



Le Fantastique dans le Traité d'orchestration de Berlioz

Jean-Yves Rauline

► To cite this version:

Jean-Yves Rauline. Le Fantastique dans le Traité d'orchestration de Berlioz. La Musique et le fantastique, Mar 2015, Rouen, France. hal-02117044

HAL Id: hal-02117044

<https://normandie-univ.hal.science/hal-02117044>

Submitted on 1 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le Fantastique dans le Traité d'orchestration de Berlioz

Jean-Yves RAULINE

Premier exemple de traité d'orchestration et non plus seulement d'instrumentation, le *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes* d'Hector Berlioz, paru à Paris chez l'éditeur Schoenenberger à partir du 15 mars 1844 pour la première édition et vraisemblablement à partir du 15 mai 1856 pour la seconde¹ présente de nombreux effets d'orchestration souvent extraits de ses propres œuvres ou de celles des maîtres du passé et contemporains : leur description est le plus souvent étayée par des exemples de partitions conductrices complètes, ce qui représente une innovation.

Au dire de ses contemporains, Berlioz, qui n'était point virtuose d'un instrument en particulier (il pratiquait honorablement la guitare et avait étudié la flûte dans sa jeunesse mais ne fut jamais pianiste), « [jouait] de tous à la fois, c'est-à-dire que son instrument, [c'était] l'orchestre. »² Étudiant déjà, il était fasciné par l'orchestration, au point de fréquenter assidument les musiciens dans la fosse d'orchestre de l'Opéra, ou de suivre les concerts partition à la main, l'annotant pour relever un effet particulier.³ C'est dire que les éléments qui figurent dans son *traité* sont nourris par une observation et une pratique régulière de l'écriture orchestrale.

Parmi ceux-ci nombre d'entre eux relèvent du fantastique, romantisme oblige... On peut raisonnablement les classer ainsi : ceux qui relèvent de l'onirisme, ceux qui révèlent une forme de théâtralisation, que ce soit dans l'opéra ou dans la musique religieuse, et enfin ceux qui suggèrent ou décrivent une atmosphère plus ou moins fantastique.

1. Fantastique et onirisme : La Symphonie fantastique

De toutes les œuvres de Berlioz, cette symphonie est la seule dont le titre fasse ouvertement référence au fantastique et, comme son argument l'exprime fort bien, celui-ci est de l'ordre du rêve, puisque les éléments de cette œuvre cités dans le *traité* sont provoqués par l'état de léthargie dans lequel se trouve le poète après avoir avalé un narcotique suite à un désespoir amoureux.

Les effets d'orchestration particuliers présents dans le *traité* relativement à la *Symphonie fantastique* peuvent se regrouper en deux catégories : ceux qui relèvent de l'utilisation d'instruments particuliers associés ou non avec un ou plusieurs autres et

¹ Cf. Peter Bloom (éd.), « Hector Berlioz, Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes », in *Hector Berlioz, New Edition of the Complete Works*, Kassel, Bâle, Londres, New York, Prague : Bärenreiter, 2003, vol. 24, Avant propos, p. XXXI & XXXVII.

² Paulin, Richard, dans sa critique d'*Harold en Italie* pour la *Revue et gazette musicale*, 7 décembre 1834, cité par Peter Bloom (éd.), *ibid.*, p. XXV-XXVI.

³ Cf. Peter Bloom (éd.), *op. cit.*, p. XXV.

ceux qui exploitent des effets de masse. Parmi les premiers, nous avons l'utilisation du cor anglais, de la petite clarinette et des cloches, et pour les seconds, la division des violons et l'utilisation des cuivres graves, notamment dans la parodie du *Dies Irae*.

Concernant l'utilisation du cor anglais, Berlioz mentionne l'utilisation qui en est faite à la fin du troisième mouvement lorsqu'il réitère le thème du début, en association avec les accords des quatre timbales, tandis que le reste de l'orchestre se tait. Berlioz justifie son emploi en ces termes : « Les sentiments d'absence, d'oubli, d'isolement douloureux qui naissent dans l'âme de certains auditeurs à l'évocation de cette mélodie abandonnée, n'auraient pas le quart de leur force si elle était chantée par un autre instrument que le cor anglais. »⁴

Le recours à la petite clarinette dans le cinquième mouvement est fort justement resté célèbre et Berlioz le justifie ainsi : « La petite clarinette en *mi* bémol a des sons perçants qu'il est très aisé de rendre ignobles, à partir du *la* au-dessus des portées. Aussi l'a-t-on employée, dans une symphonie moderne, pour parodier, dégrader, encanailler (qu'on me passe le mot) une mélodie, le sens dramatique de l'œuvre exigeant cette étrange transformation. »⁵ Ce caractère « canaille » de l'instrument s'explique par le rapport entre le diamètre intérieur du tube et sa longueur : légèrement plus élevé pour la petite clarinette en *mi* bémol que pour son homologue en *ré* (tube un peu plus long pour un diamètre à peu près équivalent), cela a pour résultat de privilégier les résonances aigües.

Quant aux cloches, si Berlioz, dans le *traité*, ne fait réellement allusion qu'à l'effet de leur timbre – « Le timbre des cloches graves convient seul aux scènes solennelles ou pathétiques »⁶ – il s'intéresse, notamment dans ses *Mémoires*, à leurs propriétés acoustiques qu'il exploite particulièrement dans le cinquième mouvement, où le décalage par rapport la carrure immuable de la parodie du *Dies Irae* produit un effet de spatialisation dont il était parfaitement conscient, au point de préférer, par défaut, le recours à plusieurs pianos placés sur l'avant-scène et jouant les parties en octaves, plutôt que d'utiliser des cloches aiguës au timbre beaucoup trop cristallin. D'ailleurs, selon Peter Bloom, il est probable que Berlioz n'entendit jamais sa symphonie interprétée avec des cloches.⁷

En ce qui concerne les effets de masse, Berlioz n'y fait que deux vagues allusions : l'une concernant la division des violons à huit parties (« Quelquefois même on peut avec succès porter le nombre des parties de violon jusqu'à huit, soit qu'il s'agisse d'isoler de la grande masse huit violons seuls [...], soit qu'on divise la totalité des premiers et seconds violons en quatre petites masses égales »⁸) – mais il n'évoque pas la nature de l'effet produit, l'autre pour la présence du serpent doublant « le terrible plainchant du *Dies Irae* », tout en précisant que cet instrument « s'unit mal d'ailleurs aux timbres de l'orchestre et des voix et [que], comme basse d'une masse d'instruments à

⁴ Peter Bloom (éd.), *op. cit.*, p. 181.

⁵ *Ibid.*, p. 203.

⁶ *Ibid.*, p. 422.

⁷ *Ibid.*, p. 422, note 1.

⁸ *Ibid.*, p. 13.

vent, le bass-tuba et même l'ophicléide lui sont de beaucoup préférables ».⁹ D'ailleurs, si un serpent en *si* bémol double l'ophicléide dans le manuscrit autographe de la *Symphonie fantastique*, Berlioz, précise : « Si le serpent d'église joue faux, comme ils le font presque tous, il vaudra mieux un ophicléide ».¹⁰

Mais si le fantastique de caractère onirique revêt ainsi de multiples aspects, celui lié à la théâtralisation peut s'avérer souvent beaucoup plus grandiloquent...

2. Fantastique et théâtralisation : opéras et musique religieuse

La théâtralisation du fantastique dans le *traité* est naturellement présente dans les exemples extraits des ouvrages lyriques, mais on la trouve aussi dans certains passages extraits d'œuvres religieuses – comme la *Messe solennelle* (œuvre de jeunesse) ou, plus encore, dans le *Requiem*, à chaque fois qu'il est question d'évoquer des passages jugés « terribles », tel que le Jugement dernier par exemple. De fait, en évoquant, le serpent, Berlioz n'hésite pas à écrire, après avoir évoqué « les hurlements barbares de cet instrument (...) » qui ne conviennent pas au culte catholique : « Il faut excepter seulement le cas où l'on emploie le serpent, dans les messes des morts, à doubler le terrible plain-chant du *Dies Irae*. Son froid et abominable hurlement convient sans doute alors ; il semble même revêtir une sorte de poésie lugubre, en accompagnant ces paroles où respirent tous les épouvantements de la mort et des vengeances d'un Dieu jaloux. »¹¹

Mais si, selon lui, le serpent émet des « hurlements barbares », cela n'est en fait pas dû à l'instrument lui-même mais aux interprètes : dans les maîtrises d'Ancien Régime, le serpent était plutôt un instrument doux, une « taille » destinée à suppléer aux voix d'hommes souvent manquantes... Avec la suppression de celles-ci sous la Révolution, et leur rétablissement progressifs quelques décennies après, cette pratique s'était perdue et les musiciens en jouaient en soufflant beaucoup trop fort... Quoi qu'il en soit, Berlioz n'a jamais utilisé cet instrument dans ses œuvres religieuses.

C'est le tam-tam qui, tout d'abord, produit l'effet théâtral voulu par Berlioz qui l'emploie pour la première fois dans le *Resurrexit* de sa *Messe solennelle* : comme il en tenait la partie lors de la première, il l'évoque d'ailleurs avec une bonne dose d'ironie : « Je n'ai voulu charger personne du soin de mitrailler mes auditeurs, et après avoir annoncé aux méchants, par une dernière bordée de cuivres, que le moment des pleurs et des grincements de dents étaient venu, j'ai appliqué un si rude coup de tam-tam que toute l'église en a tremblé. Ce n'est pas ma faute si les dames surtout ne se sont pas crues à la fin du monde ».¹²

On le retrouve dans son *Requiem* ou *Grande messe des morts*, associé à huit paires de timbales jouées par dix timbaliers, dans le *Tuba mirum* extrait du *Dies Irae* : mais c'est cette multiplication des timbales qui fait l'objet de la mention de l'exemple extrait de

⁹ *Ibid.*, p. 355.

¹⁰ *Ibid.*, p. 355., note 1. Voir aussi ci-après.

¹¹ *Ibid.*, p. 355.

¹² Lettre du 20 juillet 1825 à Albert Du Boys, *Correspondance Générale* I, p. 96. Cité par Peter Bloom (éd.), *op. cit.*, p. 445, note 1.

cette œuvre à cet endroit dans le *traité*, où Berlioz indique qu'il y a eu recours « pour obtenir une certaine quantité d'accords à trois, quatre et cinq parties plus ou moins redoublées, et en outre, un effet saillant de roulements très serrés ».¹³ Il avait, à l'origine prévu rien moins que seize paires de timbales, jouées par seize timbaliers, comme le montrent la comparaison des effectifs présents dans les différentes sources de l'œuvre.¹⁴ Il est cependant paradoxal que Berlioz n'évoque que cet effet saillant des timbales – même s'il intervient à un endroit stratégique du passage, juste avant l'entrée des voix de basse – et non la présence des quatre fanfares de cuivres, disséminées au quatre coins de l'église, qui contribue autant, sinon plus à l'effet de ce passage du *Requiem* resté célèbre, dont l'intention dramatique est manifeste : cette présence n'est pas mentionnée dans les chapitres concernant les instruments en question.

Les exemples d'effets de théâtralisation dans les ouvrages lyriques sont particulièrement abondants dans le *traité* et nous ne pouvons les citer tous. Nous nous concentrerons sur trois d'entre eux : l'utilisation clarinettes dans le grave, celle des cors « abouchés l'un contre l'autre » par Gluck dans *Alceste*, et celle du tam-tam *pianissimo* dans la « Résurrection des nonnes » dans *Robert le diable* de Meyerbeer.

Berlioz, tout en avouant qu'il n'en connaît pas la raison, mentionne qu'aucun des grands maîtres classiques, excepté Mozart dans le trio des masques au premier acte de *Don Giovanni*, n'a eu recours aux sons graves des clarinettes et il précise : « C'était à Weber qu'il était réservé de découvrir tout ce que le timbre de ces sons graves a d'effrayant quand on s'en sert à soutenir des harmonies sinistres ».¹⁵ Mais il ne fournit aucun exemple concret de cette utilisation alors que la scène dite « de la gorge aux loups », à l'Acte II du *Freischütz* en est un exemple probant. Tout au plus évoque-t-il le fait qu'il vaut mieux les écrire à deux parties. Ajoutant que « plus les notes harmoniques sont alors nombreuses, plus l'effet est saillant », il donne enfin un exemple purement fictif, anticipant quelque peu sur les effectifs de l'orchestre à venir : « Si l'on avait trois clarinettes à sa disposition pour l'accord : *ut* dièse, *mi*, *si* bémol, par exemple, cette septième diminuée bien motivée, bien amené et instrumentée de la sorte, aurait une physionomie terrible qu'on assombrirait encore en ajoutant un *contre-sol* grave donné par une clarinette basse. »¹⁶

Tout en indiquant que le cor est l'instrument que Gluck maîtrisait le moins bien, il cite pourtant comme « un éclat de génie » les trois *ut* du médium (*ut* 4, son naturel du cor en *ré*) imitant la conque de Caron dans l'air d'*Alceste*, « Caron t'appelle ! » que Gluck demande à être exécuté les pavillons des cors « abouchés l'un contre l'autre » de sorte que, les deux instruments se servant mutuellement de sourdine, « les sons en s'entrechoquant prennent un accent lointain et un timbre caverneux de l'effet le plus étrange et le plus dramatique ». Cependant, ni le manuscrit autographe d'*Alceste*, ni l'édition originale de 1776 n'indiquent précisément ce mode de jeu : Berlioz l'a trouvé en lisant l'entrée sur Gluck de la *Biographie universelle* de Michaud, volume 17 qui ne fut

¹³ *Ibid.*, p. 402.

¹⁴ *Ibid.*, note 4, p. 402 et NBE, vol 9, Appendice V, p. 177.

¹⁵ *Ibid.*, p. 213-214.

¹⁶ *Ibid.*

publiée qu'en 1816 et qui mentionne que c'est lors des répétitions que Gluck aurait eu cette idée.¹⁷

Enfin, en ce qui concerne la scène de la Résurrection des nonnes, à l'acte III de *Robert le diable* de Meyerbeer, Berlioz signale cette scène comme prouvant que, si « Le tam-tam ou gong ne s'emploie que dans les compositions funèbres et les scènes dramatiques où l'horreur est portée à son comble » et où « Ses vibrations, mêlées dans le *forte* à des accords stridents d'instruments de cuivre (trompettes et trombones) font frémir », « les coups *pianissimo* de tam-tam à peu près à découvert ne sont pas moins effrayants par leur lugubre retentissement. » Et de citer l'exemple *in extenso*...

Ce fantastique théâtralisé nous présente donc des effets évoquant l'épouvante pouvant atteindre à une forme de gigantisme sonore : mais Berlioz nous cite aussi des exemples d'atmosphères fantastiques de caractère plus suggestif ou descriptif, beaucoup moins tonitruant et beaucoup plus poétique...

3. Fantastique d'ordre allusif ou descriptif : les exemples de *Roméo et Juliette* et de *Lélio*.

Berlioz cite en effet trois exemples particulièrement significatifs de ce type de fantastique, extraits de ses propres œuvres : le premier correspond au Scherzo de la Reine Mab de *Roméo et Juliette* et concerne les harmoniques de violon et l'utilisation des cymbales antiques. Les deux autres sont la *Fantaisie sur la Tempête* et *La Harpe éolienne* du monodrame *Lélio ou le retour à la vie*, deuxième volet de l'*Épisode de la vie d'un artiste* et suite de la *Symphonie fantastique*... Ils concernent respectivement le piano et la clarinette.

Le passage cité, exemple à l'appui, de *Roméo et Juliette*, se situe au commencement du premier trio du Scherzo de la Reine Mab. Berlioz évoque ce moment pour démontrer que l'effet d'accords soutenus en harmoniques de violons écrits à deux, trois et même à quatre parties peut s'avérer « fort remarquable s'il est motivé par le sujet et bien fondu avec le reste de l'orchestration ».¹⁸ C'est effectivement le cas ici avec la présence d'une partie de premier violon divisée « non-harmonique » trilliant sur une pédale de dominante de *ré* mineur et couplée avec des quartes ascendantes *la-ré* jouées en alternance par les bois et les cordes graves, contrebasses exclues. Lorsqu'il traite des cymbales antiques, au chapitre 48, il revient sur ce passage en mentionnant son caractère féérique justifiant l'emploi de deux petites cymbales accordées sur *si* bémol 4 et *fa* 5, mais sans reproduire l'exemple : leur utilisation se place quelques dizaines de mesures plus loin.¹⁹ Conscient que ces instruments peuvent s'avérer indisponibles en cas d'exécution à l'étranger, il conseille à Ferdinand Hiller, dans une lettre du 26 septembre 1850 de les demander en prenant la partition chez l'éditeur et de bien faire attention au placement des musiciens près du chef d'orchestre afin d'assurer la mise en

¹⁷ *Ibid.*, p. 272 et note 5.

¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹ *Ibid.*, p. 434.

place. De même, en envoyant la partition à Liszt le 27 ou 28 juillet 1852, il y ajoute ces cymbales bien que ce dernier ne les lui ait pas demandées.²⁰

Concernant l'utilisation du piano, Berlioz mentionne le début de sa *Fantaisie sur la Tempête*, dernier volet de *Lélio*, afin d'évoquer l'accompagnement d'un « chœur d'esprits aériens ». Deux pianos à quatre mains y exécutent l'un des arpèges ascendants en triolets sur la première moitié de la mesure, l'autre des trilles. Aux arpèges du piano inférieur répondent, sur la seconde partie de la mesure, des arpèges descendants confiés à une petite flûte, une flûtes et une clarinette en *ut*, toutes solistes, tandis que les violons I divisés tiennent des accords à quatre parties et les seconds, eux aussi divisés, des batteries de quatre notes (cette partie de second violons étaient à l'origine prévue pour harmonica à clavier appelé aussi Glockenspiel par Berlioz). L'auteur précise en outre : « Aucun autre instrument connu ne produirait cette sorte de grésillement harmonieux que le piano peut rendre sans difficulté et que l'intention sylphidique du morceau rendait là convenable ». ²¹ Mais il faut aussi souligner que l'effet est d'autant plus poétique qu'il est fort habilement intégré dans une orchestration légère et aérée...

Enfin, le passage peut-être plus poétique des trois reste sans nul doute l'utilisation de la clarinette en *la* « *con sordino* » jouant une mélodie lointaine se présentant initialement comme une réminiscence de « l'Idée fixe » de la *Symphonie fantastique*. Les légers trémolos des cordes en sourdine ainsi que les *pizzicati* puis les batteries de contrebasses, soulignés par des arpèges discrets de harpe, viennent compléter le charme particulier de cet extrait. Berlioz précise en outre que « pour donner au son de la clarinette un accent aussi vague, aussi lointain que possible, [il a] fait envelopper l'instrument d'un sac de peau remplissant l'office de sourdine ». ²² Il y a fort à parier que les exécutions actuelles de cette pièce n'utilisent plus désormais ce procédé assez peu commode pour l'exécutant, ce qui est de nature à largement limiter la portée de l'effet voulu par le compositeur... Quoi qu'il en soit, Berlioz conclut son propos en indiquant que « Ce triste murmure et la sonorité à demi effacée de ce solo, [...] ont toujours vivement impressionné les auditeurs. Cette ombre de musique fait naître un accablement triste et provoque les larmes comme ne le pourraient faire les accents les plus douloureux ; cela donne le spleen autant que les tremblantes harmonies de la harpe éolienne. » ²³

En conclusion, on peut s'étonner que nombre des effets originaux d'orchestration relevant de l'application de critères d'ordre acoustique telles que les notions de « grain » (doublure des cuivres par les quatre bassons dans la parodie du *Dies Irae* de la *Symphonie fantastique*, par exemple) ou de la spatialisation (le décalage des cloches situées derrière la scène dans le même passage), ne soient pas cités en exemple dans le *traité*. C'est d'autant plus dommage qu'ils sont particulièrement novateurs car réalisés par des moyens exclusivement musicaux et s'accordent parfaitement avec l'évocation du fantastique. S'agit-il d'un souhait de Berlioz de ne pas s'exposer à des critiques en mettant trop l'accent sur ses propres productions ou d'une conséquence du plan de

²⁰ *Correspondance Générale* III, p. 733-734 (Hiller) et IV, p. 193 (Liszt). Cité par Peter Bloom, *op. cit.*, p. 434, note 3.

²¹ Peter Bloom, *op. cit.*, p. 144.

²² *Ibid.*, p. 209.

²³ *Ibid.*

l'ouvrage par famille d'instruments qui amène automatiquement un morcellement ? Car, dans le chapitre conclusif consacré à l'orchestre, le compositeur insiste beaucoup sur les dispositions possibles des différents pupitres, sur le placement des musiciens et des chœurs et fait remarquer fort justement « l'importance des divers *points de départ des sons* », à laquelle il consacre un bref paragraphe et où il incite le compositeur à bien indiquer « la disposition qu'il juge convenable ».²⁴ Les effets de spatialisation présents dans certaines de ses œuvres s'inscrivent tout à fait dans cette optique et des compositeurs contemporains sauront s'en souvenir... Et que dire de la fin de ce chapitre où Berlioz évoque cet orchestre idéal de 467 instrumentistes et de 360 choristes employant simultanément « toutes les forces musicales qu'on peut réunir à Paris », et installé dans « un vaste local disposé pour cet objet par un architecte acousticien et musiciens ».²⁵ Certes, un tel effectif a pu lui être inspiré par ceux de l'époque révolutionnaire, et sur le plan pratique autant qu'économique, l'entreprise s'avère irréalisable car témoignant d'un sens de la démesure tout romantique... Mais, en lisant l'évocation des différentes combinaisons possibles imaginées par un Berlioz débordant d'enthousiasme, ne pourrait-on pas parler d'un délire proprement « fantastique » ?

²⁴ *Ibid.*, p. 480-484.

²⁵ *Ibid.*, p. 484.