



LÉLIO

La lettre de l'AnHB

Suivi des *Bonnes Feuilles* n° 9

N° 31 – juillet 2014
ISSN 1760-9127

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

(George Sand, *La Marquise*)

LÉLIO

Sommaire

***Festival Berlioz 2014 :
présentation à deux voix***

3

Musée Hector-Berlioz

8

L'énigme du squelette de Berlioz

Pascal BEYLS 11

Récital de mélodies de Félicien David

Alain REYNAUD 20

Adèle et Marie

Pascal BEYLS 22

Une statue de Berlioz délabrée et restaurée

Christian WASSELIN 25

Comptes rendus discographiques

French Romantic Cantatas

Luigi Cherubini : Clytemnestre, La Mort
de Mirabeau, Circé, Amphion

Gérard CONDÉ 26

Discographie

Alain REYNAUD 30

Comptes rendus bibliographiques

**Comment la musique est devenue « romantique » :
de Rousseau à Berlioz** (Emmanuel Reibel)

32

La Musique à Paris sous l'Occupation
(Myriam Chimènes et Yannick Simon, éd.)

35

Gérard CONDÉ

Bibliographie

Alain REYNAUD 38

Divers

48

Bonnes feuilles

49

Préface

Richard Strauss, *Le Traité d'orchestration d'Hector Berlioz*

Adolphe Alizard

1814

ISSN 1760-9127

© 2014 Association nationale Hector Berlioz

Festival Berlioz 2014 : PRÉSENTATION À DEUX VOIX

Nous avons demandé à Bruno Messina, entreprenant directeur, et à François-Xavier Roth, chef d'orchestre de renommée internationale (et tout récemment promu directeur général de la musique de la ville de Cologne), quelques mots de présentation de la prochaine édition du Festival Berlioz de la Côte-Saint-André. Institution que le premier mène avec énergie et imagination, et dont le second constitue la cheville ouvrière, sans cesse aux aguets.

Propos recueillis par Pierre-René Serna

BRUNO MESSINA

J'aime trop Berlioz pour me sentir de façon restrictive seulement « berliozien ». Pour moi, Berlioz c'est une énergie, c'est une force, qui doit générer encore aujourd'hui des forces et des mouvements. Je dirais que j'ai peut-être une façon « à la Deleuze » d'aborder Berlioz, idiomatique, avec des connections. Dans la pensée de Berlioz, il y a la question de la reterritorialisation ; c'est-à-dire de faire jaillir la vie, à partir de ce qu'est l'artiste, trouver des ramifications. C'est un peu le rapport que j'ai à Berlioz...

Il me fascine comme visionnaire, de la musique, mais pas uniquement. Cette phrase incroyable sur l'aviation : « un jour on volera grâce à la sainte hélice » ! C'est quelqu'un qui réfléchit sur le monde, au-delà même de la musique. Berlioz est une pensée, une vision et une conception du monde, extrêmement fortes. À travers l'immensité de son génie, dans sa diversité et son universalité, Berlioz reste indéfinissable et illimité...

Le thème du Festival cette année, l'illustre : « Berlioz et l'Amérique ». C'est un peu Berlioz au temps des révolutions industrielles. Je pense à cette adresse à sa mère : « Beethoven a été le Colomb [du nouveau monde musical], je serai Pizarre ou Cortez ». Cette thématique, qui pourrait paraître étrange, sachant que Berlioz n'a jamais mis les pieds en Amérique, correspond à ce que je désire : que Berlioz puisse nous interroger. Tout est parti aussi de cette lettre de l'Empereur du Brésil à notre compositeur, où il le sollicite pour venir dans son pays. Il se trouve que personnellement, dans le cadre de mes activités d'enseignant de la musique, je suis amené fréquemment à séjourner au Brésil. Berlioz n'avait pas pu répondre en son temps à cette invitation, mais nous avons imaginé de faire avec lui ce voyage en Amérique.

À partir de là, j'ai pensé à la façon de décliner ce thème pour notre Festival. Je vois deux éléments forts qui vont le vertébrer : la question de l'industrie, c'est le grand concert de 1844 du Festival de l'Industrie à Paris, qui forme notre ouverture ; et la question du rapport à la science, c'est la figure de Faust, et donc *la Damnation de Faust* en clôture. Cette arche ouvre notre chemin américain.

Nous restituons donc entièrement le programme de ce concert de l'Industrie, dans un site industriel en Isère, une usine en pisé extraordinaire du XIX^e siècle. Et j'ai obtenu une montgolfière du XIX^e siècle, en coordination avec les descendants de la famille Montgolfier ; et à la fin du concert le chef monte dans ce ballon en route vers une Amérique d'utopie... Le soir, on ouvre un bal, comme à l'époque, pour rester fidèle à cette image de soirée reconstituée.

Le lendemain, au Château de la Côte-Saint-André, nous recréons l'opéra *Christophe Colomb, ou la Découverte du Nouveau Monde*, de Félicien David. Qui est en lien avec l'époque, et c'est en outre un compositeur que Berlioz avait bien connu et soutenu.

Après vient la *Symphonie du Nouveau Monde*, une incursion dans le post-romantisme. Et dans la même soirée, le *Prométhée* de Liszt, une œuvre qui comme pour Faust interroge la science et le progrès, ainsi que le *Concerto* pour piano de Mac Dowell, grand compositeur romantique américain, élève de Liszt.

Le dimanche, nous rendons un hommage à Olivier Messiaen, avec *Des Canyons aux étoiles*. Bien entendu l'hommage à un grand fervent de Berlioz, mais aussi l'occasion de souligner notre nouvelle vocation : puisque nous serons désormais en charge de la direction artistique des deux maisons de Messiaen dans la région, où nous ferons une résidence d'artistes.

Le lundi, nous avons un ciné-concert : *le Mécano de la Générale* de Buster Keaton, avec une création musicale spécifique, par l'ensemble Musique Nouvelle et l'ensemble Télémaque, composée par François Narboni. Une autre façon d'illustrer l'Amérique et le temps industriel... N'oublions pas que ce film se déroule durant la Guerre de Sécession, du vivant de Berlioz, ce champion de l'altérité qui ne pouvait pas être insensible au thème de l'esclavage...

Le mardi, place à la *Symphonie fantastique*, qui revient chaque année. Mais que j'essaye de présenter à chaque fois différemment : cette fois-ci par l'Orchestre des Jeunes de São Paulo ; ils ont entre treize et vingt-cinq ans, et certains gamins viennent des favelas. Un peu l'équivalent pour le Brésil de l'Orchestre Simón Bolívar du Venezuela. C'est Sergio Cruz qui dirige, un excellent chef latino-américain. Le reste du programme fait place à des musiques brésiliennes, Villa-Lobos, etc.

Mercredi : le *Concerto en Sol* de Ravel, le plus américain des concertos français, avec Roger Muraro ; la *Sérénade* de Bernstein, qui avait en outre laissé l'image d'un grand chef berliozien, avec Renaud Capuçon ; *le Bœuf sur le toit* de Darius Milhaud ; *Quiet City* de Copland. Programme réjouissant.

Le jeudi, une soirée de retour au XIX^e siècle : *les Créatures de Prométhée* de Beethoven, Mendelssohn et *les Nuits d'été*, chantées par Kate Lindsey, avec le Cercle de l'Harmonie de Jérémie Rhorer.

Vendredi, l'Orchestre national de Lyon avec Leonard Slatkin, pour un clin d'œil à *Roméo et Juliette* : Prokofiev, Tchaïkovski, les *Love Theme* de Nino Rota et Bernstein, sa Suite de *West Side Story*.

Roméo revient le lendemain, mais de Berlioz, avec les extraits symphoniques. Par le London Symphony Orchestra dirigé par Gardiner. Pour dire combien le Festival prend de l'importance !...

S'ajoutent *Mer calme et Heureux Voyage* de Mendelssohn et le *Concerto pour violoncelle* de Schumann, par Gautier Capuçon. Je rappelle que les frères Capuçon sont ici comme chez eux, eux qui sont originaires de la région.

Et nous terminons avec notre Jeune Orchestre Hector-Berlioz, dirigé par François-Xavier Roth, et qui marche de mieux en mieux. Des jeunes qui viennent de toute l'Europe, avec un niveau toujours croissant... Pour *la Damnation de Faust*, comme je disais. Nous allons du reste ouvrir l'horizon de cet orchestre, en le faisant tourner au-delà du Festival, comme une image du Festival à l'extérieur.

En outre, nous poursuivons notre chemin Beethoven entamé l'an passé, avec cette fois l'intégrale des sonates violon piano et des sonates violoncelle piano, avec François-Frédéric Guy. Un sillon que l'on continue à creuser.

Donc, une idée, un concept fort, une façon d'interroger Berlioz et sa postérité. C'est aussi le côté aventurier de notre compositeur, raconté en épisodes. Comme les épisodes de Tintin : Berlioz en Amérique !

Pour l'an prochain, mais les choses ne sont entièrement arrêtées, une autre aventure se profile : Berlioz et Napoléon. Pour le bicentenaire du retour de l'île d'Elbe.

FRANÇOIS-XAVIER ROTH

Cette année, nous ne faisons pas que du Berlioz. Puisque nous donnons également *Christophe Colomb*, une œuvre qui était une grande ode symphonique, comme *le Désert*, pièce plus connue, de ce même Félicien David. Cet ouvrage a été redécouvert grâce au Palazzetto Bru Zane, qui voulait consacrer une sorte de focus sur ce compositeur. Une recreation mondiale. Très belle musique que cet ouvrage, dont le thème en outre convient à celui choisi pour cette édition du Festival. On aura l'Orchestre les Siècles, un narrateur, en la personne prestigieuse de Denis Podalydès, et des chanteurs très adaptés.

Et nous présentons donc aussi *la Damnation*. Avec une très belle équipe de chanteurs : Anna Caterina Antonacci, Michael Spyres et Nicolas Courjal. Il y aura les jeunes de l'Orchestre Hector-Berlioz, avec cette année de surcroît des jeunes venus du Brésil. C'est l'année de la France au Brésil, et cela s'inscrit aussi dans cette thématique américaine. Nous avons déjà trois de nos musiciens de notre ensemble les Siècles qui sont partis pour São Paulo, afin de les former. Par ailleurs, de plus en plus d'étudiants s'inscrivent pour cet orchestre. Et je suis fou de joie de donner *la Damnation* pour la première fois à la Côte-Saint-André avec toute cette belle équipe. Rassurez-vous, il n'y aura pas de mise en scène, ni de texte parlé apocryphe !... Donc, deux beaux projets de notre part pour ce prochain Festival.

Un mot sur notre Orchestre Hector-Berlioz : en dehors des Brésiliens, il y aura comme chaque année des jeunes instrumentistes venus de toute l'Europe. C'est un travail en plusieurs temps : nous avons un premier stage en juillet, une première rencontre avec les étudiants, puis un autre avant la période de répétition en août. Deux temps forts. Nous ne bénéficions cependant d'aucune aide d'un ministère quelconque... Mais c'est un projet à long terme. Et cela concrétise une idée que je cultivais depuis longtemps, celle de créer un orchestre avec une identité berliozienne forte. À l'image de ce qui été fait par exemple en Allemagne pour Mahler, avec l'Orchestre des jeunes Gustav Mahler. Et nous allons développer, puisque l'année prochaine il y aura une invitation très prestigieuse pour cet orchestre. Je ne peux pas en dire plus pour l'instant...

Le programme complet du Festival Berlioz est disponible sur : www.festivalberlioz.com

Musée Hector-Berlioz

Exposition *La musique en partage. Du phonographe à Internet*

20 juin 2014 - 26 avril 2015

Depuis la nuit des temps, l'Homme rêve d'emprisonner les sons... Au cours du XIX^e siècle et grâce à l'invention du téléphone, apparaissent les premiers dispositifs pour conserver la musique. La diffusion de ces appareils, sans cesse modernisés, va engendrer une mutation profonde des modes d'écoute de la musique. L'histoire de la musique ne pouvait occulter l'aventure de la musique enregistrée.

L'exposition relate les innovations majeures d'une histoire autant technique que culturelle. Phonographes, gramophones et autres « paléophones » racontent le temps des pionniers : Charles Cros, Thomas Edison et Graham Bell... Leurs successeurs (Emil Berliner et les frères Pathé) modernisent les systèmes en gravant le son non plus sur un cylindre de cire mais sur un disque plat : le 78 tours. Pianos mécaniques puis juke-box font danser et chanter les cafés-concerts tandis que les phonographes s'installent dans les salons de la bourgeoisie dès la fin du XIX^e siècle. La production phonographique et la reproduction musicale constituent très vite une industrie culturelle dont la concurrence est internationale.

Après la Grande Guerre, la musique devient électrique. Le son passe par le microphone et sa restitution s'améliore. En 1926, on assiste au premier enregistrement de la *Symphonie fantastique*. Après les avoir boudés, les mélomanes deviennent de grands amateurs de disques ! Sous l'Occupation, c'est *La Damnation de Faust* qu'enregistre l'Orchestre de Radio-Paris tandis que les postes de radio prennent place dans les foyers rassemblant familles ou voisins pour entendre l'actualité mais aussi la musique. Quant aux platines disques, c'est une nouvelle matière plastique (le vinyle) qui est utilisée dès la fin du conflit pour fabriquer en très grandes séries les microsillons.

Après les électrophones de « La Voix de son maître » dans les années 50 et l'apparition de la stéréophonie, la jeunesse veut posséder son tourne-disque « Teppaz » ou « Philips ». C'est le temps des « copains » qui écoutent sur des appareils portatifs leurs « vedettes » ; les magnétophones à cassettes s'inscrivent dans ce mouvement. Dans les années 70, Marantz offre des amplificateurs et des tuners qui transcendent l'écoute avant que le *Dolby Surround* ne fasse vibrer les murs des maisons. Les techniques sophistiquées repoussent les frontières de la restitution sonore des œuvres.

C'est enfin l'ordinateur et la création par Sony du CD (disque compact) dans la décennie 1980 qui ouvre l'ère de la musique numérique. La musique est alors « en ligne » et chacun échange des morceaux ou télécharge en *streaming*. Steve Jobs et Apple inventent l'iPhone, l'Ipod et l'Ipod : la « génération Y », grâce à ses écouteurs, accède à sa *play-list* à tout instant et où elle désire. Écoute individualisée et connexion permanente seraient-elles plus importantes que l'idéal de perfection qui a justifié toutes les innovations d'enregistrement ?

Le parcours de l'exposition offre également un parcours sonore. Plusieurs dispositifs interactifs permettent entre autre, d'identifier le son en fonction des supports ou d'appréhender les multiples modes d'enregistrement et de diffusion.

Pour créer ces dispositifs, nous avons réalisé une grande première : enregistrer le Tuba Mirum de La *Grande Messe des morts* sur un cylindre en cire. En effet nous disposions de deux cylindres vierges et après plusieurs essais sur le premier, nous sommes parvenus à enregistrer le second.

De plus, nous avons réalisé plusieurs prises de son sur divers appareils pour illustrer nos propos. Après le cylindre diffusé sur un graphophone datant de la fin du XIX^e, nous avons réalisé une captation de La Scène aux champs de la *Symphonie fantastique* dans la version historique de Felix Weingartner de 1924 sur un Phrynis puis sur un Stradivox de 1920... Enfin, nous avons réalisé une captation du même mouvement sur des magnétophones à bande tel le Revox.

Ainsi, le joueur devra identifier ces appareils en y associant le bon extrait sonore.

Un autre dispositif permet d'aborder la diffusion sonore afin de différencier les enregistrements mono, stéréo et découvrir la multidiffusion et la musique spatialisée telle qu'on peut la rencontrer dans les cinémas les plus modernes.

Pour parvenir à concevoir cette exposition, il a fallu, comme chaque année, déterminer le synopsis en fonction du discours scientifique que nous souhaitions aborder et trouver les objets correspondants. Pour cela, nous avons, par voie de presse, invité les Isérois à participer à cette recherche en sollicitant ceux qui conservaient ce type d'appareil. Bon nombre ont répondu à notre appel et ont ainsi contribué à la conception de l'exposition.

Enfin, les espaces sont scénographiés, les objets installés et éclairés, et l'exposition peut désormais rencontrer son public...

Chantal SPILLEMAECKER et Antoine TRONCY

L'énigme du squelette de Berlioz

Lors des fêtes du centenaire parut un curieux article dans la *Revue hebdomadaire* de septembre 1903 :

Le squelette de Berlioz

Qui a connu l'histoire du squelette de Berlioz ? Peu de personnes, assurément ; et pourtant, elle est fort curieuse. Il nous paraît donc intéressant – au moment où les fêtes musicales et les festivals de Grenoble ont rappelé l'attention sur l'auteur des *Troyens* – de la dévoiler à nos lecteurs.

Hâtons-nous d'ailleurs de dire qu'il ne s'agit nullement ici du propre squelette de Berlioz, lequel dort encore dans son tombeau autant qu'un squelette peut dormir, mais d'un autre, ayant appartenu à une moins illustre personnalité, et qui se trouva mêlé à sa vie par le hasard des circonstances.

Admirateur passionné de Weber, Berlioz avait pris une grande part aux répétitions du *Freyschütz* lors de la reprise de cet ouvrage à l'Opéra de Paris, au mois de juillet 1841. Fort soucieux de la mise en scène dans un ensemble qu'il voulait parfait, critiquant les moindres détails et poursuivant la vérité pour en atteindre l'expression absolue, il avait maintes et maintes fois signalé comme ridicule et mal rendue l'apparition du fameux squelette qui, au deuxième acte et à la scène de l'Invocation infernale, descend du haut des frises et vient s'agiter sur les planches au grand effroi des âmes naïves. Le chef d'accessoires, point partisan sans doute d'un réalisme exagéré, soutenu d'ailleurs par le régisseur qui avait en horreur les innovations, quelles qu'elles fussent, s'était simplement contenté d'un vulgaire mannequin de bois, assez grossièrement taillé, ce qui mettait Berlioz en de perpétuelles fureurs. Il n'y voyait rien moins qu'un crime de lèse-génie. Pris sans cesse à partie, le directeur – qui, croyons-nous, était alors Dupontchelle [Duponchel] – se refusait à tout nouvel achat, alléguant les dépenses déjà faites. Berlioz, de son côté, n'était guère en mesure de fournir un squelette et, malgré son culte pour Weber, hésitait certainement à donner le sien. La première approchait cependant, et le musicien, à bout d'expédients, allait se résoudre à laisser montrer l'odieux mannequin lorsqu'un beau jour,

furetant de droite et de gauche dans le magasin du théâtre, il pensa mourir de bonheur en y dénichant un squelette, un véritable et magnifique squelette, poli, blanchi, raclé, luisant, au grand complet, sans une cassure !

Certes, il y avait de quoi s'étonner ; mais Berlioz, dans sa joie, trouva la chose toute naturelle et sans même se demander comment un objet aussi macabre et hétéroclite pouvait se trouver ainsi à l'Opéra, il courut droit chez Dupontchelle, lui conta sa découverte miraculeuse ; et le directeur, heureux de ne pas avoir à délier sa bourse, consentit le plus facilement du monde à exhiber le squelette sur la scène où tout Paris vint l'admirer. Les journaux s'en émurent, les salons en parlèrent ; la trouvaille de Berlioz devint promptement célèbre.

Mais ce mystérieux squelette si heureusement découvert devait avoir une histoire, et il était fort improbable qu'une divinité amie et bienfaisante l'eût fait pousser sous les pas de Berlioz, à seule fin de satisfaire un des caprices du musicien, quelque pardonnable que ce caprice pût être. On chercha donc dans les annales du théâtre, tout l'Opéra se passionna ; on fouilla les cartons, les dossiers, les registres ; on interrogea les souvenirs des anciens, et l'on parvint ainsi peu à peu à reconstituer une aventure assez lointaine et fort tragique qui s'était jadis déroulée au théâtre même.

Parmi les élèves surnuméraires à l'école de chorégraphie qui fréquentaient les classes de l'Opéra, en 1786, se trouvait un jeune homme de dix-huit ans, nommé Boismaison. Danseur assez médiocre, il préférerait aux entrechats et petits pas la compagnie d'une jeune ballerine, Nanine Dorival, élève comme lui au cours de danse, et fille de l'ouvreuse attachée spécialement à la loge du comte d'Artois. Rien ne serait venu troubler leurs tranquilles amours, pas même leurs camarades, peu jaloux de leur bonheur, si la belle ne s'était avisée un jour de penser que Boismaison était bien maigre, bien petit et bien chétif pour une aussi jolie personne, et qu'elle devait à son honneur de chercher un *soupirant* plus digne d'elle. Le *soupirant* ne tarda guère à se présenter. Il avait six pieds de haut, des moustaches grandioses, un habit bleu ciel et une épée à baudrier d'or. Il se nommait Mazurier, sergent-major aux gardes françaises, et commandait les soixante hommes du poste de l'Opéra.

Il ne fallut pas longtemps à Boismaison pour s'apercevoir de son soudain discrédit et du triomphe de son imposant rival. Aigri par les plaisanteries continuelles de ses amis, exaspéré du dédain trop

catégorique de son amante, il résolut de supprimer le brillant sergent-major.

Un soir, après le spectacle, il l'attendit rue Saint-Nicaise, à la sortie du théâtre, et le provoqua en duel.

Mazurier, rempli d'une pitié insultante, ne voulut pas même dégainer. Mais, comme l'autre le menaçait de plus en plus, il ordonna à trois de ses hommes d'ôter les bretelles de leurs fusils et d'attacher solidement le jeune danseur, après l'avoir quelque peu fouetté. Les gardes le portèrent ensuite, tout garrotté et pleurant de rage, sous le porche même du théâtre et l'y laissèrent toute la nuit. Délivré au petit jour par Deméru, le portier, qui s'empessa de raconter à tous ce qu'il appelait une plaisanterie réjouissante, le jeune homme rentra chez lui, toussant et grelottant de fièvre.

A la pensée des quolibets dont ses camarades, sans pitié, allaient saluer le récit de son aventure, son mal ne fit qu'empirer. Le lendemain, il mourait en délire.

Dans un étrange testament rédigé en toute hâte qui fut ouvert après sa mort, il déclarait pardonner à Nanine sa trahison et son amour brisé. On trouva en outre, dans un codicille, qu'il légua son avoir à un sieur Lamairan, médecin du théâtre, à la condition que son squelette ajusté et préparé serait conservé à jamais dans le magasin des accessoires. Il voulait ainsi, disait-il, « demeurer, même trépassé, près des lieux qu'habitait l'aimée de son cœur ».

Si la belle danseuse ne fut pas, paraît-il, fort sensible à cet hommage touchant et posthume, l'honnête médecin accepta le don avec reconnaissance et exécuta fidèlement la dernière volonté du mort. Malgré les changements de direction, les incendies et les déménagements, passant successivement de la rue Saint-Nicaise à la Porte-Saint-Martin, et de la rue Richelieu à la rue Le Peletier, le squelette du malheureux Bois-maison faisait partie de l'Opéra depuis plus d'un demi-siècle, oublié et perdu au fond d'un coin, lorsque Berlioz vint le tirer de son long repos. La vie du théâtre recommença pour lui ; après les représentations du *Freyschütz*, il retourna au magasin d'accessoires ; mais, lors de l'installation de l'Opéra actuel, il fut vendu avec les anciens décors et les vieilleries que la grandeur et le luxe des nouvelles coulisses rendaient inutiles. Cependant, sa trace ne fut pas perdue. Un marchand de couleurs, établi rue Visconti, M. Calteaux-Bargue, s'en rendit acquéreur, sans soupçonner peut-être sa curieuse origine et les longs souvenirs qui

s'y rattachaient. Il le vendit bientôt d'ailleurs au peintre Frédéric Chevallier, qui en est encore aujourd'hui l'heureux possesseur.

Et maintenant, après tant de misères, d'aventures et de tribulations, pourquoi le pauvre squelette ne pourrait-il pas trouver place au musée de l'Opéra ?

C.-G.-R. SANDRÉ

L'HISTORIQUE

Les deux premières représentations du *Freyschütz* eurent lieu les 7 et 9 juin 1841 à l'Opéra et Berlioz était le metteur en scène.

Un mois après, parurent des articles dans des journaux à l'étranger relatant le fait qu'à l'Opéra de Paris on avait représenté le *Freyschütz* avec un squelette au deuxième acte. Chacun des articles raconta cette même anecdote mais sans mentionner Berlioz. On le trouve ainsi dans :

1. Le *Regensburger Zeitung* du 16 juillet 1841, journal publié à Ratisbonne, sous le titre : « Ein skelett ». Cet article avait été repris d'une autre publié auparavant dans *Allgemeine Modenzeitung*.

2. Le *Nürnbergger Allgemeine Zeitung* du 17 juillet 1841, journal publié à Nuremberg. C'est le même article que précédemment.

3. Le *The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction*, paru à Londres fin 1841 sous le titre : « The skeleton-actor ».

Nestor Roqueplan qui dirigea l'Opéra de 1847 à 1854 raconta dans son livre *La vie parisienne*, publié en 1854, l'anecdote du squelette toujours sans mentionner Berlioz. Il avait été bien placé pour vérifier que le squelette faisait bien partie des accessoires.

En octobre 1882, on reprit le *Freyschütz* dans le nouvel Opéra de Charles Garnier et on ressortit le squelette, ce qui donna lieu à un article dans *le Figaro*. L'accessoire avait donc été transporté dans le nouveau bâtiment. Un ancien machiniste qui y avait travaillé raconta, en 1916, qu'il était « d'assez petite taille ».

En 1887, fut publié un curieux ouvrage intitulé *Ces demoiselles de l'Opéra* par « un vieil abonné ». L'auteur apparaît comme un grand connaisseur de l'Opéra, de son personnel et de son fonctionnement. Et y on y trouve encore le texte :

Il n'en était pas de même dans le vieux bâtiment de la rue Le Peletier. Il y avait là, dans le dédale des escaliers, des coins baignés d'ombre que nos fillettes ne traversaient qu'en frissonnant, en hâtant le pas, en se signant même quelque fois.

Songez donc : si le squelette du second acte du *Freyschütz* s'était, pour leur apparaître [aux ballerines], échappé du magasin des accessoires !

Car l'ancien Opéra avait ses traditions fantastiques, comme le Hartz, comme le Taunus, comme le Brocken.

En 1786, un jeune homme de dix-huit ans, nommé Boismaison, faisait partie des élèves surnuméraires de l'école de danse. Il devint amoureux de mademoiselle Nanine Dorival, ...

Il concluait ainsi :

Telle est du moins la légende que nous raconte Nestor Roqueplan, qui, ayant été, – de 1847 à 1854, – directeur de l'Opéra, était, mieux que personne, en mesure d'en connaître l'histoire jusque dans les replis les plus invraisemblables.

Par contre, M. Nérée Desarbres, qui fut, – de 1855 à 1862, – attaché en qualité de secrétaire particulier à l'administration de M. Alphonse Royer, l'un des successeurs de Roqueplan, soutient qu'il a vainement cherché parmi les accessoires ce prétendu squelette historique. Celui-ci aura disparu sans aucun doute dans l'incendie du 29 octobre 1873, – si tant est qu'il ait jamais existé.

LA VERSION DE BERLIOZ

Berlioz a par ailleurs publié, avec son style si gai, un texte assez différent sur ce squelette dans la *Revue et gazette musicale de Paris* du 3 décembre 1843 sous le titre « Idylle ».

IDYLLE

En 1822 j'habitais le quartier latin, où j'étudiais, non point le droit, ainsi que l'a prétendu un de mes illustres biographes, mais bien la médecine. [...]

Quand vinrent à l'Odéon les représentations du *Freyschütz*, accommodé, comme vous savez, sous le nom de *Robin des Bois* par l'auteur de *Pigeon-vole*,¹ je pris l'habitude d'aller, malgré tout, entendre chaque soir le chef-d'œuvre torturé de Weber. Un de mes condisciples, Dubouchet, devenu depuis l'un des médecins les plus achalandés de Paris, m'accompagnait souvent au théâtre et partageait mon fanatisme musical. À la sixième ou septième représentation, un grand nigaud, roux, armé de mains immenses, assis au parterre à coté de nous, s'avisa de siffler l'air d'Agathe au second acte, prétendant que c'était une musique *baroque*, et qu'il n'y avait rien de bon dans cet opéra, excepté la valse et les chœurs des chasseurs (c'était aussi l'opinion des professeurs de composition dans ce temps-là). L'amateur fut roulé à la porte, cela se devine, selon la manière que nous avions alors de discuter, et Dubouchet, en rajustant sa cravate un peu froissée, s'écria tout haut : « Il n'y a rien là d'étonnant, je le connais, c'est un garçon épicier de la rue Saint-Jacques. » Et le parterre d'applaudir et de rire aux éclats.

Six mois plus tard, après avoir trop bien fonctionné au repas de noces de son patron, ce pauvre diable (le garçon épicier) tombe malade; il se fait transporter à l'hospice de la Pitié; on le soigne, il meurt, on ne l'enterre pas, cela se devine encore...

1 Les premières représentations du *Freyschütz* eurent lieu à l'Odéon en décembre 1824. Castil-Blaze avait alors arrangé l'opéra qui fut donné sous le titre de *Robin des bois*.

[...]

Or donc notre jeune homme bien traité et bien mort, est mis par hasard sous les yeux de Dubouchet qui le reconnaît. L'impitoyable élève de la Pitié, au lieu de donner une larme à son ennemi vaincu, n'a rien de plus pressé que de l'acheter, et, le remettant au garçon d'amphithéâtre: « François, lui dit-il, voilà une préparation sèche à faire; soigne-moi cela, c'est une de mes connaissances. »

[...]

Quinze ans passent [...]. Le directeur de l'Opéra me confie la composition des récitatifs du *Freyschütz* et la tâche de mettre le chef-d'œuvre en scène. Duponchel étant encore chargé de la direction des costumes, je vais le trouver pour connaître ses projets relativement aux accessoires de la scène infernale. « Ah ça, lui dis-je, il nous faut une tête de mort pour l'évocation de Samiel et des squelettes pour les apparitions [...]; j'espère que vous n'allez pas nous donner une tête de carton ni des squelettes en toile peinte comme ceux de *Don Juan*? – Mon bon ami, il n'y a pas moyen de faire autrement, c'est le seul procédé connu. – Comment, le seul procédé! et si je vous donne, moi, du naturel, du solide, une vraie tête, un véritable homme, sans chair, mais en os, que direz-vous? – Ma foi, je dirai... que c'est excellent, parfait; je trouverai votre procédé admirable. – Eh bien! comptez sur moi, j'aurai notre affaire. » Là-dessus je monte en cabriolet et je cours chez le docteur Vidal, un de mes anciens camarades d'amphithéâtre. Il a fait fortune aussi celui-là: il n'y a que les médecins qui vivent! – « As-tu un squelette à me prêter ?

– Non, mais voilà une assez bonne tête qui a appartenu, dit-on, à un docteur allemand mort de misère et de chagrin; ne me l'abîme pas, j'y tiens beaucoup. – Sois tranquille, j'en réponds. » Je mets la tête du docteur dans mon chapeau, et me voilà parti.

[...]

En passant sur le boulevard, le hasard, qui se plaît à de pareils coups, me fait précisément rencontrer Dubouchet, que j'avais oublié, et dont la vue me suggère une idée sublime. « Bonjour! bonjour! Très bien, je vous remercie! Mais il ne s'agit pas de moi. Comment se porte notre amateur? – Quel amateur? – Et parbleu le garçon épicier que nous avons mis à la porte de l'Odéon pour avoir sifflé la musique de Weber, et que François a si bien préparé? – Ah! j'y suis; à merveille! certes, il est propre et net, dans mon cabinet, tout fier d'être si artistiquement articulé et chevillé. Il ne lui manque pas une

phalange, c'est un chef-d'œuvre! la tête seule est un peu endommagée. – Eh bien, il faut me le confier; c'est un garçon d'avenir, je veux le faire entrer à l'Opéra, il y a un rôle pour lui dans la pièce nouvelle. – Qu'est-ce à dire? – Vous verrez! – Allons, c'est un secret de comédie, et puisque je le saurai bientôt, je n'insiste pas. On va vous envoyer l'amateur. »

[...]

Sans perdre de temps, le mort est transporté à l'Opéra; mais dans une boîte beaucoup trop courte. J'appelle alors le garçon ustensilier: « Gattine! – Monsieur! – Ouvrez cette boîte. Vous voyez bien ce jeune homme ? – Oui monsieur. – Il débute demain à l'Opéra. Vous lui préparerez une jolie petite loge, où il puisse être à l'aise et étendre ses jambes. – Oui monsieur! – Pour son costume, vous allez prendre une tige de fer [...] que vous lui planterez dans les vertèbres, de manière à ce qu'il se tienne aussi droit que M. Petipa quand il médite une pirouette. – Oui, monsieur. – Ensuite vous attacherez ensemble quatre bougies, que vous placerez allumées dans sa main droite: c'est un épicier, il connaît ça. – Oui, monsieur. – Mais comme il a une assez mauvaise tête, voyez, tout écornée, nous allons la changer contre celle-ci. – Oui, monsieur. – Elle a appartenu à un savant, n'importe! qui est mort de faim, n'importe encore! Quant à l'autre, celle de l'épicier, qui est mort d'une indigestion, vous lui ferez tout en haut une petite entaille [...] propre à recevoir la pointe du sabre de M. Bouché, qui s'en servira dans la scène de l'évocation.– Oui, monsieur. » – Ainsi fut fait.

[...]

Et depuis lors, à chaque représentation du *Freischütz*, au moment où Samiel s'écrit: « Me voilà! » la foudre éclate, un arbre s'abîme, et notre épicier, ennemi de la musique de Weber, apparaît aux rouges lueurs des feux du Bengale, agitant, plein d'enthousiasme, sa torche enflammée. [...] Qui pouvait deviner la vocation dramatique de ce gaillard-là? qui jamais eût pensé qu'il débiterait précisément dans cet ouvrage? Il a une meilleure tête et plus de bon sens à cette heure. Il ne siffle plus.

[...]

Ce qu'il y a de charmant, c'est que Vidal, grâce au succès de ce coup de théâtre, est devenu médecin de l'Opéra. [...]

Dans les *Mémoires*, l'épisode du squelette manque dans le chapitre 52, car Berlioz l'avait déjà utilisé pour ses *Soirées* (soirée n° 4) avec de légères modifications.

CONCLUSION

Les deux versions de l'histoire sont bien différentes. Naturellement, on ne peut que privilégier celle de Berlioz. Peut-être y eut-il un autre squelette qui serait resté à l'Opéra, Berlioz ayant dû rendre le sien à Vidal. Mais l'idée de base, un mystère caché dans ces lugubres dépouilles transformées en accessoires de scène, reste la même.

Pascal BEYLS

Récital de mélodies de Félicien David

À l'occasion du 5^e anniversaire de son ouverture, la bibliothèque Sainte-Barbe organisait, le 25 mars dernier, un récital de mélodies et pièces pour piano de Félicien David. Le programme de cette audition reprenait dix des mélodies enregistrées pour Passavant Music par le ténor Artavazd Sargsyan et le pianiste Paul Montag.

Il serait vain de chercher un parfum d'orientalisme dans la suite des pièces interprétées ce soir-là. Seuls *Le bédouin* et *Le tchibouk* peuvent en effet être rattachés à la veine orientaliste. Sans doute *Le tchibouk*, contemporain de *Zaïde* de Berlioz, se détache-t-il des autres œuvres au programme, tout comme *Rêverie*, *Le jour des morts*, *Formosa* et *Tristesse de l'odalisque*, cette dernière donnée en bis.

Les textes, souvent médiocres, proviennent d'auteurs divers, pour la plupart saint-simoniens. Jacques Cognat, l'un des compagnons de voyage en Égypte (*Le bédouin*). Louis Jourdan, journaliste, proche d'Enfantin (*Le tchibouk*). Emma Tourneux de Voves, épouse de Félix Tourneux, ingénieur du chemin de fer (*Rêverie*). On compte aussi cet ami, Tyrtée Tastet, auteur d'un drame à succès, *Le Toréador* (*Formosa*). Ou bien, Charles Chaubet, l'un des auteurs des « paroles » de *Christophe Colomb* (*L'amitié*). Voire Édouard Plouvier, « poète de talent et non vulgaire dans ses goûts et ses tendances », dixit Berlioz (*Le nuage*).

Il convient de faire une place à part aux poèmes de Lamartine et Gautier. « Pensée des morts », des *Harmonies poétiques et religieuses*, titrée *Le jour des morts*. *Absence* intitulé *Reviens, reviens*, et *La chanson du pêcheur*. Ces deux derniers mis en musique par Berlioz.

Toutes ces mélodies ont en commun simplicité, fraîcheur et naturel. Elles donnent le sentiment que David a atteint, dans l'ensemble, à une adéquation heureuse entre texte et musique.

Chacune des pièces, quelque modeste qu'elle soit, se trouve magnifiée par les interprètes. Artavazd Sargsyan allie justesse d'expression et aisance naturelle. Il est accompagné par Paul Montag, élève de Jean-François Heisser, Marie-Josèphe Jude et Christian Ivaldi. Le jeu du pianiste, tout de rigueur et de délicate poésie, s'épanouit dans deux pièces pour piano seul, *Le soir* et *Réverie*.

On ne dira jamais assez l'importance du lieu. Romance et mélodie nécessitent en effet de petits espaces. C'est pourquoi une salle de bibliothèque, monde de silence, fleurant l'encre et le papier, nous paraît totalement appropriée. Le public ne s'y est pas trompé, qui a réservé aux interprètes un accueil des plus chaleureux.

Alain REYNAUD

Adèle et Marie

Cette année représente le bicentenaire de la naissance de deux proches de Berlioz : sa sœur cadette Adèle (née le 9 mai) et sa seconde épouse, Marie (née le 10 juin). On sait qu'après son mariage, Berlioz se rapprocha d'Adèle qui fut beaucoup plus compréhensive que ne le furent ses parents et son autre sœur, Nancy. Quant à Marie, elle reste fort méconnue et très décriée car tous les biographes ont porté un jugement très critique sur elle. Ainsi, quand Tiersot publie en 1904 *Berlioz et la société de son temps*, il consacre un chapitre aux femmes aimées avec 35 pages sur Harriet mais que deux sur Marie et, tout en reconnaissant qu'il ne la connaît pas bien, n'en parle qu'avec peu de chaleur :

La femme qui prit la place d'Henriette, sinon dans son cœur, du moins à ses côtés, nous est peu connue, bien qu'il ait passé plus de vingt ans de sa vie avec elle ; mais ce que nous en savons nous inspire peu de regret de n'en savoir pas davantage. [...] Chanteuse à la voix aigre et aux douteuses intonations [...] Son talent ne se haussa jamais au delà de l'interprétation des romances de Quidant, Vimeux, Thys et Labarre, qui furent ses principaux succès.

Les autres biographes ne sont pas tendres avec elle : « Carmen ratée du Conservatoire. » (Étienne Rey, dans *La vie amoureuse de Berlioz*) ; « Compagne acharnée » (Adolphe Jullien, *Hector Berlioz*) ; « Cette femme, vraiment démoniaque, s'appelle Marie Recio, c'est une exécration cantatrice et elle fera le malheur de sa vie. [...] La mort viendra, en 1862, débarrasser le musicien de cette détestable compagne. » (*Encyclopaedia universalis*, 1990). Boschot a été l'un des plus virulents ; quand il la mentionne, il ajoute toujours des qualificatifs négatifs : pesante, implacable, bavarde, potinière, irascible, criarde, vindicative, dominatrice, etc.

Revenons à Adèle qui a donc le même âge que Marie et qui va faire sa connaissance de façon bien inopinée car Berlioz avait eu soin de cacher sa liaison avec Marie vis-à-vis d'elle. C'était assez facile,

vivant à Paris et ayant le reste de sa famille en Dauphiné et son oncle dans les diverses garnisons, la chose, commencée au début de 1841, aurait pu durer longtemps. Marié avec Harriet, on comprend fort bien sa réticence à parler à sa famille d'une maîtresse. Mais un événement imprévu arriva...

Le 4 juillet 1845, Berlioz et Marie arrivent à Lyon où vont se dérouler deux concerts, les 20 et 24 juillet. Le 7, Berlioz écrit à ses deux sœurs pour les prévenir qu'il passera à La Côte-Saint-André voir son père. Le billet est très court, ne mentionne pas Marie et ne donne pas l'adresse de son hôtel :

[7 juillet 1845. Berlioz à Adèle :] Je vais dîner à la Côte mercredi prochain (après-demain) à midi ; je serai forcé d'en repartir à 10 h. du soir, viens donc que nous passions ensemble une journée avec notre père.

Mais il n'a pas du tout prévu qu'Adèle, le lendemain, dès la réception de la lettre, ira le retrouver le jour même à Lyon et ainsi fera inopinément la connaissance de Marie ! Une phrase assez significative se trouve dans une lettre écrite par Adèle à sa sœur :

[10 juillet 1845. Adèle à Nancy :] Ma surprise fut extrême en recevant la lettre de notre frère qui m'annonçait son arrivée à Lyon ; justement mon mari y allait le soir même pour affaire. Je ne pris que le temps de mettre mon chapeau pour l'accompagner. Il nous fut facile de découvrir Hector, mais il nous arriva une aventure à son occasion que je te raconterai plus tard, et qui me fit une grande émotion, tu jugeras si c'est à tort.

Le lendemain, Berlioz ira, évidemment seul, à La Côte-Saint-André pour passer une journée avec son père. Et un peu plus tard, il écrira cette petite mention :

[16 juillet 1845. Berlioz à Nancy :] Au reste Adèle que j'ai vue [à Lyon] et que tu auras vue à l'arrivée de ma lettre t'aura mise au courant.

Le 20 juillet, Berlioz va donner son premier concert au Grand-Théâtre de Lyon. Il a naturellement invité sa famille et c'est ainsi que vont arriver sa sœur Nancy avec sa fille Mathilde et son autre sœur Adèle avec son mari. Ils sont venus de Vienne. Et ils durent faire

connaissance avec Marie. On ne connaît pas leur réaction, mais ce dut être certainement un désaveu et l'on peut s'en douter quand on voit ce qu'il répond à sa sœur Nancy pour se justifier tout en n'avouant pas qu'il est le grand coupable dans toute cette affaire :

[26 juillet 1845. Berlioz à Nancy :] Ta lettre est écrite avec autant de cœur que de réserve et de bon sens ; il serait trop long et inutile d'y répondre ; c'est toute une histoire dont je ne puis changer les événements... Ma destinée est d'être constamment en dehors de la voie généralement suivie, et malgré moi. L'impossibilité de mon intérieur et la *monomanie* ou *maladie* de Henriette ont amené tout cela ; rien ne saurait braver un malheur semblable, pas même la vive affection que je conserve toujours pour elle. Quant à la personne dont tu me parles, elle ne porte pas le nom que j'ai cité devant toi. Cette Dame [Lady Suzanna Greig] est liée avec Méry et non pas avec moi.

Adieu, ne me parle plus de tout cela, c'est inutile, je désire avant tout que mon père n'en éprouve pas de chagrin et j'espère qu'on ne sera pas assez stupide dans notre sot pays pour aller lui en parler.

Deux cents ans après sa naissance, Marie reste donc une personne fort mal connue alors même qu'elle a été aux côtés de Berlioz pendant dix-huit ans. Pour apporter des éléments objectifs sur elle, sa biographie va faire l'objet d'un livre dans quelques mois et il sera alors plus aisé de se faire une opinion claire voire d'entamer une réhabilitation comme l'écrivait Christopher Follett en juillet 2013 dans un article intitulé : « Marie Recio, si peu reconnue » :

Marie Recio, maîtresse et seconde femme de Berlioz, a souffert d'une critique négative et fut largement sous-estimée durant son vivant. Et il en fut de même dans tous les écrits des biographes musicaux après son décès. Ne serait-il pas temps de tenter une réhabilitation ?

Pascal BEYLS

Une statue de Berlioz délabrée et restaurée

Il existe dans le 9^e arrondissement de Paris, au sein de la place Adolphe-Max, un square Hector-Berlioz. Et au milieu de ce square, une statue du grand homme, statue qui répond à la plaque apposée sur la façade du 4, rue de Calais (une rue qui aboutit précisément au square), où est mort Berlioz en 1869.

Or, cette statue fut longtemps dans un état déplorable ; tous ceux qui ont participé à la promenade du 24 mai 2013 sur les pas de Berlioz ont pu s'en rendre compte : nez brisé et peinturluré en rouge, doigts de la main gauche cassés, socle couvert de *tags*, etc. Cette situation était évidemment indigne d'un personnage tel que Berlioz, qui fut l'une des célébrités de ce quartier. Elle était également indigne d'une ville comme Paris. Pourquoi cette indifférence, pourquoi ce mépris ?

Tels furent les arguments envoyés aux services *ad hoc* de la Mairie de Paris afin que soient réparés au plus vite ces outrages insupportables. Ce qui a été fait avec une certaine diligence, il faut le reconnaître, quand on considère les délais que mettent souvent les administrations à prendre la mesure des problèmes puis à leur apporter une solution. Peut-être la proximité des élections municipales est-elle une explication à cette hâte inattendue.

La statue est aujourd'hui réparée, Berlioz a retrouvé son galbe et son profil, ce qui n'empêche pas le square, avec ses jeux pour les enfants et son faux gazon mesquin installés il y a un peu plus de deux ans, de ne pas être à la hauteur du propos. Et ce qui n'empêche pas les vulgaires oiseaux, ceux qui peuplent nos jardins publics, de se percher avec arrogance sur le front du héros.

Christian WASELIN

Comptes rendus discographiques

French Romantic Cantatas : Cherubini : *Circé* ; ouverture et air de *Médée*. Boisselot : *Velléda* ; Herold : *Ariane* ; Catel : ouverture de *Sémiramis*. Avec Karine Deshayes (mezzo-soprano) et Opera Fuoco, direction : David Stern. (Zig-Zag Territoires ZZT 337)

Luigi Cherubini : *Clytemnestre*, *La Mort de Mirabeau*, *Circé*, *Amphion*. Avec Maïlys de Villoutreys (soprano), Ursula Eittinger (alto), Andreas Karasiak (ténor), la Kölner Akademie, direction : Michael Alexander Willens. (CPO 777 776-2)

Le nom de Xavier Boisselot (1811-1893), Premier Grand Prix de Rome en 1836, est aussi oublié que celui de la plupart des pensionnaires de la villa Médicis. Il croisa pourtant Berlioz à plusieurs reprises et l'éloge que ce dernier fit de la cantate *Velléda* dans la *Revue et Gazette musicale* du 16 octobre 1836 est assez marqué pour qu'on s'y arrête : « C'est un ouvrage remarquable sous plus d'un rapport. L'auteur a su y développer un grand talent dans l'art de disposer les masses instrumentales, en employant toutes les richesses de l'orchestre sans couvrir le chanteur et sans trop détourner l'attention de son objet véritable, la partie vocale. Son style, en général, est franc et distingué; on n'y rencontre jamais de formules triviales; ses harmonies ne manquent point de clarté, malgré une assez grande variété dans le choix des accords, et ses basses sont quelquefois dessinées avec une extrême vigueur. L'introduction contient plusieurs effets pittoresques d'un goût excellent. Je n'ai pas conservé de l'*andante* un souvenir bien net; j'aurais besoin de l'entendre encore pour l'apprécier. Le dernier air, au contraire, m'a paru plein de verve et dramatiquement conçu, aussi a-t-il été chaudement applaudi, et c'était justice ». Berlioz, qui aurait voulu que cette scène fût chantée par Cornélie Falcon, regrettait qu'elle ait dû être confiée à un ténor : « certaines phrases eussent été bien autrement mises en lumière par un soprano vibrant et timbré. »

On sait, par sa correspondance, que Berlioz livrait rarement le fond de sa pensée dans ses feuillets et se montrait souvent magnanime par convenance ou par mépris. Boisselot n'était-il pas le gendre de Lesueur leur maître à tous les deux ? S'il restait un doute sur le bien fondé de son éloge, il vient d'être levé par l'enregistrement de cette *Velléda* vraiment remarquable. La partition suggère dès l'abord l'époque et les contrées reculées avant de parcourir – c'est le but du concours – les lieux communs de l'opéra (de Meyerbeer à Bellini), mais avec une invention et une sûreté rares. Un vrai chef-d'œuvre d'académisme bien compris, donc, servi par l'éloquence de l'engagement vocal, la diction claire et le timbre chaleureux de Karine Deshayes. La direction de David Stern, généreuse et sensible, tient compte d'une multitude d'intentions essentielles dans cette musique.

En 1837, Boisselot mettra en musique, avant Berlioz, la *Villanelle* que son ami Théophile Gautier aurait écrite pour lui, mais il ne produira guère : il n'achèvera pas l'opéra commencé à son retour de Rome sur un livret de Scribe et s'occupera bientôt de gérer la fabrique de pianos dont il hérita puis tentera sa chance dans l'édition musicale. Visiblement doué, il aurait dû laisser un nom dans l'histoire en dehors de ses opéra-comiques *Ne touchez pas à la Reine* (1847) et *Mosquita la sorcière* (1851). La réponse se trouve peut-être dans une lettre de la mère de Gounod à son fils : « ce charmant garçon a besoin d'être harcelé pour produire n'importe quoi ».

On découvrira du même coup *Ariane*, une belle cantate de Louis-Ferdinand Herold gravée pour la première fois et dont l'édition, comme celle de *Velléda*, a été réalisée à l'initiative du Palazzetto Bru Zane, Centre de musique romantique française. Berlioz aurait peut-être été plus équitable pour le compositeur de *Zampa* s'il avait pu connaître cette page de jeunesse. C'est pour s'entraîner au Concours de Rome, alors qu'il avait encore à peine reçu l'enseignement de Méhul, que le jeune Herold peignit l'abandon d'Ariane : une inspiration presque sans faille et une foule de détails attachants soutiennent et relancent l'intérêt. On ne peut s'empêcher de penser à la future Didon sans qu'il ait pu y avoir d'autre influence qu'une

communauté d'admiration pour les mêmes maîtres : Gluck et Spontini notamment.

Berlioz devait avoir entendu et apprécié l'ouverture aussi brillante qu'irrésistible de la *Sémiramis* de Catel qui complète ce disque. En revanche, il ignorait tout des cantates de jeunesses de Cherubini ; notamment cette *Circé* créée en 1789 au concert de la Loge Olympique, qui peut rivaliser, pour la puissance dramatique, avec Gluck, Sacchini ou Salieri.

Un autre enregistrement vient à point pour éclairer les premières années parisiennes de Cherubini. On y retrouve *Circé* servie par l'impressionnante voix d'alto et la diction d'Ursula Eittinger captée d'un peu près, comme dans la variété. Dans la cantate *Clytemnestre* (1794) la voix de Mailys de Villoutreys pâtit, à l'inverse, d'être comme instrumentalisée par la réverbération qui l'enrobe. Cela nuit à l'éloquence des mots de la reine de Mycènes qui, réjouie d'abord d'unir Iphigénie et Achille, se révolte en apprenant le vœu criminel d'Agamemnon. On apprécie la reprise variée du premier air, la force dramatique des récits et la fraîcheur du timbre. C'est une découverte de premier ordre.

Amphion (1786), première cantate parisienne composée par Cherubini, était destinée (comme le sera *Circé*) aux Concerts de la Loge Olympique. Cette vaste fresque avec chœur, sur des vers de Mirabeau, où le dieu musicien déplace les rocs pour bâtir les murailles de Thèbes par la seule force de son art, ne fut pas exécutée ; comme Cherubini y avait mis tout son jeune savoir (et un formidable crescendo final) cette restitution s'imposait. Surtout servie par la fougue d'Andreas Karasiak. Ici comme ailleurs la direction de Michael Alexander Willens fait rendre aux musiciens comme aux choristes toute la saveur de ces partitions marginales mais de haute lignée.

La mort de Mirabeau, suivie heure par heure par une foule considérable, fut un événement populaire. Elle inspira à Pujoux un drame en un acte, *Mirabeau à son lit de mort*, immédiatement représenté et pour lequel Cherubini écrivit les trois chœurs réunis ici,

d'une vraie richesse d'écriture, exprimant tour à tour la ferveur, l'espérance et la désolation. C'est mieux qu'une curiosité.

Dans toutes ces pages Cherubini fait preuve d'une fine connaissance des subtilités de la prosodie française. Berlioz a donc tort d'attribuer à une mauvaise connaissance de la langue, les fautes qu'il se plaît à relever dans la partition du *Porteur d'eau* (dans le *Journal des débats* du 13 avril 1842) ; ce sont seulement des licences en accord avec le climat populaire de l'ouvrage. Mais si Berlioz joua les Beckmesser au lendemain de la mort de « l'illustre vieillard », c'était pour prouver par voie de presse qu'il n'était pas indigne de briguer sa succession à l'Institut. Mauvais moyen, car il dut patienter jusqu'en 1856.

Gérard CONDÉ

Discographie

Nouveautés

Symphonie fantastique. Avec : Varèse, *Ionisation*. Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dir. M. Jansons. 1 CD BR-KLASSIK 90012114
⊙ en public, Philharmonie im Gasteig, Munich, 7-8 III 2013 (*Sf*)

Symphonie fantastique. Avec : Borodine, *Le Prince Igor*, ouverture. The Israel Philharmonic Orchestra, dir. G. Nosedà. 1 CD Helicon Classics ⊙ en public

Symphonie fantastique, Grande Ouverture des Francs-Juges, Te Deum, Les Troyens. Avec : divers compositeurs. In : *Sir Colin Davis Anthology*. London Symphony Orchestra, dir. Sir Colin Davis. LSO0766 8 SACD + 4 CD + 1 DVD

« Ô blonde Cérès » (*Les Troyens*). Avec divers compositeurs. In : **Juan Diego Flórez. L'amour**. J. D. Flórez, t. ; Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna, dir. R. Abbado. 1 CD Decca 478 5948 ⊙ Teatro Manzoni, Bologne, 3-16 VII 2013

Rééditions

Symphonie fantastique. Avec : divers compositeurs. In : *The Cluytens Box*. Orchestre national de la Radiodiffusion française, dir. A. Cluytens. 10 CD Membran ⊙ Salle de la Mutualité, Paris, 13, 17, 22, 24 X 1955

Symphonie fantastique. Avec : Gounod, *La nuit de Walpurgis*. Grand Orchestre symphonique de la Radio-Télévision de l'URSS, dir. G. Rozhdestvenski. 1 CD Melodiya MEL CD 1001433 ⊙ 1962

Harold en Italie. Avec : Beethoven, *Symphonie n° 3*, « Eroica », Marcia funebre. Brahms, *Symphonie n° 1*. In : « **Pierre Monteux à Amsterdam** ». K. Boon, alto ; Koninklijk Concertgebouworkest, dir. P. Monteux. 2 CD Tahra Tah 766/767 ⊙ Amsterdam, 24 VI 1963

Harold en Italie. Avec : Lalo, *Symphonie espagnole*. Brahms, *Symphonie n° 2, Concerto pour violon*. R. Barchaï, alto ; I. Oistraskh, violon ; Orch. philhar. de Moscou, dir. D. Oïstraskh. 2 CD Melodiya MEL CD 1001955 © 1964

« D'amour l'ardente flamme » (**La Damnation de Faust**). Avec : divers compositeurs. G. Moizan, sop. ; Orchestre de la RTF, dir. D.E. Inghelbrecht. 1 CD Malibran CDRG 209 © 28 V 1953

Te Deum, Les Troyens, La Damnation de Faust (extraits). Avec : divers compositeurs. In : **La troupe de l'Opéra de Paris : Guy Chauvet**. G. Chauvet, t. 1 CD Malibran CDRG 210

Les Troyens (extraits chantés en suédois). Avec : *Samson et Dalila* (extraits). 2 CD Caprice CAP22054 Royal Swedish Opera Archives Vol. 3 © 1958

Béatrice et Bénédicte, ouverture. **Grande Ouverture du Roi Lear**. Royal Philharmonic Orchestra, dir. Sir Alexander Gibson. Roméo seul. Tristesse. Bruits lointains de concert et de bal. Grand fête chez Capulet. Scène d'amour (**Roméo et Juliette**). Orchestre du Théâtre national de l'Opéra, dir. André Cluytens. In : **Shakespeare in Music**. 10 CD Documents 100132 © 1995 (BB, GORL), 1957 (RJ)

Alain REYNAUD

Comptes rendus bibliographiques

Comment la musique est devenue « romantique » : de Rousseau à Berlioz

par Emmanuel Reibel

À lire (ou à relire ?) les trois volumes de *L'Histoire d'un Romantique* (*La Jeunesse d'un Romantique*, *Un Romantique sous Louis-Philippe*, *Le Crépuscule d'un Romantique*) d'Adolphe Boschot, le doute n'est pas permis : du berceau à la tombe, Hector Berlioz fut un Romantique, voire l'archétype du Romantique. Soit. Mais qu'est-ce qu'un romantique ? Pour E. T. A. Hoffmann, la musique de Mozart était romantique, comme celle de Rossini pour les Parisiens de 1820... Les écrits d'époque en témoignent. Voilà qui contrarie nos certitudes. Reste que si Lully ou Haendel ne pouvaient pas prévoir qu'on déclarerait leurs opéras « baroques » et que ni Mozart ni Haydn ne s'attendaient à être étiquetés « classiques », des titres comme *Mélodies romantiques*, *Romantische Oper*, *Quintette romantique*, qui ont fleuri au dix-neuvième siècle, attestent que leurs auteurs acceptaient de se placer sous la bannière d'une esthétique « romantique ». L'un des premiers articles significatifs de Berlioz, paru dans *Le Correspondant* du 22 octobre 1830 (deux mois avant la création de la *Symphonie fantastique*), ne s'intitulait-il pas : *Sur la musique classique et la musique romantique* ? Il serait donc possible de la définir et de dresser l'historique de sa naissance à son apogée.

Tel est le propos de ce vaste essai qui s'appuie sur une somme impressionnante d'articles (les plus significatifs figurent en annexe) décryptés avec une rare finesse d'analyse dans une langue fluide malgré un goût assumé pour les concepts pointus. Sa plus grande qualité est sans doute d'amener le lecteur à renoncer à une définition précise et rassurante du romantisme en lui ayant fait sentir, à travers un cheminement historique, de Rousseau à Berlioz, à quel point le

mot avait pu servir à désigner des réalités précises mais différentes (voire contradictoires) avant de prendre la signification essentiellement vague qui est la sienne depuis un siècle et demi...

Importé d'Angleterre (au milieu du XVIII^e siècle) où romantique et romanesque se confondaient, d'abord appliqué à la peinture et à la littérature, le mot s'est étendu à la musique qui faisait voyager l'oreille dans le temps et dans l'espace, qui faisait jouer le souvenir, suscitant une sentimentalité dont la romance sera l'emblème. *Richard Cœur de Lion* (1784) de Grétry, avec sa romance récurrente en style archaïque (« Une fièvre brûlante ») réunit toutes ces qualités. Avec la découverte, à travers Germaine de Staël, du romantisme allemand centré au contraire sur le passé non latin et l'ineffable (domaine où excelle la musique purement instrumentale) les Français désigneront comme *romantiques* les opéras à sujet nordique où l'orchestre joue un rôle décisif : *Otello* de Rossini, par exemple. Ce romantisme sera condamné au motif que les livrets barbares bravent les règles du beau absolu et que les vocalises virtuoses, les fracas sonores, les harmonies inouïes, privilégient l'aspect matériel de l'art. Puis, pour les mêmes raisons, les admirateurs de Beethoven et de Weber chasseront Rossini (sauf son *Guillaume Tell*) du panthéon romantique.

La politique s'en est mêlée aussi mais, comme rien n'est simple, les légitimistes pouvaient apprécier le romantisme nostalgique des siècles précédant la Révolution, ou le condamner car son individualisme risquait de saper l'ordre social, tandis que les libéraux soutenaient les tendances d'un art affranchi des règles académiques, ou s'inquiétaient de voir l'obscurantisme sentimental menacer l'esprit voltairien hérité des Lumières. Au milieu de cette cacophonie, Fétis tentera de calmer les esprits en suggérant que le romantisme n'est qu'un mot, que ses tendances sont de tous les temps et que la bataille est celle, éternelle, des Anciens et des Modernes.

Sans aller plus loin, il s'ensuit que la *Symphonie fantastique* qui réunit toutes les spécificités successives du romantisme français – réminiscences, pittoresque, audaces techniques, germanismes, appel

à l'imaginaire – est un point d'aboutissement exemplaire plutôt qu'une révolution. Mais qu'elle ne résume ni, heureusement, ne résout la question enrichie par le fait qu'il existerait une façon « romantique » d'écouter la musique et d'en susciter l'écoute... Les « soupers romantiques » agrémentés de la *Ballade pour Adeline* et d'arrangements de la *Lettre à Élise* ou de *Tristesse* de Chopin éventuellement farcies d'harmonies « jazzy », en témoignent.

Gérard CONDÉ

Fayard, 463 p. 25 €

La Musique à Paris sous l'Occupation
sous la direction de Myriam Chimènes et Yannick Simon

Loin de tarir l'activité musicale en France, l'Occupation l'a parfois stimulée. On a longtemps cru que les artistes, pour la plupart, avaient vertueusement évité les compromissions de la collaboration, mais les recherches menées depuis une vingtaine d'années – dont divers colloques se sont fait l'écho – témoignent que fort peu de musiciens correspondent à l'image du parfait résistant.

Au fil de cet ouvrage qui fait suite à *La Vie musicale sous Vichy* (2001, Complexe/IHTP-CNRS), et dont la couverture s'orne d'une photo de Wilhelm Kempff interprétant Mozart à deux pianos avec Alfred Cortot sous les statues viriles d'Arno Breker exposées à l'Orangerie, on découvre la fragilité du positionnement des concerts de la Pléiade, de créateurs aussi neutres que Poulenc, Honegger ou Messiaen, de chefs comme Charles Munch ou Jean Fournet, la complexité du cas d'Alfred Cortot et l'aveuglante clarté de celui de Germaine Lubin.

Évidemment, l'auteur de *La Damnation de Faust*, qui s'était proclamé « aux trois quarts Allemand » dans son compte-rendu des concerts Wagner en 1860 (texte repris dans *À travers chants*) ne pouvait échapper aux visées de la propagande collaborationniste. N'avait-il pas célébré, à Strasbourg en 1863, les vertus du pont de Kehl : « sous l'influence de la musique l'âme s'élève et les idées s'agrandissent, la civilisation progresse, les haines nationales s'effacent. Voyez aujourd'hui la France et l'Allemagne se mêler ! L'amour de l'art les a réunies et ce noble amour fera pour leur union complète bien plus que ce pont merveilleux du Rhin et toutes les autres voies de communication rapides établies entre les deux pays » ?

Pour autant, peut-on en déduire qu'en 1940, aveuglé par son amour de l'Art dont ses dieux (Gluck, Beethoven, Weber) étaient allemands, Berlioz aurait adhéré à une conviction assez largement

répandue, et dont les racines plongeaient dans le dix-neuvième siècle, selon laquelle la musique avait tout à gagner de la réunion des génies nationaux français et germanique ? Ce serait aussi aventureux qu'improbable. Mais, sous l'Occupation, on ne s'embarrassait pas de scrupules.

Ainsi, la publication, en 1941, d'une compilation d'articles de Berlioz réunis sous le titre *Beethoven* mettait l'accent sur la filiation. En retour, *Vues sur la France*, recueil de textes signés de Wagner et d'une pléiade d'écrivains français de Nerval à Proust (paru à l'automne 1943 au Mercure de France) soulignait la germanophilie de Berlioz : « Du fond de notre Allemagne, affirmait Wagner en 1841, l'esprit de Beethoven a soufflé sur lui, et certainement il fut des heures où Berlioz désirait être un Allemand ; c'est en de telles heures que son génie le poussait à écrire à l'imitation du grand maître, à exprimer cela même qu'il sentait exprimé dans ses œuvres ».

Ainsi n'est-ce pas tout à fait un hasard si *La Damnation de Faust* a été choisie pour la réouverture de l'Opéra de Paris le 24 août 1940 (sans qu'elle y soit cependant davantage jouée pendant l'Occupation qu'avant ou après), et si c'est la *Marche hongroise* qu'Herbert von Karajan a dirigée en bis d'un concert de l'orchestre du Staatsoper de Berlin au Palais de Chaillot le 6 juin 1941 devant un public franco-allemand. Le choix des autorités du Reich de confier à Adolphe Boschot (dont *Hector Berlioz. Une Vie romantique*, revue et corrigée, reparait en 1942) une conférence sur « Mozart et Berlioz », à Salzbourg à l'occasion du 150^e anniversaire de la mort de Mozart, allait dans le même sens : affirmer l'universalité de l'art pour mieux désarmer le patriotisme.

L'exécution « monstre » de *La Damnation de Faust* au Palais de Chaillot, sous la direction de Jean Fournet avec trois orchestres, le 17 novembre 1942, au profit des grands invalides de guerre, peut être vue comme un signe de reconnaissance mutuelle entre les deux cultures. Son premier enregistrement quasi-intégral (par le Grand Orchestre de Radio-Paris) réalisé en parallèle, sera bientôt suivi de celui du *Requiem* par les mêmes interprètes réunis à Saint-Eustache.

La surenchère viendra aussitôt de l'Opéra où la baguette de Charles Munch entraînera 613 musiciens et choristes le 26 novembre 1943 et radiodiffusé.

Laisser les Français honorer leur gloire nationale était plus subtil que de les écraser en leur imposant Brahms ou Bruckner dont ils ne voulaient pas. Le projet du film *La Symphonie fantastique*, produit en 1942 par Continental Film, était plus retors puisqu'il visait à montrer que le public parisien avait méconnu l'artiste romantique, héritier de Beethoven mieux apprécié de l'autre côté du Rhin. Mais il n'en fut rien, car Christian-Jaque, le réalisateur, déjoua le piège à la grande colère de Joseph Goebbels : « Ce film, d'une qualité exceptionnelle, est un hymne patriotique de grande classe. En conséquence, je ne pourrai malheureusement pas le tolérer en Allemagne. Je suis furieux de constater que nos propres organismes à Paris enseignent aux Français la manière de produire des films nationalistes ».

Plus complet et détaillé, l'article de Yannick Simon s'achève sur une pirouette : pour considérer l'art de Berlioz comme étant spécifiquement français, il faut adopter la façon de voir de la musicologie allemande. C'est un peu court, certes, mais avec le mérite de ne pas tenter une conclusion qui trancherait arbitrairement.

Gérard CONDÉ

Fayard, 254 pages, 30 €

Bibliographie

I. ŒUVRES DE BERLIOZ

ŒUVRES LITTÉRAIRES

Hector Berlioz, *Critique musicale : 1823-1863*. Volume 7 : 1849-1851. Édition critique préparée et annotée par Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghaï. Paris, Société française de musicologie, 2014, 711 p. € 55

II. BIOGRAPHIES DE BERLIOZ

ÉTUDES PARTICULIÈRES

Alsace, terre de musique et de musiciens. Premiers regards sur deux siècles de musique en amateur. Vol. 1. Strasbourg, Fédération des sociétés de musique d'Alsace, 2014, 56 p.
[Contient : Berlioz à Strasbourg en 1863.]

Pascal Beyls, *Louis Berlioz 1834-1867 : le fils unique de Berlioz*. Grenoble, P. Beyls, 2014, 480 p. € 28

III. ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE BERLIOZ

ÉTUDES PARTICULIÈRES

Marie-Ange Maillet : « Le plus grand et plus original musicien que la France a donné au monde » ? Heine et la musique de Berlioz. In : Marie-Ange Maillet et Norbert Waszek (dir.), *Heine à Paris : un témoin et critique de la vie culturelle française*. Paris, Éditions de l'éclat, 2014, 196 p. € 22

IV. HISTOIRES DE LA MUSIQUE

A. ÉTUDES GÉNÉRALES

Evan Baker, *From the Score to the Stage: An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging*. Chicago, University of Chicago Press, 2013, 464 p. \$65.00
[Contient : 1800–1850: French Grand Opera.]

Bernard Duchatelet (dir.), *Romain Rolland et la musique*. Suivi de *Méhusine*, scénario inédit de Romain Rolland. Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2013, 279 p. Coll. « Écritures ». € 20

Du genre narratif à l'opéra, au théâtre et au cinéma. Journées d'étude organisées en 1999 par R. Abbrugiati avec le concours du CIRILLIS. Toulouse, Université Toulouse 2-Le Mirail, 2000, 208 p. Coll. « Collection de l'écrit », 4. € 15

Helen M. Greenwald (ed.), *The Oxford Handbook of Opera*. Oxford, Oxford University Press, 2014, 1152 p. £115.00 [À paraître en novembre.]

Roger Kamien, *Music: An Appreciation*. Brief Edition, 8th Edition. London, McGraw-Hill Education, 2014, 480 p. £84.99
[Contient : Hector Berlioz.]

Jean-Pierre Saez et Gilles Demonet (dir.), *Opéra à l'écran : opéra pour tous ? Nouvelles offres et nouvelles pratiques culturelles*. Paris, L'Harmattan, 2013, 202 p. Coll. « L'univers esthétique ». € 20

James O. Young, *Critique of Pure Music*. Oxford, Oxford University Press, 2014, 224 p. £35.00
[Contient : Berlioz, *passim*.]

B. ÉTUDES PARTICULIÈRES

Élisabeth Brisson, *Faust : biographie d'un mythe*. Paris, Ellipses, 2013, 350 p. Coll. « Biographies et mythes historiques ». € 24,50
[Contient : Faust et la musique, p. 199-254.]

Jean-Luc Caron et Gérard Denizeau, *Camille Saint-Saëns*. Paris, Bleu nuit éditeur, 2013, 176 p. Coll. « Horizons ». € 20

Anne-Emmanuelle Ceulemans, « Fétis, la naissance de la tonalité moderne et la réception de ses idées au XIX^e siècle ». In : Luciane Beduschi, Anne-Emmanuelle Ceulemans et Alice Tacaille (dir.), *Musica, sive liber amicorum Nicolas Meeùs. Mélanges offerts au professeur Nicolas Meeùs*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2014, 630 p. € 31

James Q. Davies, *Romantic Anatomies of Performance*. Berkeley, University of California Press, 2014, 280 p. \$60.00, £41.95
[Contient : Sontag-Malibrán Stereotype. In Search of Voice: Nourrit's Voix Mixte, Donzelli's Bari-Tenor. Franz Liszt, Metapianism, and the Cultural History of the Hand.]

James Deaville and Michael Saffle (ed.), *Liszt's Legacies*. Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2014, 300 p. Coll. « Franz Liszt Studies series », 16. \$

Béatrice Didier, « Nouvelle critique, nouvelle écriture du romantisme ». *Europe*, N° 1017-1018 (Janvier-février 2014), 342-343.
[Compte rendu de : Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique » : de Rousseau à Berlioz.*]

Fascinantes Étrangetés : la découverte de l'altérité musicale en Europe au XIX^e siècle. Actes du Colloque de la Côte-Saint-André (38) 24-27 août 2011. Textes réunis par Luc Charles-Dominique, Yves Defrance, Danièle Pistone. Paris, L'Harmattan, 2014, 414 p. Coll. « Anthropologie et musiques ». € 39,50

Jean Gribenski et Patrick Taïeb (éd.), *Mozart et la France : de l'enfant prodige au génie (1764-1830)*. Lyon, Symétrie, 2014, 224 p. Coll. « Symétrie recherche ». € 39
[Contient : Juliette Valle, « Du Singspiel au Grand Opéra : le cas des *Mystères d'Isis* (1801) », p. 99-116. Andrea Fabiano, « Les représentations de *Don Giovanni* à Paris », p. 117-129. Henri Vanhulst, « La réputation posthume de Mozart dans le mensuel. L'esprit des journaux français et étrangers », p. 197-210. Marie-Pauline Martin, « Saint ou Génie ? La réception critique et iconographique de Mozart en France (1801-1844) », p. 211-221.]

Wolfgang Hattinger, *Der Dirigent : Mythos - Macht - Merkwürdigkeiten*. Kassel, Bärenreiter / Stuttgart, Weimar, Metzler, 2013, 320 p. € 29,95

David Hurwitz, *Richard Strauss : An Owner's Manual*. Montclair, Amadeus Press, 2014, 204 p. Coll. « Unlocking the Masters ». \$24.99

Roberto Illiano and Michela Niccolai (ed.), *Orchestral Conducting in the Nineteenth Century*. Turnhout, Brepols, 2014, 300 p. Coll. « Speculum Musicae », 23. € 100

Mark Kroll, *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*. Rochester, Boydell Press, 2014, 352 p. £40.00 [À paraître le 20 novembre.]

Frédéric de La Grandville, *Une Histoire du piano au Conservatoire de musique de Paris 1795-1850*. Préface de Paul Badura-Skoda. Paris, L'Harmattan, 2014, 294 p. € 30

John F. Martin, *In Character: Opera Portraiture*. Montclair, Amadeus Press, 2014, 200 p. \$34.99 [À paraître le 4 novembre.]

Charles Nutter, *Le Nouvel Opéra*. Paris, Éditions Feuilles, 2013, 186 p. € 24

Alban Ramaut, « Gustave Charpentier à l'ombre de Berlioz ? », p. 139-191. In : Michela Niccolai et Jean-Christophe Branger (dir.), *Gustave Charpentier et son temps*. Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2013, 302 p. Coll. « Musique et musicologie ». € 25

Antoine Reicha, *Écrits inédits et oubliés*. Édités, traduits et présentés par Hervé Audéon, Herbert Schneider, Alban Ramaut. Hildesheim, Olms, 2013, Volume 2, 2. 223 p. Coll. « Musikwissenschaftliche Publikationen », 35/2,2.

Revue wagnérienne. Réimpression de l'édition de Paris 1885-1888. Genève, Slatkine Reprints, 2014, 3 vol., 1120 p. € 170

Richard Wagner et la France : actes du colloque international des 13,14 et 15 février 2013 à l'Institut historique allemand de Paris publiés par les soins de Danielle Buschinger et Jürgen Kühnel. Amiens, Presses du Centre d'études médiévales, Université de Picardie-Jules Verne, 2013, IV+195 p. Coll. « Médiévales », 55.

Luca Sala (ed.), *Grandeur et Finesse: Chopin, Liszt and the Parisian Musical Scene*. Turnhout, Brepols, 2013, XI+362 p. Coll. « Speculum Musicae », 20. € 100

Sabine Teulon-Lardic, *Inventer le concert public à Montpellier : la Société des concerts symphoniques (1890-1903)*. Lyon, Symétrie, 2014, 352 p. Coll. « Symétrie recherche ». € 50 [À paraître.]

Olga Visentini, « Causa senza effetti. L'esotismo musicale ne *L'Africaine* di Meyerbeer », *Musica/Realtà*, 103 (Marzo 2014). € 13

Stephen Walsh, *Musorgsky and His Circle: A Russian Musical Adventure*. London, Faber and Faber, 2013, 496 p. £30.00
[Contient : Berlioz, *passim*.]

Walter Werbeck (Hrsg.), *Richard Strauss-Handbuch*. Kassel, Bärenreiter / Stuttgart, Weimar, Metzler, 2014, XXXIII+583 p. € 79,95

B. MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET BIOGRAPHIES

Gabriel Astruc, *Mes Scandales*. Édition préfacée par Émile Vuillermoz (1936), introduite par Myriam Chimènes et Olivier Corpet. Paris, Éditions Claire Paulhan, 2013, 160 p. Coll. « Tiré-à-part ». € 26

Philippe Lebreton, *Une biographie de Léon Vallas, 1879-1956, historien et critique musical*. Nancy, Yves Ferraton, 2013, 127 p. Coll. « Le Parnasse français ». € 14

Riccardo Muti, *Prima la musica ! Mémoires*. Paris, L'Archipel, 2014, 280 p. Coll. « Témoignages et documents ». € 19,95

Rimsky-Korsakov, *Letters to His Family and Friends*. Montclair, Amadeus Press, 2014, 400 p. \$34.99 [À paraître le 18 novembre.]

V. ESTHÉTIQUE ET ARTS AUTRES QUE LA MUSIQUE

Claire et Laurent Greilsamer, *Dictionnaire George Sand*. Paris, Perrin, 2014, 464 p. € 23,90

L'Invention du passé. Gothique, mon amour... 1802-1830. Tome I. Catalogue de l'exposition organisée au monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse, du 19 avril au 21 septembre 2014. Paris, Hazan, 2014, 230 p. € 29

L'Invention du passé. Histoires de cœur et d'épée en Europe, 1802-1850. Tome II. Catalogue de l'exposition organisée au musée des beaux-arts de Lyon du 19 avril au 21 juillet 2014. Paris, Hazan, 2014, 320 p. € 42

Pierre Nebout, *Le Drame romantique*. Réimpression de l'édition de Paris 1895. Genève, Slatkine Reprints, 2014, 354 p. € 55

Catherine Nesci et Olivier Bara (dir.), *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand*. Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, 2014. Coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique ». € 27

[Contient : Evlyn Gould, Liszt ou le « prêtre lyrique ». Sand, Baudelaire, Mallarmé.]

Paul & Virginie, un exotisme enchanteur. Exposition présentée par les Musées historiques de la ville du Havre à la Maison de l'armateur et à l'Hôtel Dubocage de Bléville, 30 novembre 2013-18 mai 2014. Catalogue par Élisabeth Leprêtre, en collaboration avec Élisabeth Audoin et Dominique Rouet. Paris, Nicolas Chaudun ; Le Havre, Musées historiques de la ville du Havre, 2014, 191 p. € 30

Jean-François Richer, « Balzac sonoriste : les sons du *Colonel Chabert* », *L'Année balzacienne 2013*, n° 14, 2013/1, 327-351.

Élodie Saliceto, *Dans l'atelier néoclassique : écrire l'Italie, de Chateaubriand à Stendhal*. Paris, Classiques Garnier, 2013, 551 p. Coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 38. Série « Lire Chateaubriand », 5. € 49

Xavier Salmon, *François Gérard (1770-1837) portraitiste, « peintre des rois, roi des peintres »*. Catalogue de l'exposition organisée au château de

Fontainebleau du 29 mars au 30 juin 2014. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014, 248 p. € 39

Shakespeare, l'étoffe du monde. Catalogue de l'exposition, Moulins, Centre national du costume de scène, du 14 juin 2014 au 4 janvier 2015. Paris, Gourcuff Gradenigo, 2014, 192 p. € 29

Sur la route d'Italie : peindre la nature d'Hubert Robert à Corot. Catalogue de l'exposition, Évreux, Musée d'art, histoire et archéologie, du 26 avril au 21 septembre 2014. Paris, Gourcuff Gradenigo, 2014, 180 p. € 29

Winfried Wehle : « *De l'Allemagne : un livre sur la France* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2, avril - juin 2014.

Damien Zanone, « Le romantisme de *Consuelo*, ou la méditation sur les Lumières de George Sand », *Revue italienne d'études françaises*, n° 3, 2013, 307-317.

VI. BIOGRAPHIES, MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET OUVRAGES HISTORIQUES

Anne Baillet, Ayşe Yuva (dir.), *France-Allemagne : figures de l'intellectuel, entre révolution et réaction (1780-1848)*. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, 210 p. Coll. « Mondes germaniques ». € 22

Jacques Boncompain, *De Scribe à Hugo. La condition de l'auteur (1815-1870)*. Préface de Laurent Petitgirard, président de la SACEM et de Jean-Claude Bologne, président de la SGDL. Paris, Honoré Champion, 2013, 840 p. Coll. « Histoire du livre et des bibliothèques », 12. € 55

Jacques-Olivier Boudon, *Napoléon et la campagne de France : 1814*. Paris, Armand Colin, 2013, 368 p. € 20

Gavin Bowd, *La Vie culturelle dans la France occupée (1914-1918)*. Paris, L'Harmattan, 2014, 304 p. Coll. « Chemins de la Mémoire - XX^e siècle ». € 31

Pierre Branda, *La guerre secrète de Napoléon : Île d'Elbe 1814-1815*. Paris, Perrin, 2014, 450 p. € 24

Jean-Joël Brégeon, *Histoire de la campagne de France : 1814, la chute de Napoléon*. Paris, Perrin, 2014, 400 p. € 21

Leslie Brückner, *Adolphe François Loève-Veimars (1799-1854) : der Übersetzer und Diplomat als interkulturelle Mittlerfigur*. Berlin, De Gruyter, 2013, 553 p. Coll. « Spectrum Literaturwissenschaft », 34. € 129,95

Michel Bernard Cartron, *1848, la révolution des misérables ?* Paris, Éditions Artna, 2013, 255 p. Collection « Histoire ». € 27,50

Raymond Cazelles, *Le duc d'Aumale : prince, chef de guerre, mécène*. Paris, Tallandier, 1/1984, 2013, 496 p. Coll. « Biographies ». € 25,90

Olivier Coquard, *Lumières et Révolutions : 1715-1815*. Paris, Presses universitaires de France, 2013, 239 p. Coll. « Une histoire personnelle de la France ». € 14

Eugène Delacroix, écrivain témoin de son temps : écrits choisis. Paris, Flammarion, 2014, 352 p. € 29

Examen rapide du gouvernement des Bourbons en France : depuis le mois d'avril 1814 jusqu'au mois de mars 1815. Reproduction en fac-similé de l'édition de Paris, 1815. Nîmes, Lacour, 2013, 71 p. Coll. « Montjoie-Saint-Denis ». € 15

Hervé Drévilhon, Bertrand Fonck et Michel Roucaud, *Guerres et armées napoléoniennes : nouveaux regards*. Paris, Nouveau monde éditions / Fondation Napoléon / Ministère de la défense-DMPA, 2013, 562 p. Coll. « La bibliothèque Napoléon. Études ». € 29

Baron Fain, *Souvenirs de la Campagne de France*. Édition augmentée d'une présentation de Thierry Lentz. Paris, Perrin, 2014, 208 p. Coll. « Tempus », 538. € 8,50

Emmanuel Fureix, *Le Siècle des possibles (1814-1914)*. Paris, Presses universitaires de France, 2014, 244 p. Coll. « Une histoire personnelle de la France ». € 14

Angeliki Giannouli, *La Grèce antique sur la scène classique (1797-1873)*. Paris, Honoré Champion, 2013, 536 p. Coll. « Romantisme modernité », 141. € 95

Juliette Glikman, *La monarchie impériale : l'imaginaire politique sous Napoléon III*. Paris, Nouveau monde éditions / Fondation Napoléon, 2013, 540 p. Coll. « La bibliothèque Napoléon. Études ». € 26

Claudine Grossir, « La Révolution de 1848 au miroir de la Correspondance de George Sand », *Revue de l'AIRe*, 39 (2013), 304 p. € 29

Victor Hugo, *Napoléon le Petit*. Saint-Didier, Éditions de l'Escalier, 2013, 249 p. € 14

Joséphine. Catalogue de l'exposition, Paris, Musée du Luxembourg, du 12 mars 2014 au 27 juin 2014. Paris, Réunion des musées nationaux, 2014, 176 p. € 35

Le Dandysme et ses Représentations. Textes réunis par Marie-Noëlle Zeender. Paris, L'Harmattan, 2014, 204 p. Coll. « Thyrsé », 5. € 21

Le Prince impérial, Napoléon IV : correspondance inédite, intime et politique. Éric Pradelles (éd.). Aix-en-Provence, Éditions Mémoire & Documents, 2013, 216 p. € 39

Le Retour des Bourbons. Reproduction en fac-similé de l'édition de Paris, 1816. Nîmes, Lacour, 2013, 180 p. Coll. « Montjoie-Saint-Denis ». € 15

Les Dandys. Anthologie de Jean Florensac. Vic-la-Gardiole, Éditions Le Chat rouge, 2014, 254 p. Coll. « Haut-de-forme ». € 25

Sophie Anne Leterrier, « "Oiseaux et flatteurs ont chanté": le sacre de Charles X, entre éloges et parodies », *Orages*, 13 (mars 2014). € 24

David McCullough, *Le Voyage à Paris : les Américains à l'école de la France, 1830-1900*. Paris, La Librairie Vuibert, 2014, 576 p. € 24,50

Alain Montandon, *Théophile Gautier : le poète impeccable : biographie*. Londres, Croissy-Beaubourg, Éditions Aden, 2013, 520 p. Coll. « Le cercle des poètes disparus ». € 34

Patrick Rose, *Louis XVIII : itinéraire d'une ambition*. Louviers, Ysec éditions, 2013, 167 p. € 15

George Sand, *Correspondance*. Tomes I-XXV. Index des correspondants. Édition de Georges Lubin. Paris, Classiques Garnier, 2013, 26 vol. € 475

Talleyrand-Delacroix, *Correspondances (1822-1838)*. Établies par François Nelidov. Préface de Jean Tulard. Paris, Éditions S.P.M., 2014, 196 p. € 20

Antoine Claire Thibaudeau, *Mémoires 1799-1815*. Présentés et annotés par François Pascal. Préface de Jean Tulard. Paris, Éditions S.P.M., 2014, 530 p. € 44

Anne Verjus, Denise Davidson, *Le Roman conjugal : chroniques de la vie familiale à l'époque de la Révolution et de l'Empire*. Seyssel, Champ vallon, 2011, 341 p. Coll. « La chose publique ». € 26

VII. ŒUVRES LITTÉRAIRES

Balzac journaliste. Articles et chroniques choisis et présentés par Marie-Ève Thérénty. Paris, Garnier-Flammarion, 2014, 399 p. € 9,80

Théophile Gautier, *Œuvres complètes*. Tome VIII, 1. *Ménagerie intime, La Nature chez elle, Feuilletons divers* (1833-1837). Textes établis, présentés et annotés par Claudine Lacoste-Veysseyre et Alain Montandon. Paris, Honoré Champion, 2014, 368 p. Coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 159. € 80

Hugo journaliste. Articles et chroniques choisis et présentés par Marieke Stein. Paris, Garnier-Flammarion, 2014, 463 p. € 9,80

George Sand, *La Marquise*. Dossier réalisé par Olivier Bara. Lecture d'image par Pierre-Olivier Douphis. Paris, Gallimard, 2014, p. Coll. « Folioplus classiques », 258. € 4

George Sand, *Théâtre*. Tome I. 1840-1852. Introduction, établissement du texte et notes par Annie Brudo. Œuvres complètes sous la direction de

Béatrice Didier. Paris, Honoré Champion, 2014, 2 vol., 1232 p. Coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 152. € 260

Alain REYNAUD

Divers

Un concert en hommage à Gérard Streletski a été donné le 16 mars dernier à l'église Saint-Germain l'Auxerrois, à Dourdan, par l'Orchestre i Strumenti, que celui-ci avait créé et dirigé, et l'ensemble Christine Paillard.

Nous avons le plaisir d'annoncer la parution prochaine, chez Oxford University Press, de *Bizet* par notre ami Hugh Macdonald.

Association nationale Hector Berlioz

BONNES FEUILLES

N° 9

2014

Les *Bonnes feuilles* sont publiées annuellement par l'Association nationale Hector Berlioz.

COMITÉ DE RÉDACTION :
Gérard Condé, Alain Reynaud, Christian Wasselin.

N° 9

2014

BONNES FEUILLES

Sommaire

<i>Préface</i>	2
Richard Strauss, <i>Le Traité d'orchestration d'Hector Berlioz</i>	3
Adolphe Alizard	29
1814	41

Préface

1864 — c'était il y a cent cinquante ans — vit à la fois la mort de Meyerbeer dont les ouvrages avaient fourni à Berlioz nombre d'exemples pour son *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* et la naissance de Richard Strauss à qui l'éditeur allemand Peters confia le soin de réviser et de compléter cet ouvrage exemplaire mais qui, techniquement, accusait son âge.

Dès 1904, en France, Charles-Marie Widor avait publié un copieux « supplément » ; celui de Strauss est moins volumineux mais cet hommage du compositeur allemand le plus en vue rendu à un maître français suscita curiosité et respect. Les feuillets riches et précis de Pierre Lalo (le fils d'Édouard) dans *Le Temps* et d'Ernest Closson, compositeur et critique musical belge, dans *Le Guide musical* en témoignent.

L'année 1814, marquée par le retour des Bourbons sur le trône de France, dut combler l'attente des parents de Berlioz tandis que les journaux leur renvoyaient l'écho de la création de deux ouvrages de circonstance : *L'Oriflamme* (de Méhul, Paër, Berton et Kreutzer) à l'Académie impériale de Musique et *Les Béarnais*, ou *Henri IV en voyage* de Kreutzer à l'Opéra Comique dont on ignorait jusqu'à l'existence.

Par ailleurs, deux artistes devaient naître cette année-là, dont Berlioz apprécia et loua le talent : Adolphe Sax et, plus oublié, la basse Alizard dont la brève et fulgurante carrière méritait d'être retracée d'après des documents d'époque.

Richard Strauss, *Le Traité d'orchestration* *d'Hector Berlioz*

FEUILLETON DU TEMPS
DU 2 OCTOBRE 1909

LA MUSIQUE

M. Richard Strauss et le *Traité d'instrumentation* de Berlioz. – Les observations et adjonctions de M. Strauss. – Les idées de M. Strauss sur l'orchestration. – L'orchestration symphonique. – L'orchestration dramatique. – Synthèse des deux manières, par Richard Wagner. – M. Strauss et la simplicité.

Les musiciens allemands ont aujourd'hui pour Berlioz une admiration plus grande, ils subissent plus directement son influence, ils lui gardent un culte plus vivant que ne font les musiciens français. Ainsi que plus d'une fois déjà j'ai eu l'occasion de l'observer, il s'est fait une sorte d'échange entre les deux pays. Nos meilleurs artistes ont actuellement de la musique la conception intellectuelle qui fut celle des grands classiques d'Allemagne ; les artistes germaniques inclinent au pittoresque et au descriptif, où le précurseur et l'initiateur fut Berlioz. C'est pourquoi ils sont pour la plupart si occupés de lui ; c'est pourquoi ils lui reconnaissent une force active qu'il n'a plus guère chez nous. Parmi les musiciens célèbres qui ont rendu à Berlioz les hommages les plus éclatants, l'un des premiers est M. Richard Strauss ; nul ne songera à s'en étonner, tant il y a de liens entre l'auteur de la *Symphonie fantastique*, de *Lélio*, de *Harold en Italie*, de la *Damnation de Faust*, et celui de *Mort et*

Transfiguration, de *Heldenleben*, de la *Symphonie domestique*, tant celui-ci doit à celui-là.

M. Strauss a tout récemment donné à Berlioz un nouveau témoignage de souvenir et de piété : il a remis à jour le *Traité d'instrumentation* du maître français. Dans l'introduction qu'il a placée au commencement de son travail, il explique comment, sollicité de préparer une édition revue et augmentée de ce traité, il hésita tout d'abord. N'était-il pas préférable de laisser tel quel l'ouvrage de Berlioz, et cet ouvrage, complet en soi, plein de précisions générales, avait-il besoin d'être rajeuni et renouvelé pour porter encore aujourd'hui tous ses fruits ? Un examen plus attentif modifia la manière de voir de M. Strauss. Les lacunes du *Traité*, qui date d'un demi-siècle, espace de temps pendant lequel quantité d'instruments ont été transformés, lui parurent si évidentes que le moment ne lui sembla pas éloigné où le livre de Berlioz, devenu suranné sur bien des sujets importants, verrait méconnaître les mérites permanents qui sont en lui. « Or la valeur durable, indestructible de ce livre, dit M. Strauss, consiste en ceci que l'auteur, qui le premier a abordé cette difficile matière et en a classé tous les éléments avec un soin minutieux, ne s'est pas borné au point de vue simplement mécanique, mais a donné la prépondérance, dès l'abord, à la partie *esthétique* de la technique orchestrale. Cette particularité, jointe à la clairvoyance instinctive et à la prescience avec lesquelles l'auteur sait évoquer souvent en quelques lignes, aux yeux du lecteur attentif, l'art wagnérien tout entier, suffirait à justifier la mise à jour de l'ouvrage au point de vue technique, d'après les acquêts nouveaux de l'art orchestral. » Par un fort louable scrupule, M. Strauss a tenu à ne point toucher au texte de l'œuvre de Berlioz, et à présenter ses considérations nouvelles sous forme de commentaires et d'adjonctions. Adjonctions et commentaires sont assez nombreux et assez importants pour former un opuscule qui se place à côté de l'ouvrage de Berlioz, sans l'altérer ni le modifier.

Il y a deux parts à faire dans les observations de M. Strauss. Les unes sont purement techniques, concernant l'étendue de tel ou tel instrument, les avantages ou les inconvénients qu'il présente, soit

pour la sonorité, soit pour le mécanisme, dans les diverses parties de son registre. Ces observations sont du plus haut prix pour les compositeurs, tant à cause des notions exactes qu'elles donnent sur les plus récents perfectionnements de la fabrication et les progrès de la virtuosité qu'à cause de la rare familiarité de M. Strauss, praticien incomparable, avec tous les instruments de l'orchestre. Mais quel que soit leur intérêt, on ne peut guère en parler ici. Les autres observations sont d'ordre général. Plusieurs sont disséminées çà et là, dans les notices consacrées à chaque instrument en particulier ; mais la plupart sont réunies dans l'introduction qui précède l'ouvrage, introduction où l'on peut voir une manière de résumé des opinions de M. Richard Strauss sur l'instrumentation, sur le développement de l'art d'orchestrer, et sur l'avenir qui l'attend. Il est naturel que ces opinions soient ordinairement l'expression de la manière d'instrumenter dont M. Strauss a donné des exemples dans ses œuvres musicales ; la théorie de M. Strauss se trouve ainsi d'accord avec sa pratique, et son jugement avec son tempérament. Cependant cet accord n'est pas de tous points parfait ; et il est certains des préceptes émis par l'auteur de *Salomé* devant quoi l'on éprouve un peu de surprise. Mais dans l'ensemble, la doctrine de M. Strauss et son style instrumental se correspondent fort bien.

Pour M. Strauss, l'orchestre wagnérien, qui fut préparé et comme deviné par Berlioz, – (M. Strauss écrit quelque part que l'œuvre de Berlioz est « pleine de prévisions dont les partitions de Richard Wagner constituent, pour tout musicien expérimenté, l'évidente réalisation »), – l'orchestre wagnérien est l'organisme instrumental le plus parfait et le plus complet que l'on ait encore vu. Il réunit en lui, par une synthèse merveilleuse, les deux manières d'entendre l'instrumentation qui étaient restées séparées jusqu'à lui. Ces deux manières, M. Strauss les nomme la manière symphonique, ou polyphonique, et la manière dramatique, ou homophone. L'origine de l'orchestre symphonique, d'après lui, se trouve principalement dans les quatuors à cordes de Haydn et de Mozart : « les formules symphoniques de ces deux maîtres attestent si bien, au point de vue du style, de la thématique, de la ligne mélodique et de la figuration,

le caractère des possibilités polyphoniques des quatuors, qu'on pourrait presque n'était la contradiction des termes les désigner sous le nom de quatuors à cordes avec bois obligés et renforcement d'instruments bruyants, cors, trompettes et timbales). Chez Beethoven lui-même, la participation plus importante des bois, en particulier dans la symphonie en *ut* mineur et dans la *Symphonie avec chœurs*, ne détient point la prédominance du style du quatuor à cordes. Cependant, M. Strauss distingue dans l'orchestre de Beethoven, plus que dans celui de Haydn ou de Mozart, « les tournures caractéristiques du génie propre de la musique de piano, ce génie du piano qui dominera plus tard l'orchestre de Schumann et de Brahms pas toujours, malheureusement, à l'avantage de ces maîtres »... La plupart de ces observations sont d'une évidente justesse. Peut-être y a-t-il quelque excès à donner dans l'instrumentation de Beethoven tant d'importance au « génie propre de la musique de piano ». En outre, je veux bien qu'on cherche dans le quatuor à cordes l'origine de l'orchestre symphonique ; mais si l'on prend garde aux dates, on pourrait tout aussi bien dire le contraire, les premiers quatuors à cordes et les premières symphonies étant à peu près contemporains. Il serait plus vraisemblable et plus simple de dire que l'orchestre symphonique à son origine était fort peu complexe et presque uniquement réduit aux instruments à cordes, ceux-ci ont tout naturellement occupé le principal rôle, les autres instruments n'intervenant qu'à titre épisodique ; ainsi se légitime la définition assez juste et divertissante que M. Strauss donne des premières symphonies ; quatuors à cordes avec bois obligés.

Mais où la manière polyphonique a atteint à sa beauté suprême, ce n'est pas dans l'orchestre selon M. Richard Strauss, c'est dans les derniers quatuors beethoveniens. « L'indépendance et la liberté des chœurs polyphoniques de Bach, qu'on chercherait en vain dans n'importe laquelle des neuf symphonies de Beethoven lui-même, revit enfin dans les derniers quatuors du maître de Bonn ; c'est là, c'est dans la belle ligne mélodique des quatre voix du quatuor classique que Richard Wagner a trouvé le style orchestral de *Tristan* et des *Maîtres Chanteurs*, c'est là qu'il a puisé les sonorités merveilleuses et sans précédent de son quatuor d'orchestre. » La

remarque est vraie et profonde. Les derniers quatuors à cordes de Beethoven sont d'une instrumentation sublime, sans un placage, sans un remplissage tout y est significatif et expressif, et la richesse et la diversité des sonorités obtenues par ces quatre instruments semblables tient du prodige par un singulier paradoxe, ces quatuors sont sans doute les œuvres les plus admirablement instrumentées que l'on ait écrites. Par cette qualité merveilleuse de l'orchestration, comme par les qualités de l'émotion et de la conception, ils sont ce qu'il y a de plus beau dans la musique entière ; il y a en elles tant d'invention et tant de nouveauté qu'elles n'ont jamais été dépassées, ni jamais atteintes; bien des voies qu'elles ont ouvertes sont demeurées inexplorées ; et Wagner lui-même, quoi qu'en dise M. Strauss, s'il a approché de cette sublimité de style, ne l'a pourtant point possédée.

La différence principale que M. Strauss fait de la manière symphonique et polyphonique à la manière homophone et dramatique d'autrefois, c'est que les maîtres de cette dernière ont, et Gluck par exemple, porté tout leur effort sur le coloris instrumental, auquel ils ont donné autant d'accent qu'il leur était possible, « afin d'accroître l'effet poétique et scénique par la puissance suggestive des touches d'où la répartition de l'ensemble orchestral en différents groupes animés chacun d'une âme spéciale, en individualités instrumentales parlantes ». Ici encore, bien que la distinction qu'il fait soit un peu trop sommaire et tranchée, M. Strauss dit vrai : les maîtres du drame musical, de Monteverde à Gluck, ont toujours eu pour premier souci de rendre leur orchestration expressive, et d'obtenir des couleurs variées par le contraste des différents timbres. Les deux manières continuèrent de se développer chacune de son côté, jusqu'au moment où le génie de Wagner les synthétisa, « en incorporant à la technique de composition et d'orchestration de l'école symphonique les riches moyens expressifs de l'école dramatique ». C'est sans doute cette synthèse que Berlioz avait aussi rêvé de réaliser. Mais quelle qu'ait été l'abondance de ses trouvailles, de quelques combinaisons nouvelles, de quelques effets de timbres insoupçonnés qu'il ait enrichi l'orchestre, le sens polyphonique lui

faisait défaut. « La polyphonie, que les cantates de Bach, les derniers quatuors de Beethoven, le mécanisme poétique du troisième acte de *Tristan* nous ont appris à considérer comme l'incarnation supérieure des mélodies, demeura pour lui sans signification. Et pourtant, seule une polyphonie réellement significative déclôt les secrets hermétiques des timbres orchestraux. Un passage dont les parties intérieures sont conduites d'une façon maladroite ou seulement négligente sera rarement dépourvu d'une certaine rudesse et n'atteindra jamais à cette plénitude sonore émanant des partitions où les parties secondaires des bois et des violons, les altos, violoncelles et contrebasses participent à la vie générale par une ligne mélodique à la courbe élégante et souple. »

On ne peut mieux dire, et la conception polyphonique de l'instrumentation est ici exposée en termes excellents. Mais la conclusion de l'introduction de M. Strauss réserve aux lecteurs une cause de stupéfaction qui n'est point médiocre : M. Strauss y conseille aux musiciens d'utiliser des richesses de l'orchestre avec une extrême sobriété. Et il illustre son conseil par cette anecdote : « Un compositeur contemporain, d'ailleurs musicien excellent, me soumit un jour une ouverture d'opéra comique dans laquelle les quatre tubas des *Nibelungen*, unis au groupe traditionnel des cuivres, exécutaient les rythmes les plus endiablés. Et comme, horrifié, je demandais à l'auteur ce que venaient faire dans une ouverture d'opéra comique ces instruments imaginés par Wagner, avec tant de discernement et de mérite, pour évoquer le monde ténébreux des *Nibelungen*, il me répondit avec candeur : « Mais pardon, aujourd'hui tous les grands orchestres possèdent des tubas pourquoi ne les emploierais-je pas ? » Alors je me tus, songeant à part moi : « Voilà un homme perdu ; à cela, il n'y a rien à faire ! » On croit rêver. C'est M. Strauss qui donne aux musiciens ces conseils de simplicité et de sobriété ; c'est M. Strauss qui est « horrifié » qu'on emploie quatre tubas dans une ouverture d'opéra comique ! N'est-ce donc pas lui qui a formidablement accru le nombre des instruments de l'orchestre ? N'est-ce pas lui qui a employé un nombre de bois et de cuivres à quoi l'on n'avait pas encore atteint ? N'est-ce pas lui qui dans la

Symphonie domestique, pour chanter les jeux d'un enfant ou la querelle de deux époux, a fait tonner les trombones et les tubas comme ils ne tonnèrent jamais pour la colère de Wotan ni pour la mort de Siegfried ? Le Strauss du *Traité d'instrumentation* n'est-il pas celui de *Heldenleben* et de *Salomé* ? Est-ce un autre Strauss ? Un homonyme ? Un frère jumeau ? On est frappé de stupeur devant ce phénomène inattendu : M. Richard Strauss prêchant la simplicité. Quoi qu'il en soit, l'avis est bon, et les musiciens auront raison de le suivre. Mais M. Strauss aurait dû pour mieux l'éclairer y joindre la parole célèbre : Faites ce que je dis, et non ce que je fais.

PIERRE LALO.

LE GUIDE MUSICAL

55^{me} ANNÉE. — Numéros 39-40. 26 Septembre et 3 Octobre 1909.

Richard Strauss et le « Traité d'orchestration » d'HECTOR BERLIOZ

STRAUSS n'est pas très prodigue de ces manifestations littéraires si familières aux chefs d'école. Le public de langue française particulièrement, qui a fait au maître bavarois un accueil si chaleureux, n'a guère eu l'occasion, jusqu'à présent, d'entrer en contact direct avec ses idées. Aussi croyons-nous intéresser le lecteur en analysant ici un petit livre où se trouvent condensés quelques-uns de ses principes esthétiques et un peu de son expérience en matière de musique orchestrale (1).

L'origine de cet opuscule est la suivante : On sait que l'œuvre de Berlioz, encore « protégée » en France et en Belgique, est depuis quelques années tombée dans le domaine public en Allemagne. Le grand alchimiste des timbres avait toujours été en faveur dans ce pays auquel l'art des combinaisons instrumentales devait la plupart de ses progrès antérieurs. Aussi ses compositions, à peine tombées dans le domaine, y furent-elles immédiatement réimprimées ; et c'est ainsi que Peters, à Leipzig, reprit pour son compte le *Traité*

(1) RICHARD STRAUSS, *Le Traité d'orchestration d'Hector Berlioz* ; commentaires et adjonctions, coordonnés et traduits de l'allemand. Leipzig, C.-F. Peters.

d'orchestration. Celui-ci avait déjà été traduit en langue allemande, par Leibrock d'abord, puis par Grünbaum et enfin par Dörffel. Mais entretemps, l'œuvre du maître, si parfaite en soi, avait considérablement vieilli, d'autres traités plus modernes avaient vu le jour.

L'éditeur allemand se dit qu'on ne pouvait raisonnablement rééditer celui de Berlioz, à plus d'un demi-siècle de distance, sans le faire mettre « à jour » et il s'adressa dans ce but à l'artiste contemporain peut-être le plus qualifié pour entreprendre un semblable travail, c'est-à-dire Richard Strauss (2).

Celui-ci conçut sa tâche d'une manière à la fois ample et discrète. Il augmenta considérablement l'étendue de l'ouvrage, doubla le nombre des exemples, ne se bornant pas au côté technique, mais, suivant la manière de Berlioz lui-même, se plaçant constamment au point de vue de l'esthétique. D'autre part, respectueux du texte primitif, il formula ses adjonctions et ses corrections sous forme de simples commentaires, nettement isolés de l'original.

Ce sont ces remarques qui, détachées du corps de l'ouvrage, agencées et coordonnées à l'aide de quelques « soudures », fournissent la présente publication. Il y manque malheureusement les citations musicales que des questions de propriété ont obligé de remplacer par des renvois, repérés de diverses manières, aux partitions elles-mêmes ; grâce aux bibliothèques musicales publiques et à la vulgarisation des partitions elles-mêmes par l'innovation du format dit « de poche », ce n'est d'ailleurs que demi-mal.

*

* *

(2) Les éditeurs français du *Traité* de Berlioz, MM. Lemoine et fils, en ont également publié une édition nouvelle, complétée par M. Widor, l'éminent organiste.

Les grands compositeurs ne sont pas nécessairement obligés, à nos yeux, d'être de grands critiques. Le don de la création remplace tous les autres et, à ce prix, nous leur passons volontiers leurs erreurs de jugement, fussent-elles énormes. Mais leur avis nous intéresse tout de même, non que nous éprouvions la nécessité de nous y conformer, mais parce qu'il nous livre un document intéressant sur leur propre personnalité, à eux. Les appréciations plutôt dures formulées sur Beethoven par Weber et par M. Debussy ne sont pas pour ébranler notre culte envers Beethoven, mais elles précisent à nos yeux la personnalité musicale de M. Debussy et celle de Weber.

On trouve pareillement, dans le présent opuscule, une série d'observations qui traduisent évidemment les sentiments de Richard Strauss en matière d'esthétique musicale. Mais elles s'écartent notablement des cas rappelés plus haut, d'abord par leur objectivité et parce qu'elles sont marquées au coin d'un très judicieux esprit critique, mais surtout par le vif contraste qu'elles forment avec le style orchestral de Strauss lui-même. Celui-ci est considéré à juste titre comme une espèce de magicien des timbres, se plongeant avec une ivresse frénétique dans l'océan sonore, comme atteint du prurit des combinaisons inédites, des bruits inconnus, de l'inouï orchestral. Or, que lisons-nous ici ? Des conseils constamment renouvelés de modération, de continence instrumentale

... La recommandation la plus importante à faire au débutant dans la technique de l'orchestration sera celle-ci : ces puissants phénomènes sonores que le génie d'un Berlioz ou d'un Wagner a arrachés à l'orchestre, qu'il se garde de les vulgariser, de les abaisser au niveau d'un joujou orchestral, à la portée du dernier des musicastres. Tous ceux qui se proposent d'aborder l'art symphonique devraient, pour bien faire, débiter par la composition de quelques quatuors à cordes... Lorsqu'enfin son impatience d'aborder le grand orchestre deviendra irrésistible, que le « jeune maître » ouvre les onze partitions de Richard Wagner,... qu'il admire la *noble discrétion* qui se manifeste là dans l'emploi de tous les moyens orchestraux, combien tout s'y réduit au *minimum d'expression*. Qu'il en rapproche, comme exemple de « ce qu'il ne faut pas faire », le procédé de ce

compositeur contemporain (d'ailleurs un musicien excellent) qui me soumit un jour une ouverture d'opéra-comique dans laquelle les quatre *tuben* des *Nibelungen*, unis au groupe traditionnel des cuivres, exécutaient les rythmes les plus endiablés.

Et comme, horrifié, je lui demandais ce que venaient faire dans une ouverture d'opéra-comique ces instruments imaginés par Wagner pour évoquer le monde ténébreux des *Nibelungen*, il me répondit avec candeur :

— Mais pardon ! aujourd'hui, tous les grands orchestres possèdent des *tuben* ; pourquoi donc ne les emploierais-je pas ?

Alors je me tus, songeant à part moi :

— Voilà un homme perdu ; à cela, il n'y a rien à faire !

Et plus loin, à propos de la harpe :

A noter ici la discrétion avec laquelle Wagner emploie la harpe (voir Lohengrin et le deuxième acte de Tristan), qu'il n'utilise que pour en tirer les effets les plus frappants et les plus extraordinaires. Ceci me fournit l'occasion de revenir encore une fois sur une observation antérieure, engageant les commençants à se montrer aussi économes que possible des effets orchestraux particuliers, caractéristiques et frappants. Avant de les prescrire, on examinera mûrement si les timbres médités sont bien réellement indispensables dans le passage en question, s'ils ne pourraient être remplacés par d'autres plus simples.

L'abus que l'on fait aujourd'hui de toutes les friandises (Lekkerbissen) orchestrales, telles que harpes, sons harmoniques, batterie, — effets qui, pour être efficaces et caractéristiques, ne devraient être employés que comme des éclats lumineux (voir le coup de triangle unique à la fin du deuxième acte de Siegfried), — cet abus est véritablement effrayant...

Et encore (au chapitre du violon) :

Je dois signaler ici l'abus grossier fait aujourd'hui du solo de violon à l'orchestre. Cet effet si particulier, si frappant, ne devrait être usité, à mon sens, que là où une rigoureuse nécessité poétique en justifie l'intervention. Les maîtres ne l'ont jamais employé que comme un éloquent symbole : Beethoven lorsque, dans la Missa solemnis, une

âme pieuse élève vers le Très-Haut ses chastes et ardentes louanges ; Wagner trahissant, dans l'Or du Rhin, les intimes secrets de l'âme féminine. Il y a là un témoignage de plus en faveur de ce précepte répété à satiété, que l'effet d'un moyen déterminé d'expression est en raison directe de la discrétion avec laquelle on y fait appel.

On éprouve quelque peine à concilier tout cela avec les fantasmagories orchestrales de *Don Quichotte* et de *Une vie de Héros* ; — mais l'auteur nous dira que celles-ci correspondent exactement au programme de sa symphonie... En d'autres endroits d'ailleurs, le chasseur de neuf montre le bout de l'oreille :

M. Gevaert m'a fait entendre, au Conservatoire de Bruxelles, un hautbois-contrebasse dont le timbre n'avait rien de commun avec celui des sons graves du basson (3). C'était le timbre spécifique du hautbois transporté jusque dans les régions les plus graves, et je ne sais — lorsque bientôt notre oreille exigera des dégradations plus délicates encore dans les timbres et une plus grande richesse de coloris, — si nous ne ferons pas bien de réintégrer cet instrument dans l'orchestre comme basse des hautbois.

Il a entendu, à Bruxelles, la « famille des clarinettes » de feu G. Poncelet¹ :

La profusion de timbres qui naissait des combinaisons diverses de cet ensemble me faisait songer aux trésors ignorés que l'orchestre réserve encore au compositeur lyrique et au symphoniste qui s'entendraient à en tirer de nouveaux et éloquents symboles instrumentaux, à y chercher la caractéristique musicale de vibrations nerveuses, d'états d'âme nouveaux et plus délicats...

(3) Il s'agissait d'un contrebasson construit par M. V. Mahillon², avec la perce des anciennes bombardes (*Pommer*), basses de l'ancienne famille des hautbois. La différence du timbre avec celui du basson et son rapprochement de celui du hautbois, justement signalés par Strauss, proviennent précisément de la forme conique plus prononcée de la perce, analogue à celle du hautbois.

Où les idées de Strauss nous apparaissent encore en parfaite harmonie avec son œuvre, c'est dans l'admiration sans borne qu'il exprime à l'endroit de Richard Wagner, « le génie qui sut, plus qu'aucun autre, traduire dans le langage des timbres les moindres nuances du sentiment et de la passion, avec une clarté qui subjugué et convainc irrésistiblement », Wagner, dont l'œuvre lui fournit « l'*alpha* et l'*omega* de ses amplifications (4) ». Rien de plus naturel, quand on songe que c'est précisément par l'absence presque totale du nom de Wagner que l'ouvrage de Berlioz attestait le plus sa caducité, alors que nous reconnaissons dans l'œuvre de ce maître la synthèse de l'orchestration contemporaine. Quant à Strauss, sa foi wagnérienne a une double raison d'être, elle est à la fois instinctive et raisonnée. N'est-il pas, lui Strauss, le vrai continuateur du maître saxon, le seul qui, celui-ci disparu, réussît à galvaniser la forme auguste du drame musical ? d'Indy et Chausson l'avaient tenté, mais leur inspiration restait trop dépendante de celle de Wagner, *Fervaal* et le *Roi Artus* se perdirent dans sa grande ombre ; Strauss, au contraire, apportait l'appoint d'une personnalité vigoureuse et, il faut lui rendre cette justice, indépendante, car il serait difficile de déterminer dans ses œuvres quelque réminiscence précise. Mais la conception est nettement wagnérienne, non seulement par l'emploi systématique du thème conducteur et de la mélodie vocale contrepoincée sur la mélodie instrumentale, mais par la richesse polyphonique, la somptuosité orchestrale, ce quelque chose de chaleureux et de passionné qu'on cherche en vain chez les continuateurs français du maître. Malgré sa personnalité, malgré ses audaces harmoniques et les trouvailles par lesquelles il a poussé à l'extrême le système wagnérien, Strauss n'est pas un novateur, il marque bel et bien, et ni plus ni moins que Brahms, le terme d'une période, et l'histoire le classera comme tel...

(4) Une bonne moitié des exemples de Strauss sont empruntés aux partitions wagnériennes ; l'ouverture pour *Faust* lui en a fourni 1, le *Vaisseau fantôme* et la *Siegfried-Idyll* chacun 2, le *Crépuscule des Dieux* et *Parsifal* chacun 3, l'*Or du Rhin* 6, *Lohengrin* 7, *Siegfried* 8, *Tannhäuser* 9, la *Walkyrie* 16, les *Maîtres Chanteurs* 17, *Tristan* 18.

Voilà pour le côté sentimental et instinctif. Quant aux « raisons » de son culte pour Wagner, elles sont on ne peut plus légitimes et consistent, nous l'avons dit, dans le rôle prépondérant du maître de Bayreuth dans le développement de l'art orchestral, tel que Strauss le définit dans l'*Introduction* du présent ouvrage.

Cette introduction est très intéressante. Strauss y expose quelles ont été, suivant lui, les voies principales par lesquelles s'est poursuivi le développement de l'orchestre depuis Haendel, Gluck et Haydn. Ces voies sont au nombre de deux, la voie symphonique (polyphonique) et la voie dramatique (homophone). L'origine de l'orchestre symphonique réside particulièrement dans les quatuors à cordes de Haydn et de Mozart, dont les symphonies elles-mêmes relèvent du style du quatuor. Chez Beethoven, le génie propre de la musique de piano introduit déjà ses tournures caractéristiques, ce génie du piano qui dominera plus tard l'orchestre de Schumann et de Brahms ; enfin, l'indépendance et la liberté polyphonique de Bach revivent toutes entières dans les derniers quatuors, dans lesquels Wagner ira puiser le style orchestral de *Tristan* et des *Maîtres* et les sonorités merveilleuses de son quatuor d'archet. Bien entendu, de Haydn à Beethoven, le développement croissant du *melos*, en augmentant les exigences techniques de l'orchestre, suscitait des détails de coloris orchestral de plus en plus éloignés du style de la musique de chambre et se rapprochant du deuxième ordre de développement du style orchestral, la « voie dramatique ». Celle-ci, représentée à l'origine par Haendel, Gluck et Haydn (dans ses œuvres lyriques), se caractérise par les progrès rapides du coloris instrumental, accentué de prime abord par les dramatises musicaux dans le but de vivifier les éléments poétiques et scéniques à l'aide de la toute-puissance suggestive des timbres. Les maîtres de l'école romantique, Weber particulièrement, procèdent dans le même sens. Mais cette musique théâtrale est, par opposition à la musique symphonique, essentiellement *homophone*. Au génie de Wagner enfin était réservé de « synthétiser les deux tendances, en incorporant à la technique de composition et d'orchestration de l'école symphonique (polyphonique) les riches moyens expressifs de l'école

dramatique (homophone) ». — On voit que Wagner apparaît à Strauss comme le sommet d'un triangle, comme résumant l'effort de tous les maîtres antérieurs dans les voies de la musique pure et du lyrisme musical.

Suivent des remarques non moins intéressantes sur l'importance, au point de vue de l'effet orchestral, d'une polyphonie soignée, dotant d'une vie individuelle même les parties secondaires. D'après Strauss, l'idéal si magistralement réalisé par Wagner dut également hanter Berlioz, mais « à cet audacieux novateur, à ce génial coloriste, à ce créateur de l'orchestre moderne, le sens de la polyphonie fit totalement défaut ». Ce sont ses gaucheries et ses maladresses d'écriture qui causent les rudesses et les « creux » qui, nonobstant ses trouvailles orchestrales, caractérisent ses ouvrages symphoniques, — comme aussi par exemple ceux de Liszt. « Seule, une polyphonie réellement significative dévoile le sens mystérieux des timbres ». La plénitude sonore de l'orchestre wagnérien est due à deux choses : l'écriture audacieusement « virtuose » de toutes les parties, mais surtout l'emploi du style polyphonique dans toute sa richesse, et son développement dans le domaine symphonique grâce à l'invention du mécanisme à pistons des instruments à embouchure ».

(A suivre.)

ERNEST CLOSSON.

55^{me} ANNÉE. — Numéro 41.

Richard Strauss et le « Traité d'orchestration » d'HECTOR BERLIOZ

(Suite et fin. — Voir le dernier numéro)

Les perfectionnements de la facture instrumentale depuis Berlioz ont rendu caduques la plupart des considérations de ce dernier sur la technique des instruments, particulièrement des instruments à vent, qui lui inspirent de nombreuses réserves au sujet de leur étendue pratique, des « batteries » et des trilles possibles, etc. Strauss remet tout cela au point, signale des effets nouveaux, comme le *bisbigliando* de la harpe et le *vibrato lingual* de la flûte, et montre que certaines conventions d'écriture érigées en principes par Berlioz (telle la nécessité de maintenir un certain rapport entre les violoncelles et les basses) sont devenues surannées depuis l'introduction d'un grand nombre d'instruments nouveaux et le perfectionnement général de la technique. Il ne manque d'ailleurs pas de faire remarquer, — lui, l'homme de la haute difficulté orchestrale, — combien l'écriture est devenue plus « virtuose » ; à l'appui de cette remarque, il cite la figuration fulgurante des violons, dans l'Enchantement du feu de la *Walkyrie*, « qu'un virtuose aurait peine à rendre dans tous ses détails ou à exécuter d'une manière complètement irréprochable », et rappelle qu'à la répétition générale de l'*Or du Rhin* à Munich³, le harpiste Tombo⁴ vint, tout penaud, avouer à Wagner que sa partie était inexécutable ; — sur quoi le terrible maître lui rétorqua : — Vous ne pouvez exiger de moi que je sache aussi jouer de la harpe ; vous voyez quel effet j'ai voulu produire, arrangez votre partie et débrouillez-vous...

Mais il insiste, d'autre part, sur la nécessité d'une écriture orchestrale soignée dans les détails et prouve notamment, par des expériences personnelles lors des premières exécutions de la *Sinfonia*

domestica, l'importance énorme d'une distribution judicieuse des coups d'archet.

Les instruments nouveaux devaient naturellement trouver place dans ces commentaires : la *viola alta* de M. Hermann Ritter, la *violotta* et le *cellone* de M. Stelzner, le *clarina* Heckel, le heckelphone⁵ et le hautbois baryton de Lorée⁶ (notons, en passant, un juste hommage aux hautbois et aux hautboïstes français par opposition aux allemands (5)), la clarinette contrebasse de Heckel et de Besson⁷, la flûte en *sol*, les *tuben*, les timbales à pédales de

(5) Le passage vaut d'être cité en entier :

« De même que les hautbois français sont plus finement travaillés, ont plus d'égalité de registre, parlent plus facilement et permettent dans le grave des *pp* plus ténus, de même le jeu et le son des instrumentistes français est de beaucoup préférable.

« Quelques écoles allemandes s'évertuent à la production d'une sonorité épaisse, claironnante, qui ne s'harmonise en aucune manière avec celle des flûtes et des clarinettes et prédomine souvent de la manière la plus désagréable. Le timbre français, bien que plus mince et plus chevrotant, est beaucoup plus susceptible de nuances, ce qui ne l'empêche pas de percer dans le *f* et d'avoir une portée plus grande...

» La même remarque s'applique au cor anglais. Qu'on observe son emploi modèle, les combinaisons magistrales dont il fait l'objet avec les flûtes, hautbois, clarinettes, bassons aux premier et deuxième acte de *Lohengrin*. Les effets prévus par l'auteur seront complètement dénaturés si le cor anglais, comme c'est souvent le cas en Allemagne, passe à l'avant-plan au lieu de se confondre dans le groupe des bois, de n'être qu'un linéament délicat... »

Soit dit en passant, les observations précédentes, sur les hautbois et les hautboïstes français, peuvent s'appliquer indistinctement aux instruments et aux instrumentistes belges. La preuve en est dans l'impression désagréable produite sur notre public par les hautbois allemands (descendants directs, en ce qui concerne le timbre, de la *Schalmeye* rustique), chaque fois qu'un orchestre allemand s'est fait entendre chez nous. On sait d'ailleurs qu'en général, la facture et la pratique instrumentales en Belgique s'identifient avec les traditions françaises.

Schneller⁸ [Schnellar], et en général tous les perfectionnements introduits depuis Berlioz. Et les instruments anciens : la viole de gambe, le hautbois d'amour de l'*Oratorio de Noël* et de la *Domestica*. Et les accessoires : le mécanisme de Poike et Glaesel permettant d'abaisser à l'*ut* grave le *mi* de la contrebasse (6), une sourdine nouvelle... Il y a même des détails drôles, comme l'histoire de ce M. Schubert, première clarinette à la chapelle royale de Berlin, qui, en quête d'un meilleur bec, essaie successivement des becs d'ébonite, d'or, de verre, de porcelaine, de marbre (il oubliait l'ivoire, le zinc et le papier mâché), pour en revenir finalement... au vulgaire bec en bois.

Le chapitre de l'orgue, particulièrement étendu (les vues de Berlioz étant ici complètement surannées), n'est pas de Strauss, il est dû à la compétence spéciale de M. Ph. Wolfrum, de Heidelberg, directeur du *Bachverein* de cette ville — et auteur d'un excellent petit livre sur Bach, dans la collection Strauss. — L'auteur y développe des vues hardiment progressistes. Reprenant entièrement la description de l'instrument et l'analyse de sa technique, il tance vertement les facteurs de son pays, « dont l'esprit d'initiative et d'innovation n'est pas précisément la caractéristique dominante », célèbre les orgues pneumatiques, électro-pneumatiques et les orgues purement électriques « qui ne tarderont pas ». Ses conseils pratiques sont basés sur une extension illimitée du nuancement dynamique et de la combinaison des timbres.

Les grandes œuvres d'orgue de Bach devraient être « instrumentées » sur l'orgue comme une symphonie, à l'aide de toutes les ressources à la disposition de l'instrumentiste... A cette condition seulement, l'infinie richesse du langage musical du grand *cantor* parlera à l'âme de l'auditeur. — Mais au lieu de cela on admet trop souvent,

(6) Strauss n'est pas partisan de la contrebasse à cinq cordes utilisée au Conservatoire de Bruxelles, mais ses raisons ne paraissent pas convaincantes et nous avons des doutes, en revanche, sur la façon dont le système qu'il préconise se comporte au point de vue de l'accord.

comme du « jeu d'orgue », un piaillement musical dépourvu de toute signification.

Reprenant une observation, antérieurement formulée par Hans de Bulow [Bülow] au sujet des sonates de Beethoven, M. Wolfrum constate aussi la nécessité de conformer le phrasé et le mouvement aux conditions acoustiques et aux dimensions du local.

Berlioz se prononçait, on le sait, contre l'emploi simultanément de l'orgue et de l'orchestre, à cause de l'incompatibilité des timbres, de la difficulté de l'accord, etc. Musicien classique, familier des grands ouvrages de Bach et de Händel, rassuré en outre au point de vue pratique, M. Wolfrum combat naturellement ces vues et formule, au sujet des exécutions avec orgue et orchestre, des observations fort intéressantes :

La grande difficulté consiste ici dans l'éloignement où se trouve le clavier. Comment, dans un festival, une chanteuse, un instrument à archet concertant, le quatuor même pourraient-ils marcher d'accord avec l'organiste, séparé d'eux par tout l'orchestre, par une énorme masse chorale, même par une partie du public, ou même perché sur une galerie éloignée, d'où il a toutes les peines du monde à apercevoir le chef ? Le malheureux en est réduit à se rapporter à son oreille, laquelle le trahit à son tour, l'éloignement déterminant des illusions acoustiques de toutes sortes... Le seul procédé de nature à éviter ces inconvénients consiste dans l'emploi des claviers portatifs, reliés à l'orgue par un câble électrique. On le place là où le chef le juge opportun, derrière les solistes, près des premiers violons, près du chef lui-même ou ailleurs. Ainsi éloigné du corps de l'instrument, l'organiste peut en outre se rendre compte plus nettement des effets de ses combinaisons de registres, du degré d'intensité, etc., que lorsqu'il est assis à l'orgue — ou *dans* l'orgue, — où « les arbres lui cachent la forêt ».

Le passage le plus intéressant, au sujet de l'ensemble de l'orchestre et de l'orgue, concerne la registration. M. Wolfrum conseille vivement aux chefs de ne pas s'en remettre simplement à la

registration vaguement indiquée par l'auteur dans la partition, ni au goût de l'instrumentiste, mais de régler lui-même, dans chaque cas particulier, ces importants détails, *d'après l'instrument même qui se trouve à sa disposition* : conseil judicieux basé sur les dissemblances considérables des divers instruments (7), — et des idées particulières de l'organiste. « Les chefs d'orchestre devraient renoncer à leur attitude réservée et timide vis-à-vis de cet instrument et de son inabordable maître, lequel unit souvent, à une impériale dignité, une grossièreté de souffleur ; ils devraient les approcher, les pratiquer et les contrôler davantage, comme c'était naguère l'usage justifié. »

Revenons à Strauss.

Nous avons dit la valeur esthétique de ses commentaires, où il s'attache à déterminer le caractère propre de chaque instrument :

L'un des premiers qui reconnut les effets *démoniaques* dont l'alto est susceptible fut Meyerbeer, qui l'utilisa, dans *Robert*, pour exprimer la terreur sacrée, les morsures aiguës de la conscience. Mais la terreur, la prière, la tristesse et le deuil ne sont pas les seuls accents de l'alto. A leur plainte douloureuse au deuxième acte de la *Walkyrie*, quand, redoublant à l'octave la clarinette basse, ils

(7) Signalons ici qu'au récent congrès musical à Vienne, la section V c. (facture d'orgue) a constaté la « nécessité impérieuse » d'arriver à un régulateur commun en matière de construction d'orgues et a formulé diverses résolutions propres à réaliser ce *desideratum*. Il est de fait que l'orgue seul a échappé jusqu'ici à la tendance unificatrice qui, à partir du XVII^{me} siècle, se manifeste dans la facture instrumentale. On ne peut pas, naturellement, assimiler les grandes orgues d'une salle de concert au modeste instrument d'une église de faubourg. Mais il est inadmissible par exemple que tels jeux, étiquetés de même, produisent dans les différents cas des effets complètement dissemblables, comme c'est aujourd'hui le cas.

déclament le thème de la Détresse de Wotan (8), s'oppose, dans *Siegfried*, la gaieté falote et pusillanime de la figure qui accompagne, aux altos, les réponses de Mime aux questions menaçantes du Voyageur... S'il paraît à peine nécessaire de rappeler ici la solennelle introduction du quatuor de *Fidélío*, qu'on me permette d'y joindre la phrase extasiée de l'alto célébrant, dans *Tristan*, le pouvoir magique du « boire amoureux » et, au premier acte du même *Fidélío*, cette tierce des altos évoquant aux yeux du spectateur ému la figure désespérée de Florestan...

— Le ténébreux, l'effrayant, l'absorption dans des méditations profondes, la chute dans les gouffres sombres du désespoir, tout cela correspond particulièrement aux propriétés expressives de la contrebasse. Voir à ce sujet le solo de contrebasse au quatrième acte de l'*Othello* de Verdi, le *lied* de la vieille Gertrude dans *Hans Heiling* de Marschner, la fugue de mon poème symphonique *Ainsi parla Zarathustra* (« de la Science »).

— Dans son poème symphonique *Ce que on entend sur la montagne*, Liszt a utilisé la grosse caisse, avec une extraordinaire poésie, pour l'évocation d'un lointain et solennel murmure.

Les combinaisons instrumentales des maîtres suggèrent constamment à Strauss de gracieuses et poétiques images. Dans le passage du premier acte de *Tristan* : « Là où les vertes plaines — d'azur encore se teignent », le *sol* en *pizzicato* de la contrebasse, qui dans l'original allemand correspond au mot *blau* (bleu) « éveille toujours en lui la sensation d'une touche de couleur posée d'un pinceau délicat ». Le *pizzicato* des violons, dans l'ouverture du *Roi Lear* de Berlioz (mes. 53 à partir de la fin), « lui donne l'impression d'une fibre se brisant dans le cœur de Lear, ou d'une veine éclatant dans le cerveau du roi frappé de démence ». Dans le redoublement de la mélodie par le basson, à une ou deux octaves de distance, — particularité commune aux partitions de Haydn, de Mozart et de Beethoven, — « on croit souvent entendre un vieillard suivant de sa voix défaillante les airs qui charmèrent sa jeunesse ». Dans la *Walkyrie*, les battements isolés de timbale, au

(8) Nous négligeons les renvois aux partitions.

moment où Brunnhilde formule à Siegmund son arrêt de mort, « semblent les pulsations d'un cœur angoissé ».

Et citons en entier ce joli couplet sur le cor, qui lui apparaît comme l'âme de l'orchestre moderne, l'énorme variété d'effets du cor chromatique expliquant seule, à ses yeux, dans une partition comme *Les Maîtres Chanteurs*, la force expressive d'un ensemble instrumental qui en lui-même n'est guère différent de celui de l'*Ut* mineur de Beethoven (9) :

Qu'il jette à l'écho des forêts de la primitive Germanie la fanfare juvénile de Siegfried, débordant de rayonnante joie de vivre ; qu'il rende, dans *Mazepa* de Liszt, le cri de suprême détresse du prince cosaque expirant, ou qu'il évoque à la rêverie ingénue de Siegfried l'image de la mère qu'il ne connut point ; qu'il fasse glisser sur les flots, vers Tristan halluciné, l'image lumineuse d'Yseult, ou qu'il incline sur l'excellent David la cordiale gratitude de Sachs ; que, dans le *Vaisseau fantôme*, il peigne en quelques sourds accents la mer du Nord se brisant sur la côte nocturne, ou symbolise Freya et ses fruits d'éternelle jeunesse ; qu'il raille le brave mari bourgeois, qu'avec l'apprenti jaloux il rosse Beckmesser ou qu'il chante d'une voix étouffée les vertus mystérieuses du heaume enchanté : toujours et partout, le cor est à sa place, unique par sa diversité expressive et d'un effet toujours également lumineux.

(9) Ici, Strauss particularise un peu. Les capacités modulatrices de l'orchestre, limitées naguère par les tablatures si restreintes des instruments à embouchure, reçurent une extension théoriquement illimitée par l'invention du mécanisme des pistons qui, appliqué à tout le groupe des cuivres, permettait aux cors, trompettes, trombones et tubas de suivre sans difficulté les cordes et les bois à travers les tonalités les plus accidentées. Les deux silésiens Stölzel et Blühmel, auteurs de cette invention merveilleuse des pistons, comptent donc parmi les plus grands promoteurs de l'évolution musicale et méritaient d'être statufiés : la plupart des musiciens ignorent jusqu'à leurs noms.

Mais ce lyrisme ne fait pas oublier à l'auteur le côté positif, et il insiste avec raison sur ce que le timbre instrumental, considéré isolément, n'est pas tout ; « la configuration thématique, le rythme, la mélodie et l'harmonie participent, dans chaque cas, à la différenciation du caractère instrumental ».

Nous avons dit que Strauss rectifie avec soin ce qui, chez Berlioz lui semble suranné ou même erroné. Toutefois, il ne manque pas une occasion de lui rendre hommage et de confirmer ses dires à l'aide d'exemples puisés soit dans Berlioz lui-même, soit dans Wagner ou d'autres maîtres. Au sujet du caractère à la fois héroïque et tendre de la clarinette, laquelle évoque, pour le maître français, « les femmes aimées, les amantes à l'œil fier, à la passion profonde, que le bruit des armes exalte, qui chantent en combattant, qui couronnent les vainqueurs ou meurent avec les vaincus », Strauss rappelle avec à-propos la phrase expressive de la clarinette accompagnant, au deuxième acte de la *Walkyrie*, le départ de Brunnhilde après la scène de Siegmund et Sieglinde endormie (10).

Berlioz réfutant l'opinion courante que les grandes masses orchestrales sont nécessairement bruyantes, alors que tout dépend de leur composition et de l'exécution, Strauss surenchérit par cette juste remarque :

Un groupe compact de cuivres est en effet d'une sonorité plutôt douce. Il convient même d'ajouter qu'une augmentation importante de la masse cuivrée en atténue plutôt la force. Deux trompettes, entrant d'une façon incisive dans un ensemble de bois et de cordes, produiront dans certains cas un effet plus abrupt que toute une armée de cuivres se complétant l'un l'autre. Par un phénomène analogue, rien n'est comparable, comme douceur, au *pp* d'une *grande masse* d'archets.

(10) On pourrait encore citer, au même point de vue, le thème exultant d'amoureuse joie de Brunnhilde, que la clarinette jette à travers la fanfare juvénile de Siegfried, au premier tableau du *Crépuscule des Dieux*.

Mais il se sépare nettement de Berlioz quand celui-ci, à propos du cornet à pistons, admet les cantilènes confiées à un instrument à embouchure :

Je ne puis cacher que l'emploi de la trompette elle-même, comme instrument chantant (c'est-à-dire exécutant un solo simplement accompagné), constitue pour moi une véritable abomination. Berlioz demeura complètement fermé au style polyphonique, tel qu'il s'épanouit pleinement chez J.-S. Bach et tel qu'il retrouve enfin, dans les derniers quatuors de Beethoven, une magnifique efflorescence ; par une conséquence logique, les délicates combinaisons du timbre de la trompette avec les bois et les cors devaient attendre, pour naître, l'imagination d'un Richard Wagner.

Une observation non moins intéressante, au sujet des cuivres, concerne la distinction dans le caractère attribué à ces instruments par des maîtres tels que Verdi et Wagner. Dans *Othello* et *Falstaff*, Verdi emploie la trompette et le trombone comme des moyens d'éclat vulgaire et de mauvais aloi, « Le procédé wagnérien consistant à employer ces instruments comme expression de calme noblesse, de sagesse auguste, — ou, comme dans la Chevauchée, de force héroïque et indomptée, correspond incontestablement mieux, dit Strauss, à leur nature propre. »

L'auteur donne encore son avis sur la disposition des salles de concert (il considère comme idéal le parabolioïde piriforme) et sur la composition générale de l'orchestre, si modifiée depuis Berlioz. Celui-ci fit crier en demandant cent dix-neuf instrumentistes ; Strauss arrive à cent trente environ ; total exorbitant qui fait songer à un mot de Gevaert : « Notre orchestre est devenu formidable, mais il a cessé d'être grandiose. »

Les exemples musicaux cités par Strauss témoignent d'un large éclectisme et unissent, aux ouvrages postérieurs à Berlioz, un nombre non moins grand d'auteurs anciens. Wagner, nous l'avons dit, vient en tête, mais Bach et Beethoven le suivent de près. Mozart paraît inspirer à l'auteur une admiration particulière, Auber même est

cité avec des passages de la *Muette*. Les partitions de Strauss fournissent naturellement de nombreux exemples (*Salomé*, malheureusement, n'y est pas) et l'auteur pousse la conscience jusqu'à signaler ses propres erreurs.

Ce répertoire d'exemples est-il suffisamment varié ? Nous ne le pensons pas. Manifestement, Strauss l'a puis  directement dans le répertoire théâtral et symphonique pratiqué par lui dans sa carrière de chef d'orchestre. Il aurait pu y ajouter encore nombre de documents intéressants. Il ne souffle mot de la jeune  cole russe qui, de Borodine   Rimsky-Korsakow, a sa place marquée dans tout traité moderne d'orchestration ; de même de la jeune  cole française. Ce sont là de regrettables lacunes.

Tel qu'il est cependant, le travail de Strauss est, on l'a vu, éminemment instructif et, consulté en regard du *Traité* de Berlioz, il constitue avec celui-ci l'un des meilleurs, si pas le meilleur ouvrage sur la matière.

ERNEST CLOSSON.

NOTES

1. Gustave Poncelet (1844-1903). Fabricant d'anches et de tampons pour instruments à vent. Professeur de clarinette, puis de saxophone au Conservatoire de Bruxelles. Strauss avait entendu, en 1896, l'ensemble de clarinettes constitué par Poncelet.
2. Victor Mahillon (1841-1924). Facteur d'instruments à vent. Premier conservateur du musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles.
3. La répétition générale de *l'Or du Rhin* à Munich eut lieu le 27 août 1869.
4. August Tombo (1842-1878), harpiste, professeur de piano. Il s'agit d'un témoignage de première main, car Tombo était collègue du père de Strauss à l'Orchestre de la cour et professeur de piano de Richard Strauss.
5. Les instruments cités furent inventés en l'espace d'une trentaine d'années, entre 1875 (viola alta) et 1904 (heckelphone). L'heckelphone a été employé pour la première fois par Strauss, dans *Salomé*.
6. La maison Lorée avait été fondée en 1881 par François Lorée, ancien chef d'atelier de la manufacture Triébert. Elle existe encore de nos jours.
7. La clarinette contrebasse de Fontaine-Besson fut conçue en 1889, réalisant le rêve de Saint-Saëns. Le premier emploi connu à l'orchestre est celui qu'en fit Vincent d'Indy dans *Fervaal* (1897).
8. Les timbales à pédales Hans Schneller (1865-1945) (Vienne, ca 1900).

Adolphe Alizard

(1814-1850)

10 février 1850
Revue et gazette musicale de Paris

NÉCROLOGIE.

ALIZARD.

Les arts, la musique, viennent de faire une grande perte : Alizard n'est plus ! Il est allé s'éteindre à Marseille, son pays d'adoption, le 23 janvier dernier. Cette ville, théâtre de ses plus beaux triomphes ; cette ville où son talent l'avait rendu si populaire, le destin la lui réservait pour tombeau !

Mais, hélas ! C'est ici que nous avons assisté réellement aux derniers moments d'Alizard ; car la mort qui tue n'est rien en comparaison de cette mort morale qui arrache l'artiste aux émotions de la scène, qui sont sa vie, et le jette tout d'un coup à l'oubli, souvent à la misère.

Pauvre Alizard ! Comme il a dû souffrir quand cette fatale extinction de voix l'a arraché au théâtre, quand il s'est vu se survivre à lui-même ; mais aussi, triste consolation ! Comme la mort qui le délivrait de cette vie d'angoisse a dû lui paraître douce !

Quelques mots de biographie sont bien dus à cet artiste éminent dans une feuille qui a si souvent enregistré ses succès.

Adolphe-Joseph-Louis Alizard était né à Paris, le 29 décembre 1814. Il fit ses études au collège de Montdidier, tenu par des Lazaristes. Dévoré de la passion de la musique, il obtint à grand'peine de sa mère, femme pieuse qui le destinait au professorat, qu'elle lui permit de commencer ses études artistiques dans les cours supplémentaires du collège.

Mme Alizard étant venue diriger un pensionnat à Beauvais en 1830, son fils l'y suivit et entra au collège de cette ville ; il eut le bonheur d'y rencontrer un professeur distingué, un véritable artiste, M. Victor Magnien, qui lui fit faire de grands progrès, et détermina sa mère à l'envoyer à Paris terminer ses études musicales.

Là encore, Alizard eut le bonheur de rencontrer un excellent professeur, le célèbre Urhan, dont nous avons si souvent entretenu nos lecteurs.

Il y avait à peine un mois qu'Alizard étudiait le violon avec son nouveau maître, lors qu'un jour il s'avise de solfier un air varié dont les difficultés lui paraissaient invincibles sur son instrument.

Dès qu'il l'eut entendu, sans lui faire d'observation, Urhan lui conseilla de fermer sa boîte à violon et le conduisit au Conservatoire, où il entra dans la classe de Banderali.

C'était en mai 1834 ; par conséquent Alizard avait près de vingt ans.

Deux ans après, Alizard, dans un brillant concours, obtenait le premier prix de chant, et l'année suivante il était engagé à l'Opéra, où il débuta le 23 juin 1837, par le rôle de Saint-Bris, des *Huguenots*.

J'ouvre la *Gazette musicale* de 1837 et je lis : « M. Alizard vient de débiter à l'improviste par le rôle de Saint-Bris dans les *Huguenots* : cet artiste est doué d'une belle voix et d'une excellente méthode ; il s'est fait applaudir dans la belle scène du quatrième acte, qu'il a très bien chantée. »

Cette manière simple de constater le succès d'un artiste en dit souvent plus que les formules les plus exagérées d'admiration.

Alizard reste longtemps dans une position secondaire ; mais ses progrès sont rapides et sa réputation s'établit.

Voici ce qu'en disait, en 1839, un critique célèbre :

« Alizard avait à chanter au concert du Conservatoire un morceau important, l'air sublime du prêtre Sarastro dans la *Flûte enchantée*. Je m'attendais bien à le lui entendre dire d'une façon large et noble, mais j'avoue qu'il a dépassé mon espérance, par l'intelligence avec laquelle il est entré dans la pensée profonde de Mozart, et par le sentiment très rare qui lui a permis de s'identifier complètement avec elle. L'émotion du chanteur s'est communiquée à l'auditoire, et le succès d'Alizard s'est aussitôt déclaré avec le plus grand éclat. Nous sommes heureux de voir enfin le public justifier les éloges que la plupart des critiques se plaisent à donner sans restriction depuis plus d'un an à cet excellent artiste. »

Celui qui écrivait ces lignes s'entend en critique musicale : c'est Berlioz.

Alizard quitta l'Opéra en 1842 : il alla passer deux ans en Belgique, où il fit la fortune des théâtres qui furent assez heureux pour le posséder.

Il ne réussit pas avec moins d'éclat sur les principales scènes d'Italie, où il se rendit en quittant la Belgique. Enfin il revint en France et débuta à Marseille, où l'enthousiasme qu'il inspira n'est comparable qu'à celui qu'y excitait ce pauvre et grand Nourrit. Il y chanta avec un succès égal les plus grands rôles du répertoire italien et du répertoire français.

Enfin, il revint à Paris en août 1846, et il fut immédiatement réengagé à l'Opéra avec le titre de premier sujet. Il n'y fit sa rentrée qu'au mois d'avril 1847, par le rôle de Bertram.

Il est inutile de répéter ici ce que vingt fois nous avons eu l'occasion de dire, et l'impression extraordinaire qu'il fit, et l'enthousiasme qu'il excitait toutes les fois qu'il fut donné de

l'entendre, jusqu'au mois d'octobre 1848, époque à laquelle il fut atteint de la maladie dont il est mort.

On sait le reste. Dans l'espoir que le climat du Midi contribuerait au rétablissement de sa santé, Alizard était retourné à Marseille, il y a quelques semaines ; il y succomba peu de jours après son arrivée d'une maladie de cœur, suivant les médecins.

Ses obsèques ont été fort simples.

Dix ou douze amis ont conduit à sa dernière demeure cet artiste dont le nom a eu tant de retentissement ; on a remarqué avec peine que tous les artistes du Grand-Théâtre, à l'exception de M. Vial, s'étaient dispensés de venir rendre les derniers honneurs à leur camarade.

Alizard possédait une des plus belles voix de basse que l'on puisse entendre. Les sons de l'octave supérieure du *fa* au *fa* avaient une fermeté, un volume, un éclat admirable, et les notes les plus élevées de cette gamme sortaient avec une étonnante facilité. Artiste de premier ordre, connaissant à merveille les ressources de sa voix, musicien consommé, il avait tour-à-tour la force et la grâce, la douceur et l'expression pathétique. Attentif aux ensembles comme aux solos, il savait, au besoin, adoucir, ou faire ressortir sa voix puissante. Ardent, chaleureux et consciencieux, se possédant lui-même pour maîtriser le public, il était consommé dans son art, et ne manquait jamais le succès.

Il en est des belles actions comme de ces vins généreux qui réchauffent le cœur. Qu'on nous permette, en terminant ces adieux à un grand artiste, qui fut notre ami, de raconter un fait trop empreint de délicatesse et de cœur pour ne pas mériter les honneurs de la publicité.

Alizard avait les goûts d'un artiste : il aimait les livres et les curiosités musicales et littéraires. Sa belle et splendide voix semblait lui assurer un avenir ; mais brisée au moment de son plus grand éclat, cette voix, son unique gagne-pain, le laissait sans ressources. Lors de son premier voyage dans le Midi, ses camarades lui avaient

fait remettre 1,000 fr. par les mains de la direction, pour qu'il pût croire à une avance de traitement et non à une générosité, toujours pénible pour l'obligé. Ce trait est déjà bien beau, et aussi honorable pour l'artiste qui inspire de si nobles sentiments que pour ses camarades. En voici un autre plus touchant encore. Quatre de ses amis, touchés de sa déplorable position, se réunirent, se cotisèrent, et l'un d'eux, au nom de tous, apportait tous les mois à Alizard un secours de 200 francs ; mais, par une suprême délicatesse, on lui disait : « Tu vas reprendre ton service, tu seras un jour dans une position meilleure ; c'est un prêt que nous te faisons et que tu nous rembourseras un jour tout à ton aise. » Et Alizard faisait tout les mois des reçus de 200 francs à ses amis, et publiait partout combien il était heureux d'avoir cette ressource qui lui permettait d'attendre des jours meilleurs. Ainsi l'on ménageait son amour-propre, cette fibre toujours vivante dans le cœur d'un artiste. Ai-je tort d'appeler cela une belle action ?

N.

28 novembre 1839
Revue et gazette musicale de Paris

CONCERT DE M. BERLIOZ.

ROMEO ET JULIETTE.

SYMPHONIE.

[...]

Alizard a fort bien chanté les solos du père Laurence, et principalement ces passages : *Grand Dieu qui vois au fond de l'âme*, etc., et le serment : *Jurez donc*, etc. Berlioz a donné une preuve de

goût en choisissant cette scène pour la traiter ainsi musicalement. Dans la tragédie elle ne paraît au spectateur qu'une assez froide moralité après le conte ; dans une symphonie ou même dans un opéra, elle est grande, lyrique, solennelle, et prête aux plus belles inspirations.

[...]

CH. MERRUAU.

29 novembre 1839
Journal des débats

Feuilleton du Journal des Débats.

CONCERT DE M. HECTOR BERLIOZ.

Roméo et Juliette, symphonie dramatique.

[...]

Tout est dit. Le drame est accompli; maintenant, que le finale éclate comme un grand finale d'opéra! maintenant que toutes ces passions politiques se retrouvent en présence afin que le frère Laurence les écrase sans pitié, sous son indignation et sa colère! La scène est grande et belle. Plus le frère Laurence élève la voix, et moins ils osent faire entendre leurs cris de rage, ces Capulets, ces Montaigus, ces ennemis vaincus par la douleur autant que par la voix du prêtre. C'est Alizard qui chante et d'une façon admirable le rôle du frère Laurence. Voilà de l'âme, de l'intelligence, une magnifique

voix de basse, une méthode excellente; quel malheur qu'il soit petit, et que le parterre si indulgent pour tant d'autres moins grands encore, n'ait pas encore voulu lui pardonner, à celui-là, l'exiguité de sa taille. Alizard a été très beau dans ce chant pathétique; il s'est souvenu de ce que dit Shakspeare: *Mon fils, parle simplement*; le musicien s'en était souvenu avant lui.

[...]

J. J.

J. J. : Jules Janin.

27 novembre 1836
Revue et gazette musicale de Paris

DISTRIBUTION DES PRIX

AU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Les concours du mois d'août dernier ont servi à constater un fait, c'est que les études pendant l'année scolaire qui vient de s'écouler, ont été dans une voie sensible de progression, surtout dans les branches qui précédemment avaient semblé se maintenir dans un état d'infériorité comparativement à celles qui avaient toujours prospéré. En pouvait-il être autrement ? Dirigé par l'illustre Chérubini, dont l'activité sait non seulement embrasser l'ensemble de cette vaste administration, mais encore descendre dans les détails infinis qui concernent le grand nombre des classes, le Conservatoire devait voir également fleurir tous les rameaux dont se forme sa couronne ; confié aux soins des plus habiles professeurs, il devait être la

première école, l'école modèle. C'est une des gloires de la France ; l'art a été régénéré par lui : les résultats sont là pour le prouver. Aussi, les préjugés qu'il avait soulevés à sa création, et qui longtemps s'étaient maintenus en état d'hostilité contre lui, se sont-ils entièrement dissipés.

Le Conservatoire avait fait sa moisson en août, les jeunes lauréats ont fait la leur dimanche dernier. La distribution des prix a eu lieu dans la grande salle des concerts. M. le ministre de l'intérieur, qui présidait la séance, a, dans une allocution remplie d'idées justes et de vues élevées, fait espérer aux jeunes compositeurs l'établissement d'une chapelle où leurs dispositions et leurs talents pourraient enfin se produire. Cette partie de son discours a été chaudement applaudie. M. de Gasparin a prouvé qu'il avait compris la position insoutenable de nos jeunes lauréats de l'Institut ; il a touché une corde sensible, elle a fortement vibré. Sa visite au Conservatoire est une démarche de tact et de bon goût. Il est toujours honorable au ministre qui a la direction supérieure des arts, de s'entourer des artistes, s'éclairer de leurs lumières, recueillir leurs idées, leurs vœux, pour en former la base d'institutions utiles.

Après la distribution des prix, a eu lieu un concert dans lequel se sont fait entendre les principaux premiers prix. Il a commencé par une ouverture où nous avons remarqué une jolie phrase de chant exécutée sur le hautbois ; mais nous conseillerons à M. Dancla, auteur de cette ouverture, de ne pas tant abuser une autre fois de l'emploi des instrumens de cuivre. M. Alisard a chanté l'air de Mahomet, avec lequel il avait remporté le premier prix de chant ; son succès a été complet. On en pourrait dire autant de M. Achard¹, s'il avait été plus maître de son émotion ; mais il a voulu forcer sa voix, ce qui est toujours un mauvais moyen pour plaire et pour réussir. Mademoiselle Castellan², dans un air fort difficile et fort bien chanté, a enlevé tous les suffrages de l'auditoire, qui, en général, a paru satisfait de l'emploi de sa matinée.

1. Élève de Bordogni.

2. Élève de M^{me} Cinti-Damoreau.

L'excellent Alizard débutait modestement par le rôle de Saint-Bris dans les Huguenots. Gros et court, vêtu de noir, coiffé d'un chapeau noir que surmontait une plume blanche, « il me semble voir une écritoire qui se promène, » dit Schneitzoeffer, en suivant les évolutions du nouveau Saint-Bris.

Castil-Blaze, *L'Académie impériale de musique*, p. 368.



Eugène Aubert, Alizard. Rôle de Roger, dans *Jérusalem*. (Th^{re} de l'Opéra)
 © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Parmi les adversaires de la « favorite » [Rosine Stolz], comme nous l'appelions, était Barroilhet, qui se scandalisait comme moi d'entendre dire par Pillet : « Madame Stolz est une Malibran, moins les défauts. » Notre basse Alizard ne perdait jamais non plus une occasion de manifester son antipathie pour notre *étoile*. Un jour que madame Stolz passait dans la cour où nous étions tous réunis, au sortir de la répétition : « Et dire, fait Alizard de sa grosse voix picarde, et dire que cette femme-là est destinée sur ses vieux jours à faire des ménages de garçon... le mien peut-être. » A la suite de cette boutade, l'engagement d'Alizard ne fut pas renouvelé et il n'eut point la consolation de voir se réaliser sa prophétie.

Gilbert Duprez, *Souvenirs d'un chanteur*, p. 161.

TOURGUENIEV À PAULINE VIARDOT

[Paris] Samedi 27 [novembre 1847].

Passons à ma petite revue de Paris. Hier on a donné pour la première fois les *Lombardi* de M^r Verdi sous le nom de *Jérusalem* – au grand Opéra. Le livret a été remanié, on y a ajouté une scène de dégradation de chevalier pour Duprez. M^r Verdi de son côté a composé quelques nouveaux morceaux parfaitement détestables. Je ne vous parlerai pas de la musique; vous la connaissez, c'est le comble du mauvais; mais ce qui est inimaginable – ç'a été l'exécution. Non – il n'y a pas de théâtre au monde, excepté *l'Académie Royale de Musique* où tous les chanteurs – s'ils avaient été aussi mauvais que M. Duprez, Alizard et *tutti quanti* n'eussent

été ensevelis sous un Chimborasso de pommes cuites! La nouvelle débutante, M^{me} Julian n'a que deux ou trois notes possibles dans le haut – qu'elle crie à tout rompre, le reste est lourd, inintelligible, part de la gorge et puis, moi qui ai été assez longtemps en Allemagne, je n'ai encore entendu personne prononcer aussi mal qu'elle. Le succès n'a pas été aussi grand qu'on aurait pu le croire, vu le nombre de chevaux et de danseuses qu'on a exhibés; il est notoire qu'en fait de musique les Français aiment les chevaux et les mollets des danseuses. Et puis cet éternel «degueulando» comme disait votre frère (que j'ai rencontré furieux et prêt à mordre les passants à la sortie) – ce soi-disant style *large* si commode pour ceux qui ne savent pas chanter, ces récitatifs emphatiques, ces chœurs unisone sur des thèmes de galop ou de polka. Non, Madame, ne chantez pas à Paris, ce n'est pas votre place. Décidément il paraît que le temps des génies forts et bien portants est passé: la force brutale et vulgaire se donne à des médiocrités remuantes et productives comme Verdi – et ceux au contraire qui ont reçu le feu divin se perdent dans l'oisiveté, la faiblesse ou la rêverie. Les Dieux sont jaloux; ils ne donnent à personne tout à la fois. Mais cependant – pourquoi nos pères ont-ils été plus heureux que nous? Pourquoi ont-ils assisté eux à des premières représentations comme celles du *Barbier*, voire même de la *Norma*, tandis que nous autres nous sommes condamnés à des *Jérusalem*? Pourquoi nos jeunes talents, nos «*espérances*» au lieu de nous donner des œuvres exubérantes, irrégulières, mais pleines de vigueur et de sève – accouchent-ils (tout au plus) de petits ouvrages bien arrondis, bien léchés, bien finis? – témoin Ponsard avec sa *Lucrèce*, Augier avec sa *Ligue*, David avec ses *Odes-Symphonies*. Que signifie cette vieillisse prématurée? Pourquoi se copient-ils eux-mêmes dès leur second ouvrage? Pourquoi disent-ils si vite leur dernier mot? [...]

Votre tout dévoué
J. Tourguéneff

1814

Les événements de l'année 1814 : Campagne de France, retour des Bourbons, suscitèrent un certain nombre de pièces musicales de circonstance, dont la presse se fit alors l'écho, « et, chose caractéristique, ce n'était point aux guerres de la révolution, mais à la vieille monarchie, qu'on demandait des inspirations ; ainsi » *L'Oriflamme et Le Béarnais, ou Henri IV en voyage.*

L'Oriflamme (Méhul, Paër, Berton et Kreutzer)

4 février 1814
Journal de l'Empire

FEUILLETON DU JOURNAL DE L'EMPIRE.

ACADEMIE IMPERIALE DE MUSIQUE.

I^{re} rep. de *l'Oriflamme*, paroles de MM. Etienne et Baour-Lormian ; musique de MM. Méhul, Paër, Berton et Kreutzer.

La représentation de cet acte lyrique a été une cérémonie triomphale dont les spectateurs étoient acteurs : la foule extraordinaire qui se pressoit dans ce vaste théâtre faisoit une partie à la pompe ; tout ce qu'il y a d'acteurs et d'actrices à l'Opéra couvroit la scène : tous avoient voulu prendre part à cette œuvre glorieuse : et

pour chaque partie il y avoit plus d'artistes qu'il n'en falloit parce qu'il n'y avoit point d'artiste qui ne voulût participer en quelque sorte à l'éclat de ce triomphe.

Les auteurs ont choisi l'époque de notre histoire qui offre l'allusion la plus heureuse et la plus piquante : Charles-Martel délivrant la France de l'invasion des Sarrasins. L'oriflamme se gardoit alors dans les églises ; c'étoit une bannière religieuse : chaque église avoit un chevalier porteur de l'oriflamme ; mais on se doute bien que l'oriflamme d'une église n'avoit par elle-même aucune vertu, si elle n'étoit secondée du courage des soldats et de l'habileté du chef : tant valoit le général, tant valoit l'oriflamme ! A cette idée principale des Sarrasins chassés de la France, les auteurs ont uni des tableaux intéressans et champêtres, les innocentes amours de Nazir et d'Amasie.

Nourrit¹ joue le rôle de Nazir, et Mad. Branchu celui d'Amasie ; Lays², chef des vieillards, s'est distingué par le goût exquis avec lequel il a chanté plusieurs couplets, la plupart redemandés. A ces images douces se joignent des tableaux plus sombres : les habitants d'un village ravagé par l'ennemi se dérobent par la fuite à de nouveaux outrages. Le chevalier, porteur de l'oriflamme de Charles-Martel paroît aux yeux de ces infortunés comme un ange consolateur. C'est Lavigne³ qui joue le rôle du chevalier ; il se fait remarquer très avantageusement par la manière brillante dont il chante un air très favorable au développement de sa voix. Le chevalier est suivi d'une foule de guerriers qui partent pour le combat ; ce départ est un tableau très vif, très animé, et produit un superbe mouvement militaire. La musique est analogue au sujet, tantôt douce, agréable et tendre, tantôt guerrière, sublime, héroïque. Les danses sont dignes du talent et de la réputation de M. Gardel :

1. Nourrit père.

2. François Lays (1758-1831), ténor. Il créa les rôles de Cinna (*La Vestale*, 1807) et Telasco (*Fernand Cortez*, 1809).

3. Jacques-Émile Lavigne (1781-1855), ténor. Il fit ses débuts dans le rôle d'Achille (*Iphigénie en Aulide*, 1809).

pour rendre justice aux premiers sujets il faudroit les nommer tous. Albert et Antonin brillent entre les danseurs par la noblesse et la grâce, la légèreté et la souplesse. Parmi les danseuses, Mesd. Clotilde, Bigottini, Gosselin, Masrélié cadette, Aimée, fixent particulièrement les regards. Je nomme à part, et la dernière, madame Gardel, qui est toujours le premier modèle de la grâce, de la décence, et de tout ce que l'art et la nature ont de plus parfait.

GEOFFROY.

Les armées ennemies s'approchaient et menaçaient Paris ; *l'Oriflamme*, pièce de circonstance, destinée à ranimer l'esprit public, fut improvisée par Etienne, Baour-Lormian, et représentée le 31 janvier 1814. La musique de cet acte était de Méhul, Paër, Berton et Kreutzer.

L'Oriflamme ! Singulier titre à mettre sur les affiches au moment où le comte d'Artois était à Vesoul⁴ ! Les paroliers se trompèrent complètement ; on ne pouvait les accuser d'avoir une intention maligne, et de manquer tout exprès le but qu'ils s'étaient proposé. Impériaux et royalistes s'empressèrent d'accourir à cette assemblée nationale du beau monde : toutes les loges avaient été louées par l'un et l'autre parti. Le faubourg Saint-Germain se disposait à des applaudissements exagérés, et ne cherchait point à déguiser sa joie. Les acteurs se montraient pleins de zèle pour *l'Oriflamme* ; M^{me} Albert⁵, qui venait de tenir le premier emploi dans *Œdipe à Colone*, la jolie Pauline, figurèrent parmi les coryphées de l'opéra nouveau. Succès victorieux, éclatant, foudroyant. Succès pareil à celui d'un

4. Il y était arrivé le 20 février.

5. Augustine Himm, épouse du premier danseur Albert, avait débuté dans *Œdipe à Colone* en 1806.

éligible opposant que légitimistes et républicains voulaient, en 1831, pousser à la chambre en réunissant leurs efforts.

Les militaires, les gardes nationaux, dont la foule compacte refluit dans les corridors, encore émus de la scène touchante qui s'était passée aux Tuileries, lorsque l'empereur avait présenté le roi de Rome à la garde nationale de Paris⁶, ne voyaient dans l'oriflamme que le drapeau français ; mais une infinité d'autres ne voulaient y reconnaître que la bannière de Philippe-Auguste, avec ses fleurs de lis, portant le cri de guerre *Monjoie saint Denis* ! Tous étaient dans un égal enchantement, qu'ils témoignaient par des bravos, des applaudissements frénétiques. Les six premières représentations de *l'Oriflamme* produisirent 65,000 francs. *La Ronde de Nuit*, chant militaire, termine ce drame à sa dixième représentation. La onzième, donnée le 15 mars 1814, fut la dernière.

Un homme de beaucoup d'esprit, de savoir, de talent ; un journaliste qui réglait le gout en France, imposait son opinion ; un critique dont les feuilletons renfermaient bien souvent des éloges pompeux, outrés de Napoléon, qu'il abominait de toutes les puissances de son âme, Geoffroy⁷ meurt avant de voir le titre de *Journal des Débats* ressaisir ses droits en faisant abandonner celui de *Journal de l'Empire*. C'était prendre sa bisque mal à propos. Ignorant de tout point en musique ; n'ayant pas même, à cet égard, l'instinct que la nature accorde aux animaux les moins intelligents ; butor, plus butor peut-être que La Harpe ! Geoffroy tenait la France musicale sous sa fêrule, et régentait l'Opéra : croyez qu'il en disait de belles avec un admirable aplomb⁸. Chargé d'écrire le feuilleton du *Journal de l'Empire*, il fournissait l'énorme contingent de six ou sept articles

6. Le 23 janvier.

7. Julien-Louis Geoffroy (1743-1814), « s'est obstiné toute sa carrière à parler de musique sans en connaître à peu près une seule note » (Jean Mongrédien).

8. Dont « celle » qui consistait à affirmer que Gluck faisait « seulement une grande dépense d'harmonie et de génie pour fatiguer les auditeurs ».

par semaine, sur les théâtres principalement, et sur toute autre espèce de sujets, depuis l'épopée jusqu'aux tulipes, aux confitures. Il recevait trente mille francs par an ; c'était de l'argent bien placé. Recherchés, à bon droit estimés, en exceptant ses divagations stupides sur la musique, les feuilletons de Geoffroy contribuèrent pour beaucoup à la grande fortune du *Journal de l'Empire*. On le tirait alors à 30,000 exemplaires, distribués à 29,000 abonnés.

Castil-Blaze, *L'Académie impériale de musique*, p. 139-140.

[...] Sur chaque théâtre on joue des pièces, on chante des couplets de circonstance, et par une bizarrerie inconcevable, ce n'est pas l'énergique esprit républicain que l'on invoque, ni le drapeau tricolore que l'on déploie, mais l'oriflamme fleurdelysé. On prépare même à l'Opéra, pour cette crise, un grand drame sur Charles-Martel où se montrent toutes les pompes chevaleresques : rois, dames, fleurs-de-lys, gentilshommes ; ici c'est Raoul, issu d'un noble chevalier, là Charles-Martel qui lève l'oriflamme : « La scène se passe non loin de Poitiers dans cette plaine où Charles Martel remporta sa mémorable victoire (je rapporte ici le programme). Dans une campagne riante, on voit une chapelle gothique et un tombeau ; Raoul est couvert des ombres du trépas. « Sur son destin ne pleurez pas, car il est mort pour la patrie. » Depuis cette mort, trente ans se sont écoulés, une fête se prépare, deux jeunes amants vont devenir époux ; la campagne est tranquille ; tout à coup un grand désordre se manifeste, on annonce que les Sarrasins se répandent dans la campagne ; on voit la cohorte sanglante se répandre dans les hameaux et poursuivre les femmes tremblantes ; on crie vengeance. Au milieu de ce tumulte, un chevalier paraît portant l'oriflamme fleurdelysée et bénite à Saint-Denis ; ce chevalier annonce que l'illustre chef des Francs arrive sur ses pas pour combattre à leur tête.

Charles-Martel fait briller l'oriflamme, il nous répond du combat et du sort ; frémis, frémis orgueilleux Abderame ! il est parti, c'est l'arrêt de ta mort. »

Et pour faire de ces beaux frais d'esprit on s'était mis à plusieurs ; MM. Étienne et Baour-Lormian avaient écrit les paroles ; Paër, Méhul, Kreutzer et Berton avaient composé la musique. Comme tout cela était bien approprié aux hommes et aux périls de la situation ! Au lieu d'entonner le *Chant du départ* républicain, la *Marseillaise* des faubourgs, le grand hymne *Mourir pour la patrie* de Gossec, ces belles épopées de Chénier où les chœurs de femmes, de vieillards et d'enfants se mêlaient aux mâles accents des défenseurs de la République ; au lieu de ces immenses choses, on vous donnait des petits airs muscadins, des chevaliers, des amours, des croisades et des Sarrasins. Pour le temps et la génération, c'était aussi ridicule que si Cambacérès avait paru sur la scène poudré à l'oiseau, tenant l'oriflamme fleurdelysée de ses mains, tandis que M. d'Aigrefeuille aurait porté le bouclier, et M. de Villette, son second commensal, la hache d'armes⁹.

M. Capefigue, *L'Europe pendant le Consulat et l'Empire de Napoléon*, t. X, p. 333-334.

9. Allusion à la promenade quotidienne de Cambacérès au Palais-Royal, sujet de raillerie et de caricature. L'archichancelier de l'Empire y paradait en habit brodé bardé de décorations et de cordons, avec une perruque et un tricorne, en compagnie de ses amis intimes, d'Aigrefeuille et Villeveille.

Le Béarnais, ou Henri IV en voyage

(Kreutzer et Boieldieu)

Nouvelles littéraires

THÉÂTRE DE L'OPÉRA COMIQUE.

*Les Béarnais, ou Henri IV en voyage, opéra comique en un acte,
joué le 21 mai.*

L'anecdote de la *Dinde en pal*, déjà mise sur plusieurs théâtres a encore fourni le sujet de cette pièce. L'auteur y a joint différens épisodes qui servent à rappeler des mots heureux d'Henri IV. Telles sont la scène du batelier, et celle des deux paysans qui apportent au Roi du fromage de vache. Tous ces mots sont connus : mais on les entend toujours avec un nouveau plaisir. L'ouvrage a eu du succès ; il est de M. SEWRIN. La musique, de M. KREUTZER, est fort agréable.

*Magasin encyclopédique ou Journal des lettres, des sciences et des
arts, 1814, III.*

10 septembre 1814
Annales lyonnaises

GRAND THÉÂTRE.

LES BÉARNAIS ou HENRI IV en voyage, *opéra*.

Le nom du Souverain chéri dont le souvenir, après plus de deux siècles, vit encore tout entier dans le cœur des Français ; le nom de

Henri IV, dis-je, est un si puissant talisman qu'il suffit seul pour répandre de l'intérêt sur un ouvrage dramatique ; et que depuis quelque temps sur-tout il a souvent tenu lieu d'intrigue, de caractères, de comique, de style, de dialogues et de couplets. S'il était besoin d'en fournir un exemple, j'appellerais *les Béarnais* à mon secours. Cette pièce est la quatrième au moins, depuis le fortuné retour des Bourbons, dont le sujet soit l'anoblissement d'un roturier assez heureux pour avoir donné à souper à son Prince. Et de tous ceux qui viennent de mettre ce trait au théâtre, encore n'en est-il aucun qui ait le mérite de l'y avoir mis le premier ; car il y a près de vingt-cinq ans que MM. Boutillier et Desprez-Valmont, firent jouer, au Théâtre de Monsieur, *le souper d'Henri IV* ou *le Laboureur devenu gentilhomme*. Depuis, nous avons successivement vu paraître *Henri IV et le Laboureur*, *les clefs de Paris*, *la Dinde en pal*, *les Béarnais*, et c'est toujours le souper d'Henri IV que nous avons vu représenter, à quelque différence près dans l'assaisonnement. Mais, de tous ces soupers, celui qui met le moins en appétit est sans doute *Henri IV en voyage* de M. Sevrin. L'auteur a eu des intentions trop louables, et le public lui en a su trop bon gré, pour que je me permette d'examiner cette pièce sous le rapport du mérite littéraire. Je dirai seulement que ce n'était pas la peine de refaire encore une fois ce qui avait déjà été fait souvent, et beaucoup mieux ; qu'il ne fallait pas, en les faisant travailler avec trop de précipitation, exposer deux compositeurs célèbres, messieurs Kreutzer et Boyeldieu, à se trouver au-dessous d'eux-mêmes et de leur réputation. Mais je dirai aussi que l'amour des Français pour leur Roi, dont ils retrouvent le modèle dans le grand Henri, ne leur permet pas d'être très sévères toutes les fois qu'il est question de cet illustre monarque, auquel se rattachent des intérêts bien plus chers que le plus ou moins de mérite d'un ouvrage de théâtre.

Celui-ci a été joué avec ensemble. Toutes les allusions ont été saisies avec un grand enthousiasme, garant assuré de l'amour qu'ont en tout temps montré les Lyonnais pour leurs Souverains Légitimes.

Cantate en l'honneur de Louis XVIII

(Cherubini)

1^{er} septembre 1814*Journal des débats*

PARIS, 31 août.

Voici de nouveaux détails sur la fête donnée le 29 par la ville de Paris :

[...]

Un orchestre peu nombreux, formé de l'élite des élèves du Conservatoire, a exécuté une cantate dans laquelle le compositeur, M. Berton, avoit habilement fait entendre, par écho, quelques motifs de chants que la circonstance rappeloit naturellement à tous les cœurs¹⁰. Après l'exécution de ce morceau, M^{me} de Chabrol¹¹ et six dames, ont formé de fleurs allégoriques portant les noms des reines qui ont illustré la France, et des époques glorieuses de notre histoire¹², une corbeille que M^{me} de Chabrol a respectueusement déposée aux pieds de MADAME¹³. Le Roi a été ému de cette scène touchante et de la délicatesse de cet hommage.

10. « Scène en musique de Dupaty et Berton, sorte de scène mythologique où Lutèce, ses nymphes et ses muses se réjouissent du retour des Bourbons » (Françoise Waquet, *Les Fêtes royales sous la Restauration*, p. 95).

11. Née Dorothee Lebrun (1792-1863). Fille du consul Lebrun, elle avait épousé le comte de Chabrol de Volvic, préfet de la Seine.

12. Traités de paix et batailles de « Bouvines, Marignan, Arque[s], Ivry, Fontenoy ».

13. S.A.R. la duchesse d'Angoulême, fille aînée de Louis XVI et Marie-Antoinette.

Après un moment de repos, le Roi a été prié de passer dans la salle du concert. S. M. est entrée dans cette salle où de nouvelles acclamations ont éclaté de toutes parts ; en s'avançant vers l'estrade qui lui étoit préparée, S. M. s'est approchée du corps diplomatique, et s'est un moment entretenue avec les ministres qui le composent ; elle a ensuite pris place avec les princes de sa famille et le concert a commencé. Le Conservatoire royal de musique a exécuté une cantate dont les paroles sont de M. Millevoie et la musique de M. Chérubini¹⁴ : elle a produit le plus grand effet.

14. « Chant d'allégresse saluant le retour des Bourbons » (Françoise Waquet, *op. cit.*, p. 95).

Tout courrier concernant *Lélio*
doit être adressé à :

Lélio

Association nationale Hector Berlioz

Secrétariat général

166, avenue de Paris

F - 94300 VINCENNES

Courriel: alain.jeanpaul.reynaud@orange.fr