

Association Nationale

***HECTOR
BERLIOZ***



Bulletin de liaison N° 49

Janvier 2015

ISSN 0243-355

ASSOCIATION NATIONALE HECTOR BERLIOZ

Reconnue d'utilité publique
Président : Gérard CONDÉ

COMITÉ D'HONNEUR

Gilbert AMY, de l'Institut, Pierre BERGÉ, Jacques CHARPENTIER, Pascal DUSAPIN, Philippe HERSANT,
Betsy JOLAS, Michaël LÉVINAS, de l'Institut, François-Bernard MÂCHE, de l'Institut

MEMBRES D'HONNEUR

Dame Janet BAKER

Serge BAUDO

Anne BONGRAIN

David CAIRNS

Sylvain CAMBRELING

Jean-Claude CASADESUS

Gérard CAUSSÉ

Marie-Hélène COUDROY-SAGHAÏ

Désiré DONDEYNE

Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY

Nicolaï GEDDA

Yves GÉRARD

Alain LOMBARD

Jean-Pierre LORÉ

Hugh MACDONALD

Jean-Paul PENIN

Michel PLASSON

Georges PRÊTRE

François-Xavier ROTH

Jean-François ZYGEL

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Président : Gérard CONDÉ

Vice-Présidentes : Josiane BOULARD

Arlette GINIER-GILLET

Secrétaire général : Alain REYNAUD

Trésorière générale : Michèle CORRÉARD

Membres élus :

Dominique ALEX, Patrick BARRUEL-BRUSSIN, Pascal

BEYLS, Dominique HAUSFATER, Patrick MOREL, Cécile

REYNAUD, Hervé ROBERT, Alain ROUSSELON, Pierre-René

SERNA, Christian WASSELIN

Membres de droit :

M. le Président du Conseil général de l'Isère

M. le Conseiller général du canton de La Côte-Saint-André

M. le Maire de La Côte-Saint-André

M^{me} le Conservateur en chef du musée Hector-Berlioz

M. le Président de l'Agence iséroise de diffusion artistique
(AIDA)

M. le Directeur du Festival Berlioz

DÉLÉGATIONS RÉGIONALES

Alsace : Martine WEBER, Clarisse GUILMET

Aquitaine : Hervé ROCHE

Bourgogne : Josiane BOULARD

Centre : Patrick MOREL

Languedoc-Roussillon : René MAUBON

Limousin : Daniel PAPEIX

Lorraine : Thierry CONROY

Paris - Île-de-France :

Jean-Pierre MAASSAKKER

Hervé ROBERT

Christian WASSELIN

Contrôleur aux comptes : Jean Gueirard
Secrétariat de La Côte-Saint-André : Lucien Chamard-Bois

MUSÉE HECTOR-BERLIOZ

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

BULLETIN DE LIAISON**Sommaire**

<i>Le Mot du Président</i>	Gérard CONDÉ	3
<i>Compte rendu de l'assemblée générale ordinaire du 22 août 2014</i>		6
<i>Le piano de Marie Recio</i>	Pascal BEYLS	16
<i>La retranscription de la correspondance contenue dans le legs Catherine Reboul-Berlioz</i>	Pascal BEYLS	20
<i>Don de l'Association au musée Hector-Berlioz</i>		23
<i>Le Recueil de romances avec accompagnement de guitare (1819-1822) d'Hector Berlioz</i>	Geoffrey JUBAULT	24
<i>Christophe Colomb par Félicien David : la redécouverte d'une ode-symphonie</i>	Gunther BRAAM	47
<i>Festival Berlioz 2014 : final en beauté</i>	Pierre-René SERNA	69
<i>Une médaille pour Anna Caterina Antonacci</i>	Christian WASSELIN	72

<i>Berlioz célébré à Royaumont</i>	Pierre-René SERNA	73
Portraits de l'époque romantique, une passion de collectionneur	Alain REYNAUD	75
<i>Mendelssohn, Schumann, Beethoven</i>	Steve BRAEM	77
<i>Comptes rendus discographiques</i>		
• <i>Symphonie fantastique. Ouverture de Waverley.</i>	Gérard CONDÉ	79
• <i>L'Enfance du Christ.</i>	Gérard CONDÉ	80
<i>Discographie</i>	Alain REYNAUD	82
<i>Comptes rendus bibliographiques</i>		
• Pascal Beyls, <i>Louis Berlioz 1834-1867 : le fils unique de Berlioz.</i>	Christian WASSELIN	85
• Klaus Heinrich Kohrs, <i>Und alles wandelt sich ins Gegenteil. Hector Berlioz' kontrafaktische Szenen.</i>	Hermann HOFER	88
<i>Bibliographie</i>	Alain REYNAUD	89
<i>Divers</i>		94
<i>Rectificatif</i>		95

Le Mot du Président

1815, l'année des Cent Jours, du traité de Vienne et de la Restauration, s'est montrée avare de compositeurs mémorables. Elle n'en a pas moins vu la naissance de plusieurs grands interprètes berlioziens : le violoniste Delphin Alard (1815-1888) qui créa *Rêverie et Caprice* sous la direction du compositeur le 1^{er} février 1842 ; le ténor Gustave Roger (1815-1879) qui chanta le solo du *Requiem* lors de sa reprise à Saint-Eustache le 20 août 1846, avant d'être le premier Faust en décembre. C'est lui aussi qui révéla à Bade (en 1860) *Le Roi des Aulnes* instrumenté par Berlioz. Enfin, il convient de citer la cantatrice Rosine Stoltz (1815-1903) qui, outre sa participation à plusieurs concerts dirigés par Berlioz, brilla dans le rôle d'Ascanio (augmenté de l'air écrit à son intention) puis dans celui d'Agathe de l'adaptation française du *Freyschutz* à l'Opéra en juin 1841.

Comment, s'écrieront les fidèles lecteurs d'Adolphe Boschot « cette grosse Rosine Stoltz, ce “sac de noix” » ? Oui, celle-là même qui reçut de Berlioz le manuscrit du livret des *Troyens* avec une dédicace dont la sincérité n'est pas suspecte : « À la Cassandre inspirée, à la noble Didon, à l'aiglonne du chant Dramatique, à Rosine Stoltz, je donne cet autographe des *Troyens* pour qu'elle le garde toute sa vie avec le souvenir de mon affection profonde. Paris, le 12 août 1859 ». Ce qui laisse supposer que Rosine Stoltz a pu déchiffrer, dans l'intimité, quelques pages des *Troyens*. À cette époque elle avait renoncé à sa carrière dramatique, ses années glorieuses, à l'Opéra de Paris (de 1837 à 1846) étaient déjà loin et, n'ayant aucun pouvoir sur l'actuel directeur, elle ne pouvait favoriser la carrière de l'ouvrage.

Dédicace et cadeau sans arrière-pensée. Qu'en est-il donc du sac de noix ? Le 30 janvier 1842, rendant compte dans le *Journal des débats* des débuts de Marie Recio dans le rôle d'Isolier, le page du *Comte Ory*, Berlioz avait écrit : « On voit des Isoliers [...] qui ressemblent assez, par les jambes et la taille, à un sac de noix posé sur un escabeau. M^{lle} Recio, sans imiter M^{me} Stoltz, a su donner au caractère d'Isolier une physionomie à la fois tendre et spirituelle ». Faut-il imaginer que Berlioz ait voulu sous-entendre, par le rapprochement, que M^{me} Stoltz, qui s'était illustrée dans Isolier ressemblait « par les jambes et par la taille, à un sac de noix posé sur un escabeau » ? Ce serait d'une inélégance incompatible avec ce que nous savons de Berlioz et, s'il s'agissait de promouvoir Marie Recio, d'une maladresse peu commune, sachant que Rosine Stoltz était la maîtresse du

directeur de l'Opéra, Léon Pillet, et qu'il avait obligeamment, accepté d'engager Marie Recio...

Seulement voilà : par stratégie romanesque, Adolphe Boschot avait besoin de convaincre ses lecteurs que Berlioz, soumis à la tyrannie de Marie Recio, s'était risqué à faire valoir sa silhouette (à défaut de sa voix !) aux dépens de celle de la « directrice » de l'Opéra, aggravant ainsi sa solitude pour l'amour d'une cantatrice médiocre.

Les biographes successifs de Berlioz se sont laissés contaminer par cette interprétation. Je n'y ai pas échappé, ni-même le meilleur d'entre nous, notre ami et fidèle sociétaire, David Cairns, qui ajoute que M^{me} Stoltz faisait partie de ces « femmes excessivement mûres qui tiennent à jouer le rôle ». Puis il trouve une justification morale à la goujaterie de Berlioz : « Il était grand temps qu'elle renonce à ces rôles et que quelqu'un ait le courage de le lui dire ».

Pourquoi pas mais, d'une part, en 1842, Rosine Stoltz n'avait que 27 ans (et Marie Recio un an de plus !) ce qui, même pour l'époque, n'est pas la pleine maturité ; quant aux gravures, compte tenu des retouches habituelles, elles ne donnent pas l'image d'une cantatrice « grosse » ou « fort imposante ». Ses quatre mariages princiers laissent même supposer qu'à défaut d'un bon caractère, elle était plutôt séduisante et que l'habit de page ne la faisait pas ressembler « à un sac de noix posé sur un escabeau ».

Et d'autre part, deux mois et demi plus tard, dans les *Débats*, Berlioz ne manquera pas de préciser, après avoir salué le retour de la rivale de Rosine Stoltz (M^{me} Gras-Dorus qui « n'a jamais mieux chanté ») : « M^{me} Stoltz remplissait le rôle charmant du page, qu'elle joue, comme on sait, avec autant d'esprit que d'expression ».

Il faisait ainsi implicitement allusion à son compte rendu du 28 mai 1839, dans les *Débats*, où il avait salué sa prise de rôle : « ce gentil Isolier, resté un peu dans l'ombre jusqu'à présent, de quel intérêt, de quelle importance il est devenu, grâce à M^{me} Stoltz ! C'est là qu'on a pu apprécier cette voix complète, aidée du jeu le plus fin, le plus spontanément spirituel. Une foule de mélodies, de fragments de récitatifs, de ces notes qui portent à elles seules une idée, ont paru comme autant de nouveautés aux habitués de l'Opéra. Une phrase surtout, dite avec la vibration passionnée et l'émotion communicative propres aux voix qui se rapprochent du contralto, a fait sensation. C'est celle-ci : « Âme de ma vie, Dame tant chérie, Ne craignez rien, je suis auprès de vous. » Une autre encore, où la passion doit être remplacée par une douce ironie, n'a pas moins été remarquée ; je veux parler du solo d'Isolier dans le trio du second acte : « Beauté sévère, Laissez-le faire, Son bonheur ne vous coûte rien. » Le succès de M^{me} Stoltz

a été d'autant plus grand qu'il n'était point préparé à l'avance [par la claque], et que le vrai public seul s'est prononcé en sa faveur. »

Dès lors, ne peut-on admettre que c'est à d'autres Isoliers qu'il pensait, (voire aux nombreux rôles de pages en général, échelas aux culottes bouffantes), étant alors assez proche du couple directorial pour être sûr de ne blesser personne ?

Il n'est pas question, naturellement de mettre en cause la qualité des monographies si passionnantes et si informées d'Adolphe Boschot ou de David Cairns, mais de réfléchir sur la façon quelque peu paranoïaque dont nous considérons les rapports de Berlioz avec le monde. Lui-même a façonné, plus dans ses *Mémoires* que dans sa correspondance, l'image d'une vie d'artiste maudit, pleine de persécutions, de luttes désespérées, d'échecs cuisants ; de succès aussi, certes, mais toujours en contrepartie d'une adversité tenace.

C'est le modèle beethovenien dont l'histoire récente nous a appris qu'il était passablement exagéré. Il serait temps de faire le compte de toutes les protections, des faveurs, dont Berlioz a bénéficié, des manœuvres qu'il a faites pour arriver, de la position qu'il occupait, du soutien presque unanime de ses confrères en journalisme et de l'estime de ses pairs : Spontini, Meyerbeer, Liszt, Heller puis Gounod, Saint-Saëns, Bizet... Cela n'ôterait rien à sa gloire ni à la valeur de sa musique qui n'est, reconnaissons-le, pratiquement plus contestée.

Gérard CONDÉ

Compte rendu de l'assemblée générale ordinaire du 22 août 2014

La séance est ouverte à 10 heures par le président Gérard Condé. Celui-ci adresse quelques mots d'accueil à l'assistance, dans laquelle on note la présence de deux membres de la Berlioz Society : Christopher Follett, chargé de la communication avec les media, et Gunther Braam, bien connu des berlioziens. Puis le secrétaire général remercie Chantal Spillemaecker, conservateur en chef, et Antoine Troncy, conservateur-adjoint, pour avoir mis spontanément à la disposition de l'Association l'auditorium du musée Hector-Berlioz. Il rappelle brièvement que le Comité d'honneur de l'Association compte un nouveau membre, en la personne du compositeur Philippe Hersant. Il salue ensuite la présence de MM. Alain Cottalorda, président du Conseil général de l'Isère, et Pascal Payen, vice-président chargé de la culture et du patrimoine, ainsi que celle de M. Joël Gullon, maire de La Côte-Saint-André. Enfin il propose un temps de silence en hommage aux sociétaires et personnalités disparus depuis l'assemblée précédente : Gérard Streletski, Noël Lee, Lorin Maazel.

Dans son rapport, le secrétaire général dresse le bilan des activités de la période écoulée depuis l'assemblée générale précédente. Celles-ci concernent principalement le domaine de l'édition. L'Association est dotée, dans ce secteur, de quatre media complémentaires : *Lélio*, le *Bulletin de liaison*, les *Cahiers Berlioz*, auxquels s'ajoute le site web.

D'octobre 2013 à juillet 2014 ont été publiés *Lélio* n° 30, le *Bulletin de liaison* n° 48 et *Lélio* n° 31, ce dernier couplé à *Bonnes Feuilles* n° 9. Alain Reynaud redit que les rubriques régulières sont désormais allégées, étant donné que la totalité de l'information factuelle est publiée dans le site web, objet de fréquentes mises à jour. Il rappelle que le *Bulletin de liaison* n°48 était essentiellement constitué par un hommage à Jacques Barzun, sous la forme d'un chapitre de *Berlioz and the romantic century* : « Berlioz et Wagner, hier et aujourd'hui ». Il déplore que, suite à une confusion de l'imprimeur, le *Bulletin* ait été mis au format de *Lélio*. Cela a pu causer un désagrément de lecture du fait de la taille réduite des caractères. Il dit quelques mots de *Bonnes feuilles* n° 9, consacrées, en partie, au *Traité d'orchestration d'Hector Berlioz* de Richard Strauss, à l'occasion du cent-cinquantième anniversaire de la naissance du compositeur. En complément : des documents d'époque retraçant la carrière d'Alizard, dans le cadre du bicentenaire de la naissance de la basse qui créa le rôle du Père Laurence,

ainsi que des articles de presse traitant de quelques ouvrages de circonstance suscités par le retour des Bourbons.

Alain Reynaud aborde ensuite la question de la diffusion des publications. Il cite, à titre d'exemple, le *Cahier Berlioz* n° 6 (Berlioz et Wagner), dont un exemplaire a été envoyé pour recension à la Société des études romantiques et dix-neuviémistes. Il ajoute qu'à sa demande le nécessaire a été fait, afin que soient averties en priorité les universités allemandes. C'est ainsi qu'ont été contactés 54 établissements d'outre-Rhin.

En ce qui concerne le site web de l'Association, il est rappelé qu'un projet de cahier des charges, élaboré à l'initiative de Claude Mouchet, a été soumis au Conseil d'administration. Après quoi, une nouvelle version du document a été remise à la société Optimedia Plus. Celle-ci doit faire parvenir une nouvelle proposition début septembre. En attendant, le site web continue à être alimenté de façon régulière.

Afin d'améliorer la « visibilité » de l'Association, et à la demande du Président, ont été recherchées, dans un premier temps, les adresses des membres d'honneur et des membres du Comité d'honneur qui ne recevaient pas le *Bulletin*. A été envisagée, d'autre part, une diffusion du *Bulletin* en dehors du cercle des adhérents. C'est ainsi qu'a été établie une liste de personnes auxquelles adresser la publication : autres associations, services de presse, etc. Gérard Condé, Christian Wasselin et Alain Reynaud se sont efforcés de rassembler l'ensemble des adresses, afin d'établir la liste de toutes les personnes (une centaine) qui, selon eux, devaient recevoir le *Bulletin*. Suite à cela, trois à cinq récipiendaires ont décidé d'adhérer à l'Association, mais ce n'est sans doute qu'un début.

Le secrétaire général aborde ensuite d'autres aspects de l'action de l'Association. Ainsi l'AnHB a-t-elle signalé, fin mai 2013, les actes de vandalisme commis sur la statue de Berlioz, square Berlioz, à Paris. Des lettres ont aussitôt été adressées aux autorités compétentes, afin qu'il fût procédé aux travaux qui s'imposaient. Le 23 novembre, le Président déclarait, en réunion de Conseil d'administration, qu'il avait reçu de la ville de Paris un courrier annonçant des travaux. Ceux-ci ont effectivement été réalisés dans les semaines qui ont suivi. À ce jour, les tags ont disparu, le nez brisé et les doigts sabrés ont été reconstitués.

Alain Reynaud évoque par la suite les diverses activités qui ont été proposées à La Côte-Saint-André : conférences et concert-lecture.

Des membres de l'AnHB ont donné, au Musée, trois conférences :

- *Louis Berlioz, fils unique du compositeur*, par Pascal Beyls, dans le cadre du Festival (28 août), et en prélude à la publication de l'ouvrage éponyme en janvier.

- *Berlioz et Wagner, le rêve « impossible » de Liszt*, par Patrick Barruel-Brussin (28 septembre).
- *Verdi et sa rencontre avec les auteurs français*, par Patrick Barruel-Brussin (26 octobre).

Le 11 décembre, a eu lieu un concert-lecture intitulé *Péchés d'Italie*, donné par les Chœurs et Solistes de Lyon-Bernard Tétu, avec le soutien de l'AnHB.

Enfin, un mois auparavant, le musée Hector-Berlioz avait rendu hommage à Jean-Luc Idray, Inspecteur d'Académie - Inspecteur Pédagogique Régional d'éducation musicale, décédé en février 2010, à travers un concert exceptionnel autour des *Nuits d'été*. Ce concert réunissait Françoise Masset, Laurence Garcin et l'Ensemble Carpe Diem, sous la direction de Jean-Pierre Arnaud.

Il convient de rappeler les services assurés tout au long de l'année par le secrétariat de La Côte-Saint-André. En effet, Michèle Corréard, Arlette Ginier-Gillet et Lucien Chamard-Bois expédient les affaires courantes chaque lundi après-midi. L'activité du secrétariat s'intensifie à réception des diverses publications. Quand bien même les tâches ingrates passent souvent inaperçues, elles n'en sont pas moins indispensables, qu'il s'agisse de la vérification des adresses, de la mise sous enveloppe, de l'apposition des timbres ou du transport à la poste. Autre temps fort pour l'équipe côtoise : la période du Festival, durant laquelle celle-ci assure la présence de l'Association dans le stand de promotion installé sur le site du château Louis XI.

Suite aux décisions adoptées lors de la précédente assemblée générale, l'AnHB s'est appliquée à accomplir un travail d'ouverture en direction de ses partenaires : musée Hector-Berlioz et Festival Berlioz.

Dans le cadre du développement des relations avec le Musée, l'Association a sollicité des commissaires une présentation de l'exposition « La musique en partage. Du phonographe à Internet ». Chantal Spillemaecker et Antoine Troncy ont procuré un texte, paru depuis dans *Lélio* n° 31 – juillet 2014.

L'AnHB a par ailleurs adressé, en temps opportun, une lettre de remerciements au président du Conseil général de l'Isère, pour avoir rendu possible l'acquisition par le Musée du « Livre de Raison de Louis Joseph Berlioz ». Grâce à la détermination courageuse de l'Assemblée départementale, ce volume, qui constitue une source documentaire de première main, peut désormais être consulté par tous ceux qui travaillent sur Berlioz, et notamment sur le cadre dans lequel s'est déroulée sa jeunesse.

Alain Reynaud rappelle que l'acquisition a pu se faire grâce à l'intervention de Pascal Beyls, membre du Conseil d'administration de l'Association.

Pour ce qui est du Festival Berlioz, Pierre-René Serna, co-responsable, avec Christian Wasselin, des relations avec le Festival, a sollicité, de Bruno Messina, son directeur, et de François-Xavier Roth, deux entretiens. Les textes des propos ont paru dans *Lélio* n° 31 – juillet 2014.

Enfin le secrétaire général précise que, conformément aux statuts, le Conseil d'administration de l'AnHB s'est réuni deux fois depuis l'assemblée générale précédente, à savoir les 23 novembre et 24 mai. Ces réunions de travail, très fructueuses, ont eu lieu respectivement au Département de la Musique de la BnF et au CNSMDP. Il convient de souligner qu'à chaque fois les salles ont été mises gracieusement à la disposition de l'Association, à la BnF, par Cécile Reynaud, conservateur en chef, au Conservatoire, par le directeur, Bruno Mantovani, sur intervention d'Anne Bongrain.

L'assemblée procède alors au vote. Le rapport d'activité est adopté à l'unanimité.

Michèle Corréard, trésorière générale de l'Association, donne ensuite lecture du rapport financier.

Il ressort, en substance, que les recettes se composent des cotisations (164), des ventes, du don annuel de M. Pierre Bergé et de la subvention annuelle accordée par la commune de La Côte-Saint-André. À titre de comparaison, l'année précédente, 157 sociétaires avaient payé leur cotisation. Les membres de l'AnHB sont donc encouragés, une nouvelle fois, à acquitter ponctuellement la somme fixée, en vue de subvenir aux dépenses communes.

(Voir ci-après le compte de trésorerie 2013)

Le rapport financier est adopté à l'unanimité.

Le secrétaire général dévoile ensuite divers projets ayant trait aux publications.

Il signale, en premier lieu, un article sur *La Damnation de Faust* du 7 juillet 1935 à La Côte-Saint-André, rédigé par Patrick Barruel-Brussin. Ce texte, illustré par deux documents d'époque, sera publié dans *Lélio* n° 32 - octobre 2014.

Alain Reynaud fait ensuite état de plusieurs travaux en cours. Il signale qu'Hervé Robert effectue des recherches sur trois personnalités de la périphérie berliozienne : Nogent de S^t Laurens, Alphonse Robert et Édouard

Bénazet. Les recherches de notre sociétaire portent également sur les appartements parisiens de Berlioz. L'ensemble de ces travaux doit donner lieu à publication dans l'année à venir.

Pour sa part, Dominique Hausfater se consacre à l'étude des « Berlioziana » de Julien Tiersot. Les quelque 117 articles regroupés sous ce titre feront l'objet d'un choix. Celui-ci donnera également lieu à publication.

Patrick Métrope, auteur d'un mémoire sur « Berlioz, Lamartine, Vigny et le progrès », doit fournir, avant fin 2015, un article, issu de son mémoire. Berlioz en sera naturellement la figure principale. Il y sera question de Berlioz et le saint-simonisme.

Enfin, Geoffrey Jubault a remis, à la mi-juin, son étude sur le *Recueil de romances avec accompagnement de guitare*. Ce texte paraîtra dans le *Bulletin de liaison* n° 49 - janvier 2015. Bel exemple de collaboration entre l'Association et le musée Hector-Berlioz, puisque ce dernier a fait obligeamment parvenir à l'auteur, des photocopies de la partition autographe dont il est dépositaire.

Parmi les propositions qui ont été faites, on retiendra, préconisée par Dominique Alex, la poursuite d'entretiens avec Bruno Messina et François-Xavier Roth.

Patrick Barruel-Brussin a suggéré en outre un entretien avec le jeune chef britannique, Robin Ticciati, chef principal du Scottish Chamber Orchestra et directeur musical de Glyndebourne Festival Opera, dont les récents enregistrements berlioziens ont fait la quasi unanimité auprès de la critique.

Une autre piste, elle aussi évoquée par Patrick Barruel-Brussin, concerne la façon dont certains interprètes conçoivent leurs rôles. Christian Wasselin estime que ce thème pourrait servir de point de départ à une histoire de l'interprétation berliozienne.

Enfin, dans le cadre de l'exposition *La musique en partage. Du phonographe à Internet*, Patrick Barruel-Brussin donnera, le 15 novembre 2014 au Musée, une conférence intitulée « Les grandes voix berlioziennes à l'âge de cire (1903-1948) ». Le conférencier se propose de donner un article sur le sujet, à paraître dans un prochain *Bulletin*. Il prévoit en outre l'insertion d'un CD. Gérard Condé se montre favorable au projet, à condition que la réalisation matérielle reste dans le cadre d'un budget raisonnable.

Parmi les projets figure également le *Calendrier Berlioz*. Il apparaît en effet qu'une nouvelle édition s'avère nécessaire. Il semble par ailleurs admis qu'une version numérique serait préférable à une « édition papier ». Le *Calendrier* pourrait ainsi recevoir de nouveaux développements, le contenu être modifié et amélioré constamment. Christian Wasselin estime qu'enrichi et dynamisé grâce à l'établissement de liens, celui-ci pourrait constituer la chronologie de référence. La question de l'accès au fichier initial, un temps soulevée, ne se pose pas, car le document imprimé peut être facilement converti au format PDF.

Est enfin abordée la question de la publication des travaux de Josiane Boulard et Lucien Chamard-Bois. Josiane Boulard doit étudier les possibilités offertes par Édilivre, éditeur éditant, sans frais pour les auteurs, en format papier et numérique.

Le dernier point concerne les questions diverses.

Afin de continuer à améliorer la « visibilité » de l'Association, Patrick Barruel-Brussin suggère l'établissement de liens avec les universités de la région Rhône-Alpes. L'AnHB doit se tourner vers les étudiants. Patrick Barruel-Brussin a lui-même des contacts avec les directeurs des instituts de musicologie. Ceux-ci souhaitent quelques rapprochements. Aussi, dans un premier temps, conviendrait-il de leur faire parvenir les diverses publications. Il faudrait également s'intéresser aux élèves du CNSM. À ce sujet, Josiane Boulard propose de prendre personnellement contact avec Géry Moutier, directeur du CNSMD de Lyon.

Patrick Barruel-Brussin signale que le Conseil général de l'Isère, dont le président et le conseiller du canton de La Côte-Saint-André sont membres de droit du Conseil d'administration de l'AnHB, vote chaque année une enveloppe financière dans le cadre du « Soutien aux initiatives locales ». Ce montant, déterminé en fonction du nombre d'habitants du canton, permet à chaque conseiller général de soutenir les initiatives portées par les associations. Or l'AnHB n'a jamais déposé de demande de cette nature. Le président se dit favorable au dépôt d'une telle demande, quand bien même le problème de l'AnHB ne soit plus tellement de recevoir des dons, que de trouver des occasions sérieuses d'utiliser ceux-ci à bon escient. Attirant l'attention sur le fait qu'il s'agit d'un dossier complexe, Patrick Barruel-Brussin propose de se charger de sa constitution. Arlette Ginier-Gillet déclare, pour sa part, ne pas souhaiter que l'Association demande des subventions au Conseil général de l'Isère, compte tenu que ce dernier fait don du loyer du bureau, du chauffage et de l'éclairage. Gérard Condé fait observer que le fait que le Conseil général héberge l'Association et chauffe son local, constitue nullement un obstacle à une demande de soutien. En définitive, délégation est donnée à Patrick Barruel-Brussin pour une

demande d'attribution de soutien aux initiatives, ceci au titre de l'exercice 2015.

Afin d'alléger la charge de travail que représentent, pour le secrétariat de La Côte-Saint-André, les divers envois, Patrick Barruel-Brussin recommande les prestations d'une association accueillant des personnes reconnues travailleurs handicapés : LMDES. Cette structure propose divers services, dont le routage, à savoir assemblage de documents à expédier, mise sous enveloppe automatique, affranchissement pour la France ou l'étranger (tarifs postaux préférentiels) et dépôt à la poste. Pour l'instant, l'équipe de La Côte-Saint-André ne souhaite pas être privée de cette activité, certes astreignante, mais toujours conviviale et fédératrice.

Consultée sur la question du renouvellement de l'ordinateur du bureau de La Côte-Saint-André, présenté comme défaillant lors de la précédente réunion du Conseil d'administration, Arlette Ginier-Gillet affirme que l'inscription de son remplacement au budget n'est pas nécessaire.

Alain Duriau s'interroge sur le devenir du volume 9 de la *Correspondance générale*. Réponse lui est faite que l'éditeur historique, Flammarion, a pris la décision irrévocable de ne pas publier le volume et qu'on semble s'orienter, pour l'heure, vers une publication par la maison Fayard. Il est rappelé que Peter Bloom a effectué une mise en page conforme à la présentation des huit volumes parus. L'AnHB pourrait s'associer financièrement à la parution, dans la mesure de ses moyens, cela va sans dire.

Gérard Condé indique que le buste de Berlioz sculpté au pied de la Fontaine Stanislas, à Plombières, nécessiterait une restauration. Reste à trouver un artisan susceptible d'effectuer ces travaux.

Patrick Morel revient sur le projet de réédition, en un volume, de *Voyage musical en Allemagne et en Italie* (J. Labitte, 2 vol., 1844). Cette action menée en coordination avec le Palazzetto Bru Zane, sous le patronage de M. Pierre Bergé, contribuerait à honorer le mécène de l'Association. Gérard Condé précise qu'il s'est adressé au Palazzetto Bru Zane. L'entreprise demandera un certain temps. Peut-être conviendrait-il de se rapprocher du Festival ? Dans un premier temps, il paraît cependant tout à fait possible d'inviter M. Pierre Bergé à participer à une Assemblée générale de l'AnHB.

Chantal Spillemaecker évoque le « piano de Berlioz », ou piano de Marie Recio, qu'elle qualifie d' « élément magnifique pour le Musée ». Selon elle, l'acquisition de l'instrument par l'établissement serait en quelque sorte une manière de contribuer à la réhabilitation de la seconde épouse de Berlioz. Pour sa part, M^{me} Gaëlle Yéretzian, directrice de la culture et du patrimoine, fait observer que le département de l'Isère a la

charge de onze musées ! Par conséquent l'acquisition ne semblerait possible que par une intervention du mécénat. Ou bien, comme le suggère Alain Duriau, l'instrument pourrait être acquis par souscription. Gérard Condé considère que si un tel projet est lancé, il pourrait être éventuellement fait appel aux sociétaires, suggestion contre laquelle s'insurge Cécile Meguerditchian.

Arlette Ginier-Gillet souhaiterait l'institution d'un prix Berlioz. Le projet semble utopique, quand bien même pourraient être fédérées d'autres associations, comme le suggère Patrick Barruel-Brussin. Gérard Condé, pour sa part, s'interroge sur les moyens dont disposerait l'Association afin d'honorer dignement un grand interprète. Le Président estime que la distinction pourrait être honorifique. Il s'agirait en quelque sorte d'une reconnaissance symbolique (Patrick Barruel-Brussin).

Soucieux de répondre au souhait de M^{me} Dominique Hausfater, ancienne directrice de la médiathèque Hector-Berlioz du CNSMDP, de participer de plus près à la vie de l'AnHB, le Conseil d'administration est heureux de l'accueillir en son sein.

La séance est levée à 11 heures 30.

Alain REYNAUD

À l'issue de l'Assemblée générale, Lucien Chamard-Bois présente quelques pièces de la collection Thérèse Husson, dont l'AnHB s'apprête à faire don au Musée. Parmi celles-ci figurent le livre d'or du Musée ouvert en 1935, ainsi qu'un exemplaire de l'édition illustrée par Grandville de *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, dans laquelle on trouve le célèbre « Concert à mitraille ».

Chantal Spillemaecker dit alors à quel point l'« héritage » de l'Association témoigne des liens avec le Musée, notamment à travers le livre d'or. En ce qui concerne ce dernier, Gérard Condé suggère de rassembler un certain nombre de commentaires de personnalités, tels ceux de Darius Milhaud, Messiaen, Herriot, Claudel, etc. Un tel florilège pourrait être publié dans un prochain *Bulletin*, émaillé de reproductions, après numérisation du document par Antoine Troncy.

M. Alain Cottalorda remercie, à son tour, l'Association. Dans son allocution, le président du Conseil général rend hommage au travail accompli par l'AnHB, avant d'évoquer brièvement les orientations de la politique du patrimoine culturel de l'Isère.

Pour finir, Michèle Corréard présente à l'assistance quelques produits en vente au stand de l'Association au Festival qui a débuté la veille.



COMPTES 2013

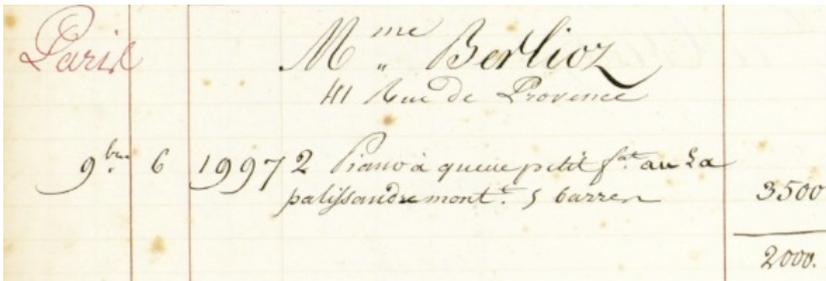
Cotisations (164) 2012	6685,00	Achats livres – critiques musicales	710,53
Ventes	882,81	Documents archive	0,00
Dons	10000,00	Publications (Rochat)	5739,60
		Assurances	507,51
		Hébergement site	382,72
		* Frais fonctionnement	3899,10
Subvention La CSA	500,00	Contrat de maintenance (photoc.)	266,74
		Entretiens tombes Hector et famille	284,00
		Matériel de bureau imprimante	273,88
		Cotisation Ass Ninon Vallin	20,00
		Informatique	180,00
		Concert 11 décembre	200,00
	<hr/>		<hr/>
	18067,81	Solde créditeur	12284,08
			<hr/>
			5783,73
			<hr/>
			18067,81

Frais fonctionnement

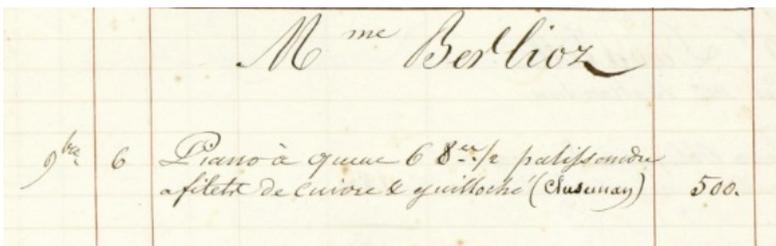
Affranchissement	2320,96
Fourniture bureau	250,86
Téléphone	636,77
Frais déplacements	97,60
Mission réception	447,20
Frais bancaires	57,50
Secrétariat	88,21
	<hr/>
	3899,10

Le piano de Marie Recio

Le 6 novembre 1847, Marie achète chez le célèbre facteur Érard, un piano à queue en utilisant le nom de « Mme Berlioz ». Il s'agit bien d'elle puisque l'adresse donnée est la sienne : 41, rue de Provence.



Le registre de vente indique que ce piano, numéro 19972 est un quart de queue, petit format, en la, avec cinq barres en palissandre. Son prix est de 3 500 francs dont Marie paye 2 000 comptant. Érard lui reprend un piano à queue, de marque Cluesman, en palissandre pour 500 francs :



Fonds d'archives Érard, Paris, musée de la musique.

La présence d'un piano quart de queue chez Marie Recio sous-entend qu'elle savait en jouer. On retrouve ensuite ce piano lors du contrat de mariage, en 1854, entre Marie et Berlioz, où il figure dans les objets mobiliers apportés par Marie. On le revoit ensuite sur une grande peinture représentant Berlioz. Lors du décès de Marie, l'instrument fut légué à sa mère, la quelle le céda à Berlioz. Effectivement lors du décès de Berlioz, on

le voit apparaître dans l'inventaire¹ de ses biens, sous le numéro 90 :

Un piano à queue en palissandre du nom d'Érard, une chaise de piano, un casier à musique en bois d'acajou prisé ensemble cinq cents francs

Une annotation au crayon sur l'inventaire indique qu'Édouard Alexandre demanda à garder le piano et qu'on lui donna satisfaction. Édouard Alexandre était un facteur d'orgues, surtout d'orgues de salon et avait été désigné, avec Berthold Damcke, comme exécuteur testamentaire.

On ne trouve plus d'information sur ce qu'était devenu le piano lorsqu'il réapparut le 19 août 2014 sur un site de vente. Son propriétaire, ayant relevé le numéro de série a consulté les archives de la maison Erard et découvert qu'il avait été acheté par M^{me} Berlioz.



Le piano en 2014

Le piano doit être restauré : son sommier est fendu et il existe une bulle dans le placage. Sur le piano figure bien le numéro de série : 19972.



1. Dans les *Cahiers Berlioz* n° 2, page 16, il est indiqué que ce piano « était sans grand doute celui offert par le célèbre facteur [Érard] en 1851 ». Il s'agit d'une hypothèse erronée faite sur la base du cadeau de Pierre Érard à Berlioz (CG 1381).

La propriétaire qui habite Ryes dans le Calvados, l'a acquis en même temps qu'une banquette double, cannée de style Louis XVI, datant du XIX^e siècle, également en palissandre et s'accordant à merveille avec le piano. Elle avait fait cette acquisition il y a une dizaine d'années auprès d'un antiquaire, aujourd'hui décédé qui l'a vendu pour « un piano à queue à réaccorder ». Auparavant il se trouvait dans une maison bourgeoise de Bayeux, habitée par des retraités parisiens, c'est le mari qui en jouait jusque dans les années 1980, période de son décès. Au décès de sa femme, la totalité du mobilier a été vendu, et le piano est allé chez l'antiquaire.

L'histoire du piano

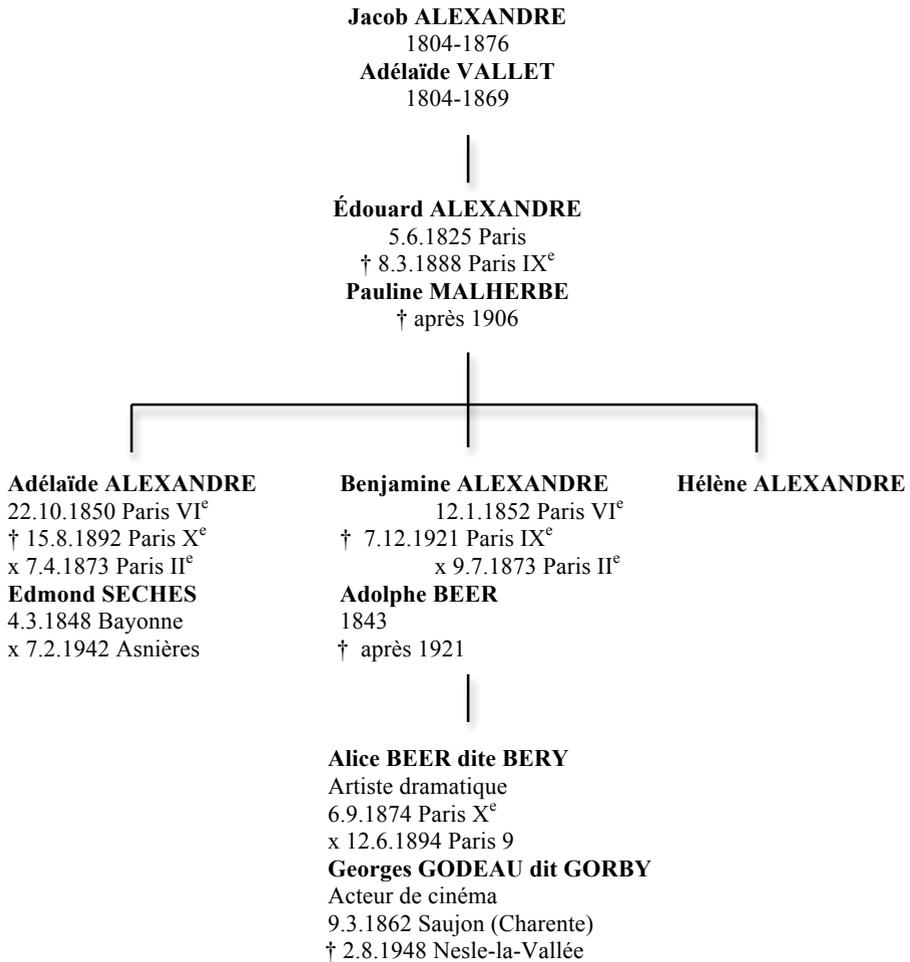
En 1869, Édouard Alexandre reçoit donc le piano. Il décède en 1888 à Paris. Il avait alors trois filles ; l'une d'elle, Adélaïde avait épousé Edmond Sèches, un administrateur de la maison Érard. On ne sait qui hérita du piano et comment il finit dans les années 1980 chez le couple de retraités parisiens.

La famille Alexandre est inhumée au cimetière Montmartre, non loin de celle de Berlioz. Le caveau est actuellement abandonné et assez dégradé. On se rappelle que Berlioz mentionne Alexandre dans ses *Mémoires* à propos de la tombe d'Harriet :

Édouard Alexandre, le célèbre facteur d'orgues, dont la bonté pour moi s'est toujours montrée infatigable, trouvant sa tombe trop modeste, voulut absolument acheter pour moi et les miens un terrain à *perpétuité*, dont il me fit don.

Édouard Alexandre contribua à faire ériger un monument en l'honneur de Berlioz à Paris, monument inauguré en octobre 1886.

La descendance d'Édouard Alexandre



Édouard Alexandre
facteur d'orgues.

La retranscription de la correspondance contenue dans le legs Catherine Reboul-Berlioz

Catherine Reboul (1942-2010) était la fille cadette du contre-amiral Georges Reboul-Berlioz (1889-1954). Celui-ci était l'arrière-petit-fils de Nancy, la sœur de Berlioz. Il recueillit les lettres et documents qui avaient été attribués à sa grand-mère lors du partage des affaires de Berlioz ce qui constitua la « collection Reboul-Berlioz ». Il commença à l'étudier comme en témoignent ses annotations faites au crayon. Après sa mort, la collection subit quelques vicissitudes (pratiquement toutes les lettres signées par Berlioz furent volées et revendues, il y eut quelques pertes et des ventes) et fut partagée entre ses trois enfants. La collection de Catherine Reboul-Berlioz fut gardée chez elle à l'île de Ré et une petite partie à Paris. Elle avait rédigé un testament indiquant que le Musée serait destinataire de la collection à l'exception des pages des *Mémoires* et d'une lettre de Liszt à Berlioz qui furent léguées à la Bibliothèque nationale. Catherine décéda en août 2010.



La maison de Catherine Reboul-Berlioz à l'île de Ré

Ce ne fut que le 29 mars 2011 que la collection fut transférée au Musée par mes soins. La partie contenue à Paris ne l'est pas encore.

Le Musée s'est chargé d'assurer d'abord la préservation de certains documents et d'en faire l'inventaire. Il a été ainsi inventorié 564 documents dont 64 enveloppes, 438 lettres, 3 programmes de concerts, 3 brouillons de

lettres de Nancy à Berlioz, des documents comptables et administratifs. Les quelques lettres reçues ou envoyées par Berlioz sont déjà connues et publiées.

Il s'agit surtout de correspondance familiale, surtout la correspondance passive de Nancy. Ainsi on y trouve environ 130 lettres écrites par sa sœur. La période 1830-1850 est dominante.

Une partie de cette correspondance a été publiée dans la *Correspondance générale, Louis Berlioz fils de Berlioz et Nancy Clappier, amie des Berlioz*. Le reste a été retranscrit par mes soins dans un livre déposé au Musée. Il comporte 380 pages.

On peut encore trouver des détails inédits en lisant cette correspondance. Ainsi on y découvre une lettre, sans nom de destinataire, ni lieu ni date et dont le signataire est inconnu :

Pardon, Monsieur, de vous avoir promis, de bonne foi, ce que de bonne foi je n'ai pu tenir, absent que je suis de Paris. Mais entre la promesse et l'impossibilité de tenir, j'ai trouvé un moyen terme. Fessy battait la grosse caisse au concert de Berlioz. Son jugement vaut certes le mien. Et voici textuellement copiés les détails qu'il me transmet : « L'orchestre composé de cinq cents musiciens et les chœurs de 450 ont fait merveille. L'exécution en a été très bonne, sauf le local qui était peu favorable (car c'était une sorte de grange bâtie en bois et en toiles), l'effet de la séance a été très beau.

Les morceaux les plus saillants et qui ont fait le plus d'effet étaient :

1° Le chœur de *Charles VI* (Jamais en France l'Anglais ne régnera).
Bissé 3 fois.

2° La prière de *Moïse*.

3° *L'hymne à la France* (Berlioz).

4° La scène du serment (*Huguenots*).

La recette a dépassé 34 000 frs mais la 2^e séance du festival qui a eu lieu 4 jours après a été manquée sous tous les rapports.

L'orchestre exécutable — exécution affreuse — personne dans la salle — Strauss dirigeant à la place de Berlioz.

Cette séance a absorbé le bénéfice de la 1^{ère} de manière qu'une grande et belle affaire est devenue mauvaise. Malgré tout l'effet du concert de Berlioz a été immense et il y a lieu de se louer du prodigieux succès qu'il a eu. »

Voilà le compte rendu d'un homme que je suis loin de suspecter de partialité.

J'ai porté votre très obligeante lettre chez Berlioz que je n'ai pas encore vu malgré une seconde visite que je lui fis peu de temps après.

Agréez, Monsieur, les sincères témoignages de reconnaissance et de respect du plus dévoué de vos serviteurs

CRESSONNAUD (?)

Une étude sur cette lettre montre qu'elle a été écrite par un certain Alfred Cressonnier et je pense que le destinataire est l'oncle de Berlioz, Félix Marmion qui, étant à Tournon, s'est inquiété du « concert monstre » du 1^{er} août 1844 et a demandé à ce Cressonnier, directeur de l'*Athénée lyrique*, de lui donner des détails. Marmion en parle d'ailleurs le 17 août à Adèle :

Outre un mot que m'a écrit ton frère pour m'annoncer le succès de son festival qui a été, comme il dit : un grand jour, j'ai reçu d'autres détails confirmatifs ; mais pour la 1^{ère} journée seulement. La 2^e où l'on n'a joué que des valse et des galops et où Strauss conduisait, a été médiocre et solitaire, la recette déplorable, de sorte que le résultat métallique de toute l'entreprise se réduira peut-être à fort peu de chose ; du moins, j'en ai peur. Toutefois le voilà encore grandi dans l'opinion et désormais sans rival pour conduire ces énormes masses chantantes et exécutantes.

On notera que la lettre de Cressonnier comporte des renseignements peu connus sur ce concert.

Pascal BEYLS

Don de l'Association au musée Hector-Berlioz



(Cliché Le Dauphiné libéré)

À l'issue de l'assemblée générale de l'Association, le 22 août, le président Gérard Condé a fait don au musée Hector-Berlioz d'un ensemble de livres et documents appartenant à la collection Thérèse Husson, secrétaire générale de l'Association de 1962 à 2005. Parmi les pièces figure le livre d'or du musée Berlioz. Celui-ci recueille les signatures et commentaires des personnalités et visiteurs depuis le 7 juillet 1935, date de l'inauguration du Musée, en présence d'Édouard Herriot et Paul Claudel.

La cérémonie a eu lieu en présence de MM. Alain Cottalorda, président du Conseil général de l'Isère, et Pascal Payen, vice-président chargé de la culture et du patrimoine, de M^{me} Chantal Spillemaecker, conservateur en chef du musée Hector-Berlioz et de M. Antoine Troncy, conservateur-adjoint.

Le Recueil de romances avec accompagnement de guitare (1819-1822) d'Hector Berlioz

État des lieux : Berlioz et la guitare

L'œuvre d'Hector Berlioz est étudiée depuis plus de cent cinquante ans à travers bien des aspects par tous les musiciens, musicologues et journalistes se sentant inexorablement attirés par cette musique. On l'explora principalement du point de vue analytique (instrumentation, écriture, harmonie, forme, etc.), du point de vue de l'inspiration (pour son fort penchant autobiographique et son rapport à la littérature), du point de vue de sa difficulté d'exécution (surtout pour l'époque), mais également du point de vue de son héritage et de son influence sur l'ensemble de la musique pour orchestre. Il ne faut pas oublier évidemment que sa production littéraire riche, variée et novatrice fait toujours l'objet de bien des commentaires. Berlioz était un artiste polymorphe, précurseur du romantisme en Europe et surtout virtuose de l'orchestre, tant par les compositions que par la direction.

On sait également qu'il jouait de la guitare et de la flûte avec aisance¹. Pourtant, force est de constater que peu d'attention a été portée sur les capacités instrumentales de Berlioz, et sur ce qui nous intéresse plus particulièrement ici : son talent de guitariste. Néanmoins, s'agissant de cette lacune, personne n'est à blâmer. Premièrement, le compositeur n'a jamais cherché à devenir un guitariste virtuose ou la moindre propension à écrire

1. Cf. « Hector le musicien. 1815-1821 » in David Cairns, *Berlioz, la formation d'un artiste, 1803-1832*, traduit de l'anglais par Dennis Collins (Paris : Fayard, 2002), p. 101 : « Curieusement, on a souvent dit que Berlioz n'avait jamais appris à jouer d'un instrument. Il continua pourtant de travailler la flûte pendant ses études, et était assez bon instrumentiste pour envisager de faire partie d'un orchestre professionnel en 1826. Il était également un guitariste compétent ». Berlioz était d'ailleurs tellement bon guitariste qu'il est nécessaire de se référer aux Chapitres XXXVII et XLI des *Mémoires* pour se rendre compte de ses talents d'improvisateur et d'accompagnateur. Cf. Hector Berlioz, *Mémoires*, édition présentée et annotée par Pierre Citron (Paris : Flammarion, 2003), p. 202-205, 226-239.

exclusivement pour et par rapport à son instrument² comme le faisaient son contemporain Napoléon Coste (1805-1883) ou bien d'autres avant lui³. Deuxièmement, ce que nous a laissé Berlioz concernant la guitare est bien peu de chose en comparaison du reste de son œuvre, à tel point que même les guitaristes ne s'y sont jamais vraiment attelés. Et enfin – ce qui est à mon sens l'argument principal –, peu de musiciens, musicologues ou journalistes se sont « risqués » à parler de guitare à propos de Berlioz car ils n'en jouaient sans doute pas eux-mêmes ou avaient de cet instrument – mais comme d'ailleurs en règle générale – une vision caricaturée ou des connaissances insuffisantes⁴. Pourtant, je le répète, personne n'est à blâmer. Il n'y a aucune raison de croire que les plus grands berlioziens ayant voué leur vie à l'étude et à la diffusion de cette musique et de ce personnage aient eu le but de laisser de côté cet aspect. Je crois au contraire que c'est très sage et surtout en adéquation avec ce qu'affirme Berlioz dans son *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* : « Il est presque impossible de bien écrire la guitare sans en jouer soi-même »⁵. J'ajouterais donc qu'il

2. Sauf exception des variations sur « Là ci darem la mano » de *Don Giovanni* de Mozart, cf. infra, p. 2.

3. Berlioz n'a d'ailleurs jamais composé pour un instrument en particulier (à moins de considérer *Harold en Italie* comme un concerto pour alto), car aussi ému et impressionné qu'il pouvait être en entendant Liszt ou tout autre virtuose de l'époque, sa vision de la musique et de l'expression musicale étaient incompatibles avec le cliché du virtuose instrumental.

4. Cf. Emilio Pujol [1886-1980], *Escuela razonada de la guitarra*, 4 vol. Ricordi, 1933. Ici, vol 1, *Introduction*, p. 14-15, « IV. Psychologie du guitariste. Cet instrument si passionnant pour qui sait l'apprécier, et qui offre tant d'efforts à le dominer, est très répandu dans le monde mais on l'étudie le plus souvent sur des données arbitraires et anarchiques. Cet instrument d'un prix modique, d'un maniement facile, se prêtant généreusement à l'accompagnement du chant et d'autres instruments, se trouve la plupart du temps entre les mains de gens incapables de l'apprécier à sa juste valeur, raison pour laquelle la guitare est, *pour son bien*, tombée dans les mains du peuple, mais hélas ! Elle est aussi tombée dans les mains d'un certain bas peuple, mais *pas pour son bien*. De là sa déchéance ; on oublia ses aptitudes ; sa technique moisit dans la routine et le discrédit. L'on ne tint plus compte de ses possibilités : le musicien la mit au rancart et seuls en firent usage ceux qui la considèrent comme un passe-temps la condamnant ainsi à une ineptie méprisable. Voilà donc la guitare éloignée du domaine musical et artistique, animatrice de bals orgiaques, retour de noces et franchises lippées s'en allant misérable jusqu'aux extrêmes bas-fonds de la musique. A peine trouva-t-elle comme compagnons de fredaines le violon nasillard des cours et des ruelles, la *bandurria*, l'accordéon et la voix de rogomme de quelque noctambule en veine d'inspiration dionysiaque [...] ».

5. Cf. Hector Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration* (Paris : Lemoine, s.d.) p. 83.

est également pratiquement impossible d'en parler sans en jouer soi-même. Dans cet ouvrage didactique, le chapitre concernant la guitare est un des plus complets⁶. Et même si ce dernier ne prédomine pas (car jouant de cet instrument, Berlioz aurait pu tout à fait le détailler davantage), il est bien évident qu'aucun doute ne peut être permis quant aux excellentes aptitudes du compositeur sur son instrument de toujours.

Berlioz a peu écrit pour la guitare, certes, mais la qualité musicale de ses créations – celles qui ont subsisté du moins – est à souligner, qu'il s'agisse de ses propres compositions ou des arrangements qu'il a réalisés. Voici la liste exhaustive :

- 1819 : Accompagnement en *la* majeur pour « Fleuve du Tage » (H5, perdu)
- 1817-1819 : « Je vais donc quitter pour jamais » (H6, perdu)
- 1819-1822 : *Recueil de romances avec accompagnement de guitare* (H8)
- 1828 : « Là ci darem la mano », Variations sur le thème de *Don Giovanni* de W. A. Mozart (H30, perdu)
- 1828 : « Nocturne à deux voix » (H31)
- 1828 : « Sérénade de Méphistophélès » (n° 8 des *Huit Scènes de Faust*, H33)
- 1838 : Acte I, Introduction et Acte III, Scène, *Benvenuto Cellini* (H76B / H95)
- 1839 Version primitive de « Strophes » (*Roméo et Juliette*, H79)
- 1843-1844 et 1855 : Chapitre sur la guitare dans le *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*
- 1860-1862 : « N° 9 Improvisation » et « Chœur à boire », Acte II, scène 1 et « N° 12 Chœur lointain », Acte II, scène 3, *Béatrice et Bénédicte* (H138)

Berlioz a donc écrit davantage pour la guitare dans un seul opus de jeunesse – les vingt-cinq romances – que sur l'ensemble de sa carrière. Hormis justement ces *Romances* et le « Nocturne à deux voix » qui sont d'une exécution simple (j'y reviendrai par la suite), ses pièces pour guitare ont systématiquement la particularité d'être englobées dans une composition de grande envergure et ont presque logiquement vocation d'accompagnement. Outre leur propre difficulté d'exécution technique, elles sont à chaque fois « noyées » dans la masse orchestrale. Rien n'est moins évident pour un exécutant que de jouer de la guitare au milieu d'un si grand ensemble instrumental, surtout lorsqu'il s'agit de *Benvenuto Cellini*

6. Voir son *Traité d'instrumentation*, p. 83-86.

ou *Béatrice et Bénédicte*. La « Sérénade de Méphistophélès » échappe à cette règle dans le sens où elle n'accompagne qu'une voix, mais la rapidité de la pièce alliée à la diction saccadée et particulière des paroles la rendent très délicate à exécuter.

À l'intérieur des 25 romances : un nouveau regard sur une œuvre de jeunesse

Étant supposées de la main de Berlioz, ces chansons ne sont pas des compositions originales mais bien des arrangements. Ces derniers sont antérieurs à la venue de Berlioz à Paris et coïncident avec la période où le compositeur était élève de François-Xavier Dorant⁷ à La Côte-Saint-André dans les années 1819-1821. Ces pièces pour voix et guitare sont majoritairement des airs d'opéras-comiques célèbres à l'époque sur les scènes parisiennes et dont le répertoire parvenait par souscription dans la ville natale de Berlioz.

Berlioz en est-il l'auteur ? Est-ce lui qui a adapté de son propre chef, ces airs pour son instrument sans l'aide de qui que ce soit ? La réponse est nuancée. Ceci a été très largement traité dans trois articles écrits par Julien Tiersot parus respectivement dans *Le Ménestrel* du 14 février 1904 (p. 51-52), du 21 février 1904 (p. 59-60) et du 28 février 1904 (p. 66-68). Aussi, bien plus récemment, les notes critiques des deux éditions modernes disponibles et dont j'ai fait la synthèse plus bas⁸, donnent davantage de détails sur les pièces elles-mêmes, mais ne fournissent pas plus de certitudes quant à la paternité exclusive de Berlioz à propos de ces accompagnements. Chronologiquement, qu'il s'agisse de J. Tiersot dans *Le Ménestrel* (1904), M. Henke et M. Stegemann pour l'édition Chanterelle (1986) et enfin Ian Rumbold pour l'édition Bärenreiter (2005), tous confirment que Berlioz a bien contribué à la réalisation de ces arrangements, mais il y a des doutes que ce soit le cas *sur la totalité* des vingt-cinq romances et que certaines ont pu soit être recopiées d'après des sources déjà existantes/imprimées, soit recopiées de Dorant, son professeur. Je n'ai hélas pas plus de moyens aujourd'hui que mes prédécesseurs d'apporter des réponses aux questions toujours en suspens. Mais peut-être que discuter des arrangements eux-

7. Cf. *Mémoires*, p. 50 : « Celui-ci [F.-X. Dorant], Alsacien de Colmar, jouait à peu près de tous les instruments, et excellait sur la clarinette, la basse, le violon et la guitare ». Cf. David Cairns, *Berlioz, la formation d'un artiste, 1803-1832*, p. 102.

8. Cf. infra, annexe, 1, p. 16-20.

mêmes, sans se préoccuper de qui les a vraiment écrits donnera au lecteur une approche différente.

Qui d'autre qu'un guitariste, au final, pourrait-il traiter objectivement d'une – ou de 25 – pièce(s) de guitare ? Personne, n'est-ce pas ? Tout d'abord parce qu'en règle générale, on a davantage de crédit à discuter de ce que l'on maîtrise, et que d'autre part, Berlioz n'est pas loin de me donner raison dans sa remarque sur le moyen de bien écrire pour la guitare⁹. Savoir analyser une partition c'est très bien, mais peut-être que savoir également la jouer pour en tirer d'autres conclusions n'est pas si mal non plus.

Si je suis plutôt d'accord avec Tiersot concernant certaines « étrangetés harmoniques » disséminées par Berlioz – ou pas – dans les 25 accompagnements¹⁰, je ne peux pas lui laisser écrire – même s'il est bien trop tard pour qu'il se ravise – sans réagir :

« L'influence de la guitare sur le style harmonique de Berlioz, même sur certaines formes de son instrumentation, n'est pas douteuse, et peut être observée en de nombreux endroits de son œuvre. Ce n'est pas la meilleure qu'il ait subie en sa vie. Le piano, pour lequel il a affecté un dédain injuste et dont il a méconnu les précieuses qualités pratiques, l'aurait servi bien plus efficacement lorsqu'il cherchait seul à découvrir le secret et le principe de l'harmonie. La guitare, au contraire, instrument incomplet, ne pouvait que lui donner de mauvaises habitudes harmoniques, et il faut avouer que quelques-unes de ces habitudes, contractées dès l'enfance, lui sont restées. »¹¹

9. Cf. supra, p. 2.

10. Cf. *Le Ménestrel* du 21 février 1904, p. 60 : « Mais à côté de ces qualités naissantes, que d'incorrections dans le même passage ! Accords de sixte et quarte employés à tout propos et hors de propos, sur les plus mauvais degrés ; octaves successives entre la basse et le chant... Cette dernière faute est perpétuelle dans le manuscrit ». Je dis que je suis « plutôt » d'accord avec Tiersot car ce qu'il écrit est fort discutable, surtout qu'en 1904, Debussy composait entre autres *Images* (1^{er} livre) ou encore s'attelait à *La Mer*. Même si l'on ne peut pas comparer à Berlioz, il est pourtant évident que l'orthodoxie en harmonie n'était pas la préoccupation principale de Debussy. Je pense notamment aux accords de neuvième de dominante qu'il adorait et mettait en parallèle (le début de *Nuages*). Seul un harmoniste borné serait prêt à relever toutes ces « fautes »... Une autre question se pose : il est impensable que Tiersot n'ait pas lu le *Traité d'instrumentation* de Berlioz. Après avoir parcouru un ouvrage didactique aussi précis, encore une fois, comment peut-il qualifier la guitare d'instrument incomplet ?

11. Cf. *Le Ménestrel* du 28 février 1904, p. 68.

Sauf méprise de ma part, même étant compositeur, Tiersot n'était pas guitariste et donc le sentir aussi sûr et catégorique à propos d'un instrument qu'il ne maîtrise pas – et que, de doute évidente, il ne connaît pas non plus – laisse le guitariste que je suis dubitatif, voire amer et en colère. Ensuite, est-ce qu'un génie comme Berlioz aurait consacré un chapitre entier dans son traité d'instrumentation à un « instrument incomplet » ? Aurait-il pris le risque d'insérer des parties de cet « instrument incomplet » dans des chefs-d'œuvre tels que *Benvenuto Cellini* et *Béatrice et Bénédicte* ? C'est franchement ridicule. Enfin, comment peut-on différencier les « instruments complets » des « instruments incomplets » ? La guitare ne peut pas rendre une harmonie aussi complexe que le piano, c'est indiscutable, mais le piano quant à lui, n'est-il pas contrairement à la guitare, « handicapé » par son manque évident de variété de timbres ? Serions-nous donc aussi tentés de dire que le piano est un instrument incomplet, malgré le fait qu'il fut vénéré, pratiqué et transcendé par des musiciens tout aussi incomplets comme Liszt, Chopin, Rachmaninov, Horowitz ou Richter pour ne citer qu'eux ? Allons-donc, c'est une plaisanterie.

Berlioz n'a d'ailleurs jamais eu de dédain au sens propre pour le piano, il l'explique clairement dans ses *Mémoires* :

« Mon père n'avait pas voulu me laisser entreprendre l'étude du piano. Sans cela il est probable que je fusse devenu un pianiste *redoutable*, comme quarante mille autres. [...] La pratique de cet instrument m'a manqué souvent ; elle me serait utile en maintes circonstances ; mais, si je considère l'effrayante quantité de platitudes dont il facilite journellement l'émission, platitudes honteuses et que la plupart de leurs auteurs ne pourraient pourtant pas écrire si, privés de leur kaléidoscope musical, ils n'avaient pour cela que leur plume et leur papier, je ne puis m'empêcher de rendre grâce au hasard qui m'a mis dans la nécessité de parvenir à composer silencieusement et librement, en me garantissant ainsi de la tyrannie des habitudes des doigts, si dangereuse pour la pensée, et de la séduction qu'exerce toujours plus ou moins sur le compositeur la sonorité des choses vulgaires »¹².

De toute façon, lorsqu'on ne connaît rien ou presque en harmonie, qu'il s'agisse du piano, de la guitare, du luth, du théorbe, de la harpe, de l'orgue... la difficulté de construire des enchaînements d'accords et donc un accompagnement « juste » sur chacun de ces instruments est exactement la même. L'argument de Tiersot ne tient pas. Sans compter que Berlioz a écrit

12. *Mémoires*, p. 51.

bon nombre de chansons avec accompagnement de piano¹³ et que ce dernier est utilisé dans la *Symphonie fantastique* lorsque les cloches du *Dies irae* au cinquième mouvement font défaut, ainsi qu'à quatre mains dans la « Fantaisie dramatique sur La Tempête » dans *Lélio*.

Les choix d'écriture harmonique de Berlioz : lacunes ou prémices d'un style ?

Pour quelque part rendre grâce à Julien Tiersot¹⁴, voici quelques exemples tirés d'une liste non exhaustive de bévues et de « gaucheries harmoniques »¹⁵. J'ai choisi pour cela certains passages équivoques, extraits des romances n° 2, 7, 10, 17 et 18.

➤ **Romance n° 2, « Vous qui loin d'une amante » :**

Sur le 3^e temps de la mesure 11, un *Do dièse* (sensible) marquant un emprunt à *Ré majeur* serait bienvenu pour mieux amener la demi-cadence. À partir de la mesure 14, aux 1^{er} et 2nd temps, un *La* à la basse fonctionnerait mieux, d'autant qu'au dernier temps de la mesure 13, il s'agit clairement d'une modulation en *La mineur*. Sur le 1^{er} temps de la mesure 17, un accord de *Sol majeur* en position fondamentale fonctionne mieux. Sur le 2nd temps, un accord de *Sol majeur* en position de sixte et quarte amènerait bien mieux la demi-cadence mesure suivante.

13. « Le Dépit de la bergère » (H7), « Le Maure jaloux »(H9), « Le Montagnard exilé »(H15), les *Neuf Mélodies* (H38), etc.

14. Cf. supra, note 10, p. 5.

15. Pour consulter la totalité des « erreurs » que j'ai pu relever, le lecteur pourra se référer à l'annexe, 2, p. 21-22.

Romance n°7 - Mesures 7-8

Voix

Guitare

Version "idéale"

Guitare

5

6 4 7 +

- Mesures 27-28 : elles suivent la demi-cadence mesure 26. Berlioz semble considérer le *Fa dièse* du chant comme note constituante de l'accord. Il a donc choisi de mettre un accord de *Ré majeur* sur la première croche, peut-être pour que ça ne « frotte » pas de trop avec les *Mi* et *Do dièse* suivants. Considérant également que ce fameux accord de *Ré majeur* soit un IV^e degré du ton initial (*La majeur*), il a finalement une basse qui fonctionne avec un mouvement cadentiel Ré – Mi – Mi – La. Cependant, le remplissage des accords est étrange et il me semble que ce *Fa dièse* soit une appoggiature et que les notes constituantes de l'accord soient justement *Mi* et *Do dièse*. Sur ce premier temps, un accord de *La majeur* en position de sixte et quarte collerait mieux car il engloberait *Mi* et *Do dièse* du chant et s'enchaînerait parfaitement avec le *Si* 7^e de dominante de la mesure 26. Sur le second temps de la mesure 27, il n'a pas considéré le *Mi*, le *Ré bécarre* et le *Si* du chant comme notes constituantes d'un accord de *Mi* 7^e de dominante¹⁶ qui ferait suite à *La majeur* en position de sixte et quarte. Enfin, dernière mesure, premier temps, Berlioz choisit un accord de *Mi* 7^e de dominante et termine par une cadence en *La majeur*, ton initial. C'est juste, en effet, mais il aurait été plus conventionnel sur chaque temps de mettre un accord de *La* chiffré +7, qui s'enchaînerait avec *Mi* 7^e de dominante de la mesure précédente. Le +7 serait donc suivi par un accord de *La majeur* pour conclure, ce qui est un enchaînement courant¹⁷.

16. Le *Si* manque sur mon exemple car il n'est pas jouable à la guitare dans cette position.

17. Dans le « Chant de la fête de Pâques » de *La Damnation de Faust*, Berlioz utilise cet enchaînement sur les paroles « Tout désir funeste ».

Romance n°7 - Mesures 25-28

Voix

Guitare

Version "idéale"

Guitare

➤ **Romance n° 10**, « Le noble éclat du diadème » :

- Mesures 1-3 : Tiersot a reproché à Berlioz d’user et d’abuser des accords en position de sixte, voire de sixte et quarte¹⁸. Je l’ai vérifié, et c’est vrai¹⁹. Voici dans cet exemple, la version de l’accompagnement de cette mélodie par Berlioz, et j’ai écrit au-dessous une version « idéale ». Néanmoins, les deux fonctionnent car souvent, en cours d’harmonie, on entend dire que pour ne pas avoir la même note au chant et à la basse sur un même accord et, du coup éviter une certaine platitude, il est préférable d’utiliser cet accord justement en position de sixte. Cela vaut également afin d’éviter les octaves²⁰.

18. Voir supra, note 10, p. 5.

19. On le verra dans ces exemples illustrés, mais également en se référant à l’annexe 2, p. 21-22.

20. Ce que Tiersot reproche aussi à Berlioz. Voir à nouveau supra, note 10, p. 5.

Romance n°10 - Mesures 1-3

Voix

Guitare

Version "idéale"

Guitare

- Mesures 13-14 : il est étonnant pour l'époque d'avoir un second degré en 7^e d'espèce à l'état fondamental. J'ai écrit en dessous cet accord de Fa dièse mineur sans sa 7^e mineure.

Romance n°10 - Mesures 13-14

Voix

Guitare

Version "idéale"

Guitare

➤ **Romance n° 17**, « Du tendre amour je chérissais l'empire » :

À la mesure 18, sur la seconde syllabe de « accents », pour renforcer l'intensité dramatique du passage, Berlioz choisit de jouer un accord de *Fa* dièse diminué renversé sur sa tierce. Cet accord est très éloigné de la tonalité initiale (VII^e degré de *Sol* mineur). Cependant, il aurait été plus logique de voir un emprunt à *Sol* majeur avec un accord de *Ré* majeur, chiffré 5. Mesure 19, on aurait préféré un accord de *Sol* 7^e de dominante sur

le premier temps, puis un accord de *Sol* en position de sixte et quarte sur le second.

Romance n° 17 - Mesures 15-20

Voix

Guitare

Guitare "idéale"

Recueil de Romances avec Accompagnement de Guitarre [sic] /
Par [Hector Berlioz], [1819-1821]. Autographe. (N° 17 et début N° 18). Coll.
musée Hector-Berlioz

➤ **Romance n° 18**, « Il faut quitter ce que j'adore » :

- Mesure 12, second temps : c'est la plus grosse erreur que j'ai pu relever. Car il s'agit ici sans doute d'une faute de copie au-delà d'une faute d'harmonie. Si ce que j'ai pu trouver dans les exemples précédents ne sonnait pas « mal » dans l'absolu, ici la bévue est évidente. Sur le second temps de la mesure 12, le *Mi* bémol (alors qu'il est à la clé) est faux. Berlioz s'est certainement trompé en copiant, il s'agit bien entendu d'un *Mi* bécarre qui prépare l'accord de *La* 7^e de dominante renversé sur sa tierce, qui amène mesure 13, un accord de *Ré* majeur en position de sixte, pour la demi-cadence du ton principal (*Sol* mineur). Et justement, il aurait été plus opportun d'écrire cet accord en position fondamentale. De plus, d'un point de vue technique, la difficulté d'exécution des doubles croches du second temps de la mesure 12 avec le *Mi* bémol à la place du *Mi* bécarre est extrême, en plus de très mal sonner.

Romance n°18 - Mesures 12-13

Voix

Guitare

Version "idéale"

Guitare

La conclusion à tirer est qu'effectivement, l'orthodoxie harmonique n'est pas en tous cas dans ces 25 romances le sujet de préoccupation principale de Berlioz. On trouve souvent les mêmes étrangetés, notamment dans l'utilisation d'accords de sixte, et même de temps en temps de sixte et quarte. Aussi, certains choix d'accords sont pour le moins douteux, notamment sur les cadences²¹. Cependant, sauf l'erreur de copie dont je parle à propos de la mesure 12 de la romance n°18, tous les accompagnements fonctionnent et tiennent parfaitement leur rôle expressif de soutien de la voix. On ne tombe jamais dans le mauvais goût ou le « hors-sujet ». Autre remarque à propos du style : en dépit des libertés évidentes que prend Berlioz sur les schémas harmoniques traditionnels, les lignes mélodiques de l'accompagnement sont très régulières et font déjà penser à l'écriture contrapuntique de ses œuvres de maturité²². Enfin, on

21. À propos du choix des cadences, je tiens à relever une suggestion que Gérard Condé m'a faite : « Est-ce seulement parce que c'est là que les enchaînements d'accords sont les plus délicats à maîtriser pour un compositeur inexpérimenté ou ne peut-on y voir l'amorce du goût spécifique de Berlioz pour les cadences non conventionnelles ? Il ne cessa de dénoncer la cadence « italienne » (« *Félicité* », etc.) non seulement chez Rossini, mais jusque chez Beethoven (dans l'*Andante scherzando* de la *Huitième symphonie* dont il écrit : « La fin (chose incroyable) n'est autre que la cadence italienne, formule harmonique plate, triviale, insupportable pour tous ceux qui ont reçu une éducation harmonique un peu soignée ») et mit son point d'honneur à ne jamais en écrire une seule dans toutes ses œuvres de maturité ». Si l'on se réfère à l'examen harmonique des 25 romances, même dans sa jeunesse, Berlioz n'était pas enclin à utiliser ce genre de « formule plate ».

22. Voir aussi Julian Rushton, *The Musical Language of Berlioz* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), "Education – The Guitar", p. 56-60.

peut relever ce que Berlioz écrit dans ses *Mémoires*, lorsqu'il soumet ses premières compositions à Lesueur, alors qu'il n'est pas encore son élève. Son futur maître lui fait cette remarque qui fait écho à mon précédent postulat : « Il y a beaucoup de chaleur et de mouvement dramatique là-dedans, mais vous ne savez pas encore écrire, et votre harmonie est entachée de fautes si nombreuses, qu'il serait inutile de vous les signaler »²³. Cette objection peut donc valoir pour les *25 romances*.

On peut également se poser une autre question. Est-ce que Dorant a regardé ce manuscrit ? S'il était si bon professeur que Berlioz et ses biographes nous le laissent penser, n'aurait-il pas corrigé les erreurs ? C'est évident. Il est donc fort possible que cette copie n'ait pas été réalisée sous sa tutelle. Dans un autre sens, bon nombre de ces accompagnements ont sans doute servi d'exercices et ont pu être réalisés cette fois sous la tutelle de Dorant. Pour quelques-unes de ces romances, les « étrangetés harmoniques » sont modérées²⁴. On pourrait alors penser que les pièces les plus orthodoxes ont été supervisées par le professeur, et que les plus « exotiques » soient uniquement de la plume de Berlioz. Il est amusant de voir que ce qui était reproché à Berlioz par ses détracteurs sur ses œuvres de maturité, notamment sur le plan harmonique (et je ne parle même pas de la forme) est finalement transposable sur une œuvre de jeunesse de bien moindre envergure²⁵.

Aucun doute par contre ne peut être permis quant à la capacité du compositeur à jouer convenablement ces arrangements. Reste à savoir s'il les a présentés lors des après-midi musicaux à La Côte-Saint-André²⁶. Ceci a tout à fait pu être possible, mais avec quel chanteur/chanteuse ? À défaut,

23. Cf. *Mémoires*, p. 61.

24. Cf. annexe 2, p. 21-22.

25. Un des cas les plus célèbres est sans doute Debussy. Voyons ce qu'il écrit dans *Gil Blas* du 26 janvier 1903 : « Notre Berlioz, si amoureux de couleur romanesque qu'il en oublie parfois la musique » ; dans *Gil Blas* du 8 mai 1903 : « Malgré les réelles beautés que contiennent les *Troyens*, tragédie lyrique en deux parties, des défauts de proportion en rendent la représentation difficile et l'effet presque uniforme, pour ne pas dire ennuyeux... » ; dans *La Revue bleue* du 2 avril 1904 : « Berlioz est une exception, un monstre. Il n'est pas du tout musicien ; il donne l'impression de la musique avec des procédés empruntés à la littérature et à la peinture. D'ailleurs je ne vois pas grand'chose de particulièrement français en lui ». Voir Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres récits*, édition complète de son œuvre critique avec une introduction et des notes par François Lesure (Paris : Gallimard, 1971, 1987).

26. Cf. David Cairns, *Berlioz, la formation d'un artiste, 1803-1832*, p. 104 et *Mémoires*, p. 50.

a-t-il pu également faire exécuter les parties vocales par une flûte ou un violon, toujours lors de ces moments musicaux ? Les amateurs de La Côte semblaient assez habiles pour le faire, et Dorant jouait également du violon. Enfin, l'hypothèse la plus vraisemblable est le fait que Berlioz se soit accompagné en chantant. Il en était tout à fait capable²⁷. Il a pu, mieux que quiconque, ressentir ce qui lui semblait fonctionner, par rapport à la mélodie et surtout au texte. Quoi qu'il en soit, il est clair que la part de Berlioz dans l'adaptation de ces romances est très large. Même si l'on est loin de la difficulté des parties de guitare de *Benvenuto Cellini*, *Béatrice et Bénédicte* ou encore de la « Sérénade de Méphistophélès », la place de cette œuvre de jeunesse d'un des plus grands compositeurs français dans le répertoire « guitaristique » n'est certainement pas à négliger et reste assez rare pour être soulignée.

Geoffrey JUBAULT

27. C'est ainsi qu'il le démontre bien des années après, d'abord à la villa Médicis : « Quand je m'y trouvais, ma mauvaise voix et ma misérable guitare étaient mises à contribution, et assis tous ensemble autour d'un petit jet d'eau qui, en retombant dans une coupe de marbre, rafraîchit ce portique retentissant, nous chantions au clair de lune les rêveuses mélodies du *Freischütz*, d'*Obéron*, les chœurs énergiques d'*Euryanthe*, ou des actes entiers d'*Iphigénie en Tauride*, de *La Vestale* ou de *Don Juan* » et lors de ses voyages à quelques lieues de Tivoli, toujours pendant son séjour en Italie : « Quelquefois, quand, au lieu du fusil, j'avais apporté ma guitare, me postant au centre d'un paysage en harmonie avec mes pensées, un chant de l'*Énéide*, enfoui dans ma mémoire depuis mon enfance, se réveillait à l'aspect des lieux où je m'étais égaré ; improvisant alors un étrange récitatif sur une harmonie plus étrange encore, je me chantais la mort de Pallas, le désespoir du bon Evandre, le convoi du jeune guerrier qu'accompagnait son cheval Ethon, sans harnois, la crinière pendante, et versant de grosses larmes ». *Mémoires*, p. 193 et 202.

ANNEXE 1

SYNTHÈSE DES NOTES CRITIQUES
DES DEUX ÉDITIONS DISPONIBLES²⁸

1. « La Trompette appelle aux alarmes » est une pièce sur des paroles de Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794) et surtout, sur une musique de Charles Lintant (1758-1830), guitariste et violoniste. Ce dernier a publié plusieurs recueils de romances avec accompagnement de guitare. Comme la partition originale n'a jamais été retrouvée, il se peut donc que Berlioz – si l'on suppose qu'il ait eu connaissance de ces recueils – ait recopié l'arrangement d'un des morceaux présents dans ces collections.
2. « Vous qui êtes loin d'une amante. Romance de Florian » est une pièce de François Devienne (1759-1803), flûtiste, bassoniste et pédagogue. La version originale est en *la* majeur. Même si, *Plaisir d'amour*, œuvre célèbre de Devienne a été pourvue d'un accompagnement à la guitare par La Chabeaussière²⁹, il n'y a pas de trace de telle initiative pour cette seconde romance. Si Berlioz a eu connaissance de *Plaisir d'amour*, il a pu en trouver l'idée originale au point de créer lui-même un accompagnement pour cette romance de Florian.
3. « A Toulouse il fut une belle. Romance de Florian » est un duo avec accompagnement de guitare. Le texte est de Florian (« Clémence Isaure », tirée du livre *Vie d'Estelle*) et la version originale de ce morceau n'a pas été retrouvée ni identifiée. On peut donc penser que l'accompagnement est bien de Berlioz.
4. « O ! ma Georgette », Air de *Philippe et Georgette* est une pièce issue de la comédie en prose *Philippe et Georgette* (Paris, 1791) de Nicolas-Marie Dalayrac (1753-1809). Cet arrangement, que l'on suppose de la main de

28. Pour ce travail, j'ai utilisé les deux seules éditions disponibles, avec tout d'abord celle qui fait autorité : Hector Berlioz, *Recueil de romances avec accompagnement de guitare*, in *New Edition of the Complete Works* (Kassel : Bärenreiter), Vol. 22b, « Arrangements of Works by other Composers », Edited by Ian Rumbold (2004-2005). La seconde est antérieure : Hector Berlioz, *Recueil de romances avec accompagnement de guitare*, Edited by M. Henke and M. Stegemann (Heidelberg : Chanterelle Verlag, 1986).

29. Je reprends ici la note 20 de l'édition de 1986 : voir Franz Rauhut, *Die klassizistische und romantische Lyrik der Franzosen im kulturellen Zusammenhang der Epoche 1780 - 1850* (Heidelberg : Winter, 1977), p. 9.

Berlioz, est tiré du N° 15 de l'œuvre, à savoir « Philippe seul ». Dans cet arrangement, la valeur des notes est diminuée de moitié par rapport à l'original, expose la ligne vocale une octave plus haut et supprime la coda originale du troisième couplet. L'unique doute qui puisse être émis quant à la part du compositeur dans cette adaptation est l'existence d'un arrangement pour voix et guitare, publié par Imbault (Paris, 1791). En revanche, on ne sait pas si Berlioz en avait connaissance.

5. « Fleuve du Tage », arrangement du *Troubadour du Tage*, dont la musique est attribuée à Jean-Joseph-Benoît Pollet (1753-1823), professeur de Charles Lintant, et dont le texte est de Joseph Héltas de Meun (17...-1823). On trouve une version primitive de cet arrangement dans le premier cahier de guitare de Berlioz³⁰. Le seul changement opéré par le compositeur par rapport à la version originale est la répétition des deux dernières phrases.
6. « Amour l'on doit bénir tes chaînes. Romance de Florian ». Concernant cette romance, la même remarque que pour la troisième peut être faite ici. Le texte de Florian est le refrain du troisième poème du premier livre de *Galatée* (Paris, 1783).
7. « La Sympathie. Romance de l'opéra de Félicie » est une pièce attribuée à Gioseffo Catruffo (1771-1851), extraite de l'opéra-comique *Félicie ou la Jeune Fille romanesque* (Paris, 1815). L'auteur du livret dont Berlioz ne mentionne pas le nom est Louis-Emmanuel Mercier Dupaty (1775-1851). Hormis la transposition de la ligne vocale une seconde plus haut et l'omission d'une introduction de quatre mesures (reprise à la fin en guise de coda), on peut penser que Berlioz se soit inspiré de deux arrangements différents, si, bien entendu, il en a eu connaissance : un de Pacini (Paris, s.d.) et Mlle Véniard (Paris, s.d.) étant respectivement avec accompagnement de piano et accompagnement de lyre ou guitare.
8. « Rien, tendre amour. Romance de *Gulnare ou l'Esclave persane* » est une pièce adaptée de la comédie en prose en un acte *Gulnare ou l'esclave persane* (Paris, 1797) de Dalayrac. Le livret est de B.-J. Marsollier de Vivetières (1750-1817). Hormis l'omission d'une introduction de huit mesures et une coda de deux mesures par rapport à l'original, on peut penser que Berlioz a copié ou se soit inspiré de plusieurs arrangements différents existant avec accompagnement de piano et surtout de guitare, si toutefois, il en a eu connaissance.
9. « Fais mon bonheur. Romance de *** » est une pièce attribuée à un certain « Bédart » dont l'identité est sans doute Jean-Baptiste Bédard (1765-1815), violoniste et harpiste originaire de Rennes, dont bon nombre d'œuvres ont

30. Cf. Préface de l'édition de 1986, p. VII et p. VIII « On trouve déjà une 'esquisse' de cette romance dans le premier cahier de guitare [...] ».

été adaptées à la guitare³¹. Le texte est anonyme et la version originale de cette œuvre n'a pas été retrouvée. Berlioz est certainement l'auteur de l'arrangement.

10. « Le noble éclat du diadème. Romance de l'opéra du Chaperon rouge » de François Adrien Boieldieu (1775-1834) est extraite de l'opéra-féerie *Le Petit Chaperon rouge* (Paris, 1818). Le livret est d'E. G. M. Théaulon de Lambert (1787-1841). Berlioz a transposé la pièce originale du *si* bémol majeur au *la* majeur, afin de l'adapter aisément à la guitare. Aussi, la ligne vocale est transposée une septième plus haut et le compositeur n'a pas inclus le prélude instrumental original et a éliminé également les variantes entre les deux couplets.
11. « Ah ! pour l'amant le plus discret. Romance de l'opéra-comique » est extraite de l'opéra-comique en prose mêlée d'ariettes *L'Opéra-Comique* (Paris, 1798) de Pierre-Antoine-Dominique Dellamaria (1769-1800). Cette romance adaptée par Berlioz constitue la scène XII de l'œuvre et était accompagnée à l'origine par des instruments à cordes. Il a omis un prélude instrumental ainsi que les variantes entre les couplets. Il existe d'autres arrangements avec accompagnement de piano ou guitare parus séparément. On ne sait pas si Berlioz en a eu connaissance, donc il n'y a pas de raison de douter qu'il soit l'auteur de cette adaptation.
12. « Que d'établissements nouveaux » est extraite du même opéra que le n° 11 et représente la scène IX. Il s'agit d'un duo ayant la particularité d'offrir une alternance entre la tonalité de *sol* majeur pour le premier couplet et de *do* mineur pour le second. Cependant, Berlioz a tout laissé en *sol* majeur afin d'éviter la difficulté du *do* mineur à la guitare. Il a également supprimé une introduction de quatre mesures et une coda de cinq mesures. Un arrangement différent a été publié par Frère (Paris, s.d.) dont il aurait pu s'inspirer, mais on ne sait pas s'il en a eu connaissance.
13. « Objet charmant. Romance » n'a pas été identifiée, qu'il s'agisse du compositeur ou du librettiste. Cependant, cette version est proche de celle de Guillaume-Pierre-Antoine Gatayes (1774-1846) du texte « Objet charmant », qui a survécu avec un accompagnement de lyre ou de guitare de Lemoine qui est en *do* majeur, contrairement à celle de Berlioz qui est en *la* majeur. On ne sait pas si Berlioz en a eu connaissance pour s'en inspirer ou la recopier.
14. « Bocage que l'aurore embellit. Romance de Plantade » est une pièce de Charles-Henri Plantade (1764-1839). La ligne mélodique de cette romance était chantée avec d'autres paroles dans *Le Cercle ou la Soirée à la mode*, comédie en un acte d'Antoine-Alexandre-Henri Poinciset (Paris, 1764) dans

31. Cf. Jean-Maurice Mourat, *La Guitare classique*, 4 vol. (Paris : Combres, 1979).

laquelle un des personnages s'accompagne à la guitare. Cette romance a été publiée séparément avec accompagnement de piano en *mi* bémol majeur, au lieu du *ré* majeur, par Imbault (Paris, s.d.) et un autre accompagnement de guitare de Lemoine en *fa* majeur est paru chez Frère (Paris, s.d.). L'arrangement présent ne comporte pas une introduction de six mesures et une coda de deux mesures présentes dans l'original. On ne sait pas si Berlioz a eu ces arrangements entre les mains pour s'en inspirer.

15. « Depuis une heure je l'attends. Romance » est d'un auteur anonyme. Selon la page titre d'une autre version « Depuis une heure que je l'attends : Romance », paroles de Mr Campenon, musique de Louis Jadin, membre du Conservatoire, avec accompagnement de lyre ou de guitare. On ne sait pas si Berlioz avait connaissance de cet arrangement.
16. « Couplets de l'opéra *La Romance* (Paris, 1804). Cette pièce est extraite de l'opéra du même nom d'Henri-Montan Berton (1767-1844). Le livret est de Fillette-Loroux jeune et Lesur. Cet arrangement n'inclut pas une coda présente dans la version originale.
17. « Du tendre amour je chérissais l'empire » est également extraite de l'opéra de Berton. La version originale est en *si* bémol majeur et a été transposée en *do* majeur afin de l'adapter aisément à la guitare.
18. « Il faut quitter ce que j'adore : Air du Petit jokei » est une pièce attribuée à un certain « Solié ». Elle est tirée de l'opéra *Le Jokei* (Paris, 1796) de Jean-Pierre Soulier, dit Solié (1755-1812). Cet arrangement ne comporte pas une introduction de quatre mesures présente dans le morceau original. Le livret est de F.-B. Hoffman (1760-1828). Solié publia en 1785 dans le *Mercur de France*, un *Recueil d'ariettes avec accompagnement de guitare*. On ne sait pas si cet « air du Petit jokei » y figurait, et le cas échéant, si Berlioz en avait eu connaissance.
19. « Lise chantait dans la prairie. Romance de l'opéra de Blaise et Babet » est extraite de l'opéra *Blaise et Babet* de Nicolas Dezède (1740-1792). Le livret est de Monvel. Cet arrangement ne comporte pas une coda de quatre mesures et est tirée du premier acte de l'œuvre. Un arrangement différent de cette romance avec accompagnement de harpe a été publié par Frère (Paris, 1785). On ne sait pas si Berlioz en a eu connaissance.
20. « Je pense à vous, romance de Naderman », de François-Joseph Naderman (1781-1835). Le texte est de Hureau et a été publié, ainsi que la ligne vocale, dans *Le Chansonnier des Grâces* (1815). Naderman était un célèbre virtuose de la harpe et a publié bon nombre de romances. On ne sait pas si Berlioz en a eu connaissance.
21. « Faut l'oublier. Romance de *** » est en réalité du compositeur Antoine-Joseph-Marie Romagnesi (1781-1850). Cette adaptation pour guitare remplace l'introduction originale de neuf mesures par une autre de huit mesures et supprime les second et troisième couplets de l'original. Cette

romance a été publiée dans la *Collection complète des romances, chansonnettes et nocturnes* (avec piano) de Romagnesi (Paris, 1839). On ne sait pas si Berlioz en a eu connaissance.

22. « Viens aurore. Romance favorite de Henri quatre », est une pièce attribuée à un certain Lélou. Le texte est anonyme et l'original n'a pas été retrouvé.
23. « Le rivage du Vaucluse. Romance d'A. Boieldieu » est une pièce du compositeur du même nom. La version originale (*Six romances* op. 7), est en *mi* bémol majeur et a été transposée un demi-ton plus haut pour en faciliter l'adaptation.
24. « Le sentiment d'amour. Romance de Meissonnier » est une pièce d'Antoine Meissonnier (1783-1857). Le texte est anonyme et aucune version originale n'a été retrouvée.
25. « Minvane au tombeau de Ryno » est une pièce dont le compositeur est anonyme. La version originale est en *si* bémol majeur et non *do* majeur. Elle comprend une introduction de quatre mesures qui n'est pas présente dans cet arrangement.

Sur ces vingt-cinq romances, treize d'entre elles, à savoir les n° 1, 2, 4, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19 et 20 ont déjà été publiées avec accompagnement de guitare ou de lyre avant les années 1819-1821. Quoiqu'il en soit, pour aucune, il n'est permis d'affirmer que Berlioz les a eues comme modèles afin de les recopier tout ou en partie. Il est vrai que Dorant a tout à fait pu les lui amener et les lui présenter comme support pédagogique. Il est aussi possible que Berlioz les ait reçues via la souscription que j'évoquais plus haut³². Mais dans les deux cas, aucune preuve n'existe. De ce fait, rien ne nous empêche de penser que Berlioz soit bien l'auteur de ces arrangements. Concernant les autres, plusieurs observations peuvent être faites. Tout d'abord, les n° 3, 6, 9, 22 et 24 n'ont pas pu être identifiées dans leur version originale. Comme on ne sait pas non plus si Dorant les a amenées à Berlioz, ou si les originaux supposés sont arrivés par souscription, il est encore une fois légitime de penser que Berlioz en soit bien l'auteur. S'agissant de la n° 5, une version existe dans un autre cahier de guitare et a pu servir à Berlioz soit d'exercice, soit de modèle ou encore d'inspiration. Les n° 21 et 23 ont été publiées uniquement avec accompagnement de piano et encore une fois, la même remarque peut être faite : si Berlioz a eu ces arrangements sous les yeux soit par le biais de Dorant soit par souscription, il est logique d'imaginer que la version piano ait servi de base pédagogique ou de modèle pour la version guitare. Dans tous les cas pour ces deux romances, il est certain que Berlioz n'a pas recopié une adaptation déjà existante pour son instrument. Enfin, les n° 10, 16, 17 et 25 n'apportent pas

32. Cf. supra, p. 4.

de questions semblables aux précédentes quant à la part de Berlioz dans ces arrangements. Il est donc pertinent de penser qu'il en soit l'auteur également.

ANNEXE 2

BÉVUES, FAUTES, « GAUCHERIES » HARMONIQUES (liste non exhaustive)

Comme Hugh Macdonald l'écrit dans son excellent article "Berlioz's Self-Borrowings"³³, les emprunts de Berlioz à lui-même « sont si fréquents qu'il est impossible d'en faire une liste exhaustive »³⁴. Je pourrais presque en dire de même concernant les étrangetés d'écriture (si tant est que l'on puisse les considérer ainsi) que j'ai pu rencontrer en jouant ces 25 romances. Hormis les n° 2, 7, 10, 17 et 18 qui ne sont pas détaillées ici, voici ce que j'ai pu relever pour le reste :

1. Mesures 14 et 17: on aurait préféré l'accord en position fondamentale, en particulier mesure 17 où la seconde syllabe de « bonheur » arrive sur la résolution cadentielle.
2. /
3. Rien.
4. Après la ½ cadence de la mesure 8, sur le 1^{er} temps de la mesure 9, un *Sol* à la basse aurait été préférable.
5. Mesures 7 et 24 : le *Mi* à l'octave inférieure aurait été préférable.
6. Mesure 3, 2^{ème} temps : plutôt qu'un accord de *La* majeur en position de sixte et quarte, un accord de *Mi* 7^{ème} de dominante aurait mieux fonctionné. Mesure 9, l'accord de *Mi* majeur (dominante) me semble arriver un demi-temps trop tard, par rapport au chant.
7. /
8. Dernier accord : l'état fondamental aurait été mieux vu.
9. Rien.

33. Hugh Macdonald, "Berlioz's Self-Borrowings", *Proceedings of the Royal Musical Association*, 92 [1965-1966], p. 27-44.

34. Hugh Macdonald, "Berlioz's Self-Borrowings", *Proceedings of the Royal Musical Association*, 92 [1965-1966], p. 27. « Self-borrowings in Berlioz are so frequent that I cannot here make a detailed collation of everyone ».

10. /
11. Mesure 4, l'accord de 7^{ème} de dominante dans son état fondamental aurait été préférable.
12. Rien.
13. Rien.
14. Pour la dernière mesure, le *Ré* à la basse sur le premier temps aurait été mieux vu.
15. Mesure 4 : il démarre à nouveau sur l'accord renversé sur sa tierce. Après la demi-cadence à la mesure 8, l'accord est encore renversé sur sa tierce. Mesures 13-14-15 : enchaînement « abrupte » *Do* majeur (dominante)-*Si* bémol majeur (VI^e degré)- *Fa* majeur (I^{er} degré renversé sur la tierce), sauf si l'on considère le mouvement conjoint descendant de la basse. Deux dernières mesures comme au début, *Fa* majeur en position d'accord de sixte.
16. Mesure 12, 14 et 16, 2^{ème} temps : le *Ré* à la basse serait mieux venu que le *La*. Mesure 18, 1^{er} temps : le *Sol* à la basse est faux. Le premier temps *Si-Ré* sert d'appoggiature à *La-Do*, second temps. Il faut donc à la basse du premier temps, un *Ré* et non un *Sol*, pour faire un accord de *Ré* 7^{ème} de dominante sur le 2^{ème} temps. Ceci est nécessaire pour la demi-cadence.
17. /
18. /
19. Les accords ne sont pas « remplis ». Ce qui est étrange pour une cadence.
20. Rien.
21. Rien.
22. Rien.
23. L'accord de *Mi* majeur est en position de sixte et quarte après l'accord de dominante.
24. Rien.
25. Rien.

Christophe Colomb par Félicien David **La redécouverte d'une ode-symphonie**

Conférence de Gunther Braam

« On annonce pour dimanche prochain, à la salle des Menus-Plaisirs, l'exécution d'une œuvre nouvelle du célèbre auteur de l'ode-symphonie *le Désert*. Cette fois M. Félicien David a pris pour héros Christophe Colomb, et pour drame la découverte de l'Amérique. Après avoir musicalement retracé les vives impressions qui l'avaient frappé à l'aspect du ciel azuré de l'Orient, de l'immense solitude de sable, de la caravane, du simoun, des minarets, de toute cette nature de feu, si différente de celle que nous voyons tous les jours, notre poète-musicien va sans doute nous montrer son génie sous une face toute nouvelle, en nous dépeignant à sa façon les péripéties de cette terrible épopée, dont le théâtre fût un vaisseau suspendu entre deux abîmes également incommensurables, le ciel et la mer. Par un sentiment généreux, digne des plus grands éloges, tel que les véritables artistes en ont souvent, M. Félicien David a voulu que la première audition de sa nouvelle ode-symphonie fût une bonne action. La recette de ce concert sera versée dans la caisse des pensions et secours de l'association des artistes musiciens. »

L'Illustration, 6 mars 1847 *

Mesdames, Messieurs,

Quand on travaille sur l'œuvre et la biographie de Berlioz, il est impossible de ne pas lire deux ou trois lignes sur un de ses confrères musiciens, un certain Félicien David, l'auteur du *Désert*. Cet éternel « auteur du *Désert* », qui semblait caractériser *in extenso* ce pauvre M. David apparemment dans la plus grande partie de la littérature musicale, finit par devenir un peu plus vivant pour moi, il y a vingt ans, quand j'écoutais à la radio allemande une émission du musicologue Peter Gradenwitz sur « Hector Berlioz et Félicien David à Baden-Baden ». Ce qui me frappa à cette époque c'était *La marche de la caravane* (CAPRICCIO 10 379 ¹) de la première ode-symphonie de Félicien David, *Le Désert*. La mélodie restait dans ma tête, comme d'ailleurs plusieurs autres phrases et motifs écoutés pendant les 55 minutes de cette émission de Gradenwitz. Je voulais en entendre

1. CAPRICCIO 10 379 *Les Brises d'Orient / Breezes From The Orient* (1991) ; réédition : CAPRICCIO 5017 (2009).

d'avantage, mais, hélas, en 1994, la discographie de David disponible était : *Le Désert* (CAPRICCIO 10 379), *Les Brises d'Orient / Les Minarets* (MARCO POLO 8.223376), *Piano Trios No. 2 in D Minor / No. 3 in C Minor* (MARCO POLO 8.223492). Ce n'était pas beaucoup.

Un an après, en 1995, lors de ma deuxième visite à La Côte-Saint-André, pour mon travail sur l'iconographie de Berlioz, je fis la connaissance de M. Lucien Chamard-Bois. Lors d'un de nos entretiens, j'évoquais la programmation du Festival, pensant qu'il y aurait encore beaucoup d'œuvres du répertoire français à découvrir, par exemple *Le Désert* de David, qu'on ne joue jamais. À la fin de mon séjour, M. Chamard me fit cadeau du petit livre de René Brancour, *Félicien David* (un peu postérieur à 1909). C'était le 18 août 1995, comme je l'ai noté à la dernière page. Enfin, je découvrais plus d'informations que dans les articles des encyclopédies.

Dans les années suivantes, pendant mes recherches sur Berlioz, j'étais toujours en chasse de Félicien David et de toute sorte de « Davidiana ». Les résultats étaient encore maigres, mais détail quand même important : j'arrivais à acheter les deux livres les plus récents écrits sur David : Dorothy Veinus Hagan, *Félicien David (1810-1876): A Composer and a Cause* (1985) et Ralph P. Locke, *Music, Musicians and the Saint-Simoniens* (1986).

* Je dois la connaissance de ce journal d'époque à un ami côtois, M. Luc, ici présent, et que je remercie.

Enfin, dans le cadre d'un colloque sur « Berlioz, Wagner et les Allemands » à Bayreuth, en 2001, je fus vraiment un contrebandier triomphant, parce que je pus introduire, ou plutôt laisser glisser dans le programme d'un concert à la villa Wahnfried, chez Richard lui même, un trio avec piano de David.

Et puis : rien. Jusqu'en 2007. Un antiquaire munichois offrait la partition et le matériel, ce qui est toujours extraordinaire, de la deuxième ode-symphonie de David, *Christophe Colomb*. Loin de voir une possibilité quelconque de l'entendre jamais – je ne joue pas moi-même d'un instrument et ne possède pas les moyens de me louer un orchestre dans ce but –, j'achetai le lot, pour l'avenir. On ne sait jamais.

Encore une fois sans but et sans cible concrète je me fis copier par un ami aux États-Unis l'autographe d'une composition, qui se trouvait à l'université Yale, intitulée, elle aussi, *Le Désert*, d'un certain Jacques

Offenbach. C'était une parodie de l'œuvre de David, d'une durée d'environ 17 minutes, donnée trois fois dans la saison du carnaval à Paris en 1846.

Et puis, à nouveau, rien jusqu'à 2010. Un changement dans le système scolaire en Bavière instituait de nouvelles règles pour le baccalauréat : chaque étudiant est tenu de participer, au sein d'un groupe de 10 à 15 élèves qui travaillent pendant leurs deux dernières années scolaires, à un « projet » avec un résultat audible, visible ou tangible, soit un livre, un film, une composition, une exposition, un concert, etc. Les professeurs proposent les projets. Du reste ils sont complètement libres du choix de leurs propositions. C'était l'heure qui sonnait pour mes deux œuvres qui dormaient : celle d'Offenbach et celle de David.

En 2010-2012 une équipe d'élèves se mit à déchiffrer les quelque 80 pages de l'autographe, écrites visiblement à la hâte par Jacques Offenbach, plus connu alors comme violoncelliste que comme compositeur. Le programme de l'ordinateur peu professionnel que nous utilisions ajoutait encore aux difficultés à surmonter, mais finalement, avec le soutien d'un collègue professeur de musique, nous sommes arrivés à donner la cinquième audition de cette parodie de David par Offenbach – la cinquième, car il y en avait déjà eu une quatrième en 1970 aux États-Unis, lorsque l'autographe se trouvait encore dans la famille des descendants d'Offenbach.



L'équipe d'élèves et leur professeur. (Cliché Franz Lechner, Munich).

Le succès, aussi imprévisible qu'inattendu, m'avait donné du courage :

pour le groupe de projet 2012-2014, je sortis de mes tiroirs l'autre œuvre : cette fois pas de parodie, mais du vrai Félicien David : *Christophe Colomb*.

La tâche était complètement différente : l'œuvre d'Offenbach était conçue pour un petit orchestre de salon. Il s'agissait d'un autographe de 80 pages, dont plusieurs à l'état d'esquisses non-utilisées. La durée ne dépassait pas 20 minutes.

En revanche, *Christophe Colomb* demande un orchestre de 64 exécutants au moins, avec une vingtaine de parties, solistes et chœurs. Il fallait donc produire la partition, mais aussi le matériel, et également une réduction chant-piano ! L'autographe, conservé à la Bibliothèque nationale de France, compte 377 pages, soit plus que quatre fois la longueur de notre premier projet. La durée, nous le savons maintenant, est d'une heure et demie. Bref : nous étions ambitieux ... ou plutôt inconscients ! Mais il me restait quand même un souci : et si l'œuvre se révélait ennuyeuse et sans intérêt ? Seulement une œuvre de circonstance ?

Je me souviens encore du moment où nous étions rassemblés autour de l'ordinateur, muni de notre nouveau logiciel Sibelius, programme de saisie utilisé par des éditeurs professionnels. Les huit premières pages étaient prêtes, et nous écoutâmes les 35 premières mesures de *Christophe Colomb*. Heureusement pour le moral de notre équipe, – et vous aller l'écouter ce soir ! – David avait commencé son œuvre avec l'exposition d'un climax grandiose, qui bouleversa immédiatement notre groupe. Nous avons continué nos travaux avec beaucoup de zèle, mais sans imaginer comment on pourrait éventuellement persuader un orchestre et un chœur d'exécuter l'œuvre en utilisant notre édition nouvelle.

Et c'est là que la providence intervenait : le *Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française* à Venise, annonçait un Cycle Félicien David pour sa prochaine saison. J'entrai en contact avec M. Alexandre Dratwicki du *Palazzetto* et lui proposai de profiter de notre travail pour une exécution de *Christophe Colomb*. Nous envoyâmes quelques épreuves de nos travaux, et après un entretien de trois heures à Paris, notre collaboration était scellée.

Avec le but d'une interprétation de « notre » œuvre par des forces musicales professionnelles, mes élèves redoublèrent leurs efforts, pendant toute la période de leur baccalauréat, et même après, quand ils avaient déjà quitté l'école, et voilà pourquoi je me sens autorisé à vous parler de David et de son *Christophe Colomb*.

Si vous pouvez ainsi assister ce soir à la redécouverte de *Christophe Colomb*, c'est d'abord grâce au soutien du *Palazzetto Bru Zane*, puis au

courage de la direction du Festival Berlioz de programmer des œuvres peu connues mais, au fond, grâce à mes élèves qui ont travaillé deux ans à la partition, et dont quatre sont aujourd'hui présents ici.

Qui est Félicien David ?

Félicien-César David est né le 13 avril 1810 à Cadenet (Vaucluse). Sa mère mourut très tôt après sa naissance, et Félicien, le plus jeune de quatre enfants, perdit son père à l'âge de 5 ans. Il fit ses premières études de musique à l'âge de 7 ans et demi, comme choriste à la maîtrise de Saint-Sauveur à Aix-en-Provence. À l'âge de 15 ans, il était déjà familiarisé avec les compositions de Haydn, Mozart et Cherubini. De 1825 à 1828, il fréquenta le collège des jésuites à Aix et travailla pour une courte durée comme assistant du chef d'orchestre au théâtre d'Aix. De 1828 à 1830, il fut directeur de la musique de son ancienne maîtrise de Saint-Sauveur. Un oncle aisé lui versa une bourse pour continuer ses études musicales au Conservatoire à Paris. Accepté par son directeur, Luigi Cherubini, il commença ses études de contrepoint et fugue avec Laurent-François-Édouard Millaux en 1830, en même temps qu'il suivit des cours privés d'harmonie chez Napoléon-Henri Reber. Il continua ses études de contrepoint chez François-Joseph Fétis et prit des leçons d'orgue avec François Benoist.

En 1831 David fit la connaissance du peintre Pol Justus, disciple de la doctrine des saint-simoniens. Cette doctrine pourrait se résumer en deux mots : technocratie et amour fraternel. C'est-à-dire : au centre de la doctrine, ou plutôt de la manifestation de la doctrine, la paix universelle était obtenue et parachevée par de grands projets publics : progrès social par le progrès des sciences, de la technique et du commerce. Après la mort du fondateur de cette doctrine, Claude-Henri de Rouvroy, comte de Saint-Simon (1760-1825), le guide spirituel fut Barthélemy-Prosper Enfantin (1796-1864), nommé « le Père » par ses disciples.

Pendant les derniers mois de l'existence de la secte, en 1832, ses apôtres, dont David, vivaient dans une communauté à Ménéilmontant, à cette époque encore un faubourg de Paris. Ils portaient une sorte d'uniforme, dont une veste avec des boutons dans le dos, symbole de la dépendance du prochain. Pendant leurs réunions, ouvertes à tout le monde et qui attiraient de temps en temps plusieurs milliers de spectateurs, on chantait des hymnes composés exprès. Ce qui explique que Berlioz et Liszt furent fascinés par cette bande de drôles d'apôtres. Félicien David devint très tôt le compositeur officiel des saint-simoniens.

À cause de leurs activités et de leur doctrine quant à l'émancipation de la femme, laquelle menaçait les fondations de la société bourgeoise, la secte fut interdite et Enfantin mis en prison. Les saint-simoniens dès lors dispersés, dont David, cherchèrent alors à prêcher leur foi ailleurs : au Proche-Orient. De 1832 jusqu'à juin 1835, David visita ainsi Constantinople, Smyrne, Jaffa, Jérusalem, Alexandrie, Le Caire et Beyrouth. Une épidémie de choléra les chassa d'Égypte et entraîna leur retour en France.

Les impressions musicales, que David put glaner pendant son séjour au Moyen-Orient, se retrouvent dans la collection de 22 *Mémoires orientales* pour piano, qu'il publia en 1836, mais qui n'ont pas eu grand succès auprès du public. À son retour, et pendant neuf ans, David ne put pas vivre de son art. Heureusement, certains saint-simoniens, comme les frères Pereire, faisaient fortune dans les chemins de fer et dans les finances ; et à partir de cette période David fut plus ou moins « subventionné » par ses amis. Il composa de la musique de chambre, entre autres 24 petits quintettes à cordes, intitulés *Les Saisons*, deux nonettes pour instruments à vents, et deux symphonies. Mais tout ça passa plus au moins inaperçu du grand public.

Jusqu'au 8 décembre 1844. Ce jour-là David donnait un concert dans la Salle du Conservatoire de Paris, à ses propres frais. La composition nouvelle était basée sur un poème d'un de ses coreligionnaires, Auguste Colin, qui y évoquait ses impressions reçues pendant leur séjour en Palestine et en Égypte. C'était *Le Désert*, une ode-symphonie, un genre nouveau, créé par David pour cette occasion, avec de légères allusions aux mélodies arabes ou égyptiennes, mais aussi avec le chant du muezzin, imité par un contre-ténor, genre de voix inouï à Paris à cette époque : aussi, les critiques eurent du mal à décrire ce phénomène dans leurs comptes rendus. Je vous propose d'écouter *Le chant du muezzin* (CAPRICCIO 10 379²).

Le succès fut immense. Berlioz et Théophile Gautier furent parmi les thuriféraires de ce nouveau maître-compositeur. L'œuvre fut rapidement jouée un peu partout de New York à Saint-Petersbourg à partir de 1845. David, qui apparaît, sa vie durant n'avoir pas eu le sens des affaires, avait malheureusement vendu les droits du *Désert* et de toutes les œuvres qu'il aurait à écrire à l'avenir (!) aux frères Escudier pour 1 200 francs. (Les dettes du concert s'élevaient déjà à 600 francs ...). Mais, malgré ce contrat, amélioré après divers procès, David fit fortune. Il fit des tournées en Allemagne et en Autriche à la manière de Berlioz – et d'ailleurs en même

2. CAPRICCIO 10 379 *Les Brises d'Orient / Breezes From The Orient* (1991) ; réédition : CAPRICCIO 5017 (2009).

temps (1845-1846) que celui-ci, presque littéralement sur les talons d'Hector.



Magnier jeune, *Félicien David*, lithographie, Paris, 1845.
Coll. *Gunther Braam*, Munich.

Son vieux guide spirituel, Enfantin, continuait à imposer sa tutelle à David et à le soutenir, mais il voulait aussi profiter de son succès et de sa popularité pour des projets saint-simoniens, dont le plus ambitieux était un canal pour joindre la Méditerranée à la mer Rouge. Et c'est pour cela que la deuxième grande œuvre pour orchestre, chœur et solistes de David se situa dans cette région : il s'agit de l'oratorio *Moïse au Sinai*. Mais la première, le

24 mars 1846 à l'Opéra de Paris, fut un échec colossal.

David osera un deuxième essai dans le genre de l'ode-symphonie, et c'est notre *Christophe Colomb*, donné pour la première fois le 7 mars 1847 au Conservatoire à Paris. La réception fut très favorable et l'œuvre fut plusieurs fois redonnée la même année (et après) à Paris, en province et ailleurs. Et David fut nommé chevalier de la Légion d'honneur.

Une quatrième et dernière tentative purement orchestrale et chorale, entre ode-symphonie et oratorio, le « Mystère » *L'Éden* créé le 25 août 1848 à l'Opéra, tomba mal – les idylles d'Ève et d'Adam n'étaient pas vraiment de l'ordre des préoccupations urgentes à Paris en 1848.

Mais la Révolution, avec les changements politiques et administratifs qui l'accompagnaient, apporta aussi une innovation bienvenue pour les jeunes compositeurs qui n'étaient pas encore « arrivés » : la création d'une troisième scène lyrique à Paris (à côté de l'Opéra et l'Opéra-Comique) l'Opéra-National, plus tard nommé Théâtre-Lyrique. David fut parmi les premiers compositeurs à recevoir une commande. Son opéra-comique en trois actes *La Perle du Brésil*, créé le 22 novembre 1851, connut un grand succès et fut donné 144 fois jusqu'à 1864.

Huit ans plus tard, et encore une fois avec le soutien de quelques-uns de ses amis saint-simoniens, on lui demanda enfin un ouvrage pour l'Académie (jadis royale, puis nationale et maintenant devenu impériale) de musique, autrement dit, l'Opéra. Le succès de cet ouvrage ne fut pas « acheté » par une publicité dans la presse ou par la claque : *Herculanum*, opéra en 4 actes, créé le 4 mars 1859, est probablement le chef-d'œuvre de David. L'œuvre resta au répertoire de l'Opéra pendant dix ans, ce qui était beaucoup à l'époque, mais n'atteignit pas les scènes internationales, mis à part une production à Bruxelles et une autre, tout au moins prévue, en Italie.

Le dernier grand succès de David sur une scène lyrique fut encore une fois un opéra-comique en deux actes sur un extrait des contes de Thomas Moore, *Lalla-Roukh*, créé à l'Opéra-Comique à Paris le 12 mai 1862.

Je réclame votre indulgence si je donne, pour illustrer la popularité internationale de cet opéra, un exemple de ma région : la production de *Lalla-Roukh* à Munich avait tant impressionné le jeune prince Louis, futur Louis II, roi de Bavière, qu'il demanda aux peintres qui étaient en train d'élaborer des projets pour le grand jardin d'hiver situé sur le toit de la résidence de Munich d'y intégrer les panoramas de la mise en scène de *Lalla-Roukh*, en particulier la vallée du Cachemire. Un enregistrement de ce petit chef-d'œuvre a été publié il y a quelques mois chez Naxos (NAXOS 8.660338-39).

David fut étiqueté, et l'est encore, comme compositeur orientaliste, en dépit du fait que la plupart de ses compositions, en ce qui concerne harmonies, mélodies et rythmes, soient bien ancrées dans la tradition occidentale ; ce sont plutôt les textes, les situations traitées et l'atmosphère en général, et surtout plusieurs de ses 60 mélodies pour voix et piano, qui évoquent une certaine couleur orientale, souvent créée par des ostinatos qui semblent bercer le chanteur et l'auditeur, accompagnés au dessus par des jolis soli qui s'envolent, laissant ainsi imaginer une atmosphère rêveuse. Je veux néanmoins vous présenter un exemple musical où l'influence orientale, ou plutôt persane, est quand même tangible, le *Chœur dansé*, « *Bayadères plus légères* », extrait de *Lalla-Roukh*. (NAXOS 8.660338-39³, page 7)

David écrivit encore deux autres opéras-comiques, *La Captive*, retirée après la générale, et *Le Saphir*, créé à l'Opéra-Comique le 8 mars 1865, mais ces œuvres ne laissèrent pas de traces importantes.

Le succès de *Lalla-Roukh* valut à David d'être promu officier de la Légion d'honneur en 1862. En 1867, quand ce fut le tour, à l'Académie des beaux-arts, d'attribuer le prix biennal des cinq Académies à un artiste de leurs domaines qui avait le plus servi les Arts pendant les dix dernières années, on choisit David, encore une fois pour *Lalla Roukh*, mais aussi pour *Herculanum*. Le prix était doté de 20 000 francs.

Après la mort de Berlioz, David lui succéda aux deux places qu'il avait occupées à partir de 1839 et 1856 : sa charge de bibliothécaire au Conservatoire et son fauteuil à l'Institut.

Il semble que David ne composa plus rien après 1865. Il fit des voyages, soit en touriste en Espagne, soit comme chef d'orchestre à Saint-Pétersbourg ou à Baden-Baden, où il dirigea, en 1869, *Christophe Colomb* pour la dernière fois de sa vie.

David passa ses dernières années à Saint-Germain-en-Laye, à cultiver des roses.

Il semble un peu paradoxal que cet homme pacifique, timide et bon, ait provoqué une crise politique après sa mort, survenue le 29 août 1876. Dans son testament, David avait stipulé que, resté fidèle à la foi saint-simonienne depuis sa 22^{ème} année, il voulait être enterré civilement. Le peloton d'honneur qui lui était dû, David étant officier de la Légion d'honneur, en apprenant ces dispositions, repartit immédiatement à la caserne. L'affaire fut vivement débattue à la Chambre, et le ministre de l'Intérieur dut finalement démissionner.

3. NAXOS 8.660338-39 *Lalla-Roukh* (2014)

Qu'est-ce que cette ode-symphonie *Christophe Colomb* ?

En voici le titre selon le livret :

CHRISTOPHE COLOMB

OU

LA DÉCOUVERTE DU NOUVEAU MONDE,

ODE-SYMPHONIE EN QUATRE PARTIES,

Paroles de MM. MÉRY⁴, Ch. CHAUBET⁵ et SYLVAIN S^T-ÉTIENNE⁶,

Musique de M. FÉLICIEN DAVID,

Exécutée au Théâtre royal de l'Opéra-Comique.

L'œuvre est dédiée à Louise-Fernande de Bourbon (1832-1897), duchesse de Montpensier. Elle fut créée le 7 mars 1847 au Conservatoire à Paris. L'autographe se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France à Paris, au département de la Musique (cote Ms. 1082).

Aujourd'hui, il est nécessaire d'expliquer ce que signifie le titre « ode-symphonie ». À cette fin, on pourrait classer *Christophe Colomb*, si nécessaire, dans la catégorie « oratorio profane » avec strophes déclamées ; il est donc comparable – mis à part les vers du Récitant, quand même constitutifs de ce genre ! – à *Das Paradies und die Peri* (1843) de Schumann ou à *La Damnation de Faust* (1846) de Berlioz.

L'œuvre comporte quatre parties, dans lesquelles la musique s'enchaîne la plupart du temps :

-
4. Joseph Méry (1797-1866), poète et librettiste (Reyer, *Maître Wolfram* (1854), David, *Herculanum* (1859), Reyer, *Érostrate* (1862), Verdi, *Don Carlos* (1867).
 5. Charles Chaubet (1802-1866), auteur des poèmes de plusieurs mélodies de David.
 6. Sylvain Saint-Étienne (1807-1880), ami de jeunesse de David, son premier biographe (1845), éditeur de certaines de ses œuvres (*Moïse* et *L'Éden* surtout) et aussi auteur du livret de son opéra *La Perle du Brésil* (1851).

Première Partie : *Le Départ*

24 minutes (684 mesures).

Selon les strophes du Récitant, Christophe Colomb a deviné l'existence d'un nouveau monde ; par une harangue il invite son équipage à chercher cette terre nouvelle ; les matelots jurent de lui consacrer leurs vies ; un matelot, Fernand, fait ses adieux à sa fiancée, Elvire ; le canon donne le signal du départ ; les familles disent une prière pour les matelots, dont on entend encore les échos monter depuis la navire.

Deuxième Partie : *Une Nuit des tropiques*

28 minutes (809 mesures).

Nuit sereine sur l'océan ; un mousse chante une chanson mélancolique ; les génies de l'océan font entendre leurs vocalises ; les matelots mêlent leurs voix à celles des sirènes en célébrant les étoiles ; Fernand est triste et invite un matelot à chanter une chanson espagnole ; les matelots répondent à ce chant du marinier ; les matelots boivent du vin et chantent en s'enivrant ; le Récitant annonce un ouragan ; la tempête éclate, les matelots adressent leur prière à la Madone ; bientôt la tempête s'apaise ; les matelots reprennent leur chanson à boire.

Troisième Partie : *La Révolte*

12 minutes (281 mesures).

Le Récitant décrit le calme plat ; le vaisseau est immobile, le soleil brûle ; l'équipage est désespéré ; les matelots parlent d'un châtement divin et pensent que Christophe Colomb en est le coupable ; ils le maudissent ; Colomb leur remet en mémoire ce qu'ils lui ont promis, et chante la beauté de la mer et du ciel ; l'équipage rappelle les rives fortunées promises qui sont apparemment inexistantes et annoncent la mort à Colomb ; celui-ci indique que le vent se lève et que Dieu va les guider à la terre nouvelle, dont, prodige !, la brise apporte déjà le parfum ! L'équipage chante la gloire de Colomb : en avant !

Quatrième Partie : *Le Nouveau Monde*

20 minutes (720 mesures).

Le Récitant annonce l'approche de la terre nouvelle ; le navire touche au rivage, transports joyeux. Changement de point de vue : trois images de la vie des autochtones du Nouveau Monde : une « Danse de sauvages », purement instrumentale ; un « Chœur de sauvages » et une berceuse d'une « Mère indienne ». Changement de point de vue : arrivée du bateau, reprise de la musique du Départ de la Première Partie ; dernière harangue de Colomb aux matelots : la terre nouvelle est la leur, mais il ne faut pas oublier que les

« fiers insulaires » sont leurs frères. Chœur final plein d'admiration pour Christophe Colomb, ce « chef immortel ».

Il s'agit donc d'une composition importante de 2 494 mesures 7 et environ 1 h 24 mn de musique (sans pauses entre ou dans les parties). Voici les Rôles qui y figurent :

<i>Elvire</i>	soprano	mi ³ – la ⁴
<i>Un Mousse</i>	soprano [enfant]	la ³ – sol ⁴
<i>La Mère indienne</i>	soprano	la ³ – fa ⁴
<i>Fernand</i>	ténor	ut ² – la ³
<i>solo 4^e Partie</i>	ténor [/ baryton]	sol# ³
<i>Un Matelot</i>	ténor / baryton	fa# ² – ré ³
<i>Colomb</i>	baryton ⁸	(si ¹) ré ² – fa# ³
<i>Récitant⁹</i>	rôle parlé	

Voici quelques effectifs d'époque :

7 mars 1847	Paris, Conservatoire	« les cent voix de l'orchestre » ¹⁰
15 et 17 juin 1847	Bordeaux	200 « chanteurs et instrumentistes » ¹¹
18 juin 1847	Paris, Cirque des Champs-Élysées	« 200 musiciens » ¹²
5 février 1848	Hambourg, Tonhalle	orchestre : 120 chanteurs : plus de 120 ¹³
16 février 1848	Paris, Jardin d'hiver	orchestre : 200 ¹⁴ total : 250 « exécutants d'élite » ¹⁵

7. À comparer aux 3 552 mesures de *La Damnation de Faust*.

8. Le si 1 de Colomb se trouve seulement une fois (Troisième Partie, mes. 207).

9. Dans le livret imprimé : « L'Historien ».

10. *Journal des débats*, 10 mars 1847.

11. *Revue et gazette musicale de Paris*, 4 juillet 1847.

12. *Le Ménestrel*, 13 juin 1847.

13. *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1848. La *Revue et gazette musicale de Paris* le modifia ainsi : « L'orchestre [...] comptait cent exécutants ; il y avait en outre trois cents voix, solos et chœurs. »

14. *Revue et gazette musicale de Paris*, 6 février 1848.

15. *Journal des débats*, 12 février 1848, annonce / *Journal des débats*, 13 février 1848, annonce / *Journal des débats*, 16 février 1848, annonce.

4 février 1849 Paris, salle Sainte-Cécile chœurs : 150 exécutants¹⁶

On ne devrait pas parler de la genèse et du contexte de l'œuvre sans faire mention du texte le plus récent et le plus important sur l'ode-symphonie *Christophe Colomb*. Il s'agit de : « “Hymns of the future” : Reading Félicien David's *Christophe Colomb* (1847) as a Saint-Simonian Symphony » de la musicologue américaine Annegret Fauser, envers laquelle je suis très reconnaissant¹⁷.

Après l'échec de *Moïse* fin mars 1846, David apparemment ne perdit pas beaucoup de temps pour entreprendre un nouveau projet : dans une lettre à Sylvain Saint-Étienne, du 19 août 1846, il écrit :

« Cher ami, Je pars demain pour Dieppe, prendre des bains de mer qui m'ont été conseillés par mon médecin. Cela me servira aussi d'études pour l'ouragan que j'ai à faire. La Symphonie a marché très lentement depuis ton départ, à cause de ma maladie ; il m'était resté une sorte de faiblesse physique et morale. Je ne pouvais rien faire. Mais depuis quelques jours cela marche assez rondement. J'ai terminé entièrement la 1^{ère} partie. Dans la 2^{ème} il me reste l'orage, et dans la 3^{ème} le chœur final. Je vais commencer à Dieppe d'écrire la partition. »¹⁸

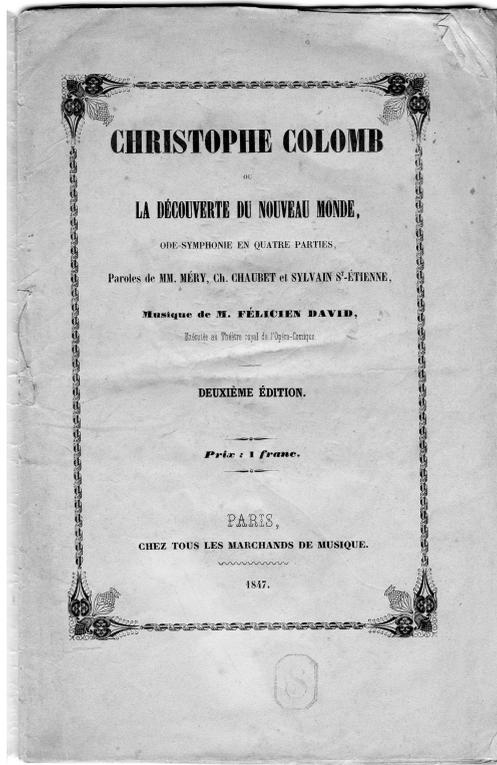
À cette époque, l'œuvre n'était constituée encore que de trois parties : celle qui est ensuite devenue la troisième, *La Révolte*, fut ajoutée plus tard. (Est-ce par hasard que cette troisième partie est la plus courte de l'œuvre et celle qui reçut le pire accueil de la critique et du public ?) Le texte du livret primitif était de Charles Chaubet, un poète d'Aix-en-Provence, et de Sylvain Saint-Étienne. Il fut profondément remanié par Joseph Méry. Les traces de ce remaniement (et une remarque olographe de David qui donne Méry comme auteur du texte définitif) sont encore visibles dans la partition autographe. Selon Fauser, *Colomb* était probablement le premier livret que Méry écrivit¹⁹.

16. *La Musique. Gazette de la France musicale*, 11 février 1849.

17. *Journal of Musicological Research*, 28:1 (2009), p. 1-29.

18. Bibliothèque nationale de France, dép. de la Musique, l. a. David 113 (cité dans Fauser 2009, p. 9, n. 37) ; cité en anglais dans Hagan 1985, p. 121.

19. Fauser 2009, p. 10.



Livret de *Christophe Colomb*, couverture, Paris, 1847 (2^{ème} édition).
Coll. Gunther Braam, Munich.

Le Désert avait été le résultat du séjour de David au Proche-Orient et en Égypte. *Moïse* était un oratorio inspiré de la doctrine saint-simoniennes : Moïse guide le peuple, comme « le Père » (Prosper Enfantin) guida les saint-simoniens. Bien que David, avec *Christophe Colomb*, changeât de genre (après l'oratorio sur un sujet biblique, l'ode-symphonie traitait d'un fait historique), il poursuivait ses allusions saint-simoniennes : encore une fois c'est un chef inspiré par Dieu (cf. Enfantin) qui guide son équipage (cf. ses apôtres) à travers des menaces vers un nouveau monde (cf. une société nouvelle).

Les ex-saint-simoniens, qui connaissaient encore les chants et chœurs que David avait composés pour leurs réunions et fêtes à Ménilmontant en 1832, reconnurent sûrement à la création deux morceaux que David avait réutilisé pour son *Colomb* : *Le Nouveau Temple* (devenu l'*Air et Chœur* « Amis fidèles ! », *Première Partie*, mes. 151-226) et *Les Étoiles* (devenu le

Chœur des génies de l'océan, Deuxième Partie, mes. 183-301)²⁰.

Aujourd'hui, plus que 160 ans après la création de *Christophe Colomb*, pour des raisons diverses, l'idée reçue persiste selon laquelle *La Damnation de Faust* de Berlioz serait une œuvre hors pair et singulière dans son temps. En fait, dans les années 1840 et 1850, il y avait toute une série d'œuvres nouvelles, située entre symphonie et opéra de concert. Voici une liste qui est loin d'être exhaustive :

- 8 décembre 1844 : *Le Désert*, Félicien David (Conservatoire, Tilmant)
- 2 novembre 1845 : *L'Ermite ou La Tentation*, Jean-Marie Josse (Salon de Roger, Josse)²¹
- 4 janvier 1846 : *Ruth*, César Franck (Conservatoire)²²
- 24 mars 1846 : *Moïse au Sinaï*, Félicien David (Opéra)²³
- 6 décembre 1846 : *La Damnation de Faust*, Hector Berlioz (Opéra-Comique, Berlioz)
- 7 mars 1847 : *Christophe Colomb*, Félicien David (Conservatoire, Tilmant)
- 21 mars 1847 : *Manfred*, Louis Lacombe (Conservatoire, Tilmant)²⁴
- 6 avril 1847 : *Christophe Colomb/La Chasse Royale/Jeanne*, Émile Douay (Théâtre-Italien)²⁵
- 2 mai 1847 : *Marguerite et Faust*, Henri Cohen (Conservatoire, Tilmant/Biche-Latour)²⁶
- 25 août 1848 : *L'Éden*, Félicien David (Opéra)
- 26 mars 1850 : *Arva ou les Hongrois*, Louis Lacombe (Conservatoire, Lacombe / Dietsch)²⁷
- 5 avril 1850 : *Le Sélam*, Ernest Reyer (Théâtre-Italien)²⁸
- 14 avril 1850 : *La Rédemption*, Alary (Théâtre-Italien)²⁹

20. Ralph P. Locke, *Music, Musicians and the Saint-Simonians* (Chicago, London, 1986), p. 214-215, 254-255 et 271-272.

21. *Le Ménestrel*, 9 novembre 1845.

22. *Revue et gazette musicale de Paris*, 11 janvier 1846.

23. *Revue et gazette musicale de Paris*, 28 mars 1846.

24. *Le Ménestrel*, 27 mars 1847 et *Revue et gazette musicale de Paris*, 28 mars 1847.

25. *La France musicale*, 14 mars 1847 / *Revue et gazette musicale de Paris*, 11 avril 1847.

26. *Le Ménestrel*, 25 avril 1847 et 9 mai 1847.

27. *Le Ménestrel*, 24 mars 1850 et 21 avril 1850.

28. *Le Ménestrel*, 7 avril 1850.

29. *Le Ménestrel*, 14 avril 1850 et 21 avril 1850.

Voici un commentaire de ce nouveau développement :

« C'est au Conservatoire [...] que le *Christophe Colomb* sera présenté aujourd'hui. [...] Nous avons déjà dit que plusieurs œuvres de M. Douay et le *Manfred* de Louis Lacombe suivraient de près *Christophe Colomb*, et voici que les *Ruines d'Athènes* de Beethoven ont précédé cette avalanche de symphonies. [...] Quant à l'idée de faire réciter pendant l'exécution ce que l'on a appelé un *poème descriptif*, elle n'a pas paru très heureuse. Les *Ruines d'Athènes* n'appartiennent nullement à ce genre appelé mélologue par Berlioz, et ode-symphonie par Félicien David. »³⁰

Même les sujets de Faust et de Christophe Colomb étaient apparemment « dans l'air » :

« L'opéra comique est notre genre national, dit-on, aussi voyez-vous que les peuples musicalement civilisés nous en laissent l'entière jouissance. N'est-il pas des pays où la peste et la lèpre sont nationales ? La servitude, en misères féconde, a toujours corrompu les mœurs. Ne soyez pas surpris de la voir enfanter de nouveaux bâtards, tels que l'ode-symphonie, la tragédie avec chœurs, le drame lardé curieusement de turlurettes de hautbois et de *brrrrr* de violons, les *Faust*, les *Harold*, *l'Arche de Noé*, *le Désert*, *le Sinaï*, les *Macchabées*, et les *Christophe Colomb* ; toute une famille de *Christophe Colomb* va défiler devant nos oreilles ; vous en connaissez un, trois autres vous sont promis. »³¹

Castil-Blaze, dans les paragraphes, non cités ici, du début de son compte rendu de la première de *Christophe Colomb*, touche une des raisons de ce développement, au moins en France : pour être reconnu comme compositeur, il fallait réussir sur la scène lyrique. Pour laisser aux directeurs des théâtres une sorte de carte de visite de ses capacités à écrire pour la scène, quel autre moyen (si l'on n'avait pas été invité à produire un acte ou deux, ou un ballet, soit pour l'Opéra, soit pour l'Opéra-Comique) que d'écrire des œuvres symphoniques avec du chant en diverses situations et dispositions de solistes et de chœurs ?

Mis à part les tendances et desseins saint-simoniens de David, *Christophe Colomb* était une bonne démonstration de ses capacités de compositeur dramatique : le duo de Fernand et d'Elvire, le traitement de l'ouragan et les scènes avec chœurs en sont la preuve. Vue ainsi, *La Perle du Brésil*, le premier opéra de David, donné au Théâtre-Lyrique en 1851, paraît comme une conséquence absolument logique du succès de *Christophe Colomb*.

30. *Le Ménestrel*, 7 mars 1847.

31. *La France musicale*, 14 mars 1847.

Voici, en résumé, quelques données de la création :

Date et lieu :

Dimanche, 7 mars 1847, 14 h

Paris, Salle du Conservatoire

Distribution :

chef d'orchestre	Tilmant ³²	NOTES :
chef des chœurs	Biche-Latour	
<i>Colomb</i>	Wartel ³³	ténor [!]
<i>Fernand</i>	Barbot ³⁴	ténor
<i>Elvire</i>	Mme Sabatier ³⁵	soprano
<i>La Mère indienne</i>	<i>idem</i>	<i>idem</i>
<i>Un Mousse</i>	le jeune Manson ³⁶	garçon
<i>Un Matelot</i>	Grignon fils ³⁷	baryton [?]
<i>Récitant</i>	Henri Egmont (de l'Opéra-Comique)	

-
32. Théophile-Joseph-Alexandre Tilmant (1799-1878), à cette époque chef d'orchestre au Théâtre-Italien, plus tard à l'Opéra-Comique (1849-1868) et à la Société des concerts du Conservatoire (1860-1863).
33. Pierre-François Wartel (1806-1882), ténor (!), soliste à l'Opéra. Il créa les rôles de Francesco (Berlioz, *Benvenuto Cellini*, 1838), Nérarque (Donizetti, *Les Martyrs*, 1840), Don Gaspar (Donizetti, *La Favorite*, 1840) et Ottokar (Weber/Berlioz, *Le Freyschütz*, 1841). Il diffusait aussi à Paris les Lieder de Schubert.
34. Joseph-Théodore-Désiré (dit Jules) Barbot (1824-1896), ténor, soliste à l'Opéra (début en octobre 1847) et à l'Opéra-Comique (début en 1856). Au Théâtre-Lyrique, il créa le rôle de Faust (Gounod, *Faust*, 1859).
35. Émilie Sabatier, née Bénazet, plus tard mariée Gaveaux-Sabatier (morte en 1896). Connue et applaudie comme chanteuse de romances dans les salons, comme en témoigne un compte rendu d'un « Concert de Madame Sabatier » dans *Le Ménestrel* du 18 avril 1847 (la date « 17 avril » imprimé sur la page titre de ce numéro du journal n'est pas la bonne). *Christophe Colomb* était pour Sabatier la première étape importante et essentielle pour être invitée à chanter – et à réussir éventuellement – sur la scène.
36. Le « jeune Manson » dans les articles d'époque (*La France musicale*, 14 mars 1847) : il s'agissait d'un jeune garçon : « un tout jeune enfant dont la voix a cédé autant à l'émotion qu'à l'inexpérience de la mission qui lui était confiée en présence d'un tel auditoire » (*Le Ménestrel*, 14 mars 1847).
37. Peut-être François-Hippolyte Grignon (1822-1880), baryton. Débuts à l'Opéra en 1851 (Alphonse, dans *La Favorite*).

Ont été demandés en bis à la création :

Première partie :

Le Départ (mes. 529-551)

Quatrième partie :

Danse de sauvages

Chœur de sauvages

La Mère indienne

Arrivée

Chœur final

Dans la salle :

Deux fils du roi, Henri d'Orléans, duc d'Aumale (1822-1897) et Antoine-Marie d'Orléans, duc de Montpensier (1824-1890) avec son épouse, Louise-Fernande de Bourbon (1832-1897), à qui l'œuvre était dédiée. L'absence d'un troisième fils du roi, François d'Orléans, prince de Joinville (1818-1900) et de son épouse, était remarquée dans l'article de *La Presse* du 8 mars 1847 et du *Journal des débats* du 10 mars 1847.

Conséquences immédiates et de longue durée :

Sept semaines après la création, on exécutait, à la demande royale, *Christophe Colomb* à la cour en présence du roi (28 avril 1847). *Christophe Colomb* rapportait à Félicien David l'honneur d'être nommé, en date du 1^{er} mai 1847, chevalier de la Légion d'honneur. La nouvelle fut publiée dans *Le Ménestrel* du 25 avril 1847 et le roi lui-même annonça la nomination à David après le concert qu'il donna à la cour le 28 avril 1847.

À Paris, l'œuvre fut donnée huit fois en 1847 et encore au moins douze fois avant la mort de David en 1876 ainsi que dans huit villes françaises (Beauvais, Bordeaux, Le Havre, Lyon, Marseille, Rennes, Rouen, Saint-Étienne) et six villes à l'étranger (Baden-Baden, Bruxelles, Francfort, Hambourg, Munich, Québec).

La critique musicale :

La toute première critique, et la plus concise, de la création qui nous est

parvenue, est celle de Théophile Gautier :

« *Christophe Colomb*. – Succès immense : on a fait répéter la moitié des morceaux ; aussi le concert n'a fini qu'à cinq heures ³⁸. Dans la première partie, le *Départ* a été redemandé et applaudi avec enthousiasme ; c'est très beau. Dans la seconde partie, le chœur des *Matelots* a été redemandé ³⁹. Dans la dernière partie, tous les morceaux ont été redemandés : le *Salut à la Terre nouvelle* (bis), la *Danse des Sauvages* (bis), le *Chœur des sauvages* (bis), le chant de la *Jeune Mère indienne* (bis). Mme Sabatier, malgré les cris, avait refusé de redire ce dernier morceau ; mais quand l'orchestre a continué la symphonie, les bis sont devenus si brusques, si furieux, qu'il lui a bien fallu leur obéir. M. le duc de Montpensier applaudissait en artiste ; Mme la duchesse de Montpensier était là, mais on cherchait en vain près d'elle Mme la princesse de Joinville ; cette belle fleur du nouveau monde ⁴⁰ manquait à la fête. Les chœurs ont été exécutés avec un ensemble merveilleux, toutes ces voix ne faisaient qu'une voix. L'imitation de la tempête est étonnante ; ce qui est encore plus heureux, c'est l'imitation du frémissement des brises se jouant dans les cordages ; cet effet est charmant et tout nouveau. L'auditoire, tout à la musique, ne pensait pas d'abord aux détails du poème ; mais ces beaux vers l'ont tout à coup et violemment sorti de sa préoccupation, et il a fait une infidélité à Félicien David en applaudissant avec transport Méry. C'est la peinture du calme plat qui précède la révolte des matelots découragés. »

La Presse, 8 mars 1847

Dans le cadre de cette conférence il faut passer sous silence, hélas !, les longues et, du point de vue historique, pour la plupart très informatives revues de l'œuvre par E. D. ⁴¹ (*Journal des débats*, 10 mars 1847), de G. H.

38. Durée totale : 3 heures, de 14 h à 17 h.

39. Gautier se trompe : c'était à la répétition générale, cf. l'article de Fiorentino dans *Le Quotidien*.

40. Francisca de Bragança, princesse de Joinville (1824-1898) était la fille de Dom Pedro I^{er}, empereur du Brésil.

41. Probablement Étienne-Jean Delécluze (1781-1863), collaborateur au *Journal des débats* depuis 1822 jusqu'à sa mort. Hagan (1910-1980), auteur de la seule biographie de David en anglais, présume à tort qu'il s'agit d'Émile Deschamps, basé sur la signature « E. Ds. », mais la signature est, en réalité « E. D. ». Berlioz, responsable de la critique des

⁴² (*Revue et gazette musicale de Paris*, 14 mars 1847), de Castil-Blaze ⁴³ (*La France musicale*, 14 mars 1847), de Anonymus ⁴⁴ (*Le Ménestrel*, 14 mars 1847), de P-A Fiorentino ⁴⁵ (*Le Constitutionnel*, 15 mars 1847), surtout le grand pamphlet de Paul Scudo ⁴⁶ (*Revue des deux mondes*, 1^{er} avril 1847) intitulé « De la symphonie et de la musique imitative en France. MM. Berlioz et F. David. », mais aussi l'exhaustive description en langue allemande du Dr. F. S. Bamberg, correspondant parisien de la *Allgemeine musikalische Zeitung* (26 mai 1847) (avec cette drôle de faute : « Dem Tanze der Wilden folgt eine Elegie an das indische Meer. » ⁴⁷)

En revanche, je voudrais vous présenter deux autres comptes rendus d'autres exécutions de l'œuvre :

Voici la grande et la petite histoire de celle du 28 avril 1847 au soir, aux Tuileries à Paris à la demande du roi :

« Le *Christophe Colomb* de M. Félicien David a été exécuté mercredi soir au théâtre de la cour, en présence du roi, de la famille royale, de la reine Christine [d'Espagne], du corps diplomatique et d'un grand nombre d'invités. L'auteur lui-même conduisait l'orchestre. Après le concert, le roi l'a fait appeler pour le féliciter sur les beautés de son œuvre. Sa Majesté a daigné lui annoncer qu'elle avait signé le matin même l'ordonnance qui le nommait chevalier de la Légion-d'Honneur: « C'est comme si j'attachais moi-même la croix à votre boutonnière, » a ajouté gracieusement le roi. M. Félicien David a également reçu les félicitations des princesses et de la famille royale. »

Revue et gazette musicale de Paris, 2 mai 1847

concerts au *Journal des débats*, était, depuis le 14 février jusqu'à la fin de juin 1847, en voyage en Russie et en Prusse pour y faire jouer *La Damnation de Faust*. Il publia une courte critique de la Quatrième Partie seulement en 1849 (voir plus bas).

42. Probablement Charles-Joseph-Gustave Hecquet (1803-1865).
43. François-Henri-Joseph Blaze, dit Castil-Blaze (1784-1857), collaborateur au *Journal des débats* (1820-1832), puis au *Constitutionnel* et à d'autres journaux.
44. Fauser propose Jules Louvy comme auteur de ce compte rendu (Fauser 2009, p. 23).
45. Pier-Angelo Fiorentino (1806-1864), critique d'abord au *Constitutionnel*, puis au *Moniteur* (sous le pseudonyme de A. de Rouvray).
46. Paul Scudo (1806-1864), critique musical (et bête noire de Berlioz).
47. Bamberg n'a pas traduit « La Mère indienne » correctement en „Die indianische Mutter“, mais en „Das indische Meer“, ce qui signifie « La Mer indienne ».

« C'est au palais des Tuileries que Félicien David, à l'issue de l'exécution de son *Christophe Colomb*, a été informé par Sa Majesté que le matin même sa nomination avait été signée ; et le roi aurait ajouté avec bienveillance : « C'est comme si j'attachais moi même la croix à votre boutonnière. » La nouvelle œuvre de Félicien David venait, du reste, de produire à la cour une véritable sensation ; la reine Christine [d'Espagne] et la duchesse de Montpensier avaient surtout senti s'exalter leur amour national aux chants de Christophe Colomb. Un petit incident semi-dramatique a signalé la première partie de cette audition royale. Au moment où la délicieuse voix de Mme Sabatier allait chanter son duo des *Adieux* avec le ténor Barbot, un magnifique angora, poursuivi dans la coulisse par de maladroits pompiers, s'est élancé sur la scène causant un effroi général ... et s'est arrêté sur le bras charmant de la cantatrice, qu'il a griffé impitoyablement. Mais avec ce courage que Mme Sabatier avait déjà montré il y a trois mois à travers les émeutes de Laval, Rennes et Nantes, sa voix n'a été que légèrement émue, et elle a chanté sans interruption son petit duetto, effleurant du mouchoir les quelques gouttes de carmin qui s'échappaient de sa blessure. On ne dit pas si la gracieuse cantatrice a été comprise dans les promotions du 1^{er} mai à la suite de ce nouvel acte d'héroïsme vocal »

Le Ménestrel, 9 mai 1847

Il est curieux que la critique de l'époque se soit accordée avec une rare unanimité pour écrire que la troisième partie de *Christophe Colomb*, la *Révolte*, était ratée : le sujet d'une révolte et de son apaisement par un chef téméraire avait été, de l'avis des gens savants, une fois pour toute magistralement traité par Spontini dans son opéra *Fernand Cortez*. Je vais vous faire écouter cette révolte « modèle ». À vous de faire, ce soir, la comparaison, et à vous de juger :

ACCORD 206612 ⁴⁸ « *Quittons ces bords* » - « *Quelle indigne fureur* »
 ACCORD 206612 « *Trahissez un si beau destin !* »

Et Berlioz ? Il ne pouvait pas assister à la création de *Christophe Colomb* à Paris, puisqu'il était à l'époque bien loin, en Russie, ayant eu peu de chance avec sa propre œuvre toute neuve, *La Damnation de Faust* à Paris, en décembre 1846. C'est au Conservatoire, le 28 janvier 1849, presque deux années après la création de *Christophe Colomb*, qu'il en écouta pour la première fois un extrait, la quatrième partie seulement. Laissons donc à Berlioz le dernier mot de critique :

48. ACCORD 206612 *Fernand Cortez* (1999).

La quatrième partie du *Christophe Colomb* de Félicien David, figurait sur le programme après la symphonie de Beethoven. C'est une belle page où l'on retrouve le coloris du *Désert* et ce profond sentiment de la nature, dont il faut avouer que bien des maîtres, et des plus illustres, ont été radicalement privés.

Le tableau de la mer calme devait nécessairement ressembler un peu à celui de désert ; il est supérieurement tracé. Rien de plus délicieux ensuite que ces mille bruits, d'abord indistincts, bientôt plus précis, qui semblent apportés au navigateur par la brise de terre ; la chanson de la jeune femme est d'une grâce originale et naïve ; mais l'arrivée, les cris de joie de cet équipage éperdu apercevant le *nouveau monde*, les salves de canon, le fracas du débarquement, tout cela est magistralement fait, et dignement couronné par un chœur final, splendide et plein d'élan. Peut-être y a-t-il dans cet œuvre abus de la simplicité, et un trop fréquent emploi des rythmes semblables frappés en même temps par toutes les parties de l'orchestre ; ce qui fait paraître la masse instrumentale moins variée dans son tissu qu'elle ne l'est réellement. Mais ce défaut est une qualité au point de vue du public, qui, en fait d'harmonie, ne peut sans un certain effort d'esprit se rendre bien compte de la multiplication de deux par deux, et s'assurer qu'elle produit positivement le nombre quatre. F. David, en prenant ce parti, s'est assuré d'être toujours compris et goûté de prime abord. [...] Les agitations du dehors ont été cause que le public s'est fait un peu attendre ; il hésitait à venir. Le concert, en conséquence, n'a pu commencer qu'à deux heures vingt minutes. La salle, cependant, a fini par se remplir complètement [...].

Revue et gazette musicale de Paris, 4 février 1849

Mesdames, Messieurs, merci pour votre intérêt et votre patience, et surtout merci au musée Hector-Berlioz, c'est-à-dire à M^{me} Spillemaecker et Antoine Troncy et toute son équipe, d'avoir hébergé Félicien David cet après-midi chez Hector.

Festival Berlioz 2014 : Final en beauté

Le Festival Berlioz joue désormais dans la cour des grands. Comme le prouveraient ses deux derniers concerts, avec le London Symphony Orchestra le 30 août dirigé par John Eliot Gardiner, puis le lendemain, en clôture, une brillante *Damnation de Faust* sous l'égide de François-Xavier Roth. La venue du LSO est aussi une grande première au festival, phalange internationale de prestige s'il en est, à la réputation berlioziste établie (depuis, entre autres, Davis et Gergiev), ici menée par un chef qui ne l'est pas moins.

Le LSO et Gardiner

Dans l'auditorium provisoire sis dans la cour du château de la Côte-Saint-André, le concert du LSO associe des pages de la première moitié du XIX^e siècle, peu fréquentes et judicieusement mises en miroir : l'ouverture de *Mer calme et Heureux Voyage* de Mendelssohn, le Concerto pour violoncelle de Schumann et quatre extraits pour orchestre de *Roméo et Juliette* de Berlioz (« Roméo seul », « Scène d'amour » précédée de l'introduction « Nuit sereine », « Scherzo de la Reine Mab » et « Roméo au tombeau des Capulet »). Un programme un peu à l'image du festival, qui verse dans l'éclectisme pour ne laisser qu'une part au compositeur auquel il doit son nom. La sonorité de l'orchestre londonien porte sa marque, ductile, nette et déliée, dès Mendelssohn puis ensuite dans Schumann, où le violoncelle de Gautier Capuçon dialogue sans fioritures. Les extraits de *Roméo et Juliette* confirment tout l'art du LSO et de Gardiner, ciselé et innervé (malgré quelques percussions intempestives d'un lointain feu d'artifice dans la campagne environnante), faisant d'autant plus regretter que la « symphonie dramatique » soit frustrée de son intégrité.

Une Damnation d'exception

La *Damnation* du lendemain est une autre expérience. Et c'est aussi une confirmation : celle de François-Xavier Roth, qui s'affirme plus que jamais l'un des meilleurs espoirs de l'interprétation de Berlioz *. Après Davis et Gardiner – qui ont été ses maîtres – la relève semble assurée ! On sait qu'à Roth revient régulièrement, à chaque édition de ce festival depuis sa prise

en main par Bruno Messina en 2009, le morceau de consistance, en l'espèce une grande œuvre de Berlioz. C'est, de plus, la concrétisation de l'un des beaux projets de Roth pour cette manifestation : le Jeune Orchestre Européen Hector-Berlioz, formé d'instrumentistes fraîchement sortis de différents conservatoires et horizons géographiques (et cette année, même du Brésil), s'essayant en formation d'orchestre et sur instruments d'époque après un stage d'un mois avec l'appoint des professionnels aguerris de l'Orchestre les Siècles (autre émanation de Roth).

Et, comme chaque fois, s'ajoutent un enthousiasme, une ferveur, une conviction collective. Cela ne saurait surprendre de la part de jeunes gens naturellement portés à être ainsi galvanisés ; si ce n'est que cela se révèle communicatif, notamment auprès des artistes prestigieux qu'ils secondent. L'affiche vocale réunit ainsi Michael Spyres, Anna Caterina Antonacci et Nicolas Courjal, les uns et les autres des grandes pointures rompues à toutes les scènes et à toutes les expériences, mais qui semblent gagnées d'une émotion visible. Il nous a même cru voir le ténor écraser quelques larmes furtives...

Pour dire le sentiment d'exception qui baigne la soirée, auquel répond le silence sépulcral du public. Les trois solistes vocaux précités rivalisent de musicalité et d'expression, chacun dans son registre : Spyres, Faust à la projection ardente et crépusculaire ; Antonacci, Marguerite au legato immanent ; Courjal, Méphisto d'une noirceur de catacombes. Jean-Marc Salzman campe fermement de son côté l'épisodique Brander. Le chœur (Chœurs et Solistes de Lyon-Bernard Tétu, Chœur Britten-Nicole Corti) s'entend avec l'orchestre et les chanteurs solistes pour l'acuité, la délicatesse, l'ampleur et la répartie. Un tout ! L'esprit critique qui porterait à relever telle ou telle imprécision, tel choix de tempo contestable (mais il faut bien aussi tenir compte de la dextérité mise à dure épreuve de ces jeunes participants face à une partition redoutable), s'évanouit vite pour laisser place à l'adhésion. À l'instar de celle des interprètes, mais qui ne serait rien sans l'intensité précise que souffle le chef d'orchestre. Une *Damnation* rare, digne de son propos, comme il nous a été, finalement, peu fréquemment donné à entendre.

Autres concerts

Mais il est d'autres concerts accompagnant cette riche fin festivalière. Comme le récital en la petite église romane de la bourgade, par François-Frédéric Guy et Tedi Papavrami, offrant des sonates pour piano et violon de Beethoven servies avec une passion rigoureuse. Ou, sous les halles historiques, le concert rassemblant les orchestres Démon (de tous jeunes

enfants isérois confrontés pour la première fois à la technique instrumentale) et le magnifique Orchestre des Jeunes de São Paulo, pour une vingtaine de petites pages distrayantes (mais aucune de Berlioz !) dans une joyeuse ambiance kermesse. Ou, dans le jardin du Musée, celui de l'ensemble argentin Fronteras del silencio, avec des instruments traditionnels amérindiens agrémentés de pittoresques costumes et pantomimes.

Au Musée

Puisqu'un saut au musée Hector-Berlioz s'impose toujours, pour retrouver cette évocatrice maison d'artiste, entretenue avec soin par Chantal Spillemaecker et Antoine Troncy. C'est ainsi que durant le festival, le Musée s'anime de conférences, comme celle qui présente les manuscrits d'époque de *Roméo et Juliette* (programme, affiche, billets d'entrée, lettres autographes...) par Antoine Troncy en prélude au concert du soir ; ou d'après-midis musicaux dans le jardin, intitulés « Sous le balcon d'Hector », comme celui susmentionné. Mais il y a surtout l'exposition annuelle : cette fois-ci « Du phonographe à internet », qui offre tout un parcours ludique des matériels de reproduction sonore depuis les débuts de l'enregistrement, avec des clins d'œil (et d'oreille) au compositeur célébré en ces lieux (jusqu'au 26 avril 2015).

Pierre-René SERNA

* François-Xavier Roth doit prochainement diriger deux programmes Berlioz en tournée, puis *Roméo et Juliette* et le *Te Deum* à la nouvelle salle de la Philharmonie de Paris. Il a également prévu un grand opéra de Berlioz pour la réouverture de l'Opéra de Cologne en octobre 2015, au moment où il prendra la direction de cette maison (en devenant *Generalmusikdirektor* de la ville).

Une médaille pour Anna Caterina Antonacci

Le 31 août dernier, à La Côte-Saint-André, à l'issue de *La Damnation de Faust* d'exception qui mettait un point final à l'édition 2014 du Festival Berlioz, une petite cérémonie a eu lieu dans la loge d'Anna Caterina Antonacci qui venait d'interpréter Marguerite. C'est à cette grande artiste en effet qu'a été remise ce soir-là un exemplaire de la médaille de l'Association nationale Hector Berlioz. Cassandre historique révélée au Châtelet en 2003, Anna Caterina Antonacci a par la suite repris ce rôle à Genève, à la Scala de Milan, à Covent Garden, elle a aussi été une Marguerite hors du commun à Marseille avant de pulvériser une nouvelle fois toutes les comparaisons possibles à La Côte-Saint-André. J'ai eu le privilège de remettre moi-même cette médaille à une chanteuse modeste, sincèrement émue de recevoir cette marque d'admiration ; les quelques mots que j'ai prononcés me sont venus du cœur cependant que derrière moi quelques membres de l'Association, encore stupéfaits par le concert auquel ils venaient d'assister, partageaient la surprise de l'instant.

La médaille de l'Association récompense des personnalités (compositeurs, librettistes, écrivains, chanteurs, instrumentistes, chefs, directeurs de théâtres ou de festivals, etc.) qui portent haut les couleurs de Berlioz. À la suite de l'exemplaire Anna Caterina Antonacci, d'autres noms viendront sans doute à notre esprit, la défense et illustration de Berlioz étant le seul critère que nous reconnaissons en l'occurrence.

Christian WASSELIN



Berlioz célébré à Royaumont

Abbaye-Fondation de Royaumont, 4 octobre 2014

L'Abbaye-Fondation de Royaumont, au nord de la région parisienne, est une historique abbaye médiévale, désormais et depuis exactement 50 ans tout entière consacrée à la musique. C'est ainsi que Royaumont accueille des travaux pédagogiques, des séminaires, des ateliers, des artistes en résidence et des chercheurs, mais aussi des concerts traités sous un angle original. Une vocation pluridisciplinaire, avec la musique pour fondement.

Parmi ces entreprises, il convient de relever le projet « Berlioz à l'école » lancé par Royaumont depuis juin 2014, auprès d'enseignants et d'élèves de 18 classes primaires du Val-d'Oise et de Seine-Saint-Denis. Louable projet, réparti en une journée de formation des enseignants et conseillers pédagogique, une journée d'écoute musicale accompagnée d'une visite du fonds Berlioz de la Bibliothèque musicale François-Lang, et conclu le 3 octobre par un concert pédagogique axé sur la *Symphonie fantastique* ainsi que l'inauguration de l'exposition des travaux des classes associées au projet.

Le lendemain, et en appendice, une après-midi marathon entend illustrer Berlioz pour tout public. François-Xavier Roth et son orchestre les Siècles sont les artisans de cette partie de journée affriolante, commencée par un « concert-atelier » livrant des extraits symphoniques des *Troyens* (deux ballets du IV^e acte : « Danse des esclaves » et « Pas des armées » ; les trois Entrées du III^e acte : « des Constructeurs », « des Matelots » et « des Laboureurs » ; ainsi que « Chasse royale et Orage », premier tableau du IV^e acte). Cécile Reynaud, conservateur au département de la Musique de la BnF et membre du Conseil d'administration de l'AnHB, et Roth lui-même, commentent le contexte de ces pages – l'un comme l'autre avec bagout – au public qui s'écrase dans le Réfectoire des Moines de l'Abbaye. L'occasion d'évoquer la richesse du fonds de la Bibliothèque musicale François-Lang, sise à Royaumont, et notamment plusieurs esquisses autographes et trois volumes d'épreuves corrigées de la partition piano-chant de l'opéra, de la main même du compositeur. Suivent : *Harold en Italie*, puis, après une seconde pause, la *Symphonie fantastique*. Ici Roth prend à nouveau la parole, pour dire son émotion à la lecture des autographes de la version primitive de la *Fantastique*, toujours à la Bibliothèque François-Lang, dont son concert tire les enseignements mais qu'il ne reprend pas : fidèle, à juste

raison, à la version finale, avec les reprises dans les premier et quatrième mouvements, mais sans la partie de cornet à piston, *ad libitum*, du deuxième mouvement. Le chef d'orchestre en profite pour présenter au public les instruments d'époque des Siècles, ophicléide, cor anglais, flûte « Tulou » (du nom de son facteur au XIX^e siècle) et, précisément, cornet à piston...

Mais on ne saurait réduire cela à de simples concerts didactiques. Car la restitution musicale surpasse l'intention de vulgarisation, avec une sonorité qui emplit l'espace restreint (assez voisin en volume, de la Salle des concerts du Conservatoire qui ont vu les créations d'*Harold* et de la *Fantastique*), où chaque timbre se détache au sein d'une exécution unitaire, conjuguant flamme et rigueur. Telles que Berlioz les prescrivait ! Et le public de réserver un triomphe retentissant, avec rappels incessants... au point que Roth se fend d'un bref bis, non prévu : « Joyeux Anniversaire », pour fêter le Jubilé de Royaumont. Tout juste émettra-t-on une légère réserve pour le jeune altiste (24 ans) d'*Harold*, Adrien La Marca, en manque d'intériorité dans une œuvre qui est tout le contraire de la démonstration concertante, à mettre au compte de sa fraîcheur (et de son trac ?). On notera les deux cloches, pour le « Songe d'une nuit de sabbat », reconstituées d'époque (fondues l'an passé lors du Festival Berlioz de la Côte-Saint-André, et prêtées par lui), respectant scrupuleusement les hauteurs de son, placées en dehors de la salle porte ouverte, comme lors de la création de la *Fantastique* en 1830. Expérience qui avait déjà transporté d'enthousiasme les jeunes auditeurs lors du précité concert pédagogique de la veille.

En clôture de la journée, « pour bien finir et réjouir nos hôtes », la soirée se livre pour sa part à Rameau. Un compositeur fêté en cette année qui marque les 250 ans de sa disparition. Les Musiciens du Paradis, sous la houlette de Bertrand Cuiller, choisissent des extraits orchestraux d'opéras – comme un reflet à l'ouverture de la journée avec les extraits, très « ramistes », des *Troyens* – transmis par des couleurs vives, allant et précision. Judicieuse mise en perspective de deux musiciens que tout rapproche à un siècle de distance : Rameau et Berlioz.

Pierre-René SERNA

Portraits de l'époque romantique, une passion de collectionneur

(Maison de Chateaubriand, 29 avril - 14 décembre 2014)

La Maison de Chateaubriand accueillait, cette année, un ensemble exceptionnel d'œuvres d'art provenant d'une collection privée. Un parcours thématique conduisait le visiteur de pièce en pièce, à la découverte de quelque 120 peintures, miniatures, dessins et objets, d'une période comprise entre 1815 et 1850.

Si Chateaubriand ne fut pas mélomane au sens où nous l'entendons aujourd'hui, il eut un goût pour la musique. Aussi, la salle à manger, initialement meublée d'un piano Cluesman et d'une harpe avec chaise, était-elle dédiée au monde de la musique. L'élément principal d'un décor rappelant Madame Récamier à l'Abbaye-aux-bois était un tableau d'un artiste de l'entourage d'Ary Scheffer, *Monsieur et Madame Gonot et leur fille Madame Hortense Conte au piano*. Le piano carré témoignait du rôle de la musique dans l'éducation de la jeune fille de qualité, celle que fut Marie d'Agoult, dont un portrait côtoyait un autre de Cornélie Falcon. Marie d'Agoult qui écrivait à Oriane de Montesquiou Fezensac que M^{me} Falcon était « le plus beau, le plus énergique et le plus expressif contralto [qu'elle ait] encore entendue. » Hommage indirect à celle dont le bicentenaire de la naissance est passé quasi inaperçu. Pas de portrait, en revanche, d'une autre figure de légende, la Malibran, mais un objet : une pendule à la Malibran en bronze doré. Cette dernière voisinait avec *La reine Hortense au piano* de Victor Delacroix. On sait en effet qu'Hortense de Beauharnais faisait tous les soirs de la musique et composait avec une grande facilité.

Dans les trois pièces suivantes étaient présentés d'élégants portraits de femmes en belle parure, autant d'effigies de contemporaines d'Adèle et Nancy Berlioz, représentatives du modèle esthétique reçu par la bonne société. Aux anonymes, succédaient, dans le vestibule, des portraits de membres des familles des Bourbons et des Orléans et autres familles des cours européennes. Le salon politique et le cabinet attenant accueillait, de leur côté, les élégances masculines, parmi lesquelles le dandy en redingote et haut-de-forme, portant avec ostentation la canne. Le *Portrait de l'acteur Sylvestre dans un paysage*, de Jules Vernet, en était l'archétype.

À l'étage, les portraits de famille de l'antichambre célébraient les valeurs

familiales et l'intimité de la vie domestique. On trouvait aussi de délicats portraits d'enfants.

On avait donné à la salle d'exposition voisine l'aspect d'un cabinet de collectionneur, en introduisant l'accrochage à touche-touche. Là le visiteur se prenait à lire dans les regards mélancoliques des nombreuses physionomies qui l'entouraient. Dans la galerie étaient entrés des personnages peu portraiturés, telle la jeune comtesse Olga Guignard de Saint-Priest, peu de temps avant son mariage avec le prince Dolgorouky.

L'un des plaisirs de l'exposition consistait à découvrir les œuvres dans un contexte intime, imprégné de l'époque à laquelle elles appartiennent. Chose assez rare pour qu'on la souligne.

Alain REYNAUD

Mendelssohn, Schumann, Beethoven

Uccle (Bruxelles), le 28 février 2014

Le 28 février 2014, au Centre Culturel d'Uccle (sud de Bruxelles), le *Brussels Philharmonic Orchestra*, sous la direction de David Navarro Turres, interprétait l'*Ouverture des Hébrides* de Félix Mendelssohn et la 5^{ème} symphonie de Ludwig van Beethoven. Entre ces deux œuvres, la violoncelliste Camille Thomas rejoignait la scène pour interpréter le Concerto opus 129 de Robert Schumann.

Le *Brussels Philharmonic Orchestra* – à ne pas confondre avec le Brussels Philharmonic, dirigé lui par Michel Tabachnik – est un orchestre à vocation non lucrative. Il a été créé pour permettre aux étudiants et jeunes diplômés des conservatoires de pratiquer leur art et de se perfectionner au sein d'un orchestre actif et complet. Le « BPO » se donne également pour mission de mettre en avant les compositeurs et les solistes belges. Son chef actuel est le Chilien David Navarro Turres.

C'est donc un orchestre éclatant de jeunesse qui rentre sur la petite scène du Centre Culturel. M. Turres, allure de rocker, arrive sous les applaudissements. Choix inhabituel, il a disposé les cordes graves au centre de l'orchestre. La première œuvre, les *Hébrides*, est sacrifiée aux doigts encore raides des musiciens : les cordes sont un peu pâteuses et il y a quelques couacs dans les bois. Les premières attaques manquent de franchise. Mais très vite, chacun trouve sa place et gagne de l'assurance. Les aigus s'éclairent, colorés par la flûte : l'eau s'illumine, la mer gronde. La grotte, ses ombres, ses mystères, se dessinent.

Cette ouverture sert de préparation, où les musiciens se dégourdissent les doigts et où les auditeurs prennent le temps de rentrer dans quelque chose de plus fort. Nous avons pris quelques embruns, nous voilà prêts pour le Concerto de Robert Schumann.

Camille Thomas a 25 ans, elle est franco-belge. Elle salue, s'installe. Puis d'un souffle, elle captive. Sa présence, son jeu rêveur, trouvent dans la musique de Schumann l'occasion de se déployer. Elle prend le concerto littéralement à bras le corps. Son jeu, vif et bien articulé, rend toute la force mélodique du concerto. Il semble que M^{lle} Thomas ait mis beaucoup d'elle-même dans cette interprétation, et qu'elle ait laissé sa propre personnalité s'exprimer. Camille Thomas tire de son instrument une grande richesse de sonorités, avec un art absolu des nuances. Tout au plus peut-on regretter sa

manière de phraser, parfois un peu précipitée. Le dialogue entre l'orchestre et la soliste était par moment distendu. Mais à vrai dire, la partition elle-même, profondément introspective, n'incite pas le soliste et l'orchestre à faire corps. M^{lle} Thomas montre malgré tout une grande autorité dans le 3^{ème} mouvement, *vivace*. Une parfaite assise rythmique s'est installée entre elle et l'orchestre. Les derniers accords sont lancés vers une salle subjuguée, qui réclame un bis. M^{lle} Thomas offre alors le *Chant des oiseaux* de Pablo Casals. Mais j'étais toujours sous l'effet du concerto, si bien que ce *chant* m'est passé au-dessus de la tête.

Après l'entracte, le concert reprend avec la 5^{ème} symphonie de Beethoven, incontournable, irremplaçable, indispensable.

Dans le premier mouvement, le hautbois était trop timide : son solo n'a pas éclos comme il aurait fallu, et la course du Destin n'a pas été éclairée par cette imploration.

La disposition des cordes graves au centre de l'orchestre donne un effet saisissant dans le 2^{ème} mouvement, quoique le premier violoncelle avait peut-être un peu trop tendance à s'imposer. Les altos ont animé de leur couleur chaude les vastes contours mélodiques du mouvement lent. Que le lecteur m'excuse de relever la mélancolie si bien rendue des altos : je ressens pour ce timbre si particulier une sympathie qui manque d'impartialité.

L'orchestre a très bien réussi le crescendo entre le 3^{ème} et le 4^{ème} mouvement, ce passage si redouté. Les forces qui traversent la puissante symphonie se joignent alors, se mêlent et bouleversent l'édifice musical. Le chef se met hélas à gesticuler un peu trop, mais on le sent possédé par le caractère terrible du 4^{ème} mouvement. Les derniers accords retentissent, semblant repousser les limites étroites de la petite salle. Le public est ému. Il réclame un bis. Sans boudier son plaisir, l'orchestre lui offre à nouveau la fin du dernier mouvement.

Les musiciens saluent, se mêlent rapidement à la salle : on s'embrasse, on se quitte, le tout dans une humeur héroïquement comique. En conclusion de cette soirée, la révélation d'une soliste prometteuse, et la découverte d'un orchestre brillant et vivace.

Steve BRAEM

Comptes rendus discographiques

Hector Berlioz : *Symphonie fantastique. Ouverture de Waverley*. London Symphony Orchestra, direction Valery Gergiev. (LSO 0757)

Très librement inspirée du roman éponyme de Walter Scott, l'ouverture de *Waverley* reste aussi rare au disque qu'au concert. Bien à tort tant l'oreille est toujours captivée par la progression qu'elle offre, de sa douce mélancolie initiale à une joie tonique qui n'a rien à envier à celle des ouvertures de Rossini. Confirmant la relation privilégiée qu'il entretient avec la musique de Berlioz, Valery Gergiev l'avait placée en ouverture d'une soirée au Barbican Centre de Londres (à l'automne 2013) qui se poursuivait avec *Les Nuits d'été*, chantées par Anna Caterina Antonaci, et s'achevait avec la *Symphonie fantastique*. Le présent enregistrement n'en a retenu que les pages instrumentales.

Valery Gergiev possède à l'évidence une conscience organique de ces partitions dont il excelle à communiquer les pulsations internes. Par l'éloquence qu'il leur confère, il fait oublier ce que les éléments constitutifs de *Waverley* peuvent avoir d'un peu disparate. Ses emballements, dans chacun des mouvements de la *Symphonie fantastique*, sont irrésistibles, et aussi ses retours au calme. Il imprime un caractère fortement distinct à chacune des parties sans perdre de vue la conduite de l'ensemble. S'il renonce aux effets de cors (apocryphes) cuivrés dans le final, il confère au fugato des cordes l'acidité des attaques près du chevalet. Précisons qu'il fait les reprises du premier mouvement et de la *Marche* avec une coloration légèrement différente qui les justifie.

Les couleurs des bois sont capiteuses, les cuivres impeccables et les cordes toujours nettes. Enfin les effets d'orage lointain bénéficient rarement d'une telle netteté d'intonation des timbales. Cette remarque de détail, parmi tant d'autres possibles, pour souligner les qualités individuelles des membres du London Symphony Orchestra aussi décisives pour cette superbe performance en concert que celles du chef qui les dirige depuis 2007.

Mais... car il y a un « mais », compte tenu du nombre de versions de la *Symphonie fantastique* qui rendent la concurrence très âpre, celle-ci aurait gagné à être exempte de négligences techniques, notamment dans la *Scène aux champs* : le hautbois en coulisse est presque inaudible, puis l'entrée des violons (mesure 20) est curieusement redoublée, enfin le long passage en

pizz. des violons 2 et altos (mes. 117) reste trop longtemps imperceptible. Dans le *Songe d'une nuit de Sabbat*, au départ de l'*Allegro assai*, puis de la *Ronde*, les coups de grosse caisse *fortissimo* créent des effets de saturation excessifs pour des enceintes ordinaires. Enfin, sans parler des choix de mixages, tous les mouvements, voire certains épisodes, n'offrent pas à l'oreille le même degré de présence. Un second CD Blue-ray disc offre sans doute des qualités ignorées des lecteurs ordinaires.

Gérard CONDÉ

Hector Berlioz, *L'Enfance du Christ*. Yann Beuron (le Récitant), Véronique Gens (Marie), Stephan Loges (Joseph), Alastair Miles (Le Père de famille), Swedish Radio Symphony Orchestra & Choir, Robin Ticciati. (LINN record CKD 440)

Berlioz, qui considérait le succès immédiat de *L'Enfance du Christ* comme une injure à ses compositions antérieures, n'était pas tendre pour ce qu'il appelait : « ma petite sainteté ». De fait, cette partition représentative du mouvement « rétrospectif » qui succéda au Romantisme, ne jouit pas de la même faveur que *Roméo et Juliette* ou *La Damnation de Faust* : cela semble, à tort, trop doux, trop aimable, trop sucré.

D'où la rareté des bonnes interprétations car la musique de Berlioz, même lorsqu'elle s'assoupit, ne dort que d'un œil. Le calme est sous-tendu par des accents nerveux, l'expression ne se relâche jamais. L'une des plus convaincantes, gravée en 1997 sous la direction de Philippe Herreweghe (Harmonia Mundi), jouait la carte des instruments anciens et, surtout, d'une conception vocale intimiste, légèrement distanciée. Si Laurent Naouri restait un peu en deçà du personnage d'Hérode, peut-être par souci de ne pas sur-jouer, Véronique Gens incarnait une Marie idéale et Paul Agnew, en Récitant, touchait dès les premières paroles.

Le présent enregistrement, quoique sur instruments modernes, n'a pas seulement en commun la Marie de Véronique Gens, fidèle à elle-même, mais encore le respect et surtout la compréhension des dynamiques, des articulations, du phrasé. C'est le jour et la nuit par rapport au précédent disque Berlioz de Robin Ticciati (*Cléopâtre*, la scène d'amour de *Roméo et Juliette* et *Les Nuits d'été*). Peut-être l'Orchestre de la radio suédoise répond-t-il mieux à ses intentions que le Scottish Chamber Orchestra, peut-être le défi de cette partition minimaliste qui ne souffre pas les baisses de tension l'a-t-il mieux inspiré.

Outre une prononciation impeccable, Yann Beuron possède l'éloquence vocale qui, seule, justifie les interventions du Récitant. Alastair Miles, seulement crédité du Père de famille (mais qui semble chanter aussi Hérode) associe la présence cruelle de l'un et la rude bonhomie de l'autre. Le Joseph de Stephan Loges, sans être très saillant, s'accorde bien avec Véronique Gens. Les chœurs, enfin, chantent vraiment en français et rendent toutes les subtilités d'intonation et de rythme que Berlioz leur a réservées.

Si l'on ne s'arrête pas sur quelques dommages collatéraux, comme le dialogue un peu fruste des deux soldats, et qu'on prête plutôt attention à la netteté jamais sèche d'une interprétation pleine de sève, on tiendra cet enregistrement bouclé en 2012 en l'espace de quatre jours pour une réussite assez remarquable. Les textes de présentation qui l'accompagnent sont exemplaires mais restent réservés aux lecteurs de la langue de Shakespeare. Berlioz aurait apprécié.

Gérard CONDÉ

Discographie

Nouveautés

Symphonie fantastique. Avec : Beethoven, Brahms. In : *Cultural Death – Music under Tyranny*. Orchestre symphonique d'État de l'URSS, dir. O. Fried. 1 CD Arbiter Records 162 © c. 1937

Symphonie fantastique, Marche hongroise. H. Albrecht, orgue. 1 SACD Oehms Classics OC 692 © Kultur- und Kongresszentrum, Lucerne

L'Adieu des bergers à la Sainte Famille (*L'Enfance du Christ*). Avec : divers compositeurs. In : *Classics for Choir*.

Choir of Trinity College Cambridge, dir. Richard Marlow. 1 CD Alto ALC 1268

Rééditions

Le Roi de Thulé, Sérénade de Marguerite (*La Damnation de Faust*). Avec : divers compositeurs. In : *Rita Gorr sings French Opera*. Orchestre du Théâtre national de l'Opéra de Paris, dir. A. Cluytens. 1 CD Guild GHCD 2411 © 1960

Sérénade de Marguerite (*La Damnation de Faust*). Avec : divers compositeurs. In : *Callas à Paris*. M. Callas, sop. ; Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, dir. G. Prêtre. 1 CD Warner Classics 0825646340026 © V 1963

Invocation à la nature (*La Damnation de Faust*). Avec : divers compositeurs. In : *Jonas Kaufmann: 50 Great Arias*. J. Kaufmann, t. ; Orchestre philharmonique de Prague, dir. M. Armiliato. 4 CD Decca Classics 478 7646 © VIII 2007

Symphonie fantastique. Avec : divers compositeurs. In : *Seiji Ozawa: The Philips Years*. Saito Kinen Orchestra, dir. S. Ozawa. 50 CD Decca Classics 478 7495

Symphonie fantastique ; ***Lélio, ou le Retour à la vie*** ; ***Benvenuto Cellini*** (Ouverture) ; ***Les Troyens à Carthage*** (Chasse royale et Orage) ; ***Béatrice et Bénédict*** (Ouverture, Sicilienne) ; ***Le Carnaval romain*** ; ***Les Nuits d'été*** ; ***Cléopâtre***. Avec : divers compositeurs. In : ***Pierre Boulez: The Complete Columbia Album Collection***. J.-L. Barrault, réc. ; J. Mitchinson, t. ; J. Shirley-Quirk, bar.-b. ; London Symphony Orchestra Chorus ; London Symphony Orchestra (*Sf, L*) ; New York Philharmonic (*BC, TC, BB, Cr*) ; Y. Minton, m.-sop. ; S. Burrows, t. ; BBC Symphony Orchestra (*NE, C*) 67 CD Sony Classical 0888430133327 © 1967 (*Sf, L*), 1971 (*BB, TC*), 1972 (*BC, Cr*), 1976 (*NE, C*)

Grande Messe des morts (Requiem), ***Harold en Italie***, ***Le Carnaval romain***. Avec : divers compositeurs. In : ***Lorin Maazel: The Cleveland Years***. K. Riegel, t. ; Cleveland Orchestra Chorus ; R. Vernon, alto ; Cleveland Orchestra, dir. L. Maazel. 20 CD Decca Classics 478 7779 © VIII 1978 (*Gm*), X 1977 (*HI*), 1976 (*Cr*)

L'Invitation à la valse (Weber), ***Symphonie fantastique***, Ballet des sylphes (***La Damnation de Faust***). Avec : divers compositeurs. In : ***Phase 4 Stereo: Stereo Concert Series***. London Symphony Orchestra, dir. S. Black (*HV*) ; New Philharmonia Orchestra, dir. L. Stokowski (*Sf*) ; London Symphony Orchestra, dir. L. Stokowski (*DF*). 41 CD Decca Classics 478 6769 © 18 VI 1968 (*Sf*), VI 1970 (*DF*)

Marche hongroise, Ballet des sylphes (***La Damnation de Faust***). Avec : divers compositeurs. In : ***Kubelik: Complete HMV Orchestral Recordings 1937-1983***. Philharmonia Orchestra. 13 CD Warner Classics 0825646319015 © XII 1950

Benvenuto Cellini, ouv. ***Les Troyens***, Acte III, ouv. ***Symphonie fantastique***. ***Benvenuto Cellini***, ouv. Marche hongroise (***La Damnation de Faust***). ***Symphonie fantastique***. ***Benvenuto Cellini***, ouv. Avec : divers compositeurs. In : ***Pierre Monteux: The Complete RCA Album Collection***. 40 CD RCA 88843073482 © 1945, 1947, 1952 (*BC*), 1945, 1951 (*Sf*)

Vidéographie

Symphonie fantastique. In : ***The Incomparable Celibidache.*** Orchestra Sinfonica di Torino della RAI, dir. S. Celibidache. Avec : divers compositeurs. 5 DVD Opus Arte OA1152BD © 29 X 1969 (*Sf*)

Ouverture du Corsaire. Avec : divers compositeurs. In : ***Classic BBC Proms.*** Orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg, dir. Y. Temirkanov. 5 DVD ICA Classics ICAB5134 © Royal Albert Hall, Londres, 26 VIII 1992 (*OC*)

Romance de Marguerite (***La Damnation de Faust.***). Avec : divers compositeurs. In : ***Annette Dasch: Die Gretchenfrage. The Crucial Question.*** A. Dasch, sop. ; Münchner Rundfunkorchester, dir. M. Piollet. 1 Blu-ray Disc EuroArts 2059934. 1 DVD EuroArts 2059938 © 2011

Alain REYNAUD

Comptes rendus bibliographiques

Une biographie de Louis, le fils Berlioz

Pascal Beyls raconte la vie brève et douloureuse de l'enfant unique de Berlioz.

Berlioz a connu bien des célébrités de son temps, de Liszt à Pauline Viardot, de Paganini à Flaubert, dont les historiens se sont emparé pour nourrir leurs ouvrages. Mais il a aussi vécu en compagnie de personnalités plus humbles qui ont compté dans sa vie sans nécessairement laisser de trace éblouissante dans l'Histoire. Les membres de sa famille font partie de cette catégorie, et Pascal Beyls a entrepris de se pencher sur ces destins restés dans l'ombre et, livre après livre, d'enrichir la bibliographie berliozienne. Nicolas Marmion, grand-père maternel de Berlioz, et Estelle Fornier, la *stella montis*, tellement proche de Berlioz qu'on la prendrait presque pour une sœur merveilleuse ou une marraine idéale, ont ainsi eu droit au travail du biographe.

Cette fois, c'est à Louis, le fils du compositeur, que s'intéresse Pascal Beyls. Un enfant unique (si l'on met de côté l'hypothèse fantaisiste d'un enfant naturel de Berlioz), né le 14 août 1834, dix mois après le mariage du compositeur avec Harriet Smithson. (Étrangement, sur l'acte de naissance, le père est déclaré âgé de « trente et un an [*sic*] et demi » et Harriet, ou plutôt Henriette, de « trente deux ans et demi »).

Pascal Beyls suit chronologiquement la vie de Louis et aborde un premier problème : celui de son double baptême. Le second eut lieu le 23 août 1835 en l'église Saint-Pierre de Montmartre, en présence notamment de Clémence, l'épouse de Léon de Wailly (la marraine), et de Thomas Gounet (le parrain), qui donnèrent à l'enfant ses prénoms : Louis, Clément, Thomas. Baptême relativement tardif, alors que Berlioz avait annoncé le 23 septembre 1834 à sa sœur Adèle, que son enfant avait été rapidement baptisé. Petit mensonge, alors qu'Adèle lui pardonnait tout ? En réalité, Louis aurait sans doute été baptisé une première fois selon le rite anglican dès septembre 1834, puis selon le rite catholique l'année suivante.

On suit l'enfance heureuse de Louis au fil des adresses de ses parents, à

Paris et à Montmartre, puis l'arrivée à Paris de Prosper, le frère d'Hector, mort prématurément le 15 janvier 1839. Puis celle d'Adèle, qui vient à son tour, le mois de mai suivant, dans la capitale.

À six ans, Louis est inscrit en tant qu'externe dans la pension Goubaux située au 6, rue Blanche. Mais la situation, comme on sait, se dégrade au sein du foyer Berlioz. L'inactivité d'Harriet, les premiers longs voyages de Berlioz en Allemagne, l'entrée en scène de Marie Recio, tout est fait pour que l'enfant ne connaisse plus la paix de l'esprit. Grâce à Armand Bertin, fils du directeur du *Journal des débats*, Berlioz obtient alors pour son fils une demi-bourse et peut l'inscrire au collège royal de Rouen.

Pascal Beyls raconte dans le détail la vie de Louis au collège, évoque le décor, les condisciples, les matières étudiées, etc. (Les personnages croisés au cours du récit ont tous droit à une biographie allant à l'essentiel.) Louis, aux dires d'Adèle, est alors un « pauvre enfant délaissé ».

Une visite à La Côte-Saint-André en 1847, puis des rentrées scolaires difficiles ponctuent les années qui suivent. Au mois d'octobre 1848, Pascal Beyls met en scène Berlioz s'entretenant avec le proviseur du collège. Tableau insolite : Berlioz parent d'élève !

Deux ans plus tard, Louis abandonne ses études et s'embarque au Havre sur le *Félix* (le prénom du colonel Marmion !). C'est le début de sa carrière de marin, qui durera dix-sept ans. La Havane, l'Écosse, la mer Baltique, le Mexique, la mort de sa mère en 1854, celle de Marie Recio en 1862, les relations difficiles avec son père, tantôt chaleureuses, tantôt tendues, tout est raconté avec force lettres et documents. On sait que les liens entre les deux hommes deviendront plus serrés, une fois Marie Recio disparue. Bien plus, Hector découragera Louis de supporter « la chaîne la plus lourde qui se puisse porter » et « les embarras et (les) dégoûts du mariage, qui sont bien ce que je connais de plus désespérant et aussi de plus exaspérant ».

Rien n'est simple cependant. C'est en 1879, lors de la publication de la *Correspondance inédite* de Berlioz, qu'on a pu lire la première allusion à la fille naturelle de Louis, née le 2 avril 1861 à Marseille. Elle s'appelle Clémentine, peut-être en écho au deuxième prénom de Louis, ou au nom du deuxième bateau sur lequel il a navigué. Cet épisode fait ici l'objet d'une reconstitution minutieuse.

Louis écrit pourtant à son père en 1865 : « Tes conseils ne sont pas des conseils, tu n'es pas mon père, tu es plus que tout, plus que mon ami intime, plus que ma femme plus que mes enfants ». C'est l'époque où il s'enthousiasme pour les passions du musicien et semble s'identifier fiévreusement à lui.

Deux ans plus tard, il mourra de la fièvre jaune à La Havane. Ainsi s'achève le récit.

La seconde partie du livre contient les 218 lettres écrites ou reçues par Louis (à son père mais aussi à ses tantes, etc.) : l'occasion d'entrer sans témoin, sans intermédiaire, dans l'intimité d'une vie difficile et d'une carrière que peut-être Hector Berlioz, s'il n'avait été musicien, lui qui voyait dans Christophe Colomb un poète sans œuvre, eût embrassée.

Maquetté et imprimé avec soin, ce livre sur Louis est bien sûr indispensable autant qu'il est neuf, ou plutôt unique. Et le fait qu'il soit édité à compte d'auteur n'enlève rien à sa qualité ni au fini de sa réalisation. On peut se le procurer chez l'auteur* en attendant le livre qu'il nous promet à propos de Marie Recio et qui sera sans doute l'occasion de connaître avec plus de finesse celle qui a fait l'objet de tant de caricatures et de jugements trop définitifs.

Christian WASSELIN

* *Louis Berlioz 1834-1867 : le fils unique de Berlioz.* (481 p., 28 €). Pascal Beyls, 209, chemin de Chantebout, 38330 Montbonnot-Saint-Martin.

Klaus Heinrich Kohrs, *Und alles wandelt sich ins Gegenteil. Hector Berlioz' kontrafaktische Szenen*, Francfort/Bâle, Stroemfeld/Roter Stern, 2014, 323 pages

Kohrs se propose dans son 3^{ème} livre sur Berlioz de reconstruire la logique de la facture des partitions berliozziennes dans le contexte de l'esthétique romantique. L'empire des « fantaisies destructrices » (p. 12) obsède un imaginaire musical et littéraire ancré dans la jeunesse du musicien. Loin d'être plus tard l'esclave du feuilleton, il en fera, complice de son ami Balzac, une puissante arme contre le « crétinisme » (CG, III, 552) du journalisme au service du mensonge politique et financier. La méthode de Kohrs est des plus originales et nouvelles pour l'interprétation d'Hector Berlioz : son discours encyclopédique englobe le moindre « détail » journalistique, satirique, politique, etc. dans la genèse de la pensée de Berlioz et en fait ressortir une nouveauté inattendue et frappante. Kohrs tient à mettre en évidence, d'une façon exemplaire, le dialogue entre Hector Berlioz et Henri Heine dont il révèle la profondeur : un chapitre insoupçonné de rapports entre musique et littérature dans le creuset d'une réflexion à la fois intertextuelle et intermusicale, et à laquelle a donné naissance la profonde affinité élective entre le musicien français et le poète allemand.

Kohrs prête une attention particulière à « la rage de destruction » chez Berlioz qu'avait déjà diagnostiquée Schumann, et que Kohrs sait subtilement intégrer dans le monde des fantasmes des peintres et sculpteurs de l'époque : Delacroix, Géricault, Boulanger, Barye... La frénésie d'anéantissement se confond chez Berlioz avec une nouvelle esthétique de « la résurrection » et de la reconstitution musicale de phénomènes sauvés précisément par leur disparition.

Parmi les inspirateurs et interlocuteurs de Berlioz, il réhabilite tout particulièrement Balzac (nous attendons toujours un gros livre sur les 2 HB : *GAMBARA* est un livre tout berliozien !), Hugo, Musset, Nodier, Gautier, Janin, de Quincey, Moore, Hoffmann... (auxquels nous aimerions ajouter Senancour) et tresse un tissu multicolore d'inspirations secrètes, souterraines et insoupçonnées.

Kohrs a écrit un livre des plus stimulants, un texte original et authentique - nouveau dans tous les sens ! -, inspirant et souvent amusant. On complétera sa bibliographie forcément sélective par les livres incontournables de Dominique Cateau (*Les Troyens d'Hector Berlioz ou La Tragédie de l'Absence*, Paris, Société des écrivains, 2013) et de Ian Kemp (*Les Troyens*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988).

Hermann HOFER

Bibliographie

I. ŒUVRES DE BERLIOZ

ŒUVRES LITTÉRAIRES

Berlioz on Music: Selected Criticism 1824-1837. Edited by Katherine Kolb and Translated by Samuel N. Rosenberg. Oxford, New York, Oxford University Press, 2015, 320 p. £41.99 [À paraître en avril.]

Béatrice Didier, « Hector BERLIOZ : *Critique musicale. Tome VII : 1849-1851* ». *Europe*, N° 1026 (Octobre 2014), 361-362.

II. HISTOIRES DE LA MUSIQUE

A. ÉTUDES PARTICULIÈRES

Charles Affron, Mirella Jona Affron (ed.), *Grand Opera: The Story of the Met*. Oakland, University of California Press, 472 p. \$45.00, £30.95

Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe (dir.), *Musique et enregistrement*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, 342 p. Coll. « Æsthetica ». € 22

Nicolaus Harnoncourt, *La Parole musicale : propos sur la musique romantique*. Arles, Actes Sud, 2014, 233 p. € 22

Sara Iglesias, *Musicologie et Occupation : science, musique et politique dans la France des « années noires »*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2014, 370 p. Coll. « 54 ». € 35

[Contient : Les ouvrages sur la musique. Les périodiques musicaux. Des biographies collaborationnistes ? Landormy et Pourtalès. Paul-Marie Masson, acteur central de la musicologie française. Germania, alma parens. Beethoven – Berlioz – Wagner, une filiation ?]

Dominique Jameux, *Chopin ou la fureur de soi*. Paris, Buchet-Chastel, 2014, p. € 20 [Contient : Berlioz, *passim*.]

Stéphane Leteuré, *Camille Saint-Saëns et le politique de 1870 à 1921 : le drapeau et la lyre*. Paris, Vrin, 2014, 224 p. Coll. « Musicologies ». € 28

Fulvia Morabito (ed.), « *En pèlerinage avec Liszt* »: *Virtuosos, Répertoire and Performing Venues in 19th-Century Europe*. Turnhout, Brepols, 2014, XVI+376 p. Coll. « Speculum musicae », 24.

Massimiliano Sala (ed.), *Piano Culture in 19th-Century Paris*. Turnhout, Brepols, 2014, 300 p. Coll. « Speculum musicae », 26. € 110

Nicholas Tarling, *Orientalism and the Operatic World*. Lanham, Rowman & Littlefield, 2015, 342 p. \$85.00 [À paraître en avril.]

Julien Tiersot, *Christoph Willibald Gluck*. Paris, Bleu nuit éditeur, 2015, 176 p. Coll. « Horizons », 42. € 20.

B. MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET BIOGRAPHIES

Oscar Comettant, *Adolphe Sax : histoire d'un inventeur du XIX^e siècle, ses ouvrages et ses luttes*. Édition parue en 1860 et augmentée en 2014 par Yvon Jacques. Saint-Apollinaire, Y. Jacques, 2014, 552+LXXXIII p. € 29

Béatrice Didier, « François BRONNER : *François Antoine Habeneck (1781-1849)* ». *Europe*, N° 1026 (Octobre 2014), 362-363.

Laure Hillerin, *La comtesse Greffulhe : l'ombre des Guermantes*. Paris, Flammarion, 2014, 400 p. € 24
[Contient : Berlioz, *passim*.]

Yves Morat, *Veules et ses artistes : les Barbot*. Veules, Association pour la sauvegarde du patrimoine veulais, 2014, 16 p. Coll. « Veules et les artistes ».

Jean Périssou, *Une Vie de héraut : un chef d'orchestre dans le siècle*. Préface de Christian Merlin. Paris, L'Harmattan, 2014, 318 p. Coll. « La philosophie en commun ». € 31,50

Gabriel Renoud, Camille Saint-Saëns, *Musique, foi et raison : correspondance inédite Renoud/Saint-Saëns 1914-1921*. Correspondance recueillie, introduite et annotée par Pierre Guillot. Paris, L'Harmattan, 2014, 240 p. € 25

André Tubeuf, *Hommages : portraits de musiciens*. Arles, Actes Sud, 2014, 528 p. € 25

[Contient : Anna Caterina Antonacci. *Fille de Priam*, p. 24-27. Régine Crespin. *Didon et son beau ciel*, p. 74-78. Georges Prêtre. *Un long météore tranquille*, p. 335-339.]

III. ESTHÉTIQUE ET ARTS AUTRES QUE LA MUSIQUE

La Fabrique du romantisme : Charles Nodier et les Voyages pittoresques. Musée de la vie romantique, 11 octobre 2014-15 février 2015. Paris, Paris musées, 2014, 127 p. € 30

IV. BIOGRAPHIES, MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET OUVRAGES HISTORIQUES

Patrick Berthier, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828. Le Sourd et la Muette*. Paris, Honoré Champion, 2014, 984 p. Coll. « Dictionnaires et Références », 31. € 140

Nina Bodenheimer, *Heinrich Heine und der Saint-Simonismus (1830-1835)*. Stuttgart, J.B. Metzler, 2014, 194 p. Coll. « Heine Studien ». € 69,95

Yves Bruley et Thierry Lentz (dir.), *Diplomaties au temps de Napoléon*. Paris, CNRS éditions, 2014, 377 p. € 22,90

Friederike Brun, *Lettres de Rome (1808-1810) : la Rome pontificale sous l'occupation napoléonienne*. Traduit par Hélène Risch. Coordination éditoriale de Nicolas Bourguinat, Hélène Risch. Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, 152 p. Coll. « Écrits de femmes ». € 18

Michel Cadot, *La Russie dans la vie intellectuelle française (1839-1856)*. Paris, Eurédit, 1/1967, 2014, 642 p. € 99

Irène Delage et Chantal Prévot, *Atlas de Paris au temps de Napoléon*. Préface de Thierry Lentz. Paris, Parigramme, 2014, 224 p. € 45
[Contient : La musique à Paris, p. 50-51.]

Fadi El Hage, « Buonaparte contre Napoléon : les Vies de l'Empereur comme manifestes politiques sous la Restauration », p. 247-262. In : Olivier Ferret et Anne-Marie Mercier-Faivre (dir.), *Biographie et Politique : vie publique, vie privée, de l'Ancien Régime à la Restauration*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, 300 p. Coll. « Littérature et idéologies ». € 22

Samuel Hayat, *1848. Quand la République était révolutionnaire : citoyenneté et représentation*. Paris, Seuil, 2014, 416 p. € 24

Sophie Johanet, *Voyage de noces d'une royaliste à travers l'Allemagne et l'Italie (1845)*. Coordination éditoriale de Nicolas Bourguinat, Marina Polzin. Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, 270 p. Coll. « Écrits de femmes ». € 25

Henri Lamendin, *François-Joseph Talma (1763 - 1826) : dentiste et acteur favori de Napoléon I^{er}*. Paris, L'Harmattan, 2014, 158 p. Coll. « Médecine à travers les siècles ». € 16,50

Silvia Marzagalli, *De Bonaparte à Napoléon*. Paris, Belin, 2014, 224 p. Coll. « Histoire ». € 16

Claude François de Méneval, *Dix ans avec Napoléon : mémoires du secrétaire particulier de l'Empereur*. Édition établie et préfacée par Alain Fillion. Paris, Cherche midi, 2014, 285 p. Coll. « Documents : histoire ». € 18,50

Laurent Nagy, *La Royauté à l'épreuve du passé de la Révolution, 1816-1820 : l'expérience d'une monarchie représentative dans une France post-révolutionnaire*. Paris, L'Harmattan, 2014, 282 p. Coll. « Chemins de la mémoire ». € 30

Émilie Pellapra, princesse de Chimay, *Un Destin singulier : souvenirs 1806-1859*. Préface de Jean Tulard. Notes et annexes de René de Fougerolle. Paris, Lacurne, 252 p. Coll. « En d'autres temps ». € 24

V. ŒUVRES LITTÉRAIRES

Julie Anselmini, *Dumas critique*. Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2014, 264 p. Coll. « Mediatextes ». € 23

Honoré de Balzac, *Les Parisiens comme ils sont*. Présenté par Jérôme Garcin. Paris, Flammarion, 2014, 180 p. Coll. « Garnier-Flammarion ». € 7

Sabine Brenner-Wilczek (Hrsg.), *Heine-Jahrbuch 2014*. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf. Stuttgart, J. B. Metzler, 2014, 323 p. € 24,95

Théophile Gautier, *Œuvres complètes. Critique théâtrale. Tome V. Septembre 1844 – 1845*. Textes établis, présentés et annotés par Patrick Berthier avec la collaboration de Claudine Lacoste-Veysseyre. Paris, Honoré Champion, 2014, 904 p. Coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 173. € 140

Pierre Laforgue, *L'Éros romantique : représentations de l'amour en 1830*. Paris, Eurédit, 2014, 255 p. € 49

L'Année stendhalienne [Racine et Shakespeare], 13, 2014, 472 p. € 55
[Contient : Gaëlle Loisel, Stendhal au carrefour des débats romantiques européens : généalogies de Racine et Shakespeare, 39-52. Béatrice Didier, Viva la libertà ! Mozart et la querelle du romantisme, 63-70.]

Charles Nodier, *Voyage aux Alpes : Les bosquets de Maglan, Voyage à Tête-Noire, Le mont Saint-Bernard*. Loches, La Guêpine, 2014, 76 p. € 15

George Sand, *Venise* : lettre d'un voyageur (II). Présentée par Sylvie Mamy. Paris, L'Harmattan, 2014, 89 p. Coll. « Carnets de voyage ». € 11,50

Alain REYNAUD

Divers

Dans le cadre des commémorations nationales et internationales de la Première Guerre mondiale, l'Institut de France et les Académies ont ouvert leur saison 2014-2015 par une séance solennelle de rentrée sur le thème « 1914 ». À cette occasion, **Gilbert Amy**, délégué de l'Académie des beaux-arts et membre du Comité d'honneur de l'AnHB, a fait une magistrale intervention intitulée : « Arrière et avant-garde ».



(Cliché Institut de France).

Nous avons le plaisir d'annoncer la publication en ligne de *The Bizet Catalogue*, de notre ami **Hugh Macdonald** (<http://digital.wustl.edu/bizet/ref/>). Rappelons la parution récente de son *Bizet* (Oxford University Press).

Rectificatif

La lettre de Tourguéniev à Pauline Viardot figurant aux pages 39 et 40 de *Bonnes Feuilles* n° 9 a été publiée dans ***Lettres inédites de Tourguenev à Pauline Viardot et à sa famille*** publiées et annotées par Henri Granjard et Alexandre Zviguilsky avec la collaboration de Duša Perovic. Introduction de Henri Granjard. Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1972, p. 7-8. <http://books.google.fr/books>

MUSÉE HECTOR-BERLIOZ

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

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

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

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

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

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

Pensez à adhérer, pensez à renouveler votre cotisation

Cotisations : étudiants, 15 € ; sociétaires, 40 € ; bienfaiteurs, 60 € ; donateurs, plus de 60 €.

DÉDUCTION FISCALE

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

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

Association nationale Hector Berlioz

Maison natale d'Hector Berlioz

B.P. 63

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

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

anhb@laposte.net

Site web: www.berlioz-anhb.com

