

Nous ne nous occuperons guère aujourd'hui que de M. Berlioz et de M. Liszt, tous les deux au premier rang des représentans de la jeune école musicale.

Le quatrième et dernier concert de M. Berlioz a eu lieu le dimanche, 28 décembre, dans la salle du Conservatoire. Les deux principaux ouvrages de ce jeune compositeur, la symphonie fantastique et la symphonie d'*Harold*, y ont été exécutés. Nous sommes revenus de cette séance avec l'idée que la double qualification de musicien et de poète pouvait convenir à M. Berlioz, c'est-à-dire que M. Berlioz, musicien par son art, est poète par sa pensée; que la musique est l'organe, l'instrument dont il se sert pour produire sa pensée et pour l'exprimer, et que cette pensée est une poésie. A cette idée se rattache le point de départ de l'artiste, point de départ que l'on peut discuter, mais que nous devons néanmoins accepter.

Si M. Berlioz était poète dans l'acception usuelle du mot, si l'instrument, si l'organe dont il se sert, au lieu d'être la musique, était le langage rimé, rythmé, cadencé, M. Berlioz ne serait qu'une imitation, une copie de M. Hugo. Mais M. Berlioz est musicien: loin d'être l'imitation de M. Hugo, il en est, dans un ordre différent, la reproduction, et, en quelque sorte le *pendant*. Le même type se réfléchit en tous les deux. Ainsi, les caractères les plus saillans de la littérature peuvent nous révéler des caractères analogues dans la musique, et nous découvrir certaines affinités étroites entre tel compositeur et tel poète, tous deux partis du même point et arrivant au même but par des moyens identiques dans leur différence.

On comprend déjà que nous ne pouvons suivre exclusivement, à l'égard de M. Berlioz, les traditions ordinaires de la critique musicale, et lorsque des adversaires l'accusent, les uns de ne pas être musicien, les autres d'avoir voulu faire du romantisme avec des accords et des modulations, on serait tenté de voir au fond de ces paroles un éloge pour lui; de pareils reproches supposent, en effet, qu'il a, sinon étendu le domaine de la musique, du moins essayé de jeter l'art dans une route nouvelle, inconnue à ses devanciers.

Admettons donc que M. Berlioz est novateur dans son art. Maintenant il faut voir s'il a répudié les élémens qu'on employait avant lui pour reproduire l'effet musical, ou bien s'il les a conservés, non pas sous leurs formes connues et vulgarisées par ses prédécesseurs, mais dans ce qui constitue leur essence. Pour nous aider dans cette recherche, nous allons étudier le talent de M. Berlioz, sous le triple rapport de la mélodie, de l'unité et de la forme.

Un musicien sans mélodie est un musicien sans génie. Naguère encore, il n'était pas rare d'entendre dire que Beethoven et Weber n'avaient pas de mélodie. Qui oserait soutenir aujourd'hui que le génie a manqué à ces deux hommes? La mélodie, c'est le chant, et le chant est l'expression, la parole de

l'âme sensible, comme la parole est le langage de l'âme intellectuelle. Tous les hommes ne chantent pas de la même manière, parce qu'ils ont chacun une manière différente de sentir. L'esprit gai, railleur, insouciant, cynique, chante haut et fort; il se complait dans sa mélodie, il l'orne, il l'entend, il l'arrondit, il lui donne du corps: c'est la mélodie extérieure, saisissante, largement formulée, nettement articulé de Rossini. Celui dont l'âme est douée d'une grande puissance d'enthousiasme, qui puise son exaltation dans les émotions religieuses et dans la contemplation des merveilles de l'univers, à celui-là le chant sacré, l'hymne et toutes les harmonies de la nature: c'est la mélodie solennelle, grandiose, magnifique de Beethoven. A celui enfin dont l'âme a été repliée sur elle-même par la souffrance, à celui-là les accents plaintifs, sourds étouffés: c'est la mélodie concentrée, timide, voilée, intime, douloureuse de Mozart. C'est souvent celle des derniers compositeurs allemands, de Weber, de Meyerbeer, de Schubert. La mélodie de M. Berlioz a des rapports remarquables de parenté avec celle désignée dans cette troisième classification.

On peut remarquer que ceux qui ne trouvent pas de chant dans la musique de M. Berlioz, sont peut-être abusés par la nature même de ses mélodies; et comme elles sont encadrées dans un travail harmonique exultant d'effets multiples, riche de combinaisons souvent même un peu forcées, elles restent confondues pour le public dans le dédale de l'instrumentation. Examinons, par exemple, la symphonie d'*Harold*; dès les premières mesures, les flûtes, les hautbois, les clarinettes, les bassons entonnent en mineur une mélodie mélancolique et grave qui se prolonge sous le dessin accentué des basses, des altos et des violons, et à travers laquelle les trombones jettent leur voix majestueuse. Les premiers instruments ne cessent leur chant que pour le céder à l'alto principal qui le reproduit en majeur, accompagné de la harpe. L'alto étend et développe cette mélodie qui prend ici un caractère de sérénité calme et solennelle qu'elle n'avait pas auparavant; puis elle est répétée avec éclat par la trompette à piston, le basson et le violoncelle. Cette introduction est assurément le plus beau morceau de l'ouvrage. Nous n'en connaissons pas dans le répertoire musical de M. Berlioz où il se soit élevé à une pareille hauteur d'inspiration, et si nous songeons que l'alto principal est en quelque sorte la personnification du poète, d'*Harold*, voyageant sur les montagnes des Abruzzes, nous trouverons qu'il y a quelque chose de poétique dans l'idée d'associer les sons de la harpe à ses premiers accents.

Mais nous ne saurions aller plus loin sans relever un défaut important dans la manière de M. Berlioz, L'*allegro* qui suit commence par une idée mélodique charmante et gracieuse, tantôt joyeuse, tantôt mélancolique, selon la manière dont elle est présentée. Jusque-là tout est bien. Bientôt on voit apparaître une phrase incidente d'une gaîté pleine de naïveté, et si le chant religieux et noble que l'alto principal fait entendre dans l'introduction ne venait se poser aux basses dans un crescendo qui signale la péroraison, le développement de ces deux idées remplirait tout le morceau. Quelle que soit

l'habileté avec laquelle le compositeur a tiré parti de ces deux motifs, l'intérêt se ralentit par momens dans la seconde partie de l'allegro. Observons ici que lorsque M. Berlioz expose une ou plusieurs idées, telles qu'elles lui sont venues dans la chaleur de l'inspiration, il attache, il entraîne, il étonne. Mais il lui arrive de rétrécir, de racornir son sujet, au lieu de l'étendre et de l'agrandir. Alors son ame se refroidit, sa tête seule travaille. Son idée première, il la rend méconnaissable à force de la scinder, de la démembrer, de la réduire en fragmens. Son imagination se plaît à éparpiller ces fragmens dans toutes les parties de l'orchestre, au point que les exécutans semblent se les jeter au visage les uns et les autres. C'est une véritable escrime, une espèce de gymnastique musicale qui ne sert qu'à montrer l'habileté, j'ai presque dit, l'adresse des instrumentistes, et le talent avec lequel // 2 // l'artiste emploie toutes les ressources de l'instrumentation.

Parfois Beethoven brise ainsi son motif et en fait jaillir les différentes fractions comme des étincelles de diverses couleurs, et qui présentent entre elles les plus heureux contrastes. Mais toujours il a soin de le rétablir dans son unité en l'entourant de l'éclat et du luxe simultanés qu'il a déjà déployé dans le cours des développemens, et c'est alors qu'il produit cette explosion foudroyante qui confond l'auditeur au moment même où il pensait que le musicien n'avait plus rien à ajouter. Nous avons cru remarquer, au contraire, que la fin des morceaux de M. Berlioz ne correspond pas ordinairement à la beauté du début; et cela tient, comme nous l'avons fait entendre, à ce que sa raison et son esprit veulent excéder le temps qui lui est donné pour l'inspiration. Peut-être a-t-il lui-même un sentiment secret de cette vérité, et nous serions porté à le croire ainsi, nous étant aperçu qu'il avait été plusieurs fois obligé de changer les dernières mesures de certains morceaux.

Après l'allegro, dans lequel nous avons trouvé trois mélodies, vient la *Marche des pèlerins*; morceau tout mélodique encore, si l'on excepte quelques mesures d'harmonie plaquée *alla Palestrina*, délicieusement encadrées dans le milieu. Le *Serenade* contient trois phrases de chant, en comptant toutefois le premier chant de l'alto, qui se reproduit dans chaque scène; enfin les mélodies se rencontrent également dans l'*Orgie des brigands*, indépendamment des souvenirs des morceaux précédens, intercalés dans l'exorde de ce finale.

Si nous analysons de même les autres compositions de M. Berlioz, les ouvertures des *Francs-Juges*, du *Roi Lear*, de *la Tempête*, nous trouverions partout la même surabondance de mélodies, la même fécondité. Dans la *Symphonie fantastique*, outre l'idée fixe, l'idée générale qui revient à chaque morceau, nous rencontrerions un, deux, souvent trois motifs, qui expriment la pensée de chaque situation. M. Berlioz, sous ce rapport, ne peut être accusé de pauvreté. Le tort que nous lui reprocherons, quant à nous, c'est de multiplier ses phrases de chant, au point de tomber dans l'excès contraire à celui qu'on lui reproche. Il y a tel morceau où, pour prouver qu'il possédait les qualités qu'on lui déniait, il a tellement accumulé les mélodies, qu'ainsi

accollées et superposées, elles s'embarrassent, se gênent, se heurtent entre elles, et ne peuvent marcher à la fois sans confusion et sans saccades. « Ah! vous prétendez, semble-t-il dire, vous prétendez que je manque de chant; eh bien! en voilà un d'abord, puis deux, puis trois qui vont ensemble: en avez-vous assez maintenant?» C'était trop, car voici ce qui est arrivé: le public qui aurait découvert sans trop d'efforts une seule idée mélodique présentée simplement, n'a pu en démêler plusieurs dans leur entortillement laborieux. Tel ce jeune enfant qui, étant arrivé de la campagne à Paris, demandait sans cesse qu'on lui montrât une maison: il ne voyait partout que la ville.

Venons maintenant au second point de vue, l'unité. L'unité, en musique, ainsi qu'on l'a entendue jusqu'ici, ne consiste pas dans la manière d'enchaîner, de coordonner entre elles les diverses parties qui composent une œuvre musicale, de telle sorte que toutes concourent pour leur part à la manifestation d'une idée, à l'expression d'un sentiment. Les musiciens semblent, au contraire, s'être efforcés d'opposer et de faire contraster plusieurs caractères, plusieurs genres différents, dans l'allegro, l'adagio, le scherzo, l'allegro finale, pourvu que dans chacun de ces morceaux en particulier ils se soient strictement astreints aux règles de l'unité. Nul, avant Beethoven, que nous sachions, n'avait étendu la règle de l'unité à tous les morceaux d'un quatuor, d'une symphonie. C'est ce qu'il a fait dans la symphonie *pastorale* [la sixième symphonie], dans le quatuor en *ut dièse mineur* [*ut dièse mineur*], et dans un autre quatuor en *la*, qui contient, je crois, un adagio adressé à la divinité. Il est juste de dire aussi que M. G. Onslow a suivi cet exemple dans son quintette intitulé: *Délire, convalescence et guérison*.

Tel paraît être le large système d'unité adopté par M. Berlioz. Nous avons vu que chacune de ses deux symphonies a une idée dominante, une pensée mère, qui se reproduit dans toutes les parties, les lie les uns aux autres, en même temps qu'elle plane sur tout l'ensemble et en fait le fonds. Dans la symphonie fantastique, c'est l'idée fixe; dans *Harold*, c'est le chant de l'alto principal. Mais cette unité, en quelque sorte générale, ne doit pas exclure l'unité dans chaque morceau pris séparément. Mettons de côté d'abord la *Marche du supplice* et la *Marche des pèlerins*, dans lesquelles un rythme toujours soutenu, un dessin harmonique non interrompu, arrêtent l'attention sur la même idée. Il est vrai que M. Berlioz brise quelque fois le rythme comme il brise son motif. Mais l'uniformité de rythme ne constitue pas seule l'unité; ce qui fait l'unité, c'est l'idée, l'idée qui, alors même qu'elle semble disparaître un instant, doit toujours se faire devenir, se faire attendre, désirer. Il faut que l'esprit ne la perde pas de vue. Or, M. Berlioz n'abandonne jamais son idée principale, mais pourquoi lui faire subir tant de transformations? Ce sont précisément ces transformations que nous avons attaquées comme n'étant pas assez naturelles, et manquant souvent de ce degré de clarté propre à faire reconnaître le type de la mélodie.

Nous croyons qu'avec un peu d'efforts, il dépendrait du compositeur de prouver son respect pour l'unité, en s'interdisant ces développemens en

raccourci, ces morcellemens fatigans et minutieux d'une même idée, et en se laissant moins préoccuper par les combinaisons toujours un peu étroites de la forme.

C'est surtout sous ce troisième point de vue, celui de la forme, que nous allons saisir dans M. Berlioz des traits saillans de caractère, qu'il partage en commun avec M. Hugo. Disons d'abord qu'en voyant deux artistes, dans deux ordres différens, reproduire un même type avec tant de spontanéité, de puissance, et nous ajouterons d'exactitude, on ne peut s'empêcher de croire que ce type nous est imposé par les conditions sociales de l'époque. Acceptons donc MM. Hugo et Berlioz comme les poètes de la forme, quels que soient d'ailleurs les inconvéniens attachés au genre qui leur est propre. Evitons aussi toute comparaison personnelle et puérile: mais la forme, c'est leur point de départ, leur point de vue; c'est dans ce cercle que leur génie les a renfermés, c'est là qu'il faut se renfermer avec eux si on les veut comprendre et les apprécier. Mais ne tentez pas de les en faire sortir. Tout ce qu'on peut demander à un homme, c'est de se perfectionner dans le genre que la nature de son génie lui a révélé; c'est de ne pas marcher en sens inverse de la direction naturelle de son talent et de ses facultés; c'est de ne pas lutter contre sa vocation. L'art ne se complète jamais dans un seul artiste, mais il se complète dans tous les artistes à la fois, de même que l'homme n'a son expression entière que dans l'humanité. A Racine, à Mozart la mélancolie, la sensibilité; à Voltaire, à Rossini la saillie spirituelle, l'ironie mordante, la grâce voluptueuse; à Beethoven, à Lamartine, l'extase et les contemplations sublimes; à Victor Hugo, à Berlioz la nature et son infinie variété de formes, de couleurs et de nuances.

On a peut-être à se plaindre de la prédilection de M. Berlioz à peindre les effets matériels? Soit; mais la question n'est pas là. Il s'agit seulement de savoir s'il y // 3 // réussit. Après tout, outre la nature de son talent qui le jette dans cette voie plutôt que dans une autre, il faut tenir compte des circonstances dans lesquelles M. Berlioz s'est trouvé placé jusqu'à présent. Obligé, pour faire preuve d'un talent dramatique qu'on lui refusait, de se composer des sujets de poème, de drame, à remplir avec de la musique, il devait chercher des effets dont l'imitation pût être facilement saisie par l'auditoire. Quoi qu'il en soit, M. Berlioz ne pourra être entièrement jugé que dans un ouvrage écrit pour la scène, où l'appelle évidemment la nature de son talent; car, malgré les rapports généraux que nous avons signalés entre un de nos grands poètes et lui, il n'en est pas moins vrai qu'il a introduit le drame dans la symphonie, tandis que M. Hugo a souvent transporté l'ode dans le drame.

Un grave reproche peut être adressé à M. Berlioz, au musicien, au poète (car nous ne jugeons pas ici les opinions de l'homme) M. Berlioz est matérialiste. Dans sa *Marche des pèlerins*, il n'a imité que les pas mesurés des moines marchant au monastère, le murmure de leur psalmodie, les sons de la cloche, sans exprimer un seul accent de la prière; dans la *Marche du supplice*, il

n'a vu que le tumulte de la foule, l'horreur d'une exécution, un couteau qui tranche une tête sans faire entendre un seul cri du cœur; dans un des passages de la *Scène aux champs*, il a dépeint les gémissements d'une douleur purement physique, animale, comme la douleur que fait éclater la Chantelleurie lorsqu'elle voit sa fille traînée à la potence: l'héroïne de la symphonie fantastique, l'amante représentée par *l'idée fixe*, n'est qu'une créature ravissante de corps mais sans âme, comme la Esmeralda. Tout cela est vrai, mais quand nous aurons dit et répété cent fois à M. Berlioz que cela est fâcheux, que cela est déplorable, à quoi tout cela lui servira-t-il et qu'y gagnerons nous? Quel est le missionnaire qui se chargera d'aller lui prêcher l'immatérialité de l'âme, et de convertir son génie au spiritualisme? Oui, certes, il serait à désirer que l'art de M. Berlioz, étendu, espacé, comme la nature, fût élevé comme le ciel. Mais enfin, il est étendu comme la nature, et c'est déjà beaucoup. Sans doute, plus que personne, nous voudrions trouver en lui cette pensée de l'infini, ce souffle divin qui donnent tant de majesté à l'œuvre de Beethoven, et qui font une grande chose de la chose la plus petite, la plus futile en apparence. Mais sachons aussi qu'il y a des phrases successives dans le développement d'un homme, et que, d'ailleurs, il ne dépend jamais de lui de se développer en dehors de la nature et des lois de son être.

Ce que nous pouvons obtenir pour le moment de M. Berlioz, nous le lui avons demandé: plus de méfiance de l'exaltation de sa tête et plus de soin à consulter la durée de son inspiration; moins d'exagération et de longueur dans les combinaisons de formes; moins de recherche dans ses modulations qui sont si étranges et si inappréciables parfois, que l'oreille la plus exercée ne saurait les déterminer et en saisir les perceptions. Telles sont nos idées principales sur M. Berlioz; mais, encore une fois, avant tout jugement définitif, c'est au théâtre que nous devons lui donner rendez-vous.

Les réflexions qu'on vient de lire se sont trop étendues d'elles-mêmes pour pouvoir nous occuper de M. Liszt aussi longuement que nous nous étions proposé. Disons seulement qu'après avoir joué avec une de ses élèves, Mlle Vial, un duo pour deux pianos, de sa composition, dans lequel Mlle Vial a mérité de partager avec son maître les applaudissements du public, M. Liszt a donné un spectacle jusqu'à présent unique dans les fastes de la musique. Il a exécuté sur le piano, à côté de l'orchestre, la *Scène au bal* et la *Marche du supplice* de la symphonie fantastique, deux morceaux que l'orchestre a répétés un instant après. Si nous ajoutons que cette exécution, que nous eussions désirée pour notre compte plus exacte sous le rapport de la mesure, a été accueillie et presque interrompue par des acclamations et des trépignemens qui ont fait presque pâlir l'exécution de l'orchestre, nous donnerons à peine une idée de ce tour de force merveilleux.

La *Symphonie fantastique*, arrangée pour le piano, par M. Liszt vient de paraître ces jours dernier. Cette importante publication se lie de trop près à la

LE TEMPS, 6 janvier 1835, pp. 1-3

question du mouvement musical et du progrès du piano, pour que nous nous dispensions d'en rendre compte.

LE TEMPS, 6 janvier 1835, pp. 1-3

Journal Title: LE TEMPS
Journal Subtitle: None
Day of Week:
Calendar Date: 6 JANVIER 1835
Printed Date Correct: Yes
Volume Number: VI, 1906
Year:
Series: 2e
Pagination: 1 à 3
Issue:
Title of Article: VARIÉTÉS MUSICALES
Subtitle of Article: Quatrième concert de M. Berlioz. – Symphonie fantastique arrangée pour le piano, par M. Liszt.
Signature: None
Pseudonym: None
Author: Joseph d'Ortigue
Layout: Feuilleton
Cross-reference: