

C.

45

# Cours d'Instrumentation

Considère sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art

À L'USAGE DES JEUNES COMPOSITEURS

Par

**MR HENRY BERTON,**

Officier de la Légion d'honneur, Membre de l'Institut Royal de France  
Professeur de Composition au Conservatoire

PAR

**G. KASTNER**



Approuvé par l'Académie des beaux Arts de l'Institut Royal de France  
en admission au Conservatoire Royal de Musique pour l'enseignement dans les Classes de Composition

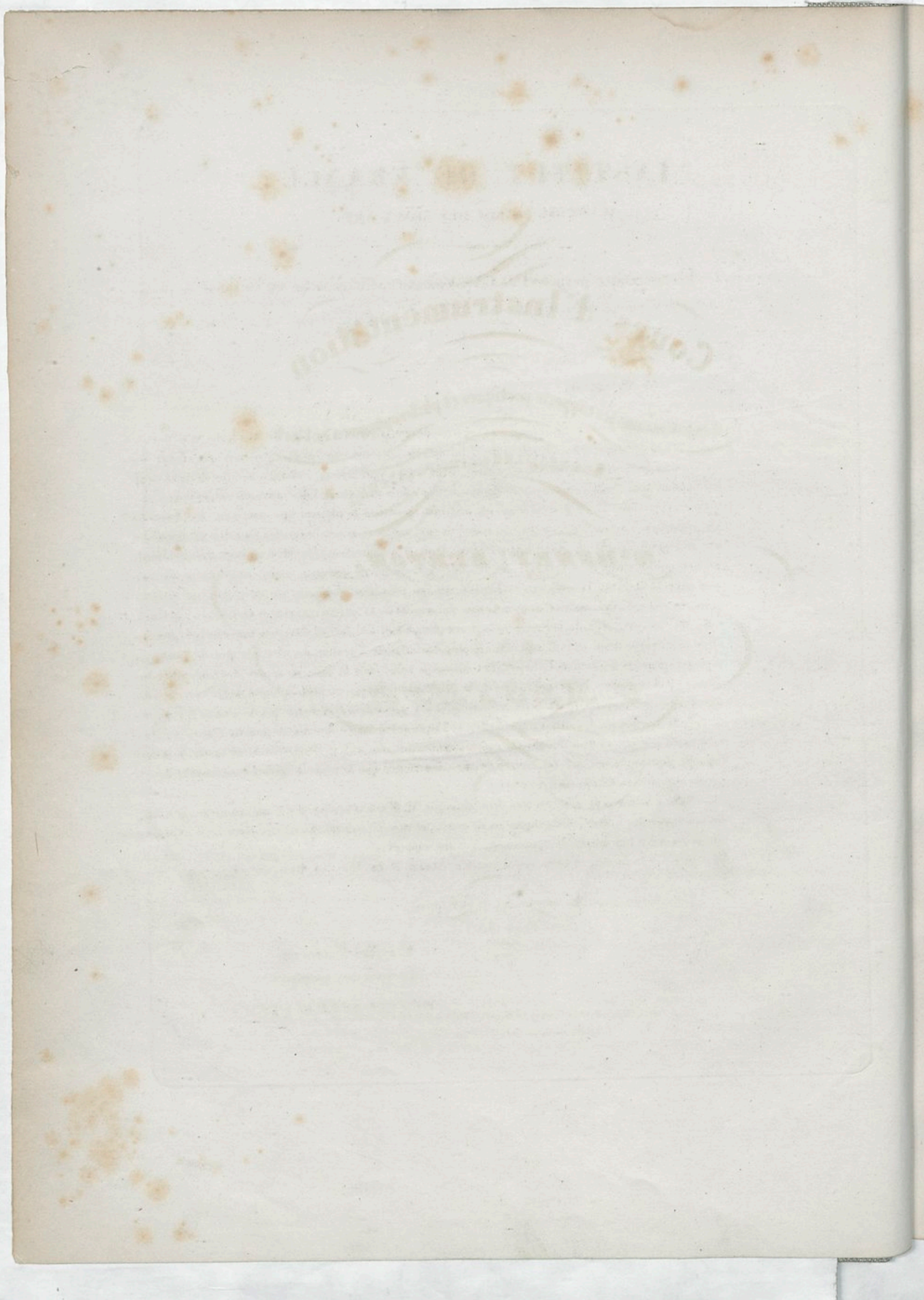
Prix: 50.

A PARIS, chez A. MEISSONNIER & J. L. HEUGEL, Éditeurs de Musique.  
Rue Vivienne 2 bis près le Passage Colbert.

*A. Meissonnier & J. L. Heugel*

Vm. 8  
449







# INSTITUT DE FRANCE

ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX ARTS.

Le Secrétaire perpétuel de l'Académie Certifie que ce qui suit est extrait du procès verbal de la Séance du Samedi 11 Mars 1837.

MESSIEURS,

## RAPPORT,

Sur un ouvrage de M.  
Kastner ayant pour titre:  
Traité de l'instrumentation  
musicale considérée sous  
les rapports poétiques et  
philosophiques de l'art;  
par la section de musique.

S. E. M. le Ministre de l'Intérieur, en vous faisant parvenir l'ouvrage de M. KASTNER, vous a invités à en faire l'examen, et, par suite, à lui donner votre avis sur ses mérites; vous avez chargé votre section de musique de prendre ce soin; elle s'est empressée de satisfaire à votre désir et vient aujourd'hui vous donner connaissance du rapport qu'elle a cru devoir faire sur cette intéressante et utile composition. Il y a peu de tems, en daignant approuver le rapport que nous avons eu l'honneur de soumettre à votre sanction sur son traité de l'instrumentation, vous avez déjà donné à M. KASTNER une marque honorable de votre bienveillance. Dans ce premier ouvrage M. KASTNER a traité à fond tout ce qui se rattache à l'emploi de tous les instrumens de musique connus et en usage de nos jours; ce traité dont l'excellence et l'utilité ont été reconnues par vous, n'était cependant si l'on peut s'exprimer ainsi, qu'une nomenclature raisonnée de la partie purement mécanique de l'art musical; sous ce point de vue cet ouvrage est complet et satisfaisant dans son but d'utilité pour les élèves en composition, mais il restait un point plus difficile à traiter, car il existe peu de sources à explorer pour en construire l'édifice. Cet ouvrage à faire était la mise en œuvre des matériaux indiqués et classés dans le premier, c'est à dire la partie poétique et philosophique de l'art; c'est le but que l'Auteur s'est proposé et nous croyons qu'il est parvenu à l'atteindre, par le soin qu'il a apporté dans le classement des différentes écoles et l'analyse raisonnée des divers moyens d'instrumentation employés par chacun des grands maîtres qu'il cite avec une profonde érudition musicale et dans laquelle il a su tracer avec sagacité l'itinéraire des routes que le génie a suivies constamment dans la production de ses Chefs-d'Œuvre.

Nous pensons donc que, par ces deux ouvrages, M. KASTNER s'est placé avec avantage au rang de nos meilleurs auteurs didactiques en ce genre, et que l'Académie ferait une chose juste en daignant accorder son honorable approbation à notre rapport.

Signé à la minute: CHERUBINI, LESUEUR, AUBER, PAËR, HALEVY, BERTON rapporteur.

L'Académie adopte les conclusions de ce Rapport.

Certifié Conforme

Le Secrétaire perpétuel

QUATREMERE DE QUINCY



## AVANT-PROPOS.

En écrivant le *Traité général d'Instrumentation* j'avais en vue de remplir une lacune importante dans la série des études Musicales; les fautes d'Instrumentation qu'on découvre dans les œuvres de nos jeunes compositeurs, m'avaient suffisamment démontré la nécessité d'un pareil livre; en effet, à peine a-t-on reçu quelques notions d'harmonie et de contrepoint qu'on se croit déjà capable de manier les masses de l'orchestre; que résulte-t-il de ces orgueilleuses prétentions? un pêle mêle confus et inextricable, un fracas discordant où se croisent sans rime ni raison tous les instruments de l'orchestre; c'est qu'avant d'instrumenter un morceau de Musique il faut:

1<sup>o</sup> Connaître exactement l'étendue, et les propriétés de chaque Instrument.

2<sup>o</sup> Savoir en faire une application convenable sous le triple rapport de l'harmonie du caractère et de l'expression.

La première de ces conditions, je crois l'avoir remplie en faisant paraître l'ouvrage ci-dessus mentionné, et le rapport avantageux qu'en a fait l'Académie des beaux arts a dû me confirmer dans cette persuasion.

Quant à la seconde j'ai l'espoir d'y répondre pareillement par le livre que j'offre aujourd'hui au public, et que je crois appelé à résoudre toutes les questions qui se rattachent au travail de l'instrumentation.

Pour bien développer mon sujet j'ai cru devoir adopter le plan suivant qui divise tout l'ouvrage en trois grandes catégories savoir:

La première qui contient l'exposé des préceptes généraux à suivre, tels que: la manière de traiter l'accompagnement, l'emploi des Instruments dans l'orchestre, les principaux effets d'instrumentation &c.

La seconde qui comprend un certain nombre d'analyses des meilleurs maîtres en différents genre, comme Musique d'Eglise, Musique de Concert, Musique Dramatique. Cette partie est une des plus intéressantes, et je me suis efforcé d'y démontrer le faire des compositeurs célèbres, la manière dont ils ont distribué les parties d'orchestre, le choix qu'ils ont fait de tel instrument ou de telle combinaison, et cela toujours relativement à l'harmonie, au caractère et à l'expression; cette Méthode m'a semblé la meilleure pour bien faire comprendre aux élèves la partie matérielle et en même tems le sens moral de cet art difficile, et par suite pour les engager à imiter de si excellents modèles.

Enfin la troisième partie donne quelques renseignements sur la Musique Militaire et d'Harmonie &c.

On voit par ce qui précède que le *Traité d'Instrumentation considérée sous les rapports Poétiques et Philosophiques de l'art* est le complément indispensable du *Traité général d'Instrumentation*.

L'un fournit la nomenclature des Instruments, leur étendue et leurs propriétés, l'autre en donne l'application et indique leur mise en œuvre.

Les encouragements que plusieurs Compositeurs célèbres, entr'autres mes illustres maîtres M<sup>rs</sup> BERTON et REICHA, ont bien voulu accorder à mes premiers essais, m'ont déterminé à entreprendre ce nouveau travail, auquel, je l'espère, on reconnaîtra aussi un but d'utilité puisqu'il complète d'une manière satisfaisante la somme des connaissances qui se rapportent à l'art d'instrumenter une composition musicale; tel est au reste le sentiment de l'Académie des beaux-arts comme le prouve le rapport avantageux dont elle a bien voulu honorer cet ouvrage.

Si, à l'approbation des savants et des artistes, je puis joindre le suffrage du public, mon but aura été atteint et j'aurai reçu la meilleure récompense qu'il me soit permis d'ambitionner.

---

(Avis essentiel) Nous nous sommes borné à imprimer un ou deux numéros de Partition pour chaque genre de Musique quoique nous donnions à la fois l'Analyse de différents Morceaux, parceque toutes les partitions des morceaux analysés eussent grossi inutilement le contenu de ce volume, ensuite parceque cette adjonction en augmentant beaucoup le prix de l'ouvrage en eut interdit l'achat à une foule de jeunes gens qui trouveront dans chaque Bibliothèque musicale à suppléer aisément à cette omission.



## CHAPITRE I.

## Aperçu historique sur l'Instrumentation depuis son origine jusqu'à nos jours.

Les premiers instruments dont l'homme se servit au berceau de la civilisation furent sans aucun doute la Flûte, le Cithre et le Tambour; le hasard fut son premier maître, et lui enseigna l'art de souffler dans un tube, de mettre en vibration des boyaux fixés à leurs extrémités et enfin de frapper sur une peau tendue.

L'histoire nous apprend qu'à l'époque la plus reculée on connaissait dans l'Inde diverses espèces de Cithres ou Guitares, Flûtes, Trompettes, Tympanons et Buccins; nous retrouvons plus tard ces mêmes instruments perfectionnés ou modifiés au sein de la féconde Égypte, de la Chaldée et de la Phénicie; enfin les livres saints nous entretiennent à chaque page des Harpes, des Flûtes et des Trompettes en usage chez les Hébreux.

Les Instruments des Grecs signalèrent un nouveau progrès par l'application qu'ils firent à la musique de la Philosophie et des Mathématiques. Il est à présumer que dans le principe les instruments servirent isolément, puis, l'expérience ayant démontré qu'ils pouvaient facilement se marier aux voix et même s'allier entr'eux, on eut l'idée de les faire servir à l'accompagnement et de les renforcer l'un par l'autre; un long espace de temps s'écoula même sans qu'on les employât à autre chose qu'à soutenir les voix; ce fut seulement vers l'année 450 avant J.-C. qu'un certain Sacados d'Argos commença à jouer des solos de flûte, et environ trente ans après Agélaüs de Tegea fit entendre des solos de Cithre; ainsi, les instruments à vent prévalurent longtemps sur ceux à cordes, cela vient de ce qu'ils avaient plus de ressemblance avec la voix humaine.

Dans les solennités on employait une grande masse d'instruments de différentes sortes.

Les Romains eurent à peu près les mêmes instruments que les Grecs, c'est-à-dire la Lyre, le Luth, la Flûte, la Trompette, le Psaltérion, les Timbales et encore quelques autres.

Les peuples du Nord tels que Germains, Gaulois, Bretons, Scandinaves &c. affectionnaient particulièrement le Clairon, et leurs Bardes s'accompagnaient d'une espèce de Harpe fort compliquée.

Aux premiers tems du Christianisme la Liturgie était soutenue par des Cithres, des Flûtes et des Trompettes, ce qui ne devait pas laisser que de produire un effet assez bizarre. Cet étrange accompagnement subsista jusqu'en 756 où l'usage de l'Orgue se répandit dans toutes les Églises. Cet instrument était encore bien imparfait puisqu'il ne possédait qu'un seul jeu, la *régule*, toutefois son introduction n'en est pas moins un fait remarquable, car elle aide puissamment à la découverte de notre harmonie; ce fut vers la fin du IX<sup>e</sup> Siècle qu'on fit les premiers essais en ce genre et qu'on donna à l'Orgue un accompagnement à plusieurs parties.

L'année 1157 vit éclore une nouvelle classe de Musiciens: les Ménestrels et les Ménétriers; les premiers chantaient de petits poèmes célébrant l'amour et la guerre, et les seconds les accompagnaient sur la Harpe, le Cithre, le Luth, la Vielle, et même sur une espèce de Viole qui se touchait avec un Archet.

Cependant la science de l'harmonie s'était perfectionnée peu-à-peu, et la Tragédie Lyrique avait pris naissance en 1597. Au tems de Lully et de Scarlatti l'Orchestre se composait déjà de Violons, Altos, Violes, Basses, Flûtes, Chalumeaux, Musettes, Théorbes, Timbales, Epinettes et Clavecins. Hendel (1705) y joignit la Trompette et le Hautbois actuel.

En 1750 on inventa à Nuremberg la Clarinette et le Cor; le Basson ne tarda pas à remplacer le Bombarde, et le Violoncelle les anciennes Violes; enfin Gluck, Haydn et Mozart portèrent l'orchestre au plus haut degré de perfection.

Nous allons terminer cet aperçu en citant les noms célèbres qui ont avec plus ou moins de succès transmis jusqu'à nous les sublimes et magnifiques traditions de ces trois grands maîtres. En France, Piccini, Sacchini, Philidor, Monsigny, Gossec, Grétry auteur du Tableau parlant, de Zémire et Azor; de Richard cœur-de-lion; Martini, Dalayrac Champein, Salieri auteur de Tairare et des Danaïdes; Vogel, Lemoine, Catel, Kreutzer, Persuis, Lesueur, Berton auteur du délire, de Montano et Stéphanie, d'Aliné; Chérubini auteur des deux journées, de l'hotellerie portugaise, des Abencerrages, d'Ali-baba; Nicolo, Della-maria, Steibelt, Mehul, auteur d'Euphrosine, de Joseph, de l'Irato; Spontini auteur de la Vestale et de Fernand Cortez.

En Italie, Sarti, Cimarosa auteur du mariage secret; Paisiello auteur de la Meunière et du Barbier; Paër auteur de l'Agnese; Zingarelli auteur de Romeo et Juliette.

En Allemagne, Martini Vincenzo auteur de la Cosa rara, Reichardt auteur de Brennus, Winter auteur du Sacrifice interrompu, Weigl auteur de la famille suisse; Weber auteur du Freischütz, d'Oberon, d'Euryanthe; l'immortel Beethoven auteur de Fidelio et d'une foule de symphonies; Spohr auteur du Faust.

Et enfin de nos jours Boieldieu, Rossini, Auber, Ries, Bellini, Meyerbeer, Mendelssohn, Seyfried, Schubert, Mercadente, Herold, Marschner, Lindpaintner, Halevy, Berlioz, Onslow, &c.

C'est parmi tous ces différents maîtres que nous choisirons des exemples pour la démonstration des préceptes que renfermera cet ouvrage, et nous nous efforcerons de montrer par quel mécanisme, par quels effets, ils sont arrivés à un aussi magnifique résultat.



CHAPITRE II.  
DE L'INSTRUMENTATION.  
Considérations générales.

L'INSTRUMENTATION est l'art d'*appliquer convenablement les différents genres d'Instruments à un chant donné*; c'est comme le coloris de l'image, le vêtement de la statue; elle sert à compléter le sens d'un morceau de musique; elle anime et vivifie, nuance, embellit et achève la pensée Mélodique du Compositeur.

L'Instrumentation se divise:

- 1<sup>o</sup> En *Musique Instrumentale pure*, c'est-à-dire sans voix;
  - 2<sup>o</sup> En *Musique Instrumentale d'accompagnement*.
- La Première comprend les Concertos, Quatuors, Symphonies &c.  
La Seconde les Cantates, Messes, Opéras, &c.

Dans la Musique Instrumentale pure, les Instruments concertants ou dominants sont soutenus par les Instruments d'accompagnement.

Dans celle avec chant, les voix sont pareillement soutenues par les Instruments d'accompagnement. (1)

Enfin, dans l'un et l'autre genre l'accompagnement peut être *simple* ou *compliqué*,

Dans le premier cas les Instruments accompagnent harmoniquement, c'est-à-dire que leur mission se borne à une sorte de remplissage qui double et renforce certaines notes des accords.

Dans le second cas les Instruments accompagnent avec des figures et des dessins qui diffèrent de la Mélodie.

Du reste, quelque soit le genre d'accompagnement qu'on ait adopté, il est également indispensable de bien connaître la nature de chaque instrument.

Sans un long et intelligent exercice de l'harmonie et du Rhythme, l'Instrumentation ne peut produire qu'un bruit confus, bon à peine pour un public ignorant, mais bien insuffisant pour des juges éclairés et délicats qui regardent comme essentiels, l'ordre, le rapport et l'enchaînement des idées.

Plus on met de science et d'habileté dans la combinaison d'un morceau de musique instrumenté, plus le travail en est excellent et recommandable. Il est bien entendu que pour atteindre à un tel point, il faut une parfaite connaissance des Instruments, de leur qualité, de leur timbre, de leur couleur, de ce qu'ils peuvent le mieux rendre ou exprimer; tout cela s'acquiert par une expérience pratique et aussi par des ouvrages de Théorie spécialement consacrés à cette partie de l'art; il faut en outre, lorsqu'on écrit, s'efforcer toujours d'entendre soi-même l'effet des Instruments, soit individuellement, soit comparé aux Masses.

Nous avons dit que l'Instrumentation se divisait en accompagnement *simple* ou *harmonique*, et en accompagnement *compliqué* ou *artistique*; nous allons revenir un peu sur ces diverses dénominations.

L'accompagnement *simple*, que l'on appelle le plus souvent Instrumentation, consiste surtout à produire le *fort* et le *faible* au moyen d'une Masse d'Instruments, et, ainsi, à faire ressortir à propos les *piano* et les *forte* d'une composition; ce sont à proprement parler, les *clairs* et les *ombres* du tableau.

Il faut observer que les parties dominantes qui font la Mélodie doivent être seulement soutenues et renforcées, mais jamais étouffées, pour ainsi dire, par le bruit des Instruments accompagnateurs; ceux-ci servent à orner et à faire valoir le chant, jamais ils ne doivent le déguiser ni le couvrir; ceci regarde également la Musique instrumentale pure où une partie des instruments joue la mélodie tandis que les autres accompagnent.

L'accompagnement *compliqué* est quelquefois d'un excellent effet, quand on sait l'employer convenablement; les figures qu'il exécute donnent presque toujours beaucoup de brillant et d'entrain à l'idée principale; c'est comme un diamant à mille facettes qui réfléchit sous une infinité d'aspects la richesse et la fécondité de la composition; il faut toutefois avoir grand soin que le dessin de ce genre d'accompagnement soit relatif à la Mélodie qu'il soutient, car il serait ridicule au dernier point de broder des variations sautillantes sur un thème sérieux, et pourtant combien ne rencontre-t-on pas de contre-sens de cette espèce?

Ce que nous avons dit pour l'accompagnement simple, il faut le répéter pour l'accompagnement compliqué; jamais, dans aucune circonstance, ni l'un ni l'autre ne devra déborder le chant principal ou prendre sa place.

Ce principe, d'ailleurs très naturel et fondé sur la raison, est surtout applicable de nos jours où le fracas de

(1) Il y a cependant des cas où l'Orchestre exécute la mélodie tandis que les voix ont un simple rôle d'accompagnement (surtout dans les chœurs)



l'accompagnement est parfois poussé jusqu'à la monstruosité.

Il y a néanmoins certains passages, et même d'une assez longue durée, où en général il faut seulement considérer la puissance des masses sans égard au reste; de même, que, dans certaines autres situations, on ne doit s'attacher qu'à produire un effet de *pianissimo*, abstraction faite de la qualité des Instruments. Toutefois, ce dernier cas se présente plus rarement, attendu que dans les parties qui doivent être rendues avec beaucoup de douceur, il est presque toujours important de savoir employer tel instrument préférablement à tel autre, à cause de la délicatesse des nuances qu'on veut exprimer; tandis que dans les *fortissimo*, les individualités se perdent dans la masse, et tout ce qui fait du bruit est à peu près bon; des passages de cette nature demandent donc beaucoup moins d'art, car on n'a pour ainsi dire qu'à laisser aller tout l'orchestre; il faut néanmoins en être sobre et les employer à leur place, car le compositeur qui lance à tout propos la masse entière de l'orchestre, n'est qu'un enragé qui travaille pour des sourds.

Cependant, un Morceau de Musique où l'on ne ferait qu'observer les *piano* et les *forte*, ne pourrait pas encore s'appeler une oeuvre d'art; pour bien mériter ce titre, il faut qu'à cette première qualité il réunisse encore la couleur et le caractère le plus convenable dans les Instruments d'accompagnement.

Si, par exemple, on veut peindre un sentiment, une passion, ou tout autre objet d'une certaine importance, l'instrumentation devra être en rapport avec la situation.

Le choix des effets à employer demande à la fois un jugement sain, un tact habile, un coup d'oeil pénétrant, vif et rapide.

Toutefois, s'il est déjà difficile d'utiliser à propos un ou plusieurs instruments isolés de la masse, combien il est plus difficile encore de faire marcher tout l'orchestre pour exprimer une image d'un caractère franc et bien arrêté, d'unir et de marier ensemble les diverses qualités de son, de faire dialoguer les instruments comme les personnages d'un drame, de ramener chaque ton au caractère essentiel, et de les fondre pour ainsi dire l'un dans l'autre pour n'en former qu'un *trai tout*.

C'est là le comble de l'art et du génie, car il faut que, dans l'invention première du compositeur, se trouvent en germe, les principaux changements d'Instruments, leur liaison et l'effet qu'ils doivent produire l'un sur l'autre ou comparativement aux masses, enfin les parties qui doivent ressortir et en quelque sorte faire saillie sur le fond de la composition, de telle sorte qu'il soit impossible de déranger une seule partie, de distraire un seul instrument sans déchirer un membre, sans produire une lacune, sans gâter en un mot l'ordonnance et la beauté de l'ensemble.

Si on voulait prendre le mot *Instrumentation* dans son acception la plus rigoureuse on verrait qu'il n'y a presque pas de différence entre elle et la *composition instrumentale*, tant elles sont intimement liées l'une à l'autre; et en effet, dans un morceau de musique bien instrumenté n'est-il pas souvent impossible de deviner, si, dans le premier jet de l'inspiration, dans le premier travail des idées, l'instrumentation a précédé la composition mélodique et harmonique ou bien si elle n'a fait que marcher à la suite?

Certainement lorsque l'on écrit, il faut avant tout consulter sa tête et son cœur, mais il n'est cependant pas indifférent de posséder à fond toutes les ressources du mécanisme de l'orchestre, car il y en a plusieurs d'un effet presque inmanquable quand on s'en sert à propos.

Ainsi, l'expérience a démontré qu'on obtenait fréquemment de très heureux résultats par:

Des Traits à l'unisson, exécutés par un grand nombre d'Instruments;

Le croisement et l'enlacement des Instruments;

L'emploi de sourdines;

Un dialogue entre les instruments à cordes et ceux à vent;

Une Phrase *forte* répétée *piano*;... &c. &c.

Il y a une si grande variété dans les effets qu'on peut obtenir avec l'orchestre qu'il serait fastidieux d'en donner ici une plus longue énumération; chaque combinaison un peu essentielle trouvera sa place et sera suffisamment développée dans l'analyse des exemples que nous offrirons plus tard.

Enfin, pour mieux faire sentir la puissance de l'Instrumentation et l'importance du rôle qu'elle joue dans la musique, nous terminerons en faisant remarquer que fort souvent elle suffit pour parer et rendre brillant un morceau dont l'esprit manque de verve par lui-même, et que dans tous les cas, elle sert toujours à enchaîner, classer, perfectionner et ennoblir la masse et le rapport relatif des idées.



### CHAPITRE III. DE L'ORCHESTRE

#### Sa formation; de l'emploi des Instruments dans l'Orchestre.

La première chose dont nous ayons à nous occuper avant tout est la formation de l'Orchestre, tel qu'il se compose de nos jours. Les Instruments qu'on y peut faire entrer sont :

Le Violon, l'Alto, le Violoncelle, la Contrebasse, la Flûte, la petite Flûte (Piccolo) le Hautbois, le Cor Anglais, la Clarinette, la Clarinette basse, le Cor de Bassette, le Basson, le Cor, la Trompette, la Trompette à Clefs, la Trompette à Pistons, le Cornet à Pistons, le Trombone, le Serpent, (1) l'Ophicléide, le Contrebasson, les Timbales, La Harpe, la Guitare, le Piano, l'Orgue, la Grosse Caisse, les Cymbales, le Triangle, la Caisse Claire, le Carillon, la Cloche et le Tam-tam.

Mais il n'est pas nécessaire d'employer toujours tous ces instruments à la fois, et ce n'est même que dans certaines circonstances qu'on doit recourir à plusieurs d'entr'eux; ainsi, pour la composition habituelle d'un Orchestre ordinaire, on pourra s'arrêter aux instruments suivants :

Le Violon, l'Alto, le Violoncelle, la Contrebasse, la Flûte, le Hautbois, la Clarinette, le Basson, le Cor, la Trompette, le Trombone et les Timbales.

Ces instruments se divisent :

En 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> Violons, en Altos, Violoncelles et Contrebasses, en 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> Flûte, 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> Hautbois, 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> Clarinette, 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> Basson, 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> Cor, (2) 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> Trompette, Trombone Alto, Tenor et Basse, et Timbales.

(5) Voici maintenant dans quelle proportion doit figurer à l'Orchestre chaque espèce d'instruments, étant donné un nombre déterminé de Musiciens, car il n'est pas du tout indifférent de bien connaître la mesure exacte et harmonieuse des diverses parties; trop de fautes en ce genre se commettent chaque jour, pour que nous n'insistions pas sur ce point capital.

(4) Le plus petit Orchestre pour être complet devra comprendre au moins :

6 1<sup>ers</sup> Violons, 4 ou 5 2<sup>es</sup> Violons, 2 ou 3 Altos, 2 ou 3 Violoncelles, 2 Contrebasses.

Voici une autre combinaison :

12 1<sup>ers</sup> Violons, 10 à 12 2<sup>es</sup> Violons, 4 Altos, 4 Violoncelles, 5 Contrebasses.

Dans l'une et l'autre proportion on fera bien de laisser les instruments à vent simples, c'est à dire par 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> et même dans un Orchestre qui comporterait jusqu'à 50 Violons nous conseillerons encore de ne pas les doubler.

(5) L'Orchestre de l'Académie royale de Musique (Paris) se compose de :

12 Premiers Violons, 12 Seconds Violons, 8 Altos, 10 Violoncelles, 8 Contrebasses, 5 Flûtes, 2 Hautbois, 1 Cor Anglais, 2 Clarinettes, 4 Cors, 4 Bassons, 2 Trompettes, 1 Trompette à Clefs, 2 Cornets à Pistons, 5 Trombones, 1 Ophicléide, 1 Timbalier, 1 Grosse Caisse, 1 Cymbalier, Triangle, 2 Harpes, 1 Orgue.

Nous allons citer encore deux Orchestres célèbres d'Allemagne, l'Orchestre du Théâtre de Stuttgart se compose de :

8 premiers Violons, 8 seconds Violons, 4 Altos, 5 Violoncelles, 4 Contrebasses, 4 Flûtes, 4 Hautbois, 1 Cor Anglais, 4 Clarinettes, 2 Cors de Bassette, 4 Bassons, 6 Cors, 2 Trompettes, 3 Trombones, 1 Ophicléide, 1 Trompette à Clefs, 1 Harpe, 1 Piano, 1 Grosse Caisse, 1 Timbalier, Cymbales, Triangle, Orgue.

L'Orchestre du Théâtre de Darmstadt se compose de :

10 premiers Violons, 10 seconds Violons, 6 Altos, 6 Violoncelles, 4 Contrebasses, 5 Flûtes, 5 Hautbois, 1 Cor Anglais, 5 Clarinettes, 2 Cors de Bassette, 5 Bassons, 1 Contrebasson, 6 Cors, 2 Trompettes, 1 Trompette à Clefs, 5 Trombones, 1 Ophicléide, 1 Grosse Caisse, Cymbales, Timbales, Triangle, Tam-Tam, Harpe, Piano, Orgue.

Voici un modèle d'Orchestre Monstre, dans de bonnes proportions, qui pourra servir de point de comparaison pour en établir du même genre; il fut constitué à Vienne en 1812 à l'effet d'exécuter le *Timothée* oratorio de Haendel.

(1) Le Serpent est aujourd'hui presque totalement abandonné; il a été remplacé par l'Ophicléide ou le Basson Russe.

(2) Aujourd'hui on emploie ordinairement quatre Cors et même quelquefois plus.

(3) Ce Chapitre pourra être consulté avec fruit par MM. les Directeurs de province.

(4) Tout bon Orchestre doit posséder en outre un Violon principal qui exécute les Solos. Quelquefois on a encore une partie de 3<sup>e</sup> Violon, ce qui arrive surtout lorsqu'on n'emploie que la masse des Instruments à Cordes.

(5) Il est bien entendu que dans la composition de ces divers Orchestres nous n'avons fait figurer que les Instruments essentiels auxquels on ajoute au besoin ceux d'un usage moins général tels que Harpe, Cor Anglais, Clarinette basse &c.



1 Directeur, 1 Lecteur de partition, sous directeur, 1 Pianiste, 1 Directeur de Violons, 60 1<sup>ers</sup> Violons, 60 2<sup>es</sup> Violons, 57 Altos, 53 Violoncelles, 21 Contrebasses, 12 Flûtes, 12 Hautbois, 12 Clarinettes, 12 Cors, 12 Bassons, 2 Contrebassons, 9 Trombones, 12 Trompettes, 4 Timbales, 1 Grosse Caisse; il faut joindre à cela 3 Cantatrices Solo, 4 Chanteurs Solo, 180 Choristes, vraisemblablement 60 pour chaque voix, en tout, 590 exécutants. (1)

Nous avons dit qu'il devait y avoir toujours entre les diverses parties d'un Orchestre une juste et exacte proportion; pourquoi donc arrive-t-il si souvent que certaines parties sont pour ainsi dire étouffées par d'autres? voici, selon nous, les causes de ce désordre et les moyens d'y remédier.

La plupart du tems on se contente de soigner la partie de 1<sup>er</sup> Violon, quant à celle de 2<sup>e</sup> Violon on la confie à des artistes beaucoup trop faibles et en nombre inférieur; comment s'étonner après cela que le 2<sup>e</sup> Violon soit toujours éclipsé par le 1<sup>er</sup> qui déjà, par sa nature, exécute une partie dominante et mieux appréciable à l'oreille.

On ferait bien aussi, dans certains cas, de donner deux Violoncelles pour une Contrebasse, car c'est proprement le Violoncelle qui en marchant à l'octave, fait ressortir la partie de Contrebasse.

En toute circonstance il faut apporter un grand soin à l'exécution des Instruments graves, soit à Cordes, soit à Vent, tels que: Contrebasses, Contrebassons, Trombones basses, Serpents ou Ophicléides; car ces Instruments laissent tant à désirer pour la pureté et la rondeur du ton, qu'il n'y a que des Artistes de premier ordre qui puissent dissimuler ces imperfections, et rendre d'une manière franche, claire et satisfaisante la partie importante dont ils sont chargés.

Enfin nous avons conseillé de ne doubler que fort rarement les Instruments à vent de l'Orchestre; il y a pourtant des circonstances où cela devient indispensable, lorsque par exemple, ils pourraient être étouffés par une trop forte masse d'Instruments à Cordes, mais dans ce dernier cas, on devra toujours écrire expressément la partie *Ripieno*.

Il arrive parfois qu'un Directeur qui ne peut pas disposer d'un nombre suffisant de Violons, n'en persiste pas moins à bourrer son Orchestre d'Instruments à Vent; alors l'équilibre est rompu, on s'évertue vainement à saisir les parties d'Instruments à Cordes, on trouve les effets d'harmonie beaucoup trop chargés, et on fait souvent honneur au Compositeur d'une bécue qui résulte de la seule maladresse de son interprète.

Une dernière considération à laquelle on devra s'arrêter, c'est le *son* de l'Instrument et le *jeu* de l'Artiste; l'expérience a démontré qu'aucun genre d'Instruments n'était susceptible de plus grandes variations pour la force et la plénitude que les Instruments à Cordes; chacun sait en outre que la manière de l'Artiste influe aussi puissamment sur la vigueur et la rondeur du ton; ces deux causes réunies peuvent produire de si grandes différences dans les résultats, qu'on obtient souvent beaucoup plus d'effet avec quatre bons exécutants qu'avec six autres d'un ordre inférieur.

Il faut donc avoir égard à ces nuances, en les négligeant, il peut arriver qu'avec la meilleure distribution dans les personnes, telle partie se trouve sans relief et couverte par les autres.

L'Orchestre se divise en deux grandes masses générales, savoir: celle des Instruments à Cordes, celle des Instruments à Vent.

Les Instruments à Cordes forment d'après leur nature, le fonds de l'Orchestre, la partie essentielle de la composition.

Les Instruments à Vent donnent une nouvelle subdivision: celle des Instruments en bois, celle des Instruments en cuivre, de manière que le Compositeur peut disposer d'un triple chœur qu'il fait marcher soit isolément, soit deux à deux, soit tous trois ensemble.

Si on réfléchit maintenant de combien de manières différentes ces trois chœurs peuvent se combiner l'un avec l'autre, combien de révolutions ils peuvent opérer sans toutefois perdre leur rang ni leur indépendance, tantôt par remplissage, tantôt par imitation, tantôt par contre-mélodie, quelle immense variété offre le caractère de chaque Instrument, et combien de changements peuvent résulter de leur agencement et de leur assemblage, il n'y a plus lieu à s'étonner des mille et mille effets qu'on obtient avec l'Orchestre.

Mais cette puissance devient quelquefois une arme dangereuse aux mains d'un homme inhabile, et plus elle présente de ressources, plus il faut de précaution et de défiance dans l'emploi de ses innombrables richesses.

(1) On sera peut-être curieux de connaître la disposition de l'Orchestre recommandée par QUANZ (1752): 6 1<sup>ers</sup> Violons, 6 2<sup>es</sup> Violons, 3 Altos, 4 Violoncelles, 2 Contrebasses, 3 Bassons, 4 Hautbois, 4 Flûtes, 1 Clavecin ou Forte-Piano et un Théorbe, lorsque, dit-il, le morceau l'exige, on pourra y ajouter les Cors; quant aux Trompettes, Trombones et Timbales, il n'en touche pas un mot.



Nous allons donc donner quelques règles succinctes pour l'emploi des instruments dans l'Orchestre, et indiquer sommairement le rôle qu'ils sont appelés à jouer dans la composition; il faut bien observer que ces définitions sont *générales* et jamais *absolues*, car comme nous l'avons déjà dit: des milliers de volumes ne suffiraient pas pour indiquer les diverses combinaisons qui sont à la disposition du compositeur, et dont lui-même doit trouver la source dans son génie.

La masse des Instruments à Cordes forme la partie essentielle de l'Orchestre où elle tient le premier rang, on la nomme Quatuor. (1)

Le Quatuor peut toujours donner une certaine satisfaction; mais les Instruments à Vent forment le complément de la pensée et achèvent d'exprimer les nuances; cependant le Quatuor joue quelquefois sans être accompagné, il y a même beaucoup de morceaux écrits pour lui seul.

Le Quatuor se compose: (2)

des 1<sup>ers</sup> Violons.  
des 2<sup>es</sup> Violons.  
des Altos.  
des Violoncelles et des Contrebasses.

Le Violon par toutes ses qualités et ses ressources peut être considéré comme le premier des Instruments. Ses trois cordes *Sol Ré La* offrent le moelleux et la rondeur du Ténor, et la corde *Mi* ne le cède au Soprano ni en souplesse ni en éclat; on l'a donc jugé susceptible de fournir une double carrière, et, sur quatre places, le Violon seul en occupe deux.

(1) Cette dénomination de Quatuor semble indiquer une Harmonie à quatre parties et c'est aussi ce qui a réellement lieu: le 1<sup>er</sup> Violon exécute la première, le 2<sup>e</sup> Violon la seconde, l'Alto la troisième, et le Violoncelle avec la Contrebasse la quatrième, ces deux derniers instruments exécutent presque constamment la même partie, mais naturellement à l'octave.

(2) La diversité de son et d'étendue dans les voix humaines a conduit tout naturellement à produire des effets analogues sur les instruments; aussi voyons-nous qu'aux premiers rudiments de la Musique instrumentale, l'Orchestre se composait déjà de familles disposées d'après les lois de ce système.

Et d'abord pour les Instruments à Cordes on se servait d'un Quatuor arrangé de la manière suivante:

Le Violon.  
La Viola di Braccio d'où dérive l'Alto.  
La Viola di Gamba qui a donné naissance au Violoncelle.  
La Contrebasse.

Outre cette classification qui subsiste encore à peu près de nos jours; on avait adopté une règle tout à fait identique pour les Instruments à Vent, ainsi la Flûte se divisait en:

Flûte discant qui correspond à la nôtre.  
Flûte Alto.  
Flûte Tenor.  
Flûte Basse.

La famille des Hautbois comprenait:

Oboë Piccolo qui correspond à notre Hautbois.  
Oboë d'amore ou lungo, une tierce plus bas que le précédent.  
Oboë Basso ou grand Hautbois.

Il y avait aussi cinq espèces de Cornemuses.

Enfin le Bombarde se divisait en:

Bombarde Piccolo ou Chalumeau.  
Bombarde alto ou Bombardino.  
Bombarde Tenor.  
Grand Bombarde qui avait dix pieds un pouce de long.

C'est de cette dernière famille d'Instruments que dérive notre Basson actuel, lequel conserva du reste encore quelque tems la même catégorie de subdivision, puisqu'on avait le Basson Tenor ou Fagottino, le Basson, le Basson quarte et le Contrebasson; de nos jours on n'emploie plus que le Basson et le Contrebasson, et encore ce dernier sert-il fort rarement.

Ce système de classifications génériques nous semble fort ingénieux, et nous avons peine à nous rendre compte du motif qui a pu le faire abandonner; peut-être les instruments graves de chaque espèce étaient-ils incomplets et défectueux, peut-être trouvait-on difficilement des artistes dont l'exécution fût satisfaisante, mais ces raisons-là ne sont plus valables de nos jours où l'art du Luthier est poussé à sa perfection.



Le premier Violon exécute habituellement la mélodie principale; c'est à lui qu'on confie d'ordinaire le chant de premier-dessus et la partie dominante; il conserve toujours une certaine prééminence dans l'orchestre à quelques rares exceptions près. On lui donne souvent des solos. (1)

Le second Violon doit remplir pour le fond de l'harmonie les mêmes fonctions que le deuxième-dessus dans les compositions purement vocales, c'est-à-dire qu'il soutient la mélodie principale de manière à la faire valoir, et pour cet effet, il faut surtout lui donner aux temps forts de chaque mesure une des notes de choix de l'accord, telles que la tierce, la sixte, ou les dissonances qui peuvent caractériser l'harmonie lorsque ces mêmes intervalles ne se font pas entendre dans le chant ou à la Basse. En général, la partie de 2<sup>me</sup> Violon est chargée de dessiner le rythme du morceau, tantôt seule,

et où l'on rencontre les bons artistes par centaines; et d'ailleurs, on va voir que certaines parties de notre orchestre actuel se prêteraient volontiers à un pareil perfectionnement.

Déjà nous avons conservé dans son intégrité le quatuor des instruments à cordes qui joue le principal rôle dans l'orchestre, et que l'on peut même considérer comme le fondement de toute musique instrumentale.

À la petite Flûte et à la Flûte ordinaire en ajoutant une *flûte ténor* et une *flûte basse* on obtiendrait:

Flûte Piccolo  
Flûte Actuelle  
Flûte Ténor  
Flûte Basse.

( Il est présumable que dans la construction d'une flûte basse, il faudrait renoncer à une embouchure latérale. )

Le système des Clarinettes serait on ne peut plus facile à établir, car il existe déjà des instruments de cette espèce dans presque tous les tons, depuis la petite clarinette jusqu'à la clarinette basse.

La famille du Hautbois comprendrait: Le Hautbois actuel

Le Cor anglais  
Le Basson  
Le Contre-basson.

Nous savons très bien que proprement ces trois instruments ne sont pas de la même espèce, mais il y a tant d'analogie dans leur caractère et leur timbre qu'on peut, à la rigueur, les réunir dans une seule famille.

Le Cor, au moyen de ses corps de rechange donne toutes les modifications désirables.

La Trompette à coulisses (remplacée depuis par celle à pistons)  
qui du reste lui est bien préférable.)  
Le Trombone alto  
Le Trombone ténor  
Le Trombone basse

offrent pareillement un système complet.

Enfin en joignant à la Trompette à clés et aux Ophicléides alto et basse un Ophicléide ténor et l'Ophicléide monstre on obtiendrait:

Trompettes à clés  
Ophicléide alto  
Ophicléide ténor  
Ophicléide basse  
Ophicléide monstre

On pourrait même à la rigueur se passer de l'Ophicléide ténor en consacrant exclusivement à la partie de Basse l'Ophicléide monstre, et en donnant celle de Ténor à l'Ophicléide basse.

Nous avons observé plus haut que la difficulté d'exécution était de beaucoup exagérée car de récents essais ont démontré que certains instruments graves qu'on supposait très fatigants, sont au contraire très doux et très faciles à jouer.

Nous connaissons déjà par expérience le merveilleux effet qu'on peut obtenir avec quatre Cors, et le tuyau de 8 pieds appelé Flûte d'orgue nous donne l'idée de ce que serait un quatuor de flûtes dans l'orchestre; il en serait de même pour tous les autres genres d'instruments. Quel parti un compositeur habile ne pourrait-il pas tirer d'une semblable combinaison?

Content d'avoir soulevé cette question, nous la laissons à résoudre à de plus experts et habiles que nous.

(1) Quelquefois aussi il marche à l'unisson ou à l'octave avec la voix ou un instrument à vent, et seulement un peu figuré. Ex: page 60 N<sup>o</sup> 1.



tantôt en dialogue avec le 1<sup>er</sup> Violon ou l'Alto, en ayant toujours soin de se conformer à la règle établie pour le contre sujet dans l'étude de la fugue, règle qui dit: que lorsque le sujet est simple ou large le contre sujet doit être un peu travaillé, et si au contraire le sujet est lui-même travaillé le contre sujet doit être simple ou large.

Voilà donc à peu près le rôle et l'emploi du second Violon dans le Quatuor; il y a pourtant certains cas où il marche à l'unisson du premier, et même d'autres où il peut se trouver plus haut, mais ceci, rarement. (2)

Quelquefois on écrit dans l'orchestre *trois, quatre* et même jusqu'à *six* parties de violon; H. BERLIOZ dans la cinquième partie de la symphonie fantastique (*Songe d'une nuit de sabbat*) emploie six parties de violon.

L'Alto est peut-être la partie où se révèle dans son plus grand jour le savoir du maître; on pourrait l'appeler la pierre de touche du talent, car c'est l'art avec lequel on sait le diriger qui dénote le mieux la science et l'habileté du compositeur. Aussi beaucoup éprouvent-ils une certaine frayeur, et font-ils voir une grande timidité dans le maniement de cette partie importante.

L'Alto tient proprement les intervalles du médium, il sert à lier les enchaînements des accords et à remplir avec adresse l'espace qui existe entre les parties graves et aiguës de l'harmonie; il doit à peu-près marcher comme le *ténor* dans un chœur à quatre voix écrit pour deux Soprano, Ténor et Basse.

On lui donne pour la plupart les intervalles de l'accord les moins mélodieux et qui ne doivent pas trop dominer, par exemple: la quinte de l'accord parfait, la tierce de la basse, ou la quarte du chant dans l'accord de sixte &c.

Autrefois, on employait deux altos à l'Orchestre dont l'un marchait avec la voix d'Alto et le second avec celle de Ténor; ce dernier s'écrivait alors le plus souvent dans la clef de Ténor; c'est de là que viennent les dénominations de *Viola Alto*, *Viola Ténor*. Quelquefois aussi les Violes Ténor étaient d'une plus grande dimension que les Violes Alto.

Quelquefois on fait dialoguer l'Alto avec le second Violon, quelquefois on le fait aller avec la Basse (*col-basso*); on peut aussi lui donner des solos. Ex: page 60, N° 4.

L'Alto se divise souvent en deux parties distinctes, quelquefois plus; c'est aux artistes à se partager les parties, car elles sont presque toujours sur la même portée. Ex: page 60, N° 5.

Dans tous les cas, lorsqu'on ne peut pas assigner à l'Alto une partie convenable, il faut le faire Pauser, car il est bien préférable de se taire à mal parler.

Le Violoncelle fait le plus souvent la partie grave de l'harmonie, et alors on le fait presque toujours marcher avec la Contre-basse une octave au dessus; son timbre moelleux et perçant à la fois fait puissamment ressortir les tons un peu sourds de la Contre-basse; quelquefois, la partie de violoncelle est un peu plus travaillée, et exécute une espèce de variation établie sur les notes principales de la Contre-basse, mais, dans ce cas, il faut toujours avoir soin de faire entendre sur les temps forts de la mesure, les mêmes notes que donne cette dernière.

On écrit souvent des solos pour le Violoncelle.

La Contre-basse est comme le support et la base d'une pièce de musique; toute l'harmonie prend son point d'appui sur elle, et elle tient le même emploi dans une composition que le fondement d'un édifice dans une construction architecturale. Il faut donc qu'elle fasse toujours entendre, d'ailleurs autant que possible, la véritable note de la basse, et cela d'une manière bien nette et perceptible; c'est aussi pour cela qu'on la double par le violoncelle.

La Contre-basse offre en outre un très grand avantage, c'est de bien dessiner le rythme, à tel point qu'elle peut suppléer le Chef d'Orchestre, donner aux exécutants l'aplomb nécessaire, et déterminer d'une manière précise la lenteur ou la rapidité du mouvement. En un mot elle est à un Orchestre ce qu'est le régulateur à une horloge; il faut donc la confier à des artistes d'un talent éprouvé. Voyez Ex: page 61, N°s 8 et 9.

On a pu voir par ce qui précède que le Quatuor remplit toutes les conditions essentielles de l'harmonie, car toute harmonie se compose de la *partie aiguë*, de la *partie intermédiaire* ou *accessoire*, et de la *partie grave*; on nous avons démontré qu'en distribuant convenablement les intervalles aux 1<sup>er</sup> et 2<sup>es</sup> Violons, Altos, Violoncelles et Contre-basses on remplissait toutes les conditions de rigueur dans une composition harmonique, mais lorsqu'on veut obtenir une harmonie à 8, 10 ou 12 parties réelles, et surtout dans une position large, le Quatuor devient insuffisant et il faut absolument recourir aux instruments de l'Orchestre. (1)

Ce sont: les instruments à vent et les instruments à percussion.

(1) Nous supposons dans nos lecteurs des connaissances suffisantes pour bien traiter l'harmonie à plusieurs parties, car en abordant cette question nous sortirions de notre sujet.

(2) Il ne faut pas croire que la partie de second Violon parcequ'elle est ordinairement écrite plus bas soit toujours plus facile que celle de premier Violon; il y a même des cas où elle est plus travaillée et plus difficile Ex: page 60, N°s 2 et 3.



Notre intention est d'indiquer seulement ici leur destination générale, sans entrer dans l'analyse des façons si diverses dont on peut s'en servir, soit par rapport à leur timbre et à leur caractère, soit en leur donnant des Solos, soit en les faisant concorder l'un avec l'autre ou avec les Instruments à cordes.

Il est tout-à-fait impossible de donner sur cette matière des règles fixes et invariables; ce n'est qu'en examinant les grands maîtres qu'il nous sera permis de faire voir le parti qu'ils ont su tirer des divers Instruments, et d'indiquer par analogie quelles ressources on pourra trouver dans son propre fonds, tout en les imitant autant que possible et en se conformant à leurs préceptes.

Naturellement, dans la distribution des Instruments à vent, on a dû rechercher le ton de chacun d'eux, et l'appliquer à la partie dans laquelle il rentrait le mieux par sa nature, toutes les parties devant se marier harmonieusement.

Nous allons donc donner l'emploi général des Instruments à vent dans l'Orchestre pour les trois parties, aigüe, accessoire et grave.

La première Flûte, le premier Hautbois et la première Clarinette suivent le chant ou premier dessus.

La seconde Flûte, le second Hautbois et la seconde Clarinette marchent en tierces ou sixtes et ainsi renforcent les Intervalles du Médium.

Les Cors et les Trompettes vont pareillement par tierces ou sixtes; on leur donne aussi souvent la tonique ou la quinte de l'accord, ils font aussi une partie de Médium.

Il en est de même à l'égard du premier Basson, à moins qu'on ne veuille expressément faire ressortir la Basse, alors on le fait marcher à l'unisson du second Basson avec la Basse.

On peut quelquefois employer plus de deux Bassons à l'Orchestre, *Méhul*, par exemple, dans l'Ouverture d'Adrien en emploie jusqu'à quatre.

Quant aux Trombones Alto, Tenor et Basse, leur dénomination indique suffisamment leur emploi: on leur donne entr'eux autant que possible l'accord parfait ou les intervalles qui doivent le mieux ressortir.

L'Ophicléide sert à renforcer la partie la plus grave de l'harmonie.

(1) Enfin les Timbales donnent ordinairement la tonique et la dominante et font le plus souvent la basse des Trompettes.

Presque tous les Instruments que nous venons de nommer peuvent recevoir des solos, et même beaucoup d'entr'eux sont parfois chargés d'exécuter la mélodie principale.

Ce que nous avons avancé de l'emploi général de chaque Instrument deviendra plus clair et plus sensible par les trois exemples A, B et C. Pages 57, 58 et 59.

A, donne les premiers accords de l'Ouverture de *Don Giovanni* (Mozart) où les Instruments agissent sur une position de quatre octaves.

B, offre le célèbre passage de la Création de *Haydn* où ce grand maître a voulu exprimer le sens de ces paroles de la Genèse: Dieu voulut la lumière et la lumière fut.

C, donne un fragment du Chœur final du 5. acte de *Virginie* de Berton.

(1) Les Timbales sont le seul instrument à percussion généralement usité. Nous indiquerons plus tard quand on devra se servir des autres.



## CHAPITRE IV.

## DES INSTRUMENTS.

## Leur caractère, leurs propriétés.

Pour bien instrumenter un morceau de musique, il est indispensable de connaître à fond, non seulement l'étendue de chaque instrument, mais encore leur qualité et leur caractère, car c'est de là que dépend le choix plus ou moins heureux des effets et des combinaisons de l'orchestre.

Un compositeur qui ne posséderait pas cette science, et qui ne se laisserait guider que par son instinct ou le hasard, courrait risque de tomber dans les fautes les plus grossières, son œuvre fut-elle d'ailleurs irréprochable sous le rapport de la mélodie et de l'harmonie; cette seule partie mal traitée suffirait pour effacer tout le mérite des autres.

On pourrait comparer un pareil ouvrage à un tableau bien pensé et bien dessiné, mais d'une mauvaise couleur.

Il faut donc, nous le répétons, s'arrêter avec le plus grand soin à cette branche essentielle de toute composition musicale.

Nous savons déjà que l'orchestre se divise en différentes grandes masses d'instruments; ceux à cordes, ceux à vent, et ceux à percussion.

Les instruments à cordes sont comme le centre et le noyau autour duquel viennent graviter tous les autres; la douceur et la plénitude de leur son leur assigne la première place dans la composition instrumentale; ils se prêtent le mieux par leur étendue et leur forme à toutes les intentions de l'auteur, à toutes les fantaisies de l'artiste; depuis les cordes les plus graves de la contrebasse jusqu'à la chanterelle du violon, leurs registres se lient bien entre eux sans aucune succession choquante; enfin, ils peuvent simuler avec une ressemblance assez frappante, non seulement le timbre, mais encore le sentiment et l'expression de la voix humaine.

Les instruments à vent se distinguent de ceux à cordes par un son plus franc, plus décidé, plus perçant, qui provient sans doute de ce qu'ils ne font entendre qu'un seul son à la fois, tandis que sur les instruments à cordes une oreille exercée peut en distinguer jusqu'à trois.

Il faut encore établir deux catégories bien distinctes dans les instruments à vent; ceux en bois, ceux en cuivre; les premiers ont un grand caractère de douceur; les seconds ont quelque chose de plus énergique et de plus rude.

On ne risque jamais rien en donnant au quatuor un rôle essentiel, tandis qu'en chargeant trop les parties d'instruments à vent, il est bien facile de tomber dans l'exagération. De nos jours surtout cette manie à force de chose jugée, et fâcheux, qu'on en fait, ne sert qu'à blâmer l'oreille et à pervertir le goût.

Les anciens maîtres savaient très bien que ce son retentissant des instruments à vent pouvait produire les effets les plus riches et les plus variés, mais seulement à intervalles et dans certaines circonstances, aussi, chacune de leurs entrées ne manquait-elle jamais d'impressionner vivement l'auditoire; mais aujourd'hui, l'oreille qui en est incessamment fatiguée n'en sait plus apprécier la puissance dans les passages où il convient de frapper de grands coups et de déployer toutes les ressources de l'orchestre.

Quant aux instruments à percussion, il faut en être encore plus avare; ce n'est pas qu'on n'en puisse obtenir d'excellents effets, mais pour les employer à propos il est besoin d'un goût bien sûr et d'un talent bien exercé; cela n'a pas empêché que le premier venu ne se soit cru le droit d'en disposer à son caprice, et il semble vraiment qu'il y ait gageure entre quelques uns à qui frappera le plus souvent et le plus fort; cette rage fait parfois ressembler nos théâtres lyriques à ces foires où les saltimbanques convient les amateurs à leur spectacle à grand renfort de caisse et de cymbales; c'est au public éclairé à faire justice de cet ignoble dévergondage qu'on ne saurait trop flétrir.

Nous allons actuellement passer en revue tous les instruments de l'orchestre dans leur ordre successif. (1)

(1) Dans mon premier ouvrage intitulé: *Traité général d'instrumentation* etc, etc, Ayant déjà donné l'étendue de chaque instrument et la manière d'écrire qui leur convient le mieux, j'ai cru inutile de me répéter à ce sujet; en conséquence je renvoie mes lecteurs à cet ouvrage qui forme le complément indispensable de celui-ci, et je ne traiterai ici que les questions qui n'ont pas été abordées dans l'autre.



Le *Violon* est le roi des instruments et l'un des plus anciens qu'on ait inventés; longtemps on l'appela *Viole*, et ce n'est qu'en 1620 que Testatori construisit un violon d'une dimension inférieure qu'il nomma: *Viole Discant*; toutefois sa forme n'était pas tout-à-fait celle qu'il a de nos jours, et qui ne date que de deux siècles environ.

Le Violon est propre à exprimer tous les sentiments et toutes les passions. Sa mobilité, sa souplesse, sa douceur et son charme en ont fait l'instrument le plus indispensable de l'orchestre; il peut s'employer convenablement de toutes les manières: seul, concertant ou accompagnateur; il y a tant d'exemples de son emploi dans ces divers genres qu'on ne peut ouvrir une partition sans en rencontrer une foule.

On donne souvent au Violon des traits et même des solos d'une certaine longueur, comme par exemple, le concerto du Pré aux clercs (Hérold.)

Le Violon se marie avantageusement avec tous les autres instruments de l'orchestre; il est encore d'une grande puissance employé par Masses, et son entraînement dans des passages de cette nature est impossible à décrire; en un mot, vigueur et grace, admiration et ironie, douleur et joie, il sait tout peindre et tout exprimer.

(1) L'*Alto* dérive de l'ancienne *Viole* qui elle-même a donné naissance au Violon.

Cet instrument se distingue par un grand caractère de douceur et de mélancolie; jamais l'*alto* ne convient à l'expression d'une passion sauvage, mais il se prête au contraire merveilleusement à l'amour ou à la tristesse; cependant son timbre effacé et douteux peut encore s'étendre à de nouvelles acceptions, telles que la joie, le désir; mais au rebours du violoncelle, l'*alto* ne peut exprimer que la gaieté de l'innocence, et dans ses plus grands écarts il conserve toujours un air de pudeur et de timidité.

L'*Alto* est parfois d'un effet admirable pour accompagnement solo, car il soutient bien la couleur du morceau; nous ne citerons pour exemple que le célèbre concerto de Weber dans le *Freischütz*, et le grand septuor du duel au 5<sup>me</sup> acte des *Huguenots*. Ex: page 60, N° 6.

Le *Violoncelle* a pris naissance de la *Viola di Gamba*; il fut inventé en 1715 par un artiste nommé Matheson.

Cet instrument offre un caractère religieux bien prononcé; mais il a un son pénétrant et pour ainsi dire nerveux qui le rend aussi propre à exprimer la crainte, le découragement, la douleur, la volupté, le désir et généralement toutes les passions extrêmes.

Les instruments avec lesquels on le combine influent alors beaucoup sur la couleur qui lui est propre, car comme nous l'avons dit, employé seul, il convient surtout à un sentiment doux et pieux.

Le Violoncelle rend aussi très bien la pitié ou les remords; en un mot, peu d'instruments ont une aussi grande analogie avec la voix humaine, et par conséquent possèdent une plus grande richesse et mobilité d'expression.

Le Violoncelle s'emploie de mille façons différentes: pour soutenir le récitatif, comme accompagnateur, ou comme solo: par exemple dans le trio du 2<sup>e</sup> acte du *Freischütz*. Dans l'ouverture de *Joseph*, Méhul en a introduit plusieurs, et Rossini, dans l'ouverture de *Guillaume Tell* a écrit un concerto de cinq violoncelles. Ex: page 61, N° 7.

La *Contrebasse* ne s'emploie guère que dans la masse de l'orchestre, et nous avons à peu près dit tout ce qui la concerne; cependant quelque fois on la fait entendre seule, soit en lui donnant un coup sec et détaché, soit en lui faisant filer un son, comme par exemple pour annoncer l'approche d'un danger; dans ce cas on ne la double pas par le violoncelle. Ex: page 61, N° 10.

La *Harpe* est d'un usage assez fréquent à l'orchestre; son caractère a quelque chose de céleste et de tendre à la fois qui convient parfaitement à des prières, invocations ou autres scènes de ce genre; on peut s'en servir comme accompagnement ou comme solo.

Gluck est le premier qui l'ait employée dans *Orphée*. Lesueur dans les *Bardes*, Rossini dans *Otello*, Meyerbeer dans *Robert* et les *Huguenots* en ont pareillement fait usage. etc. etc.

(1) La *Viole d'Amour* a été employée avec succès par Meyerbeer dans les *Huguenots*; il lui a donné un brillant prélude que fait bien valoir son timbre sonore; le reste de l'air est accompagné par l'*Alto*.



La Harpe concerte bien avec un instrument à vent d'un caractère doux comme: Flûte, Clarinette, Hautbois, Cor anglais, etc. (1)

Le *Piano* ne sert à l'orchestre que pour soutenir le récitatif dans les opéras italiens; mais comme instrument de concert, le Piano est un des plus utiles et des plus indispensables.

L'*Orgue* peut quelquefois produire un très bon effet dans l'orchestre, mais toujours dans des passages d'un caractère grave et religieux. Hérold s'en est servi dans *Zampa*, Meyerbeer dans *Robert* et Halévy dans *la Juive*.

On sait que l'orgue est spécialement l'instrument consacré au chant religieux dans les églises.

La *Flûte* est un des plus anciens instruments; dans les temps les plus reculés on l'affectionnait beaucoup à cause de sa douceur et de son charme; elle exprime le contentement et la paix de l'âme, le désir et la tendresse; son timbre a quelque chose de la voix de soprano, surtout dans les notes hautes, aussi, les grands maîtres et Beethoven entr'autres, employaient-ils le plus souvent la flûte dans les registres les plus élevés.

On lui donne souvent des solos; quelquefois on fait marcher les deux flûtes<sup>(3)</sup> de l'orchestre par tierces, sixtes ou autres intervalles de ce genre, ainsi que nous l'avons déjà vu; d'autrefois elles vont à l'unisson. La Flûte peut s'employer en notes tenues ou concorder avec d'autres instruments à vent; Haendel dans le *Messie* s'en est servi dans ce sens.

Il est à regretter que la *Flûte tierce* ne soit pas d'un usage plus fréquent; notre opinion est qu'on pourrait en tirer un parti très avantageux, car sans avoir le perçant de la petite flûte, elle a néanmoins plus de vigueur et de relief que la grande; on sait d'ailleurs quel bon effet elle produit dans la musique militaire et d'harmonie où l'on s'en sert presque toujours.

La *Petite Flûte* est d'un caractère gai, piquant et diabolique à la fois; il faut en user avec ménagement, car sans cela elle couvrirait la mélodie par son timbre aigu et dominant.

Il n'est pas d'orage qui n'ait sa petite flûte, où elle simule les sifflements de la tempête; Gluck et Beethoven s'en sont heureusement servis: le premier dans *Iphigénie en Tauride*, le second dans la symphonie pastorale; Berton dans *Aline*, et Grétry dans *Panurge* l'ont placée dans une fête villageoise; Weber dans la scène des balles du *Freischütz* a su lui donner un rôle tout-à-fait original; enfin Marschner a employé deux petites flûtes dans son opéra *Le Vampire*.

On fait parfois marcher la petite flûte à l'octave de la grande.

La *Clarinette* date du XVIII<sup>e</sup> Siècle, c'est l'instrument de l'amour et des sentiments tendres; son timbre est plus mordant que celui de la flûte sans avoir l'aigreur du hautbois; aussi, on peut lui donner des notes tenues *pianissimo*, ce qui ne peut pas avoir lieu sur le hautbois; le caractère de la Clarinette varie un peu dans ses trois registres, surtout dans les notes graves qu'on nomme tons de chalumeau, et qui se distinguent par une extrême douceur.

Nous avons vu que la Clarinette s'emploie à l'orchestre par première et seconde; souvent l'une marche seule, d'autres fois elles vont ensemble ou concorder avec d'autres instruments. Ex: pages 62 et 63, N<sup>o</sup> 12.

Rossini dans *Mosé* lui a donné un concerto d'un fort beau caractère, et Halévy dans la marche funèbre de *la Juive*, une phrase de chant pleine de suavité et de tristesse. Hérold dans l'ouverture du *Pré aux clercs* et Weber dans celle d'*Obéron* l'employent aussi comme solo, etc.

(1) La *Guitare* est un instrument de concert; il y a très peu d'exemples qu'on l'ait introduit dans l'orchestre. voyez *Cape tasto*, Ex page 69, N<sup>o</sup> 23 et 29.

La *Guitare d'amour* est un instrument d'un ton magnifique et très brillant; on la place entre les jambes et on la touche avec un archet. Nous pensons qu'on pourrait tirer bon parti de cette guitare.

La *Mandoline* a été employée par Mozart pour accompagner la sérénade de *Don Juan*, et il est fâcheux qu'on se croie permis de la remplacer par le *Pizzicato* des violons qui est loin de produire un effet aussi pittoresque. voyez Ex: page 69, N<sup>o</sup> 25.

(2) Monsigny a employé deux *Flageolets* dans son opéra d'*Aline*, et bien que cet instrument ait été perfectionné depuis, on ne l'a plus employé que dans la musique de danse.

(3) Dans la 3<sup>me</sup> partie de la *Création*, Haydn en a employé trois qui produisent un effet admirable. Ex: page 62, N<sup>o</sup> 11.



Meyerbeer dans les *Huguenots* s'est servi de la Clarinette basse dont le ton plein et vibrant est parfaitement en rapport avec la couleur religieuse du morceau.

La Clarinette se mêle bien à presque tous les instruments de l'orchestre.

Le *Cor de Bassette* est une variété de la clarinette et doit se traiter à peu près comme elle. Ex: page 70.

Il est malheureux qu'on néglige aujourd'hui cet instrument dont les grands maîtres ont su tirer un si bon parti.

Son ton doux, plein et sonore s'approprie bien à des passages d'une expression recueillie; il faut surtout lui donner des adagios ou solos cantabile où il puisse développer sa qualité de son plus moëlleuse encore et plus veloutée que celle de la clarinette.

L'abbé Vogler a employé le *Cor de Bassette* dans beaucoup de musique d'Eglise; Mozart l'a introduit dans son *Titus* et dans les *Noces de Figaro*, où il a écrit expressément l'air de Suzanne pour les frères Stadler, virtuoses distingués. Dans son *Requiem* il en a employé deux qu'il fait marcher tantôt solo, tantôt ensemble, le premier avec le soprano, le second avec l'alto.

Le *Hautbois* a succédé au chalumeau environ en 1720; c'est un des instruments les plus expressifs pour la joie comme pour la douleur; son timbre a quelque chose de nasal et de perçant, surtout dans les notes élevées, mais sans toutefois être désagréable; et il y a même des circonstances où ce léger nasallement produit un bon effet; en général il ne faut pas donner au Hautbois des traits bien chargés, car des chants simples et larges lui conviennent infiniment mieux. On l'emploie souvent comme solo ou instrument concertant, comme dans *Nina de Dalayrac*, *Aline et Valentin de Berton*, *Guillaume Tell de Rossini*, *Fidelio de Beethoven*. voir page 64 N° 13.

Le *Cor Anglais* est une espèce de hautbois agrandi; il est une quinte plus bas que le hautbois ordinaire.

Son timbre est un peu rauque et voilé; on a même quelque peine à dissimuler cette imperfection par les instruments d'accompagnement; c'est sans doute ce motif qui en restreint l'usage; on peut néanmoins s'en servir avec avantage dans certains cas, comme l'ont fait Meyerbeer dans *Robert* où il concerte avec la harpe, Rossini dans *Guillaume Tell* où il dialogue avec la flûte et Berlioz dans sa symphonie fantastique (scène aux champs,) où il alterne avec le hautbois. Ex: page 64, N° 14.

Le *Basson* inventé en 1559 a remplacé l'ancien Bombarde; pour le ton il est à la hauteur du violoncelle; ses notes hautes sont bien sonores, mais celles du médium sont un peu effacées.

Le Basson doit exécuter des notes tenues préférablement à des figures; il peut filer un son *pianissimo*, ce qui du reste lui est commun avec la clarinette; et il rend très bien toute espèce de nuance tel que *staccato*, *legato*, etc. on fait souvent marcher les deux bassons de l'orchestre par tierces ou sixtes; on leur donne aussi des traits et des solos. Ex: page 65, N° 15.

Le ton du Basson est doux et expressif; il peut rendre une foule de sentiments divers tels que: l'amour, la tristesse, l'ironie, le désir etc.

Mozart dans *Don Juan*, Nicolo dans les *Rendez-vous bourgeois*, Adam dans une *Bonne Fortune*, Meyerbeer dans plusieurs passages de *Robert*, Berton dans *Montano* (Bénédiction du père.) l'ont employé tour à tour dans ces diverses acceptions.

Le *Contrebasson* n'est pas d'un usage bien répandu; il peut toutefois produire un bon effet dans une composition à grand orchestre. Beethoven s'en est servi dans la grande symphonie avec chœurs.

Dans la musique d'harmonie il tient lieu de la contre-basse.

Le *Cor* est peut être l'instrument le plus romantique; son timbre plein et vibrant comme la voix de ténor peut rendre la joie, l'amour, la douleur et l'espérance; ses tons naturels sont moëlleux et nourris, et ses notes bouchées ont un caractère de mélancolie bien prononcé. Autrefois, on n'avait que deux Cors à l'orchestre, mais aujourd'hui on en a jusqu'à 4, 6 et même 8; ordinairement ils sont accordés deux par deux, comme par exemple: deux cors en  $Mi \flat$ , deux cors en  $La \flat$ ; d'autres fois on les accorde chacun dans un ton différent; ainsi: un cor en  $Fa$ , un en  $Si \flat$  alto, un en  $Mi \flat$ , un en  $Si \flat$  basso etc. Ex: pages 75 et suivantes.



Dans les morceaux d'un mouvement lent et reposé le cor est un des instruments les plus convenables, et des solos de cor comme ceux d'Assur (Salieri) et des Capuletti e Montecchi (Bellini) sont parfois d'un effet magique; chacun a pu aussi admirer la puissance des quatre cors de l'orchestre dans les chœurs de chasseurs d'Euryante et du Freischütz (Weber); mais il ne faut pas lui donner de roulades ou autres figures compliquées, bien que toutes puissent maintenant s'exécuter au moyen des Pistons, car elles ne laissent à l'auditeur que de l'étonnement sans émotion.

Dans des morceaux vifs et rapides il faut faire marcher le cor avec les autres cuivres de l'orchestre, mais dans un morceau calme et large on lui donnera des notes tenues avec le quatuor ou les instruments à vent en bois.

En général il faut écrire simplement pour le cor.

La *Trompette* a un caractère guerrier et majestueux qui convient parfaitement à des marches, combats ou autres situations du même genre; mais elle peut se prêter aussi à d'autres sentiments, et Haendel dans son *Messie* lui fait accompagner tout un grand air de basse, bien entendu, en lui donnant la mélodie, et non en la faisant retentir avec fracas.

Les *Trompettes* marchent comme les cors par tierces ou sixtes; d'autres fois on leur donne la quinte et la tonique du morceau. Ex: page 66, N° 46.

La *Trompette à Pistons* a presque partout remplacé celle à coulisses, et elle lui est bien supérieure, car elle a conservé une aussi belle qualité de son, et on peut y jouer beaucoup de traits et de passages qui étaient inéxécutables sur la trompette à coulisses. Halevy l'a employée dans la *Juive*.

La *Trompette à Clefs* sert quelquefois à l'orchestre pour des solos; par exemple au troisième acte de *Guillaume Tell* où elle annonce l'entrée de Gessler. Meyerbeer l'a employé le premier comme instrument chantant dans le trio final du 5<sup>e</sup> acte de *Robert*. Ex: page 66, N° 47.

Le *Trombone* quand on sait l'employer à propos peut produire les plus grands effets; son timbre vibrant et grandiose nous transporte dans les régions d'un monde extérieur; qui ne s'est senti frissonner à la scène de la Statue, dans le *Don Juan* de Mozart?

Dans *Robert*, les trombones qui accompagnent presque toujours le chant de Bertram, lui donnent une couleur vraiment satanique. Ex: page 67, N° 48.

Enfin il est impossible d'inspirer à un plus haut point la terreur que ne l'a fait Mozart dans son *requiem* en donnant un solo au trombone. Gluck qui le premier a introduit le trombone dans l'orchestre, en France, en a tiré de merveilleux effets dans ses opéras d'*Alceste* et d'*Armide*.

L'*Ophicléide* renforce la partie grave de l'harmonie; il n'y a pas d'exemple qu'on lui ait donné des solos; mais ses notes pleines et sonores donnent souvent un effet très marqué; il en est de même à l'égard du *Serpent* que Berton a si bien employé dans *Montano* et *Stéphanie*.

Les *Timbales*, outre le rôle important dont elles sont chargées dans la masse harmonique de l'orchestre, peuvent encore s'employer de plusieurs façons que nous allons indiquer; ainsi, on leur donne souvent des coups détachés, des batteries et des roulements, et dans *Robert le Diable* elles ont une partie de chant véritable.

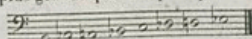
Les *Timbales* s'accordent ordinairement à la quinte et à la tonique du morceau; cependant ce n'est pas une règle sans exception; Auber dans la *Muette* les accorde en FA et en LA; et Beethoven dans la grande symphonie avec chœurs en FA à l'octave.

Meyerbeer en a introduit dans *Robert* trois qui sont accordées en UT, SOL, RÉ. (1)

Il faut se servir avec ménagement des timbales si on ne veut pas faire manquer tout leur effet; quelques auteurs les ont employées sans avoir égard à leur ton, mais cet exemple n'est pas à imiter.

La *Grosse Caisse* est devenue de nos jours l'instrument indispensable de l'orchestre; et son rôle y est aussi important que celui du violon; nous avons même des scènes d'amour avec accompagnement de grosse caisse. En procédant

(1) Quelquefois on en emploie encore une plus grande quantité pour produire un certain effet; ainsi, Reicha pour accompagner une ode lyrique de Schiller en a employé huit accordées comme suit:



Il y aura quatre timbaliers: le premier aura deux timbales hautes Mi<sup>b</sup> Ré<sup>b</sup>, le second deux autres timbales hautes Ré<sup>b</sup> Ut, le troisième deux graves Si<sup>b</sup> La<sup>b</sup> et le quatrième deux graves La<sup>b</sup> Sol.

Berlioz dans sa messe de requiem s'est servi de huit paires de timbales accordées de deux en deux par tierces, par sixtes, par quarts, par quintes

et au lieu de voiler les timbales il a fait usage de baguettes à tête d'éponge. voyez page 75.

Pour imiter le bruit lointain du tonnerre, Berlioz a employé, dans sa symphonie fantastique, quatre Timbales accordées en FA haut, UT, SI<sup>b</sup> LA<sup>b</sup> (Ex page 68, N° 49.) Selon nous, cet effet est admirablement rendu.



dant de la sorte, on fait du bruit, on étourdit, il est vrai, mais on ne touche pas; et, dans les passages où la grosse Caisse pourrait produire un bon effet, elle passe tout-à-fait inaperçue à cause de l'habitude qu'on a de l'entendre.

Weber ne s'en est jamais servi, et Beethoven l'a employée une seule fois!

On fait presque toujours marcher avec la grosse caisse le triangle et les cymbales, à moins qu'on ne veuille ex-  
-primer l'orage ou les coups de canon, alors, on lui donne des coups sourds et à intervalles.

Le plus souvent on frappe la grosse caisse avec un seul tampon, d'autres fois avec un tampon d'une main et une verge de l'autre; mais dans sa messe de requiem Berlioz a employé une grosse caisse avec deux tampons, un de chaque main.

Les *Cymbales* s'emploient quelquefois *solo*, mais très rarement.

La *Caisse roulante* accompagne souvent les timbales, ou même on la fait marcher seule; elle a un son plus sourd que celui des timbales.

Généralement la caisse roulante n'a pas de ton déterminé; cependant dans sa messe de requiem Berlioz en a employé une en *si*.

La *Caisse claire* convient bien à des marches militaires et à des situations où le timbre des timbales ne se-  
-rait pas assez perçant et énergique. Auber l'a employée dans plusieurs passages de *Fra Diavolo*, et Meyerbeer dans les *Huguenots*, à la bénédiction des poignards.

Dans des marches funèbres on la couvre d'un crêpe pour rendre l'effet plus sourd.

Le *Triangle* accompagne presque toujours la grosse caisse; on lui donne pourtant aussi des solos ou on le fait concorder avec d'autres instruments; Rossini dans *Guillaume Tell*, et Weber dans *Préciosa* s'en sont servi d'une manière tout-à-fait originale.

Le *Tam-tam* est d'un bon effet dans les cérémonies funèbres ou dans des scènes d'une expression déchirante.

La *Cloche*. Rossini en a employée une en *SOL* dans *Guillaume Tell*, et Meyerbeer un Beffroi en *UT-FA* dans les *Huguenots*. Ex: page 68, N° 20.

Le *Carillon*. Mozart l'a introduit dans son opéra: *La Flûte enchantée* etc. Ex: page 68, N° 21.

Les *Castagnettes* sont d'un bon effet dans les boléros et autres airs caractéristiques; elles donnent du relief au rythme et marquent bien le mouvement. Ex: page 69, N° 22.

En général il faut se servir avec précaution de toute cette classe d'instruments, car l'abus qu'on en ferait suffirait pour déformer les plus belles compositions musicales.

Maintenant que nous avons fait connaître le caractère et les principales propriétés de chaque instrument, il nous sera facile d'indiquer sommairement les différentes combinaisons qui produisent le meilleur effet sous le rapport harmonique.

En général, pour que deux ou plusieurs instruments concertent bien ensemble, il ne faut pas que leurs diapasons soient trop distants l'un de l'autre, ni qu'il y ait une trop grande dissemblance dans leur qualité de son; ainsi, il ne viendra à l'esprit de personne d'accoupler le *piccolo* à l'*ophicléïde* ou le *violon* à la *caisse*.

Le quatuor se marie bien avec presque tous les instruments de l'orchestre soit comme concertant soit comme accompagnateur: si c'est un instrument grave comme basson, trombone, etc. on pourra le soutenir ou par tout le quatuor, ou par les violoncelles seuls, ou par les contrebasses seules, ou par ces deux derniers réunis; si c'est un instrument aigu comme flûte, hautbois ou clarinette, on l'accompagnera par tout le quatuor, ou bien par les violons et les altos, mais presque jamais par les basses seules.

On peut aussi doubler un ou plusieurs instruments à vent quelconques par l'unisson de tous les instruments à cordes.

Enfin le quatuor accompagne encore très bien un ou plusieurs instruments à vent qui concertent ensemble.

Quant au choix des instruments qu'il faut faire concorder ensemble, il doit être fondé sur le goût et la raison, ainsi que nous l'avons observé au commencement de ce paragraphe.

On peut très bien employer en même tems deux, trois, quatre ou même une plus grande quantité d'instruments de même nature, comme deux hautbois, deux flûtes, deux trompettes, trois trombones, deux, quatre ou même six cors, etc.

Souvent on réunit l'une à l'autre plusieurs variétés d'instruments à vent, comme: flûtes, hautbois, clarinettes, ou clarinettes, hautbois et cors; ou trompettes, cors et trombones, etc.

Les *Timbales* se marient bien avec les *trompettes*.

C'est à l'aide de ces nuances, et de beaucoup d'autres encore, que le compositeur parvient à répandre de la variété dans son œuvre, et à rendre les intentions les plus délicates de la pensée.

Les préceptes que nous venons de donner seraient susceptibles d'un plus grand développement, mais ils doivent suffire comme règle fondamentale et comme point de départ pour trouver soi-même, et traiter convenablement de nouvelles combinaisons analogues.



# CHAPITRE V. DE LA PARTITION.

LA PARTITION est le tableau général des différentes parties qui forment et constituent une composition musicale; autrement dit, la réunion à la mélodie principale de toutes les parties d'accompagnement.

Lorsqu'un compositeur veut écrire à grand orchestre il faut qu'il donne isolément à chaque voix, à chaque instrument, une partie propre et essentielle dont l'ensemble puisse aisément se saisir et ainsi transmettre à l'œil les effets produits sur l'oreille par l'exécution. De telle sorte que toutes les parties se correspondent horizontalement l'une par rapport à l'autre, et verticalement pour la durée et le contenu de chaque mesure.

On concevra que l'ordre de succession doit déterminer le plus ou le moins de facilité dans la lecture d'une partition; il est donc étrange qu'on n'ait jamais songé à adopter une règle fixe et constante à ce sujet; et, cependant chaque compositeur suit la manière qui lui est propre sans s'inquiéter de celle des autres; ainsi, les uns écrivent d'abord les Violons, puis les Instruments à vent, les Altos, Timbales, Voix et la Basse; d'autres placent en première ligne les Instruments à vent; d'autres placent les voix au milieu de la page &c. &c. En un mot chacun écrit selon sa convenance et son caprice.

Il résulte de là une confusion et un pêle mêle inextricables.

Il serait urgent qu'on s'arrêtât enfin à une règle commune qui pût rester toujours présente à la mémoire, et dont l'avantage serait d'épargner beaucoup de peine à tous les directeurs d'orchestre et aux artistes obligés de rendre à première vue l'ensemble d'une partition sur le Piano. (1)

Nous croyons inutile d'insister sur ce point, car il est évident pour tout le monde qu'une bonne distribution doit puissamment aider à saisir la proportion des parties, les progressions harmoniques et les diverses figures attribuées à tel ou tel instrument; de nos jours, surtout où l'orchestre a été si considérablement agrandi, et où on lui donne souvent des traits qu'autrefois on eût à peine écrits pour le Concerto.

Du reste, nous ferons encore mieux apprécier la nécessité d'une réforme en mettant sous les yeux de nos lecteurs la manière d'écrire de quelques grands maîtres.

| GLUCK.                                                                                                                                                                       | HAYDN.                                                                                                                                                              | SACCHINI.                                                                                                                                                    | MOZART.                                                                                                                                                                                    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ~~~~~                                                                                                                                                                        | ~~~~~                                                                                                                                                               | ~~~~~                                                                                                                                                        | ~~~~~                                                                                                                                                                                      |
| VIOLONS 1.<br>VIOLONS 2.<br>ALTOS.<br>FLÛTES.<br>HAUTBOIS.<br>CLARINETTES.<br>CORS.<br>TROMPETTES.<br>BASSONS.<br>TIMBALES.<br>VOIX.<br>VIOLONCELLES<br>et<br>CONTRE-BASSES. | TIMBALES.<br>TROMPETTES.<br>CORS.<br>CLARINETTES.<br>FLÛTES.<br>HAUTBOIS.<br>BASSONS.<br>VIOLONS 1.<br>VIOLONS 2.<br>ALTOS.<br>VIOLONCELLES<br>et<br>CONTRE-BASSES. | CORS.<br>TROMPETTES.<br>FLÛTES.<br>HAUTBOIS.<br>VIOLONS 1.<br>VIOLONS 2.<br>ALTOS.<br>BASSONS.<br>TIMBALES.<br>VOIX.<br>VIOLONCELLES<br>et<br>CONTRE-BASSES. | VIOLONS 1.<br>VIOLONS 2.<br>ALTOS.<br>FLÛTES.<br>HAUTBOIS.<br>CLARINETTES.<br>BASSONS.<br>CORS.<br>TROMPETTES.<br>TROMBONES.<br>TIMBALES.<br>VOIX.<br>VIOLONCELLES<br>et<br>CONTRE-BASSES. |

(1) Les anciens Maîtres avaient l'habitude de chiffrer la basse, ce qui était très utile aux accompagnateurs parcequ'ils pouvaient saisir d'un seul coup d'œil l'ensemble de l'harmonie; de nos jours cette bonne habitude est passée de mode, ce qui est d'autant plus à regretter que les partitions sont d'ordinaire assez compliquées. Nous croyons que beaucoup de jeunes compositeurs seraient assez embarrassés de chiffrer correctement la basse, et il leur convient sans doute de ne pas remettre cet usage en vigueur.

(2) Nous ne faisons qu'indiquer ici l'ordre de succession des divers instruments; nous parlerons tout à l'heure de leur distribution sur les portées de la page.



## BOIELDIEU.

FLÛTES.  
HAUTBOIS.  
CLARINETTES.  
CORS.  
TROMPETTES.  
TROMBONES.  
BASSONS.  
TIMBALES.  
VIOLONS 1.  
VIOLONS 2.  
ALTOS.  
VOIX.  
VIOLONCELLES  
et  
CONTRE-BASSES.

## BERLIOZ.

FLÛTES.  
HAUTBOIS.  
CLARINETTES.  
BASSONS.  
CORS.  
CORNET A PISTONS.  
TROMPETTES.  
TROMBONES.  
OPHICLÉIDE.  
TIMBALES.  
VIOLONS 1.  
VIOLONS 2.  
ALTOS.  
VOIX.  
VIOLONCELLES  
et  
CONTRE-BASSES.

FLÛTE.  
PETITE FLÛTE.  
HAUTBOIS.  
COR ANGLAIS.  
CLARINETTE en Mi b.  
CLARINETTE en Ut.  
BASSONS.  
CONTRE BASSON.  
CORS 1<sup>re</sup> et 2<sup>me</sup>.  
COR 3<sup>me</sup>.  
COR 4<sup>me</sup>.  
CORNETS.  
TROMPETTES.  
1<sup>re</sup> TROMBONE.  
2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> TROMBONES.  
1<sup>re</sup> OPHICLÉIDE en C.  
2<sup>me</sup> OPHICLÉIDE en B.  
1<sup>re</sup> TIMBALE.  
2<sup>me</sup> TIMBALE.  
CYMBALES.  
GROSSE-CAISSE.  
TRIANGLE.  
TAMBOUR de BASQUE.  
HARPES.  
1<sup>re</sup> VIOLONS.  
2<sup>me</sup> VIOLONS.  
ALTOS.  
VOIX.  
1<sup>re</sup> VIOLONCELLES.  
2<sup>me</sup> VIOLONCELLES  
et  
CONTRE-BASSES.

## BEETHOVEN.

FLÛTES.  
HAUTBOIS.  
CLARINETTES.  
CORS.  
TROMPETTES.  
TROMBONES.  
BASSONS.  
TIMBALES.  
VIOLONS 1.  
VIOLONS 2.  
ALTOS.  
VIOLONCELLES  
et  
CONTRE-BASSES.

GROSSE-CAISSE.  
TRIANGLE et CYMBALES.  
PETITE FLÛTE.  
FLÛTES.  
HAUTBOIS.  
CLARINETTES.  
BASSONS.  
CONTREBASSON.  
CORS.  
TROMPETTES.  
TIMBALES.  
TROMBONES.  
VIOLONS 1.  
VIOLONS 2.  
ALTOS.  
VOIX.  
VIOLONCELLES  
et  
CONTRE-BASSES.



## CHERUBINI.

FLÛTES.  
HAUTBOIS.  
CLARINETTES.  
CORS.  
TROMPETTES.  
TROMBONES.  
TIMBALES.  
BASSONS.  
VIOLONS 1.  
VIOLONS 2.  
ALTOS.  
VOIX.  
VIOLONCELLES  
et  
CONTRE-BASSES.

## MEHUL.

VIOLONS 1.  
VIOLONS 2.  
ALTOS.  
FLÛTES.  
HAUTBOIS.  
CLARINETTES.  
CORS.  
TROMPETTES.  
BASSONS.  
VOIX.  
VIOLONCELLES  
et  
CONTRE-BASSES.  
TIMBALES.

## BERTON.

VIOLONS 1.  
VIOLONS 2.  
ALTOS.  
FLÛTES.  
HAUTBOIS.  
CLARINETTES.  
BASSONS.  
CORS.  
TROMPETTES.  
TROMBONES.  
TIMBALES.  
VIOLONCELLES  
et  
CONTRE-BASSES.

FLÛTES.  
HAUTBOIS.  
CLARINETTES.  
CORS.  
TROMPETTES.  
BASSONS.  
TROMBONES.  
TIMBALES.  
VIOLONS 1.  
VIOLONS 2.  
ALTOS.  
VOIX.  
VIOLONCELLES  
et  
CONTRE-BASSES.



## AUBER.

GRANDES FLÛTES.  
 PETITE FLÛTE.  
 HAUTBOIS.  
 CLARINETTES.  
 TROMPETTES.  
 CORS.  
 BASSONS.  
 TROMBONES.  
 OPHICLÉIDE.  
 TIMBALES.  
 TRIANGLE.  
 CYMBALES et GROSSE-CAISSE.  
 CAISSE CLAIRE.  
 VIOLONS 1.  
 VIOLONS 2.  
 ALTOS.  
 VOIX.  
 VIOLONCELLES  
 et  
 CONTRE-BASSES.

## ROSSINI.

GRANDES FLÛTES. FLÛTES.  
 PETITE FLÛTE. CLARINETTES.  
 HAUTBOIS. CORS.  
 CLARINETTES. CORS ANGLAIS.  
 CORS. BASSONS.  
 TROMPETTES. VIOLONS.  
 BASSONS.  
 TROMBONES. &  
 TIMBALES.  
 CYMBALES.  
 TRIANGLE.  
 GROSSE-CAISSE.  
 VIOLONS 1.  
 VIOLONS 2.  
 ALTOS.  
 VOIX.  
 VIOLONCELLES  
 et  
 CONTRE-BASSES.

## MEYERBEER.

VIOLONS 1.  
 VIOLONS 2.  
 ALTOS.  
 PETITE FLÛTE.  
 GRANDES FLÛTES.  
 HAUTBOIS.  
 CLARINETTES.  
 BASSONS.  
 CORS.  
 TROMPETTES.  
 ORGUE.  
 TROMBONES.  
 OPHICLÉIDE.  
 TIMBALES.  
 GROSSE-CAISSE, CYMBALES et TRIANGLE.  
 HARPE.  
 VOIX.  
 VIOLONCELLES  
 et  
 CONTRE-BASSES.

## HALEVY.

GRANDES FLÛTES.  
 PETITE FLÛTE.  
 HAUTBOIS.  
 CLARINETTES.  
 TROMPETTES.  
 CORS.  
 BASSONS.  
 TROMBONES.  
 OPHICLÉIDE.  
 TIMBALES.  
 GROSSE-CAISSE, CYMBALES.  
 TRIANGLE, CLOCHE &  
 HARPE.  
 VIOLONS 1.  
 VIOLONS 2.  
 ALTOS.  
 VOIX.  
 VIOLONCELLES  
 et  
 CONTRE-BASSES.  
 ORGUE.

## C. M. WEBER.

FLÛTES.  
 HAUTBOIS.  
 CLARINETTES.  
 TROMPETTES.  
 CORS.  
 BASSONS.  
 TROMBONES.  
 TIMBALES.  
 VIOLONS 1.  
 VIOLONS 2.  
 ALTOS.  
 VOIX.  
 VIOLONCELLES  
 et  
 CONTRE-BASSES.

## HEROLD.

VIOLONS 1.  
 VIOLONS 2.  
 ALTOS.  
 FLÛTES.  
 HAUTBOIS.  
 CLARINETTES.  
 TROMPETTES.  
 CORS.  
 BASSONS.  
 TROMBONES.  
 OPHICLÉIDE.  
 TRIANGLE, GROSSE-CAISSE ET CYMBALES.  
 TIMBALES.  
 VOIX.  
 VIOLONCELLES  
 et  
 CONTRE-BASSES.



On voit par les tableaux précédents que chaque compositeur a une manière d'écrire différente, et que le même en a quelquefois jusqu'à deux.

Voici la Méthode que nous proposons d'adopter, Méthode dont nous développerons plus bas les avantages, et que nous avons complétée en empruntant à chaque maître ce qu'il a de meilleur.

#### DISPOSITION PROPOSÉE. (1)

##### Orchestre simple.

FLÛTES.  
HAUTBOIS.  
CLARINETTES.  
CORS.  
TROMPETTES.  
BASSONS.  
TROMBONES.  
TIMBALES.  
VIOLONS 1  
VIOLONS 2  
ALTOS.  
VOIX.  
VIOLONCELLES  
et  
CONTRE-BASSES.

##### Orchestre composé.

GRANDES FLÛTES.  
PETITE FLÛTE.  
HAUTBOIS.  
COR ANGLAIS.  
CLARINETTES.  
COR DE BASSETTE.  
CORS.  
CORS A PISTONS.  
TROMPETTES.  
TROMPETTES A PISTONS.  
TROMPETTES A CLEFS.  
BASSONS.  
CONTREBASSONS.  
TROMBONES.  
OPHICLÉIDE OU SERPENT.  
TIMBALES.  
CAISSE ROULANTE et CLAIRE, TRIANGLE,  
CLOCHE, TÂM-TAM, CARILLON &c.  
GROSSE-CAISSE et CYMBALES.  
VIOLONS 1  
VIOLONS 2  
ALTOS.  
VOIX.  
VIOLONCELLES  
et  
CONTRE-BASSES.  
HARPE OU GUITARE.  
ORGUE.

De cette sorte la première moitié de la page est occupée par la masse des instruments à vent.

Nous avons placé la Flûte en tête, parcequ'on lui donne souvent des notes très hautes qui exigent deux ou trois barres en dehors de la portée. La petite Flûte ne vient qu'après, car l'effet produit étant d'une octave plus haut, la note écrite se trouve presque toujours plus bas que celle de la grande Flûte; viennent ensuite les autres instruments à vent disposés autant que possible dans l'ordre de leurs diapason naturel en allant de l'aigu au grave; puis les Timbales, la Grosse-caisse et autres instruments de la même catégorie.

(1) Cette disposition a reçu l'approbation de plusieurs maîtres célèbres, entr'autres de M.M. Berton et Reicha.



La seconde moitié de la page se trouve réservée au quatuor et aux voix: les Violons et l'Alto d'abord, les Voix ensuite, enfin le Violoncelle et la Contre-basse.

Dé cette manière le quatuor est aussi rapproché que possible, et l'on n'est plus obligé de l'aller chercher aux deux extrémités de la page.

Quant à l'Orgue et à la Harpe qui sont d'un usage peu fréquent, nous avons cru devoir les mettre à la basse; et, pour les autres instruments de circonstance, tels que: Cor de basse, Cor anglais &c nous les avons intercalés dans la famille à laquelle ils appartiennent.

Ainsi, dans l'orchestre le plus compliqué, nous nous sommes efforcés de conserver l'harmonie obtenue par notre première distribution d'un orchestre simple, qui, nous le croyons, offre le tableau le plus facile à embrasser d'un seul coup d'œil, aussi bien dans son ensemble que dans le détail de chacune de ses parties. (1)

Dans des compositions qui réunissent plusieurs chœurs et plusieurs orchestres il faut disposer la partition de telle sorte que l'on puisse saisir d'un coup d'œil chaque orchestre séparé, comme aussi leur réunion dans chaque mesure; et à cet effet, il faut qu'ils soient superposés l'un à l'autre et jamais en regard; en voici un exemple:

### Valse infernale de Robert-le-Diable.

|                           |                            |
|---------------------------|----------------------------|
| Musique dans la coulisse. | CYMBALES.                  |
|                           | TRIANGLE.                  |
|                           | PETITE FLÛTE.              |
|                           | 2 TROMPETTES à clés en LA. |
|                           | 2 TROMPETTES en RÉ.        |
|                           | 2 CORS en MI #.            |
|                           | 1 COR en SOL.              |
|                           | 1 COR en SI # grave.       |
|                           | 3 TROMBONES.               |
|                           | OPHICLÉIDE.                |
|                           | VOIX.                      |
| Musique dans l'orchestre. | VIOLONS 1.                 |
|                           | VIOLONS 2.                 |
|                           | ALTOS.                     |
|                           | 2 FLÛTES.                  |
|                           | 2 HAUTBOIS.                |
|                           | 2 CLARINETTES en LA.       |
|                           | BASSONS.                   |
|                           | 2 CORS en MI #.            |
|                           | 2 TROMPETTES en LA.        |
|                           | 1 TROMBONE BASSE.          |
|                           | TIMBALES en MI SI.         |
|                           | VOIX.                      |
|                           | VOLONCELLES.               |
|                           | et<br>CONTRE-BASSES.       |

Nous donnerons plus tard en parlant du Requiem de M<sup>r</sup> BERLIOZ un exemple de cinq orchestres simultanés.

Nous allons indiquer actuellement comment on distribue les différents instruments à toutes les portées de la page.

Les Flûtes, Hautbois, Clarinettes et Trompettes, s'ils sont obligés, nécessitent chacun une portée; dans le cas contraire on les écrit sur la même.

(1) Lorsqu'on n'emploie pas tous les instruments de l'orchestre, ce qui arrive souvent, il est bon néanmoins de se conformer au même ordre; c'est-à-dire de placer en tête les instruments à vent et de les faire suivre par ceux à cordes.



La petite Flûte exige le plus souvent une portée à part, cependant on peut quelquefois la joindre aux grandes, en dessous, mais alors il faut faire attention que l'effet produit étant à l'octave, la note écrite se trouve renversée relativement à celle des grandes Flûtes, c'est à dire, que les tierces deviennent sixtes, les quarts quintes.

Les Cors s'écrivent habituellement deux, par deux sur une portée, c'est à dire toutefois, lorsqu'ils sont dans le même ton, car s'ils sont accordés dans des tons différents, il faut autant de portées que de Cors; si on emploie des Cors ordinaires et des Cors à pistons, on donne une portée à chaque espèce. Il en est de même pour les différents genres de Trompettes.

Les deux Bassons s'écrivent souvent sur une même portée, clef de Fa; mais si le premier monte dans la clef de Tenor on est obligé de lui donner une portée à part.

Les trois Trombones doivent s'écrire autant que possible sur trois portées chacun dans la clef correspondante; cependant si l'espace manque on les écrit sur deux portées savoir: les Trombones Alto et Tenor sur la première, clef de Tenor; mais en copiant les parties il faut rétablir le Trombone alto dans la clef qui lui est propre, et le Trombone basse sur la seconde, il y a même des cas où l'on écrit les trois Trombones sur la même portée, clef de Fa, et au besoin on peut encore y joindre l'Ophicléide.

Les Timbales s'écrivent le plus souvent sur une seule portée, cependant si on emploie un grand nombre de Timbales, il devient quelquefois nécessaire de leur en donner plusieurs, comme par exemple, lorsque l'exécution exige plusieurs Timbaliers.

La Grosse caisse et les Cymbales ne prennent ordinairement qu'une portée, à moins qu'on ne leur donne une partie séparée.

Quant au Triangle, Caisse claire, Tamtam, &c il leur faut à chacun une portée à part. Quelquefois cependant on écrit le Triangle avec la Grosse caisse et les Cymbales, mais il faut que sa partie ne soit pas trop obligée.

Les Violons demandent toujours deux portées; il en faut une troisième si on a un Violon principal, et une quatrième si on a une partie de 3<sup>e</sup> Violon.

L'Alto s'écrit toujours sur une seule portée; il ne faut pas craindre de lui donner des doubles cordes, car les artistes sont habitués à se les partager dans l'exécution; dans les anciennes partitions où il y avait souvent deux parties d'Alto, on leur consacrait deux portées; l'une clef d'Alto, et l'autre clef de Ténor.

Voici la distribution à adopter pour les Voix.

On écrit d'abord les voix principales ou *solo* chacune sur une portée à part autant que possible.

Pour les chœurs on donne une portée au soprano, une seconde à l'Alto, une troisième au ténor et une quatrième à la basse, mais si on ne peut disposer que de deux portées il faut réunir l'alto au soprano et le ténor à la basse, en ayant toujours soin de transposer à la copie. Dans les chœurs doubles on réunit toujours deux par deux les parties de soprano alto, ténor et basse, ce qui donne quatre portées comme pour un chœur simple.

Le Violoncelle marchant ordinairement avec la Contrebasse on lui donne la même portée, à moins qu'il n'ait à faire des traits et des figures par trop compliqués. Quelquefois il faut encore une portée de plus, clef de Ténor, pour Violoncelle solo, enfin si on écrit un Concerto complet et à plusieurs parties, il faut autant de portées que de Violoncelles.

La Contrebasse n'exige jamais qu'une seule portée; quelquefois on écrit les Bassons sur la même portée que les Contrebasses.

Si on n'emploie à la fois qu'une Flûte, 1 Hautbois, 1 Clarinette, 1 Cor, 1 Basson, il faut leur donner à chacun une portée.

Lorsque deux Instruments exécutent la même partie on peut les écrire sur une seule portée, quelque soit d'ailleurs leur nature, mais alors on indique le nom des deux Instruments en regard de la portée, par exemple: Flûtes avec Hautbois, Hautbois avec Clarinettes, Cors avec Trompettes, Flûtes avec Violons, Hautbois avec Violons, Bassons avec Violoncelles, 2<sup>e</sup> Violons avec 1<sup>er</sup> Violons, Altos avec Violons, ou Alto avec Basse, Ophicléide avec Trombone basse.

On voit par là qu'il est facile de restreindre les parties suivant le nombre de portées dont on peut disposer, et nous avons donné tous ces exemples pour éviter d'ennuyeuses recherches aux jeunes Compositeurs; toutefois nous leur conseillons d'écrire autant que possible d'une manière simple pour ne pas tomber dans la confusion. Il y a cependant des circonstances où l'on est tout à fait contraint de donner plusieurs parties à chaque portée, mais dans tous les cas, qu'on se serve des abréviations indiquées ci-dessus ou bien qu'on en imagine de nouvelles à son usage, il ne faut jamais perdre de vue l'ordre et la clarté qui sont les qualités essentielles d'une bonne partition.



## CHAPITRE VI.

## DE L'ACCOMPAGNEMENT.

Le mot accompagner signifie littéralement: *Marcher contre*, et, par extension: *Suivre, Renforcer, Soutenir*.

L'action d'accompagner suppose l'existence d'une chose créée antérieurement; ainsi, en musique, la *Mélodie* sera l'objet, le corps préexistant; *l'accompagnement* sera le vêtement et l'enveloppe. Ce n'est pas que l'un doive se distinguer de l'autre et former une partie à part, bien au contraire il faut qu'ils se lient entr'eux de manière à ne produire qu'un seul tout; et, le grand art du compositeur consiste à dissimuler le point d'engagement et de soudure.

Il en est de même dans un tableau, relativement à la couleur et au dessin, et en général, dans toute autre création de l'esprit humain.

L'Ensemble des différentes parties ne doit offrir ni vide ni interstice, mais se fondre si harmonieusement que l'œuvre une fois achevée puisse paraître le résultat d'un seul jet, d'une seule inspiration.

Toute composition, avons-nous dit, se base sur une première conception que l'on appelle pensée mère, et qui domine tout le reste.

En musique cette pensée est la mélodie, et si on voulait bien se pénétrer de cette vérité, on se souviendrait que l'accompagnement a pour but spécial de *marcher de front* avec elle, toutefois en sous ordre; et qu'ainsi, il ne doit jamais ni la dépasser, ni usurper sa place, ni se trainer péniblement à la remorque; mais bien la suivre, la renforcer, la soutenir, se prêter à tous ses caprices, faire valoir toutes ses intentions, et compléter toutes ses nuances; en un mot lutter avec elle de mobilité, de souplesse et d'expression.

L'accompagnement peut se considérer sous deux aspects bien distincts: dans sa facture matérielle ou purement physique et sous le rapport philosophique, c'est-à-dire, dans sa convenance de caractère avec le sujet à traiter.

Ici se présentent des considérations d'un ordre élevé qui exigeraient de longs développements, et nous entraîneraient bien loin si nous entreprenions de les approfondir; mais cela serait sans grand profit pour nos lecteurs, car tous nos raisonnements ne sauraient donner du cœur, de l'esprit et du jugement à qui en serait dépourvu, toutes qualités indispensables pour sentir et exprimer les situations si multiples de la vie humaine.

Nous nous contenterons de donner aux jeunes compositeurs le conseil suivant qui, peut-être, les empêchera quelquefois de s'égarer:

Avant d'écrire, réfléchissez longtemps à votre sujet, tâchez de vous en pénétrer et de vous identifier avec lui; mettez vous à la place des personnages que vous faites agir; réjouissez-vous et souffrez avec eux; en un mot, vivez de leurs intérêts, de leurs sentiments, de leurs passions; de cette manière, l'expression sera toujours en harmonie avec la situation.

L'accompagnement envisagé sous le point de vue matériel, n'est guère moins essentiel à l'ensemble d'une bonne composition; à quoi servirait en effet d'avoir de belles pensées si on était inhabile à les rendre.

La réunion de ces deux qualités morale et physique est donc ce qui constitue un accompagnement irréprochable.

Nous allons entrer dans quelques explications à ce sujet:

On donne indistinctement le nom d'accompagnement à toute partie d'une composition qui a pour objet de soutenir le chant ou la mélodie principale, que ce soutien s'opère soit au moyen d'un seul instrument, soit de plusieurs à la fois, soit d'une manière simple, soit d'une manière compliquée.

Non seulement l'accompagnement doit se conformer à la couleur du sujet, mais il doit encore varier de



coupe et d'intensité suivant le morceau: ainsi, un solo ne s'accompagne pas comme un morceau d'ensemble, ni un duo comme un chœur, et c'est précisément cette faculté de mutation qui répand tant de richesse et de variété dans une composition musicale.

Il y a deux sortes d'accompagnement: L'accompagnement Simple ou harmonique, et l'accompagnement Composé ou artistique auquel on donne aussi le nom d'accompagnement travaillé et compliqué.

L'accompagnement est simple lorsqu'il se borne strictement à décrire dans tous ses contours le dessin de la mélodie principale, et c'est vraiment alors qu'il renforce et soutient la mélodie en doublant certaines notes des accords. Ce genre d'accompagnement peut se faire de différentes manières: avec un ou plusieurs instruments, avec un chœur d'instruments, avec la masse de tout l'orchestre.

L'accompagnement simple ne peut guère ajouter à l'expression d'un morceau, et il n'est propre qu'à faire ressortir les piano et les forte; il y a cependant telles circonstances où il est d'un plus grand effet que l'accompagnement le mieux travaillé, par exemple, dans les *Tutti* et les *ensembles* où l'oreille aurait de la peine à saisir des figures trop compliquées. C'est du reste au goût du compositeur à le placer convenablement.

Tout ce que nous avons dit au chapitre IV sur la distribution et l'emploi des instruments à l'orchestre s'applique parfaitement à l'accompagnement simple.

L'accompagnement composé exige plus de soins et d'attention de la part du compositeur, car en le traitant mal, on rendrait informes et méconnaissables les plus belles mélodies.

L'accompagnement composé a pour objet, non seulement de renforcer et de soutenir la mélodie, mais encore de la faire valoir, d'en produire les nuances, d'en remplir les lacunes, d'en compléter le sens; il est à la mélodie ce qu'est à la déclamation le geste et la physionomie d'un bon acteur.

On sait que l'accompagnement travaillé consiste à donner à un ou plusieurs instruments des traits et des figures différents de la mélodie principale, et même quelquefois un chant tout-à-fait dissemblable que l'on nomme contre-mélodie, mais jamais il ne doit prendre un caractère trop indépendant ni concentrer l'attention sur lui seul; à plus forte raison ne doit-il pas être en contradiction avec la pensée mère, ce qui serait le contre-sens le plus absurde.

#### Règle générale:

L'accompagnement travaillé doit bien cadrer avec le sujet et en appuyer l'expression; ainsi pour une situation gaie, légère ou pastorale, il serait ridicule d'employer un accompagnement lugubre, et pour une situation douloureuse un accompagnement joyeux.

Cette recommandation n'est point aussi oiseuse qu'elle pourrait le paraître car on voit une foule de compositeurs tomber journellement dans de pareilles fautes.

Il faut donc se surveiller pour que l'accompagnement soit de même nature que l'idée principale; nous n'entendons point cependant par là qu'il s'y attache servilement, car ce défaut entraînerait bien vite l'ennui et la monotonie; il doit au contraire garder une certaine indépendance, et même parfois affecter quelque dissemblance de forme; ainsi, généralement un accompagnement large convient bien à une mélodie compliquée et vice versa.

Voici encore quelques cas où le rôle de l'accompagnement reçoit plus d'extension et d'importance.

Lorsque, par exemple, il exprime les sentiments intérieurs d'un personnage en scène dont le chant et les paroles sont en contradiction avec la pensée.

Lorsque, dans un morceau d'ensemble comme duo, trio, quatuor, quintette, sextuor, final, etc. il est obligé de soutenir et de bien mettre en évidence, les à parté; le dialogue et la situation particulière de chaque individu, sans toutefois rompre l'harmonie de l'ensemble.

Lorsqu'enfin, il est d'une valeur plus déterminée et d'un contenu plus fort et plus essentiel que la mélodie principale, ce qui arrive quand il rappelle ou sous-entend un objet plus intéressant que celui qui



occupe actuellement la scène.

Le dessin de l'accompagnement doit être choisi avec soin et intelligence; car, comme nous l'avons dit, il fixe, éclaire le sujet, et forme le complément de la pensée.

D'un autre côté, le choix des instruments n'est pas d'une moindre importance, à cause de l'influence qu'exerce leur caractère sur la vérité de l'expression; il n'est donc pas indifférent de confier les traits à tel instrument plutôt qu'à tel autre, car une bonne distribution contribue beaucoup à bien faire ressortir la couleur générale de l'ensemble et l'intention des détails.

Il faut dans cette partie avoir encore égard à une dernière considération; nous voulons parler de l'action des instruments l'un sur l'autre ou comparativement aux voix.

L'expérience a démontré que les instruments à vent ressortaient mieux d'un accompagnement d'instruments à cordes que d'un accompagnement de même nature; un semblable phénomène a lieu pour les voix; elles s'entendent et ressortent le mieux d'un accompagnement d'instruments à cordes, et ce n'est que difficilement qu'elles triomphent des instruments à vent, surtout de ceux en cuivre ou des tons forts de l'orgue.

Il est donc nécessaire de connaître ces propriétés pour maintenir la masse de l'orchestre dans une proportion convenable à l'équilibre des différentes parties, et, l'un des plus grands charmes d'une composition musicale repose sur l'emploi bien gradué des diverses *classes de sons* et de leurs subdivisions, chose qu'il ne faut pas confondre avec le *Caractère* des instruments.

En résumant tout ce qui précède, on verra qu'il faut considérer dans l'accompagnement :

- 1°. L'expression du sujet.
- 2°. L'Harmonie.
- 3°. Le Rhythme des figures.
- 4°. Le choix des instruments.

En négligeant une de ces quatre qualités indispensables, on s'exposerait à manquer son effet, ou à en produire un tout opposé à celui qu'on attendait.

Nous terminons ce chapitre par quelques données sur les différentes manières de traiter l'accompagnement.

On peut faire ressortir un passage plusieurs fois en lui donnant chaque fois un accompagnement différent.

On accompagne ordinairement un chant large par des figures travaillées et *vice versa*.

Quelquefois on prend un seul chœur d'instruments.

D'autrefois un chœur d'instruments à vent avec le quatuor.

D'autrefois seulement le quatuor dont une partie joue Pizzicato et l'autre Coll'arco.

Souvent un chœur d'instruments exécute un accompagnement simple, et un autre chœur accompagne avec des figures.

En un mot, on peut aussi bien employer un seul instrument que toute la masse de l'orchestre, pourvu que ce soit avec discernement.

Il serait impossible d'établir des règles à ce sujet, car c'est là une chose de goût et de sentiment qui repose sur l'imagination, guidée toutefois par l'expérience et l'étude.

La plus grande partie de ce qui précède peut s'appliquer aussi aux compositions purement vocales ou instrumentales, c'est-à-dire que l'accompagnement doit toujours être subordonné à la mélodie principale.

Il faut observer néanmoins, que ces compositions ne se travaillent pas du tout de la même sorte que celles pour voix et instruments, ainsi, un de leurs caractères distinctifs est d'intervertir souvent l'ordre des parties et de faire passer successivement le chant par toutes les parties de la composition, de telle manière que la partie principale devienne accompagnement *et vice versa*; mais cette observation, du reste, ne préjudicie en rien aux règles que nous avons recommandé de suivre et qui subsistent dans leur entier.



## CHAPITRE VII.

## DE QUELQUES EFFETS D'INSTRUMENTATION.

Entre les façons si nombreuses et si variées de traiter les instruments dans l'orchestre, il s'en présente une certaine quantité qui se reproduisent assez fréquemment, sont à peu-près communes à tous les compositeurs et dont, par conséquent tout le mérite est d'arriver à propos; nous allons indiquer ici les principales.

Le PIANO consiste à rendre un passage doucement; il y a plusieurs nuances dans cet effet, par exemple: le Piano qui signifie doucement et le Pianissimo qui veut dire très doucement; la durée n'en est aucunement limitée et peut s'observer dans un tems très bref ou dans une longue succession de mesures, au choix du compositeur.

Le Piano s'exécute de diverses manières: en faisant taire la majorité de l'orchestre et en produisant seulement un ou plusieurs instruments, ou bien aussi en laissant aller toute la masse de l'orchestre, ce qui peut donner parfois un excellent effet.

Le FORTE consiste à rendre un passage avec force et énergie; il a aussi des nuances, telles que: Mezzo forte, forte et fortissimo.

La durée de cet effet est à la volonté du compositeur.

Il peut s'exécuter avec un seul ou plusieurs instruments, ou avec tout l'orchestre.

Son emploi comme celui du Piano est des plus fréquents, et on le trouve dans toute espèce de compositions.

L'OPPOSITION consiste à faire contraster plusieurs parties d'une composition.

Elle peut s'opérer:

1°. au moyen d'une transition brusque et inattendue d'un mouvement, d'une modulation ou d'une figure à une autre.

2°. par la succession du piano au forte, et *vice versa*; (le signe *fp* indique qu'il faut frapper fort la première note et doucement les suivantes.)

3°. par le changement des instruments.

Quelquefois on emploie à la fois tous ces différents contrastes, savoir: changement de tems, de ton, de figures, d'intensité et d'instruments; ou bien on n'en prend que deux ou trois, suivant que l'exige la situation.

L'opposition ne consiste pas seulement à produire un contraste entre deux parties par succession, mais encore simultanément, c'est-à-dire en faisant entendre à la fois un piano et un forte, un double caractère dans les figures, enfin le mélange de plusieurs instruments de nature toute différente.

Employée avec art l'opposition est d'un effet presque certain; voici quelques manières de s'en servir:

En répétant piano une phrase forte et *vice versa*.

En faisant succéder à un chœur d'instruments de cuivre un chœur d'instruments de bois ou le quatuor.

En accompagnant un forte de quelques instruments par un piano de tous les autres etc.

Le CRESCENDO consiste à passer plus ou moins longuement du piano au forte en augmentant peu à peu et d'une manière insensible le volume et l'intensité du son.

Le Crescendo peut s'obtenir au moyen de tous les instruments à la fois, ou bien en produisant d'abord quelques instruments et en faisant successivement entrer tous les autres.

Cet effet est surtout remarquable dans les *ensemble* et les *final*.

Le DECRESCENDO est l'inverse de l'effet précédent; il consiste à aller du forte au piano en laissant le son se dégrader insensiblement et sans secousse.

L'UNISSON consiste à donner la même note à plusieurs parties ou à toutes à la fois; il peut se produire soit par un chœur d'instruments, soit par tout l'orchestre; la durée n'en est pas limitée.

Il y a des cas où cet effet est d'une force et d'un entrainement extraordinaires. On l'emploie surtout



dans les *ensemble*.

Le TREMOLO consiste à répéter successivement la même note aussi rapidement que possible de manière à produire une espèce de roulement ou tremblement.

Le Tremolo ne peut pas s'obtenir sur tous les instruments indifféremment, mais seulement sur les violons, altos, violoncelles et contrebasses, ainsi que sur les timbales et autres caisses.

La SOURDINE est un effet de piano qui s'obtient au moyen d'une altération dans certains instruments.

Pour les instruments du quatuor (1) on superpose au chevalet une petite planchette qui, en pressant les cordes, change tout-à-fait la nature du son.

C'est en vain qu'on tenterait de remplacer la sourdine en jouant piano, car l'effet n'est plus du tout le même; c'est donc à tort, que dans beaucoup d'orchestres on se contente de jouer piano lorsque le compositeur a expressément écrit *con sordini*.

Pour les Cors et les Trompettes on introduit dans le pavillon un cylindre en bois, foré d'un petit trou. (2)

Enfin, en voilant avec un crêpe les timbales ou caisses on donne à ces instruments un véritable effet de sourdine. (3)

Le PIZZICATO consiste à pincer la corde au lieu de la faire vibrer avec l'archet; on ne peut donc obtenir cet effet que sur le quatuor.

Souvent un chœur de violons joue coll'arco et l'autre pizzicato; d'autres fois les violons et altos jouent coll'arco et les basses pizzicato.

Naturellement la Harpe, la Guitare, la Mandoline et autres instruments de même nature jouent toujours Pizzicato.

Le SUL PONTICELLO consiste à faire agir l'archet aussi près que possible du chevalet; cet effet ne peut également s'obtenir que sur les instruments du quatuor.

Il produit une sorte de nazillement d'un caractère tout-à-fait à part.

Le STACCATO consiste à bien détacher toutes les notes d'un passage. On peut obtenir cet effet avec tous les instruments de l'orchestre.

Le LEGATO consiste à bien lier toutes les notes d'un passage; on peut pareillement le rendre par tous les instruments de l'orchestre, (excepté les timbales,) mais le mieux par les instruments à cordes.

Voilà à peu près les effets d'instrumentation les plus répandus; ce ne sont pas, toutefois, les seuls dont on puisse user, car il en existe une foule d'autres, et chaque jour en voit éclore de nouveaux, déterminés par la situation ou l'objet à exprimer; mais l'orchestre renferme tant de richesses et de ressources qu'on sera toujours à même d'y trouver des éléments à mettre en œuvre et une mine à exploiter.

Enfin, pour ne parler ici que d'une expression purement matérielle, combien ne voyons-nous pas de compositeurs dont le talent d'imitation reproduit avec une merveilleuse exactitude les divers phénomènes de la nature ou autres effets physiques, comme par exemple:

Beethoven, dans la symphonie pastorale où il fait gronder un véritable orage.

Mozart, à la scène du duel dans Don Juan, où l'on entend le cliquetis des fers qui se croisent.

Méhul, dans l'ouverture de la chasse où il fait aboyer les chiens.

Rossini, dans Guillaume Tell, à la scène de la pomme où il rend avec tant de vérité le sifflement de la flèche.

Et cent autres que nous pourrions citer.

Ces exemples doivent suffire pour démontrer que tout n'a pas été dit sur cette matière, et que, longtemps encore il restera à glaner dans ce champ vaste et fertile.

(1) On n'emploie pas la Sourdine pour la contrebasse; quand on emploie cet effet dans le reste du quatuor on donne ordinairement un pizzicato à la contrebasse.

(2) Dans un fortissimo ou qu'on emploie de préférence les tons naturels du cor, on peut pour mieux faire ressortir l'effet, indiquer au dessus de la portée: Pavillon en l'air.

(3) Pour indiquer cet effet dans la partition on écrit Timbales voilées (Timpani coperti), Caisse voilée, etc.



## CHAPITRE VIII.

## De l'Exécution d'une composition instrumentale.

Nous terminerons cette première partie par quelques considérations d'un grand intérêt relativement à la bonne exécution d'une composition musicale: nous engageons en conséquence Messieurs les Directeurs et Chefs d'orchestre à lire attentivement le chapitre qui va suivre:

Il n'y a pas de bonne exécution possible sans un accord *satisfaisant*, nous ne disons point *parfait*, car c'est là une chose irréalisable tant il y a d'obstacles qui s'opposent, non seulement à l'accord des divers instruments d'un orchestre, mais encore au maintien de cet accord une fois obtenu. Quoiqu'il en soit il faut redoubler d'efforts pour vaincre cette difficulté; nous le répétons, il n'y a point de musique proprement dite sans un *bon accord*; ce n'est plus alors qu'un vacarme discordant une véritable cacophonie.

L'accord se donne ordinairement par le Chef d'orchestre au moyen d'une petite fourche en fer nommée diapason, et qui sonne le *La*; c'est sur cette intonation que tous les instruments doivent s'accorder; cela n'est pas absolument difficile dans un orchestre homogène, et dont tous les instruments ont été construits d'après un même système, mais dans un orchestre réuni par circonstance, et dans lequel chaque artiste apporte son instrument, l'accord est presque impossible à réaliser, à cause des différentes nuances de diapason.

La partie de l'orchestre la plus ingrate à accorder est celle des instruments à vent. Il faut autant que possible échauffer l'instrument avant de perfectionner l'accord, puis on achève de le rectifier pour les Flûtes, soit au moyen de la pompe, soit en allongeant ou raccourcissant un des corps; pour les Hautbois, en enfonçant l'anche ou en la faisant sortir; pour les Clarinettes, en poussant ou en retirant un peu le bec; pour les Bassons, également par la disposition de l'anche; il faut remarquer que la partie inférieure du Basson s'échauffant difficilement sans secours artificiel, il faut employer tous les moyens pour la mettre à la même température que la partie supérieure, afin d'égaliser tous les registres.

Les Instruments de cuivre s'échauffent plus lentement que ceux en bois; cependant avec un peu de persévérance on parvient à leur donner un accord convenable; pour les Cors et les Trompettes, en allongeant ou en raccourcissant la coulisse. Quant aux Trombones, une fois leur diapason bien reconnu, ils ne s'en écartent pas et conservent généralement l'accord.

Les instruments à cordes sont beaucoup plus faciles à accorder que ceux à vent, mais aussi ils sont bien plus sensibles aux variations de l'atmosphère; aussi il faut autant que possible éviter les courants d'air, l'accord une fois obtenu, ou bien de passer d'un lieu échauffé à un endroit froid ou réciproquement; car par l'action du chaud ou du froid, certaines cordes montent pendant que les autres baissent; on voit par ce qui précède, avec quel soin minutieux il faut veiller à cette partie essentielle d'une bonne exécution; l'accord général doit se faire dans une pièce retirée, hors de la portée du spectateur, car il n'y a rien d'insipide comme les tatonnements d'un orchestre qui s'accorde; lorsque l'accord est obtenu, on passe dans la salle d'exécution où l'on vérifie encore la justesse de l'accord, mais *pianissimo*.

Naturellement suivant le genre de musique à exécuter varie le placement et l'arrangement de l'orchestre; c'est encore là une partie importante qu'il ne faut pas négliger, car elle contribue puissamment à la perfection de l'ensemble.

Dans les Théâtres Lyriques, l'orchestre se trouve toujours placé contre la rampe à quelques pieds au dessous du théâtre, au niveau des premiers rangs du parterre qui forme à mesure qu'il s'éloigne un plan incliné supérieur; de telle manière que l'orchestre se trouve en quelque sorte enclavé entre la salle et le théâtre; c'est de toute la salle le point le plus bas; cette disposition ne laisse pas d'offrir de grands inconvénients, toutefois on est forcé de s'y tenir, car tous les essais qu'on a faits pour la modifier ont été infructueux; dans un Théâtre Lyrique l'orchestre occupe que le second rang; il ne vient qu'après la scène; c'est ce qui rend supportable cet usage d'entasser les musiciens dans une sorte de cave où beaucoup de sons se perdent et sont étouffés avant d'arriver à l'auditeur, mais dans une salle de concerts un pareil emplacement serait intolérable. Toutefois dans les Théâtres Lyriques l'arrangement particulier des musiciens n'est pas chose indifférente, il faut au contraire suppléer par une bonne disposition partielle à ce que l'emplacement général a de défectueux.

Quelquefois le Chef d'orchestre se place en arrière de son orchestre pour le dominer; mais il se trouve alors trop



éloigné de la scène. Nous pensons qu'il vaut encore mieux que son pupitre soit tout contre la rampe, au milieu de la scène, et un peu élevé; d'un côté les 1.<sup>rs</sup> Violons et Altos avec le chœur des instruments à vent en bois, de l'autre les 2.<sup>ds</sup> Violons avec le chœur des instruments à vent en cuivre, les Violoncelles et les Contre-basses formant ceinture; au reste il faut autant que possible calculer les conditions acoustiques de la salle et s'y conformer; ce qui peut modifier jusqu'à un certain point l'arrangement que nous indiquons.

Dans une salle de concerts il ne faut pas que l'orchestre soit isolé, ni qu'on puisse circuler autour, car de cette manière beaucoup de sons sont perdus ou mal saisis; il faut que l'orchestre soit adossé, et autant que possible adossé à un cintre arrondi qui renvoie dans la salle comme un répercuteur les moindres sons, et n'en laisse perdre aucun. Voici à peu près quelles sont les conditions les plus favorables avec une salle cintrée: un théâtre élevé d'environ quatre pieds au-dessus du parterre et le coupant diagonalement; sur ce théâtre, en avant, un espace horizontal d'une certaine profondeur; et puis un plan incliné s'élevant graduellement et allant toucher le cintre. Sur le premier plan se place le Chef d'orchestre de trois quarts au public, et embrassant ainsi tout son orchestre, à la gauche les premiers Violons, à la droite les seconds Violons; parallèlement au public, en avant du plan incliné, les Altos, plus un Violoncelle et une Contre-basse, puis sur l'amphithéâtre les Violoncelles sur une ligne, les Flûtes, Hautbois, Clarinettes et Bassons sur une seconde; derrière, les Cors Trompettes et Trombones, les Timbales tout en haut au centre, enfin tout à l'entour une ceinture de Contre-basses. C'est à peu près le système suivi dans la disposition de l'orchestre au Conservatoire de Musique de Paris, et il nous semble un des meilleurs qu'on ait imaginés jusqu'à ce jour.

Un chef d'orchestre doit se montrer sévère pour l'admission des artistes, et les soumettre à un examen préalable afin de s'assurer qu'ils ne compromettent pas l'ensemble; il faut surtout qu'il surveille attentivement les instruments à vent, dont la qualité de timbre est plus perçante, et qui par cela même nuiraient le plus à une bonne exécution en commettant quelque faute.

Le Chef d'orchestre ne doit pas perdre de vue les conseils que nous avons donnés au Chapitre 5 relativement aux bonnes proportions d'un orchestre; dans aucun cas il ne doit s'écarter de ces proportions; c'est à lui à consulter le nombre de ses artistes, la localité dont il peut disposer &c. dans aucun cas il ne doit sacrifier une bonne proportion au désir de faire plus d'effet en augmentant le nombre de certaines parties aux dépens des autres, car de cette manière il atteindrait un résultat tout à fait opposé.

Lorsque l'orchestre est bien constitué dans une proportion convenable, et que le chef est fixé sur le talent des artistes, il peut commencer les répétitions; il est superflu de recommander ici aux chefs d'orchestre un soin et une attention scrupuleux; il faut qu'ils saisissent toutes les fautes et les corrigent aussitôt, qu'ils fassent répéter les passages mal rendus jusqu'à ce qu'ils marchent bien &c. &c.

Beaucoup de chefs d'orchestre dirigent aujourd'hui avec l'archet de leur violon; il serait pourtant plus rationnel de prendre une baguette inflexible qui marque bien plus précisément les tems de la mesure; outre la main droite qui tient le baton ou l'archet, le chef d'orchestre doit employer suivant le cas certains mouvements des bras ou du corps; son regard et le jeu de sa physionomie ne contribuent pas peu aussi à donner de la fermeté à son orchestre, à lui communiquer l'intelligence de la musique qu'il exécute, et à lui en faire sentir toutes les délicatesses et toutes les nuances.

Il est essentiel que le chef d'Orchestre suive l'ensemble de la Partition et en surveille attentivement les différentes parties, car en jouant lui-même une partie, comme cela n'arrive que trop souvent, il lui devient impossible de diriger les autres; et cependant, beaucoup de chefs d'Orchestre, surtout en province, ont la mauvaise habitude de jouer la première partie de Violon pendant tout un Opéra sans presque s'occuper du chœur des instruments à vent; d'autres, ce qui est plus fort, accompagnent constamment avec leur Violon, le *Chant* quel qu'il soit: *Soprano, Alto, Ténor* ou *Basse*, comme si en écrivant les parties vocales le Compositeur avait écrit pour une partie de Violon; nous savons bien que cela vient parfois en aide à la faiblesse du chanteur, mais il faut faire en sorte d'avoir des chanteurs qui puissent se passer de ce secours, sans quoi il n'y a plus de bonne exécution possible.



## CHAPITRE IX

## DE L'ARRANGEMENT

On peut diviser l'arrangement en plusieurs genres, savoir: celui qui consiste à *réduire* la musique, celui qui consiste à la *développer*, celui qui consiste à *l'échanger*, celui qui consiste à en *emprunter* certaines parties.

Pour réduire convenablement il faut beaucoup de talent, de tact et de réflexion, car il s'agit avec des ressources moindres de conserver autant que possible les intentions et les effets de la composition primitive; deux considérations principales doivent surtout guider le réducteur et influencer sur son travail; ce sont: les dimensions de l'œuvre originale et celles auxquelles il doit les ramener; on conçoit facilement que moins la différence est sensible, plus le travail est aisé, et que plus la différence est grande, plus la tâche est difficile; ainsi, lorsqu'on ne doit enlever que peu de chose à une composition originale, on peut avec adresse dissimuler cette lacune; mais s'il s'agit de réduire pour le Piano par exemple, une grande partition d'orchestre, c'est à grand peine qu'on parvient à conserver certains effets dus à l'orchestre, et il y en a toujours qu'on est obligé de sacrifier.

Généralement quand il s'agit seulement de réduire le nombre d'un genre d'instruments comme: deux Cors au lieu de quatre; 1 Flûte, 1 Clarinette, 1 Hautbois, au lieu de 2 Flûtes, 2 Clarinettes, 2 Hautbois; Trombone au lieu de 3 Trombones & il y a presque toujours moyen de conserver à la réduction le caractère principal; ceci devient moins facile lorsqu'il s'agit de réduire une partition complète pour un chœur seul d'instruments, comme le *quatuor* ou bien les instruments à vent; dans ce cas il y a certainement beaucoup d'effets perdus; mais ils le sont presque tous, lorsqu'on veut réduire une grande partition pour le Piano, et surtout pour deux instruments, soit de même nature, soit de nature différente, tels que: deux Flûtes, deux Violons, ou Flûte et Guitare, Cor et Basson & quant à réduire pour une seule voix ou un seul instrument, ce n'est plus là à proprement parler une réduction, mais simplement la marche mélodique sans aucune ombre d'orchestration ni d'harmonie.

Il faut remarquer que la réduction est d'autant plus facile que le compositeur a placé ses effets dans l'harmonie, et d'autant plus difficile qu'il les a confiés au nombre ou au caractère des instruments; quelque défectueux que soit toujours un arrangement par réduction, l'expérience en a tellement démontré l'utilité, et même dans certains cas la nécessité, que les plus grands compositeurs n'ont pas hésité à y souscrire; seulement, nous répéterons encore qu'il faut un immense talent réuni à beaucoup de goût et d'expérience pour s'acquitter convenablement d'une tâche aussi difficile.

Lorsqu'on est forcé de sacrifier certains effets d'orchestre, il ne faut jamais oublier que la mélodie et l'harmonie doivent en tout cas être conservées, ainsi il faut soigner d'abord la basse et le chant, puis remplir le mieux possible les intervalles intermédiaires.

L'arrangement par extension ou développement peut offrir les effets les plus intéressants et les plus agréables; c'est pour les jeunes compositeurs un excellent sujet d'étude. On prend par exemple une bonne composition pour le Piano, et on l'orchestre en s'efforçant de pénétrer dans la pensée primitive du compositeur, et de la compléter aussi bien que lui même aurait pu le faire.

Seyfried a arrangé de cette manière pour grand orchestre plusieurs compositions de Mozart.



Nous n'avons pas besoin de dire qu'il est de rigueur de conserver la mélodie et l'harmonie.

*L'échange* des instruments est souvent commandé par les circonstances, surtout en province et dans les orchestres d'amateurs: ce genre d'arrangement consiste à remplacer une partie par une autre, par exemple: la Flûte par le Violon, le Cor par le Basson, la Clarinette par le Hautbois, la Harpe par le Piano; naturellement on s'efforcera de choisir des instruments d'un caractère analogue et dont le diapason ne soit pas trop distant.

On arrange parfois des compositions à grand orchestre pour musique d'harmonie, ou même pour cuivres seuls; cet échange, lorsqu'il est fait avec goût, peut produire d'excellents résultats; enfin on échange encore parfois les instruments contre les voix avec paroles, et nous connaissons plusieurs compositions des plus grands maîtres, entr'autres une valse de Beethoven, qui ont été arrangées de cette manière avec beaucoup d'habileté et de bonheur. (1)

Souvent des parties d'accompagnement ou même obligées, peuvent indifféremment être confiées à tel ou tel instrument; Beethoven, par exemple, a écrit pour sa belle sonate en *fa majeur* un accompagnement *ad libitum* de Violoncelle, Violon ou Cor. (2)

Par arrangement *d'emprunt*, nous entendons toutes les compositions mixtes, telles que *fantaisies*, *Concertos*, *Variations*, *Caprices* & dans lesquelles l'auteur mêle à quelques phrases d'une partition le fruit de ses propres élucubrations musicales, de telle sorte qu'on ne puisse dire au juste ce qui est à lui ou à l'auteur original; d'ordinaire ces compositions sont presque nulles sous le rapport instrumental, et tout ce qu'on en peut dire, c'est qu'elles aboutissent presque inévitablement à dénaturer complètement et à rendre méconnaissable la pensée qui leur a donné naissance, par des changements de mouvement et de mesure, aussi bien que par l'entourage antipathique que leur donne l'arrangeur.

Pour nous résumer nous dirons que les qualités d'un arrangeur doivent être non seulement une parfaite connaissance de l'harmonie et des instruments, mais encore une intelligence complète du maître qu'ils veulent traduire, de sa manière, de son style et surtout de son orchestre; nous dirons que le goût et le bon sens ne sont pas moins nécessaires à l'arrangeur, afin de bien connaître la mesure du travail qu'il va entreprendre, et de ne pas réduire, par exemple, de la grande musique à des proportions par trop mesquines, afin de conserver en un mot, à son arrangement, la couleur et le caractère de l'original.

On ne s'étonnera pas après ceci qu'il y ait beaucoup plus de dérangeurs que d'arrangeurs. (3)

(1) Nous citerons encore trois LIEDER sur des compositions instrumentales du même auteur, auxquelles on a adapté des paroles; le 1<sup>er</sup> (ABSCHIEDSLIED) sur un Adagio, en Mi b; le 2<sup>e</sup> (AN MEIN LIEBCHEN) sur un Andante d'une Sérénade, en Si b; le 3<sup>e</sup> (LIEBE UND WEIN) sur un Allegretto d'une Sérénade, en Sol Majeur.

(2) De nos jours ce genre d'arrangement est très commun, ainsi jusqu'à la Musique de danse, telle que Valse, Galop, quadrille, &c. est arrangée pour le Piano avec accompagnement de Violon, ou Flûte ou Flageolet ou Cor à Pistons & *ad libitum*.

(3) Nous laissons au goût du lecteur à juger de la véracité de ce que nous avons avancé et les exemples ne lui manqueront pas.



## CHAPITRE X.

## RÈGLES DE LA PARTITION.

On entend par Règles de la Partition la disposition des diverses parties, les signes et les abréviations dont se sert le compositeur ou le copiste, et dont la connaissance est indispensable à tous ceux qui veulent écrire ou lire des Partitions.

Pour ce qui regarde l'arrangement des parties nous renvoyons le lecteur à notre chapitre de la *Partition* qui indique les différentes manières d'écrire des plus célèbres compositeurs, et qui donne en même temps la disposition que nous voudrions voir définitivement adoptée comme la plus claire et la plus rationnelle. Nous compléterons ici par quelques considérations générales ce qui a été dit plus haut à ce sujet.

En général il convient de classer et de réunir ensemble les parties qui produisent un effet analogue, et qui concourent au même but, ainsi: les parties *solo*, les parties d'accompagnement, les instruments à vent, les instruments à cordes, enfin ceux à percussion doivent former d'ordinaire autant de catégories distinctes; ajoutons qu'il faut autant que possible, adjoindre sa basse naturelle à chaque genre d'instruments, par exemple, avec les Violons, Altos, Violoncelles, la *Contrebasse*; avec le Piccolo, la Flûte, la Clarinette et le Hautbois, le *Basson*; avec les Trompettes, les *Trombones*; par exception on intercale les Cors dans les instruments à vent en bois, parceque d'ordinaire ils alternent avec ceux-ci, ou leur sont ajoutés comme partie de remplissage.

Outre la réunion de plusieurs instruments sur une même portée que nous avons mentionnée plus haut, lorsqu'on ne peut disposer que d'un nombre de portées par trop restreint, il arrive parfois qu'on est obligé de distraire de la grande partition certains instruments pour les porter en supplément à la fin du volume, ce qui s'indique alors par: *Corn, Clarini, Tromboni, Timpani &c si trovano al fine.*

(1) Quant aux abréviations, voici celles qui sont les plus usitées: si deux parties marchent à l'unisson, à l'octave, à la tierce ou à la sixte, on peut se contenter d'en écrire une seule en indiquant à quel intervalle doit suivre l'autre partie.

Si un même passage est reproduit plusieurs fois on réécrit que la partie principale en plaçant sur les autres portées

l'indication *Come sopra*; il y a même des compositeurs qui emploient cette abréviation lorsqu'un passage revient dans un autre ton, laissant ainsi au copiste le soin de transposer.

Si le chant reste le même et que l'accompagnement change, on écrit au chant *Come sopra*; réciproquement, si le chant change et que l'accompagnement reste le même, on écrit à l'accompagnement *Come sopra*.

Quand deux instruments ont la même note, si ce sont des rondes, on les place l'une à côté de l'autre, sur le même degré; pour toutes les autres valeurs on barre la note du haut et du bas.

Quant un passage revient, il arrive par fois qu'on répète en les chiffrant toutes les mesures qu'il faut redire.

Quant à l'indication des voix, des instruments, des clefs, de la mesure et du ton, on ne la place d'ordinaire qu'au commencement du morceau; cet usage n'est pourtant pas général: certains compositeurs répètent ces indications à chaque page.

Le mouvement (*Tempo*) s'indique généralement au haut et au bas de la page, quelquefois aussi au milieu.

Pour ce qui est des nuances, il vaut mieux les indiquer spécialement à chaque partie; les nuances étant souvent fort diverses dans un même passage, puisqu'il arrive qu'une partie doit marcher *forte* pendant qu'une seconde marche *mezzo-forte* et une troisième *Piano* &c (1) Nous nous abstenons de donner des exemples pour ne point grossir ce volume; en effet, on trouve des abréviations partout, et d'ailleurs, chacun a les siennes ou peut s'en créer comme il le juge convenable.

Après avoir exposé les principes qui doivent servir de base pour bien instrumenter un morceau de musique savoir:

L'étendue, le caractère, et les propriétés de chaque instrument, leur emploi à l'orchestre, la manière de les traiter dans l'accompagnement &c, il nous reste à montrer comment les grands maîtres ont su produire des chefs-d'œuvre de tous ces matériaux épars.

Cette démonstration formera l'objet des analyses que va renfermer la seconde partie.

Nous diviserons notre travail en trois catégories principales:

- 1<sup>o</sup> Musique d'Eglise.
- 2<sup>o</sup> Musique de Chambre et de Concert.
- 3<sup>o</sup> Musique Dramatique.



## DEUXIEME PARTIE.

## CHAPITRE I.

## MUSIQUE D'EGLISE.

Dans le premier chapitre de cet ouvrage nous avons raconté succinctement les diverses transformations qu'a subies la Musique d'Eglise avant d'arriver jusqu'à nous.

Dans le principe, le chant n'était soutenu que par l'Orgue; plus tard on y joignit les Trombones, et enfin successivement on employa tous les Instruments de l'orchestre.

La Musique d'Eglise consiste en: Messes, Offertoires, Psaumes, Litanies, Vêpres, Hymnes, Motets, Chorals &c.

Le Plain-chant ou chant Romain qui s'est conservé sans altération depuis S<sup>t</sup> Grégoire, son fondateur, jusqu'à nos jours, dans la célébration du Culte Catholique, est presque toujours accompagné par l'Orgue ou par le Serpent (1) nous n'aurons point à nous en occuper.

Nous parlerons seulement des compositions dont le texte sacré a servi de sujet depuis Palestrina jusqu'à Cherubini.

Quelques rigoristes exclusifs prétendent que le véritable chant d'Eglise doit être purement vocal et dans le style rigoureux; ils proscrirent en conséquence les productions des Haendel, des Mozart, et ne veulent s'incliner que devant Palestrina ou son école; tout en partageant leur admiration pour ce beau génie, nous croyons pouvoir lui adjoindre les talents illustres qui ont enrichi et agrandi le domaine de la musique sacrée en lui prodiguant les ressources de l'orchestre.

Avant d'entrer dans aucun détail sur l'instrumentation de la Musique d'Eglise, nous dirons en quelques mots tout ce qui concerne les Chorals du culte Protestant.

Les Chorals se distinguent par une extrême simplicité d'accompagnement; l'Orgue est d'ordinaire le seul soutien des voix; quelquefois on y joint les trois Trombones, et même un quatrième instrument nommé Zinck ou Cornet-  
to (2) qui marche avec le Soprano.

Les auteurs de Chorals les plus célèbres sont: Luther, Goudimel, Melancthon, Roetorius, Schneider, Schicht.

Nous avons dit que dans les compositions du style sévère ou rigoureux on avait coutume d'employer seulement l'Orgue pour soutenir les voix; on peut néanmoins y ajouter presque tous les instruments à vent comme: Bassons, Trombones, Cors, Cors Anglais, Cors de Bassette, Clarinettes, Flûtes, Hautbois, et même les renforcer au besoin par les Contre-basses et des Violoncelles.

Quant aux Violons et aux Altos on s'en sert beaucoup plus rarement et encore plus rarement des instruments à percussion.

De nos jours on a presque totalement abandonné la manière d'écrire des anciens maîtres; toutefois, le style moderne a conservé, au moins dans la forme, quelque chose du style rigoureux; ce qui du reste se justifie bien par la gravité et la grandeur du sujet; ainsi, la Fugue est encore une des formes les plus spécialement affectées à la Musique d'Eglise, mais, comme chacun sait, la Fugue moderne est bien plus libre que la Fugue ancienne.

Nous allons indiquer ici quelques unes des manières dont on peut l'accompagner.

La Fugue moderne peut s'accompagner soit par le Chœur des instruments à cordes, soit par celui des instruments à vent, soit par les deux réunis.

Dans le premier cas on se contente souvent de doubler les voix à l'unisson, comme suit:

Les Sopranos par les premiers Violons.

Les Contraltos par les seconds Violons.

Les Tenors par les Altos.

Les Basses-tailles par les Contre-basses avec les Violoncelles.

(1) Dans quelques Eglises on a remplacé le serpent par l'ophicléide, le basson Russe ou la contre-basse.

(2) Le Zinck s'emploie comme soprano des trombones.



D'autresfois on donne au quatuor un accompagnement particulier et qui diffère tout-à-fait du chant.

Rarement on accompagne une fugue vocale par le seul chœur des instruments à vent; cela peut cependant s'exécuter et même remplacer l'orgue avec assez d'avantage; alors, on double les parties vocales par les instruments à vent, chacune suivant le diapason naturel de ces derniers, soit à l'unisson, soit à l'octave.

Enfin, pour accompagner la fugue vocale par tout l'orchestre, on double d'abord les voix par les instruments à cordes, puis ceux-ci par les instruments à vent, à l'unisson ou à l'octave.

On peut encore accompagner la fugue vocale par l'orchestre entier, en lui donnant des traits et des figures particuliers, ce qui présente une foule de combinaisons différentes; mais dans ce dernier cas, il faut se garder avec soin de tomber dans la confusion, et de violer les règles prescrites dans le style fugué.

Quelquefois on accompagne un chœur ordinaire ou une partie de plain-chant par une fugue de l'orchestre.

Quant aux autres compositions religieuses qui n'ont aucune analogie avec le genre fugué, on peut en traiter l'accompagnement d'une manière aussi indépendante que pour toute autre musique, en se conformant toutefois à la couleur et au caractère du sujet; on a remarqué qu'en général les instruments à vent sont d'un bon effet, et conviennent bien à la musique d'église.

Depuis quelque tems, plusieurs compositeurs ont adopté une nouvelle manière d'instrumenter la musique religieuse, surtout lorsqu'il n'y a que des voix d'hommes; ainsi ils emploient seulement les cors, les trompettes, les trombones, les violoncelles et les contrebasses; d'autres ajoutent encore les altos aux instruments précédents.

Les compositeurs les plus célèbres, tant dans le style rigoureux que dans le style moderne, sont:

Palestrina, Allegri, Carissimi, Leo, Durante, Jomelli, Marcello, Pergolese, Haendel, Hasse, Graun, Fux, Bach, Haydn, Hummel, Mozart, Naumann, Rinck, Baïni, Martini père, Sarti, les abbés Vogler et Stadler, F.-R. Schneider, Seyfried, G. Albrechtstberger, Cherubini et encore quelques autres.

Nous allons analyser plusieurs fragments de musique religieuse sous le rapport instrumental.

#### REQUIEM DE MOZART (Lacrymosa)

N° 1, page 70.

##### Analyse de ce morceau.

Parmi les compositions de Mozart, son Requiem jouit à juste titre d'une réputation immense; c'est que, nulle part, le grand maître n'a poussé plus loin la vérité de l'expression et du sentiment; nous avons choisi pour sujet de cette analyse le *Lacrymosa* qui nous a paru un des chefs-d'œuvre du genre.

Le chœur est à quatre voix; l'auteur a pris pour l'accompagner le Quatuor et l'Orgue, deux Cors de Bassette, deux Bassons, deux trompettes, les Timbales et les trois Trombones.

L'ensemble de ces instruments donne un caractère grave et religieux; les Bassons et les Cors de Bassette sont d'une couleur mélancolique; les Trombones, les Trompettes et les Timbales expriment bien l'effroi du coupable et la sévérité du juge.

Le morceau est en RÉ mineur,  $\frac{12}{8}$  Larghetto.

Les premiers violons entrent seuls par une figure d'une indicible tristesse; on dirait une douleur entrecoupée de larmes et de sanglots; il est à remarquer que cette figure se prolonge et domine pendant toute la durée du morceau.

A la troisième mesure paraît le chœur, et avec lui, les Cors de Bassette et les Bassons; quelle mélodie plaintive! vous n'entendez ni flûtes, ni hautbois, ni clarinettes; il faut ici quelque chose de plus sombre.

Nous voici à la cinquième mesure; écoutez le chant «...quâ resurget ex favillâ...»: entrent à la fois les trois Trombones; voilà un effet puissant et dramatique; n'est-ce pas la voix du jugement dernier qui frappe votre oreille? mais, voici qu'au mot: reus, les Trompettes et les Timbales font entendre un accent sinistre; tremble malheureux coupable, ton heure est arrivée.....»

Tout est retombé dans le silence, et le quatuor seul accompagne le chœur *pianissimo* pour la reprise de la première phrase: «...*Lacrymosa*...»; au passage «...quâ resurget...», nouvel effet non moins poignant que le premier, tous les instruments *forté* et l'entrée des bassons avec les cors de bassette; enfin au mot: reus, toujours



ces deux notes terribles des trompettes et des timbales qui retentissent comme un glas funèbre.

Après les paroles «... Jesu domine», le chœur se tait; et les instruments seuls exécutent une courte phrase où dominent les trombones; jusque là l'orgue avait marché avec la basse, mais il va maintenant jouer *tasto solo*, et doubler sans harmonie le chant des trombones basse; tout se prépare pour appuyer la solution; déjà, au dernier tems de la mesure précédente, on entend les trompettes; puis les cors de bassette et les bassons qui pausent depuis un instant pour mieux renforcer l'effet, rentrent tout-à-coup avec le chœur à ces paroles «... *doni eis requiem*»

Quel entrainement, quelle verve dans ce cri simultané, dans cette prière unanime! ne semble-t-il pas que l'humanité entière, dans un effort désespéré, ait réuni ce qui lui reste de forces pour clamer au tout-puissant: pitié, grace et repos?

Dans cette admirable composition, Mozart a donné à l'orchestre un rôle bien important; sans nous occuper ici du plan, de la distribution des parties, du mouvement, du ton, etc. remarquons seulement avec quel art il double les voix par les instruments, ou bien leur confie le dessin de l'accompagnement; comme tout est senti, nuancé, préparé; comme il sait frapper fort aux endroits décisifs et mettre en relief le sens des paroles; avec quelle prodigieuse vérité il rend à la fois: la douleur, le remords, et l'effroi, par le choix et l'emploi simultané ou successif des violons, des trombones, des bassons, des cors de bassette, des trompettes et des timbales! en un mot, remarquons comment il a su profiter des ressources et de la couleur de chaque instrument pour compléter son oeuvre et former un aussi parfait ensemble! (voyez page 70)

#### MESSE EN FA DE CHERUBINI (fragment du *gloria*.)

##### N<sup>o</sup> 2.

##### Analyse de ce morceau.

Cherubini est du nombre de ceux qui n'ont pas encore abandonné le style religieux et dont les productions sont dignes de figurer à côté des chefs-d'œuvre anciens.

Nous nous faisons donc un devoir de citer le *gloria* de sa messe en FA qui se fait remarquer par son expression, sa verve et l'excellente distribution des parties d'orchestre.

Cherubini a employé un chœur à trois voix: Soprano, Ténor et Basse.

Les instruments dont il accompagne ce chœur sont: une Flûte, deux Clarinettes, deux Cors, deux trompettes, les Timbales, deux Bassons, le Quatuor et l'Orgue.

Le morceau commence par un unisson *forté* de tout l'orchestre d'un entrainement irrésistible. Le chœur prend à la quatrième mesure, puis au mot *in excelsis* les Timbales font entendre un Tremolo qui exprime bien la grandeur et la puissance de Dieu.

Les voix rentrent ensuite l'une après l'autre. L'auteur fait pauser les timbales et les trompettes pour ménager ses moyens, et mieux faire ressortir la reprise à l'unisson en UT. Les Timbales font pareillement entendre leur Tremolo au passage *in excelsis*; mais cette fois sur la phrase *in excelsis deo* il donne aux violons une figure bien travaillée qui alterne successivement du premier au second; en même tems la flûte et les clarinettes font des syncopes qui ne contribuent pas peu à donner du feu au dessin des violons; le tout dure sept mesures.

La rentrée *fortissimo* sur *Gloria* est d'un caractère tout différent, et contraste bien avec ce qui précède: Les Sopranos exécutent un chant simple, soutenu par les instruments à vent; et de tems en tems, pour appuyer avec plus d'intention, les trompettes et les timbales font entendre un accord aux premiers et derniers tems de la mesure. Le 1<sup>er</sup> Violon exécute le même chant que les sopranos, mais d'une manière variée. Le second Violon lui répond chaque fois à la mesure suivante en imitation; mais, ce qui fait surtout mieux ressortir le caractère de l'ensemble, c'est le dessin si bien travaillé de la Basse qui diffère aussi, lui, du chant des premiers dessus. La même combinaison se reproduit à peu près jusqu'à la terminaison de la phrase; seulement, le chœur se tait quatre mesures avant la fin.

Le caractère des paroles va complètement changer; il en sera de même pour celui de la musique.

Afin de préparer le passage *et in terra pax*... Cherubini donne au chœur et à tout l'orchestre un silence



d'une mesure, puis il entre par un accompagnement du quatuor Pizzicato sans les contrebasses. Le mot *Pax* est soutenu pendant deux mesures  $\frac{1}{4}$ ; cette intention facile à saisir produit le plus heureux effet; à la seconde moitié de la première mesure paraissent les bassons, puis la première clarinette, puis la flûte, dialoguent par une figure en imitation qui peint bien la paix et la sérénité de l'âme. A la reprise de la phrase *pax hominibus* recommence le Pizzicato du quatuor, et sur la seconde moitié de la 5<sup>e</sup> mesure reparaissent les bassons avec la même figure que précédemment, mais à la quinte inférieure; et, cette fois, ce dessin est travaillé par la flûte, la clarinette et le quatuor (toujours sans les contrebasses).

Cette reprise est convenablement développée, et fait supérieurement ressortir la pensée dominante de l'auteur qui concorde si bien avec le sens des paroles.

A la treizième mesure au mot *bonae voluntatis* entrent les Cors par une tenue qui dure huit mesures entières; pendant ce tems les autres instruments exécutent un nouveau dessin en notes liées; déjà les timbales, trompettes et contrebasses se taisaient; mais peu à peu les autres instruments à vent sortent aussi l'un après l'autre, ce qui donne un *smorzando* parfaitement en situation.

L'auteur reprend ensuite en *Tutti* la phrase *Gloria* avec un des motifs précédents, et termine ainsi le premier mouvement. (1)

#### REQUIEM DE BERLIOZ (fragment du *Tuba mirum*.)

N<sup>o</sup> 3, page 75.

#### Analyse de ce morceau.

Le *Tuba mirum* du Requiem de Berlioz est un morceau on ne peut plus intéressant sous le rapport instrumental, par les effets neufs et originaux que ce jeune et habile compositeur a su trouver et mettre en œuvre; donner une idée de cet ouvrage extraordinaire serait chose bien difficile; et, à défaut d'une audition, un examen attentif de la partition en dira plus que beaucoup de paroles; aussi n'est-ce point ici proprement une analyse que nous donnons de ce morceau, mais simplement un exposé des moyens dont l'auteur s'est servi pour rendre toute l'énergie de sa pensée.

H. Berlioz a employé cinq orchestres dont quatre uniquement composés d'instruments à vent, et le cinquième un orchestre ordinaire renforcé de huit paires de Timbales, accordées de deux en deux par tierce, sixte, quinte diminuée, quarte etc.

Le morceau commence *Andante maestoso* par l'accord fortissimo de  $M\flat$  que donnent les quatre orchestres d'instruments de cuivre; après cet accord le troisième orchestre continue par une figure répétée deux mesures plus tard par le premier orchestre, puis encore deux mesures plus tard par le second, toujours sur l'accord parfait de  $M\flat$ ; enfin le quatrième orchestre avec les cors en  $M\flat$  du cinquième rentre, et change l'harmonie en attaquant la septième mineure.  RE  $\flat$ , placée à la basse, c'est-à-dire le troisième renversement de l'accord de septième mineure. Il est impossible de décrire l'effet produit par cette prodigieuse disposition d'orchestres de cuivre; plus tard entre le cinquième orchestre avec les Violons; puis les Basses (chanteurs) paraissent aux paroles *et iterum venturus est judicare vivos et mortuos* accompagnées par les seize Timbales, accordées comme on sait en différents tons, et par tous les instruments à vent des cinq orchestres qui donnent un accord plaqué sur chaque seconde moitié de la mesure (3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> tems).

On ne peut rien entendre de plus terrible et de plus foudroyant que toute cette succession d'effets, à partir de l'appel des cuivres jusqu'à la phrase des basses avec les timbales. C'est le beau idéal de l'effroi et de la terreur. (Voyez page 76) (2)

(1) Il nous faudrait beaucoup élargir le cadre de cet ouvrage si nous tenions à donner l'analyse complète de certains morceaux de longue haleine; aussi, nous nous contenterons parfois, comme dans l'exemple précédent, de commencer cette analyse en conseillant à l'élève de la continuer sur le même plan, ce qui sera pour lui un exercice très intéressant et très utile.

(2) Nous avons été forcé de nous restreindre à une analyse abrégée des trois morceaux qui précèdent, par les proportions de ce volume; si nous avions voulu analyser seulement un morceau de tous les grands maîtres qui ont écrit dans le style religieux, il nous aurait fallu un espace et des développements tout autres que ceux que nous nous sommes proposés; ceci suffira pour démontrer l'utilité de ce genre de travail et indiquer en même tems la marche à suivre pour étudier seul sur les partitions des compositeurs célèbres.



## CHAPITRE II.

### MUSIQUE DE CHAMBRE ET DE CONCERT.

Au XVIII<sup>e</sup> Siècle où les Virtuoses étaient encore rares, la musique demeura longtemps le privilège du plus petit nombre; il n'y avait guère que les riches et les nobles qui pussent jouir de ce divertissement, et, à cet effet, ils entretenaient des compositeurs et des troupes de musiciens à leurs gages, lesquels ne jouaient qu'en présence de leurs amis et jamais en public; c'est de là que la musique de chambre a pris naissance; mais peu à peu, le goût de la musique se répandant dans les masses, et le nombre des artistes allant toujours croissant, on commença à donner des concerts publics où l'on introduisit les pièces de musique de chambre en y ajoutant aussi de nouvelles compositions.

Aujourd'hui on n'établit plus de distinction entre les deux genres. Nous parlerons donc à la fois de l'un et de l'autre.

La musique de concert se divise:

En compositions purement vocales.

En compositions vocales et instrumentales.

En compositions purement instrumentales.

La première catégorie comprend les airs, duos, trios, quatuors et chœurs sans accompagnement; nous n'aurons point à nous en occuper.

La seconde comprend les airs, romances, ballades, rondos, cavatines, scènes, duos, trios, quatuors, quintettes, sextuors, septuors, octuors, chœurs, cantates, oratorios, etc: avec accompagnement soit de Piano, soit d'un ou de plusieurs instruments obligés, soit de quatuor, soit d'orchestre.

Le traitement de la plupart de ces compositions, telles que: airs, duos, chœurs etc: étant à fort peu de chose près le même que pour la musique dramatique, nous renvoyons nos lecteurs au chapitre de la musique de Théâtre.

Quant à la Cantate et à l'Oratorio (1), c'est un genre susceptible des plus beaux développements; il se compose d'une ou plusieurs voix principales avec chœur, et comporte le plus souvent des récitatifs, airs, duos, etc: à peu près comme une composition scénique; l'accompagnement en est presque toujours à grand orchestre.

Haendel, Graun, Haydn, Mozart, Beethoven etc: nous ont laissé d'excellents modèles qu'on pourra consulter avec succès.

Enfin la troisième catégorie comprend:

1<sup>o</sup> Les Concertos, Rondos, Sonates, Fantaisies, Variations etc. pour presque tous les instruments (2) soit seuls, soit avec accompagnement de Piano, quatuor ou orchestre.

2<sup>o</sup> Les Duos, Trios, Quatuors, Quintettes, Sextuors, Septuors, Octuors concertants pour instruments soit de même nature, soit de nature différente, soit sans accompagnement, soit avec accompagnement de Piano, Quatuor, ou Orchestre.

3<sup>o</sup> Les Symphonies qui en sont la partie la plus intéressante, et où le compositeur peut le mieux déployer toutes les ressources de l'orchestre.

Les solos d'instruments sont destinés pour la plupart à mettre en évidence et à faire briller le talent du Virtuose; (3)

(1) On confond assez improprement la Cantate et l'Oratorio dans une seule dénomination; La Cantate repose ordinairement sur un sujet profane, ainsi la fête d'Alexandre de Haendel est une Cantate; l'Oratorio au contraire s'écrit presque toujours sur un sujet sacré; ainsi, le Messie de Haendel, la Création de Haydn, le Christ aux oliviers de Beethoven sont des Oratorios.

(2) On pourrait même dire pour tous les instruments, car nous avons entendus des Virtuoses exécuter des concertos de Trombone, et de Contrebasse, etc.

(3) Il faut toutefois en excepter un certain nombre de morceaux, surtout pour Piano ou Violon, qui sont parfaitement écrits, et renferment des beautés de premier ordre.



en conséquence, l'accompagnement, lorsqu'il y en a un, doit toujours avoir un rôle subordonné et secondaire; mais, à partir du duo jusqu'à la symphonie, le caractère du style change, s'agrandit, et exige un traitement tout particulier.

En général, dans des compositions de cette nature, il faut employer une harmonie serrée, faire dialoguer entre elles les différentes parties, et particulièrement soigner les détails.

Privé du secours de la poésie, l'auteur, pour captiver l'attention doit y suppléer par un motif intéressant qu'on puisse suivre avec plaisir dans ses diverses transformations; car ici, on doit considérer les parties principales comme les personnages du drame musical, et les faire concourir à la perfection de l'ensemble, chacune selon le caractère de leur rôle. (1)

Entrons dans quelques détails:

Le Duo concertant se compose de *deux parties essentielles*; il ne suffit donc pas que les instruments se ren-

voient alternativement la même mélodie, mais il faut encore leur donner à chacun, une mélodie distincte qui ressorte bien. Le Trio est un morceau de musique instrumentale pour trois parties concertantes, dont chacune doit garder le caractère qui lui est propre; le style en est lié, fugué et en général un peu sévère; ce genre de composition fort à la mode vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> Siècle, a été détrôné par le Quatuor.

Le Quatuor est une composition instrumentale à quatre parties concertantes.

Afin de ne pas tomber dans la confusion, les anciens maîtres écrivaient habituellement le quatuor dans la manière fuguée, mais on s'est parfois relâché de cette sévérité; et, de nos jours surtout, on se contente ordinairement de faire alterner entre les parties, le chant principal, en donnant la basse tantôt à une partie, tantôt à une autre; toutefois, pendant qu'une des parties s'occupe de la mélodie principale, il faut toujours que les autres fassent entendre un chant qui se lie bien à celle-ci, et en favorise l'expression au lieu de l'obscurcir; la plus grande difficulté réside donc dans la fusion et l'accouplement des divers caractères, et c'est à quoi il faut faire le plus d'attention.

Les Quintettes, sextuors, septuors et octuors doivent être traités d'après les mêmes principes, c'est-à-dire qu'il faut toujours faire passer le chant dans toutes les parties par une sorte de dialogue en imitation; on n'oubliera pas non plus que les contre-mélodies ou les mélodies accessoires doivent bien cadrer avec la pensée dominante, et qu'elles ne doivent jamais la faire perdre de vue, mais seulement la varier, l'embellir et l'empêcher de paraître monotone.

Le choix des instruments dépend absolument du goût et du caprice de l'auteur; néanmoins il devra, autant que possible, employer des instruments qui se marient bien ensemble et dont le timbre ne soit pas trop antipathique.

Au reste, qu'il fasse concorder des instruments de même famille, comme violons, altos et basses, ou des instruments de nature différente, tels que: flûte, hautbois, violon, cor etc: il devra toujours se conformer aux règles pres-

crites ci-dessus pour la facture du style et la distribution des parties.

Il existe une si grande foule de concertos seuls et de duos concertants pour toute espèce d'instruments, qu'il serait superflu d'en donner ici la nomenclature.

Les Trios de Graun pour trois flûtes sont réputés les chefs-d'œuvre du genre.

Les Quatuors les plus célèbres pour violon, alto et basse sont ceux de Boccherini, Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Spohn, Onslow, Ries, etc:

Enfin il y a encore un grand nombre de quintettes, sextuors, septuors, octuors, parmi lesquels brillent du plus vif éclat les productions de Cherubini, Onslow, Kalkbrenner, Moscheles et autres.

La Symphonie, avons-nous déjà dit, est la composition instrumentale la plus vaste et la plus complète; c'est la pierre de touche de la science et du génie.

En général dans la symphonie il ne faut pas prodiguer une trop grande variété d'idées mélodiques, mais s'en tenir au contraire à un petit nombre de phrases bien choisies qu'on s'attachera à développer et à travailler sous mille formes, en leur appliquant le charme d'un style varié et d'une brillante instrumentation.

Haydn, Mozart et surtout Beethoven ont écrit des symphonies qu'on ne pourra jamais trop relire, et dont l'étude sera toujours le meilleur enseignement pour ce genre de composition.

Nous allons analyser.

1<sup>o</sup> un fragment de la Création, oratorio de Haydn.

2<sup>o</sup> un fragment de la Symphonie héroïque de Beethoven.

3<sup>o</sup> un fragment de la Symphonie en RÉ de Beethoven.

(1) Aujourd'hui on a pris l'habitude d'introduire dans les concerts des morceaux de musique composés pour la scène; il en arrive que ces fragments ainsi isolés perdent la moitié de leur effet, et paraissent autant de hors-d'œuvre sans portée ni signification; nous croyons qu'il serait préférable de s'en tenir à des pièces de concert, dont le choix, comme nous venons de voir, est déjà bien assez étendu.



## CRÉATION DE HAYDN.

## FRAGMENT

du Chœur final en Ut (avec trio) de la première partie.

~~~~~  
*Analyse de ce Morceau.*

L'Auteur a pris un Chœur à quatre voix: Soprano, Alto, Tenor et Basse; avec trois parties solo: Soprano, Tenor et Basse; les instruments dont il a composé son orchestre sont: 2 Trompettes en *ut*, Timbales *ut-sol*, 2 Cors en *ut*, 3 Trombones, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Flûtes, 2 Bassons, 1 Contrebasson et enfin le quatuor.

Le Morceau est à quatre tems, en *ut* majeur; ce sont le mouvement et le ton qui conviennent le mieux au caractère des paroles exprimant la paix d'une âme satisfaite, reconnaissante et pleine d'admiration pour les trésors que la main du tout puissant a répandus dans la nature.

Le chœur commence avec l'Alto, la Basse et les instruments à vent pour accompagnement; puis, le quatuor seul répète la même phrase en signe d'acquiescement et de confirmation; le chœur reprend sa première phrase, et le quatuor lui répond encore; mais à la moitié du motif, sur les mots: *Dieu tout puissant...* le chœur reparait *forte* avec tout l'orchestre: ce qui produit un effet grand et inattendu.

Les Violons avec la Basse et la première Flûte donnent le thème du trio qui va suivre; ce thème est d'un caractère majestueux et franchement dessiné; le trio vient ensuite accompagné à trois parties par les Violons et la Basse, tout simplement, sans figures et par notes espacées qui font merveilleusement valoir le chant.

Pour préparer les paroles: *La nuit en fuyant...* l'auteur répète le même motif, mais cette fois au mineur. A la seconde reprise il fait entrer les deux Bassons en notes tenues, en les soutenant à chaque mesure par une simple noire du quatuor; cet emploi du mode mineur et des Bassons au milieu de cette harmonie calme et reposée, peint admirablement l'ombre douteuse et incertaine de la nuit. Jamais intention plus belle ne s'est produite avec plus de bonheur; mais le voile se déchire, voici la lumière qui reparait... retour au majeur et rentrée du chœur sur cette phrase: *La terre et le ciel* &c. Quelle image grandiose! ne dirait-on pas voir les bois, les prairies et la vaste mer? le ciel avec son horizon d'azur et son soleil resplendissant?

Tout ce passage est travaillé de main de maître, et vigoureusement soutenu par l'orchestre en imitation.

A l'avant dernière mesure entrent les Hautbois, puis les Flûtes, puis le premier Basson donnant en concertant le motif qui va suivre: Le Trio entame ce thème accompagné à trois parties seulement, tantôt par tel instrument, tantôt par tel autre; ce dialogue alterné exprime bien l'empressement des harmonies de la nature qui s'efforcent à l'en-  
vi de chanter les louanges du Créateur; c'est aussi là le sens du texte: *Chantons chantons, l'Eternel!*

A la première moitié de chaque mesure le Trio dit sur deux Noires: *chantons*; les Cors, Hautbois et Clarinettes répondent aussi chaque fois par deux noires, ce qui est d'un effet très original; avant de terminer cette phrase et de faire rentrer le chœur, l'auteur se sert du même artifice, mais à l'inverse, c'est-à-dire que tout l'orchestre fait entendre deux noires au commencement de la mesure, et cette fois le Trio lui répond: *Chantons*.

Enfin le chœur rentre en *ut*, en serrant un peu le mouvement.

Toute cette composition respire une satisfaction calme et une majestueuse sérénité; le plan est supérieurement conçu; les parties de chant ressortent bien sans être jamais couvertes par l'accompagnement; mais ce qu'il faut surtout admirer, c'est la perfection avec laquelle l'auteur a su rendre les images au moyen de l'orchestre; nous ne croyons pas qu'il existe d'instrumentation plus imitative et plus pittoresque.



## SYMPHONIE HÉROÏQUE DE BEETHOVEN

FRAGMENT.

## de la Marche Funèbre.

*Analyse de ce Morceau.*

Les Instruments choisis par l'auteur sont: 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes en si b, 2 Cors en ut et un en mi b, 2 Trompettes en ut, 2 Bassons, Timbales ut sol et le quatuor.

Point de préparation; il entre brusquement par une phrase d'une douleur poignante et concentrée; cette phrase est dite *pianissimo* par le quatuor; il la fait répéter ensuite au 1<sup>er</sup> Hautbois seul, mais en le soutenant par les Clarinettes, Cors et Bassons en notes tenues, et par un coup de Timbales au commencement de chaque mesure, tandis que le quatuor exécute une autre figure qui relève parfaitement le chant principal et lui donne plus de mouvement; rien de sinistre comme ce début.

Voici que le quatuor dessine encore seul un second motif, mais qui n'a pas la sombre rudesse du premier; c'est une tristesse plus mélancolique où l'on voit presque poindre une lueur d'espérance; à la cinquième mesure entrent les deux Cors en ut qui semblent comme les voix d'un monde supérieur confirmer cette foi craintive dans un meilleur avenir! mais non, les Timbales *pianissimo* reparassent à la 7<sup>e</sup> mesure; à la neuvième le 1<sup>er</sup> Basson prépare le retour à la phrase primitive par son accent lugubre; enfin le Violoncelle la ramène, et la rend à la quinte inférieure, en *fa mineur*, le ton le plus plaintif et le plus émouvant.

Beethoven après avoir admirablement travaillé cette partie la termine en *ut mineur*; puis tout simplement, et par cela même avec un prodigieux effet, il module au majeur.

On croit voir le ciel sourire; écoutez cette mélodie consolante qui alterne du 1<sup>er</sup> Hautbois à la 1<sup>re</sup> flûte! la poitrine se dilate, on respire plus librement, on espère... cependant les Cors qui tout à l'heure nous versaient le baume des consolations ont à cette heure changé de rôle; quelle harmonie déchirante, quelle inquiétude, quelle vague souffrance dans ces notes prolongées! les premiers et seconds violons accompagnent en triolets; il sont encore neutres, mais la basse avec l'alto vient par une figure en imitation, obscurcir l'éclair de joie par un scepticisme méfiant et ironique; aussi déjà la somme du doute égale au moins les chances d'espérance!

Après un *forte* de tout l'orchestre le chant simple vient aux Violons; le premier Hautbois exécute le même chant, mais figuré; maintenant la douleur est la plus forte; entendez-vous ces larmes? le quatuor et les instruments à vent se répondent par des sanglots, on a vu luire par intervalles un rayon consolateur; il disparaît pour reparaitre encore, mais cette fois, ce n'est plus une erreur, il s'accroît, il s'étend, il domine les larmes. devons-nous passer par de nouvelles émotions? devons-nous croire que tout salut n'est pas encore fermé?

Avec quelle puissance chacun se rattache à cette pensée bienfaisante comme des naufragés aux agrès disjointes de leur navire; tous les instruments rendent admirablement cette intention par un *fortissimo*... mais silence! tout se tait; non, pas tout: le quatuor qui tenait lut à l'unisson, le conserve, le prolonge, le jette comme un signal d'alarme... insensés! vous pensiez toucher au port; c'est pour mieux se jouer de vous, c'est pour mieux déchirer votre âme que l'auteur vous fait traverser toutes ces fluctuations de doute et d'espérance! le quatuor par une phrase solennelle qui descend comme dans les profondeurs d'un abîme, revient au terrible motif du commencement en *ut mineur*. Quelle admirable péripétie! cette fois, tout est fini... plus rien, rien, que cette voix glaciale qui paraît encore plus aride et cruellement railleuse; le cœur se serre, les yeux ne pleurent pas; c'est une douleur sans remède et sans soulagement; on n'a plus qu'à souffrir intérieurement les tortures de l'enfer.

Quoi de mieux senti, de plus vrai, de plus coloré que cette page sublime?

Chaque instrument n'est-il pas une voix qui parle, gémit ou espère? chaque combinaison d'orchestre n'est-elle pas un dialogue? chaque note, chaque mélodie, un mot, un sentiment qu'on pourrait presque traduire par des paroles et des phrases? et cependant l'auteur n'a eu besoin ni de caisse, ni de tam-tam, ni de tous ces moyens matériels que tant d'autres appellent à leur aide.



## Fragment de la Symphonie en RÉ de Beethoven.

LARGHETTO.

*Analyse de ce morceau.*

Les instruments sont: 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes en LA, 2 Cors en MI, 2 Bassons et le Quatuor.

Remarquons, avant de passer outre, avec quelle habileté et quelle convenance l'auteur sait choisir les instruments auxquels il confie sa pensée; le caractère de cet Andante est plein de tendresse et de sentiment: ainsi n'y voyons-nous figurer ni trompettes, ni trombones, ni timbales, ni aucun de ces instruments dont le timbre serait en désaccord avec la couleur du morceau; cela doit servir de leçon à tant de compositeurs modernes qui veulent à toute force faire entrer un orchestre au grand complet dans chacune de leurs productions, sans s'inquiéter si ce qu'ils prennent pour de l'abondance, pour de la richesse, n'est pas une profusion de mauvais goût, et quelquefois même un pompeux contresens. Assurément personne autant que Beethoven n'a usé des ressources d'un orchestre complet, mais seulement alors qu'il en avait besoin pour rendre ses inspirations; car nous le voyons à chaque instant, lorsque le goût l'exige, ramener son instrumentation à des formes moins brillantes, et c'est en cela qu'il s'est montré grand maître et qu'on doit s'efforcer de l'imiter.

Le Larghetto qui fait le sujet de cet article est un  $\frac{3}{8}$  en LA (le plus proche relatif en montant du ton de RÉ); ainsi que nous l'avons observé, on y voit surtout dominer un caractère sentimental.

Le quatuor seul à quatre parties pures donne d'abord le chant sans les contrebasses; celles-ci n'entrent qu'à la septième mesure pour mieux faire ressortir la cadence. La mélodie passe ensuite aux clarinettes et aux bassons qui soutiennent les cors, tandis que le quatuor prend une figure d'accompagnement.

Le second motif qui est pour ainsi dire la réplique du Thème, est encore donné par le quatuor seul comme précédemment, puis également par les clarinettes et les bassons accompagnés du quatuor. Vient après un court dialogue entre la première clarinette et le premier basson, soutenu par les cors en notes tenues.

Ce dessin qui paraît d'abord en majeur, il le redonne ensuite en mineur, mais cette fois accompagné par l'alto, le second violon et quelques notes isolées des basses; observons avec quel art sont distribués les intervalles: écoutez résonner à la basse cette tierce qui, comme vous savez, est le signe caractéristique du mode. Quelle entente admirable des effets de timbre et d'harmonie!

Voici maintenant un *fortissimo* dans lequel entrent les flûtes et les hautbois qu'on n'avait pas encore entendus; les clarinettes et les bassons qui s'étaient tûs à leur tour, répondent aussitôt à la figure de ce *fortissimo* soutenus toutefois par le premier hautbois qui continue à chanter; revient ensuite un *fortissimo* de tout l'orchestre (excepté les clarinettes); puis les premiers violons prennent le chant, accompagnés par le reste du quatuor et les bassons en notes tenues. Quelle inépuisable variété! combien l'auteur sait préparer et ménager ses effets, les mettre en contraste, tantôt par l'alternative, tantôt par l'assemblage et le mélange des différents timbres.

À la quatrième mesure de ce dessin rentrent les cors, à la cinquième, les clarinettes, et sur tout cela se promène un admirable dialogue concertant entre le premier hautbois et la première flûte; vient ensuite une petite phrase indiquée d'abord par le quatuor seul, puis reprise avec le quatuor doublé par les instruments à vent. L'orchestre se partage après cela en trois corps qui concertent ensemble avec un charme infini, et sont suivis d'un grand *fortissimo* qui donne une nouvelle figure merveilleusement travaillée plus tard sous forme de dialogue. Ici s'arrête notre critique; nous engageons l'élève à la pousser jusqu'au bout du morceau qui est de la première note à la dernière, un chef-d'œuvre de grace et de sensibilité. (1)

(1) Ainsi que nous l'avons déjà dit nous sommes forcés de nous borner à quelques analyses pour chaque genre de musique, mais nous engageons les élèves à étudier d'après le même système, les partitions de nos grands maîtres: c'est seulement de cette manière qu'ils parviendront à les connaître et à les apprécier.



On appelle généralement *Musique Dramatique* celle qui accompagne les paroles d'une pièce de Théâtre.

Nous avons vu dans l'introduction de cet ouvrage par quels essais informes il a fallu passer pour atteindre à la perfection, mais ces essais très intéressants pour l'histoire de l'art, seraient sans profit pour la matière que nous avons à traiter; nous arriverons donc de prime abord à la Musique Dramatique, telle qu'elle est de nos jours.

Il y a deux sortes de Drame Lyrique.

Dans le premier la musique règne sans interruption du commencement à la fin.

Dans le second on rencontre des intervalles de prose parlée; ce dernier genre très commun en France et en Allemagne est tout-à-fait inconnu en Italie.

On distingue trois genres de Drame Lyrique :

1<sup>o</sup> Le sérieux.

2<sup>o</sup> Le bouffon ou comique.

3<sup>o</sup> Le Drame de demi-caractère (opéra semi-sérieux).

On concevra aisément que chacun de ces genres doit être traité d'une façon particulière; ainsi, dans un opéra sérieux la musique sera grave et noble; dans un opéra Bouffe elle prendra une couleur riante, facile et comique; enfin dans un opéra semi-sérieux elle se montrera tour à tour gracieuse ou sévère, suivant les situations.

Les morceaux qui peuvent entrer dans la composition d'un Drame Lyrique sont: l'ouverture, les récitatifs, airs, duos, trios, quatuors, quintetti, sextuors, octuors, chœurs, morceaux d'ensemble, finales, marches et airs de danse. &c

Bien entendu, on n'est point forcé d'employer tous ces différents morceaux dans un même opéra; le compositeur peut au contraire les combiner à sa convenance, et répéter plusieurs fois ceux qui lui sont nécessaires.

On écrit des opéras depuis 1 acte jusqu'à 5 actes (1), et conséquemment la musique doit être en proportion avec la durée de l'ouvrage sous le rapport des développements.

En général dans toute composition Dramatique il faut avoir égard à deux considérations principales, savoir: que la musique cadre exactement avec le sens des paroles, et qu'elle s'harmonise bien en même tems avec le caractère de l'ensemble.

La musique Dramatique est de tous les genres celui qui peut recevoir le plus d'extension; en effet combien d'éléments le compositeur n'a-t-il pas à sa disposition outre un orchestre complet, outre les chœurs et la série des voix principales, depuis le soprano jusqu'à la basse, le poëme lui offre des situations et des scènes qui doivent pour ainsi dire décider de son style. L'intérêt dans un opéra est bien plus puissant et plus direct que dans toute autre composition musicale: nulle part la musique ne s'adresse aussi particulièrement à l'esprit et au cœur.

L'auteur avant tout devra se procurer un bon poëme, puis le relire long tems afin de s'identifier avec son sujet.

Voilà les seules conditions de succès; en agissant autrement on s'exposerait à faire sur de méchantes paroles une bonne musique qui demeurerait incomprise, ou bien, à broder sur un excellent canevas une musique sans fonds et sans portée qui ne parviendrait jamais à toucher le spectateur.

Toute latitude est donnée à l'auteur dans un ouvrage scénique; le style libre est non seulement autorisé, mais en quelque sorte prescrit au Théâtre (2). On a voulu atteindre par là une plus grande variété d'effets et de contrastes.

Chaque morceau d'un opéra (à part le caractère du sujet) exige un traitement particulier; ceci n'entre pas proprement dans les attributions de notre ouvrage, aussi nous contenterons-nous d'exposer quelques observations concises sur la manière de traiter l'orchestre. On fera bien de relire aussi les préceptes que nous avons donnés au chapitre de l'accompagnement, et qui trouvent tout naturellement leur place ici; car souvent tout le charme d'un morceau dépend d'un accompagnement plus ou moins habile.

(1) Nous ne connaissons qu'un opéra en 6 actes, la *Nymphé du Danube* de Kauer.

(2) Nous n'avons guère remarqué que les deux exemples suivants où le style rigoureux eut été employé à propos: le duo chanté par les gardiens de la mer, de feu dans la *Flûte enchantée* de Mozart; et la *Marche de Virginie* de Berton.



Entrons dans quelques détails :

L'Ouverture ou l'Introduction doit servir d'entrée au Drame: c'est le portique de l'édifice; il faut donc qu'elle prépare bien ce qui va suivre.

Tout l'orchestre s'emploie d'ordinaire dans une Ouverture, mais bien entendu à intervalles, car il est bien de faire entendre parfois un chœur d'Instruments ou même un instrument seul; en un mot l'Ouverture ne doit pas reposer sur un vacarme étourdissant et continu, mais bien offrir une habile exposition avec ses nuances, ses développements et ses gradations.

Le Récitatif simple s'accompagne ou par le piano, ou par la basse, ou par le quatuor, quelquefois même par d'autres instruments; mais dans le récitatif obligé il y a fréquemment des phrases de chant qui sont confiées à un ou plusieurs instruments de l'orchestre.

Quant aux Aïrs, Duos, Trios, &c. on les accompagne suivant le besoin avec une partie de l'orchestre ou avec tout l'orchestre. Ceci est tout à fait au choix du compositeur.

Nous avons déjà dit que dans un morceau à plusieurs voix, chacune des voix devait avoir son soutien dans l'orchestre, et que si les personnages en scène expriment des sentiments divers, l'orchestre doit pareillement présenter différents caractères.

Enfin il faut encore avoir égard à une dernière considération, nous voulons dire au genre de voix à accompagner; ainsi, un Soprano ou un Ténor ne s'accompagnera pas comme une Basse; rappelons-nous ici que l'accompagnement n'étant destiné qu'à soutenir la voix et jamais à la couvrir, il faut suivant le cas se servir des instruments les plus propres à la bien faire valoir et ressortir.

Tout ceci deviendra plus clair par des exemples; nous allons en conséquence donner l'analyse de plusieurs morceaux pour diverses voix et dans différents caractères.

N° 1, Page 95.

ARMIDE DE GLUCK.

Scène 3 du second Acte.—Renaud seul.

~~~~~

*Analyse de ce Morceau.*

Gluck a choisi pour accompagnement: 1 Flûte, 1 Hautbois, 2 Clarinettes, 1 Cor, 2 Bassons et le Quatuor.

Il donne aux Violons un dessin moelleux et coulant qui continue toujours sur le même rythme du commencement à la fin; nous allons voir tout à l'heure l'effet produit par cette figure; de tems à autre le Cor, le Hautbois et les Clarinettes donnent des notes tenues; l'ensemble de ces instruments convient parfaitement à la couleur de cette scène riante et paisible; la Flûte par de petites phrases de chant rappelle le gazouillement des oiseaux; le dessin des Violons peint admirablement le murmure monotone du ruisseau qui s'écoule, en un mot tous les instruments de l'orchestre ont un rôle imitatif impossible à méconnaître.

Aux paroles: Un son harmonieux se mêle au bruit des eaux.... entrent les Clarinettes, Hautbois, Cor et Bassons à quatre parties; la Flûte exécute une mélodie à part; à la phrase: les oiseaux enchantés.... tous les instruments sortent, excepté les Violons, basses et bassons; mais au mot: entendre, ils rentrent spontanément.

Il faut remarquer avec quel soin sont observées toutes les nuances, avec quel art sont indiqués tous les détails qui peuvent contribuer à la clarté du texte.

Cependant Renaud ne peut se défendre des charmes du sommeil; écoutez comme les instruments à vent expriment bien cette nouvelle sensation par des notes tenues; le dessin des Violons continue toujours comme auparavant; puis, à intervalles les instruments à vent donnent deux mesures en notes tenues; ils semblent inviter le guerrier à se livrer au repos, et peignent en même tems les efforts que fait ce dernier pour y résister.



## ROBERT-LE-DIABLE de G. MEYERBEER.

Cavatine du final du 4.<sup>me</sup> Acte.~~~~~  
*Analyse de ce Morceau.*

Les instruments sont: 2 Flûtes, 1 Hautbois, 1 Cor anglais, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 4 Cors, 2 Trompettes en Fa, 3 Trombones, 4 Ophicléide, Timbales, 2 Harpes et le quatuor.

La Ritournelle est donnée par le Cor anglais soutenu de la première Harpe; toute la première phrase en Fa mineur est pareillement accompagnée par la Harpe et le Cor anglais; mais au mot: *Grace!* l'auteur module au majeur; les deux Harpes prennent une figure pleine d'agitation, pendant que le Cor anglais avec une Clarinette et 2 Cors en Fa, font des notes tenues pianissimo. Sur la phrase: *que ton cœur...* G. Meyerbeer revient au mineur et à l'accompagnement de Cor anglais avec une Harpe; mais à la reprise du mot *grace*, il reprend la même combinaison que précédemment.

Pour la phrase: *O mon bien suprême*, il conserve la Harpe, et donne au Cor Anglais ainsi qu'à la Clarinette un dessin plein de mouvement; puis aux paroles: *tu vois mon effroi*, entrent les Altos en triolets; les deux Harpes font un accompagnement à l'unisson. Les instruments montent chromatiquement pour arriver à la troisième reprise de *grace!* Là rentre tout l'orchestre complet: le quatuor, les Flûtes, le Hautbois, le Cor Anglais, les Clarinettes, les Bassons fortissimo; les Cors, Trompettes, Trombones, Ophicléide et Timbales forte piano.

Ceux des instruments qui entrent fortissimo, donnent piano la seconde moitié de la mesure; ceux qui entrent forte, donnent pianissimo la seconde moitié de la mesure.

Cependant la voix d'Isabelle s'éteint; écoutez ces notes tenues pianissimo des Clarinettes, des Bassons et de l'Ophicléide; écoutez ce faible roulement des Timbales. Mais voici qu'elle rassemble toutes ses forces pour tenter un dernier effort; cette fois, c'est avec désespoir qu'elle jette son cri de: *Grace!* tout l'orchestre rentre encore fortissimo; quel effet admirable! quelle énergie dans cette instrumentation vigoureuse! comment résister à de pareils accents!

Remarquons comme G. Meyerbeer a bien su approprier son orchestre à chaque situation des paroles: tantôt il s'efforce d'attendrir le cœur par le timbre mélancolique et voilé du Cor anglais uni à la Harpe, tantôt il exprime le déchirement et les angoisses de la princesse par les Timbales et l'Ophicléide, tantôt il lance tout son orchestre avec force pour arracher le pardon de Robert, et vaincre son refus obstiné.

~~~~~  
N° 3.

## DON JUAN DE MOZART.

## FRAGMENT

## du Sextuor du second Acte.

~~~~~  
*Analyse de ce Morceau.*

Les Instruments sont: Le Quatuor, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, les Timbales

Les Personnages: Dona Anna, Elvire, Zerline, (*soprani*) Don Ottavio (*tenor*) Leporello, Mazetto (*bassi*)

Prenons à l'endroit où Elvire demande grace pour Leporello. Le mot: pardon est accompagné par le quatuor d'une manière figurée, pendant que les Cors font des notes soutenues; et, à l'instant où l'ensemble répond: *non....* entrent les Flûtes, Hautbois, Clarinettes et Bassons; les Violons continuent toujours la même figure. La première phrase revient une seconde fois, puis l'ensemble répond: *non* à quatre reprises avec tout l'orchestre forte en notes détachées; au second tems de la mesure les Violons font un trait qui vient tomber sur le mot: *il mourra...* quelle force, quelle énergie!

Leporello demande grace à son tour; le quatuor et les Cors marchent avec lui et le soutiennent; mais remarquons ce qui va suivre: au 3.<sup>me</sup> tems de la seconde mesure entrent la 1.<sup>re</sup> Flûte, la 1.<sup>re</sup> Clarinette et le 1.<sup>er</sup> Basson par un dessin à part dont le rythme plaintif semble aussi implorer son pardon; cette combinaison dure pendant plusieurs mesures.



Cependant, la péripétie s'approche; on va découvrir le Valet sous le riche manteau de son maître; à l'instant où les flambeaux jettent leur clarté sur Leporello, l'ensemble pousse une exclamation arrachée par la surprise: Dieux, Leporello! Le premier Violon exécute une figure agitée, le second Violon et l'Alto donnent des syncopes, enfin les Cors avec les Bassons font piano des notes tenues; comment mieux peindre l'étonnement et la déception?

Mais ils ne peuvent douter plus longtemps, c'est bien là Leporello; *«oui c'est lui....»* sur cette phrase rentre tout l'orchestre: le quatuor donne des accords détachés, et les instruments à vent des notes tenues fortes; la même combinaison est reproduite une seconde fois; observons en passant que Mozart lorsqu'il veut appuyer sur certains passages, les répète avec intention pour qu'ils parviennent sûrement et nettement à l'intelligence du spectateur; on ne saurait trop louer ce genre de répétition qui, placé à propos, produit le meilleur effet.

A la phrase: mon cœur tremblant est agité.... les 1<sup>ers</sup> et 2<sup>es</sup> Violons exécutent à l'octave un dessin rempli de mouvement, tandis que l'Alto avec les Basse donnent une contre-mélodie d'un caractère inquiet et craintif; ce qui exprime bien les passions diverses qui agitent tous les personnages; mais aux quatre dernières mesures entrent successivement les instruments à vent; d'abord les Flûtes, Hautbois, Bassons et Cors, et ensuite les 2 Clarinettes.

Cette partie est suivie d'un Allegro: Leporello entre, le premier accompagné par le quatuor et une Flûte à l'unisson; à la 7<sup>e</sup> mesure l'ensemble avec tout l'orchestre reparait fortes; la même combinaison se montre une seconde fois; et à la 5<sup>e</sup> mesure de la dernière phrase rentrent 1 Hautbois, 1 Clarinette, 1 Basson pour renforcer l'accompagnement; enfin à la dernière mesure, les Trompettes avec les Timbales préparent admirablement la rentrée de tout l'ensemble.

Après cette partie Leporello chante seul: si j'échappe à la tempête, c'est fort drôle en vérité.... ici l'orchestre se divise en deux; pendant que le quatuor exécute un dessin rompu, les instruments à vent (1<sup>re</sup> Flûte, 1<sup>re</sup> Clarinette, 1<sup>er</sup> Hautbois, 1<sup>er</sup> Basson,) marchent avec la mélodie et alternent avec le quatuor, puis à la 5<sup>e</sup> mesure tous se réunissent pour accompagner le chant; cette terminaison a beaucoup de force et d'entraînement; à la rentrée de l'ensemble: quelle étrange.... les Violons donnent un trait à l'unisson soutenus par les Cors en notes tenues, pendant que la Basse exécute une figure à part. La seconde syllabe du mot nouveauté est accompagnée par la 1<sup>re</sup> Flûte, le 1<sup>er</sup> Hautbois, les deux Bassons et les Basses seulement, ce qui produit l'effet le plus original; revient ensuite le même trait qu'auparavant, puis rentre l'ensemble avec l'orchestre complet. &c.

N<sup>o</sup> 4. Page 102.

#### QUATRIÈME ACTE des HUGUENOTS de MEYERBEER. Bénédiction des Poignards.

~~~~~  
*Analyse de ce Morceau.*

Les instruments sont: le quatuor une petite et deux grande Flûtes, Hautbois, Clarinettes en La, Bassons, 1 Cor en Si # grave, deux Cors en Mi b, deux Cors en Mi #, deux Trompettes à pistons en La b, deux Trompettes en Mi #, trois Trombones et Ophicléides.

Les voix sont: S<sup>t</sup> Bris: *Basse*, trois moines: *Basses*, chœur: *Soprano Alto, Tenor et Basse*.

Le morceau commence par le dessin principal confié aux Trompettes à pistons, et soutenu par une figure des Bassons, Violoncelles et Contre-basses; à la moitié de la seconde mesure entrent les Altos divisés en deux parties pour renforcer la mélodie des Trompettes; à la quatrième mesure les premiers et seconds Violons prennent la figure donnée par les Basses; à la cinquième mesure sur les mots: *gloire au grand Dieu vengeur* paraissent les moines; observons avec quel art merveilleux la phrase principale se renforce successivement jusqu'à l'entrée des moines; le chant: *gloire au grand Dieu vengeur* est soutenu par le dessin des Basses et doublé par les Trompettes à pistons; il faut observer qu'à dater du commencement le Trombone basse et l'Ophicléide marchent avec les Bassons; les nuances du fortissimo, du diminuendo, du piano forte sont indiquées avec un soin extrême, et ne contribuent pas peu par leur opposition à la beauté



de l'ensemble; il est presque superflu de s'appesantir sur la noble majesté de cette introduction, tant pour le caractère du thème que pour les effets d'accompagnement; ce sont là des qualités qui, au premier abord, frappent tout le monde.

Cette première partie est toute accompagnée dans ce système.

A l'instant où les Assistants tirent leurs Poignards et leurs épées pour les soumettre à la bénédiction des Moines; les Cors, Trompettes, Bassons, Trombones et Ophicléide donnent en accords plaqués le dessin qui va suivre; on ne peut se faire une idée juste de cette masse de cuivre dont le timbre exprime une sombre et majestueuse horreur. Les Moines répètent la phrase précédente: *glaire pieux* &c. toujours accompagnés par les mêmes instruments; l'auteur fait d'abord entendre l'accord parfait de *Mi majeur forte*, à cet accord répond celui de *La b majeur piano*; puis à la reprise, S<sup>t</sup> Bris joint sa voix à celle des Moines, et ils chantent ensemble sans accompagnement à quatre parties pures, mais formant une harmonie bien nourrie; cette phrase est dite *pianissimo*; ainsi que nous l'avons déjà observé, le contraste des nuances fait admirablement ressortir les intentions du compositeur.

Le Chœur entre ensuite: les Tenors ont la mélodie donnée par les Moines au commencement, et les Basses le dessin qui soutenait ce chant des Moines; l'accompagnement est concertant comme dans le principe, seulement l'orchestre s'augmente des Flûtes et des Hautbois qui dialoguent ensemble.

Aux paroles de S<sup>t</sup> Bris: *que cette écharpe blanche* l'accompagnement change; le chœur des cuivres se tait pour faire place aux instruments à cordes: les Altos sont divisés en deux parties et les Violoncelles en trois; cette disposition est vraiment magique, toujours par l'observation des nuances; revient ensuite le premier dessin du commencement. Sur les paroles: *frapper*, pendant que les Violons et les Contre-basses continuent leur figure entrecoupée, les Flûtes, Hautbois et Clarinettes, font un trait chromatique précipité qui peint admirablement le cliquetis des fers, et chaque fois, sur le second tems de la mesure, l'auteur donne une *noire* aux Cors; le chœur répète plus tard accompagné comme précédemment aux mots *frappons*; après cet ensemble il y a une courte phrase chantée à demi-voix par les Moines, et qui conduit à un *Allegro Furioso*<sup>6/8</sup>; ici le caractère change tout-à-fait, et par contre le système d'accompagnement; toutefois comme nous ne trouvons dans cet *Allegro* d'une assez longue proportion, aucun effet bien remarquable d'instrumentation, nous nous contenterons de dire qu'il est travaillé avec infiniment d'art, et nous arriverons à la dernière partie qui est sans contredit la plus saillante. Aux paroles de S<sup>t</sup> Bris: *silence mes amis*, répétées par les Moines, le mouvement se transforme en un *quatre tems* plus lent, mais d'un caractère exalté. La phrase du chœur est de toute beauté; c'est une inspiration spontanée qui vous saisit tout d'abord, et à laquelle vous tenteriez en vain de résister; mais l'accompagnement que G. Meyerbeer a donné à cette phrase est s'il est possible encore plus puissant; l'orchestre exécute sans relâche un dessin en triolets, et chaque fois sur la seconde mesure, la caisse claire fait entendre un roulement *crescendo* qui diminue sur le quatrième tems de la mesure; le troisième tems qui se trouve le plus accentué, est renforcé par un coup de Grosse-caisse, enfin les Basses ajoutent encore à l'ensemble par une figure chromatique ascendante. Nous n'avons jamais rencontré de conception qu'on puisse mettre en parallèle avec celle-ci sous le rapport de la force et de l'entraînement; ici G. Meyerbeer a fait voir qu'employées avec discernement toutes les ressources d'un grand orchestre pouvaient produire des effets qu'on n'aurait certainement pas pu atteindre sans elles; comme dernière remarque nous dirons que l'emploi de ces grands moyens est ici tout-à-fait à sa place, et que la grandeur de la situation imposait presque à l'auteur une instrumentation dont l'énergie fut en rapport avec elle.



## ROBERT-LE-DIABLE DE G. MEYERBEER.

Fragment du trio du final du 5<sup>e</sup> Acte.*Analyse de ce morceau.*

Les instruments d'accompagnement sont: le Quatuor, une petite Flûte, 2 grandes Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 4 Cors, 2 Trompettes à clefs, 3 Trombones, l'Ophicléide, timbales, grosse caisse et cymbales.

Le trio commence par des notes tenues des instruments à vent; le quatuor ne paraît que plus tard. La première phrase de Robert est accompagnée par l'alto, une clarinette, 2 bassons, les timbales et les basses; à l'entrée d'Alice le caractère de l'accompagnement change: L'auteur emploie le quatuor, les hautbois, les clarinettes, les bassons et un cor en RÉ; la flûte paraît à la 5<sup>e</sup> mesure pour doubler le chant; sur le mot d'Alice: et ton serment... tout l'orchestre se tait, excepté 1 flûte, 1 hautbois et 2 clarinettes à l'unisson.

Examinons maintenant la réponse de Robert; quel accompagnement douloureux et sinistre: Les altos, les violoncelles, les contrebasses et les timbales; l'ensemble de ces instruments serre le cœur par sa couleur sombre et mélancolique, mais voici qu'à la 5<sup>e</sup> mesure entre un cor en RÉ qui double le chant de Robert; remarquons comme ce cor fait bien contraste avec la flûte qui doublait tout-à-l'heure le chant d'Alice, et comme il établit une ligne de démarcation entre le sentiment des deux personnages; l'un est pur et tranquille comme l'innocence; l'autre flotte indécis entre sa mère et Bertram, entre le Ciel et l'enfer.

Dans la réplique d'Alice, sur le mot: honneur, chaque fois à deux mesures d'intervalle, l'orchestre donne une note tenue *sfz.*

Aux trois dernières mesures les hautbois ont une phrase qui amène et prépare bien ce qui va suivre; tout à coup l'auteur module en si majeur, et attaque cette belle mélodie: Dieu puissant etc. Ici l'accompagnement est confié au quatuor, et le chant est doublé par la 1<sup>re</sup> flûte et la 1<sup>re</sup> clarinette; de tems en tems 1 basson et 2 cors font entendre des notes tenues.

Bertram entre avec le quatuor seul, mais au mot: j'en appelle... le 1<sup>er</sup> basson double le chant pendant que le quatuor fait un accompagnement brisé; le timbre du basson fait bien ressortir la voix diabolique de Bertram.

À la reprise de l'ensemble, le chant d'Alice est doublé par une flûte et une clarinette, celui de Bertram est soutenu par les violoncelles; puis quand ce dernier arrive à la phrase: j'en appelle... paraît l'ophicléide, tandis qu'Alice est toujours accompagnée par la flûte et la clarinette; ce contraste est des plus saisissants; enfin les bassons et les cors soutiennent la partie de Robert, et expriment admirablement le trouble et l'indécision de son âme. Qu'on se rappelle ici les préceptes que nous avons donnés au sujet de l'accompagnement d'un morceau à plusieurs caractères, et on verra que le grand maître les a suivis à la lettre dans la distribution de son orchestre; chaque instrument est choisi avec un tact exquis suivant ses propriétés, pour renforcer et faire valoir la voix et l'intention de chaque acteur, et les oppositions qui résultent de ces sentiments divers produisent l'effet le plus grandiose et le plus propre à émouvoir l'auditeur; enfin le quatuor chargé d'un rôle d'accompagnement, rassemble, réunit et relie entre elles les différentes parties pour en former un ensemble complet et homogène; c'est là le comble de l'art.

L'auteur module ensuite en SOL mineur dans un nouveau mouvement ( $\frac{6}{8}$ ), à l'instant où Bertram tire un parchemin de son sein; le chant est donné à l'unisson par les bassons, les trois trombones, l'ophicléide et les basses; quels accents lugubres et sinistres; écoutez maintenant comme il rend bien l'effroi et les angoisses d'Alice par ce trait à l'unisson des 1<sup>ers</sup> 2<sup>es</sup> violons et altos.

Aux paroles de Robert: est-ce là cet écrit redoutable... les deux bassons, le trombone alto et les basses répètent le premier motif, puis revient dans un nouveau ton une figure analogue des violons etc.



## DON JUAN DE MOZART.

## FRAGMENT

Du trio du final du second acte. (page 108.)

*Analyse de ce morceau.*

Les instruments choisis par l'auteur sont: le Quatuor, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, 3 Trombones, les Timbales; les voix sont: Le Commandeur, Don Juan, Leporello (Bassi).

Tout l'orchestre donne d'abord quatre mesures d'introduction, puis entre le commandeur accompagné par le quatuor piano; chaque fois, à la seconde mesure, les trombones font entendre une note tenue; au mot: si tu daignes.... entrent les flûtes, hautbois et bassons aussi en notes tenues, puis sur: permettre, les trombones, enfin à la dernière mesure de la phrase un coup des timbales.

Don Juan répond: Il est accompagné par le quatuor: le 1<sup>er</sup> violon en syncopes, le 2<sup>e</sup> violon avec une figure agitée qui exprime le saisissement, le tout soutenu, d'abord par les cors, puis par les bassons; au commencement de chaque mesure une blanche, unisson des trompettes et des timbales; à la 5<sup>e</sup> mesure les hautbois paraissent, les trompettes prennent des notes tenues et les timbales un tremolo jusqu'à la fin de la phrase.

Vient ensuite Leporello: Le quatuor l'accompagne par un dessin brisé qui peint bien sa frayeur, soutenu en notes tenues par les flûtes et les clarinettes.

Aux paroles de Don Juan: Va donc vite.... entrent crescendo (avec les instruments précédents) les cors, les trois trombones en notes tenues et les timbales tremolo; ce qui prépare admirablement la réplique du Commandeur: n'y va pas.... avec tout l'orchestre complet, forté.

Les paroles: ces repas.... sont accompagnées par 2 hautbois, 2 bassons et 3 trombones piano; au mot: mortelle entre tout l'orchestre f. p.; le quatuor a un tremolo. La même combinaison se reproduit une seconde fois, mais à la phrase: c'est un soin de plus haute importance.... les 1<sup>ers</sup> violons avec la 1<sup>re</sup> flûte prennent une figure en gradation d'un effet étrange; c'est à la fois un conseil bienveillant de réformer sa vie, et un avertissement des peines terribles qui l'attendent s'il persévère dans le vice; cette figure est soutenue par les altos et 2<sup>e</sup> violons en tremolo, et par les instruments à vent alternativement en notes tenues.

Leporello et Don Juan reparaissent ensemble: le premier accompagné par les basses et les altos en trio-lets, le second par les violons et les bassons; observons comme l'orchestre est bien divisé pour soutenir le caractère des deux personnages; mais voici encore le Commandeur: pour te parler je n'ai plus qu'un instant.... tout l'orchestre reparait forté; les violons font une figure d'un rythme tout-à-fait identique à celle du commencement.

La réplique de Don Juan et de Leporello est accompagnée par le quatuor en notes détachées, soutenu par les bassons; l'orchestre complet rentre plus tard avec le Commandeur, le chant de celui-ci est doublé par les trompettes, et le chant de Leporello par les bassons, tandis que les violons avec la flûte reprennent la même figure en gradation.... etc.

Ce morceau est un vrai chef-d'œuvre depuis la première note jusqu'à la dernière, et les intentions y sont si habilement présentées qu'il est presque superflu d'y insister pour les faire apercevoir.

Avec quel art sont exprimés par l'orchestre la frayeur mortelle de Leporello, le courage sceptique de Don Juan et le trouble involontaire dont il ne peut toutefois se défendre; avec quelle puissance, les accents de cet esprit d'un autre monde dont les paroles graves et mystérieuses doivent porter l'effroi dans l'âme la plus endurcie; comme à chaque entrée du commandeur cette reprise de tout l'orchestre produit un effet glacial et saisissant; comme ce timbre solennel des trombones, des trompettes et des timbales se marie bien avec la voix prophétique des vengeances célestes!

Il est impossible de rien imaginer de plus parfait et de plus entraînant que cette scène sublime!



VIRGINIE DE H. BERTON.  
N° 7. Marche nocturne de soldats Romains. (page 114)  
AU 5<sup>e</sup> ACTE.

*Analyse de ce morceau.*

S'il existe un cas où l'on puisse convenablement appliquer le style fugué à la musique dramatique, certes c'est bien celui que nous avons sous les yeux, et notre opinion est qu'aucun autre genre n'aurait pu rendre la situation avec autant de bonheur et de vérité.

L'idée de faire paraître un peloton de soldats à chaque rentrée du thème et de sa reprise est à la fois neuve et originale, comme nous allons le voir tout à l'heure.

Les instruments sont: le Quatuor, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, 1 Trompette et Timbales voilées.

Les Basses donnent d'abord le dessin de la fugue à l'entrée du premier peloton de soldats, les altos le prennent à la quinte supérieure à l'entrée du 2<sup>e</sup> peloton, le 2<sup>e</sup> violon à l'entrée du 3<sup>e</sup> peloton et le 1<sup>er</sup> violon à l'entrée du quatrième; n'est ce pas là une pensée ingénieuse et d'un effet piquant?

La fugue est ensuite interrompue par des coups des timbales voilées qui annoncent l'arrivée de Claudi-  
dius avec la vieille esclave; pour bien comprendre cette intention il faut consulter le poème: à tout événement le tyran fait occuper la ville par ses troupes, mais une esclave subornée doit déclarer devant le peuple que Vir-  
ginie est sa fille; c'est l'introduction de cette femme odieuse qui est indiquée par les coups de timbales voilées; les altos prennent ensuite le thème, et les timbales un roulement prolongé soutenu par les contrebasses; aux al-  
tos répondent les violoncelles, à ceux-ci les seconds violons, et aux seconds violons les premiers; les cors entrent ensuite piano, d'abord en noires, puis en notes tenues pour l'entrée des clarinettes; deux mesures après paraît le 1<sup>er</sup> basson, et encore 2 mesures après, le 2<sup>e</sup> basson; qu'on observe attentivement cette gradation successive, ce crescendo qui double, soutient et renforce l'harmonie; cependant les timbales ont toujours le même roulement; la fugue continue et l'auteur en travaille le thème sous mille formes; tout-à-coup paraît la trompette par un dessin tout-à-fait martial et d'un rythme complètement distinct de celui de la fugue, chaque fois le 1<sup>er</sup> cor lui donne la réplique, et ils alternent ainsi jusqu'à la fin du morceau; il était impossible d'arriver à un meilleur effet que par cette trompette qui domine la mélodie sinistre du thème principal.

Tous les caractères de cette situation vraiment dramatique sont exposés et mis en relief avec un talent extraordinaire.

Le quatuor avec les timbales qui marchent toujours trémolo ou font la basse des trompettes et des cors, exprime admirablement les plans de trahison qui se trament, tandis que le dessin des trompettes peint à la fois l'humeur belliqueuse et l'obéissance passive du soldat prêt à combattre au premier commandement de son chef, sans se soucier pour quelle cause il donne sa vie.

DON JUAN DE MOZART  
N° 8. FRAGMENT  
du quatuor du 1<sup>er</sup> Acte.

*Analyse de ce morceau.*

Les instruments sont: le Quatuor, 1 Flûte, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors; les voix: Dona Anna, Dona Elvire (Soprani) Don Ottavio (Ténor) Don Giovanni (Basso).

Elvire commence seule accompagnée par le quatuor en notes détachées; à la 6<sup>e</sup> mesure paraissent les Clarinettes, Bassons et Cors en notes tenues piano.



Don Ottavio entre ensuite avec Dona Anna par ces paroles: quelle noble assurance.... l'accompagnement est donné à la 1<sup>re</sup> Clarinette, aux 2 Bassons, 2 Cors et aux basses Piano; à la seconde mesure paraît la Flûte qui répète en imitation à l'octave le chant de la Clarinette, puis sur les mots: et quel air de grandeur.... le quatuor prend l'accompagnement: les Violons doublent la mélodie qui se fait remarquer par un style noble et élevé, parfaitement en situation.

A la phrase: ses pleurs et sa souffrance, le quatuor continue à accompagner, et entrent les Clarinettes, le 1<sup>er</sup> Basson et les Cors en notes liées piano, ce qui donne un caractère mélancolique et plaintif; les mots: ont attendri mon cœur.... sont accompagnés par le 2<sup>e</sup> Violon, L'alto et les basses; puis répétés Piano à la mesure suivante par le 1<sup>er</sup> Violon, puis encore à la mesure suivante par la Flûte et la 1<sup>re</sup> Clarinette soutenues, en finissant, des Bassons et des Cors; cette répétition en forme d'assentiment appuie bien la pensée de l'auteur et produit le meilleur effet.

Le caractère change tout-à-fait pour l'entrée de Don Juan; pendant 2 mesures le quatuor l'accompagne par un dessin absolument identique, mais en notes détachées; à la 3<sup>e</sup> mesure paraissent la Flûte, les Clarinettes, les Bassons et les Cors qui font le même chant et semblent confirmer ses paroles; mais sur les mots: ses plaintes vont cesser pendant que le chant de Don Juan affecte d'insouciante moquerie, l'orchestre alternativement rappelle le motif si plaintif du commencement; cette intention est charmante et il en résulte un contraste des plus piquants.

A la phrase d'Anna et d'Ottavio: que croire, que penser?.... le quatuor prend des notes tenues, pendant que la Flûte et la 1<sup>re</sup> Clarinette exécutent la même mélodie, mais soutenues par les deux Bassons rythmés comme les voix; remarquons bien cette excellente distribution.

Aux mots: mon ame est interdite.... rentre tout l'orchestre d'abord Piano, puis, crescendo: le quatuor a des triolets comme les voix; les instruments à vent soutiennent et renforcent l'harmonie.

La phrase d'Elvire: mon cœur palpite.... est accompagnée par le quatuor en notes détachées, mais à la rentrée de l'ensemble reparaissent les deux Cors en notes tenues. La première fois sur la syllabe: non.... l'orchestre complet donne un accord fort et la seconde fois Piano sur: rien.... revient ensuite l'ensemble accompagné en notes détachées par le quatuor, soutenues des Clarinettes et des Bassons. &

Ce qu'il faut surtout admirer dans ce morceau c'est la convenance et la modération de l'accompagnement; jamais rien de chargé ou d'exagéré, et cependant, quelle sensibilité, quelle force, quelle grandeur et quelle vérité dans l'expression!

N<sup>o</sup> 9.

MONTANO et STEPHANIE de H. BERTON.

final du 2<sup>eme</sup> Acte.

~~~~~

*Analyse de ce Morceau.*

Le final commence par un grand chœur; l'orchestre prépare d'abord l'entrée du peuple, puis le chœur prend ensuite à grand orchestre; l'accompagnement est des plus simples et produit toutefois beaucoup d'effet.

A l'instant où s'ouvre le voile du sanctuaire on entend une marche religieuse en si b majeur, écrite pour Flûtes, Bassons, Serpent, Alto, Violoncelle et Contrebasse; il était impossible de faire un plus heureux choix; l'ensemble de ces instruments donne un caractère pieux et recueilli qui est bien en situation. Les Violoncelles ont le chant pendant toute la durée du morceau, doublés à l'octave par les Flûtes; les Altos et Bassons tiennent la partie du médium, enfin le Serpent renforce et nourrit admirablement la basse. Cette marche est proprement écrite à trois parties, mais chacune des parties est doublée par un autre instrument.

Dans le Duetto qui suit entre Stéphanie et son père, l'accompagnement est simple et respire la pureté de l'innocence; l'auteur n'a employé que le quatuor avec 2 Flûtes et 2 Bassons.

Vient ensuite un double chœur qui chante l'allégresse et la sérénité d'un si beau jour; pendant ce chœur, Montano entre suivi de ses amis. Après quelques mots de Léonati accompagné par le quatuor seul, le Prêtre commence un récitatif grave et solennel pour préparer la consécration du mariage. L'auteur a choisi pour accompagnement 2 Flûtes, 2 Clarinettes, 2 Hautbois, 2 Bassons et 1 Serpent; tous ces instruments en bois forment un chœur qui imite à s'y méprendre les accords de l'Orgue. Ainsi le grand maître a su trouver dans son orchestre les éléments dont il avait besoin sans recourir à des moyens musclés; ce fait est digne de remarque; l'accompagnement que nous venons de citer est supérieurement composé, et nous ne pensons pas qu'un



Orgue véritable put produire un effet plus original et plus grandiose

Cependant le prêtre interroge Montano, et lui demande s'il veut prendre Stéphanie pour épouse; non répond celui-ci; à cette réponse terrible, Stéphanie, son père et le prêtre s'écrient spontanément o ciel! le chœur prend ensuite; remarquons d'abord la gradation habile et vraie de cette exclamation; les trois personnages les plus intéressés doivent être frappés les premiers, aussi s'écrient-ils à la première mesure, aussitôt après la réponse de Montano: o ciel! c'est un accent instinctif de douleur et de désespoir; le peuple n'arrive qu'ensuite, ce qui est tout à fait dans la nature; car c'est plutôt l'étonnement qui lui arrache une exclamation, aussi n'entre-t-il qu'à la seconde mesure, mais avec lui reparait tout l'orchestre sur l'accord de la 9<sup>e</sup> mineure: Sol, Si, Ré, Fa, La b.

Vient ensuite une phrase de Montano que le quatuor accompagne à l'unisson par une figure agitée exprimant bien sa fureur concentrée et le bouleversement de son âme; à la rentrée du chœur, le quatuor exécute des syncopes pendant que les instruments à vent font des notes tenues; puis à son tour Léonatie dans un solo exhale son désespoir, et cette fois le quatuor reprend à l'unisson une figure analogue à la première; cette intention est des plus heureuse.

Vient ensuite un double chœur outre les voix principales; l'accompagnement est à grand orchestre; le quatuor exécute encore des syncopes, et les instruments à vent des notes tenues; la coupe de ce rythme peint très bien le trouble et l'angoisse des assistants; il faut remarquer par quelles combinaisons simples et toutes naturelles l'auteur a pu arriver à un pareil résultat; vous ne trouverez pas ici la page noircie de notes, de traits et de figures, et cependant que manque-t-il à ce morceau capital, n'est ce pas là une œuvre saisissante, pleine et complète?

Les acteurs passent de la surprise à la rage et sont près d'en venir aux mains; c'est le prêtre qui les arrête. Reoutez ce chant si grave soutenu par le quatuor; le premier Violon exécute une figure pleine de mouvement; le second Violon et Alto font des notes tenues, enfin les basses résonnent sourdement chaque fois aux deux premiers tems de la mesure, ce qui est d'un effet imposant et solennel. A la 9<sup>e</sup> mesure du chœur, sur ces paroles: il faut parler à l'instant même, entrent les Timbales qui semblent appuyer avec force sur cet ordre suprême. Montano répond j'atteste le ciel, toujours accompagnement du quatuor, mais figuré et à l'unisson; au tour de Stéphanie maintenant, j'atteste le ciel, observons le contraste: l'auteur fait paraître une Flûte et deux Clarinettes qui doivent protester de l'innocence et de la pureté de la jeune fille; cette pensée est facile à saisir et d'un excellent effet.

Un petit chœur suit ce passage: le prêtre exprime ses doutes, il craint que Stéphanie ne soit victime de quelque affreuse erreur, et les amis de Montano se déclarent avec violence pour un sentiment contraire.

Nous voici arrivés au chœur final en Ré qui doit s'attaquer *Allegro molto*.

Les instruments sont: le quatuor, 2 Flûtes, 2 Clarinettes, 2 Hautbois, 2 Cors, 2 Trompettes, 2 Bassons, Timbales.

Les voix: Stéphanie, le Prêtre, Léonatie, Montano, Altimont et un double chœur.

Les Altos donnent d'abord un dessin sinistre, soutenus par les 2 Bassons, les Basses et un tremolo des Timbales; à la 5<sup>e</sup> mesure paraissent les 2<sup>e</sup> Violons et la 2<sup>e</sup> Clarinette. à la 9<sup>e</sup> mesure entrent les 1<sup>er</sup> Violons et la 1<sup>re</sup> Clarinette, à la 13<sup>e</sup> les 2 Hautbois; on entend toujours la même figure mais travaillée en stretto; peu à peu l'harmonie se double, se triple, se renforce et s'enfle par un rapide crescendo, tantôt c'est une partie qui parle, tantôt c'est une autre; les acteurs se jettent la réplique, et le dialogue court incessamment de ceux-ci à ceux-là comme un feu roulant de mousqueterie; puis tout à coup ces passions si diverses se réunissent pour faire explosion; l'orage qui couvait depuis longtemps, gronde, éclate avec furie, il y a ici onze parties de voix accompagnées par un orchestre complet.

Vers le milieu du chœur, le quatuor dessine à l'unisson une figure en double croches d'un entrainement irrésistible; on dirait les sifflements de la tempête ou les mugissements des flots; en même tems les instruments à vent font des notes tenues, et le chœur donne aussi un chant à part, l'ensemble de cet harmonieux fracas a un caractère imposant et terrible; c'est qu'il n'y a rien ici qui trahisse l'embarras ou la recherche, tout est spontané franc et résolu.

Le chœur achevé, Stéphanie s'élance vers son père; ce mouvement est admirablement rendu par un trait en descendant des Violons et des Altos; mais Léonatie qui croit sa fille coupable demeure inflexible; à l'instant où il prononce sur elle le mot: malediction! tout l'orchestre rentre fortissimo par l'accord parfait de mi b sur la pédale Ré: Ré mi b, Sol, Si, mi baigu qui se résout ensuite sur l'accord de Ré.

Peu à peu l'harmonie se dissout, et les instruments expirent smorzando à l'unisson sur le Ré, ainsi qu'un agonisant qui pousse son dernier râle.

Le final que nous venons d'examiner est un des plus beaux qui soient à la scène. Sans nous occuper de l'habileté qui préside à la disposition du plan, sans appuyer sur la noblesse du style et le dramatique des situations, contentons-nous d'admirer avec quel art l'auteur a su employer les différents instruments de l'orchestre pour obtenir certains effets, avec quel bonheur il a su mettre en opposition la fureur, le doute, l'innocence, par le mouvement des figures et le caractère des instruments, enfin par quels moyens simples et sans effort il est arrivé à mettre en relief séparément, et à coordonner à la fois dans un seul tout, les passions et les sentiments les plus extrêmes (1).

(1) Pour les mêmes motifs que nous avons énoncés ci-dessus nous ne pouvons étendre davantage le nombre de nos analyses; nous engageons encore une fois nos lecteurs à travailler les partitions des grands maîtres d'après le même système.



## CHAPITRE I

## Musique Militaire (1)

On appelle Musique Militaire celle qui est destinée au service de l'armée; tout naturellement cette musique qui s'exécute en plein air et le plus souvent en Marche, doit se composer d'autres instruments que la musique de symphonie, et de plus elle doit avoir un caractère qui lui soit propre, c'est à dire essentiellement rythmique; en effet c'est elle qui tour à tour conduit le soldat sur les champs de bataille, excite son courage, célèbre la victoire, ou pleure sur les braves moissonnés dans le combat; on peut donc dire que la Musique Militaire a son côté dramatique puisqu'elle exprime les diverses phases de la vie du soldat.

Les instruments à cordes qui exigent un local circonscrit pour produire tout leur effet ont nécessairement dû s'exclure de la Musique Militaire, et il a fallu y suppléer par des instruments à vent dont le timbre fut plus perçant et plus plein; mais comme dans la Musique de Symphonie le quatuor joue le principal rôle, et fait pour ainsi dire le fonds de l'harmonie, on a dû pareillement multiplier le nombre des instruments à vent destinés à le remplacer, ainsi les Clarinettes qui suppléent aux Violons, et les Trombones avec les Ophicléides, aux Violoncelles et Contre-basses, ont été renforcés en proportion de leur importance dans la composition.

Il y a trois sortes de Musique Militaire.

1<sup>o</sup> Celle pour Infanterie.

2<sup>o</sup> Celle pour Chasseurs ou Voltigeurs.

3<sup>o</sup> Celle pour Cavalerie.

Les instruments qui peuvent entrer dans la composition d'une Musique d'Infanterie sont: la petite Flûte, la Flûte tierce, la grande Flûte (surtout en Allemagne), la petite Clarinette, la grande Clarinette, le Basson, le Serpent, le Cornet, le Cornet à pistons, le Cor, la Trompette, la Trompette à clés, la Trompette à pistons, le Trombone, le Buccin, l'Ophicléide, la Grosse Caisse, la Caisse claire, la Caisse roulante, les Cymbales, le Triangle, le Pavillon chinois et le Tam-tam (dans les Cérémonies Funèbres.)

En France, nos Musiques Militaires se composent ordinairement de: une petite Flûte en Mi b, une petite Clarinette en Mi b, trois parties de Clarinettes en Si b (le plus souvent) 4 Cors, une Trompette, 1 Cornet à pistons, une Trompette à clés ou une Trompette à pistons, trois parties de Trombones ténor (car le vrai Trombone basse non plus que le Trombone alto ne sont point usités), 1 Ophicléide alto, plusieurs Ophicléides en Si b (rarement en ut), quelquefois 1 Ophicléide monstre en Fa, enfin la Musique Turque<sup>(2)</sup>. On trouve encore des Serpents dans quelques régiments, mais presque partout ils ont été remplacés par des Ophicléides et Bassons russes; quant aux Bassons et Flûtes tierces, ils sont très rares en France.

En Allemagne on rencontre fréquemment dans la musique militaire: des Clarinettes en Ut, petites Clarinettes en Fa, petites Flûtes en Ré, Flûtes tierces, Bassons et même Hautbois (surtout en Autriche)

Quant à la composition exacte d'une musique militaire, on ne peut donner de règles à ce sujet, car le nombre des exécutans dépend le plus souvent du caprice du colonel, ou des ressources du régiment; toutefois il est essentiel que les parties de Clarinettes soient toujours quadruplées ou quintuplées (et même quelquefois plus.) et les parties de Trombones et d'Ophicléides doublées et triplées. Les autres instruments peuvent rester simples.

(1) Avant 1789 la Musique Militaire était presque nulle en France: la plupart de nos régiments n'en avaient que de très médiocres et étaient souvent réduits à marcher au combat avec des Fifres et des Tambours, quelquefois même avec des Violons et des Violoncelles; le seul corps distingué que nous eussions en ce genre était celui des gardes françaises, dans lequel servaient Ozi, Delcambre, Michel, Devienne et autres.

Le régiment des gardes ayant été licencié, tous ces artistes habiles allaient partir et prendre des engagements à l'étranger, lorsqu'un simple particulier, un véritable ami de la gloire de son pays, M<sup>e</sup> Sarrette, conçut l'heureuse idée de les retenir à ses risques et périls; la garde nationale venait d'être créée, Sarrette fit part de ses projets au général Lafayette qui agréa sa proposition d'organiser une Musique Militaire, et finit par obtenir de l'Assemblée nationale un décret qui fondait en France un *Conservatoire de Musique*.

Ce bel établissement surgit donc de ce petit noyau auquel on adjoignit tout ce qu'il y avait de professeurs distingués en tout genre; Gretry, Gossec, Monsigny, Cherubini, Méhul, Berton, Catel comme compositeurs, Gavini, Duport, Kreutzer, Devienne, Ozi &c. comme instrumentistes.

Nous avons donné ces détails, présumant qu'ils seraient de nature à intéresser nos lecteurs comme se rattachant à l'histoire de la Musique et à la fondation d'un des plus beaux établissements dont la France puisse se glorifier.

(2) Par Musique Turque on entend: la Grosse Caisse, les Cymbales, le Triangle, le Chapeau Chinois, la Caisse claire et roulante &c.



Voici deux modèles de partition d'une Musique Militaire d'Infanterie.

**Tableau d'une Musique complète.**

PETITE FLûTE en Mi b.  
 GRANDES FLûTES ou FLûTES TIERCES.  
 1<sup>re</sup> PETITE CLARINETTE en Mi b.  
 2<sup>me</sup> PETITE CLARINETTE en Mi b.  
 1<sup>re</sup> CLARINETTE Solo en Si b.  
 2<sup>es</sup> CLARINETTES en Si b.  
 3<sup>es</sup> CLARINETTES en Si b.  
 4<sup>es</sup> CLARINETTES en Si b.  
 HAUTBOIS.  
 2 CORS en Mi b.  
 2 CORS en Si b.  
 2 TROMPETTES en Mi b.  
 2 CORNETS à PISTONS en La b.  
 1<sup>er</sup> BUGLE.  
 2<sup>me</sup> BUGLE.  
 3<sup>me</sup> BUGLE.  
 2 BASSONS.  
 BASSONS RUSSES ou SERPENTS.  
 CONTREBASSON.  
 3 TROMBONES.  
 OPHICLÉIDE ALTO.  
 OPHICLÉIDES BASSES.  
 CAISSE CLAIRE, CAISSE ROULANTE.  
 CYMBALÈS.  
 TRIANGLE.  
 GROSSE-CAISSE. (Voyez page 118.)

**Tableau d'une Musique ordinaire.**

PETITE FLûTE en Mi b.  
 PETITE CLARINETTE en Mi b.  
 CLARINETTE Solo en Si b.  
 2<sup>es</sup> CLARINETTES en Si b.  
 3<sup>es</sup> CLARINETTES en Si b.  
 4<sup>es</sup> CLARINETTES en Si b.  
 2 CORS en Mi b.  
 2 CORS en Si b.  
 2 TROMPETTES en Mi b.  
 1 BUGLE en Si b.  
 1 CORNET à PISTONS en La b.  
 TROMBONES.  
 BASSONS RUSSES ou SERPENTS.  
 OPHICLÉIDES.  
 CAISSE ROULANTE, CAISSE CLAIRE.  
 TRIANGLE.  
 CYMBALÈS.  
 GROSSE-CAISSE.

La Musique de Voltigeurs se compose ordinairement de: une Trompette à clés en Mi b, un certain nombre de Trompettes à clés en Si b (*vulgairement appelées Clairons ou Bugles*) puis de Cornets, de Cors, de Trombones et d'Opicléides en proportion convenable. Cette réunion d'instruments de cuivre lorsqu'elle est bien combinée, et que les artistes ont une bonne exécution peut produire un effet assez original.

**Voici un tableau d'une partition  
d'instruments de cuivre.**

1 TROMPETTE à CLÉS en Mi b.  
 1<sup>res</sup> TROMPETTES à CLÉS en Si b.  
 2<sup>es</sup> TROMPETTES à CLÉS en Si b.  
 3<sup>es</sup> TROMPETTES à CLÉS en Si b.  
 1 CORNET à PISTONS en Si b.  
 1 CORNET à PISTONS en La b.  
 2 CORS à PISTONS en Mi b.  
 2 CORS ORDINAIRES en Si b.  
 2 CORS ORDINAIRES en La b.  
 2 TROMPETTES à PISTONS en Mi b.  
 2 TROMPETTES ORDINAIRES en Si b.  
 3 TROMBONES.  
 1 OPHICLÉIDE ALTO.  
 OPHICLÉIDES BASSES.  
 1 OPHICLÉIDE MONSTRE.



La musique de cavalerie se compose absolument des mêmes instruments que celle d'infanterie, à l'exception du train de musique Turque. En général le nombre des artistes est inférieur à celui des musiques d'infanterie.

Autrefois il y avait aussi des musiques de cavalerie uniquement composées d'instruments de cuivre auxquels on ajoutait des Timbales.

La musique militaire consiste surtout en marches, pas redoublés, marches funèbres etc: cependant au repos elle exécute encore une foule d'autres morceaux dans tous les rythmes et les caractères.

Parmi les compositeurs qui ont spécialement écrit pour musique militaire on doit citer: Méhul, Catel, M.M. Berton, Chérubini et enfin de nos jours M<sup>r</sup> Beer; mais généralement on se borne à arranger pour musique militaire les motifs des opéras en vogue; ce travail s'exécute ordinairement dans chaque régiment par le chef de musique.

En Allemagne, comme en France, les chefs de musique composent ou arrangent pour leurs corps respectifs. (Voyez quelques exemples pour musiques militaires de différentes sortes, pages 119 etc.)

## CHAPITRE II.

### MUSIQUE D'HARMONIE.

La musique d'harmonie se compose de tous les instruments à vent de l'orchestre: Flûtes, Clarinettes, Hautbois, Bassons, Cors, Trompettes, Trombones et Ophicléide que l'on combine à peu près dans la même proportion que pour une musique militaire, c'est-à-dire les clarinettes et les instruments graves en majorité (1)

Quelques compositeurs ont écrit pour musique d'harmonie, entr'autres M.M. Beer et Strunz, cependant la plupart du tems elle se recrute comme la musique militaire dans les compositions à la mode qu'on arrange à cet effet.

Les artistes qui voudront entreprendre ce genre d'arrangement devront faire tous leurs efforts pour ne pas dénaturer l'œuvre originale, et pour conserver le caractère et la couleur du morceau, autant du moins que cela est praticable.

Dans certains pays, par exemple en Allemagne et en Belgique, on aime beaucoup la musique d'harmonie, et il existe une foule de sociétés qui se réunissent pour se livrer à ce genre de divertissement. (2) (Ex: pages 124 etc.)

## CHAPITRE III.

### MUSIQUE DE DANSE.

La musique de danse offre un champ très vaste aux études et à l'inspiration du compositeur. Dans un orchestre de danse on fait entrer autant d'instruments que les ressources le permettent, c'est ce qui fait qu'on en trouve une si grande variété depuis les plus simples jusqu'aux plus compliqués. Généralement on renforce les parties extérieures, c'est-à-dire celles qui ont le chant et la basse, (c'est ce qui fait que dans une foule de petits orchestres de danse, il n'est nullement question de l'Alto).

Le choix des instruments ne dépend pas absolument des circonstances: il faut encore qu'il soit réglé par le caractère de la danse; quant à l'accompagnement, il doit être simple et ne déranger aucunement ni le rythme ni la mélodie principale.

Musard, Strauss, Lanner, Labitzky et quelques autres ont réorganisé la musique de danse sur des bases plus larges et tout-à-fait nouvelles.

Il y a des genres de danse tout-à-fait tranchés, par exemple: les danses nationales, les danses de salons (Bals), et les danses de théâtre (Ballets); naturellement, pour écrire convenablement dans chacun de ces genres, il faut en bien connaître le caractère et les propriétés.

En général, les qualités essentielles pour écrire de bonne musique de danse sont: des mélodies agréables, originales et un rythme fermement accentué.

Des compositions de musique de danse nous semblent un excellent exercice pour les jeunes compositeurs, et d'ailleurs les plus grands maîtres, tels que Mozart, Haydn et Beethoven n'ont pas dédaigné de s'y essayer.

(1) Doit-on employer les timbales dans la musique d'harmonie? cette question a soulevé de nombreuses controverses; à notre sens la réponse la plus rationnelle à y faire c'est que le caractère seul du morceau doit décider de l'adoption ou du rejet des timbales.

(2) L'assemblage des instruments dans la musique d'harmonie se fait de diverses manières, c'est-à-dire qu'on emploie un plus ou moins grand nombre, une plus ou moins grande qualité d'instruments; on appelle Harmonie égale celle qui se compose d'instruments de même espèce, tels qu'instruments en bois seuls ou en cuivre seuls; et Harmonie inégale celle qui mêle les deux genres: bois et cuivre. Nous ne pouvons énumérer toutes ces diverses espèces d'harmonie qui dépendent soit de la volonté du compositeur, soit des ressources qu'offre l'exécution.



Quelquefois la musique de Danse est accompagnée par des voix; En Espagne par exemple, le Boléro et le Fandango sont des danses où il y a du chant indépendamment de l'accompagnement Instrumental.

Nous ne saurions trop répéter que le Rhythme est une des qualités les plus essentielles de la Musique de Danse; Ainsi, plusieurs peuples, particulièrement les sauvages, dansent d'après les coups Rhythmiques du Tambour ou du Tam-tam, aussi bien que nous dansons aux accords de l'Orchestre le plus complet.

#### CHAPITRE IV.

##### DES VOIX.

La voix est pour ainsi dire l'instrument que la nature a donné à l'homme, et il n'en existe pas qui puisse lui être comparé, tant pour la richesse et la variété que pour l'étendue et surtout l'expression. A partir des registres inférieurs de la voix de basse jusqu'aux registres supérieurs du soprano, la voix humaine embrasse quatre octaves et même plus, qui se partagent comme on sait en allant de l'aigu au grave, entre le *Soprano*, l'*Alto*, le *Ténor* et la *Basse*. Dans notre premier traité d'instrumentation nous avons donné l'étendue de ces divers genres de voix; nous allons présenter ici quelques considérations sur leur caractère et les ressources qu'on en peut tirer. (1)

Le *Soprano* est la plus haute des quatre voix principales, et c'est pour cette raison qu'on la nomme en Italie *Soprano*, et en France *Dessus*. Les femmes, les jeunes garçons et les castrats sont les seuls chanteurs qui puissent atteindre à la hauteur de ce genre de voix.

On distingue deux espèces de soprano: le *Soprano-aigu* et le *Mezzo-soprano*. Ce qui caractérise surtout le Soprano c'est la netteté et la fermeté du son, aussi peut-on lui donner des notes de très-courte durée, ou bien des traits et des ornements fort compliqués, en vertu de cette netteté d'articulation que les voix graves sont loin de posséder à un si haut-dégré.

L'*Alto* est après le Soprano la voix la plus élevée; elle se rencontre également chez les femmes, les jeunes garçons et les castrats. Le timbre de l'alto est d'une haute signification sous le rapport psychologique, et cette voix possède une expression tellement spéciale qu'on ne peut la remplacer par aucune autre.

La couleur de l'Alto est grave, touchante, et vraiment romantique elle exprime parfaitement (surtout l'*Alto-bas* contralto) des sentiments de dignité ou d'élévation religieuse; quelquefois même elle peut représenter de jeunes héros.

L'*Alto-aigu* a ordinairement la même étendue que le mezzo-soprano, mais il en diffère par le timbre et la position de la cantilène; à propos de cette dernière expression nous ferons remarquer que ce qui doit servir à classer les différents genres de voix ce n'est pas autant l'étendue que le *cantabile*, autrement dit position de la cantilène, qui seul détermine d'une manière précise la nature et les facultés de la voix.

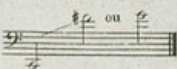
Généralement la voix d'alto perd son caractère à part dans les notes élevées; c'est spécialement dans le médium et le grave qu'on peut en admirer la plénitude et la rondeur.

(1) Notre intention n'est point de donner ici des règles relatives à la composition vocale; cette matière nous semble exiger un ouvrage à part, et nous nous occupons déjà depuis longtemps d'un traité spécial sur ce genre de composition.



L'Alto grave est comme la *basse*, et le contralto comme le *baryton* du Soprano.

Le *Ténor* est la voix d'homme la plus élevée; elle possède un charme particulier et convient à exprimer les sentiments les plus tendres. Les bonnes voix de Ténor sont rares, durent peu et demandent beaucoup de ménagements. Le Ténor est à la Basse ce que le Soprano est à l'Alto; cette proportion indique assez le caractère de ce genre de voix.

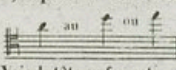
La *Basse* est la voix la plus grave par la position des sons aussi bien que pour le timbre; elle s'étend de l'UT au FA dièse et même SOL  mais il est bien rare pour ne pas dire impossible que la même voix possède une aussi grande étendue, car la voix de basse peut se diviser non seulement en deux, mais en trois catégories distinctes qui naturellement se partagent l'étendue que nous venons d'indiquer, et qui diffèrent entr'elles par le timbre et la position de la cantilène.

La *Basse-grave* est pleine d'autorité, de solennité et de grandeur; elle convient parfaitement à l'expression religieuse.

La Basse qui vient ensuite ou *Basse moyenne* est d'un timbre moins rude, mais elle se distingue encore par beaucoup de noblesse et de largeur; elle convient surtout aux rois et aux pères, dans les ouvrages dramatiques; on peut aussi l'employer avec avantage dans les rôles comiques.

Enfin, la *Basse-haute* ou (Baryton) joint à l'énergie de la basse le moelleux du Ténor; elle convient surtout aux rôles qui exigent à la fois des mouvements de force et de douceur.

Il ne faut pas oublier que dans les divers genres de voix indiqués ci-dessus on doit se servir avec une extrême précaution des tons les plus graves et les plus élevés.

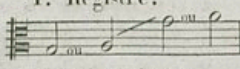
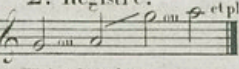
Quelques unes de ces voix se distinguent par une couleur tout-à-fait à part dans certains de leurs registres; au premier rang se présente le Ténor qui par un procédé particulier, à partir de la note où s'éteint la voix de poitrine, parvient encore à une bien plus grande hauteur, Exemple  et plus encore.

Voix de tête ou fausset.

Généralement, dans l'état naturel, ce dernier registre qu'on appelle *voix de tête* ou *fausset* (1) diffère beaucoup de la voix de poitrine par la qualité des sons, et il faut un grand travail pour les amalgamer tous deux ensemble. (2)

Chez les femmes, la différence des registres quoique peu sensible n'en existe pas moins réellement.

L'Alto en a deux savoir: le premier qui va du SOL ou LA de la petite octave au SOL ou LA de la 2<sup>e</sup> petite octave, et le 2<sup>e</sup> registre qui va de ce SOL ou LA jusqu'au SOL ou LA de la 3<sup>e</sup> petite octave; ce dernier registre forme la voix de tête de l'Alto.

Alto.  1<sup>er</sup> Régistre.  2<sup>e</sup> Régistre. et plus.

Voix de poitrine. Voix de tête.

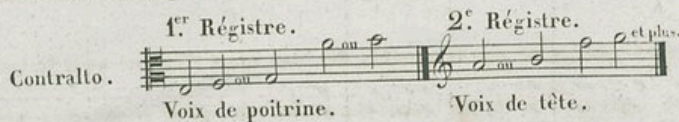
(1) La voix de Basse possède aussi un registre de fausset ou voix de tête, mais comme ces sons s'amalgament fort difficilement avec les sons de poitrine, on trouve fort peu de basse qui puissent en faire usage.

Quant au concordant ou Baryton dont le timbre se rapproche du Ténor il peut fort bien se servir du registre de tête.

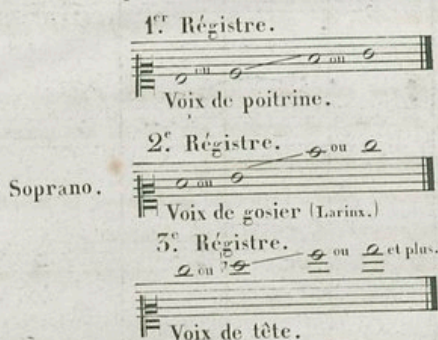
(2) Le Ténor se sert encore souvent d'une sorte de voix mixte qu'il prend de gorge, mais à proprement parler ce n'est pas là un véritable registre dans la voix.



Le Contralto a également deux registres, savoir: le premier qui va du MI, FA ou SOL de la petite octave jusqu'au LA ou SI de la 2<sup>e</sup> petite octave, et le 2<sup>e</sup> registre qui va de ce LA ou SI jusqu'au FA ou SOL de la 3<sup>e</sup> petite octave; ce dernier registre forme la voix de tête du contralto; pour l'alto comme pour le contralto le dernier registre ressemble à la voix de tête du soprano.



Enfin le Soprano a jusqu'à trois registres savoir: le premier qui va du SI ou UT de la 2<sup>e</sup> petite octave jusqu'au FA ou SOL de la même: le 2<sup>e</sup> qui va de ce FA ou SOL jusqu'au FA ou SOL de la 3<sup>e</sup> petite octave, et le 3<sup>e</sup> registre qui va de ce FA ou SOL jusqu'à l'UT ou RÉ et même plus de la 4<sup>e</sup> petite octave.



## CHAPITRE V.

### DE LA DISPOSITION,

#### Des idées primitives dans une partition.

Dans le travail de la composition les idées naissent simples ou complexes, sans développements ou avec une partie de leurs développements, tant sous le rapport harmonique que sous le rapport instrumental; or la main qui traduit la pensée étant bien loin d'avoir au même point le don de promptitude et de spontanéité, il n'est point indifférent de connaître les moyens par lesquels on simplifie, on abrège autant que possible la traduction sur le papier d'une idée musicale. Naturellement, la difficulté augmente à mesure que les parties deviennent plus nombreuses, ainsi tout le monde concevra aisément qu'il faut infiniment plus de mémoire et de vitesse pour écrire une partition à grand orchestre que pour écrire une composition à un petit nombre de parties.

En général, et dans presque tous les cas, on écrit le chant d'abord, la basse ensuite, puis enfin les parties de remplissage; ceci s'applique aussi bien à une composition à quatre parties (un choral par exemple) qu'à une grande partition; pour ne pas oublier l'harmonie qu'on veut employer, il est bon de chiffrer la basse en l'écrivant. Qu'on veuille travailler une phrase en imitation, la faire passer par divers instruments? il faut, dans l'ordre de succession qu'on a choisi, écrire cette phrase sur la portée correspondante; les contremélodies, les épisodes ne viendront qu'ensuite, et enfin le remplissage en dernier lieu. Quelques compositeurs écrivent d'abord pour le piano, en indiquant aux passages correspondants l'instrument qui devra exécuter. Les exemples que nous venons de donner ne sont que des conseils et non pas des règles fixes, car la meilleure règle est celle qui facilite le plus le travail, et chacun est libre de s'en créer à sa guise, pourvu que le résultat définitif soit satisfaisant.

Nous terminerons cet ouvrage en donnant aux jeunes compositeurs le conseil d'étudier les compositeurs les plus célèbres dans les différentes écoles, comme aussi dans les différents genres tels que: Symphonies, Oratorios, Messes, musique dramatique, etc.







## Commencement de l'Ouverture de DON JUAN de MOZART.

Andante.

Violino 1<sup>o</sup> *f* *p*

Violino 2<sup>o</sup> *f* *p*

Viole. *f* *p*

Flauti. *f* *p*

Oboi. *f*

Clarineti in LA. Andante. *f* *p*

Fagotti. *f*

Corni in RÉ. *f*

Clarini in RÉ. *f*

Timpani in RÉ, LA. *f* *tr*

Bassi. Andante. *f* *p*







Flûtes.

Hautbois

Clarinets  
en E $\flat$ .

Cors en E $\flat$ .

Trompettes  
en E $\flat$ .

Bassons.

Trombones.

Timbales,  
en E $\flat$  et C.

Violino 1<sup>o</sup>.

Violino 2<sup>o</sup>.

Viola.

CHŒUR.

Les pros\_crit pu\_ni\_ra leurs for\_faits pu\_ni\_

Les pros\_crit pu\_ni\_ra leurs for\_faits pu\_ni\_

Les pros\_crit pu\_ni\_ra leurs for\_faits pu\_ni\_

Les pros\_crit pu\_ni\_ra leurs for\_faits pu\_ni\_

Violoncelle  
et  
Contrebasse.

C<sup>me</sup> la C.B. // // // // // //



N<sup>o</sup> 1.VIOLINO 1<sup>o</sup>

## Du Sacrifice interrompu de WINTER.

Voix.

1<sup>re</sup> Violon.

Basse.

Moderato.

N<sup>o</sup> 2.VIOLINO 2<sup>do</sup>

## De l'Ouverture du Calife de Bagdad.

1<sup>re</sup> Violon.2<sup>d</sup> Violon.

Basse.

Allegro.

N<sup>o</sup> 3.VIOLINO 2<sup>do</sup>

## DON JUAN.

1<sup>re</sup> Violon.2<sup>d</sup> Violon.

Basse.

All<sup>o</sup> moto.

N<sup>o</sup> 4.

## ALTO

## OTELLO ACTE 5.

2<sup>d</sup> Violon.

Alto.

Violoncelle.

Contre-basse.

Allegro.

N<sup>o</sup> 5.

## ALTO. Alice.

## ROBERT LE DIABLE ACTE 5.

Voix.

1<sup>re</sup> et 2<sup>d</sup> Violon.

Alto.

Bassons.

Violoncelle.

Se-rais-je me-na-cé-e?

N<sup>o</sup> 6.

## Allegretto.

## FREISCHÜTZ de WEBER ACTE 5.

ALTO solo.



VIOLONCELLE  
accompagnateur.

ROBERT LE DIABLE 4<sup>e</sup> ACTE.

N<sup>o</sup> 7.

Andantino.

Flûte.

1<sup>er</sup> Violon.

2<sup>d</sup> Violon.

Alto.

Violoncelle.

Contrebasse.

CONTREBASSE.

Tiré de l'Ouverture de Joseph, de MEHUL.

N<sup>o</sup> 8.

All<sup>o</sup> moderato.

1<sup>er</sup> Violon.

2<sup>d</sup> Violon.

Alto.

Violoncelle.

Contrebasse.

N<sup>o</sup> 9.

CONTREBASSE et VIOLONCELLE.

de la même ouverture.

Flûtes.

Clarinettes.

1<sup>er</sup> Violon.

2<sup>d</sup> Violon.

Alto.

Violoncelle.

Basse.

CONTREBASSE solo.

Andante.

Tiré du Trio de Fidelio de BEETHOVEN. ACTE II.

N<sup>o</sup> 10.



N<sup>o</sup> 41.  
Corni in MIFlauto 1<sup>o</sup>.Flauto 2<sup>o</sup>.Flauto 3<sup>o</sup>.Violino 1<sup>o</sup>.Violino 2<sup>o</sup>.

Alto.

Violoncello  
e Basso.

Largo cantabile

CLARINETTES BASSONS ALTOS  
et FLUTES CONCERTANTS.

LES HUGUENOTS de MEYERBEER.

Acte 2.

Entr'acte et Air.

## N. 42.

1<sup>er</sup> Violon.2<sup>d</sup> Violon.

Alto.

Flutes.

Hautbois.

Clarinettes en LA.

Bassons.

2 Cors en SOL.

2 Cors en RE.

Trompettes en RE.

Timbales en LA.

Harpe.

MARGUERITE.

LE PAGE.

Une Dame d'honneur.

Violoncelles.

Contre basses.

Andante cantabile. Métr. : ♩ = 69.

Marquez bien.

doux.

doux.

doux.

doux.

Andante cantabile.



First system of musical notation, measures 1-4. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Hautb.), Clarinet (Clar.), Bassoon (B<sup>n</sup> a 2.), and Horns (Corns.). Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation, measures 5-8. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Hautb.), Bassoon (1<sup>re</sup> B<sup>n</sup>, 2<sup>d</sup> B<sup>n</sup>), and Horns (Corns.). Dynamics include *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *f* (forte). The key signature changes to two flats (Bb, Eb). Measure 6 features a *1<sup>re</sup> Solo.* for the Flute. The system concludes with repeat signs (&).



## FIDELIO de BEETHOVEN ACTE I.

N° 15.

HAUTOIS.

Hautbois.

1<sup>er</sup> Violon.2<sup>me</sup> Violon.

Basse.

## SYMPHONIE FANTASTIQUE de H. BERLIOZ.

5<sup>me</sup> Partie. Scène aux champs.

N° 14.

Adagio.

Hautbois.

Cor Anglais.

Altos  
divisés en deux.



## N° 15.

Robert de Meyerbeer.

## DUO ET SCENE.

BASSONS.

Andante quasi Allegretto. (Tous les instruments doivent jouer ce morceau aussi piano que possible)

1<sup>er</sup> Violon.

2<sup>d</sup> Violon.

Alto.

Flutes.

Hautbois.

Clarinettes  
en Si $\flat$ .

Bassons.

2 Cors en Mi $\flat$ .

2 Cors en Mi $\sharp$ .

Trompettes  
en La.

3 Trombones  
et Ophicleide.

Timbales  
en Mi $\sharp$  Si $\sharp$ .

Alice.

Bertram.

Violoncelles.

Contrebasses.

*unis.*  
*Cantabile.*  
*crescendo.*  
*Soli.*  
*(doux)*  
*1<sup>re</sup> Solo.*  
*(très doux)*  
*(d'un air riant.)*  
*p<sup>re</sup>*  
*(très doux)*  
*(cantabile)*  
*crescendo.*  
*(très doux.)*  
*pizzicato.*

Alice est toute tremblante et s'éloigne le plus possible de Bertram.

Mais Alice qu'as-tu donc

Andantino quasi Allegretto.



N° 16.

TROMPETTE.

## LES HUGUENOTS DE MEYERBEER.

66

2 Trompettes  
en ut.1 Trompette à Pistons  
en ut.

1<sup>re</sup> solo.

Solo.

duc.

REMARQUE Nous n'avons pas cité d'exemples particuliers pour les instruments tels que: Cymbales, Tambour,  
Grosse Caisse, Triangle &c. parce qu'on en verra l'emploi dans les différentes compositions que nous  
donnons ci-après.

N° 17. TROMPETTE À CLEFS

ROBERT LE DIABLE.

Andante cantabile. (\*)

(\*) Les Théâtres qui ne pourront pas se procurer des Trompettes à clefs leur substitueront deux Cors anglais, ou deux Altos soli

Cors en Si très détaché.

Cor en Ré.

Cor en Ut très détaché.

2 Trompettes à clefs en La (1)  
(liez autant que possible)

1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> Trombones

Tromb. basse et Ophi:

Timbales.

Robert (d'une voix tremblante, lisant le testament)  
(presque parlé) O mon fils ma tendresse assis

(1) Les Trompettes à clefs doivent être placées hors de l'orchestre: leur son doit produire l'effet comme s'il venait de loin  
et de dessous terre. A Paris on les place dans le souterrain au dessous du souffleur.

sempre pizzicato.

Andante cantabile.



N<sup>o</sup> 18. TROMBONE.  
Allegro con spirito.

ROBERT LE DIABLE.

67

1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> Trombones unis:

3<sup>e</sup> et Ophicleide:

ALICE (avec angoisse)  
Ah! Ro -

BERTRAM (tirant de son sein un parchemin noir)  
Tiens voic cet écrit redou - table qui sculpte en gaerte foi

détaché.

Allegro con spirito.







## (CASTAGNETTES)

## CHANT NATIONAL ESPAGNOL.

N° 22.

*Bolero.*

Chant.

Castagnettes.

Violon.

Vá no quie-ro embar-car me, pués  
es-muy cier-to vá no quie-ro embar-car me, pués es-muy cier-to  
que no quon-tos na-ve-gan Ue-gua al puer-to

REMARQUE. Les accords désignés par ce signe (+) doivent être exécutés à rebours, c'est-à-dire en commençant du côté de la chanterelle.

N° 25.

*Andante.*GUITARE  
tierce.GUITARE  
ordinaire.

N° 24.

*Andante.*

VIOLON.

GUITARE avec  
Capo tasto  
pour la 5<sup>e</sup> touche.

On appelle *Capo tasto* (ou en français *Barré*) une sorte de chevalet qu'on fixe sur le Premier, second, ou autre degré du manche, et au moyen duquel toutes les cordes se trouvent haussées d'un demi-ton, d'un ton, d'une tierce &c. 2<sup>o</sup> L'opération qui consiste à allonger l'index de la main gauche sur le manche, et à prendre sur la même touche deux trois ou même un plus grand nombre de Cordes; on l'appelle *grand barré* lorsqu'au lieu de deux ou trois cordes on en prend cinq ou six.

L'emploi de ces deux moyens a pour but de faciliter des tons ou des passages difficiles. Le *Capo tasto* a probablement donné naissance à la *Guitare tierce* qui est une tierce majeure plus haut que la Guitare ordinaire; par exemple cette nouvelle espèce de Guitare joue en UT quand l'autre joue en MI avec quatre dièses à la clef. (Voyez l'exemple ci-dessus)

## (MANDOLINE)

## DON JUAN DE MOZART.

N° 25.

*Allegretto.*

Violons.

Alto.

Mandoline.

Don Juan.

Basses.

Deh vieni al-la-fi



## LACRYMOSA

MESSE DU REQUIEM

DE MOZART.

*Larghetto.*

Violino 1<sup>o</sup>

Violino 2<sup>o</sup>

Viola

Corni di Bassetto.

Fagotti.

Les Trompettes et Timbales comptent.

Tromboni alto e tenore.

*Larghetto.*

Trombon di Basso.

CANTO.

ALTO.

TENORE.

BASSO.

Organo e Bassi.

*Larghetto.*

*Tutti.*  
*p* La - - crymo - sa di - - es il - la

*Tutti.*  
*p* La - - crymo - sa di - - es il - la

*Tutti.*  
*p* La - - crymo - sa di - - es il - la

*Tutti.*  
*p* La - - crymo - sa di - - es il - la



71

Cres.

Cres.

Cres.

Cres.

Cres.

Clarini in D.

Timpani in D.

qua re-sur-get ex-la-vil-la ju-di-can-dus ho-mo re-us.

qua re-sur-get ex-la-vil-la ju-di-can-dus ho-mo re-us.

qua re-sur-get ex-la-vil-la ju-di-can-dus ho-mo re-us.

qua re-sur-get ex-la-vil-la ju-di-can-dus ho-mo re-us.

Cres.

*L'aria di Maria*

*Sotto voce.*  
L'aria di Maria di - es il - la, qua re-sur - get ex la vil - la

*Sotto voce.*  
L'aria di Maria di - es il - la, qua re-sur - get ex la vil - la

*Sotto voce.*  
L'aria di Maria di - es il - la, qua re-sur - get ex la vil - la

*Sotto voce.*  
L'aria di Maria di - es il - la, qua re-sur - get ex la vil - la



10

*p*

*p*

*p*

Corni.

Fag.

Clarini.

Tromb. 1 et 2.

Trombone Basse.

Timpani.

Clarini.

Timpani.

ju - di can - dus ho - mo re - us. Hu - ie er - go par - ce De - us

ju - di can - dus ho - mo re - us. Hu - ie er - go par - ce De - us

ju - di can - dus ho - mo re - us. Hu - ie er - go par - ce De - us

ju - di can - dus ho - mo re - us. Hu - ie er - go par - ce De - us



musical score for page 73, featuring vocal parts and instrumental accompaniment. The score is written in G major and 4/4 time. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter with the lyrics "pi - e Je - su, Je - su Do - mi - ne." The instrumental parts include Clarini, Trombe (1 e 2), Tromba basso, and Timpani. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and a tempo marking *tasto solo*.

Clarini.

Tromb: 1 e 2.

Tromb: basso.

Timpani.

pi - e Je - su, Je - su Do - mi - ne.

pi - e Je - su, Je - su Do - mi - ne.

pi - e Je - su, Je - su Do - mi - ne.

pi - e Je - su, Je - su Do - mi - ne.

tasto solo.

*f*



74

V. 1<sup>o</sup>

V. 2<sup>o</sup>

V.<sup>a</sup>

Clari.

Timp. Trombone colle parti.

Do - na e - is re - qui em, do - na e - is, do - na  
 Do - na e - is re - qui em, do - na e - is,  
 Do - na e - is re - qui em, do - na e - is, do - na  
 Do - na e - is re - qui em, do - na e - is, do - na

é - is re - qui em A - - - - - men  
 do - na e - is re - qui em A - - - - - men  
 é - is re - qui em A - - - - - men  
 re - qui em A - - - - - men



4 Flûtes 2 Hautbois  
et 4 Clarinettes en Ut.  
Les Cors Anglais 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.

1 Ophicléide Monstre à pistons.

2 1<sup>res</sup> Trompettes en Fa.

2 2<sup>mes</sup> Trompettes en Mi b.

4 Trombones Tenors.

4 Trompettes en Mi b.

4 Trombones Tenors.

4 Trompettes en Si b bas.

4 Trombones Tenors.

2 Ophicléides en Ut.

2 Ophicléides en Si b.

Deux Timbaliers sur une paire de Timbales en Ré $\sharp$  Fa $\sharp$ .  
accordées en tierce mineure.

Deux Timbaliers sur une paire de Timbales en Sol $\sharp$  Mi $\sharp$ .  
accordées en sixte mineure.

Une paire de Timbales en Sol $\flat$  Si $\flat$

accordées en tierce majeure.

Une paire de Timbales en Si $\flat$  Mi $\flat$

accordées en quarte.

Une paire de Timbales en La $\sharp$  Mi $\flat$

accordées en quinte diminuée.

Une paire de Timbales en La $\flat$  Ut $\sharp$

accordées en tierce majeure.

Une paire de Timbales en Sol $\sharp$  Ré $\flat$

accordées en quinte diminuée.

Une paire de Timbales en Fa $\sharp$  Si $\flat$

accordées en quarte.

Grosse Caisse roulante en Si b.

Une Grosse Caisse avec deux tampons.

Tamtam et Cymbales (3 paires)

frappées comme le Tamtam avec une baguette ou un tampon.

1<sup>rs</sup> Violons.

2<sup>ds</sup> Violons.

Altos.

SOPRANI.

TENORI.

BASSI.

Violoncelles et  
Contre-basses.

N<sup>o</sup> 72 =  $\text{♩}$  du M<sup>tr</sup>:

Andante maestoso.

(Une mesure de ce mouvement équivaut  
à deux du mouvement précédent.)

Ces quatre petits Orchestres, d'instruments de cuivre,  
doivent être placés isolément, aux quatre angles de la  
grande masse chorale et instrumentale. Les Cors seuls  
restent au milieu du grand orchestre.

Il ne faut qu'un Timbalier  
pour chacune de ces six paires.  
En tout dix Timbaliers et  
huit paires de Timbales.

il faut à tous les timbaliers  
des baguettes à tête d'éponge.

Il faut placer cette grosse caisse debout et faire les roulemens avec deux baguettes  
de timbales.



1

Laissez le mouvement s'abaisser très peu.

Unis.

ff

Les Tromp: en Fa comptent.

Les Tromp: en Mi b.

ff

ff



Handwritten musical score on page 77. The page contains multiple staves of music, primarily in treble and bass clefs. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *ff* and *3*. The score is organized into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and others being rests. The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age and wear.

Key markings and annotations include:

- ff* (fortissimo) in the second measure of the first staff.
- 3* (triplets) in the second measure of the first staff.
- Les Tromp: en Fa.* (The Trumpets in F) in the second measure of the sixth staff.
- Les Tromp: en Mi 2 comptent.* (The Trumpets in E 2 count) in the second measure of the sixth staff.



Les Flûtes et Hautbois comptent toujours.  
Les Clarinettes seules.

The musical score on page 78 is written for a large orchestra. The staves are arranged in a system, with woodwinds (flutes, oboes, clarinets) at the top and strings below. The key signature is one flat (B-flat). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Annotations include "sans Ophicleïde." and "Ophic" (likely Ophicleide). The score is divided into measures by vertical bar lines.



Nº 56 = du Metr.  
B Plus large.

Flûtes,  
Hautbois,  
Clarin.

cresc. molto.  
ff  
Trompe en Fa.  
Trompe en Mi b.  
Baguettes d'éponge.  
Plus large.  
Frappez avec deux tampons alternativement de chaque côté.  
Le Tam-tam et les Cymbales comptent.  
Et i-le- rum ven - tu - rus est cum



Laissez le mouvement s'animer un peu.

Musical score for a large ensemble, featuring woodwinds, strings, and percussion. The score is written for 12 staves, with the following instruments indicated: Flûtes (Flutes), Hautbois (Oboes), Clarinettes (Clarinets), Trombe (Trumpets), Ophicléide (Ophicleide), and Tam-tam et Cymbale (Tam-tam and Cymbal).

The score is in 2/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings (ff, f, p). The woodwinds and strings play a complex, rhythmic pattern, while the percussion provides a steady beat. The vocal parts (soprano, alto, tenor, and bass) enter in the final measures, singing the words:

glo-ri-a ju-di-ca-re vi-vos vi-vos et mer-tu-os

The score is signed "Villes et C. B." at the bottom left.



81

tu ba mi rum spar gens so num co get om nes an te

Vlllo f thro - - - - - num



Fragment du Chœur final ( avec TRIO )  
de la 1<sup>re</sup> Partie de la CRÉATION de HAYDN.

Allegro.

Clarini  
in C.

Timpani  
in C.

Corni  
in C.

3 Trombones

Oboe 1<sup>re</sup>  
Clarineti  
con Oboe.

Oboe 2<sup>re</sup>

Flauti.

Fagotti.

Contra  
Fagotto.

Violino 1<sup>re</sup>

Violino 2<sup>re</sup>

Viola.

SOPRANO.

ALTO.

TENORE.

BASSO.

Bassi.

La gloi - re cé - les - te se ma - ni - les - te  
Del nu - me che sag - gio for - mo le ste - re

La gloi - re cé - les - te se ma - ni - les - te  
Del nu - me che sag - gio for - mo le ste - re

La gloi - re cé - les - te se ma - ni - les - te  
Del nu - me che sag - gio for - mo le ste - re

La gloi - re cé - les - te se ma - ni - les - te  
Del nu - me che sag - gio for - mo le ste - re

Con Fagotti. //



The musical score on page 85 consists of multiple staves. The upper section includes staves for vocal parts and piano accompaniment, with dynamic markings such as *fi* (forte) and *fz* (forzando). The lower section features four vocal staves with the following lyrics:

Dieu  
Il juste et bien-fai-sant Que  
ciel can-tar su-di il

Dieu  
Il juste et bien-fai-sant Que  
ciel can-tar su-di il

Dieu  
Il juste et bien-fai-sant Que  
ciel can-tar su-di il

Dieu  
Il juste et bien-fai-sant Que  
ciel can-tar su-di il



ton pouvoir est grand  
sommo suo po - ter

Dieu juste et bien-fai - sant que  
il ciel can - tar s'u - di il

ton pouvoir est grand  
sommo suo po - ter

Dieu juste et bien-fai - sant que  
il ciel can - tar s'u - di il

ton pouvoir est grand  
sommo suo po - ter

Dieu juste et bien-fai - sant que  
il ciel can - tar s'u - di il

ton pouvoir est grand  
sommo suo po - ter

Dieu juste et bien-fai - sant que  
il ciel can - tar s'u - di il



*Cantabile.*

ton pou-voir est grand      Le jour le ré - vèle au  
 som - mo suo po - ter      già l'un l'al - tro di an -

ton pou-voir est grand  
 som - mo suo po - ter

ton pou-voir est grand      Le jour le ré - vèle au  
 som - mo suo po - ter      già l'un l'al - tro di an -

ton pou-voir est grand      Le jour le ré - vèle au  
 som - mo suo po - ter      già l'un l'al - tro di an -



jour qui le suit la nuit le rap-pelle en  
-nun - zia nel ciel di not - te For - ror a

pizz:







Larghetto de la Symphonie en ré  
de BEETHOVEN.

Larghetto.

Flûtes.

Hautbois.

Clarinettes  
en LA.

Cors en M<sup>l</sup>.

Bassons.

Violons.

Altos

Violoncelles  
et Contre Basses.

Larghetto.

cres.

C.B.

tutti.





First system of musical notation on page 89. It consists of ten staves. The first four staves are for woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon) and the last six are for strings (first violin, second violin, viola, first violoncello, second violoncello, double bass). The key signature is two sharps (F# and C#). The first system shows the beginning of a piece with various dynamics and articulations. Dynamics include *cres.* (crescendo), *f* (forte), *p* (piano), and *tutti.* (tutti). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.



Second system of musical notation on page 89. It continues the piece from the first system. The dynamics and articulations are consistent with the first system, including *cres.*, *f*, *p*, and *tutti.* The notation continues with various rhythmic patterns and melodic lines across the ten staves.





First system of musical notation, measures 1-8. The score is written for a full orchestra with multiple staves. Dynamics include *ff*, *f*, and *p*.



Second system of musical notation, measures 9-16. The score continues with various dynamics including *pp*, *ff*, *f*, *p*, and *cres.*. The bottom staff includes the instruction *Vlle* and *tutti.*. The bottom right of the system is labeled *C.B.*.



This page of musical notation, page 91, contains two systems of staves. The notation is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The first system consists of eight staves, with the top four staves containing melodic lines and the bottom four staves containing accompaniment. The second system also consists of eight staves, with similar melodic and accompaniment parts. Dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *cres.* (crescendo) are used throughout the piece to indicate changes in volume. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, indicating a complex and expressive musical composition.



The musical score on page 92 consists of two systems of eight staves each. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The notation is complex, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, often with slurs and accents. Dynamics are indicated throughout, including *p* (piano), *f* (forte), *ff* (fortissimo), *pp* (pianissimo), and *cres.* (crescendo). The bottom system concludes with repeat signs and an *8va* marking, indicating an octave repeat.



RENAUD seul.

Andante.

Flauto.

Violini.

Oboe.

Clarineti.

Corno in D.

Alto.

RENAUD

Bassi.





First system of a musical score, page 94. The system consists of eight staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The middle four staves are empty. The music features a complex melodic line in the top staff, a rhythmic accompaniment in the second staff, and a bass line in the bottom staff. The first staff has a fermata over the final measure.



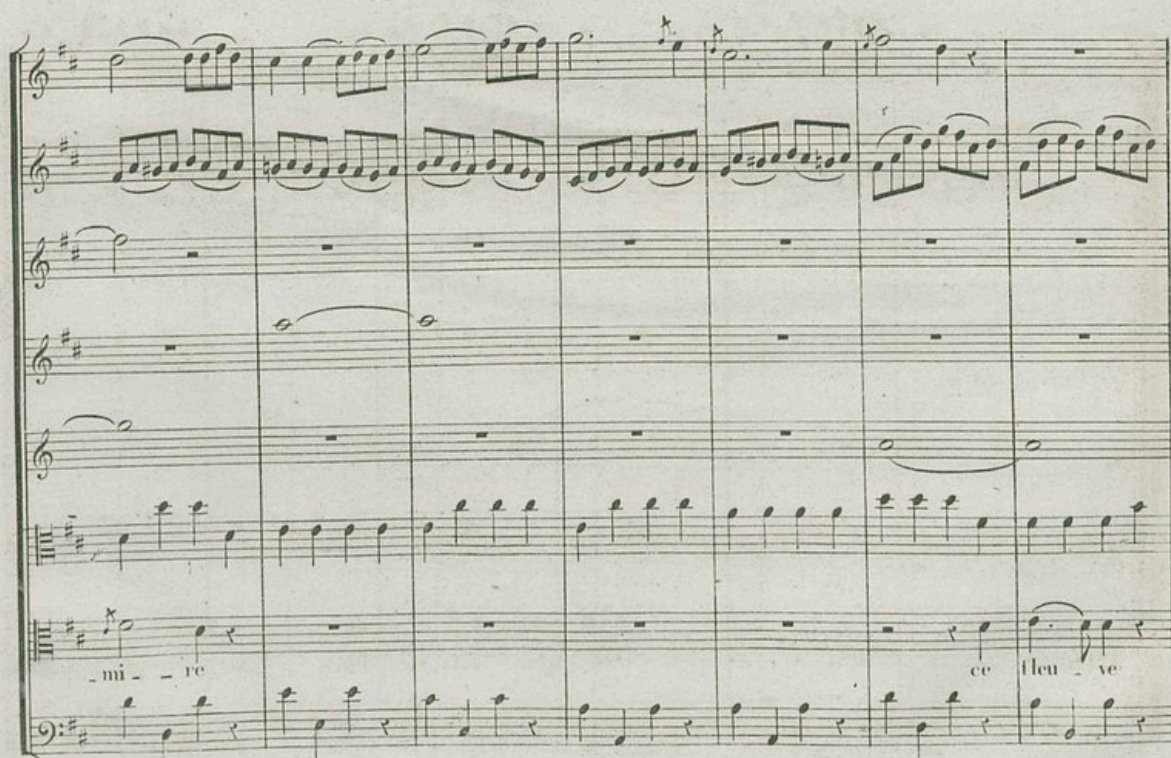
Second system of the musical score. It continues the composition with the same eight-staff layout. The top staff features a trill (tr) in the final measure. The bottom staff is labeled "Fagotti." and contains a melodic line. The system concludes with a double bar line.





Plus j'ob-ser-ve ces lieux et plus je les ad-

This system contains the first six measures of the musical score. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with a busy eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand, and a cello/bass line with a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).



- mi - re ce fleu - ve

This system contains the next six measures of the musical score. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment and cello/bass line maintain their respective patterns. The key signature remains two sharps.



First system of a musical score, measures 1-6. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The vocal line begins with a rest in measure 1, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are: "cou - le len - te - ment et s'é - lo i - gne à re - gret d'un sé - jour si char -".

cou - le len - te - ment et s'é - lo i - gne à re - gret d'un sé - jour si char -

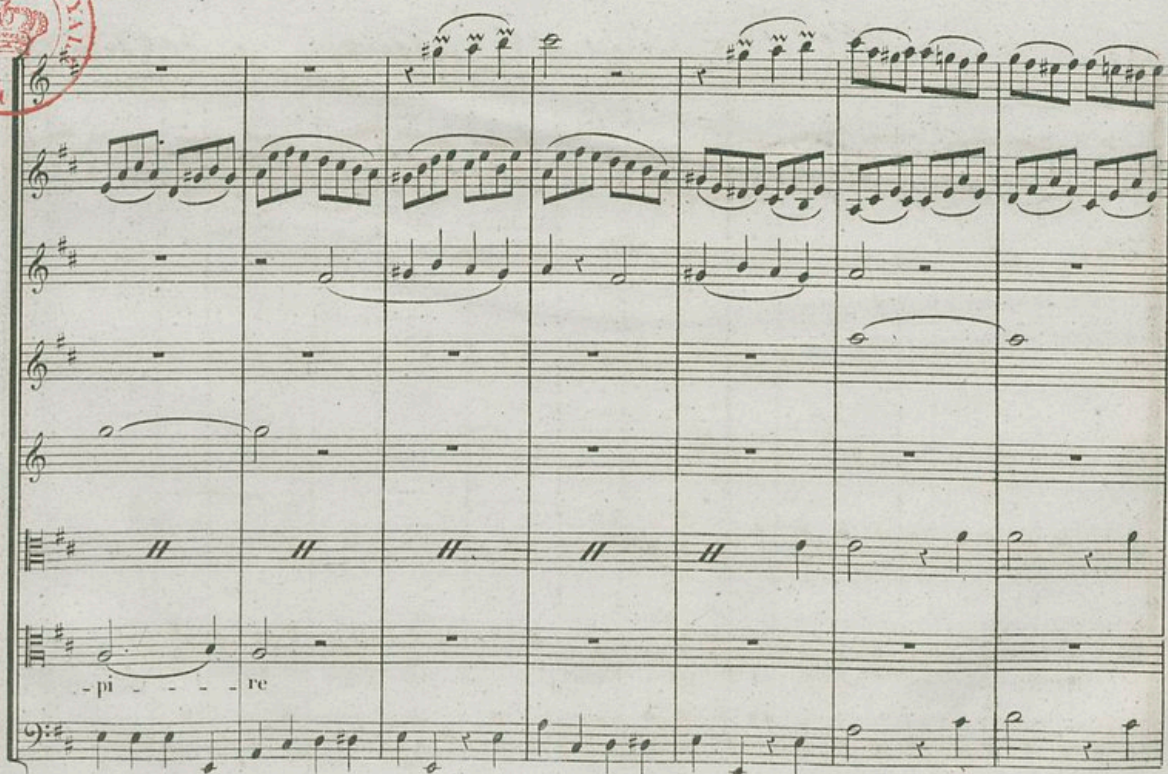
Second system of a musical score, measures 7-12. The score continues from the first system. The vocal line has a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment continues with a similar eighth-note pattern. The lyrics are: "Unisson // // // // // - mant les plus aima - bles fleurs et le plus doux zé -".

Unisson // // // // // - mant les plus aima - bles fleurs et le plus doux zé -





First system of a musical score. It consists of ten staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The sixth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The seventh staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The eighth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The ninth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The tenth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: - phi - re par fu - ment l'air qu'on y res - pi - - - re qu'on y res -



Second system of a musical score. It consists of ten staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The sixth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The seventh staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The eighth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The ninth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The tenth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: - pi - - - re



tr

2

The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a vocal line in G major, featuring a trill (tr) on a half note in the fourth measure. The second staff is a piano accompaniment in G major, with a continuous eighth-note pattern. The third and fourth staves are empty. The fifth and sixth staves are piano accompaniment in G major, with a continuous eighth-note pattern. The seventh staff is a bass line in G major, with a continuous eighth-note pattern.

pp

FAG: Unis:

non je ne puis quitter des ri - va - ges si beaux un son harmo - ni - eux se -

The second system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a vocal line in G major, featuring a trill (tr) on a half note in the fourth measure. The second staff is a piano accompaniment in G major, with a continuous eighth-note pattern. The third and fourth staves are empty. The fifth and sixth staves are piano accompaniment in G major, with a continuous eighth-note pattern. The seventh staff is a bass line in G major, with a continuous eighth-note pattern. The lyrics are: "non je ne puis quitter des ri - va - ges si beaux un son harmo - ni - eux se -".



musical score for the first system, featuring vocal and instrumental staves. The lyrics are: mèle au bruit des eaux les oi-seaux enchan-tés se tai-sent pour l'en-

Unisson.

musical score for the second system, featuring vocal and instrumental staves. The lyrics are: -ten - - - dre des charmes du som-meil j'ai

Fagotto,



peine à me dé-fen-dre ce ga-zon

This system contains the first eight measures of the piece. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic contour that rises and then falls. The piano accompaniment consists of a right hand with a flowing sixteenth-note pattern and a left hand with a steady eighth-note bass line.

Unissoni //

cet om-bra ge frais tout m'invite au re-pos sous ce leuil lage e-pais

This system contains the final eight measures of the piece. It concludes with a unison instruction. The vocal line continues its melodic line, and the piano accompaniment maintains its rhythmic patterns until the final measure, where it ends with a double bar line.



Calandosino al P.<sup>mo</sup>

ce ga - zon ce feuilla - ge frais tout min - vite au re -

il s'endort.

- pos

FINE.



Poco andante metr.  $\frac{1}{2} = 80$  ENTREE DES MOINES.

Violons.

Alto.

P<sup>re</sup> Flute.

Gr<sup>des</sup> Flutes.

Hautbois.

Clarinettes  
en La.

Bassons.

1<sup>er</sup> Cor  
en Si  $\sharp$  bas.

1<sup>er</sup> Cors  
en Mi  $\flat$

2<sup>de</sup> Cors  
en Mi  $\sharp$

Trompettes a  
Pistons en La  $\flat$

Trompettes  
en Mi  $\sharp$

5 Trombones  
et Ophicleide

5 Moines.

St. BRIS.

CHOEUR.

Violoncelles.

Contre basses.

mezzo

divisé

mezzo *f*

mezzo *f*

mezzo *f*

a demi voix.

Tromb: alto et tenor: complet.

Tromb: basse avec le 1<sup>er</sup> basson.

l'Ophic: avec le 2<sup>d</sup> basson.

le 1<sup>er</sup> moine doit être un Tenor. (d'un ton solennel)

Gloi

(St. Bris chante toujours avec le 5<sup>e</sup> moine.)

mezzo *f* et détaché.

Poco andante.



Handwritten musical score for page 105. The score is written on 18 staves, organized into three systems of six staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

**Dynamic markings:** *ff*, *dim.*, *p*, *mezzo f*, *f*.

**Lyrics:**

- re gloire au grand Dieu ven- geur
- S. Bris avec le 5<sup>e</sup> moine.
- Unis.
- Unis.
- loi - - - - re au guerrier fi-de-

**Performance instructions:**

- Tromb: avec le 1<sup>er</sup> basson.
- Ophic: avec le 2<sup>e</sup> basson.

The score concludes with a *mezzo f* marking and a final cadence.



ff dim: p

ff dim: p

p

le pour que l'Ophélide.

Cor en Si $\sharp$ .

Cor en Mi $\flat$ .

Cors en Mi $\sharp$ .

Trompe à pistons en La $\flat$ .

Trompe en Mi $\sharp$ .

Troub:

5 Tromb:

Oph:

(sans le 1<sup>er</sup> moine.)

cel - - - le pour servir le sei - gneur.

S<sup>r</sup> BRIS. avec le 5<sup>me</sup> moine.



les Bons Gens l'Ophic:

Cor en SI $\sharp$  *sfz* *p* *sfz* *pp* *sfz* *pp* *sfz* *p*

Cor en MI $\flat$  *pp* *pp* *pp* *pp*

Cors en MI $\sharp$  *ff* *sfz* *p* *pp* *sfz* *p* *pp* *sfz* *p*

Tromp. en LA $\flat$  *ff* *p* *sfz* *p* *pp* *sfz* *p* *pp* *sfz* *p*

Tromp. en MI $\sharp$

Tromb. *ff* *pp* *sfz* *p* *pp* *sfz* *p* *pp* *sfz* *p*

Unis (étendant les mains) (d'une voix monotone)  
 tous les assistants tirent leurs  
 épées et leurs poignards; les  
 moines benissent les armes.  
 S<sup>t</sup>. Bris avec le 3<sup>e</sup> moine.

Gai - ves pi - eux sain - tes é - pé - es qui dans un sang im - pur se - rez bien



Vuo p.  
 un poco cres.  
 molto cres.  
 dim.  
 un poco cres.  
 molto cres.  
 dim.  
 molto cres.  
 dim.  
 a 2 avec les Petites Flutes.  
 H  
 a 2 avec la Petite Flute.  
 H  
 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> unis.  
 3<sup>e</sup> et Ophicleide unis.  
 6  
 Tromp: a pous La b  
 Timb:  
 G. C.  
 Tamb:  
 Je 1<sup>er</sup> Moine avec les Tenors...  
 jusqu'à la fin.  
 H  
 St. Bris avec les basses-tailles.  
 jusqu'à la fin.  
 H  
 bé - i - rai sans crai - te  
 bé - i - rai sans crai - te  
 bé - i - rai sans crai - te  
 bé - i - rai sans crai - te  
 Col. Basso.  
 H  
 Basso.  
 molto cres.  
 dim.  
 un poco cres.



Vno 1<sup>o</sup> *un poco cres. molto cres. dim. un poco cres. molto cres. dim.*  
 Vno 2<sup>o</sup>  
 Alto  
 Fl. 1<sup>re</sup>  
 Fl. 2<sup>de</sup> *molto cres. dim. un poco cres. molto cres. dim.*  
 Hautb.  
 Clar.  
 Bass.  
 2. Cors M1  
 Cors S1  
 Cors M1b  
 Tromb.  
 Tromp. M1  
 Tromp. S1  
 Tromp. M1b  
 Timb.  
 Tamb.  
 Dieu *ff* à mon dieu mon Roi comp - tez sur mon cou - ra - - - ge en  
 Dieu *ff* à mon dieu mon Roi comp - tez sur mon cou - ra - - - ge en  
 Vcllo *ff* Dieu à mon dieu mon Roi comp - tez sur mon cou - ra - - - ge en  
 Col Basso.  
 Basso. *un poco cres. molto cres. dim. un poco cres. molto cres. dim.*



DON JUAN DE MOZART.  
Trio du 2.<sup>me</sup> Acte.

Andante.

Violini. *ff* *p*

Viole. *ff* *p*

Flauti. *ff* *p*

Oboi. *ff* *p*

Clarineti. *ff* *p*

Fagotti. *ff* *p*

Corni in F. *ff*

Clarini in D. *ff*

Trombone 1. *f* *p*

Trombone 2. *f* *p*

Trombone 3. *ff* *p*

Timpani in D. A. *tr*

D. Giovanni.

Il Commendatore

Leporello.

Bassi. *ff* *p*

Don Gio van-ni a cenar te - co m'invì ta - sti e some  
A ta ta - ble je viens me met - tre si tu dai - gues me le per.

Andante.



Musical score for a vocal and instrumental ensemble, page 109. The score features multiple staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The vocal line includes French lyrics.

Dynamics: *f* (forte), *p* (piano), *fp* (fortissimo), *tr* (trill).

Lyrics:

Non l'avrei giammai cre- duto ma fa- rò qualche po- trò Leporelloun al- tra  
 Voi-ci du nou-veau pour moi mais fai- sons ce que je dois vite un si-ège une autre as-

Additional lyrics on the bottom staff:  
 nu - to  
 - met - tre



Musical score for a piece, page 110. The score is written for multiple staves, including vocal parts and piano accompaniment. The music is in 4/4 time and features a variety of dynamics and articulations.

Dynamics: *f* (forte), *p* (piano), *fp* (fortissimo), *cres.* (crescendo), *tr.* (trill).

Lyrics (Italian):  
 ce na - la ches ubi - to si por ti!  
 sie te Leporel lo ne ser vie te

Lyrics (French):  
 Va un dico...  
 vas donc vite

Lyrics (Italian):  
 Ah padron! ah pa-dron ah padron si tutti morti  
 Ah monsieur ah monsieur ah monsieur jesus en trance

Lyrics (French):  
 Ferma un po' non si  
 Non n'y vas pas ces re-



pasce di ci-bo mor-ta-le, chi si pasce di ci-bo ce-le-ste, al - - - tre cu - - - re più  
 - pas de mor-tel le sub-stan-ce ne sont pas faits pour mon exis-ten-ce c'est un soin de plus



gra - vi - di que - ste al - tra bra - ma qua - giu  
 hante in - por - tan - ce qui di - ri - ge vers toi



Par - la dun - que che chiedi, che  
 Par - le par - le tu peut tout me

mi - - - - - gui - - - - - do!  
 mes pas

La terza - na d'a - ve - re mi sem bra e le men bra d'er mar più non so la terza - na d'a - ve - re mi  
 Ah j'esuis comme un homme en de - li - re tout mon corps est trem blant est trem blant ah j'esuis comme un homme en de -



## VIRGINIE DE BERTON.

Acte III.

## MARCHE NOCTURNE.

M.  $\text{♩} = 104$

Violons. Le palais s'ouvre.

Altos. (B) Le second peloton de soldats paraît.

Violoncelles. (A) Le premier peloton de soldats paraît.  
Piano, mais très marqué.  
unis.

Contre-basses.

(C) Le troisième peloton de soldats paraît.

(D) Le quatrième peloton de soldats paraît.

(E) C'est à ce moment que Claudius paraît avec la vieille esclave qu'il fait entrer dans le palais.

Timbales voilées.

*p*

*p*

*p*



Clar.

Cors.

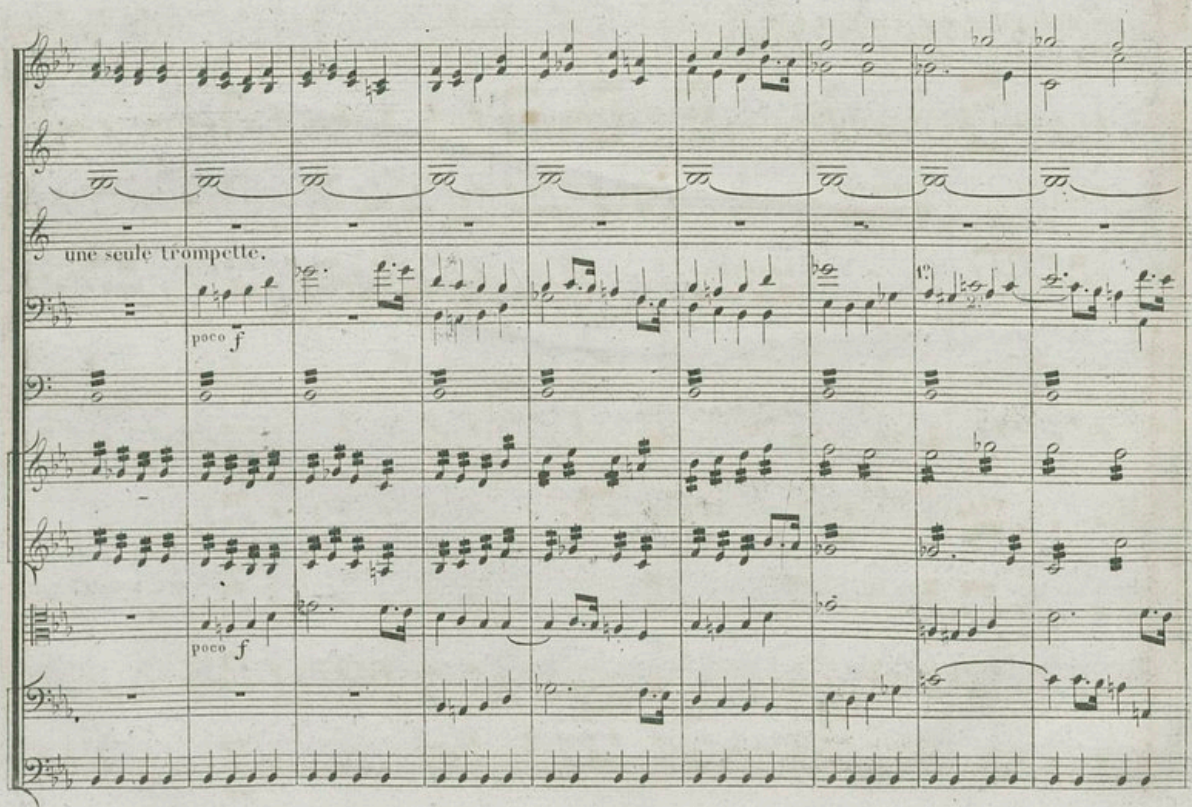
Bassons.

Timballes.



une seule trompette.

poco f



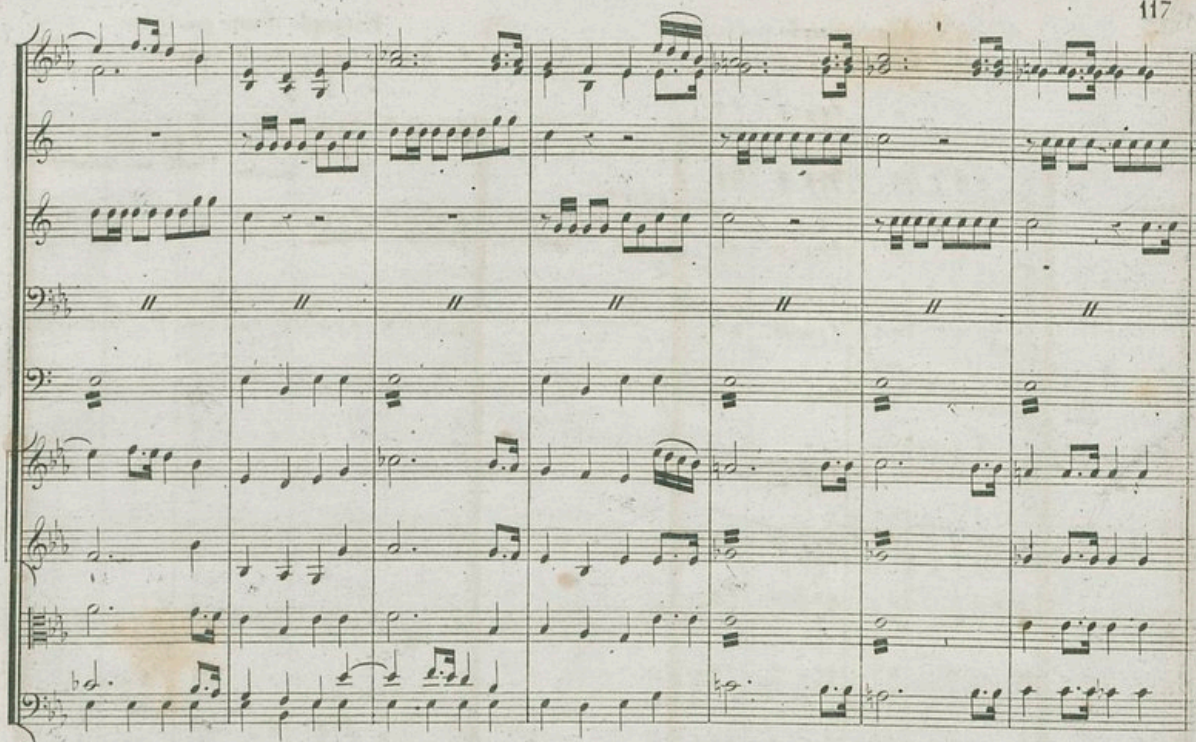


Handwritten musical score on page 116. The page contains two systems of music, each with multiple staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system includes the text "un seul." and "p" (piano). The second system includes the text "Cant. le Xon" and "H" (likely indicating a repeat or a specific section). The score is written in a historical style, with some staves showing complex rhythmic patterns and others showing simpler, more melodic lines.

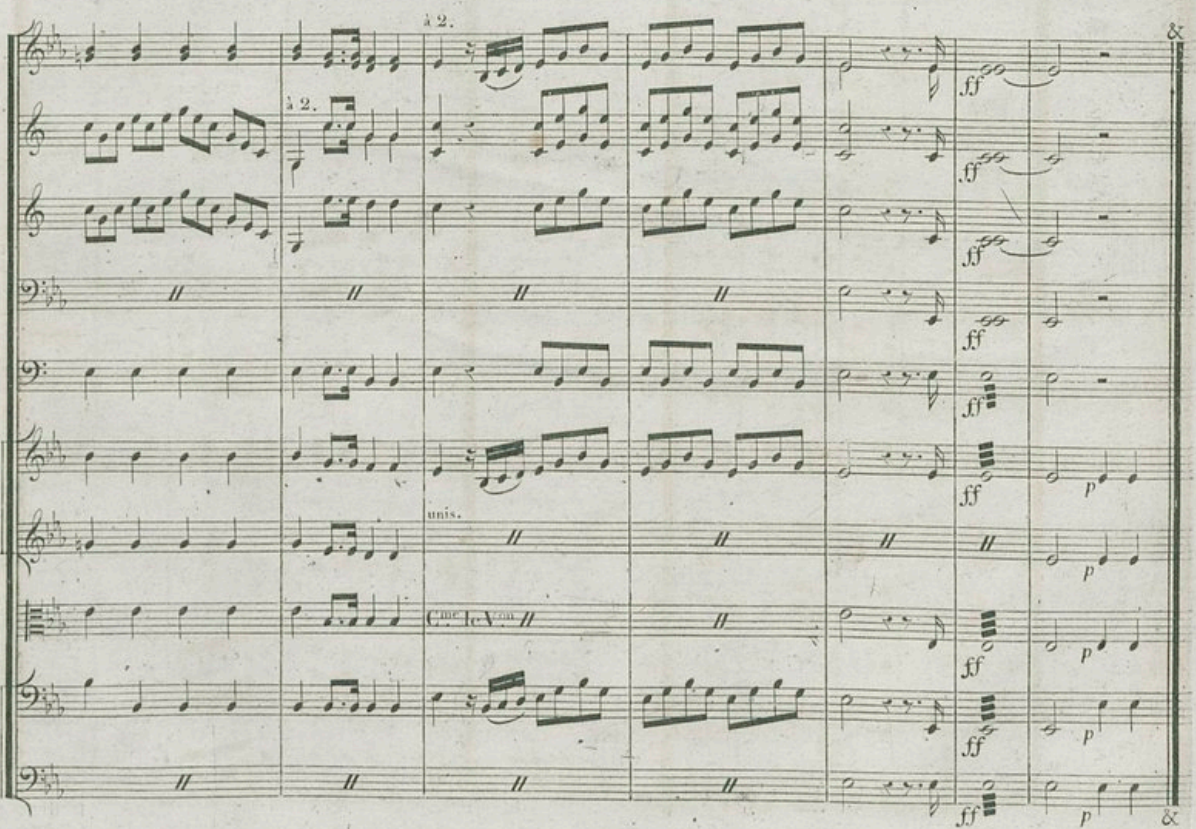
un seul.  
p

Cant. le Xon  
H





Musical score system 1, measures 1-7. The system consists of eight staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The sixth staff is a treble clef with a key signature of one flat. The seventh staff is a treble clef with a key signature of one flat. The eighth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.



Musical score system 2, measures 8-14. The system consists of eight staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The sixth staff is a treble clef with a key signature of one flat. The seventh staff is a treble clef with a key signature of one flat. The eighth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *p* (piano). A section marked "2." begins in measure 9. A section marked "unis." begins in measure 12. The system ends with a double bar line and a repeat sign.



Exemple d'une grande partition  
de musique Militaire d'Infanterie.

Petite Flûte  
en MI B. &<sup>a</sup>

Flûtes tierces &<sup>a</sup>

1<sup>re</sup> Clarinette  
en MI B. &<sup>a</sup>

2<sup>e</sup> Clarinette  
en MI B. &<sup>a</sup>

3<sup>e</sup> Clarinette  
en SI b. (Solo) &<sup>a</sup>

2<sup>e</sup> Clarinette  
en SI b. &<sup>a</sup>

3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> Clarinettes  
en SI b. &<sup>a</sup>

Hautbois. &<sup>a</sup>

2 Cors en MI B. &<sup>a</sup>

2 Cors en SI b.  
un Basso et un Alto. &<sup>a</sup>

2 Trompettes  
en MI B. &<sup>a</sup>

2 Cornets à Pistons  
en LA B. &<sup>a</sup>

1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> Bugles  
en SI b. &<sup>a</sup>

3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> Bugles  
en SI b. &<sup>a</sup>

2 Bassons et  
Contre-Basson. &<sup>a</sup>

Bassons Russes et  
Serpents en SI b. &<sup>a</sup>

3 Trombones. &<sup>a</sup>

Ophicléide Alto  
en MI B. &<sup>a</sup>

Ophicléides Bases  
en SI b. &<sup>a</sup>

Ophicléide moutre. &<sup>a</sup>

Caisse claire et  
Caisse roulante. &<sup>a</sup>

Triangle, Gimballes,  
et Grande Caisse. &<sup>a</sup>

Exemple d'une partition  
d'Instruments de cuivre.

Trompette à  
Clef en MI b. &<sup>a</sup>

1<sup>re</sup> Trompette à  
Clef en SI b. &<sup>a</sup>

2<sup>e</sup> Trompette à  
Clef en SI b. &<sup>a</sup>

3<sup>e</sup> Trompette à  
Clef en SI b. &<sup>a</sup>

Cornet à Pistons  
en SI b. &<sup>a</sup>

Cornet à Pistons  
en LA b. &<sup>a</sup>

2 Cors à Pistons  
en MI b. &<sup>a</sup>

2 Cors ordinaires  
en LA b. &<sup>a</sup>

2 Cors ordinaires  
en SI b. &<sup>a</sup>

2 Trompettes à  
Pistons en MI b. &<sup>a</sup>

2 Trompettes  
ordinaires en MI B. &<sup>a</sup>

3 Trombones. &<sup>a</sup>

Ophicléide Alto  
en MI b. &<sup>a</sup>

Ophicléides  
Bases en SI b. &<sup>a</sup>

Ophicléide  
moutre. &<sup>a</sup>



Piccolo  
en Mi B.

Petite Clarinette  
en Mi  $\flat$ .

4<sup>tes</sup> Clarinettes  
en Si  $\flat$ .

2<sup>e</sup> Clarinettes  
en Si  $\flat$ .

Bugle  
en Mi B.

1<sup>re</sup> Bugle  
en Si b.

2h et 5<sup>e</sup> Bugle  
en Si B.

1<sup>er</sup> Ophicléide  
alto.

2<sup>b</sup> Ophicléide  
alto.

2 Cors  
en La.

2 Cors  
en Mi B.

Cornet à pistons  
en La.

Trompettes  
en Mi  $\flat$ .

2 Bassons .

1<sup>st</sup> Trombone.

2<sup>d</sup> et 3<sup>e</sup> Trombones.

1<sup>re</sup> Ophiocléide  
en Si  $\frac{1}{2}$ .

2<sup>d</sup> Ophicléide  
en Si $\flat$ .



This page of musical notation, numbered 120, contains 18 staves of music. The notation is arranged in a single system. The upper staves (1-10) are in C major, while the lower staves (11-18) are in B-flat major. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (ff, mf, p, pp). The staves are arranged in a system, with some staves having repeat signs and others having fermatas. The notation is in a single system, with the key signature changing from C major to B-flat major in the lower staves.

Dynamic markings include *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The notation also features repeat signs, fermatas, and various note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes.



## Marche.

Piccolo.

Clarinete in MI $\flat$

Clarinetti 1 et 2 in SI $\flat$

Clarinetti 3 et 4 in SI $\flat$

Corni in MI $\flat$

Corni in LA $\flat$

Trompetti in MI $\flat$

Cornet a Pistons in LA $\flat$

Fagotti.

Tromboni.

Serpent et Ophicléides en SI $\flat$ .

Grosse caisse.

## HARMONIE.

## N° 1. Marche.

Flute tierce.

Clarinetto 1<sup>o</sup> in SI $\flat$

Clarinetto 2<sup>o</sup> in SI $\flat$

Corni in MI $\flat$

Fagotti.

Trompetti in MI $\flat$

Trombone.



*Larghetto.*

Bugle.

1<sup>re</sup> Cor en FA.

2<sup>d</sup> Cor en FA.

2 Cors en UT.

Trombone.

*dolce.*

## HARMONIE.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti  
in UT.

Corni.

Fagotti.



## TABLE DES MATIÈRES.

---

### 1<sup>re</sup> PARTIE.

|          |                                                                                           |             |
|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| CHAPITRE | 1. ——— Aperçu historique sur l'Instrumentation depuis son origine jusqu'à nos jours. .... | Pages.<br>1 |
| CHAPITRE | 2. ——— De l'Instrumentation. Considérations générales. ....                               | 2           |
| CHAPITRE | 3. ——— De l'Orchestre. Sa formation de l'emploi des Instruments dans l'orchestre. ....    | 4           |
| CHAPITRE | 4. ——— Des Instruments. Leur caractère, leurs propriétés. ....                            | 10          |
| CHAPITRE | 5. ——— De la Partition. ....                                                              | 16          |
| CHAPITRE | 6. ——— De l'Accompagnement. ....                                                          | 22          |
| CHAPITRE | 7. ——— De quelques effets d'Instrumentation. ....                                         | 25          |
| CHAPITRE | 8. ——— De l'exécution d'une Composition instrumentale. ....                               | 27          |
| CHAPITRE | 9. ——— De l'arrangement. ....                                                             | 29          |
| CHAPITRE | 10. ——— Règles de la Partition. ....                                                      | 31          |

### 2<sup>e</sup> PARTIE.

|          |                                               |    |
|----------|-----------------------------------------------|----|
| CHAPITRE | 1. ——— Musique d'Eglise. ....                 | 32 |
| CHAPITRE | 2. ——— Musique de Chambre et de Concert. .... | 36 |
| CHAPITRE | 5. ——— Musique Dramatique. ....               | 41 |

### 3<sup>e</sup> PARTIE.

|          |                                                                        |    |
|----------|------------------------------------------------------------------------|----|
| CHAPITRE | 1. ——— Musique Militaire. ....                                         | 51 |
| CHAPITRE | 2. ——— Musique dite d'Harmonie. ....                                   | 55 |
| CHAPITRE | 5. ——— Musique de Danse. ....                                          | 55 |
| CHAPITRE | 4. ——— Des Voix. ....                                                  | 54 |
| CHAPITRE | 5. ——— De la disposition des idées primitives dans une Partition. .... | 56 |