

# HECTOR BERLIOZ

## « MUSICIEN »

On vient de célébrer le centenaire de Berlioz. C'est une curieuse figure. Entre les plus marquantes de l'époque, sa silhouette se détache violemment, comme isolée dans un geste de révolte ou de lassitude. Parmi la lignée des musiciens, grands ou autres, en remontant aux plus lointains ancêtres, il apparaît à peu près unique de son espèce.

L'art musical est le fruit d'une immémoriale évolution dont la dualité essentielle se manifeste de tout temps avec une évidence établie sur des faits, contrôlable dans les genres et incessamment confirmée par l'histoire entière du passé. Depuis les origines de la musique, on constate une lente et progressive conquête de la matière sonore, due au développement de nos facultés sensorielles, et d'où résulta peu à peu ce que nous appelons aujourd'hui *harmonie*. L'oreille humaine ne distingua d'abord les sons que pour leur « différence de hauteur », puis discerna bientôt entre eux certains rapports de « consonance ». Insensiblement, elle s'accoutuma à la *simultanéité* des « intervalles » ; plus tard, à celle des « accords », au point de percevoir, en leur agrégat divers, non pas un assemblage éventuel, mais un tout homogène et concret. Cette accoutumance subjective de notre sensation à des affinités toujours plus lointaines est un phénomène purement physiologique, dont le cours historique se présente comme une marche régulière du simple à un composé de plus en plus complexe, et correspondant exactement à la graduelle et croissante complexité déterminée par la série des « harmoniques » naturels du son musical (1). Cette forme d'évolution apparaît ainsi étroitement

(1) Lorsque, pour un temps donné, un son émis fait 1 vibration, ses *harmoniques* ou aliquotes partiels constitutifs en font respectivement 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, etc..., pendant le même temps. C'est l'ordre d'apparition, dans l'évolution musicale, des *intervalles* exprimés par le rapport irréductible des nombres de vibrations des deux sons qui les composent: *octave* 2/1, *quinte* 3/2, *quarte* 4/3, 3<sup>o</sup> maj.

subordonnée aux propriétés de la matière d'art employée et régie par elles, et en acquiert, avant toute autre, la qualité d'évolution vraiment « spécifique » de l'art musical. L'instinct qui la réalisa à travers les âges est, pour le « musicien », l'élément inconscient essentiel, et peut-être la condition préalable du génie.

Encore qu'ininterrompue, cette marche évolutive paraît avoir été intermittente. A l'un quelconque de ses moments, les ressources acquises furent appliquées, par les artistes, à des combinaisons adéquates. Parmi celles-ci, les premières furent naturellement *successives*. Des relations d'affinité rudimentaire, entre les sons qui la composent, peuvent suffire, à la rigueur, pour conférer à la *monodie* une autonomie parfois tyrannique. Elle conserva et imposa sa personnalité dans la polyphonie qui naquit d'elle. Ses combinaisons simultanées n'ont ici d'autre but qu'une complexité logiquement déduite de la nature même des individus monodiques chargés d'en élaborer la trame, accolés, heurtés ou unis dans l'experte mêlée des artifices d'écriture, selon certains rapports convenus et prémédités de « dissonance » ou de « consonnance ». L'histoire de notre musique nous montre que la limite préétablie fut franchie sans cesse. La monodie est le produit organisé d'une décomposition insoupçonnée ou arbitraire de la résonance naturelle en ses parties constitutives. Peu à peu, des affinités méconnues sont révélées par l'enchevêtrement polyphonique; la perception sensorielle homogène engendre la conception corrélatrice et, quasi périodiquement, la complexité semble se résoudre en simplicité, par une sorte de contraction unitive de ses facteurs.

La « monodie » et les enchaînements de sa « polyphonie » sont donc, *musicalement*, des opérations d'ordre analytique ou logique; *successives* ou *simultanées*, leurs combinaisons ressortent surtout de l'intelligence directrice, qui en restreint ou épuise à son gré les possibilités, en organise et dénoue des conflits, en crée des formes. La conception « harmonique » est synthétique et immédiatement dérivée de la sensation spécifiquement musicale; *simultanées*, les combinaisons ici sont spontanément conformes aux propriétés constitutives du phénomène sonore; *successives*, elles ne sont, au fond, qu'une

*5/4, 3<sup>e</sup> min. 6/5, septième 7/4, neuvième 9/4, 5<sup>e</sup> augmentée 11/7, onzième naturelle 11/4.*

« harmonie mélodique », un mélo fait plus ou moins exclusivement d'« accords brisés », et où l'instinct de l'artiste créateur exploite les ressources conquises sur la nature par et pour la sensibilité, en découvre de nouvelles et, à mesure qu'elles s'étendent, élimine inconsciemment de son inspiration ce qu'on appelle les « notes étrangères à l'harmonie ». Ces deux aspects de mentalité résument les facultés spéciales et nécessaires, dont l'art des sons fut l'admirable conséquence. On peut assez facilement classer d'après cette double catégorie n'importe quel musicien, plus sûrement encore un grand maître, selon que son œuvre accuse plus particulièrement l'une ou l'autre tendance. Un seul peut-être fait exception : le « musicien » Berlioz est une énigme.

## §

Entre tous les siècles, le XIX<sup>e</sup> a été celui de l'*harmonie*, au sens réel du mot. Dès son aurore, il semble qu'apparaisse une sensibilité nouvelle, si nettement distincte de la précédente qu'on fut instinctivement entraîné à la caractériser par une appellation propre. En opposition avec la sensibilité « classique », on la baptisa « romantique ». Le simplisme de l'épithète tolère des interprétations aussi variées que multiples. Au point de vue purement musical, il définit sommairement les effets d'une profonde évolution sensorielle. Avec Weber, intervient dans l'art sonore un mode de la sensation à peine soupçonné jusque-là : le plaisir à la sonorité du timbre instrumental pour cette sonorité même, au son *pour le son*, indépendamment de ses combinaisons subséquentes. L'impression subjective éprouvée à l'audition des timbres divers résulte, sinon exclusivement, du moins essentiellement des « harmoniques » qui accompagnent le son entendu et qui, pour chaque instrument, diffèrent en nombre ou en intensité. Helmholtz a expérimentalement démontré ce fait par l'analyse des timbres musicaux et la synthèse correspondante de certains d'entre eux. Cette transformation de la perception sensorielle se manifeste ainsi d'ordre proprement « harmonique ». Là comme autre part, il est probable que l'oreille ne distingua primitivement les sonorités que selon leur degré de force ou de faiblesse, puis de gravité ou d'acuité. La distinction consécutive entre des timbres disparates se rencontre déjà chez les peu-

ples de l'antiquité, d'abord rudimentaire, toujours plus sûre et plus affinée dans un art monodique. Mais cette différenciation resta longtemps toute superficielle, quelque chose comme une simple constatation de la diversité des timbres, et cela, bien après que les progrès de la facture eussent rendu possible la polyphonie instrumentale. L'orchestre classique lui-même est divisé en trois groupes d'homogénéité très approximative (cordes, cuivres et bois), utilisés quasi mécaniquement à des contrastes d'intensité ou de sonorités usuelles. Le développement symphonique exploite surtout la seule « dissemblance » des timbres. Le choix de ceux-ci y paraît souvent déterminé par l'ordonnance traditionnelle des portées de la partition, par la place assignée sur le papier à tels instruments plutôt que par leur caractère ou leurs propriétés spéciales ; et, jusque dans les ouvertures et symphonies de Beethoven, on rencontre encore des arpèges ou des arabesques ascendantes qui, suivant tranquillement la filière préparée, passent du basson à la clarinette, puis au hautbois, et se figurent continuer de monter toujours plus haut avec la flûte, tandis que le timbre de celle-ci, en réalité, semble résonner alors une octave plus bas que les notes écrites. Même à son apogée chez Beethoven, — déjà presque *sourd* à trente ans, — l'instrumentation « classique » considérait les sonorités différentes comme des ressources subalternes, au service de l'idée ou du sentiment, très incidemment du pittoresque. Le timbre y restait moyen d'« expression » plutôt que de « couleur ». Dans l'orchestre de Weber apparaît décidément une sorte de polychromie sonore, une sonorité « colorée » en même temps qu'expressive. Souvent l'inspiration correspond si intimement à la nature de l'instrument choisi qu'elle semble presque en être la conséquence. L'oreille perçoit désormais, des sonorités, autre chose que leurs différences ; elle discerne la complexité autonome et diverse des timbres et elle en est charmée ; enfin, elle découvre entre ceux-ci des rapports ignorés, motivant leurs combinaisons selon des affinités respectives et spécifiques.

La coïncidence de cette métamorphose de l'instrumentation avec l'avènement de la sensibilité « romantique » est significative. Elle révèle, à l'origine de cette sensibilité, une évolution toute sensorielle, un développement spécial des facultés auditives, dont cette conception nouvelle du timbre fournit un té-

moignage positif et la preuve quasiment tangible. Depuis, et beaucoup plus tard, Helmholtz a montré la véritable nature de cette transformation : tout timbre musical est un aspect particulier de la « résonance naturelle », constituée par l'ensemble des aliquotes partiels du son, phénomène objectif complexe, desquels *seuls* résultent les rapports d'affinité essentielle qui, distingués successivement en commençant par les plus simples, ont peu à peu donné naissance à l'*harmonie*. Dans l'art musical, — et peut-être ailleurs, — le « romantisme » est l'expression d'une sensibilité « harmonique ».

L'influence rénovatrice de cette extension de la réceptivité sensorielle se fit sentir, dès le début du dernier siècle, chez Weber et Schubert, puis Schumann et Chopin. Elle s'y manifeste diversement, dans l'allure de l'inspiration mélodique, par la liberté des modulations, l'imprévu des cadences ou la fantaisie des rythmes et des formes. A ce moment et depuis, cette impulsion inconsciemment subie fut générale. On la reconnaît, sous des aspects parfois incompatibles en apparence, dans toute la musique européenne. Au fond, avec Rossini et consorts, le mélodisme italien est l'expression suprême du plaisir « au son pour le son » pourvu de son harmonie naturelle élémentaire, l'ultime aboutissement de la « monodie accompagnée » classique, dépouillée ici de l'intérêt désormais superflu des combinaisons intellectuelles. C'est, de toutes parts, comme un « retour à la nature », une explosion de sensualisme inquiet, avide de sonorités, friand de couleur locale. L'oreille exige des jouissances immédiates et faciles, ou recherche des impressions inaccoutumées dans le ragoût des timbres et par l'exploitation empirique du folklore autochtone ou quelconque. On y employa tout : rapsodies espagnoles ou tziganes, airs français, lied allemand, barcarolles vénitiennes, danses polonaises. Bientôt, Russes, Tchèques et Scandinaves découvrent et explorent leur fonds national, lui demandent les éléments de sensations nouvelles. Au milieu de cet effort commun d'aspirations instinctives, l'évolution « harmonique » se poursuit avec Liszt et Wagner, pour aboutir enfin, par une pénétration toujours plus hardie du phénomène sonore, à l'art de Claude Debussy.

A partir de 1830, une autre influence était entrée en scène. Retrouvé par Mendelssohn après quatre-vingts ans d'oubli, l'œuvre de Bach faisait revivre un passé d'insoupçonnable

splendeur. Les ressources négligées, ou réputées scolastiques, du canon, du contrepoint double, de l'imitation, de la fugue, y déroulaient un prestigieux réseau de combinaisons logiques et purement musicales. Toute la « polyphonie » en fut renouvelée. Les musiciens d'instinct « harmonique » assouplirent l'imperturbable syntaxe selon les lois naturelles devinées par leur sensibilité. Chez certains, tel César Franck, l'assimilation fut particulièrement profonde sans devenir despotique, et se traduit par une maîtrise audacieuse autant qu'accomplie. Chez d'autres, — avant tous, Schumann, — la fascination fut assez forte pour détourner leur génie de sa voie véritable. Les individus de mentalité « monodique » trouvèrent dans l'œuvre de Bach la plus merveilleuse justification de leur sensibilité abstraite. Ce revenant leur dévoilait, dans sa pureté ancestrale, la suprême beauté de l'art des spéculations polyphoniques ; il leur apportait la joie apollinienne de l'esprit à l'organique complexité résultant des combinaisons logiquement amenées ou déduites. Une école « néo-classique » en naquit, fondée par Mendelssohn, qui sut bientôt y fourvoyer Schumann. Quoiqu'ils diffèrent à maint égard, on doit y rattacher Saint-Saëns aussi bien que Brahms. Au-dessous des meilleurs, Bach fut l'irresponsable prétexte de tout un fatras plus ou moins oiseux de *Kapellmeistermusik*. La virtuosité arbitraire ou excentrique de M. Richard Strauss semble le dernier terme de cette évolution spéciale de la polyphonie, dérivée de la mentalité « monodique » ; et il est remarquable que, chez tous les musiciens de cette tendance, en dépit d'une apparente diversité de caractère, le maniement des sonorités orchestrales dénote une conception du timbre analogue à celle qui est propre à l'instrumentation « classique ».

## §

Au milieu de cette évolution parallèle ou mixte et nuancée des sensibilités musicales, entre tous les artistes contemporains et sa vie durant, Berlioz apparaît comme un perpétuel conflit de contradictions. L'harmonie de ce « romantique » est d'une gaucherie déconcertante, terne, banale parfois jusqu'à la platitude ; ses modulations, le plus souvent, sont quelconques, prévues à l'excès ou d'une incohérence aléatoire. On a dit qu'il ne savait pas écrire. Mais qu'entend-on par « savoir écrire » ?

Il écrivait mieux à vingt-sept ans (1830 — *Symphonie fantastique*) que Wagner à vingt-huit (1841 — *Vaisseau Fantôme*). Dix-huit années plus tard, celui-ci publiait *Tristan* et, à l'âge où Wagner, après *les Maîtres Chanteurs*, achevait sa tétralogie et ruminait *Parsifal*, Berlioz échafaudait la ruine spontinienne des *Troyens*. Berlioz « écrivit mal » par *amusicalité* native. Né en 1803, arrivant après Schubert et Weber, commençant de produire à peu près en même temps que Chopin et Schumann, il semble avoir été totalement dépourvu de sensibilité « harmonique ». Consonnant/ou autre, il ne percevait pas l'« accord » comme un tout homogène, déterminé par d'essentielles affinités, émané directement de la « résonnance naturelle ». Cet instinct lui manquait, qui induisit inconsciemment les musiciens « harmonistes » à une disposition des agglomérations sonores conforme à la texture organique du phénomène objectif ; qui leur dicta l'écart ou la contiguïté des parties, l'élimination intuitive, le choix ou le redoublement de tels éléments possibles de l'« accord ». Celui-ci, pour Berlioz, était, soit formé de « notes » dont l'assemblage adventice devait faire un certain effet, soit composé d'« intervalles » superposés, consonnants ou non, destinés à soutenir, individuellement, chacune des « notes » de la mélodie. Aussi est-ce, d'ordinaire, la seule succession de celles-ci qui gouverne tant bien que mal l'anarchie des comparses, et, dans cette « monodie accompagnée » en détail, par morcellements séparatistes, le désarroi des voix accessoires tourne quelquefois à la débâcle. Il y a des traînards dans l'escorte, comme des arrêts, des à-coup dans la marche de ces figurants associés au petit bonheur et non solidaires. Entre le supérieur et les subordonnés, la connivence est postiche ; le lien, artificiel, souvent décousu. Et il advient parfois que ce lien intermittent s'évanouisse ; que toute une incise mélodique se déroule au-dessus du trémolo d'un immuable accord, le mélo et l'accompagnement déambulant côte à côte, en affichant pour le voisin la plus sereine indifférence. (*Offertoire du Requiem* : mesures 60 à 62 et 64 à 66.)

Son embarras est tel que Berlioz semble craindre de moduler. Il ne s'y décide généralement qu'avec peine ; on dirait presque, — circonspect ou brusque, — avec effort. Quand il est dans un ton, il ne sait comment en sortir et s'y attarde

volontiers avant de se risquer dans une tonalité parallèle ou proche. Certains lui ont fait un mérite de cette inertie obligatoire. Je me souviens d'un mot cité de Saint-Saëns, opposant « l'enharmoine » de Bach à la « non-enharmoine » de Berlioz. Peut-être fut-ce là plutôt une constatation qu'un éloge exprès ; elle n'en reste pas moins erronée. Il y a enharmoine et enharmoine. Celle que voulut suggérer *le Clavecin bien tempéré* n'est, au fond, que la possibilité *pratique* de « transpositions » facultatives, sur un instrument à clavier accordé d'après le « tempérament égal ». Il paraît aujourd'hui démontré que l'oreille peut négliger sans grand dommage les altérations, très faibles pour la plupart, apportées alors à la justesse des intervalles naturels. Cette tolérance est même d'autant plus légitime qu'elle est inéluctable ; car, grâce à la méthode empirique employée par les accordeurs, et surtout à cause des variations de la température ambiante, *jamais* un instrument de ce genre n'est ou ne demeure exactement accordé avec une justesse absolue correspondant, soit à un tempérament « égal » ou quelconque, soit aux sons de la résonance naturelle. La musique que nous entendons est toujours plus ou moins fautive, que nous la transposions ou non. L'inconvénient d'en prendre la licence n'apparaît donc pas péremptoire et, dans l'écriture, « l'enharmoine » éventuelle qui en résulte à l'avantage d'éviter l'accumulation des signes, l'imbroglio des doubles et des triples dièses ou bémols. Mais cette faculté *purement pratique* n'implique pas la négation de l'harmonie naturelle. Si elle confère à la modulation une liberté dont l'abus peut devenir dangereux, elle lui permet des audaces fécondes ; témoin l'exemple impérissable que le même Bach en a donné dans le *Prélude* de sa *Fugue* d'orgue en *sol* mineur.

Les modulations enharmoniques sont rares chez Berlioz. La longue pédale sur *la bémol* de l'introduction de sa *Symphonie Fantastique* nous fournit l'usage le plus heureux qu'il en ait réussi. Dans *l'Invocation à la Nature*, l'incohérence est fastidieuse autant que stérile. Sans doute, un peu partout, on rencontre aussi çà, et là, des successions ou enchaînements d'accords gratifiés d'une enharmoine de puérilité décevante. Toutefois, le plus habituellement, Berlioz s'abstient de recourir à des moyens dont il semble avoir conscience d'être incapable. Mais il y a une autre espèce d'« enharmoine », dérivée



aussi du tempérament et particulière à la mentalité « monodique ». C'est l'enharmone qui considère les sons comme des « notes » dépouillées de tout attribut autre que leur intonation et leur hauteur déterminées par la convention — illusoire en fait — du tempérament « égal ». Il suffit que, du mélange de ces « notes », on obtienne un effet simultané acceptable à l'audition; et la nécessité pratique, imposée par les dimensions de notre main et l'écartement de nos doigts, de représenter sur les claviers les sons diésés et bémolisés par une touche — donc une « note » — unique, l'imperfection simplificatrice de notre écriture et de notre terminologie musicales favorisent ici toutes les équivoques. Cette enharmonie arbitraire est l'essence de l'art de Berlioz. Il ne fit guère jamais que super- ou juxtaposer des « notes », sans souci, souvent au mépris des affinités ou incompatibilités spécifiques des « sons » réels exprimés. A ce point de vue, il n'a été dépassé par personne. Seul, peut-être, M. Richard Strauss l'égale en indifférence. Aussi, en dépit de leur incontestable génialité, sont-ce les deux musiciens chez qui on a le plus fréquemment l'impression du « laid » musical. La polyphonie de M. Strauss peut éblouir ou, même, intéresser par sa virtuosité; pas plus que l'harmonie de Berlioz, il n'arrive guère qu'elle soit harmonieuse. L'inspiration de Berlioz était si peu issue ou spontanément accompagnée d'une harmonie propre, que son aptitude constitutionnelle à l'enharmonie ambiguë et factice du tempérament « égal » est peut-être sa caractéristique la plus marquée, et, en même temps, la preuve la plus formelle de sa nature essentiellement « monodique ». Cette aptitude valut à Berlioz la quasi-innovation d'introduire un procédé spécial à la double fugue dans le développement symphonique. Il y fut, je crois bien, celui qui inaugura la réunion de thèmes entiers, précédemment exposés et traités, en les superposant tant bien que mal. (finale de la *Fantastique*; *Roméo*: Fête chez Capulet; Ouverture de *Benvenuto Cellini*). A vrai dire, il n'en présenta jamais que deux à la fois l'un sur l'autre, accolés plutôt qu'associés en une coïncidence dépourvue de prétexte harmonique aussi bien que d'intérêt polyphonique. Après lui, Wagner en combina trois et plus, y découvrant matière à l'eurythmie cohésive de telles pages des *Maitres Chanteurs*. Enfin et depuis, M. Richard Strauss ne recula

point devant la simultanéité de presque la douzaine, parmi le quarteron ambulatoire et bigarré de *Vie de Héros*. Si l'application en fut variée et parfois discutable, l'idée s'est révélée fructueuse. Nul n'en ignora les conséquences « musicales » et méconnut les plus belles aussi profondément que celui qui l'eut d'abord. Il reste pourtant à Berlioz d'avoir commencé — comme il pouvait.

## §

Malgré l'accidentelle objection de quelques passages disséminés dans son œuvre, Berlioz offre le type à peu près idéal de la sensibilité « non-harmonique » absolue. Et cependant, cet homme étrange fut un virtuose dans le maniement des sonorités instrumentales. Tandis que, quand il élaborait les accompagnements ou les contrepoints de sa monodie, les affinités issues de la résonnance naturelle lui échappaient, il percevait la non moins naturelle et « harmonique » complexité des timbres divers, et en subissait fortement la puissance émotive ou la séduction sensorielle. Aux triturations inaccoutumées, à l'empirisme des amalgames, il éprouvait une sorte de volupté, une ivresse d'alchimiste interrogeant ses creusets et ses alambics. L'originalité de Berlioz, à cet égard, est indiscutable. Son orchestre ne ressemble à aucun de ceux qui l'ont précédé. Chaque instrument, et jusqu'aux plus humbles ou méconnus, y acquiert sa personnalité indépendante; sa compétence distincte et ses capacités y sont intégralement divulguées par une quasi-sublimation de ses vertus propres. Pour l'analyse subtile du caractère des sonorités individuelles, Berlioz est un maître qui semble avoir presque tout deviné grâce à une hyperesthésie spéciale, et tout le monde a profité depuis de ses découvertes. La réalisation de timbres « composés », dus à l'unisson d'instruments différents, les associations nouvelles, parfois bizarres à quoi il s'évertua, ne sont pas de moins précieuses expériences.

Pourtant, — et le fait est particulièrement intéressant, — originale, verveuse, brillante, souple, grandiose (ou toute autre qualité qu'on lui puisse éventuellement accorder), il est remarquable de devoir constater que, comme son harmonie, l'orchestration de Berlioz est rarement « harmonieuse ». En nul endroit, on n'en reçoit une impression de radieuse sérénité,

de plénitude sonore indivise, impliquant une consonnance essentielle unanime. Ici encore, se manifeste bien nettement la mentalité « monodique » de Berlioz. Comme il concevait ses accords et sa polyphonie formés de « notes », d'ingrédients tout hétérogènes manipulés uniquement selon son bon plaisir ; pareillement, c'est de « notes » sonores, de timbres isolés, éléments distinctement caractéristiques, tranchés et autonomes, qu'il confectionnait sa mosaïque orchestrale. Son instrumentation en prend souvent une allure de chose fabriquée avec une ingéniosité réfléchie, encore que, souvent aussi, évidemment prestigieuse. Il y semble avoir avant tout pour but la recherche d'effets singuliers, où l'individualité exaspérée des timbres s'affirme avec une importunité parfois obsédante, et jusque dans ses inspirations les plus savoureuses. Dès que cette individualité doit s'effacer ou se solidariser pour concourir heureusement à l'eurythmie de l'ensemble, on dirait que ce virtuose de la couleur orchestrale ne sait plus en doser les teintes et ordonner les nuances. Dans les tableaux de chevalet, il ne réussit quelquefois qu'à un pointillé scintillant sur un fond mat, à un dessin haché de damasquinure. La féerie de *la reine Mab* en devient une fantasmagorie grisâtre, blafarde et grêle bien plutôt que vaporeuse. Mais le plus curieux est d'observer l'habituel embarras de Berlioz à manier un grand nombre d'instruments. Lui qui poussa jusqu'à une sorte de mégalomanie le goût des orchestres monstres, l'accumulation des timbres pour des effets violents, éclatants ou formidables, il n'en obtient le plus fréquemment qu'un bruit confus et brutal. Les sonorités amoncelées se nuisent, s'annulent, s'étouffent mutuellement, ou discordent, crues ou rauques, en masse chaotique. Le vacarme de *la Nuit de sabbat* et de *l'Orgie de brigands calabrais* est à la fois sourd et criard comme un chahut de barrière ou de baraques foraines. Le *Tuba mirum* avorte au charivari atone et inarticulé de huit paires de timbales, déchiqueté par la stridence pléonastique d'un quadruple orphéon de cuivres pistonnants. *La Fête chez Capulet* sonne creux, et finit en un brouhaha que déchire l'unisson égosillé de seize instruments à vent.

Comme tout dans l'œuvre de Berlioz, son orchestration est inégale. Elle a certes de bons quarts d'heure, mais aussi, de tristes moments, et elle fut rarement plus médiocre que dans les morceaux de sonorité très intense. Berlioz paraît s'être

alors imaginé atteindre à l'intensité maxime par la multiplication démesurée des voix instrumentales, et la façon dont il s'y prend ressemble au jeu d'un mauvais violoniste, écrasant le son sur la corde dans les *forte*. Il est perdu dans la bagarre des timbres comme il l'était parmi la cohue des « notes », parce que, là comme ici, il ne percevait pas spontanément les affinités électives et naturelles entre ces diverses entités « monodiques » ; qu'il n'en sentait ni concevait, d'instinct, l'immédiate, unanime et complexe harmonie. C'est précisément quand la composition de son orchestre ne s'écarte que peu de celle adoptée par Beethoven, qu'il semble le plus à l'aise et qu'il est le plus heureux. Il ne lui fallait pas trop d'instruments à combiner, pour que Berlioz en sût tirer des effets originaux et parfois puissants. Mais, pas plus ici qu'ailleurs, on ne rencontre jamais chez lui l'idéale suavité ou la pure splendeur sonore. Au fond, il y a toujours un « cor anglais » dans l'orchestration de Berlioz. Même si l'instrument n'y est pas employé, on croit en éprouver le mordant âpre ou acidulé. Les effets y sont constitués de contrastes plutôt que de rapports ; c'est une rivalité d'antagonismes plutôt qu'une communion de sympathies. Où que ce soit, intacts, travestis par les mélanges, singularisés par l'exploitation de certains registres, altérés par des moyens artificiels, les timbres y demeurent des individus isolés, insolidaires, coopérant éventuellement à l'expression ou au pittoresque, sans abdiquer chacun sa personnalité insociable et tranchée. L'instrumentation de Berlioz, en somme, est adéquate à sa mentalité « monodique ».

### §

Cette mentalité s'affirme avec une évidence irrécusable dans son œuvre tout entier et presque à chaque page. La pensée de Berlioz était si naturellement, si irrévocablement « monodique » que la plupart de ses inspirations sont exposées d'abord à découvert, sans le moindre accompagnement. Depuis et y compris Haydn, nul compositeur n'a usé, autant que Berlioz, du début en forme fuguée, des entrées successives de l'« imitation ». Et cependant, l'esprit de cet être paradoxal resta toujours inexorablement fermé à la beauté logique des combinaisons purement musicales issues de la polyphonie « monodiste ». Non seulement il n'y comprit jamais rien, mais il ne cessa pas

d'en rire. Lui qui fit une invraisemblable consommation de ses procédés élémentaires, il méprisait railleusement la fugue. Celle même de Bach n'était, pour lui, qu'une élucubration insipide, un exercice grotesque et pédant. Musicalement, la modalité mentale de Berlioz est impensable aujourd'hui. Il semble avoir conçu sa monodie toute nue, plus dénuée que celle d'un bachelier de 1350, expert *in arte contrapuncti secundum Joh. de Muris*, plus simpliste peut-être que celle d'un déchanteur du XII<sup>e</sup> siècle. Non seulement il la concevait stérilement abstraite de l'essentielle complexité inaccessible à sa sensibilité, — sorte de vertébré factice dépourvu de moelle harmonique, — mais il en élaborait le mélo sans but ultérieur apparent. On dirait qu'il ne se douta jamais de la possibilité de conséquences musicales résultant de la complexion intrinsèque de la mélodie. Pas plus qu'il n'en trouvait chez autrui, il ne ressentait pour soi-même aucun intérêt intellectuel ou quelconque à une polyphonie logiquement engendrée des combinaisons dérivées de l'économie préalable de la phrase monodique, déterminées par la structure intime, propice ou préméditée, des thèmes.

Berlioz, pourtant, « savait écrire » une fugue. Mais quand il s'y applique (*Hosanna* du *Requiem*), il s'élève tout juste au niveau d'un médiocre aspirant-lauréat de conservatoire et, alors aussi bien que partout ailleurs, jamais le développement du morceau n'apparaît plausiblement corrélatif au contenu musical de l'exorde, émané ici du « sujet » comme l'effet, de sa cause génératrice. La double-fugue initiale du *Te Deum* se déroule, à cet égard, aussi peu musicalement motivée que celle de la *Ronde du sabbat* dans la *Symphonie fantastique*. Berlioz ne comprit jamais, de la fugue, que le mécanisme primaire et superficiel. Il n'y discerna et n'en utilisa que la progression machinale, réglant, par déclenchements automates, l'engrenage des imitations canoniques. Il lui demandait le moyen d'entrer en matière et le prétexte de continuer. Neuf fois sur dix, il s'en servit pour commencer, inconsciemment acculé par l'inertie plastique de son inspiration. Après il l'abandonnait pour, parfois, y recourir ensuite, et sans en tirer jamais — sans même en attendre — quelque conséquence un tant soit peu spécifique.

En réalité, Berlioz abusa de ces formules d'école par embar-

ras d'agir autrement. Il n'y apportait nulle intention musicale. Son inspiration, exclusivement, strictement « monodique », n'évoquait en lui aucune intuition d'affinités virtuelles et « harmoniques », aucun pressentiment de combinaisons implicites. Il la concevait isolée, complète en soi dans son indigente abstraction, dénuée de complexité féconde, de rapports immédiats ou consécutifs, sans connexion pertinente ou enchaînement prévu avec l'inspiration voisine et analogue. Musicalement, il n'aurait su qu'en faire, sans l'expédient fourni par la fugue ou l'imitation. Après avoir exposé sa monodie, il la présentait donc derechef, successivement répétée selon le schéma confortable, additionnée chaque fois plus ou moins péniblement d'un contrepoint fortuit. Il finissait par obtenir ainsi une polyphonie postiche, étrangement hétérogène, spécieuse tout au plus au cas le meilleur et, le plus souvent, insignifiante. Car, au rebours du vieux Josquin, qui « commandait aux notes », Berlioz, en effectuant ce remplissage, obéissait à celles-ci. Il s'avance à tâtons, comme un aveugle derrière son caniche, conduit par sa monodie, sans voir où il va, sans savoir où elle le mène, et tremblant de lâcher la corde.

Le *Dies iræ* de son *Requiem* est un curieux échantillon de la détresse de Berlioz en face de son inspiration monodique. Ici, il ne s'aide pas de la complaisante exposition fuguée, si secourable pour commencer, et surtout pour continuer. Mais, comme il n'a toujours à sa disposition que sa monodie toute nue, élaborée isolément, il emploie un autre procédé, non moins machinal et tout artificiel, pour en diluer la substance réfractaire et stérile. Il confectionne, au préalable, une sorte d'accompagnement fait de deux contresujets laborieusement superposés à son thème. Ensuite, il désagrège le tout, et en récolte trois monodies que, par surcroît, il tronçonne, et qu'il présente tranquillement, par tranches correspondantes, d'abord à la file, puis en couples, enfin rajustées toutes ensemble. Il arrive à tirer ainsi une soixantaine de mesures des vingt de sa monodie originelle ; et on ne peut s'empêcher d'admirer, jusqu'à un certain point, l'ingéniosité avec laquelle il s'évertue de remédier à l'indigence de sa verve et réussit presque à donner à son préambule une apparente consistance proprement « musicale ». Mais cette apparence ne fait pas longtemps illusion. L'artifice est trop visible et, en vérité, trop

musicalement puéril. On aperçoit vite qu'il n'y a là qu'un « procédé » perplexe et une pauvre habileté, un rabouti de fragments qui se suivent ou s'adaptent, remplacés l'un après l'autre comme les morceaux du découpage éparpillé d'un jeu de patience. Plus tolérable peut-être au théâtre (*Benvenuto* : début de la scène du carnaval romain), le même procédé se rencontre souvent ailleurs. L'usage en était naturel à Berlioz, parce que d'une absolue nécessité. Au fond, il ne s'y prenait pas autrement pour superposer deux thèmes dans une ouverture ou une symphonie. La combinaison superficielle en était soigneusement préparée à l'avance, empiriquement réalisée, surtout grâce à la passivité du tempérament « égal », et par une harmonie conventionnelle, momentanée ou fictive.

Sa monodie reconstituée, Berlioz n'en est pas plus avancé. Il ne sait que la répéter deux fois en des tons différents, accompagnée de sa quasi-textuelle harmonie désormais « figurée », — à l'occasion, sous forme d'un contrepoint martelé par les hoquets d'un *tenor*, que l'ire céleste induit à pulvériser l'univers en mesure, à peu près comme on casserait un pain de sucre, — jusqu'à la fanfare du *Tuba mirum*; à quoi succède une seconde monodie, clamée en récitatif au-dessus du grouillement des huit paires de timbales, bientôt reprise elle-même en « canon à l'octave », et amplifiée pour finir et amener le contraste de la sombre péroraison. On retrouve partout, dans l'œuvre de Berlioz, une semblable méthode de composition morcelée ou successive, toujours artificielle; des chapelets de monodies exposées selon quelque « procédé » d'écriture ou de style d'école, et juxtaposées à l'aventure ou selon quelque « formule » étroitement traditionnelle. Et il advient rarement — autant dire jamais — qu'un lien musical intime assure la cohésion de ces éléments dépareillés.

Le musicien était avant tout l'esclave de ses programmes. C'est leurs péripéties qui lui dictaient l'enchaînement de ses inspirations détachées. Quand l'intrigue en est rédigée avec une prolixité ou une précision suffisantes, il la traduit volontiers en une sorte de pantomime sonore, dont la fidélité servile est parfaitement indifférente à tout développement « musical ». Sans connaître le texte correspondant du petit prologue chanté, — lequel, d'ailleurs, on a coutume de couper au concert, — il est impossible de comprendre musicalement le *scherzo* de

*la Reine Mab*, d'y suivre le fil des idées au delà du *trio* central, à tout le moins. La « scène d'amour » qui précède est une succession de « tableaux vivants ». On contemple d'abord la nuit d'étoiles où « Roméo soupire »; puis, on voit celui-ci qui « franchit les murs du jardin ». On l'aperçoit bientôt, grimpant « *animato* » avec les doubles-croches, escaladant le balcon de Juliette éperdue. Un dialogue mimé s'engage : hautbois et flûte parlent pour Juliette, expriment son trouble et sa joie; le violoncelle passionné supplie, dit les serments de Roméo vite exaucé. On assiste ensuite aux ébats des amants et à leurs devis. Après la fièvre de l'étreinte, c'est leur extase anéantie, leurs caresses émerveillées, leurs confidences, craintes ou espoirs, enfin leurs adieux. Ce morceau, où Berlioz a réparti peut-être le meilleur de son art et de son inspiration, est musicalement constitué, d'un bout à l'autre d'une série de compartiments juxtaposés sans autre lien que celui de l'action décrite. L'unique facteur d'unité est ici le retour intermittent de la mélodie amoureuse, et les passages de transition s'intercalent, insolidaires et distincts, comme des pièces rapportées au mastic dans un ouvrage de marqueterie.

JEAN MARNOLD.

(*La fin au prochain numéro.*)