

Traité d'instrumentation de M. Berlioz. Lettre adressée à l'auteur par M. Spontini.¹

Trois impérieux devoirs de différente nature veulent à la fois, mon cher Berlioz, que je satisfasse avec empressement au vif désir que vous m'avez exprimé d'avoir mon opinion sur votre *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*.

M. le ministre de l'intérieur ayant adressé cet ouvrage à l'Académie royale des Beaux-Arts de l'Institut de France, et celle-ci ayant requis sa section de musique de lui en faire le rapport, je fus chargé de ce travail ; et après avoir lu à mes collègues mon projet, qui doit être plus tard rédigé en séance, vu l'impatience extrême de votre éditeur dont les intérêts souffriraient beaucoup d'un plus long retard, MM. Les membres de la section de musique m'ont unanimement engagé, et même avec instances, à vous livrer mon manuscrit en attendant que vous receviez le rapport officiel.

Rendre compte à S. M. le Roi de Prusse du mérite des ouvrages qui, comme celui-ci, lui sont adressés et dédiés, c'est pour moi continuer de remplir de loin comme de près les devoirs de ma place auprès de ce généreux souverain ; heureux de pouvoir encore dans cette circonstance lui prouver ma gratitude infinie.

Appelé récemment d'une manière si honorable et si flatteuse, à la vice-présidence du comité de l'association des artistes musiciens de l'Europe, je regarde en outre comme mon devoir d'offrir à l'un de ses membres les plus distingués un témoignage de ma haute estime et de mon véritable attachement.

Spontini, *De l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, surintendant et directeur-général de la musique et premier maître de chapelle de S. M. le Roi de Prusse, etc., etc.*

Rapport de M. Spontini à la section de musique de l'Académie royale des Beaux-Arts

« Messieurs,

« Chargé de vous communiquer un rapport que l'Académie a demandé à sa section de musique, d'après l'invitation de M. le ministre de l'intérieur, sur *le grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de M. Berlioz, je regarderais comme un temps inutilement employé de mentionner ici à cette occasion les divers traités et méthodes de ce genre des époques plus ou moins reculées, vu les progrès, le perfectionnement et l'augmentation de l'instrumentation en général, et des différens instrumens à vent surtout, depuis plus d'un demi-siècle. Dans l'ouvrage qui nous occupe, il n'est nullement question de l'harmonie, ni des règles du contre-point et de la fugue, ni de la mélodie ou de la composition lyrico-dramatique. Cependant M. Berlioz ne s'est pas borné seulement à démontrer et à faire connaître aux étudiants l'étendue, le mécanisme particulier et la nature de chaque instrument (tâche qui n'est point aussi aisée qu'on pourrait le croire, puisque les exécutans eux-mêmes, selon leur système et leur habileté, ne sont pas toujours d'accord à ce sujet). Des professeurs très habiles, M. Zimmermann et surtout M. Katsner [sic], ont déjà publié sur cet objet des travaux qui leur ont valu vos justes éloges. Mais le Traité de M. Berlioz, en démontrant, en enseignant et en expliquant la nature, l'étendue, le mécanisme particulier, le caractère de tous les instrumens à cordes et à vent, ainsi que la manière de les pratiquer, démontre et explique encore *l'effet résultant de certaines associations de timbres*, et surtout *le caractère expressif des divers instrumens, de certaines notes de leur gamme*, particulièrement propres *aux effets spéciaux* que les compositeurs s'imaginent et cherchent à produire, ainsi que *le coloris*

¹ Berlioz publie ici la lettre que Spontini lui a adressée. Entre les mois de février et de mars, il mène une véritable campagne médiatique afin de faire connaître son *Traité* (la souscription est close le 15 mars et l'enjeu financier est important, Berlioz risquant de perdre 1500 francs s'il n'atteint pas le nombre de 200 souscripteurs).

également spécial affecté aux différens degrés de force, avec lesquels les sons des instrumens peuvent être émis. Ainsi il dit, en parlant des violons :

Le *tremolo*, simple ou double, des violons en masse, produit plusieurs différens effets ; il exprime le trouble, l'agitation, la terreur, dans les nuances du *piano*, du *mezzo forte*, et du *fortissimo*, quand on le place sur une ou deux des trois cordes *sol*, *ré*, *la*, et qu'on ne le fait pas s'élever beaucoup au-dessus du *si bémol* du médium.

Il y a quelque chose d'orageux, de violent, dans le *fortissimo*, sur le médium de la chanterelle et de la deuxième corde.

Il devient aérien, angélique, au contraire, si on l'emploie à plusieurs parties et *pianissimo* sur les notes aiguës de la chanterelle.

Le *tremolo* du bas et du médium de la troisième et de la quatrième corde est bien plus caractérisé dans le *fortissimo*, si l'archet attaque les cordes près du chevalet. Dans les grands orchestres, et lorsque les exécutans veulent se donner la peine de le bien rendre, il produit alors un bruit semblable à celui d'une rapide et puissante cascade. Il faut indiquer le mode d'exécution par ces mots : *près du chevalet*.

Une magnifique application de cette espèce de *tremolo* a été faite dans la scène de l'oracle, au premier acte de l'*Alceste* de Gluck.

L'effet de tremblement des seconds violons et altos est là encore redoublé par la progression grandiose et menaçante des basses, le coup frappé de temps en temps par les premiers violons, les entrées successives des instrumens à vent, et enfin par le sublime *récitatif* que ce bouillonnement d'orchestre accompagne. Je ne connais rien en ce genre, de plus dramatique et de plus terrible.

Une foule d'observations analogues, pour la citation et le développement desquelles l'espace ici me manque, et qui sont mises au jour sous un nouvel aspect, donnent au travail de M. Berlioz un prix considérable, qu'il serait injuste de ne pas reconnaître hautement. Les nombreux exemples qu'il présente à l'appui de ses théories, sont choisis avec le plus rare discernement. Ce traité d'instrumentation et d'orchestration me semble, sinon indispensable, assurément très utile, et le plus démonstratif que je connaisse, pour quiconque voudra apprendre à composer de la musique, en employant et les masses de voix (car les voix aussi y sont profondément étudiées), et les nombreux instrumens dont l'art moderne dispose.

Sous telle forme ou sous tel point de vue que l'on veuille envisager le Traité de M. Berlioz, soit qu'on le juge comme une *récapitulation* des méthodes diverses des instrumens de toute nature existans, perfectionnés ou nouvellement inventés, soit qu'on le regarde comme une nomenclature de la partie techniquement mécanique de l'art musical, indépendamment du grand mérite que s'est acquis M. Berlioz, d'avoir étudié comme il l'a fait tous ces instrumens, de les avoir si ingénieusement combinés, et d'en avoir expliqué le mécanisme, la nature et l'étendue, il a rendu, sans contredit, un très grand service aux artistes, aux professeurs et aux élèves, en leur offrant, en un seul volume, l'essence des matières contenues séparément dans cent autres volumes peut-être, que ces élèves ne pourraient jamais se procurer, et pour l'étude desquels le temps leur manquerait évidemment.

Si l'on envisage ensuite ce même nouveau traité, comme une exposition, une démonstration et une explication pratique des *combinaisons de tous les instrumens* à cordes et à vent, à claviers et à percussion, en harmonie et séparés, ainsi que de *leurs effets respectifs*, plus ou moins extraordinaires, découverts par l'auteur, ou étudiés par lui dans les grands maîtres, de nouveaux éloges et remerciements sont encore dus à M. Berlioz.

Je ne veux point me départir ici des opinions que j'ai émises, en 1839, dans mon Rapport à l'Institut au sujet du nouveau règlement du concours pour le prix de Rome, sur l'instrumentalisme renforcé, insatiable d'effets, absolu, prédominant et écrasant, aujourd'hui

si fort à la mode ; loin de là ; car les théories, les démonstrations et les exemples que contient l'ouvrage de M. Berlioz n'enseignent rien qui tende vers ce but fatal. Bien plus, au contraire il s'élève lui-même avec une chaleureuse indignation contre ces déplorables abus (1). Je n'hésite donc pas à reconnaître ce traité comme très digne d'être adopté par l'Académie, et d'être recommandé aux institutions musicales, aux professeurs de composition et à leurs élèves. Je laisse à l'habileté individuelle des professeurs à juger le plus ou moins de possibilité d'exécution de quelques notes de certains instrumens à vent ; n'ayant, moi, consacré mon examen et mes observations qu'à la partie expressive, poétique, philosophique et dramatique de l'art, sur laquelle mon opinion ne saurait être modifiée en rien.

Paris, le 12 février 1844

Spontini, *rapporteur*. »

(1) C'est ainsi qu'il s'exprime à ce sujet, page 223 : « De grands compositeurs ont compris toute l'importance du rôle des trombones ; ils ont appliqué avec une intelligence parfaite à la peinture des passions humaines, à la reproduction des bruits de la nature, les caractères divers de ce noble instrument ; ils lui ont, en conséquence, conservé sa puissance, sa dignité et sa poésie. Mais le contraindre, ainsi que la foule des compositeurs le fait aujourd'hui, à *hurler* dans un *Credo* des phrases *brutales* moins dignes du temple saint que de la taverne, à sonner comme pour l'entrée d'Alexandre à Babylone quand il ne s'agit que de la pirouette d'un danseur, à plaquer des accords de tonique et de dominante sous une chansonnette qu'un guitarre [sic] suffirait à accompagner, à mêler sa voix olympienne à la mesquine mélodie d'un duo de vaudeville, au bruit frivole d'une contredanse, à préparer dans le *tutti* d'un concerto l'avènement triomphal d'un hautbois ou d'une flûte, c'est appauvrir, c'est dégrader une individualité magnifique ; c'est faire d'un héros un esclave et un bouffon ; c'est décolorer l'orchestre ; c'est rendre impuissante et inutile toute progression raisonnée des forces instrumentales ; c'est ruiner le passé, le présent et l'avenir de l'art ; c'est volontairement faire acte de vandalisme, ou prouver une absence de sentiment de l'expression qui approche de la stupidité. »

Il dit à la page 275, en parlant de la grosse caisse : « Parmi les instrumens à percussion dont le son est indéterminable, c'est à coup sûr la grosse caisse qui a causé le plus de ravages, amené le plus de non sens et de grossièretés dans la musique moderne. Aucun des grands maîtres du siècle dernier ne crut devoir l'introduire dans l'orchestre. Spontini, le premier, la fit entendre dans sa marche triomphale de *la Vestale*, et plus tard dans quelques morceaux de *F. Cortez*. Elle était là bien placée. Mais l'écrire, comme on le fait, depuis quinze ans, dans tous les morceaux d'ensemble, dans tous les finales, dans le moindre chœur, dans les airs de danse, dans les cavatines même, c'est le comble de la déraison et (pour appeler les choses par leur nom) de la brutalité. D'autant plus que les compositeurs, en général, n'ont pas même l'excuse d'un rythme original qu'ils seraient censés avoir voulu mettre en évidence et rendre dominateur des rythmes accessoires ; non, on frappe platement les temps forts de chaque mesure, on écrase l'orchestre, on extermine les voix ; il n'y a plus ni mélodie, ni harmonie, ni dessins, ni expression ; c'est à peine si la tonalité surnage et l'on croit naïvement avoir produit une instrumentation énergique et fait quelque chose de beau, etc., etc. »