

L'édition italienne du Traité d'instrumentation de Berlioz 1846-1847 : les cuivres

Renato Meucci, professeur d'organologie, département de musique, Université de Milan, professeur d'histoire de la musique, Conservatoire de Novara

*Le fait que le Traité d'instrumentation de Berlioz ait été publié en version italienne juste après l'édition parisienne est bien peu connu des spécialistes [et même jusqu'à récemment des principales sources musicologiques]. Alors que l'édition parisienne date de 1843-1844, Ricordi publie à Milan la version italienne en 1846-1847. Celle-ci fut traduite et commentée par Alberto Mazzucato (1813-1877), maître des concerts et chef d'orchestre au Théâtre de la Scala et professeur au Conservatoire de Milan. La raison de cette édition ne fut pas seulement de nature musicale mais également idéologique et politique. Elle a été inspirée par les écrits de Giuseppe Mazzini (1805-1872) et notamment par son livre *La filosofia della musica* (1836). Mazzini, partisan de l'irrédentisme italien et de la réunification des divers états qui composaient alors la péninsule, retenait l'idée que même l'œuvre lyrique et son instrumentation devaient former le goût du public, en contribuant aussi à une renaissance des aspirations italiennes. Cette cause fut également reprise à son compte par un fervent admirateur, l'éditeur Giovanni Ricordi (1785-1853). Les annotations ajoutées dans l'édition italienne par Alberto Mazzucato sont particulièrement intéressantes car elles aident à retracer la tradition musicale de l'époque. Cette communication s'attachera tout particulièrement aux écrits qui concernent les cuivres, constatant, non sans quelque surprise, la différence importante existant entre les usages décrits par Berlioz et ceux en vigueur en Italie présentés par Mazzucato.*

The Italian edition of Berlioz's Traité d'instrumentation, 1846 -1847: the brass instruments

*The fact that Berlioz's Treatise on instrumentation was published in an Italian version right after the Paris edition is not well known among scholars (nor, until recently, by major musicological repertories). While the Parisian edition was brought out in 1843-1844, Ricordi published the Italian version in Milan in 1846-1847. This edition was translated and commented by Alberto Mazzucato (1813-1877), concertmaster and conductor at the Teatro alla Scala, and professor at the Milan Conservatory. The reasons behind the publication of this translation were not only musical, but also ideological and political. It was prompted by the writings of Giuseppe Mazzini (1805-1872), and especially his book *La filosofia della musica* (1836). As a supporter of Italian irredentism and of the reunification of the various states that made up the peninsula at the time, Mazzini believed that even operatic works and their instrumentation should form the public's taste, contributing to a rebirth of Italian aspirations. The publisher Giovanni Ricordi (1785-1853), an ardent admirer, also took up this cause. The annotations added in the Italian edition by Alberto Mazzucato are particularly interesting, as they help us to retrace the musical tradition of the time. This paper will focus more specifically on the sections concerning brass instruments, pointing out the important and surprising differences between the practices described by Berlioz and those that Mazzucato present as current in Italy.*

Bien qu'avec quelque exagération, on attribue à juste titre aux compositeurs italiens des XVIII^e et XIX^e siècles peu de considération pour l'accompagnement orchestral, et par conséquent pour l'instrumentation et l'orchestration, lui préférant les parties consacrées à la voix et spécifiquement au chant soliste. Une analyse détaillée des opéras italiens de l'époque dévoile cependant un emploi fréquent d'instruments musicaux insolites et rares, souvent utilisés de façon concertante ; il ne s'agit pas pour autant d'un intérêt spécifique pour l'orchestration, mais plutôt d'une préférence pour le timbre particulier de ces instruments.

Il est donc étonnant de constater que le *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration* de Berlioz ait été traduit en italien et publié par Ricordi à Milan dès 1846-1847, peu après l'édition originale de Paris, commencée en 1843 et menée à son terme dans le courant de l'année suivante¹.

Il est encore plus surprenant de constater que la traduction italienne est pratiquement contemporaine de l'édition parisienne, comme le démontre un catalogue rare des éditions Ricordi datant de 1843, dans lequel la publication de l'ouvrage de Berlioz est déjà annoncée comme étant « sous presse » (sotto i torchi).



Figure 1 - Frontispice du catalogue Ricordi du 1843

1 *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, op.10, Paris, Schonenberger, 1843-4 en fascicule ; une 2^e édition, augmentée « de plusieurs chapitres sur les instruments récemment inventés et suivie de l'art du chef d'orchestre », fut publié en 1855.

OPERE TEORETICHE

LIBRI D'ARGOMENTI MUSICALI

METODI E PRINCIPJ ELEMENTARI

OPERE TEORETICHE

E LIBRI D'ARGOMENTI MUSICALI

<p>5780 Antolini. La retta maniera di scrivere per il Clarinetto ed altri Strumenti da fiato <i>Franchi</i> 5 —</p> <p>189 Asioli. Principj elementari di Musica, adottati dall' I. R. Conservatorio di Milano. (Quinta edizione). " 4 50</p> <p>6246 — Primi Elementi musicali " 1 —</p> <p>9479 — Trattato d'armonia e d'accompagnamento, adottato dall' I. R. Conservatorio di Milano; con ritratto dell'Autore. (Seconda edizione) " 50 —</p> <p>. . . — Dialoghi sul Trattato d'Armonia " 1 —</p> <p>5947) — Il maestro di composizione, ossia SEQUITO DEL TRATTATO D' ARMONIA; Opera divisa in due volumi, dedicata a S. M. Ferdinando I. Il primo volume contiene la Vita dell'Autore, le Epitomi delle materie de' tre libri in cui è compartita, e finalmente la parte teoretica delle materie stesse. Il secondo volume comprende la parte pratica, ossia l'applicazione degli esempj alla Teorica, illustrati essi pure da analoghe dilucidazioni. Tutta l'Opera si compone di 500 pagine. Questa unica edizione postuma è impressa in quarto su scelta carta e di nitida incisione; è adorna del ritratto dell'Autore inciso dall' egregio Professore <i>Giuseppe Asioli</i>, di lui fratello, ed anche di un <i>facsimile</i> della sua scrittura musicale . . . " 75 —</p> <p>509 — Osservazioni sul Temperamento proprio degli Strumenti stabili, dirette agli Accordatori di Pianoforte ed Organo. " 1 —</p> <p>6819 — Disinganno sulle osservazioni fatte sul Temperamento proprio degli Strumenti stabili, in aggiunta al suo Opuscolo N. 509 di questo Catalogo. (Vedi l'Opera suddetta) " 60</p>	<p>43058 Bellini (F.) Teoriche musicali su gli Strumenti e sull' Istrumentazione, ad uso de' giovani Maestri Compositori. (Sotto i torchj). <i>Franchi</i></p> <p>Berlioz. Trattato d'istrumentazione e di orchestrazione, diviso in nove parti. Traduzione dall' originale francese del M.^o <i>Alberto Mazzucato</i>. (Sotto i torchj) "</p> <p>43081 — Parte 1.^a Prefazione e Strumenti ad arco " "</p> <p>43082 — — 2.^a Strumenti a corde pizzicate " "</p> <p>43085 — — 3.^a Le Voci " "</p> <p>43084 — — 4.^a Strumenti a fiato di legno, senza ancie. " "</p> <p>43083 — — 5.^a <i>Idem</i>, con ancie. " "</p> <p>43086 — — 6.^a Strumenti a fiato di metallo. Fascicolo 1.^o " "</p> <p>43087 — — 7.^a <i>Idem</i>. Fascicolo 2.^o " "</p> <p>43088 — — 8.^a Strumenti a tastiera. " "</p> <p>43089 — — 9.^a Strumenti a percussione, e dell' Orchestra in complesso. " "</p> <p>14009 Boucheron. Filosofia della musica, o Estetica applicata a quest'Arte. (Un vol. in 8.^o grande di 160 pag.) " 5 50</p> <p>99 Cajani. Nuovi Elementi di Musica esposti con vero ordine progressivo " 5 —</p> <p>5946 Cattaneo (N. E.) Grammatica della Musica, ossia Elementi teorici di questa bell'Arte " 2 —</p> <p>. . . Coli (D. ANTONIO). <i>Vita di Bonifazio Asioli</i> da Correggio, seguita dall' elenco delle Opere del medesimo. (Un volume in 8.^o) . . . " 2 50</p> <p>15090 De-Macchi. Grammatica musicale, o Teoria dei Principj elementarj di Musica, compilata dietro le norme di <i>Asioli</i> e di altri rinomati autori. Edizione arricchita di tavole dimostrative, anche per diversi Strumenti. " 1 50</p>
--	--

Figure 2 - Page annonçant la parution du Traité dans le catalogue Ricordi de 1843

La première édition italienne du *Grand Traité* (1846-47)², publiée en fascicules séparés probablement dès la fin de 1845, est contemporaine de l'édition allemande³. C'est donc l'une des deux premières éditions en langue étrangère, fait qui est demeuré longtemps inconnu, la Maison Ricordi (comme beaucoup d'autres éditeurs musicaux du XIX^e siècle) n'ayant pas pour habitude d'indiquer la date de publication⁴.

Par ailleurs, Ricordi fait paraître à partir de 1842 la « *Gazzetta Musicale di Milano* », revue musicale de Ricordi qui, dès ses premières parutions, publie de nombreux essais de Berlioz sur l'orchestration⁵, qu'elle continuera à traiter au travers de nombreux articles qui paraîtront dans les années suivantes. Cela témoigne, de la part de l'éditeur italien, d'un intérêt spécifique pour l'instrumentation, jusqu'alors simple matière d'enseignement oral dans les classes de composition (ce qui explique par ailleurs la rareté des publications précédentes italiennes sur le même sujet).

Pourtant, l'édition des articles parus dans la « *Gazzetta* » comme celle du traité ne saurait s'appréhender sans prendre en compte les idées politiques de l'éditeur Giovanni Ricordi (1785-1853)⁶, et de la situation géopolitique de l'Italie de l'époque encore: le Nord et la Toscane sujets à la domination autrichienne (avec la seule exception du Piémont), le centre appartenant largement au Pape, le Sud à la Maison Royale de Bourbon des Deux-Siciles, etc.

On pourrait se demander toutefois ce qui met en relation un traité d'instrumentation et la situation politique de l'Italie au début du processus d'affranchissement qui mena à la réunification nationale ; interrogation un tant soit peu bizarre, si l'on tient compte du peu de relation entre ces deux sujets.

À l'occasion d'un colloque dédié à Berlioz, qui s'est tenu à Sienne en 2003 pour le bicentenaire de la naissance du compositeur et lors de la préparation de ma communication sur la genèse de l'édition italienne du traité d'instrumentation, j'ai acquis la conviction que cette publication avait été moins motivée par des raisons artistiques et musicales que par les idées politiques de Giovanni Ricordi et par sa foi dans les idéaux du plus grand patriote italien de l'époque, Giuseppe Mazzini (1805-1872).

Mazzini eut un rôle fondamental comme leader du processus de réunification des différents états italiens, mouvement entamé en 1848 avec la 1^{ère} Guerre d'indépendance et continué jusqu'à l'unification complète du pays en 1870. Il ne fut pas seulement un des guides politiques du mouvement irrédentiste italien, mais il fut également un idéologue et un philosophe. La conviction personnelle de Mazzini – à remettre naturellement dans le contexte de l'époque – peut être

2 Ettore Berlioz, *Grande trattato di stromentazione e d'orchestrazione moderne*, op. 10, trad. ital. di Alberto Mazzucato, Milano, Ricordi, 1846-47. Un long compte-rendu par L. F. Casamorata a déjà été publié dans les premiers numéros de 1846 de la « *Gazzetta Musicale di Milano* ».

3 *Die moderne Instrumentation und Orchestration*, aus dem französischen übertragen von J.C. Grünbaum, Berlin, Schlesinger, 1845.

4 C'est probablement pour cette raison que les principaux répertoires musicologiques ont récemment enregistré la date effective de la version italienne du *Traité* : avant l'édition récente du *NewGrove* 2001 et de *Musik in Geschichte und Gegenwart*, on ne mentionnait que la seconde édition publiée en 1912 avec un appendice d'Ettore Panizza.

5 Il s'agit des écrits que Berlioz publia d'abord dans la « *Revue et Gazette Musicale de Paris* » en 1841-1842 et qu'il réutilisa ensuite comme matériaux de base pour son *Traité*. Voir la réédition moderne dans Hector Berlioz, *De l'instrumentation*, présentée par Joël-Marie Fauquet, s.l., Le Castor Astral, 1994.

6 Concernant les intérêts politiques de Giovanni Ricordi, on peut consulter *Casa Ricordi 1808-1958. Profilo storico a cura di Claudio Sartori. Itinerario grafico editoriale*, Milano, Ricordi, 1958, en particulier les pages 57-58.

définie comme une sorte d'idéalisme qui s'oppose à l'égotisme individuel, une reconnaissance des devoirs publics auxquels l'homme libre est sujet : que la vie même constitue une mission, la patrie est une foi, un idéal dans lequel convergent les volontés et les besoins d'un peuple. Ce dernier doit forger le destin de la nation à laquelle il appartient et, dans le cas de l'Italie, doit abattre la tyrannie étrangère en créant un état unique, libre, démocratique, et républicain.

L'on peut imaginer sans peine que, pour Mazzini, la musique devait avoir un rôle dans ce grand projet, rôle qui ne saurait se cantonner à une dimension esthétique ou spectaculaire, mais plutôt pédagogique et édifiante. Ainsi la musique concourrait à soutenir le peuple en lutte pour la reconstruction d'une nation soumise à la domination étrangère.

D'abord exilé en France, puis en Suisse et enfin à Londres, période pendant laquelle il s'adonne à l'écriture politique et philosophique, Mazzini met sous presse en 1836 un petit essai d'esthétique musicale intitulé *Filosofia della musica*, volume qui porte la dédicace latine « Ignoto numini », (au génie inconnu), génie (musicien et compositeur, évidemment) à propos duquel il précise dans son pamphlet tous les traits de caractère souhaitables, parmi lesquels un intérêt marqué pour l'instrumentation.

L'extrait suivant, l'un des plus éloquents de ce point de vue, suffit à donner une idée de la vision de Mazzini, selon laquelle l'instrumentation devrait soutenir l'action dramatique du mélodrame, à cette époque genre musical le plus représentatif et le plus répandu en Italie.

Pourquoi ne pas se servir plus fréquemment et avec plus de soin de l'instrumentation, pour symboliser, dans les accompagnements de chaque personnage, le tumulte d'affections, d'habitudes, d'instincts, de tendances matérielles et morales qui agissent le plus souvent sur l'âme, l'incitent à la volonté, et entrent ainsi dans l'accomplissement de son destin, dans les dernières délibérations qui vont éclaircir l'événement représenté ?⁷

La diffusion en Italie des idées de Berlioz sur l'instrumentation fut donc vraisemblablement le résultat de la vision politique de Mazzini, une vision que Giovanni Ricordi partageait et admirait⁸ et qui l'incitât donc à réserver, parmi les publications de sa maison éditoriale, un espace convenable à des textes dédiés à ce sujet⁹.

Que la parution en italien du traité de Berlioz soit due à des motivations idéologiques et politiques ne doit cependant pas faire oublier que cette publication représentait ce que l'on pouvait trouver de plus à jour au point même d'être en avance sur la pratique musicale italienne. On ne peut que souligner l'abîme existant entre le niveau de ce « grand » traité et les maigres fascicules qui l'avaient précédé : l'ouvrage de Francesco Mirecki (1824), celui de Bonifacio Asioli (1832 ca.), de Luigi Picchianti (1834), de Giuseppe Pilotti (1836), et quelques

7 G. Mazzini, *Filosofia della musica*, 1836, traduction Renato Meucci.

8 Comme l'a bien démontré Claudio Sartori dans le volume cité à la note précédente.

9 La publication du traité de Berlioz et les essais publiés auparavant dans la « Gazzetta Musicale di Milano » ne sont pas les seuls documents qui montrent le réel intérêt de Giovanni Ricordi pour l'instrumentation (voir aussi la note suivante pour d'autres textes publiés par lui à cette époque). Signalons, parmi d'autres, la traduction italienne, parue chez Ricordi en 1851, peu de temps après l'original, de l'essai de Theobald Böhm sur la construction des flûtes (*Della costruzione dei flauti e dei più recenti miglioramenti della medesima*; édition originale allemande Mainz, Schott's Söhne, 1847).

autres¹⁰.

Comme il a déjà été souligné, jusqu'aux années 1830 (et pour être plus juste encore au-delà, comme le montrent les œuvres de jeunesse de Verdi), les compositeurs italiens s'étaient cantonnés dans un usage classique des instruments de musique. À partir du début des années 1840, l'on commença à mettre en scène des opéras étrangers qui demandaient un engagement très différent de l'orchestre. Ces représentations exercèrent une influence bénéfique sur les compositeurs italiens de l'époque, ainsi les premières de *Robert le Diable* (Florence 1840), et des *Huguenots* (Florence 1841) furent suivies de nombreuses autres œuvres, pour lesquelles on assistât à un progressif et impressionnant développement du nombre des reprises¹¹.

Mises en scène en Italie des opéras de Meyerbeer (1840-1880)

Années	Mises-en-scène	Villes	Opéras
1840-1850	35	16	32 <i>Roberto</i> (Robert le diable), 2 <i>Ugonotti</i> (Huguenots), 1 <i>Crociato</i>
1851-1860	64	28	34 <i>Roberto</i> , 16 <i>Profeta</i> (Le prophète), 12 <i>Ugonotti</i> , 1 <i>Crociato</i> , 1 <i>Stella del nord</i> (Étoile du Nord)
1861-1870	95	28	33 <i>Roberto</i> , 22 <i>Ugonotti</i> , 15 <i>Africana</i> (Africaine), 14 <i>Dinorah</i> , 9 <i>Profeta</i> , 1 <i>Stella del nord</i>
1871-1880	90	35	29 <i>Africana</i> , 18 <i>Roberto</i> , 16 <i>Ugonotti</i> , 14 <i>Dinorah</i> , 9 <i>Profeta</i> , 2 <i>Stella del nord</i>

La représentation des grands opéras de Meyerbeer posa au personnel des théâtres italiens, au moins initialement, (de l'imprésario jusqu'aux machinistes) des problèmes de réalisation inédits, remettant également en cause les habitudes de toute la composante musicale de la production, des solistes aux chœurs, des musiciens au chef d'orchestre. Alberto Mazzucato, auteur de la traduction italienne du traité de Berlioz et collaborateur de la « Gazzetta Musicale di Milano » depuis sa fondation en 1842¹², rapporte les représentations milanaïses de *Robert le Diable*, d'abord au Théâtre Carcano en 1844 et ensuite à La Scala en 1846, en soulignant les difficultés auxquelles les chefs d'orchestre durent faire face¹³.

10 Francesco Mirecki, *Trattato intorno agli istromenti ed all'istrumentazione*, Milano, Ricordi s.d. [1824]; Bonifacio Asioli, *Il maestro di composizione, ossia Seguito del trattato d'armonia*, Ricordi, Milano 1832; Luigi Picchianti, *Principj generali e ragionati della musica teorico-pratica*, Firenze, Tip. della Speranza, 1832 (rééd. Milano, Ricordi, 1834); Giuseppe Pilotti, *Breve insegnamento teorico sulla natura, estensione, proporzione armonica, e modo di scrivere per tutti gli strumenti d'orchestra*, Milano, Ricordi, 1836.

11 Anna Tedesco, « ... queste opere eminentemente sinfoniche e spettacolose »: some remarks about Giacomo Meyerbeer's influence on Italian Opera orchestras, dans *The Opera Orchestra in 18th and 19th Century Europe*, Niels Martin Jensen et Franco Piperno (éds.), 2 volumes, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, vol. II, pp. 199-241.

12 Mazzucato (1813-1877) débuta comme compositeur d'opéra, mais fut plutôt reconnu en tant que pédagogue. En 1839, il fut nommé maître de chant au Conservatoire de Milan; en 1851, il fut désigné professeur de composition et l'année suivante enseigna l'esthétique et l'histoire musicale ; il fut aussi à la Scala un véritable chef d'orchestre au sens moderne du terme à partir de 1856 (bien avant donc Angelo Mariani auquel on attribue habituellement et de façon erronée une telle primauté); en 1857 il inaugura une classe d'instrumentation et devint enfin en 1872 directeur du conservatoire de Milan, position qu'il occupa jusqu'à sa mort.

13 Les représentations du théâtre Carcano eurent lieu en mai 1844, suivies de reprises au théâtre Canobbiana en juillet et décembre de la même année, et en mai 1846 à la Scala. La musique de *Robert Le Diable* avait déjà été donnée pour partie à la Scala en 1835 pour la farce *Baboon nano selvaggio*. À

Si le dessein de Mazzini était entre autres, sous-tendu par une vision idéologique, on voit donc qu'il existait des exigences pratiques en faveur de la publication d'un tel traité d'instrumentation, ouvrage qui restera longtemps d'actualité ce qui justifiera une réédition en 1912.

L'appareil critique d'Alberto Mazzucato

Intéressons-nous particulièrement à la présentation de certaines familles, en notant les différences entre le traité original et l'édition italienne.

Grâce à ses qualités d'interprète musical et de critique de la pensée de Berlioz, Mazzucato ne manqua pas d'ajouter de nombreux commentaires et annotations au texte original, qui nous permettent de mieux appréhender la situation instrumentale italienne de l'époque, et celle des cuivres en particulier, bien éloignée de celle décrite par Berlioz.

Le cor

La troisième partie du traité, dédiée aux cuivres, commence avec la présentation du cor pour lequel sont mentionnées (à l'exception de *fa*#, *ré* bémol, et *si* grave) tous les tons à partir d'*ut* et jusqu'au *si* bémol grave.

La première remarque de Mazzucato est qu'en Italie on n'emploie pas des cors dans la tonalité d'*ut* aigu¹⁴. Le traducteur note ensuite que, de la même façon, on n'utilise pas le cor en la bémol, mais que l'on peut obtenir cette tonalité en ajoutant au cor en *si* bémol « le petit ton de rechange »¹⁵. Par ailleurs, le cor en *ut* aigu n'étant pas utilisé, on ne peut pas jouer en *si* naturel aigu¹⁶.

Une recherche effectuée dans de nombreuses partitions italiennes des XVIII^e et XIX^e siècles confirme cette assertion de Mazzucato : en effet, les tons d'*ut* aigu et *la* bémol sont rarissimes dans les partitions italiennes contemporaines du traité.

Par ailleurs, on ne peut que manquer de rapprocher le célèbre quatuor de cors qui ouvre l'acte II du *Don Carlos* de Verdi (1867) des recommandations de Berlioz quant à l'emploi de 4 cors à l'unisson, chacun accordé dans un ton différent. On peut y lire un hommage appuyé de la part d'un lecteur attentif du traité de Berlioz, s'agissant de plus d'une partition expressément écrite pour Paris.

propos des représentations milanaises des opéras de Meyerbeer et sur l'utilisation « peu orthodoxe » de ses musiques voir l'article d'Anna Tedesco cité à la note précédente.

14 *Grande trattato...*, page 3, note 1: « Qui da noi non si adoperano questi corni accordati in *Do* acuto ».

15 *Ibidem*, p. 4, note 1 : « Nemmeno questi corni in *La bemolle* sono qui adoperati. Si può ottenere però quest'accordatura col piccolo ritorto, come si vedrà più innanzi per altri toni ».

16 *Ibidem*, p. 4, note 2 : « Questo *Si naturale* acuto tra noi non è ottenibile, perchè, come abbiamo detto, i nostri suonatori non sono provveduti dei corni in *Do* acuto ».

ESEMPIO

The image shows a musical score titled "ESEMPIO" for four horns and a tuba. The parts are labeled on the left: "Corno in Fa", "Corno in Do", "Corno in Mi \flat ", and "Corno in Si \flat ". Below these is the "Effetto" (Tuba) part, which includes the instruction "5^a Bassa" and a dotted line indicating a lower register. The score consists of five staves, each with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a single melodic line across all staves, demonstrating unison playing. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, with a double bar line at the end of the first measure.

Figure 3 – H. Berlioz, *Grande trattato...*, p. 17: exemple d'emploi de 4 cors à l'unisson

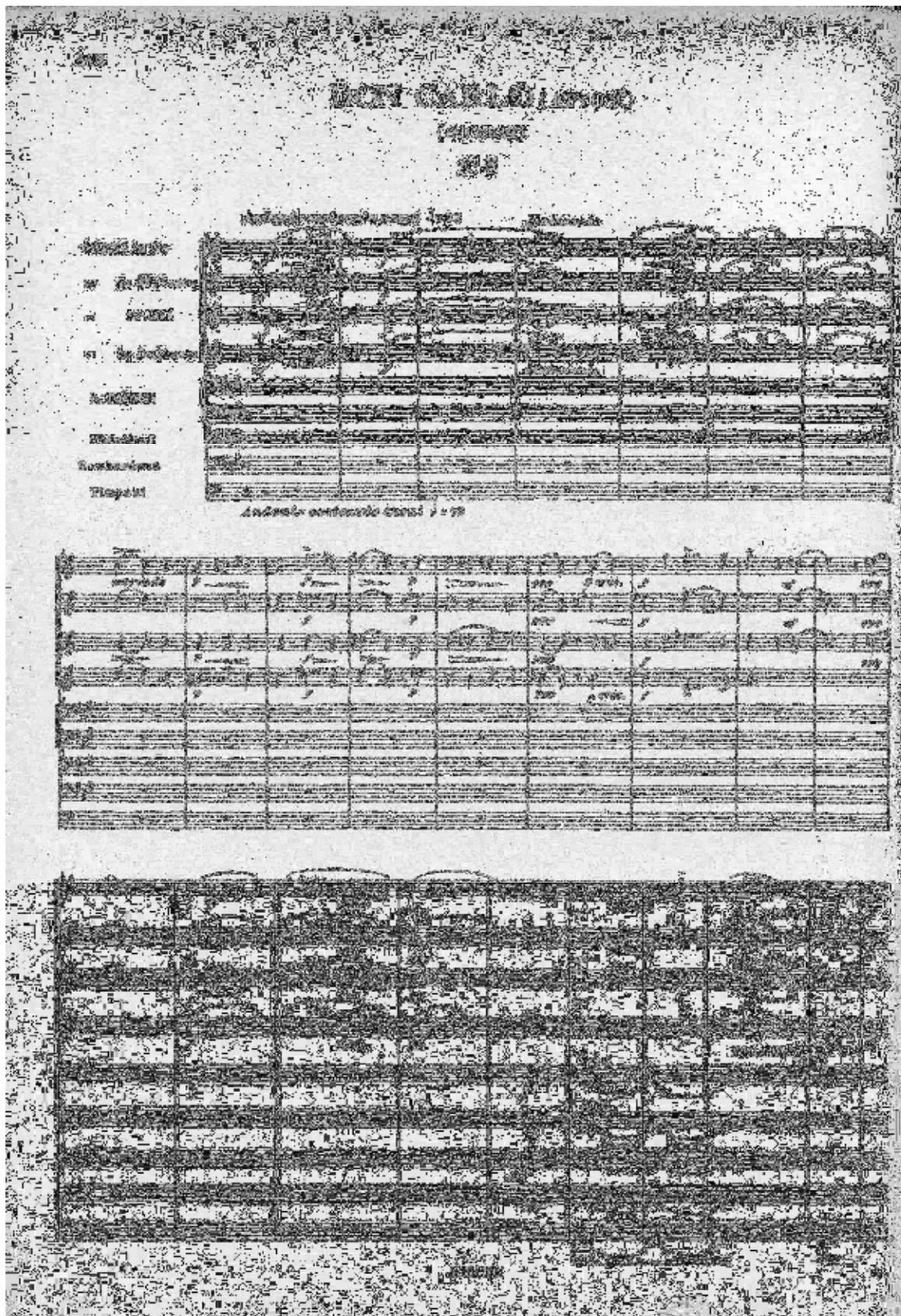


Figure 4 – G. Verdi, *Don Carlos*, 1867, Acte II, quatuor de cors

À propos du cor à pistons ou à cylindres, Berlioz défend l'idée selon laquelle le cor à trois pistons offre l'avantage d'augmenter l'étendue de l'instrument de trois tons dans le grave : considérant l'ut comme limite inférieure du cor, les pistons y ajoutent donc *si*, *sib*, *la*, *lab*, *sol* et *fa#*.

Cependant Mazzucato fait observer qu'on peut obtenir ces notes également en utilisant la technique traditionnelle du jeu avec la main, non seulement avec les pistons, mais aussi avec le cor à main. Cette observation rappelle la tradition, très durable en Italie, de l'emploi de notes graves, au-dessous du 2^e harmonique, obtenues en exploitant une technique de relaxation des lèvres tout-à-fait particulière¹⁷.

La trompette

Dans la note de bas de page suivante, Mazzucato écrit que « Le chapitre sur la trompette ne nous est pas très utile car il traite de la trompette simple, qui ne s'emploie plus dans nos orchestres depuis plusieurs années. Nos musiciens ont adopté les trompettes dites "à mécanique", instrument doté d'un mécanisme différent des pistons et des cylindres et qui offre pratiquement les mêmes possibilités, à savoir l'exécution aux trompettes de toute l'échelle chromatique¹⁸ ». Il convient de remarquer que l'emploi de la trompette à pistons a été beaucoup précoce en Italie. Ainsi jusqu'à pratiquement la fin du XIX^e siècle cet instrument était fabriqué dans les tons de *sol* et même de *la* bémol grave, mais jamais en si bémol aigu comme la trompette contemporaine.

Il est important de noter que contrairement au sens que l'on donne aujourd'hui au terme « à mécanique » (*a macchina*), cette expression désignait alors le système de pistons « viennois », alors préférés pour la trompette. Comme le montrent de nombreux documents italiens de l'époque, ce dispositif, appliqué à la trompette, était jugé très différent du système à pistons ou à cylindres (voir fig. 5).

17 *Ibidem*, p. 18, note 1: « Questa asserzione è per vero troppo assoluta. Non può dirsi che i pistoni aggiungano all'estensione del corno queste sei note, poichè queste note, benchè meno chiare e molto difficili, pure si ottengono anche sul corno semplice. Dovea dirsi adunque soltanto che il meccanismo de' pistoni ne rende alquanto più sicuro l'attacco e meglio percepibile l'intonazione ».

18 *Ibidem* « Questo capitolo intorno alla tromba non di grande utilità per noi; giacché qui si parla della tromba semplice, la quale nelle nostre orchestre non si adopera più da parecchi anni. I nostri suonatori adoperano le trombe così dette *a macchina*; e sono quelle cui viene applicato un meccanismo, diverso da quello de' pistoni e de' cilindri, ma che offre presso a poco i medesimi risultati, vale a dire dà la possibilità anche alle trombe di eseguire tutta la scala cromatica. Però, se le trombe, mediante i suddetti meccanismi hanno guadagnato nel completamento della loro scala, hanno anche perduto nella facilità di ascendere agli estremi acuti. Avvertiamo questa cosa, perchè in leggendo questo capitolo del signor Berlioz non si sia indotti a credere che i nostri suonatori di tromba possano ascendere tanto acutamente, quanto l'autore accenna ».

FABBRICA DI STRUMENTI MUSICALI DI PELITTI & C. MILANO				MANIFATTURA STRUMENTI MUSICALI DI PELITTI & C. MILANO					
Flicornini.				Soprani.					
1 fa e mi)	3 cilindri	L. 110	90	83	1 fa e mi)	3 cilindri	L. 110	90	83
2 "	"	30	25	40	2 "	"	30	25	40
Cornetti.				Coronati.					
3 fa e mi)	2 cilindri	L. 120	100	85	3 fa e mi)	2 cilindri	L. 120	100	85
4 do	2 " alla Napoletana	120	110	100	4 do	2 cilindri alla Napoletana	120	110	100
5 "	3 " coperti	120	100	105	5 "	3 " coperti	120	100	105
6 "	3 pistoni	70	60	50	6 "	3 pistoni	70	60	50
7 "	3 meccanici	70	60	50	7 "	3 meccanici	70	60	50
Flicorni.				Controtubi.					
8 do e mi)	2 cilindri	L. 130	100	85	8 do e mi)	2 cilindri	L. 130	100	85
9 do	2 " alla Napoletana	140	120	110	9 do	2 cilindri alla Napoletana	140	120	110
10 "	3 " coperti	140	120	110	10 "	3 " coperti	140	120	110
11 "	3 pistoni	70	60	50	11 "	3 pistoni	70	60	50
12 "	3 meccanici	70	60	50	12 "	3 meccanici	70	60	50
Trombe.				Trompette.					
13 do	2 cilindri a tirare	L. 130	100	90	13 do	2 cilindri a 4 basi	L. 130	100	90
14 do	2 " " " " " "	130	100	90	14 do	2 " " " " " "	130	100	90
15 do	3 " coperti	130	120	120	15 do	3 " coperti	130	120	120
16 do e mi)	2 " per orchestra	130	100	90	16 do e mi)	2 " pour orchestre	130	100	90
17 do	2 pistoni	70	60	50	17 do	2 pistoni	70	60	50
18 "	3 meccanici	70	60	50	18 "	3 mécaniques	70	60	50
Trombe basse.				Basses Trompettes.					
19 do e mi)	3 cilindri	L. 130	120	120	19 do e mi)	3 cilindri	L. 130	120	120
20 "	3 pistoni	130	80	80	20 "	3 pistoni	130	80	80

Figure 5 – Catalogue de la fabrique Pelitti, 1872, avec les trois différents systèmes mécaniques¹⁹

Mazzucato poursuit dans cette même note: « Toutefois, si les trompettes, grâce aux mécanismes décrits précédemment ont gagné en extension, elles ont par ailleurs perdu la faculté de monter aisément dans les notes les plus aiguës. Nous insistons sur ce point pour que les lecteurs de M. Berlioz ne pensent pas que nos joueurs de trompette puissent monter aussi haut dans l'aigu, comme le dit l'auteur ».

S'agissant des pistons, je suis très heureux d'avoir retrouvé dans les archives de l'Académie des Beaux-Arts à Paris²⁰, le document original envoyé par Gaspare Spontini à cette institution en 1840 pour expliquer l'invention du mécanisme, dont quelques facteurs parisiens revendiquaient sans droit l'invention. Cette lettre, mentionnée plusieurs fois dans le *Manuel général de musique militaire* de Georges Kastner (1848), n'a jamais, à ma connaissance, été reproduite dans la littérature moderne (voir annexe 1).

Dans la partie consacrée à la trompette à pistons, Berlioz précise que ce système n'a pas privé l'instrument du son de la trompette naturelle, et que l'intonation de l'instrument à pistons est satisfaisante, ce qui n'est pas le cas des trompettes à clefs, encore utilisées « dans quelques orchestres d'Italie ». Cette affirmation concernant la trompette à clefs italienne est confirmée par plusieurs témoignages,

¹⁹ Cette illustration provient du *Catalogo della fabbrica-strumenti musicali di Giuseppe Pelitti*, Milano, Stab. Sonzogno, 1872, pp. 10-11, collection particulière.

²⁰ Je remercie Florence Gétreau, IRPMF, Paris, de m'avoir aidé dans cette recherche.

qui concernent notamment celles fabriquées à Modène par Antonio Apparuti (de 1831 à 1849 environ) ou par d'autres facteurs italiens vers 1850, en particulier dans le Sud de l'Italie²¹. On peut citer deux célèbres joueurs de trompette à clefs, les frères Gambati, originaires de Rovigo dont on connaît depuis une date récente les prénoms Antonio et Alessandro.

Ainsi Mazzucato continue : « Il faut répéter ce qui a déjà été affirmé au début de ce chapitre, à savoir les trompettes à pistons, à cylindres et à mécanique peuvent moins monter dans l'aigu que les trompettes simples. Nos musiciens peinent à dépasser, quelque soit le ton dans lequel la trompette est accordée, le *so/4* [son réel *so/4*]²² ». Il ne faut pas oublier que l'adoption des pistons a effectivement conduit à une diminution de l'étendue de l'instrument, diminution due au fait – comme je le pense – que l'embouchure du modèle à pistons est plus petite que celle adoptée sur l'instrument naturel.

Le cornet à pistons

A propos du cornet à pistons, instrument très populaire à Paris au début des années 1840, Mazzucato affirme : « Cet instrument n'est pas encore adopté dans nos orchestres²³ ». Il s'agit de l'une des lacunes les plus évidentes de l'orchestre italien de l'époque, déjà dénoncée par le même Mazzucato dans la « Gazzetta Musicale di Milano » de 1844, à l'occasion de la première milanaise de *Robert le diable* au Teatro Carcano (voir note 13 ci-dessus) : « à part le manque d'instruments à archet [...] ; à part les voix masculines et féminines insuffisantes ; à part l'absence de quelque instrument nécessaire, comme par exemple quatre timbales au lieu de deux, à part la suppression des cornets à pistons, ce qui n'était pas cependant une faute de la production, parce que chez nous cet instrument n'a pas encore été adopté²⁴ ».

Une remarque presque identique se retrouve quelques années plus tard dans le plus important traité italien d'instrumentation, que l'on doit à Antonio Tosoroni : « Ce cornet a eu en France dès le début de très bons résultats et il serait souhaitable qu'il soit introduit dans nos orchestres comme il l'a été à Paris au théâtre de l'Opéra »²⁵.

Selon Berlioz l'étendue de la trompette était légèrement plus importante dans l'aigu que celle du cornet à pistons, car elle pouvait parfois monter jusqu'à *so/4* et *la4*, ce qui incite Mazzucato à ajouter : « Il faut noter que l'auteur parle ici des trompettes naturelles²⁶ ».

21 Voir mon essai sur les facteurs d'instruments à vent italiens du XIX^e siècle : *Produzione e diffusione degli strumenti a fiato nell'Italia dell'Ottocento*, dans *Accademie e società filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento*, Trento, Assessorato alla Cultura e Società Filarmonica di Trento, 1998, pp. 107-134.

22 *Grande trattato...*, p. 24, note 1: « Giova ripetere quanto fu detto sin dal principio di questo capitolo, cioè che le trombe a pistoni, a cilindri ed a macchina possono ascendere meno delle semplici. I nostri suonatori durano fatica ad oltrepassare, qualunque sia il tono in cui è accordata la tromba, il *Sol* superiore [*Sol/4*] suono reale ».

23 *Ibidem*, p. 25, note 1: « Questo strumento non è adottato per anco nelle nostre orchestre ».

24 Alberto Mazzucato, *Critica melodrammatica I: Roberto il Diavolo*, « Gazzetta Musicale di Milano », III n. 21, (26 maggio 1844), p. 83.

25 Antonio Tosoroni, *Trattato pratico di strumentazione*, Firenze, Guidi, 1850, p. 49. L'auteur ajoute (p. 51) que l'adoption des pistons viennois sur le cornet de poste, effectuée par le facteur Riedl de Vienne, est consécutive à la suggestion du marchand florentin Giovanni Niccolai.

26 *Grande trattato...*, p. 28, note 1: « Deesi sempre ricordare che l'autore intende parlare delle trombe ».

Dans le même ordre d'idée, l'on pourrait également mentionner la critique de Berlioz à l'égard du son « mordant, fanfaron, éhonté du cornet », sans oublier toutefois l'appréciation qu'il faisait de l'emploi approprié de l'instrument, comme dans l'air « Mon fils, mon fils, ma tendresse assidue » dans *Robert le diable* de Meyerbeer. Nous savons par ailleurs que l'emploi de deux trompettes et deux cornets à pistons étaient habituels dans les œuvres représentées à l'Opéra : il suffit de mentionner les mélodrames écrits expressément pour Paris par Donizetti, et notamment l'emploi du cornet à pistons soliste dans l'air « Cercherò lontana terra » de *Don Pasquale*, et de l'ensemble de deux trompettes et deux cornets à pistons dans *La favorite* et *Don Sébastian*²⁷.

Les trombones

À propos des trombones Berlioz souligne que, bien qu'il existe trois tessitures, l'alto, le ténor et le basse (le soprano était seulement en usage en Allemagne), l'alto est peu joué en France et le trombone basse quasiment pas, cette situation est similaire à celle de l'Italie où – comme l'observe Mazzucato dans une note – on utilise uniquement le trombone ténor, de sorte que les pièces écrites pour le trombone alto exigent souvent, de la part du premier tromboniste, la transposition des notes à l'octave basse²⁸.

Le long chapitre dédié par Berlioz au trombone se réfère presque totalement au modèle à coulisse, ce qui oblige Mazzucato à préciser qu'en Italie, on emploie principalement les trombones « à mécanique », dont il commente les qualités de la façon suivante : « Dans beaucoup de nos orchestres on trouve les trombones dits "à mécanique"²⁹, qui, grâce à un mécanisme particulier offrent une plus grande facilité d'exécution, évitant ainsi d'allonger et de réduire la longueur de l'instrument, et en conséquence le mouvement peu pratique du bras³⁰ ».

Cette observation de Mazzucato nous invite à penser que l'intégralité du répertoire italien d'orchestre de la seconde moitié du XIX^e siècle et des premières décennies du suivant concerne le trombone à pistons, car en Italie le modèle à coulisse avait été complètement abandonné pendant cette période (voir à cet égard les figures 7a, b tirées du catalogue de Giuseppe Pelitti, la plus importante manufacture italienne de cuivre du XX^e siècle, dans lequel n'apparaît pas un seul modèle de trombone à coulisse).

semplici ».

27 Concernant l'histoire du cornet à pistons en Italie et sa surprenante fusion avec la trompette dans une sorte de trompette/cornet hybride datant de la fin du XIX^e et la 1^{ère} moitié du XX^e siècle, je renvoie à mon article : *Un caso organologico: l'identificazione della tromba e della cornetta*, in *Ponchielli e la musica per banda*, atti della tavola rotonda (Cremona, Teatro Ponchielli, 27 aprile 2001), a cura di Licia Sirch, Pisa, ETS, 2005, pp. 17-39.

28 *Grande trattato...*, p. 32, note 1: « Anche in Italia malauguratamente non adoperasi nelle orchestre che il trombone tenore : motivo per cui il primo trombonista in ispecie (che dovrebbe suonare il *contralto*) è obbligato a trasporre all'ottava bassa parecchie note, con grave danno della distribuzione armonica ».

29 Voir la note 18 ci-dessus.

30 *Grande trattato...*, p. 32, note 2: « In parecchie delle nostre orchestre trovansi i tromboni così detti a *macchina*, i quali mediante un meccanismo particolare, offrono maggior facilità d'esecuzione, e risparmiano la necessità dell'allungare ed accorciare il corpo dello strumento ; ed in conseguenza l'incomodo movimento del braccio ».

Milano. - Disegni degli strumenti musicali d'ottone di Giuseppe Pelitti - Milano*

TROMBONI

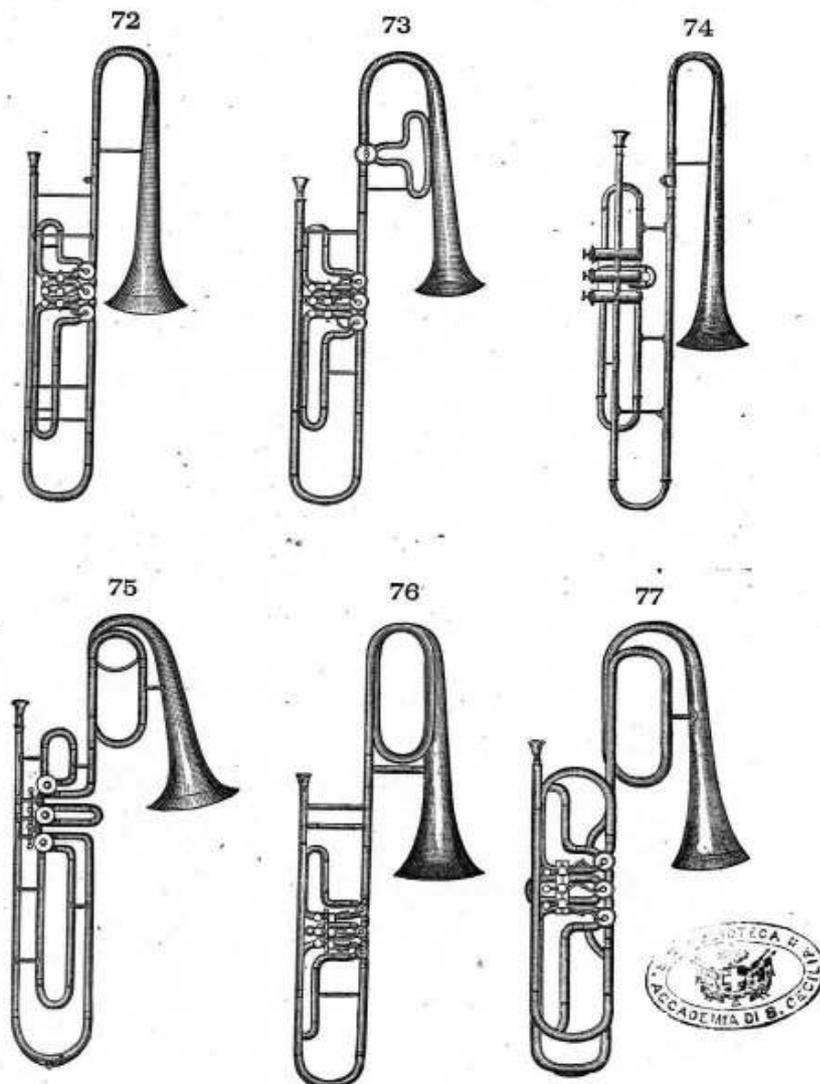


Figure 6a - Illustration tirée du catalogue de la fabrique Pelitti (1873), reproduisant exclusivement des trombones à pistons ou à cylindres³¹

³¹ Titre original : *Disegni della Fabbrica Strumenti Musicali di Giuseppe Pelitti*, Milano, Tip. del Commercio, 1873, collection Biblioteca dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, Roma.

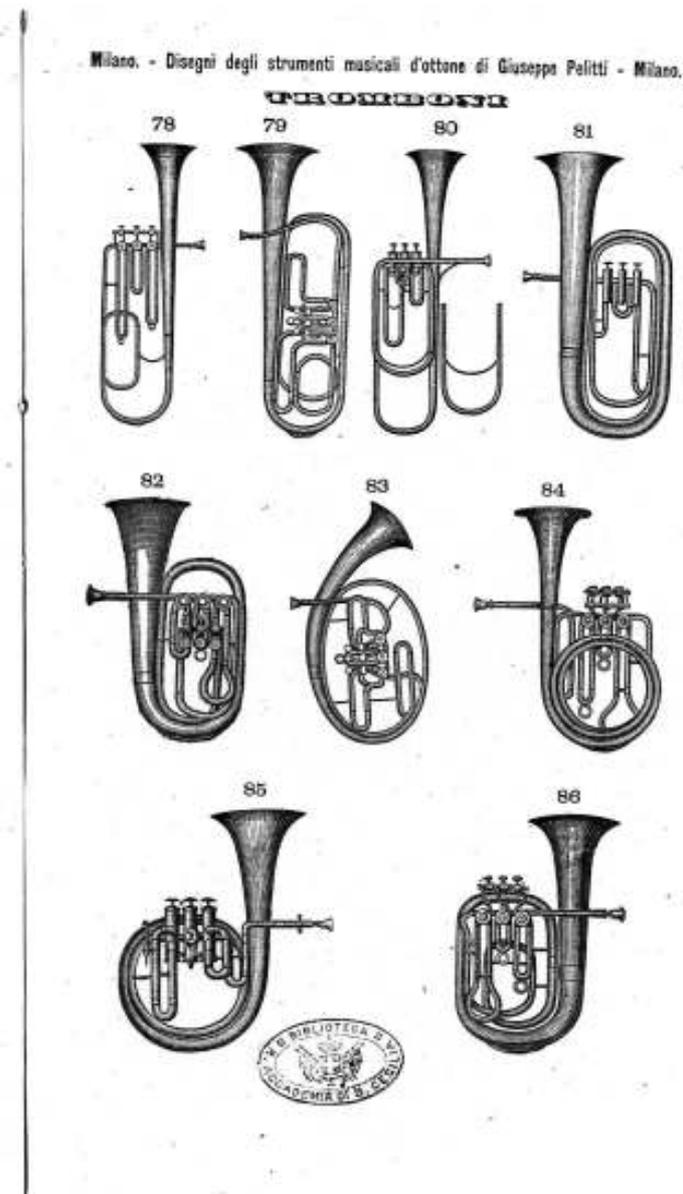


Figure 6b - Illustration tirée du catalogue de la fabrique Pelitti (1873), reproduisant exclusivement des trombones à pistons ou à cylindres³²

La connaissance de cette particularité italienne éclaire d'un jour nouveau certains traits d'orchestre consacrés à cet instrument. Ainsi la célèbre ouverture de l'*Otello* de Verdi (1887) comporte un passage mélodique écrit en échelle chromatique particulièrement difficile à aborder avec un trombone à coulisse mais très abordable à l'aide d'un trombone à pistons.

Alors que l'original décrit ensuite la notation française sur trois portées (chacune avec une clé différente pour chacune des trois tessitures), Mazzucato observe que : « En Italie les trois trombones s'écrivent ordinairement sur une seule ligne en clé de fa³³ ».

Le traducteur précise ensuite que l'ambitus utilisé par les instrumentistes italiens est inférieur de quelques tons à celui indiqué par Berlioz : « On doit avertir qu'en

³² Voir note 31.

³³ *Ibidem*, p. 33, n. 1 : « In Italia i tre tromboni scrivonsi d'ordinario su di un sol rigo in chiave di basso ».

général les trombonistes qui jouent dans nos orchestres, ne jouent pas aisément dans les notes les plus aiguës de l'étendue indiquée ici par Berlioz. Ils jouent rarement les notes supérieures à *sol* [so³] ³⁴». Là où Berlioz déplore le fait que le trombone basse ne soit pas employé à Paris, Mazzucato ajoute à propos de l'Italie: « Et ici non plus ³⁵».

Le bugle

À propos du bugle, Mazzucato réaffirme ce qu'il a déjà annoncé précédemment : « Nous avons déjà dit ne pas connaître ces instruments, qui, après quelques renseignements pris, ne devraient pas s'éloigner trop des *Flügel-horns*, bien qu'ils doivent posséder une qualité de son plus rebutante, tout au moins si nous nous rendons au jugement peu favorable qu'en donne Berlioz. Par ailleurs nous ne pouvons comprendre comment l'auteur peut affirmer, à propos des bugles à clefs, qu'ils existent dans quelques orchestres d'Italie. Nous ne savons vraiment pas où ³⁶».

Il est vraisemblable que Mazzucato ne connaissait pas la situation particulière de l'Italie du Sud, où ces instruments étaient répandus. En revanche Berlioz pouvait très bien connaître l'existence de ces instruments qu'il aurait notamment pu entendre lors des nombreuses exécutions orchestrales auxquelles il avait pu assister à Naples³⁷.

L'affirmation de Mazzucato au sujet de l'éventuelle similitude du bugle avec le *Flügelhorn* (traduit par *flicorno* en italien) confirme que cet instrument lui était déjà familier à l'époque de la traduction italienne du Traité.

L'ophicléide

Dans cet article, Berlioz se réfère explicitement aux instruments à clefs (il mentionne entre autres une clé inventée par Caussin) et, comme Mazzucato n'ajoute aucun commentaire, nous pourrions penser que le même type d'instruments était utilisé en Italie. Cependant, comme le confirment de nombreux témoignages, le silence du traducteur est vraisemblablement motivé par le fait qu'il fait référence à un autre modèle d'ophicléide, beaucoup répandu depuis la fin des années 1830 dans l'Italie du Nord : l'ophicléide à mécanique viennoise, construit d'abord par Uhlmann à Vienne et ensuite par Apparuti à Modène. Par exemple cet ophicléide est assurément le premier type d'instrument que Verdi a imaginé comme basse de la famille des cuivres quand il note dans ses partitions pour « *cimbasso*³⁸».

34 *Ibidem*, p. 33, note 2 : « Ad onor del vero devesi avvertire che in generale i trombonisti che suonano nelle nostre orchestre, non raggiungono con facilità le note più acute dell'estensione qui marcata dal Berlioz. A stento eseguiscono una nota che oltrepassi il *sol* [so³] ».

35 *Ibidem*, p. 34, note 1 : « Ed anche qui ».

36 *Ibidem*, p. 57, note 1 : « Fu già avvertito non conoscer noi codesti strumenti, i quali però dietro alcune indaini fatte non dovrebbero scostarsi molto dai così detti *Flügel-horns* quantunque devono possedere una qualità di suono molto più disgustosa, se almeno ci rimettiamo al giudizio poco favorevole che ne dà Berlioz. Non possiamo comprendere poi come l'autore, parlando più sotto del *Bugle a chiavi*, asserisca esisterne in alcune orchestre d'Italia. Non sapremmo davvero dove ». Peu après, là où Berlioz traite du bugle à clés, Mazzucato ne manque pas d'ajouter une note qui renvoie à celle qu'on vient de citer (p. 57, note 2 : « Vedasi la nota antecedente »).

37 Hector Berlioz, *Mémoires*, Paris, Calmann-Lévy, 1870, chapitre XLI.

38 R. Meucci, *Il cimbasso e gli strumenti affini nell'Ottocento italiano*, « Studi Verdiani », 5 (1988-89), p. 109-162, en particulier p. 116-119 (trad. anglais dans « The Galpin Society Journal », 49 (1996), p.143-179).



Figure 7 - Ophicléide à pistons d'Apparuti, Modène (collection particulière)

Le tuba basse

Bien que cela paraisse inexplicable, Mazzucato ne fait pas remarquer que cet instrument était tout-à-fait inconnu en Italie ; une des raisons en est peut-être que Berlioz en parle également comme d'une rareté même en France. En effet le tuba basse est devenu courant en Italie seulement dans les années 1930, après une longue période de prédominance du « trombone contrabbasso Verdi », inventé en 1881 et rapidement devenu en Italie la basse incontestée de tous les cuivres (voir ci-dessous).

Mazzucato termine ensuite sa traduction de la section dédiée aux cuivres ainsi : « Monsieur Berlioz a cru bon d'arrêter ici l'étude des instruments à vent de la famille des cuivres. Les lecteurs comprendront cependant que le traité est de ce point de vue très incomplet. Mais l'auteur n'en est pas responsable car beaucoup d'instruments en laiton furent inventés après la publication française de cette œuvre. À propos des instruments inventés récemment, ceux du milanais Pelitti sont remarquables ». Mazzucato semble penser que le traité de Berlioz a été écrit bien plus tôt, et il conclut en citant Giuseppe Pelitti père (1811-1865), facteur ayant donné un grand élan à la construction des cuivres en Italie.

Le basson russe

Il restait toutefois à mentionner deux instruments à embouchure, fabriqués en bois. En premier le serpent est sans doute considéré comme un instrument suffisamment connu par Mazzucato, alors même qu'il est complètement abandonné à l'époque de la traduction. En second, le « basson russe » dont

Mazzucato dit : « nous ne connaissons pas cet instrument ³⁹ ».

Il est cependant probable, que le nom français de l'instrument (en bois, avec embouchure et pavillon en cuivre), lui fut complètement inconnu, car le même instrument s'appelait en Italie « corno basso » (cor basse), ou plus souvent « cimbasso », la plus ancienne et la plus appropriée parmi les nombreuses entre les maintes significations de ce terme.



Figure 8 – Cimbasso P. Piana, National Music Museum, Vermillion, South Dakota, USA

La réédition de 1912

La réédition du traité (Ricordi, 1912) présente un contenu identique à celle de Mazzucato si ce n'est quelques abondements rédigés par Ettore Panizza que nous présentons ci-dessous.

39 *Ibidem*, p. 62, note 1 : « Non conosciamo questo strumento ».

Le cor

p. 117 : « Nous ferons une observation dictée par la pratique, à savoir : dans pratiquement tous les orchestres italiens d'aujourd'hui on a adopté les cors chromatiques en *fa*. Avec cet instrument, le professeur lit et transpose tout ce qui est écrit pour des cors fabriqués dans d'autres tons ».

Il reste toutefois à commenter l'apparition des nouveaux tons graves du cor, celui du *la* naturel grave, que nous avons rencontré dans le quatuor des cors du *Don Carlos* de Verdi (1867) (voir fig. 4), et celui du cor en *la* bémol grave qui joue sur scène au début de la seconde partie de l'acte III du *Falstaff* (1893), tonalités qui ont suscité l'intérêt et la curiosité des spécialistes, Anthony Baines⁴⁰ étant l'un des premiers. Bien que rares, ces deux tons rares du cor sont effectivement répertoriés, et plus particulièrement le second. Peut-être s'agit-il d'une exclusivité italienne, également mentionnée dans les méthodes de l'époque⁴¹.

Trompette basse en Si bémol

p. 123 : « La trompette basse que Wagner a été le premier à faire connaître par son utilisation dans l'instrumentarium de sa Tétralogie, a subi ensuite en Italie une modification : Wagner l'employa dans les tons de *mi* bémol, de *ré* et d'*ut*, en écrivant à l'octave au-dessus de l'écriture habituelle des trompettes ; en revanche, en Italie elle devint courante dans le ton de *si* bémol. La raison de cette modification s'explique par la pratique : en effet comme il n'y a pas de professeurs qui se consacrent uniquement à la trompette basse, celle-ci est toujours jouée dans le nouveau ton de *si* bémol par un professeur de trombone. Pour cette raison, il est préférable que les auteurs écrivent la partie de cet instrument en clef d'*ut* 4, comme pour les trombones ténor, bien que l'effet de la trompette basse soit à l'octave grave de la note écrite ».

40 Anthony Baines, *Brass Instruments. Their History and Development*, London, Faber, 1976, repr. 1980, pp. 220 (bien que le texte mentionne l'*Otello*, la référence correcte est ici évidemment à *Falstaff*).

41 Par exemple: Felice Bartolini, *Metodo per corno a cilindri*, Firenze, Bratti, s.d.; Giovan Battista Frosali, *Metodo elementare teorico pratico per lo studio del corno a cilindri*, Firenze, Bratti, s.d.

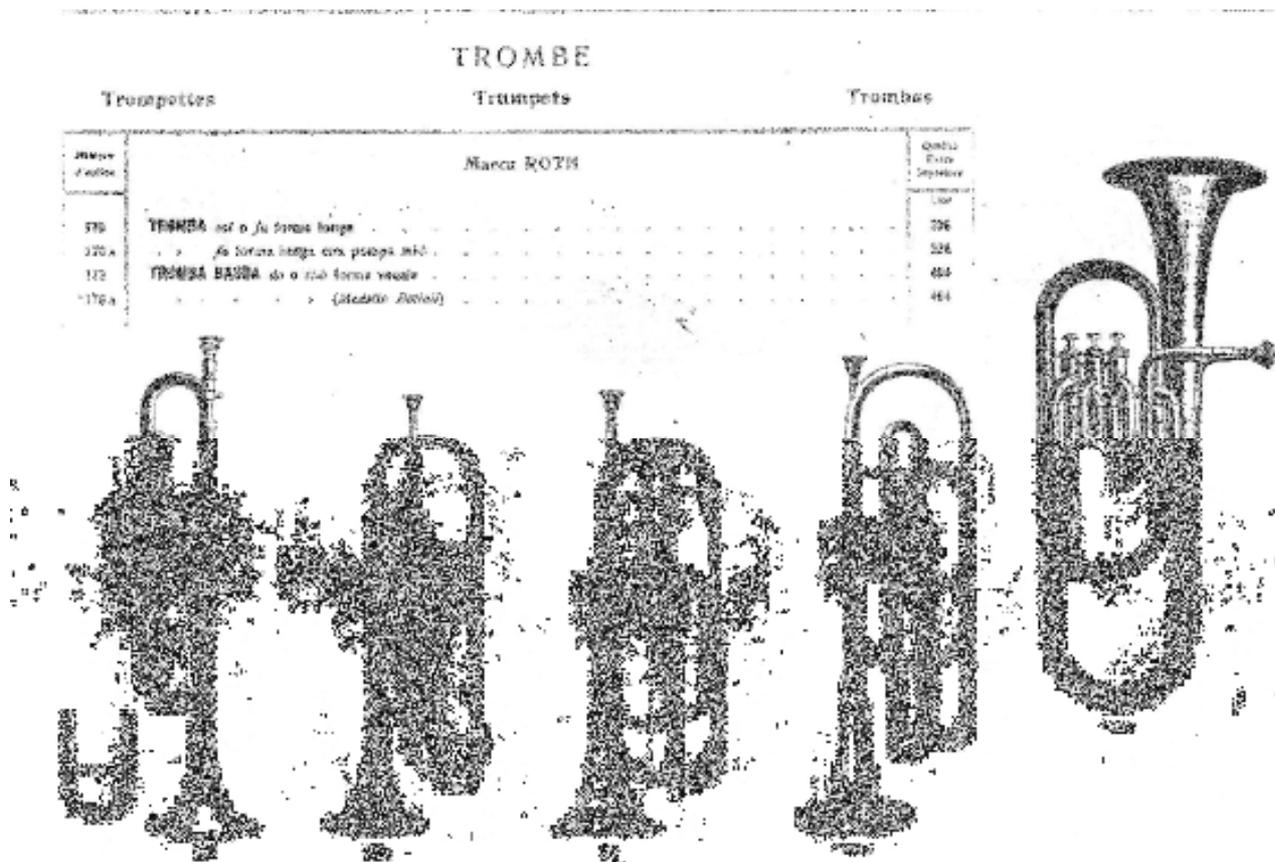


Figure 9 – Trompette basse Bottali, Milano, 1915

Trombone basse « Verdi » (en *si* bémol)

p. 132 : « Berlioz ne mentionne pas le trombone contrebasse. Son ton correspond à l'octave inférieure du trombone ténor. En Italie, on doit à Giuseppe Verdi l'introduction d'un nouvel instrument de ce type, qui a pris le nom du célèbre musicien. Il s'agit du trombone contrebasse Verdi en *si* bémol [qui est en fait un trombone contrebasse]. Son timbre est beau, moelleuse, homogène, surtout dans le médium de son étendue. Cet instrument n'est pas transpositeur : sa notation musicale est réelle, c'est-à-dire que la note écrite correspond à la note entendue, bien que cet instrument soit en *si* bémol. Verdi lui a confié une partie très importante dans *Otello* et dans *Falstaff*. Aujourd'hui ces trombones sont devenus très répandus dans les orchestres italiens, et presque toutes les parties d'ophicléide, ou de tuba, sont jouées par les trombones Verdi ».

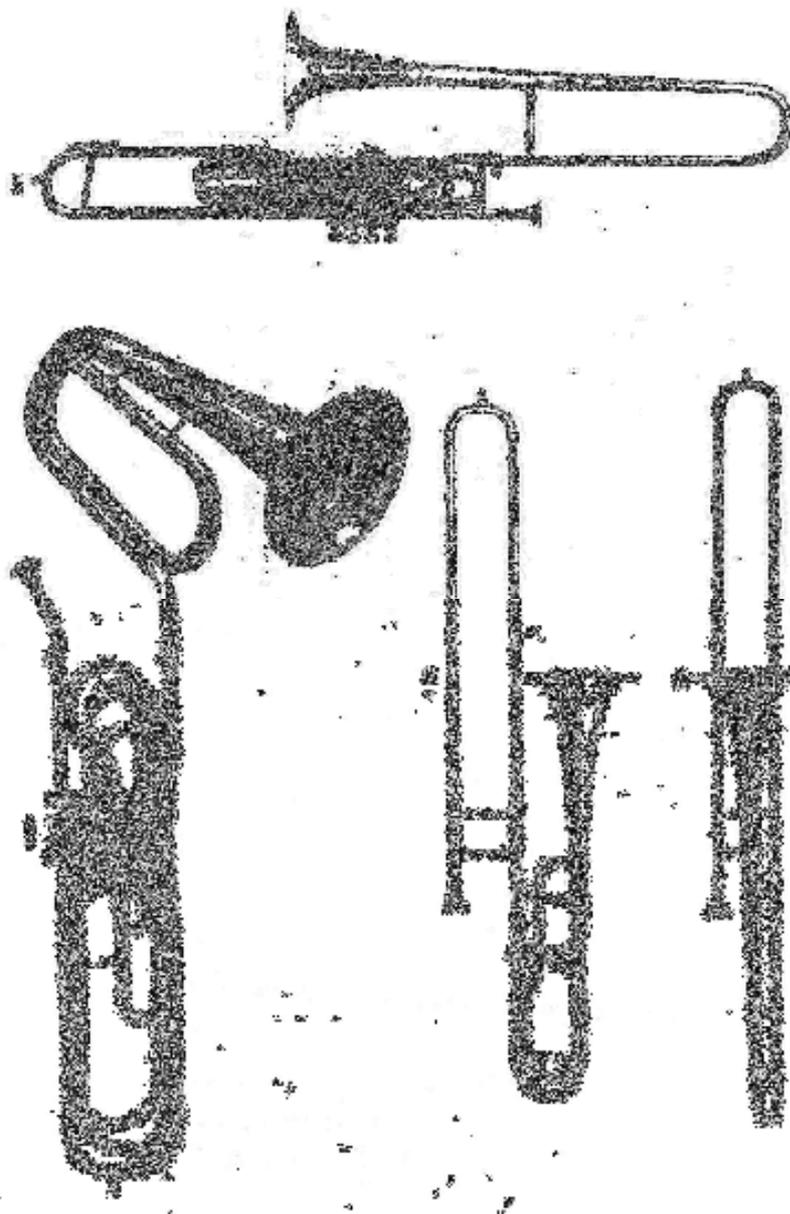


Figure 10 – Trombone basse « Verdi », d'après le catalogue Bottali, 1915

À ce propos, en faisant de nouveau référence à mon étude sur le « cimbasso », je dois préciser qu'à partir de 1881, date à laquelle ce trombone contrebasse fut inventé, jusqu'aux années 1930, cet instrument a eu le rôle de basse de la famille des cuivres dans la majorité des orchestres italiens. Après une éclipse de 40 ans en faveur du tuba basse, la remise au jour de cet instrument s'est faite sous l'appellation appropriée de « combasso ». alors qu'il eut été préférable de garder le terme de « trombone basse Verdi ». Notons enfin que bien que cet instrument soit défini aujourd'hui comme « basse », ses caractéristiques originelles sont celles d'une contrebasse en *si* bémol, et non pas en *fa*, comme il est aujourd'hui habituel de le croire.

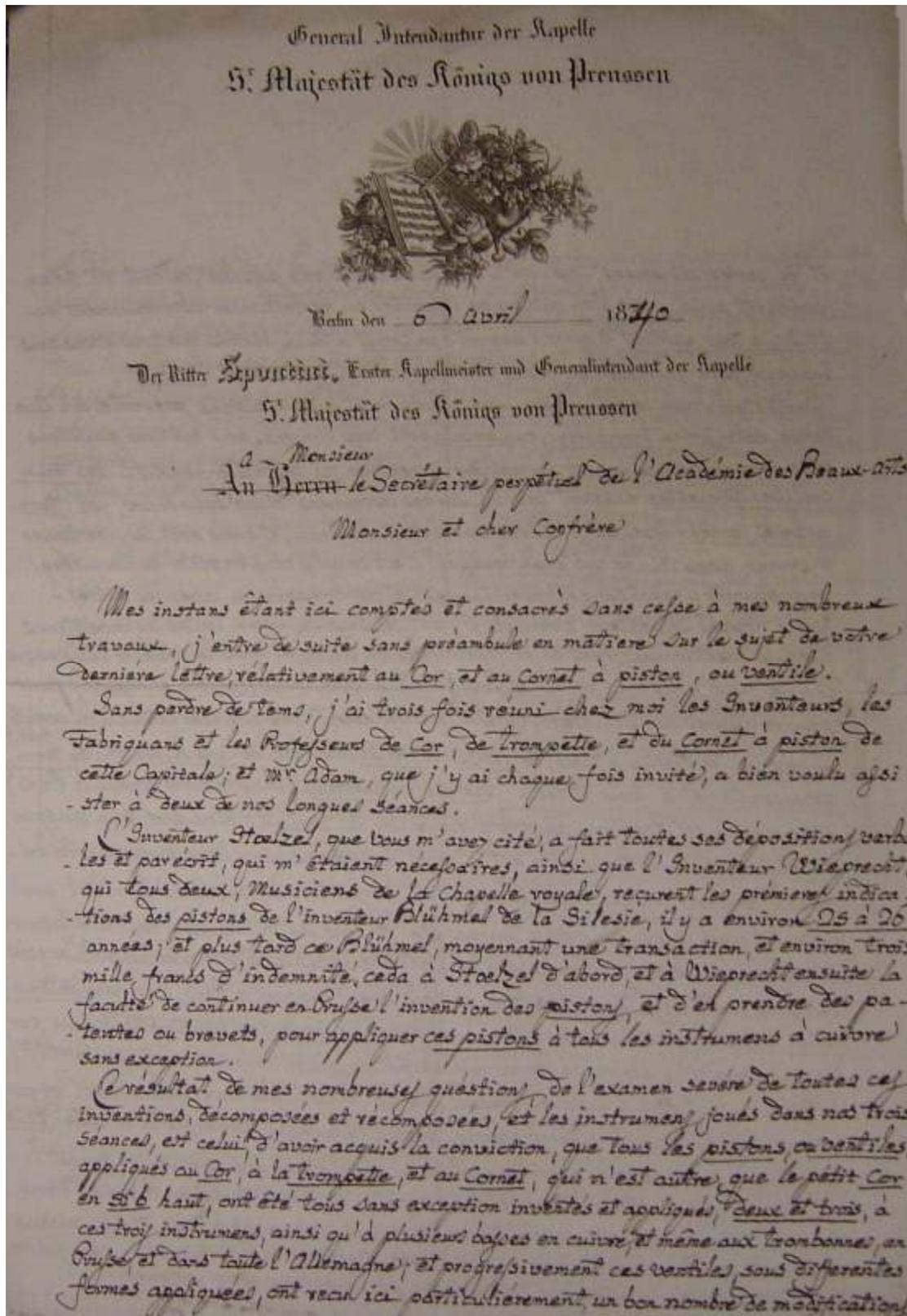
Tuba (wagnérien)

p. 138 : « Le but de ce nouveau type d'instrument est de réunir dans un seul timbre ceux des différents types de cors, trompettes et trombones. En Italie cependant, ces tubas sont généralement remplacés par d'autres instruments d'harmonie comme des saxhorns alto, baryton, etc. ». Évidemment les orchestres de l'époque ne disposaient pas toujours de deux paires d'instruments de ce type et les remplaçaient par d'autres cuivres

Saxhorns

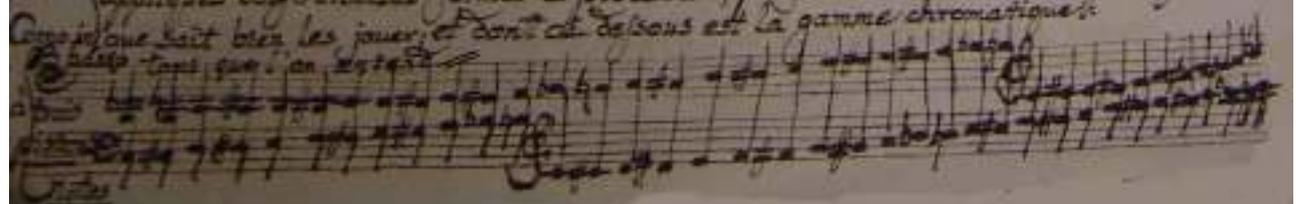
p. 148-149 : Le supplément de Panizza se termine par la présentation de la famille complète des « saxhorns ». Fait vraiment singulier, si l'on considère que dans toute l'Italie, on le désignait presque exclusivement par « flicorni », alors même que le terme français était connu. Il est probable que la formation d'Ettore Panizza (Buenos Aires 1875-Milan 1967) et son expérience internationale comme directeur d'orchestre l'ait porté à préférer cette dénomination en usage à l'étranger, au lieu de celle plus répandue en Italie.

Annexe 1 : Lettre adressée par Gaspare Spontini à l'Académie des Beaux-Arts, Paris, le 6 avril 1840. (reproduit avec l'aimable autorisation de l'Académie des Beaux-Arts, Institut de France, Paris)



et de perfectionnement tels, qu'il ne nous semble pas possible, ce dont M. Adon
 convient aussi, que l'on ait pu en inventer ou perfectionner ultérieurement en
 1823 à Paris, surtout d'après l'examen d'un cornet à deux pistons que nous avons sous
 les yeux de la fabrique des freres Bartsch, rue du Calme à Paris, 1825.

Dés détails, mon cher confrère, sur l'instrument à deux pistons présentée à l'Acad.
 émie, soit Cor, ou trumpette, ou cornet, sont trop limités, pour des fins aussi
 ici y reconnaître clairement la moindre invention, ni perfectionnement. Les deux
couilles adjacentes existent de là ici sur ces instruments divers susindiqués, Cor, tra-
-pettes et cornet: Quel est d'ailleurs le résultat nouveau, et quels sont les avantages
 inconnus jusqu'ici de ces deux couilles? c'est ce qu'il nous importe de connaître
 pour pouvoir y répondre catégoriquement, et par comparaison avec les nôtres.
 Votre nouvel Inventeur connaît-il, a-t-il sous les yeux toutes les inventions
 ci-dessus mentionnées, nées et perfectionnées en Prusse, et dans le reste de l'Allemagne,
 comme nous possédons celles de Paris (c'est à dire, les imitations et copies) pour
 pouvoir répondre au Ministère, qu'il a véritablement créé une telle invention ou perfection
 née?
 J'en voyais de Berlin à Paris, de 1823 à 1825, nombre de Cors à piston, de trump-
-ettes, ou cornet à deux et trois pistons, ou ventiles (les premiers connus à Paris)
 notamment à M. Danillon, au chef de Cor M. Dauprat, et au chef de la musique
 des Cors, M. David Puhl; et c'est d'après ces exemplaires, que quelques fabri-
 -quants de Paris ont cru avoir inventé ou perfectionné, tandis qu'ils n'ont que
 imité et copié, ainsi qu'il en a toujours été de tous les instruments à vent et à cuivre,
 de tout temps en usage en France, qui tous ont été inventés et perfectionnés en Allemagne.
 Si l'on a réduit à deux, les trois pistons que j'envoyai à Paris, c'est une détério-
-ration qu'on a fait subir à ces instruments, et non un perfectionnement, attendu que par
 la suppression d'un piston on leur a fait perdre les quatre tons suivants Ego bi to
 indifférens peut être à quelques joueurs de sol, mais utiles aux Compositeurs, et pour-
 -rait-on d'après cela, considérer comme perfectionnement, cette perte et cette dété-
-rioration, pour la quelle on demande au Ministère une patente, un brevet?
 Au surplus, je viens de le dire, et je le répète, qu'il existe ici en Prusse et dans
 toute l'Allemagne toute espèce de ces différents instruments à deux et trois pistons
 variés sous diverses formes et procédés, parfaits dans l'intonation pour cuivre.
 C'est ce que doit bien les jouer, et dont ci-dessous est la gamme chromatique:



Je dois me borner dans la présente lettre à ces aperçus, à ces observations et à ces explications qui me paraissent décisives!... Si cependant l'Académie l'agré, je m'occuperai volontiers très sérieusement de lui donner, suivant ses ultérieures demandes, tous les renseignements historiques des inventions et des perfectionnements qu'ont subi tous les instruments à vent (et à cuivre) qui tous ont pris naissance en Allemagne; de même que les instruments à corde, les meilleurs, en Italie, et à cet effet je mettrai à contribution les Inventeurs de la Saxe et de la Bohême, les Conservatoires de Prague et de Vienne, les Professeurs de Munich, de Nuremberg, de Stuttgart, de Menheim & Heke Casel, jusques au Hanovre, quoique la Prusse ait fourni à toute l'Allemagne, à la Pologne, au Danemark, à la Suède, et à l'Angleterre.

En attendant, si l'Académie veut prononcer définitivement sur le cas en question qui lui est soumis par le Ministère, je l'engagerai à m'envoyer à Berlin l'instrument soi-disant de nouvelle invention, avec une exposition claire et développée du facteur, ou inventeur, des avantages positifs et réels, dont il croit avoir enrichi le Cor, ou Clarino, ou Cornet à pistons, avantages qu'il ne suppose pas exister déjà dans nos instruments d'Allemagne: Alors je renouvellerai ici les examens et les confrontations avec les mêmes facteurs, inventeurs et professeurs; et aussitôt je m'empresse de m'adresser le résultat, avec les procès verbaux et l'instrument de retour, à l'illustre Académie des Beaux Arts de France pour prononcer son jugement.

M^r Doan, qui a assisté à deux de nos séances, se propose d'en donner par lettre quelques détails à notre savant confrère M^r Pierson. Il a déjà assisté ici à la 1^{re} représentation sur notre théâtre royal de Lucrezia Borgia, et de mon Opéra d'Hohenstaufen (par malheur, dans celle-ci, les deux Chanteuses étoient fort indisposées). Il verra F. Cortez la semaine prochaine, et plus tard, la 1^{re} représentation du Lac des Fées, ainsi que je vous l'indiquais dans ma précédente lettre. Je m'empresse de lui faire connaître nos Institutions musicales, et je lui ai cédé tous les pouvoirs de mon Directoriat, pour qu'il en dispose librement et entièrement; pour qu'il exige, et qu'il ordonne à son gré, à l'occasion d'un acte-ballet qu'il va nous donner, et de quelque autre de ses ouvrages.

J'ose hazarder encore un mot sur le Cor, Clarino (ou trumpette) et le Cornet à pistons, pour vous exonimer, mon estimable Confrère, combien je désolore amèrement l'avis de tous les jours croissant, avec la quelle l'on s'efforce et l'on

(a) je me suis étendu sur le Cornet à pistons, parceque vous m'avez essentiellement cité dans votre lettre l'envoi que j'en fis à M^r David Rudl.

se tourmenter même pour augmenter le nombre, les effets, l'usage et la propagation
de tant d'instrumens à cuivre, bruyant coté des timbales, grosses caisses et cin-
-bales, dont l'abus effrayant, que l'on fait toujours d'avantage, est devenu hors
de toute mesure, au point d'écraser tout à fait sous le continuel fracas de
ce barbare assemblage, le si. devant nous, dramatique et mélodieux Orchestre
des Grecs et des Sarrasins. J'ai été peut être en cela le premier coupable,
lorsque j'introduisis dans le grand opéra les instrumens qu'on m'a, hélas!
combien ils m'ont laissé en arrière ceux qui m'ont suivi et pardonné ce genre (b)

Cordialement, Monsieur et mon très estimable Confrère, la nouvelle et sincère
assurance de mes meilleurs sentimens que je vous ai voulu.

Spontini

Membre de l'Institut de France

Paris, ce 6 Mars 1830

(b) Une lettre de moi sur ce sujet, écrite au milieu des fêtes nationales et musicales
de la Révolution en 1793, que les Annales de la France nationale extraitent de votre
Bibliothèque musicale, et publièrent dans leur journal du 4 août 1830, vous en dire
d'avantage, si un ou de curiosité vous portait à la leur demander, ou à la rééditer
l'original à la bibliothèque, dans les pièces et conseil de vous de Paris.