

Compositeur, chef d'orchestre et théoricien tout à la fois, Berlioz apporte à la musique un vent nouveau par l'ampleur de ses compositions et par la dimension grandiose de ses thèmes d'inspiration empruntés au vaste répertoire de la mythologie européenne. Il parvient à exprimer les libres mouvements du cœur humain, ses passions et ses emportements, et il puise dans sa propre vie l'inspiration de ses plus grands chefs-d'œuvre. Mais il renouvelle aussi la direction orchestrale par l'extrême attention qu'il porte au langage de chaque instrument, à sa respiration particulière à l'intérieur de l'ensemble.

Berlioz innove et crée un style qui ne cessera de faire école à travers toute l'Europe, de Richard Wagner à Rimski-Korsakov, de Richard Strauss à Gustav Mahler.

Pourtant il sait que, si l'art musical est un art inspiré, il relève aussi d'un savoir qui obéit à des impératifs d'écriture. La mélodie, l'harmonie, le rythme, l'expression, les modulations, l'instrumentation, la sonorité sont les modes d'action de la « musique moderne ». Mais, si les règles existent pour être transgressées, Berlioz saura les utiliser et les dépasser afin de transmettre au public « l'expression passionnée, l'ardeur intérieure, l'entraînement rythmique et l'imprévu » (*Mémoires*, Post-scriptum).

Concert donné par M. Berlioz dans la salle du Cirque Olympique aux Champs-Élysées
Gravure extraite de *L'illustration*, 25 janvier 1845
BNF, Musique, Est. Berlioz 83A

Le local ne valait rien pour la musique. Le son roulait dans cet édifice circulaire avec une lenteur désespérante, d'où résultaient, pour toutes les compositions d'un style un peu chargé de détails, les plus déplorables mélanges d'harmonies. Un seul morceau y produisit un très grand effet, ce fut le Tuba Mirum de mon Requiem. La largeur de son mouvement et de ses accords le rendait moins déplacé que tout autre dans cette vaste enceinte retentissante comme une église.

Mémoires, ch. LIII, à propos d'un concert donné par l'auteur dans la salle du Cirque Olympique

Berlioz admire quatre compositeurs : Gluck, Beethoven, Weber et Spontini. Gluck et Spontini ont pensé une musique tragique et grandiose. Weber lui apprend ce que peut être un grand opéra*, en sortant des sentiers battus de l'école française. Et Beethoven lui offre tout : un désir de composition, une expressivité exceptionnelle, un modèle de forme et d'orchestration. Beethoven est l'ultime et indépasseable révélation.

Christoph Willibald von Gluck (1714-1787)
Seulement, il me semble que si un artiste a pu produire une œuvre capable de faire naître en tous temps des sentiments élevés, de belles passions dans le cœur d'une certaine classe d'hommes, il me semble, dis-je, que cet artiste a du génie, qu'il mérite la gloire, qu'il a produit du beau. Tel fut Gluck.

À travers chants

Berlioz écrit, raconte, vit son admiration pour Gluck. Lorsqu'il arrive à Paris pour suivre des études de médecine, il va lire, relire, copier les partitions de Gluck, à la bibliothèque du Conservatoire. En cette année 1821, Berlioz vit avec passion la musique de son maître. Il va aux concerts écouter, partitions en main, *Iphigénie en Aulide* (1774) et *Iphigénie en Tauride* (1779). « Les partitions me firent perdre le sommeil, oublier le boire et le manger ; j'en délirais. Et le jour où, après une anxieuse attente, il me fut enfin permis d'entendre *Iphigénie en Tauride*, je jurai, en sortant de l'Opéra, que, malgré père, mère, oncles, tantes, grands-parents et amis, je serai musicien » (*Mémoires*, ch. V). Gluck est la révélation première, celle qui confirme la vocation de Berlioz pour la musique. Ainsi, d'*Orphée*, Berlioz exalte « les harmonies* vaporeuses, ces mélodies mélancoliques comme le bonheur, cette instrumentation douce et faible donnant si bien l'idée de la paix infinie !... Tout cela caresse et fascine. On se prend à détester les sensations grossières de la vie, à désirer de mourir pour entendre éternellement ce divin murmure. » (*À travers chants*) Gluck avait refusé le modèle italien, alors très en vogue, et avait trouvé une nouvelle inspiration dans la tragédie grecque : la musique s'accordait mieux, selon lui, avec la situation dramatique et le chœur participait davantage à l'action. Gluck défendait aussi l'idée d'une ouverture*, qui « [préviendrait] les spectateurs sur le caractère de l'action [...] et leur [indiquerait] le sujet » (épître dédicatoire d'*Alceste* à l'archiduc Léopold). Refusant les vocalises, il tenta également d'imposer une certaine discipline aux chanteurs. Enfin, soucieux de simplicité et d'unité, il réduisit l'action de cinq à trois actes et diminua la part du ballet, désormais incorporée au drame. Berlioz s'indignera, à maintes reprises, de la disparition des œuvres de Gluck au programme des théâtres français. Et, citant Shakespeare (« la gloire est comme un cercle dans l'onde, qui va toujours s'élargissant, jusqu'à ce qu'à force il disparaisse tout à fait »), il conservera toujours une réelle admiration pour le compositeur.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Beethoven est un Titan, un Archange, un Trône, une Domination. Vu du haut de son œuvre, tout le reste du monde musical semble lilliputien. Il a pu, il a même dû paraphraser l'apostrophe de l'Évangile, et dire : « Hommes, qu'y a-t-il de commun entre vous et moi ? »

Les Grottesques de la musique

Berlioz découvre Beethoven lors de soirées de la Société des concerts du Conservatoire, dirigées par le chef d'orchestre Habeneck, au printemps 1828. « Je venais d'apercevoir en deux apparitions Shakespeare et Weber ; aussitôt, à un autre point de l'horizon, je vis se lever l'immense Beethoven. La secousse que j'en reçus fut presque comparable à celle que m'avait donnée Shakespeare. Il m'ouvrait un monde nouveau en musique, comme le poète m'avait dévoilé un nouvel univers en poésie » (*Mémoires*, ch. XX). Affirmer que la découverte de Beethoven retentit dans l'existence de Berlioz comme « un coup de tonnerre » est peu dire. C'est une révélation qui le guidera, et dont il parlera tout au long de sa vie. Berlioz n'est pas le seul à vénérer le grand compositeur allemand, tous les musiciens romantiques le choisissent comme figure tutélaire. Ils admirent son œuvre autant que sa personnalité rebelle : Beethoven est l'artiste qui crée pour lui-même, indépendant de toutes commandes. Il s'adresse à tous, s'inspirant de la nature et de ses jaillissements, de ses orages ou de ses douceurs, et puisant dans la littérature et la poésie de son temps les sujets de ses œuvres. Berlioz admire sa musique car elle traduit la profondeur des sentiments, l'humanité. Mais Beethoven est surtout le compositeur qui donne à la symphonie* sa grandeur monumentale. Il est celui qui a su adapter la structure classique à la fougue de son tempérament, frayant la voie à ce que les romantiques appelleront la « musique à programme* ». À sa suite, Berlioz composera la *Symphonie fantastique*, une musique inspirée par la poésie, le théâtre, le mythe, sa propre



Portrait de Ludwig van Beethoven par Henri Grévedon, 1841, lithographie BNF, Estampes et Photographie, Dc 99f Fol.

vie et précédée d'un « programme », un texte annonçant et décrivant les diverses parties de l'œuvre.

Le compositeur français admire aussi chez Beethoven le côté novateur de son écriture musicale : ainsi, par exemple, le remplacement de la forme du menuet* par celle du scherzo* à partir de la *Deuxième Symphonie*, ou encore l'introduction d'une ode*, « An die Freude », de Schiller, chantée par quatre voix solistes et un chœur mixte dans la *Neuvième Symphonie*. À son tour, Berlioz modifiera et amplifiera la forme de la symphonie en empruntant à d'autres genres (opéra*, symphonie et cantate*).

Carl Maria von Weber (1786-1826)

Weber est le premier musicien de son époque à posséder une vaste culture. Il écrit un roman, il compose, il est chef d'orchestre, il organise des concerts. Sa vie, riche en péripéties, est à la mesure de son œuvre ; ses compositions sont multiples : messes, opéras, lieder*, symphonies*, concertos... Mais il est surtout celui qui ouvre la porte de l'opéra romantique en Europe avec son *Freischütz*, donné pour la première fois à Berlin le 18 janvier 1821. Berlioz découvre cet opéra, dans une version incomplète et « grossière », en décembre 1824. « Il s'exhalait de cette partition un arôme sauvage dont la délicieuse fraîcheur m'enivrait » (*Mémoires*, ch. XX). Cet opéra est l'expression d'un romantisme fantastique. La musique s'accompagne d'une richesse mélodique et d'un art de l'instrumentation très novateur que Berlioz reconnaît vite. Elle « est si riche... jamais de moyens réprochés par le goût, de brutalités, de non-sens » (*À travers chants*) Lui qui rêve d'opéra et de gloire, voilà ce qu'il veut composer. La partition du *Freischütz* est « irréprochable » : « Il est impossible de trouver une mesure dont la suppression ou le changement me paraisse désirable. L'intelligence, l'imagination, le



Portrait anonyme de Carl Maria von Weber, Lithographie BNF, Musique, Est. Weber C. M. F3 006

génie brillent de toutes parts avec une force et un rayonnement dont les yeux d'aigles pourraient seuls être fatigués. »

En 1841, le directeur de l'Opéra demande à Berlioz d'écrire « des récitatifs afin de remplacer le dialogue parlé de l'ouvrage original ». En effet, le règlement de l'Opéra interdit l'usage de la parole. Berlioz insistera pourtant sur le fait qu'il a respecté l'intention de Weber ainsi que sa partition.

Il s'enthousiasme également pour le dernier opéra de Weber, *Oberon*, qui est présenté pour la première fois, au Théâtre-Lyrique, en 1826 : c'est « un vrai chef-d'œuvre, pur, radieux, complet [...] *Oberon* est le pendant du *Freischütz*. L'un appartient au fanatisme sombre, violent, diabolique ; l'autre est du domaine des féeries, sonnantes, gracieuses, enchanteresses ».

Mais ce qu'admire surtout Berlioz chez Weber, c'est « sa liberté absolue des formes rythmiques ». Dans le *Freischütz*, il a donné des exemples de « phraséologies nouvelles ».

Gaspere Spontini (1774-1851)

Spontini, musicien d'origine italienne, arrive à Paris à l'âge de vingt-neuf ans. Il n'a écrit, alors, que quelques opéras-bouffes*. Son modèle de prédilection est Gluck. Et c'est pour cela que Berlioz l'aime. Ils appartiennent tous deux à la même tradition musicale. En 1807, Spontini compose *La Vestale*, opéra qui lui apporte gloire et succès. Et comme Berlioz, il s'oppose à l'opéra italien, et à Rossini en particulier.

Spontini ne marque pas les esprits romantiques. Seuls Berlioz et le jeune Wagner vont le citer comme référence pour ses mises en scène d'opéra et son art de l'orchestration, particulièrement brillants. Mais Berlioz retient, aussi, l'utilisation que Spontini fait des trombones et des trompettes dans le premier acte de *La Vestale*.

* Les asterisques renvoient au glossaire.



Portrait de Gaspere Spontini par Henri Grévedon, 1830, lithographie BNF, Estampes et Photographie, Dc 99e Fol.

Hector Berlioz apparaît non seulement comme un compositeur de génie, mais aussi comme un formidable théoricien de l'art musical. En 1844, il publie son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, qui restera une bible pour tous les compositeurs et musiciens qui lui succèdent. Il y donne une description très précise de chaque instrument, sa place dans la masse sonore instrumentale et sa position au sein de l'orchestre. Il expose aussi sa vision tout à fait novatrice du rôle et de l'activité du chef d'orchestre.

Le chef d'orchestre

Pauvres compositeurs ! Sachez vous conduire et bien vous conduire ! (avec ou sans calembour) car le plus dangereux de vos interprètes, c'est le chef d'orchestre, ne l'oubliez pas.

Mémoires, ch. XLVIII

Berlioz n'a pas étudié l'art du chef d'orchestre. Il répète souvent, dans ses *Mémoires*, que ses études au Conservatoire ne lui ont pas appris grand-chose. Son expérience se forme au contact des partitions de Gluck et en se rendant aux concerts, où il s'assoit au milieu de l'orchestre pour observer les musiciens. Et très vite, il prend conscience de tout ce qui ne va pas. Il innove dès 1829, dans les *Huit Scènes de Faust*, en concevant les groupes instrumentaux comme des ensembles autonomes et en créant de nouvelles combinaisons sonores.

Entre 1837 et 1839, il lit le *Traité général d'instrumentation* et sa suite, de Jean-Georges Kastner. Il décide alors d'écrire son propre traité qu'il publie en 1844 et en 1855, sous le titre : *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Ses voyages en Allemagne et en Autriche-Hongrie l'aideront à approfondir ses idées.

Dès 1839, il est devenu un excellent chef d'orchestre. En 1846, il est sans rival dans ce

métier. Il fait de la direction d'orchestre le centre de son activité et, jusqu'à la fin de sa vie, Berlioz dirige avec un engagement total. En quoi consiste l'art de Berlioz ? La direction orchestrale, auparavant, reposait sur le maître de chapelle. Cette technique ne convient pas aux nouvelles compositions romantiques. Dans son *Grand Traité*, Berlioz consacre toute une partie à l'orchestre. Son exigence est maximale. Il recherche l'équilibre entre les instruments, en rendant à chacun sa force, son langage, sa voix. L'orchestre est comme un organisme qui doit être dirigé par le chef d'une main de maître. C'est l'idéal du corps qui fonctionne en harmonie et où chaque partie est interchangeable.

Le chef d'orchestre est un « conducteur-instructeur-organisateur ». Sa technique repose sur la lecture d'une partition d'orchestre, sur l'utilisation d'une baguette, « un petit bâton léger, d'un demi-mètre de longueur » que chaque musicien regarde. Le chef doit « s'arranger de façon à être le centre de tous les rayons visuels ». Il transmet le sentiment rythmique aux musiciens par l'utilisation précise de signes clairs, lesquels désignent « les divisions principales, les temps de la mesure, les subdivisions, les demi-temps ». Quant aux répétitions, elles sont très méticuleuses et chaque famille d'instruments, chaque chanteur répète séparément.

Si l'art du chef d'orchestre se définit par tout un ensemble de règles techniques précises et exigeantes, l'art de Berlioz est d'avoir su créer « un lien invisible entre les musiciens, les chœurs » et lui. Ressentir, être sensible aux respirations de la musique, respecter la partition, transmettre... c'est à ce prix que le chef « irradie de ses rayons » l'ensemble de l'orchestre.

Berlioz a créé un style qui fera école, lequel rompt radicalement avec les théories du XVIII^e siècle. De Wagner aux compositeurs russes, comme Moussorgski ou Tchaïkovski, mais aussi Mahler, Strauss, Saint-Saëns... tous utiliseront les innovations de Berlioz.



M. Berlioz, chef d'orchestre à Paris, dessiné au théâtre de la cour de Dresde le 28 avril 1854 à la répétition du concert
Silhouette à l'encre et au vernis
BNF, Musique, Est. Berlioz 5

Trompette naturelle, laiton
Courtois frères, Paris, 1820
Musée de la Musique © cité de la musique, cliché T. Ollivier

Berlioz a une affection particulière pour la trompette naturelle qui fut selon lui si mal utilisée, voire avilie par ses prédécesseurs. « Le timbre de la trompette est noble et éclatant ; il convient spécialement aux idées guerrières, aux cris de fureur et de vengeance, comme aux chants de triomphe ; il se prête à l'expression de tous les sentiments énergiques, fiers et grandioses, à la plupart des accents tragiques ; il peut même figurer dans un morceau joyeux, pourvu que la joie y prenne un caractère d'emportement ou de grandeur pompeuse » (De l'instrumentation **).



Timbales d'orchestre

Les timbales sont habituellement au nombre de deux (une paire) dans les orchestres classiques et accordées sur deux notes, mais rapidement Berlioz en emploiera bien plus et jusqu'à huit paires accordées sur plusieurs notes, dans son *Requiem*, afin d'obtenir « un effet saillant de roulements très serrés ». D'autre part, Berlioz préconise l'emploi des baguettes à tête d'éponge « dont l'usage est plus musical, moins bruyant » (*De l'instrumentation***).



Trombone à coulisse ténor

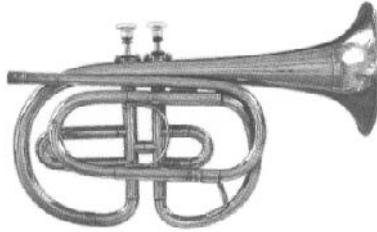
Halary, Paris, 1837
Musée de la Musique © cité de la musique, cliché T. Ollivier

Le trombone est largement utilisé dans les compositions de Berlioz, et plus particulièrement ses notes pédales (les quatre dernières notes les plus graves) qui semblent peu ou pas exploitées à l'époque. Il introduira pour la première fois des lignes de notes pédales au trombone dans *Benvenuto Cellini*, puis dans la *Symphonie fantastique*, *La Damnation de Faust*, *Les Troyens*, le *Requiem*, et lui confiera un grand solo déclamatoire dans la *Symphonie funèbre et triomphale*. « Il possède en effet au suprême degré la noblesse et la grandeur; il a tous les accents graves ou forts de la haute poésie musicale, depuis l'accent religieux, imposant le calme, jusqu'aux clameurs forcenées de l'orgie » (*Les Grottesques de la musique*).

Cornet à pistons

Laiton, bouton des pistons en os ou en ivoire
Griessling et Schlott, Berlin, 1830
Musée de la Musique © cité de la musique, cliché T. Ollivier

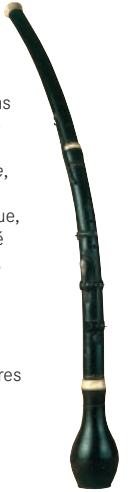
Le corne à pistons va peu à peu remplacer la trompette à pistons qui a fait son apparition dans les années 1820. Il était considéré, à l'origine, comme un instrument vulgaire, habituellement utilisé dans les orchestres de bal. Berlioz pense qu'il peut cependant figurer dans des œuvres plus importantes « avec avantage [...], mais rarement, et à la condition pour lui de ne chanter que des phrases d'un mouvement large et d'une incontestable dignité » (*De l'instrumentation***). Il lui accordera une place importante dans son opéra *Les Troyens*.



Cor anglais

Frédéric Triebert
Paris, milieu du XIX^e siècle
Musée de la Musique © cité de la musique, cliché J.-M. Billing

Berlioz apprécie le cor anglais (alto du hautbois) et l'emploie souvent dans des thèmes empreints d'une certaine nostalgie, tel celui de la « Scène aux champs » de la *Symphonie fantastique*, dans lequel le cor dialogue avec un hautbois. « C'est une voix mélancolique, rêveuse, assez noble, dont la sonorité a quelque chose d'effacé, de lointain, qui la rend supérieure à toute autre, quand il s'agit d'évoquer en faisant renaître les images et les sentiments du passé, quand le compositeur veut faire vibrer la corde secrète des tendres souvenirs » (*Les Grottesques de la musique*).



Clarinette

Savary père, Paris 1^{re} moitié du XIX^e siècle.
Musée de la Musique © cité de la musique, cliché J.-M. Billing

La famille des clarinettes se voit largement perfectionnée dans la première moitié du XIX^e siècle. Berlioz lui réserve une place de choix dans un grand nombre de ses compositions (*Les Troyens*, *La Damnation de Faust*) et un magnifique solo dans *Lélio* et dans *Béatrice et Bénédicte*. « La clarinette est peu propre à l'idylle, c'est un instrument épique, comme les cors, les trompettes et les trombones. Sa voix est celle de l'héroïque amour; si les masses d'instruments de cuivre, 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 » (*De l'instrumentation***).

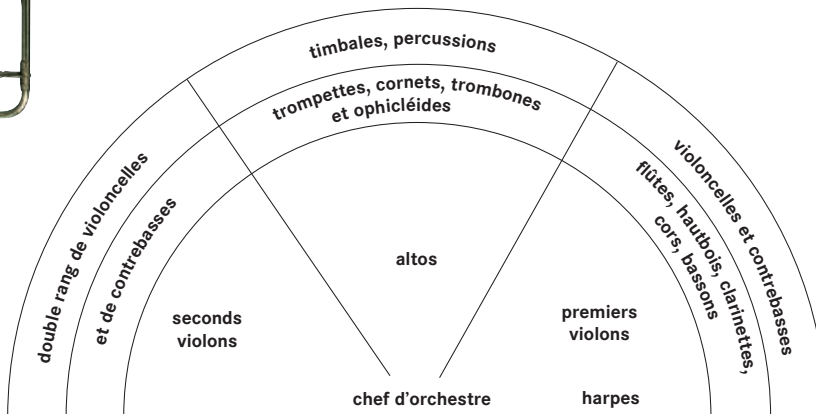


Schéma de l'orchestre idéal selon le *Grand Traité d'Instrumentation* de Berlioz

Alto

Jean-Baptiste Vuillaume, Paris 1829
Musée de la Musique © cité de la musique, cliché J.-M. Billing

Berlioz a un goût particulier pour l'alto (une quinte plus grave et un peu plus grand que le violon) jusqu'alors largement méprisé; il lui offre une place de soliste dans *Harold en Italie*, composé pour Paganini. Selon Berlioz, le timbre de l'alto « attire et captive tellement l'attention qu'il est nécessaire d'en avoir dans les orchestres un nombre tout à fait égal à celui des seconds violons, et les qualités expressives de ce timbre sont si saillantes que, dans les rares occasions où les anciens compositeurs le mirent en évidence, il n'a jamais manqué de répondre à leur attente » (*Les Grottesques de la musique*).



Ophicléide

Laiton, Gautrot, Paris, 1847.
Musée de la Musique © cité de la musique, cliché T. Ollivier

L'ophicléide, inventé et breveté en 1821, est un instrument à vent de la famille des cuivres destiné à remplacer les serpents d'église et de cavalerie.

« Le timbre de ces sons graves est rude, mais il fait merveille dans certains cas sous des masses d'instruments de cuivre », mais, lors de solo, « on dirait d'un taureau qui, échappé de l'étable, vient prendre ses ébats au milieu d'un salon » (*De l'instrumentation***). Berlioz l'emploiera dans le *Dies irae* de la *Symphonie fantastique* et dans la « Course à l'abîme » de *La Damnation de Faust*. L'ophicléide est peu répandu et sera rapidement remplacé par le tuba.



**Série de seize articles de Berlioz parus dans la *Revue et gazette musicale de Paris*, entre novembre 1841 et juillet 1842. De nombreux passages de ces articles seront repris dans son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* publié en 1844 par Schönenberger.

Berlioz s'est toujours indigné contre les musiciens, les chefs d'orchestre, les chanteurs qui ne respectent pas la partition. La fidélité à l'écriture musicale est une exigence fondamentale. Aussi remplit-il ses partitions d'indications très précises sur la place des instruments dans l'orchestre, la manière avec laquelle les mouvements doivent être joués, le rythme, les silences, etc.

La partition des Troyens

Cet opéra ne sera jamais joué en entier du vivant de Berlioz. Il sera divisé en deux parties, *La Prise de Troie* (actes I et II) et *Les Troyens à Carthage* (actes III, IV, V). Berlioz, admirateur dès l'enfance du grand poète latin Virgile, a puisé dans *L'Énéide* le thème de son opéra classique. Sur cette partition d'orchestre sont indiquées les parties musicales de chaque instrument, que le chef d'orchestre peut ainsi lire simultanément.

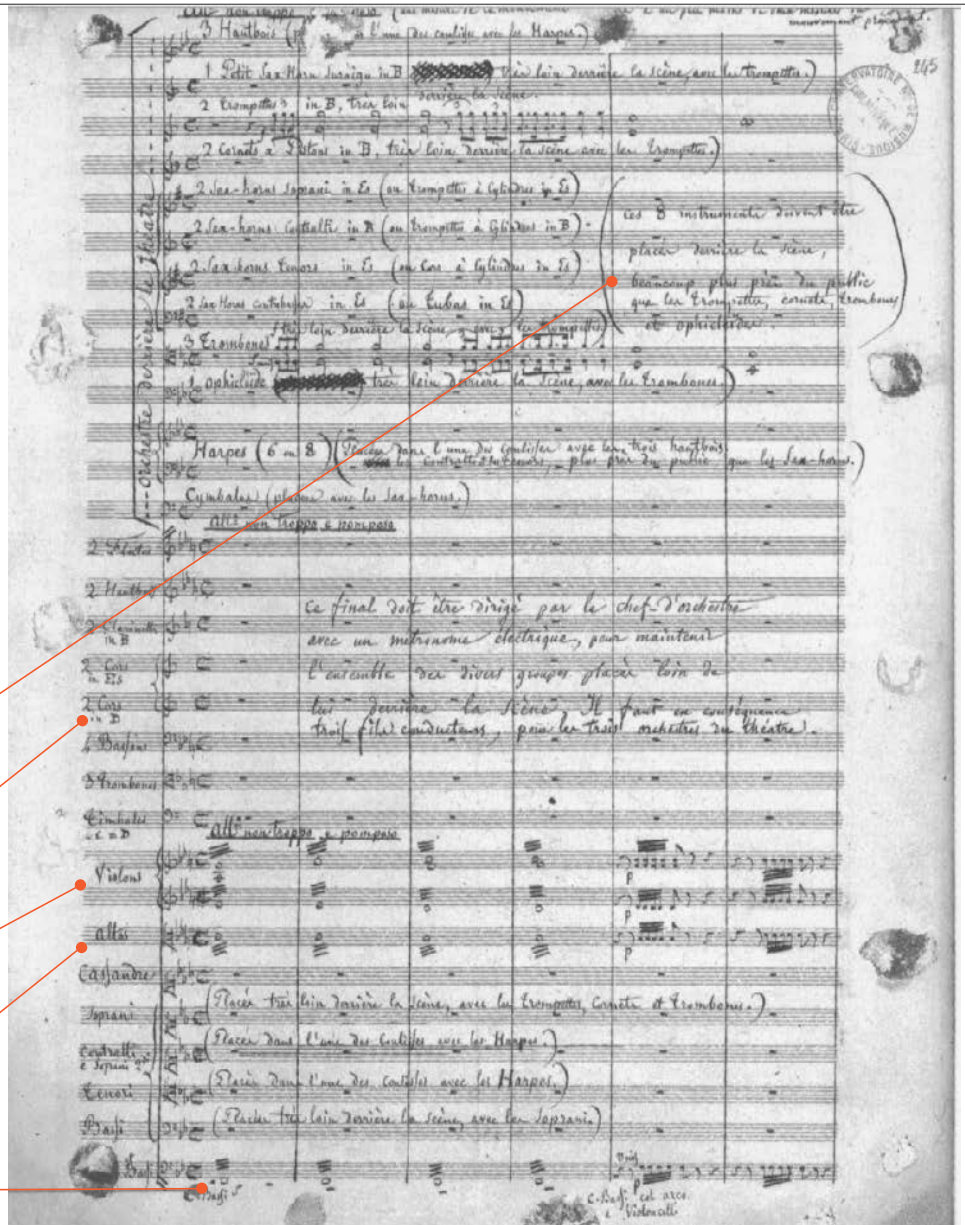
Certains instruments sont placés en dehors de la scène du théâtre, afin d'accroître l'effet de distance.

Notation anglo-saxonne pour le cor en ré (A = la ; B = si ; C = do...).

Deux portées sont indiquées pour les violons car ils sont divisés en deux groupes : premiers violons, deuxième violons.

Les altos sont écrits en clé d'ut 3^e ligne ; le do est lu sur la troisième ligne.

Signe de mesure ; ici, quatre noires par mesure.



La partition de Roméo et Juliette

Pour Berlioz, le public manque le plus souvent d'éducation musicale : l'idée de l'auteur, l'expression, la poésie, la richesse mélodique lui échappent généralement ; il n'a pas appris l'art musical et se contente de « frivolités » sans intérêt. Berlioz suggère donc de supprimer tout mouvement trop compliqué. Il désire conquérir le public mais pas à n'importe quel prix. Il pense que certaines de ses créations sont destinées à une élite. Mais son attitude est contradictoire, oscillant entre l'orgueilleuse distanciation et le désir de conquérir Paris, la France et l'Europe entière.

Roméo et Juliette, symphonie dramatique avec chœur, composée d'après la tragédie de Shakespeare. Paroles de M. Émile Deschamps
Manuscrit autographe, 1839
BNF, Musique, Ms. 1165



Au début du XIX^e siècle, les compositeurs romantiques incitent les fabricants à améliorer la qualité sonore des instruments de musique. Cette exigence participe du renouveau de la composition, de l'instrumentation et de l'orchestration, et permet à Berlioz d'inaugurer, entre autres, ses fameux « concerts babyloniens », ou festivals, qui rassemblent quelques centaines de musiciens.

Adolphe Sax est un de ces facteurs célèbres ; ami de Berlioz, il est l'inventeur du non moins célèbre saxophone.

Antoine-Joseph, dit Adolphe, Sax (1814-1894)
Croirait-on que ce jeune et ingénieux artiste a mille peines à se faire jour et à se maintenir à Paris ? On renouvelle contre lui des persécutions dignes du Moyen Âge et qui rappellent exactement les faits et gestes des ennemis de Benvenuto, le ciseleur florentin. On lui enlève ses ouvriers, on lui dérobe ses plans, on l'accuse de folie, on lui intente des procès ; avec un peu plus d'audace, on l'assassinerait. Telle est la haine que les inventeurs excitent toujours parmi ceux de leurs rivaux qui n'inventent rien.
Mémoires, 7^e lettre

Adolphe Sax est le fils d'un célèbre facteur d'instruments de Bruxelles. Travaillant à l'amélioration de la clarinette basse, il met au point un nouvel instrument, présenté pour la première fois à l'exposition de l'Industrie belge de 1841, le saxophone. Sax et Berlioz

partagent la même rigueur et la même exigence de qualité ; aussi le compositeur n'aura de cesse, sa vie durant, de défendre et promouvoir le génial inventeur, qui représente selon lui, le « meilleur de la facture instrumentale ».

Adolphe Sax distingue deux familles de saxophone, celle des instruments en si et mi bémol employée dans les fanfares et celle des instruments en do et en fa utilisée dans les orchestres.

Le saxophone (breveté en 1846) est enseigné au Conservatoire de Paris à partir de 1858 et jusqu'en 1871 par Sax lui-même. Berlioz compose, en 1843, un *Hymne, arrangé pour six instruments nouveaux d'Adolphe Sax*, symbole de leur amitié, mais c'est seulement en 1868 que les saxophones font leur apparition sur la scène de l'Opéra, dans *Hamlet* de A. Thomas.

« Ces nouvelles voix données à l'orchestre possèdent des qualités rares et précieuses. Douces et pénétrantes dans le haut, pleines, onctueuses dans le grave, leur médium a quelque chose de profondément expressif » (*Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*).

Le saxhorn est un instrument à vent, en cuivre et à pistons, évolution du bugle breveté en 1843 par A. Sax. Cet instrument lui valut de nombreux procès, car on l'accusa de présenter comme une nouveauté le modèle du piston berlinois existant (mais non breveté). La famille du saxhorn comprend huit instruments, introduits pour la première fois dans un orchestre pour l'opéra *Robert Bruce* de Niedermeyer, en décembre 1846.

La pratique de la direction d'orchestre et sa sensibilité extrême permettent à Berlioz de préciser et d'expérimenter ses idées sur l'acoustique. Il insiste beaucoup sur le fait que chaque instrument ou chaque famille d'instruments est un corps sonore qui dépend de lois physiques précises. Tout est donc lié à l'espace : les timbres d'un instrument, d'une voix, les effets, les silences.

Une composition doit avoir sa propre mise en scène acoustique. « Il est impossible d'indiquer d'une façon absolue le meilleur groupement du personnel des exécutants dans un théâtre ou dans une salle de concert. » L'idée est de combiner les masses d'après le style et le caractère de la musique, afin de produire les effets voulus. Dans le *Requiem* par exemple, Berlioz indique précisément l'organisation orchestrale du *Tuba Mirum*.

Une salle ne peut être trop grande, car le son trop éloigné n'est pas juste. La démesure de certaines salles oblige les musiciens à jouer trop fort, les chanteurs à crier pour être entendus. Même si, dans sa nouvelle « Euphonia », il imagine le cratère de l'Etna transformé en lac à l'acoustique parfaite, « un bassin immense » où la « voix parvenait sans peine du centre aux parties du rivage les plus éloignées ». Enfin, Berlioz n'aime pas les concerts en plein air, qui ne respectent pas l'équilibre entre les masses sonores.

Les impératifs d'écriture musicale et de composition d'Hector Berlioz

La mélodie : « Effet musical produit par différents sons entendus successivement, et formulés en phrases plus ou moins symétriques. » Cet art d'enchaîner les sons de manière agréable est pour Berlioz « un don de la nature ». L'écoute et l'observation approfondissent ces qualités naturelles.

L'harmonie : « Effet musical produit par différents sons entendus simultanément. » Comme la mélodie, elle est un don, mais elle peut aussi s'apprendre.

Le rythme : division symétrique du temps par les sons. Pour Berlioz, c'est la chose la plus rare pour les musiciens. Il rêve de fonder au conservatoire une classe de rythme « consacrée à rompre tous les élèves sans exception, chanteurs ou instrumentistes, aux difficultés diverses de la division du temps » (*Mémoires*, lettre à Humbert Ferrand).

L'expression : « Qualité par laquelle la musique se trouve en rapport direct de caractère avec les sentiments qu'elle veut rendre, les passions qu'elle veut exciter. » Et pour Berlioz, la perception de ce rapport est très rare.

Les modulations : « Les passages ou transitions d'un ton ou d'un mode à un mode ou à un ton nouveau. »

L'instrumentation : « consiste à faire exécuter, à chaque instrument ce qui convient le mieux à sa nature propre et à l'effet qu'il s'agit de produire. C'est en outre l'art de grouper les instruments de manière à modifier le son des uns par celui des autres, en faisant résulter de l'ensemble un son particulier que ne produirait aucun d'eux isolément, ni réuni aux instruments de son espèce. »

(Citations relevées dans *À travers chants*)



Fabrique d'instruments de musique de M. Sax. Vue d'une partie de l'atelier du rez-de-chaussée. Gravure sur bois, Extrait de l'*Illustration* du 5 février 1848, n°258, vol.X, pp. 357-358.