

L'Edition Musicale Vivante

revue mensuelle
le n° 4 francs

abonnement :

france : 40 francs

étranger : 50 francs

chèques postaux : 1246-33



5, rue
du cardinal-mercier
paris (9°)

Téléphone : TRINITÉ } 23-94
23-95
23-96

Sommaire

LEÇONS D'ORCHESTRATION PAR LE DISQUE, par Arthur HOERÉE ■ CRITIQUE DES DISQUES :
MUSIQUE SYMPHONIQUE, par Emile VUILLERMOZ ■ INSTRUMENTS DIVERS, par Pierre LEROI
■ LES DISQUES DE VIOLON, par Marc PINCHERLE ■ LES DISQUES DE DICTION ■ LES DISQUES DE
CHANT, par Maurice BEX ■ LES DISQUES DE CHANSONS, par Pierre WOLFF ■ L'ÉCRAN
SONORE : LA MUSIQUE FILMÉE, par Emile VUILLERMOZ ■ LE DISQUE ET L'ÉCRAN, par Pierre
WOLFF ■ COURRIER DU CINÉMA ■ NOS ECHOS.

.....

D'accord avec notre excellent confrère Radio-Magazine, nous publions ici une très intéressante étude de M. Arthur Hoérée sur quelques partitions d'orchestre analysées à travers leur réalisation phonographique. Cette étude ouvrira aux discophiles des horizons singulièrement étendus.

Leçons d'orchestration par le Disque

L'ouverture de " Mignon "

Parmi les multiples services que peut rendre le phonographe, la leçon d'orchestre qu'il donne à ses écouteurs attentifs n'est pas le moindre. Partition à la main, élèves et professionnels pourront étudier de façon vivante l'une des sciences les plus complexes qui soient : l'art de mettre en valeur les divers timbres d'une masse orchestrale, l'art de les combiner, de les équilibrer, d'en tisser des étoffes légères ou des draps opulents. Toutefois, les lignes qui vont suivre s'adressent aussi aux simples mélomanes qui, en plaçant un disque sur le plateau, imaginent mal la chimie sonore qu'ils mettent en action. Avec un peu d'attention ils pourront repérer les corps simples ou timbres purs, puis analyser les corps composés ou combinaisons instrumentales que distillent les mystérieux sillons des soleils noirs.



Avant d'écouter le disque, mettons, pour plus de clarté, un peu d'ordre dans notre collection de timbres. L'orchestre moderne est constitué, *grosso modo*, par quatre groupes. Le premier groupe, ou *Quintette à cordes*, est improprement appelé *quatuor*. Allant de

l'aigu au grave, nous avons les premiers et seconds violons, les altos, les violoncelles, les contrebasses. Le second groupe comporte les *bois* : la flûte, douce et fluide ; le hautbois, corsé et mélancolique ; la clarinette, chaude et ronde ; le basson, expressif. Chaque instrument se trouve doublé ou triplé. Le troisième groupe, également composé d'instruments « à vent », comporte les *cuvres doux* : cors (souvent quatre) et les *cuvres forts* : trompettes (de 2 à 4), trombones (de 1 à 3), et le tuba. Le dernier groupe, appelé *batterie*, joue le rôle d'assaisonnement de la matière sonore. Il est constitué par les instruments de percussion. Les uns donnent des sons déterminés (timbales, harpe, celesta, etc.), les autres des sons indéterminés (triangle, cymbales, grosse caisse, tambour, etc.).



Nous voici prêts à analyser les sonorités de l'orchestre, tel un chimiste expert un corps composé donné. Mettons sur le plateau la populaire ouverture de *Mignon* (Columbia DFX 75), chef-d'œuvre de phonogénie, dû à la baguette précise de M. Eugène Bigot.

La clarinette solo pose sa note puis s'élançe pour l'une de ces cadences rapides qui émaillaient la musique du siècle dernier. On peut saisir aisément les deux registres essentiels de la clarinette : aigu brillant et grave caractéristique appelé « chalumeau ». Ce trait est soutenu par quelques notes de basson. Voici que la flûte, soutenue par le hautbois, dessine une octave plus haut la même arabesque capricieuse. On dirait un écho, plus exactement comme une sorte d'éloignement dans le temps, à cause du timbre immatériel de la flûte.

Le quatuor (altos et violoncelles) intervient en une courte phrase bien sonore, redite par les violons aigus. Cordes graves et bois la répètent une dernière fois cependant que la harpe égrène ses notes métalliques. Seule à présent, elle suspend, dans le silence, ses guirlandes à jour, denses ou légères suivant la nuance. Le quatuor soutient les derniers arpèges, tandis que la clarinette, qui avait débuté, termine seule, d'une roucoulade, l'introduction de cette ouverture.

Fidèle à la forme de l'opéra-comique français, l'ouverture développera les thèmes principaux de la partition. L'auditeur reconnaîtra donc aisément la fameuse romance de *Mignon* : « Connais-tu le pays où fleurit l'oranger ? » Le cor, poétique, chante ce thème populaire avec beaucoup de noblesse. Ce sont d'ailleurs les plus belles notes du cor. Les cordes graves, ponctuées par la harpe, l'accompagnent. La flûte intervient, puis épousant le contour des premiers violons, trace le refrain de la fameuse cantilène : « C'est là que je voudrais vivre ». Il faut une grande habitude d'oreille pour percevoir au-dessus de la caresse des violons, la flûte transparente. Indépendamment de l'accompagnement (cordes pincées ou « pizzicati », harpe ; deux cors et deux bassons pour les « tenues ») on décèlera encore, avec un peu d'attention, le contrepoint de la clarinette, puis du cor, c'est-à-dire une *seconde partie* comme si le refrain était chanté à deux voix. La flûte se tait, les violons poursuivent et vont s'éteindre en un trille d'une finesse exquise, cependant que la harpe, accrochant clarinette et flûte au passage, égrène son dernier arpège. La première partie de l'ouverture est terminée. Suivant la coupe alors en usage, la seconde sera constituée par une succession de mouvements rapides opposés aux fragments lents du début. Le cor, si poétique dans la douceur, au premier accent en force ne peut cacher son origine forestière et devient aussitôt trompe de chasse. Sa note rauque, ponctuée de cordes « pizzicati » et bassons, change brusquement l'atmosphère et le ton. Elle établit le rythme à trois temps qui mènera sans faiblir un instant toute la seconde partie de l'ouverture.

Ce rythme est celui de la « polonaise » fière et mesurée que chantera Philine à la fin du second acte : « Je suis Titania la blonde ». L'exposition de la danse, d'une sonorité assez particulière, suggère le style des fanfares de villages, aux soirs de fête : le thème est dit

par la flûte, les hautbois et clarinettes ; le rythme, scandé par cuivres et bassons. Pour compléter l'illusion, la batterie intervient sous la forme de quelques notes de triangle d'un réalisme saisissant. A la seconde entrée, tout le quatuor se mêle à la danse, doublant sans transition l'intensité du son. Pour reposer la flûte, la petite flûte, plus haute d'une octave, se substitue à elle et couronne l'édifice sonore d'un étage supplémentaire. Ce *tutti* ou *ensemble* est d'un bel effet. Avec la seconde face apparaît une figure plus rapide, que flûtes et violons lancent comme une fusée. Trois notes impératives martelées par tons coupent chaque trait. Une descente chromatique de flûte et clarinette nous ramène le rythme primitif de la *polonaise* (« Je suis Titania la blonde »), en style fanfare, puis repris par tout l'orchestre. Une montée des violons déclanche la seconde partie de l'air de Philine : « La troupe folle des lutins. Suit. Mon char qui vole et dans la nuit. Fuit ! » Ce petit groupe de notes, qui semble évadé d'une boîte à musique, est réalisé soit par la flûte et la clarinette, soit, avec une pointe de canaillerie, par le cornet et la petite flûte. Les violons le reprennent dans un ton éloigné et tour à tour, les « bois » font route avec eux. La sonorité canaille reparait, quelques instruments la renforcent. Ici, violons et violoncelles entonnent un chant qui devait émouvoir les âmes sentimentales d'alors ; et, pour rester fidèle à la règle classique qui oppose les « bois » aux cordes et vice versa, A. Thomas confie l'accompagnement aux arpèges de la clarinette. Nous allons assister maintenant à une savante gradation. Les cordes font entendre le groupe « boîte à musique » en montant par demi-ton, tandis que la trompette maintient sa note insolite, encore étrangère à l'accord, mais annonçant la conclusion. Les premiers violons entraînent chromatiquement les autres instruments jusqu'au moment où de brefs accords secouent toute la masse. Les trombones s'affirment, augmentent, dominant et déclanchent une dernière fois, à toute volée, la *polonaise* (« Je suis Titania »). Une fusée l'arrête net. Alors commence pour ne plus s'arrêter une sorte de course folle dont le thème est extrait du ballet de l'acte III. Il s'agit d'une *forlane* chantée par Philine (« Paysanne ou Signora »). Très reconnaissable à sa tournure italienne, à ses accents rythmiques déplacés, elle commence en douceur, utilisant cependant tout l'orchestre, sauf les cuivres forts qui interviendront à point nommé pour « chauffer » la fin. A remarquer que triangle et tambour de basque sont de la fête et battent la mesure, introduisant la note populaire. Au point culminant, la température se hausse brusquement de dix degrés ! C'est le phénomène de l'orchestre *divisé*, chaque catégorie de cordes étant répartie en deux groupes à fonction distincte. Aussitôt flûtes et violons, en traits volubiles, gémissent comme le vent dans les arbres. C'est la fin ; on sent la hâte de conclure. Les cuivres montent ; bois et cordes descendent en glissade, l'orchestre rebondit en accords secs, tandis que flûtes et clarinettes lancent l'éclair final. Le bref coup de tonnerre qui l'arrête peut tenir dans les deux mains d'un pianiste. Ici, dix-sept lignes de la partition — une par instrument ou par groupe d'instruments identiques — sont nécessaires, et ce n'est pas le moindre miracle du disque de les contenir en un sillon unique.



Le « Boléro » de Ravel

L'ouverture de *Mignon* vient de nous permettre d'étudier les différents timbres de l'orchestre et leur répartition en quatre groupes : les cordes, les bois, les cuivres, la batterie. Si nous voulons nous familiariser avec l'orchestration moderne et surprendre quelques séduisants secrets de cette chimie complexe, le *Boléro* de Ravel est certes tout indiqué pour sa forme et sa conception. Celle-ci constitue une gageure. De même que le style fugué s'appuie sur l'entrée successive de plusieurs thèmes dont l'ensemble formera la péroraison, de même le *Boléro* constitue une véritable *fugue de timbres* où chaque instrument joue son rôle. Car la mélodie populaire qui forme l'armature de l'œuvre reste inchangée, tout comme la formule rythmique, immuable de la première à la dernière note.

Aucun artifice d'écriture (contre-chant opposé au chant, par exemple), aucune modulation (sauf à la fin), aucune modification dans la coupe ! C'est la rengaine voulue, codifiée, exploitée de main de maître par le plus virtuose de nos compositeurs. Seul le timbre varie à chaque entrée, l'intensité du son ne cessant d'augmenter : leçon d'orchestration par excellence. Placide, le tambour bat le rythme du boléro, la même phrase revient, sans hâte, désespérément, en *do majeur*. C'est le poème de l'attente. Musique statique, à l'orientale ; elle recommence toujours et elle grise doucement, comme la morphine, jusqu'au moment tant désiré du réveil final, où l'orchestre hurle son impatience trop longtemps contenue. La forme, avec le retour périodique des mêmes éléments, est très propice à l'analyse phonographique, les références étant sans ambiguïté. Pour plus de commodité, nous assignerons une lettre à chaque élément. L'orchestre traditionnel (en gros, trois unités de chaque espèce : bois et cuivres, plus le quatuor) est enrichi de quelques instruments supplémentaires : petite clarinette, petite trompette (en *ré*), trois saxophones. Écoutons le premier disque du *Boléro* enregistré sous la direction de l'auteur lui-même, ce qui donne toutes garanties quant à l'authenticité de l'exécution. La gravure en est, d'ailleurs, fort claire et fait honneur à la maison Polydor (566030 et 31).

Les cordes graves, pincées à la manière d'une guitare, établissent la mesure à « trois temps ». Précis comme une mécanique, le tambour remplit ces trois temps, véritable cœur de l'orchestre qu'il anime de sa pulsation, dix-huit minutes durant. Ceci constitue la ritournelle que nous désignerons par R. La douce flûte expose la mélodie sinieuse qui va s'imposer pour longtemps à nos oreilles. Elle comporte deux fragments (de huit mesures chacun), soit A. Puis R se fait entendre à nouveau ; mais afin de réaliser la lente montée, la deuxième flûte renforce le tambour en épousant son rythme. Cette fois, la clarinette redit A. Son timbre, moins homogène que celui de la flûte, a plus de profondeur, sonne plus important. R résonne à nouveau, renforcé cette fois, par la harpe cristalline (il s'agit de sons « harmoniques » obtenus en effleurant la corde en son milieu, et d'un timbre très particulier). La dernière partie du thème général, ou B, d'un accent plus « oriental » (grâce à l'altération de la gamme initiale) est confiée au basson. Son aigu, pénible, ajoute une note d'angoisse à l'attente de l'auditeur. R sépare une fois de plus une nouvelle entrée de B, dite par la petite clarinette (en *mi bémol*) dont l'arrogance entraîne pour la première fois l'oreille dans les régions aiguës. Et voici terminée l'exposition de l'idée sonore, fort symétrique et qu'on peut représenter graphiquement en additionnant les lettres précédentes :

$$\text{Idée} = R + A + R + A + R + B + R + B$$

Cette période va revenir trois fois encore, de façon identique ; seul, le poids sonore augmentera. Pour R, la flûte est remplacée par le basson, les violons ajoutent leurs *pizzicati* (cordes pincées). A sonne délicieusement au hautbois d'amour, instrument qu'on entend rarement. Plus clair que le hautbois ordinaire, moins lourd que le cor anglais, il se place entre eux deux et peut être assimilé au mezzo-soprano dans la famille des voix de femmes. Tournons le disque. Pour R, le cor, moins tendu, remplace le rythme obsédant du basson, tandis que A passe à la flûte, unie à la trompette bouchée (timbre assombri par une sourdine). Il faut tendre l'oreille si l'on veut saisir les deux instruments, pourtant à distance d'octave. Ce phénomène pourrait s'appeler : *unisson de timbre*, tant il est vrai que la place d'une note dans l'étendue d'un instrument peut tromper sur sa hauteur réelle. Ainsi, dans un duo, le ténor et le soprano paraissent à l'unisson, malgré les huit notes qui les séparent. Le cor s'éclipse devant la trompette qui renforce aussitôt R. Le saxophone ténor, cette admirable voix popularisée par le jazz, article B, dominant par la plénitude de son beau timbre le mécanisme qui, imperturbable, bat la mesure sans lui. Les hautbois renforcent encore R. C'est le saxophone soprano (en fa) qui répond à B par le même fragment B, d'allure orientale. Le timbre, haut perché, garde sa force de pénétration. Grâce à son vibrato très sensible. Et voici terminée la seconde période. La troisième débute (après B, que réalisent flûte et cor) par un curieux effet sonore qui mérite explication. Depuis Helmholtz, on admet qu'une série de composantes forment la synthèse du son, c'est-à-dire qu'au son fondamental

s'ajoutent des sons secondaires ou *harmoniques* peu ou point audibles, mais générateurs du timbre. Pour renforcer les sons insuffisants des orgues anciennes, les facteurs avaient introduit des harmoniques *artificielles* appelées « jeux de mixture », et c'est ce que Ravel a réalisé dans le passage qui nous occupe. Le chant *A* est au cor, le célesto, de ses gouttes de cristal, le répète deux octaves plus haut ; mais deux petites flûtes s'en emparent aussi, à des distances moindres, c'est-à-dire dans des tons différents. L'ensemble forme une fondamentale et ses quatre premières harmoniques (2) dont la sonorité est étrangement lumineuse ; il faut une oreille exercée pour percevoir les deux flûtes « fausses ». Après *R*, la réplique de *A* est faite par un ensemble de trois hautbois et deux clarinettes, en accords parfaits. Belle sonorité d'orgue, elle ne satisfait pas encore notre désir. Nous sommes au milieu de cette vaste progression — le disque est fini — et nous attendons toujours... Ici, l'on sent la volonté du maître qui gradue savamment la dose sonore et nous verse le poison sans à-coup. A la manière de Mithridate, il immunise nos oreilles pour les épreuves dernières.



A la troisième face, le trombone attaque *B*, dans son registre aigu. C'est la première voix puissante et nous l'attendons impatiemment. Pour lui répondre, par la même phrase *B*, trois flûtes, trois hautbois, deux clarinettes et le saxophone ténor s'unissent, étagés en accord. La petite flûte perce de cet ensemble, cependant que, par dessous, la trompette, le cor et le tambour maintiennent victorieusement leur rythme inchangé. Jusqu'à présent, les violons, cette voix « expressive » par excellence, n'avaient point parlé. Quand ils attaquent la quatrième période, secondés par flûtes, hautbois et clarinettes, l'effet est magnifique, malgré l'unisson venant après la combinaison d'accords.

R sépare toujours la reprise de *A*, réalisée en accord par les « bois » et les cordes divisées en parties indépendantes, ce qui ajoute de l'intensité. Une trompette s'unit au groupe pour chanter *B* à l'unisson. Dernière face : la réponse *B*, en accords, varie l'effet précédent, d'autant que le saxophone et le trombone, aux glissades troubles, se mêlent à l'ensemble.

Nous voici enfin arrivés à la cinquième et dernière période qui doit justifier cette longue attente. L'auditeur est à cran. Dès qu'intervient *R*, violemment secondé par bois aigus, cors et cordes, il sent que cela va « chauffer ». Il suffit de jeter un coup d'œil sur la partition d'orchestre pour se convaincre que les petits points noirs se sont peu à peu multipliés comme mouches et forment des nuées, image fidèle de la progression sonore. Pour tous ceux qui savent lire les notes, il y a d'ailleurs avantage à acquérir la partition format de poche (édition Durand) en même temps que les disques. Cette légère dépense supplémentaire permettra une réalisation visuelle de l'audition.

Donc, les saxophones et cordes attaquent soutenus par quatre trompettes. On ne peut faire sonner davantage cette masse incandescente. Impatiente, elle évite la réponse et passe aussitôt à *B*, en s'adjoignant encore le trombone. Comment monter encore ? Ici, Ravel a un trait de génie. Après un quart d'heure de *do majeur*, après cette débauche sur les touches blanches d'un piano, il entraîne l'orchestre en fusion vers le ton de *mi majeur*, qui éclate comme un soleil de midi, détend les nerfs crispés, soulage l'oreille, malgré cette hausse subite de température.

Il faut conclure. La ritournelle *R* secoue tout l'orchestre, cependant que trois trombones et deux saxophones font entendre des hurlements de fauves. Une interrogation dissonante soulève quatre-vingts instruments qui s'écroulent brusquement sur l'accord final.

ARTHUR HOERÉE.