

Zeitschrift: Gazette musicale de la Suisse romande
Herausgeber: Adolphe Henn
Band: 1 (1894)
Heft: 5

Artikel: Les nouveaux instruments de M. Fontaine-Besson
Autor: Ernst, Alfred
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068531>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Je n'en mourus pas, mais j'en souffre encore !
Puissiez-vous en rire.

A. LANDELY.



LES NOUVEAUX INSTRUMENTS DE M. FONTAINE-BESSON

Dans notre dernière causerie (*), il ne nous a été possible que de dire quelques mots très brefs des nouveaux types instrumentaux créés par M. Besson. Nous y reviendrons aujourd'hui avec détail, le sujet ayant une sérieuse importance. Et tout d'abord, pour plus de clarté, il est utile de résumer en son ensemble la composition de l'orchestre actuel de symphonie et de drame lyrique.

Négligeant les instruments à percussion et les harpes, l'on peut considérer trois groupes essentiels parmi les voix de l'orchestre : les instruments à cordes, les instruments à vent en bois et les instruments à vent en cuivre.

Les cordes constituent un vaste quintette, formé des premiers violons, des seconds violons, des altos, des violoncelles et des contrebasses; des types intermédiaires existaient au siècle dernier, qui actuellement ne sont plus en usage, par exemple la « viole d'amour » et la « viole de gambe ». *Les bois* se composent de quatre familles principales : les flûtes, les hautbois, les clarinettes, les bassons. L'ancienne flûte à bec ayant disparu, les flûtes ne sont plus représentées que par deux types : la flûte traversière ordinaire et la petite flûte. De même, les hautbois sont réduits à deux : le hautbois ordinaire et le haubois quinte ou cor anglais, construit au diapason de *fa*, tandis que le premier est au diapason d'*ut*; le « hautbois d'amour », qui occupait une place intermédiaire, étant accordé à la tierce inférieure du hautbois en *ut*, a cessé d'être en usage.

La famille des clarinettes ne s'est pas moins appauvrie : elle comprend aujourd'hui les clarinettes en *si bémol* et en *la*, et la clarinette basse, à l'octave grave de la première : la clarinette en *ut* n'est plus utilisée, la clarinette-alto a fâcheusement disparu, et les petites clarinettes en *ré* aigu et *mi bémol* aigu n'ont été employées que très exceptionnellement dans la musique symphonique ou dramatique de notre temps, par Wagner et par Berlioz. Enfin, le basson a pour basse le contre-basson, instrument que Beethoven a employé, mais dont l'usage, peu fréquent, offre de réels désavantages.

Dans les *cuivres*, les musiciens du dix-huitième siècle possédaient plus de types que nous. Nous avons la supériorité d'instruments omnitoniques ou presque omnitoniques, par l'emploi des pistons étendu et perfectionné dans les cors et les trompettes. Mais ils avaient des cors et des trompettes

construits en des tons initiaux très divers, au lieu du ton de *fa* presque exclusivement employé aujourd'hui, ce qui reculait beaucoup les limites des sons extrêmes et donnait une bien plus grande variété de timbres. Il a fallu, récemment, l'exécution de la *Messe en si mineur* et de l'*Oratorio de Noël*, de Bach, pour faire apprécier de nouveau de tous les musiciens les ressources d'instruments comme la trompette en *ré* aigu. La famille des trombones était également plus complète.

A diverses reprises les maîtres de l'instrumentation moderne ont cherché à combler les vides de l'orchestre, à augmenter le nombre de ses voix, à l'enrichir. Weber veut la présence permanente de quatre cors; Wagner en exigera huit et, à partir de *Lohengrin*, fera entrer le cor anglais et la clarinette basse dans l'orchestration normale, régulière, de ses drames. Berlioz se sert fréquemment de l'ophicléide et du bass-tuba, réunit à l'orchestre symphonique les instruments militaires (*Symphonie funèbre et triomphale*) et se sert des cornets à pistons pour certains effets de réalisme pittoresque. Bizet écrit dans l'*Arlésienne* un solo de saxophone, et d'autres musiciens l'imitent en cela. M. Massenet fait appel au sarrusophone; Richard Wagner introduit le contre-basson dans *Parsifal*, souhaite un « hautbois-alto » un peu différent du cor anglais, use du bass-tuba, du tuba-contrebasse, du trombone-contrebasse, exige une trompette-basse ou des instruments qui la puissent suppléer, et surtout, dans l'*Anneau du Niebelung*, écrit d'importantes parties pour un quatuor d'instruments de cuivre, les *tuben*, assez obscurément définis, et qu'on peut dire non encore réalisés.

Pour en venir aux créations de M. Besson, elles consistent principalement en deux innovations : la *clarinette-pédale* d'abord et ensuite un groupe de *cornophones* (parmi lesquels nous rangerons le *cor-tuba*), destiné à établir des timbres intermédiaires entre ceux des cors et des tubas proprement dits, et à fournir l'équivalent des *tuben* wagnériens.

La *clarinette-pédale* ou *clarinette-contrebasse* est une énorme clarinette construite à l'octave grave de la clarinette basse ordinaire. Elle descend donc normalement, jusqu'au contre-*ré*, c'est-à-dire un ton plus bas que la contrebasse à cordes. C'est, d'ailleurs, à la contrebasse à cordes qu'elle correspond dans le groupe des instruments à vent en bois. De plus, un dispositif particulier peut augmenter cette échelle d'une quarte au grave, en permettant d'atteindre jusqu'au *la*.

Comme instrument solo, la clarinette-contrebasse, jouée *piano*, offre une douceur de timbre tout à fait inattendue; dans le *forte*, elle a beaucoup de puissance, mais « corne » un peu trop. A l'extrême grave, les battements s'accroissent et la justesse laisse à désirer. Aussi faudra-t-il éviter de l'employer seule, sauf dans les passages doux, ou bien de sonorité moyenne, à moins de chercher un effet pittoresque tout spécial. Cependant, même dans le chalumeau, les tenues peuvent produire grand effet, imitant à quelques égards celles de l'orgue. D'ailleurs, elle remplace le contre-basson avec avan-

(*) L'article qui suit est extrait d'une série d'intéressantes *Causeries musicales* publiées par M. A. Ernst dans un journal quotidien (*Parti national*).

tage, ayant un timbre moins insolite et présentant plus de ressources. Dans la masse de l'orchestre, elle peut rendre de précieux services, non seulement si on la considère comme donnant une basse à l'harmonie des clarinettes et même du groupe entier des instruments à vent en bois, mais encore si on l'emploie à doubler les contrebasses à cordes. La contrebasse à cordes, en effet, produit souvent des sons confus, mal timbrés, plus lourds que puissants. Aussi les compositeurs doublent-ils souvent sa partie avec les violoncelles pour en assurer le dessin et la netteté. De plus, les chefs d'orchestre français ont une tendance fâcheuse à augmenter le nombre des contrebasses dans leurs phalanges instrumentales (dix, par exemple, chez M. Lamoureux, et douze chez M. Colonne), alors que huit contrebasses doivent suffire, et suffisent en Allemagne, même pour le formidable orchestre de la *Tétralogie*.

Cette augmentation du nombre de contrebasses ne rend pas sensiblement plus nette la basse fondamentale de l'orchestre, mais elle l'alourdit, la fait plus grosse, plus « flou », plus épaisse. On pourra utilement doubler les huit contrebasses réglementaires par une clarinette-pédale, qui donnera du mordant aux notes profondes des contrebasses, et précisera même leur *pizzicati*, qu'elle imite en perfection.

Pour le *cor-tuba* et toute la famille des *cornophones*, ces instruments pourront parfois doubler les cors lorsqu'on voudra obtenir plus de puissance, rendre inutile l'emploi d'instruments à vent très imparfaits (altos, barytons, etc.), restituer les anciens cors tombés en désuétude, en particulier le cor en *si bémol* gravé, et réaliser les *tuben* de Wagner, dont les parties, en Allemagne, sont presque toujours exécutées sur des saxhorns. C'est dire assez clairement le grand parti que l'on en peut tirer. Je souhaite maintenant, ayant rendu justice à ces innovations de M. Besson (auxquelles il faut ajouter un notable perfectionnement du saxophone), qu'il s'efforce de nous donner un modèle pratique pour la fameuse *trompette-basse* de Wagner, ou de créer un instrument qui y supplée ; les cornophones peuvent sans doute, à la rigueur, en faire l'office approximativement, mais il y a lieu de chercher une solution définitive du problème.

ALFRED ERNST.

S U I S S E

GENÈVE

Le 27 janvier 1894 mérite d'être inscrit sur les tables des musiciens genevois comme une date mémorable. Pour la première fois à Genève, une chorale d'hommes est sortie de l'ornière où, dans le flot impur des chœurs imitatifs ou plus ou moins patriotiques, ont toujours croupi ses congénères, pour aller boire aux sources vivifiantes de la grande musique. La *Lyre-Chorale* a donné *Frithiof*.

Sans doute, nos chorales genevoises ont jadis chanté la *Cantate de Grandson*, de Plumhof, et plus tard, d'Hugo de Senger, la *Cantate du général Dufour*, qu'en 1893 la Lyre chorale elle-même, qui s'entraînait pour des buts plus hauts, a fait réentendre avec succès aux concerts du théâtre. Mais ce n'étaient là qu'œuvres de circonstance et auxquelles on s'attaquait ensuite de faits exceptionnels et fortuits, et non point dans une soif, même passagère, de grand art. Le *Frithiof* de Max Bruch, qui, chose curieuse, vient jouer à Genève le même rôle éducateur qu'il joua en Allemagne à son apparition, le *Frithiof* est plus que les cantates sus-nommées, c'est le chef-d'œuvre d'un très grand compositeur. Inspiré par un autre chef-d'œuvre, celui d'Esaias Tegnér, le poète national le plus aimé des Scandinaves, Max Bruch a produit une œuvre orchestrale et vocale singulièrement forte, puissante et colorée. Sans recourir au procédé cher à Grieg, et discutable, de l'emploi de chansons populaires, il a su exprimer en musique ce qui fait l'essence des races du Nord, leur amour de l'action, qui faisait courir autrefois l'océan aux « rois de la mer », leurs accès d'une passion tour à tour tendre et sauvage, et cette mélancolie que semble symboliser une nature étrange et triste ; il a réalisé au plus haut point, en dehors de la scène, l'alliance tant cherchée de la musique et de la poésie. Il est vrai que cette alliance est fort compromise dans la version française de Wilder, qui manque de distinction et, suivant de trop loin le texte original, fausse trop fréquemment l'expression, comme lorsqu'elle traduit « vernimm mein Gebot » par « dis-lui mes douleurs » ; mais de même que pour les œuvres de Wagner, il faut en prendre son parti en pays de langue française.

Je voudrais, tout en félicitant la Lyre-Chorale de sa tentative artistique, pouvoir adresser force critiques à son directeur M. Georges Humbert, pour ne point avoir l'air de complimenter en sa personne le rédacteur en chef de ce journal. Mais j'en suis réduit à attendre une autre occasion !... La Lyre-Chorale a atteint sous sa direction à une sûreté et à un ensemble, à une justesse d'expression, à un fini, qui touchent à la perfection et qui surprennent au plus haut point de la part de chanteurs presque totalement dépourvus d'éducation musicale. L'année dernière, lors de l'exécution de la cantate Dufour, un fâcheux accent genevois alourdissait encore les mots et étouffait les timbres ; il a presque disparu cette année, Dieu sait au prix de combien d'études !

M. Dimitri, baryton des concerts Colonne, qui a une très belle voix et la manie en maître, a été un Frithiof suffisamment impétueux et puissant. Mme Ketten n'avait jamais mieux chanté que dans le rôle d'Ingeborg, dont la tessiture est cependant très élevée. Elle a su éviter l'écueil, dangereux ici, d'une sentimentalité qui n'aurait rien de scandinave. Le quatuor de la scène IV a été excellemment rendu par MM. Dimitri, Charbonnet, Thomas et Zbinden. Seul l'orchestre a laissé à désirer, mais je doute fort qu'en une seule et unique répétition il eût été possible de faire mieux.

A côté de *Frithiof*, on a entendu d'autres œuvres