

M. Berlioz vient de donner deux concerts à quinze jours d'intervalle. Si quelqu'un devait être peu surpris de ce dernier et incontestable triomphe du jeune maître, c'était peut-être nous; nous qui, sans tenir compte de certains préjugés qui stationnent momentanément dans les masses, comme aussi, nous l'avouons, sans trop de ménagements pour certaines autorités reçues, avons osé prédire un bel avenir au patient compositeur luttant de toutes ses forces centre un système tenace et tyrannique, comme il lutte aujourd'hui contre d'inconcevables haines littéraires.

Aussi n'eussions-nous pas pris la plume que s'il n'eût fallu que constater un nouveau succès de M. Berlioz. Mais nous avons dû constater un nouveau progrès de l'opinion. Que M. Berlioz soit véritablement un musicien et un grand musicien, qu'il ait un rare talent, du génie même, dans le genre symphonique, que la science de l'instrumentation lui doive de nouvelles et heureuses combinaisons de sonorité; c'est ce qu'aucun juge impartial et compétent ne saurait nier aujourd'hui. A force de persévérance, M. Berlioz a expié sa double qualité de français et de contemporain; il a conquis l'autorité qu'il eût acquise sur nous si ses œuvres nous eussent été envoyées d'un pays lointain ou si la mort eût revêtu son nom de sa consécration pacifique. En parlant ainsi, nous croyons nous trouver personnellement dans une situation d'esprit assez tranquille pour ne pas craindre d'être égaré par aucun sentiment passionné. Nous pouvons nous tromper sans doute; mais alors nous nous trompons, ce nous semble, avec la partie intelligente et loyale du public.

Maintenant, qu'il faille ajourner un jugement définitif sur M. Berlioz à l'époque prochaine de ses débuts sur la scène, nous le pensons; avec cette réserve toutefois que ce jugement, quel qu'il soit, pourra être sanctionné ou modifié par le temps. Mais, en attendant, n'est-il pas permis de se prononcer sur ce que M. Berlioz a fait? Et n'est-ce donc rien que d'avoir écrit deux symphonies, deux ouvertures, les seules, il faut le dire franchement, que, soit admiration, soit curiosité, soit bizarrerie, le public a adoptées depuis les symphonies de Beethoven et les ouvertures de Weber? Des compositeurs, que nous n'avons pas besoin de nommer, ont été non seulement admis, mais encore *invités* à écrire des partitions d'opéras parce qu'ils avaient publié une ou deux romances devenues populaires; et une symphonie ne sera pas un titre de recommandation pour M. Berlioz! Dira-t-on que la *symphonie fantastique* suppose moins de talent pour le drame que la romance de *la Folle*?

Il y a au fond des esprits deux dispositions contraires, également fâcheuses, mais dont l'une a pour principe un sentiment louable en soi, tandis que l'autre obéit à une impulsion mauvaise. Les uns s'empressent d'accorder à un auteur toutes les facultés possibles, par cela seul qu'il aura fait preuve de quelques qualités éminentes; les autres, ne pouvant contester ces qualités reconnues, s'en consolent en niant d'avance toutes celles que l'auteur n'aura pas eu l'occasion jusqu'alors de développer. Nous ne craignons pas d'être confondus dans une de ces deux catégories, en disant, avec le public, que M. Berlioz a montré une supériorité réelle dans

les genres qu'il a traités jusqu'à présent; nous ajouterons même que ses œuvres révèlent une puissance dramatique, laquelle, hatons-nous de le dire, a besoin de subir une autre épreuve et de se manifester par les moyens propres au théâtre.

Voilà ce que les deux concerts de M. Berlioz ont fait ressortir avec évidence. Du reste, point de cet enthousiasme, de ce charlatanisme de commande, à l'usage des cabales et des partis. Les sympathies étaient ardentes et vives. Mais c'était l'entraînement naturel qu'excite partout le talent apprécié, accepté, hors de discussion. Il a été aussi visible à tous que des œuvres telles que *Harold*, devaient être plusieurs fois entendues, examinées long-temps, afin que les sens de l'auditeur se familiarisent peu à peu avec l'originalité du rythme, la nouveauté du style, les combinaisons du tissu musical, l'esprit et la pensée pénétrassent jusqu'à l'intelligence. Et cela n'est certainement pas un résultat à dédaigner.

Débarrassé de ces préoccupations et de cette méfiance que fait naître le sentiment de l'inexpérience de celui qu'on écoute, on a pu se convaincre combien cette composition d'*Harold*, aux allures si libres et si dégagées, était bien plus dans la nature que les productions de cet autre genre, qui, reposant sur une invariable contexture de formules conventionnelles, de phrases toutes faites, a fait successivement le tour des théâtres et des salons, pour aller s'ensevelir avec grand fracas dans les concerts au rabais; genre qui a tout souillé, hors la grande musique instrumentale. On a pu se convaincre combien cette même symphonie d'*Harold*, si compliquée dans ses détails, si nouée dans son style, est franche, vraie, simple même dans l'inspiration; combien cette inspiration est abondante, solennelle, poétique et pure dans cette magnifique introduction qui nous transporte sur les sévères et belles montagnes de l'Italie, où le Barde, représenté par l'alto de M. Urhan, entonne son chant inspiré; combien elle est colorée et gracieuse dans la *Marche des Pèlerins*, chef-d'œuvre d'art et de pensée; naïve, chaste et timide dans la *Sérénade*; fougueuse, et véhémence, et toujours noble dans l'*Orgie des Brigands*. On a pu se convaincre enfin combien la mélodie et l'harmonie, ces deux formes du chant, se marient, se fondent l'une et l'autre pour faire ressortir et personnifier le sentiment et l'expression, ou donner un corps et un relief à l'objet extérieur.

La mélodie, avons-nous dit; oui, la mélodie. Non ce que l'on appelle ainsi vulgairement, c'est-à-dire, cette série de sons a nu plus ou moins banale, plus ou moins symétrique, que l'on peut accompagner de deux accords plaqués, et orner d'enjolivemens et de fioritures; mais cette lumière, ce rayon que projète la pensée musicale, cet éclat qui l'illumine, cette image qui la rend sensible. Peut-être ici ne sommes-nous pas suffisamment compris. Nous ne pensons pas qu'il y ait de notre faute. Pourquoi, chaque fois qu'un système en détrône un autre, se hâte-t-on de refaire, en quelque sorte, la théorie de l'art, de changer la définition de ses élémens, au profit de ce même système? De ce que la mélodie italienne ne ressemble pas à la mélodie allemande; de ce que l'harmonie allemande ne ressemble pas à l'harmonie italienne, s'ensuit-il que la mélodie ne se trouve pas dans les grands musiciens du Nord, et que l'harmonie n'existe pas chez les musiciens méridio- // 2 // -naux [méridionaux]? évidemment non; mais

prenons patience: avec le temps chaque chose retrouvera sa véritable notion.

Nous aurions encore une foule de choses à ajouter sur le caractère du talent de M. Berlioz et sur le genre auquel il s'est adonné jusqu'ici. On doit le féliciter, selon nous, d'avoir, s'il se peut, après Beethoven, affranchi la musique instrumentale de l'esclavage de certaines formes, et de lui avoir prêté cette belle indépendance de la nature, laquelle n'altère en rien l'ordonnance et l'unité générales. Nous le disons sans entraînement et avec une entière conviction: l'art instrumental, même entre les mains de M. Berlioz, est bien plus vrai, bien plus *naturel* que l'art vocal, tel qu'il est pratiqué aujourd'hui; cet art vocal que tant de gens se flattent de comprendre et trouvent clair, parce que toutes les parties en sont soigneusement étiquetées et numérotées, et que l'oreille s'est fait une machinale habitude de cette régularité matérielle. Chose singulière! on exalte la musique vocale au détriment de la musique instrumentale et cela, dit-on, par lassitude des tours de force, du mécanisme, des difficultés d'exécution. J'en atteste ceux qui entendent et qui sentent surtout: le chant est-il autre chose, par le temps qui court, qu'un spectacle pour l'oreille, un assemblage de roulades, de tours de force, un pur mécanisme, une véritable *instrumentation*?

Parlons maintenant de M. Liszt. Cette fraternité de talents, cette association de triomphes entre M. Liszt et M. Berlioz, supposent aussi, quoique dans des directions différentes, une certaine conformité de combats et de destinées. Tandis que ce dernier écrit ses inspirations pour l'orchestre, et en confie l'exécution à une armée nombreuse de musiciens, son ami les individualise, en quelque sorte, au piano, les traduit sans les amoindrir, et les fait goûter à ceux dont l'oreille s'offusque des détails de l'instrumentation. En retour, les puissantes combinaisons instrumentales de M. Berlioz contribuent à faire apprécier le jeu véhément, coloré, nuancé, et si véritablement orchestral de M. Liszt.

La *Fantaisie symphonique* de ce compositeur-pianiste, exécutée il y a deux ans à la salle de l'Hôtel-de-Ville, a été dite, malgré son extrême difficulté, avec un ensemble qui nous a permis d'en suivre tous les développemens. Nous exceptons pourtant l'introduction que nous n'avons pas suffisamment comprise, peut-être parce qu'elle est composée de phrases séparées par des intervalles trop fréquens et par des traits de piano qui nous ont plus étonné que charmé. Mais, à partir de la délicieuse ballade du *Pêcheur*, tout s'enchaîne jusqu'à la fin avec la plus grande clarté et une habileté rare. Nous n'avons jamais entendu, si ce n'est dans les concertos de Beethoven pour le piano, des contrastes plus adroitement ménagés entre les effets d'orchestre et ceux de l'instrument principal. L'on serait tenté néanmoins de reprocher à M. Liszt de ne pas posséder le secret des grandes masses d'harmonie au même degré que celui des effets partiels et variés, s'il n'était évident qu'il ne veut pas surcharger l'instrumentation aux dépens du piano, sur lequel il produit parfois de ces vibrations puissantes qui dominant tout un orchestre et qui ébranlent une salle entière. Les deux motifs ajoutés à ceux de M. Berlioz sont pleins de verve et d'originalité, et se lient admirablement aux deux motifs

principaux, auxquels M. Liszt a fait subir des transformations aussi neuves d'harmonie que pittoresques. Cette retenue, dans la manière de traiter des motifs qui appartiennent à l'auteur, fait honneur à sa modestie, et prouve qu'il a voulu encore que cette œuvre fût un hommage rendu à son ami.

Mais plus on avance avec M. Liszt, et plus on éprouve de l'embarras à parler de lui. Le langage de la critique n'a pas de bornes; le blâme peut employer des milliers de formules. L'éloge, au contraire, a ses limites, et l'admiration a quelquefois cela de désespérant qu'on ne sait comment l'exprimer. Que dire de celle *fantaisie* sur la cavatine de M. Pacini? que dire de cette magie, de ces prodiges d'exécution? de cette puissance irrésistible et qui toujours se maîtrise elle-même? Est-ce un piano, est-ce un orchestre que l'on entend? C'est tour à tour l'un et l'autre; tous les deux ensemble; ou bien quelque instrument indéfinissable que l'imagination substitue à celui qu'on a devant les yeux. Et puis, au milieu de cette belle et savante facture, quelles délicatesses, quelles surprises, quels retours inattendus!

Mais à un artiste comme M. Liszt il faut aussi, il faut surtout dire toute la vérité. D'où vient que, dans ses dernières compositions, toutes supérieures aux précédentes pour ce qui tient aux procédés de l'art, ne vibre plus cette corde religieuse qui résonnait en lui si puissamment? Qu'est devenu cet élan contemplatif qui portait son œil vers le ciel? et pourquoi cette voix séraphique s'est-elle changée quelquefois en un rire d'ironie et de scepticisme? Que M. Liszt garde précieusement et n'étouffe pas cet élément spirituel, ce sentiment élevé qui est en lui et qui prêtait naguères tant de vie à son exécution; qu'il n'abdique pas ainsi la meilleure moitié de son être, et qu'il songe que, pour se compléter, il n'a qu'à reprendre ce dont il semble momentanément avoir fait l'abandon.

Parmi les morceaux remarquables intercalés dans ces deux concerts, nous citerons l'air charmant de Quasimodo de la *Esmeralda*. Ce morceau, si piquant d'originalité et de verve, figurera long-temps dans le répertoire général formé des meilleurs morceaux de tous les répertoires. Cet air a été redemandé.

Nous recommandons en terminant une fantaisie pour violoncelle et piano composée par MM. Valentin Alkan et Batta, sur deux motifs d'*Oberon* de Weber. Cette fantaisie, dont les motifs si beaux en eux-mêmes et choisis d'autant plus heureusement qu'ils sont d'un genre entièrement opposé, a fourni aux deux auteurs les contrastes les plus heureux et de brillans développemens. C'est une de ces compositions plus sérieuses que leur titre ne semble l'annoncer et qui doivent satisfaire également les musiciens et les simples amateurs. Ajoutez à cela l'exécution si ferme, si accentuée, si expressive des deux virtuoses, la voix mélodieuse du violoncelle de M. Batta, les harmonies vigoureuses ou légères de piano de M. Alkan, et vous n'aurez encore qu'une faible idée du plaisir qu'ils nous ont fait éprouver.

**LA QUOTIDIENNE, 24 décembre 1836, pp. 1–2.**

Journal Title:	LA QUOTIDIENNE
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	samedi
Calendar Date:	24 DÉCEMBRE 1836
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	359
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	MUSIQUE.
Subtitle of Article:	CONCERTS DE MM. BERLIOZ ET LISTZ [LISZT]. MM. BATA ET ALKAN.
Signature:	J. D'ORTIGUE.
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	None