

ions aujourd'hui une réclame, il nous paraît curieux de le reproduire, en raison de son caractère de rareté et d'inédit, et parce qu'il est le premier document qu'on ait imprimé sur la première grande œuvre de Berlioz, enfin parce qu'il nous fait connaître ce que ses amis, vraisemblablement d'après ses propres suggestions, cherchaient à comprendre de son œuvre et à faire comprendre au public.

GRAND CONCERT

donné au Théâtre des Nouveautés, dimanche 30 mai, jour de la Pentecôte,

ÉPISE DE LA VIE D'UN ARTISTE

Symphonie fantastique en cinq parties,

PAR M. HECTOR BERLIOZ

Il arrive souvent qu'un compositeur se mette devant son 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'invitations ou d'affiches, des amis, des amateurs de musique, un orchestre; qu'il fasse exécuter son griffonnage à triple carillon, et que son auditoire trouve dans tout cela une idée, ou se méprenne sur la nature ou la portée de cette idée, si toutefois le musicien en a trouvé une?

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 qui la composent est déjà un acte de franchise et de bizarrerie qui doivent 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 musiciens, dont le nombre s'élève 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 d'Europe.

Cette annonce est suivie de la reproduction du programme, conforme au texte imprimé ci-dessus (à quelques détails près qui seront signalés plus loin).

L'audition du 30 mai, nous l'avons dit, n'eut pas lieu; la première audition de la *Symphonie fantastique* fut donnée au Conservatoire le 5 décembre 1830, sous la direction d'Habeneck. A ce concert, on distribua dans la salle un feuillet de papier rose, imprimé sur quatre pages, reproduisant le programme littéraire. Nous en connaissons deux éditions, portant l'une et l'autre le même titre et la date du 5 décembre 1830, mais présentant entre elles une différence notable: c'est que l'une ajoute au texte explicatif une longue note qui est un véritable plaidoyer en faveur des innovations de l'auteur, et a presque l'importance d'une déclaration de principes. Bien que cette profession de foi soit encore imparfaite en la forme et qu'elle ne puisse tenir, dans l'œuvre de Berlioz, la place de la préface d'*Alceste* dans l'œuvre de Gluck, elle a pourtant assez d'intérêt, en raison de la circonstance où elle a été écrite, pour que nous la reproduisions au même titre que ces autres documents inédits.

Cette note est placée en renvoi correspondant à la fin du premier paragraphe: « Le programme suivant doit être considéré comme le *texte parlé d'un opéra*, servant à amener des morceaux de musique dont il motive le caractère et l'expression. » Elle commence en ces termes:

« Il ne s'agit point en effet, ainsi que certaines personnes ont paru le croire, de donner ici la reproduction exacte de ce que le compositeur se serait efforcé de rendre au moyen de l'orchestre; c'est justement, au contraire, afin de combler les lacunes laissées nécessairement dans le développement de la pensée dramatique par la langue musicale, qu'il a dû recourir à la prose écrite pour faire comprendre et justifier le plan de la Symphonie. L'auteur sait fort bien que la musique ne saurait remplacer ni la parole, ni l'art du dessin; il n'a jamais eu l'absurde prétention d'exprimer des *abstractions* ou des *qualités morales*, mais des passions et des sentiments; ni celle plus étrange encore de peindre des montagnes: il a seulement voulu reproduire *le style et les formes mélodiques* propres au chant de quelques-uns des peuples qui les habitent, ou l'*émotion* causée à l'âme, dans certaines circonstances données, par l'aspect de ces masses imposantes. Si les quelques lignes de ce programme eussent été de nature à pouvoir être récitées ou chantées entre chacun des morceaux de la symphonie, comme les chœurs des tragédies antiques, sans doute on ne se fût pas mépris de la sorte sur le sens qu'elles contiennent. Mais au lieu de les écouter il faut les lire; et l'on ne songe pas, en adressant au musicien le singulier reproche dont

il est obligé de se défendre, que s'il avait réellement sur la puissance expressive de son art les opinions exagérées et ridicules qu'on lui suppose, ce programme à ses yeux n'eût été qu'un double emploi parfaitement inutile.

» Quant à l'imitation des bruits de la nature, Beethoven, Gluck, Meyerbeer, Rossini et Weber ont prouvé par d'illustres exemples qu'elle était du domaine musical. Cependant, persuadé que l'abus en est fort dangereux, que l'usage en est fort restreint, et que ses effets les plus heureux sont toujours très voisins de la charge, l'auteur de cette symphonie n'a jamais considéré cette branche de l'art comme un but, mais comme un moyen. Et quand, par exemple, dans la *Scène aux champs*, il a essayé de rendre le roulement d'un tonnerre lointain au milieu du calme des éléments, ce n'est point pour le plaisir puéris d'imiter ce bruit majestueux, mais au contraire pour rendre plus sensible le silence, et redoubler ainsi l'impression de tristesse inquiète et d'isolement douloureux qu'il voudrait produire sur son auditoire à la péroraison de ce morceau. »

En ce travail purement documentaire, nous ne voulons pas discuter les idées esthétiques contenues dans l'exposé qu'on vient de lire. Nous n'en retiendrons qu'un détail qui appartient à l'histoire. Dans l'énumération des maîtres dont Berlioz invoque l'autorité, — ils sont cinq: Beethoven, Gluck, Meyerbeer, Rossini, Weber, — quatre, dont un seul vivant, étaient, au moment où il écrivait, à l'apogée de la gloire; mais le cinquième n'avait encore produit aucune de ses grandes œuvres: Meyerbeer, dont *Robert le Diable* est d'un an postérieur à la *Symphonie fantastique*. Le fait est caractéristique, et vient à l'appui des considérations que j'ai exposées ailleurs sur les relations qui existèrent, au cours de leur vie, entre Meyerbeer et Berlioz, relations qui furent d'abord, de la part de ce dernier, empreintes d'une véritable cordialité, à laquelle succéda un refroidissement soudain. L'observation que vient de nous suggérer la note de la *Symphonie fantastique* nous confirme que le premier sentiment avait sa source dans une prévention favorable, à laquelle était étrangère la connaissance de l'œuvre de Meyerbeer: c'est quand cette œuvre, et peut-être aussi la personne, furent mieux connues, que la désaffection vint...

(A suivre.)

JULIEN TIERSOT.

PETITES NOTES SANS PORTÉE

LXXXIX

OU LA QUESTION TROUVE SA RÉPONSE (1)

A M. Arthur Coquard.

Oui, pourquoi la musique est-elle, en même temps, le premier et le dernier des arts? Comment se fait-il que la musique, la première née des Muses, ait si lentement grandi dans les temps modernes?

Évidemment, la musique est contemporaine du premier homme, étant un instinct de l'homme; et, pendant toute la savante et subtile Antiquité, la musique reste en enfance; les contemporains de Périclès et de Phidias ignorent l'harmonie... La Grèce païenne laisse sommeiller la musique, et le christianisme la réveille; mais il faudra des siècles d'efforts pour donner l'essor à l'harmonie pressentie: ce n'est qu'au XVI^e que s'épanouit la polyphonie vocale, majestueusement; ce n'est qu'au XVIII^e que triomphent le théâtre lyrique et l'art instrumental; d'ailleurs, quels que soient les raffinements d'une époque, l'art musical semble y retarder toujours sur les autres arts, et n'avons-nous pas constaté maintes fois, ici même, que, de nos jours, où tout va si vite, le *Debussyisme*, en pleine floraison printanière (au point de surprendre un peu son propre initiateur sur les soudainetés de sa gloire), est l'expression, la transposition du mouvement décadent d'il y a dix ans?

Pourquoi cet éveil si tardif et cette évolution si lente?

La réponse, vous nous l'avez donnée, mon cher maître, la réponse à ce problème qui vous préoccupait depuis plus de vingt ans... La cause de ce retard n'est pas extrinsèque, extérieure au sujet: elle réside obscurément dans l'essence même de la musique, en son caractère propre, en son *immatérialité*. Dévoués au culte de la Beauté physique, à la splendeur idéale de la forme humaine, les Anciens, les Grecs, qui furent les Anciens par excellence, ne pouvaient favoriser l'essor de la surnaturelle Musique; sans doute, ils spiritualisaient la matière, mais ils matérialisaient l'idéal: sculpteurs avant tout. Aux modernes d'être surtout musiciens! Inquiète, incertaine de sa légitimité, de sa raison d'être, la Beauté frileuse s'est réfugiée dans notre for intérieur. L'art le cède à la

(1) Cf. le *Ménestrel* du 17 avril 1904.

poésie. Sous la double influence mystique du christianisme et du Nord, la musique s'épanouit; elle devient possible avec les temps nouveaux.

Mais pourquoi sa croissance est-elle si lente encore? Parce que la matière première lui manque, et que les formes imitables lui font défaut. Quoi qu'en pensent les poètes, rien, dans la nature, ne s'offre à l'éducation de l'art musical: rien, sauf la tierce mineure du coucou... Le rossignol, lui-même, de qui Delacroix, après Plin et Buffon, célébrait hardiment le *chant diamanté* dans les nuits blondes, le rossignol chante faux (c'est l'auteur de l'*Été*, l'élégiaque charmant qui l'affirme), et notre illusion, qui provient de l'enchantement du décor, s'appliquerait à plus d'un chanteur.

La musique se distingue de toutes les sonorités naturelles :

Les autres sont des bruits: vous, vous êtes un chant!

Le compositeur a dû tout inventer, tout créer, le fond et la forme. La musique n'est pas dans la nature: elle a jailli de l'âme. De là, sa lenteur à naître. L'artiste ancien ne pouvait en faire sa Muse; elle devait régner sur le cœur plus anxieux de l'artiste moderne :

L'un sculptait l'idéal et l'autre le réel...

Et son empire s'est développé tardivement, lentement, dans un crépuscule. Essentiellement rythmique, la musique grecque fut inexpressive, et pour ainsi dire plastique, humble collaboratrice de la poésie souveraine et de la danse. La mélodie naît avec l'âme, elle immortalise les prières ambrosiennes et le plain-chant grégorien... Mais l'harmonie mettra huit siècles à se former: elle tâtonnera du VIII^e siècle au XVI^e, avant d'aboutir seulement à l'harmonie consonante... Et toujours pour la même cause. Immatériel, le son fugitif est le frère de l'âme; la musique se dérobe toujours davantage à nos prises, aux sens de l'homme; et puis, nos sens eux-mêmes, l'ouïe comme la vue, les plus nobles, ont suivi, subi quelque évolution commune: et le sens des couleurs ne s'est-il pas enrichi depuis la palette limitée d'Homère? Il faudra huit cents ans pour former un accord parfait; et cet accord, cependant, existait dans la nature, dans la cloche moyen âgeuse, en sa *note fondamentale*, mystérieusement suivie de ses *harmoniques*... Mais l'oreille humaine n'entendit longtemps ni cette cloche, ni cette note... Elle n'eut point la musicale intuition de Saint-Saëns enfant: « Dans mon enfance, j'avais l'oreille très délicate et l'on s'amusait souvent à me faire désigner la note produite par tel ou tel objet sonore, flambeau, verre ou bobèche. J'indiquais la note sans hésitation. Quand on me demandait quelle note produisait une cloche, je répondais toujours: « Elle ne fait pas une note, elle en fait plusieurs. » Ce qui paraissait étonner beaucoup les gens. » Résonance multiple des cloches et source vive des accords, ignorées longtemps! Le moyen âge fut à la fois candide et savant; et, singulière anomalie, les lois furent découvertes avant que les faits ne fussent perceptibles! Pour une fois, la musique était dans la nature! Et l'art humain passa sans l'entendre...

De là, toutes les pédantes barbaries de jadis: diaphonie, déchant, faux-bourdon. Puis, après tant de heurts de quarts et de quintes, la science seule s'épanouit: la musique naissante se ride prématurément par trop de science. Rubinstein le disait à propos: l'idéale musique est le miroir de son temps: à sa manière, elle reflète les mœurs ambiantes, et les contemporains de notre vieil Adam de la Halle mariaient singulièrement le syllogisme et la gaudriole. La polyphonie triomphe: ce qui préoccupe et rapproche les voix, ce n'est point l'idée, mais le travail de l'idée. L'âme naïve et pédante, qui n'a pas entendu les cloches, n'entendra point davantage la mélodie populaire; elle ne comprendra pas encore son long espoir et ses vastes pensées... Et, pourtant, dans l'unité de l'art gothique, la chanson populaire est l'âme même et l'apanage de la douce France: et là aussi, nous eûmes nos maîtres anonymes et nos Primitifs français! Puisse l'avenir être moins dédaigneux que le passé! Ce frais parfum de l'âme et de la terre, Palestrina lui-même ne l'a point senti; son mathématique génie plane dans un azur savant; et la polyphonie s'impose, vocale d'abord, instrumentale ensuite. La science lentement conquise a pris sa revanche en précédant l'effusion du moi.

Dans cet ineffable art musical, tout s'explique par son *immatérialité* même; et non seulement ses origines, avec la lenteur de leurs développements, mais chacune des anomalies particulières à son évolution dans le concert éloquent des arts: son caprice justifie les soubresauts, les déplacements, les pérégrinations du goût musical à travers le temps et l'espace, les époques et les races; en effet, sans raisons apparentes, le pôle du génie musical semble se déplacer d'âge en âge: l'Angleterre, qui s'épanouit tôt, s'épuise vite; l'Allemagne, qui se forme tard, atteint à la maturité la plus sublime. L'Italie s'élève et s'abaisse, tour à tour... Et le progrès, en musique, que signifie-t-il? Cette nouvelle illusion ne masque-t-elle point seulement des transformations succes-

sives, une série de contrastes? Mystère et métamorphoses! Une rémission ne nous frappait guère, après tant de fièvre: l'étrange pénombre de M. Claude Debussy succédant au crépuscule aveuglant de Richard Wagner, comme le nocturne bégayé par Verlaine, après le soleil proclamé par Victor Hugo! Le poétique Monteverde ne vint-il pas au déclin de la polyphonie palestrinienne? La mélodie cordiale d'Haydn, de Mozart et même de Beethoven jeune — avant les Sinaï futurs — ne fleurit-elle pas sur les ruines augustes de la polyphonie symphonique et des oratorios majestueux? Le clair de lune de Gounod n'a-t-il point rafraîchi l'orage romantique?

Des cimes, au-dessus de cet *éternel devenir*: Palestrina, Bach, Gluck, Beethoven et la *Neuvième*, Hector Berlioz, Richard Wagner...

Telles furent mes notes et mes impressions en vous écoutant, mon cher maître, en interrogeant, d'après vous, cette langue universelle du sentiment, dont le *vague* immense et doux est supérieur à toute parole articulée; langage de la passion, porte-voix de l'âme, qu'il exprime à la fois simultanément et successivement (d'où la légitimité des *ensembles*); art jeune et complexe, harmonieux composé de lyrisme et de science, et qui n'abandonne son rôle sacerdotal primitif que pour s'élançer chaque soir davantage en l'au-delà surnaturel de l'expression... Aristote, que vous citez, tenait la musique pour supérieure aux arts plastiques, vu sa parenté moindre avec le manœuvre et plus grande avec le penseur. Enfin, malgré l'anathème imprévu de quelques idéalistes grincheux (1) qui prétendent que cet art est le seul auquel les dégénérés et les animaux soient sensibles, l'avenir lui appartient, la musique commence peut-être, un art nouveau sortira d'elle; et, selon la prédiction de Saint-Saëns (2), la dernière venue des Muses en sera la reine.

(A suivre.)

RAYMOND BOUYER.

L'ÂME DU COMÉDIEN

Du fait même de la curiosité publique, le comédien tient, à l'égal du journaliste, une place considérable dans notre Société moderne. Comme le fameux personnage de l'ancien Théâtre Forain, il est partout, il voit tout, il entend tout; il juge et il parle de tout; et tous recueillent, recherchent même, avec une pieuse sollicitude, ses moindres gestes, ses moindres actes.

Si le journaliste, d'origine relativement récente, a subi, depuis cent ans, une telle métamorphose qu'il en est devenu méconnaissable, le comédien, au contraire, est resté ce qu'il était il y a tantôt trois siècles.

C'est précisément cette psychologie toute spéciale qu'il nous a paru intéressant d'étudier.

Pour ne pas nous perdre dans les nébuleuses subtilités de la philosophie moderne, qui n'a jamais réussi qu'à faire du pur galimatias de la plus belle et de la plus limpide des langues — la langue française — nous dirons simplement que l'âme du Comédien est toute professionnelle. Les sentiments humains y subissent, sous l'influence d'un incommensurable orgueil, la domination du métier; si bien que le comédien continue à la ville, c'est-à-dire dans le cours de la vie, son rôle de théâtre. Du milieu factice où l'appelaient sa vocation, où le retiennent ses habitudes autant que ses intérêts, il emporte des sensations et des idées absolument mattresses de sa mentalité; du milieu réel qui lui est imposé par la loi de l'existence, il rapporte des impressions susceptibles de se modifier ou de s'évanouir dans l'atmosphère des coulisses.

En un mot, le comédien reste comédien dans sa vie intérieure aussi bien que dans sa vie extérieure, quand même il est sorti de son théâtre.

Dans sa vie extérieure, nous rechercherons ses relations avec le monde social, nous examinerons son attitude sur le terrain du patriotisme, de la politique, de l'honneur et des honneurs.

De sa vie intérieure nous retiendrons sa pensée et ses actes en matière de famille, de mariage, d'amour et de religion.

Dans cette étude il ne saurait être question que du comédien militant. Dès qu'il s'évade des coulisses, l'homme de théâtre ne nous appartient plus. S'il prend sa retraite, nous l'abandonnons. Évidemment il conservera jusqu'à la fin de ses jours l'empreinte originelle; mais il en perdra le relief, loin du milieu qui en avait le dessin: telle une pièce de monnaie, retirée de la circulation, dont l'œil le mieux exercé retrouve difficilement l'effigie.

Si nous invoquons, à l'appui de notre thèse, un certain nombre d'anecdotes et de faits déjà connus, c'est que l'autorité de leur témoignage nous a paru trop nécessaire pour être négligée; mais nous la fortifions de documents inédits ou ignorés.

(1) Quelques Lyonnais, par exemple, Paul Chenavard et Victor de Laprade.

(2) *Nouvelle Revue* du 1^{er} novembre 1879 et *Causerie sur le passé, le présent et l'avenir de la Musique*, lue à la séance publique des cinq Académies le 25 octobre 1884.