.

The musical score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: Clarinet (treble clef, 5/4 time), Harp (treble clef, 5/4 time), Violins (treble clef, 5/4 time), Violas (treble clef, 5/4 time), Cellos (bass clef, 5/4 time), Double Basses (bass clef, 5/4 time), and a second set of Double Basses (bass clef, 5/4 time). The score includes various dynamic markings such as *mppp*, *poco f*, *p*, *pp*, and *f*. Performance instructions include 'Pincer le plus doucement possible' for the harp and 'Pizz.' for the double basses. The tempo is marked 'Larghetto'.

(1) Il faut envelopper l'instrument dans un sac de toile ou de peau.

Lontan. Solo.

Musical score for the first system, measures 1-6. The score is written for piano and solo. The piano part includes dynamics such as *pp*, *p*, and *ppp*. The solo part is marked *dolcissimo* and *ppp*. There are also markings for *rall.* and *mf pizz.* in the lower staves.

Musical score for the second system, measures 7-12. The tempo changes from *a Tempo.* to *Rall. poco.* and back to *a Tempo.*. The piano part includes dynamics such as *ppp*, *p*, and *f*. The solo part includes dynamics such as *f* and *pp*. There are also markings for *pizz.* and *poco f* in the lower staves.

Beethoven, ayant égard au caractère mélancolique et noble de la mélodie en *La* majeur de l'immortel Andante de sa 7^e symphonie, et pour mieux rendre tout ce que cette phrase contient en même temps de regrets passionnés, n'a pas manqué de la confier au médium de la Clarinette. Gluck, pour la ritournelle de l'air d'Alceste : « Ah! malgré moi mon faible cœur partage, » avait d'abord écrit une Flûte, mais s'apercevant sans doute que le timbre de cet instrument était trop faible, et manquait de la noblesse nécessaire à l'exposition d'un thème en proie d'une telle désolation et d'une si triste grandeur, il le donna à la Clarinette. Ce sont encore les Clarinettes qui chantent en même temps que la voix, et autre air d'Alceste à l'accent si douloureusement résigné : « Ah! divinités implacables... »

Un effet d'une autre nature résulte de trois notes lentes des Clarinettes en tierces dans l'air d'Œdipe : « Votre cœur devint mon asile. » C'est après la conclusion du thème, Polynice, avant de continuer son chant, se tourne vers la fille de Thésée, puis ajoute en la regardant : « Je connus, j'adorai la charmante Eryphile. » Ces deux Clarinettes en tierce, descendant doucement jusqu'à l'entrée de la voix, au moment où les deux amants échan- gent un tendre regard, sont d'une intention dramatique excellente, et donnent un résultat musical exquis. Les deux voix instrumentales sont là un emblème d'amour et de pureté. On croit, à les entendre, voir Eryphile baisser pudiquement les paupières. C'est admirable!

Andante.

CLARINETTE
En Si b.

POLYNICE.

Je con - nus j'a - do - rai la charman - te E - ry - phî - le.

Mettez deux Hautbois à la place des deux Clarinettes, et l'effet sera détruit.

Ce délicieux effet d'orchestre manque cependant dans la partition gravée du chef-d'œuvre de Sacchini; mais je l'ai trop souvent remarqué à la représentation, pour n'être pas certain de ma mémoire.

Ni Sacchini, ni Gluck, ni aucun des grands maîtres de cette époque ne tirèrent parti des notes graves de l'instrument. Je n'en devine pas la raison. Mozart paraît être le premier qui les ait utilisées, pour des accompagnements d'un caractère sombre tels que celui du trio des masques, dans *Don Juan*. C'était à Weber qu'il était réservé de découvrir tout ce que le timbre de ces sons graves a d'effrayant quand on s'en sert à soutenir des harmonies sinistres. Il vaut mieux en pareil cas, les écrire à deux parties que de mettre les Clarinettes à l'unisson ou à l'octave. Plus les notes harmoniques sont alors nombreuses, plus l'effet est saillant. Si l'on avait trois Clarinettes à sa disposition pour l'accord : *Ut dièse, Mi, Si bémol*, par exemple, cette septième diminuée bien motivée, bien amenée et instrumentée de la sorte, aurait une physionomie terrible qu'on assombrirait encore en ajoutant un contre *Sol* grave donné par une Clarinette-Basse.

EXEMPLE.

CLARINETTE
En UT.

CLARINETTE
En UT.

CLARINETTE
En A *La*.

CLARINETTE
Basse en Si b.

LA CLARINETTE ALTO.

N'est autre qu'une Clarinette en *Fa bas* ou en *Mi b bas*, à la quinte au dessous, par conséquent, des Clarinettes en *Ut* ou en *Si b* dont elle a toute l'étendue. On l'écrit donc, en transposant, soit à la quinte, soit à la sixte majeure au dessus du son réel.

EXEMPLE.

<p>CLARINETTE Alto En FA,</p> <p>Effet En sons réels.</p>		<p>CLARINETTE Alto En MI b,</p> <p>Effet En sons réels.</p>	
---	--	---	--

C'est un très bel instrument qu'on regrette de ne pas trouver dans tous les orchestres bien composés.

LA CLARINETTE BASSE.

Plus grave encore que la précédente, est à l'octave basse de la Clarinette en *Si b*; il y en a une autre en *Ut* (à l'octave basse de la Clarinette en *Ut*) mais celle en *Si b* est beaucoup plus répandue. Comme c'est toujours le même instrument, construit sur de plus grandes dimensions, que la Clarinette ordinaire, son étendue reste à peu près la même. Son anche est un peu plus faible et plus couverte que celle des autres Clarinettes. La Clarinette Basse n'est point destinée évidemment à remplacer à l'aigu les Clarinettes hautes, mais bien à continuer leur étendue au grave. Il résulte cependant de très beaux effets du redoublement à l'octave inférieure des notes aiguës de la Clarinette en *Si b* par une Clarinette basse. Elle s'écrit comme les autres Clarinettes, sur la clé de Sol.

EXEMPLE.

<p>CLARINETTE BASSE En Si b</p> <p>Effet En Sons Réels.</p>	
---	--

Les notes les meilleures sont les plus graves, mais, en égard à la lenteur des vibrations, il ne faut pas les faire se succéder trop rapidement. M. Meyerbeer a fait prononcer à la Clarinette-basse un éloquent monologue dans le trio du cinquième acte des Huguenots.

N^o 55.

LES HUGUENOTS.
(MEYERBEER)

<p>VALENTINE.</p>	
<p>BAOUË.</p>	
<p>MARCEL.</p>	
<p>CLARINETTE BASSE. En Si b.</p>	

ff

Sa-vez-vous qu'en joi-

gnant vos mains dans ces te- zè- bres je consacre et bé-nis le banquet de sa- dioux et des mi-ces fi-

Imitez la voix.

ppp

Nous sa- vous qu'en Ciel seul nous de- vions être u- nis.

ppp

Nous sa- vous qu'en Ciel seul nous de- vions être u- nis.

tr

ur

bres.

p

Selon la manière dont il est écrit et le talent de l'exécutant, cet instrument peut emprunter au grave le timbre sauvage des notes basses de la Clarinette ordinaire, ou l'accent calme, solennel et pontifical de certains registres de l'Orgue. Il est donc d'une fréquente et belle application; il donne d'ailleurs si on en emploie quatre ou cinq à l'unisson une sonorité onctueuse, excellente, aux Basses des orchestres d'instruments à vent.

LE COR DE BASSET.

Ne différencie-t-elle de la Clarinette *Alto* en *Fa bas* que par le petit pavillon de cuivre qui allonge son extrémité inférieure, si elle n'avait en outre la faculté de descendre chromatiquement jusqu'à l'*Ut*, à la tierce au dessous de la note la plus grave de la Clarinette.

v

EXEMPLE.

COR DE BASSET.

(Avec les intervalles Chromatiques.)

SONS RÉELS

Les notes qui excèdent à l'égal cette étendue sont très dangereuses, il n'y a jamais d'ailleurs de raison plausible de les employer, puisqu'on a des Clarinettes hautes qui les donnent sans peine et avec bien plus de pureté.

Comme ceux des Clarinettes-Basses, les sons graves du Cor de Basset sont les plus beaux et les mieux caractérisés. Il faut remarquer seulement que tous ceux qui descendent au dessous du Mi



ne peuvent être émis que *lentement* et en les *détachant* l'un de l'autre. Un trait comme le suivant ne serait pas praticable.



Mozart a employé ce bel instrument à deux parties pour assombrir le coloris de l'harmonie dans son Requiem et lui a confié des solos importants dans son opéra *la Clemenza di Tito*.

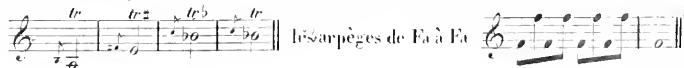
PERFECTIONNEMENTS DES CLARINETTES.

La fabrication de ces instruments demeurée pendant si longtemps presque dans l'enfance, est aujourd'hui sur une voie qui ne peut manquer d'amener de précieux résultats; déjà de grands progrès ont été obtenus par M. Adolphe Sax, ingénieur et savant facteur (de Paris.) En allongeant un peu le tube de la Clarinette vers le pavillon il lui a fait gagner un demi-ton au grave; elle peut en conséquence

donner maintenant le *Mi* \flat ou *Re* \sharp . Le *Si* \flat du médium



mauvais sur l'ancienne Clarinette est une des meilleures notes sur la nouvelle. Les trilles suivants



et une foule d'autres passages inévitables, sont devenus faciles et d'un bon effet. On sait que les notes du registre aigu sont l'épouvantail des compositeurs et des exécutants qui n'osent en faire usage que rarement et avec des précautions extrêmes. Grâce à une petite clé placée tout près du bec de la Clarinette, M. Sax a rendu ces sons aussi purs, aussi moelleux et presque aussi aisés que

ceux du médium. Ainsi le contre *Si* \flat



qu'on osait à peine écrire, sort sur les Clarinettes de A. Sax sans exiger ni préparations ni efforts de la part de l'exécutant, on peut l'attaquer *Pianissimo* sans le moindre danger, et il est au moins aussi doux que celui de la Flûte. Pour remédier aux inconvénients que la sécheresse d'une part et l'humidité de l'autre amenaient nécessairement dans l'emploi des becs de bois, selon que l'instrument demeurait quelques jours sans être joué ou servait au contraire trop longtemps, M. Sax a donné à la Clarinette un bec de métal doré qui augmente l'éclat du son et ne subit aucune des variations propres aux becs en bois. Cette Clarinette a plus d'étendue, d'égalité, de facilité et de justesse que l'ancienne, sans que le doigté en ait été changé, si ce n'est pour le simplifier dans un petit nombre de cas.

La nouvelle *Clarinette Basse* de M. Adolphe Sax est bien plus perfectionnée encore. Elle a 22 clés. Ce qui la distingue surtout de l'ancienne c'est une parfaite justesse, un tempéramment identique dans toute l'échelle chromatique et une plus grande intensité de son.

Comme le tube est fort long, l'exécutant étant debout, le pavillon de l'instrument touche presque la terre; de là un étouffement très fâcheux de la sonorité; si l'habile facteur n'eût songé à y remédier au moyen d'un réflecteur métallique concave qui, placé au dessous du pavillon, empêche le son de se perdre, le dirige ou l'on veut et en augmente considérablement le volume.

Les Clarinettes-Basses de A. Sax sont en *Si Bémol*.

LE SAXOPHONE.

Est un grand instrument grave en cuivre, inventé par Ad. SAX qui lui a donné son nom. Il se joue, non pas avec une embouchure, comme les Ophicléides aux quels il ne ressemble sous aucun rapport, mais avec un bec de Clarinette Basse. Nous n'hésitons donc pas à le ranger parmi les membres de la famille des Clarinettes.

Le Saxophone est un instrument transpositeur en $Si\flat_2$, son étendue est celle-ci :

The image displays two musical staves in bass clef, illustrating the range of the saxophone. The top staff, labeled "Avec les intervalles Chromatiques.", shows a chromatic scale starting from C₂ (two ledger lines below) and ascending to C₄ (middle C). The bottom staff, labeled "Effet en sons réels.", shows the same chromatic scale but with the notes shifted down by two ledger lines, representing the actual sound produced due to the instrument's transposition.

Le Trille est possible sur toute l'étendue de cette gamme, mais je crois qu'on n'en devra faire qu'un usage très réservé.

Le timbre du Saxophone a quelque chose de pénible et de douloureux dans les sons aigus, les notes graves, au contraire, sont d'un grandiose pour ainsi dire pontifical. Il possède comme les Clarinettes la faculté d'enfler et d'éteindre le son, d'où résultent, surtout dans l'extrémité inférieure de son échelle, des effets inouïs qui lui sont tout à fait propres. Le Saxophone, pour des morceaux d'un caractère mystérieux et solennel, est, à mon avis, la plus belle voix grave connue jusqu'à ce jour. Il tient à la fois de la Clarinette basse et de l'orgue expressif, ce qui indique suffisamment, je crois, qu'on ne doit, en général, l'employer que dans les mouvements lents. Il serait aussi admirable mis en évidence dans un *Solo*, qu'employé à soutenir et à colorer l'harmonie d'un ensemble de voix et d'instruments à vent.

Malgré la force extraordinaire de sa sonorité il est peu propre aux effets énergiques et brillants de la musique militaire.

INSTRUMENTS À VENT.

SANS ANCHES.

LA FLÛTE.

Cet instrument, qui pendant fort long-temps resta si imparfait sous une foule de rapports, est actuellement, grâce à l'habileté de quelques facteurs et au procédé de fabrication mis en usage par Boëhm d'après la découverte de Gordon, aussi complet, aussi juste et d'une sonorité aussi égale qu'on puisse le désirer.

Tous les instruments à vent en bois, seront bientôt au reste, dans le même cas: on voyoit que leur justesse ne pouvait être irréprochable, loin de là, puisque leurs trous avaient toujours été percés d'après l'écartement naturel des doigts de l'exécutant et non point d'après la division rationnelle du tube sonore, division basée sur les lois de la résonance et déterminée par les *nœuds* de vibration. Gordon et après lui Boëhm, ont donc commencé par percer les trous de leurs instruments à vent aux points précis du tube indiqués par le principe physique de la résonance, sans tenir compte de la facilité ni même de la possibilité d'application des doigts de la main sur chacun des trous; certains qu'ils étaient de la rendre ensuite possible d'une manière ou d'une autre.

L'instrument une fois percé et rendu juste par ce procédé, ils ont imaginé un mécanisme de clefs et d'anneaux placés aux endroits où les doigts de l'exécutant peuvent aisément les atteindre, et servant à ouvrir ou à boucher les trous qui se trouvent hors de la portée des doigts. Par ce moyen le doigté ancien a dû nécessairement être changé, les exécutants ont dû se livrer à de nouvelles études pratiques; mais cette difficulté en peu de temps surmontée, les nouveaux instruments leur ont bien vite offert de telles compensations, que nous ne doutons pas, à cette heure, l'exemple gagnant de proche en proche, qu'avant peu d'années tous les nouveaux instruments à vent de bois, construits d'après le système de Gordon et Boëhm ne soient adoptés à l'exclusion complète des anciens.

La flûte n'avait, il y a peu d'années encore, que l'étendue suivante.

EXEMPLE.


(Avec les intervalles Chromatiques.)

On a successivement ajouté à cette gamme deux demi-tons au grave et trois à l'aigu, ce qui donne trois octaves complètes.

EXEMPLE.

(Avec les intervalles Chromatiques.)

Cependant comme tous les exécutants n'ont pas la *patte d'Ul*, c'est à dire le petit corps de rechange qui donne à la flûte *Ul* ♮ et *Ul* ♯ graves, il est mieux, dans le plus grand nombre de cas, de s'abstenir de ces deux notes en écrivant pour l'orchestre. Les deux derniers sons aigus *Si* ♯, *Ut*, ne doivent pas non plus être employés dans le *pianissimo*, à cause d'une certaine difficulté qui reste dans leur émission et de leur sonorité un peu dure. Le *Si* ♮ au con-

traire  sort sans peine et se peut soutenir aussi piano qu'on le veut sans le moindre danger. Le nombre des notes qu'on pouvait triller était assez restreint sur l'ancienne flûte, grâce aux clefs ajoutées à la nouvelle, le trille majeur et mineur est praticable sur une grande partie de l'étendue de sa gamme chromatique.

EXEMPLE.

The musical example consists of four staves of music. The first staff shows trills on notes from middle C up to G, with labels 'Impossible', 'Difficile', 'Difficile', 'Difficile', and 'Diff.'. The second staff continues the trills up to B, labeled 'Difficile'. The third staff shows trills on notes from B down to C, labeled 'Imposs.', 'Imposs.', 'Difficile', 'Difficiles', and 'Très Difficiles'. The fourth staff shows trills on notes from C down to B, labeled 'Très difficile', 'Impossible', 'Impossibles', 'Impossibles', and 'Impossibles'.

Avec les flûtes construites d'après le procédé de Boehm, les trilles sont praticables sur les notes mêmes de l'extrémité supérieure de la gamme et depuis le *Re* ♭ grave jusqu'à l'*Ut* sur aigu; de plus ils sont incomparablement plus justes.

La flûte est le plus *agile* de tous les instruments à vent, elle est également propre aux traits rapides (diatoniques ou chromatiques) liés ou détachés, aux arpegges, aux batteries même très écartées comme celles-ci:

The musical notation shows a series of rapid, repeated notes on a flute staff, illustrating the agility of the instrument. The notes are grouped in small clusters, and the staff is marked with a 'C' time signature.

Et de plus aux notes répercutées, comme celles du staccato du violon, qu'on obtient par le *double coup de langue*.

EXEMPLE.

The musical example shows repeated notes on a flute staff, labeled 'Allegretto'. The notes are marked with a staccato symbol, and the staff is marked with a 'C' time signature.

Les tons de *Bé, Sol, Ut, Fa, La, Mi* ♯, *Mi* ♭, et leurs relatifs mineurs, sont les tons favoris de la flûte, les autres sont beaucoup plus difficiles. Sur la flûte de Böhm au contraire, on joue en *Ré* presque aussi aisément qu'en *Bé naturel*.

La sonorité de cet instrument est douce dans le médium, assez pénétrante à l'aigu, très caractérisée au grave. Le timbre du médium et celui du haut n'ont pas d'expression spéciale bien tranchée. On peut les employer pour des mélodies ou des accents de caractères divers, mais sans qu'ils puissent égaler cependant la gaité naïve du hautbois ou la noble tendresse de la clarinette. Il semble donc que la flûte soit un instrument à peu près dépourvu d'expression, qu'on est libre d'introduire partout et dans tout, à cause de sa facilité à exécuter les groupes de notes rapides, et à soutenir les sons élevés utiles à l'orchestre pour le complément des harmonies aiguës. En général cela est vrai, pourtant en l'étudiant bien, on reconnaît en elle une expression qui lui est propre, et une aptitude à rendre certains sentiments qu'aucun autre instrument ne pourrait lui disputer. S'il s'agit par exemple, de donner à un chant triste un accent désolé, mais humble et résigné en même temps, les sons faibles du médium de la flûte, dans les tons d'*Ut* mineur et de *Bé* mineur surtout, produiront certainement la nuance nécessaire. Un seul maître me paraît avoir su tirer grand parti de ce pâle coloris : c'est Gluck. En écoutant l'air pantomime en *Bé* mineur qu'il a placé dans la scène des champs-Élysées d'Orphée, on voit tout de suite qu'une flûte devait seule en faire entendre le chant. Un hautbois eût été trop enfantin et sa voix n'eût pas semblé assez pure; le cor anglais est trop grave; une clarinette aurait mieux convenu sans doute, mais certains sons eussent été trop forts, et aucune des notes les plus douces n'eût pu se réduire à la sonorité faible, effacée, voilée du *Fa naturel* du médium, et du premier *Si bémol* au dessus des lignes, qui donnent tant de tristesse à la flûte dans ce ton de *Bé* mineur, où ils se présentent fréquemment. Enfin, ni le violon, ni l'alto, ni le violoncelle, traités en solos ou en masses, ne convenaient à l'expression de ce gémissement mille fois sublime d'une ombre souffrante et désespérée; il fallait précisément l'instrument choisi par l'auteur. Et la mélodie de Gluck est conçue de telle sorte que la flûte se prête à tous les mouvements inquiets de cette douleur éternelle, encore empreinte de l'accent des passions de la terrestre vie. C'est d'abord une voix à peine perceptible qui semble craindre d'être entendue; puis elle gémit doucement, s'élève à l'accent du reproche, à celui de la douleur profonde, au cri d'un cœur déchiré d'incurables blessures, et retombe peu à peu à la plainte, au gémissement, au murmure chagrin d'une âme résignée..... quel poète!...

N° 56.

ORPHÉE. (GLUCK.)

Lent.

FLÛTE SEULE.

1^{rs} VIOLONS

2^{ms} VIOLONS

VIOLONI BASSES

First system of musical notation, consisting of four staves (treble, two middle, and bass clefs). The music features a complex melodic line in the upper staves with many slurs and ties, and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The first staff includes the instruction *sempre legato.* The music continues with intricate melodic and rhythmic patterns across all staves.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The melodic line in the upper staves shows further development with various ornaments and slurs.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The piece concludes with a final melodic flourish in the upper staves and a steady accompaniment in the lower staves.

First system of musical notation, consisting of four staves (treble and bass clefs). It features complex rhythmic patterns with slurs and dynamic markings such as *f* and *p*.

Second system of musical notation, consisting of four staves. It continues the complex rhythmic patterns from the first system.

Third system of musical notation, consisting of four staves. It continues the complex rhythmic patterns from the first system.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. It concludes the complex rhythmic patterns from the first system.

Un effet remarquable par sa douceur est celui des deux flûtes exécutant, dans le médium, des successions de tierces, en *Mi b* ou en *La b*, tons extrêmement favorables au velouté des sons de cet instrument. On en trouve de beaux exemples dans le chœur des Prêtres au premier acte d'*Œdipe* «*O vous que l'innocence même*» et dans la cavatine du Duo de la Vestale «*Les Dieux prendront pitié*» les notes *Si bémol, La bémol, Sol, Fa* et *Mi Bémol*, des Flûtes ont, ainsi groupées, quelque chose de la sonorité de l'harmonica. Des tierces de Hautbois, de Cors anglais ou de Clarinettes, n'y ressembleraient point.

EXEMPLE. {

1^{re} FLÛTE.....

2^{me} FLÛTE.....

Les sons graves de la flûte sont peu ou mal employés par la plupart des compositeurs; Weber, dans une foule de passages du *Freyschutz*, et, avant lui, Gluck, dans la marche religieuse d'*Alceste*, ont pourtant montré tout ce qu'on en peut attendre pour les harmonies empreintes de gravité et de rêverie. Ces notes basses, je l'ai déjà dit, se mêlent fort bien aux sons graves des cors anglais et des clarinettes; elles donnent la nuance adoucie d'une couleur sombre.

Adagio

N^o 57. ALCESTE. (GLUCK.)

FLÛTES.

VIOLONS.

ALTIOS.

BASSI.

Col V^{no} I^{re}

First system of musical notation, consisting of five staves. The top staff contains rehearsal marks. The second staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation, consisting of five staves. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation, consisting of five staves. The second staff includes a piano (*p*) dynamic marking. The system concludes with a double bar line.

Voyez en outre l'exemple N^o 11, tiré du Freyschutz de Weber. Il y a quelque chose d'admirablement rêveur dans ces tenues au grave des deux flûtes, pendant la prière de la mélancolique Agathe, promenant ses regards sur la cime des arbres, qu'argentent les rayons de l'astre des nuits.

En général, les maîtres modernes écrivent les flûtes trop constamment dans le haut; ils semblent toujours craindre qu'elles ne se distinguent pas assez au dessus de la masse de l'orchestre. Il en résulte qu'elles, prédominant, au lieu de se fondre dans l'ensemble, et que l'instrumentation devient percante et dure plutôt que sonore et harmonieuse.

Les flûtes ont une famille, comme les hautbois et les clarinettes, et tout aussi nombreuse. La grande flûte dont nous venons de parler est la plus usitée. Pour les orchestres ordinaires, on écrit en général que deux parties de grande flûte; souvent néanmoins, des accords doux tenus par trois flûtes seraient d'un excellent effet. Il résulte une sonorité charmante de l'association d'une flûte seule dans le haut, avec quatre violons, soutenant une harmonie aiguë à cinq parties. Malgré l'usage, raisonnable cependant, qui fait donner toujours à la première flûte les notes les plus élevées de l'harmonie, il y a des occasions nombreuses de faire le contraire avec succès.

LA PETITE FLÛTE.

(EN ITALIEN PICCOLO.)

Elle est à l'octave haute de la précédente;

Exemple.

Allegro.

GRANDS FLÛTES.

DEUX PETITS FLÛTES.

1^{er} HAUTBOIS.

2^{es} HAUTBOIS.

CLARINETTES.
En U^e.

CORS ET
TROMPETTES En RÉ.

VIOLONS.

ALTO.

BASSONS.

BASSES.

Col Oboe 1^{er}

Col Oboe 2^e

forte

forte

161
N.º 59.

SYMPHONIE PASTORALE.
(ELIZBETH X.)

Allegro, 8

FLÛTES.

Musical staff for Flutes, showing notes and rests with dynamic markings *p* and *cres.*

PETITE FLÛTE.

Musical staff for Petite Flute, showing notes and rests with dynamic markings *p* and *cres.*

HAUTOIS.

Musical staff for Oboes, showing notes and rests with dynamic markings *p* and *cres.*

CLARINETTES
En SI b.

Musical staff for Clarinets, showing notes and rests with dynamic marking *sf*.

CORS En FA.

Musical staff for Horns, showing rests.

TROMPETTES
En MI b.

Musical staff for Trumpets, showing rests.

BASSONS.

Musical staff for Bassoons, showing notes and rests with dynamic markings *p* and *cres.*

TROMBONE
ALTO.

Musical staff for Alto Trombone, showing rests.

TROMBONE
TENOR.

Musical staff for Tenor Trombone, showing rests.

TIMBALES
En FA.

Musical staff for Timpani, showing rests.

VIOLONS.

Musical staff for Violins, showing notes and rests with dynamic markings *sf*, *p*, and *cres.*

ALTO.

Musical staff for Violin Alto, showing notes and rests with dynamic markings *sf*, *p*, and *cres.*

VIOLONCELLE.

Musical staff for Violoncello, showing notes and rests with dynamic markings *sf* and *cres.*

C. B.

Musical staff for Double Bass, showing notes and rests with dynamic markings *sf* and *cres.*

A detailed musical score for a woodwind ensemble. The score is arranged in a system of staves. From top to bottom, the staves are:

- Flute:** Treble clef, 2/4 time signature. Features long melodic lines with slurs and ties.
- Clarinet:** Treble clef, 2/4 time signature. Features long melodic lines with slurs and ties.
- Bassoon:** Treble clef, 2/4 time signature. Features long melodic lines with slurs and ties.
- Bassoon/Contrabassoon:** Bass clef, 2/4 time signature. Features long melodic lines with slurs and ties.
- Clarinet:** Treble clef, 2/4 time signature. Features long melodic lines with slurs and ties.
- Bassoon:** Treble clef, 2/4 time signature. Features long melodic lines with slurs and ties.
- Bassoon/Contrabassoon:** Bass clef, 2/4 time signature. Features long melodic lines with slurs and ties.
- Clarinet:** Treble clef, 2/4 time signature. Features long melodic lines with slurs and ties.
- Bassoon:** Treble clef, 2/4 time signature. Features long melodic lines with slurs and ties.
- Bassoon/Contrabassoon:** Bass clef, 2/4 time signature. Features long melodic lines with slurs and ties.
- Clarinet:** Treble clef, 2/4 time signature. Features long melodic lines with slurs and ties.
- Bassoon:** Treble clef, 2/4 time signature. Features long melodic lines with slurs and ties.
- Bassoon/Contrabassoon:** Bass clef, 2/4 time signature. Features long melodic lines with slurs and ties.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A key instruction is present: "Avec les Clarinettes Flûtes & Fagot Basse". Dynamic markings include *f*, *sf*, and *p*. The score is divided into measures by vertical bar lines.

This page of a musical score contains measures 103 through 106. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Violins I:** Measures 103-104 feature a melodic line with a slur and a fermata. Measures 105-106 continue with a melodic line, marked *sempre più f*.
- Violins II:** Measures 103-104 feature a melodic line with a slur and a fermata. Measures 105-106 feature a melodic line with a slur and a fermata.
- Violas:** Measures 103-104 feature a melodic line with a slur and a fermata. Measures 105-106 feature a melodic line with a slur and a fermata.
- Violas II:** Measures 103-104 feature a melodic line with a slur and a fermata. Measures 105-106 feature a melodic line with a slur and a fermata.
- Celli:** Measures 103-104 feature a melodic line with a slur and a fermata. Measures 105-106 feature a melodic line with a slur and a fermata.
- Contrabassi:** Measures 103-104 feature a melodic line with a slur and a fermata. Measures 105-106 feature a melodic line with a slur and a fermata.
- Woodwinds:** Measures 103-104 feature a melodic line with a slur and a fermata. Measures 105-106 feature a melodic line with a slur and a fermata.
- Brass:** Measures 103-104 feature a melodic line with a slur and a fermata. Measures 105-106 feature a melodic line with a slur and a fermata.
- Percussion:** Measures 103-104 feature a melodic line with a slur and a fermata. Measures 105-106 feature a melodic line with a slur and a fermata.

The score is marked with a dynamic of *f* (forte) in measures 105 and 106. The tempo is marked *sempre più f* (sempre più forte) in measure 105. The score is written in a key signature of two flats and a 2/2 time signature.

This musical score is for a 15-measure piece, page 164. It consists of 15 measures of music across 15 staves. The notation includes various instruments and dynamics. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a dynamic marking of *sf*. The third staff has a treble clef and a double bar line. The fourth staff has a treble clef and a dynamic marking of *ff*. The fifth staff has a treble clef and a dynamic marking of *ff*. The sixth staff has a bass clef and a dynamic marking of *ff*. The seventh staff has a bass clef and a dynamic marking of *ff*. The eighth staff has a bass clef and a dynamic marking of *ff*. The ninth staff has a bass clef and a dynamic marking of *ff*. The tenth staff has a treble clef and a dynamic marking of *ff*. The eleventh staff has a treble clef and a dynamic marking of *ff*. The twelfth staff has a treble clef and a dynamic marking of *ff*. The thirteenth staff has a bass clef and a dynamic marking of *ff*. The fourteenth staff has a bass clef and a dynamic marking of *ff*. The fifteenth staff has a bass clef and a dynamic marking of *ff*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Ces divers exemples, et d'autres encore que je pourrais citer, me semblent admirables sous tous les rapports. Berthoven, Gluck, Weber et Spontini ont ainsi fait un usage ingénieux autant qu'original et raisonnable de la petite flûte. Mais quand j'entends cet instrument employé à doubler à la triple octave le chant d'une Basse taille, à jeter sa voix stridente au milieu d'une harmonie religieuse, à renforcer, à aiguïser, pour l'amour du bruit seulement, la partie haute de l'orchestre, du commencement à la fin d'un acte d'Opéra, je ne puis m'empêcher de trouver ce mode d'instrumentation d'une platitude et d'une stupidité dignes, pour l'ordinaire, du style mélodique auquel il est appliqué.

La Petite flûte peut être d'un heureux effet dans les passages doux, et c'est un préjugé de croire qu'elle ne puisse jouer que très fort. Quelquefois elle sert à continuer l'échelle haute de la Grande flûte, en succédant à celle-ci au moment où les notes aiguës vont lui manquer. Le passage de l'un à l'autre instrument peut être alors aisément ménagé par le compositeur, de manière à ce qu'il semble qu'il n'y a qu'une seule flûte d'une étendue extraordinaire.

EXEMPLE.

Un exemple charmant de ce stratagème se trouve dans une phrase exécutée *Pianissimo* sur une tenue grave des instruments à cordes, au premier acte de l'opéra *Le Dieu et la Bayadère*, d'Auber.

On se sert avantageusement dans les musiques militaires de trois autres flûtes qui pourraient être aussi d'un grand secours aux orchestres ordinaires, ce sont :

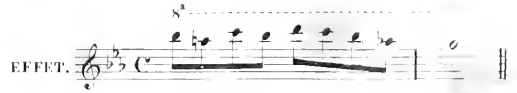
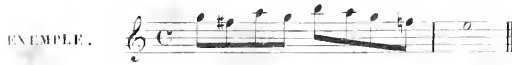
1^o La flûte tierce (dite en Fa) dont l'Ut fait *Mi* b et qui doit, en conséquence de ce que nous avons dit en commençant ce chapitre, être rangée parmi les instruments transpositeurs en *Mi* b. Elle est exactement à la tierce mineure au dessus de la flûte ordinaire, dont elle ne diffère qu'en cela et par son timbre plus cristallin.


EXEMPLE.

2^o La petite flûte neuvième mineure (dite en Mi b) dont l'Ut fait *Ré* b et que nous rangeons donc parmi les instruments transpositeurs en *Ré* b. Elle est d'un demi-ton plus élevée que la petite flûte *octave*, et il faut la traiter comme celle-ci



5° La *petite flûte dixième*, (dite en Fa) dont l'ut fait *Mi* b, que nous appellerons *petite flûte dixième en Mi* b, elle est à l'octave haute de la flûte tierce et à la dixième haute de la flûte ordinaire.



Il ne faut pas la faire monter au dessus du la aigu  encore cette note excessivement percante ne sort-elle qu'àvec peine.

On possède aussi dans quelques orchestres une grande flûte *seconde mineure* dont l'ut fait *Re* b, qu'il faut appeler Flûte en *Be* b, et dont le diapason n'est que d'un demi-ton plus élevé que celui de la flûte ordinaire.



Toutes ces flûtes qui concourent à augmenter à l'aigu l'étendue de l'instrument et dont les timbres sont diversement caractérisés, sont utiles, en outre, pour rendre l'exécution plus facile et conserver à la flûte sa sonorité, en lui permettant de jouer dans un de ses tons brillants quand l'orchestre est écrit dans un de ses tons sourds. Evidemment il est beaucoup plus avantageux, pour un morceau en *Mi* b par exemple de préférer à la *petite flûte octave*, la *petite flûte, neuvième mineure en Re* bémol, car celle-ci joue alors dans le ton de *Re*, qui pour elle est beaucoup plus aisé et plus retentissant.

Il est fâcheux qu'on ait laissé tomber en désuétude la *Flûte d'amour*, dont le diapason était d'une tierce mineure au dessous de la flûte ordinaire (en La par conséquent)



Elle compléterait au grave la famille de cet instrument, (famille qu'on peut, au reste, rendre aussi nombreuse que celle des Clarinettes quand on le voudra) et son timbre doux et moelleux pourrait être d'un excellent effet, soit pour contraster avec les timbres des flûtes hautes, ou des hautbois, soit pour donner plus de corps et de coloris aux harmonies déjà si remarquables qui résultent des notes basses des flûtes, cors anglais, et clarinettes.

INSTRUMENT A VENT.

À CLAVIER.

L'ORGUE.

Est un instrument à clavier et à tuyaux de bois et de métal mis en vibration par le vent que leur envoient des soufflets.

Le nombre plus ou moins grand de séries de tuyaux de différentes natures et de différentes dimensions que possède un orgue, lui donne une variété proportionnée de *jeux*, au moyen desquels l'organiste peut changer le timbre et la force de sonorité de l'instrument.

On appelle *Registre*, le mécanisme au moyen duquel, en tirant une petite pièce de bois, l'organiste fait parler tel ou tel jeu.

L'étendue de l'instrument est indéterminée, elle varie avec sa dimension, qu'on désigne ordinairement par la longueur en pieds de son plus grand tuyau formant la note la plus grave du clavier. Ainsi l'on dit: un orgue de trente deux, de seize, de huit, de quatre pieds.

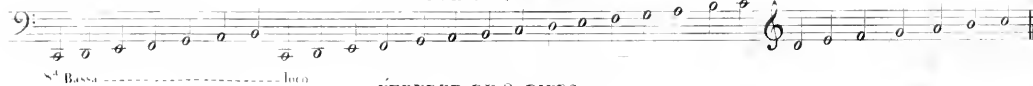
L'instrument qui possède, avec le jeu le plus grave, nommé *Flute ouverte de trente deux pieds*, la *Flute ouverte de seize pieds*, la *Flute ouverte de huit pieds*, le *Prestant* ou *flute ouverte de quatre pieds*, et la *doublette* qui sonne l'octave haute du précédent, à l'étendue immense de huit octaves.

EXEMPLES.

ÉTENDUE DU 52 PIEDS.



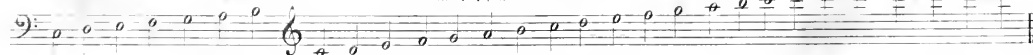
ÉTENDUE DU 16 PIEDS.



ÉTENDUE DU 8 PIEDS.



ÉTENDUE DU PRESTANT ou 4 Pieds.



ÉTENDUE DE LA DOUBLETTE.



AVEC TOUS LES INTERVALLES CHROMATIQUES.

Ces quatre jeux, comme on voit, ont chacun quatre octaves, mais beaucoup d'autres parmi ceux dont nous parlerons tout à l'heure n'en ont que trois et même deux.

Un grand orgue possède ordinairement cinq claviers superposés.

Le premier, le plus rapproché de l'organiste est le clavier du *Positif*;

Le deuxième, celui du *Grand orgue*;

Le troisième est le clavier de *Banarde*;

Le quatrième, le clavier de *Bécot*;

Le cinquième, le clavier d'*Echo*.

Il y a en outre un sixième clavier disposé de manière à être mis en action par les pieds de l'écouteant et que pour cette raison on appelle clavier de *Pédales*. Celui-ci est destiné aux sons les plus graves de l'orgue. Il a seulement les deux octaves de l'extrémité inférieure et manque même quelquefois de certains intervalles. Plusieurs des jeux, les huit pieds par exemple, se trouvant à la fois sur les trois claviers du Grand orgue, du Positif et des Pédales, peuvent être doublés ou triplés.

Les jeux de l'orgue se divisent en jeux à *Bouche* et en jeux d'*Anche*; ainsi nommés, les premiers, d'une sorte de bouche ouverte à l'une de leurs extrémités et qui sert à la formation du son, les seconds d'une languette de cuivre placée également à l'extrémité du tuyau et qui produit un timbre spécial.

Les jeux à *Bouche* se divisent en jeux de fond ou d'*octave* et en jeux de *mutation*. Les jeux de fond sont ouverts ou bouchés; les jeux bouchés qu'on nomme Bourdois sont à l'octave inférieure des tuyaux ouverts de même grandeur.

Les jeux de mutation ont cela d'étrange qu'ils font entendre au dessus de chaque son la tierce, la quinte, la dixième, la douzième &c, de ce même son, de manière à figurer, par l'action de plusieurs petits tuyaux, les aliquotes ou sons harmoniques des grands tuyaux. Les facteurs d'orgue et les organistes s'accordent à trouver excellent l'effet produit par cette résonance multiple, qui en définitive cependant, fait entendre simultanément plusieurs tonalités différentes. « Ce serait insupportable, disent-ils, si on distinguait les deux sons supérieurs, mais on ne les entend pas, le son le plus grave les absorbe. » Il reste alors à faire comprendre comment ce qu'on n'entend pas peut produire un bon effet sur l'oreille. En tout cas ce singulier procédé tendrait toujours à donner à l'orgue la résonance harmonique qu'on cherche inutilement à éviter sur les grands pianos à queue, et qui, à mon sens, est un des plus terribles inconvénients de la sonorité que les perfectionnements modernes ont fait acquérir à cet instrument.

On compte parmi les jeux de mutation, le *Gros nazard* qui sonne la quinte de la flûte ouverte du huit pieds.

La grosse tierce qui sonne la quinte du Prestant.

La onzième de nazard qui est à l'unisson de la doublette.

La tierce, sonnante la tierce au dessus de la doublette.

La Fourniture ou *Plein jeu* qui se compose de trois rangées de tuyaux et de sept rangées de tuyaux aliquotes l'un de l'autre.

La Cymbale qui diffère de la fourniture seulement en ce que ces tuyaux sont moins gros.

Le Cornet, jeu très brillant de deux octaves et à cinq rangées de tuyaux; il ne se joue que dans le dessus. Les grands orgues possèdent trois jeux de cornets, un au positif, un autre au grand orgue et le troisième au clavier de récit.

Parmi les jeux d'*Anches* signalons seulement:

1^o *La Bombarde*, jeu d'une grande puissance qu'on joue sur un clavier séparé ou à la pédale. Son premier tuyau est de seize pieds; il est à l'unisson du seize pieds ouvert.

2^o *La Trompette*, qui sonne l'unisson du huit pieds et conséquemment l'octave haute de la bombarde.

3^o *Le Clairon*, octave haute de la trompette.

4^o *Le Groinorne*, unisson de la trompette, mais moins éclatant; il se place toujours au positif.

5^o *La voix humaine*, qui sonne le huit pieds et se place dans le grand orgue.

6^o *Le Hautbois*, qui sonne l'unisson de la trompette. Il n'a ordinairement que les octaves supérieures, mais on le complète au moyen du *Basson* qui garnit les deux autres octaves.

Ces divers jeux imitent assez bien par leur timbre les instruments dont ils portent le nom. Il y a des orgues qui en possèdent beaucoup d'autres tels, que le *Cor anglais*, le *Trombone* &c.

Tout orgue doit avoir un registre qui sert aux principaux sons, qui correspond à tout le clavier et que pour cette raison on nomme le *Principal*.

Le doigté de l'orgue est le même que celui du piano avec cette différence que l'émission des sons étant sur l'orgue moins instantanée on ne peut exécuter des successions aussi rapides que sur le piano, le mécanisme du clavier obligeant d'ailleurs l'organiste à appuyer ses doigts davantage sur chaque touche. Cet instrument possède la faculté de soutenir les sons aussi long temps qu'on le desire, il est donc par cela même plus propre que tout autre au genre *lié*, c'est à dire à celui dans lequel l'harmonie fait le plus souvent usage des suspensions et prolongations, et du mouvement oblique. Ce qui n'est pas, selon moi, une raison pour le renfermer invariablement dans les limites de ce style. On l'écrit quelque fois sur trois lignes; les deux supérieures sont pour les mains, la ligne inférieure est pour le clavier des pédales.

L'orgue semble pouvoir, ainsi que le piano et beaucoup mieux que lui, se présenter dans la hiérarchie instrumentale, sous deux faces: comme un instrument adjoint à l'orchestre, ou comme étant lui même un orchestre entier et indépendant. Sans doute il est possible de mêler l'orgue aux divers éléments constitutifs de l'orchestre, on l'a fait même plusieurs fois; mais c'est étrangement rabaisser ce majestueux instrument que de le réduire à ce rôle secondaire; il faut en outre reconnaître que sa sonorité plane, égale, uniforme, ne se fond jamais complètement dans les sons diversément caractérisés de l'orchestre, et qu'il semble exister entre ces deux puissances musicales une secrète antipathie. L'orgue et l'orchestre sont Rois tous les deux; ou plutôt l'un est Empereur et l'autre Pape; leur mission n'est pas la même, leurs intérêts sont trop vastes et trop divers pour être confondus. Ainsi dans presque toutes les occasions où l'on a voulu opérer ce singulier rapprochement, ou l'orgue dominait l'orchestre de beaucoup, ou l'orchestre ayant été élevé à une puissance démesurée faisait presque disparaître son adversaire.

Les jeux très doux de l'orgue paraissent seuls convenir à l'accompagnement des voix. En général l'orgue est fait pour la domination absolue, c'est un instrument jaloux et intolérant. Dans un seul cas, ce me semble, il pourrait sans déroger se mêler aux chœurs et à l'orchestre, et encore serait-ce à la condition même de rester, lui, dans son solennel isolement. Par exemple si une masse de voix placée dans le chœur d'une église, à grande distance de l'orgue, interrompait de temps en temps ses chants pour les laisser reproduire par l'orgue, en tout ou en partie, si même le chœur, dans une cérémonie d'un caractère triste, était accompagné par un gémissement alternatif de l'orchestre et de l'orgue partant ainsi des deux points extrêmes du temple, l'orgue succédant à l'orchestre, comme l'écho mystérieux de sa lamentation, ce serait un mode d'instrumentation susceptible d'effets grandioses et sublimes; mais, en ce cas même, l'orgue ne se mêlerait point réellement aux autres instruments; il leur répondrait, il les interrogerait; il y aurait seulement, entre les deux pouvoirs rivaux alliance d'autant plus sincère que ni l'un ni l'autre ne perdrait rien de leur dignité. Toutes les fois que j'ai entendu l'orgue jouer en même temps que l'orchestre, il m'a paru produire un détestable effet et nuire à celui de l'orchestre au lieu de l'augmenter. Quant à déterminer la manière dont l'orgue doit être traité individuellement, et en le considérant comme un orchestre complet, ce n'est pas ici que nous pouvons le faire. Nous ne nous sommes point imposés la tâche de donner une suite de méthodes des divers instruments; mais bien d'étudier de quelle façon ils peuvent concourir à l'effet musical dans leur association. La science de l'orgue, l'art de choisir les différents jeux, de les opposer les uns aux autres, constituent le talent de l'organiste, en le supposant selon l'usage, improvisateur. Dans le cas contraire, c'est à dire en le considérant comme un simple virtuose chargé d'exécuter une œuvre écrite, il doit se conformer scrupuleusement aux indications de l'auteur, qui, dès lors, est tenu de connaître les ressources spéciales de l'instrument qu'il met en œuvre et de les bien employer. Mais ces ressources si vastes et si nombreuses, le compositeur ne les connaît jamais bien, nous le pensons, s'il n'est lui-même organiste consommé.

Si dans une composition on associe l'orgue aux voix et aux autres instruments il ne faut pas oublier que son diapason est *plus bas* d'un ton que le diapason actuel de l'orchestre, et qu'il faut en conséquence le traiter comme un instrument transpositeur en *Si bémol*. (L'orgue de St Thomas à Leipzig est seul au contraire d'un ton *plus haut* que l'orchestre.)

L'orgue a des effets de sonorité douce, éclatante, terrible, mais il n'est pas dans sa nature de les faire se succéder rapidement; il ne peut donc, comme l'orchestre, obtenir le passage subit du *Piano* au *Forté*, ou du *forté* au *piano*. Au moyen des perfectionnements apportés récemment dans sa fabrication, il peut, en introduisant successivement différents jeux qui s'accroissent; produire une sorte de crescendo, et amener par conséquent le *decrescendo* en les retirant dans le même ordre. Mais la gradation et la dégradation de son ne passent pas encore, au moyen de cet ingénieux procédé, par les nuances intermédiaires qui donnent tant de puissance à ces mouvements de l'orchestre; on sent toujours plus ou moins l'action d'un mécanisme inanimé. L'instrument d'Erard, connu sous le nom d'orgue expressif, donne seul la possibilité d'enfler et diminuer réellement le son, mais il n'est point encore admis dans les églises. Des hommes graves, d'un excellent esprit d'ailleurs, en condamnant l'usage comme destructeur du caractère et de la destination religieuse de l'orgue.

Sans aborder la grande question tant de fois agitée de la convenance de l'expression dans la musique sacrée, question que le simple bon sens exempt de préjugés résoudre d'abord, nous nous permettrons cependant de faire observer aux partisans de la musique *Plaine*, du *plain chant*, de l'orgue *impressif* (comme si les jeux forts ou doux et diversement timbrés ne tablissaient pas déjà dans l'orgue la variété et l'expression), nous nous permettrons, dis-je, de leur faire observer qu'ils sont les premiers à se récrier d'admiration quand l'exécution d'un chœur, dans une œuvre sacrée, brille par la finesse des nuances par les effets de crescendo, de decrescendo, de clair obscur, de sons enflés, soutenus, éteints, en un mot, par toutes les qualités qui manquent à l'orgue, et que l'invention d'Erard tendrait à lui donner. Ils sont donc en contradiction évidente avec eux mêmes; à moins de prétendre (ils en sont bien capables) que les nuances expressives parfaitement convenables, religieuses et catholiques dans la voix humaine, deviennent tout d'un coup, appliquées à l'orgue, irréligieuses, hétérodoxes et impies. Il est singulier aussi, qu'on me pardonne cette digression, que ces mêmes critiques conservateurs de l'orthodoxie en matière de musique religieuse, qui veulent avec raison, que le sentiment religieux le plus vrai en dirige l'inspiration (tout en prohibant l'expression des nuances de ce sentiment) ne se soient jamais avisés de blâmer l'usage des fugues d'un mouvement vif, qui, depuis long temps, forment le fond de la musique d'orgue dans toutes les écoles. Est-ce que les thèmes de ces fugues, dont quelques uns n'expriment rien, et dont beaucoup d'autres sont d'une tournure au moins grotesque, deviennent religieux et graves par cela seul qu'ils sont traités dans le style fugué, c'est à dire dans la forme qui tend à les reproduire le plus souvent, à les mettre le plus constamment en évidence? Est-ce que cette multitude d'entrées des parties diverses, ces imitations canoniques, ces lambeaux de phrases tordues, enchevêtrées, se poursuivant, se *fluyant*, se roulant les uns sur les autres, ce tohu-tohu d'où la vraie mélodie est exclue, où les accords se succèdent si rapidement qu'on peut à peine en saisir le caractère, cette agitation incessante de tout le système, cette apparence de désordre, ces brusques interruptions d'une partie par une autre, toutes ces hideuses pasquinades harmoniques excellentes pour peindre une orgie de sauvages ou une danse de démons, se transforment en passant par les tuyaux d'un orgue, et prennent l'accent sérieux, grandiose, calme, suppliant ou rêveur de la prière sainte, de la méditation ou même celui de la terreur, de l'épouvante religieuse?... Il y a des organisations assez monstrueuses pour que cela puisse leur paraître vrai. En tout cas, les critiques dont je parlais tout à l'heure sans dire précisément que les fugues vives d'orgue sont empreintes de sentiment religieux, n'ont jamais blâmé leur inconvenance et leur absurdité, probablement parce qu'ils en ont trouvé l'usage établi, depuis long temps, parce que les plus savants maîtres, obéissant aussi à la routine, en ont écrit un grand nombre, et enfin, parce que les écrivains qui traitent de la musique religieuse étant pour l'ordinaire fort attachés aux dogmes chrétiens, considèrent involontairement ce qui tendrait à amener un changement dans les idées consacrées comme dangereux et incompatible avec l'immutabilité de la foi. Quant à nous, et pour rentrer tout à fait dans notre sujet, nous avouerons que si l'invention d'Erard était appliquée à l'orgue ancien, seulement comme un jeu nouveau de manière à ce qu'il fut facultatif à l'organiste d'employer les sons expressifs ou de n'en pas faire usage, ou du moins de manière à pouvoir enfler et diminuer certains sons indépendamment des autres, ce serait un perfectionnement réel et tout à l'avantage du vrai style religieux.

INSTRUMENTS DE CUIVRE

ET À EMOUCHURE.

LE COR.

Cet instrument possédant un grand nombre de tons de rechange qui rendent son diapason plus ou moins grave, plus ou moins aigu, on ne peut préciser son étendue sans déterminer en même temps l'espèce de cor à laquelle elle s'applique. Il est plus aisé, en effet, de produire des sons hauts que des sons graves sur les cors dont le ton est bas; en exceptant toute-fois les tons de *La*, *Sib* et *Ut* graves dont l'excessive longueur du tube rend l'émission des notes hautes fort difficile. Il est plus facile, au contraire, de donner les notes graves que les sons aigus sur les cors dont le ton est haut. En outre certains cornistes, se servant d'une embouchure large et s'étant exercés à donner surtout les sons graves, ne peuvent faire sortir les plus aigus; pendant que d'autres qui emploient une embouchure étroite et se sont exercés à donner les sons aigus ne peuvent produire les plus graves.

Il y a donc une étendue spéciale pour chaque ton de l'instrument et de plus deux autres étendues particulières propres aux exécutants qui jouent la partie haute (celle du premier cor) et la partie basse (celle du second cor).

Le cor s'écrit sur la clef de sol et sur la clef de fa; avec cette particularité établie par l'usage que la clef de sol est considérée comme étant plus grave d'une octave qu'elle ne l'est réellement. Les exemples ci-après feront comprendre ceci.

Tous les cors, à l'exception du cor en *Ut aigus* sont des instruments transpositeurs; c'est-à-dire que leurs notes écrites ne représentent pas le sons réels.

Ils ont deux espèces de sons de caractères fort différents, les sons *ouverts*, qui, presque tous sont la résonance naturelle des divisions harmoniques du tube de l'instrument, et sortent sans autre secours que celui des lèvres et du souffle de l'exécutant; et les sons *bouchés* qu'on n'obtient qu'en fermant plus ou moins le *parillon* (orifice inférieur du cor) avec la main.

Voici d'abord le tableau des sons *ouverts* sur les différents cors premiers et seconds.

CORS En Sol
BAS.

EFFET.

CORS En Ut
BAS.

EFFET.

CORS En Ré.

EFFET.

CORS En Mi b.

EFFET.

(4) Ce Sol ouvert ne se peut chanter aussi aisément que le Sol2, mais il sort très bien si on le prépare par une note voisine comme Sol2, ou La2 ou Fa2; il est un peu trop haut.

COBS En MI \sharp .

FFETT.

COBS En FA.

FFETT.

COBS En SOL.

FFETT.

COBS En LA \flat .

FFETT.

COBS En LA \sharp .

FFETT.

COBS En SI \flat .

FFETT.

COBS En UT AIGU.

Instruments non transposés
pour leurs notes écrites sur la
clé de Sol.

FFETT.

Le Cor en Sol est marqué de Signe ϕ est mauvais et vaillant sur tous les tons aigus.

La famille des cors est complète; il y en a dans *tous les tons*, bien qu'on croie généralement le contraire. Ceux qui paraissent manquer dans l'échelle chromatique s'obtiennent au moyen d'une rallonge qui baisse l'instrument d'un demi ton. Ainsi, nous n'avons, à la vérité, formés de toutes pièces, que des cors en *Si bémol* bas, en *Ut* en *Ré*, en *Mi bémol*, en *Mi*, en *Fa*, en *Sol*, en *La bémol*, en *La* \sharp aigu, en *Si* \flat aigu et en *Ut* aigu; mais en ajoutant la rallonge aux tons de *Si* \flat et d'*Ut* bas, on obtient ceux de *La* \sharp et de *Si* \sharp bas, et, par le même moyen, on transforme le ton de *Re* en *Ré bémol* (ou *Ut* \sharp) le ton de *Sol* en *Sol bémol* (ou *Fa* \sharp) et le ton d'*Ut* aigu en *Si* \sharp aigu (ou *Ut* \flat) on obtient ce dernier ton, en tirant seulement la coulisse du cor en *ut* aigu.

Les sons *bouchés* offrent non seulement avec les sons *ouverts*, mais même entre eux des différences notables de timbre et de sonorité. Ces différences résultent de la plus ou moins grande ouverture laissée au *pavillon* par la main de l'exécutant. Pour certaines notes le pavillon doit être bouché d'un *quart*, d'un *tiers*, de la *moitié*; pour d'autres il faut le fermer presque entièrement. Plus l'ouverture laissée au pavillon est étroite, plus le son est sourd, rauque et difficile à attaquer avec certitude et justesse. Il y a donc une distinction importante à établir parmi les sons bouchés, c'est ce que nous ferons en désignant par le signe $\frac{1}{2}$ et comme les meilleures notes, celles pour lesquelles le pavillon ne doit être bouché qu'à moitié.

Les notes blanches sont les sons ouverts dont j'ai donné le tableau ci-dessus, les noirs représentent les sons bouchés.

Musical notation for horn notes, showing two staves with notes and labels like "Très difficiles et très sonnds." and "Sonnd.".

Avant d'aller plus loin et afin de pouvoir donner le tableau de l'étendue complète du cor, nous devons dire ici qu'il y a encore quelques notes ouvertes moins communes que les précédentes, et très utiles cependant. Ce sont: le *Sol bémol* haut dont l'intonation est toujours un peu basse qui ne paraît juste que placé entre deux fa et qui ne saurait en conséquence jamais remplacer le fa ; le *La bémol* bas qu'on obtient en forçant un sol et en pinçant les lèvres; et le *Fa bas* qui sort en lâchant les lèvres au contraire. Ces deux dernières notes sont fort précieuses; le la bémol surtout, produit en mainte occasion un excellent effet sur tous les tons plus aigus que le ton de ré. Quand au fa il est d'une émission plus chancelante et on a plus de peine à le soutenir avec assurance et justesse.

Ces sons graves peuvent s'attaquer à la rigueur sans préparation, en évitant toutefois de les faire précéder de notes trop aiguës; il est cependant beaucoup mieux en général de les placer après un Sol.

EXEMPLE.

Le passage du la \flat au fa \natural est praticable dans un mouvement modéré.

EXEMPLE.

Certains cornistes font entendre encore, au dessous de ces notes le mi note détestable et presque inabordable que j'engage les compositeurs à ne jamais employer et les cinq notes graves suivantes qui sortent très rarement justes, qu'on a beaucoup de peine à fixer et qu'on ne doit tenter, en tout cas, que sur les cors moyens comme les cors en *Bé*, *Mi*, et *Fa* et dans une progression descendante seulement.

Musical notation showing notes labeled "Note naturelle."

En réunissant l'étendue du premier cor à celle du second, et en faisant succéder aux sons *ouverts* naturels les notes lactées ouvertes ou bouchées, voici l'immense échelle chromatique qui en résulte en partant du grave à l'aigu.

ÉTENDUE GÉNÉRALE DU COR.

COR En Fa.

Musical notation for two staves. The first staff has five measures with labels: 'Bouchés, Mauvaise, Bonne', 'Bouchés, Sourde, Meilleure', 'Bouchés, Sourde, Bonne', 'Bouchés, Bonne', and 'Bouchés, Bonne'. The second staff has six measures with labels: 'Bouchés, Bonne', 'Bouchés, Bonne, Moins bonne', 'Un peu (trop) bas.', 'un peu trop haut.', 'Bonne.', and 'Bouchés, Moins bonne'.

C'est ici le lieu de faire observer que les successions rapides sont d'autant plus difficiles sur le cor que son ton est plus grave; son tube, qui est alors d'une grande longueur, ne pouvant entrer instantanément en vibration. Quant aux notes indécises mêmes naturelles, dans presque tous les tons elles ne peuvent se succéder que dans un mouvement modéré; c'est d'ailleurs une loi générale qu'on doit observer dans l'emploi de tous les instruments, puisque les sons graves sont ceux qui résultent d'un moins grand nombre de vibrations dans un instant donné; il faut donc que le corps sonore ait le temps nécessaire à la production du son. Ainsi le passage suivant, sur un cor grave, serait impraticable et d'un mauvais effet:

cors en S^b Ou en F^a Ou en C^1 Ou en B^1 .

Allegro.

Celui-ci, possible sur un cor en F^a et sur les tons plus aigus, serait également fort mauvais sur les tons d^1 et de S^b bas:

Allegro.

Il faut autant que possible, en employant les sons bouchés, dans l'orchestre surtout, les entremêler de sons ouverts et ne pas sauter d'une note bouchée sur une autre, ou du moins d'une mauvaise note bouchée sur une autre également mauvaise. Ainsi il serait absurde d'écrire:

Au contraire, un passage comme celui-ci:

ne manque pas de sonorité et se peut exécuter aisément, parce qu'il ne contient qu'une mauvaise note bouchée (le premier la bémol); tandis que ce même trait transposé serait ridicule et d'une excessive difficulté:

EXEMPLES MAUVAIS

On peut voir par ces trois exemples, que les meilleurs sons bouchés se trouvent tous, à l'exception des quatre suivants, placés au dessus du *La* du médium; ils forment la série déjà indiquée plus haut.

C'est pourquoi la phrase en *La bémol* citée ci-dessus, bien que dans un octave, devient détestable transposée à l'octave inférieure où elle roule presque entièrement sur les notes bouchées les plus mauvaises, bien qu'elle débute par une note ouverte le *La*.

note forte, qui ainsi attaquée rapidement sans préparation, est d'une émission assez dangereuse.

Les anciens maîtres se sont bornés, en général, à l'usage des sons ouverts, qu'ils écrivirent, en outre, il faut l'avouer très maladroitement. Beethoven lui-même est extrêmement réservé dans l'emploi de sons bouchés quand il ne traite pas les cors en *Solo*, les exemples en sont assez rares dans son orchestre, et quand il y a recours, c'est presque toujours pour un effet saillant. Ainsi des sons bouchés des trois cors en M^b , dans le scherzo de la *Symphonie hébraïque* de *Mozart* bas du second cor en *re* dans le scherzo de la symphonie en *La*,

475
N^o 40.

SIMPHONIE HEROIQUE.
(BEETHOVEN.)

FLÛTES.

HAUTBOIS.

CLARINETTES
En Sib.

1^{re} Et 2^{de} COR.
En Mib.

3^{me} COR
En Mib.

TROMPETTES.

BASSONS.

TIMBALES.

VIOLONS.

ALTO.

VIOLONCELLE
Et C. B.

Musical score for the first system, measures 1-15. The score consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *f*. The second staff is a bass clef. The third and fourth staves are treble clefs, with the third staff containing dynamic markings of *cres.* and *f*. The fifth staff is a bass clef. The sixth and seventh staves are treble clefs, with the sixth staff containing a dynamic marking of *f*. The eighth staff is a bass clef. The ninth and tenth staves are treble clefs, with the ninth staff containing a dynamic marking of *f*. The system concludes with a double bar line.

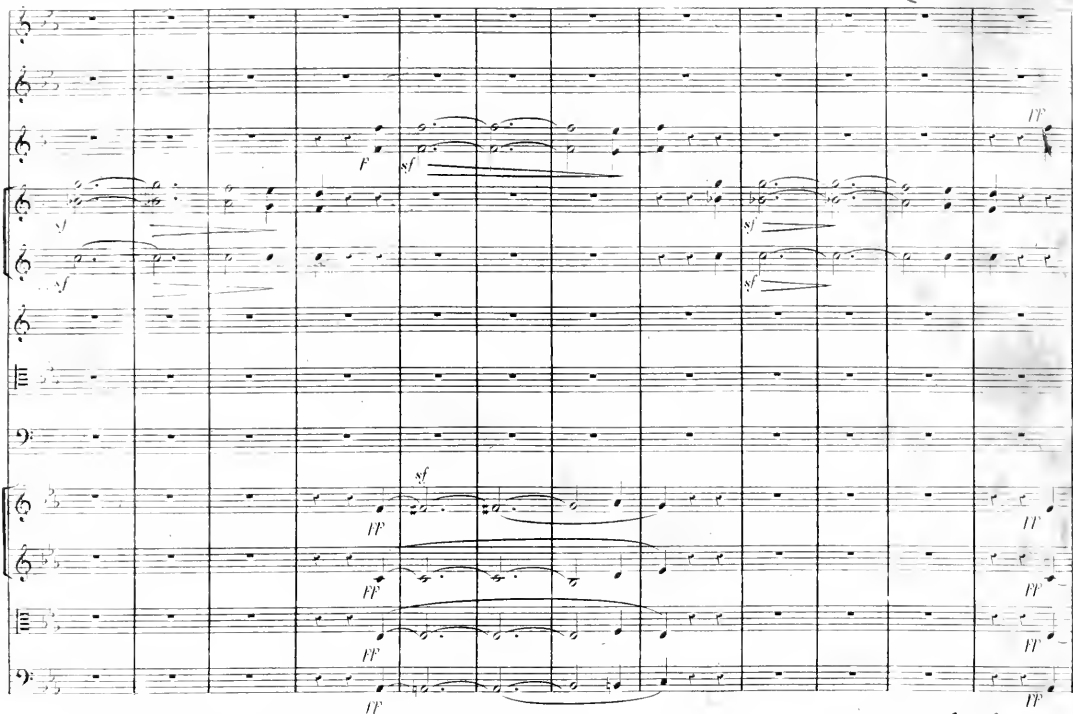
Musical score for the second system, measures 16-30. The score consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *f*. The second staff is a bass clef. The third and fourth staves are treble clefs, with the third staff containing dynamic markings of *f* and *p*. The fifth staff is a bass clef. The sixth and seventh staves are treble clefs, with the sixth staff containing a dynamic marking of *f*. The eighth staff is a bass clef. The ninth and tenth staves are treble clefs, with the ninth staff containing a dynamic marking of *f*. The system concludes with a double bar line.

Solo
Dol. sempre legato
Dol. sempre legato
Solo
Dol. sempre legato

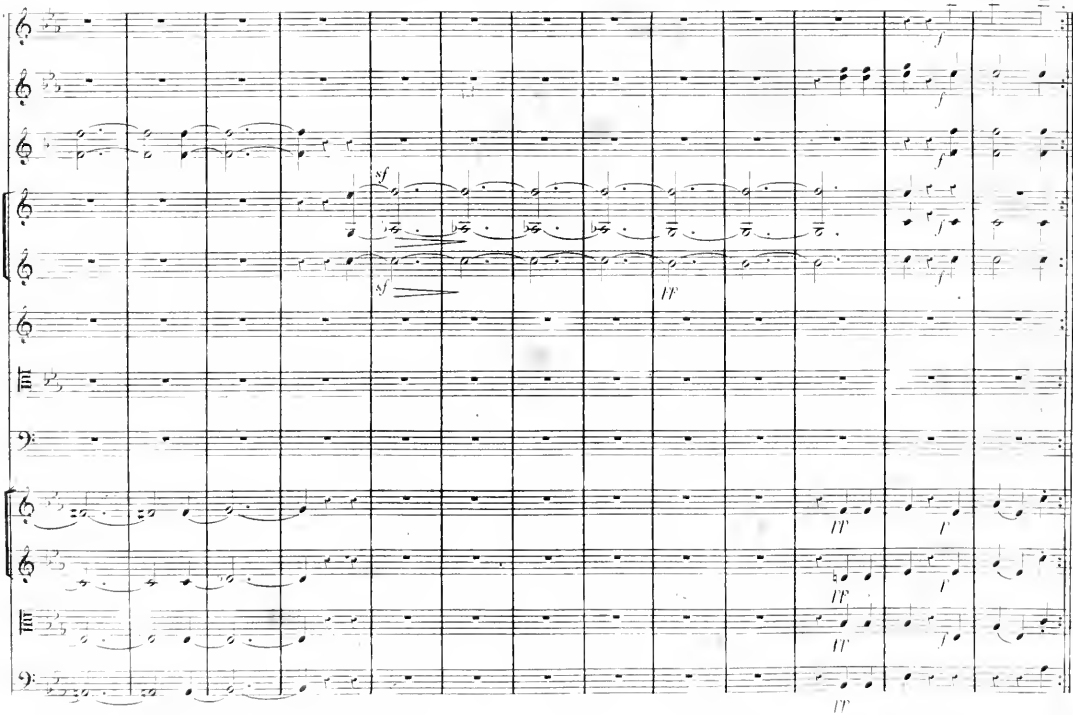
Musical score system 1, measures 1-10. The system consists of 11 staves. The top two staves (treble clef) contain melodic lines with various ornaments and slurs. The bottom two staves (bass clef) contain a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) and *Cres* (crescendo).

Musical score system 2, measures 11-20. The system consists of 11 staves. The top two staves (treble clef) continue the melodic lines. The bottom two staves (bass clef) continue the rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) and *Cres* (crescendo).

15



Musical score system 1, featuring a grand staff with piano and celesta parts. The piano part includes dynamics such as *f*, *sf*, and *ff*. The celesta part includes dynamics such as *sf* and *ff*. The system concludes with a *ff* dynamic marking.



Musical score system 2, continuing the grand staff with piano and celesta parts. The piano part includes dynamics such as *sf* and *ff*. The celesta part includes dynamics such as *sf* and *ff*. The system concludes with a *ff* dynamic marking.

Presto meno assai.

N° 41.

SYMPHONIE En LA.
(BEETHOVEN)

1^{er} Solo.

2^o Solo.

FLÛTE.

Hautbois.

CLARINETTES
En LA.

CORNS En RÉ.

TROMP. En RÉ.

BASSONS.

TIMB. LA, FA.

VIOLONS.

ALTO.

VIOLONCELLES.


C. B.


Musical score system 1, consisting of 12 staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a vocal line with lyrics. The third staff is a vocal line with lyrics. The fourth staff is a vocal line with lyrics. The fifth staff is a vocal line with lyrics. The sixth staff is a vocal line with lyrics. The seventh staff is a vocal line with lyrics. The eighth staff is a vocal line with lyrics. The ninth staff is a vocal line with lyrics. The tenth staff is a vocal line with lyrics. The eleventh staff is a vocal line with lyrics. The twelfth staff is a vocal line with lyrics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *ff*.

Musical score system 2, consisting of 12 staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a vocal line with lyrics. The third staff is a vocal line with lyrics. The fourth staff is a vocal line with lyrics. The fifth staff is a vocal line with lyrics. The sixth staff is a vocal line with lyrics. The seventh staff is a vocal line with lyrics. The eighth staff is a vocal line with lyrics. The ninth staff is a vocal line with lyrics. The tenth staff is a vocal line with lyrics. The eleventh staff is a vocal line with lyrics. The twelfth staff is a vocal line with lyrics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *ff*.

Ce système est sans doute infiniment supérieur à la méthode contraire, adoptée aujourd'hui par la plupart des compositeurs français et italiens, et qui consiste à écrire les cors absolument comme des bassons ou des clarinettes, sans tenir compte de la différence énorme qui existe entre les tons bouchés et les tons ouverts, comme aussi entre certains sons bouchés et certains autres, sans se soucier de la difficulté qu'il y a pour l'exécutant à prendre telle ou telle note après une autre qui ne l'amène pas naturellement, de la justesse douteuse, du peu de sonorité ou du caractère rauque, étrange des intonations qu'on prend en bouchant les deux tiers ou les trois quarts du pavillon, sans avoir l'air de se douter enfin qu'une connaissance approfondie de la nature de l'instrument, le goût et le bon sens puissent avoir quelque chose à démêler avec l'emploi des sons que ces maîtres écoliers jettent ainsi à tout hasard dans l'orchestre. La pauvreté même des anciens est évidemment préférable à cet ignorant et odieux gaspillage. Quand on n'écrit pas les sons bouchés pour un effet particulier il faut au moins éviter ceux dont la sonorité est trop faible et trop dissemblable des autres sons du cor.

Tels sont le Ré \sharp et le Ré \flat en dessous des portées:  le la \sharp et le si \flat bas  et le la \flat du médium 

qui ne devraient jamais être employés comme notes de remplissage, mais seulement, afin de produire des effets inhérents à leur timbre sourd, rauque et sauvage. Pour un dessin mélodique dont la forme exige impérieusement la présence de cette note, j'excepterais seulement le *La bémol* du médium:  EXEMPLE.

Le *Si bémol* bas  a été placé une fois avec une excellente intention dramatique par Weber dans la scène du

Freyschutz où Gaspard conjure Samuel; mais ce son est tellement bouché et conséquemment tellement sourd qu'on ne l'entend pas; il ne pourrait être remarqué que si l'orchestre entier se faisait au moment de son émission. Ainsi, le *La bémol* du médium, écrit par Meyerbeer dans la scène des nones de *Robert le Diable*, quand Robert s'approche du tombeau pour cueillir le rameau enchanté n'attire tellement l'attention que grâce au silence de presque tous les autres instruments; et cependant cette note est beaucoup plus sonore que le *Si bémol* bas. Il peut résulter dans certaines scènes d'horreur silencieuse, un très grand effet de ces notes bouchées à plusieurs parties; Méhul est le seul, je crois qui l'ait entrevu, dans son opéra de *Phrosine et Mélidore*.

N^o 42.PHROSINE ET MÉLIDORE.
(MÉHUL.)

Allo. Moderato.

1^{er} COR En RÉ.

2^{es} En SOL.

3^{es} Cor En RÉ.

4^{me} En FA.

ALTIN.

BASSES
Et C-B.

COR BASSO.

le... Tu se... ras mon ven... geur.

L'orchestre jouant, par exemple, en *La bémol*, ces quatre cors pourraient être: 1^{er} en *La bémol*, 2^{me} en *Mi* ♯, (à cause de son mi, produisant sol ♮ qui donne enharmoniquement le la b) 3^{me} en *Fa*, 4^{me} en *Ut*. Ou bien 1^{er} en *La*, 2^{me} en *Re* ♭, 3^{me} en *Mi* ♯, 4^{me} en *Si* ♯ bas, (à cause de son mi produisant re ♮ qui donne enharmoniquement mi bémol). On peut encore selon la contexture du morceau combiner les quatre tons de plusieurs autres manières, c'est au compositeur à calculer les exigences de ses harmonies et à leur subordonner le choix de ses cors.

Par ce moyen il y a très peu d'accords où l'on ne puisse introduire quatre, ou trois, ou au moins deux notes ouvertes.

EXEMPLE.

1^{er} COR En LA ♭.

2^{me} COR En MI ♯.

3^{me} COR En FA.

4^{me} COR En UT.

EFFET.

EXEMPLE.

1^{er} COR En LA ♭.

2^{me} COR En RE ♭.

3^{me} COR En MI ♯.

4^{me} COR En UT ♯ Bas.

EFFET.

Quand on se sert de plusieurs tons différents à la fois il vaut mieux donner les tons aigus aux premiers cors et les tons graves aux seconds.

Une autre précaution que beaucoup de compositeurs négligent à tort, est celle de ne pas faire l'exécuteur changer dans le même morceau un ton très haut contre un autre ton très grave, et réciproquement. Le corniste trouve fort incommode le passage subit du ton de *La* haut, par exemple, à celui de *Si bémol* bas, et au moyen des quatre cors qui se trouvent aujourd'hui dans tous les orchestres, il n'y a jamais nécessité de faire, pour les changements de tons, des sauts aussi disproportionnés.

Le cor est un instrument noble et mélancolique; l'expression de son timbre et sa sonorité ne sont pas telles cependant qu'il ne puisse figurer dans toute espèce de morceaux. Il se fond aisément dans l'ensemble harmonique; et le compositeur même le moins habile, peut, à volonté, le mettre en évidence ou lui faire jouer un rôle utile mais inaperçu. Aucun maître, à mon avis, n'a su en tirer un parti plus original, plus poétique en même temps et plus complet que Weber. Dans ses trois chefs d'œuvre, *Oberon*, *Euryante* et le *Freyshuts*, il leur fait parler une langue admirable autant que nouvelle, que Michel et Beethoven seuls semblent avoir comprise avant lui, et dont Meyerbeer, mieux que tout autre, a maintenu la pureté. Le cor est de tous les instruments de l'orchestre, celui que Gluck écrivit le moins bien; la simple inspection d'un de ses ouvrages suffit pour mettre à un son peu d'adresse à cet égard; il faut pourtant citer comme un éclair de génie les trois notes de cor imitant la comque de Caron dans l'air d'*Alceste* « Caron l'appelle! » ce sont des *Ut* du médium, donnés à l'unisson par deux cors en Ré; mais l'auteur ayant imaginé de faire aboucher l'un contre l'autre les pavillons, il en résulte que les deux instruments se servent mutuellement de sourdine et que les sons en s'entrechoquant prennent un accent lointain et un timbre caverneux de l'effet le plus étrange et le plus dramatique.

EXEMPLE.

Andante.

CORS EN RÉ.

Abouchez les Pavillons.

CARON.

Ca - ron l'ap - pel - le en - tends sa voix.

Je crois pourtant que Gluck eût obtenu à peu près le même résultat avec le *La bémol* bouché du médium de deux cors en *Sol bémol*.

EXEMPLE.


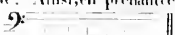
CORS EN SOL BÉMOLO.

Mais peut-être, à cette époque, les exécutants n'étaient ils pas assez sûrs de prendre des intonations pareilles, et l'auteur fit-il bien d'user de ce singulier procédé pour assombrir et éloigner le son le plus ouvert du cor en *Ré*.

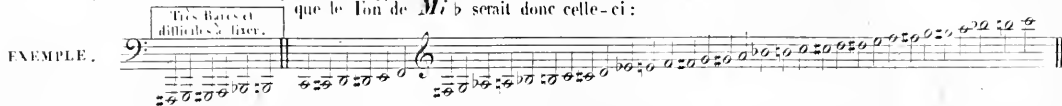
Rossini, dans la chasse du second acte de *Guillaume Tell*, a eu l'idée de faire exécuter un trait diatonique par quatre cors en *Mi Bémol* à l'unisson. C'est fort original. Quand on veut ainsi réunir les quatre cors, soit sur un chant soutenu, soit sur une phrase rapide qui nécessite l'emploi des sons bouchés et des sons ouverts, il vaut incomparablement mieux (à moins d'une idée basée sur la différence même et l'inégalité de ces sons) les mettre dans des tons différents; les notes ouvertes des uns, compensant ainsi le peu de sonorité des notes bouchées qui leur correspondent chez les autres, rétablissent l'équilibre, et donnent à la gamme entière des quatre cors unis une sorte d'homogénéité. Ainsi, pendant que le cor en *Ut* donne le *Mi bémol* (bouché), si le cor en *Mi bémol* donne l'*Ut* (ouvert) le cor en *Fa* le *Si bémol* (ouvert), et un cor en *Si bémol* bas le *Fa* (bouché), il résulte de ces quatre timbres différents un quadruple *Mi bémol* d'une fort belle sonorité; et l'on comprend qu'il en soit à peu près de même pour les autres notes.


LE COR À 3 PISTONS.

ET À CYLINDRES.

Il peut faire toutes les notes ouvertes au moyen d'un mécanisme particulier dont l'action consiste à changer instantanément le ton du Cor. Ainsi l'emploi de tel ou tel piston transforme le cor en *Fa* en un cor en *Mi* ou en *Mi*♭, ou en *Bé*, etc. etc; d'où il suit que les notes ouvertes d'un ton se trouvent ajoutées à celles des autres tons, on obtient en sons ouverts la gamme chromatique complète. L'emploi des trois pistons a d'ailleurs pour résultat d'ajouter à l'échelle de l'instrument six demi-tons au-dessous du son naturel le plus grave. Ainsi, en prenant cet *Ut*  comme le point extrême de l'étendue au grave du cor, les pistons lui donneront encore les notes suivantes. 

Il en est de même pour tous les instruments de cuivre, Trompettes, Cornets, Bugles et Trombones aux quels le mécanisme des pistons est appliqué. L'étendue du cor à trois Pistons, dans un ton mixte tel que le ton de *Mi*♭ serait donc celle-ci :





EXEMPLE. 

Ce système présente surtout des avantages pour les seconds cors, eu égard aux lacunes considérables qu'il remplit entre ses notes naturelles graves, à partir du dernier *Ut* bas : ; mais le timbre du cor à pistons diffère un peu de celui

du cor ordinaire; il ne saurait donc le remplacer dans tous les cas. Je crois qu'il faut le traiter à peu près comme un instrument spécial, propre surtout à donner de bonnes basses, vibrantes et énergiques, qui n'ont pas cependant autant de force que les sons graves du trombone ténor aux quels les siens ressemblent beaucoup. Il peut aussi chanter fort bien une mélodie, surtout si elle roule principalement sur les notes du médium.


Les meilleurs tons à employer pour le cor à pistons, les seuls même qui ne laissent rien à désirer sous le rapport de la justesse sont les tons intermédiaires. Ainsi les cors en *Mi*♯, *Fa*, *Sol* et *La*♭ sont de beaucoup préférables aux autres.

Plusieurs compositeurs se montrent hostiles à ce nouvel instrument parce que, depuis son introduction dans les orchestres, certains cornistes employant les pistons pour jouer des parties de cor ordinaire, trouvent plus commode de produire en sons ouverts par ce mécanisme, les notes bouchées écrites avec intention par l'auteur. Ceci est en effet un abus dangereux; mais c'est aux chefs d'orchestre à en empêcher la propagation, et il ne faut pas perdre de vue en outre que le cor à pistons entre les mains d'un artiste habile peut rendre tous les sons bouchés du cor ordinaire et *plus encore*, puisqu'il pourrait exécuter toute la gamme sans employer une seule note ouverte. Voici comment: l'usage des pistons ayant pour résultat, en changeant le ton de l'instrument d'ajouter des notes ouvertes des divers tons à celles du ton principal, il est clair qu'il doit amener aussi la réunion des notes bouchées de tous les tons. Ainsi, le cor en *Fa* donne natu-

rellement cet *Ut* ouvert  qui produit *Fa*, et, au moyen des pistons ce re ouvert  qui, produit *Sol*, mais si on emploie la main dans le pavillon, de manière à baisser ces deux notes d'un ton, la première deviendra un si♭  produisant *Mi*♭ bouché, et la seconde un ut  produisant *Fa*, également bouché.

C'est au compositeur à désigner par le mot *Bouché* et par les chiffres $\frac{1}{2}$ ou $\frac{2}{3}$, indiquant de combien le pavillon doit être fermé, les notes qu'il ne veut pas qu'on produise *ouvertes*.

Pour une gamme écrite comme la suivante: 

L'exécutant prendra donc les pistons propres à la gamme ouverte d'ut: 

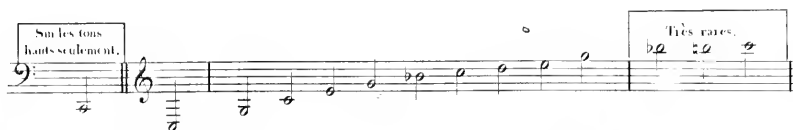
et l'emploi de la main fermant aux deux tiers le pavillon sur chaque note, en fera une gamme de *Si*♭, dont tous les sons seront les plus sourds et les plus bouchés qu'on puisse obtenir sur le cor. C'est ainsi qu'on peut, sur le cor à pistons après avoir fait entendre une phrase en sons ouverts, la produire en sons bouchés comme un écho très éloigné.


Le *Cor à Cylindres* ne diffère du précédent que par la nature de son mécanisme.


Cette différence est tout à son avantage pour l'agilité et pour le timbre. Les sons du Cor à Cylindres ne diffèrent en aucune manière de ceux du Cor ordinaire. Cet instrument est déjà d'un usage général en Allemagne, et sans doute il en sera de même partout avant peu.

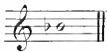
LA TROMPETTE.


Son étendue est à peu près la même que celle du cor, dont elle possède (à l'octave supérieure) toutes les notes ouvertes naturelles; on l'écrit sur la clef de sol.

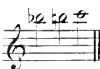



Quelques artistes réussissent passablement à produire certains sons bouchés sur la trompette, en introduisant, comme pour le cor, la main dans le pavillon; mais l'effet de ces notes est si mauvais et leur intonation si incertaine, que l'immense majorité des compositeurs s'est abstenue et s'abstient encore, avec raison, d'en faire usage. Il faut excepter de cette proscription et considérer comme une note ouverte le *fa* aigu:  il sort avec l'aide des lèvres seulement,

mais son infonation est toujours trop haute; on ne doit l'écrire que comme note de passage placée entre un *sol* et un *mi*:  et il faut se garder de l'attaquer ou de le soutenir.

Le *si* \flat du médium au contraire  est toujours un peu trop bas.

Il est bon d'éviter l'emploi de l'*ut* grave  sur les trompettes plus graves que la trompette en *Fa*; cette note est d'une sonorité faible, d'un timbre commun, sans être propre à aucun effet bien caractérisé; on peut facilement la remplacer par un son de cor, incomparablement meilleur sous tous les rapports.

Les trois notes de l'extrême aigu  déjà fort dangereuses sur les trompettes en *La bas*, *Si* \flat et *Ut*, sont impraticables sur les tons plus hauts. On pourrait cependant arriver à l'*ut*, même sur le ton de *Mi* \flat , s'il était ainsi amené, avec force: EXEMPLE:  Un passage semblable que la plupart des exécuteurs allemands et anglais aborderaient sans hésiter paraîtrait toutefois fort dangereux en France, où l'on a, en général dans la pratique des instruments de cuivre, beaucoup de peine à monter.

Il y a des trompettes formées de toutes pièces, en *Si* \flat , en *Ut*, en *Ré*, en *Mi* \flat , en *Mi* \sharp , en *Fa*, et *En-Sol*, très rarement en *La bémol* haut. Au moyen de la rallonge dont nous avons parlé pour les cors et qui baisse l'instrument d'un demi-ton, on produit des trompettes en *La*, en *Si* \sharp , en *Ré* \flat (ou *Ut* \sharp) en *Sol* \flat (ou *Fa* \sharp). Au moyen d'une rallonge double qui baisse la trompette d'un ton on obtient même le ton de *La bémol* bas; mais ce ton est le plus mauvais de tous. Le plus beau timbre au contraire, est celui de la trompette en *Ré* \flat , instrument plein d'éclat, d'une grande justesse et qu'on n'emploie presque jamais, parce que la plupart des compositeurs ignorent son existence.

D'après ce que j'ai dit plus haut des notes des deux extrémités de l'échelle de la trompette, il est aisé de conclure que l'étendue de cet instrument n'est pas la même pour tous ses tons. Les trompettes basses, comme tous les autres instruments de cette espèce, doivent éviter la note la plus grave et les trompettes hautes ne peuvent atteindre aux sons les plus aigus.

Voici le Tableau de l'étendue des différents tons.

TROMPETTE
En LA^b.

Très Mauvais timbre. Difficile.

FLÛTE.

TROMPETTE
En LA^b.

Mauvais timbre. Difficile.

FLÛTE.

TROMPETTE
En SI^b.

Assez Mauvais timbre. Difficile.

FLÛTE.

TROMPETTE
En SI^b.

Difficile.

FLÛTE.

TROMPETTE en F^b
Extremement mauvais timbre.

Très difficile.

FLÛTE.

TROMPETTE
En B^b.

FLÛTE.

TROMPETTE
En B^b.

Mauvais timbre.

FLÛTE.

TROMPETTE
En MI^b.

Mauvais timbre. Difficile.

FLÛTE.

TROMPETTE
En MI^b.

Timbre médiocre. Difficile.

FLÛTE.

TROMPETTE
En FA.

Très Difficile.

FLÛTE.

TROMPETTE
En Sol^b.

Difficile.

FLÛTE.

TROMPETTE
En Sol^b.

Très Difficile.

FLÛTE.

Ce contre *Ut* grave marqué du signe *o* et qu'on est obligé d'écrire sur la clef de Fa, est d'une sonorité excellente sur ces trois tons aigus; on peut en mainte occasion en tirer un parti admirable.

Les trompettes en *La bémol* haut ne se trouvent guère que dans quelques bandes militaires, leur son est très brillant, mais leur étendue est moindre encore que celle des trompettes en *Sol*, puisqu'on ne peut les faire s'élever au dessus du quatrième *Ut*.

EXEMPLE.

TROMPETTE
En LA^b haut.

EFFET.

Difficile.

À SAX. Fait maintenant de petites Trompettes Octaves et Dixièmes (en Ut et en Mi ♭ aigus) dont le son est excellent. On devrait en avoir dans tous les orchestres, et dans toutes les bandes militaires.

Le trille n'est presque pas praticable en général sur la trompette et je crois qu'il faut s'en abstenir dans l'orchestre.

Les trois trilles suivants, cependant, sortent assez bien :

Ce que j'ai dit des tons divers des cors

de la manière de les utiliser par le croisement, est applicable de tout point aux trompettes. Il faut ajouter seulement que l'occasion de les écrire dans différents tons ne se présente pas souvent. La plupart de nos orchestres n'offrent aux compositeurs que deux trompettes et deux cornets à pistons, au lieu de quatre trompettes, et il vaud mieux, en ce cas laisser les deux trompettes dans un seul ton, les cornets à pistons qui peuvent donner tous les intervalles, et dont le timbre n'est pas assez dissemblable de celui des trompettes pour ne pouvoir s'y assimiler dans l'ensemble, suffisant alors pour compléter l'harmonie. On n'a ordinairement besoin d'employer les trompettes en deux tons différents que dans le mode mineur, si l'on veut leur donner des sonneries qui comportent absolument l'emploi du troisième et du cinquième degré de la gamme. En *Sol* dièze mineur, par exemple, s'il faut faire sonner successivement à une trompette les deux notes *Sol* dièze, *Si*, pendant que l'autre fera entendre à la tierce au dessus ou à la sixte au-dessous, les deux autres notes *Si*, *Ré* dièze, on est obligé de prendre une trompette en *Mi* naturel (dont le *Mi* et le *Sol* produisent *Sol* dièze *Si*), et une trompette en *Si* naturel (dont l'*Ut* et le *Mi* donnent le *Si* et le *Ré* dièze); c'est ce qu'a fait M. Meyerbeer dans la grande scène du quatrième acte des *Huguenots*.

EXEMPLE.

TROMPETTE
En MI[♮].

TROMPETTE
En SI[♮].

EFFET.

Malgré la routine généralement suivie, il résulte de charmants effets du *Piano* des trompettes; Gluck, un des premiers, l'a prouvé par sa longue tenue des deux trompettes unies pianissimo sur la dominante, dans l'andante de l'introduction d'*l'Épiphénie en Tauride*, Beethoven ensuite (surtout dans l'andante de sa symphonie en *La*), et Weber, en un tiré grand parti.

MUSICAL SCORE SECTION 1

FLÛTES.

HAUTBOIS.

TRUMPETTES et CORNES en RÉ.

VIOLONS.

ALTES.

BASSES.

MUSICAL SCORE SECTION 2

Col 1^{re} II

Col 2^{de} I

Allegretto.

FLUTES.

CLARINETS.

TRUMPETTES
En B \flat .

BASSONS

TIMBALLE
en C.

VIOLONS.

ALTO.

VIOLONCELLE.

C. B.

Dim.

Dim.

Dim.

Dim.

pp


pp


Dim.

Dim.

Pour que ces notes douces puissent être émises avec assurance, il faut en général les prendre dans le médium et ne pas les faire se succéder trop rapidement.

Les cinq suivantes peuvent être attaquées et soutenues pianissimo:



Le *Si* du médium étant trop bas, ce défaut de justesse doit être corrigé autant que possible par la force d'émission du son: Il ne peut être compris parmi les notes douces, *Ut* au dessus  n'offre pas le même danger, on peut

le soutenir et l'attaquer doucement, au moins sur les quatre tons inférieurs, *La* naturel, *Si* bémol, *Si* naturel *Ut*. Dans le ton de *Ré*, je crois qu'un artiste habile peut encore donner à cet *Ut*, en le soutenant, beaucoup de douceur, mais qu'il est prudent d'en couvrir l'entrée par un *forte* du reste de l'orchestre.


Le timbre de la trompette est noble et éclatant; il convient aux idées guerrières, aux cris de fureur et de vengeance, comme aux chants de triomphe; il se prête à l'expression de tous les sentiments énergiques, fiers et grandioses, à la plupart des accents tragiques. Il peut même figurer dans un morceau joyeux, pourvu que la joie y prenne un caractère d'empchement ou de grandeur pompeuse.


Malgré la fierté et la distinction réelles de son timbre, il y a peu d'instruments qu'on ait plus avilis que la trompette. Jusqu'à Beethoven et à Weber, tous les compositeurs, sans excepter Mozart, se sont obstinés, soit à le renfermer dans les ignobles limites du remplissage, soit à lui faire sonner deux ou trois formules rythmiques toujours les mêmes, et plates et ridicules autant qu'antipathiques, fort souvent, aux caractères des morceaux où elles figuraient. Ce détestable lieu commun est enfin abandonné aujourd'hui; tous les compositeurs qui ont du style accordent aux dessins mélodiques, aux formes d'accompagnement et aux sonneries des trompettes la latitude, la variété et l'indépendance que la nature de l'instrument permet de leur donner. Il a fallu près d'un siècle pour en venir là.

Les Trompettes à pistons et à Cylindres ont l'avantage de pouvoir, comme les cors à pistons, donner tous les intervalles de la gamme chromatique. Elles n'ont rien perdu du timbre de la trompette ordinaire, par l'application de ces procédés et leur justesse est satisfaisante. Les *Trompettes à Cylindres* sont les meilleures, elles deviendront bientôt d'un usage général.

Les Trompettes à clefs, encore employés dans quelques orchestres d'Italie, ne peuvent leur être comparées sous ce rapport.

L'étendue générale des trompettes à cylindres et à pistons est donc celle-ci:






Les *Trompettes à clefs*, à cylindres, telles que celles en *La* et en *Sol*, peuvent encore descendre chromatiquement jusqu'au *La*  mais ces notes extrêmes sont d'un assez mauvais timbre.

Les trilles majeures et mineures faisibles sur la *trompette à Cylindres* sont les mêmes que ceux du *cornet à trois pistons*.

Voir plus loin le tableau des trilles de cet instrument.)

LE CORNET À 3 PISTONS

ET A CYLINDRES.

Son étendue moyenne est de deux octaves et deux ou trois notes. Le mécanisme de pistons dont il est pourvu lui permet de faire tous les degrés chromatiques, jusqu'au Fa dièse grave  cependant cette note et les deux ou trois qui la précèdent en descendant, telles que La, La \flat , Sol, ne sont guère praticables que sur les cornets hauts seulement. Il est possible, sur ces mêmes cornets hauts, de faire sortir le contre Ut grave  unisson (ou le verra tout à l'heure) de celui-ci  de la trompette; mais cette note est d'une émission très dangereuse, d'un mauvais timbre et d'une utilité fort contestable.

Il y a des Cornets en Ré, en Mi \flat , en Mi \natural , en Fa, en Sol, en La \flat , en La \natural , en Si \flat et en Ut. Au moyen de la rallonge, dont nous avons parlé pour les cors et trompettes et qui baisse l'instrument d'un demi ton, on peut sans doute obtenir les tons de Ré \flat , de Sol \flat et de Si \natural , mais la facilité de moduler que donnent les pistons rend ces tons de réchange à peu près inutiles. En outre les tons graves, tels que ceux de Ré, Mi \flat , Mi \natural , et même de Fa, sont d'un assez mauvais timbre en général et manquent de justesse. Les meilleurs cornets, ceux je crois dont il faudrait se servir presque exclusivement, sont les cornets en Sol, et surtout ceux en La \flat , La \natural , et Si \flat . Le plus aigu de tous, le cornet en Ut, est assez dur à jouer et sa justesse n'est pas irréprochable.

Voici l'étendue qu'on peut assigner aux divers tons du cornet à pistons; certains artistes obtiennent encore à l'aigu et au grave quelques notes fort dangereuses, dont nous ne tiendrons pas compte. Il s'écrit, sur la clef de Sol, et (en France) de la manière suivante:

CORNET En Ré.

EFFET.

Sourdes.

Difficiles.

S. Bassa..... loco.

CORNET En Mi \flat .

EFFET.

Sourdes.

Difficiles.

S. Bassa..... loco.

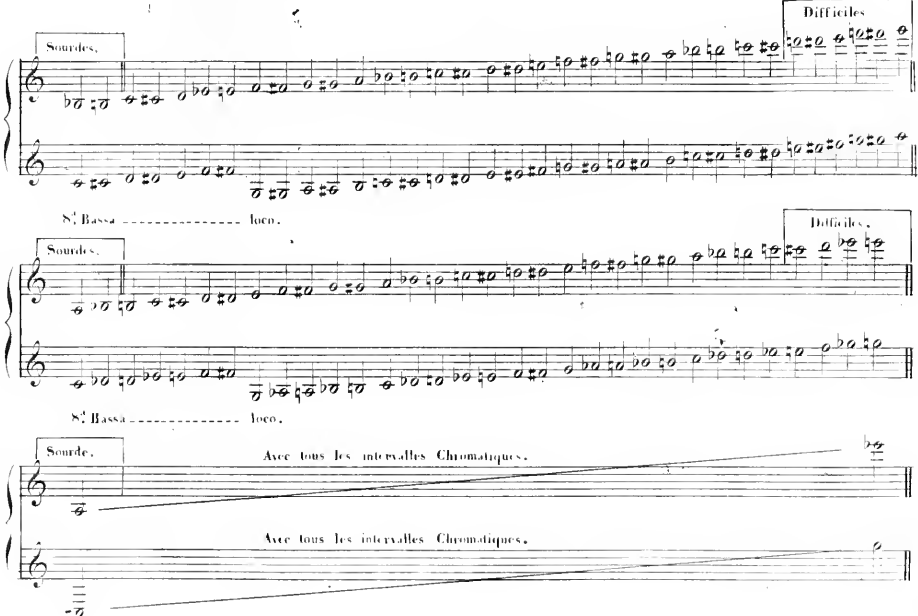
CORNET En Mi \natural .

EFFET.

Sourde.

Avec tous les intervalles Chromatiques.

Avec tous les intervalles Chromatiques.



Avec les Intervalles Chromatiques.

CORNET En FA

EFFET.

CORNET En SOL.

EFFET.

CORNET En LA♯

EFFET.

CORNET En LA♭








EFFET.

CORNET En SI♭

EFFET.

CORNET En UT.
Instrument
non transpositeur.

EFFET.

C'est ici le lieu de faire remarquer au sujet des dernières notes aiguës de ces exemples, qui toutes produisent le même sol , qu'elles sont d'une émission bien moins chancelante et d'une meilleure sonorité sur les tons hauts que sur les tons bas. Ainsi le *Si♭* haut du cornet en la , le *La* haut du cornet en *Si♭* , et le *Sol* haut du cornet en *Ut* , sont incomparablement meilleurs et plus faciles à attaquer que le *Fa* haut du cornet en *Ré* , et que le *Mi* haut du cornet en *mi* . Toutes ces notes cependant font entendre le même sol . Cette observation est d'ailleurs applicable à tous les instruments de cuivre.

La plupart des trilles majeurs et mineurs sont praticables et d'un bon effet sur cette partie de l'étendue des cornets à pistons aigus, tels que ceux en *La*, *Si* et *Ut*.

Voici maintenant le tableau comparatif des rapports établis en France entre les diapasons des divers tons, des cors, cornets et trompettes. Les notes noires désignent les sons réels.

CORNET En LA bas N'existe pas.		CORNET En SI bas N'existe pas.		CORNET En UT bas N'existe pas.		CORNET En RE	
TROMPETTE En LA♯.		TROMPETTE En SI♭.		TROMPETTE En UT.		TROMPETTE En RE.	
COR En LA♯.		COR En SI♭.		COR En UT Bas.		COR En RE.	
CORNET En MI♭.		CORNET En MI♯.		CORNET En FA.		CORNET En SOL.	
TROMPETTE En MI♭.		TROMPETTE En MI♯.		TROMPETTE En FA.		TROMPETTE En SOL.	
COR En MI♭.		COR En MI♯.		COR En FA.		COR En SOL.	
CORNET En LA♭ Haut.		CORNET En LA♯.		CORNET En SI♭.		CORNET En UT.	
TROMPETTE En LA♭ (Très rare.)		TROMPETTE En LA♯ (Haut) N'existe pas.		TROMPETTE En SI♭ (Haut) N'existe pas.		TROMPETTE En UT (Haut) N'existe pas.	
COR En LA♭ Haut.		COR En LA♯ Haut.		COR En SI♭ Haut.		COR En UT Haut.	

On voit par cette série d'exemples, que les six premiers tons du cornet (les plus graves) sont à l'unisson des cors bas dans les mêmes tons, et conséquemment à l'octave basse des trompettes; on reconnaît ensuite que les cornets en *La*♯, en *Si*♭ et en *Ut*, sont à l'unisson des cors en *La*♯, en *Si*♭ et en *Ut* aigus, à l'octave haute des cors en *La*♯, en *Si*♭ et en *Ut* bas, et à l'unisson des trompettes les plus basses, celles en *La*♯, en *Si*♭ et en *Ut*. Mais ceci n'est vrai qu'en regard à la manière adoptée (en France) d'écrire les cornets à pistons une octave plus haut qu'on n'écrirait les trompettes, et cela seulement pour éviter l'emploi, d'un grand nombre de lignes supplémentaires au dessous des portées, qui se présenterait à chaque instant, en écrivant les cornets hauts qui sont les plus usités, et dont les meilleures notes sont celles du médium.

Car les notes naturelles du cornet sont bien réellement les mêmes que celles de la trompette, bien que le timbre de ces deux instruments soit différent:

EXEMPLE.

CORNET à PISTONS En SOL Écrit d'après l'usage Français.	
CORNET à PISTONS En SOL Écrit comme il devrait l'être et comme on l'écrivait en Prusse.	
TROMPETTE En SOL.	

En désignant le sol (son réel) comme la dernière note aigue à laquelle le cornet puisse atteindre, nous avons par cela même indiqué, qu'il s'élevait un peu plus haut que le cor et un peu moins que la trompette. En effet le cor en *Ut* aigu ne peut guère faire entendre que son *Mi* et avec beaucoup de peine, quelques cornistes feront sortir l'*Ut* du cor en *Fa*, qui donne *Fa* mais seulement à la fin d'une phrase, sans le soutenir et s'il est ainsi amené.

Les trompettes au contraire, non seulement donnent le sol Mi^{\flat} sans difficulté sur le ton *d'Ut*, mais elles peuvent aussi donner sans trop de peine le mi Mi^{\flat} du ton de fa et le sol Mi^{\flat} du ton de ré, notes qui, l'une et l'autre, produisent en sons réels le la Mi^{\flat} , quelques artistes même, doués d'une vigoureuse embouchure, font entendre le *Mi* du ton de sol Mi^{\flat} produisant *Sol* Mi^{\flat} et le sol du ton de fa Mi^{\flat} produisant ut Mi^{\flat} , mais en passant seulement, et si ces notes sont adroitement amenées. Toutefois les exécutants capables d'atteindre à ces points extrême de la gamme sont fort rares; et il ne faut pas trop, en écrivant, compter sur eux.

Je reviens au cornet:

Bien qu'il possède tous les degrés de la gamme chromatique, le choix du ton de rechange, n'est pas indifférent; il vaut toujours mieux prendre celui qui permet d'employer le plus de notes naturelles (est-il besoin de répéter que les notes naturelles sont celles qui sortent sans employer les pistons, par l'effet seul de la résonance du tube de l'instrument, telles que



mi Mi^{\flat} à la clef. Quand l'orchestre joue en mi Mi^{\flat} par exemple, comme le cornet en mi Mi^{\flat} est un des moins bons, on emploiera le cornet en la Mi^{\flat} , qui jouera alors en sol.

EXEMPLE.

{	ORCHESTRE.	
	CORNET En LA Mi^{\flat} .	

Il sera mieux de prendre encore le cornet en la Mi^{\flat} si l'orchestre est en ré; il jouera alors en Fa.

EXEMPLE.

{	ORCHESTRE.	
	CORNET En FA Mi^{\flat} .	

Si l'orchestre est en *Mi* Mi^{\flat} on prendra le cornet en *Sol* Mi^{\flat} jouant avec un Mi^{\flat} à la clef, en fa par conséquent, et ainsi suite.

Le Cornet à Pistons est fort à la mode en France aujourd'hui, surtout dans un certain monde musical où l'élévation et la pureté du style ne sont pas considérées comme des qualités bien essentielles; il est ainsi devenu l'instrument *Solo* indispensable pour les contredanses, Galops, airs variés et autres compositions du second ordre. L'habitude qu'on a maintenant de l'entendre dans les orchestres de bal exécuter des mélodies plus ou moins dépourvues d'originalité et de distinction, et le caractère de son timbre, qui n'a ni la noblesse des sons du cor, ni la fierté de ceux de la trompette rendent assez difficile l'introduction du cornet à pistons dans le haut style mélodique. Il peut y figurer avec avantage cependant, mais rarement et à la condition pour lui de ne chanter que des phrases d'un mouvement large et d'une incontestable dignité. Ainsi la ritournelle du trio de *Robert le Diable*, *mon fils, mon fils ma tendresse assidue* convient fort au cornet à pistons.

N° 45.

ROBERT LE DIABLE
(MEYERBEER)

Andante Cantabile.

CLARINETTES En LA.

COIRS

- En SI $\frac{1}{2}$ (Bas)
- En SI $\frac{1}{2}$ (Bas)
- En RÉ.
- En UT.

CORNETS À PISTONS

En LA.

TROMBONS.

OPHICÉLIDE.

TIMBALES MI & SI.

ROBERT.

BASSE.

The musical score consists of multiple staves. The top two staves are for Clarinettes in A. Below them are four staves for the Coirs (Woodwinds) in various keys: two in B-flat (Bass), one in D, and one in C. The next two staves are for Cornets in A, with the instruction 'Doux et lié autant que possible.' written above the first staff. This is followed by Trombones in two staves, Ophicleide in one staff, and Timbales in two staves. At the bottom are the parts for Robert and Bass. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures (6/8), and dynamic markings like 'ff' and 'pp'. The Cornet part has specific performance instructions: 'Très détaché' and 'Très détaché'.

Pizz.

A large musical score for a band, featuring multiple staves for various instruments and a vocal line. The score includes a dynamic marking 'f' and a vocal line with the lyrics "O mon fils ma ten...".

Les mélodies joyeuses auront toujours à redouter de cet instrument, la perte d'une partie de leur noblesse, si elles en ont, et, si elles en manquent, un redoublement de trivialité. Telle phrase paraîtrait tolérable, exécutée par les violons ou les instruments à vent de bois, qui deviendrait d'une platitude et d'un vulgairisme odieux, mise en relief par le son mordant, faufou, débouté, du cornet à pistons. Ce danger disparaît si la phrase est de nature à pouvoir être exécutée en même temps par un ou plusieurs trombones, dont la grande voix couvre alors et embellit celle du cornet. Employé harmoniquement, il se fonde très-bien dans la masse des instruments de cuivre; il sert à compléter les accords des trompettes; et à jeter dans l'orchestre des groupes de notes, diatoniques ou chromatiques, qui, à cause de leur rapidité, ne conviendraient ni aux trombones, ni aux cors. On écrit ordinairement deux parties de cornet à pistons, souvent chacune dans un ton différent.

LE CORNET SIMPLE.

On emploie avec grand succès dans les bandes militaires des cornets simples en *Ut* en *Si* \flat et en *La* \flat . Ils servent à continuer à l'aigu l'échelle des tons de la trompette. Ils sont donc à l'octave haute des cors en *La* \flat aigu, en *Si* \flat aigu, et en *Ut* aigu, et par conséquent à l'octave haute également des trompettes en *La* \flat bas, en *Si* \flat et en *Ut*. Le cornet simple est un instrument transpositeur qui ne possède que les notes de la trompette.

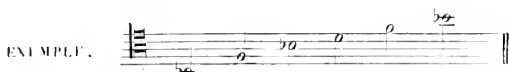
EXEMPLE.

Three musical examples showing the notation for Cornet simple in different keys: Fa LA, Fa SI, and Fa UT. Each example includes a staff for the instrument and a staff for the effect (Effet). The examples illustrate the range of notes and the effect of the instrument's transposition.

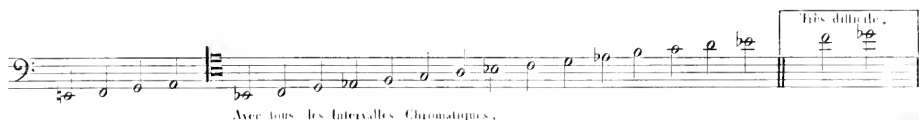
Ces exemples démontrent que la manière d'écrire les *Cornets à Pistons* une octave plus haut qu'on n'écrit les trompettes, n'a pas été admise pour les cornets simples, et que ceux-ci s'écrivent absolument comme des trompettes en *La* \flat aigu, en *Si* \flat aigu, et en *Ut* aigu.

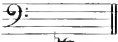
LE TROMBONE TENOR.

C'est le meilleur de tous, sans contredit. Il a une sonorité forte et pleine; il peut exécuter des passages que leur rapidité rend impraticables sur le Trombone Basse, et son timbre est bon dans toute l'étendue de son échelle. On l'écrit sur la clé d'Ut quatrième ordinairement, mais comme il arrive dans certains orchestres que les trois parties de Trombones sont sous trois noms différents, jouées cependant sur trois Trombones Ténoirs, il sensuit qu'on les écrit l'un sur la clé d'Ut 5^e (comme l'Alto) l'autre sur la clé d'Ut 4^e (comme le Tenor) et le 3^e sur la clé de Fa (comme la Basse) Sa coulisse étant fermée, il produit naturellement les notes de l'accord de *Si b*.



Ce qui le fait appeler Trombone en *Si b*. Il se trouve donc à la quarte au dessous du Trombone Alto, et son étendue est celle-ci.



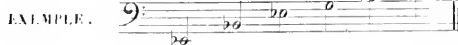
On voit que le *Mi* béniel grave  manque au Trombone Ténor; cette note donne constamment lieu à une

foule d'erreurs dans les partitions même les plus savamment ordonnées. Ainsi l'un des maîtres actuels, dont l'habileté dans l'art de l'instrumentation est une des qualités éminentes et incontestées, a commencé un de ses opéras par plusieurs *Mi* béniels graves du troisième Trombone Ténor. C'est l'Ophicléide qui les exécute, le Trombone ne fait que les doubler à l'octave supérieure, et l'auteur ne s'est peut-être jamais aperçu que son *Mi* béniel bas n'était pas donné par l'instrument pour lequel il l'écrivait.

LE TROMBONE BASSE.

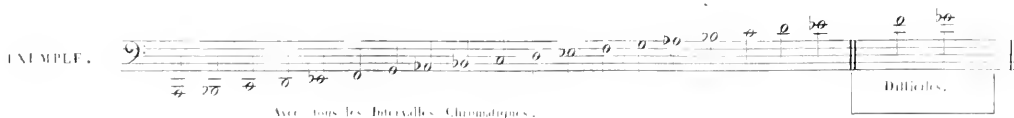
N'est si rare qu'à cause de la fatigue que les exécutants même les plus robustes éprouvent à le jouer. C'est le plus grand et conséquemment le plus grave de tous. Il faut, quand on l'emploie, lui donner des silences assez prolongés pour que l'exécutant puisse se reposer, et n'en faire d'ailleurs qu'un usage discret et bien motivé.

Avec la coulisse fermée, il donne les notes de l'accord de *Mi b* :



C'est pourquoi on l'appelle grand Trombone ou Trombone Basse en *Mi b*.

Il se trouve en conséquence à l'octave basse du Trombone Alto et à la quinte inférieure du Trombone Ténor. On l'écrit sur la clé de Fa

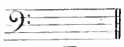


Le son du Trombone Basse est majestueux, formidable et terrible; c'est à lui qu'appartient de droit la partie grave dans toutes les masses d'instruments de cuivre. Cependant nous avons le malheur à Paris d'en être complètement dépourvus; on ne l'en-seigne pas au Conservatoire, et aucun Tromboniste n'a encore voulu jusqu'à présent s'en rendre la pratique familière. D'où il suit que la plupart des partitions Allemandes modernes et même des anciennes partitions Françaises et Italiennes écrites pour des orchestres qui possèdent ou possédaient cet instrument, doivent être plus ou moins dérangées quand on les exécute à Paris. Ainsi dans le *Freyshutz* de

Weber, il y a des *Ré* naturels bas au dessous des portées  dans l'accompagnement du chœur des chasseurs; plus loin

à l'entrée de l'Ermite, on trouve des *Mi* bémols bas  Ces notes sont donc nécessairement entendues à forte voix

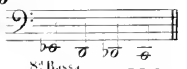
périçre, puisque les trois artistes de l'orchestre de l'opéra se servent exclusivement du Trombone Ténor, qui ne les a pas. Il en est de

même des *Ut* naturels graves,  soutenus, dans le chœur d'*Alceste* de Gluck: « Pleure ô Patrie, ô Thessalie! »

seulement ici l'effet de ces *contre Ut* est extrêmement important; d'où il suit que leur transposition est déplorable. Le Trombone Basse ne peut se prêter à des mouvements aussi rapides que les autres instruments de la même famille; la longueur et la grosseur de son tube exigent un peu plus de temps pour entrer en vibration, et l'on conçoit également que sa coulisse, manœuvrée à l'aide d'une manivelle qui supplée, dans certaines positions, à la longueur du bras, ne permettent pas une grande agilité. De là l'impossibilité réelle pour les artistes Allemands qui se servent du Trombone Basse, d'exécuter une foule de passages de nos partitions Françaises modernes, que nos Trombonistes rendent tant bien que mal sur le Trombone Ténor. L'imperfection de l'exécution de ces passages, malgré le talent de quelques uns de nos artistes, prouve évidemment d'ailleurs qu'ils sont trop rapides, même pour le Trombone Ténor, et que les Trombones en général ne sont point propres à rendre des successions semblables. Cela prouve tout au moins, si l'on suppose que les compositeurs ne sont coupables que d'un peu d'exagération dans la difficulté, qu'il faut toujours se servir des instruments indiqués par eux, et non point d'autres. Malheureusement plusieurs maîtres, sachant bien cependant que dans la plupart de nos orchestres il n'y a que des Trombones Ténois, s'obstinent à écrire dans leurs partitions *Trombone Alto*, *Trombone Ténor*, et *Trombone Basse* au lieu d'indiquer, 1^{er}, 2^e et 3^e *Trombones Ténois*. En conséquence pour pouvoir, à l'étranger, exécuter sous ce rapport leurs opéras, comme on les exécute à Paris, il faudroit sans tenir compte des indications imprimées, se servir des instruments qu'on emploie à Paris. Mais comment admettre en général une pareille latitude dans l'interprétation des volontés du compositeur? n'est-ce pas ouvrir la porte à toutes les infidélités, à tous les abus? et n'est-il pas juste que les auteurs souffrent un peu, qui mettent tant de négligence à rédiger leurs œuvres, plutôt que de faire courir la chance de voir les leurs mutilés à ceux qui n'écrivent jamais qu'avec soin et une connaissance approfondie des ressources des instruments?...

Les Trombones ont tous, en partant de points plus ou moins graves, la même étendue; on a vu qu'elle est de deux octaves et une sixte. Mais ce n'est pas tout. Outre cette vaste gamme ils possèdent encore, à l'extrême grave, quatre notes énormes et magnifiques sur le Trombone Ténor, d'une médiocre sonorité sur le Trombone Alto, et terribles sur le Trombone Basse quand on peut les faire sortir. On les nomme *pédales*, sans doute à cause de la ressemblance de leur timbre avec celui des sons très bas de l'Orgue qui portent le même nom. Il est assez difficile de les bien écrire et elles sont inconnues même de beaucoup de Trom-

bonistes. Ces notes sont:  pour le Trombone Alto;  pour le Trombone Ténor,

Et le Trombone Basse aurait celles-ci:  si tous les exécutants avaient la force de les faire sortir. En

supposant toutefois que le grand Trombone Basse ne possède que la première de ces notes *pédales*, le *contre Mi* bémol, elle se-re encore d'un grand prix pour certains effets qu'on ne peut obtenir sans elle, puisqu'aucun autre instrument de l'orchestre, à l'exception du Bass-Tuba et du Contre-Basson n'atteint à cette extraordinaire gravité. Ces notes, sur tous les Trombones, sont isolées des autres par une lacune d'une quarte augmentée qui les sépare de la première note grave de la gamme ordinaire.

ÉTENDUE GÉNÉRALE.

EXEMPLES.

TRUMPETE ALTO.

D'un mauvais timbre.

Pédales.

Chromatiquement.

TRUMPETE TENOR.

Très difficile.

Pédales.

Chromatiquement.




TRUMPETE BASSE.

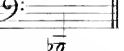

Presque impossible.

Difficile.

8^e Bassa Pédales loco.


Chromatiquement.

Si les pédales du Trombone Alto n'étaient pas d'un si mauvais timbre on pourrait les employer, dans les orchestres qui n'ont pas de Trombone Basse, à combler la lacune existant entre le Mi  du Trombone Tenor et sa première pédale  malheureusement elles sont si grêles et si flasques, qu'il ne faut pas compter sur elles pour remplacer les beaux sons graves du Trombone Ténor; le Trombone Basse seul, avec les puissantes notes de l'extrémité inférieure de sa gamme  peut remplir cet emploi.

Les vibrations des notes pédales sont lentes et demandent beaucoup d'air; il faut donc, pour qu'elles puissent bien sortir, leur donner une assez longue durée, les faire se succéder lentement, et les entremêler de silences qui permettent à l'exécutant de respirer. Il faut avoir soin aussi que le morceau où elles figurent soit écrit généralement assez bas pour que les lèvres du Tromboniste aient pu graduellement s'accoutumer aux intonations très graves. La meilleure manière de prendre les pédales sur le Trombone Ténor, par exemple, est de faire sur la première  un saut de quinte ou d'octave, en partant du *Fa* ou du *Si* \flat au dessus; puis, après avoir permis une respiration, de passer en descendant chromatiquement au *La* et au *Sol* dièze (le *Sol* naturel est plus difficile, d'une rudesse extrême et d'une émission très chanceuse.) C'est du moins ainsi que, dans une messe de *Requiem* moderne, l'auteur a amené ces trois notes, et bien qu'à la première répétition de son ouvrage, sur les huit Trombonistes, qui devaient les faire entendre, cinq ou six se fussent écriés qu'elles n'étaient pas possibles, les huit *Si* bémols, les huit *La* et les huit *Sol* dièzes n'en sortirent pas moins très pleins et très justes, et donnés par plusieurs artistes qui, n'ayant jamais essayé de les faire entendre, ne croyaient pas à leur existence. La sonorité des trois notes pédales parut même beaucoup plus belle que celle des notes bien moins graves et souvent employées .

Cet effet est placé, dans l'ouvrage que je viens de citer, au dessous d'une harmonie de Flûtes à trois parties, en l'absence des voix et de tous les autres instruments. Le son des Flûtes, séparé de celui des Trombones par un intervalle immense semble être ainsi la résonance harmonique surélevée de ces pédales, dont le mouvement lent et la voix profonde ont pour but de redoubler la solennité des silences dont le chœur est entrecoupé, au verset: *a hostias et preces tibi laudis offerimus*.

Est employé ailleurs encore les pédales de Trombone Ténor, mais dans une toute autre intention. Il s'agit de faire entendre des harmonies graves d'une rudesse extrême et d'un timbre inaccoutumé, de crois les avoir obtenues au moyen de cette quinte de deux


Trombones-Ténors  et plus loin par cette septième diminuée entre un Ophicléide et un *La* pédale de Trombone Ténor


EXEMPLE. { OPHICLÉIDE En UT. 
 2 TROMBONES TÉNORS Unis. 

Une autre particularité ignorée de la plupart des compositeurs et très importante à connaître cependant, c'est la difficulté et même l'impossibilité dans certains cas, ou se trouvent les Trombones de faire se succéder avec quelque rapidité les notes suivantes :

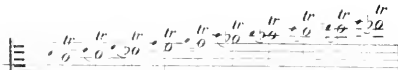
TROMBONE ALTO. 
 TROMBONE TENOR. 
 TROMBONE BASSE. 

Le passage de l'une de ces notes à l'autre exigeant un changement énorme dans la position de la coulisse de l'instrument, et par conséquent, un allongement considérable du bras de l'exécutant, ne peut s'effectuer que dans un mouvement très modéré. Un maître célèbre ayant écrit cette succession rapide *Si, La dièze, Si*, répétée plusieurs fois, les Trombonistes de l'orchestre du Théâtre-Italien s'y prirent, pour l'exécuter, comme les joueurs de Cor Russe, dont chacun ne fait qu'une note, l'un donnait le *Si* naturel et l'autre le *La* dièze, au grand divertissement des autres musiciens, riant surtout de la peine qu'avait le second Trombone à placer son *La* dièze à contre-temps.

Il est également et pour la même raison, assez difficile de rendre un peu vite ce passage sur le Trombone Ténor : 

Il vaut mieux l'écrire en le renversant, la succession des notes  n'exigeant aucun changement de position.

Le trille est praticable sur les Trombones, mais seulement sur les notes de leur octave supérieure; il luit, je crois, s'abstenir de l'écrire pour le Trombone Basse à cause de son extrême difficulté. Le Ténor et l'Alto, entre les mains d'exécutants habiles, peuvent triller les notes suivantes :

TROMBONE ALTO. 

Avec les Intervalles Chromatiques.

TROMBONE TENOR. 

Avec les Intervalles Chromatiques.

On voit que tous ces trilles sont majeurs, les trilles mineurs sont impossibles.

Le *Trombone* est, à mon sens, le véritable chef de cette race d'instruments à vent que j'ai qualifiés d'*Épiques*. Il possède en effet au suprême degré la noblesse et la grandeur; il a tous les accents graves ou forts de la haute poésie musicale, depuis l'accent religieux, imposant et calme, jusqu'aux clameurs forcées de forgie. Il dépend du compositeur de le faire tour à tour chanter comme un chœur de prêtres, menacer, gémir sourdement, murmurer un glas funèbre, entonner un hymne de gloire, éclater en horribles cris, ou sonner sa redoutable fanfare pour le réveil des morts ou la mort des vivants.

On a pourtant trouvé moyen de l'avilir, il y a quelque trente années, en le réduisant au redoublement servile, inutile et grotesque de la partie de contre-Basse. Ce système est aujourd'hui à peu près abandonné, fort heureusement. Mais on peut voir dans une foule de partitions, fort belles d'ailleurs, les Basses doublées presque constamment à l'unisson par un seul Trombone. Je ne connais rien de moins harmonieux et de plus vulgaire que ce mode d'instrumentation. Le son du Trombone est tellement caractérisé, qu'il ne doit jamais être entendu que pour produire un effet spécial; sa tâche n'est donc pas de renforcer les contre-Basses, avec le son desquelles, d'ailleurs, son timbre ne sympathise en aucune façon. De plus il faut reconnaître qu'un seul Trombone dans un orchestre semble toujours plus ou moins déplacé. Cet instrument a besoin de l'harmonie, ou, tout au moins, de l'unisson des autres membres de sa famille, pour que ses aptitudes diverses puissent se manifester complètement. Beethoven l'a employé quelquefois par paires, comme les Trompettes; mais l'usage consacré de les écrire à trois parties me paraît préférable.

Il est difficile de déterminer avec précision le degré de rapidité auquel les Trombones peuvent atteindre dans les traits; cependant voilà, je crois, ce qu'on peut dire: dans la mesure à quatre temps et dans le mouvement *Allegro moderato* par exemple, un trait en croches simples (huit notes par mesures) est faisable sur le Trombone-Basse.



Les autres Trombones Tenor et Alto, étant un peu plus agiles, exécuteront sans trop de peine des traits en triolets de croches (12

notes par mesures) EXEMPLE.

mais ce sont les termes naturels de leur agilité; les dépasser c'est tomber dans le gachis, la confusion, sinon tenter l'impossible.

Le caractère du timbre des Trombones varie en raison du degré de force avec lequel le son est émis. Dans le *fortissimo*, il est menaçant, formidable; surtout si les trois Trombones sont à l'unisson, ou tout au moins si deux sont à l'unisson, le troisième étant à l'octave des deux autres. Telle est la foudroyante gamme en Ré mineur sur laquelle Gluck a dessiné le chœur des furies au second acte d'*Iphigénie en Tauride*. Tel est, et plus sublime encore, le cri immense des trois Trombones unis, répondant comme la voix courroucée des dieux infernaux, à l'interpellation d'Alceste « Ombre! larve! compagne de morte! » dans cet air prodigieux dont Gluck a laissé dénaturer l'idée principale par le traducteur Français, mais qui, tel qu'il est cependant, est demeuré dans la mémoire de tout le monde, avec son malencontreux premier vers: « Divinités du Styx! ministres de la mort! » Remarquons en outre que vers la fin de la première période de ce morceau, quand les Trombones divisés en trois parties répondent, en imitant le rythme du chant, à cette phrase: « Je n'invoquerai point votre pitié cruelle! » remarquons, dis-je, que par l'effet même de cette division, le timbre des Trombones prend à l'instant quelque chose d'ironique, de rauque, d'affreusement joyeux, fort différent de la fureur grandiose des unissons précédents.

N. 47.

ALCISTE,
(GILCK)

Andante.

HAUTBOIS.

CLARINETTES

En UT.

VIOLONS.

CORS En SI^b.

TROMBONES.

ALTO.

ALCISTE.

BASSO.

The musical score consists of ten staves. The top two staves are for woodwinds (Hautbois and Clarinettes in C), the next two for strings (Violons), the next two for brass (Corns in B-flat and Trombones), and the bottom two for voice (Alto and Bass). The music is in 2/4 time with a key signature of one flat. The first measure is marked 'Andante'. The woodwinds and strings play sustained notes, while the violins and basses play rhythmic patterns. The voice parts (Alto and Bass) have lyrics written below them, including 'Andante' and 'p'.

Andante.

Di.Vi.mi.tés du Six Fag. 6

Di.Vi.mi.tés du Six Fag. 6

Adagio, Tempo I^o

Mi-nis-tres de la mort je n'u-vo-querai point vo-tre pitié en-el-le

Adagio, Tempo I^o

Je n'in - vo - querai point je n'in - vo - querai point votre pitié cru - el -

This system contains the first two vocal phrases. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment consists of multiple staves for various instruments, including strings and woodwinds, with complex rhythmic patterns and some dynamic markings like *mf*.

votre pitié cru - el - - - le

This system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line concludes with the word 'le'. The piano accompaniment features a prominent woodwind part with intricate melodic lines and some slurs. The overall texture is dense and dramatic.

Musical score for the first system, featuring vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked "Andante un poco." The score includes vocal staves and piano accompaniment staves. The lyrics are: "J'en - le - ve un tendre e - poux à son fu - nes - te sort mais je".

Andante un poco.

Musical score for the second system, continuing the vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked "Andante un poco." The score includes vocal staves and piano accompaniment staves. The lyrics are: "vous aban - donne une e - pou - se mais je vous a - bandon - ne une e - pou - se ti - de - le".

di-vi-ni-tés du Six-tes di-vi-ni-tés du Six-tes Mi-s-tres de la

Andant. Lent.

mort mon-ri-r pour ce qu'on ai-me pour ce qu'on ai-me est tu trop doux et fort que ver-tu si na-tu

Andant. Lent.

rel - le si na. ut. rel - le mon coeur est a - mi - me du plus no - ble plus noble tous - port

Prestissimo.

je sous ti - ne for - ce nou - vel - le je vais ou mon a - mour m'ap -

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

Musical score for the first system. It includes vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with dynamic markings *p*, *f*, and *ff*. The vocal line includes the lyrics: "Je sens a ne for - ce nou - vel - le je vais ou mon a -".

Musical score for the second system. It continues the vocal and piano parts from the first system. The piano part features a prominent bass line with dynamic markings *f* and *ff*. The vocal line includes the lyrics: "mour m'ap - pel - le mon coeur est a ni - ne du plus no - ble trans - port."

N° 48.

IPHIGÉNIE EN TAURIDE.
(GLUCK)

Anime.

HAUTBOIS.

CLAR. En UT.

VIOLONS.

ALTOS.

BASSONS.

TROMBONES.

CHOEUR.

BASSES.

Ven - geons et la na - tu - re ven - geons et la na - ture et les biens en cour

Ven - geons et la na - tu - re ven - geons et la na - ture et les

ven - geons ven - geons et la na -

Ven - geons et la na - tu - re ven - geons et la na - tu - re ven - geons et la na -

Anime.

Flute *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*
 Oboe *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*
 Clarinet *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*
 Bassoon *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*
 Trumpet *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*
 Trombone *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*
 Horn *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*
 Violin *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*
 Viola *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*
 Violoncello *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*
 Double Bass *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Col Oboe.

_ roux et les Dieux en cour roux in_ven_tons des tour_nens in_ven_tons des tour_
 Dieux et les Dieux en cour roux in_ven_tons des tour_nens in_ven_tons des tour_
 _ ture et les Dieux en cour roux in_ven_tons des tour_nens in_ven_tons des tour_
 _ ture et les Dieux en cour roux in_ven_tons des tour_nens in_ven_tons des tour_

mens il a tu - é sa miè - - - re

mens il a tu - é sa miè - - - re

mens il a tu - é sa miè - - - re

mens il a tu - é sa miè - - - re

Dans le *forte* simple, les trombones, en harmonie à trois parties, dans le médium surtout, ont une expression de pompe héroïque de majesté, de fierté, que le prosaïsme d'une mélodie vulgaire pourrait seul atténuer et faire disparaître. Ils prennent en pareil cas, en l'agrandissant énormément, l'expression des trompettes; ils ne menacent plus, ils proclament; ils chantent au lieu de rugir. Il faut remarquer seulement que le son du Trombone Basse prédomine toujours plus ou moins, en pareil cas, sur les deux autres, surtout si le premier est un Trombone Alto. S. 996

The image shows a page of a musical score, page 247. It features a grand staff with multiple systems of staves. The top systems contain vocal or instrumental lines with notes and rests. The lower systems are dominated by piano accompaniment, specifically a series of chords marked with '6' and '5' figures, indicating sixths and fifths. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *Cres poco a poco* (Crescendo poco a poco). There are also some performance instructions like *f* (forte) and *3* (triplets) visible in the upper staves.

La robe des 21^{es} Tambours.

ff

Cres poco a poco

This page of musical score, numbered 119, is arranged in a grand staff format. It features 18 staves in total. The top two staves are vocal parts, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. Below these are 16 instrumental staves, organized into pairs of treble and bass clefs. The instruments represented include woodwinds (flutes, oboes, bassoons, clarinets), strings (violins, violas, cellos, double basses), and percussion (snare drum, tom-toms, cymbals, triangle, xylophone, maracas, tambourine). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. Some staves have double bar lines with repeat signs. The bottom right corner of the page contains a small graphic element consisting of a treble clef, a bass clef, and a series of notes.

Musical score for the first system, measures 1-10. It includes vocal lines and piano accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The lyrics for the vocal line are:

e il fos - - co or - - ror f' d'a - mi - co sole al rag - gio gia il forte il saggion

Musical score for the second system, measures 11-20. It includes vocal lines and piano accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The lyrics for the vocal line are:

al - tra vita im - pa - - ra prunto e per lui sull' a - ra il sa - cro ri - - - to.

Le *pianissimo* des trombones appliqué à des harmonies appartenant au mode mineur est sombre, lugubre, pédiçais presque hideux. Dans le cas surtout où les accords sont brefs et entrecoupés de silences, on croit entendre des monstres étranges éxhaler dans l'ombre les gémissements d'une rage mal contenue. On n'a jamais, à mon sens, tiré un parti plus dramatique de cet accent spécial des trombones, que ne le fit Spontini dans son incomparable marche funèbre de la *Vestale*: «Périssè la vestale impiè!» et Beethoven dans l'immortel duo du second acte de *Fidelio* chanté par Léonore et le geôlier creusant la tombe du prisonnier qui va mourir.

N^o 51.

LA VESTALE, (SPONTINI.)

Lento assai.

VIOLONS, *pp*

1^{re} et 2^{me} TROMBONE, *pp*

3^{me} TROMBONE, *pp*

TIMBALES en FA
En Sourdes, *fp*

ALTO, *pp*
Dissol.

HAUTS-CONTRES, *Stacc.*
Pé - ris - se - la Ves - tale im - pi - e ob - jet de la

TÉNORS, *Stacc.*
Pé - ris - se - la Ves - tale im - pi - e ob - jet de la

BASSES, *Stacc.*
Pé - ris - se - la Ves - tale im - pi - e ob - jet de la

VIOLONCELLES, *pp*

C. B., *pp*

Iai ne des Dieux que son tre pas ex-pie son for-fait o-di-eux
 Iai ne des Dieux que son tre pas ex-pie son for-fait o-di-eux
 Iai ne des Dieux que son tre pas ex-pie son for-fait o-di-eux
 Col B^{no}

L'habitude prise aujourd'hui par quelques maîtres de former un quatuor des trois trombones et de l'ophicléide, en confiant à celui-ci la vraie basse, n'est peut être pas irréprochable. Le timbre des trombones, si mordant, si dominant, n'est point le même si s'en faut, que celui de l'ophicléide, et je crois qu'il est beaucoup mieux de ne faire que redoubler la partie grave par cet instrument, où, tout au moins, de donner une basse correcte aux trombones en écrivant leurs trois parties comme si elles devaient s'entendre seules.

Gluck, Beethoven, Mozart, Weber, Spontini, et quelques autres, ont compris toute l'importance du rôle des trombones; ils ont appliqué avec une intelligence parfaite à la peinture des passions humaines, à la reproduction des bruits de la nature, les caractères divers de ce noble instrument; ils lui ont en conséquence conserve sa puissance, sa dignité et sa poésie. Mais le contraindre, ainsi que la foule des compositeurs le fait aujourd'hui, à harler dans un *credo* des phrases brutales moins dignes du temple saint que de la taverne, à sonner comme pour l'entrée d'Alexandre à Babylone quand il ne s'agit que de la pirouette d'un danseur, à plaquer des accords de tonique et de dominante sous une chansonnette qu'une guitare suffirait à accompagner, à mêler sa voix olympienne à la mesquine mélodie d'un duo de vaudeville, au bruit frivole d'une contredanse, à préparer, dans les tutti d'un concerto l'avènement triomphal d'un hautbois ou d'une flûte, c'est appauvrir, c'est dégrader une individualité magnifique; c'est faire d'un héros un esclave et un bouffon; c'est décolorer l'orchestre; c'est rendre impuissante et inutile toute progression raisonnée des forces instrumentales; c'est ruiner le passé, le présent et l'avenir de l'art; c'est volontairement faire acte de vandalisme, ou prouver une absence de sentiment de l'expression qui approche de la stupidité.

LE TROMBONE ALTO À PISTONS,

OU À CILINDRES.

Il y a des Trombones Altos en *Mi b* et en *Fa*, on doit absolument désigner pour lequel de ces deux tons on écrit puisque l'usage a prévalu de traiter ce Trombone en instrument transpositeur. Il n'a plus de coulisse; ce n'est en quelque sorte qu'un Cornet à pistons en *Mi b* ou en *Fa* avec un peu plus de sonorité que les Cornets véritables.

L'étendue du Trombone Alto à pistons est la même que celle du Trombone Alto ordinaire. On l'écrit sur la clef de Sol et en transposant, comme on fait pour le Cornet à pistons.

TROMBONE ALTO À PISTONS.
En *Fa*.

Notes d'un mauvais timbre.

Avec les Intervalles Chromatiques.

Difficiles.

EFFET En SONS RÉELS.

TROMBONE ALTO À PISTONS.
En *Mi b*.

Notes d'un très mauvais timbre.

Avec les Intervalles Chromatiques.

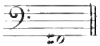
EFFET En SONS RÉELS.

Le Trombone à pistons étant privé du secours de la coulisse, ne peut produire les notes graves dites pédales des autres Trombones.

Les *Trilles* du Trombone Alto à coulisse et que l'exécutant fait avec les lèvres seulement, sont praticables sur le Trombone à pistons. On en peut faire quelques uns aussi avec les pistons, mais il faut remarquer que les trilles mineurs sont les seuls d'un bon effet et qui puissent être battus rapidement, voici les meilleurs :

EXEMPLE DES TRILLES
PRODUITS PAR LES PISTONS.



Le système des pistons adapté au Trombone lui donne beaucoup d'agilité, mais en lui faisant perdre un peu de sa justesse. On conçoit en effet que la coulisse mobile, obéissant instantanément à la moindre impulsion, lisse, si l'exécutant à l'oreille délicate, du Trombone ordinaire le plus juste des instruments à vent, et que le Trombone à pistons privé de la coulisse, se trouve par cela même rangé dans la catégorie des instruments à intonations fixes, auxquelles les lèvres ne peuvent apporter que de très légères modifications. On écrit souvent pour le Trombone Alto à pistons des solos chantants. Bien phrasée, une mélodie peut avoir ainsi beaucoup de charme; c'est pourtant une erreur de croire que, confiée à un véritable virtuose, elle en aurait moins sur le Trombone à coulisse; M. Diéppo l'a prouvé maintes fois victorieusement. D'ailleurs, je le répète, à moins qu'il ne s'agisse de l'exécution de dessins rapides, l'avantage d'une plus grande justesse doit paraître considérable, et entrer pour beaucoup dans la détermination des compositeurs. On trouve en Allemagne quelques trombones Tenors à Cylindres qui descendent jusqu'à un si grave B^{\flat} malgré cet avantage, les Trombones à coulisses leur seront toujours préférables à mon avis.

Autrefois le *Fa* \sharp grave  ne pouvait se faire que d'une manière incomplète avec les lèvres; cette note manquait essentiellement de justesse et de fixité; M. Caussin a ajouté à l'instrument une clé qui la rend aussi bonne que les autres.

Les traits d'une certaine rapidité, diatoniques et même chromatiques, sont praticables dans les trois octaves supérieures de l'Ophicléide, mais excessivement difficiles dans le grave, où ils ne produisent en outre qu'un détestable effet.

EXEMPLE.

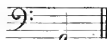
Allegro.

BOX.  MAUVAIS. 

Les traits détachés sont beaucoup plus mal aisés et à peine possibles dans un mouvement vif. Il y a des Ophicléides basses dans deux tons, en *Ut* et en *Si* \flat ; on en fait même maintenant en *La* \flat . Ceux-là seraient d'une grande utilité, à cause de la gravité extrême de leurs notes inférieures qui en font l'unisson des contre-Basses à trois cordes. Toutefois l'Ophicléide en *Si* \flat rend déjà d'éminens services sous ce rapport. On les écrit l'un et l'autre, en transposant, comme tous les instruments transpositeurs.

EXEMPLE.


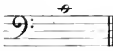

<p>OPHICLÉIDE En <i>Si</i> \flat.</p> <p>EFFET En sons réels.</p> 	<p>OPHICLÉIDE En <i>La</i> \flat.</p> <p>EFFET En sons réels.</p> 
--	---

Ce premier Sol grave est, on le voit, l'unisson de celui-ci  de la contre-Basse. Il est malheureux que l'Ophicléide en *La* \flat soit si peu répandu.

Le timbre de ces sons graves est rude, mais il luit merveilles, dans certains cas, sous des masses d'instruments de cuivre. Les notes très hautes ont un caractère sauvage dont on n'a peut être pas encore su tirer parti. Le médium, surtout lorsque l'exécutant n'est pas très habile, rappelle trop les sons du Serpent de Cathédrale et du Cornet à bouquin; je crois qu'il faut rarement les laisser à découvert. Rien de plus grossier, je dirai même de plus monstrueux et de moins propre à s'harmonier avec le reste de l'orchestre, que ces passages plus ou moins rapides, écrits en forme de *solos* pour le médium de l'Ophicléide dans quelques opéras modernes: on dirait d'un Taureau qui, échappé de l'étable, vient prendre ses ébats au milieu d'un salon.

L'OPHICLÉIDE ALTO.

Il y a des Ophicléides altos en *Fa* et en *Mi* \flat leur étendue est la même que celle des Ophicléides basses; on les écrit l'un et l'autre sur la clé de Sol, comme les Cors; et de même que pour les Cors, cette clé représente pour eux l'octave-Basse de la note

écrite. Ainsi cet *Ut*  correspond à celui de la clé de *Fa*  qui en réalité fait entendre celui là de la clé de Sol . En tenant compte maintenant de la transposition produite par le diapason de leurs tons-péciaux voi-

en en sons réels, le résultat de leur gamme écrite:

EXEMPLES.

OPHICLÉIDE ALTO
En Fa.

D'un assez mauvais timbre.

Difficile.

Avec les intervalles Chromatiques.

Effet en sons réels.

OPHICLÉIDE ALTO
En Mi b.

D'un assez mauvais timbre.

Difficile.

Avec les intervalles Chromatiques.

Effet en sons réels.

On les emploie dans quelques musiques militaires pour remplir l'harmonie et même pour exécuter certaines phrases de chant; mais leur timbre est généralement désagréable et peu noble et ils manquent de justesse; de là l'abandon à peu près complet ou ces instruments sont tombés aujourd'hui.

L'OPHICLÉÏDE CONTRE-BASSE.

Les Ophicléïdes contre-Basses ou Ophicléïdes monstres sont fort peu connus. Ils pourraient être utiles dans les très grands orchestres; mais, jusqu'à présent, personne n'a voulu en jouer à Paris; ils exigent une dépense d'air qui fatigue les poumons de l'homme le plus robuste. Ils sont en *Fa* et en *Mi b*, à la quinte au dessous des Ophicléïdes basses en *Ut* et en *Si b* et à l'octave Basse des Ophicléïdes altos en *Fa* et en *Mi b*. Il ne faut pas les faire monter plus haut que le *Fa*.

EXEMPLE.

OPHICLÉÏDE
MONSTRE En Fa.

Rare.

OPHICLÉÏDE
MONSTRE En Mi b.

Très difficile à soutenir.

EFFET
En Sons Réels.

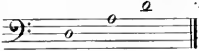
EFFET
En Sons Réels.

Il est inutile de dire que les trilles et les traits rapides sont incompatibles avec la nature de pareils instruments.

INSTRUMENTS À EMBOUCHURE

ET EN BOIS.

LE SERPENT.


Instrument de bois recouvert en cuir et à embouchure, a la même étendue que l'Ophicléide basse avec un peu moins d'agilité, de justesse et de sonorité. Il y a trois notes,  beaucoup plus fortes que les autres; de là

des inégalités de sons choquantes, que les exécutants doivent s'appliquer à corriger de leur mieux. Le Serpent est en *Sib*, il faut l'écrire en conséquence un ton au-dessus du son réel, comme l'Ophicléide en *Si*.

SERPENT.

Avec les Intervalles Chromatiques.


EFFET
En Sons réels.





Le timbre essentiellement barbare de cet instrument eut convenu beaucoup mieux aux cérémonies du culte sanglant des Druides qu'à celles de la religion Catholique, où il figure toujours, monument monstrueux de l'insouciance et de la grossièreté de sentiment et de goût qui, depuis un temps immémorial, dirigent dans nos temples l'application de l'art musical au service divin. Il faut excepter seulement le cas où l'on emploie le Serpent, dans les messes des morts, à doubler le terrible plain-chant du *Dies Iræ*. Son froid et abominable hurlement convient sans doute alors; il semble même revêtir une sorte de poésie lugubre, en accompagnant ces paroles où respirent tous les épouvanteurs de la mort et des vengeances d'un Dieu jaloux. C'est dire aussi qu'il sera bien placé dans les compositions profanes, lorsqu'il s'agira d'exprimer des idées de cette nature; mais alors seulement. Il s'unit mal d'ailleurs aux autres timbres de l'Orchestre et des voix et, comme Basse d'une masse d'instruments à vent, le Bass-Tuba et même l'Ophicléide, lui sont de beaucoup préférable.

LE BASSON RUSSE.

Est un instrument grave de l'espèce du Serpent, dont le timbre n'a rien de bien caractérisé, dont les sons manquent de fixité et conséquemment de justesse, et qui à mon avis, pourrait être rebanché de la famille des instruments à vent, sans le

moindre dommage pour l'art. Son étendue générale est celle-ci: 

quelques uns descendent jusqu'à l'Ut  et montent jusqu'au contre Ré  mais ce sont des exceptions dont

il ne faut pas tenir compte dans la pratique. Les meilleures notes du Basson Russe sont les *Ré* et *Mi* \flat . Il n'y a que de détestables effets à attendre des Trilles. On trouve des Bassons Russes dans les musiques militaires, mais il faut espérer qu'ils n'y figureront plus quand le Bass-Tuba sera plus connu.

LES VOIX.

Les *voix* sont divisées naturellement en deux grandes catégories: les voix masculines ou graves, et les voix féminines ou aiguës; ces dernières comprennent non seulement les voix de femmes, mais aussi les voix d'enfants des deux sexes et les voix de castrats. Les unes et les autres sont encore subdivisées en deux genres distincts, que la théorie généralement admise considère comme étant de la même étendue et différant seulement entre elles par leur degré de gravité. D'après l'usage établi dans toutes les écoles d'Italie et d'Allemagne, la voix d'homme la plus grave (La Basse) s'éleverait du *Fa* au dessous des portées (clef de *Fa*) jusqu'au *Ré* et au *Mi* bémol au dessus, et la voix d'homme la plus haute (Le Ténor), placée à la quinte au dessus de la précédente, partirait en conséquence de l'*Ut* au dessous des portées (Clef d'*Ut* quatrième) pour arriver au *La* et au *Si* bémol au dessus. Puis les voix de femmes et d'enfants viendraient, dans le même ordre, se ranger précisément à l'octave haute des deux voix d'hommes, en se divisant sous les noms de contralto et de soprano; la première correspondant à la voix de Basse, et la seconde à la voix de ténor. Le contralto irait ainsi, comme la basse du *Fa* grave au *Mi* bémol haut (près de deux octaves), et le soprano, comme le ténor, de l'*ut* bas au *Si* bémol aigu.

EXEMPLE .

SOPRANO. } Voix aiguë des Femmes, (enfants et Castrats.	 <p style="text-align: center; font-size: small;">Avec les intervalles Chromatiques.</p>
CONTRALTO. } Voix grave des femmes, (enfants et Castrats.	 <p style="text-align: center; font-size: small;">Avec les intervalles Chromatiques.</p>
TENOR. } Voix Haute (des hommes.	 <p style="text-align: center; font-size: small;">Avec les intervalles Chromatiques.</p>
BASSE. } Voix Grave (des hommes.	 <p style="text-align: center; font-size: small;">Avec les intervalles Chromatiques.</p>

Sans doute cette disposition régulière des quatre voix humaines les plus caractérisées à quelque chose de fort séduisant, malheureusement il faut reconnaître qu'elle est, à certains égards, insuffisante et dangereuse, puisqu'on se prive d'un grand nombre de voix précieuses, si on l'admet sans restrictions en écrivant des chœurs. La nature, en effet, ne procède pas de la même façon dans tous les climats, et s'il est vrai qu'elle produise en Italie beaucoup de voix de contralto, on ne saurait nier qu'en France elle en soit extrêmement avare. Les ténors qui montent facilement au *La* et au *Si* bémol sont communs en France et en Italie, ils sont plus rares en Allemagne, ou, en revanche, ils ont dans les notes basses plus de sonorité que partout ailleurs. Il est donc, à mon sens, véritablement imprudent d'écrire des chœurs à quatre parties réelles et d'une égale importance, d'après la division classique des voix en *Soprani, Contralti, Tenori* et *Bassi*. Il est au moins certain qu'à *Paris*, dans un chœur ainsi disposé, la partie de contralto, comparativement aux autres parties, surtout dans une grande masse de voix, sera si faible, que la plupart des effets à elle confiés par le compositeur seront à peu près anéantis. Il n'est pas douteux non plus qu'en Allemagne, et même en Italie et en France, si l'on écrit le ténor dans les limites que l'usage lui assigne, c'est-à-dire à la quinte au dessus de la basse, un bon nombre de voix s'arrêteront court devant les passages où le compositeur les aura fait monter au *La* et au *Si* bémol aigus, ou ne feront entendre que des sons faux, forcés et d'un mauvais timbre. On fait l'observation contraire pour les voix de basses; plusieurs d'entre elles perdent beaucoup de leur sonorité dès l'*Ut* ou le *Si* grave, il est inutile d'écrire pour celles là des *Sol* et des *Fa*. Puisque la nature produit partout des soprani, des ténors et des basses, je crois donc qu'il est infiniment plus prudent, plus rationnel, et même aussi plus musical, si l'on veut utiliser toutes les voix, d'écrire les chœurs soit à six parties: Premiers et deuxièmes Soprani, premiers et deuxièmes Ténors, Barytons et Basses, (ou premières et deuxièmes Basses), soit à trois parties, en ayant soin seulement de diviser les voix toutes les fois qu'elles approchent des extrémités de leur échelle respective, en donnant à la première Basse une note plus haute d'une tierce, d'une quinte ou d'une octave, que la note trop grave de la seconde Basse, ou au second ténor et au second soprano des sons intermédiaires quand le premier ténor et le premier soprano s'élèvent trop. Il est moins essentiel de séparer les premiers soprani des seconds, quand la phrase s'étend beaucoup au grave, que dans le cas contraire; les voix aiguës perdent, il est vrai, toute leur force

et la spécialité de leur timbre, des qu'on les oblige à donner les intonations propres seulement au Contralto ou au Second Soprano; mais au moins ne sont-elles pas exposées alors à faire entendre de mauvais sons, comme les seconds soprano qu'on force trop dans le haut; il en est de même pour les deux autres voix. Le second soprano, le second Tenor et la première Basse sont généralement placés à la tierce ou à la quarte au-dessous et au-dessus de la voix principale dont elles portent le nom, et possèdent une étendue presque égale à la leur; mais c'est vrai pour le second Soprano plus que pour le second Tenor et la première Basse. Si l'on donne en effet au second soprano pour étendue une Octave et une Sixte, à partir du Si en dessous des portées jusqu'au Sol en dessus:



toutes les notes sonneront bien et sans peine, il n'en sera pas de même du second ténor, en lui accordant une échelle de de même étendue; ses *Re*, *Ut* et *Si* bas n'auront presque pas de sonorité, et à moins d'une intention formelle et d'un effet spécial à produire, il est d'autant mieux d'éviter pour eux ces notes graves qu'il n'y a rien de plus aisé que de les donner aux Basses premières ou secondes, à qui elles conviennent parfaitement. L'inverse a lieu pour les premières Basses ou Barytons; si, en les supposant à la tierce au dessus des secondes, on les écrit depuis le *La* bas jusqu'au *Sol* haut, le *La* bas sera lourd, terne, et le *Sol* haut excessivement forcé, pour ne rien dire de plus; cette dernière note ne convient réellement qu'aux tenors premiers et seconds. D'où il suit que les voix les plus courtes sont les seconds tenors, qui ne montent pas autant que les premiers sans descendre beaucoup plus, et les premières basses qui descendent moins que les secondes sans presque monter davantage. Dans un chœur écrit à six parties, comme je le propose, les véritables voix de contralto (car il y en a toujours plus ou moins dans toute masse chorale) doivent chanter nécessairement la partie de second soprano; c'est pourquoi je crois qu'il est bon, quand elle dépasse le *Fa* aigu, de la subdiviser encore, pour ne pas forcer les *contralti* à crier des notes trop hautes pour eux.

Voici donc l'étendue la plus sonore des sept voix différentes qu'on trouve dans la plupart des grandes masses chorales; je m'abstiens d'indiquer les notes extrêmes à l'aigu et au grave que possèdent certains individus, et qu'il ne faut écrire qu'exceptionnellement.

EXEMPLE.

}	1 ^{re} SOPRANO.	
	2 ^{me} SOPRANO.	
	CONTRALTO.	
	1 ^{re} TENOR.	
	2 ^{me} TENOR.	
	1 ^{re} BASSE OU BARYTON.	
	2 ^{me} BASSE OU BASSE.	

Des chœurs de femmes à trois parties sont pour les morceaux religieux et tendres d'un effet ravissant; on les dispose alors dans l'ordre des trois voix que je viens de nommer, en premier soprano, second soprano, et contralto ou troisième soprano.

Quelquefois on donne une partie de ténor pour basse à ces trois parties de voix féminine; Weber l'a fait avec succès pour ses chœurs d'esprits dans *Obéron*; mais c'est dans le cas seulement où il s'agit de produire un effet doux et calme, un pareil chœur ayant naturellement peu d'énergie. Les chœurs composés seulement de voix d'hommes ont beaucoup de force, au contraire, et d'autant plus que les voix sont plus graves et moins divisées. La division des basses en premières et secondes (pour éviter les notes trop hautes) est moins nécessaire dans les accents rudes et farouches, aux quels des sons forcés exceptionnels, comme le *Fa* et le *Fa* dièse hauts, conviennent mieux par leur caractère particulier que les sons plus naturels des ténors sur les mêmes degrés. Encore faut il amener ces notes et les présenter adroitement, en ayant soin de ne pas faire passer brusquement du médium ou du grave à l'extrémité du registre supérieur. Ainsi Gluck dans son terrible chœur des Scythes, au premier acte d'*Jphigénie en Tauride*, fait donner le *Fa* dièse haut à toutes les basses unies aux ténors, sur ces mots: « Ils nous amènent des victimes » mais le *Fa* dièse est précédé de deux *Ré* et on peut aisément porter la voix.

en liant le dernier *Re'* avec le *Fa* dièse sur la syllabe *nous*.

EXEMPLE.

TENORS. *All'* Ils nous a - - - me - - - ment des vic - - - ti - - - mes. Etc.

BASSES. *f* Ils nous a - - - me - - - ment des vic - - - ti - - - mes.

Le subit unisson des Tenors et des Basses dans ce passage donne d'ailleurs à la phrase un tel volume de son et un accent si fort qu'il est impossible de l'entendre sans frissonner. C'est là encore un des traits de génie qu'on rencontre presque à chaque page dans les partitions de ce géant de la musique dramatique.

Indépendamment de l'idée expressive, qui paraît dominer ici, les simples convenances de l'Instrumentation vocale pourraient fréquemment amener dans les chœurs des unissons de cette espèce. Si la direction d'une mélodie entraîne, par exemple, les premiers Tenors jusqu'aux *Si* naturels (note dangereuse et qu'il faut redouter,) on peut alors faire entrer, pour cette phrase seulement, les seconds *Soprani et Contralti* qui chanteront sans peine à l'unisson des Tenors, avec lesquels ils se confondront en consolidant leurs intonations.

EXEMPLE.

2^{ds} SOPRANI
ET CONTRALTI. Ju - - di - can - dus

1^{rs} et 2^{ms}
TENORS. Ju - di - can - dus. Ju - di - can - dus ho - mo - re - us. Ju - di - can - dus ho - mo - re - us.

Quand au contraire, les Tenors sont forcés par l'événement d'un dessin mélodique de descendre trop bas, les premières Basses sont là pour leur servir d'auxiliaires et les affermir sans dénaturer le caractère vocal par une différence de timbre trop tranchée. Il n'en serait pas de même si l'on voulait donner des Tenors, et à plus forte raison des Basses, pour auxiliaires à des Contralti et à des seconds Soprani; la voix féminine serait alors presque éclipsée et au moment de l'entrée de la voix masculine, le caractère de la sonorité vocale changerait brusquement, de manière à rompre l'unité d'exécution de la mélodie. Ces sortes de juxtaposition d'une voix venant en aide à une autre, ne sont donc pas bonnes avec tous les timbres indistinctement, quand on veut conserver son caractère à la voix qui a commencé et qui développe la phrase. Car, je le répète, si les Contralti dans le médium s'effacent, en soutenant à l'unisson des Tenors dans le haut, les Tenors dans le médium couvriront, au point de les faire disparaître, des seconds Soprani dans le bas, s'ils s'unissent subitement avec eux. Au cas où l'on voudrait seulement ajouter l'étendue d'une voix à l'étendue d'une autre voix, dans une progression mélodique descendante, par exemple, il ne faudrait pas faire une masse de timbres graves succéder subitement à la masse entière des timbres plus aigus, le point de soudure serait ainsi trop apparent; il vaut mieux faire cesser d'abord la moitié la plus aigue des voix hautes, en lui substituant la moitié la plus aigue des voix graves, en réservant pour un peu plus tard l'engrènement des deux autres moitiés. Ainsi, en supposant une grande gamme descendante qui commencerait au *Sol* haut par les Soprani premiers et seconds unis, au moment où la gamme sera parvenue au *Mi* à la dixième au dessous du premier *Sol*, arrêtez les premiers Soprani et faites entrer les premiers Tenors sur le *Re'* (un ton au dessous du dernier *Mi* des premiers Soprani;) Les seconds Soprani continuant à descendre, ainsi unis aux premiers Tenors ne s'arrêteront qu'au *Si* bas, après lequel les seconds Tenors devront entrer sur le *La* à l'unisson des premiers; les premiers Tenors s'arrêteront au *Fa* pour faire place aux premières Basses, l'engrènement des seconds Tenors aux seconds Basses aura lieu au *Re'* ou à l'*Ut* inférieurs; puis les basses unies continueront à descendre jusqu'au *Sol* et le résultat sera pour l'auditeur une gamme descendante de trois octaves d'étendue, pendant laquelle les voix se succéderont de telle sorte que le passage de l'une à l'autre voix n'aura presque pas été aperçu.

EXEMPLE.

1^{re} SOPRANO.

2^{me} SOPRANO.

1^{er} TENOR.

2^{me} TENOR.

1^{re} BASSE.

ou BARYTON.

2^{me} BASSE.

ou BASSE.

D'après ces observations, on conçoit aisément que le compositeur subordonne le choix des registres des voix au caractère du morceau dans lequel il les met en œuvre. Il devra n'employer que les notes du médium dans un *Andante* en sons tenus et doux, celles-là seulement peuvent avoir le timbre convenable, se poser avec calme et justesse et se soutenir sans le moindre effort dans le *Pianissimo*. C'est ce qu'a fait Mozart dans sa célèbre prière: «*Ave verum corpus*»

This musical score system consists of seven staves. From top to bottom: a vocal staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#); a vocal staff with a soprano clef; a vocal staff with an alto clef; a vocal staff with a tenor clef; a vocal staff with a bass clef; a piano accompaniment staff with a bass clef; and a piano accompaniment staff with a bass clef. The lyrics 'tis ex - a - mi - ne in mor - tis ex - a - mi - ne' are written across the vocal staves.

This musical score system continues from the first system, consisting of seven staves. The vocal parts continue with the lyrics 'tis ex - a - mi - ne'. The piano accompaniment provides harmonic support.

Il résulte toutefois de beaux effets des notes extrêmement graves des secondes Basses, telles que le *Mi* bémol et même le *Ré* en dessous des portées, que plusieurs voix peuvent faire entendre assez aisément quand elles ont le temps de bien les poser, lorsqu'elles sont précédées d'un temps pour la respiration et écrites sur une syllabe sonore. Les chœurs éclatants pompeux ou violents doivent au contraire, s'écrire un peu plus haut, sans cependant que la prédominance des notes aiguës soit constante et sans donner aux chanteurs beaucoup de paroles à prononcer rapidement. L'extrême fatigue résultant de cette manière d'écrire amènerait bien vite une mauvaise exécution, une telle continuité de notes hautes chargées de syllabes péniblement articulées est d'ailleurs peu agréable pour l'auditeur.

Nous n'avons pas encore parlé des notes suraiguës, des voix qu'on appelle sons de *tête* ou de *fauçet*. Elles sont d'un beau caractère chez les Tenors, dont elles augmentent beaucoup l'étendue, plusieurs d'entre eux s'élevant sans peine en voix de *tête* jusqu'au *Mi* bémol et au *Fa* au dessus des portées. On pourrait en faire dans les chœurs un fréquent et heureux usage, si les choristes étaient plus avancés dans l'art du chant. La voix de tête n'est d'un effet supportable pour les Basses et Barytons que dans un style extrêmement léger, tel que celui de nos Opéras-comiques français; ces sons aigus et d'un timbre féminin si dissemblables des *notes naturelles* dites de *poitrine* des voix graves, ont, en effet, quelque chose de choquant partout ailleurs que dans une bouffonnerie musicale. On n'a jamais tenté de les introduire dans un chœur, ni dans aucun chant appartenant au style noble. Le point où finit la voix de poitrine et où commence la voix de tête ne peut se fixer bien exactement. Les Tenors habiles, d'ailleurs, donnent dans le *forte* certaines notes hautes comme le *La*, le *Si* et même l'*Ut*, ou en voix de *tête*, ou en voix de *poitrine* à volonté; cependant, pour le plus grand nombre, il faut, je crois, fixer le *Si* bémol haut comme la limite de la voix de poitrine du premier Tenor. Et ceci prouve encore que cette voix n'est point rigoureusement à la quinte au dessus de la Basse, ainsi que le prétendent les théories des écoles; car sur vingt Basses prises au hasard, dix, au moins, pourront donner en voix de poitrine un *Fa* dièze haut convenablement amené, tandis que sur le même nombre de Tenors on n'en rencontrera pas un qui puisse donner également, en voix de poitrine, un *Ut* dièze haut supportable.

Les anciens maîtres de l'école française qui n'employaient jamais la voix de tête, ont écrit dans leurs Opéras une partie qu'ils nommaient *Haute-contre* et que les étrangers, trompés par l'interprétation naturelle du mot Italien *Contralto* prennent souvent pour la voix grave des femmes. Ce nom désignait cependant une voix d'homme habituée à chanter presque exclusivement, et en sons de poitrine, les cinq notes hautes (y compris le *Si* naturel) de l'échelle du premier Tenor. Le diapason était-il, comme on le croit généralement, plus bas d'un ton que le diapason actuel. Les preuves de ce fait ne me paraissent pas irrécusables, et le doute à cet égard est encore permis. Aujourd'hui, quand un *Si* naturel se présente dans un chœur, la plupart des Tenors le prennent en son de tête, mais les Tenors très hauts (les hautes-contre) Pattaquent encore en voix de poitrine sans hésitation.

Les voix d'enfants sont d'un excellent effet dans les grands chœurs. Les Soprani des petits garçons ont même quelque chose d'incisif, de cristallin, qui manque au timbre de Soprani des femmes. Dans une composition douce, onctueuse et calme, ceux-ci toutefois, plus pleins et moins perçants, me paraissent toujours préférables. Quand aux Castrats, à en juger par ceux que j'en ai entendus à Rome, il ne me semble pas qu'il faille beaucoup en regretter l'usage, aujourd'hui à peu près abandonné.

Il y a dans le nord de l'Allemagne et en Russie des Basses tellement graves, que les compositeurs ne craignent pas de leur donner, sans préparation, des *Ré* et des *Ut* à soutenir au dessous des portées. Ces voix précieuses nommées *Basses-contre* contribuent puissamment au prodigieux effet du chœur de la chapelle impériale de Saint-Petersbourg, le premier chœur du monde, au dire de tous ceux qui l'ont entendu. Les Basses-contre ne s'élèvent guère que jusqu'au *Si* ou à *l'Ut* au dessus des portées.

Il faut avoir soin pour bien employer les sons très graves des voix de Basses, de ne pas leur donner des successions de notes trop rapides, et trop chargées de paroles. D'un autre côté, les vocalisations chorales dans le bas de l'échelle sont d'un détestable effet; il est vrai d'ajouter qu'elles ne sont pas beaucoup meilleures dans le médium, et que malgré l'exemple donné par la plupart des grands maîtres, ces roulades ridicules sur les paroles du *Kyrie eleison*, ou sur le mot *Amen*, qui suffiraient à faire des fugues vocales dans la musique d'Église une indécente et abominable bouffonnerie, seront, il faut l'espérer, bannies à l'avenir de toute composition sacrée digne de l'objet qu'elle se propose. Les vocalisations lentes et douces des Soprani seuls, accompagnant une mélodie des autres voix placées au dessous d'elles, sont au contraire d'une pieuse et angélique expression. Il ne faut pas oublier de les entremêler de petits silences, pour permettre aux choristes de respirer.

EXEMPLE

Andante.

SOPRANI.

TEXORI.

BASSI.

A - - gnus De - - i a - gnus qui tol - - lis

Les modes d'émission qui produisent chez les hommes les sons de voix *mixtes* et *sombres* sont extrêmement précieux et donnent un grand caractère au chant individuel et au chant choral.

La voix *mixte* tient à la fois du timbre des notes de poitrine et de celui des notes de tête; mais, de même que pour ces dernières, il est impossible d'assigner aux sons *mixtes* une limite invariable en bas ou en haut. Telle voix peut prendre le timbre *mixte* très haut, telle autre ne peut le saisir que sur des notes moins élevées. Quant à la voix *sombre* dont le nom indique le caractère, elle dépend non seulement du mode d'émission, mais encore de la nuance de force de l'exécution et du sentiment qui anime les chanteurs. Un chœur d'un mouvement peu agité, et devant être dit *sotto voce*, sera très aisément exécuté en voix *sombre*, pour peu que les choristes aient l'intelligence de l'expression et l'habitude du chant. Cette nuance d'exécution vocale mise en opposition avec celle des sons rudes et brillants du *Forté* dans le haut, produit toujours un grand effet. Il faut citer, comme un magnifique exemple en ce genre, le chœur d'Armide, de Gluck: «Suis l'amour puisque tu le veux», dont les deux premières strophes dites à voix sombre, donnent un éclat terrible à la péroraison, prise à pleine voix et *Fortissimo*, au retour de la phrase: «Suis l'amour» il est impossible de mieux caractériser la menace contenue et une subite explosion de fureur. C'est bien ainsi que doivent chanter les *Esprits de Haine et de rage*.

Allegro.

1^{re} VIOLON.

2^{me} VIOLON.

ALTO.

OBOI.

CLARINETTES
en

BASSONS.

DESSUS.

HAUTE CONTRE.

TAILLE.

BASSE.

VIOLONCELLE
Et C. B.

Suis l'a - mour puisque tu le veux in - for - tu - né. Ar - mit - de - suis l'a

mour qui te - gui - de dans tu abime af - freux dans un a - bime af - freux

LA BAINE.

Sur ces bords é-car-tes c'est en vain que tu ca-ches le hé-ros dont ton cœur s'est

trop ———— laissé ton cher la gloire à qui tu l'ar-ches doit bientôt te l'ar-ra-

cher malgré tes sous au mépris de tes lar- mes tu le ver-ras échap-

CH. C. R.

f

per a tes char - mes

f Mais Va - mour puisque tu le veux in - for - tu - née Ar - mi - de - sus l'a

Detailed description: This system contains the first six measures of the score. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte). The vocal line has lyrics: "per a tes char - mes" and "Mais Va - mour puisque tu le veux in - for - tu - née Ar - mi - de - sus l'a".

f

- mour qui te - gui - de - dans un a - bîme af - freux dans un a - bîme af - freux .

Detailed description: This system contains the next six measures of the score. It continues the vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f* (forte). The vocal line has lyrics: "- mour qui te - gui - de - dans un a - bîme af - freux dans un a - bîme af - freux .".

LA HAINE.

Tu ne rappel - le - ras peut - être des ce jour et ton at - ten - te se - ra Vai - ne Je

vais te quitter sans re - tour je ne puis te pu - nir d'une plus ri - de pei - ne que de t'abandon - ner pour ja

Col 1^o

CHŒUR.

mais à l'a-mour suis l'a-mour puisque tu le veux in-fir-tune Ar-mi-de-nis l'a-

mour qui te gué-de dans un a-bîme af-freux dans un a-bîme af-freux

Cette étude sur les voix ne s'applique jusqu'ici, on le voit, qu'à l'emploi des masses chorales. L'art d'écrire pour les voix individuelles est réellement subordonné à mille circonstances qu'on peut à peine déterminer, dont il faut absolument tenir compte, et qui varient avec l'organisation propre à chaque chanteur. On pourrait dire comment il faut écrire pour Rubini, pour Duprez, pour Haitzinger, qui sont trois Tenors; mais on ne saurait indiquer le moyen de composer un rôle de Tenor également favorable, ou parfaitement convenable à tous les trois.

Le Tenor solo est, de toutes les voix, la plus difficile à écrire, à cause de ses trois registres, comprenant les sons de *poitrine*, les sons *mixtes* et les sons de *tête* dont l'étendue et la facilité, je l'ai déjà dit, ne sont pas les mêmes chez tous les chanteurs. Tel virtuose emploie beaucoup la voix de tête, et peut même donner à sa voix mixte une grande force de vibration; celui-là chantera aisément des phrases hautes et soutenues dans toutes les nuances et dans tous les mouvements; il aimera les *é*, les *i*; tel autre a la voix de tête pénible au contraire, et préfère chanter constamment en sons vibrants de poitrine; celui-là excellera dans les morceaux passionnés, mais il exigera que le mouvement soit assez modéré pour permettre l'émission, naturellement un peu lente, de sa voix; il préférera les syllabes ouvertes, les voyelles sonores, comme l'*a*, et redoutera les notes hautes à filer; une tenue de quelques mesures sur le *Sol*, lui paraîtra pénible et dangereuse. Le premier, grâce à la facilité de sa voix mixte; pourra attaquer brusquement un son haut et fort; l'autre, au contraire, pour pouvoir donner avec toute sa puissance une note élevée, aura besoin qu'elle soit amenée graduellement, parce qu'il emploie en ce cas la voix de poitrine, réservant exclusivement les notes mixtes et les sons de tête pour la demi-teinte et les accens tendres. Un autre, dont le Tenor est de ceux qu'on nommait autrefois en France Haute-contre, n'aura aucune crainte des notes élevées qu'il saisira en voix de poitrine sans préparation et sans danger.

La voix de premier Soprano est un peu moins difficile à traiter que le premier Tenor; les sons de tête n'en sont presque pas distinct du reste de la voix; il faut cependant encore connaître la cantatrice pour laquelle on écrit, à cause des inégalités de certains Soprani dont quelques uns sont ternes et sourds dans le médium, ou dans le bas, ce qui met le compositeur dans l'obligation de bien choisir les registres sur lesquels il pose les notes dominantes de sa mélodie. Les voix de mezzo-Soprano (2^e Soprano) et de Contralto sont, en général plus homogènes, plus égales, et par conséquent plus aisées à employer. Il faut éviter cependant pour toutes les deux de placer beaucoup de mots sur les phrases chantées à l'aigu, l'articulation des syllabes devenant alors fort difficile et quelquefois impossible.

La voix la plus commode est évidemment la Basse, à cause de sa simplicité. Les sons de tête étant bannis de son répertoire, on n'a pas à s'inquiéter de la possibilité des changements de timbre, et le choix des syllabes devient aussi, par cela même, moins important. Tout chanteur qui prétend être doué d'une vraie voix de Basse doit pouvoir chanter toute musique raisonnablement écrite, depuis le *Sol* grave jusqu'au *Mi* bémol au dessus des portées. Quelques voix descendent beaucoup plus bas, comme celle de Levasseur, qui peut donner le *Mi* bémol grave et même le *Ré*; d'autres, comme celle d'Alizard, s'élèvent sans rien perdre de la pureté de leur timbre, jusqu'au *Fa* dièse et même au *Sol*, mais ce sont des exceptions. A l'inverse, les voix qui, sans s'élever au dessus du *Mi* bémol haut, ne peuvent plus se faire entendre au dessous de l'*Ut*, (dans les portées), ne sont que des voix incomplètes, des fragments de voix dont il est difficile de tirer parti, quelles que soient leur force et leur beauté. Les Barytons se trouvent souvent dans ce cas-là; ce sont des voix fort courtes, qui chantant presque toujours dans une octave (de *Mi* bémol du médium au *Mi* bémol supérieur,) mettent le compositeur dans l'impossibilité d'éviter une fâcheuse monotonie.

L'excellence ou la médiocrité de l'exécution vocale des masses ou des *Solos* dépendent, non seulement de l'art avec lequel les registres des voix sont choisis, de celui qu'on met à leur ménager des moyens de respirer, des paroles qu'on leur donne à chanter, mais beaucoup aussi de la manière dont les compositeurs disposent les accompagnements. Les uns écrasent les voix par un fracas instrumental qui pourrait être d'un heureux effet avant ou après la phrase vocale, mais non pendant que les chanteurs cherchent à la faire entendre, les autres, sans charger l'orchestre outre mesure, se plaisent à y mettre en évidence un instrument seul qui, exécutant des traits ou un dessin compliqué sans raison plausible, pendant un air, distrait l'attention de l'auditeur de son véritable objet, et gêne, et embarrasse, et impatiente le chanteur, au lieu de l'aider et de le soutenir. Ce n'est pas qu'il faille pousser la simplicité des accompagnements au point de rejeter les dessins d'orchestre, dont l'expression est parlante et l'intérêt musical véritable; surtout quand ils sont entremêlés de petits silences qui donnent un peu de latitude rythmique aux mouvements du chant, et n'obligent pas la mesure à une exactitude métronomique. Ainsi, quoi qu'en disent plusieurs grands artistes, le dessin gémissant des Violoncelles, dans l'air si pathétique du dernier acte de *Guillaume-Tell*, de Rossini, « *Sois immobile*, » est d'un effet touchant, admirable; il rend fidèle du morceau complexe, sans doute, mais sans entraver le chant, dont il augmente au contraire la poignante et sublime expression.

N. 54.

GUILLAUME TELL. (ROSSINI)

Andante.

FLÛTES.

CLAR. EN SI^b.

CORR. EN FA.

BASSONS.

VIOLENS.

ALTOS.

GUILLAUME.

BASSI.

Sotto voce.

Sotto voce.

pizz.

pizz.

pizz.

Scis immo.

Andante.

pizz.

Sotto voce

Sotto voce

- bu - le et vers la ter - re in - chine au genou suppli - ant.

ff

The first system of the musical score consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring slurs and accents. The second staff is a bass clef with a similar melodic line. The third and fourth staves are treble clefs, mostly containing rests. The fifth and sixth staves are bass clefs with rhythmic accompaniment. The seventh and eighth staves are treble clefs with rhythmic accompaniment. The ninth and tenth staves are bass clefs with rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring slurs and accents. The second staff is a bass clef with a similar melodic line. The third and fourth staves are treble clefs, mostly containing rests. The fifth and sixth staves are bass clefs with rhythmic accompaniment. The seventh and eighth staves are treble clefs with rhythmic accompaniment. The ninth and tenth staves are bass clefs with rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Musical score for the first system. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Toi que j'im-plo-re a-vec ef-froi re-dou-ta-ble de". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *ff* and *pp*.

Musical score for the second system. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "es-se que ta malheureu-se pre-tres se ob-tien-ne gra-ce de-vant toi". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *ff* and *pp*, and a section marked *! Solo.*

Quant aux instruments seuls qui exécutent des traits, des arpèges, des variations, pendant un morceau de chant, ils sont, je le répète, d'une telle incommodité pour les chanteurs et même pour les auditeurs, qu'il faut un art extrême et un à propos évident pour les faire tolérer. J'avoue du moins, qu'à la seule exception du solo d'Alto de la ballade d'Annette, au 5^e acte du *Freyshutz* ils n'ont toujours paru insupportables. Il est rarement bien aussi, malgré l'exemple qu'en ont donné Mozart, Gluck, la plupart des maîtres de l'ancienne école, et quelques compositeurs de l'école moderne, de faire doubler à l'octave ou à l'unisson la partie de chant par un instrument, dans les *Andante* surtout. C'est presque toujours inutile, la voix suffisant bien à l'exposition d'une mélodie; c'est rarement agréable, les inflexions du chant, ses finesses d'expression, ses nuances délicates étant plus ou moins allourdies ou ternies par la juxtaposition de cette autre partie mélodique; c'est enfin fatigant pour le chanteur, qui, s'il est habile, dira d'autant mieux une belle mélodie, qu'il sera absolument seul à l'exécuter.

On compose quelquefois, dans les chœurs ou dans les grands morceaux d'ensemble, une espèce d'orchestre vocal, une partie de la masse prend alors les formes du style instrumental, pour exécuter au-dessous du chant, des accompagnements rythmés et dessinés de diverses manières. Il en résulte presque toujours des effets charmants. Il faut citer en ce genre le chœur pendant la danse au troisième acte de *Guillaume-Tell*. « Toi que l'oiseau ne suivrait pas. »

GUILLAUME TELL. (ROSSINI)

Allegretto.

N^o 56.

2 SOPRANO 1^{re} Toi que l'oi - seau ne suivrait pas

2 SOPRANO 2^e Toi que l'oi - seau ne suivrait pas

2 TENORS 1^{er} A nos chants viens me le - ter pas é - tran - ge - re si lé - ge - re veux-tu plai - re

2 TENORS 2^e A nos chants viens me le - ter pas é - tran - ge - re si lé - ge - re veux-tu plai - re

4 BASSES. A nos chants viens me le - ter pas é - tran - ge - re si lé - ge - re veux-tu plai - re

sur nos ae - cords ré - gle tes pas

sur nos ae - cords ré - gle tes pas

ah ne fais pas fleur nou - vel - le est moins bel - le quand près d'el - le vont tes pas.

ah ne fais pas fleur nou - vel - le est moins bel - le quand près d'el - le vont tes pas.

ah ne fais pas fleur nou - vel - le est moins bel - le quand près d'el - le vont tes pas.

C'est ici le lieu de faire observer aux compositeurs que dans les chœurs accompagnés par des instruments, l'harmonie des voix doit être correcte, et traitée comme si elles étaient seules. Les divers timbres de l'orchestre sont trop dissemblables des timbres vocaux pour remplir auprès d'eux l'office d'une basse d'harmonie, sans laquelle certaines successions d'accords deviennent fautives. Ainsi Gluck, qui dans ses ouvrages a souvent employé les progressions de tierces et sixtes à trois parties, en a fait usage même dans ses chœurs de *Prêtresses d'Iphigénie en Tauride*, chœurs de Soprani écrits à deux parties seulement. On sait que dans ces successions harmoniques la seconde partie se trouve à la quarte au dessous de la première, l'effet de ces suites de quartes n'est adouci que par celui de la Basse écrite à la tierce au dessous de la partie intermédiaire, et à la sixte au dessous de la partie supérieure. Or, dans les chœurs de Gluck que je viens de citer, les voix de femmes exécutant les deux parties hautes sont donc écrites en successions de quartes, la partie grave qui complète les accords et les rend harmonieux est confiée aux Basses instrumentales, dont le son diffère essentiellement de celui des Soprani et dont il est trop distant, d'ailleurs, par son extrême gravité et par son point de départ. Il en résulte qu'au lieu de chanter des accords consonnants, les voix isolées sur la scène et éloignées de l'orchestre font entendre des séries de quartes devenues dissonnantes ou, si l'on veut, très âpres, par l'absence apparente de la Sixte.

Si l'âpreté de ces successions est d'un effet dramatique dans le chœur du premier acte de l'opéra cité : « O songe affreux, » il n'en est pas de même quand les Prêtresses de Diane viennent (au quatrième acte) chanter l'hymne, d'un coloris si antique et si beau cependant, « Chaste fille de Latone. » Il faut reconnaître qu'ici la pureté harmonique était de rigueur. Les suites de quartes qu'on y trouve, laissées à découvert dans les voix, sont donc une erreur de Gluck, erreur qui disparaîtrait, si une troisième partie vocale se trouvait, au dessous de la seconde, à l'octave haute des Basses de l'orchestre.

IPHIGÈNE EN TAURIDE. (GLUCK)

N^o 57.

Lent.

Violons I. *ff*

Violons II. *ff*

ALTO. *ff*

VIOLONCELLE. *ff* Col Vmo 2do

BASSES I. *ff* O songe af freux mit ef freux a file ô dou leur ô mortel ef freu ton cour

BASSES II. *ff* O songe af freux mit ef freux a file ô dou leur ô mortel ef freu ton cour Col Basso

BASSES. *ff*

Col V^{no} 1^o

Col V^{no} 2^o

-roux est il impla - ca - ble entends nos cris o ciel appai - se toi o ciel ap - pai - se toi.

-roux est il impla - ca - ble entends nos cris o ciel appai - se toi o ciel ap - pai - se toi.

IPHIGÈME EN TAURIDE. (GLUCK)

N^o 58.

CLARINETTE Col V^{no} 1^o 1²

VIOLINO 1^o Dolce.

VIOLINO 2^o *f*

ALTO.

FAGOTTI.

1^o BASSUS. Chas - te fil - le de la - - to - - ne Pré - te l'u - rille à nos

2^d BASSUS. Chas - te fil - le de la - - to - - ne Pré - te l'u - rille à nos

BASSES.

Doux, *p*

chants que nos vœux que notre en-cens s'é-lè-vent jus-qu'à son trô-ne

chants que nos vœux que notre en-cens s'é-lè-vent jus-qu'à son trô-ne

Doux, *p* FIN.

f

dans les Cieux et sur la ter-re tout est sou-mis à ta loi

dans les Cieux et sur la ter-re tout est sou-mis à ta loi

p *f*

tout ce que l'E-rêbe en-ser-re f'a ton nom pâ-lu d'ef-froi

tout ce que l'E-rêbe en-ser-re f'a ton nom pâ-lu d'ef-froi

p *f*

doux
 En tout t'ens-on te con-sul-te dans la paix dans les com-bats
 En tout t'ens-on te con-sul-te dans la paix dans les com-bats

et l'on l'of-fre le seul eul-te f're-vé-ré dans ces eli-mats
 et l'on l'of-fre le seul eul-te f're-vé-ré dans ces eli-mats

Le système des chœurs d'hommes à l'unisson, introduit dans la musique dramatique par l'école Italienne moderne, donne parfois de beaux résultats, mais il faut convenir qu'on en a singulièrement abusé, et que si plusieurs maîtres s'y attachent encore, c'est uniquement parce qu'il favorise leur paresse et se trouve plus à la portée de certaines troupes chorales inhabiles à bien rendre un morceau à plusieurs parties.

Les doubles chœurs sont au contraire d'une richesse et d'une pompe remarquables; on n'en abuse certainement pas aujourd'hui. Ils sont pour nos musiciens expéditifs, compositeurs ou exécutants, trop longs à écrire et à apprendre. À la vérité, les anciens auteurs qui en faisaient le plus fréquent usage, ne composaient ordinairement que deux chœurs dialogués, à quatre parties; les chœurs à huit parties réelles continues sont assez rares, même dans leurs œuvres. Il y a des compositions à trois chœurs. Quand l'idée qu'elles ont à rendre est digne d'un si magnifique vêtement, de telles masses de voix, ainsi divisées en douze, ou au moins en neuf parties réelles, produisent de ces impressions dont le souvenir est ineffaçable, et qui font de la grande musique d'ensemble le plus puissant des arts.

INSTRUMENTS A PERCUSSION.

Ils sont de deux espèces: La première comprend les instruments à son fixe et musicalement appréciable, et la seconde de ceux dont le retentissement moins musical ne peut être rangé que parmi les bruits destinés à des effets spéciaux, ou à la *Coloration* du rythme.


Les *Timbales*, les *Claches*, le *Glockenspiel*, l'*Harmonica* à clavier, les petites *Cymbales* antiques, ont des sons fixes:

La *Grosse caisse*, la *caisse roulante*, le *Tambour*, le *Tambour Basque*, les *Cymbales ordinaires*, le *Tamtam*, le *Triangle*, le *Pavillon Chinois*, sont dans le cas contraire et ne font que des bruits diversement caractérisés.

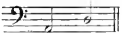
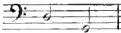
LES TIMBALES.



De tous les instruments à percussion, les *Timbales* me paraissent être le plus précieux, celui d'ailleurs dont l'usage est le plus général, et dont les compositeurs modernes ont su tirer le plus d'effets pittoresques et dramatiques. Les anciens maîtres ne s'en servaient guères que pour frapper la *Tonique* et la *dominante* sur un rythme plus ou moins vulgaire, dans les morceaux d'un caractère brillant ou à prétentions guerrières; ils les associaient, en conséquence, presque toujours aux *trompettes*.

Dans la plupart des orchestres il n'y a encore aujourd'hui que deux timbales dont la plus grande est destinée au son le plus grave.

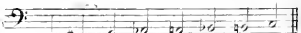
L'usage est de leur donner la première et la cinquième note du ton dans lequel est écrit le morceau ou elles doivent figurer. Quelques maîtres avaient, il y a peu d'années encore, l'habitude d'écrire invariablement  pour les timbales.

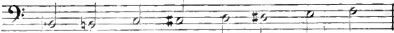
se bornant à indiquer au début les sons réels que ces deux notes devraient représenter; ainsi ils écrivaient: *Timbales en D*,

et dès lors *Sol Ut* signifiaient ; *Timbales en G*, et *Sol Ut* voulaient dire:  ces deux ex-

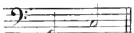
emples vont suffire à démontrer les vices d'une pareille méthode. L'étendue des timbales est d'une octave, de  à ;

c'est-à-dire qu'on peut au moyen des vis qui pressent la circonférence, appelée le *Chevalet*, de chaque timbale, et augmen-

ter ou diminuer la tension de la peau, accorder la timbale grave sur tous les tons suivants: 

et la timbale haute sur ceux-ci: 

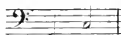
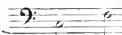
Or, en supposant que les timbales soient destinées à ne faire entendre que la *Tonique* et la *dominante*, il est bien évident que la *dominante* n'occupera pas dans tous les tons la même position relativement à la *tonique* et que les timbales devront être en conséquence accordées tantôt en *quinte* et tantôt en *quarte*. Dans le ton *Ut*, elles seront en *quarte*, la *dominante* se

trouvant nécessairement au grave  puisqu'il n'y a pas de *sol* haut (Bien qu'on put en avoir); il en sera

de même en *Ré Bémol*, en *Ré* $\frac{1}{2}$, en *Mi* \flat , et en *Mi* $\frac{1}{2}$; mais en *Si* \flat , le compositeur est libre de faire accorder ses timbales en *quinte* ou en *quarte*, de mettre la *tonique* au dessus ou au dessous, puisqu'il a deux *Fa* à sa disposition. L'accord

en *quarte*  sera sourd, la peau des deux timbales se trouvant alors très peu tendue; le *Fa* surtout sera flas-

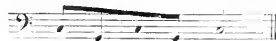
que et d'un mauvais timbre; l'accord en *quinte*  devient sonore par la raison opposée. Il en est de même

des timbales en *Fa* $\frac{1}{2}$, qui se peuvent accorder de deux manières; en *quinte*  ou en *quarte* 

dans les tons de *Sol*, *La* \flat , et *La* $\frac{1}{2}$, au contraire, l'accord sera forcément en *quinte*, puisqu'il n'y a pas de *Ré*, de *Mi* \flat , ni de *Mi* grave. Il n'y a pas besoin, à la vérité, de désigner en ce cas l'accord en *quinte* puisque le timbalier sera forcé de l'adopter; mais n'est il pas absurde d'écrire des mouvements de *quarte* quand l'exécutant doit faire entendre des mouvements de *quinte*, et de présenter aux yeux comme la note la plus basse, celle qui, pour l'oreille se trouve être la plus élevée; et *vice versa*

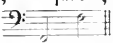
EXEMPLE.



Timbales en *La Bémol*.



Effet.



La raison principale de ce bizarre usage de traiter les timbales en instrument transpositeur, était sans doute dans l'idée que s'étaient faite tous les compositeurs, que les timbales ne devaient donner que la tonique et la dominante ; quand on se fut aperçu qu'il était souvent utile de leur confier d'autres notes, on dut en venir nécessairement à écrire les sons réels. Dans le fait, on accorde maintenant les timbales de toutes les manières possibles, en tierce mineure ou majeure, en seconde, en quarte juste ou augmentée, en quinte, en sixte, en septième et en octave. Beethoven a tiré de charmants effets de l'accord en octave *Fa Fa*  dans sa huitième symphonie, et dans la neuvième avec chœurs. Les compositeurs se sont plaints pendant de longues années de la nécessité fâcheuse où ils se trouvaient, faute d'un troisième son de timbales, de ne pas employer cet instrument dans les accords dont aucune de ces deux notes ne faisait partie; on ne s'était jamais demandé si un seul timbalier ne pourrait pas jouer sur trois timbales. Enfin, un beau jour, celui de l'opéra de Paris ayant démontré que la chose était facile, on osa tenter cette audacieuse innovation; et depuis lors, les compositeurs qui écrivent pour l'opéra ont à leur disposition trois notes de timbales. Il a fallu soixante-dix ans pour en venir là!... Il serait mieux encore, évidemment, d'avoir deux paires de timbales et deux timbaliers; c'est ainsi qu'on a procédé dans l'orchestration de plusieurs symphonies modernes. Mais le progrès ne marche pas si vite dans les théâtres, il faudra bien quelques vingt-cinq ans encore pour y obtenir celui-là.

On peut employer autant de timbaliers qu'il y a de timbales dans l'orchestre, de manière à produire à volonté, suivant leur nombre, des roulements, des rythmes et de simples accords à deux, à trois, ou à quatre parties. Avec deux paires, si l'une est accordée en *La ♯ Mi ♭*  par exemple, et l'autre en *Ut Fa*  on pourra, avec quatre timbaliers, faire entendre les accords suivants à deux, à trois et à quatre parties :

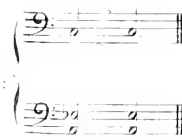
Timbales en *Ut Fa*
Deux Timbaliers.



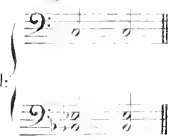
Timbales en *La ♯ Mi ♭*
Deux Timbaliers.



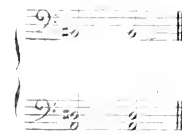
Sans compter les Enharmoniques comme :



pour produire, dans le ton de Ré mineur, l'accord :



Où celui-ci, en *Ut ♯* mineur :



et l'avantage d'avoir au moins une note à placer

dans presque tous les accords qui ne s'éloignent pas trop de la tonalité principale. C'est ainsi que pour obtenir une certaine quantité d'accords à trois, quatre et cinq parties plus ou moins redoublés, et en outre un effet salutaire de roulements très serrés, j'ai employé dans ma grande Messe des mots huit paires de timbales, accordées de différentes manières, et dix timbaliers.

TUBA MIRUM.

- 4 Flûtes 2 Hautbois et 4 Clarinettes en U.
- Les Cors Anglois comptent.
- 8 Bassons.
- 4 Cors en Mi b.
- 4 Cors en Fa.
- 4 Cors en Sol.
- 4 Cornets à pistons en Si b.

- 4 Trombones Tenors.
- 2 Bombardons.
- 2 1^{res} Trompettes en Fa.
- 2 2^{mes} Trompettes en Mi b.
- 4 Trombones Tenors.
- 4 Trompettes en Mi b.
- 4 Trombones Tenors.
- 4 Trompettes en Si b.
- 4 Trombones Tenors.
- 2 Ophicléides en U.
- 2 Ophicléides en Si b.

Ces quatre petits Orchestres d'instruments de cuivre, doivent être placés isolément, aux quatre angles de la grande fosse chorale et instrumentale. Les Cors seuls restent au milieu du grand orchestre.

- Deux Timbaliers sur une paire de Timbales en Ré $\frac{3}{2}$ Fa $\frac{3}{2}$, accordés en tierce mineure.
- Deux Timbaliers sur une paire de Timbales en Sol-Mi $\frac{3}{2}$, accordés en seste mineure.
- Une paire de Timbales en Sol b Si b, accordés en tierce majeure.
- Une paire de Timbales en Si $\frac{3}{2}$ Mi $\frac{3}{2}$, accordés en quarte.
- Une paire de Timbales en La $\frac{3}{2}$ Mi b, accordés en quinte diminuée.
- Une paire de Timbales en La b U $\frac{3}{2}$, accordés en tierce majeure.
- Une paire de Timbales en Sol $\frac{3}{2}$ Ré $\frac{3}{2}$ b, accordés en quinte diminuée.
- Une paire de Timbales en Fa $\frac{3}{2}$ Si b, accordés en quarte.

Grosse Caisse roulante en Si b.

Une Grosse Caisse avec deux tampons.

Tam-tam et Cymbales (5 Paires)

frappés comme le Tam-tam avec une baguette ou un tampon.

All.

1^{er} Violons.

2^{es} Violons.

Altos.

SOPRANI.

TENORI.

BASSI.

Violoncelles et Contre-basses.

N^o 72 = \bullet de Métronomo. (Une mesure de ce mouvement équivaut à deux du mouvement précédent.)

Andante maestoso.

Il faut placer cette grosse caisse debout et faire les timbales avec deux baguettes de timbales.

il faut à tous les timbaliers des baguettes à tête spongieuse.

Unis.

Les Trompes en Fa comptent.

Les Trompettes en Mi b.

The musical score is arranged in systems. The top system includes a vocal line with the instruction "Unis." and a dynamic marking of "ff". Below this are several staves for woodwinds and brass, including a section for "Les Trompes en Fa comptent." and "Les Trompettes en Mi b." with a dynamic marking of "ff". The score continues with multiple staves for strings and other instruments, with various dynamic markings and musical notations throughout.

This page of musical score, numbered 437, contains a complex arrangement of instruments. The top section features a woodwind part with a melodic line and a bass line. Below this, a string section is shown with dense rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A brass section is introduced with the instruction "Les Trompes en Fa" and "Les Trompes en Mi b comptent". The score includes various dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano), and contains numerous triplets and complex rhythmic figures. The bottom of the page shows staves for other instruments, including what appears to be a timpani part, though they are mostly empty.

This page of a musical score contains the following elements:

- Woodwinds:** Flutes (Fl.), Oboes (Oph.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fag.), and Basses (Bass.).
- Strings:** Violins (Vln.), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.).
- Vocal Parts:** Soprano (Sopr.), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass.).
- Conducting Sticks:** Located at the bottom of the page.
- Annotations:** The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *divis.* (divisi). Specific performance instructions include "sans Oph. l'ad." (without oboe for the ad libitum section) and "A l'inst." (at the instruction).
- Staffing:** The score is arranged in a standard orchestral layout with woodwinds and strings in the upper staves, and vocal parts and conducting sticks in the lower staves.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. At the top, there are staves for Flutes, Oboes, and Clarinets. Below these are staves for Bassoons, Horns, Trumpets, and Trombones. The bottom section of the score is dedicated to percussion, including Timpani, Snare Drum, Cymbals, and Tam-tam. The score is divided into two main sections, A and B. Section A is marked 'Allegro' and Section B is marked 'Allegro du Metri. Plus large'. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like 'cresc. molto', 'divise', and 'Bagnettes d'éponge'. The percussion part includes instructions like 'Bagnettes d'éponge' and 'Frappez avec deux timpons alternativement de chaque côté'. The string part includes instructions like 'Le Tam-tam et les Cymbales comptent.' and 'Plus large'. The score ends with the text 'Et cetera tum scilicet'.

This page contains a musical score for a piece titled "Les Filles et Bouteux compant" (The Girls and Bouteux counting). The score is for a full orchestra and choir, with the following parts:


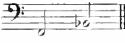
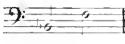
- Violins I and II
- Violas
- Vas (Violoncelles)
- Contrebasses
- Flutes
- Clarinets
- Fagots
- Hornes
- Trompes
- Trombones
- Ophicléides
- Timbales
- Choristes (Choir)

The score is written in 3/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics (e.g., *ff*, *f*, *p*), articulation (accents, slurs), and performance instructions. The lyrics at the bottom of the page are:

glo-ri-a - - - - -
 ju-di-ca - - - - -
 vi - - - - -
 vi - - - - -
 mu - - - - -
 us

This page of a musical score, numbered 261, is written for a large ensemble. It includes staves for strings (Violins I & II, Violas, Cellos, and Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, and Saxophones), brass (Trumpets, Trombones, and Tuba/Euphonium), and vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics are marked frequently, with *ff* (fortissimo) being the most prominent. Performance instructions such as *Unis.*, *Temp.*, *Opn.*, and *disc.* are present. The vocal parts at the bottom are in Latin, with lyrics including "in hy", "mum spū s", "so", "um", "co get omnes", "an", "it", "vll", "tho", and "mum".

Nous disions tout-à-l'heure que les timbales n'avaient qu'une octave d'étendue; la difficulté d'avoir une peau assez grande pour couvrir un Bassin plus large que celui de la grande timbale Basse, est peut-être la raison qui s'oppose à ce qu'on obtienne des sons plus graves que le *Fa*. Mais il n'en est pas de même pour les timbales hautes; à coup sûr, en diminuant la dimension du bassin métallique, il serait facile d'obtenir les *Sol*, *La* et *Si* Bémol hauts. Ces petites timbales pourraient être en mainte occasion d'un très heureux effet. Autrefois, il n'arrivait presque jamais aux timbaliers d'être obligés de changer l'accord de leur instrument dans le cours d'un morceau; aujourd'hui, les compositeurs ne se gênent pas pour faire subir à cet accord très peu de temps un assez grand nombre de modifications. On serait dispensé le plus souvent d'employer ce moyen, pénible et difficile pour l'exécutant, s'il y avait, dans tous les orchestres, deux paires de timbales et deux timbaliers; toutefois, quand on y a recours, il faut avoir soin d'abord de donner au timbalier un nombre de pauses proportionné à l'importance du changement qu'on lui demande, afin qu'il ait le temps de l'amener à bien; il faut aussi, dans ce cas indiquer, pour la nouvelle disposition de l'accord, la plus rapprochée de celle qu'on abandonne.

Par exemple les timbales étant en *La Mi*  si l'on veut aller dans le ton de *Si*^b ce serait une insigne maladresse d'indiquer l'accord nouveau en *Fa Si* (quarte)  qui oblige de baisser d'une tierce la timbale grave et d'une quarte augmentée la timbale haute, quand l'accord *Si*^b *Fa* (quinte)  ne nécessite au contraire que l'exhaussement d'un demi ton pour les deux timbales. On conçoit d'ailleurs combien il est difficile pour le timbalier d'arriver juste à donner un nouvel accord à son instrument, obligé qu'il est de tourner les clefs ou vis de pression du chevalet, pendant l'exécution d'un morceau chargé de modulations, qui peut lui faire entendre le ton de *Si* naturel majeur au moment même où il cherche le ton d'*Ut* ou le ton de *Fa*. Ceci prouve qu'indépendamment du talent spécial que doit posséder le timbalier pour le maniement des baguettes, il doit être encore excellent musicien et doué d'une oreille d'une finesse extrême: voilà pourquoi les bons timbaliers sont si rares.

Il y a trois espèces de baguettes, dont l'emploi change tellement la nature du son des timbales, qu'il y a plus que de la négligence de la part des compositeurs à ne pas désigner dans leurs partitions celles dont-ils veulent que l'exécutant fasse usage.

Les baguettes *à tête de bois* produisent un son âpre, sec, dur, qui ne convient guère que pour frapper un coup violent, ou pour accompagner un grand fracas d'orchestre.

Les baguettes *à tête de bois recouverte en peau* sont moins dures; elles produisent une sonorité moins éclatante que les précédentes, mais bien sèche encore cependant. Dans une foule d'orchestres ces baguettes sont seules employées et c'est très fâcheux.

Les baguettes *à tête d'éponge* sont les meilleures, et celles dont l'usage plus musical, moins bruyant devrait être le plus fréquent. Elles donnent aux timbales un timbre velouté, sombre, qui rend les sons très nets, leur accord par conséquent très appréciable, et convient à une foule de nuances douces ou fortes de l'exécution dans les quelles les autres baguettes produiraient un effet détestable ou au moins insuffisant.

Toutes les fois qu'il s'agit de faire entendre des sons mystérieux sourdement menaçants, même dans un forte, c'est aux baguettes à tête d'éponge qu'il faut avoir recours. Ajoutons que l'élasticité de l'éponge augmentant le rebondissement de la baguette, l'exécutant n'a besoin que d'effleurer la peau des Timbales pour obtenir dans le *Pianissimo* des roulements fins, doux et très serrés. Beethoven dans ses symphonies en *Si*^b et en *Ut mineur* a tiré du *Pianissimo* des timbales un parti merveilleux; ces passages admirables perdent beaucoup à être exécutés avec des baguettes sans éponges, bien que l'auteur dans ses partitions n'ait rien spécifié à cet égard.

Musical score system 1, measures 1-10. The system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a piano staff (treble and bass clefs). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble. Dynamic markings include *sempre ff* and *arco.*. The grand staff contains rests for the first five instruments.

Musical score system 2, measures 11-20. This system continues the musical material from the first system. The piano accompaniment remains consistent, while the grand staff continues with rests for the five instruments.

Musical score system 1, measures 1-8. The system consists of ten staves. The top five staves are mostly empty. The sixth staff (violin I) contains a melodic line with a long slur. The seventh staff (violin II) contains a similar melodic line. The eighth staff (viola) contains a melodic line with a long slur. The ninth staff (cello) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tenth staff (bass) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with bar lines.

Musical score system 2, measures 9-16. The system consists of ten staves. The top five staves are mostly empty. The sixth staff (violin I) contains a melodic line with a long slur and dynamic markings *ff* and *cres.*. The seventh staff (violin II) contains a melodic line with a long slur and dynamic markings *f* and *cres.*. The eighth staff (viola) contains a melodic line with a long slur and dynamic markings *f* and *cres.*. The ninth staff (cello) contains a melodic line with a long slur and dynamic markings *ff* and *cres.*. The tenth staff (bass) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with bar lines.

All. $\text{♩} = 84$.

FLÛTE.

FLÛTE TRÉCLE.

HAUTBOIS.

CLARINETTES
En UT.

CORS en UT.

TROMPETTES
En UT.

BASSONS.

TIMBALES
En UT.

TROMBONE
ALTO.

TROMBONE
TENOR.

TROMBONE
BASSE.

VIOLONS.

ALTOS.

VIOLONCELLES.

CONTRE-BASSES
CONTRE-BASSON.

On trouve souvent dans les anciens maîtres surtout, cette indication: *Timbales voilées* ou *couvertes*. Elle signifie que la peau de l'instrument doit être couverte d'un morceau de drap dont l'effet est d'étouffer sa sonorité et de la rendre excessivement lugubre. Les baguettes à tête d'éponge sont encore préférables aux autres en pareil cas. Il est quelque fois bon de désigner les notes que le timbalier doit frapper *avec les deux baguettes à la fois* ou *avec une seule baguette*.

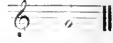
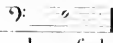
EXEMPLE

C'est la nature du rythme et la place des accents forts qui doivent en déterminer le choix.

Le son des timbales n'est pas très grave; il sort comme il est écrit sur la clef de *fa*, à l'unisson des notes correspondantes des violoncelles par conséquent, et non à l'octave inférieure, comme quelques musiciens l'ont cru.

LES CLOCHES.

Ont été introduites dans l'instrumentation pour produire des effets plus dramatiques que musicaux. Le timbre des cloches graves convient seul aux scènes solennelles ou pathétiques; celui des cloches aiguës, au contraire, fait naître des impressions plus sereines: elles ont quelque chose d'agreste et de naïf qui les rend propres surtout aux scènes religieuses

de la vie des champs. C'est pourquoi Rossini a employé une petite cloche en Sol haut  pour accompagner le gracieux chœur du second acte de Guillaume Tell, dont le refrain est voici la nuit; tandis que Meyer-Beer a dû recourir à une cloche en fa grave  pour donner le signal du massacre des huguenots, au quatrième acte de l'opéra de ce nom. Il a eu soin de plus, de faire de ce fa, la quinte diminuée du Si ♯ frappé au dessous par les Bassons et qui aidé par les notes graves de deux clarinettes en La et en Si ♯ lui donnent ce timbre sinistre d'où naissent la terreur et l'effroi répandus sur cette scène immortelle.

Mestoso molto.

N^o 62.

LES HUGUENOTS.
(Meyerbeer)

Mestoso molto.

Musical score for a choir and orchestra. The score consists of 18 staves. The top 12 staves are for the choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the bottom 6 staves are for the orchestra (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses, and Piano). The music is in 2/4 time and features a vocal line with French lyrics and a piano accompaniment.

Lyrics: Du sein des noi-res té-ne-hés Se-ève un cri de fu-reur ou donc é-tais-je

Changez en SI 2.

Col Flauto 2^o

Col Flauto 1^o Bassa

2^{me} Cloche en UT.

pres de moi cher Raoul

ah souve_nir fa_tal du massacre de mes frères c'est l'horrible si -

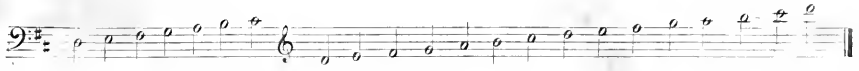
dis

LES JEUX DE TIMBRES

On obtient dans les musiques militaires surtout, d'assez heureux effets d'une série de très petites cloches, (semblables à des timbres de pendules,) fixées les unes au dessus des autres sur une tige de fer au nombre de huit ou dix, et disposées diatoniquement dans l'ordre de leur grandeur; la note la plus aigue se trouve naturellement au sommet de la pyramide et la plus grave au bas. Ces espèces de carillons que l'on fait vibrer avec un petit marteau peuvent exécuter des mélodies d'une rapidité médiocre et de peu d'étendue. On en fait dans différentes gammes. Les plus aigus sont les meilleurs.

LE GLOCKENSPIEL.

Mozart a écrit, dans son opéra de la flûte enchantée, une partie importante pour un instrument à clavier qu'il appelle Glockenspiel (jeu de cloches) composé sans doute d'un grand nombre de très petites cloches, disposées de manière à être mises en vibration par le mécanisme du clavier. Il lui donna l'étendue suivante et l'écrivit sur deux lignes et sur deux clefs comme le piano.



Avec tous les intervalles chromatiques.

Lorsqu'on a monté à l'opéra de Paris l'informe Pasticcio connu sous le nom des *mystères d'Isis*, où se trouve plus ou moins défigurée une partie de la musique de la flûte enchantée, on a fait faire, pour le morceau du Glockenspiel, un petit clavier dont les marteaux, au lieu de frapper sur des timbres, font vibrer des barres d'acier. Le son sort à l'octave supérieure des notes écrites; il est doux, mystérieux et d'une finesse extrême. Il se prête aux mouvements les plus rapides, et vaut incomparablement mieux que celui des Clochettes.

N° 65.

Andante.

LA FLÛTE ENCHANTÉE (MOZART.)

A musical score for the Glockenspiel part, showing staves for Violons, Altos, Chœur, and Basses, with the Glockenspiel part written on two staves. The score is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante'. The Glockenspiel part is written on two staves (bass and treble clefs) and is marked 'p' (piano). The Violons, Altos, and Basses parts are also marked 'p'. The Chœur part is marked 'mf' (mezzo-forte). The score consists of 8 measures.

Oh ca ra auno ni a oh dol ce pia cer la ra la la la

This system contains the first seven measures of the musical score. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line. The lyrics are: "Oh ca ra auno ni a oh dol ce pia cer la ra la la la".

la ra la la la la la la rabbia va via o per de il po ter la ra

This system contains the next seven measures of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "la ra la la la la la la rabbia va via o per de il po ter la ra".

la la la la ra la la la la ra la la rabbia va vi_a o per_de il po



This system contains the first seven measures of the musical score. It includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a double bass line. The lyrics are: "la la la la ra la la la la ra la la rabbia va vi_a o per_de il po".

_ter la ra la la la la ra la la la la ra la

This system contains the next seven measures of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "_ter la ra la la la la ra la la la la ra la".

L' HARMONICA À CLAVIER.

C'est un instrument de la même espèce que le précédent, dont les marteaux frappent sur des lames de verre. Son timbre est d'une délicatesse voluptueuse incomparable, dont on pourrait faire souvent la plus poétique application. Ainsi que celle du clavier à barres d'acier dont je viens de parler, sa sonorité est d'une excessive faiblesse, dont il faut tenir compte en l'associant aux autres instruments de l'orchestre. Le moindre accent fort des violons seulement le couvrirait entièrement. Il se mêlerait mieux à de légers accompagnements en pizzicato ou en sons harmoniques, et à quelques notes très douces des Hauts dans le médium.

Le son de l'harmonica à clavier sort tel qu'il est écrit. On ne peut guère lui donner que deux octaves; toutes les notes qui dépassent à l'aigu le mi  étant à peine perceptibles et celles qui dépassent au grave le ré  n'ayant qu'un très mauvais son et plus faible encore que celui du reste de la gamme. On pourrait peut-être remédier à cet inconvénient des notes graves en leur donnant des lames de verre plus épaisses que les autres. Les facteurs de piano se chargent ordinairement de la fabrication de ce délicieux instrument trop peu connu. On l'écrit, comme le précédent, sur deux lignes et sur deux clefs de sol.

Il n'est d'ajouter que le mécanisme d'exécution de ces deux petits claviers est exactement le même que celui du piano, et qu'on peut écrire pour eux dans leur étendue respective tous les traits, arpèges et accords qu'on écrirait pour un très petit piano.

LES CYMBALES ANTIQUES.

Elles sont fort petites et leur son est d'autant plus aigu qu'elles ont plus d'épaisseur et moins de largeur. J'en ai vu au musée de Pompéi à Naples qui n'étaient pas plus grandes qu'une piastre. Le son de celles-là est si aigu et si faible qu'il pourrait à peine se distinguer sans un silence complet des autres instruments. Ces cymbales servaient dans l'antiquité à marquer le rythme de certaines danses, comme nos *Castagnettes* modernes, sans doute.

Dans le scherzo féérique de ma symphonie de *Romeo et Juliette* j'en ai employé deux paires, de la dimension des plus grandes de Pompéi, c'est à dire un peu moins larges que la main et accordées à la quinte fixe de l'autre. La plus grave

donne ce Si  et la plus haute ce Fa . Pour les bien faire vibrer les exécutants, au lieu de heurter les

deux cymbales en plein l'une contre l'autre, doivent les frapper seulement par un de leurs bords. Les fondeurs de cloches peuvent tous fabriquer ces petites cymbales, qu'on coule en cuivre ou en airain d'abord, et qu'on coupe ensuite pour les mettre au ton désiré. Elles doivent avoir au moins trois lignes et demie d'épaisseur. C'est encore un instrument délicat de la nature de l'harmonica à clavier; mais le son est plus fort et peut aisément se faire entendre au travers d'un grand orchestre jouant tout entier. *Piano* ou *mezzo forte*.

LA GROSSE CAISSE.

Parmi les instruments à percussion dont le son est indéterminable c'est à coup sur la grosse caisse qui a causé le plus de ravages, amené le plus de nonsens et de grossièretés dans la musique moderne. Aucun des grands maîtres du siècle dernier ne crut devoir l'introduire dans l'orchestre. Spontini le premier la fit entendre dans sa marche triomphale de la Vestale et un peu plus tard dans quelques morceaux de Fernand Cortez; elle était là bien placée. Mais l'écrire comme on le fait depuis quinze ans, dans tous les morceaux d'ensemble, dans tous les finales, dans le moindre chœur, dans les airs de danse, dans les cavatines même, c'est le comble de la déraison et, (pour appeler les choses par leur nom) de la brutalité; d'autant plus que les compositeurs, en général, n'ont pas même l'excuse d'un rythme original qu'ils seraient censés avoir voulu mettre en évidence et rendre dominateur des rythmes accessoires; non, on frappe platement les temps forts de chaque mesure, on écrase l'orchestre, on extermine les voix; il n'y a plus ni mélodie, ni harmonie, ni dessins, ni expression; c'est à peine si la tonalité surnage! Et l'on croit naïvement avoir produit une instrumentation *énergique* et fait quelque chose de beau!... Inutile d'ajouter que la grosse caisse dans ce système, ne marche presque jamais qu'accompagnée des cymbales, comme si ces deux instruments étaient de leur nature inséparables. Dans quelques orchestres même, ils sont joués tous les deux par un seul et même musicien: une des cymbales étant attachée sur la grosse caisse, il peut la frapper avec l'autre de la main gauche, pendant que de la main droite il fait manœuvrer le tampon de la grosse caisse. Ce procédé économique est intolérable: les cymbales perdant ainsi leur sonorité, ne produisent plus qu'un bruit comparable à celui qui résulterait de la chute d'un sac plein de ferrailles et de vitres cassées. C'est d'un caractère trivial, dépourvu de pompe et d'éclat; c'est tout au plus bon pour faire danser les singes, et accompagner les exercices des joueurs de gobelets, des saltimbanques, des avaluateurs de sabres et de serpents, sur les places publiques et aux plus sales carrefours.

La grosse caisse est pourtant d'un admirable effet quand on l'emploie habilement. Elle peut, par exemple, n'intervenir dans un morceau d'ensemble, au milieu d'un vaste orchestre, que pour redoubler peu à peu la force d'un grand rythme déjà établi, et graduellement renforcé par l'entrée successive des groupes d'instruments les plus sonores. Son intervention fait alors merveille; le balancier de l'orchestre devient d'une puissance démesurée; le bruit ainsi discipliné se transforme en musique. Les notes *pianissimo* de la grosse caisse unie aux cymbales dans un andante, et frappées à longs intervalles, ont quelque chose de grandiose et de solennel. *Le pianissimo* de la grosse caisse *seule*, est au contraire, sombre et menaçant (si l'instrument est bien fait et de grande dimension); il ressemble à un coup de canon lointain.

J'ai employé dans mon Requiem la grosse caisse *forte* sans cymbales et avec deux tampons. L'exécutant frappant un coup de chaque côté de l'instrument peut ainsi faire entendre une succession de notes assez rapides, qui, mêlées, comme dans l'ouvrage que je viens de citer, à des roulements de timbales à plusieurs parties, et à une orchestration où les accents de ferrent dominant, donnent l'idée des bruits étranges et pleins d'épouvante qui accompagnent les grands cataclysmes de la nature. (*Voyez l'exemple N^o 50*)

Une autre fois, dans une symphonie pour obtenir un roulement sourd, beaucoup plus grave que ne pourrait l'être le son le plus bas des timbales, je l'ai fait faire par deux timbaliers réunis sur une seule grosse caisse placée debout comme un tambour.

LES CYMBALES.

Les cymbales s'emploient fort souvent unies à la grosse caisse, mais, ainsi que je viens de le dire pour celle-ci, on peut les traiter isolément avec le plus grand succès dans mainte occasion. Leurs sons frémissants et pétés, dont le bruit domine tous les autres bruits de l'orchestre, s'associent on ne peut mieux dans certains cas, soit aux sentiments d'une férocity excessive, unis alors aux sifflements aigus des petites flutes et à des coups de tambales ou de tambour, soit à l'exaltation fiévreuse d'une bacchanale où la joie tourne à la fureur. On n'a jamais encore produit un effet de cymbales comparable à celui du chœur des Seythes (Les dieux apaisent leur courroux) de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck.

IPHIGÉNIE EN TAURIDE.

N^o 64.

(Gluck)

Allegro. Col V^o F^o

PICCOLO FLÛTES. Col V^o F^o

OBOE ET CLAR. EN UT. Col V^o F^o

BASSONS Col V^o F^o

TROMBONS

TAMBOUR.

CYMBALES.

CHŒUR.

BASSES.

Col V^{no} 1^{re}

1^{er} TENORS (Hauts contre)

2^{me} TENORS

BASSES

Les dieux ap - pa - raissent

leur cour - roux ils nous a - menent des vic - ti - mes les

Dieux ap - pai - sent leur cour roux ils nous a - me - ment des vic-

- ti - mes a ces jus - tes ven - geurs des cri - mes que leur

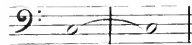
12

Col. A^{mo}

sang soit of - fert pour nous que leur sang soit of - fert pour nous

Un rythme vigoureux et bien marqué gagne beaucoup dans un immense chœur ou air de danse orgique, à être exécuté, non par une seule paire de cymbales, mais par quatre, six, dix paires, et même davantage, selon la grandeur du local et la masse des autres instruments et des voix. Le compositeur doit toujours avoir soin de déterminer la durée qu'il veut donner aux notes des cymbales suivies d'un silence; dans le cas où il veut que le son se prolonge, il faut

qu'il écrive des notes longues et soutenues, *Exemple :*



avec cette indication: *laissez*

vibrer; dans le cas contraire, il mettra une croche ou une double croche *Exemple :*



avec ces mots, *étouffez le son,* ce que l'exécutant obtient en rapprochant de sa poitrine les cymbales aussitôt après les avoir frappées. On se sert quelquefois d'une baguette de timbales à tête d'éponge, ou d'un tampon de grosse caisse pour faire vibrer une cymbale suspendue par sa courroie; cela produit un frémissement métallique d'une assez longue durée, sinistre, sans avoir l'accent formidable d'un coup de tam-tam

LE TAM-TAM.

Le tam-tam ou gong ne s'emploie que dans les compositions funèbres et les scènes dramatiques où l'horreur est portée à son comble; ses vibrations, mêlées dans le *forte* à des accords stridents d'Instruments de cuivre (trompettes et trombones) font frémir; les coups *pianissimo* de tam-tam à peu près à découvert, ne sont pas moins effrayants par leur lugubre retentissement. M^r Meyerbeer l'a prouvé dans la magnifique scène de Robert, *la résurrection des nones*.

N^o 65.

ROBERT LE DIABLE
(MEYERBEER.)

Aussi piano que possible.

Andante. 1^o Solo.


The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- TROMPETTES & CLARINETTES EN SI B²**: Solo part for the first trumpet, marked *fff* and *1^o Solo.*
- CORS**: Horns in E-flat and C, marked *ff*.
- TROMBONES**: Trumpets in B-flat and C, marked *fff*.
- TIMBALLEES**: Timpani in C and F, marked *fff*.
- TAM-TAM**: Gong, marked *ff*.
- VIOLONCELLE**: Cello, marked *ff*.
- C. B.**: Double Bass, marked *fff*.

The score includes dynamic markings such as *fff* (fortissimo) and *ff* (fortissimo), and performance instructions like *Andante* and *1^o Solo.* The bottom section of the score shows a continuation of the orchestral accompaniment with similar dynamic markings.

LE TAMBOUR BASQUE.

Cet instrument favori des paysans Italiens, et qui préside à toutes leurs joies, est d'un excellent effet employé par masses, pour frapper, comme les Cymbales et avec elles, un Rhythme dans une scène de danse orgique. On ne l'écrit guère *seul* dans l'orchestre que dans le cas où, motivé par le sujet du morceau, il se rattache à la peinture des mœurs des peuples qui s'en servent habituellement. Les Bohémiens vagabonds, les Basques, les Italiens de Rome, des Abruzzes et de la Calabre. Il produit trois sortes de bruits fort différentes: quand on le frappe tout simplement avec la main, son retentissement n'a pas beau coup de valeur, et (à moins de l'employer par masses) le tambour basque ainsi frappé ne se distingue que s'il est laissé presque à découvert par les autres instruments, — si on attaque la peau en la frotlant du bout des doigts, il en résulte un roulement où do-

mine le bruit des grelots attachés à sa circonférence et qu'on écrit ainsi  mais ce roulement doit être fort court parce que le doigt qui frotte la peau de l'instrument, atteint bien vite, en avançant, la circonférence qui met un terme à son action.

Un roulement comme celui-ci par exemple, serait impossible



En frottant, au contraire, la peau, sans la quitter, avec le plein du ponce, l'instrument rend un roulement sauvage, assez laid et grotesque, dont il n'est pas absolument impossible, dans quelques scènes de mascarade, de tirer parti.

LE TAMBOUR.

Les *Tambours* proprement dits, appelés aussi Caisse claire, sont rarement bien placés ailleurs que dans les grands orchestres d'instruments à vent. Leur effet est d'autant meilleur et s'embellit d'autant plus qu'ils sont en plus grand nombre, ou seul tambour, surtout quand il figure au milieu d'un orchestre ordinaire, n'a toujours paru mesquin et vulgaire. Disons cependant que M. Meyerbeer a su tirer une sonorité particulière et terrible de l'association d'un tambour avec les timbales pour le fameux roulement en *crescendo* de la bénédiction des poignards, dans les *Huguenots*. Mais huit dix et douze tambours et plus, exécutant dans une marche militaire des accompagnements rythmiques ou des *crescendos* en roulements, peuvent être pour les instruments à vent de magnifiques et puissants auxiliaires. De simples rythmes sans mélodie ni harmonie ni tonalité, ni rien de ce qui constitue réellement la musique, destinés seulement à marquer le pas des soldats, deviennent entraînants, exécutés par une masse de quarante ou cinquante tambours seuls. Et c'est peut être l'occasion de signaler le charme singulier autant que réel qui résulte pour l'oreille de la multiplicité des unissons, ou de la reproduction simultanée par un très grand nombre d'instruments de même nature, du bruit quelconque qu'ils produisent. Ainsi, on peut avoir remarqué ceci en assistant aux exercices des soldats d'infanterie: aux commandements de *porter* et de *deposer* les armes, la petite crépitation des capucines du fusil et le coup sourd de la crosse tombant sur la terre ne signifient rien d'aucune manière quand un, ou deux, ou trois, ou même dix et vingt hommes les font entendre; mais que la manœuvre soit exécutée par mille hommes, et aussitôt ces mille unissons d'un bruit insignifiant par lui-même donneront un ensemble brillant qui attire et captive involontairement l'attention, qui plait, et dans lequel je trouve même quelques vagues et secrètes harmonies.

On emploie les tambours *voilés* comme les timbales, mais, au lieu de couvrir la peau d'un morceau de drap, les exécutans se contentent souvent de lâcher les cordes du timbre, ou de passer une courroie entre elles et la peau inférieure, de manière à en empêcher les vibrations. Les tambours prennent alors un son mat et sourd, assez analogue à celui qu'on produirait en voilant la peau supérieure et qui les rend propres seulement aux compositions d'un caractère funèbre ou terrible.

LA CAISSE ROULANTE.

La Caisse *roulante* n'est qu'un tambour un peu plus long que le précédent, et dont la caisse est en bois au lieu d'être en cuivre. Le son en est sourd et assez semblable à celui des tambours *sans timbre* ou *voilés*. Il produit un assez bon effet dans les musiques militaires, et ses roulements obscurs servent de demi-teinte à ceux des tambours. C'est une caisse roulante que Gluck a employée pour frapper les quatre croches continues dont le rythme est si barbare, dans le chœur des scythes d'*Aphrénie en Lauride* (Voyez l'exemple N. 64).

LE TRIANGLE.

Dont on fait aujourd'hui, comme de la grosse caisse, comme des cymbales, comme des triangles, comme des trombones, comme de tout ce qui tonne, éclate et retentit, un abus si déplorable, trouve encore plus difficilement que ces divers instruments l'occasion de se placer à propos dans l'orchestre; son bruit métallique ne convient qu'aux morceaux d'un caractère excessivement brillant dans le *forte*, ou d'une certaine bizarrerie sauvage dans le *piano*. Weber l'a heureusement mis en évidence dans ses chœurs de Bohémiens de *Préciosa*, et Gluck bien mieux encore dans le majeur de son effrayant ballet des Scythes, au premier acte d'*Aphigénie en Tauride*.

Un peu animé.

N° 66.

IPHIGÉNIE en TAURIDE. (Gluck.)

Musical score for the first system of "Le Triangle". The score includes staves for Violons (Violins), Alto, Cors en fa (Trumpets in F), Triangle, Basson (Bassoon), and Basses. The Triangle part features a prominent rhythmic pattern of eighth notes. The Basson and Basses parts have rests indicated by double slashes. The score is marked with a dynamic of *f* (forte).

Musical score for the second system of "Le Triangle". The score continues the orchestral parts from the first system. The Triangle part continues with its rhythmic pattern. The Basson and Basses parts have rests indicated by double slashes. The score is marked with a dynamic of *f* (forte).

The image displays two systems of musical notation for a piece titled "Le Pavillon Chinois". Each system consists of six staves. The top two staves of each system are for a melodic instrument, likely a flute or clarinet, featuring intricate, rapid sixteenth-note passages. The middle two staves are for a piano accompaniment, with a steady, rhythmic pattern of eighth notes. The bottom two staves are for a bass instrument, possibly a cello or double bass, providing a harmonic and rhythmic foundation. The score includes dynamic markings such as "Col. 1/2" and "Solo.", and various articulation marks like slurs and accents. The notation is arranged in a standard Western format, with treble and bass clefs and a key signature of one flat.

LE PAVILLON CHINOIS.

Avec ses nombreux clochetons, sert à brillanter les morceaux d'éclat, les marches pompeuses des musiques militaires; il ne peut secouer sa chevelure sonore, qu'à des intervalles assez peu rapprochés, c'est à dire à peu près deux fois par mesure, dans un mouvement modéré.

Nous ne dirons rien ici de quelques instruments plus ou moins imparfaits et peu connus, tels que l'Éolidicon, l'Anémorcode, l'Accordéon, le Poikilonque, le Sistre antique, etc., renvoyant les lecteurs curieux de les connaître à l'excellent *traité général d'instrumentation*; de M. Kastner, nous n'avons pour but, dans ce travail, que d'étudier les instruments employés dans la musique moderne, en cherchant à découvrir d'après quelles lois on peut établir entre eux d'harmonieuses sympathies, de saisissants contrastes, en tenant compte surtout de leur tendances expressives et du caractère propre à chacun d'eux.

L'ORCHESTRE.

L'orchestre peut être considéré comme un grand instrument capable de faire entendre à la fois ou successivement une multitude de sons de diverses natures, et dont la puissance est médiocre ou colossale, selon qu'il réunit la totalité ou une partie seulement des moyens d'exécution dont dispose la musique moderne, selon que ces moyens sont bien ou mal choisis et placés dans des conditions d'acoustique plus ou moins favorables.

Les exécutants de toute espèce dont la réunion le constitue, sembleraient alors en être les cordes, les tubes, les caisses, les plateaux de bois ou de métal, machines devenues intelligentes, mais soumises à l'action d'un immense clavier touché par le chef d'orchestre, sous la direction du compositeur.

J'ai déjà dit, je crois, qu'il me semblait impossible d'indiquer comment on peut trouver de beaux effets d'orchestre, et que cette faculté, développée sans doute par l'exercice et des observations raisonnées, était comme les facultés de la mélodie, de l'expression, et même de l'harmonie, au nombre des dons précieux que le musicien-poète, calculateur inspiré, doit avoir reçus de la nature.

Mais on peut certes démontrer aisément et d'une manière à peu près exacte l'art de *faire des orchestres* propres à rendre fidèlement les compositions de toutes formes et de toutes dimensions.

Il faut distinguer les orchestres de théâtre des orchestres de concert. Les premiers sous certains rapports, sont, en général, inférieurs aux seconds.

La place occupée par les musiciens, leur disposition sur un plan horizontal ou sur un plan incliné, dans une enceinte fermée de trois côtés ou au centre même d'une salle, avec des réflecteurs formés de corps durs propres à renvoyer le son, ou de corps mous qui l'absorbent et brisent les vibrations, et plus ou moins rapprochés des exécutants, ont une grande importance. Les *réflecteurs* sont indispensables; on les trouve diversement disposés dans tout local fermé. Plus ils sont rapprochés du point de départ des sons, plus leur action est puissante.

Voilà pourquoi la musique en plein air *n'existe pas*. Le plus terrible orchestre placé au milieu d'un vaste jardin ouvert de toutes parts, comme celui des Tuileries, ne produira aucun effet. La réflexion même des murs du palais, si on l'y adosse, est insuffisante, le son se perdant instantanément de tous les autres côtés. Un orchestre de mille instruments à vent, un chœur de deux mille voix placés dans une plaine, n'auront pas la vingtième partie de l'action musicale d'un orchestre ordinaire de quatre vingt musiciens et d'un chœur de cent voix bien disposés dans la salle du Conservatoire. L'effet brillant produit par les bandes militaires dans certaines rues des grandes villes vient à l'appui de cette proposition qu'il semble contredire. La musique alors n'est pas en *plein air* les murailles des hautes maisons qui bordent les rues à droite et à gauche, les allées d'arbres, les façades des grands palais, des monuments voisins, servent de réflecteurs; le son rebondit et circule activement dans l'espace circonscrit qui lui est assigné entre eux avant de s'échapper par les points restés libres; mais que la bande militaire, en poursuivant sa marche et en continuant de jouer, débouche d'une grande rue ainsi retentissante dans une plaine dépourvue d'arbres et d'habitans, la diffusion des sons est instantanée, l'orchestre disparaît, il n'y a plus de musique.

La meilleure manière de disposer les exécutants, dans une salle dont les dimensions sont proportionnées à leur nombre, est de les élever les uns au dessus des autres par une série de gradins, combinés de telle sorte que chaque rang puisse envoyer ses sons à l'auditeur sans aucun obstacle intermédiaire.

Tout orchestre de concert bien ordonné doit être ainsi échelonné. S'il a été élevé sur un théâtre, la scène devra être parfaitement close au fond, à droite et à gauche et en haut par une enceinte en boiseries.

S'il est dressé au contraire dans une salle spéciale ou dans une église dont il occupe l'une des extrémités, et si, comme il arrive souvent en pareil cas, le fond de cette enceinte formé d'épaisses constructions renvoie avec trop de force et de dureté le son des instruments qui lavoisinent, on peut diminuer facilement la force du réflecteur, et par suite le retentissement, en tendant un certain nombre de draperies et en rassemblant sur ce point des corps propres à briser le mouvement des ondes sonores.

En égard à la construction de nos salles de spectacle et aux exigences de la représentation dramatique, cette disposition en amphithéâtre n'est pas possible pour les orchestres destinés à l'exécution des opéras. Les instrumentistes relegués, au contraire, dans le point central le plus bas de la salle, devant la rampe et sur un plan horizontal, sont privés de la plupart des avantages résultant de la disposition que je viens d'indiquer pour l'orchestre de concert: aussi combien d'effets perdus, de nuances délicates imperçues dans les orchestres d'opéras, malgré la plus excellente exécution. La différence est telle, que les compositeurs doivent presque forcément y avoir égard et ne pas instrumenter leurs partitions dramatiques absolument de la même manière, que les symphonies, les messes ou les oratorios destinés aux salles de concerts et aux Eglises.

Les orchestres d'opéras étaient toujours autrefois composés d'un nombre d'instruments à cordes proportionné à la masse des autres instruments; il n'en est plus ainsi depuis plusieurs années. Un orchestre d'opéra-comique dans lequel ne se faisaient entendre que deux Flûtes, deux Hautbois, deux Clarinettes, deux Cors, deux Bassons, rarement deux Trompettes et presque jamais les Timbales, avaient assez alors de neuf premiers Violons, huit seconds, six Altos, sept Violoncelles et six contre-Basses; mais quatre Cors, trois Trombones, deux Trompettes, la grosse-Caisse et les Cymbales y figurant maintenant, sans que le nombre des instruments à cordes ait été augmenté, l'équilibre est détruit, les Violons s'entendent à peine, et il en résulte un ensemble détestable. L'orchestre de grand opéra, où l'on entend, outre les instruments à vent déjà cités, deux Cornets à pistons et un Ophicléide, plus, les instruments à percussion, et quelquefois six ou huit Harpes, n'a pas assez non plus de douze premiers Violons, onze seconds, huit Altos, dix Violoncelles, et huit contre-Basses; il faudrait au moins quinze premiers Violons, quatorze seconds, dix Altos et douze Violoncelles, qu'il serait bon de ne pas employer tous dans les morceaux dont les accompagnements doivent être très doux.

Les proportions de l'orchestre d'opéra-comique suffiraient pour un orchestre de concert destiné à exécuter des symphonies de Haydn et de Mozart.

Un plus grand nombre d'instruments à cordes serait même, en mainte occasion, trop fort pour les effets délicats que ces deux maîtres ont confiés, pour l'ordinaire, aux Flûtes, Hautbois et Bassons seulement.

Pour les symphonies de Beethoven, les ouvertures de Weber, et les compositions modernes conçues dans le style grandiose et passionné, il faut absolument au contraire la masse de Violons, d'Altos et de Basses que j'indiquais tout à l'heure pour le grand Opéra.

Mais le plus bel orchestre de concert, pour une salle à peine plus grande que celle du Conservatoire, le plus complet, le plus riche en nuances, en variétés de timbre, le plus majestueux, le plus fort, et le plus moelleux en même temps, serait un orchestre ainsi composé:

21 Premiers Violons,	2 Grandes flûtes,	2 Trompettes à Cylindres
20 Seconds,	2 Hautbois,	2 Cornets à Pistons, (ou à cylindres)
18 Altos,	1 Cor Anglais,	5 Trombones { 1 Alto, { ou 3 Tenors { 2 Tenors,
8 Premiers Violoncelles,	2 Clarinettes,	1 Grand Trombone Basse,
7 Seconds Violoncelles	1 Cor de Basset ou une Clarinette-	1 Ophicléide en Si Bémol (ou un bass-tuba)
10 Contre-Basses	- Basse,	2 Paires de Timbales et 4 Timbaliers,
4 Harpes,	4 Bassons,	1 Grosse Caisse,
2 Petites flûtes	4 Cors à cylindres,	1 Paire de Cymbales,

Si l'on s'agissait d'exécuter une composition mêlée de chœurs, il faudrait pour un pareil orchestre:

40 Soprani { Premiers { et { Seconds,	40 Tenors { Premiers { et { Seconds,	40 Basses { Premiers { et { Seconds,
---	--	--

Cette masse de 248 exécutants placés sur un théâtre occupent une extrémité de la salle, et dans le fond contiendraient cinq rangs de gradins de deux pieds et demi d'élévation chacun, et serait ainsi distribuée :

Sur le premier gradin (en partant du fond du théâtre l'qui se trouve le plus élevé et le plus éloigné des auditeurs, et de gauche à droite la *grasse Caisse*, les *Cymbales*, les 2 paires de *Timbales*, (1) l'*Ophicléide*, le grand *Trombone basse*.

Sur le deuxième gradin (de gauche à droite également) 2 *contre-Basses*, 2 *Violoncelles*, 2 *Cornets à pistons*, 2 *Trompettes*, 5 *Trombones*.

Sur le troisième: 4 *contre-Basses*, 8 *Violoncelles*.

Sur le quatrième 2 *contre-Basses*, 2 *Violoncelles*, 4 *Bassous*, 4 *Cors* :

Sur le cinquième 2 *Violoncelles*, 1 *Cor de basset*, 2 *Clarinettes*, 1 *Cor anglais*, 2 *Hautbois*, 2 *petits Flûtes*, 2 *grandes Flûtes*.

Sur le reste de la scène, ou plan horizontal beaucoup plus vaste que la portion occupée par l'amphithéâtre: au fond, adossés au cinquième gradin, et regardant le public, sur une seule ligne, si la scène est assez large: les 18 *Altos*.

Au milieu et devant les *Altos*: 1 *contre-Basse*, plus 1 autre *contre-Basse*, et 1 *Violoncelle* jouant ensemble sur le même pupitre, en chefs d'attaque de la masse des basses.

Sur l'un des côtés de la scène, devant les *Altos*, sur trois rangs, et présentant le profil au public: Les 21 *premiers Violons*, le chef des premiers Violons sur le devant du premier rang.

Sur l'autre côté de la scène, sur trois rangs également: les 20 *seconds Violons*, regardant les premiers, le chef des seconds Violons sur le devant du premier rang.

Dans l'espace resté vide entre ces deux masses de Violons, et devant le pupitre — chef des Basses: les 4 *Harpes*.

Devant les Harpes, près du premier pupitre des premiers Violons, et regardant presque en face toute la masse instrumentale: le *chef d'orchestre*.

Le *chœur* serait ensuite divisé en trois groupes (chacun d'eux formant un chœur complet) l'un, le moins nombreux, serait au milieu de l'avant-scène, devant le chef d'orchestre, et regardant le public; les deux autres à droite et à gauche, présentant le profil au public, seraient élevés de chaque côté sur trois petits gradins d'un pied de haut, afin que l'émission des voix fut aussi libre que possible. Sur les rangs antérieurs seraient les *Soprani*, derrière eux les *Tenors*, et enfin, sur les gradins les plus élevés derrière ceux-ci, les *Basses*.

En doublant ou triplant dans les mêmes proportions et dans le même ordre cette masse d'exécutants, on obtiendrait sans doute un magnifique orchestre de Festival. Mais c'est une erreur de croire que tous les orchestres doivent être composés d'après ce système, basé sur la prédominance des instruments à cordes; on peut obtenir de très beaux résultats du système contraire. Les instruments à cordes, trop faibles pour dominer des masses de Clarinettes et d'instruments de cuivre, servent alors de lien harmonique aux sons stridents de l'orchestre d'instruments à vent, en adoucissent l'éclat dans certain cas, et en échauffent le mouvement dans certains autres, au moyen du tremolo qui musicalise même les roulements de tambours en se confondant avec eux.

Le bon sens indique que le compositeur, à moins qu'il ne soit forcé de subir telle ou telle forme d'orchestre, doit combiner sa masse d'exécutants d'après le style, le caractère de l'œuvre qu'il traite, et d'après la nature des effets principaux que le sujet peut amener. Ainsi dans un *Requiem*, et pour reproduire musicalement, les grandes images de la *prose des morts*, j'ai employé quatre petits orchestres d'instruments de cuivre (Trompettes, Trombones, Cornets, et Ophicléides) placés à distance les uns des autres, aux quatre angles du grand orchestre, formé d'une masse imposante d'instruments à cordes, de tous les autres instruments à vent doublés et triplés, et de dix Timbaliers jouant sur huit paires de Timbales accordées en différents tons. Il est bien certain que les effets spéciaux obtenus par cette nouvelle forme d'orchestre étaient absolument impossibles avec toute autre.

(1) J'ai dit plus haut que cet orchestre serait destiné à une salle à peine plus grande que celle du conservatoire de Paris, et c'est pour cette raison que j'indique le placement des instruments à percussion le plus éloigné du chef d'orchestre; car dans le cas où il s'agissait au contraire, d'un orchestre immense comme les orchestres des Festivals, il faudrait se garder de les relever dans l'extrémité de la masse instrumentale. Leur action sur le rythme est trop grande pour ne pas les placer de manière à ce qu'ils puissent recevoir également et sûrement les mouvements du Directeur. Il faut donc, en ce cas, placer les instruments à percussion à peu près au centre de l'orchestre, à peu de distance du chef.

C'est ici le lieu de faire remarquer l'importance des divers *points de départ des sons*. Certaines parties d'un orchestre sont destinées par le compositeur à s'interroger et à se répondre, or cette intention ne devient manifeste et belle que si les groupes entre lesquels le dialogue est établi sont suffisamment éloignés les uns des autres. Le compositeur doit donc, dans sa partition, indiquer pour eux la disposition qu'il juge convenable.

Pour les Tambours, grosses-Caisses, Cymbales et Timbales, par exemple, s'ils sont employés à frapper certains rythmes tous à la fois d'après le procédé vulgaire, ils peuvent rester réunis, mais s'ils exécutent un rythme dialogué, dont un fragment est frappé par les grosses-Caisses et Cymbales, et l'autre par les Timbales et Tambours, sans aucun doute l'effet deviendra incomparablement meilleur, plus intéressant, plus beau, en plaçant les deux masses d'instruments à percussion aux deux extrémités de l'orchestre, et conséquemment à une assez grande distance l'une de l'autre. D'où il suit que la constante uniformité des masses d'exécution est un des plus grands obstacles à la production des œuvres monumentales et vraiment nouvelles; elle est imposée aux compositeurs plus encore par l'usage, la routine, la paresse et le défaut de réflexion que par les raisons d'économie; raisons malheureusement trop bonnes cependant, en France surtout, où la musique est si loin d'être dans les mœurs de la nation, où le gouvernement fait tout pour les théâtres, mais rien pour la musique proprement dite, où les grands capitalistes, prêts à donner cinquante mille francs et plus pour un tableau de grand maître, *parce que cela représente une valeur*, ne dépenseraient pas cinquante francs pour rendre possible, une fois l'an, quelque solennité digne d'une nation comme la notre, et propre à mettre en évidence les ressources musicales très nombreuses qu'elle possède réellement sans qu'on puisse les utiliser.

Il serait pourtant curieux d'essayer une fois, dans une composition écrite *ad hoc*, l'emploi simultané de toutes les forces musicales qu'on peut réunir à Paris. En supposant qu'un maître les eût à ses ordres, dans un vaste local disposé pour cet objet par un architecte acousticien et musicien, il devrait, avant d'écrire, déterminer avec précision le plan et l'arrangement de cet immense orchestre, et les avoir ensuite toujours présents à l'esprit en écrivant. On pense bien qu'il doit être d'une haute importance, dans l'emploi d'une aussi énorme masse musicale, de tenir compte de l'éloignement ou du voisinage des différents groupes qui la composent; cette condition est on ne peut plus essentielle pour arriver à en tirer tout le parti possible, et pour calculer avec certitude la portée des effets. Jusqu'à présent dans les Festivals, on n'a entendu que l'orchestre et le chœur ordinaires dont les parties étaient quadruplées ou quintuplées, selon le nombre plus ou moins grand des exécutants, mais ici il s'agirait de tout autre chose, et le compositeur qui voudrait mettre en relief les ressources prodigieuses et innombrables d'un pareil *instrument*, aurait à coup sur à remplir une tâche nouvelle.

Voici comment avec le temps, les soins et les dépenses nécessaires on pourrait le créer à Paris. La disposition des groupes reste facultative et subordonnée aux intentions du compositeur; les instruments à percussion, dont l'action sur le rythme est irrésistible, et qui retardent toujours quand ils sont loin du chef d'orchestre, devraient en tout cas, je l'ai déjà dit, être placés assez près de lui pour pouvoir obéir instantanément et rigoureusement aux moindres variations du mouvement et de la mesure.

120 Violons divisés en deux ou en trois et quatre parties;	530
40 Altos divisés ou non en premiers et seconds, et dont dix amovibles joueraient dans l'occasion de la Viole d'amour;	2 Bass-Tuba;
15 Violoncelles, divisés ou non en premiers et seconds;	50 Hautbois;
18 Contre-Basses à 5 cordes accordées en quintes (<i>Sol, Ré, La</i>);	50 Pianos;
15 Autres C-Basses à 4 Cordes accordées en quarte (<i>Mi, La, Ré, Sol</i>);	1 Buffet d'Orgue très grave, pourvu au moins de jeux de Seize pieds;
6 Grandes flûtes;	8 Paires de Timbales (10 Timbaliers);
4 Flûtes tierces (en <i>Mi Bémol</i>) improprement appelées en <i>Fa</i> ;	6 Tambours;
2 Petites flûtes octaves;	3 Grosses-Caisses;
2 Petites flûtes (en <i>Re♭</i>) improprement appelées en <i>Mi ♯</i> ;	4 Paires de Cymbales;
6 Hautbois;	6 Triangles;
6 Cors Anglais;	6 Jeux de Timbres;
4 Bassons quinte;	12 Paires de Cymbales antiques (en différents tons);
12 Bassons;	2 Grandes Cloches très graves;
4 Petites Clarinettes (en <i>Mi Bémol</i>);	2 Tam-tams;
8 Clarinettes (en <i>Ut</i> ou en <i>Si Bémol</i> , ou en <i>La</i>);	4 Pavillons Chinois;
5 Clarinettes Basses (en <i>Si Bémol</i>);	
16 Cors (dont 6 à Pistons);	458 Instrumentistes.
8 Trompettes;	
6 Cornes à Pistons;	40 Soprani enfants (Premiers et seconds);
4 Trombones - Altos;	100 Soprani femmes (Premiers et seconds);
6 Trombones - Tenors;	100 Tenors (Premiers et seconds);
2 Grands Trombones - Basses;	120 Basses (Premières et secondes);
1 Ophécléides en <i>Ut</i> ;	
2 Ophécléides en <i>Si Bémol</i> ;	500 Chœurs.

On voit que dans cet ensemble de 818 exécutants, les choristes ne dominent pas, encore aurait-on beaucoup de peine à réunir à Paris trois cent soixante voix de quelque valeur, tant l'étude du chant y est, à cette heure, peu répandue ou peu avancée.

Il faudrait évidemment adopter un style d'une largeur extraordinaire toutes les fois que la masse entière serait mise en action, en réservant les effets délicats, les mouvements légers et rapides, pour de petits orchestres que l'auteur pourrait aisément composer, et faire dialoguer ensemble au milieu de ce peuple musical.

Outre les chatoyantes couleurs que cette multitude de timbres différents ferait jaillir à chaque instants, il y aurait des *effets harmoniques* inouïs à tirer.

De la division en huit ou dix parties des cent vingt Violons aidés des quarante Altos, à l'aigu, pour l'accent angélique, aérien, et dans la nuance *pianissimo*.

De la division des Violoncelles et contre-Basses au grave dans les mouvements lents, pour l'accent mélancolique, religieux, et la nuance *mezzo forte*.

De la réunion en *petit orchestre* des notes très-graves de la famille des Clarinettes, pour l'accent sombre et les nuances *forte* et *mezzo forte*.

De la réunion en *petit orchestre* des notes graves des Hautbois, Cors anglais et Bassons quintes, mêlées aux notes graves des grandes Flutes, pour l'accent religieusement triste et la nuance *piano*.

De la réunion en *petit orchestre* des notes graves des Ophicléides, Bass-Tuba et Cors, mêlées aux *pédales* des Trombones té-nors, aux derniers sous graves des Trombones basses, et aux seize pieds (Flute ouverte) de l'Orgue, pour les accents profondément graves, religieux et calmes, et dans la nuance *piano*.

De la réunion en *petit orchestre* des notes saignées des petites Clarinettes, Flutes et petites Flutes, pour l'accent strident et la nuance *forte*.

De la réunion en *petit orchestre* des Cors, Trompettes, Cornets, Trombones et Ophicléides, pour l'accent pompeux, éclatant et dans la nuance *forte*.

De la réunion en *grand orchestre* des trente Harpes avec la masse entière des instruments à archets jouant *pizzicato*, et formant ainsi dans leur ensemble, une autre Harpe gigantesque à *neuf cent trente-quatre* cordes, pour les accents gracieux, brillants, voluptueux, et dans toutes les nuances.

De la réunion des trente Pianos avec les six jeux de timbres, les douze paires de Cymbales antiques, les six Triangles (qui pourraient être accordés comme les Cymbales antiques, en différents tons,) et les quatre Pavillons chinois, constituant un *orchestre* à percussion, *métallique*, pour les accents joyeux et brillants, dans la nuance *mezzo forte*.

De la réunion des huit paires de Timbales avec les six Tambours et les trois grosses Caisses, formant un *petit orchestre* à percussion, et presque exclusivement *rhythmique*, pour l'accent menaçant et dans toutes les nuances.

Du mélange des deux Tam-Tams, des deux Cloches, et des trois grandes Cymbales avec certains accords de Trombones, pour l'accent lugubre, sinistre, et dans la nuance *mezzo forte*.

Comment énumérer tous les aspects harmoniques que prendrait ensuite chacun de ces différents groupes associé aux groupes qui lui sont sympathiques ou antipathiques!

On pourrait établir de grands duos entre l'orchestre d'instruments à vent et l'orchestre d'instruments à cordes. —

Entre l'un de ces deux orchestres et le chœur. Entre le chœur et les Harpes et Pianos seulement. —

Un grand trio entre le chœur à l'unisson et à l'octave, les instruments à vent à l'unisson et à l'octave, et les Violons, Altos et Violoncelles à l'unisson et à l'octave également. —

Ce même trio accompagné par une forme rythmique dessinée par tous les instruments à percussion, les contre-Basses, les Harpes et les Pianos. —

Un chœur simple, double ou triple, sans accompagnement. —

Un chant de Violons, Altos et Violoncelles *unis*, ou d'instruments à vent de bois *unis*, ou d'instruments de cuivre *unis*, accompagné par un *orchestre vocal*. —

Un chant de Soprani, ou de Ténors, ou de Basses, ou de toutes les voix à l'octave, accompagné par un *orchestre instrumental*. —

Un petit chœur chantant, accompagné par le grand chœur et par quelques instruments. —

Un petit orchestre chantant, accompagné par le grand orchestre et par quelques voix.

Un grand chant grave, exécuté par toutes les Basses à archet, et accompagné à l'aigu par des Violons divisés, et les Harpes et Pianos.

Un grand chant grave, exécuté par toutes les Basses à vent et l'Orgue, et accompagné à l'aigu par les Flûtes, Hautbois, Clarinettes, et les Violons divisés. —

Etc, etc, etc.....

Le système de répétitions à établir pour cet orchestre colossal ne saurait être douteux: c'est celui qu'il faut adopter toutes les fois qu'il s'agit de monter un ouvrage de grandes dimensions, dont le plan est complexe et dont certaines parties ou l'ensemble offrent des difficultés d'exécution; c'est le système des répétitions partielles. Voici donc comment le chef d'orchestre procédera dans ce travail analytique.

Je suppose qu'il connaît à fond et jusques dans ses moindres détails la partition qu'il va faire exécuter. Il nommera d'abord deux sous-chefs qui devront, en marquant les temps de la mesure dans les répétitions d'ensemble, avoir continuellement les yeux sur lui, pour communiquer le mouvement aux masses trop éloignées du centre. Il choisira ensuite des répétiteurs pour chacun des groupes vocaux et instrumentaux.

Il les fera répéter eux-mêmes préliminairement pour les bien instruire de la manière dont ils doivent diriger la part des études qui leur est confiée.

Le premier fera répéter isolément les premiers Soprani, ensuite les seconds, puis les premiers et les seconds ensemble.

Le second répétiteur exercera de la même façon les Tenors premiers et seconds.

Il en sera ainsi du troisième pour les Basses. Après quoi on formera trois chœurs composés chacun d'un tiers de la masse totale; puis enfin le chœur sera exercé dans son entier.

On se servira pour accompagner ces études chorales, soit d'un Orgue, soit d'un Piano aidé de quelques instruments à cordes, Violons et Basses.

Les sous-chefs et les répétiteurs de l'orchestre exerceront isolément d'après la même méthode :

- 1^o Les Violons premiers et seconds séparément, puis tous les Violons réunis.
- 2^o Les Altos, Violoncelles, et contre-Basses séparément, puis tous ensemble.
- 3^o La masse entière des instruments à archet.
- 4^o Les Harpes seules.
- 5^o Les Pianos seuls.
- 6^o Les Harpes et Pianos réunis.
- 7^o Les instruments à vent (de bois) seuls.
- 8^o Les instruments à vent (de cuivre) seuls.
- 9^o Tous les instruments à vent réunis.
- 10^o Les instruments à percussion seuls, en enseignant surtout aux Timbaliers à bien accorder leurs Timbales.
- 11^o Les instruments à percussion réunis aux instruments à vent.
- 12^o Enfin toute la masse instrumentale et vocale réunie sous la direction du chef d'orchestre.

Ce procédé aura pour résultat d'amener d'abord une exécution excellente qu'on n'obtiendrait pas avec l'ancien système d'études collectives, et de n'exiger de chaque exécutant que quatre répétitions au plus. Qu'on ne néglige pas en pareils cas de répandre à profusion des diaphragmes dans l'orchestre, c'est le seul moyen de maintenir bien exactement l'accord de cette foule d'instruments de nature et de tempéraments si divers.

Le préjugé vulgaire appelle *bruyants* les grands orchestres: s'ils sont bien composés, bien exercés et bien dirigés; et s'ils exécutent de la vraie musique, c'est *puissants* qu'il faut dire; et, certes, rien n'est plus dissemblable que le sens de ces deux expressions. Un petit mezz-quin orchestre de vaudeville peut être *bruyant*, quand une grande masse de musiciens convenablement employée sera d'une douce extrême, et produira, même dans ses violents éclats, les sons les plus beaux. Trois Trombones mal placés paraîtront *bruyants*, insupportables, et l'instant d'après, dans la même salle, douze Trombones étonneront le public par leur noble et *puissante* harmonie.

Il y a plus: les unissons n'acquièrent de valeur réelle qu'en se multipliant au delà d'un certain nombre. Ainsi quatre Violons de première force jouant ensemble la même partie produiront un effet assez disgracieux, peut être même détestable, là où quinze Violons d'un talent ordinaire seront excellents. Voilà pourquoi les petits orchestres, quelque soit le mérite des exécutants qui le composent, ont si peu d'action, et conséquemment si peu de valeur.

Mais dans les mille combinaisons praticables avec l'orchestre monumental que nous venons de décrire, résideraient une richesse harmonique, une variété de timbres, une succession de contrastes qu'on ne peut comparer à rien de ce qui a été fait dans l'art jusqu'à ce jour, et par dessus tout une incalculable puissance mélodique, expressive et rythmique, une force pénétrante à nulle autre pareille, une sensibilité prodigieuse pour les nuances d'ensemble et de détail. Son repos serait majestueux comme le sommet de l'éolée, ses agitations rappelleraient l'ouragan des tropiques, ses explosions, les cris des volcans ou retrouverait les plaintes, les murmures, les bruits mystérieux des forêts vierges, les clameurs, les prières, les chants de triomphe ou de deuil d'un peuple à l'âme expansive, au cœur ardent, aux fougueuses passions; son silence imposerait la crainte par sa solennité; et les organisations les plus rebelles frémissaient à voir son *crescendo* grandir en rugissant comme un immense et sublime incendie. FIN.



BOSTON PUBLIC LIBRARY



3 9999 05498 392 7

