Appel à communications

Ce que Berlioz entendait
Sonorités et pratiques orchestrales à la charnière des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles

Colloque international – 19-21 mars 2026 – Lyon et Saint-Étienne

Comité scientifique
Muriel Boulan, Sorbonne Université
Jean-Christophe Branger, Université Lumière Lyon 2
Matthieu Cailliez, Université Jean Monnet Saint-Étienne
Céline Carenco, Université Lumière Lyon 2
Kelly Christensen, École nationale des chartes
Julien Garde, Université Toulouse – Jean Jaurès
Bénédicte Hertz, CMBV–CESR
Stefan Keym, Universität Leipzig
Alban Ramaut, Université Jean Monnet Saint-Étienne
Thomas Soury, Université Lumière Lyon 2
Nicolas Southon, Conservatoire national supérieur de musique de Paris
Anastasiia Syreishchikova-Horn, Université de Lorraine

Comité d'organisation
Céline Carenco, Matthieu Cailliez, Julien Garde

Argumentaire

Nous proposons d'entrer dans l'univers auditif du XIX^e^ siècle à travers une oreille particulièrement aguerrie : celle du compositeur, critique et chef d'orchestre Hector Berlioz (1803-1869). Ce choix présente de nombreux intérêts : il offre une matière riche et bien documentée[1] et tire profit d'une personnalité très attentive aux transformations du siècle et aux bouleversements dans la façon d'écouter (auxquels le compositeur participe). Il nécessite toutefois certaines précautions, car la perception qu'a Berlioz des phénomènes sonores est certainement très particulière : expérimentateur chevronné[2] et « inventeur de l'orchestre moderne[3] », il fait preuve d'une sensibilité extrême à cette organisation sonore complexe que l'on appelle l'orchestre, et à ses évolutions. Au gré de ses multiples activités parisiennes et de ses voyages en Italie, en Allemagne, en Angleterre ou en Russie, Berlioz a l'occasion d'entendre des orchestres dans des contextes très variés et des répertoires parfois bien antérieurs à sa naissance. La manière dont les orchestres sonnent de son vivant résulte de pratiques orchestrales dont l'évolution se poursuit depuis le milieu du XVIII^e^ siècle.

Le colloque envisage l'étude de l'orchestre comme manifestation d'un phénomène sonore, réunion d'instruments et d'instrumentistes, ensemble de musiciens jouant seul ou accompagnant un spectacle, à partir des occasions qu'a eues Berlioz d'entendre des orchestres tout au long de sa vie à la symphonie comme à l'opéra et à l'église. Cette vision large de l'orchestre, comme entité peu définie

[1] La vie de Berlioz est très bien connue et les spécialistes ont achevé des éditions scientifiques remarquables des œuvres musicales et littéraires (voir bibliographie indicative ci-dessous).
[2] Berlioz cherchait constamment des effets sonores particuliers ; on pense par exemple aux cloches de la *Symphonie fantastique*, à l'effet de rapprochement-éloignement de la « Marche des pèlerins » d'*Harold en Italie*, à la clarinette enveloppée dans un sac de toile ou de peau pour le cinquième mouvement de *Lélio ou Le Retour à la vie*…
[3] Selon l'expression de Hugh Macdonald dans *Berlioz, La voix du romantisme*, C. Massip et C. Reynaud (dir.), Paris, Fayard, 2003, p. 123.

(au départ), permet de passer au-delà des considérations génériques[4] et d'éviter les préconçus – souvent anachroniques – sur ce qu'est un orchestre, et sur la manière dont il devrait sonner.

Au-delà du quotidien de Berlioz dans lequel se déploie tout d'abord l'exploration, on souhaite étudier les pratiques et modalités d'exécution musicale dans tous les contextes où un orchestre est sollicité pour des représentations publiques : outre le *quoi*, *quand* et *où*, il s'agit d'éclairer, pour chaque exécution d'œuvre entendue par Berlioz, le *comment*[5]. À ce titre, le regard des spécialistes du répertoire et de l'orchestre du dernier tiers du XVIII[e] siècle est extrêmement précieux : on ne peut pas comprendre l'évolution dans les interprétations des œuvres de Gluck, Piccinni, Grétry, Salieri, Méhul[6]… si l'on ne questionne pas comment leur musique sonnait au moment des premières exécutions. Qu'est-ce que Berlioz a réellement entendu lors de la représentation des *Danaïdes* de Salieri le 9 novembre 1821 à Paris, et dans quelle mesure cette œuvre ne sonnait-elle déjà plus comme en 1784 ? Il faudra aussi interroger naturellement la musique des compositeurs qu'il cite le plus souvent, comme Beethoven, mais aussi Spontini, Rossini, Weber, Meyerbeer… Par exemple, qu'est-ce que Berlioz a entendu à Francfort où il a assisté à une représentation de *Fidelio* en décembre 1842 ? Comment sonnait la *Symphonie italienne* de Mendelssohn le 13 mars 1848 à l'Exeter Hall de Londres ? Autant d'interrogations propices à de nombreux travaux dans les domaines de l'acoustique et de l'organologie historique[7].

Enfin, l'exploration ne se limite pas aux faits objectivement documentables : elle s'étend aussi aux perceptions. L'enquête nous emmène dans la tête de Berlioz : grâce à ses nombreux écrits mais aussi aux traces laissées par ses activités de compositeur[8], il est possible de se demander, de façon assez précise, non seulement ce qu'il a entendu, mais encore comment il l'a perçu. Cette démarche est exploitable à plus large échelle, dans tous les écrits et mémoires des auditeurs du temps.

Finalement, il s'agit de former le point de départ d'un réseau d'étude de l'évolution du son de l'orchestre, qui d'une part montrera les mécanismes de rétroaction constants entre ce que le compositeur entend et ce qu'il compose, et d'autre part dressera une cartographie des pratiques orchestrales en Europe à l'époque où le son devient peu à peu un paramètre capital du processus de création et de réception.

Les propositions de communication pourront s'inscrire dans les pistes suivantes (possibilité de croiser plusieurs pistes, liste non exhaustive) :

1. Travaux précis sur la manière dont Berlioz a fait sonner les orchestres comme chef (pour ses œuvres et celles d'autres compositeurs), et sur les éventuelles répercussions de cette activité sur ses propres compositions orchestrales.

2. Travaux précis sur les conditions d'exécution pour toute œuvre entendue par Berlioz au cours de son existence faisant intervenir un orchestre. Dans le sillage des travaux réalisés en pratiques historiquement informées, les matériels d'orchestre, traités et écrits seront étudiés afin d'en savoir davantage sur les modalités d'exécution. Les effectifs, dispositions et usages seront tout particulièrement observés.

---

[4] Il s'agit tout autant de symphonie que d'opéra, de musique religieuse, de musique de bal, de scène… et de tous les cadres dans lesquels un orchestre est sollicité. Ce dépassement des considérations génériques est à l'image de l'œuvre de Berlioz (voir par exemple les travaux de Julian Rushton, « Genre in Berlioz », *The Cambridge Companion to Berlioz*, Peter Bloom (éd.), Cambridge University Press, 2000, p. 41-52).

[5] Rassembler un maximum d'informations permettant de décrire minutieusement comment une pièce musicale, exécutée lors d'un concert identifié, est jouée. Par exemple : combien d'instrumentistes présents dans l'orchestre ce jour-là ? Sur quel matériel (en termes de partitions et parties séparées), mais aussi quels instruments exactement (par rapport aux évolutions de la facture instrumentale et aux usages en vigueur selon les régions…) ? Selon quelles dispositions spatiales ? Avec quel diapason ? Quelles articulations, quels *tempi*, quels phrasés… ?

[6] Voir : Teulon-Lardic, Sabine, « Du lieu à la programmation. Une remémoration concertée de l'ancien opéra-comique sur les scènes parisiennes (1840-1887) », *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au 19[e] siècle*, coordonné par A. Terrier et A. Dratwicki, Lyon, Symétrie/Palazetto Bru Zane, 2010, p. 347-385.

[7] Particulièrement attentif aux évolutions dans le domaine de la facture instrumentale, Berlioz a été jury de concours d'instruments de musique lors de plusieurs expositions.

[8] Berlioz avait l'habitude de retoucher énormément ses partitions. Les méthodes de la critique génétique (*sketch studies*) nous renseignent sur les étapes du processus de création, dont certaines sont en lien direct avec des occasions que Berlioz a eues d'entendre des œuvres.

3. Travaux précis sur l'histoire des pratiques d'ensemble au sein d'une institution donnée, prenant en compte les questions de lieu, d'effectifs, mais aussi de disposition et de direction… Au-delà des orchestres symphoniques constitués[9] ou des nombreux orchestres rattachés à un théâtre, l'introduction progressive de nouveaux instruments dans l'offre pédagogique du Conservatoire de Paris et d'autres conservatoires français ou européens, en plein essor du vivant de Berlioz, pourra également être interrogée.

4. Travaux précis sur un corpus ou un compositeur particulièrement relu entre les XVIII^{e} et XIX^{e} siècles (prenant en compte les questions d'effectifs, de disposition, de direction…).

5. Travaux plus généraux sur la constitution puis la standardisation progressive du son de l'orchestre : comment l'orchestre trouve-t-il progressivement une nouvelle définition, au travers de l'évolution des pupitres qui le composent et de leurs fonctionnalités ? Comment les textes (traités d'orchestration, correspondances, encyclopédies, critiques) et les sources musicales conservées sont-ils témoins de cette évolution ? Comment cette évolution s'articule-t-elle dans l'espace européen ? Peut-on par exemple mettre en évidence la constitution d'un son orchestral spécifiquement français, de Rameau à Berlioz, parallèlement au développement de l'orchestre dans le monde germanique initié par l'École de Mannheim et le classicisme viennois ?

6. Travaux plus généraux sur le répertoire : observer comment émergent les grands genres orchestraux en lien avec le développement des orchestres qui les portent. À côté de la symphonie et des formes concertantes, la musique sacrée, l'opéra et les genres incluant d'autres formes d'art comme la danse seront également examinés, de même que la réception qui leur est offerte.

7. L'orchestre représente également une matière sonore que les compositeurs se mettent bientôt à sculpter. Les récits plus ou moins techniques[10] peuvent-ils nous guider sur l'écoute que les auditeurs, compositeurs et interprètes contemporains prêtent à l'orchestre et la réception qu'ils en font ? Quels enjeux s'articulent autour de ces sonorités ?

8. Réflexions sur la notion de timbre et sur ses liens avec l'évolution de la facture instrumentale (possibilité de prendre des cas concrets très précis, tels que l'élargissement progressif de la famille des percussions ou les multiples instruments à vent développés par Adolphe Sax) : comment la facture instrumentale en plein essor entre-t-elle en dialogue avec la construction de l'orchestre ? La plupart des nouveaux instruments à l'époque de Berlioz font leur apparition dans les ouvrages lyriques, avant d'être introduits, parfois avec plusieurs décennies de retard, dans le répertoire symphonique. Ce décalage mériterait une étude à part entière.

9. Élargissement des corpus : les supports que représentent le conducteur et les réductions pour clavier et réalisations de piano-chant se construisent au fur et à mesure du XVIII^{e} siècle, sans pour autant faire l'objet à ce jour d'études importantes. Il s'agit de se demander comment se mettent en place ces objets, comment ils se transforment et comment ils sont les témoins d'une évolution de l'orchestre lui-même.

Le colloque vise à rassembler des méthodologies larges, que ce soit l'analyse de partition, l'étude du vocabulaire, l'histoire de l'édition, le travail sur la réception ou encore l'observation des correspondances. De nombreux domaines peuvent nourrir les réflexions (par exemple la littérature, l'histoire de l'écoute, l'histoire sociale des pratiques de spectacle…).

Les propositions (entre 500 et 1500 mots), accompagnées d'une brève notice biobibliographique de l'auteur, devront être envoyées avant le **12 mai 2025** conjointement à :
celine.carenco@univ-lyon2.fr
julien.garde@univ-tlse2.fr
matthieu.cailliez@univ-st-etienne.fr

[9] Voir par exemple les travaux de Stefan Keym sur l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig.
[10] De manière plus intuitive et moins technique que Berlioz, Théophile Gautier mentionne fréquemment l'orchestration de tel ou tel compositeur dans ses critiques théâtrales. Son regard est celui d'un écrivain mélomane et non celui d'un musicien ou compositeur. De façon générale, la plupart des critiques musicales publiées dans la presse parisienne au XIX^{e} siècle ne sont pas signées par des musiciens, mais par des hommes de lettres. Voir : Reibel, Emmanuel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Honoré Champion, 2005.

Bibliographie indicative

Audéon, Hervé, « État des orchestres en Europe à la fin du XVIII[e] siècle : le cas de la France », *Musique ancienne – instruments et imagination*, M. Latcham (éd.), Berne, Peter Lang, 2006, p. 133-150.

Audéon, Hervé, Colas, Damien, et Di Profio, Alessandro, « The Orchestras of the Paris Opera Houses in the Nineteenth Century », *The Opera Orchestra in 18t[h] and 19[th] Century Europe, I: The Orchestra in Society*, N. M. Jensen et F. Piperno (dir.), Berlin, Berliner Wissenchafts-Verlag, 2008, p. 217-258.

Bara, Olivier, et Taïeb, Patrick (dir.), *La musique de scène dans le théâtre parlé, des Lumières au Romantisme*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2024.

Berlioz, Hector, *Correspondance générale*, P. Citron, H. Macdonald, F. Lesure *et alii* (éd.), 8 volumes, Paris, Flammarion 1972-2003.

Berlioz, Hector, *Critique musicale (1823-1863)*, Y. Gérard, A. Bongrain et M.-H. Coudroy-Saghaï (éd.), 10 volumes, Paris, Buchet-Chastel/Société française de musicologie, 1996-2020.

Berlioz, Hector, *Mémoires d'Hector Berlioz de 1803 à 1865 et ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre écrits par lui-même*, P. Bloom (éd.), Paris, Vrin, 2019.

Berlioz, Hector, *Nouvelles lettres de Berlioz, de sa famille, de ses contemporains*, P. Bloom, J.-M. Fauquet, H. Macdonald et C. Reynaud (éd.), Arles, Actes Sud – Palazzetto Bru Zane, 2016.

Berlioz, Hector, *New Edition of the Complete Works*, H. Macdonald *et alii* (éd.), 26 volumes, Kassel, Bärenreiter, 1967-2006.

Bloom, Peter, « Berlioz, concepteur d'instrumentation et d'orchestration modernes », *Analyse musicale*, n° 72 (2013), p. 58-66.

Breton, Yann, *L'interprétation historiquement informée de la* Symphonie n° 5 *de Beethoven : approche musicologique et acoustique des salles, de la disposition et des effectifs d'orchestre dans la première moitié du XIX[e] siècle*, thèse de doctorat, Sorbonne Université, 6 décembre 2022.

Campos, Rémy, « Jouer ensemble : une mutation des pratiques orchestrales dans la première moitié du XIX[e] siècle », *Intermédialités. Histoire et théorie des lettres, des arts et des techniques*, n° 19 (2012), p. 25-44.

Campos, Rémy, « La répétition d'orchestre : d'un objet historique inédit à de nouvelles pratiques musicales », *Orchestral Conducting in the Nineteenth Century*, R. Illiano et M. Niccolai (éd.), Turnhout, Brepols, 2014, p. 363-388.

Carenco, Céline, « L'article « Piano » du *Traité* et ses résonances dans l'œuvre de Berlioz », *Berlioz, poète et théoricien de l'orchestre. Regards sur le Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, E. Reibel et B. Didier (dir.), Paris, Champion, 2019, p. 89-108.

Carenco, Céline, « *La Révolution grecque* et *Les Troyens* », *L'épopée au siècle de Berlioz*, C. Reynaud et G. Séginger (dir.), Paris, Le Passage, 2024, p. 171-181.

Carse, Adam, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz. A History of the Orchestra in the First Half of the 19[th] Century, and of the Development of Orchestral Baton-conducting*, New York, Broude Brothers, 1949.

Citron, Pierre, « Calendrier Berlioz », *Cahiers Berlioz*, Association nationale Hector Berlioz, n° 4, 2000.

Colas, Damien, « Halévy and His Contribution to the Evolution of the Orchestra in the Mid-Nineteenth Century », *The Opera Orchestra in 18[th] and 19[th] Century Europe, II: The Orchestra in the Theatre – Composers, Works, and Performance*, N. M. Jensen et F. Piperno (dir.), Berlin, Berliner Wissenchafts-Verlag, 2008, p. 143-184.

Everist, Mark, *Genealogies of Music and Memory: Gluck in the 19th–Century Parisian Imagination*, New York, Oxford University Press, 2021.

Fauquet, Joël-Marie, et Gétreau, Florence, « Nouveau statut de l'instrument de musique en France au XIX^e siècle dans les expositions nationales et universelles », *Instrumental Music and the Industrial Revolution*, R. Illiano et L. Sala (éd.), Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2010, p. 361-389.

Gautier, Théophile, *Œuvres complètes. Section 6. Critique théâtrale. Tomes I-XIX*, texte établi, présenté et annoté par Patrick Berthier, Paris, Honoré Champion, 2007-2024.

Gétreau, Florence (dir.), « Orchestres aux XVIII^e et XIX^e siècles : composition, disposition, direction, représentation », *Musiques, images instruments, Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, n° 12, Paris, CNRS Éditions, 2010.

Goubault, Christian, *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration*, Paris, Minerve, 2009.

Hervé, Emmanuel, *L'Orchestre de l'Opéra de Paris à travers le cas de* Robert le diable *de Meyerbeer (1831-1864)*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2012.

Hervé, Emmanuel, « The Orchestra of the Paris Opera: A Forgotten Plan of the 19th Century », *Orchestral Conducting in the Nineteenth Century*, R. Illiano et M. Niccolai (éd.), Turnhout, Brepols, p. 249-258.

Holoman, D. Kern, *The Société des concerts du conservatoire, 1828-1967*, Berkeley, University of Calfornia press, 2004.

Jardin, Étienne, « Les chefs d'orchestre dans les concerts parisiens de 1794 à 1815 », *Orchestral Conducting in the Nineteenth Century*, R. Illiano et M. Niccolai (éd.), Turnhout, Brepols, 2014, p. 61-82.

Kaltenecker, Martin, « De l'effet à l'effectif : genèse et conditions du "son romantique" », *Généalogies du romantisme musical français*, O. Bara et A. Ramaut (dir.), Paris, Vrin, 2012, p. 75-90.

Kastner, Jean-Georges, *Cours d'Instrumentation considéré sous les rapports poëtiques et philosophiques de l'art à l'usage des jeunes compositeurs*, Paris, Heugel [*ca* 1860].

Kastner, Jean-Georges, *Traité général d'Instrumentation, approuvé par l'Académie Royale des Beaux-Arts de l'Institut de France, et adopté au Conservatoire Royal de Musique pour l'enseignement dans les Classes de Composition*, Paris, E. Minier [*ca* 1840, 2^e éd.].

Köpp, Kai, *La Pratique d'orchestre historique baroque, classique et romantique*, Fabien Roussel (trad.), Lyon, Symétrie, 2019.

Lawson, Colin (éd.), *The Cambridge Companion to the Orchestra*, New York, Cambridge University Press, 2003.

Macdonald, Hugh, *Berlioz's Orchestration Treatise. A Translation and Commentary*, New York, Cambridge University Press, 2002.

Messina, Bruno, « À propos de l'enfance d'Hector : quelques images sonores, étranges et fantastiques », *Fascinantes Étrangetés. La découverte de l'altérité musicale en Europe au XIX^e siècle*, L. Charles-Dominique, Y. Defrance et D. Pistone (dir.), Paris, L'Harmattan, 2014, p. 69-80.

Messina, Bruno, « Les paysages sonores du Dauphiné-Berlioz », *Paysages sensoriels, essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*, J. Candau et M.-B. Le Gonidec (dir.), Paris, éditions du CTHS, 2013, p. 152-169.

Nectoux, Jean-Michel, « Trois orchestres parisiens en 1830 : l'Académie royale de musique, le Théâtre-Italien et la Société des concerts du conservatoire », *La Musique à Paris dans les années 1830*, P. Bloom (éd.), New York, Pendragon Press, 1987, p. 471-507.

Petrova, Galina, « L'Orchestre impérial dans le premier tiers du XIX^e siècle : la réforme de Cavos » [Императорский оркестр в первой трети XIX века: Реформа Кавоса], *Opera musicologica*, 2019, 4 (42), p. 7-15.

Planchart, Alejandro, « Le son de l'orchestre de Monteverdi à Ravel », *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 4 : *Histoires des musiques européennes*, J.-J. Nattiez (dir.), Arles, Actes sud, 2006, p. 743-758.

Reynaud, Cécile (dir.), *Berlioz et Paris*, Arles, Actes Actes sud/Palazzetto Bru Zane, 2023.

Risset, Jean-Claude, « Timbre », *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 2 : *Les savoirs musicaux*, J.-J. Nattiez (dir.), Arles, Actes sud, 2004, p. 134-161.

Southon, Nicolas, « Les "Symphonies" de Beethoven à la Société des Concerts du Conservatoire : Une étude des matériels d'orchestre du XIXe siècle », *Revue de Musicologie*, t. 93, n° 1 (2007), p. 123-164.

Syreishchikova-Horn, Anastasiia, « Hector Berlioz et l'espace médiatique russe au XIXe siècle », *Revue musicale OICRM*, 2020, vol. 7, n° 1, p. 147-155.

Syreishchikova-Horn, Anastasiia, « La réception russe du Traité de Berlioz », *Berlioz poète et théoricien de l'orchestre. Regards sur le Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, E. Reibel et B. Didier (dir.), Paris, Champion, 2019, p. 223-232.

Syreishchikova-Horn, Anastasiia, *Les voyages d'Hector Berlioz en Russie : histoire d'un dialogue musical franco-russe (1833-69)*, thèse de doctorat, École Pratique des Hautes Études / Académie de musique Gnessine, 4 décembre 2017.

Terrier, Agnès, *L'Orchestre de l'opéra de Paris : de 1669 à nos jours*, Paris, La Martinière, 2003.

Teulon-Lardic, Sabine, « Du lieu à la programmation. Une remémoration concertée de l'ancien opéra-comique sur les scènes parisiennes (1840-1887) », *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au 19e siècle*, coordonné par A. Terrier et A. Dratwicki, Lyon, Symétrie/Palazetto Bru Zane, 2010, p. 347-385.

Velly, Jean-Jacques, « L'orchestre : un concept aux acceptions multiples », *Analyse musicale*, n° 72 (2013), p. 6-11.

Wild, Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, Lyon, Symétrie/Palazzetto Bru Zane, 2012.

Zanarini, Gianni, « Le son musical », *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 2 : *Les savoirs musicaux*, J.-J. Nattiez (dir.), Arles, Actes sud, 2004, p. 47-66.