

**Zeitschrift:** Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband =  
organe officiel de la Société fédérale des orchestres

**Herausgeber:** Eidgenössischer Orchesterverband

**Band:** 15 (1954)

**Heft:** 5-6

**Artikel:** A propos de musique instrumentale [suite]

**Autor:** Cherbuliez, A.-E.

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-955922>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 15.01.2025

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

Freunden genommen werden mußte, denen auch hier aufrichtigster Dank ausgesprochen werden mag für die umfangreichen gastfreundlichen Bemühungen, der diesjährigen Delegiertenversammlung einen gediegenen organisatorischen, geselligen, landschaftlichen und musikalischen Rahmen zu schaffen.

Chz.

## A propos de musique instrumentale (Suite du No 2 1954)

M. Picherle, revenant à l'orchestre du 17<sup>e</sup> siècle, rappelle la «bande des 24 violons du roi», à la cour de France, vers 1630, avec 6 dessus, 4 hautes-contre, 4 tailles, 4 quintes, 6 basses, c'est-à-dire comprenant des violons de tous formats, du soprano à la contrebasse. L'orchestre préclassique jouit d'une liberté de composition parfois déconcertante ce que M. Picherle caractérise «d'opportunisme». Dans la pratique cela revenait à ce que même les compositeurs de renom donnassent, quant à l'interprétation sonore de leurs partitions et à la composition des ensemble instrumentaux (et vocaux !), pour ainsi dire pleine liberté aux chefs d'orchestre et de maîtrises. Les ressources dont on disposera dans chaque cas concert décideront donc du genre de réalisation sonore ! En somme, la modicité des effectifs employés reste un trait caractéristique de l'orchestre préclassique qui ne dépasse que rarement la vingtaine. Il en résulte un fait assez important pour tous les «petits» orchestres et les «amateurs d'orchestres d'amateurs»: pratiquement, la symphonie préclassique et même classique jusqu'aux premières oeuvres de Beethoven ressortit de l'orchestre de chambre ! Cela vaut tant pour les concertos brandebourgeois de J.-S. Bach, l'orchestre de Haendel (composé, par exemple, de 12 violons, 3 altos, 3 violoncelles, 2 contrebasses, 4 hautbois, 4 bassons, 2 trompettes, 2 cors, et les timbales). La «grande» formation des concerts de Leipzig comprenait, en 1746, 26 instruments, celle de l'orchestre de la cour de l'archevêque de Salzbourg également 25 en 1757 (Mozart y fut né en 1756 !), celle du fameux orchestre de La Pouplinière à Paris seulement 15 en 1763, celle de l'orchestre grand-ducal de Bonn 24 en 1782 (Beethoven, né à Bonne, avait 12 ans), enfin celle de l'orchestre renommé des princes Esterhazy 25 instruments en 1783, au moment, où son chef, Joseph Haydn, avait déjà composé 80 symphonies de ses 104 ! Cet ensemble se composait de 11 violons, 4 altos, 2 violoncelles, 2 contrebasses, 2 hautbois, 2 cors, 2 bassons. C'est l'apogée de orchestre avec prédominance du quatuor respectivement des cordes, donc de l'orchestre de chambre ! Le commencement du XIX<sup>e</sup> siècle marque l'éclipse totale, ou presque, de l'orchestre de chambre durant tout le siècle — déjà en 1813, la VIII<sup>e</sup> symphonie de Beethoven fut jouée avec en effectif de 36 violons, 14 altos, 12 violoncelles . . .

Ce n'est que vers la fin du siècle romantique que le retour à l'orchestre de chambre se fit lentement. Des suites de Grieg, des morceaux de genre (de la plume des Lalo, Elgar, Vaughan Williams, Sibelius, Janacek, Vincent

d'Indy, Reger, Saint-Saëns, Roussel) en marquent l'avènement. Mais voilà que les précurseurs et les grands maîtres de la musique antiromantique, «moderne», voire contemporaine, firent et font preuve d'un réel intérêt pour les ressources sonores et stylistiques de l'orchestre de chambre (Schoenberg dès 1906, Strawinsky, Hindemith, Milhaud, Honegger, Holst, etc.). Ces noms-là précisent en même temps que les oeuvres pour orchestre de chambre dues à ces compositeurs ne seront plus accessibles aux orchestres d'amateurs ce qui n'exclut point la possibilité que nos maîtres contemporains se décident un jour, ce qui serait hautement désirable, d'écrire des oeuvres modernes, mais faciles au point de vue technique, pour les orchestres de chambres composés de non-professionnels.

Au dernier chapitre de son étude intéressante, M. Marc Pincherle traite de l'orchestre de chambre au XXe siècle, proprement dit. Il se forment des orchestres de chambre professionnels, à Paris, Londres, Lyon, Séville, Munich, Cologne, Edimbourg, Glasgow, Vienne, Anvers, Copenhague, La Haye, et ajoutons-le aussi à Bâle, Zurich, grâce à l'initiative de M. Paul Sacher qui est la tête du Basler Kammerorchester et du Collegium Musicum de Zurich. N'oublions pas les orchestres de chambre, en pleine activité à Neuchâtel, Bienne, Berne, Lausanne, Coire, Weinfelden, Frauenfeld, Lucerne, Glaris, etc., ainsi que l'orchestre de chambre que dirige M. de Stoutz à Zurich. Un répertoire des principales oeuvres écrites depuis 1880 montre à quel point l'idée de l'orchestre de chambre a de nouveau pris pied et quelle abondance de valeurs artistiques a été confiée à ce genre d'ensemble. Nous y trouvons aussi les noms les plus renommés de la musique contemporaine Suisse : Conrad Beck, Ernest Bloch, Fritz Brun, Willy Burkhard, Erhart Ermatinger, Walter Geiser, Arthur Honegger, Frank Martin, Albert Moeschinger, Robert Oboussier, Othmar Schoeck, Roger Vuataz, Pierre Wismer.

M. Jean Chantavoine, connu de tous les mélomanes de langue française pour ses nombreux travaux musicographiques, donne, dans son petit ouvrage intitulé «Le poème symphonique» une appréciation judicieuse et consciencieusement établie des origines du poème symphonique ; il place au centre de l'évolution de ce genre important de la littérature orchestrale du XIXe siècle la puissante personnalité de Franz Liszt, magicien du jeu virtuose du piano, contemporain de Paganini. L'influence de Liszt lui semble être décisive à ce point qu'il voue le troisième chapitre de son ouvrage aux «Successeurs immédiats de Liszt». Adaptant la conception d'une ère principalement franco-russe préparant le renouveau et la suprématie de la musique française en Europe vers la fin du XIXe siècle — conception qui nous semble être essentiellement justifiée —, M. Chantavoine réserve son quatrième chapitre aux «Russes» et termine son étude en évoquant l'activité des «Contemporains».

Sans doute, à côté de la symphonie préclassique, classique et romantique (en même temps souvent «nationale»), le Poème symphonique est le genre le plus important de musique orchestrale, créé depuis deux siècles. Malheureusement, son écriture dépasse souvent les possibilités techniques des orchestres d'amateurs, étant donné que les oeuvres principales de ce genre sont dues

à des auteurs particulièrement inclinés vers la virtuosité orchestrale, le coloris raffiné propre à une instrumentation riche et abondante en possibilités de combinaisons de timbres ; sans doute, le caractère poétique ou de programme d'un poème symphonique demande presque automatiquement une langue musicale particulièrement souple, changeant rapidement de moyens d'expression, de techniques d'écriture. Toutefois, le poème symphonique n'est pas inaccessible aux orchestres d'amateurs et nous connaissons plus d'une section de la SFO à laquelle nous ferions pleine confiance en apprenant qu'elle en a mis un sur ses programmes.

La première phrase de l'ouvrage de M. Chantavoine donne déjà une idée précise de ce qu'il faut entendre par «poème symphonique» : c'est «une composition qui, par contraste avec la structure et le développement de la symphonie classique, subordonne cette structure et ce développement à un souvenir, à une idée, à une allégorie, à un symbole que la musique rappelle ou suggère». Quoique issu concrètement de l'époque postbeethovienne, fruit du romantisme, le «môt d'ordre» relatif au poème symphonique date, au sein de la musique européenne, au moins de vingt-trois siècles ! En effet, au III<sup>e</sup> siècle avant notre ère, un solo aulétique (l'«aulos» étant une sorte de chalumeau-hautbois) retrace déjà le combat d'Apollon contre le dragon. La bataille, le chant des oiseux, le caquet des femmes, les cris de Londres ou de Paris, tout cela figure comme sujet à une description musicale dans la chanson (surtout française) du XVI<sup>e</sup> siècle, et il ne faut pas nous étonner de trouver aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles un peu partout en Europe des exemples de «musique à programme» dont M. Chantavoine cite un grand nombre.  
(à suivre)

A.-E. Cherbuliez



## CELLIST

sucht Stelle als **MASCHINEN-  
ZEICHNER / KONSTRUKTEUR**  
gleich welcher Branche.

Offerten unter Chiffre S 11 an die  
Expedition Buchdruckerei J. Kündig, Zug