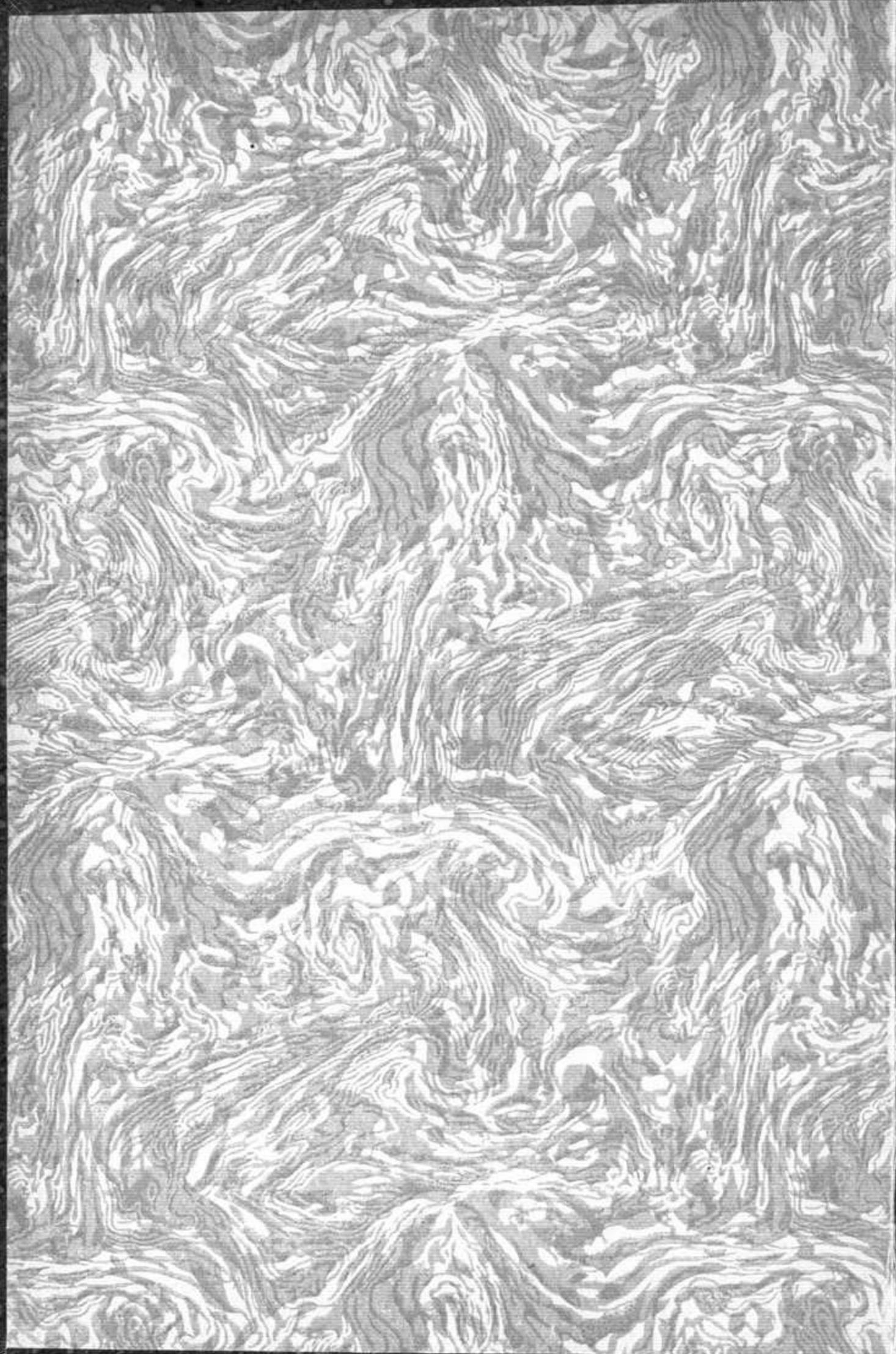
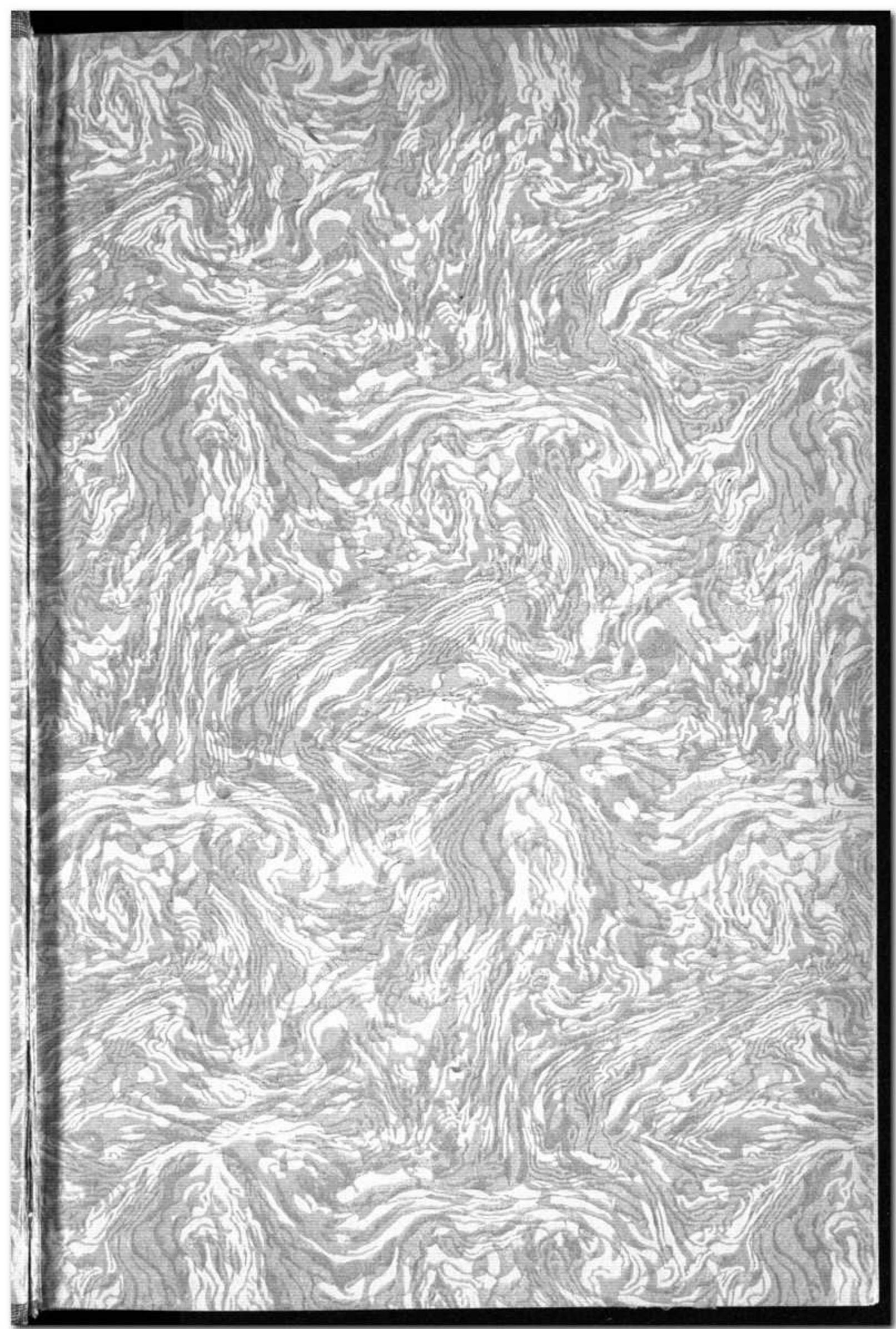
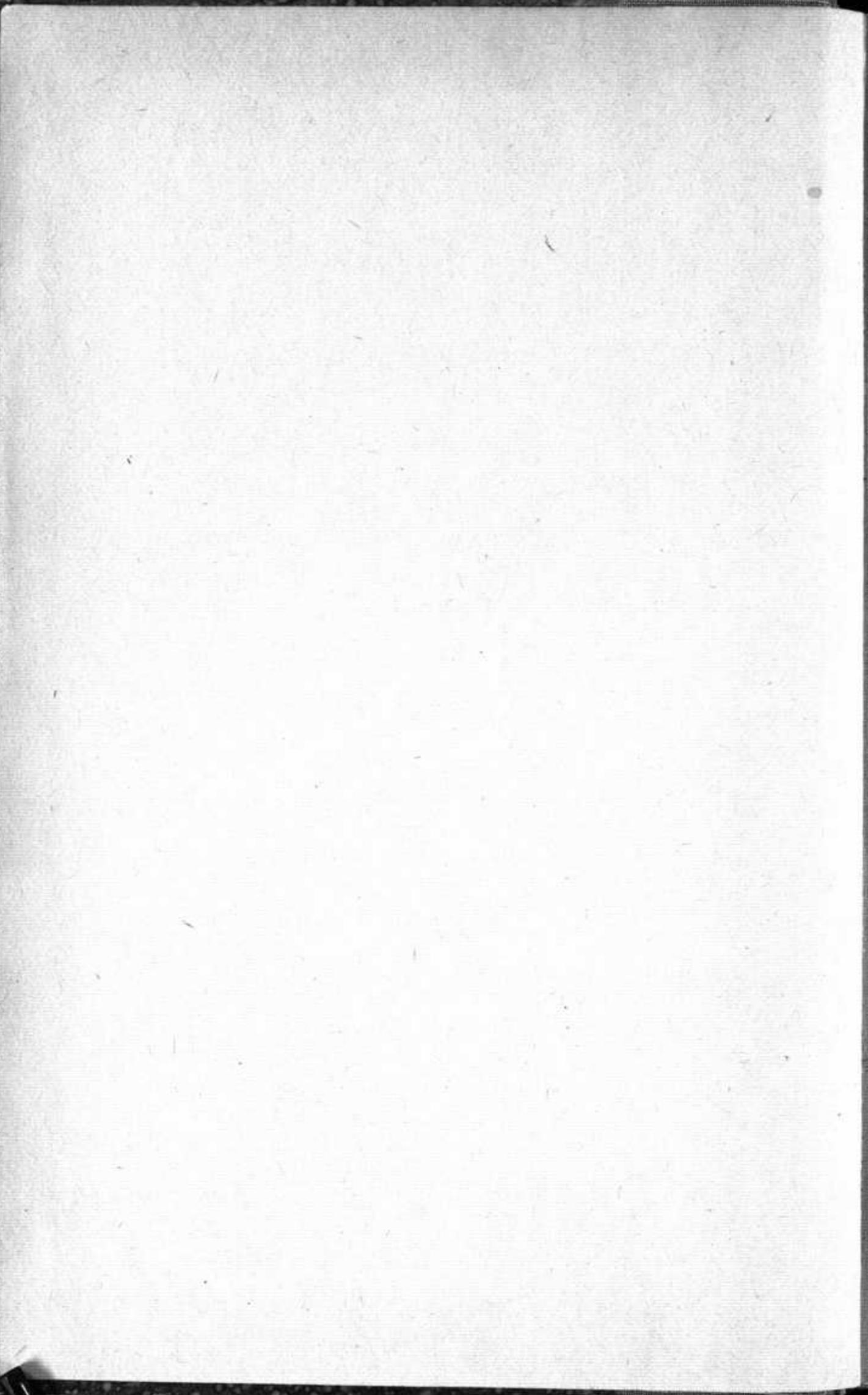


10







PAUL GILSON



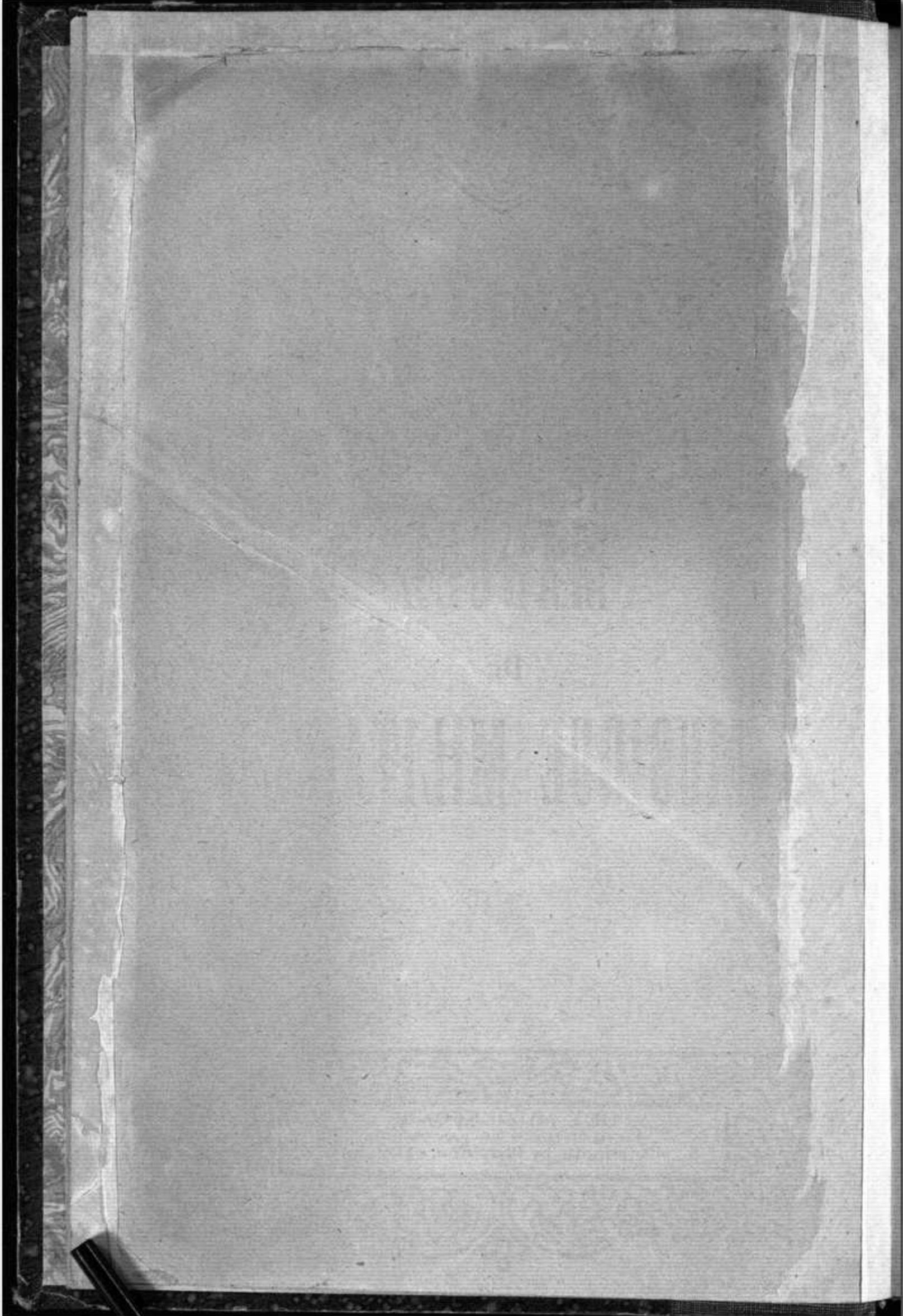
MANUEL

DE

MUSIQUE MILITAIRE

HET MUZIEKFONDS

Société Coopérative d'Éditions Musicales
42, rue de la Province; ANVERS





Manuel de *M*usique *M*ilitaire

Tous droits réservés. — Copyright by Het Muziekkfonds, 1926.

Litt. B.B. no 52.409

PAUL GILSON



MANUEL

DE

MUSIQUE MILITAIRE

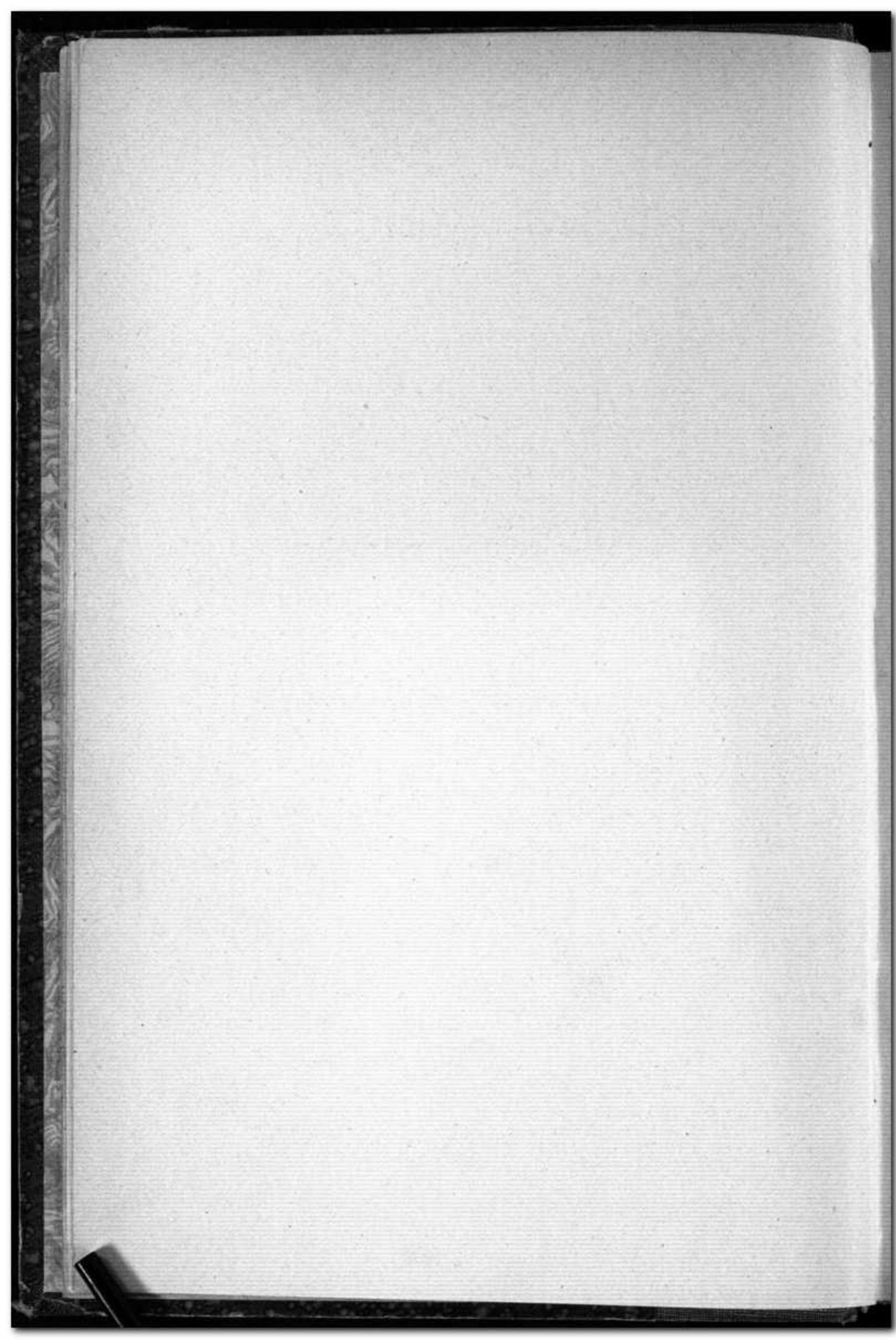
HET MUZIEKFONDS

Société Coopérative d'Éditions Musicales
42, rue de la Province, ANVERS



A Monsieur PAUL VIDAL,
Professeur au Conservatoire de Musique de Paris.

PAUL GILSON.



MANUEL DE MUSIQUE MILITAIRE



§1. La Musique militaire est composée d'instruments à vent exclusivement, à embouchure et à anche simple (Saxophones): Fanfare mixte; même groupe+"bois": Harmonie.

§2. Les instruments sont suraigus, aigus, moyens, graves ou sous-graves, selon la longueur de leur tube (Ces tubes sont généralement repliés pour en faciliter le transport) Plus un tube est long, plus il est grave.

§3. La forme du tube déterminant la colonne d'air y contenue, détermine aussi le "timbre" (couleur de son): **cylindrique** le timbre est clair, perçant, strident même; **conique**, il est plus voilé, plus doux. La combinaison des deux formes: **cylindro-conique** (ou **tronconique**) produit un timbre intermédiaire.

§4. On peut dire que les tubes cylindriques résonnent en **A**, les coniques en **Ou**, les tronconiques en **O**.

§5. N.B. *En réalité, les facteurs d'instruments ne construisent pas d'instruments totalement cylindriques, parce que le son produit dans un tel engin, serait trop rude. Une légère conicité du tube adoucit, sans l'affadir, la sonorité trop dure d'un tube cylindrique.*

§6. L'anche contribue à la production du son et à son timbre, ou couleur du son*N.B.1 L'anche peut être simple ou double, associée à un tube cylindrique, conique ou tronconique.

Anche simple, tuyau conique: Saxophone.

Anche simple, tuyau cylindrique: Clarinette.

Anche double, tuyau cylindrique (?)

Anche double, tuyau conique: Hautbois, Basson, Sarrusophone.

§7. L'embouchure rend les mêmes services, avec des caractéristiques différentes:

Embouchure hémisphérique (*N.B. 2) tuyau cylindrique: Trompette, Trombone.

Embouchure hémisphérique, tuyau tronconique: Cornet à pistons.

Embouchure conique, tuyau conique: Bugles (Saxhorns-soprano, Alto, Baryton, Tuba, Contrebasse ou Bombardon) Cors.

Embouchure latérale, tuyau cylindrique: Flûte.

§8. Le diamètre (perce) **étroit** du tube favorise l'émission des sons élevés (instruments soprano: Bugles, Cornets, Trompettes;) **large**, il facilite l'émission des sons graves (Basses, Tubas, Bombardons) Les instruments moyens ont une perce moyenne: Alto, Baryton; le *Trombone (ténor)* est relativement à sa longueur, étroit.

§9. Les instruments à embouchure se fabriquent en métal: cuivre,(N.B.3)maillechort, argent.

* N.B. 1.. *Le timbre est vraiment la caractéristique, la couleur peut-on dire, du son. C'est ce qui différencie une Flûte d'un Hautbois, d'une Trompette. Le timbre provient de la forme de la colonne d'air résonante et du mode de mise en vibration de cette colonne d'air. La matière employée, cuivre, argent, bois, n'a aucune influence sur le timbre.*

*N.B. 2.. *Les instrumentistes n'observent guère cette donnée et choisissent l'embouchure, qui s'adapte le mieux à leurs lèvres.*

N.B.3.. *Parfois en cuivre argenté, doré ou nickelé.*

§10. Des tubes additionnels de diverses longueurs sont fixés le long du tube principal et peuvent s'ajouter à celui-ci par le moyen d'une valve ou piston.

Ces tubes sont au nombre de 3, — de 4 pour les instruments basses, (même 5 ou 6). L'ancien Cor ne possédait que 2 pistons.

§11. L'ajoute successive des tubes additionnels abaisse le tube principal:

d'un demi-ton (2^e piston)
d'un ton (1^r piston)
d'un ton et demi (3^e piston)

§12. Les pistons combinés donnent:

un ton et demi (1+2 pistons)
deux tons (2+3 ")
deux tons et demi (1+3 ")
trois tons (1+2+3 ")

§13. Les instruments graves diffèrent des aigus par le 3^me piston.

Un 1/2 ton (2^e piston)
1 ton (1^r ")
2 tons (3^e ")

§14. Combinaisons 2 1/2 tons (2+3 pistons) (1 1/2 ton: 1+2 pistons)

3 tons (2+3 ")
3 1/2 tons (1+2+3 ")

§15. Un 4^e tube additionnel de 2 1/2 tons donne par combinaisons les abaisséments de:

3 tons (2+4 pistons)
3 1/2 tons (1+4 ")
4 tons (1+2+4 ")
4 1/2 tons (3+4 ")
5 tons (2+3+4 ")
5 1/2 tons (1+3+4 ")
6 tons (1+2+3+4 ")

§15^b. Le tube principal d'un Bugle donne le Sib¹

Ex. 1  que l'on note:  * N. B.

§16. Les divisions de la colonne d'air à la 1/2, au 1/3, au 1/4 etc. s'opèrent au moyen d'une pression graduée de l'emb. sur la lèvre sup. elles donnent des sons de plus en plus élevés, nommés harmoniques, ou sons 2, 3, 4 etc. Chaque allongement du tube principal produit naturellement une nouvelle fondamentale avec son cortège d'harmoniques. En sorte que le Bugle peut émettre les séries suivantes.

Ex. 2 

fondamentales inusitées	Tube principal	2 ^m e piston 1/2 ton	1 ^{er} piston 1 ton	3 ^m e piston 1 ton 1/2 ou 1 + 2 = 1 ton 1/2	2 ^m e + 3 ^m e pistons 2 tons	1 ^{er} + 3 ^m e pistons 2 tons 1/2	1 ^{er} 2 ^m e 3 ^m e pistons = 3 tons
-------------------------	----------------	------------------------------------	---------------------------------	---	---	--	---

*N. B. — C'est une habitude de la vieille technique instrumentale qui a perduré jusqu'à nos jours, de noter ut¹ le son fondamental d'un instrument, même quand cet ut représente un autre son. Quoiqu'il soit anormal, il faut se conformer à cet usage, que rien n'a pu déraciner jusqu'à ce jour et dont la non observance amènerait une confusion dans les idées reçues. (voir le §68^c)

On pourrait théoriquement prolonger la série harmonique plus haut que le son 8 mais les instrumentistes ne parviennent guère à les faire "sortir". D'ailleurs, les harmoniques, dès le son 10, ne sont plus d'une absolue justesse, elles tendent à baisser. Le son 7, tout à fait trop bas, est même rejeté de la pratique.

§17. Les 4 premières séries de sons ut, si, sib, la, sont justes. Les 3 dernières, résultant de combinaisons de pistons, manquent de justesse, malgré tous les efforts et les recherches de la facture instrumentale. C'est le défaut inhérent des instruments à pistons. N. B.

§18. Les "échelles" sus-indiquées sont celles du Cornet, de la Trompette sib, du Bugle, de l'Alto. Ce dernier a le tuyau principal accordé sur mib, à la sixte inférieure du précédent. Le Petit Bugle est construit de la même façon, mais à l'octave de l'Alto.

§19. Le Baryton, le Trombone et le Tuba sont construits sur les mêmes données acoustiques, mais sur un tuyau principal à l'octave grave du précédent. Le Bombardon sib grave possède un tuyau principal à l'octave grave du Tuba, soit à 2 octaves de distance du Bugle. Un autre Bombardon, en mib, a le tube principal en mib bas, à l'octave grave de l'Alto.

§20. La plupart des instruments graves ont un 3^{me} piston abaissant de 2 tons, ce qui amène des combinaisons différentes que celles indiquées ci-dessus.

Ex. 4

fondamentale	son 1	1	b1	1	b1	1	b1
inusitée							
	2 ^{me} piston	1 ^{er} piston	1 ^{er} +2 ^{me} p.	3 ^{me} piston	2 ^{me} +3 ^{me} p.	1 ^{er} +3 ^{me} p.	1 ^{er} +2 ^{me} +3 ^{me} pistons
	1/2 ton	1 ton	1 1/2 ton	2 tons	2 1/2 tons	3 tons	3 1/2 tons

Le Baryton se note en clé de sol (notation erronée)

Ex. 5

sons 1 et 2 inusités

§21. L'adjonction au Tuba d'un 4^{me} piston, de 2 1/2 tons, comble la lacune entre le son 2 de la 8^{me} position et le son 1 de la 1^{re} position. Le 4^{me} piston peut aussi être de 3 tons.

*N. B. - Le facteur Ad. Sax a obvié à cette grave déféctuosité en imaginant la réunion de 7 tubes indépendants. Chaque position est mathématiquement exacte, puisqu'il n'y a pas de pistons combinés. Cette invention n'a pas eu de succès. La routine! Voir Organographie générale de H. Séha (Gras Ed. Lille-Paris), et Technique du Trombone ténor à 6 pistons indép. et du Trombone ténor à coulisse, par J. Blangenois (Ed. l'Echo, Bruxelles).



Variante de la 6 ^{me} position	Var. de la 7 ^{me} pos.	Var. de la 8 ^{me} pos.	Var. de la 9 ^{me} pos.	Var. de la 10 ^{me} pos.	Var. de la 11 ^{me} pos.	Var. de la 12 ^{me} pos.	Var. de la 13 ^{me} pos.
--	------------------------------------	------------------------------------	------------------------------------	-------------------------------------	-------------------------------------	-------------------------------------	-------------------------------------

Ex. 6

4 ^{me} piston 2 1/2 tons	1 ^{er} +3 ^{me} p. ou 2 ^{me} +4 ^{me} 3 tons	1 ^{er} +4 ^{me} p. ou 1 ^{er} +2 ^{me} +3 ^e 3 1/2 tons	1 ^{er} +2 ^{me} +4 ^e pistons 4 tons	3 ^{me} +4 ^{me} p. 4 1/2 tons	2 ^e +3 ^e +4 ^e pistons 5 tons	1 ^{er} +3 ^e +4 ^e pistons 5 1/2 tons	1 ^{er} +2 ^{me} +3 ^e +4 ^e pistons 6 tons (8 ^{ve} de la 1 ^{re} pos.)
--------------------------------------	--	--	---	---	---	--	---

§22. Malheureusement, les Tubaïstes ne s'exercent jamais au grave, et le bas des positions 8 à 13 reste quasi inemployé, (émission difficile). Il convient toutefois d'admettre une objection assez fondée: que le son 2 des positions 8 à 13 manque d'ampleur en raison des dimensions de la perce. Le 4^{me} piston servira donc plutôt à émettre avec plus de justesse les sons 3-4 ré-réb des positions 6-7.

§23. Quelques Bombardons possèdent également le mécanisme de 4 pistons toujours avec cette restriction que les sons 2 sont de plus en plus malaisés à émettre au fur et à mesure que l'on descend.*

§24. Si les combinaisons de pistons donnent des sons défectueux, elles amènent aussi des difficultés de doigté. (voir §58)
On n'écrira donc pas de traits rapides, dans les dernières positions, sauf des arpèges.

§25. Les tons très diésés ou très bémolisés ne sont pas familiers aux instrumentistes, on s'en abstiendra comme ton utilisé avec persistance.

Bugle Cornet ou Trompette **All^o**

Ex. 8

* Les "tablatures" éditées par M^r J. BLANGENOIS, 22, rue d'Assaut à Bruxelles, donnent les tableaux complets des doigtés des instruments à pistons.
L'Organographie générale par M. H. Séha (Gras éd. Lille-Paris) donne tous les renseignements techniques désirables sur la construction, les doigtés, etc. des "cuïvres" à pistons.

- 1). - Facile, étant composé des harmoniques, des notes si, sib, la.
- 2). - Un peu bas, mais accessible, en passant.
- 3). - Peu facile de lecture. Faisable néanmoins.
- 4). - Difficile (de lecture surtout).
- 5). - Moins simple que 1 mais encore faisable.
- 6). - Difficile de lecture.
- 7). - Assez gênant (combinaison de pistons).
- 8). - Peu aisé, mais faisable surtout à partir de ★. Le $b\flat$ constitue une difficulté de lecture.
- 9). - Gamme chromatique, très facile.
- 10). - a: Trilles exécutables. b: Trémolos (staccato) binaire. Très exécutable et de bon effet sur tous les instruments (à embouchure) de petite dimension. (Voir §79. Ex. 55)
- 11). - Trille inexécutable quoique de doigté facile. La raison de cette impossibilité n'est pas connue.
- 12). - Longue tenue, qui n'est soutenable que par une grande masse d'instrumentistes se relayant. De 5 à 12, il n'y a pas de place favorable pour reprendre haleine, mais avec une masse suffisante d'instrumentistes, se relayant, le passage sera néanmoins exécutable.
- 13). - Tremolo ternaire, fatigant s'il perdure à l'aigu. (Voir ci-dessus 10, et ci-après le §79.)
- 14). - Arpèges faciles, mais fatigant à la longue.
- 15). - Batterie de doigté impraticable (1-3)+(2)

On ne perdra pas de vue que l'exemple ci-dessus est écrit dans le but de présenter toute sorte de traits dans le plus petit espace possible. Cet entassement n'est pas artistique. Dans la pratique, on ne passe d'un système à un autre que peu à peu, (par groupes de périodes, rarement de période à période et moins encore de phrase à phrase).

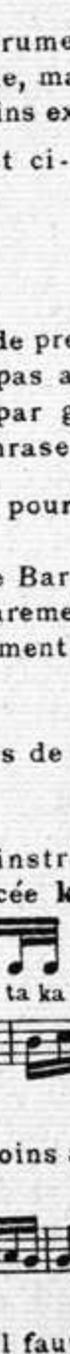
§26. Le Bugle et le Cornet paraissent plus souples que la Trompette pour l'exécution de passages rapides tels que 1, a: b: c: 3, 9, 14, etc.

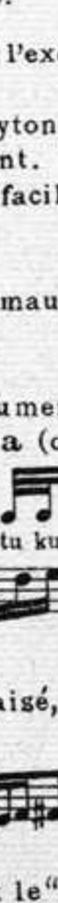
Les exemples précédents peuvent à la rigueur s'exécuter sur l'Alto et le Baryton, mais il faudrait disposer d'instrumentistes très exercés que l'on rencontre rarement. Les parties de l'Alto et du 1^{er} Baryton devront donc être non pas totalement faciles, mais plus simples que celles de 1^{er} Cornet ou de 1^{er} Bugles.

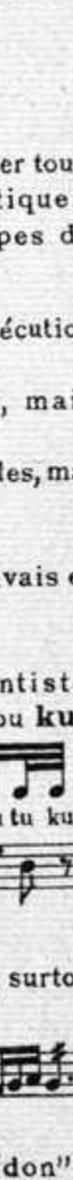
§27. Les passages 2, 7, début de 8, 1^{re} mesure de 10, sont en tout cas de mauvais effet, la région basse des Altos et Barytons étant étriquée.

§28. Pour exécuter le **trémolo** (aussi appelé "coup de langue"), l'instrumentiste donne un seul coup de langue, **ta** (ou **tu**) suivi de la syllabe prononcée **ka** (ou **ku**)

la répétition rapide de ce vocable donne le trémolo binaire Ex. 9^a 

ou, moins facile: Ex. 9^b 

Le trémolo ternaire demande deux **ta**: Ex. 9^c  il est moins aisé, surtout

réparti sur 2 ou 3 notes: Ex. 9^d 

Le "coup de langue" n'est pas accessible à tous les instrumentistes. Il faut le "don"!

§29. L'exercice précédent transcrit pour Tuba ou Trombone à pistons:

Ex. 10

All^o

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) etc.

offre à peu près les mêmes possibilités et les mêmes inconvénients que pour l'Alto et le Baryton. Le passage 2 n'est pas trop bas, surtout sur le Tuba; 3 est difficile, surtout de lecture, de même que 4, 6 et 7. 5 est favorable, 7 difficile à cause du ré^b, (pistons combinés) 9 facile (aussi en montant) 10 a: trilles faisables, mais de meilleur effet sur le Tuba; b: c: faisable quoique lourd.

13. Il y a des instrumentistes à qui le trémolo est inaccessible, d'autres qui le réussissent plus ou moins. L'embouchure assez grande du Tuba et du Trombone ne semble pas se prêter aux coups de langues binaires et ternaires répétés.

14.-15. Arpèges et Batteries faisables, surtout sur le Tuba.

§30. Tout cet exemple est de meilleur effet sur le Tuba, qui semble plus souple que le Trombone, encore que ce dernier puisse entamer avec plus d'éclat que la basse des traits de ce genre:

Ex. 11

Mod^{to}

etc.

(Mouvement rapide non continu, coupé de sons soutenus).

Tons usités dans la Fanfare (et l'Harmonie)

§31. Etant donné que les sons accidentés manquent de justesse et ne sont pas toujours de doigté facile, à cause des combinaisons de pistons, on se bornera au ton central d'UT pour les instruments en sib (sib ton réel) et l'on n'ira pas au delà de 2# et 4b, pour les tons fixes, déterminés par une armure. - A partir de 4 bémols, on se méfiera des suc-

cessions de 2b consécutifs. Ex. 11  et au delà, c. a. d.  ainsi que du passage  en deçà  * équivaut à  qui compliquent les traits rapides (on ne les écrira, conséquemment que dans des traits de mobilité moyenne). N.B.

§32. En résumé, les traits rapides diatoniques sont faciles en UT, en FA, en SIb, partiellement en MIb, en SOL, en RE, partiellement en LA et en MI (peu pratiques). (Tous tons écrits en diapason sib : Bugles).

§33. Les traits entièrement chromatiques, montants ou descendants, ne présentent pas de difficulté réelle. Le mélange de chromatisme et de diatonisme, ainsi que les traits de tons mélangés sont surtout difficiles de lecture; on n'arrive à les jouer qu'à force de répétitions.

§34. Les tons mineurs présentent souvent quelque difficulté; la mineur, à cause du passage fa#-sol#; ré mineur, à cause du passage si#-do# (au grave, pas à l'aigu) mi mineur, à cause du passage si-do#-ré# (au grave, pas à l'aigu), fa# est très difficile (si, do# ré#, mi#, fa#, au grave). Les autres tons mineurs sont inusités, sauf fa et ut, qui sont faciles. Sib mineur est aisé en montant (fa, solb, la, sib) moins en descendant, (sib, lab, solb, fa) Mi b n'est pas très difficile en montant, mais ces 2 derniers tons sont quasi inemployés, au moins comme tons armurés au delà de 4 bémols.

§35. Gammes rapides faciles:

Bugles, Cornets, Trompettes (sons écrits).

Ex. 12

Ton d' UT. 

Ton de FA. 

Ton de SIb.  a. b. doigté de moyenne difficulté

Ton de MIb.  a. e. moyenne difficulté

N.B. Le trille  peut s'exécuter en tirant jusqu'à un demi-ton la coulisse du 3^e piston. On joue: 13-3. L'ex. 15 s'exécute de façon identique. (23-2)

e. Ton de LA \flat . a. b. c. moyenne difficile d. plus difficile.

f. Ton de RÉ \flat . (ton inusité) difficile.

g. Ton de SOL. facile.

h. Ton de RÉ assez facile sauf a. b.

i. Ton de LA a. b. c. d. e. f. présentent quelque difficulté.

j. Ton de MI a. b. c. incommodes (ton cependant praticable)

k. Ton de SI (12) a. b. c. assez gauches

Tons inusités

§36. Gammes de tons mélangées, gênantes comme lecture, en mouvement accéléré.

Ex. 13.

Mélange de diatonisme et de chromatisme. Difficile de lecture dans un mouvement vif, plutôt que de doigté.

Ex. 14.

Arpèges

§37. Tous les accords parfaits sont praticables de:

Ex. 15.

Par exemple

Brisés, ils ont moins de souplesse:

Les 7^{mes} dominantes et surtout les 7^{mes} secondaires (sauf celles des tons précités de 2 \sharp à 4 \flat), ainsi que les accords à altérations, ne sont guère travaillés par les instrumentistes; ils demandent quelque étude aux répétitions.

Ex. 16.

Les liaisons mélangées, sons voisins et tierces, sons voisins et quarts etc. ne laissent pas d'être gênantes. (Ex. 20 b.)

Ex. 20

difficiles plus aisé
à cause du
RÉ détaché gênant plus facile
à cause du
LA détaché gênant plus facile
à cause du
RÉ détaché

§41. En somme, de tous ces exemples le 20 a. seul (sons voisins) est d'une exécution sûre. Au delà de 3 sons, les liaisons n'embrassent plus que des sons voisins:

Ex. 21

a. b. c. plus difficiles

§42. Tout ceci, bien entendu, concerne les traits rapides. Dans un mouvement modéré ou lent, toute espèce de liaison devient aisée, même les neuvièmes et les dixièmes (non répétées toutefois).

Ex. 22

a. Modéré ou lent b. c. d.

§43. Il y aura avantage (Ex. 20 b.) à alterner, dans les traits rapides à intervalles, les liaisons et les détachés, 2 par 2, ou 2 et 1 (ou 2 et 4 et même ternaires).

Ex. 23

a. b. c. d. e. plus difficile f. ou

§44. L'inverse, faute d'exercice sans doute, donnerait un moins bon résultat, quoique ce soit encore très jouable:

Ex. 24

a. b. c.

§45. Mais un mélange embrouillerait l'exécutant, de tels traits demandent à être travaillés.

Ex. 25

a. b.

§46. Toutes ces particularités sont applicables aux Bugles, Cornets et Trompettes (ces dernières, pourtant avec moins d'à-propos).

La lecture des méthodes d'Arban, de Duhem, de Balay, de Clodomir etc. donnera une idée de ce que l'on peut écrire pour les instruments à embouchure. Il existe une sorte de **style** pour ces instruments, comme il existe un style vocal, un style violonistique, un style pianistique, style basé sur la tessiture, les registres (régions) le doigté et aussi les traditions.

§47. Il s'ensuit que le **style** propre au Bugle n'est pas tout-à-fait celui de la Trompette, encore moins celui du Trombone ou du Tuba et presque pas celui du Violon, de la Clarinette ou du Piano.

§48. C'est pourquoi le **pianiste** qui écrit une partie de Bugle ou de tout autre instrument à embouchure doit tout d'abord **oublier**, écarter les caractéristique du Piano et se mettre "au diapason" de l'instrument choisi. Ceci n'est pas si facile qu'on pourrait le croire et l'on n'y parviendra qu'avec un certain effort.

§49. Les Altos et Barytons étant moins agiles que les précédents, rendent avec lourdeur tous les traits rapides, liés, détachés ou mélangés; le Trombone exagère ce manque de souplesse: les traits détachés pas trop longs lui conviennent mieux. Tout ceci peut en somme résulter du manque d'exercice.

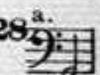
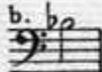
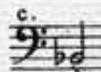
§50. On ne doit écrire pour les Cors que des traits rapides très courts, et même s'en passer le plus possible, car l'exécution laisse toujours à désirer. Les cornistes amateurs ont l'embouchure peu sûre et n'émettent les sons qu'avec une certaine paresse, ainsi que le fait remarquer Rimsky-Korsakow dans son Traité d'orchestration.

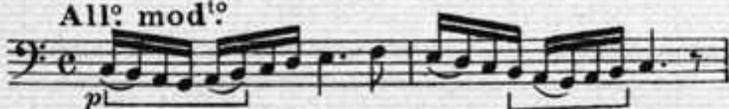
Cor en Mi^b
ou en Fa
Ex. 26

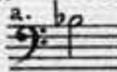
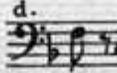
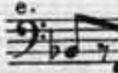
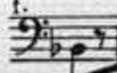
§51. On rencontre beaucoup de tubaïstes très habiles, plus habiles que les Altos-Barytons; on peut leur confier beaucoup plus qu'aux Altos des dessins et motifs rapides, liés détachés ou mélangés; néanmoins, la large perce de l'instrument donne de la pesanteur à ces traits.

§52. Les mal exercés 2^{ds} Tubas et les Bombardons ne sont pas très à même d'exécuter des traits rapides un peu continus, dans lesquels ils ne tardent pas à s'embrouiller. Mais on peut néanmoins leur confier des basses ornées et des passages assez volubiles, que par les alternantes ils finissent, après quelque travail, à jouer plus ou moins bien. (Choisir un ton peu chargé d'altérations).

N. B. Tubas+Bombardons
All^o mod^o
Ex. 27

§53. Les basses de Tubas et de Bombardons ne doivent pas descendre sous:  (écrit) ni dépasser le  (écrit). La région  étant sourde convient mieux à la nuance *p* qu'au *f*. Les traits rapides ne devront qu'effleurer cette partie grave, Ex. 29

All^o mod^o
 et en *f*, il est nécessaire de les ren-
forcer à l'8^{ve} pour leur donner de la consistance, Ex. 30  etc. surtout si quelque chant ou accompagnement se superpose au trait.

§54. Le caractère **basse** se perd vers la note, Ex. 31  écrite, où se prononce le timbre **ténor**. Une bonne basse ne sera donc pas  mais  mieux encore  et non pas  mais  (en *f* surtout)

§55. On ne peut néanmoins considérer comme basse des passages thématiques ou mélodiques, et il y a toujours avantage à placer de tels passages au registre ténor :

Ex. 32  octavié ou non au grave.

Ex. 33

Tubas
Barytons
Trombones
éventuellement

8^e Bombardons

2^e Tuba + 8^e Bomb.

N.B.

etc. ou 1^{er} Tuba etc.



N. B. L'accompagnement gagnerait à être fait, au moins aux parties 2 et 3, en valeurs divisées par croches:  etc. L'ensemble aurait ainsi moins d'opacité.

§56. La collaboration des 3 Trombones aux parties de 1^{er} Tuba + Barytons, donne à ceux-ci une consistance formidable.

§57. Quelques Bombardons possèdent également le mécanisme de 4 pistons, toujours avec cette restriction que les sons 2 sont de plus en plus difficiles à émettre au fur et à mesure qu'ils descendent au grave.

§58. Nous avons dit que si les combinaisons de pistons donnent des sons défectueux, elles amènent aussi des difficultés de doigté. Les instrumentistes, en effet, estiment fort incommodes les doigtés qui nécessitent l'intervention du 3^e piston. Ce doit être là une prévention, peu justifiée, puisque les pianistes exécutent avec aisance des "fourches" analogues, qui, il est vrai, demandent quelque exercice. En tout cas le ré^b bas (pistons 1+2+3 sur les petits instruments, 1+3 sur les grands) n'est pas une "bonne note," ni le ré^b bas (1+3) voir toutefois l'observation du §22.

Trombone ténor à coulisse, (le seul encore en usage).

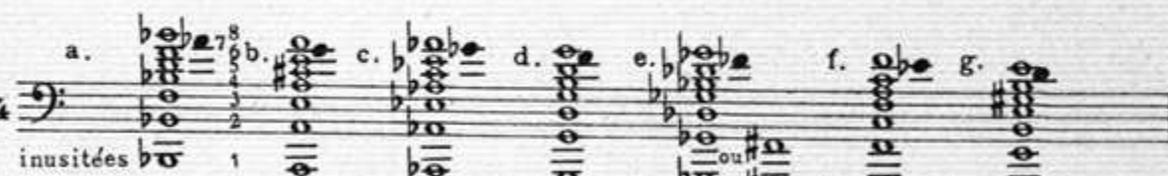
§58. On allonge (et l'on baisse, par conséquent), le tube principal au moyen d'un tube additionnel mobile, ce dernier glissant sur le premier. Sept positions sont ainsi obtenues.

Ex. 34

a. b. c. d. e. f. g.

inusitées

| | | | | | | |
|---|----------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|--------------------------------|----------------------------------|--------------------------------|
| 1 ^{re} Position | 2 ^e Pos. | 3 ^e Pos. | 4 ^e Pos. | 5 ^e Pos. | 6 ^e Pos. | 7 ^e Pos. |
| Tube principal coulisse entièrement repoussée | Tube pr. coul. tirée d'un 1/2 t. | Tube pr. coul. tirée d'un ton | Tube pr. coul. tirée 1 1/2 t. | Tube pr. coul. tirée de 2 tons | Tube pr. coul. tirée de 2 1/2 t. | Tube pr. coul. tirée de 3 tons |



§59. On comprend qu'un pareil mécanisme ne se prête ni aux traits rapides ni aux liaisons, excepté les arpèges d'harmoniques.

Ex. 35

1^{re} Pos. 2^e Pos. 3^e Pos.

N.B.



N. B. Le saut de 5^e ne laisse pas d'être incertain à cause de sa dimension et aussi de la gravité du lab.

§60. Les sons de même ordre numérique dans l'échelle harmonique de chacune des positions, ne peuvent se lier (c'est un phénomène acoustique). Par exemple le son 1 ne peut être lié au son 1 d'une autre position, ni le son 2 à un autre son 2, ni le 3 à un autre son 3, ni le 4 à un autre son 4, etc.



Liaisons impossibles en montant comme en descendant; on entend les subdivisions intermédiaires, ce qui produit un effet de portamento (glissando) assez étrange.*N.B. 1

§61. Mais les notes Ex. 37 se lient très aisément,

en montant comme en descendant, chaque son étant une harmonique différente. La suite des positions est 1-2-3-4, la suite des harmoniques 4-5-6-7.

Le trait Ex. 38 du 3^e Prélude de *Lohengrin* est très faisable, à l'encontre de ce qu'affirme F. A. Gevaert dans son *Traité d'instrumentation*.

§62. La liaison des harmoniques d'une même position est également faisable en montant (voir à ce sujet le §40, Ex. 19^b). Elle est plus facile en descendant.

Ex. 39 etc.

moins accessible encore moins acc.

§63. Les instruments de la Fanfare comprennent donc 4 types:

| | | | |
|--|---|---|---|
| Sons stridents, tube cylindrique embouchure hémisphérique types: Trompette-Trombone. | Sons assez strident, tube tronconique embouchure hémisphérique, Cornet. | Sons intermédiaires tube conique, jouant sur les harmoniques hauts embouchure conique, Cor. | Sons relativement voilés, tube conique, embouchure conique, Saxhorns (Bugles) |
|--|---|---|---|

§64. La Trompette et le Cornet jouent dans le registre aigu.



§65. La registration du Trombone est à l'8^{ve} des Trompettes.



*N.B.1 Les glissandos de Trombones sont devenus très à la mode depuis que les danses dites Américaines les ont importés en Europe. C'est un effet grotesque, très peu artistique, dont on abuse vraiment.

*N.B. 2 — Au moins pour les 1^{res} parties. Les 2^{mes} étant confiées à des exécutants moins habiles ne dépassent guère le son *

§66. Un bon corniste peut "parcourir" avec sûreté l'échelle:

Ex. 42. Sons réels  soit, écrit en mib  en FA 

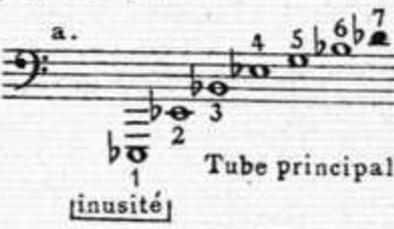
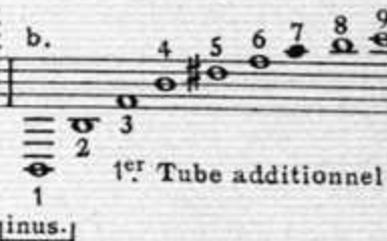
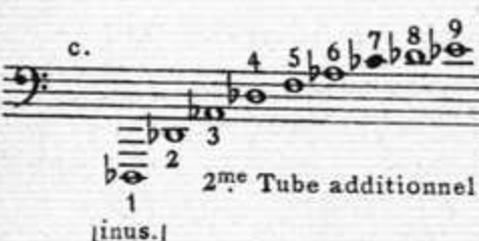
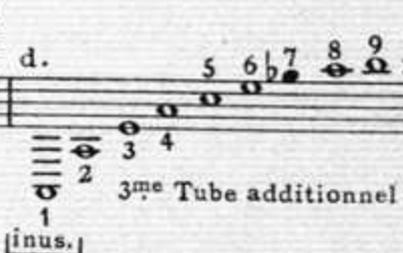
Mais c'est l'exception. Faute de connaissances techniques et surtout d'exercice, les cornistes amateurs se circonscrivent plutôt dans la région:

Ex. 43. Sons réels  écrit en mib  en FA 

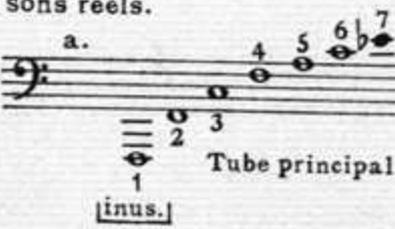
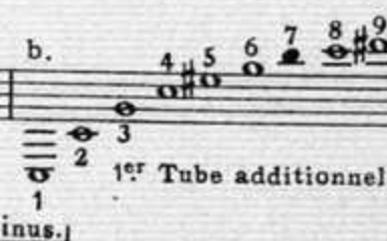
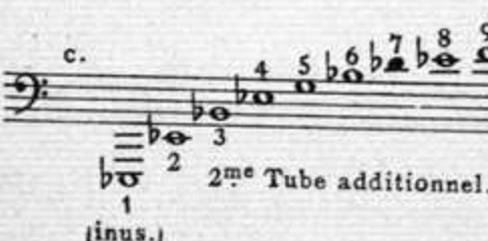
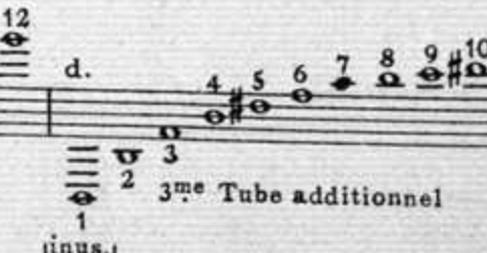
(Les sons aigus, harmoniques 11-12, sont dangereux d'attaque; les graves, harm. 2-3-4, sont difficiles à fixer. Voir ci-après).

§67. Une particularité du Cor, c'est que ce sont surtout les harmoniques élevés (5 à 12) que l'on utilise. De là le timbre spécial de cet instrument à l'aigu.

En Mib, sons réels.

Ex. 44     et ainsi de suite

En Fa, sons réels.

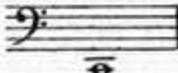
Ex. 45    



Ecriture: (voir aussi §68^c)

§68^a. Ces sons élevés du tube conique ont un timbre spécial très en **A** ouvert. Le rapprochement des harmoniques rend l'émission des sons 8 à 12 assez peu sûre, dans les positions élevées. N.B. 2 et 3.

§68^b. En **piano**, le son du cor est doux, un peu voilé dans le médium. Mais en **f**, il est susceptible d'acquérir un son plus dur, comme rauque, qui le rapproche de la trompe de chasse. C'est pourquoi les Cors peuvent se joindre tantôt aux instruments à son doux, tantôt aux instruments à son strident.

§68^c. Le son 2 est noté  dans les anciennes partitions et son octave (son 3)  Cette notation est illogique, l'Ut  devrait désigner le son 1, (inusité, du reste) son octave serait le son 2 et ainsi de suite. Mais la notation erronée est restée d'un usage si général qu'il est prudent de s'y conformer.

§69. Les Saxhorns aigus (Bugles) ont la même tessiture que les Trompettes et Cornets (les 2^{ds} et 3^{ms} Bugles correspondent aux 2^{ds} Cornets et 2^{ds} Trompettes).

§70. Le Saxhorn suraigu (Petit Bugle) répète cette tessiture une quarte plus haut:

Ex. 46 écrit:  son réel: 

§71. Le Saxhorn alto (Alto) répète la tessiture du Petit Bugle une octave plus bas:

Ex. 47 écrit:  son réel: 

soit un parcours analogue à celui du Cor.
L'Alto est donc à la quinte **sous** le Bugle.

N.B. 1. La tessiture, l'étendue du Cor en **FA** ou **Mib** est la même que celle de l'ancienne Trompette en **FA** ou **Mib**, mais à l'octave. Cette Trompette est tombée en désuétude parce que les sons aigus, étant les harmoniques 8 à 12, manquaient de sécurité, étant très rapprochés.

N.B. 2. On peut encore glisser des sons 6 à 12, **f**, en montant. Effet de caractère grotesque.

N.B. 3. En symphonie, l'on se sert aussi des Cors en **Sib** et **La⁴** haut pour les passages aigus. Ces sons sont inusités en Fanfare et en Harmonie.

§72. Le Saxhorn basse (ou Tuba) répète, un peu prolongée, la tessiture du Bugle à l'octave grave.

Ex. 48

Le 2^d Tuba ne va pas au-delà du son ★

§73. Le Saxhorn-baryton (Baryton; appellation assez peu justifiée) est à l'unisson du Tuba, seulement c'est un instrument à perce plus étroite. Les sons bas, par conséquent, sont étriqués et sa tessiture se trouve par là diminuée au grave:

Ex. 49

Le 2^d Baryton ne dépasse pas ★

§74. Le Baryton s'écrit en clé de sol octaviante,

Ex. 50. donc:

Ceci est une fréquente source d'erreurs pour les orchestrateurs inexpérimentés.

§75. Le Saxhorn-contrebasse Si^b (Bombardon Si^b) est situé à l'octave grave du Tuba. Pour simplifier son écriture, on l'octavie:

Ex. 51

Le Saxhorn-contrebasse Mi^b* (Bombardon Mi^b) joue dans une région intermédiaire entre le Tuba et le Contrebasse en Si^b: à la quarte de celui-ci, à la quinte inférieure du premier:

Ex. 52

§76. Les Cors occupent dans cet ensemble une région moyenne correspondant (comme notes) à l'Alto.

* Ce Saxhorn n'est pas vraiment "Contrebasse", c'est plutôt une Basse, ou mieux encore: un "Contrebaryton" en Mi^b, à la quinte inférieure du Tuba. Le Bombardon en FA, à perce plus étroite que celle du B. Mi^b serait la basse parfaite pour remplacer les 2^ds Tubas actuels, de perce trop étroite. Mais cet instrument est peu commun.

Cornets et Trompettes

§77. Ce groupe se confond à un tel point qu'on peut le considérer comme un quatuor de trompettes, dans lequel les cornets ont la prééminence, à l'inverse de ce qu'on serait tenté de croire.

§78. Les 1^{rs} Cornets et 1^{res} Trompettes peuvent se joindre aux Bugles, par là fortéments renforcés, (partie mélodique) (ex. A) on exécute avec les 2^{mes} Cornets et 2^{mes} Trompette une partie spéciale: sonneries (ex. B) renforcements (ex. C), accords de fond (ex. D) thème de fond (ex. E) (brodé par les Bugles et, en harmonie, par les Clarinettes.)

Ex. 53

Bugles

Cornets
Trompettes

Altos-Barytons
+ Trombones
Tubas

+8 Bombardons

N.B. 1

N.B. 2

N.B. 3

N.B. 4

N.B. 5

N.B. 6

N.B. 7

+8

p+8

ff

ff

N.B. 1. (a) Le 1^{er} Cornet suffit à donner du mordant aux Bugles (+Clarinettes). La 1^{ère} Trompette durcit par trop les traits rapides.

N.B. 2. (a) La suspension du chant n'est pas observée aux Trombones. A distance d'8^{ve} et surtout de deux 8^{ves}, cette licence est très acceptable; N.B. 7 (c) même observation au sujet des 2^{mes} Bugles.

N.B. 3. Les sonneries de Trompettes et Cornets peuvent aussi s'effectuer en accords. Octavées par les Trombones, ces sonneries acquièrent une force extraordinaire. (La clarté-la blancheur! - des sonneries est toutefois assombrie par ce redoublement au médium). N.B. 4 Trombones avec les Trompettes et Cornets ad libitum. N.B. 5 et 6 de même.

§78. L'octavation des Cornets et Trompettes par les trois Trombones produit toujours un bel effet, en *p* comme en *f*. Les Cors pourront se joindre à cet ensemble, comme parties intermédiaires (doublant le Cornet 2, la Trompette 2, ou les Trombones 1-2)

Ex. 54

Maestoso

Ct. + Trp. 1
Ct. 2 } Cors
Trp. 2 }

Tromb.

B en octaves

C à l'unisson

§79. Les détachés légers ou le trémolo rapide binaire ont un joli coloris, comme doré, en *pp*.

Ex. 55

Léger tremolo **Moderato**

a. b. c.

(Eviter d'y ajouter les Cors et les Trombones, trop opaques, trop lourds) (Rappelons le trémolo des Bugles, §28 observations applicables aux Trompettes et Cornets).

§80. En *f*, la résonance métallique de tels traits s'avère peu agréable, comme d'ailleurs les trilles.

Tableau comparatif des instruments à embouchure (Tessitures)

| Ex. 56 | Relativité | | | Effet relatif |
|---|---------------------------------|----------------------------------|----------------------------|---|
| | Ecriture
(Limites pratiques) | Son réel par
rapport au piano | Unisson des
instruments | |
| a.
Petit Bugle: Mib | | | | écrire une quinte plus
bas que le même son
donné par un Bugle. |
| b.
Bugles - Cornets-
Trompettes Sib | | | | centre sonore (diapa-
son) de la Fanfare. |
| c.
Altos - Cors Mib | | | | écrire une quinte plus
haut que le même son
donné par un Bugle;
sonne une quinte plus
bas que le Bugle. |
| d.
Baryton
Trombone Sib N. B. | | | | unisson du Tuba. |
| e.
Tuba (Basse) Sib | | | | unisson du Baryton
et du Trombone Sib |
| f.
Bombardon Mib
(Contre - Basse Mib) | | | | écrire une quinte plus
haut que le même son
donné par un Tuba.
Sonne à la quinte du
Tuba. |
| g.
Bombardon Sib grave
(Contre-Basse Sib) | | | | sonne à l'octave
grave du Tuba. |

N. B. Les Trombones s'écrivent en Ut, c'est-à-dire selon la résonance réelle.

Les Barytons s'écrivent en clé de sol octaviante. Il faut par conséquent écrire une octave plus haut la note que l'on désire obtenir par rapport au Bugle. Cette anomalie est pour les novices, une cause très fréquente d'erreurs.
(voir p. 61 le tableau des Concordances des armures)

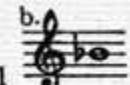
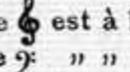
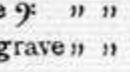
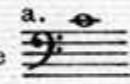
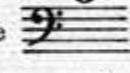
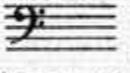
§81. Groupement des instruments de la Fanfare rangés par ordre de tonalité et de registre (aigu, moyen, grave).

Ex. 57

| | a. Ecriture | Son réel | Sons relatifs | |
|--|-------------|----------|--|--|
| Instruments en Mi baigu
Petit Bugle
Ancienne Trompette Mi♭ | | | Pour obtenir le même son sur un BUGLE, il faudrait écrire | |
| Instruments en Mi♭ moyen
Alto, Cor * | | | Pour obtenir le même son sur un BUGLE, il faudrait écrire
N. B. (♭) | Pour obtenir le même son sur un BARYTON il faudrait écrire
sur un TROMBONE ou un TUBA |
| Instruments en Mi♭ grave
Bombardon | | | Pour obtenir le même son sur un TUBA, il faudrait écrire | sur un BOMBARDON Si♭ |
| Instruments en Si♭ moyen
Bugle, Cornet, Trompette | | | Pour obtenir le même son sur un PETIT BUGLE, il faudrait écrire | sur un ALTO
sur un BARYTON
sur un TUBA |
| Instruments en Si♭ bas
Baryton | | | Pour obtenir le même son sur un BUGLE, il faudrait écrire | sur un ALTO
sur un TUBA |
| Instruments en Si♭ bas
Tuba | | | Pour obtenir le même son sur un BUGLE, il faudrait écrire | sur un BARYTON
sur un ALTO
sur un BOMBARDON Mi♭ |
| Instrum. en Si♭ sous grave
Bombardon | | | Pour obtenir le même son sur un TUBA, il faudrait écrire | sur un BARYTON
sur un BOMBARDON Mi♭ |
| * Cor en Fa moyen | | | Pour obtenir le même son sur un BUGLE, il faudrait écrire | sur un COR Mi♭ ou sur un ALTO Mi♭
sur un BARYTON
sur un TUBA ou un Trombone |

N. B. Les sons écrits en noirs (•) sont impraticables ou inusités sur les instruments indiqués.

§82. Ce tableau peut être simplifié par le classement suivant:

| | | | |
|---|--|--|--|
| Registre | } Ex. 58 a.  équivaut b.  ou, au c.  du registre | Petit Bugle
(Sax. Sopranino
voir harmonie) | |
| | | Mib aigu  au son réel  Sib moyen.  | Cor mib, Alto
(Saxoph. Alto) |
| | | Mib moyen à l'octave sous le précédent
Mib grave à l'octave sous le précédent et à deux octaves
(sous le Mib aigu. ) | (Sax. Baryton)
Bombardon mib
Trompette sopranino
(peu usitée) |
| Registre | } Ex. 59 a.  équivaut b.  ou, au c.  du registre | Bugle, Cornet,
Trompette sib
(Sax. soprano) | |
| | | Sib aigu à l'octave au dessus du suivant
Sib moyen  au son réel  Mib moyen.  | |
| | | Sib grave  est à l'8 ^{ve} du précédent, deux 8 ^{ves} sous l'aigu.  | Baryton (Sax. Ténor) |
| | | Sib grave  " " " " " " deux 8 ^{ves} " " 
Sib sous-grave " " " " " " trois 8 ^{ves} " "  | Tuba, Trombone sib
Bombardon sib |
| Registre | } Ex. 60 a.  son réel, équivaut à b.  du registre | Trombone | |
| | | Ut grave  Sib grave.  | |
| Ut sous-grave à l'octave sous le précédent: Contrebasse à cordes. Quoique cet instrument à cordes semble tout à fait hétéroclite au milieu des instruments à embouchure (et à anche), sa sonorité grave et forte n'est pas disparate, au contraire, et fait même bel effet dans la nuance <i>p</i> . | | | |

Exercices (1^{ère} série)

1. Le Petit Bugle donne les sons suivants:

Ex. 61



- Ecrire pour le Bugle les sons qui résonnent à l'unisson de ces notes de Petit Bugle.
- Ecrire pour le Cor mib ou l'Alto les sons numérotés 1 à 20, de façon à obtenir l'unisson.
- Ecrire pour le Baryton puis pour le Trombone en ut enfin pour le Tuba les sons numérotés 1 à 16, de façon à obtenir l'unisson.

2. Le Bugle donne les sons suivants:

Ex. 62



- a) Les transposer (sons numérotés 1 à 33) pour, **Petit Bugle** (de façon à obtenir l'**unisson**).
 b) Transposer de même pour **Cor Mib** ou **Alto** les sons numérotés 13, 14, 17 à 37.
 c) Transposer de même pour **Trombone Sib** ou **Tuba**, puis pour **Trombone en Ut**, les sons numérotés 17 à 37.
 d) Transposer de même pour **Baryton**, les sons numérotés 17 à 37.

3. L'Alto donnant les sons suivants:

Ex. 63

Les transposer de façon à obtenir l'**unisson** pour:

- a) **Petit Bugle** (les sons numérotés 16 à 29).
 b) **Bugle** (**Cornet** ou **Trompette Sib**) sons numérotés 4, 5, 6 et 8 à 29).
 c) **Baryton** (sons numérotés 1 à 22 et 26).
 d) **Trombone Sib** ou **Tuba**, **Trombone en Ut**: sons numérotés 1 à 22 et 26).

Le Baryton donnant les sons suivants:

Ex. 64

Les transposer de façon à obtenir l'**unisson** pour:

- a) **Petit Bugle** (les sons numérotés 1 à 17).
 b) **Bugle** (**Cornet** ou **Trompette Sib**) sons numérotés 1 à 17.
 c) **Alto** ou **Cor Mib**.
 d) **Trombone en Ut**.
 e) **Trombone Sib** ou **Tuba**.

Le Trombone en Ut donnant les sons suivants:

Ex. 65

Les transposer de façon à obtenir l'**unisson** pour:

- a) **Petit Bugle** (sons numérotés 27 à 43).
 b) **Bugle** (**Cornet** ou **Trompette Sib**) sons numérotés 21 à 43.
 c) **Alto** ou **Cor Mib** (sons numérotés 18 à 43).
 d) **Baryton** (sons numérotés 6, 10, 12 à 43).

Le Tuba (ou le Trombone Sib) donnant les sons suivants:

Ex. 66

les transposer, de façon à obtenir l'unisson, pour:

- Bugle (Cornet ou Trompette Sib) sons numérotés 17, 19, 21, 23, 25, 26, 28, 30 à 45.
- Alto ou Cor Mib sons numérotés 16 à 45.
- Baryton sons numérotés 4, 10 à 45.
- Bombardon Mib (sons numérotés 1 à 16, 18, 20, 22 et 24).
- Bombardon Sib (sons numérotés 1 à 14 et 18, 20, 22).

7. Le Bombardon Mib donnant les notes suivantes:

Ex. 67

les transposer de façon à obtenir l'unisson, pour:

- Trombone Ut (sons numérotés 12 à 37).
- Tuba (sons numérotés 10 à 37).
- Bombardon Sib (sons numérotés 1 à 22, 24, 27, 29).

8. Le Bombardon Sib donnant les notes suivantes:

Ex. 68

les transposer, de façon à obtenir l'unisson, pour

- Bombardon Mib (les sons numérotés 12 à 37).
- Tuba (les sons numérotés 15, 17, 19, 23 à 37).

Répartition des instruments

§83. Les 2^mes parties, et plus encore les troisièmes, ne jouent que des accompagnements ou des remplissages. Admises à renforcer momentanément la première partie, cette dernière sera simplifiée si elle présente quelque difficulté (traits rapides, rythmes pas trop irréguliers, chromatismes).

Ex. 69

1^{re} Partie.

2^{me} Partie.
3^{me} éventuellement

§84. Cette infériorité, qui est une pierre d'achoppement au progrès de la fanfare, provient de ce que les 2^mes parties sont confiées à des élèves encore inexpérimentés ou à des instrumentistes peu habiles, comme il s'en trouve malheureusement trop parmi les amateurs.

§85. Les formes d'accompagnements se résument à :
notes tenues (accords) pas trop prolongées pourtant,

notes répétées Ex. 70 | a. $\frac{6}{8}$ | b. $\frac{6}{8}$ | c. $\frac{6}{8}$ | d. $\frac{2}{4}$ (plus difficile)

répétitions rythmés | e. | f. | g. | etc.

contre temps | h. | i. | j. | k. | m. | etc.

La basse marque le temps: | ou | ou | $\frac{6}{8}$ | etc.

ou rythmé: C | ou $\frac{3}{4}$ | etc.

§86. Ces accompagnements sont presque toujours en corrélation avec la basse; ils ne doivent pas changer trop rapidement (1 harmonie par mesure ou pour plusieurs mesures).

Ex. 71

La lecture de quelques marches et danses indiquera ce qu'il convient d'écrire.

Exercices (2^{me} Série)

§87. On placera dans la région des seconds et troisièmes Bugles (respectivement second Cornet et seconde Trompette) autant que possible les notes essentielles des accords d'accompagnement.

Ex. 72

Voir plus loin, participation des Altos + Barytons.



§88. Aux premières parties aiguës est dévolu généralement l'essentiel (le soprano) d'une composition musicale. D'autrefois, lorsque le thème (ou le motif) se trouve à la basse, ou dans une partie intermédiaire, les premières parties, (supérieures), exécutent des accompagnements plus ou moins ornés (figurés).

Ex. 73

WAGNER: Tannhäuser. etc.

b.

voir encore p. 45 Exercices.

+8 (+8 au-dessus ad lib.)

§89. Le motif peut d'ailleurs se trouver aux Cornets-Trompettes et le dessin orné aux 1^{ers} Bugles. Le contraire peut aussi avoir lieu: motif aux 1^{ers} Bugles et dessins ornés aux Trompettes+Cornets (le plus souvent en caractère de **sonneries**).

§90. Les Cornets-Trompettes pourront donc renforcer les Bugles dans les passages forts. Le 1^{er} Cornet suffit souvent à cet effet, l'appoint de la Trompette étant excessif.

§91. Les Trombones octavient les Cornets et Trompettes, ou bien émettent des tenues ou des accords de trois sons. Certains auteurs se contentent de deux notes d'accompagnement, le troisième Trombone étant relégué à la basse. Le premier Trombone joue volontiers des **contrechants** opposés au chant des Bugles.

Ex. 74

etc.

§92. Les Altos et Barytons complètent dans le registre moyen les accompagnements de 2^{me} + 3^{me} Bugles.

§93. Les parties intermédiaires étant toujours un peu faibles numériquement, doivent de préférence ne contenir que des redoublements (octaviations) ou, en tout cas, pas de notes essentielles. Ain-

si, la disposition: Ex. 75 est fort "quartifiante"

au 1^{er} accord, le la, tierce d'Alto-Baryton, étant sensiblement plus faible que l'agrégation do-fa. La nuance *p* atténuée un peu cette disproportion de sonorités.

§94. Au contraire, la disposition Ex. 77

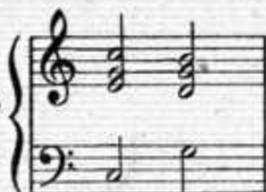


est excellente, car

le **la** (3^e) des Altos-Barytons n'est que le redoublement du **la** déjà émis par le 2^me Bugle.

§95. Il est à remarquer, que l'entassement de notes de remplissage au registre moyen en bas assombrit l'effet général.

§96. La disposition Ex. 78



est beaucoup plus claire que

§97. le même accord complété au grave Ex. 79



§98. L'adoption de l'une ou de l'autre de ces combinaisons dépend évidemment de l'effet prévu (contrastes, etc.).

§99. Le premier Alto pourra parfois être joint au premier Bugle, plus rarement au premier Baryton.

§100. Les Altos redoublant textuellement les 2^{ds} + 3^{es} Bugles confèrent à ceux-ci un grossissement sonore évident, admissible en *f*, mais peu justifiable en *p*.

§101. A moins, toutefois que les Altos n'interviennent pour **aider** les troisièmes Bugles, lorsque ceux-ci descendent un peu bas. Le vrai rôle des Altos est de **compléter** les accords au registre moyen. Le 2^d Alto sera traité comme un 3^me Bugle, en ce qui concerne le degré de difficulté.

§102. Le premier Baryton exécute parfois des contre-chants sous le chant des Bugles; il se joint alors presque toujours au premier Tuba (et, dans les grands fortés, aux 1^{ers} Trombones) Dans l'exemple 74, page 32, le contre-chant au lieu d'être fait par le premier Trombone seul, peut l'être aussi par le premier Tuba+premier Baryton. Le premier Tuba et le premier Baryton accolés suffisent pour faire ressortir un contre-chant; l'adjonction du premier Trombone étant souvent trop éclatante.

§103. Le second Baryton sera traité en général comme un second Trombone (accompagnements, tenues).

§104. Il est d'usage de joindre les deux Barytons aux **basses** lorsque celles-ci exécutent des "passages" de caractère mélodique, thématique ou contrepointiques.

a. **Maestoso** etc.

Ex. 80

[Tubas+Trombones+Barytons
Bombardon à l'8^e

b. Bugles

etc.

Tubas + Barytons + éventuellement Bomb. 8^o

c.

etc.

Tubas + Barytons
Bomb. 8^o

§105. Les Tubas sont surtout dévolus à exécuter des basses (que les Bombardons octa- vient le plus souvent); le second Tuba au moins, car le premier, ainsi que nous l'avons vu, entonne volontiers des contre-chants ou des dessins, voire le chant, octavié, des Bugles. Dans toutes ces fonctions, il est accolé au premier Baryton, quoique ce ne soit pas absolument nécessaire, le Baryton pouvant faire avec les Altos un fond harmonique distinct, ou exécuter de simples accompagnements.

Ex. 81

a. Bugles

p N.B.1 Tubas

etc.

N.B.2 arpèges (! Tuba)

p

c. N.B.3 dessin contrapontique (! Tuba)

mf

Bombardons
sons réels à écrire à l'8^o

2^{ds} Tubas
doublés par les Bomb. (effet 8^o)

§106. Le Tuba peut suffire à assurer la basse dans une succession harmonique de nuance douce, confiée aux Bugles seuls; cette basse sera alors, de préférence, en sons soutenus ou serrés, non détachés ni espacés, ce qui est assez maigre.

Ex. 82

a. Bugles

p Alt. Bar.

Tubas

b. Bugles

p Alt. Bar.

Tubas

c. Bugles

Altos Baryt.

Tubas

§107. Mais on devra lui adjoindre le Bombardon Mi \flat dans les passages situés au grave de façon un peu persistante.

Ex. 83

p

1)

2)

§108. Les passages 1) et 2) un peu sourds aux Tubas, gagneront en consistance par l'adjonction du Bombardon $\text{mi}\flat$, noté:



§109. En forte ou avec des orchestrations très chargées, l'appoint des Bombardons est indispensable. Beaucoup d'auteurs recourent constamment à la coopération des Bombardons: ce procédé assure évidemment une forte base à l'orchestre, mais ne laisse pas d'alourdir la sonorité générale avec trop de persistance. En tout cas, dans les marches de plein-air, la continuité des basses de Bombardons est nécessaire, car celle de Tubas paraît mesquine, surtout lorsque les basses sont détachées | $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ | ou $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ |

§110. Les Bombardons ne jouent généralement pas seuls, ils gagnent à être appuyés à l'octave par les Tubas



§111. Il est peu commun de rencontrer les Bombardons chargés exclusivement de la basse.

Ex. 85

Bombardon sons réels à écrire à l'80
* Le fa grave est difficile à "fixer"

a. On peut considérer ce passage comme étant situé sur une double basse: la tenue (pédale) de Bombardons et le dessin montant de Tuba.

b. La fondamentale de la quinte grave do-sol est inaccessible aux Tubas, c'est donc au Bombardon qu'elle doit être confiée, le sol et l'ut étant distribués aux Tubas.

Exercices (3^{me} Série)

Préliminaires: a) disposer pour 2^e-3^e Bugles et Altos-Barytons les accords suivants.

Ex. 86

2-3 Bugles.
Altos.
Barytons.

8 9 10 11 12 13
2^e et 3^e Bug.
Altos
Barytons
Altos-Bar. idem. idem. idem.

14 15 16

L'on prendra garde à la tessiture des Barytons, les orchestrateurs novices oublient toujours que les Barytons sont écrits en clé de sol octaviante.

b. Rétablir dans une bonne tessiture les basses suivantes, partiellement trop basses pour le Tuba (Corrections partielles; on les effectuera en s'efforçant de ne pas rendre le trait anti-mélodique).

Ex. 87

c. Ajouter au numéros 1 et 2 laissés tels quels, des renforcements partiels de Bombar-don-Mib.

d. Ajouter au numéros 1 et 2 laissés tels quels, sauf aux notes \star , des renforcements oc-taviés de Barytons et 1^{er} Tuba et même, au N^o 2, de Trombones, soit le 3^{me} en *p*, ou les 3 en *f*.

Exercices (6^{ème} série)

e. Disposer pour 2^d Cornet, 2^{de} Trompette et trois Trombones les accords ci-dessous. Les Cors réunis pourront intervenir, dans les accords à 4 parties, sur la note la moins essentielle (un son de redoublement). Par exemple N^o 14

Ex. 88

2^d Cornet
2^{de} Trompette

Cors I-II

Trombones
I-II-III

f. Orchestrer les accords ci-dessous en combinant les deux groupes. Chaque groupe sera harmoniquement aussi complet que possible.

Ex. 89

N^o 1
Bugles 2-3

Altos
Barytons

A. Disposer pour 1^{er}, 2^{me} et 3^{me} Bugles complétés par les Altos et Barytons, les accords suivants, renforcés par les Cornets, Trompettes, Cors et Trombones.

Ex. 90

Andante

1^{er} Bugle
2^{de} Bugle
3^{ème} Bugle

Alt. Bar.
Tubas

Bombardons (89)

N.B. 1
N.B. 2
N.B. 3

N.B. 1, 2 et 3 éviter d'écrire des notes d'harmonie sous la basse*. Le second Baryton et éventuellement le premier devront par conséquent se taire ou être joints aux Altos, à moins de doubler la basse, ce qui n'est pas utile. Voir néanmoins N.B. 1, 2, page 45.

* Ce qui se produirait ici (Ex. 90, N.B. 1-2) si l'on octaviait l'accord complet des Bugles (♫)

2)

Ex. 91

Basse 8° par les Bombardons

N.B. 4

N.B. 5

N.B. 4. Ramasser Altos et Barytons sur la 3^{me} partie harmonique. L'octavation textuelle donne ici des suites de quintes { fa-sol / si-do } avec la partie supérieure fa-sol. On peut éviter cette négligence, mais ce n'est pas obligé. N.B. 5. Les Altos-Barytons seront rassemblés sur sol-si-la. (voir Ex. 75)

3) Allegretto

Ex. 92

Altos Barytons

Basses octaviées par les Bombardons

B. Disposer semblablement des harmonies à quatre parties sur les basses suivantes. (Se référer aux Ex. 96-97 et 108 pour la registration.)

Andantino

4)

Ex. 93

Harmonies fondamentales avec fonction de la Basse.

I V I IV IV I V I II V I fa II V I V I mi b I V I

3 3 3 3 3 3 6 6 + 3 b5 5 3 3 6 + 2 6 3 3 2 3

6 4 7 6 +6 3 4 +6 8

3 5 3 3 3 3 6 6 + 3 b5 5 3 3 6 + 2 6 3 3 2 3

Specimens

A. Polyphonie stricte à 3 parties. (2 sopranos et basse, 2 parties de remplissage).

J. S. BACH
Trio pour orgue

Ex. 98

Adagio

p 1^{er} Bugle et Petit Bugle

p 2^{me} Bugle
+ 1^{er} Alto

1^{er} Baryton
+ 2^{me} Alto

p Basses
8^o de Bombardons

(tr)

p 1^{er} Cornet et 1^{re} Trompette

(tr)

J. S. Bach: Trio pour orgue.

Pour plus de sûreté, le 1^{er} Baryton et le 2^d Alto pourraient être renforcés par un Cor et même, au besoin, par le 1^{er} Tuba. (unisson!)

B. Polyphonie stricte à 6 parties.

J. S. BACH
Prélude sur le Choral
"Christ, Agneau de Dieu"

Ex. 99

Petit Bugle
Bugles 1-2-3

Altos
Barytons

Cornets
Trompettes

Trombones

Tubas
Bombardons

Molto mod^{to}

p dolce

2-3 Bugles, partie ajoutée

1^{er} Alto
1^{er} Baryton *pp*

Le 2^d Alto peut jouer avec le 1^{er} ou se joindre au 2^{me} Bugle, le second Baryton pourrait se joindre partiellement au trait de 2^d Tuba.

1^{er} Cornet
1^{re} Trompette

Les Cors 1-2 pourraient se partager la partie d'Alto et Baryton ou se joindre aux Trombones.

mf Les 2^{me} Cornet et 2^{me} Tromp. pourraient octavier les 1^{ers} ou bien se taire.

p dolce

mf

N.B.

N.B.

p

pp sempre

N.B.

N.B. Le 1^{er} Tuba peut continuer à doubler le Baryton jusqu'à la fin du Prélude. En f ce serait même indispensable, vu l'habituelle faiblesse numérique des Altos-Barytons.



Ce Choral est traité en forme de Canon à la 12^me (entre les Trombones et les Cornets + Trompettes), accompagnement en imitations.

La partie surajoutée de 2-3 Bugles (+2^d Alto?) est évidemment superfétatoire (Le canon est une imitation stricte, continue).

N.B. Les basses étant situées très bas, on pourrait les disposer comme suit:

Ex. 100

2^mes Tubas

Bombardons Mib

Bombardons Sib

C. Polyphonie à 4 parties.

Allegro

Petit Bugle Bugles 1-2-3

Altos Barytons

Cornets Trompettes Cors

Trombones

Tubas Bombardons

N.B.1 () unis

2^{ème} et 3^{ème} avec Altos-Barytons

N.B.2

à 4

à 3

f + 80

N.B. 1. Le contre Ré: La au Petit Bugle; il n'est pas accessible à tous les instrumentistes.
 N.B. 2. Cet ensemble aurait plus d'animation et de légèreté, si les Bugles 2-3+Altos+Baryton jouaient en notes divisées: ♩ ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪. ♪ ♪ | ♪

D. Polyphonie à 2 et 3 parties sur fond harmonique.

Ex. 102

Bugles

Cornets
Trompettes

N.B.

3 Trombones + Altos Barytons en notes tenues ou répétées
f (8 croches) Cette harmonie (en croches) prolongée partiellement
à l'aigu par les 2^me et 3^me Bugles.

1^{er} Tuba

f Tubas 2
+ 8^e Bomb.

N.B. Les harmonies de fond peuvent aussi être d'une nuance différente, (moins forte) que les parties polyphones, lesquelles "ressortiront" ainsi plus facilement. Ce procédé (groupes de nuances opposées) est susceptible d'autres applications.

§114. Tableau—Résumé des paragraphes précédents, (auquel on ajoutera le tableau Ex. 56, tessitures).

Cornets (Si \flat) I^{er} Chant seul ou avec Bugles. Dessins, Sonneries.

II^me Dessins, Sonneries avec le 1^{er} Cornet, accompagnements.

Trompettes (Si \flat) I^{er}e Dessins, Sonneries avec ou sans Cornets, accompagnements. Parfois redoublement du chant avec le Cornet ou avec le Bugle.

II^me Dessins, Sonneries avec la I^{er}e, accompagnements.

Trombones I. Accompagnements, Tenues. Parfois: le chant aigu, octavié. Contrechants Redoublements des basses figurées ou des basses thématiques.
II. Accompagnements, Tenues. Redoublement des basses comme le 1^{er}
III. Comme le 2^me. Exécute parfois la basse concurremment avec les 2 Tubas. Les 3 Trombones octaviant un chant de Trompette + Cornet produisent un effet d'autant plus éclatant qu'il sera situé plus haut.

Cors I - II Le plus souvent des accompagnements ou des Tenues. Le 1^{er} peut au besoin exécuter un solo. Le plus expéditif est de redoubler les Altos par les Cors 1-2. Les Cors peuvent aussi se joindre (en 3 ou 4 parties) aux Trombones: ensemble imposant.

Cors III - IV Comme I-II, mais manquent le plus souvent. On se borne souvent à les faire doubler les Cors 1, 2 ou les Altos, ou les Barytons, (contretemps, pas de dessins).
Petit Bugle Chant. Dessins ornés.

Bugle I Chant. Dessins ornés. On distrait de la masse des Bugles un ou plusieurs **Bugles solos**, dont le rôle paraît être plus porté à la virtuosité que les 1^{ers}.

Bugles II-III Accompagnements.

Altos I^{er} Chant ou Accompagnement. }
II^e Accompagnement. } ou redoublement des Cors.

Barytons I^{er} Accompagnement, Tenues, Dessins, Chant octavié. Contrechant avec le 1^{er} Tuba. Renforcement des basses figurées (avec les Tubas).
II^e Accompagnements, Tenues, Dessins, (simplifiés) Renforcement des basses.

Tubas I^{er} Basses avec le 2^d. Dessins ou chant octaviés, Contrechant, comme le 1^{er} Baryton qu'il renforce.
II^e Basses.

Bombardon (Mi \flat) Basses octaviées ou unis du 2^d Tuba, lorsque celui-ci joue au grave.

Bombardon (Si \flat) Basses octaviées.

Exemples notés du tableau précédent. (Les chiffres romains désignent les régions) (Voir Ex. 108.)

1. En schèmes.

- A. Tutti (avec ou sans 8^o de I dans IV).
 B. Tutti avec contrechant dans IV (sans 8^o du chant, car elle gênerait le contrechant).
 C. Chant dans IV; dessin dans I.
 D. Chant aux groupes **stridents** I-IV; dessin dans I.
 E. Même disposition que D, mais autrement rythmée dans l'accompagnement et la basse.

Ex. 103

A.

I *f* motif au registre I

A II III etc.

IV Eventuellement mélodie dans IV

V

VI . . . 8^{ves}

B.

I *f* (*mf*?)

B II III etc.

IV Contrechant au registre IV

V

VI . . . 8^{ves}

C. Dessin au registre I. Nuances opposées aux divers groupes. etc.

I *p*

C II III *pp*

IV Motif au registre IV *mf* 1^o Tuba 1^o Baryt. Event. Tromb. 1

V *pp*

VI . . . 8^{ves}

D. *mf* etc.

I Corn. 1-2

II Trp. 1-2 *mf*

D III 1-2-3

IV Tromb.

V *mf*

VI . . . 8^{ves}

E. Autre rythmisation etc.

I II III

I

IV V

VI . . . 8^{ves}

Exemples notés du tableau précédent.
2. En partition (à compléter, comme exercice).

Ex. 104

A. etc. B. C. D. Chant aux F. Basses

Cornets (Sib) Trompettes (Sib) Cors (Mib) Trombones (Ut) Petit Bugle (Mib) 1er Bugle (Sib) 2e et 3e Bugles (Sib) Altos (Mib) Barytons (Sib) Tubas (Sib) Bombardon (Mib) Bombardon (Sib)

nuance opposées nuance uniforme

col Altos éventuellement 1er ou le 1er avec le contrebass du Tuba

à 3 à 2

On avec 1er

§115. On trouvera dans la littérature pour piano mainte composition qui se prêtera à la transcription, au moins partiellement. (Voir Exercices 7^me Série, I.)

On choisira naturellement les compositions qui sont d'une tessiture favorable.

§116. Au besoin on les transposera (s'ils sont, par exemple trop haut ou trop bas ou dans un ton trop chargé d'altérations).

§117. La disposition des harmonies d'accompagnement est généralement à modifier. Ainsi, dans le fragment de Valse de Chopin, ci-dessous, les harmonies sont écrites, au piano, très incomplètes. Les entassements d'accords à la main gauche peuvent être rejetés partiellement au registre moyen.

§118. Le croisement entre le chant et l'accompagnement n'est tolérable que lorsqu'il est bref et en valeurs divisées. A éviter.

Ex. 106

passable

§119. Il est mauvais lorsqu'il produit des harmonies ou des polyphonies choquantes.

Ex. 107

a.

b.

Cette disposition est très différente de la précédente a; b. l'accord sonne tout autrement

c. Le croisement de l'Alto avec le Soprano. (mauvais)

d.

amène un changement total dans cette fin de phrase, qui doit être:

Ici, le Soprano reste en pleine valeur.

J. S. Bach Choral 175
Ed. Breitkopf (J. S. B. N° VII)

§120. Si l'on résume l'ensemble des tessitures des instruments à embouchure, l'on constate que cet ensemble se répartit en 5 régions.

Ex. 108

| | | | | | | |
|--|---------------------------------------|--|-------------------------------------|---|--------------------------------|------------|
| (Eventuellement dessins) | | Acc! complément (moyens bas) | Contre-chants Eventuellement: chant | Basses | Contre-basses de redoublement. | sons réels |
| P. Bugle
1 Bugle
1 Cornet
1 Trompette | 2-3 Bugles
2 Cornet
2 Trompette | Cors
Altos
Barytons
1 Tuba
Trombones | 1 Baryton
Trombone
1 Tuba | Tubas partiellement
Bomb. Mi♭
Parfois 3 ^e Trb. | Bombardons | |

(voir encore après l'Ex. 95: "Méthode de travail" ainsi que l'Ex. 176 a. b. c.)

§121. Si d'autre part, l'on oppose les cuivres doux (Bugles) aux cuivres stridents (Trompettes - Cornets - Trombones):

Ex. 109

Cuivres doux (a. I, II, III, IV, V, VI)
Cuivres stridents (b. I, II, III, IV)
c. Mixte (III)

Altos Baryt. Tubas
 Baryt. 1 Tuba Bomb.
 Mi♭ Bombard.

Tromb. Tromb. Cors

l'on constatera que la région grave et sous-grave manque aux cuivres stridents. Il en résulte que l'adjonction de basses graves et sous-graves à ces derniers (cuivres stridents) nécessitera un emprunt aux basses et contrebasses des cuivres doux.

§122. Tout morceau de musique d'une certaine durée comporte naturellement des oppositions de sonorité, de force, de région. Exemple:

- A un groupe solo répond un autre groupe solo (les Trompettes par exemple après les Bugles, ou les Bugles après les Trombones, etc.)
- Aux cuivres doux succèdent les cuivres stridents ou vice-versa.
- Les cuivres doux **brodent** les cuivres stridents et vice-versa. (N. B.)
- Au *f* succède le *p* et inversement. (Les variétés de nuances vont à l'infini).
- A la région aiguë succède la région moyenne.
- A cette dernière, réplique la région grave.
- A 2 ou 3 régions combinées succède une ou 2 régions uniques.

N. B. Les broderies de cuivres stridents consistent surtout en sonneries ou figures rythmiques.

§123. D'autres combinaisons ou contrastes sont naturellement possibles; ils sont de nombre quasi illimité si l'on envisage le côté purement musical de ces combinaisons: rythmes, accords, contrepoints, nuances, etc.

Ex. 110

a. 1. a. 2. b

Bugles Trompettes ou Cornets

Bugles Cornets-Trps. Altos-Barytons Tubas Tromb. (+Cors?)

comparer avec l'Ex. D page 44

Ex. 110 (continued)

c. d. e. f. g.

Bugles Tromp. Cornet Tromb. Basses

Trp. Corn. Trb.

etc. *f* *p*

ou Basses seules

§124. Tous ces exemples sont très brefs, mais ils sont praticables en phrases développées de 4 à 8 mesures et plus. (voir plus loin, Exercices 6^e série; Ex. 164^b)

§125. Le contraste le moins satisfaisant est celui des Cors, des Altos, ou des Barytons (ou Altos+Barytons+Cors) succédant aux Bugles ou pis encore, aux Cornets+Trompettes (+Trombones, éventuellement) Cela provient de la faiblesse numérique de ce groupe et aussi de l'inhabileté habituelle des instrumentistes. On aura soin, par conséquent de **bien amener** ce contraste, (de ne pas le faire succéder trop brusquement, trop rapidement à quelque sonorité plus étoffée). Ou bien, il faudra recourir aux Trombones pour donner au groupe Cors+Altos+Barytons la consistance qui lui manque.

Ex. 111

All^o mod^{to}

A B C

tutti *ff* *p* *tutti* *p* *tutti*

Altos+Barytons (+Cors) Bugles Alt.+Bar.

Basses

Dans la version B, l'entrée des Altos-Barytons-Cors est séparée de la 1^{re} mesure par un ζ ; cette entrée est mise ainsi en valeur, tandis qu'en A elle se trouve affaiblie par le voisinage immédiat et écrasant, de la 1^{re} mesure *tutti*. Dans le passage C les Altos, Barytons continuant le dessin descendant des Bugles: cette continuation a lieu avec une déperdition de son énorme: l'aide des Trombones est ici indispensable.

§126. 8 fois sur 10, l'adjonction de 3 Trombones sera utile, même dans le cas B; le passage C deviendrait alors plus homogène, plus sûr.

§127. Le schème suivant donnera une idée des contrastes d'orchestration que peut comporter une pièce faite de périodes soudées.

| | | | | | | | |
|--|-----------|---|------------------|-----------------|-----------------|--------------------------------|---|
| A. Motif I de 2 phrases
de 4 mesures: 8 mesures | | B. Motif II de 4 phrases
de 2 mesures: 8 mesures | | | | C. Motif I repris
8 mesures | |
| 1) | 2) | 1) | 2) | 3) | 4) | 1) | 2) |
| Phrase I | Phrase II | Phrase I | Phrase II | Phrase III | Phrase IV | Phrase I | Phrase II |
| <i>p</i> | <i>f</i> | <i>p</i> Bugles | <i>p</i> cuivres | <i>p</i> Bugles | <i>p</i> Basses | <i>f</i> tutti | a) <i>p</i> Bugles
b) <i>f</i> tutti |
| cuivres doux | | stridents | | | | | |
| | | dialogue | | | | | |

Ex. 112

Réalisation (Projet) **Allegretto**

A ① cuivres doux etc. *p*

Basses en 8^e

② Tutti *f* (à compléter) N.B.1

N.B.2

B ① cuivres doux *p*

Dialogue

② ③ ④ 2^e Cornet 2^e Trp. 1^{er} Cor N.B.3 *p*

C ① Tutti *f* tr

② a. *p* compléter N.B.1

b. *f*

§128. Il va de soi que les contrastes ne doivent pas être faits au hasard: il faut qu'ils concordent avec la structure, la nuance du morceau qu'on orchestre. L'étude de bons morceaux symphoniques sera fort utile pour cela.

N.B.1. En redoublant tout l'agrégat de la portée supérieure.

N.B.2. Redoubl^t partiel afin de ne pas croiser avec la basse.

N.B.3. Au point C⁴, l'on peut ajouter un accord *p* de 2 mesures dans les régions III-IV (Corns. Alt. - Bar. + (?) Tromb.)

§128^{bis}. Le crescendo orchestré, quand il est un peu prolongé, fait plus d'effet avec des renforcements successifs et gradués:

| 1 ^{re} mesure
<i>p crescendo.</i> | 2 ^e mesure | 3 ^e mesure | 4 ^e mesure | 5 ^e mesure | 6 ^e mesure
<i>f</i> |
|---|-------------------------------------|--------------------------------------|-------------------------------------|------------------------------------|--|
| Bugles | | | | | |
| Altos | | | | | |
| Barytons | | | | | |
| | + 2 ^d Cornet
Cor 1. ? | + 1 ^{er} Cornet
Cor 2. ? | + 1 ^{er} Trombone
Cor 3 | + 2 ^e Trombone
Cor 4 | + 1-2 Tromp., 3 ^e Trb.
et Batterie. N.B. |
| Basses | | | | | <i>f</i> |

N. B. A moins que la petite Caisse n'exécute un roulement cresc. de 5 mesures; la Cymb. et la G.C. entreront sur le *f*.

Le decrescendo s'obtient de façon inverse.

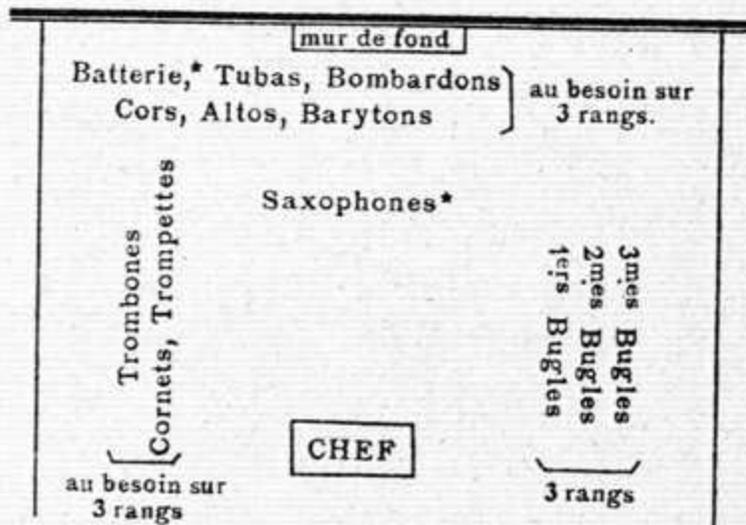
Un court crescendo aboutissant à un *sf* sera plus énergique par une **punctuation** du *sf* par le groupe strident. (L'inverse est faisable aussi):

+ Trp. C^{ts} Tromb. ou: Trp. C^{ts} Tromb. + Bugles etc. N.B. ou, Petite tr^{um} + G.C.
 Bugles etc. *sf* *sf* Caisse *sf*
 + Batterie N.B.* + Batterie N.B.*

Groupement de l'orchestre au Concert ou en Marche.

§129. Il n'est pas indifférent, dans les Orchestres de grouper les instruments d'une certaine manière; la sonorité en dépend. Dans une salle, la Fanfare sera adossée à un mur de fond dans l'ordre suivant:

Ex. 113

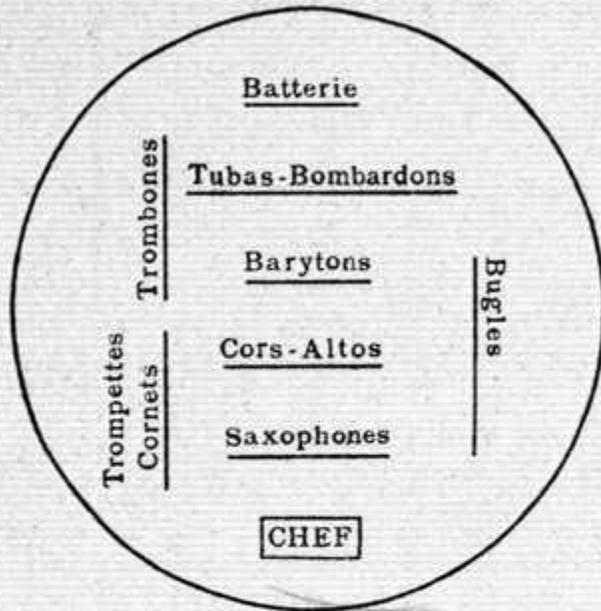


§130. Il n'y a pas d'inconvénient à placer les Bugles à gauche du chef et les Trompettes, Cornets, Trombones à droite.

N.B.* La Batterie et les Saxophones sont étudiés plus loin.

§131. Le kiosque placé au milieu d'une place publique favorise rarement l'équilibre des sonorités. Les instruments se disposent de façon analogue à la précédente, mais il va de soi que les auditeurs placés derrière le chef percevront seuls avec quelque clarté les morceaux exécutés. Il n'est pas inutile, au surplus, de faire remarquer que l'exécution est à la

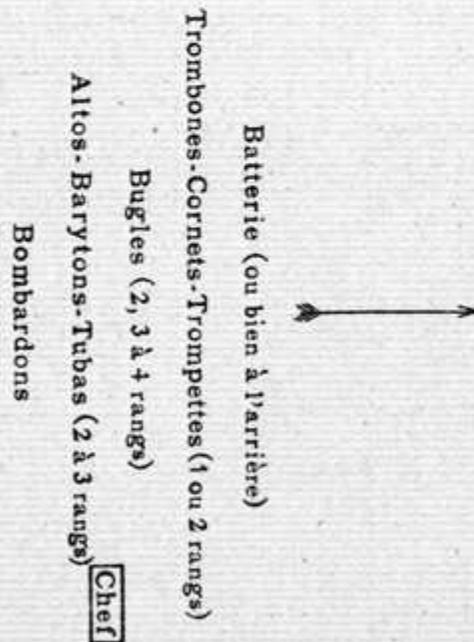
Ex. 114



merci du vent qui souffle, du plus au moins de tranquillité de la foule qui entoure le kiosque, etc. Les musiciens, aussi, s'entendent peu ou pas d'un groupe à un autre, ce qui ne facilite pas la netteté rythmique.

§132. En ordre de marche, une société de Fanfare se groupera ainsi:

Ex. 115



La place singulière occupée par la Batterie et les Trombones provient de la forme de ces instruments. La Batterie, néanmoins, est parfois placée à l'arrière, en dernier rang, ce qui vaut mieux.

§133. LA BATTERIE.

Ce groupe d'instruments comprend d'abord un "noyau fixe:"

La petite Caisse.

Les Cymbales et la Grosse-Caisse jouées par un ou 2 exécutants.

Ces deux ou trois instrumentistes sont chargés en outre de jouer:

le Triangle.

le Carillon.

le Tambour de basque.

les Castagnettes.

les accessoires pittoresques: Coucou, Fouet, Grelots, etc.

§134. La petite Caisse (petit Tambour plat) joue dans les marches des contretemps, à la façon des 2^{es} Bugles, tandis que la Grosse-Caisse ponctue des temps forts, à peu près comme les basses.

Ex. 116

Petite Caisse

Cymbales et Grosse-Caisse

roulement

ou

N.B.

N.B. cette version de la Gr. Caisse serait à éviter, la succession de 4 croches étant un effet assez forain.

§135. Dans les morceaux d'un certain développement, petite Caisse, Cymbales et Grosse Caisse interviennent pour accentuer un forté ou renforcer un accent.

Ex. 117

a.

Petite Caisse

Cymbales et Grosse-Caisse

N.B. 1

f dim.

pp

G.C.

Cyb.

dim.

etc.

N.B. Le roulement se note aussi ♩ ou ♪ . N.B. 1. Le crescendo du roulement, de Petite Caisse, amène fort heureusement un *f* de point phraséologique culminant. (voir Exerc. 7^e série g. mes. 11-12, etc.)
N.B. 2. La Grosse Caisse elle-même participe souvent à ce crescendo de préparation; les Cymbales interviennent au *f*. Le roulement prolongé de Petite Caisse et de Grosse Caisse réunies conclut mainte composition.

Ex. 118

Petite Caisse

Cymb. Gr. Caisse

b.

etc. c. tutti

f(*p*) *sf* *sf* *sf* *p* *sf*

P. Caisse *sf* *sf*

Cymb. *sf* *sf*

Gr. C. *sf* *sf*

§136. Une note accentuée ou renforcée s'indique *sf*, *rinf.* ou simplement $>$. Une note marquée, appuyée, s'indique \wedge ou $-$, (le 1^{er} signe exige plus de pesanteur que le second, il implique outre l'appui, une attaque un peu détachée ou percutée). On confond souvent toutes ces indications.

§137. Les Cymbales seules sont susceptibles d'effets doux, violents ou fantastiques, selon la manière dont on les utilise.(N.B.)

Ex. 119

1) Bugles
Altos

2) Trombones +8^o de Tromp. et Cornets. *sf*

Tubas
S^o Bomb. *sf*

3) *pp*

4) *pp*

Petite Caisse *p* *sf* *p* *sf*

Cymbales 1) *f* 2) *p* 3) *pp* 4) *pp*

Grosse Caisse *sf* *sf*

Baguettes de Timbales 3) *pp*

Baguettes de bois 4)

1. Frappées à l'ordinaire. Effet énergique. L'accord du 7^{me} diminué semble renforcer cet effet (de même dans l'exemple e.) En *p*, les Cymbales seules donnent comme un reflet mystérieux.

2. Frappées avec une mailloche de Grosse-Caisse (ce qui s'indique $+$) sonorité fantastique, qui devient mystérieuse en *pp*. De même le trémolo (exemple 3) ou les rythmes 4) exécutés par le moyen des baguettes de Timbales (à tête feutrée).

3. Trémolo, effet de frémissement. 4. Rythme; effet fantastique.

§138. La Grosse-Caisse jouée seule évoque le coup de canon lointain en *p* (Ex.120!) proche, en *f*. Le roulement donne l'impression d'une cascade lointaine, ou du murmure de la mer (Ex.120?) en *f*, il évoque le fracas du tonnerre, dans ce dernier cas on peut lui adjoindre les Timbales ou la Petite Caisse. (Ex. 120⁴)

N. B. 2137^{bis} Dans beaucoup d'orchestres, un seul instrumentiste joue à la fois la Grosse Caisse et les Cymbales. Ce cumul n'est pas à recommander, car il est impossible de bien faire résonner les Cymbales dans ces conditions.

① **Marziale**

Ex. 120

pp

Timbale sur LA
Grosse Caisse seule

etc.

H. BERLIOZ
Marche Hongroise
de la Damnation de
Faust. (Costalat et
C^{ie} éd. Paris.)

② Tubas
+ Bombardons 8

Grosse Caisse
seule

③

avec Petite Caisse
ou Timbale

§139. Les Timbales sont d'un emploi qui tend à se généraliser; elles figurent ordinairement par couples dans les orchestres militaires, mais il serait plus avantageux de disposer de trois Timbales au moins. Voici pourquoi. La Timbale qui est un grand tambour monté sur un bassin hémisphérique (dont on conteste l'utilité) donne une note dé-

finie. La grande Timbale donne comme note moyenne **Ex. 121** et la petite Timbale Par le moyen de tendeurs commandés par des clés, le timb-

lier peut hausser ces sons d'une tierce majeure (et même d'une quarte) et les baisser d'une seconde majeure (voire même une tierce majeure.) L'extrême tension de la peau de Timbale durcit le son, le relachement le mollit. En sorte que dans l'accord

Petite T. Grande T.
 (Symphonies IV (Finale) et IX (Scherzo) de Beethoven) le fa de

Ex. 122

la petite Timbale est sec et mat, tandis que le *fa* bas de la grande Timbale est sourd et se rapproche de celui de la Grosse-Caisse. L'accord des Timbales peut être modifié assez rapidement en 1 à 3 mesures *moderato* selon l'intervalle. Les modulations souvent rapprochées de la musique moderne dépassent parfois les possibilités de changement des Timbales, c'est pourquoi une troisième, de format intermédiaire est d'incontestable utilité. (Il existe des Timbales à pédales, dont l'accord peut être fait instantanément)

§140. Le rôle de la Timbale à l'orchestre participe à la fois de la Petite-Caisse et de la Grosse-Caisse: roulements, coups secs, imitations du tonnerre, rythmes, dessins, etc.

§141. Le tambour de basque consiste en un petit cercle de bois garnis de couples de petites rondelles métalliques. Sur ce cercle est tendu une peau que l'on frappe du bout des doigts de la main droite: la peau résonne et les rondelles métalliques bruissent. On peut aussi agiter le tambour de basque de la main gauche, ou glisser sur la peau le pouce de la main droite, ce qui produit une sorte de roulement (*tremolo*). Cet instrument est propre aux effets rythmiques exclusivement. Notation:

Ex. 123

N.B. *glissez* avec le pouce, *agitez*. (Il est bon de spécifier au long ces modes d'exécution). (On peut aussi tenir le Tbr. de basque de la main droite.)

N.B. *glissez* avec le pouce, *agitez*. (Il est bon de spécifier au long ces modes d'exécution). (On peut aussi tenir le Tbr. de basque de la main droite.)

§142. Le Triangle donne une petite note indéterminée^(*), claire et métallique, qui s'adjoit volontiers aux sonorités aiguës de caractère gracieux. Le roulement (*tremolo*, mesuré ou non, Ex. 124 etc.) a perdu toute séduction depuis la généralisation des sonneries électriques auxquelles il s'identifie! Mais les rythmes ont gardé leur coloris.

Ex. 125

Triangle

d'après F. LISZT. (Finale du Concerto pour piano).
Accord final de la Danse d'Anitra, de Peer Gijnt, Ed. Grieg.

§143. Le Carillon, fait de lames d'acier, possède de une à deux octaves chromatiques que l'on note au diapason d'ut deux octaves au-dessous de l'effet réel.

Ex. 126

(Carillon portatif) (Carillon d'orchestre)

effet à la 15^e au-dessus.

(*) Du moins, c'est l'habitude, de ne pas tenir compte de la note donnée par le Triangle. En réalité, cet engin donne un son d'intonation appréciable, qui change de hauteur selon l'endroit où il est frappé.

§144. Le Carillon se joue avec deux marteaux métalliques. On l'a aussi affublé d'un clavier, ce qui n'améliore guère la qualité de son, au contraire. Cet instrument ne s'accorde que de dessins mélodiques ou rythmiques; les accords ne lui conviennent pas, non plus que l'adjonction du Triangle (dont la sonorité est similaire). Comme pour ce dernier, le son cristallin du carillon s'harmonise bien avec les passages enregistrés très haut.

Ex. 127

a. *All^o*

1^{er} Bugle
2^e + 3^e Bugles
Alto
Carillon (en Ut)

p(f?)

b. *Andante*

pp

dim.

Carillon

p

rit.

dim.

§145. Le Tamtam, grande plaque circulaire de bronze, émet des sons graves et lugubres, en *p* analogues à ceux d'une cloche lointaine et assourdie et d'une hauteur appréciable. Le gong possède à peu près les mêmes qualités; il y en a de divers formats.

Ex. 128

etc. Sonneries de Cloches de Parsifal (Wagner) jouées par 4 Tamtams. Effet un peu flou.

Le Tamtam intervient dans les passages dramatiques ou dans les maxima de force.

§146. Les Castagnettes, deux petites lamelles de bois dur entre-choquées, n'apparaissent que dans les pièces à tendance pittoresque, espagnole naturellement!

Ex. 129

Notation:

N.B.

N.B. le  indique un court tremolo: 

§147. Mais on pourrait en tirer parti dans des scènes fantastiques ou macabres, à la façon du xylophone.

§148. Le xylophone n'est pas autre chose qu'un carillon à lames de bois. Les rythmes, les dessins qu'il exécute résonnent secs et mats, ce que C. Saint-Saëns a ingénieusement utilisé pour sa "Danse macabre". Certains artistes sont d'une virtuosité étonnante sur le xylophone.

Notation en ut, à l'octave du son réel. Etendue de une à trois octaves, comme le carillon. *g*: main gauche; *d*: main droite. Manipulation semblable à celle du carillon à marteaux.

Ex. 130

g d g d d g g d g d g d d g g d d g d d d d d
ou: d g d g d g d g

§149. Le fouet, les grelots, l'enclume, le waldteufel sont des accessoires bruyants qu'il suffit de mentionner.

§150. Composition (équilibre) d'un corps de fanfare.

(Nombre d'instrumentistes A petite société, B grande société).

Ex. 131

| | A | B |
|-----------------------------|---------|---------|
| Petit Bugle | 1 | 1 à 2 |
| 1 ^{ers} Bugles | 6 à 12 | 12 à 20 |
| 2 ^{es} Bugles | 3 à 7 | 7 à 12 |
| 3 ^{es} Bugles | 3 à 7 | 7 à 12 |
| 1 ^{ers} Altos | 2 | 2 à 6 |
| 2 ^{es} Altos | 2 | 2 à 5 |
| 1 ^{ers} Cors | } 2 à 4 | 4 à 8 |
| 2 ^{es} Cors | | |
| 3 ^{es} Cors | | |
| 4 ^{es} Cors | | |
| 1 ^{ers} Barytons | 1 à 2 | 2 à 6 |
| 2 ^{es} Barytons | 1 à 2 | 2 à 5 |
| 1 ^{ers} Tubas | 1 à 2 | 2 à 4 |
| 2 ^{es} Tubas | 2 à 4 | 4 à 7 |
| Bombardons Mi \flat | 1 | 2 à 3 |
| Bombardons Si \flat | 1 | 2 à 3 |
| 1 ^{ers} Cornets | 2 | 4 à 6 |
| 2 ^{es} Cornets | 2 | 4 à 6 |
| 1 ^{res} Trompettes | 1 | 2 à 4 |
| 2 ^{es} Trompettes | 1 | 2 à 4 |
| 1 ^{ers} Trombones | 1 | 2 à 4 |
| 2 ^{es} Trombones | 1 | 2 à 4 |
| 3 ^{es} Trombones | 1 | 2 à 4 |



§151. Mais de telles proportions ne se rencontrent presque jamais, surtout dans les musiques civiles d'amateurs, où le recrutement est soumis au hasard. Les petites sociétés manquent généralement: de Cors, de 2^d Baryton, de Bombardon Si \flat , de Trompettes, parfois même de Petit Bugle.

2^{me} Partie. L' Harmonie.

Les Instruments à anche et les Flûtes

§152. Les instruments à anche et les Flûtes se construisent non seulement en bois, (de là vient leur nom abrégé de "bois"), mais encore en caoutchouc durci (ébonite) ou en métal (cuivre, maillechort, argent).

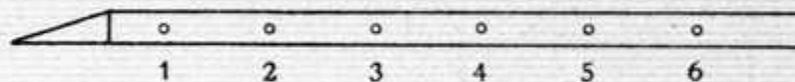
§153. Le principe de leur construction est le même que celui des instruments à embouchure, mais ce dernier accessoire est remplacé par une anche simple sur les Saxophones et les Clarinettes, par une anche double sur les Hautbois et Bassons.

§154. Le corps de l'instrument est de forme cylindrique (Flûtes, Clarinette) ou conique (Hautbois, Bassons, Saxophones, Sarrusophones.) (Voir §86.)

§155. Les échelles sonores s'obtiennent:

1^o) par une série de raccourcissements du tube principal: ce tube est percé de trous obturés par des spatules ou clés. Si l'on relève l'une de ces clés, on débouche de ce fait un des trous et la portion de l'instrument située entre ce trou et l'anche résonne seule et la résonance est diminuée de la portion située au de-là, Par exemple:

Ex. 132



Si l'on débouche les trous 5-6, l'instrument résonnera jusqu'au trou 5. Si l'on débouche les trous 2 à 6, l'instrument ne résonne plus que jusqu'au trou 2, etc.

§156. Outre 6 trous principaux qui donnent avec le tuyau ouvert, 7 sons diatoniques les instruments à anche et les flûtes possèdent encore une série de trous latéraux destinés les uns à fournir les sons chromatiques intermédiaires, les autres à assurer la justesse de certaines notes, ou, encore, à faciliter des trilles et des batteries.

§157. 2^o) Chaque son émis par l'instrument produit une série d'harmoniques.* Toutefois, sur les petits instruments, on ne se sert que des fondamentales et des harmoniques 1 et 2, rarement de l'harmonique 3.

Ex. 133

2^e harmonique
(difficiles)
(son 3)

Hautbois
(instrument conique
à 2 anches)

1^{ère} harmonique
(son 2).

* Rappelons que les harmoniques proviennent des divisions naturelles d'un son fondamental, par exemple:

§158. Le Basson fonctionne de façon analogue. Sur la Clarinette (instrument cylindr. à 1 anche) ce sont les harmoniques 2 qui s'obtiennent d'abord. (Pour l'origine de ce phénomène, voir quelque traité d'acoustique musicale, notamment celui de V. C. Mahillon) * N.B. 1.

Ex. 134

5^e harmonique

2^e harmonique

Fondamentales

sons écrits

c.

b.

a.

ces sons peuvent aussi se produire par le moy. en des harmoniques 9: etc.

§159. La Flûte est un tube cylindrique à embouchure latérale, les sons fondamentaux s'octavient par les harmoniques 1 et le reste de l'échelle (3^e octave) à l'aigu, s'obtient par les harmoniques 2 ou 3. N.B. 2.

§160. Les Saxophones sont de forme conique, avec une seule anche; l'échelle fondamentale, s'étend de **Ex. 136** elle peut s'octavier au moyen de 2 clés et se prolonger de 4 sons suraigus au moyen des harmoniques 2.

a. sons écrits

b.

sons écrits

§161. Les Sarrusophones doivent être identifiés aux Hautbois et Bassons, ils ont, comme ceux-ci, une forme conique et une double anche; le cuivre est la matière dont ils sont fabriqués.

§162. Les Saxophones quoique instruments à anche, font souvent partie des corps de fanfares, qu'on appelle alors fanfares mixtes. On en trouve de 6 grandeurs, leur écriture utilise la clé de sol exclusivement:

Ex. 136

Sopranino Mib (peu commun)

Soprano Sib

Alto Mib (le plus fréquent)

Ténor Sib

Baryton Mib

Basse Sib (très rare)

Effet réel

a.

b.

c.

d.

e.

f.

g.

unisson écrit du Petit Bugle

unisson écrit du Bugle et du Cornet

unisson écrit du Saxhorn-Alto

unisson écrit du Saxh. Baryton

unisson écrit du Bombardon Mib (basses) et parfois le 1^{er} Tuba (contrechants, dessins).

Basses exclusivement.

RÔLES:

comme le Petit Bugle en Fanfare.

comme le Petit Bugle en Fanfare.

comme le 1^{er} Bugle.

comme le 1^{er} Baryton ou le 1^{er} Tuba (chants, contrechants, dessins)

comme le Bombardon Mib (basses) et parfois le 1^{er} Tuba (contrechants, dessins).

Basses exclusivement.

Les 2 dernières notes aiguës manquent souvent aux instruments graves et suraigus.

Ecriture uniforme des 6 instruments

N.B.1* V. C. Mahillon. - *Eléments d'acoustique musicale et instrumentale*, Bruxelles C. Mahillon 1874.
N.B.2. L'on construisait anciennement des Flûtes à tuyau conique, dont le son différait de la Fl. cylind par la "rondour" du registre grave.

§162. On ne fera pas jouer trop continuellement les Saxophones, dont le timbre nasillard et monochrome fatigue vite. Mieux vaut réserver leur intervention ça et là (pour des phrases mélodiques, liées surtout, et, naturellement, dans les tutti *f*). La vitesse extrême des saxophones les rend aptes à jouer certains dessins intermédiaires trop rapides pour les Tubas et Barytons).

§163. Les deux saxophones aigus sont criards, de justesse douteuse dans le haut.

§164. Les deux Saxophones graves produisent au grave des sons ronflants, formidables et presque impossible à soutenir au de-là d'une ronde en mouvement Allegro moderato. Il convient d'user modérément de leur intervention souvent encombrante.

§165. Le Saxophone Alto est celui qui se rencontre le plus fréquemment.

§166. L'utilité de la présence des Saxophones dans une Fanfare a été fort contestée. De fait le son singulier de ces instruments à anche se marie très mal avec les résonances claires et nettes des instruments à embouchure. Mais il faut bien reconnaître qu'à cause même de cette hétérogénéité, les Saxophones forment un élément de contraste. Malheureusement, ils sont assez mal représentés, de cadre incomplet et trop faibles par rapport à la masse des instruments à embouchure. Il est par conséquent prudent de les écrire par surcroît, (en redoublements.)

Exercices (6^{me} Série)

Ajouter aux orchestrations de Fanfare déjà faites (Ex. 105 et autres) les 4 parties de Saxophones, Soprano Sib, Alto Mi \flat , Ténor Sib, Baryton Mi \flat , que l'on placera au-dessus des cuivres clairs.

Le Saxophone Soprano doublera le 1^{er} Bugle (unisson).

Le Saxophone Alto doublera le 1^{er} Bugle (écrire une 3^{ce} plus haut).

Le Saxophone Ténor doublera le 1^{er} Baryton (unisson) ou le 1^{er} Tuba.

Le Saxophone Baryton doublera le Bombardon Mi \flat .

Correspondance (unisson) entre ces derniers Ex. 137

Composition de l'Harmonie

§167. Outre les cuivres de la Fanfare, dont la masse des Bugles 1, 2, 3 est réduite à 3 ou 4 instrumentistes, l'Harmonie comprend les Flûtes (UT), grande et petite (1 à 2 exécutants, manquent parfois), Les Hautbois (UT), parfois le Hautbois Alto ou Cor Anglais; (manquent souvent), les Bassons (UT), parfois le Contrebasson, (manque souvent), les Sarusophones, surtout le contrebasse, (ne se rencontrent que dans les très grandes sociétés), enfin, les Clarinettes, partagées en:

Petite Clarinette Mi \flat (1 à 2 exécutants)

1^{res} Clarinettes (grande masse, de 6 à 20) le noyau de l'Harmonie.

2^{mes} Clarinettes, de 3 à 10 et plus.

3^{mes} Clarinettes, de 3 à 10 et plus.

§168. Du groupe des 1^{res} Clarinettes se détache parfois un groupe dit: **Clarinettes solos**, à qui l'on réserve les traits de grande virtuosité.

§169. Certaines grandes sociétés possèdent aussi des Clarinettes altos et des Clarinettes basses, celles-ci en nombre insuffisant pour permettre de leur confier exclusivement la basse d'un ensemble de Clarinettes.

Groupement des Instruments de l'Harmonie rangés par ordre de tonalité.

B (à compléter par le tableau 57) (Les noirs indiquent les sons inaccessibles.)

SON RÉEL en UT SON RELATIF C 8^{va};

A Écrit

Pour obtenir le son A il faut écrire:

Ex. 140

Instrument en Ré♭ aigü
Petite Flûte

Instrument en Ut aigü
Petite Flûte

Instrument en Ut moyen
Grande Flûte

Instrument en Ut grave
Flûte
Hautb.
Trombone Ut
Trombone Sib
Trombone Tuba
Bombardon

Instruments en Ut grave
Trombone, Basson

Instruments en Ut sous grave
Contre-basson
Contrebasse à cordes (effet): 8

Instrument en Mi♭ aigü
Petite Clarinette
Petit Bugle (limite)

Instruments en Mi♭ moyen
Clarinette, Alto, Cor
Saxophone Alto



Particularités.

Ex. 145 (Écriture) effet une octave plus haut.

Elle est parfois construite en Ré^b. La notation est alors un demi-ton plus bas que la petite Flûte en Ut.

Ex. 146 a. Ce même dessin pour petite Flûte en Ut b. effet une 8^e plus haut.

Les sons graves sont mesquins. L'instrument ne se prête pas à l'exécution des cantilènes soutenues, à cause de son acuité. Les traits rapides, gammes, arpèges, broderies, etc., lui conviennent surtout. C'est un instrument plutôt de caractère pittoresque. La technique de la grande Flûte lui est à peu près entièrement applicable.

§171. A certaines Fanfares est adjointe une petite Flûte, ceci n'est pas recommandable, car le sifflement perpétuel du Piccolo à deux octaves au-dessus du Bugle, ne peut être considéré comme beau...

§172. Aux programmes des concerts de plein air figurent souvent des polkas de petite Flûte, très peu artistiques, mais qui plaisent énormément au public spécial de ces auditions.

Grande Flûte. §173. La grande Flûte Ex. 147

Elle est propre aux chants soutenus ou détachés, aux fioritures, arpèges gammes, trilles, batteries. Les trémolos binaires et ternaires Ex. 148 a. et b.

ont du brillant, quoique faibles. Les sons graves et moyens ont trop peu de consistance pour l'orchestre d'Harmonie, surtout en plein-air, d'autant plus que le nombre de grandes Flûtes des corps de musique est trop restreint: 2 à 3 au plus, qui sont vite écrasées par le voisinage redoutable des Clarinettes et des Instruments à embouchure.

§174. Le plus prudent est de ne confier aux Flûtes que des traits par surcroît (redoublements supprimables) et des solos remplaçables. (Ce remplacement nécessitera presque toujours une transposition à l'octave inférieure, car aucun instrument sauf la petite Clarinette, n'atteint aux notes hautes de la Flûte.)

§175. La Flûte est un instrument de facture très perfectionnée. Tous les trilles et batteries lui sont accessibles (sauf aux extrémités de son échelle sonore.) Néanmoins, il reste encore quelques flûtistes munis de vieux instruments. Sur ceux-ci, beaucoup de doigtés sont impraticables. Voir le traité de Widor. (La techn. de l'orch. moderne, Paris H. Lemoine et C^{ie} Edit.)

§176. Hautbois. Ex. 149 Hautbois Français rauque, dur

Cette partie est aussi très faible, encore que les hautboïstes amateurs peu exercés, tirent de leur roseau des sons fort aigres et désagréables. On le fera taire souvent. En *f*, il peut sans inconvénient jouer assez longtemps. Les mélodies naïves (pastorales) lui conviennent surtout, parfois les dessins rapides, absolument comme dans l'orchestre symphonique.

§177. Comme cet instrument manque souvent dans les harmonies et qu'il n'est représenté mainte fois que par un seul exécutant, on fera bien de ne lui confier que des passages par surcroît, des solos, des dessins remplaçables par quelque autre instrument, des phrases de redoublement.

La présence du Cor anglais (Hautbois alto) est, dans l'harmonie, tout à fait exceptionnelle. C'est assez dire qu'on ne peut rien lui confier d'essentiel, en dehors d'un solo remplaçable, et des redoublements.

§177. Le mécanisme des Hautbois, tout comme ceux de la Flûte et de la Clarinette, est arrivé à un grand degré de perfectionnement. Il reste néanmoins quelques instruments assez anciens en usage, sur lesquels certains trilles et batteries sont infaisables. (Voir C. M. Widor, ouvrage cité.)

§178. Bassons.

Ex. 150

The diagram shows a bass clef staff with a treble clef line above it. A line with arrows indicates the range from *fa* to *si^b*. The range is divided into three sections: 'région "basse"' (low), 'région "ténor"' (tenor), and 'région aiguë' (high). Below the staff, 'sons très gros, ronflants difficile à soutenir' is written under the low notes, 'terne' (dull) under the tenor notes, and 'étranglé bizarre' (strangled, bizarre) and 'difficiles' (difficult) under the high notes. 'sons réels' (real sounds) is written at the far right.

Ils sont peu communs, les Bassons, et rarement bien joués.

Le son des notes sous-graves, de *fa* à *si^b*, est d'une laideur absolue, d'une grossièreté sans égale, et impossibles à soutenir longtemps; on ne les utilisera que pour des redoublements de Contrebasses en *ff* ou pour des effets grotesques. Pour le reste, on les traitera comme en Symphonie, mais avec plus de réserve et en instruments de surcroît, en les adjoignant, selon le cas, aux Trombones, aux Cors, aux Tubas, aux Saxophones (voire, à la région inférieure des Clarinettes.)

§179. Les observations faites au sujet du mécanisme de la Flûte et du Hautbois sont applicables aux Bassons.

§180. Le Contrebasson, que l'on confond avec le Sarrusophone contrebasse, est rarissime. Donc instrument de surcroît.

The diagram shows a bass clef staff with a treble clef line above it. The notes are labeled 'très gros' (very large) and 'son réel à l'octave basse' (real sound at the low octave).

Les sons graves ronflent avec force; la région haute est étranglée et de caractère singulier. On n'utilisera ce monstrueux instrument que dans les *f* et les passages grotesques ou effrayants.

§181. Premières Clarinettes.

C'est à celles-ci qu'est dévolu le rôle essentiel dans l'Harmonie dont elles sont, en quelque sorte les 1^{rs} Violons. L'étendue pratique est:

Ex. 151

The diagram shows a treble clef staff with a bass clef line below it. The notes are labeled 'a.' and 'écriture; (sons réels, un ton plus bas.)' (writing; (real sounds, one tone lower)).

§189. Les premières Clarinettes peuvent se diviser pour jouer des phrases en octaves ou des dessins différents, surtout en *f*.

Ex. 154

§190. On ne perdra pas de vue que la division affaiblit forcément la sonorité de la masse des Clarinettes.

§191. On a travaillé sans relâche à améliorer le mécanisme de la Clarinette, qui est arrivé à un remarquable degré de perfection. Tous les traits, trilles et batteries, sont à présent praticables. Ce n'est plus que dans les villages que l'on trouve encore de vieux systèmes de Clarinettes. Sur ceux-là, beaucoup de doigtés sont infaisables. (Voir le traité de Berlioz, Instrumentation et celui déjà cité de C. M. Widor.)

2^{me} et 3^{me} Clarinettes.

§192. Ces parties étant tenues par des élèves et des instrumentistes manquant de technique, il convient de ne leur confier que des traits (chants et surtout accompagnements) peu compliqués. Les accompagnements seront similaires à ceux des 2^{ds} instruments de la Fanfare: contretemps, notes répétées etc.

§193. Dans les accords de tutti *f*, on pourra jucher toute la masse des Clarinettes dans le haut, ce qui est très sonore, même dur.

Ex. 155

Clarinettes

Bugles
Cornets, Trompettes

Trombones
Tubas
Bombardons

1)

ou les diviser

2) 3)

1^{re} Clar.

2^{me} Clar.

3^{me} Clar.

§194. La disposition divisée 2) a l'avantage de faire octaviser toutes les parties; il en résulte une homogénéité plus grande que dans la disposition 3).

§195. On ne dépassera pas en tout cas le  pour ces groupements suraigus, lesquels, d'ailleurs, devront être peu fréquents à cause de leur acuité par trop rude.

§196. L'octavation des 1^{res} jouant à l'aigu et au suraigu, appuie ces dernières.

§197. Les traits difficiles seront simplifiés.

Ex. 156

1^{re} Clarinette
2^{me} et 3^{me} Clarinettes
ou 3^{me}

§198. L'aide du 1^{er} Bugle ne sera pas inutile aux Clarinettes 2, 3; la simplification n'est pas toujours nécessaire.

Ex. 157

1^{er} Bugle
ou
1^{er} Cornet

§199. Il va de soi que les batteries et le trémolo, ainsi que le trille sont moins bien exécutés par les parties 2 et 3 que par les 1^{res}, celles-ci étant plus habiles.

Petite Clarinette Mi \flat . Sonne une quarte juste plus haut que la Clarinette ordinaire Sib.

§200. Les propriétés techniques sont les mêmes que celles de la Clarinette Sib, mais les qualités diffèrent. Le son est plus étriqué, surtout vers le haut, où il devient fort pointu et de justesse douteuse: le registre supra élevé ne sera donc utilisé qu'en *f*, avec une grosse orchestration qui en absorbe la résonance désagréable. Le Chalumeau est de moins bonne qualité que sur la Clarinette Sib, on s'en passera le plus possible. En définitive, le rôle de la petite Clarinette se résume à prolonger à l'aigu la Clarinette Sib, elle joue alors plus ou moins dans le registre de la grande Flûte.

Ex. 158

Petite Clar. Mi \flat
Clarinette Sib

Le passage 1) est octavié, ici la petite Clarinette intervient heureusement pour continuer le trait ascendant que les Clarinettes Sib ont du interrompre; ce passage de petite Clarinette pourrait être utilement renforcé par la grande Flûte.

A 2) il y aurait avantage à **remonter** les Clarinettes Sib d'une 8^{ve}, au lieu de laisser le superius à la petite Clarinette seulement. A 3) le son mesquin de la petite Clarinette accentue le désavantage de l'octavation. La disposition 4) est donc plus avantageuse (si l'on veut conserver l'octavation) on pourrait au besoin faire intervenir les 2^{es} Clarinettes à 4), à l'unisson de la 2^e division des premières. L'équilibre se rétablit de la sorte.

§201. **Clarinete Alto Mi \flat** (sonne à la 5^{te} sous la Clarinete ordinaire Si \flat , et à l'8^e au-dessous de la petite Clarinete). On n'en trouve que çà et là un exemplaire isolé, trop faible pour rendre de réels services. Cet instrument, un peu terne, est propre à exécuter des arpèges et des dessins ou chants intermédiaires, à la façon d'un Saxophone alto. La Clarinete alto est aussi construite en FA. On l'appelle encore, Cor de basset.

§202. **Clarinete Basse Si \flat** sonne à l'8^{ve} au dessous de la Clarinete ordinaire Si \flat . (Même rôle que la Clarinete-alto, plus des basses.) Les notes du Chalumeau sont pleines et sonores; l'aigu est étranglé, décoloré. On n'en trouve que de rares spécimens, mieux vaut écrire cette partie par surcroît. On a construit aussi des Clarinettes basses en FA grave et Si \flat grave, d'un timbre magnifique.

§203. Un corps complet et bien équilibré de Clarinettes devrait être composé de:

| | |
|---|---------------------------|
| 1 à 2 petites Clarinettes [sans compter 2 à 3 Gr. Flûtes] | |
| 6 à 10 1 ^{res} Clarinettes. | 4 à 6 Clarinettes alto. |
| 4 à 6 2 ^{mes} Clarinettes. | 4 à 5 Clarinettes basses. |
| 4 à 6 3 ^{mes} Clarinettes. | |

§204. Les deux derniers groupes pourraient ainsi constituer une basse assez puissante pour soutenir la masse sus-jacente. Mais comme il n'en est jamais ainsi et qu'on ne peut même pas compter sur la présence des Bassons pour remplacer ou compléter le groupe incomplet des Clarinettes altos et basses, force est de recourir aux Tubas et Bombardons.

Observations sur l'orchestration en Harmonie

§205. Au fond, l'Harmonie est une Fanfare complétée par des instruments à anche et des Flûtes. Les 3 groupes, timbre doux - timbre strident - timbre intermédiaire (Cor) s'augmentent d'éléments contrastants: Clarinettes et, partiellement et moyennant précaution à cause de leur faiblesse numérique, Flûtes, Hautbois et Bassons.

§206. Toutefois, le groupe des Saxhorns, étant fort réduit, a moins de puissance qu'en Fanfare.

| | | | | |
|---------------|---|-------------------------|---|---|
| Ex.159 | { | Flûtes I. II. (III) | { | Bugles I. II. (III) |
| | | Hautbois I. II. | | Saxhorns Altos I. II. *N.B. |
| | | Bassons I. II. (III) | | Barytons I. II. *N.B. |
| | | | | Basses I. II. et Contrebasses |
| | | | | [intermédiaires: Cors I. II. (III. IV)] |
| | | { | { | Cornets I. II. |
| | | Petite Clarinete | | Trompettes I. II. |
| | | Clarinettes I. II. III. | | Trombones I. II. III. |
| | | | | [cuivres clairs] |

§207. *N.B. Quelques chefs d'orchestre suppriment de l'Harmonie les Altos-Barytons qu'ils estiment, (à tort selon nous) faisant double emploi avec les Cors. Ces chefs confondent la tessiture des instruments précités. En effet, les Cors jouent dans le registre moyen, identique à celui des Altos-Barytons. Mais les deux groupes, tout en pouvant à l'occasion se réunir, ont à remplir un rôle bien différent.

§208. D'autres directeurs suppriment même les Tubas, privant le corps de musique des seules basses qu'ils possèdent! La raison de cette suppression serait la maigreur des basses de Tubas. Seul le 1^{er} Tuba est conservé, comme "chanteur" du registre moyen!

§209. Cette critique est fondée. Les tubaïstes, nous l'avons déjà dit, ne s'exercent plus dans le grave de leur instrument, où ils émettent des sons peu assurés et étriés. La basse du Bombardon Mi \flat est au contraire ronde et pleine. Mais ce n'en est pas moins une voix de contrebasse, et, pour les passages qui ne demandent qu'une sonorité peu étoffée, le timbre plus neutre du Tuba convient mieux. C'est comme en Symphonie, la basse des cordes II et III du Violoncelle: trop faible pour soutenir seule tout l'orchestre, elle est toute indiquée comme base du Quatuor dans le médium, base pour laquelle la grosse voix de la Contrebasse serait trop lourde, trop volumineuse. On objecte pourtant que l'on pourrait construire des Bombardons Mi \flat de perce pas trop large, qui suppléeraient au manque de sons graves des Tubas tout en n'introduisant pas un timbre contrebasse dans le magma sonore.

§210. Les groupements pourront donc se faire: (Ex. notés pp. 72-73, Ex. 161)

I. Tutti.

Ex. 160

| | | | |
|----|--|--|------------------------------|
| A. | { Cuivres stridents+Cors
accords de fond ⁽¹⁾ ou
motif dominant ⁽²⁾
Basses | { Flûtes (8 au besoin les Clarinettes)
Clarinettes, Hautbois octaviant
+les cuivres doux
Cuivres doux octaviant
et complétant le groupe
de Clarinettes. | registre haut. |
| | | | registre moyen. |
| | | | registre bas et
sous-bas. |

| | | |
|----|--|---------------------------|
| B. | { [Bois + 8° les Cuivres]
{ Cuivres stridents
+ Cuivres doux
Basses | registre haut. |
| | | registre moyen. |
| | | registre bas et sous-bas. |

| | | |
|----|---|---------------------------|
| C. | { [Bois Cuivres stridents]
{ Cuivres doux
[Basses | registre moyen bas. |
| | | registre bas et sous-bas. |

§211. II. Groupes partiels seuls (Ex. notés pp. 74-75, Ex. 162)

| | | | |
|----|----------------------------|--|--|
| D. | Anches seules
et Flûtes | { 1 [à l'aigu
2 [au registre moyen
3 [au registre grave
4 [registre aigu+registre moyen
5 [registre moyen+registre grave | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

Comme en fanfare: (se reporter pp. 43-44, Ex. 103)

| | | | |
|----|---------------|--|---------------------|
| E. | cuivres seuls | { [cuivres doux seuls
{ cuivres stridents seuls | 1 [registres moyens |
| | | | 2 [registres graves |
| | | | 3 [Basses seules |
| | | | 4 [registre moyen |
| | | | 5 [registre grave |

§212. Groupes partiellement combinés (Ex. notés pp. 76-77, Ex. 163)

- F. a) Bois + Cuivres doux..... 1. registre moyen. 2. registre moyen. 3. registre moyen + registre grave. Ce mélange n'est que **partielle - ment (4) possible** dans le registre haut.
- b) Bois + Cuivres stridents. 1. registre moyen. 2. registre moyen. 3. registre moyen + registre grave. 4. dans le haut partiellement.
- c) Cuivres doux +
Cuivres stridents..... 1. registre moyen. 2. registre grave. 3. registre moyen + registre grave. (se reporter pp. 43-44, Ex. 104)
- Ces combinaisons dans un seul registre en **redoublement** ou en parties différentes. (d¹, 2, 3)

Dans son intéressant Traité d'orchestration pour Musique militaire, M. Parès passe en revue de nombreuses combinaisons de Flûtes, Hautbois, Clarinettes, toutes de sonorité fragile et convenant mieux aux concerts de salle que de plein-air: et même, ces effets délicats et bien sonnants semblent plutôt l'apanage de la symphonie que de l'harmonie.

Ex. 161

The musical score for Ex. 161 is organized into four systems labeled B, A1, A2, and C. System B includes parts for Flutes, Oboes, Bassoons, and Clarinettes. System A1 includes parts for Soprano, Alto, and Tenor. System A2 includes parts for Baryton and the first and second cornets. System C includes parts for the first and second trumpets, first and second trombones, and the bass. The woodwind parts feature various markings such as N.B. 1, 2, 3, 4 and dynamic markings like p and mf. The vocal parts have lyrics in French: 'un peu... haut', 'So' par le solo', and 'col 2e Clar.'

Flûtes

Hautbois

Bassons

Petite Clarinette

Clarinettes
Solo et 1^{re}

2^{me} et 3^{me} Clarinettes

Soprano

Alto

Ténor

Baryton

1^{er} et 2^d Cornets

1^{re} et 2^e
Trompettes Sib

1^{er}-2^{me} et 3^{me}
Trombones Sib

Saxophones

basse

à 3 ou bien col Altos

1er. 2^{me} et 3^{me} Bugles

1^{er} et 2^{me} Altos

1^{er} et 2^d Barytons

1^{er} et 2^d Tubas

Bombardon Mib

Bombardon Sib

Réduction au diapason Sib

Réduction au diapason Ut (Piano)

col 1^{er} Bugle (effet 8^o)

au besoin le 1^{er} avec le 1^{er} Baryton

etc.

etc.

(Ex. B) N. B! (Bassons) En *f*, (tutti) les grosses notes de sons graves sont admissibles.

(Ex. C) } N. B² Peu utiles, les Flûtes, dans ce registre bas.

(Ex. C) } N. B³ N'est pas absolument utile en *p*

(Ex. C) N. B⁴ Le rapprochement des basses et du médium ne permet guère d'écrire trois parties de Trombone. Ceci est toute fois admissible

II. GROUPEMENTS PARTIELS.

The musical score is divided into five systems, labeled D¹ through D⁵. Each system contains staves for various instruments. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *pp*, and *N.B.* (Nota Bene). The instruments listed on the left include Flutes, Oboes, Bassoons, Clarinets, Saxophones, and Horns.

Ex. 162

Flûtes

Hautbois

Bassons

Petite Clarinette

Clarinettes
Solo et 1^{er}

2^{me} et 3^{me} Clarinettes

Soprano

Alto

Ténor

Baryton

Cornets

Trompettes

Trombones

Cors Mi \flat

Saxophones

The musical score is organized into systems for different instrument groups. The top system includes staves for 1st and 3rd Bugles, Altos, Barytons, 1st and 2nd Tubas, Bombardon Mib, and Bombardon Sib. The bottom system includes staves for Réduction and Piano. Specific measures are marked with 'N.B.' (Nota Bene) and dynamics like 'pp', 'p', and 'ppp'. Chord symbols D¹, D², D³, D⁴, and D⁵ are placed below the piano staff.

1^{re} 2^{me} et 3^{me} Bugles

Altos

Barytons

1^{er} et 2^d Tubas

Bombardon Mib

Bombardon Sib

Réduction
pour le
Piano

Hautbois. N.B.1 (D¹). Un seul Hautbois suffit en p. (Hbs) N.B.12-13. Un seul Hautbois.
 Clarinette 1. N.B.2 (D¹). En p, la division supérieure est inutile; les Flûtes et la petite Clarinette suffisent. N.B.13 (D⁴⁻⁵) idem.
 Saxophone Soprano. N.B.3. Trop haut: désagréable en p.
 Saxophone Alto. N.B.4. Trop haut: N.B.6 (D²) Ou bien remplacer le Saxophone Soprano par une division de Saxophone Altos.
 Cors. N.B.7 (D²) N.B.9 (D³). Ces renforcements ne sont pas inutiles dans ce registre.
 Bugles. N.B.5 (D¹) N.B.8 (D²) N.B.14 (D⁴) N.B.14 (D⁵). Ces renforcements ne sont pas inutiles dans ce registre.
 Altos. N.B.10-15-20. Ces renforcements ne sont pas inutiles dans ce registre.
 Barytons. N.B.16-21. " " "
 Tubas. N.B.11-17-22. " " "

III. GROUPES PARTIELLEMENT COMBINÉS.

The musical score is organized into two main systems. The top system contains parts for Flutes (labeled d¹, d², d³), Hautbois, Bassons, and Petite Clarinette. The bottom system contains parts for Clarinettes Solo et 1^{re}, 2^{me} et 3^{me} Clarinettes, Soprano, Alto, Ténor, Baryton, Cornets, Trompettes, Trombones, Cors, and Eangles. Each part contains musical notation with various dynamics and performance instructions.

Ex. 163.

Flûtes

Hautbois

Bassons

Petite Clarinette

Clarinettes Solo et 1^{re}

2^{me} et 3^{me} Clarinettes

Soprano

Alto

Ténor

Baryton

Cornets

Trompettes

Trombones

Cors

Eangles

Saxophones

Elles pourront aussi être d'orchestration plus réduite, par exemple:
d¹ sans Altos - Barytons ni Bassons etc.
d²
d³

- d¹** Accords aux Bugles + 1-2 Altos + 1 Baryton (ou Tuba)
- d²** Accompi aux Bois et Trompettes.
- d³** Accords aux Bois Accompi aux Trombones
- Accords aux Cuivres
- Accomp! aux Bois, Clarinette, Flûte (ou Clarin. div. en octaves)
- Bassons, Saxophones.

- F a)** Bois + Cuivres doux 1, registre moyen, 2, registre grave, 3, moyen + grave, 4, haut (partiel).
- b)** Bois + Cuivres stridents 1, " " 2, " " 3, " " 4, " " 4, " " "
- c)** Cuivres doux + Cuivres stridents (voir la Fanfare)
- Flûte. N.B.1 *ad libitum*.
- Hautbois. N.B.2 *Un seul en p. Tacet en pp. N.B.2a ad libitum.*
- Bassons. N.B.3 *Un seul. N.B.4-5 La meilleure disposition est à 3 et 4 parties. S'il n'y a que 2 Bassons, faire jouer la 1re et la 3me parties.*
- Petite Clarinette. N.B.6a et 6b *Redoublement peu utile de la 1re Clarinette.*
- Clarinette 1. N.B.7 *Division ad libitum. N.B.8 en p la première division est inutile: redoublement de la Petite Clarinette. N.B.9 division ad libitum.*
- 2me et 3me Clarinettes. N.B.10-11 *Division ad libitum.*
- Saxophone Soprano. N.B.12-13-14-15 *ad libitum (le Sax. Alto vaut mieux)*
- Saxophone Alto. N.B.16a et 16b *Adjonction ad libitum. N.B.17 division ad libitum. Adjonction ad libitum.*
- Saxophone Ténor. N.B.21-22-23-24a-24b *Adjonction ad libitum.*
- Saxophone Baryton. N.B.25 *Adjonction ad libitum. N.B.26 division ad libitum et adjonction ad libitum. N.B.27 ad libitum.*
- Cornets. N.B.28 *1re division ad libitum.*
- Trompette. N.B.29-29 *Adjonction non obligée; ou bien en place de Cornet. N.B.30 1re division ad lib.*
- Cors. N.B.31-32-33 *ad libitum.*
- Barytons. N.B.34 *ad libitum (aide au 3me Trombone)*
- Tubas. N.B.36 *1re division ad libitum (aide au Baryton) N.B.37 Basse de Tuba remplaçable par le 3me Trombone.*
- Bombardon Mib. N.B.38 *ad libitum. (aide au Tuba)*



Exercices (7^{me} série)

A. Disposer pour 1^{re}, 2^{me} et 3^{me} Clarinettes, les fragments suivants, avec complément éventuel de Cors, Altos, Barytons (au registre moyen). Basse aux Tubas et Clarinette basse, octavation de la basse aux Bombardon Sib et, partiellement, au Bombardon Mi \flat . Renforcement éventuel des Clarinettes 1 par les 1^{rs} Bugles, des Clarinettes 2-3 par les 2-3^{mes} Bugles.

a) **Maestoso**

Ex. 164.

b) **Mazurka**

reprandre (b) en *f*
avec octavations

c) **Marziale**

avec 8ⁿ

avec ou sans complément.

ff

p

Tubas-Barytons
Sans 8ⁿ

avec 8ⁿ

ff

d) Suite et fin de (a)

8ⁿ

Corn! Tp.

p cresc.

ff

ou:

e) **All^{etto}**

8ⁿ

ff

ms

p

etc.

achever cette période en *f* mi \flat . (2 temps et 2 mesures)

Batterie:
P. Caisse
C. + G. Caisse

f) All^o

+8 Flûte, Petite Clar., Clar. 1
Clar. 2-3, Bugles, Hautbois

Clar. 1. + Bugles

+8 Flûte
P. Clar.
+Hautb.

Cornets
Trp.
Cors
f (Altos, Bar)

Compt! (Trombones)

Cymb.

P. Caisse

+Trb.

C.+
G.C.

+8

Tutti

81^{re} Cl. Petite Clar. Flûtes
Clar. 2-3 + Bugles + Htb.

etc.

terminer
cette
période
(2 temps
et 2 ou 4
mesures)

Cornets, Tromp.

1 Tuba
1 Basson

Tamb. de basque.

8) Andante

Bugle 1.
+ Clar. 1.

Altos
Cor 1.

Clar. 2.
+ Bugle 2.

Basses + Bomb^{us} 8

Bar.
Basson

Bar.
Basson

Cors
2-3

pp *sostenuto*

+8 Flûtes + ajouter des
inst^s pour le crescendo

string

Cl 1 +
Trp. 1
compt

+8 Fl. P. Clar.
Bugles Cl. 1.

cresc.

Tromb.
+ Cor 1

Trb. 2

P. Caisse
pp

C.+ G.C.

G.C.

+ Cnt

Clar. Flûtes
(Bugles?)

pp

+8

+ G.C.

+ G.C.

+accord tenu
Cornets Trp.

+accord tenu
Cornets Trp.

Cl^o 1. Trp. 1.

etc.

terminer
cette esquisse
(Introduction
d'une Overture
ou d'une Fantaisie)

(p)

C.+

Exercices (suite)

B. Transcrire en *ff* les exercices 164^{bce} en octaviant les Clarinettes 1 par les Clarinettes 2 renforcées par les Bugles 1 et Cornets 1. Les accords par les Clarinettes 3 renforcées par les 2^{ds} Bugles et Altos, Trompettes et Trombones (comme en Fanfare). Les basses aux Tubas, (éventuellement + 3^{me} Trombone) 8^{ve} au Bombardon Sib et, éventuellement au Bombardon Mib. Ajouter les Flûtes aux 1^{res} Clarinettes, les Hautbois aux secondes Clarinettes (+ Bugles), les Bassons aux Tubas.

C. Orchestrer de même façon le N^oa. auquel on ajoutera la 2^{de} phrase (ex. N^od) dont les mesures 3-4 ne sont pas accessibles, à l'8^{ve}, aux 1^{res} Clarinettes, qui joueront la note harmonique immédiatement en dessous (à la mesure 5, les 1^{res} Clarinettes reprennent la mélodie octaviée.)

D. Orchestrer à nouveau le N^oa ainsi que c et d en disposant les bois ainsi: mélodie Clarinettes 1, divisées en 8^{ves}, + petite Clarinette à la division supérieure.

1^{re} note harmonique en 8^{ve} aux Clarinettes 2 divisées.

2^{me} note harmonique en 8^{ve} aux Clarinettes 3 divisées.

Le reste de l'orchestre comme en B ou C.

E. Transposer le N^oa (+le N^od) en Ut (écrit) Ex. 165  etc.

disposer les harmonies et la basse conformément aux préceptes donnés (tessitures) et réorchestrer comme ci-dessus. (Bien vérifier les tessitures)

F. Mettre aux Cuivres stridents, (Cornets, Trompettes, Cors) le chant a et son harmonie; la même chose, mais en contretemps, aux Bugles Altos, Cors et Barytons.

Ex. 166  etc. Pour finir: 

La basse aux Tubas, Clarinette basse et Bassons, 8^{ve} aux Bombardons soit **sur** le temps, soit en **contretemps** avec les accords ci-dessus 166^a

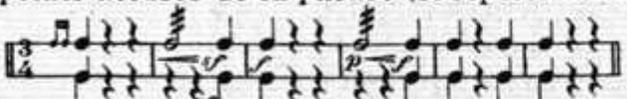
Aux Flûtes et Clarinettes le dessin suivant surplombera la disposition 166.

1^{re} Clar. (8^o Pet. Clar. + Flûte (à transposer évent!))

Ex. 167 

Les Hautbois peuvent être joints aux Cornets 1, ou bien on les fera taire ou on les ajoutera aux 1^{res} Clarinettes (appoint assez inutile).

§212^{bi} Ajouter les parties de petite Caisse et de Cymbales Grosse Caisse, soit continues, soit intermittentes, par exemple, seulement aux points accusés de la phrase (se reporter aux

§ concernant la batterie) comme ceci: Ex. 168  (164a)

F. Transcrire e-g de façon analogue selon les indications données à chaque schéma.

G. Schéma à transcrire selon les indications données et conformément au §122.

On pourra reprendre aussi les schémas de la 1^{re} partie et les amplifier. Ce schéma est donné à l'addenda, N^o 10 p. 129.

Autres Exercices (Transcriptions)

I. Transcrire pour Fanfare puis ajouter l'Harmonie les morceaux suivants: (on adoptera le diapason Sib. Un ut écrit: sib)

SCHUMANN, *Kinderscenen* (Scènes d'enfants) pour piano, op. 68.

N^o 7. CHANSON DE CHASSEUR. Beaucoup d'accords peuvent être complétés. La 4^{me} mesure avant la fin devra être semblable à la 8^{me} mesure avant la fin.

N^o 8. CAVALIER SAUVAGE.

SCHUMANN. — N° 10. LE JOYEUX LABOUREUR.

N° 12. KNECHT RUPRECHT (L'homme noir) Certaines basses (par ex. la mesure 11) doivent être octaviées. Harmonies à compléter. 4 mesures avant la fin, le thème des basses doit aussi, au 1^{er} temps, être octavié. Le Trio en Fa, (mesure 25 et suivantes) ne sera en batterie qu'aux **bois**; les Cuivres

joueront les mêmes batteries réduites en accords. 

N° 20. CHANT RUSTIQUE. Transposer en Sol. Beaucoup d'harmonies sont à compléter.

Maintenant autre pièce de ce joli recueil peut être transcrite.

CHOPIN. — VALSE Op. 34 N° 1. Transposer en **Sib**, (b^b) le morceau sonnera ainsi à son diapason réel (Sib écrit : La b) Cette pièce n'est possible qu'en Harmonie. Les basses seront souvent octaviées. Les Harmonies complétées et adaptées à la tessiture des 2^{ds} instruments. (Au piano, les accords en contretemps sont souvent trop relégués au grave). Les fusées, mesures 68-69 et 72-73 seront réduites à 6 notes. De même plus loin aux mesures 13-16 (et aux passages correspondants) se présente un trait fort étendu. On le répartira comme suit:

- | | |
|-----------|--|
| mesure 13 | { petite Flûte
8 ^o grande Flûte + petite Clarinette |
| mesure 14 | { grande Flûte + petite Clarinette
1 ^{re} Clarinette 8 ^o Saxophones Soprano et Alto |
| mesure 15 | { 1 ^{re} Clarinette + petite Clarinette
Saxophones Alto et Ténor |
| mesure 16 | { Bassons, Clarinette basse
Saxophones Ténor et Baryton 1 ^{er} Tuba |

On peut **finir** tous ces traits sur la 1^{re} croche de la mesure suivante, ce qui précise l'exécution.

L'exorde, mesure 1-2, 5-6, 9-10 peut être fait par les Clar. 1, les Sax. Alto et Ténor, + le 1^{er} Basson, + la Clar. basse, + le 1^{er} Baryton + le 1^{er} Tuba.

Aux mesures 33 et suivantes vient une phrase très étendue de tessiture, on en mettra les parties élevées aux Flûtes + petite Clarinette en ayant soin d'octavier ces passages par les 1^{res} Clarinettes, pour éviter des pertes de sonorité.

Somme toute, cette Valse de Chopin est de transcription difficile, ce sera un bon exercice que de chercher à l'arranger pour musique militaire.

CHOPIN. — VALSE Op. 34 N° 2. Quoique le Tempo soit indiqué **Lento**, le mouvement reste tout de même assez vif. (♩ : 144 à 150)

Le ton écrit reste le même (La écrit : Sol réel) Mêmes observations que pour le morceau précédent au sujet des basses et des harmonies.

36 mesures avant la fin vient un chant de basse, on évitera de l'octavier. (A placer aux Tubas [+ Barytons?] Bassons, Clarinette basse, Saxophones Baryton et Ténor, [Alto?])

On trouvera encore dans les **Valses**, **Mazurkas** et surtout les **Polonaises** de Chopin, de belles pages à orchestrer.

Les pièces pour piano 4 ms. (Weber, etc.) se prêtent général! bien à la transcription.

J. Compositions. Nous donnons ci-après, 3^{me} partie, quelques indications sur les formes les plus usitées de la musique instrumentale.

En les appliquant, on ne perdra pas de vue (pas plus que dans les transcriptions indiquées sous le littéra I) les tessitures favorables de la Fanfare et de l'Harmonie (§120, 121, Ex. 108-109.) La région I contient le superius (la mélodie en général) la région II les accompagnements. La région III, le prolongement des accompagnements; la région IV, les contrechants et dessins figuratifs, la région V, les basses, la région VI les octaviations des basses. En se conformant à ces données, l'on orchestrera à coup sûr.

3^{me} Partie

Structure des compositions

§213. Primitivement les compositeurs écrivaient exclusivement pour les voix ou le chœur:

| | | | |
|----------|-------------------------------------|---|--|
| à 4 voix | { Soprano
Alto
Ténor
Basse | { quelque fois plusieurs parties de Soprano
" " " " d'Alto
" " " " de Ténor
" " " " de Basse | } formaient alors des Chœurs de 5 à 12 voix et plus. |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

§214. Dans la musique instrumentale, on se bornait à exécuter ces mêmes parties sur des instruments de diapason (tessiture) analogue:

Soprano — joué par les Hautbois et les Violons; parfois on adjoignait la Flûte à l'unisson ou à l'octave.

Alto — joué par les 2^{ds} Violons plus tard partiellement par les Cors; plus tard encore par les Clarinettes.

Ténor — joué par les Altos (Violes) plus tard partiellement par les Cors.

Basse — joué par les Violoncelles (Violes de gambe), et les Bassons, et octavié par les Contrebasses. (Basses de Violes) (Les Pédales prolongées se plaçaient plutôt aux Cors en 8^{ve} qu'aux Bassons.)

§214^{bis} Sur le Clavecin et ensuite sur l'Orgue on réduisit sur 2 portées les compositions ainsi établies.

§215. Les compositions primitives étaient établies sur un chant harmonisé placé dans l'une des voix, le Soprano ou le Ténor,* ou sur une phrase ou thème reproduit par chaque voix successivement.

§216. Voici un specimen de chacune de ces méthodes. Pour plus de détails voir les traités de composition de V. d'Indy, de Riemann, les Histoires de la musique de Combarieu, Nève, Riemann, Woollett, etc.

I. Valeurs égales (placage harmonique).

Ex. 168. a.

1^{re} Voix
SOPRANO
(Dessus)
2^{me} Voix
ALTO
(Haute contre)
3^{me} Voix
TÉNOR
4^{me} Voix
BASSE
(Taille)

Andante

etc.

AVE MARIA, Jacques Arcadelt XV^e siècle. (Voir collection de musique ancienne de Lammers, Paris, Lemoine éditeur.) L'indication de nuance et de mouvement a été ajoutée; les compositeurs primitifs le négligeaient.

La prosodie (l'accentuation) du texte latin est fort défectueuse dans cet exemple.

II. Polyphonie.

SOPRANO

ALTO

TÉNOR

BASSE

(harmonie figurée)

etc.

CHORAL: "Jesus, Joie de mon cœur." Mélodie de Ahle 1661(?) Harmonisation de J.S. Bach (1687 - 1750) Recueil J.S. B. VII de Breitkopf et Härtel N°202.

* Le mot Ténor vient de "teneur de la mélodie", celui qui tient, qui énonce la mélodie.

III. Polyphonie (Imitations sur un thème donné).

(Réponse)
 Thème à la quinte

The musical score consists of four staves: SOPRANO (noté), ALTO (noté), TÉNOR (noté), and BASSE (noté). The music is in a minor key with a common time signature. The score is divided into measures 1 through 16. The Soprano part begins with a 'Thème à la quinte' in measure 5. The Tenor part begins with a 'Thème' in measure 1. The Bass part begins with a 'Thème' in measure 1. The lyrics 'San-ctus' are written below the staves. The score includes various musical notations such as rests, notes, and accidentals. There are also some annotations like '(?)' and 'Fragment b'.

Mesures 1-4. Thème à la Basse, imitation (réponse) au Ténor.

Mesures 5-11. Thème (réponse) au Soprano, imitation (réponse) à l'Alto.

Mesures 8-10. Thème au Ténor, imitation plus rapprochée à la Basse (mesures 9-11)

Mesures 11-12. Imitations à l'Alto puis au Soprano d'un fragment (la deuxième moitié) du thème.

Mesures 13-14. Imitations au Ténor puis à l'Alto du fragment précédent.

Mesure 15. Nouveau thème à la Basse.

Mesure 16. Réponse au Ténor, à ce nouveau thème. Ce nouveau thème est ensuite développé à peu près de la même manière que le 1^{er}. Il est suivi de 2 autres thèmes développés. En sorte que le morceau, (Sanctus), se compose de 4 thèmes, correspondant aux quatre phrases du Sanctus.

(?) Notes douteuses.

Ex. 169

- a. Thème au Ténor.
 b. Thème imité au Soprano (réponse), par mouvement inverse et agrandissement (valeurs de notes doublées).
 c. 3^e imitation, à l'Alto.
 d.e. f. remplissages contrapontiques. g. conclusion avec adjonctions de parties harmoniques. Le tout sur Pédale (son soutenu à la basse).

§216^{bis} La Fugue est une composition vocale ou instrumentale, à 2, 3, 4 voix et plus, bâtie sur un thème principal **imité** par toutes les autres voix successivement et de diverses manières. On termine par des **rentrées plus serrées** du thème (Strette) Ce genre de pièce dérive évidemment de la polyphonie **c.** (Monteverde) analysée plus haut. Actuellement, la Fugue n'est plus guère pratiquée qu'à l'Ecole, comme exercice; on lui donne généralement 3 parties: I. Exposition du thème dans toutes les voix et seulement dans le ton principal et sa dominante, II. Modulations diverses. III. Retour du ton initial, (Strette) La Fugue peut être faite sur plusieurs sujets (ou thèmes).

§217. Si l'on compare aux précédentes cette dernière composition, exclusivement instrumentale, l'on remarque leur affinité presque complète, sauf en ce qui concerne le **langage** beaucoup plus riche chez Bach que chez ses devanciers.

§218. Mais la structure est identique: 4 à 5 voix bien déterminées, dont le mouvement, indépendant, engendre des suites harmoniques très variées.

§219. Ce procédé de composition (d'essence vocale polyphonique appliquée au style instrumental), se retrouve, transformé, simplifié, dans les œuvres immédiatement postérieures à l'époque Bach: souvent le thème est exposé seul avec une simple basse et çà et là, quand la position de la main le permet, une ou deux notes de remplissage: c'est en somme un retour au placage primitif. Dans l'orchestre, quelque chose d'analogue se remarque, nombreuses sont les périodes faites de 3 parties: mélodie (Thème?) la tierce ou la sixte de ce chant, la basse. Pour la Musique militaire, qui aux 17/18 siècles se composait surtout de Fifres, Hautbois et Bassons, l'on adopte le même système de placage.

Ex. 170

MARCHE DES MOUSQUETAIRES FRANÇAIS. Air fait par M. de Lully.

Cité par Kastner, Histoire de la Musique militaire. Paris F. Didot 1848.

§220. Le motif dialogué donna naissance à la Fugue, qui fut bientôt surtout instrumentale, quoique basée sur la facture vocale. (voir §216^{bis}) Une variante du "système" basé sur le motif **dialogué** est le motif **développé**, c'est-à-dire qu'une partie **s'imité** elle-même; ceci amène forcément des modulations.

*N.B. Ces licences (5^{tes} parallèles) se rencontrent souvent (surtout aux conclusions) dans les compositions de cette époque.

Ex. 171 All^o

motif a. répétition. motif b. répétition.

1^{er} Violon

motif a inverse. répétition. motifc.(typeb) répétition. conclusion. tr etc.

J. S. Bach 2^e Concerto Brandebourgeois.

Ex. 172 1^{re} PARTIE
Andante

motif. ajoute.

Harmonies: I. IV V₅ I₃ IV V RE

répétition du motif. modification ajoute (conclusion)

V₇ SI V₃ I LA V₃ I MI V₅ V₁ I

2^{me} PARTIE

motif. motif (imitation)

LA SI V I

trait de liaison de basse

motif. motif (imit.) modification

IV V IV motif (imitat.) 1⁵(4) V I

trait de liaison de basse

motif motif(imit.)

FA#₃ I RE V₃ I

liaison (basse)

motif motif (imit.) motif(imit.) modif. ajoute

LA V V MI II V I

3^{me} PARTIE

motif motif (imit.)

motif (imit.)

Basse δ motif (imit.) LA V₃

motif (imit.) motif (imit.) ajoute conclusion (3+)

LA I₃ V I

Pour les accompagnements, se référer à l'œuvre même: J.S. Bach. Sarabande de la SUITE I pour le Clavecin.



La musique moderne exhibe mainte trace de ce système, (incises:)

Ex. 173

1^{re} PHRASE motif imitation motif imitation

2^{me} PHRASE motif répétition variée du motif etc.

C. Franck
Aria et Finale
pour le Piano
Paris, Hamelle
éditeur.

Debussy
Jeux, Pantomime
A. Durand et C^{ie}
éditeur, Paris.

citation réduite au motif.

§221. Au XVIII^e Siècle se formèrent un peu partout des orchestres permanents, ce qui amena la fixation des instruments employés, Bois, Cuivres, Percussion, Cordes. En même temps, les compositeurs écrivirent des œuvres adaptées à ce matériel, œuvres dans lesquelles se décèle une certaine libération du style vocal. Elles consistaient surtout en Suites de danses, mêlées parfois de morceaux de caractère vocal, (romances, air, lied) on chercha ensuite à y appliquer le procédé du dialogue thématique vocal et à pousser plus loin qu'on ne l'avait encore tenté, les changements de ton, (modulation)

§222. La dimension de chaque danse étant devenue ainsi plus grande, on réduisit les Suites à 3, 4 ou 5 numéros, et on appela le tout "Symphonie" Le Prélude ou Ouverture d'Opéra, qui était à l'origine une danse lente (introduction) suivie d'une danse vive (allegro fugué) fut également très développé et compliqué; il eut sa place marquée dans la Symphonie, dont il composa le 1^{er} mouvement. (La Sonate. ce mot vient de **Sonare**, faire sonner) est une Symphonie pour clavier ou orgue; le Duo, le Trio, le Quatuor, le Quintette, le Sextette, et le Septuor, sont des Symphonies pour 2, 3, 4, 5, 6 ou 7 instruments.)

§223. D'autre part, l'organisation des Musiques militaires subit maintes transformations*² et la composition des instruments ne fut arrêtée en France et en Belgique que vers 1830, en Italie vers 1865. Dans les autres pays, cette composition resta assez vague et variable.

Ex. 174.

§224. France, Belgique, Italie, Angleterre(?) | Allemagne, Autriche, Scandinavie(?)

a) Harmonie: Flûtes

Hautbois

Clarinettes [petite I. II. III.]

Bassons

Saxophones

[Bugles I. II. Altos I. II. Barytons I. II.]

Cors I. II. (III. IV.)

Cornets I. II.

Trompettes I. II.

Trombones I. II. III.

Tubas I. II.

Bombardons Mib et Sib.

Batterie

b) Flûtes

Hautbois

Clarinettes [petite Lab petite Mib I. II. III. (IV)]

Bassons

Alt-horn (= Altos)

Cors I. II. III. IV.

Trompettes I. II. III. IV.

Trombones I. II. III. Trombone basse

Tubas Contrebasses (= Bombardons)

Batterie

c) Fanfare:

Petit Bugle

Bugles I. II. III.

Altos I. II. (III. IV.) Barytons I. II.

Cors I. II. (III. IV.)

Cornets I. II.

Trompettes I. II.

Trombones I. II. III.

Tubas I. II.

Bombardons Mib et Sib

Batterie

(Saxophones ad lib.)

d) [Cornet piccolo (Mib)] (= petit Bugle)

Alt-horn I. II., Ténor horn I. II. (= Altos, Barytons)

Cors I. II. III. IV.

[Cornets I. II.]

Trompettes I. II. (III. IV.)

Trombones I. II. III. Trombone basse

Euphonium (le Tuba des Français et des Belges)

Tubas Contrebasses (= Bombardons)

Batterie

*² Voir Kastner, Histoire de la musique militaire.

§225. Ce sont là, bien entendu, des corps de musique assez nombreux et exceptionnels. A côté de ceux-là se voient, en plus grand nombre, des corps de 15 à 40 exécutants, où beaucoup d'instruments manquent.

§226. Les œuvres composées pour musique militaire sont calquées sur celle de la symphonie, mais avec la préoccupation du plein air et dans un sens plutôt populaire, c'est-à-dire que le répertoire penche assez vers la musique d'opérette et les danses (20% d'œuvres sérieuses, 80% d'œuvres légères ou de "genre")

§227. Le relevé suivant donnera une idée du répertoire actuel des musiques de Fanfare et d'Harmonie, militaires et civiles.

Petites marches et pas-redoublés;

| | | | | | | | | |
|----------------|--|---|--------|---|---|---|----------------------|-----------------|
| Petites danses | <table border="0"> <tr> <td rowspan="4" style="font-size: 3em; vertical-align: middle;">{</td> <td>polkas</td> <td rowspan="4" style="font-size: 3em; vertical-align: middle;">}</td> <td rowspan="4" style="vertical-align: middle;">danse exotiques: tangos, fox-trott, habaneras, boléros etc.</td> </tr> <tr> <td>valse</td> </tr> <tr> <td>mazurkas, polonaises</td> </tr> <tr> <td>danses en vogue</td> </tr> </table> | { | polkas | } | danse exotiques: tangos, fox-trott, habaneras, boléros etc. | valse | mazurkas, polonaises | danses en vogue |
| { | polkas | | } | | | danse exotiques: tangos, fox-trott, habaneras, boléros etc. | | |
| | valse | | | | | | | |
| | mazurkas, polonaises | | | | | | | |
| | danses en vogue | | | | | | | |

| | | | | |
|--------------------------|---|---|---|---|
| Petits morceaux de genre | <table border="0"> <tr> <td rowspan="2" style="font-size: 3em; vertical-align: middle;">{</td> <td>ce sont au fond de petites danses affublées d'un titre pittoresque: les Gnômes, le Moulin de Forêt-Noire,</td> </tr> <tr> <td>ou d'un nom lyrique: Tes yeux, Manolita, Rêve d'amour, etc.</td> </tr> </table> | { | ce sont au fond de petites danses affublées d'un titre pittoresque: les Gnômes , le Moulin de Forêt-Noire , | ou d'un nom lyrique: Tes yeux , Manolita , Rêve d'amour , etc. |
| { | ce sont au fond de petites danses affublées d'un titre pittoresque: les Gnômes , le Moulin de Forêt-Noire , | | | |
| | ou d'un nom lyrique: Tes yeux , Manolita , Rêve d'amour , etc. | | | |

Grandes marches: **Marches aux flambeaux** de Meyerbeer et autres sur le même patron; Types: Marche du **Prophète**, de l'**Africaine**, de la **Reine de Saba**, de **Tannhauser**.

Grandes danses: (Suite de Valses, Danses à développement thématiques.)

Ouvertures: (originales ou arrangements, classiques ou d'opérettes.)

Symphonies: (arrangements, originales, assez clairsemées.)

Fantaisies originales ou, plus fréquemment, sur des motifs d'opéras et d'opérettes.

Variations, pour des instruments seuls ou pour l'ensemble.

Poèmes symphoniques. - Concertos.

§228. Toutes ces compositions sont établies: 1. Sur le **motif** de 8 à 16 mesures simplement harmonisé (accords plaqués, à contretemps et autres, un peu de figuration ou de contrechants) 2. Sur le **thème** dialogué ou développé, complément harmonique en accords plaqués ou à contretemps.

§228^{bis} Pour la formation de la phrase et de la période, ainsi que pour les formes diverses d'accompagnement, voir mon **Traité d'harmonie**, Vol. I, II et surtout III (Craz éd. Bruxelles) ou d'autres ouvrages similaires.

Les compositions pour Musique militaire sont rarement publiées en partition, les éditeurs se contentent généralement d'une **partie directrice** qui n'indique que les lignes principales du morceau: thème, basse, entrées diverses. Il est donc malaisé de se rendre compte d'une orchestration et force est à l'étudiant, de disposer lui-même en partition d'après les parties, les compositions qu'il désire approfondir. Ce sera du reste un travail des plus utiles, qui sera effectué dans cet ordre, phrase par phrase ou par reprise: 1^{er} Bugle, (1^{re} Clarinette); Basse et Contrebasse; 2^{de} instruments; Trompettes - Cornets; Trombones-Cors. On ajoutera en dernier lieu, la Batterie, les Flûtes-Hautbois, Saxophones et Bassons.

Petite Marche ou Danse.

§229. La forme de la **petite marche** ou de **petite danse** est la plus simple.

| | | | | | | | | | |
|---|---|--|-----------------------|---|---|-------------------------|---|-------------------------|--|
| 1 ^{re} partie: Introduction 2 à 4 mesures. | <table border="0"> <tr> <td rowspan="2" style="font-size: 3em; vertical-align: middle;">[</td> <td>Motif I de 16 mesures</td> <td rowspan="2" style="font-size: 3em; vertical-align: middle;">]</td> <td rowspan="2" style="font-size: 3em; vertical-align: middle;">[</td> <td>Motif II de 16 mesures.</td> <td rowspan="2" style="font-size: 3em; vertical-align: middle;">]</td> </tr> <tr> <td>Tonique</td> <td>Tonique. Modulation à la Dominante ou au 3^{me} degré (relatif V)</td> </tr> </table> | [| Motif I de 16 mesures |] | [| Motif II de 16 mesures. |] | Tonique | Tonique. Modulation à la Dominante ou au 3 ^{me} degré (relatif V) |
| [| Motif I de 16 mesures | |] | | | [| | Motif II de 16 mesures. |] |
| | Tonique | Tonique. Modulation à la Dominante ou au 3 ^{me} degré (relatif V) | | | | | | | |

Conclusion de 2 à 4 mesures.

2^{me} partie ou Trio; au IV^o degré, parfois au VI^b ou au III^b; au relatif, à la tonique opposée (par ex. **do mineur** après **Do Majeur**, ou inversement).

Après le Trio, on reprend (D.C.) la 1^{re} partie. Le motif du Trio doit contraster avec les précédents, il est plus soutenu en général.

N.B. Dans les Suites anciennes, on faisait suivre certaines danses brèves d'une 2^{me} danse orchestrée le plus souvent à **3 parties** (2 Hautbois, 1 Basson) D'où le titre de Trio, qui a été conservé pour désigner la 2^{me} danse.

§230. Cette structure primitive est modifiée comme suit:

Introduction. [Motif I. [Motif II. [Reprise du Motif I. Conclusion.
 [Tonique [Autre ton [Tonique

Trio analogue ou conforme à la structure précédemment exposée. Quelquefois, un 3^{me} Motif est placé après la reprise du Motif I, le plus souvent aux basses.

Lorsque le Trio ne comprend qu'un seul motif de 8 ou 16 mesures, on l'expose parfois *p* et on le reprend *ff*.

§231. Comme terminaison d'une petite danse, on place souvent à la fin de celle-ci une **Coda** plus ou moins développée, en cadences successives, précédées parfois d'un motif conclusif pris dans un mouvement plus vif. Il n'est pas inutile de donner le graphique de cette disposition, adaptée par exemple à une valse:

Introduction; I. § Motif I || Motif II || retour du Motif II petite conclusion ⊕ Trio: Motif III, intermède (Motif IV?) etc. D.C. au Motif I signe §. Coda ⊕ (que l'on fait succéder à la petite conclusion après que l'on a effectué le D.C.) Motif IV (V) en stringendo. Cadences.

§232. On lira avec fruit les belles danses composées pour le piano par Chopin, (Valses, Mazurkas et surtout Polonaises) les Menuets, Gavottes et autres danses anciennes pour le clavecin par les vieux maîtres français, Lulli, Rameau et surtout Couperin, Daquin et quelques autres; les Contredanses de Schubert (piano) assez vieilles mais contenant de jolis motifs, les Menuets etc. disséminés un peu partout dans l'œuvre pianistique de Haydn, Mozart, Beethoven et Mendelssohn, les vieux clavecinistes italiens, allemands, et anglais (Scarlatti, Martini, Clementi, J.S. Bach, J.F. Bach, W. Bach, Händel, Bird, J. Bull, etc.) (ces deux derniers sont très archaïques)

§233. Parmi les modernes, citons Schumann, Grieg, S^t Saëns. Si nous recommandons des œuvres de piano, c'est parce qu'elles sont faciles à se procurer grâce aux éditions populaires et leur valeur esthétique est immense, ce qui n'est pas toujours le cas de la musique écrite exprès pour l'Harmonie et la Fanfare. Naturellement, ces pièces de clavecin et de piano ne se prêtent pas toutes à un arrangement pour Musique militaire, les motifs, les harmonies, les basses sont situés tantôt trop haut, tantôt trop bas. Mais on peut et on doit s'en inspirer, il n'y a pas de meilleurs modèles, et c'est un exercice profitable que de chercher d'abord à les imiter tout en pliant ses idées aux moyens limités de la Musique

militaire. Basse Ex. 176  Registres moyens  Registre haut 

Diapason Sib

Ce dernier un peu prolongé vers le haut par les Flûtes et Clarinettes.

Grandes Valses.

§234. Après une introduction plus ou moins développée, la Valse comprend une série de groupements identiques aux petites danses (1^{er} motif; 2^{me} motif intercalaire; 1^{er} ou 3^{me} motif) (Voir les Valses de Joh. Strauss.) A la fin, on reprend le motif principal de tête, ou même une grande partie du 1^{er} groupe.

§235. Chaque groupement peut être repris plusieurs fois en entier, ce qui a lieu dans les grands bals officiels, dans le but de faire durer plus longtemps la musique de danse (Voir outre les compositions de Joh. Strauss, celles de Lanner, Métra, Désormes, etc.)

Danses à développement thématiques, Scherzo.

§236. L'étude détaillée de tels morceaux demanderait ^{pas mal} assez bien de place. Forcés d'abrégé nous renverrons aux traités de composition et l'étude des bonnes partitions. L'agencement du scherzo est variable; dans sa forme la plus simple, il correspond assez à celle de la Sarabande de J. S. Bach analysée plus haut: Motif; || intermède modulant || retour du motif || (conclusion) **Trio**: Motif; || intermède || motif || D.C. Beethoven. Scherzos de ses symphonies, Menuets et Scherzi de ses Sonates. J. S. Bach, beaucoup des danses de ses Suites, Partites, etc. pour clavecin, pour orchestre etc. Haydn, Mozart, Menuets de leurs symphonies.

Ouverture.

§237. Nous avons vu plus haut que sa structure primitive était un mouvement lent suivi d'un mouvement vif, fugué (Ouvertures de Lulli).

§238. On y ajouta ensuite comme 3^me partie conclusive, le retour du mouvement lent.

§239. L'Ouverture à l'italienne (type du à Rossini et ses contemporains,) débutait par une introduction (groupement de motifs, dont un principal) et un "corps" d'allegro mineur ou Majeur, composé d'un 1^{er} motif vif, 16 mesures environ, (exposé souvent 2 fois) d'un 2^e motif plus mélodique, et d'une conclusion de 3 motifs groupés de la sorte:

1) crescendo de 16 mesures, 2) 1^{er} motif concluant f 8 à 16 mesures (progression!) 3) série de cadences brèves 8 à 16 mesures. Tous ces motifs seront ordonnés tonalement:

I. Tonique ou Dominante II. Relatif III. Relatif ou Dominante.

Un bref raccord modulant ramenait le thème I et sa tonalité primitive. Suivaient le motif II, le crescendo et les conclusions, mais à la Tonique cette fois.

Une nouvelle série de phrases conclusives (Coda ou Péroration) accentuait la terminaison. (voir Rossini: **Le Barbier de Séville, la Cenerentola, Semiramide.**)

Quelques auteurs (Balfe entre autres dans sa **Bohémienne** et Weber dans diverses ouvertures) ont remplacé cette Coda par le retour d'un motif large exposé dans l'Introduction, motif entonné en grande force, avec un certain luxe d'ornementation, (aux basses surtout) Dans la **Jubel-Ouverture** de Weber, c'est le **God save the King** qui sert de finale; le **Gaudeamus igitur** sert de péroration à l'**Ouverture Académique** de J. Brahms. Une marche triomphale termine l'**Ouverture d'Egmont** (Beethoven). Les exemples ne manquent pas.

§239^a. L'Ouverture beethovénienne présente avec la précédente, d'assez grandes différences. Le 1^{er} motif est souvent établi sur un thème court, développé par répétitions (s'imitant lui-même, par ex.) ou par un groupement thématique*. Une transition conduit au 2^me motif, contrastant. A ce 2^me motif succède une période conclusive dans le style du 1^{er} thème (qui peut être utilisé à nouveau, soit comme élément de la conclusion, soit comme rappel)

§240. Cette première section de l'Ouverture est suivie d'une 2^me partie de dimension à peu près égale, dans laquelle les thèmes ou motifs précédents sont fortement développés, (par voie de répétitions modulantes, de combinaisons etc.)

§241. On reprend ensuite, avec confirmation du ton principal, la 1^{re} section. Le retour (ou rentrée) du 1^{er} motif ou thème devra se faire de façon marquante. Cette 3^me partie pourra être abrégée. La Coda est semblable à la Coda italienne.

§242. Peu de compositeurs ont bien réussi après Beethoven, à établir la partie centrale (de développement;) certains y ont renoncé, se bornant à rappeler brièvement l'introduction, parfois en y introduisant quelque motif nouveau. (C. f. Lassen, **Ouverture de fête**. Beethoven lui-même recourt à ce moyen expéditif dans son **Roi Etienne**.) Pour plus de détails, voir les traités de composition, notamment celui de V. d'Indy, Durand, éd. Paris, où le type Ouverture est étudié sous le § paragraphe Sonate, tome II (Le Vol. III de mon **Traité d'Harmonie** contient une analyse assez détaillée de l'Ouverture. Cranz, éd. Bruxelles.)

§243. Il y a des Ouvertures dont la forme fantaisiste ne rappelle en rien celles que nous venons de passer en revue. Par exemple **Guillaume Tell**** (I. Introduction, contenant une cantilène de violoncelle, mi mineur; II. Allegro [tempête] mi mineur, terminaison sur V⁺; III. Mouvement modéré: solo pastoral de Cor anglais, [Ranz des vaches] SOL Majeur; IV. Finale: Allegro vivo brillante, Mi Majeur avec conclusions. Ouverture en forme de marche, de Meyerbeer. (I. Marche religieuse, en motifs groupés; II. Marche militaire, de même forme, III. Combinaisons des deux marches et conclusions) Ouverture pour la tragédie **M. Robespierre**, Litolf, Introduction, II. 1^{er} motif, fragments de la Marseillaise (3^me motif) III. Reprises du 1^{er} et du 2^me motifs, crescendo aboutissant à un grand coup de timbale, IV. Rappel de l'Introduction; finale sur la Marseillaise mêlée de sonneries de Trompettes (4^e motif). L'Ouverture pour le drame **Charlotte Corday**, de Peter Benoit, est conçue sur un modèle analogue.

On étudiera avec fruit les ouvertures suivantes:

Mozart, toutes ses ouvertures (de formes diverses)

Beethoven, " " "

Weber, " " " (fantaisistes)

Mendelssohn, " " " (forme beethovénienne) (Une de ces ouvertures est écrite pour

R. Schumann, " " " (mélange de classicisme et de fantaisie) [Harmonie]

* C'est à dire plusieurs motifs successifs (2 à 3) formant groupe.

** de Rossini.

J. Brahms. 2 Ouvertures (Tragique, Académique; comme le précédent, classicisme et fantaisie.) Glinka. **La vie pour le Tsar, Rouslan**. Schubert. **Rosamonde, Fierabras**. Meyerbeer. **Struensée, L'Etoile du Nord** (genre Guillaume Tell) etc. Modernes, Litolff: **M. Robespierre, le Chant des Belges, les Guelfes** (assez fantaisistes). Wagner: **Rienzi** (à l'italienne) **Tannhauser** (fantaisiste) **Rule Britannia, Chr. Colomb**, (à l'italienne, assez banales). Dvorak. 3 Ouvertures (**Wanda, Hutsitska, In der Natur**). Reznizek. **Dona Diana** (Ouverture en forme de Scherzo). Goldmark. **La Reine de Saba, Penthésilée, Prométhée** (assez Meyerbeerien). Humperdinche. **Hänsel et Grétel**. Saint-Saens. **La Princesse Jaune, Les Barbares**. Ouverture Solennelle. Lalo. **Le Roi d'Ys** (fantaisiste). Dukas. **Polyeucte** (fantaisiste). Balakirew. Ouverture sur des thèmes russes; id. sur un thème espagnol. V. d'Indy. **Max et Thécia**, 2^{me} partie de la trilogie Wallenstein. C. Widor. Ouverture Espagnole. Glazounow. 2 Ouvertures sur des thèmes grecs; Ouverture solennelle; Ouverture dramatique; **Carnaval**. Rimsky-Kortakow. **La Pskovitaine. La Nuit de Mai. La fiancée du Tsar. La Grande Pâque russe**. Borodine. **Le Prince Igor**. Tchaikowsky. **Romeo et Juliette. 1812. La Tempête**. Tinel. **Catarina. Polyeucte**.

Les Ouvertures de Rossini, Bellini et Donizetti sont faites sur le patron indiqué plus haut. Celles de Auber, Hérold, Boïeldieu etc. se rattachent plus ou moins à ces données, mais avec plus de fantaisie encore. **Zampa** de Herold est composée d'une demi-douzaine de motifs successifs sans lien apparent. Quelques ouvertures: la **Bohémienne** de Balfe; **Martha** de Flotow, ont joui d'une certaine popularité. Tout cela est bien rebattu.

§244. Les Ouvertures pour des opérettes se résument à quelques motifs successifs et groupés en ordre contrastant. Fantaisies plutôt que véritables pièces symphoniques. A ce genre se rattachent **Zampa**, cité plus haut, **Poète et Paysan**, de F. von Suppé, etc.

§245. Si nous consultons les listes d'Ouvertures composées expressément pour Fanfare Harmonie, nous les voyons extraordinairement surchargées. Mais parmi tant d'œuvres, peu méritent réellement le nom d'Ouverture, la plupart relèvent du morceau à compartiments successifs, dont certains étant repris, semblent donner quelque cohésion au morceau. Parmi les Ouvertures les mieux construites pour Fanfare Harmonie, citons Van der Meulen, Tibérius. Parès, Lugdunum. Lecail, Ouv. dramatique. Labory, Ouvertures: Fête champêtre; Ouv. en FA; "1880". Voir en addenda, à la fin du présent traité l'analyse complète de cette dernière œuvre.

§246. La symphonie, nous l'avons vu, est issue de la suite et a pris, avec Beethoven, le maître du genre, l'ordonnance suivante:

1. Allegro en forme d'Ouverture
 2. Andante, Adagio ou Allegretto
 3. Menuet, Scherzo ou Scherzando
 4. Finale en rondo, en Variations ou en forme d'Ouverture avec péroraison très développée.
- } L'ordre de ces parties
est parfois interverti.

§247. L'Andante est de structure alternante à la façon du Rondo*: Motif, intermède, motif, intermède et ainsi de suite. Ou bien, en variations: Motif ou groupe de motifs. Variations 1. 2. 3..., conclusion. A la 3^{me} ou 4^{me} variation, de la fantaisie ne messied pas. Ceci pour briser la symétrie des variations.

§248. La forme de l'Ouverture est également appliquée à l'Andante, qui par là devient de dimensions excessives. Brahms et après lui C. Franck ont tenté de fondre en un seul morceau l'Andante et le Scherzo.

(C. Franck, Symphonie: I. Romance en 3 strophes. II. Scherzo. III. Romance et Scherzo combinés. Conclusion)

Le Menuet ou Scherzo est conditionné comme une danse avec Trio, (parfois avec 2 trios, Schumann,... Symphonie) On y introduit souvent un développement.

*Voir § 250 ci-après.

§249. Beethoven: 7^{me} symphonie (La 9^{me} possède un Scherzo construit de façon analogue: I. 1^{er} motif (2 fois) 2^{me} motif et conclusion (vers la Dominante ou le relatif Majeur); II. développement; III. reprise du 1^{er} et du 2^{me} motifs et conclusion (à la Tonique). Trio. Motif III, intermède, reprise du motif III, Da Capo.

§250. L'origine du **Rondo** (Rondeau) est la ronde paysanne, composée d'un refrain et de couplets. Le refrain reste identique, les couplets sont différents: Refrain, 1^{er} couplet, Refrain, 2^{me} couplet, Refrain, 3^{me} couplet et ainsi de suite. On termine par le refrain ou une Coda.

Pour obvier à la monotonie de cette alternance trop régulière, les classiques (dont Beethoven) remplaçaient l'un des couplets par un **développement** du refrain ou d'un couplet, ou d'un thème nouveau, suivi d'une reprise du 1^{er} couplet, parfois du 2^d; une Coda terminait.

§251. Les **variations** comportent l'exposition simple d'un thème et une série d'aspects de plus en plus modifiés de ce thème. Les modifications peuvent s'opérer sur le rythme, mais consistent surtout en surcharges ornementales et graduées: un thème tout en noires, sera par exemple, orné de croches, puis de triolets, enfin de doubles croches, etc.

Ex. 177

(a) Thème Var. I Var. II Var. III etc.

(b) Variations rythmiques I II III etc.

§252. Un procédé de Variation très usité par les classiques consistait à broder le thème par un motif nouveau, motif qui changeait à chaque variation.

Ex. 178

Var. I motif Var. II motif Var. III motif Var. IV motif etc.

Voir Beethoven, Variations pour piano sur un thème de Diabelli.

§253. Les modifications peuvent même affecter la mesure et le ton ainsi que l'a fait R. Schumann dans ses **Pièces (Variations) symphoniques** pour piano, et après lui, Dvorak dans ses Variations en ut mineur pour orchestre, dont l'architecture est: I. Exposition du thème, ut m. Variations par surcharge. II. Variations rythmiques modulantes (RÉ, SI \flat , RÉ, SI \flat , SI \flat min. RÉ \flat). III. Finale, ut m. Fuguettes et péroraison.

La Variation peut être épisodique. On trouve dans les anciennes Suites des **Sarabandes** suivies des "Agréments de la même Sarabande"; on y rencontre aussi des Sarabandes suivies d'un "Double" qui n'est autre qu'une variation de la 1^{re} Danse. La Sonate op. 28 pour piano de Beethoven contient un Andante: Motif, intermède, Motif, suivi d'un Trio auquel succède la reprise des motifs de l'Andante alternés de Variations. Le 1^{er} motif élargi sert de conclusion.

§254. Il n'existe pas, à notre connaissance, de symphonie originale pour Musique militaire; tout ce que l'on joue de ce genre consiste en transcriptions. Il est même rare qu'une Symphonie figure en entier au programme: on n'exécute que le 1^{er} allegro (l'Ouverture) ou le Scherzo, à l'exclusion du reste.

2255. Le **Poème symphonique** est à la fois descriptif et musical. Sa structure dépend de la donnée poétique ou dramatique. Des préoccupations trop exclusivement descriptives (nous entendons par là non seulement l'extérieur, l'ambiance, le paysage, mais encore l'action, les événements;) de telles préoccupations, disons-nous, dépassent facilement le cadre de la musique pure et il est fréquent de voir des auteurs tomber dans le pathos ou l'amphigouri en essayant de traduire trop fidèlement des situations d'ordre théâtral. Les données très simples (débarassées des scories des particularités, a dit Liszt) donneront les poèmes symphoniques présentant le plus de chances d'être compréhensibles, d'une teneur musicale définissable.

(Voir les poèmes symphoniques de Berlioz et, mieux encore, ceux de Liszt, de R. Strauss, de C. Saint-Saëns, les 4 poèmes de ce dernier sont musicaux en dehors de tout programme. Berlioz n'échappe pas au reproche d'incohérence. R. Strauss parvient à donner à ses poèmes symphoniques de la cohésion grâce à l'emploi de motifs-thèmes se rapportant aux idées, aux personnages etc. évoqués par le programme: ses œuvres descriptives sont de petits drames wagnériens sans paroles. **L'Apprenti Sorcier** de M. Dukas est inspiré d'une ballade de Goëthe; privée de son programme, cette œuvre reste un étincelant Scherzo, excellentement bâti.

2256. Les **Fantaisies**, appelées aussi Guirlandes, Macédoines, Pot-pourri(!), Rapsodies, etc. font succéder un certain nombre de motifs en ordre contrastant: une romance lente suivie d'une marche vive à laquelle succède un air lent et ainsi de suite. Les Fantaisies sur des motifs d'opéra sont innombrables; elles présentent rarement quelque intérêt en dehors du plus ou moins de charme du contour mélodique propre à chaque motif: cela d'ailleurs suffit au public bienveillant des concerts de plein-air.

2257. Certaines scènes d'opéra ont été transcrites telles quelles, avec leurs récitatifs, leurs chœurs, leur "strette" (terminaison.) **La bénédiction des poignards des Huguenots** (Meyerbeer) a bénéficié de maint arrangement et la **Prière avant le combat** du 1^{er} Acte de **Lohengrin** n'a pas échappé à la transcription.

2258. Les **Rapsodies Hongroises** pour piano de Liszt mettent en œuvre des motifs populaires. Ces œuvres d'un pianisme très brillant sont fort goûtées, (la 3^{me} surtout, ainsi que la **Fantaisie hongroise**) toutes sont transcrites pour orchestre symphonique et certaines pour harmonie et fanfare.

2259. Le **Concerto** est destiné à mettre en valeur quelque instrumentiste virtuose. Il consiste en une série de Soli suivis de **tutti** pendant lesquels le soliste se repose. Le Concerto affecte souvent la forme d'une Sonate symphonie: Ouverture, Andante, Finale.

Les **Polkas, Polonaises** etc. pour Flûte ou Cornet solo, ne sont pas autre chose que de petits Concertos, réduits aux dimensions d'une danse, dont ils ont la structure.

Orchestres réduits

2260. Nous avons indiqué les bonnes proportions (composition, nombres d'instrumentistes) d'une fanfare (2150) et d'une harmonie (2167 et suivant).

2261. Mais il s'en faut que ces proportions soient réalisées, surtout dans les musiques civiles, formées au hasard des recrutements. C'est dans les agglomérations (urbaines) importantes que l'on trouve les corps de musique le plus fortement composés. Les usines, les charbonnages permettent encore la formation, parmi leurs employés, de sociétés bien organisées; et même certaines administrations encouragent et protègent efficacement ces associations musicales.

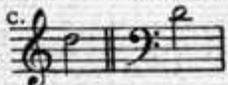
2262. Par contre, les villages agricoles, aux habitations disséminées ne possèdent généralement que des sociétés très petites, aux instrumentistes médiocrement exercés: 30, 25 exécutants, moins encore. Les instruments qui manquent le plus souvent sont:

2263. En Fanfare: le Petit-Bugle, les Trompettes, les Cors, le Bombardon Sib, parfois le 3^{me} Trombone, les Barytons et même les Altos. Des Saxophones, l'Alto se rencontre souvent, mais non les autres, surtout le Baryton.

2264. En Harmonie: les Flûtes, Hautbois, Bassons, les instruments susmentionnés. Certaines Harmonies ne sont même que des fanfares avec adjonction de quelques clarinettes!

2265. Dans ces conditions, il est inutile de songer à établir des contrastes, des combinaisons de sonorités. On se borne à faire jouer une mélodie par les petits instruments et l'accompagner par les autres, (basse et contretemps) encore faut-il que cette mélodie

soit d'exécution très facile, ne dépassant pas pour les Bugles-Cornets les écrits, et pour les instruments bas, Trombones et 1^{er} Tuba, les mêmes sons à l'octave

En aucun cas les secondes parties n'iront plus haut que  ni plus bas que  écrit

Les seconds Tubas et Bombardons ne peuvent descendre qu'au  écrit

2266. La musique jouée sera aussi diatonique que possible. Nous nous souvenons de la difficulté extrême qu'une fanfare de village éprouva dans l'exécution du Choral des pèlerins du **Tannhäuser**:

Ex.180



*N.B. Enharmonies nécessitées par la médiocrité des exécutants.

Il faut:  etc. Mais les bb pas plus que les x ne sont pas familiers aux instrumentistes villageois! Les chromatismes de cet hymne et les nombreuses liaisons de sons étaient de sérieux obstacles à l'interprétation, de même que le "soutenu" égal des phrases.

2267. Les orchestres de bal et ceux accompagnant les cantiques dans les processions ne comprennent que quatre musiciens: un premier Cornet, un second Cornet, un premier Trombone, un second Trombone (chargé de la basse). Ou bien, on prend des instruments de tessiture analogue:

- 1^o 1^{er} Bugle ou Cornet.
- 2^o 2^{me} Bugle ou Alto (ou second Cornet).
- 3^o Trombone ou Baryton.
- 4^o Tuba.



2268. L'écriture de ce quatuor est, naturellement, très pauvre, surtout si les deuxièmes parties (2^o, 3^o) sont réduites à des accompagnements.

Ex. 181

1^{er} Bugle ou Cornet

2^{me} Bugle ou Cornet (ou Alto)

Trombone (sib)

Tuba

2269. Plus artistique sont les trios, quatuors, quintettes etc. pour instruments à vent:
 Pour quatre Cors, (le corniste Artot en a composé toute une série).
 Pour deux Trompettes et un ou deux Trombones (ou Trompette basse* ou Tuba)**
 Pour trois ou quatre Trombones, ou trois Trombones et Tuba.
 Pour trois Clarinettes ou deux Clarinettes et Clarinette basse (ou Basson) ou 1 ou 2 Clarinettes, 1 Clarin. Alto et 1 Clarin. Basse etc.
 Pour Flûte, Hautbois, Clarinette et Basson.
 Pour 1 Flûte, 1 Hautbois, 1 ou 2 Clarinettes, 1 Cor et 1 ou 2 Bassons.

2270. Le répertoire de ces compositions, (qui sont plus du domaine de la musique de chambre que de la Fanfare et de l'Harmonie) est assez vaste. Il est encore plus riche lorsqu'on dénombre les compositions pour instruments à vent avec accompagnement de piano, Sonates, Trios, etc. avec ou sans collaboration d'instruments à cordes.

Ecriture

2271. Composition. Schemas.. Le plus simple est de concevoir les morceaux comme s'ils étaient au diapason d'ut. Il y a, dans ce cas, un minimum de transpositions à effectuer:

1. Instruments en Sib (sib: ut)
2. Instruments en Mib

auxquels on ajoute les instruments en ut, Flûtes, Hautbois, Bassons et éventuellement Trombones, (lesquels peuvent aussi s'écrire en Sib. En copiant le matériel on les rétablira au diapason d'Ut).

Ecriture de la Partition

(voir, au sujet de la partition, le 2228^{bis})

2272. On ne négligera pas d'indiquer les nuances et de répéter celles-ci à chaque **rentrée** (après un silence).

2273. Vérifier si les liaisons, ainsi que les <et> ne sont ni trop longues, ni trop courtes.

2274. Vérifier si les **accidents** sont bien indiqués. Outre qu'on les omet, qu'on les place mal, trop haut ou trop bas, il arrive que dans les transpositions des instruments en Mib, on écrit un Fa \sharp pour un Fa \natural (: Sib d'un instrument Sib transposé en Mib)

au lieu de

Une autre erreur fréquente est la confusion de l'ut \sharp avec l'ut \natural .

au lieu de

(*) La Trompette basse n'est autre chose qu'un Trombone alto ou ténor, de perce plus étroite que le Trombone usuel. L'emploi de ce bel instrument n'est pas très généralisé; c'est regrettable.

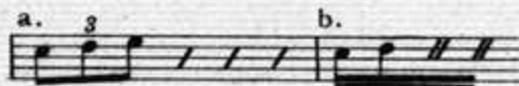
(**) C. f. Gilson, *Quatuor sur des mélodies Alsaciennes* (Mahillon éditeur Bruxelles.)

§275. Pour abréger la rédaction de la partition, on peut se borner à indiquer les redoublements textuels comme suit:

par exemple redoublement d'une partie de 1^o Bugle { col 1^o Bugle (ou avec 1^o Bugle) Aussi longtemps que le redoublement a lieu, on met à chaque mesure un double tiret diagonal = col 1^o Bugle | = | = | = | ou " | " | " |

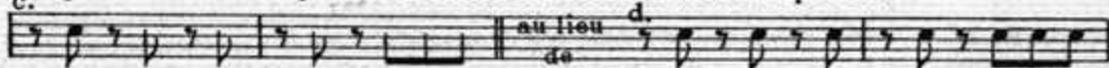
§276. Si le redoublement a lieu à l'octave: col 1^o Bugle 8+ (ou 8-)

§277. La répétition d'un dessin est figurée d'une manière analogue



Ex. 182

On peut aussi se dispenser d'écrire les têtes de notes répétées:



§278. La répétition d'une mesure s'indique | % |

§279. La répétition de deux mesures s'indique | % | (cette abréviation est souvent confondue avec la précédente.)

§280. La répétition de trois mesures s'indique | % | et ainsi de suite

§281. Si on répète un grand nombre de mesures, on numérote ces mesures à leur première apparition et on répète ces numéros à l'endroit où ces mesures sont redites: reprenez page.... les mesures numérotées 1 à.... Il est désavantageux de régler les mesures à l'avance. En effet, la largeur d'une mesure dépend du nombre de notes qu'elle contient.

§282. Il est utile de paginer la partition, (de numérotter les pages!)

§283. Quand, après un D.C. il faut terminer par une Coda, on ajoute celle-ci à la fin du morceau, après le Trio, avec un signe de report comme: Coda ou Coda . Graphique de cette disposition:

Ex. 183 | Introd. Coda | 1^o motif Coda | 2^o motif ou modulation Coda | 1^o motif Coda | conclusion Coda
 Trio. | 1^o motif Coda | 2^o motif ou modulation Coda | 1^o motif Coda | D.C. Coda
 Coda Coda | conclusion Coda |

§284. **Nuances.** Les petits morceaux, danses et marches de plein-air contiennent généralement peu de nuances; *f*, *p*, parfois un *>* ou *sf*, ou même un *sp*, c'est tout ce que l'on rencontre, avec de rares *<* ou *>*. Il n'en va pas de même avec les pièces de concert, dont le nuancement est plus subtil. A côté des *f* apparaissent des *ff* et même des *fff*; le *pp* et même le *ppp* sont ajoutés au *p*. Les signes d'exécution, très peu nombreux dans les compositions de plein air se multiplient dans les autres pièces, ce qui rend l'exécution naturellement plus vétilleuse. Outre les nuances et les liaisons, le *cresc.* et le *decresc.*, on utilise divers détachés: un point, détaché simple; un *v* détaché très sec. Le détaché-lié ou louré s'indique Le \wedge indique que la note doit être fortement appuyée, tandis que le tiret - signifie qu'un son doit être soutenu et appuyé (sans exagération); le τ a la même signification, mais l'attaque sera détachée. Une forte attaque est désignée par "attaca". Les auteurs modernes sont très prodigues de ces indications, ne voulant rien laisser au hasard dans l'interprétation. Un morceau de musique ne vit d'ailleurs que par les nuances; il est donc légitime que celles-ci soient soigneusement prescrites.

Parties

§285. Chaque partie d'instrument doit être copiée à part.

§286. Les divisions par deux peuvent figurer sur la même partie, mais on désignera à la répétition les instrumentistes dévolus à la première division et ceux dévolus à la seconde division. Faute de quoi, tous les instrumentistes ne joueront que la partie supérieure.

§287. On peut aussi copier sur partie A la division supérieure et sur partie B, l'autre division, et ainsi de suite.

§287. On veillera à ce que la **tourne** d'un feuillet s'effectue pendant un silence suffisant (deux mesures et plus).

§288. Les numéros de reprise encadrés, ①, ②, ③ etc. placés de 10 en 10 mesures, ou autrement, faciliteront le travail des répétitions.

§289. Les petits morceaux se copient sur du format dit "de marche" ou "pas redoublé" soit sur des feuillets, soit dans de petits cahiers (on numérote chaque morceau,) soit encore sur des cartons.

Sons bouchés. Sourdine.

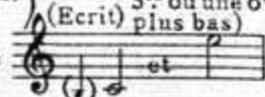
§290. En bouchant avec la main l'orifice du cor, on modifie profondément le timbre de l'instrument, qui rend alors des sons stridents ou très sourds, selon le degré de force d'émission, ou le degré d'obturation, qui peut être la moitié, ou les $\frac{2}{3}$ du fond du pavillon. On peut aussi boucher entièrement le Cor, ce qui étouffe le son jusqu'à quasi extinction. Ce dernier effet n'est pas à recommander pour le plein-air ou les grandes salles, les sons produits ne se perçoivent plus à 3 mètres de l'exécutant.

? (plutôt un cône)

§291. La sourdine produit à peu près le même effet. C'est un petit cylindre en métal, en bois ou en carton, que l'on introduit dans le fond du pavillon.

Les meilleures sourdines sont celles qui n'obturent que partiellement l'orifice du Cor, à la $\frac{1}{2}$ par exemple. Le son selon le cas, nasillard, bizarre, fantastique ou sinistre est susceptible d'applications intéressantes, (on en a pourtant abusé, depuis quelques années.) Les sourdines trop obturantes, que beaucoup d'instrumentistes s'obstinent à employer, sont à notre avis, à rejeter. (Voir plus haut.)

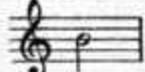
(Cor en Mib)
(ou Fa) (Ecrit) (son réel une 5^e ou une 6^e plus bas)



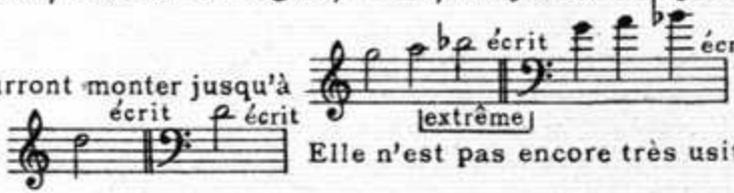
§292. Les sons bouchés et ceux en sourdine doivent être situés entre

Au delà et en deçà, l'intonation devient peu assurée, au moins pour les instrumentistes amateurs, peu exercés.

Le bouchage à la main du pavillon a pour effet d'abaisser (d'un $\frac{1}{2}$ ton) le diapason de

l'instrument. Ainsi si l'on exécute  en son bouché, c'est un  qui résonne. La sourdine ne modifie pas la hauteur du son; elle demande à être construite avec soin, car si elle avance trop dans le corps de l'instrument, celui-ci monte, le tube se trouvant raccourci. Une mauvaise sourdine peut aussi fausser les harmoniques. Notons en passant que les cornistes se trompent souvent avec le son 7 exécuté bouché.

§293. La sourdine s'adapte aussi aux autres instruments petits et moyens à embouchure: Cornets, Trompettes, Trombones, Saxhorns (Bugles, Altos, Barytons) Les premières parties, étant assez exercées, pourront monter jusqu'à

les deuxièmes ne dépasseront pas le  Elle n'est pas encore très usitée dans la Musique militaire.

§294. Les gros instruments, Tubas et Bombardons sont également susceptibles d'être joués en sourdine, mais on n'a pas trouvé jusqu'ici une forme maniable pour cet accessoire, qui prend pour le Bombardon, des dimensions considérables.

ERRATA. Ex. 57, ligne 7, mesure 6



au lieu de



(7)

Litt. BB. no 32.409



ADDENDA

N° 1.

Analyses de l'Ouverture

Souvenir de 1880 *(triste époque!)*

N° 1. († Signifie: répétition des 2 mesures précédentes)

Composée par H. LABORY.

Chef de musique au régiment des Carabiniers Belges.

1. INTROD.

A¹
Andante mod^{to}
 Cors 1^{re} Bgls 2-3 Bgls Altos Baryt. Basses 3 Trbs Cts Trp.

motif w
tête du thème. E

A²
 Cors 1^{re} Bgls 2-3 Bgls Altos Bar. Basses Trb. Cts Trp. 1^{re} Bgls Cors

2-3 Bgls Altos Bar. Basses Cors Trp. 1^{re} Bgls Alt. bar. Cors Basses

A⁵
 1^{re} Bgls Cor Basses 1^{re} Bgls Cor Basses (cresc.)

B¹ **B²** **B³**
 a a'' a''' pp

B⁴ **C (= A)**
 1^{re} Bgls Cors

2-3 Bgls Alto Bar. Basses Cts Trp. Trb. Cor 1^{re} Bgl. a'' a''' Alt. Bar. Bgls Basses

E¹ (1^{er} thème) **E²** **E³** **E⁴**
 Tutti Bgles Tutti dim.

F¹ (= E)
 Tutti Tubas C.B. et.

F² G¹ anim. G² riten.

Cts Trp.

G³ dim. G⁴ H¹ a 1^{re} Bgl. a¹ a² a³ H²

2^{me} thème motif y

Alt. Bar.

(II^a) Allegro

Ct. Trp.

etc a

motif z

b Alt. Bar.

I¹ I² a

Cor Tubas

I³

Alt. b Bar.

a

etc. Bgles

Tubas Bomb.

I⁴ a

Tubas Bomb.

b Bgles

P. Bgls

I⁵ a

Cts Trp. 1 Trb.

(motif y)

motif y allongé au début

b

c Alt. Bar.

d Bgles

motif y

I⁶ a

b

Cts 1-2 Trp. 1-2

e

ss

Tub. motif y

Cor Tubas

Alt. Bar.

b' Bgls S+1^o

I⁸

b' I⁹

d Bgles

I⁷ a

a

1^{re} Ct+1^o Trp.

Trb. 1-2

a

Ct. Trp.

p

Tub. b (motif z)

b

(motif y)

I¹⁰ Bgles

e' e''' e'''' e⁶ Bgles e⁷ Ct. Trp.

Cor

c

3 Trbs

b' b'' b''' b''''

b (motif z)

Alt. Bar.

Tub. Bomb.

J a 3^e thème motif t

Bgles

a'

p

Jb Jb' Je'

Cts. Trp.

Je² Je³ Je⁴ Je⁵ Je⁶

p *cresc.*

Je⁷ Je⁸ Jd' (reprise du 3^e motif en canon)

f *dim.* *f* 1 Tuba Tuba 2 Bomb.

Jd² Jd³ Jd⁴

Trbs 1-2-3 etc.

Je¹ Je² Jf¹ Jf² Jf³ Bgls Jf⁴

Cts. Trp. Cors Alt. b. Trb. Tubas Bomb. Sax. S. Bgls S. + 1^{re} p 2+3 Bgls Alt. Bar.

Jf⁵ Ka (4^e thème, additionnel) a'

Sax. S. Cors p 2+3 Bgls Tubas Bomb.

Kb e

p

Ka e f

p *f*

g La Cts-Trp. motif y Bgles Lb

Basses Bgles Lc Cts/Alt. Trp/Bar. Ld motif z Alt. Bar. Cor Bomb.

(II^b) M¹ (=I)(2^e thème)

a b Alt. Bar. Tubas

M² M³ Bgles M⁴

M⁵ a Cts-Trp. Trb.1 b Cor c Alt. Bar. d Bgles M⁶ a

Tub. + Bomb. Tubas

b Cts-Trp. c Bgles d M⁷ Bgles M⁸

Altos Bar. Cts-Trp. Trb. Cor (Cts-Trp.) Trb.

Basses Tubas

M⁹ Bgles M¹⁰ Bgles

[Cts-Trp.] 3 Trb. [Alt. Bar.] [Trb.] [Alt. Bar.]

Tub.

Na (=J)(3^e thème) a² a³

Bgles pp Bar. Basses etc.

a⁴ *Nb¹*

Gt. Trp.
Corns Alt. Bar.

Nb²

P. Bgl.
1 Bgl.
2+3 Bgls
Altos
Basses
etc.

Nc *Cts. Trp.* *motif 1*

ff Cors+Alt.+Bar.
Basses seules
ff Tromb.

O (=K) *Sax. Sop.* *4^e thème*

Bglc 1:
Bglc 2+3
Altos
Bar.
p
pp

cresc.

P (=L)

Cts. Trp.
Basses
Cor
Altos
Bgles
Altos Bar.

Qa *p* 1^{re} Bgls
 Cors 2+3 Bgls *cresc.*
 2^{es} Tubas 1^{er} nouveau motif secondaire: μ
 Cors 3-4
 Cors 1-2 Tromp. Cornets
 Cts Trp. b¹
 Cors 2^o nouveau motif secondaire: σ

(III) Ra¹ (= E 1 thème autrement rythmé)
Grandioso
 Bgls b² 7
 Altos Bar.
 Tromp. Bgls 1
 ff Bgls 2-3 etc.
 Trb. Tromb. Cors Bar.
 Cymb. *p* Basses + Batterie *ff*

Ra²

Ra³ a⁴

a⁵

Rb¹ (1^{er} thème, E)

Bgle 1
Cornet 1
Cors
Trp. + 8
Tuba 1
Alto 1
Bar. 1
Basses

Rb²Rb³

Rb⁴Rb⁵Rb⁶Rb⁷

Rb⁸

Alt.
Bar. 1

Sa (= Qb)

Cts Trp.

Sb (= Qb)

Cts Trp.

A tête de E, rythme

Bgls
Püt Bgle + 8
Cors
Basses
Bns 8

Sc

Sd

Cts Trp.
Cts Trp.
Bgls
Cors
Trb.
Alt.
Bar.

Ouverture 1880

H. LABORY.

N° 2. Résumé Schématique.

- (Forme générale) **I. Introduction:** exorde et 1^{er} thème. $\frac{3}{2}$ Toûs dominants, ré - FA;
II. Allegro: a. 2^e 3^e et 4^e thèmes Φ Toûs dominants, ré - FA - Sib - RÉ;
 b. 2^e 3^e et 4^e thèmes Φ " " ré - Sib - Mib - FA;
III. Finale: reprise du 1^{er} thème Φ Ton dominant FA;
 Coda terminale Φ " " FA.

N° 3. Résumé analytique.

- I. Introduction.** { Exorde sur l'initium (tête) (w) du 1^{er} thème, ré (A B C D)
 1^{er} thème, larg, FA. 3 répétitions, la 3^e conclusive. (E F G)
 Conclusion (cadences) sur l'initium (w) du 1^{er} thème, FA. (H)
- II. Allegro.** { 2^e thème, agité, composé de deux fragments (motifs) y et z (I) ré, FA, UT,
 la, (FA V, période transitive - suspensive I⁷⁻¹⁰)
{ 3^e thème, mélodique, FA (J)
 3^e thème en canon avec gammes de 2^d plan et contresujet de remplissage,
 Sib (Jc)
 a. { transition modulante sur les motifs z et t, orientée vers RÉ V, pour a-
 mener le 4^e thème. (Je)
{ 4^e thème mélodique RÉ (thème additionnel) (K)
 4^e thème RÉ avec modulation en Sib et terminaison en RÉ V.
 transition sur les motifs z et y, pour ramener le 2^e thème (L)
- b. { 2^e thème ré, FA, UT, la, M (FA V, période transitive suspensive (M⁷⁻¹⁰)
{ 3^e thème Sib (N)
{ 3^e thème en canon, Mib (Nb)
 Transition modulante sur les motifs z et t pour amener le 4^e thème (Nc)
{ 4^e thème (additionnel) FA (O)
{ 4^e thème FA modulation en RÉ^b et terminaison en FA V (P)
 Transition (période suspensive) sur FA V au moyen de 2 nouveaux motifs:
 gammes (u) et motif rythmique (v) (Q)
- III. Finale.** { 1^{er} thème (thème de l'introduction) en grande force, (toujours All^o mais
 plus large) répété 2 fois, la 2^e fois en conclusion, FA (R)
{ Coda terminale sur le motif rythmique v, et un nouveau motif xx, mé-
 langé au rythme du motif w, FA (S) Ce motif xx semble issu de l'ini-
 tium t du 3^e thème.

Motifs secondaires tirés de têtes de thèmes etc.

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains motifs w, x, y, and z. Motif w is the beginning of the first theme. Motif x is the beginning of the second theme. Motifs y and z are fragments of the second theme. The bottom staff contains motifs t, u, v, and xx. Motif t is the beginning of the third theme. Motifs u and v are motifs from the fourth theme. Motif xx is a mixed motif derived from the third theme.

N° 4. Analyse détaillée. Cette analyse n'est intelligible que si on la compare di-
vision par division à l'Analyse Schématique N° 1.

I. Introduction

Ces 3 premières entrées
sont précédées d'une
note d'exorde (RÉ)

Exorde
sur l'initium w.

| | | | |
|-----------------------|---------------------------------|-----------------|----------------------------|
| A^{1a} | motif w. | | nuance
<i>p</i> |
| A^{2a} | " w. | | |
| A^{3a} | " w. | | |
| A⁴ | " w. | | |
| A⁵ | " w. | | <i>cresc.</i> |
| B¹ | " w. | | <i>f</i> |
| B² | " w. comme B ¹ | répété | ré V+ ₃ ré VV |
| B³ | " w. " B ¹ | " | ré V ₃ fa V |
| B⁴ | " w. " B ¹ | " | fa I ré V+ |
| C(:A) | " w. a. (comme A ¹) | a' a'' a''' | ré I x |
| D | " w. | | <i>sf</i> |

1^{er} Thème

| | | | | | |
|-------------------------|-------------------------|---|---|---------------------------|-----------|
| 1 ^{re} Période | Phrase 1 | E¹ | FA I V | <i>ff</i> <i>p</i> | |
| | | E² répétition de E ¹ | FA I V | | |
| | Phrase 2 | E³ amplification de E | ré V I → UT VV | | |
| | | E⁴ " " E | UT VV I → FA V | | |
| | 2 ^{me} Période | Phrase 1 | F¹ comme E | FA I V | <i>ff</i> |
| | | | F² amplification de E | SI ^b V I | |
| | | Phrase 2 | G¹ " " E | FA VV I ₅ | <i>p</i> |
| | | | G² " " E | FA VI ^b V. I | |
| Phrase 3 | | G³ | FA IV 5 ₄ — 5 ₃ | | |
| | | G⁴ expletive | FA VV V — V | | |

mesure expletive

Conclusion

| | | |
|---|-------|---------------|
| H¹ motif w. | | <i>p (pp)</i> |
| H² répétition de H ¹ | idem. | |

II. 1^{re} Section. Allegro

♩ La 1^{re} entrée I^{1a} est précédée
d'une note d'exorde, La, pro-
longée en pédale.

1^{er} Groupe
(thème intégral)

2^{de} Thème 2^{me} Groupe
(sur l'initium y)

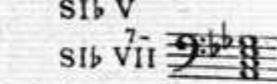
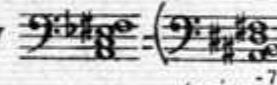
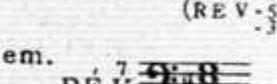
3^{me} Groupe
transitif et
suspensif

2^{me} Thème

| | | | |
|-------------------------|---|---|--|
| | motif y | motif z | |
| I¹ a. | | | b. réponse sur le même thème. ré I x ré V x <i>p</i> |
| I² a. | (I ^{1a} répété; + contresujet I ^{1a} resserré) b. réponse (b répété + contresujet resserré) ré I x V x FA I x V x | | |
| I³ a. | I ^{1a} répété en FA, b. réponse. | | |
| I⁴ a. | comme I ^{3a} , + contresujet I ^{1a} resserré; b. réponse (b répété + contresujet resserré) FA I x V x | | |
| I⁵ | a. motif y | Ut V | |
| | b. " y | Ut V | |
| | c. " (allongé) | Ut I | |
| | d. " " | Ut V | |
| I⁶ | a. motif y | La V | |
| | b. " y | La V | |
| | c. " (allongé) | La V | |
| | d. " " | La V-I | |
| I⁷ | a. motif y. b. motif z. | b. motif z. | sur l'accord atonal do, [mi ^b , fa [#] , la. |
| I⁸ | répétition de I ⁷ | | |
| I⁹ | a | c' c''' c ⁵ c ⁶ c ⁷ c ⁸ | } sur l'accord FA V ⁷ |
| | b (motif z) | c'' b''' c'''' b ⁵ | |



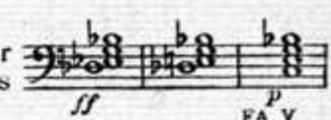
1^{re} Phrase du 3^e thème

| | | | |
|---|--|--|--|
| <p>1^{er} Groupe</p> <p>2^{me} Groupe
(3^{me} thème en imitation canonique)</p> <p>amplification modulante du 2^{me} groupe</p> <p>3^e Thème</p> <p>3^{me} Groupe
(3^{me} thème en imitation canonique; disposition inverse de J^{c1-4})</p> <p>Groupe transitif conduisant à RÉ, 4^e thème.</p> <p>4^e Thème</p> <p>1^{re} Période</p> <p>2^{me} Période</p> <p>Phrase transitive</p> <p>Phrase suspensive</p> <p>II. 2^{me} Section</p> <p>2^e Thème</p> | <p>J a</p> <p>a'</p> <p>J b</p> <p>b'</p> <p>J^{c1}</p> <p>J^{c2}</p> <p>J^{c3}</p> <p>J^{c4}</p> <p>J^{c5}</p> <p>J^{c6}</p> <p>J^{c7}</p> <p>J^{c8}</p> <p>J^{d1}</p> <p>J^{d3}</p> <p>J^{d5}</p> <p>J^{d6}</p> <p>J^{e1}</p> <p>J^{e2}</p> <p>J^{e3}</p> <p>J^{e4}</p> <p>J^{e5}</p> <p>Phrase 1</p> <p>Phrase 2</p> <p>Phrase 1</p> <p>Phrase 2</p> <p>L^a</p> <p>L^b</p> <p>L^c</p> <p>L^d</p> <p>M</p> | <p>motif t</p> <p>répétition de a.</p> <p>répétition modulante de a.</p> <p>répétition de b.</p> <p>J^{c2} (imitation canonique de J^{c1} aux Basses)</p> <p>J^{c4} (imitation canonique (aux Basses)</p> <p>motif initial tt du 3^{me} thème,</p> <p>id.</p> <p>id.</p> <p>terminaison de J^{c7}.</p> <p>J^{d2} imit. canon. aux Tromb.</p> <p>J^{d4}</p> <p>motif t</p> <p>motif z</p> <p>comme J^{d5}</p> <p>motif zz</p> <p>zz</p> <p>comme J^{e1}</p> <p>comme J^{e1}</p> <p>comme J^{e1}</p> <p>accord suspensif de RÉ ⁷V</p> <p>RE I V I . </p> <p>LA (V) I . V I . . </p> <p>RE</p> <p>mod. en Si^b</p> <p>Si^b</p> <p>Si^b term. en Sol V</p> <p>L^a motif z motif y</p> <p>L^b réplique de L^a</p> <p>L^c comme L^a, 8^e basse</p> <p>L^d réplique de L^a</p> <p>RE V suspensif.</p> <p>Répétition intégrale des 3 groupes I de la 1^{re} section. La fin de la phrase suspensive I⁹ est dirigée vers Si^b: FA V _____ SI^b _____ V </p> | <p>FA I x x V p</p> <p>FA I x x V </p> <p>Sol I x x V </p> <p>SI^b f</p> <p>SI^b</p> <p>SI^b V Sol V I f</p> <p>plus un contre sujet accompagnant et des gammes (croches) par mouvement contraire</p> <p>SI^b I-V f</p> <p>comme ci-dessus SI^b I-V</p> <p>SI^b V</p> <p>SI^b VII </p> <p>Sol V₃ </p> <p>(RE V ⁷/₃)</p> <p>idem.</p> <p>RE V ⁷/₃ </p> <p>idem.</p> <p>p (pp)</p> <p>f</p> <p>pp</p> <p>p</p> |
|---|--|--|--|

3^e Thème

1^{er} Groupe $\left[\begin{array}{l} N^{a1} \text{ (répétition intégrale du 3^{me} thème comme en J^{a,b} — Sib } pp \\ N^{b1} \text{ 3 thème ————— plus un contre sujet de remplissage} \\ \text{im. canonique (Basse) (comme en J^c, MIb) } f \end{array} \right.$

2^{me} Groupe $\left[\begin{array}{l} N^{b2} \text{ comme N^{b1}, plus des gammes (croches) par mouvement con-} \\ \text{traire (comme en J^d) MIb} \end{array} \right.$

Groupe transitif $\left[\begin{array}{l} N^c \text{ motif t ————— etc. comme en J^e, sur } \\ \text{motif z [les harmonies } \end{array} \right.$ 

4^e Thème

Phrase transitive $\left[\begin{array}{l} O \text{ Répétition intégrale comme en K^(a-g) FA (modulations) } pp \\ \text{de la 2^{me} période: REb —> fa V} \\ P \text{ comme en L. } f \end{array} \right.$

Phrase suspensive $\left[\begin{array}{l} Q^a \text{ Imitation en gammes (motif nouveau, U) } \\ \text{de caractère suspensif FA V } cresc. p \\ b^1 \text{ nouveau motif rythmé, v, } \end{array} \right.$ 

$\left[\begin{array}{l} b^2 \text{ idem. } \\ b^3 \text{ arrêt sur FA V. } \end{array} \right.$

Finale (Grandioso)

1^{re} Période (thème aux Trombones)

1^{re} Phrase $\left[\begin{array}{l} R^{a1} \text{ 1^{er} thème rythmé en } \phi \\ R^{a2} \text{ répétition de R^{a1} } \\ R^{a3} \text{ répétition abrégée et modulante } \end{array} \right.$ FA I → II V *ff*
idem.
ré V³ I V⁵

2^{me} Phrase $\left[\begin{array}{l} R^{a4} \text{ id. } \\ R^{a5} \text{ id. } \end{array} \right.$ ré l (v³) → UT
UT V⁶ V⁷ I.

2^{me} Période (thème aux Bugles)

1^{re} Phrase $\left[\begin{array}{l} R^{b1} \text{ 1^{er} thème } \\ R^{b2} \text{ répétition } \\ R^{b3} \text{ répétition abrégée } \end{array} \right.$ FA I → II V
FA V⁷ I Sib
FA VV³

2^{me} Phrase (amplificatrice de la 1^{re} Phrase) $\left[\begin{array}{l} R^{b4} \text{ répétition abrégée } \\ R^{b5} \text{ " } \\ R^{b6} \text{ " } \end{array} \right.$ FA V⁶
FA V⁷ I⁺⁶ *p*
FA IV *pp*

terminaison $\left[\begin{array}{l} R^{b7} \text{ " } \\ R^{b8} \text{ " } \end{array} \right.$

Coda terminale

$\left[\begin{array}{l} S^a \text{ motif v et nouveau motif } xx \\ S^b \text{ répétition de S^a } \\ S^c \text{ répétitions resserrées de } xx \\ S^d \text{ Accords finaux } \end{array} \right.$  FA *ff*

Explication des indications harmoniques.

- I Harmonie du 1^{er} degré, (en FA : fa-la-do)
 V " " V " (en FA : do-mi-sol) V⁷, 7^{me} de Dominante (en FA do, mi, sol, sib)
 IV " " IV " (en FA : sib, ré, fa)
 VV " de la 2^{me} dominante ou 2^{me} degré (en FA : sol, sib, ré, éventuell! + fa+la ou lab)
 II " du 2^{me} degré (en FA : sol-sib-ré)
 VII " de 7^{me} du 7^{me} degré. VII Harmonie de 7^{me} diminuée du VII^e degré.

Le chiffre arabe **sur** le chiffre romain indique l'accord: V⁷: quarte et sixte sur V.

Le chiffre arabe **sous** le chiffre romain indique la fonction harmonique placée à la Basse.

I₃: accord du 1^{er} degré, tierce à la basse (en FA : la-do-fa)

V₅: accord du V^e degré, 5^{te} à la basse (en FA : sol, do, mi, éventuell! sib)

La période **transitive** est celle qui conduit d'un thème à un autre, ou d'une période à la suivante.

La période **suspensive** est celle qui suspend l'entrée d'un nouveau motif ou d'une nouvelle période; c'est une sorte de ∞ organisé, qui a lieu le plus souvent sur une pédale de dominante. Une période suspensive peut se muer en période transitive.

N° 5. Remarques critiques sur les extraits qui suivent, pages 109 - 119.

Instrumentation. Les Trompettes en Mi \flat ne sont plus guère en usage, on les a remplacées par celles en Si \flat ou Ut, plus faciles à jouer. Les Cors en Fa sont à présent presque exclusivement employés. Pour les traits suraigus, on se sert du Cor en Si \flat .

Disposition de la partition. H. Labory groupe les instruments par ordre régional: les soprani, puis les intermédiaires, enfin les basses. (Le groupe des Saxophones est écrit à part, dans le même ordre régional) Cette disposition a l'inconvénient de ne pas rassembler les instruments d'un même timbre.

Orchestration. A² (mesure avant) accord de Trombones (de même plus loin) Les accords en disposition large ont moins de consistance que les accords en disposition serrée, parce que le 3^me Trombone manque de sonorité au grave. La disposition espacée était avantageux lorsque le groupe des Trombones était composé de 3 instruments de région différente: alto, ténor et basse.

A² 3^me mesure. Le Bombardon Mi \flat pourrait renforcer les Tubas. Actuellement, on use moins des basses de Tubas non renforcées qu'à l'époque où cette ouverture fut écrite.

E² 2^me mesure. Le **la** aigu du Petit-bugle n'est pas facile à entonner.

J^a mesures 1-3. Le 2^d Tuba est trop bas, nos instrumentistes actuels ne dépassent guère le Sol¹, qui déjà n'est pas de belle sonorité, faute d'exercice.

J^{e1} Le **la** aigu de Petit-bugle est peu aisé.

J^{e2-3} Le Tuba et le Bombardon Si \flat manquent un peu de force dans cette région (le Bombardon Mi \flat est au contraire bien situé.)

J^{e1-2-3} La pédale V de Cornets-Trompettes-Cors est très éclatante et, pour peu que le groupe soit fortement composé, il tend à couvrir les Bugles et les Basses.

J^d Même inconvénient que ci-dessus.

J^{e1}, les Altos + Barytons pourraient avantageusement doubler les Cors.

J^{e2}, les Cors pourraient être joints aux Altos + Barytons.

N^b Le thème énoncé ici par les 2+3^e Bugles + Altos (+ Saxophones alto et ténor, d'appoint peu appréciable) est évidemment de sonorité trop faible.

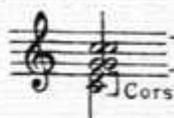
Q^a (1 mesure avant) 2^me Tuba trop bas.

Q^a Le dessin en croches ne laisse pas d'être difficile pour les 2^mes instruments et, à plus forte raison, pour les 3^mes.

Q^b Les Cors s'opposent faiblement aux Cornets + Trompettes, dont ils ne valent qu'un tiers à peine, de la force. (Voir ci-après, S)

R 3^me mesure. La 2^me Trompette est située assez haut.

S^{a-b} Les Cors s'opposent faiblement aux Trompettes + Cornets. Mais leur participation à la sonnerie v est moins effective qu'en Q^b, la disposition harmonique étant autre:

(Q^b ] Trps. + Cts] quarte S ] Trps. + Cts] sixte

S^c L'accord de 4 Cors est un reflet très pâli de l'accord de Cornets + Trompettes qui le surplombe. Ceci n'a pas d'inconvénient, l'accord de Cornets + Trompettes accaparant la perception de l'auditeur.

S^{a-b} Il est surprenant que la batterie n'intervienne qu'à l'avant dernière mesure.

S^{a-b} Le **la** aigu de Petit-bugle est difficile à atteindre avec sûreté.

Ouverture "1880"

N° 6

Extraits publiés avec l'autorisation de M.C.V. Mahillon
 éditeur-propriétaire à Bruxelles.

H. LABORY.

Andante moderato

Saxophone Soprano. A¹ A² etc.
 Saxophone Alto.
 Saxophone Ténor.
 Saxophone Baryton.
 Petit Bugle.
 Bugles Solo et I. Unis
 Bugles II-III. à 2
 Cornets I-II en Sib
 Trompettes I-II en Mib.
 Cors I-II-III-IV en Mib. à 4
 Altos I-II. à 2
 Barytons I-II. à 2
 Trombones I-II-III en Ut
 Tubas I-II. à 2
 Bombardon Mib
 Bombardon Sib
 Caisse roulante
 Grosse Caisse (et Cymbales) etc.

B¹ etc. B³ etc. E¹ etc.

S. Sop. *f* *pp* *ff* *p*

S. Alt. *f* *pp* *ff* *p*

S. Tén. *f* *pp* *ff* *p*

S. Bar. *f* *pp* *ff* *p*

P. Bgl. *f* *pp* *ff* *p*

Bgls S. et I. *f* *pp* *ff* *p*

Bgls II-III. *f* *pp* *ff* *p*

Cts. *f* *ff* (*p?*)

Trps. *f* *ff* (*p?*)

Cors *f* *p* *ff* *p*

Alt. *f* *pp* *ff* *p*

Bar. *f* *pp* *ff* *p*

Trb. *f* *ff*

Tub. *f* *p* *ff* *p*

Bomb. Mib *f* *p* *ff* *p*

Bomb. Sib *f* *p* *ff* *p*

C. R. *f* *ff*

Gr. C. *f* *ff*

etc. etc. etc.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 110. It contains 18 staves of music. The top staff is for Soprano (S. Sop.), followed by Alto (S. Alt.), Tenor (S. Tén.), and Bass (S. Bar.) vocal parts. Below these are instrumental parts: Piano (P. Bgl.), Bgls S. et I., Bgls II-III., Cts., Trps., Cors, Alt., Bar., Trb., Tub., Bomb. Mib, Bomb. Sib, C. R., and Gr. C. The score is divided into three main sections by vertical bar lines. Above the first section is the marking 'B¹', above the second 'B³', and above the third 'E¹'. Each section begins with a dynamic marking: 'f' (forte) for the first section, 'pp' (pianissimo) for the second, and 'ff' (fortissimo) for the third. Within each section, there are further dynamic markings: 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo) for the vocal parts, and 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo) for the instrumental parts. Performance instructions such as 'à 2', 'à 3', and 'à 4' are placed above certain staves. The word 'etc.' appears at the end of each section and at the bottom of the page.

*E*² etc. Allegro I¹a b I²a

S. Sop. *ff*

S. Alt. *ff* *p*

S. Tén. *ff* *p*

S. Bar. *ff* *p*

P. Bgl. *ff*

Bgls S. et I. *ff*

Bgls II-III. *ff*

Cts. *ff* *f* *à 2*

Trps. *ff* *f*

Cors. *ff* *f* *pp* *à 4* 1-2 3-4

Alt. *ff* *à 2* *p* *à 2*

Bar. *ff* *p* *à 2*

Trb. *ff* 2-3 à défaut de Cors *ff* *pp* 1^o

Tub. *ff* *à 2* *p* *à 2*

Bomb. Mib *ff*

Bomb. Sib *ff*

C. R. *ff*

Gr. C. *ff* etc.

Detailed description of the musical score: The score is for page 111 and includes parts for Soprano, Alto, Tenor, Bass, Piano, Organ, Brass (Trumpets, Trombones, Horns, Cornets, Tubas), and Percussion (Cymbals, Gong). The vocal parts (S. Sop., S. Alt., S. Tén., S. Bar.) and Piano part start with a fortissimo (*ff*) dynamic. The instrumental parts have various dynamics including *ff*, *f*, *p*, and *pp*. Performance instructions include 'etc.', 'Allegro', 'I¹a', 'b', 'I²a', 'à 2', 'à 4', and '2-3 à défaut de Cors'. The score is written in a key signature of one flat and common time.

b etc. *1⁷* etc. *Ja*

S. Sop. *p* (*p*)

S. Alt.

S. Tén.

S. Bar.

P. Bgl.

Bgls S. et I. *p* *à 2* (*p*) *à 2*

Bgls II-III. *p* *à 2*

Cts. *p* *1^o* (*p*)

Trps. *p* *1^o* (*p*)

Cors. *à 4* (*p*) *à 4* *à 4*

Alt. *à 2* *pp*

Bar. *à 2* *pp*

Trb. *1^o* *1-2* *b* *pp*

Tub. *p* (*p*) *à 2* *pp dolce*

Bomb. Mib. *p*

Bomb. Sib. *p*

C.R.

Gr. C.

etc. Cymb. etc.

S. Sop. *a'* *p* *etc.* *Jc'* *ff* *2* *3* *etc.*
 S. Alt. *p* *ff*
 S. Tén. *p* *ff*
 S. Bar. *p* *ff*
 P. Bgl. *p* *ff*
 Bgls S. et I. *à 2* *ff*
 Bgls II-III. *à 2* *p* *ff*
 Cts. *ff*
 Trps. *ff*
 Cors. *à 4*
 Alt. *à 2* *ff*
 Bar. *à 2* *p* *ff*
 Trb. *à 3* *p* *ff*
 Tub. *p* *ff*
 Bomb. Mib. *p* *ff*
 Bomb. Sib. *p* *ff*
 C. R. *ff*
 Gr. C. *etc.* *ff* *etc.*

This musical score page contains 18 staves. The vocal parts (S. Sop., S. Alt., S. Tén., S. Bar.) and Piano (P. Bgl.) are marked with *p* in the first system and *ff* in the second. The woodwinds (Bgs, Cts., Trps., Cors., Alt., Bar., Trb., Tub.) and brass (Bomb. Mib., Bomb. Sib., C. R., Gr. C.) are marked with *ff* in the second system. Performance instructions include *à 2*, *à 3*, and *à 4*. The score is divided into sections labeled *a'*, *Jc'*, *2*, and *3*, with *etc.* indicating continuation.

S. Sop. *pp*

S. Alt.

S. Tén.

S. Bar.

P. Bgl.

Bgls S et I. *p* *à 2* *pp* *à 2* *pdolce*

Bgls II-III. *p* *à 2* *p* *à 2*

Cts.

Trps. *pp* *à 2*

Cors. *doubleraient efficacement les Altos* *pp* *à 4* *à 4* *pp*

Alt. *p* *à 2* *p* *à 2*

Bar. *p* *à 2* *p*

Trb. *pp* *p* *1^o*

Tub. *p* *p*

Bomb. Mi^b *p* *p*

Bomb. Si^b *p*

C. R.

Gr. C.

M⁹

Na^a Nb

etc.
dolce

S. Sop. (pp) *pp* *ff*

S. Alt. (pp) *ff*

S. Ten. (pp) *pp* *ff*

S. Bar. (pp) *ff*

P. Bgl. *ff*

Bgls S. et I. (pp) *pp* *ff* à 2

Bgls II-III (pp) *pp* *ff* à 2

Cts. (pp) *ff*

Trps. (pp) *ff*

Cors. (p) *ff* à 4

Alt. (p) *pp* *ff* à 2

Bar. (p) *pp* *ff* à 2

Trb. (p) *ff* à 2

Tub. (p) *ff* à 2

Bomb. Mib *pp* *ff*

Bomb. Sib *pp* *ff*

C.R. *ff*

Gr.C. *ff*

etc. *ff*

etc. *Qa*

S. Sop. *p* *p* *cresc.*

S. Alt. *p* *p* *cresc.*

S. Tén. *p* *p* *cresc.*

S. Bar. *p* *p* *cresc.*

P. Bgl. *p* *p* *cresc.*

Bgls Set I. *p* *p* *cresc.*

Bgls II-III. *p* *p* *cresc.*

Cts. *p*

Trps. *p*

Cors. *p* *1-2* *3-4 cresc.*

Alt. *p* *cresc.*

Bar. *p* *cresc.*

Trb. *p*

Tub. *p* *cresc.*

Bomb. Mib. *p* *cresc.*

Bomb. Sib. *p*

C. R. etc.

Gr. C.

b *b*³ *R*¹ (= *E*)
etc. *Grandioso* *etc.*

S. Sop.
S. Alt.
S. Tén.
S. Bar.
P. Bgl.
Bgls S. et I.
Bgls II-III.
Cts.
Trps.
Cors.
Alt.
Bar.
Trb.
Tub.
Bomb. Mib.
Bomb. Sib.
C. R.
Gr. C.
Cymb. etc.

etc.

Sa (= Qb)

Sb

Se

S. Sop.

S. Alt.

S. Tén.

S. Bar.

P. Bgl.

Bgls
Set I.

Bgls
II-III.

Cts.

Trps.

Cors.

Alt.

Bar.

Trb.

Tub.

Bomb.
Mib

Bomb.
Sib

C. R.

Gr. C.

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The vocal parts (S. Sop., S. Alt., S. Tén., S. Bar.) are in the top four staves, followed by woodwinds (P. Bgl., Bgls Set I, Bgls II-III, Cts., Trps., Cors., Alt., Bar., Trb., Tub.), brass (Bomb. Mib, Bomb. Sib), and percussion (C. R., Gr. C.) at the bottom. The score is divided into three sections: Sa (= Qb), Sb, and Se. Dynamics include *ff* and markings like *à 2*, *à 3*, and *à 4*. The percussion parts (C. R. and Gr. C.) are mostly silent, with some activity in the final measure of section Se.

N° 7. Ajoutes pour l'orchestration de cette ouverture en Harmonie.

S'il fallait compléter cette orchestration pour harmonie, on pourrait l'effectuer de cette manière: (l'étudiant devra réaliser ces indications,)

1^{er} Extrait. A¹⁻² 1^{re} Clarinette avec 1^{er} Bugle + Grande Flûte.
2^{me} " " 2^{me} "
Clarinette basse et Bassons avec les Tubas.

2^{me} Extrait. B¹ Clarinette solo à l'8^{ve} du 1^{er} Bugle + Petite Clar. + G^{de} Flûte.
1^{re} Clarinette à l'unisson du 1^{er} Bugle + Hautbois.
2^{me} Clarinette div. à l'8^{ve} et unisson du 2^{me} Bugle.
3^{me} " " " " " des Altos.
B² comme B¹ ou sans octavation (supprimer alors le Hautbois).

3^{me} Extrait. E¹⁻² comme ci-dessus B¹.

4^{me} Extrait. I¹⁻² Clarinette basse avec Tubas.

Allegro

1^{re} Clarinette avec Altos-Barytons.
I^{2a} 2^{me} Clarinette avec 1^{er} Trombone + 1^{er} Basson.
I^{2b} Hautbois avec Petit-bugle Flûte 8^{ve} (Petite Clar. à déf. de Hautbois).
1^{re} Clarinette et Clarinette solo avec 1^{er} Bugle.

5^{me} Extrait. I⁷ 1^{re} Clarinette et Clarinette solo avec 1^{er} Bugle: Petite Clarinette à l'8^{ve} + Flûte.
2-3^{me} Clarinette avec 2^{me} Bugle.
1^{er} Basson avec Trombone.

6^{me} Extrait. J^{a, a'} Toutes les Clarinettes avec 1^{er} Bugle.
Clarinette basse avec Tuba.

7^{me} Extrait. J^c Clarinette solo et 1^{re} Clarinette avec 1^{er} Bugles 8^{ve} + Flûtes.
2^{me} Clarinette avec 1^{er} Bugle unis + Hautbois.
3^{me} Clarinette avec 2^{me} Bugle.
Basson et Clarinette basse avec Tubas.

8^{me} Extrait. J^d Flûte Hautbois avec Petit-bugle 8^{ve}.
Clarinette solo et 1^{re} Clarinette avec 1^{er} Bugle 8^{ve}.
2^{me} Clarinette avec 1^{er} Bugle unis.
3^{me} Clarinette avec 2^{me} Bugle ou avec Alto-Baryton.
1^{er} Basson avec 1^{er} Tuba + Clarinette basse.
2^{me} Basson avec 2^{me} Tuba.

- 9^{me} Extrait. J^{o1} Clarinette basse et Bassons avec Tubas et 8^{ve} Même disposition à J^{f1-2-3-5}
 J^{o2} Hautbois avec Altos+Barytons.
 J^{o6} Hautbois avec Petit-Bugle. Flûte avec Trompette, ou éventuellement, à l'8^{ve} du Hautbois.
 K^a Clarinette 1 et 2 avec 1^{er} Bugle.
 2^{me} Clarinette avec 3^{me} Bugle.
 Clarinette basse avec 1^{er} Tuba.
 1^{er} Basson avec Barytons.
- 10^{me} Extrait. M^o Flûte 8^{ve} du 1^{er} Bugle.
 Clarinette solo 8^{ve} du 1^{er} Bugle.
 1^{re} Clarinette unisson du 1^{er} Bugle.
 2^{me} Clarinette unisson du 2^{me} Bugle.
 Clarinette basse (et, éventuellement, 1^{er} Basson) avec Tubas, puis avec Barytons pendant 3 mesures.
- 11^{me} Extrait. N^b Comme à J^{d1}.
- 12^{me} Extrait. Q^a Flûte 8^{ve} des 1^{er} Bugles.
 Petite Clarinette idem.
 Clarinette solo et 1^{re} Clarinette avec 1^{er} Bugles
 2-3^{me} Clarinettes avec 2^{me} Bugle.
 1^{er} Basson avec 1^{er} Tuba.
 2^{me} Basson et Clarinette basse avec 2^{me} Tuba.
- 13^{me} Extrait. R^{1(-E)} Flûte et Petite Clarinette à l'8^{ve} des 1^{er} Bugles.
 Clarinette solo avec 1^{er} Bugle, en octaviant le plus possible.
 1^{re} Clarinette unisson du 1^{er} Bugle.
 2-3^{me} Clarinettes alternées sur le trait de 1^{er} Bugle.
 1^{er} Basson avec 1^{er} Alto.
 2^{me} Basson avec Tuba, + Clarinette basse.
- 14^{me} Extrait. S^{a(-Q^b)} Flûtes et 1^{re} Clarinettes à l'8^{ve} du 1^{er} Bugle.
 2-3^{me} Clarinettes avec 1^{er} Bugle.
 Hautbois avec 2^{me} Bugle 8^{ve}.
 Bassons et Clarinette basse avec 1-2^{me} Tubas.



Boheemsche Danswijze Air de ballet Bohémien - Bohemian Dance

Leider Sib
Conducteur Sib
Conductor

Alex. STADTFELDT

Bew. door: } Frans VAN DYCK.
Arr. par: }

Allegro
a Cors Altos a² Pist. a³ Tromp. a⁴ a⁵
Tuba Barit. *f*

a⁶ a⁷ *poco rall.* b Clar. Bugles **Allegretto** *p*

c Pistons Cors Clar. Bugles *p* *sfz*

c² Fl. Htb. C. Tr. Cl. Bugl. *p*

c³ *sfz* *p* + *gva* *p*

d = a

First system of musical notation, featuring piano (*p*) and *+8va* markings.

Second system of musical notation, featuring Solo Pist., Sax. Tén. Bariton, and C. B. markings.

Third system of musical notation, featuring various dynamic markings like *f* and *f*².

Wiegeliend eener Boheemsche van verre gehoord.

Berceuse d'une Bohémienne entendue de loin.

Bohemian Mother's Lullaby heard from a distance.

Fourth system of musical notation, featuring Solo Pist., *h*, and various percussion markings like Triangle, Tambour de Basque, and Gr. C. seule.

Fifth system of musical notation, featuring *h*² marking.

First system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The grand staff features a melody in the treble clef and a complex accompaniment in the bass clef, including chords and sixteenth-note patterns. A dynamic marking h^3 is present above the final measure of the grand staff.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation and accompaniment as the first system.

Third system of musical notation. It includes a dynamic marking mf in the bass staff and a dynamic marking h^4 above the first measure of the grand staff.

Fourth system of musical notation. It features dynamic markings i , i^2 , i^3 , and i^4 above the grand staff, and a $decres.$ marking in the bass staff.

j (= a)
Cl. Bugl.

i⁵ i⁶

smorzando

p

② a Tempo

p

k (= b)
Fl. Htb.
Pistons

p

Clar.
Bugl.

k² (= b)

f

cresc.

ff

tr

l (= c³)

rall.

mf

tr

+ 8^{va}

O (=i) O² (=i²) O³ (=i³)

Musical notation for the first system, measures 1-6. It features a treble and bass staff with piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes chords and arpeggiated figures. The vocal line has eighth-note patterns.

O⁴ (=i⁴) ④ *P* **Più vivo**

Musical notation for the second system, measures 7-12. The tempo and dynamics change to "Più vivo" and "P". The piano accompaniment becomes more rhythmic with eighth notes. The vocal line continues with eighth notes.

*p*²

Musical notation for the third system, measures 13-18. The dynamics are marked "p" and "p²". The piano part features more complex chordal textures and arpeggios.

Musical notation for the fourth system, measures 19-24. The dynamics are marked "q" and "q²". The piano part has a more active bass line with eighth notes.

r r² s s² t t² u

Musical notation for the fifth system, measures 25-30. It includes dynamic markings "r", "r²", "s", "s²", "t", "t²", and "u". The piano part features sustained chords and arpeggios.

Alexandre STADTFELDT

né à Wiesbaden en 1826, naturalisé Belge;
 élève du Conservatoire de Bruxelles, classes de J. F. Fétis,
 prix de Rome en 1849, mort à Bruxelles en 1853.

Air de ballet Bohémien

Boheemsche Danswijze

I. Analyse schématique.

- a. introduction, Sol, 13 mesures *f*
- 1^{re} Partie.** b. 1^{er} motif, 8 mesures *p*, sol-RE.
 c. 2^{me} motif, additionnel, sur le motif b. 8 mesures *p* Sib.
 c². reprise de c. Sib.
 c³. conclusion, en Sol, 5 mesures *f* et *p*
 d. reprise de a. un peu modifiée, sol.
 e.^{2 à 9}, f.²⁻³ terminaisons. 15 mesures *f* et dim.
- 2^{me} Partie** g. tête d'accompagnement, SOL, *p*
 h. 3^{me} motif 9 (:10) mesures, SOL, *p*
 h². reprise de h.
 h³. 1^{er} motif additionnel. (4) 9 (:10) mesures, SOL.
 h⁴. 2^{me} motif additionnel (5^{me} motif) 8 mesures SOL.
 i.^{1 à 6} conclusions SOL.
- 3^{me} Partie** j. (: a. 1^{er} motif) sol *p*
 k. (: b. 2^{me} motif) Sib *p*
 k². (: b. 2^{me} motif, un peu modifié quant aux harmonies).
 l. (: c³) conclusion sol.
 m. tête d'accompagnement SOL.
 n. (: h) 3^{me} motif SOL *ff*
 n². (: h²) reprise de n.
 n³. (: h³) 1^{er} motif additionnel *f* SOL.
 n⁴. (: h⁴) 2^{me} motif additionnel.
 o.^{1 à 4}. (: i.^{1 à 4}) conclusions *f* et *ff*
- Coda** p. 6^{me} motif SOL *f* et *ff*
 (finale) p² reprise.
 q. q².
 r. r².
 s. s². } conclusions
 t. t². }
 u. épiphonème final

II. Résumé.

- 1^{re} Partie** Introduction. Motif 1, motif 2, motif 1. Conclusions Sol RE Sib Sol
2^{me} Partie Tête d'accompagnement. Motif 3, motifs 4-5 additionnels. Conclusions.
3^{me} Partie Motif 1, motif 2, Sol, Sib.
 Motifs 3, 4 et 5. Conclusions, SOL.
Coda Motif 6. Conclusions, SOL.

N°10.

Schéma. MARCHE ou DANSE, à composer

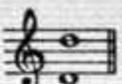
| | | TONS |
|--|--|---|
| Courte introduction 2 à 4 mesures. | <i>f</i> Cornets-Trompettes
(sonnerie brève)
(unisson) | FA V |
| : 1 ^{er} motif de 8 mesures : | <i>p</i> Clarin. Bugles, Alt.
Bar. Tuba, Bomb.
(Triangle?) | FA I mod.
en la |
| : 2 ^m e motif de 8 mesures,
reprise du 1 ^{er} motif, 8 mesures : | <i>f</i> Tutti

<i>p</i> Clarin. Bugles, Alt.
Bar. Tuba, Bomb.
(Triangle?) | UT

FA term.
en FA |
| Conclusions: { 1 ^o reprise de l'introduction,
2 à 4 mesures
2 ^o réponse à cette introd.
2 à 4 mesures

{ répétition à volonté de la
conclusion précédente. | <i>f</i> Cornets, Trp. | FA V |
| | <i>f</i> Tutti | FA I |
| | | |
| Trio. Courte introduction 2 à 4 mesures | <i>p</i> Basses | SI ^b V |
| : 3 ^e motif, contrastant avec le 1 ^{er} : | <i>p</i> alternances de cuivres
doux + Clar. et de cui-
vres stridents. | SI ^b |
| : motif intercalaire (4 ^e) | <i>f</i> Tutti (ou sonnerie de cui-
vres str. ponctuée d'accords
du reste de l'orch.)
(Voir Ex. 80, 103 ^E , 104 ^F) | sol m.
term. sur
sol V ⁺ |
| reprise du 3 ^e motif, ou mieux:
5 ^e motif : ou, encore: reprise
du 3 ^e motif suivi d'un 5 ^e motif : | <i>f</i> Basses, avec accom-
pagnement en contre-
temps. | SI ^b |

ERRATA

- page 10. Ex. 6 Dernière mesure 
- „ 26. Ex. 57^c sur un Bombardon Si \flat 
- „ 26. Ex. 57^e Si \flat grave. Bomb. Mi \flat  au lieu de 
- „ 27. Ex. 58^b  au lieu de 
- „ 34. Ex. 81^c fa au lieu de ré, supérieurs 1^{er} temps.
- „ 36. Exercices 4^{me} Série (au lieu de 6^{me} Série).
- page 27. Ex. 58.  = 
- page 39. Ex. 98, mesure 5: 
- „ „ „ „ „ „ 7 
- page 49. S127^c (Motif I repris ou nouveau motif)
- page 62. portée 7 
- page 63. portée 5. Clarinette basse;
- „ „ portée 7: Tuba-Trombone, supprimer 
- page 64. Ex. 143^c  Alto-Cor

ADDENDA

22 128^{bis} et 144^{bis} CLOCHES. Le poids formidable et le coût excessif des cloches interdit leur emploi à l'orchestre, où on les remplace par de gros tubes de cuivre frappés par des marteaux, à la façon d'un carillon. On note les sons de ces tubes à la hauteur réelle.

Table des matières

(se rapportant aux paragraphes, sauf indication autre)

- Composition de la musique militaire 1.
 Le **tube**; gravité, acuité 2; forme 3 résonance en A, Ou, O 4.
 L'**anche** simple, double 6; l'embouchure cylindrique, conique 7.
 La **perce** 8.
 Tubes additionnels, 10; pistons, 11; 3^e piston des inst^s graves 13; 4^e piston des inst^s graves 57.
 Combinaisons des pistons 14, 15.
 Echelles sonores du Bugle 15^b, 16, 17, 18; du Baryton, du Trombone, du Tuba 19, (voir aussi, note p. 58, harmoniques.)
 Echelles sonores des inst^s graves 20; avec adjonction d'un 4^e piston, 21, 23.
 Lacunes 22. Bombardons à 4 pistons 23 (57) difficulté des combⁿs de pist. 24.
 Tons inusités, très diésés, très bémolisés 25.
 Souplesse du Bugle, du Cornet 26. Mauvaise résonance au grave des Altos Bar. 27.
 Trémolo, 28.
 Tableau de traits faciles ou difficiles 29, 30.
 Tons usités dans la Fanfare et l'Harmonie 31, 34.
 Gammes 35, 36; Arpèges 37, 38.
 Staccato, liaisons, 39; groupes de notes liés ou détachés 40, 46.
 Style propre aux instruments en cuivre 47, 48.
 Altos et Barytons moins agiles que les Bugles, 49; de même les Cors, 50; agilité du Tuba 51; lourdeur des Basses, 52.
 Limites des Basses 53, 54; basses thématiques (mélodiques) 55; (avec Barytons et Trombones); avec 3 Trombones, 56. Bombardons à 4 pistons 57 (23).
 Trombone à coulisse; échelles 58; arpèges 59, impossibilité de liaison 60; liaisons faisables, 61, 62. Glissando note* page 19.
 Les 4 types des instruments de la Fanfare, sonorités stridentes, douces, mixtes, 63.
 Registres des Trompettes et Cornets 64; des Trombones, 65.
 Registres du Cor, 66, 67; sons en A du Cor, 68^b; son du Cor, 68^c, (notation inexacte)
 Tessitures des Bugles (Saxhorns) 69; du Petit Bugle, 70; de l'Alto, 71; du Tuba, 72; du Baryton, 73, 74; du Bombardon 75. Situation moyenne du Cor 76.
 Cornets et Trompettes, 77; Trompette basse, note* p. 94; adjonction aux Bugles, 78; adjonction du 1^r Cornet aux Bugles, note¹ page 23; octaviation des Trompettes par les Trombones, note³, p. 23; §. 78;
 Détachés (trémolo) en *p*, 79; en *f*, 80.
 Tableau comparatif des tessitures des instruments à embouchure Ex. 56.
 Ecriture en UT des Trombones, note p. 25. Ecriture octaviante des Barytons, id.
 Groupement des instruments de la Fanfare par tonalités Ex. 57.
 Simplification de ce tableau, 82.
Exercices. 1^{ère} Série Ex. 61, 68 (unissons)
 Répartition des instruments, 2^{èmes} parties, (simplification) 83;
 infériorité des 1^{ères} parties, 84.
 Formes des accompagnements, 85; rapport rythmique avec la basse, 86.
Exercices. 2^{ème} Série Ex. 72 (accords pour les 2^{èmes} instruments)
 Rôle des 1^{ères}, des 2^{èmes} parties 88; motif aux Cornets-Trompettes 89.

renforcement des Bugles par les Cornets-Trompettes 90;
Trombones octaviant les Cornets-Trompettes 91.
Rôle complémentaire des Altos-Barytons 92. Ecriture (disposition) des accords de région moyenne 93; de région haute + moyenne 94; assombrissement 95, 97.

Altos adjoint aux Bugles, 99, 100; complément des Altos, 101.

Contre-chant du 1^{er} Baryton (+ Tuba) 102; 2^{me} Baryton, 103;

Barytons joints aux Basses, 104;

Basse aux Tubas, 105, 106; adjonction du Bombardon mi^b au 2^{me} Tuba, 107, 108;

Bombardons+Tubas, 110; Bombardons seuls à la basse, 111.

Exercices. 3^{me} Série, a. Dispositions d'accords entre 2-3 Bugles et Altos-Baryt. Ex. 86.

b. Basses trop graves à rétablir Ex. 87¹;

c. d. orchestrations complémentaires.

e. Dispositions des Cornets II + Trp. II + Cors+ Tromb. Ex. 88.

f. Orchestrations complémentaires, Ex. 89.

4^{me} Série. Accords à disposer pour les 2^{ds} instruments Ex. 90, 91, 92.

Basse chiffrée à harmoniser en vue de la disposition précédente Ex. 93, 94. Mélodie, Ex. 94.

Méthode de travail, 111^b.

Polyphonies, 112, 113. Exemples de polyphonies, Ex. 99, 100.

Polyphonie sur fond harmonique Ex. 102.

Tableau-résumé des 2 précédents (Rôles des instruments; dispositions) 114

Exemples notés du tableau précédent; Ex. 103, 104.

Exercices, 5^{me} Série; motifs à orchestrer, Ex. 105.

Indications sur des pièces pour piano orchestrables, 115; transpositions 116; modifications 117; croisement des parties, 118, 119.

Les 5 régions de la Fanfare, 120, 121.

Oppositions de force, 122; de régions, 123; oppositions peu satisfaisantes, 125; utilité de renforcer les oppositions faibles (Altos-Barytons+Trombones) 126

Schéma de contrastes 127; réalisation de ce schéma, Ex. 112.

Concordance des oppositions et de la structure, 128.

Crescendo, (adjonction graduelle d'instruments) 128^{bis}

Groupement de l'orchestre, au Concert, Ex. 113, 114; en Marche, Ex. 115.

La Batterie, 133; Petite Caisse et Grosse Caisse, 134, 135; roulement, notes p. 52;

Le *sf*, le >, le Λ , 136

Cymbales, 137; Grosse Caisse seule, 138;

Timbales, 139-140; Tambour basque 141; Triangle 142; Carillon 143; Tamtam, 145;

Cloches, addenda 145^{bis}, p. 129; Castagnettes 146; Xylophone 148.

Composition, (équilibre du nombre d'exécutants) de la Fanfare, 150;

instruments manquants, 151.

2^{me} Partie

L'Harmonie

Instruments à anches; Flûtes, 152; principes de construction, 153; forme 154; échelles 155-156-157. (Les harmoniques, note, p. 58) le Basson, 158; la Clarinette, 158; la Flûte, 159; la Flûte conique, note² p. 59; les Saxophones, 161-166.

Exercices. 6^{me} Série. Adjonction des Saxophones à la Fanfare

Composition de l'Harmonie, 167; Clarinettes solos, 168;

Clarinettes Altos et Basses, 169.

Tableau des instruments de l'Harmonie ajoutés à la Fanfare, Ex. 138.

Tableau des armures de l'Harmonie et de la Fanfare, Ex. 139.

Groupement des instruments de l'Harmonie par ordre de tonalité, Ex. 140.

Registrations, Ex. 141-144

Particularités (des inst^s) Petite Flûte, 170-172; Grande Flûte, 171-175.

Hautbois, 176-177; Basson, 178-179; Contrebasson, 180; 1^{res} Clarinettes, 181; rég. "clairon" 182; rég. suraiguë, 183; rég. moyenne, renforcement, 184; "chalumeau", 185-188; Batteries, 186; Clarinettes réunies, 187; 1^{res} Clarinettes divisées 189-190; Perfectionnements du mécanisme de la Clar. 191.

2^{me} et 3^{me} Clarinettes, 192.

Disposition à l'aigu, 193-195.

Octaviation des 1^{res} Clar. par les 2^{mes} et 3^{mes}, 196; simplification aux 2^{mes} et 3^{mes} Clar. d'un trait de 1^{res} Clar. 197.

Batteries, trémolo, 199.

Petite Clarinette, 200; Clarinette Alto, 201; Clarinette Basse, 202.

Equilibre du groupe des Clarinettes, 203; basses de Clarinette basse, 204.

Observations sur l'orchestration en Harmonie.

Les 3 groupes augmentés de ceux de l'Harmonie, 205.

Réduction du groupe cuivré, 206; suppression des Altos-Barytons note* 207 p. 70; Suppression du 2^d Tuba, note** 208; objection contre ces suppressions, note 209, p. 70.

Groupements des instruments de l'Harmonie, 210.

Groupements partiels, 211; partiellement combinés, 212;

Tableau de ces groupements, Ex. 161, 162, 163.

Exercices. 7^{me} Série. A. Phrases à orchestrer pour harmonie Ex. 164^{a-g}

B-F Modifications et adjonctions à A.

Adjonction de la Batterie 212^{bis} F2 G. Autres transcriptions. Schéma d'une composition, marche ou danse, addenda p. 129.

Autres exercices (transcriptions)

3^{me} Partie

Forme des Compositions

Le chœur 213; le chœur instrumenté, 214; transcription du chœur pour le clavier 214^{bis}; disposition des compositions 215. **Spécimens:** placage harmonique Ex. 168^I; polyphonie, Ex. 168^{II}; Imitations Ex. 168^{III}, 169.

Musique militaire 17/18 siècles; placage, Ex. 170

La Fugue 220; le dialogue et le motif développé en séquences (incises) Ex. 171, 173.

La Suite (Fixation de l'orchestre) 221. Sonate, Symphonie 222; organisation des musiques militaires vers 1865, 223-224; corps de musique incomplets 225.

Compositions pour musique militaire en vue du plein-air 226.

Répertoire des musiques militaires, 227.

Les compositions sont établies sur le **motif**, 228; formation de la phrase, de la période; forme d'accompagnement. Partie directrice, 228^{bis}.

Petite marche ou danse 229. Modifications à cette forme 230. Coda 231. **Références** 232-233.

Grande Valse, 234-235.

Danses à développement thématique; Scherzo, 236.

Ouverture 237 à 245.

La Symphonie 246. L'Andante, 247; Andante et Scherzo combinés 248.



- Scherzo avec développement central 249.
 Rondo, 250.
 Variations 251 à 253.
- Le Poème symphonique 255. Fantaisies, 256.
 Scènes d'opéras, 257; Rapsodies 258; Concerto, 259.
- Orchestres réduits**, 260-262. Instruments manquants en Fanfare, 263; en Harmonie 264. Simplification qui en résultent, 265.
 Difficultés du chromatisme et des sons soutenus et liés, 266-267.
 Orchestre de bal, de procession, 267; Spécimen, 268, Ex. 181.
 Musique de chambre, 269. Répertoire de la musique de chambre, 270.
- Écriture. Composition. Schémas, 271.
Partition, (228^{bis}) 272 à 274; Abréviations 275-281.
 Désavantage de régler à l'avance, 281. Pagination 282.
 Signes de reprises, 283. Nuances, 284. Copie des parties séparées, 285
Parties. Divisi, 286-287. Tourne, 287. Numéros de reprise, 288
 Petits cahiers, 289.
- Sons bouchés du Cor, 290. Sourdine des petits instruments, 293.
 Sourdine des gros instruments, 294.

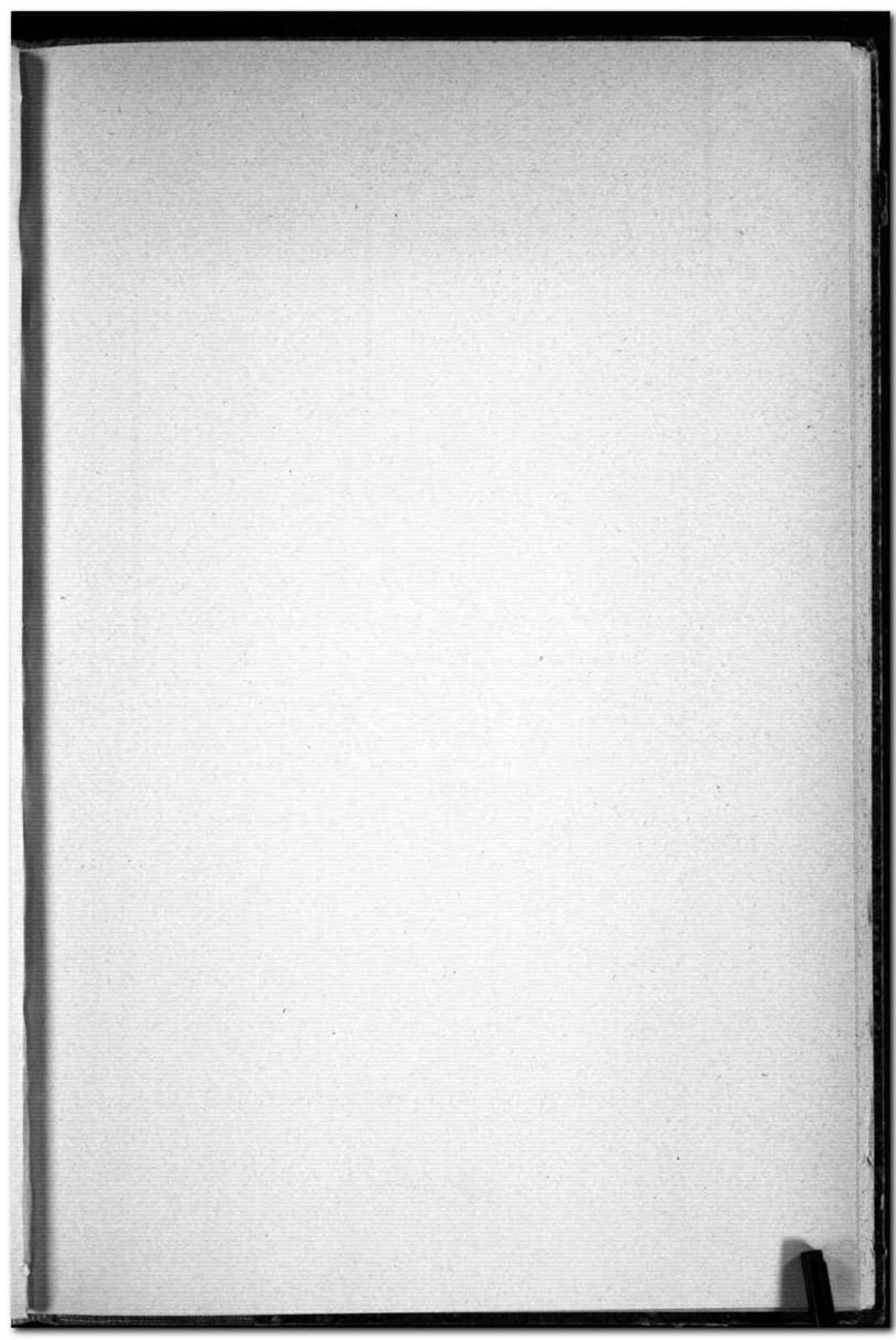
Addenda

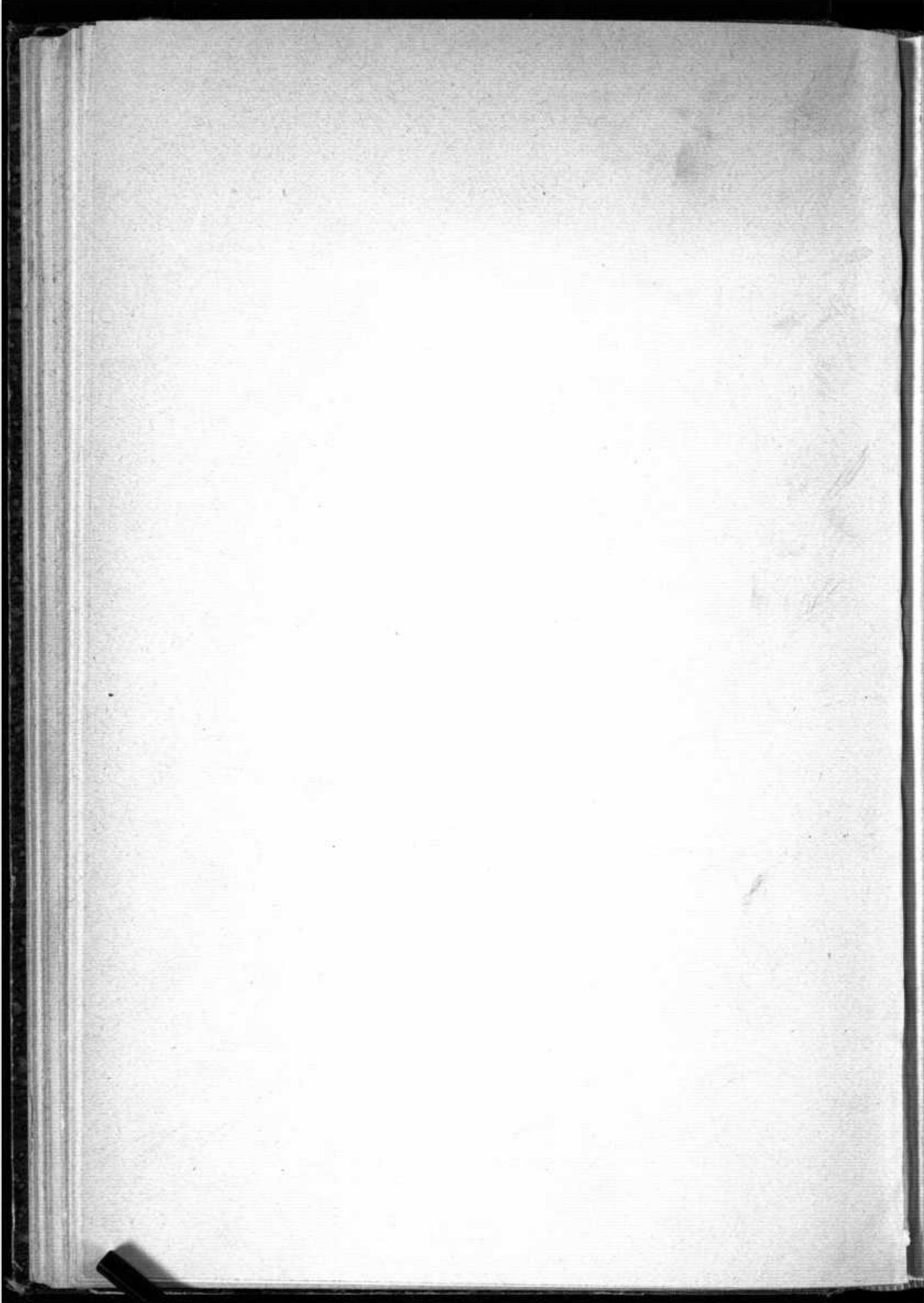
- a)** Analyse de l'Ouverture 1880, de H. Labory (V. C. Mahillon, Edit. à Bruxelles)
 N° 1. Analyse schématique, p. 97. N° 2. Résumé schématique, p. 104.
 N° 3. Résumé analytique, p. 104. N° 4. Analyse plus détaillée, p. 105.
 Explication de quelques termes de la technique de forme, p. 108.
 N° 5. Remarques critiques, p. 108. N° 6. Extraits de la partition d'orch. p. 109.
 N° 7. Ajoute pour l'orchestration en Harmonie, p. 120.
- b)** Analyse thématique de l'Air de ballet Bohémien, de A. Stadtfeldt, p. 122.
 Analyse schématique de la même œuvre, 128 (I). Résumé, 128 (II).
- c)** Schéma à réaliser (Exercice complémentaire)
 Marche ou danse p. 129.
- Liste d'ERRATA, p. 130.
 Addenda: Cloches, p. 130.

★

En supplément à cet ouvrage:
 Exercices additionnels, avec remarques critiques et conseils
 pratiques.

★





Litt. B.B. n. 32.409

PAUL GILSON



MANUEL



DE

MUSIQUE MILITAIRE

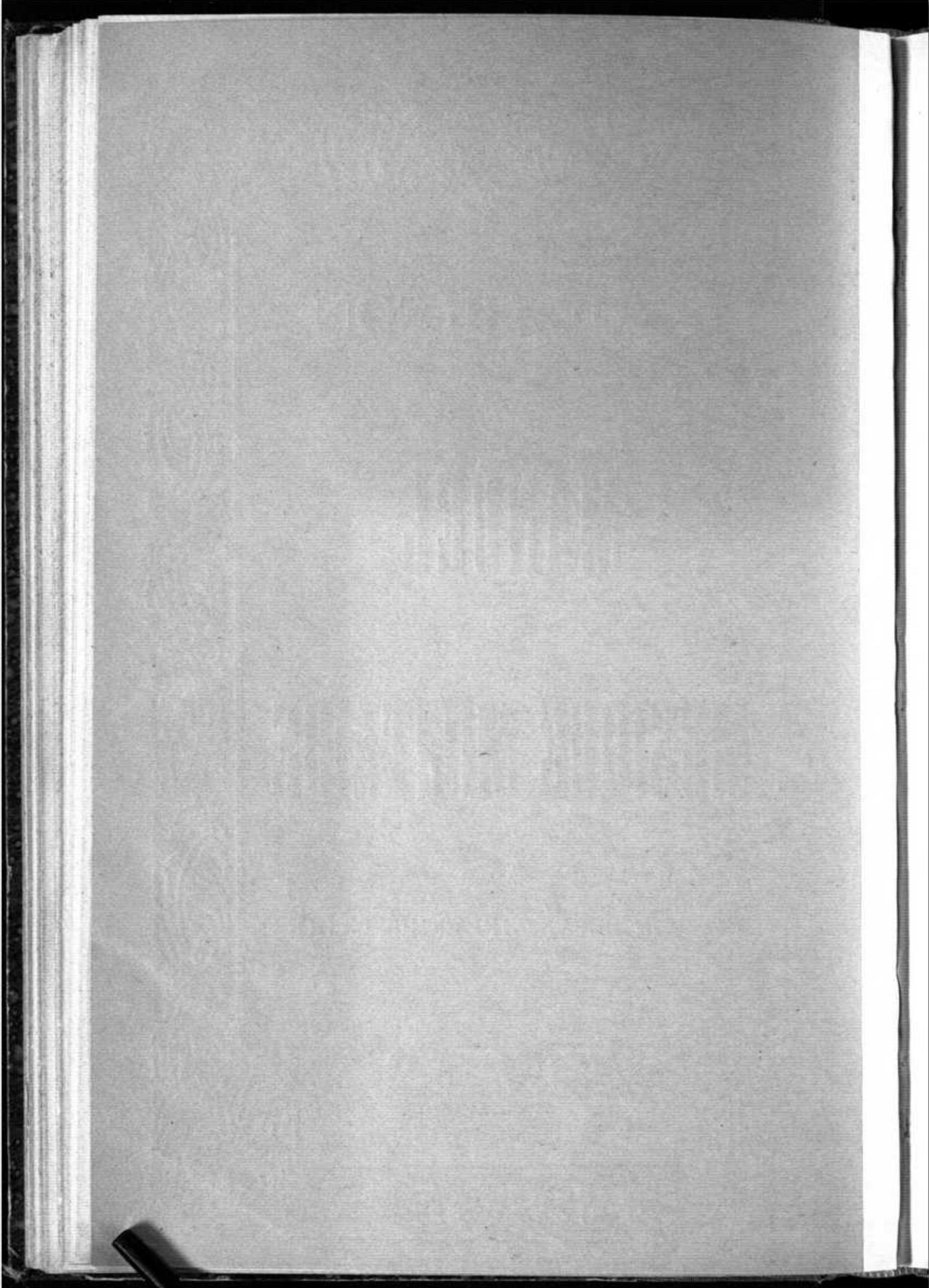


EXERCICES COMPLÉMENTAIRES

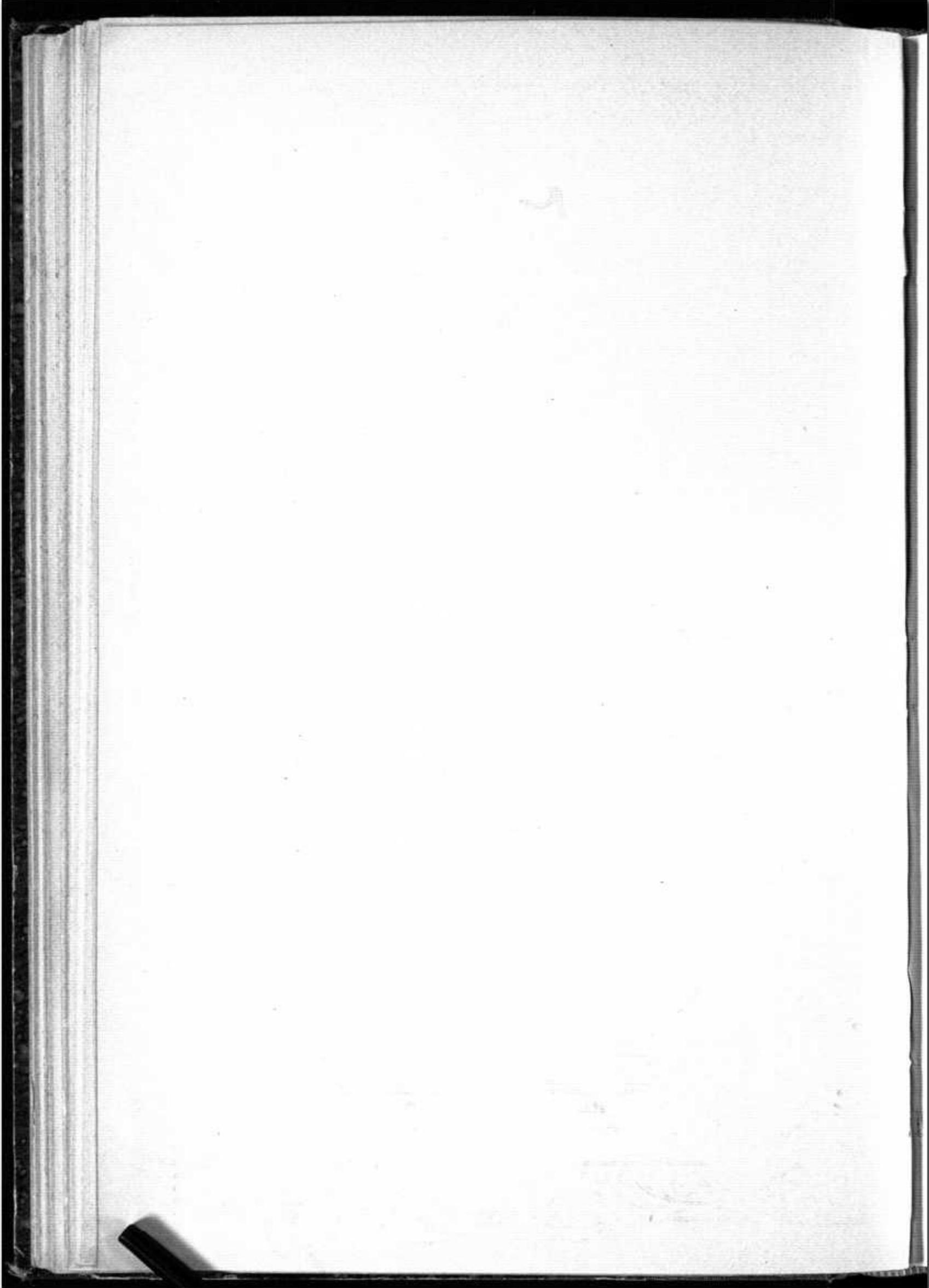
HET MUZIEKFONDS

Société Coopérative d'Éditions Musicales

ANVERS



EXERCICES COMPLÉMENTAIRES



Litt. BB. n. 32.409

PAUL GILSON



MANUEL

DE

MUSIQUE MILITAIRE



EXERCICES COMPLÉMENTAIRES

Copyright 1927

HET MUZIEKFONDS
Société Coopérative d'Éditions Musicales
ANVERS



PAUL GILSON

MANUEL

DE

MUSIQUE MILITAIRE

EXERCICES COMPLÉMENTAIRES

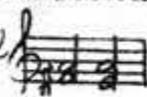
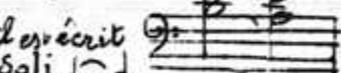
LES MUSIQUES

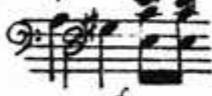
ANVERS

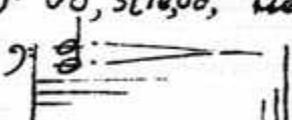
Exercices complémentaires.

Errata.

Pages.

12. 1^{er} exemple musical, avant-dernière mesure 
 .. dernier exemple musical  lorsqu'il est écrit *Soli* 

15. N° 86^c 2^{ème} mesure, [temps levé non compris] 
 3^{ème} mesure, [temps levé non compris, la] 
 5^{ème} mesure [temps levé non compris] 

.. N° 86^d 3^{ème} mesure: crescendo
 6^{ème} mesure: Do, si ré, do, la - (à la basse)
 8^{ème} mesure 

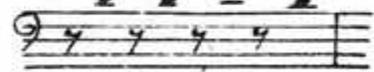
16. N° 86^d 1^{ère} mesure: B^2

17. N° 86^d 10^{ème} mesure:  = il faut p

.. texte: après B^2 : N° 3-4: accords complémentaires au complet

19. N° 86^d mesure 7  : ce dessin (contrechant) peut être continué
 22^{ème} mesure: 
 9^{ème} dernière note (si.) 

20. N° 90^B mesure 1. *f*

21. N° 90^c mesure 8.  Il manque les p

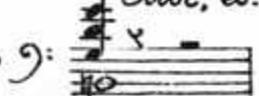
24. Texte. A..... et aux basses. (en accords.)
 B..... et aux basses. (en accords.)

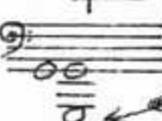
26. Mesure 4. L'accord sol-do-mi \flat doit être lié au précédent
 .. 9. 2^{ème} ligne p b etc. manque p

28. .. 14. 2^{ème} ligne  manque p

29. .. 32 1^{ère} ligne p p etc. la au lieu de sol.

32. Texte. Ligne 5. Les nuances sont de Max Reger.
 Aibl. éd. Munich

34. Mesure 22, 3^{ème} ligne  au lieu de $\left\{ \begin{array}{l} \text{si.} \\ \text{fa.} \\ \text{sol.} \end{array} \right.$

.. 28 3^{ème} ligne  sol au lieu de si.

36. Mesure 3. si \flat .

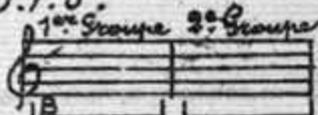


Pages:

36. mesure 15. 1^{ère} ligne fa au lieu de sol

37 " 31. 1^{ère} "  mi au lieu de ré .

39. Texte ligne 7..... aux mesures 6. 7. 8:

39 7^{ème} exemple musical (bas de la page) 

41. 1^{er} exemple musical, à droite

| |
|----|
| 1E |
| 2E |
| 3E |

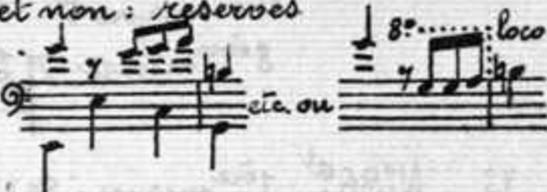
43. Exemple musical, dernière mesure, Sib .

47. $\frac{3}{4}$ Sur le même schéma et les mêmes tons: Marche Solennelle C

48. 8^{ème} ligne musicale 
liaison, Basses.

50. 6^{ème} ligne de texte en commençant par la fin (le bas de la page):

3. Fragments plus resserrés du thème et non: réservés

53 II. 4^{ème} ligne de musique, mesures 3 et 4 

57 II 3^{ème} ligne de musique: mesure 3. f .

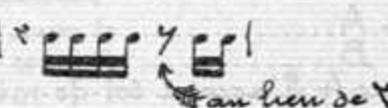
60 Schémas (Suite) Thème: ton original La , transposé en Sol .

54 IV 3^{ème} ligne ff

V 1^{ère} ligne pp

" Texte: après la 4^{ème} ligne: Répétition, puis intermède, etc..

61. 8^{ème} ligne de musique: 4^{ème} mesure 

62. Dernière ligne de musique, 2^{ème} mesure 

66. Texte deux premières lignes: se rapportent à ce qui précède page 65 (Blechmusik.)

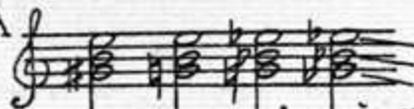
Paul Gilson.

Manuel de musique militaire. fanfare - harmonie.

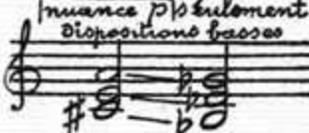
Exercices complémentaires.

Dispositions des accords. - Écriture correcte et incorrecte. - redoublements utiles ou superflus.

On évitera de placer aux 2^{mes}, 3^{mes} Bugles (resp. 2. 3. clar.) des quartes et des quintes justes, qui sont des intervalles sonnante creux. Par conséquent, les accords que voici (pris individuellement, non en se suivant)

A  etc... jusqu'à

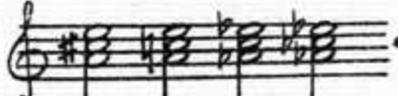
ne seront pas disposés { 2^{ème} Bugle (2^{ème} Clar.)
3^{ème} Bugle (3^{ème} Clar.)
Altos 1. 2

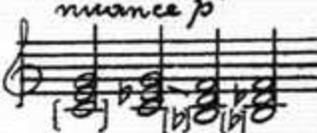
nuance p
dispositions basses


mais bien { 2^{ème} Bugle (2^{ème} Clar.) 1^{er} alto (éventuellement 1^{er} Baryton à partir de Sol)*
3^{ème} Bugle (3^{ème} Clar.) 2^{ème} Alto (éventuellement 2^{ème} Baryton)

* Dans les orchestrations destinées aux corps de musique à effectifs réduits, on peut aussi recourir au 2^{ème} Cornet pour donner le son intermédiaire.

Dans les accords suivants, (pris individuellement, non en succession)

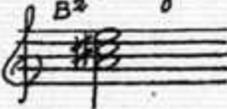
B  etc. jusqu'à

nuance p


La disposition sera { 2^{ème} Bugle (2^{ème} Clar.)
3^{ème} Bugle (3^{ème} Clar.)
1 + 2 altos (éventuellement Barytons à partir de Sol ou encore complètement sous les Altos par les Barytons)

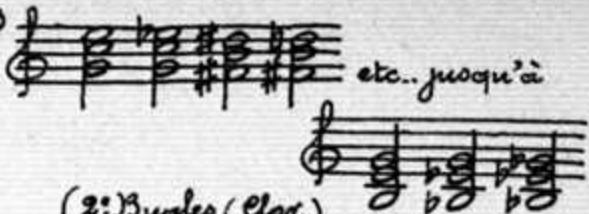
B² 

On évitera en tout cas que l'ajoute au grave ne croise la basse.
Rappelons que ces notes s'écrivent pour les barytons une octave plus haut.

 au lieu de 

Le Cornet peut intervenir comme en A.

Les fonctions (notes) des accords suivants (pris individuellement et non en succession) etc... jusqu'à



se superposent à volonté:

$\left\{ \begin{array}{l} 2^{\circ} \text{ Bugles (clar.)} \\ 3^{\circ} \text{ Bugles (clar.)} \\ \text{Altos} \end{array} \right\}$ ou $\left\{ \begin{array}{l} 2^{\circ} \text{ Bugles (Clar.)} \\ 3^{\circ} \text{ Bugles (Clar.)} \\ \text{Altos} \end{array} \right\}$ ou $\left\{ \begin{array}{l} 2^{\circ} \text{ Bugles (Clar.)} \\ 3^{\circ} \text{ Bugles (Clar.)} \\ 2^{\circ} \text{ Altos} \end{array} \right\} + 1. \text{ Alto.} + 1. \text{ Baryton.}$

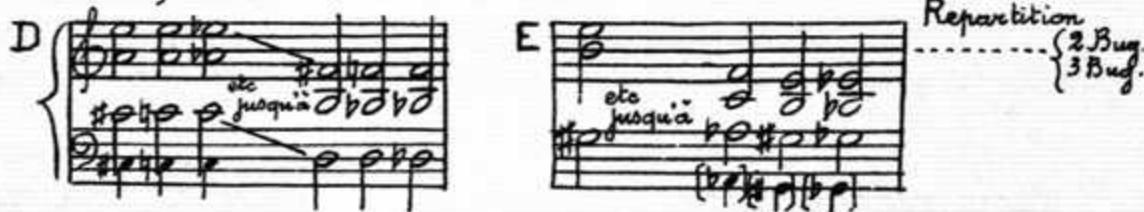
ce qui donne des tierces ou des sixtes dans les Bugles 2. 3. (Clar.)
Le 2^e Cornet peut intervenir comme en A.

Bien entendu, il s'agit là d'accords qui ne font pas corps avec la partie mélodique de 1^{er} Bugles. Mais lorsqu'il s'agit d'accords énoncés en bloc par tous les Bugles, le 1^{er} + le 2^e + le 3^e (Clar. 1-2-3) les dispositions A. B. C. avec la distribution $\left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ Bugle (Clar.)} \\ 2 \text{ " " " } \\ 3 \text{ " " " } \end{array} \right\}$ deviennent bonnes, étant alors répartis en un groupe uniforme. Car le mauvais effet des quartes et quintes justes provient de la faiblesse sonore du complément harmonique des Altos. Barytons

Si l'on représente la force d'un accord de Bugles par ● le même accord est proportionnellement: ● aux Altos Barytons.

1^{ère} Exception. La quarte et la quinte justes deviennent néanmoins acceptables dans les accords de $\frac{6}{3}$ (accord parfait renversé, tierce placée à la basse)

Les accords se placent naturellement sur les 6^e, 3^e et 7^e degrés, parfois sur le 4^e et le 5^e, mais alors avec la basse doublée.



La disposition E (quartes à l'harmonie) est naturellement plus creuse que la D (quintes) aussi y a-t-il avantage à la compléter par les Altos + les Barytons. Si la basse le permet (sans qu'il en résulte des croisements défectueux)

Répartition $\left\{ \begin{array}{l} 1 + 2 \text{ Altos} \\ 1 + 2 \text{ Barytons} \end{array} \right\}$ ou $\left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ Alto} + 1^{\text{er}} \text{ Baryton.} \\ 2^{\circ} \text{ Alto} + 2^{\circ} \text{ Baryton} \end{array} \right\}$
à moins que le 1^{er} Alto ne soit adjoint au 3^e Bugle

La disposition D se complète au besoin par  etc

Cependant, lorsque les accompagnements sont à contretemps ou en notes répétées (4♩ 4♩) ou (4♩.) ou (♩) etc. il importe que l'accord de $\frac{6}{3}$ soit complet dans l'agrégat d'accompagnement et non composé de 4^{tes} ou 5^{tes} notes.

2-3 Bugles (Clar.)
Altos ou Bar.
Basses

* L'accord Do. Sol. Do gagne à être remplacé par B

(Mi. Sol. Do) infiniment plus consistant que la vide 5^{te} - 4^{te} de l'exemple A précédent

2^{ème} Exception. Il arrive que la quinte et la quarte soient mises en évidence, (le plus souvent dans un but pittoresque, imitation de cloches, etc..) De ce fait tombe l'interdiction de ces intervalles.

All^o de chasse
ou sonnerie de trompettes guerrières.

Le redoublement inférieur des ex: A. D. n'est praticable qu'au complet.

etc. etc. etc. etc.

En ne redoublant que la 1^{ère} partie, les agrégations prennent un tout autre aspect. En se bornant à octavier la 2^e partie, la sonorité devient creuse: par conséquent les redoublements partiels sont à éviter.

Le redoublement supérieur doit être complet ou réduit à la 1^{ère} partie. L'octavation de la 2^{ème} partie change l'aspect des agrégations, elle est donc à rejeter.

Nous placerons à côté de ces agrégations exceptionnelles, les suites sautantes d'accords de $\frac{3}{4}$ qui acquièrent une résonance toute spéciale par les superpositions de 4^{tes} et de 5^{tes} aux parties supérieures, donc, basse non doublée et harmonie.

Diatonique

Chromatique

Ici, (ex. A-H) il n'y a pas lieu de redoubler intégralement les parties harmoniques (5^{tes} et 4^{tes}) quoique cela vaille mieux: on peut se borner à doubler la partie supérieure.

Échappent de même à la classification les quartes et quintes défectueuses des passages à une seule partie (basse, etc...) évoluant sur ou sous une note pédale et produisant forcément avec celle-ci des intervalles de quarte, quinte, seconde et septième.

4^{tes} majeures et 5^{tes} mineures. les agrégations.

n'ont pas le même inconvénient que les précédentes, aussi peut-on les écrire franchement même à vide à 2 parties solo.

F

G

H Résolutions sur une 4^{te} juste (basse 6 obligée alors)

I

NB. *

NB* Les altérations doubles X et b sont inusitées, de même que les # dépassant le R# et les b dépassant le Solb, même le R#b.

J Résolutions sur une 5^{te} juste.

K

L

M

Il est entendu que le 1^{er} et le 2^d des accords peut être complété par un 4^e son. (quinte, juste ou mineure) quarte (juste ou majeure) que la basse peut être un autre son pris dans une agrégation de 7^{ème} quelconque ou une 9^{ème}, par exemple:

K

Voir quelque bon traité d'harmonie. (Il ne sont malheureusement pas tous fort explicites au sujet des catégories de 7^{èmes}.)

Dans la 7^{ème} Dominante, la 5^{te} mineure ou la 4^{te} majeure sont tout indiquées aux 2^{èmes} et 3^{èmes} bûgles.

Résolution normale.

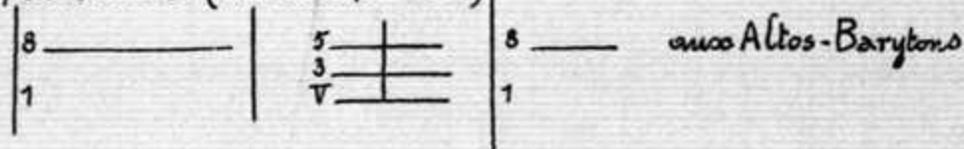


Les sons complémentaires (8^{ve}, 5^{te}) se placeront aux Altos.. Barytons, voire 2^e Cornet.
Mais la 2^{de} peut être parfaitement bien sonnante aux Bugles 2.3. (Clar.)



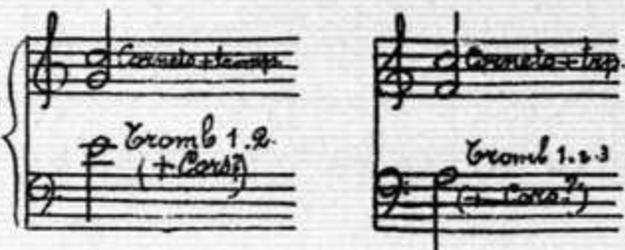
harmonies I — V — I

Notes complémentaires (non indispensables)



Toutes les observations précédentes s'appliquent aussi aux agrégations: Cornets + Trompettes. (Quartets de Cornets, quartets de Trompettes) — Les 4^{tes} et 5^{tes} peuvent être adoucies par l'intervention des Trombones:

Les cors sont communément joints aux trombones ou au 2^e Cornet (1^{er} Cor) et au trombone (2^e Cor.)



Des triades harmoniques se disposent avec éclat

1^{er} Cornet + 1 trompette
2^e Cornet 2^e trompette
3^e trompette 2^e Cornet.

Le supérieur est ainsi beaucoup plus sonore que le reste de l'accord: ce n'est pas toujours un désavantage

redoublement textuel à l'8^{ve} des « étudiants aigus » par 3 trombones auxquels on peut joindre 3 Cors

Quelques auteurs préfèrent renforcer le 2^e Cornet par un 1^{er} Cor. C'est le 2^e seul qui, alors, est joint aux trombones, à moins qu'il ne redouble la 2^{ème} trompette

Accords sur pédale.

Dans la pédale simple ou double, la partie inférieure de l'harmonie tient lieu de basse harmonique: la disposition des accords est par conséquent subordonnée à cette 2^{ème} basse, qui ne doit pas froisser la pédale à distance de seconde.

Le redoublement octaviant des parties B.C.D serait défectueux car il aurait pour effet d'annihiler la basse E, en entassant des accords sous celle-ci. La basse deviendrait alors la partie D octaviée, ce qui peut occasionner des fautes d'écriture, frottements et quintes successives, de plus, cette octavation dans le registre bas est assez opaque.

Autre chose serait de redoubler à l'aigu, redoublement souvent impraticable en fanfare, vu l'exiguïté de la tessiture de celle-ci.

En harmonie ce redoublement est plus aisé et les quintes mêmes sont alors tolérées.

Cependant on n'octavie pas la partie E (2^e basse harmonique) à la rigueur, on pourrait l'octavier au grave, en rejetant plus bas la pédale A, qui alors n'est plus accessible qu'aux bombardons (Saxhorns Contrebasses) éventuellement le basson (En f seulement: c'est un son difficile à soutenir).

Il y a aussi des dispositions analogues à l'aigu, qui sont régies par les mêmes règles: la note-pédale est parfois rythmée.

Les pédales à l'aigu s'établissent, comme les harmonies usuelles, sur une basse grave, sans qu'il y ait quelque observation spéciale à formuler à ce sujet. Les pédales étagées à plusieurs octaves ne se pratiquent

guère en fanfare et harmonie qu'à ces conditions: pédale et harmonies dans les timbres opposés: note pédale faisant autant que possible partie intégrante des accords.

(Aux mesures 3-4-5, les accords étrangers à la note-pédale froissent celle-ci assez durement: cette dureté disparaît si la pédale est autrement instrumentée que l'harmonie par ex.: Celle-là aux cuivres, celle-ci aux bois

Transpositions et Octavations.

On ne perdra pas de vue que les exercices ci-après, écrits la plupart sur deux portées { C F } se liront comme suit:

Portée C Les Altos, de même les cors et le Saxophone. Alto s'écrivent une 5^{te} plus haut

soit pour produire

Les Saxytens, de même le saxophone ténor s'écrivent une 8^{ve} plus haut.

soit pour produire

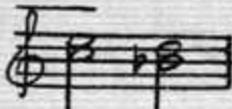
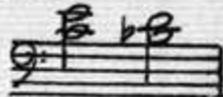
Le Tuba, ainsi que le trombone, écrit en clef de C se rétablira en clef de F unisson.

soit lorsqu'il est écrit

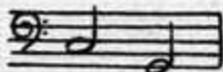
Portée F Les Altos, de même que les cors, et le Saxophone Alto et la clarinette alto, s'écrivent une 5^{te} plus haut,

soit lorsqu'il est écrit

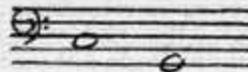
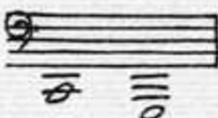
Les Barytons, ainsi que le saxophone ténor et la Clar. basse s'écrivent en F une octave plus haut

soit  pour produire 

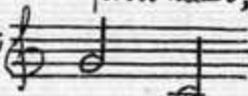
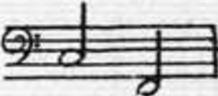
Le Bombardon (Contrebasse) Mib, s'écrira une 5^{te} plus haut

soit  pour produire 

Le Bombardon (Contrebasse) Sib s'écrira tel quel, mais on n'oubliera pas, qu'il sonne une octave plus bas que la note écrite. Par conséquent

 écrit, produit... 

Le Saxophone baryton qui généralement se confine dans les basses, se transcrit d'après la G en F , une 5^{te} et une 8^{ve} plus haut,

soit  pour obtenir: 

{ la quinte d'ut = Sol : le sol une 8^{ve} plus haut
 { la quinte de fa = Ut : cet ut une 8^{ve} plus haut.

Diapason.

Toutes ces dispositions et transpositions s'entendent, bien entendu, au diapason Sib.

En composant ou en orchestrant pour la musique militaire, il est plus commode d'adopter le Diapason Sib que de conserver le diapason Ut, on évitera ainsi quantité de transpositions compliquées, tout se réduisant aux relations suivantes:

| | |
|----------------|----------------|
| Mib Haut | Sib |
| Mib Bas | Sib Bas |
| Mib Contrebass | Sib Contrebass |

Soit une seule transposition, Mi b, le reste étant des octavations, pour « véhiculer » les instruments si b par excellence: Clarinettes et bugles, cornets, continués au grave par les tubas, bombardons.

et non pas

Abréviations.

| | | | |
|--------------------|-----------------------------|-------------------------------------|-------------------------------------|
| P. fl. | Petite flûte. | P. A. | Petit bugle. |
| Fl. | Flûte | 1. B. (gle) | 1 ^{re} Bugle |
| Hbs. | Hautbois | 2. 3 B. (gles) | 2. 3. Bugles. |
| P. cl. | Petite Clarinette. | Alt. | Altos. |
| Clar. I | 1 ^{ère} Clarinette | Sar. | Saryton |
| " II | 2 ^{ème} Clarinette | Tub. | Tuba |
| " III | 3 ^{ème} Clarinette | B. bn | Bombardon |
| Cl. b. | Clarinette basse | P. C. | Petite caisse |
| Bn (s) | Basson (s) | C | Cymbale |
| Sax. Sop. ou S. S. | Saxophone, soprano | C+ | Cymbale frappée
par la mailloche |
| Sax. alto. | _____ alto | G. C. | Grosse caisse |
| Sax. ten. | _____ ténor | Tri. | Triangle |
| Sax. bar. | _____ baryton | Timb. | Timbales. |
| C ^{tr} | Cornets | Car. | Carillon |
| Trp. | Trumpettes | + 8 | Plus une octave
de redoublement. |
| C. | Cors | 8 ^{va} | Octave plus haut |
| Trb | Trombones. | 8 ^{va} <i>de bas</i> | Octave plus bas. |
| Col. | Avec | Col... 8 ^{va} | Avec... à l'8 ^{ve} |

Exercices complémentaires.

3^{ème} Série.

Dans cette 3^{ème} série, les ex. 86^B à 86^J pourront servir d'accompagnement à des mélodies que l'on ajoutera : Spécimens : petites notes surajoutées.

Disposer pour 2^{ème} et 3^{ème} Bugles + Altos - barytons les accords suivants:

NB. La 4^{ème} partie d'accompagnement est, en somme, harmoniquement inutile, étant un redoublement de la 1^{ère} partie: elle ne sert que de remplissage.

N° 86^B

2^{ème} et 3^{ème} Bugles

Altos
Barytons, Tubas
et Bombardons

NB. Même observation que ci-dessus (86^B) sauf aux points*

N° 86^C

Soprano. Partie chantante à composer

N° 86^D

voir p. 63.

Altos

NB M^{me} observation que ci-dessus 86^{bis} - Soprano à écrire voir p. 63

N^o 86^a,

Musical score for N° 86^a. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The second system continues the piano part. There are several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a dynamic marking 'f' at the end of the second system. A soprano line is indicated by the text above but is not written.

Soprano (partie chantante) à composer voir p. 63

N^o 86^f
All^o mod^{to}

Musical score for N° 86^f. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The second system continues the piano part. There is a 'cresc' marking in the first system. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble.

N^o 86^g Allegretto voir p. 63

Musical score for N° 86^g. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The second system continues the piano part. There are markings for 'Altes Bass' and 'Basses + 3 Bemb.'. There are several asterisks (*) marking specific notes in the treble part.

NB. Dans cet exemple, il y aurait avantage à renforcer le 3^{ème} Bugle, surtout aux points * où la note harmonique a de l'importance.

Le rythme de cet exemple présente quelques difficultés de lecture: divisions irrégulières.

N^o 86^h Pas redoublé. (Marche militaires) voir p. 64

Musical score for N° 86^h. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The second system continues the piano part. There is a marking 'NB1' and a dynamic marking 'p'. There are several asterisks (*) marking specific notes in the treble part.

* Les têtes de notes omises sont celles qui précèdent, répétées.

NB1. L'accord $\left\{ \begin{array}{l} \text{DO} \\ \text{Sol} \\ \text{Mi} \end{array} \right.$ peut se disposer ainsi $\left\{ \begin{array}{l} 2^{\circ} \text{ Bugle} \\ 2^{\circ} \text{ Cornet} \\ 3^{\circ} \text{ Bugle} \end{array} \right.$

NB2. L'accord complémentaire $\left\{ \begin{array}{l} \text{Mi} \\ \text{DO} \\ \text{Sol} \end{array} \right.$ se disposera $\left\{ \begin{array}{l} \text{Alto 1.} \\ \text{Alto 2.} \\ \text{Baryton 1 ou 2.} \end{array} \right.$

Si on désire ne pas user du 2^d Cornet, on disposera NB1 $\left\{ \begin{array}{l} 2^{\circ} \text{ Bugle} \\ 1^{\circ} \text{ Alto} \\ 3^{\circ} \text{ Bugle} \end{array} \right.$
 et NB2 $\left\{ \begin{array}{l} 2^{\circ} \text{ Alto} \\ 1^{\circ} \text{ Baryton} \\ 2^{\circ} \text{ Baryton} \end{array} \right.$ ou $\left\{ \begin{array}{l} 1^{\circ} \text{ Baryton} \\ 2^{\circ} \text{ Alto} \\ 2^{\circ} \text{ Baryton} \end{array} \right.$

Dans les *f*, intervention des trombones aux compléments 9 et des Cornets II, trompettes I-II. à l'accomp. 6 .

N° 86^h Mazurka. voir p. 64

N.Bou

17 18 19 20 21 22 23 24

Les huit premières mesures disposées ainsi { Si. 2^e Bugle + 1^{er} Alto + 2^e
 Sol. 3^e + 2^e +
 Ré. I-II. Barytons.

Mesures 9 à 16. { 2^e Bugle
 3^e
 1+2^e Altos ou 1 Alto + 1 Baryton.

Mesures 17-18 comme aux mesures 1-8 : le complément aux trombones.

Mesures 19-20 ----- 9-16: Complément supprimable aux barytons

Mesures 21-24 ----- 17-18.

N^o 86ⁱ. Marche de procession. voir p. 64

5

9 13

15 17 1^{er} Trp + 1^{er} Cornet 18 19 20 21

25 28

Mesures 1 à 4, 9 à 12, 15 (2^e temps d) à 20, 25 à 28 disposées $\left\{ \begin{array}{l} 2^{\circ} \text{ Bugle} + 2^{\circ} \text{ Cornet} \\ 3^{\circ} \text{ } - + 2^{\circ} \text{ Trompette} \\ \text{Altos 1-2} + 1^{\circ} \text{ Trombone} \end{array} \right.$
compléments avec barytons et trombones 2.3.

Mesures 5-8, 13-15 (1^{er} temps d) 21 à 24 $\left\{ \begin{array}{l} 2^{\circ} \text{ Bugles} \\ 3^{\circ} \text{ Bugles} \\ \text{Altos 1-2} \end{array} \right\}$ ou $\left\{ \begin{array}{l} 2^{\circ} \text{ bugles} + \\ 3^{\circ} \text{ } + 2^{\circ} \text{ alto} \\ 1^{\circ} + 2^{\circ} \text{ Barytons} \end{array} \right.$ 1^{er} alto
aux mesures 21-24, accords tenus avec trombones.

N^o 86^A Allegro d'ouverture. voir p.64
♩ = 144.

Compléments à la 4^{ème} Série d'exercices. Page 36.

EX. 88^B Andante.

NB. Les cors peuvent s'adjoindre de plusieurs manières.

- A. 3 Cors avec les 3 trombones.
- B. 1^{er} cor avec la 2^e trompette
- 2^e cor avec le 1^{er} trombone

- C. 1^{er} cor à l'8^{ve} inférieure du 2^e cornet.
- 2^e cor à l'8^{ve} inférieure de la 2^e tromp^e

A partir de * le 1^{er} cor avec la 2^e trompette et le 2^e cor avec le 1^{er} trombone. (Sinon, il y a des croisements défectueux)

N° 88^B NB³ Même observation que ci-dessus 86^B } pour les parties 4-5 qui, presque toujours octavient simplement les parties 1-2.

NB. Les Cors s'adjoindront de façon analogue à l'ex. précédent, 88^B. Aux points * l'un des cors pourra compléter l'accord en octaviant le 3^{ème} trombone.

NB Octaviation partielle ou totale des parties 1, 2, 3.

N° 90^B Maestoso.

19 Tempo!

L'exemple 90^B se réalisera de deux manières:

- A. En Tutti continu, Les cors, à 2 ou 3 parties, joueront avec les trombones ou, à 2, ils se joindront aux 2^{èmes} Bugles (au point *): néanmoins, ils se joindront au 3^{ème} Bugle (1^{er} Cor) et 1^{er} Trombone (2^e Col) éventuellement, le 3^e cor doublera le 3^e Tromb.
- B. En Groupes alternés mélangés de tutti:

- Mesures 1. 4. Tutti.
 — 5. 6. Bugles, altos, barytons (avec ou sans cors)
 — 7. 8. Ajoutez les 3 trombones
 — 9. 10. 11. 12. Tutti
 — 13. 14. 15. 16. comme les mesures 5-6.
 — 17. 18. 19. 20. Cornets, trompettes, trombones.
 la basse aux tubas octavie par les bombardons.

N°90^c

Les 1^{ers} Bugles joueront sans discontinuer, sauf les triolets * aux mesures 14-15-16 et 17, lesquels seront faits par les cuivres stridents, aigus. (Cornets, Trompettes, au besoin aidés par les Cors)

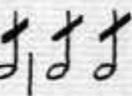
Les 1^{ers} Cornets interviendront à la mesure 8 et continueront jusqu'à la fin.

Les 2^{èmes} _____ 10 avec les 3^{es} Bugles } jusqu'à la fin

Les trompettes et tromb. _____ 11 (accords)

Dans les mesures 14-15-16, les Cornets, trompettes pourront se borner à jouer les triolets (Sonneries), mais à la 17^{ème} mesure, ils joueront aussi le 4^{ème} temps et les deux mesures finales...

Les instruments doux (Saxhorns) leur répondront: ou bien Cornets et trompettes joueront tout le dessin... En tout cas, les triolets-Sonneries (Mes. 14-17) ne seront pas faits par les instruments doux...

Aux mesures 12-13, les altos-Barytons joueront des notes répétées  à l'encontre des trombones qui soutiendront l'accord.

N°94^B Basses à harmoniser en vue d'un ensemble 2.3. Bugles, Altos, barytons, avec redoublements de 2^{es} Cornets, 2^{ème} Trompette, et 3 Trombones.

Vérifier la région employée.

Accompagnement $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$ ou $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
 aux mesures 5-10-12-13-14-15-16-17-23 $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$

Les cuivres stridents joueront dans les f. De la mesure 18 à la fin, le 1^{er} tuba + le 1^{er} baryton pourront exécuter un contrechant dans la région IV. Voir ex. 109.

Amorçage de ce contrechant: etc

N°95^e Elégie.

Andante tristamente.

Accompagnement: $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$ ou $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
 { 1 accord par mesure
 2 accords
 3 accords
 4 accords

Les trompettes - cornets interviendront aux mesures 2 (4^e temps levé), 3.4. (temps 1 et 2) 6^e (temps 3.4) 7^e (finir au temps 2) 8^e (temps 3.4) 9^e (temps 1.2) 14^e (temps 1.2.3) 16^e (temps 3.4) 17.18.

Les trombones interviendront avec des accords soutenus aux mesures 3.4 (temps 1-2) 7^e (temps 1.2.3) 9^e (temps 1.2.3) 14^e (temps 1.2.3) 17.18.

N°95^E All^o energico. Moderato.

Les mesures 1-2-9-10-15-16-19-20-21, pourront se faire de 3 manières:

- A. Les deux premiers temps aux instruments aigus, en accords.
Les temps 3-4 aux instruments moyens et aux basses.
- B. Les temps 1-2 aux instruments aigus: mélodie seule.
Les temps 3-4 aux instruments moyens et aux basses.
- C. Les temps 1-2, aux instruments aigus et moyens, en accords.
Les temps 3-4 aux basses seules.

Les deux dernières $\frac{1}{2}$ par tout l'orchestre: unis et 8^{ves}
Les cuivres stridents interviendront aux *f*.

Aux _____ des mesures 8 et 18, le Cornet 1 pourra renforcer les bugles à l'effet de mieux accuser ce _____. A ces mêmes mesures 8 et 18, les trombones feront l'accord indiqué, en $\frac{1}{f}$

N°95^F All^o agitato.

La mélodie A au 1^{er} Sax. baryton + 1^{er} Tuba (+ Saxophone ténor, sauf sons inaccessibles) + éventuellement les cors.
 L'accompagnement rythmique B aux bugles, les 2, 3, aidés par les Altos 1, 2.
 Le 2^e Cornet peut aider le 2^e bugle.
 On reprendra le tout en *f*, la mélodie aux trombones (+ 1^{er} Sax. baryton + 1 tuba + éventuellement les cors.)

L'accompagnement B aux bugles + Cornets + trompettes + Altos. (+ Saxoph. alto et soprano)
 Basse aux 2^{es} tubas + bombarbons (+ sax. baryton)

N^{os} 99-100-102^B Page 62 et suivantes.

Andante

26 27 28 *piu p* 30

mf 1^{er} Alto 1^{er} Cornet

Exp. 1-2 + Corn. 2

Bugles + Altos avec 2-3)

32 34

pp

Exp + C^b

Trombl. Coro

crescendo...

p *pp* Bases + Bar. 8^{es} Coro

36 C^b trp. 37 bugles + sacroph. 38 40

mf *cresc.*...

alt. bar.

f *ff*

NB. Aux mesures 15 et suivantes, l'on ajoutera les parties de 2-3 bugles, altos, barytons, de forme accompagnante, (notes répétées ou contretemps) basées sur les harmonies indiquées par le chiffrage.

N^{os} 99-100-102^c
All^o maestoso.

FINAL FUGUÉ DU 42^e PSAUME DE MENDELSSOHN.

Bar. Trombl. 1^{er} (acc 2^e)

f

2e Cornet + 2e Trp
+ 1 Cor + Altos 1-2

1 Bug + 3e Bug
1e Cornet + 1e Trp
2 Bugle + Alto 1
3e Bug + Alto 1
1e Sax + 1e Tub

NB. 2 et 3 Bugles alternés, le trait est ainsi moins difficile

2e B.
3e B + 2e Alt
2e B. + 2e Alt
Corno 2 et Trp

Les mesures 11 à 20 sont difficiles pour les bugles 2,3. toutefois aidés par le 1^{er} Alto.
 Aux mesures 20, 29, 31, apparaissent des Ré suraigus auxquels seuls le saxo-
 phone soprano et le Petit Bugle peuvent atteindre (ce dernier même sans
 grande sûreté)

PRÉLUDE pour ORGUE SUR LE CHORAL⁶ PAR LA CHUTE D'ADAM, TOUT FUT,
J-S-BACH.

Andante.

sostenuto
NB1 *mf*
p
1^{er} Bug. + 1^{er} Alto
Tromb.
1^{er} Sax. Alto
2^{es} Tromba
Bomb. no 3

NB¹ Voir à la fin du morceau quelques observations sur l'exécution et l'instrumentation.

1^{er} fois
NB3
2^{es} fois (2)
NB4

dim
NB5

NB² Remarquer que la basse procède par sauts de 7^{ème}. On se gardera de changer cette particularité, qui donne à la basse sa physionomie.

NB³ Le mi serait plus harmonieux, mais le sib n'est pas dit à cause de la différence des nuances. voir NB¹, renvoi à la fin du morceau.

NB⁴ Ce 4^{ème} temps est un peu modifié J.S. Bach écrit



NB⁵ Le saut de 7^{ème} à la basse n'est pas praticable au 2^{ème} tuba, au moins actuellement.

(2) NB^{5B}

NB⁶ NB¹⁰ rit. pp

2-3 bugles

2 Alto 2 Bar à 877

Tr. 12

dim. rit. pp

NB¹² NB¹¹ NB¹³

NB¹⁰ Version de J.S. Bach 

NB¹¹ Le saut de 7^{me} Ré#-Mi étant impraticable au 2^e Tuba et, à l'8^e, au Bombardon Sib, on adoptera la version suivante:

NB¹²
Version de J.S. Bach



Les nuances sont de 18^e Reger, qui a publié de ce chorale une version pour piano seul (Eibl, ed. Muthols et Universal Ed, Vienne). Ce volume contient d'autres chorals qui pourront être transcrits.

Pour que ce chorale figuré fasse bon effet, il convient de faire jouer *mf* (en dehors du reste de l'orchestre) le thème, chanté par les Cornets et Trompettes. Le reste de l'orchestre, c'est à dire la figuration du Chorale, sera joué très soutenu et constamment *p* (même *pp*) de façon à ce que le chorale se détache en premier plan et cependant sans effort.

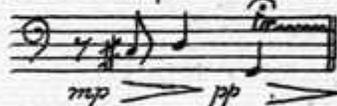
Le rythme ♩ qui donne à la Basse sa physionomie sera exécuté de croches un peu détachées et la noire, exactement soutenue à sa valeur, les deux notes seront un peu marquées.

Les Angles 2-3, le 2^e Alto et le 2^e Baryton ne trouvent aucun emploi dans ce morceau, sauf à la dernière mesure. Cela résulte du médiocre rendement de ces parties, trop malhabiles pour se joindre à la figuration. Au pis aller, le 2^e alto et le 2^e Baryton pourraient se joindre à la partie de remplissage (d'ailleurs peu utile) de trombones. De même les Cors.

Un bon cor basse (4^e Cor) pourrait doubler efficacement le 2^e tuba, mais cette partie est quasi inexistante en fanfare.

Saxophones. Le saxophone soprano au choral (1^{ère} partie)
Le saxophone alto avec le 1^{er} Angle (2^e partie)
Le saxophone ténor avec le 1^{er} tuba (3^e partie)
Le saxophone baryton avec le 2^e tuba, éventuellement Bombardon Sib

NB¹³ La batterie est inutile. Tout au plus les timbales pourraient-elles exécuter ceci à la dernière mesure.



EX. 110^B Page 48.
Contrastes.

All^o moderato.

11 12 13 14 *Bugl. f*

cresc. *mf cresc.* *f*

Alto bar. coro

15 16 17

ff *tr.* *3*

Alto bar. coro

18 19 20 21

Piano 8! *p* *pp* *tr.* *3*

22 23 24 *Bugl.*

pp *Coro. alt. bar.* *pp*

Nº 110º p. 48 *Maestoso*
 Contrastas

1 2 3

f *Coro. tromb. 1. 2. Bar. 1* *+8º Bases*

33 Bugl. cresc $\text{cl.}^{\text{trp.}}$ cresc $\text{cl.}^{\text{trp.}}$ f

34 cresc $\text{cl.}^{\text{trp.}}$ alt. bar. +1 tub.

35 Bugl. cresc $\text{cl.}^{\text{trp.}}$ f

36 cresc $\text{cl.}^{\text{trp.}}$ f

37 (Cl. 8°) Bugl. f Altos baryt. f Cio Trp Coro f 3 Tcb 1 Tuba f Basses f OB 8° f

38 f

39 sf

(Adagio) $\frac{3}{2}, \frac{4}{2}, \frac{6}{2}, \frac{9}{2}, \frac{12}{2}, \frac{3}{1}, \frac{4}{1}$ etc.. de même que les mesures à valeurs subdivisées par $\frac{1}{2}$ ou $\frac{1}{4}$ ($\frac{8}{8}, \frac{8}{16}, \frac{16}{8}, \frac{4}{8}$ ne sont pas pratiquées dans la musique militaire, étant de lecture trop difficile). L'usage est de prendre la noire comme unité de temps. ($\frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{4}{4}, \frac{6}{8}, \frac{9}{8}, \frac{12}{8}$ et la $\frac{1}{2}$ dans le $\frac{3}{4}$). Remarquons que R. Wagner a généralement adopté cette orthographe. L'exercice qui précède pourra, par conséquent, être transcrit en $\frac{3}{4}$, une blanche devenant une noire... etc.. Une mesure subdivisée se transcritait plutôt en valeurs doubles: Ex:

Ex: $\frac{1}{16}$ $\frac{2}{4}$

Ce qui facilite indubitablement la lecture des petits silences $\frac{1}{16}, \frac{1}{8}, \frac{1}{4}$ et des valeurs de notes correspondantes. La mauvaise exécution de certains morceaux n'a souvent pas d'autre origine que l'adoption de l'une de ces mesures insolites.

N° 128^{Bis} Pg. 50.

Crescendo par renforcement et Decrescendo par élimination

1st Bugl. cresc decresc

2nd Bugles. Altos cresc decresc

Basses cresc decresc

All^o Mod^{to}

1 3 5

6 *+ 1^{re} Cornet*

7 *mf*

8 *dim*

9 *p*

10 *cresc.*

11

Ct. 2
1^{re} Exp.¹
Cor.

Torb.

mf

dimin

NB. La résolution de l'accord n'est pas nécessaire dans ce groupe de renforcement.

12

13 *+ 1^{re} Ct.*

14

15

16 *+ 1^{re} Exp.²*

17

2^e Ct.
1^{re} Exp.
Cor.

Torb.

Tutti.

18

19

20

21

22

23

23 *sans bap.*

24 *sans corn. 1.*

25

26

27

sans bap. 2.

Coron. 2.

ppp

Coro solo

28 29 30 31 32

2^e alt. pp *cresc.*

1^{er} Cor. [>] + 1^{er} Cor. [>] 1^{er} Cor.

Basses Exp. 1. & 2. Cor. 1^{er} Cor.

Tub. *ff*

33 34 35 36 37

2. & 3. alt. *ff* [complet]

ff

Tutti.

Renforcements subits.

N° 128 bis C
And^{te} - agitato

Cuivres doux

1 2 3 4 5

pp *sf* pp *sf* pp *sf* pp *sf* pp *sf*

Tubas sans bomb.

NB

NB Les bombardons peuvent au besoin doubler la basse de ces accords de renforcement.

6 7 8 9 10 11

[compt.]

p [compt. ad lib.]

[compt.]

12 13 14 15 16 17

[compt. ad libit.]

Tuba + bomb 3:

f

p

1. 2.

18 19 20 21 22 23

pp

Same compt.

Tubas avec Baryt. mib sans Bar. Sib

Tubas seuls

NB. (ci-dessus)

Dans les fanfares et harmonies de médiocre qualité, les sons, les accords soutenus manquent d'égalité. Il y a souvent plus d'avantage à ne pas écrire trop de notes longues et à les remplacer par des valeurs divisionnaires, dans les instruments accompagnants, par exemple :

au lieu de rondes ou de blanches.

L'exercice 128 ^{BIS C} est dans ce cas. En admettant que les mesures 3 et 5 soient exécutées telles quelles, legato, l'on fera jouer aussi mesures 6-7-8.

Des syncopes seraient plus difficiles d'exécution, mais, bien rendues, de bel effet dramatique.

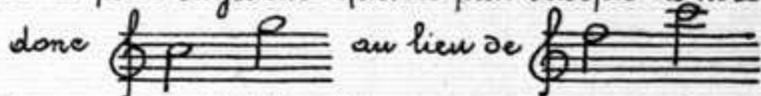
Le manque d'exercice des 2^{mes} parties ne permet pas de risquer des alternances de valeurs divisionnaires; par exemple :

De telles alternances ne sont bien exécutées que lorsque des groupes différents se répondent, par exemple :

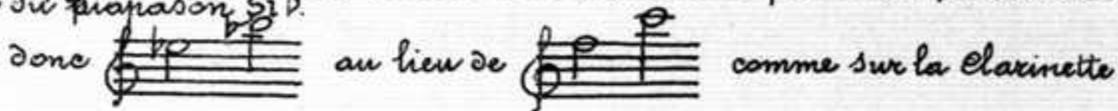
Aux mesures 9, 10, 11, 12, accords soutenus, conformes à l'esquisse, ou continuation de l'accompagnement divisionnaire. Et ainsi de suite.... La Batterie (petite caisse, cymbale et grosse caisse) pourra accuser avec efficacité les sf des accords de renforcement.

Adjonction de l'harmonie aux exercices précédents.

Se rappeler que, par rapport au diapason Si bémol, la petite clarinette s'écrit, comme le petit bugle une quarte plus bas que la note réelle:

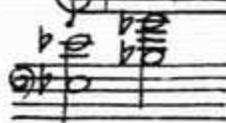


son réel diapason Si b, tel qu'il serait par ex. donné par une clarinette. Que la flûte et le hautbois s'écrivent à la seconde plus bas que la note réelle du diapason Si b.

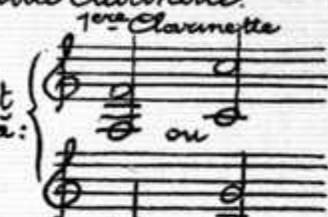


ou  sur la petite Clarinette:

De même le basson



équivalent:



NB. ♯ = Notes inaccessibles.

ou

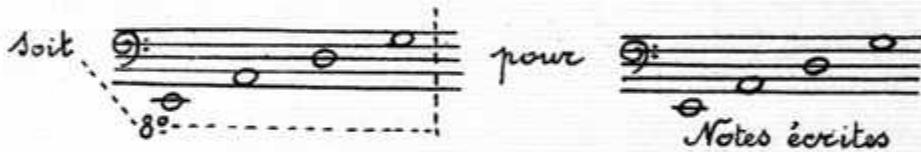


Sax. baryton



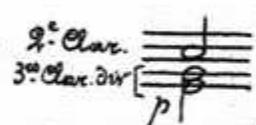
Sax. ténor

La Contrebasse à cordes résonne, en ut, une 8^{ve} plus bas que la note écrite

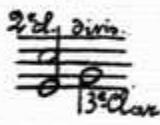


3^{ème} Série.

N^o 86^{B.C}



ou



1^{er} Basson avec la 3^e partie



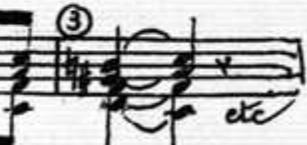
N^o 86^C



ou



2^o Dir 3^o Dir



N^o 86^D



1^{er} Basson avec la 3^e partie

2^e Basse



Autre version



N^o 86^{e.f.g}

de façon analogue aux précédents.

N^o 86^{5^e.j}

de façon analogue. Selon la nuance, l'on adoptera alternativement l'une des dispositions précitées.

N^o 86^j

Le 1^{er} Basson jouera aussi les contrechants de 1^{er} tuba

N° 90^B

En f. les Clarinettes à l'8^{va} des Bugles.

ou

autre disposition

En p, 1 Clarinette à l'unisson des bugles: la petite clar. avec les 1^{ères} Clar.
 Dans les deux cas, la flûte avec la 1^{ère} partie ainsi que le hautbois.

En p, le hautbois n'est pas nécessaire, non plus que la petite clarinette, ni que les bassons.

N° 90^C Mélodie. Aux 1. Clarinettes⁽⁸⁾ + Petite Clar.⁽⁸⁾ + flûte, aux f les hautbois. (uniss. des bugles 1: acc. aux Clarinettes)

etc

N° 94^{B,C,D} N° 95^B de façon analogue aux précédents.

N° 95^C 1^{ères} Clarinettes à l'unisson des bugles et redoublées par les 2^{èmes} clarinettes jusqu'à la fin.

De cette façon, la cantilène sera de sonorité un peu plus corsée: elle n'est pas fort brillante, étant située en grande partie dans le médium de l'instrument.

Les 3^{es} clarinettes se joindront divisi à l'accompagnement. Ou bien cet accompagnement sera donné exclusivement aux cors + Altos - Barytons, avec ça et là des tenues de 3 trombones aux f. A ces f, les 3^{es} clarinettes interviendront en redoublant la mélodie. Aux p qui suivent, elles se taillent de nouveau.

N° 95^E { Clar. 1 (+ 3^{es} Clarinette et Fl.) Thème à l'8^{va}
 Mes 1-4. { Clar. 2 (+ 3 éventuellement, comme à 95^C + hautbois Thème unisson.

Mes 5, 6, 7, 8 sans 8^{va}, Cl. II, III à l'accompagnement

Mes 9-10 à 14. Comme les mesures 1, 4. - La 11^{ème} mesure, pourtant, est située trop haut pour les Clar. 1, qui exécuteront à cet endroit soit l'8^{va} plus bas soit une note harmonique

Mes 13 à 18. Comme 5-8.

Mes 19. Comme mes. 14.

N° 95^F L'accompagnement n'a pas besoin d'être renforcé: il sera donc joué par les Clarinettes 1-2-3. au besoin doublées par les flûtes. S'il y a trois flûtes disponibles, cet accompagnement pourra être redoublé à l'8^{va}: S'il y a deux flûtes et un hautbois, on adoptera la même disposition octavée en remplaçant la 3^{ème} flûte par un hautbois.

En harmonie, les bugles sont inutiles, sauf aux mesures 15-16-19-20-21(?) à l'effet d'accentuer le f.

Le Chant A, de 1^{er} Tuba sera renforcé par le Basson, éventuellement la Clarinette basse. (Notation comme le Baryton)

N^{os} 99-100-102- M^e 1. Clarinettes 1. M^e 2. Clar. I
 Mes. 3. Clar. II Bass. I Mes. 4. 5. 6. Idem

Mes. 6 + hautbois. { Mes. 7. Clar. I et Hb. + 8^e de flûte et petite Clarinette. Clar. II-III.
 ou Clar. II + Hb. (+ 8^e de 1^{re} Clar. et 3^{te} Clar. + flûtes)
 Clar. III divisées (renforcées) ont tout cas par les 2-3 Bugles.
 altos et barytons.

Mes. 9. Clar. I unies } Mes. 10. Cl. I + 3^{te} Clar. (+ hautbois?)
 - } Clar. II et Basson 1.

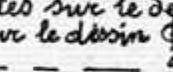
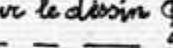
Mes. 11-12. Clar. II + hautbois + 8^e Clar. I + Petite Clar. + Flûte.
 Clar. III divisées harmonies en valeurs dir.

même  : dans ce dernier cas, les cors sont indispensables à l'8^{va}, afin d'asseoir ces accords aigus.

Mes. 13. Clar. 1.

Mes. 14. Clar. 1.
 Clar. II-III avec bugles II-III

Mes. 15 à 22. Clar. 1. 8^{va} + 3^{te} Clar. + Flûte. (Ce même trait avec bugles, sans
 phones, hautbois) unisson. (non à l'8^{va}) ou bien
 Clar. I divisées, la 1^{re} division à l'8^{va} doublée par la 1^{re} Clarinette et les
 flûtes. Clar. II-III avec l'accompagnement (Voir à la fin de l'exercice, NOTA)

M^{es} 23-24-25 Les clarinettes sur le dessin
 1. Bassons sur le dessin  portés
 2.  3^{te} -

M^e 26. Temps 3-4. M^{es} 27-28 à 31. Clar. 1. sur le trait en doubles croches
 hautbois. sur la mélodie.

M^{es} 32-33. Clarinettes 

M^{es} 37-39, clar. 

M^e 40. 8^{va} Clar. 1, Clar. II 8^{va}, Clar. III , ou bien



divisés

N^{os} 99-100-102^c Mes. 1 et suivantes, bassons avec les basses jusqu'à la fin.

Mes. 11. etc. Clar. 1^{re} + 3^{te} Clar. + flûte. Octavisation inférieure par les
 2^{es} clarinettes alternées. Avec les 3^{es} comme les bugles 2 et 3.

Mes. 29-31. Clar. 1 + 3^{te} Clar. + Flûte
 Clar. 2 + hautbois.

Mes. 30 et suivantes. III Clar. col Bugles II-III.

N^{os} 99-100-102^d { Le hautbois avec la 1^{re} partie. Au besoin la 1^{re} Flûte à l'8^{va}.
 Les 1^{res} Clarinettes avec la 2^e partie (1^{re} Bugles)
 1^{re} disposition { Les 2-3 Clarinettes avec les Bugles II-III ou bien en renforçant,
 ça et là la 1^{re} Clarinette  NB
 Le 1^{er} Basson avec le 1^{er} Tuba.
 pp

2^e disposition
 f
 Mes. 8
 4^{ème} temps, 9 et 10

- A. 1^{ères} Clar. divisées ou Clar. 1-2.
 B. Clar. 2 et 3 alternées ou 3 divis, alternées (renforcées par tubas)
 C. Hautbois en 8^{ve}, (+Fl. + Saxo soprano au supérieur.)

Mes. 11 et 12. Comme au début.

N° 110^B Sortée 1. M^o 1 à 4. Clar. $\begin{cases} I \\ II \\ III \end{cases}$ — | M^o 5 à 7. ————— Cors ou tub.
 Sortée 2. 1 à 4 — 2 Htbl. | „ 5 à 7. 3 Bassons ou Clar. I-II-III
 1 Bass (avec ou sans trombones.)

Sortée 1. mes. 8. Cl. $\frac{1}{3}$ | mes. 9. C^{to} Trp. Clar. | mes. 10-11. { Corn^{to} Trp. Cors
 - 2. - - Cl. $\frac{1}{3}$ | - - C^{to} Trp. Cors 3 ————— Tromb.

Sortée 1. mes. 12. Bugl + Clar. 1-2-3. Trb. | Mes. 13. Idem. | Mes. 14-15-16. Clar. $\begin{cases} 1+8 (+fl. + p^{to} clar.) \\ 2+8 (+hautb) \\ 3+8 \end{cases}$
 - 2. - - - - - | - - - - - | C^{to} Trp. Trb.

Sortée 1. mes. 17-18. Clar. $\begin{cases} 1+8 + fl. + p^{to} clar. \\ 2+8 + hautbois \\ 3+8 \end{cases}$ + Ba. | Mes. 19-20. Clar. 1 sans divisi
 - 2. - - - - - | - - - - - | Basson. C^{to} Trp. C^{to} Trp.

1 (Mes. 21. Mes. 22. Mes. 23. Mes. 24.
 2 — C^{to} Trp. — Cl. $\begin{cases} I \\ II \\ III \end{cases}$ — Clar. $\begin{cases} I \\ II \\ III \end{cases}$ — Cl. $\begin{cases} I \\ II \\ III \end{cases}$ (+8 par 3 fl.?)
 3 — { Trb. — — — — — Trb. Trb. (+ Cors?)
 Basses — — — — —

N° 110. Mes. 1 à 6 telles quelles. Mes. 7-12. portée 2. C^{to} Trp. + hautbois
 - 3. tel quel.

Mes. 13 à 19. Mes. 20 à 25. Mes. 26-27.
 Portée 1. Cl. 1+8 P^{to} clar. + 8 Fl. | telles quelles | Cl. $\begin{cases} I \\ II \\ III \end{cases}$ + bugles et altos.
 - 2. Cl. II-III. Divis.
 - 3. telles quelles (Bassons avec les basses)

Mes. 28. Mes. 29. Mes. 30-31. Mes. 32.
 Sort 1. C^{to} Trp. | Clar. 1-2-3. + Bugles | telles quelles | Clar. et bugl.
 - 2. ————— | ————— | ————— | C^{to} Trp.
 - 3. Bassons avec tubas. | ————— | ————— | Altos et Cors.

Mes. 33.

P. 1.
- 2. C^b Trp
- 3. Bassons avec 1^{re} Tuba
Basse telle quelle

Mes. 34

Clar. et bugl
C^b Trp.
Trb. Altos Cors

Mes. 35.

Clar. et bugl
C^b Trp } le reste tel quel

Mes. 36 à 39

P. 1
- 2
- 3
Clar. II + 8 } + Hautbois.
III + 8

N° 128^{Bis.}

Mes. 1. Clar. 1 | Mes. 2 à 5 Cl. 2-3 dir. | Mes. 6-7-8. + Fl. 8 + Hautb. Basses et bas — | Mes. 9. Clar. 1 sans bass. | Mes. 10 à 12 Cl. I Cl. II III

Mes. 13. { Cl. 1. + 8 Fl. Clar + 8 flûte
Cl. II + bugles (Cors)
Bassons avec basses | Mes. 14-15-16. Idem. | Mes. 17 à 22. Cl. 1. Cl. 2. Cl. 3. col. 2 bugl. divis. Bassons avec basses etc. 8

Mes. 23-25. { Clar. 1. sans 8. (+8 de flûte?)
Clar. II } accomp.
sans bassons | Mes. 26-27. sans 8: de flûte | Mes. 28-29. Clar. I Clar. II } dir.
Clar. III

Mes. 30-31. Idem + hautbois. | Mes. 32 à 37. Clar 1, 8 + Fl. 8 + hautb (8?)
Bassons avec basses.

N° 128^{Bis C}

Part. 1, mes. 1. Clar I sf + 8 dep^b Clar. + Fl. + hautb 8 + Bassons | Mes. 2. Idem

Mes. 3 à 5. Cl. I II III | Mes. 6-7-8. idem + hautb. avec C^b Trp. Bassons avec basses | Mes. 9-12. Clar. I II III

Mes. 13-14. Clar. 1 + 8 fl. + 8 Fl. Clar. II en 8 (div) } + hautbois
Clar. III en 8 (div)
Bassons à la basse | Mes. 15 à 23. Clar. I II III | Mes. 24-26. Clar. I II III sf 8 Fl. 8 fl. 8 hautb.

Mes. 27 à 32. { Cl. I div. en 8: + Fl. Clar.
Cl. II - - } + hautbois
Cl. III - - }
Bassons avec le sf.

Adjonction de la batterie.

N° 86^a - Petite Caisse
Cymbale et Grosse Caisse.

La petite caisse avec l'accompagnement: la grosse caisse et les cymbales avec la basse,

NB. On devrait indiquer les cymbales et G.C. jouant en même temps par de doubles notes

Si les cymbales jouaient seules, on indiquerait et la G.C. seule

Mais cette notation n'est pas en usage, si nette qu'elle soit.

sauf lorsque celle-ci exécute des δ en série, comme à la mesure 20. Un tempo (fort) suffira alors, soit, mesure 20 et à la mesure 19 au lieu de

N° 86^b H. Petite Caisse Grosse C. Cymb. etc. De la mesure 9 à la 14. silence

N° 86^c P.C. C.G.C.

Aux mesures p, silence.

N° 86^d Silence p.c. c.g.c.

de la mesure 13 à la 14, silence

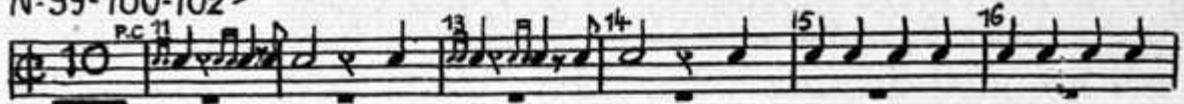
N° 90 B. Triangle etc...

Triangle

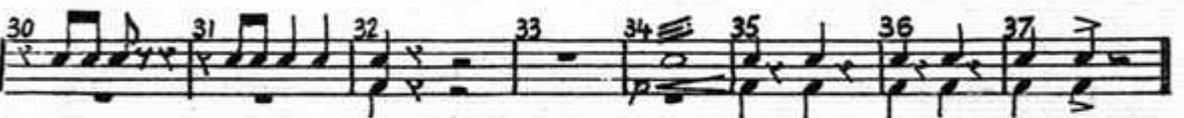
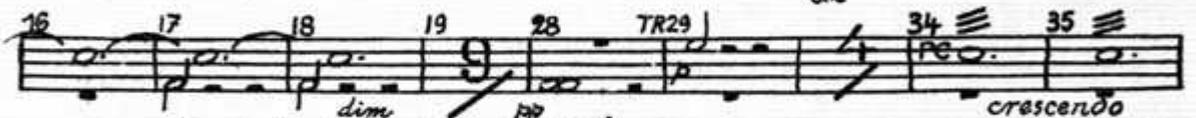
On ajoutera de façon similaire le Triangle (parfois) la P.C. et les C.+G.C. aux ex: 90, 94 B.C.D. 95 B.C.D.E.F.

N° 99-100-102^B

N°99-100-102^C



N°99-100-102^D Pas de batterie, sauf timbale à la fin. voir NB 13.



Schémas.

Pas-redoublé, Ton: fa majeur. Mesure $\frac{2}{4}$ ou Φ

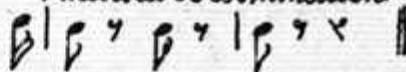
4 mesures: sonneries de Cornets. Trompettes f. FA.V
 1^{er} motif de 16 mesures p, ca et la un f incidental. FA.Mod.en LA min.

2^e motif de 16 mesures f. Sol min. V-Ir, FA V-I
 1^{er} Phrase 2^e Phrase

Sib
 3^e Phr.

FA cadence
 4^e Phr.

Conclusion: sonneries 4 mesures et
 4 mesures de terminaison.



Trio. Ton de Si b } motif A de 8 mesures Si b | motif aux basses de 8 mes. é min,
 reprise du motif A, Si b } D.C. *

* Tessiture

Accompagnements
 répondant
 à la
 Basse,
 par exemple:

etc. Le Pas. redoublé, pour répondre à sa destination, doit être fortement rythmé, donc sans syncopes et avec des temps accentués: les harmonies seront espacées (une par mesure et même une par membre de phrase) (voir même de phrase entière, par exemple:

$\frac{2}{4}$ | I I V V V V I | I I V V V V I.

Les nuances seront de même peu nombreuses. Le Pas. redoublé de Concert peut être moins indigent de matière musicale

2. Sur le même schéma et les mêmes tons, Mazurka $\frac{3}{4}$

La caractéristique de cette danse est la croche pointée suivie d'une double croche.

Accompagnement

3. Sur le même schéma et les mêmes tons, Marche solennelle.

Accompagnement en accords.

Notes répétées ou combinées et temps alternés ou combinés.

id..

FIN

4. Ouverture à la Rossini. Ton de FA:

1. Introduction. A. 8 mesures rythmées, accords: C
 - p d.
 - B. Répétition
 - C. 4 mesures de basse. vers ré.
 - D. Cantabile de 8 mesures. ré mineur
 - E. Comme A. B. 8 mesures LA majeur.

II. Allegro. A. Motif rapide 8 mesures.

H. Tutti. fa mineur 8 mesures. puis orientation vers L.A.b

B. Cantilène calme 8 à 16 mesures. L.A.b. p.

C. Conclusion (cadence) L.A.b

Reprise f du tutti H. fa mineur, orienté maintenant vers R.E.b V(n)

F. Cantilène B. en R.E.b p (2) G. (p) Conclusion

III. finale. 1. Transition pour amener ce finale.

2^{ème} Série.

Allarg. pour amener l'Andante

Finale. 1^{ère} Partie.

Andante.

faire de ce motif un motif plus développé de 8 à 16 mesures avec basse figurée.

2^{ème} Partie, Stretto.

IV All^o I

Cadence | 2^e répétition

VI - II - V - I

Rappel du thème de l'all^o en guise de conclusion.

répétition

ff Più largo

Cadence rompue

2^e Stretto

unisson

Les cinq dernières mesures sont des plus conventionnelles. On peut d'ailleurs chercher à les rendre moins banales par des successions d'accords plus recherchées. — Voir à ce sujet les ouvertures et symphonies de Tschairowsky et autres. — Le plan de cette ouverture est celui adopté par Rossini pour le Barbier de Séville, Tancredi, Sémiramide, etc. Avant de le réaliser on lira attentivement ces œuvres sur lesquelles on modèlera tout d'abord ses idées: on peut d'ailleurs moderniser la matière musicale de Rossini, en y introduisant des modulations incidentelles plus serrées et des harmonies moins clairesomées. (Des exemples de cet enrichissement se trouvent dans les ouvertures de Weber, ouvertures dont la structure est du reste plus désordonnée que celle adoptée par Rossini.)

Tous préconisons l'étude de l'ouverture ^(en commençant par) celles de Rossini, à cause de la grande simplicité de celles-ci et de leur forme stéréotypée, aisée à discerner et à imiter. Malgré cette simplicité, l'élève éprouvera tout de même une grande difficulté à conformer son inspiration ^{d'après} ces modèles.

Il s'agit de trouver de bons motifs, des motifs suffisamment plastiques, contrastants et du caractère voulu : les transitions et les conclusions seront très différentes d'aspect du 1^{er} thème (motif de l'Allegro), et surtout du 2^e thème (motif chantant) de même le motif du finale. diffèrera des autres, sans que pourtant toutes ces contradictions soient disparates.

Il importe en core que les diverses sections de l'ouverture (Introduction, I-II-III-IV) soient équilibrées d'étendue et que la répartition des nuances soit bien établie, sans quoi, le morceau est monotone.

Après avoir composé une Overture sur les données fournies, que l'on suivra à la lettre, on consultera les schémas et on se référera aux partitions citées, Barbier, Sémiramis, etc... l'on s'essayera dans une nouvelle composition [pour l'évaluation de laquelle on ne consultera plus ni le plan donné ni les partitions signalées. Mais on s'efforcera encore de respecter ces indications qui serviront de base à la nouvelle composition.

Dans une 3^{ème} oeuvre, on cherchera à modifier quelques détails de l'architecture : par l'adjonction de périodes intermédiaires additionnelles par ex. au 1^{er} thème et au thème chantant, et par l'intercalation après la division C d'une section de développement (le période transitif D devient ainsi inutile.

La section développement sera de dimension sensiblement égale aux autres divisions.

On l'établit le plus souvent sur le 1^{er} thème, parfois sur le 2^e thème, d'autres fois sur un nouveau thème ou sur un motif de l'introduction. On peut aussi employer plusieurs thèmes qui, naturellement allongent cette partie de l'ouverture.

Certains auteurs se bornent à rappeler l'Introduction, en guise de section de développement : voir l'ouverture du Roi Étienne [König Stephan] de Beethoven.

La section de développement sera au moins de trois compartiments, par ex :

1. Thème I énoncé au 4^e degré, puis au 6^e ou au 2^e degrés.

2. Rappels du Thème II au 6^e ou 2^e degrés : (autres modulations en tout cas, que dans le compartiment 1)

3. Fragments plus réservés du thème I ou II : la "tête" ou quelque motif rythmique caractéristique, - reconnaissable : - modulations plus lointaines et plus serrées. Nuance de plus en plus forte.

4. Arrivé très loin du ton initial (par ex: Ré♭ par rapport au ton d'Ut) l'on s'arrêtera un moment dans ce ton, puis on

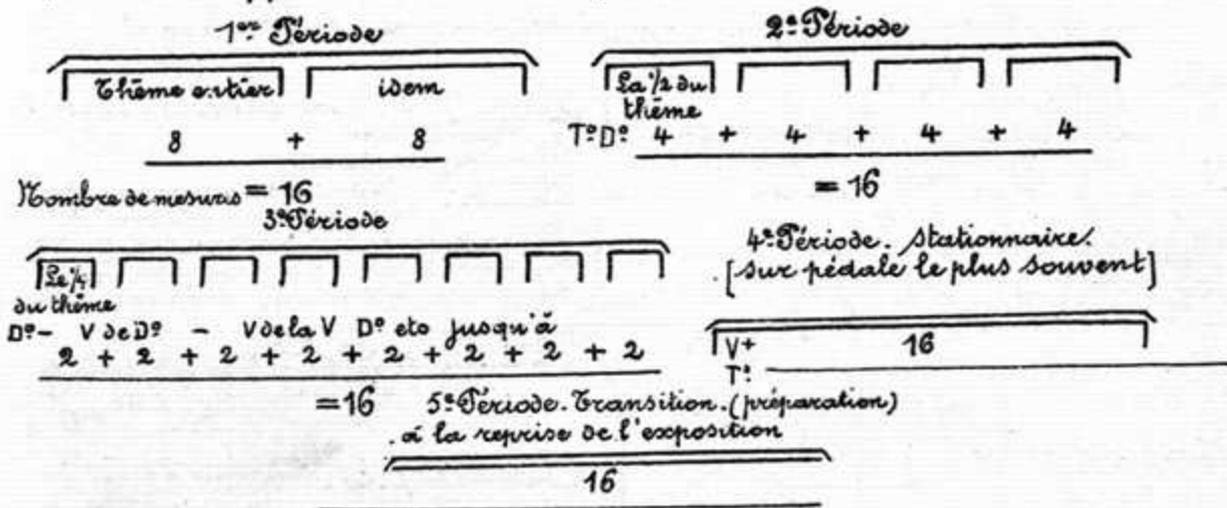
ramènera par une transition bien établie (en crescendo?) le 1^{er} thème dans son ton initial.

L'œuvre de Beethoven (ouvertures, symphonies) est des plus instructive sous le rapport des sections de développement et des transitions. On y trouve, entre autres, la rentrée du thème I, précédée d'une rentrée trompeuse, (fausse rentrée) toujours dans un autre ton que le ton principal: celui-ci se rétablit plus loin. Voir Ouverture: Léonore III, dont le ton principal est UT: la fausse rentrée du Thème I après la section de développement, a lieu en SOL (Flûte solo avec réplique de Basson I) la rentrée définitive en UT a lieu plus tard.

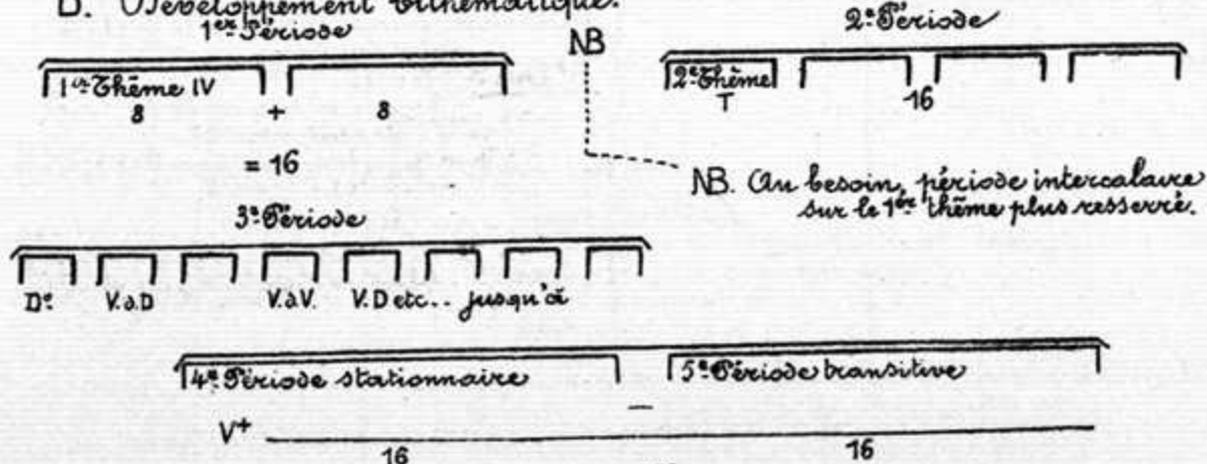
Cette même ouverture se termine par un Final très brillant, sur de nouveaux motifs et des rappels serrés du thème de l'Allegro. La transition qui amène ce Final est des plus curieuse: elle est en plusieurs compartiments: A. fin de la partie de développement, forme conclusive qui rechange. - B. en forme suspensive de plus en plus indécise. Enfin s'amorce un trait, C, en gammes rapides, qui amène le finale. Il paraît que la composition de cette transition géniale demanda près de trois semaines d'essais et de recherches à son auteur.

Résumé graphique de la section de développement.

A. Développement unithématique.



B. Développement bithématique.



Autre mode de resserrement modulants, 3^e Période

sur 2 notes du motif, par sixtes:

Bien entendu, ce ne sont là que des indications de possibilités. L'ordonnance des modulations peut être autre. Le nombre de mesures de chaque période est variable. Le nombre de périodes (compartiments) est lui-même susceptible d'être augmenté ou amoindri.

En résumé, la section de développement doit être un grand au besoin ou même . Mais cette section ne doit pas trop excéder en durée la section d'exposition. Et il importe que les diverses sections se suivent, s'enchaînent sans effort.

Beethoven a laissé des cahiers d'esquisses qui démontrent avec quel soin le Maître cherchait à réaliser ces desiderata. Il s'y reprend souvent cinq fois, avant d'arriver à l'unité qu'il recherchait.

On étudiera avec fruit les ouvertures suivantes de Beethoven.

Egmont.

Introduction.

Structure.

Thème 1. de 2 motifs contrastés A. B.

répétition
Phrase chantante.
Thème 2. Dans l'accompagnement, le rythme du Thème 1. A.
Cette phrase ne se termine pas, ou du moins se mue en une phrase de caractère suspensif, amenant l'Allegro.

Allegro A.

Thème 3^A

B. Intermède

Transition en crescendo sur le motif C² amenant le

Thème 3, *f* Tutti.

Terminaison en *fa* b sur le motif intermédiaire C²
Phrase de terminaison *fa* b V (= M¹ b)
nouveau motif D

1.

-1.

B - Thème 4. Deux motifs contrastants.

énoncé 4. - la 4^{ème} fois en modulant sur IV^o
Addition modulante enharmonique

Retour
autour
de
fa b

Motif(h) ff

Phrase transitive conduisant à J

Motif I

Motif J

conduisant à la conclusion définitive
Motif J. analogue au motif B.

- II -
Développement.

1^{er} Aspect

Répétition. Tête de A. modulation à Si b.

2^e répétition abrégée. Tête de A, modulation en ut

2^e Aspect.

3^{ème} répétition.
Thème 3 plus complet
combine avec C. 2.

3^e Aspect

Phrase transitive 1
ut V+
Répétition sur fa V+ avec

- III -

A Thème 3 intégral (P) comme dans la section 1^a
intermède B.C.
transition en crescendo sur le motif C.

Thème 3 intégral ff
intermède B.C.
terminaison en RE b
sur le motif C² aboutissant à la conclusion sur D

B Thème 4-Rèb

ff (2) f énoncé 4 fois.

la 4^e fois sur IV^o
Addition enharmonique

Retour au ton de Rèb, forme conclusive.

Phrase consécutive (i)
conduisant à la conclusion.

.IV.
Terminaison
et
Préparation
au
finale!
==

Motif.

1^{ère} répétition
si p

2^e répétition
interrompue

Accords
suspensifs

pp VI IV V+

.V.
Finale.

préparation
on crescendo sur
un thème nouveau.

etc 8 mes.

Thème triomphal

Répétition
intermède
nouveau
motifs

2 répétitions
en octaves.
3^e répétition
avec basse figurée
et sans le contre thème m.



Motif B.
Nouvelle phase du finale
nouveau motif
issu
du thème 5



Dernières phases
du finale
Thème 5 élargi



nouveau
motif (p)
émanant de l'...



nouveau
motif (q)
(émané de X?)



2. Fidélis.

I

Introduction.

A. Allegro { Mi. 1^o Thème principal suivi d'une transition.
Si. 2^o Thème principal suivi d'une conclusion.

B. Développement { Sol q. Ut q. La. Mi. Mi v

C. Reprise de A. { Mi. la. Ut.

II

D. Rappel de l'introduction.

III

E. Finale en deux divisions.

3. Prométhée.

II

Introduction Ut

A. Allegro { Ut Sol 1^o Thème principal
2^o Thème principal et Conclusion

B. Développement. Sol. la. Ut v

C. Reprise de A { ut. ut. Mi b. fa. ut v
ut

III

D. Préparation au finale

E. Finale

4 Coriolan.

Exorde. Courte introduction

All^o

A

1. Thème principal

2. Répétition sib-faV+

3. Préparation sur le motif B, crescendo amenant

B.

2. Thème principal

2 répétitions terminées par

2 répétitions, fa, de C terminées par

1 répétition, Sol, de C terminée par

C
Conclusion

Préparation (transition) à la conclusion de I sur le motif de

Conclusion. 1^{er} compartiment

2^e compartiment

II.
Développement

1^{er} aspect du thème x

avec un accompagnement - contre sujet.
Répétition, puis

2^e aspect du thème x

Modulations de Sol en fa. sib. f#b. fa.
pour terminer, période en fa :

Reprise de
l'accorde.

III.

Reprise de la 1^{ère} partie un peu modifiée et abrégée!

1^{er} thème
principal
A

2^e thème
principal
B.

3 répétitions terminées par

1^{re} répétition puis

Conclusion
(C)

Préparation. transition à la conclusion de III par le motif de

Conclusion
1^{er} compartiment

1.
Rappel
du
développement

Avec le contra. sujet
du développement

2.
Rappel
du
2^e thème
principal.

Préparation
transition
vers
le finale

- Beethoven. *Leonore I. III.* - Inauguration op. 115. - *Roi Étienne* op. 117,
 Mendelssohn. *Ruy-Blas*. - *Grotte de Fingal*. - *Belle Mélusine*. - *Harmonie*.
Trompeten. - ouverture. - *Le Songe d'une nuit d'été*.
 Mozart. *La flûte enchantée*. (*C'est une sorte de fugue, mais bâtie assez sur les modèles précités.*)
 Weber. *Obéron*, (*très peu cohérente, peu de thématisation, beaucoup de beaux motifs successifs*)
Euryanthe, *Freischütz*.
cette dernière ouverture est la mieux construite des trois
 Schumann. *La fiancée de Messine*. - *Hermann et Dorothee*, *Faust* (*assez pénible de structure*) *Genoève*, *Manfred*,
Jules César, (*assez pénible de structure*)
 Brahms. *Ouverture tragique*, *ouverture académique*.
 Tchaikowsky *Romeo et Juliette* - 1812.
 Wagner. *Faust*. - *Rienzi*. - *Tannhauser*.

Schémas. Suite.

Variations d'ensemble. Beethoven. 9 Variations pour piano sur un air de l'opéra: "La Titolina", de Paisiello.

THÈME.

Allegretto.

Ton original: La, transposer en Sol. Diapason Sib.

Var. I

Var. II

doigté

Var. III

Mineur

Var. IV

Var. V

Var. VI.

Basses

Var. VII etc VIII etc

Tempo di Minuetto

Var. IX NB1

NB2 etc

NB 1. Simplification
NB 2. fragmentation du trait.

On complètera le texte, qui est souvent assez rudimentaire. On y ajoutera quelques nuances incidentelles: le morceau reste dans un *p* trop continu.

On cherchera à varier l'orchestration par des interventions des instruments stridentés dans les phrases dites par les instruments doux: par des fusées ou gammes et c... ajoutées par les instruments doux sur des phrases d'instruments stridentés; par des dialogues entre instruments doux et instruments stridentés: par des alternatives de tutti et de passages non tutti.

Compositions de Variations sur le modèle précédent (au besoin sur le même thème)

Ces variations de Beethoven sont évidemment trop pianistiques. On en fera de nouvelles, mieux adaptées au matériel orchestral et plus changeantes de nuances. Si l'on choisit un nouveau thème, on le prendra d'abord analogue à celui de Beethoven - Paisiello.

Variations libres. En modifiant la rythmique du thème, de l'harmonie. etc..

Spécimen fait sur le thème de Paisiello. (La 9^{ème} variation de Beethoven en est déjà un spécimen.)

Sento

Variation harmonique etc

thème conservé intégralement

Allegretto

Variation avec intercalation. etc

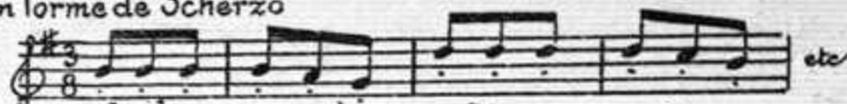
All^o C^{to} Trp.

Variation avec modifications rythmiques et adjonction de dessins secondaires.

abbreviation

Variation en forme de Scherzo

Presto



Variation en forme de danse syncopée



Autre Variation syncopée.



Variation en forme de Mazurka.

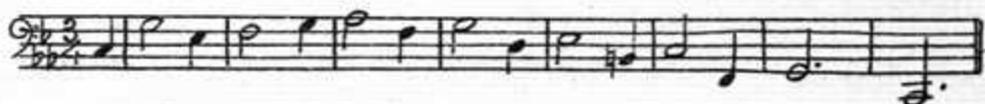


Toutes ces formes fantaisistes permettent l'adjonction de périodes additionnelles, intercalaires, transitives ou conclusives, et même de thèmes (motifs) nouveaux, (incidentels.) La lecture des Variations en ut mineur, pour orchestre, de Dvorak, des Etudes Symphoniques pour piano de Schumann, des Variations en ut m. d'Edv. Elgar mettra sur la voie des possibilités.

En général, on passe sans interruption d'une variation à la suivante. Les arrêts ont pour fâcheux résultat de briser la continuité de la trame musicale.

Certaines variations ont pour finale un "Mouvement" ou morceau développé et d'allure énergique, (Etudes Symphoniques de Schumann, Variations d'Ed. Elgar.) Les Variations pour orchestre de Brahms ont pour finale une nouvelle série de variations sur un motif obstiné tiré du thème.

Les Variations sur thème obstiné se faisaient sur une Chaconne ou une Passacaille $\frac{3}{4}$; celles pour orgue de J.S. Bach sont monumentales; elles ont été transcrites habilement pour Harmonie par M^{re} Prevost, chef de la Musique du 1^{er} Régiment de Guides belges. Le thème est:



Le final est une fugue à 2 sujets, dont l'un est le thème de la passacaille. Les Variations sont au nombre de vingt.

Sopranos.

Partie de 1^{er} bugle ou 1^{er} clarinette, à ajouter aux exercices de la 3^{ème} série.
86^B à 86^F.

86^D 1^{cl. unis}

86^E 1^{cl. unis} All^o 3

86^F All^o cl. unis

86^G All^o 1^{cl. div.} { 8 + p clar. unis 3 }

86g. Pas-redouble.

1. cl. 8

86h Mazurka

1. cl. unio

86i 1. cl. 8

loco

86j.

1. cl. unio

agitato

Composition des Orchestres étrangers.

France.

L'orchestration française diffère de la belge par la suppression des 3^{èmes} Bugles en fanfare, remplacés avantageusement par des altos. Ceux-ci, ainsi que les Barytons sont divisés en trois parties, permettant ainsi le remplissage de la région moyenne. (Génor.) Les cors ne se rencontrent que dans les grandes sociétés citadines. Certains corps de musique possèdent même une partie d'alto solo obligé, dont le rôle est d'aider les 1^{ers} Bugles dans leur région moyenne et basse.

Dans quelques grandes sociétés, le groupe des saxophones et saxosaxophones est très renforcé jusqu'à devenir prépondérant. Il en résulte une couleur sonore très différente de la fanfare pure, (sans adjonction d'instruments à anche). La technique des saxophones et saxosaxophones facilitant l'émission des traits rapides, les sociétés ont une tendance à la virtuosité. Et sont plutôt des orchestres de salle que de plein air, la force résonnante étant encore moindre que celle de l'harmonie à groupe de clarinettes prépondérant.

Les trombones, les tubas (appelés Basses ou petites basses) et même les Bombardons (Saxhorns Contrebasses) sont parfois écrits en clef de Sol. C'est un vestige de la notation uniforme essayé vers 1850. Les trombones sont quelquefois en Sib, même écriture que les barytons.

Les trompettes étaient anciennement en Fa et en Mi b, on en rencontre encore ça et là.

Notation.



En France, la Trompette en ut tend à remplacer partout celle en Si b.

Notation, un ton plus bas que celle dernière.

Les Cors en Fa sont en usage dans les orchestres citadins, tandis que les musiques villageoises ont gardé le Cor en Mi b, d'ailleurs rare et presque toujours mal joué. Le Cor en Fa se note un ton plus bas que le Cor en mi bémol.

Hollande.

Orchestres composés sur le modèle belge. On y rencontre beaucoup de corps de musique à nombre restreint de musiciens et de composition assez incomplète, par exemple: fanfare: 2-1^{ers} Bugles - 1-2^{es} Bugle - 1-3^{ème} Bugle - 1 Alto - 2 trombones - 1 ou 2 Cornets - 1 tuba - 1 Bombardon - 2 hommes de batterie ou harmonie: 1 Petite flûte - 1 petite Clarinette - 2-1^{ères} Clarinettes - 1-2^{ème} Clarinette - 1 ou 2 Cornets - 1 trompette - 1 ou 2 trombones - 1 Alto - 1 Basse - 1 Contrebasse et batterie. Ceci à titre d'exemples, car la composition de ces petits corps de musique est très variable: elles ont toutefois cette particularité commune: d'être fort disparates. L'orchestration des morceaux destinés à de tels assemblages est, par conséquent, également très variable. Aucune opposition ou combinaison de groupe n'étant possible, dans ces conditions, le répertoire s'en trouve forcément appauvri et réduit à des linéaments.

Suisse.

Selon que le canton est de langue française, italienne ou allemande, les corps de musique s'organisent sur le modèle des sociétés des pays limitrophes. (Voir Italie, Allemagne)

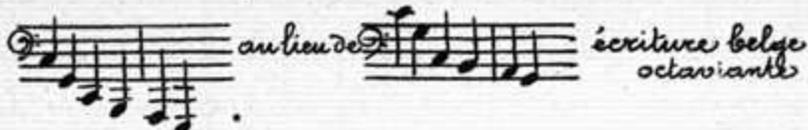
Angleterre.

Les fanfares, harmonies d'amateurs sont peu nombreuses dans ce pays: l'organisation est semblable à la française. Le bugle est nommé Buglehorn: l'alto, altohorn, le baryton, tenorhorn. Les musiques militaires sont à effectif très réduit.

Italie.

Composition de la fanfare militaire (Banda militare) bande militaire.
2 Cornettini in Mi b. (Cornets à pistons en mi b aigu, donc à région correspondant au petit Bugle belge ou français. Il existe aussi des cornets bini en Sol b aigu)
4 Cornette Sib. (Cornets à pistons)
4 Flicorni Sib (Bugles)
1 Flicorno contralto (blavicorno) in Mi b, partie chantante dite Solo (Alto)
3 Blavicorni in Mi b, d'accompagnement (Altos)
2 Trombe in Mi b, parties chantantes (trompettes)
2 d'accompagnement
2 Tube in Sib, Tubas, nommés aussi Eufonio.

Bombardone in Fa } Les bombardons s'écrivent, non en octaviant,
 - : - : - : } mais au Contrebasse réel, diapason Si b, soit



On rencontre encore le flicorn^o. ténor; ou saxhorn baryton; le Bass tuba ou elicon in fa, mi b ou si b; Bombardons circulaires: le cornu da caccia; cor de chasse; le cornetto française (Cornet français); Bugle.

L'ensemble des cuivres est dénommé "Orchestrini" ou "metallici".
 La batterie: agenti crustici ou batteria

Composition de l'harmonie

- 1 Flauto (Flûte: pluriel flauti.)
- 1 Ottavino (in re b; petite flûte)
- 1 ou 2 Oboi (Hautbois)
- 1 Clarinetto in Mi b. (Petite Clarinette)
- Clarinetti I-II-III (aussi une partie de Clarinette Solo: clarinetto obligato (parties assez renforcées))

Les Clarinettes Altos fort rares sont nommées: Corni di Bassetto, Cors de basset

Saxofoni Soprano, alto, tenore, baritono

1 à 2 Fagotti (Bassons)

On rencontre aussi ça et là des saxosophones, instruments à clefs et à anche de divers formats, comme les saxophones, ou soprano mi b surai qu'au contrafagotto Si b.

Clarini in Si b I-II-III. } Cornets à pistons?

Claroni in Si b I-II.

Corni I-II-III-IV.

Bassi et Contrabbassi. (Bombardons fa et Si b.

I-II. Cornetto (Bugles)

I-II. Flicorno (Bugles Altos)

I-II. Flicorni. Bassi & barytons?

I-II. Bombardini. (Tubas)

Trombe I-II-III-IV V-VI.

Tromboni I-II-III.

L'ensemble des bois est appelé legno (pluriel legni)

Ces dispositions sont empruntées au « Manuale del Capo. Musica » de Am. Galli (Ricordi, éd. Milan)

Les sociétés civiles de Fanfare-harmonie ne paraissent pas être connues en Italie, pas plus qu'en Espagne.

Espagne-Portugal.

Même composition qu'en Italie ou en France. La petite Clarinette Mi b s'appelle Requinto: les cors, trompas; les basses, bajos; les tambours, bombos; les cymbales, platillos.

Allemagne et pays germaniques.

Fanfare Blechmusik. Piccolo. Cornet in Es. Cornet en Mi b aigu
 Cornets à pistons Cornets ou Bugles en Si b

oder Flügelhörner in B

Altihörner in Es

Genhörner in B

Euphonion en ut

{ Bässe / Basses }
 in C / en ut

qui comprend deux parties,

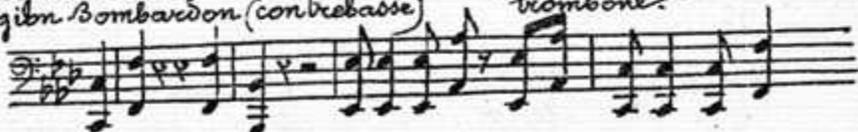
l'une dans la région Tuba, l'autre dans la région Bombardon (contrebasse) écritures sous grave.

Altos en Mi b

Barytons en Si b

Tuba en ut

Les orchestrations allemandes indiquent parfois un "Bariton" écrit en ut^o qui exécute une partie intermédiaire; mi-basse, mi-ténor, un peu à la façon d'un 3^{ème} trombone.



Tromba I, in Es. 1^{ère} Trompette Mi b (partie dite Solo, de chant)

Trombe II-III-IV 2^{ème} Trompettes I-II-III. Mi b d'accompagnement

Timbales (Pauken)

Hörner (Corni) I-II-III-IV in Es. Cors en Mi b

Fagott (tromboni I-II-III)

Schlagwerk (Batterie) tout ci-dessous, harmonie.



Disposition de la partition d'une Fantaisie sur Carmen, de Bizet, citée par Klind, Populäre Instrumentationlehre (L. Oertel, ed. Hanovre)

Harmonie (harmoniemusik)

Violon in Es
 Cornetto 1-11 in B (Flügelhörner)
 Althörner
 Tenorhörner
 Euphonium
 Basse
 Tromba 1-11 in Es
 " III-IV
 Trombasso in B
 Corni 1-11-III-IV in Es

Flauto 1-11 (La 2^e joue aussi le Piccolo en ut ou en Ré♭)
 Oboë 1-11
 Clarinette in As. Petite Clarinette en La ♯ aigu. Instrument suraigu, à sons très criards
 Clarinette in Es. Petite Clarinette en Mi ♯ aigu.
 Clarinetti 1-11-III-IV in B
 Fagotte (Bassons) Parfois contrafagott, contrebasson.

Tromboni 1-11-III-IV
 Tambour petit (sic) Petite Caisse. L'expression allemande exacte est: Kleine Trommel
 - grand Grosse Caisse (souvent: et Cymbales-Becken) L'expression allemande exacte est: Grosse Trommel
 ou Rühr-Trommel: caisse roulante. -

Timpani

Disposition de la partition de Walküre, fantaisie par A. Seidel (L. Oertel, ed. Hanovre)
 On remarquera la singulière place occupée par les trombones.

Dans la partition de la transcription faite par A. Abbas, de l'ouverture des Maîtres Chanteurs de R. Wagner. Schott, ed. à Mayence, les bois occupent le sommet de la page: viennent ensuite les cuivres, puis la batterie. Cette disposition est plus logique que la précédente.

Les musiques civiles sont très clairsemées en Allemagne. Les musiques militaires sont rangées en 3 catégories: 1. Fanfares à effectif réduit. 2. Fanfares à effectif plus grand, Kavallerie-musik et Horn-musik. (Chasseurs et pionniers). 3. Harmonie: infanterie-musik.

Le terme Capell (chapelle) désigne une musique en général. Le chef est un Capell-meister.

Etats-Unis et autres pays américains.

Les musiques sont organisées de façon assez différente, selon que le chef est d'origine Anglaise, belge, française, italienne ou allemande.

FIN.

Editions musicales.
 G. Delporte.
 Rue de la Biche,
 Mons.

Table des Matières.

| | Pages |
|--|-------|
| Disposition des accords. Écriture correcte et incorrecte
redoublements utiles ou superflus. | 5. |
| Accords sur pédale | 11. |
| Transpositions et Octavations | 12 |
| Diapason. | 13. |
| Exercices complémentaires au traité.
à la 3 ^{ème} série (p. 35 du traité.) 2 ^o et 3 ^o bugles. Altos. Barytons 86A à J) | 15 |
| (voir aussi addenda.
à la 4 ^{ème} série (p. 36) Ex. 88. B. e. 90 B. e. 94 B. D. 95 B. F. Basses et Sopr ^o | 20 |
| Ex. 99-100-102 B. e. Final fugué du 4 ^o Psaume de Mendelssohn | 28 |
| id. id. Prélude pour orgue sur le Choral " par la
chute d' Adam " J. S. Bach. | 31 |
| Ex. 110B (n ^o 48) Contrastes | 33 |
| Ex. 128BIS (n ^o 50) Crescendo par renforcement et decrescendo
par élimination. | 36 |
| Ex. 128BIS C. Renforcements subits. | 38 |
| Indications sur l'adjonction de l'harmonie aux exercices précédents | 41 |
| Indications sur l'adjonction de la batterie. | 46 |
| Schémas. 1. Pas redoublé. | 47 |
| 2. Mazurka | 48 |
| 3. Marche Solennelle | 48 |
| 4. Inverture à la Rossini | 48 |
| Modifications à ce schéma | 51 |
| Développement central | 52 |
| Analyses succinctes. Ouvertures: Egmont p. 53 Fidélité p. 56 | 56 |
| Prométhée p. 56 Coriolan p. 57 | 61 |
| Liste d'ouvertures à analyser | |
| Variations d'ensemble. Beethoven, et Variations sur un
air de l'opéra la Molinara de Paisiello. | 61 |
| Autres variations sur le même modèle | 61 |
| Variations libres, en modifiant la rythmique du thème, de l'
harmonie etc Ex: sur le thème de Paisiello. | 62 |
| Adjonction de périodes additionnelles, transitions et motifs
nouveaux. | |
| Finale de Variations. | |
| Variations sur un thème obstiné. (Passacaille) | 62 |
| Addenda. Sopranos (partie de 1 ^{er} Bugle ou 1 ^{er} Clarinette) | 63 |
| à ajouter aux exercices de la 3 ^{ème} série 86 B. J. | |
| Composition des orchestres étrangers, dénomination des instruments: 65 | |
| France p. 65 Hollande p. 65 Suisse p. 65 Angleterre p. 65 | |
| Italie p. 65 Espagne Portugal p. 66 Allemagne et pays
germaniques p. 66 Etats Unis et Amériques. 67. | |

