



LÉLIO

La lettre de l'AnHB

N° 26 – octobre 2011

ISSN 1760-9127

Lélio était petit et grêle; sa beauté ne consistait pas dans les traits, mais dans la noblesse du front, dans la grâce irrésistible des attitudes, dans l'abandon de la démarche, dans l'expression fière et mélancolique de la physionomie.

(George Sand, *La Marquise*)

LÉLIO

Sommaire

<i>Hector Berlioz, un classique enivré de romantisme</i>	Gérard CONDÉ	3
<i>La Belle Dorothée</i>		15
<i>Comptes rendus de concerts</i>		
<i>Harold en Italie (Berlioz) - Une Vie de héros (Strauss)</i> <i>Vies parallèles</i>	Steve BRAEM	17
<i>Berlioz, Mendelssohn</i>	Dominique CATTEAU	19
<i>Les Huguenots de Meyerbeer à La Monnaie</i>	Claude MOUCHET	20
<i>Discographie</i>	Alain REYNAUD	24
<i>Vidéographie</i>	Alain REYNAUD	31
<i>Bibliographie</i>	Alain REYNAUD	32

<i>Divers</i>	Alain REYNAUD	39
<i>Les grandes dates de la saison berliozienne</i>	Alain REYNAUD	41
<i>À l'affiche des théâtres (Saison 2011-2012)</i>	Alain REYNAUD	45
<i>Patrimoine musical en France</i>	Alain REYNAUD	51

Hector Berlioz, un classique enivré de romantisme

Tous ceux qui connaissent la musique de Berlioz, tous ceux qui ont lu ses *Mémoires*, se sont fait une idée du personnage et de l'artiste : l'idée d'un musicien singulier qui compose des ouvrages romantiques et gigantesques, l'idée d'un homme à la limite de la caricature, héros romantique excessif, passionné, incontrôlable.

Pourtant, les témoignages de ses contemporains diffèrent du tout au tout et renvoient dos à dos l'image qu'il a donnée de lui-même et celle que ses biographes nous ont transmise.

Voyons par exemple ce qu'écrivait Camille Saint-Saëns, son cadet de trente ans : « Comme les mystiques qui en arrivaient à éprouver dans leur corps les douleurs de la Passion, Berlioz éprouvait les tortures des Faust, des Hamlet et des Manfred ; il incarnait en lui ces créations des poètes, dont les souffrances imaginaires se changeaient pour lui en souffrances réelles [...] À certains moments, ce n'est plus lui qui vit, c'est Shakespeare qui vit en lui. On assiste à un curieux phénomène de mysticisme poétique, conduisant comme l'autre à de graves désordres du système nerveux, à un cruel et interminable supplice qui ronge peu à peu l'existence et ne se termine que par la mort.

Et c'est parce qu'il se prenait pour Faust et pour Hamlet, qu'il s'est peint, dans ses *Mémoires*, sous les couleurs les plus fausses, prétendant haïr les hommes, lui que la moindre marque de sympathie touchait jusqu'aux larmes. [...]

Au fond, il n'était pas seulement sincère, il était naïf dans le bon sens du mot [...] Pourquoi l'eût-on trompé, lui qui ne trompait jamais personne ? Et il se laissait prendre aux compliments, aux applaudissements, à l'accueil gracieux des uns, aux promesses des autres. » (*Harmonie et Mélodie*, 1885)

Voyons le témoignage concordant de Charles Gounod qui l'a bien connu, lui aussi : « Berlioz est à la fois un génie d'une candeur d'enfant et d'une complexité de spiritualisme inouïe : il est tantôt naïf et simple comme Fiesole ou Pérugin, et tantôt abstrait comme un rationaliste allemand. [...] Il y a [en lui] deux hommes,

deux êtres : [primo] Un enfant - garçon ou fille - adorable de charme, de douceur, de tendresse, d'abandon naïf. [secondo] Un être fait - homme ou femme - brûlant, passionné, profond, penseur et rêveur, souvent emporté jusqu'au vertige et souvent raisonneur jusqu'à la subtilité. C'est, je crois, dans cette dualité d'organisation - si l'on peut dire - qu'il faut chercher l'explication du peu de succès de Berlioz, en général, auprès de ce qu'on appelle le Public. (lettre à Cécile Rhoné, du 10 août 1862) [...] « Le génie est une candeur : le génie est une croyance : il a toujours l'âge de l'enfant, parce qu'il en a l'abandon. Vous ne trouverez jamais de véritable grandeur chez les hommes d'où l'enfant a complètement disparu. » (*Les Auteurs*, 1873)

Un coup d'œil sur la calligraphie impeccable des partitions manuscrites autographes de Berlioz suffirait à prouver une exceptionnelle maîtrise de soi : maîtrise de la main et de l'esprit. Quand Berlioz disait : « Il faut tâcher de faire froidement des choses brûlantes » il montrait une parfaite connaissance de sa double nature : il était conscient que cette ardeur intérieure qui lui donnait envie d'écrire de la musique pouvait aussi l'empêcher de bien l'écrire s'il ne la dominait pas. Peut-on dire que son esprit rationnel canalisait sa sensibilité romantique ? Mais n'est-ce pas aussi bien pour réaliser son rêve romantique que Berlioz faisait appel à son esprit méthodique ?

À propos du *Grand Traité d'instrumentation* de Berlioz, si riche en précisions techniques sur l'emploi des instruments, Wagner regrettait d'y trouver une conception trop objective, trop matérialiste à son gré de la composition musicale. Pour Wagner, les ressources orchestrales ne sont que des moyens de donner corps à une vision subjective. Le créateur, selon lui, n'a pas à s'occuper trop précisément de ce qui est techniquement réalisable, il communique sa vision aux interprètes en leur laissant le soin de trouver des solutions pour en réaliser les détails. Parfois il n'y en a pas. Berlioz, au contraire, part des possibilités qu'une observation analytique lui a révélées et son imagination s'envole sur les perspectives qui s'ouvrent à lui. Il rêve à partir de données concrètes.

Comment ce rêve est-il né ? Berlioz nous l'a dit : en découvrant une page de papier à musique où vingt-quatre portées superposées attendaient d'être remplies « je compris aussitôt - écrit-il (*Mémoires*, chap. IV) - à quelle multitude de combinaisons instrumentales et vocales leur emploi ingénieux pouvait donner lieu, et je m'écriai : « Quel orchestre on doit pouvoir écrire là-dessus ! » À partir de ce moment, la fermentation musicale de ma tête ne fit que croître [...] »

Ainsi, est-ce la vue d'une grande feuille de papier vide qui aurait poussé Berlioz à imaginer les moyens de la remplir. Pour mémoire, Mozart se contentait de douze portées, et les symphonies de Beethoven sont notées sur quatorze ou seize.

On voit ainsi le pragmatisme de Berlioz : utiliser toutes les ressources des instruments, ressources connues ou inconnues, profiter de l'espace ouvert par le papier à musique pour inventer des effets nouveaux. Et quand il étudiera le fonctionnement de l'harmonie, son esprit n'aura de cesse d'explorer toutes les possibilités au lieu de se limiter aux procédés que l'usage et la routine privilégient. De même pour le rythme. En sorte que Berlioz apparaît comme un prospecteur inspiré et systématique, un explorateur visionnaire à la conquête d'un nouveau monde musical inouï.

Sa formation, à La Côte-Saint-André (où il était né en 1803), avait été des plus classique. Et en partie à la maison. Sous la direction de son père, médecin, Berlioz apprend le latin et pénètre assez avant dans la compréhension de Virgile pour que certains passages de l'*Énéide* lui arrachent des larmes. Il s'en souviendra quarante ans plus tard quand il composera *Les Troyens*. Mais c'est surtout la géographie qui le fait rêver passant « de longues heures devant des mappemondes, écrit-il dans ses *Mémoires*, étudiant avec acharnement le tissu complexe que forment les îles, caps et détroits de la mer du Sud et de l'archipel Indien [il fut] pris d'un désir ardent de les visiter ». Berlioz n'a jamais quitté l'Europe (c'est son fils, qui deviendra marin, comme il arrive souvent pour les vocations rentrées) mais c'est par sa musique qu'il franchira les frontières. À la fin de sa vie, il rêvera même de coloniser l'ensemble du globe pour y faire connaître et triompher la musique européenne. Dans un feuilleton de 1863, il prophétise en imaginant les ressources de la navigation aérienne : « Nous irons en Asie donner des concerts à Ispahan, à Téhéran, à Nankin, à Nagasaki, initier à la musique les Orientaux qui n'en ont jamais eu l'idée et, à la dernière mesure de la symphonie avec chœurs de Beethoven, nous aurons des orateurs qui, se tournant vers le public, lui diront : « Voilà ce que c'est, sauvages ! »

Berlioz pouvait bien traiter de sauvages les peuples qui ignoraient l'existence de Beethoven en 1863 mais lui-même, quand il était encore à La Côte-Saint-André, ne le connaissait pas davantage. Il étudiait sérieusement la musique et avait appris à jouer assez correctement de la flûte puis de la guitare. Un recueil

où il a copié de sa main, et peut-être arrangé, les pages qu'il interprétait, nous éclaire sur son répertoire : des romances ou des extraits d'opéras-comiques de Dalayrac, de Boieldieu, de Plantade. Et, quand il composait alors, c'était tout naturellement dans ce style. Ainsi *Toi qui l'aimas*, *Pleure pauvre Colette* ou encore *Le Dépit de la bergère*.

Si l'harmonie de cette dernière romance, d'inspiration rousseauiste, n'est pas très correcte de *réalisation*, comme on dit au Conservatoire, elle est assez joliment trouvée. On serait tenté de dire que : « ce n'est pas du Berlioz ! » Eh bien si, précisément. Car, quand on écoute son dernier ouvrage, l'opéra-comique *Béatrice et Bénédicte* créé en 1862, on a la surprise de découvrir que la *Sicilienne* emprunte sa mélodie à cette page de jeunesse publiée quarante ans plus tôt à compte d'auteur. Et Berlioz, en 1862, a même le toupet d'intituler tranquillement « Danse nationale » cette inspiration de sa jeunesse, comme s'il s'agissait d'un air populaire qu'il avait emprunté !

Entre ces deux réalisations d'une même idée mélodique tout une vie d'artiste s'est écoulée : Berlioz a véritablement changé le plomb en or, mais sans perdre jamais cette précieuse naïveté à laquelle Saint-Saëns et Gounod faisaient allusion.

Pour devenir pleinement l'artiste qui s'éveillait en lui, Berlioz devait encore étudier au Conservatoire de Paris (malgré l'opposition de ses parents) puis conquérir sa place dans la société de son temps qui, comme presque toutes les sociétés, était dominée par des gens qui n'attendent de l'art qu'un simple divertissement. Si Berlioz avait été moins entier de caractère, il y aurait perdu son âme or, justement, sans rien abandonner de sa fraîcheur native, il a assimilé tout ce qu'il pouvait recueillir de fructueux pour sa formation et son évolution.

À l'Opéra de Paris il découvre la grandeur des opéras de Gluck dont il étudie et copie les partitions avant même d'entrer au Conservatoire. Puis il a la révélation du *Freischütz* de Weber : « Ce nouveau style, contre lequel mon culte intolérant et exclusif pour les grands classiques m'avait d'abord prévenu, me causa des surprises et des ravissements extrêmes ». Parallèlement, il lit les romans de Walter Scott, les premières traductions des contes fantastiques d'Hoffmann et des poèmes irlandais de Thomas Moore. Au théâtre de l'Odéon il voit représenter par une troupe d'acteurs anglais, *Hamlet* et *Roméo et Juliette* de Shakespeare dans une langue qu'il ne comprend pas mais qu'il écoute et ressent

comme de la musique ; il assiste, émerveillé, aux premières exécutions des symphonies de Beethoven par l'orchestre du Conservatoire ; enfin il se plonge dans le *Faust* de Goethe qui vient de paraître en français. Ses premières compositions parisiennes se nourriront directement de ces nouvelles sources : le recueil des *Mélodies irlandaises* d'après Moore, les *Huit Scènes de Faust* et peut-être l'esquisse d'un *Roméo et Juliette* dont le Bal inspirera le second mouvement de la *Symphonie fantastique*...

Ainsi, en quelques années Berlioz serait devenu Romantique...

Ce n'est pas aussi simple car, le 3 décembre 1829, après avoir fait exécuter tant bien que mal quelques unes de ses *Scènes de Faust*, Berlioz reçut la visite concomitante de deux solliciteurs. Un vieux « classique » qui lui propose un livret d'opéra et lui lit « un ouvrage assommant » et un jeune « romantique », qui n'était autre que Gérard de Nerval dont il avait utilisé la traduction de *Faust*. Mais laissons Berlioz conter l'anecdote dans une lettre à son père : « Pendant que je discutais avec le classique poudré, ne voilà-t-il pas le jeune Gérard auteur de la dernière traduction du *Faust*, qui ayant assisté à mon concert, vient pour me voir et faire connaissance avec moi; [...] la conversation s'engage. Peu à peu, découvrant ses opinions romantiques avec une fatuité et une assurance qui me paraissent assez déplacées, et d'un autre côté le poète voltairien voyant bien que le nouveau venu avait à peu près les mêmes intentions que lui à mon égard, ils se sont picotés avec un air de réserve plein de colère, qui m'a fort diverti. »

Ainsi la conversion de Berlioz au Romantisme ne sera-t-elle pas immédiate ni exclusive, car on notera, au fil des feuilletons de critique musicale qu'il va écrire entre 1830 et 1863, que les citations de poètes latins Virgile ou Horace, de fables de La Fontaine, de comédies de Molière y sont beaucoup plus nombreuses que les références à Shakespeare, à Goethe ou à Hugo. En peinture, il semble qu'il ait préféré la manière d'Ingres à celle de Delacroix. Pour la musique, il préférera Mendelssohn à Wagner et restera toute sa vie très attaché à Gluck voire aux compositeurs d'opéras-comiques français du XVIII^e siècle : Grétry, Monsigny et Dalayrac, pourtant passés de mode, mais auxquels il trouve des charmes intacts. De la même façon qu'il gardera de la tendresse pour *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre ou pour la pastorale de Florian *Estelle et Némorin* dont il avait mis des fragments en musique durant son adolescence.

Il semble que Berlioz soit resté, au fond, un classique qui avait besoin, de temps en temps, de perdre la tête dans les mirages du romantisme. En témoigne le charmant *Petit Oiseau*, romance assez tardive, puisque sa composition se situe vers 1849, donc trois ans après *La Damnation de Faust*. Le poème est de l'abbé Adolphe de Bouclon et Berlioz traite ses vers assez médiocres comme s'ils étaient de Virgile.

Le romantisme ne va donc pas tourner la tête à Berlioz, il va élargir son horizon et offrir une légitimité à l'exploration des ressources d'une musique plus vaste dont cette feuille de papier réglé de vingt-quatre portées lui avait laissé entrevoir la possible existence. Rien d'exceptionnel en cela puisque le besoin de créer vient de la conviction qu'il manque quelque chose qui devrait exister ou qui n'existe pas encore tout à fait.

Ainsi ce que Berlioz appelle le genre *instrumental expressif*.

Il l'a défini dans un sorte de manifeste paru dans *le Correspondant* du 22 octobre 1830, trois mois après la révolution de Juillet, deux mois avant la création de la *Symphonie fantastique* : « La musique instrumentale des anciens auteurs, semble n'avoir eu d'autre but que de plaire à l'oreille ou d'intéresser l'esprit [...] Les maîtres de ce temps trouvaient de *l'imagination* à mettre un Fa à la place d'un Mi, ou un Mi au lieu 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 là une routine, de là des habitudes telles que non seulement la coupe, le caractère et le nombre des morceaux d'une symphonie étaient tracés d'avance, mais que les instruments mêmes choisis pour l'exécuter ne devaient point être changés.

Les compositeurs romantiques, au contraire, ont inscrit sur leur bannière: *Inspiration libre*. Ils ne prohibent rien, tout ce qui peut être du domaine du musical est par eux employé. Cette phrase de Victor Hugo est leur devise: « L'art n'a que faire de menottes, de lisières et de baillons, il dit à l'homme de génie: *va*, et le lâche dans ce grand jardin de poésie où il n'y a pas de fruit défendu ».

Dans les compositions de Beethoven et de Weber, on reconnaît une pensée poétique qui se manifeste partout. 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; le compositeur, n'étant plus obligé de se restreindre à une étendue aussi bornée que celle de la voix humaine, donne à ses mélodies beaucoup plus d'action et de variété; il peut écrire les phrases les plus originales, les plus bizarres même, sans craindre l'impossibilité d'exécution, écueil qu'il a toujours à redouter en écrivant pour les voix. De là les effets extraordinaires, les sensations étranges, les émotions inexprimables que produisent les symphonies, quatuors, ouvertures, sonates de Weber et de Beethoven. Cela ne ressemble plus à ce qu'on éprouve au théâtre, là on est en présence de l'humanité avec ses passions; ici un monde nouveau s'ouvre 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... »

Berlioz, dans son opéra *Les Troyens*, a glissé plusieurs pages de musique purement instrumentale que la plupart des metteurs en scène se croient autorisés à couper sous prétexte qu'elles ne font pas avancer l'action. Elles sont pourtant extrêmement expressives. Mais, peut-être, la musique se suffit trop à elle-même. Ainsi ce cortège des laboureurs : sur des basses collantes comme la glèbe humide, les bois rustiques (hautbois, cor anglais puis basson) déroulent une mélodie agreste dans le mode mineur, une sorte de ranz des vaches mélancolique. La mélodie est ensuite reprise en mode majeur, et la sonorité radieuse de la flûte et du piccolo illumine tout à coup cette atmosphère de résignation laborieuse. Mais la joie ne dure pas, le travail est âpre et pénible.

Quand Berlioz arriva à Paris à l'automne 1821, la seule musique instrumentale qu'il pouvait entendre se réduisait à de la musique de salon ou de bal. L'orchestre du Conservatoire n'existait pas et les symphonies de Beethoven ne furent exécutées à Paris que beaucoup plus tard. C'est donc à l'Opéra, à l'Opéra-Comique et au Théâtre-Italien que le jeune Berlioz découvrit les richesses de l'orchestre. Il suivait les ouvrages qu'on représentait avec la partition sur les genoux. « Cette comparaison attentive de l'effet produit et du moyen employé à le produire, me fit même apercevoir le lien caché qui unit l'expression musicale à l'art spécial de l'instrumentation. » écrit-il dans ses *Mémoires* (chap. XIII) où l'on lit aussi cette réflexion révélatrice : « Je fus profondément ému en entendant

jouer sur le cor anglais par Vogt [la romance de] la *Nina* de d'Aleyrac. J'ai bien de la peine à croire, quel qu'ait pu être le talent de la cantatrice qui créa le rôle de Nina, que cette mélodie ait jamais eu dans sa bouche un accent aussi vrai, une expression aussi touchante qu'en sortant de l'instrument de Vogt ». (chap. V)

Or cette romance de Dalayrac est précisément celle qui avait bouleversé Berlioz, encore tout enfant, quand il l'avait entendu le jour de sa communion chantée par un chœur de jeunes filles. C'est elle, en quelque sorte, qui avait décidé de sa vocation artistique. Et voilà qu'en la réentendant chantée cette fois par un cor anglais, il lui trouve une expression encore plus touchante. Ainsi le chant instrumental pourrait être plus éloquent que celui de la voix humaine. Berlioz rejoignait la conviction des romantiques allemands selon lesquels la musique sans paroles, du fait même de son imprécision, serait plus riche que celle dont le sens est circonscrit pas les mots.

Le fait est que certaines de mélodies les plus émouvantes des œuvres orchestrales de Berlioz ont été, à l'origine, écrites sur des paroles qu'il a finalement effacées : dans *Benvenuto Cellini*, il confie justement à un cor anglais l'*Ariette d'Arlequin* d'abord composée sous la forme d'une romance (*Je crois en vous*) ; la mélodie de l'introduction de la *Symphonie fantastique* est empruntée à une romance de jeunesse sur des vers de Florian et le motif de l'*Idée fixe* à la cantate *Herminie* ; *Rêverie et Caprice*, pour violon et orchestre, enfin, est une adaptation d'une première version de l'air d'entrée de Teresa dans *Benvenuto Cellini*.

De là sa conception de l'instrumentation qui doit toujours viser à l'éloquence expressive. Berlioz n'a pas théorisé mais, au milieu de sa carrière, il a éprouvé le besoin de consigner ses découvertes dans un *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Non seulement il y indique très précisément les limites techniques, les défauts de facture et les qualités de chaque instrument, mais encore ce qu'on peut en attendre au point de vue de l'expression.

Voici quelques exemples de ce qu'on lit : « Rien de plus sympathique avec les idées de fêtes poétiques, de pompes religieuses, que le son d'une grande masse de harpes ingénieusement employée. [...] Rien n'égale la douceur pénétrante d'une vingtaine de chanterelles mises en vibration par vingt archets bien exercés. C'est là la vraie voix féminine de l'orchestre; voix passionnée et chaste en même temps, qui pleure et crie et se lamente, ou chante et prie et rêve, ou éclate en

accents joyeux, comme nulle autre ne pourrait faire. [...] Les notes aiguës [de l'alto] brillent par leur accent tristement passionné, et son timbre, en général [est] d'une mélancolie profonde. [...] Les chants des altos sur les cordes hautes font merveille dans les scènes d'un caractère religieux et antique. [...] C'est dans le but d'exprimer un lugubre silence que, dans une cantate moderne, l'auteur a divisé les contrebasses en quatre parties. [...] Le hautbois a un caractère agreste, plein de tendresse, je dirais même de timidité. [...] La candeur, la grâce naïve, la douce joie ou la douleur d'un être faible, conviennent aux accents du hautbois ... mais il faut se garder de le pousser jusqu'aux accents de la colère, de la menace ou de l'héroïsme, car sa petite voix aigre-douce devient alors impuissante et d'un ridicule parfait. [...] Les accents de la douleur vive sont à peu près interdits [au cor anglais]. C'est la voix mélancolique, rêveuse, toujours noble, dont la sonorité a quelque chose d'effacé, de « lointain » qui la rend supérieure à toute autre, quand il s'agit d'émouvoir en faisant renaître les images et les sentiments du passé. [...] La clarinette est peu propre à l'idylle, c'est un instrument épique. [...] Sa voix est celle de l'héroïque amour. [...] Le caractère des sons du médium, emprunts d'une sorte de fierté que tempère une noble tendresse, les rend favorables à l'expression des sentiments et des idées les plus poétiques. [...] Rien de virginal, rien de pur comme le coloris donné à certaines mélodies par le timbre d'une clarinette jouée dans le médium. [...] S'il s'agit de donner à un chant triste un accent désolé, mais humble et résigné en même temps, les sons faibles du médium de la flûte, dans les tons d'*ut* mineur et de *ré* mineur surtout, produiront certainement la nuance nécessaire. [...] Le cor est un instrument d'un caractère noble et mélancolique. Les fanfares de chasse ne sont vraiment « joyeuses » que si elles sont jouées sur des « trompes », instrument peu musical, dont le son strident, tout en dehors, ne ressemble point à la voix chaste et réservée des cors. [...] Le timbre de la trompette est noble et éclatant; il convient spécialement aux idées guerrières, aux cris de fureur et de vengeance, comme aux chants de triomphe; il se prête à l'expression de tous les sentiments énergiques, fiers et grandioses, à la plupart des accents tragiques; il peut même figurer dans un morceau joyeux pourvu que la joie y prenne un caractère d'emportement ou de grandeur pompeuse. [...] Le trombone... possède au suprême degré la noblesse et la grandeur; il a tous les accents graves ou forts de la haute poésie musicale, depuis l'accent religieux, imposant et calme, jusqu'aux clameurs forcenées de l'orgie. »

Berlioz, on l'a dit, avait le goût de l'expérimentation, parfois de la spéculation, mais il n'aurait laissé que des œuvres sèches et creuses si le souci de l'expression

n'avait été au cœur même de son inspiration. Dans ses œuvres purement instrumentales - les ouvertures de *Waverley*, des *Françs-Juges*, du *Roi Lear*, la *Symphonie fantastique*, *Harold en Italie* - il a réussi à faire « parler » l'orchestre. *Roméo et Juliette*, qui est sous-titrée « symphonie dramatique », comporte des passages chantés, mais la *Scène d'amour*, confiée aux seuls instruments, est l'affirmation péremptoire que la puissance de la musique peut surpasser celle des mots quand il s'agit d'exprimer l'indicible : les grandes joies, comme les grandes douleurs sont muettes.

Encore faut-il y être sensible. En tête du mouvement intitulé *Roméo au tombeau des Capulets*, Berlioz écrivit après coup une note recommandant de n'exécuter que devant un public doué d'imagination et familier de la pièce de Shakespeare avec le dénouement de Garrick. Selon cette version, Juliette se réveille alors que Roméo a déjà bu le poison, ils s'étreignent, oubliant la menace de la mort, Roméo défaille et Juliette se poignarde. On peut suivre le déroulement depuis l'arrivée de Roméo hors d'haleine, son invocation, la joie délirante des retrouvailles, les dernières angoisses jusqu'au dénouement fatal. On peut aussi se contenter d'écouter la musique...

En donnant de tels modèles du genre instrumental expressif, genre qu'il a développé sans l'avoir inventé, Berlioz fera naître chez Liszt la conception du poème symphonique, forme libre où l'argument permet surtout de s'évader des moules de la forme sonate à deux thèmes et de chercher d'autres architectures musicales inédites. Le principe en sera repris par Saint-Saëns, Smetana, Richard Strauss et les Russes.

Mais il faut se garder de prendre Berlioz au pied de la lettre. Chez lui, l'argument poétique ou dramatique, n'est souvent qu'un prétexte. Ainsi, le programme de la *Symphonie fantastique* n'a été rédigé que pour justifier un assemblage d'éléments hétérogènes dont la complémentarité assure seule la cohérence. La preuve en est que la *Symphonie fantastique* s'est imposée alors même que la plupart des auditeurs n'en connaissent pas l'argument, argument que Berlioz a d'ailleurs plusieurs fois modifié. Le programme n'explique pas davantage la pérennité de l'œuvre que l'origine de sa conception : il a seulement été l'étincelle qui a rendu tangible, pour le compositeur comme pour les premiers auditeurs, une articulation inédite qui fonctionne avec une évidence bien 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.

Les titres choisis par Berlioz ne sont jamais des explications, mais des ferments destinés à soulever l'imagination de l'auditeur en le plaçant dans une attitude différente. « On peut se dispenser de distribuer le programme [de la *Symphonie fantastique*] en conservant seulement le titre de cinq morceaux », indiquera-t-il avec l'expérience.

Ainsi la conception de la *Symphonie fantastique* comme de toutes les œuvres de Berlioz, d'ailleurs, est-elle le fruit d'un alliage subtil de naïveté et d'abstraction, ce qui rejoint le portrait qu'en traçait Gounod : « tantôt naïf et simple comme Fiesole ou Pérugin, et tantôt abstrait comme un rationaliste allemand. »

J'ai évoqué en commençant l'impact fondateur qu'avait eu sur le jeune Berlioz la vue d'une grande feuille de musique qui n'attendait que d'être remplie. Quelques années plus tôt, la lecture des articles sur la musique de la *Biographie universelle* de Michaud avait déjà enflammé son imagination adolescente : « La description de l'orage d'*Iphigénie* [en *Tauride* de Gluck], celle des danses des Scythes, la dissertation sur le sommeil d'Oreste, me faisaient palpiter d'un ardent désir d'entendre toutes ces merveilles ».

On comprend que Berlioz, en arrivant à Paris, n'ait eu de cesse de vérifier que les descriptions ne l'avaient pas trompé même si elles restaient en dessous de l'effet musical. Il n'est donc pas trop étonnant qu'il ait saisi les occasions qui se présentaient d'évoquer dans les journaux la puissance des chefs-d'œuvres qui le faisaient vibrer ou l'horreur des monstruosité qui révoltaient sa sensibilité.

Ce fut le point de départ d'une activité de feuilletoniste, activité essentiellement alimentaire et qui lui pesa lourdement car il n'eut pas souvent l'occasion de communiquer son enthousiasme pour les symphonies de Beethoven et pour les opéras de Gluck ou de Weber. Pourtant, même quand il devait écrire pour les journaux, « des riens sur des riens », selon sa propre expression, sa prose se révèle essentiellement musicale. Non seulement par le balancement des phrases, par les sonorités et le rythme des mots, l'élan des paragraphes, mais encore par une capacité étonnante à donner un équivalent littéraire à l'effet subjectif produit par les pages musicales qu'il évoque, qu'il

s'agisse des symphonies de Beethoven, des ouvertures de Weber ou des opéras de Gluck.

Par ce mode de description impressionniste des partitions, Berlioz mettait l'accent sur l'évidence émotionnelle, sur la puissance de conviction qui se dégage des chefs-d'œuvre. Ce ne sont pas les artifices grossiers, contrairement à l'opinion commune, qui peuvent agir sur le grand public mais, au contraire, des créations si finement élaborées que le « comment » (c'est fait), à peu près impénétrable, s'efface derrière le « pourquoi ». Le grand art doit être complexe ; cela ne veut pas dire compliqué, c'est même tout le contraire, car un artiste ne livre pas un grimoire mais une œuvre. On doit donc pouvoir l'évoquer avec simplicité.

On remarquera que Berlioz, précisément parce qu'il savait la musique et qu'il se souciait moins d'éblouir ses lecteurs que de se faire bien comprendre, s'est toujours gardé d'employer, sauf en cas de nécessité absolue, les termes techniques. On observera ensuite que ses écrits ne sont pas des critiques au sens habituel du terme, encore moins des théories esthétiques élaborées avec circonspection mais plutôt des *réponses à...*, des fantaisies littéraires sur des sujets sérieux, des textes polémiques à travers lesquels on sent le souci de convaincre par contagion, exactement comme le ferait la musique elle-même.

Cela tient sans doute au fait que Berlioz ne se berce pas d'illusions : le discours sur la musique, pour légitime qu'il soit, reste une chimère. Ce qu'on peut espérer, au mieux, c'est capter l'attention du lecteur par le balancement des phrases, le choc des mots ou des idées, le surprendre, le faire sourire, l'émouvoir un instant et l'amener ainsi, par une sorte de complicité, à se mettre en sympathie avec l'œuvre dont il est question. Berlioz connaît toutes les ressources de la langue française et les utilise en compositeur, en poète, en artiste.

Gérard CONDÉ

La Belle Dorothée

Dans les lettres de Plombières, écrites lors du séjour que Berlioz fit en 1856 dans cette petite ville thermale des Vosges et qu'on peut lire dans *Les Grottesques de la musique*, il est fait allusion aux talents d'une certaine Mlle Dorothée, habitante du Val d'Ajol :

Mlle Dorothée, célèbre à Plombières et très-avantageusement connue depuis Épinal jusqu'à Remiremont, est une honnête et aimable personne, née il y a longtemps dans le val d'Ajol, d'où elle est sortie pendant quelques années seulement. Ses rapports avec le monde élégant lui ont fait acquérir une élocution correcte, une façon de s'exprimer distinguée sans affectation, et une tenue digne et obligeante sans obséquiosité. Elle construit de ses mains de petits instruments de petite musique, qu'elle nomme épinettes, sans doute parce qu'on en vend à Épinal, car ils n'ont de commun avec la véritable épinette que l'emploi de quatre cordes en métal tendues sur un bâton creux semé de sillets comme un manche de guitare, et qu'on gratte avec un bec de plume.

Mlle Dorothée fait en outre des vers remplis d'expressions bienveillantes pour les voyageurs qui vont la visiter, et offre à ses hôtes du lait exquis, du kirsch et un excellent pain bis, sur une table de pierre plantée il y a soixante-dix ans par son père sur une terrasse qui de très-haut domine le val d'Ajol. De là une vue indescriptible. [...]

Contre l'un des murs de la modeste maison de Dorothée, à l'extérieur, était placardé au milieu d'une couronne de lauriers un quatrain en vers alexandrins de la muse sylvestre, sur la visite que l'Empereur lui avait faite quelques jours auparavant.

« C'est très-beau, mademoiselle; il y a là autant de cœur que de style. Sa Majesté a sans doute été bien satisfaite ?

- L'Empereur a semblé surtout ému de voir l'endroit de ma maison où se sont reposées avant lui la reine Hortense et l'Impératrice Joséphine.

- Ces souvenirs, qu'il ne s'attendait pas à trouver dans cette solitude, ont dû le toucher en effet. Et il est venu chez vous à pied, par une telle chaleur ?

- Oui, mesdames.

- Sa Majesté vous a complimentée aussi sur votre lait ? Il est excellent.

- L'Empereur ne l'a pas goûté.

- Comment! vous ne lui en avez pas présenté?

- J'étais si bouleversée que je n'y ai point songé. Il m'a pourtant demandé si nous avions des vaches...

- Eh bien ! c'était clair cela !

- Hélas! oui, j'y pense maintenant, il avait soif, c'était une façon détournée de me le faire entendre, et il *n'a pas osé* me demander du lait... Mon Dieu, que je suis honteuse! C'est indigne de ma part. Mais il m'a promis de revenir, et je lui ferai bien des excuses.

- S'il revient, comptez que l'Empereur fera cette fois apporter des rafraîchissements, qu'il prendra à votre barbe sur l'herbe, puisque sur cette table inhospitalière vous ne lui avez pas seulement offert une tasse de lait. »

Après avoir ainsi tourmenté la conscience de notre pauvre hôtesse et *osé* écrire sur son album quelques vers auxquels elle a répondu par un sonnet tout entier deux jours après, nous sommes redescendus sans encombre, sans trop de fatigue et sans nous égarer cette fois, les uns chantant, les autres rêvant et quelque peu philosophant.

Pour les berlioziens, le destin de cette Corinne sylvestre restait entouré d'obscurité, jusqu'à ce que la lecture de l'article de Pierre Heili sur *Dorothée Vançon, joueuse d'épinette* (Le Val d'Ajol, 1805-1878), paru dans *Les Vosgiens célèbres, dictionnaire biographique illustré*, jette un rayon de lumière qui mérite d'être partagé : « Son père Jean-Baptiste Vançon, journalier et sabotier, avait défriché un terrain sur le plateau des Charrières dominant la vallée de la Combeauté. Il y avait planté des arbres, aménagé une terrasse et construit une chaumière. Puis il s'avisa de faire connaître aux nombreux curistes de Plombières la vue magnifique du Val d'Ajol dont on jouissait depuis sa propriété. Très vite, celle-ci devint un lieu de promenade très en vogue. On y venait en chars à bœufs couverts de feuillages (d'où le nom de « feuillées » donné à ces parties de campagnes). Mais à l'attrait du paysage s'ajoutait le charme naïf de Dorothée, l'une des onze enfants de Jean-Baptiste. Dorothée Vançon chantait et s'accompagnait de l'épinette, l'instrument populaire local, dont elle jouait à merveille. Elle composait aussi des vers sans prétention qui amusaient beaucoup le public. Sa prestation terminée, l'on servait le lait, le pain de seigle, le kirsch et le fromage blanc. Tout ce que Plombières compta de curistes célèbres de 1820 à 1870 défila devant Dorothée, depuis la duchesse d'Angoulême en 1828 jusqu'à Napoléon III en 1856. Peu exigeante pour elle-même, généreuse pour autrui, elle mourut pauvre et oubliée. Mais la ferme devint hôtel, aujourd'hui Institut Médico-Pédagogique, et porte toujours le nom de Feuillée Dorothée. »

Comptes rendus de concerts

Harold en Italie (*Berlioz*) - Une Vie de héros (*Strauss*) Vies parallèles

Le vendredi 27 mai 2011, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, le Brussels Philharmonic - Vlaams Radio Orkest proposait, sous la direction de Michel Tabachnik, *Harold en Italie*, op. 16 d'Hector Berlioz, et *Ein Heldenleben*, op. 40 de Richard Strauss. L'altiste belge Nathan Braude, né en 1984, tenait la partie concertante de l'œuvre de Berlioz. Le violon solo, dans le poème de Strauss, était assuré par le Konzertmeister, Otto Derolez.

À Bruxelles, lorsque Berlioz figure au programme d'un concert, la salle est toujours à moitié vide. Parmi le public présent, difficile de savoir lesquels, parmi les abonnés, les mélomanes et les familles des musiciens, forment le plus grand groupe.

Le concert commence par *Harold en Italie*. Berlioz, dans son traité d'orchestration, explique que l'alto a une voix mélancolique et expressive, mais qui se laisse facilement écraser. Heureusement, Nathan Braude parvient à imposer son instrument et captive l'auditeur dès l'entrée, en accrochant ses premières notes à celles de la harpe. Le dialogue entre l'alto et l'orchestre est instantané et se maintient durant les deux premiers mouvements, sans que jamais l'alto ne se noie. Mais la part réservée au soliste s'amenuise jusqu'à la fin de l'œuvre. L'alto devient plus secret à la fin de la marche de pèlerins, puis s'éloigne de plus en plus. L'énervant quatrième mouvement est presque entièrement dévolu à l'orchestre. À tel point que Nathan Braude s'est assis pour patienter jusqu'aux quelques mesures que Berlioz a daigné offrir à l'alto à la fin de sa cavalcade. Dans le dernier mouvement, la partition de Berlioz indique que deux violons et un violoncelle cachés en coulisse (« *lontano* ») reprennent quelques motifs fantomatiques. Cette instruction n'a pas été respectée : les musiciens restent sur scène, dans l'orchestre. L'effet escompté n'a pas lieu.

Le concert se poursuit par le poème symphonique *Ein Heldenleben* (Une Vie de héros) de Richard Strauss. Cette œuvre, d'une audacieuse originalité, m'a

beaucoup impressionnée. Les musicographes hésitent à prendre Strauss au premier degré, quand il dit que son poème est autobiographique. Sans doute faut-il y voir une marque d'humour, tant la dérision me paraît omniprésente dans le poème. Le Héros se fait plus grand qu'il n'est, ses ennemis sont plus mesquins que vraiment méchants. Néanmoins, le poème, pris dans son ensemble, laisse une impression épique. M. Tabachnik a dirigé l'œuvre de mémoire, d'un seul souffle, avec un enthousiasme manifeste. Et là, surprise ! Alors que deux violons et un violoncelle n'ont pas rejoint les coulisses dans *Harold*, quatre trompettes s'y cachent pour le *Héros* !

Harold et le *Héros* partagent de nombreux points communs : la musique à programme, l'instrument obligé (alto pour l'un, violon pour l'autre), l'évocation dramatique, la richesse de l'orchestration. Mais il existe d'autres correspondances plus subtiles. Par exemple, l'humour, intentionnel ou non, présent dans de nombreux passages des deux œuvres. Dans *Harold*, le dialogue entre l'alto et l'orchestre prend parfois des tournures comiques quand, d'un revers, l'orchestre écrase les plaintes du soliste. L'orgie de brigands n'est pas qu'effrayante : on peut y entendre des éclats de rire. Dans le *Héros*, le violon qui apaise les gesticulations bruyantes du guerrier fait sourire, et les portraits musicaux des ennemis sont autant de caricatures. Quant au contenu, *Harold* commence dans la pose contemplative et s'achève sur une fête ambiguë. La *Vie de héros* s'ouvre par une farouche résolution et se clôt sur une paisible méditation. Les hésitations de *Harold* conduisent à sa perte, tandis que la paix récompense la force du Héros. Le Héros bâtit, Harold s'autodétruit.

Ce concert fut l'un des meilleurs auxquels j'aie assisté ces dernières années. Le programme mettait en parallèle deux pages aux correspondances saisissantes. Le chef d'orchestre a fait preuve de beaucoup d'acuité dans sa direction, même s'il n'a pas respecté Berlioz à la lettre. Le soliste a pu donner toute sa place à son instrument. Deux regrets cependant : d'abord que la fougue de M. Tabachnik n'ait pas été mieux distribuée entre les deux œuvres. Il s'en fallait de peu pour qu'Harold prenne vie, alors que le Héros de Strauss débordait. Ensuite, mais c'est un sujet maintes fois évoqué et débattu, l'alto a une place trop discrète dans *Harold*. Un ami, altiste professionnel et amateur de Berlioz, me confiait combien *Harold en Italie* le rendait amer. Une si belle œuvre et si peu de place pour l'alto !

Berlioz, Mendelssohn

Orchestre de Picardie

Amiens, 16 juin 2011

Réunir dans un même concert Berlioz et Mendelssohn, c'est un choix de cœur autant que de raison. L'amitié, même un peu problématique (Berlioz appréciait Mendelssohn et adorait sa musique, Mendelssohn estimait largement Berlioz mais était parfois inquiet de ses audaces musicales), entre les deux hommes suffirait à justifier leur commune présence au concert. Mais aussi leur position respective au cœur du romantisme européen, leur commune prédilection pour l'imaginaire, le fantastique et le nocturne, et par-dessus tout, leur sens de la finesse et de la délicatesse orchestrale viennent confirmer amplement ces passionnantes retrouvailles. Sans parler de leur précocité commune, attestée par ces deux œuvres de jeunesse.

On ne présente plus les merveilles délicieuses du *Songe d'une nuit d'été*. De cette musique raffinée entre toutes, justement célébrisime, il est impossible de dire plus et mieux que Nietzsche lui-même : ce « maître alcyonien », écrivait-il en effet, possédait une vertu rare parmi les artistes, « celle de la gratitude ». Comme sa musique.

On ne peut que se réjouir de voir mettre au programme les œuvres rares d'Hector Berlioz, comme la cantate *Herminie*. Certes ce n'est pas la meilleure de Berlioz, il le reconnut lui-même plus tard en n'y relevant de vraiment intéressant que la prière au « Dieu des chrétiens ». Dans cette pièce, qu'on a envie de dire de circonstance (celle d'un concours aux formes imposées), composée sur un poème plutôt convenu de Pierre-Ange Vieillard (sans plaisanter ! et non pas sur un texte d'Alexandre Dumas), on sent une inspiration fougueuse mais encore un peu immaîtrisée. Une belle promesse, en somme.

Malgré quelques défauts peut-être inévitables pour un orchestre aux mains d'un chef nouveau pour lui (sonorités ternes des vents, agressivité excessive des cuivres, niveau sonore globalement trop peu nuancé, parfois une allure un peu précipitée), ce concert sonne lui aussi comme une belle promesse : celle des voix jeunes et attachantes (malgré la difficulté passablement écrasante du rôle)

de Nathalie Gaudefroy et Angélique Pourreyron, celle aussi du Chœur de femmes de l'Opéra de Lille, celle enfin de l'Orchestre de Picardie (dir. Arie van Beek) dont les qualités ne sauraient que se confirmer et s'approfondir. Que tous ces artistes soient remerciés à la mesure de ce qu'ils ont offert à leurs auditeurs !

Dominique CATTEAU

Délégué régional de l'Association nationale Hector Berlioz

Les Huguenots de Meyerbeer à La Monnaie

Bruxelles, 14 juin 2011

Qui ne connaît pas *Les Huguenots* de Meyerbeer et qui est curieux de découvrir le grand opéra français du XIX^e siècle se doit absolument de l'écouter au moins une fois dans sa vie et, mieux encore, de le voir dans d'aussi bonnes conditions qu'à Bruxelles ce mois de juin 2011.

Si je devais donner une vision de synthèse, je dirais que le spectacle était total, ainsi que le plaisir : tout fusionnait parfaitement pour que le spectateur passe quatre heures de bonheur musical et visuel : rien de moins.

C'est la version quasi intégrale de l'œuvre qui nous est proposée ici, d'une durée de quatre heures ; elle nous permet de redécouvrir l'acte III, qui prend ici toute son importance, avec un finale absolument grandiose, ainsi que l'acte V, qui est généralement réduit à la portion congrue.

Dans ce contexte, l'acte IV, musicalement très riche avec le chœur de la conjuration et le duo entre Valentine et Raoul, fait moins figure d'acte clé.

Quand on ne la connaît pas, cette œuvre est déroutante car elle est multiforme : vocalises à la manière de Rossini, rôle très important accordé aux chœurs, orchestration d'une grande richesse, passages musicaux remarquables - duo accompagné par une clarinette basse, ensembles *a capella* -, grands ensembles

instrumentaux et choraux... Tout cela est d'une grande complexité, et au service d'un thème ô combien important, celui des guerres de religions et du massacre de la Saint-Barthélémy, avec une progression dramatique ininterrompue entre le premier et le dernier acte.

Marc Minkowski est ici à la fête : il se donne à fond dans cette musique, et pendant quatre heures, il a l'œil sur tous, choristes, solistes, instrumentistes. Je peux en témoigner car, par extraordinaire, j'étais positionné juste derrière lui. Il porte cette production avec la finesse nécessaire, permettant de découvrir ou de redécouvrir le raffinement et la diversité de cette partition. Et l'orchestre et les chœurs de La Monnaie ont suivi !

Je dois dire que cette œuvre peut être ennuyeuse et paraître longue lorsqu'elle est mal interprétée, mais formidable dans le cas inverse.

Ce soir-là je me suis vraiment rendu compte avec tant de clarté des rôles écrasants de Raoul et de Valentine : ceux-ci ont été tenus avec panache jusqu'aux dernières notes par John Osborn (début dans le rôle) et Ingela Brimberg (début à La Monnaie et dans le rôle). Vraiment ces deux-là sont les deux rôles clés de l'œuvre.

Grâce à la mise en scène et également au jeu de Henriette Bonde-Hansen (début dans le rôle) dans Marguerite, l'acte II ne se réduit pas à une série de vocalises : celles-ci sont véritablement intégrées à l'action et prennent vraiment leur signification. Lorsque Marguerite dit « Ah ! Si j'étais coquette », on n'a pas envie de sourire, comme cela peut être le cas avec certaines chanteuses et mises en scène moins crédibles, mais on reconnaît la reine Margot et son caractère de séductrice. Un petit bémol pour cette chanteuse visiblement un peu apeurée par sa prise de rôle, dont certains aigus ont été un peu écourtés. Mais quel jeu !

Le page de Blandine Staskiewicz (début dans le rôle) est tout simplement stupéfiant, et son rôle est plus développé qu'à l'ordinaire.

Une mention particulière pour Philippe Rouillon, à l'aise dans son rôle sauf peut être dans le IV^e acte, où il m'a paru curieusement un peu raide.

Le Marcel de François Lis (début dans le rôle) avait enfin la voix claire, grave et intelligible qui fait l'intérêt de ce rôle, avec ses airs plus développés que

d'habitude ici aussi. Dans le choral huguenot ainsi que dans ses « Pif, paf, pouf », il était remarquable.

Jean-François Lapointe (début dans le rôle) est de grande classe, vocalement et scéniquement, et ses comparses ne méritaient pas.

Il faut de grandes voix pour porter cet ouvrage, et elles étaient là.

Quant à la diction de tous, elle est remarquable et contribue grandement au plaisir ressenti : lorsqu'on entend ou voit les versions dirigées par Richard Bonyngue, on comprend ce que je veux dire ; et pourtant, je les aime, ces versions ! Ici, surtitrages inutiles.

J'avais je l'avoue un préjugé à l'égard des mises en scène d'Olivier Py, souvent sombres et à base d'échafaudages métalliques peu esthétiques. Surprise : si le fer était bien là, ses couleurs cuivrées, les éclairages, les transformations à vue - par coulissement des gradins en silence - pour évoquer les différents tableaux de l'opéra m'ont complètement séduit.

De plus cette mise en scène permet d'isoler les chanteurs ou instrumentistes dans des sortes de niches à mi-hauteur du théâtre : le duo entre Marcel et Valentine dans l'acte III, la bénédiction nuptiale de l'acte V, en bénéficient. Cela permet non seulement de bien voir mais également de bien entendre, de la même façon que les chœurs étagés sur les gradins.

Les éclairages participent à cette réussite, avec des contrastes forts allant du projecteur éclairant vivement la salle au clair-obscur où brillent les couleurs chaudes des décors.

Les costumes sont beaux, et mélangent sans problèmes différentes époques, avec une volonté de distinguer à première vue catholiques - en plastrons dorés - et protestants - en noir -.

Il me semble important de réhabiliter cette partition auprès de ceux qui ne la connaissent pas, ne veulent pas la connaître parce qu'ils ont entendu dire ou parce qu'ils ont lu que cet opéra est « démodé », absolument « injouable », « trop long », « il n'y a plus de voix pour le chanter », bref ce qu'on a longtemps dit des *Troyens*.

D'abord parce qu'elle est belle : on prend plaisir à l'écouter, à la voir, elle raconte une partie de l'histoire de France qui nous parle ; on ne voit pas les quatre heures passer, je vous l'assure, en tout cas lorsqu'elle est interprétée de la sorte.

Ensuite, parce que dans l'histoire de la musique, elle occupe une place à part ; Meyerbeer n'est-il pas, à l'image de Lully pour la tragédie lyrique, grandement à l'origine d'un genre qui a marqué la musique du XIX^e siècle : le grand opéra à la française, qui a inspiré tant d'autres compositeurs.

Cette production - sans Minkowski - sera à Strasbourg en mars 2012, avec Karine Deshayes en Urbain et Laura Aikin en Marguerite, Gregory Kunde en Raoul... Courez-y !!!

Je ne résiste pas à citer Berlioz pour terminer :

Ces magnifiques combinaisons de chœurs, de divers caractères que nous avons signalées au troisième acte, ne sauraient même, selon nous, malgré la richesse de leurs résultats, être mises en parallèle avec les scènes passionnées auxquelles nous allons assister. Pour décrire les unes, il eût suffi d'un musicien ingénieux: pour concevoir et dessiner aussi largement les autres, il fallait absolument un homme de génie.

Après un récitatif dialogue entre Raoul et Valentine, récitatif si plein d'amour, d'angoisse, commence le morceau d'ensemble de la conjuration.

Je ne connais pas au théâtre de scènes à proportion plus colossales et dont l'effet soit plus habilement gradué du commencement à la fin.

Le trio [qui] remplit à lui seul presque tout le dernier acte est si admirablement conduit qu'il ne paraît guère plus long qu'un morceau ordinaire. Le début est jeté dans un moule nouveau. Ces interrogations sévères de Marcel, auxquelles répondent pieusement les voix des deux amants; les sons graves et pleins de tristesse de la clarinette basse, seul accompagnement du chant de Marcel; ce silence même du reste de l'orchestre, tout concourt à donner à l'ensemble musical de cette scène quelque chose de grandiose et d'imprévu dans sa solennité.

Hector Berlioz, *Revue et gazette musicale de Paris*, 6 mars 1836.

Claude MOUCHET

Discographie

Nouveautés

Harold en Italie. Béatrice et Bénédicte, ouverture

Avec : Paganini, *Sonate per la gran viola e orchestra*

D. A. Carpenter, alto ; Helsingin kaupunginorkesteri ; dir. V. Ashkenazy

CD Ondine ODE 1188-2

Harold en Italie. Les Nuits d'été

A. Tamestit, alto ; A. S. von Otter, m.-sop. ; Les Musiciens du Louvre Grenoble;

dir. M. Minkowski

CD Naïve (à paraître)

Grande Messe des morts (Requiem)

Gabrieli Consort and Players, Chór Filharmonii Wrocławskiej, Chetham's School of Music, dir. P. McCreesh

CD Winged Lion (à paraître)

Symphonie fantastique (Liszt), ***Harold en Italie*** (Liszt)

I. Biret, piano ; R. Günes, alto

2 CD Idil Biret Archive 857128485 ⊙ New York, VII 1978 (*Sf*) ; Bilkent, Symphony Hall, I 2011 (*HI*)

Marche au supplice, Songe d'une nuit de sabbat (***Symphonie fantastique***)

In : *L'Orgue de la Dalbade*. « *L'orgue fantastique* »

Y. Rechsteiner, orgue (Eugène Puget, 1888)

Avec : Beethoven, Chopin, Saint-Saëns, Franck, Widor, Lefébure-Wély

CD Alpha ⊙ Église Notre-Dame de la Dalbade, Toulouse, 2011

Rééditions

La Damnation de Faust

G. Fouché (Faust) ; M. Roux (Méphistophélès) ; P. van der Bilt (Brander) ; R. Crespin (Marguerite) ; Groot Omroepkoor ; Radio Filharmonisch Orkest, dir. J. Fournet

2 CD Bella Voce BLV107202 © 23 III 1963

Symphonie fantastique, Ouverture du Corsaire, Le Carnaval romain, Grande Ouverture du Roi Lear, La Damnation de Faust (extraits), *Les Troyens* (extraits)

In : *Sir Thomas Beecham, French Music*

Avec : divers compositeurs

Royal Philharmonic Orchestra, Orchestre national de la Radiodiffusion française, London Philharmonic Orchestra, dir. Sir Thomas Beecham

6 CD EMI 5 099990 993220 © 1939-1959

Symphonie fantastique, Roméo et Juliette

J. Norman, m.-sop. ; J. Aler, t. ; S. Estes, b. ; Westminster Choir ; Philadelphia Orchestra ; dir. R. Muti

2 CD EMI Classics 5099909795723

Symphonie fantastique. Scène d'amour (*Roméo et Juliette*)

New Jersey Symphony, dir. Z. Macal

CD Delos International DE3229

Te Deum

J. Aler, t. ; M. Kruczek, orgue ; Young Singers of Pennsylvania ; Voices of Ascension Chorus and Orchestra ; dir. D. Keene

CD Delos International DE3200 © Cathedral of St. John the Divine, New York, 7-9 VII 1996

Judex crederis (*Te Deum*)

In : *Engineer's Choice. Top recording Engineer John Eargle picks his favorite Demo Tracks*

M. Kruczek, orgue ; Young Singers of Pennsylvania ; Voices of Ascension Chorus and Orchestra ; dir. D. Keene

Avec : divers compositeurs

CD Delos International DE3512 ◉ Cathedral of St. John the Divine, New York, 7-9 VII 1996 (TD)

Le Carnaval romain, La Reine Mab, ou la fée des songes (**Roméo et Juliette**)

In : *Anthology 2 NBC SO (1950-53)*

Avec : Bizet, Saint-Saëns, Humperdinck, Smetana, Sibelius

NBC Symphony Orchestra, dir. A. Toscanini

CD Opus Kura OPK7047 ◉ New York, 19 I 1953 (CR), 1951 (RJ)

Marche hongroise (**La Damnation de Faust**)

In : *Wilhelm Furtwängler conducts Romantic Music (Polydor Recordings 1)*

Avec : Mendelssohn, Schubert, Weber

Berliner Philharmoniker, dir. W. Furtwängler

CD Opus Kura OPK2036 ◉ Berlin, 1930

Sérénade de Méphistophélès (**La Damnation de Faust**)

In : *Samuel Ramey: Opera Arias*

S. Ramey; Chor des Bayerischen Rundfunks ; Münchner Rundfunkorchester ; dir. J. Delacôte

Avec : Verdi, Rossini, Donizetti, Meyerbeer

CD EMI Classics ◉ Munich, IV 1988

Scène d'amour (**Roméo et Juliette**)

Oregon Symphony, dir. J. DePreist

Avec : Wagner, Vorspiel - Liebestod (*Tristan und Isolde*).Tchaïkovski, *Roméo et Juliette*

CD Delos International DE3369

« Dieu ! que viens je d'entendre ? » (**Béatrice et Bénédict**), Romance de Marguerite (**La Damnation de Faust**), **Les Nuits d'été**

In : Les voix : mélodies & airs d'opéras français

6 CD Sony 88697847792

Autour de Berlioz**BEETHOVEN : *Fidelio***

N. Stemme (Leonore), J. Kaufmann (Florestan), P. Mattei (Don Fernando), F. Struckmann (Don Pizarro), Ch. Fischesser (Rocco), R. Harnisch (Marzelline), Ch. Strehl (Jaquino), J. S. Acosta (Erster Gefangener), L. Pall (Zweiter Gefangener), Arnold Schoenberg Chorus, Lucerne Festival Orchestra, Mahler Chamber Orchestra, dir. Claudio Abbado

2 CD Decca 478 2551 © en public, Lucerne, VIII 2010

BEETHOVEN : *Fidelio*

H. Dernesch (Leonore), J. Vickers (Florestan), J. Van Dam (Don Fernando), Z. Kéléman (Don Pizarro), K. Ridderbusch (Rocco), H. Donath (Marzelline), H. Laubenthal (Jaquino), W. Hollweg (Erster Gefangener), S. R. Frese (Zweiter Gefangener), Chor der deutsche Oper Berlin, Berliner Philharmoniker, dir. H. von Karajan

3 CD EMI Classics 9481722 © 1970

BEETHOVEN : *Fidelio*

S. Jurinac (Leonore), J. Peerce (Florestan), F. Guthrie (Don Fernando), G. Neidlinger (Don Pizarro), D. Ernster (Rocco), M. Stader (Marzelline), M. Dickie (Jaquino), G. Psakuda (Erster Gefangener), P. Neuner (Zweiter Gefangener), Chor und Orchester der Bayerische Staatsoper, dir. H. Knappertsbusch

2 CD Urania Records WS121118 © 1961

DAVID, Félicien

Premier Trio, Pensée, Le Caprice, L'Absence, Troisième Quatuor, Le Souvenir. Vieuxtemps, *La Nuit.* Musard, *Valse de Lalla-Roukh.* Sebastian Lee, *Souvenir d'Herculanum.*

Ensemble baroque de Limoges, Quatuor Mosaïques

CD Laborie LC12 © V et X 2010

DONIZETTI : *L'elisir d'amore*

H. Gueden (Adina), G. Di Stefano (Nemorino), R. Capecchi (Belcore), F. Corena (Dulcamara), L. Mandelli (Giannetta), Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino, dir. F. Molinari-Pradelli

2 CD Urania Records DCO33005 © 1955

DONIZETTI : *Lucia di Lammermoor*

J. Shaw (Lord Enrico Ashton), J. Sutherland (Miss Lucia), J. Gibin (Sir Edgardo di Ravenswood), K. MacDonald (Lord Arturo Bucklaw), J. Rouleau (Raimondo Bidebent), M. Elkins (Alisa), R. Bowman (Normanno), Chorus & Orchestra of the Royal Opera House, Covent Garden, dir. T. Serafin

2 CD Myto Historical 2CD00290 © 1959

DONIZETTI : *Lucia di Lammermoor*

E. Bastianini (Lord Enrico Ashton), R. Scotto (Miss Lucia), G. Di Stefano (Sir Edgardo di Ravenswood), F. Ricciardi (Lord Arturo Bucklaw), I. Vinco (Raimondo Bidebent), S. Malagù (Alisa), Orchestra e Coro del Teatro alla Scala di Milano, dir. N. Sanzogno

2 CD Urania Records DCO33007 © 1959

DONIZETTI : *Linda di Chamounix*

E. Gutiérrez (Linda), S. Costello (Carlo), L. Tézier (Antonio), M. Pizzolato (Pierotto), B. Szabó (Il Prefetto), A. Corbelli (Il Marchese di Boisfleury), E. Sikora (Maddalena), L. Botelho (L'Intendente), Orchestra of the Royal Opera House, dir. Sir Mark Elder

3 CD Opera Rara ORC43 © Royal Opera House, Covent Garden, Londres, 7 et 14 IX 2009

GOUNOD : *Faust*

P. Beczala (Faust), K. Youn (Méphistophélès), S. Isokoski (Marguerite), A. Eröd (Valentin), M. Selinger (Siebel), Z. Kushpler (Marthe), H. P. Kammerer (Wagner), Chor der Wiener Staatsoper, Orchester der Wiener Staatsoper, dir. B. de Billy

3 CD Orfeo C 805 103 D © Wiener Staatsoper, Vienne, 16 VI 2009

LISZT : Après une lecture du dante, *Lacrymosa* (Mozart), Ballade n° 2 en si mineur, *Liebeslied* (Schumann), *Mazeppa*, *Nuages gris*, *Ständchen* (Schubert), *Funérailles*, *Isoldes Liebestod* (Wagner)

L. de la Salle, piano

CD Naïve V5267 © 2011

MAYR : *La Lodoiska*

A. M. Panzarella, E. Belfiore, J. Ovenden, E. Hasanagic, I. Reinhardt, N. Won Huh, M. Megele, M. Cilic, Männerchor des Philharmonischen Chors Prag, Münchner Rundfunkorchester, dir G. Petrou
2 CD Oehms OC 954 © Ingolstadt, IX 2010

MOSCHELES : *Complete Concert Studies*

P. Lane, piano
CD Hyperion CDH55387 © Charterhouse Hall, Godalming, Surrey, IV 2003

PLEYEL, Camille : *Klavierwerke*

Le Matelot, Un Troubador béarnais, Nocturne alla Field, Rondeau, Mélange, Thème des airs polonais
M. Dimitrieva, piano
CD GRAMOLA GRAM 98884 © Pleyel-Museum, Ruppertssthal, 2010

REICHA : *Trios pour piano*

Guarneri Trio Prague
CD Supraphon 526475

ROSSINI : *L' occasione fa il ladro*

M. Rinaldi (Berenice), E. Fissore (Don Parmenione), C. Gaifa (Conte Alberto), S. Malagù (Ernestina), G. Socci (Martino), A. Pirino (Don Eusebio), Orchestra sinfonica della Rai di Torino, dir. V. Gui
CD Opera d'Oro OPD 1458 © 1973

ROSSINI : *La cenerentola*

J. Oncina (Don Ramiro), S. Bruscantini (Dandini), I. Wallace (Don Magnifico), A. Noni (Clorinda), F. Cadoni (Tisbe), M. De Gabarain (Angelina), H. Alan (Alidoro), Glyndebourne Festival Orchestra & Chorus, dir. V. Gui
2 CD Urania Records WS121105 © 1953

ROSSINI : *Le Comte Ory*

J. Oncina (Le comte Ory), I. Wallace (Le gouverneur), C. Canne-Meijer (Isolier), M. Roux (Raimbaud), S. Barabas (Adèle de Formoutiers), M. Sinclair (Dame Ragonde), J. Sinclair (Alice), Glyndebourne Festival Orchestra & Chorus, dir. V. Gui
2 CD Urania Records WS121109 © 1956

WALLACE (William Vincent) : *Lurline*

K. Lewis (Rupert), P. Ferris, (Guilhelm), D. Soar, (Rhineberg), D. Maxwell (Le baron Truenfels), R. Earle (Zelieck), S. Silver (Lurline), F. Janes (Ghiva), B. Cullen (Liba), Victorian Opera Chorus and Orchestra, dir. R. Bonyng
 2 CD Naxos 866029394 © Cosmo Rodewald Hall, Martin Harris Centre, University of Manchester, 27-28 VI 2009

WALLACE (William Vincent) : *Opera Fantasies and Paraphrases*

Rosemary Tuck, piano ; Richard Bonyng, piano
 CD Naxos 8572774 © Forde Abbey, Chard, Somerset, 11 X 2009, 6 III, 6-7 IX 2010
 [Contient : *Lurline*, The Night Winds]

WEBER : *Der Freischütz*

H. Prey (Ottokar), E. Wiemann (Kuno), E. Grümmer (Agathe), L. Otto (Ännchen), K. Ch. Kohn (Kaspar), R. Schock (Max), G. Frick (Ein Eremit), W. Dicks (Kilian), F. Hoppe (Samiel), Chor der Deutschen Oper Berlin, Berliner Philharmoniker, dir. J. Keilberth
 2 CD EMI Classics 9481772 © Grunewaldkirche, Berlin, 23 IV et 12-14 IX 1958

WEBER : *Ouvertures*

Der Freischütz ; Der Beherrscher der Geister ; Turandot, Prinzessin von China ; Abu Hassan ; Oberon ; Euryanthe ; Peter Schmoll und seine Nachbarn ; Preciosa ; Silvana ; Jubel-Ouvertüre
 Tapiola Sinfonietta, dir. J.-J. Kantorow
 CD BIS-SACD-1760

Französische Komponistinnen - Musik für Violine und Klavier

(Louise Farrenc, Lili Boulanger, Pauline Viardot-García)
 Farrenc, *Sonate n° 2* (1850-55). Boulanger, *Nocturne* (1911). Viardot-García, *Sonatine, Six Morceaux pour violon et piano* (1867).
 A.-B. Vogel, violon ; A. Tsuruta, piano
 SACD Cybele CYB 351101

Vidéographie

Les Troyens

L. Ryan (Énée), G. Viviani (Chorèbe), G. Giuseppini (Panthée), St. Milling (Narbal), E. Cutler (Iöpas), O. Shilova (Ascagne), E. Matos (Cassandre), D. Barcellona (Didon), Z. Bulycheva (Anna) ; D. Voropaev (Hylas), A. Abdrazov (Priam) ; Cor de la Generalitat Valenciana ; Orquestra de la Comunitat Valenciana ; dir. V. Gergiev. Mise en scène : La Fura dels Baus

2 DVD C Major 706008 © en public, Palau de les Arts Reina Sofia, Valence, 2009

Autour de Berlioz

BELLINI : *La sonnambula*

G. Prestia (Rodolfo), N. Curiel (Teresa), E. Mei (Amina), J. Bros (Elvino), G. Bertagnolli (Lisa), E. Turco (Alessio), S. Bambi (Un Notario), Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino, dir. D. Oren. Mise en scène : F. Tiezzi

1 DVD Arthaus-Musik 107 239 © Teatro Comunale, Florence, 2004

MOUSSORGSKI : *Boris Godounov*

O. Anastassov (Boris), P. Zoubov (Féodor), A. Marianelli (Xénia), E. Sommer (la Nourrice), P. Bronder (Chouïski), V. Ladjouk (Chtchelkalov), V. Vaneev (Pimène), Ian Storey (Grigori), V. Matorine (Varlaam), L. Cassaline (Missail), N. Serdjouk (l'Aubergiste), E. Akimov (l'Innocent), J. P. Huckle (Nikititch), O. Giorgiutti (Mitioukha), M. Stier (un Boyard), A. Konchalovski (Khrouchtchev), Orch. e Coro del Teatro Regio, dir. G. Nosedà. Mise en scène : A. Konchalovski

DVD Opus Arte 487687 © en public, Teatro Regio, Turin, 7, 10 et 13 X 2010

Alain REYNAUD

Bibliographie

I. ŒUVRES DE BERLIOZ

ŒUVRES LITTÉRAIRES

Hector Berlioz, *Les Grottesques de la musique*. Préface de Gérard Condé. Lyon, Symétrie, 2011, 252 p. € 9,80

Autobiography of Hector Berlioz. Member of the Institute of France, from 1803 to 1806; Comprising His Travels in Italy, Germany, Russia, and England. Translated by Rachel & Eleanor Holmes. Cambridge, Cambridge University Press, 2011, 2 Volume Set, 780 p. Coll. « Cambridge Library Collection ».

II. ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE BERLIOZ

Carolin Bunke, *Zur Faust-Rezeption in der Musik des 19. Jahrhunderts : Goethes Dichtung und die Kompositionen von Hector Berlioz, Richard Wagner und Franz Liszt*. Freiburg, Rombach, 2011, 445 p. Coll. « Rombach Wissenschaften. Rombach Litterae », 178. € 72

Gabriele Buschmeier, « Le Jupiter de notre Olympe, l'Hercule de la musique. Aspekte zu Berlioz' Gluck-Rezeption ». In : Irene Brandenburg (Hrsg.), *Christoph Willibald Gluck und seine Zeit*. Laaber, LaaberVerlag, 2010, 400 p. Coll. « Große Komponisten und ihre Zeit ». € 39,80

Dorottya Fabian, *Musica: Die großen Komponisten und ihre Zeit*. Potsdam, Ullmann, 2011, 512 p. € 39,99

Michael Heinemann, *Der Komponist für Komponisten. Bach-Rezeptionen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Köln, Dohr, 2010, 208 p. *Bach nach Bach*, vol. 2. € 29,80

[Contient : Skepsis. Hector Berlioz' ästhetische Konversion.]

Geneviève Honegger, « Berlioz & Strasbourg », *Les clés de l'OPS*, 32 (Avril-mai-juin 2011), 34-35.

Alexander Hyatt King, *Some British Collectors of Music: the Sanders Lectures for 1961*. Cambridge, Cambridge University Press, 1/1963, 2011, 206 p. £13.99

Klaus Heinrich Kohrs, *Hector Berlioz' »Les Troyens« Ein Dialog mit Vergil*. Frankfurt am Main, Stroemfeld, 2011, 252 p. € 28

Arthur Krystal, *Except When I Write: Reflections of a Recovering Critic*. New York, Oxford University Press, 2011, 224 p. \$24.95

[Contient : A Man for All Reasons: Jacques Barzun.]

Julia Lu et Alexandre Dratwicky (éd.), *Le Concours du prix de Rome de musique (1803-1968)*. Lyon, Symétrie & Palazzetto Bru Zane, 2011, 1024 p. Coll. « Perpetuum mobile ».

[Contient : Le cas Berlioz. Olivier Vogel, Le concours du prix de Rome de 1827. David Charlton, Quelques nouvelles observations sur *Herminie* de Berlioz (1828). Matthias Brzoska, *Cléopâtre* de Berlioz (1829) et la transgression harmonique. Julian Rushton, Chanter *Cléopâtre* ou pourquoi Berlioz échoua au prix de Rome en 1829. Alban Ramaut, « Rome n'est plus dans Rome ». Berlioz et les institutions, pour un état des lieux.]

Laurence Richet, « L'épopée et l'État (Quinet, Berlioz, 1830-1880) ». In : Pierre Chiron et Francis Claudon (éd.), *Constitution du champ littéraire : limites, intersections, déplacements*. Paris, L'Harmattan, 2008, 458 p. Coll. « Cahiers de philosophie de l'Université Paris 12 Val de Marne », 5. € 40

Hartmut Schick, « Parodie als Hommage: Berlioz' Symphonie fantastique und Beethovens 9. Sinfonie ». In : Klaus Aringer und Ann-Katrin Zimmermann (Hrsg.), *Mozart im Zentrum : Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag*. Tutzing, Hans Schneider, 2010, VIII+484 p. € 63

Chantal Spillemaecker et Antoine Troncy (dir.), *Fantini-Latour interprète Berlioz*. Lyon, Libel, 2011, 96 p. € 22

[Catalogue de l'exposition présentée de juillet à décembre 2011 au musée Hector-Berlioz à La Côte-Saint-André.]

Michael Stegemann, *Franz Liszt : Genie im Abseits*. München, Piper, 2011, 512 p. € 26,99

Petr Vít, *Zwischen Ästhetik und Musikkritik - Prager Musikdenken zwischen 1760 und 1860*. Übertragen aus dem Tschechischen von Brigitte Silná, Jan Gruna und Hana Pfalzová. Regensburg, ConBrio, 2010, 155 p. Coll. « Neue Wege - Nové cesty. Schriftenreihe des Sudetendeutschen Musikinstituts », 4. € 14,90

Axel Weidenfeld, « Hector Berlioz und die Gitarre », 119 - 128. In : Marion Gerards, Rebecca Grotjahn, Freia Hoffmann (Hrsg.), *Musik und Emanzipation : Festschrift für Freia Hoffmann zum 65. Geburtstag*, Oldenburg, BIS - Verlag, 2010, 284 p. Coll. « Oldenburger Beiträge zur Geschlechterforschung », 12.

Xavier Zuber (Hrsg.), *Berlioz' Troyens und Halévys Juive im Spiegel der Grand Opéra*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2011. 142 p. € 22

III. HISTOIRES DE LA MUSIQUE

A. ÉTUDES PARTICULIÈRES

Detlef Altenburg (Hrsg.), *Franz Liszt : ein Europäer in Weimar*. Köln, Walther König, 2011, 286 p. € 29

[Catalogue de l'exposition éponyme, qui s'est tenue au Schiller-Museum, à Weimar, du 25 juin au 31 octobre 2011.]

Philippe André, *Années de pèlerinage de Franz Liszt : II (Italie) et III*. Lyon, Aléas, 2011, 246 p. € 15

Violaine Anger, « Katherine Bergeron, *Voice Lessons: French Mélodie in the Belle Époque* (Oxford: Oxford University Press, 2010) », *Nineteenth-Century Music Review*, 8 (2011), 127-133.

Ernst Burger, *Franz Liszt : Leben und Sterben in Bayreuth*. Regensburg, ConBrio, 2011, 154 p. € 19,90

Marco Capra e Ivano Cavallini (éd.), *Arturo Toscanini. Il direttore d'orchestra e l'artista mediatico. Ipotesi e riflessioni*. Lucca, LIM, 2011, VIII+333 p. € 30
[Contient : Ivano Cavallini, *Arturo Toscanini e la direzione d'orchestra tra Ottocento e Novecento*. Angela Ida De Benedictis, *Toscanini e la radio, ovvero: dell'altra metà dell'etere...* Giuseppe Clericetti, *I concerti televisivi di Toscanini*.]

Rossana Dalmonte (ed.), *Liszt Pädagogium. Composizioni pianistiche di Franz Liszt con varianti, aggiunte e cadenze tratte, dall'insegnamento del maestro e notate da Lina Ramann*. Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011, XXIX + 211 p. € 30

Lorenzo Frassà (ed.), *The Opéra-comique in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Brepols, 2011, IX+394 p. Coll. « Speculum musicae », 15. € 100

Jennifer Jackson, *Giacomo Meyerbeer: Reputation without Cause? A Composer and his Critics*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011, 315 p. £44.99

Piotr Kaminski, *Richard Strauss et le post-romantisme allemand*. Paris, Le Livre de Poche, 2011, 446 p. Coll. « Références ». € 7,50

Hervé Lacombe et Timothée Picard (éd.), *Opéra et fantastique*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, 430 p. Coll. « Le Spectaculaire Théâtre ». € 22
[Contient : Olivier Bara, *Le fantastique à l'Opéra-Comique au XIX^e siècle : une exception révélatrice ?* Matthias Brzoska, *Le spectaculaire, le Mal inné, l'expiation : trois conceptions du fantastique dans le grand opéra*. Hervé Lacombe, *Des usages régulateurs du fantastique dans l'opéra français*. Isabelle Moindrot, *La fabrique du fantastique sur la scène de l'Opéra de Paris au XIX^e siècle : truquages, effets, techniques spectaculaires*.]

Judith Le Blanc, Patrick Taïeb, « Merveilleux et réalisme dans *Zémire et Azor* : un échange entre Diderot et Grétry ». In : *Dix-Huitième Siècle* [Le monde sonore], n° 43, 2011, 760 p. € 44

Robert Ignatius Letellier (ed.), *The Ballets of Daniel-François-Esprit Auber*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011. £39.99

Myung-Whun Chung : sculpteur de sons. Photographies [de] Jean-François Leclercq. Paris, Éditions de La Martinière / Radio France, 2011, 160 p. € 39,90
[Contient : Paris, musée d'Orsay, 2010. *Symphonie fantastique*, Hector Berlioz.]

Les Lumières et la culture musicale européenne : C.W. Gluck. Musicorum, n° 9 (2011).

Catherine Sauvat, *Le Pianiste voyageur : Louis Moreau Gottschalk (1829-1869)*. Paris, Payot, 2011, 176 p. € 16

Ambroise Thomas, *Hamlet. L'Avant-Scène Opéra*, mai-juin 2011, n° 262. 114 p.

Ann Wroe, *Orpheus: The Song of Life*. London, Jonathan Cape, 2011, 272 p. £17.99

B. MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET BIOGRAPHIES

Christine Mondon, *Franz Liszt*. Paris, Eyrolles, 2011, 192 p. + CD-ROM. Coll. « Eyrolles Pratique ». € 10
[Contient : L'admiration pour Berlioz. Transcription de la *Symphonie fantastique*. Berlioz.]

Michael Musgrave, *The Life of Schumann*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011, 234 p. Coll. « Musical Lives ». £50.00

IV. OUVRAGES D'ESTHÉTIQUE ET ARTS AUTRES QUE LA MUSIQUE

Olivier Bara et Christine Planté (éd.), *George Sand critique. Une autorité paradoxale*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, 264 p. € 18

Annabel Benilan, Emmanuelle Lepetit, *Modes du XIX^e siècle : les Romantiques*. Paris, Falbalas, 2011, 78 p. Coll. « Empreintes de mode ». € 19

Stéphanie Boulard (éd.), « Ego Hugo », *Revue des Sciences humaines*, n° 302, juin 2011, 224 p. € 24

Cahiers Mérimée, 2011, n° 3, 164 p. € 29 [Classiques Garnier]

F. C. Green, *Stendhal*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011, 346 p. £18.99

Ingres, *Lettres de France et d'Italie. 1804-1841*. Édition établie, présentée et annotée par Daniel Ternois. Paris, Honoré Champion, 2011, 1112 p. Coll. « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux », 62. € 185

Margaret A. Rose, *Pictorial Irony, Parody, and Pastiche: Comic interpictureality in the arts of the 19th and 20th centuries*. Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2011, 343 p. € 39,80

Marie-Ève Théventy (éd.), *George Sand journaliste*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, 304 p. € 21

V. BIOGRAPHIES ET OUVRAGES HISTORIQUES

Gabriel de Broglie, *La monarchie de Juillet*. Paris, Fayard, 2011, 464 p. Coll. « Nouvelles études historiques ». € 26

Anne Green, *Changing France: Literature and Material Culture in the Second Empire*. London, Anthem Press, 2011, 208 p. £60.00
[Contient : Exhibitions. Transport.]

Michel Raséra, *Dupin l'aîné : un Nivernais au centre de la monarchie de Juillet*. Précý-sous-Thil, Éditions de l'Armançon, 2011, 300 p. + 12 p. hors-texte. € 25

Jean Tulard, *Napoléon ou le Mythe du sauveur*. Paris, Hachette, 1/1988, 2011, 512 p. Coll. « Pluriel ». € 10

Hélène Viallet (éd.), *Quand le Dauphiné se met en cartes : trois siècles de représentation cartographique*. Grenoble, Glénat, 2011, 96 p. Coll. « Patrimoine ». € 19.95

[Catalogue de l'exposition éponyme, qui s'est tenue au château de Longpra, à Saint-Geoirs-en-Valdaine (Isère), du 1^{er} juillet au 2 octobre 2011.]

Peter Watson, *The German Genius: Europe's Third Renaissance, the Second Scientific Revolution, and the Twentieth Century*. New York, Simon & Schuster, 2011, 992 p. Relié : £30.00. Broché : £9.99

VI. ŒUVRES LITTÉRAIRES

Alexandre Humboldt. *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent, fait en 1799, 1800, 1802, 1803 et 1804, par Al. de Humboldt et A. Bonpland*. Genève, Slatkine Reprints, 2011, 13 vol., 5198 p. € 715

[Réimpression de l'édition de Paris, 1816-1831.]

Alain REYNAUD

Divers

Conférences

Hector Berlioz, Les Nuits d'été

REIMS : Conservatoire, auditorium II, 24 janvier 2012, 18 h 30
(avec la classe de chant du Conservatoire à rayonnement régional)

Hector Berlioz, Roméo et Juliette (symphonie dramatique)

REIMS : Conservatoire, 7 février 2012

Prochains colloques

Théophile Gautier et le Second Empire

COMPIÈGNE : 13-14 octobre 2011

Art et création chez Théophile Gautier

PORTO : 25 octobre 2011

Liszt et les arts

BUDAPEST : 18-21 novembre 2011

Colloques annoncés

Richard Wagner et la France

PARIS : Institut historique allemand, 13-15 février 2013

Wagner and his World

LEEDS : 22-26 mai 2013

Académie des beaux-arts

Michaël Levinas a été reçu au sein de l'Académie des beaux-arts, sous la Coupole de l'Institut de France, le 15 juin dernier. Accueilli dans la section composition musicale, par son confrère François-Bernard Mâche, il a prononcé l'éloge de son prédécesseur, Jean-Louis Florentz.

Musée Hector-Berlioz

Le Musée Hector-Berlioz a reçu le label « Maison des Illustres ». Créé par le ministère de la Culture et de la Communication, le label « Maisons des Illustres » signale à l'attention du public les lieux dont la vocation est de conserver et transmettre la mémoire de femmes et d'hommes qui les ont habités et se sont illustrés dans l'histoire politique, sociale et culturelle de la France.

Disparition

Jane Rhodes (1929-2011) débuta en 1953 dans Marguerite (*La Damnation de Faust*) au Grand-Théâtre de Nancy. Elle fut par la suite Marguerite à l'Opéra de Paris (1958, 1966, 1969), puis dans la mise en scène de Maurice Béjart (Palais des sports, 1970).

Expositions

PARIS : 5 octobre 2011 - 26 février 2012, musée Carnavalet

Le peuple de Paris au XIX^e siècle : des guinguettes aux barricades

PARIS : 7 décembre 2011 - 19 mars 2012, musée national Eugène Delacroix

Fantin-Latour, Manet, Baudelaire : L'hommage à Delacroix

ORANGE : jusqu'au 29 février, musée d'art et d'histoire

Un siècle de spectacles pour célébrer les 40 ans des Chorégies

Alain REYNAUD

Les grandes dates de la saison berliozienne

Symphonie fantastique

4, 5 novembre - 20 h 30

STRASBOURG - Palais de la musique et des congrès - Orchestre philharmonique de Strasbourg, dir. Claus Peter Flor

9, 10 novembre - 20 h

PARIS - Salle Pleyel - Orchestre de Paris, dir. Paavo Järvi

25 avril - 20 h

PARIS - Opéra Bastille - Orchestre de l'Opéra national de Paris, dir. Michel Plasson

12 mai - 20 h

PARIS - Salle Pleyel - Orchestre national du Capitole de Toulouse, dir. Tugan Sokhiev

Harold en Italie

13 octobre - 20 h 30

AIX-EN-PROVENCE - Grand Théâtre de Provence - Antoine Tamestit, alto ; Les Siècles, dir. François-Xavier Roth

13 janvier - 20 h

TOULOUSE - Halle aux grains - Antoine Tamestit, alto ; Orchestre national du Capitole de Toulouse, dir. Tugan Sokhiev

13, 14 mars - 20 h

GENÈVE - Victoria Hall

15 mars - 20 h 15

LAUSANNE - Théâtre de Beaulieu - Elçim Özdemir, alto ; Orchestre de la Suisse, dir. Marek Janowski

12 avril - 20 h

BORDEAUX - Palais des sports - Nicolas Mouret, alto ; Orchestre national Bordeaux-Aquitaine, dir. Hannu Lintu

8 juin - 20 h

BRUXELLES - Palais des Beaux-Arts - Gérard Caussé, alto ; Orchestre national de Belgique, dir. Stefan Blunier

Avec : ***Grande Symphonie funèbre et triomphale, Le Carnaval romain***

Musique royale des guides, Philharmonischer Chor der Stadt Bonn

Roméo et Juliette

26 février - 17 h

PARIS - Théâtre des Champs-Élysées - Sonia Ganassi, mezzo-soprano ; John Mark Ainsley, ténor ; Orlin Anastassov, basse ; Schola Cantorum ; BBC Symphony Chorus ; Orchestra of the Age of Enlightenment, dir. Sir Mark Elder

7-20 mai

PARIS - Opéra Bastille - Stéphanie d'Oustrac, mezzo-soprano ; Yann Beuron, ténor ; Nicolas Cavallier, basse ; Étoiles, Premiers Danseurs et Corps de Ballet, Chœur et Orchestre de l'Opéra national de Paris, dir. Vello Pähn. Sasha Waltz, chorégraphie (Opéra national de Paris, 2007)

Grande Symphonie funèbre et triomphale

voir *Harold en Italie*, Bruxelles, 8 juin

Les Troyens

15, 21, 29 octobre

KARLSRUHE - Badisches Staatstheater - Dir. Justin Brown. Mise en scène : David Hermann.

25, 28 juin, 1, 5, 8, 11 juillet

LONDRES - Royal Opera House - Jonas Kaufman (Énée), Anna Caterina Antonacci (Cassandre), Eva Maria-Westbroek (Didon), dir. Antonio Pappano. Mise en scène : David McVicar.

Béatrice et Bénédict

21, 23, 25, 28 novembre

LONDRES - Royal Academy of Music - Royal Academy Opera, Royal Academy of Music Sinfonia, dir. Sir Colin Davis (21, 23, 25 novembre), Jane Glover (28 novembre).

26 novembre

LONDRES - Cadogan Hall - Chelsea Opera Group, dir. Nicholas Collon

17, 26 février

CARDIFF - Wales Millennium Centre

7 mars

BIRMINGHAM – Hippodrome

14 mars

LLANDUDNO

Sara Fulgoni (Béatrice), Laura Mitchell (Héro), Anna Burford (Ursule), Robin Tritschler (Bénédict), Gary Griffiths (Claudio), Donald Maxwell (Somarone), Orchestra and Chorus of Welsh National Opera, dir. Michael Hofstetter. Mise en scène : Elijah Moshinsky.

Grande Messe des morts (Requiem)

28, 30 juin - 20 h 30

SAINT-DENIS - Basilique cathédrale - Michael Spyres, ténor, Chœur de Radio France, The Monteverdi Choir, Orchestre national de France, dir. Sir John Eliot Gardiner

Les Nuits d'été

1^{er} octobre - 20 h

RENNES - Opéra - Anaïk Morel, mezzo-soprano ; Orchestre de Bretagne ; dir. Pieter-Jelle de Boer

14 octobre - 20 h

LILLE - Opéra - Soile Isokoski, soprano ; Marita Viitasalo, piano

13 novembre 2011 - 15 h

BRUXELLES - Palais des Beaux-Arts - Véronique Gens, soprano ; Brussels Philharmonic - het Vlaams - Radio Orkest ; dir. Michel Tabachnik

16 janvier - 20 h 30

LAUSANNE - Salle Métropole - Nathalie Stutzmann, contralto ; Orchestre de chambre de Lausanne ; dir. Christian Zacharias

19, 21 janvier - 20 h, 18 h

LYON Auditorium, Nathalie Stutzmann, contralto ; Orchestre national de Lyon ; dir. Ilan Volkov

23 mai - 20 h

PARIS - Opéra Bastille - Waltraud Meier, mezzo-soprano ; Orchestre de l'Opéra national de Paris ; dir. Philippe Jordan

Alain REYNAUD

À l'affiche des théâtres

GLUCK

Orphée

NANTES - 2, 4, 6, 9, 11 mars - Théâtre Graslin

18, 20, 22 mars ANGERS - Grand-Théâtre

9, 10, 11, 12, 13 mai BORDEAUX - Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine

13 mai COMPIÈGNE - Théâtre impérial

13, 15, 17 juin SAINT-ÉTIENNE - Grand-Théâtre Massenet

Iphigénie en Aulide

15 octobre VERSAILLES - Opéra royal (en concert)

MONSIGNY

Le Roi et Le Fermier

4, 5 février VERSAILLES - Opéra royal

FAVART

La Zingara

COMPIÈGNE - 24 janvier

GRÉTRY

Panurge dans l'Île des Lanternes (extraits)

SACCHINI

Renaud ou la suite d'Armide (extraits)

4 octobre VERSAILLES - Opéra royal (en concert)

CIMAROSA*Il matrimonio segreto*

31 décembre, 1^{er}, 3, 6 janvier RENNES - Opéra

MAYR*Medea in Corinto*

1^{er} juillet MUNICH - Nationaltheater

WEBER*Der Freischütz*

4, 14, 18, 25 décembre, 3, 15 janvier, 19 février MUNICH - Staatstheater am Gärtnerplatz

14, 21, 25 janvier, 3, 17 février, 4, 11, 17 mars, 20 mai ERFURT - Theater

29 janvier, 4, 7, 21, 24 février, 4, 9, 29 mars, 4 avril, 6 juillet BERLIN - Komische Oper

19, 21 avril LONDRES - Barbican Hall (en concert)

ROSSINI*L'equivoco stravagante*

22, 24, 28 février, 2, 4 mars LIÈGE - Palais Opéra

L'occasione fa il ladro

9, 11, 13 mai COLMAR - Théâtre municipal

24, 26 mai MULHOUSE - La Sinne

5, 7 juillet STRASBOURG - Opéra

Tancredi

14, 16, 18 mars TOURCOING - Théâtre municipal Raymond-Devos

23, 25 mars VERSAILLES - Opéra royal

L'italiana in Algeri

17, 19, 21, 23, 25 février NANCY - Opéra

7, 9, 11 mars METZ - Opéra-Théâtre

Il barbiere di Siviglia

9, 11 décembre MASSY - Opéra

10 février, 15 mars SARREBRUCK - Staatstheater

30 mars, 1^{er}, 3, 5 avril TOULON - Opéra

9, 11, 13, 15 mai TOURCOING - Théâtre municipal Raymond-Devos

PARIS - 24, 26, 29 mai, 1^{er}, 4, 6, 10, 13, 16, 19, 22, 25, 28 juin, 2 juillet (Opéra Bastille)

Otello

25, 29 avril, 3 mai BRUXELLES - La Monnaie (en concert)

La cenerentola

26, 28 novembre, 1^{er}, 3, 6, 8, 12, 15, 17 décembre PARIS - Opéra Garnier

Il viaggio a Reims

19 juillet LONDRES - Royal Opera House (en concert)

Le Comte Ory

18, 20, 22, 27, 29, 31 décembre GENÈVE - Grand-Théâtre

20, 22, 25, 27 mars MARSEILLE - Opéra

SPOHR

Faust

RADEBEUL - 4, 17 novembre

HOFFMANN

Der Trank der Unsterblichkeit

ERFURT - 28 avril, 2, 4, 13, 19, 25 mai, 3, 10, 23 juin

MEYERBEER

Robert le Diable

ERFURT - 1^{er}, 14 octobre, 8, 22 janvier

Les Huguenots

14, 18, 20, 24, 28 mars STRASBOURG - Opéra

13, 15 avril MULHOUSE - La Filature

L'Africaine

2, 9, 19, 22, 28 octobre, 4, 22, 26 novembre, 4, 7, 11, 16, 22 décembre

WURTZBOURG - Mainfranken Theater

FLOTOW***Martha***

SCHWERIN - 27 avril, 17 mai

AUBER***La Muette de Portici***

5, 7, 9, 11, 13, 15 avril PARIS - Opéra-Comique

Fra Diavolo

4 février COBLENCÉ - Theater

Le Cheval de bronze11, 20, 26 mars, 7, 27 avril, 6, 15, 28 mai, 3 juillet BERLIN - Komische Oper
(en langue allemande)**BELLINI*****I Capuleti e i Montecchi***

8, 13 novembre LYON - Opéra (en concert)

11 novembre PARIS - Théâtre des Champs-Élysées (en concert)

20 janvier SARREBRUCK - Staatstheater (en concert)

La sonnambula

11, 14 octobre TOURCOING - Théâtre municipal Raymond-Devos (en concert)

2, 5, 7, 10, 12, 16, 18 novembre LONDRES - Royal Opera House

Norma

28, 30 octobre, 2 novembre LAUSANNE - Théâtre de Beaulieu
10, 15 décembre NICE - Opéra (en concert)
20 décembre PARIS - Salle Pleyel (en concert)

DONIZETTI

Il diluvio universale

3 octobre TOULON - Cathédrale Notre-Dame-de-la-Seds (en concert)

Le convenienze ed inconvenienze teatrali, ossia Viva la mamma !

2, 4 décembre ROUEN - Opéra

L'elisir d'amore

1^{er}, 4, 6, 8 octobre LONDRES - London Coliseum (en langue anglaise)
4, 6 novembre LIMOGES - Grand-Théâtre
28, 31 mai, 3 juin BADEN BADEN - Festspielhaus

Roberto Devereux

22, 24, 27, 29 novembre MARSEILLE - Opéra (en concert)

Don Pasquale

9 octobre - 3 décembre GLYNDEBOURNE, WOKING, MILTON KEYNES,
NORWICH, PLYMOUTH, WIMBLEDON
13, 15, 17, 19, 21, 23 février PARIS - Théâtre des Champs-Élysées

Le Duc d'Albe

6, 9, 11, 13, 15, 18 mai ANVERS - Vlaamse Opera
25, 27, 29, 31 mai, 2 juin GAND - Vlaamse Opera

La Fille du régiment

19, 25, 27 avril, 1^{er}, 7, 10 mai LONDRES - Royal Opera House

Maria Padilla

27 mai LONDRES - Queen Elizabeth Hall

ADAM***Le Toréador***

31 mars, 7, 13, 15, 20 avril, 3, 6, 13, 16, 19 mai LUCERNE - Theater

La Poupée de Nuremberg

1^{er} avril ERFURT - Theater

GOUNOD***Faust***

PARIS - 1^{er}, 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25 octobre - Opéra Bastille

LONDRES 1^{er}, 4, 7, 10 octobre - Royal Opera House

TOULON 7, 9, 11, 13 octobre - Opéra

NEW YORK 29 novembre, 3, 6, 10, 13, 17, 20, 23, 28 décembre, 5, 9, 13, 16,
19 janvier - Metropolitan Opera

AVIGNON - 11, 13 mars - Opéra-Théâtre

REIMS - 25, 27 mars - Grand-Théâtre

METZ - 8, 10, 12 juin - Opéra-Théâtre

Roméo et Juliette

MARSEILLE - 11, 14, 16, 19 octobre - Opéra

BIZET***Les Pêcheurs de perles***

PARIS - 18, 20, 22, 24, 26, 28 juin - Opéra-Comique

THOMAS***Mignon***

GENÈVE - 9, 11, 13, 16, 18, 20 mai - Grand-Théâtre

Patrimoine musical en France

Récréation

L'oratorio *Saint-Françoise d'Assise* de Gounod, dont le manuscrit avait disparu, a été exécuté à l'église Saint-Eustache, le 23 juin dernier, sous la direction de Benjamin Lévy.

Discographie sélective

GAUBERT : *Au pays basque, Concerto pour violon, Poème romanesque, Le Cortège d'Amphitrite*

Ph. Graffin, vln. ; H. Demarquette, vlc. ; Orchestre philharmonique du Luxembourg, dir. M. Soustrot

CD Timpani 1C1186 © Luxembourg, Philharmonie, 2-6 XI 2010

GOUNOD : *Mélodies*

B. Wiedemann, mezzo-soprano ; G. Orendt, baryton. ; E. Virág, piano

CD Hungaroton HCD32649 © Studio Hungaroton, 2009-2011

Alain REYNAUD

Tout courrier concernant *Lélio*
doit être adressé à :

Lélio

Association nationale Hector Berlioz

Secrétariat général

166, avenue de Paris

F - 94300 VINCENNES

Adresse électronique : alain.jeanpaul.reynaud@orange.fr