

Les trois Concerts de M. Berlioz ont occupé vivement le public. L'enthousiasme a été grand, la critique a été animée. Entre l'admiration à outrance et le dénigrement de parti pris, les hommes graves attendent encore un jugement calme et motivé. Nous ne donnons pas ici comme tel le *fragment* que nous communiquons M. d'Ortigue. Mais c'est un témoignage dans le procès, et il a le mérite d'être spirituel et original. Ce fragment est détaché d'un livre près de paraître: *De l'influence de l'art italien sur l'éducation musicale en France*.

#### ROMÉO ET JULIETTE DE M. BERLIOZ.

«Je viens de nommer *Roméo et Juliette*. Notez bien que je dis simplement *Roméo et Juliette*, sans dire drame, ni symphonie, ni symphonie avec chœurs. C'est qu'effectivement *Roméo et Juliette* n'est rien de tout cela; mais c'est plus que tout cela, c'est tout cela ensemble, symphonie, drame lyrique, symphonie avec chœurs à la fois.

»Prenez le drame, non le drame de Shakespeare proprement dit, mais le drame dans son type absolu, dans ce qui le constitue fondamentalement chez les anciens comme chez les modernes, prenez-le avec ce personnage collectif, personnage fatal ou providentiel qu'on nomme le Chœur, prenez-le avec son prologue, son exposition, son action, sa péripétie qui est son dénouement intime et sa moralité qui est son dénouement social; prenez le drame ainsi conçu dans son étendue la plus complète, vous le trouvez tout entier dans *Roméo et Juliette*, et vous le trouvez indépendamment de la symphonie.

»Prenez maintenant la symphonie, la grande symphonie, l'hymne aux cent voix de Beethoven; ou plutôt, prenez la symphonie telle qu'elle s'est agrandie encore entre les mains de l'auteur de *Benvenuto Cellini* dans *la Fantastique* et dans *Harold*; prenez cette symphonie issue de Beethoven, issue de Mozart, issue de Haydn et se développant à chaque degré; prenez-la avec ses formes arrêtées naguères, plus élastiques aujourd'hui, d'*allegro*, d'*adagio*, de *scherzo*, de *finale*; prenez-la avec sa majesté, son grandiose, sa fougue, sa passion, sa variété de détails, ses scènes lugubres, ses scènes riantes et naïves, ses peintures du monde visible, ses pressentiments du monde invisible; hé bien, cette symphonie vous la retrouvez dans *Roméo et Juliette*, tout entière, au complet, et cela indépendamment du drame.

»De telle sorte que drame et symphonie se mêlent, se pénètrent sans cesse dans cette œuvre extraordinaire de *Roméo et Juliette*; de telle sorte que drame et symphonie s'y fondent l'un dans l'autre, et cependant ne s'y confondent pas l'un avec l'autre. Ce sont deux tous dont il a été fait un tout. C'est une union mystique de deux genres distincts, ayant chacun, dans l'ouvrage en question, leur vie propre, leur valeur indépendante et absolue.

»Vous avez admiré, mon ami, ce beau lac de Genève, si pur, si calme, que le plus impétueux des fleuves, aux eaux bouillonnantes et sablonneuses, traverse dans sa longueur. Permettez-moi de me servir de cette image pour faire sentir l'idée que je conçois, et faites vous même les

restrictions que l'on doit apporter à toute comparaison. Eh bien! dans cette œuvre de *Roméo et Juliette*, le drame c'est-à-dire l'antagonisme et lutte des sentimens, le développement des passions et l'action qui en résulte traversent, sans en altérer la limpidité, la symphonie, qui, à son tour, fait jaillir sur le drame les ondes mélodieuses de sa lyre, sa poésie, son idéalité. Le compositeur s'empare vaillamment de ces deux élémens, et force fleuve et lac à rouler leurs flots dans le même lit.

»Voilà pour la conception totale de l'œuvre; voilà pour sa création métaphysique; voilà pour le jet primitif et spontané de la pensée de l'auteur. Et remarquez bien, mon ami, que le génie de la musique (je ne parle pas de tel ou tel génie en particulier, mais de cette puissance qui préside aux destinées de l'art), remarquez bien que le génie de la musique devait infailliblement pousser l'art dans cette voie.

»Ces deux grandes choses, le drame lyrique et la symphonie, si complètes, si développées aujourd'hui, ne devaient pas plus long-temps vivre d'une existence isolée et suivre des courants contraires. Un attrait puissant les appelait invinciblement l'une vers l'autre. Tandis que le drame lyrique devenait de plus en plus symphonique, la symphonie devenait de plus en plus dramatique. Au point où la symphonie était arrivée, elle ne pouvait se résoudre à ne servir que d'accompagnement au drame, de même qu'au point où le drame lyrique était parvenu, il ne pouvait se contenter de fournir des chœurs à la symphonie, à titre de superposition ou de simple soudure.

»De plus, à ne parler que de la symphonie seule, comment concevoir que des formes déjà fixées, celles de Haydn, celles de Mozart, celles de Beethoven même, formes qui ont toujours été l'expression nécessaire de la pensée qui les féconda; comment concevoir, dis-je, que ces formes soient devenues aujourd'hui autant de lois imprescriptibles dans lesquelles le compositeur sera tenu à tout jamais de s'emprisonner? Et si ce compositeur arrive avec une pensée nouvelle, et l'on a beau dire, toujours une pensée nouvelle reflète à certains degrés les sentimens, les idées générales, les tendances intellectuelles d'une époque, il faudra donc que ce compositeur s'interdise de créer sa forme, d'incarner sa pensée à lui dans sa forme à lui! Mais alors qu'est-ce que l'invention? Qu'est-ce que le génie? plus rien; la forme, c'est tout. Cela s'appelle le matérialisme pur...

»Que faire cependant, dans la symphonie, après Haydn, après Mozart, après Beethoven, après l'auteur de la *Fantastique* et d'*Harold*? Ce n'est pas à moi à le dire, et, pour mon compte, je n'en sais rien. Tout ce que je sais, c'est que le compositeur futur sera tenu de faire autrement que les grands musiciens que je viens de citer. En attendant, l'auteur de *Roméo et Juliette*, obéissant instinctivement à cette force des choses qui, dans chaque ordre d'idées, entraîne tout élément à son but, a trouvé le moyen de faire embrasser le drame lyrique et la symphonie dans une magnifique unité et de leur faire contracter une alliance intime. Il est vrai de dire que la symphonie et le drame lyrique ne demandaient pas mieux, bien que certains esprits naguères nous les représentaient presque comme ennemis.

. . . . .

»N'ai-je pas rencontré votre pensée, mon ami, en vous exposant la mienne sur la portée de l'idée-mère, de l'ensemble et de la conception de *Roméo et Juliette*? Si nous en venions maintenant aux détails de l'exécution, nous verrions qu'ils ne brillent pas moins par l'invention et l'originalité. A Dieu ne plaise que je soumette une pareille œuvre à une froide et minutieuse dissection. Mais qui peut méconnaître le cachet de la création dans l'idée de ces prologues, de ces récitatifs harmoniques, tantôt procédant gravement à l'unisson, tantôt s'épanouissant en éclats d'harmonie, et où, suivant les exigences du drame, les deux tonalités ecclésiastique et moderne sont tour à tour si heureusement employées? Ces prologues tiennent non seulement entre elles les diverses scènes du drame, mais encore illuminent de toutes les clartés de la parole les scènes dont la peinture est réservée à l'orchestre, de manière que le sens dramatique et le sens musical marchent constamment de front sans trouble et sans confusion aucune.

»Ce mérite éminent qui jaillit de cette espèce de concomitance du sens littéral dramatique et du sens musical se fait apercevoir dans toute la partie instrumentale de l'œuvre. Ainsi, dans l'introduction, ce motif plein d'impétuosité, fugué et contrepointé avec tant d'art, représente admirablement la querelle des Capulets et des Montaigus [Montagues], comme la voix des trombones figure l'intervention solennelle et menaçante du prince. Ainsi, la belle mélodie des violons et du hautbois de l'andante en *fa* peignent les accents de Roméo soupirant sa mélancolie d'amour. Ainsi, dans l'allegro qui suit, cet allegro emporté, qui donne le vertige, qui fait ruisseler l'ivresse dans les sens, et fait tourbillonner les fêtes comme un bal, le trait mugissant et obstiné des basses exprime la sombre fureur qui anime Tybald comme l'amant de Juliette. Ne sentez-vous pas que quelque chose de fatal pèse sur tout ce morceau? Ainsi, dans l'adagio, dans cette scène du jardin, la plus sublime, la plus profonde, la plus passionnée, la plus pathétique comme la plus mélodique inspiration qu'ait peut-être rencontrée le compositeur, le dialogue des deux amants se dessine en traits que la parole elle-même serait impuissante à rendre: élans brûlants, langage exalté de la part de Roméo; réponses craintives, entrecoupées, pleines d'anxiété dans la bouche de Juliette. Pourquoi faut-il que l'attention de l'auditeur soit partagée, au commencement de cette adagio, entre l'orchestre et le chœur derrière la coulisse? Assurément l'idée était poétique de faire arriver jusque dans le mystère et le silence du jardin les réminiscences du bal fredonnées par les jeunes seigneurs sortant de la fête; mais un simple trait jeté à travers le dialogue suffisait, l'imagination de l'auditeur aurait fait le reste. C'est un grand tort à un auteur de vouloir paraître avoir plus d'esprit que le public. Quelle que soit l'habileté avec laquelle ce chœur s'entrelace dans les modulations de l'orchestre, il brise par sa longueur l'unité de l'adagio. Il est arrivé ici à l'auteur // 2 // de se complaire outre mesure dans son idée. Malgré ce que cet adagio gagnerait à la suppression au moins partielle du chœur, il n'en demeure pas moins ce qu'il est. Aussi j'en ai bien la certitude, mon ami, vous plaindrez sincèrement les personnes que les dimensions de cet adagio effraieront. Avec quel bonheur ne vous laissez-vous pas bercer à ces douces palpitations, à ces divines langueurs, à cette suave monotonie, à cet échange de paroles de

flamme, à ces répétitions continuelles de la même idée, où l'idée se représente toujours nouvelle!...

»..... Ainsi, dans tout cela, la symphonie marche à mesure que marche le drame. Le sens mélodique et le sens dramatique se déroulent l'un l'autre, comme je l'ai dit, en s'enlaçant sans cesse, sans jamais s'embrouiller.

»Il en est de même dans le scherzo. Vous me dispensez de le prouver, n'est-ce pas? Ne serait-ce pas folie de chercher à peindre l'effet de toute cette féerie instrumentale à propos de la reine Mab, de ce pianissimo constant des sourdines, de ces violons divisés tenant des notes harmoniques à l'extrémité de l'aigu, au-dessous desquelles plane cette mélodie voilée du cor anglais, puis ces altos bondissants, puis encore ces notes harmoniques de la harpe quand les notes harmoniques des violons se taisent, puis ces fanfares de cors, puis ce rythme des tymbales, puis ces points d'orgues capricieux, puis ce murmure confus du crescendo, puis ces échos de la cymbale antique, puis dans tout cet ensemble, cette forme vaporeuse qui s'en va toujours grandissant, grossissant, se rapetissant, se rapprochant, s'éloignant, et qui enfin brille et s'éteint comme un éclair dans la nuit du silence ?.....

»Tout cela ne saute-t-il pas aux yeux dans l'orchestre? Le compositeur tient en ses mains la baguette magique. Il y a dans ce scherzo, les procédés d'un mécanisme prodigieux.

»Ici, comme partout jusqu'à présent, le drame dans la symphonie, la symphonie dans le drame, et toujours distincts l'un et l'autre.

»Et, voyez! telle est la singulière puissance de cette association, de ce concours du sens littéral qui constitue le drame, et du sens musical d'où jaillit la poésie et l'idéalité, que si, par hasard, l'un de ces deux éléments venait à manquer, l'auditeur dérouté perdrait aussitôt le fil de l'action et s'égarerait infailliblement dans un labyrinthe de notes. Ces deux éléments sont comme deux astres qui ne peuvent briller qu'à la condition de se réfléchir l'un dans l'autre: que l'un des deux s'éclipse, tout tombe dans l'obscurité. J'ai bien regret de le dire, mais, soit fatigue, soit erreur systématique, c'est là ce qui est arrivé à l'auteur, et dans quelle scène, grand Dieu; dans la scène du tombeau, après ce bel éclat de l'orchestre, après ce majestueux solo des cors et des bassons accompagné du pizzicato des contrebasses, après le réveil de Juliette, d'une vérité un peu trop crue; c'est dans le moment du poison et du coup de poignard. Mais c'est là la péripétie! mais c'est là tout le drame! Hé bien! là, le musicien abandonne le sens musical, ne suit plus que le sens dramatique. Plus de poésie, plus d'idéalité: je me perds dans je ne sais quel récitatif des violons, dans la peinture du coup de poignard, des effets du poison, les convulsions, les contorsions, les cris étouffés: je suis à la glace.....

»Heureusement le finale vient bientôt. Vous savez avec quelle puissance ce finale s'empare de l'auditoire et le transporte! Vous savez aussi-comme le musicien, sans cesser d'être novateur hardi, s'y approprie les plus nobles, les plus touchantes inspirations de la bonne vieille école!

»Il ne s'agit plus ici du drame intime, vraiment; il ne s'agit plus des amours de Roméo et Juliette, mais de la réconciliation des deux familles Capulet et Montaigu [Montague], par laquelle Shakespeare avait primitivement terminé sa tragédie. Le père Laurence vient dévoiler le mystère du mariage et de la mort des deux époux. Il raconte qu'il avait béni cette union dans la vue de la réconciliation entre les deux familles. Il exhorte les deux partis à la paix. Ceux-ci résiste d'abord:

Silence. Malheureux! pouvez-vous sans remords  
Devant un tel amour étaler tant de haine!

. . . . .

Grand Dieu! qui vois au fond de l'âme,  
Tu sais si mes vœux étaient purs!  
Grand Dieu! d'un rayon de ta flamme,  
Touche cœurs sombres et durs!  
Et que ton souffle tutélaire,  
A ma voix sur eux se levant,  
Chasse et dissipe leur colère  
Comme la paille au gré du vent!

»Il y a ici plus que l'intervention d'un homme, quel que soit l'ascendant que lui donne le caractère auguste et sacré dont il est revêtu. Il y a l'intervention du ciel même. Les deux cœurs ennemis répondent:

Dieu! quel prodige étrange!  
Plus d'horreur! plus de fiel!  
Mais... des larmes du ciel!  
Toute notre âme change?

»Ensuite, à la vue du crucifix, ils s'écrient:

Nous jurons par l'auguste symbole,  
Sur le corps de la fille et sur le corps du fils,  
Par ce bois douloureux qui console;  
Nous jurons, nous jurons par le saint crucifix,  
De sceller entre nous une chaîne éternelle  
De tendre charité, d'amitié fraternelle;  
Et Dieu qui tient en main le futur jugement  
Au livre du pardon inscrira ce serment!

»J'ai voulu seulement donner une idée de ce final, le plus imposant, le plus beau peut-être qui existe... j'allais ajouter à la scène, tant il est dramatique. Je passe sur l'analyse des détails. Vous n'ignorez pas, mon ami, que le poète n'a écrit que sous l'inspiration, et, pour ainsi dire, sous la dictée du compositeur.

»Mais ne voilà-t-il pas que moi qui voulais rechercher avec vous les détails d'invention qui brillent dans les scènes diverges de *Roméo et Juliette*, je me suis laissé aller à perdre complètement de vue cette idée et à suivre à la piste celle de l'accord presque constant du sens dramatique et du sens

musical. Mais ceci n'est qu'une causerie. Vous suppléerez sans peine à cette partie de ma tâche.

»Encore une observation critique: dans la scène du convoi de Juliette, l'orchestre exhale ses plaintes sur un motif fugué en *mi mineur*. Le dessin de ce sujet procédant par intervalles chromatiques, prête un accent lamentable à ce morceau, tandis que les voix font entendre par intervalles une psalmodie continue sur la tonique *mi*. Cela est bien posé et d'un bel effet. Mais le compositeur retourne tout à coup son plan et place la fugue aux voix, la psalmodie dans l'orchestre. Encore un cas où l'auteur gâte son idée en la délayant. La psalmodie dans l'orchestre a perdu son caractère de deuil et ce je ne sais quoi de virginal que lui donnaient les voix de femmes; les beaux contours de la fugue n'étant plus accentués par les instruments, s'effacent, pâlisent et dégénèrent en vocalises prolongées. Quant au *Requiem æternam dona eis Domine* qui termine, c'est une idée malencontreuse.

»Voilà ma causerie sur *Roméo et Juliette*. Résume-t-elle les impressions, les émotions que cette œuvre nous a fait éprouver? Résume-t-elle les idées que nous avons mises en commun sur ses défauts et ses beautés innombrables et incomparables? Vous en jugerez.

»Mais peut-être serez-vous d'accord avec moi sur ceci, que cette œuvre singulière de *Roméo et Juliette*, en même temps qu'elle est, dans sa conception, conforme à cette impulsion qui se fait sentir dans les hautes régions de l'art musical, et encore le développement logique du point de vue de l'auteur qui, dans ses deux grandes symphonies, la *Fantastique* et *Harold*, s'était, plus que tout autre, rapproché du drame. A certains égards, la *Symphonie avec chœurs* de Beethoven peut être considérée comme précédent.

»Cette idée répond, ce me semble, à l'objection qui pourrait être faite sur la définition d'une œuvre pareille, sur la valeur de ce nouveau genre, et l'avenir qui lui est réservé; objection dont, pour mon compte, je ne m'inquiète guère. *Roméo et Juliette* n'est pas une création *sui generis* comme la symphonie proprement dite, c'est un mélange de genres comme l'oratorio, comme l'opéra: il participe de tous les trois. Une objection semblable pourrait être faite en France, mais elle ne le sera certainement pas en Allemagne, ni même en Angleterre. Dans ces deux pays, l'on dirait: c'est de la musique de festival; et, les progrès de notre éducation musicale aidant, j'espère bien que la France aura ses festivals.

**LA QUOTIDIENNE, 26–27 décembre 1839, pp. 1–2.**

Journal Title:	LA QUOTIDIENNE
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	jeudi–vendredi
Calendar Date:	26–27 DÉCEMBRE 1839
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	360–361
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	REVUE MUSICALE.
Subtitle of Article:	ROMÉO ET JULIETTE DE M. BERLIOZ.
Signature:	JOS. D’ORTIGUE.
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d’Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	None