

La dernière semaine de l'année qui vient de finir laissera des souvenirs dans la mémoire du public éclairé qui suit les concerts du Conservatoire. Le jour de Noël, le célèbre Field nous a fait admirer le talent le plus magique, le plus prestigieux que jamais pianiste ait possédé. Le dimanche suivant, 30 décembre, un autre enchanteur, Hector Berlioz, nous a fait assister au drame de sa vie, en faisant exécuter une seconde fois sa *Symphonie fantastique* et le *mélologue*, *post-scriptum* d'une date plus fraîche, qui complète la pensée de l'auteur. Parlons aujourd'hui de cette seconde séance.

Jusqu'à Beethoven, la musique instrumentale n'avait été que l'art d'enchaîner des mélodies, de les développer suivant les règles et les ressources de l'harmonie, de combiner les sons des divers instrumens, de produire des effets d'orchestre, de réunir le tout dans de justes proportions, dans le seul but de réveiller les vagues émotions de l'âme en captivant les sens. Beethoven comprit que l'expression musicale était susceptible de recevoir une plus grande extension. Il conçut la musique comme une langue profonde, énergique, douée non d'une expression froidement littérale, mais de cette expression à la fois large et intime, propre à interpréter les hautes pensées, à peindre les passions orageuses qui tour à tour subjuguent les grandes âmes et les intelligences fortes. Rêveries, désespoir, consolations, méditations, prières, histoire et analyse du cœur, tel fut le domaine de la musique entre les mains de ce puissant génie. Domaine sans limites, sphère infinie, puisque le cœur de l'homme est infini.

Il suffit de parcourir le programme de la symphonie fantastique, pour se convaincre que Berlioz en a tracé le plan d'après cette donnée. Il a été plus loin, il s'est efforcé de prêter à la musique une expression plus directe et plus locale qu'on ne l'avait fait avant lui. Mais ce n'est pas sous ce rapport que je me propose d'examiner sa symphonie. Bien qu'il y ait dans cette œuvre une partie philosophique à laquelle la partie purement musicale est subordonnée, bien que l'auteur ait été obligé, par la nature de sa conception, de briser avec toutes les lois admises, de s'imposer des formes inconnues, et qu'il soit impossible, par cela même, d'appliquer à son ouvrage les règles ordinaires de l'art, l'analyse n'en sera pas difficile, son plan et son système une fois pleinement adoptés par la critique.

Le premier morceau m'a toujours semblé un peu long, malgré le grand nombre de beautés du premier ordre qu'il renferme. La pensée du compositeur ne se dessine pas encore d'une manière nette et logique à mon esprit. Ceci, je me hâte de le dire, n'est pas un reproche que j'adresse à Berlioz. Je sais par expérience à quel point les impressions que l'on rapporte d'une première et même d'une seconde audition, sont incomplètes et fautives. Aussi, lorsqu'il s'agit d'une œuvre sérieuse, je suis persuadé qu'avec un peu de franchise et de bonne foi, certaines personnes rétracteraient leurs premiers jugemens, après l'avoir entendue à diverses reprises et dans différentes dispositions d'esprit. Pour moi, je me sens presque toujours porté à m'en prendre à moi-même, dans les occasions où je n'ai pas compris dès l'abord la pensée de l'auteur. S'il est une vérité dont l'application se représente à chaque instant dans la vie, c'est celle-ci: le génie, nouveau débarqué, est soumis à une quarantaine

plus ou moins longue. Il n'obtient pas tout de suite ses lettres de naturalisation. Cela veut dire que le public ne se fait qu'avec le temps aux habitudes individuelles de chaque grand artiste et au caractère particulier qu'il imprime à l'art; et il lui faut une préparation graduelle et lente pour entrer sous l'influence du génie qui apparaît. Le plus séduisant des musiciens, celui dont les accents sont plus vifs, celui dont les idées sont formulées dans un cadre presque invariable, celui dont l'expression, toute en dehors, est la plus saisissable, Rossini a été lui-même soumis à cette épreuve. Il en a été de même de Beethoven, de Weber et de toutes les individualités illustres. Et, puisqu'il faut le dire, une chose pitoyable est de voir des gens qui ont reconnu une fois cette vérité venir en toute assurance nier une intelligence dont ils n'ont pas même mesuré la portée, sans s'inquiéter de savoir si la leur n'est pas un défaut.

Mais revenons à Berlioz. Nous voici à la scène du bal. Mélodies pleines et suaves, contours élégans et gracieux, instrumentation riche et piquante, tout se trouve réuni dans ce morceau délicieux. Il respire je ne sais quelle volupté triste et craintive qui n'est pas le bonheur, mais seulement le rêve du bonheur. Cette deuxième partie se terminait au retour du sujet principal, après l'apparition de *l'idée fixe* du drame. En revoyant sa partition en Italie, l'auteur a couronné cette scène par une *coda* brillante où les altos, les violoncelles et les basses attaquent simultanément le motif de la valse, et le déroulent en une large et magnifique période du plus grand effet.

Que dirai-je maintenant de la *scène aux champs*, de cette scène qui, au premier concert, n'a excité que de faibles applaudissements, et qui, à la seconde séance, a excité un enthousiasme universel? Cette scène, peu comprise d'abord, a servi de texte à ceux qui soutenaient que la musique de Berlioz manquait de mélodie. Hé bien! à l'exception d'un court passage où l'auteur peint les soupirs entrecoupés, et la défaillance qu'il éprouve au moment où un doute affreux surgit dans son cœur, ce morceau est tout mélodie, tout chant, tout accent. Et quels accents! le cœur a-t-il jamais parlé une langue plus ineffable, plus délirante, plus intime? Oh! ne dites pas que cela n'est qu'un accouplement monstrueux de notes et d'accords. Cette mélodie, je l'ai retenue, ou plutôt elle s'est emparée de moi, elle me poursuit sans cesse, elle m'absorbe à tel point qu'elle endort mes sens et refoule mes pensées, mon esprit, tout mon être, dans la partie la plus profonde de moi-même. Mais voici ce qui trompe d'abord l'auditeur: la scène commence et finit par un ranz de vaches. On s'attend à une scène pastorale. Point du tout: c'est une rêverie passionnée, une plainte mélancolique adressée par un amant à toute la nature.

La *Marche du Supplice* et le *Sabbat* sont d'un caractère tout opposé. Ici tout est saisissable; l'auteur a peint avec des images saillantes et de vives couleurs. Comme ce trait des basses se dessine majestueusement sous les plaintes lugubres des bassons et les réponses des violons; comme ce travail harmonique est merveilleusement distribué! Puis la fanfare éclate, puis le rythme se précipite, puis l'orchestre s'ébranle sur un *tremolo* immense, tandis que les basses et les trombones reprennent le premier trait en sens contraire; l'ophycléide fait entendre un cri perçant, un cri d'angoisse; un accord brusque et tranché signale le coup fatal, et il est suivi d'un long

mugissement de l'orchestre, semblable au murmure de la foule et au roulement du tambour funéraire.

Dans le *Sabbat*, le compositeur a groupé les contrastes et les effets les plus fantastiques de l'instrumentation. Jamais, sans le secours de la scène, de la parole, des décors, on n'avait parlé à l'imagination avec plus de vérité, sans autre ressource que celle des sons. Je ne crois pas qu'on ait tiré jusqu'à ce jour un parti plus heureux des accens des divers instrumens. Les altos, surtout, jouent un grand rôle dans ce morceau. Leur voix sourde et mordante convient parfaitement à des spectres. Tout cela est plein de vie, de couleur, de verve désordonnée. C'est le sublime du grotesque.

On a reproché à Berlioz la brusquerie, l'étrangeté recherchée des modulations. Cependant, il ne faut que remarquer l'enchaînement des cinq parties de la symphonie dramatique pour se convaincre avec quel soin il a évité toute transition désagréable. La première partie est en *ut*, la seconde en *la*, la troisième en *fa*, la quatrième en *sol mineur*, la cinquième en *ut*. Or, ces tons s'associent volontiers les uns avec les autres dans l'ordre que le compositeur a suivi.

Je viens au mélologue. La partie musicale commence par la ballade du *Pêcheur* de Goethe. La mélodie de ces couplets a échappé à plusieurs personnes. A ce sujet, je ferai une observation. Rossini et son école nous ont accoutumés à une mélodie, en quelque sorte toute extérieure, à un chant dont le corps et la forme saisissent dès l'abord. Il n'en est pas ainsi de la mélodie allemande moins cadencée, moins rythmée, d'un dessin moins arrêté, mais aussi d'une expression plus profonde et plus concentrée. Or, par le génie, Berlioz est d'origine allemande.

Le chœur d'ombres à l'unisson: *ô sonder foul*, est une élévation calme et majestueuse soutenue par un rythme constant. Ce chœur m'a rappelé // 2 // involontairement l'*oro supplex* du *Requiem* de Mozart. Il ne faut pas y chercher une idée mélodique se jouant, dans le fond, de l'harmonie, accidentée par toutes les nuances de l'instrumentation. Mais l'ensemble est une idée.

Une ritournelle fière et énergique signale la chanson du brigand. La troupe armée gravit des rochers, traverse des défilés. L'orchestre peint, et cette audace, et cette joie tumultueuse. Il se précipite, puis, à un repos inattendu, on dirait qu'il s'arrête essoufflé pour reprendre haleine un instant après. Ce morceau, un des plus remarquables par son originalité et son caractère, a été deux fois sacrifié, grâce aux deux chanteurs qui ont successivement essayé le rôle du brigand.

Les deux suivants, l'un pour une voix accompagnée de la harpe et de l'orchestre, l'autre pour l'orchestre seul, ont quelque chose de singulièrement suave, et précèdent la fantaisie dramatique sur la *Tempête* [*Tempest*] de Shakspeare [Shakespeare].

Dans cette dernière partie du mélologue, le compositeur a déployé toute la fécondité de sa riche et brillante imagination. Des chœurs aériens, un

accompagnement dont les ondulations semblent se balancer dans l'espace, des instrumens incorporels qu'on dirait mûs par la brise et le zéphire, des accents nobles et pathétiques, des mélodies larges et abondantes, la danse lourde de Caliban, une péroration instrumentale d'un effet splendide, telle est la manière dont le musicien a traduit le poète.

La *Captive*, orientale de Victor Hugo, et l'ouverture des *Francois Juges* ont terminé cette séance. La mélodie de la *Captive* est pleine de rêverie et d'abandon. Je crois pourtant qu'elle est étouffée sous l'accompagnement du violoncelle. Cet accompagnement a été fort bien rendu par M. Desmarest, jeune artiste de l'orchestre du théâtre Italien. Tous les morceaux chantés par M. Boulanger ont été justement applaudis.

La symphonie colossale des *Francois Juges* a été admirablement exécutée et a enlevé tous les suffrages. On se sent saisi d'un effroi presque religieux à cette mélodie grandiose que les trombones entonnent dans l'adagio. Néanmoins, on peut reprocher au chant de l'allegro de manquer d'originalité; certes c'est là un défaut que je ne me serais pas attendu à relever dans un ouvrage de Berlioz. Mais tout ce qui précède et ce qui suit ce passage est du plus grand effet. Il ne faut pas oublier le dernier accord des trombones qui nous rappellent, en finissant, la première et terrible impression qu'ils ont déjà produite sur l'auditoire.

L'exécution de ce second concert a été supérieure à celle du précédent. Parmi les exécutans, il y a eu plus d'entraînement et aussi plus d'intelligence. Plusieurs d'entr'eux que la première séance avait laissés froids, ont ressenti tout à coup un saisissement inconnu. Tous font des vœux pour voir Berlioz appelé sur la scène du grand opéra. Tous l'en proclament digne. Ce qui distingue Berlioz, c'est la vigueur, l'éclat, la hardiesse et une expression dramatique presque exubérante. N'agissez pas timidement avec le fier jeune homme. Lui, il est déjà assuré de son triomphe. Ne laissez pas refroidir cette tête ardente; ne le découragez pas; ne le froissez pas. Epargnez-lui surtout ces dégoûts, ces mortifications qui arrêtent le talent sur le point de se produire au grand jour. Prenez-le dans toute sa verdeur, dans sa noble confiance d'artiste, et dans le sentiment qu'il a de sa force. Croyez-moi, parmi les illustrations de la scène; il en est peu qui aient donné des gages comme Hector Berlioz.

Avant de finir, je dois dire un mot d'une petite discussion qui s'est élevée à l'occasion de la symphonie de M. Berlioz. Dans un article sur le concert historique de M. Fétis, tout en rendant justice à l'idée qu'avait eue ce professeur de réunir dans une même séance les compositions les plus curieuses des musiciens du 16<sup>e</sup> siècle, j'avais cru pouvoir me permettre de signaler quelques contradictions palpables échappées à M. Fétis, et je les avais relevées avec ce ton grave et mesuré qui convient à toute polémique loyale et sérieuse. Loin de me démontrer la fausseté de mes observations et sans doute à cause de l'impossibilité où il s'est trouvé de le faire, M. Fétis a jugé plus commode de m'injurier. D'une discussion d'art, il fait une question de personnalités. Je n'examinerai pas une à une les accusations de M. Fétis. Je me bornerai à une seule. M. Fétis est profondément convaincu de son infailibilité musicale. Il a toujours raison, même lorsqu'il soutient

deux principes contradictoires. Si vous vous avisez de lui dire poliment qu'il se trompe, il vous répond du haut de sa chaire de professeur, *vous êtes un ignorant!* et il vous reproche ensuite de ne l'attaquer que dans le seul but de vous faire une réputation.

Comme c'est la seconde fois que M. Fétis m'adresse ce langage, voici ma réponse: Si M. Fétis était un Chateaubriand, un Lamartine, un Mennais, je concevrais qu'il pût dire, avec quelque apparence de vraisemblance, que *j'ai cru sortir de mon obscurité naturelle au moyen d'une polémique engagée avec lui*; mais il ne s'agit, après tout, que de M. Fétis, dont le nom, je crois, est assez *obscur* auprès de ceux que je viens de citer. N'importe, vous verrez que, pour peu que j'attaque M. Fétis et pour peu surtout qu'il ait *du temps à perdre* pour me répondre, il me rendra bientôt aussi illustre que si j'avais composé *la Vieille* et *le Mannequin de Bergame*. Non, si j'ai attaqué M. Fétis, c'est parce que je le crois arrivé au bout de sa carrière d'artiste, c'est parce que je le crois désormais impuissant à favoriser les progrès de l'art, c'est parce que la manière dont il formule sa doctrine est incompatible avec tout ce développement nouveau. Et il semble qu'il ait lui-même le sentiment de cette vérité, à le voir se déchaîner constamment contre toute réputation naissante, contre tout jeune talent qui s'élève, et entraver et barricader la voie des améliorations à force de vieille érudition et de fatras pédantesque. Encore une fois, voilà la raison pour laquelle j'ai attaqué M. Fétis. Du reste, il y a longtemps que je sais à quoi doit s'attendre quiconque à la témérité de controverser avec lui. Heureusement, le coup de fêrule du professeur n'est l'*ultima ratio* que dans la classe qu'il régente.

**LA QUOTIDIENNE, 4 janvier 1833, pp. 1-2.**

Journal Title:	LA QUOTIDIENNE
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	vendredi
Calendar Date:	4 JANVIER 1833
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	4
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	DEUXIÈME CONCERT DE M. HECTOR BERLIOZ.
Subtitle of Article:	None
Signature:	J. D'O.....
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	None