

ments, les flûtes à l'aigu, au-dessous d'elles les hautbois, les clarinettes dans le médium, et les bassons à la basse, comme on le ferait pour des voix; on ne les fait guère croiser qu'en vue d'effets spéciaux. En revanche, on les fait très souvent parler à l'unisson, soit en réunissant les deux flûtes, les deux hautbois, etc., ce qu'on indique par: *a due* (*à deux*), ou en mettant aux notes une double queue, soit en renforçant la seconde flûte par le premier hautbois, le second hautbois par la première clarinette, etc., ce qui est plus riche et meilleur dans les passages de force. Dans la douceur, on peut faire taire le deuxième instrument de chaque espèce en écrivant: *1^{er} solo*, ou encore donner à chacun des huit exécutants une partie différente, d'où résulte une sonorité plus diffuse et plus chatoyante.

Il n'est certes pas nécessaire de les employer toujours tous à la fois: ce serait un procédé bien lourd et des plus plats; mais lorsqu'on en supprime quelques-uns, il est loin d'être indifférent que cette suppression porte sur un timbre ou un autre. L'absence de flûtes enlève au groupe une partie de sa suavité et de sa légèreté; celle des hautbois rend l'ensemble moins clair, moins lumineux; en supprimant les clarinettes, on diminue la rondeur et le moelleux de la sonorité générale; la privation des bassons affaiblit la base, d'où résulte une impression d'allègement. Il suffit d'avoir bien présent à l'esprit le caractère particulier de chaque instrument, pour se rendre compte, selon l'effet cherché, de l'opportunité de telle ou telle suppression, aussi bien que des inconvénients qu'elle pourrait avoir.

Il est très fréquent d'associer au groupe des bois le timbre des cors, qui s'y allie admirablement, surtout dans les nuances *p* et *mf*. On doit même considérer les cors, *au point de vue de la pratique* et malgré le métal dont ils sont formés, comme appartenant presque autant à la fa-

mille des bois qu'à celle des cuivres, ou, si on aime mieux, comme des agents sonores d'une catégorie particulière, placés comme à cheval entre ces deux groupes, dans lesquels ils peuvent être alternativement utilisés pour des effets divers.

Par leur adjonction, la sonorité des bois, qui était peut-être *un peu grêle*, acquiert une plénitude considérable; les bassons ne sont plus seuls à meubler la région grave; le cor, en se chargeant parfois de la note de basse, amène de la variété dans les combinaisons; d'autres fois il se mélange soit aux clarinettes, soit aux bassons pour des formules d'accompagnement; il peut aussi, par sa grande étendue, aborder la partie mélodique principale, si elle est placée dans le médium de l'échelle générale, qui pour lui est l'aigu, et la parer de sa sonorité généreuse¹.

Les maîtres classiques emploient deux cors, premier et second, presque toujours dans le même ton; ce ton peut changer dans le courant du morceau.

La remarque que j'ai faite précédemment², concernant l'étendue à donner aux premiers et seconds violons, est applicable à tous les instruments de quelque espèce qu'ils soient, numérotés premier et deuxième; mais elle acquiert une importance particulière en ce qui concerne les cors³, par cette raison que l'exécutant emploie une embouchure plus ou moins étroite selon qu'il joue le premier ou le deuxième cor. Le premier seul peut donc atteindre aisément à ses notes les plus aiguës, et les sons les plus graves lui sont interdits; c'est le contraire pour le deuxième.

Il est assez rare que le groupe des *bois* soit employé tout seul autrement que pendant quelques mesures; pourtant on

1. Dans le tableau de la page 192, je n'ai pu faire figurer les cors que dans un seul groupe, celui des cuivres. C'est une des lacunes de ce tableau.

2. Page 196.

3. Et tous les cuivres.

voit qu'il est bien complet et peut se suffire à lui-même, surtout avec l'adjonction des cors; on peut s'en convaincre par l'audition ou la lecture des nombreux quintettes, septuors ou octuors écrits pour instruments à vent seuls.

Le troisième groupe de l'orchestre classique est le moins important comme le moins nombreux; il réunit les instruments les plus bruyants :

Premier et deuxième cors (rarement troisième et quatrième);
Première et deuxième trompettes;
Une paire de timbales.

En tout, cinq ou sept exécutants.

Il ne peut être employé isolément que dans des cas assez rares, des fanfares de chasse ou belliqueuses, des appels avec ou sans écho.

Le plus souvent, les deux cors et les deux trompettes sont dans le ton principal si le mode est majeur¹, et dans le ton majeur relatif lorsque le mode est mineur; les timbales sont accordées en quarte ou en quinte, de façon à fournir la tonique et la dominante, ou, plus rarement, la tonique et la sous-dominante. Mais il arrive fort bien qu'on mette les cuivres dans d'autres tons, ou même dans des tons différents les uns des autres; cela dépend des dessins qu'on a l'intention de leur confier (n'oublions pas que ce sont des cors et des trompettes simples); de même, les timbales peuvent être accordées à tout autre intervalle que ceux de quarte ou quinte, bien qu'ils soient les plus usités par les anciens maîtres.

Dans l'emploi des cuivres, les plus grandes licences sont admises en ce qui concerne la marche harmonique des parties; on tire le meilleur parti possible des quelques sons qu'ils peuvent émettre. C'est ainsi que les anciens

1. Quand on emploie quatre cors, en général le troisième et le quatrième sont dans un autre ton que les deux premiers; cette disposition a l'avantage d'augmenter le nombre des sons disponibles. Le plus souvent aussi, le troisième est aigu, le quatrième grave.

compositeurs faisaient *sauter la septième* de l'accord de 7^e de dominante, et la faisaient suivre de la tonique lorsqu'elle ne pouvait trouver sa résolution naturelle et normale dans l'échelle des instruments de cuivre.

Les divers groupes de l'orchestre classique peuvent enfin se mélanger entre eux.

C'est ici que l'enchevêtrement de toutes les combinaisons imaginables devient réellement indescriptible. Nous ne pouvons ici que donner une idée des plus usuelles, en signaler quelques-unes et laisser entrevoir l'incommensurabilité de l'ensemble.

Quand on veut renforcer la sonorité du *quatuor*, la première idée qui se présente est de redoubler, au moyen des *bois*, toutes ses parties constituantes ou seulement celle à laquelle on désire donner la prépondérance; c'est ainsi qu'on *souligne* un dessin de premier violon en le redoublant avec une flûte, un hautbois, une clarinette; un dessin d'alto, avec quelques notes de clarinette ou de basson; un contour mélodique ou un mouvement de basse de violoncelles en leur adjoignant un ou deux bassons; cela attire immédiatement l'attention; on peut la commander plus énergiquement par l'adjonction de plusieurs instruments, soit à l'unisson, soit à l'octave grave ou aiguë. Si on veut que chaque partie harmonique du quatuor conserve une importance égale, et que tout l'ensemble soit renforcé dans une même proportion, il est tout naturel d'accoupler chaque instrument du *quatuor* à cordes avec celui qui lui correspond dans le quatuor des *bois*, autant que le permet leur étendue comparative.

Encore faut-il tenir compte, dans ces divers redoublements ou renforcements, du caractère propre, des moyens d'action de chaque instrument; ainsi les instruments à vent renforceront mieux un *tremolo* des cordes par de simples tenues que par des notes répétées, où ils perdent

de leur force; on ajoutera à l'éclat du violon dans l'aigu en lui associant la flûte, tandis que dans le médium ou le grave le hautbois ou la clarinette atteindront mieux le but désiré, etc.

Pour obtenir plus de force encore, on fait appel aux cors, puis aux trompettes; mais ici, il s'agit rarement de redoublement pur et simple, les cuivres naturels, avec leur échelle incomplète, ne pouvant guère aborder les mêmes formules que les instruments à étendue chromatique ininterrompue. Ils affectent une tout autre allure, et ont pour mission de raffermir l'harmonie bien plutôt que d'aider à dessiner un contour mélodique quelconque, à moins que ce dernier ne soit d'une grande simplicité et formé de leurs bonnes notes, ce qui n'arrive guère que lorsqu'il a été créé pour eux et en vue de cet effet spécial.

Le plus souvent, ils procèdent par *tenués* plus ou moins prolongées, ou bien ils accentuent le rythme par de vigoureux accords placés sur les temps ou à contretemps, par des notes répétées; dans ces derniers cas, on leur adjoint souvent les timbales, et alors tout l'orchestre est en jeu.

Une combinaison d'un emploi fréquent consiste à faire dialoguer deux groupes: *cordes et bois*, ou *bois et cuivres*, ou toute la masse des instruments à vent opposée à celle du quatuor, chacun d'eux étant disposé harmoniquement de façon à former un tout complet; on obtient ainsi des effets d'opposition énergiques et bien tranchés.

Un mélange rarement employé, c'est celui des cuivres et des cordes, qui manque de cohésion; nul doute qu'on n'en puisse tirer à l'occasion des effets spéciaux; mais en général l'absence des bois produit en ce cas une sensation de vide.

Pas plus dans leurs mélanges que séparés, les groupes ne sont condamnés à marcher constamment en masse compacte; le plus souvent, au contraire, on voit un ou plusieurs instruments d'un groupe s'associer à d'autres organes d'essence différente, un trait de violons accompagné

par quelques instruments à vent, un chant de flûte ou de cor soutenu par une partie du quatuor, un duo de hautbois ou de clarinettes sur un *pizzicato* des cordes, avec une tenue de cor pour établir un lien, etc. C'est ici qu'on doit commencer à entrevoir la variété kaléidoscopique des combinaisons symphoniques et la possibilité, malgré tout ce qui a été fait, de créer encore des groupements nouveaux, d'obtenir des effets de sonorité non encore entendus, tout comme on inventera encore pendant longtemps de nouvelles mélodies et des harmonies neuves avec les sept notes de la gamme et les sept figures de valeurs. Et il importe de bien concevoir que toutes ces combinaisons, en nombre incalculable, peuvent, depuis la plus banale jusqu'à la plus saugrenue, être d'un excellent emploi si elles correspondent au sentiment à exprimer, ou devenir ridicules ou impuissantes si elles sont employées hors de propos.

C'est dans ce tact spécial que réside l'art de manier l'orchestre et que se manifeste le talent ou le génie d'un symphoniste.

Chez l'orchestrateur habile, rien n'est laissé au hasard, tout a son but ou sa raison d'être; on trouve de l'ingéniosité et de l'esprit dans chaque note, et la lecture d'une partition finement instrumentée est un régal intellectuel sans pareil pour tout initié.

Avant d'aller plus loin et d'ébaucher quelques considérations sur l'emploi d'instruments d'un usage plus récent, il me paraît bon de faire la synthèse de ce que nous venons de dire, en présentant au lecteur un tableau de tous les sons appartenant soit à chaque instrument en particulier, soit à chaque groupe considéré isolément, soit à l'ensemble de l'orchestre classique, qui reste, quelles que soient les adjonctions qu'on y puisse faire, la base solide de toute orchestration moderne.

(Pour les détails concernant chaque instrument, on devra se reporter au précédent chapitre: *Instrumentation*.)

Échelle comparative, en sons réels, de l'étendue accessible à chaque genre d'instruments appartenant à l'orchestre symphonique classique.

BOIS

Flûtes.

Hautbois.

Clarinettes.

Bassons.

CUIVRES

Trompettes.

Cors.

PERCUSSION

Timbales.

QUATUOR A CORDES

1^{ers} Violons.

2^{ds} Violons.

Altos.

Violoncelles.

Contrebasses.

Etendue des Bois

Etendue des Cuivres

Etendue du Quatuor

Etendue totale de l'orchestre classique (chromatiquement. 66 sons)

Si donc à ce matériel orchestral classique on ajoute à présent, à titre de hors-d'œuvre ou de condiments, quelques-uns des instruments de notre deuxième colonne¹, la richesse va encore s'accroître, et cela non pas absolument en raison du nombre d'instruments ajoutés, mais plutôt en raison de la quantité de *timbres* nouveaux qu'ils apporteront à l'ensemble.

L'adjonction de la *petite flûte* donnera du brillant, du mordant; mal employée, elle communiquera à l'orchestre quelque trivialité.

Les *trombones* amènent avec eux l'idée de la pompe, de la majesté, dont ils ne peuvent se départir.

(Ces deux instruments, *petite flûte* et *trombone*, sont les seuls, avec le *contrebasson*, que Beethoven ait parfois introduits dans son orchestre symphonique, avec une grande sobriété et en portant à quatre le nombre des cors.)

Le *cor anglais* apporte sa note triste et pensive, poétique; les *clarinettes alto* ou *basse*, leur solennité quasi pontificale; le *saxophone*, son timbre hybride, qui accapare l'attention au point que l'oreille le cherche et le suit toujours dès qu'elle l'a entendu.

La *harpe* ne doit apparaître que lorsque son emploi est motivé par son double caractère éthéré et hiératique; en abuser, c'est en annihiler l'effet, qui est des plus saisissants et des plus poétiques lorsqu'on sait le *tenir en réserve* pour le moment opportun.

L'*ophicléide* (à présent *tuba*) est à considérer comme la basse des trois trombones, dont il complète le quatuor en le renforçant par sa sonorité monstrueuse.

L'emploi des *cors* et *trompettes chromatiques* (à pistons) enrichit le groupe des cuivres en lui donnant une liberté d'allure toute nouvelle. Dans les grands orchestres actuels, ce groupe comprend généralement :

1. Pages 192 et 193

2 trompettes à pistons ;
4 cors à pistons ;
3 trombones ;
1 tuba ;

dix exécutants, ce qui lui donne une belle étendue et une forte puissance.

Les *cornets*, bien qu'ayant été employés par des maîtres avant l'invention de la trompette chromatique, doivent disparaître de l'orchestre symphonique, où leur trivialité jette une note criarde, et se réserver pour la musique militaire, dans laquelle leur rôle devient au contraire très important, et où ils sont à leur vraie place. Dans un seul cas, ils peuvent acquérir une certaine noblesse ; c'est lorsqu'ils redoublent à l'octave aiguë un chant large confié à un autre instrument de cuivre, le trombone par exemple.

Les instruments à percussion sans note déterminée, *grosse-caisse*, *tambour*, *tambourin*, *tambour de basque*, etc., ne peuvent servir qu'à accentuer des rythmes, en leur communiquant toutefois un certain caractère de convention ; le *tambour* fait penser à la caserne, la *castagnette* à l'Espagne, de même que le *tambour de basque* et le *tambourin* nous conduisent aux Pyrénées ; le *triangle* argentin appelle la gaieté, tandis que le *tamtam* est toujours lugubre.

Ce sont là des accessoires de mince importance, et qui ne peuvent être appelés qu'à jouer un rôle secondaire, purement pittoresque.

Il faut considérer tout autrement les *jeux de timbres*, dont le *typophone* est la plus parfaite expression, et même le *piano*, qui pourraient fort bien un jour appartenir normalement à la constitution de l'orchestre.

La *guitare* et la *mandoline*, instruments de sérénades, aussi bien que la *viole d'amour*, ne s'y sont jamais acclimatées et n'y ont apparu qu'épisodiquement, en vue d'effets spéciaux.

Quant au *grand orgue*, qui apporte avec lui, tant en

puissance qu'en richesse de timbres, l'équivalent d'un deuxième corps d'armée, soit qu'il dialogue avec les instruments symphoniques, soit qu'il ajoute ses éléments à leurs combinaisons, il est toujours d'un magnifique et imposant effet, tant à l'église qu'au théâtre, dans les scènes ayant caractère religieux, ou encore dans l'oratorio.

L'usage de tous ces instruments-annexes ou tels autres qu'on pourrait imaginer est des plus aisés pour quiconque sait manier ceux qui forment la base même de l'orchestre, le *quatuor*, les *bois* et les *cuivres* classiques ; c'est donc ceux-là qu'on doit vraiment étudier. Il en est de même de la réunion d'un *chœur* à l'orchestre ; le chœur peut être traité comme on écrit les voix lorsqu'il s'agit de simples leçons d'harmonie ou de contrepoint, et former à lui seul un tout complet, auquel s'adjoint l'orchestre soit pour en renforcer chacune des parties ou quelques-unes seulement, soit, ce qui est plus fréquent, pour créer un réseau de broderies et dessins divers enveloppant la trame chorale sans en déranger la marche. En ce cas, la masse sonore totale peut être considérée comme contenant quatre groupes distincts :

Les chœurs ;
Le quatuor ;
Les bois ;
Les cuivres ;

ayant chacun leur degré relatif d'importance.

Quand il s'agit d'accompagner un soliste, chanteur ou instrumentiste auquel on désire laisser la prédominance, la principale chose pour le ménager n'est pas d'employer peu d'instruments, mais de les faire mouvoir dans une région de leur échelle plus terne que celle occupée par le soliste, et surtout de choisir pour cet accompagnement des instruments dont le timbre ne puisse se confondre avec le sien propre et lui porter ombrage.

C'est ainsi qu'un solo de flûte ou de clarinette trouvera

les meilleurs éléments d'accompagnement dans la région moyenne ou grave du quatuor; qu'une phrase de violoncelle se détachera mieux sur un fond d'instruments à vent que si on l'entoure de sonorités appartenant au groupe des cordes; que la voix humaine, qui est un instrument à vent, tranche bien plus sur les violons, altos et violoncelles que sur des cors, des bassons ou des clarinettes. Mais il faudrait bien se garder de considérer ce procédé comme absolu; il n'y a d'ailleurs rien d'absolu en orchestration. Dans certains cas, tout au contraire, on pourra désirer établir une sorte de cohésion intime entre le soliste et les parties d'accompagnement, qu'il sera tout indiqué alors de choisir dans sa famille, mais en les maintenant dans une région peu éclatante de leur étendue. On peut dire aussi, d'une façon générale, que lorsqu'il s'agit d'orchestrer un solo instrumental, il sera mieux de ne pas employer, dans l'accompagnement, un timbre absolument identique à celui qu'on veut mettre en relief; dans cet ordre d'idées, l'orchestre d'un Concerto de clarinette ne devrait pas contenir de clarinettes, à moins d'un effet particulier cherché. Il n'en peut être de même d'un Concerto de violon; car on ne voit guère l'orchestre privé de premiers et seconds violons; mais on leur donne en ce cas un rôle effacé, secondaire, afin de laisser le soliste sur son piédestal. Le Concerto de piano, lui, s'accommode de tous les timbres, puisqu'il ne peut se confondre avec aucun d'eux.

Ce que je dis ici au sujet d'un *solo* étendu, d'un Concerto, s'applique nécessairement à tous les fragments d'une composition orchestrale quelconque où l'on a en vue d'attirer l'attention, ne fût-ce que pendant quelques mesures ou même quelques notes, sur un instrument déterminé, qui devient momentanément un soliste; il faut éviter de le noyer dans des ondulations sonores semblables aux siennes, et chercher, soit dans d'autres groupes,

soit à un autre niveau, le *fond* sur lequel pourra le mieux se détacher son contour mélodique.

L'art de l'orchestration ne vit que par les contrastes, soit entre les timbres divers employés simultanément, en vue de faire prédominer un ou plusieurs d'entre eux, soit entre les combinaisons successives, afin d'accaparer et fixer l'attention de l'auditeur, de toujours l'intéresser et l'amuser, en lui présentant sans cesse des sonorités nouvelles, captivantes, et appropriées aux circonstances ou aux sentiments qu'on a pour but de dépeindre. C'est en cela que consiste le côté pittoresque si puissant de l'orchestration, comme sa participation efficace à la couleur locale. Je ne parle pas ici de l'emploi de l'orgue dans les scènes d'église, du cor dans les chasses, ou de la harpe, instrument favori des séraphins, dans les apothéoses, mais de quelque chose de bien plus subtil et qui ne peut être saisi que par ceux-là seuls qui sont doués d'un sens artistique fin et délicat.

Les peintres emploient couramment cette métaphore. *la gamme des couleurs*, à laquelle les musiciens peuvent opposer celle-ci, non moins juste : *le coloris de l'orchestre*. C'est de ce coloris que je veux parler.

On ne voit trop souvent que le côté plaisant de l'histoire, plutôt triste, de ce malheureux aveugle de naissance auquel un ami avait entrepris de faire comprendre... la couleur rouge. « Elle est, lui expliquait-il, violente, éclatante, fatigante, superbe quoique brutale; elle tue les couleurs voisines. — Ah! dit l'aveugle, je comprends enfin : *la couleur rouge doit ressembler au son de la trompette!* »

Or, il n'est pas déraisonnable d'avancer qu'il était absolument dans le vrai, et que chaque instrument a réellement *sa couleur propre*, qu'on peut définir comme son caractère, en admettant toutefois que cette assimilation peut varier d'un observateur à l'autre, peut-être en raison

de la conformation de l'oreille ou de l'œil de chacun. De cette divergence d'appréciation naît la seule difficulté réelle de la démonstration que j'entreprends ici.

Pour beaucoup, comme pour moi, le timbre éthéré, transparent, suave de la *flûte*, avec son charme poétique et sa placidité, produit une sensation auditive analogue à l'impression visuelle de la *couleur bleue*, d'un beau bleu pur et lumineux comme l'azur du ciel.

Le *hautbois*, si propre à l'expression des sentiments rustiques et agrestes, m'apparaît absolument *vert*¹, d'un vert un peu cru.

Le son chaud de la *clarinette*, à la fois rude et velouté, éclatant dans l'aigu, sombre, mais riche, dans les notes graves du chalumeau, appelle l'idée du *brun rouge*, du *rouge van Dyck*, du *grenat*.

Le *cor* est *jaune*, d'un beau jaune cuivré, et le pauvre *cor anglais*, si mélancolique, correspond au *violet*; il ne saurait exprimer que le deuil, la tristesse et la résignation.

La famille des *trompettes*, des *clairons* et des *trombones* présente toutes les gradations du *rouge pourpre*; mélangée avec les *cors*, elle donne l'*orangé*, tandis que le *cornet*, trivial et vantard, apporte une note d'un rouge commun, *sang de bœuf* ou *lie de vin*.

Le *basson*, sombre, triste, pénible, au timbre souffreteux, timide et sans éclat, est certainement d'un *brun foncé* un peu sale, mélangé de gris.

Les instruments à percussion, *timbales*, *grosse-caisse*,

1. Je vois dans le *Cours d'orchestration* de Gevaert (p. 107) qu'il considère à l'occasion le hautbois comme une *ligne rouge*.

(A noter que le vert et le rouge sont des couleurs complémentaires, qui se confondent chez les sujets atteints de daltonisme.)

D'ailleurs, plus loin, dans le même ouvrage (p. 150), Gevaert parle de la *verdeur du hautbois*; c'est donc bien le même sentiment, autrement exprimé.

font de grands trous *noirs* dans la masse; le roulement de *tambour* est grisâtre; le *triangle* ne peut être, au contraire, qualifié autrement qu'*argentin*.

C'est du moins ainsi que *je les entends*, ce qui n'empêche que d'autres peuvent *les voir* autrement; mais chez presque tous la perception du timbre musical est liée, fût-ce inconsciemment, à une idée de coloris sur laquelle il me suffira certainement d'avoir appelé l'attention pour que chacun en reconnaisse l'existence.

Je n'oserais pas être aussi catégorique en ce qui concerne la grande famille des instruments à archet, parce que chacun d'eux possède à lui seul une infinie variété de timbres; le *violon*, par exemple, dans ses sons harmoniques, est aussi aérien, aussi bleu que la flûte; sa quatrième corde donne l'illusion du brun rouge grave de la clarinette; et avec sa *sourdine*, il rappelle, s'il le veut, le caractère champêtre ou profondément triste du hautbois ou du cor anglais, tandis que ses *pizzicati* sont des pointillés noirs. Disons que le violon, roi de l'orchestre, instrument d'une richesse de timbre à nulle autre pareille, possède presque toute la gamme des couleurs musicales.

Il serait tout aussi illusoire de chercher à assigner une couleur unique au *violoncelle*; comme le violon, il les possède à peu près toutes, mais plus graves, plus foncées.

On les retrouve aussi dans l'*alto*, mais comme atténuées et voilées par une teinte générale neutre, à travers laquelle les diverses nuances semblent vues comme dans un brouillard. Il est bien utile dans l'ensemble, mais il n'a pas de personnalité propre tranchante; c'est un philosophe mélancolique, serviable, toujours prêt à se mettre en quatre¹ pour venir en aide, mais qui n'aime pas à appeler l'attention.

1. On divise très souvent les altos.

Si je ne craignais de fatiguer le lecteur en développant encore un peu cette thèse, qui a son importance, j'ajouterais que l'art lui-même de l'orchestration me paraît assez assimilable à l'art du *coloris* chez le peintre; la palette du musicien, c'est sa colonne d'orchestre; il y trouve tous les tons nécessaires pour revêtir sa pensée, son dessin mélodique, son tissu harmonique, pour y produire des lumières et des ombres, et il les mélange à peu près comme le peintre le fait de ses couleurs.

Envisagées ainsi, la *musique militaire*, la *musique d'harmonie*, la *fanfare*, correspondraient aux divers genres de peinture décorative. Comme eux, elles procèdent par grandes masses, négligent les détails, emploient les procédés violents et visent surtout à porter loin, à grande distance. Et la *musique de chambre* serait l'*aquarelle*, de nature intime, mais possédant les nuances les plus tendres et les plus délicates. Le *grand orgue*, avec ses tons si chauds et si variés, sa puissance formidable et sa douceur séraphique, n'est-il pas, dans nos cathédrales, l'associé naturel des *vitraux* étincelants, ou les couleurs les plus heurtées et les plus bruyantes viennent se fondre en un éclairage harmonieux?

Le *piano*, lui, n'a qu'un seul timbre; instrument à percussion, il est *noir*. La musique de piano, c'est donc du blanc et du noir, comme le dessin au *crayon*, le fusain, la gravure. Aussi, de même que le dessin arrive à reproduire un tableau et à en faire pressentir les tons, au moins dans une certaine mesure, par des valeurs relatives, le piano est l'instrument par excellence de la transcription, qui, dans le domaine des sons, est une opération identique. Entre des mains habiles, il arrive à donner l'*illusion* des timbres, et c'est pourquoi de grands maîtres n'hésitent pas à lui confier, à écrire spécialement pour lui des choses conçues et pensées pour l'orchestre. Les hachures sont au dessinateur ce que le tremolo est au pianiste, et

le rôle de la pédale est comparable à celui de l'estompe; par l'une comme par l'autre, tout est mélangé, embrouillé, renforcé ou atténué, selon le mode d'emploi et son opportunité.

Personne ne niera qu'il y ait les plus grands rapports, comme manifestation d'art, entre l'orgue de barbarie et les images d'Épinal, entre la photographie et la phonographie, quoique l'avantage soit pour cette dernière, car le photographe ne peut encore reproduire les couleurs, tandis que le phonographe, bien qu'encore imparfait, donne déjà une certaine impression du *timbre*, que les Allemands, pensant un peu comme moi et l'aveugle, appellent *Klangfarbe* (littéralement : *couleur du son*); je crois devoir le redire ici, à l'appui de ma thèse.

Le plus curieux rapprochement ne peut-il pas être fait, d'ailleurs, entre l'oreille, dont nous connaissons la structure¹, et l'organe de perception des couleurs? Les paupières protègent l'œil comme le pavillon et le conduit auditif protègent l'oreille; la pupille, première lentille, et le cristallin, deuxième lentille, correspondent au tympan et à la fenêtre ovale; la chambre antérieure et la chambre postérieure de l'œil contiennent chacune un liquide spécial, l'humeur aqueuse et l'humeur vitrée, qui offrent la plus grande analogie avec les liquides du vestibule et du labyrinthe de l'oreille; l'œil est en communication avec l'arrière-bouche par le canal lacrymal comme l'oreille par la trompe d'Eustache; enfin, le nerf optique vient s'épanouir sur la rétine en fibres et en bâtonnets microscopiques (les bâtonnets de la membrane de Jacob) *de longueurs différentes*, correspondant aux diverses couleurs, tout comme le nerf acoustique se termine par les ramifications appelées soies de Schultze et fibres de Corti, dont chacune est impressionnable par un son simple différent.

1. Voir page 44.

Les deux organismes reçoivent, décomposent et transmettent au cerveau des vibrations de périodes très distinctes, les unes atomiques et les autres moléculaires, mais en fin de compte ce ne sont jamais que des vibrations.

Et l'émotion que produit la musique n'est peut-être elle-même qu'un autre phénomène vibratoire, dans lequel l'organe récepteur serait l'âme? Mais en m'aventurant dans cette voie je craindrais de m'égarer.

Pour rester pratique, cherchons plutôt les moyens d'acquérir l'habileté nécessaire au maniement de l'orchestre, sans nous dissimuler que c'est une chose très difficile pour quiconque n'en possède pas l'intuition. Or, celui qui veut arriver à bien orchestrer, devra tout d'abord lire beaucoup d'œuvres en partition, en s'attachant à comprendre les raisons qui ont porté l'auteur à employer, dans chaque cas, tel instrument, tel groupe ou telle combinaison; il devra assister fréquemment à des concerts symphoniques, en suivant sur la partition d'orchestre, qu'il aura préalablement étudiée et qu'il relira ensuite en cherchant à reconstituer mentalement les sonorités, et à se rendre compte des moyens par lesquels elles ont été obtenues.

Ensuite il pourra se livrer à un exercice pratique excellent, qui consiste à orchestrer lui-même des fragments ou des morceaux entiers, ouvertures, entr'actes, pièces symphoniques, d'après une *bonne* réduction au piano, puis à prendre ensuite connaissance de la version originale.

Par ces procédés ou autres analogues, on arrive assez rapidement à écrire des choses *exécutables*, à orchestrer avec bon sens; mais la véritable habileté, la souplesse et la sûreté de main qui font qu'on peut se sentir certain qu'à l'exécution il n'y aura aucune surprise, qu'on a bien écrit ce qu'on voulait, cela ne s'acquiert que par une longue pratique et l'expérience, et n'appartient qu'à l'élite des compositeurs.

Un excellent conseil à donner à tous ceux qui veulent étudier à fond cette branche importante de l'art musical : c'est d'acquérir par eux-mêmes la pratique, fût-elle très superficielle, de plusieurs instruments appartenant à des groupes différents; celui qui, étant déjà *pianiste* (tout le monde est pianiste au degré que j'entends ici, — il ne s'agit pas de virtuosité) et *bon harmoniste*, voudra et pourra consacrer quelques mois à l'étude de chacun de ces trois instruments, *violoncelle*, *clarinette* et *cor*, sera par cela même infiniment plus apte que tout autre à s'assimiler ce qui a trait à l'instrumentation et à l'orchestration. Je ne signale pas cela comme une chose indispensable, loin de là, car beaucoup s'en sont passés, mais comme une chose avantageuse au plus haut degré, un moyen certain de gagner du temps et de s'épargner bien des mécomptes.

La fréquentation des orchestres, la participation personnelle, à un titre quelconque, aux exécutions ou répétitions, développent puissamment le sens de l'orchestration, et l'on pourrait citer de nombreux exemples de Maîtres parvenus au *summum* de l'habileté après avoir exercé, pendant des mois et des années, les fonctions, aussi modestes que pleines de responsabilité, de timbalier.

A ceux qui voudraient entreprendre d'une façon sérieuse l'étude de l'instrumentation et de l'orchestration, nous signalerons les ouvrages principaux traitant de cette matière :

KASTNER, *Cours d'instrumentation*.

— *Traité général d'instrumentation*.

BERLIOZ, *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*.

GEVAERT, *Nouveau Traité d'instrumentation*.

— *Cours méthodique d'orchestration*.

GUIRAUD, *Traité pratique d'instrumentation*.

DELDEVEZ, *l'Art du chef d'orchestre*.

LAVOIX FILS, *Histoire de l'instrumentation*.