PHILHARMONIE DE PARIS
ORCHESTRE
DE PARIS

RESSOURCES PÉDAGOGIQUES 2020-2021

Hector BERLIOZ, Symphonie fantastique

ORCHESTRE DE PARIS

Stephanie Childress/ direction
Clément Lebrun, présentation

PHILHARMONIE DE PARIS – GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ

Jeudi 28 janvier 2021 - 10h30
PHILHARMONIE DE PARIS - GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ
Niveau scolaire : 4e à terminale

Hector BERLIOZ, Symphonie fantastique

ORCHESTRE DE PARIS

Stephanie Childress / direction
Clément Lebrun / présentation

PHILHARMONIE DE PARIS - GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ

JEUDI 28 JANVIER 2021 ——— 10H30

CAISSE D'EPARGNE ILE-DE-FRANCE

Les activités jeune public de l'Orchestre de Paris à la Philharmonie de Paris bénéficient du soutien de la Caisse d'Epargne d'Ile-de-France

SOMMAIRE

I. HECTOR BERLIOZ, BIOGRAPHIE — P. 4

I. 1. Enfance et formation
I. 2. Paris et les débuts de compositeur
I. 3. Prix de Rome et premières reconnaissances
I. 4. Traité d'instrumentation et renommée internationale
I. 5. Hector Berlioz et son époque : quelques repères chronologiques

II. LA SYMPHONIE FANTASTIQUE : UNE OEUVRE INNOVANTE — P. 10

II. 1. Composition et création
II. 2. La Symphonie fantastique : acte de naissance du romantisme
II. 3. Le programme de la Symphonie fantastique
La musique à programme
Versions du programme de la symphonie fantastique

III. ANALYSE MUSICALE ET GUIDES D'ÉCOUTE — P. 15

III. 1. Instrumentation
III. 2. Rêveries et passion
III. 3. Un bal
III. 4. Scène aux champs
III. 5. Marche au supplice
III. 6. Songe d'une nuit de sabbat

IV. L'ORCHESTRE ET LE CHEF D'ORCHESTRE — P. 21

IV. 1. L'orchestre symphonique
IV. 2. Un chef d'orchestre pour diriger
IV. 3. Quelques éléments pour lire une partition
IV. 4. Lexique musical choisi

V. ACTIVITÉS — P. 26

VI. QUELQUES RÉFÉRENCES — P. 32

Portrait d'Hector Berlioz (1832) par Émile Signol
BnF : http://expositions.bnf.fr/berlioz/grand/037.htm

« Laquelle des deux puissances peut élever l'homme aux plus sublimes hauteurs, l'amour ou la musique ? [...] L'amour ne peut pas donner une idée de la musique, la musique peut en donner une de l'amour. Pourquoi séparer l'un de l'autre ? Ce sont les deux ailes de l'âme. »

Hector Berlioz, *Mémoires*, Postface

I. BIOGRAPHIE D'HECTOR BERLIOZ

I.1. ENFANCE ET FORMATION

Hector Berlioz est né à La Côte-Saint-André (Isère), le 11 décembre 1803 (20 Frimaire An XII). Issu d'une vieille famille dauphinoise, son père, Louis Berlioz, qui a épousé Antoinette-Joséphine Marmion, y travaille comme médecin et destine son fils Hector au même métier.
En 1809, Berlioz entre au séminaire de La Côte-Saint-André pour entreprendre ses études. Mais l'établissement ferme en 1811 et son père prend en main son éducation. Il lui enseigne les littératures française et latine, l'histoire et la géographie. Il lui apprend également à lire la musique et lui donne des rudiments de flageolet (type de flûte droite) et de flûte traversière.

En 1815, Hector tombe amoureux d'Estelle Duboeuf, une jeune fille âgée de dix-sept ans, qui lui inspire ses premières mélodies. Vers treize ou quatorze ans, il lit des traités d'harmonie, compose et adapte plusieurs romances populaires en y ajoutant parfois un accompagnement de guitare. A quinze ans, il cherche déjà à faire publier ses œuvres qu'il envoie à des éditeurs parisiens, en vain.

Son père encourage le talent d'Hector et en 1817, fait venir de Lyon un maître de musique, Imbert, qui lui enseigne le chant et la flûte. A partir de 1819, il apprend également à jouer de la guitare.

I.2. PARIS ET SES DÉBUTS DE COMPOSITEUR

En 1821, promu bachelier ès lettres à Grenoble, Berlioz part étudier la médecine à Paris. Mais, dès l'année suivante, il abandonne ses études et annonce à ses parents qu'il souhaite se consacrer à la musique. Mécontents, ceux-ci réagissent en diminuant ses subsides. Le jeune Berlioz survit grâce à l'amitié de ses amis et de quelques élèves. Il est quelque temps chanteur dans le chœur du Théâtre des Nouveautés et, adepte de littérature, il écrit occasionnellement des articles pour les journaux, ce qui sera par la suite la source essentielle de ses revenus.

En 1823, il est admis parmi les élèves particuliers de Jean-François Lesueur et compose un opéra sur Estelle et Némorin de Florian (1788), puis, c'est la Messe solennelle, qu'il réussit à faire programmer en l'église Saint-Roch le 27 décembre 1824. La création de l'œuvre n'est pas une réussite, mais selon Lesueur cette déconvenue décide Berlioz à être non pas « un docteur de pharmacie, mais un grand compositeur ». Berlioz entrera au conservatoire de Paris en 1826.

Au cours de ces années parisiennes, Hector Berlioz profite de sa liberté pour vivre sa passion musicale intensément. Il fréquente assidûment la bibliothèque de la Société des concerts du Conservatoire de Paris et sort à l'Opéra ou au théâtre : il admire Beethoven, Virgile, Goethe, Carl Maria von Weber, Shakespeare… et s'enflamme pour l'actrice irlandaise Harriet Smithson, vue sur scène, mais qui ne répond pas à ses avances. Elle lui inspirera la *Symphonie fantastique*.

En 1826, Berlioz se présente pour la première fois au concours du Prix de Rome. Éliminé dès la première épreuve, il participe à nouveau au concours l'année suivante mais sa cantate, *La Mort d'Orphée*, est déclarée injouable. En 1828, alors qu'il fait connaissance avec les symphonies de Ludwig Van Beethoven, il obtient un second Prix de Rome pour *Herminie* et donne à Paris son premier concert de musique purement orchestrale. L'année suivante, il n'obtient aucun Prix avec la cantate *La Mort de Cléopâtre*.

I.3. LAURÉAT DU PRIX DE ROME ET PREMIÈRES RECONNAISSANCES

En 1830, après quatre tentatives sans succès (1826 à 1829), Berlioz obtient enfin le premier Prix de Rome avec sa cantate *Sardanapale*. Au printemps de la même année, il s'éprend de la jeune pianiste Marie-Félicité Moke, avec qui il se fiance. Le 5 décembre de la même année, la *Symphonie fantastique* remporte un grand succès lors de sa création à la Société des concerts du Conservatoire de Paris.

En 1831, Berlioz part pour la villa Médicis. Pendant son séjour à Rome, Marie rompt et lui annonce ses fiançailles avec le facteur de piano Camille Pleyel. Le choc est violent pour Berlioz, mais il finit par se résigner.

De retour à Paris Berlioz organise, en décembre 1832, un concert dans la salle du Conservatoire de Paris. Au programme : la *Symphonie Fantastique*, suivie pour la première fois du *Retour à la Vie*, les deux œuvres formant le cycle *Episode de la Vie d'un Artiste*. Harriet Smithson y assiste et cède bientôt au compositeur.
Ils se marient le 3 octobre 1833 à l'ambassade de Grande-Bretagne et le couple s'installe à Montmartre. Le 14 août 1834, Harriet donne naissance à un garçon, Louis.

En 1837, reconnu pour ses talents d'orchestrateur, Berlioz sollicite l'ouverture et la direction d'une classe d'orchestration auprès de Luigi Cherubini (1760-1842), directeur du conservatoire. Mais trouvant les idées de Berlioz trop révolutionnaires, ce dernier ne lui concède que le poste de bibliothécaire.

Le 5 décembre 1837, *La Grande Messe des morts*, est créée à l'église des Invalides de Paris, sous la direction de François Antoine Habeneck.

L'année suivante, la création de *Benvenuto Cellini* à l'Opéra de Paris est un échec qui laisse Berlioz effondré. Paganini, qui reconnaît son talent le soutient financièrement et l'encourage. Berlioz écrit alors *Roméo et Juliette*, symphonie dramatique inspiré de Shakespeare dont il dirige la création le 24 novembre 1839 à la Société des Concerts du Conservatoire.

Le ministère de l'Intérieur lui commande alors une œuvre pour célébrer le dixième anniversaire de la révolution de 1830. Ce sera la *Grande Symphonie funèbre et triomphale* que Berlioz dirigera avec sabre et en uniforme au pied de la colonne de Juillet, place de la Bastille (28 juillet 1840).

En 1841, il commence la rédaction d'une série d'articles pour La Revue et la Gazette musicale.
À l'automne 1842, il quitte le domicile conjugal et fuit en Allemagne avec son nouveau grand amour, la cantatrice Marie Recio.

I.4. TRAITÉ D'INSTRUMENTATION ET RENOMMÉE INTERNATIONALE

En 1844, il publie son Grand t*raité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Le 3 février 1844, il crée avec succès, à Paris, son *Carnaval Romain*, tiré de *Benvenuto Cellini*. Mais, le 6 décembre 1846, la création sous sa direction de *La Damnation de Faust* à l'Opéra-Comique est un échec. Couvert de dettes, Berlioz part diriger à l'étranger où sa musique est mieux accueillie qu'à Paris. Il joue en Allemagne, Belgique, Autriche, Angleterre et remporte un triomphe en Russie.
Toutefois, alarmé par le mauvais état de santé d'Harriet Smithson qui est paralysée, Berlioz revient à Paris en 1848. La mort de son père, en juillet, lui apporte, par héritage, quelque aisance financière. Berlioz n'abandonne alors pas l'idée de séduire le public français. Le 2 décembre 1852, son *Te Deum* est joué pour le sacre de Napoléon III.

Après la mort d'Harriet Smithson (3 mars 1854), Berlioz épouse Marie Recio, avec qui il vit depuis 1844. Il dirige la création de sa trilogie *L'enfance du Chris*t, sur ses propres textes, le 10 décembre 1854 à Paris (Le songe d'Hérode, La fuite en Égypte, L'arrivée à Saïs).

Ses relations avec Liszt le poussent à poursuivre dans le grand opéra, avec *Les Troyens* en 1858.

Au Théâtre municipal de Baden-Baden, il dirige la création de son opéra-comique *Béatrice et Bénédict*, le 9 août 1862. La même année, sa seconde femme, Marie Recio meurt.

Le 4 novembre 1863, la seconde partie des *Troyens* est créée au Théâtre-Lyrique, à Paris. L'année suivante, Berlioz est élevé au rang de chevalier de la Légion d'honneur, et tombe à nouveau amoureux de son amour de jeunesse Estelle Duboeuf, qui refuse de l'épouser.

En 1865, 1 200 exemplaires de ses *Mémoires* révisées, sont stockés au Conservatoire ou distribués à quelques amis intimes. Elles sont destinées à être rendues publiques après sa mort.

En juin 1867, Hector apprend que son fils Louis, officier dans la marine de Guerre et capitaine au long cours, est mort de la fièvre jaune à la Havane. En juillet, il brûle des photos, des lettres et autres documents personnels et se retire à Nice. Mais, en 1868, il contracte deux congestions cérébrales qui l'obligent à revenir à Paris, où il meurt à l'âge de 65 ans, le 8 mars 1869. Il est enterré au cimetière de Montmartre.

Voir aussi : https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/0038370-biographie-hector-berlioz.aspx

I. 5. HECTOR BERLIOZ ET SON ÉPOQUE : QUELQUES REPÈRES CHRONOLOGIQUES

Année	Hector Berlioz	événements artistiques	événements politiques et économiques / avancées scientifiques
1803	11décembre :Naissance de Louis-Hector Berlioz à La Côte-Saint-André (Isère).		Les Etats-Unis achètent la Louisiane à la France
1804			Napoléon Bonaparte devient empereur des français et de la République française. Etablissement du code civil
1805		Création de la *Symphonie n°3 «Eroïca»* de Ludwig van Beethoven	Napoléon 1er devient roi d'Italie. Batailles d'Austerlitz et de Trafalgar. Entrée des troupes françaises à Vienne (Autriche)
1806			Fin de l'empire germanique Découverte de la morphine, dérivée de l'opium
1810			Rétablissement de la censure et des prisons d'état en France. Publication du code pénal.
1814		Beethoven compose *Fidelio*	Abdication de Napoléon 1er (avril 1814) 1re restauration (Louis XVIII)
1815	Berlioz apprend à jouer du flageolet (sorte de flûte droite) et de la flûte traversière.		mars à juillet : Napoléon 1er reprend le pouvoir pendant 100 jours. 1815-1830 : deuxième restauration et monarchie constitutionnelle (France)
1817			Promulgation des lois sur la liberté individuelle et sur la liberté de la presse en France
1820		Publication de *Lamentations* d'Alphonse de Lamartine	
1821	Installation à Paris. Berlioz abandonne ses études de médecine et décide d'être musicien.	Naissance de Fédor Dostoïevski	Mort de Napoléon Bonaparte
1824	Berlioz découvre le *Freischütz* de Carl-Maria von Weber.		Mort de Louis XVIII, à qui succède Charles X (France)
1826	Entrée au Conservatoire	Mort de Carl Maria von Weber (5 juin)	Couronnement de Nicolas 1er, empereur de Russie
1827	Berlioz découvre *Hamlet* et *Roméo et Juliette* de Shakespeare, et tombe amoureux de l'interprète Harriet Smithson.	Mort de Beethoven (26 mars) Composition et exposition au Louvre du tableau *La Mort de Sardanapale*, d'Eugène Delacroix	
1828		Fondation de la Société des Concerts du Conservatoire (Paris)	
1829		Publication du *Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo	
1830	Premier prix de Rome pour *Sardanapale*. Rencontre avec Liszt et début d'une grande amitié. 5 décembre, création de la *Symphonie fantastique*.	Publication d'*Hernani* de Victor Hugo, qui consacre le genre du «drame romantique» Mendelssohn compose sa *Symphonie n° 4 « italienne »*	Instauration de la monarchie de juillet (1830-1848) Les premiers bateaux à vapeur réduisent de 10 jours la traversée de l'Atlantique (New-York/Londres)

1831	1831-32 : Séjour en Italie à la villa Médicis.	Publication de *La peau de chagrin* d'Honoré Balzac	
1832	Composition de *Lélio ou le Retour à la vie*.		La France et l'Angleterre sont touchées par la 2e pandémie de choléra
1833	Mariage avec Harriet Smithson. Critique musical dans divers journaux, dont le Journal des débats. Rencontre avec Paganini.		Promulgation de la loi Guizot sur l'enseignement (France)
1836	Composition de *Benvenuto Cellini*.	Publication de *Confession d'un enfant du siècle* d'Alfred de Musset	
1837	Composition du *Requiem*, commande du ministre de l'Intérieur.	Publication de *Lettres d'un voyageur* de George Sand	La «panique de 1837» : panique bancaire aux Etats-Unis qui sera suivie de 5 années de dépression économique dans le pays. Invention du daguerréotype
1838	Paganini fait don à Berlioz d'une importante somme d'argent qui lui permet d'écrire *Roméo et Juliette*. Mort de la mère de Berlioz.		Couronnement de Victoria, reine d'Angleterre
1839	Berlioz est nommé bibliothécaire adjoint du Conservatoire. Composition de *Roméo et Juliette*.		1re guerre de l'opium (1839-1842)
1840		Naissance de Piotr Ilytch Tchaïkovski (25 avril) Naissance de Claude Monet (14 novembre).	apparition des premiers engrais artificiels (Justus von Liebig) 1840.
1841		Victor Hugo rejoint l'Académie française	
1842	Rupture avec Harriet Smithson. Première grande tournée en Allemagne, accompagné de la chanteuse Marie Recio.	Création de *Nabucco* de Verdi à la Scala. Mort de Cherubini Mendelssohn achève sa *Symphonie n° 5 « écossaise »* Le « Journal des Débats » publie le 1er épisode du roman fleuve d'Eugène Sue *Les mystères de Paris*	Ada Lovelace (fille de Lord Byron) écrit le premier programme informatique pour la « machine analytique » de Charles Babbage (Angleterre)
1843		Création à Dresde de *Le vaisseau fantôme* de Richard Wagner	
1844	Publication du *Grand Traité d'orchestration et d'instrumentation modernes* réédité en 1855, suivi de *La Théorie du chef d'orchestre* et de *Voyage musical en Allemagne et en Italie*.	1re parution des *Trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas père dans le journal « Le Siècle ».	
1846	Composition de *La Damnation de Faust*.	Adolphe Sax invente le saxophone	
1848	Berlioz commence la rédaction de ses *Mémoires*, à Londres.	Parution à Londres de *Manifest der Kommunistischen Partei* (manifeste du parti communiste) de Karl Marx et Friedrich Engels	Révolution de 1848 et proclamation, par Alphonse de Lamartine, de la IIe République, sous Louis Napoléon Bonaparte (France) La 3e pandémie de choléra touche la France
1850	Berlioz est nommé bibliothécaire en titre du Conservatoire et fonde la Société philharmonique, qui fait faillite au bout d'un an. Mort de sa sœur Nanci.	Mort d'Honoré Balzac (18 août)	Publication en Angleterre de *David Copperfield*, de Charles Dickens

1851	Membre du jury de l'Exposition universelle de Londres.		Coup d'état par Louis Napoléon 1re exposition universelle (Londres)
1852	Publication de *Soirées de l'orchestre*. Gros succès à Weimar avec *Benvenuto Cellini* dans une version remaniée.		Louis Napoléon se proclame empereur.
1853	Concerts à Londres et en Allemagne. Rencontre avec Johannes Brahms.	Naissance de Vincent Von Gogh (30 mars)	Napoléon III confie à Georges Eugène Haussmann, la mission d'assainir et d'embellir Paris
1854	Mort d'Harriet à Paris. Berlioz épouse Marie Recio		2e vague de choléra en France (3e pandémie)
1855	À Weimar, Liszt organise une semaine d'hommage à Berlioz. Triomphe.	Naissance d'Ernest Chausson (20 janvier)	L'industriel anglais Henry Bessemer invente un procédé permettant de fabriquer de l'acier à faible coût.
1856	Berlioz est élu membre de l'Académie des beaux-arts de l'Institut. Début des séjours à Baden-Baden.		Guerre de Crimée 2e guerre de l'opium (1856-1860)
1857		Publication des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire	Première guerre d'indépendance indienne Mort d'Auguste Compte, fondateur du positivisme
1858	Composition des *Troyens*, opéra en cinq actes, d'après l'œuvre de Virgile.	Publication du *Roman de la momie* de Théophile Gautier	Dissolution de la Compagnie britannique des Indes orientales Gustave Eiffel dirige son premier grand chantier : le pont ferroviaire de Bordeaux
1861			Début de la guerre de sécession (USA) Abolition du servage en Russie
1862	Mort de Marie Recio. Création de *Béatrice et Bénédict*, d'après *Beaucoup de bruit pour rien*, de Shakespeare.	Publication de *Les Misérables* de Victor Hugo	Edition française de *L'Origine des Espèces* de Charles Darwin (éd. originale : Londres, 1859).
1863	Les actes III à V des *Troyens*. Nouvelle version des *Troyens à Carthage* au Théâtre-Lyrique	Mort d'Eugène Delacroix Création des *Pêcheurs de perles* de Georges Bizet	Louis Pasteur met au point la pasteurisation
1864	Démission du Journal des débats.		
1865		Création à Munich de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner	Fin de la guerre de sécession (USA)
1866			Une 4e pandémie de choléra arrive en France
1867	Mort de son fils Louis. Concerts en Russie.		
1868			L'empereur Mitsuhito renverse le shôgun et entraîne le Japon dans la révolution industrielle
1869	8 mars : mort d'Hector Berlioz à Paris.	Publication de *L'homme qui rit* de Victor Hugo	L'ouverture du canal de Suez permet aux navires d'atteindre l'Inde en 60 jours Naissance de Gandhi Dmitri Ivanovitch Mendeleïev conçoit le «tableau périodique des éléments» chimiques. Le 1er chemin de fer transcontinental relie San Francisco à New-York en 7 jours.
1870	Publication des *Mémoires* (deux volumes).		

II. LA SYMPHONIE FANTASTIQUE : UNE OEUVRE INNOVANTE

II. 1. COMPOSITION ET CRÉATION

En 1827, Berlioz assiste à une représentation en anglais d'*Hamlet* de William Shakespeare au théâtre de l'Odéon à Paris. Alors qu'il ne parle pas la langue, il tombe sous le charme de l'actrice irlandaise Harriet Smithson, qui incarne Ophélie.
À la fin du spectacle, désespérément épris d'elle, il erre toute la nuit en proie à une frustration et à un désir qui l'habite durant les cinq années suivantes. En 1829, il lui écrit ainsi : « Pourriez-vous me dire ce que c'est que cette puissance d'émotion, cette faculté de souffrir qui me tue ? ». Mais, échouant à la séduire par ses lettres, il décide de la conquérir par sa musique. Très inspiré, il compose sa symphonie entre février et mai 1830. Celle-ci est construite sur un récit autobiographique écrit sous la forme d'un programme littéraire publié dans Le Figaro sous le simple titre de Programme. Le terme de « musique à programme » sera utilisé par la suite pour toute musique instrumentale qui s'appuie sur un argument, littéraire ou autre.
La création de la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz a lieu à Paris le 5 décembre 1830 par l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire sous la direction de François Antoine Habeneck.
Avant de jouer la Symphonie, Berlioz souhaite que son programme soit distribué au public. Il écrit ainsi l'avertissement ci-après :
« Le programme suivant doit être distribué à l›auditoire toutes les fois que la Symphonie fantastique est exécutée dramatiquement et suivie, en conséquence, du monodrame de Lelio qui termine et complète l'épisode de la vie d'un artiste. En pareil cas, l'orchestre invisible est disposé sur la scène d'un théâtre derrière la toile baissée. Si on exécute la symphonie isolément dans un concert, cette disposition n'est plus nécessaire ; on peut même à la rigueur se dispenser de distribuer le programme, en conservant seulement le titre des cinq morceaux ; la symphonie (l'auteur l'espère) pouvant offrir en soi un intérêt musical indépendant de toute intention dramatique. »
Le programme littéraire, rédigé par Berlioz, transpose son amour pour Harriet Smithson dans une version mi-autobiographique, mi-fantasmée, à travers l'histoire « d'un jeune musicien » en proie au délire. Le cycle poétique, dramatique et musical en cinq mouvements décrit comment un artiste, saisi d'une « rêverie mélancolique », délire sous l'effet de l'opium (Rêveries et passions), voit son idéal féminin apparaître au milieu du « tumulte d'une fête » (Un bal) avant de se retrouver en pleine nature (Scène aux champs). Coupable d'avoir malgré lui tué l'objet de ses rêves, l'artiste est conduit à l'échafaud (Marche au supplice). Le jugement dernier, introduit par les sonneries du *Dies irae*, conclut l'œuvre (Songe d'une nuit de sabbat). Tout au long de l'ouvrage, Berlioz propose une mélodie représentant la bien-aimée et l'obsession de l'artiste pour elle qu'il appelle « idée fixe ».

De retour à Paris en 1832, Berlioz organise un concert, le 9 décembre, au cours duquel est jouée la *Symphonie fantastique* suivie du mélologue ou monodrame lyrique, *Le Retour à la vie*, rebaptisé *Lélio* en 1855. Dans cette dernière œuvre, Berlioz exorcise la rupture de ses fiançailles d'avec Marie Moke. La *Symphonie fantastique* et *Lélio ou Retour à la vie* forment le cycle *L'Épisode de la vie d'un artiste Lélio ou le retour à la vie*. En décembre 1832, Harriet Smithson assiste à la représentation. L'écrivain Heinrich Heine se souvient : *«* Berlioz, à la chevelure ébouriffée, jouait les timbales tout en regardant l'actrice d'un visage obsédé et chaque fois que leurs yeux se rencontraient, il frappait encore d'une plus grande vigueur. *»*[1]
Transportée par le spectacle, l'actrice irlandaise comprend qu'elle est l'objet d'inspiration de la symphonie de Berlioz. Elle finit par répondre à ses sollicitations renouvelées et accepte de l'épouser. Toutefois, les parents des deux jeunes gens, formellement opposés au mariage, empêche l'union des deux artistes. Finalement, après un an d'une situation compliquée, en octobre 1833, Berlioz obtient qu'ils se marient à Paris.
Le mariage n'est finalement pas heureux car Harriet Smithson, dont la gloire artistique est en déclin et accumule les dettes, devient acariâtre et vieillit prématurément à cause d'une santé faiblissante. Le couple ne survit pas très longtemps au mariage mais Berlioz soutient financièrement sa femme jusqu'à la fin de sa vie.

1. Heinrich Heine, Revue et gazette musicale, 4 février 1838.

II. 2. LA SYMPHONIE FANTASTIQUE, ACTE DE NAISSANCE DU ROMANTISME FRANÇAIS

Avec sa *Symphonie fantastique*, Berlioz se détache des modèles des symphonies classiques viennoises de Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart et même Ludwig Van Beethoven, alors considérées comme incontournables en France.
L'adjonction d'un mouvement supplémentaire au schéma classique de la symphonie, haydnienne ou beethovénienne, généralement en quatre mouvements, représente une nouveauté. Le motif récurrent, ou « idée fixe », qui s'apparente à ce qui sera nommé plus tard « leitmotiv » est encore plus important, car il constitue l'axe véritable d'une partition qui met en œuvre quantités de ressources instrumentales alors inusitées : l'effectif orchestral est plus développé que celui de Beethoven (cuivres, percussions, harpes), avec des effets d'écho en coulisse et une utilisation des timbres orchestraux inconnue auparavant.

Impressionné, Robert Schumann écrit que son époque « n'a certainement jamais produit aucune autre œuvre où des rapports semblables de mesures et de rythmes aient été plus librement mis et combinés. »[2]
« Avec quelle hardiesse tout cela est enlevé ! On ne pourrait absolument rien ajouter ou supprimer sans ôter à l'idée sa tranchante énergie, sans nuire à sa force. [...] Il semble que la musique veuille revenir à ses origines, à cette époque où la loi de la rigueur de la mesure ne l'oppressait pas encore, et s'élever dans son indépendance jusqu'au langage libre de tous liens, à une plus haute et poétique ponctuation (comme dans les chœurs grecs, le style de la Bible, la prose de Jean-Paul). [...] Puisse l'époque où l'on considérera de tels passages comme des beautés être loin de nous ! [...] Essayez seulement de changer ou de corriger quoi que ce soit (ce serait un jeu d'enfant pour le premier harmoniste un peu exercé), et voyez ensuite comme tout s'en trouvera affaibli ! »[3]

La *Symphonie fantastique* est considérée comme la première date importante du romantisme musical en France. À la suite de la représentation de la *Symphonie fantastique* du 22 décembre 1833 à laquelle il assiste, le grand virtuose du violon Niccolò Paganini vient féliciter Berlioz et, quelques semaines plus tard, lui commande une œuvre pour alto solo afin d'explorer toutes les possibilités de l'alto du luthier italien Antonio Stradivarius (1644-1737) qu'il vient d'acquérir. Finalement, l'œuvre, qui devient *Harold en Italie*, ne convient pas à Paganini qui ne trouve pas la partie d'alto assez virtuose à son goût. En revanche, après le concert du 16 décembre 1838 au cours duquel Berlioz dirige la *Symphonie fantastique* et *Harold en Italie*, Paganini s'agenouille en public devant le compositeur et lui remet ensuite un chèque de 20.000 francs qui lui permet de composer sa symphonie dramatique *Roméo et Juliette*.

Pour évoquer le contexte de l'année 1830, voir l'article sur la *Symphonie fantastique* sur l'Eduthèque de la Philharmonie de Paris à l'adresse suivante :
https://pad.philharmoniedeparis.fr/0301457-symphonie-fantastique-de-hector-berlioz.aspx

Pour plus d'informations concernant Berlioz, « la voix du romantisme », voir le site internet :
http://classes.bnf.fr/pdf/Berlioz1.pdf

2 Robert Schumann, Neue Zeitschrift für Musik, 1935.
3 Robert Schumann, Neue Zeitschrift für Musik, 1935.

II. 3. LE PROGRAMME DE LA SYMPHONIE FANTASTIQUE

A) LA MUSIQUE À PROGRAMME

Le terme de « musique à programme » est utilisé pour désigner toute musique d'essence narrative, descriptive ou illustrative, faisant référence à une donnée « extramusicale », contrairement à la musique « pure », qui ne ferait appel qu'à une perception « abstraite », sans référence à aucun élément extramusical. Selon cette définition, la musique de scène et de ballet, le lied, la chanson, l'opéra, la cantate et tous les genres associés à un texte ainsi que le poème symphonique, l'ouverture de concert et toutes les musiques formant « tableau » pour l'auditeur par leurs titres en sont.

Selon Franz Liszt, dès lors que la notion de programme est associée à la musique, cela désigne pour lui très concrètement un document, un texte d'intention, pour une œuvre purement instrumentale (sans texte chanté), par lequel le compositeur explicite ses thèmes d'inspiration (lecture, mythe, légende, etc.), afin de « préserver son œuvre de l'arbitraire d'une explication poétique erronée et d'orienter par avance l'attention sur l'idée poétique du tout ou sur un point particulier ». C'est ainsi le cas, en 1830, de la *Symphonie fantastique* de Berlioz et de son « programme » distribué aux auditeurs avant l'exécution pour guider leur écoute. Alors que la démarche de Berlioz a pu être critiquée par ses contemporains, Liszt s'est efforcé de légitimer l'usage d'un procédé que beaucoup taxent alors de facilité et de racolage : donner à l'auditeur une trame narrative toute faite, lui permettant de « rêver » sur la musique et de se bercer d'images, au lieu d'en écouter la structure. Il insiste fortement sur l'idée que la musique à programme doit en même temps se justifier complètement comme musique pure dans ses « proportions, ordonnance, harmonie et rythme ». Dans cette acception lisztienne de la musique à programme, la forme musicale est subordonnée au propos, « le retour, le changement, les motifs et les modulations de ces motifs sont conditionnés par leur relation à une idée poétique », ce qui n'empêche pas la musique de toucher directement l'auditeur qui n'en connaît pas la trame cachée.

Dans l'idée de « programme », il ne faut pas entendre seulement une inspiration descriptive ou évocatrice d'un animal, d'une idée ou d'un milieu naturel. Le mot implique aussi une histoire dont la musique s'efforce de suivre les phases successives par opposition aux musiques descriptives. Les musiques « à programme », à la manière des Quatre Saisons d'Antonio Vivaldi, de la *Symphonie fantastique* de Berlioz ou des Tableaux d'une exposition de Modeste Moussorgski, racontent toutes une « succession » de phases ou d'événements, et sont donc des narrations.

B) VERSIONS DE 1845 ET 1855 DU PROGRAMME DE LA SYMPHONIE FANTASTIQUE

Texte 1845

Avertissement

Le compositeur a eu pour but de développer, dans ce qu'elles ont de musical, différentes situations de la vie d'un artiste. Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé par avance. Le programme suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un opéra, servant à amener des morceaux de musique, dont il motive le caractère et l'expression.

Première partie : Rêveries, passions

L'auteur suppose qu'un jeune musicien, affecté par cette maladie morale qu'un écrivain célèbre appelle le vague des passions, voit pour la première fois une femme qui réunit tous les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination, et en devient éperdument épris. Par une singulière bizarrerie, l'image chérie ne se présente jamais à l'esprit de l'artiste que liée à une pensée musicale, dans laquelle il trouve un certain caractère passionné, mais noble et timide comme celui qu'il prête à l'objet aimé.
Ce reflet mélodique avec son modèle le poursuit sans cesse comme une double idée fixe. Telle est la raison de l'apparition constante, dans tous les morceaux de la symphonie, de la mélodie qui commence le premier allegro. Le passage de cet état de rêverie mélancolique, interrompue par quelques accès de joie sans sujet, à celui d'une passion délirante, avec ses mouvements de fureur, de jalousie, ses retours de tendresse, ses larmes, ses consolations religieuses, est le sujet du premier morceau.

Deuxième partie : Un bal

L'artiste est placé dans les circonstances de la vie les plus diverses, au milieu du tumulte d'une fête, dans la paisible contemplation des beautés de la Nature; mais partout, à la ville, aux champs, l'image chérie vient se présenter à lui et jette le trouble dans son âme.

Troisième partie : Scène aux champs

Se trouvant un soir à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un ranz des vaches ; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espérance qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, à donner à ses idées une couleur plus riante. Il réfléchit sur son isolement ; il espère n'être bientôt plus seul… Mais si elle le trompait ! … Ce mélange d'espoir et de crainte, ces idées de bonheur, troublées par quelques noirs pressentiments, forment le sujet de l'adagio. A la fin, l'un des pâtres reprend le ranz des vaches ; l'autre ne répond plus… Bruit éloigné du tonnerre… solitude… silence…

Texte 1855

Avertissement

Le programme suivant doit être distribué à l'auditoire toutes les fois que la symphonie fantastique est exécutée dramatiquement et suivie en conséquence du monodrame de Lélio qui termine et complète l'épisode de la vie d'un artiste. En pareil cas, l'orchestre invisible est disposé sur la scène d'un théâtre derrière la toile baissée.
Si on exécute la symphonie isolément dans un concert, cette disposition n'est plus nécessaire : on peut même à la rigueur se dispenser de distribuer le programme, en conservant seulement le titre des cinq morceaux ; la symphonie (l'auteur l'espère) pouvant offrir en soi un intérêt musical indépendant de toute intention dramatique.

Programme de la symphonie

Un jeune musicien d'une sensibilité maladive et d'une imagination ardente, s'empoisonne avec de l'opium dans un accès de désespoir amoureux. La dose de narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un lourd sommeil accompagné des plus étranges visions, pendant lequel ses sensations, ses sentiments, ses souvenirs se traduisent dans son cerveau malade en pensées et en images musicales. La femme aimée elle-même est devenue pour lui une mélodie et comme une idée fixe qu'il retrouve et qu'il entend partout.

Première partie Rêveries, passions

Il se rappelle d'abord ce malaise de l'âme, ce vague des passions, ces mélancolies, ces joies sans sujet qu'il éprouva avant d'avoir vu celle qu'il aime ; puis l'amour volcanique qu'elle lui inspira subitement, ses délirantes angoisses, ses jalouses fureurs, ses retours de tendresse, ses consolations religieuses.

Deuxième partie : Un bal

Il retrouve l'aimée dans un bal au milieu d'une fête brillante.

Troisième partie : Scène aux champs

Un soir d'été à la campagne, il entend deux pâtres qui dialoguent un Ranz des vaches ; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espoir qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, à donner à ses idées une couleur plus riante ; mais elle apparaît de nouveau, son cœur se serre, de douloureux pressentiments l'agitent : si elle le trompait… L'un des pâtres reprend sa naïve mélodie, l'autre ne répond plus. Le soleil se couche… bruit éloigné du tonnerre… solitude… silence…

Quatrième partie : Marche au supplice

Ayant acquis la certitude que son amour est méconnu, l'artiste s'empoisonne avec de l'opium. La dose du narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un sommeil accompagné des plus étranges visions. Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné, conduit au supplice, et qu'il assiste à sa propre exécution. Le cortège s'avance aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus bruyants. A la fin de la marche, les quatre premières mesures de l'idée fixe reparaissent comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

Quatrième partie : Marche au supplice

Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné à mort, conduit au supplice. Le cortège s'avance aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus bruyants. A la fin, l'idée fixe reparaît un instant comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

Cinquième partie : Songe d'une nuit du Sabbat

Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La mélodie aimée reparaît encore, mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité ; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque ; c'est elle qui vient au sabbat… Rugissement de joie à son arrivée… Elle se mêle à l'orgie diabolique… Glas funèbre, parodie burlesque du *Dies irae*, ronde du sabbat. La ronde du sabbat et le *Dies irae* ensemble.

Cinquième partie : Songe d'une nuit du Sabbat

Il se voit au Sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire ; cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La mélodie-aimée reparaît encore : mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité ; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque : c'est elle qui vient au sabbat… Rugissements de joie à son arrivée… Elle se mêle à l'orgie diabolique… Glas funèbre, parodie burlesque du *Dies Irae*. Ronde du sabbat. La ronde du sabbat et le *Dies Irae* ensemble.

Une séance dans la salle du Conservatoire de Paris - d'après une gravure anonyme, 1887

III. ANALYSE MUSICALE ET GUIDES D'ÉCOUTE

III. 1. INSTRUMENTATION DE LA SYMPHONIE FANTASTIQUE

Instrumentation

bois	2 flûtes (dont 1 piccolo), 2 hautbois (dont 1 cor anglais), 2 clarinettes (dont 1 petite clarinette), 4 bassons
cuivres	4 cors, 2 cornets à pistons, 2 trompettes, 3 trombones, 2 ophicléides (souvent remplacés aujourd'hui par des tubas)
percussions	timbales, cymbales, grosse caisse, tambour, cloches
cordes pincées	2 harpes
cordes frottées	violons 1 et 2, altos, violoncelles, contrebasses

L'ophicléide

« Le timbre de ces sons graves est rude, mais il fait merveilles, dans certains cas, sous des masses d'instruments à cuivre. Les notes très hautes ont un caractère sauvage dont on n'a peut-être pas encore su tirer parti. Le médium, surtout lorsque l'exécutant n'est pas très habile, rappelle trop les sons du serpent de cathédrale et du cornet à bouquin ; je crois qu'il faut rarement les laisser à découvert. Rien de plus grossier, je dirais même de plus monstrueux et de moins propre à s'harmoniser avec le reste de l'orchestre, que ces passages plus ou moins rapides, écrits en forme de solos pour le médium de l'ophicléide dans quelques opéras modernes : on dirait d'un taureau qui, échappé de l'étable, vient prendre ses ébats au milieu d'un salon. »

Hector Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration* (1843-1844)

Ophicléide

Tuba

Deux cloches en Do 4 et Sol 3 pour restituer le son voulu par Berlioz dans le 5e mouvement de la *Symphonie Fantastique*
https://www.ledauphine.com/isere-nord/2009/08/25/les-rendez-vous-du-festival-les-cloches-de-la-fantastique

Les minutages indiqués ci-dessous se rapportent au fichier audio qui vous a été communiqué avec le présent dossier ; les mesures indiquées, font référence à la partition d'orchestre que vous pouvez consulter via le lien suivant :

https://imslp.org/wiki/Symphonie_fantastique,_H_48_(Berlioz,_Hector)

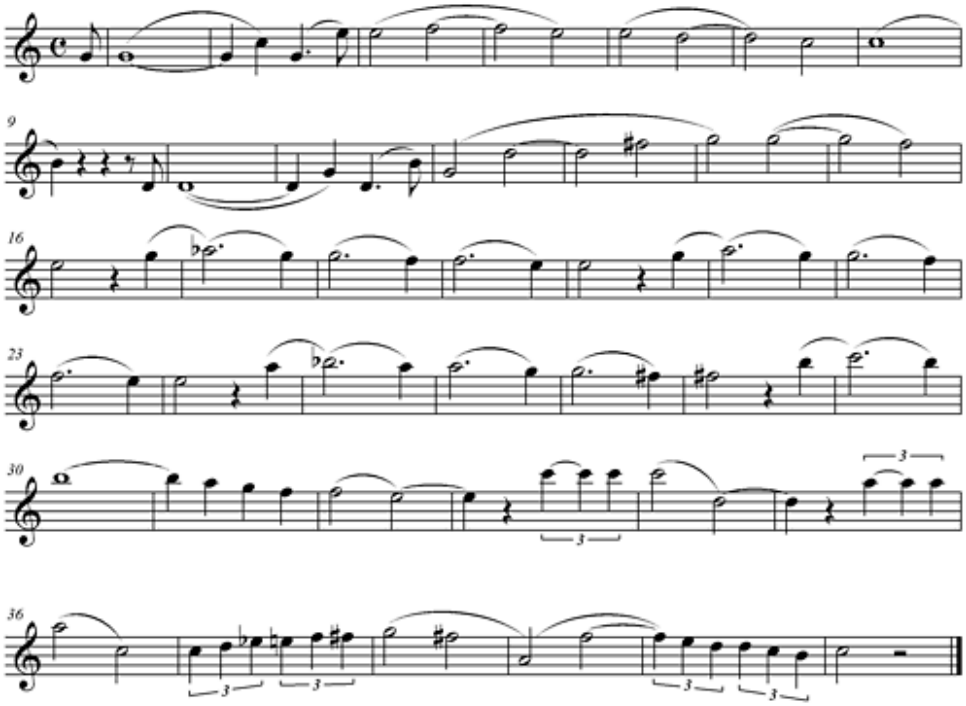
La *Symphonie fantastique* se compose de 5 mouvements :

1. Rêveries et passions
2. Un bal
3. Scène aux champs
4. Marche au supplice
5. Songe d'une nuit de sabbat

1. Rêveries et passions : extrait sonore : jusqu'à 16'00

Le premier mouvement est un allegro débutant par une brève introduction (mesures 1-2) après laquelle Berlioz propose, aux premiers violons, une exposition du thème de la romance d'Estelle[4], parfois considéré comme évocateur du malaise de l'âme (mesures 3-16, début jusqu'à 1'56). Après un passage plus joyeux, il revient, toujours aux violons (mesures 28-43, de 3'25 à 4'22).
Les mesures 64-71 (4'39 à 5'44) introduisent le thème de l'idée fixe, qui revient dans toute la symphonie[5]. Il est joué *canto espressivo* à la flûte et aux violons I (mesures 72-110, de 5'45 à 6'22 puis 7'10 à 7'47). Il symbolise la rencontre de l'artiste avec sa bien-aimée.
L'orchestre s'anime ensuite progressivement avec des *sforzandi* brusques qui interprètent la passion naissante du jeune musicien entrecoupée par le rythme obsédant de l'idée fixe aux vents *a tempo con fuoco* (mesures 111-197).

4 Berlioz reprend l'aria de Florian de la cantate antérieure Estelle et Némorin (1823).
5 Berlioz reprend ce thème qu'il a imaginé pour une cantate antérieure, Herminie (1828).



Thème de l'idée fixe

Le thème de l'idée fixe est repris à la clarinette, à la flûte, au basson et plus tard au hautbois (9'51 à 10'25) tandis que tout l'orchestre propose des motifs d'accompagnement qui suggèrent les sentiments d'angoisse, de jalousie féroce ou la joie d'aimer du jeune artiste amoureux (mesures 271-328) puis sa rêverie mélancolique avec un *pianissimo* de l'orchestre (mesures 329-357).
Le hautbois propose ensuite une variante de l'idée fixe plus triste (mesures 358-375) avant qu'un lent *crescendo* de plus en plus animé (mesures 376-409) conduise à un passage « euphorique » au cours duquel l'idée fixe est reprise *forte* par tout l'orchestre, dépeignant les espoirs de l'artiste qui veut encore croire à la réciprocité de son amour (mesures 410-450, de 12'42 à 13'15 environ).
L'Idée fixe est à nouveau reprise par les violons I de façon beaucoup plus triste et pathétique, évoquant la désillusion de l'artiste dont l'amour n'est pas partagé (mesures 503-510, 14'35 à 15'33).
La *coda* (mesures 511-525, de 15'35 à 15'57), formée de neuf accords longs joués *pianississimo* par tout l'orchestre « aussi doux que possible » et *religiosamente*, décrit les consolations religieuses cherchées par le héros désespéré de son amour déçu. Elle termine le premier mouvement de manière apaisée.

➲ Analyse du mouvement par C. Abromont : https://www.youtube.com/watch?v=DdbHqOQb7L0

2. Un bal : extrait sonore : de 16'02 jusqu'à 22'23

Le deuxième mouvement introduit, en guise de *scherzo*, une valse alors très en vogue dans les bals. Danse très sensuelle car exécutée en couple dans une étreinte fermée[6], elle a alors été récemment intégrée dans le répertoire symphonique[7]. Elle évoque ici la passion amoureuse de l'artiste.

L'introduction orchestrale (mesures 1-29, de 16'02 à 16'27) est un lent *crescendo* au cours duquel, accompagnés par les trémolos des violons et altos, les violoncelles (également en trémolos) et contrebasses jouent un thème repris plusieurs fois par les deux harpes, qui le transposent toujours plus haut. Instruments récemment introduits dans une symphonie, les harpes suggèrent la magie de la présence au bal de la bienaimée.

6 Pour plus d'information sur la valse, voir Rémi Hess, La valse, un romantisme révolutionnaire, Éditions Métailié, coll. « Sciences humaines », avril 2003 ou, plus succinctement : http://socialdance.stanford.edu/syllabi/19th_century_Fr.htm.
7 En 1819, Carl Maria von Weber compose L'Invitation à la valse, que Berlioz orchestre en 1841.

L'accord *fortissimo* (mesures 30-31, à 16'28) peut suggérer l'entrée de l'artiste dans la salle de bal au moment où les invités s'apprêtent à entamer la valse. Les harpes puis la flûte, le hautbois et la clarinette réalisent une descente de gamme (mesures 32-35) qui introduit l'accompagnement rythmique de la valse aux cordes (mesures 36-38) avant que son thème ne soit exposé aux premiers violons (mesures 38-65, de 16'40 à 17'11) et que la valse ne se développe de manière énergique, suggérant l'ivresse des danseurs et de l'artiste dans la salle de bal.
Puis, après une transition nerveuse (mesures 107-120), le thème de la valse laisse place à celui de l'idée fixe (mesures 120-160, de 18'05 à 18'48), qui, adaptée au rythme de la valse, est jouée à la flûte et à la clarinette.
Alors que les violons et altos s'animent peu à peu et jouent en contrepoint une variante de la valse, une nouvelle transition (mesures 161-174) en *crescendo* nous amène à la réexposition complète de la valse : première partie (sans ralenti) aux seconds violons, altos et une partie des violoncelles divisés, deuxième partie avec les violons et les altos, troisième partie aux bois, quatrième partie aux bois, violons I et violoncelles (mesures 175-227, de 19'12 à 19'51). Une courte transition aux bois avec le piccolo (mesures 228-231) annonce la reprise de parties de la valse qui se fait toujours plus animée. Celle-ci est succinctement interrompue par le retour de l'idée fixe qui résonne à la clarinette à un tempo plus lent (mesures 302-319, de 21'20 à 21'50), suggérant la vision de la bien-aimée par le jeune musicien.
Puis, brusquement, la jeune femme s'enfuit sous les yeux de l'artiste tandis que la *coda* démarre *primo tempo con fuoco* au moment même où les danseurs reprennent leur valse complètement modifiée et de plus en plus vive et ardente : les doubles croches des cordes et des bois évoquent l'accélération et la spirale folle de la valse accentuée par le souffle des cors et les arpèges de la harpe (à partir de 22'08).
Enfin le paroxysme du mouvement est atteint au moment du *stringendo* final lorsque l'ivresse des danseurs se mêle à l'obsession de l'artiste dont l'âme est plus troublée que jamais, créant une confusion rythmique et mélodique pour terminer le mouvement (à partir de 22'12 et jusqu'à la fin du mouvement à 22'34).

➲ Analyse du mouvement par C. Abromont : https://www.youtube.com/watch?v=xr-X6IrirrM

3. Scène aux champs : extrait sonore : de 22'26 jusqu'à 40'10

Ce mouvement ne sera pas exécuté lors du concert de l'Orchestre de Paris du 28 janvier 2021, afin de limiter la durée totale du concert.

L'adagio de la Scène aux champs évoque peut-être les longues errances de Berlioz, qui, obnubilé par l'image d'Harriet Smithson, trouve une consolation dans la nature, notamment dans les montagnes de son Dauphiné natal. Le mouvement débute avec des solos du nostalgique cor anglais auquel répond le hautbois derrière la scène. Berlioz propose ensuite une série de variations autour d'un thème tour à tour lyrique ou orageux, ponctué par deux retours de « l'idée fixe ». La pièce se termine avec le retour solitaire du cor anglais que cerne un tonnerre approchant aux timbales.
Ce mouvement évoquant la nature, reflet des émotions de l'artiste, témoigne de l'influence importante de la sixième Symphonie (Symphonie pastorale) de Ludwig Van Beethoven sur le jeune Berlioz.

➲ Analyse du mouvement par C. Abromont : https://www.youtube.com/watch?v=NKVooIEgCdE

4. Marche au supplice : extrait sonore : de 40'24 jusqu'à 46'50

Le quatrième mouvement (Marche au supplice) est le plus court de la symphonie mais c'est lui qui donne l'aspect « fantastique ». Le jeune amoureux s'imagine qu'il a tué sa bien-aimée et qu'il monte à l'échafaud. Si le mouvement précédent n'a pas plu au public à sa création, ce mouvement l'enthousiasme et est bissé. Pour le construire, Berlioz reprend la « marche des gardes » de son opéra resté inachevé, Les Francs-Juges. Une introduction ouvre le mouvement d'une manière martiale avec deux timbales, énonçant un rythme sourd et effrayant, accompagnées par les pizzicati des violoncelles et contrebasses, divisées en 4, et les

mugissements graves des cors, auxquels s'ajoutent progressivement les bassons, la clarinette, les ophicléides (aujourd'hui remplacés par les tubas) et les trombones ténors avant un crescendo qui conduit à un éclatant accord fortissimo de tout l'orchestre (40'55). Apparaît alors le thème de la marche descendante « sombre et farouche », joué aux violoncelles et contrebasses fortissimo puis en diminuendo, évoquant la marche sombre du condamné à mort. Le thème est repris plusieurs fois. Il est entendu au basson solo et aux violons (à partir de 41'01) et Berlioz propose un développement où le thème de la marche est sonné avec puissance de manière brillante et solennelle par les bois, les cors, les trompettes et les cornets à pistons ; les trombones, ophicléides et timbales jouant un rôle d'accompagnement. Ce passage évoque la majesté cérémoniale dans la conduite du condamné et les cris de la foule qui assiste à son exécution. Il propose des crescendos et l'introduction des timbales pour renforcer la tension qui symbolise la mise à mort prochaine du condamné. Ainsi, après un solo de basson accompagné par les pizzicati des cordes en guise de transition (41'49 à 42'10), Berlioz propose un nouveau thème, qui pourrait s'apparenter aux cris démesurés de la foule, aux vents et aux cordes graves et ponctué par les timbales (42'10 à 42'30) avant de reprendre le thème de la marche aux cuivres accompagnés des timbales (42'31). Berlioz le reprend plusieurs fois avec le martellement des timbales qui créent une tension toujours plus glaçante, renforcée également par l'ostinato rythmique des cordes soutenues par les bois. Le basson propose régulièrement un contrechant solo (de 42'58 à 43'11 puis de 43'36 jusqu'à 43'52 avec accompagnement des pizzicati des cordes) avant le retour du thème de la foule à l'orchestre accompagné par les timbales à partir de 43'50 et à nouveau à partir de 44'28. Puis une transition marquée par la descente en pizzicati des cordes graves (45'04) entraîne l'auditeur dans le dernier tourbillon sonore du mouvement qui évoque la fin de la marche du condamné et sa prochaine exécution. L'artiste vit ses derniers instants, la clarinette reprend l'idée fixe pp et dolce assai e appassionato (assez doux et passionné, mesures 164-168, 46'19 jusqu'à 46'29). La dernière pensée du condamné va à celle qu'il a tant aimée et qu'il a tuée. Mais cette ultime pensée d'amour est interrompue par le coup fatal, un accord sec de sol en tutti (mesure 169, 43'20). Puis le roulement des trois timbales et du tambour (à partir de 46'22) ponctué par les cymbales et la grosse-caisse et le tutti de l'orchestre évoque le tumulte et la joie déclamatoire de la foule ravie par le spectacle de la guillotine.

- Guide d'écoute de la marche au supplice d'Hector Berlioz sur l'Eduthèque de la Philharmonie de Paris : https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/doc/CIMU/0994105

- Analyse du mouvement par C. Abromont : https://www.youtube.com/watch?v=_jAbA15JEvQ

5. Songe d'une nuit de sabbat : extrait sonore : de 46'52 jusqu'à la fin

Dans le dernier mouvement, l'auditeur plonge toujours dans le fantastique. Le héros « se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce, réunis pour ses funérailles… ». Ils émettent des bruits étranges, des gémissements, des éclats de rire et des cris qui créent un climat sombre et sinistre.
Certainement très inspiré par l'épisode de la Gorge du Loup à la fin du deuxième acte du *Freischütz* de Carl-Maria von Weber[8], Berlioz plonge l'auditeur dans un climat inquiétant dès l'introduction (mesures 1-20, de 46'51 à 48'08).
Les cordes divisées et en sourdine, en *pizzicati*, se mélangent aux cuivres et aux bois pour évoquer une nature hostile avant que n'apparaisse une dernière fois l'idée fixe de manière caricaturale et sautillante à la petite clarinette (mesures 21-78, de 48'25 à 48'43) et poursuivie par tout l'orchestre (de 48'43 à 48'59).
Pour symboliser la descente aux Enfers, Berlioz propose une progressive descente du registre musical de l'ensemble de l'orchestre. Il fait ensuite entendre les sonneries des glas (grosses cloches) (49'26 à 49'59) pour introduire la séquence religieuse du *Dies irae* à la manière d'une parodie burlesque. Elle est jouée par les bassons et ophicléides puis aux cors et trombones (de 49'49 à 50'10 puis de 50'11 à 50'20).
Parallèlement, les bois, violons et altos font entendre une mélodie légère, désinvolte et grotesque (rythme croche-noire) (mesures 157-161, de 50'18 à 50'20) puis un *glissando* (mesure 162, à 50'21) introduit la reprise du *Dies iræ* un peu modifié par les bassons et ophicléides associés à des *pizzicati* pesants des cordes basses à contretemps (mesures 163-176, 50'21 à 50'33).

8 Pour découvrir la scène de la Gorge aux loups du *Freischütz* de Carl-Maria von Weber, vous pouvez montrer l'extrait suivant : https://www.youtube.com/watch?v=rdUdnDpnqFQ

Le glas sonne (mesures 165-172).
Reprise en diminution rythmique mais en plus grinçant du *Dies iræ* aux autres cuivres (mesures 176-182), le glas sonne (mesures 178-185).
Mélodie désinvolte et grotesque (mesures 182-185), *glissando* (mesure 186, 50'43).
Reprise du *Dies iræ* à l'état initial accompagné par la grosse caisse qui frappe à contretemps, les cordes graves jouant *sforzando* à partir du deuxième temps (mesures 187-206, de 50'43 à 51'02) et le glas sonne de nouveau (mesures 194-201). Reprise initiale en diminution rythmique du *Dies iræ*, mais à tous les cuivres (sauf ophicléides) aux mesures 206-216, le glas sonne (mesures 206-213).
Mélodie désinvolte (mesures 216-221, à 51'12) et le glas sonne pour la dernière fois (mesures 216-223).

Après cette sorte de prière satanique, l'*animando un poco* (un peu animé, mesures 222-240) introduit une ronde de sabbat des monstres et sorcières. Deux percussionnistes jouent des roulements de grosse caisse en *crescendo* durant toute cette transition tandis que cordes dialoguent avec les cuivres (de 53'50 à 54'02) jusqu'à l'entrée des timbales (de 54'05 à 54'08). Le rythme devient de plus en plus fou et animé avec des éclats des cuivres (mesure 238) et un accord tenu de dominante (sol) *fortissimo* (mesures 239-240) qui se résout en un bref et violent accord de tonique (do) à la mesure 241 : la ronde du sabbat peut commencer. Berlioz propose un rondo diabolique au cours duquel le thème du *Dies irae* se mélange au thème du rondo en créant un nouveau tourbillon infernal (54'19 à 54'38). Au cours de cette ronde, il fait entendre un *ostinato* rythmique joué *col legno* (c'est-à-dire avec le bois de l'archet) par les cordes pour évoquer les squelettes gisants dans les ténèbres dansant avec les sorcières et autres bêtes des enfers (de 55'06 à 55'25, et de 54'47 jusqu'à 55'00).
Le climax de cette danse macabre est atteint.
Le tumulte orchestral arrive à son paroxysme lors de l'*animando* (mesures 496-519) et *a tutta forza* (« A toute force », mesures 520-524).
La danse macabre est comme absorbée par une fanfare orchestrale renforcée par la grosse caisse qui créent un vacarme inouï (55'20 à 56'00).
Aux mesures 520-523, une sorte d'ouragan en furie laisse place à un accord final tenu (*tenuto*) de do majeur ponctué par un éclatant coup de cymbales (mesure 524, à 55'57) qui sonne la fin du sabbat.
L'artiste se réveille tandis que le soleil se lève et que la vision s'achève.

➲ Analyse du mouvement par C. Abromont : https://www.youtube.com/watch?v=RPYDYh9jluA

IV. L'ORCHESTRE ET LE CHEF D'ORCHESTRE

IV. 1. L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE

L'orchestre symphonique apparaît au XVIIIe siècle. Pour répondre aux besoins de la symphonie, on réunit plusieurs familles d'instruments : les instruments à cordes frottées (violons, altos, violoncelles, contrebasses), les instruments à vents divisés en deux "sous-familles" : les bois qui comprennent les flûtes, les hautbois, les clarinettes, les bassons et contrebassons ; et la "sous-famille" des cuivres : cors, trompettes, trombones, tubas. Les percussions constituent la troisième grande famille d'instruments d'un orchestre symphonique. Au début, l'orchestre comprend entre 35 et 40 musiciens. Le pupitre des cordes compte environ 25 musiciens et celui des vents entre 4 et 10 musiciens selon les compositeurs.

Entre le XVIIIe siècle et la fin du XIXe, la taille de l'orchestre est multipliée par deux et peut atteindre une centaine de musiciens chez des compositeurs comme Gustav Mahler.

Les familles d'instruments

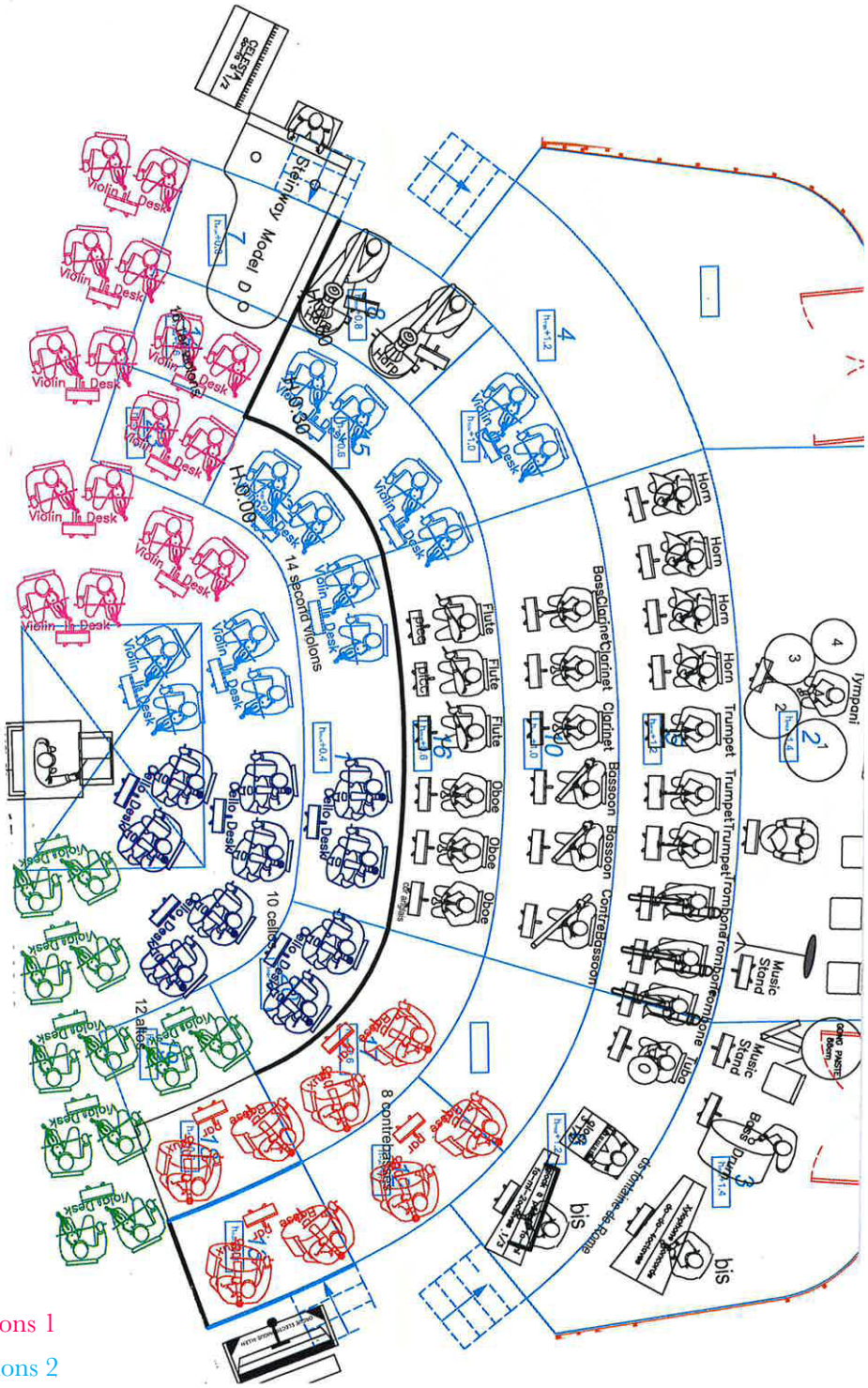
Les cordes frottées	**Les instruments à vent**		**Les percussions**
	Les bois	**Les cuivres**	
Violons	Flûtes	Cors	Timbales
Altos	Hautbois	Trompettes	Xylophone, célesta, glockenspiel, vibraphone
Violoncelles	Clarinettes	Trombones	Tambours , grosses caisses, cloches, gongs…
Contrebasses	Bassons	Tubas	triangle, castagnettes,…

L'organisation de l'orchestre sur scène

La disposition des instruments de l'orchestre privilégie des considérations acoustiques au profit de la clarté du discours musical. Un instrument comme le triangle, bien que de taille petite, est installé au fond car son timbre traverse la salle, on dit qu'il projette le son. En somme, plus un instrument a un timbre perçant et un potentiel dynamique puissant, plus il est au fond de l'orchestre. Ainsi, les instruments à cordes se situent devant, puis les bois, les cuivres et les percussions.

Sur la page suivante, on voit l'implantation d'un orchestre symphonique sur scène :

Il y a en tout 30 violonistes, 12 altistes, 10 violoncellistes, 8 contrebassistes, 3 flûtistes, 3 hautboïstes, 3 clarinettistes, 3 bassonistes (soit 12 bois), 4 cornistes, 3 trompettistes, 3 trombonistes, 1 tubiste, (soit 11 cuivres), 6 percussionnistes, 2 harpistes + 1piano et un célesta. Au total, 93 musiciens s'apprêtent à jouer une symphonie qui sera dirigée par une seule personne, le chef d'orchestre.



- les violons 1
- les violons 2
- les altos
- les violoncelles
- les contrebasses
- les vents (les bois (sur 2 rangées) sont placées devant le cuivres (1 rangée)
- les percussions

- Où se trouve le chef d'orchestre ?
- Quels instruments de percussions reconnaît-on sur le plan ?
- Quels autres instruments figurent sur le plan ? De quelle couleur sont-ils ?

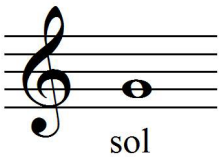
IV. 2. UN CHEF D'ORCHESTRE POUR DIRIGER

Le rôle du chef d'orchestre est essentiel. Il doit veiller à la cohésion sonore du groupe et à ce que chaque musicien, respecte les signes inscrits sur la partition (notes, nuances, vitesse...). Pour cela il existe des codes. Ce sont les gestes du chef appelés « la battue » qui donnent ces indications.
Chaque chef d'orchestre a sa propre lecture de l'œuvre qu'il dirige. Avec ses gestes et/ou sa baguette, il transmet cette sensibilité aux musiciens en leur demandant de faire des nuances ou des changements de *tempi* qui ne sont pas forcément indiqués sur la partition d'orchestre. Celle-ci, également appelée « conducteur » permet de lire l'œuvre musicale dans son déroulé (lecture horizontale des portées) et de suivre l'interaction des instruments notifiés verticalement, portée par portée).

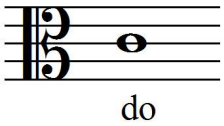
Lorsque l'orchestre était de petite taille, dans la première moitié du XVIIIe siècle, c'était le premier violon solo qui dirigeait avec son archet. A la fin du XVIIIe siècle, le rôle du chef d'orchestre s'est séparé de celui du premier violon solo ; la mèche blanche de l'archet qui était un repère pour l'ensemble des musiciens a été matérialisée en baguette blanche, plus visible. D'ailleurs, Edouard Deldevez, chef d'orchestre français du XIXe siècle, appelle la baguette « l'archet du chef d'orchestre » ; il différencie l'archet du bâton du chef qui lui, est de plus grosse facture.

IV. 3. QUELQUES ÉLÉMENTS POUR LIRE UNE PARTITION

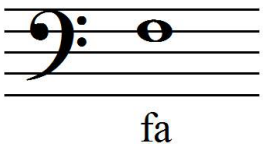
Sur une partition, au début de chaque ligne appelée portée, il y a une « clé » qui permet au musicien de lire plus aisément la musique, en fonction de l'instrument dont il joue.



clé de sol pour les instruments aigus (violons, flûte, hautbois, cor, …)



clé d'ut pour les instruments medium (essentiellement les altos, mais certains instruments comme le basson, peut jouer aussi en clé d'ut.



clé de fa pour les instruments graves (violoncelles, contrebasses, timbales, trombones, tuba…)

Pour un orchestre symphonique d'une centaine de musiciens, la partition ne dispose pas de cent portées car certains instrumentistes jouent la même chose. On regroupe ainsi les instruments par pupitre. On aura donc les pupitres des violons, des altos, etc…

En tête de la partition d'orchestre, on trouve, des plus aigus au plus graves et du haut vers le bas, les bois (de la flûte au basson), puis les cuivres en commençant par les cors.
Viennent ensuite les percussions, leur organisation sur la partition n'est pas aussi déterminée que pour les autres instruments. On distingue les percussions à hauteur déterminée, c'est-à-dire celles qui peuvent jouer des notes, (comme les timbales, le xylophone, le célesta ou le glockenspiel), écrites sur une ou deux portées, des percussions à hauteur indéterminées, écrites sur une simple ligne car seul le rythme est pris en compte, la hauteur des sons émise n'étant pas précise (triangle, castagnettes…).
En théorie, le timbalier ne joue que les timbales, tandis que plusieurs autres percussionnistes se répartissent le reste des instruments.

Le bas de la partition est consacré aux cordes sur cinq portées. Elles sont généralement réunies en premiers violons et seconds violons, altos, violoncelles et les contrebasses. Les cordes frottées sont plutôt des instruments monodiques, qui émettent un son à la fois, mais, en jouant sur plusieurs cordes en même temps

(double, triple ou quadruple cordes), ils sont capables d'émettre plusieurs sons simultanément. Par ailleurs, comme il y a plusieurs instruments par pupitre, on peut également scinder les parties écrites en multicordes en deux groupes, ou davantage. La partition indiquera alors la mention "divisée" ou son abbréviation : "div".
L'expression « tous » ou « unis » annule le « div » précédent. Quand la division devient plus complexe, on ajoute des portées pour chaque groupe différent.
Les instrumentistes à cordes peuvent jouer en *pizzicato* (« pizz »), ce qui signifie que les cordes sont pincées avec le doigt, ou avec l'archet « arco ». Les différents modes de jeu « arco » sont le martellato, le staccato, le legato, le détaché, le jeté, « sul tasto » (sur la touche) ou « sul ponticello » (sur le chevalet). L'instrumentiste peut par ailleurs ajouter une sourdine, que l›on fixe sur le chevalet pour atténuer le son de l'instrument. On prend alors soin d'indiquer sur la partition : « con sord. » (avec la sourdine), puis « senza sord. » (sans la sourdine).

L'ensemble des instruments a la possibilité de jouer suivant des intensités, ou nuances, identiques ou différentes. Celles-ci sont notées sous chacune des portées selon les codes suivants :

Pianississimo (*ppp*) : très très faible
Pianissimo (*pp*) : très faible
Piano (*p*) : faible
Mezzo-piano (*mp*) : moyennement faible
Mezzo-forte (*mf*) : moyennement fort
Forte (*f*) : fort
Fortissimo (*ff*) : très fort
Fortississimo (*fff*) : très très fort

 : Crescendo : en augmentant progressivement le son
 : Decrescendo : en diminuant progressivement le son

IV. 4. LEXIQUE MUSICAL CHOISI

Accord	ensemble de notes jouées simultanément et formant un tout du point de vue de l'harmonie.
Arpège	de l'italien, « arpeggio » (« arpeggiare », « jouer de la harpe »), l'arpège est un enchaînement de notes d'un accord jouées de manière successive et relativement rapide.
A tempo con fuoco	« au tempo avec feu » ; indication musicale signifiant vite et ardemment.
Coda	« queue » en italien. Indique la fin d'un morceau « da capo », ou bien le passage précédant la fin d'un morceau.
Col legno	« avec le bois ». technique de jeu des cordes frottés consistant à jouer avec le bois de l'archet plutôt qu'avec la mèche (crins).
Canto espressivo	« chant expressif » ; indication musicale signifiant jouer avec expression.
Création	première exécution d'une œuvre.
Glissando	« en glissant » : indication de nuance signifiant : jouer en glissant d'une note à l'autre.
Harmonie	dans son sens général, signifie un ensemble de sons entendus de manière simultanés par l'oreille.
Pizzicato (pl. : pizzicati)	technique de jeu des instruments à cordes frottées (violon, alto, violoncelles, contrebasses) consistant à pincer la corde avec l'index. Sert à exécuter un sourd bref et sautillant.
Poème symphonique	œuvre musicale pour orchestre symphonique qui s'inspire d'un sujet non-musical.
Orchestration	répartition des notes d'une composition musicale entre les différents instruments de la pièce.
Ostinato	(signifie obstiné en italien). Il s'agit d'une répétition instante d'une note ou d'un petit groupe de notes.
Rondo	plan musical basé sur l'alternance d'une partie récurrente (le rondo, appelé parfois refrain) et d'épisodes contrastants, parfois appelés couplets.
Scherzo	signifie, en italien, « en plaisantant ». Le scherzo est également un plan musical dont la structure est similaire à celle du menuet, mais au tempo rapide. Ternaire, comme le menuet, sa structure est donc : scherzo, trio, scherzo da capo.
Sforzando (pl. : sforzandi)	renforcer brusquement l'intensité sur une ou plusieurs notes.
Stringendo	en serrant.
Symphonie	œuvre orchestrale en 3 ou 4 mouvements (Berlioz ajoutera un mouvement supplémentaire à la Symphonie fantastique) : 1er mouvement généralement modéré, de forme sonate (pour un instrument ou groupe d'instruments) ; le 2e mouvement est généralement lent ; le 3e est enlevé (scherzo), et le dernier, animé.
Thème	idée musicale caractérisée par ses composantes mélodique, rythmique et harmonique. Le thème se prête à un travail d'élaboration, de développement et de transformation.
Tutti	tous les instruments de l'orchestre jouent en même temps.

V. ACTIVITÉS

▶▷ Activité 1 : biographie à compléter (4e à Tale)

Hector Berlioz est né en _ _ _ _ à la Côte-Saint-André dans l'Isère. Bachelier ès lettres en 1821, il s'installe à Paris où il débute des études de _ _ _ _ _ _ _ _. Toutefois, en 1822, il abandonne ses études pour se consacrer à la musique et aux lettres. Il étudie la composition avec _ _ _ _ - _. Grâce à ce dernier, en 1826, il intègre le _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _. En _ _ _ _, après quatre tentatives infructueuses, il parvient enfin à obtenir le premier Prix de Rome. La même année, sa _ est créée dans la salle des concerts du Conservatoire. En 1833, il épouse _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _. Leur idylle est de courte de durée et le couple se sépare en 1842.

En 1843, Berlioz publie son _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

Anglais

▶▷ Activité 5 (2de à Tale)

Lire des passages d'*Hamlet* (publié en 1603) et *Roméo et Juliette* (publié en 1597) de William Shakespeare, œuvres très importantes pour Berlioz. Par ailleurs, Shakespeare est un auteur ayant inspiré de nombreux artistes romantiques, qu'ils soient musiciens ou hommes de lettres, allemands, français ou italiens.

Musique

▶▷ Activité 6 (4e à Tale) : autour de « l'idée fixe »

Écouter et reconnaître le thème de l'idée fixe puis le faire chanter à partir des extraits suivants :

Mouvement 1

Extrait de 5'37 jusqu'à 6'26
Extrait de 7'08 jusqu'à 7'45
Extrait de 9'40 jusqu'à 10'13

➲ Autre suggestion d'écoute avec partition commentée : https://www.youtube.com/watch?v=g6eeOIXIPjY

Mouvement 2

Extrait de 18'05 jusqu'à 18'48

Mouvement 5

Extrait de 48'25 jusqu'à 48'59

▶▷ Activité 7 (4e à Tale) : autour du « Songe d'une nuit de sabbat »

1. Après avoir écouté deux fois l'extrait d'un *Songe d'une nuit de sabbat*, décrire la musique sous la forme d'un récit

2. Quel instrument entendez-vous, qui est inhabituel dans l'orchestre symphonique ?
Dans la tradition catholique, le glas est le tintement d'une cloche pour annoncer l'agonie, la mort ou les obsèques d'une personne.

▶▷ Activité 8 (4e à Tale) : Le *Dies irae*, la danse macabre et la musique à programme

Le *Dies iræ* (« Jour de colère » en latin)

Parfois appelé aussi Prose des Morts, est une séquence médiévale dont les prémices sont apparues dès le début du XIe siècle mais dont la version utilisée par Berlioz et la version actuelle datent du XIIIe siècle. Le *Dies irae* est intégré à la liturgie catholique lors du Concile de Trente (1545-1563). Elle est alors chantée dans la messe de Requiem. Mais, très utilisée dans la musique profane, principalement à partir de son introduction par Berlioz dans la *Symphonie fantastique*, elle est supprimée du culte à partir du Concile Vatican II (1969) même si elle peut continuer à être utilisée.

Découvrir d'autres œuvres inspirées de la *Symphonie fantastique* intégrant le *Dies irae* et reconnaître le thème :

1. *Totentanz*, paraphrase sur le *Dies irae* de Franz Liszt (Danse macabre) S.126 (1838-1849) pour piano et orchestre.

➲ Ecouter le *Totentanz* de Franz Liszt: https://www.youtube.com/watch?v=f3yP1iaXmL0

2. *Danse macabre* de Camille Saint-Saëns opus 40 (1874)
Camille Saint-Saëns a composé son œuvre d'après le poème d'Henri Cazalis Égalité-Fraternité, tiré des Heures sombres, quatrième partie du recueil L'Illusion (1875) :

Zig et zig et zag, la mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La mort à minuit joue un air de danse,
Zig et zig et zag, sur son violon.

Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre,
Des gémissements sortent des tilleuls ;
Les squelettes blancs vont à travers l'ombre
Courant et sautant sous leurs grands linceuls,

Zig et zig et zag, chacun se trémousse,
On entend claquer les os des danseurs,
Mais psit ! tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté.

Voici l'argument proposé par Saint-Saëns :

> « Minuit sonne. Satan va conduire le bal. La Mort paraît, accorde son violon, et la ronde commence, presque furtivement au début, s›anime, semble s›apaiser et repart avec une rage accrue qui ne cessera qu'au chant du coq. Le sabbat se dissout avec le lever du jour. »

➲ Ecouter la *Danse macabre* de Saint-Saëns : https://www.youtube.com/watch?v=JMOYS0HG1SQ

▶▷ Activité 9 : autour de l'orchestre symphonique (4e)

L'orchestre symphonique est apparu au _ _ _ _ _ _ _ _(1) siècle. Il comprend quatre famille d'instruments : les _ _ _ _ _ _ _ _ , les _ _ _ _ _ _ _ _ , les _ _ _ _ _ _ _ _ _ et les _ _ _ _ _ _ _ _ _ (2). Jusqu'au XIXème siècle, le nombre de musiciens de l'orchestre _ _ _ _ _ _ _ _ _ (3). Pour permettre à tous ces instruments de jouer ensemble, l'orchestre est dirigé par un _ _ _ _ _ _ _ _ (4) avec une _ _ _ _ _ _ _ _ _ (5).
La partition utilisée par le chef s'appelle un _ _ _ _ _ _ _ _ _ (6).

Solution page 33

Cinéma

▶▷ Activité 10 (4e à Tale)

1. Il est possible de voir en classe le film de Christian-Jaque La Symphonie fantastique, tourné pendant l'Occupation allemande et sorti en 1942. Produit par la Continental-Films, société de production française à capitaux allemands, le scénario est l'œuvre de l'Allemand Alfred Greven. Il évoque, de façon très romancée, la vie d'Hector Berlioz mais permet de voir des extraits de *Benvenuto Cellini*, la *Symphonie funèbre et triomphale*, et le Requiem final aux Invalides. Jean-Louis Barrault incarne Hector Berlioz. De nombreux critiques ont

considéré que l'ouvrage était une sorte de pied de nez à l'occupant nazi en raison de son exaltation de la grandeur passée de la France sous couvert d'une biographie romancée. Il exalte l'âme française et l'espoir de sa renaissance.

2. Il est également possible de voir en classe la mini-série La Vie de Berlioz (1983) de Jacques Trébouta, avec Mathieu Kassovitz (Berlioz jeune) et Daniel Mesguich (Berlioz vieux), qui retrace la vie du compositeur.

Jeux

▶▷ Activité 11 : Mots mêlés (4e - 3e)

A	E	C	I	L	P	P	U	S	L	E	Y	E	L	P	A
S	F	V	E	E	M	M	A	R	G	O	R	P	T	E	U
N	K	A	C	L	O	C	H	E	N	O	L	O	I	V	T
O	C	O	N	S	E	R	V	A	T	O	I	R	E	T	O
I	G	L	A	T	S	T	I	M	B	A	L	E	I	R	B
S	O	S	I	R	A	P	E	H	X	E	T	U	L	F	I
S	E	E	E	B	A	S	S	O	N	G	N	K	E	S	O
A	T	S	I	N	S	A	T	S	U	A	F	E	H	H	G
P	H	N	D	B	E	R	L	I	O	Z	B	C	C	A	R
E	E	A	O	L	J	T	I	E	Q	A	P	O	R	K	A
S	K	D	L	S	S	I	A	J	L	U	H	R	A	E	P
O	S	O	E	P	H	S	L	A	V	I	E	N	M	S	H
N	R	O	M	A	N	T	I	Q	U	E	O	U	S	P	I
G	I	A	M	J	M	E	I	D	E	E	F	I	X	E	Q
E	H	L	H	A	R	P	E	M	R	F	E	T	E	A	U
C	E	I	N	O	H	P	M	Y	S	O	T	L	A	R	E
T	A	B	B	A	S	A	T	I	E	I	R	E	V	E	R

ALTO	DANSE	LÉLIO	ROMANTIQUE
ARTISTE	FANTASTIQUE	MARCHE	SABBAT
AUTOBIOGRAPHIQUE	FAUST	MÉLODIE	SHAKESPEARE
BAL	FÊTE	MOKE	SMITHSON
BASSON	FLÛTE	NUIT	SONGE
BERLIOZ	GOETHE	PARIS	SUPPLICE
CHAMPS	HABENECK	PASSIONS	SYMPHONIE
CLOCHE	HAMLET	PLEYEL	TIMBALE
CONSERVATOIRE	HARPE	PROGRAMME	VIE
COR	IDÉE FIXE	RÊVERIES	VIOLON

▶▷ Activité 12 : Sudoku musical facile (4e - 3e)

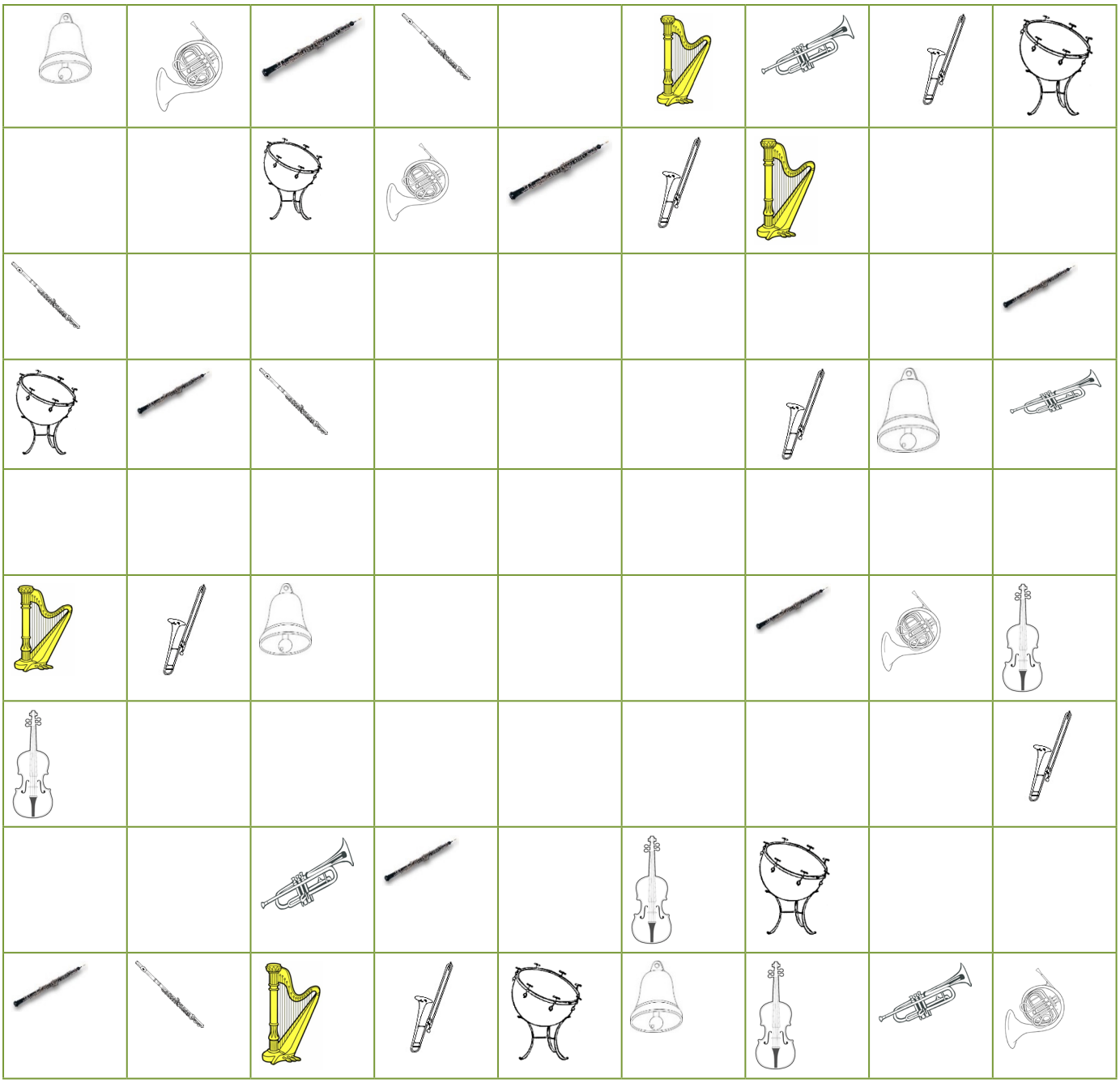
Remplissez le tableau suivant en sachant que chaque colonne et chaque ligne ne comprend qu'une seule fois chaque image : Pour compléter, vous pouvez découper les images de la page suivante.

Document à imprimer pour l'activité 12 en page 32 (colonnes 1 à 6)

Solution page 33

▶▷ Activité 13 : Sudoku musical plus difficile (2de à Tale)

Remplissez le tableau suivant en sachant que chaque colonne et chaque ligne ne comprend qu'une seule fois chaque image :
Pour compléter, vous pouvez découper les images de la page suivante.



Document à imprimer pour l'activité 13 en page 32

Solution page 34

Document à imprimer pour les activités 12 (6 premières colonnes) et 13.

SOLUTIONS

Activité 1

1803 - médecine - Jean-François Lesueur - Conservatoire - 1830 - Symphonie fantastique - Harriet Smithson - Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes - Benvenuto Cellini - La Damnation de Faust - Les Troyens - Franz Liszt – Mémoires – 1869.

Activité 9

1- 18e / 2- bois, cuivres, cordes, percussions / 3- augmente / 4- chef d'orchestre / 5- baguette / 6- conducteur.

Activité 12

Activité 13

VI. QUELQUES RÉFÉRENCES

Sites et liens

Il existe un site particulièrement riche pour découvrir la vie et l'œuvre d'Hector Berlioz :
. http://www.hberlioz.com/BerliozAccueil.html

Damien Colas a traduit et présenté le texte complet de Robert Schumann à propos de la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz.
. Son article et la traduction :https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/461737/filename/Colas_2007_Schumann_Berlioz.pdf

Éduthèque de la Philharmonie de Paris :

Portrait d'Hector Berlioz :
. https://pad.philharmoniedeparis.fr/0038370-biographie-hector-berlioz.aspx

Dossier sur la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz :
. https://pad.philharmoniedeparis.fr/0301457-symphonie-fantastique-de-hector-berlioz.aspx
Vous trouverez également des liens vidéos et audios pour écouter différentes versions de la *Symphonie fantastique*.

Ouvrages d'Hector Berlioz

- Hector Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, Paris, Henry Lemoine,1993 (première édition 1844)
- Hector Berlioz, *De l'instrumentation*, Paris, Le Castor astral, 1994 (sous la direction de Joël-Marie Fauquet)
- Hector Berlioz, *Mémoires*, 1870 ; ouvrage disponible en ligne : http://www.hberlioz.com/Writings/HBMindex.htm
- Hector Berlioz, *Mémoires*, Paris, Flammarion, 1991 (édition présentée et annotée par Pierre Citron
Mémoires d'Hector Berlioz de 1803 à 1865 : et ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre écrits par lui-même, texte établi, présenté et annoté par Peter Bloom, Paris, Vrin, 2019

Ouvrages sur Hector Berlioz et la *Symphonie fantastique*

- Étienne Rey, *La vie amoureuse de Berlioz*, Paris, Flammarion, 1929
- Guy de Pourtalès, *Berlioz et l'Europe Romantique*, Paris, Gallimard, 1939
- Henry Barraud, *Hector Berlioz*, Paris, Fayard, 1999
- Cécile Reynaud, *Berlioz*, Paris, Jean-Paul Gisserot, 2000
- David Cairns, *Hector Berlioz : la formation d'un artiste (1803-1832)*, Paris, Fayard, 2002
- David Cairns, *Hector Berlioz : servitude et grandeur (1832-1869)*, Paris, Fayard, 2002
Claude Abromont, *La symphonie fantastique de Berlioz : enquête autour d'une idée fixe*, Paris, Philharmonie de Paris, 2016

Pour plus de références, voir aussi :
. http://www.berlioz-anhb.com/AnHB-biblio-bibliographie-generale-etudes.html

Dossier réalisé par Claire Paolacci et Christine Le Roy