

Gérard Streletski

coordination

Le Quintette de cuivres

*aspects historiques
et actualité*

avant-propos de

David Pastor

Catherine Bosc
Isabelle Bretaudeau
Serge Dorny
Jean Duchamp
Philippe Genet
Nicolas Gouilloux
Gérard Streletski

2005

Petrucchi avec ses *Canti C* (RISM 15041) poursuit sa production instrumentale : *Vive le Roy* (quatre voix) et *La Bernardina* (trois voix) de Josquin Desprez, *La Spagna* anonyme (trois voix) et le *Hault d'Alemaigne* de Mathurin. Ces pièces sont construites sur des principes de composition très libres proches des procédés employés par Spinacino ou Da Milano dans le premier âge du *ricercar* : fragments d'un pseudo-cantus, imitations sur de courtes cellules, marches successives. Sans les « *calamità d'Italia* » qui marquèrent un coup d'arrêt à l'édition italienne des années 1520 et 1530, peut-être posséderions-nous davantage de ces pièces libres conçues pour ensembles instrumentaux.

Le *ricercar*

Les compositions « libres », c'est-à-dire affranchies de tout modèle portent souvent le nom de fantaisie²¹ ou de *ricercar*. Ce sont les organistes et les luthistes qui développent cet art dans la première décennie du XVI^e siècle.²² Le style du premier *ricercar*, essentiellement fondé sur une adaptation des procédés imitatifs développés dans le motet contemporain, se distingue toutefois de la musique vocale par une texture principalement à trois voix, la brièveté des imitations, le recours à des clichés contrapuntiques (marches, alternances de registres) et certains passages de nature idiomatique que l'on trouve aussi souvent utilisés dans les préludes. Il faudra attendre 1540 pour voir une édition en notation mensurale entièrement consacrée à ce genre instrumental. Ce recueil vénitien, judicieusement intitulé *Musica nova* est aujourd'hui perdu, à l'exception de sa voix de *Bassus*. [Arrivabene] Il a cependant pu être reconstitué grâce à la copie lyonnaise non datée²³ de Jacques Moderne : « *Musicque de joye* ». Deux aspects nous intéresseront :

- La personnalité qui domine de façon évidente cette production est Adrian Willaert, maître de chapelle à Saint-Marc de Venise depuis 1527. Comme le remarque Jacques Barbier, les autres compositeurs nouent tous des liens avec cette personnalité et l'institution vénitienne qu'il dirige :

20. « Cette composition appartient au meilleur rang des partitions instrumentales de tous les temps et est du plus grand intérêt harmonique ». [Wolf]

21. C'est le cas d'une pièce de Josquin Desprez (Rome, Biblioteca Casanatense, ms. 2856) intitulée « 11^e Fantasies de Josquin ».

22. Entre 1507 et 1511, les luthistes italiens Spinacino, Giovan Maria, Dalza et Bossinensis.

23. Voir l'édition de Jacques Barbier. [Barbier] Samuel Pogue propose la date de 1542-1544.

Bien que rien ne permette de l'affirmer totalement, nous pouvons supposer que Meifred ne retint pas ce système pour ses propres travaux. En tout cas, je n'ai pu observer aucun prototype, aucun croquis ni aucune illustration qui vienne témoigner qu'il l'utilisât. Cette technologie coexiste avec celle des cylindres rotatifs – qui l'évince quelque peu :

C'est également en 1832 que vinrent ce qu'on appelle les cylindres à mouvement de rotation. Perce presque droite, légèrement ondulée ; robinet avec courbes sans angles possibles. [Meifred, *Méthode*, p. 8]

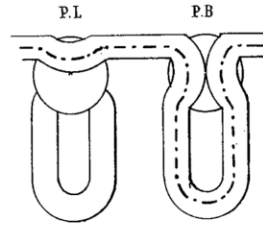


figure 9

Dessin n° 3 reproduit à partir de la planche accompagnant la notice

Ici, la perce est presque droite et il n'y a aucun angle vif. Mais Meifred considère que, même si les cylindres sont assez répandus dans le commerce, ce mécanisme est encore trop coûteux pour être largement utilisé.

Dès 1833, Meifred fait breveter, en compagnie du mécanicien Deshays, un système nommé valvules. Celles-ci agissent ingénieusement sur le flux d'air qui est orienté dans la bonne direction sans angle vif, ce qui contribue évidemment à une meilleure qualité du son.

En 1833, l'un de nos plus habiles mécaniciens, M. Deshays, construit un système entièrement nouveau. Ce sont des *valvules* qui changent le parcours de l'air sans nécessiter la mobilité d'aucun tube. (Voir le n° 5.) Ce mécanisme, extrêmement ingénieux, est fort délicat à construire. [Meifred, *Méthode*, p. 8]

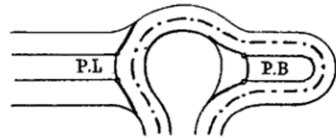


figure 10

Dessin n° 5 reproduit à partir de la planche accompagnant la notice

Meifred présente aussi le fameux système Périnet, dont le corps retient un gros piston sans angle. Celui-ci fait l'objet d'un brevet déposé en 1839 par François Périnet (qui a d'abord travaillé pour Raoux). Grâce à sa simplicité

réexposition du premier thème, énoncé tout d'abord en $\text{ré}\flat$ majeur puis dans sa tonalité homonyme. Les axes de toniques et de dominantes harmoniques sont toujours affirmés et toute la syntaxe de Bellon gravite fortement autour de ces pôles. C'est dans un univers tonal non ambigu et toujours bien défini qu'il nous conduit. Les deux thèmes, circonscrits dans un ambitus d'octave, s'architecturent selon un schéma classique antécédent-conséquent de huit mesures chacun et cet énoncé sera repris une seconde fois. L'antécédent du premier thème, fondé sur un arpège, est joué *f* à l'unisson et son conséquent, *mf*, entendu comme une réponse à ce premier appel, s'acheminera vers une dominante.

The musical score consists of four systems of staves. The first system is for Cornet 1, measures 1-8, with dynamics *f* and *mf*. The second system is for Trombone, measures 1-8. The third system is for Cornet 2, measures 9-16, with dynamics *mf* and *f*. The fourth system is for Cornet 2, measures 17-24. Brackets above the staves group the measures into 'antécédent (a)' and 'conséquent (b)' for each instrument part.

exemple 14

Quintette n° 1 de Jean Bellon, premier mouvement, premier thème, mesures 1 à 16

La rhétorique de ce thème, comme sa formulation, non virtuose et refusant toute forme d'extrême, sont d'inspiration très mozartienne. De même pour les nombreuses appoggiatures et les oppositions de nuances qui le constituent. Le second thème n'est pas conçu en contraste dramatique du premier. Il dépeint seulement un univers plus longiligne, *dolce*, dans un climat tranquille, valorisé dans son premier énoncé par une harmonisation sur une pédale de tonique.

Ces deux thèmes restent classiques dans leur esprit et leur expression. L'élément mélodique les reliant est tout autre. « D'un caractère ferme et

les sons *bouchés*, lorsqu'il s'agira de moduler un peu loin de la tonalité principale, les ressources de l'instrument seront assez borné[e]s ; avec quatre au contraire, et lors même qu'on ne voudrait se servir que des sons ouverts, il est facile d'y parvenir par le *Croisement des tons*.

Le compositeur qui prend quatre cors dans le même ton fait presque toujours preuve d'une insigne maladresse. Il vaut incomparablement mieux employer deux cors dans un ton et deux dans un autre ; ou le premier et le second cor dans le même ton, le troisième dans un autre et le quatrième dans un autre, procédé préférable encore ; ou enfin, quatre cors dans quatre tons différents ; ce qu'il faut surtout dans le cas où l'on aurait besoin d'une grande quantité de sons *ouverts*. [...]

Une autre précaution que beaucoup de compositeurs négligent à tort, est celle de ne pas faire l'exécutant [sic] changer dans le même morceau un ton très haut contre un autre ton très grave ; et réciproquement. Le corniste trouve fort incommode le passage subit du ton de *La* haut, par exemple, à celui de *Si bémol* bas, et au moyen des quatre cors qui se trouvent aujourd'hui dans tous les orchestres, il n'y a jamais nécessité de faire, pour les changements de tons, des sauts aussi disproportionnés. [Berlioz, *Traité*, p. 182]

Berlioz aborde alors le timbre sous un angle différent, celui de la couleur intrinsèque de l'instrument, domaine où il est évidemment un maître incontesté, spécialement hors de France, ce qui explique, pour une part significative selon nous, le succès de son *Grand Traité* et l'oubli dans lequel allaient être tenus, d'une part, ses prédécesseurs, mais encore nombre de ses successeurs qui, tous, de Rimski-Korsakov à Richard Strauss, en passant par Kœchlin et Widor font référence à cet écrit devenu quasi-fondateur. C'est à cet endroit seulement que l'on retrouve, pour cet instrument particulier, les livraisons parues dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* entre le 21 novembre 1841 et le 17 juillet 1842, pour constituer *De l'instrumentation*. C'est une différence majeure avec le *Grand Traité*. Dans le même temps, ce dernier, *via* les exemples en partition qu'il fournit, marque la distance avec tous les ouvrages du genre qui lui sont antérieurs, imposant à ses successeurs d'aller au-delà s'il est encore possible.

Alors que le *Traité* s'adresse en priorité aux apprentis compositeurs, *De l'instrumentation*, publié sans une seule note de musique, est plutôt destiné à l'amateur cultivé. Même sous cette forme, l'entreprise tient un peu de la gageure. Car Berlioz se montre prodigue de considérations techniques parfois ardues, les chapitres sur la flûte, sur le cor, en font foi. Qui plus est il sollicite constamment la mémoire de son lecteur dès qu'il lui faut mettre l'instrument en situation. Il se borne alors à mentionner les œuvres, choisies presque toutes dans le répertoire de tradition germanique. L'introduction dans le *Traité*,