

Association Nationale

***HECTOR
BERLIOZ***



Bulletin de liaison N° 47

Janvier 2013

ISSN 0243-355

ASSOCIATION NATIONALE HECTOR BERLIOZ

Reconnue d'utilité publique
Président: Gérard CONDÉ

COMITÉ D'HONNEUR

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

MEMBRES D'HONNEUR

Dame Janet BAKER

Serge BAUDO

Anne BONGRAIN

David CAIRNS

Sylvain CAMBRELING

Jean-Claude CASADESUS

Gérard CAUSSÉ

Marie-Hélène COUDROY-SAGHAÏ

Sir Colin DAVIS

Désiré DONDEYNE

Brigitte FRANCOIS-SAPPEY

Nicolaï GEDDA

Yves GÉRARD

Alain LOMBARD

Jean-Pierre LORÉ

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^{me} 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

ROUSSELOIN, Pierre-René SERNA, Christian

WASSELIN, Charles WOLFERS

Membres associés

Jean-Pierre ARNAUD, Gunther BRAAM, Emmanuel de

MALEYZIEUX

DÉLÉGATIONS RÉGIONALES

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 - Pas de Calais – Picardie: Dominique CATTEAU

Paris - Île-de-France:

Jean-Pierre MAASSAKKER

Hervé ROBERT

Christian WASSELIN

Contrôleur aux comptes: Jean Gueirard

Secrétariat de La Côte-Saint-André: Lucien Chamard-Bois, Jacques Chambreuil

MUSÉE HECTOR-BERLIOZ

Conservateur en chef: Chantal SPILLEMAECKER
Assistant qualifié de conservation: Antoine TRONCY

BULLETIN DE LIAISON**Sommaire**

<i>Disparitions : Jacques Barzun, Guy Reboul-Hector-Berlioz, Georges Reynaud-Dulaurier, Marcelle Georjon</i>		3
<i>Le Mot du Président</i>	Gérard CONDÉ	7
<i>Les mélodies avec orchestre</i>	Gérard CONDÉ	9
<i>Berlioz et les deux Italie</i>	David CAIRNS	25
<i>Miguel Marqués : un disciple méconnu de Berlioz ?</i>	Pierre-René SERNA	41
<i>À propos de Clémentine</i>	Josiane BOULARD et Lucien CHAMARD-BOIS	44
<i>Festival Berlioz 2012</i>		
<i>Roméo et Juliette</i>	Dominique CATTEAU	53
<i>Final en apothéose</i>	Pierre-René SERNA	54
<i>Discographie</i>	Alain REYNAUD	57
<i>Compte rendu discographique</i>		
<i>La Mort d'Abel</i>	Gérard CONDÉ	65

<i>Vidéographie</i>	Alain REYNAUD	67
<i>Bibliographie</i>	Alain REYNAUD	68
<i>Note bibliographique</i> L'Anti-Wagner sans peine <i>par Pierre-René Serma</i>	Dominique CATTEAU	76
<i>Divers</i>	Alain REYNAUD	77
<i>Patrimoine musical en France</i>	Alain REYNAUD	80

Disparitions

Jacques Barzun

L'éminent spécialiste de Berlioz s'est éteint le 25 octobre dernier, à San Antonio, Texas, dans sa 105^e année. Nous publions ci-dessous le témoignage de pénétrante affection de notre ami Hugh Macdonald.

Au milieu des années soixante, Jacques Barzun fit, à ma grande joie, un séjour en tant que chercheur invité à Churchill College, Cambridge (où il côtoya un autre grand historien des idées, Georges Steiner). Venant alors d'être nommé assistant à Pembroke College, j'avais le privilège d'inviter un hôte à la fête annuelle du collège. Je n'oublierai pas les regards d'admiration et de stupéfaction lorsque je présentai, comme mon hôte, l'un des plus grands intellectuels, des plus grands maîtres de l'Occident, connu au moins de nom et de réputation de nombre de mes collègues de la table d'honneur. Jacques fut, comme toujours, un modèle de courtoisie et de modestie, et la conversation, ce soir-là, d'un raffinement, d'une érudition et d'un charme que les vieilles universités sont toujours censées cultiver, mais qu'elles pratiquent bien trop rarement.

Admirateur enthousiaste de Berlioz, depuis *Les Troyens* de 1958 à Covent Garden (je ne puis prétendre, hélas, avoir appartenu au club de 1957), je connaissais bien la colossale biographie en deux volumes de Jacques. Mon exemplaire porte la date du 30 mai 1959, journée riche en sensations fortes, car, le livre étant déjà épuisé, j'avais dû faire les bouquinistes pour le trouver. Jusque là je n'avais lu aucun livre qui traitât son sujet de manière aussi large et pourtant aussi exhaustive, ouvrant des champs pour la compréhension de la culture et de la musique, dont je n'avais pas auparavant la moindre idée. On peut ouvrir le livre à n'importe quelle page et trouver des idées et des suggestions stimulantes et enrichissantes. Son abondante bibliographie incitait à trouver et à lire tous ces autres livres. C'est elle qui a guidé mes premières recherches sur *Roméo et Juliette*, *La Damnation de Faust* et les autres œuvres, grandes et petites.

Je me suis permis d'écrire à Jacques peu après, ou du moins lorsque j'ai estimé avoir acquis une connaissance suffisante de notre sujet. Sa correspondance a toujours été, comme l'ont signalé beaucoup d'autres, une source de joie et d'enseignement et un modèle d'échange intellectuel

courtois. Lorsque nous avons entrepris le projet de la New Berlioz Edition, il a cautionné nos efforts. Il a suivi et encouragé les étapes successives, avec enthousiasme, jusqu'au bout. Tout compte fait, la liste minutieuse qu'il a dressée des erreurs de l'édition Breitkopf & Härtel des œuvres de Berlioz a été l'un des facteurs qui ont concouru à faire juger une nouvelle édition indispensable.

Je me rendis pour la première fois aux États-Unis, où je réside actuellement, en mars 1975. Le lendemain de mon arrivée sur le sol américain, je fus invité à dîner chez les Barzun, à l'angle de la Cinquième Avenue et de la 98^e Rue. « Quelle soirée raffinée et agréable, notai-je alors dans mon journal, la culture et la courtoisie mêmes. » Nous étions neuf au dîner, anglais pour la plupart, pourtant il est clair que Jacques était plus au fait de la société et de la littérature anglaises que n'importe lequel d'entre nous, anglais, tout en se montrant discret érudit. « L'immaturation est le préjugé moderne », la remarque méritait selon moi d'être relevée ce soir-là.

Quelques jours plus tard, on m'introduisit dans le bureau du doyen à l'Université Columbia. Jacques était assis à un grand bureau marron foncé, devant un beau buste de Berlioz. Partout, des livres. Jacques était vêtu de noir, le ruban à la boutonnière. À son invitation, je donnai une conférence au département de musicologie et passai quelques heures à la bibliothèque, où il avait déposé ses documents berlioziens et pour laquelle il avait contribué à l'acquisition de nombreux autographes et partitions de Berlioz. L'Université Columbia est aujourd'hui l'un des principaux centres de recherche berliozienne, grâce à la vigilance et à la perspicacité de Jacques.

Nous, berlioziens, oublions parfois que notre compositeur n'occupe qu'une petite partie du vaste paysage intellectuel de Jacques Barzun. Il est difficile ne serait-ce que d'envisager son champ de recherche en histoire, littérature, philosophie, écriture et idées, bien qu'un coup d'œil sur la liste des livres qu'il a écrits, édités et traduits donne une petite idée de son génie. Sa récente synthèse de la culture européenne dans *From Dawn to Decadence* témoigne suffisamment de cette dimension surhumaine. Il n'en demeure pas moins que son dévouement à Berlioz est l'une des plus grandes réussites qui ont marqué sa longue existence. Il est difficile d'imaginer le mépris dans lequel Berlioz était généralement tenu en Amérique, à l'époque où il entreprit de relever le défi, et, avec la reprise des *Troyens* par Kubelík et l'avènement du 33 tours, on peut attribuer à Barzun l'extraordinaire revirement qui se produisit dans les années 50, revirement dont nous sommes les heureux bénéficiaires.

Hugh Macdonald
Traduit par A. Reynaud

Guy Reboul-Hector-Berlioz

Né en Bourgogne le 11 octobre 1924, élevé dans le domaine familial agricole d'Aubigny (commune d'Aluze, Saône-et-Loire), chez sa grand-mère, fils de l'amiral Georges Reboul-Berlioz, Monsieur Guy Reboul-Berlioz a toujours gardé un goût prononcé pour la musique, la nature et les promenades.

Très discret sur sa participation à la résistance et à la guerre, il faisait partie des anciens combattants.

Diplômé de l'ESSEC, sa vie professionnelle s'est déroulée à Paris et il a terminé sa carrière comme directeur de société dans une entreprise d'appareils de mesure électriques.

Les vacances se passaient principalement dans le cadre familial (Ardèche, l'île de Ré et en Saône-et-Loire).

Monsieur Guy Reboul-Berlioz prend sa retraite et s'installe, avec son épouse, à Saint-Germain-en-Laye, à proximité du parc du château.

L'âge avançant et la maladie aussi, un rapprochement familial a été préféré auprès d'une de ses filles, Marine, en Vendée. Son épouse s'installe alors provisoirement dans une autre maison de retraite, non loin de Montaigu.

La musique – classique – a toujours fait partie de son quotidien. Régulièrement, dans le salon de notre appartement à Paris, nous écoutions France Musique ou des disques. Nous jouions même à deviner les compositeurs lorsqu'une œuvre musicale passait à la radio, et parfois à trouver l'interprète s'il s'agissait d'un morceau au piano. Lorsque c'était possible, il se rendait avec son épouse au Festival Berlioz, avec beaucoup d'intérêt et de plaisir. Cette musique l'a également accompagné tout au long de son séjour à la maison de retraite, jusque dans ses derniers instants.

Homme courageux, charmeur, faisant preuve de caractère, bon et doué d'un sens de l'humour avec un côté pince-sans-rire qui faisait la joie de son entourage, et particulièrement, ces derniers temps, du personnel de la maison de retraite qui l'appréciait beaucoup.

Il s'est éteint, muni des sacrements de l'Église, le 5 novembre dernier. Les mésaventures qu'a eu l'AnHB, et plus particulièrement, Monsieur Chamard-Bois, pour pouvoir fleurir sa tombe du sceau de l'Association ont dû le faire sourire. Cette gerbe s'est promenée en Savoie, sur le parvis d'une petite église, avant d'enfin parvenir sur sa tombe à Mercurey en Bourgogne. La famille en sait gré à Monsieur Chamard-Bois, qui s'est donné beaucoup de mal pour faire parvenir ces fleurs. Il n'y a pas eu de chevaux emballés, pour cette fois, mais les péripéties d'une gerbe de fleurs en balade.

Marine Rondeau Berlioz

P.-S. - Lors de sa messe d'adieu, nous avons passé le « Quærens me » du *Requiem* d'Hector Berlioz au moment de l'offertoire ; passage où les voix des sopranes, s'élevant pianissimo, font pressentir les voix angéliques.

L'AnHB exprime sa vive sympathie à Madame Guy Reboul-Hector-Berlioz, ainsi qu'à sa famille.

Georges Reynaud-Dulaurier

Georges Reynaud-Dulaurier est décédé dans son Dauphiné natal le 23 octobre 2012. Il aurait eu 90 ans le lendemain.

Ancien élève de l'École normale supérieure de Saint-Cloud, agrégé de l'Université, il fit la majeure partie de sa carrière d'enseignant à l'École alsacienne de Paris.

Secrétaire général du service des Atlas Larousse, il dirigea de nombreuses éditions de cet ouvrage.

Violoniste, grand amateur de musique, il eut le plaisir de jouer, avec le peintre et critique musical Mainssieux, plusieurs quatuors de Mozart, qui restait son compositeur préféré.

Ses obsèques ont été célébrées le 26 octobre dans son village natal en Isère.

Il était officier dans l'ordre national du Mérite.

L. Chamard-Bois

Marcelle Georjon

Madame Marcelle Georjon, roannaise qui fut longtemps parmi nos adhérents les plus fidèles, membre associé du conseil d'administration de l'AnHB, est décédée fin novembre.

Ses funérailles ont été célébrées le mercredi 28 novembre en l'église Sainte-Anne de Roanne.

L'AnHB exprime sa vive sympathie à sa famille.

Le Mot du Président

L'année 2013 verra la célébration du bicentenaire de la naissance des deux grandes figures souvent opposées à Berlioz : Richard Wagner et Giuseppe Verdi, ses cadets de dix ans. Le *Cahier Berlioz* n° 6, à paraître au printemps (?), dû à la plume et aux recherches de Katherine Kolb, abordera sous un jour nouveau la relation complexe qui unissait et séparait Wagner et Berlioz. On ne déflorera pas le sujet sinon pour rappeler que le jour du premier concert symphonique de Wagner à Paris, Berlioz venait de « *porter le fer et la cognée* » dans le final des *Troyens*. Quelle oreille pouvait-il garder pour apprécier une musique qui, dans sa proximité même, était si différente de la sienne ?

On se souviendra aussi avec délectation que, Pauline Viardot lui ayant prêté les partitions de Wagner pour qu'il puisse les étudier de plus près, Berlioz les lui retourna bientôt avec une allusion savoureuse aux dissonances : « *J'ai peur que les septièmes diminuées qu'elles contiennent ne s'échappent et ne rongent mes meubles* »... S'il se montra plus négatif encore sur *Tannhäuser* dans ses lettres de 1861, cela ne l'empêcha pas de reconnaître, après avoir revu l'ouvrage à Weimar en 1863 : « *Il y a de bien belles choses dans le dernier acte surtout ; c'est d'une tristesse profonde mais d'un grand caractère* ». Mais c'est assez sur un sujet inépuisable et parfois douloureux à force de malentendus.

Les relations de Berlioz avec Verdi, moins conflictuelles, sont aussi moins connues. Lors de la création de *Vêpres siciliennes* à l'Opéra de Paris, en juin 1855, Berlioz avait écrit à Belloni : « je suis désolé de n'avoir pu être témoin de ce succès si cruellement acheté par l'auteur, au prix de tant de tracas, d'inquiétudes et de luttes indignes de lui, contre des *misérabilités* (pour parler comme les Anglais). Enfin, voilà Verdi hors du guêpier ; du moins pour le moment. » Il se dédommagea en octobre, lors de la reprise, en écrivant : « Verdi s'est élevé très haut dans cette nouvelle œuvre. Sans vouloir rabaisser le mérite de son *Trovatore* et de tant d'autres émouvantes partitions, il faut convenir que dans *Les Vêpres* l'intensité pénétrante de l'expression mélodique, la variété somptueuse, la sobriété savante de l'instrumentation, l'ampleur, la poétique sonorité des morceaux d'ensemble, le chaud coloris qu'on voit partout briller, et cette force passionnée mais lente à se déployer qui forme l'un des traits caractéristiques du génie de Verdi, donnent à l'œuvre entière une empreinte de grandeur, une sorte de majesté souveraine plus marquée que dans les productions précédentes de l'auteur ».

Berlioz n'a rien publié d'autre sur les ouvrages de son cadet. Mais, en 1859, quand Verdi fut élu membre correspondant de l'Institut sans avoir rien fait pour cela, il exprima à nouveau une admiration sincère dans une lettre à la princesse Carolyne, l'amie de Liszt (qui s'était présenté sans succès) : « Verdi est un galant homme, très fier, très inflexible, et qui sait on ne peut mieux remettre à leur place les petits chiens et les gros ânes qui s'émanent trop. [...] Il a rudement relevé du péché de paresse, dans mainte occasion, les gens de l'Opéra et du ministère des Beaux Arts ». De son côté, Verdi écrira quelques mois plus tard, à Léon Escudier : « Saluez bien Berlioz, que j'estime comme compositeur et que j'aime comme homme ».

Un troisième bicentenaire fera sans doute peu de bruit et moins de profits encore : celui du compositeur et virtuose du piano Charles-Valentin Morhange, dit Alkan : né le 30 novembre 1813 à Paris, il y trouvera la mort le 29 mars 1888, écrasé, a-t-on dit par sa bibliothèque en cherchant le Talmud rangé sur le plus haut rayon. Lié à Chopin et à Liszt qui le traitaient en égal, Alkan est resté à l'écart de Berlioz qui, sauf découvertes à venir, ne le mentionne nulle part dans sa correspondance. C'est à Hans de Bülow, pianiste et chef d'orchestre wagnérien, qu'Alkan doit le surnom de « Berlioz du piano » ; il n'en aurait pas été flatté si l'on se reporte à ce qu'il écrivit de son aîné à Ferdinand Hiller en 1858 : « As-tu lu le *Traité d'instrumentation* de Berlioz ? C'est un étonnement toujours nouveau pour moi, quand je lis quelque chose de cet homme, de voir, à côté de choses intéressantes ou amusantes, quelles incroyables âneries il peut vous débiter. » Alkan ne pouvait qu'être choqué par le mépris de Berlioz pour Bach et Palestrina, ainsi que des semonces lancées dans son chapitre consacré à l'orgue.

La nomination de Berlioz à l'Institut, en 1856, avait donné l'occasion à Alkan de disputer « avec un de ses fanatiques. Je lui disais que, pour ma part, j'étais fâché de sa nomination ; non pas tant à cause que je la trouvais imméritée, que parce que j'y voyais l'absorption pour ainsi dire de son individualité ; je lui voyais enfouir sa chevelure au milieu de toutes ces perruques ». En avril 1864, Alkan sera moins ambigu pour annoncer que les représentations des *Troyens* ont pris fin sans que les applaudissements de la claque aient réussi à convaincre le public d'y joindre les siens : « Tu sais sans doute que *Les Troyens* n'ont pas été claqués, mais qu'ils ont claqué ; ce qui ne veut pas dire la même chose en langue parisienne ».

Si Alkan n'était pas l'auteur d'une grande sonate *Les Quatre Âges* et d'une riche moisson d'*Études* vertigineuse et de pages pour piano toujours singulières, ses coups de griffes ne mériteraient pas d'être cités. Mais il a, en quelque sorte, acquitté par les mérites de son œuvre, le droit d'être injuste pour ses contemporains.

Berlioz : les mélodies avec orchestre

Chercher l'origine de la mélodie française avec accompagnement d'orchestre dans l'œuvre de Berlioz est une démarche assez naturelle, non tant parce qu'il s'agit à l'évidence du musicien français le plus marquant de la première moitié du dix-neuvième siècle, ou parce que son cycle des *Nuits d'été* apparaît comme une référence incontournable, mais pour des raisons plus profondes dans la mesure où c'est dans les domaines de la mélodie et de l'orchestre que sa supériorité s'est imposée avec le plus d'évidence.

La mélodie apparaît en effet comme l'élément essentiel, au sens propre, de l'art de Berlioz, pas spécialement d'ailleurs la mélodie chantée, ce qu'on appelait alors la romance sans nuance péjorative mais, d'une façon plus générale, la mélodie instrumentale ou vocale, qui semble toujours le point de départ de la composition, sur laquelle l'harmonie viendra se greffer de façon plus ou moins conflictuelle, rarement neutre et jamais redondante.

Si le génie mélodique de Berlioz n'a guère été reconnu de son vivant, du moins ses détracteurs les plus farouches lui en accordaient-ils dans le maniement des masses instrumentales. Et il n'en faut peut-être pas davantage pour justifier qu'à nos yeux Berlioz soit à la mélodie avec orchestre ce que Joseph Haydn fut à la symphonie : le père nourricier à défaut d'avoir été à coup sûr le père biologique.

Et pourtant les choses ne sont pas si simples dans la mesure où, le plus souvent, Berlioz n'a fait qu'orchestrer après coup, au gré des circonstances, des romances conçues primitivement avec accompagnement de piano. L'opération n'était pas toujours bénigne car il est arrivé plus d'une fois que ces romances perdent leurs paroles en cours de route et que l'instrumental l'emporte despotiquement sur le vocal.

C'est ainsi que la première romance publiée de Berlioz (composée vers 1819), *Le Dépit de la bergère*, devint, au mode près, une sicilienne instrumentale dans son dernier ouvrage, *Béatrice et Bénédict*, où il crut même bon de préciser « danse nationale »... Plus exemplaire fut le destin d'une autre romance de jeunesse, composée sur des vers de la pastorale de Florian *Estelle et Némorin* (« Je vais donc quitter pour jamais Mon beau pays, ma tendre amie, Loin d'eux je vais traîner ma vie » etc.) dont la longue mélodie devint la

phrase initiale des violons au début de l'introduction de la *Symphonie fantastique* ; d'une autre façon la section centrale du deuxième air de la cantate *Herminie*, composée pour le concours de Rome de 1828, a fourni le motif de l'*Idée fixe* qui irrigue non seulement l'*allegro* de la symphonie, mais l'œuvre tout entière ; enfin, on sait à présent que la matière mélodique de la *Scène aux champs* vient directement du second morceau (*Gratias*) du *Gloria* de la *Messe solennelle* de 1824, et peut-être de plus loin encore...

On se tromperait beaucoup en voyant dans les transmigrations que Berlioz imposa à ses idées, avant de leur assigner une place définitive, la manifestation d'une impuissance créatrice ou, pire encore, d'un art d'utiliser les restes. En vérité Berlioz était intimement convaincu du pouvoir expressif, en soi, de certaines idées musicales et l'éloquence des mélodies que nous venons de citer lui a semblé assez puissante pour se passer du support des paroles. Quand bien même il en résulterait une relative imprécision, celle-ci renforcerait encore l'expression selon une conception chère aux romantiques allemands qui accordaient une valeur poétique suprême à la musique instrumentale parce qu'à la différence de la musique vocale, ses contours n'étaient pas limités par l'évocation d'un sujet précis.

Dans cet ordre d'idées il faut citer le cas d'une romance pour voix et piano composée par Berlioz en 1834, *Je crois en vous*, qui devint, dans *Benvenuto Cellini*, l'*Ariette d'Arlequin*, pantomime muette accompagnée par le chant d'un cor anglais. Il est indéniable, en effet, que cette romance, un peu trop tourmentée dans sa version originale, a gagné en force de suggestion en passant du vocal à l'instrumental.

Il peut sembler paradoxal que Berlioz, souvent accusé d'être un musicien trop littéraire, ait pu considérer qu'une mélodie, inspirée par les vers d'un poème, puisse trouver sa forme la plus haute, son idéal aboutissement dans le chant sans paroles d'un instrument ou de l'orchestre. Est-il absurde de penser que la musique des *Nuits d'été* aurait pu se détacher des poèmes de Théophile Gautier pour devenir une symphonie en six mouvements, ce qu'elle est, d'une certaine façon ?

Dans le cas précis de l'*Ariette d'Arlequin*, l'idée de la transposer a pu venir à Berlioz de l'émotion profonde qu'il avait ressentie en entendant la romance de Nina « *Quand le bien-aimé reviendra* » jouée par un cor anglais pour accompagner la pantomime d'Emilia Bigotini dans le ballet de Persuis tiré de l'opéra de Dalayrac : « Quel qu'ait pu être le talent de la cantatrice qui créa le rôle de Nina, écrivit Berlioz dans ses *Mémoires*, j'ai bien de la peine à croire 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, et dramatisée par la mime célèbre ».

Un dernier exemple révélateur du passage du vocal à l'instrumental nous est donné par la version initiale du premier air de Teresa, dans *Benvenuto Cellini*, dont Berlioz fit plus tard une *Romance* pour violon et orchestre sous le titre *Rêverie et Caprice*. L'air qu'il écrivit en remplacement pour son opéra (« Entre l'amour et le devoir »), est d'un caractère plus uni ; cela le rend plus propre à la scène que le précédent dont l'indécision et le caractère insaisissable conviennent, en revanche, beaucoup mieux à la souplesse infinie du violon. De là à prétendre que l'écriture vocale de Berlioz a le défaut d'être trop instrumentale il y a un pas qu'on se gardera de franchir.

Si l'on voulait être complet il faudrait encore signaler le *Ballet des ombres*, pour chœur et piano qui, privé de ses paroles, trouva sa place dans le *Scherzo de la reine Mab* de *Roméo et Juliette* où ses quintes successives créent une suspension mystérieuse. Mais il importe peu d'être exhaustif ; le but de cette entrée en matière était de montrer que chez Berlioz la hiérarchie entre le vocal et l'instrumental est bien différente de ce qu'on pourrait imaginer : loin de songer jamais à mettre des paroles sur des mélodies d'abord destinée aux instruments — mélodies essentiellement vocales cependant et qu'il aimait à chanter lui-même dans l'intimité (le *Bal* de la *Symphonie fantastique* ou la *Scène d'amour* de *Roméo et Juliette*, par exemple) — il ne considérait pas comme une perte grave la disparition du langage articulé. Faut-il aller jusqu'à penser que, dans la conception de Berlioz, si la voix, en dehors de ses qualités d'instrument mélodique, peut servir la musique par les prétextes dramatiques et expressifs dont elle est porteuse (par l'intermédiaire du langage), l'idéal serait encore de s'en passer ? Ainsi *Roméo et Juliette* n'était peut-être pas tant, dans son esprit, une symphonie avec voix qu'un opéra dont les scènes les plus sublimes sont muettes.

De cela on pourra déduire que la mélodie chantée avec accompagnement d'orchestre ne représentait pas pour Berlioz une innovation, une création au même titre que ses ouvertures de concert par exemple : *Rob-Roy*, *Waverley*, *Le Roi Lear*, *Le Corsaire*, *Le Carnaval romain*, ou que ses symphonies « à programme ».

Il y a pourtant, dira-t-on, une exception à cela : les morceaux pour voix soliste et orchestre qui figurent dans les *Scènes de Faust* de 1828 : l'*Histoire d'un rat*, l'*Histoire d'une puce*, la ballade *Le Roi de Thulé* et la *Romance de Marguerite*. Dans la mesure où la *Sérénade de Méphistophélès* était dotée seulement d'un accompagnement de guitare (remplacé par des pizzicatos dans *La Damnation de Faust*) on voit bien que ces *Scènes de Faust* ne furent pas

conçues comme un cycle homogène pour soli, chœurs et orchestre, mais qu'elles se présentent comme une composition dictée par la libre fantaisie. C'est d'ailleurs ce que Berlioz expliquait dans la lettre qu'il joignit à sa partition d'orchestre (fraîchement gravée à ses frais !) quand il l'adressa à Goethe : « Depuis quelques années, *Faust* étant devenu ma lecture habituelle, à force de méditer cet étonnant ouvrage (quoique je ne puisse le voir qu'à travers les brouillards de la traduction) il a fini par opérer sur mon esprit une espèce de charme ; des idées musicales se sont groupées dans ma tête autour de vos idées poétiques, et, bien que fermement résolu de ne jamais unir mes faibles accords à vos accents sublimes, peu à peu la séduction a été si forte, le charme si violent, que la musique de plusieurs scènes s'est trouvée faite presque à mon insu ». Dans ses *Mémoires* Berlioz précisera : « Cette traduction en prose contenait quelques fragments versifiés, chansons, hymnes, etc. Je cédai à la tentation de les mettre en musique ». Et, en effet, la pièce de Goethe se présente comme le livret d'un *singspiel* où la musique viendrait s'insérer entre les dialogues, comme une ponctuation.

Berlioz ne sera d'ailleurs pas le seul à chercher la musique que ces pièces versifiées appelaient ostensiblement : Schubert avant lui, Wagner un peu après, et tant d'autres, n'y résisteront pas. Pourtant Berlioz est celui qui composa le volume le plus considérable de ce qu'on serait tenté d'appeler une musique de scène si, à l'évidence, il ne s'agissait de tout autre chose. En effet, de même que la *Faust-Symphonie* de Liszt (qui connaissait les *Scènes de Faust* de Berlioz) porte en sous-titre : *Trois peintures de caractères*, de même l'opus 1 de Berlioz ressemble à une série d'études sur les rapports entre l'expression musicale et le caractère dramatique, comme il le précisa lui-même en regard de chacun des titres :

- *Histoire d'un rat* : joie grossière et désordonnée
- *Histoire d'une puce* : raillerie amère
- *Le Roi de Thulé* : caractère simple et ingénu
- *Romance de Marguerite* : sentiment mélancolique et passionné
- *Sérénade de Méphistophélès* : effronterie

On reconnaît là l'élève de Le Sueur qui, dans sa partition d'*Ossian ou Les Bardes*, indique *Air chevaleresque*, *Air romantique* etc. Ces *Huit scènes* ne se présentent donc ni comme une éventuelle musique de scène ni comme un petit oratorio (comparable aux *Scènes de Faust* de Schumann) mais comme un ensemble de morceaux à la fois contrastants et complémentaires dans leur variété ; c'est la diversité qui est la règle et non l'unité ; d'où la présence d'un

air accompagné à la guitare qui, du point de vue de ce qu'on pourrait appeler, le principe d'homogénéité acoustique d'une composition, peut faire tache.

Cependant, en écrivant pour voix et orchestre sur un sujet au goût du jour (un arrangement de *Faust* avait connu un grand succès public à la Porte Saint-Martin et *Robert le Diable* était un avatar de *Faust*), Berlioz espérait sans doute davantage attirer sur lui l'attention des directeurs de l'Opéra ou de l'Opéra-comique, comme le sous-entendait Fétis, qu'il ne songeait à inventer la mélodie avec orchestre.

La gravure des *Scènes de Faust* était à peine achevée que Berlioz regardait plus loin et, comme on peut le penser, du côté de la symphonie : « J'ai dans la tête depuis longtemps une *symphonie descriptive de Faust* qui fermente, écrivait-il à son ami Ferrand dès février 1829 ; quand je lui donnerai la liberté, je veux qu'elle épouvante le monde musical ». De cette symphonie il nous reste peut-être, du moins par son titre emprunté au *Faust* de Goethe, *Songe d'une nuit de sabbat*, le finale de la *Symphonie fantastique*.

Quant aux *Huit Scènes de Faust*, dont sortira beaucoup plus tard *La Damnation de Faust*, seul le *Chœur des gnomes et des sylphes* fut donné le 1^{er} novembre 1829 par six élèves du Conservatoire et ne produisit aucun effet. Indépendamment du fait que Berlioz trouva bientôt de « nombreux et énormes défauts » à cette composition si curieuse, au point de détruire tous les exemplaires qu'il put retrouver, il est vraisemblable que les difficultés d'exécution auxquelles ne pouvaient manquer de se heurter une partition comme celle-là incitèrent le jeune compositeur à revenir, pour ses *Neuf Mélodies imitées de l'anglais (Irish Melodies)*, au simple accompagnement de piano dont il s'était contenté naguère pour les diverses romances qu'il avait fait publier à compte d'auteur.

Berlioz avait découvert les poésies de Thomas Moore en 1826. Ces poésies, réunies sous le titre *Irish Melodies* étaient conçues pour pouvoir être chantées sur des airs irlandais traditionnels. On peut s'étonner que le choix des poèmes ne corresponde visiblement pas à ce qui pouvait toucher le plus Berlioz dans le recueil de Moore ; il l'appelait « mon désolateur » et l'on ne s'en douterait guère. Il y a pourtant une logique dans ce souci de variété — logique plus impérieuse que le souci d'expression autobiographique dont on a trop exagéré l'importance —, la même que pour les *Huit Scènes de Faust* précisément : chacune des mélodies est un univers à part et, là encore, il faut accorder une valeur suprême à la complémentarité si l'on veut considérer comme un tout ce recueil où se succèdent une « rêverie » pour ténor : *Le Coucher du soleil* ; une « ballade » pour soprano et alto (ou ténor et basse) : *Hélène* ; un *Chant guerrier* pour ténor et basse solo et chœur d'hommes ; une

« légende irlandaise » pour mezzo-soprano : *La Belle Voyageuse* ; une *Chanson à boire* pour ténor solo et chœur d'hommes ; un *Chant sacré* pour soprano ou ténor solo et chœur mixte ; une « ballade » pour soprano ou ténor : *L'Origine de la harpe* ; *Adieu* , *Bessy* pour ténor et une *Élégie* pour ténor. Peut-être est-il utile de préciser, pour accentuer le parallèle avec les *Huit Scènes de Faust* que l'*Élégie* (n° 9) — la seule mélodie autobiographique — fut ajoutée après coup, en surnombre, alors que les autres, déjà données à la gravure, formaient aussi un ensemble de huit considéré comme complet (la lettre du 27 décembre 1829 en témoigne).

Il ne semble pas que Berlioz ait jamais songé à faire exécuter l'ensemble de ces *Neuf Mélodies* dans un de ses concerts. Le *Chant sacré* et *Le Coucher du soleil* furent créés le 18 avril 1830 à la salle Saint Jean de l'Hôtel de Ville ; le ténor Adolphe Nourrit chanta certaines mélodies à des soirées musicales, quant à l'*Élégie*, Berlioz ne voulut jamais la laisser exécuter de crainte de la voir défigurer.

C'est seulement par la suite, et dans diverses circonstances, qu'il entreprit d'orchestrer — ou décida de laisser en l'état — certaines de ces mélodies. Quand il instrumenta *La Belle Voyageuse*, au cours de l'été 1834 (pour 4 voix d'hommes et orchestre) puis, en 1842 (pour mezzo-soprano et orchestre : bois et cordes), il lui conféra un peu de diversité en faisant doubler la ligne vocale par les bois aux strophes 2 et 4 et, surtout, il étoffa l'accompagnement, confié principalement aux cordes, par des doublures et des mouvements internes ; la version orchestrale révèle, à cause de la tessiture médiane des cordes, quelque chose d'un peu âpre et de rustique tandis que l'original, où le piano est employé dans le médium, offre une sonorité plus flatteuse. Mais peut-être est-ce à l'écoute de la réalisation orchestrale que les pianistes trouveront le type de jeu que Berlioz attendait d'eux, un jeu un peu raide avec beaucoup moins de pédale qu'on ne serait tenté d'en mettre pour adoucir, car Berlioz n'aurait pas manqué de réaliser dans son orchestration ces effets de pédale s'il les avait considérés comme implicites, ce dont il s'est gardé.

Comme on le redira à propos des *Nuits d'été*, un pianiste qui déciderait d'accompagner *La Belle Voyageuse* en effectuant une réduction de la partition d'orchestre ferait un contresens. Il est inadmissible de supposer que Berlioz, capable de faire sonner les timbres d'un grand orchestre avec une si évidente infaillibilité ait échoué à obtenir exactement ce qu'il voulait d'un piano. Certes, il a toujours rappelé, avec une pointe de coquetterie, qu'il n'en jouait pas, mais il serait vraiment trop naïf de penser qu'il n'a jamais eu la curiosité de poser les mains sur ces claviers qui traînaient partout (et, à partir d'une date qui reste à déterminer, jusque dans son propre logis) pour en tirer des sons.

En 1851 Berlioz réalisa une dernière adaptation de *La Belle Voyageuse* pour chœur de femmes à deux voix et orchestre : les voix alternent d'abord puis se superposent.

L'orchestration du *Chant sacré* fut plus tardive puisqu'elle date de novembre 1843. On notera que ce *Chant sacré* était un développement polyphonique de la *Prière* de la cantate *Herminie* que Berlioz avait écrite en 1829 pour le concours de Rome. Toutefois l'accompagnement de piano du *Chant sacré* n'était pas une réduction de la partition d'orchestre d'*Herminie*, et l'orchestration du *Chant sacré* diffère totalement de celle d'*Herminie* ; d'ailleurs elle requiert deux clarinettes basses, instrument tout nouveau à Paris en 1843 (et que Berlioz n'utilisera que dans *La Damnation de Faust* et dans *Les Troyens*).

C'est en 1844 que Berlioz dota le duo *Hélène* de l'accompagnement instrumental qu'il appelait à l'évidence dans la mesure où le piano imitait les cors. C'est sur eux (il y en a quatre) que repose l'orchestration avec l'appoint discret d'un hautbois, des cordes et des timbales ; celles-ci imitent quelque tambour rustique un peu sourd (le grand tambour plat irlandais traditionnel, peut-être) qui joue par intermittence. Cette orchestration fut créée à la salle Herz, à Paris, le 3 février 1844 avec un chœur d'hommes en même temps que l'*Ouverture du Carnaval romain*. Une des *Scènes de Faust* (la *Ballade du Roi de Thulé*, peut-être) devait être donnée à cette occasion mais fut retirée du programme en raison de l'indisposition de la chanteuse (lettre du 28 janvier 1844).

Berlioz aurait eu d'aussi bonnes raisons d'orchestrer *L'Origine de la harpe*, dont la partie pianistique imite l'instrument célébré par le poème avec une véritable fidélité au caractère idiomatique de son jeu — aux altérations près cependant dont l'exécution aurait nécessité la présence d'au moins deux harpes, compte tenu des limites de la facture et de la technique des exécutants de l'époque. Pourtant Berlioz, qui avait pour cet instrument une prédilection particulière, s'est contenté de l'évoquer au piano.

Le cas de *l'Élégie* est un peu à part. Il y a quelque chose d'illuminé ou de visionnaire dans cette mélodie supplémentaire que Berlioz dit, dans ses *Mémoires* (chapitre XVIII), avoir composée d'un seul trait au retour d'une course désespérée à travers la campagne en janvier 1830. Le sujet en est l'adieu d'un patriote irlandais, condamné à mort, à sa maîtresse et à son pays. Il s'agit sans doute d'une des plus anciennes mélodies composées sur un texte français en prose, et la longueur inaccoutumée des phrases aura pu fouetter l'imagination de Berlioz. On a l'impression que la musique monte à l'assaut du poème, par paliers, chaque membre de phrase prenant appui sur les

acquisitions de la précédente. À l'égard de cette page étonnante, Berlioz semble avoir éprouvé une sorte de terreur sacrée : « Je crois que j'ai rarement pu atteindre à une aussi poignante vérité d'accents mélodiques, plongés dans un tel orage de sinistres harmonies », nota-t-il dans ses *Mémoires* où il rapporte que la basse Alizard l'essaya un jour (en la transposant en *si*), sans accompagnement, mais avec une telle compréhension qu'il l'interrompit bouleversé.

Berlioz songea à orchestrer l'*Élégie* puis il y renonça et se contenta d'améliorer la sonorité de l'accompagnement pour la réédition de 1849. On peut trouver cependant que la partie de piano ressemble à une transcription d'après l'orchestre sans qu'il soit possible d'affirmer qu'une orchestration serait capable, sans couvrir la voix, de rendre le sentiment d'excès et de saturation si frappant ici. Berlioz indique en effet (toujours dans ses *Mémoires*) que « Pischek (baryton hongrois, à la voix très étendue — jusqu'au *la* bémol aigu en son de poitrine — dont il fait l'éloge dans sa *Deuxième lettre de Vienne*) s'accompagnant lui-même réaliserait l'idéal de l'exécution », ce qui semble indiquer que seules d'insensibles fluctuations rythmiques, suivant les inflexions de la voix, pourraient rendre le caractère *disperato ed appassionato* de cette mélodie si particulière tandis que la relative inertie de l'orchestre lui serait fatale. L'idée d'un ensemble de solistes, rugissant comme celui de la *Kammersymphonie* de Schoenberg, n'est pas venue à l'esprit de Berlioz : le temps n'était pas encore venu de remettre en question le grand orchestre adolescent.

Seules furent publiées les versions orchestrées de *La Belle Voyageuse* et du *Chant sacré* ; celle d'*Hélène* est restée inédite jusqu'au début du siècle ; Berlioz n'y vit peut-être qu'un arrangement occasionnel, peut-être redondant, et il ne semble l'avoir fait entendre qu'une fois. À ma connaissance il n'en existe pas encore d'enregistrement ; pas plus, d'ailleurs, que de la version orchestrale du *Chant sacré* ni de celle, pour chœur de femmes, de *La Belle Voyageuse*.

Ainsi ce premier recueil de *Neuf Mélodies imitées de l'anglais*, dont la troisième édition (1849, sous le titre définitif *Irlande*) se trouvera enrichie de modifications plus ou moins profondes, offre un exemple assez complet de l'attitude pragmatique de Berlioz vis-à-vis de l'orchestration de ses œuvres pour voix et piano. Comment expliquer, sinon, que *Le Coucher du soleil*, qui est sans doute le chef-d'œuvre du recueil, n'ait pas été dotée de l'orchestration qu'il méritait ? Berlioz ne s'en est pas soucié, jugeant peut-être que la version pianistique était suffisamment aboutie, voire intransposable. Dans le cas d'*Adieu Bessy*, une autre mélodie que Berlioz aimait beaucoup, il a recomposé les strophes 2 et 4 pour l'édition de 1849 mais n'a pas jugé nécessaire pour

autant de dépasser le cadre du piano. Il faut donc se garder d'établir une hiérarchie entre ce qui a été revêtu par l'auteur d'une parure orchestrale et ce qui ne l'a pas été : l'occasion de le faire entre pour beaucoup en ligne de compte.

Avant d'en arriver aux *Nuits d'été*, il faut s'arrêter sur deux mélodies isolées : *La Captive* et *Le Jeune Pâtre breton*.

Au chapitre XXXIX de ses *Mémoires*, Berlioz raconte comment — alors qu'il séjournait à Subiaco (au début du mois de février 1832) — il mit en musique une poésie des *Orientales* de Victor Hugo qui lui était tombée sous les yeux, et comment *La Captive* devint immédiatement populaire auprès de ses camarades de la villa Médicis. Berlioz devait la chanter alors en s'accompagnant à la guitare. En décembre 1832 il ajouta à la partie de piano une partie de violoncelle *ad libitum*. En dehors de ce contre-chant qui, partant d'une simple figure expressive en guise d'introduction, devient un élément de progression puis, avec l'arrivée des trémolos, de coloration dramatique, on n'observe pas de modifications, à cela près que, pour la *coda*, la main gauche reprend en écho la fin du dernier couplet (Berlioz n'en avait alors gardé que quatre, sur les neuf de la poésie originale). Cette version avec violoncelle fut créée le 30 décembre 1832 au cours d'un concert qui comportait l'exécution de la *Symphonie fantastique* et de sa « suite » *Lélio ou Le Retour à la vie*.

Dès 1834 Berlioz orchestra *La Captive* créée sous cette forme le 23 novembre par Cornélie Falcon (qui chanta le même soir *Le Jeune Paysan breton*) ; elle redonna ces deux œuvres un an plus tard, le 22 novembre 1835, avec le même succès. Cette version ne nous est cependant pas parvenue ; nous possédons seulement celle réalisée au printemps de 1848 pour être exécutée à Londres le 29 juin par Pauline Viardot. Il apparaît ici que Berlioz s'est livré, comme on a vu qu'il le fit peu après pour *Adieu Bessy*, à un véritable travail de recomposition (à l'automne, il transposera la mélodie un ton plus bas - elle passera ainsi de *mi* majeur à *ré* majeur - pour mieux coller sans doute à la tessiture du contralto). La première strophe est une extrapolation de la version avec violoncelle, mais la seconde, accompagnée par les bois *staccato* et notée en valeurs deux fois plus brèves, se chante donc le double plus vite ; la troisième revient à l'original sous des tenues de vents. Puis Berlioz introduit une strophe qu'il avait laissée de côté : sous un rythme obstiné de boléro (clin d'œil aux origines espagnoles de Pauline Viardot née Garcia ?) aux violons et aux altos (sur leurs cordes graves et *sul ponticello*), la mélodie est confiée aux violoncelles tandis que la voix exécute un contre-chant, dans le mouvement rapide de la deuxième strophe. La dernière strophe revient à l'original, mais troué de silences, avec des coups de grosse-caisse et cymbales *pianissimo* qui évoquent la mer profonde et, pour suggérer l'éventail

de la lune, un contre-chant de flûte. Un second orchestre (de cordes) peut se joindre alors au grand orchestre pour renforcer l'impression d'espace. La *coda* est une quasi sixième strophe qui s'effiloche jusqu'au silence de la façon la plus poétique : « Je vous dirai confidentiellement que j'adore ce morceau, mais qu'il est très difficile à bien rendre à cause des nuances nombreuses du mouvement et de la rêverie (exaltée et voluptueuse tout ensemble) où il faut que la cantatrice se plonge tout-à-fait pour se faire comprendre », écrit Berlioz à Joseph Joachim le 19 décembre 1853. La réduction piano-chant de cette version orchestrale publiée à l'époque par Richault est de Stephen Heller. Pour l'édition Breitkopf réalisée en 1900, Charles Malherbe a cru devoir en réaliser une autre, plus littérale mais on peut se demander si, dans le cas d'une exécution sans orchestre, la vraie fidélité ne consisterait pas à adopter la version piano chant d'origine ou, si possible, la version avec violoncelle *ad libitum* .

La Captive offre donc un exemple unique de coïncidence entre un remodelage profond d'une mélodie et son orchestration tandis que *Hélène* avait été orchestré littéralement et que *Adieu, Bessy* fut remodelé mais pas orchestré.

Le cas du *Jeune Paysan Breton* est un peu différent, de par sa genèse. La poésie est extraite d'un recueil d'Auguste Brizeux, intitulé *Marie*. L'autographe ne comporte qu'un accompagnement de piano. Il semble que Berlioz ait (dès l'origine ?) destiné cette page à figurer dans un opéra auquel il travaillait en 1833 : *Le Cri de guerre de Brigaw* (sur un livret de Thomas Gounet adapté de celui des *Francs-Juges*), puis qu'il ait songé à l'introduire dans *Benvenuto Cellini* si l'on en croit une lettre du 30 novembre 1834 où il dit qu'Auguste Barbier (l'un des librettistes de *Benvenuto*) y a adapté de nouvelles paroles pour un ouvrage (non précisé) destiné à l'Opéra. Quoi qu'il en soit, la première mention d'une exécution publique remonte au 23 novembre 1834 ; s'agissait-il d'une version orchestrale ? Vraisemblablement, sans qu'on puisse l'affirmer avec certitude. Le 4 juin 1835 eut lieu une nouvelle exécution sous le titre, désormais définitif, du *Jeune Pâtre breton*, puis Cornélie Falcon le redonna le 22 novembre 1835. Au cours des tournées de concerts de Berlioz dans les pays germaniques, en 1843, Marie Recio chanta plusieurs fois *Le Jeune Pâtre breton* ainsi que *La Belle Voyageuse* et *Absence*.

La première édition du *Jeune Pâtre breton* comporte un accompagnement de piano et une partie de cor (exécutable, à défaut, par un violoncelle ou un alto) : dans le deuxième couplet un cor se joint à la voix, il se tait dans le troisième puis il se fait entendre à nouveau (mais dans une autre pièce) dans la quatrième strophe... ce qui laisse supposer qu'il s'est éclipsé pendant la

troisième strophe. À cause de cette idée de spacialisation, assez semblable à celle du début de la *Scène aux champs* dans la *Symphonie fantastique*, la seule version convaincante de cette romance est, à l'évidence, la version avec accompagnement d'orchestre où la présence d'un autre cor en coulisse, ou sa sortie discrète, est moins problématique, celle avec piano ne serait qu'une réduction de la partition d'orchestre.

On ne sait pas exactement à quelles dates Berlioz composa les mélodies sur des poèmes de Théophile Gautier qu'il réunit en un recueil sous le titre *Nuits d'été*. Il est sûr qu'il ne fut pas le premier à mettre en musique ces vers qui semblaient faits pour cela : dès 1837 Xavier Boisselot le précédait pour la *Villanelle*, Hippolyte Monpou pour *La Chanson du pêcheur* et Allyre Bureau pour la *Barcarolle (L'Île inconnue)*. La date du 23 mars 1840 est inscrite sur le manuscrit de la partition de *Villanelle*, c'est la seule dont on soit sûr. On sait par ailleurs qu'*Absence* et *Le Spectre de la rose* furent exécutés en concert - le 8 novembre 1840, Salle du Conservatoire, lors du huitième concert de la *Revue et Gazette musicale* - avec accompagnement de piano.

La composition des *Nuits d'été* était en tout cas achevée en juin 1841 puisque c'est à cette époque qu'elles furent publiées. La première édition piano-chant porte la mention : « mezzo-soprano ou ténor » pour l'ensemble (quoique *Au Cimetière* porte la seule mention : ténor). À noter que *Sur les lagunes* est en *sol* mineur dans cette édition (*fa* mineur dans la version orchestrée) et que *Le Spectre de la rose* est en *ré* majeur (*si* majeur dans la version orchestrée). De ce fait, en dépit de l'habitude qu'on a pris d'entendre les *Nuits d'été* par une voix de mezzo, un ténor peut plus légitimement chanter le cycle entier — à condition qu'il ait un grave solide — dans la version (et les tonalités) d'origine ; celle-ci conserve donc toute sa légitimité.

Pour retracer l'histoire de l'orchestration des *Nuits d'été* on en est réduit à la confrontation de quelques indices. On relèvera ainsi que, le 24 avril 1842, *Absence* fut exécuté par M^{lle} Mortier, au Conservatoire, avec accompagnement de piano. Le 23 janvier 1843, à Weimar, Marie Recio chanta à nouveau *Absence* (ainsi que *Le Jeune Pâtre breton* et *La Belle Voyageuse* qui, eux, étaient dotés d'un accompagnement orchestral). C'est peut-être cette disparité qui incita Berlioz, lors de la même tournée à instrumenter (le 12 février 1843, à Dresde) *Absence* « dans le ton (Fa dièse majeur) et qui fait ainsi dix fois plus d'effet qu'au piano », écrira-t-il le 30 mars 1843. Après Dresde, Marie Recio chantera encore *Absence* avec orchestre à Brunswick, Hanovre et Darmstadt. Berlioz publia peu après cette version orchestrale.

Cette mélodie convenait particulièrement à Marie Recio, ce qui suffirait à expliquer ce travail d'instrumentation ; à cela s'ajoute l'hypothèse qu'elle a peut-être été conçue à l'origine comme un fragment d'un « Intermède antique » *Érigone* (sur des paroles assez proches : « *Reviens, reviens, sublime Orphée* ») auquel Berlioz travaillait vers 1839. Cette suggestion d'Hugh Macdonald justifierait que, pour une fois, Berlioz ait largement retouché la forme du poème de Gautier, faisant de la première strophe un refrain. Comme le *Chant sacré des Mélodies irlandaises*, *Absence* aurait ainsi été d'abord conçue avec accompagnement d'orchestre (*Érigone*) puis transposée, tant bien que mal, pour piano avec d'autres paroles (celles de Gautier) et, enfin, dotée d'un (nouvel) accompagnement orchestral.

Dans un catalogue de ses œuvres, adressé aux membres de l'Académie des Beaux Arts le 6 mars 1851, Berlioz désigna les *Nuits d'été* : en indiquant « Six morceaux de chant, quelques-uns avec orchestre ». Faut-il en conclure qu'à cette époque *Absence* n'était plus seule à avoir été orchestrée ? ou que Berlioz anticipait sur la réalisation d'un projet que concrétisera la commande de l'éditeur suisse Rieter-Biedermann ? Commencée au début de 1856, l'orchestration de l'ensemble des *Nuits d'été* était achevée en mars de la même année et publiée aussitôt. Dès le 6 février 1856, *Le Spectre de la rose* était donné en concert à Gotha sous sa forme orchestrale. Mais Berlioz ne semble pas s'être inquiété de faire exécuter l'ensemble du cycle.

Qu'il ait néanmoins attaché plus d'importance à la version orchestrale des *Nuits d'été* qu'à la version pianistique n'a rien qui doive nous étonner (« Je suis bien heureux d'apprendre que vous aimez les *Nuits d'Été*, surtout si vous parlez de la grande partition et non de l'édition avec piano », écrivit-il le 2 octobre 1858 au baron Donop), car les qualités expressives du « roi des instruments », ainsi qu'il l'appelle dans son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration*, ne pouvaient rivaliser, à ses yeux, avec celles de l'orchestre. Cette hiérarchie qu'il établissait ne doit pas cependant nous aveugler car l'écriture pianistique des *Nuits d'été* est si éloignée des formules habituelles qu'on peut presque parler d'une orchestration en noir et blanc et affirmer que son originalité n'est pas moindre que celle qui lui succèdera.

Que Berlioz ait, dans un second temps, ressenti l'envie d'amplifier l'effet par l'orchestration ne signifie pas qu'il ait écrit à l'origine une (mauvaise) réduction pour piano. La pensée musicale était indissociable, pour lui, de l'effet acoustique, il a donc pensé pour le piano et non contre ou malgré le piano. C'est donc à tort que les pianistes s'efforcent d'étoffer la partition en tenant compte de la version orchestrale comme s'ils étaient en présence d'une réduction fautive. Il serait plus fructueux de mettre en valeur cette horreur du remplissage qui caractérise l'écriture de Berlioz aussi bien pour le piano que

pour l'orchestre, et l'on devrait au moins reconnaître qu'un maître aussi incontestable du traitement instrumental pouvait avoir sur la manière de faire sonner un piano des idées précises, fondées et originales dont le seul défaut est de déranger les nôtres.

Tout entière dans la couleur du scintillement *staccato* de la main droite du piano (celui des perles de rosée ?), la *Villanelle* est placée sous le signe de la malice primesautière (chaque vers apporte une tonalité différente), de la simplicité (ils sont mélodiquement appariés), du clin d'oeil (le dernier n'a que deux syllabes). Ce clin d'oeil est annoncé (un ton plus haut chaque fois) par le basson dans la version orchestrée. Celle-ci, comme le début des *Troyens* ; repose essentiellement sur le *staccato* des bois ; les cordes, qui prédomineront dans les autres mélodies, n'ont ici qu'un rôle de faire-valoir.

Dans *Le Spectre de la rose*, on ne compte pas les intentions poétiques rendues par le biais de la symbolique musicale : le glissement du spectre, sa danse, l'évocation du *De profundis* (cadence plagale sous un pseudo plainchant), le trémolo, en quintes vides, du parfum ; mais l'épithète surpasse tout : le piano devient une seconde voix, à la tierce du chant, sans accompagnement et, comme dans un duo d'amour, les voix se croisent. Le sentiment de désolation est mieux rendu au piano — instrument polyphonique réduit à l'expression monodique — que par le contrechant de la clarinette dans la version orchestrale. Celle-ci, précédée d'une introduction (qui cite la première strophe, sans paroles), ne laisse cependant pas d'être envoûtante. Berlioz a substitué à la tonalité originale de Ré majeur celle de Si majeur et imposé ainsi la voix de contralto. La saveur de l'orchestration repose essentiellement sur le mystère des cordes avec sourdines, dans le médium, doucement colorées par les bois et par la harpe, l'instrument des apparitions surnaturelles depuis *La Dame blanche* ; la polyphonie est plus étoffée que dans la version originale, mais c'est pour alléger la matière sonore en la pulvérisant et recréer certaines couleurs du piano ; une transcription pianistique littérale de l'orchestre serait trop chargée.

Les trois strophes de *Sur les lagunes* sont traitées selon le schéma ABA' avec, à la fin de chaque strophe, un refrain. L'orchestration de la première strophe repose sur le tissu des cordes (dans le registre grave) avec un cor qui se détache ; celle de la seconde, sur les bois renforcés peu à peu par les cordes. Dans la troisième strophe c'est l'inverse. La disparition progressive de la matière sonore, en quelques mesures, et surtout le *perdendo* de la *coda*, avec ces batteries caractéristiques de Berlioz, laissent une intense impression de vide. La version orchestrale, qui substitue au ton original de Sol mineur, celui de Fa mineur indique: baryton ou alto ou mezzo-soprano.

Le choix de la tonalité de *fa* dièse majeur, chargée de dièses, pour *Absence*, semble résulter d'une intention dramatique. Le cas est assez rare chez Berlioz qui prend toujours en compte, et parfois avant tout, l'appropriation du registre ou de la tessiture, voire les exigences de l'instrumentation (ainsi transposa-t-il en Ré *L'Invitation à la valse* de Weber qui est en Ré bémol). Or, précisément, quand il instrumenta cette mélodie, il aurait eu de sérieuses raisons de la transposer, le ton de *fa* dièse majeur étant alors à peu près inusité à l'orchestre. L'instrumentation n'est pas lourde, mais elle a du poids, de la gravité. Mendelssohn félicita Berlioz pour « une rentrée de contrebasse » (*Mémoires* : lettre à Heller), sans doute celle qui se trouve sous « fermée ».

Les six strophes de *Au cimetière, Clair de lune (Lamento chez Gautier)*, assemblées deux à deux, sont réparties dans une forme A (a,b). B (c,d). A' (a',b'). L'instrumentation est d'une grande sobriété. C'est cependant la mélodie où la différence avec la version pianistique est la plus grande dans la mesure où Berlioz a confié aux flûtes le soin d'anticiper par trois fois, dans la première strophe, sur l'effusion musicale de la seconde et de la rappeler à la fin. On remarquera aussi l'évocation du rayon de lune par des cordes solistes (sons harmoniques aigus sur un trémolo grave) et quelques broderies.

Avec son départ sur la quarte et sixte, *L'Île inconnue* est une mélodie explicitement conclusive : on a déjà un pied dans le bateau. À noter le rire instrumental qui précède et suit : « Cette rive ma chère ». L'orchestration, utilise tout l'effectif instrumental sauf la harpe (2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 3 cors et les cordes) avec cette légèreté dans la plénitude que Berlioz s'apprête à porter au théâtre avec *Les Troyens*, dont la « Nuit d'ivresse » prolonge les *Nuits d'été*, puis avec le *Duo-Nocturne de Béatrice et Bénédicte*.

La Belle Isabeau, « conte pendant l'orage », poésie d'Alexandre Dumas, pour mezzo-soprano et chœur mixte *ad libitum*, composée en 1843 et dédiée à Marie Recio, présente un cas de figure inverse de celui des *Nuits d'été* car si la partie de piano est sonore et intrinsèquement réussie, elle aurait mérité d'être orchestrée tant cette ballade ressemble à une scène d'opéra et tant l'accompagnement suggère des effets instrumentaux : éclairs, roulements du tonnerre, etc. L'histoire, racontée par une nourrice (?) à de jeunes gens, est celle de la belle Isabeau, enlevée du château paternel par un chevalier pendant une nuit d'orage et qu'on n'a pas revue. Justement le ciel tonne, il faut prier (refrain). Les trois couplets, auxquels le mode mineur et le rythme régulier brève/longue confèrent une saveur d'archaïsme et d'autorité, forment une vraie progression dramatique ; les roulements du tonnerre, qui suspendent le premier couplet, se mêlent au second et réparaissent différemment au cours des refrains.

Le Chasseur danois, poésie d'Adolphe de Leuven (1844), seule mélodie spécifiquement destinée à une basse, possède une énergie sombre et farouche qui la rapproche un peu de la *Chanson de brigands* dans *Lélio*, mais elle est plus incisive. La version orchestrale de 1845 ajoute encore à la puissance du chant ; elle requiert un effectif symphonique complet (sauf trompettes et harpe) ; l'utilisation de registres graves et éteints rend l'instrumentation de la quatrième strophe, évoquant la mort du père, particulièrement éloquente.

Musicalement parlant, *Le Chasseur danois* n'est pas plus remarquable que *La Belle Isabeau* ; on devra donc en conclure que c'est bien l'opportunité d'un concert plutôt qu'un quelconque critère de valeur, qui a conduit Berlioz à instrumenter l'une et pas l'autre. *Le Chasseur danois* fut créé à Vienne le 29 novembre 1845 sous sa forme orchestrale.

Il figurait au même programme que *Zaïde*, « Boléro », poésie de Roger de Beauvoir dont l'instrumentation était, elle aussi, toute fraîche. Berlioz, qui appréciait la couleur espagnole de *Preciosa* de Weber, n'eut pas le sentiment de déchoir en composant cette chanson qu'il para d'une orchestration brillante ; il ne la publia cependant qu'avec accompagnement de piano. Outre l'ajout d'une brève introduction interrogative (pour justifier l'affirmation tonale), la version orchestrale, avec castagnettes « obligées », apporte surtout la clarté franche de ses timbres.

On ne saurait conclure sans évoquer deux contributions peu connues de Berlioz au répertoire de la mélodie avec orchestre, en l'occurrence les orchestrations qu'il réalisa, en 1860, de *Plaisir d'amour* de Martini et du *Roi des aulnes* de Schubert, car ces adaptations témoignent de la même finesse que *Les Nuits d'été* et prennent davantage de distances avec l'original que ses propres orchestrations, signe supplémentaire que, sauf pour *Au cimetière*, il ne lui semblait pas que le piano restait en deçà de sa pensée.

Dans la romance de Martini, Berlioz s'attache à varier l'instrumentation du refrain et à souligner, par des touches instrumentales, certains mots du poème de Florian : la profondeur du chagrin (note grave de clarinette), la durée de la vie (tenue de flûte dans le médium), la coquetterie de l'ingrate Sylvie figurée par les flûtes et la clarinette, puis l'eau qui coule, par des trilles et des batteries.

Dans *Le Roi des aulnes*, Berlioz ne craint pas d'octavier vers l'aigu le *staccato* obstiné de la main droite pour le confier au mordant des bois, d'ajouter des tenues, voire d'inventer des contre-chants (des arpèges, plus exactement) pour renforcer la douceur des invitations du Roi des aulnes. Il confie aussi aux timbales des pulsations d'émoi (en triolets : soupir/croche,

noire/croche). Il double à l'octave les plaintes angoissées de l'enfant, ajoute quelques hachures *forte* à contretemps : « Du roi des aulnes je sens la main ». Enfin, il tient compte des effets de résonance et des sons harmoniques du piano (cf. l'accord conclusif en tutti, sauf les trompettes). L'effectif instrumental comporte un cor anglais et deux trompettes, cas unique dans les mélodies avec orchestre de Berlioz.

Gérard CONDÉ

Berlioz et les deux Italie

Bonjour ! J'interprète mon sujet dans le sens le plus large, pour inclure toutes les relations qu'a pu avoir Berlioz avec l'Italie, dont ses voyages constituent la plus grande mais non pas l'unique partie.

Ses sentiments peuvent se résumer sous la forme du cri à la fois d'enchantement et de désespoir qui termine le chapitre XXXVII des *Mémoires*, où il chante les beautés du paysage italien : « Ô grande et forte Italie! Italie sauvage! insoucieuse de ta sœur, l'Italie artiste, *La belle Juliette au cercueil étendue*. »¹

Cette antithèse domine ses écrits sur l'Italie – le *Voyage musical* et les *Mémoires*, les articles du journal, la correspondance – et je me propose de les examiner toutes deux, telles qu'il en a fait l'expérience de l'une et de l'autre, l'Italie sauvage, et l'Italie artiste – Juliette jadis belle, désormais morte.

C'est précisément cette même antithèse que nous retrouvons dans une lettre de Mendelssohn, écrite à Rome au moment où Berlioz s'y trouvait : « Pourquoi l'Italie tient-elle à être toujours la terre des arts, alors qu'elle est en réalité la terre de la nature, qui réjouit tous les cœurs! » Mendelssohn venait de faire un état présent de la musique à Rome, et bien que son langage soit plus sobre que celui de Berlioz, les sentiments, comme les exemples cités, n'en diffèrent guère :

Les chanteurs pontificaux [...] sont presque tous dépourvus de musicalité et ne chantent pas juste, même les pièces les plus connues [...]. Les orchestres sont pires qu'on ne peut imaginer [...]. Les deux ou trois violonistes jouent dans des styles très différents et entrent quand il leur plaît; les instruments à vent sont accordés soit trop haut soit trop bas et ils exécutent des figures dans les parties secondaires telles celles qu'on a l'habitude d'entendre dans la rue, mais à peine aussi bonnes. Le tout forme un absolu charivari.²

Commençons donc par l'Italie artiste. Berlioz, on le sait, visait de ses flèches la musique italienne contemporaine bien avant de mettre les pieds en Italie. Le culte qu'il vouait, à l'exclusion de tout autre, à l'opéra classique

1. Hector Berlioz, *Mémoires*, édition présentée et annotée par Pierre Citron (Paris : Flammarion, 1991 ; *Harmoniques*), p. 205.

2. Cité in David Cairns, *Hector Berlioz*. Vol. I, *La formation d'un artiste, 1803-1832* (Paris : Fayard, 2002), p. 539-540.

français en faisait l'ennemi implacable de l'engouement pour l'opéra italien qui a envahi Paris au début des années 1820. Cela l'a empêché – il l'a avoué lui-même – de reconnaître les grandes qualités du *Barbier de Séville* ou de se délecter du *Comte Ory* (comme il l'a fait par la suite). L'opéra italien, tel qu'il était incarné par Rossini le tout-conquérant, semblait être à l'opposé de toutes ses convictions concernant la musique dramatique. Gluck et Spontini furent les dieux véritables. La nouvelle déité païenne était une abomination. Les dilettanti portaient aux nues Rossini et ses apôtres – Rossini, c'était le Michel-Ange de la musique – se gaussant de la musique de Gluck comme étant dépassée, rien que du plain-chant. La carrière de Berlioz en tant que critique et fervent du prosélytisme commence par une attaque lancée contre ces gens-là, dans les articles parus dans *Le Corsaire* en 1823. Il devait sans doute renoncer à l'idée de faire sauter le Théâtre-Italien avec toute son assemblée de faux-croyants, comme étant trop difficile à réaliser.³ Mais il pouvait mener sa campagne sous forme écrite. Plus tard, il va consacrer une assez large partie de sa critique professionnelle sérieuse à combattre ce qui était pour lui la sottise déférente dont témoignait l'opinion musicale française à l'égard de la musique et des valeurs musicales italiennes – pas tant la musique italienne moderne en soi, mais les abus qu'on en faisait et son influence corruptrice qui poussait les chanteurs français à dénaturer la ligne vocale dans les opéras français par des ornements à la mode italienne.

Malgré le fait que son attitude va s'assouplir quelque peu et qu'il viendra même à admirer certaines œuvres, il ne devait jamais se défaire de l'antipathie qu'il éprouvait à l'égard de ce qui représentait à ses yeux les absurdités anti-dramatiques de Rossini dans sa manière cynique et routinière : les inexorables crescendos, le tintamarre abrutissant des cymbales et de la grosse caisse invariablement utilisées de conserve comme moyen d'attiser l'excitation physique, la manie d'affectation vocale, la tendance qu'avaient les passages même les plus expressifs à sombrer tout d'un coup dans une ornementation stérile. Et n'oublions pas la répétition d'une seule formule de cadence stéréotypée (parodiée dans le solo d'ophicléide dans *Benvenuto Cellini*).

Exemple musical 1 : *Benvenuto Cellini*, 1^{er} acte, air de Pasquarello - London Symphony Orchestra, dir. Colin Davis

On se souvient de la description de Berlioz que fait Ernest Legouvé lors d'une représentation de l'*Otello* de Rossini :

3. Hector Berlioz, *Mémoires*, chap. XIV, p. 93.

Nous étions ensemble au théâtre Italien, on jouait *Othello*. Le finale du second acte contient un passage célèbre où Desdemona, aux pieds de son père, s'écrie :

Se il padre m'abandonna,
Che mai più mi restera ?

Si mon père m'abandonne, que me restera-t-il ?

Le premier vers se répète deux fois, et traduit la douleur de Desdemona par une phrase musicale lente, expressive, et vraiment poignante. Puis, tout à coup, quand arrive le second vers, éclatent, pour peindre le désespoir, des gammes, des vocalises, des roulades qui me semblaient à moi très entraînant, mais qui exaspéraient Berlioz. L'acte terminé, il se penche à mon oreille et d'une voix émue comme la mélodie elle-même, me chante tout bas :

Si mon père m'abandonne,
Si mon père m'abandonne.

Puis avec un éclat de rire sardonique, et en reproduisant toutes les roulades du texte :

Je m'en fiche pas mal !
Je m'en fiche pas mal !
Je m'en fiche pas mal !⁴

Si tel était le cas, combien plus méprisables à ses yeux les successeurs et les pasticheurs de Rossini ! Les écrits de Berlioz sur ce sujet se feront moins fébriles, plus tempérés que ses fulminations antérieures contre les dilettanti. N'empêche que ses objections de base restent inchangées. Le voici en 1834, faisant la critique dans *Le Rénovateur* d'un opéra du compositeur italien mineur Renato Gabussi :

Je suis allé ces jours derniers au Théâtre-Italien; cela ne m'arrive pas souvent; mais enfin un opéra nouveau, un opéra qui s'appelle *Ernani*, un compositeur qui débute à Paris, les noms de Rubini, de Tamburini, de Santini, de Grisi tout cela méritait bien une visite au Théâtre Favart. Dieu! que de rêves dorés a dû faire le jeune maestro, auteur de la partition d'*Ernani*. Il avait sans doute beaucoup entendu parler des querelles littéraires suscitées par l'apparition du drame de V. Hugo; le tumulte du parterre à chaque représentation, les éclats de rire ironiques de la faction ennemie, les menaces furieuses, les transports d'enthousiasme des partisans de la nouvelle école, avaient en retentissant jusqu'à lui, fait battre son cœur d'une noble émulation.

4. Ernest Legouvé, *Soixante Ans de souvenirs*, I (Paris : J. Hetzel, 1886), p. 298-299.

Il faut que je traduise Victor Hugo en musique, se sera-t-il dit, je trouverai le moyen de faire représenter mon ouvrage au Théâtre-Italien de Paris; je rallumerai la guerre que le poète français a suscitée naguère; on se disputera, on s'injuriera, on se battra pour et contre moi. D'ailleurs, avec une troupe composée de l'élite des chanteurs de l'Europe, je ne puis manquer de voir toutes mes pensées mises en relief et présentées sous leur jour le plus avantageux. Pauvre maestro! son réveil a dû être cruel. Rien au monde de plus calme, de plus froid, que le public du Théâtre-Italien à la quatrième représentation d'*Ernani*. Il n'y avait pas la moindre discussion, pas l'ombre d'une querelle; tous, au contraire, étaient parfaitement d'accord. En sortant, on parlait de tout autre chose que de la pièce; il semblait que l'on vint d'entendre la centième représentation d'un ouvrage adopté depuis longtemps. Voilà qui est dur pour un auteur. Mais aussi, de bonne foi, que pourrait-on dire de cet *Ernani* qui n'est pas plus *Ernani* que je ne suis pape? Où sont ces passions volcaniques, cette vengeance atroce, cet amour fougueux, dévorant, cette pure et noble tendresse de donna Sol, tous ces traits saillants qui firent du drame de Victor Hugo une œuvre extravagante pour les uns, sublime pour les autres, remarquable pour tous? La physionomie générale de l'ouvrage italien est telle qu'il pourrait aussi bien s'appeler *Pietro*, ou *Francesco* qu'*Ernani*. La musique partage ce défaut; elle manque de couleur. La cavatine s'y déroule sur le patron de tous les morceaux de ce genre. On retrouve la forme de ritournelle adoptée par tous les maestri de l'école italienne; la même modulation se présente à l'endroit où il est convenu qu'elle doit paraître. Les mélodies ont des sœurs ou des cousines germaines dans les quatre parties du monde. Et ce défaut, qui en est un fort grave à notre avis pour toute composition, devient énorme dans un sujet excentrique comme celui d'*Ernani*.⁵

Je dois avouer que je partage ces préjugés, s'il est fait qu'il s'agit de préjugés. Une grande proportion de l'opéra italien de cette période n'est simplement pas sérieuse. Les opéras de Donizetti (après Rossini le prochain conquérant de Paris, neuf de ses opéras se présentant dans la capitale en une seule année, 1840) se placent certes à plusieurs niveaux au-dessus de l'*Ernani* de Gabussi, et contiennent incontestablement de nombreux beaux moments, mais en même temps des formules toujours stéréotypées et bien des choses qui sur le plan dramatique, ou même musical, sont éminemment oubliables.

L'une des nombreuses ironies de la vie de Berlioz, c'est que pour avoir la possibilité de faire son chemin en tant que compositeur, il devait gagner le prix de Rome et par conséquent passer du temps en Italie, alors qu'il aurait pu faire avancer sa carrière à Paris, consolidant les succès qu'il y avait déjà

5. *Le Rénovateur*, 5 décembre 1834, voir Hector Berlioz, *Critique musicale*, éditée sous la direction de H. Robert Cohen et Yves Gérard (Paris : Buchet-Chastel, 1996), vol. 1, p. 463-464.

réalisés. Le prix de Rome a provoqué, on le sait, de nouveaux conflits avec les institutions musicales régnantes, au sujet de ce qu'il considérait les absurdes règlementations illogiques et qui décourageaient l'originalité ou tout ce qui pourrait être véritablement dramatique dans les cantates que devaient composer les postulants. Berlioz s'est distancié encore davantage des puissances par ce qu'il a écrit plus tard au sujet de l'organisation du prix. Nul doute que ce soit à cause de ses deux articles calomnieux mais essentiellement bien fondés, parus dans *L'Europe littéraire* en 1833 ⁶, que Habeneck a décidé de ne plus diriger les concerts de Berlioz au Conservatoire, chose qu'il avait faite jusque là.

L'un des règlements auxquels Berlioz s'est opposé voulait que les cantates de concours, écrites pour orchestre, soient pourtant interprétées devant les juges au piano. Ceci, dit-il, avait pour effet de ramener les candidats, les doués comme les faibles, au même niveau. « Le piano, pour les instrumentalistes, est donc une vraie guillotine, destiné à abattre toutes les nobles têtes et dont la plèbe seule n'a rien à redouter. » ⁷

Autre règlement contestable : le prix de musique était jugé non seulement par la section de musique de l'Académie des beaux-arts mais aussi par les architectes, les peintres, les sculpteurs et les graveurs. Berlioz s'en est moqué dans le second des deux articles que j'ai mentionnés – la description du vieil huissier de l'Institut, Pingard, qui avait été mousse auprès de la Compagnie française des Indes orientales et qui avait visité le sud-est asiatique, région dont Berlioz avait rêvé obsessivement, encore garçon, penché sur le grand atlas dans la bibliothèque de son père – Java, Bornéo, Sumatra, la côte de Coromandel :

Comme j'arrivais à l'Institut le soir du jugement dernier pour connaître mon sort, et savoir si les peintres, sculpteurs, graveurs en médailles et graveurs en taille-douce m'avaient déclaré bon ou mauvais musicien, je rencontre Pingard dans l'escalier:

- Eh bien! lui dis-je, qu'ont-ils décidé?
- Ah!... c'est vous, Berlioz... pardieu, je suis bien aise! je vous cherchais.
- Qu'ai-je obtenu, voyons, dites vite; un premier prix, un second, une mention honorable, ou rien?
- Oh! *tenez*, je suis encore tout remué. Quand je vous dis qu'il ne vous a manqué que deux voix pour le premier.
- Parbleu, je n'en savais rien; vous m'en donnez la première nouvelle.
- Mais, quand je vous le dis!... Vous avez le second prix, c'est bon; mais il n'a manqué que deux voix pour que vous eussiez le premier. Oh! *tenez*, ça

6. 12 juin et 19 juillet 1833, *op.cit.*, p. 99-105 et 107-112.

7. Hector Berlioz, *Mémoires*, chapitre XXII, p. 133.

m'a vexé; parce que, voyez-vous, je ne suis ni peintre, ni architecte, ni graveur en médailles, et par conséquent je ne connais rien du tout en musique; mais ça n'empêche pas que votre *Dieu des chrétiens* m'a fait un certain gargouillement dans le cœur qui m'a bouleversé. Et, sacredieu, *tenez*, si je vous avais rencontré sur le moment, je vous aurais... je vous aurais payé une *demi-tasse*.

– Merci, merci, mon cher Pingard, vous êtes bien bon. Vous vous y connaissez; vous avez du goût. D'ailleurs, n'avez-vous pas visité la côte de Coromandel?

– Pardi, certainement; mais pourquoi?

– Les îles de Java?

– Oui, mais...

– De Sumatra?

– Oui.

– De Bornéo?

– Oui.

– Vous avez été *lié* avec Le Vaillant?

– Pardi, comme deux doigts de la main.

– Vous avez parlé souvent à Volney?

– A M. le comte de Volney qui avait des bas bleus?

– Oui.

– Certainement.

– Eh bien! vous êtes bon juge en musique.

– Comment ça?

– Il n'y a pas besoin de savoir comment; seulement si l'on vous dit par hasard: quel titre avez-vous pour juger du mérite des compositeurs? Etes-vous peintre, graveur en taille-douce, architecte, sculpteur? Vous répondrez: Non, je suis... voyageur, marin, ami de Levaillant et de Volney. C'est plus qu'il n'en faut.⁸

C'est une indication du mélange, chez Berlioz, de sens commun, de clarté d'esprit et de détachement, que le fait qu'il devait son second prix cette année-là précisément aux non-musiciens et à la procédure de vote mixte – les architectes et les peintres ont renversé le vote préliminaire des musiciens – ne l'a pas fait changer d'opinion: il n'en restait pas moins que le principe était mauvais. De la même façon, bien qu'il ait tiré beaucoup de profit, sur le plan personnel, de l'expérience italienne (j'y reviendrai dans un instant), il persistait à croire que cela n'avait aucun sens que d'envoyer de jeunes compositeurs dans une telle bauge de médiocrité, pour dire le moins.

Il a fait tout son possible pour éviter d'y aller, faisant campagne pour qu'on lui permette de toucher sa pension de prix de Rome à Paris. Meyerbeer et Spontini (et Fétis) ont consenti à écrire pour appuyer sa demande, et son médecin, le docteur Jules Guérin, l'un de ses contemporains à l'École de

8. *Op. cit.*, chapitre XXIII, p.137-138.

médecine, a attesté que la grande chaleur de Rome pourrait être nuisible à quelqu'un d'aussi hypersensible.⁹ Peine perdue. Et comme M^{me} Moke, la mère de Camille, avait stipulé que le prix de Rome était un préalable à son consentement aux fiançailles avec Camille, il n'avait plus de choix, il fallait bien y aller.

Autre ironie : dès qu'il eut le dos tourné, la perfide M^{me} Moke prit ses dispositions pour que sa fille épouse le fabricant de pianos Pleyel. On connaît la réaction de Berlioz et les circonstances qui l'ont amené à passer presque un mois à Nice au printemps de 1831, où il s'est remis du choc et où il a écrit l'ouverture *Le Roi Lear* – composition dont l'extrême tension et la sonorité sèche et électrique de l'écriture des cordes traduisent à coup sûr ce qu'il venait de subir, de même que le deuxième thème, tendre et prolongé, de l'allegro et la manière dont il est systématiquement détruit dans la coda représentent non seulement la mort tragique de Cordelia mais aussi la perte de Camille et l'anéantissement de leur amour.

Nous savons, d'après les *Mémoires*, ce que pensait Berlioz de la vie musicale en Italie telle qu'il l'avait connue pendant l'année qu'il y a passée. Cela n'a fait que confirmer tous ses préjugés les plus chers. Comme il écrit à son grand-père Marmion, « je suis forcé de vivre dans un pays où le dieu que je sers est inconnu ». ¹⁰ Ou bien à Spontini : « je n'ai trouvé qu'enfantillage, mesquinerie, imitation servile, platitude, défaut absolu de grandes pensées et de génie ». ¹¹ En somme : « De tous les peuples de l'Europe [...] le plus inaccessible à la partie poétique de l'art ainsi qu'à toute conception excentrique un peu élevée ». ¹²

En revenant de Nice en mai 1831 il entend, de la bouche des moines florentins qu'il accompagnait, le récit des splendeurs de la Fête-Dieu imminente. En fait, on ne pouvait rien imaginer de plus sordide ni de plus indigne. Et quant à la musique : le « chœur immense » des frères se réduisait à une poignée de castrati qui chantaient faux, « semblables aux cris de plusieurs portes rouillées », tandis que la fanfare avec ses « clarinettes canardes » et ses « trompettes saltimbanques » aurait été mieux adaptée à « Silène et sa troupe de grossiers satyres » qu'aux images de la sainte Vierge. ¹³ « Voilà, écrit-il à sa sœur Adèle, dans la capitale du monde chrétien et le lieu où on nous envoie admirer les chefs-d'œuvre musicaux, comme on entend les fêtes religieuses.

9. Cité in David Cairns, *op. cit.*, p. 475, 477.

10. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, éditée sous la direction de Pierre Citron (Paris : Flammarion, 1972-2003 ; *Nouvelle bibliothèque romantique*), vol. 1, p. 483 (15 septembre 1831).

11. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, vol. 1, p. 545 (29 mars 1832).

12. Hector Berlioz, *Mémoires*, chap. XLIII, p. 247.

13. *Ibid.*, chap. XXXV, p. 192.

[...] Ah! certes, c'est bien mieux en France, cette procession de la Fête-Dieu; je n'ai jamais pu la voir même à la Côte sans une certaine émotion et ici c'était du dégoût qu'elle m'inspirait. »¹⁴

La musique profane, découvre-t-il, est presque aussi mauvaise ; les seuls théâtres qu'il vaut la peine de fréquenter sont les anciens théâtres à Pompeii, à San Germano, à Tusculum, où le vent en traversant les ruines crée une musique plus douce que tout ce qu'on entend au Fondo ou à la Pergola. Le fait que Weber y soit inconnu condamnera l'Italie encore plus à ses yeux. Comme il dit à un marchand de musique à Rome qui n'avait jamais entendu parler de Weber, lui proposant à la place de la musique de Pacini : « *non avete dunque vergogna [...] ?* » (Vous n'avez donc pas honte ?)¹⁵. Les *Mémoires* ajoutent que :

Weber et Beethoven sont là des noms à peu près inconnus. Un savant abbé de la chapelle Sixtine disait un jour à Mendelssohn *qu'on lui avait parlé d'un jeune homme de grande espérance nommé Mozart*. Il est vrai que ce digne ecclésiastique communique fort rarement avec les gens du monde et ne s'est occupé toute sa vie que des œuvres de Palestrina. [...] Quoiqu'on n'y exécute jamais la musique de Mozart, il est pourtant juste de dire que, dans Rome, bon nombre de personnes ont entendu parler de lui autrement que comme d'*un jeune homme de grande espérance*. Les *dilettanti* érudits savent même qu'il est mort, et que, sans approcher toutefois de Donizetti, il a écrit quelques partitions remarquables.¹⁶

En 1832, à Rome, il écrit un essai destiné à la *Revue européenne*, qu'il intitule ironiquement « Lettre d'un enthousiaste sur l'état actuel de la musique en Italie », et où il souligne le contraste entre la décadence de la musique dite artiste et la vigueur de la sérénade typique des Abruzzes – qui, primitive peut-être, n'en garde pas moins une certaine fraîcheur et une certaine spontanéité – et aussi la musique des *pifferari* (j'y reviendrai plus tard). Il en conclut : « C'est pourtant là que l'Institut de France envoie tous les ans ses compositeurs lauréats. [...] En effet, son but est vraisemblablement de faire perdre leur temps aux jeunes compositeurs, de retarder leur avancement, d'entraver leurs premiers pas dans la carrière, d'éteindre leur ardeur en les éloignant des grands foyers de l'art, de leur rogner les ailes (quand ils en ont), de les anéantir enfin autant que possible » – ce qui est évidemment son but, « car on voit les auteurs de ce règlement s'obstiner à en exiger l'exécution [...] malgré les avertissements réitérés de gens impartiaux qui ont visité Rome. [...] Envoyer à

14. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, vol. 1, p. 454-455 (16 juin 1831).

15. Hector Berlioz, *op. cit.*, vol. 1, p. 426 (12 avril 1831, à Humbert Ferrand).

16. Hector Berlioz, *Mémoires*, chap. XXXIX, p. 218.

Rome des peintres, des sculpteurs et des architectes, rien de mieux; mais des compositeurs!!! Les Romains sont les premiers à en rire »¹⁷.

Voilà donc l'un des aspects – l'une des deux Italie. On pourrait multiplier les exemples. Et Berlioz n'exagérait pas, comme le révèle le témoignage indépendant de Mendelssohn. D'ailleurs pour lui c'était pire, bien pire, que pour Mendelssohn. La principale raison de sa présence à Rome – ses fiançailles avec Camille Moke – ne s'appliquait plus. Et Rome l'écartait de la poursuite active de son art, de sa carrière, et – tout aussi grave – des « jouissances musicales » qui formaient les conditions mêmes de son existence. Rome l'a séparé de toutes les grandes choses qui se réalisaient à Paris : la première exécution en France de la Neuvième Symphonie de Beethoven, les récitals de Paganini, l'avènement d'une nouvelle forme d'opéra, avec le *Robert le Diable* de Meyerbeer, qui serait peut-être la réponse tant espérée aux frivolités de l'école italienne. Tout cela se produisait alors qu'il se morfondait dans ce qu'il appelait « cette sottise caserne »¹⁸, la villa Médicis.

Mendelssohn pouvait s'asseoir dans sa pièce ensoleillée, Piazza di Spagna, à composer dans le calme des chefs-d'œuvre comme l'ouverture des *Hébrides* et la Symphonie italienne. La symphonie italienne de Berlioz devait attendre qu'il soit de retour à Paris. Il trouvait l'ambiance de Rome assommante à ce point qu'elle étouffait ses facultés créatrices. Il se sentait dépourvu d'idées. Il pouvait arriver à la rigueur à réécrire la « Scène aux champs » de la *Symphonie fantastique* à Rome. Mais là il s'agissait d'une révision, d'un remaniement de ce qui avait déjà été créé ailleurs, si ce n'est sous forme imparfaite. La mélodie qui avait connu un tel succès à la villa Médicis, *La Captive*, au point que Horace Vernet dut supplier les pensionnaires d'arrêter de la siffler et interdire à son nouveau valet de chambre d'en émettre la moindre note sous peine d'être congédié sur le champ¹⁹ – *La Captive* lui vint non pas à Rome mais à Subiaco. La seule partition d'envergure de toute cette période italienne, l'ouverture du *Roi Lear*, fut composée loin de Rome, à Nice, dans sa tête comme il se promenait sur la plage. Là-bas, les idées affluaient. À Rome elles étaient presque inexistantes. Une fois seulement, dans la *Méditation religieuse*, écrite « un jour que je mourais du spleen »²⁰, il réussit à tirer parti de l'ennui de Rome.

17. *Revue européenne*, 15 mars 1832, in Hector Berlioz, *Critique musicale*, vol. 1, p. 80.

18. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, vol. 1, p. 542 (20 mars [1832], à sa mère).

19. Hector Berlioz, *Mémoires*, chap. XXXIX, p. 219-220.

20. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, vol. 1, p. 516 (1^{er} janvier 1832, à Ferdinand Hiller).

Sinon, il ne pouvait que s'étendre sur le canapé de Mendelssohn, à écouter son nouvel ami interpréter des extraits de ses dernières partitions ou jouer de la musique qu'ils admiraient tous les deux, comme le « D'une image, hélas, trop chérie » d'*Iphigénie*, que Mendelssohn accompagnait tandis que Berlioz, lui, chantait.

Exemple musical 2 : *Iphigénie en Tauride*, 2^e acte, « D'une image, hélas, trop chérie » - Diana Montague, Orchestre de l'Opéra de Lyon, dir. John Eliot Gardiner

Mendelssohn aimait bien Berlioz, mais il avait du mal à comprendre comment quelqu'un qui avait le sens de l'art aussi éveillé et des opinions aussi raisonnables là-dessus, comment une telle personne en vienne à écrire une musique si épouvantable et, qui plus est, sans en avoir conscience. La partition de la *Symphonie fantastique*, devait-il confier à sa famille, l'avait rempli d'une telle horreur et l'avait si profondément déprimé qu'il avait été incapable de travailler deux jours entiers.²¹ Berlioz n'était pas le seul à avoir des préjugés ; ou peut-être Mendelssohn avait-il peur de ce qu'il entrevoyait – une musique nouvelle qui dépassait sa compréhension ? Pourtant, comment pouvait-il ne pas réagir à la tendresse et à la tristesse de ceci ?

Exemple musical 3 : *Symphonie fantastique*, début – Orchestre symphonique de Bamberg, dir. Robin Ticciati

Autre plaisir musical : les séances d'opéra improvisées que tenait Berlioz quelquefois sous la portique de la villa Médicis surplombant les jardins, où il rassemblait quelques esprits choisis pour chantonner des morceaux favoris ou bien des actes tout entiers du *Freischütz*, de *La Vestale* ou de *Don Giovanni*, qu'il accompagnait à la guitare :

Nous étions quatre ou cinq assis au clair de lune autour du jet d'eau qui se trouve sur le petit escalier du jardin, on tire au sort pour aller chercher ma guitare, et comme l'auditoire était composé du petit nombre de pensionnaires que je puis souffrir je ne me suis pas fait prier pour chanter. Comme je commençais un air d'*Iphigénie en Tauride*, M. Carle Vernet arrive; au bout de deux minutes il se met à pleurer, à sangloter tout haut, et, n'y tenant plus, il se sauve dans le salon de son fils, en criant d'une voix étouffée: «Horace! Horace, viens donc! – Qu'est-ce que c'est, qu'est-ce que c'est? – Nous pleurons tous! – Comment, comment, qu'est-il arrivé? – C'est M. Berlioz qui nous chante Gluck; oui, monsieur, comme vous dites, c'est à se prosterner (me dit-il), allez, vous êtes un caractère mélancolique, je vous comprends, moi, il y

21. Cité in David Cairns, *op. cit.*, p. 549.

a des gens qui... » – Il n’achève pas; et pourtant personne n’a ri. Le fait est que nous étions tous très émus; j’étais disposé, il faisait nuit, rien ne m’inquiétait sous ce portique retentissant, je m’abandonnais comme si j’eusse été seul.²²

Mais le remède suprême à l’ennui de Rome, c’était de se donner de l’air, de prendre la clé des champs en se dirigeant vers les plaines et les collines jusqu’à Tivoli, à Subiaco et plus loin encore jusque dans les Abruzzes – l’Italie sauvage. Malgré toutes ses plaintes contre l’absurdité d’envoyer des musiciens à un pays qui n’a pas de vie musicale digne de ce nom, on n’a qu’à lire les récits de ses pérégrinations pour comprendre combien profonde en était l’expérience, combien il s’est plu, et quels bienfaits incalculables cela lui a valu. Dans les chapitres XXXVII et XXXVIII des *Mémoires* son style prend essor. Je n’en citerai qu’un peu, c’est tellement bien connu :

Lignes de madones couronnant les hautes collines, [...] les moissonneurs attardés qui reviennent des plaines, au tintement mélancolique de la *campanella* d’un couvent caché; forêts de sapins que les *pifferari* font retentir de leurs refrains agrestes; grandes filles aux noirs cheveux, à la peau brune, au rire éclatant, qui, tant de fois, pour danser, ont abusé de la patience et des doigts endoloris *di questo signore chi suona la chitarra francese*; et le classique tambour de basque accompagnant mes *saltarelli* improvisés; les carabiniers, voulant à toute force s’introduire dans nos bals d’*Osteria*; l’indignation des danseurs français et abruzzais; les prodigieux coups de poing de Flacheron; l’expulsion honteuse de ces *soldats du pape*; menaces d’embuscades, de grands couteaux!... Flacheron, sans nous rien dire, allant seul, à minuit, au rendez-vous, armé d’un simple bâton; absence des carabiniers; Crispino enthousiasmé! Enfin, Albano, Castelgandolfo, Tusculum, le petit théâtre de Cicéron, les fresques de sa villa ruinée; le lac de Gabia, le marais où j’ai dormi à midi, sans songer à la fièvre; vestiges des jardins qu’habita Zénobie, la noble et belle reine détrônée de Palmyre. Longues lignes d’aqueducs antiques fuyant au loin à perte de vue.²³

Chose intéressante, Berlioz s’exprime sur ses expériences en Italie de façon plus positive dans ses premiers écrits, peu de temps après son retour, que dans le *Voyage musical* et les *Mémoires* postérieurs. Avec toutes ses frustrations c’était aussi, il le reconnaît, un bienfait, et pas même un bienfait insoupçonné. La vie musicale en Italie, dit-il, est sans doute désespérée, mais « ce n’est que sous ce rapport seulement que je trouve le voyage d’Italie ridicule pour un musicien. Sous tout autre son influence doit être grande sur

22. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, vol. 1, p. 460 (24 juin 1831, à sa famille).

23. Hector Berlioz, *Mémoires*, chap. XXXVII, p. 204-205.

les imaginations ardentes et poétiques »²⁴. Ce fut incontestablement son cas à lui. « Sur les Alpes, quel délice! » : les sentiments exprimés par le chant suisse – et Berlioz ne peut s’empêcher de lancer une pique à la musique italienne (« Y a-t-il au monde un musicien italien capable d’écrire ce ranz de vaches? »²⁵) – ces sentiments deviendront l’un des motifs de son année en Italie. Comme le « chasseur des chamois » du texte, « tout l’attire sur les monts », « sans souci, le cœur content », il parcourt librement toutes ces campagnes, « franchissant roc et torrent », « chantant par tous les pores un hymne à la liberté ». (Encore une ironie : que, comme le dit Michel Austin, « contraint au voyage par le règlement du prix de Rome, c’est cependant en Italie que [Berlioz] va découvrir la liberté ». ²⁶) Il le reconnaît lui-même : « Mon isolement même, mon exil en Italie, la privation des jouissances de mon art, la raréfaction de mon atmosphère intellectuelle, en me jetant dans la vie sauvage, m’ont fait sentir tout le charme de la liberté physique absolue ». ²⁷

Les bienfaits de cette existence se révéleront d’abord et avant tout dans le domaine de la santé, physique et mentale. Après les chocs, la frénésie de sa vie à Paris, cela va fournir à son système nerveux une détente dont il a grandement besoin, le temps qu’il faut pour ne rien faire, sauf se décontracter et s’ouvrir au monde. Cela va le purger des tensions des dix années précédentes.

Deuxièmement, mais d’une importance guère moindre, il y a l’influence de l’Italie sauvage sur sa musique, sur son art, à la fois directement et indirectement.

On pourrait soutenir que ces deux influences – distanciation du tourbillon parisien, l’effet des lumineux paysages italiens – sous-tendent la plus grande ampleur, la plus grande richesse dans les sonorités de sa musique, si l’on compare la *Fantastique* avec *Roméo et Juliette*. Bien entendu, ceci n’est susceptible d’aucune preuve. On ne saurait dire non plus si la « Scène aux champs » révisée, avec son évocation de grands espaces et de larges perspectives chatoyantes, révèle l’effet de ces influences : la version originale du mouvement, donnée en 1830, n’a pas survécu. Mais les traces d’une

24. p. ex. *Le Rénovateur*, 12 juillet 1835, voir Hector Berlioz, *Critique musicale*, texte établi et annoté par Marie-Hélène Coudroy-Saghaï (Paris : Buchet-Chastel, 1998), vol. 2, p. 204.

25. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, vol. 1, p. 463 (2 juillet 1831, à M^{me} Lesueur).

26. « De Nice à Naples, le voyage du compositeur », in *Berlioz et l’Italie, voyage musical*, catalogue de l’exposition, musée Hector-Berlioz, La Côte-Saint-André, 2012.

27. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, vol. 1, p. 536 (4 ou 5 mars 1832, à Albert Du Boys).

musique folklorique italienne dans *Harold en Italie* et dans *Benvenuto Cellini*, et les scènes de la vie italienne populaire célébrées dans les deux œuvres, en sont des exemples évidents. L'ami de Berlioz, Crispino, et sa sérénade accompagnée d'une mandoline et d'un triangle, réapparaissent sous une autre forme – guitares et enclume – dans la chanson triste des ouvriers fondeurs, « Bienheureux les matelots », de *Benvenuto Cellini*. Toute l'expérience libératrice des monts, et des saltarellos de Subiaco, se retrouve dans l'exubérance rythmique et les couleurs vives à la fois de *Benvenuto* et de *Harold*.

Quoique Berlioz ne l'ait pas dit en toutes lettres, on peut trouver pour ainsi dire des pré-échos de la symphonie *Harold* dans les expériences dont il fait part. Par exemple, « Harold aux montagnes : scènes de mélancolie » : ici sans aucun doute, me semble-t-il, nous voyons la transposition directe d'une expérience visuelle et atmosphérique qu'aura eue tout promeneur dans les montagnes – le moment où les nuages s'ouvrent tout d'un coup, et le soleil perce, écartant le rideau pour révéler le paysage tout entier.

Nul besoin de chercher les sources du troisième mouvement. Il s'inspire des *pifferari*, les joueurs d'instruments à vent ambulants, que Berlioz décrit dans le détail dans la « Lettre d'un enthousiaste », puis dans le *Voyage musical* et les *Mémoires* :

On appelle ainsi des musiciens ambulants, qui, aux approches de Noël, descendent des montagnes par groupes de quatre ou cinq, et viennent, armés de musettes et de *pifferi* (espèce de hautbois), donner de pieux concerts devant les images de la madone. Ils sont, pour l'ordinaire, couverts d'amples manteaux de drap brun, portent le chapeau pointu dont se coiffent les brigands, et tout leur extérieur est empreint d'une certaine sauvagerie mystique pleine d'originalité. J'ai passé des heures entières à les contempler dans les rues de Rome, la tête légèrement penchée sur l'épaule, les yeux brillants de la foi la plus vive, fixant un regard de pieux amour sur la sainte madone, presque aussi immobiles que l'image qu'ils adoraient. La musette, secondé d'un grand *piffero* soufflant la basse, fait entendre une harmonie de deux ou trois notes, sur laquelle un *piffero* de moyenne longueur exécute la mélodie; puis, au-dessus de tout cela, deux petits *pifferi* très courts, joués par des enfants de douze à quinze ans, tremblotent trilles et cadences, et inondent la rustique chanson d'une pluie de bizarres ornements. Après de gais et réjouissants refrains, fort longtemps répétés, une prière lente, grave, d'une onction toute patriarcale, vient dignement terminer la naïve symphonie. [...] De près, le son est si fort qu'on peut à peine le supporter; mais à un certain éloignement ce singulier orchestre produit un effet auquel peu de personnes restent insensibles. J'ai entendu ensuite les *pifferari* chez eux, et si je les avais trouvés si remarquables à Rome, combien l'émotion que j'en reçus fut plus vive dans les montagnes sauvages des Abruzzes, où mon humeur vagabonde

m'avait conduit! Des roches volcaniques, de noires forêts de sapins formaient la décoration naturelle et le complément de cette musique primitive. Quant à cela venait encore se joindre l'aspect d'un de ces monuments mystérieux d'un autre âge connus sous le nom de murs cyclopéens, et quelques bergers revêtus d'une peau de mouton brute avec la toison entière en dehors (costumes des pâtres de la Sabine), je pouvais me croire contemporain des anciens peuples au milieu desquels vint s'installer jadis Evandre l'Arcadien, l'hôte généreux d'Énée.²⁸

Exemple musical 4 : *Harold en Italie*, 3^e mouvement – Gérard Caussé (alto), Orchestre Révolutionnaire et Romantique, dir. John Eliot Gardiner

Encore plus italien, au sens où je l'entends ici, la « Marche de pèlerins ». Le passage des *Mémoires* que j'ai déjà cité l'évoque immédiatement : « lignes de madones couronnant les hautes collines, et que suivent, le soir, en chantant des litanies, les moissonneurs attardés qui reviennent des plaines, au tintement mélancolique de la *campanella* d'un couvent caché » – cela pour le *si* aigu répété sur la harpe et dans les vents. Quant au *do* bécarre retentissant des cors, on pourra se référer à cet autre passage où Berlioz, du haut d'un de ces monticules qui parsèment la plaine de Rome, écoute le « grave chant » des cloches de Saint-Pierre.²⁹

L'évocation de l'hôte d'Énée, Évandre l'Arcadien, m'amène à l'œuvre qui avant toute autre, du moins en partie, a grandi de l'expérience italienne. Je pense d'abord à l'étrange vision qui s'empara de Berlioz sur le mont Pausilippe, un soir d'octobre enchanté en 1831, au bout d'une journée pleine d'associations virgiliennes, où tout d'un coup il a vu la côte en bas grouiller des héros de *L'Énéide*³⁰, les demi-dieux avec lesquels, dit-il, il a passé sa vie. Je pense à ces autres excursions décrites dans les *Mémoires*, où, dans la *campagna* ou dans les montagnes, « au centre d'un paysage en harmonie avec mes pensées, un chant de *l'Énéide*, enfoui dans ma mémoire depuis mon enfance, se réveillait à l'aspect des lieux où je m'étais égaré; improvisant alors un étrange récitatif sur une harmonie plus étrange encore, je me chantais la mort de Pallas, le désespoir du bon Evandre, le convoi du jeune guerrier qu'accompagnait son cheval Ethon, sans harnois, la crinière pendante, et versant de gros larmes ». ³¹ Ce n'est certes pas le même « étrange récitatif », ni la même « harmonie plus étrange », mais il n'est peut-être pas inapproprié de l'introduire ici.

28. Hector Berlioz, *Mémoires*, chap. XXXIX, p. 218-219.

29. *Ibid.*, chap. XXXVII, p. 202.

30. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, vol. 1, p. 492 (7 octobre 1831, à sa famille), p. 522 (12 janvier 1832, à M^{me} Lesueur).

31. Hector Berlioz, *Mémoires*, chap. XXXVII, p. 202-203.

Exemple musical 5 : *Les Troyens*, 5^e acte, « Dieux immortels ! il part ! » - Josephine Veasey, Orchestre de Covent Garden, dir. Colin Davis

Je pense également à la villa Mecena qu'a visitée Berlioz et où il croit entendre « la voix mélancolique de Virgile, récitant, après les festins présidés par le ministre d'Auguste, quelque fragment magnifique de ses poèmes des champs »³² – voix que l'on entend à coup sûr au troisième acte de l'opéra, dans la musique pour l'Entrée des laboureurs (ceux qui exercent ce que Didon appelle « le plus grand des arts, l'art qui nourrit les hommes ») : car sinon, pourquoi une musique tellement empreinte de mélancolie ?

Exemple musical 6 : *Les Troyens*, 3^e acte, Entrée des Laboureurs - London Symphony Orchestra, dir. Colin Davis

Finalement, Berlioz aurait-il pu écrire le Septuor du quatrième acte s'il n'avait jamais vu la Méditerranée – impressions d'où vient « sa passion pour la mer qui sera un des souvenirs les plus durables de son voyage d'Italie »³³ ?

Au-delà de chaque œuvre individuelle, c'est l'influence de l'expérience italienne toute entière qui fut si profonde. Pour moi elle n'est primée, dans la richesse des suggestions qu'elle a implantées dans son imagination créatrice, que par son enfance et son adolescence. Tant de ses œuvres sont nées, ou bien – si elles avaient déjà pris racine dans son esprit – ont été nourries en Italie : non seulement *Harold* et *Les Troyens* mais *Roméo*, qui commence à prendre forme « sous les étoiles d'Italie »³⁴ et sous l'influence des « souvenirs [...] de ciel bleu d'Italie »³⁵, et *Benvenuto*, cette célébration de Rome de la Renaissance, inspirée, par inversion, par la décadence et la lassitude de sa contrepartie moderne que Berlioz avait dû subir. Le concept berliozien de la musique d'église monumentale comme représentant « l'âme » de l'édifice, proportionnelle à ses dimensions, reçoit une impulsion nouvelle lorsqu'il découvre que la réponse musicale des indigènes à la majesté de Saint-Pierre consiste en un chœur de dix-huit voix et un petit orgue sur roulettes.³⁶

Déjà, avant qu'il ne traverse les Alpes pour regagner la France en mai 1832, une grande partie du travail des 30 ans qui lui restent est désormais là

32. Hector Berlioz, *Mémoires*, chap. XLI, p. 238.

33. Michel Austin, *op. cit.*

34. Hector Berlioz, *Roméo et Juliette*, I, Strophes.

35. Hector Berlioz, *Mémoires*, chap. LVI, p. 512.

36. *Ibid.*, chap. XXXIX, p. 213.

en ébauche. N'est-ce pas que nous pouvons en conclure que pour Berlioz les vertus de l'Italie sauvage l'ont emporté sur les vices de sa sœur ?

Exemple musical 7 : *Les Troyens*, 4^e acte, Septuor – Blanche Thebom, Jon Vickers, etc., Chœur et Orchestre de Covent Garden, dir. Rafael Kubelík

David CAIRNS

Miguel Marqués : un disciple méconnu de Berlioz ?

Dans mon ouvrage *Guide de la Zarzuela* (Bleu Nuit éditeur, Paris), je fais état d'un compositeur espagnol, Miguel Marqués (1843-1918), qui aurait connu Berlioz à Paris et se prétendait son disciple, et même, en l'espèce, son élève. Cette information, à ma connaissance, ne figurait jusqu'à présent dans aucune étude sur Berlioz. Au demeurant, le nom de Marqués n'apparaît nullement dans la Correspondance publiée (nécessairement parcellaire), ou d'autres textes de Berlioz. En revanche, la mention de Berlioz revient comme une constante dans les différentes présentations, généralement en espagnol, qui portent sur la carrière et la formation musicale de Marqués. Comme un fait biographique réputé reconnu. Mais reconnu un peu à sens unique...

Il convenait donc, parmi les publications ayant trait à Berlioz, que cette hypothèse soit aussi relevée. C'est l'objet de ces bonnes feuilles reprenant l'entrée relative au compositeur espagnol dans le *Guide de la Zarzuela* (premier livre du genre en langue française sur cet art lyrique intrinsèquement hispanique). Afin d'ouvrir la curiosité et d'inviter peut-être à d'autres découvertes. Car il n'est pas exclu que des recherches plus approfondies puissent venir corroborer ce qui n'est pour l'instant qu'une piste... Appel est ainsi fait à toutes les éventuelles contributions sur ce sujet, toujours bien venues.

Pierre-René SERNA

Extrait de *Guide de la Zarzuela* (Bleu Nuit éditeur, Paris ; novembre 2012 ; 336 pages, 30 Euros).

Nota : les astérisques (*) qui suivent un mot et figurent dans le corps de l'extrait ci-dessous du *Guide de la Zarzuela*, renvoient à d'autres entrées de cet ouvrage.

MARQUÉS, MIGUEL

Miguel Marqués appartient à la cohorte, nombreuse, de ces compositeurs de zarzuelas qui semblent avoir considéré leurs travaux pour ce répertoire lyrique comme une part annexe, sinon secondaire, de leur œuvre.

Né le 20 mai 1843 à Palma de Majorque, Pedro Miguel Marqués García entreprend très tôt des études musicales et de violon, qui se concrétisent rapidement par un pupitre dans un orchestre (à l'âge de 11 ans !) et des premières compositions pour l'instrument. À 15 ans, le voilà parti pour Paris, muni d'une bourse, afin de parfaire sa formation musicale sous la tutelle de deux professeurs de violon. Puis il s'inscrit au Conservatoire, sous l'égide de Bazin pour l'harmonie et de Massart pour le violon. Lambert Massart était en ce temps l'un des amis intimes de Berlioz. Et c'est ainsi, semble-t-il, que le jeune Marqués fait connaissance avec l'auteur des *Troyens*. Au point de devenir l'un de ses élèves, selon le biographe autorisé, Juan Luis Estelrich. Est-ce vantardise postérieure de Marqués auprès de son biographe, car on sait que Berlioz eut peu de véritables disciples et encore moins d'élèves ?... Toujours est-il que d'après de dernier : " Berlioz avait pris en affection Miguel Marqués pour le convertir en élève unique et particulier de l'instrumentation et de l'esthétique musicale, devinant de ses yeux sagaces ce que le disciple promettait. " (*El maestro Marqués*, J. L. Estelrich, 1912) La chose, pour méconnue qu'elle soit des spécialistes du maître français (mais non pas de ceux de l'Espagnol), n'est pas invraisemblable, sachant qu'en ces années 1860 celui-ci aimait à s'entourer de jeunes compositeurs talentueux qu'il protégeait et conseillait. Quelle que soit la nature – simple relation ou réel apprentissage – des rapports qu'il y eut entre les deux musiciens, la trace en transparaît dans le langage de l'œuvre future du compositeur majorquin.

En 1863, il quitte Paris pour se fixer à Madrid où il achève sa formation, en particulier auprès d'Arrieta*, et compose une première symphonie. Dès lors sa carrière est lancée. Attardons-nous un instant sur cette page pour orchestre, sous-titrée *Historia de un día*. Cette " Histoire d'un jour " rappellerait étrangement *Épisode de la vie d'un artiste*, qui fut l'intitulé primitif d'une autre première symphonie : la *Symphonie fantastique*. Pièce supplémentaire à verser au dossier des correspondances entre Marqués et Berlioz. Quatre symphonies suivront, qui consacrent le musicien comme l'un des plus importants symphonistes du XIX^e siècle espagnol. Mais la zarzuela allait vite devenir l'autre de ses préoccupations majeures. De 1871 à 1888, peut-être sa période de meilleure floraison, il se consacre principalement à la zarzuela *grande**. *El anillo de hierro*, créé en 1878, reste, jusqu'à nos jours, son plus grand succès. L'œuvre ne démerite pas de sa réputation, entre une

ouverture élégamment inspirée où la patte du symphoniste se fait sentir, et de jolies trouvailles mélodiques et instrumentales (disque BMG conseillé, direction Lauret, avec Berganza). Mais elle ne saurait égaler d'autres ouvrages musicalement plus ambitieux, comme *El diamante rosa* (1890) et, surtout, *El reloj de Lucerna* : drame lyrique en trois actes, créé en 1884, sorte de *Guillaume Tell* de Rossini pour le sujet revu par *Lohengrin* pour la musique, qui associe savamment traitement vocal, instrumental et harmonique de la meilleure veine selon son commentateur, Ramón Regidor Arribas. Sans doute le chef-d'œuvre lyrique du compositeur. Sa seconde époque sera, à l'instar de l'air du temps, celle du *género chico**, où se distingue *El monaguillo* (1891), son œuvre maîtresse en ce domaine. Après avoir écrit près d'une cinquantaine de zarzuelas, dont nombre de succès, le compositeur se retire en 1896 dans sa Palma natale, consacrant ses derniers moments, jusqu'à sa fin survenue le 25 février 1918, à la composition de poèmes symphoniques, de préludes ou mélodies pour orchestre, d'œuvres de chambre ou religieuses. Revenant peut-être aux sources de ses premières amours musicales.

À propos de Clémentine

Lors de la dernière assemblée générale de juin 2012 nous avons annoncé que nous avions trouvé les actes de naissance et de baptême de Clémentine, petite-fille présumée d'Hector Berlioz.

Le point de départ de nos recherches a été la lettre que Louis adresse à son père le 24 novembre 1861, publiée dans la *Correspondance générale*¹. Dans cette lettre, Louis dit avoir « *enlevé une jeune fille à sa famille* » et « *vécu avec elle pendant 14 mois* ».

Constatant que cette lettre semble avoir été envoyée de Marseille, nous avons relu méthodiquement et classé par ordre chronologique toutes les correspondances échangées entre Louis et son père durant cette période.

Il nous est alors apparu évident qu'il fallait orienter nos recherches vers Marseille, ce que confirmera plus tard la lecture du livre de Guy de Pourtalès².

La consultation des archives nous permit de prendre connaissance d'un acte de naissance³ au nom de Zélie Clémentine Mallet, née de « *père inconnu* », puis d'un acte de baptême⁴ où l'enfant est déclarée Clémentine Berlioz, « *filles de Clément Louis Berlioz et de Zélie Marie Mallet* »⁵.

Les parents semblent avoir vécu ensemble à Marseille jusqu'à l'été 1862. Grâce à une lettre de Berlioz à la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein, du 21 septembre 1862⁶, nous savons que Louis est à Paris en septembre 1862.

Quant à Zélie, nous disposons d'une indication précieuse dans la lettre que sa mère adresse à Louis le 25 avril 1864⁷. En effet, M^{me} Mallet dit s'être

1. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, éditée sous la direction de Pierre Citron (Paris : Flammarion, 1972-2003 ; *Nouvelle bibliothèque romantique*), vol. 8, p. 502-504.

2. Guy de Pourtalès, *Berlioz et l'Europe romantique* (Paris : Gallimard, 1939), 4^e part., déb. chap. VI.

3. Clémentine naît au n° 5 de la rue Four du Chapitre, rue située près du Vieux-Port et qui existe toujours.

4. Le baptême a lieu en l'ancienne cathédrale Sainte-Marie-Majeure, de nos jours dénommée « Vieille Major ».

5. Les deux actes sont reproduits dans les pages suivantes.

6. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, vol. 6, p. 337.

7. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, vol. 7, p. 59 n. 1.

réconciliée avec sa fille « *depuis 20 mois* »⁸. Si l'on retranche ces 20 mois à partir d'avril 1864, nous arrivons à fin août - début septembre 1862.

Qu'est devenue Clémentine après avril 1864 ?

À partir de son acte de naissance, nous avons pu retrouver celui de sa mère Zelia. Il a été ensuite relativement facile de reconstituer l'arbre généalogique de sa famille.

Zelia, née à Notre-Dame-de Bondeville, (Seine-Inférieure, à présent Seine-Maritime), le 8 août 1838, est la quatrième d'une famille de cinq enfants.

Ses parents, Alexandre Mallet et Anastasie Michel, se sont mariés le 2 décembre 1826 à la mairie, puis à l'église de Notre-Dame-de-Bondeville.

Alexandre Mallet est « *menuisier* » au Houlme. Il est né à Harcanville (à cette époque arrondissement communal d'Yvetot, maintenant canton de Doudeville), le 8 floréal an IX (soit le 28 avril 1801). Il est fils de Laurent Mallet, « *fabricant* », et de Marie Anne Guillotin.

Anastasie Michel, de son vrai prénom Marie Catherine Anastasie, est née à Anceaumeville (canton de Clères), le 9 avril 1807.

Elle est fille de Pierre Nicolas Jacques Michel, charpentier, et de Marie Rose Bernière. Elle exerce le métier de « *repasseuse en linge* ».

Les frères et sœurs de Zelia, nés à Notre-Dame-de-Bondeville se prénomment :

- Alexandre Romain, né le 9 août 1828
- Aglaé Emelie, née le 18 juillet 1832
- Émile Alexandre, né le 10 avril 1842

Si les deux premiers enfants meurent en bas-âge (Alexandre Romain, le 7 septembre 1828 et Aglaé Emelie, le 22 mai 1833, tous deux à Notre-Dame-de-Bondeville), le dernier, Émile Alexandre se marie le 2 février 1864, au Havre.

Il épouse Clémence Anastasie Chandelier, repasseuse, fille de Amédée Clovis Chandelier, cordonnier, et de Justine Anastasie Lemaître, ménagère. Il décède à Paris (13^e) le 20 décembre 1878 en son domicile situé 71, rue Jeanne d'Arc. Son épouse décède le 18 mars 1884, à Gravelle-Sainte-

8. Nous sommes en possession d'une copie de l'original et nous avons constaté que M^{me} Mallet écrit « 2° ». Ayant déjà réalisé des recherches généalogiques, nous avons très souvent constaté que sur les actes d'état civil des XVII^e-XVIII^e siècles les prêtres écrivaient de cette façon, à savoir le chiffre des dizaines normalement suivi du zéro plus petit et placé en haut et à droite (2°, 3°...).

Honorine, l'acte de son décès étant transcrit au Havre, où elle demeure, le 30 juin suivant. Elle est âgée de 39 ans.

Mais lorsque nous avons repris nos recherches, après une longue interruption, nous avons découvert l'existence d'une sœur aînée, Anastasie Éliisa, née le 27 avril 1827, au Houlme, village se trouvant près de Notre-Dame-de-Bondeville et lieu de travail du père lors de son mariage en 1826.

Elle s'est mariée le 7 novembre 1853, à Elbeuf, où elle est blanchisseuse.

Son mari, Benjamin Bachelet, serrurier, veuf de Julie Joséphine Paris, est fils de Michel Bachelet, tisserand à Louviers (Eure), et de Marie Magdeleine Genetais (décédée).

Né le 4 mai 1807, à Louviers, il décède le 17 juin 1854, à Elbeuf.

Ils n'auront pas d'enfants.

Dix ans plus tard, Anastasie Éliisa mettra au monde à Rouen, le 21 juillet 1864, deux filles jumelles nées de père inconnu :

- Julie Louise

- Marie Armandine Marguerite

On peut dès lors comprendre que M^{me} Mallet s'inquiète pour l'avenir de Clémentine en avril 1864 sachant que sa fille aînée doit accoucher dans les mois à venir et expliquer la demande qu'elle adresse à Louis Berlioz.

À partir du décès de M^{me} Mallet, le 11 janvier 1865, au Havre, nos recherches se compliquent. Nous ne trouvons plus trace de son mari. De même nous ne savons plus rien de Zelia et Clémentine au Havre.

Nous avons alors orienté nos recherches dans les lieux ayant un rapport avec les familles Mallet et Michel. Nous avons pensé tout d'abord à Rouen puisque les grands-parents de Zelia s'y étaient mariés. C'est ainsi que nous avons trouvé le décès de M. Mallet le 21 décembre 1868, puis celui de sa fille aînée, Anastasie Éliisa, « *veuve Bachelet* », le 22 février 1875.

Par contre, nous n'avons pour l'instant aucune trace de Clémentine et de ses deux cousines germaines. Des recherches sont encore en cours dans d'autres domaines que l'état civil auprès des Archives départementales de Seine-Maritime.

Lors du décès de Zelia, « *journalière* », le 19 mars 1873, à Paris (14^e) en son domicile 131, rue de l'Ouest, Clémentine n'est donc pas seule au monde, puisqu'elle a une tante et deux cousines germaines.

Elle a également de nombreux cousins issus de la famille de ses grands-parents, notamment du côté de sa grand-mère.

En ce qui concerne les ressources des familles Mallet et Michel, d'après les actes d'état civil en notre possession, on peut se rendre compte qu'elles avaient les moyens de vivre honorablement.

Alexandre Mallet, père de Zelia est « *maître menuisier* », donc possède son propre atelier.

M^{me} Mallet, son épouse, est déclarée sur « L'Almanach du Commerce du Havre », de 1865, comme « *repasseuse* », ayant boutique 28, rue Louis Philippe.

Quant au grand-père, Laurent Mallet, « *fabricant* »⁹, il jouissait d'une certaine aisance financière car lorsqu'il est témoin sur les actes officiels de la famille il est toujours déclaré comme « *rentier* » dans les dernières années de sa vie. D'ailleurs son acte de décès porte la mention « *vivant de ses revenus* ».

Du côté de M^{me} Mallet, tous les membres de la famille Michel exercent un métier : charron, menuisier, charpentier...

Reste l'énigme du « *beau-frère* » dont parle Louis dans sa lettre¹⁰. Était-il Émile Alexandre, frère cadet de Zelia ou Benjamin Bachelet, mari de Anastasie Élisabeth, sa sœur aînée ?

Il semble plus plausible de penser qu'il s'agissait d'Émile Alexandre, vivant comme Zelia à Paris, où il meurt en 1878, déclaré « *célibataire* » sur son acte de décès alors que son épouse demeure au Havre ! Mais ce n'est qu'une hypothèse...

Pour résumer, et en guise de conclusion provisoire, il nous reste à expliquer :

- Qu'est devenue Clémentine entre avril 1864, où elle est au Havre, chez sa grand-mère et la mort de sa mère Zelia en 1873, et après cette date ? Avait-elle accompagné sa mère à Paris ?
- Que sont devenues Julie Louise et Marie Armandine Marguerite Mallet, les filles de la sœur aînée de Zelia, orphelines en 1875 ?

9. « *FABRICANT. s.m. (quelques-uns écrivent, Fabriquant.) Celui qui fabrique ou fait fabriquer. [...] Il se dit particulièrement d'Un fabricant d'étoffes ; et de celui qui tient une filature de coton, de laine, etc. [...]* », in *Dictionnaire de l'Académie française*, 1835, tome I.

10. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, vol. 8, p. 502-504.

- Comment expliquer la possible présence de Clémentine à Marseille, en 1940 ?

C'est un détail porté sur l'acte de naissance conservé aux Archives municipales de Marseille qui nous a intrigués et attiré notre attention. En effet, la présence d'un signe « V » dans la marge de ce document ¹¹ (signe qui se retrouve sur de nombreux actes de naissances de 1861 et des années suivantes) demandait des explications. En réponse à notre question, les services des Archives municipales, tous comme ceux de l'état civil de Marseille à qui nous nous sommes adressés pour confirmation, nous ont expliqué que cela correspondait à un recensement des personnes à qui l'on avait délivré une carte d'alimentation en 1940 ¹².

Si la piste de la carte d'alimentation est retenue, le signe « V » pourrait attester de la présence de Clémentine à Marseille en 1940.

Étant donné qu'à partir de 1945 le lieu et la date du décès doivent être inscrits dans la marge de l'acte de naissance de l'intéressé ¹³, l'absence de cette mention sur celui de Clémentine laisserait supposer qu'elle soit décédée entre 1940 et 1945.

Cependant nous n'avons trouvé aucun acte de décès enregistré à son nom durant cette période.

Tout ceci reste une énigme, mais nos recherches se poursuivent. Lorsque nous en aurons terminé, nous publierons un texte exposant l'intégralité de nos travaux.

*Josiane BOULARD
Lucien CHAMARD-BOIS*

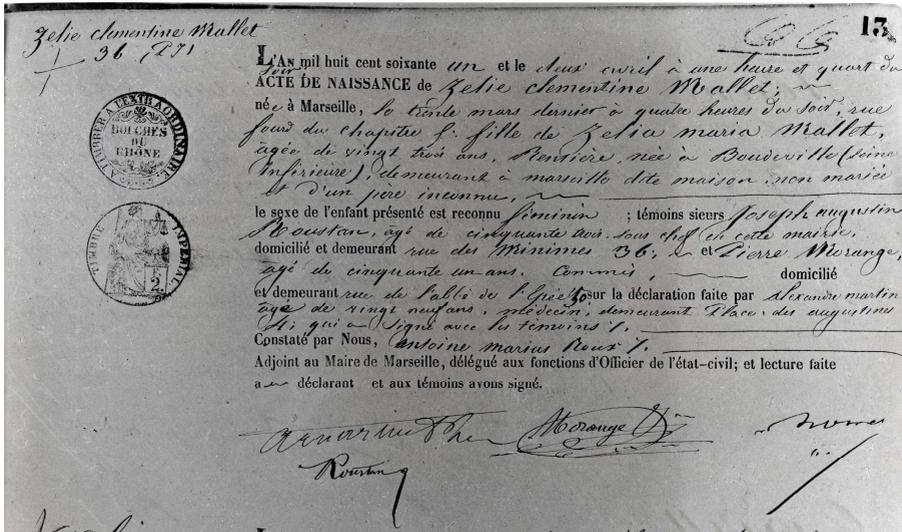
11. Voir acte de naissance de Clémentine Mallet (Bis), page suivante.

12. Le décret instaurant l'obligation d'avoir une carte d'alimentation, daté du 29 février 1940, est paru au Journal officiel le 1^{er} mars 1940. Ce sont les mairies qui ont procédé à cette organisation et c'est pourquoi il n'y a aucun signe sur les registres départementaux qui sont des doubles.

D'autre part, nous avons effectué des vérifications dans d'autres villes importantes, comme Lyon, par exemple, où il a été fait un signe ressemblant à une étoile pour la même raison et à la même époque.

13. Loi du 29 mars 1945.

Acte de naissance de Zélie Clémentine MALLET

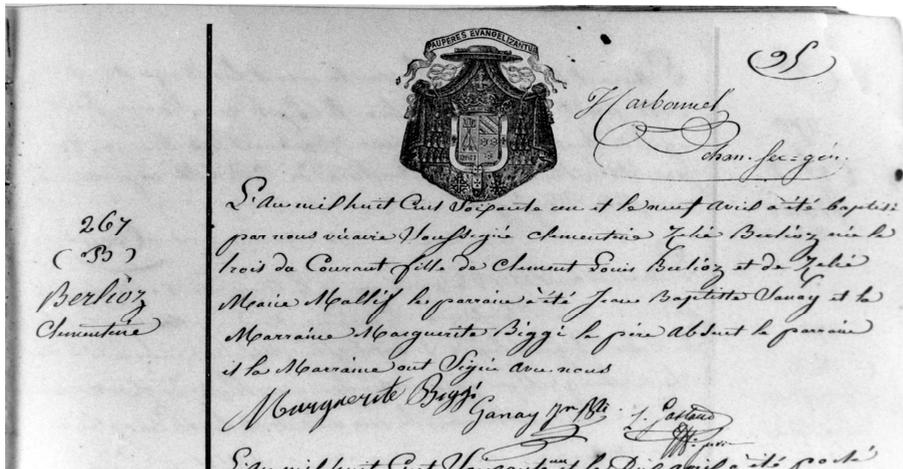


Zélie Clémentine Mallet
36 (PI)

L'An mil huit cent soixante un et le deux avril à une heure et quart du soir
 ACTE DE NAISSANCE de Zélie Clémentine Mallet ; _____
 née à Marseille, le trente mars dernier à quatre heures du soir, rue
 fourd du chapitre, 5 : fille de Zelia maria Mallet,
 âgée de 23 ans, Rentière, née à Boudeville (Seine
 Inférieure), demeurant à marseille dite maison, non mariée
 et d'un père inconnu _____
 le sexe de l'enfant présenté est reconnu féminin ; témoins sieurs Joseph
 augustin Roustan, âgé de cinquante trois. Sous chef en cette mairie,
 domicilié et demeurant rue des Minimes 36, ___ et Pierre Morange,
 âgé de cinquante un ans, commis, _____ domicilié
 et demeurant rue l'abbé de l'Epée, 50, sur la déclaration faite par alexandre
 martin âgé de vingt neuf ans, médecin, demeurant Place des augustines,
 4, qui a signé avec les témoins /- _____
 Constaté par Nous, antoine marius Roux /- _____
 Adjoint au Maire de Marseille, délégué aux fonctions d'Officier de l'état-civil ;
 et lecture faite au déclarant et aux témoins avons signé,

A. Martin Med P. Morange Roux
 Roustan

Acte de baptême de Clémentine BERLIOZ



95

J. Carbonel

chan.sec=gén

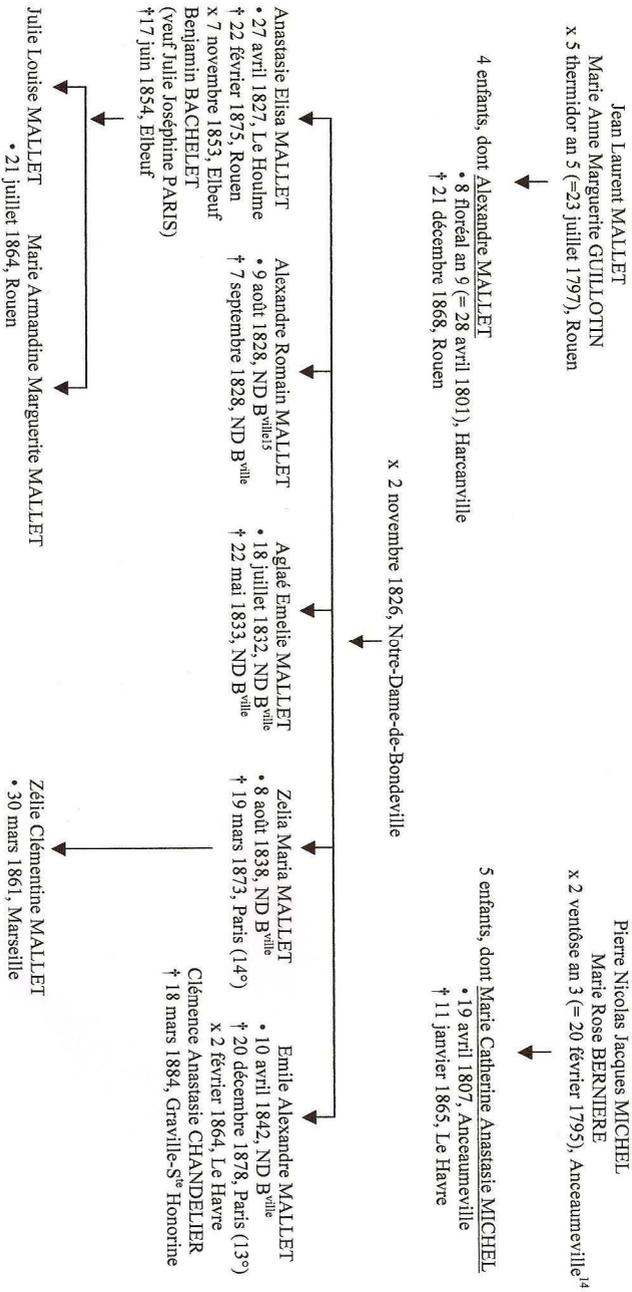
267
(B)
Berlioz
Clementine

L'an mil huit Cent Soixante un et le neuf avril a été baptisé par nous vicaire Soussigné Clementine Zélie Berlioz née le trois du courant fille de Clement Louis Berlioz et de Zélie Marie Mallif le parrain à été Jean Baptiste Ganay et la marraine Marguerite Biggi le père absent le parrain et la marraine ont signé avec nous

Marguerite Bigg Ganay Jⁿ B^t L. Gastaud
: p.vic

(Signification des abréviations : (B), pour « baptême », « chan.sec=gén », pour chanoine secrétaire général), « p.vic », pour « prêtre vicaire »)

Archives départementales des Bouches-du-Rhône
Registre des baptêmes 35 J 27/45, p. 95

ARBRE GENEALOGIQUE SIMPLIFIE DE LA FAMILLE DE ZELIA MALLET

¹⁴ Mts à part Paris qui se trouve dans le département de la Seine, toutes les villes et tous les villages cités se trouvent en Seine-Maritime.
¹⁵ ND B^{villes} = Notre-Dame-de-Bondeville

Festival Berlioz 2012

Roméo et Juliette

La musique de Berlioz a porté les cœurs à incandescence, faute de pouvoir réchauffer les doigts des musiciens et les pieds des spectateurs. Météo glaciale : les artistes n'en ont eu que plus de mérite de refuser de s'avouer battus. Et ils ont largement vaincu. Qu'ils en soient tous remerciés !

De jeunes solistes enthousiasmants, prêts à s'égalier aux plus grands : Isabelle Druet, voix superbe, mezzo chaleureux, diction soignée. Jean-François Borras, élégant ténor, voix claire, beau timbre. Nicolas Cavallier, baryton sonore et chantant à la fois. Des chœurs excellents, avec une diction française irréprochable. Sous la direction intéressante de François-Xavier Roth, l'excellent Orchestre du Festival, mêlant des jeunes artistes du monde entier et des professionnels confirmés, est désormais devenu indispensable, et promis à un niveau que tout le monde enviera vite. Méritant d'être encouragé fortement et développé inlassablement, il sera à coup sûr le ciment nécessaire de tout l'avenir du Festival Berlioz.

Une seule remarque, que seul un ignorant comme moi peut se permettre en espérant être absous pour une telle incongruité : faut-il vraiment continuer de céder à la mode des instruments anciens ? Il y a quelques années, il était original de faire entendre les œuvres du répertoire telles que leurs créateurs avaient pu les entendre eux-mêmes. Mais depuis... On finit par regretter nos instruments d'aujourd'hui, à la fois plus sûrs dans leur justesse (les anicroches du présent concert me feront aisément comprendre) et plus éclatants dans leur sonorité. Si Berlioz revenait aujourd'hui, lesquels choisirait-il ? L'argument de l'authenticité historique ne tient guère ici. Qui aurait l'idée, au nom du même principe, de recomposer les orchestres étiques et incertains dont les grands musiciens du passé étaient bien obligés de se contenter ? Nos orchestres d'aujourd'hui sont d'une qualité sans commune mesure. Alors, soyons logiques de temps en temps. Et au moins n'évacuons pas trop vite cette remarque intempestive.

Dominique CATTEAU

Festival Berlioz : final en apothéose

Trois concerts symphoniques et deux récitals de piano marquent les trois derniers jours de l'édition 2012 du Festival Berlioz de La Côte-Saint-André. Une fin en beauté ! Surtout pour les ultimes *Roméo et Juliette* et *Requiem*, qui ont emporté l'enthousiasme d'un public venu en foule.

En manière de mise en bouche, François-Frédéric Guy et Roger Muraro offrent, les après-midi des 1^{er} et 2 septembre, un florilège pianistique dans la petite église romane de la cité : avec le doigté sensuel que l'on connaît au premier, et l'ardeur non moins sensible que l'on sait du second, pour Liszt, Bruno Mantovani (le compositeur en résidence pour cette édition du Festival) et Debussy, puis pour Schumann, Chopin et le même Liszt. Le vendredi précédent, 31 août, l'Orchestre philharmonique de Strasbourg livre un concert de catégorie, avec des interprètes de haut vol et un programme exigeant – qui indiquent le niveau artistique atteint désormais –, avec l'ouverture des *Vêpres siciliennes* de Verdi, le *Concerto pour deux pianos* de Mantovani (dans la foulée de sa création en mai dernier, avec Guy et Varduhi Yeritsyan aux pianos) et *Harold en Italie*. Une averse subite confère un contrepoint inattendu (bienvenu ?) à un *Concerto* qui tient déjà de la musique d'atmosphère, tout impressionniste et perlé. *Harold* se révèle plus routinier, sans faillir absolument mais aussi sans réel climat (la pluie ayant cessé autour de la structure couverte sise dans la cour du château), malgré l'alto judicieusement rêveur de Renaud Capuçon (qui troque ici son habituel violon) et un dernier mouvement plutôt allant. Un Berlioz qui n'est guère appelé à s'inscrire dans les annales, en dépit du professionnalisme – indifférent ? – de la battue d'Alain Altinoglu.

« R » comme resplendissants

Roméo pour la soirée du lendemain, est d'une tout autre espèce. De fait, il s'agit d'un grand projet : celui de l'Orchestre Hector-Berlioz, émanation du Festival et sa meilleure initiative depuis la prise en main par Bruno Messina il y a trois ans. Comme on sait, cet orchestre réunit, sur la base de l'Orchestre les Siècles, de jeunes instrumentistes issus de différents conservatoires de France et d'ailleurs, après une préparation d'un mois, qui s'essayent en formation d'ensemble mais aussi, et surtout, au style d'époque sous l'égide de François-Xavier Roth. *Roméo* sur instruments d'époque, suivant les pas glorieux de ceux de Norrington, Gardiner, Minkowski ou Mark Elder avec l'Orchestre du Siècle des Lumières... Le résultat en porte la trace, avec ici une conviction et un enthousiasme manifestes. S'ajoutent des intentions et dispositions au plus près des prescriptions du compositeur : comme la stéréophonie frappante des différents chœurs, en coulisse ou sur scène (même

si les petites cymbales antiques sont perdues dans la masse orchestrale, au rebours d'indications qui les placent à l'avant de la scène). Le tout alors emporte l'adhésion, et particulièrement d'un public qui fait un triomphe retentissant : devant un orchestre vibrant, des chœurs (Chœur Britten et Jeune Chœur Symphonique) qui le sont autant, un trio vocal des mieux adaptés (Isabelle Druet, Jean-François Borrás et Nicolas Cavallier) et la direction fervente de Roth.

Le concert de clôture, ce 2 septembre, vire pour sa part à une sorte d'apothéose : le *Requiem*, et ses effectifs imposants, certes, avec les près de trois cents choristes réunis par les forces du Chœur de Washington, du Philharmonia Chorus de Londres et du Chœur de Lyon-Bernard Tétu, et l'Orchestre national de Lyon au complet. Leonard Slatkin (dont on est saisi par la ressemblance physique avec Charles Munch) mène l'ensemble avec une gestuelle claire et une rigueur consommée, pour laisser s'épancher les effluves, les cataclysmes et la sérénité conjugués qui innervent l'œuvre. Le ténor Steve Davlisim dispense sa partie sur les hauteurs, d'une fenêtre du château, où il est parfois étouffé et manque son aigu, mais comme une voix délicieusement lointaine. Face à un auditoire intensément recueilli, ici comme pour *Roméo* (un autre acquis du festival, en dépit des bruits parasites venus de l'extérieur), dispersé sur des chaises (qu'entourent les « quatre petits orchestres d'instruments de cuivre », normalement prévus « aux quatre angles de la grande masse chorale et instrumentale ») ou à même une pelouse posée pour l'occasion dans la cour du château. Une ambiance festivalière et une restitution musicale ambitieuse : pari réussi !

... et Berlioz ?

Notre écho s'en est tenu aux trois derniers jours du festival, auxquels nous avons assistés et qui faisaient la part belle à Berlioz. Cela était moins vrai des huit autres soirées orchestrales, dont seule la moitié lui laissait une place, grande ou petite (et souvent pour des pages de répertoire courant, déjà données lors de précédentes éditions : *Carnaval romain*, *Nuits d'été*, *Cléopâtre*, *Fantastique...*) ; quand les petits concerts ponctuant chaque après-midi n'en faisaient aucune (si ce n'est, deux fugaces fois, pour un arrangement et une paraphrase pianistiques). L'éclectisme, pourquoi pas ? Mais peut-être convient-il que Berlioz soit plus et mieux présent, afin de justifier entièrement du nom de ce festival ; et avec des pages rares qui mériteraient d'une manifestation à nulle autre pareille (à l'exemple du concert de clôture de l'an passé). Nul doute que c'est l'ambition à laquelle vise Bruno Messina, avec les possibles coproductions qui semblent s'annoncer, et comme il l'a déjà prouvé avec les interprètes de haut niveau, le public fidèle et toujours plus nombreux, qu'il a su réunir.

Au musée...

Le thème de cette édition, « Berlioz et l'Italie », abondamment illustré chez Rossini, Verdi, Bellini ou même Rota, peut-être davantage que chez Berlioz (où sont *Benvenuto*, *les Troyens* et *Béatrice*, ou à défaut des extraits de ces opéras inspirés pourtant tous trois par l'Italie ?), est le prétexte et l'intitulé même de l'exposition sise dans le musée Hector-Berlioz. Un voyage dans le temps et l'espace, à travers des documents et peintures d'époque, comme le fameux portrait de Berlioz par Signol prêté exceptionnellement par la villa Médicis, et des images évocatrices des coutumes et traditions du terroir local, cette « Italie sauvage » qui a tant inspiré le compositeur. À voir jusqu'au 31 décembre, ou à retrouver dans le captivant Catalogue, qui reprend l'essentiel du matériel iconographique de l'exposition, assorti de textes en miroir particulièrement bien venus (notamment sous la plume de Michel Austin ; 23 euros).

Pierre-René SERNA

Discographie

Nouveautés

L'Invitation à la valse (Weber)

Avec : Weber, *Symphonies n^{os} 1 et 2, Concerto pour basson*
K. Geoghegan, basson ; BBC Philharmonic, dir. J. Mena
CD Chandos CHAN10748

La Mort d'Ophélie

In : *Susan Graham: Virgins, Vixens & Viragos*
Avec : divers compositeurs
S. Graham, m.-sop. ; M. Martineau, pn.
CD Onyx ONYX4105

Rééditions

Symphonie fantastique

In : Otto Klemperer. *Romantic Symphonies & Overtures*
Avec : Dvořák, Franck, Mendelssohn, Schubert, Schumann, J. Strauss II,
Tchaïkovski, Weber
Philharmonia Orchestra, dir. O. Klemperer
10 CD EMI 4043092 © IX 1963 (*Sf*)

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

In : Gary Bertini
Avec : Strauss, Mahler, Debussy, Ravel
Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, dir. G. Bertini
5 CD Capriccio C7136

Symphonie fantastique, Grande Overture de Benvenuto Cellini, Overture du Corsaire, Chasse royale et Orage (Les Troyens)

Orchestre de l'Opéra Bastille, dir. M. Wh. Chung
RIAS Kammerchor, Marcus Creed, Berliner Philharmoniker, dir. J. Levine
CD DG 478 4232

Symphonie fantastique* ***, ***Grande Overture de Waverley, ***Grande Overture des Francs-juges***, ***Grande Overture du Roi Lear***, ***Intrata di Rob-Roy Macgregor***, ***Le Carnaval romain***, ***Ouverture du corsaire***

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, dir. S. Cambreling ;

*Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, dir. R. Norrington

2 CD Haenssler Classic HAEN94614 © IX 2003 (Sf)

Harold en Italie

In : Colin Davis, The Early Recordings 1959-1963

Avec : Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Tippett, Wagner, Stravinsky

Y. Menuhin, alto ; Philharmonia Orchestra

6 CD EMI Classics 4639892 © Kingsway Hall, Londres, 16, 22-23 X 1962 (HI)

Grande Messe des morts (Requiem)

N. Gedda, t. ; Chor des Norddeutschen Rundfunks ; Kölner Rundfunkchor ; Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester ; dir. D. Mitropoulos

CD ICA Classics ICAC 5075 © Funkhaus, Cologne, 26 VIII 1956

Rex tremendae (***Grande Messe des morts***)

In : *Absolute Heaven: Essential Choral Masterpieces*

Atlanta Symphony Orchestra & Chorus, dir. R. Shaw

CD Telarc CD80458 © 1985

Sanctus (***Grande Messe des morts***)

In : *Sacred: Inspirational and Spiritual Music for Choir and Orchestra*

J. Aler, t. ; Atlanta Symphony Orchestra & Chorus, dir. R. Shaw

CD Telarc CD80671 © 1985

La Damnation de Faust

D. Gulyás (Faust), R. Lloyd (Méphistophélès), M. Volz (Brander), M. Ewing (Marguerite), Kölner Rundfunkchor, Südfunk-Chor Stuttgart, Chor des NDR Hamburg, Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, dir. E. Inbal

2 CD Brilliant Classics BRIL94391 © Alte Oper, Francfort, II 1989

Marche hongroise

In : ***Famous Marches***

Avec : divers compositeurs

Chicago Symphony Orchestra, G. Solti

CD Decca 478 4228

« Merci, doux crépuscule » (*La Damnation de Faust*)

In : *Georg Solti: The Legacy 1937-1997*

N. Gedda, t. ; Orchestra of the Royal Opera House, Covent Garden ; dir. G. Solti

2 CD Decca 4784884 © VIII 1963

Le Spectre, L'Île inconnue (*Les Nuits d'été*)

In : « *Dans la nuit* »

Avec : Fauré, Poulenc, Hahn, Massenet, Saint-Saëns, Borne

N. Jürgensen, clarinette ; M. Kirschnereit, piano

CD Orfeo C 853 121 A

L'Enfance du Christ, Sara la baigneuse, Hélène, La Belle Voyageuse, Quartetto e coro dei maggi

S. Graham, F. Le Roux, J. M. Ainsley, S. Mentzer (*La Belle Voyageuse*), Chœur de l'Orchestre symphonique de Montréal, Orchestre symphonique de Montréal, dir. Ch. Dutoit

2 CD Decca Classics 478 4582 © 1996

Autour de Berlioz

La tragédie lyrique

CATEL : *Sémiramis*

M. R. Wesseling, m.-sop. ; G. Philiponet, sop. ; M. Vidal, t. ; N. Courjal, b. ; A. Foster-Williams, b. ; N. Maire, t. ; Le Concert Spirituel, dir. H. Niquet

2 CD Glossa GCD 921625 © en public, Opéra-Berlioz, Montpellier, 25 VII 2011

KREUTZER : *La Mort d'Abel*

K. Velletaz (Méala), Y. Tanimura (Tirsa), J. Borghi (Ève), S. Droy (Abel), J.-S. Bou (Caïn), P.-Y. Pruvot (Adam), A. Buet (Anamalech), Chœur de chambre de Namur, Les Agrémens, dir. G. Van Waas

2 CD Ediciones Singulares ES 1008

L'opéra allemand

WEBER : *Der Freischütz*

K. Paul (Ottokar), W. Faulhaber (Kuno), E. Trötschel (Agathe), I. Beilke (Ännchen), K. Böhme (Kaspar), B. Aldenhoff (Max), Chor der Staatsoper Dresden, Staatskapelle Dresden, dir. R. Kempe

3 CD Profil Günter Hänssler PH10032 © 1951

L'opéra italien

BELLINI : *Portraits*

Extraits de *Il pirata, I Capuleti e i Montecchi, La sonnambula, Norma, Beatrice di Tenda, I puritani*

E. Gruberova, soprano

CD Nightingale Classics NC0010242 © 1992-2004

L'opéra-comique

DAUVERGNE : *La Vénitienne*

K. Velletaz (Léonore), Ch. Santon (Isabelle), K. Durand (Spinette), I. Cals (Isménide), M. Vidal (Octave), A. Buet (Zerbin), Chœur de Chambre de Namur, Les Agrémens, dir. G. van Waas

2 CD Ricercar RIC327 © Liège, XI 2011

GRÉTRY : *Le Magnifique*

E. Gonzalez Toro (Octave), E. Calleo (Clémentine), M. Krull (Alix), J. Thompson (Aldobrandin), Opera Lafayette, dir. R. Brown

CD Naxos 8660305 © University of Maryland, 6-8 II 2011

CHERUBINI : *Lodoïska*

Le Cercle de l'harmonie, dir. J. Rohrer

Ambrosie-Naïve [À paraître.]

CHERUBINI : *Elisa ou le Voyage aux glaciers du mont Saint-Bernard*

[chanté en italien]

G. Tucci (Elisa), G. Raimondi (Florindo), M. Zanasi (Germain), F. Rafanelli (Laure), P. Washington (le Prieur), Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino, dir. F. Capuana

2 CD Myto Historical 2CD00322 © Teatro della Pergola, Florence, 10 V 1960

Musique chorale

HILLER : *Die Zerstörung Jerusalems*

G. S. Otto, sop. ; A. Markert, contralto ; P. Grahl, t. ; T. Hunger, t. ; D. Ochoa, bar. ; Gewandhaus Chor Leipzig ; Vocalconsort Leipzig ; Camerata Lipsiensis ; dir. G. Meyer

2 CD Querstand VKJK 1202

MAYR : *Arianna in Nasso*

C. Horak (Arianna), Th. M. Allen (Bacco), Simon Mayr Chorus and Ensemble, dir. et clv. F. Hauk
 CD Naxos 8573065 Ⓞ Ingolstadt, 16-20 IX 2007

MAYR : *Gioas*

A. L. Brown (Sebia), R. Sellier (Gioas), C. Frey (Adrasto), A. Burkhart (Giojada), Bavarian State Opera Chorus, Simon Mayr Chorus and Ensemble, dir. et clv. F. Hauk
 CD Naxos 8573065 Ⓞ Ingolstadt, 6-10 IX 2010

MENDELSSOHN : *Elijah*

R. Joshua, sop. ; S. Connolly, m.-sop. ; R. Murray, t. ; S. Keenlyside, b. ; J. Ward, sop. ; Wroclaw Philharmonic Choir ; Gabrieli Young Singers' Scheme ; Gabrieli Consort & Players ; dir. P. McCreech
 2 CD Signum Classics SIGCD300 Ⓞ Watford, 29 VIII - 1 IX 2011, Birmingham, 26 II 2012

MENDELSSOHN : *Antigone*

D. Horwitz, A. F. Srna, A. Berg, N. Okonkwo, Th. Prückner, S. Zigah, MDR Rundfunkchor, MDR Sinfonieorchester, dir. J. Märkl
 CD MDR Klassik MDR1202 Ⓞ Gewandhaus, Leipzig, 11 I 2009

MENDELSSOHN : *Athalia*

D. Horwitz, R. Ziesak, J. Büchner, A. Papoulikas, A. Wiedemann, MDR Rundfunkchor, MDR Sinfonieorchester, dir. J. Märkl
 CD MDR Klassik MDR1201 Ⓞ Gewandhaus, Leipzig, 7 VI 2009

MENDELSSOHN : *Ædipus in Kolonos*

D. Horwitz, A. F. Srna, A. Berg, N. Okonkwo, Th. Prückner, S. Zigah, MDR Rundfunkchor, MDR Sinfonieorchester, dir. J. Märkl
 CD MDR Klassik MDR1203 Ⓞ Gewandhaus, Leipzig, 7 IV 2009

Musique vocale**SPOHR : *Lieder* vol. 1**

F. Erb, J. Erb, sop. ; D. Tchakarova, pn.
 CD Ars Produktion ARS38116 Ⓞ Immanuelkirche, Wuppertal, 28-30 XI 2011

Musique orchestrale

LISZT : *Dante-Symphonie, Orpheus*

Maîtrise de Caen, Les Siècles, dir. F.-X. Roth

CD Actes Sud ASM07 © en public, cathédrale, Laon, 9 IX 2011 (*D-S*), théâtre, Caen, 4 XII 2011 (*O*)

LISZT : *Dante-Symphonie*

Chœur et Orchestre de l'Association des Concerts Colonne, dir. G. Sébastian

CD Forgotten Records fr 681 © 1953

DAVID, Ferdinand : *Concertos pour violon n^{os} 4 et 5, Andante et Scherzo capriccioso*

H. Shaham, vl. ; BBC Scottish Symphony Orchestra ; dir. M. Brabbins

CD Hyperion CDA67804 © Glasgow, 9-10 XII 2009

The Romantic Piano Concerto, Vol. 58

Pixis, *Concerto en ut majeur, Concertino en mi bémol majeur* [Premiers enregistrements.]

Thalberg, *Concerto en fa mineur*

Tasmanian Symphony Orchestra ; dir. H. Shelley, pn.

CD Hyperion CDA67915 © Hobart, 10-14 V 2011

Ouvertures : Boieldieu, *Le Calife de Bagdad*. Herold, *Zampa*.

Avec : Beethoven, Weber, Rossini, Nicolai, Suppe, Strauss, Brahms

Orch. du Th. Nat. de l'Opéra de Paris, Orch. de l'Association des Concerts Colonne, dir. P. Dervaux

CD Forgotten Records fr 638 © 1957-1958. Salle Wagram, IV 1958 (Boieldieu, Herold)

Musique instrumentale

Trois amis à Paris : F. Chopin, F. Hiller, F. Liszt

Œuvres pour piano

T. Koch, piano (Érard, 1842)

CD Genuin GEN 12255 © 2012

Liszt Wagner Paraphrases

Die Meistersinger, Der fliegende Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und Isolde

A. Fisch, piano

CD Melba MR301141 © Steinway modèle D, X 2011

Franz & Karl Doppler : *Musique pour flûte et piano, 2 flûtes et formations diverses*

Claudi Arimany, fl. ; A. Branch, M. Gulyas, J. S. Ritter, pn. ; J. Espina Dea, vl. ; M. Larrieu, fl.

2 CD Saphir LVC 1178

[Contient : La Muette de Portici de D. F. E Auber, Fantaisie sur Faust opéra de Ch. Gounod, Fantaisie sur Robert le Diable 1 & 2 opéra de G. Meyerbeer, La Fille du régiment de G. Donizetti, Il barbiere di Siviglia de G. Rossini.]

ONSLOW : *Musique de chambre*

Sonate pour violon et piano op. 15 (1819), Sonate pour violoncelle et piano op. 16 n° 1 (1819), Trio pour piano, violon et violoncelle op. 14 n° 2 (1818)

Portici Trio

CD Pavane ADW7545

Spohr & Onslow: *Piano Sonatas*

SPOHR : Sonate pour piano en la bémol majeur op. 125, Rondoletto en sol majeur op. 149

ONSLOW : Sonate pour piano en ut mineur op. 2, Six pièces, Toccata en ut majeur

H. Shelley, piano

CD Hyperion CDA67947 © St. Silas the Martyr, Kentish Town, Londres, 14-15 XI 2011

GLINKA : *Grand sextuor en mi bémol majeur pour piano, quatuor à cordes et contrebasse* (Rome, 1832). *Divertimento brillante sur des thèmes de l'opéra La sonnambula de Bellini pour piano, quatuor à cordes et contrebasse* (Rome, 1832)

Avec : Tchaïkovski, Quatuor à cordes n° 1 en ré majeur op. 11 n° 1

Pražákovo kvarteto

CD Praga Digital PRD / DSD 250 294

William Vincent WALLACE : *Chopinesque*

R. Tuck, pn. ; Tait Chamber Orchestra ; dir. R. Bonyngue, pn.

CD Naxos CDA67947 © Forde Abbey et St. Paul's, Knightsbridge, Londres, III, X et XI 2011

DIVERS***Arias for Marietta Marcolini, Rossini's first muse***

Mayr, Rossini, Weigl, Paer, Mosca, Coccia

A. Hallenberg, m.-sop. ; Chœur de chambre et Orchestre symphonique de Stavanger, dir. F. Biondi

CD Naïve V5309 © VIII 2011

Germaine Lubin in her finest recordings

Wagner, Weber, Reyer, Gounod, Puccini, Chopin, Schubert, Durante,
Debussy

G. Lubin, sop.

CD Andromeda ANDRCD9113 © 1927-1954

BORODINE

Borodin Edition

Divers solistes et interprètes

10 CD Brilliant Classics BRIL94410

Alain REYNAUD

Compte rendu discographique

Rodolphe Kreutzer
La Mort d'Abel

Sébastien Droy (Abel), Jean-Sébastien Bou (Caïn), Pierre-Yves Pruvost (Adam), Jennifer Borghi (Ève), Katia Velletaz (Méala), Alain Buet (Anamelech), Chœur de chambre de Namur, Les Agrémens, dir. Guy Van Waas

Ediciones Singulares-Palazetto Bru Zane

« Ô génie ! Je succombe ; je meurs ! Les larmes m'étouffent ! *la Mort d'Abel* : dieux ! [...] Sublime, déchirant, pathétique ! Ah ! je n'en puis plus ; il faut que j'écrive ! » Enfin on peut entendre l'opéra qui arracha au jeune Berlioz cette lettre adressée à Rodolphe Kreutzer (1766-1831), violoniste et compositeur plutôt connu pour avoir dédaigné de jouer la sonate que Beethoven lui avait dédiée... Si l'on avait des doutes sur sa sincérité, les voilà balayés. Certes, *La Mort d'Abel* créée en 1810 (et que Berlioz vit lors de la reprise à l'automne 1825 allégée, comme ici, d'un second acte superflu) n'est pas un *Fidélío* ignoré, mais elle est riche d'une foule d'inspirations touchantes ou vigoureuses dans une tradition gluckiste agrémentée par la poésie plus tendre de *La Création* de Haydn qu'à l'évidence, Kreutzer devait bien connaître.

Le héros du livret de François-Benoît Hoffman (collaborateur régulier de Méhul) est le premier criminel de l'humanité : Caïn. D'un caractère farouche, indépendant, il souffre d'être mal jugé par ses parents qui lui préfèrent le doux Abel. Même le ciel semble contre lui car la foudre détruit ses offrandes lors de la cérémonie de réconciliation des deux frères. Il s'enfuit donc au loin « Ces épaisses forêts, cet antre ténébreux, Ces stériles rochers pour moi n'ont rien d'affreux » et tente de trouver le repos. Son air « Doux sommeil verse-moi l'oubli de mes maux » est le plus séduisant de l'ouvrage. Mais le démon, Anamelech « qui jamais ne sommeille » lui inspire des rêves épouvantables pour lui prédire la malédiction de sa race avant de déposer à ses côtés l'arme du crime. Abel venu troubler la solitude de Caïn fera les frais de son obstination conciliante. Mais, au milieu de la consternation générale, son âme, portée par les anges, sera la première à connaître les douceurs du Ciel.

Kreutzer avait écrit *Charlotte et Werther* en 1792 et le caractère maladivement sombre de Caïn n'est pas loin de celui du héros de Goethe. On comprend aussi que Berlioz, qui avait essuyé les malédictions maternelles, ait pu être touché par le drame de l'incompris manipulé par un démon. On est frappé par la proximité du texte qu'il a écrit pour l'*Invocation à la nature de La Damnation de Faust* avec les vers cités plus haut ; frappé aussi par la parenté de couleur et de paroles des chœur de séraphins qui concluent « Viens dans le sein de l'innocence » chez Kreutzer, « Viens revêtir ta beauté primitive » chez Berlioz. Faust est pareillement la proie du Démon et, s'il tue Marguerite d'une autre façon, c'est tout un.

La partition tout entière est placée sous le double signe du pathétique et du biblique : ruptures, trémolos et dépouillement linéaire, récitatifs mélodiques et ariosos déclamés. C'est un beau jalon de la tradition française allant de Lully à Debussy.

L'interprétation, d'une grande qualité de diction et d'engagement de la part des chanteurs, d'une constante attention à la valeur suggestive de l'instrumentation comme à l'expressivité de certaines transitions harmoniques inhabituelles, rehausse encore le prix de cette découverte que les textes musicologiques très développés du livret permettent de prolonger. Encore une découverte essentielle due à l'initiative du Palazetto Bru Zane – Centre de musique romantique française.

Gérard CONDÉ

Vidéographie

Marche hongroise

In : *Solti In Rehearsal*

Avec : Wagner, *Tannhäuser*, ouverture

Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, dir. G. Solti

1 DVD Arthaus-Musik 101068 © Stuttgart, 1966

Marche hongroise

In : *New Year's Gala 1996*

Avec : Brahms, Ravel

Berliner Philharmoniker, dir. C. Abbado

1 DVD Arthaus-Musik 100042 © Berlin, 1996

CHERUBINI : *Médée*

N. Michael (Médée), K. Streit (Jason), Ch. Stotijn (Néris), V. Le Texier (Créon), H. Van Kerckhove (Dircé), Les Talents Lyriques, dir. Ch. Rousset.

Mise en scène: K. Warlikowski

2 DVD BelAir classiques BAC076 © La Monnaie, Bruxelles, IX 2011

HEROLD : *La Fille mal gardée* (arr. John Lanchbery)

N. Nerina (Lise), D. Blair (Colas), S. Holden (la veuve Simone), L. Edwards (Thomas), A. Grant (Alain), The Covent Garden Orchestra, dir. J. Lanchbery

1 DVD Ica Classics ICAD5088 © BBC Studio, Londres, 27 XII 1962

Alain REYNAUD

Bibliographie

I. ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE BERLIOZ

ÉTUDES PARTICULIÈRES

Peter Bloom, "Berlioz's First Nights". In : *City, Chant, and the Topography of Early Music: Essays in Honor of Thomas Forrest Kelly*, ed. Michael Cuthbert, Sean Gallagher, and Christoph Wolff. Cambridge, Harvard University Press, 2013. [À paraître.]

Jamie Faye Meyers-Riczu, *The Re-Creation of the Byronic Hero in the Music of Berlioz, Schumann, and Verdi*. M.A. in Musicology. University of Calgary, 2011.

Hermann Hofer, « Le livret : texte mis au pluriel. L'exemple des *Troyens* d'Hector Berlioz », p. 265-274. In : Jean Ehret (dir.), *L'Esthétique de l'effet de vie : perspectives interdisciplinaires*. Préface d'Édith Weber. Paris, L'Harmattan, 2012, 318 p. Coll. « L'univers esthétique ». € 33

Patrick Peronnet, *Berlioz et les musiques militaires : influence et métissage*, Paris, Observatoire Musical Français, Série « Histoire, théorie, analyse », n° 14, 2011, 60 p. € 6

Allison Star, *Beethoven Poet: Hector Berlioz's "A Critical Study of Beethoven's Nine Symphonies" at the Crossroads of French Romanticism*. Ph.D. in Musicology. The University of Victoria, 2011, ix+347 p.

[Contient : *The Genesis of Berlioz's "A Critical Study of Beethoven's Nine Symphonies"*, p. 23-69 ; *Berlioz as critique savant*, p. 70-154 ; *Berlioz as Critique poétique of Beethoven: Narrative, Image, and Imagination*, p. 155-237 ; *Beethoven's Influence on Berlioz's Roméo et Juliette*, p. 238-311.]

II. HISTOIRES DE LA MUSIQUE

A. ÉTUDES PARTICULIÈRES

Louise Parkinson Arnoldson, *Sedaine et les musiciens de son temps*. Réimpression de l'édition de Paris, 1934. Genève, Slatkine, 2012, 266 p. Coll. « Slatkine Reprints ». € 40

Constance Bache, *Brother Musicians: Reminiscences of Edward and Walter Bache*. Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 378 p. Coll. « Cambridge Library Collection - Music ». £24.99

Danielle Buschinger, *Richard Wagner : l'opéra d'une vie*. Genève, Slatkine, 2012, 592 p. FS 89

Jean-François Candoni, *Penser la musique au siècle du romantisme : discours esthétiques dans l'Allemagne et l'Autriche du XIX^e siècle*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2012, 396 p. Coll. « Monde germanique. Histoires et cultures ». € 23

[Contient : Liszt, Brendel et la théorie du poème symphonique.]

Jean-Claude Casadesus, *La Partition d'une vie. Entretiens avec Frédéric Gaussin*. Paris, Écriture, 2012, 280 p. Coll. « Entretiens ». € 22

Sylvie David (éd.), *L'Antiquité et la vie des arts : contributions scientifiques et pédagogiques*. Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2012, 220 p. € 26

[Contient : Géraldine Gaudefroy-Demombynes, *Iphigénie en Tauride (1704) : la première lecture lyrique de la tragédie d'Euripide* ; Marie Ver Eecke, « *On la refera la mythologie !* » : *Orphée au temps de Napoléon III*.]

Alain Duault, *Dictionnaire amoureux de l'Opéra*. Paris, Plon, 2012, 1088 p. Coll. « Dictionnaire amoureux ». € 28

[Contient : *Benvenuto Cellini*, p. 138-140 ; Berlioz (Hector), p. 147-162 ; *La Damnation de Faust*, p. 342-343 ; *Les Troyens*, p. 974-976.]

François-Joseph Fétis, *La Musique mise à la portée de tout le monde*. Rungis, Maxtor, 2011, XI+408 p. € 15,50

[Édition en fac-similé de l'édition Mesnier, 1830.]

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

[Contient : Alexandre Dratwicki, *Zampa ou l'opéra-comique selon Hérold...*, p. 81-100 ; Laure Schnapper, *Opéra-comique et variations pianistiques en France sous la monarchie de Juillet*, p. 331-352.]

Frédéric Gagneux, *André Suarès et le wagnérisme*. Paris, Éditions Classiques Garnier, 2012, 401 p. Coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 4. € 62

Martin Geck, *Robert Schumann: The Life and Work of a Romantic Composer*. Translated by Stewart Spencer. Chicago, The University of Chicago Press, 2012, 320 p. \$35.00

D. Kern Holoman, *The Orchestra: A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2012, 160 p. £7.99

Claire Giraud-Labalte et Patrick Barbier (éd.), *Les Années du romantisme : musique et culture entre Paris et l'Anjou (1823-1839)*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, 276 p. Coll. « Art et société ». € 24

[Contient : Patrick Barbier, *Maria Malibran. Diva mythique de la génération romantique*, p. 35-42 ; Danièle Pistone, *L'image des chanteurs lyriques dans le Paris romantique : autour de Maria Malibran*, p. 43-50 ; Nicolas Dufetel, *De l'enfant prodige à l'enfant terrible ? La trajectoire de Franz Liszt de la Restauration à la monarchie de Juillet (1823-1848) : salons et réseaux à Paris et en province*, p. 83-108.]

Malou Haine, Nicolas Dufetel, Dana Gooley et Jonathan Kregor (dir.), *Liszt et la France : musique, culture et société dans l'Europe du XIX^e siècle*. Paris, Vrin, 2012, 608 p. Coll. « MusicologieS ». € 48

Eduard Hanslick, *Du Beau musical : contribution à la réforme de l'esthétique musicale*. Présentation et traduction d'Alexandre Lissner. Présentation de Jean-Michel Le Lannou. Paris, Hermann, 2012, 190 p. Coll. « Arts et Philosophie ». € 22

André Hodeir, *Les Formes de la musique*. Paris, Presses universitaires de France, 1/1951, 16/2012, 128 p. Coll. « Que sais-je ? », 478. € 9,20

La Controverse Wagner : Tannhäuser à Paris en 1861. Choix de textes présentés par Eryck de Rubercy. Paris, Pocket, 2012, 224 p. Coll. « Agora ». € 8,40

[Contient : articles de Paul Scudo, Édouard Schuré, compte rendu par Wagner de la représentation de *Tannhäuser*.]

La musique aux expositions universelles : entre industries et cultures. **Musique, images, instruments**, 13. € 35

[Contient : Joël-Marie Fauquet, *Les rapports sur les instruments de musique dans les expositions universelles (1851-1900)* ; Malou Haine, *Paris à l'heure musicale russe : le rôle des expositions universelles de 1867 à 1900.*]

Georges Liébert, **Nietzsche et la musique**. Paris, Presses universitaires de France, 2012, 288 p. € 28

Laurenz Lütteken (Hg.), **Wagner-Handbuch**. Kassel, Bärenreiter / Stuttgart, Metzler, 2012, 512 p. € 69,95

[Contient : *Die Fortwirken des französischen Einflusses in Wagners Poetik*, p. 29-31 ; *Peinture wagnérienne*, p. 178-179 ; » *Du - Er - und Ich!* « *Wagner, Liszt und Berlioz*, p. 465-467.]

Le théâtre à l'opéra, la voix au théâtre. **Alternatives théâtrales**, n° 113-114. € 20

L'Opéra de Paris, La Comédie-Française et l'Opéra-Comique : approches comparées (1669-2010). Études réunies par Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre. Paris, École nationale des chartes, 2012, 424 p. Coll. « Études et rencontres de l'École nationale des chartes », 38. € 37

Hugh Macdonald, **Music in 1853: The Biography of a Year**. Woodbridge, The Boydell Press, 2012, xvi+208 p. £25.00

[Contient : *Berlioz and Spohr in London*, p. 15-32 ; *Berlioz in Baden-Baden and Frankfurt*, p. 58-70 ; *Liszt, Wagner and Berlioz in Paris*, p. 133-146 ; *Berlioz, Joachim and Brahms in Hanover*, p. 147-156 ; *Brahms, Berlioz and Liszt in Leipzig*, p. 157-171.]

Richard Martet, **Les Grands Chanteurs du XX^e siècle**. Paris, Buchet-Chastel, 2012, 368 p. Série « Les grands interprètes ». € 23

[Contient : Nicolai Gedda, Jon Vickers, Alain Vanzo, Gabriel Bacquier, José van Dam.]

Catherine Massip, Denis Herlin, Dinko Fabris, Jean Duron (éd.), **Collectionner la musique : au cœur de l'interprétation**. Turnhout, Brepols, 2012, 303 p. Coll. « Collectionner la musique », 2. € 100

[Contient : Marie-Gabrielle Soret, *Saint-Saëns et sa collection.*]

Roberta Montemorra Marvin and Downing A. Thomas (ed.), **Operatic Migrations: Transforming Works and Crossing Boundaries**. Aldershot, Ashgate, 2012, 290 p. £60.00

[Contient : Ghostly voices: 'Gothic Opera' and the failure of Gounod's *La Nonne sanglante*, Anne Williams.]

Jann Pasler (ed.), *Camille Saint-Saëns and His World*. Princeton, Princeton University Press, 2012, 440 p. Coll. « The Bard Music Festival ». \$35.00

Danièle Pistone, *Les Périodiques français relatifs à la musique (1752-2011) : répertoire alphabétique et chronologique indexé*. Paris, Observatoire Musical Français, Série « Bibliographies et catalogues », n° 11, 2011, 272 p. € 16

Danièle Pistone (dir.), *Recherches sur la presse musicale française*. Paris, Observatoire Musical Français, Série « Conférences et séminaires », n° 48, 2011, 122 p. € 11

Paul Rodmell (ed.), *Music and Institutions in Nineteenth-Century Britain*. Aldershot, Ashgate, 2012, 308 p. Coll. « Music in Nineteenth-Century Britain ». £65.00

Robert Rourret, *Nice et l'opéra*. Grasse, R. Rourret, 2012, 242 p. € 30

Luca Sala (ed.), *The Legacy of Richard Wagner*. Turnhout, Brepols, 2012, 500 p. Coll. « Speculum Musicae », 18. € 110

[Contient : Rémy Campos, *Paul Scudo contre Richard Wagner : autopsie d'une oreille réactionnaire*, p. 53-76.]

Pierre-René Serna, *L'Anti-Wagner sans peine*. Paris, Presses universitaires de France, 2012, 96 p. € 9,50

Tom Service, *Music as alchemy. Journeys with Great Conductors and their Orchestras*. London, Faber, 2012, 304 p. £18.99

Leonard Slatkin, *Conducting Business: Unveiling the Mystery Behind the Maestro*. Milwaukee, Amadeus Press, 2012, XVI+312 p. \$27.99

André Tubeuf, *Dictionnaire amoureux de la Musique*. Paris, Plon, 2012, 693 p. Coll. « Dictionnaire amoureux ». € 24

[Contient : Berlioz, Hector (1803-1869), p. 67-74.]

B. MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET BIOGRAPHIES

Gérard Denizeau, *Richard Wagner*. Paris, Bleu nuit éditeur, 2012, 176 p. Coll. « Horizons », 31. € 20

Oliver Hilmes, *Cosima Wagner : la maîtresse de la colline*. Paris, Perrin, 2012, 384 p. € 24,50

Richard Wagner, *Ma Vie*. Paris, Perrin, 2012, 832 p. € 34

Richard Wagner, *Un Musicien étranger à Paris : nouvelles musicales*. Traduit de l'allemand par Camille Benoît. Édition d'Emmanuel Favaudière. Toulouse, Ombres, 2012, 138 p. Coll. « Petite bibliothèque Ombres », 184. € 9,50

III. ARTS AUTRES QUE MUSIQUE

Daniela Gallo (dir.), *Stendhal historien de l'art*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, 234 p. Coll. « Art et société ». € 20

Michaël Vottero, *La peinture de genre en France, après 1850*. Préface de Barthélémy Jobert. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, 392 p. Coll. « Art et société ». € 24

IV. CORRESPONDANCES, JOURNAUX, MÉMOIRES ET OUVRAGES HISTORIQUES

Marquis de Custine, *Mémoires et voyages, ou Lettres écrites à diverses époques, pendant des courses en Suisse, en Calabre, en Angleterre et en Écosse*. Paris, Mercure de France, 2012, 560 p. Coll. « Le temps retrouvé ». € 9,80

[Édition établie d'après l'édition publiée chez A. Vezard en 1830.]

Marie de Flavigny, comtesse d'Agoult, *Correspondance générale*. Tome IV : 1842-mai 1844 et suppléments : 1830-1841. Édition établie et annotée par Charles F. Dupêchez. Paris, Honoré Champion, 2012, 864 p. Coll. « Bibliothèque des correspondances », 68. € 170

Laura Fournier-Finocchiaro et Tanja-Isabel Habicht (dir.), *Gallomanie et gallophobie : le mythe français en Europe au XIX^e siècle*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, 316 p. Coll. « Histoire ». € 18

Les Bohèmes : 1840-1870. Écrivains. Journalistes. Artistes. Anthologie réalisée et annotée par Jean-Didier Wagneur et Françoise Cestor. Seyssel, Champ Vallon, 2012, 1440 p. Coll. « Les classiques ». € 32

Les ombres de l'Empire : approches anthropologiques, archéologiques et historiques de la Grande Armée. *Cahiers d'études et de recherches du Musée de l'armée*. Hors-série. N° 5 (2012). € 18

Marquise de Montcalm, *Mon journal commencé le 10 avril 1815*. Édition critique établie et annotée par Henri Rossi. Paris, Honoré Champion, 2012, 368 p. Coll. « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux », 67. € 90

Pierre Moulinier, *Les Étudiants étrangers à Paris au XIX^e siècle : migrations et formation des élites*. Préface de Victor Karady. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, 426 p. Coll. « Histoire ». € 21

Romain Rolland, *Journal de Vézelay : 1938-1944*. Édition établie par Jean Lacoste. Avec la collaboration de Marie-Laure Prévost. Paris, Bertillat, 2012, 1200 p. € 39

Cyril Triolaire, *Le Théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire*. Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012, 566 p. Coll. « Études sur le Massif central ». € 33
[Contient : Amateurs et professionnels de la scène. Les réseaux dramatiques et musicaux.]

V. ŒUVRES ET ÉTUDES LITTÉRAIRES

L'Année stendhalienne, n° 11, Paris, Honoré Champion, 2012, 392 p. € 80
[Contient : Michel Brix, *Stendhal et la « révolution » romantique de 1830* ; Béatrice Didier, *Stendhal et le libretto* ; Liliane Lascoux, *Stendhal et Delacroix*.]

William Blake, *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer et autres poèmes*. Choix, présentation et traduction de Jacques Darras. Édition bilingue. Paris, Gallimard, 2012. Coll. « Poésie/Gallimard ».

E.T.A. Hoffmann, *Les Élixirs du diable*. Traduit de l'allemand par Jean-Jacques Pollet. Paris, Les Belles Lettres, 2013, 360 p. € 27

Virgile, *L'Énéide*. Présentation et nouvelle traduction de Paul Veyne. Paris, Albin Michel / Les Belles Lettres, 2012, 480 p. € 24

Alain REYNAUD

Note bibliographique

L'Anti-Wagner sans peine par Pierre-René Serna (PUF)

Rien à faire, il faut d'abord être wagnérien, disait Nietzsche en sachant de quoi il parlait. Ce qui sous-entendait clairement qu'il ne fallait pas le rester...

Ce petit livre, composé de réflexions faciles à retrouver grâce à leur classement alphabétique, a retenu la leçon de l'auteur de *L'Antichrist*. Comme pour les chrétiens, plus personne, et surtout pas les wagnériens, ne pourra s'épargner cette lecture : question de lucidité. Il n'est pas interdit d'aimer encore Wagner, mais il serait indécent désormais de l'aimer les yeux fermés. Juste rappel, au large des coterie parisiennes.

Dominique CATTEAU

Divers

Thèses soutenues

Gaëlle Loisel, « **La musique au défi du drame : Berlioz et Shakespeare** » (5 octobre 2012, ENS de Lyon).

Enrique García Revilla, « **La estética musical de Héctor Berlioz a través de sus textos** » (mars 2012, Université de Burgos).

Thèses en cours

John Alden French, *Berlioz and the Role of the Chorus in French Opera from 1790 to 1869* (C. Jones).

Céline Carencu, *L'influence des transcriptions d'œuvres d'Hector Berlioz sur l'écriture orchestrale de Franz Liszt* (Alban Ramaut).

J. Drew Stephen, *The Role of the Hunt in Opera from Hiller to Wagner* (Gaynor Jones).

Barry Norman Gibson, *The Use of British Musical, Literary and Historical Sources for Music in Paris (c.1810-c.1848), with Special Reference to the Early Career of Hector Berlioz.*

Andrea Gieseke, *Berlioz als Erzähler in den Soirées de l'orchestre, Grotesques de la musique und À travers chants* (Edgar Mass et Francis Claudon).

Nicole Labelle, *Un siècle de l'histoire de l'oratorio en France : 1840-1940. (De Berlioz à Honegger).*

Charlotte Loriot, *Acteurs-chanteurs et interprétation historiquement informée de l'œuvre lyrique de Berlioz : l'exemple des scènes comiques* (Jean-Pierre Bartoli).

Manfred Pessara, *Studien zur deutschen Berlioz-Rezeption* (Wolfgang Dömling).

Marianna M. Ritchey, *Echoes of the Guillotine: Berlioz, Gautier, and the French Fantastic* (Susan McClary).

Frederick Sendra, *La salle Herz : apogée et déclin d'une salle de concerts à Paris au XIX^e siècle* (Jean Gribenski).

Aleksandra Wojda, *Voix naturelles et langages du lied et de la mélodie chez F. Schubert, R. Schumann et H. Berlioz. Chanter au singulier* (Jesus Aguila et Michel Lehman).

Vente

Les *Mémoires* d'Hector Berlioz annotés par Offenbach ont été adjugés à Jean-Christophe Keck, éditeur en chef de la Offenbach Edition Keck (Boosey & Hawkes) pour 37.950 €.

Célébrations 2013 (outre Wagner, Verdi et Alkan)

André Grétry (1741-1813). Étienne Méhul (1763-1817). Gabriel Pierné (1863-1937). Felix Weingartner (1863-1942).

Association

Association Jean-Louis Florenz. Président : Philippe Hersant. Siège social : 74, rue de l'Est, 92100 Boulogne-Billancourt.
Site web : www.jeanlouisflorenz.com

Nouveaux enregistrements

BETSY JOLAS, *B for Betsy*. Géraldine Dutroncy, piano ; Laurent Camatte, alto. Livret de Gérard Condé. CD Hortus 2012 (HORT099).

DENIS LEVAILLANT : *Paysages de contes : œuvres pour orchestre et ensemble*. Divers orchestres et chefs. D. Levailant, piano et direction. 2 CD DLM

Récompenses

À l'occasion de la parution de *B for Betsy*, Betsy Jolas a été récompensée par le prix du président de la République de l'Académie Charles Cros pour l'ensemble de son œuvre. Michaël Lévinas, a, quant à lui, reçu le grand prix international du disque. L'AnHB adresse ses chaleureuses félicitations à ces deux membres de son comité d'honneur.

Parution

François-Bernard Mâche, membre du comité d'honneur de l'AnHB, a publié *Cent opus et leurs échos* (L'Harmattan).

Disparitions

Le chef de chœur britannique Philip Ledger est décédé le 18 novembre, à l'âge de 74 ans. Il dirigea le chœur de King's College, Cambridge, et fut un proche de Benjamin Britten.

Sir Philip Ledger enregistra *L'Enfance du Christ*, en 1984, avec Anthony Rolfe-Johnson, Richard Van Allan et le chœur John Alldis (2 CD ASV DCD 452).

La musicologue Myriam Soumagnac est décédée le 7 septembre dernier, à l'âge de 81 ans.

Alain REYNAUD

Patrimoine musical en France

BORDES : Mélodies - Œuvres pour piano

S. Marin-Degor, sop. ; J.-S. Bou, bar. ; F.-R. Duchâble, pn.
CD Timpani 1C1196

DUKAS : *La Péri, Symphonie en ut majeur*

Orchestre de la Société des Concerts Colonne, dir. G. Sébastian
CD Forgotten Records fr 473 Ⓞ 1952

DUKAS : *La Péri*. SCHMITT : *La Tragédie de Salomé*

Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris, dir. P. Dervaux
CD Forgotten Records fr 410 Ⓞ Maison de la Mutualité, Paris, 16 X 1957

LALO : *Le Roi d'Ys*

É. Martin-Bonnet (Le Roi d'Ys), G. Piunti (Margared), G. Girard (Rozenn),
S. Guèze (Mylio), W. Van Mechelen (Karnac), L. Graus (Saint Corentin), M.
Tissons (Jahel), Chœur et Orchestre de l'Opéra royal de Wallonie, dir. P.
Davin
2 CD Dynamic CDS592 Ⓞ Opéra royal de Wallonie, Liège, 2008

ROPARTZ : *Sonate en ré mineur pour violon et piano ; Prélude, Marine, Chanson, pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe*

D. Erlih, vl. ; M. Bureau, pn. ; Quintette Pierre Jamet
CD Forgotten Records fr 460 Ⓞ 1956

DUTILLEUX : *Orchestral, Piano & Chamber Master works*

5 CD Virgin 3193642

Michel Plasson & l'Opéra français

Bizet, Delibes, Gounod, Magnard, Massenet, Offenbach, Roussel
Orchestre national du Capitole de Toulouse
38 CD EMI Classics 5099963636321 Ⓞ 1975-2002

Alain REYNAUD

MUSÉE HECTOR-BERLIOZ

Ouverture : de 10h à 18h du 1^{er} octobre au 31 mai

De 10h à 19h du 1^{er} juin au 30 septembre

De 10h à 21h, 7 jours sur 7 durant le Festival Berlioz

Fermé les 1^{er} janvier, 1^{er} mai, 25 décembre et le mardi

Diffuser l'œuvre musicale de Berlioz, poursuivre la réalisation de l'édition annotée de la *Critique musicale*, contribuer à l'enrichissement du musée et transformer celui-ci en instrument de travail pour les chercheurs, soutenir le secrétariat de La Côte-Saint André : voilà notre tâche.

Pour faire face, nous avons besoin de vous, sociétaires et sympathisants qui recevez ce bulletin.

Pensez à adhérer, pensez à renouveler votre cotisation

Cotisations : étudiants, 15 € ; sociétaires, 30 € bienfaiteurs, 50 € ; donateurs, plus de 50 €.

DÉDUCTION FISCALE

Les dons faits à notre association - reconnue d'utilité publique - sont déductibles à raison de 60%.

Nous rappelons par ailleurs que l'AnHB, en qualité d'Association reconnue d'utilité publique, est autorisée à recevoir les legs universels ou particuliers, francs et nets de tout droit de succession.

Association nationale Hector Berlioz

Maison natale d'Hector Berlioz

B.P. 63

69, rue de la République F - 38261 LA COTE ST ANDRE

Tél./ Télécopie : +33 (0)4 74 20 55 28

anhb@laposte.net

Site web: www.berlioz-anhb.com

