

*Association Nationale*

***HECTOR  
BERLIOZ***



***Bulletin de liaison N° 44***

***Janvier 2010***

*ISSN 0243-355*

# ASSOCIATION NATIONALE

## HECTOR BERLIOZ

Reconnue d'utilité publique

Président : Gérard CONDE

### COMITE D'HONNEUR

Gilbert AMY, Jacques CHARPENTIER, Pascal DUSAPIN, Henri DUTILLEUX,  
Betsy JOLAS, Noël LEE, Michaël LÉVINAS, François-Bernard MÂCHE, de l'Institut.

### MEMBRES D'HONNEUR

Dame Janet BAKER  
Serge BAUDO  
Anne BONGRAIN  
David CAIRNS  
Sylvain CAMBRELING  
Jean-Claude CASADESUS  
Gérard CAUSSE

Marie-Hélène COUDROY-SAGHAÏ  
Sir Colin DAVIS  
Désiré DONDEYNE  
Brigitte FRANCOIS-SAPPEY  
Nicolai GEDDA  
Yves GERARD  
Alain LOMBARD

Jean-Pierre LORE  
Hugh MACDONALD  
Jean-Paul PENIN  
Michel PLASSON  
Georges PRÊTRE

### CONSEIL D'ADMINISTRATION

**Président :** Gérard CONDÉ

**Présidente adjointe :** Arlette GINIER-GILLET

**Secrétaire général :** Alain REYNAUD

**Trésorière :** Michèle CORRÉARD

#### Membres de droit:

M. le Président du Conseil général de l'Isère  
M. le Conseiller général du canton de La Côte-Saint-André  
M. le Maire de La Côte-Saint-André  
M. le Président de l'Agence iséroise de diffusion artistique  
(AIDA)  
M<sup>m</sup>c le Conservateur en chef du musée Hector-Berlioz

#### membres élus

Dominique ALEX, Josiane BOULARD, Jacques  
CHAMBREUIL, Philippe CHINKIRCH, Alain DURIAU,  
Patrick FAVRE-TISSOT-BONVOISIN, Marcelle  
GIDON, Clarisse GUILMET, Gérard LEBRUN,  
Jean-Pierre MAASSAKKER,  
Patrick MOREL, Hervé ROBERT, Alain ROUSSELON,  
Pierre-René SERNA, Christian WASSELIN,  
Charles WOLFERS.

#### Membres associés

Jean-Pierre ARNAUD, Gunther BRAAM, Lucile DUC,  
Marcelle GEORJON, Emmanuel de MALEYZIEUX

### DELEGATIONS REGIONALES

**Alsace:** Martine WEBER, Clarisse GUILMET

**Aquitaine:** Hervé ROCHE

**Bourgogne :** Josiane BOULARD

**Centre :** Patrick MOREL

**Languedoc-Roussillon :** René MAUBON

**Limousin :** Daniel PAPEIX

**Lorraine :** Thierry CONROY

**Nord-Picardie :** Dominique CATTEAU

**Paris-Île-de-France :**

Jean-Pierre MAASSAKKER,

Hervé ROBERT

Christian WASSELIN

**Rhône-Alpes :**

Patrick FAVRE-TISSOT-BONVOISIN

**Contrôleur aux comptes :** Jean GUEIRARD

**Secrétariat de La Côte-Saint-André :** Lucien CHAMARD-BOIS, Jacques CHAMBREUIL

### MUSEE HECTOR-BERLIOZ

Conservateur en chef : Chantal SPILLEMAEKER

Assistant qualifié de conservation : Antoine TRONCY

# *Sommaire*

<i>Pour l'Association nationale Hector Berlioz</i>	Nicolai GEDDA 3
<i>Le mot du président</i>	Gérard CONDÉ
<i>Au-delà des mots, la musique</i>	Gérard CONDÉ
<i>Berlioz et Schumann – leurs relations entre 1834 et 1840</i>	Gunther BRAAM
<i>Calendrier de concerts</i>	Alain REYNAUD
<i>Comptes rendus de concerts</i>	
<i>À La Côte-Saint-André : retour à la vie du Festival Berlioz ?</i>	
	Pierre-René SERNA
<i>Une Fantastique à deux orchestres</i>	Christian WASSELIN
<i>Berlioz par Davis, une nouvelle étape</i>	Christian WASSELIN
<i>Les Troyens malgré tout</i>	Christian WASSELIN
<i>Tribune</i>	Alain REYNAUD
<i>Discographie</i>	Alain REYNAUD
<i>Comptes rendus discographiques</i>	

*Les premiers Troyens de Covent Garden !*

Christian WASSELIN

*La Esmeralda : un opéra de Victor Hugo, Louise Bertin  
et... Berlioz ?*

Pierre-René SERNA

### ***Vidéographie***

Alain REYNAUD

### ***Radio***

*Lettre à Ève Ruggieri*

Dominique CATTEAU

### ***Télévision***

*Petites notes sur Baden-Baden et Berlioz*

Dominique CATTEAU

### ***Bibliographie***

Alain REYNAUD

### ***Comptes rendus bibliographiques***

*Plongée dans l'Allemagne romantique*

Christian WASSELIN

*Beethoven illustré par Wasselin*

Pierre-René SERNA

### ***Divers***

Alain REYNAUD

### ***Droit de réponse***

## Pour l'Association nationale Hector Berlioz

### De La Damnation à La Damnation...

Ma première rencontre avec le grand Maître Hector Berlioz eut lieu à Paris pendant l'été 1953<sup>1</sup> dans un concert de *La Damnation de Faust* arrangé par Gabriel Dussurget, qui m'avait découvert au cours de l'enregistrement de *Boris Godounov* à Paris même<sup>2</sup>. Bien sûr j'avais déjà entendu la musique de Berlioz à la radio suédoise, et j'étais tombé amoureux de la beauté extraordinaire de ses harmonies et de ses divines nuances. Ce concert de 1953 qui s'est déroulé dans la cour du Palais-Royal et dont il m'est resté une mémoire plutôt nuageuse, a commencé sous un temps pluvieux ; en conséquence le spectacle dut être retardé et j'ai entendu Dussurget s'exclamer : « Me faire ça, à moi ! ». Le chef était Maître Pierre Dervaux. Je ne sais plus si ce fut un succès, mais je me souviens que je me sentais trop jeune pour aborder un rôle pareil.

Pendant quelques temps je délaissais un peu Maître Hector, car j'avais beaucoup d'autres rôles du répertoire à apprendre. Mais dès l'année 54-55, je crois, il y eut une petite visite à Rome en compagnie de Maître André Cluytens avec qui nous avons donné en concert *L'Enfance du Christ*<sup>3</sup>. Je me souviens que ce fut un succès pyramidal ! Plus tard nous avons enregistré cette œuvre avec Victoria de los Angeles, Ernest Blanc, Roger Soyer et Maître Cluytens au pupitre<sup>4</sup>.

Maestro Dimitri Mitropoulos m'a ensuite demandé de chanter le solo pour ténor dans le « Sanctus » du *Requiem* : mon Dieu ! quelle musique extraordinaire ! mais j'ai senti encore que techniquement je n'étais pas prêt pour cette écriture immensément difficile. Le concert eut lieu à la radio de Cologne<sup>5</sup>. Plus tard je l'ai fait aussi avec Maître Colin Davis aux Invalides<sup>6</sup>, et aussi à Lyon<sup>7</sup> – mais sans être satisfait de moi-même.

---

<sup>1</sup> En juin (N.D.L.R.).

<sup>2</sup> En Grigori, alias le Faux-Dimitri, avec Boris Christoff (Boris). Chœurs russes de France, Orchestre national de la Radiodiffusion française, dir. Issay Dobrowen (Théâtre des Champs-Élysées, 7-21 juillet 1952. Producteur : Walter Legge. Brilliant Classics 93926).

<sup>3</sup> En mai 1957 à la RAI.

<sup>4</sup> En 1965. Avec, en outre, Xavier Depraz (Père de famille) et Rémi Corazza (Centurion). Chœur René Duclos, Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire.

<sup>5</sup> En août 1956.

On peut dire que les années soixante furent les années Georges Prêtre, ce magnifique chef français, qui m'est devenu un ami cher. En 1960 ou 61, je fis mes débuts dans *Benvenuto Cellini* à Amsterdam, pendant le Festival de Hollande<sup>8</sup>. La mise en scène était signée Marcel Lamy, un homme de théâtre très capable<sup>9</sup>. Pour moi personnellement ces spectacles furent des expériences merveilleuses : je me sentais grandi comme acteur. De plus j'avais désormais acquis assez de technique vocale pour ce rôle très compliqué, et bien sûr, Maître Prêtre était sublime !

Les années soixante étaient souvent « prêtres ». Après ce succès pyramidal, ma collaboration devint habituelle avec ce merveilleux chef, surtout en Italie pour la RAI : plusieurs *Damnation* à Rome<sup>10</sup> et à La Scala de Milan<sup>11</sup>, et aussi *Les Troyens*, pour le rôle d'Énée. Bien qu'écrit pour un ténor dramatique, ce rôle m'a donné quand même un immense plaisir à le chanter, d'autant que les micros me donnaient la facilité de produire une *mezza voce* comme le grand Hector l'exigeait... Je l'ai chanté seulement une fois, et jamais sur scène<sup>12</sup>.

Arrivent ensuite les années soixante-dix et ma collaboration avec Sir Colin Davis. Mais avant cela, j'avais connu une expérience moins plaisante avec une nouvelle production de *Benvenuto Cellini* à Covent Garden sous la direction d'un chef anglais, dont j'ai oublié le nom<sup>13</sup>. Ils avaient choisi une version qui n'était pas l'édition Choudens, avec un grand nombre de morceaux que je ne connaissais pas et que je devais apprendre (d'ailleurs avec un grand plaisir), mais cette version était évidemment trop longue et n'emporta pas le succès que ce chef-d'œuvre méritait. C'est alors qu'arriva

---

<sup>6</sup> Le 20 novembre 1974.

<sup>7</sup> Les 15 et 22 septembre 1985, à la halle Tony-Garnier. London Pro Musica Choir, Chœur de l'Armée française, Orchestre national de Lyon, Orchestre de l'Opéra de Lyon, dir. John Nelson (Festival Berlioz).

<sup>8</sup> À Amsterdam, en juin 1961.

<sup>9</sup> Successivement directeur du Grand-Théâtre de Nancy, de l'Opéra-Comique, du Théâtre du Châtelet et du Grand-Théâtre de Genève. A notamment mis en scène, à Nancy, *Le Chevalier de neige* (Vian, Delerue, 1957), à l'Opéra-Comique, *Roméo et Juliette* de Gounod (1959), *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók (1959), *Les Adieux* de Landowski (1960), à Genève, *Benvenuto Cellini* (1964), avec Nicolai Gedda.

<sup>10</sup> Dont celle de janvier 1969.

<sup>11</sup> La première, en janvier 1975.

<sup>12</sup> À la RAI de Rome, en mai 1969.

<sup>13</sup> Sir John Pritchard, en 1966 et 1969. Avec Elizabeth Vaughan, Yvonne Minton, Robert Massard, David Ward/Joseph Rouleau. Gala GL 100618.

à Covent Garden Sir Colin Davis, avec son équipe de chercheurs au sujet de cette œuvre. Sir Colin est passionné de Berlioz. Il a recommencé tout le travail sur *Benvenuto*, effectué de nombreuses et minutieuses répétitions musicales. On a choisi une version comportant quelques coupures nécessaires et utiles, bref on a mené à bien une préparation très sage. Bien sûr, l'œuvre obtint enfin un succès vraiment extraordinaire. Pour moi personnellement ce fut un triomphe mais aussi pour tous les solistes, chœurs et orchestre. Robert Massard, le baryton français, fut inoubliable dans le rôle de Fieramosca.

Plus tard, en 1976, je crois<sup>14</sup> une visite à La Scala de Milan fut un triomphe ! À cette occasion, on enregistra l'œuvre pour Philips avec la merveilleuse Christiane Eda-Pierre dans le rôle de Teresa et le magnifique Roger Soyer dans celui du pape. Il y eut aussi un concert dans la grande salle du Royal Albert Hall<sup>15</sup>, ainsi qu'à New York où une société de concert avait choisi *Benvenuto*. De nouveau, ce fut un grand succès. Sans doute ai-je oublié quelques autres occasions où j'ai eu le grand plaisir d'interpréter ce magnifique rôle.

Les années 80 furent les dernières, je pense, où ma voix pouvait encore être suffisante d'une certaine façon, pour les phrases exigeantes du Grand Maître Hector Berlioz... Je presse ma mémoire avec une force inouïe de me rendre encore des images de rencontre avec notre ami Hector... et par hasard, je retrouve une cassette d'un concert de *La Damnation* en 1959, sous la baguette d'Igor Markevitch, avec les sublimes Régine Crespin et Ernest Blanc<sup>16</sup>. Je me souviens que le chef craignait que je ne sois pas suffisant pour l'extrême aigu, et il a coupé l'air « Nature immense, impénétrable et fière ». Peut-être avait-il raison... Je cherche dans ma mémoire quelques souvenirs encore : le si beau « Chant de bonheur » dans *Lélio* enregistré sous la direction de Jean Martinon<sup>17</sup>, puis *Les Nuits d'été* en concert à la radio suédoise en 1968 avec le chef italien Silvio Varviso, que je ne trouvais pas très bon dans cette partition. Il aurait fallu le chef français de Lyon, Serge Baudo, avec qui j'ai donné encore le *Te Deum* en 1982 dans son Festival international Hector Berlioz.

---

<sup>14</sup> En mars 1976.

<sup>15</sup> Le 24 juillet 1972. Première aux Proms.

<sup>16</sup> Louis Maurin (Brander), Chœur de la Radiodiffusion télévision française (chef de chœur : René Alix), Orchestre national de la Radiodiffusion télévision française (Festival de Montreux, 24 septembre 1959).

<sup>17</sup> Avec Jean Topart et l'Orchestre national (1973-1974). EMI Classics 5176542.

Le dernier grand plaisir avec Maître Hector date de Copenhague avec la *Damnation* dans la belle salle de concert de Tivoli.

Voilà tout. Toutes mes amitiés pour l'Association.

Cordialement,  
Nicolai Gedda  
Avril 2008



## **Le mot du président**

Le dix-neuvième siècle français a généreusement servi de repoussoir au vingtième. On y trouvait les modèles de ce qu'il ne fallait plus faire : le grand opéra historique, l'opéra-comique, la romance, la virtuosité, le pittoresque, l'exotisme, la religiosité forcément « saint-sulpicienne », la musique à programme... Seul l'inclassable génie de Berlioz l'a (partiellement) sauvé de l'opprobre et les initiatives de notre association, dont Thérèse Husson fut, si longtemps, la cheville ouvrière, ont contribué à lui faire retrouver la place qui lui revient dans son époque comme dans la nôtre.

Mais, fût-il l'exception qui confirme la règle, c'est lui rendre un mauvais service que faire le vide tout autour. Tandis que, grâce aux travaux du Centre de musique baroque de Versailles, Rameau, Lully ou Charpentier se détachent désormais en contrepoint de leurs contemporains, Hérold,

Cherubini, Halévy, Adam, Auber, Meyerbeer, Louise Farrenc, Alkan, David, Reber, Onslow restent des spectres suspects qui rôdent autour de la statue d'Hector.

L'inauguration, cet automne à Venise, d'un Centre de musique romantique française, apparaît comme la réalisation d'un vœu qu'on n'aurait pas osé formuler au siècle dernier. Ce centre, dont Hervé Niquet a lancé l'idée, fait partie des diverses initiatives de la Fondation Bru initiées par le docteur Nicole Bru soucieuse de mettre une immense fortune (acquise quand elle se trouva contrainte de céder UPSA dont elle était l'unique héritière) au service de causes humanitaires et culturelles. Installé dans les murs d'un casino dont Marino Zane avait fait cadeau, en 1695 à sa fille musicienne, le Palazzetto Bru Zane a été placé entre des mains expertes puisque le directeur général, Olivier Lexa, peut compter sur deux musiciens musicologues : Alexandre et Benoît Dratwicky, respectivement directeurs scientifique et artistique.

Même si la Fondation coproduit *Béatrice et Bénédicte* salle Favart en février, Berlioz ne fait pas partie de ses priorités : le colloque organisé à cette occasion s'intitule d'ailleurs « La Modernité française au temps de Berlioz ». Naguère le thème aurait été « La Modernité de Berlioz dans la France musicale de M. Prudhomme ». Faut-il le déplorer ? Bien au contraire : combien de berlioziens sincères se sont privés de jouir du finale de *Roméo et Juliette* au motif qu'il aurait subi l'influence délétère de Meyerbeer ? Si l'on connaissait mieux Meyerbeer non seulement on n'y verrait aucun mal mais on conviendrait qu'il ne se trouve rien de tel sous sa plume. De même le compliment d'Onslow sur les *Huit Scènes de Faust* ne prend sa valeur que lorsqu'on sait quel grand musicien il était.

Admirer Berlioz, s'efforcer de le comprendre, de le faire mieux connaître, c'est aussi prendre la mesure de ses contemporains, de ses prédécesseurs dont il s'est nourri, de ses successeurs qui l'ont admiré. Lui même a d'ailleurs laissé dans ses feuilletons assez de témoignages d'attention sincère qui devraient piquer notre curiosité à l'égard de certaines œuvres oubliées.

Gérard CONDÉ

**Au-delà des mots, la musique**

Alors que Chopin, Liszt ou Schumann ont composé des concertos et des sonates, Wagner une symphonie, Verdi un quatuor, Berlioz n'a jamais pu écrire une œuvre sans lui adjoindre un sous-titre dramatique ou littéraire comme si, pour lui, les sons devaient trouver leur source ou leur raison d'être ailleurs que dans des spéculations purement musicales.

On peut imaginer que Berlioz, compositeur *et* écrivain (ses *Mémoires*, et près d'un millier de feuilletons en témoignent) était naturellement porté à mêler la musique et la littérature. De là à en faire un homme de lettres fourvoyé parmi les musiciens il n'y a qu'un pas, trop souvent franchi et bien à tort.

Une autre explication, complémentaire, serait le souci, propre à Berlioz comme à beaucoup d'artistes de son époque, de donner à chacune de ses œuvres une physionomie spécifique qui la rende irremplaçable, ce dont les compositeurs des époques précédentes ne se souciaient guère tant la vie de leurs créations semblait éphémère.

Des titres tels que : *Symphonie fantastique*, *Harold en Italie*, *Le Carnaval romain* présentaient un double avantage. D'abord de justifier l'existence d'œuvres implicitement destinées à s'ajouter à celles d'un répertoire fraîchement constitué mais déjà presque exclusivement placé sous le signe de Mozart, Haydn et Beethoven. Ensuite de fournir au compositeur l'occasion de s'évader des moules consacrés tout en cautionnant ses audaces.

Beethoven, avec des œuvres comme la *Symphonie héroïque* et, plus encore, la *Pastorale*, avec des ouvertures narratives comme celles d'*Egmont* ou de *Coriolan*, véritables scènes dramatiques, avec la sonate *Les Adieux*, avait montré l'exemple, quoiqu'il n'ait fait que s'inscrire dans une tradition dont l'origine remontait au moins aux « batailles » du seizième siècle. Il appartenait pourtant à Berlioz de donner ses lettres de noblesse à la résurgence d'une pratique si manifestement inscrite dans le courant de l'évolution historique qu'on chercherait avec peine, de 1830 à nos jours, un auteur qui n'ait pas donné, au moins une fois, un sous-titre littéraire à une composition instrumentale.

Il faut cependant opérer une distinction entre les compositeurs qui, par un titre, indiquent seulement la source, voire les particularités folkloriques de leur inspiration (symphonies *Écossaise* ou *Italienne* de Mendelssohn, *Du nouveau monde* de Dvořák, *Symphonie de printemps* de Schumann) - tout en utilisant les formes consacrées -et ceux qui, par le biais d'un sujet, bouleversent les structures traditionnelles.

Berlioz appartient, bien entendu, à la seconde catégorie. Et c'est d'abord chez lui que cette mise en cause des moules classiques se manifesterait avec le plus d'évidence puis, plus tard chez Liszt (*Faust* et *Dante* symphonies), Lalo (*Symphonie espagnole*), Saint-Saëns (*Symphonie avec orgue*), Mahler ou Richard Strauss (symphonies *Alpestre*, *Domestique*).

Cette mise en question de la forme, chez Berlioz, n'est d'ailleurs qu'une projection, à l'échelle supérieure, de son refus de tout a priori dans le domaine du rythme, de l'harmonie ou de l'instrumentation : « En ce qui concerne l'harmonie, la mélodie et les modulations, ce qui produit un bon effet *est bon*, et ce qui produit un mauvais effet *est mauvais*, et l'autorité de cent vieillards, eussent-ils cent-vingt ans chacun, ne nous ferait pas trouver laid ce qui est beau ni beau ce qui est laid », déclare-t-il en guise d'introduction à son *Traité d'instrumentation* (1846). Et il ouvre le premier chapitre avec cette affirmation qui ressemble fort à un manifeste : « Tout corps sonore mis en œuvre par le Compositeur est un instrument de musique ».

Pour Berlioz, en effet, il ne saurait exister de règle générale, mais un infinité de cas particuliers nécessitant des solutions spécifiques dont l'oreille et le sentiment sont seuls habilités à juger le degré de réussite. A l'évidence, tous les moyens ne sont pas bons, mais on doit laisser au compositeur, créateur responsable, le choix des armes.

Cette attitude expérimentale est peut-être l'une des composantes les plus déterminantes du génie de Berlioz. C'est elle qui l'entraîne à chercher sans cesse de nouveaux rythmes, des formes inédites, des harmonisations inusuelles au lieu de se contenter des formules qui ont fait preuve d'excellence et dans lesquelles la musique se glisse plus facilement. C'est elle encore qui le fait s'emporter contre l'emploi traditionnel des fugues dans la musique religieuse, contre les accords stéréotypés qui annoncent la fin des morceaux, contre toute la rhétorique classique qui, depuis la mort de Mozart et de Haydn, s'est desséchée dans les lieux communs de leurs épigones.

Les raisons de ce conformisme, que Berlioz dénonce déjà chez les compositeurs classiques, résideraient selon lui (mais rien ne nous empêche d'adopter un autre point de vue) en ce que « Jamais dans leurs symphonie on ne remarque la moindre tendance vers cet ordre d'idées qu'on appelle poétiques, écrivait-il en 1830 dans *Le Correspondant* ; les maîtres de ce temps trouvaient de l'imagination à mettre un *Fa* à la place d'un *Mi*, ou un *Mi* à la place d'un *Fa* dans certains accords, à moduler d'une certaine façon, à placer un *cor* là où l'on attendait un *alto*, à broder agréablement un chant ; la note était pour eux le but et non pas le moyen. Le sentiment de l'expression sommeillait chez eux et ne paraissait vivre que lorsqu'ils écrivaient sur des paroles. Les symphonies se succédaient et se ressemblaient toutes [...] de sorte qu'il n'y a réellement point d'exagération à dire, au sujet des quatre-vingt-dix symphonies écrites par Haydn et Mozart, que ce sont quatre-vingt-dix variations sur le même thème pour le même instrument ».

Ainsi puisque, selon Berlioz, c'est l'absence de souci expressif qui fige la langue musicale, l'expression, individuelle ou non, devra être la principale

préoccupation d'un compositeur s'il entend accroître le pouvoir de son art et en diversifier les moyens. Comme il ne s'agira plus de se contenter, comme aux époques précédentes, de « plaire à l'oreille ou d'intéresser l'esprit », il faudra que la musique s'adresse directement au cœur et à l'imagination. Pour cela, elle devra faire échec à l'appréciation froide, réductrice, rationnelle de connaisseur, donc surprendre, brouiller les pistes, se dérober, détourner l'auditeur de s'intéresser trop au *comment* afin de le faire s'interroger sur le *pourquoi* et lui permettre d'accéder ainsi à une forme supérieure de plaisir artistique.

Les titres de Berlioz pour chacune de ses compositions, ceux par lesquels il désigne chaque mouvement, le *programme*, même, qu'il fait distribuer avant l'exécution de sa *Symphonie fantastique*, ne doivent donc pas nous tromper. Leur résonance littéraire ou poétique n'est là que pour nous inciter à rêver aux espaces infinis sur lesquels s'ouvre la musique lorsqu'elle ne se réduit pas à une simple succession habile de hauteurs et de sonorités. D'ailleurs Berlioz précisera lui-même, plus tard, dans la préface de l'édition de sa *Symphonie fantastique* : « On peut 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 ».

D'ailleurs les titres de Berlioz ne sont jamais des explications, mais des ferments destinés à soulever l'imagination de l'auditeur : c'est l'imagination qui lui permettra de déceler la signification de l'œuvre à travers sa forme particulière de la même façon que, par le chemin inverse, le besoin d'expression avait permis à l'auteur d'imaginer une forme spécifique.

Berlioz résumait ce qui faisait à ses yeux le prix de la *Symphonie héroïque* et de la *Symphonie pastorale*, qu'il opposait aussi bien aux symphonies classiques qu'à l'opéra, en soulignant : « C'est la musique livrée à elle-même, sans le secours de la parole pour en préciser l'expression ; son langage devient alors extrêmement vague et, par là même, acquiert encore plus de puissance sur les êtres doués d'imagination. Comme les objets entrevus dans l'obscurité, ses tableaux grandissent, ses formes deviennent plus indécises, plus vaporeuses [...]. De là les effets extraordinaires, les sensations étranges, les émotions inexprimables que produisent les symphonies, les quatuors, ouvertures, sonates de Weber et de Beethoven. Cela ne ressemble plus à ce que l'on éprouve au théâtre : là on est en présence de l'humanité avec ses passions, ici un monde nouveau s'offre à vos regards, on est transporté dans une sphère d'idées plus élevées, on sent se réaliser en soi la vie sublime rêvée par les poètes... ».

Après une déclaration aussi nette, il n'est plus possible d'accorder le moindre crédit à l'opinion selon laquelle *Roméo et Juliette* de Berlioz, « symphonie dramatique d'après la tragédie de Shakespeare » serait de la musique théâtrale parce qu'elle comporte des parties chantées. Il s'agit, tout

au contraire, d'un opéra avec très peu de paroles, de même que *La Damnation de Faust* - que l'on s'obstine à vouloir porter à la scène quoiqu'elle n'y soit pas destinée - est un opéra pour l'oreille où les mouvements scéniques et les changements de décors, sont suggérés par des effets d'orchestre.

Confiée aux seuls instruments, la *Scène d'amour* de *Roméo et Juliette* n'est-elle pas l'affirmation péremptoire que la puissance de la musique surpasse celle des mots ? Où est la littérature sinon dans la tête de ceux que l'obsession de la « musique pure » empêche de reconnaître une telle évidence ? Grâce à la force émancipatrice de l'argument poétique, Berlioz invente une syntaxe musicale nouvelle, issue de la pantomime théâtrale. La *Sonate en si mineur* de Liszt, quoiqu'elle ne soit pas dotée d'un d'argument, a sans doute profité tout autant des exemples de Berlioz que du précédent des dernières sonates de Beethoven.

En allant plus loin, en dépit de l'opinion selon laquelle les compositions de Berlioz et de Liszt pècheraient par des négligences de forme, on peut affirmer que fort peu de compositeurs, au contraire, se sont montrés aussi soucieux de donner à leur inspiration les contours qu'elle exigeait, se révélant ainsi d'étonnants inventeurs, en ce domaine comme en d'autres.

Parmi les objections qu'on pourrait faire il en est une, touchant le caractère étrangement composite de la partition de la *Symphonie fantastique*, qui mérite une attention particulière. Adolphe Boschot, le premier grand biographe de Berlioz en France au début du XX<sup>e</sup> siècle, n'a pas manqué de faire remarquer que « l'*Idee fixe* est un rappel du thème ou, plus exactement, un *placage* du thème. Et, çà et là, ces *placages*, régis, expliqués par le *programme*, ont pour but de donner, dans une musique toute en effets et en épisodes, une *apparence d'unité musicale* ». Pour appuyer sa démonstration, Boschot cite une lettre de Berlioz à sa sœur Nanci, du 30 janvier 1830, à propos de la symphonie naissante : « il faut beaucoup de patience pour en lier les parties et bien ordonner le tout ». Pourtant, ce que Berlioz écrivait juste avant, et que Boschot omet, oblige à une interprétation bien différente : « Je prépare [...] une immense composition instrumentale d'un genre nouveau au moyen de laquelle je tâcherai d'impressionner fortement mon auditoire [...] depuis longtemps j'ai le squelette de mon ouvrage dans la tête ». On voit ainsi que le travail de liaison est à l'origine même du projet de composition, qu'il s'agit de créer un mélange détonant et non d'assembler tant bien que mal des pièces éparses.

Il est vrai qu'une analyse des sources musicales de la *Symphonie fantastique* semble confirmer l'hypothèse d'un ouvrage composite. Elle s'ouvre avec la citation d'une mélodie de jeunesse (composée sur un petit poème du roman pastoral de Florian *Estelle et Némorin*) ; le motif de l'*Idee fixe* a déjà servi dans une cantate pour le concours de Rome (*Herminie*,

1828) ; la valse du *Bal* aurait d'abord été destinée à un opéra sur *Roméo et Juliette* ; la suave mélodie des cordes dans la *Scène aux champs* se trouve déjà dans le *Gratias agimus tibi* de la *Messe solennelle* (et venait peut-être de plus loin !) ; la *Marche au supplice* - exception faite de l'*Idée fixe* intercalée après-coup - a été reprise d'un opéra inachevé, *Les Francs-Juges* ; le finale, enfin (dont le titre, *Songe d'une nuit de sabbat*, figure textuellement dans la traduction française du *Faust* de Goethe par Gérard de Nerval), pourrait bien être issu des projets, sans suite, d'un *Ballet de Faust*, puis d'une *Symphonie descriptive de Faust* envisagés par Berlioz en 1828 et 1829...

Peut-on pour autant accorder au seul programme le pouvoir d'assurer une *apparence d'unité musicale* ? Un siècle et demi d'expérience prouve au contraire que la *Symphonie fantastique* possède, dans sa diversité même, une unité musicale fondamentale, aussi indiscutable que difficile à démontrer, une unité faite de complémentarité et d'équilibre. Et c'est cela, justement, que l'on peut appeler le *sens de la forme* dans sa plus haute acception. Le programme, vraisemblablement, ne s'est imposé que dans un second temps, pour coiffer un édifice étrange mais solide.

Il est possible que Berlioz ne se soit rendu compte qu'après coup de l'originalité de son projet, qu'il ait éprouvé des doutes sur sa cohésion et qu'il ait dû beaucoup travailler pour parvenir au résultat définitif (le manuscrit comporte bien des développements retranchés ensuite). Cela n'ôte rien au fait qu'il a accepté d'expérimenter ce qui, pour tout autre que lui, n'eût pas même été concevable.

Il fallait une conscience aiguë des véritables exigences de l'architecture musicale et des mécanismes mystérieux de la perception de la forme chez l'auditeur, pour donner vie à ce qui aurait pu n'être qu'une chimère sans âme. Le programme n'explique pas la pérennité de la *Symphonie fantastique*, il a seulement été l'étincelle qui a rendu tangible, pour le compositeur et pour les auditeurs « déroutés », une articulation inédite qui fonctionne avec une évidence plus manifeste que celle de bien des symphonies dans lesquelles tel mouvement pourrait être remplacé par tel autre, en respectant seulement le jeu des tonalités, sans grand dommage pour l'ensemble. Imaginerait-on, à l'inverse, d'introduire la *Marche de pèlerins* d'*Harold en Italie* au sein de la *Fantastique* et la *Marche au supplice* dans *Harold* ? Le *Bal* dans la *Symphonie funèbre et triomphale*, le *Songe d'une nuit de sabbat* dans *Roméo et Juliette* ? Il n'y a pas que le programme qui s'y opposerait, mais des considérations d'ordre strictement musical : rapports de proportions, de tempo, de dynamique, d'instrumentation...

En poussant l'observation sur la liaison intime des morceaux entre eux dans les œuvres de Berlioz, on découvrirait dans ses partitions dramatiques des préoccupations explicitement symphoniques - le terme



« symphonique » étant pris dans le sens que lui donne Berlioz : non seulement ce qui *sonne ensemble* mais encore ce qui s'emboîte pour *former un ensemble*. Ainsi, dans *La Damnation de Faust*, l'insertion de la *Marche hongroise* (dont on aurait bien du mal à justifier la présence par rapport au drame de Goethe) s'explique si l'on considère la forme de la première partie de l'ouvrage en conclusion de laquelle elle surgit si naturellement. Cette première partie se compose en effet d'un *Adagio* (l'air de Faust : « Le vieil hiver »), suivi d'une *Ronde* (danse de paysans) puis d'une *Marche* (hongroise), soit un *accelerando* doublé d'un *crescendo*. Or c'est là, précisément, la succession choisie par Alban Berg pour ses *Trois pièces pour orchestre opus 6* (*Prélude, Ronde, Marche*). Il y a peu de chances que Berg ait pris pour modèle le premier volet de *La Damnation de Faust*, mais il a eu la même intuition dont la légitimité symphonique s'est trouvée ainsi vérifiée.

On trouverait encore d'autres exemples, mais à vouloir prouver que Berlioz, loin d'être un littérateur qui se sert de la musique, est un symphoniste utilisant les images poétiques comme des « révélateurs », on remplacerait un mirage par un autre et cela reviendrait au même. Il y a, dans la création berliozienne, un élément irréductible, et il faudrait n'en avoir jamais senti l'existence pour trouver de l'intérêt à la renfermer dans des notions aussi simples, celles-là mêmes dont il a su si bien montrer les limites. Berlioz s'est d'ailleurs ingénié à brouiller les pistes par le regard qu'il posa plus tard dans ses *Mémoires* sur sa propre existence ; ainsi, lui qui avait écrit à trente ans « Ma vie est un roman qui m'intéresse beaucoup » s'est-il imposé comme le compositeur romantique par excellence, celui dont la vie se confond avec l'œuvre.

Gérard CONDÉ

## Berlioz et Schumann – leurs relations entre 1834 et 1840

À partir de 1834 on trouve des nouvelles sur Berlioz dans la presse musicale allemande avec une certaine régularité. Ainsi, la *Neue Zeitschrift für Musik*, qui venait d'être fondée par Robert Schumann, fait mention de Berlioz pour la première fois, dans le numéro du 28 avril 1834<sup>1.18</sup> Le 2 juin 1834, on y trouve une annonce de l'arrangement de la *Symphonie*

---

1. *NZfM*, 1 (1834), n° 8, p. 32 [B/J, p. 341].

*fantastique* pour piano « à quatre mains » – à deux mains en réalité – par Franz Liszt <sup>2,19</sup> et les 20 et 24 novembre 1834 le tout premier texte autobiographique de Berlioz dans une revue allemande, donné par Schumann comme un exemple des textes de la *Gazette musicale*, faisant partie d'une série sur les grands journaux musicaux en Europe <sup>3,20</sup>

Par la suite, Schumann trouva des informations sur Berlioz dans les journaux français, dans les comptes rendus de ses correspondants parisiens tels que Stephen Heller (1813-1888) qui, habitant à Paris depuis 1838, était devenu un ami intime de Berlioz et directement de Berlioz lui même.

En 1835, Schumann publia son plus long compte rendu consacré à une seule œuvre : une ample discussion, en six livraisons publiées entre le 3 juillet et le 14 août, de l'arrangement pour piano par Franz Liszt de la *Symphonie fantastique* <sup>4,21</sup> Il avait déjà inséré deux articles sur le même sujet, le 27 février et le 3 mars, par Heinrich Panofka (1807-1887), et, le 19 et 23 juin, par F.-J. Fétis (1784-1871) <sup>5,22</sup> La grande analyse par Schumann de la première symphonie de Berlioz marqua le premier et durable sommet de la réception de Berlioz en Allemagne <sup>6,23</sup>

Schumann pria son futur beau-père, Friedrich Wieck (1785-1873), de montrer l'arrangement de Liszt à Raimund Härtel (1810-1888), l'éditeur de musique ; puis, le 22 décembre 1835, il demanda à Härtel de lui rendre son exemplaire <sup>7,24</sup> Clara Wieck (1819-1896) – qui ne figurera pas dans les rangs des amis de Berlioz – était, apparemment, touchée par l'enthousiasme de son fiancé pour ce Français : ainsi elle composa, au milieu de 1835, un *Impromptu*, *Le Sabbat*, et une *Scène fantastique : Le Ballet des revenants* ; tous deux intégrés par la suite dans ses *Quatre Pièces caractéristiques pour le pianoforte*, op. 5 (1836).

---

2. *NZfM*, 1 (1834), n° 18, p. 71-72 [B/J, p. 342].

3. *NZfM*, 1 (1834), n° 67, p. 266-268 ; n° 68, p. 270-272 [B/J, p. 342-345]. Ces textes autobiographiques parlent des voyages de Berlioz en Italie, publiés d'abord dans la *Revue européenne* (15 mars 1832), réimprimés en 1834 dans la *Revue et gazette musicale de Paris* et dans *Le Rénovateur*.

4. *NZfM*, 3 (1835), n° 1, p. 1-2 ; n° 9, p. 33-35 ; n° 10, p. 37-38 ; n° 11, p. 41-44 ; n° 12, p. 45-48 ; n° 13, p. 49-51 [B/J, p. 17-41].

5. *NZfM*, 2 (1835), n° 17, p. 67-69 ; n° 18, p. 71-72 [B/J, p. 7-11] et n° 49, p. 197-198 ; n° 50, p. 201-202 [B/J, p. 12-15].

6. Parmi plusieurs textes sur l'analyse de Schumann je cite Leon Plantinga, *Schumann as Critic* (New Haven CT, 1967), p. 235-250 ; Rainer Kleinertz, "Schumanns Rezension von Berlioz' *Symphonie fantastique*", in : *Schumann Forschungen* 6, éd. Ute Bär (Mainz, 1997), p. 139-151 ; Edward Cone, "Schumann Amplified", in : *Berlioz: Fantastic Symphony*, éd. Edward Cone (New York NY, 1971), p. 249-277.

7. *Robert Schumanns Briefe, Neue Folge*, éd. F. Gustav Jansen (Leipzig, 1904), p. 417.

S'il faut prendre au sérieux un commentaire de Joseph Mainzer (1801-1851) (encore un futur ennemi de notre compositeur), la renommée de Berlioz dans le monde de la musique en Europe, vue par la presse allemande, grandit très vite. Dans la *Neue Zeitschrift* du 5 juillet 1836, dans laquelle il annonça la mort de Anton Reicha (1770-1836), Mainzer écrit : « Parmi ses nombreux élèves, je n'en cite que deux, Onslow et Berlioz. Ces deux valent autant que tous les autres. »<sup>8 25</sup> Quelques mois après, le 14 septembre 1836, pour expliquer la nature de son association fictive du *Davidsbund* à Heinrich Dorn (1804-1892), maître de chapelle à Riga, Schumann lui écrit : « Mozart était un membre éminent du Bund comme Berlioz l'est aujourd'hui. »<sup>9 26</sup>

Ce point de vue favorable était combattu par Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio (1803-1869) qui, sous le nom de plume de *Dorfküster Gottschalk Wedel*, élevait une voix conservatrice dans la *Neue Zeitschrift*. Dans le numéro du 4 novembre 1836, Zuccalmaglio, lors d'une critique – en forme d'un monologue rêvé (!) – de la 5<sup>e</sup> *Symphonie*, op. 52, de Franz Lachner (1803-1890), nommée « *Passionata* », introduisit, en passant, quelques remarques moqueuses sur la musique à programme de Berlioz, constatant que la *Fantastique* est une digne héritière de grands chefs-d'œuvre tel que la *Symphonie des jouets* de Papa Haydn et la fameuse *Bataille de Vittoria*, op. 91, de Beethoven<sup>10 27</sup>.

Avant qu'il eût donné le « rêve » de Zuccalmaglio à l'imprimerie, Schumann lui avait écrit une lettre le 18 octobre 1836, dans laquelle il lui annonçait que son texte serait déplacé dans la *Neue Zeitschrift* :

Dans une de vos lettres précédentes vous faites allusion à certains articles de votre plume qui n'ont pas encore été publiés. Il n'y en a qu'un : le rêve sur la « Preissinfonie » [de Lachner]<sup>11 28</sup>. Souvent je regarde cet article avec une tristesse véritable : il contient beaucoup de bonnes choses, mais je préférerais le lire dans un autre journal que la *Neue Zeitschrift*, qui est dédiée plutôt à la jeunesse et aux forces progressives. En plus, nous avons écrit si

---

8. *NZfM*, 5 (1836), n° 2, p. 5 [B/J, p. 364].

9. *Robert Schumanns Briefe, Neue Folge*, éd. F. Gustav Jansen (Leipzig, 1904), p. 78.

10. *NZfM*, 5 (1836), n° 37, p. 147-148 [B/J, p. 371-373]. La « *Symphonie des jouets* » a été attribuée à Joseph Haydn, Michael Haydn, Leopold Mozart et à d'autres compositeurs encore.

11. Avec sa 5<sup>e</sup> *Symphonie*, Lachner avait gagné un concours de composition du *Kunstverein* de Vienne ; de là le nom « *Preissinfonie* » [« *Symphonie du premier prix* »].

favorablement sur cette symphonie de Berlioz que la publication d'une opinion si opposée à la nôtre serait de peu de valeur.<sup>12 29</sup>

Enfin, Schumann se tira de ce dilemme en ajoutant, en tête de la deuxième livraison de la critique, la note d'éditeur suivante :

Wedel, notre débonnaire gottschalkien<sup>13 30</sup>, s'est vraiment pris de rage contre « Berlioz, ce Franc ». Mais au royaume des arts nous ne sommes pas tous des sacristains dévots comme tu l'es, et les peuples, comme chaque homme, s'adressent différemment à la divinité. Même si Berlioz continue à abattre des hommes auprès de l'autel ou prend l'air d'un fakir indien, ses intentions sont aussi sincères que celles de Haydn, qui fait une offrande d'une fleur de cerisier avec un humble regard. Mais nous ne voulons imposer à personne notre foi par la force.<sup>14 31</sup>

Il ne faut pas oublier qu'aucune des œuvres de Berlioz n'avait été jouée en Allemagne avant la genèse de l'article de Zuccalmaglio. Quand Zuccalmaglio faisait des allusions à la *Fantastique* comme dernier excès d'une extase romantique, il ne connaissait l'œuvre que par l'arrangement de Liszt. Il aurait pu aussi se familiariser avec un des deux arrangements pour piano de la *Grande Overture des Francs-Juges* – soit avec la version arrangée par Berlioz lui-même, avec l'aide de Chopin, et publiée chez Richault à Paris en février 1836<sup>15, 32</sup> soit avec la version non autorisée par Berlioz et publiée chez Hofmeister à Leipzig peu après. Le 22 mars 1836, Schumann écrivit sur l'arrangement pirate soulignant qu'il est impossible de se former une opinion sur Berlioz sur la seule base d'un arrangement de piano – surtout s'il est d'une si mauvaise qualité<sup>16, 33</sup>. Cette critique eut des conséquences immédiates : d'abord, Berlioz adressa une lettre à Hofmeister, dans laquelle il se plaignit de l'arrangement non autorisé<sup>17</sup>. Un mois après, le 7 juin 1836, Schumann publia une traduction de la lettre de Berlioz<sup>18, 34</sup>. Et peu après, il nota dans son journal intime, le 10 août 1836,

---

12. *Robert Schumanns Briefe, Neue Folge*, éd. F. Gustav Jansen (Leipzig, 1904), p. 80.

13. Jeu de mot intraduisible sur le prénom Gottschalk que s'était choisi Zuccalmaglio et dans lequel Schumann voit peut être un mélange de dévotion (Gott) et d'espièglerie (Schalk).

14. *NZfM*, 5 (1836), n° 38, p. 151 [B/J, p. 373].

15. *Hofmeisters Monatsberichte* avaient déjà annoncé la publication de cet arrangement pour piano dans le numéro de novembre-décembre 1834. Sur la collaboration de Chopin, cf. *CG II*, p. 281.

16. *NZfM*, 4 (1836), n° 24, p. 101-102 [B/J, p. 361-362].

17. *CG II*, p. 297-299.

le résultat de cet acte d'amitié : « Berlioz m'envoie son ouverture. »<sup>19 35</sup>  
Ainsi c'est Schumann qui sera responsable de la première exécution d'une œuvre de Berlioz en Allemagne, car en même temps qu'il publiait l'arrangement (autorisé) pour piano de l'ouverture, Richault publia aussi la partition d'orchestre ; et c'est cette dernière que Berlioz envoya à Schumann, et que Schumann offrit à la société musicale d'amateurs de Leipzig, « Euterpe ». Son chef, Christian Gottlieb Müller (1800-1863), confectionna lui même le matériel (encore conservé<sup>20 36</sup>) utilisé pour l'exécution de l'ouverture *Les Francs-Juges* le 7 novembre 1836. En dehors d'une répétition de cette ouverture en 1834 à Londres sous la baguette de Ignaz Moscheles (1794-1870), à l'issue de laquelle l'orchestre, et le chef, refusèrent d'inclure une pièce aussi ridicule dans un de leurs concerts, cette exécution à Leipzig était la première d'une œuvre de Berlioz hors de Paris. Le même programme fut répété le 21 novembre 1836. Tout ce que nous savons de cette date – importante au point de vue historique sinon artistique – de cette première allemande est contenu dans deux petites notes, dont la première fut publiée dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* du 4 janvier 1837 :

La société jouait, entre autres compositions, la première œuvre orchestrale de M. Hector Berlioz que nous ayons entendue : il s'agissait de l'ouverture *Les Francs-Juges*. L'exécution de cette œuvre, alourdie par les cuivres, était bonne, mais l'ouverture ne plut qu'à un très petit nombre d'auditeurs et passa presque inaperçue. Et pourtant nous sommes redevables à la direction d'avoir mis au programme quelque chose de cet homme qui avait excité l'intérêt de certaines gens à Paris avec ses symphonies narratives. L'ouverture fut exécutée, sur demande, une deuxième fois dans un concert ultérieur de la même société, et là elle suscita un intérêt plus vif, mais un tout petit peu seulement. Ce qui est original dans cette ouverture, ce sont davantage les étranges progressions harmoniques que les mélodies elles-mêmes, qui ne répondaient guère à l'originalité que nous en attendions.<sup>21 37</sup>

Six mois après, le 30 juin 1837, dans une revue de la saison musicale écoulée, un critique écrivit dans la *Neue Zeitschrift* :

---

18. *NZfM*, 4 (1836), n° 46, p. 192 [mentionné dans *B/J*, p. 363].

19. « Berlioz schickt [*sic*] mir seine Ouverture [*sic*] » (Robert Schumann, *Tagebücher, tome 2, 1836-1854*, éd. Gerd Nauhaus, p. 24 (Bâle et Francfort s/Main, 1987).

20. Bibliothèque nationale de France, Paris, département de la musique, collection Macnutt. Trois fac-similés dans *B/J*, p. 368-370.

21. *AmZ*, 39 (1837), n° 1, col. 13 [*B/J*, p. 377-378].

Nous avons eu une belle sélection d'anciennes ouvertures de concert [... et] parmi les toutes nouvelles une de Attern, une de Conrad et une de Berlioz : la dernière, celle des Francs-Juges, est considérée comme une monstruosité ; je la tiens au contraire pour une partition bien faite, clairement structurée, avec certains détails immatures, certes, mais l'œuvre d'un génie musical français, qui jette ici et là quelques éclairs, précurseurs du futur orage magnifique dont on entend le tonnerre dans ses symphonies.<sup>22 38</sup>

Dans une lettre ouverte parue dans la *Revue et Gazette musicale* du 19 février 1837, Berlioz remerciait Schumann de l'exécution de cette ouverture<sup>23 39</sup>. Schumann publia une traduction de cette lettre dans la *Neue Zeitschrift* du 3 mars 1837 en expliquant que, concernant son intérêt général pour les œuvres de Berlioz : « je n'ai fait que ce que j'ai eu plaisir à faire. Quant à la gratitude de M. Berlioz pour l'exécution de son ouverture ce n'est pas à moi qu'il faut l'adresser, mais entièrement au directeur de la société de concerts « Euterpe », M. C. G. Müller, qui a copié tout le matériel lui-même à partir de ma partition, et puis à l'orchestre de cette honorable société, qui, après plusieurs répétitions, a joué la composition clairement et intelligiblement. »<sup>24 40</sup>

La *Grande Overture des Francs-Juges* fut redonnée à Leipzig par l'Euterpe en 1837 et en 1839 ; en 1838 la société reçut Berlioz et Schumann comme membres honoraires, ainsi que Schumann l'annonça dans la *Neue Zeitschrift* du 9 janvier 1838.<sup>25 41</sup>

L'exécution suivante de cette œuvre en Allemagne eut lieu à Weimar, le 19 mars 1837, et provoqua des dissensions. Dans la *Neue Zeitschrift* du 9 mai 1837 Schumann publia une « Lettre ouverte à M. Hector Berlioz » de Johann Christian Lobe (1797-1881), qui rendait compte de cette exécution

---

22. *NZfM*, 6 (1837), n° 52, p. 209 [B/J, p. 382-383]. On dispose de peu de renseignements au sujet de Wilhelm Attern (1812-1843), dont on conserve une *Konzert-Ouverture D-Dur*, op. 9 (Schott, Mayence), deux symphonies, en do mineur, op. 14, et en ré majeur, op. 16 (Mompour, Bonn), ainsi qu'une *Fantasie für Violine und Orchester/Klavier*, op. 15 (Mompour, Bonn), au *Thüringisches Staatsarchiv Rudolstadt*, et Carl Eduard Conrad (1811-1858), fonctionnaire au tribunal à Leipzig, compositeur des ouvertures *Paul Gerhard*, *Parisina* et *Ueber akademische Lieder* (selon *Allgemeine Deutsche Biographie*) et des opéras *Der Schultheiß von Bern* (1848), *Die Deserteure* (1850), *Die Sängerfahrt* et *Die Weiber von Weinsberg* (selon Siegfried Goslich, *Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper* (Leipzig, 1937, p. 35).

23. *Revue et Gazette musicale*, 4 (1837), n° 8, p. 61-63 [CM 3, p. 37-40 ; CG II, p. 327-332].

24. *NZfM*, 6 (1837), n° 18, p. 71-72 [B/J, p. 378-380].

25. *NZfM*, 8 (1838), n° 3, p. 12 [B/J, p. 397].

avec beaucoup d'enthousiasme.<sup>26 42</sup> En conséquence, Zuccalmaglio prépara une réponse à Lobe, qu'il envoya à Schumann. Dans une lettre privée du 20 août 1837, Schumann expliqua à Zuccalmaglio la genèse de la « lettre ouverte » de Lobe :

Votre lettre sur Berlioz [la réponse de Zuccalmaglio à Lobe] m'a embarrassé, un peu comme l'a fait celle de Lobe, qui exagère, en vérité. Je voudrais vous donner la raison pour laquelle je l'ai publiée dans le journal ; il ne s'agit pas de la plus noble raison, mais c'est toujours mieux de dire la vérité franchement. Lobe m'avait envoyé la lettre, accompagnée d'une demande pécuniaire – que je lui accordai avec joie – mais je ne voulais pas perdre d'argent dans cette transaction : ayant travaillé pour le journal pendant des années maintenant, je ne voulais pas le payer de mes propres deniers. Voilà comment cela s'est passé. Et puis, pardonnez-moi s'il vous plaît cette remarque, vous jugez l'ouverture sans l'avoir entendue ! Vous n'avez aucune idée de la façon dont Berlioz est capable de manier l'orchestre. Si vous voulez encore, après avoir entendu une bonne exécution de l'ouverture, que votre article soit imprimé, j'y veillerai bien volontiers. D'ailleurs le sujet ne mérite pas toute cette attention ; il était traité convenablement dans une courte annonce de l'ouverture dans un tome ancien [de la *Neue Zeitschrift*]. Ce que j'avais dit là est encore valable pour moi aujourd'hui. Cependant il est dommage que vous ayez écrit en vain un si bel article. Donc – faites-moi une proposition d'un compromis.<sup>27 43</sup>

Deux mois plus tard, le 20 octobre 1837, Schumann expliqua ainsi la situation à ses lecteurs :

C'est pour la même raison [le manque d'espace], mon cher Wedel, que nous ne pouvons publier votre objection à M. Lobe de Weimar concernant l'ouverture des Francs-Juges de Berlioz ; mais nous avons aussi l'impression que l'ouverture ne mérite pas plus ample discussion, parce qu'on l'a convenablement recensée dans le tome 6, p. 101 de ce journal. Enfin, même si nous ne sommes pas en total accord avec l'éloge excentrique de Weimar, votre réponse nous semble trop sévère. Quoi qu'il en soit, Wedel, conservez-nous votre faveur.<sup>28 44</sup>

En conséquence Zuccalmaglio reconsidéra son article, et Schumann le publia sous sa nouvelle forme dans les numéros des 12, 19 et 22 décembre

---

26. *NZfM*, 6 (1837), n° 37, p. 147-149 [B/J, p. 42-45].

27. *Robert Schumanns Briefe, Neue Folge*, éd. F. Gustav Jansen (Leipzig, 1904), p. 91.

28. *NZfM*, 7 (1837), n° 32, p. 128 [B/J, p. 385].

1837 de la *Neue Zeitschrift*<sup>29 45</sup>. Or, entre-temps, l'impatient Zuccalmaglio avait envoyé son article dans la forme originale à l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, concurrent immédiat de Schumann à Leipzig. Là aussi, on avait mis l'article dans le tiroir. Mais quand le rédacteur en chef de l'*AmZ*, Gottfried Wilhelm Fink (1783-1846), lut la version revue et corrigée dans le journal de Schumann, il profita de l'occasion et publia, le 3 janvier 1838, la version originale du texte de Zuccalmaglio<sup>30 46</sup>. D'où la lettre de Schumann à Zuccalmaglio du 13 janvier 1838 :

Je suis sûr que vous ne pourriez pas être plus surpris que moi de voir votre article, finalement publié dans mon journal, publié encore une fois dans le journal de Fink. Cela m'a rendu d'ailleurs un peu jaloux, puisque je n'ai peu ou pas d'estime pour Fink comme homme public. Voilà comment les Dieux de la chance jouent avec nous, et votre article, dont la publication vous semblait incertaine, est publié en deux versions. Lobe m'a déjà envoyé ses considérations [« Bedenken »] là-dessus. Mais pour l'instant je ne trouve pas d'espace pour lui. Si la situation persiste, je lui renverrai son texte à Weimar. Franchement, je déplore le papier dépensé pour toute cette discussion parce que mon opinion sur Berlioz est aussi claire que mon opinion sur le ciel bleu. Quand même, le sujet n'est pas sans importance. Je crois que nous sommes vraiment à l'aube d'une nouvelle ère dans la musique aussi, un point du jour qui est nécessaire.<sup>31 47</sup>

Finalement, le « Bedenken » de Lobe ne fut pas publié. Mais il resta toute sa vie un admirateur de Berlioz, comme en témoignent d'autres lettres et documents, comme, par exemple, son traité de composition de 1844, où il parle très positivement de Berlioz :

En règle générale, on emploie des thèmes autonomes et différents pour chacun des mouvements d'une grande composition telle qu'une symphonie ou une sonate. Et pourtant, récemment, le génial Français Berlioz a utilisé un seul thème conducteur dans tous les mouvements de sa symphonie nommée *Épisode de la vie d'un artiste*. Ainsi est ouvert le chemin vers une nouvelle et plus grande façon de développement des thèmes, ce qui pourrait très tôt mener à un grand nombre de poèmes symphoniques.<sup>32 48</sup>

---

29. *NZfM*, 7 (1837), n° 47, p. 185-187 ; n° 49, p. 193-194 ; n° 50, p. 197-199 [B/J, p. 386-394].

30. *AmZ*, 40 (1838), n° 1, col. 7-17 [B/J, p. 48-59].

31. *Robert Schumanns Briefe, Neue Folge*, éd. F. Gustav Jansen (Leipzig, 1904), p. 106.

32. Johann Christian Lobe, *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen* (Weimar, 1844), p. 174.



Schumann continua son prosélytisme en faveur de la musique de Berlioz. Le 28 mai 1839 il écrivit au compositeur leipzigois Herrmann Hirschbach (1812-1888), lui demandant s'il connaissait quelque chose de Berlioz : « Il est extravagant à l'excès ; il a un sens de la beauté trop restreint, mais on trouve chez lui beaucoup de vrai, et de la profondeur même ... »<sup>33</sup> <sup>49</sup> Le 22 novembre 1839, il écrivit à Lobe : « Nous avons entendu une ouverture de *Waverley* de Berlioz. Essayez de vous la procurer et de la faire exécuter. Vous en serez touché profondément. »<sup>34</sup> <sup>50</sup> Et le 19 février 1840, quand on demanda de Schumann de fournir des exemples de ses activités de journaliste afin d'être investi d'un doctorat *honoris causa*, il cita son article sur le monument pour Beethoven, et celui sur la *Symphonie fantastique* de Berlioz<sup>35</sup> <sup>51</sup>.

Ces aperçus dans le bureau de rédacteur en chef de Robert Schumann nous le montrent sous un jour sympathique. En même temps qu'il était un fidèle zéléteur de la cause de Berlioz – puisqu'il était familier avec la *Fantastique*, où l'on peut trouver des trésors encore plus grands que ceux de *Waverley* et des *Francs-Juges* – il ouvrit les pages de son journal à des opinions qui diffèrent de ses propres points de vue, même à ceux qui lui apparaissaient désuets. C'est plus tard seulement que l'enthousiasme de Schumann pour Berlioz commença à se refroidir.

Gunther BRAAM

Ce texte est la traduction d'un extrait de l'article : Gunther Braam, "A Certain Hector Berlioz" : *News in Germany about Berlioz in France*, in : Peter Bloom (ed.), *Berlioz, Scenes from the Life and Work* (Rochester NY, 2008), p. 101-121. Cet extrait se présente comme un supplément aux textes réunis dans : Gunther Braam, Arnold Jacobshagen : *Hector Berlioz in Deutschland. Texte und Dokumente zur deutschen Berlioz-Rezeption (1829-1843)* (Göttingen, 2002), cité comme « B/J » dans les notes.

---

33. *Robert Schumanns Briefe, Neue Folge*, éd. F. Gustav Jansen (Leipzig, 1904), p. 156.

34. *Robert Schumanns Briefe, op. cit.*, p. 174.

35. *Robert Schumanns Briefe, Neue Folge, op. cit.*, p. 183.



# Calendrier de concerts

## Paris

10 janvier, PARIS: *Air* (Cassandra) (*Les Troyens*), *La Mort d'Ophélie*  
Avec: Isaac Strauss, Bruch, Saint-Saëns, Lacome, Josef Strauss, Waldteufel  
Orchestre de salon Eugénie  
Salle Cortot, 16 h  
(Pour le programme détaillé du concert, se reporter infra à la rubrique Concert « L'univers à Paris »)

13 février, PARIS: **Berlioz**  
Avec: Mozart, Boieldieu  
M. Nordmann, harpe; Orchestre Padeloup; dir. O. Grangean  
Salle Gaveau, 16 h

17 et 18 février, PARIS: *Cléopâtre*, *Symphonie fantastique*  
W. Meier, mezzo-soprano; Orchestre de Paris; dir. Ch. Eschenbach  
Salle Pleyel, 20 h

24, 26, 28 février, 2, 4, 6 mars, PARIS: *Béatrice et Bénédict*  
Ch. Rice (Béatrice), A. Tynan (Héro), É. Méchain (Ursule), A. Clayton (Bénédict), E. Crossley-Mercer (Claudio), J. Varnier (Don Pedro), M. Trempont (Somarone), B. Goodie (Léonato), Chœur Les Éléments, La Chambre philharmonique, dir. E. Krivine. D. Jemmett, mise en scène; D.

Bird, décors; S. Martin-Hyska, costumes; A. Jung, éclairages; C. Bon, chorégraphie

Opéra-Comique, 20 h, 15 h (28 février). Introduction à l'œuvre 30 mn avant chaque représentation

## Régions

12 janvier, POITIERS: **Grande Overture du Roi Lear**

14 janvier, LA ROCHELLE

16 janvier, AIFFRES

Avec: Paganini, *Concerto pour violon n° 1*; Mendelssohn, *Symphonie n° 5*

N. Radulovic, vl.; Orchestre Poitou-Charentes; dir. J.-F. Verdier

TAP, auditorium, 20 h 30; La Coursive, 20 h 30; Espace Tartalin, 20 h 30

15 janvier, MARENNES: **Les Nuits d'été**

Avec: Chopin, *Concerto pour piano n° 2*; Chopin, *Les Sylphides* (extraits)

I. Cals, m.-sop.; Orchestre Poitou-Charentes; dir. et piano J.-F. Heisser

Centre d'animation et de loisirs, 20 h 30

15 janvier, TOULOUSE: **La Damnation de Faust**

S. Neill (Faust), Sir Willard White (Méphistophélès), R. Schirrer (Brander),

A. C. Antonacci (Marguerite), Orfeon Donostiarra, (J. A. Sainz Alfaro),

Chœur d'enfants La Lauzeta (F.Terrieux), Orchestre national du Capitole

de Toulouse; dir. T. Sokhiev

Halle aux grains, 20 h

17 janvier, ANGOULÊME: **Les Nuits d'été** (11 h), **Cléopâtre** (15 h),  
**Grande Overture du Roi Lear** (17 h)

Avec: Gounod, *Petite Symphonie*; Liszt, *Malédiction* (11 h)

Avec: Chopin, *Concerto pour piano n° 2*; Chopin, *Les Sylphides* (extraits) (15 h)

I. Cals, m.-sop.; Orchestre Poitou-Charentes; dir. et piano J.-F. Heisser

Avec: Paganini, *Concerto pour violon n° 1*; Mendelssohn, *Symphonie n° 5* (17 h)

N. Radulovic, vl.; Orchestre Poitou-Charentes; dir. J.-F. Verdier

Théâtre, 11 h, 15 h, 17 h

17 janvier, TOULOUSE: **La Damnation de Faust** (extraits symphoniques)

Avec: Prokofiev, *Symphonie concertante*

C. Bohorquez, vlc.; Orch. national du Capitole de Toulouse; dir. T.

Sokhiev

Halle aux grains, 17 h (Commentaires. Concert accessible à partir de 8-10 ans)

22 janvier, TOURCOING: Chanson de Méphistophélès (**La Damnation de Faust**)

Avec: Liszt, Beethoven, Wagner, Busoni, Gounod, Loewe, Schubert, Bloch, Saint-Saëns

B. Deletré, baryton-basse; G. Parmentier, piano

Musée des beaux-arts, 20 h (Diable !!! Soirée musicale sur le thème du surnaturel dans la musique)

22, 24, 26 janvier, NANTES: ***La Damnation de Faust***

2 février, LORIENT

4, 6 février, ANGERS

9, 11, 13 février, RENNES

L. Robert (Faust), J.-L. Chaignaud (Méphistophélès), É. Martin-Bonnet (Brander), A. Morel (Marguerite), Chœur d'Angers Nantes Opéra (X. Ribes), Chœur de l'Opéra de Rennes (G. Pungier), Orchestre de Bretagne, dir. O. Elts

Théâtre Graslin, 20 h, 14 h 30, 20 h; Grand-Théâtre, 20 h; Grand-Théâtre, 20 h; Théâtre national de Bretagne, 20 h, 20 h, 18 h

27 janvier, NANCY: ***Les Nuits d'Été***

Avec: Tomasi, *Fanfares liturgiques*; Chopin, *1<sup>er</sup> concerto*

Gradus Ad Musicam

Salle Poirel, 20 h 45

29, 30 janvier, ROUEN: ***Symphonie fantastique***

2 février, LE HAVRE

3 février, ÉVREUX

5 février, SENS

Avec: Messiaen, *L'Ascension*

Orchestre de l'Opéra de Rouen Haute-Normandie, dir. O. Sallaberger

Théâtre des Arts, 20 h, 19 h 30; Le Volcan; Le Cadran; Salle des fêtes

6 février, TOULOUSE: ***Béatrice et Bénédicte***, ouv.; ***Les Nuits d'été***

Avec: Franck, *Symphonie en ré mineur*

S. Graham, m.-sop.; Orch. nat. Capitole de Toulouse; dir. T. Sokhiev

Halle aux grains, 20 h 30

28 février, VENDÔME: Marche hongroise (***La Damnation de Faust***)

Ensemble orchestral du Loir-et-Cher

Le Minotaure, 21 h

19 mars, NÎMES; 21 mars, NARBONNE: ***Symphonie fantastique***

Avec: Grieg, *Concerto pour piano*

V. Mardirossian, piano; Orchestre national de Montpellier Languedoc-Roussillon; dir. A. Vakoulski

Le Théâtre, Salle Rouge, 17 h (Narbonne)

## Dans le monde

10, 17, 24 janvier, INNSBRUCK: **Les Troyens**

D. Magdal (Énée), B. Valentin (Chorèbe), M. Dries (Panthée), S. Soules (Narbal), B. Gunnell (Iöpas), Ch. Buffle (Ascagne), J. Chamandy (Cassandre), M. Breedt (Didon), L. Tremblay (Anna) ; F. Cordeiro/M. Mitterrutzner (Hylas), U. Burdack (Priam), S. Kroggel (un chef grec, un prêtre de Pluton, 2<sup>e</sup> soldat), M. Kugel (l'ombre d'Hector), Th. Paul (Helenus), A. Mattersberger (1<sup>er</sup> soldat, le dieu Mercure), S. von der Burg (Hécube); G. Bloeb (Astyanax); dir. N. Chalvin. B. Fassbaender, m. en sc.; H. Lauckner, décors; M. D. Zimmermann, costumes

15, 16 janvier, CINCINNATI: **Les Nuits d'été**

Avec: Messiaen, *Un Sourire* ; Orff, *Carmina burana*

M. Brueggergosman, sop.; L. Claycom, sop.; L. Brownlee, t.; S. Powell, bar.; May Festival Chorus; Cincinnati Children's Choir; Cincinnati Symphony Orchestra; dir. P. Järvi  
Music Hall, 20 h

28 janvier, NEW YORK: **Ouverture du Corsaire, Les Nuits d'été**

Avec: Ravel, *Daphnis et Chloé*, suites n° 1 et 2

H. Johnson, m.-sop.; Manhattan School of Music Symphony Orchestra and Chamber Chorus; dir. Ph. Entremont  
John C. Borden Auditorium, 19 h 30

28, 29, 30 janvier, BOSTON; 1<sup>er</sup> février, NEW YORK: **Harold en Italie**

Avec: Carter, *Dialogues*; Ravel, *Conc. pour la main g., Daphnis et Chloé* (2)

S. Ansell, alto ; P.-L. Aimard, pn.; Boston S. Orch.; dir. J. Levine  
Symphony Hall, 10 h 30 (Générale), 20 h (28 janv.), 13 h 30 (29 janv.), 20 h (30 janv.); Stern Auditorium / Perelman Stage, 20 h (1<sup>er</sup> février)

28, 29 janvier, PRAGUE: **Cléopâtre**, Chasse royale et Orage (**Les Troyens**)

Avec: Chostakovitch, *Symphonie n° 11*

Ch. Iven, sop.; Česká filharmonie; dir. E. Inbal  
Dvořákova síň, 19 h 30

4 février, ÉDIMBOURG; 5 février, GLASGOW; 6 février, ABERDEEN:  
**L'Enfance du Christ**

Y. Beuron, t. (Récitant, Centurion); K. Cargill, m.-sop. (Sainte Marie); R. Collett, bar. (Polydorus, Saint Joseph); M. Rose, bar.-b. (Hérode, Père de famille); SCO Chorus; Scottish Chamber Orchestra; dir. R. Ticciati  
Usher Hall, 19 h 30 - Propos d'avant-concert par David Cairns, 18 h 30; City Halls, 19 h 30 - Propos d'avant-concert par David Cairns, 18 h 30; Music Hall, 19 h 30

7 février, NUREMBERG: *Les Nuits d'été*  
Avec: Elgar, *Cockaigne (In London Town)*, *Konzertouvertüre*; Tchaïkovski,  
*Symphonie n° 2*

E. Maurus, m.-sop.; Nürnberger Symphoniker; dir. A. Shelley  
Meistersingerhalle, 16 h 30

19 février, MELBOURNE: *La Damnation de Faust*  
J. Gavin (Faust), P. Andrews (Méphistophélès), D. Hibbard (Brander), T.  
Ferris (Marguerite), Victorian Opera Chorus, Orchestra Victoria, dir. R.  
Gill

Hamer Hall, 19 h 30

20, 24 février; 2, 5, 8, 13, 17 mars, CHICAGO: *La Damnation de Faust*  
P. Groves (Faust), J. Relyea (Méphistophélès), Ch. van Horn (Brander),  
S. Graham (Marguerite), dir. Sir Andrew Davis. Mise en scène: S.  
Langridge. Décors et costumes: G. Souglides. Éclairages: W. Göbbel.  
Chorégraphie: Ph. Giraudeau

Civic Opera House, 19 h 30, 14 h (13 mars)

22 fév., PHILADELPHIE; 23 fév., NEW YORK: *Roméo et Juliette*  
Solistes, Chœur et Orchestre du Théâtre Mariinski, dir. Valery Gergiev

Kimmel Center, Verizon Hall, 20 h; Carnegie Hall, Isaac Stern Audit., 20 h

24 février, LONDRES: *Symphonie fantastique*

Avec: Mendelssohn, *Concerto pour violon*

Midori, violon; London Symphony Orchestra; dir. Sir Colin Davis

Barbican Hall, 19 h 30

25, 26 février, MADRID: *L'Enfance du Christ*

Y. Beuron (Récitant, Centurion), Ana M<sup>a</sup>. Sánchez (Sainte Marie), NN  
(Polydorus, Saint Joseph); Ph. Kahn (Hérode, Père de famille), Coro de  
RTVE; Orquesta sinfónica de RTVE; dir. E. García Asensio

Teatro monumental, Sala de conciertos, 20 h

27 février, ATHÈNES: *Cléopâtre*

Avec: Mahler, *Symphonie n° 1*

W. Meier, m.-sop.; Orchestre de Paris; dir. Ch. Eschenbach

Mégaron, 20 h

9 mars, NEW YORK: *La Prise de Troie*

S. Semichkour (Énée), A. Markov (Chorèbe), N. Kamenski (Panthée), O. Chilova (Ascagne), NN (Cassandre); T. Abdikeiev (Priam), S. Skorokhodov (Helenus), E. Vitman (Hécube); Chœur et Orchestre du Théâtre Mariinski, dir. Valery Gergiev

Carnegie Hall, Isaac Stern Auditorium, 20 h

10 mars, NEW YORK: *Les Troyens à Carthage*

S. Semichkour (Énée), N. Kamenski (Panthée), Y. Vorobiev (Narbal), NN (Iöpas), O. Shilova (Ascagne), E. Semenchouk (Didon), Z. Boulichéva (Anna); NN (Hylas); Chœur et Orchestre du Théâtre Mariinski, dir. Valery Gergiev

Carnegie Hall, Isaac Stern Auditorium, 20 h

19, 20, 21 mars, PITTSBURGH: *Harold en Italie*

Avec: Holst, *The Planets*

R. Kelly, alto; Women of The Mendelssohn Choir of Pittsburgh; Pittsburgh Symphony Orchestra; dir. Y. P. Tortelier

Heinz Hall, 20 h, 14 h 30 (21 mars)

29 mars, 3 avril, SALZBOURG: *Symphonie fantastique*

Avec: Ligeti, *Atmosphères, Mysteries of the Macabre*

B. Hannigan, sop.; Berliner Philharm.; dir. Sir Simon Rattle

Grosses Festspielhaus, 18 h 30

## Autour de Berlioz

26 février, 2, 4 mars, PARIS: *La mélodie romantique*

Gounod, Saint-Saëns, Bizet, Rossini, Berton, Parondeau, Beauplan

I. Druet, m.-sop.; S. Jamin, piano

Opéra-Comique, Salle Bizet, 13 h

5 mars, PARIS: *La symphonie, c'est fantastique*

Concert consacré à Berlioz, présenté et commenté par A. Terrier

Orchestre OstinatO, dir. J.-L. Tingaud

Opéra-Comique, Salle Favart, 14 h 30. Tarif réduit pour les moins de 18 ans



# Concert « L'univers à Paris »

Évocation des expositions universelles de 1855, 1867, 1878, 1889 et 1900 à travers les échanges musicaux entre les nations reçues par la France lors de ces manifestations. Trois compositeurs français seront particulièrement à l'honneur : Hector Berlioz, dont le *Te Deum* est donné à Saint-Eustache en préambule à l'exposition de 1855, Isaac Strauss cité par Berlioz dans les *Mémoires*, notamment à l'occasion de la préparation du concert pour l'Exposition des produits de l'industrie en 1844, et Camille Saint-Saëns dont l'orientalisme musical assimilé est particulièrement original.

## Programme :

- Isaac Strauss, *L'Univers à Paris*, valse (pavillon français)
- **Berlioz**, Air (Cassandre) (*Les Troyens*) (pavillon français)
- Anonyme, *The Lancers*, quadrille des lanciers traditionnel (pavillon britannique)
- **Berlioz**, *La Mort d'Ophélie* (pavillon britannique)
- Bruch, Introduction et Adagio cantabile (*Fantaisie écossaise*) (pavillon britannique)
- Isaac Strauss, *Le Trouvère*, valse (pavillon italien)
- Saint-Saëns, *La Princesse jaune*, ouverture (pavillon japonais)
- Paul Lacome, *Mauresque* (pavillons de l'Algérie et de la Tunisie)
- Saint-Saëns, « Mon cœur s'ouvre à ta voix », Bacchanale (*Samson et Dalila*) (pavillon Moyen-Orient)
- Josef Strauss, *Delirien*, valse (pavillon austro-hongrois)
- Paul Lacome, *Peteneras*, *Soleares granadinas*, danses espagnoles (pavillon espagnol)
- Émile Waldteufel, *Tout-Paris*, valse (pavillon français)

Orchestre Eugénie, salle Cortot, 10 janvier, 16 h

Alain REYNAUD

# Comptes rendus de concerts

## À La Côte-Saint-André : retour à la vie du Festival Berlioz ?

Le dernier Festival Berlioz de La Côte-Saint-André a su faire preuve d'initiatives, d'imagination et d'exigence, combinant des interprètes de prestige ou de talent (Marc Minkowski, Paul McCreech, Jean-Yves Ossonce, Emmanuel Krivine...), des artistes prometteurs (François-Xavier Roth et son Orchestre Les Siècles) et la programmation de grands moments de Berlioz (l'intégrale des ouvertures, *Roméo et Juliette*, *Épisode de la vie d'un artiste*). Un cap paraît ainsi désormais franchi, depuis la prise en main de l'institution par Bruno Messina, succédant à Bernard Merlino au poste de directeur artistique. Et il semble bien que le succès soit au rendez-vous, à en juger par le public se pressant à chacun des concerts. Dans ce cas, ces résultats sont aussi certainement à mettre au compte du travail de longue haleine, de l'ensemencement sur place réalisé pendant douze ans par Bernard Merlino. Hommage légitime lui soit donc rendu. Il n'empêche que de nouveaux horizons s'ouvrent, qui permettent d'espérer que ce festival soit dans un avenir prochain enfin digne du beau nom qu'il porte, ou à tout le moins capable de rivaliser avec le souvenir de celui en son temps animé par Serge Baudo.

Les difficultés et les embûches de l'entreprise, on l'imagine, n'en demeurent pas moins gigantesques. À commencer par le lieu des concerts : structure de semi-plein air, à l'acoustique incertaine et aucunement protégée des perturbations environnantes. D'autre part, la perspective d'une représentation théâtrale, indispensable pour les opéras – les grands ouvrages de Berlioz au final – demeure dans ce contexte toujours improbable. Reste aussi à savoir recentrer la manifestation sur ce qui la

justifie et la motive : Berlioz et son œuvre. Faute de quoi, perdue dans la foule des animations musicales de l'été français, elle ne saurait être garante d'un véritable renom ni d'une retombée internationale. Mais d'ores et déjà les nouveaux choix s'annoncent engageants : la stricte restitution des œuvres de Berlioz telles qu'elles sont spécifiées, et conséquemment le recours aux pratiques de l'*instrumentarium* d'époque. Traits des plus encourageants et parfaitement inédits par rapport au laisser-aller ou à la convention en ce domaine de la précédente programmation. Souhaitons donc bon vent à Bruno Messina, et courage face à la rude tâche qui l'attend.

Le concert de clôture : *Épisode de la vie d'un artiste* (la *Fantastique* suivie de *Lélio*), est à cet égard significatif. Les intentions sont éminemment louables : donner l'ouvrage tel qu'en lui-même, dans sa seconde version en l'espèce, avec de judicieux choix inhérents. En l'occurrence ceux d'une reconstitution historiciste avec les instruments d'époque de l'Orchestre Les Siècles et leur répartition *ad hoc*, sous la baguette d'un des tout nouveaux espoirs du répertoire berlioziste : François-Xavier Roth, qui a fait ses classes auprès de Davis (pour *les Troyens* en 2000) et de Gardiner (*Les Troyens*, *Benvenuto Cellini* et, précisément, *Épisode de la vie d'un artiste* en 2004). Aucun tripatouillage de l'œuvre à déplorer – ce qui indique la voie d'une rigueur renouvelée de la manifestation côtoise – et de pertinentes élections musicales : en sus des interprètes précités, un ténor parfait de tessiture et de technique mixte tel que Berlioz les goûtait (Pascal Bourgeois), un vaillant baryton (desservi toutefois par l'acoustique ; nous y reviendrons) et un chœur qui l'est tout autant (celui de Lyon-Bernard Tétu, lui pour le coup un peu trop porté par la réverbération). On jugera même que de faire réciter, en exergue à la soirée, le programme de la *Symphonie fantastique* – scrupuleusement comme il sied ici dans sa dernière version – n'est pas en soi incongru. À défaut de pouvoir le distribuer, comme il se devrait, à un auditoire qui n'aurait su le lire dans l'obscurité... L'intention restant, à cet égard, respectée. D'autant que la diseuse pour l'occasion (et dont le nom inexplicablement ne figure pas dans le petit fascicule remis pour le concert) s'acquitte parfaitement de sa mission. Bien que sa voix soit sonorisée...

Ce qui amène aux réserves d'une soirée par ailleurs gratifiante. L'acoustique en premier lieu, rédhibitoire et à laquelle on ne saurait échapper : qui provoque un déséquilibre entre un fond de scène bien projeté (les vents, le chœur en seconde partie) écrasant des cordes étouffées au premier plan. Les pizzicatos ainsi disparaissent, comme les contre-chants des violons ou des altos. Pareillement, mais cette fois en raison d'un halo ambiant (soufflerie ? bruits de la ville ? résonance des gradins ? agitation importune du nombreux personnel du festival aux alentours ?...), les

pianissimos, pourtant exactement respectés, en deviennent inaudibles. Conséquence de cette situation, la présence d'un piano de grand concert à la mode actuelle (quand un Érard, dans ce contexte d'époque, aurait été bienvenu), et d'une malencontreuse amplification des deux récitants (celui stipulé pour *Lélio* et notre valeureuse diseuse d'entrée de concert). Il devient alors encore plus aventureux de parvenir au relief souhaitable entre parties musicales et déclamées... Sans doute faut-il également, et surtout, se navrer des insuffisances d'un Lélio aussi déficient dans la caractérisation, la narration que la diction. Que ce monsieur soit un acteur reconnu, semble-t-il, donne à penser sur l'état déliquescents de notre théâtre actuel... En la circonstance, il remplaçait il est vrai le récitant prévu, indisponible pour raison de santé (Richard Bohringer), mais qui en tout état de cause n'aurait pu être plus catastrophique. On pourrait également regretter, élément plus annexe, qu'une mise en espace puisée aux didascalies de Berlioz ne soit pas venue illustrer le spectacle, ou que ne soient pas maintenus les effets de coulisse. Mais dans ce contexte spatial et acoustique aléatoire...

Tourmons la page des doléances, pour louer l'interprétation musicale dans son ensemble. Les mouvements sont pris dans des tempos fermement maintenus et les détails méticuleusement dessinés, aux bois notamment ; l'ardeur d'ensemble est vite communicative ; et les cuivres éclatent quand il le faut, imparables et tranchants. Une grande restitution, digne des meilleures, et qui l'emporte assurément sur celles récentes de Riccardo Muti et de Philippe Herreweghe dans la même œuvre à peu de mois de distance, conjuguant la flamme du premier à la rigueur du second (voir les comptes-rendus de ces concerts dans les numéros de *Lélio*). On aura aussi noté la concentration et la tension, palpables, de l'auditoire. Comme dans l'attente d'un grand cérémonial, ainsi qu'il se doit pour une rencontre à la gloire de Berlioz. Les jalons semblent ainsi bien posés, qui augurent avec ce concert d'une manifestation musicale à l'ambition en rapport avec le répertoire qu'elle entend servir.

*Pierre-René SERNA*

*Épisode de la vie d'un artiste (Symphonie fantastique, Lélio ou le Retour à la vie) ; 30 août 2009 : La Côte-Saint-André ; Orchestre Les Siècles, Chœurs de Lyon-Bernard Tétu (Catherine Molmerret, chef de chœur), Jeunes du Chœur Emelthée (Marie-Laure Teissèdre, chef de chœur), Pascal Bourgeois (ténor), Vincent Deliau (baryton), Charles Berling (récitant), François-Xavier Roth (direction).*

## Une *Fantastique* à deux orchestres

Salle Pleyel, 23 octobre 2009

La *Symphonie fantastique* fait partie du patrimoine de bien des formations symphoniques et notamment de celles de Radio France (Colin Davis, Seiji Ozawa et Riccardo Muti, au cours de ces dernières saisons, ont abordé cette partition avec l'Orchestre national de France), mais lorsque Gustavo Dudamel, à la tête de l'Orchestre philharmonique de Radio France, vient à s'en emparer, il se joue tout à coup quelque chose de très particulier.

Je m'étais rendu avec circonspection au concert du 23 octobre (précisons : à la séance destinée au jeune public, le matin, prélude au concert tout public du soir), annoncé comme un événement hors du commun car réunissant deux orchestres : le Philharmonique de Radio France, qu'on vient de citer, mais aussi l'Orchestre Simon Bolivar des Jeunes du Venezuela, formé de jeunes musiciens issus de tous les milieux et ayant eu la possibilité de dépasser leur condition sociale par l'apprentissage de la musique. Précisément, je craignais que l'emphase humanitaire, ajoutée à la volonté de faire de l'effet, transforme ce concert en un moment de la société du spectacle, c'est-à-dire, comme eût dit Berlioz, que les lampions cachent les étoiles. Or, il n'en fut rien, et il faut saluer ici la bonne idée qu'a eue Éric Montalbetti, délégué artistique de l'Orchestre philharmonique de Radio France, d'inviter et de réinviter, au fil de plusieurs saisons, ce jeune chef hors du commun qu'est Gustavo Dudamel.

Avec lui en effet, de la musique avant toute chose. La *Symphonie fantastique* à deux orchestres qu'il nous a offerte était d'abord et avant tout une symphonie, c'est-à-dire une partition rendue avec exigence et précision, avec sa reprise dans le premier mouvement (ce qui n'est pas si fréquent) et son autre reprise dans le quatrième (ce qui est encore plus rare). Même commentaire pour les tempos, toujours tenus, et plutôt mesurés dans l'ensemble, sauf dans le finale, furieux et dévastateur, mais jamais relâché. Deux moments, d'ailleurs, m'ont surpris : le *Bal*, d'une sobre timidité (certes, on n'attendait ni un tango, ni une samba !), et la toute fin de la *Scène aux champs*, orage bien plus intérieur que météorologique.

Mais c'est la mise en place de l'ensemble, le soin apporté au détail, la lumineuse intuition des accents, qui m'ont le plus ravi. Jamais, par exemple, je n'avais à ce point entendu ces douze mesures tenues par les cors *ppp*, pendant l'épisode « religieusement » de *Rêveries, Passions*. Avec quatorze contrebasses et tout l'effectif à l'avenant, Dudamel est parvenu à obtenir un son clair, délié, sans aucune épaisseur, avec des cordes

particulièrement mordantes (ah, les fureurs jalouses !) mais aussi toujours *cantabile* (grâce à la présence complice, côte à côte, des violons solos des deux orchestres), des cuivres implacables, des percussions à la fête, des bois légèrement moins présents – sauf dans chacun des *solis*, attribués pour moitié aux instrumentistes des deux orchestres –, peut-être à cause de l'acoustique sans rondeur de la Salle Pleyel, le tout donnant une impression de volume et de dynamique. L'occasion de comprendre aisément le distinguo qu'effectue Berlioz entre un orchestre puissant (qu'il réclame) et un orchestre bruyant (qu'il récuse). Berlioz, contrairement à ce qu'ont colporté d'épuisants préjugés pendant bien des décennies, est le musicien de l'intimité, une intimité bien sûr douloureuse, instable, mélancolique, passionnée, mais qui exige l'attention toujours soutenue des interprètes et des auditeurs. On a envie d'ajouter que dans ce cas précis il a pris la figure d'un musicien de la démesure, mot galvaudé mais qui prend ici tout son sens : celui non pas de la surenchère, de la disproportion ou de l'histrionisme, mais celui de la dilatation de l'impact sonore par la double multiplication de l'effectif et de l'ardeur.

Il suffit de regarder Gustavo Dudamel pour comprendre : aucun geste inutile chez lui, aucune volonté de faire du mauvais cinéma pour subjuguier les foules, mais une souplesse du corps tout entier et, quand il le faut, une indication on ne peut plus précise de la baguette. Il y a par exemple, avant la reprise du thème de l'idée fixe par la petite clarinette dans le *Songe d'une nuit de sabbat*, onze mesures de *tutti* rythmiquement redoutables (celles que Scherchen décompose avec excès dans son enregistrement) : hop, Dudamel fait le geste technique qui convient, et ledit *tutti* est rendu impeccablement.

Berlioz ne supporte pas la médiocrité, et bien des concerts, bien des représentations consacrées à ses œuvres sombrent dans la grisaille et l'ennui, comble des paradoxes pour un musicien qui écrivait avec du feu. Cette *Symphonie fantastique* mémorable est là pour nous rappeler, a contrario, que l'excellence et la sympathie (« les exécutants, et leur directeur surtout, doivent sentir comme moi », disait Berlioz) restituent ses partitions à leur irrésistible beauté.

Christian WASELIN

## **Berlioz par Davis, une nouvelle étape**

Opéra-Comique, 5 novembre 2009

Il y a un domaine de l'activité musicale sur lequel Berlioz a grandement attiré notre attention mais qui, bizarrement, est quasiment toujours absent des comptes-rendus, sinon des commentaires et des esprits eux-mêmes : je veux parler de l'acoustique. Or, rien de tel qu'une mauvaise acoustique pour noyer une voix, pour ruiner les couleurs d'un bel orchestre, pour dévaster les nuances d'une interprétation ; a contrario, rien de tel qu'une acoustique flatteuse pour servir le propos d'interprètes inspirés.

Le public parisien, à cet égard, a beaucoup de chance. Il peut écouter un grand nombre de concerts, assister à un grand nombre de soirées d'opéra, et ce dans des lieux divers, de styles, de tailles, de proportions et d'acoustiques variés, dont il est toujours passionnant de goûter les vices et les vertus. Écouter de la musique au Théâtre des Champs-Élysées, à la Salle Pleyel, au Palais Garnier, à la Salle Olivier Messiaen de Radio France, à la Cité de la musique, à l'Opéra Bastille, à la Salle Gaveau, pour ne citer que quelques exemples, en attendant les lieux qui nous sont promis (une nouvelle salle à la Cité de la musique ! une nouvelle salle à Radio France !!), constitue toujours une expérience stimulante pour tous les sens.

Il est un endroit, en particulier, où la musique retrouve tous ses droits : l'Opéra-Comique. Construite à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cette salle aux dimensions modestes (1 200 places) est comparable à ces nombreux théâtres (Lille, Nice, Bordeaux, Nantes, Metz, Nancy et bien d'autres) qui essaient le paysage urbain français et ont pour seul but de magnifier la représentation qui s'y donne. L'Opéra-Comique est une maison de plaisir idéale ! D'où la volupté qui fut la nôtre, le 5 novembre dernier, d'y entendre le concert consacré à Berlioz donné chaque saison, traditionnellement, par l'Orchestre national de France sous la direction de Colin Davis. Un concert sans surprise, en ceci qu'il nous fit entendre des œuvres dans lesquelles le brio et l'exigence de Sir Colin font merveille : l'Ouverture de *Waverley* et *Harold en Italie* (avec Sabine Toutain, valeureuse alto solo de l'orchestre). Davis dirige peut-être légèrement plus vite aujourd'hui qu'autrefois, mais sa conception de la musique de Berlioz ne change pas et ne changera sans doute plus. Une référence, comme ces magnifiques Saint-Émilien auxquels on peut s'abandonner sans crainte.

La mezzo Sophie Koch chantait *Les Nuits d'été*. Deux qualités principales : la diction et l'expression. Est-il mesquin de noter que deux ou trois passages trahissaient l'effort, tant ces mélodies réclament de qualités à leurs interprètes ? Il y avait bien là, en tout cas, la poésie des tombeaux et les chants du crépuscule qu'on attendait, avec cette manière inimitable de faire coller la clarinette à la voix, à la toute fin du *Spectre de la rose*, qui est la marque de Sir Colin.

## ***Les Troyens malgré tout***

Palau de les arts Reina Sofia, 3 novembre 2009

En 1999, Valery Gergiev avait dirigé *Benvenuto Cellini* avec l'Orchestre philharmonique de Rotterdam : une étude attentive de la partition par le chef et la présence de solistes tels que Chris Merritt et la jeune Anna Netrebko avaient fait de ces concerts des moments particulièrement exaltants. Huit ans plus tard, devenu un maestro pressé, Gergiev nous avait donné à entendre, au Festival de Salzbourg, un *Benvenuto* déformé, bâclé, indigne de lui pour tout dire. Qu'allait-il faire des *Troyens* ? Eh bien, il a fait ce qu'on attendait de lui : il a choisi de diriger toute la partition telle qu'elle a été mise au point par les éditions Bärenreiter, sans ôter aucune entrée ni aucun ballet, sans omettre aucune reprise, en s'offrant même le luxe (inutile) d'ajouter le Lamento composé par Berlioz en 1863 en guise de prélude aux *Troyens à Carthage*. Il faut avouer qu'assister aux *Troyens* sans avoir à craindre, scène après scène, telle ou telle coupure brutale ou sournoise, a quelque chose de revigorant, après tant de productions récentes dirigées par Cambreling, Plasson et même Nelson, où la partition était toujours malmenée.

Au-delà de ce constat objectif, comment Gergiev aborde-t-il cette musique ? avec délicatesse, avec poésie souvent, mais aussi, au début de l'ouvrage, sans la moindre tension dramatique. Il faut attendre l'air de Cassandre « Non, je ne verrai pas » pour que l'orchestre montre ses nerfs, après quoi tout est bien plus électrique (ah, la « Danse des esclaves », enlevée comme jamais !) jusqu'au moment où, de nouveau, à partir du septuor, l'ardeur retombe et l'orchestre se désunit. Les deux derniers tableaux retrouvent de la vigueur, et le corps à corps entre Didon et l'orchestre, dans les scènes finales, atteint à la vraie grandeur.

Faut-il mettre ces chutes de tension sur la fatigue des musiciens, ou plutôt sur l'incapacité de certains chanteurs à faire leur cette partition ? Car une question vient immédiatement à l'esprit à l'écoute de ces *Troyens* : où est le chant ? où est le style ? Les solistes – en grande partie espagnols, russes et anglo-saxons – ont beau s'exprimer dans un français bien meilleur qu'on pouvait le craindre, ils ne peuvent pas nous persuader qu'on assiste là à une tragédie lyrique, à l'apothéose d'un modèle hérité de Lully, Rameau et Gluck. L'acoustique acide et dépourvue de basses du lieu y est pour quelque chose (l'excellent chœur, pourtant, s'y épanouit tout à fait), mais



c'est le choix même des chanteurs qu'il faut mettre en cause. Pour un Narbal magnifique (Stephen Milling), pour un Ascagne ou un Hylas corrects (Oksana Shilova, Dmitri Voropaev), que de désillusions ! Zlata Bulicheva est une Anna de parodie, Eric Cutler vocifère les strophes d'Iôpas, Elisabete Matos (Cassandra) et Daniela Barcellona (Didon), malgré leur souci de donner à entendre la grande ligne berliozienne, manquent cruellement de naturel et de simplicité. Bien plus grave est le cas de Stephen Gould. Depuis la splendide prise de rôle de Kurt Streit à Genève, en 2007, dont le chant était riche de souvenirs de Florestan, on croyait en avoir fini, dans le rôle d'Énée, avec les Siegfried du pauvre. Eh bien non. Voici de nouveau un Énée qui n'en est pas un, qui n'en a ni les moyens ni l'élégance, qui est incapable de produire des aigus en voix de tête (quand il ne se contente pas, tout simplement, d'escamoter les notes qui lui sont inabordables), bref qui ruine toutes les scènes où il apparaît. Ah, qu'un ténor issu de la tradition baroque, ou qu'un Jonas Kaufmann s'empare du rôle, vite !

Le spectacle, lui, nous permet de revenir sur le double travers, fréquent aujourd'hui à l'opéra, du concept et des projections. Illustrer un concept, c'est concevoir une idée qui sous-tend la partition mais qui abandonne les chanteurs-acteurs à eux-mêmes sans faire vivre l'ouvrage sur la scène. Quant aux projections, c'est tout simplement la négation du théâtre. L'idée, ici ? Elle est simplette : la chute de Troie est due à un virus informatique, lequel oblige les survivants à partir dans un vaisseau spatial pour fonder l'Italie. Ce qui nous vaut, à la fois, des costumes hideux, des accessoires sortis d'un film de science-fiction de série D ou E, des vidéos de globules, de serpents, de camions, d'écrans d'ordinateurs, d'éoliennes, de tout ce qu'on voudra. Les projections exaspérantes imaginées par Bill Viola pour *Tristan* à l'Opéra Bastille ou celles de Gary Hill conçues pour la récente intégrale Varèse à la Salle Pleyel, sont d'une finesse sans égale à côté de ce fatras qui nous contraint de fermer les yeux si l'on veut se concentrer sur la musique. Et puis, cette Cassandra dans son fauteuil roulant (elle se lève et se rassied d'ailleurs comme une fleur), cette Didon déguisée en Cio-Cio-San, ces ballets où des figurants tenus en laisse (« Pas des almées ») laissent la place, tout à coup, à des danseurs du Mariinski (« Danse des esclaves ») ! Sans compter ces acrobates qui n'en finissent pas de nous raconter la mort de Laocoon pendant l'ottetto « Châtiment effroyable », ou ces chœurs qui arrivent placidement, la bougie, l'ordinateur ou l'épée à la main, sans rythme, sans allure.

On nous dira : les didascalies sont respectées. Peut-être, mais alors pourquoi toutes ces images *ad nauseam* ? Car le résultat, au bout du compte, laisse une impression très pénible. Il y a plusieurs moyens en effet d'humilier un ouvrage. On peut par exemple habiller Jupiter, Hercule ou Vénus de sacs poubelle et leur mettre des canettes dans la main, sur le

thème : « Vous voyez, les dieux, les héros, ce n'est que ça » (ce n'est pas le cas ici, je m'empresse de le dire, mais cela s'est vu ailleurs). On peut aussi, délibérément ou non, laisser les chanteurs faire les gestes les plus convenus qui soient, de manière à laisser entendre que cet ouvrage, décidément, est bien poussiéreux, mais que le concept, heureusement, est là pour sauver d'affaire le malheureux opéra et lui faire dire, le couteau sous la gorge, la petite partie de son message qui reste vivante.

Je ne ferai pas le procès à Carlus Padrissa, fondateur de la compagnie La Fura dels Baus, d'avoir voulu montrer qu'il était intelligent aux dépens des *Troyens*, mais le résultat est là : une direction d'acteurs exsangue (dont la seule qualité est de laisser les chanteurs à l'avant-scène), une création vidéo proliférante. De l'indigence d'un côté (avec des solistes, rappelons-le, qui ne peuvent pas nous rendre entièrement Berlioz), des images obsédantes de l'autre. Quel effort le spectateur ne doit-il pas produire pour ne pas se détourner de l'essentiel !

Ce spectacle est coproduit avec le Mariinski de Saint-Pétersbourg et le Théâtre Wielki de Varsovie. C'est pour Gergiev d'abord, et pour la distribution si elle est en partie renouvelée, qu'on pourra de nouveau avoir envie de s'y aventurer.

*Christian WASSELIN*

# Tribune

Le fait de mettre en scène *La Damnation de Faust* est loin de faire l'unanimité. Or on a vu récemment une représentation scénographique de *L'Enfance du Christ*, on s'apprête à mettre en scène *Les Nuits d'été*... La musique ne se suffirait-elle plus à elle-même ? Quelle est l'opinion de nos lecteurs sur ces orientations ?

Nous publions ci-dessous le courrier que nous a fait parvenir une de nos fidèles sociétaires.

À 81 ans, j'ai vu et entendu bien des *Damnations* : à 16 ans, un de mes premiers opéras à Garnier, j'ai été éblouie par les scènes de projections cinématographiques, il est vrai qu'alors je ne connaissais HB qu'à travers la prestation de J.-L. Barrault au cinéma.

Par la suite mes plus grandes émotions ont été ressenties lors des versions de concert.

J'ai un vague souvenir d'un spectacle au Châtelet très « terre à terre », sans poésie, ni fantastique. Trivial !

La transmission du spectacle de Salzbourg m'a scandalisée avec tous ses effets non identifiés (bidons de lait, sarcophages... ?), lunettes anti-éclipse. Marguerite agitée, brassant l'air sans arrêt.

Par contre la dernière production de l'Opéra Bastille que j'ai vue plusieurs fois me plaît assez (Bien équilibrée. Pas d'horreur !).

Ces dernières années, j'ai pris volontairement une place sans visibilité pour *Roméo et Juliette* monté en ballet afin de ne pas être perturbée par une chorégraphie, comme ce fut le cas pour la *Damnatio*n montée par Béjart, les danseurs doublant les chanteurs ! (palais Garnier vers 65-70.)

En résumé, j'admets une mise en scène pour la *Damnatio*n qui a quand même une structure très dramatique, mais avec beaucoup de conditions.

Quant à *L'Enfance du Christ*, la *Fantastique*, *Les Nuits d'été*. Surtout pas ! Pitié !

M<sup>me</sup> Geneviève SIMON  
Clamart

# Discographie

## Nouveautés

*Harold en Italie*, Marche hongroise, Ballet des sylphes, Menuet des follets  
(*La Damnation de Faust*), Chasse royale et Orage (*Les Troyens*)  
J.-É. Soucy, alto; SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg; dir.  
S. Cambreling  
CD Hänssler 093.241.000

*Pierre Boulez Edition: Boulez Conducts Berlioz*  
*Lélio, ou Le Retour à la vie; Béatrice et Bénédicte*, ouverture, entr'acte;  
Chasse royale et Orage (*Les Troyens*); *Les Nuits d'été, Cléopâtre*,

***Symphonie fantastique, Grande Overture de Benvenuto Cellini, Le Carnaval romain***

J.-L. Barrault (Récitant); Y. Minton, m.-sop.; S. Burrows, t.; J. Mitchinson, t.; J. Shirley-Quirk, bar.-b.; London Symphony Chorus, BBC Symphony Orchestra; London Symphony Orchestra; New York Philharmonic  
3 CD Sony Classical Ⓞ 24-25 X 1967 (L), 27 IV 1971 (BB), 24 IX 1971 (CO), 24-25 IX 1976 (NE), 25 IX 1976 (C), 24-25 X 1967 (SF), 25 IX 1972 (GOBC, CR)

***Ultimate Berlioz :The Essential Masterpieces***

5 CD Decca 478 1746

**Marche hongroise (*La Damnation de Faust*). In: *The Legend of the Orchestra***

Orchestre de Paris, dir. G. Prêtre

2 CD Virgin Classics 6945392 Ⓞ 13 IX 1969

**Pandaemonium (*La Damnation de Faust*). In: *The Devil's Music***

Avec: divers compositeurs.

Slovenský filharmonický zbor, Orch. national de Lille, dir. J.-C. Casadesus.

2 CD Naxos 8578085-86

## **Rééditions**

***La Damnation de Faust***

N. Gedda (Faust), R. Soyer (Méphistophélès), D. Petrov (Brander), M. Horne (Marguerite), Orch. Sinf. e Coro di Roma della RAI, G. Prêtre  
CD Opera d'Oro OPD7073 Ⓞ Rome, I 1969

***Grand Messe des morts* (Requiem)**

R. Lewis, t.; Royal Philharmonic Chorus; Royal Philharmonic Orchestra;  
dir. Sir Thomas Beecham

CD BBC Legends BBCL 4011-2 Ⓞ R. Albert Hall, Londres, 13 XII 1959

***Grande Symphonie funèbre et triomphale, Grande Overture des Francs-Juges*. In: *Music of Hector Berlioz***

Ph. Franke, trombone; University of Maryland Chorus; The United States Marine Band "The President's Own"  
CD Altissimo ! 1-800-365-7718

***Les Nuits d'été, Herminie***

B. Balleys, m.-sop.; M. Delunsch, sop.; Orchestre des Champs-Élysées; dir. Ph. Herreweghe  
CD Harmonia Mundi HMG501522 © X 1994

***Ouverture du Corsaire***

Avec: Mahler, *Symphonie n° 4*  
H. Harper, sop.; BBC Symphony Orchestra; dir. Sir John Barbirolli  
CD BBC Legends BBCL 4014-2 © Dvořákova síň, Prague, 3 I 1967

***Symphonie fantastique***

Avec: Strauss, *Don Juan*  
Royal Philharmonic Orchestra, dir. M. Freccia  
Royal Philharmonic Orchestra, dir. R. Kempe (*DJ*)  
CD Che © Walthamstow Town Hall, Londres, 21-22 II 1962 (*SF*)

***Symphonie fantastique***

Avec: Scriabine, *Le Poème de l'extase*  
New Philharmonia Orchestra, dir. L. Stokowski  
CD BBC Legends BBCL 4018-2 © R. Festiv. Hall, Londres, 18 VI 1968  
+ Leopold Stokowski in conversation with Deryck Cooke

***Symphonie fantastique, Herminie***

A. Legay, sop.; Musiciens du Louvre, Mahler Chamber Orchestra; dir. M. Minkowski  
CD Brilliant Classics BRIL93808 © Cité de la Musique, XII 2002

***Symphonie fantastique, Hymne des Marseillais***

Avec: Ibert, *Escales*  
M. Panitz, fl.; J. de Lancie, htb.; Philadelphia Orchestra Chorus; Philadelphia Orchestra; dir. E. Ormandy  
CD RCA Victor Red Seal 38049 © X 1976 (*SF*), 1970 (*Escales*)

***Symphonie fantastique***

Avec: Tchaïkovski, *Francesca da Rimini*  
Leningrad Philharmonic Orchestra, dir. G. Rozhdestvenski  
CD BBC Legends © Royal Albert Hall, Londres, 9 IX 1971 (*SF*)

**Berlioz: *Ouverture du Corsaire, Grande Ouverture du Roi Lear, Harold en Italie, Marche troyenne***

**OC:** Royal Philharmonic Orchestra, dir. Sir Thomas Beecham

**GORL:** BBC Symphony Orchestra, dir. Sir Thomas Beecham

**HI:** F. Riddle, alto; Royal Philharmonic Orchestra; dir. Sir Thomas Beecham

**Mt:** Royal Philharmonic Orchestra, dir. Sir Thomas Beecham

CD BBC Legends BBCL 4065-2 © Royal Albert Hall, Londres, 7 III 1951 (OC); Royal Festival Hall, Londres, 8 XII 1954 (GORL); Usher Hall, Édimbourg, 22 VIII 1956 (HI); Colston Hall, Bristol, 9 VII 1951 (MT)

## **Autour de Berlioz**

### **BELLINI: *I Capuleti e I Montecchi***

R. Aceto (Capellio), H.-K. Hong (Giulietta), J. Larmore (Romeo), P. Groves (Tebaldo), R. Lloyd (Lorenzo), Scottish Chamber Orchestra Chorus, Scottish Chamber Orchestra, dir. D. Runnicles

2 CD Warner Classics 2564-68748-7 © 1998

### **CHARPENTIER: *Louise***

I. Cotrubas (Louise); P. Domingo (Julien); G. Bacquier (le Père); J. Berbié (la Mère); M. Sénéchal (le Noctambule, le Pape des Fous); L. Guitton (Irma); Ambrosian Opera Chorus; New Philharmonia Orchestra; dir. G. Prêtre

3 CD Sony 88697526312 Coll. « The Sony Opera House » © I 1976

### **CHERUBINI: *Medea***

M. Callas (Medea), J. Vickers (Giasone), J. Carlyle (Glauce), F. Cossotto (Neris), N. Zaccaria (Creonte), D. Allen (Un capo della guardia del re), M. Wells (Prima ancella), E. Rust (Seconda ancella), Orchestra and Chorus of the Royal Opera House, dir. N. Rescigno

2 CD Myto Historical 00182 © Royal Opera House, Londres, 30 VI 1959

### **DONIZETTI: *Lucia di Lammermoor***

A. Agache (Enrico), E. Gruberova (Lucia), N. Shicoff (Edgardo), B. Lombardo (Arturo), A. Miles (Raimondo), D. Montague (Alisa), F. Piccoli (Normanno), Ambrosian Singers, London Symphony Orchestra, dir. R. Bonyngé

2 CD Teldec 2564-68801-5 © 1991

### **GLAZOUNOV: *Symphonies 1, 2, 3 & 9***

Royal Scottish National Orchestra, dir. J. Serebrier

2 CD Warner Classics 2564-68904-2

**JOACHIM: *Concertos pour violon et orchestre en sol mineur et à la manière hongroise***

S. Kim, violon; Staatskapelle Weimar; dir. M. Halász

CD Naxos 8570991 © CC Neue Weimarhalle, Weimar, 18-20 II 2008

**LISZT: *Liszt Abroad***

R. Evans, sop.; A. Kennedy, t.; M. Rose, bar.; I. Burnside, pn.

CD Signum SIGCD155

**MAYR: *Fedra*** [Premier enregistrement mondial.]

C. Chiaudani (Fedra), T. Zagorski (Teseo), R. Nielsen (Ippolito), D.-B. Lee (Teramene), H.-J. Shin (Atide), J. Lindemann (Filocle), Chor und Staatsorchester des Staatstheater Braunschweig, dir. G. Schaller  
2CD Oehms Classics OC 920 © Staatstheater, Brunswick, 28, 30 III et 5 IV 2008

**MÉHUL: *Stratonice***

P. Petibon, Y. Beuron, É. Lescroart, K. Daymond, Cappella Coloniensis, dir. W. Christie

CD Warner Classics 2564-68749-1

**MOUSSORGSKI: *Boris Godounov***

A. Kocherga (Boris); L. Nichiteanu (Féodor); V. Valente (Xénia); E. Goročovskaïa (la Nourrice); Ph. Langridge (Chouïski); A. Shagidullin (Chtchelkalov); S. Ramey (Pimène); S. Larin (Grigori); M. Lipovšek (Marina); G. Nikolski (Varlaam); H. Wildhaber (Missaïl); S. Leiferkus (Rangoni); E. Zaremba (l'Aubergiste); A. Fedin (l'Innocent); Slovenský filharmonický zbor; Tölzer Singerknaben; Berliner Philharmoniker; dir. C. Abbado

3 CD Sony 88697526312 Coll. « The Sony Opera House » © 1993

**MOUSSORGSKI: *La Khovantchina***

M. Petri (Ivan Khovanski), A. Berdini (Andreï Khovanski), M. Picchi (Golitsyne), M. Malaspina (Chaklovity), B. Christoff (Dossifér), I. Companež (Marfa), J. Mancini (Emma), Orchestra sinfonico e coro di Roma della Rai, dir. A. Rodzinski

2 CD Myto 00158 © Auditorio della Rai, Rome, 14 VI 1958



**MOZART: *Die Zauberflöte***

M. Talvela (Sarastro); É. Tappy (Tamino); J. van Dam (Sprecher); E. Gruberova (Königin der Nacht); I. Cotrubas (Pamina); R. Yakar (1. Dame); T. Schmidt (2. Dame); I. Mayr (3. Dame); Ch. Boesch (Papageno); E. Kales (Papagena); R. Corazza (Monostatos); Wiener Staatsopernchor; Wiener Philharmoniker; dir. J. Levine

3 CD Sony 88697527702 Coll. « The Sony Opera House » © 5-15 XII 1993

**PAGANINI: *24 Capricci per violino solo*, op. 1**

Th. Zehetmair, violon

CD ECM New Series 2124 © XII 2007

**ROSSINI**

***Colbran, the Muse***

J. DiDonato, m.-sop.; Orchestra e Coro dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia; dir. E. Müller

CD Virgin Classics

**SPONTINI: *La Vestale***

A. Michaels-Moore (Licinius), J. P. Raftery (Cinna), D. Kavrakos (Le Souverain pontife), A. Bramante (Le Chef des aruspices), S. Sammaritano (un consul), K. Huffstodt (Julia), D. Graves (La Grande Vestale), Coro del Teatro alla Scala (R. Gabbiani), Orchestra del Teatro alla Scala, dir. R. Muti

3 CD Sony 88697527302 Coll. « The Sony Opera House » © 1978

**STRAUSS: *Ein Heldenleben, Tod und Verklärung***

F. Görlach, vln.; Deutsches Symphonie-Orch. Berlin; dir., K. Böhm

CD Audite 95586 © 1950, 1951 [Edition Karl Böhm, vol. VI.]

**STRAUSS: *Eine Alpensinfonie, Macbeth***

Pittsburgh Symphony Orch., A. Cárdenes (vln. solo), dir. M. Janowski

CD Pentatone PTC 5186 339 © en p., Heinz Hall, Pittsburgh, X-XI 2008

**TCHAIKOVSKI: *La Belle au bois dormant***

Orchestre de la Suisse romande, dir. E. Ansermet

2 CD Decca Eloquence 480 0560 © Victoria Hall, Genève, IV 1959

**TCHAIKOVSKI: *Symphonie n° 1, Symphonie n° 6***

London Philharmonic Orchestra, dir. V. Jurowski

CD LPO – 0039 © Royal Festival Hall, Londres, 22 X 2008 et 26 XI 2008

**TCHAIKOVSKI: *Ouverture solennelle « 1812 », Cantate « Moscou », Marche slave, Marche du couronnement, Ouverture danoise***  
L. Sokolova, m.-sop; A. Markov, bar.; Chœur et Orchestre du Théâtre Mariinski, dir. V. Gergiev

SACD MAR0503 © Auditorium du Théâtre Mariinski, 15-20 II 2009

**TCHAIKOVSKI: *Symphonie n° 3, La Voïévode*** (extr. symph.), ***Sérénade pour l'anniversaire de N. Rubinstein, Eugène Onéguine*** (extr. symph.)

Göteborgs Symfoniker, dir. N. Järvi

SACD BIS 1468

**WEBER: *Concertos pour clarinette***

F. Di Cásola, cl.; The St. Petersburg Chamber Philharm., dir. J. Gilbo

SACDH Sony 88697 376322

**WEINGARTNER: *Frühling, Symphonie n° 6***

Sinfonieorchester

Basel, dir.

M.

Letonja

SACD CPO 777 102-2 © Casino, Bâle, 20-21 VI 2008, 29 V et 1 VI 2007

**WOLFF: *Mélodies***

W. Holzmair, baryton; I. Cooper, piano

CD Wigmore Hall WHLIVE0029 © Wigmore Hall, Londres, 19 II 2008

***Il bel sogno - opera arias***

*La Rondine, La Bohème, Gianni Schicchi, Mireille, Manon, Faust, Thaïs, La traviata\**

I. Mula, <sup>sop.</sup> \*A. Hushi, tén.; Zagreb Philharm. Orch.; dir. I. Lipanović

CD Virgin Classics 5099969453809 © Lisinski, Zagreb, 4-7 III, 16-18 V 2009

**MOZART, SCHUBERT, BEETHOVEN, WAGNER**

Jonas Kaufmann, t.; Mahler Chamber Orchestra; dir. Claudio Abbado

CD Decca 478 1463

**Guennadi Rojdestvenski**

Haydn, Mozart, Cherubini, Adam, Volkmann, Dvořák, Chostakovitch et al.

*Guennadi Rojdestvenski Edition*

10 CD Brilliant Classics BRIL9019 Coll. « Historic Russian Arch. »

***Les écrivains et la musique.*** Shakespeare, Molière, Perrault et al., Lampe, Nicolaï, **Berlioz** et al.; Vasheruk, Furtwängler, Munch et al.

10 CD Cristal records CR0BS02 + 1 brochure (*La baguette et la plume*) © 1906-1958

**LAMARTINE: *Graziella*** (roman en lecture intégrale)

Alain Carré, voix

2 CD autrement dit 2874450057 (4 h 26' 32'')

# Comptes rendus

## Les premiers *Troyens* de Covent Garden !

Les amoureux de Berlioz vivent dans des mythes. Ils évoquent des souvenirs qui parfois illuminent leur imagination sans que rien de précis vienne donner corps à ces références glorieuses. Les *Troyens* représentés à Covent Garden en 1957 font partie de ce roman berliozien : chacun y fait référence, mais peu y étaient, et ceux qui n'y étaient pas n'ont rien pour alimenter leur ivresse.

Et voici qu'un disque arrive, qui fait du mythe une réalité. Il était temps ! Car enfin, ces *Troyens* s'inscrivent dans la glorieuse lignée des initiatives prises par les Anglais, au XX<sup>e</sup> siècle, pour donner enfin à entendre les opéras de Berlioz. Des *Troyens* fondateurs, donc, à ce détail près (qui n'en est pas un) que Sir Thomas Beecham, dès 1947, avait eu la bonne idée de diriger l'opéra – en deux soirées – pour la BBC (il en existe un enregistrement disponible chez Malibran Music).

Mais les *Troyens* de 1957, représentés en une seule soirée, sont la tentative de prouver que l'ouvrage fut conçu avec un tel soin par Berlioz qu'il trouve parfaitement sa place, avec son architecture et sa durée (les deux notions allant de pair), sur une scène de théâtre. Quatre ans plus tard, à l'Opéra de Paris, on donnera des *Troyens* amputés de quinze cents mesures (soit une heure et demie de musique environ), ce qui aux yeux et aux oreilles de certains n'était pas suffisant. Affront affreux ? Évidemment.

Il faut reconnaître, cependant, que les Anglais, en 1957, n'eurent pas tout à fait le courage d'aller jusqu'au bout de leur audace puisqu'ils effectuèrent

eux aussi des coupures, étonnantes dans un pareil contexte : une petite partie de la Marche troyenne au premier acte, la reprise *variée* de l'air de Didon et les trois entrées (Constructeurs, Matelots, Laboureurs) au troisième acte, la Danse des esclaves au quatrième (le Pas des armées est quant à lui un peu écourté), la scène située entre le duo et l'air « Je vais mourir » au cinquième, Kubelík déplaçant par ailleurs la Chasse royale au début du cinquième acte. Problème de partition ? Certes : Bärenreiter ne publiera ses *Troyens* qu'en 1969, et les représentations dirigées par Colin Davis dans le même théâtre, cette année-là, profiteront de cette aubaine, ainsi bien sûr que l'enregistrement Philips que nous avons tous écoutés mille fois avec fièvre. Mais Beecham, lui, avait osé la presque intégrale (il manque dans ses *Troyens* une note ou une reprise par-ci, un *Pas de ceste* par-là), et la langue française !

Car il conviendrait, à propos de Kubelík, de parler des *Trojans* plutôt que des *Troyens* : le chef et le metteur en scène John Gielgud en effet, à moins que ce soit le directeur de Covent Garden, ont fait le choix de donner l'ouvrage dans une traduction anglaise d'Edward Dent, comme d'ailleurs l'ont fait plus tard le Scottish Opera, puis le Welsh Opera dans les années 80, et jusqu'à l'English National Opera (où la règle est de donner tous les ouvrages en anglais) en 2003. Inutile, donc, de chercher ici l'écho de la tragédie lyrique à la manière de Lully, Rameau ou Gluck, où l'articulation, le mouvement et la musique de la langue ont une si grande importance. Le résultat est exotique, comme on l'imagine, la prosodie bousculée, avec des choix singuliers comme, par exemple, l'expression « Veuve d'Hector » tantôt traduite par « Widow of Hector », tantôt par « Hector's Widow ».

Quant au résultat lui-même, on devine sans peine la fièvre éprouvée ce 20 juin 1957 par chacun des participants, qui donnent l'impression de découvrir un continent englouti. L'orchestre est vif (entrée de Chorèbe, transition rapide entre les deux tableaux du deuxième acte), palpitant (Ottetto du premier acte, Chasse royale) et, même si la lenteur de tel ou tel tempo surprend (le « Reviens à toi » de Chorèbe, l'air de Didon « Errante sur les mers »), il ne s'alanguit jamais et se pare de belles couleurs instrumentales (le solo de clarinette du premier acte, les cuivres dans le duo entre Anna et Narbal). Quant au cœur, fervent du début à la fin, il participe de l'élan général.

Si le chef a su trouver là sa manière, ce constat se vérifie plus inégalement pour les solistes. Il est vrai qu'en 1957 aucune tradition, bonne ou mauvaise, ne pouvait guider une équipe de chanteurs se lançant dans l'aventure des *Troyens*. Richard Verreau (Iöpas) se contente d'aigus claironnés, mais Dermot Troy est un Hylas plein de nostalgie. On regrettera que Jess Walters fasse de Chorèbe un personnage à la voix épaisse et peu juvénile, mais on appréciera le timbre fruité de Joan Carlyle (Ascagne), et surtout le soyeux de celle de Lauris Elms, magnifique Anna.

C'est à elle que revient la palme, ainsi qu'à Amy Shuard, qui compose une Cassandra emportée par l'urgence de la tragédie. Son naturel convainc dès le départ, là où Blanche Thebom, malgré une voix plus belle (mais aussi un vibrato parfois désagréable), ne sait pas choisir entre la raideur (au III<sup>e</sup> acte) et, dans « Je vais mourir... Adieu, fière cité », des accents déclamatoires soulignés par des graves poitrinés.

Jon Vickers, qu'on le veuille on non, est l'attraction de cet enregistrement, surtout si on se plaît à comparer sa prestation à son Énée de 1969. En 1957, étrangement, le ténor canadien ne semble pas avoir davantage de moyens, ses aigus paraissent même plus tirés qu'ils le seront douze ans plus tard. Mais son timbre est plus clair, et le fait qu'il chante dans sa langue maternelle rend sa prestation plus fluide. En 1969, le mûrissement du rôle aidant, Vickers livrera un Énée sculptural, avec une violence raffinée qu'on peut détester mais qui donnent au personnage la dimension monumentale qu'il n'a pas encore en 1957. C'est en réalité à partir de ses adieux à Ascagne, au III<sup>e</sup> acte, que Vickers est vraiment lui-même, et dans son air du V qu'il atteint au sublime par cette douceur et cette vaillance qu'il marie à chaque instant.

Dans le bref entretien qui accompagne l'enregistrement, Vickers s'exprime sur ce rôle impossible qui au début est « a big spinto » et exige par la suite des compromis entre différents styles, et révèle comment ces *Trojans* ont lancé sa carrière.

*Christian WASSELIN*

*The Trojans.* Amy Shuard (Cassandra) - Jess Walters (Chorèbe) - Jon Vickers (Énée) - Joan Carlyle (Ascagne) - Joseph Rouleau (Le Spectre d'Hector) - Blanche Thebom (Didon) - Lauris Elms (Anna) - David Kelly (Narbal) - Richard Verreau (Iöpas) - Dermot Troy (Hylas). Covent Garden Opera Chorus and Orchestra, dir. Rafael Kubelik. 4 CD Testament SBT4-1443.

## ***La Esmeralda* : un opéra de Victor Hugo, Louise Bertin et... Berlioz ?**

Nouveauté discographique : 2 disques compacts Accord 4802341 (Universal), 2 h 08' ; prise sur le vif du concert du 23 juillet 2008 au Festival de Radio France et Montpellier Languedoc-Roussillon.

*La Esmeralda*, l'opéra de Louise Bertin, était demeurée dans l'Histoire et les monographies essentiellement grâce aux commentaires de Berlioz et à

la collaboration prestigieuse et unique de Victor Hugo comme librettiste. De la musique on ne savait presque rien, jusqu'au concert donné le 23 juillet 2008 à Montpellier et désormais gravé sur disque. Pour ceux qui comme nous ont pu assister à ce concert ou d'autres qui découvrent maintenant l'opéra par le disque, gageons que la surprise est de taille. D'abord pour les qualités intrinsèquement musicales de l'œuvre, et puis, et surtout, pour les réminiscences qu'elles évoquent. Contre toute attente, c'est la musique et le style de Berlioz qui se rappellent sans cesse. Sentiment personnel, peut-être, et nous nous en expliquerons... Alors, *La Esmeralda*, un Berlioz inédit? Loin s'en faut certainement. Mais dorénavant, à l'appui de cette redécouverte, toutes les conjectures sont permises.

### *Le destin de Louise Bertin*

Reprenons les pièces du dossier. Louise Bertin (1805-1877) est la fille de Louis-François Bertin, le propriétaire du *Journal des débats*<sup>1</sup>, et la sœur d'Armand, qui allait succéder à son père à la direction du journal. Elle était compositeur, ayant suivi une formation auprès de Fétis et (tout comme Berlioz) de Reicha. En 1836, année de la création de *La Esmeralda*, elle a déjà écrit deux opéras-comiques, *Guy Mannering* (1825) et *le Loup-garou* (1827), et un opéra, *Fausto* (1831). Ce n'est donc pas une novice, ni un compositeur méconnu, qui, grâce à l'entregent du puissant *Journal des débats*, s'attaque à la grande maison, l'Académie royale de musique (l'Opéra de Paris). On sait la suite : *La Esmeralda* tombe le 14 novembre 1836 et lors des cinq représentations suivantes, pour ne plus s'en remettre, sous les coups d'une tempétueuse cabale. Louise Bertin n'écrira plus d'opéra et sa carrière musicale en restera là, hors quelques rares mélodies postérieures.

Le statut de femme compositeur (infirme de surcroît) n'est en ce temps certainement pas bien porté. Mais Hugo, auteur du livret d'après sa *Notre-Dame de Paris*, est alors également une personnalité controversée. Le soutien notoire de Berlioz, qui apporte son aide à la musicienne en se chargeant notamment des répétitions, fournit un prétexte de plus à alimenter la polémique. Tout cela, ajouté aux coteries diverses (comme les conflits, politiques, entre partisans et opposants des *Débats*), explique cette chute éclatante de l'opéra. Et ce malgré les éloges de Berlioz, mais aussi de Liszt, qui en réalise une réduction piano et chant (la seule jamais faite par lui pour un opéra), de Meyerbeer et d'Halévy... autrement dit, des plus grands noms de la musique à cette époque. Auber manque à l'appel il est vrai, mais sa célébrité du moment n'est qu'un leurre, si l'on mesure sa

piètre valeur à l'aune impartiale d'une ouïe d'aujourd'hui. Et sa jalousie, légendaire, a pu jouer.

Notons également que par la suite Berlioz rendra différents hommages à Louise : en la faisant destinataire de sa « Septième lettre d'Allemagne » (publiée une première fois dans la presse, puis reprise dans son premier ouvrage littéraire, et enfin dans les *Mémoires*), en lui dédiant en 1841 rien moins que ses *Nuits d'été* (dans leur version piano), en faisant un compte-rendu élogieux (dans le *Journal des débats* du 13 avril 1842) des *Six Ballades* pour chant et piano, et en incluant l'air de Quasimodo de l'opéra dans son concert du 6 avril 1845.

### *Un correcteur et conseiller*

Que dit Berlioz lui-même de *La Esmeralda* ? Nous avons ses témoignages par différentes sources : les *Mémoires*, au chapitre XLVIII, deux comptes rendus, l'un à chaud dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* et l'autre dans les *Débats* à l'occasion de la parution en 1838 de la partition de Liszt, et sa correspondance. Cette dernière, s'adressant à des proches, a le mérite d'une totale sincérité, que l'on pourrait éventuellement suspecter dans des publications où il avait à ménager ses amis et protecteurs (indéfectibles) du *Journal des débats*. Il n'empêche que ses articles « sont exemplaires de l'indépendance du critique »<sup>2</sup>. Mais attachons-nous plutôt à sa correspondance<sup>3</sup>, faite sur le vif et plus révélatrice des dessous de l'affaire. À sa mère, il écrit<sup>4</sup> : « Les directeurs du *Journal des Débats* ces MM. Bertin sont d'une bonté extrême pour moi, c'est une famille qui m'est je crois vraiment dévouée. Mlle Louise Bertin, leur fille et sœur, pauvre femme percluse à peu près incapable de marcher, vient de finir la musique d'un grand opéra sur *Notre-Dame-de-Paris* dont V. Hugo a fait les paroles. Le père Bertin m'a prié de revoir la partition et d'en diriger les répétitions. Malheureusement mon travail de conseiller ou correcteur se borne à très peu de chose, l'auteur sachant tout ce qui peut s'apprendre. » Entre autres commentaires à la suite de l'échec de l'opéra, vient celui-ci à Adèle le 22 décembre 1836<sup>5</sup> : « *Esmeralda* est tombée, tu le sais, abattue par une opposition systématique où la politique avait une grande part ; à la dernière représentation, qui n'a pu être achevée, le parterre criait : « À bas les Bertin ! à bas le *Journal des Débats* ! » Il n'y a que l'*air des cloches* de Quasimodo qui ait réellement trouvé grâce devant cette méchante cabale ; aussi ne veut-elle pas absolument en laisser l'honneur à Mlle Bertin et s'obstine-t-on, malgré toutes mes dénégations, à me l'attribuer. Ce morceau est vraiment une *invention* musicale des plus remarquables, il eut les honneurs du bis aux 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> représentations, et, à la première, Alexandre Dumas, qui n'aime pas les Bertin, se mit à crier de



toute la force de ses poumons mulâtres : « C'est de Berlioz, c'est de Berlioz ! » Voilà la justice !... Si j'ai contribué à l'effet de cet air, c'est pour bien peu de chose ; il est réellement bien de Mlle Bertin, mais (entre nous) il finissait mal, c'est-à-dire il finissait de manière à empêcher l'effet des belles choses qu'il contient ; ma collaboration s'est bornée à indiquer à l'auteur une péroraison plus digne de l'exorde ; c'est tout et je ne l'ai jamais avoué à personne. » Ces confidences se complètent de jugements sur l'œuvre qui évolueront plus positivement d'un courrier à l'autre, jusqu'à celui tardif adressé à Nanci le 27 février 1837<sup>6</sup> à propos d'une « énorme niaiserie musicale appelée *Stradella* » : « Cela fait terriblement ressortir l'œuvre de cette pauvre Mlle Bertin cent fois plus virile, et forte, et neuve ». Notons enfin cette lettre où il revient pour la dernière fois sur le sujet, adressée à l'ami Ferrand le 11 avril 1837<sup>7</sup> : « Vos questions sur *Esméralda*, j'y réponds d'abord. Je ne suis pour rien, absolument rien que des conseils et des indications de formes musicales, dans la composition de M<sup>lle</sup> Bertin ; cependant on persiste dans le public à me croire l'auteur de l'air de Quasimodo. Les jugements de la foule sont d'une témérité effrayante. »

Que retenir de tout cela ? Différents éléments : que Berlioz, après avoir été tout d'abord sceptique (comme le prouverait un autre passage de la lettre précitée à sa mère), deviendra pratiquement constant dans sa louange de l'œuvre, dans ses écrits officiellement publiés comme en privé ; qu'il participera non seulement à la direction des répétitions, mais aussi à des retouches de la partition en tant que « correcteur » ou « conseiller » pour « des indications de formes musicales » ; et, enfin, qu'il se défend d'être pour quoi que ce soit, ou presque, dans l'écriture de l'opéra.

### *Entre Benvenuto Cellini et La Nonne sanglante*

Et, fort de ces affirmations, tel aurait été volontiers notre sentiment avant la découverte de l'œuvre : croyant a priori que *La Esmeralda* ne doit rien, ou quasiment, à Berlioz. Désormais, tout auditeur naïvement de bonne foi et quelque peu berlioziste ne saurait pleinement et raisonnablement le penser. Faisons abstraction d'une brève ouverture, assez inconsistante, réorchestrée par un compositeur actuel à partir de la transcription de Liszt qui est seule restée. Peu après, l'intérêt bascule du tout au tout, et sautent régulièrement à l'oreille les échos de *Benvenuto Cellini*, particulièrement, de l'inachevée *Nonne sanglante*<sup>8</sup>, voire du *Requiem*... Œuvres exactement contemporaines, il convient de le relever. Et ce, dans mille détails, d'orchestration, d'écriture chorale (comme ce chœur quasi a capella, sur de simples bois ; qui hérite peut-être aussi de Reicha), de codas, de formules de transition, de traits des récitatifs, et jusque dans certaines absences

symptomatiques : on chercherait vainement la moindre cadence napolitaine, proscrite comme on sait de toutes les œuvres de Berlioz, mais marque de ponctuation obligée chez les compositeurs du temps (Bellini ou Donizetti, évidemment, mais aussi Meyerbeer, et, de façon presque systématique, Auber) ; ou plutôt, on croit un instant, enfin ! s'en profiler une... qui conclut alors tout différemment ! Pirouette ironique, digne de l'auteur de *Béatrice et Bénédicte*. Mais entendons-nous bien : il n'y a nul plagiat – encore que ? pour certains passages de *Benvenuto*... – mais fréquemment une sorte de manière, immédiatement reconnaissable. Il ne peut s'agir de pure et simple coïncidence.

La proximité entre les deux musiciens n'interdit pas, il est vrai, d'y voir chez Louise une empreinte naturelle de l'influence de son aîné. Au moins pour partie. Mais la compositrice n'aurait pu et dû, en théorie, rien savoir de *Benvenuto*, ni moins encore de *la Nonne*... D'aucuns préféreront alors y reconnaître un ascendant en sens contraire<sup>9</sup>. Laissons ces délires... Mais remarquons par ailleurs que, au fil des répétitions en 1836, peu à peu, les réserves premières de Berlioz disparurent : « Cela prend une tournure, et je crois à un résultat assez satisfaisant pour l'amour-propre de la famille Bertin. Il y a des chœurs charmants, qu'on me fait l'honneur de m'attribuer à l'Opéra, quoi que je puisse dire. Je n'y suis effectivement pour rien. Les rôles ne sont malheureusement pas aussi bien, il s'en faut de beaucoup, et les acteurs font de cruelles grimaces. Mais tout s'arrangera avec de la persévérance. » Puis enfin : « Il y a vraiment dans cette partition des choses bien remarquables, et les gens impartiaux seront fort surpris. »<sup>10</sup> Des ajustements apportés au cours et à l'épreuve des répétitions, restent ainsi plus que probables<sup>11</sup>.

Le débat est donc ouvert : quelle est la part réelle de Berlioz dans *La Esmeralda* ? Optons pour l'hypothèse que la structure, à grand renfort de chœurs puissants<sup>12</sup>, les thèmes mélodiques, souvent inspirés, et la découpe, parfois malhabile, appartiennent à la seule Louise Bertin. Mais que Berlioz a bien pu contribuer, ne serait-ce qu'au titre de « conseils », à l'harmonisation et à l'orchestration<sup>13</sup>. On ne saura jamais exactement<sup>14</sup>... Mais ainsi, et quoi qu'il en soit, l'opéra survole largement les productions lyriques de l'époque, si l'on songe aux succès de Boieldieu ou de l'indigent Auber, et même aux premiers Meyerbeer. C'est peut-être finalement l'essentiel.

Un mot sur l'interprétation. La restitution musicale achève de convaincre. Lawrence Foster dirige ses troupes, dont un percutant Chœur de la Radio lettone et un palpitant Orchestre de Montpellier, avec une ardeur convaincue et vite communicative. Peut-être a-t-il seulement manqué

quelques répétitions supplémentaires, qui auraient mieux évité certains flottements. À une exception près (celle de Francesco Ellero d'Artegna, basse gutturale et approximative pour le prêtre Frolo), le plateau vocal mérite tous les compliments. Manuel Núñez Camelino est un ténor de petit format mais au style délicieusement juste, qui devait être celui du créateur de Phœbus, Nourrit, passant avec aisance de la voix de poitrine à la voix de tête ; Frédéric Antoun allie technique et phrasé pour Quasimodo ; et Maya Boog incarne un rôle-titre que l'on imagine idéal, avec son legato lisse, sa voix exempte de tout vibrato. Une Falcon – la créatrice du personnage – de notre temps. On goûterait une telle distribution pour *Benvenuto Cellini*.

Pierre-René SERNA

1. Auquel Berlioz collabore une première fois le 10 octobre 1834, obtenant la charge du feuilleton musical en 1835, jusqu'à la fin de sa carrière de critique en 1863.

2. Selon Arnaud Laster, spécialiste d'Hugo, et conséquemment de Louise Bertin, dans la plaquette du coffret discographique.

3. À noter que Frédéric Robert (ou Pierre Citron ?) semble faire erreur dans la note page 233 du tome II de la *Correspondance générale* (CG, Flammarion), en attribuant sans hésiter *La Esmeralda* au livret d'opéra qu'Hugo propose à Berlioz en mars 1835. Puisque Louise et Hugo sont déjà en relation pour leur opéra depuis 1831, comme en témoigne leur échange épistolaire.

4. Lettre datée entre le 26 janvier et le 10 février 1836 (CG, tome II, page 284).

5. CG, tome II, pages 318 et 319.

6. CG, tome II, page 333.

7. CG, tome VIII, page 139.

8. Pour une évocation de *La Nonne Sanglante* et de son destin, on pourra consulter notre ouvrage *Berlioz de B à Z* (éditions Van de Velde), pages 141 à 143.

9. Comme il nous a été avancé au sortir du concert montpelliérain.

10. Lettres à Adèle du 1<sup>er</sup> juillet et à Théophile de Ferrières du 15 août 1836 (CG, tome II, pages 303 et 306).

11. Les dénis mêmes du « correcteur » attesteraient, a contrario, le désir de laisser discret son travail et de préserver la réputation de sa protégée. Attitude qui lui ressemble bien, et peut s'expliquer aussi tout simplement par l'oubli des épisodes précis et des « peu de chose » de sa collaboration. Et il avait à ce moment, avec son propre opéra en chantier, d'autres préoccupations. Face aux rumeurs, il eut à cœur de se démarquer. Mais avec le recul nous pouvons comprendre certaines interrogations à l'époque, puisque nous les partageons.

12. Notons que la réduction piano et chant de Liszt a été donnée en 2002 à Besançon, reprise par la suite à Châtenay-Malabry (en région parisienne) et en 2007 à Paris. Mais, en dehors de l'absence d'orchestre, il s'agissait d'une restitution très expurgée, où les chœurs, qui ont une part si essentielle et interviennent pour près de la moitié de la partition, étaient exclus.

13. On relèvera que les quelques reproches émis par Berlioz dans ses deux articles (repris dans la *Critique musicale*, Buchet-Chastel, volume II, pages 595 à

600 et volume III, pages 498 à 505) portent précisément sur les modulations et l'orchestration. Ces articles ont l'avantage d'entrer dans les détails d'une partition dont il savait, mieux que quiconque, à quoi s'en tenir. Il n'a pas dû cacher ses avis en temps voulu à la signataire, laquelle n'a pas pu manquer de les prendre en compte. Le prouverait cette réflexion : « l'air de Levasseur [dans le rôle de Frollo] contenait quelques longueurs : elles ont disparu après la première représentation ». Ou cette autre : « les défauts sont de ceux que l'expérience peut faire disparaître. » Ou alors celle-ci : « la grosse caisse est employée avec assez de modération » (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 20 novembre 1836). Quand on sait la phobie de Berlioz pour les excès de l'usage de cet instrument à percussion.

14. Il serait instructif à cet égard d'examiner le manuscrit, apparemment à la Bibliothèque nationale de France, afin d'y relever les traces éventuelles de Berlioz.

## Vidéographie

### ***Benvenuto Cellini***

M. Kovalevska (Teresa), K. Aldrich (Ascanio), B. Fritz (Cellini), X. Mas (Francesco), L. Naouri (Fieramosca), B. Sherratt (Balducci), R. Tagliavini (Bernardino), M. Petrenko (le pape Clément VII), S.-K. Park (un cabaretier), A. Plachetka (Pompeo), Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor (A. Schüller), Wiener Philharmoniker, dir. V. Gergiev. Mise en scène et décors: Ph. Stölzl. Costumes: K. Maurer. Éclairages: D. Schuler. Vidéographie: S. Kessner, M. Stolzenberg. Chorégraphie: M. Kurotschka. Dramaturgie: R. Dietrich  
DVD Naxos 2110271 © Grosses Festspielhaus, Salzbourg, VIII 2007

### ***Le Carnaval romain***

Avec: Ravel, *Concerto pour la main gauche*; Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*; Bizet, *Carmen*, suite; Ravel, *Boléro*; Strauss I, *Radetzky Marsch*; Lincke, *Berliner Luft*

L. Fleisher, piano; Berliner Philharmoniker; dir. G. Prêtre

DVD Kultur International Films KUL D4507 © Berliner Waldbühne, Berlin, 27 VI 1992

***Symphonie fantastique***

San Francisco Symphony Orchestra, dir. M. Tilson Thomas  
DVD San Francisco Symphony Orchestra AVIE821936002292

**Autour de Berlioz**

**AUBER: *Marco Spada***

R. Noureev, Gh. Thesmar, M. Denard, L. Colognato, A. Raierre, Corpo di Ballo dell'Opera di Roma. Chorégraphie, décors et costumes : Pierre Lacotte. Dir. A. Ventura  
DVD VAI HCD 4040 © en public, Rome, 8 I 1982

**DONIZETTI: *Maria Stuarda***

A. C. Antonacci (Elisabetta), M. Devia (Maria), F. Meli (Roberto), S. Alberghini (Talbot), P. Terranova (Cecil), P. Gardina (Anna), Coro del Teatro alla Scala (B. Casoni), Orchestra del Teatro alla Scala, dir. A. Fogliani  
Mise en scène, décors et costumes: Pier Luigi Pizzi  
DVD Arthaus-Musik 101361 © en public, Teatro alla Scala, Milan, 2008

**LISZT**

***Jerome Rose Plays Liszt, Live in Concert***

DVD Medici Classics M50049 © en public, 2009

**STRAVINSKI: *L'Oiseau de feu, Le Sacre du printemps***

In: ***Stravinsky and the Ballets Russes***

Orchestre du Théâtre Mariinski, dir. Valery Gergiev  
DVD Bel Air Classiques BAC041 © VI 2008

**TCHAIKOVSKI: *Le Lac des cygnes***

M. Núñez, Th. Soares. Chorégraphie: M. Petipa et L. Ivanov. Direction: V. Ovsyanikov. Mise en scène: A. Dowell  
DVD Opus Arte OA1015D © Royal Opera House, Londres, 16 et 24 III 2009

# Radio

## Lettre de à Ève Ruggieri

Chère Madame Ève Ruggieri,

Votre réputation musicale est tellement assurée et méritée, vous le savez bien mieux que moi, qu'elle vous crée des obligations d'une exigence toute proportionnelle. On vous écoute beaucoup, et avec beaucoup de plaisir, *in*

*musicalibus rebus*, comme disait Nietzsche. C'est pourquoi vos propos ne sauraient se laisser dicter que par la rigueur et le plus ferme souci de l'exactitude. Chacun a les devoirs que ses mérites lui imposent. Depuis les années qu'il m'arrive de vous écouter, souvent avec ravissement, je vous le confesse bien volontiers, je ne peux douter que vous êtes hautement consciente de ces choses.

C'est dans cette optique que je me permets de vous écrire aujourd'hui : j'ai en effet entendu la semaine dernière l'émission <sup>1</sup> <sup>52</sup> que vous avez consacrée sur Radio Classique à *La Damnation de Faust* d'Hector Berlioz. Ne m'en veuillez pas si je tiens à vous contredire dans les lignes qui suivent sur un certain nombre de points, et n'allez pas croire, à cause de cela, à autre chose qu'à l'admiration habituelle que j'ai pour vous.

Néanmoins et si vous le permettez, en toute amitié sous les auspices de l'amour de la musique, je voudrais vous alerter sur l'injustice de certaines légendes qui courent encore sur le dos de notre infortuné Berlioz. En dépit de ces dernières auxquelles vous avez semblé apporter la précieuse caution de votre crédit personnel, et en ces temps d'incertitude sur la teneur de notre identité nationale, il nous serait pourtant bien salutaire de pouvoir nous rappeler notre légitime fierté à nous revendiquer du même destin historique que des personnalités aussi puissantes et attachantes que la sienne.

Il y a une quarantaine d'années, chez nous en France, il était de bon ton si l'on se piquait de connaissances musicologiques, d'aborder l'œuvre de Berlioz avec des précautions chirurgicales. Tout ce qu'on a pu dire et écrire de préjugés dévastateurs à son encontre tenait essentiellement en trois positions qu'on voulait conjointes : la reconnaissance de quelques pages inspirées dans sa musique, parfois même déclarées géniales, mais dont il fallait déplorer qu'elles fussent reliées par des tunnels de platitudes ou d'inepties ; le regret de ne rencontrer que des livrets immanquablement ratés, mal conçus et boîteusement composés ; et par-dessus tout, le constat navré d'un penchant maniaque à l'exagération hyperromantique de ses petits sentiments personnels, mesquinement égocentriques.

Ce portrait accablant, inspirés par des motifs obscurs entremêlant sa vie et sa personnalité ainsi que l'ensemble de ses relations musicales et artistiques jusqu'à l'histoire de la France et de l'Europe, lui a collé à la peau jusqu'à ce qu'un nombre impressionnant de spécialistes anglais (comme David Cairns), américains (comme Hugh Macdonald ou Katherine Kolb), allemands (comme Hermann Hofer et Mathias Brozka) et même français (comme Fred Goldbeck, Michel Guiomar ou Gérard Condé) <sup>2</sup> <sup>53</sup> aient

---

1. « Ève Ruggieri raconte », sur Radio Classique de 8 h 45 à 9 h, le vendredi 23 octobre 2009.

2. Pour ne citer que quelques uns des plus prestigieux...

œuvré inlassablement à les déraciner les uns après les autres. Aujourd'hui, notamment à propos de *La Damnation de Faust*, mais pas seulement, plus personne n'oserait soutenir les allégations ci-dessus rappelées.

Permettez-moi donc, en tant que je fréquente l'œuvre de Berlioz depuis quelque quarante-cinq ans, mais aussi en tant que membre de cette Association Nationale Hector Berlioz à laquelle je vous dis loyalement que j'adresserai une copie du présent courrier (et je l'espère, une de votre réponse) et enfin en tant que philosophe de profession qui a passé quinze ans de sa vie à centrer ses livres sur Berlioz (aux côtés de Nietzsche et de Wagner), de vous résumer succinctement ce qui aujourd'hui ne peut plus, au regard de la vérité, être soutenu au sujet de *La Damnation de Faust*.

Pour commencer par ce avec quoi vous avez-vous-même terminé votre émission, et pour répondre à votre propre question : « par qui Berlioz était-il fasciné ? », je dirai qu'il ne faut ici parler de ses amours, Henriette, Estelle et Marie, qu'avec la plus extrême prudence. D'abord parce que c'était *sa* vie, et que, comme pour tout un chacun, cela ne nous regarde pas, d'autant que personne parmi nous n'a été convié à partager son secret. Certes si l'on en parle encore, vous me direz que c'est bien sa faute, puisqu'il l'a fait lui-même, mais beaucoup moins que vous ne le croyez, et avec plus de pudeur que ce qu'on en rapporte encore. Sur ce sujet délicat, je me contenterai de deux remarques : d'abord pour rappeler que trois femmes à avoir compté, d'ailleurs de manière très différente, dans la vie d'un homme, c'est en soi banal et insignifiant. Ensuite et surtout, que ces amours si rocambolesques qu'elles semblent parfois, ont toujours gardé comme un fondement ou une justification artistique. C'est cela qu'il faudrait mettre en lumière. Berlioz n'a jamais pu aimer que des femmes qui ont endossé à ses yeux, fût-ce momentanément, une dimension effectivement esthétique. Ce serait long et délicat à exposer (ce qui n'empêche que ce serait aussi très intéressant...), mais en deux mots je suggérerai que les amours de Berlioz sont essentiellement mues et émues par le sentiment de la beauté. Inversement si une femme, si désirable soit-elle, piétine ce qui est beau, Berlioz l'exècre comme « une femelle de singe ». Corollairement ses amours ont toujours été réécrites par lui dans et par un travail de composition artistique, tantôt musicale, tantôt littéraire. Ce qui fait qu'il nous faut être encore plus prudents sur les confidences qu'il nous a laissées à leur propos, et nous méfier de leur « vérité littérale », possiblement déformée, tout en nous évertuant à retrouver leur vérité essentielle, celle qui correspond à ce que cherchait profondément l'homme et l'artiste. De cela, franchement, peut-on lui tenir rigueur, ou doit-on l'en admirer d'autant plus ?

D'où l'affleurement des questions les plus importantes : que voulait donc Berlioz avec sa réécriture (manifeste) du *Faust* de Goethe ? En commençant votre émission, vous avez au fond posé la même question,



mais sur un mode beaucoup plus abrupt : « *La Damnation de Faust* est-elle un chef-d'œuvre ou un mélo ? »

Contrairement à ce que vous avez ressuscité, le livret de *La Damnation de Faust*, dû d'ailleurs beaucoup plus à Berlioz lui-même qu'à Gandonnière, n'est en effet ni « inepte » ni « complètement raté ». Et puisque la philosophie est ma spécialité, je ne me sens pas trop mal placé pour vous suggérer rapidement que, s'il est incontestable que Berlioz a infléchi sensiblement la portée du drame de Goethe, il n'est pas pour autant passé « à côté du questionnement philosophique » qui pouvait s'y trouver. Il est préalablement utile de mettre au point deux choses : la première c'est que Faust n'est pas la propriété exclusive de Goethe, comme vous le savez bien, et qu'en conséquence, le sens que Goethe lui a fait porter, n'en est pas forcément *le* sens, unique et obligé. La seconde, certes encore bien iconoclaste, c'est que prétendre à la supériorité de principe de la vision goethéenne, relève d'un parti-pris pour le moins embarrassant. Même si son intérêt n'est pas contestable, la composition de Goethe peut aussi laisser à désirer<sup>3 54</sup>. Bref, un autre sens et une autre architecture peuvent tout autant réclamer, le cas échéant, le respect et l'admiration du public averti.

Qu'est-ce qu'en a fait Berlioz ? Indice de réponse : contrairement à votre allusion accrochée à Gounod bien plus qu'à Berlioz, le Faust de *La Damnation*, ne fait jamais la moindre allusion à sa velléité de rajeunir pour aller draguer les petites minettes. Jamais la moindre, nulle part. Car c'est de bien autre chose qu'il s'agit ici.

Sur la construction, vous remarquerez qu'elle est, malgré la légende, extrêmement rigoureuse. Elle fonctionne sur un modèle pendulaire : Faust cherche partout ce qu'il veut vraiment, en passant continuellement d'un extrême à l'autre : joie agreste/ gloire militaire, attirance mystique/jouissance grossière, rêve d'amour érotisé/ quête d'amours pornographiques, amour idéal/ festin d'amour très réel. Jusqu'au moment fatal où, par épuisement du mouvement, le balancier s'arrête sur son centre de gravité : désir illimité, désir de l'illimité (*tout fuit mon âpre envie*) et chute consécutive dans la mort (*il faut finir*).

Cette construction originale porte son sens intégralement : le mot-clé du livret est « désir », le plus fréquemment prononcé et le plus obsédant : le drame humain, incarné par Faust, c'est qu'il veut tout, ou plutôt toujours autre chose, toujours plus. Dès qu'il a ce qu'il croyait vouloir, il est insatisfait dans la mesure où rien de ce qu'il trouve ne le repaît. Il veut encore, ailleurs, plus loin. Tout le laisse sur sa faim, car tout, en ce monde est limité et fini (au sens le plus philosophique du terme). Il veut donc sans fin, il veut dépasser la finitude et les limites, il veut l'illimité (cf.

---

3. Même les germanistes le reconnaissent (cf. par exemple : Marc Petit, *Manies et Germanies*, Stock, 1996).

l'invocation à la nature de ce cœur trop vaste et de cette âme altérée qui s'élançait vers les mondes infinis, invocation à la fois très romantique, et pas du tout) car rien en ce monde ne correspond à son attente (d'où le pendule...) puisque tout y est limité : le désir de l'illimité ne se résoudra logiquement qu'en dehors de cette vie, dans la mort précisément. D'où deux conséquences, absolument majeures :

1. Faust est damné (mais au fait, quel péché a-t-il commis ? à part celui de désirer ce qu'on ne trouve pas ici-bas ?) inévitablement et dès le début : sa Course à l'abîme commence bien à la première mesure de la partition.

2. même si le chœur final accueille Marguerite dans le Ciel, Berlioz n'a jamais été effleuré par l'idée d'intituler son œuvre *L'Apothéose de Marguerite*. CQFD.

Voilà en quelques mots dont je n'ose rallonger la litanie indéfiniment de peur de vous ennuyer trop, ce que je comprends de ce qui doit être tenu pour un véritable chef-d'œuvre, d'une profonde portée philosophique et d'une construction extraordinairement subtile et solide. Oui Berlioz a oublié le sens goethéen du drame de Faust et son hésitation entre la recherche du savoir et l'oubli de la vie, mais il en a composé un sens encore plus fort et proprement tragique, celui de tout le destin des hommes : désirer la vie, sans limite, jusqu'à en mourir.

Si j'osais, je vous renverrais volontiers à mes analyses détaillées dans mon livre *Hector Berlioz ou la philosophie artiste*<sup>4 55</sup>. Si vous le souhaitez, je serai heureux d'ailleurs de vous l'adresser. Votre intérêt me ferait honneur.

Pardonnez-moi, Chère Madame Ruggieri, tout ce que ma passion pour Berlioz tenait à vous dire, et croyez bien que je suis et veux rester votre complice sincère en amour de la musique.

Avec mes hommages empressés

Dominique Catteau

---

4. Tome 2, surtout les pages 120 à 124, 174 à 184 et 208 à 215.

# Télévision

## Petites notes sur Baden-Baden et Berlioz

Le 1<sup>er</sup> juin, Arte a diffusé intégralement à une heure de grande écoute le *Freischütz* de Weber depuis le nouveau théâtre (non « celui de Berlioz ») de Baden-Baden.

Mille fois bravo !

N'empêche, cette intéressante diffusion m'a insinué l'amertume de deux réflexions pourtant bien innocentes :

1. pendant l'entracte, la journaliste s'entretient avec le directeur général du Festival de Pentecôte, un Allemand, qui, pour mieux parler du *Freischütz*, ne peut s'empêcher, comme de juste, d'évoquer Berlioz. Tous les berlioziens savent bien qu'en effet cela était inévitable. On enchaîne alors avec l'interview du chef d'orchestre Thomas Hengelbrock, tout aussi allemand que le premier : même allusion immanquable à Berlioz. Tout est normal. Et pour terminer une petite séquence documentaire pour s'enquérir de réactions célèbres à Paris (quand même !) lors de sa production. On devine combien c'était écrit d'avance une fois encore, et le montage n'a donc, comme prévu, pas pu s'empêcher de citer aussitôt et exclusivement... Richard Wagner.

Toute la France !

2. Baden, pour toutes les raisons du monde, aussi bien celles qui lient la France à l'Allemagne depuis très longtemps que celles qui y attachent Berlioz ! *Et si c'était le lieu prédestiné pour un Festival européen Hector Berlioz ?* Un jour...

Allons, berlioziens, il y a encore du travail.

*Dominique CATTEAU*

# Bibliographie

## I. ŒUVRES DE BERLIOZ

### ŒUVRES LITTÉRAIRES

Jérôme Picon, Robert Kopp et Étienne Barilier, *Lettres d'amants : Victor Hugo, Rainer Maria Rilke, Hector Berlioz*. Paris, Textuel, 2009, 192 p. € 50

*The Memoirs of Hector Berlioz*. Translated by David Cairns. London, Orion, 2010. £14.99

## II. BIOGRAPHIES DE BERLIOZ

### ÉTUDES PARTICULIÈRES

Ian Bradley, *Water Music: Making Music in the Spas of Europe and North America*. Oxford, Oxford University Press, 2010, 240 p. \$29.95  
[Contient: Baden-Baden.]

Norman Gilliland, *Scores to Settle: Stories of the Struggle to Create Great Music*. NEMO Productions, 2009, 400 p.

Francis Hueffer, *Half a Century of Music in England, 1837–1887: Essays Towards a History* [1889]. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 260 p. Coll. « Library Collection - Music ». \$23.99

## III. ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE BERLIOZ

Daniel Albright, *Music Speaks: On the Language of Opera, Dance, and Song*. Rochester, University of Rochester Press, 2009, 248 p. Coll. « Eastman Studies in Music », 69. \$75.00/£40.00  
[Contient: *Les Troyens*.]

## IV. HISTOIRES DE LA MUSIQUE

### A. OUVRAGES GÉNÉRAUX

Dorian Astor, Gérard Courchelle, Patrick Taïeb, *Opéra-ci Opéra-là ou Comment découvrir l'art lyrique*. Paris, Gallimard, 2009, 400 p. Coll. « La Bibliothèque Gallimard », Hors série. € 35

Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music: Music in the Nineteenth Century*. Oxford, Oxford University Press, 2009, 832 p. Édition brochée. £19.99

## B. ÉTUDES PARTICULIÈRES

Misha Aster, *Sous la baguette du Reich : le Philharmonique de Berlin et le national socialisme. Soixante-dix ans après, l'orchestre mythique ouvre ses archives*. Essai traduit de l'allemand par Philippe Giraudon. Paris, Éditions Héloïse d'Ormesson, 2009, 398 p. Coll. « Misha ». € 25

Joseph Bennett, *Luigi Cherubini*. BiblioLife, 2009, 98 p. \$13.99  
[London, Novello, 1/1885, Coll. « Novello's Primers of Musical Biographies ».]

Lorraine Byrne Bodley, *Goethe and Zelter: Musical Dialogues*. Aldershot, Ashgate, 2009, 604 p. £45.00

*Cahiers Francis Poulenc*, 2009, n° 2, 149 p. € 35

[Contient : J.-C. Casadesus, *Préface*; G. Condé, *La bibliothèque de Poulenc*; J.-P. Marty, *Souvenirs d'un interprète*; Y. Gouverné, *Francis Poulenc* (conférence de 1973); C. Gendre, *La genèse des « Dialogues »*; J.-B. Cahours d'Aspry, *Poulenc et les Ballets russes*; D. Ravet, *Les Calligrammes*; C. Steinegger, *La musique de scène de Poulenc*; C. Caré, *Le Concerto pour orgue*; C. Caré et B. Seringe, *Poulenc et Georges Prêtre*.]

Gérard Denizéau, *Gioacchino Rossini*. Paris, Bleu nuit, 2009, 176 p. € 20

*Fashions and Legacies of Nineteenth-Century Italian Opera*. Edited by Roberta Montemorra Marvin and Hilary Poriss. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 288 p. \$90.00

[Contient: Viardot sings Handel (with thanks to George Sand, Chopin, Meyerbeer, Gounod, and Julius Rietz) Ellen T. Harris; Partners in rhyme: Alphonse Royer, Gustave Vaëz, and foreign opera in Paris during the July Monarchy Mark Everist.]

Christine Geliot, *Mel Bonis : femme et compositeur (1858-1937)*. Paris, L'Harmattan, 1/2000, 2/2009, 318 p. Coll. « Univers musical ». € 24

Christian Goubault, *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration : du baroque à l'électronique*. Paris, Minerve, 2009, 480 p. Coll. « Musique ouverte ». € 32

*Grétry en société*. Textes réunis par Jean Duron. Centre de musique baroque de Versailles. Wavre, Mardaga, 2009, 256 p. Coll. « Regards sur la musique ». € 25

Andrée-Marie Harmat (éd.), *Musique & littérature : jeux de miroirs*. Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2009, 413 p. Coll. « Musique ». € 25

Francis Hueffer, *Half a Century of Music in England, 1837-1887: Essays Towards a History*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 260 p. Coll. « Cambridge Library Collection - Music ». £15.99  
[Contient : Berlioz in England.]

Graham Johnson, *Gabriel Fauré: The Songs and their Poets*. With translations of the song texts by Richard Stokes. Aldershot, Ashgate, 2009, 488 p. £45.00

*La musique et l'imaginaire : bilans et perspectives*. Actes de la journée du 16 février 2002 réunis et édités par Danièle Pistone. Paris, Observatoire Musical Français, 2009, 148 p. Coll. « Conférences et séminaires ». € 12

Yves Landerouin (dir.), *Jean Giraudoux et les Arts. Cahiers Jean Giraudoux*, 2009, 184 p. € 14  
[Contient : H. Tatsopoulos, *Perspectives artistiques dans La France sentimentale*; A. Duneau, *La musique même* (« Cette femme qui était la musique même », Choix des Élues); A. Besnard, *La petite musique de Stéphy*.]

Marie-Louise Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue : témoignages croisés*. Lyon, Symétrie, 2009, 216 p. Coll. « Perpetuum mobile ». Livre broché + 2 disques : € 29

Serge Martin, *Marc Minkowski*. Paris, Naïve, 2009, 143 p. Coll. « Parcours musique ». € 20

Ernest Newman, *Gluck and the Opera: A Study in Musical History* [1895]. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 332 p. Coll. « Cambridge Library Collection - Music ». Édition brochée : £18.99

*Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*. Edited by Victoria Johnson, Jane F. Fulcher and Thomas Ertman. Cambridge, Cambridge University Press, 1/2007, 2009, 438 p. Coll. « Cambridge Studies in Opera ». Édition brochée : \$106.00 [Contient: Representations of le peuple in French opera, 1673–1764 Catherine Kintzler; Women's roles in Meyerbeer's operas: how Italian heroines are reflected in French grand opera Naomi André; Opera in France, 1870–1900: between nationalism and foreign imports Christophe Charle; Rewriting history from the losers' point of view: French grand opera and modernity Antoine Hennion.]

Jackie Pigeaud (dir.), *Les Arts quand ils se rencontrent*. XIII<sup>e</sup> entretiens de La Garenne Lemot. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, 300 p. Coll. « Interférences ». € 18

[Contient : Ph. Heuzé, *Souffler n'est pas chanter*; Y. Touchefeu, *Ut musica pictura ? Jean-Jacques Rousseau et le clavecin oculaire du Père Castel*.]

Pierre-François Pinaud, *Les Musiciens francs-maçons au temps de Louis XVI*. Paris, Éditions Véga, 2009, 347 p. Coll. « L'Univers maçonnique ». € 20

Marc Rigaudière, *La théorie musicale germanique du XIX<sup>e</sup> siècle et l'idée de cohérence*. Paris, Société française de musicologie, 2009, 380 p. € 32

Michel Robert, *Maurice Béjart, une vie : derniers entretiens*. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2009, 301 p. € 25

Susan Rutherford, *The Prima Donna and Opera, 1815-1930*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 396 p. Coll. « Cambridge Studies in Opera ». Édition brochée : £26.99

Yannick Simon, *Composer sous Vichy*. Lyon, Symétrie, 2009, 424 p. Coll. « Perpetuum mobile ». € 40

Gilles Thiéblot, *Édouard Lalo*. Paris, Bleu nuit, 2009, 176 p. € 20

Christian Tournel, *Daniel-Lesur ou l'itinéraire d'un musicien du XX<sup>e</sup> siècle (1908-2002)*. Paris, L'Harmattan, 2009, 212 p. Coll. « Univers musical ». €20

André Tubeuf, « Pourquoi Mireille ? », *En scène!*, 1 (Septembre-octobre 2009), 7-8.

Laura Tunbridge, *Schumann's Late Style*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 260 p. £19.99

Solange Vernois, *L'Orphéon du caricaturiste : regards sur la pratique musicale dans les périodiques humoristiques illustrés français (1832-1930)*. Paris, Honoré Champion, 2009, 328 p. Coll. « Musique-Musicologie », 41. € 25

Christian Wasselin, *Beethoven : les plus beaux manuscrits*. Paris, Éditions de La Martinière, 2009, 192 p. € 42



## C. MÉMOIRES ET BIOGRAPHIES

Yves Henry, Jean-Yves Patte, *Les Étés de Frédéric Chopin à Nohant, 1839-1846*. Paris, Les Éditions du patrimoine, 2009, 112 p. + 4 CD audio. € 39

*Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns*. Présentées et annotées par Eurydice Jousse et Yves Gérard. Lyon, Symétrie, 2009, 672 p. Coll. « Perpetuum mobile ». € 49

## V. OUVRAGES D'ESTHÉTIQUE ET ARTS AUTRES QUE LA MUSIQUE

Isabelle Ballester, *Les Nombreux Mondes de Jane Austen*. Lyon, Les Moutons électriques, 2009, 336 p. € 28

Denis Bernard-Folliot, *Les artistes Bernadotte*. Paris, Michel de Maule, 2009, 152 p. € 22

Éva Bouillo, *Le salon de 1827 : Classique ou romantique ?* Préface de Ségolène Le Men. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, 326 p. Coll. « Art et Société ». € 23

Charles de Brosses, *Lettres familières d'Italie*. Proposé par Marc Fumaroli. Bruxelles, André Versaille éditeur, 2009, 98 p. Coll. « À s'offrir en partage ». € 5

*Carle Vernet : chasses, chevaux et estampes*. Texte de Raphaël Abrille. Avant-propos de Christian de Longevialle. Paris, Bibliothèque des introuvables, 2009, p. € 85

Michael Edwards, *Shakespeare : le poète au théâtre*. Paris, Fayard, 2009, 304 p. Coll. « Littérature française ». € 22

François Dallemagne, Georges Fessy, ***La Chartreuse-forteresse de Pierre-Château et son fort de protection***. Bourg-en-Bresse, Musnier-Gilbert, 2009. € 29 [Voir *Cahiers Berlioz*, 5 (2004), 34.]

Denis Diderot, ***Paradoxe sur le comédien***. Dossier réalisé par Jean Bardet. Lecture d'image par Bertrand Leclair. Paris, Gallimard, 2009, 176 p. Coll. « Folioplus classiques », 180. € 6

Nicole Garnier-Pelle, ***Les tableaux de Chantilly : la collection du duc d'Aumale***. Préface de Stéphane Guégan. Paris, Skira, 2009, 295 p. Édition brochée : € 39. Édition reliée : € 60.

Stephen Hebron, ***John Keats: A Poet and His Manuscripts***. Chicago, University of Chicago Press, 2009, 176 p. \$39.00

Jeffrey Knapp, ***Shakespeare Only***. Chicago, University of Chicago Press, 2009, 256 p. \$35.00

***Lamartine : autobiographie, Mémoires, fiction de soi***. Études réunies et présentées par Nicolas Courtinat. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009, 166 p. Coll. « Écritures de l'intime : correspondances, mémoires, autobiographies », 18. € 24

***La Lettre et l'Œuvre : perspectives épistolaires sur la création littéraire et picturale au XIX<sup>e</sup> siècle***. Sous la direction de Pascale Auraix-Jonchière, Christian Croisille et Éric Francalanza. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009, 278 p. Coll. « Écritures de l'intime : correspondances, mémoires, autobiographies », 19. € 25

[Contient : Christian Croisille, *Du tarissement à la plénitude : regards sur la genèse des Harmonies de Lamartine à la lumière de sa correspondance*; Isabelle Hoog Naginski, *George Sand en quête de sa muse*; Emmanuelle Tabet, *De la lettre à l'écriture dans les Mémoires d'outre-tombe*; Catherine Thomas, *L'Espagne de Gautier à travers sa correspondance et son récit de voyage*; Bernard Hamon, *George Sand romancière et publiciste : de la lettre privée à la prise de position publique*; Joanna Augustyn, *La citation visuelle et le récit de voyage hugolien*.]

Véronique Magri-Mourgues, ***Le Voyage à pas comptés : pour une poétique du récit de voyage au XIX<sup>e</sup> siècle***. Préface de Jean-Michel Adam. Paris, Honoré Champion, 2009, 184 p. Coll. « Lettres numériques », 9. € 43

*Marguerite Gérard : artiste en 1789, dans l'atelier de Fragonard.* Paris, Paris-Musées, 2009, 144 p. € 34

Clemens Porschlegel, *Penser l'Allemagne : littérature et politique aux XIX<sup>e</sup> e et XX<sup>e</sup> siècles.* Paris, Fayard, 2009, 282 p. € 22

*Shakespeare Survey: Close Encounters with Shakespeare's Text.*

Coll. « Shakespeare Survey », 62. Edited by Peter Holland 2009, 454 p. £65.00

*Souvenirs d'Italie : chefs-d'œuvre du musée du Petit Palais, 1600-1850.* Paris, Paris-Musées, 2009, 240 p. € 30

Harrison C. White, Cynthia A. White, *La carrière des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle : du système académique au marché des impressionnistes.* Préface de Jean-Paul Bouillon. Traduit de l'anglais par Antoine Jaccottet. Paris, Flammarion, 2009, 280 p. Coll. « Champs arts », 650. € 12

## VI. BIOGRAPHIES ET OUVRAGES HISTORIQUES

*Annales historiques de la Révolution française, n° 357 (3/2009)* [Radicalité et modération en Révolution]. Paris, Armand Colin, 2009, 239 p. € 15

Michel Biard, Philippe Bourdin, Silvia Marzagalli, *Révolution, Consulat, Empire (1789-1815).* Paris, Belin, 2009, 720 p. Coll. « Histoire de France ». € 36

Isabelle Bricard, *Napoléon, Joséphine et les autres.* Paris, Larousse, 2009, 288 p. Coll. « Hors collection Histoire & Civilisations ». € 20

Philippe de Carbonnières, *La Révolution : musée Carnavalet.* Paris, Paris Musées, 2009, 71 p. Coll. « Petites capitales ». € 12

Jean-Claude Caron, *Frères de sang : la guerre civile en France au XIX<sup>e</sup> siècle.* Seyssel, Champ vallon, 2009, 320 p. Coll. « La chose publique ». € 26

Marguerite Castillon du Perron, *Montalembert et l'Europe de son temps*. Paris, Éditions François-Xavier de Guibert, 2009, 666 p. Coll. « Histoire essentielle ». € 34

***Chateaubriand, penser et écrire l'Histoire***. Sous la direction d'Ivanna Rosi et de Jean-Marie Roulin. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, 316 p. € 21

[Contient : Bernard Degout, *Chateaubriand et la Restauration de l'Histoire ?*; Corinne Saminadayar-Perrin, *L'Histoire au présent*; Fabienne Bercegol, *Chateaubriand et Tocqueville mémorialistes : Le récit des journées révolutionnaires dans les Mémoires d'outre-tombe et dans les Souvenirs*; Béatrice Didier, *De l'Essai au Génie du christianisme, ou les problèmes de la périodisation des arts*; Laurent Darbellay, *Chateaubriand : pour une histoire de l'art plastique*; Élodie Saliceto, *Histoire antiquaire, histoire monumentale : Chateaubriand au miroir de Nietzsche*; Jean-Claude Bonnet, *Naissance de l'historien artiste : Chateaubriand, Mercier et Michelet au musée des Monuments français*.]

Benjamin Constant, ***De la force du gouvernement actuel de la France et de la nécessité de s'y rallier***. Préface de Philippe Raynaud. Paris, Flammarion, 2009, 185 p. Coll. « Champs classiques ». € 7

Monique Cottret, ***Tuer le tyran ?*** Paris, Fayard, 2009, 456 p. Coll. « Divers Histoire ». € 25

Annie Crépin, ***Histoire de la conscription***. Paris, Gallimard, 2009, 544 p. Coll. « Folio histoire », 169. € 8,60

Marc Ferro, ***Histoire de France***. Paris, Odile Jacob, 2009, 768 p. Coll. « Bibliothèque ». € 19

Ludovic Frobert, ***Les Canuts ou la démocratie turbulente : Lyon, 1831-1834***. Paris, Tallandier, 2009, p. € 25

Maurizio Gribaudi, Michèle Riot-Sarcey, ***1848, la révolution oubliée***. Paris, La Découverte, 2009, 294 p. Coll. « La Découverte Poche / Sciences humaines et sociales », 306. € 12

***Histoire sommaire de la maladie et du somnambulisme de Lady Lincoln***. Présenté par Nicole Edelman, Luis Montiel et Jean-Pierre Peter. Paris, Tallandier, 2009, p. € 23

***Jakob Meyer, soldat de Napoléon***. Paris, Éditions Autrement, 2009, 93 p. Coll. « Mémoires Histoire ». € 13

Nathalie Jakobowicz, *1830, le peuple de Paris : Révolution et représentations sociales*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, 368 p. Coll. « Histoire ». € 20

*La Revue des Deux Mondes par elle-même*. Édition établie et annotée par Thomas Loué. Préface de Michel Crépu. Paris, Mercure de France, 2009, 356 p. Coll. « Le temps retrouvé ». € 22

Éric Le Ray, *Marinoni : le fondateur de la presse moderne (1823-1904)*. Paris, L'Harmattan, 2009, 568 p. Coll. « Graveurs de Mémoire ». € 39

*Lettres pour lire au lit : correspondance amoureuse d'Alfred de Vigny et Marie Dorval (1831-1838)*. Édition présentée et annotée par Ariane Charton. Paris, Mercure de France, 2009, 304 p. Coll. « Le Temps retrouvé ». € 19,80

Jean-Claude Lorblanchès, *Napoléon : le faux pas espagnol*. Préface de Jean Tulard. Paris, L'Harmattan, 2009, 172 p. Coll. « Horizons Espagne ». € 16

Suzanne L. Marchand, *German Orientalism in the Age of Empire: Religion, Race, and Scholarship*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 560 p. Coll. « Publications of the German Historical Institute ». £45.00

Sabine Melchior-Bonnet et Catherine Salles, *Histoire du mariage*. Paris, Éditions Bouquins, 2009, 1248 p. € 30

Philippe Mellot, *La Vie secrète du Quartier latin*. Paris, Omnibus, 2009, 240 p. € 29

*1867. L'année de tous les rapports : les lettres et les sciences à la fin du Second Empire*. Ouvrage collectif coordonné par Évelyne Barbin, Jean-Luc Godet et Gerhardt Stenger. Pornic, Éditions du temps, 2009, 352 p. € 23

Pierre Milza (dir.), *Napoléon III, l'homme, le politique*. Actes du colloque, Collège de France, 19-20 mai 2008. Saint-Cloud, SOTECA Napoléon III éditions, 2009, 496 p. € 35

[Contient : Napoléon III, les intellectuels et les artistes; Les représentations de Napoléon III; L'Empereur entrepreneur : le bâtisseur; Napoléon III au cinéma.]

Charles Napoléon, *Napoléon mon aïeul, cet inconnu*. Paris, XO Éditions, 2009, 416 p. € 21,90

Munro Price, *Louis-Philippe, le prince et le roi : la France entre deux révolutions*. Paris, Éditions de Fallois, 2009, 487 p. € 26

Edgar Quinet - Alfred Dumesnil, *Correspondance*. Texte édité et annoté par Laurence Richer. Paris, Honoré Champion, 2009, 448 p. Coll. « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux », 49. € 75

Edvard Radzinsky, *Alexandre II : la Russie entre espoir et terreur*. Traduit par Anne Coldefy-Faucard. Paris, Le Cherche midi, 2009, 545 p. Coll. « Documents ». € 19

Rolf Reichardt, *L'Imagerie révolutionnaire de la Bastille : collections du musée Carnavalet*. Paris, Paris Musées, 2009, 208 p. € 45

Louis Rogeron, *Napoléon et son armée en Champagne et en Brie*. Montceaux-les-Meaux, Éditions Fiacre, 2009, p. € 25

Vincent Rolin, *Les Hussards (1792-1815)*. Saint-Cloud, SOTECA Napoléon I<sup>er</sup> éditions, 2009, 467 p. Coll. « Grande Armée ». € 29

Heinrich Schliemann, *La fabuleuse découverte des ruines de Troie : premier voyage à Troie 1868 suivi de Antiquités Troyennes 1871-1873*. Paris, Pygmalion, 2009, 279 p. € 21,90

Kees Schulten, *Waterloo (18 juin 1815) : la double incertitude*. Paris, Economica, 2009, 298 p. Coll. « Campagnes & stratégies ». € 30

Jean Tabeur, *La province contre Paris ! Les barricades du peuple, 1848-1871*. Paris, Economica, 2009, 322 p. Coll. « Campagnes & stratégies », 79. € 29

*Trésors du siècle d'or russe, de Pouchkine à Tolstoï*. Sous la direction de Georges Nivat. Paris, Éditions des Syrtes, 2009, 288 p. € 50

*Trésors du siècle d'or russe, de Pouchkine à Tolstoï.* Sous la direction de Georges Nivat. Paris, Éditions des Syrtes, 2009, 288 p. € 50

Raymond Trousson, *Victorine de Chastenay : « Deux révolutions pour une seule vie », Mémoires, 1771-1855.* Paris, Tallandier, 2009, 891 p. Coll. « Bibliothèque d'Evelyne Lever ». € 35

Jean Tulard, *Talleyrand.* Paris, Presses universitaires de France, 2009, 128 p. Coll. « Figures et plumes ». € 12

## VII. ŒUVRES LITTÉRAIRES

Champfleury, *Les Excentriques.* Vic-la-Gardiole, Éditions Le chat rouge, 2009. Coll. « Haut de forme ». € 25

*L'Énéide de Virgile illustrée par les fresques et les mosaïques antiques.* Traduction en alexandrins libres de Marc Chouet. Préface de Philippe Heuzé. Paris, Diane de Selliers, 2009, Vol. 1 : 384 p., Vol. 2 : 120 p. € 180 jusqu'au 31 janvier, € 210 ensuite

Victor Hugo, *Les Misérables.* Édition présentée et commentée par Arnaud Laster. Paris, Pocket, 2009, Tome 1, 640 p., Tome 2, 620 p., Tome 3, 451 p. Coll. « Pocket classiques ». € 5,50 le volume

Victor Hugo, *Poésies intimes.* Paris, Omnibus, 2009, 883 p. Coll. « L'Intégrale ». € 39

Alphonse de Lamartine, *Avertissements, préfaces et propos sur la poésie et la littérature.* Textes réunis et présentés par Christian Croisille. Paris, Honoré Champion, 2009, 304 p. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 124. € 55

Prosper Mérimée, Œuvres complètes. Section III. Histoire. Tome II. *Histoire de Don Pèdre I<sup>er</sup> roi de Castille et autres écrits sur l'histoire de l'Espagne.* Sous la coordination d'Antonia Fonyi. Textes établis, présentés et annotés par Michel Garcia et Joseph Pérez. Paris, Honoré Champion, 2009, 696 p. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 113. € 120

Jules Michelet, *Bible de l'humanité*. Édition critique par Laudyce Rétat. Paris, Honoré Champion, 2009, 440 p. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 117. € 70

Alexandre Pouchkine, *Eugène Oniéguine*. Traduit du russe par Roger Legras. Paris, L'Âge d'homme, 2009, 250 p. Coll. « Archipel slave ». € 12

George Sand, Œuvres complètes sous la direction de Béatrice Didier. *Le Diable à Paris, 1845-1846. Le Diable aux champs, 1857*. Édition critique établie par Jeanne Goldin. Paris, Honoré Champion, 2009, 664 p. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 114. € 120

Arthur Young, *Voyages en France*. Traduction, introduction, et notes de Henri Sée. Paris, Tallandier, 1/1931, 3/2009, 493 p. Coll. « Texto ». € 10  
[Premier volume des Classiques de la Révolution française, collection dirigée par Albert Mathiez (1874-1932).]

## VIII. BIBLIOGRAPHIES

Éric Férey, *Bibliographie de la littérature française (XVI<sup>e</sup> - XIX<sup>e</sup> siècles)*. Revue d'histoire littéraire de la France. Hors-série. Paris, Presses universitaires de France, 2009, 807 p. € 28

*Alain REYNAUD*

# Comptes rendus bibliographiques



## Plongée dans l'Allemagne romantique

Pour savoir en une seconde si un livre est bon ou mauvais, il existe une solution radicale : jeter un œil à l'index et voir si Berlioz y figure ou non. L'index de *La Musique dans l'Allemagne romantique* de Brigitte François-Sappey nous rassure : Berlioz y est surabondamment présent. Excellent livre !

Toute plaisanterie ou tout fétichisme mis à part, Berlioz est l'un des héros de ce livre. Il est vrai que, dauphinois et non pas saxon ou rhénan, notre héros a suffisamment sillonné l'Allemagne à partir de 1842 pour y avoir joué un premier rôle. Il apparaît donc dès la deuxième page de l'Introduction, et revient comme un voyageur infatigable et enthousiaste au cours des quelque neuf cents pages qui suivent.

Dès la troisième page de la même introduction cependant, on trouve une allusion à la manière dont le romantisme allemand aurait été dévoyé au XX<sup>e</sup> siècle : « Sa récupération par les nazis et l'intolérable détournement de ses idéaux l'ont entaché au point qu'il est difficile de le laver de tout soupçon. » Ne nous laissons pas prendre à ce piège : on sait que l'attrance pour la nuit et la fascination de l'obscur n'ont pas la folie politique pour conséquence fatale. L'excès de Raison également a valu la Terreur, des camps et des guerres, alors qu'il ne viendrait à l'idée de personne de condamner en soi les Lumières au nom des débordements postérieurs. Comme l'écrivait Michel Le Bris dans *Le Nouvel Observateur* (numéro daté du 3 septembre 1979, p. 63) : « Schelling et Schubert précurseurs du nazisme, il fallait l'inventer ! »

Il reste que ce livre est une somme (et non pas une thèse) qui, certes, parle de musique, mais consacre également ses deux cents premières pages à évoquer la géographie de l'Allemagne vers 1800, à essayer de cerner l'espace et le temps du romantisme (tâche redoutable !), à expliquer en quoi le romantisme a fécondé la littérature et la peinture en Allemagne (on aurait pu ajouter aussi la science, la médecine, etc.).

Pour ce qui est de la musique, Brigitte François-Sappey part non pas d'un événement fondateur mais d'un épisode qui explique bien des choses quant au rayonnement de la musique allemande dans le reste de l'Europe : l'inauguration en 1845, à Bonn, de la statue de Beethoven. C'est Liszt qui a voulu ce monument, c'est Berlioz qui se fera le chroniqueur le plus enthousiaste de l'événement ; et c'est ainsi que l'un et l'autre s'introduisent dans le récit pour ne plus le quitter, manière habile pour l'auteur de montrer que l'Allemagne est au moins autant un astre qui captive qu'un sol, aussi fécond soit-il. Liszt, remarque l'auteur avec finesse, s'installe à

Weimar au moment où Wagner est contraint à l'exil, comme si c'était au Hongrois qu'était échue la mission de maintenir la flamme (p. 829).

Pour le reste, Brigitte François-Sappey procède avec érudition et méthode, sans cuistrerie aucune, avec une belle conviction. Il est vrai que plusieurs ouvrages ont déjà prouvé son attachement à cette région de la sensibilité, notamment le foisonnant *Robert Schumann* qu'elle a fait paraître chez Fayard en 2000. Ici, le propos étant plus panoramique, elle envisage les villes (car à la différence de la France, l'Allemagne, constellation de royaumes et de principautés, est tout sauf un état centralisé), les genres musicaux, les querelles plus ou moins fondées (l'école de Leipzig contre celle de Weimar). Elle souligne le rôle moteur joué par la bourgeoisie ardente et éclairée (il ne faut pas la confondre avec la caste des philistins) dans la pratique et la diffusion de la musique. On la surprend parfois en flagrant délit de déterminisme historique lorsqu'elle évoque « le *Lobgesang* de Mendelssohn [qui] est le véritable pont entre la 9<sup>e</sup> *Symphonie* de Beethoven et la 8<sup>e</sup> *Symphonie* de Mahler » (p. 507) ou lorsqu'elle parle de « l'indéniable modernité de Wagner » (p. 859). Mais justement, elle relativise les points de vue : « On veillera également à ne pas surdimensionner Wagner aux dépens de ses contemporains. [...] Avant la moitié du siècle, il n'y a pas plus avancé que Schumann en matière de dissolution syntaxique. [...] C'est Wagner qui se nourrit de Berlioz, non l'inverse » (p. 198-199). Et on découvre que Grétry, dans son *Projet d'un nouveau théâtre* (1797) avait déjà imaginé Bayreuth (voir les étonnantes p. 833-834) !

Au total, un livre écrit avec empathie, qui est aussi une méditation sur un moment fascinant de la civilisation européenne.

*Christian WASSELIN*

Brigitte François-Sappey, *La Musique dans l'Allemagne romantique* (Fayard, 2009, 960 p., 35 €).

## **Beethoven illustré par Wasselin**

On a beaucoup écrit sur Beethoven, mais jusqu'à présent les manuscrits du compositeur étaient restés à l'écart du grand public et des lecteurs. Cette lacune est désormais comblée grâce à *Beethoven : les plus beaux manuscrits* récemment paru aux éditions de La Martinière. L'auteur, car il en fallait un pour éclairer, guider, faire partager la passion engendrée par la matière de l'ouvrage, n'est autre que Christian Wasselin. Les habitués des

différentes publications de notre association, apprécient la plume alerte et élégante de ce membre de longue date de l'AnHB. Ils savent aussi que lui reviennent différents livres consacrés au musicien que nous célébrons en ces lieux : *Berlioz ou le Voyage d'Orphée* (aux éditions du Rocher), le *Cahier de l'Herne Berlioz* ou *Berlioz : les deux ailes de l'âme* (Gallimard, collection Découvertes), pour ne citer que les plus notables. Mais Wasselin est tout autant le signataire de romans (*Rue du Bois de la lune*, chez Aléas), de pièces dramatiques (*La Ville inoubliée*, donnée en son temps à France Culture ; le livret des *Orages désirés*, opéra sur une musique de Gérard Condé), de fictions aux couleurs musicales (*Clara ou le Soleil noir de Robert Schumann*, chez Scali) ou de multiples chroniques lyriques et musicographiques (pour la revue *Opéra Magazine*, notamment). Car c'est d'un écrivain complet qu'il s'agit, et parmi les plus remarquables par les vertus du style alliées à une palpitation des images, un sens de la métaphore que l'on oserait qualifier de poétiques.

Autant dire que ce *Beethoven* richement illustré vaut presque davantage, sinon mieux, pour sa teneur rédactionnelle ; quand bien même l'auteur est aussi celui du choix minutieusement sélectif des pièces présentées (avec la collaboration de Roselyne de Ayala). C'est l'invite à un vaste voyage, à travers la vie d'un grand artiste, ses affres et ses victoires, ses tourmentes et ses joies, qui nous est contée. Les nombreux documents reproduits, copies multiples de manuscrits, tableaux et images d'époque, se replacent ainsi dans le contexte qui les ont vu naître, avec une rigueur d'informations qui se combine du plaisir de la narration enlevée. Nous apprenons que Beethoven fut désigné en son temps comme le « Spagnol », l'Espagnol – et il est vrai que la ressemblance physique, dans les portraits au fil des pages, est frappante avec son contemporain Goya, artiste dont le rapprocheraient l'esthétique tempétueuse et une même surdité ; nous découvrons, chemin faisant en compagnie du héros et de son ardent commentateur, au détour de lettres ou d'extraits de partitions, les esquisses d'une *Dixième Symphonie*, un projet d'opéra sur *Faust*, le texte intégral du fameux *Testament de Heiligenstadt*, mais aussi les soubresauts et épiphénomènes de l'Histoire (« Revanche de la poudre des perruques sur celle des canons »), les amours mort-nées, les compagnons de route (Haydn, Cherubini, Rossini...), les ambitions démesurées, les certitudes orgueilleuses, les accomplissements magnifiques d'un « génie [qui] plane, immense et solitaire, comme l'oiseau colossal des cimes neigeuses du Chimborazo » (Berlioz).

Pierre-René SERNA

*Beethoven : les plus beaux manuscrits*, par Christian Wasselin (La Martinière) ;  
192 pages, 42 euros.

# Divers

## Orchestre d'Auvergne

Le programme de la saison 2009-2010 présente le chef de l'Orchestre d'Auvergne, Arie van Beek, comme un « passionné et inconditionnel d'Hector Berlioz ». Celui-ci a effectivement donné *Rêverie et Caprice*, avec, en soliste, Svetlin Roussev. Présentation par Frédéric Lodéon. (29 septembre)

Arie van Beek dirigera l'OnPL à Angers (10, 11 juin) dans l'ouverture de *Béatrice et Bénédicte*.

Le chef a, à son répertoire, la *Symphonie fantastique*, *Harold en Italie*, *Roméo et Juliette*, la *Symphonie funèbre et triomphale*, les ouvertures et cantates.

**Appel à candidature pour la délégation régionale Auvergne de l'AnHB** (Allier, Cantal, Haute-Loire, Puy-de-Dôme)

## Colloque

Le traditionnel colloque international tenu à l'occasion de la Biennale Massenet a consacré cette année une demi journée à Berlioz : « Berlioz et le XVIII<sup>e</sup> siècle ». Sont intervenus : Alban Ramaut, *Le Salon des refusés du XVIII<sup>e</sup> siècle de Berlioz* ; Julien Garde, *Berlioz et Gluck : la reprise d'Orphée en 1859* ; Charlotte Lorient, Béatrice et Bénédicte *de Berlioz : classicisme, pastiche du XVIII<sup>e</sup> siècle ou distanciation ironique ?* (Présidence de séance : Gérard Condé). Gérard Condé a par ailleurs fait une communication sur *Gounod et Mozart*.

## **Conférence**

André Tubeuf a donné une brillante conférence sur *Mireille*. (Studio Bastille, 17 septembre)

## **Nomination**

Pascal Dumay, 52 ans, a été nommé directeur du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP) le 1<sup>er</sup> septembre 2009. Il succède à Alain Poirier, qui dirigeait le CNSMDP depuis 2000.

## **Expositions**

**PARIS:** jusqu'au 17 janvier, musée de la Vie romantique  
*Souvenirs d'Italie (1600-1850) - Chefs-d'œuvre du Petit Palais*

**PARIS:** jusqu'au 5 avril, musée Eugène-Delacroix  
*Une passion pour Delacroix : la collection Karen B. Cohen*

**PARIS:** 1<sup>er</sup> mars - 11 juillet, musée de la Vie romantique  
*Bicentenaire de Frédéric Chopin*

**PARIS:** 5 mars - 24 mai, musée du Louvre  
*Sainte Russie : de la Rus' de Kiev à la Russie de Pierre le Grand*

**PARIS:** 15 mars - 27 juin, musée d'Orsay  
*Crime et châtement, de Goya à Picasso*

## **À l'étranger**

**AMSTERDAM:** jusqu'au 31 janvier, Hermitage Amsterdam  
*Aan het Russische hof. Paleis en protocol in de 19de eeuw*

**CANBERRA:** jusqu'au 26 avril, National Gallery of Australia  
*Ballets Russes: the art of costume*

**CHICAGO:** jusqu'au 11 avril, Smart Museum of Art  
*Sites to Behold: Travels in Eighteenth-Century Rome*

**LONDRES:** jusqu'au 31 janvier, Tate Britain  
*Turner and the Masters*

**LONDRES:** jusqu'au 14 février, The Queen's Gallery  
*The Conversation Piece: Scenes of Fashionable Life*

**LONDRES:** jusqu'au 7 mars, British Library  
*Points of View: Capturing the 19th century in photographs*

**LONDRES:** 24 février - 23 mai, British Library  
*Painting History: Delaroche and Lady Jane Grey*

**MADRID:** jusqu'au 31 janvier, Fundación Caja  
*Lágrimas de Eros*

**MANCHESTER:** jusqu'au 31 janvier, Manchester Art Gallery  
*Fantasies, Follies and Disasters: The Prints of Francisco de Goya*

**SAINT-PÉTERSBOURG:** jusqu'au 17 janvier, Ermitage  
*Centenaire des Ballets russes de Sergei Diaghilev*

*Alain REYNAUD*

## Droit de réponse

Réponse de monsieur Jean-Paul Penin à monsieur Franck Tourre, suite à l'article « La Symphonie fantastique », *Bulletin de liaison de l'Association nationale Hector Berlioz*, n° 43 (Janvier 2009).

Monsieur,

L'article que vous consacrez au film bien connu de Christian-Jaque, *La Symphonie Fantastique*, vous mène à comparer les créations simultanées de la *Messe solennelle* de Berlioz, à Brême, sous la direction de John Eliot Gardiner, avec son ensemble d'instruments « d'époque » (*Orchestre Révolutionnaire et Romantique*), et à Vézelay, sous la mienne, le 7 octobre 1993, avec le Chœur et l'Orchestre de la Philharmonie nationale de Cracovie. N'ayant pu assister au concert britannique, car j'étais au même moment en répétitions avec mon propre orchestre, il ne m'appartiendrait pas de critiquer votre jugement quant aux mérites respectifs de ces deux concerts, si vous ne qualifiez le mien de conditions « folkloriques », « visant moins l'authenticité de l'œuvre que la réalisation d'un produit en



vue d'une diffusion télévisée <sup>56</sup> 1». Termes que je trouve assez peu amènes, mais qui surtout n'ont aucun rapport ni avec la réalité ni avec la chronologie des faits, ce qui me conduit aux précisions suivantes, que je n'avais pas jugé nécessaire jusqu'à maintenant de faire connaître <sup>57</sup> 2. Je vous remercie donc de m'en fournir l'occasion.

Immédiatement après l'authentification du manuscrit de la *Messe solennelle*, fin 1992, Gardiner et son producteur britannique s'étaient assurés de l'exclusivité de la recreation contemporaine de l'œuvre. Au 8 avril 1993, ils avaient la confirmation de quatre dates : Brême, le 3 octobre, Vienne, le 4, Madrid, le 5 et Londres, avec enregistrement, le 12. Estimant regrettable que cette tournée évite Paris, je fis en sorte que la structure dont j'étais à l'époque directeur musical (Opéra d'automne), propose à l'agent de Gardiner, Michael B. MacLeod, de l'aider à y monter un concert supplémentaire, dans le cadre de leur tournée <sup>58</sup> 3. Malgré nos efforts, les négociations ne purent aboutir, le budget de ce concert possible s'obstinant à demeurer babylonien. Ce fut donc la semaine suivante, au Salon musicora, Leonhard Scheuch, président des Éditions Bärenreiter, maison éditrice et détentrice des droits d'exécution, me proposa de monter moi-même le projet en question, à savoir la recreation française de la *Messe solennelle*, ce que j'acceptai avec plaisir <sup>59</sup> 4. Quelques semaines après, l'Opéra d'automne avait réuni le mécénat nécessaire ainsi que les auspices institutionnels (Présidence de la République, Premier Ministre, UNESCO, Direction du patrimoine mondial et représentation permanente de la Pologne). Le concert aurait lieu en la basilique de Vézelay, avec les chœurs et l'Orchestre de la Philharmonie nationale de Cracovie, dont une partie se trouverait en France à ce moment-là, sous ma direction, pour une série de *Don Giovanni*, le restant des troupes (quatre-vingt choristes, cinquante musiciens), arrivant directement de Pologne une semaine avant le concert <sup>60</sup> 5. Ce fut alors que France Télévisions annonça, début juillet, son désir de

---

1. Même s'il est assez dans l'air du temps, je ne sais si le terme de « produit » soit là bien choisi, s'agissant d'une œuvre d'art, et de Berlioz en particulier. « Le commerce et l'art s'exècrent mutuellement » (H.B.)

2. En particulier dans l'article de la *Revue internationale d'études musicales, Ostinato Rigore*, consacrée à Berlioz, pour l'année du bicentenaire (*Les premières armes du jeune Berlioz : la Messe solennelle*, <http://penin.berlioz.free.fr>).

3. Lettre (Bärenreiter) du 8 avril 1993, archives de l'Opéra d'automne.

4. Rencontre organisée par Rudolf Kimmig, directeur de production de l'Opéra d'automne, et correspondant à Paris de Radio Berlin.

5. La ville de Semur-en-Auxois, siège de l'Opéra d'automne, ne se trouve pas loin de Vézelay. Cf. article Wikipédia « Opéra d'automne ». Je tiens d'ailleurs à remercier Jean-Pierre Soisson, président de la région Bourgogne, qui facilita grandement les choses.

filmer le concert, en partenariat avec Radio France (René Blanchard, directeur des enregistrements). Voici pour la chronologie exacte des événements : rien de bien « folklorique », rien de plus que les avatars normaux du monde de la musique professionnelle. Si « folklore » il y eut, ce fut celui des malveillances, tentatives de torpillages et autres coups de Trafalgar qui se déchaînèrent contre le projet français<sup>61 6</sup>, dès que celui-ci fut connu, et qui m'amènèrent, le navire français commençant à tanguer un peu, à solliciter l'intervention du secrétaire général de l'Élysée, Hubert Védrine. Les choses se calmèrent.

Le soir de la première, le succès fut au rendez-vous, et plus encore<sup>62 7</sup>. Les douze cents personnes présentes acceptèrent en effet de réécouter l'œuvre intégralement, après un entracte d'une vingtaine de minutes, afin de respecter les conditions acoustiques du lieu, dont l'identité était indispensable pour un enregistrement public de qualité ; il s'agissait en effet du premier enregistrement discographique et télévisé de l'œuvre, et il était hors de question de faire le disque avec une seule prise, seulement<sup>63 8</sup>. Les critiques de presse, dans les jours qui suivirent, offrirent l'éventail habituel, de l'enthousiasme à la sympathie, de l'intérêt poli à la froideur (un peu perfide, la froideur).

Mais j'arrête là cette accumulation de faits, de dates et de références. Elle n'a d'autre importance que de me rappeler d'excellents souvenirs et de remettre les choses à leur place. Bien plus intéressant est le fond de votre argumentation sur « l'authenticité d'une œuvre » : *vaste sujet*... ! Mais, pour un artiste, sujet subalterne et sans intérêt, qui vous mène néanmoins à un amusant pataquès. À propos de la recreation simultanée en France et en Allemagne, de la *Messe solennelle*, il vous plait en effet de relever une « différence d'accueil et de réception dans un pays et l'autre, [reflétant] une

---

6. Avec, d'ailleurs, la collaboration d'une certaine presse musicale française. Je me souviens notamment d'une (longue) interview de Gardiner (septembre 93), détaillant sa prestation prochaine, à Brême, et laissant tomber, devant une plume qui n'en perdait pas une miette, quelques mots condescendants pour le projet français, dont « *l'orchestre ne sera même pas français* ».

7. Concert présenté par le journaliste Alain Duault, ainsi que par Franz Moors, le musicien anversoïis qui venait de découvrir l'œuvre.

8. Des engagements contractuels, pris avant le montage du projet français, imposèrent au disque de Radio France (Accord/Universal), bien qu'ayant été enregistré le premier, de ne pouvoir sortir que trois mois après celui de Gardiner (Philips). À titre anecdotique, signalons également que le ministre de la Culture promit une subvention, somptuaire, de 20 000 francs (3 000 euros)..., qui ne fut jamais versée : Berlioz aurait souri. Je redonnai l'œuvre en août 1994, au Festival de La Côte-Saint-André, ensuite à celui de La Chaise-Dieu, puis, quelques temps après, en assurai la création américaine à Buenos Aires, notamment, au théâtre Cólón.

flagrante différence d'écoute ». D'un côté, une Allemagne que vous présentez comme appréciant un chef au « sens critique et musicologique aigu », de l'autre, une France applaudissant au... « folklore ».

Mon inculture absolue, mon déplorable sens musical me cacheraient-ils quelque lumière éblouissante, « flagrante » ? Et surtout, serais-je le seul, dans mon triste cas ?

Non.

Permettez-moi en effet de citer un paragraphe extrait de la lettre que Madame Sch...-V..., dont le rôle fut déterminant dans le succès du projet français, nous fit parvenir, quelques jours après le concert de Vézelay. Elle fait partie du droit de réponse que m'autorisent les termes dont vous affublez notre prestation, chef, solistes, chœur et orchestre, et surtout, elle éclaire d'une lumière sans concession ce terme d' « authenticité musicale », curieusement prisé, malgré les preuves chaque jour plus accablantes de sa vacuité.

Comme je vous l'ai dit spontanément après le concert de Vézelay, cette soirée fut pour nous un événement beaucoup plus émouvant que celui de Brême, et pas seulement pour la magnificence de la nef. [À Brême] Gardiner a effectué une prestation en tout point parfaite ; mais il y manquait l'expérience vivante de la musique. Cela, nous l'avons trouvé à Vézelay<sup>64 9</sup>.

*La vie de la musique... Vie et musique... Ces deux mots mettraient-ils une fin au débat sur la prétendue « authenticité » d'une œuvre musicale ? Pas du tout, car revenons à Berlioz, Berlioz, ombre immense, toujours plus indispensable, et, pour notre bonheur, toujours plus insolemment iconoclaste : un interprète qui « n'a pas du talent mais du génie, [...] crée comme l'auteur fit en composant<sup>65 10</sup> ».*

Quoi ? Oser comparer interprète et créateur ? Tolérer que l'interprète s'approprie une partition, s'en fasse le vigoureux porte-étendard de sa propre personnalité ? D'une personnalité mise ainsi sur le même plan que celle du compositeur ? Désolation de l'abomination... La vertu, qui de nos jours se donne tant de mal pour tout recopier « à l'ancienne », pour tout dupliquer, le plus « authentiquement » possible (de la musique aux tragédies de Racine<sup>66 11</sup>...) la Vertu, donc, fuit, horrifiée, devant un tel

---

9. « Es fehlte aber das lebendige Erleben der Musik. Dieses Empfinden stellte sich für uns in Vézelay ein. » Lettre du 18 octobre 1993, archives de l'Opéra d'automne. *Lebendige Erleben... Empfinden... : expérience, éprouvé, vivant, ressenti, émotion...*

10. Commentaire de Berlioz à la suite d'un récital de son amie Camille Moke. H. Berlioz, *Correspondance générale*, Paris, Flammarion, t. I, p. 341.

11. *Ariaaaane ma sœuœœur de quel amouuur blesséée vous mourûûtes aux booords où vous fûûûtes laisséeééééé.*

abus de pouvoir, que dis-je, devant un tel manque d' « éthique » ! Pauvre, pauvre Vertu... Pauvre fille un peu godiche, un peu planche à pain, qui ne sait pas que bien pire encore l'attend, car Berlioz, pur classique, c'est-à-dire éternellement moderne, n'avait que dédain pour les marchands de modes : « La seule chose que je méprise, c'est l'imitation plate, sans flamme et sans volonté. [...] Je vis souvent avec les dieux, quelquefois avec les brigands et les démons, jamais avec les singes. »<sup>67 12</sup>

Cruel Berlioz... Et bien mauvais exemple ! Car enfin qui, de nos jours, oserait encourir les foudres de la Justice, en comparant un tel « interprète duplicatif » à un singe ? Sans donc aller jusqu'à de telles abominations, ne serait-il pas intéressant que ce bulletin de liaison, par exemple, consacré à Berlioz, Berlioz, l'infatigable défenseur de la modernité instrumentale et de la liberté du créateur, *libre d'être libre*, oui, ne serait-il pas intéressant que ce bulletin décide de prolonger le débat, en ouvrant par exemple ses colonnes aux artistes, philosophes, chercheurs, critiques, bref, à tous ceux qui se posent cette très simple question : que signifie, pour un Musicien, produire une sonorité ?

Je vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de mes salutations distinguées.

Jean-Paul Penin.

---

12. H. Berlioz, *Correspondance générale*, Paris, Flammarion, t. VIII, p. 653.