Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 46 (2006)

Artikel: État des orchestres en Europe à la fin du XVIII siècle : le cas de la France

Autor: Audéon, Hervé

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858753

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: 14.07.2025

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

État des orchestres en Europe à la fin du XVIIIe siècle: le cas de la France

Hervé Audéon

Les études qui visent à restituer la musique du XVIIIe siècle ont surtout été menées en ce qui touche aux instruments (organologie) et au jeu (technique); pour ce qui concerne les dispositions et effectifs des orchestres, et particulièrement pour ce qui relève de la musique en France de cette période, force est de constater que le domaine, pourtant fondamental (l'orchestre désigne alors davantage le lieux ou l'espace dans lequel s'inscrivent les musiciens qu'une phalange institutionnalisée), est encore trop souvent négligé. Autrement dit, ce répertoire n'est jamais ou trop rarement exécuté dans une disposition et un effectif adéquats. Or ces paramètres influent le jeu des musiciens, de même qu'ils révèlent les spécificités de l'écriture et des genres musicaux.

L'étude des plans qui précisent la disposition des orchestres croisée avec celle des effectifs (souvent connus au travers de listes nominatives de musiciens) et de données diverses qui témoignent des mutations en ce domaine (par exemple, compte rendus et dictionnaires) permet déjà de réévaluer et de formuler des propositions concrètes afin de mieux répondre aux exigences, pertinentes, d'exécution des sources musicales.

Aperçu européen: Paris, Londres et Vienne

Les années 1780 sont marquées en Europe par des mutations de la vie musicale qui affectent principalement les concerts et leur organisation mais aussi les orchestres ou ensembles qui y sont attachés. Les études récentes menées sur les concerts dans les principales villes d'Europe que sont alors Paris, Londres et Vienne montrent notamment le rôle, toujours dominant, que joue l'aristocratie dans ces changements, révisant ainsi les théories précédemment mises en avant et selon lesquelles l'essor du concert public serait dû à celui des classes moyennes de la société, c'est-à-dire de la bourgeoisie. Pour autant, les constats diffèrent quelque peu d'un lieu à un autre.

Paris

A Paris, les années 1770-1780 voient coïncider deux tendances: d'un côté, les orchestres particuliers, entretenus par des aristocrates fortunés, terminent leur existence; de l'autre côté s'amorce une floraison d'institutions de concerts publics ou plus exactement semi-publics (dont, en 1769, le *Concert des amateurs*, en 1770 le *Concert des associés*, en 1781 celui de la *Loge olympique* qui succède au *Concert des amateurs*). Soulignons que ces sociétés nouvelles sont souvent soutenues par les précédents mécènes qui, parfois, mettent en commun leurs moyens: la disparition du mécénat privé à échelle d'une personne ne s'oppose donc pas à celui, reposant sur des bases plus larges, qui se met en place sous la forme d'institutions de concert. Ce phénomène, aux causes et conséquences multiples, a été souligné récemment par David Hennebelle.[1] Pour ce qui nous intéresse ici, il faut observer que ces mutations s'accompagnent de changements radicaux non seulement pour ce qui concerne la carrière des musiciens, qui passent d'un statut de salariés à un autre plus «libre» ou libéral, mais surtout dans la constitution des orchestres: de tailles variables mais le plus souvent réduite (une quinzaine de musiciens en moyenne), les ensembles particuliers laissent place à des formations importantes, imposantes, liées au goût pour un style symphonique nouveau. Citons les mots attribués à François-Joseph Gossec, musicien clé de cette période et de ses évolutions, à propos du *Concert des amateurs*:

> En 1769, le concert dit *des Amateurs*, ou de *l'hôtel Soubise*, le plus fameux qui ait existé en Europe, fut établi et dirigé par M. Gossec. Ce concert, composé d'un orchestre formidable (quarante violons, douze violoncelles, huit contrebasses, flûtes, hautbois, clarinettes, trompettes, cors et bassons), réunissait les plus habiles artistes de Paris dans toutes les parties. Ce fut pour ces concerts que M. Gossec composa ses grandes symphonies, avec l'emploi de tous les instruments à vent.[2]

Ces transformations vont également se propager, notamment au *Concert spirituel* dont Gossec prend la direction en 1773 (avec les violonistes Pierre Gaviniès et Simon Leduc): l'orchestre se modifie alors considérablement, comprenant un effectif de soixante musiciens, soit le plus important de son histoire (1725-1791).

L'orchestre de l'*Opéra* (*Académie royale de musique*) s'accroît également dans ces années: de 48/49 musiciens entre 1761 et 1766, 53 en 1767, 57 en 1768 et 63 en 1769, il atteint 72 musiciens en 1770, 75 en 1776 et 74 en 1777; ces dernières

1 Voir: David Hennebelle, «Nobles, musique et musiciens à Paris à la fin de l'Ancien Régime: les transformations d'un patronage séculaire (1760-1780)», *Revue de musicologie* 87/2, 2001, 395-418.

2 François-Joseph Fétis, «Notice sur l'introduction des cors, des clarinettes et des trombones dans les orchestres français, extraite des manuscrits autographes de Gossec», *Revue musicale* V, 1829, 222.

années marquent les plus importants effectifs dans l'histoire de l'institution, depuis ses origines et jusqu'au début du XIXe siècle.[3]

Le mouvement en France coïncide donc avec la naissance des grands orchestres, dans des institutions nouvelles tout autant que dans celles, plus anciennes, du *Concert spirituel* ou de l'*Opéra*. La situation, assez singulière en Europe, est encore liée aux contraintes du privilège et du cadre législatif: outre l'autorisation nécessaire de l'*Opéra* et la redevance à lui verser, toute organisation de concert public devait encore s'acquitter du droit des pauvres. Ces taxes et privilèges, supprimés en 1789-1791, renaîtront dès 1796 pour le droit des pauvres et 1812 pour la redevance à l'*Opéra*.

Londres

En cela, la France ne peut mener des entreprises aussi librement qu'en Angleterre où la libéralisation voit naître plusieurs sociétés importantes au cours du XVIIIe siècle (et notamment, à partir des années 1760, les fameux concerts Bach-Abel). Pour autant, Londres présente une géographie socialement plus cloisonnée entre les quartiers du West End, aristocratiques, et ceux de la City. En fait, comme l'a récemment montré Simon McVeigh, l'aristocratie mène la danse dans le quartier du West End, lieu des principales manifestations musicales.[4] McVeigh signale un déclin dans l'activité des concerts qui s'amorce dans les années 1780 pour culminer en 1795 avec le départ de Haydn – une reprise n'étant sensible qu'à partir de 1813, année de la création de la *Philharmonic Society*; ce déclin provient entre autre du changement des rapports à la musique d'une partie de l'aristocratie et des classes supérieures de la société qui, d'une conception frivole (ou galante), se détournent des plaisirs légers pour un mode de vie plus sérieux dans ses usages et plus simple dans ses goûts.[5]

L'organisation plus libérale et bien établie des concerts à Londres explique peut-être aussi la relative stabilité des effectifs constatée par McVeigh jusque dans les années 1790, où l'accroissement s'inscrit dans une continuité à la commémoration de Georg Friedrich Händel (1784, oratorios) et aux symphonies londoniennes de Joseph Haydn et Ignace Joseph Pleyel (1792). Le *Professional*

3 Pour les effectifs entre 1751 et 1793, voir: Robert James MacDonald, *François-Joseph Gossec and French instrumental music in the second half of the eighteenth century*, Ph.D., University of Michigan, 1968, 3 vols., I, 416-8; pour ceux entre l'an VIII (1799-1800) et 1815, voir: Hervé Audéon, *Le Concerto pour piano à Paris entre 1795 et 1815. Pratique et évolution du genre autour du Conservatoire, Université de Tours, 1999*, thèse de doctorat, Université de Tours, 1999, 3 vols., I, 264-9.

4 Voir: Simon McVeigh, *Concert life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge 1993.

5 Sur la *Philharmonic Society*, voir: Cyril Ehlich, *First Philharmonic: a history of the Royal Philharmonic Society*, Oxford 1995.

Concert totalise 31 musiciens en 1787; l'orchestre de Johann Peter Salomon comprend entre 38 et 42 musiciens en 1793.[6]

Vienne

La situation du mécénat à Vienne est ainsi résumée par Tia DeNora:

> 1) essor et déclin de la Hofkapelle (chapelle impériale) sous Charles VI et Marie-Thérèse respectivement; (2) essor et déclin des Hauskapellen (chapelles privées) aristocratiques; (3) apparition de cercles d'amateurs au cours du dernier quart du siècle; et (4) émergence de musiciens indépendants et des premières formes de concerts publics viennois.[7]

Dexter Edge souligne que l'on connaît peu les orchestres des concerts à Vienne.[8] La *Tönkunstler-Societät*, fondée en 1771, organise des concerts au bénéfice des veuves et des orphelins de musiciens. Les orchestres de ses manifestations sont assez fournis; elles se déroulent le plus souvent dans des théâtres (le *Kärntnertortheater* notamment) et programment essentiellement des oratorios. D'après Edge, en avril 1781, 92 musiciens dont 68 cordes sont réunis; mais cette masse est exceptionnelle et correspond à l'effet de masse recherché par l'événement, focalisé sur l'oratorio entre les parties duquel d'autres œuvres, tels des concertos, sont intercalés et pour lesquelles l'ensemble de l'orchestre n'est pas employé.[9] Comparativement, l'orchestre de la cour compte tout au plus 35 musiciens dans les années 1780-1790. En règle générale, les études menées sur Vienne constatent des effectifs moindres qu'à Londres ou à Paris.

Singularités parisiennes

La question des orchestres parisiens est encore peu connue et mérite qu'on s'y attache car elle présente plusieurs caractéristiques propres qui, selon nous, correspondent au répertoire et au goût d'alors.

La singularité parisienne apparaît quant à la question des effectifs; la proportion de violoncelles étant ici plus importante qu'ailleurs. Ainsi, en moyenne, les pourcentages de répartition sur l'ensemble des cordes sont de 50% de violons

6 Voir: McVeigh, *Concert life*, *op. cit.*, 207.

7 Tia DeNora, *Beethoven et la construction du genie. Musique et société à Vienne 1792-1803* (traduit de l'anglais par Marc Vignal), Paris 1998, 71. DeNora s'appuie notamment sur les travaux de Mary Sue Morrow, *Concert life in Haydn's Vienna: aspects of a developing musical and social institution*, Stuyvesant NY 1989 et de Dexter Edge, «Review of Mary Sue Morrow: Concert life in Haydn's Vienna», dans: *Haydn Yearbook* 17, 1992, 108-66.

8 Dexter Edge, «Mozart's Viennese orchestras», *Early Music* XX/1, février 1992, 64-5, 79.

9 *Ibid.*, 79-80.

(25% de premiers et 25% de seconds), 12,5% d'altos, 25% de violoncelles et 12,5% de contrebasses. Il faut souligner que de telles proportions ressortent de l'étude de plusieurs orchestres, tant de théâtre que de concerts, et s'inscrivent dans une période qui couvre le dernier quart du XVIIIe siècle et au moins les premières décennies du XIXe siècle.[10]

Le nombre important de basses (violoncelles et contrebasses) répond ainsi aux remarques formulées par Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* (1768):

> que les Basses soient dispersées autour des deux clavecins et par tout l'*Orchestre*, parce que c'est la Basse qui doit régler et soutenir toutes les autres Parties et que tous les Musiciens doivent l'entendre également.[11]

En 1787, le chevalier J. J. O. de Meude-Monpas reprend le principe en recommandant:

> de placer les basses le plus près possible des premiers dessus; car dans l'harmonie, la basse est la partie constitutive des accords.[12]

L'importance des instruments graves doit aussi être rapprochée des lieux et notamment des grands volumes que forment la salle des cents suisses et celle de l'ancienne salle des machines au palais des *Tuileries* (salles du *Concert spirituel*) ou ceux des théâtres où se donnent également la plupart des concerts.[13]

Ce nombre important de basses est encore lié à la disposition des orchestres. Les rares plans connus montrent qu'elles encadrent l'ensemble de l'orchestre, conformément au principe énoncé par Rousseau ou Meude-Monpas. Ces plans, souvent étudiés partiellement et isolément, méritent d'être rassemblés ici et concernent:

1) le plan de la tribune du *Concert spirituel* vers 1748, rapproché du plan de la tribune de la *Chapelle royale de Versailles* en 1773 et d'un dessin danois de 1765;
2) la description de l'orchestre du *Concert des amateurs* de Meude-Monpas et la reconstitution proposée par Neal Zaslaw;
3) le plan de l'orchestre de *l'Académie impériale de musique*, pour les concerts, en 1810.

10 Voir: Audéon, *Le Concerto pour piano à Paris*, *op. cit.*, 270-2.

11 Jean-Jacques Rousseau, «Orchestre», dans: *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, 963.

12 J. J. O. de Meude-Monpas, «Orchestre», dans: *Dictionnaire de musique*, Paris 1787 (réimpression: Genève 1982), 132.

13 Voir à ce sujet: Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel 1725-1790*, Paris 1975, 72-5; Daniel Heartz, «The Concert Spirituel in the Tuileries palace», *Early Music* XXI/2, mai 1993, 240-7; Hervé Audéon, «Enjeux et perspectives du concert (1795-1815): un terrain favorable au piano?», dans: *Aux origines de l'école française de pianoforte de 1768 à 1825*, Clermont-Ferrand 2004, 192-6.

Les termes que représentent la disposition de la *Chapelle royale* et celle de l'*Académie impériale* en 1810 semblent révéler l'évolution majeure en ce qui touche à la disposition des orchestres en France. Le cas du *Concert spirituel*, au travers de quelques témoignages contemporains et d'un dessin danois de 1765, permet de mieux appréhender les étapes de cette évolution.

Le *Concert spirituel*

Le plan de la tribune, daté de *circa* 1748, correspond de manière frappante à celui de la tribune de la *Chapelle royale de Versailles* (figs. 1 & 2). Le rapprochement, sensible également dans le répertoire commun des grands motets, permet ainsi de préciser la disposition au regard de celle peinte avec une précision exceptionnelle par Jean-Baptiste-Jacques Métoyen (1733-1822), bassoniste de la *Chapelle royale* et auteur de plans aquarellés de la musique du roi.[14]

L'évolution de la disposition de l'orchestre du *Concert spirituel* connaît les étapes suivantes:

1762

En 1762 s'opère la répartition des violons de chaque côté, perçue comme une amélioration acoustique par le public. C'est ce dont témoigne un compte rendu du concert du 15 août 1762 publié dans le *Mercure de France*:

> On a fait dans la distribution de l'Orchestre des changements avantageux, en partageant également de chaque côté les 1ers & 2ds dessus, ce qui lie bien mieux l'harmonie à l'oreille de chaque auditeur dans quelque endroit de la salle qu'il se trouve placé.[15]

Les avantages de cette nouvelle disposition sont également de pouvoir se dispenser d'un batteur de mesure, nécessaire lorsque les parties ne peuvent se voir ou s'entendre suffisamment entre elles; cette pratique est considérée comme italienne, ce qui correspond également au goût d'alors pour les symphonies et concertos, sur fond de querelle esthétique. Ces remarques sont publiées dans le *Mercure de France* à propos du concert du 8 septembre 1762:

14 Voir: Hervé Audeon, «Métoyen, Jean-Baptiste(-Jacques)» dans: Stanley Sadie (éd.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, 2ème éd., 29 vols., Londres 2001, vol. 16, 530; et Hervé Audeon, «Métoyen, Jean-Baptiste-Jacques» dans: *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Paris 2003, 794-5.

15 *Mercure de France*, septembre 1762, 179-80.

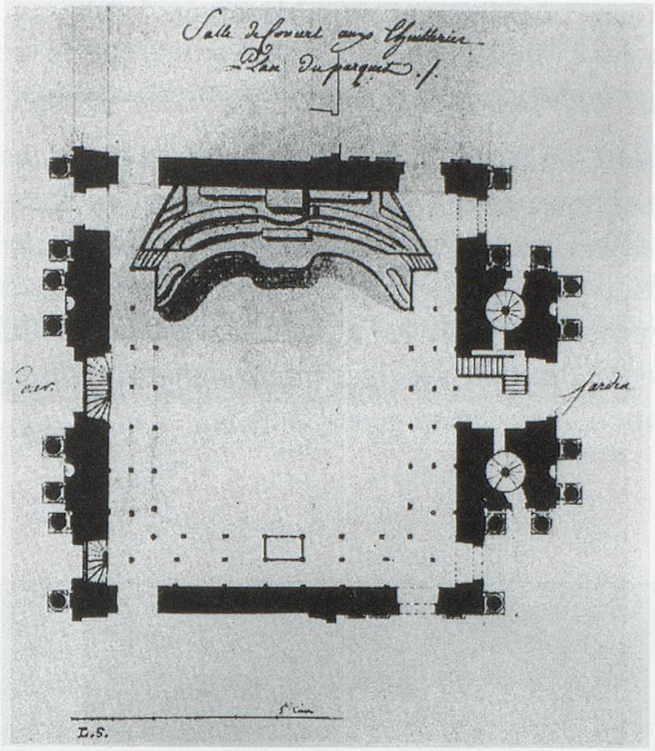

Figure 1: *Salle de Concert aux Thuilleries. Plan du parquet,* circa *1748, reproduit dans: Daniel Heartz, «The Concert spirituel in the Tuileries palace»,* Early Music *XXI/2, mai 1993, 243, d'après Pierre-Nicolas Sainte-Fare-Garnot et Emmanuel Jacquin,* Le Palais des Tuileries, *Paris 1988. Le plan est signé des initiales* L. S. *(non identifiées)*

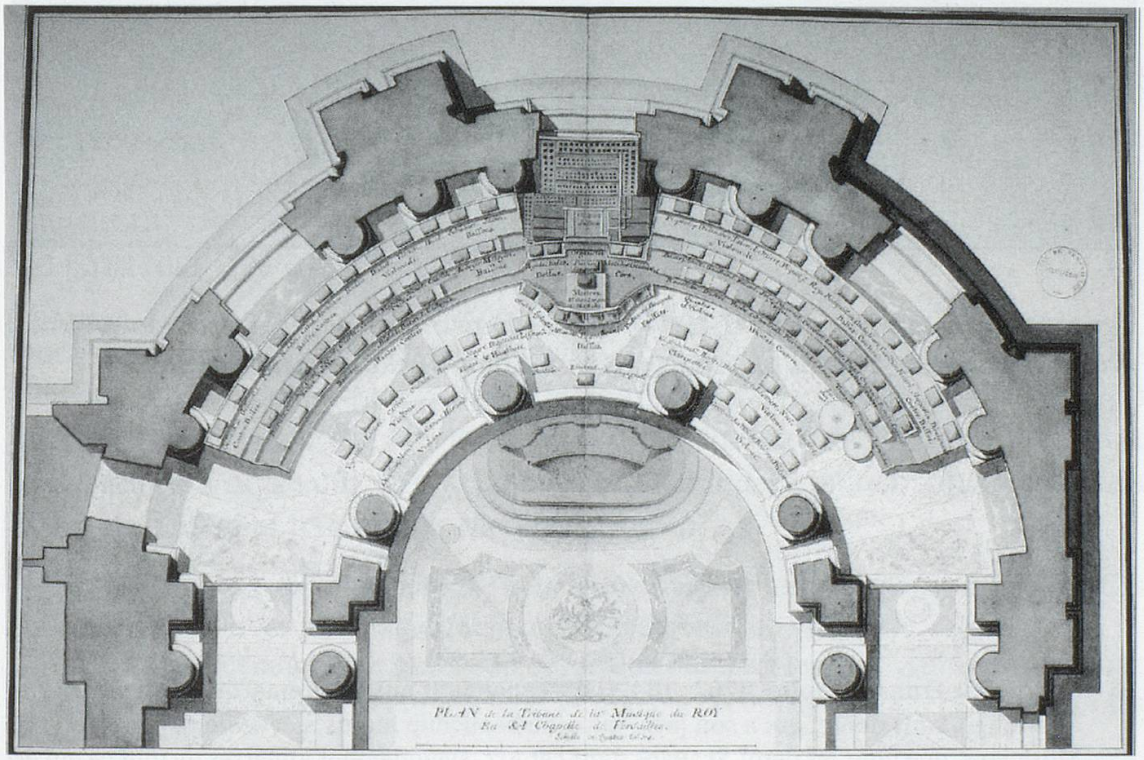

Figure 2: *Jean-Baptiste-Jacques Métoyen,* Plan de la Tribune de la Musique du ROY En SA Chapelle de Versailles, *1773. Versailles, Bibliothèque municipale, Ms. F 87*

> Au moyen de ce que M. Gaviniès se trouve à la tête des 1ers dessus de violon, & que M. Capran à la tête des 2ds dessus, on est dispensé de marquer la mesure avec le bâton dans toutes les symphonies, ainsi que cela se pratique en Italie.[16]

Un dessin danois de 1765 (voir figure 3) éclaire sur ce point: les dessus de violon étant disposés de chaque côté et face à face, battre la mesure n'est plus nécessaire puisque les musiciens de chaque partie se voient, ce qui n'était pas le cas dans une disposition où, quoique répartis de chaque côtés, ils étaient orientés face à la salle.[17] La visibilité soulignée graphiquement de l'archet du violoniste situé complètement à droite sur le dessin témoigne sans doute du rôle influent de ce dernier quant à la direction de l'orchestre.

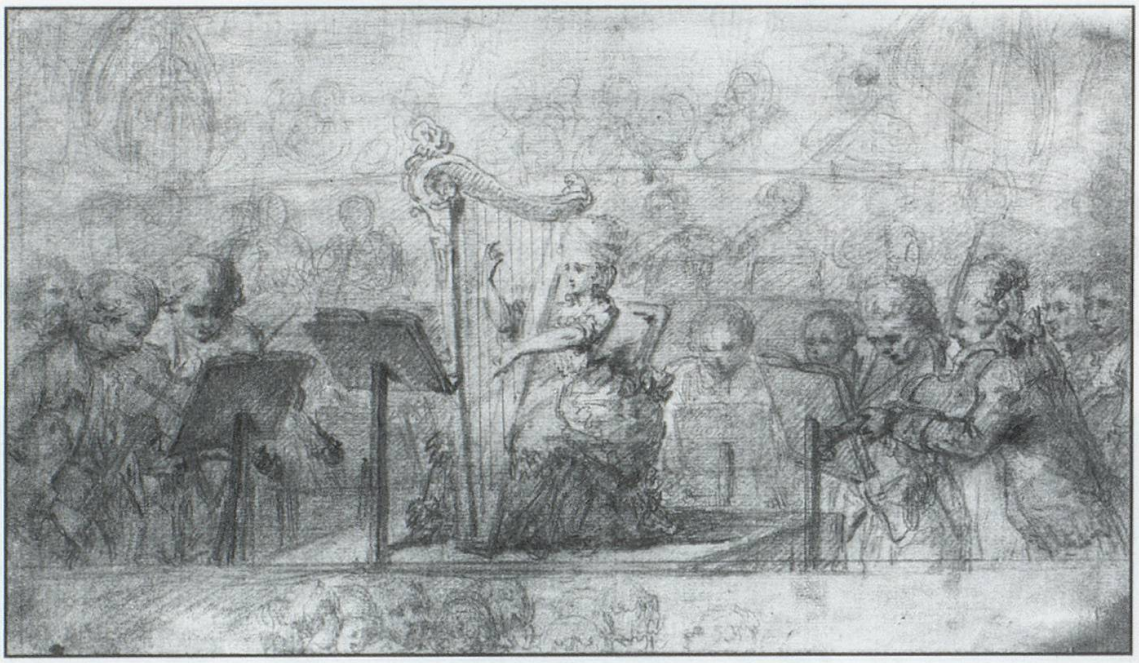

Figure 3: *Cornelius Høyer (1741-1804),* Mlle Schenker au Concert spirituel, le 16 mai 1765, *Copenhague, Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamling*

16 *Mercure de France*, octobre 1762, 184. Il est cependant aussitôt remarqué qu'il s'agit d'un «avantage, sans doute, qui a son prix; quoique beaucoup moins merveilleux pour les vrais Musiciens, que pour les demi-Sçavans dans cet Art, aveuglement idolâtres de tout ce qui est étranger à la pratique Nationale».

17 Dessin reproduit dans: Florence Gétreau, «Une harpiste au Concert Spirituel. Mlle Schenker en mai 1765», *Musique, Images, Instruments* I, 1995, 178.

1771

Le *Journal de musique* de mars 1771 critique pourtant «la mauvaise disposition de l'Orchestre»:

> Les 1ers et 2^ds^ violons ne se voyent point et ne peuvent s'entendre; ils sont sujets par conséquent à manquer d'ensemble. Les Flûtes et Hautbois sont ensévelis [*sic*] dans les basses, et perdent tout leur effet; les cors ne sont pas bien placés non plus, & le mauvais orgue qui est au milieu des parties, divise et détruit toute l'harmonie.[18]

Par rapport au dessin de 1765, il semblerait que l'estrade et/ou l'orgue soient des obstacles à la bonne marche de l'orchestre.

1773

En 1773 le *Journal de musique* indique que «Les directeurs ont changé la disposition de l'orchestre, & augmenté le nombre des musiciens», ce qui est perçu comme une réussite.[19] Le *Mercure de France*, dans son compte rendu du concert du 25 mars 1773 à propos d'une symphonie de Toeschi, constate que:

> Les musiciens concertan[t]s plus rapprochés, & plus à portée de s'entendre, ont dû mettre plus de précision, & plus d'ensemble dans l'exécution.[20]

L'augmentation de l'effectif et la suppression de l'estrade et/ou de l'orgue ont certainement contribué à améliorer les qualités de l'ensemble. Il est possible que la nouvelle disposition réponde à celle de l'orchestre du *Concert des amateurs* d'où Gossec arrive lorsqu'il prend, cette année-là, la direction du *Concert spirituel*.

Le *Concert des amateurs* (1787)

Outre le témoignage de Gossec déjà cité, il convient de reprendre la description qu'en livre Meude-Monpas en 1787 dans son *Dictionnaire* et la restitution proposée par Zaslaw (fig. 4). Voici l'ensemble du texte de 1787 qui mêle tant la description de ce qui se pratiquait au *Concert des amateurs* que celle d'un placement idéal préconisé par Meude-Monpas:

> Aujourd'hui on appelle *orchestre* le lieu qu'occupent les Musiciens; il y a bien des choses à observer pour la perfection et l'ensemble d'un orchestre.
>
> 1°. L'emplacement y fait beaucoup, et l'on doit observer les règles suivantes à savoir; de mettre les seconds dessus en face, et non pas à côté des premiers; de placer les

18 *Journal de musique*, mars 1771, 208.
19 *Journal de musique*, 1773, 74-5.
20 *Mercure de France*, avril 1773, 170.

basses le plus près possible des premiers dessus; car dans l'harmonie, la basse est la partie constitutive des accords: ensuite, de réunir les instruments à vent, tels que les haut-bois, les flûtes, les cors, etc. et de terminer tout cela par la partie de l'*alto* ou quinte.

De tous les orchestres, le mieux composé et disposé étoit, sans doute, celui du Concert de l'Hôtel de *Soubise*, autrement dit des *Amateurs*. Cependant, on y avoit trop éloigné les basses du premier-dessus, et je me souviens, qu'à l'exemple du fameux violon *Lamotte*, lorsque j'y exécutois des *solos*, j'avois le soin de prier les célèbres *Duport* ou *Jannson* [Janson] de s'approcher de moi, pour indiquer et marquer strictement la mesure que l'orchestre devoit suivre. Car le retardement du son, occasionné par les distances, doit nécessairement troubler l'ensemble musical; et, comme la basse est le principe d'un *concert*, il faut donc qu'elle soit voisine du chant.

Ainsi, après le premier et le second dessus, mettez la basse: alors l'ensemble sera parfait.[21]

La restitution proposée par Zaslaw (voir figure 4) s'applique donc à ce que préconise Meude-Monpas et non pas à l'état que ce dernier dresse de l'orchestre du *Concert des amateurs*, lequel répond bien au principe d'encadrement de l'ensemble par les basses, ce qui justifie leur nombre important, proportionné à la dimension des lieux. Meude-Monpas confirme également ce que nous avons souligné par rapport au *Concert spirituel*, à savoir l'évolution de la disposition qui, de côte à côte, place les dessus face à face.

L'*Académie impériale de musique* (1810)

Bien que ce plan soit publié en 1810, nous ne savons cependant pas à quelle époque cette disposition fut adoptée (fig. 5). Elle correspond, en tout cas, à ce que Meude-Monpas décrit relativement au *Concert des amateurs*. Ce plan, extrêmement précieux, est le seul connu avant celui de François Debret, daté d'environ 1820, lorsque *l'Académie* s'installe dans la salle Le Peltier.[22] Il concerne également une disposition pour les concerts et comble ainsi l'absence de sources à ce sujet. L'auteur, qui souligne quant à l'effectif que, selon lui, douze altos seraient préférables à huit, prend soin dans son article de préciser les changements opérés pour les représentations théâtrales: les violonistes montent aux places des choristes et l'orchestre, au lieu d'être sur la scène, est dans la fosse.

21 Voir: Meude-Monpas, «Orchestre», *op. cit.*

22 Plan conservé à Paris, Musée Carnavalet, Fonds Rohault de Fleury, reproduit par Elizabeth C. Bartlet dans l'édition critique de *Guillaume Tell* de Rossini, Pesaro 1994, et étudié par Damien Colas dans Hervé Audéon, Damien Colas, Alessandro Di Profio, «The Orchestras of the Paris Operas in the Nineteenth Century» (programme), dans: Franco Piperno et Niels-Martin Jensen (dir.), *Musical Life in Europe* de l'*European Science Foundation* (ESF), groupe 2, à paraître.

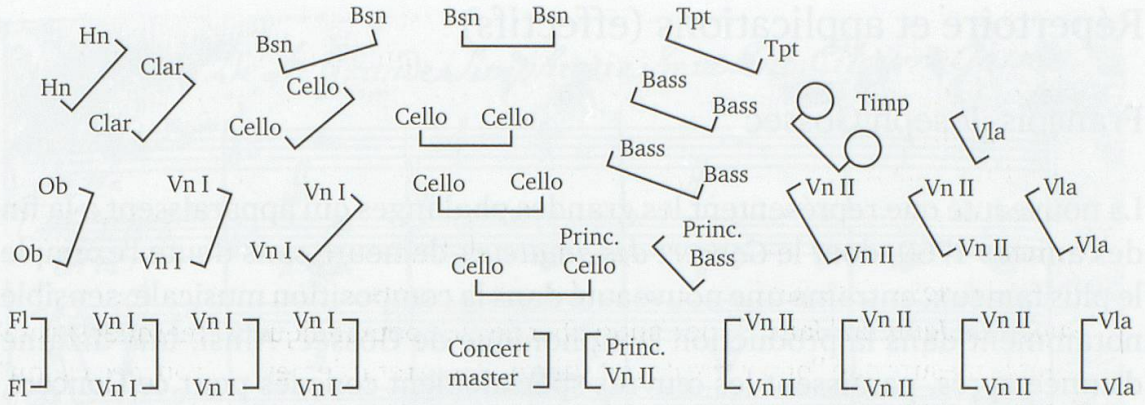

Figure 4: Reconstruction of the plan of the Concert des amateurs *[Reconstitution du plan du* Concert des amateurs*], illustration dans: Neal Zaslaw,* Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception, *Oxford 1991, 321*

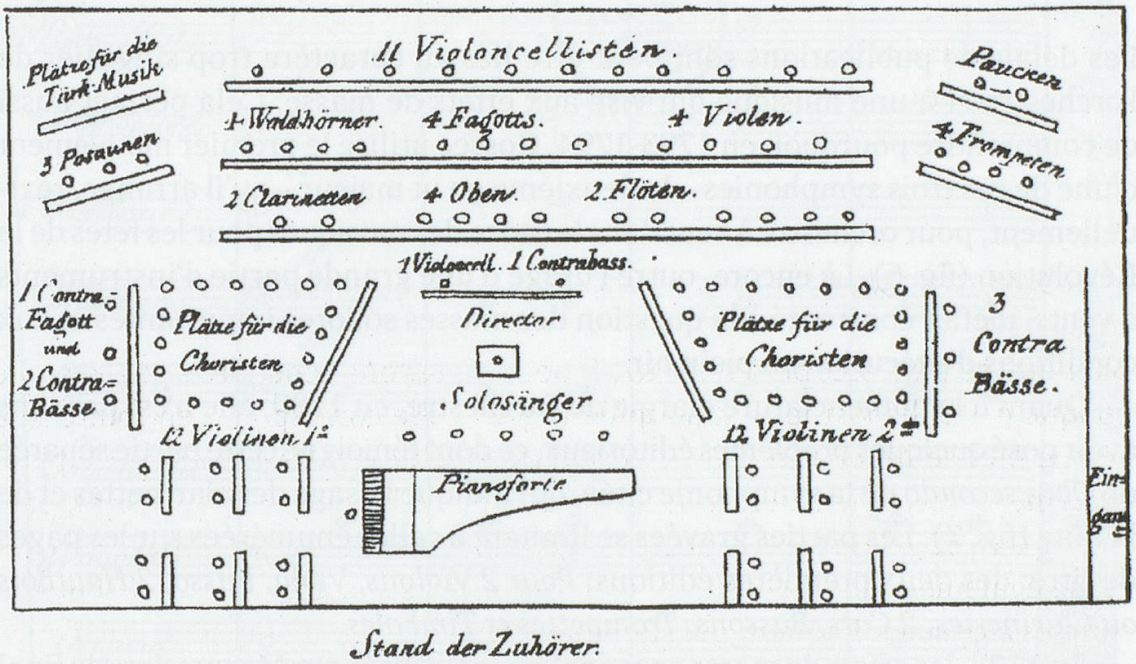

Figure 5: *Anonyme*, Orchester des grossen Concerts und der grossen Oper in Paris, *illustration dans*: Allgemeine musikalische Zeitung *46, 15 août 1810, col. 729-30*

Répertoire et applications (effectifs)

François-Joseph Gossec

La nouveauté que représentent les grandes phalanges qui apparaissent à la fin des années 1760, dont le *Concert des amateurs* demeure sans doute l'exemple le plus fameux, entraîne une nouveauté dans la composition musicale, sensible notamment dans la production symphonique de Gossec. Ainsi, une dizaine d'année après, paraissent les œuvres spécialement conçues pour ce Concert, annoncées dans le *Journal de Paris* du 31 janvier 1780:

> Plusieurs personnes ayant témoigné le désir de posséder les belles scènes lyriques et pastorales, ainsi que les superbes ouvertures de M. Gossec et d'autres habiles compositeurs, que l'on a exécutées au Concert de MM. les Amateurs, ces Messieurs se déterminent à les donner au Public en les faisant graver. Tous les ans, il en paroîtra de nouvelles selon leur rang d'ancienneté. Voici ce qui parait cette année: Trois grandes symphonies, dont deux de M. Gossec, une de M. Rigel [...].[23]

Les délais de publications sont peut-être liés au caractère trop singulier de l'orchestre et à une musique qui vise aux effets de masse. Cela permet aussi de comprendre pourquoi, en 1793-1794, Gossec utilise le premier mouvement d'une de ces trois symphonies – la deuxième en ut majeur – qu'il arrange, textuellement, pour orchestre à vent dans le cadre des musiques pour les fêtes de la Révolution (fig. 6). Là encore, outre l'usage d'une grande partie d'instruments à vents, il était confronté à la question des masses sonores importantes et aux conditions d'exécution en plein air.

Quant à la nomenclature élargie de l'orchestre, en 1780, elle n'est pas sans avoir posé quelques problèmes éditoriaux, ce dont témoigne cette partie séparée de *Oboe secondo* de la symphonie citée, qui indique l'usage des clarinettes et de la flûte (fig. 7). Les parties gravées se limitent à celles énumérées sur les pages de titre: des deux premières éditions: *Pour 2 Violons, Viola, Basso, 2 Hautbois ou Clarinettes, 2 Cors, Bassons, Trompettes et Timbales*.

En 1778, les effets de masse sont également utilisés par Mozart dans le final de la symphonie en ré majeur, K 297 (300a), dite *Symphonie parisienne*, créée au *Concert spirituel* le 18 juin, suivant une stratégie révélée dans une lettre à son père en date du 3 juillet, laquelle témoigne du goût toujours attaché à l'usage d'utiliser d'emblée l'effet sonore de tout l'orchestre dans les premier et dernier mouvements d'une symphonie:

23 *Journal de Paris*, 31 janvier 1780, 128. Je remercie Claude Role de m'avoir signalé cette annonce.

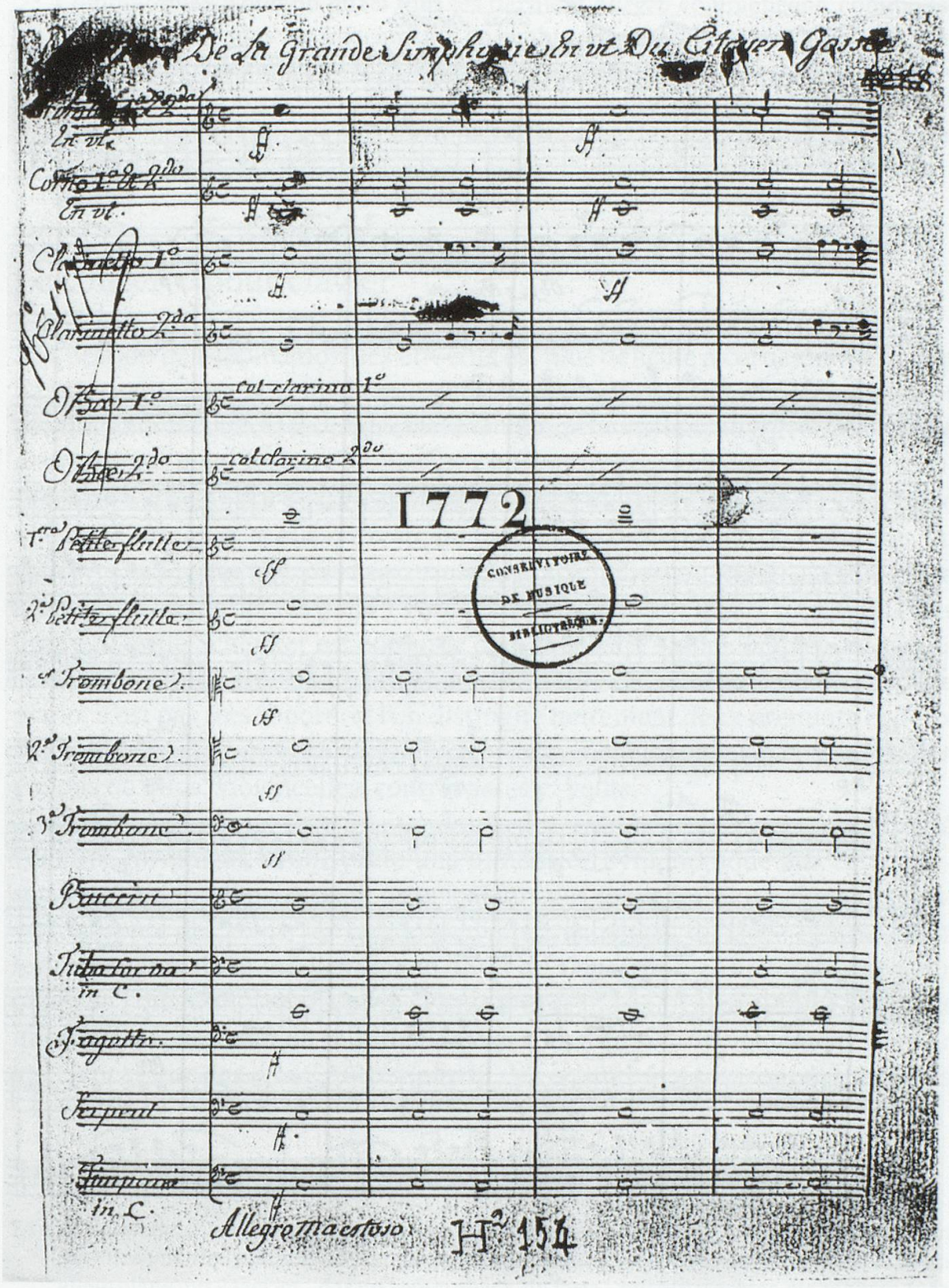

Figure 6: *François-Joseph Gossec, [*Allegro Maestoso*]* De La Grande Simphonie En ut Du Citoyen Gossec, *ms. pour instruments à vent, [1795], Bibliothèque Nationale de France, Département de la musique, H² 154, p. 1.*

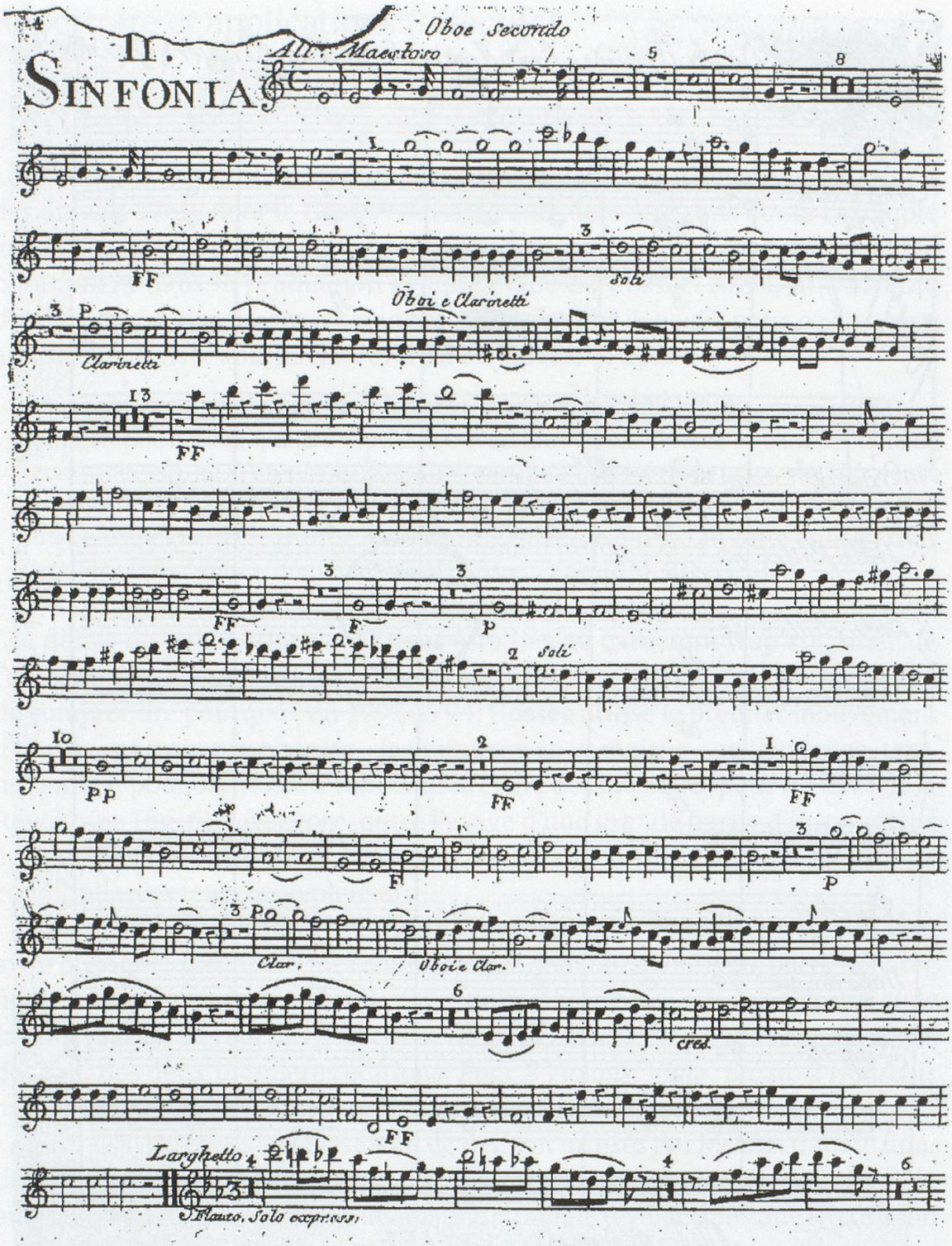

Figure 7: *François-Joseph Gossec,* II. Sinfonia, All*[egr]*o Maestoso *et début du* Larghetto, *dans:* Du Repertoire de MM. les Amateurs. TROIS SIMPHONIES A Grande Orchestre *[…], partie de* Oboe secondo, *p. 4, Paris, Bailleux, [*circa *1781-1782], Bâle, Universitäts-Bibliothek, kr II 115. L'édition originale de 1780 (Paris, Aux adresses ordinaires) ne comporte par l'indication* Flauto *gravée ici pour le* Larghetto.

Comme j'avais entendu qu'ici tous les derniers *Allegro* commencent, comme les premiers, avec tous les instruments ensemble, et généralement *unisono*, je le fis commencer *piano* avec les 2 violons seuls, sur 8 mesures uniquement – puis vint tout de suite un *forte* de sorte que les auditeurs (comme je m'y attendais) firent *sch* – au moment du *piano* –, puis suivit immédiatement le *forte* –, entendre le *forte* et applaudir ne fit qu'un.[24]

Le concerto pour clavier

La question de l'application des effectifs est plus délicate à cerner, notamment dans un genre comme celui du concerto pour clavier. Les études récentes menées par Edge sur les concertos pour clavier à Vienne montrent, au travers de l'étude des matériels manuscrits et de quelques sources iconographiques, qu'une exécution à un musicien par partie est une hypothèse tout à fait plausible.[25] Il semble que cette pratique, si elle correspond bien à une dimension «de chambre» du concerto en France (illustrée entre autres par Schobert ou Rigel), a évolué face aux changements opérés dans les orchestres. Au *Concert spirituel* en 1765 (voir figure 3), Mlle Schenker est entourée d'un orchestre sinon complet, du moins assez fourni pour un instrument comme la harpe qui, comme le clavecin ou le piano, n'est pas très sonore: si l'on distingue nettement deux premiers et deux seconds violons en position de jeu, nous voyons également la présence d'autres violons ou altos, violoncelles, contrebasses et vents.

Ainsi, le concerto, face à la tendance des grands orchestres, s'est orienté vers une forme qui, si elle prête une dimension symphonique aux tutti, préserve néanmoins l'instrument principal lors des solos; les vents sont alors souvent absents des solos, les cordes peuvent même être divisées comme pour les basses lors de la publication en 1803 du *Concerto à grand orchestre* pour piano de Louis-Emmanuel Jadin (Paris, Érard): une partie de *Contra Basso* est imprimée séparément de celle de *Basso* et n'en diffère principalement que par les silences lors des solos. Autrement dit, les contrebasses ne sont pas requises

24 «... besonders aber das lezte Allegro – weil ich hörte daß hier alle lezte Allegro wie die Ersten mit allen instrumenten zugleich und meistens unisono anfangen, so fieng ichs mit die 2 violin allein piano nur 8 tact an – darauf kamm gleich ein forte – mit hin machten die zuhörer, (wie ichs erwartete) beym Piano sch – dann kamm gleich das forte – sie das forte hören, und die hände zu klatschen war eins [...].» *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 7 vols., Kassel etc. 1962-1975, II (1777-1779), 1962, 388-9. Traduction dans: W. A. Mozart, *Correspondance*, t. II (1777-1778), éd. et trad. par Geneviève Geffray, Paris 1987, 337.

25 Dexter Edge, «Manuscript parts as evidence of orchestral size in the eighteenth-century Viennese concerto», dans: Neal Zaslaw (éd.), *Mozart's piano concertos: text, context, interpretation*, Ann Arbor 1996, 427-60.

lors des solos; or, la plupart des parties de basse sont seulement intitulées *basso* et le plus souvent communes au violoncelle et à la contrebasse.[26] Le souci de préserver la partie soliste en la laissant nettement ressortir de l'ensemble (ce qui est aussi une condition de son audibilité), correspond également au statut du compositeur-exécutant: genre d'exécution et du concert par excellence, le concerto reste lié à un événement particulier.[27]

Si nous manquons d'exemples de matériels d'exécution pour les concertos en France, deux exemples, rares, montrent les pratiques en ce domaine.

1. En 1801, le matériel fourni par le *Magasin de musique*, fournisseur et éditeur du *Conservatoire de musique de Paris*, pour l'exécution du *Troisième concerto* de Hyacinthe Jadin (1776-1800) par le jeune Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman, sur un piano prêté et apporté par Erard, correspond à quatre exemplaires gravés.[28]

Les vents (2 cors, 2 bassons et 2 flûtes) étant certainement à un par partie; pour l'effectif des cordes nous pouvons en déduire l'estimation suivante:

violon 1	violon 2	alto	violoncelle	contrebasse
4 à 8	4 à 8	2 à 4	4 à 6	2

2. Les manuscrits autographes des quatre concertos pour piano de Louis-Joseph-Ferdinand Herold (1791-1833), conservés au Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France, portent sur les pages de titre des deux premiers, composés en 1810 et 1811, l'indication de «21 parties» au total.

Nous pouvons supposer une répartition du nombre des parties séparées comme suit pour ces deux concertos (les chiffres en italiques correspondent au nombre de parties séparées aujourd'hui conservées):

26 Une partie de basson étant de plus en plus souvent imprimée lorsqu'elle est nécessaire.

27 Il n'est donc pas constitutif des pièces du «répertoire', comme les symphonies par exemple, ce qui demeure le cas au XIXe siècle. Deldevez souligne cet aspect dans: Gérard Streletski (éd.), *La Société des concerts. 1860 à 1885*, Heilbronn 1998, 30-1.

28 Voir: Hervé Audéon, «Le Conservatoire et l'édition musicale: l'activité du Magasin de musique (1794-1814)», dans: *Le Conservatoire de Paris: deux cents ans de pédagogie 1795-1995*, Paris 1999, 211 et 223.

	vl 1	vl 2	a	b (vlc +cb)	fl	ob	bn	cor	Total
1er concerto (1810)	*2* [3]	*3*	*1*	*6*	[2]	[2]	[2]	[2]	[21]
2e concerto (1811)	*3*	3	*1*	*5* [6]	[2]	[2]	[2]	[2]	[21]
soit (effectif cordes)	6	6	2	6 à 12					

L'un de ces concertos ayant été exécuté lors d'un concert donné en 1810 au *Théâtre de l'Impératrice* (nom porté alors par le *Théâtre de l'Odéon*), il est intéressant de rapprocher cet effectif de celui du même théâtre en 1810, soit:

violon 1	violon 2	alto	violoncelle + contrebasse
8	8	3	12 (6 + 6)[29]

Une telle dimension «orchestrale» du concerto en France correspond donc à une conception centrée sur le soliste, soucieuse de respecter la nature de l'instrument soliste, et s'avère particulièrement inadapté aux corpus mozartien et beethovénien dont les concertos ne sont ainsi jamais joués, en l'état actuel des connaissances, dans les concerts publics parisiens avant 1828 pour Mozart, arrangé par Kalkbrenner (signalons toutefois l'exécution au *Concert spirituel*, le 10 avril 1786, d'un concerto de Mozart par Mlle Willeaume) et le début des années 1830 pour Beethoven. L'opinion les considère alors davantage comme des symphonies avec partie de piano imbriquée plutôt que comme de véritables concertos.

Pour Beethoven, le cas de Johann Nepomuk Rieger mérite cependant d'être souligné: pianiste arrivant de Berlin, il exécute et publie à Paris, en 1809, un *Grand Concerto* en ut mineur dont des tutti entiers et plusieurs passages de la partie de soliste sont cités ou tirés du *Troisième concerto, opus* 37 de Beethoven.[30]

L'évolution du genre dessine ainsi, en France, une écriture qui, face à l'importance de l'orchestre, se structure dans une alternance des tutti et des solos, c'est-à-dire par une coupe qui se singularise et pousse le genre à mieux se définir face à ceux de la sonate et de la symphonie. L'orchestre aura encore contribué à faire évoluer le piano, au moins en France et en Angleterre, vers des instruments plus puissants, ce dont témoigne alors les travaux des Erard inspirés de la mécanique anglaise et le retour à la forme de clavecin après la vogue des pianos

29 Voir: H. Audéon, *Le Concert, op. cit.*, I, 266.

30 Voir: Hervé Audéon, «Les pianistes virtuoses d'origine germanique à Paris (1795-1815): un premier bilan», dans: Herbert Schneider (éd.), *Studien zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert. Bericht über die erste gemeinsame Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung und der Société française de musicologie, Saarbrücken 1999*, Hildesheim, Zürich, NY, 2002, 291-4 et 297-301.

carrés, tel que l'expose le rapport de la commission de l'*Institut national*, rédigé par le physicien Jacques Charles (1746-1823), à propos du nouveau piano en forme de clavecin des frères Erard, présenté et adopté par la classe des Beaux-Arts dans la séance du 25 août 1810:

> Le piano forte, d'abord instrument solitaire destiné à la musique de chambre, à l'accompagnement de la voix et du chant, a voulu se mesurer avec les orchestres et lutter de puissance avec eux. Cet instrument modeste a élevé sa voix et a enfin chaussé le cothurne. Les symphonies concertantes, les sonates à grand accompagnement l'ont forcé loin des bornes qu'il s'était primitivement prescrites. Les artistes facteurs, enchaînés eux-mêmes à cette destinée, se sont vus contraints d'abandonner leurs premières constructions et de rechercher des routes nouvelles. Qu'en est-il arrivé? On a repris cette forme triangulaire des clavecins ci-devant délaissés.[31]

Il faut souligner que J. Charles ne donne pas de bornes chronologiques à cette partie de son exposé que l'on peut néanmoins situer dans les dernières décennies du XVIIIe siècle; et constater, avec ce domaine particulier de la facture pianistique, combien la mutation des orchestres autour des années 1770-1780 en France demeure un phénomène complexe, aux imbrications et répercussions multiples.

31 Voir: Marcel Bonnaire, (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, Paris 1943, III, 350; et H. Audéon, «Enjeux et perspectives du concert», *op. cit.*, 196. Voir aussi Florence Gétreau, «Des *claviers* au son fort et prolongé, expressif et timbré», dans: Thomas Steiner (éd.), *Instruments à claviers – expressivité et flexibilité, Actes des rencontres internationales harmoniques, Lausanne 2002*, Bern, Berlin, etc., 2004, 9-12.