

plus de 150 ans après Hector BERLIOZ,  
plus de 50 ans après Charles KOEHLIN ou Nikolai RIMSKI-KORSAKOV,  
et quelques années après... un long travail,

Les éditions **Henry Lemoine**  
ont le plaisir de vous présenter,  
enfin en langue française,

de Samuel ADLER :

# Étude de l'orchestration

TRAITÉ PRATIQUE

titre original : *The Study of Orchestration*,  
traité d'orchestration de **réputation internationale**

Véritable défi éditorial, l'ouvrage est proposé ici sous la forme d'une édition française  
**AUGMENTÉE DE 280 PAGES (+33%)** par rapport à la version traduite.



En effet, le texte original, déjà riche, est complété :

- par **Gilbert AMY**, d'un chapitre nous offrant son regard sur **l'orchestre en musique contemporaine** aujourd'hui ;
- par **Bruno GILLET**, de trois chapitres concernant **la voix humaine** ;
- de 60 pages de **commentaires et annotations**, à vocation pédagogique, du traducteur de l'ouvrage **Philippe VERNIER** ;
- enfin, d'un **index complet et performant** – accru de 150% – sans lequel une telle ampleur de contenu se révélerait assez rapidement vaine.



## Samuel ADLER

Compositeur et chef d'orchestre américain d'origine allemande parti très jeune aux États-Unis, Samuel Adler a composé plus de quatre cents œuvres publiées, dont cinq opéras, six symphonies, douze concerti, huit quatuors à cordes, quatre oratorios et bien d'autres pièces orchestrales, chorales, vocales ou pour *band*.

Élève notamment de Paul Hindemith, Aaron Copland et Sergei Koussevitski, il enseigna à son tour à l'*University of North Texas* (1957–1966) puis à l'*Eastman School of Music* de l'*University of Rochester* (1966–1995), et depuis 1997 reste membre intervenant à la *Juilliard School of Music* au sein du département composition.

Auteur d'autres ouvrages que celui-ci (*Choral Conducting* et *Sight Singing*), Samuel Adler a reçu plusieurs prix et distinctions pour « sa contribution exceptionnelle au monde musical comme compositeur, chef d'orchestre et auteur » ; en 2001, il entre à l'*American Academy of Arts and Letters*.

En tant que chef, il s'est produit avec de nombreux orchestres prestigieux, aux États-Unis ou ailleurs ; plus d'une cinquantaine de ses œuvres furent enregistrées et sont distribuées par des labels américains ou européens de premier plan.

### Gilbert AMY

Élève de MILHAUD et MESSIAEN au Conservatoire de Paris, Gilbert AMY est un compositeur dont le talent a été salué par de multiples prix et dont les œuvres sont jouées dans les plus hauts lieux mondiaux de la création musicale. Succédant à Pierre BOULEZ à la direction des concerts du Domaine musical, Gilbert AMY a ensuite poursuivi une carrière de chef d'orchestre. Fondateur du Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio-France, il en sera le premier chef et directeur artistique jusque dans les années 1980.

Pédagogue reconnu, il a enseigné la composition et l'analyse musicale à l'Université de Yale puis occupé le poste de directeur du C.N.S.M. de Lyon de 1984 à 2000.

### Philippe VERNIER

Philippe VERNIER se passionne très tôt pour les musiques orales dont il approfondit la connaissance d'abord en autodidacte (chanson, *folk music*, ...) puis sous l'impulsion du guitariste Alain BERKÈS (manouche, *blues*, jazz, ...). Après une expérience *pop-rock*, il étudie la théorie classique, suit l'enseignement des compositeurs Alain ROIZENBLAT, Michel DECOUST et Philippe LEROUX ; il reçoit alors plusieurs Premiers Prix (Orchestration, Composition, ...) et un D.E.M. en Électro-acoustique. Compositeur de pièces pour « bande », ensemble, chansons, musiques de film ou de scène, il a remporté le Prix de la Création Musicale au festival *Paris-Tout-Court* (2002).

### Bruno GILLET

Compositeur, Bruno GILLET a beaucoup écrit pour la voix, en formations de chambre, en duos avec divers instruments, en ensemble vocal, et avec orchestre.

Au théâtre, il a collaboré, entre autres auteurs, avec Italo CALVINO et Georges PEREC.

Au C.N.S.M. de Paris, il a inauguré la classe d'*Analyse et culture musicale* spécialement destinée aux chanteurs, et assuré au C.N.A.D. la formation musicale des acteurs.

**6**  
**LE GROUPE DES BOIS — GÉNÉRALITÉS** 164

- Facture 164
- Classification du groupe des bois 165
- Le principe de la transposition 167
- Modes de jeu 170
- La nomenclature des bois dans l'orchestre symphonique 177
- Écrire pour les bois 178

**7**  
**LE GROUPE DES BOIS — SPÉCIFICITÉS** 180

- Flûte 180
  - Piccolo 189
  - Flûte en sol 191
  - Flûte basse 193
- Hautbois 193
  - Cor anglais 199
  - Famille du hautbois : autres membres 201
- Clarinette 205
  - Petites clarinettes en ré ou en mi $\flat$  211
  - Clarinette basse 212
  - Famille de la clarinette : autres membres 215
- Saxophone 217
- Basson-Fagott 221
- Contrebasson 225

**8**  
**ÉCRIRE POUR LE GROUPE DES BOIS [SEUL ET EN COMBINAISON AVEC L'ENSEMBLE À CORDES]** 229

- Le rôle des bois dans l'orchestre 229
- Les traitements mélodiques et harmoniques des bois à l'orchestre 238
- Écriture homophonique aux bois 252
- Écriture contrapuntique aux bois 261
- Apporter une couleur contrastée par les bois 270
- Doubler d'autres instruments de l'orchestre par les bois 276
- Juxtapositions d'articulations 283
- Modes de jeu spéciaux 288
- Transcriptions pour bois et cordes d'une partition pour piano 291

... avec développement structuré des chapitres

**12**  
**LES PERCUSSIONS** 431

- La percussion à l'orchestre : l'héritage du passé 431
- Répartition des rôles dans le pupitre des percussions 433
- Notation des percussions 433
- Baguettes, mailloches et battes 434
- Classification des percussions 435

**INSTRUMENTS À HAUTEUR DÉTERMINÉE** 437

**Idiophones**

- INSTRUMENTS À MAILLOCHES**
  - Xylophone 437
  - Marimba 438
  - Vibrapone 439
  - Glockenspiel 440
  - Cloches-tubes 441
  - Crotales 442
  - Steel drums 443
- INSTRUMENTS À FRICTION ET SECOUEMENT**
  - Flexatone 444
  - Verres musicaux 444
- Membranophones**
  - Timbales d'orchestre 445
  - Rototoms 448
- Cordophones**
  - Cymbalum 449

**INSTRUMENTS À HAUTEUR INDÉTERMINÉE** 451

- Idiophones**
  - EN MÉTAL**
    - Cymbales : par paires, suspendues, charleston, cloutée, chinoise, à doigts 452
    - Triangle 454
    - Enclume 454
    - Tambour de frein 454
    - Tôle à tonnerre 455
  - EN BOIS**
    - Wood blocks 455
    - Temple blocks 455
    - Paire de claves 456
    - Castagnettes 456
    - Fouet-claquette 456
    - Tambour à fente 457
    - Marteau 457

- Membranophones**
  - Timbales d'orchestre 445
  - Rototoms 448

- Cordophones**
  - Cymbalum 449

**INSTRUMENTS À HAUTEUR INDÉTERMINÉE** 451

- Idiophones**
  - EN MÉTAL**
    - Cymbales : par paires, suspendues, charleston, cloutée, chinoise, à doigts 452
    - Triangle 454
    - Enclume 454
    - Tambour de frein 454
    - Tôle à tonnerre 455
  - EN BOIS**
    - Wood blocks 455
    - Temple blocks 455
    - Paire de claves 456
    - Castagnettes 456
    - Fouet-claquette 456
    - Tambour à fente 457
    - Marteau 457

- Membranophones**
  - Timbales d'orchestre 445
  - Rototoms 448

- Cordophones**
  - Cymbalum 449

**IDIOPHONES À FRICTION ET SECOUEMENT**

- Wind chimes 457
- Grelots ou Sonnaillés 458
- Arbre chinois 458
- Papier de verre 458
- Maracas 458
- Vibrastap 459
- Güiro 459
- Crécelle 459

**Membranophones**

- Caisse claire 459
- Tenor drum - Caisse roulante 460
- Field drum - Tambour d'infanterie 461
- Grosse caisse 461
- Toms de concert et autres Tom-toms 462
- Timbales cubaines 462
- Bongo 463
- Conga 463
- Tambour (de) basque 464
- Caïca et Tambour à corde 464

**INSTRUMENTS À CLASSIFICATION AMBIGÜE** 465

- IDIOPHONES EN MÉTAL**
  - Cloches de vache 465
  - Tam-tam et autres gongs 465
- AÉROPHONES**
  - Tin whistle, sifflets et autres sons sifflés 466
  - Sirènes et Klaxons 466
  - Machine à vent 466

**13**  
**LES INSTRUMENTS À CLAVIER** 468

- Piano 468
- Célesta 475
- Clavecin 478
- Orgue 480
- Harmonium 483

**14**  
**ÉCRIRE POUR PERCUSSIONS ET CLAVIERS (SEULS ET EN COMBINAISON)**

- Présentation des percussions et claviers dans la partition d'orchestre 486
- Organisation du pupitre des percussions
- Emplois du pupitre des percussions

**Première partie : Instrumentation - les instruments seuls et en combinaison**

**Deuxième partie : Le grand orchestre et les orchestres d'harmonie**

**Troisième partie inédite : La voix humaine**

**L'orchestre contemporain**

**TROISIÈME PARTIE SUPPLÉMENT ÉDITION FRANÇAISE**

785

**20**  
**LA VOIX HUMAINE — GÉNÉRALITÉS** 787  
PAR BRUNO GILLET

- Breve histoire de la voix 787
- Morphologie et production du son 788
- Registres et passages 790
- Voyelles et consonnes 792
- Question de graphie 807
- Vibrato 808
- Glissando et portamento 808
- Types d'émission spéciaux 815
- Questions d'intonation 830

**21**  
**LA VOIX HUMAINE — SPÉCIFICITÉS** 832  
(B. GILLET)

- Voix travaillées, voix non travaillées 832
- Voix naturelles ou voix droites 833
- Voix « classiques » 837
- Ambitus moyen de chaque voix en chœur et en solo 837
- Le soprano léger ou colorature 841
- Le falsetto 846
- Les ténors 847
- Les voix de basse... et même de basse profonde... 848

**22**  
**ÉCRIRE POUR LE GROUPE VOCAL** 850  
(B. GILLET)

- Les voix a cappella 850
- Formations de quatre voix 850
- Formations de trois voix 865
- Écriture à cinq voix 865
- Écriture à six voix 867
- Cheurs multiples 872
- Soli et ripieno 873
- Le chœur unique à douze voix mixtes et plus 876
- Spécificités de l'écriture pour ensemble de solistes 882

- Les voix en combinaison avec les instruments 893
- Le continuo et sa descendance 894
- Doublure des voix par les instruments 902
- Le contrepoint « mixte » 912

**23**  
**ORCHESTRATION ET MUSIQUE CONTEMPORAINE** 925  
PAR GILBERT AMY

- Introduction 925
- De la percussion 927
  - Rôle du timbalier 927
  - Rôle actuel de la percussion 930
- Des instruments « naturels » 932
- La mélodie de timbres 937
- De la division des cordes 953
  - Les divisions des cordes solistes 955
  - Écriture du quatuor d'orchestre « mixte » : soli + groupes 960
- L'écriture micro-tonale 961
- L'école spectrale et l'orchestre 963
- Conclusion 966

**Index pharaonique, à tiroirs**

- Brutique fantasque, La [Rossini, transcrip. Respighi], 708
- Brahms, Johannes**, 607
  - écriture des bois
    - basson, 294 (sautes)
    - contrebasson, 227, 228
    - doublures par les bois, 277
    - flûte, 181, 182, 184
    - variation de couleurs par les bois, 270
  - écriture des cordes frottées et pincées
    - emploi du violoncelle solo, 81, 82
    - harpe, 95-96
    - pizzicati, 34-35
    - sur une corde du violon, 53 (sol), 55 (la)
    - traitement des différents plans, 118-24
    - transcr. pour cordes d'une partit./piano, 160-61
    - violon solo, 61-62
  - écriture des cuivres
    - cor, 318, 356
    - emploi du cor naturel, 315, 317, 357
    - avec ton de rechange basso en si, 314
    - registre aigu, 313
    - emploi de la trompette naturelle, 357
    - trombone, 346
  - écriture des percussions et des claviers
    - emploi de l'orgue solo, 480
    - timbales, 526-29
  - emplois des voix humaines
    - chœur et orchestre, 665
    - chœur mixte à 4 parties, 850
    - étendues, 839
  - étagement des accords, 566-68
  - grande partit., partit. condensée et réduction, 764-65
  - orchestre accompagnateur, 618
  - son orchestral de —, 1
  - transcription pour orch. par —, 666, 676-81
  - transcription pour orch. par Schoenberg, 713-715
  - brake drum, 454
- Brant, Henry**
  - emploi de percussions venues d'ailleurs, 432
  - ensemble de flûtes, 783
- Brassens, Georges**, 832
- Bratsche**, 65
- breathily tone**, 817, 886. → aussi : « sur le souffle »
- Brian, Havergal** - effectif inhabituel des bois, 294
- British Brass Band**, 341
- Britten, Benjamin**, 608
  - écriture contrapuntique aux bois, 263-65
  - écriture des cordes frottées et pincées
    - articulations, étagements, perspective sonore, 148
    - emploi des pizzicati, 38
    - harpe et jeu « près de la table », 99
    - mélange flûte-violon, 163
    - voix ténor, cor et cordes, 163
  - écriture des cuivres
    - cor naturel et série d'harmoniques, 299
    - trombone et glissando, 348
  - emploi de la voix humaine
    - chœur et orchestre, 665
    - mélodies ou lieder avec accompagnement, 652
    - ténor léger, 847
    - voix d'enfants, 837
    - utilisation d'un thème ancien, 1012<sup>(Gr. 8)</sup>
- Brod, Henri**, 1009<sup>12</sup>
- broken consort**. → consort
- brouillage
  - avec corps étrangers, 453, 1033<sup>57</sup>
  - sans corps étrangers, 818, 954
- Bruch, Max** - emploi du violon solo, 61
- Bruckner, Anton**, 607
  - écriture des cordes
    - coup d'archet « martelé », 26
    - pizzicati de violoncelles et contrebasses, 163
  - écriture des cuivres
    - cor naturel, 315
    - écriture homophonique, 366-71
    - emploi des Wagner tuben, 350, 355 (Tenortuben)
    - trompette, 329-30 (en fa), 333 (articulations)
    - ambiguïtés d'appellation en français, 1036<sup>57</sup>
    - matériaux employés et timbre, 457, 1036<sup>57</sup>
  - bruit
    - blanc, 1006<sup>57</sup>
    - facteur de — et taux de —, 435, 1023<sup>57</sup>
    - bruits d'air, de souffle ou clés (vents), 176, 187, 197, 209
    - bugle, 325, 340, 981. → aussi : saxhorn, famille du étendue et sons réels, 340, 981
    - parenté avec le cor et le cornet, 340
    - transcription du —, 731
    - bulgares, influences, 36, 827-28
    - « buzz roll » (roulement), 1038<sup>74, 8</sup>
    - buzz-tone (flûte), 187
    - buzz-woow mute, 1014<sup>15</sup>
    - Byron, Lord, 825
    - by stand, 13
- C**
- C tuba**. → tubas (→ basse en ut)
- cabaça, 458, 1037<sup>70c</sup>
- Cage, John**, 610
- Cailliet, Lucien**, 309 (empl. de la sourdine harmon), 1014<sup>17</sup>
- caisse claire 431-32, 432, 445, 459-60
- ambig. de termin. / sons avec cercle de —, 1039<sup>75, 8</sup>-40
- ambig. du terme coperto, 1039<sup>75, 8</sup>
- batterie et —, 1041<sup>79c</sup>
- cercle de —, sons avec, 460, 462, 1039<sup>75, 8</sup>-40
- disposition dans la partition, 487-88, 759, 775
- écriture, 501-5, 509-11, 513-21, 529-31
- emploi précoce à l'opéra, 3
- héritage méditerranéen, 431
- modes de jeu traditionnels et rudiments, 1038<sup>57</sup>
- notation, 489, 490, 491, 1038<sup>57</sup>, 1052<sup>57</sup> (à la batterie)
- rim shot, rim click, ... 460, 462, 1039<sup>75, 8</sup>-40
- caisse roulante, 432, 445, 460-61, 1040<sup>57</sup>
- ambiguïté avec tamburo rullante, 1040<sup>57</sup>
- disposition dans la partition, 487-88, 775
- notation, 489, 90
- « Calinda, La » [Delius]. → Kaanga
- campane in aria, 325
- campane tubulari, 441
- campanelli, 440
- canon
- cordes, 135, 141, 627-28, 955
- vents, 392-96, 397-98
- voix humaines, 652-58, 843-44, 856, 882 (/décalsages)
- Cantata** [Bach]
  - n° 21, 659
  - n° 37, 203

## CLARINETTE

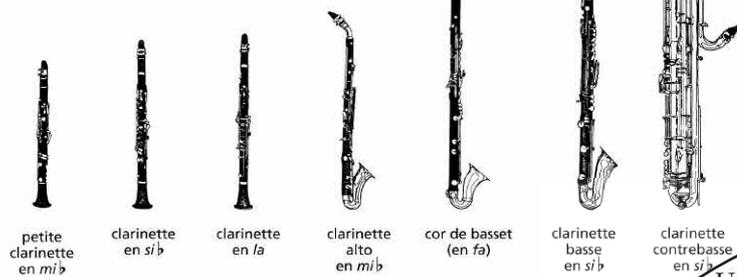
Clarinetto [IT.] ; Clarinet [ANG.] ; Klarinette [ALL.]

La clarinette est constituée d'un tube cylindrique au bout duquel vient se joindre un pavillon légèrement plus évasé que celui du hautbois. À l'autre extrémité est ajustée l'embouchure, appelée *bec*, dotée d'une *anche simple*. Au total, cinq parties sont emboîtées.

Du fait d'un doigté commun à toutes les clarinettes, les clarinettes savent jouer de n'importe quel instrument de cette famille, quels qu'en soient leur taille ou leur intervalle de transposition ; taille qui détermine d'ailleurs le son fondamental : *sib*, *mib* ou *la*<sup>2</sup>. Qu'une clarinette en *sib* joue une mélodie écrite en *do*, et cette mélodie sera entendue en *sib* ; la même mélodie jouée sur une clarinette en *la* ou en *mib*, sera perçue respectivement en *la* et en *mib*. Il importe de bien connaître ces intervalles de transposition ; au cours de la lecture des différentes sections ci-après concernant chaque instrument, on pourra utilement revoir les pages 167-170.



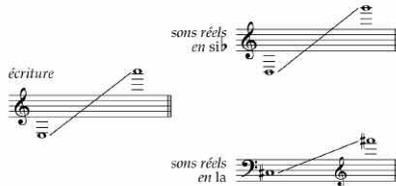
### LA FAMILLE DE LA CLARINETTE



### Étendue et caractère des registres

Toutes les clarinettes couvrent — en notes écrites — le même ambitus.

#### EXEMPLE 7-54. Étendue des clarinettes



\* La clarinette en *ut* est d'usage rare de nos jours<sup>12</sup>.

### Détails rarement rencontrés dans des ouvrages similaires

#### Sourдинe méga [FR.] ; Solotone mute [ANG.]<sup>19</sup>

Cette sourдинe fonctionne également comme une *harmon* : l'air est piégé à l'intérieur et ne trouve pas d'issues sur les côtés. Le son d'abord diminué est ensuite réanimé dans une première chambre dont il s'échappe par le biais d'un tube fibreux, fixé en permanence à l'intérieur et qui conduit le son à l'air libre, *via* un cône en forme de porte-voix. Le timbre qui en résulte est de caractère nasal, proche du son du téléphone ou d'un vieux poste de radio.

Perle Grofé l'emploie dans un arrangement, pour petit orchestre, du mouvement "On the Trail" (trombone solo) tiré de sa pièce *Grand Canyon Suite*.



SOURDINE MÉGA

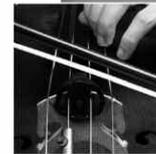
### Nouvelles photos avec gros plans en médaillons (échantillon taille réelle)

... dont la taille se joue assis, tenu... Une pique coulissante... du bas de la caisse et... l'instrument à distance du sol... quel il est posé. Le manche du... celle trouve sa place contre la... avant de l'épaule.

intervalle avec pouce (octave)

attaque archet (avec sourдинe)

Doubles cordes



### Renvois précis et thématiques au répertoire

#### LISTE D'ŒUVRES OU DE PASSAGES À ÉTUDIER

##### Orchestre à cordes :

- B. Britten, *Four Sea Interludes*, extrait de l'opéra *Peter Grimes*, "Dawn" [Aube], début (mélange de flûte et violon)
- B. Britten, *Serenade for Tenor, Horn and Strings*
- D. Diamond, *Rounds for Strings* (contrepoint dans le dernier mouvement)
- E. Grieg, *Suite Holberg*
- I. Stravinski, *Concerto en ré*
- R. Vaughan Williams, *Fantasia, sur un thème de Thomas Tallis* (important mélange de cordes)

##### Pizzicato au premier plan et arrière-plan :

- B. Bartók, *Musique pour cordes, percussion et célesta*, deuxième mouvement
- A. Bruckner, *Symphonie n° 3*, troisième mouvement (pizz. de violoncelles et CB)
- A. Casella, *Paganiniana*, deuxième mouvement, à [65] (pizz. de main gauche)
- D. Chostakovitch, *Symphonie n° 9*, premier mouvement (altos, violoncelles, CB)
- E. Grieg, *Peer Gynt*, Suite n° 1, « Danse d'Anitra »
- G. Holst, *St. Paul's Suite*, deuxième mouvement
- P.I. Tchaïkovski, *Roméo et Juliette*, mes. 38-51
- R. Wagner, *Tannhäuser*, acte III, scène 2 (cordes et harpe)

##### Passages avec un ou plusieurs types de cordes portant une idée mélodique essentielle :

- E. Chausson, *Symphonie en sib majeur*, troisième mouvement, à [B] (violons aigus)
- N. Rimski-Korsakov, *Le Coq d'or*, Suite, ouverture du troisième mouvement (long solo d'alto)
- J. Sibelius, *Symphonie n° 1*, troisième mouvement, 14 mes. avant [K] (solo de contrebasse)
- R. Strauss, *Ainsi parlait Zarathoustra*, depuis la fugue (contrebasses divisi)
- R. Strauss, *Mort et Transfiguration*, mes. 428-475 (violons aigus)
- G. Verdi, *Otello*, acte IV, à [U] après l'« Ave Maria »
- R. Wagner, *Le Hollandais volant*, ouverture, mes. 353-361 (violon et alto)

### Exemples avec illustration sonore, de différentes dispositions orchestrales

Voici quelques dispositions de cuivres plaisamment étagés ; toutes les notes figurent en sons réels. Nous remarquerons que les procédés de superposition, entrelacement, encadrement et doublure de timbres, analysés chapitre 8 pour le groupe des bois (pp. 253-254), s'appliquent ici pareillement :

#### EXEMPLE 11-4. Dispositions habituelles des cuivres à l'orchestre moderne

CD-4/TR. 34



Que doubler et quand le faire ? Deux questions dont les réponses dépendent largement de la dynamique du passage : dans une nuance *mf*, ou plus douce encore, chaque cuivre peut se voir confier une hauteur distincte sans que cela nuise à l'équilibre de l'accord, pourvu que le registre soit adapté. Mais dans une nuance moins retenue, il est conseillé de doubler chaque cor à l'unisson : à deux, ils équivalent *grosso modo* à l'intensité d'une trompette ou d'un trombone. Cette

Rappel du chapitre en cours en haut de chaque page impaire

Renvoi aux notes et commentaires

Renvoi aux plages visuelles de CD-R

2 - LES INSTRUMENTS À ARCHET - GÉNÉRALITÉ

- *Col legno battuto*. C'est toujours le dos de l'archet qui est sollicité, mais dans ce cas, l'instrumentiste *frappe* la corde<sup>12</sup>. Technique plus courante qu'un *col legno tratto*, elle se caractérise par une hauteur tout aussi imprécise, sauf dans les registres extrêmes de chacune des cordes. Le son obtenu est percussif et s'apparente à un bref *spiccato* très sec.

CD-ROM  
CD-1  
COL LEGNO  
BATTUTO

CD-1/TR. 37

Renvoi aux plages audio de CD

EXEMPLE 2-54. H. Berlioz, *Symphonie fantastique*, cinquième mouvement, mes. 444-455

Allegro  
frappez avec le bois de l'archet

Numérotation séquentielle par chapitre, de chaque exemple musical

35. P. Boulez, *Le Soleil des eaux*, [5] à 1 mes.

Andanti (♩ = 144)

Détails pratiques

Le diagramme ci-dessous donne la liste des hauteurs facilement produites selon les pistons actionnés. Rappelons (cf. pp. 301-303) qu'appuyer sur les pistons I, II ou III abaisse le son « ouvert » respectivement d'un ton, d'un 1/2 ton, ou d'un ton et 1/2 ; l'action combinée de plusieurs pistons cumule les effets.

ACTION DES PISTONS À LA TROMPETTE MODERNE EN UT

sons ouverts		pistons II + III	
piston II		pistons I + III	
piston I		pistons I + II + III	
piston III			
ou pistons I + II			

Reproduction impeccable des extraits musicaux...

... y compris des graphies contemporaines.

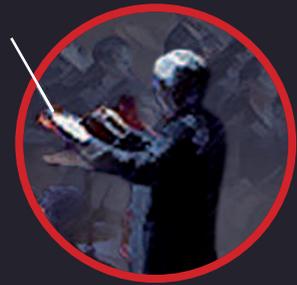
Exemples, avec support sonore,  
de **modes de jeu contemporain**

CD-4/TR. 63  
INDEX 2 / 0:55

EXEMPLE 12-9. Dead strokes (au marimba)

\* = "dead stroke"  
Very slowly

Mar.  
avec  
maillottes  
douces



CD-ROM  
CD-5  
BOWED  
VIBRAPHONE

Plutôt propre au vibraphone, le second mode consiste à passer le crin d'un archet (violoncelle ou contrebasse) sur l'extrémité des lames, ce qui produit une sonorité fort étrange, d'une efficacité réelle, surtout avec le moteur et la pédale enfoncée.

CD-4/TR. 63  
INDEX 3 / 1:15

EXEMPLE 12-10. Archet de violoncelle au vibraphone (pédale enfoncée)

Slowly  
arco  
pedal depressed

Vib.

1<sup>re</sup> fois : avec moteur  
2<sup>e</sup> fois : sans moteur

**Techniques avancées** d'écriture



**Pointillisme et Klangfarbenmelodie** [cf. aussi note 1 / Ch. 15 – Append. p. 1052]

Le *pointillisme* est une technique assez proche de celle consistant à colorer chaque note par un instrument différent (exemple 15-40). Anton Webern<sup>8</sup> était l'un des adeptes de ce mode d'écriture que l'on appelle aussi *Klangfarbenmelodie* (« mélodie de timbres »)\* et qui nous a inspiré le style de l'exemple ci-après. Nous en avons profité également pour attribuer une nuance différente à chaque note et pour procéder à quelques déplacements d'octaves.

CD-5/TR. 63

EXEMPLE 15-42. Écriture dans le style pointilliste

Fl. 1  
Tpt. 1  
p  
f  
Vla.  
mf  
Hn. 1  
muted  
pp  
Vln. 2  
pizz.  
sf  
Vic.  
p

Il en résulte une mélodie fragmentée que l'on peut considérer comme un équivalent phonique au pointillisme de l'école française de peinture, courant très en vogue à la lisière du XX<sup>e</sup> siècle. Les pointillistes n'utilisaient que des notes de tons purs pour peindre dans un style figuratif.

Emploi d'un **vocabulaire actuel**

**L'attaque « rip »**

L'exemple tiré d'*Interplay* de Morton Gould montre une articulation appelée « rip », empruntée au jazz mais finalement assez répandue dans les partitions récentes. Elle est employée ici pour accentuer le *sfz* de fin de phrase. L'instrumentiste réalise ce type d'articulation par une attaque dure, linguale pour la note elle-même, et labiale pour le léger glissé produit par-dessous qui s'achève par un accent bref sur la note d'arrivée.

**Examen de techniques vocales**  
spécifiques

**b. Le yodel**

C'est là une pratique populaire extrêmement connue consistant à faire alterner rapidement des sons en poitrine et d'autres en tête. L'espace souvent considérable entre les uns et les autres rend pratiquement inévitable, et par conséquent relativement naturel, le passage d'un mécanisme à l'autre.

Il n'empêche que nombre de partitions contemporaines exploitant tour à tour l'extrême aigu et l'extrême grave de la voix posent de sérieux problèmes aux chanteurs, principalement pour des raisons d'oreille, les très grands intervalles étant difficiles à concevoir par « l'écoute interne ».

EXEMPLE 20-33. G. Ligeti, *Aventures* (début, voix seules), mes. 51-55

$\text{♩} = 56-58$

Sop.  
Alt.  
Basse

*mfz* possibile, sempre non legato

plötzlich  
abbrachen

### Schoenberg, *Quatuor pour piano et cordes en sol mineur* de Brahms

Examinons à présent certaines des techniques utilisées par Schoenberg dans sa transcription du quatuor avec piano en sol mineur de Brahms. Il apparaît comme une évidence — à l'instar de l'exemple Pergolesi-Stravinski — que Schoenberg s'imprégna du style de Brahms, tant en composition qu'en orchestration, condition sine qua non et primordiale, préalable à toute transcription. Schoenberg ne modifie grosso modo aucune des harmonies de l'œuvre originale ; en outre — hormis un usage assez intensif des trompettes et xylophone dans le dernier mouvement, et la présence assidue d'une clarinette en *mi♭* —, il s'arrange pour produire une sonorité orchestrale dans l'esprit de Brahms. L'analyse d'un court extrait de cette partition nous éclairera sur la façon dont Schoenberg gère distribution et substitution de couleurs, et transcrit les parties de piano les plus idiomatiques.

Le quatuor s'ouvre sur le piano en octaves, que Schoenberg réalise tout simplement pour trois clarinettes. Mesure 4, à la manière de Brahms, une association de bassons, cors et deux clarinettes termine la phrase et annonce le contraste de timbres qu'apporte l'entrée des cordes en mesure 5. Dans l'original comme dans sa transcription, cette mesure débute par un son d'archet ; mais au lieu de doubler cette partie à l'unisson comme le fit Brahms, Schoenberg la double en octave. Ceci lui donne plus d'ampleur sonore et compense peut-être également la similitude des timbres qu'il a choisis (1<sup>er</sup> violons et violoncelles chez Schoenberg, contre-violoncelle et piano chez Brahms) ; au demeurant, violons et violoncelles s'absorbent mutuellement s'ils se doublent à l'unisson. L'entrée de l'alto du quatuor beraient mutuellement s'ils se doublent à l'unisson. L'entrée des violons plus est confiée au cor, ce qui assure à l'imminente intervention des violons plus d'intensité. L'échange de la *Hauptstimme*, ou voix principale, entre groupes différents — en soi assez singulier —, souligne en fait la présentation fausement fragmentée, chez Brahms, de son thème original : deux mesures, une mesure, deux mesures plus un temps, etc. L'orchestration des mesures 6-10, plus nourrie, préserve pourtant le tissu harmonieux, à la dynamique retenue, propre à l'original. Mesure 11, commence un pont et, avec lui, une texture totalement nouvelle.

### Analyse d'écoles propres à l'orchestre contemporain

#### L'ÉCOLE SPECTRALE ET L'ORCHESTRE

Bien que les compositeurs de l'école spectrale (en particulier Grisey et Murail) aient privilégié l'ensemble instrumental comme terrain d'expérience de leurs premières œuvres (cf. ci-dessus), ils se sont attaqués ensuite avec bonheur à l'orchestre symphonique, en grande formation, lui conférant un espace acoustique nouveau et original.

Leur instrumentation se complète volontiers d'instruments d'ordinaire étrangers aux formations symphoniques tels que : accordéon, orgue Hammond, guitare et guitare basse électriques, clarinette contrebasse, saxophones, ainsi que des accessoires électroniques comme le *phase shifter* (pour la guitare).

#### Grisey, *Transitoires*

Prenons, à titre d'exemple, l'œuvre de Grisey intitulée *Transitoires* (1980-81), écrite pour un orchestre « par 4 », avec harpe, piano, orgue Hammond, accordéon, guitare et quarante-six cordes. À première vue, la partition donne le sentiment d'une juxtaposition de tenues, plutôt arythmiques, plus ou moins trouées d'événements qui font irruption, et rendues de cordes à l'unité). On s'aperçoit très vite, à l'écoute et la lecture de la partition, que ce monde apparemment inerte est moins arythmique qu'il n'y paraît et recèle des richesses de mouvements internes, subtils et renouvelés. L'un des aspects les plus intéressants me paraît résider dans l'équilibre sonore obtenu entre les graves et les aigus, avec un médium discret, en tout cas n'obstruant jamais l'écoute.

### Conseils pour situations inhabituelles

#### TRANSCRIPTION POUR FORMATIONS INSTRUMENTALES INCOMPLÈTES, HÉTÉROGÈNES OU D'AMATEURS

Nombre de musiques symphoniques, de chambre ou pour piano doivent s'adapter aux circonstances qui sont parfois les nôtres. Transcrire toute œuvre — et qui plus est du répertoire symphonique courant — pour un ensemble souvent insolite nous pousse aisément aux confins de nos compétences d'orchestrateur. Il importe d'apprécier et le degré d'hétérogénéité des instruments disponibles et les limites disparates des aptitudes instrumentales que chaque membre apporte au groupe. En réalité, loin de nous enfermer, ces contraintes sont source d'imagination.

On ne saurait justifier de s'abstenir de transcrire telle œuvre pour telle formation sous prétexte que, par exemple, le *solo* de cor anglais qui y figure ne sonnerait correctement à aucun autre instrument. Toute transcription sonore, y fait même, autrement que l'original. Mais si l'on suit la méthodologie de transcription donnée ci-après, si l'on apprécie et respecte la pièce à adapter,

### Commentaires ou annotations au fil des pages

#### CRÉCELLE

<sup>73</sup> À NOTER qu'il existe deux types de crécelles :

- A. la crécelle tourne par inertie autour d'un manche que l'on agit d'un mouvement circulaire, d'où une réelle difficulté à en maîtriser avec précision les départ, intensité et arrêt, d'autant que les crantages y sont très espacés ;
- B. la crécelle étant tenue dans une main, l'autre main actionne une manivelle, qui entraîne la roue — d'ailleurs plus finement crantée —, ce qui permet alors un dosage très précis du raclement et autorise des tenues à intensité constante. (p. 459)

#### CAISSE CLAIRE

##### Technique du tambour à peau et fût

<sup>74</sup> LA TECHNIQUE DU TAMBOUR à peau et fût repose sur des « rudiments » que tout instrumentiste le pratiquant se doit de connaître. Ils sont répertoriés et combinables. Il en existe une quarantaine que l'on peut classer en quatre catégories : *flats, ras, roulements* et *moulin*.

- A. Le *moulin* (*paradiddle* [ANG.]) est une technique très utile notamment pour jouer sur plusieurs fûts ; elle permet de créer une sensation de tournoiement des différentes sonorités grâce à un doigté alternant coups simples et coups doubles, par exemple : D(roite) G(auche) DDGGGG.
- B. Parmi les *roulements*, signalons : le *frisé* (*single stroke roll* [ANG.]) est la frappe alternée DG (ou l'inverse) de coups simples ; le *roulé* (*double stroke roll* [ANG.]), typique de la caisse claire, alterne des coups doubles (exemple DDGGDDGG) en utilisant le rebond de la baguette ; le roulement parfois dit *écrasé* — mais plus souvent appelé *buzz roll* (ou *press roll*) [ANG.] —, est un roulement à multiples rebonds (5, 6, 7...) obtenu par une pression, plus ou moins accentuée, exercée sur l'olive. Il fait nécessairement partie des roulements dits *fermés* (c.-à-d. dont il est impossible de distinguer le moindre coup) par opposition aux roulements *ouverts* où les coups restent, même très légèrement, perceptibles (s'il n'est pas trop rapide, un *roulé* est un roulement *ouvert*). Certains instrumentistes considèrent, en l'absence de toute précision, que le signe  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  vaut pour un roulement fermé, et  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  pour un roulement ouvert ; en outre, ce dernier signe impose une certaine vigilance puisque, dans un tempo lent, le risque de confusion avec l'abréviation de triples croches mesurées reste possible. Il est donc préférable d'écrire en toutes lettres « fermé » ou « ouvert » (et pour ce dernier, d'apprécier le besoin d'en préciser le caractère mesuré ou non). Le roulement *buzz* se note avec un Z à cheval sur la hampe ou au-dessus de la note si c'est une ronde.

Ces détails n'ont d'autre objet que d'inviter le compositeur ou orchestrateur à communiquer clairement, et par écrit dans la partition, ce qu'il souhaite entendre. (p. 460)

### Bibliographie fournie et commentée, en fin d'ouvrage

Koechlin, Charles : *Traité de l'orchestration*. 4 vols. Paris, Max Eschig, 1954-1959. <sup>5</sup>

Kohs, Ellis B. : *An Aural Approach to Orchestration*. Publié à compte d'auteur, 1939.

Kruckenberger, Sven : *The Symphony Orchestra and Its Instruments*. Twickenham, England, Tiger Books International, 1997.  
Ouvrage de grand format superbement illustré qui renseigne sur le développement de l'orchestre symphonique moderne, son répertoire, ses instruments et leurs modes de jeu.

Kunitz, Hans : *Die Instrumentation*. 13 vols. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1956-1961.  
Uniquement en allemand, cette série d'ouvrages consacre un cahier complet à chacun des instruments clé de l'orchestre. Chaque volume fournit des informations précises sur l'instrument en question et des descriptions détaillées de ses modes de jeu. Par exemple, on y trouve profusion d'exemples de tous les trilles et trémolos possibles aux vents.

Leibowitz, René & Maguire, Jan : *Thinking for Orchestra*.<sup>6</sup> New York, Schirmer Books, 1960.

McKay, George F. : *Creative Orchestration*. Boston, Allyn & Bacon, 1963.

Piston, Walter : *Orchestration*. New York, W. W. Norton, 1955.

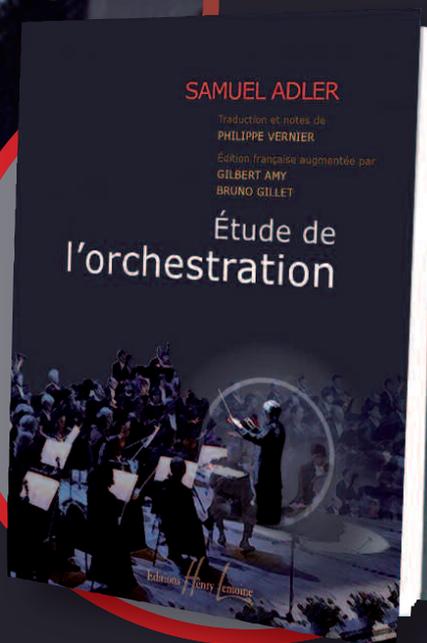
Read, Gardner : *Thesaurus of Orchestral Devices*. Westport, Connecticut - Greenwood Press, 1969.

Read, Gardner : *Contemporary Instrumental Technique*. New York, Schirmer Books, 1976.

Read, Gardner : *Style and Orchestration*. New York, Schirmer Books, 1979.  
Ces trois ouvrages sont des références en matière de techniques et procédés orchestraux. Ils contiennent quantité d'exemples de modes de jeu contemporains — avec à chaque fois les œuvres dans lesquelles sont employées ces techniques — ainsi que des réflexions concernant quelques aspects parfois négligés de l'orchestration.

Rimski-Korsakov, Nikolai : *Principles of Orchestration*.<sup>7</sup> New York, Dover, 1953.  
Traduit par Edward Agate.  
Ouvrage d'intérêt autant pratique qu'historique. Tous les exemples donnés sont issus des propres œuvres de l'auteur.

Chacun pourra constater que nous avons réalisé cet ouvrage sans compromis sur la qualité, y compris la **qualité de fabrication**, conscients de la pérennité requise pour un pareil opus, destiné à devenir un **véritable outil de travail** au long cours – tant pour l'élève que l'enseignant, tant pour l'orchestrateur que le compositeur.



#### POUR ACCOMPAGNER CE TRAITÉ

Disponible en librairie musicale et sur  
[www.henry-lemoine.com](http://www.henry-lemoine.com)

*Coffret de 6 CD multimédia*  
(réf. 28212D - 130 €)

**The Study Of Orchestration**  
Samuel Adler & Peter Hesterman



Malgré l'importance des moyens mis en œuvre, ce titre de **1136 pages** est proposé au prix public de **89,00 €**

28212 H.L. • 178 x 254  
ISMN 979-0-2309-8212-2



Editions **Henry Lemoine**

27, boulevard Beaumarchais • 75004 PARIS - FRANCE

[www.henry-lemoine.com](http://www.henry-lemoine.com)