
2005

Virtuosités de Berlioz

Peter Bloom

Smith College, pbloom@smith.edu

Follow this and additional works at: https://scholarworks.smith.edu/mus_facpubs



Part of the [Music Commons](#)

Recommended Citation

Bloom, Peter. « Virtuosités de Berlioz », *Romantisme*, vol. 128, no. 2, 2005, pp. 71-93.

This Article has been accepted for inclusion in Music: Faculty Publications by an authorized administrator of Smith ScholarWorks. For more information, please contact scholarworks@smith.edu

VIRTUOSITÉS DE BERLIOZ

Peter Bloom

Armand Colin | « Romantisme »

2005/2 n° 128 | pages 71 à 93

ISSN 0048-8593

ISBN 9782200920470

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2005-2-page-71.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Peter BLOOM

Virtuosités de Berlioz

Si la littérature récente s'est enrichie d'ouvrages arborant un Berlioz «dramaturge», un Berlioz «critique», un Berlioz «poète»¹; si les qualificatifs de «révolutionnaire» ou même de «réactionnaire» ont été apposés à son nom lié depuis toujours à ceux de «romantique» et «fantastique», en revanche l'éventuelle virtuosité de Berlioz n'a fait, à ma connaissance, l'objet d'aucune étude particulière². Et pourtant cette appellation est des plus utiles pour appréhender certains aspects de la vie et de l'œuvre du musicien phare du XIX^e siècle français.

DEVANT LES ORCHESTRES: BERLIOZ CHEF VIRTUOSE

Le 23 avril 1847, à Saint-Petersbourg, avec un orchestre composé largement de musiciens allemands, Berlioz donne un gigantesque concert de sa propre musique: les deux premiers mouvements de *Harold en Italie* servent d'ouverture et l'ouverture du *Carnaval romain* sert de coda; la pièce de résistance, au milieu, est *Roméo et Juliette* dans son intégralité: en tout, quelque deux heures et demie de musique. «Comme j'ai bien conduit, écrit-il à sa sœur Adèle après le concert, comme j'ai bien joué de l'orchestre!»³ Ce mot de Berlioz, *jouer de l'orchestre*, n'est pas resté

1. Voir par exemple Rémy Stricker, *Berlioz dramaturge*, Gallimard, 2003; Béatrice Didier, Cécile Reynaud, Peter Bloom, Rémy Stricker, Gérard Condé, *Berlioz écrivain*, Ministère des Affaires étrangères/ADPF, 2001; A.R.W. James, «Berlioz the poet», dans Ian Kemp (dir.), *Les Troyens*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988. D'après Eric Bordas, c'est une certaine «caractéristique poétique qui donne au *Soirées de l'orchestre* en particulier sa cohérence et sa force». Voir «Présences rythmiques de Berlioz écrivain», à paraître dans J.-M. Fauquet, C. Massip, C. Reynaud (dir.), *Berlioz: Textes et contextes*.

2. Un tableau surréaliste de Paul Journet est drôlement intitulé «Berlioz, grandiose, virtuose, osmose, over-dose, tout explose!!!». (<http://www.journet-surrealisme.com/visu.php?num=299&type=1>.)

3. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, Pierre Citron et alii (éd.), Flammarion, 1972-2003, 8 vol., t. III, p. 423. Cette édition est ci-après désignée par l'abréviation CG.

inconnu. Le critique russe Vladimir Stassov le reprend dans une appréciation remarquable du chef que fut Berlioz :

L'orchestre est pour Berlioz ce qu'est le piano pour Liszt. Comme Liszt, qui connaît tous les secrets intimes du piano, Berlioz connaît tous ceux de l'orchestre. Il l'astreint à entrer dans des voies nouvelles, à produire des résonances que l'on n'a jamais entendues. Il l'oblige à se soumettre à son bâton et à jouer comme personne n'a jamais joué antérieurement. [...] Personne plus que lui n'a certainement travaillé si profondément l'art de la représentation orchestrale; personne plus que lui n'a éprouvé la joie de *jouer de l'orchestre* (comme il le dit lui-même). Son oreille étonnante entend chaque nuance, même la plus fugitive. [...] C'est comme si les musiciens assis devant lui n'étaient pas des hommes mais des touches d'un clavier: il les joue avec ses dix doigts et chacune produit précisément la sonorité voulue.⁴

Dans la première biographie posthume de Berlioz parue en une série d'articles pour la *Revue et Gazette musicale*, Émile Mathieu de Monter emploie, lui aussi, l'expression préférée de l'auteur de la *Symphonie fantastique*:

Surexcité par cette *fièvre orchestrale* dont il voulut souffrir délicieusement toute sa vie, et qui le livra sans défense à d'autres délires plus meurtriers encore; impatient d'inaction, de calme, d'isolement; tout vibrant et fumant de la carrière triomphale qu'il venait de fournir à travers les pays du Nord; jaloux de se mesurer enfin, en possession de toutes ses forces et de l'assurance que donne le succès, avec un public qui ne s'était jamais départi vis-à-vis de ses œuvres, – même lorsqu'il les comprenait et ne leur était pas ouvertement hostile, – d'une certaine réserve, Berlioz résolut d'entreprendre à Paris ce qu'il avait fait en Russie et en Allemagne: grouper de grandes masses chorales et instrumentales, organiser des Festivals, en un mot *jouer de l'orchestre*.⁵

Dans cette phrase singulière et majestueuse, Mathieu de Monter résume en quelque sorte la carrière de Berlioz chef d'orchestre virtuose. La comparaison avec le piano et avec Liszt, évoquée par Stassov, ne surprend nullement: Berlioz lui-même la suggère au chapitre XV des *Mémoires*, où il compare la fosse vide du théâtre à «un piano sans cordes», et au chapitre LVI de son *Traité d'orchestration*, où il parle de l'orchestre comme d'une assemblée de «machines devenues intelligentes, mais soumises à l'action d'un *immense clavier* touché par le chef d'orchestre, sous

4. Cité (en anglais) dans Michael Rose, *Berlioz Remembered*, Londres, Faber and Faber, 2001, p. 130-131.

5. «Hector Berlioz (19^e article)», *Revue et Gazette musicale*, 5 décembre 1869, p. 393. Pour un résumé des critiques de Berlioz chef d'orchestre, voir D. Kern Holoman, «The Emergence of the Orchestral Conductor in Paris in the 1830s» dans P. Bloom (dir.), *La Musique à Paris dans les années mil huit cent trente*, New York, Pendragon Press, 1987, surtout p. 416-429.

la direction du compositeur»⁶. Cette image – due à l'amitié intime des deux artistes, nouée à la veille de la première de la *Symphonie fantastique*, et au respect de l'un pour la *virtuosité* de l'autre⁷ – n'est pas, pour nous, sans ironie, car on a reproché d'une part à Berlioz, de son vivant, de ne pas avoir su jouer du piano (même si, pour lui, ce fait l'avait *libéré* de ce qu'il appelait «la tyrannie des habitudes des doigts⁸»); et, d'autre part, à Liszt de ne composer que de la «musique de pianiste».

Cette sorte de «virtuosité» – cette manifestation d'habileté extraordinaire et d'adresse étourdissante résumée par l'expression «la difficulté vaincue» – a toujours été facile à comprendre. En effet, le culte de l'exécutant est né très tôt dans l'histoire de la musique: mis à part certains mythes anciens dont celui d'Orphée est le plus célèbre, l'on sait que les origines de la *polyphonie harmonique*, cet aspect propre à la musique occidentale, sont étroitement liées aux improvisations des moines médiévaux dont la capacité vocale était exceptionnelle. D'abord attaché aux chanteurs, ce culte, aux XVII^e et XVIII^e siècles, s'est ensuite lié aux instrumentistes et notamment aux violonistes; au XIX^e siècle, il devient l'apanage des pianistes.

S'il est notoire que, contrairement à quelques-uns de ses prédécesseurs, Berlioz n'était ni violoniste ni pianiste, il est moins connu qu'il possédait une véritable maîtrise de la guitare, qu'il disposait d'aptitudes réelles pour la flûte et les instruments à percussion, et qu'il avait un certain don pour le chant. Mais il n'était, certes, pas du tout virtuose dans le sens conventionnel du terme. C'est pour cela, par exemple, qu'il avait eu beaucoup de peine à obtenir la salle de l'Assemblée de la Noblesse pour son premier concert à Moscou, le 10 avril 1847, comme il en fait part avec humour, au chapitre LV des *Mémoires*, lorsqu'il rapporte sa conversation avec le grand maréchal du palais de l'Assemblée:

- De quel instrument jouez-vous? me dit-il tout d'abord.
- Je ne joue d'aucun instrument.
- En ce cas, comment vous y prenez-vous pour donner un concert?
- Je fais exécuter mes compositions et je dirige l'orchestre.
- Ah! ah! voilà qui est original; je n'ai jamais entendu parler de concerts semblables.

6. H. Berlioz, *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Peter Bloom (éd.), Cassel, Bärenreiter, 2003 (*New Berlioz Edition*, vol. 24), p. 480 (c'est nous qui soulignons). Pour les *Mémoires* de Berlioz, dont existent nombre d'éditions, nous ne donnons que le numéro du chapitre dans notre texte. L'édition actuelle de référence est celle de Pierre Citron, Paris, Flammarion, 2000 (coll. «Mille et une pages»). Une nouvelle édition critique des *Mémoires*, sous la direction de P. Bloom, C. Massip et C. Reynaud, est en cours.

7. Voir Cécile Reynaud, «Berlioz, Liszt, and the Question of Virtuosity», dans P. Bloom (dir.), *Berlioz: Past, Present, Future*, Rochester, University of Rochester Press, 2003, p. 105-122.

8. *Mémoires*, chap. IV. Dans sa biographie de Beethoven, Maynard Solomon écrit que l'exclusion de la virtuosité pianistique (due à sa surdité) a développé les capacités du compositeur. Voir Solomon, *Beethoven*, New York, Schirmer, 1977, p. 124.

Anecdote ironique, typique des *Mémoires* du compositeur, mais également de sa carrière de chef d'orchestre! Cette ignorance, pour nous risible, témoigne d'un fait historique à ne pas oublier: l'institution du chef d'orchestre virtuose, dans les années 1830 et 1840, était entièrement neuve. S'étant engagé à préparer une étude sur l'art du chef d'orchestre, art qu'il fait comprendre et progresser – par ses concerts en France, qu'il dirige lui-même dès 1835, et pendant ses tournées à l'étranger entreprises en 1842 –, il trouve cette étude «fort difficile à écrire»⁹. «Le chef d'orchestre. Théorie de son art»: tel est le titre du chapitre supplémentaire ajouté à la deuxième édition du *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1856). On y découvre une dissertation (sérieuse sous l'apparente raillerie) sur les qualités du chef idéal: «il doit voir et entendre, il doit être agile et vigoureux, connaître la composition, la nature et l'étendue des instruments, savoir lire la partition» et posséder le «talent spécial» ou le «don indéfinissable» non seulement de deviner les intentions de l'auteur et les traditions d'exécution de son époque, mais aussi de transmettre aux autres les sentiments fondamentaux d'une œuvre musicale¹⁰. Il est évident qu'en décrivant les qualités d'un grand chef d'orchestre, Berlioz énumérait celles qu'il se reconnaissait.

VIS-À-VIS DES SOLISTES: BERLIOZ CRITIQUE DE LA VIRTUOSITÉ

Les premiers textes journalistiques de Berlioz consistent en des polémiques dirigées contre les «dilettanti fanatiques», c'est-à-dire les amateurs au savoir musical limité qui, au temps de la révolution de Juillet, n'appréciaient guère que les broderies, roulades et vocalises du style italien¹¹. Le «culte du virtuose» qui motive de telles polémiques est précisément ce qui amène Robert Schumann, en 1834, à fonder la *Neue Zeitschrift für Musik*, bien que le musicien allemand, pianiste comme le sont nombre de ses collaborateurs, s'en prenne à la virtuosité «insipide» non pas des chanteurs mais des artistes du clavier tels que Czerny, Herz, Hüntten et Kalkbrenner, dont les œuvres inondent le marché européen et suscitent, selon Schumann, un appauvrissement général du goût musical.

Quel est le premier responsable de cet appauvrissement? Le compositeur, l'interprète, l'auditeur? Chez Berlioz, plus encore que l'interprète virtuose, ce sont les admirateurs partisans et aveugles – les Rossinistes d'abord, les Wagnériens plus tard – et naturellement au même degré les «arrangeurs-dérangeurs» et les «coupeurs-soudeurs» de chefs-d'œuvre qu'il voyait autour de lui dans le monde de l'édition et de l'opéra des

9. CG V, p. 157.

10. H. Berlioz, *Grand Traité d'instrumentation*, ouvr. cité, p. 490.

11. Voir ses premiers articles dans Berlioz, *Critique musicale*, H. Robert Cohen, Yves Gérard et alii (éd.), 5 vol. parus, Paris, Buchet/Chastel, 1996-2005, t. I, p. 1-12.

années 1820-1830. Berlioz était loin d'être féroce en permanence, mais l'animosité que l'on trouve dans ses diatribes contre un Castil-Blaze, chef de file de la première catégorie¹², et contre les directeurs de l'Opéra, responsables de la seconde¹³, pourrait tout de même donner la fausse impression qu'il se croyait le seul à avoir raison. Sa critique permanente de l'irrespect des œuvres, virtuoses ou non, lui a valu la position difficile qui était la sienne dans le monde musical de son temps.

Après avoir exercé sporadiquement sa plume dans *Le Correspondant*, *L'Europe littéraire* et *Le Rénovateur*, où il offrait aux lecteurs «des professions de foi esthétiques plutôt que des critiques»¹⁴, Berlioz devient collaborateur officiel et donc critique «professionnel» d'abord, en 1834, à la *Gazette musicale de Paris*, nouvellement fondée et rebaptisée *Revue et Gazette musicale* l'année suivante, puis, en 1835, au fort respecté *Journal des Débats*. Dévoilant ses enthousiasmes en langage précis et sa science en langage transparent, il se révèle plus que sceptique envers musiques et artistes estimés pour leur seule valeur marchande. Parfois il exprime son hostilité aux excès des chanteurs de façon délicieusement satirique. Dans la septième de ses *Soirées de l'orchestre*, recueil, publié en 1852, d'articles et de nouvelles écrits dans les années 1830-1840, il analyse le salaire d'un ténor célèbre dont les appointements s'élèvent à 100 000 francs : à raison de quatre-vingt-quatre représentations dans l'année, il aurait encaissé 1 100 francs par soirée, soit, dans un rôle de onze cents notes, un franc par syllabe : «Ma (1 fr.) présence (3 fr.) pour vous est peut-être un outrage (9 fr.)!»¹⁵

Mais Berlioz, virtuose de toutes sortes de jeux de mots, ne s'amuse point lorsqu'il s'agit d'un abus strictement musical – de la part d'un compositeur ou d'un interprète, surtout dans l'usage de la voix. Admiration de Mozart, passionné de *Don Giovanni*, il n'a jamais pardonné au compositeur viennois la deuxième moitié du Rondo de Donna

12. Connu sous le nom de Castil-Blaze, François-Henri-Joseph Blaze (1784-1857) fut compositeur, librettiste, traducteur, historien et critique musical au *Journal des Débats* pendant une douzaine d'années à partir de 1820. Ses livres et articles lui valurent le respect du monde musical, mais ses «arrangements» des partitions de Weber et de Mozart lui attirèrent la colère de Berlioz. Il est évident que *bien* arranger demande une certaine «virtuosité», celle pratiquée avec respect par Liszt sur les œuvres de Beethoven ou de Wagner, par exemple, et celle pratiquée par Berlioz lui-même sur les œuvres de Weber, mais ce genre de virtuosité ne peut nous occuper ici.

13. Berlioz a connu tous les directeurs de l'Opéra des années 1820 jusqu'à sa mort en 1869 ; il a surtout peu apprécié les comportements d'Edmond Duponchel, trop absent pendant la période de *Benvenuto Cellini*, en 1838, de Nestor Roqueplan, qui lui aurait mensongèrement promis le poste de chef d'orchestre à l'Opéra, en 1847, et d'Alphonse Royer, peu enthousiasmé par l'éventualité d'une représentation des *Troyens* dans les années 1858-1862.

14. G. Condé, «Berlioz Critique», dans *Berlioz écrivain* (voir note 1), p. 53.

15. H. Berlioz, *Les Soirées de l'orchestre*, Léon Guichard (éd.), Gründ, 1968, p. 99. Le vers «analysé» est tiré du récitatif qui se trouve dans *Guillaume Tell* de Rossini, acte II, scène 3, où le héros, Arnold, parle à sa bien aimée, Mathilde.

Anna, *Non mi dir, bell'idol mio*. Dans la première partie, un *Larghetto* en *fa* majeur, Donna Anna, tourmentée par la mort de son père, explique à Don Ottavio les raisons pour lesquelles elle ne peut être émue par ses déclarations d'amour; dans la deuxième partie, un *Allegro moderato* toujours en *fa* majeur, elle répète que peut-être un jour, le ciel aura pitié d'elle. Berlioz s'indigne d'y entendre

...une déplorable vocalise qui fait tache dans sa lumineuse partition. Je veux parler de l'allegro de l'air de soprano [...] au second acte, air d'une tristesse profonde, où toute la poésie de l'amour se montre éplorée et en deuil, et où l'on trouve néanmoins vers la fin du morceau des notes ridicules et d'une inconvenance tellement choquante, qu'on a peine à croire qu'elles aient pu échapper à la plume d'un pareil homme. Donna Anna semble là essuyer ses larmes et se livrer tout d'un coup à d'indécentes bouffonneries. Les paroles de ce passage sont: *Forse un giorno il cielo ancora sentirà a-a-a* (ici un trait incroyable et du plus mauvais style) *pietà di me*. Il faut avouer que c'est une singulière façon, pour la noble fille outragée, d'exprimer l'espoir que le ciel aura un jour pitié d'elle!... Il m'était difficile de pardonner à Mozart une telle énormité. Aujourd'hui, je sens que je donnerais une partie de mon sang pour effacer cette honteuse page et quelques autres du même genre, dont on est bien forcé de reconnaître l'existence dans ses œuvres.

Et, dans une note qui révèle l'étendue de son aversion, il ajoute:

Je trouve même l'épithète de *honteuse* insuffisante pour flétrir ce passage. Mozart a commis là contre la passion, contre le sentiment, contre le bon goût et le bon sens, un des crimes les plus odieux et les plus insensés que l'on puisse citer dans l'histoire de l'art.¹⁶

Au XVIII^e siècle, il était de coutume que l'interprète le plus noble sur la scène chante une musique à la fois attendrissante et pleine de fioritures. Dans son livre sur les opéras de Mozart, pour ne mentionner qu'une étude parmi des centaines, William Mann consacre plusieurs pages à défendre ce morceau contre les propos violents de Berlioz, qu'il désapprouve comme étant «romantiquement sentimentaux»¹⁷.

À Prague en 1787, le rôle de Donna Anna fut créé par Teresa Saporiti, jeune femme douée d'une maîtrise vocale sans doute considérable: logiquement Berlioz aurait dû diriger son aversion des roulades de *Non mi dir* contre M^{lle} Saporiti plutôt que contre Mozart. C'est en effet ce qu'il fit – mais dans une phrase des *Mémoires* ultérieurement retranchée des éditions imprimées, où il dit que Mozart fut «fasciné sans doute par l'ascendant d'une volonté féminine en composant ce rôle»!¹⁸

16. *Mémoires*, chap. XVII.

17. W. Mann, *The Operas of Mozart*, New York, Oxford University Press, 1977, p. 509-511.

18. Cette note se trouve uniquement dans le manuscrit autographe du chapitre XVII des *Mémoires*, manuscrit conservé à la John Pierpont Morgan Library, New York.

À Paris en 1829, le rôle de Donna Anna fut chanté par Henriette Sontag – soprano allemande que Berlioz aurait entendue à l'époque¹⁹. En 1834, amplifiant les raisons de son dédain pour les fioritures vocales, Berlioz est « certain » que le rôle de Donna Anna « effrayait » M^{lle} Sontag :

Je ne veux pas dire par là que le chanteur ne doit pas savoir exécuter les traits rapides et les vocalises légères lorsqu'elles se présentent, mais il serait à désirer que les artistes comprissent enfin que de pareils exercices ne sont pas le but de l'art du chant; que ces fioritures, prodiguées sans discernement, détruisent l'expression dramatique et rendent impossible toute originalité dans la mélodie. En effet, chaque chanteur a son répertoire de broderies, répertoire excessivement borné d'où il ne sort jamais; on conçoit alors que la phrase la plus originale puisse devenir vulgaire quand elle est recouverte d'un tissu de notes banales et de fades lieux communs que la mode met en circulation pour plus ou moins de temps et qu'on voit traîner sur les planches de tous les théâtres depuis le plus grand jusqu'au plus petit.²⁰

Son peu de goût étant donné pour un des aspects principaux de l'art vocal, l'art de l'embellissement, il n'est pas surprenant que Berlioz n'ait pas compté beaucoup de chanteurs parmi ses intimes. Seule la cantatrice Pauline Garcia Viardot devint une amie proche, vraisemblablement pour avoir bien voulu en 1859 recréer sous sa direction l'*Orphée* de Gluck, héros de Berlioz.

En revanche, Berlioz voyait souvent nombre des pianistes-virtuoses qui coloraient si vivement le paysage musical des années 1830-1850: Johann Peter Pixis (parisien dès 1825 et pour vingt ans), Ferdinand Hiller (parisien durant sept ans depuis 1828), Frédéric Chopin (à partir de 1831), Stephen Heller (à partir de 1838), comptent parmi ses bons amis; d'autres figurent parmi ses véritables amours: Camille Moke Pleyel – littéralement mais brièvement – et Franz Liszt – fraternellement et pour longtemps. Et lorsqu'un autre ami, Sigismond Thalberg, fait ses débuts avec la Société des concerts du Conservatoire, Berlioz est profondément impressionné:

Voilà le virtuose dans toute la force du terme; sûr de sa mémoire [Thalberg jouait toujours sans partition], sûr de sa musique, sûr de son talent, sûr de lui-même enfin, modeste cependant, et d'autant plus réellement modeste qu'il ne demande qu'à son instrument les moyens d'émouvoir ses auditeurs. M. Thalberg, dès les premières mesures, s'est montré un des trois ou quatre grands pianistes de l'Europe; après quelques développements, il s'est emparé complètement de l'assemblée et l'a

19. Berlioz avait demandé à Sabine Heinfetter, la Donna Elvire de la même production, de chanter dans son concert du 1^{er} novembre 1829. Voir *CG I*, p. 276.

20. *Le Rénovateur*, 31 août 1834; *Critique musicale*, I, p. 371-372.

promenée haletante, de merveilles en merveilles, jusqu'au dernier accord où cet immense enthousiasme, si péniblement contenu, a enfin éclaté.²¹

Pour tout virtuose instrumentiste le modèle de l'époque fut le violoniste Nicolò Paganini, que Berlioz connut personnellement à Paris dans les années 1830. Absent de la capitale lors des célèbres concerts parisiens de 1831-1832, il observa probablement la technique transcendante de l'artiste italien pour la première fois en septembre 1834. Quelques années plus tard, dans un compte rendu du traité d'instrumentation de son ami Georges Kastner, Berlioz loue particulièrement la façon dont Paganini crée des sonorités uniques:

Quand Paganini, traitant son violon en véritable orchestre, et par une de ces audacieuses inspirations qui ont frappé d'étonnement l'Europe entière, mêle, dans un de ses morceaux, les sons détachés et liés de l'archet aux sons liés et détachés du *pizzicato*, les sons pincés à vide ou soutenus en pédale avec l'archet sur le *sol* à un chant supérieur en sons harmoniques sur le *ré*, accompagné de batteries en *pizzicato* dans le *medium* sur les deux autres cordes; alors, tout en faisant la part de la gracieuse direction mélodique de ces traits et de la richesse harmonique de ces arpegges, il n'en est pas moins vrai que l'éblouissement produit par ces vives et chatoyantes couleurs est encore dû à une merveille d'instrumentation.²²

Berlioz est donc bien disposé envers le virtuose du violon. On aurait pu s'attendre à une tirade contre «les excès de Paganini». Au contraire, les nouveautés sonores obtiennent ses éloges. Comme il le dit au chapitre XIII des *Mémoires*, Berlioz lui-même a bel et bien appris l'art de l'instrumentation grâce, en partie, à «la fréquentation des virtuoses»²³. Mais tout virtuose n'a pas l'imagination d'un Paganini ou d'un Liszt! Rudolf Theodor Hiebendahl par exemple, premier hautbois de l'orchestre de la cour de Dresde de 1837 à 1883 et musicien scélérat lorsque Berlioz y dirige sa *Symphonie fantastique*:

Le premier hautbois a un beau son, mais un vieux style, et une manie de faire des trilles et des mordants qui m'a, je l'avoue, profondément outragé. Il s'en permettrait surtout d'affreux dans le solo du commencement de la *Scène aux champs*. J'exprimai très vivement, à la seconde répétition, mon horreur pour ces gentillesse mélodiques; il s'en abstint malicieusement aux répétitions suivantes, mais ce n'était qu'un guet-

21. *Revue et Gazette musicale*, 31 janvier 1836; *Critique musicale*, II, p. 394.

22. *Journal des Débats*, 2 octobre 1839; *Critique musicale*, IV, p. 171.

23. La liste des virtuoses fréquentés par Berlioz pendant sa carrière de critique est trop longue pour être dressée ici. Parmi les pianistes de sa connaissance se trouvent Georges Bizet, Hans von Bülow, Wilhelmine Clauss, Charles Hallé, Henri Herz, Henri Litolf, Théodore Ritter et Camille Saint-Saëns; parmi les violonistes, Alexandre Artot, Pierre Baillot, Charles de Bériot, Hippolyte Chélar, Ferdinand David, Heinrich Wilhelm Ernst, Joseph Joachim, Lambert Massart, Prosper Sainton, Chrétien Urhan, Henri Vieuxtemps et Henri Wieniawski.

apens; et le jour du concert, le perfide hautbois, bien sûr que je n'irais pas arrêter l'orchestre et l'interpeller, lui personnellement, devant la cour et le public, recommença ses petites vilénies en me regardant d'un air narquois qui faillit me faire tomber à la renverse d'indignation et de fureur.²⁴

Si l'idée nous semble aujourd'hui grotesque d'ajouter des broderies au dialogue initial du troisième mouvement de la *Fantastique* entre le hautbois et le cor anglais, l'anecdote est révélatrice d'un abus sans doute assez commun alors. En qualifiant de «vilénie» cette «gentillesse mélodique», en exigeant ici et ailleurs une fidélité totale à la pensée de l'auteur d'une œuvre musicale, Berlioz se singularisait et devançait son temps. À cet égard il a pu exercer une certaine influence sur Richard Wagner, qui écrit dans son autobiographie combien les concerts de Berlioz de novembre et décembre 1839 l'avaient impressionné et, par leur «virtuosité orchestrale», lui avaient ouvert «un nouveau monde»²⁵. Voici ce que le compositeur allemand, qui habitait Paris à l'époque et ne se sentait qu'un «écolier à côté de Berlioz»²⁶, donnait comme règle d'or au virtuose :

[...] traduire avec une fidélité scrupuleuse les intentions du compositeur afin de transmettre aux sens l'inspiration de la pensée sans altération ni déchet [...] se pénétrer parfaitement de l'idée musicale du morceau [...] n'y introduire aucune modification de son cru²⁷.

Berlioz a certainement aussi exercé une influence sur Franz Liszt qui, dans les années 1830, commençait à avoir «mauvaise conscience» des «procédés démagogiques auxquels il était amené à recourir pour s'imposer à la foule»²⁸. Liszt, magicien du clavier, a particulièrement senti le conflit entre ce que souhaite l'exécutant et ce qu'attend le compositeur. La victoire de ce dernier passe généralement pour un progrès en musique; reste que l'art de l'improvisation en fut contraint à disparaître. Dans les concertos du XVIII^e siècle, par exemple, les cadences étaient habituellement improvisées par les interprètes (dont Mozart et Beethoven); dans ceux du XIX^e siècle (de Mendelssohn, de Chopin, de Schumann et de Liszt lui-même), les compositeurs eux-mêmes les écrivent. Les harangues de Berlioz n'y furent sans doute pas pour rien. Toutefois, Berlioz admirait pleinement les artistes capables d'improviser – Johann Baptist Pischek,

24. *Mémoires*, chap. LI (5), où l'auteur parle de son concert du 10 février 1843. Dans une lettre du 28 mars 1854 Berlioz se souvenait encore de ce hautboïste et de ses «notes de désagrément»! (CG VI, p. 488).

25. Richard Wagner, *Ma vie*, traduit et édité par Martial Hulot, Buchet-Chastel, 1978, p. 138.

26. *Ibid.*

27. R. Wagner, «Du métier de virtuose et de l'indépendance des compositeurs», *Revue et Gazette musicale*, 18 octobre 1840.

28. Robert Wangermée, «Conscience et inconscience du virtuose romantique», dans *La Musique à Paris dans les années mil huit cent trente*, ouvr. cité, p. 556.

par exemple, célèbre baryton bohémien qui, au piano, savait aussi «improviser sans peine, dans le style fugué, sur le premier thème venu»²⁹ – mais il est certain que l'ascension du compositeur au sommet de la hiérarchie musicale, remplaçant l'exécutant, fut pour Berlioz une évolution à la fois nécessaire et réjouissante.

FACE AU PAPIER RÉGLÉ: BERLIOZ COMPOSITEUR VIRTUOSE

Au chapitre LXII du *Docteur Faustus*, le grand roman où Thomas Mann dit son dernier mot sur l'enchevêtrement de la musique et de l'histoire allemandes, le jeune violoniste Rudi Schwerdtfeger participe à un dernier concert avant de quitter Munich pour épouser une Française à Paris. Au programme: la musique de Berlioz et de Wagner – «assurée», au dire du chef d'orchestre, «de remplir la salle». Peu importe qu'après le concert, Rudi soit assassiné par une ancienne maîtresse jalouse, ce qui nous intéresse ici c'est l'observation d'un auditeur qui, sortant du théâtre, désapprouve l'association Berlioz-Wagner: «cette combinaison de virtuosité étrangère et de véritable maîtrise allemande manque de goût et, plus encore, dissimule mal une tendance politique» – celle d'une réconciliation franco-allemande (nous sommes en 1925). Pour cet auditeur fictif, distingué professeur d'histoire de l'art, la *virtuosité étrangère* représentée par Berlioz est d'une parfaite nullité. Pas du tout pour Thomas Mann lui-même, qui apprécie par ailleurs en Berlioz le représentant d'un trans-nationalisme admirable et infiniment moins malsain que le fanatisme patriotique des adorateurs de Wagner³⁰.

De fait, nombreuses sont les œuvres de Berlioz dont la «virtuosité» mérite accusation ou approbation: entre autres, la *Symphonie fantastique* (1830), l'opéra *Benvenuto Cellini* (1838) et les ouvertures du *Carnaval romain* (1839) et du *Corsaire* (1851). Prenons l'exemple de sa deuxième symphonie, bien connue de Thomas Mann, *Harold en Italie*.

Une annonce parue dans la presse musicale instruit des origines de l'œuvre:

Paganini [...] vient de demander à M. Berlioz une nouvelle composition dans le genre de la *Symphonie fantastique*, que le célèbre virtuose compte donner à son retour en Angleterre. Cet ouvrage serait intitulé *Les Derniers Instants de Marie Stuart*, fantaisie dramatique pour orchestre, chœurs et alto principal. Paganini remplira pour la première fois en public la partie d'alto.³¹

29. *Mémoires*, chap. LIII (2).

30. Voir Hans Rudolf Vaget, «Late Love: Thomas Mann Discovers Berlioz», dans Sieghart Döhring, Arnold Jacobshagen et Gunther Braam (dir.), *Berlioz, Wagner und die Deutschen*, Cologne, Dorh, 2003, p. 133-146, *passim*.

31. *Revue et Gazette musicale*, 26 janvier 1834. Voir aussi Berlioz, *Harold en Italie*, Paul Banks et Hugh Macdonald (éd.), Cassel, Bärenreiter, 2001 (*New Berlioz Edition*, vol. 17), p. xii. En 1831-1834 Paganini donna des concerts en Grande-Bretagne et en France.

Six mois plus tard, malgré l'association avec Paganini, Berlioz savait que l'œuvre n'était «point une composition écrite dans le but de faire briller un talent individuel comme le sien»³².

Même confronté à un artiste qu'il admirait, le compositeur fut apparemment aussi rebuté par le culte de la personnalité qu'il l'était par les ornements vocaux. Un an après la première de *Harold en Italie*, il constatera que «les soli ne sont pas ce que désire le plus le public du Conservatoire; en fait, le moment est proche où ils disparaîtront tout à fait du programme de ces concerts»³³, et dès lors il préférera toujours confier les difficultés d'exécution à la masse instrumentale. En effet, presque toutes ses partitions d'orchestre exigent un effectif entièrement professionnel: Berlioz n'a presque jamais écrit de musique facile à jouer³⁴. Dans un compte rendu de la première représentation de *Harold en Italie*, Édouard Fétis, ennemi du compositeur, qualifia cette musique d'«énormément difficile» et de «travail fatigant d'un orchestre chargé à l'excès»³⁵. Paulin Richard, ami du compositeur, ajoute ce qu'on sait déjà: «Berlioz ne joue d'aucun instrument, à la vérité; mais il joue de tous à la fois, c'est-à-dire que son instrument, c'est l'orchestre.»³⁶

Le deuxième mouvement de *Harold en Italie* fut bissé à la première et très apprécié pendant les tournées du compositeur: des quelque quatre-vingts exécutions de cette symphonie du vivant de Berlioz, seule la moitié furent complètes; vingt-sept comportèrent la seule *Marche de pèlerins*. Excepté l'exécution délicate de la part de la flûte, du hautbois et de la harpe, il n'y a rien de particulièrement difficile du point de vue technique, si ce n'est le très long crescendo (mesures 16-131) suivi d'un très long diminuendo (mesures 131 jusqu'à la fin), qui donne au mouvement la forme d'un soufflet (imitée par Wagner dans l'ouverture de *Lohengrin*) et demande une attention soutenue hors du commun.

La mélodie principale de cette *Marche de pèlerins* s'entend quelque douze fois. Dans l'exemple 1, on voit que, trois fois seulement, la mélodie est répétée littéralement; ailleurs, elle est subtilement transformée pour conduire à une destination harmonique toujours différente:

32. CG, II, p. 196 (lettre du 31 août 1834, adressée à Humbert Ferrand).

33. *Journal des Débats*, 25 janvier 1835; *Critique musicale*, II, p. 33.

34. Jacques Barzun précise qu'un des obstacles permanents qui empêchent Berlioz d'avoir une renommée semblable à celle des autres grands compositeurs, réside dans le fait qu'il n'a pas écrit de musique à la portée des musiciens amateurs: «Berlioz wrote no music that amateurs can play». Voir J. Barzun, «Fourteen Points About Berlioz and the Public, or Why There is Still a Berlioz Problem», dans *Berlioz: Past, Present, Future*, ouvr. cité, p. 195.

35. *Revue musicale*, 30 novembre 1834.

36. *Revue et Gazette musicale*, 7 décembre 1834.

Allegretto (♩ = 96)

16
26
36
46
134 = 16
114 = 26
124 = 36
134
144
154
248
258 = 26
268
283
291

Exemple musical 1 – *Harold en Italie*, II, *Marche de pèlerins*,
transformations de la mélodie principale

Cette sorte de variété mélodique et harmonique, créée par un processus strophique particulièrement rigide, est rare. On peut lier ces inflexions chromatiques à l'influence de la guitare, quoi qu'il en soit, tout se passe comme si Berlioz, dans la *Marche de pèlerins*, un peu comme Monet devant la cathédrale de Rouen, se posait une difficulté préméditée: présenter le même «décor» vu à des heures ou à des moments différents. À la fin du mouvement, on a l'impression d'un genre de virtuosité tout à fait original, d'une conception neuve de la

«difficulté intellectuelle vaincue»³⁷. Et en art, «la difficulté vaincue est une beauté»³⁸.

Il est vrai que la difficulté de la musique de Berlioz, comme celle d'autres compositeurs, provient parfois de sa *rapidité*. Même aujourd'hui, la coda du premier mouvement de *Harold en Italie* est rarement jouée au tempo indiqué (noire pointée = 168) : il est peu surprenant qu'en 1834 ce passage n'ait pas produit d'effet car, comme disait Berlioz, «sans cette animation progressive la fin de cet allegro est languissante et glaciale»³⁹. Et, au chapitre XLVIII des *Mémoires*, Berlioz reprochait au chef d'orchestre, François-Antoine Habeneck, lors des répétitions de *Benvenuto Cellini*, de ne jamais aller assez vite : «Il ne put jamais parvenir à prendre la vive allure du *saltarello* dansé et chanté sur la place Colonne au milieu du second acte». C'est vraisemblablement pour cette raison que Berlioz a réécrit ce *Presto scherzando* (noire pointée = 152) en 6/8 au lieu de 3/8⁴⁰.

À la coda du dernier mouvement de *Harold en Italie*, où tous les instruments jouent en triolets contre le rythme fondamental binaire, le compositeur dit au chef de «marquer les trois temps» (mesure 567), indication qui, pour un orchestre moderne, est on ne peut plus superflue. C'est précisément ici, en matière de *rythme*, que la musique de Berlioz posait des problèmes particuliers pour les exécutants d'alors : le compositeur d'avant-garde, visionnaire en ce qui concerne cette dernière frontière de la musique occidentale qu'est le rythme (après la mélodie, l'harmonie et la tonalité), a manifesté une virtuosité toute à lui.

Dans l'exemple 2a, nous voyons la mélodie principale de l'*Orgie de Brigands*, quatrième mouvement de *Harold*, dans sa forme «normale» (mesures 17-21), avec l'accent sur le premier temps de la mesure ; dans l'exemple 2b, nous voyons cette mélodie dans sa forme «originale» (mesures 1-5), reculée d'un temps à cause de l'explosion orchestrale qui ouvre le mouvement et qui est par conséquent rythmiquement ambiguë.

Ce sont ces complexités rythmiques qui font du dernier mouvement de cette symphonie le plus difficile de tous. Au *tempo primo* (mesures 118-128) figure une phrase de onze mesures avec un antécédent (ou

37. Par exemple, on trouve ce genre de «difficulté intellectuelle vaincue», de plan prémédité et réalisé avec beaucoup de liberté, dans le *Convoi funèbre de Juliette* de la symphonie *Roméo et Juliette*, dans l'*Invocation à la nature* de *La Damnation de Faust*, et dans le *Dignare du Te Deum*.

38. La phrase est attribuée à Théophile Gautier par Camille Saint-Saëns dans un article sur Liszt. Voir Saint-Saëns, *Regards sur mes contemporains*, Yves Gérard (éd.), Bernard Coutaz, 1990, p. 61.

39. *Mémoires*, chap. XLV.

40. Voir H. Berlioz, *Benvenuto Cellini*, Hugh Macdonald (éd.), Cassel, Bärenreiter, 1994 (*New Berlioz Edition*, vol. 1b), p. 572.

B
Allegro
Tempo 1°

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for P. fl., Fl., Hb., Cl. (Ut), Bns., Cors (Mib), Cors (Sol), Tromp. (Ut), C. à p. (Sib), Tromb., and Alto solo. The second system includes parts for Vns., Altos, Vlies, and Cb. The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics including *pp*, *mf*, *f*, and *unis.* The tempo is marked **Allegro Tempo 1°**. The score includes a variety of musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemple musical 2a – *Harold en Italie*, IV, mesures 17-22
(forme « normale » de la mélodie principale), extrait de la *New Berlioz Edition*
(vol. 17), Cassel, Bärenreiter, 2001

«question» de quatre mesures suivi d'un conséquent (ou «réponse») de cinq mesures marquées par un petit geste (d'une valeur de trois blanches) répété trois fois, si bien que l'on perd le sens du temps fort. Dans le passage qui s'ensuit (mesures 129-150), les anacrouses précèdent tantôt le temps fort de la mesure, tantôt le temps faible, sortes de «dissonance

IV Orgie de brigands

Souvenirs des scènes précédentes

Allegro frenetico ($\text{♩} = 104$)

Petite flûte
 Flûte
 Hautbois I, II
 Clarinettes (en Ut) I, II
 Bassons (4) I-IV
 Cors (en Mib) I, II
 (en Sol) III, IV
 Trompettes (en Ut) I, II
 Cornets à pistons (en Sib) I, II
 Trombones I-III
 Ophicélide ou Tuba
 Timbales (en Ré, Sib)
 Cymbales
 Tambours de basque (2)
 Alto solo
 Violons I
 II
 Altos
 Violoncelles
 Contrebasses

Exemple musical 2b – *Harold en Italie*, IV, mesures 1-6 (forme «originale» de la mélodie principale), extrait de la *New Berlioz Edition* (vol. 17), Cassel, Bärenreiter, 2001

rythmique», comme les appelait le compositeur, qui engendre de l'incertitude chez l'auditeur et même – raison pour laquelle Berlioz fut souvent obligé de supprimer ce mouvement – chez l'exécutant. Vers la fin du troisième mouvement, la *Sérénade* (mesures 166-190), marquée *Allegretto*, le double moins vite (noire pointée = 69), toutes les parties sont écrites en 6/8, mais les altos de l'orchestre conservent le même

mouvement que celui de la section précédente (*Allegro assai*, noire pointée = 138), l'alto principal joue en 6/8 «normal», et la flûte reprend la mélodie dite «d'Harold» à trois temps (avec une mesure égale à un temps), rythme complexe amenant Berlioz à écrire ceci: «Pendant ces deux premières mesures [c'est-à-dire les mesures 166-167], le chef d'orchestre marquera quatre temps par mesure, deux en bas et deux en haut»; «ici [c'est-à-dire les mesures 168 et suivantes] il ne marquera que les deux temps du mouvement lent».

Ici et ailleurs, les imprévus rythmiques (jointes aux surprises mélodiques et harmoniques) sont au cœur de la virtuosité de Berlioz compositeur, tout comme le sont, on le sait depuis longtemps, ses inventions de couleurs orchestrales nouvelles. Pour celles-ci non seulement Berlioz insiste sur certains instruments normalement cachés ou peu utilisés tels que l'alto, la petite flûte, le cor anglais, la clarinette basse, la harpe, la guitare, les saxhorns, les divers instruments à percussion dont les cloches, le piano, les timbales et les cymbales antiques, mais il insiste aussi sur de nouvelles techniques d'exécution telles que les *col legno*, tremolo, pizzicato et sons harmoniques des cordes, les *glissandi* des vents, les sons bouchés des cors et même les sons en sourdine des clarinettes. «Peu de compositeurs ont eu autant que lui la science des effets», écrit le journaliste du *Temps* après la première de *Harold en Italie*⁴¹ – et cette constatation a été inlassablement répétée jusqu'à nos jours, comme si c'était là l'unique apport de notre virtuose. Ce don plus frappant semble avoir caché tous les autres.

Les partitions de Berlioz sont également marquées par une «mise en scène» extraordinaire des effectifs, par des passages en dialogue et en écho, par des sonorités entendues depuis les coulisses ou derrière le rideau, par des passages donnant l'impression d'une arrivée ou d'un départ. Berlioz traite la salle elle-même comme partie intégrante de l'ensemble musical, ce que l'on voit de façon particulièrement claire dans le *Requiem*, où les quatre orchestres supplémentaires composés d'instruments de cuivre «doivent être placés isolément, aux quatre angles de la grande masse chorale et instrumentale» (et non pas aux quatre coins de la salle, ce qui retarde les entrées et brouille l'harmonie). Dans le *Te Deum*, «l'orchestre et les chœurs doivent être placés à l'extrémité de l'église opposée à celle qu'occupe le grand orgue». Pour Berlioz, la musique sans salle, c'est-à-dire la musique en plein air, n'existe pas.

Voilà pourquoi il est notoirement considéré, même par ceux qui n'admirent pas sa musique, comme compositeur «spécialiste» de sonorité, comme compositeur «virtuose» d'orchestration. Mais cela n'autorise pas

41. *Le Temps*, 27 novembre 1834.

que l'on passe sous silence les autres qualités qui font corps avec ces «couleurs» et concourent à ce qu'on a appelé depuis l'esthétique de l'artiste. Berlioz souligne lui-même dans le Postface de ses *Mémoires* les qualités dominantes de son style: «l'expression passionnée» et «l'ardeur intérieure».

Même ses adversaires, à leur insu peut-être, en conviennent. Le critique russe Aleksandre Serov, par exemple, peu satisfait des formes originales de *Roméo et Juliette* ou de *La Damnation de Faust*, écrit dans le *Journal de Saint-Petersbourg* de 1869: «Voilà donc encore une fois le plan, l'organisme d'une œuvre, le bon sens, le bon goût sacrifiés aux exigences capricieuses d'une *virtuosité* dans la peinture des détails⁴²». Serov, avocat de Wagner, aurait-il laissé échapper par inadvertance une observation très perspicace – que Berlioz fut un grand «*miniaturiste* de la musique», un miniaturiste «qui, dans l'espace le plus exigü, concentre tout un infini de sens et de douceur»? Cette observation, faite par Nietzsche sur Wagner dans un texte qui l'attaquait⁴³, est à la fois ironique, étant donné que Wagner est connu pour des œuvres d'envergure immense, et pleine de savoir, car, comme Wagner, Berlioz lui aussi, aux alentours et dans les interstices de ses grands gestes musicaux, crée d'admirables effets légers et à l'échelle limitée: le scherzo de *La Reine Mab* dans *Roméo et Juliette* ou les *Nuits d'été*. Même le *Requiem* sonne plus souvent *piano* que *forte*. Et il y a les œuvres d'une parfaite réserve telles que *L'Enfance du Christ* et *Béatrice et Bénédict*.

Un dernier aspect de la virtuosité du musicien est rarement évoqué: sa capacité de composer *à vitesse*. Jouer rapidement a toujours épaté la bourgeoisie; composer rapidement n'impressionne personne. Au XVIII^e siècle, le musicien typique jouait, improvisait et composait sans que les auditeurs fassent de distinction claire entre ces trois fonctions. La notice nécrologique de Johann Sébastien Bach, écrite par son fils Karl Philipp Emmanuel, qualifie d'abord l'artiste d'*organiste* mondialement connu⁴⁴; dans le registre de la cathédrale de Saint-Étienne où, le 6 décembre 1791, l'on avait transporté le corps de Mozart, l'artiste est désigné en premier lieu: «Kapellmeister» et non «Komponist»⁴⁵. Ce n'est qu'«après Beethoven», lorsque le métier de compositeur devient celui de «Tondichter», poète en sonorités, et lorsque l'originalité

42. Serov, *Kriticheskaia Statssi*, Saint-Petersbourg, 1895, t. IV, p. 1962. Serov, qui a fait la connaissance de Berlioz à Bade en août 1858, a publié une série d'articles sur Berlioz dans le *Journal de Saint-Petersbourg*, 1869, n^{os} 105, 109, 110, 113, série reprise dans *Kriticheskaia Statssi*.

43. Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* [1888], traduit par Jean-Claude Hémery, G. Colli et M. Montinari (éd.), Gallimard, coll. «Folios Essais», 1974, p. 34.

44. *The Bach Reader*, Hans David et Arthur Mendel (dir.), New York, Norton, 1966, p. 215.

45. Maynard Solomon, *Mozart*, New York, HarperCollins, 1995, p. 494.

devient le plus haut mérite de l'artiste, que la *lingua franca* du siècle précédent se divise en langues musicales diverses; alors, la musique, accueillie par les arts «sérieux», ne s'écrit plus «au poids»; la fécondité des compositeurs diminue.

Il n'est donc pas sans importance que Berlioz ait pu se vanter d'avoir composé *L'Adieu des bergers à la Sainte Famille* (de *L'Enfance du Christ*) en une heure environ⁴⁶, la *Marche de pèlerins* «en deux heures»⁴⁷, les parties de chant du *Chant des chemins de fer* «en trois heures»⁴⁸, la *Marche du supplice* et la *Marche de Rákóczy* «en une nuit»⁴⁹, et le duo-nocturne de *Béatrice et Bénédict* «à l'Institut, pendant qu'un de mes confrères prononçait un discours»⁵⁰. Il esquisse la totalité du *Requiem* en deux mois: «dans l'impossibilité d'écrire assez vite, j'avais adopté des signes sténographiques»⁵¹. Plusieurs de ses contemporains ont su, eux aussi, composer rapidement: Rossini, Mendelssohn, Schumann... Ce qui est propre à Berlioz, c'est la tentation, dans ses écrits publics, de *parler* de cet aspect de son talent. Car cet atout n'était pas universellement considéré comme méritoire: certains biographes de Mozart, Friedrich Rochlitz par exemple, veillaient à ne pas confondre la facilité du compositeur avec son génie, sa rapidité avec son esprit créateur⁵². De même, le fait que Beethoven ait composé une nouvelle coda pour l'air de Florestan (au début du deuxième acte de *Fidelio*) «en une nuit» a été noté par son librettiste, Treitschke, vingt-six ans après l'événement, en 1841 (à l'époque de Berlioz), et non pas par le compositeur lui-même⁵³. Berlioz n'aurait-il donc évoqué sa rapidité à composer, avantage d'une valeur esthétique discutable, que pour aguicher ses lecteurs?

Dans ses écrits publics il a souvent maudit le concours du Prix de Rome pour lequel il ne concourut pas moins de cinq fois. Il est plausible que cette épreuve, qui exige que le concurrent compose une longue cantate en deux ou trois semaines, ait été pour Berlioz un utile entraînement, car il semble qu'il ait pu, à de rares exceptions près, éviter l'étape

46. *CG*, IV, p. 157 (lettre du 15 mai 1852, adressée à John Ella, destinée à être publiée).

47. *Mémoires*, chap. XLV.

48. H. Berlioz, *Les Grotesques de la musique*, Léon Guichard (éd.), Gründ, 1969, p. 302.

49. *Mémoires*, chap. XXVI et chap. LIV, où Berlioz dit aussi avoir composé la partition de *Faust* «avec une facilité que j'ai bien rarement éprouvée pour mes autres ouvrages»; sur le manuscrit autographe de cette phrase on lit «avec une facilité et un entraînement...».

50. *Mémoires*, Postface.

51. *Mémoires*, chap. XLVI. Mais D. Kern Holoman, qui a étudié les manuscrits autographes de Berlioz, n'a pas trouvé de traces de ces signes sténographiques. Voir Holoman, *Berlioz*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, p. 215.

52. Voir Karen Painter, «A Musical Aesthetic for the Emerging German Bourgeoisie», *Musical Quarterly*, 86 (2002), p. 202-203.

53. Lewis Lockwood, «Beethoven, Florestan, and the Varieties of Heroism», dans Scott Burnham et Michael Steinberg (dir.), *Beethoven and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 35.

préliminaire traditionnelle des esquisses, comme Mozart mais pas Beethoven, et ainsi procéder directement à la partition complète sans tâtonner au piano comme le faisaient la grande majorité de ses confrères.

« Complète » pourtant ne veut pas dire définitive, car le compositeur a souvent remanié et raffiné ses œuvres après les avoir « terminées » et jusqu'au moment, parfois éloigné, de leur publication. À titre d'exemple au niveau d'un détail : la « cloche du couvent », sonnée par le *sol* des cors et de la harpe après chaque audition de la mélodie principale de la *Marche de pèlerins* (aux mesures 24, 34, etc., que je ne donne pas dans l'exemple 1), crée une dissonance avec le *si* de l'accord tonique qui s'ensuit, dissonance légèrement réduite à deux reprises par Berlioz grâce à deux modifications faites bien après la première de la symphonie. De même au niveau de la structure générale. Pour l'exécution à Prague en avril 1846 de *Roméo et Juliette*, environ sept ans après les premières représentations, Berlioz raccourcit le *Prologue*, rajoute une coda à *La Reine Mab*, supprime entièrement un *Deuxième Prologue* et révisé le monologue du Père Laurence et la fin de son *Serment*⁵⁴. Ses retouches – par centaines – révèlent donc un compositeur à la recherche de la perfection et résolu à suivre les conseils de ses proches et le verdict de ses propres oreilles après s'être entendu en concert.

SUR LE PUPITRE DES AUTRES CHEFS D'ORCHESTRE : BERLIOZ TRANSMET SA VIRTUOSITÉ

Ce n'est évidemment pas à la carrière de chef d'orchestre de Berlioz mais à son œuvre de compositeur qu'un certain nombre de chefs d'orchestre virtuoses sont redevables de leur progrès dans leur art et de leur succès. François-Antoine Habeneck est le premier qui ait été catapulté vers la célébrité par l'appropriation d'un compositeur. Premier chef à l'Académie royale de musique, cet éminent violoniste dirigea presque toutes les œuvres d'Auber, de Rossini, de Meyerbeer et d'Halévy qui constituaient la base du répertoire du grand opéra français au XIX^e siècle, mais c'est comme premier chef de la célèbre Société des Concerts du Conservatoire, fondée en 1828, qu'il occupe une place privilégiée dans les annales de la musique pour avoir introduit en France la musique alors toute moderne de Beethoven⁵⁵. Dès 1829, Berlioz lui-même déclarait que l'admiration de Habeneck pour Beethoven et « sa connaissance profonde du génie du maître donnent du poids à ses remarques et

54. Berlioz, *Roméo et Juliette*, ouvr. cité, p. XVI et l'Appendice III.

55. Sur Habeneck et la fondation de la Société des Concerts, voir surtout D. Kern Holoman, *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828-1967*, Berkeley, University of California Press, 2004.

inspirent une confiance sans limites»⁵⁶. Plus tard, il aura des relations parfois difficiles avec «cet habile, mais incomplet et capricieux chef d'orchestre», mais il reconnaît, au chapitre XX des *Mémoires*, qu'à Habeneck «seul est due la glorieuse popularisation des œuvres de Beethoven à Paris».

Berlioz, lui, n'a jamais trouvé son Habeneck. Cependant on peut dire de deux chefs d'orchestre qu'une bonne partie de leur savoir-faire et de leur renommée provient d'un semblable dévouement à notre compositeur, entendons à sa musique, les Autrichiens Felix Mottl et Felix Weingartner. En 1888, Mottl, déjà connu comme grand wagnérien, surprend le public de Carlsruhe par une représentation de l'opéra comique *Béatrice et Bénédict* où il remplace les dialogues, parlés comme de rigueur, par des récitatifs de son propre cru⁵⁷. Deux ans plus tard, il dirige la première représentation *complète* des *Troyens*, cet opéra que Berlioz en 1863 avait été obligé de «briser» en deux pour assurer son exécution – partielle de surcroît. Weingartner, protégé de Liszt, apprécie la musique instrumentale de Berlioz dès le début de sa carrière de chef – en particulier la suite de formes neuves et d'effets expressifs nés, selon lui, d'une nécessité artistique intrinsèque⁵⁸. C'est lui qui, le premier, en 1925, enregistre, pour la maison britannique Columbia, la *Symphonie fantastique* – première œuvre pour grand orchestre à être enregistrée par la nouvelle méthode électronique. En 1900 il prête son nom alors célèbre à l'édition intégrale des œuvres de Berlioz publiée par Breitkopf und Härtel mais établie en France par Charles Malherbe.

Gustav Mahler, Autrichien lui aussi, dirige au moins une douzaine de fois la *Symphonie fantastique* «comme l'aurait fait, selon un critique américain, le compositeur lui-même, avec un inépuisable enthousiasme pour chaque note, une attention particulière à chaque instrument, auquel il s'identifie totalement»⁵⁹.

Parmi les Allemands, Richard Strauss – dont le poème symphonique de *Don Quichotte*, avec violon et violoncelle solos, est évidemment influencé par le genre unique de *Harold en Italie* et son alto solo – exprime son admiration pour Berlioz en donnant en 1904 une nouvelle version du *Traité d'instrumentation* et en le modernisant avec des

56. *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, 18 juillet 1828; en français dans *Critique musicale*, I, p. 41.

57. La partition piano et chant de *Béatrice et Bénédict*, arrangée par Richard Pohl, avec des récitatifs de Mottl, fut publiée à Berlin par Bote & Bock en 1889. Voir Cecil Hopkinson, *A Bibliography of the Music and Literary Works of Hector Berlioz*, Richard Macnutt (éd.), Tunbridge Wells, Richard Macnutt, 1980, p. 136.

58. Felix Weingartner, «The Symphony After Beethoven», dans *Weingartner on Music and Conducting*, New York, Dover, 1969, p. 268-269.

59. Cité par Henri-Louis de La Grange, «Mahler», dans Pierre Citron *et alii* (dir.), *Dictionnaire Berlioz*, Fayard, 2003, p. 322.

extraits musicaux de compositeurs postérieurs à Berlioz. Si Strauss a souvent dirigé les œuvres de Berlioz, c'est sans doute qu'il partage les sentiments de son propre maître, Hans von Bülow. Ce pianiste et grand chef d'orchestre était lié à Berlioz depuis leur rencontre à Weimar en 1852. Plus tard, il devient partisan fervent de la musique lisztienne et wagnérienne dite «de l'avenir», ainsi que de celle de Brahms: il promeut ce dernier au rang de «troisième B» avec Bach et Beethoven, évinçant Berlioz de la trinité qu'avait constituée Peter Cornelius vers 1855.

Bülow est néanmoins l'architecte d'une renaissance berliozienne, à partir de 1879, en Allemagne, où il donne des représentations très réussies de *Benvenuto Cellini*. Le jeune chef d'orchestre, Bruno Walter, inspiré par Bülow et protégé par Mahler, admire particulièrement l'auteur de la *Symphonie fantastique*, œuvre qu'il enregistre à Paris en 1939 avec la Société des Concerts du Conservatoire. On n'est donc pas surpris d'apprendre que c'est lui qui avait encouragé Thomas Mann à lire les *Mémoires* de Berlioz – avec le résultat que nous avons signalé.

En Angleterre où Berlioz séjourne quatre fois comme chef d'orchestre entre 1847 et 1855, une longue suite de chefs se font spécialistes de son œuvre. Leur doyen est Charles Hallé, cet ami de Berlioz des années 1840, fondateur, ensuite, du célèbre orchestre de Manchester qui porte son nom. Nommé chef à Manchester en 1920, Hamilton Harty y continue la tradition berliozienne de Hallé. Mais si la mesure d'un véritable chef berliozien est son pénultième chef-d'œuvre, *Les Troyens*, ainsi que pense David Cairns⁶⁰, biographe émérite de Berlioz, on ne peut exagérer l'importance de Thomas Beecham, fondateur de plusieurs orchestres londoniens. En 1947, à cause de la guerre, il ne peut donner le grand opéra de Berlioz qu'en studio, pour la BBC⁶¹. En 1957, Raphael Kubelik dirige *Les Troyens* à Covent Garden, événement qui déclenche la résurrection des études et représentations berlioziennes modernes. Depuis cette année clé, le chef d'orchestre interprète le plus fidèle de Berlioz est Colin Davis, chef à Covent Garden, chef du London Symphony Orchestra et d'orchestres divers en Grande Bretagne et ailleurs dans le monde. Il dirige le remarquable «cycle Berlioz» enregistré par la maison de disque Philips dès 1969, qui comprend le premier enregistrement *intégral* des *Troyens* – l'un des sommets de l'année du centenaire de la mort du compositeur. Plus récemment, John Eliot Gardiner, chef strict et cérébral, a obtenu dans la même œuvre, avec un orchestre d'instruments d'époque entre les mains de virtuoses, des résultats à la fois précis, souples et surprenants.

60. Voir David Cairns, «Angleterre», *Dictionnaire Berlioz*, ouvr. cité, p. 33.

61. Ailleurs, D. Cairns dit que le premier concert de Beecham, avec le London Philharmonic Orchestra, a fait date dans l'histoire de l'interprétation orchestrale en Angleterre: le public, bouleversé par le *Carnaval romain*, est monté sur les chaises et a applaudi pendant au moins cinq minutes. Cairns, «Athenaeum», *Berlioz Society Bulletin*, 168 (2004), p. 7.

Aux États-Unis, Berlioz a trouvé également une suite d'adeptes, le plus souvent au Boston Symphony Orchestra, qui a toujours préféré des chefs de l'école française: Pierre Monteux, fondateur à Paris des *Concerts Berlioz* en 1911, chef à Boston de 1920 à 1924; Serge Koussevitzky, fondateur à Paris des *Concerts Koussevitsky* en 1921, chef à Boston de 1924 à 1949, premier *maestro* au nouveau monde à faire des enregistrements dont celui de *Harold en Italie*, avec William Primrose, apprécié de Thomas Mann à l'époque où il esquissait son roman *Docteur Faustus*; Charles Munch, directeur à Paris à partir de 1937 de cette même Société des Concerts du Conservatoire que Berlioz avait pratiquée un siècle auparavant, chef à Boston de 1949 à 1962, animateur de toute une saison Berlioz en 1953-1954; et Seiji Ozawa, élève à Paris d'Eugène Bigot et de Munch, chef à Boston de 1973 à 2003, et instigateur en 1994 d'une tournée de son orchestre au Japon, où, en dix jours, il donne sept concerts de six programmes différents *exclusivement* composés des œuvres de Berlioz.

Il va sans dire que tous ces chefs ont lu ou parcouru le traité de Berlioz sur l'art du chef d'orchestre, traité qui a «fait le tour du monde»⁶². Weingartner, rédacteur des œuvres musicales complètes, connaît la production littéraire du compositeur; Strauss, responsable d'une version du *Traité d'instrumentation* avec son dernier chapitre sur «der Orchesterdirigent», honore cet aspect de l'art berliozien; Bruno Walter, admirateur de Berlioz, n'aura pas pu recommander à Thomas Mann la lecture des *Mémoires* sans lui parler du *Traité*, disponible en anglais depuis 1856.

Dans l'avant-dernier chapitre de ce *Traité* et dans d'autres écrits, Berlioz avait imaginé un «orchestre-roi» qui aurait réuni «les plus grands talents instrumentaux de l'Europe»⁶³. «Orchestre-roi», mais dont le chef est le souverain: les musiciens sont «placés sous ses ordres»; il est «armé de l'autorité nécessaire» pour obliger les musiciens «à faire leur devoir»⁶⁴. Avec d'autres chefs de son temps mais plus qu'aucun autre, Berlioz, par son traité et par sa propre pratique, a fait disparaître les vieilles traditions du maître de chapelle qui dirigeait assis à son clavier, et du premier violon solo qui battait la mesure avec l'archet de son instrument. Berlioz institua le tout puissant chef moderne – le chef virtuose –, debout devant l'auditoire, la baguette à la main et non seulement censé «marquer la mesure» comme Habeneck selon le règlement de la Société des Concerts du Conservatoire⁶⁵, mais dirigeant l'expression et régissant tout l'événement scénique et musical. Plus que le soliste virtuose d'un concerto romantique, qui domine la salle comme le person-

62. D. Cairns, *Berlioz: Servitude and Greatness*, Londres, Allen Lane, 1999, p. 578.

63. Katherine Kolb, «Les Soirées de l'orchestre», *Dictionnaire Berlioz*, ouvr. cité, p. 524.

64. *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, ouvr. cité, p. 510.

65. D.K. Holoman, «The Emergence of the Orchestral Conductor», ouvr. cité, p. 389.

nage principal d'un drame, le chef d'orchestre – avatar ou plutôt père du metteur en scène – devient inéluctablement la vedette du concert.

Si, à la suite de l'évolution animée par Berlioz, les chefs s'élèvent volontiers au rang de demi-dieux, le temps les fait descendre de leur piédestal et figurer dans l'histoire de la musique comme de simples mortels. À l'inverse, il a divinisé, après leur mort, un certain nombre de compositeurs : Bach, Mozart et Beethoven, dès la deuxième décennie du XIX^e siècle.

Berlioz aussi, de nos jours, semble promis, tardivement, à une telle assumption. Elle ne devrait pas toutefois interdire d'interpréter la vie et les œuvres de ces grands maîtres ; sans qu'on soit pour autant obligé de suivre l'auteur du *Neue Köchel*, Neal Zaslaw, qualifiant Mozart de « *working stiff* »⁶⁶ (« ouvrier salarié », voire « tâcheron »), pour faire comprendre qu'ils ne furent après tout que des hommes, des hommes extraordinaires mais des hommes tout de même. Quant à Berlioz, si longtemps victime du cliché lui reconnaissant « plus de génie que de talent », le titre de « virtuose » me semble utile pour fixer l'étendue extraordinaire de ses compétences et de ses connaissances, composantes nécessaires de son œuvre d'artiste créateur⁶⁷.

(Smith College, Northampton, Massachusetts)

66. Neal Zaslaw, « Mozart as a Working Stiff », dans J. M. Morris (dir.), *On Mozart*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

67. Je suis très reconnaissant à Jacques Barzun et à Cécile Reynaud des corrections et perfectionnements qu'ils m'ont permis d'apporter à cet article.