

Paul MAGNETTE

Les grandes étapes dans l'œuvre de
HECTOR BERLIOZ



I

La Symphonie Fantastique

(1829-1832)

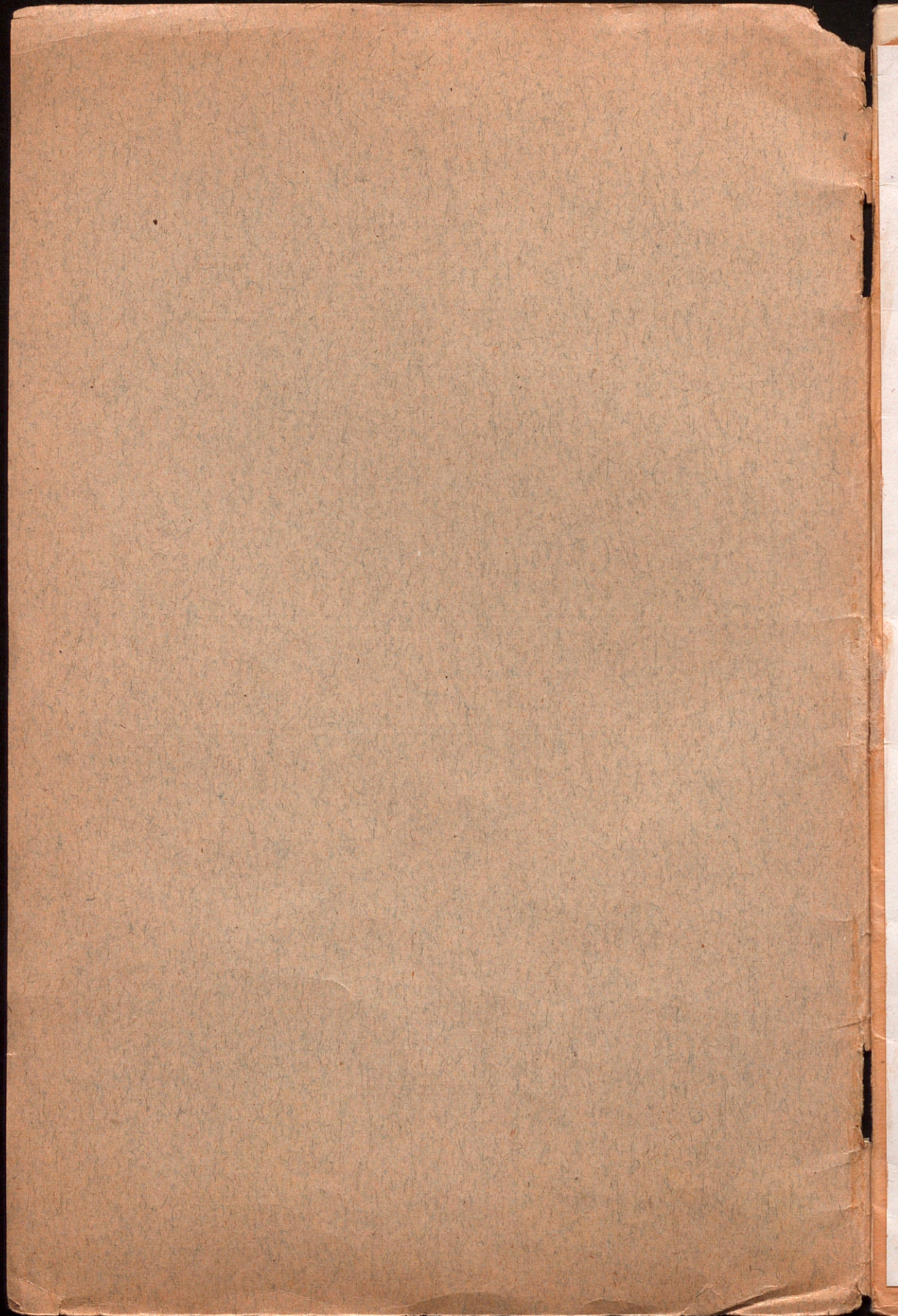
Illustrée d'un portrait de Berlioz en 1831

LIÈGE (BELGIQUE)
V^e LÉOP. MURAILLE. Éditeur
45, RUE DE L'UNIVERSITÉ, 45

1908

Prix : fr. 1,50

121





DU MÊME AUTEUR :

Les traducteurs du Faust de Goethe en musique (épuisé).

*
* * *

Sous presse :

Les grandes étapes dans l'œuvre de Hector Berlioz.

II. Le Requiem (1838).

*
* * *

En préparation :

Les grandes étapes dans l'œuvre de Hector Berlioz.

III. Benvenuto Cellini.

*
* * *

Histoire complète de la symphonie postbeethovienne (1825-1908.)

*
* * *

PAUL MAGNETTE

Les grandes étapes dans l'œuvre de
HECTOR BERLIOZ



I

La Symphonie Fantastique

(1829-1832)

Illustrée d'un portrait de Berlioz en 1831



LIÈGE (BELGIQUE)

V^o LÉOP. MURAILLE, Éditeur

45, RUE DE L'UNIVERSITÉ, 45

—
1908





LA SYMPHONIE

DE LA SOCIÉTÉ DE LA SYMPHONIE

DE LA SOCIÉTÉ DE LA SYMPHONIE



DE LA SOCIÉTÉ DE LA SYMPHONIE

DE LA SOCIÉTÉ DE LA SYMPHONIE

DE LA SOCIÉTÉ DE LA SYMPHONIE

DE LA SOCIÉTÉ DE LA SYMPHONIE

La Symphonie Fantastique⁽¹⁾

I. — Avant la Fantastique

La symphonie fantastique d'Hector Berlioz tient, dans l'histoire de la musique, une place exceptionnelle et prépondérante, nous dirons même capitale, car c'est l'œuvre la plus géniale, la plus puissante de spontanéité qu'ait produit le XIX^e siècle.

D'autres modifications profondes ont été apportées durant cette période, par Wagner, Liszt, l'école russe, etc., mais l'évènement le plus important et le plus décisif fut la composition et l'exécution de la **Symphonie Fantastique**.

Des wagnériens pointus — il en est encore — objecteront peut-être que l'évolution wagnérienne est plus importante que la berliozienne. En vérité, si l'influence du maître saxon fut lente, incessante et toujours croissante, elle trouvait la voie déjà frayée par Berlioz et s'affirmait graduellement dans les œuvres des adeptes mêmes de Wagner qui s'approprièrent peu à peu les formules du novateur ; la création berliozienne a révolutionné brusquement le monde musical, en coup de foudre, surgissant à un moment où la musique était à un tournant critique de son histoire, où l'on tâtonnait sans trouver de voie nouvelle. Elle a ouvert des horizons inconnus, immenses, que rien ne faisait prévoir. La Fantastique est le point de départ de toute notre musique moderne et à fait dire à juste titre que, si Berlioz n'avait pas existé, Wagner ne serait probablement pas né.

La Symphonie Fantastique est la première en date des grandes œuvres berlioziennes, si l'on excepte les « *Huit scènes de Faust* », que l'on traite à tort comme quantité négligeable, car elles sont la quintessence même de la *Damnation*. L'on s'exclame souvent à l'audition de certains fragments admirables de cette dernière œuvre et l'on oublie que certaines de ces pages géniales ont été écrites par Berlioz à l'âge de 26 ans !

(1) Dédicée à F. Liszt en 1846, sous op. 14. Liszt qui avait beaucoup admiré et soutenu l'œuvre en avait écrit la réduction pour piano.

Mais les *Scènes de Faust*, presque inconnues, ne pouvaient avoir d'influence sérieuse sur l'esprit musical du temps. Il fallait la Fantastique, par laquelle Berlioz s'affirme en une fois dans toute la plénitude de son génie novateur, créant une œuvre si originale, si forte, si hardie, que son apparition soudaine suscita dans tout le monde musical une émotion intense qui se trahit par des réprobations violentes et des admirations passionnées.

Comme l'a dit E. Hippeau ⁽¹⁾, « Berlioz, sans guide et ne pro-
» cédant que de lui-même, s'est élevé en une fois au rang du
» plus grand maître, Beethoven. Il n'en descendra plus! »

La Fantastique n'est, en réalité, que la résultante de toutes les émotions éprouvées par Berlioz pendant son séjour à Paris, avec rappel de souvenirs d'enfance.

En effet, dès 1825, commence pour lui cette suite ininterrompue d'initiations, tant littéraires que musicales qui devaient influencer sur sa vie entière. Berlioz était né romantique; il incarnait fidèlement l'homme atteint du mal du siècle. Durant toute sa jeunesse, il souffre du *vague des Passions* ⁽²⁾. Personne n'était autant que lui, à même de sentir profondément; les moindres émotions prenaient chez lui des proportions énormes; il passe fréquemment d'un extrême à l'autre; c'est une nature nerveuse à l'excès, prédisposée à l'agitation, aux passions violentes; le sentiment chez lui, éclate toujours dans toute son impétuosité; la joie est effrénée, le désespoir immense et se succédant sans transition aucune, en un instant. C'est de l'exaspération sentimentale et l'on a pu justement dire de lui que le style, c'est l'homme!

Berlioz, né dauphinois, était bien marqué du caractère dominant de cette population: une grande bravoure à laquelle se mêlait un peu de fanfaronnade, et cela contribuait à faire de lui, sinon un exalté, au moins un passionné, souffrant d'un mal inexplicable, quelque peu imaginaire, mais d'autant plus cruel qu'il était imprécis.

C'est dans cette disposition à un enthousiasme débordant, que Berlioz, qui pressentait les grandes choses qui allaient le secouer, reçut les coups de foudre révélateurs.

Tout jeune cependant, il avait pleuré en lisant son *divin Virgile*, et sa sensibilité extrême l'avait poussé à cet amour naïf qu'il éprouva à l'âge de 12 ans, pour son amie Estelle aux brodequins roses, amour qui devait perdurer jusqu'à ses derniers jours!

Berlioz, qui avait commencé ses études de médecine pour sa-

(1) E. Hippeau : Berlioz et son temps.

(2) Berlioz sent avec une douceur infinie, une profondeur de sentiment que nul musicien peut être, hormis Beethoven, n'a eue. (Ambros.)

tisfaire à la volonté paternelle, vint à Paris en 1821 et prit son inscription à la Faculté, le 16 novembre 1821. Mais il ne tarda pas à délaisser l'amphithéâtre pour la musique à laquelle il se vouait toujours davantage.

La situation musicale en France, à cette époque, était cependant lamentable. Le théâtre absorbait presque toute l'attention du public et la musique symphonique pure avait subi un arrêt complet dans son développement. Les seuls symphonistes de quelque valeur étaient Onslow, Reber, F. David, M. Farrenc. Aux concerts spirituels, outre leurs œuvres, on exécutait encore les symphonies de Mozart et Haydn, ainsi que des fragments de compositions dues à Berton, Chérubini, Viotti, etc.

Au théâtre, on interprétait des œuvres médiocres de Pleyel, Jadin, Régel, Cardon, Dominich, un peu de Mozart, rendu de façon déplorable. L'école italienne, au contraire, avait grand succès et on lisait fréquemment sur les programmes les noms de Paisiello, Pergolèse, Cimarosa, Paer, Mazzolini, Dalayrac, Salieri, etc. Les seules œuvres quelque peu remarquables étaient celles de Spontini, Lesueur, Mehul, Piccini, Hérold, Auber, Boïeldieu, Kreutzer et Rossini, ce dernier d'abord bafoué en 1821 par l'élite musicale française ⁽¹⁾ mais brillant bientôt dans toute sa gloire, après un revirement subit. Cet engouement pour Rossini devait d'ailleurs ouvrir une voie nouvelle aux compositeurs contemporains qui en profitèrent.

Hector Berlioz, seul, ne devait être nullement influencé par ces écoles d'art faux. Entré au Conservatoire le 26 août 1826, il suivit les cours de Reicha et de Lesueur ; son éducation à cet établissement fut d'ailleurs purement technique — encore qu'à cet égard incomplète — mais nullement artistique. Il s'était pris de passion pour l'étude des partitions de Glück et de Spontini, méprisant de plus en plus les productions contemporaines. Il ne faut pas se rapporter à sa lettre enthousiaste à Kreutzer en 1826, pour affirmer qu'il les admirait. Ce fut un « emballement » passager, tout comme celui qu'il éprouva pour Spontini et même pour Glück, bien que ce dernier, il est vrai, dût l'inspirer à la fin de sa vie, quand il écrivit « *les Troyens*. » D'autres idoles devaient lui être révélées et lui faire oublier partiellement les premières, réfutant victorieusement la pensée de Stendhal qui résumait l'opinion publique de cette époque : « Il n'y aura désormais de succès possible dans l'art musical, que pour le compositeur qui réunirait la simplicité à la nouveauté naïve des idées. »

Ce fut, en effet, en 1825 qu'eut lieu l'apparition du *Freischütz*,

(1) Cf. Lettre de Berton à « l'Abeille », le 4 août 1821.

de Weber à l'Odéon, et aussitôt Berlioz se lance à corps perdu dans l'étude de Weber. Puis, surgissent les émotions littéraires : Byron, Moore, Scott, Goethe, Hugo, Dumas, Hoffmann et Schiller. Ces divers auteurs suscitérent l'éclosion des premières œuvres berlioziennes : la *ballade du Pêcheur*, les *Francs-Juges*, les *huit scènes de Faust*, les *mélodies irlandaises*, etc.

Mais, les grands initiateurs qui décidèrent de l'avenir de Berlioz, furent Shakespeare et Beethoven.

En 1827, une troupe anglaise vint à Paris, révéler au public français les chefs-d'œuvre de la littérature anglaise et particulièrement, les drames de Shakespeare, jusqu'alors quasi inconnus en France. Parmi les acteurs de cette tournée se trouvait Miss Henriette Smithson qui tenait les premiers rôles ⁽¹⁾. Elle débuta le 11 septembre dans *Hamlet* avec un succès exceptionnel ; Berlioz qui assistait à ces représentations shakespeariennes en fut bouleversé ⁽²⁾ et, à son enthousiasme pour le grand dramaturge anglais se joignit bientôt une passion folle pour Miss Smithson qui incarnait admirablement les personnages qu'elle représentait. C'est cette passion délirante exaltée, qui fut le point de départ et la cause de la *Symphonie Fantastique* ; Berlioz, sitôt épris de l'actrice anglaise, ne vit plus que par elle ; il commence à éprouver fortement ce besoin de travailler, de devenir célèbre afin d'arriver jusqu'à elle. Mais, comment s'y prendre ? Berlioz n'avait ni plan arrêté, ni voie bien marquée. Shakespeare l'avait illuminé, lui avait suggéré la possibilité de faire de grandes choses, mais il lui manquait un élément essentiel dont Beethoven allait bientôt le doter : la connaissance de la puissance quasi illimitée de la musique instrumentale !

Cependant, avant de connaître Beethoven, Berlioz qui avait supporté héroïquement les privations, la misère même, les luttes avec sa famille, se sentit tout déprimé et tomba dans une tristesse profonde dès qu'il se fut aperçu de sa passion pour Miss Smithson. Il se plongea des journées entières dans la lecture de ses auteurs favoris, ce qui lui fait écrire à son ami Ferrand, le 16 septembre 1828 :

« Nous lisons *Hamlet* et *Faust* ensemble. Shakespeare et Goethe !
« les muets confidents de mes tourments, les explicateurs de ma
« vie. Venez, oh, venez ! ; personne ici ne comprend cette rage de
« génie. Le soleil les aveugle. On ne trouve celà que bizarre ! »

Et, entretemps, il composait, s'occupait déjà quelque peu de critique musicale, prenait part au concours de Rome. Mais, jamais le nom de Henriette Smithson ne s'effaçait de sa mémoire ; c'était

(1) C'est par suite de circonstances exceptionnelles qu'elle obtint d'ailleurs les premiers rôles

(2) Voir mémoires de H. B., vol. I, page 97-98.

chez lui, tour à tour, des alternatives d'espoir et de désespérance, de joie insensée et de morne tristesse.

Enfin, cette torpeur, cette inaction morale dans laquelle l'avait plongé son amour pour Henriette devait bientôt prendre fin devant l'idée toujours croissante qui surgissait dans son cerveau exalté de musicien; marcher à la renommée. Déjà, pour se faire connaître de Henriette, il avait donné un concert de ses œuvres le 26 mai 1828, concert dans lequel on exécutait les œuvres suivantes : Ouvertures de Waverley et des Francs-Juges; mélodie pastorale des Francs-Juges; marche religieuse des mages; resurrexit de sa messe de Saint-Roch; scènes de la Révolution grecque.

Le résultat artistique fut couronné de succès, mais l'actrice anglaise n'en eut pas connaissance.

La date du 9 mars 1828 est décisive dans la carrière d'Hector Berlioz; ce fut ce jour, en effet, que Habeneck dirigea le premier concert de la société des concerts du Conservatoire. On y donna, en première exécution publique à Paris, la 3^e symphonie de Beethoven; puis, aux concerts suivants, le concerto pour piano en ut mineur, celui pour violon, l'oratorio « Le Christ au Mont des Oliviers », la 5^e symphonie et Coriolan (1).

Ainsi, en cette année 1828, Berlioz avait appris à connaître quatre des plus grandes œuvres beethoviennes, et ces auditions le remplirent d'un enthousiasme qui perdura toute sa vie et qui se traduit dans les analyses remarquables et encore inégalées des 9 symphonies, qu'il publia plus tard (2).

Dès lors, Berlioz a trouvé sa voie, et il va marcher résolument de l'avant, prenant la musique où Beethoven l'a laissée, comme il le dit à Fétis. Ses désespoirs d'amour, au départ de Miss Smithson, en novembre 1828, ses joies à son retour, toutes ces émotions ne feront qu'attiser sa rage de travail. Il se sentait grand et fort, à présent; il avait évité la contagion rossinienne; il était personnel jusqu'aux moindres détails et ne subissait l'influence d'aucun maître. Rejeté du théâtre qui l'avait jusqu'alors tenté, il venait

(1) Voir « A travers chants, page 17 ».

(2) Romain Rolland dans un livre récent « Musiciens d'aujourd'hui » page 222, note que, dès 1807, les élèves du Conservatoire faisaient connaître aux Parisiens les symphonies de Beethoven; la 5^e en 1808, la 3^e en 1811.

A. Schindler, dans son livre « Beethoven in Paris » page 3 cite les paroles de Habeneck qui lui déclarait avoir essayé avec un petit orchestre, les deux premières symphonies. Méhul fut seul à les apprécier à cette époque.

En 1815, répétition de l'*Eroica*; on ne put arriver à la fin, tant l'orchestre riait.... En réalité, le public ne connut le nom de Beethoven qu'en 1828.

de trouver en Beethoven un révélateur géant des formidables ressources de la musique instrumentale.

Mais Berlioz était né trop génialement doué pour essayer de remplir une fois encore le moule dont Beethoven avait donné toute la mesure ; il voulait créer une œuvre nouvelle, une forme inconnue, et son imagination ardente travaillait sans relâche à la réalisation de ce rêve.

De toutes ces secousses violentes éprouvées par Berlioz depuis 1825, se succédant à de courts intervalles, l'une renforçant l'autre, devait résulter une grande œuvre, fruit d'un esprit altéré de liberté, d'espoirs infinis et de rêves sublimes !.

Le génie de Berlioz jaillissait de tous côtés et devait bientôt éclater dans toute sa puissance pour nous donner cette admirable Symphonie Fantastique qui est l'image musicale fidèle de l'âme romantique en 1830.



II. Le développement de la Symphonie Fantastique.

La Symphonie Fantastique que l'on croit généralement avoir été composée en l'espace de deux ou trois mois, de février à mai 1830, a accaparé, en réalité, le travail de Berlioz durant plus d'une année. Lorsqu'il conçut le projet de marcher à la renommée afin de se faire connaître de Miss Smithson, il n'avait pas encore d'idée bien nette du plan qu'il allait suivre pour réaliser ce haut dessin. Ce qu'il était décidé à écrire, cependant, était une symphonie. Mais, quel en serait le sujet ? Il avait précédemment songé à en écrire une sur Roméo et Juliette (1828), sous l'influence de Shakespaere. Puis il se souvient du Faust de Goëthe et écrit à son ami Ferrand, le 2 février 1829 :

« Écoutez-moi bien, Ferrand, si jamais je réussis, je sens, à n'en pouvoir douter, que je deviendrai un colosse en musique ; j'ai dans la tête depuis longtemps, une *symphonie descriptive de Faust* qui fermente ; quand je lui donnerai la liberté, je veux qu'elle épouvante le monde musical ! L'amour d'Ophélie a centuplé mes moyens ! ».

Il était alors en pleine période d'espérance ; son amour extravagant pour Miss Smithson était délirant. Puis, brusquement, le départ de son idole le plonge dans une navrance profonde. Mais il travaille cependant sans relâche et entretient Ferrand surtout des *Francs--Juges* et des *Scènes de Faust*. Plus que jamais, il est décidé à s'élever jusqu'à Miss Smithson par une œuvre grandiose ⁽¹⁾ ⁽²⁾.

Entretemps, il prend part au concours de Rome (cantate sur la mort de Cléopâtre), sans succès. Puis il donne un second concert de ses œuvres au Conservatoire, le 1^{er} novembre 1829, concert couronné d'un certain succès. Le 2 janvier 1830, il écrit à Ferrand : « Avez-vous lu les contes fantastiques d'Hoffmann ? C'est fort curieux ! » Cette lecture sera loin d'être sans influence sur le final de la Symphonie Fantastique.

Enfin, le 30 janvier, le plan de la Fantastique semble se dessiner plus nettement dans l'esprit de Berlioz ; il écrit cette lettre enthousiaste à sa sœur Nancy :

(1) Cf. Lettre du 3 juin 1829 : « Quand j'aurai écrit une composition instrumentale immense que je médite, je veux pourtant aller à Londres la faire exécuter ; que j'obtienne sous ses yeux un brillant succès ! »

(2) Berlioz a nié la phrase suivante qu'on lui prêtait, au sortir d'une représentation du théâtre anglais : « Cette femme, je l'épouserai, et j'écirai sur elle ma plus vaste symphonie ! »

(2) Mémoires I, page 146.

« Pour accomplir mon dessin, je prépare beaucoup de musique nouvelle : entre autres, une immense composition musicale d'un genre nouveau, au moyen de laquelle je tâcherai d'impressionner fortement mon auditoire. Malheureusement, c'est très considérable et je crains de ne pouvoir être prêt pour le 23 mai, jour de l'Ascension ; d'un autre côté, ce travail me fatigue excessivement ; quoique depuis longtemps j'aie le squelette de mon ouvrage dans la tête, il faut beaucoup de patience pour en lier les parties et bien ordonner le tout ⁽¹⁾. Ah ! ma sœur, tu ne peux te figurer le plaisir du compositeur écrivant librement, sous l'influence directe de sa seule volonté ! Quand j'ai tracé la première accolade de ma partition où sont rangés en bataille mes instruments de différents grades, quand je songe à ce champ d'accords que les préjugés scolastiques ont conservé vierge jusqu'à présent et que, depuis mon émancipation, je regarde comme mon domaine, je m'élançe avec une sorte de fureur pour y fourrager. J'adresse quelquefois la parole à mes soldats : Toi, grossier personnage, qui jusqu'à présent, n'a su dire que des sottises, viens ici que je t'apprenne à parler ; vous tous, gracieux follets musicaux que la routine avait relégué dans les cabinets poudreux des savants théoriciens, venez danser devant moi et montrez que vous êtes bons à quelque chose de mieux qu'à des expériences d'acoustique ; et surtout, dis-je à mon armée, qu'on oublie les chansons de corps de garde et les habitudes de caserne..... »

Ainsi donc, il y avait une année entière qu'Hector élaborait dans son cerveau les lignes définitives de sa grande symphonie.

Enfin, le 6 février 1830, il écrit à Ferrand :

« J'étais sur le point de commencer ma grande symphonie (Episode de la vie d'un artiste), où le développement de mon infernale passion doit être peint ; je l'ai toute dans la tête, mais je ne puis rien écrire.... Attendons ! »

— Voici donc le plan de l'œuvre définitivement arrêté.

Il se met au travail sans hésiter et pendant deux mois, tout en composant, passe tour à tour par des alternatives d'espoirs fous et d'infini découragement.

Il travaille pour ainsi dire nuit et jour ⁽²⁾, et cette période

(1) Berlioz avait l'habitude d'écrire chaque morceau séparément pour les souder ensuite avec une habileté remarquable. Cela explique pourquoi, chez lui, chaque fragment d'œuvre est, par lui-même, si complet et si homogène.

(2) Il dit lui-même : « Ainsi, sous les influences combinées des souvenirs, de la poésie et de la musique, j'atteignais le plus incroyable degré d'exaltation. »

est peut-être la plus agitée de toute la vie du musicien; le travail primait tout, et il en oubliait les lamentations. Mais, après ces périodes de grande activité, le mal renaissait plus aigu que jamais.

C'est vers cette époque qu'il écrit à Hiller ⁽¹⁾ la lettre suivante dans laquelle il a exprimé plus douloureusement que jamais ses souffrances dont il se rendait bien compte, disant lui-même :

« Comme je suis bizarrement organisé ! »

Malgré la longueur de cette lettre, nous la donnons ici en entier, afin de montrer l'état d'exaspération et d'exaltation qui enivrait Berlioz pendant qu'il écrivait sa grande œuvre.

Mon cher Ferdinand,

« Il faut que je vous écrive encore ce soir ; cette lettre ne
« sera peut-être pas plus heureuse que les autres — mais n'importe.
« Pourriez-vous me dire ce que c'est que cette puissance d'émotion,
« cette faculté de souffrir qui me tue. Demandez à votre ange, à
« ce séraphin qui vous a ouvert la porte des cieux ! Ne gémissons
« pas !... mon feu s'éteint, attendez un instant.... O mon ami,
« savez-vous ?.... J'ai brûlé, pour l'allumer, le manuscrit de mon
« élégie en prose !..., des larmes toujours, des larmes sympathiques ;
« je vois Ophélie en verser, j'entends sa voie tragique, les rayons
« de ses yeux sublimes me consomment. O mon ami, je suis bien
« malheureux, c'est inexprimable.

« J'ai demeuré bien du temps à sécher l'eau qui tombe de
« mes yeux En attendant, je crois voir Beethoven qui me re-
« garde sévèrement, Spontini guéri de mes maux qui me considère
« d'un air de pitié, plein d'indulgence et Weber qui semble me
« parler à l'oreille comme un esprit familier habitant une région
« bienheureuse où il m'attend pour me consoler.

Tout ceci est fou.... Complètement fou pour un joueur de
« dominos du café de la Régence ou un membre de l'Institut....
« Non, je veux vivre..., encore... ! la musique est un art céleste,
« rien n'est au-dessus que le véritable amour. L'un me rendra
« peut-être aussi malheureux que l'autre, mais au moins j'aurai
« vécu... de souffrance il est vrai, de rage, de cris et de pleurs,

(1) Ferdinand Hiller, alors en séjour à Paris, fut à la fois le confident et bientôt le rival amoureux de Berlioz dans le roman *Berlioz-Moke*. Ce fut sur ses conseils que Berlioz remania la scène aux champs de la symphonie fantastique.

« mais j'aurai... rien... Mon cher Ferdinand ! J'ai trouvé en vous
« tous les symptômes de la véritable amitié, celle que j'ai pour
« vous est aussi très vraie ; mais je crains bien qu'elle ne vous
« donne jamais ce bonheur calme qu'on trouve loin des volcans...,
« hors de moi, tout à fait impossible de dire quelque chose de...
« raisonnable... Il y a aujourd'hui un an que je LA vis pour la
« dernière fois... Oh ! malheureuse ! que je t'aimais ! J'écris en fré-
« missant que je t'aime !,...

S'il y a un nouveau monde nous retrouverons-nous !...

« Verrai-je jamais Shakespeare ?

« Pourra-t-elle me connaître ?

« Comprendra-t-elle la poésie de mon amour ?...

« O Juliette, Ophelia, Belvidera, Jeanne Shore, noms que l'enfer
« répète sans cesse.....

« Au fait !

« Je suis un homme très malheureux, un être presque isolé
« dans le monde, un animal accablé d'une imagination qu'il ne
« peut porter, dévoré d'un amour sans bornes qui n'est payé que
« par l'indifférence et le mépris ; Oui ! mais j'ai connu certains génies
« musicaux, j'ai ri à la lueur de leurs éclairs et je grince des
« dents seulement de souvenir.

« Oh ! sublimes ! sublimes ! exterminiez-moi, appelez-moi sur vos
« nuages dorés que je sois délivré !...

La Raison.

« Sois tranquille, imbécile, dans peu d'années il ne sera pas plus
« question de tes souffrances de que ce que tu appelles le génie de
« Beethoven, la sensibilité passionnée de ce Spontini, l'imagination
« rêveuse de Weber, la puissance colossale de Shakespaere !.....

Va, va, Henriette Smithson

et Hector Berlioz

« seront réunis dans l'oubli de la tombe, ce qui n'empêchera pas
« d'autres malheureux de souffrir et de mourir !... »

Puis, brusquement, l'amour insensé de Berlioz pour Miss Smithson
se change en indifférence, pour ne pas dire en haine, quoiqu'il
n'en veuille pas convenir ; à la mi-avril 1830, il a écrit toute sa
symphonie, mais celle-ci qui devait être la glorification de l'artiste
anglaise, l'inspiratrice de l'œuvre, en devient, au contraire, l'ex-
pression du mépris qu'elle suscite à Berlioz. C'est une courtisane
et je ne l'aime plus, écrit Berlioz à Ferrand, dans la lettre suivante :

Paris, 16 avril 1830.

Mon cher ami,

« J'ai demeuré bien longtemps sans vous écrire, mais j'ai aussi
» vainement attendu la lettre que vous deviez m'adresser par Auguste
» à son passage à Paris; depuis ma dernière, j'ai essuyé de terribles
» rafales, mon vaisseau a craqué horriblement, mais s'est enfin relevé;
» il vogue à présent passablement. D'affreuses vérités, découvertes
» à n'en pouvoir douter, m'ont mis en train de guérison; et je
» crois qu'elle sera aussi complète que ma nature tenace peut le
» comporter. Je viens de sanctionner ma résolution par un ouvrage
» qui me satisfait complètement et dont voici le sujet, qui sera exposé
» dans un programme et distribué dans la salle le jour du concert.

Épisode de la vie d'un artiste (grande symphonie fantastique en cinq parties.

Premier morceau : double, composé d'un court adagio, suivi immédiatement d'un allegro développé (vague des passions, rêveries sans but; passion délirante avec tous ses accès de tendresse, jalousie, fureur, craintes, etc.)

Deuxième morceau : *Scène aux champs* (adagio, pensées d'amour et espérances troublées par de noirs pressentiments.)

Troisième morceau : *Un Bal* (musique brillante et entraînante).

Quatrième morceau : *Marche au supplice* (musique farouche, pompeuse).

Cinquième morceau : *Songe d'une nuit du Sabbat*.

« A présent, mon ami, voici comment j'ai tissé mon roman,
» ou plutôt mon histoire, dont il ne vous est pas difficile de recon-
» naître le héros.

» Je suppose qu'un artiste, doué d'une imagination vive, se trouvant
» dans cet état de l'âme que Chateaubriand a si admirablement
» peint dans *René*, voit pour la première fois une femme qui réa-
» lise l'idéal de beauté et de charmes que son cœur appelle depuis
» longtemps, et en devient éperdument épris. Par une singulière
» bizarrerie, l'image de celle qu'il aime ne se présente jamais à son
» esprit que accompagnée d'une pensée musicale dans laquelle il
» trouve un caractère de grâce et de noblesse semblable à celui
» qu'il prête à l'objet aimé. Cette double idée fixe le poursuit sans
» cesse. Telle est la raison de l'apparition constante, dans tous les

« morceaux de la symphonie, de la mélodie principale du premier allegro (n° 1),

Après mille agitations, il conçoit quelques espérances, il se croit aimé. Se trouvant un jour à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un ranz des vaches; ce duo pastoral le plonge dans une rêverie délicieuse (n° 2). La mélodie reparait un instant au milieu des motifs de l'adagio.

Il assiste à un bal; le tumulte de la fête ne peut le distraire; son idée fixe vient encore le troubler, et la mélodie chérie fait battre son cœur pendant une valse brillante (n° 3).

Dans un accès de désespoir, il s'empoisonne avec de l'opium; mais, au lieu de le tuer, le narcotique lui donne une horrible vision, pendant laquelle il croit avoir tué celle qu'il aime, être condamné à mort et assister à sa propre exécution.

Marche au supplice, cortège immense de bourreaux, de soldats, de peuple. A la fin, la *mélodie* reparait encore, comme une dernière pensée d'amour, interrompue par le coup fatal (n° 4).

Il se voit ensuite entouré d'une foule dégoûtante de sorciers, de diables, réunis pour fêter la nuit du sabbat. Ils appellent au loin. Enfin arrive la *mélodie* qui n'a encore paru que gracieuse, mais qu'alors est devenue un air de guinguette trivial, ignoble; c'est l'objet aimé qui vient au sabbat, pour assister au convoi funèbre de sa victime. Elle n'est plus qu'une courtisane digne de figurer dans de telles orgies. Alors commence la cérémonie. Les cloches sonnent, tout l'élément infernal se prosterne, un chœur chante la prose des morts, le plain-chant (*Dies Irae*), deux autres chœurs le répètent en le parodiant d'une manière burlesque; puis enfin la ronde du sabbat tourbillonne et, dans son plus violent éclat, elle se mêle avec le *Dies Irae* et la vision finit (n° 5).

« Voilà, mon cher, le plan exécuté de cette immense symphonie. Je viens d'en écrire la dernière note. Si je puis être prêt pour la Pentecôte, 30 mai, je donnerai un concert aux Nouveautés, avec un orchestre de deux cents vingt musiciens. J'ai peur de ne pas avoir la copie des parties.

« A présent, je suis un stupide; l'effroyable effort de la pensée qui a produit mon ouvrage a fatigué mon imagination, et je voudrais pouvoir dormir et me reposer continuellement. Mais, si le cerveau sommeille, le cœur veille, et je sens bien vivement que vous me manquez. O mon ami, ne vous reverrai-je donc pas ? »

Voici donc la symphonie fantastique inspirée par deux sentiments également violents : un amour effréné et un mépris sou-

verain pour Henriette Smithson. L'œuvre allait bientôt prendre une troisième signification ; l'apothéose d'une nouvelle passion de Berlioz : Mlle Camille Moke, pianiste distinguée qu'il fut même sur le point d'épouser. Mais cet amour nouveau n'était réellement qu'un dérivatif à sa passion pour l'artiste anglaise, passion qui continuait à l'état latent et devait le reprendre plus violemment que jamais pour donner la version définitive de la Fantastique.

Avant de parler à son confident Ferrand, de Camille Moke, Berlioz lui écrit le 13 mai 1830 :

« Je pense que vous aurez été satisfait du plan de ma symphonie fantastique que je vous ai envoyé dans ma lettre. La vengeance n'est pas trop forte. D'ailleurs, ce n'est pas dans cet esprit que j'ai écrit le *Songe d'une Nuit de Sabbat*. Je ne veux pas me venger. Je la plains et la méprise. C'est une femme ordinaire, douée d'un génie instinctif pour exprimer les déchirements de l'âme humaine qu'elle n'a jamais ressentis, et incapable de concevoir un sentiment immense et noble comme celui dont je l'honorais. »

Et il appelle Ferrand pour l'inviter à venir assister à cette scène de vengeance — car c'en est une, quoi qu'il écrive — à laquelle il veut livrer Henriette pour la punir de son indifférence.

« Il n'y a que vous qui ne viendrez pas. Mon père même voulait venir, il me l'écrivait avant-hier. Oh ! mais la symphonie !... J'espère que la malheureuse y sera ce soir ; du moins, bien des gens conspirent à Feydau pour l'y faire venir. Je ne crois pas, cependant : il est impossible que, en lisant le programme de mon drame instrumental (1) elle ne se reconnaisse pas et, dès lors, elle se gardera bien de paraître. Enfin, Dieu sait tout ce qu'on va dire, tant de gens savent mon histoire ! »

Pendant cette période, Berlioz réconcilié avec sa famille, la tient au courant de ses travaux. Il écrit à son père, le 10 mai 1830 :

« L'orchestre va être obligé de se frayer une route à travers une forêt vierge. Outre qu'il y a beaucoup de choses nouvelles pour eux, la plus grande difficulté est celle de l'expression.

Et le 28 mai encore :

« Je vous envoie le *Figaro* de vendredi qui a déjà annoncé le concert et inséré le programme de ma symphonie, tel qu'il sera

(1) Voir article du *Figaro*, le 30 mai 1830.

« distribué dans la salle, le jour de l'exécution. Cela fait un bruit
« incroyable, tout le monde achète ou vole le *Figaro* dans les cafés.
« Nous avons déjà fait deux répétitions, très mauvaises, mais cela
« aurait fini par aller passablement au bout de 5 ou 6 autres séances.
« Je ne me suis pas du tout trompé en écrivant. Tout est comme je
« l'avais pensé, seulement la *Marche au Supplice* est toutefois plus
« effrayante que je ne m'y attendais. »

En effet, le *Figaro* du 30 mai 1830 publiait un long article sur l'œuvre promise, article d'un grand intérêt qui, comme l'écrit Berlioz, eut un grand retentissement.

Nous le reproduisons dans toute sa longueur.

GRAND CONCERT

*Donné au Théâtre des Nouveautés, le
Dimanche 30 mai, jour de la Pentecôte.*

Épisode de la Vie d'un Artiste

*Symphonie fantastique en cinq
parties*

PAR

M. Hector Berlioz.

Il arrive souvent qu'un compositeur se mette devant un piano, tourmente les touches du clavier, frappe des accords, jette des croches sur des portées, sans avoir entrevu, pendant toute la durée de son travail, la moindre lueur de ce qu'on appelle en terme d'art, une idée.

Plus souvent encore, n'arrive-t-il pas qu'il rassemble, à grand renfort d'invitation et d'affiches, des amis, des amateurs de musique, un orchestre ; qu'il fasse exécuter son griffonnage à triple carillon et que son auditoire trouve tout cela une idée, ou se méprenne sur la valeur et la portée de cette idée, si toutefois le musicien en a saisi une. ⁽¹⁾

M. Hector Berlioz, jeune compositeur, à l'imagination originale, veut jouer un jeu plus franc ; il ne veut pas compter sur les chances d'une interprétation.

C'est lui-même qui analyse ses inspirations. La symphonie dont il a composé le programme n'a pas encore été exécutée en public. Quel effet va-t-elle produire ?

On peut tout au plus le deviner à l'avance ; mais le programme des différentes parties que la composition est déjà un acte de franchise et de bizarrerie qui doit vivement frapper.

M. Berlioz a d'ailleurs rassemblé un grand appareil de forces pour donner à sa tentative de belles chances de succès. L'orchestre des Nouveautés, dont la réputation s'est faite et consolidée en si peu de temps, renforcé de l'élite des exécutants du Conservatoire, est chargé de l'exécution de la *Symphonie Fantastique*.

Tous ces Messieurs, dont le nombre s'élèvera à cent, seront disposés sur la scène et dirigés par M. Bloc. On doit attendre un immense effet de ce concours d'artistes qui se sont signalés avec tant d'éclat dans les concerts du Conservatoire et qui ont donné à leur orchestre la réputation de premier orchestre exécutant de l'Europe.

Programme

Le compositeur a pour but de développer dans ce qu'elles ont de musical, différentes situations de la vie d'un artiste. Le plan du drame instrumental (2) privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance. Le programme suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un opéra, servant à amener des morceaux de musique dont il motive le caractère et l'expression.

(1) *La Revue Musicale* reproduit ce programme dans son n° du 27 novembre.

(2) Remarquons cette appellation caractéristique de la *Symphonie Fantastique* ; elle est significative pour l'époque.

Rêveries. — Existence passionnée.

Première partie

L'auteur suppose qu'un jeune musicien, affecté de cette maladie morale qu'un écrivain célèbre appelle le vague des passions, voit pour la première fois une femme qui réunit tous les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination et en devient éperdument amoureux. Par une singulière bizarrerie, l'image chérie ne se représente jamais à l'esprit de l'artiste que liée à une **pensée musicale** dans laquelle il trouve un certain caractère passionné, mais noble et timide comme celui qu'il prête à l'objet aimé.

Ce reflet mélancolique avec son modèle le poursuivent sans cesse dans une double **idée fixe**. Telle est la raison de l'apparition constante, dans tous les morceaux de la symphonie de la mélodie qui commence le premier **allegro**. Le passage de cet état de rêverie mélancolique interrompue par quelques accès de joie sans sujet, à celui d'une passion délirante, avec ses mouvements de fureur, de jalousie, ses retours de tendresse, ses larmes, ses consolations religieuses, est le sujet du premier morceau.

Un Bal

Deuxième partie

L'artiste est placé dans les circonstances les plus diverses, au milieu du tumulte d'une fête dans la paisible contemplation des beautés de la nature ; mais partout, à la ville, aux champs, l'image chérie vient se présenter à lui et jeter le trouble dans son âme.

Scène aux champs

Troisième partie

Se trouvant un soir à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un ranz des vaches ; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espérance qu'il a conçus peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé et à donner à ses idées une couleur plus riante. Il réfléchit sur son isolement ; il espère n'être bientôt plus seul... Mais, si elle le trom-

paît !... Ce mélange d'espoir et de crainte, ces idées de bonheur troubles par quelques noirs pressentiments forment le sujet de l'adagio.

Marche du Supplice

Quatrième partie

Ayant acquis la certitude que, non seulement celle qu'il adore ne répond pas à son amour, mais qu'elle est incapable de le comprendre, et que, de plus, elle en est indigne (A), l'artiste s'empoisonne avec de l'opium. La dose de narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un sommeil accompagné des plus horribles visions. Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné, conduit au supplice et qu'il assiste à sa **propre exécution**. Le cortège s'avance aux sons d'une marche bruyante, tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus bruyants.

A la fin de la marche, les quatre premières mesures de l'**idée fixe** reparaissent comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

Songe d'une Nuit de Sabbat

Cinquième partie

Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toutes espèces réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains, auxquels d'autres cris semblent répondre. La mélodie aimée reparait encore, mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité ; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque ; c'est elle qui vient au sabbat... rugissement de joie à son arrivée... elle se mêle à l'orgie diabolique... cérémonie funèbre, parodie burlesque du Dies Irae, ronde du sabbat, ronde du sabbat et Dies Irae ensemble.

Ce concert dans lequel on entendra M. Haitzinger et M^{me} Devrient, sera terminé par l'ouverture des Francs-Juges de M. Berlioz.

Il aura lieu dimanche prochain 30 mai à huit heures et demie du soir, au théâtre des Nouveautés.

Le concert projeté, ainsi qu'en témoigne la lettre du 28 mai, ne put être donné et Berlioz, dans ses mémoires, nous donne une description très vivante des difficultés qui surgirent à ce sujet :

(1) Voir le programme de décembre 1830. Cette phrase insultante pour Miss Smithson est supprimée.

Le théâtre des Nouveautés s'étant mis, depuis quelque temps, à jouer des opéras-comiques, avait un assez bon orchestre dirigé par Bloc. Celui-ci m'engagea à proposer ma nouvelle œuvre aux directeurs de ce théâtre et à organiser avec eux un concert pour la faire entendre. Ils y consentirent, séduits seulement par l'étrangeté du programme de la symphonie, qui leur parut devoir exciter la curiosité de la foule. Mais, voulant obtenir une exécution grandiose, j'invitai au dehors plus de quatre-vingts artistes qui, réunis à ceux de l'orchestre de Bloc, formaient un total de cent trente musiciens. Il n'y avait rien de préparé pour disposer convenablement une pareille masse instrumentale ; ni la décoration instrumentale, ni les gradins, ni même les pupitres. Avec ce sang-froid des gens qui ne savent pas en quoi consistent les difficultés, les directeurs répondaient à toutes mes demandes à ce sujet : —

« Soyez tranquille, on arrangera cela, nous avons un machiniste intelligent » Mais quand le jour de la répétition arriva, quand mes cent trente musiciens voulurent se ranger sur la scène, on ne sut où les mettre. J'eus recours à l'emplacement du petit orchestre d'en bas. Ce fut à peine si les violons seulement purent s'y caser. Un tumulte à rendre fou un auteur même plus calme que moi, éclata sur le théâtre.

On demandait des pupitres, les charpentiers continuaient à confectionner précipitamment quelque chose qui pût en tenir lieu ; le machiniste jurait en cherchant ses fermes et ses portants ; on criait ici pour des chaises, là pour des instruments, là pour des bougies ; il manquait des cordes aux contrebasses ; il n'y avait point de place pour les timbales, etc., etc. Le garçon d'orchestre ne savait auquel entendre ; Bloc et moi, nous nous mettions en quatre, en seize, en trente-deux ; vains efforts ! l'ordre ne put naître, et ce fut une véritable déroute, un passage de la Bérésina de musiciens.

Bloc voulut néanmoins, au milieu de ce chaos, essayer deux morceaux « pour donner aux directeurs, disait-il, une idée de la symphonie ». Nous répétâmes comme nous pûmes, avec cet orchestre en désarroi, le *Bal* et la *Marche au supplice*. Ce dernier morceau excita parmi les exécutants des clameurs et des applaudissements frénétiques.

Néanmoins, le concert n'eut pas lieu. Les directeurs épouvantés par un tel remue-ménage, reculèrent devant l'entreprise. *Il y avait à faire des préparatifs trop considérables et trop longs ; ils ne savaient pas qu'il fallût tant de choses pour une symphonie.*

Et tout mon plan fut renversé, faute de pupitres et de quelques planches... »

*
* *

Berlioz remet à l'hiver prochain l'exécution de la Fantastique et se livre tout à son amour pour Camille Moke. Il prend part au concours de Rome, dont le succès doit lui faire obtenir la main de « son Ariel, sa ravissante sylphide » comme il appelle Camille. Cette fois, sa Cantate « Sardanapale » lui vaut le 1^{er} grand prix et il écrit à Ferrand une lettre toute d'enthousiasme pour lui annoncer son succès. (23 août 1830). Il lui dit aussi : « le 14 novembre, je donnerai mon immense concert pour faire entendre la Symphonie Fantastique dont je vous ai envoyé le programme. » Les derniers mots de cette lettre sont encore une injure à l'égard de Miss Smithson : « Cette malheureuse *fille* Smithson est toujours ici. Je ne l'ai jamais vue depuis son retour. »

Berlioz, après le concours de Rome, se remet au travail et écrit la Fantaisie sur la Tempête qu'il introduira plus tard dans Léo. Il écrit de nouveau librement, car il avoue avoir composé Sardanapale dans le goût du jury pour remporter enfin le prix. Il le dit dans une lettre adressée à A. Adam (25 octobre 1830):

« Si le désir d'entendre ma scène vous fait souhaiter d'assister à la séance, je ne puis m'empêcher de vous prévenir, Monsieur, que c'est un ouvrage fort médiocre qui ne représente pas du tout ma pensée musicale intime; il y a fort peu de choses que j'aime; cette partition n'est pas au niveau actuel de la musique; elle est pleine de lieux communs, d'instrumentation triviale que j'ai été forcé d'écrire pour avoir le prix. Si vous êtes assez bon pour vous intéresser à mes compositions, je vous engage plutôt à venir à l'Opéra dimanche 7 novembre, on y doit exécuter une ouverture pour chœurs, orchestre, harmonica et 2 pianos à quatre mains, que j'ai composée pour le drame de la *Tempête* de Shakespeare; j'ai lieu de croire que ce sera bien exécuté; au moins là, je parlerai ma langue, je n'aurai pas de baillon ».

Pour le 5 décembre enfin, Berlioz annonce son grand concert, dans lequel on doit exécuter les *Francs Juges*, des mélodies, la scène de *Sardanapale* et la Fantastique.

Voici le texte du programme officiellement distribué :

Episode
de la Vie d'un Artiste.

Symphonie fantastique en cinq Parties

par

Hector Berlioz

==

Exécutée pour la première fois le 5 Décembre 1830 au Conservatoire de Musique de Paris.

Programme.

Le compositeur a eu pour but de développer dans ce qu'elles ont de musical, différentes situations de la vie d'un ar-

tiste. Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance. Le programme suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un Opéra, servant à amener des morceaux de musique, dont il motive le caractère et l'expression.

Réveries. — Passions.

Première Partie.

L'auteur suppose qu'un jeune musicien, affecté de cette maladie morale qu'un écrivain célèbre appelle le vague des passions, voit pour la première fois une femme qui réunit tous les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination, et en devient éperdument épris. Par une singulière bizarrerie l'image chérie ne se représente jamais à l'esprit de l'Artiste que liée à une pensée musicale, dans laquelle il trouve un certain caractère passionné, mais noble et timide comme celui qu'il prête à l'objet aimé.

Ce reflet mélancolique avec son modèle le poursuivent sans cesse comme une double idée fixe. Telle est la raison de l'apparition constante, dans tous les morceaux de la symphonie, de la mélodie qui commence le premier allegro. Le passage de cet état de rêverie mélancolique, interrompu par quelques accès de joie sans sujet, à celui d'une passion délirante, avec ses mouvements de jureur, de jalousie, ses retours de tendresse, ses larmes, ses consolations religieuses, est le sujet du premier morceau.

Un Bal.

Deuxième Partie.

L'artiste est placé dans les circonstances de la vie les plus diverses, au milieu du tumulte d'une fête, dans la paisible contemplation des beautés de la nature ; mais partout, à la ville, aux champs, l'image chérie vient se présenter à lui et jeter le trouble dans son âme.

Scène aux Champs.

Troisième Partie.

Se trouvant un soir à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un ranz de vaches ; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent,

quelques motifs d'espérance qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, et à donner à ses idées une couleur plus riante. Il réfléchit sur son isolement ; il espère n'être bientôt plus seul. — Mais si elle le trompait ! — Ce mélange d'espoir et de crainte, ces idées de bonheur troublées par quelques noirs pressentiments, forment le sujet de l'adagio. A la fin l'un des pâtres reprend le ranz de vaches ; l'autre ne répond plus. — Bruit éloigné de tonnerre — Solitude — Silence.

Marche de Supplice.

Quatrième Partie.

Ayant acquis la certitude que son amour est méconnu, l'artiste s'empoisonne avec de l'opium. La dose de narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un sommeil accompagné des plus horribles visions. Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné, conduit au supplice, et qu'il assiste à sa propre exécution. Le cortège s'avance aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède, sans transition aux éclats les plus bruyants. A la fin de la marche les quatre premières mesures de l'idée fixe reparaissent comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

Songe d'une Nuit du Sabbat.

Cinquième Partie.

Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce, réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains, auxquelles d'autres cris semblent répondre. La mélodie aimée reparait encore, mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité ; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque : c'est elle qui vient au sabbat — rugissement de joie à son arrivée — elle se mêle à l'orgie diabolique — glas funèbre, parodie burlesque du Dies irae, ronde du sabbat. La ronde du sabbat et le Dies irae ensemble.

Le 19 novembre 1830, le compositeur écrit une lettre enflammée à Ferrand :

« Venez, venez, ce sera terrible ! Habeneck conduira le géant « orchestre. Je compte sur vous. Venez, venez !

« Le 5 décembre... un dimanche.... orchestre de cent dix

« musiciens..... Franes-Juges.... Incendie..... Symphonie Fantastique.... Venez, venez ! »

Et, le 5 décembre 1830 eut lieu la première exécution de la Symphonie Fantastique, exécution qui souleva un enthousiasme débordant comme en témoignent la plupart des journaux et les lettres de Berlioz.

Le lendemain même, il écrit à son père :

« Je n'ai le temps de vous écrire que six lignes ; mon concert a eu lieu avec un succès extraordinaire :

« La Symphonie Fantastique a été accueillie avec des cris, des trépignements ; le public a redemandé la *Marche au Supplice* ; mais comme il était très tard, et que le *Songe d'une Nuit de Sabbat* est un long morceau, Habeneck n'a pas voulu recommencer ; on a fait observer que ce serait trop long et on n'a pas insisté. Camille et sa mère y étaient ; elles mourraient de peur de ce que Madame Moke appelait mon extravagant programme ; elles ont été cons ternées d'émotion ; Camille me disait hier soir : « non, jamais je n'aurais supposé qu'un orchestre pût faire entendre de pareils effets. Oh ! comme je déteste ma musique de piano à présent ; comme c'est pauvre et mesquin ! » — Madame Moke était dans un transport incroyable. Pixis, Spontini, Meyerbeer, Fétis ont applaudi comme des furieux et Spontini s'est écrié en entendant ma *Marche au Supplice* : « Il n'y a jamais eu qu'un homme capable de faire un pareil morceau, c'est Beethoven ! ; c'est prodigieux ! »

« Pixis m'a embrassé, et plus de cinquante autres. C'était une fureur. Liszt, le célèbre pianiste, m'a pour ainsi dire emmené de force dîner chez lui en m'accablant de tout ce que l'enthousiasme a de plus énergique. Ce pauvre M. Lesueur était encore malade, il n'a pu y venir, mais ces dames y étaient ; elles sont ravies.

« On me tourmente pour redonner dimanche prochain un second concert avec encore l'ouverture et la symphonie. Je vais voir si Chérubini veut me prêter encore la salle, si madame Malibran veut chanter, si Bériot veut jouer un solo de violon et je conduirai moi-même l'orchestre. »

A Ferrand, il écrit le surlendemain, quelques mots :

« Cette fois, il faut absolument que vous veniez ! : j'ai eu un succès fou ! La Symphonie Fantastique a été accueillie avec cris et trépignements ; on a redemandé la *Marche au Supplice* ; le *Sabbat* a tout abimé d'effets sataniques. On m'a tant engagé à le faire que je redonne le concert le 25 de ce mois, le lendemain de la Noël. Ainsi, vous y serez, n'est-ce pas ? Je vous attends. Adieu, je suis tout bouleversé ». —

La critique, en général, fut très élogieuse, le *Figaro* surtout qui avait déjà encouragé Berlioz lors de ses premiers concerts.

Contrairement aux espérances de Berlioz, le 2^e concert ne put avoir lieu et le règlement du concours de Rome l'obligeait à partir pour l'Italie. Il remet à plus tard la prochaine exécution de la Symphonie Fantastique et écrit à Ferrand le 12 décembre 1830 :

« Je ne puis donner mon second concert ; plusieurs raisons « s'y opposent. Je partirai de Paris au commencement de janvier. « Mon mariage est arrêté pour l'époque de Pâques 1832 (1), à la « condition que je ne perdrai pas ma pension et que j'irai en Italie « pendant un an. C'est ma musique qui a arraché le consentement « de la mère de Camille ! Oh ! ma chère symphonie, c'est donc à « elle que je la devrai ! »

Et, après des adieux touchants et des promesses réciproques, Berlioz quitte Paris et sa fiancée pour se rendre à Rome en passant par la côte St-André, emportant avec lui sa chère symphonie dont le succès avait réalisé tous ses rêves !

A peine à Rome de cinq à six semaines (2), n'ayant plus de nouvelles de Camille Moke il reprend la route de France et, arrivé à Florence, reçoit enfin une lettre de la famille Moke, lettre par laquelle Madame Moke lui annonçait la rupture de ses fiançailles avec sa fille et le mariage de celle-ci avec Pleyel !

Feux et tonnerre ! Un désespoir immense saisit Berlioz qui court se jeter à la mer à Gênes ; heureusement, on parvient à le sauver et, après diverses péripéties tragi-comiques, il se décide à revenir à Rome (3). Mais, dès ce moment, son amour pour Camille Moke est tombé tout d'un coup. Il était sincère cependant, dans son désespoir, et voulait en finir avec l'existence, car, lors de son séjour à Florence, avant la réception de la lettre de Madame Moke, il travaille à la Fantastique, réinstrumente le *Bal*, ajoute la coda et, après avoir reçu la lettre, écrit en tête de la partition :

« Je n'ai pas le temps de finir ; s'il prend la fantaisie à la société « des Concerts de Paris d'exécuter ce morceau en l'absence de « l'auteur, je prie M. Habeneck de doubler à l'octave basse, avec « les clarinettes et les cors, le passage des flûtes placé sur la der- « nière rentrée du thème, et d'écrire à plein orchestre les accords « qui suivent ; cela suffira pour la conclusion ».

(1) Le succès triomphal du concert du 5 décembre avait décidé le mariage de Berlioz avec Camille Moke.

(2) Pour les détails sur le voyage de Berlioz en Italie, voir ses mémoires, Boschot, Predhomme, etc.

(3) Voir sa correspondance.

Puis il met sous enveloppe sa partition adressée à Habeneck, M. Boschot, auteur du remarquable ouvrage sur Hector Berlioz ⁽¹⁾, signale le fait que cette longue explication a été ajoutée *par après* par Berlioz. Il déclare exacte la notule suivante, datant de 1831, lisible sous les hachures tracées pour l'effacer et y substituer celle que nous connaissons à présent :

» Je n'ai pas le temps de finir moi-même; qu'on finisse; il faut
» recopier *toutes* les parties à cause des changements ».

On a donc la certitude que Berlioz a beaucoup remanié son œuvre pendant son séjour en Italie. Son activité musicale était d'ailleurs considérable; il écrivit en Italie, le *Roi Lear*, le *Corsaire*, *Rob-Roy*, la *Captive*, *Chœur des Mages*, retravaille son *Resurrexit* et donne le mélologue *Lélio*, destiné à être exécuté après la Symphonie Fantastique dont il est le complément — bien inutile d'ailleurs. — *Lélio* est une œuvre amoureuse et de polémique avant tout; il l'a écrite surtout pour clamer son amour renaissant pour Miss Smithson et combattre les vieilles perruques, Fétis en tête, qui s'était permis de vouloir corriger Beethoven; au point de vue musical, quoiqu'il y ait rappel de l'idée fixe de la Symphonie Fantastique, on n'y trouve pas grand intérêt, hormis dans certains fragments connus.

Ce fut seulement au début de juin 1832 que Berlioz revint en France en passant par la Côte. Sitôt rentré à Paris, il écrit à l'Intendant Général de la liste civile, le 9 Novembre 1831, pour demander la salle du Conservatoire afin d'y donner un concert le dimanche 2 décembre.

Le concert projeté n'eut pas lieu le 2, mais bien le 9 décembre.

Avant cette date mémorable, Berlioz travaillait sans relâche; il veillait aux répétitions, soignait la copie des parties, etc. A ce moment, il ne songeait pas plus à Camille Moke qu'à Henriette Smithson. Il était tout à son concert. *D'Orliques*, dans la *Quotidienne*, et le *Figaro* avait annoncé ce concert. Cette séance marque d'ailleurs une date importante dans la vie du grand musicien.

Le programme de la Symphonie Fantastique avait été encore une fois modifié et ne contenait plus d'allusion blessante pour Miss Smithson. Voici le texte de ce programme :

(1) A. Boschot. Histoire d'un romantique, Hector Berlioz, 3 volumes in-16, chez Plon.

Episode

de la Vie d'un Artiste.

Symphonie fantastique

et

Monodrame lyrique.



Avertissement.

Le programme suivant doit être distribué à l'auditoire toutes les fois que la symphonie fantastique est exécutée dramatiquement et suivie, en conséquence, du monodrame de Lelio, qui termine et complète l'épisode de la vie d'un artiste. En pareil cas, l'orchestre invisible est disposé sur la scène d'un théâtre derrière la toile baissée.

Si on exécute la symphonie isolément dans un concert, cette disposition n'est plus nécessaire; on peut même à la rigueur se dispenser de distribuer le programme, en conservant seulement le titre des cinq morceaux; la symphonie (l'auteur l'espère) pouvant offrir en soi un intérêt musical indépendant de toute intention dramatique.

Programme de la Symphonie

Un jeune musicien d'une sensibilité malade et d'une imagination ardente, s'empoisonne avec de l'opium dans un accès de désespoir amoureux. La dose de narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un lourd sommeil accompagné des plus étranges visions, pendant lequel ses sensations, ses sentiments, ses souvenirs se traduisent dans son cerveau malade, en pensées et en images musicales. La femme aimée elle-même, est devenue pour lui une mélodie et comme une idée fixe qu'il retrouve et qu'il entend partout.

Première Partie.

Réveries, Passions.

Il se rappelle d'abord ce malaise de l'âme, ce vague des passions, ces mélancolies, ces joies sans sujet qu'il éprouva avant d'avoir vu celle qu'il aime; puis l'amour volcanique qu'elle lui inspira subitement, ses délirantes angoisses, ses jalouses fureurs, ses retours, de tendresse, ses consolations religieuses.

Deuxième Partie

Un Bal.

Il retrouve l'aimée dans un bal au milieu du tumulte d'une fête brillante,

Troisième Partie.

Scène aux Champs.

Un soir d'été à la campagne, il entend deux pâtres qui dialoguent un *Ranz des vaches*; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent quelques motifs d'espoir qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, à donner à ses idées une couleur plus riante; mais elle apparaît de nouveau, son cœur se serre, des douloureux pressentiments l'agitent; si elle le trompait... L'un des pâtres reprend sa naïve mélodie, l'autre ne répond plus. Le soleil se couche... bruit éloigné du tonnerre... solitude... silence...

Quatrième Partie.

Marche au Supplice.

Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné à mort, conduit au supplice. Le cortège s'avance, aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus bruyants. A la fin, l'idée fixe reparait un instant comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

Cinquième Partie.

Songe d'une Nuit du Sabbat.

Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La mélodie-aimée reparait encore; mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque; c'est elle qui vient au sabbat... Rugissement de joie à son arrivée... Elle se mêle à l'orgie diabolique... Glas funèbre, parodie burlesque du Dies irae Ronde du sabbat. La ronde du sabbat et le Dies irae ensemble.

Le 9 décembre, la salle du Conservatoire était comble, beaucoup d'auditeurs connaissant le roman de Berlioz et de Henriette Smithson, venus par une curiosité qu'expliquait la présence de cette dernière dans la salle. Car l'actrice anglaise n'obtenant plus aucun succès, se trouvant dans une situation très précaire, avait cédé aux sollicitations de ses amis et s'était rendue au concert. Elle avait été poussée par l'étonnement que lui inspirait ce jeune musicien passionné pour elle, puis la délaissant, l'exécrant soudain et semblant l'oublier !

Le concert eut lieu avec un plein succès ; Miss Smithson s'était reconnue personnifiée dans la Symphonie Fantastique et le monologue de Léo acheva de dissiper ses doutes. Ainsi donc, il l'aimait encore ! Et Berlioz lui-même, enivré par sa musique et par la présence de l'aimée, dans une loge bien en vue près de l'estrade, pris de pitié pour la misère dans laquelle se débattait Henriette par suite de la chute du Théâtre Anglais, se sentit bientôt repris par la passion fougueuse qui allait amener peu de temps après, le mariage des deux jeunes gens.

Ce concert devait être funeste à Berlioz, car c'était lui qui décidait de l'avenir du compositeur. De son mariage avec Miss Smithson allait résulter cette vie commune malheureuse qui l'a tant fait souffrir et qui le fera s'écrier plus tard : « Je croyais avoir épousé l'actrice ; je n'ai épousé qu'une dame anglaise ! »

Par les attaques dirigées dans Léo contre Fétis, Berlioz devait s'attirer la haine de ce dernier, haine qui se traduisit par des appréciations sur ses œuvres qui servirent à ses ennemis pour le battre en brèche et le décrier durant toute sa carrière.

Dès le 15 décembre, en effet, dans la *Revue Musicale*, Fétis attaque violemment Berlioz, d'autant plus dangereusement que ces attaques venaient d'un homme influent.

« Aucun artiste, si heureusement organisé fut-il, ne s'est dit, au commencement de sa carrière qu'il allait faire une révolution dans son art. Avant d'être inventeur en musique, il faut être musicien ; M. Berlioz ne paraît pas l'avoir compris... Il entrevoit des nouveautés qu'il est hors d'état de réaliser. Esprit inventif, ses conceptions avortent : son impuissance trahit ses désirs...

« M. Berlioz n'est pas musicien. La phrase de mélodie, si toutefois je puis parler de sa mélodie, sa phrase dis-je, est mal faite, gauche, manque de nombre, et pour comble de mal, se termine presque toujours par une note qui forme un contre sens parce qu'elle n'a nul rapport logique avec ce qui précède. Son harmonie est incorrecte ; les accords ne se lient pas entre eux ou s'agencent mal ; cependant elle est dépourvue de toute nouveauté :

on peut même dire que, lorsqu'elle n'est pas trop monstrueuse, elle est commune.

Et l'*idée fixe*, rien de plus commun, de moins poétique que la phrase par laquelle le compositeur a rendu cette pensée... N'oublions pas pourtant sa marche au supplice et sa valse... Un programme en prose pompeuse précède chacun des derniers morceaux (1) qui ont été entendus dans le concert de M. Berlioz. Il y est dit que Beethoven, nouveau Cortez a découvert des pays inconnus dans le domaine de la musique, et que cet art attend un Pizarre. J'ai cru comprendre que l'artiste espère remplir une mission analogue à celle de cet illustre aventurier ; je crains bien, toutefois, pour me servir d'une vulgaire locution, qu'il ne trouve pas le Pérou », (2).

Au contraire les autres journaux, en général lui furent très favorables et ne contenaient que des éloges. La *Quotidienne* du 10 décembre écrit :

« Ce jeune artiste a obtenu un succès d'enthousiasme ; rien de plus original, de plus dramatique et de plus entraînant que la composition de M. Berlioz. Qu'il porte sur la scène lyrique ses brillantes inspirations et il ne tardera pas à y prendre un rang distingué, surtout s'il continue à s'affranchir avec une si heureuse hardiesse du joug de la routine, et à marcher dans les voies nouvelles qu'il s'est ouvertes avec tant d'éclat dans son épisode de la vie d'un artiste. La musique de M. Berlioz est jeune, passionnée et pleine de poésie, enfin elle ne ressemble à rien de ce qu'on entend tous les jours, et les transports qu'elle a excités avaient aussi ce caractère d'entraînement que l'on rencontre bien rarement dans les solennités musicales.

*
* *

Le Corsaire, du 12 décembre 1832 fait les mêmes constatations :

« M. Berlioz a obtenu, dimanche dernier, un de ces succès aussi rares au théâtre qu'au concert ; un succès franchement d'enthousiasme ; son audace a plu ; le public s'est passionné, le public a applaudi, des dames ont pleuré ; certes, le cœur du poète musicien a dû être satisfait. Nous ne pouvons donner une analyse détaillée de ce grand et bizarre drame vocal et instrumental. Nous citerons, comme points culminants de la composition de M. Berlioz, la scène du Bal, dans une mélodie ravissante ; la marche du supplice, etc.

(1) Il s'agit de Léo.

(2) Revue Musicale du 15 décembre 1832. — Paru dans le Temps du 14 décembre.

*
* *

Jules Janin, critique mondain aux *Débats*, rédige un article élogieux qui eût un grand retentissement :

« Assez parler vaudeville, Secouez votre manteau ; venez avec moi : nous allons voir un étrange jeune homme, fanatique, hardi, convaincu, un lauréat de l'Institut cependant... C'est un bizarre génie, homme excentrique, dédaigneux des formes conçues, se plaisant et s'exaltant de préférence à tout ce qui est anormal dans l'art et dans la vie sociale. Il a vécu dans les montagnes d'Italie à la poursuite des brigands... Il s'est dit, voyant l'état de l'art en France : « Toutes les voies me sont fermées ; le théâtre est au monopole. A aucun prix, je n'obtiendrai un poème de M. Scribe. »

Donc il se compose un drame tout exprès pour lui.

Ce jeune homme est une puissance en vérité ; il le prouve. Il arrive d'Italie, et donne son concert *ex abrupto*. Ce concert sera romantique, fantastique, diabolique, que lui importe ; Ce sera beau, mauvais, bon, ridicule, extravagant, gracieux, sans nom, sans analogie, que lui importe ! Cela sera rempli de prétention et bouffi d'orgueil, que lui importe !

Pourvu que cela soit neuf ou à peu près, sa tâche est accomplie. Il ne veut rien de plus, lui.

C'est un être tranchant, vaniteux et insolemment convaincu. Le voilà, écoutez-le, jugez-le ; quelle que soit votre opinion, que lui importe ! La sienne est faite depuis longtemps.

... Ce jeune homme a dès ce jour un auditoire conquis, il peut dire à présent : *La terre que je foule est à moi* ».

*
* *

Le succès obtenu par Berlioz l'engage à rendre le concert le 30 décembre 1832, et le succès fut au moins aussi grand que lors du précédent, ainsi qu'en témoignent l'article du *Corsaire* le 4 janvier 1833, et celui de la *Quotidienne*.

Le Corsaire du 4 janvier 1833 :

« Le succès de cette seconde séance a été aussi brillant que celui de la première. C'est avec audace et bonheur que ce jeune artiste aborde et renverse les plus effrayantes difficultés. Nous en citerons une entre autres qui a impressionné plus fortement l'auditoire : c'est l'idée du *Dies Irae* réuni à la ronde du Sabbat. Quand

l'un et l'autre de ces deux thèmes a été entendu séparément, toute la masse des instruments à cordes recommence la ronde infernale, au milieu de laquelle les trombones, cors et trompettes viennent avec leurs voix de bronze, entonner l'hymne de la mort.

On ne peut se faire une idée de l'horreur de ce contraste. Et c'est la même plume qui a tracé la scène du bal, celle des champs, la ballade du pêcheur, les adieux de Miranda, tableaux de volupté et de grâce, placés là comme des fleurs au bord d'un cratère de volcan. Deux de ces morceaux fort bien chantés par Boulanger, ont montré ce que Berlioz pouvait faire sans le secours de l'orchestre. Nous sommes convaincus aujourd'hui, qu'à l'auteur de la vie d'un artiste, un brillant avenir est réservé.

*
* *

La Quotidienne du 4 janvier 1833, signé d'Ortigue :

«... Les exécutants ont ressenti un saisissement inconnu. Tous font des vœux pour voir appeler Berlioz 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 verdure, dans sa noble confiance d'artiste, et dans le sentiment qu'il a de sa force.

*
* *

Le 30 décembre 1832, d'Ortigue, dans la *Revue de Paris*, avait étudié longuement l'*Episode de la vie d'un artiste*, article reproduit dans le *Balcon de l'Opéra*. Et, quelques années plus tard, Robert Schumann qui avait étudié la réduction pour piano de la Symphonie Fantastique faite par Liszt en 1834, devait écrire sa remarquable étude sur cette œuvre.

Naturellement, Rossini et consorts ne manquèrent pas d'accabler Hector Berlioz de leurs sarcasmes. Rossini disait : « C'est un grand bonheur que ce jeune homme n'écrive pas de musique, car dans ce cas, elle serait diablement mauvaise ». De son côté, Arnal annonçait que Berlioz voulait écrire une symphonie à programme sur le Code Civil, disant que « l'art peut tout, que la musique peut tout : même lier la cravate de chacun ».

C'étaient encore les nains, médiocres ou impuissants qui hurlaient contre le géant pour essayer de l'étourdir et de le faire tomber. Wagner lui-même se conduisit de façon hypocrite envers Berlioz, le louant à haute voix et l'attaquant perfidement sous le pseudonyme de Freudeneuer.

Le 3 octobre 1833, enfin, fut célébré le mariage de Berlioz avec Henriette Smithson. Berlioz touchait au faite du bonheur. Sa grande composition instrumentale qui lui avait servi d'abord à marquer son mépris pour Henriette, puis à obtenir la main de Camille Moke, devait définitivement amener son mariage avec l'actrice anglaise. Désormais, il était célèbre, et la femme qu'il désirait depuis plusieurs années était à lui. Que pouvait-il espérer de plus, semblait-il ?

Pauvre Berlioz, il ne se doutait guère que Fétis venait par son simple article de *Revue Musicale*, de donner des armes terribles à la légion de « *crapauds parisiens* » qu'il méprisait, à ses contemporains musiciens qui, le voyant grandir sans cesse, après l'avoir encouragé, allaient chercher à l'étouffer, afin qu'il ne les dépassât pas tous !

Le grand Berlioz allait seulement commencer à souffrir, à gravir son douloureux calvaire, poursuivi et harcelé sans cesse, quand on ne cherchait pas à étouffer son nom sous un silence et un indifférentisme systématiques.

C'est à la Symphonie Fantastique que Berlioz doit la plus grande partie de sa gloire ; c'est à elle aussi qu'il doit tous les malheurs qui vont s'abattre sur lui, le miner sourdement et le conduire au tombeau, après une vie toute de souffrances que ne parvenaient même pas à adoucir les ovations formidables qui lui étaient faites ; mais c'étaient de l'étranger qu'elles lui venaient et jamais, hélas, de la France, son ingrate patrie !



III. — L'Œuvre

I

La partition de la Symphonie Fantastique porte comme titre : *Épisode de la vie d'un artiste*, grande Symphonie Fantastique en 4 parties, *by* Hector Berlioz.

Tel est le titre original.

Plus tard, Berlioz, efface le 4, le remplace par 5 (parties) et l'intitule *Vision*.

Il est intéressant également de remarquer le mot *by* dont s'est servi Berlioz; c'était alors l'époque de sa passion pour Miss Smithson. Puis, la rupture surgissant, il efface le *by* par quelques traits de plume et le remplace par le mot français « de ». La partition contient quelques 200 pages de formats différents; elle fut donnée par Berlioz à son ami d'Ortigue et rachetée par M. Charles Malherbe ⁽¹⁾.

Avant d'aborder l'étude détaillée de cette partition, il convient de dire quelques mots de la question du programme en musique, question qui a soulevé de vives polémiques.

Certains ont violemment reproché à Berlioz l'emploi d'un programme pour expliquer son œuvre, sous prétexte que la vraie musique n'a pas besoin de programme commentateur; d'autres, au contraire, ont nié l'innovation apportée par Berlioz, se basant sur ce fait que la musique à programme existait avant Berlioz.

Non, Berlioz n'a pas inventé la musique à programme; elle existait avant lui et nous en trouvons notamment des exemples dans *Bach* (Caprici « Auf die Entfernung eines sehr theuren Brüders »); *Clément Jannequin* (la Bataille à quatre); *Froberger*, de qui Matheson dit : « Ce compositeur a écrit pour le clavecin seul des histoires complètes; *J. Kuhnau*, *Couperin*, *Dillersdorf*, *Beethoven* (la Bataille de Victoria), etc.

Certains musicologues ont même soutenu que toutes les symphonies de Beethoven étaient écrites d'après un programme ⁽²⁾.

Berlioz n'a donc pas trouvé la musique à programme; mais c'est lui qui, *le premier* a exprimé dans son programme un sentiment profondément *humain*, passionné. Chez Berlioz, chaque émotion se

(1) Je tiens à remercier ici M. Ch. Malherbe de l'obligeance avec laquelle il a bien voulu me communiquer la partition originale de la *Symphonie Fantastique* et des précieux renseignements qu'il m'a prodigués.

(2) Haydn même se serait écrit des livrets de symphonie.
Cf. Combarieu, *la Musique*, p. 62,

traduisait par une pensée musicale. Il a rendu le programme *vivant*, si nous pouvons dire, il l'a humanisé et tout en ayant l'air de s'incarner lui seul dans le programme, c'est toute l'humanité qu'il y a introduit, car chacun peut, en quelque point, s'identifier avec le héros du programme. Et c'est là le haut mérite de Berlioz, d'avoir modifié le programme et de l'avoir rendu *personnificatif*.

Les objections faites à Berlioz sont mesquines. On lui a reproché la longueur de ses programmes ! On s'est basé aussi sur le fait que Lesueur le maître de Berlioz, avait déjà distribué précédemment à ses élèves des programmes explicatifs de ses oratorios.

Mais quel abîme aussi, entre les programmes de l'un et ceux de l'autre ! Presque toute notre musique moderne repose sur le programme tel que l'a conçu Berlioz. Rendons lui donc justice et attribuons lui de plein droit, la gloire d'avoir *compris* le premier, la *nécessité* d'un texte explicatif.

Nous ne discuterons pas ici la question de savoir si oui ou non la musique à programme est utile ; le développement énorme qu'elle a pris depuis bientôt un siècle nous prouve combien l'innovation berliozienne fut féconde.

Constatons cependant que, dans le cas de la Fantastique, la distribution du programme de la *Symphonie Fantastique* imprimé sur papier de couleur, le jour de l'exécution de cette œuvre, ne fut pas sans influence sur le succès de cette dernière.

Berlioz a modifié à maintes reprises le programme de la *Symphonie Fantastique*.

Il y a cinq rédactions : la première est celle contenue dans sa lettre à Ferrand du 16 avril 1830 ; la deuxième est la copie autographe de la bibliothèque du Conservatoire, la troisième est la feuille distribuée au concert du 5 décembre 1830 ⁽¹⁾, la quatrième au concert du 9 décembre 1832, la cinquième et définitive est le texte de la partition. Il n'y a d'ailleurs pas de différences essentielles entre ces différentes versions ; les plus notables se rapportent à l'incident de l'empoisonnement et à la phrase insultante pour Henriette.

*
* *

Quant à la question de l'instrumentation ou plutôt de l'utilisation des instruments, Berlioz demande l'emploi de 2 ophicléides, 4 timbales, 2 harpes, 2 cloches et toute la batterie. Il y a grand progrès sur les contemporains (comparez la *Dame Blanche* et la *Symphonie Fantastique*), qui cependant utilisait parfois beaucoup d'instruments,

(1) Schumann, dans son article sur la *Symphonie Fantastique* a été induit en erreur par le programme qu'il possédait et qui n'était probablement qu'une épreuve. Cette épreuve tirée sur papier jaune in-8 porte la date de 1820 au lieu de 1830.

mais de façon « maladroite et terne », comme disait Weber en parlant de la musique française.

L'orchestration était déjà développée au début du XIX^e siècle ; en France, Méhul et Chérubini avaient déjà employé 4 cors; Catel dans *Alexandre chez Apollon* et Chérubini dans *Anacréon* utilisent le cor anglais ; on trouve dans Méhul des violoncelles divisés en 4 parties; la harpe est fréquemment employée; Lesueur dans les *Bardes* introduit toute la batterie y compris le tam-tam et dans *Olympie* fait gronder l'ophicléide.

Mais il appartenait à Berlioz, coloriste puissant, orchestrateur sans égal, de coordonner toutes ces forces inconnues ou mal employées et, par son instrumentation merveilleuse, de reléguer bien loin derrière lui tous ses contemporains !

Etudions à présent l'œuvre dans chacune de ses parties.

*
* *

II

I. — Rêveries, Passions.

Orchestration : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 4 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 2 cornets à piston, 2 timbales et cordes. Ton : *ut*.

Berlioz souffre de ce mal du siècle dont a parlé Musset, mal qui l'obsède depuis sa jeunesse. Il souffre sans connaître la cause de sa douleur. La pensée musicale de Berlioz va refléter exactement son état d'âme, et il n'est aucun compositeur qui ait jamais rendu par la musique une pensée intime aussi fidèlement, aussi sincèrement que Berlioz. Personne n'a eu, au même degré que lui, le don de transmettre à une phrase musicale toute l'émotion intense qui l'étreignait lui-même.

Et, brusquement, il revoit sa jeunesse; il songe aux premières douleurs vagues de ses premières années, passées là-bas, à la Côte; il se rappelle Virgile, Florian, Estelle. Et la triste chanson qu'il avait écrite pour Estelle à 12 ans lui revient en mémoire, musique déprimante, lamentable et d'autant plus douloureuse que l'on pense qu'elle fut écrite par un enfant. Cette mélodie si complète par elle-même qu'elle se passerait facilement d'accompagnement, semble lui convenir admirablement ⁽¹⁾ pour exprimer sa peine présente et, après un soupir élégiaque et profond des bois, la mélodie rêveuse est murmurée par les violons (mesure 3) ⁽²⁾.

(1) Berlioz écrit lui-même : « Elle me sembla convenir à l'expression de cette tristesse accablante d'un jeune cœur qu'un amour sans espoir commence à torturer, et je l'accueillis.

(2) Les mesures et chiffres sont relatives à la partition d'orchestre éditée par Breitkopf et Härtel

Les paroles de la pastorale s'appliquent exactement sur le premier thème de la première partie. (1)

LARGO



Je vais donc quit-ter pour ja-mais Mon doux pa-ys - ma douce a-mie. Loin d'eux je vais passer ma vi-e dans les pleurs et dans les re-grets. Fleuve dont j'ai vu l'eau lim-pi-de pour réflé-chir ses - doux at-traits sus-pendre sa cour-se ra-pi-de je vais vous quitter. ETC.

La mélodie de Berlioz est longue, fait caractéristique chez ce musicien. Tandis que les thèmes de Beethoven sont concis, quelques mesures à peine (exemple: la 5^e symphonie), ceux de Berlioz sont très développés et complets par eux-mêmes. La mélodie dure 14 mesures, avec des sentiments diversement exprimés; elle est pleine de hoquets, de sanglots, de soupirs, d'exaltation bientôt abattue.

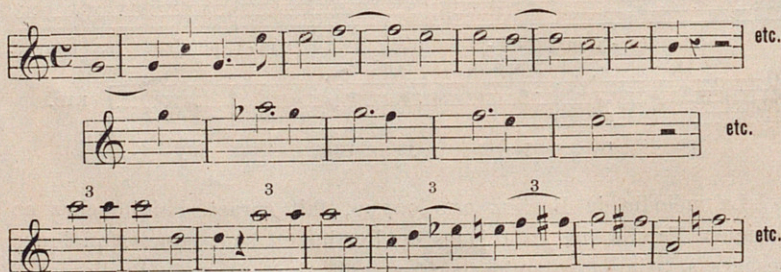
Remarquons la tonalité triste de ce morceau (*ut mineur*).

Puis, brusquement (1), et c'est la caractéristique de l'œuvre ces oppositions subites, un rayon d'espoir traverse l'âme du musicien, monte en *pizzicati*, traits légers aux cordes et bois, éclate en *ff*, puis, soudain se transforme en mélancolie résignée (2), suivie bientôt de la douleur renaissante; et, les cordes soutenues par les bois reprennent le thème éploré du début. La désespérance va croissant jusqu'aux accords des cordes, sur le *la b* des basses, accord marquant l'affaissement profond qui l'accable (4). Surgissent alors des sentiments

(1) Transposé en sol min.

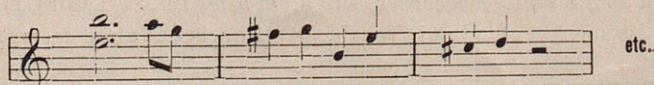
divers avec des oppositions très fortes, *ff* suivies de *pp*, pour arriver brusquement à l'*allegro agitato e appassionato assai en ut majeur*, clamant un espoir immense ! C'est l'Aimée, l'*Idée fixe*, qui surgit brusquement aux yeux du musicien, qui va traverser l'œuvre entière sous des aspects différents; c'est Henriette Smithson que Berlioz va glorifier dans les trois premières parties et mépriser dans les deux dernières. Chaque retour de la mélodie dominante, l'*idée fixe* comme l'appelle Berlioz, est en réalité l'apparition de Miss Smithson venant troubler Berlioz dans son travail. Cette *idée fixe* ⁽¹⁾ est la base de toute l'œuvre; elle reviendra dans chaque partie, appropriée au sentiment qu'elle inspire au musicien. C'est l'origine même du leitmotiv wagnérien, dans une forme moins développée que celle du maître allemand.

Cette idée fixe, dans son essence même, ne trouve son expression, que dans 7 mesures. Mais en réalité elle en comporte 40, si l'on considère tout son développement, 40 mesures se comportant en 3 sentiments bien marqués : a) l'idéal amoureux, c'est-à-dire, l'*Idée fixe* proprement dite; b) la douleur éprouvée par suite de cet idéal inaccessible; c) les espoirs infinis de bonheur.



L'*Idée Fixe* (*ut majeur*) est donnée par les flûtes et hautbois soutenus par le quatuor. Le thème, en lui-même, n'est pas transcendant, mais est admirablement bien en situation, car il est d'une simplicité naïve, sincère et enthousiaste.

Le 2^e thème, relié au premier par un court passage épisodique, est suivi d'un envol de *tutti ff* (6), exprimant les espérances du musicien, *tutti* ramenant brusquement l'*Idée Fixe* abrégée aux flûtes et clarinettes (8); l'idéal amoureux est à peine exprimé par 2 mesures de bois que, brutalement, les cordes clament l'appel, le thème de la souffrance :



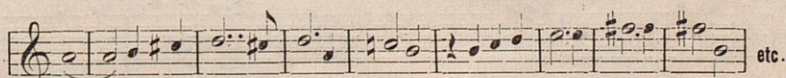
(1) Déjà dans sa cantate de concours *Herminie*, Berlioz utilise une *Idée fixe*.

(1) Voir page 54.

qui couvre l'*Idée Fixe* exprimée par les bois, et finit par l'emporter victorieusement dans le ton triomphal du *sol majeur* jusqu'à la coda.

A partir de la coda, idée fixe et thème de la souffrance vont lutter sans cesse, opposant les *f* les plus violents aux *ppp* les plus doux, sans nuances ni transition, image fidèle de l'amour de Berlioz, à la fois infiniment doux et terrible.

Voici d'abord que les basses soupirent l'*Idée Fixe*, en modulant et dans un grand *crescendo* qui réclame successivement le concours de la plupart des instruments. Clameurs d'espoir infini pendant 4 mesures (9) ; puis brusquement, éclate le thème déprimant, d'abord aux bois, puis aux cordes et les houles et grondantes montées chromatiques commencent (10), coupées par les éclats des *tutti* ; l'expression d'espérance et de colère finit par un accord bref *ff* suivi d'un long silence expressif. L'élan est brisé. Mais, l'espoir est invincible et, le cor jetant sa note sourde (11) appelle à lui l'orchestre entier et ramène l'*Idée Fixe* exprimée cette fois comme au début, dans tout son développement. Puis, de nouveau, les hésitations reprennent le dessus ; encore des heurts et des choes, une montée d'espérance aux cordes, les accords implacables des *tutti* et, sur un chant plaintif du violon, s'arrache au violoncelle le thème de la souffrance (14), repris bientôt par tout l'orchestre. Une accalmie subite (15) un épisode exprimé *pp*, et le hautbois solo fait entendre un nouveau thème (16) :



pendant que réapparaît l'*Idée Fixe* modulant aux basses et altos, puis gagnant les violons, entraînant bientôt tout l'orchestre dans un *tutti* formidable où l'*Idée Fixe* apparaît pour la première fois dans toute la plénitude de sa force (17). Ce grand cri d'amour est suivi des doutes et hésitations qui reprennent sans cesse le musicien. Ensuite, encore une fois, l'espoir renaît pendant quelques mesures (bois), bientôt abattu, puis encore une grande montée *crescendo* (20), un grondement orchestral marquant les hésitations à grands coups d'instruments, de grands accords éperdus, une rage d'amour subite (accords en *mi*), puis un renoncement subit à l'espoir, et une paix renaissante.

Une dernière fois, l'*Idée Fixe* est chantée par les 1^{ers} violons, mais la résignation a pénétré dans le cœur du poète ; il n'y aura plus de colère, ni thème de souffrance ou d'espoir. Un grand calme

religieux s'est emparé du musicien et les grands et larges accords *pp* du *religiosamente* marquent l'apaisement final, tout de tristesse, de cette âme altérée d'un bonheur qui la fuit! ⁽¹⁾

Toute cette première partie est donc basée sur 3 thèmes bien distincts, thèmes soudés l'un à l'autre plutôt que combinés entre eux, mais reliés de façon tellement adroite et justifiée qu'il en résulte un tout harmonieux. Remarquons aussi que le 1^{er} thème est plus vocal qu'instrumental.

Tout est contraste dans cette première partie; les oppositions sont violentes, brusques; il y a des déchainements, des montées rugissantes d'orchestre qui, brusquement, s'étalent en une tristesse infinie. C'est tout le bouillonnement du cerveau exalté de notre *Jeune France* qui s'exprime dans ces rêveries et passions!

* * *

II. — Un bal.

Orchestration : 2 flûtes, 1 hautbois, 4 cors, 2 harpes, cordes.

Ton : *la majeur*.

Le musicien, pour échapper à l'obsession de l'*Idée Fixe* cherche une distraction dans le tourbillonnement d'un bal. Il est pris par le vertige de la danse jusqu'au moment où éclate le thème caractéristique et il semble alors prendre part lui-même à la fête.



Les violons glissent gracieusement, les harpes jettent leurs notes cristallines, bois et cors chantent, pleins de séduction et le jeune musicien entraîné par le tourbillon toujours plus rapide et plus agité semble oublier ses souffrances passées. Mais, tout à coup, après un accord joyeux en *la majeur*, une descente précipitée des cordes en un rapide diminuendo (26) et voici que les flûtes et hautbois viennent secouer le musicien de sa torpeur et lui chanter la phrase amoureuse à l'oreille!. Il la voit, l'Aimée, comme en

(1) Phrase du final de l'Invocation à la nature de la « Damnation de Faust » où Berlioz a mis dans la bouche de Faust ses propres pensées.

un rêve, dans ce bal! *L'Idée Fixe* le reprend violemment; il n'est pas d'oubli possible et le thème, se fait maintenant clairement entendre :



Puis la griserie de la valse le ressaisit, mais il pense toujours à elle et les thèmes se mêlent, se superposent :



Quelques hésitations, un grand accord de *tutti* et le rythme de la valse en pleine force, domine tout l'orchestre (28).

Un autre thème apparaît aux cordes (11 mesures après 28) :



suiwi d'un long divertissement qui ramène encore le thème de la valse à plein orchestre.

Encore au nouveau thème secondaire aux cordes (8 mesures avant 33) :



et un épisode rappelant ces divers thèmes pour finir par un accord subit en *la*, qui donne la rentrée de l'*Idée Fixe* exposée *pp* par la clarinette (35), tenue des bois et cors et traits des harpes. Après 14 mesures, un ralentissement de 5 mesures et un *con fuoco* pris *ff* dans le mouvement rapide du début, interrompt l'*Idée Fixe* et nous rejette dans la pensée du bal. Quelques accords et les cordes reprennent une dernière fois le thème en *la majeur* accompagné par tout l'orchestre. La fin se précipite dans un *stringendo ff* plein de fougue et de brillant qui nous laisse tout ébloui de l'éclat du Bal !

C'est là une page musicale remarquable, d'un chatolement, d'un resplendissant, d'une verve fougueuse admirables ! Le coloris orchestral enveloppe toute cette partie d'un éblouissement de lumière vertigineux.

On a prétendu qu'il y avait une certaine parenté entre l'*Invitation à la Valse* de Weber et le *Bal* de la Symphonie Fantastique. Mais, quelle différence entre les deux œuvres ! Combien l'œuvre de Berlioz est plus animée, plus vivante !

Cette partie de la symphonie portait primitivement le n° 3 de l'œuvre (1). La modification apportée par Hector Berlioz, à l'ordre des parties 2 et 3 est utile, car elle rend d'autant plus forte la transition entre la *scène aux champs*, calme et mélancolique, et la *Marche au supplice*, farouche et brutale.

La partition originale porte également l'emploi d'un cornet à piston en *la*, dont le rôle est plutôt secondaire ; il double les bois ou les cordes pour chanter l'*Idée Fixe*. Ce cornet n'a jamais été introduit à l'orchestre dans l'exécution de la Symphonie Fantastique et il ne doit en exister ni partie copiée ni imprimée. Berlioz lui-même le supprima à son concert de 1832. Une hypothèse admissible est la suivante : cette partie de piston fut *ajoutée* à la partition ; il est possible alors qu'au jour où Berlioz changea en mépris son amour pour Miss Smithson, il voulût donner un avant goût de la vision dégradante des deux dernières parties en faisant entendre l'*Idée Fixe*, autrefois noble et simple, par un piston grossier et nasillard qui rend profondément vulgaire cette *Idée Fixe* autrefois si belle. C'est Miss Smithson bafouée ; le *Bal* n'est plus le lieu où Berlioz va voir surgir son Ophélie dans sa beauté resplendissante ; Il ne voit plus que la courtisane qui vient se mêler au bal et y jeter une note d'orgie.

Il est fort probable que ce piston est intervenu seulement

(1) Cette partie a subi le plus de remaniements. Voir page 22.

dans le concert de 1830, quand la Symphonie avait encore un but vengeur et que, Berlioz marié avec Henriette, le supprima plus tard. Mais alors, pourquoi Berlioz qui aimait tant à remanier ses partitions et ses papiers a-t-il laissé subsister la partie de cornet sur la partition originale? ⁽¹⁾

Ce sont là des questions auxquelles il sera malaisé de répondre.

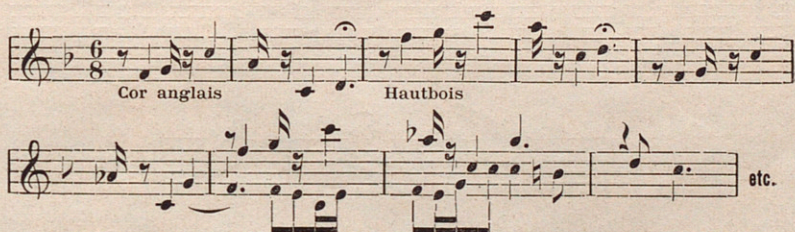
*
*
*

III. — Scène aux champs.

Orchestration : 2 flûtes, 1 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 4 bassons, 4 cors, 4 timbales, cordes.

Ton : *fa majeur*.

Dans le grand calme des champs, le musicien erre solitaire et cherche un oubli à l'*Idée Fixe* obsédante qui le pourchasse sans trêve ni merci. Un jeune pâtre sonne le ranz des vaches, et le cor anglais soupire un appel auquel répond, là bas au loin, par un hautbois, un autre pâtre.



Et le dialogue s'anime, la nature semble s'éveiller et le musicien est tout à la contemplation de cette belle et grande nature. Les altos divisés soutiennent le duo des bois jusqu'alors non accompagnés. Flûtes et violons amènent le 2^e thème (37), complément du premier, deux thèmes se soudant admirablement comme nous l'avons déjà dit; tandis que le 1^{er} thème est d'une mélancolie navrante, pénible, le deuxième est plus chaud, plus coloré, réconfortant et se prêterait admirablement à des développements orchestraux.



(1) Sur la partition originale, la partie de piston est écrite en dessous de tous les instruments; elle doit donc avoir été ajoutée. Dans l'édition récente de la Symphonie Fantastique, revue par Ch. Malherbe et Weingartner, la partie de piston est indiquée en italique avec conseil de ne pas la jouer.

Il vient tout simplet, quasi sans accompagnement, d'abord, puis appelant les bois et les cordes jusqu'au thème secondaire des bois (6 mesures après 38).



Un long épisode suit au *tutti*, un *crescendo* puis un *diminuendo* et, sur les accords des bois *pp* et les traits légers des violons, les violoncelles et altos chantent le 2^e thème à plein archet. (6 mesures après 39).

Encore de fortes oppositions épisodiques et une montée *crescendo* aboutissant à un grand accord en *si b* (41). Les basses et bassons attaquent violemment un motif énergique :



et, soudainement, flûtes et hautbois laissent échapper l'*idée fixe* que rien ne pourra chasser de l'esprit du musicien (3 mes. après 41).



Les basses râclent toujours plus fortement leur thème orageux, tout l'orchestre se met à gronder et, par dessus tout, planent la flûte stridente et le hautbois perçant, balançant l'*Idée Fixe*. Un *animando un poco* (42) et l'orchestre déchainé, après avoir hurlé de grands accords pendant 2 ou 3 mesures, s'affaisse par saccades, *morendo*, passant en 5 mesures de *ff* à *pp*. Les violoncelles soli donnent le *ré b*, une grimpée des bois et la clarinette (43) se fait entendre, d'abord *pp*, puis en écho *pppp* (1). Les seconds violons reprennent le 2^{me} thème (44), les cordes dialoguant avec les bois,

(1) Voilà un exemple de l'exagération de nuance propre à Berlioz. Il sentait un *pppp* irréalisable pour la plupart des orchestres.

puis s'élevant jusqu'à un grand accord en *fa*, redescendant aux bois pour s'épanouir au chant des cordes (46). Encore une fois, sur le rythme haché du 2^{me} thème, un rappel simplet de l'*Idée Fixe* tenace, successivement aux bois et cordes, une dernière secousse orchestrale et tout s'apaise dans un calme, majestueux dans sa simplicité ; les instruments ne soupirent plus qu'une note brève ça et là.

Et, le calme revenu, le pâtre reprend sa mélodie première (45). Au loin, grondement des timbales, un orage éloigné... La plainte s'élève une fois encore ; mais, plus d'écho, rien que les timbales sourdement

Et la mélodie s'exhale tristement, sans espoir ; les timbales se calment. Un soupir désespéré au cor, et un accord *pp*, grand et solennel.

Telle est cette célèbre *Scène aux Champs*, si souvent comparée à celle de Beethoven dans la 6^e symphonie. Beaucoup de musiciens la considèrent comme la plus belle partie de la Symphonie Fantastique, et l'on n'a pas craint de dire que Berlioz, ici, a égalé Beethoven.

Cependant, ces deux musiciens ont compris le même sujet de façon essentiellement différente. Beethoven est tout aux bruits extérieurs, aux sensations physiques (1) : Beethoven voit l'homme dans la nature et n'attache que peu d'importance à cette dernière ; Berlioz, au contraire, voit la nature dans toute sa splendeur et la décrit de façon magistrale ; la nature même gagne une âme ; c'est une confidente pour le musicien.

Nous avons dit tantôt : Berlioz a égalé Beethoven.

Nous dirons même qu'il l'a surpassé ; car la *Scène aux Champs* de la Fantastique est autrement variée et intéressante que la scène pastorale de Beethoven, qui engendre une certaine monotonie et ne contient pas de ces mesquineries orchestrales qu'on regrette dans Beethoven qui introduit l'imitation de cris variés d'oiseaux.

La *Scène aux Champs*, laisse une impression beaucoup plus forte et plus émouvante parce que, malgré le développement descriptif qui semble prédominer, nous sentons vibrer une âme ardente, exaltée, toute de passions et de rêves sublimes, continuellement inquiète, jamais sereine, toujours hantée de hautes et nobles préoccupations.

Cette immensité de la campagne, n'est-ce pas, bien probablement, les grands horizons du Dauphiné qui reviennent à la mémoire

(1) L'œuvre même est en contradiction avec la note placée par Beethoven en tête de la partition.

de Berlioz ? Il se rappelle ses amis de jeunesse ; il revoit Estelle, et ses espoirs et ses désespérances.

Ce dialogue des deux pâtres, qu'est-ce d'autre que Berlioz évoquant Miss Smithson, avec ses alternatives de succès et d'échecs dans le développement de sa passion ? Nous dirons même plus ; n'est-ce pas Berlioz évoquant Estelle dans les plaines de la Côte, évocation instinctive, peut-être, dont Berlioz lui-même ne se doutait pas ?

C'était déjà Estelle qui lui avait suggéré le thème initial de la 1^{re} partie ; pourquoi ne serait-ce pas elle l'inspiratrice, tout au moins l'évocatrice de la *Scène aux Champs* ?

Nous pouvons en tous cas conjecturer que, si elle n'y fut pas mêlée directement, Estelle peut être rattachée indirectement à l'histoire de la Fantastique.

*
**

JV. — Marche au Supplice.

Orchestration : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 cornets, 2 trompettes, 3 trombones, 2 tubas, 4 timbales, grosse caisse, cymbales et cordes (1). Ton ; *sol mineur*.

Brusquement, sans transition aucune, la *Marche au Supplice* éclate implacablement ! Changement complet de situation et de sentiment. Une vision sinistre s'est emparée du musicien empoisonné par l'opium. Il rêve avoir tué l'Aimée et se voit conduit au supplice. C'est un cortège tour à tour sombre et terrible, pompeux et éclatant. Sur un rythme saccadé des timbales, le cortège s'avance à pas pesants, lugubre, les cors bouchés gémissant sourdement.



Et le cortège poursuit sa route à travers la foule toujours croissante.

Le rythme sourd se précipite jusqu'au moment où une grande exclamation d'orchestre retentit et le thème féroce de la foule, ameutée et menaçant le condamné, retentit furieusement aux basses (2 mesures après 50) :

(1) Note de Hector Berlioz : On peut doubler les instruments à vent.

Alors le cortège se précipite, sur le rythme saccadé des cordes et bois, pendant qu'aux cuivres rugit le thème premier ; un grand *crescendo* et l'orchestre déchainé, la batterie scandant la mesure, se lance dans un *ff* formidable ; c'est tout le peuple qui hurle le désir de venger la société ! (7 mes. avant 57.)

Passage brusque de *sol mineur* en *ré b. majeur*, puis les cordes attaquent alors un rythme brutal, haché, et là-dessus planent les poussées des cuivres coupés par des éclats de *tutti*.



Le rythme va se pressant, *crescendo* et de plus en plus féroce. Le cortège accélère sa marche, la foule se rue à sa suite ; d'énormes accords de tonalités essentiellement différentes (58).



Une houle d'exclamations saccadées, une montée *crescendo* de tout l'orchestre et, dans un silence subit, la clarinette rappelle au condamné qui va mourir, le souvenir de l'Aimée et pleure l'*Idée Fixe*. (4 mesures).

Un féroce accord en *sol min.*, justice est faite et une clameur immense (*sol majeur*) annonce que la société est vengée !

L'impression d'ébranlement causée par la *Marche au Supplice*, sur l'auditoire est formidable ; il se dégage une terreur instinctive et nous croyons participer vraiment au cortège funèbre.

C'est là une conception géniale, unique dans son genre comme la *Chevauchée des Walkyries* de Wagner.

Il est peu d'exemples d'œuvres aussi complètes, aussi une que cette partie de la Symphonie Fantastique ! Il n'y a pas une mesure ni en trop ni trop peu dans ce morceau ; tout est concis, précis et admirablement disposé. Au point de vue de l'orchestration et du rythme, cette marche est d'une beauté quasi inégalée : c'est un indiscutable trait de génie.

L'analyse détaillée de cette partie de la Fantastique ne peut

donner une idée exacte de ce qu'est l'œuvre elle-même ; il faut l'exécution instrumentale, une exécution impeccable, comme en réclament les œuvres de Berlioz.

La *Marche au Supplice* a donné lieu à bien des commentaires, Berlioz ayant affirmé l'avoir écrite *en une seule nuit*. En réalité, cette œuvre est tout simplement une ancienne *Marche des Gardes des Francs-Juges*.

On a trouvé dans le livret de cet opéra la mention : « *Rappel de la Marche* » et, dans les fragments subsistants des *Francs-Juges*, on n'a pas retrouvé de marche. De plus, la dernière page de la partition originale de cette partie de la Symphonie Fantastique porte une collette sur laquelle sont écrites au crayon les 4 mesures de la clarinette rappelant l'*Idée Fixe*. En ôtant la collette on retrouve l'ancienne *Marche des Gardes*. Si cette marche ne dépare pas la Symphonie Fantastique, cela est dû au fait que, dans les *Francs-Juges*, elle s'exécutait pendant que l'on conduisait un homme à la mort ; la situation étant quasi identique dans la Symphonie Fantastique, Berlioz a pu, sans rompre l'équilibre de sa grande œuvre, introduire cette marche à laquelle il ajouta les 4 mesures de clarinette pour ramener l'*Idée Fixe* et c'est la collette qu'il écrivit en une nuit.

Naturellement, Fétis blâme vivement la *Marche au Supplice*, prétendant que Berlioz paraît être arrivé au dernier terme de l'abus des procédés bruyants. C'est là un des reproches si souvent adressés injustement à Hector Berlioz, car il n'a jamais abusé des moyens violents, la batterie lui servant dans le seul but rythmique, consolidant. Comme il le disait lui-même, « le préjugé vulgaire appelle *bruyant* les grands orchestres ; s'ils sont bien composés, bien dirigés, bien exercés et s'ils jouent de la bonne musique, c'est *puissant* qu'il faut dire.

Zani de Ferranti, au contraire, dans l'*Emancipation* du 6 octobre 1842, exprimait fidèlement l'impression ressentie à l'audition des deux dernières parties de la Symphonie Fantastique : « Que je suis heureux d'avoir entendu, j'allais presque dire d'avoir vu tout cela ! »

On a voulu reprocher à Berlioz le fait de la collette et des soudures, sous prétexte qu'il ne respectait pas l'unité de conception tant prônée par lui ; cet argument n'est pas sérieux. Pourquoi lui reprocher d'avoir repris cette *Marche des Gardes* si bien en situation, pour l'introduire dans la Symphonie Fantastique, alors que l'on admire l'emploi de la mélodie d'Estelle dans la 1^{re} partie ? Disons plutôt comme Berlioz : « Tout est bon, qui est bien employé. »

D'aucuns ont critiqué le manque de transition entre la 3^e et

La 4^e partie ! C'est précisément cette diversité de sentiment, de situation régnant entre les 2 parties qui rend le contraste si poignant. On peut aussi répondre à cette critique que les roulements de timbales à la fin de la *Scène aux Champs* (orage lointain), sont un prélude à la *Marche au Supplice*.

D'ailleurs, plus la transition sera marquée, plus l'intensité d'émotion sera forte.

Nous pensons en tous cas que le fait, pour Berlioz, d'avoir écrit la marche avant 1830 même, est une preuve nouvelle de son génie créateur qui, s'il avait été allié au talent et à la technique, eut fait de lui le plus grand compositeur de tous les temps.

*
* *

V. — Songe d'une Nuit de Sabbat.

Orchestration : Flûte, piccolo, 2 hautbois, 2 clarinettes, 4 bassons, 2 trompettes, 4 cors, 2 cornets 3 trombones, 2 ophicléides (tubas), 4 timbales, grosse caisse, cymbales, 2 cloches et cordes.

Ton : *ut*.

Le *Songe* est la suite logique de la *Marche au Supplice*, d'ailleurs, dans la 1^{re} version, ces deux parties n'en formaient qu'une seule, sous le titre de *Vision*.

On a voulu ridiculiser Berlioz pour ce rêve de Sabbat ; on a prétendu que c'était mesquin, bizarre. Mais, si l'on y pense bien, quel pouvait être le seul dénouement possible au roman du musicien ?

Mariage, mort naturelle, suicide, tout cela eut été banal ou déplacé, d'autant plus que le héros de la Symphonie Fantastique était Berlioz lui-même. Il ne restait qu'un procédé possible, un rêve tragique, extraordinaire, dont l'étrangeté, la bizarrerie lassent de pair avec l'exaltation du musicien dès le début de l'œuvre. Et Faust et Hoffmann ont hanté l'esprit de Berlioz, lui ont suggéré cette fresque instrumentale inimitable, grande d'horrible et de sarcastique.

Il ne faut pas rire en entendant le *Songe d'une Nuit de Sabbat* et le traiter de puérilité, d'esprit 1830. Ce qu'il faut déplorer, c'est notre indifférentisme musical, notre goût moderne, d'une précision sèche et mathématique. Combien y a-t-il d'œuvres contemporaines desquelles on puisse dire comme Beethoven l'a fait : « Cette œuvre vient du cœur, puisse-t-elle y aller ! » ?

Nous vivons dans une période où la littérature musicale n'est guère formée que d'œuvres froidement écrites, remplies de savants calculs harmoniques et de sonorités excentriques péniblement combinées !

Riez-vous en contemplant le *Jugement dernier* de Michel Ange ? Pourquoi rire du *Songe* de la Symphonie Fantastique ?

Ne nous plaçons pas en notre siècle de scepticisme outré ; reportons-nous un siècle en arrière et rappelons-nous les temps héroïques du romantisme !

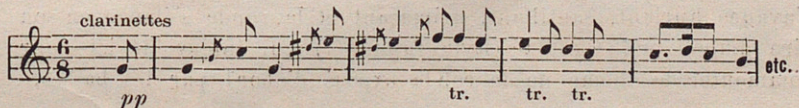
Et même, niez la valeur du *Songe* au point de vue du programme : oseriez-vous jamais contester celle de la réalisation musicale ? Quelle architecture, quelle ossature colossale ! Le *Songe*, comme la *Marche au Supplice* dans un autre genre, est unique et ne sera probablement jamais égalé. Quelle évocation admirable de tout ce que nous connaissons d'inférieur ! quel rappel puissant de nos émotions et souvenirs de jeunesse, Goethe, Hoffmann, Poë !

Nous avons l'impression, à l'audition de ce fragment, d'un abîme sans fond ouvert à nos pieds, abîme d'où sortent des grincements et des pleurs, des rires et des stridences, des hurlements et des clameurs vagues qui nous font frissonner ! C'est la vraie *Nuit de Walpurgis*

Dès la première note, nous sommes empoignés par une émotion angoissante. Ce sont d'abord des bruits vagues, des rires, des plaintes aux bois, des glissements mystérieux aux cordes, une montée, une descente *staccato* du quatuor, quelques exclamations aux bois et aux cuivres, tout cela heurté, imprécis et sourd. Soudain, au loin, un appel strident des flûtes et hautbois avec réponse voilée aux cors (1 mes. après 60).



Un remous d'orchestre et de nouveau (61), le frisson vague du début nous reprend par son indécision ; un nouvel appel des flûtes, qui se représente aux cors. L'appel n'est pas vain, cette fois : l'appelé répond et voilà que, triviale et vulgaire, apparaît l'*Idee Fixe*, l'Aimée devenue courtisane !... La clarinette en *ut* sur un rythme plat (6/8), nasille son thème avilissant (63).



Le thème est à peine terminé que tout l'orchestre se lance :

dans un tourbillon effréné, entraînant l'*Idée Fixe*. L'aigreur des trompettes couvre le *tutti* déchainé dans sa ronde infernale. Un arrêt subit et l'*Idée Fixe* revient encore à la clarinette, en *mi b*, puis à la flûte piccolo, aux violons, accompagnée par les sarcasmes et rires grinçants de l'orchestre.

De grandes houles orchestrales frénétiquement hurlantes, et bientôt, le cortège s'éloigne ; au loin, on perçoit un fragment du thème (65), avant-coureur de la Ronde. Tout s'éloigne et un grand calme tombe graduellement sur tout l'orchestre en un long *ppp*.

Un frisson secoue tout : là-bas, bien loin, deux cloches lugubres ont tinté un glas sinistre !

C'est le signal de l'orgie, de la ronde du sabbat.

Les altos ont répondu à l'appel des cloches.



Le glas retentit encore et alors, s'élève aux bassons et ophicléides le *Dies Irae* solennel, déjà parodié par le mouvement rapide dans lequel il est pris. La bande satanique s'approche toujours davantage ; on distingue le chant religieux de moins en moins distinctement ; toujours plus défiguré, il augmente d'intensité. Bois et cordes le rendent ridicule.

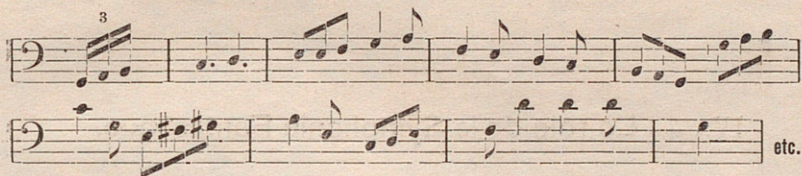


Le *Dies Irae* est repris (68) avec accompagnement de cloches par les ophicléides et bassons puis par les cuivres moqueurs.

Il interviendra toujours en contraste, tantôt grave et solennel, aussitôt après, parodié, déhanché et vulgaire.

Le thème de la ronde du sabbat revient alors, d'abord par fragments exposés successivement par divers instruments. Tout le cortège s'avance hurlant, sautillant, grimaçant et la ronde s'élance en son rire diabolique ! C'est le style fugué (1) qui intervient ici pour commenter le thème de la ronde exposé d'abord par les basses.

(1) Berlioz qui détestait la fugue en a cependant écrit plusieurs remarquables (*Damnation de Faust*, *Roméo et Juliette*, *Requiem*, *Béatrice et Bénédicte*, etc.) Il ne faut pas s'en étonner ; la fugue, chez lui, est toujours employée bien à propos. S'il ne l'aimait pas, la cause en est due à l'abus qu'on en faisait dans quasi toute œuvre et souvent hors de propos.



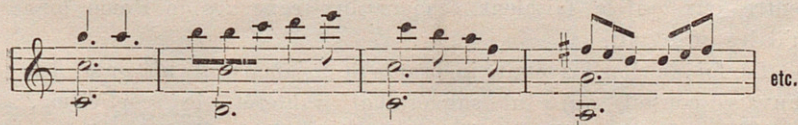
Tout l'orchestre est entraîné dans une fugue endiablée, d'un éclat et d'une verve incroyables. Les flûtes sifflent, les tubas grondent, les cordes râclent, les timbales martèlent leur rythme cassant. Tout ce rugissement orchestral persiste avec des alternatives subites de *pp* opposés à de *ff*, des accalmies inattendues et des colères soudaines secouant tout l'orchestre.

Mais la Ronde semble vouloir laisser un moment de répit et donner l'illusion d'un apaisement inattendu.

Graduellement, l'intensité des voix diminue ; le thème de la Ronde n'est plus exposé que *pp* et le *Dies Irae* retentit à nouveau. Mais ce calme n'est qu'illusoire. Basses, puis altos et violons entonnent le thème, (78), les bois suivent et les cuivres bientôt.

Encore une fois, les cordes râclent seules la Ronde.

Brusquement, un formidable ébranlement du *tutti* ; c'est l'orgie dans toute sa splendeur ; le *Dies Irae* et la *Ronde du Sabbat* combinés retentissent à tout l'orchestre. (7 mes. après 81),



et, dans un *animandö* puissant, dont l'intensité est impossible à décrire, le Sabbat se poursuit et se termine dans un accord final puissant en *ut majeur*, scandé par un coup de cymbales (1) *ff*, apposant sa conclusion magistrale !



(1) Les cymbales n'étant pas employées dans toute la 5^e partie de la Symphonie Fantastique, leur intervention finale est d'un effet remarquable.

IV. — Le rôle de la Symphonie Fantastique.

Telle est la Symphonie Fantastique dans sa grandeur épique, monument impérissable de l'Art musical, que nous n'hésitons pas à placer au premier rang des œuvres musicales écrites au siècle passé. Exceptons seulement la IX^e de Beethoven qui appartient encore à l'ancienne école.

Oui, la Fantastique est un chef-d'œuvre unique. Et, lorsqu'on se reporte au milieu et à l'époque où est éclos ce page, on ne peut nier que Berlioz ait produit alors un travail si génial qu'il n'en est pas d'autre semblable. Car, si Beethoven a marché de l'avant toute sa vie, Wagner pendant la moitié de son existence, Berlioz s'est élevé en une fois à une hauteur où il coudoyait les plus grands esprits musicaux de tous les siècles.

Berlioz a écrit la Fantastique seul, par ses propres forces, dans un dévouement absolu à l'Art, connaissant le misérable esprit musical de l'époque, sachant qu'il allait s'attirer la haine de la quasi totalité de ses contemporains musiciens, surtout de ceux d'entre eux qui le faisaient échouer aux concours de Rome lors qu'il les affrontait.

La foi de Berlioz était inébranlable ; jamais il n'écoula les mauvais conseils qui lui suggéraient l'intérêt, le scepticisme, l'indifférence et la raillerie ; jamais il n'eût l'idée d'acheter la vogue par une mélodie vulgaire. Malgré tout il reste fidèle à sa conception du beau.

Berlioz était le « vrai chevalier sans peur et sans reproche » comme l'a dit R. Louis

Jamais, il n'a tourné un obstacle ; il a toujours marché droit au but, envers et contre tous ; un amour de vérité, de sincérité d'expression le guidait dans toutes ses œuvres.

Berlioz n'avait pas de système, encore moins de formules et *jamais* de réminiscences. C'est là certes, une des causes de ses succès auprès de ses contemporains.

Et pourtant, comme c'était hardi à lui de se poser en novateur, à une époque où un théâtre médiocre occupait seul le monde musical, où l'on croyait qu'en dehors de la scène, il n'y avait pas de succès possible ! Et il savait quel sort était réservé aux novateurs ; il connaissait la tendance générale — hélas ! encore actuelle — à nier ce qui est nouveau plutôt qu'à examiner impartialement.

Il se rendait compte de sa situation trop avancée pour son temps et disait « où, par le diable, le Seigneur pouvait-il avoir la tête, quand il m'a fait naître dans cette France frivole ? » (1)

C'est à cette époque que l'on traitait la *Vestale* et *Cortez de beau gâchis*, la cinquième symphonie de Beethoven de *vigoureux dévergondage*, que Chérubini ne daignait même pas répondre à l'envoi que lui avait fait Beethoven de la *messe en ré*, que Berton s'était sauvé en se bouchant les oreilles à l'audition de la deuxième symphonie du maître de Bonn. Lesueur même, le maître de Berlioz, entraîné par ce dernier à l'audition de la cinquième symphonie, en sort ébloui, foudroyé; mais, le lendemain, le calme étant revenu, il déclarait à son élève : « *Il ne faut pas faire de musique comme cela* ». Boiëldieu a, dans une de ses conversations avec Berlioz, avoué naïvement quel était l'esprit du temps : (2) « Il fallait écrire de la musique qui » berçât, même dans les situations les plus pénibles, de la musique » un peu dramatique, mais pas trop claire, incolore, peu d'harmonies » extraordinaires, de rythmes insolites, de formes nouvelles, d'effets » inattendus, de la musique n'exigeant de ses interprètes et de » ses auditeurs ni grand talent, ni grande attention ».

Et c'est alors que Berlioz se lève et ose écrire une symphonie, genre condamné, car, Chérubini en ayant écrit deux médiocres, personne ne devait donc être à même d'en produire de meilleures, pensait-on; une symphonie de forme nouvelle qui va faire l'effet d'un coup de foudre dans le clan des vieilles perruques! On va crier, dans ce clan, car Berlioz recherchait le Beau sans craindre d'enfreindre parfois les règles traditionnelles. Et, parmi les auditeurs qui l'applaudiront, beaucoup ne la comprendront pas car elle contient peu de phrases mélodiques saillantes; il y a dans cette œuvre une hardiesse anormale d'orchestration et la difficulté de compréhension s'accroît encore du choix du sujet poétique. Cette musique contient beaucoup de littérature, de drame, de psychologie.

C'est l'orchestration, surtout, qui nous remplit d'admiration. L'on a dit avec raison : l'orchestre de Wagner enivre, celui de Berlioz éblouit.

Et en fait, c'est un éblouissement prodigieux que nous cause l'audition du final de la *Fantastique*. « Berlioz connaît la richesse savante de l'orchestre, la fidélité de la couleur locale, les effets inattendus

(1) Cf. Lettre à Kreutzer en 1826 :

« Que erais-je donc moi, si ma musique cherche à peindre les passions? On ne me comprendra pas.

(2) Cf. Méhul, rapport sur la *Vestale*, quand on décerna le prix décennal au meilleur opéra. (note citée au *Moniteur*), « On aime le final du 2^e acte dont l'effet est à la fois tragique et agréable ».

de sonorité; il a la profondeur tumultueuse et shakespearienne des passions, les rêveries amoureuses ou mélancoliques, les nostalgies et postulations de l'âme, sentiments indéfinis et mystérieux que la parole ne peut rendre, et ce quelque chose de plus que tout, qui échappe aux mots, et que font deviner les notes ⁽¹⁾. »

L'orchestre de Berlioz cherche à exprimer tout cela, et tel fut le but constant du musicien.

Personne n'eût autant que lui le don des trouvailles de sonorités orchestrales et son génie est d'autant plus grand qu'ignorant le piano, il trouvait toutes ces combinaisons instinctivement et de par son esprit même. Il a des accouplements étranges, des combinaisons d'une audace parfois effrayante ! Sa musique est toute de passion, de mouvement et de vie et, s'il exprime si bien ses pensées, c'est qu'il a souffert les maux de ses personnages; on n'y trouve jamais d'ennui, car Berlioz ne se répète jamais.

Il n'est pas chez lui deux œuvres semblables et c'est le seul musicien auquel on puisse attribuer cette supériorité !

Prenez les 5 morceaux de la Symphonie Fantastique ; ils forment, chacun séparément, un tout admirable, complet par lui-même.

C'est Berlioz aussi qui, le premier, a trouvé l'élément chromatique, utilisé les intervalles mineurs, introduit l'altération ; c'est Wagner qui a bénéficié de ces trouvailles qu'on lui a souvent attribué à tort, au détriment de Berlioz. Il est vrai que Wagner fut un charlatan, tandis que Berlioz a marché droit toute sa vie.

Rob. Schuman a dit avec raison ; « La musique de Berlioz est parfois mal construite, mal harmonisée ; il y a des harmonies lourdes, plates ou vides. Tout cela est si génial cependant, que l'ensemble ne dénote pas de défectuosité et nous paraît admirable ; mais essayez donc de *corriger* Berlioz, de modifier *une* note à sa musique ; il n'en restera rien ⁽²⁾. »

Berlioz est unique, n'a eu ni maître, ni élève et n'aura jamais d'imitateurs, car aucun n'a poussé la personnalité du style aussi loin que lui. On peut copier Wagner ; on ne peut copier ou imiter Berlioz.

On a voulu critiquer le maître français pour avoir conservé l'ancien moule de la symphonie classique en 4 parties (d'après la version primitive).

Qu'importe ici cette forme ? ; d'autres ne lui ont-ils pas reproché le grand nombre de parties de *Roméo et Juliette* ? Le fond est

(1) Histoire du romantisme, Th. Gauthier.

(2) R. Schumann : Schriften über Musik und Musiker

essentiellement nouveau et n'est ce pas là l'élément prédominant de toute œuvre ?

Berlioz est la grande source où ont puisé et où puiseront encore longtemps tous les musiciens modernes, car c'est lui qui, le premier, a réellement *fait parler l'orchestre*.

La Symphonie Fantastique est tout un drame ayant le cerveau du musicien comme théâtre ; c'est la plus colossale déclaration d'amour qu'on ait jamais faite.

C'est l'amour et le génie musical de Berlioz qui nous ont donné cette œuvre poignante, amour et musique, les deux ailes de la vie, comme le disait Berlioz.

Nous y trouvons l'origine même du drame lyrique, et ramener Berlioz au rôle de *précurseur* est une injustice flagrante.

Noufflard ⁽¹⁾ a dit que la Fantastique était le chaînon nécessaire entre la IX^e Symphonie et Lohengrin. C'est déprécier l'œuvre du musicien français au profit des deux autres. N'oublions pas que Berlioz écrivait l'*Episode de la vie d'un artiste*, ignorant la IX^e Symphonie de Beethoven, donnée à Paris pour la première fois, le 27 mars 1831.

Hector Berlioz est le *seul* qui ait écrit, après Beethoven, une symphonie profondément originale.

Proclamons donc hautement Berlioz le père de la musique moderne ; son génie est universel et sera de tous les temps ; il n'est ni foncièrement français, ni allemand ⁽²⁾, car il fut influencé à la fois par Goëthe, Shakespeare et Hugo, Glück et Beethoven ; il s'adresse à tous les hommes, quels qu'ils soient et il est de tous les temps parce qu'il exprime les sentiments d'un homme qui aime ⁽³⁾.

L'influence wagnérienne semble plus forte, parce que plus récente, et parce que l'esprit moderne est plus tourné vers la musique dramatique que vers la symphonie ⁽⁴⁾.

Mais, le point de départ de toutes les générations musicales du XIX^e siècle est la Symphonie Fantastique d'Hector Berlioz. Son génie est tout de spontanéité, de sincérité et d'attachement aveugle à l'Art ; pour lui, « le joli n'existe pas, il n'y a que le beau ».

De combien de musiciens peut-on dire cela ?

Berlioz est le plus bel exemple du génie musical soutenu par

(1) O. Noufflard « Hector Berlioz et le mouvement de l'art contemporain. »

(2) Les Allemands ont une tendance à réclamer Berlioz des leurs. L'Allemagne fut, en tous cas, sa patrie adoptive,

(3) Cf. Poésie de P. Cornélius, dédiée à H. Berlioz.

(4) L'amour est la base de toute œuvre musicale, quel qu'en soit le genre. C'est aussi le sentiment humain le plus répandu.

(4) Berlioz peut être considéré comme le créateur du poème symphonique, de la suite d'orchestre.

un courage et une foi artistique invincibles. Il a lutté toute sa vie, jamais il n'a fait un pas en arrière et il est mort brisé, mais vainqueur !

Et nous pouvons dire de Berlioz ce qu'il pensait lui-même de Weber :

« C'était un homme est nous ne reverrons plus son pareil ! »



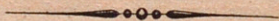
Note. — L'*Idee fixe* d'Herminie sera reprise par Berlioz pour être introduite dans la Fantastique de façon très développée. C'est donc le même thème qui a servi de base aux deux œuvres. Il y a la même analogie dans l'emploi des instruments qui exposent le thème — violons et flûtes.

Le thème, dans Herminie, revient trois fois ; le voici dans le ton initial :

Violon

Fl. Clar. Viol.

etc.



ORFEÓ CATALÀ
BIBLIOTECA

BARCELONA

Reg. 533 8°

Sig. 78.92(44)

(Ber.) Mag

17-VIII-1916

78 (B27)
Mag