

## Berlioz et l'instrumentation de l'avenir

Béatrice Didier  
ENS Ulm

Berlioz a publié en 1843 un *Traité d'instrumentation*, dont il a donné une édition augmentée de « L'art du chef d'orchestre » en 1855<sup>1</sup>. Sans vouloir traiter ici de l'immense sujet, déjà souvent abordé, de la « modernité » d'Hector Berlioz et de son œuvre musicale, nous nous en tiendrons à ce *Traité d'instrumentation* qui reste assez peu connu du grand public, parce qu'il semble trop technique, et des musiciens professionnels, parce que, tout absorbés dans leur travail d'instrumentistes, ils ont souvent assez peu de temps pour lire ce qui a été écrit sur leurs instruments<sup>2</sup>.

Notons d'abord que l'entreprise de Berlioz elle-même est déjà novatrice ; il souligne dans ses *Mémoires* la carence de cet enseignement dans les institutions de son époque :

Mes deux maîtres ne m'ont rien appris en instrumentation. Lesueur n'avait de cet art que des notions fort bornées. Reicha connaissait bien les ressources particulières de la plupart des instruments à vent, mais je doute qu'il ait eu des idées très avancées au sujet de leur groupement par grandes et petites masses. D'ailleurs, cette partie de l'enseignement, qui n'est point encore maintenant représentée au Conservatoire, était étrangère à son cours, où il avait à s'occuper seulement du contrepoint et de la fugue<sup>3</sup>.

En introduction au *Traité*, il encourage les musiciens à entreprendre des explorations dans ce domaine encore neuf, ou presque :

On est assez généralement disposé à accorder aujourd'hui, en ce qui concerne l'harmonie, la mélodie et les modulations, que ce qui produit un bon effet *est bon*, que ce qui en produit un mauvais *est mauvais*, et que l'autorité de cent vieillards,

1. Une réédition a paru chez L. H. Lemoine en 1925 (reprint en 2004). Une édition critique avec présentation et notes a paru chez Bärenreiter en 2003 (H. Berlioz, *The complete Works*, vol. 24). Tout en ayant souvent eu recours à la précieuse édition Bärenreiter, nous nous référons ici, pour des raisons pratiques, à l'édition Lemoine.

2. Nous préparons pour l'éditeur Champion un ensemble d'études sur ce *Traité*, et nous avons organisé à ce propos une journée d'études en avril 2015 et une autre en mars 2016 à l'ENS (Paris-Ulm).

3. H. Berlioz, *Mémoires*, éd. P. Citron, G-F, 1969, t. I, p. 97. Kastner cependant avait publié en 1836 un *Traité d'instrumentation*, et en 1839 un *Cours d'instrumentation*. Berlioz renvoie, à propos du « Pavillon chinois », à « l'excellent *Traité général d'instrumentation* de M. Kastner » (*Traité d'instrumentation*, p. 283).

eussent-ils cent vingt ans chacun, ne nous ferait pas trouver laid ce qui est beau, ni beau ce qui est laid.

Quant à l'instrumentation, à l'expression et au rythme, c'est une autre affaire. Leur tour d'être aperçus, repoussés, admis, enchaînés, délivrés et exagérés, n'étant venu que beaucoup plus tard, ils ne peuvent donc encore avoir atteint le point où parvinrent avant eux les autres branches de l'art. Disons seulement que l'instrumentation marche la première, elle en est à l'exagération.

Il faut beaucoup de temps pour découvrir les méditerranées musicales, et plus encore pour apprendre à naviguer<sup>4</sup>.

Partons donc pour cette hardie navigation. Berlioz a vécu à une époque où les instruments ont été profondément transformés, contribuant ainsi à la transformation de l'écriture musicale de son temps et des siècles à venir. Et Berlioz rend hommage à ces facteurs d'instruments qui ont changé la musique, ainsi à Érard pour la harpe et pour le piano ; « l'habile facteur Érard » a su remédier aux inconvénients de l'ancien accord des harpes (en Mi b). Le piano est devenu, grâce au perfectionnement des pédales, « comme un petit orchestre indépendant » qui « doit avoir son instrumentation propre<sup>5</sup> ». Ce perfectionnement des pédales a considérablement développé les possibilités de l'instrument, encore faut-il que le pianiste en use à bon escient, sans oublier la « pédale unicorde » dont l'effet peut-être séduisant. La pédale qui prolonge les notes, pendant que l'instrumentiste peut en jouer d'autres, permet une « multitude de combinaisons diverses et charmantes », « de véritables effets d'orchestre et de la nature de ceux qui se produisent, quand les instruments à archet exécutent quatre ou cinq parties diversement dessinées au travers d'une harmonie soutenue par les instruments à vent<sup>6</sup> ».

Les instruments à vent ont connu des progrès considérables en ce début du XIX<sup>e</sup> siècle ; Mozart et Weber ont déjà su tirer parti de la clarinette dont Berlioz fait un vibrant éloge. Mais plus étonnants encore ces « instruments nouveaux » auxquels Berlioz consacre un chapitre où une large place est faite à Sax :

Mr Sax, dont les travaux vont nous occuper d'abord, a perfectionné, je l'ai déjà indiqué çà et là dans le cours de ce travail, plusieurs instruments anciens. Il a en outre comblé plusieurs vides existant dans la famille des instruments de cuivre. Son principal mérite néanmoins est la création d'une famille nouvelle, complète depuis quelques années seulement, celle des instruments à anche simple, à bec de clarinette et en cuivre. Ce sont les Saxophones<sup>7</sup>.

Comme s'il prévoyait le développement du jazz et de ses ressources, Berlioz s'étend longuement sur la sonorité des saxophones au timbre « sui generis », à « l'accent particulier ». « Le timbre des notes aiguës des

4. H. Berlioz, *Traité d'instrumentation*, p. 1.

5. *Ibid.*, p. 100.

6. *Ibid.*, p. 291.

7. *Ibid.* p. 284.

saxophones graves a quelque chose de pénible et de douloureux, celui de leurs notes basses est au contraire d'un grandiose calme pour ainsi dire pontifical. » Et Berlioz annonce, de façon prophétique : « Les compositeurs habiles tireront plus tard un parti merveilleux des Saxophones<sup>8</sup>. » Les inventions de Sax sont multiples : « M. Sax a encore produit les familles des Saxhorns, des Saxtrombones et des Saxtubas, instruments en cuivre à bocal (embouchure évasée) avec un mécanisme de trois, quatre, ou cinq cylindres<sup>9</sup> ». On sent Berlioz fasciné par cette multiplication d'instruments nouveaux qui portent en eux la possibilité d'une musique nouvelle, inouïe jusqu'alors. Dans ses *Mémoires*, il évoque les réactions que suscite sa passion pour les instruments de Sax :

On m'accorde sans contestation en France comme ailleurs, la *maestria* dans l'art de l'instrumentation, surtout depuis que j'ai publié sur cette matière un traité didactique. Mais on me reproche d'abuser des instruments de Sax (sans doute parce que j'ai souvent loué le talent de cet habile facteur). Or, je ne les ai employés jusqu'ici que dans une scène de *la Prise de Troie*, opéra dont personne ne connaît encore une page<sup>10</sup>.

Il y aurait donc une avance de l'ouvrage théorique sur la pratique, le *Traité* ouvrant les portes de l'avenir.

Sax n'est cependant pas le seul fabricant dont Berlioz fasse l'éloge, même s'il lui revient la palme. La flûte aussi s'est considérablement améliorée :

Cet instrument, qui pendant fort long-temps resta si imparfait sous une foule de rapports, est actuellement grâce à l'habileté de quelques facteurs, et au procédé de fabrication mis en usage par Boëhm d'après la découverte de Gordon, aussi complet, aussi juste et d'une sonorité aussi égale qu'on puisse le désirer<sup>11</sup>.

Et là encore, Berlioz est prophète : « Nous ne doutons pas, à cette heure, l'exemple gagnant de proche en proche, qu'avant peu d'années tous les nouveaux instruments à vent de bois, construits d'après le système de Gordon et Boëhm ne soient adoptés à l'exclusion complète des anciens<sup>12</sup>. »

C'est aussi sur le chapitre des instruments à percussion que Berlioz se montre novateur, quitte à encourir des reproches : on lui reproche, en effet, « l'amour de la grosse caisse<sup>13</sup> ». « Aucun des grands maîtres du siècle dernier ne crut devoir l'introduire dans l'orchestre<sup>14</sup>. » Spontini aurait été le premier,

8. *Ibid.*

9. *Traité*, p. 285

10. *Mémoires*, t. II, p. 331.

11. *Traité*, p. 151. « Gordon et après lui Boëhm, ont donc commencé par percer les trous de leurs instruments à vent aux points précis du tube indiqués par le principe physique de la résonnance sans tenir compte de la facilité ni même de la possibilité d'application des doigts de la main [...] L'instrument une fois percé et rendu juste par ce procédé, ils ont imaginé un mécanisme de clefs et d'anneaux placés aux endroits où les doigts de l'exécutant peuvent aisément les atteindre ».

12. *Traité*, p. 151. Et on ira plus loin encore avec la flûte entièrement métallique, tandis que l'orchestre baroque redonnera ses lettres de noblesse à la flûte en bois. M. Wibrecht, chef des musiques militaires du roi de Prusse a perfectionné le Bass-tuba (*Traité*, p. 229).

13. *Mémoires*, t. II, p. 331.

14. *Traité*, p. 275.

mais l'amour de Berlioz pour la grosse caisse n'est pas immodéré, contrairement à ce que disent ses détracteurs et les caricaturistes ; il s'insurge contre l'abus du bruit. « La grosse caisse est pourtant d'un admirable effet quand on l'emploie habilement. » Et Berlioz donne des exemples de cette utilisation dans son œuvre même et dans le *Requiem*. Il réclame un droit d'autonomie pour les cymbales et juge un « procédé économique intolérable<sup>15</sup> », l'habitude de charger le même musicien de la grosse caisse et des cymbales (habitude qui, pour des raisons d'économie, n'a pas toujours disparu de nos jours !)

On voit donc à quel point Berlioz pressent que la musique de l'avenir se fera grâce à la transformation de l'instrument. Sa passion de la nouveauté ne l'empêche pas cependant d'éprouver de la sympathie pour des instruments anciens, telle la mandoline, « à peu près tombée en désuétude aujourd'hui, et c'est dommage<sup>16</sup> », ou encore la viole d'amour : « sans M. Urhan, le seul artiste qui en joue à Paris, il ne nous serait connu que de nom<sup>17</sup> ».

Par-delà cette ouverture du *Traité d'instrumentation* sur un élargissement considérable que la musique du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle a encore accru grâce à l'informatique dans des proportions que Berlioz ne pouvait prévoir, ce qui semblera moderne et prophétique, c'est une conception nouvelle de l'instrument. Toute matière peut devenir instrument. « Tout corps sonore mis en œuvre par le Compositeur est un instrument de musique<sup>18</sup> » et c'est peut-être pourquoi les percussions fascinent Berlioz qui leur donne une large place dans son *Traité*, alors que l'on avait tendance à les considérer comme un élément mineur de l'orchestre.

Cet élargissement du concept de l'instrument est annonciateur de tout un avenir : des recherches de musique concrète de Pierre Schaeffer et de Pierre Henry, et plus récemment encore de l'écologie musicale. Peter Cusack ne considèrera-t-il pas que les craquements de la glace sur le lac Baikal peuvent constituer une musique ? Mais sans vouloir faire dire à Berlioz plus qu'il ne dit, le corollaire de cet élargissement du concept d'instrument et de sa fabrique elle-même, manifeste un intérêt croissant donné à la notion de timbre – on sait l'importance que prendra au XX<sup>e</sup> siècle, la tentative d'établir des gammes de timbres, au lieu de gammes reposant sur la hauteur des sons<sup>19</sup>. Or cette attention portée aux timbres<sup>20</sup> est particulièrement marquée dans le *Traité* de Berlioz. C'est aussi là que réside cet intérêt passionné pour les instruments à

15. *Traité*, p. 275.

16. *Traité*, p. 87.

17. *Traité*, p. 39.

18. *Traité*, p. 2.

19. Voir *Traité des objets musicaux*, Le Seuil, 1966.

20. Attention qui n'était certes pas absente de la musique classique, même si alors la notion de hauteur du son est dominante puisque la gamme classique repose sur elle.

vent : non seulement leur nombre semble susceptible d'augmenter sans cesse (davantage que celui des instruments à cordes, plus codifiés), mais ils introduisent des possibilités multiples de timbres : timbre des trombones, timbre du bombardon<sup>21</sup>, etc.

Or, pour que l'instrument puisse montrer toutes ses virtualités, il lui faut de l'espace, et ce n'est pas le moindre aspect du *Traité* que la place donnée par Berlioz à la question de l'architecture des salles.

L'orchestre peut être considéré comme un grand instrument capable de faire entendre à la fois ou successivement une multitude de sons de diverses natures, et dont la puissance est médiocre ou colossale, selon qu'il réunit la totalité ou une partie seulement des moyens d'exécution dont dispose la musique moderne, selon que ces moyens sont bien ou mal choisis et placés dans des conditions d'acoustique plus ou moins favorables<sup>22</sup>.

Lorsque Rousseau et d'autres artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle se plaignent de l'exiguïté des salles, c'est à l'opéra qu'ils songent surtout, et ils raisonnent en fonction du spectacle plus que de l'acoustique. Mais en architecture, comme en instrumentation, la période qui nous occupe est riche d'innovations, le rêve stimulant la création d'une réalité nouvelle. On songe particulièrement à Ledoux, et à ses projets de construction de théâtres sphériques. Berlioz, lui aussi, construit les salles de demain, lorsqu'il réclame des salles vastes, et une disposition à structure variable des groupes d'instrumentistes. Est-il en plein rêve ?

Il serait curieux d'essayer une fois, dans une composition écrite *ad hoc*, l'emploi simultané de toutes les forces musicales qu'on peut réunir à Paris. En supposant qu'un maître les eût à ses ordres, dans un vaste local disposé pour cet objet par un architecte acousticien et musicien, il devrait avant d'écrire, déterminer avec précision le plan et l'arrangement de cet immense orchestre, et les avoir ensuite toujours présents à l'esprit en écrivant<sup>23</sup>.

Huit cents vingt-sept instrumentistes. Pas moins de trente pianos. « Outre les chatoyantes couleurs que cette multitude de timbres différents ferait jaillir à chaque instant, il y aurait des effets harmoniques inouïs à tirer ». Pendant plusieurs pages, Berlioz décrit cet orchestre immense, dans une salle immense elle aussi, pour conclure :

Dans les mille combinaisons praticables avec l'orchestre monumental que nous venons de décrire, résideraient une richesse harmonique, une variété de timbres, une succession de contrastes qu'on ne peut comparer à rien de ce qui a été fait dans l'art jusqu'à ce jour et par-dessus tout une incalculable puissance mélodique, expressive et rythmique, une force pénétrante à nulle autre pareille, une sensibilité prodigieuse pour les nuances d'ensemble et de détail. Son repos serait majestueux comme le sommeil de l'océan ; ses agitations rappelleraient les ouragans des

21. *Traité*, p. 205, p. 229.

22. *Traité*, p. 293.

23. *Traité*, p. 295.

tropiques, ses explosions les cris des volcans, on y retrouverait les plaintes, les murmures, les bruits mystérieux des forêts vierges, les clameurs, les prières, les chants de triomphe ou de deuil d'un peuple à l'âme expansive, au cœur ardent, aux fougueuses passions ; son silence imposerait la crainte par sa solennité et les organisations les plus rebelles frémiraient à voir son *crescendo* grandir en rugissant comme un immense et sublime incendie<sup>24</sup>.

Délire romantique ? Dans le débordement du style de Berlioz, il faut voir une imagination prophétique : les salles de concert du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles vont pouvoir être immenses et accueillir de vastes orchestres : leurs formes aussi vont varier, devenues plus soucieuses de l'orchestre que du seul opéra. Qu'aurait pensé Berlioz de notre récente Philharmonie ou de l'immense Opéra à Pékin ?

\*

Il y a une sorte de vertige de l'instrument à l'époque romantique, vertige auquel Balzac a donné forme en créant le personnage de Gambara et ses recherches désastreuses d'un instrument nouveau, vertige qui se prolonge chez Villiers de l'Isle Adam avec la recherche de l'instrument rare, le « Pavillon chinois ». C'est au moment de l'histoire de la musique où l'on assiste à la fois à l'abandon des instruments anciens dans l'orchestre, mais au perfectionnement et à la création de nouveaux instruments, que l'imagination se donne libre cours, mêlant nostalgie d'instruments anciens et enthousiasme pour les instruments nouveaux. Ce rêve n'est pas seulement sonore, il est aussi spatial : forme des instruments et des salles de concert. Fantaisies de l'imagination romantique ? Mais dans ce domaine comme dans beaucoup d'autres (en Politique, en Économie), le rêve élargit les possibilités de la réalité, crée la réalité.

Encore faut-il de l'audace, toujours de l'audace, et ne pas avoir peur de briser les frontières, si l'on veut être prophète. Berlioz s'est heurté à « l'absurdité tyrannique des institutions<sup>25</sup> ». Mais finalement le post-scriptum des *Mémoires* est optimiste et se termine par une belle profession de foi : « J'aime à faire de temps en temps craquer une barrière, en la brisant, au lieu de la franchir. C'est l'effet naturel de ma passion pour la musique, passion toujours incandescente et qui n'est jamais satisfaite<sup>26</sup> ».

Pourrait-on ajouter à ces barrières qu'il faut briser, celle qui pendant longtemps a séparé musiciens et écrivains, ouvrage de théorie musicale et ouvrage de fiction ? Le *Traité d'instrumentation* si sérieux, si technique soit-il, n'est pas toujours aussi éloigné qu'on pourrait le croire des nouvelles

24. *Traité*, p. 297.

25. *Mémoires*, t. I, p. 101.

26. *Mémoires*, t. II, p. 326.

musicales et fantastiques qu'a aussi écrites Berlioz, et tout autant qu'elles et que les *Mémoires*, le *Traité* nous permet de voir dans le grand musicien romantique un écrivain à l'intuition prophétique.