

Faculté de philosophie, arts et lettres

**Symbolisme musical : la clarinette, ou
l'évocation du féminin au travers
d'œuvres clés jalons du XIX^e siècle.**

Mémoire réalisé par
Laura Warichet

Promotrice
Brigitte Van Wymeersch

Année académique 2018 – 2019/ session de juin
Master [120] en histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie
Finalité spécialisée – Art et musique

Symbolisme musical : la clarinette, ou
l'évocation du féminin au travers
d'œuvres clés jalons du XIX^e siècle

Remerciements

L'aboutissement de ce mémoire véhicule de multiples significations pour moi et pour ma famille, il est le point final de nombreuses années d'étude dans le milieu de la musique, qui, en plus d'être devenue mon métier, a été, est et sera toujours ma passion.

Merci à mes parents de m'avoir donné les possibilités d'entrer et d'évoluer dans ce monde artistique, et d'avoir pu entamer ce master en musicologie à la suite de mon cursus musical. Merci pour leur soutien et leurs encouragements.

Merci à mes professeurs de clarinette qui, plus que de m'apprendre une technique instrumentale, ont été une véritable école de la vie, et m'ont insufflé l'envie d'en apprendre toujours plus. Merci à Denis Vernimmen pour son aide précieuse et ses relectures.

Merci aux professeurs rencontrés durant ce master pour toutes les découvertes et apprentissages qu'ils ont initiés, ainsi qu'à Elise Van Schingen pour ses conseils précieux et son soutien. Et un très grand merci à Madame Brigitte Van Wymeersch pour son aide, sa passion, son partage du savoir, et l'exemple qu'elle incarne.

TABLE DES MATIERES

Introduction.....	11
I. La clarinette romantique - de l'instrument à sa symbolique	17
A. Descriptif technique et organologique	19
1. Historique	19
a. Premiers développements – fin XVII ^e siècle	20
b. Perfectionnements et ajouts de clés – XVIII ^e siècle	22
c. Les nouveaux systèmes de cléage – XIX ^e siècle	26
2. Tessiture et timbre	30
a. La famille des clarinettes	30
b. Les registres	34
c. Matériel et méthode	37
3. Rôle dans l'orchestre	42
a. De concertante à soliste.....	42
b. Le répertoire soliste	44
c. L'influence de Mozart	47
B. Evolution symbolique	49
1. La clarinette dans les traités du XIX ^e siècle.....	49
2. La clarinette dans les œuvres jalonnant le XIX ^e siècle.....	54
II. Œuvres.....	71
A. Wolfgang Amadeus Mozart – Derniers opéras.....	73
1. <i>Don Giovanni</i>	73
a. Contextualisation.....	73
b. Analyse.....	74

2. <i>Così fan tutte</i>	87
a. Contextualisation.....	87
b. Analyse.....	88
3. <i>La Flûte Enchantée</i>	95
a. Contextualisation.....	95
b. Analyse.....	96
4. <i>La Clémence de Titus</i>	103
a. Contextualisation.....	103
b. Analyse.....	104
 B. Béla Bartók – <i>Le Mandarin Merveilleux</i>	111
1. Contextualisation.....	111
2. Analyse.....	113
a. Premier jeu de séduction	114
b. Deuxième jeu de séduction	119
c. Troisième jeu de séduction.....	123
d. Rôle et utilisation de la clarinette	127
 Conclusion	131
 Bibliographie	137

Annexes (CD)

- Annexe A – MOZART
 - 1 – *Don Giovanni*
 - Partition de clarinette 1 complète
 - Partition de clarinette 2 complète
 - Partition directrice Acte I, n°9 Quartetto
 - Partition directrice Acte I, n°13 Finale, Adagio
 - Partition directrice Acte II, n°15 Terzetto
 - Partition directrice Acte II, n°21 Aria
 - Partition directrice Acte II, n°21b Aria

- Partition directrice Acte II, n°23 Rondo
- Partition directrice Acte II, n°24 Finale, début
- Partition directrice Acte II, n°24 Finale, suite
- 2 – *Così fan tutte*
 - Partition de clarinette 1 complète
 - Partition de clarinette 2 complète
 - Partition directrice Acte I, n°4 Duetto
 - Partition directrice Acte I, n°8a Quintetto
 - Partition directrice Acte I, n°10 Terzettino
 - Partition directrice Acte I, n°13 Sestetto
 - Partition directrice Acte I, n°14 Aria
 - Partition directrice Acte II, n°21 Duetto con coro
 - Partition directrice Acte II, n°23 Duetto
 - Partition directrice Acte II, n°25 Rondo
 - Partition directrice Acte II, n°27 Cavatina
 - Partition directrice Acte II, n°28 Aria
 - Partition directrice Acte II, Finale, scène XVI
- 3 – *La Flûte Enchantée*
 - Partition de clarinette 1 complète
 - Partition de clarinette 2 complète
 - Partition directrice Acte I, n°3 Aria
 - Partition directrice Acte I, n°5 Quintetto
 - Partition directrice Acte II, n°9 Marcia
 - Partition directrice Acte II, n°10 Aria con coro
 - Partition directrice Acte II, n°21 Finale, début
- 4 – *La Clémence de Titus*
 - Partition de clarinette Acte I, n°9 Aria « Parto »
 - Partition directrice Acte I, n°9 Aria
 - Partition directrice Acte II, n°23 Rondo
- Annexe B – BARTOK – *Mandarin Merveilleux*
 - Partition de clarinette 2 complète
 - Partition directrice partielle (pages 1 – 89)

INTRODUCTION



multiples sont les adjectifs associés à la musique, aux sons, aux timbres ainsi qu’aux instruments de musique. Ce nuage de mots contient les descriptifs principaux recueillis auprès d’un panel de plusieurs dizaines de musiciens, majoritairement clarinettes et issus du milieu classique, pour qualifier la clarinette et/ou sa sonorité¹. Chaleureux, envoûtant, doux, velouté ou suave sont les principales caractéristiques énoncées pour décrire le timbre de la clarinette. Les quelques traités, datés du XIX^e siècle, abordés dans ce mémoire rejoignent ces descriptions ; mais une autre particularité interpelle également : des théoriciens tels Gevaert ou Berlioz², et/ou compositeurs tels Rimsky-Korsakov ou Bartók, associent la clarinette à la représentation d’un ou plusieurs personnages féminins dans une œuvre, ou plus largement à la féminité et les caractères qu’elle véhicule au travers d’un imaginaire

¹ Recensement effectué durant le mois d’avril 2019 sur les réseaux sociaux (Facebook et Instagram) et de vive voix à l’Institut de Musique et Pédagogie de Namur (IMEP) auprès d’élèves et de professeurs issus de disciplines instrumentales du milieu classique.

² BERLIOZ Hector, *Grand traité d’instrumentation et d’orchestration modernes*, Lemoine, Paris, n. d. (après 1860) ; GEVAERT François-Auguste, *Nouveau traité d’instrumentation*, Paris-Bruxelles, Lemoine & Fils, 1885.

collectif propre à la période étudiée. En effet, le féminin possède des caractéristiques définies sur base de l'opposition binaire au masculin développé dans l'univers mental humain et élargi à toutes les conceptions symboliques d'opposition (clair-obscur, pair-impair, etc.). Une généralité principale dégagée de nombreuses cultures à travers le monde établit l'apposition d'un principe actif à ce qui relève du masculin, et son opposé passif pour le féminin³. Le genre permet dans la plupart des civilisations de définir les rôles sociaux et les responsabilités de chacun dans un groupe d'individus. Les termes de masculinité et de féminité sont pourtant, dès le départ, prédéterminés par un discours de base masculin, au sein même des différentes langues européennes⁴. Ce contexte construit une identité sexuelle première comme étant masculine, le féminin devenant « l'autre »⁵. La musique est un média permettant de maintenir ces conventions sociales mais elle est aussi le lieu de représentations multiples, celui-ci de découverte des pluralités d'un individu ou d'un genre.

Ces codes sémiotiques de représentation ont parcouru l'histoire de la composition musicale et sont toujours reliés à une réalité sociale. L'étude d'une œuvre musicale se fait difficilement sans contextualiser son auteur, et cette analyse historique et culturelle reste toujours au stade de suppositions lorsqu'il est question de connaître l'implication émotionnelle et culturelle du compositeur dans sa création. Plusieurs points de vue s'opposent, mais les études de plus en plus récentes sur les *gender studies*⁶ poussent les analyses à s'intéresser également aux facettes de la culture, des goûts, émotions et de la sexualité des compositeurs, et non uniquement aux faits biographiques seuls⁷.

Dans le cadre choisi de la société occidentale du XIX^e siècle, ayant des conventions établies de caractérisation des genres se transposant dans le milieu musical, le

³ ROBERTSON Carolina, « Genres et représentation des genres dans une perspective interculturelle », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. 3, Arles, ActesSud/Cité de la musique, 2005, p. 886 ; DELAUNAY Alain, « MASCULIN-FÉMININ, symbolisme », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/masculin-feminin-symbolisme/> (page consultée le 6 mai 2019).

⁴ ROBERTSON Carolina, « Genres et représentation des genres dans une perspective interculturelle », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. 3, *op. cit.*, p. 882.

⁵ ROBERTSON Carolina, « Genres et représentation des genres dans une perspective interculturelle », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. 3, *op. cit.*, p. 882-883.

⁶ Voir notes de bas de page n°10 et 11.

⁷ ABBATE Carolyn, « Musicologie, politiques culturelles et identité sexuelle », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. 2, Arles, ActesSud/Cité de la musique, 2004, p. 822-830.

questionnement se pose sur l'association tout à fait symbolique, subjective et de l'ordre de l'émotionnel ou du ressenti, d'un instrument avec un caractère genré. Cette appropriation est-elle attribuée à l'un ou l'autre compositeur ou théoricien de la musique de manière isolée, ou peut-on trouver d'autres preuves de convention parmi un large panel d'œuvres ? La clarinette possède un timbre considéré, de manière générale et majoritaire au sein des traités et auprès des clarinettistes eux-mêmes comme nous le verrons par la suite, comme étant chaleureux, doux, associé aux voix de femmes par son ambitus, son son riche en harmoniques et son émission du son permettant une grande pureté sonore. Ces attributs, tels que la douceur, la suavité, la chaleur, et de nombreux autres, sont généralement reliés dans la symbolique collective occidentale à la féminité de manière très générale et simplificatrice, mais suffisent-ils à sexualiser un timbre instrumental ? Comme nous le verrons, par exemple chez Bartók, d'autres particularités peuvent apparaître à la caractérisation d'un personnage féminin dans les outils musicaux utilisés, une sonorité plus perçante, des intervalles écartelés, une articulation plus prononcée, etc., ils permettent de développer d'autres facettes et témoignent d'une évolution des idéaux.

Le corpus des études liées à la clarinette est très étendu mais reste cantonné aux recherches historiques, techniques et de répertoire lié à l'instrument ; nous citerons quelques ouvrages de Jean-Marc Fessard, Guy Dangain, Eric Hoeprich, Albert Rice, etc.⁸, qui ne s'aventurent pas ou peu dans le domaine du symbolisme des instruments de musique et des timbres instrumentaux. Ce terrain d'une grande subjectivité est délicat d'approche car il sous-entend une prise d'opinion dictée majoritairement par l'instinct et la sensibilité, mais il est possible de chercher des récurrences permettant

⁸ Principaux ouvrages à ce propos référencés et utilisés dans la rédaction de ce mémoire (voir Bibliographie) : FESSARD Jean-Marc, *L'évolution de la clarinette*, Paris, Gérard Billaudot, 2014 ; HOEPRICH Eric, *The Clarinet*, Yale University Press, 2008 ; DANGAIN Guy, *A propos de ... la clarinette*, Paris, Billaudot, 2000 ; LAWSON Colin James, *The Clarinet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 ; LAWSON Colin, *The Early Clarinet. A Practical Guide*, Cambridge University Press, 2000 ; RICE Albert R., *La première musique pour clarinette basse (1794) et les clarinettes basses construites par Heinrich et August Genser*, C.I.R.C.B. - Centre International de Recherche sur la Clarinette Basse, 2009 ; RICE Albert R., *The Baroque Clarinet*, New York, Oxford University Press, 1992 ; RICE Albert R., *The clarinet in the classical period*, New York, Oxford University Press, 2003 ; SHACKLETON Nicholas, « The clarinet of Western art music. Organological history », dans *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052768?rkey=lcZnmY&result=2> (page consultée le 5 mars 2018) ; BRYMER Jack, *Clarinette / trad. Pâris Marie-Stella*, Paris, Hatier, 1979.

d'établir des pistes dans l'analyse formelle et/ou harmonique d'œuvres clés dans le répertoire d'un instrument. Il existe peu de sources développant le sujet du symbolisme des instruments de musique, principalement dans les œuvres du XIX^e siècle. L'ouvrage de Constantin Floros⁹ donne quelques idées dans la manière d'aborder ces recherches dans les œuvres mais ne décrit pas du tout les analyses sous-jacentes, et ceux de Joseph-François Kremer et Danièle Pistone¹⁰, par exemple, restent dans le registre de l'intuition et de la partialité. Parallèlement aux écrits peu nombreux sur la clarinette et son symbolisme, le domaine de recherches autour de la féminité et du personnage de la femme dans la musique, ou de la féminisation de certains éléments liés à la musique, est florissant. Tous les sujets sont explorés, tant la place de la femme dans la profession musicale, et même plus particulièrement celle de la clarinettiste en France, grâce à Hyacinthe Ravet¹¹ principalement, que le thème multiple liant genre et musique, ouvrages de Susan McClary, Carolyn Abbate, Susan Cook, Judy Tsou, Carolina Robertson, et de nombreux autres¹², parfois traité avec une touche de féminisme. L'utilisation de la clarinette dans la symbolique liée à sa sonorité à fin précise de personnalisation musicale féminine ou d'évocation du féminin est une thématique très peu explorée, à peine mentionnée, sans que de réelles « preuves » aient été dégagées à partir d'analyses.

⁹ FLOROS Constantin, *L'homme, l'amour et la musique*, Paris, éditions des archives contemporaines, 2017.

¹⁰ KREMER Joseph-François, *Les formes symboliques de la musique*, Paris, Harmattan, 2006 ; PISTONE Danièle, « Le symbolisme et la musique française à la fin du XIX^e siècle », *Symbolisme et musique en France 1870-1914*, Revue internationale de musique française, 32/1995, Paris, Champion.

¹¹ RAVET Hyacinthe, « Devenir clarinettiste. Carrières féminines en milieu masculin », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 3/2007 (n° 168), p. 50-67, <https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2007-3-page-50.htm> (page consultée le 11 octobre 2017) ; RAVET Hyacinthe, « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », *Travail, genre et sociétés*, 1/2003 (N° 9), p. 173-195 ; RAVET Hyacinthe, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Éditions autrement, 2011.

¹² Principaux ouvrages à ce propos référencés et utilisés dans la rédaction de ce mémoire (voir Bibliographie) : ABBATE Carolyn, « Musicologie, politiques culturelles et identité sexuelle », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. 2, Arles, ActesSud/Cité de la musique, 2004 ; COOK Susan C. et TSOU Judy S., *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*, Chicago, University of Illinois Press, 1994 ; COOK Nicholas, « La musique et le genre », *Musique, une très brève introduction*, Paris, Allia, 2006 ; ESCAL Françoise et ROUSSEAU-DUJARDIN Jacqueline, *Musique et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; MCCLARY Susan, *Ouverture féministe : musique genre sexualité / trad. par Catherine Deutsch et Stéphane Roth, colla. Marie Springinsfeld*, Paris, La rue musicale, 2015 ; PRÉVOST-THOMAS Cécile et RAVET Hyacinthe, « Musique et genre en sociologie », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 25/2007, <http://clio.revues.org/3401> (page consultée le 12 octobre 2017).

Afin de parcourir ses questions autour de la clarinette et de sa personnification, le premier chapitre établira quelques bases historiques et organologiques à propos de l'instrument et de son répertoire, utiles à la compréhension des analyses ultérieures. Le thème principal de la symbolique de l'instrument lié au féminin illustré musicalement se développera ensuite par le biais de différents sujets avec l'apport d'illustrations tirées de traités d'orchestration et d'œuvres musicales jalonnant le XIX^e siècle. Parallèlement aux écrits théoriques énonçant des propriétés attribuées aux instruments, sonorités et autres, l'étude d'œuvres prend une place prépondérante dans la recherche d'éléments de réponses significatifs tant dans l'affirmation que dans la négation des hypothèses avancées. Aux extrémités du XIX^e siècle, le choix s'est, dès lors, porté sur des œuvres narratives et sources de personnification musicale, dans des genres tels que l'opéra ou la pantomime, chez Mozart et Bartók. Les quatre derniers opéras de Mozart intègrent des clarinettes de manière évolutive et sont contemporains des grandes œuvres du répertoire de l'instrument : le *Concerto pour clarinette en la majeur* K. 622, et le *Quintette pour clarinette en la majeur* K. 581. L'instrument y est associé majoritairement aux personnages féminins, aux scènes à tendance plutôt calmes, et à l'amour profond, il est donc intéressant d'y approfondir l'analyse formelle et celle de l'utilisation de la clarinette. Plus d'un siècle plus tard, Bartók affirme l'association de la clarinette avec un personnage féminin, celui de la prostituée, dans son *Mandarin Merveilleux*. De manière significativement différente de Mozart, l'utilisation de l'instrument y est tout autre. L'évolution de la clarinette et de sa technique, tant dans la mécanique que dans l'écriture et l'interprétation, apparue grâce aux différentes illustrations dans la première partie de ce travail, voit son apogée d'un bout à l'autre du cheminement créé dans les œuvres choisies aux extrémités du XIX^e siècle.

Ce travail tentera de dégager des pistes liées aux traités et analyses pour approfondir ce que les émotions et les intuitions musicales liées à la clarinette ont créé comme aura autour de celle-ci, de ses débuts en tant qu'instrument de l'orchestre symphonique jusqu'à ses développements techniques de la première moitié du XX^e siècle, et de sa sonorité, quant à son lien avec des caractères supposément féminins, avec l'omniprésence de l'amour, ou des relations entre les hommes et les femmes, sous toutes ses facettes, en toile de fond.

I. La clarinette romantique – de l'instrument à sa symbolique

A. Descriptif technique et organologique

1. Historique

L'évolution du répertoire de la clarinette, tant dans ses grands solos orchestraux que dans ses pièces solistes avec ou sans accompagnement, peut être mise en parallèle avec le développement de sa facture en perpétuelle recherche d'amélioration. Cette quête de perfectionnement s'épanouit essentiellement au cours du XIX^e siècle, qui lui donnera, dans les grandes lignes, sa physionomie actuelle.

Les jalons importants sont l'utilisation de l'anche sur/sous le bec, non plus dans une boîte, le développement des registres, les ajouts successifs de clés, le retournement du bec, les choix de matériaux et surtout l'adaptation du système Boehm.

L'un des compositeurs ayant eu une influence prépondérante dans la reconnaissance et l'utilisation de l'instrument, tout en lui donnant la virtuosité proportionnelle à ses développements techniques, et permettant alors l'émergence de son répertoire soliste, est Wolfgang Amadeus Mozart. La clarinette pour laquelle il écrivit, tant dans ses grandes œuvres solistes que pour son rôle dans l'orchestre, connut les changements les plus notables depuis le chalumeau médiéval. Comme nous le verrons par la suite, 1791 est une date importante dans l'évolution de la clarinette car elle possède alors son échelle sonore complète. C'est également de cette année que datent les grandes œuvres de Mozart pour la clarinette qui rendront l'instrument célèbre : le *Concerto pour clarinette en la majeur* (K. 622), et le *Quintette pour clarinette en la majeur* (K. 581). Les opéras de Mozart tels que *Les Noces de Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan Tutte*, *La Flûte Enchantée* et *La Clémence de Titus*, furent composés entre 1786 et 1791¹, c'est-à-dire à l'époque où la clarinette possède presque toute son échelle sonore et peut se permettre de jouer dans tous les tons, et de manière beaucoup plus virtuose qu'auparavant.

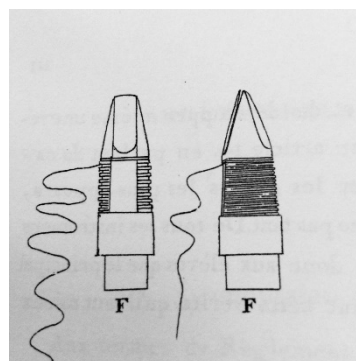
¹ EISEN C. et SADIE S., « Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/> (page consultée le 30 juin 2018).

a. Premiers développements – fin XVII^e siècle

Cette évolution débute par le développement de l'élément qui caractérise la clarinette et plus largement la famille des bois : l'utilisation d'une anche et d'un bec. Le chalumeau médiéval, ancêtre de la famille des bois, comportait une anche, mais elle n'était pas en contact avec les lèvres comme c'est le cas aujourd'hui, elle était enfermée dans une boîte dans laquelle soufflait l'instrumentiste².

En 1690 à Nuremberg, le fabricant spécialisé dans les bois, Johann Christoph Denner³, améliore la qualité et le timbre du chalumeau en remplaçant la boîte renfermant l'anche par un bec sur lequel il attacha une anche simple. De cette manière, l'anche entre en contact direct avec une des lèvres de l'instrumentiste tandis que l'autre repose sur le bec⁴ ; la pression de la lèvre sur l'anche permet alors de produire des sons harmoniques qu'il est impossible d'obtenir autrement. L'élément maintenant l'anche au bec, appelée ligature, était une simple ficelle un peu rêche tournée autour de l'anche pour la fixer au bec.

Figure 1 - A gauche : reproduction actuelle d'un bec d'époque et de sa ligature, photo personnelle réalisée en 2015 ; à droite : dessin de bec et de ligature, LE FEVRE Xavier, *Méthode de clarinette*, Paris, gravée par M. Le Roy, 1802.



D'autre part, voulant atteindre des harmoniques élevées, il réduit le diamètre de la perce du tube et il évase l'extrémité de l'instrument. Denner découvre également le

² DANGAIN Guy, *A propos de ... la clarinette*, Paris, Billaudot, 2000, p. 7 ; SHACKLETON Nicholas, « The clarinet of Western art music. Organological history », dans *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com> (page consultée le 5 mars 2018) ; HOEPRICH Eric, *The Clarinet*, Yale University Press, 2008, p. 10 – 19.

³ Johann Christoph Denner, né à Leipzig le 13 août 1655 et décédé à Nuremberg le 26 avril 1707, est originaire d'une famille allemande de constructeurs d'instruments à vent. Sa famille fut active à Nuremberg entre 1680 et 1764, et était la première dans la construction d'instrument de style français ayant dominé la façon allemande durant la première partie du XVIII^e siècle. Voir KIRNBAUER Martin, « Denner », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press <http://www.oxfordmusiconline.com/> (page consultée le 30 juin 2018).

⁴ Notons qu'à cette époque, le bec était tourné de manière à ce que sa partie ouverte, et donc celle portant l'anche, se trouve vers le haut, à l'inverse de l'embouchure actuellement utilisée. Voir FESSARD Jean-Marc, *L'évolution de la clarinette*, Paris, Gérard Billaudot, 2014, p. 19 ; TRANCHEFORT François-René, *Les instruments de musique*, vol. 2, Paris, Seuil, 1980, p. 50.

principe du quintolement en perçant un trou exactement au tiers supérieur du chalumeau. Ce principe consiste à basculer de la note fondamentale à la troisième harmonique de cette note, soit une quinte au-dessus de son octave, et obtient un deuxième registre : le *clairon*. De la sorte, il porte à deux le nombre de clés de l'instrument : la clé du *la médium*⁵ et la clé du quintolement⁶. Les doigtés artificiels portent l'étendue de l'instrument à deux octaves et une quinte, avec des lacunes⁷.

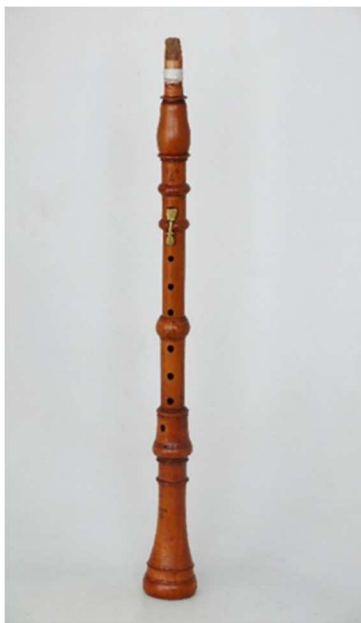


Figure 2 - Clarinette à deux clés de Denner,
Musée des instruments de musique de Bruxelles.

Ce modèle de clarinette ou chalumeau perfectionné⁸ présentait malgré tout de notables défauts : pauvreté technique, discontinuité dans l'échelle sonore, sonorité crue, justesse approximative résultant du percement des trous selon l'écartement naturel des doigts, écarts excessifs de sonorité entre les différents registres, impossibilité de jouer dans certains tons, impossibilité d'obtenir le *si bécarré* à cause du retournement du trou de la clé du pouce de la main gauche au tiers supérieur de l'instrument (le *si bémol*

⁵ Voir chapitre 2.b Les registres.

⁶ Actuellement communément appelée « clé de douzième » et marquée par un chiffre 12 dans les tablatures. Voir chapitre 2.b Les registres.

⁷ SHACKLETON Nicholas, « The clarinet of Western art music. Organological history », *op. cit.* ; et HOEPRICH Eric, *The Clarinet*, *op. cit.*, p. 23 – 25.

⁸ Voir Figure 2.

s'obtenait en actionnant les deux clés et le *si bécarré* par une gymnastique des lèvres de l'instrumentiste), ainsi que des doigtés compliqués dits « fourchus ».

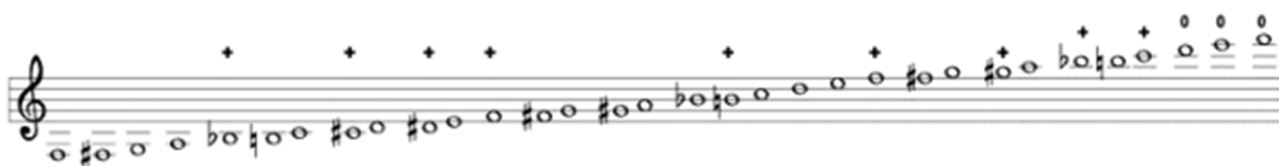


Figure 3 - Les notes surmontées d'une croix sont celles qui étaient obtenues grâce aux doigtés fourchus.

b. Perfectionnements et ajout de clés – XVIII^e siècle

À titre indicatif, la clarinette introduite en 1754 dans l'orchestre de la Chapelle de Mannheim, ne possède encore que deux clés⁹. La gamme de la clarinette étant toujours incomplète, de nombreuses notes altérées restaient injouables et l'instrumentiste ne pouvait jouer dans tous les tons. Le clarinettiste était alors obligé de se déplacer avec plusieurs clarinettes différentes en fonction des tonalités des pièces qu'il allait jouer. Pour réduire cet inconvénient, le fait de doter l'instrument de corps de rechange a été adopté. Le corps de rechange était d'une longueur variable, permettant d'allonger ou de raccourcir l'instrument et, de cette manière, de changer de tonalité, il s'adaptait au pavillon ou à la moitié du corps du bas.



Figure 4 - Clarinettes avec corps de rechange.
Cité de la musique, Philharmonie de Paris,
Musée de la musique.

⁹ SHACKLETON Nicholas, « The clarinet of Western art music. Organological history », *op. cit.*

Ce n'est qu'à partir de 1760 que la possibilité d'améliorer la technique et de combler les vides dans l'échelle sonore de la clarinette se réalise. C'est également à ce moment que le fils de Johann Christoph Denner¹⁰, allonge l'instrument et le dote d'un pavillon de forme conique¹¹. Les ajouts de clés successifs vont enclencher le développement technique fulgurant de l'instrument.

Le fils de Denner ajoute une 3^e clé pour permettre de jouer le mi grave et la 12^e qui se prenait avec le pouce de la main droite.	
Vers 1770, Barthold Fritz¹² ajoute une 4^e clé qui permet de jouer le sol# grave et sa 12^e, le ré#.	
Vers 1775, Joseph Beer¹³ ajoute la 5^e clé qui permet de jouer le fa# et sa 12^e, le do#.	

¹⁰ Jacob Denner, né le 3 août 1681 et décédé le 16 août 1735, travailla à la cour des Médicis à Florence en 1708. Voir KIRNBAUER Martin, « Denner », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press <http://www.oxfordmusiconline.com/> (page consultée le 30 juin 2018).

¹¹ SHACKLETON Nicholas, « The clarinet of Western art music. Organological history », *op. cit.* ; et HOEPRICH Eric, *The Clarinet, op. cit.*, p. 63 – 75.

¹² Barthold Fritz, né en 1697 et décédé en 1766, constructeur allemand à Brunswick surtout connu pour ses instruments à clavier. Voir BOALCH Donald Howard, WILLIAMS Peter et CLINKSCALE Martha Novak, « Fritz [Fritze], Barthold », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/> (page consultée le 30 juin 2018).

¹³ Joseph Beer, né en 1744 et décédé en 1812, clarinettiste au service du roi de Prusse, grand virtuose et fondateur de l'école allemande. Voir FESSARD Jean-Marc, *L'évolution de la clarinette*, Paris, Gérard Billaudot, 2014, p. 27.

En 1791, Jean-Xavier Lefèvre¹⁴, 1^{er} professeur au Conservatoire de Paris, ajoute une 6^e clé¹⁵ permettant de jouer le do # et sa 12^e, le sol #.

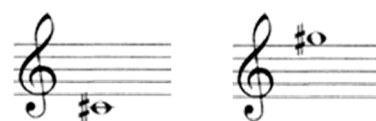


Figure 5 - Clarinette à cinq clés, Theodor Lotz, Vienne, datée entre 1788 et 1792.
Voir site officiel du Musée d'Art et d'Histoire de Genève.

Grâce à l'ajout de cette sixième clé, l'échelle sonore de la clarinette est alors complète. Intervient ensuite un autre changement décisif : la modification de la position de l'instrumentiste au niveau de l'embouchure. Peu avant 1800, les clarinettistes commencent à retourner le bec de manière à ce que l'anche se pose sur la lèvre inférieure, ce qui va adoucir et garantir la sonorité¹⁶. Il en résulte une meilleure stabilité sonore et un meilleur contrôle de l'embouchure. De plus, le musicien éprouve une moins grande fatigue des lèvres, la lèvre inférieure n'étant plus fréquemment coupée

¹⁴ Jean-Xavier Lefèvre, né à Lausanne le 6 mars 1763 et décédé à Paris le 9 novembre 1829, est un clarinettiste et compositeur français, professeur au Conservatoire de Paris et clarinettiste à l'Opéra de Paris. Il écrit une célèbre méthode pour clarinette, plusieurs œuvres solistes, et des pièces orchestrales et de musique de chambre. Voir FESSARD Jean-Marc, *L'évolution de la clarinette*, op. cit., p. 32 ; RICE Albert R. et ROBERT Frédéric, « Lefèvre [Lefèbvre, Lefèvre, Le Févre, Lefèvre], (Jean) Xavier », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/> (page consultée le 30 juin 2018).

¹⁵ SHACKLETON Nicholas, « The clarinet of Western art music. Organological history », op. cit.

¹⁶ Cette pratique se développa tout d'abord en Allemagne et en Autriche avant d'atteindre la France. Voir LAWSON Colin, *The Early Clarinet. A Practical Guide*, Cambridge University Press, 2000, p.15.

comme c'était le cas lorsqu'elle était coincée entre le bec et les incisives inférieures¹⁷. Les musiciens jouant les œuvres de Mozart à la fin du XVIII^e siècle pouvaient donc utiliser le bec d'une manière ou de l'autre en fonction de l'état de transmission de cette évolution en Europe. Ce changement ne se fit pas de manière radicale mais à des périodes différentes en fonction de la région géographique. En France, peu avant 1800, Xavier Le Fevre illustre dans sa *Méthode de clarinette*, la position de jeu de la clarinette en dessinant le bec selon l'ancienne méthode, c'est-à-dire l'anche vers le haut.

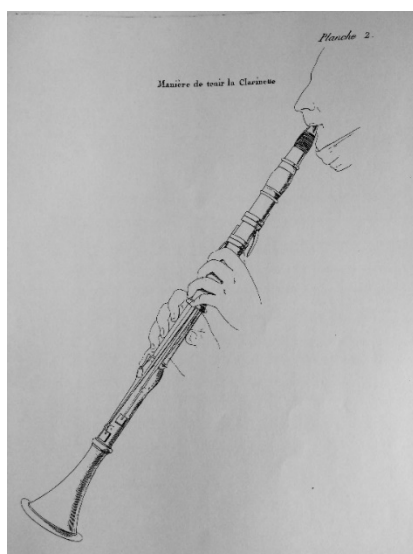


Figure 6 - Planche 2 présentant la manière de tenir la clarinette, LE FEVRE Xavier, *Méthode de clarinette*, Paris, gravée par M. Le Roy, 1802.

En 1868, Kellner, dans sa *Méthode pour clarinette*¹⁸, explique la position de jeu de la clarinette en décrivant la tenue du bec avec l'anche en-dessous.

ÉMISSION DU SON

On obtient le son sur la clarinette en expirant sur l'anche l'air aspiré par avance et qu'on dirige avec force sur le bec au moyen d'un coup de langue. Pour donner une juste idée de ce mouvement, on n'a qu'à formuler avec la langue le simulacre de lancer dans le bec un petit bout de fil.

Le bec se place dans la bouche, en tournant l'anche en-dessous. On l'enfonce à peu près de la moitié de la partie taillée en biseau, ayant soin toutefois de replier légèrement la lèvre supérieure et inférieure afin d'empêcher les dents de porter sur le bec ou sur l'anche. Il faut bien se garder de gonfler les joues et de serrer le bec avec les dents. La pression doit être faite au moyen des lèvres et uniformément, afin d'éviter toute perte d'air par les coins de la bouche.

Le son est au clarinettiste ce que la voix est au chanteur. Pour l'obtenir il faut étudier journellement les sons filés, les gammes et les exercices préparatoires, lentement et plusieurs fois de suite; en un mot s'appliquer à former des sons égaux et de longue durée.

A. L. 3429.

Figure 6 - Extrait de la *Méthode pour clarinette* de F. Kellner (Paris, 1868).

¹⁷ RICE Albert R., *The clarinet in the classical period*, New York, Oxford University Press, 2003 ; HOEPRICH Eric, *The Clarinet*, Yale University Press, 2008, p. 91 – 93.

¹⁸ KELLNER Franz, *Méthode pour clarinette*, Paris, Alphonse Leduc, 1868, p. 7 – 8.

c. Les nouveaux systèmes de cléage – XIX^e siècle

L'évolution de l'écriture musicale dans toute l'Europe, le brillant et la virtuosité exigés par cette musique obligent les clarinettes à réaliser de véritables prouesses avec leur clarinette à six clés, d'où un nouvel objectif : rendre l'instrument plus véloce, plus homogène et plus juste grâce à l'adjonction de nouvelles clés. Entre la clarinette de l'époque de Mozart et celle du début du XX^e siècle utilisée pour interpréter *Le mandarin Merveilleux* de Béla Bartók, de nombreux changements importants s'effectuèrent encore, dont l'arrivée du nouveau système Boehm.

Au début du XIX^e siècle, Mollenhauer¹⁹ construit des clarinettes en buis, dotées de sept clés en laiton, les tampons en saillie sont ronds et les viroles en bois foncé. En 1808 à Lyon, Simiot²⁰ construit une clarinette à huit clés. Il ajoute un tuyau en métal inoxydable dans le trou de la clé de douzième pour remédier à l'écoulement dû à la condensation de la vapeur d'eau²¹. En 1809, Heinrich Joseph Baermann²² adopte une clarinette à dix clés avec laquelle il joue les œuvres écrites à son intention par Carl Maria von Weber.

Les perfectionnements les plus notoires, par la suite, sont l'œuvre du clarinetiste virtuose et compositeur germano-estonien Ivan Müller²³ qui crée un instrument à

¹⁹ Johannes Andreas Mollenhauer, né en 1798 et décédé en 1871, est originaire d'une famille allemande de constructeurs d'instruments à vent. Il créa, avec ses fils, la firme connue à la fin du XX^e siècle sous le nom de Gustav Mollenhauer & Söhne, spécialisée dans les anches doubles. Voir BATE Philip et WATERHOUSE William, « Mollenhauer », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/> (page consultée le 30 juin 2018).

²⁰ Jacques François Simiot, né en 1769 et décédé en 1844, est un constructeur d'instruments à vent français actif à Lyon entre 1803 et 1844. Il créa par la suite des clarinettes à 12 et ensuite à 19 clés ainsi que des modèles de clarinettes altos. Voir RICE Albert R., « Simiot, Jacques François », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/> (page consultée le 30 juin 2018).

²¹ DANGAIN Guy, *A propos de ... la clarinette*, op. cit., p. 9 ; SHACKLETON Nicholas, « The clarinet of Western art music. Organological history », op. cit.

²² Heinrich Joseph Baermann, né en 1784 et décédé en 1847, est originaire d'une famille de musiciens allemande, clarinetiste célèbre, il composa énormément pour son instrument et laissa de nombreuses grandes pièces et études au répertoire de la clarinette. Son instrument était une clarinette à 10 clés conçue par Griesling & Schlott, et à partir de 1819, un instrument à 12 clés. Voir WESTON Pamela, « Baermann family », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/> (page consultée le 30 juin 2018).

²³ Ivan Müller, né à Reval (actuel Tallinn) le 3 décembre 1786 et décédé à Bückeburg le 4 février 1854, est un clarinetiste allemand surtout actif comme inventeur et constructeur, il produisit un cor de basset à 18 clés en plus de la clarinette à 13 clés et travailla sur le basson. Voir WESTON Pamela, « Müller,

treize clés. Cette clarinette fait preuve d'une justesse inconnue auparavant²⁴, elle permet d'accéder plus facilement au *suraigu* et de passer avec moins de difficultés d'un registre à l'autre²⁵.

La ligature sous forme de ficelle étant peu pratique car longue à placer, peu précise pour positionner l'anche, et ne la maintenant pas de manière ferme et stable, elle fut remplacée par une création métallique sous forme d'un ou plusieurs anneaux par Müller, en plus des nombreuses autres nouveautés ajoutées à la clarinette qu'il proposa à la commission du conservatoire de Paris en 1812²⁶. A partir de cette invention, une multitude de formats et de marques de ligatures se développèrent. Actuellement, elles peuvent être en cuir, en ficelle, en argent, en métal argenté ou plaqué or, et en plastique.

A la fin du XIX^e siècle, la ligature métallique se plaçait de manière à ce que la fermeture par les vis se trouve sur l'anche²⁷. Cette méthode existe toujours, mais une majorité des ligatures modernes se placent de manière opposée²⁸.

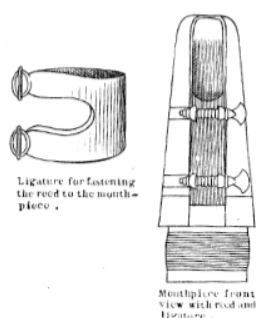


Figure 10 – Ligature et bec, dans KLOSE Hyacinthe, Klose's Method for the clarinet, édité et compilé par T. H. Rollinson, Philadelphia, 1882.



Figure 11 - Dessin d'une clarinette, CONSTANT Pierre, La facture instrumentale, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1890.



Figure 12 - Système de ligature inversée, photo personnelle.

Iwan », *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/> (page consultée le 30 juin 2018).

²⁴ A propos de la justesse de la clarinette et des techniques, voir chapitre 2 Tessiture et timbre.

²⁵ Voir chapitre 2.b Les registres ; HOEPRICH Eric, *The Clarinet*, op. cit., p. 132 – 133.

²⁶ FESSARD Jean-Marc, *L'évolution de la clarinette*, op. cit., 2014, p. 34 ; RICE Albert R., *The clarinet in the classical period*, op. cit., p. 17.

²⁷ Voir figures 10 et 11.

²⁸ Voir Figure 12.

Pendant de très nombreuses années, le système Müller prévaudra²⁹, excepté en France où Jean-Xavier Lefèvre s'y opposa farouchement³⁰. Il sera ensuite amélioré par le Belge E. Albert, par H. Baermann et, en 1845, par Adolphe Sax qui crée deux anneaux pour permettre à la main droite de rectifier le si naturellement bas³¹. C'est le dernier apport fondamental à l'ancien système.

En 1839, Hyacinthe Eléonore Klosé³² et Louis Auguste Buffet³³ trouvent la possibilité d'adapter le système Boehm à la clarinette³⁴. C'est une véritable révolution dans l'art de jouer de la clarinette. Avec le nouveau système, beaucoup plus complet que le système Muller :

- Les doigtés changent et ne nécessitent plus l'adjonction de clés.
- L'instrument répond mieux.
- La sonorité est meilleure et encore plus homogène.
- La production des sons aigus est plus facile.
- La justesse est nettement supérieure (grâce à l'ajout d'un barillet).
- Les doigtés dits *fourchus* sont supprimés.

Ce système permet, grâce à l'action d'un seul doigt, de boucher plusieurs trous en même temps et de boucher des trous inaccessibles par les doigts. Cette clarinette fut tout d'abord appelée *Clarinette à anneaux mobiles* en 1843, et ensuite *Clarinette système Boehm* en 1860. Klosé apporta un autre changement important par la suite : l'ajout d'un

²⁹ SHACKLETON Nicholas, « The clarinet of Western art music. Organological history », *op. cit.*

³⁰ FESSARD Jean-Marc, *L'évolution de la clarinette*, *op. cit.*, 2014, p. 34.

³¹ HOEPRICH Eric, *The Clarinet*, *op. cit.*, p. 142 – 144.

³² Hyacinthe Eléonore Klosé, né à Corfu le 11 octobre 1808 et décédé le 29 août 1880 à Paris, est un célèbre clarinettiste français, professeur au Conservatoire de Paris, connu pour ses nombreux exercices, méthodes et études pour la clarinette. Voir WESTON Pamela, « Klosé, Hyacinthe Eléonore », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/> (page consultée le 30 juin 2018).

³³ Louis Auguste Buffet, né en 1789 et décédé en 1864, est un constructeur français d'instruments à vent originaire d'une famille de tourneurs sur bois. Son frère, Denis Buffet-Auger installa son atelier à Paris en 1825 et créa la marque célèbre d'instruments de la famille des bois, Buffet-Crampon, avec son épouse. Voir BÉTHUNE Anthony et MCBRIDE William, « Buffet, Louis-Auguste [jeune] », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/> (page consultée le 30 juin 2018) ; et le site officiel de la marque Buffet Crampon Paris (<http://www.buffet-crampon.com/fr/notre-histoire/> (page consultée le 30 juin 2018)).

³⁴ DANGAIN Guy, *A propos de ... la clarinette*, *op. cit.*, p. 11 ; HOEPRICH Eric, *The Clarinet*, *op. cit.*, p. 172 – 175.

support pour le pouce de la main droite au niveau de l'arrière du corps du bas de l'instrument permettant une plus grande stabilité et un meilleur maintien, en grande partie à cause du poids de l'instrument ayant augmenté depuis le remplacement du buis par de l'ébène³⁵. Le système Boehm est utilisé aujourd'hui par une majorité de clarinettes dans le monde entier, sauf en Autriche et en Allemagne où le système concurrent Oehler est plus répandu³⁶.



Figure 13 - De gauche à droite : Système Français Boehm (Buffet Crampon), Système Boehm (H. Wurlitzer), et Système Allemand Oehler (Oskar Oehler). HOEPRICH Eric, *The Clarinet*, Yale University Press, 2008, p. 4.

Par la suite, les facteurs d'instruments du système français les plus connus tels que Buffet Crampon, Selmer, Leblanc, continuèrent le perfectionnement des clarinettes.

La clarinette pour laquelle Bartók écrivit le personnage de la prostituée était vraisemblablement de système Boehm avancé.

³⁵ FESSARD Jean-Marc, *L'évolution de la clarinette*, op. cit., p. 39.

³⁶ Voir Figure 7.

2. Tessiture et timbre

La façon dont le compositeur utilise la clarinette au sein de son œuvre est un élément significatif ; tant la clarinette, que l'ambitus choisi, nous informent sur le rôle de l'instrument au sein de l'œuvre. En effet, le timbre varie fortement entre le grave de l'instrument et l'aigu, tout comme il peut être très différent d'une clarinette à une autre, par exemple entre la petite clarinette en *mi bémol* et la clarinette basse.

a. La famille des clarinettes

La clarinette est un instrument qui se décline en plusieurs tailles différentes, permettant un éventail varié de tonalités, de timbres, et de tessitures. L'origine de cette gamme étendue d'instruments remonte à la seconde moitié du XVIII^e siècle. Comme dit précédemment¹, l'impossibilité presque absolue pour l'exécutant de jouer dans d'autres tons que celui dans lequel l'instrument était fabriqué, a obligé les facteurs d'instruments à construire des clarinettes dans presque tous les tons. L'instrumentiste se servait en général de sept clarinettes différentes à l'orchestre en 1795².

Grâce à l'évolution technique de la clarinette, principalement l'adjonction de clés, le besoin de corps de rechange et de clarinettes dans différents tons s'est estompé, car la clarinette en *si bémol* devint suffisamment complète pour assumer le jeu dans différents tons³. Il reste actuellement tout de même un certain nombre d'instruments dans différents tons permettant une variété de timbres et de tessitures⁴.

¹ Voir chapitre 1 Historique.

² SHACKLETON Nicholas, « The clarinet of Western art music. Organological history », dans Grove Music Online. Oxford Music Online, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/> (page consultée le 5 mars 2018) ; HOEPRICH Eric, *The Clarinet*, Yale University Press, 2008, p. 63 – 75.

³ La clarinette en *si bémol* représente l'élément central de la famille des clarinettes, car il s'agit du ton le plus en accord avec la mécanique, la technique et le clétage de celle-ci. Elle est aussi celle qui se trouve entre la sonorité perçante et aigue des petites clarinettes jusqu'à celle en *ut*, et la chaleur des instruments graves commençant avec la clarinette en *la*.

⁴ DANGAIN Guy, *A propos de ... la clarinette*, Paris, Billaudot, 2000, p. 35 – 37 ; BERLIOZ Hector, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Lemoine, Paris, n. d. (après 1860), p. 134 – 150 ; GEVAERT François-Auguste, *Nouveau traité d'instrumentation*, Paris-Bruxelles, Lemoine & Fils, 1885, p. 162 – 186.

Nom de la clarinette	Tonalité	Commentaire	Tessiture
La petite clarinette sopranino	en la $\flat$	Peu fabriquée, sinon pour l'exécution de musique militaire, et aujourd'hui pour la musique contemporaine. Sa sonorité est assez perçante et franche.	 Clar. en La$\flat$ Sopranino
La petite clarinette	en mi $\flat$	Son timbre est très caractéristique et sa sonorité assez perçante. Elle requiert une grande technique d'embouchure et peut se rapprocher de la sonorité plus douce de la clarinette en si bémol dans son registre <i>clairon</i> et/ou <i>aigu</i> . Elle est encore très utilisée aujourd'hui dans l'orchestre.	 Clar. en Mi$\flat$
La petite clarinette	en ré	Utilisée presque uniquement pour l'exécution des concerti de Johann Melchior Molter. En grande désuétude car son répertoire est très limité ; généralement, les musiciens préfèrent transposer les passages de clarinette en ré pour les jouer à la petite clarinette en mi bémol.	 Clar. en Ré
La clarinette soprano	en ut	Cette clarinette ne s'utilise presque plus car sa sonorité est trop perçante et éclatante. Elle est utilisée comme instrument d'étude pour les jeunes enfants en raison de sa petite taille.	 Clar. en Ut
La clarinette soprano	en si $\flat$	La plus courante : utilisée dans tous les styles de musique, la plus employée par les clarinettes. Elle allie brillance et éloquence avec un timbre très lumineux.	 Clar. en Si$\flat$
La clarinette soprano	en la	Elle possède une sonorité plus ronde et plus chaude que la clarinette en si bémol, encore très jouée aujourd'hui, son timbre est très approprié à la musique de chambre dans Brahms et Mozart. Elle	 Clar. en La

apporte profondeur et couleur au timbre. Elle occupe une place importante à l'orchestre.

La clarinette de basset	en la	Clarinette en <i>la</i> avec une extension au <i>do</i> , fabriquée uniquement pour l'exécution du <i>Concerto pour clarinette et orchestre</i> de Mozart dans sa version originale. En grande désuétude aujourd'hui, elle est devenue très rare.	
Le cor de basset	en fa	Il sonne à la quarte en-dessous de la clarinette en <i>si bémol</i> . A l'origine, le <i>Concerto pour clarinette et orchestre</i> de Mozart a été écrit pour cet instrument. Il a été très usité à la fin du XVIII ^e siècle. Sa facture ancienne était coudée et tout en bois, il est actuellement rectiligne et possède un bocal et un pavillon en métal.	 Musical notation for Cor de Basset, showing a single note on a staff with a treble clef and a key signature of one flat.
La clarinette alto	en mi ^b	Appréciée en musique de chambre et en orchestre d'harmonie. Elle se distingue des autres clarinettes par son bocal et son pavillon en métal.	 Musical notation for Clar. Alto en Mi b, showing a single note on a staff with a treble clef and a key signature of one flat.
La clarinette basse	en si ^b	Elle sonne une octave en-dessous de la clarinette en <i>si bémol</i> . Elle est complétée par des clés permettant de descendre à l' <i>ut</i> grave. Son timbre est chaleureux et généreux et permet la complémentarité avec la clarinette <i>si bémol</i> en étendant le registre grave. Très utilisée en musique contemporaine, en quatuor de clarinette et dans le jazz, elle fait également partie de l'orchestre symphonique. Elle magnifie le timbre grave des clarinettes et se marie très bien avec les autres bois.	 Musical notation for Clar. Basse, showing a single note on a staff with a bass clef and a key signature of one flat. The text "(option)" is written below the staff.
La clarinette contralto	en mi ^b	Utilisée en ensemble de clarinettes et de plus en plus en orchestre, notamment d'harmonie. Son timbre grave lui donne une profonde assise sonore.	 Musical notation for Contralto en Mi b, showing a single note on a staff with a bass clef and a key signature of one flat.

La clarinette contrebasse	en si $\flat$	Elle sonne deux octaves en-dessous de la clarinette en <i>si bémol</i> . Utilisée presque uniquement en ensemble de clarinettes. Sa forme la distingue des autres clarinettes : elle est enroulée sur elle-même et sa longueur totale est de 2,31 m, elle peut être fabriquée en métal ou en bois. Les compositeurs lui font une place de plus en plus grande.	
---------------------------	---------------	--	---

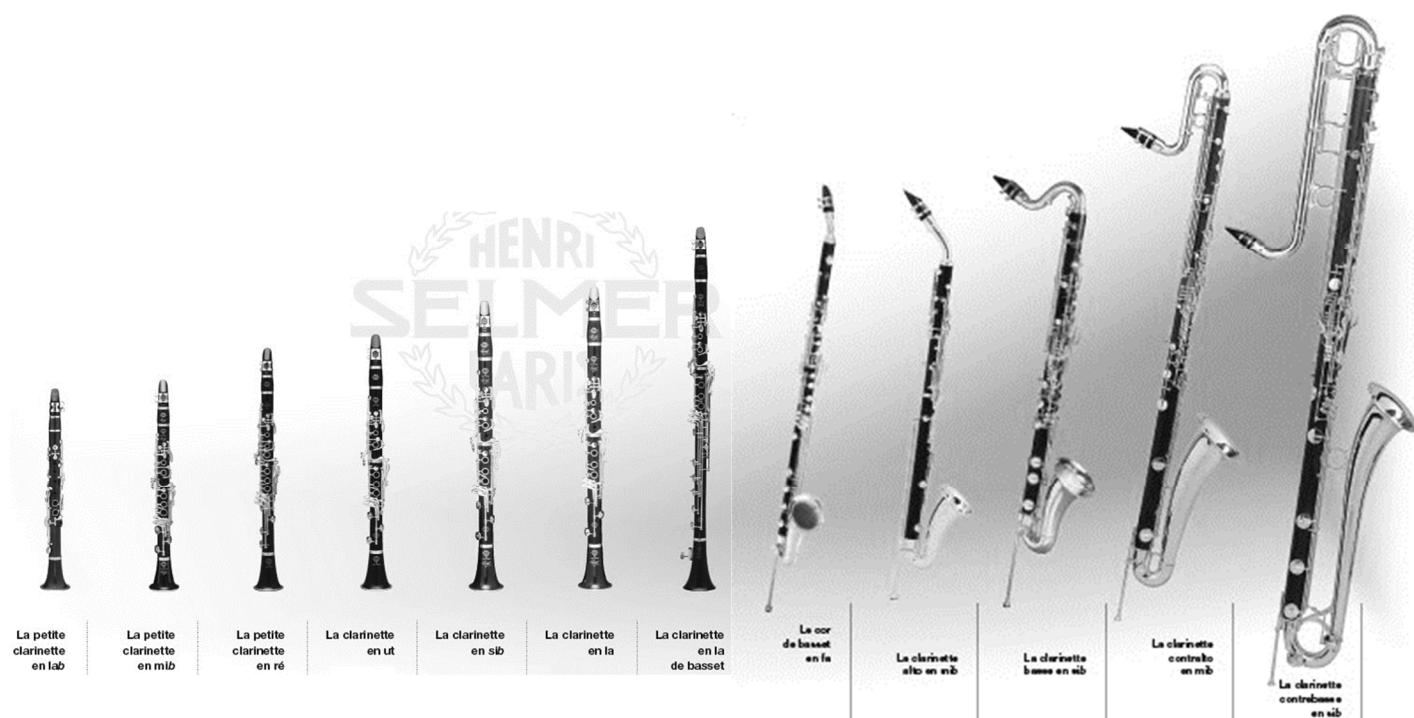


Figure 1 - "La famille des clarinettes" par la marque Henri Selmer Paris. Site officiel de la marque Selmer Paris, https://www.selmer.fr/media/info/familfa_clarinette.pdf (page consultée le 24 avril 2018).

b. Les registres

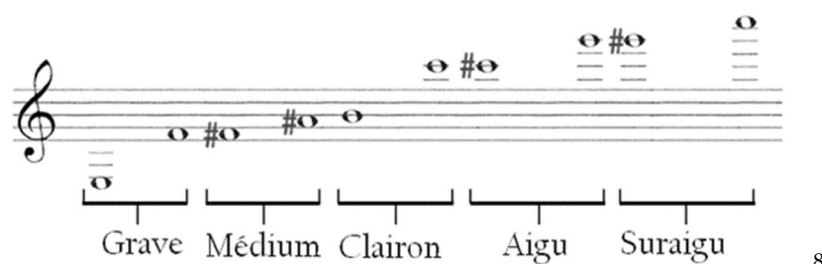
La clarinette en *si bémol* se présente sous la forme d'un long tuyau cylindrique de plus ou moins soixante-sept centimètres. Sa tessiture se compose de trois octaves plus une sixte mineure, soit quarante-cinq notes, allant du *mi* grave à l'*ut* suraigu⁵. Son étendue sonore se divise en plusieurs registres :

- Le grave ou chalumeau : permet un caractère pénétrant et sombre.
- Le médium : la sonorité de ce registre manque d'ampleur et de justesse. Afin d'améliorer ce problème, il est possible de corriger certaines notes en bouchant certains anneaux de la main droite ainsi que les clés nécessaires. Cela peut se réaliser aisément dans les mouvements lents, mais complexifie le jeu dans les mouvements rapides.
- Le clairon : sa sonorité est ronde et claire, il s'agit du registre le plus facile d'émission et permettant de grandes possibilités de nuances.
- L'aigu : ce registre a la particularité d'avoir une sonorité très brillante et perçante, l'émission du son est ardue et demande une technique aboutie.
- Le suraigu : les notes de ce registre s'obtiennent grâce à des doigtés factices⁶, des harmoniques et diverses combinaisons multiphoniques⁷, il requiert une solide technique de l'embouchure.

⁵ HOEPRICH Eric, *The Clarinet*, Yale University Press, 2008, p. 1 – 4.

⁶ Les doigtés factices sont des doigtés choisis par l'instrumentiste pour son confort technique personnel et leur facilité d'émission du son, ainsi qu'une possibilité de variation du timbre. La tablature chromatique de la clarinette proposée par la marque Buffet Crampon offre plusieurs choix de doigtés pour les notes du suraigu, ceux-ci sont néanmoins toujours modifiables (doigts fermés et/ou clés en plus ou en moins) en fonction de l'instrument, du matériel joué, et de l'instrumentiste. Par exemple : le sol suraigu est proposé avec deux doigtés différents, alors que mon expérience personnelle en tant que clarinettiste professionnelle me permet d'affirmer qu'il en existe au minimum cinq confortables.

⁷ Les combinaisons mutliphoniques sont des doigtés permettant chacun l'émission de plusieurs notes différentes dans des registres différents. Par exemple le bouchage des trous, exceptés l'index de la main gauche et l'annulaire de la main droite, permettent l'émission du *mi bémol* médium, ou du *sol* clairon, ou encore du *do dièse* aigu. Voir DANGAIN Guy, *A propos de ... la clarinette*, Paris, Billaudot, 2000, p. 63 – 64.



Le passage d'un registre à un autre se révèle, dans certains cas, assez compliqué techniquement. Un compositeur connaissant l'instrument peut essayer d'éviter le choix de ces passages ou, inversement, les utiliser pour influencer le jeu du clarinettiste et lui donner plus d'intensité. Au contraire, un compositeur ne connaissant pas ou moyennement la technique et le mécanisme de la clarinette, peut rendre une partie plus ardue sans s'en apercevoir.

Une phrase mélodique enchainant le grave au médium se fait facilement, il s'agit du passage le plus aisé et naturel. Celui du médium au clairon est plus difficile techniquement et demande des années de pratique pour être fluide. Il reste souvent source d'inquiétude pour l'interprète lorsqu'il est placé dans un solo orchestral délicat. Ce passage est ardu car il requiert l'utilisation de la clé de douzième à l'arrière de l'instrument actionnée avec le pouce de la main gauche devant également continuer le bouchage du trou arrière ; ainsi que le bouchage de tous les trous et l'actionnement des clés par les auriculaires. Le clarinettiste bascule donc d'une note peu bouchée, de l'utilisation de peu de doigts, à une note complètement ou presque complètement bouchée, et l'utilisation de tous les doigts. Par exemple, le cas du passage du *la médium* au *si clairon*, le *la médium* est une note complètement ouverte, et l'index actionne l'ouverture d'une seule clé, alors que le *si clairon* est une note complètement bouchée, le pouce arrière devant actionner la clé de douzième en plus du bouchage du trou arrière, et les auriculaires actionnant des clés⁹. S'ajoutant à la difficulté mécanique, ce passage ne peut se faire correctement sans un soutien au niveau de la colonne d'air plus important.

⁸ Les notes écrites sont celles jouées sur la clarinette et lues par le clarinettiste, il ne s'agit pas des notes réelles.

⁹ Voir les différents doigtés sur la tablature chromatique de la clarinette de la marque Buffet Crampon.



TABLATURE CHROMATIQUE DE LA CLARINETTE

Clarinet Chromatic Fingering Chart

Chromatische Griffabelle der Klarinette

Tavola Cromatica del Clarinetto

Digitación Cromática del Clarinete

12 : Clé de 12^e appuyée / Pressed 12th key
 Oktavklappe gedrückt / Chiave di dodicesima
 Llave doce presionada
 ● : Trou fermé / Closed hole / Tonloch geschlossen
 Fori chiusi / Oido cerrado
 ○ : Trou ouvert / Opened hole / Tonloch geöffnet
 Fori aperti / Oido abierto
 * : Doigté usuel / Normal use / gewöhnlicher Fingersatz
 Digitatura corrente / Digitacion normal



Figure 2 - "Tablature chromatique de la clarinette" offerte à l'achat d'instrument par la marque Buffet Crampon Paris.

Les autres passages : entre le clairon et l'aigu, et ensuite entre l'aigu et le suraigu ; sont moins difficiles mécaniquement, la fluidité se fera grâce à la technique d'embouchure, devant être souple et maintenue, tout en étant accompagnée d'un grand soutien de la colonne d'air.

Il est dès lors intéressant de remarquer cette utilisation de registres ou de passage d'un registre à l'autre au sein de grands solos orchestraux. Dans son *Mandarin Merveilleux*, Bartók exploite la souplesse d'embouchure de la clarinette et place le clarinettiste face à ces difficultés de passages de registre continuellement. Il n'hésite pas à choisir le registre suraigu, le plus agressif et hautement risqué d'émission, tout autant que le registre grave et le médium, créant des intervalles très écartés et des changements de doigtés compliqués. À l'inverse Mozart, qui utilise la clarinette dans ses balbutiements, se cantonne plutôt à des phrases assez conjointes et l'utilisation d'un ambitus du grave au clairon, avec de rares exceptions pour l'aigu.

c. Matériel et méthode

Le timbre de la clarinette lui vient spécifiquement de son type d'émission du son, un bec avec une anche simple en roseau, et de son matériau de fabrication, le bois : le buis et ensuite l'ébène. La clarté du son peut varier également grâce au bouchage de certains doigts dans le registre médium. Ensuite chaque clarinettiste aura une sonorité différente, liée d'une part à sa physiologie et sa technique (capacité respiratoire et thoracique, épaisseur de ses lèvres, posture de ses dents, maintien général, angle donné entre les lèvres et le bec, ainsi que la justesse) et d'autre part à sa musicalité et son caractère.

Les trois principaux éléments à choisir correctement pour un confort de jeu et de justesse sont le bec, l'anche et la ligature. Comme nous l'avons vu précédemment, la ligature était au départ une simple ficelle ayant évolué par la suite en un ou plusieurs anneaux métalliques. Le choix du matériau de la ligature a une influence sur la sonorité recherchée, les ligatures en cuir ou en ficelle offrent une sonorité plus sourde, permettant une grande douceur mais limitant la précision et la clarté ; inversement les ligatures métalliques donnent un son plus clair et précis mais demandent une prudence de l'instrumentiste dans les attaques de notes et une recherche de délicatesse. Venons-en au bec, sa confection sera primordiale dans le rendu sonore de la clarinette. Depuis les années vingt, il est conçu en ébonite, un matériau très dur obtenu grâce à la vulcanisation du caoutchouc¹⁰, car le bois utilisé auparavant est un matériau subissant trop de variations en fonction de l'humidité et de la température ambiante. La forme du bois pouvait varier fortement et avoir une incidence sur la sonorité et la justesse de l'instrument, qui n'étaient jamais assurées à l'identique. Le bec est composé de plusieurs parties, dont la table et la facette, offrant différentes possibilités d'ajustements d'angle et de forme selon les modèles, et permettant des variantes sonores selon les goûts et les besoins de l'instrumentiste.

Les œuvres de Mozart furent jouées, à leur création, sur becs en bois et ligatures en ficelle, éléments variables selon la météo extérieure et les conditions de jeu. Malgré ces variables, le son était vraisemblablement plus sourd mais également plus perçant

¹⁰ FESSARD Jean-Marc, *L'évolution de la clarinette*, Paris, Gérard Billaudot, 2014, p. 91.

parce que le bec était taillé plus simplement. Pour l'interprétation du *Mandarin Merveilleux*, la ligature en métal permettait une plus grande souplesse d'embouchure et moins de risques pour interpréter les difficultés techniques que recèlent les solos. Le troisième élément composant l'embouchure de la clarinette, et aussi le plus variable, est l'anche.

Elle est fabriquée à base de cannes de roseau. Avant les débuts de l'industrialisation de la fabrication des anches à la fin du XIX^e siècle¹¹, la taille de celles-ci incombait à l'instrumentiste lui-même, comme c'est encore le cas pour la majorité des hautboïstes et bassonistes. Le début du XX^e siècle vit l'émergence de nombreuses fabriques d'anches¹², les clarinettistes ne devaient donc plus tailler eux-mêmes le roseau car il était possible d'acheter des anches déjà prêtes à l'emploi. L'anche joue un rôle très important sur la sonorité de la clarinette, elle se combine à la force musculaire des lèvres, et des autres muscles entourant la mâchoire de l'instrumentiste. Une anche épaisse est plus « dure », c'est-à-dire qu'elle demande plus de force d'embouchure et de souffle pour l'émission du son, elle entraîne également plus de risques de grésillements et d'impuretés dans le son. À l'inverse une anche trop faible donnera un son nasillard et aigret, elle sera moins stable et entraînera un risque de relâchement du son et des accidents harmoniques. Les phrases solistes de la clarinette chez Mozart requièrent une anche à tendance faible pour une clarté du son, alors que la partition de clarinette composée par Bartók demande une anche soutenue et une embouchure forte pour assumer les changements de registres rapides et les grands écarts d'intervalles¹³.

¹¹ Le premier fabricant d'anches de manière industrielle fut Henri Selmer, en 1885. Il s'associa ensuite avec son frère pour se lancer dans la fabrication de clarinettes et fonder le célèbre établissement Selmer en 1904. Voir FESSARD Jean-Marc, *L'évolution de la clarinette*, Paris, Gérard Billaudot, 2014, p. 90.

¹² Une des marques les plus connues actuellement, Vandoren, existe depuis 1905.

¹³ Voir l'analyse du *Mandarin Merveilleux* de Bartok dans chapitre III Œuvres.

A propos du choix des anches, Le Fèvre donne quelques conseils dans sa *Méthode de clarinette*.

« Il faut aussi prendre garde au choix des anches. Avec une anche trop faible on n'a que des sons maigres, désagréables à l'oreille et sans effet, surtout lorsqu'on articule, et tels enfin qu'ils dénaturent la beauté de l'instrument, d'ailleurs une anche faible n'a pas la consistance nécessaire pour filer les sons, une anche trop forte a un autre inconvénient, c'est de fatiguer la poitrine, de blesser les lèvres, de gêner l'embouchure, de rendre les sons inégaux, de faire sortir le vent des deux côtés de la bouche et par conséquent de diminuer la colonne d'air qui doit être donnée à la clarinette ; il faut donc que l'anche ne soit ni trop faible, ni trop forte, la difficulté d'avoir une bonne anche vient de ce qu'il est rare de trouver de bon roseaux ; [...] »¹⁴

La clarinette est un instrument à justesse variable, le diapason de l'instrument est choisi lors de sa fabrication. Actuellement, les clarinettes françaises sont construites au diapason 441 ou 442 hertz. Les clarinettes anciennes à cinq clés et les répliques actuelles sont accordées à 430 hertz. Cette évolution a suivi celle de l'orchestre, l'instrument s'est adapté. L'instrumentiste peut influencer sur sa justesse grâce au relâchement ou au maintien strict des lèvres, mais le moyen le plus facile d'accorder son instrument reste d'en modifier la longueur grâce au barillet ou baril.

Le baril est le deuxième élément du corps de la clarinette dans lequel s'emboîte le bec d'un côté et le corps du haut de l'autre. Il a été créé expressément pour combler le manque d'ajustement au niveau de la justesse de l'instrument¹⁵. Il en existe de différentes longueurs (plus petits pour un son plus haut, et plus grands pour baisser le son) et de formes différentes (plus ou moins larges pour la recherche de rondeur sonore). En écartant de quelques millimètres le baril du corps du haut, l'instrument est allongé et le son baisse, c'est la raison pour laquelle cet élément est séparé.

¹⁴ Citation de LE FEVRE Xavier, *Méthode de clarinette*, Paris, gravée par M. Le Roy, 1802, p. 3.

¹⁵ Voir chapitre 1 Historique.

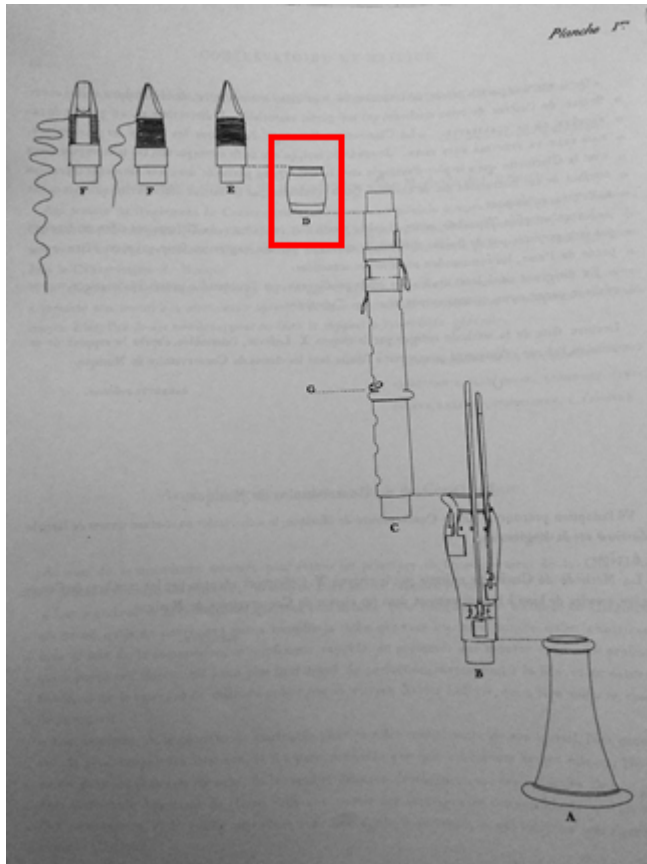


Figure 3 - Planche représentant les éléments constitutifs de la clarinette. LE FÈVRE Xavier, *Méthode de clarinette*, Paris, gravée par M. Le Roy, 1802.



Figure 6 – Baril de clarinette moderne de marque Buffet Crampon. Voir site officiel de la marque Buffet Crampon, <https://www.buffet-crampon.com/fr/accessories/barils/> (page consultée le 22 mars 2019).

A côté du choix de matériel et de la qualité de fabrication de celui-ci, qui est une variable importante, la sonorité de la clarinette et sa justesse proviennent principalement de l'instrumentiste lui-même. En effet, le matériel peut procurer le confort du clarinettiste mais il ne fait pas tout. En premier lieu, la physiologie joue un rôle sur la méthode de jeu et le maintien de l'instrumentiste. Ensuite, plus la capacité thoracique et le souffle seront développés, plus ils permettront un jeu plus aisé de longues phrases, un soutien aux passages techniques et une plus grande puissance. La position des dents a aussi une influence sur la manière de tenir le bec, la pression qui peut être trop ou pas assez forte sur l'anche, et qui influence énormément le son. Une embouchure relâchée entraîne un son trop bas, alors qu'en pinçant l'anche et le bec de manière trop forte, le son peut être trop haut. Parallèlement le son relâché paraît sourd alors que le son trop pincé est aigrelet.

Le timbre de la clarinette varie à la suite de la recherche de justesse de l'instrumentiste, les notes ouvertes du registre médium doivent être ajustées par le bouchage de certains doigts, cela modifie la justesse mais également la clarté du son, qui peut être rendu plus sourd ou plus perçant. Les notes du clairon sont, par contre, des notes assez justes à tendance haute, ce qui leur donne une grande clarté et justifie leur utilisation majoritaire dans les grands solos de clarinette, tels que ceux présentés chez Mozart.

3. Rôle dans l'orchestre

La clarinette occupe une place centrale au sein de l'orchestre, pivot sonore entre les cordes et les vents, entre l'aigu et le grave, caractérisée par l'étendue de sa tessiture et sa capacité de nuances extrême. Elle se situe entre les cordes et les cuivres par son amplitude sonore mais également son placement spatial dans la salle de concert. Son rôle est parfois soliste, parfois tuitiste ou concertant. Instrument jeune en comparaison du hautbois, du basson et de la flûte dont elle vient compléter la palette sonore, son évolution au sein de l'orchestre va de pair avec son perfectionnement technique.

a. Evolution : du rôle secondaire à celui de soliste

Le XIX^e siècle vit la croissance exponentielle de l'orchestre grâce aux compositions requérant un nombre d'instrumentistes de plus en plus important. Cela engendra également le déploiement de l'harmonie, permettant un rééquilibrage avec le nombre de cordes, et ouvrant la voie de solistes à ces instruments qui étaient auparavant uniquement concertants et accompagnateurs. D'autres raisons s'ajoutent à cette évolution, la création de conservatoires, tels que celui de Paris en 1792¹, qui permirent un développement de la technique instrumentale et du répertoire pour les différents instruments, ainsi que les grands progrès techniques et de factures des instruments à vent à partir de la fin du XVIII^e siècle².

La clarinette suivit cette évolution, à ses débuts elle n'avait principalement qu'un rôle secondaire et harmonique, voire concertant avec les autres vents. Elle obtint ses lettres de noblesse au sein de l'orchestre grâce à Mozart et sa mise en avant magistrale de l'instrument en musique de chambre et dans des œuvres solistes. Néanmoins son parcours orchestral est bien antérieur. La première trace de dénomination « clarinette » et non plus « chalumeau », apparaît dans l'opéra *Ifigenia in Aulide* de Antonio Caldara

¹ Sous forme d'école municipale créée pour former les musiciens de la Musique de Garde Nationale principalement. LEHMANN Bernard, *L'orchestre dans tous ses éclats : ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte, 2002, p. 19 - 20 ; site officiel du Conservatoire de Paris, <http://www.conservatoiredeparis.fr/lecole/histoire/> (page consultée le 22 mars 2019).

² Voir chapitre 1. Historique.

produit à Vienne en 1718, dans lequel il stipule l'utilisation de deux *clarinetti*³. Elle fut ensuite utilisée par Georg Philipp Telemann dans quatre cantates datées de 1719 à 1722⁴. Georg Friedrich Haendel l'utilise pour son opéra *Tamerlano*, dans l'air *Par che mi nasca in seno*, en 1724. La preuve de sa transmission en Europe apparaît grâce au prêtre de l'église d'Anvers, Jean Adam Joseph Faber, qui compose une voix de clarinette en *do* dans sa messe *Pour l'Assomption* en 1726. Elle est encore utilisée par plusieurs compositeurs jusqu'à Antonio Vivaldi qui, entre 1720 et 1740, l'ajoute aux hautbois dans ses *Concertos grosso* RV 556, RV 559, et RV 560. En France, elle est renseignée officiellement dans les archives de l'Opéra de Paris en 1749 pour *Zoroastre* de Rameau⁵. La clarinette n'entra pourtant à l'orchestre de la cour de Mannheim qu'en 1759.

L'utilisation de la clarinette par Mozart dans l'orchestre est principalement harmonique ou concertante, mais ses débuts en tant que soliste pointent déjà dans certains opéras par quelques airs dans lesquels elle est particulièrement mise en avant et associée à un ou plusieurs personnages⁶. À côté de ses passages solistes qui ponctueront son histoire dans l'orchestre durant à peu près un siècle, son utilisation pour son timbre est principalement mêlée aux autres bois. Il y a peu de cas de personnalisation lors de passages solistes de l'instrument avant la fin du XIX^e siècle, c'est-à-dire lors de l'émergence de la musique à programme.

Un autre compositeur important dans l'histoire de la clarinette est Carl Maria von Weber, il est un des premiers à porter une grande importance aux bois en leur donnant un réel rôle thématique, qui n'était que secondaire auparavant, les vents ayant plutôt un rôle harmonique ou concertant. Il utilise les timbres et les couleurs, et en fait une recherche pour elle-même, surtout dans le cas de la clarinette⁷. Il écrivit plusieurs concertos célèbres pour clarinette et des œuvres de musique de chambre. Ces œuvres déploieront le grandiose de la technique de la clarinette et la richesse de son timbre.

³ FESSARD Jean-Marc, *L'évolution de la clarinette*, Paris, Gérard Billaudot, 2014, p. 23.

⁴ *Jesu, wirst du bald erscheinen* pour clarinette en *do*, *Christus ist um Missetat willen* pour clarinette en *ré*, *Wer mich liebet, der wird mein Wort halten* pour clarinette en *ré*, et *Ein ungefärbt Gemüte Aufgenommen* pour clarinette en *si bémol*. Voir FESSARD Jean-Marc, *L'évolution de la clarinette*, op. cit., p. 24.

⁵ FESSARD Jean-Marc, *L'évolution de la clarinette*, op. cit., p. 24 – 26.

⁶ Voir chapitre III Œuvres.

⁷ PLANCHART Alejandro, « Le son de l'orchestre de Monteverdi à Ravel », dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. 4, Arles, ActesSud/Cité de la musique, 2006, p. 748 – 751.

Le développement du rôle soliste de la clarinette se place aux environs de cette période, fin du XVIII^e siècle. A partir de cette période, de nombreux compositeurs écrivirent des pièces solistes pour la clarinette avec accompagnement d'orchestre ainsi que d'innombrables solos orchestraux mettant en avant la clarinette au sein même de l'orchestre. Le développement du répertoire orchestral, soliste, de musique chambre et solo pris son envol pour révéler la clarinette sous toutes ses facettes en parallèle continu avec ses développements techniques et ses perfectionnements.

b. Le répertoire soliste

Wolfgang Amadeus Mozart a donné l'impulsion nécessaire au répertoire de la clarinette pour que son développement s'envole après lui, mais plusieurs œuvres pour clarinettes solistes moins connues le précèdent.

Les *Six concertos pour clarinette en Ré* composés par Johann Melchior Molter démontrent déjà d'une écriture avancée pour la clarinette à deux ou trois clés, datant approximativement de 1745.

Le premier concerto écrit pour la clarinette classique est couramment attribué à Johann Stamitz⁸, qui composa un unique *Concerto pour clarinette en Si bémol Majeur*. Son fils, Carl Stamitz, en composa onze pour clarinette, un pour cor de basset, un pour clarinette et basson et un pour deux clarinettes. Le premier concerto pour clarinette de Carl Stamitz, écrit pour clarinette en *ut*, fut créé en 1771 par Joseph Beer à Paris. Six de ces concertos furent publiés entre 1777 et 1782 à Paris. Ces pièces sont les premières à refléter une recherche technique pour l'instrument, les passages virtuoses se composent de gammes chromatiques, de trilles, de rythmes et dynamiques contrastées

⁸ Johann Stamitz, né en 1717 et mort en 1757, est un compositeur, violoniste et professeur tchèque qui fut actif à la cour de Mannheim. Il composa principalement des symphonies, des pièces de musique de chambre et quelques concertos, dont un seul pour clarinette. Il est le père de Carl Stamitz, compositeur prolifique pour la clarinette. Voir WOLF Eugene K., KAISER Fritz, et WOLF Jean K., « Stamitz family », *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561597815.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040302> (page consultée le 1 octobre 2018).

et syncopées ; ils s'opposent aux passages mélodiques citant des chansons populaires et demandant une plus grande sensibilité.

Les autres grands compositeurs pour la clarinette datant de cette époque sont Lefèvre, Pleyel, Vogel, Yost, Fuchs, Backofen, Süßmayer, etc. Hoffmeister et Rösler composèrent également des concertos datés entre 1782 et 1784, qui donnèrent le type même du concerto classique pour clarinette. Par la suite, les grands clarinettistes Baermann et Crusell apportèrent plusieurs concertos pour clarinette à partir de 1805⁹.

Malgré ces nombreuses compositions, les pièces classiques les plus célèbres pour la clarinette restent les œuvres de Mozart. Il semble qu'il soit le premier à avoir pu cerner l'instrument sous toutes ces facettes et l'associer à son génie.

La première partie du XIX^e siècle va voir le développement technique de la clarinette prendre son envol, et avec celui-ci le développement du répertoire de plus en plus virtuose. Le grand nom de du répertoire de cette époque est Carl Maria von Weber. Il est précédé de quelques années par Louis Spohr qui composa quatre concertos pour clarinette entre 1809 et 1828, dans lesquels il use de la technicité la plus avancée et la plus pointue de l'instrument. Le premier concerto contient par exemple un *do suraigu* qui n'avait encore été que rarement utilisé et à peine cité dans la *Méthode pour clarinette* de Lefèvre. Weber va produire des œuvres développant plus intensément la recherche autour du timbre, de la couleur sonore, et de la sensibilité de l'instrument. Il compose le *Concertino* et ses deux concertos pour clarinette en 1811 en collaboration avec le clarinettiste Heinrich Baermann. Quelques années plus tard, en 1815, il compose le *Grand Duo Concertant* pour clarinette et piano qui marquera le début du répertoire de ces deux instruments¹⁰. Ces œuvres sont des piliers du répertoire de la clarinette et eurent une importante influence sur le développement de l'instrument tant au niveau technique que mélodique ou esthétique.

⁹ HOEPRICH Eric, *The Clarinet*, Yale University Press, 2008, p. 78 – 82 ; FESSARD Jean-Marc, *L'évolution de la clarinette*, op. cit., p. 25 – 26.

¹⁰ HOEPRICH Eric, *The Clarinet*, op. cit., p. 146 – 150.

Par la suite le répertoire pour la clarinette et le piano va se développer de plus en plus avec des pièces de type sonate. C'est également la période d'émergence du répertoire de musique de chambre pour clarinette.

A la fin du XIX^e siècle, alors que César Franck donne un rôle soliste à la clarinette dans *Psyché* et dans sa *Symphonie*, le répertoire soliste de la clarinette se développe surtout avec accompagnement de piano. Les œuvres phares de la clarinette romantique sont les deux *Sonates pour clarinette et piano* de Brahms composées en 1894 et les œuvres de Schumann qui les précèdent. Ainsi que plusieurs pièces de musique de chambre qui reflètent toutes une volonté de raffinement, de tendresse, et de délicatesse pour caractériser l'instrument¹¹.

Un regain d'intérêt pour la composition pour clarinette et la recherche autour de l'instrument émerge au XX^e siècle avec le développement d'un répertoire pour instrument solo et l'utilisation de plus en plus répandue de la petite clarinette en *mi bémol* et de la clarinette basse. L'utilisation de la clarinette dans le *Mandarin Merveilleux* de Bartók s'intègre dans cette recherche de technique virtuose et sonore pour l'instrument seul, de nouveaux effets voient le jour tels que les quarts de ton, le *flutterzunge*, le glissando, etc. Une œuvre importante pour clarinette solo du début du XX^e siècle est *Les Trois Pièces pour clarinette solo* de Stravinsky composées en 1919, elles mettent en avant chacune un ou plusieurs éléments typiques de la clarinette. La première pièce est lente, mystérieuse, dans une nuance piano et dans le grave de l'instrument, par contraste la deuxième utilise l'aigu et le médium, et développe des traits virtuoses en *legato* ; enfin la troisième pièce est axée sur une rythmique précise et complexe plus centrée sur l'aigu et le *staccato* de l'instrument.

Cette pièce phare du répertoire sera suivie tout au long du siècle par d'autres mettant en avant l'une ou l'autre caractéristique ou effet possible à la clarinette, telles que les *Domaines* de Boulez en 1969, la *Sonate* de Denisov en 1972 utilisant les quarts de tons, ou encore *In Freundschaft* de Stockhausen utilisant la spatialisation du son, la *Sequenza IX* de Berio et *Clair* de Donatoni en 1980, etc.

¹¹ HOEPRICH Eric, *The Clarinet*, op. cit., p. 193 – 199.

A côté du répertoire solo, d'autres œuvres magnifiques ponctuent l'histoire de la clarinette telles que la *Première Rhapsodie* de Debussy en 1910, la *Sonate* de Saint-Saëns en 1924, le *Concerto* de Nielsen en 1928, la *Sonate* de Poulenc en 1962, le *Concerto* de Françaix en 1967¹², etc.

c. Chez Mozart

Au sein de cette multitude d'œuvres composées pour la clarinette, celles de Mozart gardent encore à l'heure actuelle une place prépondérante. Le développement du répertoire et de la place donnée à la clarinette dans l'orchestre ne peut être abordée sans s'attarder plus spécifiquement à son importance chez Mozart.

Souvent cité à titre d'exemple, l'extrait de la lettre que Wolfgang Amadeus Mozart envoya à son père, datée du 3 décembre 1778, dépeint son admiration de la clarinette.

« Ah, si seulement nous avions aussi des clarinettes ! – vous ne pouvez croire quel effet merveilleux peut rendre une symphonie avec flûtes, hautbois et clarinettes. »¹³

La première œuvre pour laquelle Mozart utilisa la clarinette est son *Divertimento KV113*¹⁴, composé en 1771. A partir de 1778, plusieurs compositions démontrent son intention d'inclure la clarinette dans le pupitre des bois de l'orchestre, telle que la *Symphonie n°31 « Paris »* dans laquelle la section des vents contient deux clarinettes en *la*. A partir d'*Idoménée* (1781), Mozart intégra la clarinette dans tous ses opéras. C'est également à partir de cet opéra que les clarinettes utilisèrent, de manière encore expérimentale, des clarinettes à cinq clés¹⁵.

Le dédicataire clarinettiste pour lequel Mozart écrivit ses plus grandes œuvres est Anton Stadler¹⁶. C'est lui qui interpréta, accompagné de son frère, les œuvres solistes

¹² HOEPRICH Eric, *The Clarinet*, op. cit., p. 218 – 220.

¹³ MOZART Wolfgang Amadeus, *Mozart. Correspondance complète*/ trad. par Geneviève Geffray, Paris, Flammarion, 2011, p. 901.

¹⁴ FESSARD Jean-Marc, *L'évolution de la clarinette*, op. cit., p. 29.

¹⁵ HOEPRICH Eric, *The Clarinet*, op. cit., p. 101.

¹⁶ Anton Stadler, né le 28 juin 1753 et décédé le 15 juin 1812, est un clarinettiste, compositeur et inventeur autrichien. Son frère et lui furent clarinettes à la cour de Salzbourg et de Vienne. Anton inventa le cor de basset qui fut créé par Theodor Lotz, facteur viennois. Il fut un ami proche de Mozart, qu'il rencontra durant l'année 1778, ils devinrent tous deux francs-maçons. Voir POULIN Pamela, « Stadler, Anton »,

et les parties pour clarinettes composées par Mozart, ainsi que plusieurs œuvres de musique de chambre pour vents, dont le genre des divertimentos qui fut particulièrement développé. À côté des divertimentos pour cor de basset ou clarinette, une des œuvres les plus célèbres de ce répertoire est la *Gran Partitta*, sérénade pour douze vents et contrebasse, composée en 1784¹⁷. Le *Trio pour clarinette, alto et piano* KV498 dit « *les quilles* » composé en 1786, est un autre exemple du développement extraordinaire du répertoire de musique de chambre pour clarinette grâce à Mozart.

Mais les œuvres phares du compositeur pour la clarinette sont bien entendu son *Quintette pour clarinette*, K. 581, composé en septembre 1790 créé le 22 décembre de la même année, et le *Concerto pour clarinette en la majeur*, K. 622, inscrit dans son catalogue d'œuvres le 28 septembre 1791 et dont il annonce à sa femme avoir terminé l'instrumentation le 7 octobre 1791¹⁸. Les deux œuvres sont dédiées à Anton Stadler et composées, au départ, pour clarinette de basset, c'est-à-dire une clarinette descendant au *do grave* noté, inventée par Stadler lui-même. Les passages de ces partitions descendant plus bas que le *mi grave* accessible par la clarinette en *la* sont, de nos jours, transposés et arrangés par certains éditeurs ou par les clarinettes eux-mêmes, étant donné la désuétude de la clarinette de basset et du cor de basset.

Ces deux chefs-d'œuvre utilisent les mêmes motifs pour la mise en avant de la clarinette : l'utilisation de tous les registres excepté le *suraigu*, la mise en avant du *grave* avec chaleur pour des passages lents, l'utilisation du *clairon* pour les phrases délicates et enjouées, et les questions-réponses entre ces deux registres. Techniquement la mise en avant du clarinettes se fait essentiellement par l'usage de traits techniques en arpèges ou de gammes montantes et descendantes rapides. Ces éléments sont des bases reprises et développées par la suite par de nombreux compositeurs dans l'écriture de solos pour clarinette, tels que Weber, Spohr, Rossini, etc.

Grove Music Online. Oxford Music Online, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/> (page consultée le 7 juillet 2018) ; FESSARD Jean-Marc, *L'évolution de la clarinette*, op. cit., p. 31.

¹⁷ HOEPFICH Eric, *The Clarinet*, op. cit., p. 104.

¹⁸ MOZART Wolfgang Amadeus, *Mozart. Correspondance complète* / trad. par Geneviève Geffray, op. cit., p. 1743 – 1801.

B. Evolution symbolique

1. La clarinette dans les traités du XIX^e siècle

« Mauvais constructeur d'opéra, merveilleux dans le morceau, exigeant trop parfois de l'orchestre qu'il [Berlioz] torture, ayant poussé à l'extrême la personnalité des instruments, dont chacun pour lui représente un personnage. Ah ! ce qu'il a dit des clarinettes : « Les clarinettes sont les femmes aimées », ah ! cela m'a toujours fait couler un frisson sur la peau... »¹.

ZOLA Emile, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier, 1886.

Les instruments de musique, par leur forme, leur timbre, leur matériau, et leur utilisation sociale furent associés à des références et symboles liés aux comportements sociaux et croyances d'une société à une époque donnée. C'est ainsi que la clarinette s'est installée comme un instrument à connotation douce et expressive convenant à une association avec le sentiment amoureux ou, plus tardivement, une évocation pastorale, de la nature, tout en gardant une utilisation militaire d'autre part².

Parmi les instruments à vent, la clarinette est celui qui offre la plus large palette de nuances, d'effets, et la tessiture la plus étendue. Cela lui a offert un rôle de choix auprès de nombreux compositeurs. Son timbre est considéré comme proche de la voix féminine, à l'exception du *suraigu* de l'instrument. Les registres *clairon* et *aigu* sont comparables à la voix de soprano, et le *chaleur* ou *grave* est comparable à la voix d'alto et contralto³. Son timbre se trouve entre celui du hautbois et de la flûte, elle est également fréquemment associée au basson, comme nous le verrons par la suite chez Mozart principalement. Elle est atypique par sa capacité double à produire une grande puissance sonore ainsi qu'un écho à peine audible de grande qualité sonore, doux et

¹ ZOLA Emile, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier, 1886, p. 264.

² PISTONE Danièle, « Le symbolisme et la musique française à la fin du XIX^e siècle », *Symbolisme et musique en France 1870-1914*, Recherches et informations sur la musique française, 32/1995, Paris, Champion, p. 9.

³ GEVAERT François-Auguste, *Nouveau traité d'instrumentation*, Paris-Bruxelles, Lemoine & Fils, 1885, p. 165.

agréable, ce qui lui offre la possibilité d'approcher de multiples formes expressives qu'un compositeur peut désirer lui attribuer⁴.

L'anche simple utilisée à la clarinette permet une ouverture contre le bec tout à fait ajustable, dès lors la possibilité de nuances très douces, *pianissimo*, s'offre au musicien. Cette caractéristique de la clarinette est recensée dans de nombreux traités tels que le *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de Berlioz.

« C'est celui de tous les instruments à vent, qui peut le mieux faire naître, enfler, diminuer et perdre le son. Delà la faculté précieuse de produire le lointain, l'écho, l'écho de l'écho, le son crépusculaire. »⁵

Ainsi que dans le *Nouveau traité d'instrumentation* de Gevaert.

« Aucun instrument à vent n'offre au compositeur une aussi grande variété de ressources techniques que la clarinette. On connaît sa grande étendue, la diversité de ses timbres. Sa souplesse pour la production des nuances n'est pas moins remarquable. L'attaque du son est à la fois suave et précise ; mieux que le hautbois et le basson, la clarinette sait enfler les sons et les diminuer jusqu'à l'extrême limite du *pianissimo*. Elle possède aussi au besoin une articulation plus rapide. Enfin elle se plie admirablement aux diverses formes de la pensée musicale : le chant soutenu trouve en elle un interprète éloquent, et les traits d'agilité lui sont aisés et naturels, pourvu qu'ils ne s'éloignent pas des tons usuels de l'instrument. »⁶

Ou encore dans le *Traité d'instrumentation et d'orchestration à l'usage des musiques militaires d'harmonie et de fanfare* de Gabriel Parès.

« La clarinette est l'instrument soliste par excellence. Nul autre instrument à vent ne peut mieux qu'elle se prêter à tous les formes de la mélodie comme aux variations les plus compliquées. Sa grande étendue, la diversité de ses timbres au grave, au médium et à l'aigu, sa facilité pour enfler et diminuer le son jusqu'au *pp* le plus absolu, son articulation rapide au besoin, font de la clarinette, dans les deux derniers registres, un magnifique soprano instrumental, d'un timbre exquis. Le registre grave, chalumeau, fait contraste avec les autres registres, plus purs, plus virginaux. »⁷

⁴ LAWSON Colin, *The Early Clarinet. A Practical Guide*, Cambridge University Press, 2000, p. 63.

⁵ BERLIOZ Hector, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Lemoine, Paris, n. d. (après 1860), p. 138.

⁶ GEVAERT François-Auguste, *Nouveau traité d'instrumentation*, op. cit., p. 172.

⁷ PARÈS Gabriel, *Traité d'instrumentation et d'orchestration à l'usage des musiques militaires d'harmonie et de fanfare*, Paris, Lemoine, 1898, p. 47.

Tout comme les registres composant la tessiture de la clarinette, les différentes clarinettes comportent chacune leurs spécificités propres ; qu'il s'agisse de timbre, de couleur, de tessiture, et il est préférable de respecter le choix de l'instrument effectué par le compositeur, plutôt que de transposer la partition pour la clarinette en *si bémol* qui est plus couramment utilisée.

« [...] chacun de ces registres a aussi un timbre distinct : celui du registre aigu a quelque chose de déchirant qu'on ne doit employer que dans les fortissimo de l'orchestre (quelques notes très hautes peuvent cependant être soutenue Piano quand l'attaque du son a été préparée convenablement) ou dans les traits hardis d'un solo brillant, ceux du médium et du chalumeau qui conviennent aux mélodies, aux arpèges et aux traits ; et celui du grave, propre, surtout dans les tenues à ces effets froidement menaçants, à ces noirs accents de rage immobile dont Weber fut l'ingénieux inventeur. [...] Le caractère des sons du médium empreint d'une sorte de fierté que tempère une noble tendresse, les rend favorables à l'expression des sentiments et des idées les plus poétiques. »⁸

Par exemple, le timbre franc de la clarinette en *ut* permet l'accentuation, la caricature et l'espièglerie. Le grave des clarinettes agit de manière tout à fait opposée. C'est une sonorité mystérieuse menant vers le drame et les sentiments de terreur ou de tristesse, d'une grande intensité d'expression⁹. La clarinette est un instrument doté d'une capacité d'adaptation et de flexibilité qui lui permet de s'adapter au style musical et au rôle qui lui est attribué (tuttiste ou soliste). Son registre très étendu permet des sons aigus stridents et des graves ténébreux, la technicité de son embouchure donne au clarinettiste la possibilité d'une grande douceur ainsi que d'une percussive violence¹⁰.

Parallèlement aux capacités de nuances et au timbre, les instruments à vent sont également classés dans les traités pour leurs possibilités techniques telles que dans le *staccato* ou dans le *legato*, comme Rimsky-Korsakov l'explique dans son traité *Principes d'Orchestration*.

« Flûtes et clarinette sont les bois les plus flexibles (les flûtes en particulier), mais pour ce qui est du pouvoir expressif et la subtilité des nuances, les clarinettes les surpassent ; ces instruments peuvent réduire leur volume sonore à moins qu'un souffle. [...] Les quatre familles sont équitablement capables de jouer legato et staccato, et de passer de l'un à l'autre, mais les passages de staccato

⁸ BERLIOZ Hector, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, op. cit., p. 137 – 138.

⁹ GEVAERT François-Auguste, *Nouveau traité d'instrumentation*, op. cit., p. 176.

¹⁰ DANGAIN Guy, *A propos de ... la clarinette*, Paris, Billaudot, 2000, p. 1.

distinct et précis sont mieux réalisés par les hautbois et bassons, alors que les flûtes et clarinettes excellent dans les longues phrases en legato. [...] Par sa construction, la clarinette n'est pas bien adaptée aux larges sauts d'intervalles d'une octave à l'autre ; [...] Les arpèges et les alternances rapides entre deux intervalles en legato sonnent bien aux flûtes et clarinettes, mais pas chez les hautbois et bassons. [...] Dans l'effort de caractériser le timbre de chaque type d'instrument des quatre familles, d'après un point de vue psychologique, je n'hésite pas à faire les remarques générales suivantes qui s'appliquent généralement aux registres moyens et hauts de chaque instrument : [...] Clarinette : Souple et expressive, adaptée, en majeur, aux mélodies d'un caractère joyeux ou contemplatif, ou aux éclats de joie ; en mineur, aux mélodies tristes et réflexives ou passages passionnés et dramatiques. »¹¹

Il y donne également un intéressant tableau dans lequel il associe les registres des clarinettes à des caractéristiques qui, comme il le précise bien, sont issues de ses goûts et interprétations personnels, mais peuvent permettre une utilisation et une compréhension plus complète de l'instrument pour les non-connaisseurs qui s'instruiraient par le biais de ce traité.

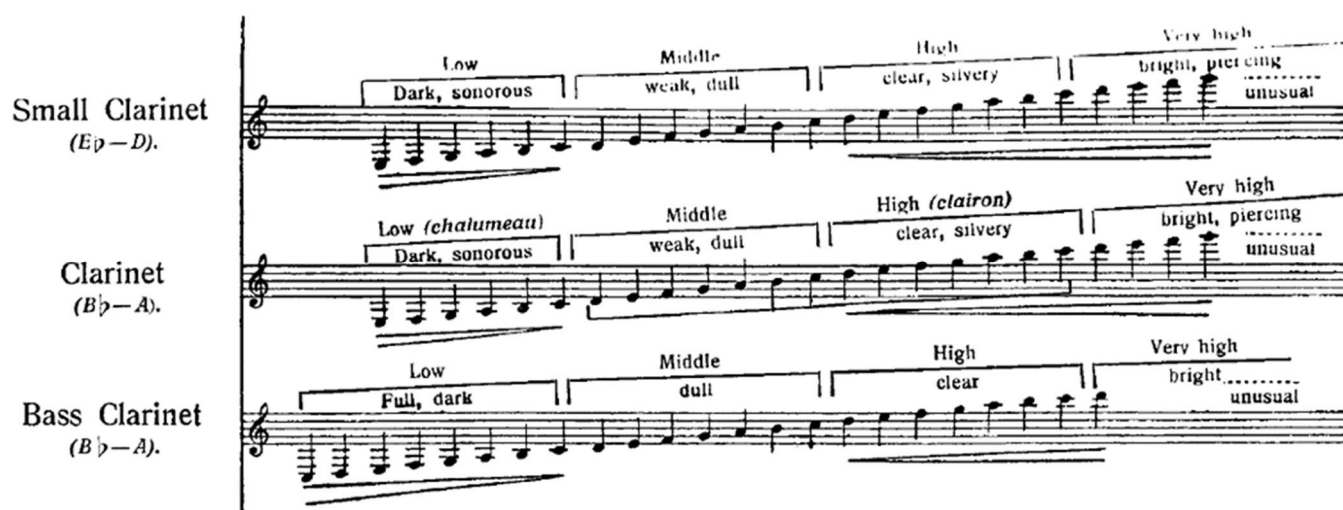


Figure 1 - Tableau rapportant les caractères de chaque registre des clarinettes. RIMSKY-KORSAKOV Nikolai, *Principles of orchestration*, traduction en anglais par Edward Agate, Berlin, Editions Russes de Musique, 1922, p. 17.

¹¹ Traduction personnelle faite à partir de l'édition en anglais traduite du russe par Edward Agate. RIMSKY-KORSAKOV Nikolai, *Principles of orchestration*, traduction en anglais par Edward Agate, Berlin, Editions Russes de Musique, 1922, p. 18 - 20.

Le *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de Berlioz parle également de la clarinette comme d'un instrument *épique*, à propos de son caractère ou de ces registres et de son timbre, mais partageant une grande part d'émotivité.

« La clarinette est peu propre à l'Idylle c'est un instrument Epique comme les Cors, les Trompettes, et les Trombones. Sa voix est celle de l'héroïque amour, et si les masses d'instruments de cuivres, dans les grandes symphonies militaires, éveillent l'idée d'une troupe guerrière couverte d'armures étincelantes, marchant à la gloire ou à la mort, les nombreux unissons de Clarinettes, entendus en même temps, semblent représenter les femmes aimées, les amantes à l'œil fier, à la passion profonde, que le bruit des armes exalte, qui chantent en combattant, qui couronnent les vainqueurs ou meurent avec les vaincus. Je n'ai jamais pu entendre de loin une musique militaire sans être vivement ému par ce timbre féminin de Clarinettes, et préoccupé d'images de cette nature, comme après la lecture des antiques épopées. Ce beau soprano instrumental, si retentissant, si riche d'accents pénétrants quand on l'emploi par masses, gagne dans le solo en délicatesse, en nuances fugitives, en affectuosités mystérieuses ce qu'il perd en force et en puissants éclats. Rien de virginal, rien de pur comme le coloris donné à certaines mélodies par le timbre d'une Clarinette jouée dans le médium par un virtuose habile. »¹²

Ce qui tranche avec les avis d'autres compositeurs préférant l'associer à l'amour et à la tendresse. Par exemple, pour Gevaert :

« Il [Son timbre] exprime le sentiment féminin dans ses manifestations affectives et sérieuses : amour, tendresse, dévouement, pudeur, regrets ; seule la note enjouée paraît lui faire défaut. »¹³

Les traités mentionnés dans ce chapitre furent pour la plupart écrits par des compositeurs ayant pu appliquer eux-mêmes leurs conseils dans leurs œuvres, comme c'est le cas pour Berlioz et Rimsky-Korsakov. Il est alors intéressant de s'intéresser aux extraits solistes confiés à la clarinette dans le courant du XIX^e siècle, de voir l'évolution de son utilisation dans le cadre d'une caractérisation liée au genre féminin, celui-ci traité dans la musique parallèlement à l'évolution des mœurs et du statut de la femme dans la société européenne occidentale tout au long du siècle visé.

¹² BERLIOZ Hector, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, op. cit., p. 138.

¹³ GEVAERT François-Auguste, *Nouveau traité d'instrumentation*, op. cit., p. 174.

2. La clarinette dans les œuvres jalonnant le XIX^e siècle

Dans la communication qu'engendre la musique, l'écoute portée et les connaissances préalables de l'auditeur sont très importantes, tout comme la mémoire commune à une société qui permettra la transmission de savoirs communs. Ce que le musicien veut transmettre à l'auditeur repose sur cette mémoire de manière réciproque, de même qu'elle est mouvement car pourvue d'un état avant et après audition. Il est possible qu'une mélodie seule, entourée de ses caractéristiques de hauteur, timbre, etc., soit significative d'une émotion mais que, calquée au texte, elle en représente une autre. Le signifiant convient donc à plusieurs sensations et n'est déterminé que par le signifié (le texte), comme c'est parfois le cas dans les opéras de Mozart¹⁴. L'œuvre musicale née de l'imagination du compositeur est transmise à l'imagination du public, mais elle n'est pas simple contemplation car elle sous-entend l'usage de l'entendement et dès lors du jugement. Ces premières impressions sont de l'ordre de l'intuition, se développe ensuite l'appréhension de la structure en elle-même¹⁵. Dans le cas de la clarinette, son timbre le plus souvent qualifié de chaleureux voire amoureux, et nettement associé à la voix de soprano féminine, reçoit de la part de nombreux compositeurs une notification de genre.

L'attribution d'un genre sexuel à un instrument de par son timbre mais aussi son apparence est ancienne ; mais ces tendances, qui tendent à s'estomper grâce à l'ouverture du milieu musical aux femmes sans plus aucun interdit lié aux instruments joués à partir de la moitié du XX^e siècle environ, étaient des conventions bourgeoises en vigueur tout au long du XIX^e siècle.

« Hyacinthe Ravet soulève la problématique du rapport au corps pour comprendre ce qui pousse la société, encore aujourd'hui, à diriger massivement ses filles vers des instruments symboliquement tournés du côté du féminin par leur forme, leur tenue ou leur jeu : l'instrument féminin (piano et cordes principalement) ne doit pas mettre le corps en avant, ne doit pas exiger de force physique, de souffle ou de sécrétion (salive ou transpiration). Pour autant, l'accès nouveau de certaines musiciennes à des instruments traditionnellement

¹⁴ Voir KREMER Joseph-François, *Les formes symboliques de la musique*, Paris, Harmattan, 2006, p. 12 – 13.

¹⁵ Voir KREMER Joseph-François, *Les formes symboliques de la musique*, op. cit., p. 31 – 65.

masculins comme le cor, le basson, la contrebasse, les percussions etc., apparaît comme une évolution récente liée à une transformation plus générale du statut et de l'image de la femme dans notre société¹⁶. »

Néanmoins, l'expression de ce qui est considéré selon un ensemble de conventions communes comme étant lié à la féminité, dans le courant du XIX^e siècle, pour la période qui nous intéresse, de Mozart à Bartók, suit différentes pistes reliquats d'époques bien plus reculées. La facette la plus importante de ce symbolisme féminisant se trouve dans les concepts préétablis auxquels furent éduqués les compositeurs, mais aussi, de manière moins évidente et plus ténue, aux liens directs et réels qu'ont pu entretenir les femmes avec la musique.

La problématique du genre dans le milieu de la musique se développe au sein de plusieurs domaines, il y a les interdits et les règles à observer dans la pratique, mais aussi certains éléments de théorie musicale pouvant faire référence, et la classification des instruments de musique. Tout comme certaines sonorités sont associées à l'un ou l'autre genre : les sons fermes sont plutôt virils, alors que les sons relâchés sont dits « féminins », couplés à des voyelles qui sont elles aussi genrées. Certains modes sont considérés comme masculins et d'autres comme féminins, tout cela amenant toujours à la conclusion que ce qui est masculin est fort et supérieur, alors que ce qui relève du féminin est faible et imparfait. Le classement des instruments de musique suit les mêmes principes, majoritairement le fait que les sons graves sont masculins et les sons aigus féminins. C'est donc en premier lieu la tessiture qui définit le genre de l'instrument, mais son anthropomorphisme peut également être mis en avant.

Parallèlement au questionnement sur la place des femmes dans le milieu de la création musicale, la question de trouver des caractéristiques de genre dans la musique se développe également. Les compositeurs ont pu consciemment ou non lui donner un genre sexuel par des éléments descriptifs ou émotionnels fourni par l'imaginaire collectif, l'éducation et la culture de chacun. Cette manière de donner des caractéristiques supposées féminines ou masculines fut même parfois expliquée de

¹⁶ Voir MONNOT Catherine, compte-rendu de l'ouvrage « Anne-Marie GREEN et Hyacinthe RAVET (dir.), L'accès des femmes à l'expression musicale, apprentissage, création, interprétation. Les musiciennes dans la société, Paris, L'Harmattan, 2005 », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 25/2007, p. 249-290.

manière se voulant sérieuse par certains théoriciens et compositeurs, dont Vincent d'Indy à propos de la forme sonate : la première idée devant incarner les « caractéristiques masculines essentielles » comme la « force, l'énergie, la concision et la netteté », et « la seconde idée, au contraire, toute de grâce mélodique, affecte presque toujours par sa prolixité et son indétermination modulante des allures éminemment féminines : souple et élégante, elle étale progressivement la courbe de sa mélodie ornée [...] »¹⁷. Cette distinction genrée atteint son paroxysme dans la bourgeoisie occidentale du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, particulièrement dans certains milieux conservateurs.

La dualité entre féminin et masculin se retrouve dans l'attribution de caractéristiques physiques, émotionnelles et intellectuelles supposées différentes entre les genres, qui contribue à l'opposition plus qu'à la complémentarité. Ces caractéristiques, acquises par la culture et par des comportements appris, sont considérées comme naturelles, comme l'essence même d'un genre ou l'autre. De cette manière l'homme sera raisonné, fort, ayant un contrôle de ses émotions, et la femme, faible, passive et pouvant perdre le contrôle et se laisser submerger par ses émotions. L'art et la musique se trouvent être des milieux propices à la médiation de ces différences, ces caractéristiques sont reliées à un ou plusieurs éléments musicaux représentatifs mais peuvent également sortir du cadre et prouver d'autres choses, telles que des caractères féminins affirmés et combatifs, des personnages féminins pouvant être cultivés, instruits et forts¹⁸.

L'opéra et les autres formes de musiques dramatiques présentent des personnages, des rôles masculins et féminins pour lesquels une forme de langage ou d'expression musicale s'est formée, sans être systématique, pour les représenter. L'expression musicale et ses codes vont varier en fonction du genre qu'elle décrit ou évoque, qu'il s'agisse de musique vocale, l'expression même du personnage, ou de musique instrumentale, évocation d'une personne ou d'une idée. Ces codes et constructions musicales ont évidemment évolué, car la féminité ne comportait pas les mêmes

¹⁷ Voir COOK Nicholas, « La musique et le genre », *Musique, une très brève introduction*, Paris, Allia, 2006, p. 113-134.

¹⁸ Voir ROBERTSON Carolina, « Genres et représentation des genres dans une perspective interculturelle », dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. 3, Arles, ActesSud/Cité de la musique, 2005, p. 880-907.

caractères au XVII^e ou au XIX^e siècle. Malgré cela, certaines caractéristiques restèrent toujours présentes, dues plus aux conceptions de la société et ses traditions, qu'à la vision des compositeurs uniquement. La théorie musicale traditionnelle recèle ces nombreux codes de caractérisation, ils ne sont pas toujours utilisés par les compositeurs de manière consciente, néanmoins il paraîtra « normal » de pouvoir doter un personnage féminin d'un caractère musical doux et passif. Tout comme les propos de Vincent d'Indy pris en exemple plus tôt, certaines formulations en théorie musicale laissent elles-mêmes clairement signifier un classement de caractéristiques de genres :

Exemple du *Harvard Dictionary of Music*, édition de 1970, notice pour l'appellation « Cadence féminine, masculine » :

« Une cadence ou terminaison est appelée « masculine » si le dernier accord d'une phrase ou d'une section se produit sur un temps fort ; et « féminine » si elle est retardée et tombe sur un temps faible. La terminaison masculine doit être considérée comme la norme, alors que la version féminine est privilégiée dans des styles plus romantiques ».

Cette simple détermination de cadences montre toute une tradition d'incarnation du féminin comme étant relatif à la faiblesse et à l'anormalité, alors que le masculin serait l'objectivité, la force et la normalité, l'opposition binaire féminin/masculin est déjà présente dans la simple dénomination d'éléments de construction musicale¹⁹.

Ainsi certaines caractéristiques musicales se trouvent associées à un genre, tout comme certaines sonorités et instruments. La clarinette, par sa sonorité chaleureuse, douce et sa ressemblance avec la voix féminine fut associée à des personnages féminins, des évocations de ces personnages ou de la féminité en elle-même, en grande partie grâce à ses registres *clairon* et *aigu*. La symbolique matérielle de l'instrument n'a, par contre, pas eu de rôle, si ce n'est de son attribution à des instrumentistes masculins jusqu'au dernier quart du XX^e siècle, comme ce fut le cas pour la majorité des instruments à vent et des percussions, et pour presque l'entièreté de l'orchestre symphonique en formation dans le courant du XIX^e siècle. L'émission du son grâce à une anche simple

¹⁹ Voir MCCLARY Susan, *Ouverture féministe : musique genre sexualité* / trad. par Catherine Deutsch et Stéphane Roth, colla. Marie Springinsfeld, Paris, La rue musicale, 2015, p. 37 – 41.

lui confère également des attaques de sons plus délicates et une sonorité homogène, à l'inverse par exemple des instruments à anches double ou à embouchure (cuivres).

Chaque compositeur, par son ressenti et son histoire culturelle, abordera cette question de genre dans la musique différemment. Mozart n'utilisera donc pas la clarinette, instrument assez récent en plein développement technique, qu'il vient de découvrir et par lequel il fut émerveillé, de la même façon que Bartók, face à un instrument virtuose et perfectionné, adepte des recherches de sonorités nouvelles poussées à leurs extrémités. Certaines œuvres jalonnant le XIX^e siècle associent la clarinette à un personnage féminin ou à l'évocation de celui-ci, dans certains cas les témoignages de compositeurs et/ou théoriciens permettent d'avoir un exemple parmi d'autres et de tenter de dégager des pistes plus concrètes.

« Quel plus admirable exemple pourrai-je citer de l'application de quelques-unes de ces nuances, que la phrase rêveuse de Clarinette, accompagnée d'un trémolo des instruments à cordes, dans le milieu de l'Allegro de l'ouverture du Freyschutz !!! n'est-ce pas la vierge isolée, la blonde fiancée du chasseur, qui les yeux au ciel, mêle sa tendre plainte au bruit des bois profonds agités par l'orage ? »²⁰

Cet autre extrait tiré du *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de Berlioz induit le questionnement autour des symboles et autres personnifications possibles et réalisées par les compositeurs autour des instruments de musique. Il associe la clarinette au personnage féminin et lui attribue par là des caractéristiques. Celles-ci sont toujours relatives aux idéaux et aux mœurs de la société occidentale de la fin du XVIII^e siècle dans laquelle a évolué Berlioz.

²⁰ BERLIOZ Hector, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, op. cit., p. 138.

Berlioz fait une brève analyse et un éloge de l'ouverture de *Der Freischütz*²¹ dans son *Voyage musicale en Allemagne et en Italie* et parle de l'association de la clarinette au personnage de la femme aimée :

« L'ouverture est couronnée reine aujourd'hui ; personne ne songe à le contester. On la cite comme le modèle du genre. Le thème de l'andante et celui de l'allegro se chantent partout. Il en est un que je dois citer, parce qu'on le remarque moins et qu'il m'émeut incomparablement plus que tout le reste. C'est cette longue mélodie gémissante, jetée par la clarinette au travers du tremolo de l'orchestre, comme une plainte lointaine dispersée par les vents dans les profondeurs des bois. Cela frappe droit au cœur ; et, pour moi du moins, ce chant virginal qui semble exhiler vers le ciel un timide reproche, pendant qu'une sombre harmonie frémit et menace au dessous de lui, est une des oppositions les plus neuves, les plus poétiques et les plus belles qu'ait produites en musique l'art moderne. Dans cette inspiration instrumentale on peut aisément reconnaître déjà un reflet du caractère d'Agathe qui va se développer bientôt avec toute sa candeur passionnée. Elle est pourtant empruntée au rôle de Max. C'est l'exclamation du jeune chasseur au moment où, du haut des rochers, il sonde de l'œil les abîmes de l'inférieure vallée. Mais, un peu modifiée dans ses contours, et instrumentée de la sorte, cette phrase change complètement d'aspect et d'accent. »²²

Carl Maria von Weber²³ est un des premiers à porter une grande importance aux bois en leur donnant un réel rôle thématique. Il utilise les timbres et les couleurs, et en fait une recherche pour elle-même, surtout dans le cas de la clarinette²⁴.

Dans cette œuvre, la clarinette, de même que le reste de l'harmonie, est placée de manière ciblée et importante, chaque instrument est utilisé pour son timbre spécifique et la couleur qui peut lui être associée. Le premier solo de clarinette dont parle Berlioz

²¹ *Der Freischütz* est un opéra romantique en trois actes, composé par Carl Maria von Weber sur un livret de Johann Friedrich Kind d'après le *Gespensterbuch* de Johann August Apel et Friedrich Laun ; créé à Berlin au Schauspielhaus le 18 juin 1821. BROWN Clive, « Freischütz, Der », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000007222> (page consultée le 4 avril 2019).

²² BERLIOZ Hector, « Le Freyschütz de Weber », *Voyage musicale en Allemagne et en Italie*, vol I, Paris, 1844, p. 375 – 376.

²³ Compositeur allemand, né à Eutin en novembre 1786 et décédé à Londres le 5 juin 1826, ayant eu une grande influence dans les débuts de l'opéra romantique allemand. BROWN Clive, « Weber, Carl Maria (Friedrich Ernst) von », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592697.001.0001/omo-9781561592630-e-5000004022> (page consultée le 4 avril 2019).

²⁴ PLANCHART Alejandro, « Le son de l'orchestre de Monteverdi à Ravel », dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. 4, Arles, ActesSud/Cité de la musique, 2006, p. 748 – 751.

apparaît durant l'ouverture à la mesure 96. Il se développe sur de longues notes tenues formant un phrasé sous forme de vagues descendantes et montantes créées mélodiquement et grâce aux *crescendo/descrescendo*. Le rythme s'accélère par la suite et les différents accents permettent de rendre la phrase plus active. Les registres utilisés passent de l'*aigu* au *medium*, se cantonnant principalement au *clairon*, étant le plus sonore et clair de la clarinette. Le choix de la première note est tout à fait adapté à l'instrument et l'émotion demandée, le solo doit être passionné. Ce *la aigu* (note jouée sur la clarinette, *sol* en note réelle) est une note facile d'émission qui permet de lui donner aisément un accent expressif et de gérer l'attaque du son, elle fait également partie du registre d'une grande pureté sonore et très timbré.

Le premier thème laisse place après 27 mesures au deuxième, plus enjoué, seconde partie du solo de clarinette qui présente le personnage féminin Agathe, il sera repris à plusieurs reprises dans le reste de l'œuvre pour personnifier la jeune femme, ainsi que dans le chœur final. Les deux parties sont reliées de manières très délicates, la ronde terminant la première partie est liée à la blanche de note identique commençant le second thème, cette liaison permet au musicien de créer un instant suspendu et un changement de couleur très musical. Composé de quatre mesures principales répétant le rythme : blanche suivie de quatre croches, dans une longue liaison de phrasé, le thème se développe sur les notes d'accord de *fa majeur* (notes de la clarinette) reliées délicatement par les croches développées sous forme de *gruppetto*. De nouveau ce thème crée des vagues mélodiques montantes et descendantes traversant les différents registres de la clarinette. L'écriture choisie pour ce solo est, comme dans les opéras de Mozart dont nous parlerons plus tard, assez simple dans le développement mélodique, les intervalles sont assez conjoints et ne requièrent pas de grands changements d'embouchure comme ce sera le cas dans le *Mandarin Merveilleux*. Exceptés les quelques accents expressifs, les phrasés sont majoritairement en *legato* durant plusieurs mesures.



Figure 2 – Extrait de la partition de clarinette à partir de la mesure 96. WEBER Carl Maria von, *Der Freischütz* [musica], Leipzig, Breitkopf und Härtel, n.d.(ca.1900).

Pour être associée au personnage féminin, la clarinette est utilisée dans un registre aigu, et associée à un phrasé *legato* et élégant donnant un thème enjoué. Les éléments de base pour représenter ou décrire, qui sont utilisés musicalement sont principalement la sonorité, le rythme, l'harmonie et l'expression qui en découle. Chacun possédant lui-même des sous-catégories telles que la hauteur, le timbre, l'intensité, etc. Les combinaisons de sons et rythmes se trouvent donc toutes expressives à leur niveau et selon l'œuvre dans laquelle elles sont employées. Mais le compositeur peut également faire usage de l'entendement en plus de la sensibilité auditive ; la représentation est alors conventionnelle et fondée sur des idées et analogies communes à une société donnée²⁵. Des caractérisations telles que des genres sexuels, comme nous l'avons vu, ou des couleurs, peuvent donc être attribuées à l'un ou l'autre élément musical, ou timbre d'un instrument dans un contexte donné. La musique est couramment rapprochée symboliquement des couleurs, à côté du fait

²⁵ CALVOCORESSI M.-D., « Esquisse d'une esthétique de la musique à programme », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 9/1908, p. 424 - 432, <http://www.jstor.org/stable/929455> (page consultée le 04 juillet 2018).

d'associer une couleur à une hauteur de son, il s'agit surtout de qualifier une sonorité ou un timbre, de sombre ou clair par exemple. Berlioz utilise également ces comparaisons dans son traité pour qualifier les graves de la flûte d'une couleur sombre, ou donner un « pur coloris » et « des accents noirs » à la clarinette²⁶.

Dans sa *Symphonie Fantastique*²⁷, il utilise le moyen de l'idée fixe pour créer la cohérence de son œuvre. Le programme détaillé raconte l'« épisode de la vie d'un artiste », qui est également le titre de la symphonie, et le thème récurrent est cette idée fixe représentant l'obsession de l'artiste pour la femme qu'il adore. En plus de s'intéresser de près aux nouveautés techniques et aux instruments, par exemples ceux créés par Adolphe Sax, Berlioz utilise les instruments pour leur timbre et leur « personnalité ». Sa spécificité se reflète surtout dans l'utilisation qu'il fit des vents de l'orchestre, ainsi que des associations et contrastes mis en place²⁸.

Berlioz utilise la clarinette sous toutes ses facettes et dans tous les tons possibles, l'instrumentiste passe de la clarinette en *si bémol* à celle en *la*, ainsi qu'en *ut* et à la petite clarinette en *mi bémol*. Les solos dévolus aux clarinettes sont de styles différents et permettent de mettre en avant les multiples jeux et caractères que l'instrument peut refléter, elle est douce et romantique dans le deuxième et le troisième mouvement, et très légère et espiègle dans le cinquième.

La symphonie est composée autour d'un thème appelé « idée fixe » qui revient toujours et est représentatif de la femme aimée par l'artiste. Ce thème se modifie durant l'avancement de l'œuvre, d'une phrase délicate mais aussi amoureuse et passionnée, il devient un ricanement grotesque dans le dernier mouvement. La clarinette est utilisée à plusieurs reprises en soliste pour présenter cette idée fixe, cette

²⁶ BERLIOZ Hector, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, op. cit.

²⁷ La *Symphonie Fantastique* fut composée par Hector Berlioz en 1830, elle possède cinq mouvements avec une introduction lente, un premier mouvement allegro, une valse, un mouvement lent, une marche et un final, le tout unifié par un thème qui revient et se transforme, dans chaque mouvement. Elle fut créée le 5 décembre 1830 au Conservatoire de Paris. MACDONALD Hugh, « Berlioz, (Louis-)Hector », *Grove Music Online*. Oxford Music Online, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051424> (page consultée le 6 avril 2019).

²⁸ MACDONALD Hugh, « Berlioz, (Louis-)Hector », *Grove Music Online*. Oxford Music Online, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051424> (page consultée le 6 avril 2019).

femme aimée. Dans le deuxième mouvement, elle joue tout d’abord ce thème avec la flûte, pour le reprendre ensuite seule de manière plus lente, courte et complètement isolée, donnant un aspect plus dramatique à l’intervention.



Figure 3 – Extrait de la partition de première clarinette, à partir de la mesure 302. BERLIOZ Hector, *Symphonie Fantastique [musical]*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, n.d. (ca. 1910).

Les registres utilisés sont ceux du *clairon* et de l'*aigu*, avec une incursion dans le *medium*. Tout comme pour Weber et Mozart avant lui, la clarté de ces registres en fait la tessiture de prédilection pour composer les solos de clarinette, cela lui permet également de ressortir plus aisément de la masse sonore orchestrale qui l’entoure. Ce n’est pas le cas ici car le solo est joué par la clarinette quasiment seule, étant donné qu’elle n’est accompagnée que d’une seule longue note de cor pour les huit premières mesures. À l’exception de la deuxième mesure du thème qui décline les notes d’accord de manière inversée, ce qui crée des intervalles plus importants entre les notes, le reste de la phrase est conjoint, les espacements de notes ne sont pas contraignants pour l’instrumentiste, le tout se trouvant sous forme de phrasé *legato*.

Le deuxième grand solo de clarinette de l’œuvre, se trouve à la fin du troisième mouvement, il n’est pas significatif dans le cadre de la recherche effectuée car il est une variante du thème pastoral de ce mouvement, et non une réminiscence de l’idée fixe. L’utilisation de la clarinette est un peu plus poussée au niveau des nuances demandées, un quadruple *piano* menant au *forte*, mais aussi au niveau de la technique instrumentale (utilisation du registre *suraigu*, passages moins aisés au niveau du bouchage et de l’utilisation des clés (la dièse-si)).

Une autre version de l'idée fixe reprise par la clarinette est démonstrative d'une variante dans l'utilisation de la clarinette, que Berlioz est un des premiers à envisager selon toutes ses possibilités, il s'agit de l'entrée de la clarinette dans le cinquième mouvement. Ce dernier mouvement est un sabbat fou et agité qui présente la femme aimée sous un jour différent, elle est ridiculisée et caricaturale. La deuxième clarinette, utilisée en *ut* de manière tout à fait ciblée dans la recherche d'une sonorité plus perçante et espiègle, présente le thème de l'idée fixe dans un rythme très différent et de manière lointaine *pianissimo*.



Figure 4 - Extrait de la partition de deuxième clarinette, à partir de la mesure 21. BERLIOZ Hector, Symphonie Fantastique [musical], Leipzig, Breitkopf & Härtel, n.d. (ca. 1910).

Quelques mesures plus tard, c'est au tour de la petite clarinette en *mi bémol*, jouée par l'instrumentiste ayant la première voix, d'interpréter ce thème. À l'inverse de la première intervention qui doit être lointaine et *piano*, celle-ci est jouée *forte* par un instrument à la sonorité très présente et éclatante. Le thème reprend les notes et le phrasé mélodique initial mais est très différent par l'articulation, tout est détaché, et par le rythme répété sous forme de ritournelle, l'ajout des fioritures telles que les appoggiatures et les trilles amène également un mordant et une caricature du thème.

Cette utilisation radicalement différente de la clarinette mais aussi de la conception de la femme, toujours liée à une époque donnée et un statut des genres définit par des hommes, est étonnante et intéressante dans le contexte d'une évolution de la personnification féminine au cours du XIX^e siècle. Avant d'arriver au personnage de la prostituée dans le *Mandarin* de Bartók au siècle suivant, quelques autres exemples permettent d'étoffer la recherche avec des éléments très différents les uns des autres. Nous passerons de la *Psyché* de César Franck au solo virtuose de clarinette du *Coq d'Or*

de Rimsky-Korsakov, avec l'intermède suave déployant la clarinette dans un registre et un caractère très différent de la *Danse Arabe* dans le *Casse-Noisette* de Tchaïkovsky.

Le poème symphonique *Psyché*²⁹ est une forme qui rassemble plusieurs styles : symphonie dramatique, oratorio profane et tragédie antique dans une structure ternaire, exposition, péripétie et catastrophe. L'œuvre se base sur le principe cyclique et de transformation des thèmes et Franck s'appuie sur le mariage harmonie-timbre, chaque famille d'instrument ayant son rôle ; les cordes donnent l'effet diaphane d'apesanteur qui donne son caractère aérien à l'œuvre, ainsi que la densité polyphonique de l'orchestre. Des instruments avec des timbres atypiques sont également utilisés tels que le cor anglais et la clarinette basse, s'ajoutant aux solos expressifs de flûte, hautbois et clarinette³⁰. Franck mêle verbal et musical grâce à sa généralisation du sens expressif du thème-personnage.

Dès le début de l'œuvre, la première clarinette amène le thème principal du premier mouvement associé à Psyché en soliste. Elle entre à la fin de la troisième mesure, accompagnée seulement des cordes. L'ambiance planante est créée en grande partie par l'arythmie que provoquent les cordes en noires sur une mesure 6/8, alors que la clarinette joue, elle aussi, des noires mais à contre-temps, le tout donne un ensemble syncopé.

²⁹ *Psyché* est un poème symphonique pour orchestre et chœur composé par César Franck sur l'argument et le livret de Sicard et Fourcaud, inspiré du conte d'Apulée dans ses *Métamorphoses*, et dédié à Vincent D'Indy. La première audition eut lieu à la Société Nationale de Musique à Paris, le 10 mars 1888, sous la direction de César Franck. FAUQUET Joël-Marie, *César Franck*, Paris, Fayard, 1999 ; FAUQUET Joël-Marie, *César Franck. Correspondance*, Belgique, Mardaga, 1999 ; et TREVITT John et FAUQUET Joël-Marie, « Franck, César », dans *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10121> (page consultée le 8 février 2017).

³⁰ Voir FAUQUET Joël-Marie, *César Franck*, Paris, Fayard, 1999, p. 709.

2 Clarinettes en La $\flat$

Clarinette Basse en Si $\flat$

Cors { 1^{re} et 2^e en Mi
3^e et 4^e

Bassons { 1^{re} et 2^e
3^e et 4^e

2 Trompettes en Mi

2 Pistons en La

1^{re} et 2^e Trombones

3^e Trombone et Bass Tuba

Timbales Sol # Ré #

1^{re} Violons

2^{de} Violons

Altos

Violoncelles

1^{er} Solo
dolce.

Lento.
pp

pp

pp

pp

Figure 5 – Extrait de la partition directrice page 1. FRANCK César, *Psyché*. Fragments [musica], Paris, Le Bailly-Bornemann, 1900.

La clarinette émerge du fond sonore grâce à l'utilisation du registre *clairon*, qui lui donne une sonorité pure et élégante, et le phrasé est conjoint et *legato* ; elle est de nouveau utilisée de cette manière, comme dans les œuvres précédemment citées. Cette cellule de quatre mesures est utilisée à plusieurs reprises dans l'œuvre à la clarinette à partir de la mesure 60, ainsi que par d'autres instruments tels que la flûte et le hautbois. Le thème est ici associé à Psyché endormie, la douceur du sommeil de la jeune fille est représentée par cette hébétude de l'orchestre et la sonorité délicate dans une nuance *dolce* de la clarinette. L'instrument est de nouveau jugé propice à l'exploitation d'un

thème délicat, dans un registre très employé par les compositeurs du XIX^e siècle, car flatteur et plus aisé de jeu pour l'instrumentiste. L'association continue des personnages féminins avec cette forme de caractère et de sonorité ne peut se comprendre que dans le contexte de la vision de la femme dans la société occidentale du XIX^e siècle, même si de nombreuses exceptions viennent bousculer ces préjugés (exemples dans la *Symphonie Fantastique* de Berlioz vue précédemment et dans les œuvres étudiées par la suite).

L'instrument est parfois utilisé de manière radicalement différente, dans des registres moins usités, dans une recherche de timbre particulier. Les clarinettes ont souvent une place prépondérante dans les ballets de Tchaïkovsky, ainsi que les autres bois de l'orchestre, il utilise les timbres de manière ciblée. Dans la *Danse Arabe*, extrait de *Casse-Noisette*³¹, non liée à un genre ou un personnage, la clarinette apparaît ici uniquement pour la coloration de son timbre utilisé d'une façon particulière. En effet, à la différence des œuvres précédemment étudiées, Tchaïkovsky utilise la clarinette dans ses registres du *grave* et du *medium*, sans lui donner de solo propre mais en la mettant en avant uniquement pour quelques petits mélismes et de longues tenues. Le timbre de la clarinette, pouvant être très sobre dans la fluctuation (pureté sonore et non vibrant comme la flûte par exemple) tout en restant très riche harmoniquement, amène une chaleur et une impression de mystère tout à fait propice à créer une ambiance arabisante ou orientalisante.

³¹ *Casse-Noisette* est un ballet-féerie en deux actes et trois tableaux dont le livret est inspiré d'un récit d'Alexandre Dumas, tiré d'un conte féerique d'Hoffmann, et dont la musique fut composée par Piotr Ilitch Tchaïkovsky en 1892, il composa également une suite pour orchestre à partir de ce ballet durant la même année. WILEY Roland John, « Tchaïkovsky, Pyotr Il'yich », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592697.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051766> (page consultée le 6 avril 2019).

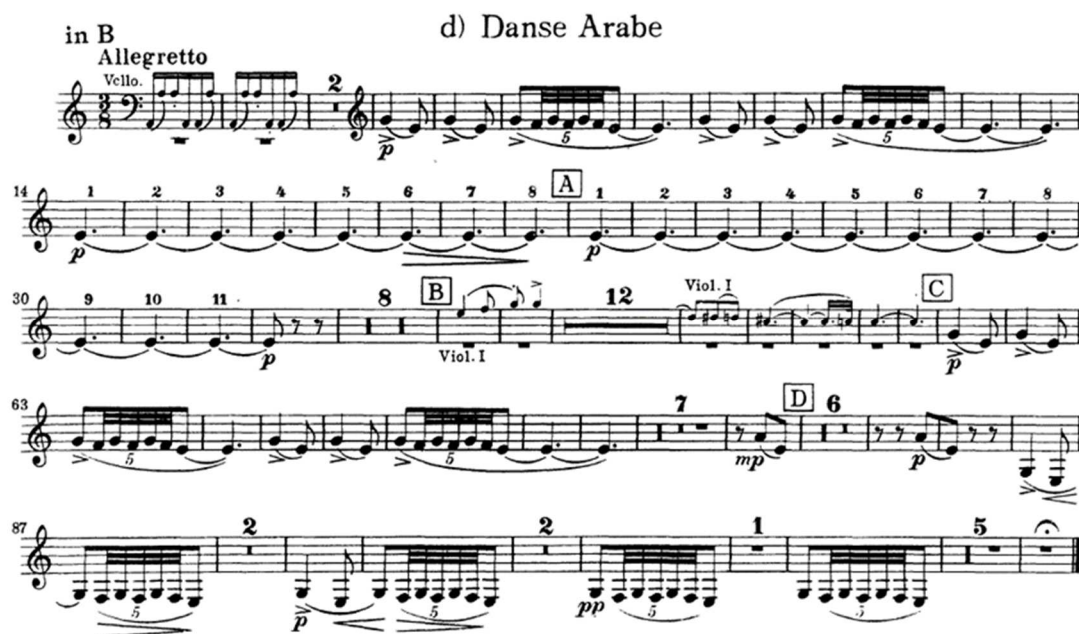


Figure 6 - Extrait de la partition de première clarinette, *Danse Arabe* complète. TCHAIKOVSKY Piotr Ilitch, *Casse-Noisette* suite [musical], Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910.

La *Danse Arabe* est liée à une chorégraphie interprétée par une danseuse et mettant en avant un caractère de sensualité et de mystère. La clarinette est utilisée dans le registre *medium* avec accents et mélisme pour ajouter à cette ambiance. Cette utilisation déploie un caractère suave associé au timbre de la clarinette qui sera également mis en avant dans le *Mandarin Merveilleux* de Bartók.

Associée, dans les œuvres précédemment citées, aux caractéristiques préjugées de la femme ainsi que de l'amour, la symbolique de la clarinette a cependant nettement évolué durant le XIX^e siècle. Le pouvoir, la force, la prestance deviennent également des attributs féminins, par exemple liés à la figure de la reine, comme c'est le cas dans l'opéra de Rimsky-Korsakov, le *Coq d'Or*.

Le *Coq d'Or*³² est un opéra datant du début du XX^e siècle témoignant d'une utilisation plus audacieuse dans la technique de la clarinette. L'instrument ne cesse de se perfectionner et permet des prouesses d'agilité non connues jusqu'alors.

³² Le *Coq d'Or* est un opéra conçu comme une fable théâtralisée composée d'un prologue, de trois actes et d'un épilogue. L'œuvre fut composée par Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov sur un livret de Vladimir Nikolayevich Bel'sky d'après le conte populaire en vers d'Alexander Sergeyevich Pushkin. L'opéra fut composé entre octobre 1906 et septembre 1907 mais fut censuré jusqu'après la mort du compositeur, le 21 juin 1908. La création eut lieu à Moscou au théâtre Solodovnikov le 24 septembre

La clarinette est utilisée en tant que soliste pour plusieurs interventions virtuoses reprenant le même motif chromatique et orientalisant tout au long de l'œuvre, qui se rattache au personnage de la reine et surtout à son entrée spectaculaire dans l'acte II. La première apparition de ce solo se fait dès le début de l'introduction. Ce même extrait est utilisé à l'identique dans la suite pour orchestre conçue de manière posthume.

La clarinette entre seule sur un fond sonore créé par les cordes, une première note longue surmontée d'un point d'orgue prépare la descente composée de chromatismes et de différents points d'appui, ce solo représente la première apparition de la reine de Chemakha lorsqu'elle sort de sa tente de manière majestueuse, elle commence à chanter à la fin des quatre mesures de clarinette. Cette annonce de la reine est un leitmotiv déjà apparu à de multiples reprises, dont le solo plus développé dans l'introduction. Cet extrait est développé sous la forme d'une note longue appuyée suivie d'une descente rapide (double ou triple-croches) en chromatisme amenant vers le second point d'appui, et ainsi de suite. Le solo de la mesure 19 (version suite pour orchestre) se base sur le même motif et le développe de manière plus longue et plus rapide (triple-croches) en raccourcissant les points d'appui à la même valeur rythmique que les notes composant le chromatisme rapide. Les points d'appui sont les quatre notes d'accord de septième diminuée répétées en boucle tout en passant à l'octave inférieure³³. Le développement chromatique descendant est interrompu par une note³⁴ remontant d'un ton et demi créant le mouvement de vague recherché et orientalisant.

1909. Une suite fut compilée après la mort du compositeur par Aleksandr Glazunov et Maksimilian Steinberg, jouée pour la première fois en 1913. TARUSKIN Richard, « Golden Cockerel, The », *Grove Music Online*. Oxford Music Online, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000007911> (page consultée le 7 avril 2019).

³³ Voir Figure 7 page suivante, notes encadrées en bleu.

³⁴ Voir Figure 7, notes entourées en rouge.



Figure 7 – Extrait partition de première clarinette de la suite pour orchestre, à partir de la mesure 19.
RIMSKY-KORSAKOV Nikolai, Le Coq d'Or, suite [musica], Moscou, P. Jurgenson, n.d. (ca. 1908).

Ce solo est demandé en clarinette en *la*, s'expliquant par une recherche de timbre plus rond et suave, malgré l'utilisation du registre suraigu qui aurait été trop éclatant sur la clarinette en *si bémol*. L'écriture virtuose de cet extrait requiert une connaissance technique de la gamme chromatique sur l'instrument ainsi que la possibilité mécanique de l'interpréter, le jeu de ce solo ne pouvait donc se réaliser que sur une clarinette de système moderne avancé. L'utilisation de la clarinette dans la recherche de timbre et la virtuosité témoigne de l'avancée de l'écriture pour l'instrument comme nous le découvrirons par la suite dans l'œuvre de Bartók.

Ces extraits de traités et d'œuvres jalonnant le XIX^e siècle permettent de dégager certains caractères récurrents associés à la clarinette et d'engager l'étude plus poussée des œuvres choisies de Mozart et Bartók dans l'optique du questionnement sur l'association de l'instrument avec un personnage féminin, l'évocation de celui-ci ou les caractères qui lui sont apposés. De cette manière, les derniers opéras de Mozart, dans lesquels son utilisation de la clarinette est en nette évolution et se fait toujours de façon ciblée et réfléchie, et qui se trouvent en parallèle du concerto le plus important des débuts du répertoire de la clarinette, ainsi que le pantomime de Bartók, le *Mandarin Merveilleux*, associant la clarinette au personnage de la prostituée dans une utilisation très virtuose et recherchée des différentes facettes de l'instrument, sont des pistes intéressantes à exploiter pour poursuivre.

II. Œuvres

A. Wolfgang Amadeus Mozart – Derniers opéras

1. *Don Giovanni*

a. Contextualisation

Don Giovanni est un opéra composé par Mozart sur un livret de Lorenzo Da Ponte, un *Dramma giocoso* en deux actes, créé le 29 octobre 1787 au Théâtre Nostitz à Prague. Il s'agit d'une commande du théâtre lui-même, car après l'immense succès des *Noces de Figaro*, le contrat signé pour cet opéra stipulait la création d'un deuxième. Le livret, écrit avec le compositeur lui-même, est inspiré de celui de Bertati¹. Celui de Da Ponte fait un retour vers le surnaturel et l'histoire première, un retour vers le tragique également tout en gardant le côté bouffe. La première de *Don Giovanni* devait avoir lieu le 14 octobre, mais l'écriture n'étant pas terminée, Mozart rejouera *Les Noces de Figaro* à la place ; l'ouverture de *Don Giovanni* sera même composée à la veille de la première durant la nuit. Quatre mois plus tard, Vienne ayant eu vent du succès de l'opéra à Prague, décide de le jouer également. Mozart doit alors adapter l'œuvre aux nouveaux interprètes, comme il était courant de le faire au Burgtheater. Il écrit « Dalla sua pace » pour l'interprète d'Ottavio, doit également écrire un nouvel air pour l'interprète de Elvira, rétablissant une équité entre les rôles féminins, ce sera « In quali eccessi – Mi tradi », et quelques autres aménagements. L'écriture du nouvel air de Elvira permet à Mozart de placer les clarinettes à l'avant-plan musical. La première viennoise a lieu le 7 mai 1788, mais le succès ne sera pas au rendez-vous tel qu'à Prague².

¹ Giovanni Bertati est un librettiste italien (1735 – 1815), dont le livret *Don Giovanni, o sia Il convitato di pietra*, servit de modèle à Da Ponte. PLATOFF John, « Bertati, Giovanni », *Grove Music Online*. Oxford Music Online, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002898> (page consultée le 11 avril 2019).

² NOIRAY Michel, *Don Giovanni : dramma giocoso in due atti / musique de Wolfgang Amadeus Mozart ; traduction française de Pierre Malbos, revue et complétée par Michel Noiray ; commentaire littéraire et musical de Michel Noiray*, coll. L'Avant-scène. Opéra ; 172, Paris, L'avant-scène, 1996 ; MASSIN Brigitte, *Guide des opéras de Mozart*, Paris, Fayard, 1991, p. 688 – 700.

b. Analyse

L'instrumentation de l'opéra *Don Giovanni* de W. A. Mozart contient deux clarinettes. Les autres vents sont également en couple exceptés les trombones au nombre de trois. Les clarinettes sont utilisées dans trois tons différents : en *la*, en *si bémol* et en *ut*.

Extraits incluant les clarinettes	Rôle
Ouverture	Rôle harmonique et accompagnateur avec les autres pupitres de l'harmonie.
N°3 Aria « Ah ! Chi mi dice mai ! »	Accompagnateur
N°9 Quatuor « Non ti fidar »	Soliste
N°11 Aria « Finch' han del Vino »	Accompagnateur
N°13 Finale, Adagio « Protegga il giusto cielo »	Soliste
N°15 Trio « Ah tacci ingiusto core »	Soliste
N°18 Aria « Vedrai, carino »	Accompagnateur
N°19 Sextuor « Sola, sol in buio loco »	Accompagnateur
N°21 Aria « Il mio tesoro intanto »	Soliste
N°21b Aria « Mi tradi, quell'alma ingrata »	Soliste
N°23 Rondo « Non mi dir, bel'idol mio »	Soliste
N°24 Finale	Majoritairement un rôle harmonique, quelques passages en-dehors et/ou solistes.

Les clarinettes ne jouent pas dans l'entièreté de l'opéra, le tableau ci-dessus reprend chacun des extraits contenant une ou deux clarinettes, la deuxième colonne détaillant en quelques mots leur rôle, alternant majoritairement entre un « simple » accompagnement s'insérant harmoniquement et/ou rythmiquement avec le reste de l'harmonie, et des interventions plus en-dehors ou solistes.

L'ouverture de l'œuvre commence avec deux clarinettes en *la*, comme spécifié sur la partition de première clarinette et sur le score dans des éditions modernes³, le manuscrit, par contre, ne spécifie pas le ton des clarinettes.

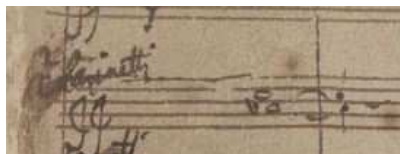


Figure 1 – Extrait Overture. MOZART Wolfgang Amadeus, Don Giovanni [musical], manuscrit, 1787, conservé à la Bibliothèque du Conservatoire National de Musique de Paris.

Les clarinettes se marient aux autres vents et n'ont pas de répliques solistes. Les registres utilisés sont surtout ceux du *clairon* et de l'*aigu*, c'est-à-dire l'ambitus le plus clair et sonore de la clarinette. L'utilisation de ces registres permet également une technique aisée ne demandant pas de sauts de douzième ou d'octave, les phrases sont assez conjointes. À la fin de l'ouverture il est demandé aux clarinettes de changer en *si bémol*. Les clarinettes jouent ensuite durant l'air d'Elvira, « Ah ! Chi mi dice mai ! ». De nouveau, leur rôle est accompagnateur et harmonique.

Les clarinettes n'interviennent plus jusqu'à la scène XI, numéro 9, où elles accompagnent le quatuor « Non ti fidar » formé de Don Giovanni, Elvira, Anna et Ottavio. Le rôle de la première clarinette se différencie de la deuxième et devient soliste pour certaines interventions. Celles-ci soulignent la ligne chantée en ayant un rôle soliste, souvent en duo avec les flûtes. Le premier motif alterne avec des montées conjointes en blanches soulignant le chant.



Figure 2 - Premier motif soliste de la première clarinette, mesure 10 du numéro 9 – scène XI. Partition de première clarinette éditions Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1968.

Le deuxième motif est composé de croches dans un mouvement de vague montante et descendante sur une mesure, pour lequel clarinette et flûte jouent en duo, toujours en accompagnement du chant. Leur ligne mélodique se calque ensuite sur la ligne chantée

³ Voir Annexes.

jusqu'à la fin. L'ambitus de la première clarinette se situe principalement dans le registre *clairon* donnant une sonorité délicate, légère et douce ; les phrasés rythmiques et mélodiques sont également à la recherche de cette ambiance, par des avancées mélodiques conjointes ou des arpèges développés, et des rythmes réguliers (plusieurs blanches ou plusieurs croches par exemple) majoritairement en *legato*. Durant ce quatuor, Donna Elvira raconte ses malheurs, causés par Don Giovanni, et tente de convaincre Donna Anna et Don Ottavio de ne pas lui donner leur confiance. Sous forme de quatuor mais dominé par la voix de Donna Elvira, ce qui explique en grande partie la présence des clarinettes, l'air est plus basé sur la description psychologique des personnages que sur l'action elle-même⁴.

Les clarinettes prennent une place soliste également dans la finale du premier acte, lors de l'adagio « *Protegga il giusto cielo* ». Dans cet air, Donna Anna et Don Ottavio demandent au ciel de protéger leur amour, alors que Donna Elvira lui demande de venger son amour trahi. Cet air est placé au centre du final et est un extrait hors du temps, un moment de musique pure avec disparition des cordes au profit de la seule présence des vents. L'attaque des voix se fait *a cappella* comme une prière même s'il s'agit d'un trio de chansons d'amour sonnante comme une sérénade pour instruments à vent⁵. Une première intervention de deux mesures en double-croche en arpèges dans le grave de l'instrument témoigne d'une utilisation toute autre de la clarinette par Mozart. Il utilisera cet élément dans son *Concerto pour clarinette* et son *Quintette pour clarinette*, ainsi que dans les opéras suivants comme nous le verrons par la suite. La deuxième intervention de la clarinette est amplifiée par des sextolets toujours en arpèges dans le grave. Ces interventions⁶, en plus d'être des moments importants pour le clarinettiste à l'époque de Mozart car elles demandaient une technique beaucoup plus pointue de l'instrument par rapport à ce qui a précédé dans l'œuvre, sont une demande d'utilisation beaucoup plus virtuose de l'instrument et un développement

⁴ NOIRAY Michel, *Don Giovanni : dramma giocoso in due atti / musique de Wolfgang Amadeus Mozart ; traduction française de Pierre Malbos, revue et complétée par Michel Noiray ; commentaire littéraire et musical de Michel Noiray, op. cit., p. 45.*

⁵ NOIRAY Michel, *Don Giovanni : dramma giocoso in due atti / musique de Wolfgang Amadeus Mozart ; traduction française de Pierre Malbos, revue et complétée par Michel Noiray ; commentaire littéraire et musical de Michel Noiray, op. cit., p. 63.*

⁶ Voir Figure 3 page suivante.

dans l'écriture pour la clarinette qui marquera le répertoire ultérieur. Cela permettait également de mettre en avant cette technique du grave et le son chaleureux de ce registre. La fin de l'*adagio* met encore en avant la clarinette pour la dernière intervention, à la suite du basson et du hautbois qui l'ont interprétée les deux mesures précédentes. Le reste du final place les clarinettes en *tutti* avec les autres bois dans un rôle concertant et/ou accompagnateur.



Figure 3 – Finale de l'acte I, Adagio. Extrait de la partition de première clarinette, mesures 251 à 272.
Edition Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1968.

Les clarinettes entrent durant la deuxième scène du second acte. Elles passent en clarinette en *la*, ce qui est bien indiqué sur le manuscrit.

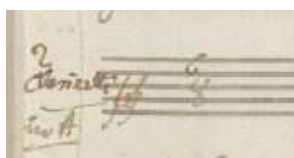


Figure 4 - Acte II, n°15. MOZART
Wolfgang Amadeus, Don Giovanni
[musical], manuscrit, 1787.

Le trio entre Donna Elvira, Don Giovanni et Leporello « Ah tacci ingiusto core », place la clarinette en soliste pour quelques petites interventions liées à la ligne chantée de

Donna Elvira. De nouveau, les interventions sont conjointes et *legato*, dans le registre *clairon*. La clarinette termine les phrases de Donna Elvira ; elle est *tacet* durant la partie centrale plus véhémement, et son intervention soliste en croches liées de la mesure 53 ramène le premier thème et le calme. De nouveau, le timbre des clarinettes est utilisé lors d'un air de Donna Elvira. Celle-ci est partagée entre le pardon qu'elle pourrait offrir à Don Giovanni et ne pas céder à la crédulité. Don Giovanni, quant à lui, utilise Leporello, pour tenter de piéger à nouveau Donna Elvira. La sensualité et la beauté de la musique sont caractéristiques de l'amour profond sous toutes ses formes que Donna Elvira porte à Don Giovanni, et sont contrastées avec la légèreté associée au séducteur⁷. Les interventions de la clarinette sont majoritairement en lien avec la ligne chantée. La voix de la deuxième clarinette est également différente de celle de la première et complète le phrasé. Le premier basson et la première clarinette sont en duo alors que le deuxième basson et la deuxième clarinette jouent la même phrase.



Figure 5 – Extrait de la partition de première clarinette, mesures 77 et 78 du numéro 15 de l'acte II. Édition Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1968.

Les clarinettes ne jouent plus ensuite jusqu'au numéro 18, l'air « Vedrai, carino » de Zerlina. La partition de clarinette met ici en avant un autre élément caractéristique de l'instrument et particulièrement des bois, la légèreté. La clarinette participe à plusieurs interventions solistes avec la flûte en *staccato* qui donne beaucoup de légèreté à la pièce. Tout en alternant avec certains phrasés liés, par exemple mesures 53 à 61. Les registres utilisés sont de nouveau le *clairon* et l'*aigu*, identiques à la voix de soprano féminine et permettant de la souligner à l'identique.

⁷ Voir NOIRAY Michel, *Don Giovanni : dramma giocoso in due atti / musique de Wolfgang Amadeus Mozart ; traduction française de Pierre Malbos, revue et complétée par Michel Noiray ; commentaire littéraire et musical de Michel Noiray, op. cit., p. 75 – 76.*

Dans la scène VII de l'acte II, numéro 19, la première clarinette joue quelques interventions solistes avec le basson et en réponse à celui-ci jusqu'à la mesure 27. Elle émerge en soliste pour une petite phrase de contrechant aux mesures 18 et 19.



Figure 6 - Extrait de la partition de première clarinette, mesures 18 et 19 du numéro 19 de l'acte II.
Edition Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1968.

Son rôle redevient accompagnateur dans le reste de l'extrait jusqu'à la scène VIII. Les interventions des clarinettes sont calquées à celles des autres instruments de l'harmonie qui restent accompagnateurs du chant.

Le numéro 21 « Il mio tesoro intanto », est un air chanté par Don Ottavio seul, dans lequel il promet de sécher les pleurs et venger Donna Anna. Dans cette partie, la clarinette prend un rôle plus aigu car il n'y a pas de flûtes ni de hautbois, le registre aigu est utilisé en plus du *clairon*. Elle est accompagnée lors de ses interventions solistes par le premier basson. Cet air requiert, de nouveau, délicatesse et légèreté dans les interventions ; seules les notes en *sforzando* dans l'aigu sont plus percutantes. La première clarinette et le premier basson présentent le thème avec les premiers violons, qui sera repris au chant par Ottavio à la huitième mesure. Par la suite, clarinette et basson utilisent la cellule de la troisième mesure, composée d'une noire doublement pointée liée à une double-croche et suivies de deux croches entre-coupées de demi-souffles, pour intervenir et ponctuer le chant. Ces petites interventions donnent de la légèreté, grâce aux croches en *staccato*, et complètent la phrase du chant.

N° 21 Aria
Andante grazioso

Clarinetto I,II in Sib/B
Fagotto I,II
Corno I,II in Sib alto/B hoch
Violino I
Violino II
Viola
DON OTTAVIO
Violoncello e Basso

Figure 7 – Extrait partition directrice page 358. MOZART Wolfgang Amadeus, Don Giovanni [musica], Kassel, Bärenreiter, 1968 (version digitale, Mozarteum Foundation Salzburg, 2006).

La clarinette est de nouveau utilisée dans les registres *clairon* et *aigu*, néanmoins le début du thème se développe dans la transition entre *medium* et *clairon*, ce qui engendre quelques difficultés pour le clarinettiste. Le passage de la clé de douzième se réalise entre le *la* et le *si medium*, la liaison parfaite est alors plus délicate. Le choix de cette tessiture s'explique pour le développement du thème au chant par une voix d'homme, les notes choisies ne le sont pas en fonction de la technique de la clarinette ou du basson.

Comme indiqué sur les partitions de clarinette, le numéro 21, scène X de l'acte II, comporte une variante *a* et une variante *b*, qui remplacèrent la première lors de la représentation de l'opéra à Vienne.

Le numéro 21b « Mi tradi, quell'alma ingrata » met clairement la clarinette en valeur dès le début.

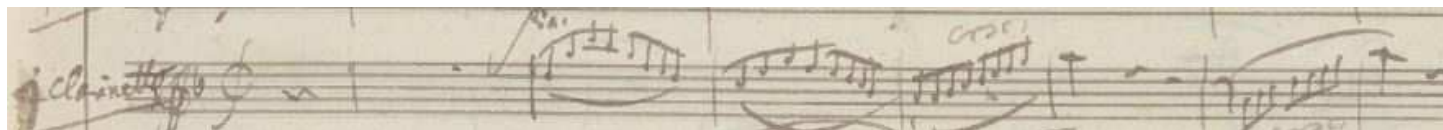


Figure 8 - Acte II, n°21b, portée de la clarinette. MOZART Wolfgang Amadeus, Don Giovanni [musica], manuscrit, 1787.

La clarinette entre à la deuxième mesure directement dans l'enchaînement du thème du chant, elle reprend la cellule mélodique à l'identique et ensuite la développe durant deux mesures⁸.

Figure 9 - Extrait partition directrice page 514. MOZART Wolfgang Amadeus, Don Giovanni [musica], Kassel, Bärenreiter, 1968 (version digitale, Mozarteum Foundation Salzburg, 2006).

La première mesure jouée est entièrement en soliste, la clarinette est rejointe ensuite par le basson sur la mesure suivante. Cette intervention apparaît de la même manière à chaque réapparition du thème au chant. Ces trois mesures sont composées de deux mesures de formes identiques mais transposées : intervalles de quarte et tierce pour la

⁸ Voir encadrés bleus et rouges de la Figure 9.

première mesure, et de deux tierces pour la deuxième, suivis d'une descente conjointe. La troisième mesure commence sur la fin de la descente précédente, la note est répétée pour enclencher la montée conjointe suivante en miroir. C'est ensuite cette montée conjointe qui est répétée à la mesure suivante pour habiller et accompagner le chant en le rejoignant sur son temps fort de fin de phrase et le ramenant sur le temps fort de la cellule suivante⁹. Les clarinettes alternent aux bassons et flûtes, pour ces montées ponctuelles qui, par leurs timbres placés seuls, amènent beaucoup de fraîcheur.

L'air est chanté par Donna Elvira seule, elle rend compte de la justice et la colère qui rattrapent Don Giovanni et se sent partagée entre le désir de vengeance et la pitié. Cet air est plus véhément, il reste moins dans la délicatesse que les autres airs utilisant les clarinettes. Néanmoins, les interventions de la clarinette sont toujours en *legato* dans le registre *clairon*, dépassant quelques fois vers l'aigu, pour des phrases délicates restant suffisamment conjointes pour garder l'homogénéité du son et de la colonne d'air. Le timbre de la clarinette se marie très bien à celui de Donna Elvira pour compléter et/ou introduire ces petites envolées. Le tout est lié à la tristesse du personnage mais aussi à la sensualité et l'amour qu'elle porte à son amant. Les différents instruments solistes permettent l'unité de la mélodie et sa continuité, ils sont utilisés dans le même objectif d'unification du sentiment exprimé¹⁰.

Les clarinettes reviennent au numéro 23, air « Non mi dir, bel'idol mio » chanté par Donna Anna. La spécificité de cet extrait est qu'il demande des clarinettes en *ut*. Cette partition pouvait être jouée avec le bon instrument ou le bon corps de rechange à l'époque de la création de l'œuvre mais requiert actuellement la transposition de la part des clarinettes. Le désir du compositeur dans ce choix d'instrument est un son plus éclatant et léger. Les clarinettes sont utilisées à deux, jouant à la tierce, elles terminent la phrase chantée ou la complètent par de petites interventions. Les registres dans lesquels elles évoluent sont le *clairon* et l'aigu, toujours en phrasés conjoints et *legato*. La forme de cet air est utilisée pour exprimer de manière grave des sentiments

⁹ Voir ronds et encadrés verts de la Figure 9.

¹⁰ Voir NOIRAY Michel, *Don Giovanni : dramma giocoso in due atti / musique de Wolfgang Amadeus Mozart ; traduction française de Pierre Malbos, revue et complétée par Michel Noiray ; commentaire littéraire et musical de Michel Noiray, op. cit., p. 97 – 99.*

compliqués et profonds. Il est divisé en deux parties, l'une lente et l'autre plus rapide. Le début est une déclaration d'amour cantabile qui est associé aux clarinettes et aux bois¹¹.

Tout comme pour le numéro 21, les bois : clarinette, flûte et basson accompagnés des premiers violons, présentent le thème de quatre mesures avant que le chant ne débute. La clarinette commence avec le basson la première mesure donnant le timbre doux désiré et est rejointe par la flûte au timbre plus présent ensuite.

The image shows a musical score for a 'Rondo' section, marked '16 Larghetto'. The score is for a full orchestra and a vocal soloist. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet in D (Clar. (in Do)), Bassoon (Fag.), Horn in F (Cor. (in Fa)), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Va.), Bass (D. A.), and Violoncello/Double Bass (Vc. e B.). The Clarinet and Bassoon parts are highlighted with a red box in the first four measures, and the Bass part is highlighted with a blue box in the fifth measure. The lyrics 'Non mi dir, bel -' are written under the Bass staff.

Figure 10 - Extrait partition directrice page 384. MOZART Wolfgang Amadeus, Don Giovanni [musica], Kassel, Bärenreiter, 1968 (version digitale, Mozarteum Foundation Salzburg, 2006).

Les clarinettes sont placées en alternance avec les autres bois, ou en duo avec le chant. Lorsqu'elle est placée en soliste, son timbre et son éclat sont mis en avant par l'absence des autres instruments. Le registre *aigu* principalement utilisé permet une plus grande aisance et liberté d'embouchure, il n'y a aucune contrainte technique et cela permet une liaison et un phrasé élégant et doux.

¹¹ Voir NOIRAY Michel, *Don Giovanni : dramma giocoso in due atti / musique de Wolfgang Amadeus Mozart ; traduction française de Pierre Malbos, revue et complétée par Michel Noiray ; commentaire littéraire et musical de Michel Noiray, op. cit., p. 105 – 106.*

La finale du second acte fait intervenir les clarinettes. Le début est un *tutti* dans lequel les vents sont regroupés. À partir de l'*allegro* de la mesure 47, les bois prennent plus d'importance car il n'y a une diminution sonore de l'orchestre. Hautbois, clarinettes et bassons entament seuls le thème. Il est intéressant de remarquer que la première clarinette tient une longue note sur plusieurs mesures alors que la deuxième clarinette joue le thème soliste avec le hautbois. Cela permet une mise en avant du registre *medium* de l'instrument attribué le plus souvent à la deuxième voix.

Figure 11 - Extrait partition directrice page 399. MOZART Wolfgang Amadeus, Don Giovanni [musica], Kassel, Bärenreiter, 1968 (version digitale, Mozarteum Foundation Salzburg, 2006).

La phrase suivante est reprise par la première clarinette et le premier hautbois tandis que la deuxième clarinette effectue des double-croches accompagnatrices dans le grave de l'instrument. Le *moderato* de la mesure 162 est un solo de clarinette. L'instrument est mis en avant principalement dans le *clairon* et l'*aigu* de nouveau.

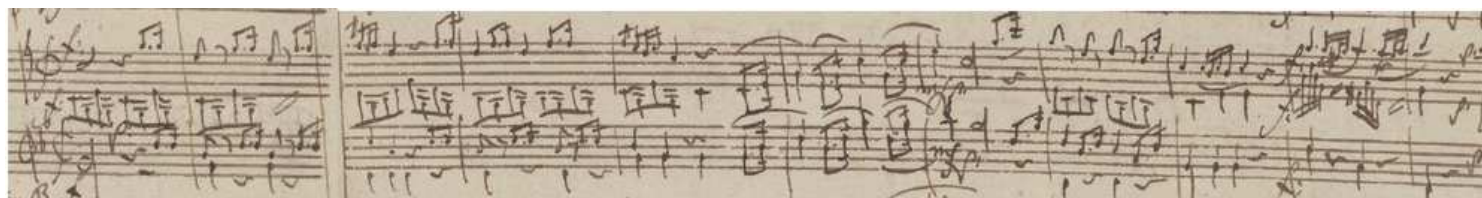


Figure 12 - Acte II, n°24 Final, solo de clarinette, portées des clarinettes et bassons. MOZART Wolfgang Amadeus, Don Giovanni [musica], manuscrit, 1787.

Le ton y est complètement différent de lors des autres utilisations de la clarinette, le thème est espiègle, joyeux et comique ; ce passage est chanté par Don Giovanni et

Leporello, il s'agit ici d'un air humoristique et joyeux qui souligne, au niveau de l'action, le jeu de Don Giovanni découvrant Leporello mangeant son propre banquet. Ce solo est très différent des autres, la clarinette interprète un phrasé rythmique léger, détaché, moins conjoint et dont l'ambitus est élargi du *medium* au *suraigu*. Le rythme en « saute-croche », c'est-à-dire croche pointée et double-croche, contribue à l'effet pétillant recherché, les croches suivies d'un demi-soupir sont préférées aux noires et allègent encore le phrasé. La clarinette soliste est soutenue par des croches aller-retour dans le grave à la deuxième clarinette. Le phrasé rythmique est beaucoup plus recherché et compliqué que dans les autres interventions solistes de la clarinette. La technique demandée est alors également plus poussée. La phrase est ponctuée d'appoggiatures et de trilles suivis de triple-croches, qui signifient une habileté technique de l'instrument pour un clarinettiste jouant sur instrument datant de la fin du XVIII^e siècle. Le dialogue entre Leporello et Don Giovanni est composé de petites interventions ponctuelles qui laissent surtout la place au solo de clarinette qui prend le dessus sur l'espace chanté.

Ensuite, le rôle des clarinettes n'est plus soliste jusqu'à la fin de l'opéra, elles interviennent avec les autres bois, surtout dans un rôle accompagnateur et de coloration des accords.

Ce solo reste isolé dans l'œuvre car les autres airs utilisant des clarinettes sont des passages doux et/ou relativement lents ayant attrait à souligner le texte et l'action dramatique ou amoureuse, par exemple avec l'air séducteur « Vedrai, carino » chanté par Zerlina, ou l'air « Sola, sol in buio loco ». La clarinette, par sa tessiture et son timbre, est donc souvent associée aux voix de femmes, ainsi qu'en lien avec l'action et le texte de l'opéra. Elle n'est jamais présente pour les scènes de séduction ou de fourberie de Don Giovanni par exemple, sa sonorité est incluse lors des airs d'amour véritable, et majoritairement pour sa douceur (malgré quelques exceptions citées plus haut).

Le rôle de la clarinette progresse et évolue en prenant de plus en plus d'ampleur au fur et à mesure du déroulement de l'opéra. L'utilisation première et principale est celle d'accompagnatrice mêlée aux autres bois dans une recherche de timbre et de couleur sonore. Elle est souvent mêlée aux flûtes et aux bassons, plusieurs parties solistes se

réalisent en duo avec le premier basson. La partie de deuxième clarinette est très intéressante également, elle complète tant rythmiquement que dans le domaine sonore des registres la première voix. Les exemples les plus parlants se situant dans le numéro 24 final de l'acte II. Mozart utilise à plusieurs reprises le couple clarinette-basson pour présenter les quelques premières mesures d'un thème avant de faire entrer le chant. Dès le numéro 3, le personnage de Donna Elvira est associé à la tonalité de *mi bémol* et à la couleur chaleureuse des clarinettes. Par la suite, les clarinettes sont associées et/ou utilisées avec les personnages ou pour les évoquer. Même lorsque leur rôle est moins en-dehors, elles sont significatives par leur présence, par exemple dans le numéro 18, « Vedrai, carino », air qui révèle une Zerlina plus sage et généreuse, vouant un véritable amour à Masetto et n'étant plus dans l'artifice ou la légèreté comme précédemment¹².

L'acte II présente la clarinette dans un rôle soliste alors qu'elle était plutôt accompagnatrice dans l'acte I. Cette émergence de la clarinette est importante, il est intéressant de montrer le parallèle pouvant être fait avec le choix de son utilisation en fonction de l'air chanté et du déroulement de l'action. Les extraits durant lesquels les clarinettes interviennent sont des airs à caractère plutôt *dolce* et dans des nuances moyennes ou faibles, à l'exception des finales des deux actes.

¹² Voir NOIRAY Michel, *Don Giovanni : dramma giocoso in due atti / musique de Wolfgang Amadeus Mozart ; traduction française de Pierre Malbos, revue et complétée par Michel Noiray ; commentaire littéraire et musical de Michel Noiray, op. cit., p. 27 et 84.*

2. *Così fan tutte*

a. Contextualisation

Così fan tutte ossia La Scuola degli amanti, traduit *Elles font toutes de même, ou l'Ecole des amants*, est un opéra buffa en italien de deux actes, K. 588, composé par Mozart sur un livret de Lorenzo Da Ponte, et créé à Vienne au Burgtheater le 26 janvier 1790. *Così fan tutte* fut composé dans la vague de succès des *Noces de Figaro* qui avaient été reprises peu de temps auparavant à Vienne. Le succès fut mitigé et les représentations interrompues un certain temps par le décès de l'empereur d'Autriche Joseph II¹³. L'opéra s'insère dans le goût du XVIII^e siècle pour les paris fictifs basés sur la nature et les sentiments humains. Le livret n'est pas une adaptation ou inspiration, c'est une œuvre originale de Da Ponte. Une première spécificité de cet opéra est l'utilisation spécifique des timbres et des couleurs sonores, surtout celles des bois, avec un but recherché précis (par exemple les flûtes gazouillantes discréditant les lamentations des filles)¹⁴.

¹³ L'empereur Joseph II décéda le 20 février 1790. NOIRAY Michel, *Così fan tutte : comédie en deux actes / livret de Lorenzo da Ponte ; musique de Wolfgang Amadeus Mozart ; traduction française et notes de Pierre Malbos ; commentaire littéraire et musicale de Michel Noiray*, coll. L'Avant-scène. Opéra ; 131 - 132, Paris, L'avant-scène, 1990.

¹⁴ NOIRAY Michel, *Così fan tutte : comédie en deux actes / livret de Lorenzo da Ponte ; musique de Wolfgang Amadeus Mozart ; traduction française et notes de Pierre Malbos ; commentaire littéraire et musicale de Michel Noiray*, op. cit.; MASSIN Brigitte, *Guide des opéras de Mozart*, op. cit., p. 799 – 805.

b. Analyse

Pareillement à *Don Giovanni*, l'opéra *Così fan tutte* ne place pas les clarinettes dans l'entièreté de l'œuvre. Elles sont absentes durant plusieurs scènes et numéros. De nouveau, elles sont incluses dans l'ouverture et les finales de manière non significative, elles sont en *tutti* avec les autres bois et/ou vents.

Extraits incluant les clarinettes	Rôle
Ouverture	Harmonique/ Accompagnement
N°4 Duetto « Ah, guarda sorella »	Soliste
N°6 Quintetto « Sento, oh Dio, ... »	Accompagnement
N°7 Duetto « Al fato dan legge »	Accompagnement
N°8a Quintetto « Di scrivermi ogni giorno »	Soliste
N°10 Terzettino « Soave sia il vento »	Soliste
N°13 Sestetto « Alla bella Despinetta »	Soliste
N°14 Aria « Come scoglio »	Soliste
N°17 Aria « Un'aura amorosa »	Accompagnement
N°18 Finale	Accompagnement
N°21 Duetto con coro « Secondate, ... »	Soliste
N°23 Duetto « Il core vi dono »	Soliste
N°25 Rondo « Per pietà, ben mio, ... »	Soliste
N°27 Cavatina « Tradito, schernito »	Soliste
N°28 Aria « E amore un ladroncello »	Soliste
N°31 Finale	Extraits solistes et rôle harmonique/accompagnement

Tout comme pour *Don Giovanni*, les clarinettes sont présentes durant environ la moitié de l'œuvre, la différence notable est, ici, qu'elles ont un rôle assez présent dans les airs qu'elles jouent. Elles sont placées en avant seules ou avec les autres bois, présentent le thème et/ou accompagnent la voix chantée. Leur importance croît au fur et à mesure de l'avancée dans l'opéra.

La première intervention soliste apparaît dans le duo numéro 4 « Ah, guarda sorella », les clarinettes énoncent le thème, accompagnées des bassons durant quatre mesures, celui-ci est ensuite repris par le chant. Cette formulation est également apparue à plusieurs reprises dans *Don Giovanni*. L'absence des flûtes et hautbois permet aux clarinettes de prendre la voix la plus aigües avec le soutien dans le grave des deux bassons. Ce schéma est repris pour la deuxième partie *Allegro*, durant laquelle la première clarinette souligne la voix chantée durant quelques mesures complètement seule, le reste de l'orchestre ne jouant pas¹⁵.

The image shows a musical score for Mozart's *Così fan tutte*. The score is for measures 100 to 103. The instruments shown are Clarinet in La (Clar. in La), Bassoon (Fag.), Violin I (V.I.), Violin II (V.II.), Viola (Va.), Flute (Fiord.), Soprano (Dor.), and Bassoon (Vc. e B.). The Clarinet in La part is highlighted with a red box, and the Soprano part is highlighted with a blue box. The lyrics are: "Se que-sto mio co-re mai can-gia de-si-o, A-mo-re mi fac-cia vi-ven-do pe-nar". The tempo is marked "Allegro".

Figure 13 - Extrait partition directrice page 56. MOZART Wolfgang Amadeus, *Così fan tutte* [musica], Kassel, Bärenreiter, 1991 (version digitale, Mozarteum Foundation Salzburg, 2006).

Cet air est demandé sur clarinette en *la* alors que l'ouverture était jouée sur clarinette en *ut* (partition transposée et jouée sur clarinette en *si bémol* actuellement). Ce duo

¹⁵ Voir Figure 13, la voix de première clarinette encadrée en rouge est identique à la partie chantée encadrée en bleu, elles sont seules durant quatre mesures.

permet la présentation des personnages féminins dans l'action, le choix de l'instrumentation est alors significatif.

La clarinette intervient ensuite en soliste dans le numéro 8a, le quintette « Di scrivermi ogni giorno », de manière très courte. Elle ne joue que 13 mesures, durant lesquelles elle suit exactement la ligne chantée de Fiordiligi, le chant et la clarinette ont de nouveau quelques mesures tout à fait seuls. Mozart demande pour ce duo voix-clarinette l'utilisation de la clarinette en *ut*, la même ligne mélodique jouée transposée sur clarinette en *la* par exemple n'aurait en effet pas eu le même timbre aigu et léger, s'identifiant le mieux à la voix de Fiordiligi lors de ce phrasé. L'air est celui de la séparation des couples, qui se jurent amour et fidélité, et se disent leur déchirement de devoir se quitter, la clarinette apparaît de nouveau dans un air tendre et amoureux.

Dans le numéro suivant, le trio « Soave sia il vento », l'utilisation de la clarinette est également associée à la voix chantée, mais de manière doublée. Les deux clarinettes en *la* suivent chacune une voix de femme : la première clarinette est de nouveau associée à Fiordiligi, et la deuxième clarinette suit la voix de Dorabella¹⁶.

The image shows a musical score excerpt from Mozart's 'Così fan tutte' (Act 2, No. 16). The score is for a quintet. The instruments shown are Clarinet I (in La), Clarinet II (in La), Bassoon (Fag.), Violin I (V.I.), Violin II (V.II.), Viola (Va.), Fiordiligi (labeled 'Fiord.'), Dorabella (labeled 'Dor.'), Alfiere (labeled 'D. Alf.'), and Cello/Double Bass (Vc. e B.). The clarinet parts are highlighted with a red box, and the vocal parts are highlighted with a blue box. The lyrics are: 'l'on - da, ed o - gni e - le - men - to be - ni - gno ri - spon - da ai no - stri de -'. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is 'Allegretto'. The score is from the 1991 edition by Kassell, Bärenreiter, and the 2006 digital version by Mozarteum Foundation Salzburg.

Figure 14 - Extrait partition directrice page 110. MOZART Wolfgang Amadeus, *Così fan tutte* [musica], Kassell, Bärenreiter, 1991 (version digitale, Mozarteum Foundation Salzburg, 2006).

¹⁶ Voir Figure 14, les voix de clarinettes sont encadrées en rouge et les voix de femmes en bleu, la première clarinette correspond à Fiordiligi et la deuxième à Dorabella.

L'utilisation de la clarinette en *la*, cette fois, se comprend par le timbre délicat et plus chaleureux recherché même dans un registre aigu.

De même pour le sextuor « Alla bella Despinetta », les deux clarinettes se calquent aux voix de femmes. Le timbre plus vif et enlevé de cet extrait requiert l'utilisation des clarinettes en *ut*. Dans le numéro 14, air « Come scoglio » chanté par Fiordiligi seule, les clarinettes sont clairement utilisées uniquement lors des passages tendres, elles ramènent au calme et à la douceur, en contraste avec l'utilisation des cuivres donnant un effet *marcatto* et majestueux.

Dans le second acte, le duo avec chœur « Secondate, aurette amiche » numéro 21 donne un rôle important aux clarinettes, et aux vents graves plus largement. En effet, l'orchestre est réduit à un trio de pupitres de l'harmonie, les clarinettes sont accompagnées des deux bassons et des deux cors. La couleur de cet ensemble est très intimiste, les trois timbres se mariant facilement, mieux par exemple qu'avec les flûtes et hautbois ou les autres cuivres. Cette sérénade ne fait pas qu'énoncer quelques mesures de thème, elle prend place durant les 24 premières mesures comme pièce à part entière et se termine sur un point d'orgue permettant la reprise du thème avec les chanteurs. Le thème et l'ambiance mettent encore une fois particulièrement la couleur tendre du son des clarinettes en avant, l'action recherche ici la douceur et le recueillement. Les registres *clairon* et *aigu* sont les plus utilisés chez la clarinette, l'associant à la voix de soprano, ainsi que pour sa couleur tendre et « féminisée ». Le temps ternaire utilisé et les phrasés longs et *legato* favorisent encore l'esprit recherché. Cette sérénade est intéressante car Mozart utilise des motifs qui se retrouvent dans toutes ses compositions pour la clarinette : thème présenté par les deux clarinettes à la tierce et, surtout, l'accompagnement, durant quatre mesures, en double-croches dans le registre grave construit avec une note grave et un aller-retour en tierce typique¹⁷. Ce motif se retrouvait déjà dans *Don Giovanni*, il est aussi très important dans le *Concerto pour clarinette* et le *Quintette*.

¹⁷ Voir Figure 15 page suivante.

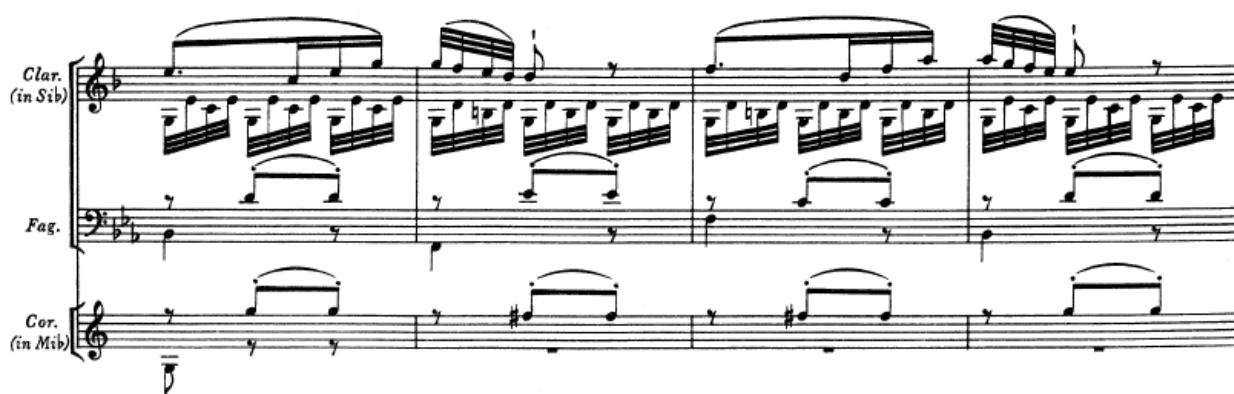


Figure 15 - Extrait partition directrice page 349. MOZART Wolfgang Amadeus, *Così fan tutte* [musica], Kassel, Bärenreiter, 1991 (version digitale, Mozarteum Foundation Salzburg, 2006).

Les deux interventions suivantes des clarinettes, le duo « Il core vi dono » et le rondo « Per pietà, ben mio, perdona », reprennent les modèles déjà utilisés : soutien de la ligne chantée à l'identique et quelques petites interventions solistes déclinant le thème, le tout pour apporter couleur et timbre. Le duo est celui de la première séduction, il s'agit de douceur et de désir même si l'amour véritable n'est pas présent. Le rondo de Fiordiligi est l'air le plus long de l'opéra, c'est également le seul chanté pour soi-même par un personnage, et il est très virtuose. Les instruments à vent sont omniprésents, ils accompagnent et présentent les thèmes. Il s'agit d'un air reflétant la détresse du personnage face à sa capitulation imprévue, elle qui avait vanté la fidélité et l'amour profond depuis le début¹⁸.

La cavatine (numéro 27) « Tradito, schernito » met en avant la clarinette pour une intervention reprenant le thème du chant, accompagnée d'une deuxième voix de clarinette et des bassons. Ce motif est *legato* et dans le registre aigu, ce qui crée une différenciation avec le même thème chanté par Ferrando dans une tessiture masculine sonnant dès lors à l'octave inférieure. Même lors de sa présence avec un personnage masculin, la clarinette ne se calque pas sur le registre masculin et reste dans un ambitus sonore associé à la voix de femme.

¹⁸ Voir MASSIN Brigitte, *Guide des opéras de Mozart*, op. cit., p. 820.

L'air suivant, numéro 28, « E amore un ladroncello », place la clarinette en soliste dès le début. Cet air léger est chanté par Dorabella, le thème est exposé par la première clarinette sur un rythme sautillant de sicilienne accompagnée de nouveau par la deuxième clarinette et les bassons, il est ensuite repris au chant. La clarinette suit ensuite la ligne chantée à l'identique à l'exception de quelques petites interventions en *tutti* des vents. Un autre élément intéressant est placé par Mozart dans la voix de deuxième clarinette, en effet celle-ci reprend de nouveau un motif d'alternance dans le grave¹⁹.

The image shows a musical score for Mozart's 'Così fan tutte'. The staves are labeled: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Clar. (in Sib) (Clarinet in B-flat), Fag. (Bassoon), Cor. (in Sib. alto) (Cor Anglais in B-flat alto), and Dor. (Soprano). The Clarinet part is highlighted with a red box. The lyrics are: 'mo - re un la - dron - cel - lo, un ser - pen - tel - lo è a - mor ———. Ei to - glie e dà — la'.

Figure 16 - Extrait partition directrice page 461. MOZART Wolfgang Amadeus, *Così fan tutte* [musica], Kassel, Bärenreiter, 1991 (version digitale, Mozarteum Foundation Salzburg, 2006).

Lors du final de l'acte II, les clarinettes n'interviennent qu'à partir de l'*Andante* mesure 63. D'abord en soutien de la ligne chantée féminine, les clarinettes accompagnées de bassons entament ensuite une petite mélodie simple et légère, qui ne peut que rappeler le solo du final du deuxième acte de *Don Giovanni*. Teinté d'ironie et d'une apparente simplicité, considéré comme une musique d'accompagnement comme celle qui accompagnait le repas final de Don Giovanni et Leporello avant l'arrivée du Commandeur, cet extrait apparaît pour divertir et met en exergue le manque de profondeur de l'action. Les clarinettes y interprètent deux petits solos : le premier, avec

¹⁹ Voir Figure 16, les parties de clarinettes sont encadrées en rouge, la partie de deuxième clarinette décrite placée en-dessous de la première voix.

les deux bassons, est composé d'une rythmique appuyant l'aspect de la bouffonnerie avec *sforzando* sur les premiers temps, des notes répétées *staccato* et un rythme de saute, le tout harmoniquement très simple et horizontal. Ce motif de quatre mesures est repris au chant, et est suivi d'une nouvelle cellule de quatre mesures reprenant le rythme du thème : noire pointée suivie de croches en *legato*, revenant à une délicatesse contrastant fortement avec ce qui précédait ainsi qu'avec le deuxième solo des clarinettes suivant. Celui-ci est composé de quatre mesures identiques, la première clarinette fait un petit aller-retour, montée en double-croches conjointes et descentes en croches disjointes, pendant que la deuxième clarinette reprend, pour la troisième fois, le sinueux fond sonore du registre grave composé de l'alternance en double-croches entre les notes d'accord et une note répétée²⁰.



Figure 17 - Extrait partition directrice page 523. MOZART Wolfgang Amadeus, *Così fan tutte* [musica], Kassel, Bärenreiter, 1991 (version digitale, Mozarteum Foundation Salzburg, 2006).

Par la suite, les clarinettes n'ont plus un rôle significatif, elles participent aux tuttis ou accompagnent les voix chantées.

Plus encore que dans *Don Giovanni*, Mozart place les clarinettes de manière ciblée dans des airs majoritairement délicats et mettant en scène les personnages féminins. Elles sont le plus souvent associées aux bassons, le timbre est plus travaillé et recherché également dans le registre grave avec l'utilisation de la deuxième clarinette dans des motifs d'accompagnement que Mozart associa à de nombreuses reprises à l'instrument. Elles sont calquées dans chaque morceau à une voix féminine, principalement à celle de Fiordiligi, à l'unisson avec celle-ci, dans le but de lui donner un soutien ainsi qu'une profondeur et une chaleur de timbre supplémentaire.

²⁰ Voir Figure 17.

3. *La Flûte Enchantée*

a. Contextualisation

La Flûte Enchantée, titre original *Die Zauberflöte*, est un opéra allemand en deux actes, K. 620, composé par Mozart, sur un livret d'Emanuel Schikaneder, créé au Theater auf der Wieden à Vienne le 30 septembre 1791. L'écriture de l'opéra *La Flûte Enchantée* commença au printemps 1791 lorsque Mozart reçut la commande de son ami acteur, et frère maçon, Emanuel Schikaneder. Celui-ci écrivit le livret et se réserva le rôle de Papageno. Mozart fut interrompu dans l'écriture par la commande anonyme du *Requiem* et celle de l'opéra *La Clémence de Titus*, commandé pour le couronnement de Léopold II. Il termina donc quelques numéros et l'ouverture à la veille de la première représentation en septembre 1791. Mozart appela son œuvre « Grand Opéra », mais elle a les caractéristiques du *Singspiel* en allemand, dont les récitatifs sont parlés et non chantés. *La Flûte Enchantée* est un opéra comportant plusieurs niveaux de lecture, il s'agit d'un conte féérique, mais aussi d'une œuvre initiatique liée à la franc-maçonnerie. Plusieurs œuvres de Mozart peuvent se comprendre dans un contexte franc-maçonique, surtout celles de la fin de sa vie, dont ses compositions pour la clarinette : le *Concerto pour clarinette*, et le *Quintette pour clarinette et cordes* composés pour son ami également franc-maçon Anton Stadler. *La Flûte Enchantée* ne porte pas tant la marque du *Concerto* et de Stadler que l'opéra suivant, *La Clémence de Titus*, mais il y inclut déjà les cors de basset, et place les clarinettes à bon escient dans l'œuvre²¹.

²¹ Voir HALBREICH Harry, *La flûte enchantée : opéra allemand en deux actes K.620 / musique de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ; livret intégral d'Emanuel Schikaneder ; nouvelle traduction française de Françoise Ferlan ; commentaire littéraire et musical de Harry Halbreich*, coll. L'Avant-scène. Opéra ; 196, Paris, L'avant-scène, 2000 ; MASSIN Brigitte, *Guide des opéras de Mozart*, op. cit., p. 966 – 970.

b. Analyse

De même que pour les opéras précédemment cités, les clarinettes ne sont pas utilisées dans l'entièreté de l'œuvre. Elles sont présentes durant l'ouverture, les finales des actes et certains numéros. Les clarinettes sont principalement utilisées en *si bémol* et en *ut*, le second acte voit également l'apparition des cors de basset en *fa*.

Extraits incluant les clarinettes	Rôle
Ouverture	Harmonique/accompagnement
N°1 Introduction	Harmonique/accompagnement
N°3 Arie « Dies Bildnis ist ... »	Harmonique/accompagnement et interventions solistes
N°5 Quintett « Hm ! Hm ! ... » - Andante	Soliste
N°7 Duett « Bei Männern ... »	Harmonique/accompagnement
N°8 Finale	Harmonique/accompagnement
N°9 Marsch der Priester	Harmonique/accompagnement et utilisation du timbre
N° 10 Arie mit chor.	Harmonique/accompagnement et utilisation du timbre
N°11 Duett « Bewahret euch vor ... »	Harmonique/accompagnement
N°13 Arie « Alles fühlt der liebe ... »	Harmonique/accompagnement
N°21 Finale	Soliste

L'ouverture et le premier numéro placent les clarinettes avec les autres bois, ils sont assez présents et le timbre léger est accentué par les rythmes sautés et l'utilisation d'un registre aigu. Durant le premier numéro introductif, les clarinettes et les flûtes accompagnent les voix féminines des trois dames. Elles sont dès le début de nouveau associées à des voix de femmes. Les clarinettes sont en *si bémol*, les registres utilisés sont principalement le *clairon* et l'*aigu*.



Figure 18 - MOZART Wolfgang Amadeus, Die Zauberflöte [musica], manuscrit, 1791, p.9.

Le numéro 3 est un air chanté par Pamino, « Dies Bildnis ist bezaubernd schön », les clarinettes y ont un rôle accompagnateur mais ressortant de la masse sonore car elles répondent au chant par des petites interventions seules ou avec les bassons. Cet air comprend une harmonie restreinte aux clarinettes, bassons et cors, accompagnés des cordes. Les clarinettes ont dès lors le rôle de la voix aigüe dans l'accompagnement.

Le premier rôle réellement soliste pour les clarinettes apparaît dans le numéro 5, le quintette « Hm ! Hm ! Hm ! Hm ! », dans lequel elles jouent à partir de l'*Andante* mesure 214. Accompagnées des violons en *pizzicati*, elles forment un trio avec le premier basson dont l'entrée est décalée d'une mesure. Cette cellule introductive du thème de quatre mesures est répétée une deuxième fois avec l'entrée des voix de femmes à l'unisson avec les clarinettes²². La partie de basson étant associé à la troisième voix de femme.

Figure 19 - Extrait partition directrice page 109. MOZART Wolfgang Amadeus, Die Zauberflöte [musica], Kassel, Bärenreiter, 1970 (version digitale, Mozarteum Foundation Salzburg, 2006).

²² Voir Figure 19. La cellule de quatre mesures interprétées par les clarinettes est encadrée en rouge et l'entrée des voix de femmes en bleu.

Par la suite, cette même cellule est reprise par les bassons accompagnant les voix d'hommes de Pamino et Papageno²³. La différenciation entre les parties instrumentales et chantées se situe au niveau du rythme, les instruments jouent des notes tenues alors que les chanteurs interprètent des notes courtes pour la nécessité du texte. L'association entre les personnages féminins et les clarinettes, et les bassons avec les personnages masculins, est claire ; cette formule a déjà été utilisée à maintes reprises par Mozart dans les opéras précédents.

²³ Voir Figure 20 page suivante. Les voix de clarinettes et de femmes sont encadrées en rouge, celles des bassons et des hommes en vert.

220

Clar. (in Sib)

Fag.

V. I

V. II

1. D.

2. D.

3. D.

schwe - beneuch auf eu - rer Rei - se. Sie wer - den eu - re Füh - rer sein, folgt ih - rem Ra - te

schwe - beneuch auf eu - rer Rei - se. Sie wer - den eu - re Füh - rer sein, folgt ih - rem Ra - te

schwe - ben euch auf eu - rer Rei - se. Sie wer - den eu - re Füh - rer sein, folgt ih - rem Ra - te

225

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sib alto)

V. I

V. II

Va.

1. D.

2. D.

3. D.

ganz al - lein. Sie wer - den eu - re

ganz al - lein. Sie wer - den eu - re

ganz al - lein. Sie wer - den eu - re

TAMINO sotto voce

PAPAGENO sotto voce

Drei Knäb - chen, jung, schön, hold, und wei - se um - schwe - ben uns auf uns - rer Rei - se?

Drei Knäb - chen, jung, schön, hold, und wei - se um - schwe - ben uns auf uns - rer Rei - se?

Vc. e B.

Figure 20 - Extrait partition directrice page 110. MOZART Wolfgang Amadeus, Die Zauberflöte [musica], Kassel, Bärenreiter, 1970 (version digitale, Mozarteum Foundation Salzburg, 2006).

Le désir d'épurer l'orchestration dans le début de l'*Andante* se remarque plus clairement encore sur le manuscrit de Mozart.



Figure 21 - MOZART Wolfgang Amadeus, Die Zauberflöte [musica], manuscrit, 1791, p. 123.

Le numéro suivant incluant des clarinettes et la finale du premier acte ne reprennent pas d'interventions significatives, elles sont accompagnatrices et utilisées pour leur timbre.

Le premier numéro de l'acte II est uniquement instrumental, il s'agit d'une marche. Le numéro 10 suivant est un *aria con coro* qui inclue la voix de Sarastro en plus du chœur. Ces deux extraits sont emblématiques car il s'agit de la première apparition du cor de basset dans les opéras de Mozart. Il les utilise ici dans une ambiance recueillie avec d'autres instruments peu utilisés : les trombones.

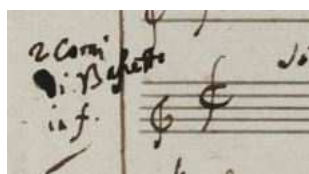


Figure 22 - Début acte II. MOZART Wolfgang Amadeus, Die Zauberflöte [musica], manuscrit, 1791.

Son écriture pour les cors de basset est très différente de celle choisie pour les clarinettes. Leur rôle est tout à fait harmonique, l'instrument n'est pas mis en avant par un rôle soliste. Ils sont utilisés principalement pour leur timbre²⁴.

Les numéros suivants, 11 et 13, requièrent des clarinettes en *ut*, cela est justifié par le timbre plus léger et perçant, pouvant mieux se mêler aux flûtes et hautbois, qui est recherché. Leur rôle est minime, elles interviennent très peu.

Elles ne réapparaissent ensuite que pour le final de l'acte II. Après leur longue absence, elles reviennent en tant que solistes pour le début de ce final. Les dix premières mesures comportent un orchestre réduit aux couples de clarinettes, bassons et cors, qui présentent le thème²⁵, ensuite repris par le chant. Cet extrait est chanté par les trois garçons et Pamina, les clarinettes en tant que solistes sont associées aux voix aigües.

The image displays a musical score for three woodwind parts: Clarinetto I, II in Sib/B; Fagotto I, II; and Corno I, II in Mib/Es. The notation is in 2/4 time. The Clarinetto part features a melodic line with various dynamics including *sotto voce*, *f*, and *p*. The Fagotto part provides harmonic support with *sotto voce* and *a 2* markings. The Corno part also features *sotto voce* and *sfp* markings. The score is presented in a clean, professional layout with clear staff lines and notes.

Figure 23 - Extrait partition directrice page 267 - 268. MOZART Wolfgang Amadeus, Die Zauberflöte [musical], Kassel, Bärenreiter, 1970 (version digitale, Mozarteum Foundation Salzburg, 2006).

²⁴ GOLDET Stéphane, *La flûte enchantée : un opéra allemand en deux actes / musique de Wolfgang Amadeus Mozart ; texte d'Emanuel Schikaneder ; nouvelle traduction française de Françoise Ferlan ; commentaire musical et littéraire de Stéphane Goldet*, Paris, L'avant-scène, coll. L'Avant-scène. Opéra, 101/1987, p. 19 - 20 ; MASSIN Brigitte, *Guide des opéras de Mozart*, op. cit., p. 968 - 980.

²⁵ Voir Figure 23. Extrait de la partition directrice, trio de pupitres présentant le thème durant 10 mesures.

Ce thème reprend le rythme pointé simple (noire pointée-croche) ou double (croche pointée-double-croche), utilisé durant tout l'opéra donnant la légèreté requise aux phrasés, additionné aux articulations de *legato* fractionné. Les registres utilisés sont également ceux du *clairon* et de l'*aigu*. La suite de l'*Andante* alterne entre l'unisson avec les voix et quelques courtes interventions en fin de phrase répondant à celles-ci. Les clarinettes gardent ensuite un rôle harmonique et accompagnateur jusqu'à la fin de l'opéra, entrecoupé de quelques interventions avec le chant.

La Flûte Enchantée place peu les clarinettes dans un rôle soliste, il est cependant de nouveau remarquable qu'elles soient souvent associées aux voix féminines, et accompagnées de bassons, représentant leur pendant masculin. Un autre élément important est l'utilisation nouvelle des cors de basset, n'étant pas associés ici à la même symbolique que les clarinettes, et n'ayant pas le même rôle. Contrairement à *Don Giovanni* et *Così fan tutte*, les clarinettes sont utilisées en *si bémol* et en *ut*, pas du tout en *la* ; cela est significatif du timbre recherché. La clarinette en *la*, dont la sonorité est plus douce et chaleureuse, est fréquemment associée à l'amour chez Mozart, elle n'a dès lors pas sa place dans cet opéra dont l'ambiance est absolument différente. La présence des clarinettes se trouve majoritairement dans des airs et morceaux délicats, tendres ; elles sont là lorsque Tamino tombe amoureux, lorsque Pamina et Papageno chantent leur amour.

4. *La Clémence de Titus*

a. Contextualisation

La Clémence de Titus, titre original *La Clemenza di Tito*, est un *opera seria* en italien de deux actes, K. 621, composé par Mozart sur un livret de Caterino Mazzolà, d'après Pietro Metastasio, à l'occasion du couronnement de l'Empereur Léopold II. Commencé vers la mi-juillet 1791, Mozart mentionne avoir terminé la composition le 5 septembre 1791, la première eut lieu au Théâtre national de Prague le lendemain. Il fut commandé deux mois seulement avant la date du couronnement au directeur intermittent du théâtre, qui choisit le nouveau librettiste officiel de la Cour de Vienne, Mazzolà, et Mozart. Le thème, ainsi que le genre de l'*opera seria*, sont choisis pour correspondre aux idéaux et qualités requises pour un souverain. *La Clémence de Titus* est caractérisée par l'utilisation très importante des bois. La recherche des couleurs des timbres est poussée à l'extrême, ainsi que l'individualisation de ceux-ci ; surtout utilisés pour dépeindre la douceur de Titus, les bois sont beaucoup plus présents que les cuivres. Les bassons sont souvent utilisés, et contrebalancent l'utilisation soliste de la clarinette en *si bémol* et du cor de basset en *fa*, que Mozart place dès lors très peu dans les autres numéros ; ces deux airs sont les seuls conférant un rôle soliste à un instrument à vent en duo avec le chant, comme il en existe peu dans les opéras de Mozart²⁶.

²⁶ CONDÉ Gérard, *La clémence de Titus / musique de Wolfgang Amadeus Mozart ; traduction française de Gilles Demonet ; guide d'écoute de Gérard Condé*, coll. L'Avant-scène. Opéra, 226, Paris, L'avant-scène, 2005 ; MASSIN Brigitte, *Guide des opéras de Mozart*, op. cit., p. 883 – 903.

b. Analyse

L'opéra *La Clémence de Titus* est un opéra mettant très clairement la clarinette et le cor de basset en avant. Les clarinettes sont peu présentes dans l'entièreté de l'œuvre, mais deux airs les placent en soliste avec le chant. Ces airs furent composés par Mozart pour son ami clarinettiste Anton Stadler.

Extraits incluant les clarinettes	Rôle
Ouverture	Harmonique et accompagnement
N°3 Duetтино « Deh prendi »	Coloration et accompagnement
N°4 Marcia	Accompagnement
N°5 Coro « Serbate, oh Dei custodi »	Accompagnement
N°9 Aria « Parto »	Soliste
N°15 Coro « Ah, grazie si rendano »	Interventions solistes et accompagnement
N°18 Terzetto « Quello di Tito »	Accompagnement
N°23 Rondo « Non più di fiori »	Soliste
N°24 Coro « Che del ciel »	Accompagnement
N°26 Finale	Accompagnement

L'ouverture utilise l'orchestre complet, les quelques interventions solistes des bois sont interprétées par les flûtes, hautbois et bassons, les clarinettes sont en *si bémol* et sont peu utilisées, excepté dans les *tutti*. Le très court duo « Deh prendi » est le premier numéro contenant les clarinettes, demandées en *ut*, elles sont utilisées en duo avec les bassons pour donner une couleur très délicate et tendre à l'ensemble, elles n'ont pas de rôle soliste ou en-dehors. Cet air tranche nettement avec la marche et le chœur suivants, dans lesquels les clarinettes, de nouveau en *si bémol*, ont un rôle accompagnateur.

L'air le plus important de l'opéra, et de tous les opéras de Mozart, pour la clarinette, est le numéro 9, « Parto » chanté par Sextus qui est un personnage masculin, mais dont l'ambitus sonore attribué est celui de la voix de soprano. L'association avec la clarinette peut se faire naturellement grâce aux registres sonores utilisés qui sont identiques. La

clarinette et la voix se répondent sous forme d'*aria concertante*, développé dans le genre de *l'opera seria*, cet air de Sextus a son pendant dans le deuxième acte avec le numéro 23 chanté par Vitellia et proposant une partie de cor de basset soliste également²⁷. Actuellement joué sur clarinette en *si bémol*, cet air de Sextus fut écrit pour clarinette de basset descendant à *l'ut*²⁸, il demande donc une adaptation pour être joué sur les instruments actuels ne descendant qu'au *mi grave*²⁹.

Ce morceau est assez long et comporte trois parties, alors que le nombre de vers est seulement de cinq. Les différentes parties comportent des *tempi* différents, la première est un *adagio*, la deuxième un *allegro* et la dernière un *allegro assai*. Le rôle de la clarinette n'est pas accompagnateur, elle prend réellement une place soliste et concertante au côté du chant, il est possible qu'elle représente la voix de Vitellia répondant à Sextus comme un écho de l'air numéro 2³⁰. La ligne de la clarinette est principalement virtuose dans toutes ses interventions, avec rythmes et arabesques rapides qui exposent les contours mélodiques. Mozart utilise beaucoup d'arpèges et développements en *legato* qui traversent les différents registres de la clarinette, du grave à l'aigu³¹, dans une grande délicatesse et finesse, comme il le fera également dans le *Quintette* et le *Concerto*, qui peuvent être clairement mis en parallèle avec cet air, comme les pages les plus importantes écrites pour la clarinette durant la période classique.

²⁷ Voir MASSIN Brigitte, *Guide des opéras de Mozart*, op. cit., p. 893.

²⁸ Voir Figure 24 page suivante, extrait de la partition de clarinette de basset montrant l'étendue du phrasé avec certaines parties en clé de fa.

²⁹ Note jouée sur l'instrument en *si bémol* et non note réelle.

³⁰ Voir la suggestion de Rémy Stricker reprise par Gérard Condé dans ses commentaires. CONDÉ Gérard, *La clémence de Titus / musique de Wolfgang Amadeus Mozart ; traduction française de Gilles Demonet ; guide d'écoute de Gérard Condé*, op. cit., p. 32.

³¹ Voir Figure 24, extrait montrant les arpèges en *legato* et l'étendue des registres utilisés.



Figure 24 – Extrait de la partition de clarinette en si bémol. HEPP Heinz et ROHDE Albert, Orchesterprobespiel : Klarinette / Hohe Klarinette / Bassklarinette, Leipzig, C. F. Peters, 1991.

L'*Allegro* mesure 44 est la deuxième partie de l'air, la clarinette y commence seule avec le même motif rythmique que précédemment, une note longue enchaînée par une série de notes rapides débutant à contretemps ; durant la première partie, chaque intervention jusqu'à la mesure 36 commence de cette manière³².



Figures 25 et 26 - Extrait de la partition de clarinette en si bémol. HEPP Heinz et ROHDE Albert, Orchesterprobespiel : Klarinette / Hohe Klarinette / Bassklarinette, Leipzig, C. F. Peters, 1991.

Les phrasés sont plus rapides par le tempo mais restent toujours *legato* de manière conjointe ou en arpèges. Les interventions de la clarinette sont toujours en réponse et en alternance avec le chant. Tout comme la cellule utilisée mesure 57 et répétée avec ornementation à la mesure 61, qui appuie le texte, en lui donnant une sorte de confirmation ; cette section est répétée à partir de la mesures 85. Le troisième mouvement est un *Allegro assai* qui met en avant la virtuosité de la chanteuse et de

³² Voir Figure 25, exemples dans la première partie, et Figure 26, exemple du début de la deuxième partie.

l'instrumentiste. La clarinette commence en accompagnement de triolets arpégés dans les registres *grave* et *médium*, et décline ensuite la phrase ornementée en triolets en alternance avec le chant, dans le registre *clairon*. Les registres sont choisis en fonction du rôle donné à la clarinette ; lorsqu'elle est au second plan, elle crée une coloration chaleureuse grâce à ses graves, et lorsqu'elle dialogue avec la soprano, elle s'adapte à ce registre. Cet air mettant en avant la clarinette est de nouveau lié au sentiment amoureux, qui lie Sextus à Vitellia, il cède à ses ordres pour un seul regard.

Les clarinettes sont ensuite absentes durant un long moment et reviennent pour le numéro 15, le chœur « Ah grazie si rendano », demandées en *ut*. Leur présence est mise en avant dès le début, elles présentent le thème durant quatre mesures avec un léger accompagnement des bassons, ce motif est ensuite repris par le chœur quelques mesures plus loin. Elles n'ont plus d'interventions solistes dans la suite de l'air, et jouent avec flûtes et bassons. Ce petit solo est utilisé par Mozart pour mettre le timbre des clarinettes, lié à la tendresse et à l'amour mais aussi au recueillement, en avant dans cet air demandant une ambiance méditative pour louer l'empereur Titus ayant survécu à l'attentat. Les clarinettes jouent dans le numéro 18 mais sans avoir de rôle significatif.

Le second air comportant un cor de basset soliste est le numéro 23 « Non più di fiori », chanté par Vitellia. L'utilisation du cor de basset en *fa* au lieu de la clarinette s'explique par le choix d'un registre plus grave, et le désir d'une ambiance beaucoup plus sombre, presque funèbre, car Vitellia chante son chemin vers la mort et la perte de son hymen avec Titus. La construction de l'air est étagée par plusieurs mouvements, le rôle du cor de basset y est à chaque fois différent. Au début, il énonce le thème accompagné par les cordes, et ensuite passe à un rôle d'accompagnement qui le place néanmoins en avant par la particularité du rythme rapide en double et triple-croches arpégés dans le registre grave de l'instrument, utilisé à merveille par Mozart dans ses compositions pour la clarinette. Les ressemblances avec, par exemple, le *Concerto pour clarinette*, sont

en effet multiples, et l'*Allegro* suivant débute par un solo de cor de basset reprenant une phrase dudit *Concerto*³³.



Figures 27 – Extraits : retranscription de la partie de clarinette dans la partition directrice, page 268 - 269. MOZART Wolfgang Amadeus, *La Clemenza di Tito* [musica], Kassel, Bärenreiter, 1970 ; retranscription de la partition de cor de basset du *Concerto en la* pour clarinette et orchestre, K. 622. MOZART Wolfgang Amadeus, *Concerto in A major* for clarinet and Orchestra [musica], Kassel, Bärenreiter, 2003.

La place soliste du cor de basset se développe de plus en plus pour arriver à des interventions virtuoses, prenant le pas sur le chant et le texte. Il présente le thème à plusieurs reprises seul et son jeu se déroule toujours en alternance avec le chant, à quelques exceptions près. Un exemple de jeu simultanée entre le cor de basset et le chant est assez intéressant, car il y a là un échange des motifs de quatre mesures, prouvant encore la place égalitaire de l'instrumentiste avec la chanteuse.

Figure 28 - Extrait partition directrice page 278. MOZART Wolfgang Amadeus, *La Clemenza di Tito* [musica], Kassel, Bärenreiter, 1970 (version digitale, Mozarteum Foundation Salzburg, 2006).

³³ Voir Figure 27. Retranscription de la phrase extraite du solo de cor de basset mesures 44 à 49 du numéro 23 (première portée), et comparée à la phrase extraite du *Concerto pour clarinette*, mesures 272 à 276.

La place de l'instrumentiste soliste se décline de toutes les manières possibles, d'abord dans un accompagnement en-dehors, ensuite dans un jeu de questions-réponses avec le chant, dans l'interprétation des thèmes seul et enfin dans un étalage virtuose des multiples facettes de l'instrument. Le cor de basset apporte cette douceur inquiète et le timbre plus sombre que celui de la clarinette requis pour cet air. Vitellia recherche la pitié et les couleurs sonores incitent à la tendresse et la résignation.

Les clarinettes sont placées dans les *tutti* jusqu'à la fin de l'opéra sans plus avoir de rôle significatifs. Les deux airs les plus importants désignent encore l'influence de la couleur de sonore de l'instrument et du choix réalisé dans la famille des clarinettes. Elles sont, à quelques exceptions près, utilisées uniquement dans des airs parlant d'amour sous toutes ses facettes, ou de tendresse, pour la chaleur, la douceur et la délicatesse qu'elles apportent.

B. *Le Mandarin Merveilleux* – Béla Bartók

1. Contextualisation

A Csodálatos Mandarin, en français *Le Mandarin Merveilleux*, op. 19, est une pantomime composée par Béla Bartók sur un scénario de Menyhért Lengyel entre octobre 1918 et mai 1919, et orchestrée en 1924 ; il composera également une version de concert en 1927. Le récit narre un complot autour d'une prostituée, ses « gardiens », appelés vagabonds, et ses clients, avec un message, transmis par le troisième et dernier client, le mandarin, sur les pouvoirs de l'amour humain. L'aspect peu recommandable de l'œuvre l'a fait retirer immédiatement après sa création à Cologne en novembre 1926, et a contribué au report continu de sa création à Budapest jusqu'en décembre 1945, après le décès du compositeur. Le thème reprenant la problématique des sexes très présente dans la société de cette époque, dans un milieu sordide et une ambiance dérangeante, fut traité de pervers et mettant en avant les instincts les plus vils de la nature humaine¹.

« Dans une maison louche d'un faubourg sordide, trois voyous obligent une prostituée à attirer les hommes pour les dépouiller une fois montés chez elle. Un cavalier minable et un jeune homme timide répondent à son invitation, mais ils sont refoulés comme de pauvres diables. Le troisième pigeon est le mandarin merveilleux. La fille tente de le séduire par une danse mais quand il l'embrasse craintivement, elle le fuit en tremblant. Il la rattrape après une course effrénée, mais les trois voyous sortent de leur cachette, le dépouillent et tentent de l'étouffer sous des coussins. Mais il se relève et regarde la fille avec désir. Les voyous le poignent. Il vacille mais son désir est plus fort que ses blessures : il se précipite sur la fille. Les voyous le pendent : mais il semble immortel. Ce n'est qu'une fois dépendu, quand la fille le prend dans ses bras, qu'il succombe à ses blessures. »²

Bartók a abordé le récit comme une mosaïque, en utilisant de effets brefs de timbre, de clarté tonale et de densité de texture variables, qui correspondent au sens fluctuant de

¹ GILLIES Malcolm, « Bartok, Béla », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40686> (page consultée le 19 octobre 2017) ; FLOROS Constantin, *L'homme, l'amour et la musique*, Paris, éditions des archives contemporaines, 2017, p. 184 – 186.

² Synopsis repris par Constantin Floros d'après Melchior Lengyel. FLOROS Constantin, *L'homme, l'amour et la musique*, op. cit., p. 184 – 186.

la tension. En 1931, Bartók perfectionna son concept véritablement symphonique à l'aide de symboles musicaux du désir et de l'amour. La pièce suit un principe d'intensification, chaque action est dépassée en intensité par la suivante, suivant ici une construction par trois. La fille est contrainte d'appeler les hommes dans la rue trois fois, il y a trois rencontres, chacune ayant plus d'effets que la précédente. Le premier homme est un vieux beau sans argent qui est jeté dehors par les voyous, le second est un jeune homme timide pour lequel la fille va entamer une danse qui va s'enflammer de plus en plus, mais n'ayant pas le sous non plus il sera également poussé dehors. Vient ensuite, en troisième lieu, le mandarin ; qui, par sa repoussante apparence, va susciter le dégoût de la fille. Elle va néanmoins passer au-dessus de cette répugnance pour commencer une danse qui deviendra ensuite « sauvage et érotique ».

La musique composée par Bartók est atonale et d'une grande liberté expressive. Elle préfère la profondeur émotionnelle à la grandiloquence. Le rôle de la prostituée est attribué aux clarinettes, qui donnent le caractère érotique et la sensualité requise aux différentes danses et provocations de la fille. Chacune est plus intense que la précédente et la troisième est la plus riche instrumentalement et harmoniquement. La clarinette présente le thème de la fille, ses jeux de séduction et danses, tout comme elle symbolisait la princesse dans le *Prince de bois*. Le *Mandarin Merveilleux* est la troisième œuvre de Bartók dans laquelle la trame tourne autour de la relation ambivalente entre un homme et femme, il y eut *Le Château de Barbe-Bleue* et le *Prince de bois* auparavant. Et alors que l'homme s'enfonce dans de sombres abysses, la fille se relève à la fin, et fait preuve de bonté. L'harmonie peut se retrouver assez dépouillée chez Bartók, il utilise les instruments pour leur timbre et leurs caractéristiques, ce qui convient pour créer ses atmosphères anxieuses et sinueuses³.

³ GILLIES Malcolm, « Bartok, Béla », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40686> (page consultée le 19 octobre 2017) ; FLOROS Constantin, *L'homme, l'amour et la musique*, op. cit., p. 184 – 186 ; CITRON Pierre, *Bartok*, Paris, Editions du Seuil, 1963, p. 81 – 87.

2. Analyse

L'instrumentation du *Mandarin Merveilleux* de Béla Bartók⁴, requiert trois clarinettes ayant l'aptitude de passer d'un instrument à un autre. En effet, la première clarinette doit alterner entre la clarinette en *si bémol*, la clarinette en *la* et la petite clarinette en *mi bémol* ; la deuxième clarinette doit alterner entre la clarinette en *si bémol*, la clarinette en *la*, et la clarinette en *ré* ; et la troisième clarinette doit alterner entre la clarinette en *si bémol*, et la clarinette basse en *si bémol* ainsi qu'en *la*.

Ces changements d'instruments étaient pratiqués à l'époque de la création de l'œuvre car ces différents instruments existaient toujours. Actuellement, les musiciens sont obligés de transposer certaines parties car la famille des clarinettes s'est restreinte au fil du temps. Comme dit précédemment, les clarinettes en *si bémol*, en *la*, en *mi bémol* et basse en *si bémol* sont toujours construites, perfectionnées et usitées. A l'inverse, la clarinette en *ré* est très rare et a laissé la place à la petite clarinette en *mi bémol* dans l'orchestre actuel. De même, la clarinette basse qui s'était développée sous plusieurs tonalités, en *si bémol* et en *la*, s'est restreinte à une seule.

Le début de l'œuvre se présente comme un prélude formant un tout homogène et bouillonnant qui évolue par paliers successifs en escaliers et par superposition. Il demande trois clarinettes en *si bémol*, utilisées avec les flûtes et hautbois en croches répétées ponctuées de soubresauts et soulignées par la caisse claire. Elles se placent sur la première couche réalisée par les vagues de septolets des deuxièmes violons, en contraste avec les longues notes du basson. La première clarinette occupe la tessiture la plus haute dans le *clairon* à la limite de l'*aigu*, la deuxième occupe le début du *clairon*, et la troisième se trouve dans le *medium*. La montée en puissance se réalise grâce à la montée de ces tessitures au fur et à mesure, les deux premières clarinettes jouent ensuite dans l'*aigu* et la troisième dans le *clairon*. Au chiffre 3, un premier changement s'opère dans le pupitre de clarinettes : la deuxième clarinette en *si bémol* passe en *ré*. À la page 12, les clarinettes entrent sur un rythme syncopé croche-noire, accompagnées

⁴ Partition directrice de l'orchestre, la version *Suite* datant de 1927 et *Ballet* complète de 1955. BARTÓK Béla, *Der Wunderbare Mandarin* [musica], New York, Boosey & Hawkes, édition 1955.

par les hautbois et les trombones, la partition indique que la première et la troisième clarinette jouent en *si bémol*, alors que la deuxième clarinette joue bien en *ré*. Page 19, le retour au calme est signalé par la diminution rythmique, les clarinettes jouent des croches, et la troisième clarinette arrête pour changer d'instrument et passer à la clarinette basse.



Figure 1 – Partition directrice page 19, indication de changement de clarinette. BARTÓK Béla, *Der Wunderbare Mandarin [musical]*, New York, Boosey & Hawkes, édition 1955.

Durant le début de l'œuvre, les clarinettes sont donc placées avec les autres bois principalement sans interventions particulièrement solistes ou significatives. L'utilisation des différents timbres variant grâce aux changements de clarinettes est développé plus que dans les différentes œuvres vues jusqu'à présent (de Mozart à Rimsky-Korsakov). Cette œuvre de Bartók est importante dans l'histoire de la clarinette et le développement de son répertoire principalement par la mise en avant de la clarinette lors de trois grands solos virtuoses : les jeux de séductions.

a. Premier jeu de séduction

Le premier jeu de séduction commence page 32. Ce solo de la première clarinette est accompagné par un long *mi grave* en rondes de la clarinette basse et des trémolos en *double piano* des violoncelles. Il est créé sur base d'une quinte isolée et ensuite utilisée en extension. Ce thème se développe en créant des aller-retours de plus en plus étendus en incluant un demi-ton qui est ensuite répété et développé chromatiquement plusieurs fois de manière à devenir un second centre mélodique mis en valeur⁵.

⁵ Voir Figure 3, et Figure 5 (pages suivantes) : encadrés bleus.



Figure 2 – Partition directrice page 32, développement du demi-ton en centre mélodique. BARTÓK Béla, *Der Wunderbare Mandarin [musica]*, New York, Boosey & Hawkes, édition 1955.

Les aller-retours étendent leur registre un peu plus à chaque fois et permettent d’arriver dans l’aigu de la clarinette en développant une nouvelle échelle et ensuite un nouveau centre mélodique. La seconde clarinette s’intercale pour plusieurs interventions afin de créer la continuité de la phrase à partir de la page 33. Le solo est également formé par des aller-retours de tempo, le *rubato* est composé de plusieurs *accelerando/agitato* et *ritard* suivis de *a tempo*.

Le deuxième basson, les deuxièmes et quatrièmes cors et les timbales prennent ensuite le relais de la clarinette basse lorsque la fille aperçoit un homme et le rythme s’anime en *stringendo* signalant l’intérêt de l’individu. Les deux clarinettes jouent à une octave de différence les mêmes notes, une descente de tierce rapide de deux double-croche en triolet dans une mesure 3/8. Elles jouent ensemble durant trois mesures, la deuxième décale ensuite d’un demi-temps. Cet appel répété est accompagné du pas hésitant de l’inconnu par les timbales et le piano dans le grave tandis que les bassons et trombones caricaturent la scène. L’orchestre signale que l’inconnu monte l’escalier.

Ce premier solo est écrit pour clarinette en *la*, ce qui signifie le désir du compositeur pour un son plus velouté et doux que celui de la clarinette en *si bémol* ; car il n’utilise pas le *mi grave* de l’instrument, ce qui aurait pu signifier l’unique intérêt pour une tessiture grave et une note inatteignable pour la clarinette en *si bémol*. Le registre employé est le *medium*, celui-ci a un caractère plus sourd et moins éclatant que les registres plus aigus ou le grave chaleureux. Il permet de créer une ambiance plus sinistre, les notes utilisées (*do-sol*)⁶ donnent une froideur ou une passivité effrayante. Le *do* est accompagné d’un accent stipulant la légère diminution de nuance après l’attaque de la note qui est aisée dans ce type de registre, il sera la note pivot de tout le

⁶ Notes jouées par la clarinette en *la* et non les notes réelles. Voir les extraits du trait d’orchestre en annexes.

solo⁷. Le rythme de cette entrée va en diminution, partant d'une ronde liée à une blanche suivies de deux soupirs, ensuite une blanche liée à une noire suivies d'un soupir, puis deux noires liées suivies d'un-demi soupir. Ce rythme permet un effet de décalage ou de mesure asymétrique qui apporte la tension et l'accélération⁸.



Figure 3 – Partition directrice page 32, développement rythmique du début du solo. BARTÓK Béla, *Der Wunderbare Mandarin* [musica], New York, Boosey & Hawkes, édition 1955.

La première vague débute par un triolet mais est tout de suite ralentie par une blanche et un *poco rit.*, avant le retour au tempo. Ce triolet commence sur la fin du *do* précédent lié et continue avec deux notes conjointes en chromatisme *sol-la bémol*⁹, ascension qui mène au *si* accentué¹⁰. Comme vu précédemment¹¹, le *si* est la première note de passage avec la clé de douzième de la clarinette qui requiert le bouchage complet de l'instrument, alors que la note précédente (le *la bémol*) est une note du *medium* à vide. Cette impulsion technique naturelle permet de renforcer l'accentuation de la note et de lui donner de l'importance. Le retour de la vague se fait avec des notes du *medium* dans un *decrecendo*. Le quintolet suivant élargit la tessiture au *clairon* en *crescendo* et revient sur le *si* en temps fort de la mesure suivante.

Commence ensuite l'*agitato*, ciblé sur le demi-ton *sol-la bémol* développé et répété en double-croches dans une mesure à la blanche (3/2) qui élargit la phrase tout en augmentant les cellules la composant¹². Les notes utilisées (*sol-la bémol-la bécare*) sont les notes à vide de la clarinette, les trous ne sont pas bouchés, seules deux clés sont actionnées uniquement avec l'index de la main gauche qui effectue une rotation. Ces notes à vide du *medium* permettent une justesse plus fluctuante et modulable par l'embouchure, idéale pour l'effet sinueux requis. Le tempo se calme de nouveau quatre

⁷ Voir Figure 5 pages suivantes : encadrés jaunes.

⁸ Voir Figure 4.

⁹ Voir Figure 5 pages suivantes : encadrés bleus.

¹⁰ Voir Figure 5 pages suivantes : encadrés rouges.

¹¹ Chapitre 2.b. Les registres.

¹² Voir Figure 3, et Figure 5 (pages suivantes) : encadrés bleus.

mesures plus loin grâce aux indications de tempo (*a tempo* et *poco rit.*) ainsi qu'au rythme lui-même : triolet de noires, puis noire-blanche-noire en descente mélodique. La note du sommet de la vague est cette fois un *ré clairon* qui indique le début de l'ascension de la séduction¹³. La mesure suivante, il s'agit d'un *fa bémol*, ensuite un *fa bécare*, qui est ensuite développé en chromatisme rapide, mais directement ralenti la mesure suivante à la différence de la section de chromatisme précédente autour du *sol-la bémol*. La mesure en *decrecendo* voit sa ligne mélodique descendante ponctuée d'une seule note intruse : le *si*. Ce rappel du début du solo accentue comme un sursaut le retour au calme et la fin de phrase, par la difficulté technique de son doigté créant le bouchage complet de l'instrument alors que la note précédente n'utilise que l'index de la main gauche. L'enchaînement avec la note suivante doit absolument être anticipé par l'instrumentiste car le *ré bémol* est uniquement réalisable en utilisant une clé actionnée par l'auriculaire de la main gauche, le *si* doit donc être « pris » à droite et non à gauche pour que l'auriculaire soit libre.

La deuxième partie du solo n'est plus composée d'aller-retours mélodiques et de tempo, mais bien d'un *agitato* continu et de fusées répétées à deux clarinettes en partant toujours du *do* de base du solo. Ces fusées sont des sextolets composés par les demitons précédemment utilisés : *sol-la bémol* et *mi bémol-mi bécare*¹⁴. Les deux premières répétées amènent au *si aigu*, premier palier, et la suivante, également répétée, arrive au *ré aigu* et entame la section de répétition des tierces descendantes en double-croches¹⁵.

¹³ Voir Figure 5 : encadrés rouges.

¹⁴ Voir Figure 5 : encadrés en vert.

¹⁵ Voir Figure 5 : encadrés violets.

L'analyse suivante, figure 5, met en avant les éléments développés ci-dessus : le *do* note pivot du solo, répétitif et encadré en jaune ; les notes sommets des vagues encadrées en rouge ; les deux chromatismes : *sol-la bémol* encadré en bleu et *mi bémol-mi bécare* encadré en vert ; et pour finir la cellule répétitive de l'appel en tierces descendantes encadrée en violet.

The image shows a musical score for the first clarinet solo, spanning measures 1 to 20. The score is written in treble clef and includes various time signatures (4/4, 3/4, 2/4, 3/8, 6/8). Key annotations include 'poco rit.', 'agitato più mosso', 'a T°', 'rit.', and 'f'. The score is annotated with color-coded boxes: yellow boxes highlight the 'do' note pivot; red boxes highlight the notes at the peaks of the waves; blue boxes highlight the chromaticism 'sol-la bémol'; green boxes highlight the chromaticism 'mi bémol-mi bécare'; and purple boxes highlight the repetitive cell of descending thirds. The score also includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Figure 4 - Analyse du premier solo de clarinette. Trait d'orchestre issu de DANGAIN Guy, Traits d'orchestre recueillis par Guy Dangain, Cahier 1, Paris, Gérard Billaudot, 1980, p. 3 (recopié).

b. Deuxième jeu de séduction

Le deuxième jeu de séduction débute à la page 52, il est soutenu par de longues notes au cor et ensuite à la clarinette basse et basson, ainsi que par un roulement de timbale *triple piano*, et des trémolos aux violoncelles et contrebasses. Contrairement au premier solo, l'accompagnement est donc plus actif. Ce deuxième solo est une variante amplifiée et transposée du premier. Le début est similaire, tout comme le développement qui est également condensé au départ et plus élané par la suite.

La première grande différence de ce deuxième solo est l'utilisation pour celui-ci de la clarinette en *si bémol* et non plus en *la*. Il est bien transposé, mais en plus de cela, le timbre de l'instrument change, le son de la clarinette en *si bémol* est moins doux et velouté, il est plus clair et présent et donne une intensité différente au solo. La fille paraît plus affirmée et plus vulgaire car, dès le départ, l'ambitus utilisé s'ouvre accompagné d'une plus grande vélocité et d'une densification importante de l'écriture. La note pivot, base des vagues, est le *ré*¹⁶, la première mesure présente bien la quinte interrogative mais déjà dans le rythme plus rapide d'une blanche liée à une noire. La deuxième mesure enchaîne directement avec un sextolet d'aller-retour au *ré*, le demi-ton transposé est devenu *la-si bémol*¹⁷. S'enchaînent ensuite trois sextolets identiques rapides débouchant en crescendo sur un *do dièse sforzando* en ronde amplifié par une entrée des flûtes en *flutterzunge* et du reste de l'orchestre en trémolos¹⁸.

¹⁶ Voir Figure 7 : encadrés jaunes.

¹⁷ Voir Figure 7 : encadrés bleus.

¹⁸ Voir Figure 6 : ronde de la clarinette encadrée en orange et accord de l'orchestre en jaune.

Figure 5 – Partition directrice page 52, accord de l'orchestre. BARTÓK Béla, *Der Wunderbare Mandarin* [musica], New York, Boosey & Hawkes, édition 1955.

Les montées et descentes en puissance du solo sont à chaque fois accompagnées par des renforcements d'effectifs de l'orchestre et inversement.

La vague suivante redémarre du *ré* et monte au *sol bémol*, elle commence une suite de sextolets aller-retours identiques reprenant les deux nouvelles cellules de demi-ton : *la-si bémol* et *fa-sol bémol*¹⁹. Aboutissement de nouveau sur un *do dièse* accentué soutenu par l'orchestre, qui est ensuite repris comme nouvelle base pour la construction des aller-retours²⁰. Ce *do dièse* suit la même logique que le *si* du premier solo car il s'agit également d'une note utilisant tous les doigts de l'instrumentiste et bouchant complètement l'instrument, ce qui crée une accentuation par rapport à la note précédente (un *la medium* à vide).

La deuxième clarinette prend ici le relais de la première, ce qui permet l'enchaînement correct, sans respiration, de la phrase. La même cellule est répétée : un long *do dièse* lié à huit triple-croches formées par des broderies autour des demi-tons précédemment

¹⁹ Voir Figure 7 : encadrés verts.

²⁰ Voir Figure 7 : encadrés rouges.

cités. Retour au calme ensuite avec un élargissement du rythme et une indication de *poco rit.* pour revenir au *ré medium* initial. De nouveau les clarinettes entament des questions réponses sous formes de vagues ou de fusées basées sur une nouvelle cellule : *do dièse-fa dièse-sol dièse*²¹.

Ce second jeu de séduction est aussi caractérisé par les changements de mesures successifs, il y a une alternance de mesures à la blanche et à la noire, en deux, trois, quatre ou cinq temps. S'ajoutent à cette instabilité les jeux d'accélération et de ralentissement écrits dans les indications de tempo ainsi qu'au niveau rythmique. De nouveau le mouvement de vague est créé tant dans le tempo que dans le jeu des registres de l'instrument.

La deuxième partie du solo débute par des fusées de quintolets commençant *piano* et aboutissent sur un trille *si bémol-la* dans l'aigu répété quatre fois tout en *crescendo*, avant d'arriver au sommet de la danse avec les quadruple-croches *ré bémol-si bémol aigus* en *forte*²². Ces notes, presque trillées tant elles sont rapides, sont extrêmement difficiles à enchaîner à la clarinette. Il s'agit de l'élément le plus compliqué techniquement du solo. Cette difficulté crée une certaine irrégularité et le registre très aigu donne un effet très perçant et effrayant. Une seule mesure dans les registres *medium* et *clairon* repose l'instrumentiste avant le retour percussif de l'aigu. L'enchaînement est créé par la deuxième clarinette, elles sont ensuite à l'unisson durant deux mesures pour donner plus de puissance au *ré dièse aigu* répété. Le moment où la fille aperçoit sa victime est illustré de nouveau par une tierce répétée dans l'aigu, cette fois très rapidement en triple-croches, reprenant le *ré dièse aigu* précédemment amené et récupérant les descentes des traits précédents donnant un effet de glissement. Cette excitation de la clarinette est arrêtée nette sur une ronde dans les registres *graves* et *medium*.

L'analyse suivante, figure 7, se présente comme la précédente, reprenant le *ré* en note pivot encadré en jaune, les notes sommets en rouge, les chromatismes utilisés en bleu, vert et rose, et la tierce de l'appel en violet.

²¹ Voir Figure 7 : encadrés roses.

²² Voir Figure 7 : encadrés violets.

The image displays a musical score for the second clarinet solo, spanning measures 6 to 25. The score is written in treble clef and includes various time signatures (3/4, 2/4, 3/8, 4/4, 5/8). Key musical elements include:

- Measures 6-9:** Starts with a *p* (piano) dynamic, followed by a *sfz* (sforzando) dynamic. The tempo is marked *poco rit.* (slightly ritardando).
- Measures 10-13:** Features a *sfz* dynamic, a *poco rit.* instruction, and a *meno mosso* (less motion) tempo change. The dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).
- Measures 14-17:** Includes an *accel.* (accelerando) instruction, followed by a *rit.* (ritardando) instruction and a *molto* tempo change. The dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).
- Measures 18-21:** Features a *meno mosso* tempo change, followed by a *più mosso* (more motion) tempo change, and then a *meno mosso* tempo change. The dynamics include *sfz* (sforzando) and *f* (forte).
- Measures 22-25:** Includes a *rit.* (ritardando) instruction, a *dim.* (diminuendo) dynamic, and a *poco rit.* instruction. The dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

The score is annotated with various musical notations, including slurs, ties, and dynamic markings. The tempo changes are indicated by *meno mosso* and *più mosso*. The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte) and *sfz* (sforzando).

Figure 6 - Analyse du deuxième solo de clarinette. Trait d'orchestre issu de DANGAIN Guy, Traits d'orchestre recueillis par Guy Dangain, Cahier 1, Paris, Gérard Billaudot, 1980, p. 4 (recopié).

c. Troisième jeu de séduction

Le troisième jeu de séduction commence à la page 71 de la partition directrice soutenu par les tenues au cor et à la harpe, et les trémolos de cordes. De nouveau, le départ se fait sur un accord à la tierce de celui du précédent jeu de séduction. A la différence des autres solos, celui-ci se réalise à l'unisson entre la première et la troisième clarinette toutes deux en *si bémol*. La partie de la troisième clarinette se différencie par la suite, mais le jeu à deux permet de densifier le son et de lui donner plus de stabilité. Cela peut, par contre, apporter une difficulté supplémentaire par la demande de justesse parfaite qui ne se réalise pas aisément dans le registre *medium* (registre pouvant être modifié par le bouchage de doigts supplémentaires). La quinte (*fa dièse-do dièse*) part directement en un élan de sextolets pour revenir à la note de départ. L'utilisation de demi-tons est toujours présente dans la construction des vagues (ici *do dièse-ré* et *la-si bémol*)²³. Néanmoins, celle-ci n'est plus un aller-retour plus ou moins symétrique, il s'agit d'une montée dans l'aigu de l'instrument rompue de manière inattendue par une retombée à une note *medium* à vide de l'instrument (*sol*), permettant le retour à la note de base (*fa dièse*)²⁴. Cet effet est particulièrement difficile à réaliser en *legato*, car l'embouchure du clarinettiste est tendue et ferme pour l'ascension dans l'aigu, et doit être plus relâchée pour le *sol medium*. Cette transition peut se réaliser en notes détachées, mais est quasiment impossible de la manière écrite par Bartók, en *legato*. Cet effet de rupture sera donc grandement amplifié par la technique même de l'instrument. La deuxième intervention commence identiquement et ajoute un demi-ton dans l'aigu (*si bécare-do*)²⁵ avant le retour au registre *medium* et à la note de base. Cet ajout est précédé d'une coupure d'une valeur de deux double-croches qui intensifie cette montée et crée une tension supplémentaire. Ces deux premières vagues sont suivies d'une petite cellule qui amène la suivante, et la note pivot par la tierce inférieure (*ré dièse*)²⁶.

²³ Voir Figure 9 : encadrés orange et bleu foncé.

²⁴ Voir Figure 9 : encadrés jaunes.

²⁵ Voir Figure 9 : encadrés roses.

²⁶ Voir Figure 9 : ronds et flèches bleus.

Les aller-retours se suivent mais leur difficulté technique est adoucie grâce au jeu à deux et au soutien du piano. Par exemple, l’emballement technique de la page 73 est toujours soutenu par la troisième clarinette et les écarts rapides du piano. La troisième clarinette joue une phrase en chromatisme ascendant qui est développée un peu plus à chaque intervention, pour rejoindre la première clarinette à l’unisson juste avant le *vivo*. La troisième vague débute par une note de base plus courte, le développement ascendant reprend le modèle de la vague précédente et est ponctué de silences apportant la tension. Les registres utilisés sont principalement le *medium* et l’aigu avec des écarts de notes très importants en *legato*, ce qui, comme dit précédemment, est assez ardu.



Figure 7 - Score page 73, illustration des écarts de notes importants entrecoupés de silences créant la tension rythmique. BARTÓK Béla, *Der Wunderbare Mandarin* [musical], New York, Boosey & Hawkes, édition 1955.

A partir du *vivo* page 73, le tout se densifie en chromatisme pour arriver à un second départ et le retour des paliers. Deux mesures répétées créent le rappel du motif de l’appel des précédents jeux de séduction, en utilisant de nouveau un écart de note important en *legato*. La tension rythmique est également présente grâce aux soupirs placés sur les premiers temps de ces deux mesures, et ensuite la demi-pause de la mesure suivante qui place la redescende rythmique et mélodique du *meno mosso*. L’*agitato* se forme en rappel du premier jeu de séduction sur de courtes cellules rapides utilisant un demi-ton chromatique central (*sol bécare-sol dièse*)²⁷, tout en ajoutant le motif de ce troisième solo : les grands intervalles. Cette cellule se complexifie durant deux mesures : la première en *accelerando* et densification, la seconde en *allargando* et augmentation rythmique. A la page 76, une nouvelle note pivot est donnée dans le registre *clairon*, amenée de nouveau par une tierce ascendante (*sol-si bémol*). Les flûtes

²⁷ Voir Figure 9 : encadrés vert foncé.

se joignent aux clarinettes et au piano pour densifier les fusées. L'appel est enfin réellement lancé à la page 77 avec la tierce *ré-si* à l'aigu de la deuxième clarinette en *mi bémol*. Il redescend en paliers pour revenir à la note de base qui relance des fusées.

L'analyse suivante reprend de nouveau la note pivot en jaune, les demi-tons en orange, bleu foncé, vert clair, rose et vert foncé, les encadrés rouges montrent les nouvelles notes d'appui, les encadrés violets soulignent l'appel (la tierce est à la deuxième clarinette en *mi bémol*).

The musical score is divided into six systems, each containing measures 7 through 24. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is annotated with tempo changes and performance instructions. Colored boxes highlight specific musical elements: yellow for notes, green for chords, blue for triplets, and red for accents.

System 1 (Measures 7-11): Starts with *Sostenuto* and *p*. Tempo changes to *più mosso*. Includes a triplet of sixteenth notes (blue box) and a sixteenth-note triplet (yellow box). Dynamics include *p* and *mf*. Performance instructions include *cresc.*

System 2 (Measures 12-16): Starts with *meno mosso* and *f*. Tempo changes to *agitato*. Includes a triplet of sixteenth notes (yellow box) and a sixteenth-note triplet (green box). Dynamics include *f*, *mp*, and *p*. Performance instructions include *cresc.*

System 3 (Measures 17-19): Starts with *molto agitato* and *mf*. Includes a triplet of sixteenth notes (yellow box) and a sixteenth-note triplet (green box). Dynamics include *mf* and *f*. Performance instructions include *cresc.*

System 4 (Measures 20-21): Starts with *molto allarg.* and *p*. Includes a triplet of sixteenth notes (yellow box) and a sixteenth-note triplet (green box). Dynamics include *p* and *mf*. Performance instructions include *cresc.*

System 5 (Measures 22-23): Starts with *a T°* and *f*. Includes a triplet of sixteenth notes (yellow box) and a sixteenth-note triplet (green box). Dynamics include *f* and *mf*. Performance instructions include *cresc.*

System 6 (Measures 24-25): Starts with *poco allarg.* and *f*. Includes a triplet of sixteenth notes (yellow box) and a sixteenth-note triplet (green box). Dynamics include *f* and *mf*. Performance instructions include *cresc.*

Figure 8 - Analyse du deuxième solo de clarinette. Trait d'orchestre issu de DANGAIN Guy, Traits d'orchestre recueillis par Guy Dangain, Cahier 1, Paris, Gérard Billaudot, 1980, p. 4 (recopié).

Apogée à la page 81, lorsque la fille aperçoit sa victime, son effroi est signifié par les trilles et glissandos à toutes les voix. Lorsque le mandarin monte l'escalier, les trémolos sont repris à tous les bois et toutes les cordes, et son thème apparaît aux cuivres dans un style pentatonique chinois. L'affolement des bois et des cordes est en opposition avec le thème pesant et puissant des cuivres. Cette apparition se termine sur un point d'orgue illustrant l'effarement général. Les vagabonds ordonnent à la fille de commencer sa danse. L'hésitation de la fille est ressentie grâce aux points d'arrêt et aux interventions ponctuelles donnant un effet d'incertitude. Son recul de dégoût s'entend aux descentes rapides des bois et de la harpe.

Page 95, la clarinette intervient en soliste en reprenant des effets d'aller-retour deux fois pour entamer ensuite la danse de la fille en quintolets *rubato* hésitants qui passent d'un instrument à l'autre. Très lente au début, la danse s'anime peu à peu tant au niveau rythmique que dans les intervalles et les tessitures utilisées. Les accélérations alternent avec les ralentis en parallèle des augmentations et diminutions de nuances et de densification instrumentale. L'apogée de la danse arrive page 127.

Pour la suite de l'œuvre, les clarinettes se mêlent aux autres bois, avec quelques interventions solistes non significatives, et la reprise de certains motifs extraits des danses de séductions.

d. Rôle et utilisation de la clarinette

Cette analyse du *Mandarin Merveilleux* permet de percevoir le rôle de la clarinette et son importance dans la pièce. Il apparaît clairement qu'elle est représentative de la fille lors des jeux de séduction, quelques interventions arrivant en parallèle au texte stipulant précisément l'action de la fille permettent également de définir l'attribution du rôle. Durant le reste de l'œuvre, exceptées quelques interventions éparses, les clarinettes sont le plus souvent associées aux autres bois (flûtes et hautbois). L'utilisation de plusieurs clarinettes différentes dans les trois voix est très intéressante, car elle reflète le désir de recherche de timbre. Ainsi la clarinette en *si bémol* se différencie de la clarinette en *la*, tout comme la petite clarinette en *mi*

bémol devait se différencier de la petite clarinette en *ré*, qui n'est malheureusement plus utilisée actuellement, la partie est d'ailleurs le plus souvent transposée pour petite clarinette en *mi bémol*²⁸. Voici un tableau reprenant les différents changements d'instruments dans le pupitre des clarinettes²⁹.

1 ^e clarinette	2 ^e clarinette	3 ^e clarinette
Si bémol : p. 1 - 31	Si bémol : p. 1 - 10	Si bémol : p. 1 - 19
La : p. 32 - 46	Ré : p. 12 - 20	Basse si bémol : p. 20 - 21
Si bémol : p. 49 - 89	Si bémol : p. 23 - 31	Basse la : p. 30 - 46
La : p. 92 - 134	La : p. 33 - 45	Si bémol : p. 49 - 51
Si bémol : p. 137 - 170	Mi bémol : p. 49 - 50	Basse la : p. 53 - 63
La : p. 172 - 204	Si bémol : p. 53 - 64	Si bémol : p. 67 - 89
Si bémol : p. 206 - 228	Mi bémol : p. 76 - 89	La : p. 92
	La : p. 92 - 112	Basse si bémol : p. 93 - 112
	Mi bémol : p. 114 - 177	La : p. 114 - 119
	La : p. 178 - 183	Basse si bémol : p. 120 - 122
	Mi bémol : p. 186 - 204	La : p. 123 - 137
	Si bémol : p. 206 - 228	Si bémol : p. 144 - 170
		Basse la : p. 172 - 186
		La : p. 187 - 189
		Basse la : p. 191 - 228

La première clarinette permute entre la clarinette en *si bémol* et la clarinette en *la*, le premier changement se fait pour le premier jeu de séduction, ensuite pour la réponse au mandarin, les autres changements sont moins significatifs. La deuxième clarinette a le rôle de l'aigu qu'elle soit en *ré* ou en *mi bémol*, et effectue quelques retours en *si bémol* ou en *la* lorsqu'elle vient renforcer la première clarinette ou la compléter lors des solos. De même pour la troisième clarinette, qui se développe dans le grave de la clarinette basse en *la* ou en *si bémol*, et retourne en clarinette normale en *si bémol* ou *la*

²⁸ Voir partie de clarinette 2 en annexe, expliquant la transposition choisie.

²⁹ Pagination de la partition directrice utilisée pour l'analyse, voir annexes.

pour se joindre à la première clarinette lorsque la deuxième ne peut le faire. De cette manière, la deuxième clarinette joue les deux premiers jeux de séduction avec la première, alors que c'est la troisième clarinette qui complète la première lors du troisième jeu de séduction. L'utilisation des instruments et des timbres est très recherchée, et les changements s'opèrent aisément car plusieurs mesures permettent aux clarinettes de changer d'instrument à chaque fois.

La recherche de sonorité est également déployée dans le travail des registres des instruments. La suavité du *medium* est utilisée aux moments opportuns, tout comme le son perçant de l'*aigu* et du *suraigu* propices à illustrer l'effroi ou l'effolement. Les trois solos se développent de manière progressive tant au niveau rythmique (diminution), que mélodique, avec des montées dans l'*aigu* plus rapides et des intervalles importants. L'exécution technique de ces traits solistes est particulièrement ardue et ces extraits font partie du répertoire de travail orchestral de tout clarinettiste. Les différents passages de registres entre le *medium* et l'*aigu* sont particulièrement frappants et singuliers.

Cette œuvre ne peut être jouée que sur la facture moderne des clarinettes à partir du système Boehm et plus difficilement sur les systèmes précédents, il serait impossible de l'interpréter sur une clarinette datant d'avant la seconde moitié du XIX^e siècle.

La recherche de sonorité du clarinettiste pour cette œuvre est complexe car elle n'est pas homogène durant toute la prestation. En effet, les jeux de séduction débutent de manière *piano* et dans le registre *medium*, cela demande une pureté et une sensualité dans le son possible grâce à une embouchure légèrement relâchée et l'utilisation d'une anche faible ou moyenne. Par contre, les écarts de notes, les traits techniques rapides, l'utilisation du registre *aigu*, requièrent une embouchure tenue et l'utilisation d'une anche à tendance forte. L'instrumentiste doit alors opérer une gymnastique d'embouchure et choisir une anche fonctionnant dans les deux cas, c'est-à-dire une anche moyenne à tendance forte qu'il faudra bien maintenir par l'embouchure et la colonne d'air pour l'obtention de sons purs dans le *medium* en nuances faibles.

S'ajoute à cela, la recherche de doigtés dans l'*aigu* car certains enchaînements sont particulièrement complexes. Par exemple :



Figure 9 – Extraits du deuxième jeu de séduction, cellules illustrant un élément technique complexe.

- *Ré bémol aigu – si bémol aigu* : plusieurs doigtés possibles, car le plus basique est compliqué, voire impossible à enchaîner à la vitesse demandée.
- *Ré dièse aigu – si aigu* : de nouveau la répétition rapide complique l'enchaînement qui requiert une recherche de doigtés.

Excepté ce souci de technique, les trois solos sont assez bien adaptés à l'instrument, l'utilisation des registres est tout à fait cohérente et fonctionne avec la personnification féminine recherchée. La clarinette est utilisée dans toute sa suavité et son caractère mystérieux, particulièrement dans les débuts de chaque danse séductrice par l'utilisation du registre *medium*, les intervalles en *legato*, et l'attente créée de manière rythmique ; elle prend également une sonorité vulgaire ou agressive lorsque le récit le demande, surtout dans les appels frénétiques dans l'*aigu* et le *suraigu* de l'instrument.

Le choix de Bartók pour la clarinette en tant que personnification de la prostituée dans l'œuvre fut réalisé de manière ciblée dans la continuité d'une symbolisation du timbre de l'instrument par différents procédés exploités à dessein, tels que la différenciation des registres et des différentes clarinettes, l'utilisation de sauts d'intervalles importants ou non, d'articulations en *staccato* ou *legato*, ainsi qu'une construction rythmique élaborée à fin de représentation.

CONCLUSION

« Et Zola de célébrer la clarinette, et de proclamer, que c'est l'instrument qui représente l'amour sensuel, tandis que la flûte représente tout au plus l'amour platonique. « Comme le hautbois représente le paysage ironique, » jette un blagueur dans l'esthétique musicale de Zola, [...] »

GONCOURT Edmond de, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, vol. 8, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1895¹.

L'amour sensuel, la féminité, le mystère, comme une aura entourant la clarinette en pleine évolution dans un XIX^e siècle siège de nombreux bouleversements mais encore si cerné de carcans. Elle, « la femme aimée » et « l'amante à l'œil fier » de Berlioz, « la fille » de Bartók, fut source de nombreuses symbolisations et personnifications, particulièrement dans ce siècle du développement instrumental, tant dans la technique des instruments de musique que dans la prise d'importance de la musique instrumentale pour elle-même. L'évolution technique et mécanique de la clarinette connu ses avancées les plus importantes durant le XIX^e siècle avec une étape très importante : l'adaptation du système Boehm à partir de 1839. L'écriture pour l'instrument se développa dès lors intensément et lui offrit une palette de caractères nouveaux. Cette évolution est visible au travers des œuvres analysées, particulièrement dans le *Coq d'Or* et le *Mandarin Merveilleux*.

L'étude succincte de l'histoire de la clarinette réalisée permet déjà de mettre en parallèle les évolutions techniques et compositionnelles. Nous avons vu que l'instrument utilisé par Stadler lorsqu'il interprétait les œuvres de Mozart ne présentait pas la même mécanique que la clarinette utilisée par les interprètes de Bartók, par exemple. L'évolution sonore suit également le cheminement des nouveautés techniques : le retournement du bec et plus tardivement l'invention de ligatures sous forme d'anneaux, ensuite la création d'anches de manière industrielle. Au sein de

¹ Mercredi 15 juillet 1891, lors d'un grand dîner chez les Daudet auquel sont conviés les Zola, les Charpentier et Coppée. GONCOURT Edmond de, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, vol. 8, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1895, p. 257.

l'orchestre, l'émission du son par un bec et une anche simple a placé la clarinette entre la douceur de flûte et la précision des instruments à anche double, lui conférant la possibilité de passer d'une articulation à l'autre (*legato* et *staccato*), même si les compositeurs lui préfèrent les longs phrasés dans un premier temps².

Ces précisions et indications sont également véhiculées au travers de traités, les exemples vus de Berlioz, Gevaert, Parès et Rimsky-Korsakov³ nous donne un échantillon, tout comme les méthodes pour clarinette de Lefèvre ou Kellner⁴. La conception du timbre de la clarinette y est caractérisée par la douceur et la suavité principalement, et chacun des traités lus insiste sur la capacité de création de nuances extrêmes dans le *pianissimo*, ainsi que le propos sur lequel s'est basé notre recherche, un parallèle réalisé avec la voix humaine, spécifiquement la voix féminine, entraînant une évocation du féminin dans sa conception commune à une époque et une société donnée. Cette facette spécifique de la caractérisation de la clarinette fut très peu abordée malgré une symbolique souvent reprise par les compositeurs, dont l'exemple le plus parlant est l'extrait cité⁵ du *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration* de Berlioz. La conception de ce qui relève du féminin auprès des compositeurs et dans leurs œuvres fut construite par des conventions sociales véhiculées au sein d'idéaux communs à une société, dans le cadre d'une époque choisie : le XIX^e siècle, élargi à quelques décennies antérieures et postérieures.

Les œuvres analysées furent choisies car le propos illustré musicalement utilise la clarinette pour personnifier un personnage féminin ou évoquer un caractère associé communément à la féminité. Elle est la femme aimée, l'idée fixe, dans la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, la fiancée du chasseur, Agathe, dans le *Freischütz* de Weber, Psyché chez César Franck, la reine de Chemaka dans le *Coq d'Or* de Rimsky-Korsakov.

² Œuvres de Mozart, Berlioz, Weber, Franck, ayant été analysées, conférant majoritairement des phrasés en *legato* mais pas uniquement.

³ BERLIOZ Hector, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Lemoine, Paris, n. d. (après 1860) ; GEVAERT François-Auguste, *Nouveau traité d'instrumentation*, Paris-Bruxelles, Lemoine & Fils, 1885 ; PARÈS Gabriel, *Traité d'instrumentation et d'orchestration à l'usage des musiques militaires d'harmonie et de fanfare*, Paris, Lemoine, 1898 ; RIMSKY-KORSAKOV Nikolai, *Principles of orchestration*, traduction en anglais par Edward Agate, Berlin, Editions Russes de Musique, 1922.

⁴ LE FÈVRE Xavier, *Méthode de clarinette*, Paris, gravée par M. Le Roy, 1802 ; KELLNER Franz, *Méthode pour clarinette*, Paris, Alphonse Leduc, 1868.

⁵ Voir chapitre I.B. Evolution symbolique.

Elle crée l'ambiance envoûtante et mystérieuse sur laquelle se déploie la danse arabe dans *Casse-Noisette* de Tchaïkovsky, et Mozart l'utilise presque uniquement dans des airs liés à l'amour véritable et emprunts de délicatesse.

L'analyse de ces extraits plaçant la clarinette en soliste met en évidence certains points communs dans l'utilisation de ses caractéristiques. En effet, le choix de la tonalité de l'instrument, clarinettes en *ut*, en *si bémol* ou en *la*, émerge comme une volonté de recherche de timbre plus que pour une raison d'écriture. Celui du registre importe également, le plus utilisé est celui du *clairon*⁶, permettant une sonorité éclatante émergeant plus aisément de la masse orchestrale pour le besoin d'une prise de position soliste, mais il s'agit également du registre assimilable à la voix de femme de tessiture soprano. Mozart couple la clarinette à de multiples reprises avec la voix chantée féminine pour des phrases solistes majoritairement dans une ambiance délicate et favorisant le déploiement de l'expression des sentiments amoureux⁷. Quelques extraits solistes mettent également en avant d'autres caractéristiques de l'utilisation de la clarinette par Mozart, telle que l'utilisation des registres *medium* et *grave*, souvent sous la forme d'un accompagnement rapide en double-croches, dévolue à la voix de deuxième clarinette, dont nous avons vus plusieurs exemples dans les opéras étudiés, et qui est également présente dans le *Concerto* et le *Quintette*. Les quatre derniers opéras de Mozart analysés présentent la même formule quant au placement des clarinettes : elles ne jouent pas dans l'entièreté des œuvres. Les airs et/ou extraits dans lesquels elles sont présentes sont, à l'exception des ouvertures et finales des œuvres, emprunts d'un caractère amoureux sous l'une ou l'autre de ces facettes, douceur, délicatesse, sensualité ou nostalgie, mais aussi douleur. Par exemple, les clarinettes ne sont pas présentes dans certains airs malicieux de *Don Giovanni*, ou dans la violence qu'apporte la Reine la Nuit. Mozart associe le timbre de la clarinette à l'amour et,

⁶ Voir chapitre I.A.2.b. Les registres. Registre *clairon* utilisé lors des solos confiés à la clarinette dans les œuvres vues de Berlioz, Weber, Franck et Mozart.

⁷ Par exemple dans l'aria numéro 21b « Mi tradi, quell'alma ingrata » du 2^e acte de *Don Giovanni* chanté par Donna Elvira ; le quintette numéro 8a « Di scrivermi ogni giorno » du 1^{er} acte de *Così fan tutte* où la clarinette est associée à Fiordiligi ; le quintette numéro 5 « Hm ! Hm ! Hm ! Hm ! » du 1^{er} acte de *La Flûte Enchantée*, les clarinettes y doublent les voix des Dames ; ou encore l'air numéro 23 « Non più di fiori » du 2^e acte de *La Clémence de Titus* dans lequel la clarinette rejoint Vitellia. Voir chapitre II.A. Wolfgang Amadeus Mozart – Derniers opéras.

principalement, bien qu'il y ait quelques exceptions (Don Ottavio ou Sextus), aux personnages féminins.

À plus d'un siècle de distance et de manière complètement différente, Bartók associe lui aussi la clarinette à un personnage féminin. Elle est la fille, celle qui va danser et séduire, la recherche de couleurs et de représentation est toute autre. Le choix des registres, de l'instrument, de la technique, des nuances et d'effets, est très différent ; l'évolution de la clarinette et, parallèlement, de la technique des interprètes, a favorisé les nouveautés et changements d'écriture. Les registres sont tous utilisés de manière ciblée pour la recherche de caractère, le *medium* crée la sensualité et le mystère du début des danses, alors que l'*aigu* est perçant et montre la vulgarité dans laquelle est obligé de se retrancher le personnage. Le rythme est lui-même vecteur de mouvements, ajouté aux changements de tempo et aux montées et descentes mélodiques qui créent l'effet de vague composant les trois jeux de séduction. Ces solos de clarinette démontrent d'une grande complexité dans l'écriture pour l'instrument en tant que soliste, tant dans la virtuosité technique au niveau de la vitesse des traits, que dans la gestion de la sonorité par des nuances extrêmement faibles et fortes. *Le Mandarin Merveilleux* est une pièce majeure du répertoire orchestral de la clarinette et il témoigne d'une composition pour l'instrument toute autre, l'instrumentiste n'est plus cantonné à de longs phrasés en *legato* délicats agrémentés de quelques gestes techniques, les jeux de séduction requièrent toute sa virtuosité, son énergie et sa sensualité sonore.

Ces grands changements compositionnels figurent naturellement les évolutions techniques des instruments, instrumentistes, compositeurs, ainsi que les évolutions musicales ; peuvent-ils être placés en parallèle des bouleversements de représentation ? L'association faite de la clarinette avec des caractères prétendument féminins au long du XIX^e siècle voit, elle aussi, ces avancements. La femme représentée dans *Le Mandarin Merveilleux* de Bartók est une prostituée, mais elle n'est pas dépeinte uniquement par ce rôle péjoratif ; au travers du jeu de la clarinette, elle est image de nombreux caractères que l'action en elle-même ne figure pas tout à fait

identiquement⁸, comme la manipulation, la force, l'énergie, elle est « l'actif », non plus « la passif » associé au féminin par le passé. Les codes de représentation associés au féminin dans sa globalité sont dès lors éclatés, l'opposition binaire du masculin-féminin, actif-passif, fort-faible, est entièrement bousculée.

La clarinette, comme évocation musicale du féminin dans le courant du XIX^e siècle, est un domaine de recherche très peu étudié. La symbolique des instruments de musique est, a contrario, un sujet prisé des compositeurs, quel instrument ne fut pas associé à un animal, par exemple par Saint-Saëns dans son *Carnaval des animaux*, ou à un personnage, dans *Pierre et le loup* de Prokofiev ; les œuvres choisies dans ce mémoire pour illustrer la problématique ne sont que quelques exemples de cette association entre l'instrument et un personnage féminin ou plus largement les caractères liés à la féminité dans un contexte donné. Dans le cas de la clarinette, il était intéressant de choisir des œuvres de Mozart, un compositeur clé dans les débuts du répertoire de l'instrument, et ensuite des œuvres jalons de son répertoire orchestral comme il en existe des dizaines d'autres. Les liens apparus avec le concept de « sonorité dite féminine » sont parfois trop ténus ou de l'ordre de l'intuition et ne peuvent être retenus dans une recherche trop peu approfondie, mais il serait pourtant utile d'y chercher les principales caractéristiques ayant émergées de l'étude des œuvres affirmant l'évocation du féminin ou l'association avec un personnage féminin, pour établir des propositions de champ lexical musical utilisé instinctivement ou non par les compositeurs dans le but de personnification.

Cette ébauche de recherche ouvre des perspectives pour de larges sujets à propos de la symbolique des instruments de musique et l'utilisation faite par les compositeurs dans un but illustratif ou de personnification. Il serait intéressant de l'approfondir, par exemple, grâce à l'analyse formelle et harmonique d'œuvres, et par l'étude sociétale et sociologique des idéaux entourant des concepts, tels que la féminité dans la société occidentale du XIX^e siècle, et plus précisément dans le milieu culturel propre aux compositeurs dont les œuvres sont étudiées.

⁸ L'action présente une fille manipulée par des voyous pour leur rapporter de l'argent, et prenant peur face au mandarin ; le jeu de la clarinette lui donne un caractère affirmé et actif différent.

BIBLIOGRAPHIE

ABBATE Carolyn, « Musicologie, politiques culturelles et identité sexuelle », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. 2, Arles, ActesSud/Cité de la musique, 2004, p. 822-830.

ANTOKOLETZ Elliott, *Béla Bartok. A Guide to Research*, Garland, New York, 1997.

APULEIUS MADAURENSIS Lucius, *Eros et Psyché*, traduit du latin par Nicolas Waquet et préface de Carlo Ossola, Paris, Payot et Rivages, 2006.

AURAIX-JONCHÈRE Pascale et VOLPILHAC-AUGER Catherine, *Isis, narcissé, psyché. Entre lumières et romantisme. Mythe et écritures, écritures du mythe*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

Bartók : le Prince de bois ; le Mandarin merveilleux, Au cœur du classique, 71/1996, APL, Paris.

BARTÓK Béla, *Der Wunderbare Mandarin* [musica], New York, Boosey & Hawkes, édition 1955.

BATE Philip et WATERHOUSE William, « Mollenhauer », *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561597815.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018897> (page consultée le 30 juin 2018).

BÉLIS Annie, « L'aulos phrygien », *Revue Archéologique*, 1/1986, Presses Universitaires de France, <http://www.jstor.org/stable/41736329> (page consultée le 8 mars 2018).

BERLIOZ Hector, « Le Freyschütz de Weber », *Voyage musicale en Allemagne et en Italie*, vol I, Paris, 1844.

BERLIOZ Hector, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Lemoine, Paris, n. d. (après 1860).

BERLIOZ Hector, *Symphonie Fantastique* [musica], Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1971.

BERLIOZ Hector, *Symphonie Fantastique* [musica], Leipzig, Breitkopf & Härtel, n.d. (ca. 1910).

BÉTHUNE Anthony et MCBRIDE William, « Buffet, Louis-Auguste [jeune] », *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561597815.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004265> (page consultée le 30 juin 2018).

BOALCH Donald Howard, WILLIAMS Peter et CLINKSCALE Martha Novak, « Fritz [Fritze], Barthold », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561597815.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010291> (page consultée le 30 juin 2018).

BRIL Jacques, *A cordes et à cris. Origines et symbolisme des instruments de musique*, Paris, Clancier-Guénaut, 1980.

BROWN Clive, « Freischütz, Der », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000007222> (page consultée le 4 avril 2019).

BROWN Clive, « Weber, Carl Maria (Friedrich Ernst) von », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592697.001.0001/omo-9781561592630-e-5000004022> (page consultée le 4 avril 2019).

BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988.

BRYMER Jack, *Clarinette* / trad. Pâris Marie-Stella, Paris, Hatier, 1979.

BUFFET CRAMPON (2016), Site officiel en ligne sur <http://www.buffet-crampon.com/fr/instruments/clarinettes/> (page consultée le 28 janvier 2018).

CALVOCORESSI M.-D., « Esquisse d'une esthétique de la musique à programme », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 9/1908, p. 424-438, <http://www.jstor.org/stable/929455> (page consultée le 04 juillet 2018).

CANTAGREL Gilles, *Les plus beaux manuscrits de Mozart*, Paris, Editions de La Martinière, 2005.

CAVICCHI Camilla et GÉTREAU Florence, « Musique pour Eros et Psyché au palais du Té à Mantoue », dans *Musique, images, instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), 10/2008, p. 50 – 61.

CHAILLEY J., « Essai d'analyse du Mandarin Merveilleux », *Studia Musicologica Academia Scientiarum Hungaricae*, T. 8, 1/4 (1966), p. 11 – 39, <http://www.jstor.org/stable/901659> (page consultée le 26 juin 2018).

CHION Michel, *Le poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard, 1993.

CLÉMENT Catherine, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979.

CONDÉ Gérard, *La clémence de Titus / musique de Wolfgang Amadeus Mozart ; traduction française de Gilles Demonet ; guide d'écoute de Gérard Condé*, coll. L'Avant-scène. Opéra, 226, Paris, L'avant-scène, 2005.

CONSTANT Pierre, *La facture instrumentale*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1890.

COOK Nicholas, « La musique et le genre », *Musique, une très brève introduction*, Paris, Allia, 2006, p. 113-134.

COOK Susan C. et TSOU Judy S., *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*, Chicago, University of Illinois Press, 1994.

COTTE Roger, *Musique et symbolisme. Résonances cosmiques des instruments et des œuvres*, St-Jean-De-Braye, Éditions Dangles, 1988.

DANGAIN Guy, *A propos de ... la clarinette*, Paris, Billaudot, 2000.

DELAMARCHE Claire, *Béla Bartok*, Paris, Fayard, 2012.

DELAUNAY Alain, « MASCULIN-FÉMININ, symbolisme », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/masculin-feminin-symbolisme/> (page consultée le 6 mai 2019).

DERCHE Roland, *Quatre mythes poétiques : Oedipe, Narcisse, Psyché, Lorelei*, Paris, Sedes, 1962.

DEVEREUX Georges, *Femme et mythe*, Paris, Flammarion, 1999.

DON Geneviève, *Apulée, Psyché, Métamorphoses, IV-VI*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1997.

EISEN, C. et SADIE, S., « Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561597815.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278233> (page consultée le 30 juin 2018).

ESCAL Françoise et ROUSSEAU-DUJARDIN Jacqueline, *Musique et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 1999.

FAUQUET Joël-Marie, *César Franck*, Paris, Fayard, 1999.

FAUQUET Joël-Marie, *César Franck. Correspondance*, Belgique, Mardaga, 1999.

FESSARD Jean-Marc, *L'évolution de la clarinette*, Paris, Gérard Billaudot, 2014.

FINE Agnès, « Éditorial », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 25/2007, p. 9-25, <http://journals.openedition.org/clio/2172#quotation> (page consultée le 7 mars 2018).

FLOROS Constantin, *L'homme, l'amour et la musique*, Paris, éditions des archives contemporaines, 2017.

FRANCK César, *Psyché. Fragments [musica]*, Paris, Le Bailly-Bornemann, 1900.

GEVAERT François-Auguste, *Nouveau traité d'instrumentation*, Paris-Bruxelles, Lemoine & Fils, 1885.

GILLIES Malcolm, « Bartok, Béla », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40686> (page consultée le 19 octobre 2017).

GIULIANI Élisabeth, « La musique et le rêve », dans *Études*, 3/2003 (n°398), p. 375-381, <http://www.cairn.info/revue-etudes-2003-3-page-375.htm> (page consultée le 28 novembre 2016).

GOLDET Stéphane, *La flûte enchantée : un opéra allemand en deux actes / musique de Wolfgang Amadeus Mozart ; texte d'Emanuel Schikaneder ; nouvelle traduction française de Françoise Ferlan ; commentaire musical et littéraire de Stéphane Goldet*, Paris, L'avant-scène, coll. L'Avant-scène. Opéra, 101/1987.

GUILLOT Pierre, « Psyché, ou le mystérieux accord d'Apulée », *Manuel de Falla, Musiques/Ecritures*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 143 – 151.

HALBREICH Harry, *La flûte enchantée : opéra allemand en deux actes K.620 / musique de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ; livret intégral d'Emanuel Schikaneder ; nouvelle traduction française de Françoise Ferlan ; commentaire littéraire et musical de Harry Halbreich*, coll. L'Avant-scène. Opéra ; 196, Paris, L'avant-scène, 2000.

HERRMANN L., « Légendes locales et thèmes littéraires dans le conte de Psyché », *AC*, 21, 1952, p. 13 – 27.

HOEPRICH Eric, *The Clarinet*, Yale University Press, 2008.

IMPELLUSO Lucia, *Dieux et héros de l'Antiquité*, Paris, Harzan, 2003.

JARRY-PERSONNAZ Hélène, *Les instruments à vent*, TDC, Paris, CNDP, 1988.

KELLNER Franz, *Méthode pour clarinette*, Paris, Alphonse Leduc, 1868.

KIRNBAUER Martin, « Denner », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007567> (page consultée le 30 juin 2018).

KLOSÉ Hyacinthe, *Klose's Method for the clarinet*, édité et compilé par T. H. Rollinson, Philadelphia, 1882.

LANDON H. C. Robbins (sous la direction de), *Dictionnaire Mozart*, Paris, Fayard, 1997.

LAWSON Colin James, *The Clarinet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

LAWSON Colin, *The Early Clarinet. A Practical Guide*, Cambridge University Press, 2000.

LE FEVRE Xavier, *Méthode de clarinette*, Paris, gravée par M. Le Roy, 1802.

LEHMANN Bernard, *L'orchestre dans tous ses éclats : ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte, 2002.

MACDONALD Hugh, « Berlioz, (Louis-)Hector », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>

view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051424
(page consultée le 6 avril 2019).

MASSIN Brigitte et Jean, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Paris, Fayard, 1970.

MASSIN Brigitte, *Guide des opéras de Mozart*, Paris, Fayard, 1991.

MCCLARY Susan, *Ouverture féministe : musique genre sexualité* / trad. par Catherine Deutsch et Stéphane Roth, colla. Marie Springinsfeld, Paris, La rue musicale, 2015.

MERSENNE Marin, *Harmonie Universelle. Seconde Partie. Livre V Des instruments à vent*, Paris, Pierre Ballard, 1637.

MONNOT Catherine, « Anne-Marie GREEN et Hyacinthe RAVET (dir.), L'accès des femmes à l'expression musicale, apprentissage, création, interprétation. Les musiciennes dans la société, Paris, L'Harmattan, 2005, 279 p. », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 25/2007, p. 249-290.

MOZART Wolfgang Amadeus, *Concerto in A major for clarinet and Orchestra [musica]*, Kassel, Bärenreiter, 2003.

MOZART Wolfgang Amadeus, *Così fan tutte [musica]*, Kassel, Bärenreiter, 1991.

MOZART Wolfgang Amadeus, *Così fan tutte [musica]*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1881.

MOZART Wolfgang Amadeus, *Così fan tutte [musica]*, trad. française par Adolphe Boschot, Paris, Editions Choudens, 1960.

MOZART Wolfgang Amadeus, *Die Zauberflöte [musica]*, Kassel, Bärenreiter, 1970.

MOZART Wolfgang Amadeus, *Die Zauberflöte [musica]*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879.

MOZART Wolfgang Amadeus, *Die Zauberflöte [musica]*, manuscrit, 1791.

MOZART Wolfgang Amadeus, *Don Giovanni [musica]*, Kassel, Bärenreiter, 1968.

MOZART Wolfgang Amadeus, *Don Giovanni [musica]*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880.

MOZART Wolfgang Amadeus, *Don Giovanni [musica]*, manuscrit, n. d.

MOZART Wolfgang Amadeus, *La Clemenza di Tito [musica]*, Kassel, Bärenreiter, 1970.

MOZART Wolfgang Amadeus, *La Clemenza di Tito [musica]*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1882.

MOZART Wolfgang Amadeus, *Mozart. Correspondance complète*/ trad. par Geneviève Geffray, Paris, Flammarion, 2011.

NOIRAY Michel, *Così fan tutte : comédie en deux actes / livret de Lorenzo da Ponte ; musique de Wolfgang Amadeus Mozart ; traduction française et notes de Pierre Malbos ; commentaire littéraire et musicale de Michel Noiray*, coll. L'Avant-scène. Opéra ; 131 - 132, Paris, L'avant-scène, 1990.

NOIRAY Michel, *Don Giovanni : dramma giocoso in due atti / musique de Wolfgang Amadeus Mozart ; traduction française de Pierre Malbos, revue et complétée par Michel Noiray ; commentaire littéraire et musical de Michel Noiray*, coll. L'Avant-scène. Opéra ; 172, Paris, L'avant-scène, 1996.

PAPADOPOULOU Zozie et PIRENNE-DELFORGE Vinciane, « Inventer et réinventer l'aulos : autour de la XII^e Pythique de Pindare », *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Presses universitaires de Rennes, 2001.

PARÈS Gabriel, *Traité d'instrumentation et d'orchestration à l'usage des musiques militaires d'harmonie et de fanfare*, Paris, Lemoine, 1898.

PISTONE Danièle, « Le symbolisme et la musique française à la fin du XIX^e siècle », *Symbolisme et musique en France 1870-1914*, Recherches et informations sur la musique française, 32/1995, Paris, Champion.

PLANCHART Alejandro, « Le son de l'orchestre de Monteverdi à Ravel », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. 4, Arles, ActesSud/Cité de la musique, 2006, p. 743-756.

PLATOFF John, « Bertati, Giovanni », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002898> (page consultée le 11 avril 2019).

POULIN Pamela, « Stadler, Anton », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561597815.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026509> (page consultée le 7 juillet 2018).

PRÉVOST-THOMAS Cécile et RAVET Hyacinthe, « Musique et genre en sociologie », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 25/2007, mis en ligne le 01 juin 2009, <http://clio.revues.org/3401> (page consultée le 12 octobre 2017).

RAMBAUX Claude, *Trois analyses de l'amour. Catulle, Poésies ; Ovide, Les amours ; Apulée, Le conte de Psyché*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

RAVET Hyacinthe, « Devenir clarinettiste. Carrières féminines en milieu masculin », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 3/2007 (n° 168), p. 50-67, <https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2007-3-page-50.htm> (page consultée le 11 octobre 2017).

RAVET Hyacinthe, « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », *Travail, genre et sociétés*, 1/2003 (N° 9), p. 173-195.

RAVET Hyacinthe, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Éditions autrement, 2011.

RICE Albert R. et Robert Frédéric, « Lefèvre [Lefèbvre, Lefèvre, Le Fèvre, Lefèvre], (Jean) Xavier », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561597815.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016280> (page consultée le 30 juin 2018).

RICE Albert R., « Simiot, Jacques François », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561597815.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040426> (page consultée le 30 juin 2018).

RICE Albert R., *La première musique pour clarinette basse (1794) et les clarinettes basses construites par Heinrich et August Genser*, C.I.R.C.B. - Centre International de Recherche sur la Clarinette Basse, 2009.

RICE Albert R., *The Baroque Clarinet*, New York, Oxford University Press, 1992.

RICE Albert R., *The clarinet in the classical period*, New York, Oxford University Press, 2003.

RIMSKY-KORSAKOV Nikolaï, *Le Coq d'Or [musica]*, St. Petersburg, Bessel, n.d. (ca. 1908).

RIMSKY-KORSAKOV Nikolaï, *Le Coq d'Or, suite [musica]*, Moscou, P. Jurgenson, n.d. (ca. 1908).

RIMSKY-KORSAKOV Nikolaï, *Principles of orchestration*, traduction en anglais par Edward Agate, Berlin, Editions Russes de Musique, 1922.

ROBERTSON Carolina, « Genres et représentation des genres dans une perspective interculturelle », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. 3, Arles, ActesSud/Cité de la musique, 2005, p. 880-907.

SERVIÈRES Georges, *La Musique française moderne. César Franck, Édouard Lalo, Jules Massenet, Ernest Reyer, Camille Saint-Saëns*, Paris, G. Havard Fils éditeur, 1897.

SEYDOUX Hélène, *Laisse couler mes larmes. L'opéra, les compositeurs et la féminité*, Paris, Ramsay, 1984.

SHACKLETON Nicholas, « The clarinet of Western art music. Organological history », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052768?rskey=lcZnmY&result=2> (page consultée le 5 mars 2018).

SOUDAY Paul, « Le mythe de Psyché. D'Apulée à M. Gabriel Mourey », *Les Livres du Temps : deuxième série*, Paris, Éditions Émile-Paul Frères, Nouvelle édition, 1929.

TARUSKIN Richard, « Golden Cockerel, The », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000007911> (page consultée le 7 avril 2019).

TCHAIKOVSKY Piotr Ilitch, *Casse-Noisette suite [musical]*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910.

TCHAIKOVSKY Piotr Ilitch, *Casse-Noisette suite [musical]*, Moscow, P. Jurgenson, 1892.

TRANCHEFORT François-René, *Les instruments de musique*, vol. 2, Paris, Seuil, 1980.

TREVITT John et FAUQUET Joël-Marie, « Franck, César », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10121> (page consultée le 8 février 2017).

VAN DOREN Bernard, *Vandoren Magazine*, 1/1999, Paris.

VANDOREN (2016), *Etapas de fabrication d'une anche*, sur le site de Vandoren Paris, https://www.vandoren-fr.com/downloads/Feuillets-produits_t15254.html (page consultée le 28 janvier 2018).

VENDRIES Christophe, « Masculin et féminin dans la musique de la Rome antique », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 25/2007, <http://journals.openedition.org/clio/2362> (page consultée le 8 mars 2018).

WARICHET Laura, *Mémoire. Méthodologie spécialisée de la clarinette*, Institut Supérieur de Musique et Pédagogie, Namur, 2014.

WATTEAU Diane, « Sur Le paradigme féminin de Monique Schneider : « Tu ne me verras plus si tu me vois », dit-il », *Savoirs et clinique*, 1/2005 (n°6), p. 241-246, en ligne <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2005-1-page-241.htm> (page consultée le 07 novembre 2017).

WEBER Carl Maria von, *Der Freischütz [musical]*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, n.d. (ca. 1900).

WELKER Lorenz, « La naissance de la musique instrumentale du XII^e à la fin du XVI^e siècle », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. 4, Arles, ActesSud/Cité de la musique, 2006, p. 381-405.

WESTON Pamela, « Baermann family », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561597815.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001754> (page consultée 2018).

WESTON Pamela, « Klosé, Hyacinthe Eléonore », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561597815.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015164> (page consultée le 30 juin 2018).

WESTON Pamela, « Müller, Iwan », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561597815.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019320> (page consultée le 30 juin 2018).

WILEY Roland John, « Tchaikovsky, Pyotr Il'yich », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592697.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051766> (page consultée le 6 avril 2019).

WOLF Eugene K., KAISER Fritz, et WOLF Jean K., « Stamitz family », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561597815.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040302> (page consultée le 1 octobre 2018).

YON Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, France, Armand Colin, 2010.

