

Bind

back no 21

ann.

7<sup>e</sup> ANNÉE. N<sup>o</sup> 1. (NOUVELLE SÉRIE)

1<sup>er</sup> JANVIER 1904

4040-248

Année 7  
no. 1-20, 22

# LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE. — Hector Berlioz et le public de son temps (L. DE LA LAURENCIE). — La *Damnation de Faust* (JEAN D'UDINE). — A propos du centenaire de Berlioz : Gare au Pavé... (FLEDERMAUS). — Un portrait d'Ysaye (CAMILLE MAUCLAIR). — Les Premières : *La Reine Fiamette* (VICTOR DEBAY). — Les Grands Concerts (JEAN D'UDINE, P. LOCARD). — La Quinzaine musicale. — Correspondances : Toulouse, Monte-Carlo. — Echos et Nouvelles diverses. — Bibliographie.

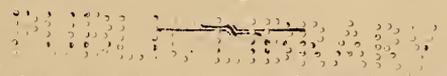
*A nos dévoués collaborateurs, à nos lecteurs et à nos amis, nous offrons nos meilleurs souhaits de nouvel an.*

## NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL

Nos abonnés devront trouver, encartée dans ce numéro, une mélodie d'ERNEST CHAUSSON, *Oraison*, extraite du recueil *les Serres chaudes* (Bellon et Ponscarne, éditeurs, 37, boulevard Hausmann).



### Hector Berlioz et le public de son temps



2384  
3

Hector Berlioz s'est répandu, au cours de ses écrits, en plaintes amères sur le public et la critique de son temps : « Comparaison faite des impressions que ma musique a produites sur tous les publics de l'Europe, écrit-il à Auguste Morel, je suis forcé de conclure que c'est le public de Paris qui la comprend le moins. »

Jusqu'à quel point ces récriminations étaient-elles justifiées, et jusqu'à quel point l'auteur de la *Damnation de Faust* pouvait-il se croire en droit de les formuler avec tant d'âpreté ? C'est ce que nous nous proposons d'examiner.

Hector Berlioz, le premier en France, a tenté d'imprimer à la musique un caractère nettement romantique, c'est-à-dire qu'il s'est efforcé de verser son lyrisme dans les formes musicales, et de construire des poèmes musicaux. « Son système, écrivait en 1839 M. Merruau, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, consiste à chercher dans des sujets poétiques et déterminés à l'avance, comme une marche de pèlerins, une scène d'amour au lever de l'aurore, une marche au supplice, etc., le motif de dessins originaux, de rythmes inusités,

de coupes nouvelles » (1). On le voit, c'est là ce qu'on appelle la *musique à programme*, en d'autres termes, la musique qui, à l'aide de ses moyens d'expression propres, prétend éveiller chez l'auditeur certaines associations d'idées résultant d'un canevas poétique.

Une telle conception rentre bien dans les vues de l'esthétique française qui s'est toujours montrée fermement attachée à la musique pourvue d'un sens, et, par son apparente innovation, Berlioz se rattachait inconsciemment à la tradition nationale. Le plaisir éprouvé par le public à l'audition du *Désert* de Félicien David découlait en grande partie des velléités imitatives et descriptives du goût français, et Azevedo le reconnaissait fort justement lorsqu'il écrivait : « On comprit qu'un élément venait, sinon d'être ajouté à l'art, d'y être au moins infusé d'une manière plus constante et plus abondante que par le passé. Cet élément presque nouveau, c'était la réalisation par le pinceau le plus heureux et le plus sûr de lui-même du programme proposé aux compositeurs par J.-J. Rousseau, dans les pages immortelles de l'article : Imitation du *Dictionnaire de musique* ; c'était la description saisissante des choses de la nature par un spectateur ému, et, à la fois, l'expression vive et profonde des sentiments du contemplateur (2). »

L'Imitation de la Nature, jadis érigée en doctrine par Le Batteux, constituait donc le pont par lequel le Romantisme se liait au Classicisme, et ce principe devait soutenir les adhésions de toute la partie du public qu'enthousiasmait le « pittoresque » des compositions de Berlioz.

Seulement, les classiques, partisans décidés de la séparation des genres, restreignaient l'Imitation de la Nature au pittoresque, et critiquaient son extension, dans le domaine de la symphonie, à des situations morales, pathétiques et dramatiques. « N'est-ce pas, décide le *Moniteur*, diminuer la puissance du compositeur que de l'astreindre aux dures nécessités d'un programme tracé à l'avance ? » (3) La musique vit de mystère, et peu lui importe le caractère amoureux qu'on attribue à des rentrées de violon, ou « la profondeur métaphysique des pédales ».

Si le clan romantique, Jules Janin en tête, s'extasie au sujet du « théâtre idéal » que dresse la Symphonie dramatique, le vieil amateur, à l'audition de la *Damnation de Faust*, déclare ne pouvoir s'entendre avec M. Berlioz. « Ce n'est pas assez, d'avoir transporté son orchestre dans des régions où certes je ne le suivrai pas ; il faut maintenant qu'il invente un genre nouveau ». Et le classique inépénitent de se gausser du « drame-symphonie » de la « musique-costumes », de la « musique-décors » et de la « musique-changement à vue » (4).

Aux yeux de Fétis, pareille tentative n'était rien moins qu'une redoutable hérésie dont il accusait Beethoven d'avoir pris l'initiative, car « dans ses derniers quatuors les redites et les développements furent poussés à l'excès, et il affecta

(1) *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1839.

(2) *Opinion nationale*, 6 janvier 1863.

(3) *Le Moniteur*, 17 décembre 1839.

(4) *Les Débats*, 10 décembre 1846.

de trouver des formes nouvelles, non par l'effet d'une inspiration soudaine, mais pour satisfaire aux conditions d'un plan médité. » Ce plan médité et extra-musical semblait incompatible avec toute conception de musique pure. Que dans l'Opéra où le texte dramatique tient lieu de programme continu et précis, la musique, fermement appuyée sur la poésie, s'emploie à « saisir le cri de la nature », rien de mieux. Mais la Symphonie ne met en jeu que le matériel sonore ; celui-ci peut-il, avec ses seuls moyens, aller, en psychologue audacieux, fouiller au fond des âmes, et dessiner tout un drame ? Les classiques ne pensaient pas qu'on pût superposer à l'impression agréable et subjective qui résulte de formes ornementales harmonieusement agencées, une interprétation objective de ces formes.

\*  
\* \*

Avaient-ils tort ? La manière de Berlioz ne devait-elle pas l'exposer à ce qu'on lui reprochât avec quelque raison l'inconsistance de ses compositions ?

Son esthétique paraît quelque peu confuse et contradictoire. Elle se trouve écartelée par deux principes opposés, par celui qui reconnaît aux formes de la musique symphonique une expression spéciale, et par celui qui commande à une idée poétique de se créer à elle-même la forme qui lui soit la plus adéquate. Comment concilier la « beauté propre » de la musique avec sa justesse de traduction d'un sentiment déterminé ? Voilà tout le problème.

A vrai dire, la question de la musique pure et de la musique à programme, en dépit de l'autorité de ceux qui s'en sont occupés, paraît avoir été mal posée. La musique pure provient de deux sources ; elle dérive d'une part d'éléments empruntés à la polyphonie vocale, et d'autre part des airs de danse. Les uns et les autres, au moyen de désaffectations successives, ont perdu leur aspect anthropomorphique, en ce sens qu'ils ont cessé de correspondre à un programme poétique et à des nécessités particulières de mimique, pour ne conserver qu'une expression très générale de rythme, de mouvement, d'intensité. Ils se sont déshumanisés, et ont atteint à une manière de beauté ornementale, soumise à des règles d'équilibre et d'harmonie. A l'aide de ces éléments, on a construit des édifices sonores au sein desquels le principe d'unité rassemble logiquement les agrégations thématiques, et les coordonne en un tout solidement cimenté. Mais les règles de la Symphonie ne se justifient-elles pas par des raisons expressives ? Les oppositions de thèmes et de tonalités, les conditions du développement, le contraste des vitesses, avant de se présenter sous une forme abstraite, ne se pliaient-ils pas à des nécessités de signification ; et ne sent-on pas là quelque chose comme un programme périmé ?

D'ailleurs, si l'on admet la possibilité de l'opéra et du drame lyrique, il faut bien reconnaître que la musique à programme relève de la même esthétique que ces deux formes d'art. Les partisans les plus déterminés de la musique pure, de la musique subjective, emploient constamment à son égard des expressions qui sous-entendent un programme. De quel droit, en se plaçant dans l'hypothèse d'une interprétation purement personnelle de la part de l'auditeur, ira-t-on qualifier telle mélodie de grandiose, de sombre, de douloureuse, de joyeuse ? Il y a dans l'attribution de semblables épithètes à des morceaux de

musique pure, un embryon de programme objectif. Et ce programme consiste précisément dans le fait d'admettre une commune mesure entre l'impression d'un auditeur quelconque et celle que vous ressentez vous-même.

Toute musique comporte un programme, programme extérieur et fixé par avance au programme intérieur livré à l'interprétation individuelle, parce que nos sensations ont une tendance invincible à s'objectiver.

Mais revenons à l'esthétique de Berlioz. Poursuivi par l'idée de dramatiser la musique et d'augmenter la signification de la mélodie, il se trouve conduit le plus souvent à donner à celle-ci une forme compliquée, et il « sacrifie souvent les enchaînements naturels, quelquefois même l'unité musicale » (1). Sa mélodie, longue et accidentée, se prête peu, par suite, au développement symphonique, bien que, d'ailleurs, il reste esclave des formes traditionnelles de la Symphonie. C'est ainsi que la *Symphonie fantastique* entre dans le moule classique à quatre compartiments ; *Harold en Italie* se plie au même dispositif avec ses quatre morceaux intitulés : *Harold aux Montagnes*, *La marche des Pèlerins*, *Sérénade d'un Montagnard* et *Orgie de brigands*, *Roméo et Juliette*, malgré son apparente indépendance, se divise très nettement en un prologue et deux parties, et la succession des mouvements y suit une marche toute classique : Introduction, andante, puis allegro, adagio, scherzo, final avec chœurs. A cet égard, les *Poèmes Symphoniques* de Liszt témoignent d'une émancipation bien plus accusée, émancipation qui s'affirme même dans ses œuvres de musique de chambre, comme par exemple, dans la *Sonate de piano en la mineur*, dont M. Rietsch a tracé l'intéressant schéma, en faisant ressortir que, bien que dépourvue de programme, cette composition, par le jeu des motifs qui s'y échangent, sort complètement du moule classique pour se rattacher à un type dramatique (2).

L'opéra trouve Berlioz aussi respectueux de la forme habituelle. Il reproche à Gluck « de se laisser tellement préoccuper de la recherche de l'expression qu'il oublie la mélodie » (3), de s'efforcer d'éviter « une disparate trop tranchante entre les récitatifs et les airs, » et va jusqu'à déclarer que « chercher à effacer la différence qui sépare, dans un opéra, le récitatif du chant, c'est vouloir, en dépit de la raison et de l'expérience se priver, sans compensation réelle, d'une source de variété qui découle de la nature même de ce genre de composition ». Pour lui, l'expression n'est pas le seul but de la musique dramatique, et il ne convient point « de dédaigner le plaisir purement sensuel que nous trouvons à certains effets de mélodie, d'harmonie, de rythme et d'instrumentation, indépendamment de tous leurs rapports avec la peinture des sentiments et des passions du drame » (4).

Aussi, les fanatiques les plus intransigeants de Berlioz sont-ils obligés d'avouer que *Benvenuto Cellini* n'est qu'un opéra de modèle courant, dans lequel les concessions faites à la virtuosité de la première chanteuse ne

---

(1) *G. Noufflard*. Hector Berlioz et le mouvement de l'art contemporain.

(2) *H. Rietsch*. Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.

(3) *H. Berlioz*. Voyage Musical, T. II.

(4) *H. Berlioz*. A travers chants.

prennent point la peine de se dissimuler. Cet opéra déroule une série de duos, de trios, de quatuors et d'ensembles vocaux qui n'a vraiment rien de révolutionnaire. Au dire de M. Jullien, les *Troyens* sont le résultat, chez Berlioz d'un bel accès de classicisme, et ce poème musical primitivement divisé en cinq actes, à l'instar de tous ses congénères contemporains, fut ensuite scindé en deux parties, la *Prise de Troie* et les *Troyens à Carthage*.

De cette esthétique un peu vague et un peu flottante, le public du temps semble avoir confusément aperçu les points faibles. Trois chefs d'accusation se dressèrent en effet contre Berlioz ; on lui reprocha la complexité de sa musique, son manque de mélodie et son abus des sonorités.

Pour ce qui est de la complexité des œuvres du maître, il n'y a point de doute que l'insuffisance de l'éducation symphonique du public devait porter à en exagérer le sentiment. Ce ne fut qu'en 1832, en effet, que les symphonies de Beethoven parvinrent à être connues des Parisiens, et encore ne le furent-elles que bien imparfaitement et seulement du petit clan privilégié des abonnés du Conservatoire.

On ne révéla les œuvres de Mendelssohn que de 1842 à 1848, et le bilan de la musique instrumentale se bornait jusque-là aux compositions d'Haydn et de Mozart. « A l'époque où parurent les premières symphonies de Berlioz, écrit M. de Massougnés ce genre était absolument inconnu en France » (1).

Quoique cette appréciation soit marquée au coin d'un parti-pris évident, elle demeure suffisamment exacte en ce qui concerne le grand public. « Ce qui s'oppose, à ce que Berlioz soit d'abord universellement compris, remarquait M. Guérout, c'est sans doute la prodigieuse complexité de son œuvre » (2). La *Marche au supplice*, la *Marche des pèlerins* sont saluées d'applaudissements unanimes, parce qu'elles présentent une pensée claire, un rythme simple, des détails logiquement groupés autour de l'idée mère. Si le Romantisme des auditeurs s'accommode du pittoresque, du fantastique et des effets de coloris instrumental, l'esprit français sent toujours le mors classique, d'autant plus qu'aux environs de 1838, les prodromes d'une réaction commencent à se manifester, et que le lyrisme éperdu des poètes chevelus ne trouve plus des oreilles aussi dociles. Berlioz n'a pas toujours indiqué, remarque M. de Massougnés, l'enchaînement précis d'idées et de sentiments qu'il avait suivi : « il en résulte souvent pour l'auditeur un trouble, une surprise extrêmes devant les contrastes inexpliqués dont fourmillent ses grandes pages... il ne faut pas chercher ailleurs la cause qui rend obscure pour tant de gens la dernière manière de Beethoven ».

Sans doute, ces contrastes devaient, à priori, séduire l'esprit français, mais à la condition qu'ils fussent uniquement musicaux, et qu'on ne dût pas aller chercher leur explication dans les arcanes d'un programme. « Le contraste, écrit M. Mesnard, éclate chez Berlioz à tout propos, qu'il s'agisse de scènes qu'il groupe en un même ensemble ou bien des modes d'interprétation très divers dont il use pour tel genre spécial » (3). Combien d'effets passaient

---

(1) G. de Massougnés. Berlioz. Son œuvre.

(2) *Les Débats*. 19 décembre 1838.

(3) L. Mesnard. Essai sur Hector Berlioz.

inaperçus à côté de quelques rapprochements d'une grande intensité dramatique comme celui de la *Ronde du Sabbat* et du *Dies Iræ* dans la dernière partie de la *Symphonie fantastique* ! C'est que l'esthétique de Berlioz manquait de précision et de continuité ; tantôt un thème, qualifié d'*idée fixe* prenait une valeur dramatique et objective, tantôt un autre associé à celui-là restait dans la pénombre ornementale, et le musicien n'entendait lui donner aucune signification particulière. Comment effectuer, à l'aide du programme, le triage d'impressions aussi diverses pour rattacher celles-là au canevas poétique et celles-ci au développement purement symphonique ?

De là, à soutenir que Berlioz « manquait de mélodie », il n'y avait qu'un pas. Lorsque Scudo, dont la plume n'a jamais tari d'insultes à l'adresse de l'auteur de *Roméo et Juliette*, l'appelait « le compositeur le plus dépourvu d'idées mélodiques qui ait existé » il proférait sans doute une des plus énormes sottises qui émaille sa critique. mais il traduisait en une certaine manière l'impression de malaise qu'on ressentait devant la musique du maître. « Aucune de ses phrases mélodiques, remarque M. Weingartner, n'a de caractère saillant comme par exemple la célèbre mélodie de clarinette dans l'ouverture de *Freischütz* ou les thèmes de Schubert qui devait irrésistiblement s'insinuer dans l'oreille et le cœur de l'auditeur » (1).

C'est qu'elles sont trop compliquées pour tenir lieu de motifs symphoniques, qu'elles visent d'une part à une forme architecturale, et de l'autre à la représentation d'idées poétiques. Elles se prêtent mal au développement, et le musicien, poursuivant un idéal nouveau, ne peut pas toujours lui plier les formes anciennes qu'il ne veut point abandonner et dont l'inaptitude à le suivre dans cette voie, éclate en dépit de ses efforts.

Aujourd'hui que notre éducation musicale nous permet d'extraire de leur gangue tant de mélodies dont le caractère de souffrance poignante ou d'indicible mélancolie nous émeut profondément, nous avons beau jeu de manifester une indignation rétrospective à l'égard des contemporains de Berlioz. Ceux-ci n'arrivaient point à détacher du tissu musical les perles qu'il récélait, et il est juste de reconnaître que tous les torts n'étaient pas de leur côté.

De même, la hardiesse de l'instrumentation de Berlioz n'allait pas sans provoquer des résistances, en vertu du principe qui veut que toute sonorité nouvelle et tout mélange de timbres dosé de façon inédite soient qualifiés de bruit, quelle que soit d'ailleurs l'intensité de cette sonorité ou de ce mélange de timbres. Il se passe en matière d'instrumentation, quelque chose d'analogue au phénomène de la dissonance sur le terrain harmonique, et un accouplement de timbres non encore réalisé produit l'impression d'une dissonance instrumentale.

La première partie de l'*Enfance du Christ* se transforme de la sorte « en un incroyable fouillis de sons et de bruits discordants » ; Scudo critique l'armée de contre-basses d'ophicléïdes et de trombones » que Berlioz met en branle à tout propos, et l'effort orchestral du *Tuba mirum* semble plus prodigieux que justifié. Grâce à de puissants effets de sonorité, grâce à des oppositions dynami-

---

(1) *F. Weingartner*. La symphonie après Beethoven.

ques amenées brusquement, l'auteur de la *Damnation de Faust* fait jaillir de sa musique les émotions dictées par le programme, et son geste se ressent parfois de l'outrance romantique.

\*  
\* \*

Fut-il si méconnu qu'il voulut bien le dire ? A ne considérer que les faits on est obligé de répondre négativement. Berlioz avait la rage de se croire une victime, et décochait au public ses flèches les plus acérées tout en recherchant fièvreusement ses faveurs. Merveilleusement organisé pour la souffrance, il se créait à lui-même des motifs de souffrir lorsque les circonstances ne secondaient pas son pessimisme.

Le public et la critique tombèrent d'accord pour enregistrer ses deux qualités maîtresses : la fantaisie et la richesse du coloris instrumental.

Toutes deux débordent dans la *Symphonie fantastique*, dans *Harold*, dans *Roméo*, dans la *Damnation de Faust*. Après l'audition des *Huit scènes de Faust*, première esquisse de la *Damnation*, Fétis lui-même écrivait : « Cette partition mérite de fixer l'attention des amateurs et doit exciter au plus haut degré la curiosité des artistes. On sait que l'imagination de ce jeune compositeur est empreinte d'une couleur fantastique et bizarre » (1).

C'est que le fantastique et le bizarre étaient très à la mode en 1830, et qu'ils foisonnent le long des pages ardentes, tumultueuses, volcaniques de l'*Episode de la vie d'un artiste*, toutes vibrantes d'un lyrisme frénétique Il y a là, suivant l'heureuse expression de M. Léonce Mesnard, comme une autobiographie idéale : « Sa propre passion du moment transformée en rêverie exaltée s'identifie avec ce motif principal qu'on a justement appelé après lui une idée fixe » (2).

« Tout ceci est si nouveau, s'écrie J. Janin, en un accès de romantisme aigu, si bizarre, ce drame, cette musique, ce chant, cet orchestre, ce pêle-mêle de toutes choses, ces voix, ces chœurs, ces romances, ces rêves ! » (3). Et que d'effets aériens, quelle féerie dans le Scherzo de la Reine Mab ! « Il était difficile de trouver un meilleur accompagnement pour cette petite fée que traînent de minces atomes » (4).

Quant à la *Damnation de Faust*, écrivait M. Bourges, « l'élément fantastique y est poussé à un tel degré qu'il sera malaisé à M. Berlioz de se dépasser lui-même. » (5)

Si les contemporains du maître ont parfaitement apprécié les sentiments romantiques dont il confiait la traduction à sa musique, ils ont également accordé leurs suffrages à la variété et à l'éclat du coloris instrumental de ses compositions. Fétis relève dans le « Concert des Sylphes » les détails d'orchestration les plus curieux. « L'harmonica et la harpe y sont employés avec bonheur », et une idée entièrement neuve trouvait son expression dans le rem-

---

(1) *Revue musicale*, 1830.

(2) *L. Mesnard*. Loc. cit.

(3) *Les Débats*. 10 décembre 1832.

(4) *Ibid.* 29 novembre 1839.

(5) *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 1846.

placement des instruments à vent par des violoncelles filant des sons harmoniques, et produisant ainsi « une harmonie toute aérienne. » C'était là, de la peinture auriculaire disait M. Bourges. On goûtait la sonorité cristalline et séréphique de l'orchestre dans « l'Apothéose de Marguerite ». M. Merruau signalait « le singulier accompagnement d'un trille prolongé sur la chanterelle, pendant que les cors disent lentement un chant harmonieux » qui grésille, tel un bruissement d'élytres, durant le scherzo de la Reine Mab (1). Et l'exécution « perpétuellement en sourdines, la danse étrange des altos, les sons harmoniques de la harpe, le cri perçant des petites cymbales antiques accordées au fa dièze aigu », provoquent un enthousiasme indescriptible. On bisse le *Scherzo*, on bisse la *Marche au Supplice* que l'orchestre de Girard joue excellemment. « Le public électrisé a redemandé au milieu des plus vifs applaudissements la *Marche au Supplice*, que l'orchestre a de nouveau exécutée comme un seul virtuose » (2). On s'extasie sur la *Marche des Pèlerins d'Harold*, sur « l'effet de ce rythme mystérieux, de cette prière, à laquelle les arpèges de l'alto principal prêtent une couleur si religieuse » (3), et le morceau est redemandé par acclamation.

On bisse encore la *Marche Hongroise*, et le public du Conservatoire fait en 1849 l'accueil le plus sympathique aux fragments de la *Damnation de Faust* dont le succès à l'Opéra-Comique semblait si languissant. Berlioz se montre donc injuste vis-à-vis de ses compatriotes en laissant entendre qu'ils ne comprenaient rien à sa musique, et qu'ils témoignèrent à son égard d'une froideur décourageante. On le discuta, comme on discute toutes les personnalités marquantes ; il eut des partisans enthousiastes et des détracteurs opiniâtres, mais, à tout prendre, les reproches qu'on lui adressa et qui blessèrent si profondément sa susceptibilité exaspérée ne manquaient pas toujours de fondement.

\*  
\* \*

Le maître français aimait à opposer les lauriers cueillis par lui à l'étranger aux déboires dont, prétendait-il, on l'abreuvait en France. Il avouait cependant avoir suscité à Bruxelles des opinions aussi divergentes qu'à Paris, et n'avoir remporté à Stuttgart qu'un succès d'estime (4).

A la vérité, Weimar, Leipzig, Dresde, Brunswick, Hambourg, Berlin, Vienne et Pesth lui réservèrent des triomphes éclatants. Peut-être faut-il voir dans cette adhésion presque unanime du public étranger aux conceptions de Berlioz, la conséquence de la persistance chez ce public de l'état d'esprit romantique, alors qu'en France, une réaction classique se dessine vers 1840, et affirme en 1848 des tendances accentuées vers le naturalisme positiviste qui devait dominer toute la pensée française pendant le second Empire. Peut-être aussi, cette adhésion subite marque-t-elle chez les Allemands la prédominance d'une sensibilité que l'intelligence gouverne imparfaitement, et qui cède sans

---

(1) *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1839.

(2) *Gazette musicale de Paris*, 1834.

(3) *Ibid.*

(4) Voir : *Léon Degorge*. H. Berlioz, sa vie et ses œuvres.

résistance aux facteurs élémentaires de l'émotion musicale, à la violence des contrastes, à la disparate des oppositions, à la brusquerie du geste.

En France, nous l'avons vu, le public n'échappe jamais aux nécessités formelles que lui impose son rationalisme. Il se sent dépaysé au milieu d'un art de transition qui tient à la fois de la symphonie et du drame lyrique. Sans doute, il admet bien jusqu'à un certain point, qu'il soit accordé quelques concessions à la liberté romantique, mais il ne veut pas que cette liberté dégénère en anarchie, et son classicisme latent réproouve toute exagération.

D'illustres musiciens allemands et de nombreux musicographes de qualité respectable n'ont du reste pas caché leur antipathie à l'égard de l'art de Berlioz. Parmi les défenseurs de la musique pure, il en est qui le jugent avec une sévérité que d'aucuns trouveront excessive et à laquelle on ne voudrait attribuer que des motifs d'ordre esthétique.

Mendelssohn soutenait que Berlioz n'avait pas une parcelle de talent, et Schumann blâmait sans ambages sa façon de comprendre la symphonie : « L'époque moderne, remarque-t-il, n'a pas produit une œuvre, dans laquelle les mesures et les rythmes égaux, combinés avec des mesures et des rythmes inégaux, aient été plus librement employés que dans la *Symphonie fantastique*. Rarement, la seconde partie d'une phrase y correspond à la première » (1). Au dire de Richard Wagner, on ne rencontre nulle part dans cette œuvre « la beauté de la forme », observation assez singulière d'ailleurs, sous la plume de l'auteur de *Tristan*, qui faisait ainsi, sans s'en douter, une profession de foi antiwagnérienne, car, en cherchant quand même à atteindre à « la beauté de la forme », la musique cesse de se considérer comme un moyen, comme la servante de la vérité d'expression pour placer son but en elle-même. Que si l'on admet qu'il n'y a pas incompatibilité entre la beauté de la forme et la justesse de l'expression, on en vient à sanctionner tout un système de conventions lyriques, et on se trouve alors mal placé pour répudier, au nom du naturel et de la vérité, les anciennes conventions de l'opéra.

C'est encore Brendel qui déclarait Berlioz incapable de construire des « morceaux organiques dans le sens allemand ». C'est Kretzschmar, aux yeux duquel le maître français entasse des blocs informes. C'est enfin, M. Riemann qui jette à son œuvre le reproche aussi fâcheux qu'immérité de « rapièçage ».

Berlioz, sans faire éclater l'ancien cadre symphonique, l'a cependant ébranlé et disjoint ; en introduisant le drame dans la symphonie, il a préparé les voies du wagnérisme, et les *Débats* de 1838 amenés à définir le rôle qu'il assignait à l'orchestre, pouvaient l'assimiler à celui du chœur antique : « Il rit, il pleure, se meurt et se passionne comme un homme ; il est en scène, il est en cause ; il accompagne, il devance tour à tour le drame » (2).

Que conclure de tous ces témoignages, sinon que le musicien des *Troyens* n'a pas porté sur ses contemporains le jugement qu'on était en droit d'attendre de sa haute intelligence ? Ceux-ci, avec les moyens assez restreints que leur fournissait leur médiocre éducation musicale, surent, à n'en pas douter, décou-

---

(1) *Maurice Kufferath*. Hector Berlioz et Robert Schumann.

(2) *Les Débats*. 15 septembre 1838.

vrir dans les œuvres du musicien français les beautés magiques que la postérité y admire ; par contre, ils y pressentirent des défauts, ces défauts dont on ne tient jamais compte lorsqu'on se rend justice.

L'homme qui pleurait en écoutant du Beethoven et en lisant Shakespeare possédait une âme douloureuse et vibrante entre toutes. C'est pour cela que nous l'aimons. Peu importe qu'il n'ait point cherché à réaliser ce que M. Riemann appelle « die Sublimierung des Ideales » ; peut-être n'aurait-il pas compris ce qu'il faut entendre par là, et beaucoup d'autres, sans doute, seront dans le même cas que lui.

L. de la LAURENCIE.



## LA DAMNATION DE FAUST

---

La frise en mosaïque du Grand Palais des Champs-Élysées porte, dans son dernier compartiment de droite, la liste des génies qui honorèrent le plus l'art français pendant le XIX<sup>e</sup> siècle. On y lit un seul nom de musicien : celui de Berlioz. Je pense que ce choix est bon. De tous les compositeurs nés depuis cent ans, sur le territoire des Gaules, Berlioz fut non seulement le plus grand, mais encore le plus représentatif de notre pensée nationale.

N'attendez pas de moi que je me lance dans une longue discussion ethnique sur les origines du maître dauphinois, ni que j'établisse un copieux parallèle entre les particularités de la musique germanique et celles de la musique française. Il suffit d'écouter un soir *Siegfried* à l'Opéra et d'aller le lendemain entendre, en matinée, la *Damnation de Faust*, pour constater clairement, ne fût-ce que par les degrés divers de notre fatigue cérébrale, que le caractère artistique de cette dernière œuvre est aux antipodes même du caractère de l'autre. Vous me direz que ce criterium est bien vague. Dites plutôt qu'il est large et simple et convenez que, si notre époque n'était éprise d'analyse outrancière et stérile, on ne songerait pas une minute à taxer de germanisme un ouvrage comme la *Damnation* qui, loin d'évoquer la nature et la vie par la concentration sentimentale ou par la contemplation métaphysique, à la manière allemande, n'agite, au contraire, le fond de notre cœur et de notre intelligence qu'après avoir frappé nos sens par tout un monde d'images précises et concrètes.

Cette diversité du processus esthétique, — de l'image vers la pensée ou de la pensée vers l'image, — sépare à jamais l'art saxon de l'art latin. Et je voudrais, au moment où le centenaire de Berlioz, glorieusement fêté par nos grands chefs d'orchestres, donne un regain de nouveauté à la *Damnation de Faust*, chercher dans cet ouvrage la formule de notre passé musical et la faire étinceler de nouveau, comme une étoile des mages, au-dessus de notre horizon d'art.

Tout ce que nous savons, tout ce que nous ressentons, nous le tenons exclusivement de notre expérience et les données des sens, élaborées par nous ou reçues héréditairement de nos ancêtres, sont les seuls éléments de notre connaissance. Il semblerait dès lors que, les phénomènes physiques impressionnant également tous les hommes, chacun devrait se montrer également sensible à la Beauté. S'il n'en est rien,