

Berlioz : critique musical [suite]

Autor(en): **Marteau, Henri**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **La musique en Suisse : organe de la Suisse française**

Band (Jahr): **3 (1903-1904)**

Heft 51

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1029786>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Troisième Année N° 51 15 Mars 1904.

Abonnement

Suisse:

Un an. Fr. 6.—

LA MUSIQUE EN SUISSE

Abonnement

Etranger:

Un an. Fr. 7.—

ORGANE DE LA SUISSE FRANÇAISE

Paraissant le 1^{er} et le 15 de chaque mois

RÉDACTEURS EN CHEF:
E. JAQUES-DALCROZE et H. MARTEAU
GENÈVE.

ÉDITEURS-ADMINISTRATEURS:
SAÜBERLIN & PFEIFFER, IMPRIMEURS
VEVEY

BERLIOZ CRITIQUE MUSICAL

(Suite)

A cette époque, vers 1830, les œuvres de Beethoven étaient pour ainsi dire inconnues, sauf de quelques amateurs. Mozart et Haydn, l'étaient mieux, mais à Paris seulement car encore sous le second empire on confondait Mozart chez le marchand de musique d'une certaine ville de province, dont je ne voudrais citer le nom, avec un nommé Musart, compositeur de valses et de polkas ! Quelques opéras italiens alternaient avec ceux de nos petits maîtres et satisfaisaient tous les goûts.

Au Conservatoire, Chérubini s'opposait à toute tentative modernisant le style musical. Il subissait Beethoven sans le comprendre ni l'aimer. Ses démêlés comiques avec Berlioz lui ont laissé une célébrité dont ses œuvres profitent encore ! Non que sa musique fût mauvaise, mais il eût le grand tort de naître 75 ans trop tard, de survivre à un Beethoven et de faire le vieux pédant avec un Berlioz. Dès lors l'on conçoit aisément quelle opposition notre compositeur devait rencontrer pour l'obtention de son prix de Rome, récompense à laquelle son père, en

bon provincial, attachait une importance incroyable. Alors que Berlioz concourait pour la première fois en 1827, il pensait sans doute comme Victor Hugo dont la préface retentissante de « Cromwell » fut certainement le signal de ralliement de tous les jeunes artistes français de l'époque. Il s'agissait, en effet de saper le vieil édifice d'art et d'en reconstruire un nouveau.

Sans doute, Berlioz voulut aussi saper le vieil édifice qui pour lui ne pouvait être que l'Institut. Il dût concourir avec les idées de Victor Hugo dont les dangereux microbes, qu'on me passe le mot, contaminaient tous les artistes désireux de faire du nouveau et Dieu sait si Berlioz en fit. Il échoua naturellement et s'attira les observations de Boïeldieu : « Mon cher ami, lui dit l'auteur de la « Dame Blanche », vous aviez le prix dans la main, vous l'avez jeté à terre. J'étais venu avec la ferme intention que vous l'auriez ; mais quand j'ai entendu votre ouvrage !... comment voulez-vous que je donne un prix à une chose dont je n'ai pas d'idée. Je ne comprends pas la moitié de Beethoven et vous voulez aller plus loin que Beethoven ! Comment voulez-vous que je comprenne ? Vous vous jouez des difficultés de l'harmonie en prodiguant les modulations ; (qu'eût-il dit s'il

avait entendu des ouvrages de Richard Strauss) et moi qui n'ai pas fait d'études harmoniques, qui n'ai aucune expérience de cette partie de l'art ! C'est peut-être ma faute ! Je n'aime que la musique qui me berce. »

Admirons la « Dame Blanche » mais critiquons vertement son auteur et ses réflexions d'amateur enfantin.

Berlioz en vrai réformateur lui répond sur le champ : « Mais, monsieur, si vous voulez que j'écrive de la musique douce, il ne faut pas nous donner un sujet comme Cléopâtre : une reine désespérée qui se fait mordre par un aspic et qui meurt dans les convulsions. »

Auber, toujours roublard, le rencontre à l'Opéra, le prend à part, lui recommande de faire une cantate comme une symphonie, c'est-à-dire sans égard pour l'expression des paroles, puis il ajoute :

« Vous fuyez les lieux communs ; mais vous n'avez pas à redouter de faire jamais de platitudes : ainsi le meilleur conseil que je puisse vous donner, c'est de chercher à écrire platement, et, quand vous aurez fait quelque chose qui vous paraîtra horriblement plat, ce sera justement ce qu'il faut. Et songez bien que, si vous faisiez de la musique comme vous la concevez, le public ne vous comprendrait pas et les marchands de musique ne vous achèteraient pas. »

Triste vérité qui fit bondir notre héros et lui suggéra cette réflexion ! « Encore une fois, quand j'écrirai pour les boulangers et les couturières, je n'irai pas choisir pour texte les passions de la reine d'Égypte et ses méditations sur la mort. »

Outre l'intérêt du dialogue si bien évoqué par Berlioz, nous percevons nettement la distance considérable qui sépare les musiciens, des littérateurs de l'époque. Seul au milieu de tant de musiciens non dépourvus de talent, mais si retardataires, Berlioz devait exciter les passions jalouses au plus haut point. Du reste les compositeurs se détestaient cordialement et par là ils ressemblaient d'une manière

remarquable à nos musiciens contemporains. L'apparition de la 5^{me} symphonie de Beethoven au Conservatoire les trouva momentanément d'accord pour critiquer avec aigreur cet incomparable chef-d'œuvre.

Si le temps ne me manquait, je voudrais vous citer ces pages de ses Mémoires où Berlioz analyse avec tant de bonheur la jalousie et l'envie des musiciens membres de l'Institut et n'en exempte par respect, que Lesueur, son maître qu'il qualifie d'honnête homme, mais qui, plutôt que de se faire une idée des œuvres de Beethoven, préféra ne pas mettre les pieds aux concerts du Conservatoire afin de n'en parler que par ouï-dire, sans se former un jugement définitif. Berlioz l'entraîne enfin à l'un des concerts et voici que la symphonie en ut mineur révolutionne le pauvre homme au point, d'après Berlioz, de l'empêcher de retrouver sa tête pour y remettre son chapeau. Le voici qui fuit Berlioz non sans lui avoir fixé un rendez-vous pour le lendemain. Hélas, ce fut un lendemain !... non seulement il avait retrouvé sa tête, mais il l'avait coiffée de son bicorne ! Il reçut dignement son élève et finalement après avoir cependant avoué à nouveau sa profonde émotion en écoutant cette symphonie de Beethoven, il pontifie et s'écrie : « c'est égal, il ne faut pas faire de la musique comme celle-là ». Phrase naïve, résumant en elle la profonde et mesquine envie de tous ses confrères. Berlioz y répond triomphalement : « Soyez tranquille, cher maître, on n'en fera pas beaucoup. »

Plus on examine de près cette époque étrange, plus on y remarque, en résumé, qu'un demi-siècle au moins séparait le public musical, les critiques et les petits maîtres de l'époque (si justement malmenée par Berlioz), de Beethoven et de notre compositeur. Berlioz dut le constater à ses dépens, il en fut certainement frappé et lorsqu'il entreprit les feuilletons du *Journal des Débats*, quelque grands que fussent ses embarras d'argent, il céda in-

dubitablement à la tentation de frapper l'attention du public, d'améliorer son goût, si possible, en un mot il voulut appliquer à la musique les nouvelles théories de Victor Hugo, dont j'ai parlé à propos de la Préface de Cromwell. Il comprit qu'avec son talent d'écrivain, qu'avec les idées qui bouillonnaient dans sa tête et avec sa réputation grandissante de compositeur, ses feuilletons auraient une portée considérable. Il ne se trompait pas et remarquez combien ce raisonnement que je reconstitue, il est vrai, sans aucune preuve pour le défendre, condamne la théorie de l'artiste non critique. En effet que reste-t-il de tous ces Aristarques de l'époque? Qui donc songe encore à perdre un précieux temps à lire les élucubrations d'un Scudo, résumant et concentrant en lui les dons négatifs d'un sot doublé d'un raté. Ah! je le dis avec une satisfaction non dissimulée, j'avais espéré des jouissances toutes particulières à la lecture de cet amas de sophismes, qui, sous des allures littéraires, ont empoisonné toute une génération d'amateurs dont les idées déjà naturellement rétrogrades n'avaient certes aucun besoin d'être encore stimulées dans ce sens. Mon attente ne fut pas déçue, mais s'il fût un homme qui exerça une influence détestable, ce fut bien lui et remarquez qu'il eût son heure de célébrité précisément en raison de ces idées néfastes. Je me prive d'un effet certain en ne vous citant aucun fragment de ces critiques acerbes, remplies d'une dose incroyable de partis pris et qui durent bien souvent et bien inutilement tourmenter notre pauvre héros.

En somme et je le répète, que reste-t-il de tout cela, de toute cette littérature? Eh bien, il reste Berlioz. Ceux qui, parmi vous, ont la curiosité de la bibliographie musicale, que lisez-vous, sinon les écrits de Berlioz, de Schumann, de Wagner, de Liszt, même les mémoires d'Adolphe Adam. Soyons donc francs et reconnaissons que puisque la critique représente

l'opinion d'un homme et rien de plus, il est désirable, indispensable que cet homme ait une valeur intrinsèque indiscutable. Je n'écoute même pas l'objection si fréquente des prétendus partis pris des compositeurs les uns à l'égard des autres. Lisez et comparez.

D'abord l'humanité est farcie de partis pris. Cherchez et vous trouverez moins de cet abus chez Berlioz, Schumann, Wagner, Liszt, Saint-Saëns, Reyer et tant d'autres, que chez les professionnels journalistes. A tout prendre l'opinion d'un Wagner, même fausse, reste intéressante, il ne faut pas l'accepter comme parole d'évangile, là réside la sagesse. Elle est l'opinion d'un grand homme non infaillible. Et puis Berlioz abîmant Wagner et ce dernier se gaussant de Schumann et de Brahms, ne prouvent qu'une chose : Un peu de jalousie, mais davantage encore, quelques principes d'école ardemment défendus et combattus. Chez les critiques ordinaires, vous découvrez au contraire, lorsque par hasard ils ont une opinion non empruntée à leur entourage, que les raisons personnelles les plus mesquines dictent leurs articles. Admettons quelques rares exceptions d'autant plus remarquables, qu'elles sont plus isolées, plus difficiles à découvrir.

Reconnaissons enfin que Berlioz fût vraiment le critique musical le plus admirable que nous ayons possédé en France. Mais ces qualités de verve, d'esprit caustique, d'ironie tranchante, ce style original ne seraient rien s'ils n'étaient mis au service d'un amour profond et sincère de l'art musical. Honneur et admiration au grand artiste qui sût écrire les commentaires des neuf symphonies de Beethoven, les belles études sur les œuvres de Gluck et de Weber. Vraiment il fut génial et juste dans ces appréciations. Ce qu'il déclara être bon ou mauvais l'est encore. Mettons qu'il fût trop indulgent pour les œuvres de quelques symphonistes tels que Reber, mais l'on sent dans ces pages le désir qu'il avait d'encourager le genre

plutôt que l'auteur. Enfin vers la fin de sa vie il devint quelque peu observateur et cela se conçoit aisément. Beaucoup d'artistes en vieillissant, se voient dépassés et crient à la révolution et à l'anarchie. « Son harmonie est plus hardie que celle de Haydn et de Mozart, sans indiquer pourtant le moindre penchant pour les discordances féroces, pour le style charivarique systématiquement adopté depuis quatre ou cinq ans par quelques musiciens allemands dont la raison n'est pas bien saine, et qui fait à cette heure l'épouvante et l'horreur de la civilisation musicale. » Ainsi s'exprima Berlioz au sujet d'une symphonie de Reber. Cherchons et trouvons entre ces lignes la jalousie de Berlioz à l'égard de Wagner. Rions aussi de voir notre ancien anarchiste musical, devenu propriétaire de sa gloire et membre de l'Institut, se fâcher de voir poussées plus loin que les siennes, les tentatives de modernisme. Il y a indubitablement un moment où les pires crient : halte et où l'on peut dire à son homme : « tu trouveras toujours un plus pur qui t'épure ».

Telles sont en deux mots les faiblesses que l'on peut reprocher à Berlioz au milieu de trente années de critique musicale. Cela est peu de chose, surtout si l'on songe que défendre des maîtres tels que Beethoven, Gluck, Weber et Spontini, c'était aller contre les idées de tout le monde, se faire gratuitement un nombre incalculable d'ennemis et prêcher quelque peu dans le désert.

Avant de vous citer quelques-unes des meilleures pages de notre auteur, je voudrais vous prouver et vous persuader définitivement que la critique confiée à n'importe quel amateur ou journaliste est une folie qui peut avoir les conséquences les plus néfastes sur l'amélioration de l'éducation musicale d'une ville.

Voici deux fragments, écrits cependant, par deux hommes célèbres et dont les travaux sont connus de tous. Mais ils eurent l'idée de se mêler de musique et

voici qu'ils aboutissent sous l'empire de théories particulières, aux pires folies :

« Si les Ibsen, les Mæterlinck, les Verlaine, les Mallarmé, les Puvis de Chavannes, les Klinger, les Böcklin, les Stuck, les Liszt, les Berlioz, les Wagner, les Brahms, les Richard Strauss, etc., sont devenus possibles dans notre temps, ainsi que la masse immense des médiocres imitateurs de ces imitateurs, nous devons cela surtout à nos critiques, qui continuent aujourd'hui encore à louer aveuglément les œuvres rudimentaires, et souvent vides de sens, des anciens Grecs : Sophocle, Euripide, Aristophane, et aussi toute l'œuvre de Dante, du Tasse, de Milton, de Shakespeare, toute l'œuvre de Michel-Ange, y compris son absurde Jugement dernier, toute l'œuvre de Bach, toute l'œuvre de Beethoven, y compris sa dernière période.

Rien de plus typique, à ce point de vue, que le cas de Beethoven. Parmi ses nombreuses productions se trouvent, en dépit d'une forme toujours artificielle, des œuvres d'un art véritable. Mais il devient sourd, ne peut plus rien entendre, et commence à écrire des œuvres bizarres, malades, dont la signification reste souvent obscure. Je sais que les musiciens peuvent imaginer des sons, et qu'il leur est presque possible d'entendre ce qu'ils lisent ; mais des sons imaginaires ne sauraient jamais remplacer les sons réels, et un musicien doit entendre ses œuvres pour leur donner une forme parfaite. Or Beethoven ne pouvait rien entendre, et par suite était hors d'état de parfaire ses œuvres. Mais la critique, ayant reconnu en lui un grand compositeur, s'est précisément emparée de ses œuvres imparfaites et souvent anormales, pour y rechercher à tout prix des beautés extraordinaires. Et pour justifier ces éloges, pervertissant le sens même de l'art musical, elle a attribué à la musique la propriété de dépeindre ce qu'elle ne saurait dépeindre. Et des imitateurs sont aussitôt apparus, une troupe d'innombrables imitateurs, qui

se sont mis à copier ses œuvres maladroites et incomplètes, ces œuvres que Beethoven n'a pas pu parfaire suffisamment pour leur donner une pleine valeur artistique.

Et parmi eux est apparu Wagner. Il a commencé par rattacher, dans ses articles de critique, les dernières œuvres de Beethoven à la théorie mystique de Schopenhauer, qui faisait de la musique l'expression de l'essence même de la volonté. Après quoi il s'est mis à composer de la musique plus étrange encore, en se fondant sur cette théorie, ainsi que sur un système d'union de tous les arts. Et de Wagner est sortie une troupe nouvelle d'imitateurs, s'écartant davantage encore de l'art véritable. »

Reconnaissez-vous ici l'illustre auteur d'Anna Karénine et se peut-il qu'un Tolstoï divague pareillement ? Le reconnaissez-vous davantage lorsque parlant de la Tétralogie il continue à se fourvoyer en se demandant avec naïveté pourquoi tant de personnes vont dépenser des milliers de roubles à Bayreuth pour écouter 6 heures, quatre jours de suite, cette « farce stupide » ? Enfin à force de rechercher dans ce livre « Qu'est-ce que l'art » sur le vrai et le faux dans l'art, il conclut aussi que ses propres œuvres ne valent rien et vraiment s'il ne l'avait fait, on pourrait le croire seul debout sur ce champ de bataille jonché de tous ces génies culbutés et massacrés.

Admirez d'autre part Wagner apprécié par un médecin :

« Richard Wagner est chargé à lui seul d'une plus grande quantité de dégénérescence que tous les dégénérés ensemble que nous avons vus jusqu'ici. Les stigmates de cet état morbide se trouvent réunis chez lui au grand complet et dans le plus riche épanouissement. Il présente dans sa constitution d'esprit général le délire des persécutions, la folie des grandeurs et le mysticisme ; dans ses instincts, la philanthropie vague, l'anarchisme, la rage de révolte et de contradiction ; dans ses écrits, tous les caractères de la gra-

phomanie, c'est-à-dire l'incohérence, la fuite d'idées et le penchant aux calembours niais, et, comme fond de son être, l'émotivité caractéristique de teinte à la fois érotoma et religieuse.

« N'étant pas particulièrement doué pour la musique instrumentale pure, comme le prouvent assez ses rares travaux symphoniques, il décrète sur le ton de l'infailibilité : « La musique instrumentale est finie avec Beethoven. » Prétendre glaner sur ce champ complètement brouté, c'est une aberration. L'avenir de la musique réside dans l'accompagnement de la parole, et la voie de cet avenir, c'est moi qui vous l'indique. »

« Ici Wagner se fait simplement une vertu de sa pauvreté et un titre de gloire de sa faiblesse. La symphonie est la plus haute différenciation de l'art musical. C'est en elle que celui-ci a le plus complètement dépouillé sa parenté primitive avec la parole, et est parvenu à la plus grande indépendance. La symphonie est donc ce que la musique a créé de plus élevé comme art indépendant et différencié. Mettre au-dessus d'elle la musique comme accompagnatrice du mot, c'est assigner à la servante un rang plus élevé qu'à la maîtresse. Il ne viendra à l'idée d'aucun compositeur véritablement musicien de sentiment et de pensée, de chercher, pour rendre ce qui s'agite dans son âme, des mots au lieu de thèmes musicaux. Si cette idée en effet lui vient, cela prouvera précisément que, dans son essence intime, il est poète ou écrivain, et non musicien. »

Je me suis souvent demandé après la lecture de cette œuvre de Max Nordeau : *Dégénérescence*, si l'auteur n'a pas fini par se croire lui-même dégénéré, de même que Tolstoï a fini par s'autosuggérer et nier qu'il fut artiste. Pour moi après cette lecture, je m'étais entièrement convaincu ; je me sentais irrévocablement dégénéré et fou. Je ne vous cache pas que je me guéris par les *21 jours d'un neurasthénique*, de Mirbeau, assaisonnés d'un peu de Rabelais.

Après toutes ces folies, quelle joie de lire ces commentaires si sincères, si enthousiastes et parfois si mordants de Berlioz. Il songe sans cesse à l'art véritable qu'il élève aux nues et sans pitié, rageusement il piétine le mercantilisme, le mauvais dilettantisme et toutes les plaies qui rongent notre art sublime. L'on se rend compte que la critique, ce genre en quelque sorte parasite, peut devenir génial, sublime, pétillant d'esprit, lorsque sortant de la plume d'un Berlioz, d'un Paul de St.-Victor ou d'un Jules Lemaître et lire les poétiques appréciations de Berlioz sur les chefs-d'œuvres des grands maîtres c'est examiner en quelque sorte le Mont-Blanc d'une hauteur presque équivalente. On respire un air pur, on vogue en plein art. On comprend davantage la majesté de ces géants, par la gigantesque stature de celui qui les examine, tandis qu'à plusieurs milliers de pieds en dessous, dans les bas fonds du journalisme et du piteux dilettantisme, nous voyons une multitude de malheureux critiques essayer de mesurer la prodigieuse hauteur des Bach, des Mozart et des Beethoven...

(A suivre.)

HENRI MARTEAU.



La musique intégrale.

Vous êtes-vous jamais demandé quelles impressions un Athénien du temps de Périclès, revenant à la vie, éprouverait, si nous le conduisions entendre un de nos grands orchestres symphoniques ? J'y ai songé bien des fois et me suis toujours fait la même réponse. Il me semble que son oreille s'accoutumerait assez promptement à la polyphonie de notre musique moderne et qu'il en goûterait sans peine les rythmes précis. Une chacone de Bach, un allegretto de Mozart, un scherzo de Borodine deviendraient vite des sources de jouissance pour lui. Mais

je crois aussi que, pendant bien longtemps, il ressentirait un étonnement invincible que nous nous contentions d'écouter cette musique et que nous ne la dansions pas.

Au premier abord l'idée de danser les symphonies de nos maîtres classiques peut paraître un paradoxe sacrilège. Cela provient uniquement de ce que nous avons perdu le sens esthétique de la danse, ou plutôt de ce que notre civilisation ne l'a jamais possédée. Mais le Grec, avec ses souvenirs de l'ancienne choristique verrait, au contraire, dans le dynamisme orchestral d'un Beethoven ou d'un Berlioz, d'un Mendelssohn ou d'un Franck, la source naturelle d'évolutions et de gestes, pour tout un peuple de danseurs.

La symphonie tire du reste son origine de l'art chorégraphique, puisque ce furent des motifs de danse, alternativement lents et rapides que les vieux maîtres groupèrent tout d'abord en suite d'orchestre, et dont Haydn fixa, plus tard, l'ordre et la teneur, pour créer la forme suprême de notre musique occidentale. Et peut-être, si nos costumes n'étaient devenus si laids, au moment où Beethoven portait le genre à son apogée, aurions-nous eu le désir, parfaitement légitime, de ne pas laisser se perdre cette force musicale, sans l'appliquer à l'expressive et noble gymnastique du corps humain, s'appliquant à l'harmonie des attitudes et se développant en beauté.

Deux circonstances m'ont conduit à penser de la sorte.

Dès 1893, lorsque je vis pour la première fois la Loïe Fuller nous présenter ses admirables danses serpentine, devant l'idéalisme de son art, devant le délicieux mystère de couleurs, de formes et de mouvements qu'elle nous révélait, je regrettai d'une manière très vive qu'elle évoluât sur des musiques insignifiantes et mesquines et me figurai l'ivresse totale que nous eût apportée ce miracle, s'il se fût accompli sur une symphonie de Beethoven ou de Schumann.

Depuis lors, quand j'ai vu M. Félix Weingartner mimer les œuvres orchestrales qu'il dirige si prestigieusement, j'ai compris de nouveau l'intime union de la danse et de